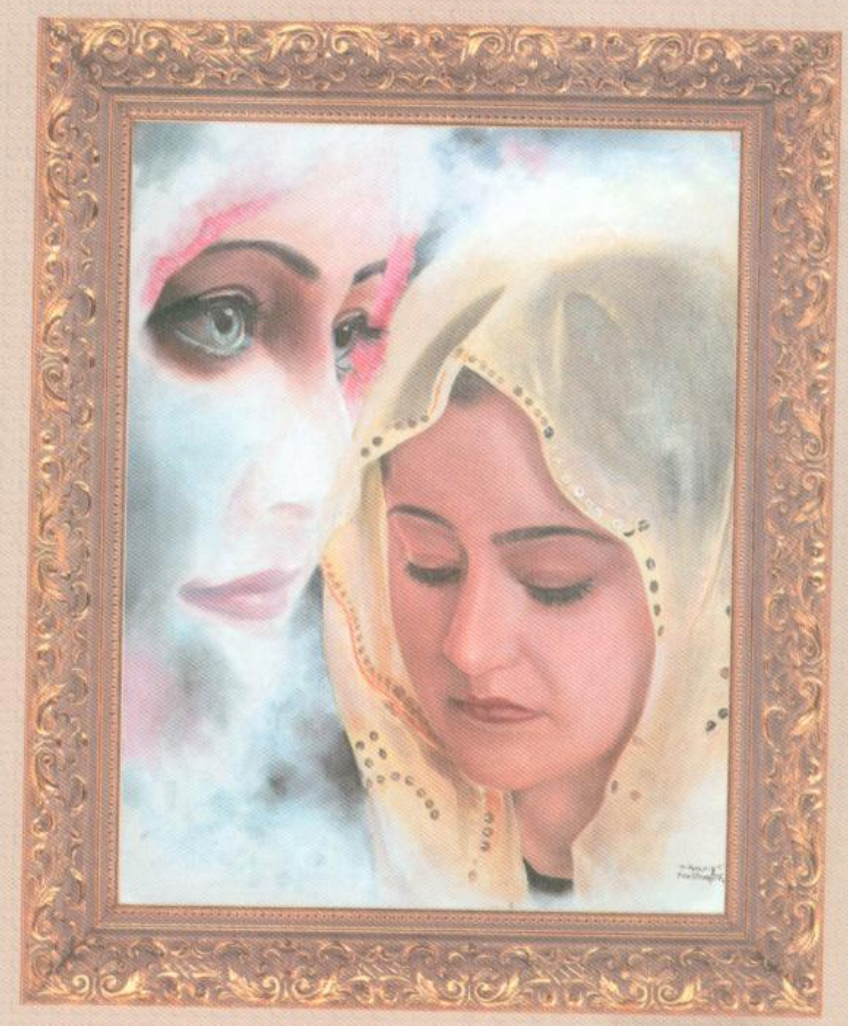
فضاءات التخييل مقاربات في
التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع

سناء شعلان
القصصي



مجموعة من النقاد

إعداد وتقديم ومشاركة

د. غنام محمد خضر

للنشر والتوزيع
الوراق
www.alwaraq-pub.com

فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء الشعلان القصصي

مجموعة من النقاد
إعداد وتقديم ومشاركة
د. غنام محمد خضر

الطبعة الأولى
٢٠١٢

٨١٣,٩

خضر، غنام محمد

فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء الشعلان القصصي/غنام محمد خضر_عمان:مؤسسة الوراق ،٢٠١١

ر . أ . : (٢٠١١/١٢/٤٢٨٩)

الواصفات :/ النقد القصصي// العصر الحديث// الأدب العربي// القصص العربية

* تم أعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل

(ردمك) *ISBN:*978-9957-33-285-3

حقوق النشر محفوظة للناشر

جميع حقوق الملكية الأدبية والفنية محفوظة ويحظر طبع أو تصوير أو ترجمة أو إدخاله على الكمبيوتر أو ترجمته على اسطوانات ضوئية إلا بموافقة الناشر والمؤلف خطياً

مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع

ص . ب ١٥٢٧ عمان ١١٩٥٣ الأردن / تلفاكس ٥٣٣٧٧٩٨

البريد الإلكتروني E– mail : halwaraq @ hot mail . com

www.alwaraq-pub.com

info@alwaraq-pub.com

محتـويـات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	٩

الفصل الأول
شعرية التشكيل السّردي
في قصص سناء الشعلان

جماليـة العنـوان فـي قـصص سـناء الـشعلان مجموعـة (قافلـة العطش) أنموذجاً **د. سالم محمد ذنون**	١٥
التحليـل الوظـائفي والإجـراءات الأسـلوبية وأثرهـا فـي التـضام النصي في (قافلة العطش) للدكتورة سناء الشعلان - رؤية نقدية - **د. صالح حمدان**	٢٧
كسر أفق التوقع في قصص سناء شعلان مجموعة الهروب إلى آخر الدنيا أنموذجاً **د. غنام محمد خضر**	٤٤
العالم القصصي عند الأديبة سناء الشعلان **خالد الباتلي**	٥٥
شخـصيات الـنص الـسرديّ فـي (ارض الحكايـا) للقاصـة سـناء شعلان **محمد إكويندي**	٦٢
الخـروج مـن سـجن الحداثـة قـراءة للمجموعـة القصـصية "قافلـة العطش" **عمر تيسير شاهين**	٦٦
قافلــة العطــش لــ ســناء شــعلان إســتراتيجيّة التّنــاغم بــين العتبات والنّص **عبّاس سليمان**	٨٣

الموضوع	الصفحة
التنوع والثراء في قصص الجدار الزجاجي **سمير الشريف**	٩٠
القص الغرائبي في ارض الحكايا **شاكر مجيد سيفو**	٩٣
أرض الحكايا" لسناء الشعلان **د. إبراهيم خليل**	٩٩
الفزاعة.. بطولة مطلقة وفنطازيا حلمية ومتعة فنية في جسد لغوي يسبح في الزمان والمكان **محسن حسين عناد**	١٠٣
الفصل الثاني **خطاب العشق والأنوثة** **في قصص سناء الشعلان**	
جدلية الحب والحرمان في المتخيلات السردية قراءة في مجموعة (ارض الحكايا) لـ سناء شعلان **د. فيصل غازي محمد النعيمي**	١٠٩
الأسطورة في إبداع الأنثى عوالم الحب و الحرية دراسة في قصة عينا خضر لسناء شعلان **وناسه كحيلي**	١٢٠
ملحمة الحب والعطش لسناء شعلان **د. رشيد برهون**	١٦١
سرديات الحبّ وشفافية العوالم في مجموعة "الجدار الزجاجي" لسناء شعلان **محمد مصطفى علي حسانين**	١٦٦

الموضوع	الصفحة
فضاء الحبّ والصحراء والبادية في مجموعة (قافلة العطش) القصصية **د. محمد عبدالرحمن يونس**	١٧٩
نساء الرّمل في "قافلة العطش" لسناء شعلان **أ. أحمد مزيد أبو ردن**	١٨٧

الفصل الثالث
فاعلية القيم الإنسانية والثقافية
في قصص سناء الشعلان

النوازع الإنسانيّة في أقصى توتراتها سناء الشعلان في "سداسية الحرمان" **د. حسين جمعة**	١٩٣
النزعة الإحيائية في قصص سناء شعلان **د. عبد المالك أشهبون**	١٩٨
"مقامات الاحتراق" لسناء شعلان.. والبحث عن تآلفٍ مع محيطٍ قاسٍ **هيا صالح**	٢١٦
مجموعة "ناسك الصومعة" لسناء شعلان: كابوس القلق الحاضر د. **رحيم عبد الله فايز**	٢٢١
مجموعة "مذكرات رضيعة" لسناء الشعلان: ترجّل عن صهوة الحياة **د. خالد عبد الكريم**	٢٣١
استلاب الذات وقهر العشيرة قراءة في مجموعة (قافلة العطش) لسناء شعلان **أحمد طوسون**	٢٤١
الجدار الزجاجي لـ سناء الشعلان سيرة مفتوحة لإيديولوجيا مغلقة **سليم النجار**	٢٤٨

الموضوع	الصفحة
القيم الثقافية في مجموعة" قافلة العطش "للدكتورة سناء الشعلان **د. شوكت علي درويش**	٢٥٧
في مجموعتها القصصية (الهروب الى آخر الدنيا) سناء شعلان تكشف عن توجعات الانسان وتشظيات الواقع المهزوز **عمر أبو الهيجاء**	٢٦٢
سناء الشعلان قلم يمطر حكايا الحرمان سوار يطوق قصص تعج بالحياة **نهلة الجمزاوي**	٢٦٦
الملاحق	
١. سناء شعلان في سطور	٢٧٣
٢. سيرة د. غنام محمد خضر	٢٨٦

المقـــدمـــة

إنّ التجربة الإبداعية النسوية في الأردن، تجربة جادة وراســـخة، إذ أســـهمت المبدعـــة الأردنية في مجالات المعرفة والفنون والآداب بشكل واضح، وأعطت كل ما تملكه من إبـــداع وتميّز من أجل دعم المشروع الأدبي العربي بشكل عام والأردني بشكل خاص، وهذا العطـــاء الذي قدمته لا يقل عن عطاء الرجل في هذا الميدان، فـــالمرأة فـــي الأردن اعتلـــت ناصـــية المشروع الثقافي والإبداعي وبرزت في معظم الميادين لاسيما الأدبية منها، ولم تقف الأديبـــة الأردنية عند جنس أدبي واحد بل تميزت في مجالات متعددة، ولعل فن القصة القـــصيرة مـــن الفنون الأدبية التي امتازت بها الأديبة الأردنية والسبب وراء ذلك، هو قضية القص المرتبطـــة والملازمة للمرأة بشكل عام، منذ شهرزاد وهي تقص على شهريار تلـــك الحكايـــات الممتعـــة مروراً بجداتنا وهن يقصصن علينا تلك الحكايات القديمة، ولا نقول هنا إن فن القصة القصيرة أسهل من الأجناس الأدبية الأخرى، كما تتصور بعض الأديبات اللواتي يسارعن إلى إصـــدار مجاميع قصصية غير ناضجة لا تمت للإبداع الحقيقي بأي صلة، ولا تتعدى أن تكون خواطر عمّا يجول في خواطرهن متناسيات ما لهذا الفن من قوانين وضوابط يجب الاطـــلاع عليهـــا والتمكن منها قبل الولوج إلى هذا العالم الشائك والصعب

ولعل الوضع العام في الأردن أعطى المرأة حرية المشاركة في المجـــال الإبـــداعي والفنـــي والأدبي، ومشاركة الرجل في دفع عجلة التقدم الإبداعي إلى الأمام من خلال ما تكتب وتنـــتج مـــن نصوص إبداعية، عبرت من خلالها عن مشاكل وهموم المرأة بشكل خاص والمجتمع بـــشكل عـــام، وظهرت أسماء كاتبات متميزات في الأردن في مجال القصة والرواية والشعر والمسرح، لعـــل مـــن أهمها: هند أبو شعر وسميحة خريس وليلى الأطرش وجميلة عمـــايرة ونبيلـــة الخطيـــب وبـــسمة النســـور وســـناء الشـــعلان وســـامية عطوف وســـهير التل وحزامة حبايب.....، وغيرهن مـــن الأســـماء المهمة الأخرى، جميع هذه الأســـماء مثلت الأردن في مـــحـــافل دوليـــة فـــي مجـــال الأدب عامـــة والأدب النســـوي خاصـــة،

وكان لهن دور مميز في تنشيط الحركة الإبداعية، وفي هذا الكتاب سنقف عند تجربة إبداعية أردنية عربية مهمة متمثلة بمنجز سناء الشعلان القصصي.

لقد عرفت سناء الشعلان إنسانة قبل أن أعرفها كاتبة، كان اللقاء الأول الذي جمعني بها كفيلاً بالكشف عن جوانب كبيرة من شخصيتها، فالروح الإنسانية التي تتمتع بها، وجانب المرح الذي تتبناه معلمان بارزان من معالم تلك الشخصية، فهي لا تنظر إلى الحياة نظرة سوداوية، أو نظرة تشاؤم، بل أجدها تردد عبارة (القادم أجمل)، وبلا شك أن تعرف الأديب إنساناً قبل أن تعرفه أديباً يعكس أشياء كثيرة ويجعلك تتعاطى مع ماينتجه من نصوص بشكل مغاير عمّا لو كنت لا تعرفه، فكثير من الأدباء الذين نقرأ لهم ولا نعرفهم، كم ننبهر بكتاباتهم – وفي أحيان كثيرة – عندما نلتقي بهم نصدم بتصرفاتهم التي تخالف ما يكتبونه، ونتمنى لو أننا لم نعرفهم وبقينا نعيش لحظات الحب والفرح مع ما ينتجونه من نصوص تغيّر الكثير من مفاهيمنا في الحياة.

وكلما تعمقت علاقتي مع الشعلان زاد إعجابي بما تكتبه، لأني لا أشعر بأي تناقض بين ما تكتب وما تعمل، وهذا ما يهمنا من الأديب، إذ نريده أن يكون فاعلاً في المجتمع حاملاً لهمومه مطبقاً للأفكار التي يدعو إليها من خلال ما يكتب، والشعلان **من الأديبات القلائل اللواتي يكتبن في أكثر من جنس أدبي، فالتعرض لتجربة أديبة متعددة الكتابات أمر لا يخلو من المغامرة والمتعة؛لأنّ هذه التعددية بلا شك تسهم في انفتاح كلّ جنس على ما حوله من أجناس أدبية أخرى، الأمر الذي يجعل النص عميقاً ومؤثراً، وإنّ كلّ جنس أدبي عند الأديب الذي تتعدد كتاباته الأدبية يكون محملاً بطاقات عالية من المعاني والأفكار، وأديبتنا من الأديبات اللواتي كتبن القصة والرواية والمسرحية وأدب الأطفال وهذا التنوع جعل منها أديبة، متمكنة فيما تكتب، ولعلّ التصدي لنوع أو جنس واحد من هذه التجربة يثير أسئلة كثيرة، فاختيارنا للقصة متناً لهذه الدراسة يثير تساؤلات عند المتلقي المهتم والمطلع على كتابات الشعلان، فلماذا القصة؟ وهل القصة عندها أفضل من الأجناس الأخرى؟ وهل وهل وهل...، فنقول إن اختيار القصة موضوعاً للدراسة في هذا الكتاب يأتي من عدد المجاميع القصصية التي أصدرتها أولاً، ولغنى هذه التجربة ثانياً، فضلاً عن أنّ**

هذا الكتاب هو الأوّل الذي يتكلم عن تجربة الأديبة سناء الشعلان القصصيّة،إذا استثينا طبعاً الاطروحات الجامعيّة التي أعدّت عنها لنيل درجة الماجستير أو الدكتوراة، وبما أنّه الأول فكان لزاماً علينا أن نقف وقفة متأنية أمام تلك المجاميع القصصية، ولا نمرُّ عليها مرور الكرام.

إنّ هذه التجربة – القصصيّة – تمتلك مقومات النصوص الرصينة، لما تحمله من أفكار ومضامين ذات بعد أخلاقي وتنويري، كما إن هذه النصوص حصلت على جوائز عديدة في مسابقات مهمة في الوطن العربي، أمثال جائزة الشارقة للإبداع الأدبي وغيرها من الجوائز، من هنا تأتي أهمية دراسة هذا المنجز القصصي.

وهذا الكتاب الذي أتشرف بإعداده والتقديم له والمشاركة فيه، أشترك فيه مع نخبة من النقاد والأكاديميين من مختلف أنحاء الوطن العربي في مشرقه ومغربه، وبالتأكيد لهذه النخبة أهمية كبيرة على الكتاب نظراً للأهمية التي يتمتعون بها في الساحة الأدبية والنقدية العربية، كما إن شهرة الشعلان تعطي للكتاب– كما أرى– قيمة قرائية أكبر،هذا فضلاً عن أن تعددية القراءات التي تضمنها هذا الكتاب تعطي للقارئ رؤية شاملة تتضح معها شخصية سناء الشعلان القصصية، فالكتاب المشترك يعطينا أبعاد نظر مختلفة، فكل ناقد يسلط قراءته على زاوية معينة ويرصد ما فيها من جوانب فنية وشكلية أو جوانب موضوعية أو تقنية.

ومن الجدير بالذكر أنّ فكرة هذا الكتاب تبلورت قبل عام تقريباً بيني وبين زميلتي الدكتورة سناء الشعلان، إذ طرحتُ عليها هذه الفكرة فرحبت بها، فأصبح الاتفاق على أن ترسل لي المواد التي كتبها النقاد في خارج العراق وأنا أهتم بما كتبه النقاد في داخل العراق، فوصلتنا أكثر من خمسين قراءة فقمت أنا والدكتور فيصل غازي بفرزها وتبويبها، حتى أصبحت بهذا الشكل الذي خرج به الكتاب، وهذا العدد الكبير من المواد التي وصلت إلينا جعلت من مهمة فرزها ليس بالأمر السهل، فاهتم جزء من البحوث والمقالات بجانب التشكيل ليكشف عن كثير من الجوانب التي تتعلق بهذا المفهوم، واهتم جانب آخر ليناقش مجموعة من الرؤى التي تتعلق بمفهوم الأنوثة التي طغت بشكل كبير على قصص الشعلان،

وجزء آخر اهتم بالجانب الدلالي لهذه القصص، وعبر تداعيات المواد التي وصلتنا ارتأينا أن نضع لهذا الكتاب عنوان فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء الشعلان القصصي.

وانقسم الكتاب على ثلاثة فصول، جاء الفصل الأول بعنوان ((شعرية التشكيل السردي في قصص سناء الشعلان)) في حين أطلقنا على الفصل الثاني اسم ((خطاب

العشق والأنوثة في قصص سناء الشعلان))، أما الفصل الثالث والأخير من الكتب فقد اتسم بعنوان ((فاعلية القيم الإنسانية والثقافية في قصص سناء شعلان)).

د. غنام محمد خضر

الفصل الأول
شعرية التشكيل السردي
في قصص سناء الشعلان

جمالية العنوان في قصص سناء الشعلان
مجموعة (قافلة العطش) أنموذجاً

د.
سالم محمد ذنون
العراق / جامعة الموصل / كلية التربية

يعد العنوان ركناً أساساً في العمل الأدبي، ذلك أنه يشكل المفتاح الإجرائي الذي تتجمع فيه الإنساق المكونة للعمل الإبداعي التي تصب في البؤرة ذات الحالة التكثيفية لمجريات الحدث داخل البنية النصية، ومن خلال هذه البؤرة تتشظى رؤى القاريء التي يكشف من خلالها عن جمالية الترابط بين عنوان العمل الأدبي وبين تلاحق الإنساق في الأحداث المتبلورة في بؤرة ذلك العمل. وقد أخذ العنوان أهمية بالغة الأثر في النتاج الأدبي من خلال عناية النقاد بهذا الجزء من العمل الأدبي كونه يمثل الصورة المكثفة التي تخبر القاريء عما تريد ان تقوله الأحداث عبر إشارات وقرائن تتشابك مثل نسيج العنكبوت لتضع القاريء أمام تجربة تفاعلية مع النص الأدبي، ونعني بالتجربة التفاعلية تلك التجربة التي يخوض غمارها القاريء من أجل الوقوف على جماليات النص عبر سلسلة من الإجراءات القرائية التي تبدأ من العنوان وتنتهي بخاتمة العمل الأدبي، وبذلك يكون القاريء قد وقف على رؤية إبداعية جديدة من خلال قراءته النص الأدبي منطلقاً من العنوان، ويمكن ان نطلق على هذه الرؤية الجديدة الهجينة بين معطيات النص الأدبي، وبين معطيات القاريء الثقافية القراءة الإنتاجية.

فالعنوان هو العتبة الأولى للنص الأدبي، وهو في الوقت نفسه العتبة الأخيرة التي يقف القاريء عند حدودها مطلعاً على النص من فوقية ليضع يده على مواطن الجمال التي أفصح عنها العنوان أولاً، لذلك فالعنوان يمثل الحركة الدائرية للعمل الأدبي، إذ ان نقطة البدء والانتهاء واحدة، ومن الجدير بالذكر ان العنوان في العمل الإبداعي لم يأخذ أهميته في الإبداع الأدبي الحديث والمعاصر فحسب، بل ان العناية بالعنوان قديمة قدم النقد العربي، وهذا واضح من خلال ما تعرض له نقادنا القدامى في كتاباتهم التي ذكروا فيها آراءهم عن أهمية العنوان، ولعل أبا بكر الصولي (٣٣٥هـ) يعد أول من ذكر العنوان وبين حده، فقال :"والعنوان العلامة كأنك علمته حتى عُرِف مَنْ كتبه ومن كُتِبَ إليه"[١]. فهو يجعل من العنوان علامة، ونحن نعرف ان العلامة هي الإشارة التي تتميز بها الأشياء عن بعضها، إذن فالعنوان عند الصولي هو هوية الشيء أو الكتاب أو الرسالة، وهذا لا يختلف عما

قلناه من ان العنوان هو المفتاح الذي من خلاله يمكن للقاريء الولوج إلى معطيات النص.

ولعل أول من أعطى العنوان استفاضة بالتحليل والأهمية من النقاد القدامى هو أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي (٥٤٢هـ)، إذ أعطى شرحاً وافياً لأهمية العنوان في أي نتاج أدبي، ذلك أنه يعد الدليل على فحوى ومحتوى الشيء، فيقول الكلاعي في العنوان إنه "ما دل على الشيء"[٢]. وهو بهذا التعريف لا نراه ابتعد عما ذهب إليه أبو بكر الصولي، فهما يقتربان في ان العنوان هو ما يدل على ما هية الشيء، ويكون علامة دالة عليه أي ان العنوان يشكل نقطة استثارة القاريء، واستفزازه لأجل تحقق الإمكانية التفاعلية بين معطيات كل من القاريء، والنص، والخروج فيما بعد بالقيمة الجمالية التي أوحى بها العنوان، فكما ان الأشياء تعرف من عنواناتها، فكذلك العمل الأدبي يعرف من عنوانه، لذلك فالأديب الجيد هو الذي يستطيع ان يختار لأعماله عنوانات تستشير ذهن القاري، وتجعله متفاعلاً بالعمل الأدبي منذ النظرة الأول إلى العنوان... وقد ذهب الكلاعي إلى تعليل ماهية تسمية العنوان للكتاب وغيره، بقوله :"ويحتمل ان يسمى عنوان الكتاب عنواناً لوجهين: أحدهما أنه يدل على غرض الكتاب، (...) والوجه الآخر: أنه سمي عنواناً لأنه على الكتاب ممن هو وإلى من هو"[٣]. فالوجه الأول يشار به إلى محتوى الكتاب ومضمونه، والوجه الثاني يتضمن جانبي الرسالة النصية المرسل، والمرسل إليه، ولعلنا نقف هنا مع الكلاعي أمام رؤية تكاملية للعملية الإبداعية، التي تتضمن ثلاثة أركان أساسية هي الرسالة، والمرسل، والمرسل إليه... "وقد يقصد بالعنوان **title** الاسم الذي يدل عادة على موضوع الكتاب، كما قد يعني مكان الإقامة **address**"[٤]. فنرى من خلال ما طرحناه آنفاً ان العنوان لم يكن بمعزل عن الرؤية النقدية في الثقافة العربية، فالثقافة العربية حملت في معطياتها المتنوعة صورة التطور في أرقى صوره في العصور القديمة، فكانت نظرة النقاد القدامى نظرة شمولية إلى النتاج الأدبي والثقافي ومن ذلك النظرة في العنوان التي تطورت حتى وصلت إلى ذروتها في العصور الحديثة، ومن خلال ذلك يمكن "القول ان العنوان في الأدب العربي دخل مرحلة التطور منذ العهد المكي للدعوة الإسلامية وتضافرت أربعة عوامل لتهيئة التطور في العنوان وهذه العوامل تتابع ظهورها في حقول تسجيل الفكر الإنساني الإسلامي خلال فترة ازدهار الحضارة الإسلامية بدءاً من هذا الزمن المبكر لظهور الإسلام أما هذه العوامل فهي:

١.عنونة القرآن الكريم وسوره.
٢.التطور في مضمون المدونات.
٣.آداب التدوين والمدونين.
٤.نقل الآثار الأجنبية إلى العربية..." [٥].

إذن، فقد جاءت هذا العوامل بتضافرها وتواشجها متمثلة في صورة ازدهار الثقافة العربية، ومن ثم تطور معطيات العنونة التي ارتبطت بصورة مباشرة بالثقافة العربية التي بلغت أوجها في العصر العباسي... وبعد هذه الوقفة البسيطة على مفهوم العنوان، لابد من التطرق إلى معطيات جمالية قراءة العنوان في النص الأدبي، لا يمكن لأي كاتب أو أديب ان يضع عنواناً لنتاجه الأدبي اعتباطاً، بل إنه يختار العنوان الذي فيه قصدية كبيرة لأن الكتابة الإبداعية أنأى ما تكون عن البراءة، فليس هناك نص بريء، فالنصوص تسعى من خلال فكر المبدع ومشاعره إلى استفزاز القاريء، ولكنه ليس استفزازاً عدائياً، بل هو استفزاز جمالي الغاية من ورائه الوقوف على جماليات النص بكل جزئياته، بما في ذلك العنوان الذي يعد المنطلق الأول للكشف عن المستور الذي تدفنه العبارات في ثنايا النص، لذا فجمالية تلقي العنوان قائمة بصورة أو بأخرى على ضيق أو إتساع الفجوة الكامنة بين العنوان والنص، ومن ثمة سعي القراءة إلى تأسيس علاقة بين الطرفين لملء هذه الفجوة[٦]. ويأتي ذلك من خلال اشتغال القارئ على فك التكثيف الذي طغى على العنوان وذلك من خلال آليات التأويل والفهم الذي يتحقق بالتفاعل الموضوعي لا الانطباعي بين معطيات النص وبين ثقافة القاريء، إذن، فنحن إزاء جدلٍ ديالكتيكي بين الطرفين (النص/والقاري)، ونحن عندما نذكر النص فإننا نشير إلى كل متعلقاته بضمنها المبدع، ذلك لأن "الكتابة قرينة الغياب (غياب المتكلم) والانفصام والانقطاع حتى الموت عن المصدر، فلابدَّ-والحال هذه-من أثرٍ دالٍ على هذا الانقطاع-الصلة الزمكانية-فكانت العنونة بما تشتمل عليه من اسمي النص ومنتجه، لتكون ذلك التعويض العلامي أو السيميوطيقي للحضور الذي كان واختفى فجأة لحظة إنتاج النص (الحدث الكلامي)"[٧]. فيكون العنوان بذلك المعادل الموضوعي لكل من المبدع والنص، فالعنوان يحمل بصمات النص الذي بدوره هو بصمات المبدع الذي أنتجه، وأرى ان المبدع في لحظة وقوفه على عنوان ملائم لمنتجه فإنه يرقى إلى لحظة التسامي؛ إذ إنه يستحضر في ذهنه كل أنساق النص وبؤره ليخرج بعد ذلك إلى إنتاج نص آخر أكثر تكثيفاً من النص المسرود، ألا هو العنوان، إذ "إن العنوان بعامة عتبة قرائية مهمة كونها أول ما يواجه القاريء في رحلة القراءة معطياً انطباعاً عاماً عن مجرى دلالات النص وكون العنوان بنية اهدائية يعني أننا بإزاء عتبة مزدوجة يراد لها ان تحقق وظائف العنوان في التكثيف والتدلال والدعوة اللبقة إلى القراءة"[٨]. بمعنى ان العنوان يفتح أمام القاريء آفاقاً رحبة للتأويل والكشف عن المتعالقات الجمالية المترابطة بين العنوان وبين بنية النص، الأمر الذي يؤول فيما بعد إلى علاقة تحاورية عبر شبكة ثيمات متواشجة في عنوان العمل الأدبي، وفي بنية النص، وهذه العلاقة التحاورية يكون طرفاها القاريء والمنتج، "فظهور العنوان يعني سطوته وتجبره على (المبدع/المنتج) و(القاريء) فأما الأول فمن حيث إنه صاحب الخطوة والصدارة

في النص، (...) وأما على الثاني فكونه يلقي بظلاله سلطته على القاريء يفرض نفسه عليه، لاجل استئذانه في الدخول إلى عالم النص"[٩]. وحالما يلج القاريء في فضاءات العنوان تفتح له آفاق تأويل رحبة تفسح المجال أمامه في الوقوف على المعطيات الجمالية لبنية العنوان.

أولاً: عنوان المجموعة القصصية:

يعد عنوان أية مجموعة قصصية المحور الأساس الذي تتبلور حوله أحداث القصص في المجموعة القصصية، ذلك ان العنوان الذي ارتأى الكاتب ان يجعله مفتاح مجموعته القصصية يتضمن خطأ حريرياً يربط أحداث قصته بأحداث القصص الأخرى التي تضمها المجموعة ولعله من اللافت للنظر عند أي قاريء مدرك لمعطيات العمل الأدبي ان يصل إلى مغزى اختيار الأديب عنواناً معيناً ضمن عنوانات مجموعته القصصية، وإيثاره إياه دون غيره، فيكشف القاريء عن مغزى ذلك الاختيار وهو ان العنوان الذي اختياره المبدع يمثل انعطافة كبيرة في تجربة الأديب الشعورية/ الحياتية، وفي تجربته الفنية من حيث كون المجموعة التي وقع اختيار الأديب على جعلها بعنوانها المفتاح السحري الذي يستطيع من خلاله القاريء الولوج إلى ما يعتري القصص من معطيات ثقافية واجتماعية وأيدلوجية ونفسية ومن خلال قراءتنا مجموعة (قافلة العطش) للقاصة سناء الشعلان، فإننا سنقف على جماليات عنوان هذه المجموعة من خلال ثلاثة محاور، هي: الغلاف، الإهداء، وأخيراً الوقوف على جملة العنوان والكشف عن جمالياته.

(أ) الغلاف

إن الناظر إلى مجموعة (قافلة العطش) يجد في غلافها خمسة عناصر متواشجة بصورة دقيقة لا يجد القاريء فيها أي تنافر، فالغلاف يعد لوحة فنية متكاملة في عناصرها ومعبرة عن كينونة الأحداث الواردة في المجموعة القصصية، ويتضمن الغلاف عناصر دراماتيكية أعطت اللوحة حيوية وحركية، فبعد النظر الذي تتضمنه اللوحة تعكس الحالة الشعورية عند المبدعة، الأمر الذي يعكس في ذهن القاريء حالة من الاندماج التفاعلي مع اللوحة فتبدو اللوحة متحركة مع حركة الأحداث التي تدور في المجموعة القصصية أما العناصر الخمسة التي تشكلت منها لوحة الغلاف فهي: ١- العين اليمنى للقاصة. ٢- العنوان الذي جاء بلونين الأصفر والأبيض. ٣- صورة جملين بينهما راعٍ واحد. ٤- صورة قلبٍ مرسوم فوق الرمال تتجه نحوه آثار قدمين حافيتين. ٥- خلفية اللوحة التي طغى عليها اللون الأحمر القرمزي وشيء بسيط من اللون الشفقي أسفل اللوحة... فالعنصر الأول عين القاصة التي تكشف عن النظرة العطشى، النظرة الملأى بالطموح إلى الارتواء من ينبوع الحياة، إنها النظرة الحالمة التي تبغي الوصول إلى النهائي اللا منتهي، إنه صراع من أجل البقاء بين التابو / الممنوع، وبين

الرغبة الجامحة في تخطي ذلك الممنوع، وجاءت هذه العين ذات اللون الأزرق تحمل في معطياتها خصائص الماء، فكما ان الماء يقتل العطش بإرواء العطشى، فكذلك هذه العين تحمل فعل الماء الذي يروي ويقتل الظمأ، فهي كذلك تروي الظامئين بسحر لونها...

أما العنصر الثاني الذي تشكلت منه لوحة الغلاف، فهو عنوان المجموعة الذي جاء بلونين، الأول الأصفر في الجزء الأول من العنوان (قافلة) والثاني الأبيض في كلمة (العطش)، ففي اختيار اللون الأصفر لـ(القافلة) إيحاءات دالة على رمزية الصحراء المتمثلة بالجفاف والقسوة في حين شكل اللون الأبيض في لفظة (العطش) دلالة الارتواء من الظمأ في هذه الصحراء، وجاءت لفظة (العطش) أكبر حجماً من لفظة (قافلة) في إشارة إلى امتداد هذا العطش، فهو عطش أزلي، فهو ليس عطش المرء إلى الماء، بل هو عطش المشاعر والأحاسيس إلى عاطفة الحب كما تضمنت صورة الغلاف جملين بينهما راعٍ يسير على قدميه ويجر زمام الراحلة، أما العنصر الرابع في لوحة الغلاف فيتمثل في رسم لقلبٍ خط فوق التراب وإلى جنبه آثار قدمين حافيتين، وهذا العنصر يحمل إيحاءات ودلالات عن القلوب التي أصابها الجفاف وهي ترنو وتصبو إلى الارتواء، والقدمان الحافيتان إشارة جلية إلى السعي الجاد إلى كسر قيود الممنوع الذي يحجر القلوب ويصدأ المشاعر، وهو سعي إلى قتل العطش الذي استبد بالقلوب.

أما العنصر الخامس في لوحة الغلاف فهو اللون الأحمر القرمزي الذي طغى على خلفية اللوحة إلا جزءاً صغيراً ساده اللون الشفقي، ان اللون الأحمر يحمل في طياته دلالات كثيرة تنطوي عليها سياق النص، ففي هذه المجموعة ينطوي اللون الأحمر على دلالة العطش الغريزي عند الإنسان الذي يتبلور عن طريق الحب والإشباع الجسدي، ومما يؤكد ذلك ارتسام الشفة المتهدلة في لوحة الغلاف، وهذه الشفة لا يلاحظها إلا من ينعم النظر في اللوحة، والشفة هي أداة التقبيل، والقبلة كما هو معروف هي رسول الغرام، فهي الوسيلة التي تستخدم لقتل الظمأ والعطش في الحب...

ومن خلال تضافر وانسجام عناصر لوحة الغلاف بهذه الجمالية المتقدة استطاعت الكاتبة ان تضع القاريء أمام نقطة الاستقطاب التي تتمحور حولها أحداث القصص الواردة في هذه المجموعة القصصية.

(ب) عتبة الإهداء

يمثل الإهداء عتبة تتلخص فيها رؤية الأديب وتكشف عن المعطيات المعرفية والشعورية التي ينم عنها الأديب بأسلوب مكثف وبجمل مركزة ومؤطرة بالبلاغة العالية والإيجاز البليغ، فعتبة الإهداء جمل قصيرة ذات دلالات متشظية

تحمل في تلافيف حروفها كل جزئية في القصص الواردة في مجموعة قافلة العطش. فقد جاءت عتبة الإهداء في هذه المجموعة بأسلوب تعجيبي تشكل بواسطة (كم) الخبرية التي تصدرت جملة الإهداء، فتقول الكاتبة في جملة الإهداء :"كم هم عطشى أولئك الذين لا يعرفون أنهم عطشى"(١٠)...

فهي تبني جملة الإهداء على هيئة مفارقة لغوية، فهي تتعجب من شدة عطش الكثير من الناس، ولكن المفارقة ان هؤلاء لا يعرفون أنهم عطشى... ان هذه المفارقة عملت على استفزاز القاريء بصورة مباغتة تدفعه إلى الكشف عن جمالية مفارقة الإهداء التي ترتكز عليها رؤية الأديب/ الكاتبة التي أخذت على عاتقها نصرة هؤلاء الأبرياء الذين لا يعرفون أنهم عطشى ويمكننا القول إن عتبة الإهداء التي افتتحت الكاتبة بها مجموعتها تمثل بؤرة هذا العمل الأدبي، فأصبح الإهداء بؤرة العمل الذي تصب فيه كل الأنساق المتشظية من أحداث القصص الواردة في هذه المجموعة.

(ج) جملة العنوان (قافلة العطش)...

يشكل العنوان بؤرة أي عمل أدبي، ومفتاح الولوج إلى بنية تشكل المعنى الجمالي في النص الأدبي عن طريق آليات القراءة التي يمارسها القاريء في حالة من التفاعل بينه وبين معطيات متعالقات خاصة بذاته المبدعة، فهو لا يختار اعتباطاً أو بصورة عشوائية العنوان الذي يحمل هوية مجموعته، ذلك أنه لا توجد اعتباطية في هذه المسألة المهمة التي ربما تأخذ من فكره وذهنه الكثير حتى يستقر على العنوان الذي يرتئيه لمجموعته أو لنصه، ومما تجدر الإشارة إليه ان اختيار المبدع عنوان مجموعته ينبني على أساس أكثر الأعمال قرباً إلى نفسه، أو أكثرها تعبيراً عن معطياته النفسية والشخصية والثقافية وأكثرها شمولية لأنساق القصص المشاركة ضمن المجموعة الواحدة... ففي مجموعة القاصة (سناء الشعلان) التي بين أيدينا (قافلة العطش) تمثل الاختيار الأمثل من القاصة ليكون هذا العنوان هوية مجموعتها وكذلك عنوان المجموعة يمثل القصة الأولى التي تتصدر قصص المجموعة فهي إذن القصة التي تحمل في طياتها رؤية الكاتبة التي سادت أحداث قصص المجموعة كلها. ان الكاتبة تفصح عن رؤيتها في حياة المساكين والبؤساء الذين يلفهم العطش، ولكن أي مساكين وبؤساء وأي عطش؟ إنهم مساكين الحب وبؤساؤه، والعطش هو عطش الحب، وقد أعطت الكاتبة بعداً جمالياً في بنية العنوان في لفظة (قافلة)، فالمعروف ان أهم ما تحمله القوافل التي تجتاز الصحراء هو الماء، ولكن المفارقة في العنوان عندما تجعل الكاتبة من هذه القافلة موسوعة بالعطش، فالمشاعر الجياشة بالحب تملأ الناس، ولكنهم لا يكتفون عنها بسبب التابو الذي يجعلهم في عطش دائم... "ورحلت قافلة العطش، كانت قافلة عطشى إلى الحب، ومعطوفة في كرامتها على يدي مهرتها الجميلة، هذه المرة لم تدفن الرمال حكايتها في جوفها الجاف، بل أذاعتها في كل

الصحراء، شعرت القافلة بأنها محملة دون إرادتها بالعطش، العطش إلى الحب والعشق"[١١]. ففي هذا المقطع من القصة التي حملت المجموعة عنوانها (قافلة العطش) كشفت عن رؤية الكاتبة، ألا وهي العطش إلى الحب والعشق، إنه الخواء العاطفي الذي يسعى كل إنسان إلى إشباعه بعاطفة الحب السامية...

ثانياً: قصص المجموعة:

بعدما أطلنا الوقوف على جماليات عنوان مجموعة (قافلة العطش) القصصية سنقف في هذه الأسطر القلائل على عنوانات القصص التي تشكلت منها هذه المجموعة-ان مجموعة (قافلة العطش) تشكلت من ست عشرة قصة بدءاً (بقافلة العطش) وانتهاء بقصة (الجسد)، ان الكاتبة استطاعت ان تفعل الخيال في صياغة عنوانات القصص التي جاءت على وفق مبدأ دائري بمعنى ان بؤرة القصة الأولى تلتحم ببؤرة القصة الأخيرة في المجموعة وبين هاتين القصتين مجموعة من الأنساق المتواشجة المترابطة بخيوط حريرية تربط عناصر المجموعة ببعضها، فعطش الحب في القافلة يأخذ القاريء إلى إطلالة مستفيضة عبر (النافذة العاشقة) التي تفتح أمام بطلة القصة آفاقاً رحبة من خلال ضيق النافذة، إنها نافذة المجتمع القاتم الذي يحرم الإنسان من أبسط متطلبات حياته، "ثم فتحت هذه النافذة طاقة صغيرة على أنوثتها، وولدت عندها رغبة الانتظار، وأسواق اللقاء، لم تكن قد خبرت من قبل معنى لذة الانتظار..."[١٢]. ومن خلال هذه النافذة الصغيرة المطلة على عالم كبير تأخذ الكاتبة على عاتقها امتطاء نسق جديد لتفصح عن رؤيتها فجاءت قصة (رسالة إلى الإله) إنها رسالة الاستعطاف التي ما يلبث يرفضها الإله، لأنها رسالة تحرك فيه غريزة الظمأ، "تنهد طويلاً، فأحرقت تنهداته وزفراته الكثير من بقاع الأرض، وضج البشر بالشكوى، عندها تذكر أنه إله، وان ليس من حقه ان يتمنى ولو حتى في لحظة ضعف، طوى الرسالة التي يحملها، وجعلها في خزائن أوراقه، اتكأ على حشية في مضجعه، وطلب حضور ساقيه، شرب كثيراً، وفي آخر الليل أصدر مرسوماً إلهياً يمنع وصول رسائل العشاق إليه، لأن لا وقت عنده لوجع قلبه فضلاً عن قلوب البشر، وغرق في سباتٍ طويل"[١٣]. ان خيال القاصة سناء الشعلان امتزج بمشاعرها الطافحة فأثمر ذلك نصاً ذا نسق مغاير قائم على تحريك العاطفة الجياشة في نفوس العطشى، فاختارت (الفزاعة) لتدور القصة حولها، لتقول للقاريء حتى الفزاعة المصنوعة من خرق بالية يمكن ان تتحول إلى كائن ذي أحاسيس ومشاعر جياشة، في حين ان الكثير من البشر لا تتحرك فيهم تلك المشاعر فيظلون في دوامة الأحياء الأموات... ثم تتوالى القصص في هذه المجموعة في نسق واحد يدور حول ثيمة العطش الروحي من الحب السامي فنجد في قصة (قلب لكل الأجساد) امرأة تبحث عن الحب الصادق النقي، ولكنها تفشل عند كل عتبة تتخطاها، لأنها حوت بقلبها

أجساداً كثيرة، ولكن لم يستطع أي جسد ان يحوي قلبها هي فضاعت في متاهات الطريق وهي تبحث عن سبيل لتقتل به ظمأها وعشقها الأبدي، "وفي المساء، ومن جديد، تدلف إلى فراش آخر، ترك صاحبه الباب مفتوحاً لها، يصفها الرجال بالتفاعل والاستكانة اللذيذة، والشهوة العارمة، لذا يتعشقونها، أما هي فتجد من تحب في جسد كل رجل..."[١٤]. ثم لا تلبث الكاتبة إلا ان تعود إلى نقطة البداية في المجموعة القصصية على شاكلة الزمن الدائري الذي يبدأ بنقطة معينة وينتهي عند النقطة ذاتها؛ إذ ان قافلة العطش لم تحط رحالها في مكان، وربما لن تحط رحالها طالما العطش يلفها ويغمرها، فظلت القافلة تدور وتدور بين الأجساد فتمحورت في قصة (الحسد) التي أنهت الكاتبة بها مجموعتها القصصية، فالجسد الأزلي المثالي يطارد بطل القصة الذي يبحث عن الارتواء ولكنه لا يقع على ذلك الجسد، فتظل قافلته تسير باحثة عن مرفأ الأجساد، ولكن لا يحصل على مبتغاه فيظل في دوامة البحث، "وحتى ذلك الوقت سيعيش في حنين موصول إلى الجسد الذي لم يقابله بعد ومن جديد عاد يحترف الانتظار..."[١٥]. إنه الانتظار الأبدي، فيراوده هاجس الذي يأتي ولا يأتي...

هوامش البحث

١.أدب الكاتب: أبو بكر الصولي ١٤٣.
٢.إحكام صنعة الكلام: ٥١.
٣.م.ن: ٥٢.
٤.معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة وكامل المهندس ٢٦٢.
٥.العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور: د. محمد عويس ٨٣-٨٤.
٦.عنوان القصيدة في شعر محمود درويش-دارة سيميائية-جاسم محمد جاسم، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠٠١م، ٧.
٧.في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتب النصية: د. خالد حسين حسين ٢٨-٢٩.
٨.العتبات النصية في شعر عبد الوهاب البياتي ونزار قباني: جاسم محمد جاسم، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠٠٧م، ١١٧.
٩.علم العنونة: عبد القادر رحيم ٣٥-٣٦.
١٠. قافلة العطش ٥.
١١. قافلة العطش ١٣.
١٢. م.ن ١٦.
١٣. قافلة العطش ٢٤.
١٤. م.ن ٧٦-٧٧.
١٥. م.ن ١٢٥.

المصادر والمراجع

١. إحكام صنعة الكلام: أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي الأشبيلي الأندلسي، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦م.
٢. أدب الكاتب: أبو بكر محمد بن يحيى الصولي، نسخة وعني بتصحيحه وتعليق حواشيه: محمد بهجة الأثري، المكتبة العربية، بغداد، والمطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٤١هـ.
٣. العتبات النصية في شعر عبد الوهاب البياتي ونزار قباني: جاسم محمد جاسم، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠٠٧م.
٤. علم العنونة: عبد القادر رحيم، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٠م.
٥. العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور: د. محمد عويس، مطبعة الانجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٨٨م.
٦. عنوان القصيدة في شعر محمود درويش-دراسة سيميائية: جاسم محمد جاسم، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠٠١م.
٧. في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية: د. خالد حسين حسين، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ٢٠٠٧م.
٨. قافلة العطش: د. سناء الشعلان، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٦م.
٩. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة وكامل المهندس، دائرة المعاجم، مكتبة لبنان، بيروت-لبنان، ط٢، ١٩٨٤م.

التحليل الوظائفي والإجراءات الأسلوبية وأثرها في التضام النصي في (قافلة العطش) للدكتورة سناء الشعلان
- رؤية نقدية -

د. صالح حمدان

الجامعة الأردنية
المجلس العالمي للبرامج الدولية **CIEE**

توطئة:

لست أعدو الصواب إذا قلت: إن في المجموعة القصصية الموسومة بـ(قافلة العطش)، للدكتورة سناء الشعلان قيمة فنية ومضمونية كبيرة ومهمة، وإجراءات أسلوبية تجعل منها نصا متضاما في الدال والمدلول، وهي من المجموعات الجريئة النادرة، التي تحيلنا إلى عالم المبدعين المتقدمين في العقود السالفة فكرا، وتمثل جانب التجديد فنا، وقد أبدو من رواد النقد الانطباعي ههنا، لكن لا يخفى على أحد منا أن الساحة القصصية قد طمّها وعمّها كثير من النتاج القصصي المحلق في هاتيك الساحة بلا عنوان أو هدف أو قيمة، ولم تتجاوز كثير من تلك القصص هالة المحاكاة التي فتن بها الكثير من مريدي الفن القصصي في الآونة الأخيرة، إذ جاءت لغتها السردية بمستوياتها الفنية، وأحيانا المعجمية مخيبة للآمال، وما اكثر العامليين الذي ذهبوا إلى التحليل والنقد لهذه القصص، فجعلوا ممن لا يستحق الأنبياء الجدد لفن القصة القصيرة، دون الالتفات إلى أن الثناء على من لا يستحق سلب ممن يستحق كما قال كوليردج.

بيد أنّا ونحن نستقرئ مجموعة الشعلان القصصية، نجد فيها جوانب أسلوبية من نوع خاص، وكذلك خصوصية المضمون المتصل بعلاقات مكانية ممتدة شرقا وغربا، وللقاصة على ما يبدو رؤية في معالجة القضايا الاجتماعية من منظار مختلف، زد على ذلك لغتها السائغة الممتدة السهلة الممتنعة، ولا شك أن هذه اللغة الرفيعة التي تغوص فيها القاصة، تدل على أننا نواجه قاصة غيورة من الغيورات القلائل على أناقة اللغة العربية، فلا شك في أنها نطقت بلسان الغُيُر على عربيتنا،وهذا رأي.

وهذه الرؤية تتناول جانبين، الأول التحليل الوظائفي للقصة الأولى من المجموعة القصصية منفردة، يُحاول فيه الوصول إلى بؤرة نصية واحدة، والثاني سيتناول إجراءات القاصة الأسلوبية المتبدية في العنوان (قافلة العطش) والبحث عنه في هاتيك القصص مجتمعة واثر ذلك في تضام نصوصها، وكذلك إجراء

المكان المختار في المجموعة الذي يفضي إلى مدلول واحد،مما يؤكد هذا التضام ايضا، على الرغم من تفاضل السرد فيها.

الجانب الأول: التحليل الوظائفي

جاءت "قافلة العطش" في ست عشرة قصة قصيرة تناولت فيها القاصة مسألة مهمة من المسائل التي تتصل بالحياة الإنسانية وهي (الحرمان) منطلقة من نماذج المرأة التي تمثل حقلا خصبا لهذه المسألة وما يقتضي ذلك من معاناة للمرأة وهي تواجه سلطة الرجل، وجور المجتمع، واستطاعت القاصة أن تمرر للقارئ العربي بأسلوب فني منظم وواع صورة حقيقية لهذا الحرمان، تاركة للمتلقي المشاركة في الوصول إلى الحلول، ومراجعة الذات.

ولعل أكثر ما يميز هذه القصص عن سائر أسلوب القص في السوق الأدبية المعاصرة هو أن الدكتورة الشعلان استطاعت أن تشكل معاني النص في هذه المجموعة من مجموع خبراتها الحياتية الواقعية، وهذا الأمر أدى إلى بروز حالة من الانسجام والترابط النصي في القصة الواحدة على المستوى العمودي، من ناحية، وفي القصص مجتمعة على المستوى الأفقي من ناحية أخرى، فالحرمان كان البؤرة النصية التي ما انفكت تلح على القاصة في جل قصصها، وهذا يعني أنه بالإمكان دراسة هذه القصص منفردة أو مجتمعة، ومما يسهل ذلك التقانة الفنية التي وحدتها، والقيمة المضمونية التي دارت في فضائها تلك القصص.

والتحليل الوظائفي المرجو تطبيقه في هذه القصص ذلك الذي هو من صنيع فلاديمير بروب في كتابه مورفولوجيا الحكاية وهي وظائف تقترب إلى حد ما من مقصدية القاص الفنية،لا سيما إن كانت هذه الوظائف ثابتة ومتكررة في القصة القصيرة،وما أكثرها في قافلة العطش، ومنها: الظهور، والتحذير، والخداع، والاختبار والاستطلاع، والشر، والصراع، والمخالفة، والتحول، والاستعانة والاختيار، والفقدان.

قافلة العطش:

تبدأ القصة من لحظة زمنية مكثفة تدور في إطار مكاني مختزل في الصحراء، وأول ما تطالعنا به القصة وظيفة **الظهور**، ظهور قائد القبيلة الذي جاء يهب الحرية لسبايا قبيلته "جاءوا يدثرون الرمال، وحكاياها التي لا تنتهي بعباءات سوداء تشبه أحقادهم وغضبهم وشكوكهم".

ويتحول القص على عجل إلى وظيفة أخرى هي **التحذير**، وهذا التحذير تبدى في شخصية قائد القبيلة "كان طليعتهم بالسن وبالكلمة وبالغضب، عيناه كانت الناجي الوحيد من لثامه".

ويعود القاص إلى وظيفة **الظهور** من جديد،وهو من مقتضيات السرد الذي يؤجج الحوار، فيظهر البدوي الأسمر الذي أخذ نساء القبيلة سبايا، " حملت كلماته إلى البدوي الأسمر الممترع بشبابه الأخاذ ".

وبعد ظهور شخصيتين يتهيأ القص إلى ظهور وظيفة جديدة تؤكد المعمار الفني المتصاعد للقصة هي وظيفة **الاختبار والاستطلاع**، فتبدأ أطراف الحوار – القائد والبدوي الأسمر باختبار قوة الآخر، فيقول قائد القبيلة وهو يعرض فدية النساء السبايا، مختبرا البدوي الأسمر " لقد جئنا بالمال "، ويبقى القص في هذه الوظيفة، فيرد البدوي الأسمر مختبرا ومستطلعا " أي مال ؟ "، فيرد القائد مختبرا " جئنا نفتدي بمالنا نساءنا اللواتي أسرتموهن في غارتكم على مضاربنا"، فيرد البدوي الأسمر اختبار القائد قائلا " أما هناك بد من ذلك "

والقارئ في هذا الحوار يلمح أثر وظيفة **الاختبار والاستطلاع** ودورها في بناء السرد المتصاعد نحو الاحتدام، وهذا يعني التحول إلى وظيفة أكثر حدية واحتداما وهي **وظيفة السخرية** " شعر العجوز الملثم بأن كرامته قد أهدرت من جديد، وقال له بصوت صدئ متقزز". ومن تلك الوظيفة: ."أو هناك بد من صون الأعراض وجمع الشتات وفك الأسيرات ؟".

ووظيفة السخرية تحول السرد إلى **وظيفة الصراع**، فقد بدأ يظهر الصراع بين البدوي الأسمر ونفسه، فكيف له أن يوافق على هذه الفدية وقد هام بابنة القائد الأسيرة " أومأ البدوي الأسمر برأسه كأنه يصادق بصمته على ما يسمع لكنه كان حقيقة يختنق بعطش غريب يسلق حلقه المأزوم بكلماته التي تأبى أن تعبر عن مكنون عواطفه ".

ويستمر **الصراع** النفسي عند البدوي الأسمر بالسرد المتبدي في الحوار الداخلي "من يعشق الخيل العربية الأصيلة لا يملك إلا أن يعشقها، لم تكن أسيرة السلاسل التي كبلت بها، بل كانت السلاسل أسيرة جموحها ورفضها ". ومن ذلك **الصراع** أيضا " ها قد جاء والدها ليفتديه مع نساء قومها ".

ويتحول القاص بعد ذلك إلى توظيف وظيفة أخرى هي **التحول**، وهو ما تبدى في موقف البدوي الأسمر " لقد كرم قومها لأجلها، أمر بأن يقدم الماء والغذاء للقافلة التي جاءت تسترد مهره القمري، ورفض المال ورفض الفداء، بل أنعم على كل النساء بالحرية ".

وهذا التحول في الموقف أدى إلى وظيفة جديدة هي **الاختيار**، فقد خير البدوي الأسمر السبايا في البقاء أو المضي مع القافلة " وخيرهن بين البقاء أو الرحيل مع أبناء عشيرتهن، فاخترن كلهن الرجال"

وشعر البدوي الأسمر بالقلق، وأخذ يتحسس الفراق مبكرا، فيتحول السرد إلى وظيفة **الفقدان** :"أيستبدل بها المال؟ أهو موعد الفراق ؟" ومن ذلك أيضا قولها إليه، "أنا عطشى" فهي تفتقد الحب والحياة

ويتحول السرد إلى وظيفة **الاختبار** ممزوجة ووظيفة **الاختيار**، ذلك عندما خاطب البدوي الأسمر آسرة قلبه ابنة قائد القبيلة " اقترب منها، نظر في واحات عينيها، قال لها بانكسار بركان، وبخجل طفل: وأنت من ستختارين؟... كاد يسمع

صهيلها الأنثوي: عطشى إلى ماذا ؟ وترد ابنة القائد عطشى إليك" فقد اختارت البقاء في واحته.

واختيار ابنة القائد البقاء مع آسرها أدى إلى تصاعد حدية السرد من جديد فاحتدم الموقف، ليتجه السرد إلى **التحذير** وهو الوظيفة الجديدة ههنا " ارتفعت سيوف القبيلة مهددة سيوف الضيوف، التي هددت الاسيرة العاشقة بالموت" فتتصاعد التقانة الفنية لتصل إلى ذروة الموقف (الحبكة)، وأثرها في توجيه السرد ليتحول إلى وظيفة جديدة هي وظيفة **الشر والمخالفة:** " صرخ الأب: خائنة، ساقطة، اقتلوها، لقد جلبت العار لنا، وكيف تقبل حرة أن تكون في ظل آسرها ".وتتبدى هذه الوظيفة أيضا في المآل الذي آل إليه مصير النساء اللواتي اخترن العودة مع القافلة " ورحلت قافلة العطش... وعند أول واحة سرابية ذبح الرجال الكثير من نسائهم اللواتي رأوا في عيونهن واحات عطش وعندما وصلوا إلى مضاربهم، وأدوا طفلاتهم الصغيرات، خوفا من أن يضعفن يوما أمام عطشهن "

وغالبا ما تؤدي وظيفة الشر والمخالفة في تصنيف التحليل الوظائفي إلى وظيفة **الفقدان**، وهذا ما كان عند القاصة التي سرعان ما تحولت إلى هذه الوظيفة لأنها تدرك أهميتها، فالرجال الذين قتلوا النساء أصبحوا في حالة فقد لهن " وفي المساء شهد رجال القبيلة بكائية حزينة فقد كانوا هم الآخرون عطشى "

وهكذا تبدت الوظائف الفنية جلية واضحة في هذه القصة صعودا ونزولا، وقد كانت ثابتة ومتكررة، وهذا معيار مهم من معايير الفن القصصي.

الجانب الثاني: الإجراءات الأسلوبية وأثرها في التضام النصي

باديء ذي بدء، قد تبدو هذه القصص غير منتمية إلى حقل دلالي واحد، إذا ما طولعت للمرة الأولى، بيد أننا نجد تعالقا في محمولاتها منسجمة في إطار قريب متجاور، مما يدعو إلى القول: إن فيها تضاما نصيا ليس على مستوى القصة الواحدة (المستوى العمودي) فحسب، بل يتجلى هذا التضام على مستوى المجموعة متكاملة (المستوى الأفقي) أيضا.

ولعل ما يؤكد هذا القول هو أن جلّ هذه القصص مكتسبة من نظام اجتماعي ممتد جغرافيا- المكان، تشكل من الخبرة الحياتية للكاتبة، ولعل في الانتقال السلس من خواتيم القصص ومطالعها ما يؤكد لحمتها وتضامها النصي، وهذا ما يحقق القبول عند القارئ والناقد على السواء.

ووما يؤكد هذا التضام إلتقاء البؤر النصية الفرعية في تكوين بؤرة نصية رئيسة واحدة، بمعنى أنه توجد بنية نصية شاملة تدور في موضوع معين، مع أننا نجد بعض التفاصيل التي تتفاضل بين قصة وأخرى، ومرد هذا هو قدرة الكاتبة على استخدام أدوات اللغة وعلى تشكيل مادتها السردية.

وقبل الولوج في النصوص، وهي التي تنأى بنا عن التنظير، لا بد من الإشارة إلى أن هناك دوالاً ساعدت على تضام النص وهي إجراء أسلوبي واضح في هذه القصص، ومنها (الشاب الأسمر) الذي كان يحيلنا إلى غير قصة مما وحد المقامية لتلك القصص، كذلك يجد الدارس أن هناك بعض الإحالات المقامية في هذه القصص، اسهمت في ايجاد تواصل ذهني ممتد في ما بينها من جانب والعالم الخارجي من جانب آخر.

وفي ما هوآت، سنتناول إجراءين أسلوبيين أكدا هذا التضام هما: العنوان والمكان.

أولا: العنوان (قافلة العطش):

لعل أهم ما يواجة الكاتب بوصفه روائيا أو قاصا هو انتقاء العنوان، وهذه اشكالية محتدمة بين الكاتب وبين العمل الأدبي، وأحيانا نجد عناوين لا تتصل باي حال من الأحوال بالنص والسرد، ويذهب بعض النقاد إلى تسويغ ذلك بالرمزية التي يعبر عنها هذا العنوان او ذاك، وفي هذا نظر، إذ لا بد من تساوق العنوان والجوانب الفنية على مستوى السرد في الرواية او القصة، وهذا الغربال لا بد من اجتيازه، ولا بد أن يعبر العنوان عن واقعية النص، إذا ما علمنا أن الفنان لا يكتب للنخب فحسب، وإنما يكتب للقارئ أيضا. دون أن نغفل أن انتقاء العنوان للمجموعات القصصية اصعب من اختيارها للروايات، فالفنان القصصي أول ما

يفكر بالبحث عن عنوان جامع مشترك يشد من لحمة هاتيك القصص ليعبر عنها في جانبيها المضموني والفني.

والعنوان/ العطش في هذه المجموعة القصصية مارس هذه السلطة تماما من خلال مدلولات ممتدة إلتقت في مدلول واحد هو الحرمان – حرمان الحب، واي حرمان ذلك المنشود، إنه حرمان المرأة في عالمها الخاص، وما يستدعي ذلك من بيئات متنوعة تحكمها علاقات مكانية خاصة تقتضي الانتظار والفقد والمعاناة، بيد أنها تندرج في بوتقة الحرمان.

واختارت الكاتبة تمرير هذه القضية من خلال المرأة والرجل في هذه المجموعة القصصية، إلا أن الحرمان كان طاغيا على المرأة اكثر بكثير مما هو عند الرجل فيها، فكان الراوي الأنثى – متقمصا هذا الدور، ولربما كان هذا لسببين: الأول أن الكاتبة تستهدف الرجل السلطوي، والثاني يتمثل في الخبرة الحياتية المكتسبة للكاتبة بوصفها تمثل الجانب الأنثوي، فغزلت على منوال الواقع المعاش لا المتخيل، مما أعطى هاتيك القصص صدقا فنيا من نوع خاص.

وإن كان العطش يقتضي الماء عند القارئ المعجمي، فإنه ههنا يقتضي الحب الذي هو اكسير الحياة وما يقتضيه من حرمان، وحتى نتبين اقتراب النظرية من التطبيق، لا بد من تعقب هذا الطرح في مدار النص، ثم الحكم على أثره في تضامه.

يتبدى العنوان/ العطش في القصة الأولى "قافلة العطش"، وهي القصة التي وسمت بها المجموعة القصصية كاملة، بجلاء، فسرعان ما نهتدي إلى مدلوله (العطش إلى الحب) عند المرأة، وما يحيطه من استلاب وقمع ورفض، فعندما عبرت النساء عن عطشهن إلى الحب أنكر المجتمع عليهن ذلك، وراح يقتل فيهن تلك الرغبة المشروعة والتوق إلى الخلاص من الاستلاب والسلطة الذكورية، بل ذهب إلى أبعد من ذلك فقد قتل النساء أنفسهن " ورحلت قافلة العطش، كانت قافلة عطشى إلى الحب... وعند أول واحة سرابية ذبح الرجال الكثير من نسائهم اللواتي رأوا في عيونهن واحات عطشى: [١].

والعنوان/ العطش، بمدلوله: عطش المرأة إلى الحب وإلى الرجل الذي يقدر مشاعرها متبد بجلاء في القصة الموسومة بـ"النافذة العاشقة" أيضا، وهذا يحيلنا إلى القصة السابقة، مما يؤكد التضام النصي ".. منذ ان تزوجت رجلا لا يعرف من طقوس الرجولة إلا لحظات الفراش، التي تمر مثل إلتقاء غريبين في مرفأ عميق، ثم سريعا يلوّحان لبعضهما بالوداع دون أدنى مشاعر "[٢].

والعنوان/ العطش بذات المدلول في قصة: رسالة إلى الإله"، فها هي إلهة الحب "كيوبيد" تبحث عن حب واحد مثال، وهي عطشى إليه، فقد صمتت آذان الآلهة عن هذا، وهذا المقام يحيلنا إلى مقامية القصتين الأولى والثانية " لماذا هي

مسجونة في هذا الجسد الأنثوي البغيض، تريد أن تتحرر، تتمنى لحظة حب واحدة " [٣].

والعنوان/ العطش يمتد إلى قصة "الفزاعة " وهو العطش إلى الحب من جديد، وهذا يحيلنا إلى عطش القصة الأولى والثانية والثالثة، مما يؤكد تضامها أيضا، بيد أن هناك تحولا في الراوي /المرأة إلى الراوي /الرجل، الذي تقمص دور العَطِش إلى الحب " كان صوت بكائها لا يقل جمالا وتأثيرا في نفسه عن صوت غنائها، قدّر أنها حزينة جدا وفي حاجة إلى قلب يحبها بشدة " [٤].

والعطش/ العنوان كامن في توق المرأة إلى الحياة والمأوى والحب، ففي قصة "سبيل الحوريات " تظهر هاجر بائسة يائسة حزينة منكسرة " رأى امرأة مكسورة حزينة، رأى امرأة لم يتسعها العقل فهربت إلى الجنون " [٥]، ومن ذلك "كان متأكدا من أنها غير مجنونة، ولكنها مكسورة بشدة "[٦].

والعنوان/ العطش نجده في قصة "تيتا" والعطش ههنا لمن للمرة الثانية هو الرجل، وهذا يحيلنا إلى "قصة الفزاعة "، فالبطل هنا يقرر أن يخطف ساحرته عنوة، لعله يطفئ العطش والظمأ والجوع، خطا خطوتين إلى داخل خيمتها، كان يتفرس قسماتها بنظرات جائعة، قالت له بتلعثم وبشجاعة مزعومة " ها قد جئت إذن، هل أقرأ لك كفك؟ قال: بل جئت لأخطفك يا ساحرتي الجميلة، اقترب منها بجسده القوي وانحنى قليلا وحملها، وألقى بها على كتفه.. فانزلق نصفها الأعلى على ظهره، بينما بقي حاضنا فخذيها، وولى بها هاربا يقطع شيئا من رمال الصحراء، وهو يحمل ساحرته السوداء، تنهد شوقا ورغبة، كان مجنونا مسحورا، وخمّن أنه لن يشفى أبدا"[٧].

والعنوان/العطش يتجلى من جديد في قصة " الرصد" وهو عطش الرجل إلى الحب، وهذا يحيلنا إلى قصتي "تيتا " و " الفزاعة " وفي هذه الإحالة يتبدى تضام النص، فهذا "عزوز الأعور" الذي كان ضحية حب الجنية الأفعى التي مثلت وظيفة الشر، لكن الكاتبة جعلت منها وظيفة إنسانية قدرت تضحية عزوز/الرجل،فهو لأول مرة يسمع "امرأة تقول له أحبك طوال تاريخ حياته المجدبة، لم تحن امرأة عليه، واي امرأة؟ امرأة الرصد، نظر عزوز باضطراب إلى اليهودي المستغرق في ما يقول، وقال بانفعال: كفاك... أنا أحبها.. لكن الجنية الأفعى عشقت في عين عزوز شيئا لم تره من قبل عين إنسي، مدت يدها العاجية إليه، واختطفته بعيدا حيث مملكة الجان " [٨].

والعنوان/العطش يدور في فضاء قصة " قطار منتصف العمر "، ويتمثل في عطش المرأة إلى الحب والرجل، وهذا مقام سابق في القصص السالفة كافة، فهذة البطلة التي تقمصت دور الراوي تنتظر رجلا مجهولا أمام محطة القطار نيابة عن طالبتها الجامعية التي تعرفت إليه عبر "الانترنت"" تتمنى لو أنها الآن في انتظار رجل يخصها هي، كم كانت حياتها ضيقة دون رجل تحبه ويحبها " [٩].

والعنوان/ العطش يظهر من جديد في قصة "امرأة استثائية "، وهو عطش إلى الحب، وهذا مقام سالف، يؤكد البؤرة النصية الواحدة لهذه القصص، فيتقمص الراوي دور التمثال العطش " مرة أخرى ردد التمثال: أحبك، فردد المدرج كلمته"[١٠]، فهو ينادي الحب، ولا يحظى إلا برجع الصدى.

والعنوان/ العطش يحلق في فضاءات قصة" تحقيق صحفي " فيستمر العطش إلى الحب والبحث عن سبيله، فالنساء في مجتمع الطوارق خلقن للعشق فحسب، وهؤلاء الطوارق يدينون بقانون الحب؛ لأنهم عطشى إليه " همست متسائلة: وماذا عن النساء؟ ماذا يفعلن؟ قالت شاليفة بدلال ذي مغزى: يُعشَقنَ بقوة"[١١]. ومنه أيضا " أما هي فتشعر أنها امرأة بدوية من الطوارق تنعم بالحب والحرية والاحترام "[١٢].

والعنوان/العطش في قصة "احك لي حكاية " إذ إن المرأة لا تزال عطشى إلى الحب على الرغم من زواجها الممتد لتسع سنوات، فهي تحلم بذلك الحب الروحي القديم الذي يدور في الطيف " حتى ذلك الزوج لم يستطع احتلال هذا الجسد أو احتلال هذا الحب، لقد كان قدرا ساخرا لمدة تسعة أعوام، لقد كان زوجا في فراشي، ولكن ليس في روحي، لقد كنت في كل ليلة لك، ومعك، وكل ليلة تركت الباب مفتوحا ؛ليدخل طيفك الساحر وليضمني بجنون" [١٣].

والعنوان/ العطش يتبدى في قصة " بئر الأرواح " وكل هذا يحيلنا إلى المقام السابق، وبذا يتجلى التضام النصي على المستوى الأفقي " فمن ذاق طعم الحب لا يستطيع أن يفجع محبا في حبه، فتركت الأجساد لمن يحبونها، وعادت تحمل الكيس وأمنياتها وعجزها "[١٤]؟

والعنوان/ العطش، عطش الحب يتكون من جديد في قصة " قطته العاشقة"،ولكنه العطش إلى المرأة هنا، وهذا يحيلنا إلى قصتي الفزاعة وتيتا، فالراوي البطل عطش إلى الحب حد الجنون " تخيلتها المرأة تعشقني حد الجنون أشبهت كل نساء الأرض، وفارقت كل نساء الأرض، وفي وجداني كانت نساء الأرض معا بيضاء أو سمراء أو صفراء،... بحثت عنها في كل النساء اللواتي عرفت واللواتي لم أعرف، عشقت آلاف المرات ولكنني خبأت العشق حتى تأتي " [١٥].

والعنوان/العطش يتمثل في "زاجر المطر" الذي يتقمص هذا الدور" ولذلك عشقها، عشق جسدها البلاستيكي ذا الأديم العسلي، عشق عينيها الساحرتين وعشق قلبها الذي يدق بحبه "[١٦].

والعنوان/ العطش أخيرا يستقر في "الجسد" الذي يتمثل في الحب والحنين والانتظار " وحتى ذلك الوقت سيعيش حنين موصول إلى الجسد الذي لم يقابله بعد ومن جديد عاد يحترف الانتظار "[١٧].

وهكذا نرى التضام النصي المتواصل بين هذه القصص، إذ وحد العنوان هذه القصص من أولها إلى آخرها، وكانت دلالاته كلها في العطش إلى الحب، ولكن الحب الذي يعقبه الحرمان.

ثانياً: المكان والتضام النصي

ارتبط المكان في المجموعة القصصية بمدلولات الانتظار والحب والحرمان، وهي ذاتها التي جعلت من الإجراء الأسلوبي المتبدي في العنوان/ العطش وحدة واحدة ذات موضوع واحد فقد دار المكان ضمن دائرة هذه الدلالة، ويبدو أن الكاتبة أسقطت المكان بطريقة فنية منتقاة، تنسجم وابعاد السرد وأثر ذلك في قبول المتلقي من جديد، فكان المكان ضيقا للراوي يريد الخلاص منه في بعضها، في حين جعلت منه ملاذا للبطل في قصة أو قصتين فقط.

تنطلق الكاتبة من المكان/ الصحراء، ذلك المكان الذي هو رمز العطش والضياع والحرمان، فها هو ذا البطل يحدث ذلك في نفسه " أهو موعد الفراق؟ وفراق الصحراء فراق جاف عقيم، لا لقاء بعده، يا للصحراء كم ابتلعت من حكايا ! ولكن أنى لها أن تبتلع من يحب.."[١٨]

وتتحول الكاتبة إلى مكان آخر / المطبخ،فهو نافذة المرأة الوحيدة نحو الأمل والخروج والتطلع إلى الحياة، وهذه النافة تتطلب الانتظار والترقب والحرمان ايضا، فهذ البطلة تمضي الساعات الطويلة أمامه لعلها تحظى بنظرة من جارها الذي أحبته، لأنها تريد أن تهرب من زوج لا يقدرها إلا في الفراش " تلك النافذة المتصدية بشجاعة لحديقة الجيران هي نافذتها الوحيدة على أنوثتها المنسية، هي نافذة المطبخ الذي تسكنه ساعات طويلة من نهارها "[١٩]. وهذا المكان يحيل القارئ إلى المكان السالف في قافلة العطش، فكان ملاذها الوحيد الذي وسع أفقها، فاكتشفت أنها أنثى " ثم فتحت هذه النافذة طاقة صغيرة على أنوثتها وولدت لها رغبة الانتظار "[٢٠].

ويبدو أن المكان قد كان ضيقا، فتتحول الكاتبة إلى السماء لعلها تصل إلى حل مبكر لهذه المعضلة معضلة الحرمان والترقب والقلق والانتظار، فقد تهتدي إلى المكان المنشود الذي يحررها من القيود ومن عطشها، فتناجي الآلهة " لماذا هي مسجونة في هذا الجسد الأنثوي البغيض ؟ تريد أن تتحرر تتمنى لحظة حب واحدة، أهذا كثير على إله السماء ؟ أن تتمنى رجلا يحبها دون نساء الأرض "[٢١]. ووظيفة المكان ههنا تحلنا إلى وظائفه في القصتين السالفتين وهو ما يؤكد التضام النصي بينها جميعا، فهي لم تجد إجابة على معضلة الحرمان.

وتتحول الكاتبة إلى مكان واقعي – السوق في عمان القديمة، حيث يقبع سبيل الحوريات، فالمكان ههنا امتداد للبعد التاريخي، ووظف المكان ليجمع بين المهندس المعماري (الرسام) وهاجر (المتسولة)، وما رافق ذلك من لقاء أبدي

بينهما، فرمز المكان إلى وظيفتين، الفن والبؤس، فهو رمز ومأوى المعذبين في الأرض ولربما المجانين.وهو ينتمي إلى الوظائف السالفة.

والمكان في قصة الفزاعة هو الحقل حيث موئل السلام والسعادة لهاتيك العصافير التي تعاني حرمان السلام، بسبب ما تمارسه الفزاعة من فزع لها كلما هبت الرياح، فتعمل على زجرها، وقد يحتمل المكان ههنا تأويلا آخر وفي هذا نظر.

وتحلق الكاتبة في مكان آخر – جنوب نيجيريا – وما يرتبط به من علاقات مكانية دقيقة كالسوق الشعبي والصحراء والبلدة، وكل ذلك متصل بالبؤر النصية – العطش والحرمان، وإن حاولت الكاتبة توظيف هذا **المكان** بصورة إيجابية تبدت في خاتمية القصة " غادرت تيتا المكان، ولكن الأرض بقيت تدور به طويلا، ولم يتوقف به الدوران إلى أن رآها بعد ايام " [٢٢]، فالمكان ههنا رمز للإيجاب وهذا ما تعبر عنه (ال) العهدية في الدال (**المكان**)، ولربما يمثل المكان ههنا الجانب المأمول المثالي وإن لم يكن واقعيا " وكان المكان يعج بالحياة، بحث عنها بعينيه إلى أن وجدها، كانت تجلس بكامل زينتها وجمالها " [٢٣].

ولما ضاق المكان، تحولت الكاتبة إلى اللامكان، حيث يقع الجان، في سرد الماوراء، فحياة عزوز الأعور لم يسعها مكان القرية التي مثلت له على الدوام الحرمان والظلم، إذ لم يسمع طوال حياته امرأة تقول له احبك، ولم تحن عليه امرأة في هذه القرية في حين وجده في العالم الآخر، وهذا ما كان في قصة الرصد " وكادت لعنة الرصد تحيل عزوز إلى الرماد أيضا، ولكن الجنية الأفعى عشقت في عين عزوز شيئا لم تره من قبل في عين إنسي، امتدت يدها العاجية إليه، وأختطفته بعيدا، حيث مملكة الجان، ومن جديد أقفل باب الكهف على الرصد"[٢٤]، فيبدو أن ضيق المكان جعل البطل ههنا يبحث عن حل سحري لمعضلة الحرمان المتبدية في شخصية عزوز.

ويرتبط المكان بالحرمان والفقد أيضا في قصة "امرأة استثنائية" فسلطة المكان تدفع بالبطل المعبر عنه بضميري الغائب والمتكلم في هذه القصة إلى البحث عن اللامكان من جديد وفي هذا تضام والقصة السالفة، إذ استحال المكان سجنا كبيرا، لعل الأمل يبعث فيه من جديد " أنا امرأة قادرة على تحرير المأسورين من اسرهم، قادرة على أن ترسم الارتعاش على الشفاة الميتة، قادرة على أن تبعث الحياة في القلوب الميتة، أنا امرأة استثنائية، اقترب مني... لم تجد عالمها في اي مكان، لذا خلقته من بنات افكارها " [٢٥]

ويوظف المكان في قصة" قطار منتصف الليل " بدلالة الترقب والانتظار والاضطراب والتوتر، والتطلع إلى الحياة، وهذا يحيلنا إلى المكان في قصة النافذة العاشقة مما يؤكد التضام النصي، " وصل القطار جلبته وصفيره الجريئان يشقان الليل، حرارته تصك وجهها الذي كاد يتجمد من البرد.. لكن التوتر كان يمنعها من ذلك تبحث في حقيبتها عن لا شيء، تفك قدما عن أخرى، تعتدل في جلستها، يزادد وجيب قلبها، تتمنى لو أنها الآن في انتظار رجل يخصها هي، كم حياتها ضيقة دون رجل تحبه ويحبها [٢٦].

وتعود الكاتبة إلى المكان/الصحراء من جديد، في أرض (تيغمار) حيث بدو الطوارق ومع أن البطل بدا كارها للصحراء في بداية الأمر، إلا أن الكاتبة حولت رأيه إلى حبها، فكانت الصحراء المكان المنشود لخلاص المرأة من الحرمان

والفقد والظلم، فبدت الصحراء مكانا للحرية وهنا تبدو المفارقة الإيجابية، وهذا ما يحدث كسرا للتوقع عند القارئ بعدما تولدت له صورة سلبية للمكان في هذه القصص " هي تكره الصحراء لأنها تشبه قسوة حياتها، وتكره أنها مضطرة إلى أن تتجشم رحلة طويلة في صحراء لا تعرف لها نهاية تبتلع الآهات والبشر والرغبات "[٢٧]، فوظيفة المكان هنا تحيلنا إلى وظيفته في القصص السالفة أيضا وهنا يكمن التضام النصي من جديد لعيبر عن لحمة النص وتماسكه وانسجامه واقترانه.

بيد أن اثر المكان/ الصحراء هذا يتبدى بالوظيفة نفسها ويتكرر بالقصة ذاتها، ذلك المكان الذي اغتصب حقوق المرأة واختيارها " بدت متبرمة فضولية وهي تسأل شاليفة عن حياتها وعن الصورة الاجتماعية لامرأة الطوارق... لتقفل راجعة إلى العاصمة أكثر من الوقوف طويلا عند حياة افراد تظن أنهم في هكذا مفازة قد يقدمون حياة ناقة جرباء على حياة امرأة " [٢٨].

وبعد هذا السرد تعمل الكاتبة على كسر توقع القارئ، عندما تتحول نظرة البطل/ المرأة على الصحراء التي وجدت فيها قيمة للمراة ما بعدها قيمة، فتسأل الصحفية/البطلة الزعيم الديني المحلي للطوارق المسمى بـ(سيدي الطالب رجب) عن زوجته " سالته بفضول تحاول أن تخفيه: وإلى أين رحلت؟ هل اختفت في الصحراء؟ فتقهقه الطالب رجب وقال: بل رحلت إلى الخيمة التي بجوار خيمتي، أحبت جارا لي فطلقتني وتزوجته" [٢٩].

وبعد هذا قررت الصحفية اختيار المكان/ الصحراء، لأنه يعبر عن حريتها واختياراتها والخلاص من حرمانها المتبدي في واقع زواجها السيء في العاصمة، حيث كانت تواجه الضرب من ذلك الزوج " تلك الصحفية اختفت منذ أن دخلت تيغمار، اما هي فتشعر بأنها امرأة بدوية من الطوارق تنعم بالحب والحرية والاحترام"[٣٠].

إلا أن الكاتبة التي كانت تتقمص دور البطل ودور الراوي، وهي الراوي العليم بالأحداث من بدايتها إلى نهايتها، اصرت ان تختار وظيفة الضياع للمكان الصحراء من جديد، فخاتمة القصة تدل على ذلك الضياع، وأنه لا قيمة للمرأة في هذا المحيط " في ما بعد اصدرت محكمة ما في العصمة حكم طلاق الصحفية من زوجها بعد أن ذكرت الصحف اليومية أنها ضاعت في الصحراء، ولم يعنّ أحد نفسه ليبحث عن امرأة عاشقة قد اختفت في الصحراء في مهمة صحفية "[٣١].

