الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة مصطفى اسطنبولي - معسكر-
كلية الآداب واللّغات
قسم اللغة العربية وآدابها

الرؤية والتشكيل في المنجز القصصي لسناء شعلان

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه الطور الثالث (ل م د)
تخصص: مناهج النقد المعاصرة

إعداد الطالب:
* محمد وهاب

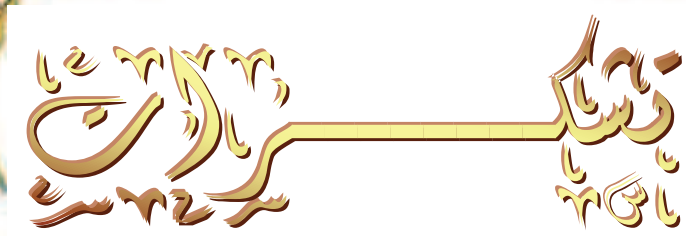
إشـراف:
* أ. د. نور الدين صدّار

اللجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ. د. مصطفى شويرف	أستاذ التعليم العالي	جامعة معسكر	رئيسا
أ. د. نور الدين صدار	أستاذ التعليم العالي	جامعة معسكر	مشرفا ومقررا
أ. د. سنوسي شريط	أستاذ التعليم العالي	جامعة معسكر	مناقشا
أ. د. ناصر اسطمبول	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران 1	مناقشا
أ. د. قادة عقاق	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مناقشا
أ. د. فتيحة العزوني	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران 1	مناقشا

السنة الجامعية: 2021/2020

بسم الله الرحمن الرحيم



لله الحمد والمنة والشكر أن منحني الإرادة والقوة والتوفيق
على إنجاز هذا البحث
أتوجه بجزيل الشكر
للأستاذ الدكتور المشرف: نور الدين صدار على ما بذل من جهد
وما منح من نصح وتوجيه وتشجيع وثقة علمية
في شخصي لإنجاز هذا العمل
الشكر موصول إلى الأديبة: سناء شعلان على ما أبدعت
وعلى ما قدّمت من دعم معنوي قبل المعرفي
كما أشكر كلاّ من الأساتذة:
مصطفى شويرف وسنوسي شريط ومختار بن قويدر وأحمد جليد
على جهد التكوين والتأطير العلميين
دون أن أنسى زميلاتي طالبات الدكتوراه:
خديجة حبيبي- زليخة عالم- مريم شويشي- نوال سي صابر
فايزة عثمان - أمينة عزوز

محمد ...

الإهداء

إلى الطيبين.. تقديرًا لإنسانيتهم

إلى المحزونين.. مواساةً لمأساتهم

إلى الثائرين.. تعظيما لثورتهم

إلى أصحاب الرؤى والنهى والشكل الحسن.. تكريما لنبلهم

أهدي هذا البحث

مقدمة

مقدمة:

يعالج هذا البحث إشكالية نقدية حداثية تتعلق بالدراسات النقدية النظرية والتطبيقية التي تروم مقاربة النص القصصي بهدف تحديد العلاقة بين رؤية الأديبة سناء شعلان للعالم وبين تشكيلات منجزها القصصي بنيةً ودلالةً.

حقيقة هي العلاقة الجدلية بين الواقع الاجتماعي والفن عموما، ومنها كانت القناعة بأن كل عمل أدبي اجتماعي بالضرورة، وأن تلك الاجتماعية داخلية بالنسبة للعمل ومحفورة بعمق فيه، كما خلص إلى ذلك 'تيزفيتان تودوروف Todorov Tzvetan [1939- 1963]' في المبدإ الحواري، من خلال دراسته لفكر 'ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine [1895- 1975]'.

إن كل عمل إبداعي عقلي، لا بد أن ينطوي على 'رؤية للعالم Vision du monde'، كون هذه الأخيرة لا تقع خارج النص وإنما تكمن في صميم العلاقة التي تربط العمل الإبداعي -بوصفه تركيبا خاصًّا- بالبنية العامة التي تضفي عليه طابعه الفني، إنها تتمظهر على مستوى التشكيل والتعبير، وبالتالي فهي 'تتماثل Homologie' معه تماثلا يوحي بأن المكون الباني للرؤية يقتضي هذا التركيب أو ذاك. وعليه تتكون خاصية التعبير الفني أيٍّ كان وتفرض سلطتها من رؤية صاحبها للواقع حوله، ومواقفه منه، لتصبح ومكوناتها هي العوامل المتحكمة في عملية الإبداع جميعها، من اختيار للمضامين وتوليد للأسلوب، واستدعاء للأدوات التعبيرية المناسبة، وحتى تصبح هذه العوامل هي المسؤولة عن اختيار الفنان للطريقة التي يتناول بها موضوعه. والتي يفترض أن يكون صاحبها صاحبَ فكرة أو مشروع فني؛ يعيشه ليغدو همه، يتصارع معه حينا ويدافع عنه حينا، بل ويناضل من أجله. حتى يخرج إلى العلن.