وهكذا نرى أن المكان في هذه القصص كان يدور في مدار واحد، وظيفته ارتبطت بالفقد والضياع والانتظار والترقب والتطلع إلى الحياة، وهذه البؤر النصية المتجاورة في الدلالة يمكن جمعها في بؤرة نصية واحدة انطلقت منها الكاتبة وهي الحرمان، مما يعني ان أواصر التعالق في هذه القصص حتمية، وأخيرا الوصول إلى التضام النصي وكأنها أي القصص لوحة فنية واحدة.

الهوامش البحث:

١.قافلة العطش، ص ١٣.
٢.النافذة العاشقة، ص ١٥.
٣.رسالة إلى الآلهة، ص ٢٠.
٤.الفزاعة، ص ٣٠.
٥.سبيل الحوريات، ص ٣٤.
٦.سبيل الحوريات، ص ٣٤.
٧.تيتا، ص ٤٣.
٨.الرصد، ص ٤٨.
٩.قطار منتصف الليل، ص ٥٤.
١٠. امرأة استثنائية، ص ٥٠.
١١. تحقيق صحفي، ص ٦٥.
١٢. تحقيق صحفي، ص ٧٠.
١٣. احك لي حكاية، ص٨١.
١٤. بئر الأرواح، ص ٩١.
١٥. قطته العاشقة، ص ٩٤.
١٦. زاجر المطر، ص ١١٤.
١٧. الجسد، ص ١٢٥.
١٨. قافلة العطش ص٣.
١٩. النافذة العاشقة، ص ١٦.
٢٠. النافذة العاشقة، ص ١٦.
٢١. رسالة إلى الآلهة، ص ٢٠.
٢٢. تيتا، ص ٤٠.
٢٣. تيتا، ص ٤٢.
٢٤. الرصد، ص ٤٨.
٢٥. امرأة استثنائية، ص ٥٠.
٢٦. قطار منتصف الليل ص ٥٨.
٢٧. تحقيق صحفي، ص ٦٥.
٢٨. تحقيق صحفي، ص ٦٣.
٢٩. تحقيق صحفي ص ٧٠.
٣٠. تحقيق صحفي، ص٧٠.
٣١. تحقيق صحفي.

كسر أفق التوقع في قصص سناء شعلان
مجموعة الهروب إلى آخر الدنيا أنموذجاً

د. غنام محمد خضر
كلية التربية / جامعة تكريت

العراق

تجتهد هذه الدراسة لمعالجة تقنية كسر أفق التوقع في مجموعة الهروب إلى آخر الدنيا للقاصة الأردنية سناء شعلان، وكما هو معلوم لدى القارئ، أن لمفهوم كسر أفق التوقع جذوراً قديمة تعود إلى النقد العربي القديم، لكن هذا المصطلح شاع في الدراسات النقدية الحديثة التي ارتبطت بنظرية التلقي التي اتخذت من القارئ محوراً رئيساً في دراسة النص الأدبي والدراسات النقدية الحديثة، فاختلفت النظرة القديمة التي تتخذ من القارئ مستهلكاً للنص، وسادت بفعل هذه النظرية مفاهيم جديدة تتخذ من القارئ منتجاً للنص أو متفاعلاً مع النص وانهاء سلطة النص على القارئ وأصبح للقارئ سلطة على النص أيضاً، إذ يعمل القارئ على الدخول إلى عمق النص وفك شفرته وبفعل هذه الرؤية " ظهرت بعض المسميات منها: المفاجأة والتوقع والانتظار الخائب أو المحيط، والانحراف، والصدمة والفجوة والفراغ والتوتر ومسافة التوتر وأفق التوقع، وكل هذه العناصر ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمشاركة القارئ في استخراج خبايا النص والوقوف عند المدهش والمثير فيه، ولذلك لم يعد دوره مقتصراً على ملامسة سطح النص وإنما غدا دوره كامناً في الكشف عن أعماق النص بشكل يجد تفاعلاً خلاقاً بين النص والقارئ"[١]، وظهرت تسميات عديدة لمصطلح أفق التوقع منها ((الأفق الأدبي))[٢]، و((أفق الانتظار))[٣]، وغيرها من المصطلحات.

ومفهوم أفق التوقع "لا يتعامل مع جزيئات في النص الأدبي فقط، وإنما قد يشتمل النص كله فيما إذا كان منسجماً مع أفق توقع القارئ أم لا"[٤]، من هنا نستطيع القول بأن العمل الأدبي يضع القارئ أمام اختبار تجربته الجمالية، إذ قد يتطابق أفق توقع القارئ مع النص الأدبي فيحصل انسجام، وربما لا يكون هناك أي تطابق أو انسجام، وعدم التطابق هذا يسمى عند ياوس بالمسافة الجمالية.

قامت معظم قصص سناء الشعلان القصيرة على هذه التقنية وتمركزت بشكل واضح وجلي لتجعل القارئ يعيش لحظة الإدهاش الحقيقية عندما تفاجئه الشعلان بانعطافة على مستوى الأحداث فتكسر أفق التوقع عنده وتجعل من

الأحداث تسير بشكل مغاير عمّا كانت عليه، وكسر أفق التوقع يرتبط بالحالة الشعورية للمتلقي من طرف وبالقصة أو فكرة النص من طرف آخر، وأحياناً يخرج عنصر المفاجأة ليشير أو يفتح التأويلات أمام المتلقي، أو يعطي لحظة تنوير، وهذه اللحظة تكون مرتبطة أيضاً بطرفين أحدهما المتلقي والآخر القصة أو الفكر

والبحث سوف يتعامل مع الوظيفة الجمالية لكسر أفق التوقع في نصوص سناء الشعلان القصصية وما يطرأ على المكان والشخصية من قيم جمالية، تغير في المستويات البنائية والقيم الجمالية.

بناء المكان:

تعني الوظيفة الجمالية ما يطرأ على المكان من تغيرات تتسبب في إعادة تشكيله من جديد، إذ يتشكل لنا في بدايات القصة مكاناً معيناً يستمر هذا المكان مهيمناً بشكل أساس حتى اللحظة التي يحدث فيها كسر أفق التوقع، إذ نلحظ إن المكان يتغير ويعاد تشكيله بطريقة جديدة مغايرة عمّا كان عليه فهذه الإعادة في التشكيل تحدث إضافة جمالية في العمل القصصي ففي قصة (دعوة للحب والحياة) ترسم لنا القاصة مكاناً بائساً رتيباً قديماً.

((منامة النوم خاصته ما تزال معلقة على المشجب حيث اعتاد أن يعلقها في كل ليلة، بضعاً من شعرات رأسه الذي كان يربيه ليسترسل حتى ظهره لا تزال عالقة في مشطه بعد آخره مرّة مشط بها قبل أن يسقط شعره الذي أحبّه وهو يستسلم بانكسار للعلاج الكيميائي والنووي الذي تعرض له طويلاً))[٥].

من خلال هذا الوصف لمحتويات المكان نتعرف على المكان وهو البيت الذي كان يسكنه الزوج الذي توفى بسبب تعرضه لمرض خبيث، وهذا الوصف يجعلنا نشعر بأن آثار الزوج ما زالت باقية كما تركها في بيته دون أن تحاول زوجته تغييرها ظناً منها بأنها تحافظ على حبها له.

فالمكان يعكس لنا الحالة المأساوية المتردية الذي وصلت إليها هذه الزوجة، وهي تقف خلف ركام الذكريات، فكل شيء في البيت يحمل ذكرى لأيام مضت، وما إن تغيرت مسار الأحداث بعد كسر أفق التوقع الذي حصل في القصة والمتمثل بلقائها بالصحفي والذي أعطاها درساً في الحياة وجعلها تغيّر من تعاطيها للأمور التي حولها. وبعد عودتها من لقاء ذلك الصحفي شعرت بأنها بحاجة إلى تغيير ما يحيط بها من أشياء.

((كذلك هي في حاجة لتغيير أثاث المنزل الكسير الغارق في الحزن الذي طالعت صورته منعكسة في المرآة...))[٦]، وبذلك أعادت لنا القاصة تشكيل المكان على وفق رؤية جمالية فشعور بطلة القصة بالمكان أصبح مختلفاً، ولهذا أرادت تغييره وهذا التغيير في المكان لم يكن ليحصل لولا اللحظة الحاسمة التي بنيت

عليها القصة المتمثلة بنقطة التحول في النص بطريقة مفاجئة كسرت بها أفق التوقع عند المتلقي.

وبعد تغيّر المكان أصبح حجم التأويل أكبر حتى أصبح المكان ذا شكل معين وتأسيس خاص، ويأتي هذا الوصف الدقيق للمكان معبّرا وموضحاً لما آلت إليه الزوجة بعد أن هجم المرض على زوجها ولم يتركه حتى غادر الحياة. فالمكان أصبح معلوماً للمتلقي.

واتصف المكان بالجمود والاستقرار والثبات وكل هذه الأشياء تجعل من الحياة معطلة، فانعكست رتابة الحياة على الشخصية فلم يسُده إلا الحزن والانغلاق، والمتلقي للنص يسلط زاوية نظره لقضية واحدة وهي نهاية البطلة المأساوية بعد أن أحاطها المكان من كل الجهات، إحاطة مؤلمة باعثة للقلق.

وتستمر هذه الأحداث بشكل سلس ومعتدل حتى يشعر القارئ إنه أمام حادثة مأساوية قد تصل لها بطلة القصة، فتوقع القارئ جاء من جملة الأشياء التي تشكلت في النص، لكن القاصة عملت على إحداث مفاجأة في النص من خلال ما تحدثه من انعطافة تثير لدى القارئ عنصر اللامتوقع فيحدث كسر في أفق توقعه.

((.... سمعت أنك محتجة على مقالتي الأخيرة! شعرت بان كلماته قد ألجمتها، وتلعثمت وهي تقول: أنا عندي بعض الاحتجاج؟"

ابتسم وقال: احتجاج على المقالة أم على دعوة للحب والحياة؟

قالت بمرارة: احتاج على الموت، وعلى الدعوة لنسيان من أحببنا، والاستمرار في الحياة، وكأن شيئاً لم يكن"

صمت الصحفي المسجى في فراشه، ثم ابتسم بمرارة، وقال لها: أشعر بالحر، هل يمكنك أن تساعديني بإزاحة هذا الغطاء عن جسدي؟" لم تكن تتوقع أن ينحرف الحديث إلى طلب خدمة غريبة كهذه، لكنها وجدت نفسها ملزمة بالاستجابة لطلبه، أزاحت الغطاء دون مبالاة، فبرز جسد الصحفي، جذع صغير منكمش بلا أطراف بل برأس يتوسطه فم لا تفارقه ابتسامة سلام وجزعت مما رأت، وأفلتت منها صرخة لم تستطع أن تكتمها، جحظت عيناها، وقالت كمن يطارد كابوساً: مستحيل.....ماهذا؟

اتسعت ابتسامة الصحفي، وقال وفي عينيه حنان يكفي لينبت يدين، وليحتوي خوفها وحزنها وإشفاقها: كنت في رحلة شهر العسل مع المرأة التي اخترتها دون نساء الأرض، تعرضت لحادث رهيب، فقدت أطرافي فيه، أصبحت عالةً عليها وعلى حبنا، لم أعد قادراً على إسعاد أي امرأة، بتُّ في حاجة فقط إلى ممرضة، فطلقتها، ووهبتها شطر ما أملك، تمنيت لها السعادة من كل قلبي، وارتحت عندما وجدتها مع غيري...ومع ذلك ما أزال أدعو إلى الحب والحياة، ألست جديراً بحمل لواء هذه الدعوة؟))[٧].

بعد هذه المفاجأة التي حصلت على مستوى الأحداث، نلحظ أن هناك أشياءً قد تغيرت في رسم المكان وبنائه، فإعادة تشكيل المكان جاءت بعد عملية كسر أفق المتوقع، فاللامتوقع هنا أسهم في إحداث الدهشة والمفاجأة لدى القارئ وجعله يتأمل النص جيداً ويقارن بين دلالات المكان السابقة واللاحقة، إذن من الملاحظ أن القارئ لم ينتبه للمكان المرسوم في أول القصة كونه من الأمكنة المتوقعة فكل ما يحيط بالمكان من بؤس وحزن أمر متوقع لدى القارئ، لكن أن يتحول المكان بلحظة واحدة إلى الفرح والسعادة هذا ما لم يتوقعه القارئ فأثار عنده تصادماً ((مع تركيب أو عبارة أو فكرة أو وزن أو فضاء نصي لا يتطابق مع معرفته الأولية))[٨].

بناء الشخصية:

كما هو معلوم أنّ الشخصيات في العمل الإبداعي تتنوع وتتعدد على وفق منطلقات فكرية وجمالية يقوم عليها النص، وفي قصص سناء الشعلان تتنوع الشخصيات فهناك شخصيات ذات مرجعيات مختلفة واقعية ومتخيلة، واخرى ذات أبعاد أسطورية ورمزية اجتماعية وتتكون هذه الشخصيات من خلال الأحداث التي تحيط بها.

ففي قصة ((دعوة للحب والحياة)) نلاحظ أن الشعلان قامت ببناء الشخصيات في هذه القصة بناءً تراتبياً فالشخصية تكون ذات صبغة محددة ثم تجعلها تتفاعل مع الأحداث وتتغيّر بحسب مقتضيات الأحداث، لكن الشعلان جعلت التغيّر يكون عن طريق كسر أفق التوقع، إذ ان القاصة تقوم ببناء الشخصية القصصية مرة أخرى وبشكل مغايرة حتى تأخذ هذه التقنية (كسر أفق التوقع) بعداً جمالياً فالبناء يكون مصحوباً بالأفكار والمواقف التي تتبناها الشخصيات وكيفية التحول الذي يحدث في سلوك الشخصية.

وبناء الشخصية يتغير بسبب حدوث اللامتوقع على مستوى الأحداث التي تسهم في إعادة بناء الشخصية، فالمسافة الجمالية التي تتركها القاصة في بناء القصة تجعل المتلقي يركز على أشياء متوقعة لكنها لا تسهم في تغيير بناء الشخصية، ثم تُفاجيء المتلقي (القارئ) بحدث لا متوقع يعيد ترتيب وبناء الشخصية بشكل جديد ومتفاعل مع الأحداث الجديدة التي طرأت على القصة (الأحداث).

تعيد الشعلان بناء الشخصية البطلة في قصة (دعوة للحب والحياة) بشكل جمالي، وهذه الإعادة حصلت بعد لحظة كسر أفق التوقع التي طرأت على أحداث القصة، فبعد أن كانت امرأة غارقة في حزنها ووفائها لزوجها المتوفى تصبح بلحظة واحدة امرأة عاشقة تحب الحياة، فهذا الاختلاف في توجهات الشخصية جاءت بفعل عامل اللامتوقع الذي أعطى بدوره أبعاداً جديدة وقابلة للتغيير والتأويل، فالمتلقي كان متوقعاً نهاية مأساوية لهذه البطلة ولكنه يفاجأ بحدوث أشياء

غير متوقعة، فالبناء الجديد للشخصية جاء بطريقة جمالية، فالبطلة أصبحت متفائلة بمستقبل مشرق وبحب جديد قادر على إعطائها السعادة فالبناء أصبح شكلاً ومضموناً عن ناحية الشكل.

((ووصلتْ إلى البيت متأخرة ومتعبة، لم تمارس طقوس دخول المنزل التي اعتادتها مع زوجها الراحل، لأنها أيقنت أنّه رحل دون عودة، وقد آن أوان توديعه، وقدّرت أنها في حاجة إلى تغيير تسريحة شعرها، وتغيير لونه))[٩].

فإذا تفحصنا ما جاء في هذا المقطع نجده يحمل دلالات وإشارات على تغيير نمط هذه الشخصية، فدخولها إلى البيت تغيّر، ثم كلمة (أيقنت) وما تحمله من وثوقية لليقين الذي أصبحت عليه وكأنها كانت في شك وهذا يدل أيضاً على التغيّر الحاصل في بناء الشخصية، ويختتم النص في (تغيير تسريحة شعرها، وتغيير لونه) وهذا التغيير في الشكل انعكس على المضمون فبدأت تتصرف على وفق الرؤية الجديدة التي حدثت بفعل اللامتوقع الذي أحدث مفاجأة على مستوى الأحداث، وبناء الشخصية الجديد اكتسب صفة جمالية، لأنه أعاد تشكيل النص تشكيلاً جوهرياً حمل في طياته أبعاداً تفسيرية وتأويلية ذات معانٍ عميقة فالحب هو العيش بسعادة، والوفاء هو الكرامة والنبل، والحياة أكبر مما يتعرض له الإنسان، أمّا على مستوى المضمون فنلحظه من خلال تصرفات الشخصية وأفعالها ((فتحت دليل الهاتف، وأدارت قرص الهاتف، وانتظرت لحظات، ثم جاء صوت مديرها الوسيم الأسمر، قالت له: ((أنا لن أحضر غداً إلى العمل)).

قال باهتمام: ((خير إن شاء الله)).
قالت بابتسامة ودلال: ((أحتاج بعض الوقت كي أهيأ نفسي لحفل الزفاف)).
قال بوجوم: ((زواج من؟))
قالت بمشاكسة وضحكة رنانة: ((حفل زفافنا.....))[١٠].

فأفعال الشخصية تغيرت وأصبحت مؤمنة بحياة جديدة بعد أن كانت تعيش خلف ركام من الذكريات القاسية تحت عنوان كبير اسمه وفاء ؟! لكن ما حصل من حدث غير متوقع على مستوى القصة أسهم في بناء القصة بناءً جديداً على المستويين الشكلي والمضموني الأمر الذي حقق غاية جمالية أحدثها التفاعل الحاصل ما بين النص والقارئ؛ لأن في هذه القصة العلاقة كانت موجهة من طرفين.

وفي قصة ((لحظة عشق)) نلتقي بطل القصة الرجل الملحد الذي لا يؤمن إلا بالأشياء المحسوسة وكان يسخر من مسألة الحب ولا يؤمن به حتى أصدر كتاباً في الإلحاد مقدمته عبارة ((أين هما الله والحب))[١١]، فبقي هذا الرجل ضمن هذه التوجهات حتى زحف المرض إلى قرنيتي عينيه، واستمر بنهجه في الإلحاد وعدم

الإيمان لا بالله ولا بالحب، وبعد أن أصبحت حياته مظلمة أحس بحاجة إلى اللجوء إلى قوة عظيمة اسمها الله، ثم جاء موعد العملية عندما تبرعت فتاة بقرنيتي عينيها لحساب المستشفى الذي يرقد فيه قبل انتحارها وأجرى العملية وعادت النور إلى عينيه، ثم قرر زيارة أهل الفتاة التي انتحرت وما أن دخل غرفتها

((شعر بروح غريبة تستحوذ على إرادته وحواسه وهو يجلس في غرفة الشابة المنتحرة، كانت غرفة هادئة، يغلب اللون الوردي على محتوياتها، جلس على كرسيّ مكتبتها، كانت رسالة انتحارها ما تزال على المكتب، جلست والدتها المكسورة بأحزانها على طرف سريرها المرتّب إلى جانب طاقة الزهور التي جاءت مع الضيف الملحد قالت الأم كاسفة دامعة: ((كانت رقيقة كبسمة، كلها حياة وحب وتفاؤل، كانت مصدر سعادتي واعتزازي لا أعرف لم انتحرت، كنت أنتظر منها الكثير من السعادة والعطاء))[١٢].

فالمتفحص لهذا المقطع من القصة يجد أنّ هناك أشياء تجعل المتلقي يقف عندها مثل (لها شعوره بالروح الغريبة التي استحوذت على المكان) ثم ما تخلل المقطع من عبارات أخرى تشير إلى روح الشابة المنتحرة الشفافة مثل اللون الوردي، والغرفة الهادئة، وهذا دليل على أناقة الشابة ورومانسيتها، وعلى الرغم من ذلك فجميع هذه العناصر تجعل هناك مسافات جمالية وفجوات أرادتها القاصة أن تكون بهذا الشكل، ثم كلمة (الضيف الملحد) معنى هذا أن الشخص حتى بعد شفائه من مرضهِ لا زال على حاله وعلى إلحاده، فالقارئ يكون أمام تساؤلات كثيرة ما علاقة الشابة بالقصة وبناء الشخصية طالما ما زال الرجل على الإلحاد ؟!

((استغرقت الأم في انتحابها، انتقل حكيم من مكانه إلى جانبها على السرير، وأخذ يكفكف دموعها، وتسمّر مكانه، كانت عيناه مسلطتين على صورة فوتوغرافية إلى جانب سرير المنتحرة، تناول الصورة بيدين متعرقتين مرتعشتين، وقال: ((من هذه السّمراء؟)).

أجابت الأم وهي تضمد بمنديلها الورقي سيل مخاطها المختلط بالدموع: هذه هبة... ابنتي المنتحرة)) لقد كانت هي، نعم، كانت هي السمراء ذاتها لا تفارق صورتها عينيه..))[١٣].

بدأت بعد ذلك تتشكل أسئلة أخرى لدى المتلقي وتكثر عنده الأشياء المتوقعة إذ هناك تطابق ما بين ما ذهب إليه وبين أحداث القصة ولم يحصل شيء غير متوقع لأن حكيم بعد أن خرج من المستشفى أصبحت صورة هذه الفتاة لا تفارق نظره وهذا الحدث منطقي بالنسبة للقارئ ولا يدل على أشياء غير متوقعة، وحتى زيارته إلى أهلها كانت من الأشياء المتوقعة، فاستمرار السرد بهذه الطريقة بدأ يعمق السؤال الوحيد الذي أصبح يلح على القارئ ما الغاية من عماه وشفاه؟ وماذا قدم للقصة ولسير الأحداث طالما هو باق على إلحاده، لاسيما ونحن نعرف بأن

أول ما طرحته لنا الشعلان من قضايا هذه القصة مسألة الإلحاد وعدم الاعتراف بالحب ؟!.

ومسألة الصورة أحدثت لدى الشخصية (حكيم) استغراباً لهذا التطابق ما بين الخيال والحقيقة الأمر الذي جعله يطلب من والدة الفتاة (هبة) المنتحرة الخروج.

((صمت بعمق، غادرت الأم الغرفة التي بقي فيها بعد ان استأذن بذلك، تعرّف على كل محتوياتها، كان في درج مكتبها الكثير من الرسائل المعنونة بعنوانه، التي لم تبعث أبداً، قرأها مرة، وثلاثاً، وعشراً، تعرف على كل محتوياتها، كان فيها حب كبير، عرف من أوراقها ومن دفتر مذكراتها أنها عملت معه لعام كامل في المؤسسة الصحفية التي يعمل فيها نفسها، دون أن تكلمه، ولكن كل كتبه ومقالاته كانت في مكتبتها، عرف أنها أحبته، وعرف أنها صممت بقلبها المريض، الذي لا يحتمل الانكسار، وتأكد من ملفاتها كانت تتابع حالته الصحية، وأنها تعرف أن أنسجتها تناسب أنسجته من التحاليل المرفقة بوثيقة حالته الصحية، وأنها كانت تعرف أن الدّور له على لائمة الانتظار لآخذ القرينتين، وفي الليلة المناسبة انتحرت...))[١٤].

في هذا المشهد وهذه اللحظة تحصل المفاجأة وكسر أفق التوقع من خلال هذا الحدث الذي لم يكن بالحسبان أو ضمن الأشياء المتوقعة بأن تكون هذه الفتاة أحبته ومن أجل الحب انتحرت لكي ينعم بالنظر، فاللامتوقع الحاصل على مستوى الحدث أعاد بناء الشخصية بناءً جديداً ناسفاً كل ما كان عليها من قبل، فحكيم تحول من شخص ملحد لا يؤمن بالحب إلى شخص محب وعاشق في لحظة واحدة، من اللامتوقع أسهم إسهاماً كبيراً في بناء جمالي لشخصية القصة.

((على مكتبها رأى نسخةً من كتابه المشهور، فتح الصفحة الأولى، كان مكتوباً تحت العنوان تماماً وبخط نسائي رقيق: ((الله هنا في قلبي)).

تناول قلمه الفاخر، وكتب في الصفحة ذاتها أعلى الكلمات التي قرأ ((إلى حبيبتي هبة... عاشقك إلى الأبد حكيم)).

أقفل الكتاب وأسند ظهره إلى الكرسي الخشبي الذي يجلس عليه، وفن رأسه الأشيب ذا الشعر المتموج بين يديه، وشعر لأول مرة بأنّ الله والحب يسكنان قلبه، قاوم رغبة جارفة في البكاء، ثم استسلم لها دون خجل، وضم صورة هبة إلى قلبه الذي بدأ يدق بانفعال وقوة))[١٥].

انتقل حكيم من ملحد إلى عاشق ومؤمن بفعل اللامعقول الذي أسهم في إعادة بناء هذه الشخصية، محدثاً بذلك تغييراً على مستوى المضمون، فحكيم لم يعد ذلك الرجل العنيد القاسي بل أصبح إنساناً محباً صادقاً، وكأنه غير حكيم الذي طالعناه في بداية القصة، وكسر أفق التوقع عند القارئ زاد من حساسية العلاقة بين النص والمتلقي، فأصبح المتلقي فاعلاً في النص غير مستهلك، إذ قراءة المتلقي بحسب هذا المنظور من شأنها أن تفتح النص على تأويلات عديدة برؤية واعية وعميقة، وهذا ما أرادت أن تؤكد عليه الشعلان من خلال اعتمادها على نظام المتوقع واللامتوقع في النص القصصي..

هوامش البحث:

١.المتوقع واللامتوقع، دراسة في جمالية التلقي: موسى ربابعة، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مجلد ١٥، ع(٢)، ١٩٩٧: ٤٧.
٢.نظرية الاستقبال: روبرت سي هولب، ترجمة: رعد عبد الجليل: ٧٧.
٣.التلقي والتأويل (مدخل نظري): محمد بن عياد، مجلة الأحكام، ع(٤): ١٩٩٨.
٤.المتوقع واللامتوقع: ٥٣.
٥.الهروب إلى آخر الدنيا، سناء الشعلان، نادي الحيرة الثقافي والاجتماعي: ٢٠٠٦: ٤٥
٦.الهروب إلى آخر الدنيا:٥٠/٥١
٧.الهروب إلى آخر الدنيا: ٤٩/٥٠
٨.المتوقع واللامتوقع:٤٨
٩.الهروب إلى آخر الدنيا:٥٠
١٠. الهروب إلى آخر الدنيا:٥١
١١. م ن:٩
١٢. م ن:١١/١٢
١٣. الهروب إلى آخر الدنيا:١٢
١٤. الهروب إلى آخر الدنيا:١٢/١٣
١٥. م ن:١٣

العالم القصصي عند الأديبة سناء الشعلان

خالد الباتلي

صدرت للأديبة الشابة المتألقة سناء الشعلان حتى الآن ٩مجموعات قصصية، نالت اهتمام النقاد، وحصدت الكثير من الجوائز، والحقيقة العالم القصصي عن سناء االشعلان عالم كبير وغني ومثقل بالرموز والتمريرات والرؤى، ويحتاج إلى وقفات فاحصة، وهو ما يضيق عنه المقام في هذا المقام، ولكن حسبنا أن نضيء زوايا وأركان ذلك العالم الحافل المتنوع، الذي يعكس عوالم القاصة الشعلان، ويكرّس موهبتها الاستثنائية.

فالمجموعة القصصية "أرض الحكايا" تقع في ١٦ قصة قصيرة، وهي مجموعة ذات قصص تلعب على ثيمات الأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية، وتخلص منها إلى مزيج قصصي جريء، يختزل اللاواقع ليقدّم الواقع بكلّ جزئياته الجميلة والقبيحة، ويرسم السعادة بأرقى معانيها، ويكرّس الحزن بكلّ بشاعته وآلامه. وهي مجموعة تتميّز بقدرتها على تقديم مساحات كبيرة من المشاعر الإنسانية والعواطف البشرية بعيداً عن التابوات دون الإسفاف أو الوقوع في شرك المغالطات أو التناقضات أو المبالغات العقيمة، وإن كانت المجموعة تدين بالكثير من تماسكها النصي وتقنياتها السردية للعبة المفارقة التي تجعل للحرمان سداسية، وتجعل البحر كاذباً، وتجعل ملك القلوب بلا قلب، وتحوّل جداراً من زجاجٍ إلى قوةٍ تحجر على مشاعر أبطال قصته، و تجعل الطيران ممكناً لعاشقٍ ولو كان عاشقاً منكوداً، وهي ذاتها من تجعل رجلاً تعيساً جداً محظوظاً جداً في ليلة وضحاها، وهي من تدفع بالناس على السقوط من السماء، وهي من تسوّغ بكاء الشيطان في عالمٍ يدين بالكثير للأحلام والتجاوزات.

والمجموعة في بعض قصصها تلعب على تقنية القصة الأم التي تلد قصصاً من ذاتها، فسداسية الحرمان تتكوّن من ست قصص، وهي: المتوحش، المارد، الخصي، إكليل العرس، فتى الزهور، الثورة. كذلك قصة أكاذيب البحر تتكوّن من مجموعة قصص: أكذوبة الجزر، أكذوبة اللؤلؤ، أكذوبة النوارس، أكذوبة الجزر، أكذوبة الأمواج، أكذوبة المدّ والمرجان، أكذوبة الأصداف. تجمعها وحدة عددية، وإن كانت تقوم على فوضى التشظّي والاسترجاع والاستشراف وتداخل الحوارات الداخلية والخارجية لأجل نقل الحالة الشعورية التي يعيشها أبطال القصة.

أمّا في مجموعة " الكابوس" الصادرة عن دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة، وكانت قد حصلت المجموعة على الجائزة الأولى في القصة القصيرة للعام ٢٠٠٥، تتناول القصص مجموعة لقطات إن جاز التعبير، فهي قصص أقرب ما تكون إلى صور فوتوغرافية عفوية في الظاهر، لكنّها متعمدّة ومدروسة تمامًا عند التحديق بها، ففي اللحظة الأولى هي كثيرة السّخرية وعدم الاهتمام واللامبالاة

بل و الدعوة إلى الضحك لالتقاطها صورًا مهمّشة أو غير مفسّرة أو غير متناسقة، لكن لحظات من التدقيق بها تقودنا إلى فجيعة الحقيقة وإلى تفاصيل الكابوس، الذي يستولي على كلّ جزئيات حياتنا، ويهصر سعادتنا، ويحطّم يقيننا وسلامنا المزعوم.

فمجموعة الكابوس هي التقاط لكلّ المسكوت عنه والمصادر يفعل قوى التابوات والمقدّسات وقوى الاستلاب، وإبراز لملامح بشاعته، وتنديد بمدى قسوته التي قد تصادر حقوق الإنسان حتى بالحلم والتمنّي والتوقّع والانتظار، وتحاصره في زاوية الهزيمة حيث لا يوجد إلا الاستسلام واجترار الأحزان والانكسارات.

وهذا المسكوت عنه قد يطال كلّ مفردات الحياة وأشخاصها وقواها وأشكالها، كما إنّه قد يحاصر كلّ الأشخاص وكلّ الطبقات في كلّ الأزمان والأماكن على وفق ظروفهم ومعطيات حياتهم، وتوافرهم على أسباب الحرمان أو العطاء المزعوم.

فالمجموعة لا تعد أبدًا بحلول، ولا تخجل أبدًا من التصريح بخوف أبطال قصصها، بل هي صرخة خوف حقيقية في وجه الخوف المسمّى (الكابوس) أيًّا كان شكله أو اسمه أو زمانه أو مكانه.

أمّا في مجموعة " الهروب إلى آخر الدنيا فنجد الحبّ بتجليات وجوده واختفائه والحاجة إليه هو الوحدة الموضوعية أو الثيمة الرئيسة في مجموعة قصص الهروب إلى آخر الدنيا التي يبلغ عددها اثنتي عشرة قصّة، والحبّ فيها يعرض عبر قصصٍ مختلفةٍ، وأحداث متباينة، وشرائح مختلفة، وأشكالٍ نادرة، فالحبّ أشكالٌ وألوانٌ كما يعتقد الكثير من النّاس والشعوب والمفكرون، لكنّه في النهاية في هذه المجموعة القصصية قوّة ثابتة للتغيير والخير والنماء والسّعادة، وهو العنصر الأساس في أيّة تركيبة نجاحٍ أو سعادةٍ، ودونه تؤول الحياة إلى الفشل والتعاسة.

فالحبّ في هذه القصص يستولي على رصيدٍ لا يعرف نهاية من السّرد والأحداث، ويمتدّ أزماناً ساحقةً في القدم أو موغلةً في النفس الإنسانية، فيكشف العيوب، ويرسم حيرة النفس التائقة للإنعتاق من أغلالها عبر مشاعر الحبّ، وهو بذلك يملك طاقةً متجدّدةً لا تفنى تجعله يتكرّر كلّ يوم وفي كلّ مكانٍ مشكلاً حالةً منفردة في كلّ مرّة، وتاركاً بصمته التي لا تتكرّر.

فالحبّ في هذه المجموعة تماماً كالولادة أو الموت، يتكرّر بلا نهاية، ولكنّه في كلّ مرّة حالةً خاصةً، لها محدّداتها وصفاتها واستثنائيتها، وكذلك هو في مجموعة سناء شعلان، له أشكال وبصمات وحالات حبٍّ كلٌّ لها بصمتها وخصوصيتها.

ويبدو أنّ هذه المجموعة هي استكمال موضوعيّ لمجموعة "قافلة العطش " التي كانت قد صدرت للكاتبة في الأردن بدعم من أمانة عمّان الكبرى في مطلع عام ٢٠٠٦؛ إذ إنّ كليهما تعرضان أنماطاً وأشكالاً للحبّ.

ومن الجدير بالذكر أنّ الحبّ في هذه القصص له قوة سحريّة قادرة على أن تجعل القلوبَ تخفق، والدّماء تسري في الأوصال الميتة، والنّفوس تنتشي بالسعادة، والهمم الخاملة تستيقظ، والأنفس الشحيحة تجود، فهذه المجموعة تعدنا بالسّعادة بشرط أن نملك قوّة الحبّ، وأن نخلص لها، وأن نرعاها، وأن نتولاها بالنّماء والزيادة، وهي تفتح تجاربنا على كثير من الأسئلة الانسانية الشائكة التي تطرح نفسها بقوةٍ على مشهدنا الفكري والإنساني، مثل: الموت، والحياة، والخلود، والسعادة، والإخفاق، والعطاء.

سناء الشعلان في هذه المجموعة تطرح الحبّ بديلاً لكلّ تجارب الإخفاق التي تكبّدتها البشرية في التّواصل والسّعادة والتعايش والتفاهم والانسجام.

وهذه المجموعة تحيلنا إلى سابقتها " قافلة العطش" التي تعرض بجرأة تنميطات وأشكال للحبّ، الذي يتجلّى في ثنائيات جدلية: كالوصل والحرمان، واللقاء والفراق، والتقارب والتباعد، و الرضا والغضب، الحزن والسعادة، ويستولي في هذه المجموعات على حيز كبير من المفارقات والتجاوزات الواقعية.

فقصص المجموعة تدين بالكثير لاستجلاب مفردات التراث والفنتازيا والخرافات والأساطير. فنجد تراث الوأد حاضرًا في القصة، كذلك خرافات الكنوز الموقوفة لرصد خرافي، وفنتازيا مشاركة الجمادات في الأحداث، فنجد القراءة واللعبة البلاستيكية والأرواح الراحلة عن أجساد أصحابها والقطط البيتية الأليفة والجنّيات تعشق، وتكون لها تجربتها الخاصة مع الحبّ، الذي يقدّم في هذه المجموعة على أنّه بديلٌ موضوعي للسعادة والهناء والسلام.

والقصص تجنح إلى طرح الحزن والفراق والهزيمة والفشل قرينًا شبه دائم للحبّ، وكأنّه تجسيد للواقع الحياتي المهزوم والمسحوق الذي يعيشه أبطال القصص، وتبقى القصص مفتوحة على التأويل والتجير والتفسير، فهل الحبّ هو علاقة خاصة لها محدّداتها الخاصة؟ أم هو صورة اجتماعية من صور المجتمع بكلّ ما في مشهده الإنساني من أحلام وأماني وتناقضات وأحزان وانكسارات؟أم هو بحث عن صيغة جديدة للبحث عن الفردوس المفقود في هذه الحياة؟

أمّا مجموعة " مذكرات رضيعة" فهي تحيلنا إلى عالم قصصي مختلف، فهذه المجموعة القصصية كما تقول كاتبتها سناء شعلان في الصفحة الثالثة منها إنّها كُتبتْ بالدّم، وهي مجموعة قصصية تسجيلية لأحداث حقيقية تروي معاناة بعض ضحايا تفجيرات العاصمة الأردنية في ٢٠٠٥/١١/٩م، حيث فجّر أكثر من إرهابي أنفسهم في ثلاثة فنادق أردنية كبيرة، كان في إحداها عرس تحوّل إلى مذبحة شنيعة، سقط فيها الكثير من الضحايا.

والمجموعة تحتوي على ٢٣ قصة قصيرة، تروي أحداثاً حقيقية، وتُسرد القصص بالأسماء الحقيقية لضحاياها، كما إنّها تُسرد بتقنيات سردية متعدّدة، تغطي مساحات زمنية كبيرة، تتجاوز ليلة الانفجارات المشؤومة. فالقصص تُروى أحياناً بسرد لاحق او سابق أو متوازٍ مع الحدث، كما إنّ أصوات الرواة تتعدّد في المجموعة، فهناك الرواي العليم في بعض القصص، وهناك الراوي المشارك في الحدث في قصص أخرى، وفي أحيان أخرى هناك الراوي الشاهد أو البطل.

والقصص تستثمر مساحات فنتازية وتخيلية كبيرة؛ لتسلّط الضوء في النهاية على عظم معاناة الضحايا، وتصوّر هول الفجيعة، وبشاعة الجريمة. وهي في النهاية تخلص إلى قيمة إنسانية جمالية، تتلخّص في إعلاء قيمة الحياة مقابل التنديد بالموت والاستهتار بحياة الإنسان لاسيما المدنيين المسالمين منهم.

فهذه المجموعة القصصية تصلح أن تُعدّ رواية بفصول متعدّدة، لحمتها الأساسية هي التفجيرات في عمان عشية يوم ٢٠٠٥/١١/٩م،، ومحورها الرئيس هو رصد المعاناة والموت والفجيعة، فالقصص جميعها ذات وحدة موضوعية واحدة، فهي تبدأ بالفرح المذبوح في ليلة زفاف العروسين الأردنيين أشرف ونادية، اللذين لم يتمّ زفافهما في تلك الليلة المشؤومة بل مزّقهما الحزن على ضحايا العرس أمواتاً وجرحى ومروّعين من العائلة والأقارب والأصدقاء، انتهاءً بزفاف هبة غزالة وشكري عازر اللذين تحدّيا الموت والإرهاب، وأقاما زفافهما متحديين الألم والحزن في إحدى قاعات الفنادق المغدورة في أربعاء التفجيرات.

ولمّا كان الإرهاب الغاشم لا يعرف وطناً أو رحمة، ولايميّز بين صغير أو كبير، أو بين ضيف أو مواطن أو مغتربٍ، فقد كان الضحايا من جنسياتٍ شتّى، فهناك العروسان والأهل الأردنيون، وهناك الفنان العالمي المبدع ذو الأصول السوريّة، وهناك التاجر الفلسطيني الكادح، وهناك الطالب والطالبة البحرينيان اللذان جاءا في رحلة نأي طويلة عن الأهل والوطن في سبيل تحصيل العلم، وهناك السائح القطري الذي جاء ليقتنص لحظات الراحة بعد شهور من العمل والجدّ، وهناك المقاتل الفلسطيني ذو التاريخ الكفاحي الطويل، وهناك الشقيق العراقي الذي هرب من بلاده حيث الموت وحروب العصابات ليجد الإرهاب في انتظاره.

فالمجموعة ذات البعد التسجيلي تمتدّ على مساحات شعورية إنسانية كبيرة ترصد أحزان ضحايا أُغتيلوا ببشاعةٍ دون ذنبٍ سوى إنّهم كانوا يبحثون عن لحظة سعادة واستجمام، ولذلك فالقصص تقترب من أدقّ تفاصيل حياة الضحايا، وترصد جزيئات حياتهم اليومية، وتسجّل أحلامهم وأمنياتهم التي ذرّاها الإرهاب رماداً، وأطعمها للنسيان، وهي بذلك تدين بلا ريبٍ الإرهاب شرّ إدانةٍ، فلا مسوّغ في الدنيا لهدر حياة إنسانٍ بريءٍ، أو ترويع آمن.

في حين إنّ مجموعة "ناسك الصومعة "هي مغامرة تجريبية جريئة لسناء شعلان في المزاوجة بين القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً، ليس في مجموعة قصصية واحدة وحسب، بل في القصة الواحدة، لاسيما أنّ المجموعة تتّسم بسمة القصة الأم التي تلد قصصاً ضمن وحدة موضوعية واضحة.

والقصص المتوالدة في هذه المجموعة تكتسب شرعيتها وحدثها المحور أو فكرتها المحرّك للأحداث من أزمتها المشتركة مع القصة الأم، ويصل عدد القصص المتوالدة من القصة الأم في بعض الأحيان في المجموعة إلى ٢٨ قصة قصيرة، كما إنّ هذه القصص تمتدّ من بضع سطور إلى بضع صفحات.

ولعلّ القلق والارتباك والشكّ والسخرية وشجب التداعي والسقوط بأنواعه هي الثيمات الرئيسة في هذه القصص التي تغزو المتلقّي بهواجسها بعد أن تقدّم نفسها له بلغة رشيقة أنيقة، تحتفي بالكلمة كما تحتفي بالألم والصراع والقلق الذي يسكنها، وتحاول أن تدّعي حياديتها، لكنّها تسقط بسهولة وبعد سبق إصرارٍ في فخّ الرّفض والتنديد، وهي في سبيل ذلك تتستّر طويلاً وراء الفنتازيا والمخيال الشعبي والتاريخ المفترض أو المتخيّل أو الفكاهة السّوداء أو السّرد الغرائبي والعجائبي أو خلف المفارقات المضحكة المبكية عبر ١٥ قصة قصيرة أو قصة قصيرة جداً.

أمّا مجموعة " مقامات الاحتراق"، فتحمل الكثير من عذابات الإنسان وانكساراته واستلاباته، وتهاجم أصقاعًا ومساحات كبيرة من صراعات الإنسان مع ذاته ومع مجتمعه ومع ظروفه ومع قائمة الحرمان والقيود والمحرمات التي تكاد لا تنتهي، وذلك في خضمّ عجلة الحياة اليومية، وفي تزاحم تفاصيلها اليومية قد يسحق الإنسان، ويجبر على التخلي عن أجزاء من إنسانيته لصالح القدرة على أن يبقى في مجتمع كاد يكون ماردًا قاسيًا يقسم كلّ من يعارضه.

والمجموعة تربط اسمها بالمقامات، لتحيلنا إلى فن قصصي قديم بمحاولة لخداعنا، وإيهامنا بأنّ ما سنقرأ في المجموعة هو مقامات مصنوعة هدفها الإبهاج والتعليم والتندر، لا وضع الألم في قالب فني مشهور، ولكن سرعان ما ينكسر توقعنا، عندما نجد قصص مقامات تبتعد عن الشكل التقليدي للمقامة، وتصبُّ لفنها في خدمة فكرتها وقضيتها، وهي الاحتراق والألم أمام متناقضات لا تورث إلا تجربة المعاناة.

وتلعب المجموعة على مزاوجة القصة القصيرة مع القصة القصيرة جدًا مع القصص المتوالدة التي تحمل داخلها قصصًا ذات لحمة موضوعية معها. وهي تستحضر أجواءً فنتازية وتراثية، فتعود إلى الماضي، وتستحضر بعض شخصيات التراث، وتعاين الحاضر، وتتمثّل بعض أبرز أوضاعه، ثم تقفز إلى المستقبل بل وإلى ما وراء المستقبل، فتستحضر السماء والجنة والنار والممالك المزعومة، والسلاطين المجهولين، وتكثف الهزيمة والحروب في مواقف وأحزان وشخصيات منكسرة.

ويبقى القول إنّ عالم سناء الشعلان القصصي يشكل علامة في القصة العربية الحداثية، وهو يحتاج لأدوات نقدية كثيرة لتفكيكه وفهمه، في ضوء موهبة استثنائية تطالعنا بها سناء الشعلان في كلّ ما تكتب.

شخصيات النص السردي
في (ارض الحكايا) للقاصة سناء شعلان

محمد إكويندي

تضمّ هذه المجموعة القصصية بين دفتيها ست عشرة قصة، كلها منبثقة من ممثل/ شخصية، بوصفه بؤرة تقاطع بين مكونين اثنين: مكون تركيبي ومكون دلالي.. وشخصيات موازية تلتقي أفعالها وتتداخل لكي تخلق شبكة تتحدد داخلها مجموع العلاقات الرابطة بين الوحدات المعنوية: التراتب، التشابه، التقابل.. تبقى هذه المجموعة القصصية (أرض الحكايا) علامة مائزة في كتابات سناء شعلان، على كتابتها الأولى، لكونها جعلت (الحكاية) في كل قصة أرضيتها/ إطارها، واستخدامها للغة شفافة أكثر تداولا حتى تمنحها سلطة صفة الرأي العام، بجمل قصيرة، وشخصية ساردة متعالية مالكة للحقيقة ومطلقة المعرفة، هي داخل الشخصيات وخارجها، منفلتة من نطاق رتابة الحكي التقليدي، وفي تبرير هذه المجموعة القصصية، نرى تغيراً واعياً في الطريقة التي كتبت بها سناء شعلان قصصها، سواء في بنائها أم موضوع كتابتها، فقد نضجت، وأصبحت أصلب عوداً، وأقل سنتيمالية وتشكل مظهراً جديداً للنّفس المعاصرة التي تستبدل الرؤية الشخصية بالمعرفة وتعكس التّغيرات في الأعراف والمحرمات...

تأتي تجربة سناء شعلان، ضمن فضاء الكتابة بفعل الممارسة، والإنتاج، كما تنخرط في التوسع والإضافة إلى ما تخوض فيه: أميمة الناصر. جواهرالريفاعة،جميلة عمايرة،هدا الجيل الذي برز بعد، سميرة عزام، و نجوى فرح قعوار، و ثريا ملحس، وسامية عطعوط، ورجاء أبو غزالة، وزليخة ابو ريشة، وهند أبو الشعر... إن ما أثارني في كتابات القاصة والروائية سناء شعلان، أنها لاتتعامل مع المثلية النسائية كحالة شاذة وجديرة بالإدانة، إنها لا تتعامل معها كموضوع واقعي جدير بالاهتمام والفهم، مثل ذلك بقصص: ((أكذوبة المد والمرجان، صديقي العزيز، الثورة)) وتجدر الإشارة عند اختياري لبعض النصوص الإبداعية في (أرض الحكايا) كونها حققت تنوعاً يسمح بتغطية الحياة الداخلية للمرأة في مراحلها المتعددة وصورها المختلفة، حيث تتبعتها، مراهقة، وعاشقة، وزوجة، و أم، ومغامرة... وهذا لايتأتى، (أرض الحكايا) بأن تتخطى هذه الظواهر بنظرة فنية، دونها استحضار ما حقّقته (القصة الأردنية) من قفزة نوعية بخصائص مميزة، وجماليات سردية متمثلة في الجيل القصصي الجديد الذي بذل جهداً في التطور والتعديل، وهذا المجهود كانت وراءه مدامك قصصية كخلفية استمد منها الجيل اللاحق قوته وشحنته الإبداعية ومن هذه الأعمدة ممن لازال يواصل فعل الكتابة القصصية، كإلياس فركوخ، وجمال أبو حمدان، و فخري قعوار، ومحمود شقير، وهذه الترسانة القصصية المدعمة بالنقد والتنظير، ومثال لذلك لا للحصر: عبد

الرحمن ياغي، و عبد الله رضوان، وممدوح أبو دلهم، و نزيه أبو نضال، وحكمت النواسية، ومحمد عبيد الله... هذا الجرد الموجز، هو الأرض الصلبة ((لأرض الحكايا)) وما نستشفه كذلك اعتراف في لاوعي الكتابة عند القاصة سناء شعلان: " عندما كنت صغيراً كنتُ أحسب أنّ هناك أرض للحكايا، وعندما احترفت فن كتابة القصة حزمت بعناد الأطفال إن هناك أرضا للحكايا، ولكن طوبى لمن يستطيع إن يدلف إلى تخومها ويعرف السبيل إليها لأنّ قراءة الكم المتواجد وحده، فعل كفيل بتجاوزه وإلا بقي من يريد أن يدلف أرض القصة الأردنية يراوح مكانه.

تلجأ القاصة إلى خدعة الفن (نواة) أرض الحكايا، في مراحل من مراحل نسيجها السّردي، فتلون بذلك بؤرتها الأساسية، التي تلتقي عندها عناصر التصميم القصصي كلّها، قبل أن تواصل انحدارها إلى (السّر) أو القصة المفتاح التي هي (أرض الحكايا) التي هي إثبات الوحدة الجوهرية للمجموعة ككلّ، كما أفصح ذلك الملفوظ: " بعد شهر كان عندي مجموعة قصصية رائعة أسميتها (أرض الحكايا) ص ١٥٧)) وضعت تصميماً يرشد إلى مفتاح الكتابة القصصية، إستناداً إلى الإطار العام، إنّه تصميم يمكن شرحه إلى (الثيم) المشتغل عليها: (البحر/ المرأة، المد/ الجزر، الماضي/ الحاضر، الماء/ الأرض، الطول/ القصر، شخصية ثابتة/ شخصية متحركة) وهاتان الوظيفتان/ الثنائيات الدلالية المصممة على أساس شكلي متتابع، كحكايا ألف ليلة وليلة، من الناحية البناء وتوالد الحكايات.. ويمثل (محمود المهندس الشخصية السردية، شهرزاد هو الأيسر لخدعة صدقيه (المهندس) داخل الكوخ..) ويمكن في ضوء هذه الثنائيات الدلالية التي لها صدى في الفضاء الذي ينقسم على أثر ذلك إلى ثنائيات كما تحد لنفسها صدى في الزمان الذي ينقسم على إثر ذلك إلى ثنائيات أيضاً، تصوّر نوعين من الشخصيات:

- الأولى تؤكد العالم الذي تحتويه النصوص الفاقدة للمبنى كما تؤكد ثبات حدوده: (الكوخ، المنارة، البحر)
- والثانية تخترق هذه الحدود، وبعبارة أخرى تقوم بتفجير العنصر، وتبرز مجموعة من التحديدات التي تلقي بظلالها على مجموع عناصر القصة وتسمها بمسميتها، فهناك أولاً تعيين للسّارد، وهو سارد يتشكل تلفيظاً من خلال ضمير (المتكلم)، إنّه سارد متعالٍ مالك للحقيقة ومطلق المعرفة، إنّه داخل الشخصيات وخارجها، يجمع بين يديه وظيفة السّرد ووظيفة التأويل، إنّه يصرح بأنّ ما بين يديه قصص، وإنّه سيكتب هذه القصص والحكمة التي تتصدّر كلامه: " عندما كنت صغيراً أحسب أنّ هناك أرضاً للحكايا نستطيع...) ويفتتح بها القصة هي خلاصة لهذه القصة، (الحكمة سابقة على الإحداث على مستوى السرد ولاحقة عليها على مستوى القصة) وبما أنّه مالك لها تين الوظيفتين، فإنّ خطابه يتحوّل إلى وظيفة ميثا- سردية أيّ إلى خطاب يتحدّث من خلاله عن الحكي وعن القصة، والحكمة هنا نص نسقي(٢) قابل للتسريد في أيّ وقت وقابل لتوليد قصة يدعم بها المضمون الحكمي من هنا ستكون هذه الحكمة منطقاً لمجموعة من

التمييزات تبدأ بالحواس، وتنتهي بالمواصفات والوظائف التي تلتقطها عين السّارد (محمود المهندس) لتودعها داخل كيان الشخصيات الفاعلة داخل نص النصوص (أرض الحكايا) وأولى هذه التمييزات هي التمييز بين القلب والعين (معادلها نافدة الكوخ ومحمود المهندس) بين الحاسة الداخلية وإدراك الأشياء الخارجية، بين التعامل السّطحي مع الأشياء والتعامل الوجداني معها إن هذا التمييز سيكون أصل التمييزات اللاحقة ومنطلقها وإذا جعلت سناء شعلان، محمود المهندس (الشخصية) كمركز توجيه على مستوى السّرد وعلى مستوى التلقي، سنحاول الإحالة على مواصفات شخصيات أخرى مالكة لمواصفات مشابهة للأولى: حارس المنارة الذي هو نفسه حكاية تذرع "أرض الحكايا" ذهاباً وإياباً " انه رجل مجنون، يسكن المنارة المعطلة منذ سنوات، ويقضي ليلة في السير على الشاطيء ممسكا مصباحاً يدوياً، أمّا نهاره فيقضيه متنقلاً بين صخور الشاطيء الشرقي، كأنه يبحث عن شيء ما، قلما يغادر ساحل المنارة وقلما يحدث أحداً ".

وإذا كانت هذه الشّخصية الموازية للشخصية الأولى (فاعل داخل نسيج (أرض الحكايا) على الأقل فإنّ (محمود المهندس) يتميز بالاستمراريّة على مستوى السّرد وعلى مستوى القصص، فكل الأحداث المسجلة في المجموعة القصصية لها مرجع واحد هو هذه الشخصية ((السّاردة) أو الكاتب لهذه القصص) بوصفها مشاركاً أو متفرجا أو موضوعاً لفعل ما، وإذا كانت هذه الخاصة لاتحدد ماهية (محمود المهندس) ولادور لها في تشكيل هذه الماهية، فإنها على المستوى آخر تعد الخيط الرئيس المؤدي إى تشكيل كينونة الشخصيات الأخرى، فمحمود المهندس يمكن النظر إليه كمرجعية قيمية تقاس عليها كلّ القيم المبثوثة في النّص فضلاً عن كونه محدداً من خلال رسم علم كامل (محمود المهندس)، فإنّه متميز من خلال امتلاكه للقصص، وهذه القصص هي من الجدة والأصالة التي يستمدّها من الشّخصية الموازية له في أرض الحكايا (حارس المنارة وزوار الشاطئ).. ومن هنا يتخذ شكل حكم مسترسلة كخلاصة مما سيروي فيها بعد، فالوجه المجرّد للقصة الحد المفهومي الذي يتّخذ شكل حكمة) يسبق وجهها المتحقق أيّ سابق على إدراكها من لدن القارئ كمجموعة من القصص المترابطة.. وهذا الترابط هو ما يؤهل هذه المجموعة، كمجموعة اهتمت بالمتوالية الحكائية والشخصيات السّردية، وهذا والوعي بالتشابه.. هو ما يغري بكتابة الرّواية إن لم يكن تمرين مقصود أو تسخين لانجاز عمل قادم اسمه الرّواية أو اقل تقدير روائية قادمة بوعي حاد، وأن كنت رمت في هذه القراءة للشخصيات النص السردي(*)، لاكناقد بل كقارئ ذواقٍ للنصوص يسعى إلى إغراء الآخرين أو تورطهم، ليس بقراءة أرض الحكايا فحسب ولكن بمعاينتها كذلك جمالاً ورؤية العالم.

الخروج من سجن الحداثة
قراءة للمجموعة القصصية "قافلة العطش"

عمر تيسير شاهين

الروائية والقاصة والناقدة سناء الشعلان؛ من الأصوات النقدية والأدبية الملفتة للانتباه، إن كان على مستوى الإبداع أو النقد والنجاح الأكاديمي.

فقد تمكنت من تقديم رسالة الدكتوراة قبل أن تنهي العقد الثاني من عمرها بسنتين، ونشرت رسالتها الماجستير وزارة الثقافة الأردنية بكتاب أسمته " السرد العجائبي والغرائبي في الرواية والقصة القصيرة الأردنية[١] " [٢]، ومن ثم نشرت روايتها الأولى "السقوط في الشمس" [٣] تلتها مجموعتها القصصية الأولى " الجدار الزجاجي وهي مجموعة كبيرة من حيث الحجم وعدد القصص، [٤] " ومن ثم نشرت مجموعتها " كابوس " عن الدائرة الإعلامية في الشارقة التي حصلت أيضا على الجائزة الأولى عن الدائرة نفسها[٤]، وأخيراً نشرت مجموعتها الأخيرة "قافلة العطش كما لسناء الشعلان قصص كثيرة في أدب الأطفال، و إبداعات في القصة القصيرة جداً، و مخطوط نقدي لرسالة الدكتوراة بعنوان "الأسطورة في روايات نجيب محفوظ"

وهذا الإبداع النقدي الذي رفاقها منذ سني الطفولة توجها بجوائز محلية وعربية وصل عددها إلى ثمان وعشرين جائزة كانت نهايتها جائزة " جائزة الشارقة للإبداع العربي ".

تحاول سناء الشعلان دوما في معظم قصصها المنشورة أن تخرج من عوالم القصة الواقعية أو الحداثية، -مع المحافظة على النسق الحداثي في القصة- عبر التجريب القصصي الدائم واختيار أمكنة وأشخاص وزمان مغاير عن الواقع الذي نعيشه ولكنه بشكل أو آخر يرمز إلى معظم المشاكل والأزمات النفسية التي ضربت النفس البشرية وخاصة المشاكل العاطفية والإنسانية التي وَلدّتها الحداثة.

ينطلق السرد القصصي لسناء الشعلان في مجموعاتها الثلاث وخاصة الأخيرة "قافلة العطش " من خيالها الملازم لها منذ سني الطفولة الذي مكنها من البدء مبكرا في الكتابة وأسبغ في ذاكرتها العرض الحكائي وزودها بالكثير من المصطلحات اللغوية المبكرة، كما إنها مارست الكتابة في سن مبكرة جداً وقد شاهدت شخصيا مخطوطة لرواية بسيطة كتبتها قبل أن تبلغ سن الخامسة عشر من عمرها.

وهذا ما يظهر بوضوح من خلال القصص والتنوع السردي الظاهر بوضوح بقصصها، كتبت متأثرة من الخيال الذي تدفق بصباها "ما زلت أذكر حتى الآن

ولعي الطفولي الشديد بالقصص الخرافية التي كنت أعدها وما أزال كنزاً لا ينضب تغرف أمي منه في كل ليلة.

في مرحلة الدراسة الجامعية الجامعة تلازمت الدراسة الأدبية مع نموها الأدبي مما مكنها في علوم اللغة والنقد واللعب الجمع بين دهشة الفكرة وامتزاج اللغة السليمة والتي تجددها دوما بمفردات غير مكررة و قد لعب تواجدها بين مجتمع أكاديمي طلاباً ومدرسين لثلاث مراحل جامعية وتنقلها بين جامعة اليرموك والجامعة الأردنية العامل الأهم في تنمية موهبتها الذي امتد عبر مشوارها لأكاديمي في الدراسات العلية التي رافقت سناء في مرحلة دراستها الماجستير و الدكتوراة [٧]..

ولعل الفترة التعليمية الأهم التي استفادت منها قصصياً عند تحضيرها لرسالة الماجستير فحققت فوائد جمة في الإطلاع والكتابة في على أهم الأساليب السردية القصصية التجريبية والتي كانت بعنوان "السرد الغرائبي العجائبي في الرواية والقصة القصيرة الأردنية".

مما مكنها من التعرف على الكثير من القصص العجائبية والغرائبية، كما عرفها على الطرائق والأجواء التي تستعمل فيها تلك الأساليب، والتي تحتاج خبرة ولغة تختلف عن أنماط السرد الواقعي وتلك الأنواع تفوق السرد الواقعي متعة ولكنها تحتاج إلى خبرة جيدة في مزج عناصر القصة في السرد لعجائبي والغرائبي الذي يعد من أكثر الأنواع السردية صعوبة لأنه يرتبط بثقافة وجغرافية القارئ.

وإذا ما عدنا إلى مجموعة الشعلان الأولى المسماة "الجدار الزجاجي، نجد التأثر الكبير للقاصة في القص الأسطوري أو التي تقترب من حكايات ألف ليلة وليلة [٩].

وقد نتوه في تجنيس بعض تلك القصص إلى النمط الحكائي، وهذا ما التمسته عندما ناقشت شفهيا عدداً من الذين اطلعوا على المجموعات الثلاث للشعلان، وذلك لمعظم أجواء القصص التي تعود إلى الماضي وعالم الجان والسحر أو الشخصيات التراثية، وهذا طبعاً خطأ فادح، وذلك لأن الأسلوب السردي الذي تستعمله القاصة؛ هو الأسلوب القصصي الحداثي الذي يركز على شعرية اللغة وعدم تكرار الأشخاص والاختصار الزمني وتكثيف المقاطع القصصية بينما تكون الحكايات عبارة عن "حدوتة " أو قصة خرافية أو تراثية متفككة الحدث وتعتمد على السرد اللغوي الركيك وتكرار الكلمات التي تقترب من لغة العوام بشكل يجعلها عندما تكتب أشبه بسناريو ومع ذلك فان الحكاية هي المسودة الحقيقة لأية قصة ناجحة قبل نقلها إلى عالم القصة.

وكنت أتمنى التكلم عن الأسطورة والرمزية في مجموعة الجدار الزجاجي، ولكن المكان هنا لا يتسع ويحتاج إلى مقالة أخرى وسنكتفي هنا بدراسة مجموعتها الأخيرة قافلة العطش.

برعت القاصة في تسمية هذه المجموعة بقافلة العطش؛ لأنها كانت قافلة حقا، تتجول بين أماكن مختلفة و متباعدة، ومتباينة الظواهر والأشخاص، فالقصة الأولى التي حملت اسم المجموعة تنطلق من أجواء الصحراء العربية، وتنقلنا القصة الثالثة الى عالم الأسطورة اليونانية بينما نعود إلى العاصمة عمان ووسط المدينة في القصة الخامسة ومن ثم تنقلنا القاصة إلى الصحراء المغربية في القصة العاشرة وتعيدنا إلى عالم الريف والوحدة و الفزاعات في لقصة الرابعة ليصل بنا المطاف إلى دنيا السحر والرصد القصة السابعة.

ومع هذا التنوع الذي يجوب مناطق جغرافية عديدة يدخل إلى أعماق وعادات الشعوب لتثبت فيها القاصة مدى ثقافتها في إخراج قصص مغايرة للنمط القصصي الحديث المرتبط بالمدينة والذي يركز -خاصة الكتابة النسوية- على الهموم الداخلية مع إلتزامها بفكرة "الثيمة" المركزية التي رافقت القصص الست عشرة، التي دارت ضمن محور واحد ثابت وهو العلاقة بين المرأة والرجل والنهاية العاطفية التي تصطدم مع الواقع المادي ولكنها حاولت ضمن دراية في الأساليب القصصية وذلك بكونها ناقدة وطالبة ومن ثم مدرسة لنقد الأدبي الحديث، حيث قلبت الواقع الحديث أو ظهر تدخل الكاتبة في جميع القصص وقد يكون السبب أن النص العجائبي والغرائبي يحتاج إلى ذهن وخيال القاص نفسه، وقد يكون لإرادة القاصة إعادة الروح الرومانسية للعلاقة بين الجنسين التي تشغل بال القاصة؟ حتى حاولت قلب الأسطورة وتغير الحدث بل قلبه نهائيا، بأن جعلت الإله يتمنى أن يصبح عاشق أدمي فتصف حاله "تمنى لو أنه يحظى بلحظة عشق حميمة كالتي طلبتها الآدمية ساكنة الأرض" و تعترف في نهاية القصة؛ أن اسم الإله الذي استعملته في القصة غير معني بالحب معترفة أنها أيضا أسطورة لم تحدث، ولكنها أصرت أن تضع شكلا جديدا لهذا العالم المهزوم عاطفيا فتحاول إعادة حتى صياغة نظرة الآلهة للحب.

وهذا ما جعل نساء القصص الواقعية في المجموعة مهزومات عاجزات عن تغير الواقع المؤلم الذي يصيبهم بالكبت والانهزامية كما سيأتي "، بينما كانت نساء ورجال القصص العجائبية و الغرائبية "العالم الخيالي المتمنى" متحديات ثائرات، ولهن شجاعة بالغة حتى في الثورة على حياتهن المرفهة وهذا ما ينطبق أيضا على رجال قصصها الغرائبية، الذي يتيهون في حياة الحداثة مصابين بحالة ضياع إنساني روحي.

على صعيد اللغة إلتزمت القاصة باللغة العربية الفصيحة والأدبية المنقية من العامية، التي امتزجت باللغة الشعرية، مما مكنها من معالجة نصوصها بطريقة سردية حافظت على المظهر الأدبي، حتى تتجنب السقوط في حفرة الحكاية.

فمن القصة الأولى نجد تميزا في الكتابة اللغوية الشعرية " كانوا قافلة قد لوحتها الشمس، وأضنتها الهمة، واستفزها العطش، جاءوا يدثرون الرمال و حكاياها التي تنتهي بعباءات سوداء تشبه أحقادهم " [١٢] واقتربت كثيرا خلال سردها من التقطيع الشعري النثري وذلك لخصوبة الرومانسية التي تجلت في معظم جمل القصص ورافقت أهم الأحداث التي تشبثت بالملاحم العاطفية ولو تتبعنا الجمل القصصية التي استعملتها في قصة "قلب لكل الأجساد" وهي من القصص الواقعية في المجموعة، لوجدنا أنفسنا نقرأ تقطيع شعري ممتزج بالجمل القصصية " غاب الفارس، غاب اللقاء، غابت الفتاة المتدينة، وبقيت الخطية وشيئ ليلكي، مسحور اسمه الحب "[١٣] وفي القصة نفسها نقف أمام جملة تقفز من لغة القص إلى الشعر عابرة إلى الشعر الفلسفي الذي يعبر عن كينونة امرأة تحترق بين أحضان الرجال ظانا أنها تنتقم من حبيب غادر دون استئذان وكأنها تطهر خطيئة الحب الفاشل بدنس الرذيلة " في الصباح تستحم، تبكي كثيراً، وترمق الجسد الرجولي العاري بتقزز، وتغادر المكان دون رجعة، ولا تذكر سوى الخطيئة" [١٤].

كذلك عندما وصفت مشاعرة فتاة مقبلة على الموت، في قصة أحكي لي حكاية عندما تدخل إلى أعماق ذاتها وتحاول وصف خيالها الأنثوي بلحظة انتشاء " أغمضت عينيها، وشعرت بأنها تسقط في أحضان القمر، أسدلت شرائط وردية على نوافذ الماضي الحاضر، وبلا قصد منها وجدت نفسها تتحسس جسدها" . [١٥].

ولأن أماكن القصص بعيدة عن خيال القارئ التزمت طوال القصص ولاسيما الغرائبية العجائبية بنقل القارئ إلى دقائق الأماكن التي ينتقل أو يعيش فيها البطل دون أن تستعمل لغة أو أسماء تجعل القارئ مرتبك في تحليل المقصد أو فهم المعنى.

ففي وصف البدوي الملثم في الصحراء "عيناه كانتا الناجي الوحيد من لثامه حملتا كلماته إلى البدوي الأسمر الممتزع بشبابه الأخاذ " [١٦] أما الصحفية الفرنسية التي جاءت الى صحراء المغرب " كان جسدها دبقاً محملا بالعرق والرمال، تمنت أن تنزلق في بحيرة باردة" [١٧] وقبل أن تجعلنا نعيش مع تلك المجنونة التي تتعرى في سبيل الحوريات ترسم حالها المتناثر "اخذت تتعرى في لحظة كانت عارية تماما حافية القدمين متطايرة الشعر، كانت قذرة الأعضاء، غير مهذبة الشعر"[١٨] هذا المنظر المنفر كان يمهد لأن يجعلنا نستغرب أو قد نستعجب أن تكون هذه المرأة عشيقة لأحد الرسامين.

المرأة المهزومة واقعياً:

في القصص الواقعية التي ضمتها المجموعة ظهرت المرأة ضعيفة مهزومة وعاجزة عن إنقاذ نفسها من الكآبة بعكس ظهورها في القصص الغرائبية، وهذا ما أوصلني إلى فهم كثرة العجائبية في المجموعة؛ وذلك لنقمة القاصة على الواقعية المادية التي تسود الواقع الحداثي الحالي، فلجأت إلى محاولة نصر العاطفة في عالمها الخيالي، فعالمنا هذا أذاب عواطفنا، وشتتها، وصهر أرواحنا في الاحتياجات اليومية، مستغنين عن حاجات أنفسنا.

وهذا ما جسدته القصة الرائعة والإشكالية"النافذة العاشقة" التي سيؤيدها بعض من حملة المدرسة الدينية ويعدون عمل البطلة عين الصواب، ويثور عليها آخرون ولاسيما أصحاب نظرية ثورة المرأة وهذا مما قد يجعلنا نعطي هذا القصة نوعا من الغرائبية.

والقصة التي كانت فيها الكاتبة –العليم –وكأنها تعيش حول وداخل البطلة التي تعيش في ظاهرها، باستقلال مادي وبيت يجمعها مع زوج وأولاد، ولكن حياتها روتينية مثل حياة باقي البشر وخاصة مع زوجها "زوج فراش لا أكثر"، وفجأة يهر في حياتها شاب يراقبها مدة طويلة عبر نافذة المطبخ، الشاب يصغرها كثيرا يراقبها بعيون عاشق وليس فضولي أو لص.

هنا يحدث الاصطدام ما بين التراث النفسي –العيب- الدين –الحرام- ورغبة الجسد الجاف –العلاقة عاطفية وليست جسدية، وهذا ما يجعل النص يحاول البحث في أعماق الأنثى غير العابثة التي نسي هذا العالم –الذكوري-كم هي عطشة دوما للمحبة وخاصة عندما تجتمع مع زوج لا يتوجه إليها كجسد.

تنفجر من داخل البطلة امرأة أخرى كانت مدفونة منذ عقود طويلة، صارت تلك المرأة الجديدة ترتدي ثيابا أنيقة، اعتنت بشعرها، تراقبه، تتحدث عنه لصديقاتها.

تلك المقدمات لم تسر كما يتوقع القارئ الرومانسي، فقد انتهت بطلتنا مهزومة أمام واقعها فلم تجرؤ على محادثته أو حتى مبادلته الحب والخروج من سنوات الجليد العاطفي؛ اكتفت بالتكوم ناحبة كل يوم في مطبخها تبحث عن ضوء كان ينير لها ظلمتها الأنثوية.

وكذلك حظ البطلة في قصة"احكي لي حكاية" فهي كانت قد أحبت رجلا يكبرها في السن، ورفض أن يشاركها مشوار حياتها، وبعد أن تزوجت من رجل آخر لم تتمكن على مدى تسعة أعوام من الحياة معه، فاختارت الطلاق أو هو وهبها إياه بعد أن يأس منها.

اكتشفت بعد الفحص السريري أنها مصابة بضعف عضلة القلب، أحب إنهاء معاناتها، وهناك أخذها ملك الموت إلى الجنة كما تتوقعه القاصة وشاهدت حبيبها من هناك.

في هذه القصة فشلت المرأة في اختيار حبيبا مناسبا لها، فالكهل وإن أسعد عشيقة تصغره عمرا فستكون سعادته مؤقتة! وفشلت في أن تتأقلم مع زوج أحبها، وفشلت حتى في إكمال حياتها؛ بعد أن تأكدت سريريا من أصابتها بضعف في عضلة القلب، لأن مرض القلب يرمز للهموم والأحزان المتراكمة التي تحاصر صاحبها حتى "يتكلس قلبه.

في نص مشابه تقريباً جاءت قصة " قلب لكل الأجساد " فالبطلة فشلت في الحفاظ على حبيبها تماماً مثل قصة"احكي لي حكاية" ولكنه رجل شريف قطع الخط مبكرا دون أن يستغل تلك العاطفة، وبطلة القصة هنا تختلف بطريقة تفكيرها عن بطلة " النافذة العاشقة" فالأخيرة كانت عاقلة ولم ترض أن تخسر بيتها وعائلتها ومجتمعها من أجل إشباع العاطفة، بينما البطلة في قصة "قلب لكل الأجساد" –قد يكون لصغر عمرها عن سابقتها- لم تكن تعي نفسية الرجل ولعل عنوان القصة يقدم لفهم النص؛ لآن القلب للحب وليس للجسد وهذا ما يسوقنا إلا أن القصة تشير إلى إنسانة عاطفية بحثت عن الحب في مستنقع الجنس الذكوري.

فبطلة القصة – أو يمكن تسميتها بالشخصية المحورية للقصة- أفهمها حبيبها أن علاقة الحب لديه متلازمة مع علاقة الجسد، فقدمت له الفتاة المتدينة جسدها بعد أن تنازلت على عهد مع ربها بوضع ذلك الجسد بالطريق المستقيم، ولكن حبيبها تخلى عنها ليبحث عن حب جديد داخل جسد جديد.

هذه الهزيمة أنتجت هزيمة أخرى أشد ألما وظلما لنفسها، فقد بحثت عن حبها في أجساد الرجال.

لم تكن بطبيعتها –عاهرة- ولم تشعر بتلك الشهوة البركانية التي تأتيها مع كل جسد جديد ولم تستمتع بالهدايا، بل كانت تعاني من إثم الخطيئة، وظلت فيها النزعة الدينية ولو معطلة.

في النهاية أدركت أنها أضلت الطريق وتلك الشهوة التي كانت تتدفق من جسد حبيبها الذي يحوي قلبا يمدها بحب لم تعثر عليه في جسد آخر.

وهكذا في هاتين القصتين وقصة " احكي لي حكاية "نجد أن المرأة ظلت مهزومة في جميع حالاتها إن تبعت عاطفتها أو قمعتها، فقد كان طرح القاصة مبنيا على قراءة الواقع ودراسة المجتمع الشرقي، فبعض القصص التي تكتبها - المرأة -كانت تعطي الثورة للمرأة متناسيات أن المجتمع لم يهيأ لاستقبال تلك الثورة [١٩].

وهذا القصة شملت أيضا تعرية المجتمع الذي يحاول تغطية شهوته بالحرية والانفتاح أو بالحب الذي ينتج امرأة عاهرة ورجل بطل، حسب النظرة القاتمة.

وقد لمست في قصة قلب لكل الأجساد نوع من الدفاع عن نظرية "المومس الفاضلة" وتتلخص في أن المومس أو المرأة الإباحية التي تمارس الجنس للمتعة

وليس للكسب المادي قد تكون نتاج ظلم أو جريمة اجتماعية ن ولكن للأسف ظلت النظرة دوما لتلك السناء سوداوية وقاتمة.

ولعل القاصة قدمت نوعا قويا من الولوج لتلك المرأة المومس الفاضلة أو الضحية إن كان المجرم ذاتها أو غيرها، فلم تكن تسير وراء الجسد بحثا عن الرذيلة "من جديد تستغفر الله وتسب الحب والخطيئة، كم أصبحت بعيدة عن ذاتها! كم أصبحت بعيدة عن التوبة !بينها و بينهما الخطيئة ومئات الرجال والأجساد وقلبها"(٢٠).

الواقعية القصصية جاءت متفائلة أكثر من سابقتيها في قصة "قطار منتصف الليل "حيث تتوجه المعلمة إلى محطة القطار، لتخبر الرجل الذي سيأتي للقاء تلميذتها، التي تعرفت عليه من خلال "الانترنت"، إنها خدعته عندما أخبرته- لم توضح الكتابة كيف ويحتمل عن طريق الانترنت- أنها طالبة جامعية لتلهو معه.

إلا أن المعلمة شعرت بالحب يختطفها عدما شاهدت الرجل بطلته الأنيقة وباقة الورد الحمراء التي تحملها يده.

لم تتمكن المعلمة من مغادرة المكان قبل أن تتقمص دور تلك الطالبة دون أن تخبره أي شيء سوى اسمها الحقيقي لتكمل معه المشوار.

هذه القصة رطبت - بعض- الشيء أجواء الحداثة المشحونة، ولعها من القصص النادرة التي تعطي صورة متفائلة عن علاقات الانترنت التي تنتهي بسرعة تناسب سرعة حدوثها.

ثورة الحب العجائبي:

بعد العرض الأسطوري الذي شابه ألف ليلة وليلة في المجموعة القصصية الأولى لسناء الشعلان، اتجهت بقافلة العطش إلى السرد العجائبي والغرائبي، لتمتعنا بخيالها الذي ينطلق بعيدا حتى يحاكي الجماد وتختار أرضيات مختلفة ترتبط معظمها بالريف أو أجواء القرية، وهو المكان الذي يناسب عجائبية الحدث، و هذا نقطة مهمة انتبهت إليها الكاتبة، لأن الريف بطبيعته البسيطة تتقبل أجواء السحر والغرابة والشعوذة، بعكس المدينة التي ترتبط بالعلم والنمط التفكيري الرافض للخزعبلات.

من ناحية أخرى كانت القصص العجائبية ترمز إلى الفشل العاطفي، فكان أبطال القصة الذين عايشوا المدينة يشعرون بفقدان عاطفي شديد، جعلهم يبحثون عن العاطفة والحب من تمثال أو من جنية، أو من لعبة بلاستيكية، تُعرض عليها الألبسة، وهذا ما يجعل الطرح الرومانسي يغلب على القصص العجائبية، مما يترك في نفس القارئ صورة واضحة بتدخل الكاتبة في صياغة أحدا ث و نهايات القصص.

في قصة " الفزّاعة " التي تدور أحداثها في مزرعة ريفية، تصنع فتاة جميلة-مالكة الحقل- فزاعة في حقل الفراولة، فتقع تلك الفزّاعة -الذكر -بحب تلك

الفتاة، فأخلص الفزاعة بعمله بإخافة وإبعاد الطيور ليس لأنه فقط صنع لذلك بل لأنه يحبها!! تدخل الكاتبة الى العمق العاطفي الهش لذلك الفزّاعة فتصف "قلبه القشي" وتأثره بصوت الفتاة وكيف يراقبها كلما عبرت للحقل، حتى أنه غرق باللذة وهو يستنشق رائحة عرقها عندما ألبسته ثوبها البالي.

وتستمر عجائبية السرد حتى يغادر الفزّاعة تربته ليشاهد ذلك الشاب الذي أتى لزيارة فتاته –صاحبة الحقل- فتأخذه مشاعر الغيرة إلى سكنها ويدخل إلى البيت بعد أن شاهد الفتاة تبكي بعد نزاع طويل بينها وبين الشاب الذي من المفروض أن يكون على علاقة حميمة معها.

فهل نؤول الفزّاعة بالشاب العاشق لفتاة ثرية؟ أم عاشق امرأة متزوجة؟ كما في رائعة عبد الرحمن منيف "قصة حب مجوسية" أم هي ضياع الروح الأنثوية العاشقة في غياهب الرجل.

قصة "امرأة استثنائية " عرضت نوعاً من العجائبية الشخصية والحدث العجائبي التراجيدي.

الشخصية الرئيسة "الأنس" فتاة ذات قامة قصيرة حد التقزم، ومشوهة الملامح، تعيش منبوذة بين المحيطين لها، تصف نفسها أنها موهوبة، لدرجة أنها قادرة على تحرير التمثال من عالمه الحجري ليتمكن من الانتقال من موقعه مثل أي شاب، فتلك الفتاة التي نبذها الناس ولم يكن أحد يعطيها لحظة اهتمام لأنها مشوهة، بل وتملك ملامح مقززة عاشت السعادة التماثيل سيما مع ذلك الحجر البشري الذي أعلن حبه لها وصار يرقص معها في المدرج.

تلك الفتاة صارت تقايض المرسومين في اللوحات و المنحوتين في الحجارة بأن تخرجهم من أسرهم على أن يقضوا معها ساعات جميلة.

في قصة "زاجر المطر" تتبدل الشخصيات فبطل القصة شاب وليس فتاة، إلا أنه موهوب مثل تلك الفتاة ولكن ليس بتحرير التماثيل، بل له موهبة استثنائية على توقع قدوم المطر، ولكنه يعاني من حرمان ليس شكلي ولكنه "تعاسة حظ "فهو تيتم باكرا فتزوجت أمه وتركته لزوجة عمه التي كانت تلقبه "أجود الهبيلة" ومع أنه حقق معدلا عالياً في الثانوية العامة إلا أنه لم يكمل دراسته، هكذا ظل حاله السيء يعانق أيامه حتى تعرف على عجوز علمه كيف يكون زاجراً للمطر.