جاءت المدونة محلّ الدّراسة مجموعات قصصية قصيرة، دون الأجناس الأدبية الأخرى مثل الرواية أو المسرح أو الملحمة _رغم أنها الحقول الأكثر اتساعا ومواءمة للاتجاه النقدي الذي يوازن بين السّبيل اللغوي والمنهج الاجتماعي من أجل تحليل أعمق للبنية الفكرية والاجتماعية، وتميّزها كذلك بقدرتها الفنية على احتواء الجوانب المتعددة من الواقع الاجتماعي والثقافي وحتى تاريخ الجماعات البشرية_ لأن 'القصة القصيرة Nouvelle' لها أن تُمثّل الموقف من الحياة أحسن مما يمثّله الشعر أو المسرحية أو الرواية، وكونها تقترب أيضا من واقع الإنسان فتعكسه عمقا ولغة، بعيدا عن غموض الشعر، ورمزية المسرح، وتفاصيل الرواية. بل ويمكن لها التعامل مع الواقع المراد التعبير عن مشكلاته وقضاياه بقدرتها على التصوير والنقل المباشر والتكثيف والرمز، بالإضافة إلى الواقعية الفنية. كونها شديدة الصّلة بحياة الإنسان اليومية، فلا تكاد تخلو منها حياة أي شعب من

الشعوب. ثم إن للقصة وظيفة في بعديها الاجتماعي والثقافي، فهي تصور الواقع بقيمه، وعلاقاته، وتعكس أخلاقيات الجماعة، وتاريخ المنطقة فتحقق آمالها وطموحاتها وتخدم الهدفين التعليمي والترفيهي، وتتداخل هذه الوظائف أحيانا فتقوم بها القصة الواحدة، ناهيك عما يمكن أن تقدّمه المجموعة القصصية.

ومن هذا تكمن أهمية البحث في تقديم رؤية القاصة وإثبات تماثلها وتشكيلات متنها القصصي وخطاباته بالاستناد إلى مسببات كل هذا من مكونات رؤيوية؛ قارة عند كل أديب يحكمها لاوعي يطل على التاريخ، وأخرى خاصة يحكمها الوعي بالواقع الاجتماعي وظرفه الآني والآتي. ثم إثبات قدرة المنهج المتّبع ومرونته في التعامل مع جنس القصة القصيرة مع حتمية تعالي النص الأدبي على المنهج النقدي ومن ثمّ تقديم قراءة شاملة لما تحاول هذه المبدعة قوله فنيا من أجل تحديد مسارها الأدبي وتوجهها الفكري.

من خلال ما تقدّم ذكره يهدف هذا البحث إلى اكتشاف العالم القصصي لهذه الأديبة، وحصر رؤيتها للعالم وتبيين طبيعتها ومكوناتها بالتنقيب عن عناصر تماثل الإبداع في الواقع عن طريق تفعيل المكونات الجدلية الثلاث؛ الإبداع والرؤية والتاريخ، ثم البحث في تمظهرات الرؤية على مستوى بنيات قصصها السردية بالدرجة الأولى، ولا ضير إن التفت البحث إلى بعض العناصر السردية الفنية واللغوية النصية، والبنائية النصية وعلى رأسها العنوان؛ حامل أفكار مبدعه، ومُركّز محتوى نصه العام بوضعية لغوية شديدة الافتقار مقارنة بما يُعنون، ذا دلالة، ليس على مستوى البنية السطحية فحسب، بل يمتد حتى البنية العميقة الدالة، هذا لأن العنونة في المجموعة القصصية الواحدة؛ منظومة تتقاطع فيها أفكار وهواجس وأيديولوجية ورؤى القاص لتتمركز كنص مواز يمكن فهم بنيته السطحية من طريق التفسير الذي ينهض على إدخال بنيته الدلالية في بنية أوسع تكون فيها الأولى جزءا من مقوماتها. كما يهدف البحث إلى تحديد العلاقة التي تجمع رؤية القاصة سناء شعلان للحياة والإنسان، والفن القصصي الذي تبدعه.

ومنه تأتي دواعي اختيار موضوع 'الرؤية والتشكيل في المنجز القصصي لسناء شعلان'، فمنها ما تعلّق بالمدونة القصصية ذاتها وصاحبتها، ومنها ما تعلّق بالمنهج وروحه النقدية. فأما ما كان عن المدونة وصاحبتها؛ فلخصوصية كتابة هذا الجنس عندها، فالقاصة جعلت من منجزها (قصة، وقصة قصيرة، وقصة قصيرة جدا)، مجموعات أضحت روايات بفصول متعددة، فهي مجموعات قصصية معتبرة بالنظر إلى سن صاحبتها، إذ تشكل مشروعا أدبيا راقيا رقي لغتها وشعريتها وحجم كتاباتها. وسناء شعلان مبدعة وُهبت القصة القصيرة كما اشتغلت على نفسها في جل دروب المعرفة الإنسانية، فهي أديبة ناقدة مثقفة ذات وعي فني، صحفية وإعلامية متميّزة، ناشطة حقوقية في عديد المنظمات الإنسانية.

استطاعت أن تحترف القصص بوحدة التأثير، والاندماج التام في بنياتها، واثبات صدق التفاعل بينها، والقدرة على صناعة الصورة الموهمة بالواقع، والإقناع بإمكانية حدوثها بتبسط اختيارات رسم النموذج.

وأما ما تعلّق بالمنهج فلكونه يهتم بالظاهرة الأدبية وسياقاتها، أي العلاقة بين الحياة الاجتماعية والإبداع، وذلك عن طريق تحليل البنى الأدبية والبنى الاجتماعية، بالبحث في العلاقة بين الوعي التجريبي لجماعة اجتماعية معينة، وبناء الشكل الأدبي. وينظر إلى الأثر الأدبي والفني نظرة متماسكة دون أن يفتت وحدته المنطقية، ولا يعتبره وسيلة مثلى للتعرف على الواقع الاجتماعي والتاريخي كما كانت تفعل الدراسات التقليدية. إذ جاءت لتجاوز ثنائية الشكل والمضمون، فأصبح من غير الممكن تصور فن يكمن في شكل مستقل عن المضمون. إنه منهج يحاول الإحاطة بالنص الأدبي من جميع جوانبه.

يقتضي جهد الوصول إلى هذه الأهداف الإجابة على عدة تساؤلات أهمها: كيف تمظهرت الرؤية على مستوى البنية السردية في خطابات سناء شعلان المتنوعة؟ وهل ماثل هذا التنوع تنوعا في الرؤى؟ ثم كيف رُسمت أو قُدّمت العناصر التشكيلية التي جسّدت رؤية القاصة للعالم وصورتها؟ وهل عبّرت تلك التشكيلات حقيقة عن رؤية القاصة للعالم؟

إن البحث في هذه المشكلات المطروحة والالتزام بالفرضيات المقصودة في مدونة سناء شعلان القصصية، يوجب استحضار المنهج الذي يروم ربط الظاهرة الفنية بمنابعها الفاعلة، أو المنهج الذي يسعى إلى إقامة علاقة تماثلية بين الرؤية والتشكيل أو بين البنية العميقة الدالة بوصفها البنية التي تؤطر رؤية المبدع وبين البنية السطحية بوصفها القابلة. وعليه فالمنهج الأقرب إلى هذه القراءة هو المنهج البنيوي التكويني، الذي يمكننا من خلال العمل بأدواته الإجرائية ومصطلحاته النقدية؛ فهم البنية السطحية في تماثلها ومكونات الرؤية التي عبرت عنها.

وإن هذه الإشكاليات أيضا كان لها أن فرضت سبيل البحث أو خطته التي بنيت عليه بفصول أربعة؛ الأول: نظري خُصص لقضايا المدونة القصصية والمنهج، إذ وسم بـ' القصة القصيرة في كتابات سناء شعلان ورؤية العالم' حيث تم تقديم العالم القصصي لهذه الأديبة، مع ببيان الخصائص العامة في كتابتها وكذا استراتيجيتها واتجاهاتها الفنية، مع عرض مجمل لمدونتها قصد وضع المتلقي في دائرة وصورة المنجز الأدبي، بل وفي أقرب موضع مما سيأتي البحث على مقاربته حتى يكون على أكبر قدر من التهيئة والإدراك والارتياح.

ثم بحث جنس القصة القصيرة نظريا في محاولة تقريب مفاهيمه وبسط خصوصياته البنائية الفنية خاصة عند الكتاب الشباب الجدد، ليأتي البحث إلى حصر رؤية العالم عند سناء شعلان وبيان طبيعتها والمكونات السياقية المتنوعة التي ساست هذه الرؤية وتنوعها كذلك،

قبل عقد صلة التماثل بينها وبين البنيتين السطحية والعميقة الدالة، وتوزيع هذه المكونات على كل رؤية بالقدر الذي يعنيها حتما في الفصول التطبيقية، فمع كل رؤية مكونات خاصة من مجموع ما حُصّل من السياقات الاجتماعية الأكاديمية والأسرية، والسياسية، والتاريخي، واللاوعي الثقافي للأديبة.

وجاء في المبحث الأخير من هذا الفصل بحث القصة القصيرة ورؤية العالم من أجل بسط مفاهيم المنهج المتبع في الدراسة وأيضا بيان مدى استعداد هذا الجنس الأدبي وملاءمته للمقاربة، إنطاقا من فرضية أن أي عمل إبداعي لابد له من رؤية تتحكم في تشكيله، ليكون هذا المبحث بوابة الدخول إلى الفصول التطبيقية.