بعد أن رحل الشاب إلى المدينة لم تكن موهبته تنفعه لأن المطر لا يعي للناس شيئا، مثلما يعني الفلاحين، ومع أن شروحات طويلة لازمت القصة فككت أحداثها لأنها شروحا لا تليق بالقصة التي تعتمد على التكثيف بعكس الرواية، إلا أن نهاية القصة توصلنا إلى الفكرة المركزية التي كان من الممكن للقاصة أن تدخلنا إليها فورا بعد تلخيص بسيط لذلك الشاب الذي فشل في المدينة مثلما فشل في حياة القرية لأنه لم يُفهم من الناس الذين كانوا يستخفون به، وهناك في المدينة عشق لعبة بلاستيكية لعرض الثياب في أحد المتاجر، وهنا تبدأ القصة العجائبية

فصار الشاب يحادث اللعبة التي بادلته الحب، وتحدثه كل يوم عندما يقف أمامها عن عالمها البلاستكي وتسر له بأمنياتها، بل وتحزن على حياته ويتفقان على الزواج، معضلة تلك العلاقة من سينتقل إلى عالم الآخر، وهذه براعة قصصية بعد عجائبية العلاقة بل جارت القاصة خيال العجائبية ولم تكتفي بعرض سطحي لهذه العلاقة العجيبة التي تجمع رجل مع لعبة، بل نصل إلى معضلة أكثر تعقيدا، فمن سيغير نمط حياته حتى لا تنتهي أمال لعبة وعشق رجل.

الناس اتهموا ذلك الشاب بالجنون، ورفض صاحب المتجر إيصال باقة ورد من الشاب إلى معشوقته البلاستيكية، ويتأزم وضع الشاب النفسي، فلا يعود يحتمل مشاهدة الرجال لها من وراء الزجاج، وهنا تتمكن القاصة بمزج الرمزية بالعجائبية حتى إننا نرفض الواقع ونعيش مع عجائبية اللعبة وزاجر المطر الذي يخترق الزجاج بحركة جنونية ليلتقي حبيبته، وتنتهي القصة و حياته بابتسامة فرح صغيرة.

الزوجة التي قطعت الوحوش جسد زوجها في قصة "بئر الأرواح" فحملت بعض أشلاء جسد زوجها وذهبت إلى البئر العجيب الذي يحكى عنه أنه "مؤول للأرواح" الذي كان يجمع طفولتها مع زوجها، فتتطلب من البئر أن يعيد لها روح زوجها –حبيب عمرها-.

البئر طلب منها أن تحضر جسداً كاملا ليعيد له روح زوجها وظل البئر يرفض توسلاتها ومحاولاتها لإقناعه أن فقدانها لزوجها يرحمها من التمتع بالحياة، ومع إصرار البئر على طلبه تطلب منه أن يضع روح زوجها في جسدها هي.

آخر القصص العجائبية في المجموعة " الجسد" فهذه القصة أيضا عجيبة الطرح، فهي ليست بين لعبة ورجل ولا عاشقة وأشلاء رجل، ولا فزاعة و فتاة.

هذه علاقة تعلق بنطال بجسد صاحبه، فتدخلنا العجائبية إلى أعماق البنطال الذي يغادره صاحبه بعد سنوات طويلة حاول ابقاءه على جسده، وتروي القصة حب وعشق ذلك البنطال لذلك الجسد الذي حاول صاحبه تكيفه وفشل.

وإذا حاولت بجهد شخصي تفسير أو فك رمزية القصة، فإنني أرى أن البنطال رمز للمرأة التي يتخلى عنها زوجها-حبيبها- عمرها- جمالها، بعد أن تسرقها سنوات العمر وتسلبها تاجها الأوحد الجمال.

وتظل دوما النظريات التأويلية تعاني الحيرة عندما تقف على أعتاب القصة العجائبية.

السرد الغرائبي:

من أصعب ما يواجه النقاد تجنيس السرد إلى الغرائبي، لأنَّ (الغرائبي ليس جنساً واضح الحدود، بخلاف العجائبي، وبتعبير أدق إنه ليس محدوداً إلا من جانب واحد، وهو التفسير على وفق معطيات عالمنا الحقيقي، فالغرائبي يتنوع، وينهض الفهم الخاص والمعارف المشتركة، والثقافة الخاصة والزمن، والمكان،

والحالة النفسية والإحالات الذاتية بدور في تقيمه ورسم خطوطه أبعاده بخلاف العجائبي الذي يمس دائماً ما لا يمكن أو يحدث وإنما " يتحدد بصفته وإدراكاً خاصا للأحداث غريبة" (٢١)

فالقصص التي عددتها غرائبية في هذا المجموعة قستها بالتراث الاجتماعي حسب البيئة الاجتماعية للكاتبة والنمط العقلي الوسطي للمفهوم الثقافي، وذلك لأن "الثيمة" المركزية للمجموعة في قصص المجموعة الغرائبية هي العلاقة بين الرجل و المرأة، ولن نجد أحداثا غرائبية من ما وراء الطبيعة أو ظواهر تستدعي الغرابة العلمية، ومع ذلك فقد ينظر أصحاب النظرة الرومانسية أن هذه القصص ليست غرائبية إنما نتيجة واقعية وقد يحكم عليها حال قرأتها بالغرائبية أصحاب الاتجاه العقلاني.

أول القصص التي حملت اسم المجموعة "قافلة العطش" تعرض قصة من الصحراء بدايتها لا تحمل الجديد من حكايات الصحراء فأحد القبائل الغازية التي تهزم قبيلة أخرى وكالعادة تأسر نساءها.

زعيم القبيلة المنتصرة وقع في عشق إحداهن ويبدو أنها ابنة زعيم القبيلة، ورفض عرض القبيلة الأخرى بفدائهن بالمال، بل وإكراما لتلك الفتاة أنعم عليهن بالحرية، وهنا تبدأ الغرائبية المشوقة ولتصل ذروتها عندما رفضت تلك الفتاة أن تنفك من أسرها وفضلت البقاء في قبيلة حبيبها الذي أسر قلبها بعد أن أسر جسدها.

هذا الحدث الغرائبي عالج النص بشكل نزع عنه تقليد العاطفة الصحراوية، وبعد ذلك حاولت القاصة تفسير وأد الفتيات بعد أن أخبرتنا أن رجال القبيلة المهزومة قتلوا نساءهم بعد أن شاهدوا العطش في عيونهن، وهذا ما يعطينا ثورة القاصة على تجريم حرية الاختيار العاطفي وقد اختارت الصحراء لأنها المكان- الوطن- الأول للعرب وما يزال العرب يتمسكون بتقاليدهم التي اكتسبوها منذ أيام القبيلة، وهذا ما جعل القاصة توضح في نهاية القصة أن رمال الصحراء تعرف أن جريمة وأد الفتيات لم تكن يوما خشية الفقر إنما خشية الحب !!

في ثلاث قصص غرائبية أخرى من المجموعة نفسها عرضت فيهما القاصة البعد العاطفي.

في تلك القصص قدمت في كل واحدة شخصيتين متناقضتين تماما وفي أمكنة متباعدة وعلى هذا سندرس غرائبية العلاقة التي جمعتهما.

ففي قصة "سبيل الحوريات" نجدا أن الشخصية الأولى رجل يدرس الهندسة المعمارية ويتقن فن الرسم أما الشخصية الثانية فهي امرأة مجنونة تتعرى دوما أمام الناس في سبيل الحوريات.

أمام هذا العرض لا يمكن للقارئ وهو يتسلسل مع القصة أن يتوقع نهاية تجمع تلك الشخصيتين، ولكن فجأة عندما كانت تمارس تلك المجنونة عريها شعر ذلك الرسام بأنها أسرته، فتوجه لها ليعيد عليها ثوبها.

تغيرت حبكة القصة فلم تكن تسجيلية كما توقعنا لشخصيتين متناقضتين بل بداية علاقة جعلت من المجنونة تعقل ويكتشف الرسام أنها من يبحث عنها، لتنتهي العلاقة بأحد الشقق التي جمعت زوجين أحدهم رسام والثانية امرأة هادئة "عيبها الوحيد أنها تتعرى عندما تغضب ".

في قصة "تينا" تأخذنا القاصة إلى جو مختلف عن سابقتها فالشخصيتان متشاحنتان والنص يحمل جملا تمهيدا لصراع بين الشخصية الأولى وهو دكتور يعمل مع الصليب الأحمر يرأس الوحدة لصحية الخيرية في جنوب نيجريا.

والشخصية الثانية بعكسه تماما امرأة مشعوذة وتعالج الناس في الأعشاب[٢٢] من قبائل " وادبيه" لعله صراع بين العلم والعلاج الطبيعي والشعوذة، الذي يقود فضول هذا الطبيب لمتابعة تلك المرأة التي يلجأ لها السكان أكثر منه.

ولكن الحدث الغرائبي الذي يصادفنا في منتصف القصة أن ذلك الطبيب الغربي يحب تلك الساحرة تينا ويتوجه لها إلى تلك القبيلة في يوم احتفالات ويحملها على ظهره معلنا حالة عشق غرائبية قد لا يصدق معظم سكان العالم.

قد ترمز هذه القصة الغرائبية إلى أمنية للكاتبة نحو أن يتجه الغرب بصورة ايجابية إلى أفريقيا أو أن الإنسان البسيط يملك ما سلبته الحداثة من إنسان المدينة !!

هذه القصة قدمت معلومات أيضا كثيرة لذا ينظر لها ثقافياً فمعظم المعلومات الجغرافية والأماكن فيها واقعية وهذا ما أعطى نوعا من المتعة والفائدة منسجما مع غرائبية قصة عاطفية من خيال الكاتبة.

بعرض عكسي عن تلك القصة نجد قصة " تحقيق صحفي " تتنقل هذه المرة إلى القارة نفسها ولكن لشمالها، وبالتحديد إلى قبائل الطوارق، ونحن أيضا هنا أمام شخصيتين متناقضتين. بل ومكانين متناقضتين.

الشخصية الأولى صحفية توجهت إلى قبائل الطوارق "تيغمار في الصحراء العربية" قادمة من البلاد المتحضرة.

الشخصية الثانية سيدي الطالب رجب وهو زعيم ديني يُطلق"من الطلاق وليس الإطلاق" نساء قبيلته اللواتي يعشقن غير أزواجهن ومن ثم يزوجهن لمن يحببن.

القصة وقبل أن تدخلنا في الفكرة الغرائبية أو "ثيمة القصة" تعرض لنا مقدمات غرائبية فالموضوع الذي أتت من أجله لهذه المنطقة هو تحقيق صحفي عن نساء الطوارق وقد خصص له مكان جاهز في المجلة التي تراسلها وبسبب مشاكل زوجية أخرتها عن إتمامه لم يتبق لديها سوى أربعة أيام لإتمامه. هذه مغامرة غرائبية مع قبيلة لا نشاهد حتى وجوه رجالها ولها لغتها الخاصة ولاسيما أن الأمر يتعلق بنساء القبيلة، ولكن الغرابة ليست هنا.

فقبائل الطوارق كما تخبرها إحدى النساء تترك للرجال عمل "الشاي ونصب البيوت والقيام بأعمال المنزلية" أما السناء فهن "يُعشقن بقوة" وأكيد أن هذا خبر غرائبي لقبيلة توقعنا أنها تقمع المرأة ورجالها لا ينتسبون لعالم العاطفة بسبب قسوة الصحراء وكثرة الترحال.

مع كل هذا العرض الثقافي الغرائبي الذي لم يلامس اللغة المباشرة بل حافظ على نمطه القصصي تعجبنا من إنزياح القصة لتشعل قلب الصحفية بالزعيم الديني، بل وتفضيلها أن تكون زوجة له وتتطيب بعطور الطوارق بعد تذكرها لزوجها القاسي. لم تكمل التحقيق الصحفي وآمنت بحكم الطالب رجب الذي طلقها من زوجها وتزوجها هو. وطبعاً هذه غرائبية لا يمكن أن يستوعبها أي عقل مدني ولا حتى صحراوي.

هوامش البحث:

١. السرد العجائبي والغرائبي في الرواية والقصة القصيرة الأردنية سلسلة كتب ثقافية تصدرها وزارة الثقافة الأردنية كتاب الشهر ٨٣.
٢. رواية السقوط في الشمس طبعة أولى منشورات أمانة عمان ومن تم نشر طبعة ثانية مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع ٢٠٠٦
٣. الجدار الزجاجي مجموعة قصصية منشورات عمادة البحث العلمي الجامعة الأردنية.
٤. راجع قصص أكاذيب ص ٣٧ البحر و سداسية الحرمان ص ١٥.
٥. الكابوس مجموعة قصصية نشر الدائرة الثقافة والأعلام حكومة الشارقة دولة الإمارات العربية ٢٠٠٦.
٦. قافلة العطش مجموعة قصصية بدعم من أمانة عمان ٢٠٠٦
٧. " السرد العجائبي و الغرائبي " ص ١٠.
٨. راجع لقاء أجراه عبد الغني عبد الهادي مع سناء الشعلان، مجلة دبي الثقافية عدد ٢٠ يناير ٢٠٠٦.
٩. راجع مقدمة الكتاب من صفحة ٧- ١٧.
١٠. منها سداسية الحرمان.
١١. " يظهر تألقها في كتابها السرد العجائبي انعكاسه على طريقة سردها للقصص وهذا ما مكنها من التعامل مع القصص العجائبية بعد أن فهمت أساليبها واطلعت على الكثير منه"
١٢. " قصة رسالة إلى الإله" ص٢٢.
١٣. ص ٩
١٤. ص ٧٤
١٥. ص٧٦
١٦. ص ٨٠
١٧. ص ٩
١٨. ص ٦٧
١٩. ص ٣٣
٢٠. وأنا شخصيا أميل إلى الحكمة التي سارت عليها امرأة قصة "النافذة العاشقة" وأثمن براعة طرح القضية الجنسية التي تشكل محور نظرة الرجل للمرأة في الوطن العربي، وقد أوصلتنا القصة؛ إلا أن الجنس ليس نتاج علاقة طبيعية بين الرجل الشرقي وحبيبته –إذا ابتعدنا مؤقتاً عن الحكم الديني- بل هو استنزاف شهواني للمرأة عبر استغلال ضعفها العاطفي أو المادي أو مصلحة أو قهر من أي نوع كان.
٢١. ص ٧٧

٢٢. السرد العجائبي والغرائبي في الرواية والقصة القصيرة الأردنية ٣١ص.
٢٣. هذا يتواجد بشكل طبيعي في أفريقيا فمع أن العلاج في النباتات علم قائم بذاته إلا أنه يرتبط في أفريقيا بالشعوذة لأن تلك الشعوب تؤمن بالأرواح وماشابهها بشكل كبير جداً).

قافلة العطش لـ سناء شعلان
إستراتيجيّة التّناغم بين العتبات والنّص

عبّاس سليمان

تونس

١. تقديم:

هذه المرّة أنا مضطرّ إلى أن أخون ثوابت المنهجيّة وشروطها وأبدأ ورقتي بحكم يفترض أن أختم به وأجعله آخر الكلام كاستنتاج لمقدّمات وفرضيّات وتحليل وإبحار في عالم المقروء و غوص في أعماقه وثناياه.

سأخون المنهجيّة وثوابت القراءات النّقديّة لأعلن منذ البدء أنّني إزاء عمل قصصيّ عجينته لغة راقية و حبكة محكمة وجرأة ساطعة وتقنيّات عالية. سأخون المنهجيّة لأقول وأنا بعد أكتب السّطور الأولى إنّ هذه المجموعة القصصيّة التي بين يديّ جعلتني أثوب إلى رشدي قليلا قليلا وأتراجع عن قناعتي السّابقة بأنّ جنس القصّة القصيرة آيل إلى الاندثار أو الاحتضار و أنّه يقترب حثيثا من نزعه الأخير بعدما عجز منعشوه القليلون على أن يبعثوه معافى سليما. سأخون ثوابت القراءات النّقديّة إذن لأقول منذ البدء إنّني أمام مجموعة قصصيّة استطاعت أن تبدّد مخاوفي وتروّيني وتسكت ظمئي حتّى وإن كان عنوانها"قافلة العطش"[١].

ولئن كانت زوايا البحث والتّحليل القابلة للتّناول بل والملحّة عليه في هذه المجموعة متنوّعة ومتعدّدة فإنّنا سنكتفي في قراءتنا الأولى هذه بالنّظر في العتبات أوّلا وفي نصّ المجموعة الأوّل[٢] ثانيا واقفين على إستراتجيّات التّناغم التي ربطت بينهما وأحلّت بينهما ائتلافا وانسجاما أصبح اليوم من النّادر أن نعثر عليه في الكثير من الأعمال الأدبيّة.

٢. العتبات:

"قافلة العطش"مركّب إضافي أردف بمقتضاه الظّمأ الشّديد إلى رجال قبيلة عائدين بعد سفر مضن إلى ديارهم البعيدة... ولئن كانت عناوين القصص والرّوايات المتّخذة شكل المركّبات الإضافيّة عديدة لا حصر لها فإنّ ما يثير منها الشهيّة إلى القراءة بقدرته على شدّ الإنتباه ولفت النّظر قليل قليل قليل. مركّبات إضافيّة ميّتة محايدة صامتة لا توحي بشئ ولا تحرّك السّواكن ولا تضع في اعتبارها أنّ ثمّة متقبّلا على الطّرف الآخر تجب دغدغته ومراودته وجرّه إلى الإبحار في عالم مابعد العنوان.

إنّ العنوان الميّت كالباب الصّدي لا تلمسه ولا تدفعه ولا تفتحه ولا تلج وراءه مطمئنّا.

إنّ أيّ عنوان ميّت هو علامة على سوء الإختيار وسوء التّصرف في اللّغة وباعث على قتل انتظار القارئ وإعلان العداوة معه. ولا شكّ أنّه فضلاً على حسن اختيار الألفاظ الذي يجب أن يرد في تحقيق مثير فإنّ عنوانا لا يبعث على التّأويل ولا يدفع إلى تعدد زوايا الفهم هو عنوان لا ترجى من ورائه قراءة ممتعة ولا متواصلة. لابدّ إذن لنضمن مرور قارئنا إلى ما بعد العتبة أن يكون العنوان باعثا على الإثارة والتّأويل منفتحا على فرضيّات **hypothèses** تبدأ منذ المصافحة الأولى ولا تنتهي حتى بانتهاء القراءة.

"قافلة العطش" هو العنوان الذي اختارته سناء شعلان لمجموعتها موضوع قراءتنا. عنوان فيه إشارة إلى القفول أو العودة أو الأوبة أو الرّجوع من السفر ولكنّ هذا الرجوع جاء مقترنا بالعطش.

هكذا تتبدّى الإثارة وتتولّد الفرضّيات منذ انتباهنا إلى ما بين المضاف والمضاف إليه من تنافر يؤكّده الرّجوع الذي يفترض أن تكون فيه القافلة محمّلة بشراءات السّفر و خيراته من جهة و العطش الذي يفترض أن يقترن بأوّل السّفر لا بنهايته من جهة أخرى على افتراض أنّ الارتواء هدف أو غاية من أجلها رتّب السّفر!

نتجاوز العنوان قليلا فنقرأ ما يشبه التّقديم أو التّصدير أو ما قبل انطلاق القصّ **Préambule**: "كم هم عطشى أولئك االذين لا يعرفون أنّهم عطشى. وقد أثار فينا هذا التقديم ملاحظتين:

الأولى أنّ سناء عدلت عن السّائد وخرقت المألوف فلم تقدّم بكلام متداول معروف قاله قبلها" أحد الكبار"حتّى غدا مرجعا أو مثلا يضرب أو حكمة منتشرة أو كالقرآن يتلى،إنّما قدّمت بكلام لها فكأنّما القاصّة تقول: القصص لي والأفكار أفكاري فلم أقدّمها بكلام قاله آخر.

الثّانية أنّ في هذا الكلام المركّز الكثيف الدّي عددناه تقديما أو كالتّقديم إشارة إلى الهمّ المعرفي الدّي تنوء به الكاتبة وإلى الحسرة على الذين أصيبوا بنكبتين:

نكبة العطش بما في هذه الكلمة من إحالة على الحاجة **le besoin** وانعدام التّوازن والتّأرجح بين الحياة والموت ونكبة الجهل بالعطش أي الجهل بحالة الفراغ والفقر المعرفيّ وحالة الاقتراب من النّهاية.

ولعلّنا لا نجانب الصّواب كثيرا إذا قلنا إنّ لهذا التّصدير أفضال على القارئ أهمّها أنّه يوجّه قراءته ويحدّد زواياها وينبّه منذ البداية إلى أنّ النصوص لن تكون فقط إمتاعا وتسلية بل أسئلة نتحمّل جميعا مهمّة الإجابة عنها والبحث لها عن حلول. وما أجمل أن تثير فينا كلّ ضروب الفنون أسئلة تحرج المتقبّل و تخرجه من حياده وسلبيّته فلا يكتفي بعينيه لقراءة الأثر إنّما يضطرّ إلى إعمال فكره وخياله ليشارك الكاتب همومه وحيرته ومقاصده.

النّص الأوّل:

نقرأ القصّة الأولى التي يحمل الكتاب عنوانها أو تحمل هي عنوان الكتاب فلا نكاد ننتهي منها حتّى نطمئنّ تماما إلى كلّ الفرضيّات التي أثارتها فينا قراءة العنوان فإذا التّنافر بين إحالتي أو دلالتي القافلة من جهة والعطش من جهة أخرى قائم وإذا القصّة تكتسب حيويّتها وحركيّتها من ذاك التّنافر.

تبدأ القصّة من وسط الأحداث معوّلة على القارئ في أن يعود بمفرده إلى ما يفترض أن يكون قد سبقها وسواء قصدت سناء إلى هذا الحذف أم لم تقصده فإنّنا لا نراه إلاّ حذفا مقبولا بل مطلوبا لما فيه من تناغم مع إحالة العنوان، فحين يكون العنوان محيلا على الأوبة (قافلة) فلماذا نتحدّث عن أوّل السّفر أو انطلاقته؟ بل لماذا نحكي أشياء لم يقلها العنوان ولم يشر إليها ولم يمتدّ إليها ولماذا نرهق المحمول السّرديّ بما لا علاقة له من قريب أو من بعيد بالعنوان؟

تقدّم القافلة ما يكفي من الأموال لاسترداد أسيرات القبيلة صونا لعرضها وتاريخها وبحثا عن توازنها المفقود وقطعا للعطش الدّي أصابها منذ أخذت عنها جميلاتها و لكنّ واحدة من نساء القبيلة تأبى أن تعود مع الرّجال و تتمسّك بآسرها فيؤوب الجماعة إلى ديارهم عطشى غارقين في عار لم تستطع أن تغسله حتّى الدّماء التّي سالت في بحر الصّحراء.

شخصيّا لاأستطيع أن أقرأ هذا النّص قراءة محايدة ولا أستطيع أن أكتفي بالوقوف على جوانبه الفنيّة وما فيه من حبكة جميلة ولغة شاعريّة وقصّ مثير...

لا أستطيع أن لا أثير ما قد تكون المؤلفة قصدت إليه أو كتبت النّص من أجله لا سّيما ونحن أشرنا إلى الهمّ المعرفي والحضاري الذي يؤرّقها والذي تولّى كشفه التقديم. لا أستطيع أن لا أقول إنّ وراء هذه القصّة مقاصد فكريّة وحضاريّة ومشاعر حسرة وألم... لا أستطيع أن أقرأ هذا النصّ دون أن أسأل وألحّ في التسّآل: ألم يكن الأجدى أن تصرف الأموال التي قدّمت لاسترداد السّبايا قبل أن يقعن سبايا وينتشر في القبيلة العار ويسكن رجالها ظمأ أبديّ لا يمّحي؟ ألم يكن الأجدى أن تصرف تلك الأموال في صنع قوّة للقبيلة تمنع عنها الغارات والمطامع

وتحول دونها والوقوع في العطش والفضيحة والمهانة؟ ألم يكن الأجدى أن تحكم القبيلة الوقاية قبل أن تضطرّ إلى البحث بمقابل عن علاج يتمنّع ثمّ يرفض أن يجيء؟

لهذه الأسئلة أن تلحّ على الظّهور من وراء سطور سناء شعلان ولغيرها من الأسئلة أن تتناسل تباعا في ذهن كلّ من تتجاوز قراءته المصافحة البصريّة إذ بأسئلة كهذه سيمكننا القول إنّ القصة القصيرة الجديدة – تحديدا قصّة ما بعد ٢٠٠١- لم تعد حكاية مرتجلة ولا أسطورة مستعادة ولا خرافة باردة ولا أحداثا تنمو على وفق نسق تصاعديّ يفضي إلى نهاية سعيدة، إنّما القصّة اليوم موقف فكريّ وحضاريّ من الواقع الجديد وما فيه من جنون واختراق وعلاقات غير متكافئة ومبادلات غير متوازنة...

لم يعد القاصّ أو الرّوائيّ حكّاء ينسج ويخيط أحداثا ويسردها فيسكت بها عطش الجمهور المستهدف إلى البطولة الوهميّة والشّجاعة الكاذبة وعجيب الأمور وغرائبها إنما القاصّ اليوم –أو هذا ما يفترض أن يكون- مفكّر يصوغ مواقفه إبداعا جميلا وتأتلف في هذه الصّياغة اللّغة الشّاعريّة والعرض الشيّق والحبكة الفنيّة والأسئلة المثارة أو المثيرة والثّقافة الواسعة.

تحدّثنا عمّا وقفنا عليه بين العنوان والنّص من تناغم وانسجام ويعنينا أيضا أن نبحث في علاقة عنوان القصّة الأولى موضوع ورقتنا هذه بشخصيّاتها. كيف ظهرت للقارئ الشّخصيّات وهل ألحّت هذه الشّخصيّات على الظّهور بحيث حفرت لها في ذهنه مواقع لا تمّحي بسهولة؟؟؟

الواقع أنّ القراءة المتأنية لهذا النصّ الأوّل كفيلة بأن تؤكّد لنا أنّ شخصيّات نصّ "قافلة العطش" شخصيّات شاحبة يكتنفها الغموض والتّخفّي لم يدم ذكرها في النّص طويلا ولم تتكرّر بشكل لافت للانتباه ولم يضطلع الوصف ولا الحوار ولا السّرد بالكشف عنها وإبرازها للقارئ بشكل واضح تتجلّى من خلاله قسماتها وملامحها ثمّ طباعها وأفكارها. هل هي غفلة من الكاتبة؟ هل هي رغبة منها في تغليب السّرد وتتبّع نسق الأحداث أدّت إلى سهوها أو تجاهلها لظواهر الشّخصيّات و بواطنها أم إنّ ذلك الظّهور الشّاحب كان اختيارا واعيا قصدت إليه سناء شعلان لأمر في الأقصوصة ملحّ وبحثا عن التّوازن بين العنوان وما يليه؟

نحن لا نستطيع إلاّ أن نرجّح ونرشّح هذا الاستنتاج الأخير فحين يكون عنوان الأقصوصة "قافلة العطش" وحين يكتنف النّص جوّ من الخزي و العار والعطش والفشل وحين ينطلق من مضاربهم الرّجال بحثا عن توازن أفقده القبيلة سبي النّساء و أسرهنّ فيعودون عطشى و عوض أن يعودوا بنسائهم الرّهينات يضطرّون إلى ذبح ووأد إناثهم الأخريات... حينها لا يعود هناك مجال للكشف عن ظواهر الشّخصيّات و بواطنها و يصبح الغموض أو الإغماض مطلوبا تحقيقا للتّوازن بين مختلف مكونات النّص و تحقيقا للتّكامل بين سرد الأحداث ووصف

العناصر المؤثّثة لها بل و تحقيقا لوحدة الانطباع**l'unité d'impression** المتأتّية من تضافر كلّ العناصر لبناء أثر واحد و معلوم أن أوّل من أطلق هذه العبارة هو"إدقار يو" و ذلك سنة ١٨٤٢ حين عدّ وحدة الانطباع أو ما سمّي أيضا بالتّأثير الجامع يمكن أن يجعل لجنس الأقصوصة تفوّقا خاصّا لا يشاركه فيه أيّ نوع أدبيّ آخر مؤكدا على أنّه لا يجب أن توجد في كلّ الأقصوصة كلمة واحدة غير مجعولة لخدمة الهدف المنشود.

تقول القاصّة واصفة كبير قبيلة العطش: "... عيناه كانتا النّاجي الوحيد من لثامه"[٣] وتقول واصفة ابنة كبير القبيلة التي أصاب أباها ومن معه العطش المستديم بسببها. "تأمّل جسمها السّابح في ثيابها الفضفاضة"[٤].

حين تسبح القصّة بكاملها في جوّ من العطش و كثير من الحزن و الألم يصبح من الأجدى أن تتخفّى الشّخصيات وراء لثام لا تظهر منه إلاّ العينان و أن لا يوصف الجسم بتفصيل و شهوة و يصبح مجديا أن نكتفي بالإشارة إلى اللّثام و إلى الثياب الفضفاضة فيظلّ الوجه متعطّشا إلى النّور و تظل مفاتن تلك المهرة التي خانت قومها من أجل أن ترتوي متخفّية عن الأعين و يظلّ القارئ متعطّشا إلى ملامح الوالد المكلوم و إلى تفاصيل ابنته التي قلب جمالها حياة قبيلة بكاملها.

هذا هو الإئتلاف المطلوب الذي به وبشروط أخرى ليس هنا مجال الحديث عنها يصبح نصّ ما قصّة أو أقصوصة (ونحن نسمح لأنفسنا بأن نستعمل المصطلحين للدّلالة على المعنى نفسه).

والحقّ أنّ ما دعانا إلى الوقوف على جماليّة هذا الائتلاف ما لاحظناه في كثير من المجاميع من تنافر لا سبيل إلى تقويمه حتّى بالإبحار في كل ثنايا التّأويل بين العناوين الفرعيّة و النّصوص و بين العناوين الجامعة والمجاميع من جهة و بين العناوين و صور الأغلفة من جهة أخرى...

اعتباطيّة لا مبرّر لها انتشرت في أعمال السّنوات الأخيرة حتّى أصبحت كالنّادر العثور على كتاب تأتلف و تنسجم وتتناغم عتباته و نصوصه.

"قافلة العطش" لسناء شعلان خرقت هذه الإعتباطيّة فكشف ما بين مكوّناتها المختلف من تكامل على بناء محكم و اختيارات سديدة ورغبة في احترام القارئ و تلبية عطشه و انتظاره.

الخاتمة:

بمجموعة" سناء شعلان" الأخيرة "قافلة العطش " ينضاف إلى مدوّنة السّرد العربيّ صوت يقول القصّ بشكل مركّز وبطريقة مثيرة للمتعة والإفادة والإيحاء والتّفكير.

بهذه المجموعة وبما وقفنا عليه فيها من استراتيجيّة محكمة تحقّق بفضلها التّوازن بين النّصوص الموازية والمضامين يمكننا أن نجازف مطمئنّين ونقلب

عنوان سناء من "قافلة العطش" إلى قافلة الغيث النّافع أو قافلة الماء الجاري أو لنقل قافلة أحسن القصص.

هوامش البحث:

١. قافلة العطش- مجموعة قصصيّة لسناء شعلان ط١- ٢٠٠٦/الورّاق للنّشر والتّوزيع.
٢. المجموعة ٩-١٤.
٣. م.ن ٩.
٤. م.ن ١١.

التنوع والثراء في قصص الجدار الزجاجي(*)

سمير الشريف

كتابة تهجس بروح الأنوثة وطقوسها، تستحضر الوجه المرئي للكائن والإفصاح عنه في محاولة لاستعادة قوة الوجود فيها.

الأنوثة نزوع لأنسنة العالم الذي يحيلها لذات فاعلة وتتكشف عن جوهرها العميق الحاوي كينونة الخلق، خطابا يكشف عن روح الأنثى مفسّرا شفرتها المحملة بهاجسها الوجودي وبوحها القلق،

والانحياز لمزاج الأنثى الذي يفضح هشاشة المحيط بوعي جاد على الأنا، حيث المرأة المتمردة والنافرة في تعال عن محيطها في محاولة تعويض عدم التوافق بإنتاج نص يوازن ما بداخلها من ضياع يتساوق مع المحيط الخارجي.

خروجا عن محيط الثيمة التي دارت حولها مجموعة "قافلة العطش"وروايتها"السقوط في الشمس" نرى (سناء شعلان) في مجموعتها" الجدار الزجاجي"والصادرة عن عمادة البحث العلمي في الجامعة الأردنية، تخرج لفضاءات أرحب، بعيدا عن أوجاع الأنثى، معتمدة تقنية جديدة بتأسيس عنوان رئيس ومجموعة توابع بعناوين فرعية تفضي جميعا لثيمة واحدة بحالات منوعة تطول وتقصر كسداسية الحرمان الذي تبع له ستة عناوين هي: المتوحش/المارد/ الخصي/ إكليل العرس/فتى الزهور/الثورة، في حين إن العنوان الرئيس (أكاذيب البحر)انبثق عنه: أكذوبة الجزر/أكذوبة اللؤلؤة /أكذوبة النورس/أكذوبة الأمواج/أكذوبة المد والمرجان/أكذوبة الأصداف، وكذلك فعلت في الكابوس إلى أن تعود لنصوصها المستقلة، كل بثيمتها ولغتها وفضائها.

في "سداسية الحرمان، يواجهنا نص"المتوحش"بالحرمان الذي اكتوى به الرجل، على عكس ما كرسته الساردة في قصصها السابقة، حيث الحرمان جمرة يكتوي بها الإنسان بغض الطرف عن جنسه، هذا الرجل، سيعاني من حرمان يختلف عما حرمت منه الأنثى، رجل فكرة الزمن عنده معلقة ومفرغة من أبعادها النفسية والفسيولوجية، والزمن عنده لا يساوي إلا مقدار رجوعه، ولا يأنف من تكرار الليالي على عمره، لا يعرف إلا بالأصوات والروائح الخطر القادم نحوه لكنه يحتاج لدفء العاطفة ونعومة الجسد ليكمل معنى وجوده مخلوقا ناقصا يسعى لنصفه الآخر.

هذه المتتاليات القصصية التي تشكل إيقاعا عاما متجانسا تصب في بؤرة واحدة مهما كان الناطق بها لحاجة الروح للحب والجسد للارتواء ولمن يكتشف تفاصيله ويسافر مع تضاريسه، حاجة مطلقة للتماهي في الآخر.

هذا الرجل الذي يجترح له عالما خاصا يصطلي على جمر الانتظار، يفشل مشروعه الوجودي وإن ظل يتمنى الحصول على مجرد حلم واحد فقط، فكل من حوله يعتاشون على عذب أحلامهم، يحققون نشوتهم ويفرغون رغباتهم المدفونة، إلا أنه يفتقد حلمه بسبب كابوس هو لعنة الحياة ولعنة نفسه الآثمة ولعنتها هي أيضا.

الذكورة المشوهة، المتهكمة الساخرة، تنظر للمرأة التي لم يذق طعمها بعد ويرغب فيها على سبيل التغيير والتحدي، امرأة تخلو من أي جمال أنثوي، امرأة معنّاة بشكلها وموتورة بإثارتها، يريدها مسخا بلا تشوهات ليثبت للأصدقاء أن رجولته المتهيجة قادرة على استحضار ذاتها حتى مع أقبح النساء، يريدها امرأة قبيحة جدا... تحرك رجولته الطاغية وقسماته المثقلة بشهوتها، قلبها وأنوثتها التي لم تصدق أنها تستوقف رجلا، فكان اللقاء، وعلى يديه بدأت أول تنهيداتها، مزيج من السحر والأزلية، خليط من الرغبة والنشوة، حالة خاصة من العشق والتمني توثبت لأجلها رجولته وظل حبيس تأوهاتها لينام ولا يحلم، ويستيقظ ليجد أنه ما زال حبيس كابوس يسمى هي !!

مثل هذه الأحلام لم تغادر الأنثى التي تعيش أحلامها ليل نهار... في الليل ترى نفسها في سعادة لا تعرف نهاية وفي النهار تتخيل نفسها نائمة تعيش أحلام يقظة هانئة، ترى جسدها يكتسي بأنوثة هانئة... تترك نفسها للتمني فتجد المستحيل حقيقة، تنسى أنها امرأة محبوسة خارج أنوثتها، لم تذق يوما لحظة أنوثة على يديّ رجل خلا ذلك الكابوس...

تحظى باحترام الرجال دون حبهم... اعتادت أن تحضن الفراغ، في حين يحضن غيرها قلوب حانية عاشقة، لا أحد يعنى بحرمانها ووحدتها.

تؤكد الكاتبة أن وجع الإنسان ليس مقصورا على رجل وامرأة فكلاهما يبحث عن نصفه حتى يستقيم وجوده ويتصالح مع ذاته ومع الكون من حوله.

في قصة "الباب المفتوح" يغادرنا السرد مبتعدا عن أجواء هيمان الروح وعطش الجسد إلى واقع اجتماعي سياسي مقدما سخرية سياسية جارحة وُظف فيه البعد التاريخي والتراثي لإسقاط مضامين معاصرة، حيث نلحظ براعة التصوير الكاريكاتوري لشخص المستبد الذي يتظاهر بالعدل، الأمي الجاهل، مطارد النساء غير المهتم بغير عالمه الخاص، مهملا الجوانب الصحية والاجتماعية والفكرية في مجتمعة سيء الأحوال، على الرغم من ادعاءاته الكاذبة واهتمامه بالمظاهر بوجود المطبلين من حوله.

تحدث المفارقة برسالة قرأها وزير السلطان كُتب فيها: مولاي: أنا ابن المزارع (دهبور) عمري تسع سنوات، أريد أن أعرف لماذا منعت الرعية من شرب الحليب مع أنه مفيد للصحة؟ أحقا انك تمتلك بحيرة من حليب تسبح فيها محظياتك لينعمن ببشرة جميلة؟

في هذا النص نكتشف لعبة فنية وظفتها الساردة بذكاء لتمرير مضمون عميق ونقد ساخر، فضلاً عن توظيف الغرائبي والأسطورة كما في "ملك القلوب"، كما نلحظ بروز الإعاقة الجسدية كمعادل لفقد الآخر روحا وجسدا كما في " رجل محظوظ جدا".

ما بين السياسي والاجتماعي والعاطفي، تظل الأنثى محورا تأتلف حوله النصوص في مجمل فضاء الإبداع وهي المحور الذي تتوهج به العبارات والثيمة التي تتألق الكاتبة بكشف أعماقها ورصد دمعاتها التي تختفي بين ابتسامات التصبّر والانتظار، لا غرابة فالأنثى دائما هي الأصل سواء في سعيها للرجل الأسطورة أم في سعي الرجل للمرأة الحلم وحاجتهما معا لديمومة وجودهما بالحب وبالحنان.

هوامش البحث:

- سناء شعلان: الجدار الزجاجي، ط١، منشورات عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٥، ص٢٣٢.

القص الغرائبي في ارض الحكايا

شاكر مجيد سيفو

قراءة: شاعر وكاتب من العراق

من جماليات اشتغال القص وحضوره في ارض السرد وحقل الحكاية، تنوع أساليب الإبداع في الكتابة النصية، وحذاقة الشخصية الإبداعية، التي تشتغل في هذا المضمار على التخيل والحلم والاستذكار والتجربة وتراسل الأجناس الأدبية والفنية.... يحرص القاص أو السارد على التقاط البؤر الحكائية من المناطق المجهولة والخفية واللامرئية، بانفتاحه على الرؤى الغرائبية والسحرية والأسطورية وحتى مناطق الخرافة في أنساقها الحكائية العميقة، وتشتغل هنا

وظيفة الإدراك الحسي والجمالي مقابل وظيفة التخيل -حسب أرسطو - في المزيد من النفاذ إلى الأعماق والثراء والإثراء للداخل النصي الذي تتحاور من منحنياته أقطاب عديدة من السلوك الشخصي للشخصيات والسلوك المرئي والبصري في محيط الذاكرة المكانية، هذه الأقطاب التي تتجاذب وتتنافر في حركاتها بفعل الرؤية والرؤيا الحلم هي التي تتمشهد وتتحول بقوة الخيال الشخصي إلى فعالية حواس تؤسس للمشهد الحكائي بنيته الضاجة بأفعال الحياة.

أسوق هذه المقدمة للدخول إلى عوالم حكايا - أرض الحكايا - كتاب القاصة د. سناء الشعلان، يتلمس القارئ الحافات الحادة للنص الحكائي ابتداءً من بنية العنونة الموسومة قصديا - أرض الحكايا - إلى منظوماتها القصصية للنصوص التي تنتقل من القوى الكامنة للنفس المثيرة بأحلامها ومقاصدها ورغباتها إلى مد جسورها الخفية مع العالم، وللذات الكاتبة التي تقدم نصها الحكائي في جمالية التراكم الفني والمعرفي للطبيعة البشرية لكل شخصية من شخوص الحكاية، تستهل القاصة سناء شعلان مجموعتها بالتصدير الموسوم - إهداء مسروق - تنبيء دلالة الإهداء عن اشتغال ذكي لذاكرة الحكي، فهي تصرح بالموشور الوقائعي" إلى سليل الأساطير والعمامات السوداء الذي سافر ولم يعد بعد أن كتب على عجل على بوابة صحرائها: " كانت مدينة القحط طيلة سنوات ثلاث مدينة لا تطاق، كنت أتمنى الخلاص منها،..... الخ". ترشح عن قيمة الإهداء محتوى الوثيقة بالإشارة إلى الفعل " كتبَ" الذي تتماهى معه أفعال القص حكي بدلالة أن النص يبدأ من منطقة مُتأرَّخة في الوجود، حيث الأفعال تأخذ مسارها في حركتها مع الأشياء التي تتحرك في مستوى من تأويل الوجود أو لفهم الوجود حسب - هايدجر -. القاصة سناء شعلان تعمل على تدوين الواقعة خارج نمطية الحياة، فهي حريصة في تناولها لموضوعاتها وعوالم شخوصها، كما ترى من فهومات و آليات اشتغالاتها في كتابها التنظيري الجاد الموسوم: " السرد الغرائبي والعجائبي" يلتفت القارئ هنا إلى سؤال الإبداع في تراسل الأجناس الأدبية والفنية، إلى سؤال"الفنية" الذي يُمهّد لذيوع الرمز والتشكيل بعيدا عن الأداء الخطابي، والجنوح إلى الإيماء والتلميح عوضا عن البوح والتصريح، هذا حسب تقديم الدكتور إبراهيم خليل الكاتب.... فالقاصة سناء شعلان تهتم اهتماما استثنائيا وجدليا وجماليا بالسرد الغرائبي في " أرض الحكايا" لنقل النصوص من زاوية النظر الواحدة، إلى فضاءات مفتوحة غير مألوفة. أو ينفتح العمل القصصي أو النص الحكائي بالعودة إلى بنية العنونة، إلى منظومة دلالات وإشارات ورموز ودوال وإحالات تفتح لها نوافذ ضاجّة في السرد بالشكل الذي يقع على توصيفات التكوينية والبنيوية والتفكيكية. وترى القاصة في رصدها لشخصياتها وأفعالها إلى إقامة منظومة سردية تشتغل بقوة في منطقة الفانتازيا والخيال واستطيقيا الحلم: - إذ تستفيد من قراءاتها لنظريات النقد العربي والغربي معا. تلاحق القاصة سيرة شخوصها في

انتقالاتهم من الذات إلى الوجود ومن العالم إلى الذات في سردها عبر شبكة دلالات ترشح عنها أنساق الدهشة والصدمة والخلق وايتداع الخوارق وكشوفات الحلم وسوريالية اللغة، إذ تُحمِّل شخصيات حكاياتها علامات الشك والحيرة والغيرة والفزع ويعود هذا الاشتغال إلى قراءاتها الذكية لأرسطو و فورستر وتودوروف و باختين و رولان بارت و فتاح كيلطو وصلاح فضل وفاضل ثامر ومنى محمد محيلان وشعيب حليفي ويوسف الشاروني و طراد الكبيسي وغيرهم. تجتهد القاصة سناء شعلان في اشتغالاتها الذكية على اهتمامها الشديد بتفكيك الحادثة النصية إلى مقتربات تحتشد بالمواقف الحياتية في تأملها الشديد لحياة الشخوص، إذ تستجمع صورة الآخر في تدبّرها لما تجنح إليه وتعمل على ترسيخهِ" في تقنيات الحذف و الإضمار و الإستباق والإستشراق، حسب د. إبراهيم خليل". يتضمن نصّ القاصة سناء شعلان - بنص اللذة - بالعودة إلى فهومات رولان بارت فالحادثة هي الشغف اللذيذ باللغة، هي الولع الكبير بفكرة عشق ولذة الأدب في هذا البذخ اللفظي في النص، إذ تبذل القاصة جهدها الكبير في حقّ الإشباع لغرائز الشخصيات، حتى الموت الذي يتحدث عنه فرويد: " إذ لاشيء مجاني غير الموت" إذ تقع هذه الرؤى ضمن " متخيلات اللغة" ونعني بذلك الكلمة التي هي الجوهر، والسحر لترسيخ المتخيّل النصّي في الحكاية و أروحتها الأسطورية.

تتسم حكايات - أرض الحكايا - بالغرائبية في أعلى توصيفاتها النظرية الرؤيوية والجمالية، والغرائبية التي نتحدث عنها هنا هي: الغرائبية هي اسلوب متخيل يعمد فيه المؤلف إلى معاينة الواقع بعين مغايرة ترى ما لا نرى لتشكّل صياغات نصية لوقائع مختلفة سِمتُها التغاير المبني على مفارق العقل والواقع والدخول في فضاءات تتعارض ومعيارية التقنين الحياتي، الغرائبية وبحسب " باشلار" تعيد إلى الإنسان حس الدهشة، فالغرائبية التي تشتغل عليها حكايا سناء شعلان تبدأ من العنونات: " سداسية الحرمان - أكاذيب البحر - الباب المفتوح - ملك القلوب - الطيران على ارتفاع ١٠٠٠ دقة قلب - دقلة النور - أرض الحكايا - الذي سقط من السماء - مدينة الاحلام - البلورة ــ الشيطان يبكي.... " في حكايتها الأولى تتصل بشخصية " المتوحش" تستغرق وتغرق القاصة في وصفه بحالات تراكمية عديدة ((فهو يعيش متأبداً متوحشاً على هذه الجزيرة الجرداء القاحلة لتصل به: "من قال انه يفكر اصلاً في من يكون؟ والى أيِّ الأزمان والعصور ينتمي، ولا يشعر بملل، لا يعرف النفور من التكرار لقد ألف كل الروائح وكل الأصوات، غدا صديق حيوان من حيوانات الجزيرة" هذا مجتزأ من حكايتها - سداسية الحرمان - إذ تكشف عن قدرتها الفائقة في اصطياد اللحظة الحرجة وتنصيصها على جسد الحكاية واجتراح طراز من "القص حكي" لتحرير الأوهام الكبيرة التي رافقت الشخصية المحورية إلى أن أشبعتها أحاسيس فنتازية قد لا ترافق الإنسان في صحوهِ، لذا نقرأ ما بين السطور غرائبية الشخصية

في مجمل أفعالها الغرائبية والسحرية في حكايتها الثانية - الخصيّ - يفعني الاستهلال إلى مرجعية حكائية تبدأ بالأخبار عن مشهدية المكان إذ يدفعني هذا الوصف إلى ولع القاصة بأحوال الوصف الأدبي العالي الذي يشتغل على لغة القص الحداثي بسلطة الذات المبدعة الساردة وملاحقة توصيفات المكان وعلاقة الشخصيات به وفيما بينهم، شخصية – الحضيّ – تعيد القارئ إلى فوران الذاكرة الجمعية بالانشغال بمحمولات الجسد الذكوري ورهابه ((كثيرا ما سمع خصيان القصر يتنذرون بوصف نساء جميلاتٍ ويتبارون في لحق التمنيات الجميلة عن جدران مخيلاتهم، يتخيلون أنفسهم بأعضاء كبيرة نشطة، تستبيح كل جميلات القصر، ثم ينخرطون بمزاج يشككون فيه في تصنيفهم الجنسي، ليروا أنفسهم في النهاية مسخا حزيناً لرجل وامرأة. ص٢١)) تنهض المفارقة الأسلوبية في رصف منظومة التضادات في منطوق الحكاية، فمن جهة ترى الذات الساردة احتفائية الشخصية في تندّرها على النساء الجميلات وتشفيها لهنّ، ترى الشخصية المحورية سعادتها في هذا التلاصف السردي الحكائي في طبقته العليا الظاهرة، فيما ترى القاصة الجانب الثاني في الطبقة الطافية من الحكاية، وهي انكسار وانسحاق واحباط الشخصية - الخصي - وامثالهِ في شكوكهم في تصنيفهم الجنسي وعطل اعضائهم عن ممارسة أفعالها وتنتهي أحداث الحكاية بفشل الخصي أقام جبروت السلطان إذ يعلق رأسه على بوابة القصر، انتقاما من خيانته وتأديبا لغيره من الخصيان ص٢٢ إن الدخول إلى عوالم - ارض الحكايا - لا يمكن الافلات منها دون إصابة القارئ بالمس أو الجنون بقدر تعالقها الشديد بهذه السحرية الضاجّة بالغرابة والسحر والجنون واسطر الحدث الحكائي المثقل بالإشارات الصريحة الحلمية الفنتازية والرومانتيكية المرقشة بالعلامة السوريالية - احياناً - في عوالم الحكايا، ثمة ضجيج كوني تتلاطم امواجه بهذا الوصف السردي الذي لا تكل عنه القاصة الوصف المتناغم مع سينمائية اللغة والجملة والمركب التكويني للحدث الحكائي هو نتاج عدسات السرد في غرائبيته، عدسات مقعرة ومحدبة ولاصقة ومتضادة ومتوازية، عدسات تختلط فيها أفكار السارد في منطقة السرد تتشاكل فيما بينها لتكوّن عالماً متداخلاً من الرؤى المتغايرة في الزمان والمكان عالماً يجمع فيه النسق الحكائي مسروداته التخيلية التي تكشف عن تسيّد المخيال الشخصي للذات القاصة البارعة في كشوفاتها وصياغاتها السردية المعاصرة.. في حكايتها.. أكاذيب البحر - ص٣٣ -، تتحقق عناصر الحكي في الوصف المتماهي مع الحال القصصي والمغامرة الجمالية التي تدفع بها القاصة إلى إشغال طاقة اللعب في الموقعة الحكائية، فلو أمعنا النظر والرؤية في البؤر الحكائية سنجد اتساع مديات الرؤية والتقاط مستطيلات البؤر القصصية من التفاعل والتجانس واللاتجانس على نحوٍ تدفع بهذه المعادلة القاصة في دفعها للشخصية المحورية إلى استدعاء الأحداث وتشظّيها، وضخها الوصفي الجميل الممتلىء: (البحر مليء

بالحكايا، ستحبين حكاياه) (البحر مليء بالأكاذيب، ستحب أكاذيبه) (البحر يزخر بحكايا من انتحروا لأجلهِ) (البحر يزخر بحكايا من قتلهم) وعلى لسان الراوي أو السارد يقول: (إني أحب البحر إلى حدّ إني لأجله ضحيت بالعمامة السوداء) قصة – أكاذيب البحر- إلى اسلوب الحوار ماذا عني؟ سأل بابتسامة هادئة – "أنت أكذوبة البحر الكبرى" - "اي بحر؟!" "بحر قلبي" "إذن انا أكذوبة؟!" - دعنا من الأكاذيب، عندي لك مفاجأة - "وما هي هذه المفاجأة؟" - "خمن... " تؤول بنية الحوار إلى منظومة تساؤلات تتخفى في طبقات من المعنى في سيل الألفاظ التي تجترح لها أنظمة حكائية تقول ماتراه الشخصية المحورية وعلاقتها بالعالم المحيط بها إلى أن تنتهي إلى الإقرار بالجمال الذي هو المعادل الموضوعي للحكاية وأنساقها الكلية: ((ولكنك قلت لي انك صياد)) ((متى كان ذلك؟!)) - ((لي ساعة أكذوبة الجزر)) – ((كلّ ما يقال في زمن الجزر هو كذب)) - ((ولكنني اعشقك!!)) - ((وأنا أعشقك، اقسم على ذلك)).. وتتشظى عنونات أكاذيب البحر إلى أكاذيب محتويات البحر وكائناته وعناصره الجوّانية الخفية، وتمتد العنوان قي التشظي إلى أكذوبة اللؤلؤ، وأكذوبة الأمواج وأكذوبة المد والمرجان وأكذوبة الأصداف... تقول القاصة والكاتبة سناء شعلان في دراستها للقصة القصيرة في الأردن، المنشورة في كتابها "السرد الغرائبي والعجائبي" وان كان السرد العجائبي قد وهب الحياة من العدم لحجر، فهو قادر على إبقاء المقتولين أحياء وهم أموات، في مداخلة عميقة دراسة لقصة "لن يصدقه احد" للكاتب محمود الريماوي هكذا تشتغل القاصة سناء شعلان في اسطرة حكاياتها في كتابها – ارض الحكايا – إذ تحقق للقارئ ما يراه لذيذا، كأنه يرى ماضيه وأوهامه وتاريخه في سطر ما من سطور أية حكاية من حكاياها، تتوزع همومه وتنبثّ ذكرياته بين السّرد الغرائبي والعجائبي على امتداد أطوار حياته، حتّى لتغدوا الحكاية بنية سلوكية تتوازى مع النزوع الفردي لتأصيل الحدث الحكائي إن كتاب – ارض الحكايا – يتكثّف في سلسلة حكايات تكتنز بطاقة التلغيز والترميز والغموض الذي يُشهد حساسيته الجديدة في ميتا سحرية اللغة والمعنى ويقترح لسيميائية تؤول إلى مقتربات جمالية عالية في اللعب على وتر المغامرة الجمالية وتعددية البنى النصية، في المغاورة مع مصورات الحكي والانتقال من زمن إلى آخر ومن مكان إلى آخر في تداخل غريب مستخدمة آليات تصوير سينمائية حاذقة تكشف أفعال الشخصية في حركاتها الاحتفالية، وتلاحق الدوائر الراشحة عن حركة الكاميرا وعدستها المكبرة لمستويات العمق الأسطوري، وقد تحقق كل هذا في معظم قصص الكتاب - ارض الحكايا -.

"أرض الحكايا" لسناء الشعلان

د. إبراهيم خليل

من المؤكّد أن قاريء قصص سناء شعلان يجد فيها قصصاً تشدّه، وتدخل المتعة إلى نفسه، بعد أن ذاع من ألوان القصص الحكايات البعيدة عن الشويق بحجة التجريب، وطوراً بحجة الحداثة. فقصص سناء شعلان على الرغم من ميلها الواضح للحداثة والتجريب لا تستغني عن عنصر الحكاية، ولا تخلو أية قصة منها من التشويق. ومما يزيدها قوة لغتها القصصية الجميلة، إذ إنّها لغة مصقولة، تعهدتّها الكاتبة بالتهذيب والتشذيب حتى صارت لغة أنيقة في غير تكلّف ولا اعتساف.

أما شخوص قصصها فأكثرهم شخصيات هامشية من عامة الناس. من ذلك مثلاً بطل القصة الموسومة بـ"صديقي العزيز"[١] أو بطل القصة الموسومة بـ"رجل محظوظ جداً "[٢] أو بطل قصة "اللوحة اليتيمة"[٣] وغيرها، فهي لا تنتقي أبطالها من المثقفين أو من طبقة اجتماعية عليا، وبذلك تقترب من القارئ، وتختصر المسافة بينها وبين المتلقي. ولكن هذا لا يعني أنّ قصصها تسير في اتجاه واحد، وهو اتجاه الارتباط بالواقع من حيث هو مادة الخيال السردي، بل بالعكس، فنحن نجد في قصصها تلوينًا وتنويعًا في مزج الخيال بالحقائق، والجمع بين الغرائبي والواقعي. كما إنّها تعتمد الأساطير والأبطال الأسطوريين، متخذة من البطل الأسطوري علاقة وآلة ورمزًا يوحي أكثر مما يقول، ويعبّر أكثر مما يصف.

ومثلما أشرت قبلاً فإنّ عناية الكاتبة سناء شعلان بالحوادث التي هي مادة القصة إلى جانب الشخصية عناية أوضح من أن تحتاج إلى طويل تأمّل، وعميق تدبّر وتفكّر. فهي حوادث تتخللها مواقف وحوارات تساعد القارئ في بعض الأحيان على استكمال الصورة، وإدراك التسلسل الغائب شكلياً في النص، لما تجنح إليه أحياناً من الترتيب غير التسلسلي للحكاية أو اللجوء إلى تقنيات الحذف والإضمار والاستباق والاستشراف، فليس كلّ ما ترويه الكاتبة في القصة مذكوراً فيها ذكرًا مفصلاً، فقد تعتمد القصة لديها على الابتداء بالخاتمة أو النهاية تاركة للقارئ أن يعيد ترتيب الحوادث التفصيلية في ذهنه مثلما نجد في قصة اللوحة اليتيمة مثلاً. وهذا نهج شائع ومعروف في القصة يلقي على القارئ ببعض المهمة، وهي أن يشارك في تصوّر الحدث، واستخلاص الدلالة الأدبية من النص.

ونجد الكاتبة سناء الشعلان في مجموعتها " أرض الحكايا" تختار إلى جانب الشخصيات المسحوقة شخصيات أخرى من الأوساط المثقفة ومن الفنانين ومن شخصيات ذات طابع أسطوري أو خرافي أو غرائبي، ممّا يكسب مجموعتها

التنوّع الذي لا نجده لدى كثيرين، ومع ذلك فقصصها التي تتجنّب فيها الغرائب والأساطير والرموز التي يغلب عليها الافتعال والاعتساف في أحيان أفضل حالاً، وأكثر صقلاً، وأقرب إلى الأداء الفني الرفيع الذي يظفر بإعجاب القاريء والدّارس على السّواء.

ففي قصة "صديق العزيز" تشدّنا الشعلان بأسلوبها القائم على المراوحة بين لحظتين زمنيتين، إحداهما: اللحظة الراهنة التي تحاور فيها بطلة القصة صديقها هذا، وتفهمنا من خلال المونولوج الداخلي الذي أضاءت فيه الماضي بأنّه لايتعدّى أن يكون صديقاً عاديّاً، فليس ثمّة مايحملها على الشّعور بأنّها تحبّه، وإذا أحبّته فإنّها تحبّه على الطريقة التي تريدها هي لاطريقته هو. واللحظة الثانية هي اللحظة التي تنفرد بها مع نفسها تارة في شقة الصديق الغائب الذي يختفي، ويتوارى عن عينيها طويلاً إلى درجة تحسّ عندها بالقلق والتوتّر، والخشية من أن يكون قد عرض له عارض، ثم وهي تخلو إلى نفسها تارة أخرى في عربة قطار بعد أن ابتاعت تذكرة بما لديها من نقود، لتقوم بجولة في المدينة، وإذا بها تخطئ فتستقل القطار المتجه إلى شمال الولاية، ومابين هذه اللحظة وتلك تظلّ البطلة تكلّم نفسها، وتروي لذاتها الكثير من التفاصيل عن علاقتها بهذا الصديق، وكيف أنّه قدّم لها المساعدة، وكانت تهرع إليه عند الضيق، ونستخلص من هذه التداعيات الكثير من صفات هذا الغائب الذي هو حاضر في وعينا حضوراً يضاهي حضورها هي لكثرة مايدور الكلام حوله وعنه.

وعندما نتساءل عن السّبب الذي صرفها طوال هذه المدّة عن رسم بورتريه له، مع أنّها رسمت الكثيرين، بمن فيهم ذلك المهاجر الذي اختلس اللوحة، ولم يعدها إليها حتى الآن، تشعربالصدمة؛لأنّ شيئاً كبيراً خسرته من غفلتها عن هذا الأمر. بعد هذا التفكير الذي ينقل البطلة من حال لحال، ومن لحظة لأخرى، يصل القطار المحطة الأخيرة، وبعد أن تنزل، وتكتشف أنّ (نا) تبقى معها من النقود لا يمكنها البقاء، ولا العودة، تسارع إلى الاتصال به عن طريق الهاتف، بمثل تلك السهولة، فما قيمة الكلام عن غيابه الطويل، والتساؤل الملح عن بعده، والقلق الممضّ بسبب اختفائه؟

قد تمثّل هذه الأسئلة دليلاً على ثغرة في النّص، وأنّ حبك الحكاية لا يخلو من اضطراب، إلاّ أنّ القاريء يستطيع في شيء من التسامح، تجاوز هذه الثغرة إذا ماتذكّر حرصها على ألاّ تتصل به، والانتظار ريثما يتصل بها هو. وعلى كلّ حال كانت نتيجة الاتصال مفاجئة لها بقدر ماهي مفاجئة للقاريء. فغياب هذا الصديق كان بسبب اقتفائه أثر المهاجر الذي اختلس اللوحة، فقد تطلّب العثور عليه وقتاً غير قصير قبل أن يستردها منه. وإزاء ذلك نرى بطلة القصة في الكلمات الأخيرة التي تخاطب بها الشّرطي، في محطة القطار، تسمّي الصديق العزيز حبيباً بدلاً من الاكتفاء بكلمة الصديق مثلما كان الأمر قبلاً.

فهل كان البحث عن اللوحة المسروقة هو التميمة السحرية التي أحالت الفراق لقاء، والصداقة حبّاً يذكّرنا بروميو وجولييت؟

وهنا يمكن للقاريء أن يتدخّل في نسيج القصة/ الحكاية، ويرى فيها أمثولة رمزية شبيهة بالحكايات الشعبية، فالبطلة فقدت شيئاً ثميناً غالياً على نفسها، عزيزاً على قلبها، وهو اللوحة التي هي عمل فني فيه شيء من روحها، وأحاسيسها، ومشاعرها الخلاقة. والبطل يتطوّع لاستعادة الشيء المفقود، اللوحة المسروقة، والمكافأة التي يستحقها تبعاً لذلك هي الزواج من صاحبة الشيء المفقود الذي جرى استرداده.

ومابين هذه الرموز وعلاقاتها تفاصيل كثيرة وتراكمت لإقناعنا بأنّ هذه القصة ممّا يحدث في الواقع تماماً، كالقصة السابقة أوجاع، التي تمثّل هي الأخرى صورة مستنسخة عن الواقع اليومي، لكن دونما حبكة رمزية يمكن تصورها عن طريق الخيال والحدس.

واللغة التي كتبت بها سناء الشعلان هذه القصة لغة قصصية لا تخلو من متانة في الأسلوب، ممّا يدعو للقول بأنّها تتعهد لغتها بالصقل والتهذيب، فلغتها تسمو بأسلوبها عن مستوى الكتابة السريعة المفككة، وشبه العامية نجدها عند كتّاب آخرين.

هوامش البحث:

١.سناء شعلان: أرض الحكايا، ط١، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر، ٢٠٠٧، ص٨٩-٩٩.

٢.نفسه: ١٠٩-١٢٥.

٣.نفسه: ٩٩-١٠٩.

الفزاعة.. بطولة مطلقة وفنطازيا حلمية ومتعة فنية في جسد لغوي يسبح في الزمان والمكان

محسن حسين عناد

عالم القصة القصيرة عالم جميل وصعب يعيد تشكيل العالم وتفسيره وتجديد رؤيته كونه بحث فني عن معنى الوجود وسعي حثيث للامساك باللحظة المتعلقة وايقاف الذكريات والصور الهاربة وتخليدها. فالقصة واسعة بفضاء موضوعاتها تتوزع بين الحب والكره والحياة والموت والحرية والهجرة لانها شكل من اشكال التعبير والتغيير معاً. فالكلمة فيها صورة والصورة مشروع حياة واحلام اذا ما واكبتها ارادة الرغبة والتحقيق اللذين يفتحان للخيال نوافذ عديدة تنتج عوامل جديدة وتشيع قيماً لان مهمتها تفجير المواقف السياسية والاجتماعية والنفسية. هذه الاجواء العديدة التي امتلكتها القصة وظفتها القاصة سناء شعلان من الاردن من خلال قصتها (الفزاعة) لخلق حراك فني للواقع الحياتي على وفق رؤية فنتازية قريبة من الواقع باسلوب ابداعي وتجربة متألقة. تتمحور قصة الفزاعة حول فكرة خيالية لفتاة تعيش وحيدة في كوخ مزروع وسط حقل واسع ولكي تحافظ على حقلها من الطيور والعصافير صنعت من ملابسها القديمة والرثة فزاعة ثبتتها وسط حقل الفراولة لا يبعد مكانه عن كوخها سوى امتار قليلة. انه يعيش في اجواء منعزلة فيها الوحشة والوحدة ان ما يميز هذه الشخصية الفنتازية الامتزاج بين الخيال الواسع والخصب والواقع المعيش بكل جزئياته وابعاده ضمن منهج يوحي بالاثارة رسمته القاصة لكي تفسح للشخصية زماناً ومكاناً يخدمان الحدث برؤية شاعرية حلمية تحقق نوعاً من المغادرة للذات. وبمرور الايام كبر صوت الحياة بداخل الفزاعة كلما سمع صوت الفتاة وهي تغني في الحقل لحظتها يشعر ان قلبه ينبض وان الحياة تدب في اوصاله الخائرة فتصلبها وتحيي قلبه الميت فتهبه وجيباً لا ينضب. انه اسير صوتها العذب. لا يكلمها لعدم معرفة اسمها لكنه يراقبها ليل نهار من دون ان يشعر بكلل اوملل. هذه اللقاءات العفوية التي تجمعهما لا تشكل عند الفتاة حقيقة تمس رؤاها او تخطر لها بل هي شكل اوجدته لتستكمل به حاجة يفرضه الوضع الحياتي. لقاء لم يكن بالحسبان لكن الظروف الفنية هي التي اوجدته لتخلق شخصية خيالية امدتها القاصة بالفعل والحركة لكي تصبح بمستوى الحدث يشدها مدى واسع من التأمل والكشف والمواجهة على وفق زمن ومكان يقفز بها لعالم الواقع المملوء بالفراغ والترقب والاقتحام لحياة الآخرين لان بداخله حلماً يبحث عن تحقيقه. ارادت القاصة سناء شعلان ان تحول الفزاعة لكيان له ما للانسان من مشاعر واحاسيس وفهم. فكان تماسك هذه الشخصية ودورها منوطاً بالصدق الفني الذي اسبغته على حراكه وتصرفاته وما سيؤول اليه مستقبلاً حين

تشرع القاصة بتصوير البيئة كونها عنصراً مهماً في تعميق الاحساس بالفكرة مستعينة بالسردية الفنية التي تدفع لاجواء لغوية موحية تعتمد الهمس والحوار المتدفق بغزارة العاطفة مما يخلق ذلك مادة حية سريعة الحركة تتسم فيها الكلمة بفاعلية وقدرة على التصوير والايحاء اللذين يحققان صدق انتقاء المفردة والرمز وهذا يجر عالم الخيال الواسع لشفافية الواقع لكي يرسم فضاء يسبح فيه القارئ ويتابعه- هذا العمل يكشف عن مقدرة القاصة الفنية في عدم عزل ذاتها عن ذلك الكون المملوء بالحركة والاحلام والبعد عن الابتذال ضمن مقاييس الوعي والثقافة والاسلوب الفني فضلا عن الوجدان الذي يستوعب الحياة بموضوعية وشاعرية واضحة. لقد انعكست التحضيرات التي اعدتها الفتاة في كوخها للشاب الوسيم غرابة وغيرة الفزاعة مما جعله يترقب هذا الحراك الغريب. انه يأمل ايضا القرب منها عندما سمع صوتها الشجي المصاحب للبيانو. فكان مع صوتها يذوب في مسك كلماتها. فادرك ان اوتار قلبه ولاول مرة تعرف معنى الحزن والغيرة عندما رأى شاباً يشاركها العزف والغناء. ذلك لم يمنعه من ان يكون سعيداً لاجلها. يتمنى ان يغادر مكانه ليكون اكثر قرباً منها. لكنه لا يستطيع لانه مصنوع من القش والخشب. هذا الحراك الفني يسجل للقاصة لانها لم تقف متأملة لما يحيطها فقط انما تتفاعل برؤية وحيوية تصعد الثيمة كون القصة جنساً ادبياً وجسراً لغوياً يسبح في زمن ومكان محدودين يخلقان متعة التخيل الشبيهة بحلم اليقظة الذي يخلق تفاعل التجربة مع اعماق الذات لاضاءة لغة قصصية مستلة من الواقع الحياتي. فالفزاعة تحقيق لذات ضمن عالم الخيال وهو تلوين قصدته القاصة من اجل ايجاد رؤى وتصورات تقرب ما تصبو اليه. فالحيرة التي وقعت فيها هذه الشخصية وهي ترى الفتاة مع رجل غريب لم تألفه ولم تره سابقاً مما كون بداخلها اسئلة طوقها حصار زمني خال من المستقبل. فكان للقلق والتلهف اثر في تصرفها وسلوكها الذي دفعها للتمرد والتحرك وهذا لا يعني انعكاساً لخبث مشاعرها بل نتيجة الظرف الذي تعيشه وسط حالة الترقب الذي شاهدته في الكوخ مما اعطى للحدث امكانية تقريب الحاضر من الماضي وابعاد المستقبل لان المستقبل يحتاج الى قيم وافكار بعيدة عن هوس الماضي مما خلق مساحة كبيرة من التأملات التي اعانت الشخصية على الحراك. لكن ما لم يستطع الفزاعة فهمه هو التغير المفاجئ الذي حل بينهما أي بين الفتاة والشاب الوسيم. لقد تعالى صراخهما فظن ان ناراً تشتعل بينهما. هذا الحزن الذي خوفه الذي لم يستطع الفرار منه جعله يترجل من مكانه لم يقرع الباب فتحه ودخل عليها في الكوخ. هذه الفنتازية الجميلة والمعبرة نظمتها القاصة بشكل جميل وهادف فيها نبضات الحياة وتدفق الامل وهي حصيلة ذكية لمقدرة ادبية متميزة قربت للقارئ حقيقة ودور الفن القصصي في تحضير المجالات الحياتية التي يمكن ان توضح الهدف المدني بنت من خلاله علاقات انسانية ضمن رؤية فنتطازية رائعة. لقد كان الاحساس بالزمن في القصة يتنفس

من اولها الى اخرها قد يكون أحساساً بتاريخ محدد لفترة معينة او يكون زمناً اجتماعياً او انسانياً عاماً وهذا يقرره احساس القاصة المتصل بالعمل. ان المعاناة الفردية للفزاعة جسد شخصية برزت من بقايا ملابس رثة ومن قدمين خشبيتين لا اذنين لها وقلبها من قش وجسدها مصلوب ليل نهار لكنها وعلى مدار القصة حصلت على البطولة المطلقة التي استمدتها من ديناميكية الحدث ونضجه لذلك لم نلمس مبالغة او استطراداً يسيء للبناء الفني بل كانت شخصية ممثلة لمستوى رفيع من الواقعية المتزنة ضمن اعتبارات تحرك النسغ وتأخذه للامتلاك وهذا يعد تخطياً للفترة السابقة وتأكيداً لذاته بان للحب سحراً وقوة في اخضاع وتشذيب ما علق بالروح من شيء. اذ البحث عن الثراء الروحي غاية حركت الفزاعة وجعلتها تفتش عن جديد فيه ديناميكية فنتازية ذات واقعية تعبر مساحتها بحذر ساعية لاثبات وجودها المادي ضمن علاقات صعبة وغريبة لان هذه الشخصية الغريبة لا يمكن ان تحتفظ بنفسها لفترة، لانها تجهل ما يخبئه الزمن لها. اذ الغموض الذي اكتنف هيكلية الفزاعة قصدته سناء شعلان لتجعله سريع الاستجابة والتعبير عن الافعال والمردودات ضمن تجربة اعطت معنى وحدثاً كان في المحك الحقيقي لجوهر الشيء. فكان دور الفزاعة لا يقل حجماً وقدرة من اية شخصية اخرى في تحديد المسار وتفعيل الحراك، لانه صار متمماً لصورة لا يمكن اغفالها او الانتقاص منها؛ لانها مثلت الجزء المهم من ثيمة القصة.

الفصل الثاني
خطاب العشق والأنوثة
في قصص سناء الشعلان

جدلية الحب والحرمان في المتخيلات السردية
قراءة في مجموعة (ارض الحكايا) لـ سناء شعلان

د. فيصل غازي محمد النعيمي

العراق / جامعة الموصل

كلية التربية

تجربة الحب على المستويين الحياتي والثقافي تجربة شديدة التعقيد والبساطة في الآن نفسه، وهي ممارسة مصاحبة في الغالب للتجربة الثقافية للإنسان مهما كان نوع ومستوى هذه التجربة. ولهذا فهي تعكس في بعض تجلياتها شكل التجربة الثقافية ومن ثم الفنية وتمثل مرحلة مستمرة ومتنامية لا سيما في المتخيلات السردية بأشكالها المختلفة والمتعددة، وهي تثير وتحاول ان تجيب في أسئلة لطالما حاولت المدونات السردية التعبير عنها. واي عملية فهم لتجربة الحب ستكون قاصرة ان لم يتخللها فهم للوجود الإنساني، ففعالية الحب في هذا الوجود تنبع من كونه ليس إحساسا عاطفيا فحسب بحيث يمكن للإنسان الانغمار فيه بسهولة، بل هو فعالية تطور الشخصية الكلية للإنسان لكي يحقق أهدافا كلية[١].

واذا كان الحب والكراهية او الحب والحرمان من الأحوال النفسية والوجدانية التي يصعب على الانسان تحديد معناها بدقة، لذلك فهذه الثنائيات من الاحوال التي يشعر بها الانسان ولا يستطيع التعبير الصحيح عنها[٢].

الا ان هذا لا يعني عدم امكانية رصد هذه الفعالية على مستويات المعرفة والعلم والادب، لأن هذا لا يغض من القيمة العليا للحب. ((بل يحولها من معرفة متعالية تتحرك في السقوف البرهانية العليا للعقل البشري او مابعد ذلك الى معرفة بشرية قابلة للتداول والممارسة والفعل والاحتفاء والتكوين والشيوع، تبدأ بالشعور التعبيري البسيط والعفوي والبريء ووتنتهي بالحدس))[٣].

وتتجلى ثنائيات الحب والحرمان الروحي والجسدي في النصوص الادبية المختلفة بوصفها ركائز ومفاهيم معرفية قائمة على مباديء فكرية لعل من اهمها مباديء الضرورة والدافع. فمنذ المتخيلات الحكائية الانسانية القديمة وحتى المتخيلات المعاصرة، وقضايا الحب المتنوعة والمتدانية الجذور والدوافع او المشحونة بالدلالات والقيم والمتأسسة على مرجعيات تاريخية ودينية واسطورية واجتماعية، تشغل المشاهد الفنية في المدونات الفنية وتحتجز لنفسها حيزا واسع المدى.

تحتفي الكاتبة الاردنية(سناء شعلان) في مجموعتها القصصية (ارض الحكايا) بقضية مركزية مؤطرة للحكي بأكمله وتشتغل على وفق رؤية مركبة تتوزع مابين الفكري والفني وهي جدلية الحب والحرمان التي تأتي بأشكال ومستويات مختلفة الا انها تمثل الثيمة المركزية لاغلب قصص المجموعة.

تنتظم قصة (سداسية الحرمان) على المستويين المضموني والبنائي على وفق منظومة فكرية/ثقافية/سردية، فالقصة عبارة عن ست قصص تختلف في العنونة الفرعية وفي شخوصها وفضاءاتها وربما احداثها، الا انها تعبر عن قضية مركزية واحدة وبطرائق تعبير سردية متنوعة، هذه القضية او الإشكالية تدور حول جدلية الحرمان من الحب ومن ثم البحث عنه على وفق تصورات انسانية وفكرية. الا ان مايميز هذه القصص الطابع المأساوي الذي يربط بين اشكالية الحب من جهة والنهاية المأساوية لشخوص او احداث القصة.

في القصة الفرعية الاولى (المتوحش) تبرز ثنائيات مركزية واخرى متفرعة عنها ضمن جدلية سردية، فكرية تؤسس لحوارية تعبر عن الجانب المسكوت عنه في القصة الإطارية بأكملها. فثنائية الحرمان/الحب، يتناسل عنها ثنائيات اخرى لعل من اهمها: الذكورة والانوثة ومن ثم الحضارة /التوحش، فالانثى في القصة هي اصل الحب والحنان والمأوى والعائلة ومن ثم تتحول الى اصل الحضارة والتمدن((غدا الحيوان صديقه المفضل الذي يقاسمه كل شيء، وبدأ يعتاد عليه، وعلى تكور بطنه الذي يفرز حيوانات صغيرة لزجة كسمكة مهروسة، كان ينوي ان يأكل تلك الحيوانات، لكنه وجد نفسه يحبها بشدة، ويدافع عنها إذا ماتعرضت لأي هجوم من حيوانات الجزيرة، كما وجد نفسه يعامل الحيوان الكبير برقة، ويألف جسده الغريب ذا الاعضاء الغريبة، ويعطف عليه، ويحضنه ليلا بكل شغف. تعلم بعض الكلمات من الحيوان الذي لم يعرف من اين جاء ابدا ابدا، فعرف ان اسمه رجل، وان اسمها امرأة))[٤].

تأخذ القصة شكلا انثروبولوجيا وهي تعبر عن التجربة الانسانية في التحول من الحياة البربرية والتوحش نحو الحب والتمدن والحضارة، وتاخذ الانثى الدور المركزي في هذه العملية وتصبح الصنو الاخر للحضارة، ويحاول الرجل ان يقهر الانفصال والوحدة القهرية التي يعيشها عبر الاندماج بتجربة الحب مع المرأة ((ان اعمق حاجة عند الإنسان هي الحاجة الى قهر انفصاليته. هي ترك سجن عزلته))[٥].

إن جدلية الحب/الحرمان تشتغل بفاعلية تعمل على توجيه أحداث القصة ضمن رؤية سردية/ثقافية ترى بان الحب والأنثى ماهما إلا وجه آخر للحضارة والتمدن وقهر الانفصال والعزلة((كاد يخترع كلمة تعبر لكيلا عن اشواقه، وعن فرحته بها، واعتياده على رائحتها (...) لكن ذلك لم يكن، فقد جاء رجال كثر بملابس غريبة(...) ثم اختطفوا كيلا والطفلين، وتركوه وحيدا بعد معركة خاسرة،

كان مثخنا بجراحه، ولكن حزنه على كيلا كان أعظم، لزمن طويل فكر في الكلمة التي كان من المناسب ان يخترعها لكي يقولها لكيلا، ثم انقطع عن بحثه الحزين اذ لم يكن هناك حاجة لأي كلمات بعد غياب كيلا))[٦].

تأخذ جدلية الحب/ الحرمان شكل الثيمة المركزية التي تربط بين القصص الفرعية الست ولكن على أشكال ومستويات فردية مختلفة، في قصة (المارد) يأخذ السرد شكل الإيقاع الزمني المعتمد على تقنيتي (الخلاصة والحذف) التي تتجاوز مديات زمنية اسطورية وطويلة جدا، ويتساوى عند الشخصية الرئيسة (المارد) عزلته في قمقمه منذ آلاف السنوات، وحرمانه من الحب والاتصال مع الموجودات (إنسية اوجنية).

الا الحب يتحول الى فعل وتضحية وايثار لاجل المحبوب وهي من تدفع بالشخصية (المارد) الى عودته الى عزلته من جديد((بكلمة واحدة منها عاد المارد الى قمقمه، اغلقت القمقم بحزن من يشيع جنازة، واعطته الى الحبيب الغيور، الذي طوح بالقمقم بعيدا في البحر، احد بعد ذلك لم يرَ المارد، الى نعاه البحر لامواجه لكن اسماك البحر سمعت صوت سكرات موته، فقد تحطم قلبه العاشق، وغدا الف شظية على يدي الانسية الجميلة))[٧].