ويأتي الفصل الثاني: 'تمظهرات الرؤية الإنسانية في البنية السردية 'بالبحث في الشكل الذي عبّرت به البنية السردية عن الرؤية الإنسانية في الخطابات الثلاث؛ الحب والعشق، الأسطورة، الغرائبي والعجائبي. ومثله فصل 'البنية السردية للخطاب المأساوي وتجليات الرؤية' الفصل الثالث الذي يبحث في تجليات الرؤية المأساوية على مستوى البنية السردية في الخطابات الثلاث؛ الحزن، القطع والحرمان، الموت. أما الفصل الرابع ' الرؤية الثورية وتشكيلات البنية السردية ' علاوة على أنه يبحث في أثر الرؤية الثورية في تشكيل البنية السردية، يأتي مبحثه الثاني ليرصد تناغم الرؤى الثلاث وتأثيرها على التشكيل القصصي والبناء السردي في بحث 'لزومية الرؤية الثورية للرؤية الإنسانية والمأساوية' وبعد هذا كانت خاتمة البحث في فقرات تلخّص كل مباحث الفصول.

وكثيرة هي الأبحاث التي اهتمت بما تبدعه سناء شعلان رواية وقصة قصيرة ومسرح، وما يهمّنا أكثر هو ما تعلّق بالقصة القصيرة، إذ نجد كتاب 'فضاءات التّخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي' الذي أعدّه وقدّمه الدكتور غانم محمد خضر، ونشرته الجامعة الأردنية سنة 2012م، والذي جُمعت فيه عديد المقالات والبحوث لنخبة من النقاد والأكاديميين ليصبح كتابا مشتركا يعطي أبعاد نظر مختلفة. وبعد أن رُتّبت مادته العلمية حسب موضوعها، يأتي على ثلاثة فصول، الأول: شعرية التشكيل السردي في قصص سناء شعلان. الثاني: خطاب العشق والأنوثة في قصص سناء شعلان. الثالث: فاعلية القيم الإنسانية والثقافية في قصص سناء شعلان.

بالإضافة إلى عديد المقالات والرسائل الجامعية التي قاربت رواياتها وأعمالها المسرحية. ليلجأ البحث كذلك إلى المقابلات والحوارات التي تجريها الأديبة باستمرار، خاصة مع المجلات العائلية الخاصة بالمرأة، متى دعت حاجة إلى ذلك-شريطة أن يكون فيها حوار مباشر مع الأديبة، حتى يكتسب سمة المصدر والقوة العلمية-. كما كان الحال مع بحث عالمها القصصي، واتجاهاتها الفنية، ووعيها النقدي، ولاوعيها الثقافي والاجتماعي

الأكاديمي. وهنا تجدر الإشارة إلى مسألة السيرة الذاتية للكاتب، وأهميتها الكبيرة لدى مؤرخ الأدب كما ذكر ذلك 'لوسيان غولدمان Lucien Goldmann[1913- 1970]' في مقال 'المادية الجدلية وتاريخ الأدب' ضمن كتاب 'البنيوية التكوينية والنقد الأدبي' الصفحة السادسة عشر(16)، وكيف أنه ألزم الباحثَ؛ فحصها بعناية ليرى في كل حالة خاصة، ما يمكن أن تمدّه به من تعاليم وشروح. وأما عن شرط تقابل بعض الطبقات الاجتماعية ورؤى العالم، فقد يضمر أمام الرؤى التي لا يمكن أن تبتعد عن أي كاتب كان مثل الإنسانية والمأساوية والثورية. وعلى هذا لا يمكن تجاوز السيرة الذاتية، أو لنقُل بعض المشاهد الهامة والمحورية المؤثرة في الحياة والتي تشكّل الإنسان الأديب. ثم إن هذه المواقف من الحياة هي من مكنون لاوعيه الاجتماعي الذي يكوّن حسه ورؤيته للعالم ويؤّثر فيه، ولا يمكن إقصاء أو تجاهل ما تقدمه من تكوين فاعل لأفكار الأديب، وصقل لموهبته. وليس المقصود بالسيرة الذاتية؛ تلك التقارير أو البيانات الشخصية الموجزة التي تستعرض بعض المعلومات الشخصية عن تاريخ عمل ومؤهلات شخص يرغب في إثباتها من أجل الحصول على شيء. بل هي؛ تلك الأحداث الهامة، أو ذلك التاريخ المركّز، أو اللّحظات المشتركة التي جمعت الفنان بما حوله من أوساط تأثيرا وتأثرا، بحيث تصنع منه ذلك الأديب صاحب تلك الأفكار، وذلك الأسلوب بكل تشكيلاته الفنية، وليس غيره.

واستند البحث كذلك إلى عدة كتب تخصصت في المنهج البنيوي التكويني، فعلاوة على الكتاب المصدر 'Le Dieu Caché، الإله المحتجب لـ لوسيان غولدمان الذي له عدة ترجمات أخرى مثل 'الإله الخفي' و'الإله المختفي'، 'والإله المختبئ' لكن البحث اعتمد على ترجمة 'الإله المحتجب' لعزيزة أحمد سعيد، مراجعة: أنور مغيث. على أنها الأيسر والأريح والأقرب لما قاله غولدمان حسب تقدير البحث، واستند البحث أيضا إلى كتاب نور الدين صدار: البنيوية التكوينية مقاربة نقدية في التنظير والإنجاز2013. وكتب أخرى متخصصة في نظرية القصة القصيرة مثل كتابي: الصوت المنفرد مقالات في القصة القصيرة لفرانك أوكونور1983 Frank O’Connor ، والبنية السردية للقصة القصيرة لعبد الرحيم الكردي2005.

ولا يجد المرء حرجا في عرض بعض المعوقات التي واجهت طريق البحث وأبرزها: ندرة ممارسات المنهج البنيوي التكويني على النصوص القصصية القصيرة حتى في الكتاب الجماعي' فضاءات التخييل' حيث كانت المقاربات عبارة عن قراءات نقدية تحليلية وزعت جهدها على عديد النظريات النقدية دون المنهج الواحد، أو المنهج البنيوي التكويني. كما نجد انصراف جهود النقاد والباحثين المتبنين للمنهج البنيوي التكويني إلى المتن الروائي أكثر منه إلى القصة والقصة القصيرة، بالإضافة إلى نقص خبرة الطالب الباحث في مجال الممارسة

والتطبيق، خاصة في التعامل مع مدونة بحجم منجز القاصة محل الدراسة، كون هذا المنهج يهتم بكيفية الانتقال من الظاهرة الجمعية إلى الإبداع الفني. ويهتم بالكيفية التي صُيرَت بها الواقعة الاجتماعية بفعل المبدع إلى عمل من لغة وخيال، أو نشوء وتَكَون البنيات Structuration. كما واجهت انعدام التفاعل والرد من لدن كتاب القصة القصيرة الفلسطينيين المعاصرين داخل وخارج فلسطين الذين راسلتهم عبر عديد وسائط التواصل. عدا القاصة سناء شعلان صاحبة المدونة محل الدراسة التي ما بخلت بالفرح والبهجة قبل قصصها التي وصلتني منها كاملة بمجرد اطلاعها على الموضوع، وكانت تزودني بكل بحث يقارب منجزها بمجرد حصولها عليه.

ولذا كان البحث أمام عدة تحديات، أبرزها: حجم المدونة، وتنوع وتداخل وتزاحم الرؤى، وتعدد البنى السردية الواجب فهم تشكيلاتها في تماثلها مع الرؤى على مساحة نصوص القصة، والقصة القصيرة والقصة القصيرة جدا. كل هذا صعّده الحذر من الوقوع في مطبّات التكرار، الذي قوبل بجرعات مضافة من خطاطات بيانية تحاول التوضيح والاختصار.

توّجتُ البحث في نهايته بملحق شمل: بطاقة فنية لسناء شعلان صاحبة المدونة، وبطاقة فنية ثانية للوسيان غولدمان صاحب المنهج، ثمّ ثَبتُ الأعلام الذين ورد ذكرهم في متن البحث _الأبرز منهم_ لكثرتهم وتنوّعهم بين النقاد وبين القصاصين خصوصا كتاب القصة في فلسطين من بداية النكبة إلى أيام الناس هذه، وبين الشخصيات السياسية والتاريخية... لتأتي فهارس البحث بعد هذا؛ فمن فهرس الخطاطات إلى فهرس المصطلحات _الأدبية والنقدية مترجمة إلى الفرنسية_ إلى فهرس مصادر ومراجع البحث، وفهرس موضوعات البحث.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر والامتنان العظيمين لأستاذي المشرف نور الدين صدار وفريقه التكويني كل باسمه، على الالتفاف الحميمي، والتوجيه العلمي من أجل إنجاح هذا العمل البحثي، وأشكر الأستاذ المشرف مرة ثانية على ثقته العلمية في شخصي التي توّجني بها، وعلى أخلاقه السامية قبل علمه. لقد تشرفت بالتكوين النقدي والأدبي على يده، وفي تخصصه، فله كل الود والاحترام والتقدير.

والله الموفق لكل خير، وله الحمد والشكر على نعمة الرأي والعقل، وعلى توفيقه ومنّه وكرمه.