ان ارتباط بالتضحية لاجل المحبوب ومن ثم الموت او الخسارة هو مايميز باقي القصص الفرعية لقصة (سداسية الحرمان) في (الخصي وفتى الزهور) اما باقي القصص (اكليل العرس والثورة) فتأخذ بعداً رمزياً حيث يدفع الحرمان بالشخصيات اما نحو الابداع او التغيير والثورة على المرأة. ((نسوا تماما جمعية مناهضة هي، ونادوا بصدق بسقوط الفقر والظلم والحرمان، جابت الثورة كل البلاد، وهتف الكل باسم الثورة، في المساء كانت هي والاصدقاء حيث يكون كل الثائرين، كانت مؤمنة بعدالة قضيتها على الرغم من وقع السياط المؤلم، اما هم فكانوا يلعنون(هي) التي اوصلتهم الى هذا المكان، وفي هدأة الليل وضعوا البنود الرئيسية لجمعية مناهضة(هي)، كما قسموا حقائب الجمعية، وسموا الاعضاء الدائمين فيها))[٨].

تلتزم الكاتبة في قصة (اكاذيب البحر) بذات المنظومة السردية والفكرية التي قامت عليها قصة (سداسية الحرمان) فالقصة تأخذ شكل القصة الاولى (ست قصص فرعية يجمع بينها عنوان واحد وفضاء واحد ومن ثم ثيمة مركزية واحدة تستقطب باقي الثيمات)، الا الحرمان من الحب ومن ثم الوقوع فيه يتواشج ضمن حساسية سردية مع قيم الكذب والصدق والتضحية مما يعطي القصة بعدا رمزيا واسطوريا يعمق من دلالاتها.

ومايميز هذه القصة الفضاء الواحد الموحد لاحداثها وشخصياتها والمرتبط بالحب والخيانة والتضحية والكذب وهو البحر حيث تتضح دلالات الانفتاح واللاثبات والتغيير((يتجشأ البحر وهو ينسحب في الجزر، فيبتلع نفسه، وتعلوه

رائحة الاسماك، فتبرز سارية السفينة الفارقة منذ مئات السنين قبالة قريته الصغيرة، ومن بين اراضي الشاطيء الرطبة المنكشفة التي عراها البحر تبرز هي، تأتيه راكضة بسرعة موجة، وبأسرار غيمة، تكتسي باردية من زرقة البحر، تملك الاردية التي اشتهاها لسنوات ثلاث، يرهف مشاعره وعينه متأملا ورودها الذي يؤنس رجولته.

يفتح ذراعية، ويعدر صدره العري لاستقبالها، ترتمي بكل زرقتها بين يديه، تتمنى ان تجد متسعا من الوقت لتقول له كم تعشقه))[٩].

تكشف ادوات التعبير السردي ولا سيما (اللغة) في المقطع السابق عن تواشج وتقاطع في الوقت نفسه بين الحب والحرمان من جهة والحب الرغبوي الجسدي والحب الطهراني من جهة ثانية، مما يساعد على هدم الحدود بين هذين العالمين، وبذلك ترتفع قيمة الأنثى/المعشوقة وتتماهى تماما مع صفات الفضاء المكاني (البحر) وتغدو إحدى تجلياته وصوره المعبرة عن الحب والخديعة والحرمان والتضحية.

وتبرز ثنائية فرويد في الحياة (ايروس) والعدم (ثاناتوس) وهي تشتغل في النص السردي ضمن رؤية فنية تنتصر للحياة والحب وتختار طريق التضحية لأجل المحبوب ضمن اجواء طقوسية، ويتحول الخوف من الموت والاندثار والعزلة والحرمان الى تأكيد للحياة وللحفاظ عليها[١٠].

فالحرمان القسري الذي يفرض على الشخصية ويمنعها من اشياء كثيرة من اهمها (الحب) يدفع بالشخصية الى التضحية بإمامة الطائفة التي تتساوى مع العزلة والموت والكذب لأجل البحر والحبيبة، ((وتزوجا لساعات لأيام فقط كانا زوجين، تسكعا في ارجاء مدينة القطط، مارسا العشق في كل أرجائها، اختزلا في ساعات حبهما كل مراحل الحب وقصصه(...) وسافر سليل الاساطير والعمامات السوداء، ولم يعد بعد ان كتب على عجل على بوابة صحرائها: كانت مدينة القطط طيلة سنوات ثلاث مدينة لا تطاق، كنت اتمنى الخلاص منها، وتركها في اسرع وقت، لكن عينيك صيرتا القفر واحة يهوي القلب اليها، ليستريح فيها من عناء الدنيا))[١١].

تشكل جدلية الحب والحرمان في قصة (الجدار الزجاجي) على وفق تصورات ورؤى ومرجعيات مخالفة لما موجود في المجموعة القصصية، إذ تبرز الدلالات الاجتماعية للحضارة المادية التي تغيب تماما النزعة الإنسانية القائمة على المودة والمحبة، مما يجعل منها تؤسس لمرجعية اجتماعية قائمة على مباديء القمع والانتهاك والحرمان. ويربط (هربرت ماركوز) بين التقدم الصناعي وبين الإحساس بزيادة الاستعباد لدى الفرد والجماعة، هذا الاستعباد المتلازم بهمجية الإنسان وبعده عن إنسانيته[١٢]. تبدو شخصيات هذه لقصة وكأنها تنتمي الى عالمين متناقضين تماما ولا يمكن لهما ان يلتقيا، عالم الطفولة والبراءة والمحبة حيث

وجود الأم، وعالم القمع والانتهاك والتعذيب ومن ثم الموت المرتبط تماما بغياب الأم القسري عن البيت، وتبدو الجملة الافتتاحية للوحدة السردية الاولى وكأنها شحنت بالدلالات الرئيسة للقصة وهي تعبر عن لوعة الحرمان بسبب فقدان الأم ((جدار زجاجي رقيق كما رقاقة كنافة هو اول من اذاقه الحرمان، وعرفه لوعة التنائي، لا يزال يذكر للآن زجاج نافذة سيارة الأجرة التي أقلت أمه بعيدا، ومنذ ذلك اليوم لم يرها أبدا، كانت طيبة كالسماء، طاهرة كدمعة، بنيتها صغيرة تصلح للدلال والمداعبة، ملابسها قديمة، ومنديل اصفر قديم يحيط برأسها، ويطوق رقبتها، اعتاد ان يراها كسيرة تستمريء الذل بدمعة صاغرة، لم يسمعها يوما تسب احدا، لم يسمعها يوما تحلم بغد جديد))[١٣].

تنبثق علامة الحرمان في المقطع السردي السابق وترتبط بسرد ذكريات حزينة تحتشد فيها الصور الدالة على الأسى والفراق وذكرى الأم الغائبة/الحاضرة. ولاتتوقف تجربة الفتى عند حدود تذكر القمع والانتهاك الذي عانت منه الأم بل يمتد ضمن تجربة قاسية عانى منها. لترتبط مع الأخت الصغيرة التي فضلت ان تعبر عن احتجاجها على الحرمان والذل الذي تعانيه بالموت ليتحول الموت الى طريق للخلاص من الآلام التي تعانيها هذه الفتاة الصغيرة ((بقي يحلم بتحطيم الجدار الزجاجي، الذي حطمه أمام وهيج النار التي أكلت عيشة حد القرمشة، دلقت عيشة الكاز على نفسها من الوابور النفطي، أحرقت بجسدها كل جدران الدنيا، وأطعمت نفسها للنسيان، كان محبوسا بين الزجاج والقضبان عندما حاصرتها النار بشهية(...) ومن جديد فصله عنها جدار زجاجي آخر، قال الاطباء إن حالتها خطيرة، وان عظامها المعراة دون جلد الا من مزق محترقة عرضة للجراثيم والبكتريا، فوضعوها عارية في صندوق زجاجي معقم، كان يتمنى لو انه يستطيع ان يمسد بيده على رأسها ذي الشعر المتلبد المتفحم، حلم بأن يضمها الى جسده، لكن الجدار الزجاجي حرمه ايضا منها، ووقف سدا منيع يحصر آهاتها، ويأسر احزانه (...) ردد الأغنية مع عيشة عشرات المرات، كان متأكدا من ان عيشة تحلم بحضن امها التي ابتلعها النسيان، عندما توقفت حركة شفتيها، ادرك قد ارتاحت للأبد، وأن الجدار الزجاجي قد كفنها خلف صمته، وابتلعها كما ابتلع امه دون رجعة. لم يحضر دفن عيشة؛ لأنه كان يخشى جبروت الجدار))[١٤].

تتشكل اكثر من علامة في فضاء هذا النص لعل اهمها الجدار الزجاجي الذي عنونت به القصة، وهو فعالية وسلطة على تاريخ شخصيات القصة بدءا بزجاج نوافذ السيارة الذي غيب حنان الأم الى الأبد وجعل منها مجرد ذكرى للحنان المفقود والحرمان الحاضر، ومن ثم زجاج نافذة الدار الذي كان يسجن خلفه، وبعد ذلك زجاج القفص الطبي الذي احتضن جسد شقيقه. العلاقة الثانية البارزة في فضاء النص السابق ارتبطت بالطريق الذي رسمته الفتاة للخلاص من

القهر والذل والحرمان وهو طريق الموت الأختياري. وهو ذات الطريق الذي اختاره الفتى للخلاص وإعادة الاندماج من جديد مع من فقدهم للوصول للحب والامان، الا ان الفارق بين الطريقين، ان الموت بوصفه طريقا للخلاص كان عند الفتاة اختياريا اما مع الفتى فقد كان قسريا بسبب الفقر والبرد ومن قبلهما فقدان المحبة (الأب – الأم – الأخت) ((ذهب في اغفاءة لذيذة، تكور على نفسه حد الالتصاق، كان البرد في اشتداد، وبعض قطع الثلج القطنية تهبط على رقبته التي انكشفت بوضوح من تحت سترته الجلدية القديمة التي حصل عليها من النجار، رأى في حلمه كل جدران الدنيا وقد دكت شظايا وحطاما، استيقظ من إغفاءته، كانت أطرافه متيبسة باردة، بصق في يديه، لعله يهبهما دفعة دفء منعشة، عزم على ان يتحدى الجدار وان يقرعه طلبا للدفء والمأوى، ولكن اطرافه المتجمدة قهرت ارادته، استسلم بذل للجدار الزجاجي الذي رأى ابتسامة سخرية تندى من برودته الصفيقة، وغاب في أحلامه...

في الصباح كان المكان يزهو بثوب ابيض من الثلج الجميل، والى جانب الشرفة الزجاجية كتلة متجمدة اسمها شاهر، الذي كُسيَ وجهه بالثلج، وبابتسامة عميقة غريبة... تدل على راحة أبدية))[١٥].

مثل الجدار الزجاجي علامة فارقة في نص القصة وفي حياة الشخصيات، اذ انه رسم الخط الفاصل بين عالمين وحياتين ومفهومين قد لا يلتقيان الا ليكمل احدهما الآخر، وبقدر مامثل هذا الجدار رمزا للحرمان والقهر وسببا لأختيار الشخصيات الموت للخلاص منه ومن الحياة، فإننا نجد في قصة اخرى نقيض هذه التمثيلات السردية، وهذا مايمثل رؤية فنية انقلابية للرؤية الاولى، وترتكز على رسم مقولة ان الحب هو الطريق للخلاص عبر خلق عالم لا زماني وسياج عبر (الحب) بين عوق الشخصية وبين عالمها الخارجي، نواجه في قصة (الطيران على ارتفاع ١٠٠٠ دقة قلب) شخصيتين معاقتين لأسباب مختلفة، الفتاة بسبب عشقها الطفولي للطيران والرجل بسبب حادث ((تحب الطيران، تحب ان تأخذ شهيقا عميقا، ثم تغمض عينيها، وتنزلق في الهواء، تنزلق فيه كسمكة منسربة بأجنحة من نور، تواجه الريح بجسدها المشروخ وعينيها المستكينتين، وابتسامتها الفارقة في الهواء، وتفكر كثيرا في ان تقابل الريح بنظرة متحدية تشمل الفضاء والأرض وطيورهما، تتمنى ان ترصد من علٍ تكور جسدها، واستسلام عضلاته للريح الخاضعة لجبروت الجاذبية، تزداد دقات قلبها، تعجز عن تحمل فكرة التحديق في جبين الأرض، ليته كان يمسك يديها، ليت نظراته المذلفئة في الكتاب تطالعه بلا ملل تمتد أيد تمسك بيديها، وتنطلق معها في الفضاء... ليته يفعل ذلك، ليته، وتسقط من اعلى قمة... وتهوي بسرعة جنونية الى الأرض يتقلص قلبها الصغير، ويستسلم للانسحاق))[١٦].

تنبع المفارقة الدرامية/السردية في المقطع السابق وفي القصة بأكملها من ان عشق الفتاة الصغيرة للطيران هو المسبب الفعلي للعوق الجسدي الذي عانت منه طيلة عمرها، الا ان هذا العشق تحول الى طاقة ايجابية وقوة روحية مكنت الفتاة من التغلب على عوقها واختيار الحب طريقا للخلاص، وتتضح قيمة الحب والحنان ودورهما في بناء الشخصية الانسانية على الرغم من عوقها، ولا تتجلى في هذه القصة حاجة الانسان للحنان فقط، بل((الحاجة الى ان تظهر الحنان للآخر))[١٧]. على وفق متوالية تبادلية تعلي من شأن الحب والتضحية والجانب المعنوي للإنسان على حساب الحرمان واهمال الجانب الشكلي، وبذلك تظهر الحاجة الى الحب والاندماج والاتحاد مع العالم لقهر العزلة التي تعيشها الشخصية على مستى عالميها الداخلي والخارجي((وطالت القصة... او قصرت... بالتحديد اصبحت بطول وقفتهما بالقرب من جرف عال، استطاعت منه ان تريه سنديانتها القاسية، وان يريها المستشفى الذي رقد فيه اشهر إلى ان اقعد، حدثها طويلا، فحدثته مدة اطول، سمعها وسمعته، واحيانا لم يسمعها، وفي بعض المرات لم تسمعه... كان قلب كل منهما يخفق بمعدل ١٠٠٠ دقة في الدقيقة. استند على كرسيه الرمادي وعلى مساعدتها لينتصب بصعوبة، ثم تهالك في حضنها الصغير، الذي كان اضعف من ان يحتمل جسديهما، انهارا ضاحكين على الارض، قرب الجرف تماما... غرقا في عيني بعضهما أومأت بخجل، ثم سقسقت، وقالت: أحبك. سقسق على منوال مافعلت، وقال: ((احبك)).

انتصب من جديد بمساعدتها بصعوبة بالغة، اشرعا ايديهما التي انهكها التعب ليطيرا، حدقا في البعيد، حيث مسقط الشمس، تحديا الجاذبية والريح، أخذا نفسا عميقا، ملأ رئتيهما بشيء لذيذ اسمه الحب، وطارا... طارا على ارتفاع الف دقة قلب))[١٨].

وتتكرر هذه الثيمة المركزية (الحب طريقا للخلاص) من العزلة والانفصال والقهر والموت في قصص اخرى وبطرائق تعبيرية سردية مغايرة(صديقي العزيز/اللوحة اليتيمة/دقلة النور/الصورة).

ان الخطاب السردي الانثوي لـ سناء شعلان انتصر لقضايا انسانية مصيرية وحاولت الكاتبة من خلال هذه القضايا ان تبرز الجانب الانساني المفقود لشخصياتها الهامشية وان تمارس العشق عبر الكتابة السردية ضمن سياق ثقافي في الكتابة النسوية يعلي من قيمة الانسان والحب والعطاء والتضحية والأمل.

* * *

هوامش البحث:

١. فن الحب/اريك فروم/ت: مجاهد عبدالمنعم مجاهد/٩.
٢. ينظر: الحب والكراهية /احمد فؤاد الاهواني/٤٤.
٣. المغامرة الجمالية للنص الروائي/محمد صابر عبيد/٢٢٩.
٤. ارض الحكايا/سناء شعلان/١٥.

٥. فن الحب/٣٠.
٦. ارض الحكايا/١٦-١٧.
٧. م. ن/١٩.
٨. ارض الحكايا/٣٢.
٩. م. ن/٣٣.
١٠. ينظر: الانسان بين الجوهر والمظهر/اريك فروم/ت: سعد زهران/٣٣.
١١. ارض الحكايا/٤٢.
١٢. ينظر: الحب والحضارة/ت: مطاع الصفدي/٤٠.
١٣. ارض الحكايا/٦١.
١٤. ارض الحكايا/٦٦-٦٧.
١٥. ارض الحكايا/٦٩.
١٦. م. ن/٨١.
١٧. شذرات من خطاب في العشق/رولان بارت/ت: الهام سليم حطيط/٢٠٤.
١٨. ارض الحكايا/٨٨.

مكتبة الدراسة:

١.ارض الحكايا /سناء شعلان/نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي/قطر/٢٠٠٧.
٢.الانسان بين الجوهر والمظهر/اريك فروم/ت: سعيد زهران/مراجعة: لطفي فطيم/سلسلة عالم المعرفة (١٤٠)/الكويت ١٩٨٩.
٣.الحب والحضارة /هربرت ماركوز/ت: مطاع صفدي/دار الآداب/بيروت.
٤.الحب والكراهية/احمد فؤاد الأهواني/دار المعارف/القاهرة/ط٣/١٩٩١.
٥.شذرات من خطاب في العشق/رولان بارت/ت: الهام سليم حطيط وحبيب حطيط/سلسلة ابداعات عالمية/(٣٢٤) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب /٢٠٠٠.
٦.المغامرة الجمالية للنص الروائي /محمد صابر عبيد/عالم الكتب الحديث (سلسلة مغامرات النص الابداعي ٣)/اربد/ط١/٢٠١٠.

الأسطورة في إبداع الأنثى عوالم الحب و الحرية
دراسة في قصة عينا خضر لسناء شعلان

وناسه كحيلي من الجزائر

من بين المسائل التي خاضت فيها المرأة مع الرجل مسألة توظيف التراث بمختلف أشكاله: التوظيف الشكلي التعبيري، والتوظيف الرمزي لا سيما الأسطورة التي انتشر توظيفها انتشارا واسعا بين الكاتبات اللاتي غرفن من معينها واستعن بها في مختلف كتاباتهن شعرا ونثرا، بنوعيها المقدسة والأدبية.

وتعد سناء شعلان من الوجوه النسوية البارزة التي وظفت الأسطورة، إذ عمدت إلى الاستفادة منها كليا وجزئيا بمختلف عناصرها؛ الحدث الأسطوري، المكان الأسطوري، الشخصية الأسطورية الموجودات الأسطورية، الكائنات الأسطورية، و الرمز الأسطوري، محاولة بذلك محاربة الفساد و السلطة المستبدة، وخصوصا السلطة الذكورية التي لا ترى في المرأة إلا جسدا بلا روح أو قطعة من أثاث يمتلكها، كما سعت إلى إيجاد الحلول التي تخرج بها بنات جنسها من الوأد الحديث، فضلاً عن مساندة القضايا العادلة و محاربة الاستعمار.

لقد بات توظيف التراث عادة تبنّاها الكثير من المبدعين المعاصرين لاسيما توظيف الأسطورة بنوعيها الأسطورة المقدسة، والأسطورة الأدبية.

لكن ما يظهر جليا من خلال الدراسات النقدية، هو حظ الأسطورة من الكتابة الذكورية التي طالت العديد من الأجناس الأدبية، مثل الرواية، والمسرح، والشعر، والقصة، في حين نجد حظّها من الكتابة النسوية لا يتجاوز عدد أصابع اليد، وما وجد منها محصور أغلبه في جنسي الرواية والشعر**!؟**.

وهنا يلح السؤال في طرح نفسه بقوة، إلى ما ردّ هذا التضاؤل في توظيف الأسطورة عند المبدعات رغم اقتحامهن عالم الكتابة بقوة وبجرأة لا نظير لها؟. أهي قلة الدراسات النقدية لما يسمى بالكتابة النسوية ومن ثمة احتمال وجود إبداعات مدفونة ضمن ركام الأعمال المغطاة بغبار الإهمال؟. أم أن المبدعة لاتملك الكفاءة والقدرة الإبداعية والتخيلية للإبحار في عالم الأساطير وتطويعها للتدليل على ما يخالجها نحو عالمها كأنثى ونحو راهنها كما هو الشأن بالنسبة إلى المبدع؟.

تثبت الدراسات القليلة حول توظيف الأسطورة في الكتابات النسوية أن الأسطورة الأكثر سريانا ورواجا بين الكاتبات في معظم كتاباتهن، شعرا كانت أم رواية هي الأسطورة الأدبية الأنثوية شهرزاد ويظهر أثرها عند كل من:

الكاتبة ليلى صبّار في أعمالها الثلاثة: شهرزاد في**Shéhérazade** ١٩٨٢، دفاتر شهرزاد **les carnets de Shéhérazade** في ١٩٨٥، ومجنون شهرزاد

Shéhérazade le fou de، مستعيرة في ذلك أجواء الشرق للتعبير عن الإنسان المغاربي المهاجر. فعبرت في الرواية الأولى عن صورة الحريم الشرقي عند الغربيين، وخصوصا النساء الجزائريات، وواصلت في الرواية الثانية الموضوع نفسه بالحديث عن شهرزاد الشرقية التي ترافق سائق شاحنة فرنسي في سفرها [١].

وقد حملت شهرزاد خطاب سليمة غزالي الجريء في روايتها عشاق شهرزاد **Les amants de Shéhérazade.** فكانت شهرزاد امرأة جزائرية كغيرها من الجزائريات، عانت الحرب وحلمت بالاستقلال، وطمحت لما بعده، مثل حلم العروبة الذي تجسد من خلال تشبعها بالثقافة الإسلامية[٢].

وها هي آسيا جبّار تسلط الأضواء هي الأخرى على الليالي، وتلبس عباءة شهرزاد مجموعةً من النسوة الجزائريات، عشن قهر الرجل، فأبت إلا أن تنتشلهن وغيرهن من النساء من سجن الصمت، والتحرر من بوتقة المفعولية إلى الفاعلية، ثم إن الكاتبة التونسية لم تتخلف هي الأخرى عن زيارة قصر شهرزاد، وها هي فوزية زواري ترتدي من ملابسها، بل وتتقلد دورها، لكن بطريقة جديدة مخالفة لما اعتادت شهرزاد أن تحكيه في الليالي؛ إذ تصرح الكاتبة قائلة: "سأروي حكاية لم تحكها شهرزاد، إنها قصتي الجديدة النقية ".

وعلى غرار الكاتبات السابقات يعلو صوت حفصة بكري العمراني من المغرب الأقصى في نصها جلابيات، باعتماد تقنية القص وبعض الخصائص الجمالية لكتاب الليالي. وكذلك فاطمة المرنيسي التي حمّلت شهرزادا خطابا متنوعا مابين الثقافي والاجتماعي والسياسي في سلسلة من الكتابات حول المرأة منها " نساء على أجنحة الحلم، والعابرة المكسورة الجناح (شهرزاد ترحل إلي المغرب) وشهر زاد ليست غربية[٣].

وتظهر شهرزاد في أسئلة ديمقراطية في زمن غير ديمقراطي للكويتية سعاد الصبّاح على وجه واحد وهو تسلية السلطان، مصورة بذلك ما تعانيه المرأة الشرقية من كبت، وإرهاب مفروض عليها من قبل الرجل الشرقي، وهي بذلك لا تنتظر أجوبة لأسئلتها لأنها تدرك تماما الجواب، فهي لا تستطيع المواجهة أو اختراق السلطة البطريكية من أب، وأخ و... ، و.. كذلك سلطة الأهل والعشيرة، والتاريخ، والتقاليد. فبكل بساطة ليس لها ما تجابه به السلطة التي تحكمها لتحرير نفسها سوى قلمها والكلمة ٤. وقد حملت أسطورة شهرزاد في قصيدة سعاد الصبّاح في متيف الثورة، إذ تتعجب الكاتبة من خضوع المرأة الشرقية لسلطة الرجل دون إبداء أي رفض، كما تجلت في موتيف الخلاص من خلال تساؤل الشاعرة عن إمكانية خروج المرأة وتخطيها الحدود المرسومة لها[٥].

وقد شاركت الكاتبة والروائية الفلسطينية سحر خليفة في تحميل شهرزاد خطابا أنثويا جريئا في قصيدتها (لم نعد جواري لكم) معلنة عن معاناة المرأة لما

تلقاه من سلطة الرجل وتفضيلها لعبودية الفن الذي ترى فيه التحرر على أن تخضع لعبودية الرجل الذي لايرى فيها إلا متاعا من متاع بيته[٦]. ولم تكن الكاتبة الأردنية سناء شعلان بمنأى عن هؤلاء الكاتبات، وإنّما تجاوزت توظيف شهرزاد إلى أساطير أخرى في الكثير من نصوصها مثل روايتها السقوط في الشمس. وكذلك مجموعاتها القصصية التي تحوي قصصا تعج بالأساطير مثل: الأساطير الفرعونية (عروس النيل)، أساطير الرؤيا (زرقاء اليمامة) أساطير الطوفان (العملاق عوج بن عناق)، الأسطورة الأنثوية (شهرزاد)، أساطير البحث عن الخلود (قصة ذي القرنين مع الخضر وعين الحياة)، أسطورة التحول (أطلنطا)، الأساطير اليونانية الهوميرية (الأوديسة)... ، و الكثير من الأساطيرالتي تعمل فيها الكاتبة على تعرية الواقع العربي وما يعانيه المواطن العربي من حرمان؛ حرمانه من الحب، من ذاته، من هويته، ومن أبسط حقوقه كإنسان.

مرجعيات و بواعث التوظيف الأسطوري:

إذا كان الإنسان قديما يلجأ إلى الأسطورة بحثا عن أسئلة لم يركن إلى إجابة لها تشفي تحيّره ويحتمي بها من قوى الطبيعة التي أذهلت فكره، فما الداعي اليوم إلى اللجوء إليها من طرف المبدع المثقف رغم بلوغ العالم اليوم اليقين الذي كان يبحث عنه الإنسان-قديما- من خلالها؟. وما القوى التي دفعت بهم إلى اللجوء إليها مرة أخرى؟

تعمل الأسطورة على إظهار العلاقة بيننا وبين مجتمعنا وطقوسنا من جهة وعلاقتنا بمعتقد الآخر وطقوسه من جهة أخرى، فهي وثيقة الصلة بنا لأنّها أول فكر جمعي قد خطر ببال الإنسان، لذا فإن عودة الأدباء والمبدعين إليها في القرن العشرين هو تعبير غير مباشر عن الإحساس بالماضي الذي يفسر أزمة الإنسان

الحديث في ظل العولمة وبحثه عن ذاته المفقودة، وموقف هذه الذات تجاه القيم المفقودة، وبحثه المستمر عن البديل، أو محاولة تصور البديل الذي يمكن أن نعتنقه ونسكن اليه كل ذلك دفع إلى أن يلجأ المبدعون على اختلاف ألوانهم وأجناسهم وأشكالهم أن يعرفوا من معين الأساطير من الرواية إلى الشعر إلى المسرح إلى القصة..... يرى الدكتور غالي شكري أن توظيف الأسطورة من قبل الشعراء مثلا في الشعر الحديث، إنّما هو تعبير حضاري شامل عن الإحتياج الروحي والجمالي العميق المتجذر في النفس العربية المعاصرة، وقد تأثروا في ذلك بجهود شعراء الغرب، مبرزا ان المكون التاريخي العربي أكثر استعداد لإعادة الخوض في ثراته الأسطوري، وهو ما سبقنا الغرب إليه والإفادة منه[٧].

وقد ساعدت الكثير من المؤثرات على توظيف واستلهام الأساطير منها مؤثرات وافدة وأخرى عربية لم تختلف ما بين جنس وآخر ولا بين مبدع ومبدعة.

أ. المؤثرات الثقافية الأجنبية:

تعرض مجمل الإبداع العربي شعرا ونثرا إلى تأثره بالمؤثرات الثقافية الأجنبية لأسباب كثيرة (كالرحلة، والغزو، والترجمة)، التي كان لها الدور الكبير في إثراء الأدب العربي، ودفعه إلي البحث في ثرائه وتاريخه، وخوضه اشكال التجريب الحديث. ويمكن حصر هذه المؤثرات في:

١- الإتجاهات الفنية وقدرة الأسطورة على الترميز:

رغم تعدد الاتجاهات الفنية الغربية من القديم إلى يومنا هذا مابين الكلاسيكية، والرومنسية، والرمزية ووالواقعية السحرية، إلا أنها جميعها تغرف من بحر واحد، وهو بحر الأساطير، إذ دعت الكلاسيكية إلى تمجيد الآداب الخالدة لاسيما اليونانية التي تزخر بالأساطير والملاحم، كما دعت الرومنسية إلى تمجيد الخيال والتعبير عن التناقض بينه وبين الواقع، في حين دعى الرمزيون إلى استعمال الرمز في الأدب وهو الأمر الذي تحققه الأسطورة. أما السريالية فقد دعت بدورها إلى إبراز التناقض بين ما هو واقعي وما هو فوق واقعي، في حين دعت الواقعية السحرية إلى التحررمن قوانين الواقع الموضوعي، و ارتياد ما فوق الواقعي، وذلك بعودة الإنسان إلى الينابيع الأولى (الاسطورة)[٨].

ولعل اختيار الأسطورة من طرف الكثير من المبدعين جاء من كونها أصبحت قناعا يبتعد بالأديب المعاصر عن تحمل تبعات أفكاره، والتعبير عن المضامين بصورة غيرية لا تثير السلطة السياسية والإجتماعية ؛إذ أصبحت قناعا ورمزا لمرموزات حديثة وقضايا طارئة، فبات الأديب يتلاعب بشخوصها ولغتها التي تعبّر بالماضي عن الحاضر محققا بذلك الإحساس بوحدة الوجود الإنساني. ويقول الدكتور محمد فتوح أحمد بعدم اقتصار وظيفة الموروث (الأساطير) على الاصلاح وحسب – من حيث هو مادة للمعرفة أو مصدر للاحتذاء – وإنّما أصبحت ضربا من ضروب الرؤيا الفنية كذلك[٩].

٢- الترجمة والإطلاع على ثقافة الآخر:

طلبا للإصلاح السياسي والاجتماعي الذي يمكّن العرب من بعث أمجاد الماضي، نشطت حركة الترجمة على يد الكثير من المتنورين العرب في مختلف الأجناس الأدبية التي نحت نحو أشكال التجريب، وكان أبرز شكل تعبيري حظي بالاهتمام هو (الأسطورة)؛ إذ نجد لها صدى في ترجمة رفاعة الطهطاوي لأعمال فرانسوا فنيلون (وقائع الأفلاك في مغامرات تليماك)، كذلك ترجمة سليم البستاني للإلياذة، وترجمة الروسي أنطوان تشيخوف.

كما يمكن ذكر الأعمال الروائية من أمريكا اللاتينية، كأعمال الكولومبي غبريال غرسيا ماركيز والغواتيمالي ميغيل آنجل أستورياس، والأرجنتيني جورج أمادوا التي جمعت بين عنصرين مهمين هما الواقع والفانتازيا[١٠]، و تأتي في مقدمة الأعمال سابقة الذكر أعمال الروسي ت. س اليوت الذي دعى إلى ايجاد

معادل موضوعي للمشاعر والأفكار، فنهل العرب من أعماله الكثير، فقرؤا له وترجموا إبداعاته ونذكر من بينهم رواد الشعر الحديث أمثال إبليا الحاوي، وبدرشاكر السياب، وخليل حاوي، ويوسف الخال وصلاح عبد الصبور، ولم يكن إليوت وحده معنياً بالإحتداء بل هناك شعراء غربين محدثين كانوا قدوة لشعرائنا العرب فنازك الملائكة مثلا تقول إنّها قلدت ألان إدغاربو وهي تصنع قصيدتها (الجرح الغاضب) وأشار صلاح عبد الصبور إلى توماس إليوت وهو يقدم مأساة الحلاّج وصرّح السياب بأنه اقتبس من أديث سيتويل، وترجم البياتي لناظم حكمت وتفحّص نتاج الوار وأراغون[١١]. كما تعلن غادة السمان اعجابها بالكتّاب الغربيين بوضوح من مثل وولف، وتحاول المقاومة في مواجهة الواقع المتأزم على طريقة اليوت، إذ تشير إليه بكثرة في كتاباتها[١٢].

٣- سناء شعلان، الأسطورة، الأدب العربي، و الأدب الآخر:

وقعت الأسطورة من قلب المبدعة سناء شعلان موقعا كبيرا ؛إذ دأبت على قراءتها منذ الطفولة وعدت نفسها الوحيدة القيّمة عليها، فطاردت من هم دونها معرفة بها لتحكي لهم أساطيرها، وكيف لا وقد أصبحت شهرزادا في عالمها؟ نهلت من الكثير من الكتب وبالتحديد قرأت أكثر من ألفي كتاب، و قد ساعدتها في ذلك معلمتها بأن جعلتها القيّمة على مكتبة المدرسة رغم حداثة سنها، فقرأت لماركيز، وفيكتور هيغو وارنست هيمنغواي، وحناميناء، وتوفيق الحكيم، وجمال الغيطاني، وغسان كنفاني، وغادة السمان، وجرجي زيدان، وعبد الرحمان منيف، كما قرأت كل أعمال نجيب محفوظ الذي توج ثمرة حبها للأساطير ببحث علمي درست فيه الأسطورة في رواياته، مما دفعها إلى الإطلاع على الكثير من الكتب المتعلقة بالأسطورة وتقديمها لكتاب نقدي بعنوان *الأسطورة في روايات نجيب محفوظ*، كما كان للكاتبة كتاب نقدي سابق بعنوان*السرد الغرائبي والعجائبي في القصة الاردنية*، و هو مازاد من سعة الإطلاع لديها وتمكنها من الأسطورة[١٣].

ب. المؤثرات العربية:

١. المرجعية السياسية:

لايخفى على أحد أنّ الوطن العربي عرف تدهورا كبيرا في الوضع السياسي لاسيما بعد العديد من الانكسارات وخيبات الأمل التي حظي بها المواطن العربي سواء داخل وطنه أو في كافة القطر العربي مثلما حدث في فلسطين والعراق إذ جعلت من المبدعين يلجؤون إلى الأسطورة عبر نصوص إبداعية ضمنوها مواقفهم من السلطة الإستبدادية، مثل ما نجده في رواية رفاعة الطهطاوي: وقائع الأفلاك في مغامرات تلماك التي استهدفت الكشف عن الإستبداد السياسي رغبة في نقد الاوضاع السياسية[١٤].

كما نجدها في إبداع شعراء التفعيلة من أمثال البياتي، وبدرشاكر السياب، وإيليا الحاوي، وإبراهيم أبوسنة وغيرهم ليس تقليدا للآخر وحسب وإنّما هو بحث عن الذات القومية الضائعة والهوية المفقودة. كانت لعوامل السياسية دافع قوي للكثير من المبدعات إلى اقتحام عالم الأساطير في كتاباتهن أمثال أحلام مستغانمي، سحر خليفة، سعاد الصباح، سليمة غزالي وغيرهن، كما كانت الظروف السياسية التي عرفتها الأرض المحتلة الدافع الأول لولوج سناء شعلان عالم السياسة- وهي لم تخرج من عالم الطفولة بعد – حين عمّ الحزن منزلهم وهو يرافق جثمان عمها الفدائي الذي أحضرمن الجولان، حين قتله اليهود بوحشية، مما دفعها إلى قراءة أول كتاب سياسي عن الشعب الفلسطيني.

٢. المرجعية الاجتماعية:

الأدب مرآة المجتمع، ورغم أن الإبداع إنتاج فردي، إلا أن غولدمان يرى أن هناك فاعلا جمعيا يسهم في تشكيل رؤية المبدع للواقع حوله[١٥]. والأسطورة

بوصفها نتاج الفكر الجمعي الأول فهي أول من غيرها لحمل حكايا، وقصص، وتطورات المجتمع.

لقدمر المجتمع العربي بالكثير من المتناقضات وتفككك البنى الاجتماعية على المستوي الفردي والجمعي ورغم التحولات التي شهدتها هذه البنى من تغيير في وضع المرأة ووضعها في مساواة مع الرجل أين حضيت بفرص التعليم والعمل وكافة الحقوق، إلا أنها لازالت تعاني التهميش وتخضع لسلطة المجتمع من عادات وتقاليد وأعراف إجتماعية متوارثة، إذ يعد خرقها تجاوزا للمقدس وتعديا على حدود الأخلاق، كما يصفونها بالضعف فهي دوما دون الرجل قوة وعقلا، فلا يجوز لها أن تتطلع إلى ما يتطلع إليه، ولا أن تحلم بما يحلم به كونه صاحب القوامة.

وقد زادت النظرة الدونية تجاه المرأة – حتى المثقفة لم تسلم من السهام- التي يطلقها الرجل المثقف، وهذه المرّة كان إبداعها هو هدفه لمّا لمح خيالها على سلم الإبداع إلى جانبه، فوسم إبداعها بالضعف والخصوصية النسوية، وأنه لا حديث للمرأة يشغلها غير ذاتها والحب، فثارت على الوضع ولم ترضها النعوت التي نعتت بها وفنها، وإن كان الرجل هو من وضع الأسطورة، فقد استعملتها الكاتبات سلاحا ضده ليخرجن من بوتقة الصراع الذكوري الأنثوي الذي لم يحظ بحل إلى يومنا هذا. فالمرأة في منظوره من أخرجته من جنة عدن وهي سبب شقائه، وهي المسؤولة عن فشل العلاقة الزوجية والطلاق، هي الجسد دون الروح، هي السلعةالتي يتاجر بها متي شاء، أليس هو الوصي على أخته وزوجته وابنته؟ بل نرى في يومنا هذا أن صورالمرأة قد ملأت الإعلانات والملصقات الإشهارية كغرض للزينة والإغراء، وهي الفكرة التي تحيل إلى الإهتمام بجسدها دون روحها. كل هذه الأموروغيرها دفعت المرأة إلى الخوض في غمارالكتابة وتحدي الرجل في إثبات هويتها وحضورها كإنسان له وجوده وكيانه، وكان أذكى أمر فعلته ؛توظيف الأسطورة السلاح الذي صنعه بيده. والدراسة التالية تبين بوضوح توظيف الأسطورة عند المبدعة الأردنية سناء شعلان التي طرقت الكثير من الموضوعات: السياسية، الإجتماعية، والحب... ، وقد إخترنا من بين قصصها القصص التي تحمل الأساطير الأكثر شهرة مثل: أسطورة البحث عن الخلود (الخضر)، الطوفان (العملاق عوج)، الأوديسة (أوديسيوس) النبوءة والصراع مع القدر (المواطن الأخير)، البحث عن المرأة(دقلة نور)، الأسطورة الأنثوية شهرزاد (المارد) أين سنقف وقفة علمية عند تجليات هذه الأساطير في قصصها ومحاولة قراءة تفاعلها الرمزي مع قضاياها الشخصية وقضايا الوطن والأمة.

عندما نعجز عن حل مشاكلنا، عن التكفير عن خطايانا، عن الخروج من بوتقة الألم،.... نحاول الاختفاء وراء.... ؟ نحاول تغيير الزمن نأمل في إرجاعه نحو الخلف،..... نحاول خلق زمن آخر،.... مكان آخر يحتوينا دون معاناتنا..... ؟

ننطوي على أنفسنا... هربا من أنفسنا... إلى أنفسنا... لكن لا نجد سوى أنفسنا المثخنة بألم ووجع لانهاية له،... ؟فنهرب من جديد إلى الجنون... ، إلى الهذيان... نهرب إلى آخر الدنيا... ؟

الهروب إلى آخر الدنيا، هو عنوان المجموعة القصصية للكاتبة سناء شعلان التي ما إن وت إحكام السيطرة على يراعها حتى راحت تبحر في بحر الأساطير، تغرف من معينه، وتكسو كتاباتها من دره الثمين. وتحوى المجموعة القصصية مجموعة من القصص، أين تعتمد الكاتبة توظيف أساطير مختلفة رغبة منها في رصد الواقع المعيش للإنسان العربي وعلاقاته المختلفة، علاقته بمن يحب، بالمجتمع، بالوطن، وبالامة العربية ككل آخذة بذلك نصب عينيها جميع شرائح وطبقات المجتمع كمادة دسمة لمعالجة مختلف القضايا حتى تلك التي إن حظيت بميزة ما، فهي التهميش

١- عينا خضر... البحث عن الحرية واستمرار المقاومة .

تروي لنا الكاتبة من خلال "قصة عينا خضر"[١٦] حكاية شاب وشابة من فلسطين تحابا منذ الطفولة وتوج حبهما بالزواج. و تزداد سعادتهما بعد أن أثمرزواجهما بحمل الزوجة. لكن بعد ذلك يتم إلقاء القبض على خضر ويدخل السجن، وتغتصب أرضه، ثم يقتل من أجل الحصول على قرنيتي عينيه اللتين توافقان قرنيتي مستوطن يهودي قريب لأحد الأعيان. وتعلم الزوجة سبب مقتل زوجها، وتصمم على استعادة عينيه ليستريح في التراب فتعمل على رصد حركات المستوطن بعد أن تستعلم عنه باشتراء ذمة مجند إسرائيلي باع واجبه مقابل المال (و بلكنته العبرية اللعينة، باح لي المجند الإسرائيلي بكل شيء)[١٧]، وتتحين الفرصة لتقترب من المستوطن وتدس أصابعها في عينيه بعد أن جهزتهما لذلك (أظافري الطويلة التي حرصت على حدتها وطولها من أجل هذا اليوم)[١٨]. وتقتلع عينيه، فتتسارع إليها رصاصات اليهود لتغدو جثة هامدة غانمة تحضن يداها عيني خضر (وفي الكف يا لهفي !!ترتاح عينا خضر) [١٩] .

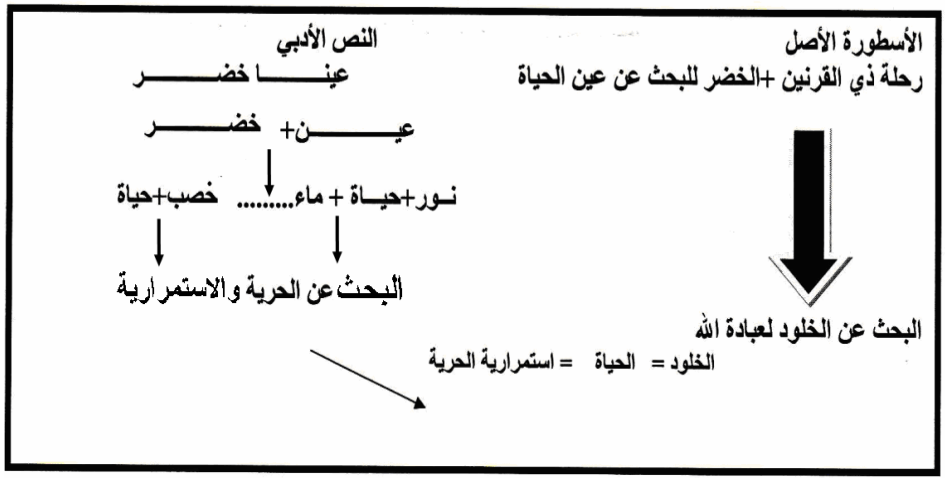
الدراسة النقدية الأسطورية :

لدراسة القصة دراسة نقدية أسطورية وجب علينا التوقف عند ثلاثية المنهج النقدي الأسطوري المتمثلة في التجلي، المطاوعة، والإشعاع لرصد جماليات توظيف الأسطورة عند سناء شعلان في قصتها المعنونة بعيني خضر وغيرها من القصص وذلك من خلال:

التجلي:

١- العنوان:

أعطت الكاتبة قصتها عنوانا مكونا من جملة اسمية ذات كلمتين (عينا) و(خضر)، وهما كلمتان تحملان من الدلالات الكثير؛ فكلمة عينا: كلمة (اسم) مثنى مفرده عين، والتي تحتمل هي الأخرى معان كثيرة فهي تدل على البصر، وهو ما تم توظيفه على مستوى السطح، كما تعني عين الماء التي تدل على الخصب والحياة وتعني الحر والخالص النفيس، أما مجيؤها مثنى فهو دليل على الحياة كذلك، إذ لا تقوم الحياة الاعلى وجود الاثنين ومنها ثنائية التضاد(السالب والموجب)؛ إذ لا يمكنها القيام على قطب واحد، فمن دواعي قيامها واستمرارها وجود الأنثى مع الذكر، والخيرمع الشر، والنورمع الظلمة، والحب مع الكره والحرية مع العبودية... وإن دلت اللفظة سطحيا على النور والظلام فهي تدل عمقا على الحرية والعبودية، على اغتصاب الحق واسترجاعه وعلى الموت والحياة، وهو ما حملته الكاتبة في خطابها تحت غطاء اغتصاب عيني خضر، واسترجاعها من قبل الزوجة. أما كلمة خضر فهي اسم كذلك يحمل هو الآخر الكثير من الدلالات مثل الخصب، الحياة الخير، الجنة الأرض...، وهو لون محبب لدى العرب تتفاءل به، ويحمل من الناحية الدينية علاقات بقصة ذي القرنين والخضرعليهما السلام، واللذين ترافقا للبحث عن عين الحياة، وما يملكه هذا الأخير من علم وحكمة، وقد ربطت المبدعة الكلمتين بعضهما ببعض لتحصل على عنوان يحمل شحنات دلالية قوية من خلال توافق دلالته التركيبية مع دلالة كل كلمة على حدة، ومع موضوع الأسطورة الأصل [٢٠]. ويمكن توضيح ذلك كما يأتي:



٢- البناء الفني:

إن المطلع والقاريء لقصة عينا خضر، يتجه بفكرة مباشرة بعد قراءة العنوان إلى قصة الخضر عليه السلام، ولاسيما كلمة الخضر، الاسم المرتبط بالحكمة والعلم، وهو الرجل الذي لقيه موسى وفتاه وعرضا عليه مرافقته وأنزل الله تعالى قوله فيه في سورة الكهف:**چ چ چ ڍ ڍ ڌ ڌ ڌ ڌ ژ چ**[٢١]. أما عند قراءة النص قراءة متأنية، فأول ما يواجهنا هو العبارة الاستهلالية التي تحيل إلى أسطورة ذي القرنين والخضر مباشرة (آه من عيني خضر[٢٢])، ثم تتكرر الجملة على طول النص (عيني خضر) بوصفها لازمة بنت الكاتبة عليها نصها، ثم إن اقتباس الاسم الأسطوري (الخضر) وحده كان كافياً للدلالة على الأسطورة.

يلاحظ كذلك أنه يمكن تقسيم النص الأدبي إلى مراحل النص الأصل إذ يحمل الجزء الأول منه قصة الملك ذي القرنين وحياته العادية- إن أمكن القول- فهو ملك له سعة من الملك، متصل بعالم السماء وفجأة بعد أن يسمع من الملاك روفائيل أن الملائكة تسبح الله وتعبده حق عبادته، إذ إن هناك من لا يرفع رأسه من السجود وهناك من لا يقوم من الركوع، وهناك من لا تجف عينه من الدموع، وهم على ذلك لا يوفون الله حقه، فبكى ذو القرنين لذلك، ومن ثمة يحدث الاضطراب عند هذه المرحلة، بعدها يقرر ذو القرنين أن يعبد هو الآخر الله حق عبادته، فيبحث عن الوسيلة الفضلى لذلك بسؤال روفائيل الذي يمده بالإجابة، وهي مرحلة البحث عن الحل ثم يجهز ذو القرنين العدة والعتاد من جيش وخيل ويرحل باحثا عن عين الحياة مع الخضر، فيصل الخضر إلي العين، فيغتسل منها ويشرب، فيما يرجع ذو القرنين زاهدا في الدنيا راغبا عنها بعد أن يحصد مغزى رحلته المتمثل في أن النفس البشرية لا تشبع ولاتهنأ إلى أن توارى في التراب، ولايملأ عيني ابن آدم إلا التراب.

وكان النص شديد القرب من النص الأصلي في تقسيمه، فهو يبدأ بحالة الاستقرار التي كان يعيشها الزوجان، يعتنيان بأرضهما وما عليها من أشجار، فجأة يحدث الاضطراب ؛يقبض على الخضر ويقتاد الي السجن ثم يقتل. تسمع الزوجة بأنه دفن دون عينين)وهمس الجميع بحسرة مطحونة: خضر بلا عينين)[٢٣]، فتصمم الزوجة على معرفة سر اختفائهما، فتسأل، وتحصل على الجواب من مجند اسرائيلي؛ على أن زوجها قد نزعت عيناه لمعالجة عيني يهودي قريب للجنرال وذلك بعد أن تدفع الزوجة كل ما تملك لمعرفة السر (بحثت عن سر اختفاء عينيك... دفعت كل ما أملك لمعرفة سراختفائهما، دفعت القلادة الذهبية التي دفعت تتصدى بنفاذ الفكر وعمق الخبرة لأدق القضايا التي ها مهرا إلي)[٢٤]. ثم تعد هي الأخرى العدة لتحقيق هدفها، فتعمل على إ ويمكن تبيان ذلك في الجدول

التالي طالت أظافرها لليوم المنشود، فتراقب بحذر المستوطن الهدف، وبعد مدة تتمكن منه وتقتلع العينين لتنتهي القصة بوفاتها هي كذلك لكن بعد أن تفوز بغنيمتها ويمكن تبيان ذلك في الجدول الآتي:

النص الأصلي	النص الأدبي
١-العنوان: ذو القرنين، والخضر، والبحث عن عين الحياة.	١-العنوان: عينا خضر
٢-مرحلة الاستقرار: عيش ذوالقرنين في استقرار وسعة من الملك	٢-مرحلة الاستقرار: عيش الزوجين في ارضهما في استقرار+بعض الملك (الارض + الزيتون)
٣-حدوث الاظطراب: سماع قصة الملائكة من روفائيل وعبادتهم لله.	٣-حدوث الاضطراب: اعتقال الخضر وقتله ودفنه دون عينين.
٤-البحث عن الوسيلة المثلى لعبادة الله	٤-بحث الزوجة عن سر اختفاء عيني خضر
٥-المسؤول: روفائيل الملاك	٥-المسؤول: يهودي مجند
٦-اعداد العدة للبحث عن عين الحياة (تجهيز الخيل + الجيش + العلماء).	٦-اعداد العدة (بيع القلادة + الملك+ إطالة الأظافر + ترصد اليهودي).
٧- وصول الخضر إلى عين الحياة وظفره وزهد الملك بعد رجوعه (ودع الدنيا بزهده).	٧- وصول الزوجة إلى هدفها وظفرها بعيني زوجها وموتها بعد ذلك. (ودعت الدنيا بموتها).

من خلال الجدول يمكن إلتماس الشخصيات الأدبية التي تلتقي وشخصيات الأسطورة بناءً في حين تختلف عنها موقعا ومقاما، وهي شخصية (الخضر، الزوجة، والمجند الإسرائيلي)التي تقابلها في النص الأصلي (ذو القرنين، الخضر وروفائيل)، فبينما كانت الشخصيات الأصلية ذات مقام رفيع، ومكانة عالية (ملك +عالم +ملاك) لم تعدوا الشخصيات الأدبية أن تكون من العامة، وما ذلك إلا محاولة من المبدعة الغوص في حياة المواطن العربي وأغوار قضاياه مهما كان شكله أو طبقته، وكشف الواقع بعيدا عن ذوي المقامات والعظماء من الشخوص، وهي الميزة التي يتميز بها الجنس القصصي عن غيره من الأجناس (الإهتمام بالطبقة العامة)، أما الأحداث فيمكن القول بأنّها متشابهة إلى حد كبير عند تقسيم

القصة إلى أجزائها التي ذكرت سابقا: استقرار إضطراب أسئلة، تعقبها الأجوبة، التصميم على تحقيق الهدف فالوصول الي الغاية المنشودة.

رغم التشابه الموجود في البناء الفني للقصتين، إلا أن هناك بعض الاختلاف كذلك فيما يحدث للشخصيات إذ ينطلق كل من ذي القرنين والخضر معا، ليعودا معا بظفر الثاني وزهد الأول ورغبته عن الدنيا، أما القصة الأدبية، فتبدأ الرحلة بالزوجين ليموت الطرف الاول في بداية المرحلة ويكون حافزا للطرف الثاني(الزوجة) في إتمام المرحلة الثانية، وفيها يتحقق الهدف وتظفر الزوجة بعيني زوجها الخضر، ثم موتها هي الأخرى فبينما دفع ذوالقرنين روحه وضميره دون جسده ثمنا للوصول إلى إجابة شافية وهي النتيجة التي خلص إليها في الأخير، دفعت الزوجة حياتها ثمنا لاسترداد عيني زوجها، وقد خلصت الكاتبة بذلك إلى النتيجة نفسها فلما كانت العبرة التي خلص إليها ذوالقرنين تكمن في كون الإنسان لا يشبع، وأنه لن ينعتق من عبودية نفسه وتكالبه وراء الدنيا إلا بعد أن يوارى في التراب، كذلك لم تهنأ الزوجة إلا بعد أن عانقت أنفاسها وجسدها التراب ولم يرتح الخضرإلا بعد أن وارت عيناه التراب، وهو دليل الخلاص من العبودية الذي سيلتزم دفع الغالي من الثمن والتضحية ؛فإما الحرية وإما الموت. وهذا إشارة من الكاتبة إلى الحالة السياسية والاجتماعية والدينية التي يعيشها المواطن العربي داخل فلسطين من ظلم ونهب واغتصاب للحقوق، وقد وفقت الكاتبة في المقابلة بين الحياة في النص الأصلي والنص الأدبي، فبينما كانت الحياة في النص الأول تكمن في عبادة الله حق عبادته وذلك بالانعتاق من عبودية شهوات الدنيا وملذاتها، كانت في النص الثاني تساوي الحرية بالانعتاق من عبودية المستعمر المغتصب.

ويظهر المكان في الأسطورة مفتوحاً (اتصال بين عالم الأرض والسماء) والرحلة بين مطلع الشمس ومغربها، وذلك لتدل على الإنسان في كل بقعة من بقاع الكون وأنه معني بعبادة الله، أما في النص الأدبي فهو محدود في (القدس)ليدل على المواطن الفلسطيني، وقد تأسطر بأن جعلته الكاتبة يضم أحداثا شبيهة بأحداث الأسطورة ثم إن القدس مكان مؤسطر بذاته لما توالى و تعاقب عليها من حروب دينية وقصص وأساطير.

أما الزمن فتبدأ الكاتبة نصها باستراحة[٢٥] تصف فيها عيني خضروالعلاقة التي بينه وبين الزوجة ومن ثمة تقفز إلى المشهد[٢٦]، أين يدور بينهما حوار حول زواجهما، بعدها تلجأ الكاتبة إلى خلاصة[٢٧] تسرد فيها كيف تزوجا وعاشا سعيدين في البداية. ويستمر زمن الأحداث في التطور خطيا مابين استراحة وأخرى إلى أن تصل الكاتبة إلى السرد الإستذكاري[٢٨]في الحديث عن كيفية اختفاء عيني خضر. وبينما يبدو الزمن في النص الأصلي أسطورياً الى حد ما؛ إذ طلب ذو القرنين من جنوده التعسكر وانتظاره اثنتي عشرة سنة قرب أرض الله المظلمة، وإن لم يعد

بعدها عادوا من حيث أتوا، تأرجح الزمن في القصة الادبية بين الانفتاح والانغلاق، إذ تبدأ القصة بزمن مفتوح عندما تقول الزوجة (تلك الأشواق التي ولدت منذ أن كنا طفلين[٢٩])، فقد يحدد الزمن بين الطفولة والكبرلكن السؤال هنا متى بدأت هذه الطفولة ؟ ليس هناك تاريخ محدد لها، وهي السيمة التي تعطي للزمن انفتاحا على الماضي، ثم يأخذ الزمن انفتاحا آخر لكنه هذه المرة في الحاضر في كل ليلة أتعبد في محراب عينيه[٣٠]) فرغم انحصار الوقت في الليل، (لكن) عملت كلمة كل على فتح وقت هذه الليالي التي لا نعلم مبدأها من منتهاها.

بعدها يتجه الزمن نحو الانغلاق في قولها: (كانت ليلة دافئة في حضنك، لا بل ليلة باردة برحيلك[٣١])، إذ حصرت عملية اقتياد الخضر إلى السجن في الليل، ثم تقول: (في اليوم الثاني جاء الجنود وجرفوا الارض[٣٢]) (بعد شهر قالوا إنك مت[٣٣])... (اسلموا جسدك ليلا لأبيك.... [٣٤]). ولعل تراوح الزمن بين الإنفتاح والانغلاق والماضي والحاضر إنما هو محاولة من الكاتبة إجلاء حقيقة المواطن الفلسطيني وبلده، ماضيه وحاضره المملوء بالجراح، وما كان استعمال كلمة الليل التي تتكرر في النص بكثرة إلا إشارة منها إلى جبن الإحتلال اليهودي لفلسطين تحت غطاء الأسبقية في الحق، فكان كل ما يتم ويحدث، إنما يتم في غموض وإبهام دون وضوح السبب الحقيقي، وذلك طبعا خوفا من الثورة وخوفا من انكشاف الحقائق، وبعد ذلك يتواصل الزمن في الانغلاق أكثر في قولها: (حيث استولى المستوطنون على بيت سيدي علي قبل سنوات)[٣٥]، وكذلك في: (طوال أسابيع ناجتني عينا خضر)[٣٥]... وهو دليل قوي على حالة الحصار التي يعيشها المواطن الفلسطيني وتأزم قضيتة في الوقت الراهن.

٣- الإقتباس والتناص:

لقد تجاوزت الكاتبة توظيف الاسم الأسطوري الذي ينتمي إلى الأسطورة الأساس – أسطورة "الخضر مع ذي القرنين "- إلى توظيف مكونات أسطورية أخرى ونصوص ادبية يمكن توضيحها كما يأتي:

١.استحضرت الكاتبة بعض الإشارات من النصوص الأدبية الشعرية والمتمثلة في:

- قصيدة انشودة المطر لبدر شاكر السياب:

"عيناك غابتا نخيل ساعة السحر " في قولها (تينك العينين... وتشرقان مثل نخيل أخضر) [٣٦].

- قصيدة المجد للظفائر الطويلة لنزار قباني:

"عيناها طيران أخضران ". أين التقى ثلاثتهم في تشبيه العين بالنخيل الأخضر.

- قصيدة البئر المهجورة ليوسف الخال:

"لنا التراب بيت، رحم، وكفن " و تلتقي بقول الكاتبة: " عينا خضر... تدعواني إلى... وإلى إطعامهما لدود الأرض التي يعشقها" [٣٨].

٢.**ضمنت المبدعة نصها بعض الأسماء والخلفيات الأسطورية:**

أ. الفنيق الطائر الأسطوري الذي ينبعث من رماده والذي يرمز إلى الإنبعاث والميلاد من جديد، وقد وظفته المبدعة إشارة منها إلى استمرار المقاومة الفلسطينية، لأن في قتل الخضر ميلاد لألف خضر آخر، إن اطعام جسد الخضر ودمه الأرض الفلسطينية إنما هو بعث لحب المقاومة، ومنبت لملايين السيوف، وبعث حب الجهاد في الأجيال اللاحقة، وقد دل عليه أكثر اسم ابن الخضر (عودة) الذي سيرضع حب استرجاع حق أبيه وشعبه فاسم عودة هو إشارة لعودة الخضر ومقاومته من خلال ابنه وسيوف أخرى.

ب. الأسطورة الأنثوية شهرزاد: في قولها: "وكما أهدى حبه لأرضه التي كان يحدثني كل ليلة عن حبه لها ".[٣٩] وهو شبيه بحكي شهر زاد في الليالي (تمركز الحديث في الليل)..

ج. أسطورة جلجامش: يتلقى النص هنا مع أسطورة البحث عن الخلود (جلجامش) وذلك من خلال بحث الزوجة عن عيني زوجها لترد إليه راحة البال كما بحث جلجامش عن زهرة الخلود ليرد الحياة لأنكيدو.

أما الخلفيات الممكن استخرجها من النص فهي:

الخلفية التاريخية والسياسية والدينية:

المتمثلة في الصراع القائم بين اليهود والعرب منذ القدم، وكره كل منهما للآخر وكل ما يرتبط به و نلمح ذلك من خلال: (وبلكنتة العبرية اللعينة...) [٤٠]. كما يحمل النص الإشارة إلى طبع الإنسان اليهودي والمتمثل في الغدر والخيانة (باح لي المجند الإسرائيلي)[٤١]. بكل شيء، وهي إشارة إما إلى الطبع والسلوك اليهودي كما سبق الذكر، وإما إشارة إلى استيقاظ بعض الضمائر اليهودية التي ترفض يهوديتها لما نشب من خلاف داخل الطوائف اليهودية نفسها " إذ أوردت وكالات الأنباء في شهر افريل ١٩٩٧ خبرين:

الأول مفاده أن السلطات الإسرائلية تتوقع أن تشهد مدينة القدس اضطرابات وعمليات إلقاء حجارة، لكن ليس من الجانب الفلسطيني وإنما من الجانب اليهودي المتدين.

أما الخبر **الثاني**، فهو طرد يهودي أثيوبي من عيادة طبية بدعوى العنصرية، وهوما أثار حفيظة الكثيرمن السود[٤٢].

ومنه قد يحتمل أن هذا المجند الإسرائيلي قد أخبر الزوجة بالسر رفضا منه لانتمائه اليهودي، لكنه غطى رفضه بقبول المال المقدم من الزوجة مقابل البوح بالسر.

ب. المطاوعة:

تمكنت الكاتبة من تطويع مختلف العناصر الأسطورية الموظفة في نصها الإبداعي انطلاقا من اعتمادها على:

١. **التشابه:** الذي يتضح أكثر في البناء الفني أين تشابهت الأحداث الفنية مع الأحداث في القصة الأصلية فكل حكاية من الحكايتين تبدأ بالاستقرار ثم حدوث الاظطراب، فالاسئلة، فالاستعداد، وأخيرا تحقيق الهدف ويظهر التشابه كذلك من خلال تشابه الشخصيات الرئيسة فنجد التقابل بين كل من ذي القرنين، الخضر وروفائيل في الأسطورة، والزوج (الخضر)، والزوجة والمجند الإسرائيلي في النص.

هذا في ما يخص الأحداث العامة وشبهها بأحداث الأسطورة الأساس، أما التشابه الآخر فقد تم على مستوى الأحداث الداخلية الجزئية، فنجد الخضر وزوجته شبيهين بشهرزاد وشهريار في قصة الليالي؛ أين يتم الحديث عن الأرض كل ليلة.

كما نجد التشابه كذلك في دور الزوجة ببحثها عن بعث الحياة (ارتياح البال والهدوء) في زوجها بعد أن واراه التراب باسترجاع عينيه والبحث عنهما وذلك كثيرالشبه بمحاولة جلجامش إيجاد زهرة الخلود لإرجاع الحياة لأنكيدو، وقد تم إحداث التشابه الآخر بين ولادة الطفل (عودة) وإعادة عيني خضر للتراب و بين بعث حب المقاومة والقتال من خلال طائر الفنيق وانبعاثه من رماده إشارة إلى انبعاث الخضر (انبعاث المقاومة من خلال موته في أناس آخرين ومنهم الابن عودة).

٢. **التشويه والتغيير:** يظهر التشويه والتغيير من خلال الحصول على قصة ثانية هي قصة الشاب الفلسطيني "الخضر " وزوجته وما مرا به من ظلم من طرف اليهود في الأرض الفلسطينية في القدس، أين يحلم الزوج بأرض محررة، لكنه يقتل وتسعى الزوجة لمعرفة سر اختفاء عينيه التي كانت سبب قتله. ولعل أول تغيير يكمن في موقع الشخصيات فبينما كانت شخصيات القصة الاصل من أسمى الطبقات كانت شخصيات القصة الفنية من الطبقة العادية، ولا سيما شخصية الملاك التي تقابلها شخصية اليهودي (المجند).

ويظهر التشويه والتغيير في ما وقع للزوجين كذلك، فبينما عاد كل من ذي القرنين والخضر سالمين غانمين يحملان المغزى من رحلتهما، فقد الزوج والزوجة حياتهما في القصة الأدبية وكان ثمن حصول الزوجة على مرادها دفع حياتها ثمنا لذلك.

فضلاً عن ما سبق يمكن الحديث عن التغيير الذي أحدثته الكاتبة في استعارتها قصة الليالي، فلما كانت في القصة الأصلية شهرزاد هي الراوية وشهريار (الرجل) هو المستمع، كان العكس في القصة الأدبية؛ فالمحدث كل ليلة كان الخضر والمستمعة كانت الزوجة، ثم يأتي التغير في الفعل ذاته، إذ كان في قصة شهرزاد "حكي " وهو متعلق برواية العجيب من الأمور أما في النص

الأدبي فهو "حديث " ويحمل الواقع المعيش وأحلاما مستقبلية، وإذا كانت شهرزاد تشغل شهريار عن قتلها من خلال الحكي كان الخضر يشعل حب الأرض والحرية، وحب الأحلام في قلب زوجته.

ومن ثمة نجحت المبدعة في تطويع مختلف العناصر الأسطورية من خلال تقنيتى التشابه والتغيير لرسم قصة جديدة تحمل شحنات دلالية مختلفة.

ج. مستوى الإشعاع:

بتوظيفها للعديد من العناصر الأسطورية تمكنت المبدعة من خلق نص جديد عن طريق تطويعها لتلك العناصر انطلاقا من اعتمادها لعمليتي التشبيه والتحوير(التغيير) لتحصل في الأخير على نص جديد هو "عينا خضر" الذي يتفق مع النص الأصلي في بنائه إتفاقا تاما، ويختلف في دور شخصياته بناءً على ما تسعى الكاتبة لإجلائه وما تشير إليه. وعليه أعطى هذا التجلي والتطويع بعض الأبعاد الدلالية التي يمكن ذكرها فيما يأتي:

١. **البعد الديني**: ويتجلي من خلال الصراع القائم بين الفلسطينيين واليهود من أجل أرض فلسطين وهي قصة معروفة في ديننا الحنيف.
٢. **البعد التاريخي**: ويتمثل في الصراع ذاته الذي نشب منذ القديم إلى يومنا الراهن، وقد أشارت الكاتبة إلى ذلك من خلال الاستيلاء على(بيت سيدي علي) وذكرها لبعض الأزمان على سبيل التاريخ.
٣. **البعد السياسي**: وهي الحرب التي تدور بين الفلسطنيين واليهود لأجل ما سموه بأرض الميعاد، والدعوة إلى استمرار المقاومة من أجل الحصول على الحرية.
٤. **البعد الأخلاقي**: إذا كان الإنعتاق من شهوات الدنيا يكمن في محاربة النفس وتقوى الله حق تقاته، فالانعتاق من عبودية البشر يكمن في القتال أو الموت.
٥. **البعد الاجتماعي الثقافي**: وهي الحالة التي أحالت إليها الكاتبة والتي تتمثل في الحالة المعيشية للمواطن الفلسطيني الذي يعتمد بنسبة كبيرة على الأرض وما عليها من شجر وزيتون، والدليل على ذلك قول الخضر موصيا زوجته (خذي بالك من الولد والزيتون يا امرأة)[٤٣]. كما تناولت الكاتبة الكثير من المصطلحات التي تدل على الأرض مثل النخيل الأخضر، الغرس، غرستنا، شجيرة، زيتون، أرض،..... وهي إشارة أيضا إلى التعلق بالجانب الزراعي الذي يمثل الحياة.
٦. **البعد الفني الجمالي:** ويظهر ذلك من خلال قدرة الكاتبة على تطويع العناصر الأسطورية وتوظيفها في جنس القصة القصيرة و اعطاء نص فني جديد وما ينسحب على هذا الأخير من بناء أسلوبي راقٍ ولغة شيقة أظهرت فيها المبدعة موقفها من الراهن الفلسطيني، وما يعانيه المواطن الفلسطيني وحلمه الدائم بالعيش في أرض محررة تشرق على أسوارها الشمس.

المجموعة القصصية: الكابوس.
بحيرة الساج.
الطوفان:

لما كان الطوفان من أهم قصص الديانات السماوية، تسربت قصته إلى معظم الأساطير القديمة بعد أن أجمعت جميعها على حدوثه، وأنّ الله سبحانه و تعالى نجى منه نبيه نوح عليه السلام ومن إتبعه من الصالحين، و بينما تباينت تفاصيله، إنتهت جميعها عند مأساة الغرق ومحنة النجاة(٤٤)

- بحيرة الساج.... ، صراع في عوالم الحب.....

لم تعالج سناء شعلان أساطير الطوفان دراسة وحسب، و إنما ولجت إليها إبداعا كذلك، و لعل قصتها القصيرة "بحيرة الساج" من مجموعتها القصصية "الكابوس" خير دليل على دلك.

تروي قصَة "بحيرة الساج" قصَة حب بين فتاة والعملاق" عوج بن عناق" الرجل الضخم اليد يقارب عنان السماء بطوله، المسكون بالشر. يعمل "عوج" على قطع أشجار الساج التي زرعها "نوح" عليه السلام ويعتني بها ليبني سفينته "ذات الودع"(٤٥)- كما تسميها الأساطير- إمتثالا لأمر الله تعالى ليحتمي بها ومن معه من المؤمنين من الطوفان الذي يهدد الأرض. هناك في غابة الساج يلتقي "عوج" بالطفلة التي خطفته جرأتها وبراءتها صغيرة واختطفه حبها صبية؛ فقد كانت المخلوق الوحيد الذي يأنس إليه ولا يخافه.

تكتشف الفتاة حب الله من" نوح" و تتعرف إلى الإيمان كما عرفت حب "عوج"، لكن عوجا يأبى أن يرى حب الله وحب الإيمان... ، فيتصارع الحبان بداخلها كما يتصارع الحب والكره في قلب "عوج".... ، ويأتي الطوفان على كل شيء... ، ترتقي الفتاة آخر درجة في سلم النجاة حيث "نوح" وباقي المؤمنين، تمد يدها إلى "نوح" و فجأة تسمع صوت "عوج" يشق الأمواج ويناديها، بل ويشق قلبها لينسيها نفسها، تستعطف "نوحا" فيأبى مساعدة كافر، يتخافت صوت "عوج" وهو ينادي الفتاة... لقد ابتلعته الأمواج، تسحب الفتاة يدها من يدي "نوح" وتهوي حيث الحب، حيث "عوج بن عنق"(٤٦).

الدراسة النقدية:

- **التجلي:**

١. **العنوان:**

أعطت المبدعة قصتها عنوانا مكونا من كلمتين أو بالأحرى اسمين "بحيرة" و"الساج".

أما كلمة بحيرة فهي تعني الماء و الذي يرمز إلى الخصب و الحياة، لكن لِمَ لم تقل الكاتبة غابة الساج بدل بحيرة الساج؟ فلا يمكن أن تدل كلمة بحيرة هنا أن نوحا عليه السلام كان يغرس أشجاره وسط بحيرة؟!وذلك ما دلت عليه جمل النص: "كم كانت تحب هذه الغابة التي تتربع على هضبة مهولة دون باقي بقاع الدنيا[٤٧] "وجملة " ولكني أحب هذه الشجرة، وأريد أن أربط حبال أرجوحتي بأغصانها[٤٨]؛ إذ لا يعقل أن تصنع الفتاة أرجوحة على أشجار تنمو وسط بحيرة! كما لا يمكن لطوفان هائل أن يصنع بحيرة وحسب.

إن اختيار الكاتبة لكلمتي "بحيرة" و "ساج" لم يأتِ من فراغ إنما هي محاولة منها في أن تكتب الخلود لقصة صراع الحب التي لاحت معالمها من غابة الساج مكان التقاء الفتاة "بعوج": "توقعت أن ترى "نوحا"... و لكنها لم تتوقع أبدا أن تجد "عوجا" أمامها"[٤٩] و مكان اكتشافها لحب الله: " فآمنت به و كفرت بطواغيت قومها"[٥٠] كما كان هدا المكان بالذات مكان نهاية قصة الحب ونهاية "عوج" الذي بقي قابعا فوق شجرة ساج عالية من بقايا الأشجار التي أجتثها "نوح" لبناء سفينته. لم يعن الفتاة أي مكان آخر سوى غابة الساج، ولم تعنها المياه الغزيرة التي ابتلعت الأرض، وإنما عنتها المياه التي طوقت غابة الساج حيث "عوج" وحيث بدأ الحب وانتهى. ومن ثمة لم يعنها سوى ذاك الحيز من الماء والأشجار؛ فكان العنوان أكثر ملاءمة وفيه بعض الترميز لقصة الطوفان[٥١] وأسطورة العملاق "عوج بن عناق"؛ لأن أشجار الساج هي النوع الذي تولاه "نوح" عليه السلام بالرعاية لأجل بناء السفينة، و البحيرة تحمل معنى الماء، والاثنان معا يحملان صورة الطوفان الذي تقول الأسطورة أن "عوجا" كان قد نجا منه.

٢. البناء الفني للنص:

إن قراءة العنوان لم توح مباشرة إلى أسطورة (العملاق عوج)[٥٢]، إلا أنه وبعد الدخول إلى كلمات النص الأولى الصوفية التي تدعو إلى إكتشاف حب الله، وبعد ذكر اسم النبي "نوح بن لامك"، بدأت معالم القصة بالظهور ثم لاحت الأسطورة، بذكر الرمز الأسطوري "عوج بن عناق ".

إعتنت الكاتبة بالأحداث مادة القصة إلى جانب الشخصيات، فكانت قد ذكرت "نوحا" و"عوجا" رمزا القصة والأسطورة الأساسيين، وقد تخللتها بعض الحوادث المشابهة، ناهيك عن الوصف الذي يرحل بالقارئ إلى تصور الأحداث والدخول في عالم النص، ثم إنها عمدت إلى تقنية الترتيب غير المتسلسل شكليا، مما يدفع بالقارئ الى الخوض في القصة وإعادة ترتيب أحداثها في ذهنه، وذلك مانراه في القصة التي بين أيدينا، أين بدأت بالحديث عن اعتناق الفتاة لعقيدة نوح ثم، رجعت الى الحديث عنها طفلة، فالنهاية التي آلت إليها.

وعليه يمكن أن نقسم النص إلى مراحل القصة أو الأسطورة الأصليين بغض النظر عن الإستباق الذي أحدثته الكاتبة بالحديث عن إعتناق الفتاة لدين نوح بن لامك.

وتقول قصة الطوفان، أنّه لما دعا نوح قومه إلى عبادة الله الواحد، وقد كانوا يعبدون أصناما تسمى "ودا، وسواعا، وياغوثا، ويعوقا، ونسرا"، وهي أسماء لرجال صالحين ماتوا فأوحى الشيطان لقومهم أن يضعوا لهم تماثيل تذكّرهم بهم فعبدت فيما بعد في قوم نوح، وهزأوا مما دعاهم هم إليه، ودعوه بالمجنون، فدعا نوح الله أن يجازيهم بأعمالهم فاستجاب، وأمره أن يصنع الفلك وتوعدهم بطوفان لايبقي ولايذر، فصنع نوح الفلك من شجر الساج، ولما أتمها حمل فيها من كل حي اثنين وقلة ممن إتبعه، حتى إنه دعا إبنه كنعان فلم يستجب، ومات على كفره. وأتى الطوفان كل شيء ولم يبق على الأرض من مخلوق، لكن تقول الأسطورة أن هناك رجلا من العمالقة يسمى "عوجا بن عناق" ذي طول لا يوصف كان يخوض في الطوفان فيصل إلى ركبتيه، وقيل بأنه كان الناجي الوحيد منه.

وقد كان النص الفني كثير الشبه في بنائه بالنص الأصلي، إذ يقول أن "نوحا بن لامك" دعا قومه إلى عبادة الله وحده وترك عبادة الأصنام (ود، وسواع، ويغوت، ويعوق، ونسر)لكنهم هزؤا منه وآذوه، ورموه بالجنون، فدعا الله ان يجازيهم فاستجاب الله وأمره ببناء سفينة تنجيهم من الطوفان الذي كان قد هدد به، وكان هناك عملاق يدعى "عوجا" شديد الكره لنوح فكان يقطع أشجار الساج التى يعتني بها نوح نكاية فيه، وهو على هذه الحال إذ إلتقت به طفلة كانت تريد صنع أرجوحة في الغابة على أشجار "نوح "، وطلبت من عوج أن لا يقطع الأشجار، فاستجاب لها، وتعود رؤيتها وإعادها للبيت حتى صارت امرأة، ووقعا في حب بعضهما.

دعا نوح الفتاة لدين الله فاستجابت بعد أن ذاقت حلاوة الإيمان، وأرادت أن تصلح من حال عوج لكنه أبى. أتم نوح صنع سفينته وحمل معه كل من آمن به وزوجا من كل حيوان، وبعد أن غمر الطوفان الأرض نادى نوح ابنه كنعان ليؤمن فأبى هو الآخر. وغرق كل شيء ولم يبق إلا عوجا متخذا له شجرة ساج باقية في غابة نوح تقيه من الغرق. وكانت الفتاه آخر من يصعد سفينة نوح، فأخذ ت تنادي عوجا وترجو نوحا أن ينقذه لأنها تحبه، لكن نوحا رفض وقال بأنه لا يمكنه اغاثة الكافرين، وبعد أن تسمع الفتاه صوت عوج يشق الأمواج ليناديها تسحب يدها من يدي نوح وتهوي إلى الماء حيث تلحق بعوج نحو الموت.

والجدول الآتي يوضح تشابه بناء الأحداث التي سبق ذكرها:

النص الأصلي	النص الفني
الثوابت	
قصة الطوفان ١-عبادة قوم نوح ل: ود، ياسوع، ياغوث، ياعوق، ونسرا. (كفرهم). ٢-أذيتهم لنوح والسخرية منه. ٣- دعاء نوح واستجابة الله له. ٤- أمره ببناء سفينة. ٥- بناء السفينة من شجرة الساج. ٦- دعوة نوح ابنة كنعان الذي أبى وغرقه مع من غرق.	قصة الطوفان ٣- عبادة قوم نوح ل: ود، ياسوع، ياغوث، ياعوق، ونسرا. (كفرهم). ٢-أذيتهم لنوح والسخرية منه. ٣- دعاء نوح واستجابة الله له. ٣- أمره ببناء سفينة. ٥-بناء السفينة من شجرة الساج. ٦- - دعوة نوح ابنة كنعان الذي أبى وغرقه مع من غرق.
المتغيرات	
أسطورة عوج: ٣- بقاء عوج على قيد الحياة ونجاته من الطوفان. ٢- حبه لامراة في زمن إبراهيم وهي زوجته عليه السلام	قصة عوج: ٣- موت عوج وهلاكه. ١- حب عوج لفتاة هلكت وإياه في زمن نوح عليه السلام.

من خلال الجدول السابق يمكن لنا استخراج شخصيات النص الأدبي التي ماثلت شخصيات القصة والأسطورة في أصلهما، فشخصية نوح بن لامك، وكنعان بن نوح، وعوج بن عنق في النص الأدبي هي الشخصيات الأسطورية ذاتها في أسطورة عوج وقصة الطوفان، فضلاً عن بطلة النص الأدبي التي اختارتها سناء شعلان فهي شخصية عادية من العامة، وذلك محاولة من الكاتبة اختصار المسافة بين نصها وبين المتلقي.

كما اعتمدت الكاتبة الأحداث العامة للقصة والأسطورة الأصل في نصها الأدبي كما لو أنها حملت البطلة ووضعتها في عالم نوح وعوج، فضلاً عن تغيير الحدث الأخير الذي مفاده موت عوج بدل بقائه على قيد الحياة في الأسطورة.

فالقصة تبدأ في الأصل بدعوة نوح لقومه لما زاد فيهم الكفر، ثم أذيته وأمر الله له ببناء السفينة، ثم ارسال الطوفان، وموت الكفرة وابن نوح، وبقاء عوج

على قيد الحياة، فنجد الأحداث نفسها في النص الأدبي: كفر قوم نوح، غرسه لأشجار الساج والاعتناء بها، ثم تخلل الأحداث العامة الحقيقية أحداث أخرى وهي أن هناك فتاة صغيرة كانت تحب اللهو بنصب أرجوحة في غابة نوح "كم تحب اشجار الساج ("٥٣)، وكانت تخاف عوجا لكثرة ما سمعت عن شره، ولأنها رأته بأم عينيها يضرب أحدهم في السوق حد الموت " كانت تعرف اسمه الذي يوقع الهلع في القلوب فهو من شر الناس ("٥٤) فقد رأته يوما يضرب رجلا حد الموت في سوق المدينة ("٥٥) أما نوح فلم تكن تبالي بما يقال عنه ولا تخافه، فهي لم تشاهد منه غضبا الا لفاحشة يراها.