محمد وهاب

معسكر في: 13 / 09 / 2020

الفصل الأول

القصة القصيرة في كتابات سناء شعلان ورؤية العالم

أولا: العالم القصصي لسناء شعلان
ثانيا: القصة القصيرة وبنيتها السردية
1_ القصة القصيرة الوجود والحدود
2_ البنية السردية للقصة القصيرة
ثالثا: طبيعة الرؤية ومكوناتها في عالم سناء شعلان القصصي
1_ طبيعة الرؤية
2_ المكونات السياقية
رابعا: القصة القصيرة ورؤية العالم

يهتم هذا الفصل النظري بالعالم القصصي للأديبة سناء شعلان، وبالسبيل النقدي الذي يسعى إلى ردّ الاعتبار للعمل الفنّي دون فصله عن المجتمع والتاريخ من خلال عقد التماثل الشامل بين العالم الإبداعي والعالم الواقعي. فينطلق من عرض مركّز للمدوّنة المراد مقاربتها، وبوضع الكاتبة وعالمها القصصي في سياقاتهما الاجتماعية والسياسية وقراءتهما من المنظور الجماعي لفكر الإنسان تتم ملاحظة فلسفتها في الإبداع، ومنه تحديد خصائص كتابتها الفنية واتجاهاتها وكذا المضامين أو الموضوعات التي لخّصت أدبها وتوزّعت على قصصها في تداع منطقي يثبت بقوة رؤيتها للعالم.

ثم يحاول البحث الوقوف عند خصوصية جنس 'القصة القصيرة' وتقنيات بنائه وتشكيل عناصره، ليتّجه بعد ذلك إلى حصر رؤية الأديبة وتبيين طبيعتها وكشف مكوّناتها، بالتركيز على الأسس التي صنعت عالمها القصصي. ليصل إلى أن للأديبة رؤية للعالم تشكلت في منجزها ذلك التّشكيل. ثم ينتقل إلى بسط المنهج المتوسل به من أجل مقاربة تشكيلات نصوصها القصصية المتولّدة من رؤيتها للعالم، ليكون هذا المبحث بوابة الدخول إلى الفصول التطبيقية.

يمكن أن يكون الخطاب الأدبي هو الخطاب الأكثر التحاما بمظاهر الحياة من غيره من الخطابات والأكثر مسؤولية أمام بناء المجتمع، لتصبح العلاقة بين الأدب وبين الحياة الاجتماعية علاقة توجيهية، ويكون الأدب هو "الموقع الجدلي الذي تلتقي عنده عبقرية الفرد بروح الشعب، وقيمه الفكرية لا تنفصل عن الواقع الاجتماعي في محاولة إدخال الحد الأقصى من التضامن الإنساني وروح العشيرة إلى الواقع"[1] فيصير الأديب رسول مجتمعه وكلمته لبنة في بنائه، ويكون من شأن الأدب في حياة الناس تقديم رؤى العالم بتشكيلات متنوعة، حتى تبقى خطاباته من أرقى أشكال التعبير الإنساني.

أولا: العالم القصصي لسناء شعلان

لسناء شعلان إنتاج أدبي غزير متنوع، رغم صغر سنها وعملها الأكاديمي. فهي تكتب القصة القصيرة والرواية والمسرحية، وتكتب للطفل أيضا، مع ممارستها النقد.

ولهذه الكاتبة قصة مع القصة، فقد بدأت كتابة القصص قبل أن تتعلم الحروف ورسمها. ذلك أن أمها كانت تكتب ما تمليه عليها من قصص ساذجة وهي في سن الخامسة دون سن المدرسة، فحرصت أن تتعلم القراءة والكتابة بعمر الست سنوات بأقل من شهرين لكي تتحرر من سلطة أمها "لتكتب ما تشاء ومتى تشاء، من دون أن تنتظرها بفارغ الصبر حتى تنتهي من أعمالها المنزلية الموصولة، لتملي عليها ما تحاصره طوال النهار في نفسها من حكايا قد تتفلّت وتهرب قبل أن تحبسها في ورقة أثيرة، تجيد أن ترتبها في مكانها في الدرج

[1] لوسيان غولدمان، البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، ترجمة محمد برادة، ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جماعي، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط2، 1986، ص13.

الوحيد في خزانتها الخشبية الخضراء القديمة"[1]. وكان لها ذلك. ففي السنة السادسة من عمرها أصبحت قادرة على الكتابة في أبسط أشكالها المزدحمة بالأخطاء النحوية والإملائية.

كتبت سناء شعلان أول قصة قصيرة لها عن طفل يتيم يصارع الحياة وحيدا عنوانها 'دراجة عماد' وإلى أن اكتملت سنينها العشرة الأولى من عمرها، كانت قد كتبت أعمالا قصصية عدة لازالت تحتفظ بها إلى الآن، ومنها: 'الآلهة الحمقاء'، و'سر جزيرة الجان'، و'عازفة القانون'، و'حب لا يرى الحقيقة'، و'الخطوات الحائرة'.. وهي عازمة على نشر هذه القصص على اعتبار أنها أدب أطفال كتبه أطفال، دون أن تغير فيه أي شيء سوى إعادة تحريرها من الأخطاء النحوية والإملائية. وترى في هذا تجربة جديدة وجريئة.

أصبح العالمُ أرحبَ وهي تمسك بالقلم لتبدأ الكتابة، "تكتشف أن العالم كله مصنوع من مادة الحكاية لذلك تفهم العالم بمنطقها. وتتعامل معه وفق منطق الشخوص والزمان والمكان والعقدة والتأزم والحل والرؤية واللغة. كل شيء له حكاية وهي تتقنها، ولذلك تحصل على علامات كاملة في جميع المواد لأنها مواد تجيد الحكايا. أما الرياضيات فتخفق فيها دائما لأن الأرقام لا تحب الحكايا، ولها منطق آخر لا تفهمه"[2]. وفي سن العشرين نشرت أول رواية لها، وهي رواية 'السقوط في الشمس'، والتي حصلت بها على العديد من الجوائز. وكانت بطاقتها الرسمية لدخول عالم الكتابة.

إن المبحر في عالم سناء شعلان القصصي ليدرك أنها تختلف عن كثير ممن يكتبون هذا الجنس الأدبي، ببساطة لأنها صاحبة مشروع فكري وأدبي، إنساني وعالمي. وهذا المشروع الفكري الأدبي هو ظاهرة صحية في العالم الفني، فصاحبها يظل خلال مسيرته وتجربته الفنية يناضل في سبيل فكرته وفكرة الجماعة التي ينتمي إليها. وينافح لأجلها ويؤسس لها. دون إلغاء تنوع التشكيل الذي يحاصر تلك الرؤية النواة وما يتفرع عنها من رؤى. وهذا ما نلمحه في إبداع هذه القاصة وخيط نسجها القصصي، فهي لا تنحرف عن رؤيتها وفكرها ومقصديتها في الكتابة، وفي مقارباتها النقدية التي تطوّعها في اتجاه إبداعها. لتجعل من الكتابة دليلها الوحيد على أنها على قيد الحياة، إذ الكتابة والإبداع عندها سببان للحياة وطريقتان للتنفس ومعنيان للأفراح والخيبات والانكسارات والأحلام.

كتبت هذه القاصة _ بعد خربشاتها الأولى التي يمكن أن نعتبرها كتابات أطفال للأطفال _ أول عمل سردي فني تمثل في رواية 'السقوط في الشمس' سنة 2004 وهي طالبة جامعية، فكانت رواية الحب الذي يتخذ منحىً أسطورياً في مشاهد متنوعة، حيث قدّمت بها نفسها وركزت فيها رؤيتها التي أبدعت شكلها. فعبَّرت الرواية _ وخاصة شخصياتها وعلى رأسها الراوية بل الكاتبة _ بشدة إنسانية عن الواقع باللاواقع. ذلك الأول المهزوز المأزوم المكلوم في جوانبه المتعددة؛ النفسي والاجتماعي والسياسي، والذي أنتج دائما حسا ثوريا مكافحا.

[1] سناء شعلان، الذي سرق نجمة، أمواج للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2015، ص105.
[2] المصدر نفسه، ص105.

لقد كانت شخصياته ترى العالم بعين الحالم النائم وليس بعين المتيقظ الواقعي. فالزواج مثلا من رجل على سبيل الإشفاق عليه من الفاقة والضعف رحمة به، يمثّل قمة الإنسانية والتضحية. والشاب الفلسطيني شبيه جيفارا الذي يدرس النحت في الأكاديمية الوطنية المتعصب لقضية بلاده يحب البطلة رغبة في إنجاب عشرة أولاد ليقدمهم فداء لوطنه فهو المناضل الرومانسي الذي لم ينس وجه بلاده، ينحت تمثالا لامرأة فلسطينية بثوب داكن ونقوش مهترئة، ليعبّر عن الحب والمقاومة والاستمرار. و'شرف' التي تزوجت غير الذي أحبها لأنه فقير بعد أن وجدت رجلا غنيا يمكن أن يرعاها، لتتطلّق منه بعد أن أفلس، فهذا يمثّل القطع والحرمان... كل هذه الأحداث _وغيرها كثير_، وشخصياتها الفاعلة شكّلت تلك الرؤى المتنوعة باستراتيجية فنية محكمة يمتزج فيها الانغماس في الواقع النفسي والاجتماعي في مسحة غرائبية وعجائبية سحرية ونزوع أسطوري كلي وجزئي. وكأن رواية 'السقوط في الشمس' أنموذج أدبي كامل حمل روح الأديبة وحسها المتنوع لتنبجس منه عيون من القصص القصيرة تحقق في كل مرة جوانب من رؤيتها للعالم والتي وإن تنوعت فهي في النهاية تعبر عن خيط نسجها وحياكتها هذا الفن. مثلته إنسانيتها الراقية، وألمها لألم المستضعفين في الأرض، وجرأتها في الدفاع عنهم دون خوف بتشكيلات متنوعة أيضا.