لم تكن الفتاة الصغيرة معنية بما يجري حولها، لاحب... ، ولادين!، فقد كانت ككل الاطفال لا يعنيها إلا اللهو واللعب، تؤمن بما تسمع ولا يتغير اعتقادها بما سمعت إلا عن سابق تجربة، فقد سمعت عن عوج أنه شرير فخافته وزاد خوفها لأنها رأته يضرب شخصا، لكن لما مرت الأيام وعاملها عوج بلطف وحب تغيرت نظرتها له رغم ما قاله الناس عنه: " أنا أحب عوجا، إنه طيب ("٥٦). " "وتأمرها الألسن همسا بالابتعاد عنه ("٥٧).

أما نوح فلم تكن تخاف منه لأنها عايشته عن كثب، فهو لم يمنعها يوما من اللعب في غابته، ومن ثمة حاولت الكتابة الانتقال بنا نحو طور من أطوار حياة الإنسان فصورت بطريقة رائعة كيف أن الطفل يولد صفحة بيضاء، نخط عليه ما نشاء، ثم يكتسب رويدا ما يراه في حياته انطلاقا من التجربة، فالفتاة كانت تخاف عوجا لما سمعته عنه و لما رأته عن بعد، لكن عندما دنت منه أكثر تغير رأيها.

بالعودة إلى شخصية نوح وتأثيرها في شخصية الفتاة بدعوتها إلى استشراف نور الرب، أين تغلغلت كلماته إلى صدرها وقلبها الذي اعتنق بكل حب حب الله، وهو جانب آخر من حياة الإنسان تدلنا عليه الكاتبة. لقد كان قلب الفتاة مليئا يحب عوج، لكن كلمات نوح تغلغلت هي الأخرى لتنافسه المكان، بل وتعدته لأن تدعو عوجا ليعدل عن كفره، إنه فراغ الروح والشوق إلى الطمانينة، إلى الحب الأعظم، الى من يقود هذه الروح، هنا أين اصطدمت كلمات نوح عن الله بروح الفتاة وفكرها، وما هو موجود في واقعها المعيش ؛كيف لأصنام صماء لا تنفع ولا تضر أن تقدم لها الحب الذي تحتاجه والطمانينة، فهي لا تتحرك، لاترى، ولا تستجيب ؟! "ما انتم الا احجار صماء، ليس لها قلب ("٥٨).

قال لها نوح إن الله هو الحب، والله يأمر بالحب، فكيف لها أن لا تؤمن بمن أعطاها حرية حب عوج، فقد كان الجميع يبعدها عنه إلا نوحا، إذا فهو يعرف معنى الحب الذي يشق طريقه إلى القلوب. قال نوح إن الله يحب الحب وهي تحب عوج، فأنى لها أن تكفر بالله ؟! بل ستكفر بطواغيت قومها الذين أرادوا إبعادها عن عوج، وتؤمن برب نوح (فآمنت به وكفرت بطواغيت قومها ("٥٩).

فالشخصية هنا تعبرعن الذات المنقادة نحوعواطفها وما يلبي رغباتها، فقبل أن تسمع الفتاة خطاب نوح عن الحب، كانت تفتقد لشيء ما يطفئ ضمأها ويساندها في حبها لعوج، ولما ألقى نوح عليها تلك الكلمات التى روت عطشها، آمنت بصاحب الكلمات، وآمنت بالله الواحد.

أما شخصية عوج بن عناق فقد حملت صفات الشخصية الأسطورية في البداية، إذ كان رجلا طويلا عملاقا كثير الشر، يحسب له الغير ألف حساب، ويهابونه، فكان يعارض نوحا ويقتلع أشجاره نكاية فيه أما الصفات التي أصبغتها الكاتبة عليه في النص، فهي صفات أخرى مخالفة لطبيعة عوج؛ لقد بات طيبا لطيفا أمام براءة وخوف طفلة أخبرته بجرأة وصدق بأنه شرير، لقد عجز أمام صدق مشاعرها وبراءتها أن يرد على كلامها السيئ بسوء يماثله (قالت هامسة لأنك شرير... قال ضاحكا... ومن قال لك إني شرير)[٦٠].

لقد تعود عوج أن يفر منه كل من يراه، ولم يتجرأ أحدهم يوما على نعته بسوء، لكنه هذه المرة قد صفع على وجهه بسيء الكلام، وممن؟ إنه من أضعف خلق الله؛ طفلة صغيرة لازالت تلهو وتعبث في الغابة، و ما لم يتوقع أن عوجا رد على الطفلة ضاحكا، ثم ربط أرجوحتها إلى الشجرة التى أرادتها وكان يريد قطعها، ولم يكتف بذلك وإنما اعتاد على حمل الفتاة وإعادتها نائمة إلى منزلها، كما ألفته هي الأخرى ؛فقد لاحت لنا لوحة رائعة تحمل أسمى معاني الحب والتسامح، وهي تحولات الذات وصراعها بين الخير والشر بين الحب والكراهية، فعوج إنسان والإنسان قطبان متنافران خير /شر، إنه وسطية بين الملاك والشيطان، فإما أن يكون خيرا لا شر فيه وهو الملاك، وإما شريرا لاخير فيه وهو الشيطان، وما دام عوج إنسان، فلابد أن يكون هناك خير وشر معا، وعلى الإنسان أن يختار بين الاثنين، وعلى أحد القطبين أن يتغلب على الآخر حتى تصنف الذات في أي اتجاه هي.

فذات عوج كانت شريرة، وكان جانب الخير فيه نائماً، لكنه استيقظ ما إن مسته براءة وحب وصدق لم يعهدعوج تلقيها من أحد، فقد يمر عوج بالناس فيهابه بعض الناس ويبتعدون عنه، يثني عليه بعضهم الآخر حتى لايؤذيهم، ولكنه يعلم أنه شرير، وأن الجميع يكرهه، أما هي فكانت الوحيدة التى قالت له "شرير" في وجهه، وهي الوحيدة التى أحبته ولم تعد تخافه. كأي إنسان إحتاج عوج للحب، هو رجل شرير، لكنه يحتاج لحب امرأة وحنانها، يحتاج لصوتها العذب وهي تلفظ اسمه بحب كما لم يفعل أحد من قبل، إنها حاجة الرجل للمرأة التى تكمل معنى حياته، رغم جبروته وامتلاكه للقوة لم يكن عوج ينقصه شيء لكنه كان ضعيفا امام الفتاة، فرغم قوته وعنفوانه أظهر أنه يحتاج اليها وفي آخر لحظات له على أرض الساج أين كان الطوفان يبتلعه لم يأبه للموت وإنما نادى عليها هي بالذات، فهل

كانت ستنقضه؟ طبعا لا، فهي أضعف من أن تتحدى قوة الله، فعوج لم ينادها لإنقاذه، إنما رفضا منه أن يفقد حبا قد وجده دون حب كل البشر.

ويتوالى صراع الذات في عوالم الحب مرة أخرى مع شخصية نوح وشخصية ابنه كنعان، فنوح نبي وقد أمره الله بأن يغض الطرف عمن دعاهم إلى الهدى وأبوا، ولكنه بقي لوهلة يرجوا ابنه كي يؤمن وينجو بنفسه، لكن الابن يرفض الإنصياع؛ فيهلك مع من هلك. ويكمن الصراع كذلك في شخصية الفتاة عندما تصعد السفينة وتتشتت روحها بين النجاة مع المؤمنين وبين ترك عوج، فترجوا نوحا أن ينقذه لكن نوحا يرفض إغاثة الكافرين بأمر من الله، ولكنه يرق لحال الفتاة فتظهر الدموع في عينيه وقد نجحت الكاتبة في اظهار الصورة الرائعة لصراع النفس بإضفاء الحوار ووصف الجدال القائم بين نوح والفتاة، تقول بعصبية وانفعال(أرجوك يا نوح أنقذه..... ، -لكنه كافر..... ، - ولكنى أحبه...)[٦١]

فالإنفعال والتمني، والوصف، والاستدراك، والحزن عوامل شاركت في صنع ملحمة الصراع فى عوالم الحب، فعندما يقرأ المتلقى هذا الحوارالقائم بين الطرفين يحس وكأنه يشاهد فلما لا يقرأ قصة لدقة التصوير الذي إنتهجته المبدعة. ويستمر حوار الذات الممزقة بين عوالم الحب بين شخص الفتاة التي ترجوا نوحا لينقذ عوجاً وهذا الأخيرالذي يناديها وحدها من دون كل الناس، وفي النهاية تقرر أن تلحق بعوج حيث هو، حيث الموت، فتسحب يدها من يدي نوح وتهوي.....

وتشكل غابة الساج المكان الأسطوري البارز في قصة سناء شعلان، وإن كان في الأصل المكان الذي عمه الطوفان هو بمثابة المكان الاسطوري، لكن الكاتبة لم تتحدث بإسهاب عن المكان في البداية لمّا كانت بصدد إعطاء خلاصة للأحداث التي وقعت للفتاة عند إعتناقها لدين نوح عليه السلام، فقد سردت الأحداث بإيجاز، ولم تعط أي تفصيل سوى عن الكلمات التي قالها نوح وقبولها من طرف الفتاة.

ثم تنتقل إلى الحديث عن المكان الاسطوري (غابة الساج) كونها محور الأحداث وملتقاها، فلقاء عوج بالفتاة كان في غابة الساج(و غدت الغابة عدنهم المقدس)[٦٢]، وحب الفتاة لنوح كان سببه سماحه لها باللعب في غابة الساج، وانتقام عوج من نوح يتمثل في قطع أشجار الساج من غابته، وبداية حب الفتاة لعوج في غابة الساج، ونهاية حياة عوج كانت على شجرة ساج، أين انتهى الحب كذلك ؛حينما تحولت غابة الساج إلى بحيرة الساج. فالمكان الأسطوري الذي كان مفتوح الأرجاء في النص الأصلي بات ضيقا ومحدودا في النص الأدبي إذ حصرته الكاتبة في منطقة الساج منطقة بداية صراع الشخصيات الثلاث.

أما الزمن فقد بدأ بخلاصة تحكي ما مرّ من أحداث، أين يتوقف السرد عن الحركة عندما تتخلله استراحة أو مشهد ما، وذلك من خلال وصف الفتاة وغابة

الساج وخطاب الفتاة الذي تلقيه على الآلهة الصماء وتنادي عوجا وترسل له كلماتها وهو غائب.

بعدها ينحو الزمن منحى آخر عندما يرجع إلى تقنية الاسترجاع أو الاستدراك الاستذكاري للكشف عن طباع ومميزات الشخصيات ؛ عندما تعرج الكاتبة على طفولة الفتاة وأول لقاء لها مع عوج، أين تتدخل بعض المشاهد والإستراحات من حين لآخر، ويستمر زمن السرد بالتتابع خطيا إلى نهاية القصة مابين مشهد واستراحة فيمتزج زمن القصة الأسطوري بزمن القصة الفنية ليعبرعن الواقع الذي ترمي إليه المؤلفة.

٣. التناص والاقتباس:

عمدت الكاتبة إلى اقتباس الرموز الأسطورية المتمثلة في الشخصيات: نوح عليه السلام، كنعان بن نوح وعوج بن عناق، كما استحضرت اسم الشجر الذي صنعت منه السفينة (الساج)، فضلاً عن اسماء الآلهة التى عبدها قوم نوح والمتمثلة في: ود، سواع، ياغوث، ياعوق ونسر اقتباسا من القران الكريم.

وعدا الأحداث التى قد جاءت في الكتب الدينية وكتب التفاسيرعن قصة الطوفان، أضافت الكاتبة أحداثا تليق ببطلة قصتها وتجعلها تتحرك في انسجام تام مع النص، فلم تبتعد بها عن أجواء قصة الطوفان كثيرا، فقد كانت من قوم نوح، ومن ثمة تعبد ما يعبدون، وتلقت مثلهم دعوة نوح، وكانت تتردد على غابة الساج لتلهو.

يزخر النص بالتناصات القرآنية منها: (سخر الناس من الأمر السماوي الغريب) إشارة إلى قوله تعالى چ ٱ ب ب ب ب پ پ پ پ ڀ ڀ ڀ ڀ ٺ ٺ ٺ ٺ ٿ ٿ چ[٦٣]. وكذلك قول الكاتبة على لسان بطلتها (إنك لست سوى حجارة صماء، لتنتقمي لذلك، لتنتصري لنفسك، أنى لك ذلك)[٦٤] ، (إني مؤمنة برب نوح)[٦٥] فنجد التقاءً واضحاً لرفض الفتاة للآلهة المزعومة ورفض إبراهيم عليه السلام لعبادة الأصنام وتحطيمها كما نجده في قيام الفتاة بشتمها- للآلهة- والإعلان عن إيمانها بالله، وذلك في قوله تعالى: چ ڃ چ چ چ ڃ ڃ ڃ ڃ چ چ[٦٦]، وقوله: چ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ چ[٦٧].

كما يظهر التناص في قولها (من لحظات ابتلع الموج (كنعان) بن نوح الذي كان عزم والده وانصياعه لأوامر ربه سدا منيعا يمنعه من أن يذوب شفقة على ابنه الكافر العاص) إشارة إلى قوله تعالى: چ ٱ ب ب ب ڀ ڀ ڀ ڀ پ پ پ پ ٺ ٺ ٺ ٺ ٿ ٿ ٿ ٿ ٹ ٹ ٹ ٹ ڤ ڤ ڤ ڤ ڦ ڦ ڦ ڦ ڄ ڄ ڄ ڄ ڃ ڃ ڃ ڃ چ چ چ چ ڇ ڇ ڇ ڇ چ[٦٨]

تناص أدبي: أين نجد إلتقاء الكاتبة والشاعرفي الحديث عن الطوفان ونجاة نوح وانتصاره على الظلم، إذ يقول الشاعر في ديوانه (قلبي وغازله الثوب الأزرق)[٦٩]:

مذ كان يناضل في السفح هدير الطوفان.
لكن نوح بلغ الجبل الأعلى وانتصر الإنسان.

كما يحلينا فعل انتهاك حرمة الغابة بقطع أشجارها إلى تناص أسطوري بين قصة عوج الذي انتهك حرمة غابة نوح وهي أشجار مقدسة لأنها زرعت بأمر من الله تعالى وبين أسطورة (أريزختون) الذي إنتهك حرمة غابة مخصصة لد متر، رغم توسلات الآلهة، فرمته بلعنة الجوع الدائم حتى انتهى بالتهام نفسه[٧٠].

ثم نجد التناص التاريخي في " قد إنهار جبروته أمام يقين الموت " مع قصة فرعون الذي أعلن إيمانه بعد أن غرق في اليم، وكذلك قول نوح لما طلبت منه الفتاة إنقاذ عوج (ولكنه كافر وهذه السفينة للمؤمنين فقط)[٧١] إشارة إلى قوله تعالى: چ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ چ[٧٢]، وكذلك في (حتى الآلهة عجزت أن تضع حدا له)[٧٣] إشارة الى أن القوم يعرفون عجز آلهتهم، لكن لا يقرون بذلك و في ذلك تناص مع قصة الخليل عليه السلام و قوله تعالى: چڑ ک ک ک ک گ گ گ گ چ[٧٤].

أ. المطاوعة:

تمكنت سناء شعلان من تطويع المكونات الأسطورية التي وظفتها إنطلاقا من:

١. **التشابه**: وذلك يظهر في بناء الأحداث التي تماثل تقريبا القصة والأسطورة الأصل تماثلا تاما وذلك في إلباس الشخصيات الهالة الأسطورية ذاتها مثل شخصية نوح فهي شخصية حكيمة ورعة تقية تخاف الله وأما عوج فهو الشخصية الأسطورية الشريرة التي تسكن جسدا ضخما لا يوصف له طول، كما أضفت على المكان هالة أسطورية هو الآخر كونه المرتكز الذي دارت فيه الأحداث، وأما الزمن فكان أسطوريا كذلك فقد كان زمن البداية والنهاية ؛ بداية إيمان الفتاة ونهايتها بالكفر للحاقها بعوج، كما كان يمثل النهاية والبداية كذلك، فالطوفان قضى على كل شيء، على الحياة بأسرها، فانتهى بذلك عهد الكفر، وبدأت حياة جديدة مع القلة من المؤمنين.
٢. **التناقض والتحوير**: أين أحدثت الكاتبة اختلافا في شخصية عوج، فالأسطورة تقول بأنه شرير لايهاب شيئا يخوض في الطوفان الذي يصل إلى ركبتيه وقد نجا منه، أما في النص الفني، فنرى إحداث تغيير وتحوير بجعل عوج شخصا لطيفا طيبا مع الفتاة يبادلها حب بحب، كما نرى الخوف في عوج لما يهاب الموت، ثم نراه يصعد أعلى شجرة ساج ليحتمي من الطوفان – رغم علمنا أنه يخوض فيه برجليه فيصل الى ركبتيه في الأسطورة- فضلاً عن موته غرقا،

وهو ما يخالف النص الأصلى الذي يقول بأن عوجا يهلك على يدي سيدنا موسى عليه السلام.

ب. **مستوى الإشعاع**: انطلاقا من تقنيات التشابه، والتحوير، والتغيير تمكنت الكاتبة من خلق قصة أخرى تحكي صراع النفس البشرية داخل دائرة الرغبات، الحب، الروح، الكره، و الشر.... ، إذ مزجت الكل في لوحة متجانسة لاحت لنا من خلال الكثير من الصور التي تنم عن مجموعة من الأبعاد نذكرها كما يأتي:

٣. **البعد الثقافي الديني**: ويتمثل في ذكر قصة الطوفان وبعض الأسماء منها نوح بن لامك كنعان بن نوح، كذلك أسماء الأصنام التي كان يعبدها قوم نوح (ود، ياسوع، يعوق، يغوث، ونسر) التي تعد إضافة ثقافية دينية للنص الفني بحق، ناهيك عن اسم الشجر الذي صنع منه الفلك (الساج)، وطولها (ثمانين ذراعا) والمادة التي طليت بها (القار).

٤. **البعد الأخلاقي**: ويتمثل في إقبال الناس دوما على ما يطمئنون له وإدبارهم عما هودون ذلك، فلما كان نوح لطيفا، طيب القلب، لم تخفه الفتاة، في حين كان عوج شريرا يزرع الذعر في كل من يراه و يعرفه، فكانت الفتاة تهرب منه كلما رأته، لكن عندما تغير طبعه معها إلى الرقة والحنان، لم تعد تخافه وبادلته حبا بحب.

٥. **الجانب العلمي الفلسفي**: وهو أن الإنسان يولد صفحة بيضاء، ورويدا يكتسب ويتعلم معنى الحياة وقيمتها ممن حوله ومن الاكتشاف، فهو ابن التجربة؛ فالفتاة لم يكن يعنيها ما يحدث حولها، آمنت بما سمعت في البداية (خافت عوج لما سمعت عنه من شر إضافة إلى رؤيتها له وهو يضرب شخصا، ثم تحولت بعد ذلك عن طبعها وأحبت عوجا ونوحا لأنها احتكت بهما ولم تعد تبالي بما يقال.

٦. **الجانب النفسي**: ويظهر من خلال الصراع الذي تعانيه الفتاة بين قلبها وعواطفها وعقلها، فهي تحب عوجا من جهة وتحب الله من جهة أخرى، لكن عوجا لايحب الله ! فتحكم الفتاة عقلها بداية الأمر وتنقطع صلتها بعوج، لكن ما أن تراه يهلك حتى تلحق به، منحازة بذلك إلى رغبتها وقلبها، وهذه إحالة من الكاتبة إلى حاجة الذات إلى الآخر، فبالرغم من جبروت عوج ظهر ضعفه وهو ينادي الفتاة، وبالرغم من إيمان الفتاة بالله إلا أنها قفزت في المياه لتلحق بعوج، وما هذا إلا دليل على حاجة كل من الرجل والمرأة بعضهما لبعض بغض الطرف عن عقيدتيهما أو مذهبهما.

من خلال دراسة بعض الآراء حول توظيف الأسطورة في كتابات بعض الأديبات، اتضح أن أغلبهن لجأن إلى توظيف أسطورة شهر زاد، لأنها من جنسهن، ومن ثم تحاول الكاتبات إيجاد أنفسهن في البطلة شهرزاد التي أصبحت

قدوتهن، فحاربن الرجل بالكلمة المكتوبة بدل الكلمة الشفوية، وكان الحب بكل أشكاله هو العنصر الحاضر بقوة في إبداعاتهن، والذي تأرجح بين حب الآخر وحب الوطن.

- من خلال دراسة نماذج لسناء شعلان التي دارت قضايا موضوعاتها في عوالم الحب بأنواعه، نجد خصوصية التمحور حول الذات والحديث عن الحب والوطن، لكن الكاتبة على عكس ما أشيع عن كتابات المرأة، إذ نجد المرأة في قصصها ضحية ومذنبة، عاشقة ومعشوقة، محبة للحرية وللوطن، فسناء لم تلق اللوم

على الرجل فيما تعانيه المرأة، بل جعلته هو كذلك يعاني من الحرمان وضحية لألاعيب الأنثى فجعلته بحاجة إليها كما هي في حاجته، فرغم ذكائه وقوته وثروته يبقى بحاجة إلى الكائن الضعيف المسمى أنثى كما انه رغم ذكائها وجمالها وتكبرها تبقى في حاجة إلى ذاك المسمى رجلا، فكل منهما في حاجة الآخر ولا تكتمل الصلة بينهما إلا بعطاء الذات الذي يستوجب الاختلاف.

وقد سعت سناء شعلان إلى توظيف الأسطورة في القصة القصيرة إلتماساً منها لنوع جديد ومختلف عن القصة القصيرة القديمة معتمدة بذلك على التجريب. وقد تجلى هذا التوظيف في:

- توظيف المكان الأسطوري، الزمن الأسطوري، الشخصية الأسطورية، الكائن الأسطوري، الموجودات الأسطورية، الحدث الأسطوري والرمز الأسطوري. وقد تلجأ الكاتبة إلى التوظيف الكلي أو التوظيف الجزئي، وقد توظف أكثر من عنصر في قصة واحدة وقد توظف العناصر كلها في النص الواحد..
- تمكنت الكاتبة ببراعة من الفصل بين الشخصية الأسطورية في الأسطورة والشخصية الدينية في القصة الواحدة دون إحداث الخلط رغم مزجها بين الأسطوري والتاريخي والديني في النص الواحد. كما تمكنت من إخراج بعض المعتقدات الأسطورية إلى النور بعد أن كانت حبيسة البيئة والأناس الذين يعتقدون بها مثل أسطورة (دقلة النور) الإفريقية.

وقد اعتنت بجميع العناصر الأسطورية والمكونات الميثولوجية كما نجحت في إسقاطها على واقعها المعيش كأنثى من جهة، وكمواطنة عربية من جهة أخرى، إذ حاربت سراب الأفكار السوداء الذي أشعل نار الحرب بين المرأة والرجل دون داع سوى أنهما لم يقفا بعد عند المعنى الأسمى لاختلافهما، وان هذا الاختلاف هو أساس الاتحاد والداعي إليه. كما أشارت كما أشارت إلى فساد الأنظمة السياسية و الاستبداد وفساد السلطة ونوم الضمائر عن محاربة الظلم، وأن

الحل يكمن في المواجهة لا الانسحاب و في الصراخ في وجه الظلم لا وضع الأيدي على الأفواه.

هوامش البحث:

١- ينظر: نظيرة الكنز: شهرزاد في الرواية العالمية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراء، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة با جي مختار، عنابة، ٢٠٠٦/٢٠٠٧، ص: ٢٠٠٨. الخطاب السنوي في اسطورة شهرزاد الادبية

٢- ينظر: عبد المجيد حنون: الخطاب النسوي في أسطورة شهرزاد الأدبية، مجلة التواصل مخبر الأدب العام والمقارن، جامعة باجي مختار عنابة، جوان ٢٠٠٧، ص: ٥٢.

٣- ينظر: المرجع السابق: ص ص: ٢٠٨- ٢٠٩.

٤- ينظر: ماجدة بن عميرة: شهرزاد في الرواية الفرنسية والعربية، مذكرة ماجستير، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار عنابة، ٢٠٠٣/٢٠٠٤، ص: ٧٠.

٥- ينظر: سامية عليوي: تجليات شهرزاد في الشعر العربي الحديث والمعاصر، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، معهد اللغة العربية وآدابها جامعة باجي مختار، عنابة، ٢٠٠٢/٢٠٠٣، ص: ١٦١ وما بعدها.

٦- ينظر لوسي يعقوب، في كتابات المراة العربية، ص ٦١ وما بعدها.

٧- غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق، مصر، ط١، ١٩٩١، ص: ١٣٩.

٨- ينظر: نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية، ص: ٥٢ وما بعدها.

٩- عبد العاطي كيوان: التناص الأسطوري في شعر إبراهيم إبو سنة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٣، ص: ١٩ وما بعدها

١٠- ينظر: سناء شعلان: الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، قطر، الدوحة، ط١، ٢٠٠٦، ص: ٥٢.

١١- أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط١ ، ١٩٩٧، ص: ٢٧٦.

١٢- حفناوي بعلي: تأثر الأدب العربي بالآداب الأجنبية، مجلة التواصل، جامعة باجي مختار- عنابة- الجزائر، ٠٨جوان، ٢٠٠١، ص. ٢٧٤.
١٣- ينظر: سناء شعلان: الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، ص: ٢٤، وشهادة إبداعية لسناء شعلان: مجلة الجسرة، ص: ٣٠ومابعدها
١٤- نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية، ص: ٦٨.
١٥- المصدر نفسه، ص: ٨٧.
١٦- سناء شعلان: الهروب إلى آخر الدنيا، عينا خضر، نادي الجسرة الثقافي و الاجتماعي، قطر، الدوحة، ط ١، ٢٠٠٦.
١٧- المصدر نفسه: ٦٠.
١٨- ١٩- المصدر نفسه: ص: ٦١.
٢٠- أ سطورة ذي القرنين والخضر والبحث عن الحياة: : لقد أكد الدارسون أن وجود عدة أوجه لهذه الأسطورة، أشهرها أنه كان للملك ذي القرنين صلة بعالم السماء، وكان له خليل من الملائكة يسمى روفائيل يخبره أخبارها، وقد رغب ذوالقرنين في عبادة الله كما ينبغي بعد أن سمع أن الملائكة تعبده حق عبادة وهم على ذلك غير راضين بعبادتهم، فبكى وسأل الملاك عن الوسيلة المثلى لعبادة الله، فأخبره بأنها الشرب من عين الحياة الموجودة بأرض الله المظلمة، فرحل إليها بمعية الخضر، أين لقيا في طريقهما الكثير، وعادا بعدها؛ الأول زاهدا والثاني ظافرا؛ إذ زعموا أنه شرب من ماء الحياة فخلد، فما مر بمكان خراب إلا ودبت فيه الحياة. ينظر: محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٤، ص: ٤٧٤. و عماد الدين أبي الفداء اسماعيل ابن كثير (ت٧٠٠، ٧٧٤ ه)، دار الإمام مالك، الجزائر، ط ١، ٢٠٠٦، ص: ٣١٣ .
٢١- قرآن كريم: سورة الكهف، الآية: [٦٥].
٢٢- سناء شعلان، الهروب إلى آخر الدنيا: ص: ٥٧.
٢٣- ٢٤- عينا خضر: ص: ٥٩.
٢٥- الاستراحة: تعطيل حركة السرد بسبب تقنية الوصف. ٢٦- المشهد: تعطيل حركة السرد وإيقافها بسبب تقنية خطاب الأقوال. ٢٧- الخلاصة: سرد وقائع وأحداث يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر. ٢٨- السرد الاستذكاري: إستعادة احداث سابقة: ينظر: نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية، بناء الزمن، ص: ١٨٢وما بعدها.
٢٩- سناء شعلان، الهروب إلى آخر الدنيا، ص: ٥٧.
٣٠- - المصدر نفسه ، ص: ٥٧.
٣١- ٣٢- ٣٣- ٣٤- المصدر نفسه، ص ٥٩.

٣٥- ٣٦- المصدر نفسه: ص: ٦٠.
٣٧- المصدر نفسه، ص: ٥٧.
٣٨- سناء شعلان: الهروب إلى آخر الدنيا: ص: ٦١.
٣٩- المصدر نفسه: ٥٨.
٤٠- ٤١- المصدر نفسه، ص: ٦٠.
٤٢- ينظر: عبد الوهاب المسيري: من هو اليهود ؟!، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط٣، ٢٠٠٢، ص: ٥.
٤٣- سناء شعلان، الهروب إلى آخر الدنيا، ص: ٥٩
٤٤- ينظر: سناء شعلان، أسطورة في روايات نجيب محفوظ، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر، الدوحة، ط١، ٢٠٠٦، ص: ١٥٢.
٤٥- طلال حرب، معجم أعلام الأساطير و الخرافات، ص: ١٧٨.
٤٦- ينظر: سناء شعلان: الكابوس، بحيرة الساج، دائرة الثقافة و الإعلام، الشارقة، الإمارات، ط١، ٢٠٠٦.
٤٧- سناء شعلان: الكابوس، ص: ٩١.
٤٨- المصدر نفسه: ٩٣.
٤٩- المصدر نفسه، ص: ٩٢.
٥٠- المصدر نفسه ص: ٩٠.
٥١- - لما بعث الله نوحا إلى قومه كذبوه و أبوا إتباعه، و هزؤوا منه، فدعا نوح الله ليجازيهم على فعلهم، فاستجاب سبحانه و تعالى بأن أمره أن يغرس شجرا- وقيل أنه الساج وقيل أنه الصنوبر- لبناء سفينة تحميه ومن اتبعه من الطوفان الذي قد هدد به، وصدق الله وعده، فبعد أن أتم نوح بناء السفينة أتى الطوفان على كل الأرض ولم يبقي منها أحدا، حتى ابن نوح العاصي كان ممن هلكوا، فنجا مع نوح قلة من المؤمنين و كل حي حمل منه نوح اثنين. ينظر: عماد الدين أبي فداء إسماعيل بن كثير، قصص الأنبياء، ص: ٦٣ و ما بعدها.
٥٢- روي أن عوجا بن عناق كان من أحسن الناس وأجملهم إلا أنه لم يكن يوصف له طول، عاش خمسمائة سنة. ذكر ابن خلدون أنه من عمالقة فلسطين، زعموا أنه لطوله يتناول السمك و يشويه في الشمس، و كان يخوض في الطوفان فلم يتجاوز ركبتيه، و قيل أنه أحب سارة زوجة إبراهيم الخليل عليه السلام، أرسل الله اليه بطير يحمل حجرا مدورا وضعه على صخرة كان يحملها عوج فوق رأسه فخرق الحجر الصخر وثقب عنق عوج فاخبر الله موسى بذلك فخرج اليه وقتله. ينظر: إبن كثير، قصص الأنبياء ص: ٨١ وما بعدها. ابراهيم شمس الدين: قصص العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولي، ٢٠٠٢، ص: ٣٦٦ وما

بعدها، طلال حرب: معجم أعلام الأساطير الخلرفات ص: ٢٣٠. وشوقي عبد الحكيم: موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، ص: ١٩٤.

٥٣- سناء شعلان: الكابوس: ٩١.

٥٤- ٥٥- المصدر نفسه: ٩٢.

٥٦- ٥٧- المصدر نفسه: ص: ٩٤.

٥٨- ٥٩- سناء شعلان: الكابوس، ص: ٩٠.

٦٠- المصدر نفسه: ص: ٩٣.

٦١- سناء شعلان: الكابوس: ص: ٩٦.

٦٢- سناء شعلان: الكابوس: ص: ٩٥.

٦٣- هود: ٣٨.

٦٤- ٦٥- سناء شعلان: الكابوس: ص: ٩٥.

٦٦- الأنبياء: ٦٣.

٦٧- الأنبياء: ٥٢.

٦٨– هود: ٤٦- ٤٧.

٦٩- ينظر: عبد العاطي كيوان: التناص الأسطوري في شعر إبراهيم أبو سنة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٣، ص: ٤٠.

٧٠– طلال حرب، معجم أعلام الاساطير والخرفات، ص: ٢٩.

٧١- سناء شعلان: الكابوس: ص: ٩٧.

٧٢- - المؤمنون: ٢٧.

٧٣- بحيرة الساج: ص: ٩٤.

٧٤- الأنبياء: ٦٥.

ملحمة الحب والعطش[١]
لسناء شعلان

د. رشيد برهون

يسكن الظمأ مجموعة "قافلة العطش"، ويتلبس العبارة والكلمة، ويصوغ المعنى وفق منطقه، منطق التشوف والتطلع إلى الآتي، أكان حلما واعدا، أو موضوع بحث مضن. إنه بالأحرى لا يبني المعنى ولكن يرسم ظلالا وإيحاءات، مستحثا القارئ أن يمارس لعبة تركيب الدلالة. ويكاد قارئ المجموعة، وقد استشعر حرقة الظمأ -سيد الفضاء- أن يلمس شفتيه، ويمرر لسانه عليهما، التماسا لقطرة ماء، بحثا عن الدلالة المتمنعة، المترائية بين سطور القصص، عطشا لا يرتوي، معنى لا يكتمل.. وقد جف الحلق، وانطلقت آلة التأويل عطشى تتحرق ظمأ للدلالة المستسرة في الظلال والإيحاءات والرموز. تقول المجموعة خيرني بين الماء والعطش، أختار الظمأ... خيرني بين المعنى الجاهز وعناء البحث عنه وبنائه، أنحاز لمتعة التماسه كلمة فكلمة، صورة فصورة. سئل باسكال الأديب الفرنسي صاحب "التأملات" أيهما يختار، الصيد أم الطريدة، فاختار القنص. ينفتح القنص على إمكانات الطرائد، كما يحيل العطش على قافلة من الدلالات غير المكتملة في المجموعة، وعلى القارئ أن يبني المعنى، التماسا لقطرة ماء، سعيا وراء نأمة دلالة.

يغدو العطش إذن استعارة كبرى ونواة دلالية ترتد إليها نصوص المجموعة، كما إنه يولد مرادفاته السياقية، متجاوزا معناه اللغوي الضيق، ليغتني في المستوى الرمزي، مكتسبا أبعادا وجودية ونفسية وفكرية عديدة. ويبدو أن أول قصة في المجموعة، تلك التي منحتها اسمها "قافلة العطش"، تنطوي على أبرز العناصر والمكونات المتفرقة في القصص الأخرى. يستوقفنا فيها أولا هذه الرحلة العجيبة نحو استرداد نساء مسبيات. وبلغة شعرية شفيفة، يجعلنا السارد -أو بالأحرى الساردة، كيف نتخلص من لغة الذكورة؟- نعيش مع القبيلة "التي أضنتها المهمة واستفزها العطش" مخاوفها وغضبها وسعيها إلى تخليص أسيراتها. غير أن الحب له منطق آخر، إنه منطق التمرد على الارتباطات الدموية والقبلية، والتعالي على الوشائج البيولوجية العرقية لمعانقة قيم أخرى. فالأسيرة ترفض الرجوع إلى أهلها، وتفضل العيش مع حبيبها الأسمر الذي "أرادها منذ أن رآها، كان عليه أن يفتض جمال الواحات، وأن يدرك أرض السراب قبل أن يفترشها، ولذلك أحبها، أحبها خيلا برية لا تدرك.. " (ص. ١٠). لنلاحظ امتدادات العطش بالدلالات السابقة التي أشرنا إليها في عبارة "الخيل التي لا تدرك"، نحن دائما مع القنص لا الطريدة، مع معاناة البحث والسعي، لا الامتلاك والانتهاء في المملوك. فضلاً عما ترسمه هذه الصورة من علاقة إيروسية شبقية تشف عنها الكلمات، هي لغة القبول والصد، التباعد والتقارب، قبل الالتحام المؤجل إلى ما لا نهاية، إذ دونه العطش الذي يغدو هنا رديفا لرفض الماء والارتواء وإن أتيح... العطش امتداد نحو الممكن الذي لا يتحقق إلا ليصبح عطشا آخر... من الطبيعي إذن أن يستبد العطش

بمتن النص في شكل عبارات ناضحة شعرا وظمأ: "ما أجمل الظمأ في بحرية العشق "(ص. ١٢)، لتكون النهاية نشيدا منتصرا للعطش: "كان مسموحا للقوافل أن تعطش وتعطش، ولها أن تموت إن أرادت، لكن الويل لمن يرتوي في سِفْر العطش الأكبر. " (ص. ١٤).

ينتصر الحب على القبيلة، وتفضل الأسيرة سجانها على أهلها، لتأتي ببدعة "ما سمعت بها العرب من قبل، كيف تقبل حرة أن تكون في ظل آسرها؟". إنه سؤال لن تتردد المسبية في الإجابة عليه: "أنا عطشى" (ص. ١٣). وينتصر الحب أيضا على رجال يخافون العطش الذي يهدد ارتباطاتهم ورؤاهم الضيقة: "عند أول واحة سرابية ذبح الرجال الكثير من نسائهم، اللواتي رأوا في عيونهن واحات عطشى، وعندما وصلوا إلى مضاربهم، وأدوا طفلاتهم الصغيرات؛ خوفا من أن يضعفن يوما أمام عطشهن" (ص. ١٣). تتلفع الحكاية هنا برداء الرمز، ومن الرمز ينشأ تفسير آخر للتاريخ الرسمي الذي كتبه الرجل: "العطش إلى الحب أورث الصحراء طقسا قاسيا من طقوسها الدامية، أورثها طقس وأد البنات، البعض قال إنهم يئدون بناتهم خوفا من العار، البعض الآخر قال إنهم يفعلون ذلك خوفا من الفقر، لكن الرمال كانت تعرف أنها مجبرة على ابتلاع ضحاياها الناعمة خوفا من أن ترتوي يوما" (ص. ١٣). وكما ينتصر العطش على القبيلة، يطوح أيضا بمؤسسة الزواج غير القائم على الحب، سيد الفضاء القصصي إلى جانب العطش، ورديفه في المجموعة. ففي قصة "النافذة العاشقة"، نجد أن الشخصية الرئيسة تحس بالترهل وانطفاء الأحلام "وبالتحديد منذ أن تزوجت رجلا لا يعرف من طقوس الرجولة إلا لحظات الفراش، التي تمر مثل التقاء غريبين في مرفأ عتيق، ثم سريعا يلوحان لبعضهما بالوداع دون أدنى مشاعر" (ص. ١٥). وعندما تريد التعريف بنفسها تقول إنها "متزوجة وأم لثلاثة أطفال وأسيرة لشيء اسمه زوج" (ص. ١٧). إلى أن تكتشف نافذتها العاشقة المطلة على الشاب ابن الجيران الذي يوقظ في نفسها العطش إلى الحياة. النافذة العاشقة هي إذن نافذة العطش، تسترد من خلالها المرأة إحساسها بذاتها، وبرونق عينيها وبنداوة بشرته، إنها نافذة "مدام بوفاري" في رواية غوستاف فلوبير الشهيرة، النافذة التي تستشرف من خلالها الحياة الموعودة. لا يتحقق اللقاء، ليظل العطش قائما، ولكن المرأة "كانت سعيدة... سعيدة... سعيدة جدا... " (ص. ١٩). وفي قصة "تحقيق صحفي"، تجثو المرأة على ركبتيها بين يدي حبيبها لتقول له دون مواربة: "سيدي الطالب رجب، أنا أحبك، وأكره زوجي، طلقني منه، وزوجني منك. " (ص. ٧٢). والمنطق نفسه يطالعنا في قصة "احك لي حكاية"، فالشخصية الرئيسة لا تجد غضاضة في الإفصاح عن مشاعرها الحقيقية مخاطبة حبيبها: "هذا الجسد ينتظرك منذ تسعة أعوام، حتى ذلك الزوج لم يستطع احتلال هذا الجسد أو احتلال هذا الحب، لقد كان قدرا ساخرا لمدة تسعة أعوام، لقد كان زوجا في فراشي، ولكن

ليس في روحي، لقد كنت في كل ليلة لك ومعك، كل ليلة تركت لك الباب مفتوحا، ليدخل طيفك الساحر، وليضمني بجنون" (ص. ٨١). لا تتردد القصص في التمرد على الزوج وقد أصبح شيئا، وعلى الزواج إذ غدا سجنا لأنه لا ينبني على الحب بل على الواجب والرتابة وتفريخ الأطفال. ذلك أن الحب في المجموعة هو موضوع دائم للعطش، لا يسلم منه أي كائن، يختلط بالعجائبي والسحري والواقعي، ويفرض منطقه على الجميع سيدا لا راد لكلمته. ففي قصة "رسالة إلى الإله"، تعبر الشخصية الرئيسة عن سخطها على الإله الأكبر زيوس لأنها "تريد أن تتحرر، تتمنى لحظة حب واحدة، أهذا كثير على إله السماء؟ أكثير أن تتمنى رجلا يحبها دون نساء الأرض؟ هي تشتهي مخاصرة حتى آخر العمر، لقد كفرت بإله السماء الأصم الذي لا يسمع شكواها" (ص. ٢٠). لبى الاله زيوس طلبها، فخلق هاديس إله الموت الذي صمم على أخذها دون نساء الأرض. وهنا تتوالى صور العطش ملتحمة بصور يلتقي فيها الحب والموت واللذة: "جاء مسرعا وعطشان... امتدت يده السوداء القوية إلى تلابيب روحها، سكن ما بينها وما بين جسدها، ملأ ذاتها العطشى... كانت حشرجات الموت رائعة لذيذة... شعرت بسعادة العشق، وقبل أن ترحل مع هاديس إلى مملكة العطش، أرسلت زفرة شكر للإله زيوس" (ص. ٢٢). وكما يأتي الحب مختلطا بالموت في "رسالة إلى الإله"، يحل حاملا معه الحياة في قصة "الفزاعة"، فبفضله تنبعث الروح في ذاك الكائن الفزاعة الذي لا ينتبه إليه أحد، بملابسه الرثة، وقبعته القديمة، وخروقها الكثيرة وقدماه الخشبيتين، وفمه المخاط على عجل، وجسده المصلوب ليل نهار، وقلبه المصنوع من القش، حسب الوصف الذي تقدمه القصة؛ ومع ذلك، فإنه لا يسلم من عدوى الحب، إلى حد أنه في نهاية القصة "استجاب لوجيب قلبه، ترجل عن مكانه، وقطع الحقل الصغير، داس دون أن يقصد بعض حبات الفراولة الحمراء، لم يقرع الباب، فتحه دون انتظار، ودخل إلى الكوخ" (ص. ٣٠)، سعيا إلى مواساة الحبيبة الباكية. كل الكائنات في القصص ممسوسة بداء الحب، من الإله زيوس حتى الفزاعة، إنه الحب الذي يصنع المعجزات فيجعل الفزاعة يتمرد على شرطه المؤنث اسما، المذكر قلبا، الجامد وضعا، الحي باطنا.

يمتلك الحب أيضا في المجموعة فعل السحر، فهو يجمع بين المتناقضات والمتنافرات، ويوحد بينها: الطبيب الأشقر والساحرة الإفريقية في قصة "تيتا"؛ وعزوز الأعور والجنية في قصة "الرصد"؛ والوسيم الروماني والمرأة القزم المسخ في قصة "امرأة استثنائية"؛ والفنان وهاجر المجنونة في قصة "سبيل الحوريات"، وهنا يغرينا الوقوف عند الدلالة الرمزية البعيدة لهذا اللقاء بين الفن والجنون، في إشارة إلى النبع البدئي الأول لفعل الإبداع، وهو الجنون والتمرد وخرق المألوف. هكذا، بفضل التعطش إلى الحب، يلتقي البشر من كل الأعراق والألوان، ويتحد العقل

والجنون، ويلتحم الإنس والجن، في أمكنة وفضاءات يختلط فيها الواقع بالأسطورة والخيال والحلم.

لا غرو إذن في ملحمة الحب والعطش هاته، أن تنتهي الكثير من الحكايات بأفعال تدل على البحث والترقب والظمأ: "الويل لمن يرتوي في سفر العطش الأكبر" (ص. ١٤)؛ "تنهد شوقا ورغبة، كان مجنونا مسحورا، وخمن أنه لن يشفى أبدا" (ص. ٤٣)؛ "أقفل باب الكهف على الرصد" (ص. ٤٨)، "طغى عليها صوت قطار منتصف الليل الذي غادر المحطة في رحلة جديدة" (ص. ٦١)، "ضاعت في الصحراء، ولم يعن أحد نفسه ليبحث عن امرأة عاشقة قد اختفت في الصحراء في مهمة صحفية" (ص. ٧٣)؛ "سبحت في بحر عينيه، وهي تغالب الدموع، وقالت له احك لي حكاية" (ص. ٨٥)؛ "في الطريق توقف لعشرات المرات، حدق في كل الوجوه والمناظر، وأدرك أن من نبحث عنهم هم دائما أمامنا وأن الحياة يصبح لها طعم آخر عندما نتوقف عند جزئياتها... ولو كان ذلك التوقف عند مواد قطة" (ص. ١٠٣)؛ "ومن جديد عاد يحترف الانتظار" (ص. ١٢٥).

يأتي في هذه النهايات/ البدايات رصد الآتي وتوقع حكايات ستنشأ من جوف الكهف رمزا لعمق المخيلة المولدة للحكايات، في تقابل بين المحطة والكهف بوصفهما فضاءين للامتداد نحو الأغوار المليئة أسرارا. ويغدو القطار والكهف رمزا للبحث عن عملية اقتناص حكايات أخرى تنسجها المصادفات ويستحثها الظمأ إلى الحب، كما إن فضاء الانتظار والأمام هو الأفق المشرع على الحكايات، ألم يقل غابرييل غارسيا ماركيز نعيش كي نحكي عما عشناه؟ تصبح الحياة إذن تعلة للكتابة عنها، هذا ما تقوله هذه القصص: الكهف والقطار وطلب مباشر لسرد حكاية ترويها لنا من جديد الأديبة سناء شعلان في مجموعة أخرى ننتظرها على أحر من العطش،

هوامش البحث

١. قراءة في المجموعة القصصية "قافلة العطش"، د. سناء شعلان، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٦.

سرديات الحبّ وشفافية العوالم
في مجموعة "الجدار الزجاجي"لسناء شعلان

محمد مصطفى علي حسانين

تقترب العوالم القصصية في مجموعة القاصة والروائية سناء شعلان، المعنونة بالجدار الزجاجي، من تخوم السرود الأسطورية وعوالمها الدالة على البحث المحموم عن القيم الكبرى للإنسان، حيث البحث الدءوب عن الحب بوصفه البعد المركزي الذي تتجمع حوله، وتنجذب إليه تشعبات الأساطير، وموتيفاتها الدالة، ولكن الأمر لا يتوقف عند السير مع أصداء الأساطير أو التقاطع معها حينًا والتعامد معها أحيانًا أخر، فما زال الخارج النصي، والواقع الخارجي يمسك بخيط الأسطورة، ويوظف فضاءاتها الرحبة الذي تتصادى بنيته مع خطاب الأسطورة الجمعي دون أن تقع على أحد نصوصها الثريّة، من خلال بنية حكائية تميل في الأغلب إلى الاحتفاء بالبساطة، ومن ثم الاقتراب من تخوم المشاعر الإنسانية والعواطف الدالة على تلمس صفة البراءة، التي لم تمس أو تفتض معانيها الكاشفة عن جوهر وجود الكائن.

البحث عن الحب

ومن بين النماذج البدائية المتعددة يمتلك الرمز الأسطوري الدال على المرأة حضوره الأليف في الوعي الجمعي، لما تشير إليه من توق دائم لرغبات الإنسان الكبرى ؛ الخير والحب والرغبة والحياة... ؛ فمن خلال الحب، الذي هو بالأساس المحرك الأول للتاريخ البشري الخلاق، فـ (التاريخ كله عمل من أعمال الحب)[١] يمتلك الكائن البشري صيغته المتوازنة مع عالمه، هذه الصيغة التي لا يختلف فيها الذكر عن الأنثى، فكلاهما باحثٌ دومًا عن الآخر.

وبواسطة هذا الوعي القائم على جدلية البحث عن الحب من قبل الرجل أو المرأة، حيث يصبح أحدهما مُجْلٍ لصورة الآخر، وكأنهما ينشدان نقطة التقاء مفترضة عبر الاتصال، بواسطة هذا الوعي تتكون وضعيات المحكي داخل قصص المجموعة، بحيث تفرض سطوتها البنائية على أكثر القصص، فوراء الخطوط العامة السردية التي تكفل لكل قصة وصفتها السردية الخاصة بها، لا بد أن نجد أيضًا وبالتوازي تلك النواة أو الموتيف الدال على البحث والمشروط بفعل الحصول على الأنثى أو الرجل.

ولن تبتعد عين فاحصة عن تلمس تلك النواة في قصة "سداسية الحرمان" حيث البحث الأزلي في أطوار الإنسان المتعاقبة تاريخيًا -والمتجاورة زمنيًا أحيانًا- عن الأنثى من أول الخلق وحتى اليوم، من أقدم صور المخلوق البشري في صورته البدائية المتوحشة وحتى أرقي صوره المدنية، ولا يختلف الأمر أيضًا ما

دمنا بصدد هيئات الكائن البشري، أن يكون هرمًا أو شابًا أو طفلاً، فدورية البحث تسم مطلق الهيئة لا أحد تجلياتها، وعند هذا المستوى لنا أن نطالع قصة " أكاذيب البحر" حيث الحب في اتصاله وانفصاله، أو تحوله من حلم إلى كابوس في القصة التي تحمل الاسم نفسه، أو تحوله من تملك التعاويذ السحرية وافتقاده الحب ذاته بغياب الأنثى التي تبحث بالتزامن عن الرجل/الساحر، الذي يفك لغزها وبالتبعية لغزه أيضًا، فالساحر الذي أطلع على أسفار السحر الأعظم وحفظ عن ظهر قلب تراتيلها وتعاويذها خلسة من وراء معلمه، لا تكفل له هذه التعاويذ إلا شفاء أمراض المحبين، وتحقيق تواصل قلوبهم، في حين لا يمتلك هذه القدرة على شفاء نفسه، أو يملأ فراغ قلبه، ولا يتحقق له هذا الامتلاك إلا عبر صور التواصل مع الأنثى، فالحب لا يتم إلا بفعل التلاقي مع الآخر، فليس هو برانية العلاقة السحرية أو امتلاك الرقى أو التعاويذ بقدر كونه هذا التواصل المراد.

وعند هذا المستوى لابد أن يأخذ طقس البحث والسعي المحموم عنه صورة من صور البحث عن الهوية الذاتية، ليغدو مرآتها ومجلها في الآن نفسه ؛ فيقوم الحب بدور دال على ديمومة الجنس البشري، الذي يغوص عمقًا في أغوار الوعي، فيصبح غياب الأنثى غيابًا لتلك الصيرورة، فيصطبغ العالم بصورة روتينية، وتُفَرَّغُ فكرة الزمن من بعدها الدال على الوجود لتنشط دلالتها المعكوسة حيث الوجود الموازي للعدم، فحين يتعلم هذا الكائن المتوحش- في قصة سداسية الحرمان- طرق الحياة والتكيف معها عبر أدواتها؛ الصيد والقنص والسعي..، لا يكتسب هويته الكلية منها، بل بفعل حضور الأنثى التي يكتمل بها فعل الحياة. هذا الوضع السردي تشترك فيه أيضًا- بمعنى من المعاني- قصص أخرى مثل، دقلة النور و الصورة وصديقي العزيز، فالبحث عن الثمرة في الأولى مرادفٌ للبحث عن الأنثى، والتخلص من الألم مشروط بحضورها في الثانية، و في القصة الثالثة يتحول الصديق/ الرجل إلى الحبيب، ومن ثم تغطي سمة البحث والعشق الطرفين.

غير أن هذا البحث عن الحب لو استعدنا آليات تشكله سرديًّا، لا يعبر عن مطلق يُكتسب كل مرة، أو يمثل ظفرًا واكتمالاً للفعل، بما يفضي إلى لون من ألوان التواصل، فالبنية السردية الغالبة على قصص المجموعة تشدد على عدم الاكتمال أيضًا، فالظفر بالأنثى غالبًا ما يعقبه صورة الانفصال والتباعد، خروج الكائن الخرافي(المارد) من القمم، يصاحبه بحث عن الأنثى ولكن الظفر بها في النهاية يمثل مؤشرًا دالاً على الموت الذي ينتهي إليه، وعثور الكائن البدائي عنها أيضًا يتوازي مع قنصها، وفي قصة (أرض الحكايا) يغدو عامل المنارة واقعًا تحت عبء استعادتها، وهو الأمر الذي تنتهي به قصة (الصورة) حيث حضور الموت، إما بفعل القتل وإما الانتحار.

هنا يترادف الحب مع الحرمان والتواصل مع الانفصال والبحث مع الفشل، فتبدو صور الحب مجرد صور مرآوية مخادعة، تقرب وتبعد، تظهر وتخفي، ويصبح البحر بدلالته الرمزية على الماء المعادل للموت[٢] البعد المحوري الذي تتكون به وعبره صور الوجود والعدم، الحضور والغياب، فهو ماء الحياة وماء الهلاك، فيتشكل بوصفه رحمًا للولادة والظهور، (ومن بين أرض الشاطئ الرطبة المنكشفة التي عرّاها البحر تبرز هي، تأتيه راكضة بسرعة موجة، وبأسرار غيمة، تكتسي بأردية من زرقة البحر)[٣] لكنه أيضًا يمثل عامل إخفاء وتغييب، حيث تنتهي عنده أماني الوصل والقرب، (طالع خاتم الزبد الذي يلبسه منذ أن عشقها ولم يخلعه أبدًا، ثم أخذ نفسًا عميقًا، وانسرب سمكة في الأعماق ليجلب لحبيبته الشاعرة لؤلؤًا ومرجانًا)[٤]. ومن ثم تغدو مناجاته فعل من أفعال التواصل مع الغائب، الذي يحتويه بين أمواجه، (طفق يبحث عن جسدها بين الصخور ليلاً، ويناجي البحر لعله يلفظ جسدها الذي ابتلعه، ولكن دون جدوى)[٥].

هنا وبدرجة عالية يستدعي البحر الأساطير المرتبطة به، خاصة تلك التي تتعلق بالمرأة، فالأنثى التي تظهر عبر أمواجه تتجاوب فيه أصداء الأساطير الدالة على الأم الكونية، حيث تتراءى فيها أسطورة (أفروديت) التي خلقت من (زبد البحر وقرارة الأمواج)[٦]، كما تقترب أيضًا من صورة بنات الماء أو السيرينات ذوات الصوت الخلاب المغرر بالبحارة، فأغانيهن العذبة تطرب الآذان، وقد ذكرت في (رحلات أوليس) إذ أمرته (سيرسي) أن يسد أذن بحارته خوفًا من سماع أصواتهن الدافعات إلى الغرق بحثًا عنهم [٧] ولكن كل هذه الأصداء تدل في التحليل النهائي عن صيرورة التفاعل عبر لحظات الاتصال والانفصال، القرب والبعد، أو شئنا وصفًا مركزيًا يُصّر عليه السّرد، فلنقل عوامل المد والجذر، التي تكرسها قصة(أكاذيب البحر) فعبر هذه المكرورة التصويرية تظل هيئة البحث مستمرة وحركة التطلع والأمل المنظر وبجوارها تقفز الرغبات المقموعة أيضًا.

ولا عجب في ظل هذه الطقوسية البادية حينًا والكامنة أحيانًا أن يصبح الحب والأنثى لهما دلالة مجاوزة للمعنى الأولي بدرجة ما، وكأنهما يريدان تثبيت دلالة مجردة أحيانًا للحب على درجة قريبة من الوضوح والبساطة والشفافية، فبعل الصفات الموغلة في براءتها وذات المسحة التطهرية التي تخلع على الأنثى تتحول إلى بعد مجازي أقرب إلى الشفافية، على الرغم من جداريات الماء، وإن كانت على صعيد موازٍ تصير مجلى لطقوسية الفقد أكثر من كونها عبور نحو مرفأ آمن، أو تحقيقًا لنبوءة منتظرة أو موعودة، فالبحر دومًا مليء بالأكاذيب وصوره مخادعة ومخاتلة كما مر بنا، وعناصر التصوير المستمدة من عوالمه تأكد هذه الدلالة حين تفرغ من معانيها، فاللؤلؤ والنوارس والأمواج والمحارة والأصداف والمد والجذر...، كلها تقع في حيز البريق الخادع والمُغَرِّر

في أوله، والمنسحب تدريجيًا في نهايته، فما يقتنص منها لا يمثل إلا لحظات عابرة مختلسة. (تزوجا، لساعات، لأيام فقط كانا زوجين، تسكعا في أرجاء مدينة القحط، مارسا العشق في كل أرجائها، اختزلا في ساعات حبهما كل مراحل وقصص الحب، إذ إن الفراق يقفُ منتظرًا على الباب وتذاكر السفر تضيع في جيب قميصه البحري، وجف البحر في فراش حبهما)[٨]، وكأن البحر هنا يعبر عن هيئة رمزية كلية تختزل كل صور الدخول والخروج والتواصل والقطيعة والابتعاد.

وإذا كان الحب على هذه الهيئة يترابط مع الحرمان والفقد في قصص المجموعة، فإنه أيضًا وبوضعية مجاورة ومتداخلة يتعامد مع دلالته على التحدي، حين يصبح له مفعول السحر والشفاء والتخلص من الألم، فكثير من شخصيات المجموعة واقعة أحيانًا تحت عبء الإعاقة الجسدية، وتبدو ساعية نحو التخلص من كل مظاهرها الدالة عن الاختلاف المفضي إلى العزلة والوحدة، هنا تتحول الإعاقة إلى جدار سميك يراد تجاوزه، ويصبح الحب ذلك الباب السحري المأمول للنفاذ، وهو الأمر المشترك الذي يجمع عدة قصص مثل(الكابوس والطيران على ارتفاع ١٠٠٠ دقة قلب و رجل محظوظ جدًا) أو حتى تتابع السرود في سداسية الحرمان، فالخصي الذي فقد ذكورته نراه يستعيدها ويستشعرها تمور داخله جراء حضور الأنثى/ الجارية، التي اشتراها السلطان، فتنعكس شهوته عبر شهوتها وحرمانها وفي (أكليل العرس) نجد أنموذجاً دالاً على وضعية الرجل الذي تكمن داخله المرأة، وكأنه يستعيد مقولة (الين واليانغ)[٩]، ونجد في تحول حلم التحليق والطيران إلى إعاقة، ولكن الحصول على الحب يكفل بعدًا دالاً على الاستمرار كما في قصة رجل محظوظ جدًا حيث يتبدد السعي عن المال بعد الحصول على حنيه تغدو هي الحبيبة/ الكنز.

وفي ظل هذه القيمة الدالة على الإبراء والشفاء لنا أن نتأمل هذه الكلمة السحرية ذاتها بوصفها تعويذة قادرة على تحويل الكائن، تداوي أمراضه وتشفي أوجاعه، فهي الكلمة السحرية التي تتبد الإعاقة البشرية سواء أكانت إعاقة جسمية أو نفسية فكل صنوفها تزول بقدرة الحب، الذي يحيد الألم كما في قصة صورة، فوراء الغوص في الصورة يتراجع ألم المحب.

وغير بعيد في ضوء الفاعليات السردية والرمزية أن نلقى هذا الحب معادلاً لمفاهيم إنسانية محاورة له وتدور ضمن فلكه التعبيري والإشاري؛ فقيم مثل الحرية والعدل تغدو أيضًا هواجس ملحة تستعيدها المجموعة ضمنيًا في حومة الولع بهذه الكلمة السحرية، ومن ثم يتلازم فقد الحب والمرأة عن حالة من البحث عن قيمة موازية تمثل قيمة الثورة، ويصبحان معًا ردائف لا تنفصل عن بعضها، وكأنهما صارا شيئًا واحدًا، ويصبح لذلك مناهضة الألم الناجم عن أحدهما هو الألم ذاته المعادل للأخرى(هتف الكل باسم الثورة، في المساء كانت هي والأصدقاء حيث يكون كل الثائرين، كانت مؤمنة بعدالة قضيتها على الرغم من وقع السياط المؤلم،

أما هم فكانوا يلعنون "هي" التي أوصلتهم إلى هذا المكان، وفي هدأة الليل وضعوا البنود الرئيسيّة لجمعية مناهضة " هي"). [١٠]

الجدار: ثنائية العوالم

وقصص المجموعة تقيم نوعاً من التوازي بين عالمين يتواشجان حينًا في القصة نفسها، أو تقوم بعضها على عالم والأخرى على عالم مغاير، والقاسم المشترك بين هذه العوالم وتلك قيامها على عمليات التوازن بين عالم يتماس بشكل من الأشكال مع الخرافة الأسطورة أو الحكايات المعبرة عن ماضي قديم، وعالم آخر يقترب من تخوم العالم الواقعي المحتمل أو اليومي والمعتاد، ومن ثم ينهض بين العالمين جوانب من التلاقي داخل بنية السرد، ولكن على محور دلالي يشتغل في فضاء النصوص ثمة تكريس لعملية التجاور المفضي دومًا إلى تباعد وتقارب في الآن نفسه.

إن قصة الباب المفتوح تحوم بنا في فضاء الحكي المتماس مع الخرافة حيث بلورة بنية سردية أقرب إلى الأمثولة المجازية، فالملك الذي تغريه إحدى الحكايا عن وجود سلطان يفتح بابه للشكاوى تغريه هذه القصة ويطلب من معاونيه أن يطلبوا من شعبه أن يقدموا شكواهم وحين لا تصله رسائل من مواطنيه غضب وطالب برسائل من شعبه فلم تأتِهِ إلا رسالة من طفل تحمل معنى السخرية أكثر من دلالتها على الشكوى، لذا نراه يغلق سياسة الباب المفتوح. وهنا يقوم الباب بدور رمزي يقوم مقام الجدار العازل عن الرعية وعن الحرية المأمولة.

إن تأمل لغة عنوان المجموعة وحركة اشتغاله داخل العوالم تعلن عن بعد رمزي بمعنى من المعاني، حيث تخترق دلالته الكثير من القصص، فيغدو الجدار دالاً في سياق القص عن كل هيئات الحدود الفاصلة، التي تمثل التقاطب بين عالمين بفصلهما هذا الجدار ولكنه ينهض على الطرف الآخر بوصفه ذلك الجدار الشفاف الذي يبرز العالمين في وقت واحد ويحجب بينهما كذلك، لذا نجد هذا الجدار الزجاجي يتحول بصورة زئبقية إلى ألوان الدلالات المعبرة عن التلازم بين البعد والقرب والوجود والغياب المرجو والمتحقق، ففي قصة "الجدار الزجاجي" التي تستمد المجموعة منها التسمية، يتحول الجدار باستمرار وراء تنوع صوره ولكنه في كل مرة تظل له دلالة البعد الذي يتحول إلى موت، في البداية يأخذ صورة التباعد عن الأم(جدار زجاجي رقيق كما رقاقة كنافة هو أول من أذاقه الحرمان، وعرفه لوعة التنائي، لا يزال للآن زجاج نافذة سيارة الأجرة التي أقلت أمه بعيدًا ومنذ ذلك اليوم لم يرها أبدًا[١١] ومع الانتقال إلى زوجة الأب ينهض جدار زجاجي جديد يحمل هنا معنى العقاب المفضي إلى الحرمان، " كم كره الجدار الزجاجي!! وكم كره الزجاج!! كان يراقب أخوته من أبيه في كؤوس زجاجية شفافة"[١٢] وهو الجدار نفسه الذي يفصله عن الأخت المحترقة وهو

الجدار نفسه الذي يجعله سجينًا أيضًا داخل شرفة المنزل، على هذا النحو يغدو الزجاج بإضافته إلى الجدار ذات دلالة على الشفرة الحادة القاتلة.

ويمكن أن نتأمل هذا الجدار أيضًا بوصفه الرحم الأمومي القاذف إلى حياة تعتلج بصنوف من البشر تتحول القيم لديهم بشكل معكوس فيصبح الشخص المحروم من الأم، والذي تصوره قصة (الذي سقط من السماء) كائنًا دالاً في سياق أولي على (السقط) ودال في ساق آخر على عوالم يتحول فيه الطيبون إلى هوامش على الحياة، ومن ثم يصبح هذا الرحم الدافع إلى الحياة دافعًا إلى كون يندر فيه التواصل على الرغم من الحضور فيه (وأيقن أن الطيبين فقط هم من يسقطون من السماء، ولكن ليس في أحضان جداتهم الطيبات، وإنما على الأرض الصلدة لتدق أعناقهم دون رحمة، أما الأشرار فيعيثون فسادًا في الأرض) (١٣).

وفي إطار القص الواقعي أيضًا أو ما يسير منه على خطى المأساة الإنسانية تأتي قصة (اللوحة اليتيمة) إذ تبدد أمل الحصول على الجائزة على الرغم من الأمل وبساطة الحلم الذي يغتاله الموت، فاللوحة التي يتمها بطل القصة طارق العساف هي لوحة الموت الذي ينهي علاقته بلوحته الحياتية وأمله في الحصول على جائزتها، بعد طول مثابرة واجتهاد وروح شفافة طاهرة بريئة.

تنوع البنى السردية

وفي إطار المجموعة لا تنبي القصص على بنية سردية واحدة أو على شكل ثابت للحكي يمثل الأساس الكلي المولد للنصوص، فالقصص تترصدها بنى متنوعة للسرد، ولكن يمكن رد هذا التنوع إلى ثلاثة أشكال أساسية، على هذا النحو:

- السرد القائم على التتابع من خلال تنافذ الحلقات.
- القصص ذات التوالي المعتاد لحدث أو شخصية.
- القصص القائمة في الغالب على الوصف أكثر من السرد.

ففي الشكل الأول تتكون القصة عبر تتابع مجموعة من القصص التي تترابط بين بعضها من خلال بعد مجازي كلي، ومن ثم تقترب القصة من شكل المتوالية القصصية أو ما يسمى " بحلقة القصص القصيرة"، وهي كما يعرفها فورست انجرام **Forest Ingram** (مجموعة من القصص القصيرة التي ترتبط إحداها بالأخريات، إلى درجة يتعدل معها فهم القاريء لكل قصة من خلال فهمه للقصص الأخرى) (١٤). فثمة بعد مركزي يصهر المتواليات في أفق كلي يمثل العصب الرئيس للقصة، قد يكون هذا البعد قائم على تعدد المنظورات إزاء أفق مركزي، أو تجاورها على نحو متداخل، أو مجرد تقطيع سردي لهيئات الحدث. وتقوم ثلاث قصص باسترفاد هذا الشكل وهي القصص الثلاث الأولى من المجموعة وتحتل فضائيًّا ما يقرب من ثلث صفحات المجموعة (حوالي ٧٥ صفحة) بما يعني اهتمامًا واضحًا بها بجوار بروزها النوعي والكمي.

ففي قصة سداسية الحرمان التي توقفنا عندها أكثر من مرة، يتشكل سردها بواسطة تتابع المنظورات والقصص، حيث نجد ست قصص متوالية، تعرض كل واحدة منها لطور من أطوار الكائن الإنساني في علاقته بالأنثى والحب، على هذا النحو (المتوحش- المارد – الخصي- إكليل العرس-فتى الزهور- الثورة) وكلها تتجمع وتلاقى لرسم الثوابت الكبرى للعاطفة وتجلياتها الرمزية وراء التَّحوّل والتّعاقب التّاريخي لهذه الكوائن، وتحولات الأماكن أيضًا، أما في (أكاذيب البحر) فنجد التراصف القائم على عوالم البحر ولكنها تُفَعّلُ في التحليل الأخير موضوعة الغياب، كما في قصة(الكابوس) إذ نجد تقسيم المنظور الأنثوي والذكري على القصص، بما يؤدي إلى نوع من التناوب السّردي من كل طرف إزاء الآخر.

أما الشكل الثاني للسرد فهو الشكل المسيطر على المجموعة في أغلب القصص، حيث الاعتماد الكلي على رسم شخصية مركزية وسبر أعماقها الداخلية وعمليات بحثها عن رغباتها وتطلعاتها، ويتزامن مع رصد الشخصية ميل إلى تتبع تاريخها القريب أو البعيد، وربطه ببؤرة الحدث المركزية التي تتموقع فيها، فدائمًا هناك انحياز لصورة الكائن، من خلال لغة تبدو لأول وهلة حيادية حيث منظور السرد يقوم على الرصد بضمير الغائب الذي بدوره يبدي قدرًا من الحرية في التعامل مع الشخصية فكم الصفات ذاتها تظهر على مستوى آخر درجة من التعاطف أو تورط السارد مع شخصياته وأفكارها، ومن هذا الجانب لنا أن نرى المنظور السردي لا على أنه سرد أنثوي أو بمعنى أصح سرود نسوية- على فرضية المؤلف الفعلي للمجموعة- فالقاصة لا تتكيء في كلية سرودها، على القسمة الشائعة اليوم التي تمايز الأدب على أساس من الجنس، فالحس القائم على هذا التمايز لا تسير معه المجموعة، بقدر السير مع سبر العوالم الإنسانية من خلال وضعية مفعمة في بعدها العميق بدلالة أكثر شمولا من هذه القسمة، حيث نجد الاحتفاء بالحب والبراءة والطهر...، وكلها تصب في بؤرة أكثر رحابة للتعبير تقترب بها الذات أو الهوية النسوية مع العالم والسرد، فتصبح هذه الهوية تعبيرًا عن نفسها ضمن هذا الأفق.

الوعي الجمعي

ولا نبتعد عن هذا التصور حين نعاين الشكل الثالث للسرد القائم في معظمه على الوصف، الذي يندرج تحته قصتا(أبناء الشيطان) و(الشيطان يبكي)، فهما قصتان تحوم بنا في فضاء القضية المسيطرة على الوعي الجمعي العربي، إذ يرصدان للتشابك مع القضية الفلسطينية ومشكلة القدس، ولكن من خلال التركيز على العدو الغاصب الذي يتماهى بواسطة العنوان والسرد وحتى البناء الرمزي مع هيئة الشيطان الذي تبدأ منه وتصدر عنه كل قوى أو صنوف الشر.

وعلى هذا المستوى الوصفي تتعامد الكتابة القصصية مع نصوص الكتاب المقدس فترصد فعل الخلق الأول وبذور التكوين، وتتداخل فيها أسفاره خاصة

(رؤيا يوحنا اللاهوتي)[١٥]. قصة أبناء الشيطان مثلاً يمكن أن نتلمس فيها هذا التعالق مع لغة الوصف في سفر الرؤيا، من خلال عمليات التهويل وأصداء الرؤيا الحلمية الدالة على المستقبل، وعلى المستوى نفسه تتراءى قصة آدم وحواء ومن ثم صور الشر المسيطرة وقوى الإغواء بالبشر، وتحويلهم من النعيم إلى الشقاء، أو تتعالق مع الأحاديث الشريفة حول القدس، الأمر ذاته يظهر أيضا في قصة (الشيطان يبكي)، ولكنها تقترب من تعيين المراد من الشيطان وتحدد هويته، (هيئة الأمم المتحدة كانت رحيمة معه إذا سمحت له بأن يشعر بالأسى كما يشاء، بل إنها أبلغته رسميا بحقه بالحزن حتى الموت، كان شيطانًا رجيمًا في زمن النبي سليمان العظيم، كان يوسوس في صدور الناس، ويرهقهم فتنة وشرًا، وأخيرًا ظفر به سليمان فحبسه لمليون سنه بين لجج البحر وزبده [١٦].

في القصتين السابقتين انحياز إلى تصوير الرؤيا الكابوسية الراهنة، حيث تستحوذ على العالم والمكان، ولكن ليست هذه الرؤيا الحدية هي ما تصدر عنه المجموعة أو تؤكد عليها، ففي إطار البعد الجمعي أيضًا ثمة تشديد على القيمة، كما لوحظ من قبل، وتأتي قصة (مدينة الأحلام) ضمن هذه الوضعية الأخيرة، ففيها يتم التراسل مع صورة المدينة الموعودة التي تمثل الخلاص والحلم، فبروز هذه المدينة يقلب نظام العالم أو بصورة أوضح يرتبه من جديد، " في البدء لم يصدق البشر نداء السماء، وشعروا بتوجس وريبة، بعض المحبطين والشجعان ورجال الاستخبارات دخلوا تلك المدينة على مضض، كان الكل مدججًا بالخوف والطمع، في تلك المدينة كانت الأحلام تنتشر في كل مكان، منضدة في رخاوة محار الأصداف، كم كانت الأحلام جميلة ودافئة ولها بريق مائي، وطعم حلو/ وملمس حنون، كل حلم ينتظر صاحبه، وكانت الطرق تتداخل وتتباعد وتتقارب؛ لتوصل ضيف المدينة بكل يسر إلى حلمه).[١٧]

ولكن هذه المدينة ما إن تبدأ في الحضور، ويعم الفرح الكوني، حين تتحقق الرغبات والأحلام الممنوعة أو المقموعة، ما إن يحدث ذلك إلا ويبدأ الوضع في الالتفاف حول نفسه مرة أخرى، فلم يعد تحقيق الحلم بمستحيل ولا تجدده أو استبداله، ومن ثم غدا حلم آخر يراود البشر غير أحلامها المتحققة، وهنا تبدو القصة وكأنها تستعيد الأساطير العربية القديمة حول أرم ذات العماد وما روي حولها من أخبار تمجد جمالها وما تحقق فيها من حلم، وإن كانت القصة فيما يبدو تقيم علاقة رمزية مع فراغ الأحلام حال تحقيقها، فالأحلام رهن التحقق، إذا امتلكت صارت واقعًا أرضيا لا حلمًا.

على هذا النحو تغدو الكتابة السردية في مجموعة (الجدار الزجاجي) لسناء شعلان، تمجد قيمة الأحلام، والحب والحرية، بلغة وآليات سردية تقوم بالتماس مع أنماط الوعي الجمعي، واقتراب من الهموم العامة الشاغلة للمجموع، بحس أنثوي لا تخطئه مراجعة أولى، حيث تمجيد البراءة، والهوس بالوقائع البسيطة الدالة،

والاهتمام بلغة سردية لم تتنازل بعد عن الصورة، أو الزخم الوصف والكلمات ذات العراقة أحيانًا، كل ذلك في فضاء سردي يحتفي بالشفافية التعبيرية، والتواصل القرائي.

هوامش البحث:

1. **J. E. Cirlot: A dictionary of symbols, trans. Jack sage. London & Hentey.١٩٨٤ " Love " .**
٢. جان صدقه: رموز وطقوس، دراسات في المثيولوجيا القديمة. رياض الريس للكتب والنشر، بدون تاريخ، ص ٢٧.
٣. سناء شعلان: الجدار الزجاجي، منشورات عمادة البحث العلمي الجامعة الأردنية٢٠٠٥م، ص ٣٧.
٤. السابق: ٥٦.
٥. السابق: ص ١٩٦.
٦. د. عماد حاتم: أساطير اليونان. دار الشرق العربي – بيروت. ط٢ – ١٩٩٤م. ص ١٠٢.
٧. أوفيد: مسخ الكائنات، ترجمة. ثروت عكاشة، مراجعة: د. مجدي وهبه. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط-٣-١٩٩٢م، ص١٢٧. وانظر أيضًا: أدموند فولر: موسوعة الأساطير، المثيولوجيا اليونانية، ترجمة حنا عبود، الأهالي للنشر، سوريا ط١ - ١٩٩٧، ص١٢٦.
٨. الجدار الزجاجي: ص ٩٦.
٩. فالمرأة القسم المكمل للرجل، إذ تمثل المبدأ الموجب (ين) في مقابل المبدأ السالب (يانغ) في الفكر الصيني، وفي الفكر اليوناني (الإيروس) في مقابل (اللوغوس)، ويفسر يونغ ذلك من خلال البعد الخنوثي الكامن في الرجل والمرأة ؛ فالانيما هي الأنثى الكامنة في كل رجل، والانيموس هو الرجل الكامن في كل امرأة. انظر: فراس السواح: لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة. دار علاء الدين – دمشق. ط٧ – ٢٠٠٠م. ص ٧٦. بتصرف.
١٠. الجدار الزجاجي: ص ٣٤.
١١. السابق: ص ٨٤.
١٢. السابق: ص ٨٦.
١٣. السابق ١٨٩.
١٤. د. خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١- ١٩٩٨م، ص ٢٦٧.
١٥. رؤيا يوحنا: ١٨: ١ -٣.
١٦. الجدار الزجاجي: ٢٣٠.
١٧. السابق: ص ٢٠٤.

فضاء الحبّ والصحراء والبادية
في مجموعة (قافلةالعطش) القصصية

د. محمد عبدالرحمن يونس

تحاول الدكتورة سناء كامل الشعلان في مجموعتها القصصيةالجديدة ((قافلة العطش))، أن تسجل معالم البادية والصحراء، بعلاقاتها وقيمها وأعرافها البدوية والقبلية، ولعل مجموعة ((قافلة العطش)) من المجموعات القصصية العربية المهمة التي تحتفي بالبادية وعلاقاتها وأعرافها، وهي لا تشكل صورة مشرقة لهذه البادية كما صورتها الكلاسيكيات الأدبية، إذ تصبح البادية عندها صحراء قاتلة، وفضاء طارداً لساكنيه، الذين بدورهم ينفرون منه و لا يرغبون بالعيش فيه، ومن ثمة يريدون تبديله بفضاء جديد أكثر إنسانية و حضارة وانفتاحا معرفيا صور الآخر بحسّه الجمالي والحضاري، وتحديدا صوب العلاقات المدينية التي ينتفي منها القتل و السلب والنهب واختطاف النساء. يقول الخطاب القصصي: ((كانوا قافلة قد لوّحتها الشمس، وأضنتها المهمّة، واستفزّها العطش، جاءوا يدثّرون الرمال وحكاياها التي لا تنتهي بعباءات سوداء تشبه أحقادهم وغضبهم وشكوكهم. تقدمّ كبيرهم، كان طليعتهم بالسن وبالكلمة وبالغضب، (...) قال(...): " جئنا نفتدي بمالنا نساءنا اللواتي أسرتموهنّ في غارتكم على مضاربنا" ص ٩.

وإذا كان صوت البادية هو الصوت القوي السائد الذي يكرّس أعراف القبيلة و الدم والقتل والاختطاف على أحداث القصة الأولى(قافلة العطش) التي توسم المجموعة باسمها، فإنّ ثمة وعيا حادا لدى الشخوص لتغيير هذا الواقع وإحداث شرخ في بناه الفكريّة و المعرفيّة، وأعرافه القبلية. فبطل القصة يختطف امرأة جميلة يراها قمرا وحلما جميلا، وأملا، لا تتحقق سعادته إلاّ بالحصول عليها، ويخطف رجاله مجموعة من نساء القبيلة نفسها، عندها ـ وفقا لعادات القبائل وأعرافها البدويّة ـ يذهب رجال القبيلة(المخطوفة نساؤها) ليفدوا نساءهم و بناتهم، ويتقدّمون بالفدية من الأموال طالبين إطلاق سرح نسائهم، إلى بطل القبيلة الخاطفة وسيدها الذي خطف أجمل امرأة من قبيلتهم.

و يشير الخطاب القصصي إلى شهامة هذا البطل وإحداثه شرخا في علاقات القبائل وأعرافها، فبدلا من أن يأخذ المال الفدية، ويضمّه إلى ممتلكات قبيلته، و يطلق النساء من الأسر، و بذلك يكون حقق معادلة القبائل و موازينها، وأعرافها البدوية، فإنه يعفو عن جميع النساء المختطفات، عافا عن المال أيضا، حبا بالمرأة الجميلة التي عشقها وأحبّها حبا ملأ عليه كيانه و ذاكرته. يقول الراوي: " لقد أكرم قومها لأجلها، أمر بأن يقدّم الماء و الغذاء للقافلة التي جاءت تستردّ مهره القمري، رفض المال، ورفض الفداء، بل أنعم على كلّ النساء بالحرية، وخيّرهن بين البقاء

أو الرحيل مع أبناء عشيرتهن، فاخترن كلهنّ الرحيل، (...) تأمّل جسدها السابح في ثيابها الفضفاضة، اضطربت أصابع يديه عندما تخيّلها تسرح في شعرها، الذي تداعبه الريح بلا خجل، صوت خلخالها وخرزها الصدفي الذي تتزيّن به أحدث بعزفه الحزين زلزالا في نفسه، التي امتدّت لتحتضن الصحراء كلّها لتحضنها هي بالذات". ص١١-١٢.

فالبطل عاشق متيّم، و هو لا يريد مالا، يريد امرأة حبيبة مغايرة لنساء قبيلته كلها، والخطاب القصصي، في بنيته العميقة، يشير إلى رغبة أفراد القبائل البدوية بتجاوز محرمات قبائلهم وقوانينها، وبتجاوز الأنساق المعرفيّة فيها والمكرّسة بسلطة القبيلة، فهذا البطل لا يريد امرأة من قبيلته على الرغم من توافر نساء قبيلته وبكثرة، هو يريد صوتا أنثويا مغايرا لأصوات قبيلته. لقد أسر المرأة الجميلة، وأرادها زوجة وحبيبة لا امرأة مهانة أسيرة مختطفة، وأحبّها حبا ملأ شغافه، وهي ـ بدلا من أن تحقد على خاطفها الذي أذلّها وأهان حريتها وكرامتها، وشرخ أعراف قبيلتها، إذ حوّلها من امرأة سيدة، حرة، إلى عبدة مستلبة مخطوفة ـ أحبت هذا الخاطف، و أرادت أيضا أن تغيّر ميزان العلاقات القبلية أو البدوية، وأن تخرج عن أعراف قبيلتها البدوية، أو تحدث شرخا فيها، وهي في حقيقة الأمر ترفض أعراف هذه القبيلة وعاداتها، هذه الأعراف التي ترى نساء القبيلة جزءا لا يتجزأ من ممتلكاتها، من مال ومواش وقطاعات زراعية.

لقد أحبّت البطل الخاطف ـ متجاوزة أعراف قبيلتها التي ترى ذلك معيبا ومخجلا بحق المرأة الحرّة التي ترضى خاطفها ـ فولاء المرأة، مثلها مثل كل أفراد القبيلة، يجب أن يكون ولا ء دمويا، و قبليا، قبل أي ولاء آخر، و في القبيلة لا قيمة للحبّ والعشق إن لم يتحدد بهذا الولاء، فامرأة القبيلة ملك لابن عمها أو قريبها، أو أي رجل آخر من أفراد هذه القبيلة، ومن ثمة يحرم عليها أن تكون ملكا لأي فرد من أي قبيلة أخرى. ومن هنا فإن الخطاب القصصي يستنفر عداوة والدها ضدها، وعداوة جميع أفراد القبيلة، إذ يدعو والدها ـ سيد قبيلتها ـ جميع أفرا د قبيلته إلى قتلها لأنها خرقت أعراف القبيلة. يقول الخطاب القصصي: " ارتفعت سيوف القبيلة مهدّدة سيوف الضيوف، التي هددت الأسيرة العاشقة بالموت، صرخ الأب: " خائنة، ساقطة، اقتلوها، لقد جلبت العار لنا، كيف تختارين أسرك على أهلك؟! لقد جئت ببدعة ما سمعت بها العرب من قبل، كيف تقبل حرّة أن تكون في ظلّ آسرها؟". ص ١٢ ـ ١٣.

غير أنّ حبّها لخاطفها ـ كما يؤكّد الخطاب القصصي ـ أقوى من أي ولا ء آخر، فخاطفها هو البديل الجمالي و الحضاري، أو بتعبير آخر هو الفضاء المعرفي الذي تطمح من خلاله إلى تحقيق إنسانيتها من جهة، و تحقيق حريتها من جهة أخرى، وإلى سيادة خلفية معرفيّة وحضارية جديدة مدينية بدلا من خلفية البادية والقبيلة والصحراء، هذه الصحراء العطشى إلى الحب. و ها هي تعلن حبّها

لهذا البدوي الأسمر الذي خطفها متحديا جميع أعراف قبيلتها. تقول القصة: ((كانت على وشك أن تعتلي هودجها، بقبضته القوية منعها من إكمال صعودها، وقال بمزيد من الانكسار: " من ستختارين؟."

نظرت في عينيه: " أنا عطشى... عطشى كما لم أعطش في حياتي". اقترب البدوي الأسمر خطوة أخرى منها، كاد يسمع صهيلها الأنثوي، و قال: " عطشى إلى ماذا؟"

قالت بصوت متهدّج: "عطشى إليك... ". ص ١٢.

وإذا كانت هذه المرأة قد تحلّت بأعلى درجات الشجاعة واجترأت على جميع أعراف قبيلتها علنا، ومن دون خوف أو وجل، فإن بذور التمرد كانت كامنة في نفوس جميع نساء القبيلة المخطوفات، غير أنّ هذه البذور ظلّت كامنة، إذ كانت هاته النسوة تحمل في أعماقهنّ رغبة بالخروج من فضاء قبيلتهن إلى فضاء القبيلة الخاطفة. وتشير هذه الرغبة ـ في مستواها الرمزي والإشاري إلى الرغبة بتبديل المكان القبلي البدوي بمكان أكثر رحابة في الحبّ والعشق، و الخروج عن كابوس القبيلة وسلطتها. وقدّ أحسّ رجال القبيلة، بعد أن استردوا هاته النسوة من الأسر، برغباتهن الجامحة بالتجديد والتغيير، والخروج عن جمود المكان بعلاقاته الاستلابية، علاقات العرف السائد، كوأد البنات خوفا من العار والفقر، واعتبار النساء سلعة مملوكة، مثل أي سلعة أخرى، من ممتلكات القبيلة كالأموال والمواشي والملكيات الزراعية. فما كان من هؤلاء الرجال القبليين إلا أن قتلوا جميع نسائهم، لأنهم اكتشفوا أن لديهن رغبة الخروج عن أعراف القبلة، ورغبة بالتجديد المعرفي والجنسي في آن، فهن عطشى إلى الحب، وإلى كل ما هو جديد، بعيد عن الرتابة الخانقة، رتابة البادية والصحراء: "شعرت القافلة أنها محمّلة دون إرادتها بالعطش، العطش إلى الحبّ والعشق، لكن أحدا لم يجرؤ على أن يصرّح بعطشه، عند أول واحة سرابية ذبح الرجال الكثير من نسائهم اللواتي رأوا في عيونهنّ واحات عطشى". ص ١٣.

وزيادة في قتامة الطقس البدوي والقبلي لدى سكان الصحراء والقبائل، فإن الخطاب القصصي لم يكتف بأن يجعل الرجال يذبحون نساءهم التوّاقات إلى عوالم جديدة، بل جعلهم يئدون بناتهم اللواتي لم تنم رغباتهن بعد، خوفا من أن تولد عندهن هذه الرغبات الجامحة بالتغيير والخروج عن أنساق القبائل وأعرافها المعرفية في ما بعد " وعندما وصلوا إلى مضاربهم وأدوا طفلاتهم الصغيرات، خوفا من أن يضعفن يوما أمام عطشهن، و في المساء شهد رجال القبيلة بكائية حزينة، فقد كانوا هم الأخرون عطاشا". ص ١٣.

إذاً ليست النساء عطشى إلى الحب والمعرفة والتجديد في صحراء القبائل فحسب، كما يشير الخطاب القصصي، بل الرجال هم راغبون أيضا بهذا التجديد،

وكسر قساوة أعرافهم وقوانينهم الصارمة، غير أن قوانين البادية هي الأصل والأقوى، وهي الجذر الذي لا يمكن انتزاعه أبدا من تربة الصحراء العطشى القاسية والموحشة، ولذا فإن العرف القبلي والبدوي لا يمكن تجاوزه أبدا في ظلّ ما تفرزه الأنساق المعرفية البدوية، ومن هنا سيظل أفراد الصحراء والبادية في الخطاب القصصي، سواء أكانوا رئيسين أم ثانويين، مستلبين في طموحاتهم وأحلامهم ورغباتهم بالتجديد والمغايرة، تقول القاصة: " لكنّ الرمال كانت تعرف أنها مجبرة عل ابتلاع ضحاياها الناعمة خوفا من أن ترتوي يوما، كان مسموحا للقوافل أن تعطش وتعطش، ولها أن تموت إن أرادت، لكن الويل لمن يرتوي في سفر هذا العطش الأكبر". ص ١٤.

وفي القصة الثانية الموسومة بـ ((النافذة العاشقة)) يدين الخطاب القصصي الحالة الدونيّة التي وصلت إليها المرأة العربية، فهي مستلبة لا إرادة لها بفعل سلطة الرجل الاستبدادية التي تهمّش هذه المرأة، وتحوّلها من امرأة معطاءة مبدعة فعّالة في البيت والمجتمع والمؤسسة إلى مستكينة خانعة لرغبات الرجل، وتحديدا الجنسية المتحفزة دائما، ويدين هذا الخطاب سلطة الرجل الذكورية المستبدة التي لا ترى في المرأة إلاّ وعاء للذّة والإنجاب، ومن ثمة يدين العلاقات المشوّهة بين الجنسين: الجنس الأقوى/ الرجل المستبد، والجنس الأضعف الخانع/ فاقد الإرادة/ المرأة التي روضت نفسها على قبول واقعها المتخلف، وروّضت جسدها لأن يكون وعاء للتفريغ الجنساني بعيدا عن الحسّ الجمالي الإنساني الذي يحكم طبيعة العلاقة الحضارية بين الرجل و المرأة، وفي آن دفنت مشاعرها وتطلعاتها ورغباتها أمام سطوة رغبات زوجها الشهوانية المندفعة. تقول القصة: ((لم تكن تأبه بجسدها الذي ترهل دون مبالاة بأعين الرقباء، ولا بملابسها ذات الموضة القديمة المنسيّة، ولا بخضرة عينيها اللتين غرقت فيهما الأحلام منذ زمن طويل، بالتحديد منذ أن تزّوجت رجلا لا يعرف من طقوس الرجولة إلاّ لحظات الفراش، التي تمرّ مثل التقاء غريبين في مرفأ عتيق، ثمّ سريعا يلوّحان لبعضهما بالوداع دون أدنى مشاعر)). ص ١٥.

ولقد أسهم الرجل الاستبدادي في قتل جماليات نفسها، حتى جعلها تنسى عاطفتها وإحساسها الجمالي بالحب، و تنسى زينتها وملابسها الجميلة، وهي مظاهر مهمة في حياة أي امرأة. ومن هنا فقد عمل الخطاب القصصي على تشكيل فضاء آخر معاد لفضاء الاستبداد، وهو فضاء نافذة المطبخ الذي يشير رمزيا ـ في الخطاب القصصي ـ إلى الحرية وإلى الأمل بالحب المفقود و إلى أحلام بعيدة الجموح تطمح للقاء رجل فارس جميل مغاير لزوجها الرتيب المستبد، ومغاير في آن لرتابتها المعتادة في تربيتها لأولادها وعلاقاتها معهم، فما كان منها إلاّ أن لجأت إلى نافذة المطبخ، الفضاء الحالم المنفتح على عالم جمالي آخر، النافذة التي

((التي قتلتها تنظيفا وتلميعا، ثمّ كستها بالقماش الشفاف ذي التخريمات الزخرفيّة، وطوّقت الجنبات المتدليّة من هذا القماش بشرائط السيتان الحمراء.)) ص ١٦.

لقد بدا فضاء النافذة أهم الفضاءات المكانية في حياتها، لأن إحساسا بالدفء والجمال تشكّل جديدا في حياتها اليومية، وكسر جمود هذه الحياة مع أطفالها وزجها المستبد، وتقف وراء هذا الإحساس رغبة عارمة دفينة بلقاء رجل يعيد إليها كل الأحلام الجميلة التي غابت عنها، يعيد إليها إحساسها بأنها أنثى مرغوبة، وبأن لها حريتها وإرادتها بعد أن سلبها زوجها جميع آفاق الحرية ورغباتها. تقول القصة: ((ثمّ فتحت هذه النافذة طاقة صغيرة على أنوثتها، وولّدت عندها رغبة الانتظار وأشواق اللقاء. لم تكن قد خبرت من قبل معنى لدّة الانتظار، ولم يكن انتظارها يطول للشاب الأسمر ذي الهدبين السرمديين، والقامة الممتدة بسخاء، إذ سرعان ما يطلّ ليفي بنذره اليومي بين يديها، كان من الواضح أنّه يصغرها بعقد من الزمن، ويكبرها بعقود من الحيوية والسعادة والأمنيات والطيش)). ص ١٦.

ومن الملاحظ في مجموعة ((قافلة العطش)) أن الخطاب القصصي يحتفي بالأبطال ـ سواء أكانوا رجالا أم نساء ـ الذين يكرهون فضاء الصحراء، وينفرون منه، لأنه فضاء قاس يخنق تطلعات قاطنيه، و رغباتهم المتأججة، ففي قصة ((تحقيق صحفي))، تعبّر بطلة القصة عن كراهيتها لهذا الفضاء قائلة: ((هي تكره الصحراء، لأنها تشبه قسوة حياتها، وتكره أنّها مضطرة إلى أن تتجشم رحلة طويلة في صحراء لا تعرف نهاية، و تبتلع الآهات والرغبات)). ص ٦٢. وإن كانت بطلة القصة مضطرة لأن تتعامل مع فضاء الصحراء الشاسع، فإنّها تتعامل معه بنفور واضح، ولا يهمّها منه إلاّ بقدر ما يحقق لها من مكاسب ماليّة، أي أنّ علاقتها به علاقة وظائفيّة (على حدّ تعبير فلاديمير بروب)، وعندما تتحقق هذه العلاقة الوظائفية ستنفر منه، فهي بحاجة إلى المال، ومضطرة للذهاب إلى هذا الفضاء لكسبه، لأنها ((تجري تحقيقا صحافيا عن بدو الطوارق في ديارهم، وعزاؤها الوحيد أنّ هذا التحقيق سيدرّ عليها مبلغا جيدا من المال، إذ إنه سينشر في مجلة فرنسية مشهورة تراسلها منذ سنوات، وهي الآن في أشدّ الحاجة إلى المال لتسديد فواتير المحامي الموكل بقضيتها)). ص ٦٢.

وهذه البطلة الكارهة لفضاء الصحراء، هي أيضا نافرة من قاطنيه، لأنهم مثله غير حضاريين أو غير مدينيين في تعاملاتهم مع المرأة بوصفها كائن إنساني، فهم يفضلون عليها ناقة جرباء، فإذا كانت هذه الناقة مهمة في حياتهم لأنها تقدم لهم خدمات يحتاجونها فإن المرأة هي الأخرى تصبح سلعة مثلها مثل الناقة، ولها وظيفة مهمة ـ بغض عن إنسانية هذه الوظيفة وجمالياتها ـ إنها وظيفة ولادة الذكور وإمتاع الرجال جنسيا وغريزيا. تقول القصة: ((بدت متبرمة فضولية، وهي تسأل(...) عن الصورة الاجتماعية لامرأة الطوارق، وإن كانت معنيّة من الانتهاء

من التحقيق الصحفي لتقفل راجعة إلى العاصمة أكثر من الوقوف طويلا عند حياة أفراد تظنّ أنهم في هكذا مفازة قد يقدّمون حياة ناقة جرباء على حياة امرأة)). ص ٦٤.

غير أنه يمكن القول إن المدينة العربية المعاصرة، على الرغم من انفتاحها المعرفي والحضاري، وعلى الرغم من مظاهر التقدم التكنولوجي والازدهار المعرفي فيها، وتكريس النظريات الفكرية التي تدعو إلى إعطاء المرأة حقوقها، فهي لا تزال ترى في المرأة عالة على المجتمع، ولا تزال ترى فيها شرا ومفسدة، ومنبعا للفتن وإثارة الغرائز وإفساد الشباب، باستثناءات جد طفيفة، ولا يزال الحس البدوي والقبلي والصحراوي هو السائد في نسق العلاقة بين الرجل والمرأة في مجتمعاتنا العربية المعاصرة.

وممّا يثير الانتباه في هذه المجموعة القصصية استخدام لغة جميلة سهلة لا تعقيد فيها ولا تكلف، ولا صعوبة، لغة قادرة على أن تستوعب الرؤى المعرفيّة التي تريد القاصة أن تبثّها في خطابها القصصي، بحيث لا تبدو كلمة واحدة في مجموعتها تحتاج إلى الرجوع إلى المعاجم لفهم معناها.

وقد كان لقدرة القاصة المتميزة في استخدام تقنيات الفضاء القصصي ومكوّناته دور واضح في تجسيد مجمل الرؤى المعرفيّة والإيديولوجية في الخطاب القصصي، وعلاقاتها بالسرد والحوار، هذه الرؤى التي أرادت أن تبثّها في بنية هذا الخطاب.

ولعلّ ما يمكن أن نسميه بفضاء الحلم والتخيّل، والرقي إلى مجتمع حضاري بجميع علاقاته، هو أهمّ الفضاءات النفسيّة في هذه المجموعة. ويبقى فضاء الصحراء والبادية ـ كما أشير إلى ذلك سابقا ـ فضاء مهم جدا تنمو من خلاله الوحدات السردية والأحداث القصصية، وتطرح رؤيتها وملفوظها الإيديولوجي والاجتماعي.

وعلى مستوى التقنية الشكليّة يطغى السرد على حساب الحوار الذي يبدو مكثّفا وقصيرا في معظم قصص القاصة، ففضاء البادية الشاسع الرتيب هو الذي يشكّل جوا خانقا لشخوص هذه البادية، هذا الفضاء اللاحركي، أو ما يمكن أن نطلق عليه الثابت الكموني أسهم بدوره في امتداد السرد وطوله، ومن ثمة تقليص لغة الحوار وإلغائها أحيانا، وهذا التقليص يشير في البنية الرمزية إلى خلل في طبيعة العلاقات الإنسانية في بادية محكومة بالثبات والجمود وعدم الحركيّة، وإلى الغربة بين هذه الشخصيات، وعدم تواصلها الحضاري مع بعضها من جهة، وإلى الغربة والاستلاب بينها وبين الفضاء المكاني الذي تقطنه من جهة أخرى.

نساء الرّمل في "قافلة العطش" لسناء شعلان

أ. أحمد مزيد أبو ردن

هذا العالم الذي يتمازج بين الواقع والحلم والأسطورة، وتكون فيه المرأة واسطة العقد بمشاعرها العارية وبقدرتها على خلق طعم جميل ورائع للحياة، وتلك الأحاسيس المرهفة الدقيقة لذلك الكائن الرقيق الناعم، الذي هو نصف الحياة وسر الإبداع الفني والإنساني، تقدمه نساء شعلان في تجربتها القصصية المتميزة "قافلة العطش"، ويركز على ضرورة الإبداع والقدرة على توصيل الصورة المضمخة بالمشاعر إلى عقل القارئ الذي يدرك مسبقاً أنّه يقرأ لامرأة.

ويريد أن يعرف كيف تكتب المرأة عن عالمها وأسرارها المتوارية التي تلوب وتختفي عن أعين المتعطشين لحديث النساء؟ وإلى معرفة أدق أخبارهن وأسرارهن واختلافهن الروحي والنفسي والبيولوجي عن عالم الرجل الشائك المصطخب العنيف. وحين تغوص في فضاءات التجربة تنفتح أمامك الكثير من الأشياء التي كتبتها وأعطت معان مختلفة في ذهن القارئ المدقق.

قلت لها: اتركيني أقرأ ما تكتبين، أعيش في عوالم القصص التي تنبئ بالكثير من الأسرار عن هذا الكون الإبداعي المعقد، وعن ضجيج الأنثى إلى الحبّ، وارتشاف حلم الحياة الوردي.

ومن أول الطريق يعبر المبدعون، يبوحون بأسرارهم الدفينة، ويكشفون لواعج قلوبهم التي عذبها الانتظار، وهذه امرأة تبوح وتفضح ذلك العالم الذي يسحر عقول الرجال، ويطلق العنان لخيالاتهم المرهقة من التمني والحلم. حين قرأت النص الأول من "قافلة العطش"، كنت ألهث وراء الصور المجنونة في النسيج الإبداعي، ومن السّطر الأول كانت تفضي بقدرتها الهائلة على البوح، وتتجلّى في عالم السّرد الذي يعطي للقصة مذاقاً رائعاً، ومخزونها من التراث عميق الجذور، لم يقل لي أحد عنه، ولكن بذائقة نقدية تشتم رائحة التراث، اكتشفت الينابيع التي أخرجت هذا الإبداع إلى حيّز الوجود وفرادة التجربة وتميزها ودقة المشاعر التي تنبض وراء الكلمات.

إنّ مجموعة (قافلة العطش) القصصية للكاتبة سناء كامل شعلان تندرج في القص الإبداعي الذي يسحر القارئ، ويجعل من متابعته للحكايات شيئاً ذا قيمة ومتعة، يضيفها جو النّص واللغة العذبة المستخدمة، والوصف الجميل من قلم امرأة تعرف كيف تقدم عالم المرأة بأدق أسراره، وبغرابته، وبقوته وضعفه.

وهذا الجانب الذي عجزت الكثيرات من المبدعات عن تقديمه، من خلال مجال الاعترافات الشخصية، وعالم المرأة الجنسي وتوقها الأبدي إلى نصفها الآخر الرجل، هنا تجربة المرأة المبدعة تختلف كليّاً؛ لأنّها تكشف عن الصورة الحقيقية للأنثى، ولامرأة الصحراء التي لم تقترب أو تقدم مشاعرها الأقلام، المرأة

التي تمّ أسرها مع مجموعة من النساء، وجاء أهلهن لدفع الفدية إلى زعيم القبيلة التي اختطفت النساء، ولكن واحدة منهن ترفض أن تعود أو أن تفتدى، وتعترف أنها تحب أسرها، وتطمح إلى الارتباط به.

هذا النّص الذي في المجموعة أماط اللثام عن المرأة الغريبة ومزاجها العجيب، قدمته الكاتبة في أسلوب لا تفهمه غير المرأة بمشاعرها وبقدرتها على الاختيار، حتى لو أنّها أصابت أهلها بالصدمة، وجلبت لهم العار، برفضها العودة إلى أهلها وحسب أعراف قبيلتها التي تعد مقدسة في نظر سكان الصحراء الذين يعدون المرأة والشرف صنوان يرتبطان بالحياة والوجود، وحين تحدثت عن العطش كان الهدف أكبر من الماء على أهميته في عالم الصحراء، ولكنّه العطش الإنساني ودفء العلاقات بين الرجل والمرأة، وذلك الشعور النفسي الدفين في أعماق النفس البشرية الذي يوصل إلى الاستقرار والأمان. والقبول بهذا الحد من القدر الذي فرضته إرادة الخالق حينما يكون الإنسان ذكراً كان أم أنثى جنيناً في رحم أمه.

هذا اللامعقول في النّفس البشرية الذي جسدته المرأة الصحراوية حين رفضت أن تعود، وماذا وجدت في ذلك الرجل الذي أسرها؟ ولماذا اختارت أن تعيش معه وقد كان كريماً وشهماً حين قبل الفدية؟ وأمر النساء الأسيرات بالعودة مع أهلهن الذين جاءوا من ديارهم ودفعوا المال ليحافظوا على نسائهم وشرف وعرض قبيلتهم.

هذا الحديث لا يكون همساً وإنّما بصوت عال إيقاعه جميل، وأنفاسه مخضبة بعطر وحناء المرأة التي ترى الحياة من زاوية لا يراها الرجال، وهي تكتب عنهم، وتنثر شوقها الأزلي إلى من يكتب لها كلماته المائية ويحملها محارة مغسولة بالزبد ورغوة البحر الطافية البيضاء.

من أول سطر في "قافلة العطش" كان هناك للحديث معنى تجسده امرأة ملهمة تفصح عن تجربتها بجرأة ونبرة عالية تدخل عالم النساء والجواري والأسيرات وجنيات الكهوف المغلقة منذ ألف عام لتقول لنا: هذا هو عالم المرأة بقوتها وضعفها وكيدها الإنساني الغريزي، الذي تروض به ذلك الآخر المكتنز بالقوة والعضلات وإرادته في اختيار ما يريد دون خوف أو خشية من أحد، وفي العبور إلى فضاءات سناء شعلان العارية مثل فصل خريفي يجرد كل الأشجار من أوراقها، تجرد التجربة من وعثاء الطريق وتنثر أحلامها وحنينها ورؤيتها للحياة.

ليست امرأة عادية ولكنها مع ذلك تحمل كل ارثها الأنثوي، ولهاث أنفاسها المتنامي، وقلق شخوصها وصراع واشتباك لحظات الحدث الذي تلتقطه بكل ذكاء، وتفرشه بمساحات واسعة من الرؤية المتجسدة في إبداع قصصي جميل.

لتقدم عالم الأنثى بكل تعقيداته واشكالياته وخصوصيته، هذا العالم والجانب الأنثوي من حياة النصف الآخر من الحياة البشرية، الذي يراه الرجال ناعماً

ورقيقا، ولكنّها تختار الزوايا التي لا يفهمها الرجال بحكم التكوين العقلي والبيولوجي، وتنفض عنه غبار الاختباء وتقدمه كما تحس به المرأة حين تكتب إبداعها.

إنّها صورة فنية إبداعية خطتها أنامل الكاتبة بكل براعة فلو أنها عادت لم تغادر فضاء القصة العادية والشيء المألوف، أما حين رفضت، وقالت للرجل الذي جعل منها حكاية في متاهات الرمل والسّراب والهجير: إنها عطشى!!

يا لهذه الكلمة الصغيرة من مدلولات هائلة ومعان ربما لا ينقطع الحديث عنها!! ولو كان الكاتب رجلاً لكانت النزعة الذكورية تتطلب منه البطولة والشهامة والعفو عمن لا يملك نفسه أو لديه المقدرة على أن يحرر جسده المكبل، ولكانت النظرة إلى الأنثى على أنها بحاجة إلى الحب والرجل، والى تغيير واقعها وحياتها بارتباطها بهذا الرجل الذي قدم أنموذجا رائعاً في البطولة والرجولة الحقيقية حين عفا عن الأسيرات حتى ولو بمقابل من فدية ومال، ولكن الكاتبة امرأة مكتملة الأنوثة، وتعرف أدق أسرار قلب ونفس الأنثى بفرحها وحزنها وزاوية نظرتها للحياة، ومزاجها المتقلب وأحوالها النفسية المتغيرة والمضطربة والمستقرة.

وهذا ربما لم يعرفه الرجال الذين يحكمون على الأشياء من خلال عالم صلب خشن قاس مليء بالنزعة إلى السيطرة وإثبات القول في العقل وفي الجسم والرغبات.

ثم إن الحديث في قصة قافلة العطش كان عن امرأة من مدائن الرمل المجنونة، التي يلهث في آفاقها سراب الظهيرة الخادع، وتلك اللوحات السوريالية، التي تلوح للعين كأنها بحار من الماء وهي خلب خادعة تتحلب لها أفواه العطشى التائهين الذين يوقعهم حظهم السيء في دائرة مكرها وبردها اللاسع وفي خديعة سرابها المرتحل.

الفصل الثالث

فاعلية القيم الإنسانيّة والثقافية في قصص سناء الشعلان

النوازع الإنسانيّة في أقصى توتراتها
سناء الشعلان في "سداسية الحرمان"

د. حسين جمعة

تبحر سناء شعلان في عالم الكتابة بمهارة وقوة لإنجاز أعمال جادة ورصينة، ممّا يشير إلى حمل عبء الكتابة ومكابداتها قد راودتها طويلاً قبل الولادة المتأنية التي آتت أكلها، وحققت غايتها بهدوء تام، فاتحفت القارئ بثيمات غير مطروقة وحكايات غير متداول، وتأثيث في المقاربة والموضوعات، وإقامة صرح فني بأدوات ملائمة تتفق والمخطط المعماري المقصود.

أصبتُ بعد أن قرأت قصص سناء الشعلان بدفقة من الانبهار، ودهشت من قدرة الكاتبة على استنطاق الصامت والكامن وحثّه على الانفجار، ومن ثم الحراك والفعل، مستجيرة بحبكة غرائبية، تمتح من الخيال الفسيح، وتلتمس تشقيق الأفكار، كما تسعى إلى الجدة والإثراء في الشكل والمضمون ممّا يشفّ عن ذكاء حاد وفطنة نافذة وبصيرة رائدة.

وسأقصر حديثي على قصة"سداسية الحرمان" من مجموعة الشعلان الموسومة بـ" الجدار الزجاجي"(١)، وهي عبارة عن طبقات متراكبة تكشف عمّا يؤول إليه الحرمان على مختلف مستوياته من أفعال خارقة لا تخطر بالبال، تشكّل ست لوحات فرائد أثيرة، كلّ واحدة منها مستقلّة بانفرادها متكاملة في جمهرتها، منسوجة من الخيال القائم على واقع الحال، والمرتكز إلى فراسة معمّقة لجوهر الوجود البشري، وهي في مجملها تحيل إلى حالات إنسانية غريبة تتجلّى فيها النّوازع الإنسانية في أقصى توتراتها، لتكون على استعداد لشتى أصناف التضحية والفداء لتحقيق طموحاتها الداخلية، وجلاء المكبوت الفارق في غياهب النّفس، عندما تلوح الفرصة السانحة إلى ذلك.

يقال إنّ جميع النّاس بلا استثناء تحبّ وتكره، لكن لايعثر على الحبّ الحقيقي سوى الفنان الحقيقي، وهذا ما سعت إلى اجتراحه سناء الشعلان في سداسيتها عن حكايا الحبّ، الحبّ النزيه المفرغ من المصلحة، الذي أسعف جميع أبطال قصصها في الخروج من صمتها وسكوتها، واختيار الحلّ السليم باتباع الطّريق المستقيم، فالمتوحش في اللوحة الاولى يقضي حياته وحيداً في جزيرة نائية، بعيداً عن بني جنسه، فيأنس بيتئه الطبيعية، ويدافع عنها من أيّ وافد جديد، إلاّ أنّ سلوكه هذا آخذ بالتغير مع دخول امرأة إلى الغابة، وبعد أن أحسّ بتهييج عواطفه وأشواقه تجاهها بشغف وحرقة لم يعهدها من قبل، وحاول أن يعبّر عن ذلك إلاّ أن عدم قدرته على النّطق والكلام خانه فلم يفلح، وظلّ بعد فقدانها يعيش حرارة ذلك الشغف في منفاه الأبدي، وهذا التبدّل في سلوك الإنسان المتوحّش جاء نتيجة تأثّره بالحدث الجديد وتفاعله وإيّاه وانفعاله به، واستجابة لردة الفعل الفيزلوجي والمكابدات الذاتية، ممّا أدّى إلى تبدّل في جهازه العصبي والذّهني، وأحدث ما أحدث من تغير في السلوك لديه.

المؤثرات الخارجية لها دور كبير في الحفاظ على ثبات الاعتمادات الداخلية، ومداها ومقدارها، وقيمة دلالتها تحدّد طبيعة ردّة الفعل الانفعاليّة. فالمارد في اللوحة الثانية الذي بقي حبيس قمقمه آلاف السنين في انتظار من يفرج كربته، لم يفكّر بالحبّ يوماً إلاّ بعد أن فتح عينيه واستوى مارداً عظيماً على يد عذراء إنسيّة، أخلص لها وأقام على خدمتها ومدّها بكلّ أسباب الجاه والقوة، وأدّى اقترابه منها إلى اشتعال الأشواق في داخله، لقد تذكّر أو الأصح أحسّ بأنّه بحاجة إلى امرأة، ولمّا وقعت المرأة في عشق فتى من جنسها، قدّمت له كلّ ما يريد، ومايملك، مع أنّه لم يولها الاهتمام اللائق، وكان يصدّها ويتعب أعصابها، ويبالغ في همومها، وكانت طلباته لا تنتهي، وأسفرت عن طلبه بإرجاع المارد إلى قمقمه مع أنّه سبب سعادتها وصديقها المفضّل: " بكلمة واحدة منها عاد المارد إلى قمقمه، أغلقت القمقم بحزنٍ من يشيّع جنازة، وأعطته إلى الحبيب الغيور، الذي طوح بالقمقم بعيداً في البحر، أحد بعد ذلك

لم ير المارد، إلى أن نعاه البحر لأمواجه، لكن أسماك البحر سمعت صوت سكرات موته، فقد تحطّم قلبه العاشق، وغدا ألف شظية على يديّ الإنسيّة الجميلة"(٢)

هكذا يفعل الحبّ، الاصطدام مع المؤثّر الخارجي، وتفاعلات الوسط المحيط دفعت بالفتاة إلى الاستغناء عن المارد من أجل الحبّ، والمارد الذي اندمج مع البيئة الجديدة وانفعل بها تمظهر وعيه على شكل مكابدة قاسية انتهت بموته كمداً في سبيل حبّه. وهكذا تشكّلت الدائرة واكتملت المنظومة.

وأبين من ذلك وأوسع دلالة وأثراً ما نجده في اللوحة الثالثة، فالخصي المحروم من الرجولة يدفع حياته ثمناً لتحرير إحدى الجاريات وهروبها مع من تحبّ، لأنّ جمرة الرجولة لم تنطفئ تماماً في أعماقه، وظلّ لا يشعر بها في داخله منذ جاءت تلك الجارية الخرزية. أي إنّ حضور الجارية أشعل مواقد الذّكورة المحتجبة عنده، وحرّره من مخاوفه ودفعه إلى التضحية في سبيل مؤثر داخلي مؤرّق حرم منه، وتمّ استئصالاً مصدر الخوف والحرمان باتخاذ الإجراء الفاعل.

أما شوشو في اللوحة الرابعة الذي لا يحظى بأية مواصفات تجذب النساء، مع أنّه كوافير"ذو أنامل ذهبية، إلاّ أنّ جسده الصغير وقدمه العرجاء جعلاه دون أعين النساء"(٣) يسدّ حرمانه ويغلّب على قهره وضعفه بإحساسه بمسوؤلياته الخاصة عن إسعاد العروس وتزيينها على أفضل وجه: " وتخرج بثوبها الأبيض وإكليلها السّاحر، تتوجّه إلى السّيارة المنتظرة لجلالة جمالها الأنثوي لتكون في حضن عريسها"(٤) فهذه الأحاسيس أثرت الجوهر الداخلي للشخصية، وفتحت الطريق لها لاختيار حريتها الكاملة، وذلك طبقاً لميولها واستلهامها عبر تشابك سياق الحكاية، ممّا أفسح المجال أمام النّص للامتلاء الفكري، وأمام القاصة لشيء من التفلسف، وللشخصية بالتعويض عن حرمانها.

واتساقاً مع الحركة السابقة تجري أحداث اللوحة السابقة، التي تحكي قصة"فتى الزّهور" مع أزاهيره التي كان ينفر من رؤيتها ولايحبّها نظراً لفقره وارتفاع ثمنها. وبعد أن عمل في محلّ للزّهور شغف بها بعدما ألفها وأحبّها، وأضحى: " متقناً للغتها، فاكاً

لأبجدية لغتها، يعرف اسم كلّ زهرة، ويدرك معنى كلّ لون، ويستطيع أن ينسّق الألوان والأشكال وفق المناسبة وبناء على طبيعة العلاقة"(٥)

وما أن توطّدت علاقته بالزّهور حتى نسي أهم سبب لعمله في محلّ بيعها، إلاّ وهو توفير مبلغ من المال لدفع الأقساط الدّراسيّة، وانتهى به الأمر لشراء باقات متنوعة من الزّهور براتبه كلّه، وإهدائها لعدد من زبائن المحلّ، ليعود مبتهجاً فرحاً بفعلته تلك بدل أن يدفع قسط دراسته الجامعيّة (٦)

والقصة لاتفتأ تذكّر بأنّ ماضاع أو فقد نتيجة الحرمان لابدّ وان يتبرعم وينبت من جديد في ظلّ الملابسات المستجدة، وأن ما يعتري الشخصية من مكتسبات مهما بلغ مدى الحرمان منها تبقى عالقة للأبد، لأنّ الإنسان ظاهرة حيّة نابضة وغير مصطنعة تعيش حياتها على وفق بيئتها الحيوية ومتغيراتها. يحمل الإنسان عبء الحرمان الذي يظلّ يجيش في النّفس ويضطرم في العقل، ويخبو مع زوال أسبابه، إلاّ أنّه يظلّ يذكّر بماضيه، ممّا يدفع الشخصية إلى دفع ثمن هذا الحرمان، ولو بعد حين، وتلبية حاجة داخلية ماسة للولوج إلى ينابيع الوجود الإنساني وكشف أسراره، والتطهّر ممّا علق بها من تراكمات ماكرة وحزينة كشفها الاقتران الصلب مابين الواقع وشخصية الفنان، وأتاح لها أن تتخلّص من عقالها، وتنطلق على درب السّمو والتعالي.

وفي اللوحة السادسة والأخيرة التي لم ترتق إلى مستوى أخواتها فنياً، سواء في انسيابية السياق أم في الغاية والقصد، تعالت البطلة"هي" على كلّ الأحقاد وأفانين الانتهازيين، وهتفت للثورة والحرية، ولم تنكسر إرادتها لأنّها: " كانت مؤمنة، وألقوا باللائمة عليها، وشكّلوا جمعية لمناهضتها، واحتملت في سبيل التخلّص والانعتاق من قيودها الزّاجرة جميع ألوان التعذيب"(٧)

تحتضن "سداسية الحرمان" إشكاليات تتناول قضايا إنسانية عامة ممتدة في الزّمان والمكان، وتقوم على مبدأ التناقض الرومانسي، حيث يضفي الجو العام هالته الرومانسية الحالمة، فيعزّز من قوة وأثر الخاتمة الفاعلة، والانتقال المفاجئ من حالة الصمت الهادىء

إلى الفعل الصادم، من سدف الظلام إلى إشعاعات النّور بتكثيف عميق يتفق حيث منطق الحياة وجوهر القضايا المطروحة، والعطش إلى أنسنة الأشياء والموجودات بأسلوب متين يحمل فرادته الخاصة في التقاط وتوصيف أدقّ الظلام والانعطافات الحادة في الفكرة والمغزى الشّعري للحكاية في ضوء الموقف الأخلاقي والجمالي للكاتب الإنسان، الذي يتحكّم بخياله الإبداعي البناء لإنجاز شرف التواصل الثقافي في مجتمعه.

هوامش البحث:

١- سناء شعلان: أرض الحكايا، ط١، نادس الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر، ٢٠٠٧، ص١٣-٣٣.

٢- نفسه: ١٩

٣- نفسه: ٢٤.

٤- نفسه: ٢٥

٥- نفسه: ٢٧.

٦- نفسه: ٢٨.

٧- نفسه: ٣٠.

النزعة الإحيائية في قصص سناء شعلان

د. عبد المالك أشهبون
(المغرب)

على سبيل التقديم:

عادة ما ينصب اهتمام المبدعين على موضوع واحد رئيسٍ، فيما تأتي أعمالهم اللاحقة، استئنافاً مكملا، وتنويعاً على الموضوع المهيمن على تفكير المبدع. وربما تبدو هذه الرؤية الفنية متحققة إلى حد كبير في المجموعتين القصصيتين للقاصة الأردنية سناء شعلان التي جعلت من موضوع الحب، بمختلف تجلياته، وتمظهراته، وتمثلاته، العمود الفقري في مجموع قصصها، واعتبرته منجم الجمال الخالص الذي تغرف منه باستمرار... غير أن أهم ما يستوقفنا في هذا السياق المخصوص، ليس موضوع الحب في حد ذاته، وهو موضوع قديم/حديث، بل الأسلوب الفني المنزاح في تقديم هذه المادة الحكائية، وهنا مكمن الطرافة والتفرد والتميز في الطرح.

وإذا تأملنا هذا الأسلوب بإمعان دقيق، نجده يتحقق من خلال طريقتين أساسيتين هما: إضفاء الحياة على ما أصله جماد من جهة، وبعث شخصيات قصصية من الماضي، و"أسطرتها" من جهة ثانية... وهذا ما أدى إلى تبلور نزعة إحيائية مقصودة وبارزة في مجمل قصصها، عمادها الإسناد المجازي الذي يتم بموجبه إنزال الجماد منزلة الكائن الحي، والشجر والحجر والأشياء منزلة البشر. هذا الأسلوب الفني، أعطى للكاتبة أجنحة لاختراق مجاهل النفس، واستبار أغوارها، وبعث الحياة في موجودات الحياة: أحيائها وأمواتها وجماداتها. فحلقت بشخصياتها بعيداً عن عوالم الواقع الضيق الأفق، مستعيدة بذلك صخب كل ما يعتمل في الحياة سواء ما كان خفياً منه أم منزوياً، ببصيرة نافذة أضافت إلى تكوينات أحداث قصصها أبعادا جديدة لا تخطئها العين...

ومن منطلق هذه الرؤية الفنية المنزاحة عما هو مألوف، جاءت بعض شخصيات قصصها لتأخذ هيئات وأشكالاً وصوراً مختلفة ومفارقة، يتمازج فيها الخارق باليومي، الواقعي بالمتخيل، الأسطوري بالمعاصر... وكل هذه الثنائيات المتقابلة، توفقت القاصة لدى صهرها في نسيج النص القصصي، على وفق وعي جمالي جديد، وهذا الصنيع الفني يشكّل، في رأينا، قيمة جمالية مضافة إلى ما هو موجود.

هذا التصور القصصي، من منظور الكاتبة، يوجَّه ــ بشكل مرسوم ومخطط له ــ في اتجاه تجريب أساليب إبداعية مغايرة، تستهدف ــ في الجوهر ــ إحداث رجات صادمة في مفهوم الكتابة القصصية من جهة، وطبيعة التلقي المألوف من جهة أخرى؛ فمنها ما يمَسُّ يقينيات الكتابة القصصية التقليدية العربية بصفة عامة، ومنها ما يطول خلخلة العلاقة التواصلية مع أنموذج القارئ الذي استمرأ قصص التسلية والترفيه، في الوقت ذاته تشكل مثيرات محمسةً، ومثيرات محفزة للقارئ المتفاعل مع تلك القصص، من خلال دعوته للاحتفاء بها من منظور القراءة العاشقة، والتلقي التفاعلي الخلاق...

١ـ «أَنْسَنَة» الشخصيات القصصية:

توظف القاصة أسلوب «الأَنْسَنَة» بتقنية عالية، وبكثير من التفنن والدراية والتمكن. ومعلوم أن هذا الأسلوب الأدبي يعمل على تنشيط مخيلة القاص، كما يعمل، كذلك، على توسيع آفاق القارئ على التوقع والتصور والإدراك. فـ«الأَنْسَنَة» ــ من منظور سناء شعلان ــ مرت عبر تاريخ توظيفها الطويل في الأدب الإنساني بتنوع غاياتها وأسبابها، وتطويعها أدواتٍ وفق الرؤية الفنية والإنسانية والفكرية.

وبخصوص جنوح الكاتبة إلى استثمار وتوظيف الأنسنة؛ فإنّما هو شكل من أشكال تعميم المأزق الإنساني المأزوم، وإشراك الجمادات فيه، وإزاحة المشاعر الإنسانية المحكومة والمرهونة بالتابوات، والرازحة تحت الخوف والقلق والاستلاب إلى الجمادات؛ لتشارك الإنسان بأزمته، وتحمل بعضاً من أعباء حياته، وتقول ما لم يستطع أن يقول، وتندّد بما أجبر على أن يرضخ له مغلوباً مقهوراً. كما إن هذا التوظيف الفني للأنسنة هو من جهة أخرى صورة للاستلاب الذي غدا قانون الحياة اليومية

الحاضرة، فكما تستلب الحياة الإنسان المعاصر إرادته وأحلامه وأمانيه، كذلك تسلب الحياة قانون طبيعة الجمادات وصمتها وجمودها، وتدخلها في دائرة الصراع والألم والعذاب.

هكذا يجد القارئ المتفحص لقصص سناء شعلان، أمثلة كثيرة، تتمظهر فيها ملامح «أَنْسَنَة» الشخصيات... وذلك حينما تعمد إلى بث الروح في ما هو مادي جامد، وتجسيده في مشاهد حية نابضة بالحياة، لكي نلفي أنفسنا أمام جمادات تتحرك وتحس، تنفعل وتتفاعل، تتألم وتفرح، تكره وتحب، مع حرص الكاتبة الدؤوب على أعلى نسبة من التماسك الظاهري في بنية القصة من بدايتها إلى نهايتها...

ففي قصتها "امرأة استثنائية" نجد أنموذج المرأة الموهوبة، القادرة على أن تحرر المأسورين من أسرهم، وأن تبعث الحياة في القلوب الميتة، وأن ترسم الارتعاش على الشفاه الميتة... فبموهبتها الخارقة، تجعل التمثال الصخري الذي يرقد وسط المدينة القديمة منذ سنوات عديدة، يتحول في لحظات إلى شاب وسيم من لحم ودم!... له كل مواصفات العاشق الولهان، واصفة إياه بهذا الوصف الرومانسي البديع: «انحنى التمثال الحي عند قدميها كمن يركع، وتناول جسدها الصغير بين يديه، ودار بها سعادة، وأخذ بتقبيلها»... وبعد لحظات حب استثنائية «عاد الرجل التمثال إلى حياته الصخرية، ودعته بحزن، كانت تعرف طقوس الألم تماماً؛ لأنها اعتادتها، للدقة لم تعتد غيرها، ومن جديد عادت إلى الوحدة»[1]...

بهذا الإجراء الفني، تسعى القاصة إلى عدم تفريغ مضمون القصة من كثافتها التخييلية التي تعد نقطة قوتها بامتياز، بالنظر إلى ما هو مألوف من قصص العشق والغرام في أدبنا العربي، مما يجعل من تلك القصص المنزاحة قابلة للقراءة، وإعادة القراءة، وتجديد التأويل في كثير من الوقائع التي تحتاج إلى طاقة ذهنية مؤولة، أكثر من حاجتها إلى ذات قارئة قراءة محلقة ومستهلكة.

وسيراً على هذا المنوال، تتسع مساحات التشخيص في قصص سناء شعلان، لتشمل الشجر الذي غدا يمتلك قامة وقداً من جهة، وحركة وحياة من جهة أخرى، وهذا ما تجليه لنا بوضوح قصة "حكاية شجرة" التي

عمدت القاصة فيها إلى المزاوجة ــ في أحيان كثيرة ــ بين التشخيص الذي يحاكي أجساما آدمية، وبين التجريد الذي يقوم على توظيف عناصر وأشكال وعلامات ترمز إلى الذكورة والأنوثة... وخلال سرد الوقائع والأحداث يتم الإيحاء إلى مجموعة من الممارسات والعادات والسلوكات البشرية التي تتصف بها الشجرة؛ لأن الأشجار ــ من منظور القاصة ــ مثل البشر، تملك هي الأخرى حكايات وسيرا وملاحم وآمالا وانكسارات، فهي تحافظ على عشقها، وتخلص لمحبوبها مهما كان الثمن...

فلمدة سنين والشجرة المسكينة تعاني من الوحدة والغربة والعقم، إلى أن تحركت بذرتها الأم، واحتضنت شجرة أخرى، لتدفعها من رحمها باتجاه السماء؛ فكان المولود شجرة أنثى. حيث بدت هذه الشجرة طامحة كقارب صغير، أوراقها الصغيرة مثل نجمات في السماء، أغصانها الغضة الرقيقة أحيت القلب الأخضر الذي حصل على شجرته التوأم بفارق زمني جبار. وببزوغ شجرته التوأم إلى الحياة وتبرعمها وترعرعها، نسيت الشجرة الأولى كل شكوكها وتساؤلاتها، وذهبت بمجيئها كل أحزانها...

هكذا تخلَّقَتْ بين الشجرتين حكاية حب قوية، تذكرنا بقصص الحب المأثورة بين بني البشر. فقد كان احتفاء الشجرة/الذكر بوجود شريك لها، احتفاء ما له مثيل، بحيث ينزاح بأغصانه يسرة أو يمنة ليسمح للنسيم بمداعبة أوراق شريكته ووليفته، ينحني على قمتها، فيطوقها بأغصانه كما يطوق العاشق الولهان حبيبته؛ ليمنع أشعة الشمس من إذبال أوراقها... هكذا يستيقظ مع الجسد الواحد جسد آخر مشترك، يتناسل من صلبه، وتصحو معه الرقة والنعومة والإحساس بالآخر الشريك...

وككل نهايات قصص العشق والغرام؛ كانت نهاية قصة الشجرة التوأم مأساوية بكل المقاييس. فشكلهما الشاذ دون أشجار الغابة، أغرى النجار ببترهما بمنشاره الكهربائي، فصلهما دون رحمة عن الجذع، فهويا على الأرض.

وفي اعتقادنا الشخصي، إن هذا التصور لقضية الخلق في العالم النباتي، من منظور سناء شعلان، ليست له دلالة مجازية فحسب، بل هو هوية جوهرية في العديد

من قصصها. ذلك أن القاصة تفتح هذه الرؤية من تصورين أساسين، تحيل عليهما بطريقة غير مباشرة:

ــ التصور السائد قبل الإسلام: كان الاعتقاد السائد قبل الإسلام أن المرأة «خُلقت من بعض أعضاء الرجل. فقد خلقت الشجرة/الأنثى من جذع الشجرة/الذكر بعد طول انتظار. وكما ورد في الإصحاح الثاني من سفر التكوين في العهد القديم: "فأوقع الربُّ سباتاً على آدم فنام. فأخذ واحدة من أضلاعه وملأ مكانها لحماً. وبنى الرب الإلهُ الضلع التي أخذها من آدم امرأة وأحضرها إلى آدم"»[٢].

ــ التصور البدائي لرؤية الإنسان إلى المحيط حوله: وهنا تذكرنا هذه الشجرة «المُؤَنْسَنة» بقصة الشيخ المسن الذي انتفض في وجه الدركي، والذي جاء يبحث عن طفل كي يجبره على القيام ببعض الأعمال الصعبة، كان يفرضها البيض على سكان القبائل قائلاً: «أنظر لهذا الذراع، إنها من الماء». فالطفل في ظل هذا التصور البدائي يكون شبيها ببرعم الشجرة؛ يكون مائيا في البداية ثم يخشوشب، ويصبح صلبا مع الزمن»[٣].

ففي بعض الحضارات، تستخدم اللفظة الدالة على جسم الإنسان كي تشير إلى كل ما هو مادي ومعنوي، معقول ولامعقول، مرئي وخفي، عليه يغدو الحجر والشجر، وهنا لا يصبح للجسد نهاية. فلا حدود بين عوالم الأحياء والأموات؛ إذ إن الجسد لا ينتهي والمادة لا تفنى ولا تستحدث حتى قبل أن يقول العلم بها بطريقته الخاصة، والموت ليس شكلا للعدم بل حالة التحول والوجود الآخر، والمتوفى يمكن أن يحل في حيوان أو شجرة أو قطرة ماء أو إنسان آخر، ويمكن أن يعود إلى القرية أو المدينة بعد موته ويختلط بالأحياء والإنسان، لا يوجد من خلال حياته إلا من خلال علاقاته بالآخرين، وهو يستمد عمقه وقوته وقوامه من مجموع صلاته بالآخرين.

فالكاتبة هنا تجد أكثر من مبرر لإدراكها الفني هذا، وذلك من خلال بعث الحياة في الشجرة، تماماً كما يستشعر الفلاح روح تلك الشجرة الحية في بذرة دفنها تحت التربة، لينتظر بعد ذلك لحظات الإخصاب والانفلاق، والتبرعم.

ولقد تسلل أسلوب «الأنسنة» عند القاصة إلى باقي قصصها، ليطول هذه المرة الأدوات والأشياء التي يستعملها الإنسان في حياته الخاصة والعامة... وهذا ما تفصح عنه قصة: "الفزاعة" التي صنعتها فتاة المزرعة من ملابس رثة، وقبعة قديمة، بقدمين خشبيتين، وجسده مصلوب؛ صنعته منذ أشهر طويلة وزرعته في هذا المكان من حقل الفراولة كي يفزع الطيور، ويمنعها من مداهمة الحقل وأكل الثمار، فإذا بهذا الكائن الخشبي يبدي الكثير من الرقة والعواطف الجياشة تجاه من صنعته.

ومن الجلي، أن قوة الأسلوب القصصي هنا تكمن في أن لا تكون تلك الفزاعة جماداً فحسب، بل موجودا من الموجودات المنغمسة في انتمائها إلى عالم الطبيعة الحية لا الميتة كما يعتقد عامة الناس. حيث يتم تركيب هذه القصة العجيبة في حبكة حكائية لها بداية كما لها نهاية؛ تبتديء بصنع الفتاة الفلاحة فزاعة لإخافة الطيور من العبث بمحصول الفراولة الحمراء كعادة الفلاحين في كل بقاع المعمور. إلا أن المفارق للواقع، هو أن تبعث الحياة في الفزاعة لتتحول إلى ما يشبه كائنا بشريا، لا يخفي مظاهر إعجابه بالفتاة الفلاحة، إلى درجة الوقوع في شرك حبها إلى حد الوله. فكلما اقتربت الفلاحة من الفزاعة أبدت هذه الأخيرة الكثير من مظاهر الفرح والانبساط، وكلما نأت عنها ازداد شوقها لرؤيتها، أما إذا بكت الفتاة لمكروه أصابها، فذلك يولد لدى الفزاعة الكثير من الكآبة والحزن الشديدين، تعاطفا معها...

هكذا كان حال الفزاعة إلى حين حلول ضيف عزيز على فتاة في المزرعة. وهنا وقع المنعطف الكبير في قصة وسيرة هذا الحب الغريب والعجيب، حتى وإن كان حباً من طرف واحد... فبترقب شديد، وبانتظار ملؤه الغيرة الحرَّى، راحت الفزاعة تراقب أجواء علاقة الفتاة مع ضيفها الغريب، وهما يقضيان أمسية رومانسية جميلة هادئة... لكن الذي لم يفهم في نهاية هذا اللقاء، هو التغير الذي حدث بعد ذلك. حيث تعالى صراخهما، وبدا أن ناراً تشتعل بينهما، ثم غادر الضيف المكان غاضباً، وصك الباب بقوة كادت أن تخلعه، وارتمت حبيبته على أريكة قريبة من الباب، وأجهشت في البكاء...

وسط هذه الأجواء الملتبسة والملتهبة، قدّرت الفزاعة أن الفلاحة حزينة جدا، وفي الحاجة إلى قلب يحبها بشدة، لقلبه مثلاً، «كاد أن يناديها من مكانه ليسألها عن سبب حزنها، ولكنه تذكر انه لا يعرف اسمها، فهو لم يسمع أحداً يناديها باسمها من قبل، فكر قليلاً، ثم استجاب إلى وجيب قلبه، ترجل عن مكانه، وقطع الحقل الصغير، داس دون أن يقصد بعض حبات الفرولة الحمراء، لم يقرع الباب، فتحه دون انتظار، ودخل إلى الكوخ... » (٤).

وعلى إيقاع هذه الوقائع الميلودرامية، تنتهي القصة نهاية مفتوحة، لا علاقة لها بالنهايات الغرامية المألوفة في قصص العشاق والمغرمين؛ نهاية تفتح أكثر من أفق انتظار، وتحفز على أكثر من تأويل عن مصير علاقة عجيبة وغريبة، بين فزاعة/ جماد وفتاة المزرعة من لحم ودم وشعور...

وعلى غرار القصص السابقة، تمتد تقنية "الأنسنة" هذه لتشمل حتى اللباس (البنطال) الذي عادة ما يوصف بأنه الجلد الثاني للإنسان. فمن خلال عنوان القصة: "الجسد"، تركز القاصة اهتمامها هذه المرة حول موضوع «الجسد» في امتدادته الوجدانية والعاطفية، بكل ما يحمله هذا الجسد الموصوف من دلالات وتأويلات لا نهاية لها.

وإن كان جسد الإنسان هو مكان الانطلاقة الأولى للأمل والحياة والتفاؤل والتمكن والسيطرة والتقدم والمجاوزة والانتصار على كل مظاهر النقص والقصور، وإن كان، كذلك، مكان الانفعالات والأحلام والغرائز، وحالات الفرح والحزن والشيخوخة والموت؛ فإنه ــ لا محالة ــ سيغدو مع مر الوقت «مكان الخيال والتفكير والمنطق والتصورات والإبداع والفرح النهائي بالآخر الذي انفصل عنه والذي يحن إليه دائماً»(٥).

وهذا ما دفع المجتمعات عامة، والمجتمع الاستهلاكي الغربي خاصة إلى إيلاء أهمية قصوى لفنون صناعة الجسد. إذ أصبح الحديث عن صناعة النجوم في السينما والمسرح والرياضة والغناء والموسيقى والتلفيزيون والحياة السياسية بشكل عام، إحدى الهموم الأساسية للإنسان المعاصر، وفي كل هذه الحالات، هناك تأكيد خاص على

جماليات الجسد الجميل القوي المكتمل الخاص، ولو أنه ذلك الجسد الافتراضي البعيد والمنعزل والمنفصل الذي ينظر إليه الرائي من بعيد.

غير أن نماذج الأجساد الموصوفة في قصة سناء شعلان لا تشبه أجساد النجوم والمسرح والرياضة... إنها أجساد ملقاة على أرصفة العرض المزدراة: «أجساد متناثرة عليها بلا نظام، أجساد ملونة، أجساد موشومة، أجساد مشعوعرة، أخرى حلساء، أجساد بكل الأحجام(...) ، وبعضها معيب بحرق، أو كسر أو خلع؛ لذا يعلن عن تخفيضات إضافية عليه»[٦]. إنها في النهاية، أجساد متعرقة، تكاد تتقدد من الحر، لا تغري أبدا الناظر بالنظر إليها، بقدر ما تثير الشفقة...

وعنصر المجاز هنا صريح وواضح، فالبنطال الأثير لدى صاحبه يحمل العديد من الذكريات. فهو بنطال خاض معارك غرامية واحدة تلو الأخرى، وعاد مهزوما المرة إثر المرة، ورضي كما يقولون بالإياب غنيمة، ومع ذلك ظل عاشقا للغة الأجساد التي أرهقته وأضنته، وما استطاع للغزها فكاً، ولا لعمقها سبراً، «فمنذ أن أحب [البنطال] ذلك الجسد الذي هجره شعر بأن جنباته قد تفتقت، وأن لونه قد أصبح كالحاً، أزراره تدلت، ولم تعد مشدودة موثقة في مكانها كما كانت، عروته العليا اهترأت، وخصره بات متهدلاً مرتخياً، ونسي تماماً الشموخ، وبات يعيش على ذكرى ذلك الخصر الأهيف الذي طالما خاصره بكبرياء وإثارة»[٧].

إنه بنطال آثر أن يعيش على ذكرى الجسد الذي أحبه، يومها أقسم على أنه لن يعشق أي جسد، ولن يعطف على أي عار، وسيحبس نفسه وفضوله على نفسه ولا غير، ولكن روحه تتوسل إليه في سبيل الحصول على جسد، تبحث عن وعاء يحتويها، وهنا تتجلى أبرز مظاهر الصراع الداخلي الذي يعيشه البنطال بين مقاومة الجانب الجنسي المنحط فيه وبين تثبيت وترسيخ البعد الرومانسي المتعالي.

والملفت للنظر في هذه القصة، هو أن سناء شعلان ستعمد إلى تصوير البنطال في أوضاع قريبة جدا من أوضاع الإنسان العاشق. فهو بنطال يحدث نفسه، يتذكر الزمن الجميل، يئن تحت وطأة مواجع الحاضر، يتقلب شوقا إلى الجسد المشتهى، ويحن إلى الغائب الذي

هجر. هكذا نلفي أنفسنا أمام بنطال يمتلك إحساساً عارماً، ورؤية جمالية، ولمسات فنية تميزه، حتى لنخاله كائنا إنسانيا حياً: يشعر ويحس، ويتمنى ويقارن...

ومن أنسنة الحجر إلى أنسنة الشجر، ومنها إلى أنسنة الأدوات("الفزاعة")، وهذه المرة ستبث الكاتبة الروح في"المانكان". ففي قصة("عالم البلورات الزجاجية"(الطريفة، تحكي القاصة سيرة شخصية عطا التي أُجهِضت كل أحلامه وآماله في أن يدخل كلية الطب، نظرا لحالة الفقر والبؤس والفاقة التي يعيشها، وعوضا من أن يكون طبيبا أصبح فتى الفرن الذي ينقل الخبز إلى عالم وبيوت الأغنياء على دراجته الهوائية...

يصادف عطا موعد افتتاح متجر فخم في حي الأغنياء، ويبهر عطا بالمرأة البلاستيكية أيما انبهار. وبما أنه كان جد مهووس بالبلورات الزجاجية، فقد وجد ضالته في تلك المرأة التي يتأملها خلف الزجاج بكثير من العشق الخفي الملتاع. تتوطد بينهما عرى المحبة، ويتواصلان عن بعد بلغة العيون، ويتوق كل واحد منهما إلى معانقة الآخر، ليظل السؤال/الإشكال هو كالتالي: من منهما سيغادر عالمه ليلتحق بالآخر؟ وبما أن عطا كان أشد حماسة وانجذابا إلى المرأة البلاستيكية، فقد كان أكثر اندفاعا وجرأة وتهوراً. فلم يكن من سبيل أمام عطا، للارتماء في أحضان عشيقته، إلا اختراق واجهة المتجر الزجاجية في موقف بطولي مأساوي مجنون، يلقى بعدها عطا مصرعه من جراء هذا الفعل الجنوني الذي أقدم عليه، ليغدو موته حدثا مؤسفا لدى كل من عرف قصة حبه الغريبة والعجيبة مع المرأة البلاستيكية.

كما إن قصة "زاجر المطر"، تتماهى إلى حد كبير مع قصة عطا في "الكابوس"... إذ تنتخب القاصة شخصية عجيبة، كذلك، وسمتها بـ"زاجر المطر". فقد اعتاد هذا الشخص أن يراقب المانكان على باب المتجر كلما مر أمامها صباحا أو مساء في نوبات عمله... يركن الرجل دراجته بالقرب من المتجر ثم يجلس في مقعد خشبي مواجها تماما للواجهة التي تنتصب فيها المرأة البلاستيكية محدقة في البعيد... يحدثها عن كل شيء: عن فقره وعجزه وموهبته الخارقة في زجر الأمطار، وتحدثه من جهتها عن عالمها البلاستيكي، تسر له بأحلامها وأمنياتها؛ فتحنو عليه، يتمناها فتحلم به، يحبه ويحبها... وأمنياتهما في

تنفيذ قرار زواجهما مهما كان الثمن. فقد كان العاشق الولهان يرسل إلى حبيبته باقة زهور، لكن عمال المتجر يرفضون إيصالها إليها، ويتهمونه بالخبل والجنون، «فأنى لرجل أن يعشق امرأة تمثالا؟ !»[٨]..

ومن المظاهر البارزة لحضور النزعة الإحيائية في هذا النص القصصي، حين تتحرك المرأة التمثال، وتخطو إلى الأمام، إذ ألصقت فمها بالواجهة الزجاجية، وطبعت للرجل العاشق قبلة على الحائط الزجاجي الذي يفصلهما... وتواعدا على أن يتزوجا، وأن يهبها مهرا لم تحصل عليه امرأة من قبل، سيهديها مطراً سيهطل مدراراً...

في المساء، كانت المدينة غارقة في أمطار غير متوقعة اجتاحتها في غير موسمها، وأفسدت كل شيء، ومنعت الجميع إلا قلة من حضور جنازة زاجر المطر الذي مات إثر حالة جنون مفاجئة، دفعته على وفق تقرير الطبيب الشرعي إلى اختراق جدار زجاج المتجر، كما كان حال عطا في نهاية قصة "عالم البلورات الزجاجية".

وفي قصتها المشوقة: "آنسة قطة"، تتابع القاصة مشروعها الفني، وذلك من خلال اختلاق مواقف طريفة تجد شخصيات القصة نفسها فيها. فقد تعودت الموظفة)بطلة القصة(كل مساء، مشاهدة مسلسلها التليفزيوني المفضل الذي اعتادت أن تشاهده منذ أن كانت طفلة، لكن منذ أن كبرت، ومنذ أن توقف عرض حلقات مسلسلها، عمدت إلى شراء حلقاته الكرتونية كاملة، واعتادت أن تشاهدها حلقة إثر حلقة، حتى أصبحت تحفظ حلقات المسلسل الكرتوني عن ظهر قلب...

فقد دأبت أن تتابع بطل مسلسلها الوسيم الشهم الذي يشق أيام حياته، ويضني نفسه في مساعدة الآخرين، وفي ملاحقة الشرير الذي خطف حبيبته التي لم تعرض صورتها ولو مرة واحدة في كل حلقات المسلسل؛ والذي كان ينتهي دائما نهاية مأساوية تفطر قلبها. فبطلها الوسيم ينتهي صريعا أمام البرج الذي تسكنه حبيبته دون أن يراها، لتستغرق في بكائية حزينة اعتادتها، وكادت تدمنها.

كبرت هذه الفتاة/الموظفة، وتحققت معظم أحلامها إلا الحب، فقد كانت تعسة متعثرة فيه، فكلما أحبت رجلا زهد بها، ولم يحبها، وكلما أحبها رجل زهدت به ولم تحبه، وبذلك عرفت الحب العديد من المرات، ولم تجد الحبيب، وبقيت تحلم بالفتى الذي يتقن فنون الحب والفروسية.

في هذه الليلة الاستثنائية، ستشاهد المرأة الحلقة الأخيرة من مسلسلها المفضل. كم تشعر بالتوتر من النهاية المأساوية لبطلها الوسيم والشهم. لكن بطل حلقاتها الكرتونية هذه المرة «مزيج من رجل وسيم وقط أشهل، له وجه وقامة رجل، وعينا وأذنا قط، وذيل مشعوعر كثيف يطوح في الهواء»[٩]...

وهنا يتدخل خيال القاصة التي ستشخص بطل مسلسلها الكرتوني "نيمو الشجاع"، وهو يخوض علاقة غرامية مع المرأة المعجبة به حد الوله، يُجْرح نيمو الشجاع، وتتصور الموظفة المسكينة نفسها تلعق جرحه ويبرأ، ويتخلص بطل مسلسلها من براثن تلك النهاية المأساوية التي كانت تنتظره لولا تدخلها في أطوار المسلسل، وتخيلها قصة موازية على هامش القصة الأصل، وهنا يخاطبها قائلاً: «أنت من وهبتني الحياة من جديد... أنت قوتي السحرية»، وتجيبه «وأنا أحبك... أحبك.. احبك... »...

هكذا ينتهي شريط الفيديو، إذ يبتلع السواد البطل، وتختفي كل الألوان، وتشعر الموظفة أنها تهوي من عل في سديم أسود، ثم تستيقظ في حالة هلع قصوى، بعد أن تحطمت كل أحلامها على صخرة الواقع الممانع لكل رغباتها الدفينة في الحب والعشق والغرام...

تفضي بنا هذه المعطيات النصية السابقة، إلى أن الرؤية التشخيصية والتجسيدية في قصص سناء شعلان[١٠] امتزجت بالبعد الفلسفي الذي حضر جنباً إلى جنب مع البعد الجمالي أو الفني، وهذا ما جعل القاصة، بحق، تخلق لنا عشاقا من عينة مفارقة للواقع: التمثال العاشق، أو امرأة العرض البلاستيكية(المانكان)، أو الفزاعة العاشقة، البطل الكارتوني... كل هذه الشخصيات المتخيلة والمختلقة غدت تنطق بعبارات الجمال في

رشاقة واتزان، برؤية فكرية ناضجة تنم عن المحمول الثقافي الذي تختزله بين طياتها، وفي سياق قصصي تغلب عليه عناصر التخييل المفارقة للواقع.

فعلى الرغم من طبيعة تلك الشخصيات الجامدة، غير أن خيال القاصة الجامح ساعدها على خلق علاقات شبه إنسانية ما بين هذه الخامات الصعبة التطويع، فطوعتها وطاوعتها، وسلمت لها مكامن القوة والضعف، الجمال والبشاعة، الحب والكره، وهذا هو الرهان الفني الصعب الذي راهنت القاصة على تحقيقه وهي تستثمر هذا الأسلوب الفني المتميز.

وهذا ما تؤكده القاصة حين تصرح، في معرض حديثها عن رهانات هذا الأسلوب القصصي من منظورها، قائلة: «أنا أراهن على استفزاز الإدراكات، والتنديد بصمتها من وراء هذا التوظيف، الذي يعير الجمادات مواقفنا وأحاسيسنا وغضبنا الإنساني، ويسمح لها بالتعبير عنها بكلّ صراحة وصدق يجرح صمتنا المتخاذل، ويعرّي استلابنا، وهو من جهة أخرى كذلك يلعب على تقنية فنية مفتوحة على الكثير من السرديات التي تجنح إلى التعمية والإبهام والإلغاز، وتتخطّى ضوابط الأبعاد الزمنية والمكانية المحكومة لقوانين الطبيعة الفيزيائية. وإخال أنّني في بحثي عن طريقة وأداة للتنديد بالصمت والاستلاب والتواري خوفاً من التابوات والهروب من المساءلة قد وقعت في شرك الاستلاب كذلك».

٢ ـ "أسْطَرَةُ" الشخصيات القصصية:

رغبة منها في تأصيل تجربتها القصصية عن طريق استلهام أنموذج حكايات "ألف ليلة وليلة"، وحرصا منها، كذلك، على امتلاك قارئ مفترض، منتسب وجدانيا إلى عوالم ومخزون الحكاية الشعبية، عمدت سناء شعلان إلى إضفاء الطابع الأسطوري على بعض شخصياتها القصصية...

فالقارئ العربي ــ كما نعلم جميعاــ شديد الإعجاب بقصص الخوارق التي ما فتئت تذكرنا بمخلوقات عجيبة، تغدي ذاكرتنا الشعبية منذ آلاف السنين، وتفجر خيال

القصاصين في هذا الميدان إلى يومنا هذا، حيث ترسخ استثمار عوالم الجن والعفاريت، وتوظيف قصص السحر ومفعولاته على المسحور...

على هذا المنوال، تبدو قصة "الرصد" مستوحاة من حكايات ألف ليلة وليلة. وتحكي قصة الساحر اليهودي الذي قدم من آخر تخوم البحر هدفه رجل واحد هو عزوز، وجد اسمه وزمنه مكتوبين في كتاب السحر الأكبر. فقد ذكره اليهودي بأن على يديه سيفك الرصد المضروب على الكنز، وكانت المعادلة واضحة بين الطرفين: سيقرأ اليهودي طلاسمه، أما عزوز فعليه أن يلزم الصمت، وأن لا يتفوه بكلمة، لأنه إن تفوه بكلمة سيهلك الاثنان معاً، وسيغلق الكهف على الرصد لألف سنة أخرى.... وفي حال ما إذا وصلا إلى الكنز سيتقاسمانه؛ فيعود الأول إلى موطنه في آخر الدنيا، ويرى الثاني بعينه اليتيمة ما لم يره رجل من قبل بعينيه الاثنتين من غنى وجاه.

وحينما وصلا أخيرا إلى عين المكان، بدأ اليهودي بترديد طلاسمه السحرية، فكانت ترانيمه باعثة للجنية الأفعى التي بدا وكأنها تستيقظ من سباتها الطويل... وفي لحظات، تفتق جلدها عن فتاة بجمال أردية القمر. انبهر عزوز لمارآها، كانت فتاة تستدعي بجمالها سنوات حرمانه، رأى في عينيها اشتهاء له لم تر عينه اليتيمة مثله طوال حياته، فعيون الجميلات ــ حسب تصوره البسيط ــ لا تلمح الرجال البسطاء الفقراء...

كانت الفتاة الجنية متدثرة بملابس شفافة، سرعان ما أخذت تلك الملابس تتطاير مع كل ترنيمة من ترنيمات اليهودي. كان في عينيها، كذلك، خوف ورعب وهي تصرخ: " يا عم استر علي، الله يستر عليك، يا عم كلماتك تعريني من ملابسي، استر علي الله يستر عليك". لم يلتفت اليهودي إلى صراخها لأنه مدرك أشد الإدراك لخطورة ما سيحصل، أما عزوز فكان يحترق شوقاً لإنقاذ الجنية التي بدأت بالتوسل إليه قائلة: "انقدني يا عزوز، استر علي الله يستر عليك"، ومع ذلك صم عزوز أذنيه عن رجاءاتها ودموعها، حتى قالت له الجنية الأفعى: «عزوز أنا احبك، أنتظرك منذ ألف عام، أستر علي الله يستر عليك»...

لقد أفلحت الأفعى الجنية في إيجاد الكلمة ــ المفتاح لشخصية عزوز؛ إنها كلمة الحب التي كان وقع ترديدها برقة وحنان فوق ما تتحمله شخصيته المتعطشة دوما إلى هذه الكلمة، فلأول مرة يسمع امرأة تقول له أحبك. طوال تاريخ حياته المجيدة لم تحن عليه امرأة؟ وأي امرأة؟ امرأة الرصد. وفي هذا المقام الوجداني الملتهب، سينفجر عزوز في وجه اليهودي بانفعال: "كفاك... استر عليها أنا أحبها"؛ وفي لحظات كان اليهودي رمادا منثورا...

هكذا، نجا عزوز في اللحظات الأخيرة، وهو يستجيب لوجيب قلبه الخافق بنبض الوجد والعشق، وكادت لعنة الرصد تحيله إلى رماد كما وقع لليهودي، «لكن الجنية الأفعى عشقت في عين عزوز شيئاً لم تره من قبل في عين إنسي، مدت يدها العاجية إليه، واختطفته بعيداً حيث مملكة الجان، ومن جديد أقفل باب الكهف على الرصد»(١١). أحبته الجنية الأفعى، وحملته معها إلى عوالم أخرى غير بشرية، فيما عاقبت اليهودي المهووس بالمال، بأن حولته رماداً منثوراً...

وفي هذا السياق القصصي المتسم بالغرابة والعجب، تنتقل بنا القاصة، في كشكولها القصصي هذا، لموضوع طريف ومألوف: إنه موضوع حب الجن للإنس والإنس للجن. فقد كان هذا النوع من الحكايات مصدر إغراء كبير في التراث الحكائي عند العرب وما يزال. وما لا شك فيه، كذلك، هو أن الجن في الثقافة العربية، كما تورد ذلك سهير القلماوي، «غير قادرة على الشر الكثير، وهي غالبا خيرة وعلاقتها بالإنسان حسنة، تكن عرفاناً بالجميل أحياناً، وحباً حينا آخر»(١٢).

ففي قصة "قطته العاشقة"، تروي الكاتبة حكاية الرجل الذي كان يربي في بيته قطة أليفة. سيتعرف الرجل لاحقاً على إحدى الفتيات، وسيقرر أن يتزوجها. فكان أول قرار لهذه الزوجة المنتظرة هو أن يتخلص زوجها من تلك القطة التي كان يربيها، ذلك ما فعل الرجل على مضض، وعلى كره منه... ويوم زفافه، ستتسلل قطته إلى غرفته بطريقة مفاجئة، «حاولت أن أداعبها، لكنني شعرت بنفور منها لم آلفه، حضنتها رغما عنها بين

يدي، في عينيها رأيت دموعاً، وفجأة انهمرت دموعها، اختلطت الأمور علي، أنّى لقطة أن تبكي مثل البشر؟ ! كانت تلك الدموع بوابتها إلى البشرية، فقد انسلخ جسدها، وتفتق عن فتاة رائعة، قبلتني، وضمتني بشدة، كان منظرا مروعا لي، فقد حسبتها شيطاناً أو روحا شريرة، وهربت صارخا خارج البيت... » (١٣).

وكان الزفاف بكل طقوسه المعروفة. وطوال أيام الخلوة مع زوجته لم يفارق طيفها الآدمي ناظره. إنها بالفعل امرأته الخرافية التي أفنى عمره في انتظارها.. ولما عاد إلى البيت، وجد قطته ميتة ومتعفنة. ترتب عن هذا الفعل الشنيع، هجر الرجل زوجته وهجر البلدة، للتفرغ بعد ذلك لتربية مئات القطط فيما بعد. وطوال السنوات انتظر أن تبعث روح قطته الأثيرة في إحدى تلك القطط بدون جدوى، وتمنى أن يجدها لكي يقول لها كم هو هائم بحبها، ويخبرها بمدى عشقه لها...

ولعل من أهم مواصفات الشخصيات الخارقة والعجيبة، أنها مرئية وغير ومرئية في الآن ذاته، إنسية وجنية، وهذا ما يمكنها من أن تخرج وقتما يكون الإنسان في غنى عن ظهورها، وتظهر دائما فترتبك أحوال البطل من جراء هذا الظهور غير المرتقب. فهي قد تشق الحائط فتخيف، أو تكون حيوانا متنكرا مسحوراً فتصل إلى أغراضها؛ لأن الجنية لا ترضى عن زواج حبيبها الإنسي، وتريد أن يكون لها وحدها... كما إن مما هو معروف، أن الإنسي في التراث العربي القديم لا يحترم الجنية إلا إذا كانت محبة له، ورحيمة به...

ومن قصة تحول القطة إلى جنية، تعرج بنا القاصة على موضوع تحول الشخصية الحيوانية إلى شخصية إنسانية في قصتها الغريبة والعجيبة: "المستأنس". فبالعودة إلى تاريخ الآداب العالمية، نجد أن بعض النصوص القديمة عمد أصحابها إلى استثمار عنصر الغرابة من خلال ثيمة «التحول» (أو كما يسميها بعضهم الآخر«المسخ»). ونستحضر في هذا المقام بالضبط نص: "حياة لاثاريو ديي تورميس"(مؤلفها مجهول)، ويعود إلى حوالي ١٥٥٤. فضلاً عن "تحولات الجحش الذهبي"" L'âne D'or ou les métamorphoses" للوكيوس أبوليوس Apuleé (القرن الثاني للميلاد).

أما في العصر الحديث، فإن ظاهرة التحول تبلورت بشكل جلي في لوحات السورياليين، وتيار العبث واللامعقول. كما مثلت أعمال فرانز كافكا أنموذجاً رائداً في هذا المضمار الأدبي، ولاسيما في روايته المشهورة: "المسخ" " La Métamorphose ". وسيستوحي كتاب مسرح العبث واللامعقول في أوربا، كذلك، ما يشبه ذلك الانشغال الحثيث في إبداعاتهم. هكذا سيصف لنا أوجين يونسكو(Eugéne Ionesco) في مسرحيته الشهيرة: "الخرتيت" "Rhinocéros"(١٩٨٥)، خروج جون(Jean) من الحمام وهو يصدر أصواتا حيوانية مرعبة، وفجأة يندفع خارج الحمام كما الخرتيت صوب صاحبه الذي يضطر إلى التنحي جانباً ليتفادى أن يدهسه صديقه/الخرتيت.

ولإن كان هؤلاء الكتاب ينطلقون من فكرة تحول الكائن الإنساني إلى حيوان، فإن سناء شعلان قلبت المعادلة، وهذا ما نجده في قصتها: "المستأنس" التي تحكي عن ذئب يتحول في كل ليلة اكتمال البدر إلى إنسان طيب، يحسن إلى كل الناس، ويخفق قلبه بالحب الطاهر، ويحيط كل معارفه بالرعاية. حيث تستمر دورة التحول على مستوى الكائن ابتداء من الشكل الخارجي إلى أن يذوب الشكل الأول(الحيوان) ويحل محله الشكل الثاني(الإنسان)...

وبالرجوع إلى ماضي هذه الشخصية الغريبة الأطوار، تذكرنا القاصة أن هذا الذئب كان قد أصيب من قبل بمرض حمى المستأنس المزمن الذي لم ينفع معه علاج؛ لأنه يقر في قرارة نفسه أنه يعد المستأنس أسطورة لا مكان لها في حياة الذئاب. غير أنه في بعض الحالات تنتابه لحظات استيقاظ الضمير، وترتفع لديه درجة التعاطف، وتتأزم مشاعره يشعر بأن فروه في تناقص واضح، وتقل لديه النزوع إلى الدم والقتل، ويميل إلى مساعدة الآخرين، ويدق قلبه بالحب... لكن لؤم الذئاب يتدخل ــ ولحسن الحظ ــ في الوقت المناسب، ليستعيد هذا الإنسان الذئبي كامل صحته، ووافر «ذئبيته» بمجرد اقترافه لخطيئة ما أو التستر على مذبحة مثيرة...

هكذا، تسرد علينا القاصة سيرة حياة هذا الذئب المريض، بأنه قد أقام قبل ذلك في مصحة راقية سرية في بلد ما، يعالج من مرضه الفظيع هذا، الذي كان إذا أصابته نوباته

تحول إلى إنسان بطباع دمثة، وروح طيبة، وقلب يخفق بحب البشر، ولكنه سرعان ما يشفى من مرضه، وإن بقي عرضة للانفصام في أية لحظة.. مع أنه يعلم علم اليقين«أن ذئبيته سوف تنتصر دون شك على انفصام المستأنسين الذي يهدد حياته، ويروع أمن مجتمع الذئاب... »(١٤).

إنها قصة عجيبة وغريبة كذلك؛ قصة كائن حيواني مصاب بمرض الانفصام، متعطش دوما إلى الدم على طريقة مصاصي الدماء. فحين تنتابه حالة التحول إلى إنسان لا يستطيع أن يقاوم نزوع الحيوان في أعماقه طويلا، إذ سرعان ما يتخلص من حالته الإنسانية ليتحول حيوانا شرسا لا يرحم. وشواهد وحشيته، وفظاعة سلوكياته كثيرة ومتعددة. فقد نهش لحم جاره السمين، وذبح أخاه، وفتك بأمه، وفي الأخير أطلق النار بمسدسه على حبيبته، وكانت الطلقة الأخيرة باتجاه رأسه محاولة منه للخلاص من هذا المرض الذي يقض مضجعه، ويحول دون ممارسته حياته الحيوانية المعتادة...

وإجمالاً، يمكن للقاريء المتفحص أن يستشف من تجربة سناء شعلان القصصية أنها تختزل جوانب غنية وثرية وعارمة من هوية الثقافة العربية والإسلامية بله الإنسانية، إذ تزاوج بين الثابت المتمثل في الوعي بأهمية التصحر العاطفي في حياتنا العربية من جهة، والمتحول الذي ينهض على أسلوب تقديم هذا الموضوع القديم/الجديد من منظور رؤية فنية ملؤها التجسيد والتشخيص من جهة أخرى، وذلك في أفق تجاوز طرائق المعالجة القصصية التقليدية لهذا الموضوع. وبهذا التصور الفني المتميز، تعيدنا الكاتبة إلى التعريف السهل والممتنع لكتابة القصة: إنها تلك الرؤية الفنية الخلاقة التي تحول كل ما تراه العين، وما تستشعره الأحاسيس، وما يعلق بالمخيلة، إلى موضوع جديد للكتابة القصصية، وهنا تتجسد فكرة الإبداع القصصي، بكل ما للكلمة من معنى.

هوامش البحث:

١. سناء شعلان: "قافلة العطش"(مجموعة قصصية)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ط: ١، ٢٠٠٦، ص: ٥٣.

٢. علي القاسمي: "مفاهيم العقل العربي" دار الثقافة، الدار البيضاء، ط: ١، ٢٠٠٤، ص: ١٢٠.

٣. شاكر عبد الحميد: "أنثربولوجيا الجسد والحداثة"، مجلة: "إبداع"(مصر)، العدد التاسع، سبتمبر ١٩٩٧، ص: ٩١.

٤. سناء شعلان: "قافلة العطش"، مرجع سابق، ص: ٣٠.

٥. شاكر عبد الحميد: "أنثربولوجيا الجسد والحداثة"، مرجع سابق، ص: ٩٨.

٦. سناء شعلان: "قافلة العطش"، مرجع سابق، ص: ١٢٣

٧. المرجع نفسه، ص: ١٢١

٨. المرجع نفسه، ص: ١١٥.

٩. سناء شعلان: "الكابوس" دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، ٢٠٠٦، ص: ١٢٨.

١٠. من القصص الأخرى التي يتم فيها استثمار تقنية البعث والإحياء بشكل ملفت للنظر، نجد قصة قصة: "القاتل" التي تحكي عن شخص يحارب ظله الذي لا يفارقه، والذي يمنعه عادة من ارتكاب المعاصي والآثام... وأخيراً مات ظله، بل قتل ظله. هو من قتله، كان موته حزينا، وكلنه عاد وعزى نفسه قائلا: «ولكن موته كان ضروريا». فهنا تطول تقنية البعث لتطول حتى الظل الذي يصاحب الإنسان في حله وترحاله، ويتلبسه كضميره الذي يضمره، ولا يستطيع من سلطة فكاكاً...

١١. سناء شعلان: "الكابوس"، مرجع سابق، ص: ١٥٩.

١٢. سناء شعلان: "قافلة العطش"، مرجع سابق، ص: ٤٨.

١٣. سهير القلماوي: "ألف ليلة وليلة"، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩، ص: ١٧٣.

١٤. سناء شعلان: "قافلة العطش"، مرجع سابق، ص: ١٠٠ــ ١٠١.

١٥. سناء شعلان: "الكابوس"، مرجع سابق، ص: ٨٥.

"مقامات الاحتراق*" لسناء شعلان.. والبحث عن تآلفٍ مع محيطٍ قاسٍ

هيا صالح

لعل السمة الأبرز في مجموعة "مقامات الاحتراق" للكاتبة الأردنية المبدعة سناء شعلان، هي تقسيم القصة إلى أقسام عدّة، يمكن النظر إليها كبنية واحدة تسهب في الوصف والتحليل مختزلةً الفعل القصصي في شخصيات متماثلة في الحركة وغنية في الدلالة، وهي –الشخصيات– إن بدت ظاهرياً مستكينة ومستسلمة، بسبب الضغوط التي تُمارَس عليها وتسلبها أحقيتها في الرفض والاحتجاج، إلا أنها في دواخلها متيقنة من انتصارها، ومن أن المسار الذي اختطّته لنفسها هو المسار الصحيح الذي يحقق لها التآلف مع ذواتها في ظل التنافر مع محيطها الزائف، وهي نماذج تصف المجتمع بصيغة المفرد للدلالة على زمن فقد فيه الكثيرون الكلمة الصادقة والموقف الشريف الرافض للكذب والخداع.

إذ تم تقسيم قصة "سفر الجنون" مثلاً، إلى عشرة أقسام، كلٌّ منها يشكل ثيمة وحبكة قصصية متكاملة البناء، فيما تحيل الأقسام بمجموعها إلى حالة من النقد والتحريض والحوار المستحيل بين السلطة والرعية، من خلال صور ملتقطة من حياة عدد من الشخصيات، وُسمت بالجنون، لأنها مارست حقها في قول كلمة "لا" التي تجمّدت على ألسنة الكثيرين ممن استساغوا قول "نعم" للحق والباطل على السواء.

فعندما يقرر الرجل، في القسم الأول (الجسد المجنون)، أن لا ينطق إلا بالحق، ولا يقول غير الصدق بعد أن كان مجافياً للحق والصدق وغارقاً في عالم المجاملات والأكاذيب التي فتحت له أبواب المال والسلطة، يُزَجّ به في مستشفى المجانين، لكنه ورغم خذلان العالم الخارجي له، يبدو متصالحاً مع نفسه وشاعراً بمنتهى الرضا عن الذات: "شعر بسعادة غامرة، وأحس للمرة الأولى في حياته بالحرية والطمأنينة، لكنهم شعروا بالخطر، وتآمروا على جسده المسكون بجنون الصدق، فدفعوه إلى ما خلف العقل، حيث مستشفى المجانين، وتمنوا أن ينسى الجميع كلامه

الصادق الذي قاله في لحظة جنون... هو الوحيد الذي لم ينسَ، بل ضحك كثيراً وكثيراً؛ لأنه قال كل ما يريد، ثم اعتلى الصمت الجميل، وانقطع في سريره الأبيض في جناح المجانين الخطيرين، ليتأمل نفسه الجديدة، وطال التأمل، فالمطلع كان هائلاً، والعمر كان قصيراً" [ص ١٨].

وفي "قلب مجنون"، القسم الثاني من القصة، يستبدل الرجل قلباً آخر بقلبه القاسي.. قلباً "تتقبّض وشائجه عند آلام أي بشر، وتنتفض غلائله لمرأى المنكوبين والمنكودين، ويتوتر بجنون عند مرأى البحر، ويحنّ بشوق غريب إلى إلهه الأخضر المعشوشب" [ص ١٩]. وبسبب هذا القلب يتم إدخال صاحبه إلى مستشفى الأمراض العقلية.

ويرفض الرجل في "عنبر رقم ٩" القسم الثالث من القصة، مبدأ التقسيم والتصنيف، إذ كان تصنيفه في البيت الابنَ الزائد، وفي المعركة الجنديَّ الذي يرفض الاستسلام، وفي العمل المشاغبَ الذي لا يمتلك المرونة، ومع المرأة الرجلَ الذي لا يقايض جسد زوجته الجميلة بمنصب مهم.. ولأنه يقول كلمة "لا" يُزَجّ به في عنبر المجانين الذي يحمل الرقم ٩، ورغم ما يبدو من استسلامه الخارجي لقدره المحتوم، إلا أن نفسه لا تنكسر وتظل أبية وشامخة: "لكنه يستطيع أن يعترف بأنه سعيد وللمرة الأولى في حياته بتصنيف ما، ففي هذا العنبر رجال يشرّفه أن يكون في خانتهم، ولو كان ذلك في الدرك الأسف من الجحيم، فجميعهم وصلوا هذا المكان؛ لأنهم ثاروا على مبدأ التقسيم والتصنيف، ورفضوا أنصاف الحلول، وأنصاف الأخلاق، وأنصاف الشرف، وأنصاف المبادئ، لذلك آلوا إلى العنبر ٩" [ص٢٠ – ٢١].

وتتوالى الصور في كل قسم من أقسام القصة، مقدّمةً شخصيات تُتَّهم بالجنون في عالم مقلوب الموازين، عالم ليس سوى "ساحة للمجانين الطلقاء" [ص٢١]. وهذه الشخصيات شاحبة المصير، يقودها خطابها الواعي، وإدراكها لذاتها وعلاقتها بمحيطها إلى الخذلان والخسائر الكبيرة على الصعيد الخارجي، والانتصار على الصعيد الداخلي.

وتظل المجموعة تدور في فضاءات زمانية ومكانية مشبعة بأجواء الخواء والموت والحسرة والألم.. فضاءات تغتال أحلام الإنسان وفرحته، وتترك بصمة الشقاء على وجهه المتعب، ففي قصة "مآتم الرصاص"، وعلى غير ما يتوقع قارئ العنوان للوهلة الأولى، ليس هنالك موت بمعنى الغياب الجسدي، إنما هنالك أشكال من الموت الداخلي/ النفسي ترسمه القصة بأقسامها الثلاثة، حيث الشخصيات تنبض قلوبها وتتحرك فيها الدماء، لأنها ما تزال على قيد الحياة، لكنها في جوانيتها تموت في كل لحظة، حسرةً وألماً وفقداً..

ففي "المأتم الأول" الذي جاء على شكل رسالة موجهة للدكتور جورج آرثر، يروي مرسل الرسالة قصة الطفل "فيصل" ابن الثلاثة عشر عاماً، الذي يُولَد بعين مبصرة واحدة، ويعجز الطب عن إرجاع البصر للأخرى المعطوبة. وبعينه المبصرة يشق فيصل طريقه في الحياة متسلحاً بموهبته الفذة في الرسم، لكن رصاصة طائشة تغتال نور عينه المبصرة، ليموت النور في داخله وما هو بميت: "لأن فيصل ما عاد قادراً على الرسم، لم يمت كما تتوقع، وليته مات، إذن لوضع حداً لمأساته، ولكنه أُصيب بالعمى. لقد سرقت رصاصة طائشة عين فيصل الوحيدة، أخطأت العينَ المظلمة، وصممت على التهام عينه السليمة، لم ترضَ أن تستقر إلا في ظلام عينه التي كانت مبصرة قبل لحظات، فشربت من زلالها حتى ارتوت دماً" [ص ٣٢].

أما "المأتم الثاني"، فيروي قصة حليمة المجنونة، التي كانت أجمل نساء القرية وأكثرهن عقلاً واتزاناً وخلقاً، والتي أنجبت "سعداً" بعد سنوات انتظار طويلة، وكانت تطوقه بالرقى والتمائم والحجب وقطع الحلي الزرقاء خوفاً عليه من الحسد، لكن رصاصة طائشة اغتالت فرحة حليمة، وحولتها إلى مجنونة تدور القرية ليلاً ونهاراً بحثاً عن طفلها: "تصمت العيون.. وفي البعيد ألمح حليمة المجنونة تزغرد مذبوحة، وهي تطارد عين الشمس التي تتهيأ للأفول، وتجتهد كي تجد سعداً قبل أن يخيّم الظلام، فسعد يخشى من الظلام، لأنه طفل صغير، والأطفال الصغار يخشون الظلام والرصاص الطائش" [ص ٣٩].

ويُحْكَمُ على جاسر في "المأتم الثالث"، بالموت شنقاً بتهمة لم يرتكبها، وإنما ارتكبتها يد طائشة ورصاصة عمياء اغتالت أخاه التوأم كايداً في ليلة عرسه، غير أن ما يؤلم جاسراً ليس حكم الإعدام الصادر بحقه، وإنما هو يخجل، والحديث له: "من دمعة أمي، وأشفق عليها من التصدّع حزناً، كما أشفق عليها من أن تفقد ابنين في عام واحد" [ص ٤٠].

في "مقامات الاحتراق" المقسمة إلى تسعة عشر مقاماً، يتشكل الفضاء العام من صور لشخصيات تعبّر عن رؤاها المختلفة، وأحاسيسها المتصارعة ووعيها الضالّ والمضلَّل في آن.. إنها شخصيات مركبة تتعدد أهواؤها وأمزجتها وأيديولوجياتها وخلفياتها الثقافية والحضارية وطبائعها البشرية بما يعكس تنوعها وغناها.

ففي "مقام الزهد" مثلاً، يقرر الرجل التخلي عن مظاهر الحياة الزائفة وشهواتها، ويظل في صراع مع طبيعته البشرية التواقة إلى الحياة، إذ وحدهم الملائكة لا يخطئون، فتغلب الطبيعة البشرية عليه: "اعتكف في رأس جبل عارٍ من الشهوة والارتواء، ثمانين عاماً ما ذاق شهوة، ولا انتفض من رغبة، ولا أطلق زفرة حرمان، وعاهد الرب على أن يموت عطشان جوعان يسكن البرد عظامه. ومات بعد أن أخذ رشفة رحيق من شفتيها، فمات ريّان شبعان، تلفح عظامه حرارة العشق" [ص ١٠].

وقد جاءت المقامات في الغالب بلغة شعرية مكثّفة، تكثر فيها جماليات التصوير والإيحاءات والجمل القصيرة سريعة الإيقاع، لتخلق حالة من التوتر، وتكشف بحدّة عن طبائع الإنسان، ومثال ذلك "مقام الوفاء"، حيث الرجل الذي لم يستطع أن يتخيّل امرأة أخرى تحل محل زوجته الميتة، وفاءً منه لذكراها، يجد الحل لمعضلته أخيراً: "استأجر بيتاً جديداً، لا زهور أو نباتات منزلية فيه، وتزوج امرأة نحيلة لا تناسبها ملابس زوجته المتوفاة" [ص ١٢].

أما في "مقام التوحد"، فيبحث الرجل عن التآلف والانسجام مع عالمه الخـــارجي، وحين يعجز عن ذلك تتهمّش نفسه تحت وطأة الضغوطات المختلفة، ويظل يعاني العجــز والفصام بعد أن يفقد دفء روحه وإنسانيته: "فشل في أول تجربة حب له، وقُطع لسانه في مجلس القاضي، لأنه قال الحق، وكاد يأكل نفسه جوعاً.. لأنه يرفض أن يأكل مال الأيتام. وطالت قائمة الفشل والهزيمة والانكسارات، فبحث عن نفسه فلم يجدها، وما عـــاد يـــشعر بأنه يسمع أو يحس أو يحلم، فبحث عن شيء يشبهه، ووجد ضالته في حائط صلد بـــارد، فتوحّد معه" [ص ١٦].

وأخيراً، لا بدّ من الإشارة إلى أن الكاتبة استثمرت اللغة الصوفية التي حـــضرت مفرداتها بكثافة في المجموعة، لتتخذ القصص منحىً صوفياً حمل دلالات مفتوحـــة علـــى التأويل، ومن المفردات الصوفية: الوجد، الزهد، الاعتكاف، الشوق، الحقائق، الـــصفاء... كما بدا واضحاً نهل الشعلان من مخزون ثقافي خاص، حيث تشكلت لغة الكتابـــة ضـــمن سياقات حيوية تحوّل الشفهي إلى مكتوب يعبّر عن تجارب من الواقع وحكاياته.

هوامش البحث:

سناء شعلان: مقامات الاحتراق، ط١، قطر، الدوحة، ٢٠٠٦.

مجموعة "ناسك الصومعة" لسناء شعلان: كابوس القلق الحاضر

د. رحيم عبد الله فايز

استهلال:

تتواشج العلائق بين الإنسان وبين النص، فتتشابك بعروق شجرة متفرعة غائرة الجذور، تفاجئه بشاعتها، فينقلب إليه البصر فأساً عاجزاً عن أن يمتد ليخايل نهاية أو أفقاً يستريح عنده، ويرتد القاص/القاصة/ هل يملكان حقّاً هذه الصفة؟ ليتساءلا عن البداية، بدايتهما وقد غابت عنهما في غمرة هذه المعاشرة التي كانت أشبه بإغفائة في ظهيرة دافئة أو باستجابة حالمة... هل الوعي بالنص استيقاظة من خدر لذيذ كان يحجب عنا سبيل الأسئلة الصعبة المحرقة المفزعة؟ هل القاص/القاصة/ وهما يضعان نفسيهما وأدواتهما ومشاريعهما موضع التساؤل، "هاملت" آخر يوسعان حدقتيهما علّهما يفهمان ذلك "المرعب الذي لا يسمى"(١)

لا مناص من أن يعيش القاص/القاصة/ دوماً على حافة القلق المتحرك، على حافة التناقضات المتصارعة من أجل ملموس كوني بعيد المنال.

من يملك أن يثبت لنفسه صفة القص؟ لا كتابة القصص من قبل المحترفين المخنثين المنتجين بالجملة وتحت الطلب، بل الكتابة القصصية التي هي امتداد وجزء من الفعل والحلم والكينونة المنغرسة في سياق المتحول، وفي الوهم الثابت، وفي الفضاء الاجتماعي المتلاحق. القصة بما هي وهم وتوهّم، حقيقة وضياع، تساؤل وانفعال، جسد، وحنين، اشتهاء متبدد، وزمان باقٍ.

إنّ ما بدأت به، يشير إلى أنّني لا أنطلق من موقع الرافضين لكتابة النص، بالطريقة التي كتبتها القاصّة سناء الشعلان في مجموعتها القصصية "ناسك الصومعة"(٢)، استناداً إلى لا جدواها في مجتمع تصفه الأميّة الثقافية، وتنهبه قوى الاستغلال والتبعية، لا أرفض الكتابة القصصيّة اعتباراً إلى أنّ الفعل هو ما تفرضه المرحلة كما يرى بعضهم، أو بدعوى أنّ

التواصل مع النّاس يقتضي وسائل أخرى غير النّصوص المكتوبة المثقلة بأشكال تدمغها تأثيرات الكتابات الأجنبية، وتغرق في تصوير هواجس المترفين الصغيرة وأوهامها. مثل هذا المنطق ساد في الساحة عندنا خلال فترات مختلفة، وقد يكون هناك من لا يزال يتبناه على أساس من تحليل إيديولوجي يحرص على التركيب واستخلاص القوانين، مفلتاً التفاصيل الموجهة لجدلية الواقع في خصوصيته وحقيقته.

هذا مالم تفعله سناء شعلان في مجموعتها القصصية "ناسك الصومعة" بل لجأت إلى كتابة الحلم – الميثولوجيا المنبثّة في سريرة الإنسان تناغيه، تهدهده، تشدّ من أزره، وتفضح لحظات سأمه وبأسه، لا تحدد وصفاتها استناداً إلى عناصر مضبوطة، وإنّما يترابط مع ذلك المجال الكلي الآخر، مجال الفعل المفيد الباحث عن حريته في مملكة الضرورة. مهما توغّلت سناء شعلان في كتابتها القصصيّة في "ناسك الصومعة" في الاستبطان، وفي الحلم داخل الحلم، والغوص داخل اللغة والأشكال المهدمة للمعماريّة، فإنّها لا تستنبت موطأ إلاّ عندما تستطيع أن تنشد وشيجة تبحث عن صعوبة ما.

القصّ على أبواب الوجع

الأدب مخلوق مجهول في معظم بلداننا العربية، ولو توسّعنا في الكلمة وأدخلنا معها الثقافة والفكر والفن، لقلنا عن الحياة الثقافية إنّها جنازة كبيرة تكاثر فيها المشيعون حتى ضاع من كثرتهم نعش الفقيد، وازدحم المكان بهم حتى نسوا من هو الميّت السجين بين أكوام الورد الشمعية الصناعيّة التي تغطّيه، ونسوا من أجل أيّ شيء اجتمعوا.

لعلّ سناء شعلان أرادت من خلال ناسكها قصة ناسك الصومعة. دفعنا لقول ما قلناه، غير أنّها تؤشّر وفي أكثر من قصة من قصصها في مجموعتها القصصية "ناسك الصومعة"، أنّ المرأة لها نصيب الأسد في المشاركة بتشييع الراحل.

وأصبح الوجع أكوام آثار، ولم يعد ملكوت القص فيه يستحق صك غفران البياض، فقد كثرت الأجساد السميكة، ولم يعد ممكناً للوجوه أن تراق أكثر، وتحوّل الوجع لدليل قصصي.

هذا الدليل كان في قصّتها الثانية "المجاعة"(٣) ففي قصّة "المجاعة" يبرز الزمن عنصراً جوهرياً لتخصيص الأمكنة، وهو زمن متنوع؛ لأنّه يقيم حواراً بين الذات والعالم الخارجي. ويمكن تسمية هذا الزمن التذويت الذي لا يعني تمجيد الذات بل الانطلاق منها لفهم الذوات الأخرى، "كان نحّاتاً موهوباً في زمن الفتك والفقر، ولكنّه الآن ليس أكثر من حفّار قبور أو حانوتي قاتم يحترف الجوع"(٤).

إنّ التذويت يتعارض مع تثبيت الأشياء وأمثلتها: كلّ شيء يتغيّر، والهوية بدورها تواجه الصيرورة، ويغدو رهان زمن الجوع هو تحديد الذات وسط التبدلات، وإيجاد لغة لها وسط اللغات المتعددة المتداخلة، "المشهد الرهيب هو من احتلّ قريحة النحّات، وأملى على طرقات إزميله الصغيرة أن ينحت تمثالاً كبيراً على شكل مشهد"(٥).

هذا لا يعني أنّ الذّات الكاتبة تخلق لغة خاصّة بها، وإنّما أعني أنّ تجربة القاصّة تسعى إلى لغة تخصّص الذّات الكاتبة والذوات المتصلة بها، على الرّغم من أنّها تمتح من نص معرفي ولغوي عام ومشترك. و في القصة جاء التعبير عن تلك اللحظة على هذا النحو:

"اقتربت تلك الإعلامية الثريّة المترفة من النحّات، وسألته بفضول ضاربة صفحاً عن حذائه المتهرئ الذي تنفلت منه أصابع قميئة متسخة، وقالت له: "أأنت من نحت هذا التمثال؟". ابتسم النحّات ابتسامة كسيرة ساخرة، وقال لها بلا أدنى اهتمام: "بل أنتم!!!"(٦).

اللحظة نفسها يتم استحضارها في لعبة "الجوع" بلغة مختلفة وسياق مغاير:

"المجاعة والموت الرهيب وأنّات المنكودين لم تمنع المترفين من أن يستمتعوا بما تجود به قرائح الملهمين الجياع، وأيدي الفنّانين الفقراء، ديوان الثقافة أقام معرضاً تسجيليّاً

للمجاعة، شارك به الفنانون الجائعون من كلّ البلاد، وفي قلبه انتصب تمثال المجاعة والموت الذي حصد الكثير من الجوائز والصور والمقابلات التلفزيونية والصحفيّة"(٧).

عندما أتأمّل هذه الأمثلة محاولاً استنباطها والرجوع بها إلى "رحمها"، قبل أن تأخذ حياتها عبر النّص، لا أستطيع الزعم بأنّها كانت موجودة على هذه الشاكلة، أو أنّني كنت أحسّها مستقلّة فاعلة في ذاتي.

ربما كانت سيرة شخصيّة، من ذكرياتي، وهي حادثة خاصّة، "محيلة"، لا يفترض أنّ جميع الفقراء عاشوا مثلها، لكنّ تحقيقها النصي بشكلين مختلفين وبدلالات متغايرة، مع احتمال تحققات نصيّة أخرى للحادثة نفسها، يجعلني أميل إلى الإقرار بالاستقلالية التي يضيفها التخيّل على المادة الخام المستمدة من السيرة الذاتية أو ما نسميه "الواقع".

لا شك أنّ هناك علائق بين الواقع والمتخيّل، إلاّ أنّها ليست بأيّ حال علائق تطابق أو تشابه. وقد يكون من الصعب تصوّر نصوص إبداعية لا تستوحي الواقع والأحداث بما ذلك النصوص الكافكاوية، لكن النّص الإبداعي، عندما يكتمل، يكون بالضرورة مغايراً لأيّ واقع مفترض. وهذا لا يعني إلغاء إفادة كلّ منهما للآخر انطلاقاً من خصوصية كل من الواقع والمتخيّل.

قصة "المجاعة" تضعنا أمام حياة النصوص، خاصة القديمة منها، أمام مسألة المحلية والكلية في الإبداع القصصي، إذ كيف يمكن أن نفسر مواصلة نصوص قديمة لحياتها عبر التداول، بدون افتراض اشتمالها على عناصر كلية تضمن لها حياة "كونية" تتخطّى حدود اللّغة والثقافة والزمان؟ ويبقى الجوع هو الجوع، والفقر هو ذاته؟، لكن من يخلّده ويضمن استمراريته نصّاً إبداعياً؟ هنا علينا التوقف!

فقصّة "المجاعة" حاولت كثيراً الاقتراب من قضية التخليد، لكنّها تبحث عن تفاصيل أوجاع الجوع، ولعلّ هذا ما يدفع إلى القول إنّ هذه القصة ستترك بصمة موجعة ما بنفس وذات كلّ من يقرأها.

كابوس الصّحو

العودة إلى لغة النّمل، هذه المرة، في السّيرة الذاتية لسناء الشعلان في قصّتها "عام النّمل"(٩) تكتسي دلالات أخرى مخالفة لما طالعناه في السّير الذاتية العاديّة. إنّها هنا مجال لتأسيس الهويّة المغايرة، للبحث عن ذاكرة مطبوعة بعوالم سحريّة متجذّرة في الأعماق مثلما الكينونة والشّعر وإيقاع الثورة على شاطئ التمرّد.

لأنّها لا تريد قصّ أحداثٍ أو تستعيد زمناً ضائعاً، بل ترحل من حاضر وذاكرة مثقلين بثقافة التخلّف، وبحضارة الغرب لتبحث عن الانعتاق عبر أحلام لغة النّمل.

"لم تكن مملكة النّمل معنية بأيّ تواريخ أو أزمنة أو تسميات إذ كانت مصلحة الجماعة هي ما تعنيها"(١٠).

هنا تتخذ الكتابة حيّزاً أساسيّاً يمتد أفقيّاً لتنسج شبكات من العلائق والاستطرادات والتساؤلات الملامسة لقضايا جوهريّة تشغل الذّات المنقسمة بين ثقافتين وحضارتين.

وأوّل ما يتجلّى الانقسام والصراع في الفكرة. فالشعلان التي كتبت بلغة النّمل، تستشعر أنّ لغتها الخاصّة مكبوتة في ذاكرتها التراثية وفي سجل لغة النّمل وتلعثماتها، فتمتد إلى انتهاك لغة الكتابة مستعملة تراكيب مستمدة من ثقافتها الأساسية منغمرة بذلك في حرب وسط (قبيلة النّمل)، على حد رسم الصورة القصصيّة، التي رسمتها الشعلان في قصّتها "عام النّمل"، وعلى مستوى الشّكل أيضاً تركب مسارين: مسار حياة النّمل الفردية، ومسار حياة المجتمع الجماعي للنّمل، لكنّ الكتابة تجمع بين الخطوط المتفرقة لتدمجها في هذيان القص ولحظات استبطان الذات. "لكنّ السلطان ذا العرش الماسي سخر من ضعف الرسول النّملة، وداسه بنعله دون أن يعبأ بدوره المقدّس، فمحقه محقاً، وجلجل الإيوان بضحكات استهتاره وانتصاره المؤزّر على الرّسول النّملة، إذ ظنّ أنّه هدر كرامة مملكة النّمل الوقحة بسحقه لرسولها الأسود الصغير ذي الأيدي المرتعشة" (١١).

والزمن لا يسير في خط طولي، بل يتداخل ويتلولب في خطوات حلزونية ليشكّل إطاراً يرتقي بالإحداث، والتذكّرات إلى لحظات تجريدية تطلّ على المستقبل، وترحم بعض معالمه. هكذا فإنّ الجزء الأوّل من القصّة تسرد بداية الفكرة، التي تدعو للتّمرد على القهر، وفي الجزء الثاني وراء صوت القاصّة وهي تحاول أن تحيط بمعالم الهويّة المغايرة: فالهوية تستمدّ عناصرها التي عزّزت الحياة المتمردة برموزها، أرادت تشكيل حياة متدفقة بالثورة، وربطت بين رموزها وعناصر الثورة، إذ نتج من هذا التوحّد عناصر تؤكّد أنّه لا مناص من العنف. "في العام (...) من عام النّمل، وبعد ثورة مقدّسة أعلنها النّمل عاد التقويم النّملي، ومن جديد أرّخت به الأزمان القاتمة والثورات المقدّسة"(١٢).

الشعلان في قصّتها "عام النّمل" كانت مرآتها الفكرية التاريخ، والتاريخ بمعنى ما هو رغبتها المشدودة ككلّ الغرائب إلى عنف الزمن. علينا أن نقسم رؤيانا الحالية للحاضر إلى رموز تاريخية صغيرة: "أُعلن النفير المقدّس على السلطان الجائر" (١٣) وهو الرمز الأوّل للتاريخ، ولتفتح الشعلان على الرمز الثاني للتاريخ، على أبواب الإلغاز، ولتمهّد الخطّ الرمز الثالث، فكان الرمز الثاني دلالة كبيرة لما سيأتي، "في العام (...) من عام النّمل أُلغي التقويم النّملي واعتمد رسميّاً التقويم السلطاني"(١٤).

فكان الرمز الثالث شكل صدى مغاير للرمز الثاني، لكن لا يعني هذا أنّ هنالك تغييراً فكرياً للرموز الثلاثة، التغيير كان في الشكل، أمّا المضمون كان متوحّداً، وإن اختلفت أشكال الرموز الثلاثة. أمّا المغايرة، فهي مجموع الظروف والخصائص النوعية التي رافقت تاريخية الرموز الثلاثة، فكان الرمز الثالث خاتمة الكابوس: "عاد التقويم النّملي، ومن جديد أرّخت به الأزمان القاتمة والثورات المقدّسة"(١٥).

وعندما تقارب هذه الرحلة القصصيّة الذاتية نهايتها، تكون الشعلان قد استعادت حريتها، وتخلّصت من وطأة الانبهار، وتكون صوتاً قد ارتفع ليرفض الاستلاب وصدمة القهر.

إنّ هذه الكتابات القصصيّة التخيليّة تدهش لغة جديدة بالنسبة للغات الاجتماعية والسياسية السائدة؛ لأنّها جعلت من قصة "عام النّمل" مجالاً للتنفيس عن المكبوتات وعن الانتقادات المجاورة للانتقادات الظرفية، كذلك فإنّها أفسحت المجال لتجسيد أشكال التخييل وتشييد مظاهر التخيّر على مستوى الحساسيّة وتعرية الذات.

إيقاع العاشق: بين ذاكرة الخيانة والحياة

أفرز جسم المجتمعات العربية تيارات إيديولوجية رئيسة وفرعية متعدّدة ومتداخلة. وهي أيدلوجيات تحجب الواقع، وتغيّبه وراء الشّعارات أو المقولات والتحليلات المستعارة أو القائمة على المقايسة للتعبير عن الرؤيا التي تريد الفئات والطبقات أن تنظر بها إلى الواقع. وإذا كانت الأيدلوجيات الرئيسة تتلخّص في فكرة مكثفة ذات اكتظاظ إيديولوجي يعوق الرؤية الواضحة، ويوميء بركود الأشياء والعلائق، فيفقد الخطاب الأيديولوجي وظيفته التنبؤيّة لأنّ ايلاء الأسبقية للنقد الأيديولوجي بين مختلف التيارات الثقافية والأدبية، ويؤدي إلى الأدلجة اللاإراديّة المفرطة للواقع، ويحيله إلى سديم تتبهم فيه الرؤية وتضيع.

أمام هذه الصورة الثقافية العربية شبه القاتمة، كيف استطاعت القاصّة سناء شعلان رسم وصياغة قصّتها "ناسك الصومعة"(١٦)، التي رصدت هذا الواقع، وإن كان هذا الرصيد جاء بشكل مختلف. فكان الناسك –العاشق– الفجر الذي عاشته شوارع المدن العربية، وهو كشف لحركة مستمرة تتواصل أمواجها مع الإيقاع العميق الذي عرفته دماء الأطفال والشباب في أوجاع المجتمع العربي. وإقرار هذه القربة في قصة "ناسك الصومعة"، ليس من باب التفسير "الأيديولوجي" الجاهز، فالمتشابهات كثيرة، والمتغيرات كثيرة أيضاً، ولا يمكن إدراك ذلك إلاّ إذا اعتبرنا حرمان الإنسان من لقمة عيشه مجرد نقطة أفاضت الإناء.

أن يكون "الناسك" هو المرصد المجمع لهذه الإيقاعات المنذرة شيء تفرضه، ليس فقط المقاييس الاقتصادية، بل وأساس المقاييس الاجتماعية الثقافية التي تجعل من هذه الصومعة الكبيرة ملتقى لمختلف الأقاليم الجغرافية، ولمختلف الطبقات، فهي نقطة تماس

واحتكاك وصراع وتبلور، عبرها تلتقط التحوّلات، وتقاس التصنيفات، وتؤرّخ المعارك والنضالات: الصومعة الذاكرة هي بوابة المستقبل والأثير الصافي المسجّل للذبذبات الفاعلة.

"والده كان رجل حرب، لم يعرف من الدنيا إلاّ الأراضي اليباب، والجنود المعذبين بالموت، وبالقتل، وبالأوامر الصارمة، وبالإجازات القصيرة، ولكنّه كان عاشقاً من الدرجة الأولى، وكان يجيد أدوار الفرسان العاشقين"(١٧).

هكذا تتدخّل ذاكرة المحارب من خلال إيقاع العاشق، في أكثر اللحظات حرجاً، لتذكرنا بأنّ اللعبة لا يمكن أن تستمر وإلاّ انقلبت إلى مأساة مزمنة.

الشعلان التي تدفعنا إلى القول من خلال قصتها "ناسك الصومعة" إنّ عصر قصّتها لم يعش حروباً مدمرة ولا عرف كابوس هيروشيما، ولا مجاوز التفتيش وولائم التعذيب. ومن القرن الرابع الهجري إلى بداية القرن الخامس عشر، وكأنّ الكلمات والمواعظ تحرث في بحر، وظلال الطغيان جاثمٌ ما يزال، وأهل الفكر والعلم وراء القضبان أو يهمسون من وراء ألف حجاب. هل هناك أفظع من ذلك؟ أترى الشعلان أرادت تحريك الصورة، واستبدال الحجاب بالصومعة؟

"دُفع إلى هذه الصومعة دفعاً، لم تكن صومعة للاعتزال والعبادة، بقدر ما كانت صومعة للانتظار المشوب بالخوف، والموت الحاضر بصحبة الندر والظلم، كان يعرف أنّ هناك أيادي غاشمة سوداء تترصّده بالموت وبرصاصات باردة تشتهي بإثم تذوق دمه المشحون بالطّهر والإيمان بالتقوى"(١٨).

قصة "ناسك الصومعة" كتابة تتوخى تجسيد الحياة من خلال شرائح تصوّر الواقع عبر التقاط التفاصيل وتقويم معادل للبنيات الاجتماعية التاريخية. إنّ هذا التقييم لا يعني تقييماً تفضيلياً بالنسبة لالتقاط الواقع أو الاكتمال الفني، لأنّ كلا الاتجاهين يتوفران نظريّاً، على إمكانات لتصوير الواقع. "كثيرون هم البشر الذين عاشوا وماتوا أسيري صومعة أنانيتهم، بعد أن تنسّكوا في محراب ذواتهم الالفانية" (١٩).

"ناسك الصومعة"، التي هي أنجح قصص المجموعة على الإطلاق في رأيي قصة جيدة بلغت فيها البراعة القصصيّة أوجها، وبلغت معها سناء شعلان قمة التلاعب بالتوتر الفني، إنّما لا تخلو من الموعظة الأخلاقية.

سناء شعلان، ظاهرة جيّدة في عالم القصّة العربية، فالفكرة عندها، إذا كانت عاديّة، فعندها التكتيك والقدرة على الحركة المستمرة في جو متوتر ومشحون. في "ناسك الصومعة" موهبة قصصيّة تترك انطباعاً في عالم القصّة الحديثة.

هوامش البحث:

(١) عبارة استعملها الشاعر. س. اليوت. في مقالة كتبها عن "هاملت" (محاولات نقدية الترجمة).

(٢) ناسك الصومعة، مجموعة قصصيّة، سناء شعلان، إصدار نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي، قطر، ٢٠٠٦.

(٣) نفسه، قصة المجاعة، ص٢٧.

(٤) نفسه، قصة المجاعة، ص٢٩.

(٥) نفسه، قصة المجاعة، ص٣١.

(٦) نفسه، قصة المجاعة، ص٣٢.

(٧) نفسه، قصة المجاعة، ص٣٢.

(٨) نفسه، قصة النّمل، ص٧٩.

(٩) نفسه، قصة النّمل، ص٨١.

(١٠) نفسه، قصة النّمل، ص٨١-٨٢.

(١١) نفسه، قصة النّمل، ص٨٣.

(١٢) نفسه، قصة النّمل، ص٨٣.

(١٣) نفسه، قصة النّمل، ص٨٣.

(١٤) نفسه، قصة النّمل، ص٨٣.

(١٥) نفسه، قصة النّمل، ص٨٣.

(١٦) نفسه، قصة ناسك الصومعة، ص٧.

(١٧) نفسه، قصة ناسك الصومعة، ص٧.

(١٨) نفسه، قصة ناسك الصومعة، ص١٧.

مجموعة "مذكرات رضيعة"
لسناء الشعلان: ترجّل عن صهوة الحياة

د. خالد عبد الكريم

مدخل:

يشهد الأردن والعالم الغربي في مجال الكتابة الإبداعية شعراً وقصة ورواية اجتهادات في التنظير عديدة، ينهل بعضها من المرجعية الغربية وبعضها الآخر يستند إلى ذوقه الفني والشخصي أو إلى أفكاره وتأملاته.

والكتاب في كتاباتهم للمجموعات القصصيّة ينظرون إلى القصّة القصيرة الجديدة في الأردن، التي يكتبها مجموعة من الكتّاب والكاتبات، الذين برزت مواهبهم الفنّية خلال العقد الأخير من القرن المنصرم، وقد حدّدت لنفسها منهجاً إبداعيا وفكّرت في الاتّكال على ذاتها. ومن نتائج هذا الجهد صدور العديد من المجموعات القصصيّة اللافتة. ومن تلك المجموعات نجد المجموعة القصصيّة "رضيعة"(١) للقاصّة سناء شعلان. التي حاولت خوض عملية التجريب القصّصي الذي توزّعه أقلام مختلفة انقسمت إلى نوعين: تجريب قصصي معقول، وتجريب قصصي موغل. والفرق بينهما أنّ التجريب القصصي المعتدل لم يكسر كلّ القواعد الناظمة للقصّة القصيرة. بل اجتهد في إضافة لمسات فنيّة وجماليّة لم تطرقها القصّة التقليدية والقصّة الواقعيّة. ومن هؤلاء القصاصين والقاصات سناء شعلان، موضوع القراءة النقديّة لمجموعتها القصصيّة الجديدة التي صدرت مؤخّراً "رضيعة".

ومن أكثر الكتّاب العرب الذين خاضوا غمار التجريب الروائي القاص المغربي أحمد المديني، الذي عُرف بغلوه في التجريب القصصي، كما اقترن التجريب بكتاباته الروائية والقصصيّة.

لكنّ تجربة سناء شعلان في مجموعتها القصصيّة "رضيعة" عليها هذا المفهوم من التجريب، الذي ابتدعته القصة المحدثة، والذي يمثل بالنسبة لها الوليد الشرعي للمرحلة

الحاليّة، مرحلة العولمة والهيمنة الرقمية، وانتشار القنوات الفضائية، وتعدّد الوسائط ووسائل التعبير وتعدّد قنوات التلقي، مع اختلاف جذري في نفسية القارئ، فالقيم التي كانت سائدة في السبعينات وقد غذتها الثقافة الجمالية الاشتراكية وفكرة الوحدة الوطنية، والقومية، والتحرّر الشعبي تلاشت مع انهيار المقومات واهتراء القنوات الموصلة. أمّا في الثمانينات من القرن المنصرم قد تأكّدت قيم الفرد، والإنعزالية، وتفكك الكتل الكبيرة، وتجمعها في شبه جزر صغيرة معزولة عن العالم وعن محيطها. لكن مع نهاية القرن وإطلالة القرن الحالي بات الفرد ذاته غير قادر على إثبات فرديته، ولم يبق له سوى محاولة إثبات فرادته على مستوى الخطاب، أيّ شكل الكتابة. فالعالم المعاصر بات عالماً استعاريّاً، وعالماً افتراضيّاً، ورقميّاً، لا صلة له بالواقع. فالواقع والمحيط محض خيال افتراض... ممكن... غير قادر على التأكّد من كينونته ولا من وجوده المادي وأثره الفعلي ووجوده الفاعل.

غير أنّ عالم اليوم عالم التكنولوجيا الحديثة والمتوحّشة، شكّلت لدى القارئ المُحدث عقليّة متناقضة، تمثّلها الحمولة المتنوعة لشبكة الإنترنت والممتدّة والمتداخلة والمتنوّعة.

وشكّلتها حمولة القنوات الفضائية التي فتحت الباب على مصراعيه أمام المتفرّج، فانفتحت على الأخلاقي ونقيضه، والأدب الرصين والتافه، والسينما التجاريّة والسينما الثقافيّة، خلقت إلتباساً بين الفكر والأخلاق، وبين قيم النبل وقيم الانحطاط.

ومن الإشكاليات التي واجهت القصّة القصيرة، ووضعتها على الصعيد الإنساني معضلة "الإرهاب"، الذي انتشر كالسرطان في المجتمعات الإنسانية، ومنها المجتمعات العربية، التي دفعت ثمناً غالياً من إنسانيتها، وهويتها الحضاريّة. و"الإرهاب، كالفيروس، ماثل في كلّ مكان، هناك حقن عالمي متواصل للإرهاب"(٢).

وقد وقعت القصّة القصيرة العربية المحدثة في مطب ما يشبه السياسي التكنوقراط يشتغل على الواقع الافتراضي (الورقي) لا على الواقع الحقيقي (المعيش). وتعاطت مع مفردة "الإرهاب"، بخيال مضاعف، انعكس على واقع مثالي، شكّل صورة عن الواقع

الذاتي للقاص/القاصّة/، بعيداً لحد ما عن صورة الواقع المتأرهب في جميع تفاصيل الحياة اليومية، ولم يقتصر على الفعل الإجرامي، أي أنّ الجرم كان نتيجة للواقع الاجتماعي المتأرهب!

ومن أبرز الملامح الإشكالية القصصيّة التي تناولت قضية الإرهاب، التي يرتكز عليها الخطاب القصصي عند القصّاصين/القاصّات/، التقطيع المشهدي. وقد أصبح هذا الخيار مبدئياً لدى الجيل الجديد. ويجد سنده في الكتابات القصيرة في السينما، وفي المسرح، والروايات التلفزيونية. بل مرجعه الأساس الواقع الافتراضي؛ لأنّ الواقع كما ينظر إليه اليوم، لا يبدو إلاّ مقطعاً، وعبارة عن مشاهد متراصّة غير فسيحة.

لكنّ للمشهد القصصي إمكانيات جماليّة وخطابيّة متعددة، كالتكشيف والاختزال، وهما ملمحان فارزان؛ لأنّهما يقفان في الطرف الآخر والنقيض من الكتابة المسترسلة، والكتابة التقليديّة. وإن كانت كلّ صورة أو مشهد أو لوحة فنيّة تعدّ ذات قيمة مسترسلة ومتواترة داخليّاً. وكذلك استرسالها وتفاعلها لا يتجاوزان الحدود الفاصلة لكلّ مشهد على حدة. أمّا خارجيّاً ومن المنظور الكلّي فإنّ التقطيع يتحكم في البناء.

حدث الإرهاب

حدث الإرهاب يتجلّى في المجموعة القصصيّة رضيعة" لسناء شعلان، لا سيماً عندما يصبح الإرهاب شاهداً متطرفاً وغير إنساني أكثر من الإنسان الذي قيّدته العادات والأعراف والتقاليد، فيأتي الحبّ جريمة كبرى لا تغتفر، ويجب مناهضته وممنوع وقوعه.

"... ثمّ جاء الموت، جاء انفجاراً رهيباً صمّ أذنيها لثوانٍ خالتها سنوات، ظنّت أنّ انفجاراً حدث في عبوة غاز أو أنّ تماساً كهربائيّاً قد حدث، لكنّ سقف الصالة الذي انهار فجأة، وهوى زجاج الواجهات، جعلها تظنّ أنّ زلزالاً ضرب المكان"(٣).

إنّ مرتكز هذه الحكاية في "النصل والغمد" الذي تمثّله الإرهاب القائم جوهرة على تحريم الحبّ وتجريم المحبّ. وهي حكاية متوارثة ومطردة عبر التاريخ الإنساني، وليس المحلي العربي فحسب، أي إنّها حكاية كونيّة لا محليّة.

والنظر إلى هذه المسألة مهم جدّاً؛ لأنّه يشير بسخرية إلى تحجّر الإنسان الذي قام بفعل القتل، واستطاعت القاصّة سناء شعلان استئناس الحجر شاهداً على هذا الموقف الغريب، فالصخر يحفظ العهد، ويبوح، يبوح بمكنون الذّات المضطهدة والمحبوسة والمقيّدة بحبال الإرهاب!

وإذا كانت الحكاية مقيّدة بالإرهاب وبالموروث الثقافي وبالعادات والتقاليد؛ فإنّ اللغة القصصيّة، كسرت القيود، التي تعاطت مع هذا الموروث، ولهذا فهي لا تعاني من مركبات النقص، ولا تعرف ما معنى الخجل المقيت.

وتضعنا القاصّة سناء شعلان في هذا المقطع القصصي أمام تساؤل، هل تحتاج اللغة اليوم إلى حياء، وإلى إخفاء الحميم والذات؟ بيد أنّ القاصّة الشعلان انحازت إلى أنّ اللغة لا تعرف حدوداً، ولا تخجل من ذاتها في العراء أو في وسط القتل الجماعي، في عزلة الموت أو في وسط الضجيج العالي؛ لأنّ الإنسان يكون في لحظة عزلته أكثر عمقاً وتأمّلاً وإنسانية.

حراك الشخوص في النص القصصي "رضيعة"

كثرت الدراسات التي تناولت التأكيد على حقيقة مادة القصة القصيرة يعود ذلك لحالة احتباس للحظة ما، شكّلت أطياف انفعالاتها في القاص، فينشأ عنها احتباس إبداعي لحركة الشخوص المتحركة في تلك اللحظة المحتبسة، هم دمى حروف ترتدي أثواب آدمية الحراك في النّص القصصي، ولكن هل تعبّر هذه الشخوص المتحرّكة عن تفاعلات اللحظة المحتبسة؟ أم إنّها عنصر محايد بوصفها كواليس لغة السّرد فحسب؟ هنا نعود إلى طرح السؤال التالي: ما المساحة المنضبطة لحرية حراك الشخوص؟ وما المسافة المتاحة

للقاص/القاصّة/ في خروج عن طور دميته القصصيّة للتعبير عن ذاته الدفينة، دون تناقضات وإحداث خلل في البناء التركيبي شخوص القصّة، ولا يخفى على أيّ متتبع للمشهد القصصي العربي، أنّ تلك التساؤلات ما زالت في ملفات النّقاد العرب، وتحتاج لمن يكشف النقاب عن تلك الإشكالية القصصيّة.

قراءتي التطبيقية في هذا الصدد وفي ضوء تلك الإشكالية هي محاولة جادة لنفض الركام عنها، من خلال تلك القراءة النقديّة على قصة "صانع الأحلام"(٥) التي جاءت في المجموعة القصصيّة "رضيعة"(٦) للقاصّة سناء شعلان.

"صانع الأحلام" لوحات دراميّة قصصيّة جيّاشة، ذات أطياف ألوان متضادّة تنتقل تواليك من أتون النص، أمواج متحرّكة بألوان متنوّعة، لا تلبث أن تبث انعكاسات بلوريّة قصصيّة عند كلّ موجة تلتحم مع حركة الشخوص القصصيّة. وتبرز في النص وتيرة التشويق المتصاعدة، وجاذبية العرض لشخوص النّص القصصي لـ"صانع الأحلام".

"على الرغم من أنّه صانع الأحلام، وأعظم حالمي القرن العشرين إلاّ أنّه يكره هذا الحلم، الذي يشلّ لحظاته، ويتداعى أمامه ألماً يُضاف إلى الألم الذي يشعر به، ولا يدرك معناه"(٦).

إنّ واقعية تشخيص السلوك ألف ياء الواقع المقهور، وفي الوقت ذاته برزت براعة القاصّة في امتلاك مهارات ضبط مسارات القصّة وحراك شخوصها دون تفلّت منها وتفقّد أدوات السيطرة عليها، وبذلك تصبح الشخوص في منأى عن انطباعات ذات القاصّة، وميزة البراعة هنا تعود لطبيعة أجواء النّص القصصي، الذي يعود إلى سمة النّص الذي تتدفق فيه الانفعالات الثائرة الغاضبة، التي تبحث عن رمق الحياة، ففي تلك الأجواء يصعب ضبط أدوات النص والسيطرة على النص، لكنّ الشعلان تمكنت من ضبط ثنائية الرغبة، وحركة الشخوص القصصيّة. ويلحظ المتأمّل في النص، مرونة قلم قاصّتنا في بث مسرح حروف نصّها القصصي بين يدي القارئ، إذ تتحرك الشخوص بعفوية فيّاضة بتدفق المشاعر في انعكاسات السلب والإيجاب، والتواءات مسارات الجسد في

المكان بحيث تتشكّل معها عقدة القصّة، وإيقاعات تأزّمها وفكّها بأناة، وهنا تبرز سمة إبداع النّص وتعود لقدرة القاصّة في منح شخوص نصّها حريّة الحراك داخل زوايا النّص وعفويّة سرديّة في وصف حراك جسدها، وخارطة دماغها في التعاطي مع الأشياء، بمزايا متنوعة للشخوص منها عفوية الحسّ.

"في لحظة غدا المكان جزءاً من الجحيم، الجثث في كلّ مكان، والحبيبة ريم غدتْ جثّة هامدة لا روح فيها؟، ومع صوت الجلبة أسلم نفسه لغيبوبة قد تنقذه من الأمّة الرهيبة، ونسي كلّ شيء، بل كاد ينسى نفسه إلاّ منظر ريم"(٧).

ولكن هل يكفي تصوير الشخصيّة وهي تعمل؟ بالتأكيد لا، لأنّ لا بدّ أن يكون العمل مفيداً وممتعاً في آن واحد، لهذا يقول أرسطو إنّ: "الهدف من الإبداع الفني هو الإمتاع والتعليم، وبهذا يكون العمل الفني تصويراً للشخصيّة وهي تعمل عملاً له معنى"(٩) والسؤال هو: هل يستطيع قاص صاحب رسالة في الحياة أن يقول كلاماً غير الذي قاله أرسطو قبل خمسة وعشرين قرناً في القرن الرابع قبل الميلاد مهما كان نوع القصة التي يكتبها ومهما كان الشكل الفني الذي يصطنعه؟! والجواب بالطبع "لا"، حتى ولو كان الكاتب عبثيّاً!! فما نسميه بـ "لحظة التنوير" في التراث الحديث للقصّة القصيرة ليس إلاّ إعادة تسمية لما سماه أرسطو قديماً بـ "التعرّف والتحوّل" الذي يحدث للشخصيّة في القصّة، ولا أعتقد أنّ قصة ناجحة مهما كان شكلها الفنّي تخلو من هذا النوع من (الاكتشاف) أو (التعرّف والتحوّل) إذ بدونهما لا تتحقّق لحظة التنوير الذي يريدنا القاص/القاصّة/ أن نخرج بها من قراءتنا لقصتهما، وهي اللحظة التي فيها القاصّة/القاص/ موقفاً معيّناً لنستشف منهما معنى محدد بتجمع كلّ خيوط الحدث في هذه اللحظة. "ويستسلم للموت مع أنّه لا يزال يجهل الذنب الذي اقترفه، فاستوجب أن يفتك به وبأحلامه بسببه!؟ وزغاريد النسوة في فيلم "عمر المختار" تزفه إلى نومه الأبدي"(٩).

إلاّ أنّ ثمة إشكالية تتصل بفكرة "صانع الأحلام"، ألا وهي هل من ضمن مهمة القاصّة أن تكون مرشدة وواعظة وصاحبة عبرة في قصّتها؟ وهل من اختصاصها أن ترمي "ملاحظات عابرة للبادئين في السّير على دروب الحياة"(١٠).

هذه أسئلة تدفعك لتساؤلاتها وأنت تبدأ في قراءة "صانع الأحلام" تحس إنّها أسئلة ضرورية، تعيد إليك أهمية طرح السؤال من جديد: ما هي مهمة القاص؟

بعض النقّاد يرون، أنّ مهمة القاص تنحصر في تقديم تجربة قصصيّة قيمة في إطار فني ناجح، يوفر للقارئ متعة أدبية، وكذلك تقديم جو من الإمتاع الفني، وليس من مهمة القاص دون أن يقدم موعظة أخلاقية أو وطنيّة في قصصه، كمن يريد أن يسمع من فوق أن الشرف والفضيلة والأخلاق هي زينة الحياة الدنيا مثلاً! غير أنّ تحدّد رسالة القصّة القصيرة أو على الأصح نوع التصوير الفني، هو استكشاف الحقائق من الأمور المهمة في صياغة القصّة، إذ ترصد العادي والمألوف في الحياة اليوميّة، ومن ثمّ تحويله لغير ذلك، متضاد مع العادي والمألوف. وفي هذا الحراك تتسلل مفاهيم وبعض المواعظ، ليس من باب التبشير بها، لكن من أجل رسم الصورة النفسيّة الاجتماعية للفضاء القصصي، ومن خلال هذا التكثيف والتركيز في التعبير والتصوير، قد يؤدي إلى حدّة الانطباع لدى بعض النقّاد العرب، الذين يصوّرون أنّ هذا التعبير يأخذ شكل الموعظة والدعوة للفضيلة.

لكن لا يتناسى الكثير من النقّاد العرب، أن هناك مستوى أخلاقياً يتمزق عنده وجودنا في تساؤل مؤلم، وهو مستوى لا يتطلب جواباً واحداً. إذ إنّ كلّ جواب يرجعنا إلى ظلمات وجودنا. وهذا الحدّ الذي يوضع عنده ذلك يرجعنا إلى ظلمات وجودنا. وهذا الحد الذي يوضع عنده ذلك التساؤل حد متفجر. وهذا المستوى الأخلاقي، هو الذي يرفع الكثير من القاصّين والقاصّات للدعوة عبر إبداعهم القصصي للخلاّق التحفيز على عمل الخير.

إنّ الشعور بالإثم هو ما يمسّ الإنسان في قيمه أو فيما يقوم مقامها وأعني التاريخ والجدل، وهو يحدث فيه انفصاماً لا نهائيّاً. ويكون الخير والشّر هنا أكثر النقائض مبالغة وغلظة وشناعة. وهذا ما حاولت تصوير القاصّة سناء شعلان في قصّتها "صانع الأحلام" إذ أرادت تصوير هذه المبالغات وهذه الشناعة، عندما تتحول لفضيلة عند القتلة الذين

قاموا بتفجير الإنسان الحالم، الذي يبحث عن وجوده من خلال تحقيق ولو جزء يسير من أحلامه، لكن شناعة الغدر أوقفت هذه الأحلام.

فاصل

عندما نخون العدو نخونه بالنسبة لأخلاق مشتركة، أو على الأقل لأخلاق تظل مفهومة بالنسبة إليه، قابلة لأن تنقل إلى مصطلحاته، ونحن نتواصل معه بتدنيس حقائقه، كما يتصوّر ويعتقد.

أيكون الإرهاب المتجسّد في الخيانة هو أول مناهض للأخلاق أيكون مناهضاً للأخلاق بلا منازع؟ ذاك ما تذهب إليه سناء شعلان في قصّتها "المقاتل"(١١).

إنّها إذن مقابلة خيانة بأخرى، وسأحاول أن أضم هذا كلّه في ما سأطلق عليه "عقدة بشير" تلك البنية الرمزية التي ينطلق منها الوعي المأزوم. ها نحن إذن أمام مجرم قتل بشير نافع المقاتل الفلسطيني الذي فقد حياته جرّاء التفجيرات الإرهابية التي وقعت في أحداث عمان المعروفة، وبشير نافع بطل القصّة، وفي الوقت ذاته بطلاً لواقع متخيّل، فرض عليه الواقع الإرهابي أن يخون أمانيه وأحلامه جرّاء الخيانة الأولي التي قام بها الإرهابي. وهنا يجب أن نضيف إليهما خائناً أكثر حزماً ومهارة. الذي حاول تبرير القتل بردات فعل على إجرام العدو- العدو هنا تتسع مساحته وتوصيفاته، حسب مزاج القاتل، إذ لا يوجد معيار محدّد ومعرّف!

لنبدأ إذن بالحديث عن جريمة الإرهابي. "موت جبان يتسلل كاللصوص إلى المكان، يفتك بالعزّل والضيوف دون أن يعرّف بنفسه"(١٢).

سخّرت القاصّة سناء شعلان بالتعريف الذي هو نقيض العقيدة والفكر الوثوقي. وهكذا سخّرت من النّص الوثوقي إلى حد الهذيان، فإنّه يبعث فينا على الرغم من الهدف الذي يرمي إليه، ألماً لا نمتلك معه أنفسنا.

إنّ هذا الأنموذج الذي وظفته القاصّة الشعلان يشبه عنكبوتاً ميكانيكياً، فهي توهمنا بأنّها تطرح سؤالاً "هل الإرهاب مناهض للأخلاق؟" ثمّ تنسج نسجاً منتظماً ماسكة بجميع حروف السؤال بمهارة هذا في الوقت الذي نعرف فيه، ومنذ الكلمات الأولى لقصة

"المقاتل"، بماذا يتعلق الأمر. لذا فإنه يتقلص بشكل ميكانيكي، حتى يتوقف في نقطة الكشف، الذي يعيد طرح جوهر السؤال، وإن كان السؤال الأول مدخلاً لجوهر السؤال الثاني، هو الهدف المراد للقاصّة "هل الإرهاب مناهض للنضال؟". ليس من شك أنّ الشعلان صرّحت بذلك عندما قالت:

"لم يعش بشير ليرى وطنه يدخل في الأمن والسعادة، كان آخر عهده بالدنيا نظرات الخوف التي رآها في أعين الآمنين الذين روعهم جبان في لحظة صفاء في الفندق الذي عرج عليه"(١٣).

هذا التواطؤ بين الإرهاب والقتل لا يتوقف عند مغالطة الأيدلوجية، التي تزعم أنّ هذا رد من ردود الفعل على هزيمة العرب في التصدي لأعدائهم! فهو ينطوي على معنى استراتيجي مهم، ذلك أنّ الطرفين متفقان على تكريس هزيمة العرب، وهيمنة ذلك على الوعي العربي الجمعي، الذي قد يتعاطف بعض أفراده مع هذا الفعل المجرم.

ومع ذلك فإنّ الإرهابيين ممزقون بين متطلبات فكرهم وبريق القتل، والدعاية المعادية للعرب، تعرف كيف تستغل كابوس القتل، فتجعل منها وسيلة حفظ سياسي. ولعبتهم المفضلة، إنّه على العرب المسلمين التخلّص من فكرهم الإرهابي!

سناء شعلان حاولت جاهدة أن تعطي فكراً إنسانياً عربيّاً يكشف زيف هذا الادعاء الباطل، والقول إنّ العربي هو أوّل ضحايا الإرهاب.

"استلقى بشير في قبره، وفي نفسه غصة من الإرهاب الذي لا يعرف النّور، والقتال وجهاً لوجه، بل يختبئ في الظلام، ويقنص لحظات السّهو ليفرغ سمّه في لبن الآمنين، تمنّى لو أنّ له كرة أخرى في الحياة يكرّسها لقتال الجناء الذين يعيشون في الشقوق الأرضيّة، ويسمنون بالحقد، لكن أنّى للموت أن يفرط بغنائمه؟!"(١٤).

نستنتج مما تقدّم أنّ القصّة إبداع، وليس من الضروري أن تدخله في قفص التقسيمات والتنويع المحدّد، وذلك أنّ القصّة نصّ حر، وسيّد الموقف فيها هو أسلوب

الكاتب والكاتبة، اللذان يحكمان على قصتهما بالخلود أو السقوط، والخالد منهما ما يترك في نفس القارئ صدى طويلاً يستفزّ ذاكرته وفكره.

إنّ النصوص القصصيّة "رضيعة" نصوص مصمّمة على استرجاع بعض الأسئلة والإجابات التي لها صلة بمعضلات حقّنا الإنساني في العالم العربي، وتحاول إضاءة جوانب من هذا الحقّ.

هوامش البحث:

(١) سناء شعلان: مذكرات رضيعة، مجموعة قصصيّة، ط١، إصدار نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر، ٢٠٠٦.

(٢) جاك دريدا، امبرتو أيكو: ذهنية الإرهاب: لماذا يقاتلون لموتهم، ترجمة بسّام حجّار، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠١، ص٢١.

(٣) سناء شعلان: مذكرات رضيعة، ص١٩.

(٤) نفسه: ص١٧.

(٥) نفسه: ١.

(٦) سناء شعلان: مذكرات رضيعة، قصة صانع الأحلام، ص٩.

(٧) نفسه: ص١٠.

(٨) رشاد رشدي: في القصة القصيرة، ط١، المكتب المصري الحديث، القاهرة، ص٩٣.

(٩) سناء شعلان: مذكرات رضيعة، ص١٦.

(١٠) رياض نجيب الرئيس: الفترة الحرية: نقد أدب الستينات، دار الرياض، الريس للكتب والنشر، لندن، قبرص، ط١، ١٩٦٥، ص٧٥.

(١١) سناء شعلان: مذكرات رضيعة، ص٨٥.

(١٢) نفسه: ص٨٧.

(١٣) نفسه: ص٨٧.

(١٤) نفسه: ص٨٨.

استلاب الذات وقهر العشيرة
قراءة في مجموعة (قافلة العطش) لسناء شعلان

أحمد طوسون

تصدر لنا سناء شعلان في مجموعتها (قافلة العطش) عوالم قصصية تحتفي بالحب بوصفه جوهراً وقيمة إنسانية عليا، تمثل العلاج والخلاص لذات الفرد التي تعاني استلابا وقهرا من المجتمع الذي مازال تحكمه مجموعة من القيم التي ترجح على إنسانية الفرد، وترسخ لعطش الذات وحرمانها من التحقق الإنساني (الأنثى أو الذكر – لا فرق) وتزيحه إلى الوراء وتعلي من شأن المجموع على حساب أية قيمة أخرى.

ومن خلال موقف العطش للحب والرغبة في الإشباع الروحي والمادي للذات للخروج من أسر الاستلاب تظل شخوص سناء شعلان في بحث محموم للوصول إلى ارتواء سيكون بالتبعية صادما ومتصادما مع قيم المجتمع باختلاف صوره البدوية منها والحضرية.

يبرز هذا المعنى بوضوح في قصة (قافلة العطش) التي اتخذت الكاتبة عنوانها عنوانا دالا للمجموعة.. إذ يركز القص على الصراع الناشب بين نوعين من القيم، قيم القافلة التي تحدد أهدافها في استعادة كرامة القبيلة التي أهدرت بأسر النساء في الغارات على مضاربها والحفاظ على الأعراض وصونها وجمع الشتات وفك الأسيرات.

وقيم الفرد الذي تسعى ذاته للتحقق الإنساني من خلال إشباع عطشها للحب والعشق.. والذي بدوره يصنع اختلافا في المفاهيم المتعارف عليها بين الفرد وبين القبيلة، فبينما الذات تجد حريتها في تحقق الحب وإشباعه.. فتتخلى بطلة القصة عن حريتها المادية بإرادتها من أجل ما هو أكبر وأعظم، حيث الوصول إلى مطلق الحرية المادية والروحية في إشباع عطشها إلى الحب، (كانت على وشك أن تعتلي هودجها، بقبضته

القوية، منعها من إكمال صعودها وقال بمزيد من الانكسار: من ستختارين ؟ نظرت في عينيه: " أنا عطشى... عطشى كما لم أعطش في حياتي".. اقترب البدوي الأسمر خطوة أخرى منها، كاد يسمع صهيلها الأنثوي وقال: عطشى إلى ماذا ؟. قالت بصوت متهدج: عطشى إليك... (١).

فالبطلة اختارت البقاء إلى جوار البدوي الأسمر وفي أسره لتحقق حريتها الأنثوية وتحققها الإنساني بإشباع عطشها الجارف إلى الحب والهرب من أسر آخر أشد وطأة، أسر القبيلة بتقاليدها وقوانينها وقيودها.

أما القبيلة فترى في فك الأسر المادي تحقق لمفهوم الحرية بنظرها، ولا تستطيع أن تتفهم دوافع بطلتها حتى وإن اشتركوا معها- كأفراد - في حالة العطش إلى الحب، لكنهم كبتوا مشاعرهم واستسلموا لأسر الأفكار بجدرانه التي تحجب القلب والعقل.. (صرخ الأب: خائنة، ساقطة، اقتلوها، لقد جلبت العار لنا. كيف تختارين آسرك على أهلك ؟!)(٢).

هذي المنظومة من الأفكار التي تحكم القبيلة تجعل من تساؤله في المقطع السابق سؤالاً انكارياً لتصرف البطلة وتعليليا لتطرف الأفكار الذي يجعل القبيلة تصم كل من يختلف معها بالخيانة وتحكم عليه بالقتل المادي والمعنوي في سياق فني سري بالدلالات.

والمفارقة أن منظومة القيم هذه تتخذ من العطش إلى الحب ذريعة للمنع والحجب والمصادرة، بدلا من تشابك الأفكار وتحاورها، ليطال المنع ما يختلج النفوس من مشاعر ويصادر ما قد يحمله الغد من تباشير لأفكار جديدة ومختلفة، تمثلت في وأد الطفلات وهن صغيرات، خوفا أن يكبرن يوما ويكررن فعل البطلة بالنص.. (شعرت القافلة بأنها محملة دون إرادتها بالعطش إلى الحب والعشق، لكن أحدا لم يجرؤ على أن يصرح بعطشه، عند أول واحة سرابية ذبح الرجال الكثير من نسائهم اللواتي رأوا في عيونهن واحات عطشى، وعندما وصلوا إلى مضاربهم وأدوا طفلاتهم الصغيرات خوفا من أن يضعفن يوما أمام عطشهن)(٣).

والسارد داخل النص يكشف عن انحيازه لقيم الفرد في مواجهة قيم القبيلة باستخدام ما يمكن أن نسميه تقنية المتن والحاشية.. فالمتن يتمثل في توصيف الحدث الأساس بالقصة.. والحاشية تتمثل في تدخل الساردة بالتعليق الذي لا يخلو من دلالات واضحة، فالساردة من البداية تستهل القصة بتعليق يبين أدانتها المسبقة للقبيلة ومفاهيمها واعتقاداتها.. (كانوا قافلة قد لوحتها الشمس وأضنتها المهمة واستفزها العطش، جاءوا يدثرون الرمال وحكاياها التي لا تنتهي بعباءات سوداء تشبه أحقادهم وغضبهم وشكوكهم.)[٤].

وتنهي النص بحاشية أخرى تؤكد إدانتها للقبيلة التي لا هم لها إلا ترسيخ عطش الذات واستلابها.. (العطش إلى الحب أورث الصحراء طقسا قاسيا من طقوسها الدامية، أورثها طقس وأد البنات، البعض قال إنهم يئدون بناتهم خوفا من الفقر، لكن الرمال كانت تعرف أنها مجبرة على ابتلاع ضحاياها الناعمة خوفا من أن ترتوي يوما)[٥].

التصادم بين قيم الفرد وقيم المجتمع يبدو واضحا في قصة (سبيل الحوريات)، فافتقاد البطلة إلى الحب (موتيف العطش) يؤدي إلى عدم تكيفها مع المجتمع وخروجها عن تقاليده وقوانينه، بالمقابل ينظر إليها المجتمع على إنها مجنونة لعدم إيمانها بقيمة وتقاليده، ويظل المجتمع يمارس دور المتفرج السلبي تجاه الفرد الذي يعاني اغترابا واضحا عن المجتمع بقيمه ورؤاه، وتظل الذات في استلابها وتشيؤها أسيرة الوحدة والاغتراب. ولا تملك (هاجر) بطلة القصة من سبيل لمقاومة قهر المجتمع (بسلبيته)- (هي مجنونة اسمها هاجر المجنونة، لا أحد يعرف عنها أكثر من ذلك، نهاراتها تقطعها بين سبيل الحوريات وفي الليل تتكور في ركن منه وتنام ملء شواردها، لأكثر من مرة حاولت شرطة المدينة أن تبعدهاعن المكان لانها تسيء الى السياح الذين يقصدونه، لكنها تعود..... ولم يعد أحد معنيا بابعادها، حتى الشرطة نسيت الأمر)٦ - إلا التعري الذي يفضح الغضب ويبدو كصورة لنفي العالم حولها والتعامل معه ومع مكوناته بعدم انتماء حقيقي وبخوف مصحوب بفزع، وتصبح مظاهر الجنون وسيلة للحفاظ على الذات وإن

استمرت معاناتها ويكشف تعري هاجر تعري المجتمع من القيم التي تعلي من شأن الفرد وحقه في الحياة الكريمة و الحب الذي يصبح في كثير من الأحوال مرادفا للحرية.

لذلك حينما تقابل هاجر ذاتا أخرى لفنان يعيش اغترابا ما مع المجتمع، لكن ذاته الفنانة بما تملكه من قيم حب وخير ورغبة بالحياة، تنتشل هاجر من استلابها وتتوافق مع ذاتها مرة أخرى بعد أن تحقق إشباعها المادي والمعنوي.. (دخلت هاجرإلى الشقة بكل رضى وسعادة ولم تخرج منها أبدا واختفت هاجر وافتقدها سبيل الحوريات وإن لم يفتقدها أحد آخر، لأن المجانين لا يفتقدهم الناس)[٧].

هذا التصادم والصراع يأخذ شكلاً مغايراً في قصتي (تيتا) و (تحقيق صحفي).. حيث يدور الصراع في القصة الأولى بين الطبيعة بعفويتها متمثلة في تيتا التي تفتقر إلى المدنية والتحضر لكنها تملك الأيمان بحب الحياة وتؤمن بالطبيعة بعفويتها الجامحة وقدرتها على مداواة الأمراض، تلك الطبيعة التي نجحت في الأفلات من سطوة المدنية وقيودها وأدرانها، في مواجهة العلم المتمثل في الطبيب الأوربي الأشقر، صراع تم تناوله في كثير من الكتابات العربية لعل أشهرها رائعة يحيى حقي (قنديل أم هاشم)، لكن الساردة في النص تنحاز انحيازا كاملا للعشق والحب، لعفوية الطبيعة وبراءتها البكر وقدرتها على أرواء العطش الكامن بالنفوس، فالعلاقة التي تبدأ بكراهية الطبيب لتيتا ولخرافاتها تنتهي بإستسلام الطبيب لساحرته الجميلة وإيمانه بخرافتها لينتصر الحب.. (خطا خطوتين الى داخل خيمتها، كان يتفرس في قسماتها بنظرات جائعة، قالت له بتلعثم وبشجاعة مزعومة: ها قد جئت إذن، هل أقرأ لك كفك ؟ قال: بل جئت لأخطفك يا ساحرتي الجميلة.)[٨].

وكذلك الحال في قصة (تحقيق صحفي) تهجر البطلة زوجها وعملها وحياتها ومدنيتها بعد أن صادفت في رحلة عملها إلى أرض تيغمار بالصحراء الغربية الحب الذي لاتقيده القيود، الحب الخالص الذي انتظرته وظلت تحلم به.

حب يوحد الموجودات:

تقدم سناء شعلان في مجموعتها بانوراما متعددة المشاهد للحب والعشق، لكن الحب الذي يربط بين الرجل والمرأة في النصوص حب أسطوري يمثل البؤرة التي تنسج حولها البنى السردية، لكنه ليس الحب المتعارف عليه في العلاقة ما بين الرجل والمرأة.. إنه حب تصنعه مخيلة شخوص النصوص وأحلامهم، ويصبح مخلوقا له صفاته الأسطورية وحياته المادية والروحية، من أجل ذلك تسعى شخوص الكاتبة لترصده ومناجاته وعلى استعداد لتقديم حياتها قربانا لمخلوقهم الذي يعني الوصول إليه والأمساك به الوصول إلى اكتمال يهبهم خلودا.

لكن الحب بطبيعته مراوغ، ذو لمحة صوفية تنطوي على أن الشيء يحمل داخله نقيضه، فتمام اكتماله نقصان وفي نقصانه اكتمال.

ويتسع معنى الحب داخل النصوص إلى آفاق أبعد تصل به إلى بعد روحي يوحد بين الموجودات بأشكالها كافة، من بشر وجماد وآلهة أسطورية، يذيب ما بينها من فوارق ويصهرها في بوتقته، ينزل بالألهة إلى مصاف البشر ويصعد بالبشر إلى مصاف الألهة.. يحول الجمادات إلى كائنات من دم ولحم ويضفي عليها شيئا من انسانيته، ويجمد البشر إلى كائنات شمعية بلا قلب.

فلا نجد فارقا كبيرا ما بين عطش خيال المآته في قصة (الفزاعة) الذي عاش مصلوبا في أرض معشوقته، وكيف نجحت دندنات معشوقته ولمساتها العفوية أن تجعل الحياة تدب في أوصاله، وتهبه قلبا ينبض بالحب والغيرة فيتخلى عن صفاته كجماد ليصبح كائنا من مخلوقات الحب والعشق. أو مابين بطل قصة (زاجر المطر) الذي يتخلى عن انسانيته ليتحول إلى كائن شمعي مختارا، اشباعا لعطشه إلى الحب بعد أن صادفه العشق مع مخلوقته الشمعية.

والبنى السردية في قصتي (الفزاعة) و(زاجر المطر) تعتمد على التماس والتقاطع والنسج المغاير مع أسطورة بجمليون الذي تروي القصص عنه أنه أعجب بتمثال من

العاج لأفروديتي نحته بنفسه فشغفه حبا ورجا الألهة أن تهبه الحياة، فلما أجابت الألهة رجاءه تزوج التمثال الذي صنعه بيده.

كذلك يتلاشى هذا الفارق بين الكائنات في قصة (رسالة إلى الإله)، فيتساوى عطش الإله زيوس كبير آلهة الأغريق للحب مع عطش البطلة داخل النص للعشق، فالعشق يذيب الفوارق ما بين البشر والآلهة.

فكما جعلها العطش إلى العشق تكفر بزيوس الأله بما يمثله من قوة وسلطة لاتمس، وبما يملك من جبروت قادر على أن يهبها العشق المطلق، وتلعنه.. (أمسكت بدواة وقرطاس وجلست إلى طاولتها الخشبية وكتبت بغضب وتحد يناسبان يأسها وإن لم يناسبا طبعها واستكانتها: رسالة إلى زيوس... أنا وحيدة... اللعنة عليك كيف تتركني أعاني من كل هذه المعاناة ؟ أريد حبا واحدا يملأ ذاتي، يهصر أشواقي وذاتي، يسكن ما بيني وبين جسدي، أريد حبا يقتلعني من أحزان جسدي ووحدة ساعاتي، أريده حبا قويا جبارا لا يعرف الألم، أريده حبا يمسك بتلابيب روحي ويخلق حشرجات دامية في نفسي، اللعنة عليك، استجب لي ولو لمرة واحدة)[٩].

العطش ذاته جعل زيوس يكفر بصفاته الألوهية ويتمنى أن يصبح عبدا لإله آخر قادر على أن يهبه حبا حقيقيا واحدا.. (في لحظات قدرها البشر بآلاف السنين من صمت الإله زيوس واحتجابه دونهم، تذكر كل من عشق من نساء والآهات، كانت سلسلة طويلة من العشق والعشيقات، عشق هيرا، ويوربا، ولاتوفا، وإنتيوبي، وديون، ومايا، وتيمس، و يورنيوم، ومنيوزين، و أورينوما، وسيميلي الجميلة، والكمينة، ودانـاي، وليدا، والكثير الكثير من اللواتي نسي أسماءهن. ذاق آلاف النساء، عرف كل آهات وانكسارات العشق، ولكنه ما زال يتمنى العشق، ما زال يحلم بلحظة حب، تمنى لو كان له هو الآخر إله ليرسل إليه رسالة يتضرع فيها كي يذيقه العشق الحقيقي ولو لمرة واحدة في الحياة.)[١٠].

هذا الإله الذي يتوق الى الحب أجاب استغاثة الإنسية وخلق لهـــا هـــاديس إلـــه الموت ليقبض روحها، في دلالة واضحة وكاشفة.. كما إنه لم يستسلم لحالة الضعف التـــي داهمته وقهر رغبة العشق بالشرب وبأوامر زاجرة تمنع وصول رسائل العشاق إليه، بينما الأنسية واجهت مصيرها برضاء.

وما يلفتنا في النهاية أن الكاتبة تعتمد في أغلب النصوص على بنية ســـردية ذات طابع إخباري، السارد فيها من خارج النص يدير دفة الحدث ويوجهه و اللغـــة شـــاعرية تحتفي بالجماليات التقليدية للسرد.

هوامش البحث:

١- سناء شعلان، قافلة العطش، ط١، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع بـــدعم مـــن أمانـــة عمان الكبرى، ٢٠٠٦، ص١٢

٢- السابق: ص١٢

٣- السابق: ص١٣

٤- السابق: ص٩

٥- السابق: ص١٣ و١٤

٦- السابق: ص٣٣

٧- السابق: ص٣٦

٨- السابق: ص٤٣

٩- السابق: ص٢٠ و٢١

١٠- السابق: ص٢٣

الجدار الزجاجي لـ سناء الشعلان
سيرة مفتوحة لإيديولوجيا مغلقة

سليم النجار

من الصعب على أيّ متتبّع لحركة القصّ الأردني في السنوات الأخيرة أن يقوم بعملية رصد لحدود الخارطة القصصية بكلّ تضاريسها؛ لأنّها محتشدة بالتفاصيل، ولأنّ العاطفة الذاتية قد تلتفّ حول بعض الصخور، أو تقفز فوق بعض الوديان والمنخفضات بها، إلاّ أن وجود خارطة مسبقة أمام الباحث تحتوي على معظم تفاصيل الطبيعة القصصية، إنّما هو أشبه بالمصادفة المحفوفة ببعض المخاطر، التي تطلق طاقتها بإتجاه التحليل لا التجميع، والقراءة لا الرصد.

وإذا كان كلّ منظور تستتبعه نظرة خاصة به، فإنّ المنظور للقراءة يستدعي نظرة ما تكون محوراً لهذه القراءة، ولأنّ كلّ نتيجة رهن بالمقدمات التي تسبقها، فإنّ أيّ قراءة تصل إلى نتائجها عبر ذاكرة الباحث. ومروراً برصيده العاطفي بإزاء الظاهرة القصصية، سوف تشكّل انحيازاً ما تجاه تلك الظاهرة. مهما بدت درجة الحيادية والموضوعية.

وسوف تكون نظرتنا إلى المجموعة القصصية" الجدار الزجاجي" للقاصة الأردنية المتميّزة سناء الشعلان: هي علاقة بين الذات والعالم.

الذات والعالم:

من المهم دمج عنصري الذات والعالم ــ من العناصر البنائية للمجموعة القصصية "الجدار الزجاجي" للقاصة سناء الشعلان ــ معاً؛ لأنّهما يشكلان وجهين عملة واحدة، وهي التي يعبّر عنها الوجوديون بمفهوم" الإنسان والعالم" أيّ إنّ الترابط بين الاثنين ترابط حتمي،فلا يمكن للذات أن تصبح الأنا إلاّ بوجودها في العالم، كما إنّ العالم ليس له وجود إلاّ داخل وعي الذات به. ومن المهم أيضاً أن نتبّين المفهوم الفلسفي للعلاقة بين الذات والعالم. وقبل أية محاولة لإدراك المفهوم القصصي لهذه العلاقة. ربما لأنّ التصورين لا ينفصمان إلاّ ظاهرياً، كما إنّ

التصوّر الفلسفي لتلك العلاقة أسبق من التصوّر القصصي بها. وبمعنى آخر إنّ التصوّر الثاني ما هو إلاّ صدى للتصوّر الأول.

سناء شعلان عبّرت عن هذه العلاقة الشائكة بين الذات والعالم في قصتها الأولى"سداسية الحرمان" (١) المتوحش (٢) على الشكل التالي:

" كاد يخترع كلمة تعبّر لكيلا عن أشواقه، وعن فرحته بها، واعتياده على رائحتها، وولعه بأعضائها القريبة وارتياحه لمرآها" (٣).

الذات والمعرفة:

إنّ الذات في نظرية المعرفة هي تعبير عمّا به من شعور وتفكير " فالذات تقف على الواقع، وتتقّبل الرغبات والمطالب، وتوجد الصّور الذهنية، كما تقابل العالم الخارجي، وهي تطلق في لفظها الأجنبي على ما يساوي الماهيّة، أيّ الخصائص الذاتية لموضوع معين"(٤).

والذات والموضوع هما مقولتان فلسفيتان تستخدمان لتفسير نشاط النّاس العلمي والمعرفي. فالإنسان يتميّز عن الحيوان بأنّه لا يتأثّر فقط بأشياء الطبيعة، وإنّما يحوّرها أيضاً، ويتفاعل معها. وفي هذا التفاعل يكون الإنسان لا الأشياء الطبيعية هو الجانب النشيط والفاعل. وهذه الفاعلية هي التي تجعل من الإنسان ذاتاً. والطبيعة المقصودة هنا،هي تفاعل الذات مع القضايا الطبيعية التي ينحاز لها بفطريته وآدميته، وليس المقصود بالطبيعة الثقافة الجغرافية التي عادةً تكوّن البوّابة الشرعية للتفاعل مع القضايا.

والقاصّة سناء الشعلان انحازت لمفهوم تفاعل الذات مع القضايا بوصفها أشياء طبيعية، وتجلّت في هذا التصوير، في قصتها" الثورة"(٥).

"جابت الثورة كلّ البلاد، وهتف الكلّ باسم الثورة، في المساء كانت هي والأصدقاء حيث يكون كلّ الثائرين، كانت مؤمنة بعدالة قضيتها على الرغم من وقع السّياط"(٦).

إذن فالعلاقة بين الذات والعالم، الذي تمثّل في القصة ــ الثــورة ــ هــي علاقــة وعي الأول بالثاني، وهذا الوعي يتوقّف على طبيعة مكونات تلك الذات، ثقافية ــ نفــسية ــ معرفية، ولأنّ تلك العوامل متغيّرة عبر الأفراد وعبر الزمن. فيمكن بعد ذلك أن نقــرّر أنّ العلاقة بين الذات والعالم تتغيرّ من شخص إلى آخر. بل وتتغيّر داخل الشخص نفــسه من وقت إلى آخر.

ولأنّ مجموع الأفراد في عصر ما يشكل ذاتاً جمعية داخل هذا العصر، فإنّه مــن الطبيعي أن يصبح وعي تلك الذات الجمعية بالعالم مفارقاً لكلّ مظــاهر الــوعي الــسابق عليها. وهذا أبدعت فيه القاصّة سناء الشعلان في خاتمة القصة "وفي هدأة الليل وضــعوا البنود الرئيسة لجمعية مناهضة(هي) كما قسّموا حقائب الجمعية، وسمّوا الأعضاء الدائمين فيها"(٧).

إذا كان وعي الذات بالعالم وعياً ثورياً، فإنّ الطرح والاستشراف كما هو موجــود فــي قــصة "الثورة" يتجاوزان الميراث النفسي.

وإذا كان هذا الوعي محافظاً، فإنّه ينتهي بالميراث النفسي ــ وما يمثّله من سكونية ــ بالتغلّــب على عوامل التغيير والاستمرار. أمّا إذا كان هذا الوعي توفيقياً، فإنّ الميراث النفسي يبدو متعادلاً مع كلّ عوامل التغيير،وهنا تتأسس مجموعة من الثنائيات، الثورة والسكون العلم والإيمان ــ التراث والتجديــد، الأصالة والمعاصرة.

القصة لم تترك مجالاً للتأويل لأيّ ثنائية انحازت، فإنّ أيّ متلّقٍ لقصة الثورة يكتشف أنّ القاصة كانت وراء ثنائية الثورة والسكون.

سناء الشعلان أرادت توصيل فكرة واضحة،وهي أنّ في طيّات الثورة لا بل فــي نسيجها وعي زائف، فهؤلاء الثوّار لم ينسوا للحظة واضحة، إنّهم ينتمون لثقافة ذكوريــة قامعة، تلغي وبشكل عنيف الآخر، الأنثى، لكن في لحظة السكون، هدأة الليل، عادوا إلــى وعيهم الحقيقي، والمتجذّر في ثقافتهم إلى محاربة(هي) أيّ المرأة على الرغم من تأييــدهم في النّهار للثورة بزعامة امرأة.

هذه الثنائية بين الثورة والسكون أسسّت لها القاصّة فيما بعد مفهوماً يقترب من الخصوصية التي عملت من أجلها القاصّة منذ القصة الأولى في المجموعة القصصية.

وتتلخّص هذه الخصوصية، في الصراع بين الذات واللاشخصية، تلك التي نراها من خلال تضاد الثنائية، الثورة كمفهوم للتغير والسكون كثابت غير قابل للتحول،و يُرمز له بالثقافة الذكورية.

هذه الخصوصية التي أرادت القاصّة فرزها في القصة، وتقديمها للمتلقي هي قيمة تحكم الواقع الخارجي، الذي يتشكّل في وعي الذات، فُينقل من خلال هذه القيم، ليصبح هو العالم.

وسناء الشعلان تعرّف العالم بما هو عليه، لا بما تتمنّى أن تراه، لذلك يبدو العالم واضحاً وجلّياً. ومن هنا يصبح حلم الذات ــ بدوره ــ واضحاً جليّاً، فالقيم العليا السائدة هي بالأساس قيم أحادية، والعالم في داخلها ذو تركيب هرمي. لذلك فإنّ الذات تتعرّف على العالم، وتبتدعه، من خلال أحاديته، وليس من خلال تعدّديته.

ولأنّ التجربة حميمية للقارئ أيضاً، فإنّه يتعرّف بدوره على التجربة دون وسائط خارجية، وهذه هي أهم سمات القصصية الشخصية.

القصة بين التاريخ والواقع:

من المؤكد أنّ القصة كائن حي، وإنّها تتحول ضمن صيرورة أدبية شاملة، تؤثّر فيها العوامل السوسيو ــ تاريخية:

إنّ كلّ من يشهد لوناً من الاستقطاب من خلال سعيه المتزايد نحو الشكل الخاص المميز له. والقص نحو القصصية، والرسم باتجاه التجريد، ومعناه أن يمضي القصّ نحو القصصية، أيّ يستهدف القصة في هذه الحالة استصفاء لغتها ، أي تخلّصها من كلّ الشوائب، التي يرسّبها العرف اللغوي، ومن ثمة الانتقال بها من كثافة الواقع إلى شفافية الإيحاء. كما إنّها تسمو بها من الوظيفة الاتصالية إلى الوظيفة الانفعالية. وحين يتحقّق هذا

الهدف بدرجة ما، فإنّ وسيلة التلقي تختلف، إذ تنتقل بالضرورة من العلل إلى الحدس، فاللغة ــ طبقاً لأرنست فيشر على اعتبار أنّ مفهوم الرؤيا هو انتقال من الواقع إلى الحلم، ومن الوعي إلى اللاشعور بهدف خلق حالة أو تفجير إيحاء، وهو ما يمكن التعبير عنه بمفهوم " التوضيح ".

بهذا المعنى يمكن فهم أنّ الظروف السوسيو– تاريخية تؤدّي إلى إبراز ظاهرة أو إتجاه ما، على حساب الظواهر الأخرى، لذا فإننّا قد نجد أنفسنا بإزاء (ظاهرة سائدة)، في الوقت الذي تصبح فيه مجمل الظواهر الأخرى مجرّد (ظواهر هامشية) طبقاً لمبدأ البقاء للأصلح الذي يمكن استعارته من نظرية النشوء والارتقاء، وتطبيقه بالكفاءة نفسها على القصّ، فالمناخ الاجتماعي والنفسي والتاريخي الذي يحيط بالقصّ هو الذي يدفعه ليسود وحده، أو يحيله إلى قاعة انتظار التاريخ. وطبقاً لتلك الفرضية فإننّا نستطيع أن نتتبّع قصص سناء الشعلان في مجموعتها القصصية" الجدار الزجاجي" كظاهرة هامشية، نتيجة للظرف التاريخي والاجتماعي لكنّها على الرغم من ذلك قائمة في عمق الذاكرة العربية.

والقاصّة سناء الشعلان، في قصتها " الخصي" جسّدتْ ظاهرة قد تبدو للوهلة الأولى هامشية أمام أوضاعنا الحالية، التي يعيشها الإنسان العربي، إلاّ أن هذه الهامشية لها مدلولاتها في الذاكرة العربية، على صعيد الذكورة.

" لا يستطيع أن يمارس رجوليته، ولكنّه يشعر بها تمور في داخله منذ أن جاءت تلك الجاريةالخرزية، اشتراها السلطان بألف ألف درهم" (٩).

هذه الذكورة المفقودة، وإن حاولت القاصّة أن تجعل لها سبباً سياسياً، ذا مدلول رمزي، يمكن إسقاطه على الواقع الراهن، كالفعل الذي فعله" اليهودي" بهذا الفاقد لرجولته، إلاّ أنّه يمكن توسيع دائرة الرؤيا، والنظر للقضية وهي تحمل في طياتها هذا المدلول السياسي على أنّها قضية ثقافية قيمية، فكأنّ حال القاصّة تتساءل: هل الرجولة لا تختبر إلاّ على جسد المرأة؟!

وهذا التصوير يجعلنا دائمي التساؤل، هل المرأة رحم الرجولة؟ بالأصل المرأة رحم الإنسان. وغير ذلك يدخل في بوّابة القيم التالية بطبيعة تشكيلاتها السؤال، ونقد السؤال، والقيم في آن معاً.

الوعي الاجتماعي

القصة بصفة عامة لا تحقّق قيمتها الجوهرية إلاّ بتمثّلها لأعلى درجة للوعي الاجتماعي، وتغطيتها للأحوال الاجتماعية السائدة والمشاعر المتناقضة.

لذا كان اهتمام " باختين " بالقصّ وتنوع الأصوات داخل بنيته، وهي الأصوات المستمدة من روافد فكرية واجتماعية متعدّدة المستويات إلى جانب أنّه يميل إلى عقد مقارنات بين الملحمة والقصّ الفني من ناحية، والشّعر والقصّ من ناحية أخرى، فالملحمة تتألّف من وحدات مكتملة يسهل فصلها عن الكلّ؛ لأنّها تتكرّر على مستوى العمل كلّه، وعلى مسار العمل كلّه يبدو البطل مكتملاً، وليس وحد المكتمل في صيغته، بل إنّ العالم كلّه من حوله يبدو مكتملاً، على نحو يبرز فيه بطولته"(١٠).

فالوضع الاجتماعي للبطل هو الذي يحدّد قدراته وإمكاناته، ومصيره المقدر هو الذي يجعل كلّ شيء واضحاً، وواقعاً على مستوى واحد من الوضوح، وإنّ القصّ يكمن في لغته ورسالته، فالصورة القصصية تستهلك مختلف أنشطة التشكيل وديناميته، ابتداءً من الصيغ والأشكال التي تضع الكلمة، وصولاً إلى التركيز الشديد على الشيء الذي تشمله الإيقاعات التصويرية في حين تتحقّق فنية العمل القصصي في اشتماله على تعددية المغزى الاجتماعي وعلى مستويات مختلفة من الحوار المتصارع الذي يتردّد صداه داخل النص القصصي.

والحوار ليس بالضرورة المقصود بأن يكون بين شخصين، بل وفي بعض الأحوال قد يكون الحوار الداخلي حوار الذات مع نفسها.

والقاصّة سناء الشعلان لجأت إلى هذا الأسلوب من الحوار مع الذات، وإن بدا في تشكلاته الصوّرية الأولى، أنّه عكس ذلك، وينحاز للسّرد أكثر منه للحوار، إلاّ أنه في حقيقة الأمر، حوار مع الذات. هذا ما بدى لنا في قراءة المقطع القصصي من قصة "كابوسهما" (١١).

" هي تحلم به، هو يحلم بها، ينتفضان، يبتسمان لبعضهما ابتسامة خجل واعتذار، يقولان بنفس واحد: " اعتذر عن الإزعاج لقد كان كابوساً.... "(١٢).

هذا الوعي الاجتماعي، الذي ظهر في القصة كابوساً هو علاقة تتمتّع بوعي خاص يجلب الانتباه إلى طبيعتها القصصية ونظامها الفكري، الشيء الذي يعزز وحدة الشكل والمضمون. فالوعي الاجتماعي لحظة تحققه، وحدة مفلتة ومكتفية بذاتها. وهذا القول يدفعنا إلى التساؤل، هل أرادت القاصّة أن تمتحن وعيها الاجتماعي عبر هذا النص القصصي؟ وهذا التساؤل لا يخضع للقضية الشخصانية، بقدر ما يخضع لقراءة القاصة للخارطة الاجتماعية التي تعيش بين ظهرانيها. من هذا المنطلق فتحت القاصة طريقاً آخر للوعي الاجتماعي، تلّخص في الكابوس، أيّ فرّقت الشعلان جيداً بين ما يمكن تحقّقه على أرض الواقع، وما لا يمكن تحقّقه إلاّ من خلال الحلم، وهنا ليس مهماً تسمية الحلم؛ لأنّه يخضع عادةً لمعيار أخلاقي، كما حصل في تسمية القصة بـ" الكابوس".

وذهبت القاصّة الشعلان بعيداً، عندما ركّزت على الأنموذج الإنسان بوصفه ذاتاً فاعلة، وهي بذلك تؤكّد نزعتها الجذرية المعادية لجعل الإنسان كماً مهملاً، وغير مؤثر في مجتمعه. كذلك تؤكد القاصة على تمسّكها بما هو غير ثابت وغير آتٍ.

وبما أنّ كلّ مجتمع يعيد كتابة القيم التي يتأصل فيها ثانية، فيما يعيد القصّ كتابة تاريخ هذا التأصيل، وبهذه الحركة يسقط على القصّ ما يفلت منه في الحاضر، إنّ الوعي الاجتماعي هو مسكن الإنسان، ومنبت هواياته المتعددة، لكن نحو أيّ وعي اجتماعي يتجه؟

صورة الايديولوجيا في الذات:

إنّ الصورة المقصودة هنا هي الصورة التي تتّحول إلى رمز إيديولوجي، وتتماهى مع الفكرة، بمعنى أنّ هذه الرمزية قد تنزلق أحياناً إلى نوع من الإتحاد بين الصورة والرمز، لغاية في ذات القاصّة.

وهذا ما نقرأه في قصة" الشيطان يبكي"(١٣) تساقطت دموع الشيطان كسفاً من النار على الأرض، ووصل صوت بكائه وشهيقه إلى عنان السماء"(١٤).

هذه الرؤية لصورة الشيطان، ليست تعاطفاً مع هذا الرمز، بل موقفاً محدداً، لاسيما وإن القاصّة الشعلان أردفت بعد ذلك الموقف الذي تريد إيصاله للمتلقي.

" بعد ساعات من بكائه المتّصل أُرسلت فرقة عسكرية دولية لمكافحة الشغب، ومنعته إلى الأبد من البكاء، وهدّدت بالزجّ به في أبشع أنواع المعتقلات إن عاد إلى جريمة البكاء التي تحرق الأرض"(١٥).

إن إعادة التمثيل للصورة هنا تتميز كمعطٍ في المصدر، والتّخيل الحسّي، الذي نتج عن هذا التوصيف لحالة الشيطان، والموقف منه.

إذن إعادة التمثيل هي التي تنفي عن الصورة حضورها الواقعي، إلاّ أن هناك كثافة حسّية تقترب كثيراً من الموقف شبه المؤدلج، ضد هذه الثقافة، التي حاولت القاصّة سناء الشعلان، إعادة إنتاج هذا التخيل الثقافي المتداول بين الناس ووضعه بين ضدّين، غير مقبولين للإنسان، فالشيطان مكروه، وبطبيعة الحال مكافحة الشغب أكثر كرهاً، وفي الصورتين نكتشف أنّ القاصّة أرادت إعطاء أنموذج إشكالي لصورة متخيّلة، تحمل في طيّاتها التناقض، وكانت الخلفية لتلك الصورتين، الأرض التي تُحرق. إنّه موقف من الكون، لكن هذه المرّة جاء الموقف على شكل صورتين، في حال اتحادهما يمكن استنباط موقف ما.

وربما كان السؤال الذي ينبغي أن نطرحه الآن هو سبب تلك القطيعة في القصة القصيرة العربية والأردنية وغياب التضاد للصورة في المخيال الشعبي، وإعادة إنتاجها قصصياً، لاسيما أنّ هذه الصور ترتبط بالثقافة الشعبية بمدلولات وخبرات يومية بسيطة ومباشرة.

القاصّة سناء الشعلان طرحت في هذا المجال سؤالاً ضمنياً" من الذي تحدّث؟ وما الذي يتحدث عنه؟" وليس بالضرورة الرموز المطروقة في القصة هي الهدف، بل هي دلالات ورموز لمواقف تريد القاصّة التعبير عنها حاضراً، بتوظيف الماضي الثقافي، وتركت للمتلّقي حرية القراءة والرسالة التي يريد أن يتلّقاها، بعيداً عن تكريس الحقائق، وكأنّها أيقونات مقدّسة، لذا تعدّ قصة "الشيطان يبكي" جواباً صورياً على عنوان المجموعة القصصية "الجدار الزجاجي". على اعتبار أنّ الزجاج ليس له صورة واحدة، بل العديد من

الصور التي تتشكّل حسب الزمان والمكان والتوظيف، كلّ هذه العناصر، وظّفتها القاصّة سناء الشعلان في رؤية واحدة تتلّخص في سؤال: "هل هناك ماهيّة محدّدة للإنسان؟؟"

هوامش البحث:

(١) الجدار الزجاجي: سناء الشعلان، ط١، الجامعة الأردنية، عمان، ٢٠٠٥.

(٢) قصة سداسية الحرمان، ص ١٥.

(٣) قصة سداسية الحرمان، ص ١٧.

(٤) المعجم الفلسفي: مجمع اللغة العربية، ط١، القاهرة، ١٩٨٣، ص٨٧.

(٥) قصة الثورة: ص ٣١.

(٦) قصة الثورة: ص ٣٤.

(٧) قصة الثورة: ص ٣٤.

(٨) قصة الخصي: ص٢٢.

(٩) قصة الخصي: ص ٢٣.

(١٠) نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، ط١، مكتبة غريب، مصر، ص١٢.

(١٠) قصة كابوسهما: ص٦٩.

(١١) قصة كابوسهما: ص ٧٠.

(١٢) قصة الشيطان يبكي: ص ٢٢٩.

(١٣) قصة الشيطان يبكي: ص ٢٢٩.

(١٤) قصة الشيطان يبكي: ص ٢٣٠.

القيم الثقافية في مجموعة" قافلة العطش"للدكتورة سناء الشعلان

د. شوكت علي درويش

تدور قصص المجموعة " قافلة العطش" على محور واحد، وهو الحبّ بصوره المتعددة، وأشكاله المتباينة، وتقترب في بعضها من قصص الأطفال بإنطاق الجمادات كما في" بئر الأرواح"و" الفزاعة" أو استلهام الأسطورة التي لم تحدث كما في " رسالة إلى الإله" وغيرها.

تطالعنا القاصة بقصة" قافلة العطش" التي اتسمت المجموعة باسمها لتحيلنا إلى زمن الجاهلية، وهذا العطش= الحبّ الذي كان سبباً في وأد البنات الذي صار "طقساً قاسياً من طقوسها الدامية" (١) فالصراع قائم بين ثقافتين: قيمة العشيرة وأعرافها وتقاليدها، وقيمة الحبّ بما فيها من تمرّد واختيار "لقد جئتِ ببدعة ماسمعت بها العرب من قبل، كيف تقبل حرة ان تكون في ظلّ آسرها؟قالت بتعب مهر ركض حتى آخر الدنيا"أنا عطشى... "(٢) وأعراف القبيلة التي تشكّل قيمها لا يجرؤ أحدٌ على التمرّد عليها، فـ" عند أوّل واحة سرابية ذبح الرجال الكثير من نسائهم اللواتي رأوا في عيوهنّ واحات عطشى، وعندما وصلوا إلى مضاربهم، وأدوا طفلاتهم الصغيرات خوفاً من أن يضعفن يوماً أمام عطشهنّ، وفي المساء شهد رجال القبيلة بكائية حزينة، فقد كانوا هم الآخرون عطشى "(٣)للحبّ.

وفي قصة" النافذة العاشقة" نعيش مع قيمة الحب والتغيير، فتنقلنا القاصة من المظهر"بيت جديد" أحد طموحاتها زوج وأبناء، هم جميعا قد يكونون آمالاً عادية مثلها، لم تكن تريد أكثر من ذلك سيدة مطبخ، حاولت وهي تقضي فيه جل وقتها تزينه، حتى كان التغيير بظهور الشاب الوسيم الذي" يصغرها بعقد من الزمن، ويكبرها بعقود من الحيوية والسعادة والأمنيات والطيش"(٤) ومن يعيش قانعاً قابعاً في روتينه المألوف، يكره كلّ وافد

جديد، ولما كان الوافد الجديد ملحاحاً، لاقى ترحاباً بعد لأي، وحبّب إليها المكان(المطبخ)، وحبّب إليها نفسها، فغير من شكلها الخارجي والداخلي(الأمنيات والأحلام) حتى بعد أن هجر (الأسمر) الحديقة ظلت تحلم به، و"بقيت تشتمّ أريجه الذي تحمله الريح من النافذة، كانت تسمع كلماته التي لم تقلها، تستمع بمخاصرته في رقصة لم تحدث، تخجل من قبله الحار التي لم تذقها، كانت سعيدة سعيدة سعيدة جداً... هكذا كانت تصف نفسها التي كانت تعجب منها عندما تتكوم بلا حيلة على بلاط المطبخ إلى أسفل نافذتها العاشقة، وتنتحب بحرقة"(٥).

وفي قصة "رسالة إلى الإله" قيمة الحبّ في نسيج أسطورة لم تحدث، ولكن الإله زيوس الذي لم يكن معنياً بالحبّ تذكر سيلاً ممن عشق من نساء وإلهات، ولكنّه مازال يحلم بلحظة حب"في لحظات قدّرها البشر بالآف السنين من صمت الإله زيوس، واحتجابه دونهم... تمنّى لو كان له هو الآخر إله؛ليرسل إليه رسالة يتضرّع فيها كي يذيقه العشق الحقيقي، ولو لمرة واحدة في الحياة"(٦)

وفي قصة " الفزاعة" تتجلّى قيمة الحبّ حتى تنبعث في جماد ومن جماد، فالفزاعة التي أتمنت على حقل الفراولة هزّها الحبّ " ثم استجاب إلى وجيب قلبه، ترجّل من مكانه، وقطع الحقل الصغيرداس ماوُكّل بحراسته لشدّة انفعاله بما رأى من خصومة من انتظرت وأحبت، "داس دون أن يقصد بعض حبات الفراولة الحمراء، لم يقرع الباب، فتحه دون انتظار، ودخل على الكوخ... "(٧)

وفي "سبيل الحوريات" تبرز قيمه الارتباط بالتراث أيما ارتباط، نراها تنزع إلى معلم من معالم حاضرة الأردن لتدير حوله قيمة تراثية كان لها امتداد عبر حقب زمنية متعاقبة.

وفي " تيتا" نجد قصة حبّ تتجلّى فيها قيمة الحبّ الذي لا يعرف حدود الجنس واللون والمعتقد، بل يسخّر مُعتقد من يحب لتحقيق مأربه " قالت له بتعثلم وبشجاعة مزعومة: هاقد جئت إذن، هل أقرأ لك كفك؟قال: بل جئت لأخطفك ياساحرتي الجميلة. وخطفها، تنهد شوقت ورغبة، كان مجنونا مسحوراً، وخمّن أنّه لن يُشفى أبداً(٨)".

وفي " الرصد" قيمة الحبّ الذي يجرّ صاحبه إلى الفناء من خلال عدم الامتثال للمطلوب منه، ومخالفة شريكه.

وفي قصة" امرأة استثنائية" نجد قيمة الحبّ الذي لا يعرف قميئاً أو رجلاً جذاباً وسيماً، أو فتاة حلوة رشيقة؛هل المرأة الاستثنائية هي صانعة حبّ من نوع ما؟

وفي قصة "قطار منتصف الليل" هي تخشى الحبّ، وإن كانت تتمناه" ويلتقيان، ويطوقها وباقتها بذراعه القوي، ويجذبها نحو جسده، وينطلقان سيراً على الأقدام إلى أقرب مطعم في المدينة، وهدوء الليل يردد ضحكاتها... من جديد تتعالى ضحكاتهما، وإن طغى عليها صوت قطار منتصف الليل الذي غادر المحطة في رحلة جديدة". (٩)

وفي قصة " قلب لكلّ الأجساد" قيمة الحب وقيمة السقوط، تتنازعها قلوب كسيرة تستكين بسهولة للانهزامات والأحزان " فهو لا يؤمن بالعذرية، ولا يفصل الحب عن الجسد، وغابت الفتاة المتدينة، وآمنت به، وكفرت بنفسها، وفي النهاية هرب نحو فراش أخرى، وبحثت عنه في أجساد رجال كثر"(١٠) "ولما عاد، وقال لها: " أحبك، لنبدأ من جديد، هل أنتظرك هذه الليلة؟ تقول له نبرة مزدرية لم تعرف أنهّا تملكها: كم ستدفع؟!!" (١١)

وفي قصة " احك لي حكاية" قيمة الحبّ، وفارق السّن، تذكر بلوليتا الفتاة الوردة والمعشوق الجاف بعد ذبول، وسنوات العمر تمضي بجسد بلا روح، وعندما التقت الروح، هل تستقر الروح في الجسد؟

وفي قصة " بئر الأرواح" قيمة الحبّ فيمن ذاق الحبّ؛لا يستطيع أن يفجع محباً في حبه" وبعد أن رفض البئر أن يعطيها روح زوجها قالت: " أيتها الروح، ياروح زوجي الحبيب، لك جسدي موئلاً، ادخلي فيه، ياروح، أنا في انتظارك؛جسدي سيكون موئلاً مقدساً لخلجاتك، جسد واحد يكفي لروحين عاشقين، ياروح حبيبي، اعصي هذه البئر الفاحشة، واستجيبي لمن يحبّك... وعادت تحمل روحين عاشقين كلتيهما قد قهرتا جبروت البئر الغاشمة"(١٢)

وفي قصة " قطته العاشقة" قيمة الحب الدفين " يا الله كم احتاج إلى أن أخبرها

ولو لمرة واحدة بمبلغ ولو لمرة واحدة بمبلغ عشقي!!! ما أبشع أم يرحل من قطعنا العمر في انتظارهم دون أن نقول لهم إنّنا نحبهم الذين يملكون أن ينيروا حياتنا سعادة"(١٣)، في الطريق توقف لعشرات المرات، حدّق في كلّ الوجوه والمناظر، وأدرك أنّ من نبحث عنهم هم دائماً أمامنا، وأنّ الحياة يصبح لها طعم آخر عندما نتوقف عند جزئياتها، ولو كان ذلك التوقف عند مواء قطة"(١٤)

وفي قصة "زاجر المطر" قيمة المعاناة والبحث عن الحبّ الذي يقود صاحبه إلى الموت بعد وهم الحبّ المتخيل.

وفي قصة " الجسد" حبّ إعلاء الشأن " كم تمنى أن تحظى الأجساد الملعونة بنفسها بشيء من الاحترام!!! وأن تُصان كينونتها، ويُعلى من شأن وجودها، وحتى ذلك الحين سيعيش في حنين موصول إلى الجسد الذي لم يقابله بعد" (١٥).

ولغة السّرد القصصي في المجموعة لغة شاعرية، تمثّل رقة العواطف، وتدفّق الأحاسيس، وأنسنة الجمادات كما أسلفتُ، فبعضها يقترب من قصص الأطفال، بساطة لغة، وتناول قريب، وأنسنة الجمادات كما هي في قصص "الفزاعة"، و"الرصد"و"بئر الأرواح" والحيوانات كما في قصة" قطته العاشقة"، وصياغة أسطورة ممزوجة من الأسطورة ولاسيما الأسماء، وخيال القاصة المبدع من ملامسة جوانب العصر، لتبقى " العيون العطشى هي فقط من ترى آثار قافلة العطش على رمال الحرمان"(١٦).

هوامش البحث:

(١) سناء شعلان: قافلة العطش، ط١، دار الوراق، عمان، ٢٠٠٦، ص. ١٣

(٢) ص. ص: ١٢-١٣.

(٣) ص١٣

(٤) ص١٦

(٥) ١٨

(٦) ٢٣

(٧) ٣٠

(٨) ٤٣

(٩) ٦٠

(١٠) ٧٥

(١١) ٧٧

(١٢) ٩٢-٩٣

(١٣) ١٠٢

(١٤) ١٠٣

(١٥) ١٢٤

(١٦) الغلاف الخلفي للمجموعة القصصية.

في مجموعتها القصصية (الهروب الى آخر الدنيا)
سناء شعلان تكشف عن توجعات الانسان وتشظيات الواقع المهزوز

عمر أبو الهيجاء

القاصة والروائية سناء كامل شعلان من الاسماء الادبية التي استطاعت خلال مسيرتها الابداعية أن تشدَّ إليها الانظار بقوة، وأن يلتفت إليها الناقد العربي ويدرس اعمالها سواء في القصة القصيرة ام الرواية، سناء شعلان هذا الاسم الذي أخذ موقعه الابداعي على خريطة الابداع العربي بقوة وخاصة الساحة الثقافية الاردنية، وقد حظيت النتاجات الابداعية للمبدعة شعلان بالعديد من الدراسات والمتابعات النقدية لتميزها، هذا الى جانب انها اكاديمية ناجحة وتعد ايضا من الاسماء النقدية التي سيكون لها دورٌ مهمٌ في حياتنا الابداعية والنقدية.

فأعمالها الادبية منذ مجاميعها القصصية (الجدار الزجاجي) و(الكابوس) و(احكي لي حكاية) وكذلك روايتها (السقوط في الشمس) التي احتفي بتوقيعها في معرض الكتاب الاخير في الاردن ولاقت هذه الرواية نجاحا كبيرا، والاديبة شعلان حصدت اعمالها القصصية والروائية العديد من الجوائز المحلية والعربية عن جدارة.

مؤخرا صدرت للأديبة سناء شعلان مجموعة قصصية عن نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي في دولة قطر اسمتها (الهروب الى آخر الدنيا)، ضمن مجموعة من القصص القصيرة هي: (لحظة عشق، سعادة الرؤية، باميلا الصغيرة، عروس النيل، دعوة زفاف، الهروب الى آخر الدنيا، دعوة الى الحب والحياة، أنامل ذهبية، عينا خضر، كرنفال الاحزان، الملاك الازرق، الغرفة).

والمتتبع لأعمال الاديبة سناء شعلان يلحظ اشتغالها الدؤوب على نتاجها الادبي سواء في القصة او الرواية، حيث تبرز امكانياتها في السرد من خلال لغتها المشعرنة

وحداثة النص القصصي الذي يواكب تطور القصة القصيرة، وكما تبرزدقة عينها اللاقطة للمشاهدات اليومية التي ترسمها بأدق التفاصيل وتسردها عبر تجليات روحها المشبعة بالطيران لتحلق بنا في فضاءات اكثر اتساعا واكثر جرأة في سكب مخزونها الفكري والمعرفي في سياقات النصوص التي تعكس قدرتها وثقافتها ومخيلتها الخصبة التي تسعى من خلالها الى التقاط شخصياتها المهمشة والمقموعة التي تمثل معظمها هذا الواقع المهزوز والمتشظي، وأحيانا نراها ترسم بلغتها المكثفة صور الحياة عبر شخصيات تواكب عجلة الحياة المسكونة بتناقضات هذا الكون المتلاطم الامواج، وكذل نرى القاصة تكشف في سياقات نصوصها عن المسكوت عنه بجرأة وضمن حبكة قصصية مشغولة ومدروسة تستوقف الدارسين من نقاد وقراء وتجعلهم في حال من الدهشة، وخاصة في قفلات القصص التي لا يتوقعها كل من يطلع عليها.

واحيانا تلجأ القاصة الى توظيف الاساطير والموروث العربي والشعبي في حياكة النصوص لتقدم لنا ادق المعلومات، هذا التوظيف الذي يعد عنصرا أساساً في بناء القصص ويمنح سردها بعدا دلاليا وفنيا وتقنيا ومعرفيا حين توظفه بطريقة تستطيع من خلالها اسقاطه على واقعنا المعيش، ومن ثمة يعكس قدرة القاصة على الامساك بزمام القصَّ والارتقاء به ليكون انموذجا جديدا بعيدا عن النمطية المتعارف عليها في فن القصة.

ففي قصة (الغرفة الخلفية) التي هي اقرب الفانتازيا والتي ترسم فيها حالة الفقدان فقدان الأم لبطلة القصة مما يجعل البطلة في حالة ارباك دائم مما حولها، وتجعلها فاقدة لتوازنها وتسيطر عليها الكوابيس الداخلية، اضافة الى حالة التخيّل التي تصيبها لترى فراشها بلون الدم، وهذا يؤدي إلى تهيؤات بأن ارواح شريرة تسكنها ولجؤها الى العرافة والاعتماد على الخزعبلات والمعتقدات الشعبية في العلاج الى غير ذلك، وتقديمها القرابين والنذور لطرد هذه الارواح، لكنها رغم كل ذلك كانت لاتؤمن بهذه الخزعبلات وترفضها، هي بحاجة الى من يقف الى جانبها ويعينها في وحدتها القاتلة، هذه قصة تقترب من الواقع وتعالج القضايا الانسانية وتقف الى حياة مليئة من هذه الشخصيات التي تعيش دوامة الصراع والهلع والفقدان.

اما قصة (دعوة الى الحب والحياة) تدور فكرتها حول الفقدان، إذ انها الفتاة الشخصية الرئيسية في القصة فقدت حبيبها(الزوج)، وتعيش بعده في حالة التوتر والقلق من هذه الغاصة بالاحزان، إذ كانت تتابع معه قراءة مقالات احد الكتب يوميا، ومن خلال اصرارها اردت ان تقابل هذا الصحفي الذي يدعو الى التفاؤل وخاصة انها تعيش حالة الفقدان، وعندما دخلت عليه الى غرفة نومه مستغربة ذلك حيث وجدته ممددا على السرير الى ان طلب منها نزع الغطاء عنه حيث كانت المفاجأة انه بغير اطراف ذهلت مما رأته، وكان ذلك نتيجة حادث سير مما جعله الانفصال عن زوجته لكي لا تعيش مع انسان عاجز، ضاربة لها معنى للتضحية علما بأنه كان يحب زوجته كثيرا، وأن الحياة لا تتوقف عند هذا الحد، فاتحا لها بوابات الامل والحياة، مما جعلها بعد مغادرتها منزل الصحفي ان تعيد التفكير بنفسها وتخرج من دوامة الاحزان وتنطلق الى الحياة من جديد، هذه قصة تشتبك مع الحياة وتقرأ تفاصيلها اليومية وإن غلبت عليها السوداوية احيانا إلا أنها حالات معاشة ونعيش معها يوميا، أي إنها أي القاصة مشغولة ومنغرسة بهموم الانسان العربي وخاصة المرأة العربية تحاورها عن وتبث اوجاعها وتعاين معاناتها وعذاباتها بدقة واسلوب من الدراما الانسانية الموجعة.

ولا بد من الاشارة، الى ان القاصة سناء شعلان تتمتع بلغة طازجة ملأى بالحيوية، مما جعلها تكتب القصة والرواية بجدارة وبقدرة هائلة على السرد، مصحوبة بالمفارقات معتتمدة فيها على نقد الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، مستمدة ذلك من اهمية الموضوعات وعدالتها التي تعالجها بفنية تنم عن مراس في الكتابة الابداعية.

هذا الى جانب ثقافتها ومعرفتها التي مكنتها من اقتحام مناطق كثيرة ربما تكون غير مألوفة في الادب، اي انها تنبش الكثير عن المسكوت عنه وتعريه بهدف ايصال الفكرة الكامنة في جوانية الاشياء، جوانية الانسان، هذا الانسان المصاب ببرد الروح

وتلوث الواقع المريض، وهذا يظهر جليا في معظم مجموعاتها القصصية وبالذات مجموعتها التي نحن بصددها.

لم اتمكن من معالجة جميع القصص في هذه المجموعة لأنها تصب في بوتقة واحدة هي التمرد على الواقع والكشف عن خبايا النفس البشرية بكل تفاصيلها، قصص تحاكي توجعات المرأة وتوجعات الانسان وتكشف ايضا عن جراحات كثيرة في جسدة الأمة.

هوامش البحث:

سناء شعلان: الهروب إلى آخر الدنيا، ط١، قطر، الدوحة، ٢٠٠٦.

سناء الشعلان قلم يمطر حكايا
الحرمان سوار يطوق قصص تعج بالحياة

نهلة الجمزاوي

في أرض الحكايا تقف مذهولا لتصدق ما ظنته سناء في طفولتها أن هناك أرضا للحكايا، لتجد نفسك في غابة خصبة خضراء تعج بالحكايا الغريبة القريبة.. اذ تأخذك الى عالم ألف ليلة وليلة الحالم وتطوح بك لتزجك في أزقة الواقع اليومي المعاش بكل تفاصيله وعبر قلم تنساب منه الحكايا بسلاسة حبات المطر، اذ تجد نفسك في عالم من الإثارة والدهشة أمام بساطة الحكاية وقربها الى نفسك حتى لتحسب أنك عشتها يوما ثم سرعان ما تنزلق من بين يديك الحكاية لتقع في شرك حكاية أخرى تشبهك أو تشبه جارك أو صديقك أو فيها بعض من ملامح حيك وبلدتك.

ما قصدته هنا أن سناء استطاعت أن تنغمس في الواقع النفسي والإجتماعي العربي حد التفاصيل لتخرج بقصص ملونة مثقلة بعذابات القهر والحرمان للنفس البشرية.

لم تكن سداسية الحرمان في مجموعتها القصصية أرض الحكايا وحدها تعبر عن "الحرمان من الحاجات الإنسانية الأساسية المهمشة" بل إن همّ الحرمان جاء ليطوق قصصها كسوار لا تحجبه التورية أو محاولة الإلتفاف على شكل القصة أومضمونها.. المغاير فيما طرحت سداسية الحرمان أن بطل القصة كان رجلا والرجل حسب مجتمعنا له الحق في اطلاق العنان لرغباته الإنسانية الى أقصى حدّ، وكم ظلم الرجل في المبالغة عند معالجة هذه القضية أدبيا أوبحثيا من قبل أقلام لا حصر لها عددا وزمنا، ذلك لأن المعروف والمتفق عليه أن الحرمان قضية تتعلق بالمرأة فحسب.

معالجة المسكوت عنه في سداسية الحرمان جاء فعلا بالجديد الذي ينصف هذا الكائن المسكين الذي طالما نشهر أقلامنا في وجهه على أنه المتربع على عرش لذات الحياة الإنسانية، اذ تطيح به سناء لتضعه على أرض الواقع وتكشف عن حقيقة أمره

وتسلط الضوء عبر مشاهدات درامية عن مكنونات نفسه التائقة الى الحياة والمعبأة بالفراغ والحرمان، ذاك الحرمان الذي كثيرا ما تأبى عليه رجولته التعبير عنه.. وعبر صور وأشكالاً كثيرة يعج بها مجتمعنا تجعل من الحرمان وحشا يقود الإنسان أحيانا الى الجريمة والعنف أو يتركه حطاما انسانيا لا يدرك مصابه أحد، فمن الرجل الأسطوري في الجزيرة الى فتى الصالون الواقعي المعاش ترتسم صورة الحرمان جلية بين السرد والموج فتقول: "يعزف بيديه على أنوثة الزبونة كما يعزف الموسيقار على آلته الأثيرة يتخيل الزبونة امرأته هو بالذات يخلق وجلاتها وألوانها كما يشتهي هو بالذات، يتركها آلهة للجمال، تطير الزبونة فرحا ورضا بما فعل وتنقده اكرامية سخية لتطير الى حضن رجل ما، ويبقى في فوضى أنوثتها المغادرة"

في أكاذيب البحر والنوارس تجعل المرأة شريكا في الحرمان وضحية أيضا فتبدأ قصة بطلتها بالعبارة الجازمة: "حرام أن تعشق حرام أن تشتهي" هذا هو الدرس الأول الذي لقنه لصبية الطائفة عندما كان معلما طفلا".

ثم يأخذ الحرمان أشكال مختلفة في قصص المجموعة ليتمثل في كل شرائح المجتمع طفلا وامرأة، أفرادا وشعوبا، ويتجلى بصورة كاريكاتورية ساخرة في قصة "الباب المفتوح"

عندما أخذتنا لمشهد من ألف ليلة وليلة لترسم صورة السلطان السمين ذي الجواري الحسان حين أمر باعدام طفل حلم بشرب الحليب الذي تستحم به جواري السلطان.. اذن هو وجه آخر من وجوه الحرمان حيث الفقر الذي تنتجه الظروف السياسية والطبقية حيث مسخ الإنسان وتحويله الى شيء مجرد من الحاجات الطبيعية التي فطر عليها...

في الجدار الزجاجي يتجلى الحرمان بأقسى صوره عند فصل الطفل عن أمه فيكون جدار النافذة الزجاجي للسيارة التي أقلت أمه عند الرحيل هو السبب الأول في تعرفه على ملامح الحرمان، تقول: "جدار زجاجي رقيق كما رقاقة كنافة هو أول من أذاقه

الحرمان"، ثم ترسم سناء صورة واقعية لمأساة يعيشها آلاف الأطفال في مجتمعنا ممن يقعون فريسة فقدان الأم والحياة في ظل زوجة الأب الظالمة حد الإجرام دون عين اجتماعية تترصد لهذه المشاهدات لتنقذ أطفالا أبرياء يلاقون عبر بيوت مسقوفة محترمة ما لا يلقاه سجين سياسي في معتقل العدو.. هنا تسلط سناء ضوء قلمها على مشهد من مشاهد تلك المأساة الإجتماعية لترسم عذابات طفلين عايشا ذل الأم واقصائها قسرا عن حياتهما لإحلال زوجة الأب الغليظة المتوحشة لتذيقهما ألوانا من الذل والحرمان.

الزجاج هنا حاجز منيع لكنه يشف عما خلفه، وهنا تأتي فلسفة "الزجاج" كونه حاجزا فاصلا لكنه يكشف عن كل ما يدور حوله.. مما يعمق الشعور بالحرمان ويزيد من حدة العذاب أن يرى الإنسان ما هو محروم منه أمام ناظريه.. وتتعدد صور الجدار الزجاجي ليأخذ أشكالا متعددة فيصبح سجنا له عندما تحبسه زوجة أبيه بين زجاج النافذة وقضبانه الحديدية ليفصله عن أخته عيشه وهو يشاهد تعذيبها على يد زوجة أبيه وعن الأطفال الذين يمارسون حياتهم الطبيعية باللعب في الحارة، كما هو حاجز يفصله عن أخوته من ابيه الذين يرفلون في ثياب الطفولة المكللة بالعناية والدلال كما يحول دون ايصال شكواه الى أبيه، تقول: "بقي الجدار الزجاجي عملاقا لحرمه من أبيه وأمه ومن طفولته التي تفر ببطء... "في كل ليلة يحلم بأنه حطم ذلك الحائط الزجاجي الملعون ".

هنا يبدأ في مقاومة حائطه الزجاجي بالحلم بتحطيمه خاصة بعدما شعر بعجزه الشديد حيال انقاذ أخته التي أحرقت نفسها في محاولة للخلاص.

الزجاج مرة أخرى يتمثل في صندوق المستشفى التي وضعت به عيشة للعزل يقف أمام رغبته في لمسها وتقبيلها ليشكل حاجزا جديدا أمام رغباته ومصدرا لتعميق ألمه ومعززا لفكرة هروبه الى خارج سجن زوجة أبيه.

وبعد الهرب في محاولة للخلاص يتجلى الجدار الزجاجي مرة أخرى ليفصله عن الدفء وأسباب الحياة وهو يرقد محاولا التماس الدفء ملتصقا بنافذة صاحب العمل

ليموت متجمدا حالما بأمه وبالدفءخلف الجدار الزجاجي الذي حال في النهاية بينه وبين الحياة.

اذا هي رحلة المعاناة والحرمان تتمثل في فصل الإنسان عن رغباته وحاجاته هي في مرمى نظره ورؤيته مجسدة ذلك في "الجدار الزجاجي " الذي يعمق الحرمان ويزيد من الشعور بالظلم.

في ملك القلوب حيث محاولة اللجوء الى السحر لفك طلاسم مصدر الألم لنكتشف ببساطة أنه الحرمان ثانية وأن الحب هو التعويذة السحرية الوحيدة للتغلب عليه وهنا دخول بطريقة شفيفة الى النفس البشرة للبحث في مكامنها والوقوف على احتياجاتها ببساطة ويسر ودون تعقيد..

"ذاب ملك القلوب سعادة وأورقت القلوب عشقا وسعادة وكتب في سفر السحر الأعظم كلمات حب سحرية جديدة"

في "البلورة" تعود سناء لرسم صور أخرى من صور الحرمان حيث العلاقة بالوطن وبالآخر المتمثلة بالحرمان من الحرية حرية التواصل مع الحبيبة حرية التعبير عن رأيه حرية الرفض لفكرة الحرمان ذاتها

"حرم من كل شيء، بداية حرم من حنان اسمه أم وأب فيما بعد حرم من حنان التي أحبها بقدر حب الأصداف للبحر ابتعد عن حبيبته البحر لكنه بقي ما بقي يحمل في داخل صدفته صوت هديرها ورائحة ملوحتها.. "

"فيما بعد سجن لأنه قال "لا للحرمان" كان غريبا في وطنه وعدوا في سجن الخذلان"

مرة أخرى يعود الزجاج ليمثل قيدا على البطل من خلال البلورة الزجاجية السحرية التي يستخدمها ضابط المخابرات ليراقب البطل ويحاصر حريته وكما وقف الحائط الزجاجي حائلاً بين الطفل ورغباته في قصة الحائط الزجاجي وقفت البلورة حائلا بين الرجل وحريته وسببا لمعاناته ليتحول من سجن الوطن الى سجن أضيق هو سجن البلورة الأكثر ضيقا ومحاصرة من السجن الذي ضم جسده فالبلورة تحاصر روحه التائقة

الى الحرية "وأصبح سجين البلورة، كان يعرف أن كل كلمة يقولهـــا تنقـــل إلـــيهم... " اذا حاول التخلص من سلطة البلورة فلم يفلح الا بالإنتحار.. ثم تتوالى التداعيات.. ليكتـــشف الضابط صاحب البلورة أنه يقع أسير بلورة أكبر مما يقوده للإنتحار أيضا، اذا هو المـــوت يعود من جديد كصيغة للرد وليعبر عن ضعف صاحبه أمام الحائط الزجاجي الحائل دونه والحياة.

تتناسل الحكايات بأشكالها المختلفة وتنطلق راكضة في "أرض الحكايـــا "وتتفـــنن سناء في رسم صور وأشكال لأبطال أخرجتهم من قلب الأرض وأسرجتهم خيول الخرافة لتعود بهم منكسي الرؤوس أمام سطوة الواقع على الإنسان لتخرج بهـــم محملـــين بعنـــاء بحثهم الدؤوب عن حقهم الفطري في الحياة محاولين فض سوار الحرمان الـــذي يطـــوق أعناقهم.

هوامش البحث:

سناء شعلان: أرض الحكايا، ط١، قطر، الدوحة، ٢٠٠٦.

الملاحق

سناء الشعلان في سطور

سناء الشعلان بطاقة تواصلية:

١. البريد الإلكتروني: **selenapollo@hotmail.com**
٢. العنوان البريدي: المملكة الأردنيّة الهاشميّة، عمّان الرّمز البريدي: (١١٩٤٢)، ص.ب (١٣١٨٦)
٣. الفاكس ٠٠٩٦٢٦٥٣٠٠٢٤٥
٤. الخلوي الشخصي:٠٠٩٦٢٧٩٥٣٣٦٦٠٩
٥. رابط الأعمال المشتركة للأدباء الفلسطينيين الشباب:.**Adab.alqudsnet.com**
٦. موقعي:

www.daralkashkol.com

٧. عنواني على الفيس بوك: **sanaa shalan**
٨. عنوان "جريدتي الإبداعية" على ومض للتوزيع والنشر الإلكتروني :
www.wammdh.com

الشهادات العلمية:

١.حاصلة على درجة الدّكتوراه في اللّغة العربيّة من الجامعة الأردنيّة بتقدير امتياز عام ٢٠٠٦. .

٢.حاصلة على درجة الماجستير في الأدب الحديث من الجامعة الأردنيّة بتقدير امتياز عام ٢٠٠٣.
٣.حاصلة على درجة البكالوريوس في اللّغة العربيّة من جامعة اليرموك بتقدير امتياز عام ١٩٩٨.

العضويات الأدبية والثقافية:

١. عضو في رابطة الكتّاب الأردنيّين.
٢. عضو في اتّحاد الكتّاب العرب.
٣. عضو في أسرة أدباء المستقبل.
٤. عضو في ملتقى الكرك الثقافي.
٥. عضو في النّادي الثّقافي في الجامعة الأردنيّة.
٦. عضو فخري في دار ناجي نعمان للثقافة.
٧. عضو في دارة المشرق للفكر والثقافة.
٨. عضو في رابطة الأدباء العرب.
٩. عضو شرف فخري في المركز المتوسطي للدراسات والأبحاث.
١٠. عضو في جمعية المترجمين واللغويين العرب" واتا".
١١. عضو هيئة تحرير ضفاف الدجلتين العليا.
١٢. عضو مؤآزر في المعهد الدولي لتضامن النساء.
١٣. عضو في جمعية النقّاد الأردنيين.
١٤. عضو في المنظمة العربية للإعلام الثقافي الإلكتروني.
١٥. عضو في رابطة الأدباء العرب.
١٦. عضو هيئة استشارية عليا في وكالة أنباء عرار بوابة الثقافة العربية.
١٧. عضو فخري في جمعية المترجمين واللغويين المصريين.
١٨. عضو في جمعية الأنوار الإنسانية المستقلة.
١٩. عضو في المجلس العالمي للصحافة.
٢٠. عضو الهيئة الاستشارية لمجلة المجتمع التربوي.
٢١. عضو في جمعية الأخوة الأردنية الفلسطينية.
٢٢. عضو هيئة تحرير في مجلة بلسم الصحة والجمال.
٢٣. عضو هيئة تحرير "مرايا من المهجر".
٢٤. عضو هيئة استشارية في مجلة الجسرة الثقافية.
٢٥. عضو هيئة إدارية في دارة المشرق للفكر والثقافة.
٢٦. عضو تحكيم ومقررة جائزة لعديد من المسابقات الإبداعية والثقافية المحلية والعربية.
٢٧. عضو في الهيئة العلمية الاستشارية لملتقى السّرد المغاربي- قسم الأدب العربي، جامعة سكيكدة، الجزائر.

الوظائف التي شغلتها:

١. دكتورة في الجامعة الأردنية- مركز اللغات .
٢. محاضر متفرغ لتدريس العربية لغير الناطقين بها في الجامعة الأردنية- مركز اللغات.
٣. محاضر غير متفرّغ في الجامعة الأردنيّة – مركز اللّغات .
٤. محاضر غير متفرّغ في قسم اللّغة العربيّة – الجامعة الأردنيّة.
٥. معلمة للغة العربية للمراحل الأساسية العليا لمدة سبع سنوات.
٦. معلمة للدراما الهادفة للطلبة الموهوبين لمدة أربع سنوات.
٧. مراسلة لمجلة الجسرة الثقافية في قطر.
٨. لها عامود أسبوعي ثابت في صحيفة الدستور الأردنية.
٩. لها عامود أسبوعي ثابت في صحيفة أبعاد متوسطية المغربية.
١٠. أمين عام لجائزة مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع للعام ٢٠٠٩.
١١. لها عامود ثابت في صحيفة الرائد السودانية.
١٢. لها عامود ثابت في مجلة أصداء الفلكية في الإمارات العربية المتحدة.
١٣. لها عامود ثابت في مجلة رؤى السعودية.
١٤. لها عامود ثابت في مجلة الحكمة العراقية.
١٥. ممثلة منظمة النسوة العالمية في الأردن.
١٦. مراسلة لمجلة النجوم،وصحيفة الأنوار والتلغراف الناطقات بالعربية في سدني/استراليا.
١٧. لها عامود ثابت في صحيفة التلغراف في سيدني/استراليا.
١٨. لها عامود ثابت في صحيفة حق العودة الفلسطينية.
١٩. لها عامود ثابت في صحيفتي بناة الوطن والمقاول الأردني الأردنيتين.
٢٠. ممثلة مؤسسة "جولدن دزرت" **Golden desert Foundation** "السويدية في الشرق الأوسط.

الجوائز الأدبية والإبداعية التي حقّقتها:

١. جائزة أحمد بوزفور للقصة القصيرة في دورتها التاسعة/ الجائزة الأولى عن قصة "تقاسيم" للعام ٢٠١١، جمعية النّجم الأحمر للتربية والثقافة والتنمية الاجتماعية بمشروع بلقصيري،المغرب.
٢. جائزة معبر المضيق في دورتها الرابعة في حقل القصة القصيرة/ الجائزة الأولى عن قصة" حيث البحر لا يصلّي" للعام ٢٠١١، مؤسسة ثقافة ومجتمع الإسبانيّة، بالتعاون مع إدارة قصر الحمراء وخنيراليف ومؤسسة البيسين وجمعية اليونسكو من أجل النّهوض بالآداب.
٣. جائزة مهرجان فيلادلفيا التاسع للمسرح الجامعي العربي،أحسن نص مسرحي عن مسرحية"يحكى أنّ" للعام ٢٠١٠.

٤. جائزة الشيخ محمد صالح باشراحيل للإبداع الثقافي العالمية في دورتها الثالثة في حقل الرواية والقصة القصيرة عن مجمل إبداعاتي الروائية والقصصية، للعام ٢٠١٠.
٥. جائزة الكاتب الشّاب/مؤسسة عبد المحسن قطان، الجائزة التشجيعية في حقل المسرح عن مسرحيتها "البحث عن فريزة" للعام ٢٠٠٩.
٦. جائزة بصيرا الثامنة" شهداء الثورة" في القصة القصيرة، الأردن، عن قصة " المفصّل في تاريخ ابن مهزوم وما جادَتْ به العلوم " للعام ٢٠٠٩.
٧. جائزة ساقية الصاوي الإبداعية في القصة القصيرة ،القاهرة ،مصر،عن قصة" جالاتيا مرة أخرى" للعام ٢٠٠٩.
٨. جائزة أدب العشق لوكالة سفنكس للترجمة والنشر، القاهرة، مصر، عن قصة" نفس أمّارة بالعشق" للعام ٢٠٠٩
٩. جائزة شرحبيل بن حسنة للعام ٢٠٠٨ للإبداع، بلدية إربد، الأردن، الجائزة الأولى،حقل قصة الأطفال عن قصة " زرياب" للعام ٢٠٠٨.
١٠. جائزة جمعية جدة للثقافة والفنون/ وزارة الثقافة في جدة/السعودية في دورتها للعام ٢٠٠٨ للمسرح بالجائزة الأولى عن مسرحية" دعوة على العشاء" للعام ٢٠٠٨.
١١. جائزة مجلة ملامح ثقافية في حقل المجموعة القصصية المخطوطة عن مجموعة" عام النّمل" للعام ٢٠٠٨.
١٢. جائزة " باسم حبّي لكَ لكتابة أفضل رسالة حبّ، الجائزة الأولى عن رسالة بعنوان" باسم حبّي لكَ " للعام ٢٠٠٨.
١٣. جائزة أنجال هزّاع آل نهيان لأدب الأطفال/حقل قصة الأطفال في دورتها العاشرة عن قصة "صاحب القلب الذهبي" للعام ٢٠٠٧.
١٤. جائزة الحارث بن عمير الأزدي للإبداع في دورتها السادسة بالجائزة الأولى في حقل القصة القصيرة عن قصة" حكاية لكلّ الحكايات" للعام ٢٠٠٧م.
١٥. جائزة جامعة الهاشمية لكتابة النص المسرحي،الجائزة الأولى عن المسرحية المخطوطة " يُحكى أنّ" للعام ٢٠٠٧،
١٦. جائزة الكاتب الشّاب/مؤسسة عبد المحسن قطان، الجائزة الأولى عن المجموعة القصصية " عينا خضر" للعام ٢٠٠٦.
١٧. جائزة الناصر صلاح الدين الأيوبي في دورتها الثالثة بالجائزة الأولى عن أحسن نص مسرحي عن مسرحية "ضيوف المساء" للعام ٢٠٠٦.
١٨. جائزة جمعية مكافحة إطلاق العيارات النارية بالجائزة الأولى عن قصة "رسالة عاجلة" للعام ٢٠٠٦م.
١٩. جائزة الشارقة للإبداع العربي عن مجموعتها القصصية "الكابوس"، المركز الأول للعام ٢٠٠٦.

٢٠. جائزة دار ناجي نعمان للثقافة عن السيرة الغيرية للأطفال بعنوان (زرياب) للعام ٢٠٠٦.
٢١. جائزة الجامعة الأردنية بالمركز الأول بلقب مسرحي الجامعة عن أحسن نص مسرحي (ستة في سرداب) للعام ٢٠٠٦.
٢٢. جائزة ساقية الصاوي في القصة القصيرة عن قصتها" الغرفة الخلفية" للعام ٢٠٠٦.
٢٣. جائزة البجراوية لأحسن بحث علمي للعام ٢٠٠٥ عن بحث بعنوان "مقاربة بين رسالة الغفران للمعرّي والكوميديا الإلهية لدانتي".
٢٤. درع رئيس الجامعة الأردنية للطالب المميز أكاديمياً وإبداعياً للعام ٢٠٠٥.
٢٥. جائزة الناصر صلاح الدين الأيوبي في دورتها الثانية عن المجموعة القصصية "أرض الحكايا" للعام ٢٠٠٥.
٢٦. جائزة الدكتورة سعاد الصباح في القصة القصيرة عن مجموعتها القصصية "احكِ لي حكاية" للعام ٢٠٠٥.
٢٧. جائزة الدولة للإبداع الشبابي في القصة القصيرة للعام ٢٠٠٥.
٢٨. جائزة لقب قاصة الجامعات الأردنية عن قصة "حكاية" للعام ٢٠٠٥.
٢٩. جائزة المسابقة الثقافية + الدرع الثقافي لرئيس الجامعة للعام ٢٠٠٥.
٣٠. جائزة الناصر صلاح الدين الأيوبي عن رواية "السقوط في الشمس" للعام ٢٠٠٥.
٣١. جائزة أدباء المستقبل عن قصة "سداسية الحرمان" للعام ٢٠٠٥.
٣٢. جائزة رابطة الأدب الإسلامي للقصة القصيرة عن قصة " عينا خضر" للعام ٢٠٠٥.
٣٣. جائزة ولقب الجامعة الأردنية في حقل القصة القصيرة عن قصة" الحكاية" للعام ٢٠٠٤.
٣٤. جائزة ولقب الجامعة الأردنية في حقل الخاطرة عن خاطرة" إليكَ" للعام ٢٠٠٤.
٣٥. جائزة ولقب الجامعة الأردنية في حقل نهاية القصة القصيرة عن قصة " حدث ذات مساء" للعام ٢٠٠٤.
٣٦. جائزة قسم اللغة العربية/ الجامعة الأدرنية في القصة القصيرة عن قصة "كرنفال الأحزان" للعام ٢٠٠٤.
٣٧. جائزة الدولة للإبداع الشبابي في القصة القصيرة للعام ٢٠٠٤.
٣٨. جائزة أدباء المستقبل للقصة القصيرة عن قصة "احكِ لي حكاية" للعام ٢٠٠١.

الاستحقاقات:

١.درع " النّجوم" للتميز الإبداعي والإعلامي من مجموعة صحف ومجلات: النجوم والتلغراف والأنوار للصحافة للعام ٢٠١٠ من سيدني/استراليا.
٢.درع الجامعة الأردنية لعضو هيئة التدريس المتميّز إبداعياً وأكاديمياً للعام ٢٠٠٩، ضمن حفل حصاد عمادة البحث العلمي.
٣.حاصلة على لقب " واحدة من أنجح ٦٠ امرأة عربية للعام ٢٠٠٨" ضمن الاستفتاء العربي الذي أجرته مجلة " سيدتي" الصادرة باللغة العربية واللغة الانجليزية.
٤.درع الجامعة الأردنية لعضو هيئة التدريس المتميّز إبداعياً وأكاديمياً للعام ٢٠٠٧، ضمن حفل حصاد عمادة البحث العلمي.
٥.درع الجامعة الأردنية لطالب الدراسات المتميز إبداعياً وأكاديمياً للعام ٢٠٠٦، ضمن حفل حصاد عمادة البحث العلمي.
٦.درع رئيس الجامعة الأردنية للطالب المميز أكاديمياً وإبداعياً للعام ٢٠٠٥.

المؤتمرات:

١. المؤتمر الفرانكوفوني الأردني الدولي الثاني" تلقي ألف ليلة وليلة في حقول العلوم الإنسانية عالميًّا"، المشاركة بورقة عمل بعنوان " توظيف ألف ليلة وليلة في مسرحية"الملك هو الملك" لسعد الله ونّوس"، جامعة آل البيت،الأردن،٢٠١١.
٢. مهرجان أهل البحر للعام ٢٠١٠،مشاركة حضور فعاليات، تنظيم جماعة أهل البحر الثقافية الرياضية، اللاذقية، سوريا، ٢٠١٠.
٣. مؤتمر كلاويز في دورته الـ ١٤،مشاركة بورقة عمل بعنوان:" الفنتازيا رداءً للتثوير في التجربة القصصية عند محيي الدين زنكنة " وزارة الثقافة في السليمانية، للعام ٢٠١٠.
٤. مؤتمر "المدائن الأولى:أرخبيل مفرد باستعارات شتّى"،حلقة الفكر العربي،فاس،المغرب، المشاركة بورقة عمل بعنوان" الألم بطلٌ في رواية "معذبتي" لبنسالم حميّش"للعام ٢٠١٠.
٥. مؤتمر دهوك الثقافي الثالث في كردستان العراق،والمشاركة بورقة عمل بعنوان" تجربتي مع كتابة القصة القصيرة+ مشاركة قصصية" للعام ٢٠١٠.
٦. المؤتمر الأول لمعلمي اللغة العربية في استراليا،الضيف العام للمؤتمر،والمشاركة بورقة عمل بعنوان " المعلم عرّاب اللغة العربية الأخير" للعام ٢٠١٠.
٧. مؤتمر كلاويز في دورته الـ١٣، مشاركة بورقة عمل "نفس أمّارة بالعشق"، وزارة الثقافة في السليمانية، للعام ٢٠٠٩.

٨. مؤتمر" مئوية علي الدوعاجي" مشاركة بورقة عمل "علي الدوعاجي ساخراً"، اتحاد الكتاب التونسيين، تونس، للعام ٢٠٠٩
٩. مؤتمر " الرواية في الأردن " المشاركة بورقة عمل "العوالم الفنتازية في روايات غسان العلي: رواية أهرميان أنموذجاً"، أمانة عمان الكبرى، بيت الفن، الأردن، عمان، ٢٠٠٨.
١٠. مؤتمر " البحر والمقاومة في دورته الثالثة" ،مشاركة بورقة عمل " "سيرة مولانا الماء"، وزارة الإعلام السورية بالشراكة مع أسرة مهرجان البحر، بانياس، اللاذقية، سوريا، ٢٠٠٨.
١١. مؤتمر "القصة القصيرة في الوقت الحاضر" البطل الهامشي في قصص زياد أبو لبن"مشاركة بورقة عمل، جمعية النقّاد الأردنيين ووزارة الثقافة الأردنية،آب ٢٠٠٨.
١٢. مؤتمر "السّرد العربي المعاصر في مشهد العالمية"، مشاركة بورقة عمل " الفنتازيا في الرواية والقصة القصيرة العربية"، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة للعام ٢٠٠٦.
١٣. مؤتمر "المرأة المبدعة" للعام ٢٠٠٥، مشاركة بورقة عمل" بين دانتي وأبي العلاء المعري" السودان، اتحاد المرأة السودانية.
١٤. مؤتمر "المشهد الروائي في الأردن على مشارف القرن الحادي والعشرين: ورقة عمل"البنية الحكائية في رواية عبد الناصر رزق" ٢٠٠٤، جامعة آل البيت.

تأليف مسرحيات وإخراج:

١.تأليف مسرحية" يحُكى أنّ" ،٢٠٠٩
٢.تأليف مسرحية "٦ في سرداب"، ٢٠٠٦.
٣.إعادة تأليف وسيناريو وإخراج مسرحية "المقامة المضيرية" ، مسرحية تعليمية، ٢٠٠٣.
٤. تأليف وإخراج مسرحية "عيسى بن هشام مرة أخرى"، مسرحية تعليمية، ٢٠٠٢.
٥. تأليف وإخراج مسرحية "العروس المثالية"، مسرحية كوميدية هادفة، ٢٠٠٢.
٦. تأليف وإخراج مسرحية " الأمير السعيد"، مسرحية أطفال،٢٠٠٠.
٧. تأليف وإخراج مسرحية "أرض القواعد"، مسرحية تعليمية هادفة، ٢٠٠٠.
٨. تأليف وإخراج مسرحية من غير واسطة، مسرحية كوميدية هادفة، ٢٠٠٠.

المسرحيات الممثّلة:

١.مسرحية" يحكى أنّ" مثلت في العام ٢٠١٠، من فرقة مختبر المسرح الجامعي في الجامعة الهاشمية،الأردن،إخراج عبد الصمد البصول.وعرضت في مهرجان فيلادلفيا التاسع للمسرح العربي،وفازت بجائزة أحسن نص مسرحي.

الإنتاجات الأدبيّة المطبوعة:

١- الكتب النقدية المخصّصة:

١. المشاركة بفصل بعنوان" البطل في قصص زياد أبو لبن" في كتاب" القصة القصيرة في الوقت الراهن"الصادر عن دار أزمنة للنشر والتوزيع بدعم من وزارة الثقافة الأردنية،الأردن،٢٠١١.

٢. المشاركة بفصل بعنوان **"الذين لايموتون" في كتاب المبدع الرّاحل محيي الدين زنكنه بأقلام أصدقائه**،٢٠١٠، الصادر عن دار سردم للطباعة والنشر،السليمانية، العراق.

٣.المشاركة بفصل بعنوان "الفنتازيا رداءً للتثوير في التجربة القصصية عند محيي الدين زنكنة" في كتاب نقدي بعنوان"نظرات نقدية في عالم محيي الدين زنكنة الإبداعي"٢٠١٠، صادر عن مؤسسة كلاويز ضمن منشوراتها لمهرجان كلاويز في دورته الرابع عشرة.

٤.المشاركة بفصل بعنوان " شهادة إبداعية للأديبة الأردنية سناء شعلان" في كتاب " دراسات نقدية عن الأدب الكردي"٢٠١٠،صادر عن منشورات اتحاد الأدباء الكرد، دهوك، كردستان العراق.

٥.كتاب نقدي بعنوان" الأسطورة في روايات نجيب محفوظ" ٢٠٠٦،صادرة عن نادي الجسرة الثقافي/قطر.

٦.طبعة ثانية من كتاب" السّرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن١٩٧٠-٢٠٠٢م، ٢٠٠٦صادر عن نادي الجسرة الثقافي/ قطر.

٧.المشاركة في فصل إبداعي في مؤلّف جماعي في إطار سلسلة" الثقافة بالمجان من دار نعمان للثقافة"،٢٠٠٦، صادر عن دار نعمان للثقافة.

٨.كتاب نقدي بعنوان "السّرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن١٩٧٠-٢٠٠٢م" ٢٠٠٤، من إصدارات وزارة الثقافة الأردنية.

٢- الكتب:

١.كتاب بعنوان "دور جلالة الملك في مكافحة الإرهاب:تفجيرات عمان في قصص" صادر عن دار الخليج-عمان ٢٠٠٦م.

٣- الكتب المنهجيّة:

١.كتاب بعنوان" تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها"،كتاب مشترك مع مجموعة من المؤلفين،من منشورات الجامعة الأردنية،الأردن،٢٠١١.

٤- الانتاجات الإبداعية:

١.مجموعة قصصية بعنوان"تراتيل الماء"٢٠١٠، صادرة عن وزارة الثقافة الأردنية ومؤسسة الوراق للنشر والتوزيع/ الأردن.
٢.مجموعة قصصية مشتركة مع قاصين عرب بعنوان" في العشق" ٢٠٠٩،صادرة عن وكالة سفنكس للترجمة والنشر/ مصر.
٣.مجموعة قصصية مشتركة مع قاصين أردنيين بعنوان" مختارات من القصة الأردنية" ٢٠٠٨، صادرة عن وزارة الثقافة الأردنية/ الأردن.
٤.مجموعة قصصية بعنوان " رسالة إلى الإله" ٢٠٠٩، صادرة عن دار الآداب اللبنانية بدعم من مؤسسة قطان.
٥.مجموعة قصصية بعنوان " أرض الحكايا" ٢٠٠٦، صادرة عن نادي الجسرة الثقافي/قطر.
٦.مجموعة قصصية بعنوان " مقامات الاحتراق" ٢٠٠٦، صادرة عن نادي الجسرة الثقافي/قطر.
٧.مجموعة قصصية بعنوان " ناسك الصومعة" ٢٠٠٦، صادرة عن نادي الجسرة الثقافي/قطر.
٨.مجموعة قصصية بعنوان "قافلة العطش"، ٢٠٠٦، صادرة عن أمانة عمان الكبرى.
٩.مجموعة قصصية بعنوان "الكابوس" صادرة عن أمانة جائزة الشارقة للإبداع العربية للعام ٢٠٠٦.
١٠. مجموعة قصصية بعنوان" الهروب إلى آخر الدنيا" ٢٠٠٦، صادرة عن نادي الجسرة الثقافي/قطر.
١١. مجموعة قصصية بعنوان" مذكرات رضيعة" ٢٠٠٦،صادرة عن نادي الجسرة الثقافي/قطر.
١٢. طبعة ثانية من رواية "السقوط في الشمس"، ٢٠٠٦، صادرة عن دار الوراق-عمان.
١٣. مجموعة قصصيّة بعنوان "الجدار الزجاجي" صادرة عن عمادة البحث العلمي-الجامعة الأردنية ٢٠٠٥م.
١٤. رواية بعنوان "السّقوط في الشّمس"، ٢٠٠٤م، صادرة عن أمانة عمان الكبرى.
١٥. مجموعة من القصص والدّراسات والمقالات في الصّحافة الأردنيّة والعربيّة.

٥- الانتاجات الإبداعية للأطفال:

١.قصة للأطفال بعنوان " زرياب: معلّم الناس والمروءة" ٢٠٠٩م،طبعة ثانية، صادرة عن وزارة الثقافة الأردنية/ الأردن.

٢.قصة للأطفال بعنوان " هارون الرشيد: الخليفة العابد المجاهد " ٢٠٠٨م،صادرة عن نادي الجسرة الثقافي/ قطر.
٣.قصة للأطفال بعنوان " الخليل بن أحمد الفراهيدي:أبو العروض والنحو العربي" ٢٠٠٨م،صادرة عن نادي الجسرة الثقافي/ قطر.
٤. قصة للأطفال بعنوان " ابن تيمية: شيخ الإسلام ومحيي السّنّة " ٢٠٠٨م،صادرة عن نادي الجسرة الثقافي/ قطر.
٥.قصة للأطفال بعنوان " الليث بن سعد: الإمام المتصدّق " ٢٠٠٨م،صادرة عن نادي الجسرة الثقافي/ قطر.
٦. قصة للأطفال بعنوان " العزّ بن عبد السّلام: سلطان العلماء وبائع الملوك" ٢٠٠٧م،صادرة عن نادي الجسرة الثقافي/ قطر.
٧. قصة للأطفال بعنوان " عبّاس بن فرناس:حكيم الأندلس" ٢٠٠٧م،صادرة عن نادي الجسرة الثقافي/ قطر.
٨. قصة للأطفال بعنوان " زرياب: معلّم الناس والمروءة" ٢٠٠٧م،صادرة عن نادي الجسرة الثقافي/ قطر.
٩.قصة للاطفال بعنوان " صاحب القلب الذهبي" ٢٠٠٧م، صادرة عن مؤسسة جائزة أنجال هزّاع بن زايد آل نهيان لأدب الطفل.

الدراسات المتخصصة عن إبداع سناء الشعلان:

١. رسالة ماجستير بعنوان "النزوع الأسطوري في قصص سناء الشعلان:دراسة نقدية أسطورية"،أعدّتها الباحثة وناسه مسعود علي كحيلي،بإشراف الدكتور وليد بوعديلة، قسم اللغة العربية،تخصص أدب مقارن،جامعة سكيكدة،عام ٢٠١٠.
٢. ملف كامل عن تجربة سناء الشعلان الإبداعية بعنوان:" سناء شعلان حالة إبداعية شبابية تشكلّ ظاهرة استثنائية" في مجلة الجسرة، العدد١٩ صيف عام ٢٠٠٧، صادر عن نادي الحسرة الثقافي الاجتماعي في قطر،وشارك فيه عدد كبير من النقاد والأدباء العرب.
٣.فصل عن تجربة سناء الشعلان الإبداعيّة في كتاب "لقاءات تحت أشعة الحروف المشرفة" للإعلامي سردار زنكنة، منشورات اتحاد أدباء كورد، فرع كركوك،العراق،٢٠١١.
٤.عدد كبير من المقالات في المجالات والصحف والدوريات والمواقع الإلكترونية عن تجربة الشعلان الإبداعية والأكاديمية.

سيرة علمية للدكتور غنام محمد خضر

د. غنام محمد خضر

- **مواليد الموصل ١٩٧٩**

الشهادات التي حصل عليها:

- حاصل على شهادة البكالوريوس في اللغة العربية وآدابها من كلية التربية / جامعة الموصل عام ٢٠٠٢م.
- حاصل على شهادة الماجستير في الأدب الحديث/ كلية التربية / جامعة الموصل عام ٢٠٠٥م.
- حاصل على شهادة الدكتوراه فلسفة في الأدب الحديث /كلية التربية/ جامعة تكريت عام ٢٠٠٩م.

مكان العمل:

- عمل مدرساً للأدب الحديث في كلية التربية/ جامعة الموصل ٢٠٠٦/٢٠١٠
- يعمل حالياً مدرساً للأدب الحديث في /كلية التربية/ جامعة تكريت.

العضوية:

- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
- عضو وسكرتير هيئة تحرير مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية

اللجان التي عمل بها:

- عضو اللجنة الثقافية في قسم اللغة العربية/ جامعة الموصل ٢٠٠٩/٢٠١٠م
- مستشار في وحدة النشاط الثقافي في جامعة تكريت ٢٠١٠/٢٠١١م
- رئيس لجنة تطوير مكتبة كلية التربية ٢٠١١م
- نشر العديد من البحوث والمقالات في مجلات وصحف داخل العراق وخارجه
- شارك في تمثيل مسرحيتين

الكتب المؤلفة:

١.مسرح سلطان القاسمي دراسة نقدية/ منشورات القاسمي/ إمارة الشارقة ٢٠١٠
٢.مسرح محيي الدين زنكنه: دار سردم/ السليمانية /الطبعة الأولى/ ٢٠٠٨
٣.أسرار الكتابة الإبداعية – عبدالرحمن الربيعي والنص المتعدد / دار صامد للنشر والتوزيع / تونس ٢٠٠٨م (تأليف مشترك).
٤.سحر النص قراءات في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / لبنان ٢٠٠٨م (تأليف مشترك).
٥.تداخل الأنواع الأدبية، عالم الكتب الحديث، الأردن ٢٠٠٨م (كتاب مشترك/ أعمال مؤتمر).
٦.الواقع صورة طبق الأصل/دائرة الثقافة والإعلام/الشارقة، ٢٠٠٩ م
٧.(تأليف مشترك)
٨.دراسات نقدية عن الأدب الكردي،اتحاد أدباء دهوك ٢٠١٠م (تأليف مشترك/ أعمال مؤتمر)
٩.المرجعيات في النقد والأدب واللغة، عالم الكتب الحديث،عمان،٢٠١٠م
١٠. (تأليف مشترك/ أعمال مؤتمر)
١١. نظرات نقدية في عالم محيي الدين زنكنة الإبداعي (إعداد وتقديم ومشاركة)، مركز كلاويش الثقافي، السليمانية،٢٠١٠

المؤتمرات والمهرجانات التي شارك بها:

١. ندوة عن الأديب محيي الدين زنكنة / جامعة السليمانية ٢٠٠٦م.
٢. مؤتمر بعنوان (تأثير النهضة في مرآة الأدب والنقد) / كلية الآداب / جامعة تشرين/ سوريا ٢٠٠٧م.
٣. مهرجان أيام الشارقة المسرحية/ دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة ٢٠٠٨م.
٤. مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر (تداخل الأنواع الأدبية)/ جامعة اليرموك / كلية الآداب: الأردن ٢٠٠٨م.
٥. مهرجان كلاويش الثقافي الدولي/ السليمانية ٢٠٠٨م.
٦. المؤتمر التربوي الخامس/كلية التربية للبنات/جامعة تكريت ٢٠٠٩ م
٧. مهرجان كلاويش الثقافي الدولي/ السليمانية ٢٠٠٩م
٨. مهرجان أيام الشارقة المسرحية ٢٠١٠/دائرة الثقافة والإعلام/ الشارقة.
٩. مؤتمر النقد الثالث عشر، الرواية العربية واقع وآفاق، جامعة جرش الأهلية/٢٠١٠م/ الأردن
١٠. مهرجان دهوك الثقافي الدولي الثالث ٢٠١٠م/ اتحاد أدباء دهوك/ العراق

١١. مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر ٢٠١٠م(المرجعيات في الأدب واللغة) جامعة اليرموك/ كلية الآداب
١٢. البرنامج الفكري والثقافي المصاحب لمعرض الشارقة للكتاب٢٠١٠م
١٣. مهرجان كلاويش الثقافي الدولي/ السليمانية ٢٠١٠م.
١٤. المؤتمر التربوي السادس/كلية التربية للبنات/ جامعة تكريت٢٠١١

العنوان:

د. غنام محمد خضر
العراق – نينوى
مكتب بريد الجامعة – ص.ب ١١٢٦٦
موبايل: ٠٠٩٦٤٧٧٠١٦٤٩٥١٤
الإيميل: ghannan_2005@yahoo.com