لقد تلت هذه الباكورة من الأعمال السردية سلسلة من المجموعات القصصية. لتكون مجموعة 'الجدار الزجاجي' سنة 2005م. الواقعة في ثماني عشرة (18) قصة، هي أول عمل قصصي فني مكتمل جسدت فيه المبدعة الحب والحرمان والتمرد والثورة. إذ رسمت بروح أنوثتها وبغرائبية في أعلى توصيفاتها، هذا الحاجز الزجاجي الذي يعكس عالمين من الحب والحرمان والتضحية، قد لا يلتقيان إلا ليكمل أحدهما الآخر نظير تناقضهما. فشكّلت متولياتها القصصية إيقاعا عاما متجانسا ومزيجا قصصيا جريئا، نسجت به مساحات من مشاعر إنسانية وعواطف بشرية ترسم حاجة الروح إلى الحب. والجسد إلى الارتواء. وحلول الذات في الآخر. وجاءت هذه المجموعة في طبعة ثانية في 2008م حملت عنوانا مغايرا وهو 'أرض الحكايا' منقوصة منها قصة 'الكابوس وأبناء الشيطان'.

كان المتوقع من هذه الكاتبة الشابة أن تكتب مآسي وطنها الأم فلسطين، بأن تكون من زمرة كتاب الأرض المحتلة فتأخذ مكانا في دائرة الانفعالية والبكائية والالتزام، رافضة كل المضامين التحريضية غير السياسية بكلمات حارة تظهر موقفها من واقع الاحتلال ومعاناة شعبها وقداسة حقه، لكنها تفاجئنا بقراءة مغايرة لواقعها المزدحم بالتناقضات حين تركّز على محنة الإنسان ومتاهاته وانكساراته في كل الدنيا. لم يكن هذا الاتجاه الذي سلكته تنكرا لقضيتها، وهروبا من المسؤولية الفنية، بل كان تصحيحا لمفاهيم الكثير من الناس للإنسان والحياة والحرمان والحرية. بأن اغتصاب الأرض نوع من المعاناة.. فكم من حي على أرضه خال من المستدمر الأجنبي، مغتصب وطنه من أهله ومغتصب في نفسه في حبه في حلمه في دينه في فكره...، وكم من امرأة تواجه سلطة الرجل الجاهل وجور المجتمع القاسي، مقطوع

حقها حتى من حديث قلبها. فكانت كاتبة القضية، لكن بروح أعم وأقوى فخطابها القصصي الأنثوي "انتصر لقضايا إنسانية مصيرية وحاولت من خلال هذه القضايا أن تبرز الجانب الإنساني المفقود لشخصياتها الهامشية، وأن تمارس العشق عبر الكتابة السردية ضمن سياق ثقافي في الكتابة النسوية يعلي من قيمة الإنسان والحب والعطاء والتضحية والأمل"[1].

بعدها بعام أي سنة 2006م كتبت ست (06) مجموعات قصصية، لم تخرج فيها عن فكرها ومشروعها الفني ولا موقفها من الحياة والواقع، أي لم يكن لها أن تغيّر منحى خطابها السردي مضمونا رغم تنوعه إلا في حدود التشكيل الفارق بين الرواية والقصة القصيرة. بل كادت تكون كل واحدة من هذه المجموعات القصصية رواية بفصول متعددة. فكانت مجموعة 'مذكرات رضيعة' المجموعة الطارئة بمناسبتها المباشرة. فقد "كُتبت بالدم"[2] كما تقول صاحبتها في بداية المجموعة، تكونت المجموعة من ثلاث وعشرين (23) قصة قصيرة، صورت مشاهد معاناة وأحزان أفراد وفئات اجتماعية كانوا ضحايا تفجيرات إرهابية حقيقية في ثلاثة فنادق بالعاصمة الأردنية بتاريخ 2005/11/9. الإرهاب في هذه المجموعة ضد الإنسانية بل محاربها، والحب في نظره جريمة لا تغتفر، لذا قتله وأعدم المحب. والمجموعة تمتد على مساحات شعورية إنسانية كبيرة. وبالرغم من واقعيتها ببعدها التسجيلي إلا أنها تستثمر مساحات كبيرة أخرى من الفنتازيا والتخييل؛ تصور هول الفجيعة. وتخلص إلى قيمة إنسانية جمالية تنتهي إلى "إعلاء قيمة الحياة مقابل التنديد بالموت والاستهتار بحياة الإنسان"[3]. ثم تلتها مجموعة "الهروب إلى آخر الدنيا" في اثنتي عشرة (12) قصة قصيرة و"الكابوس" في تسع عشرة (19) قصة قصيرة. والمجموعتان تعرضان صور الحب بألوانه المختلفة والممتدة أزمانا سحيقة في القدم موغلة في النفس البشرية.

المفاجئ في هذه القصص _ رغم طرحها الحزن والفراق والهزيمة والفشل قرناء شبه دائمين للحب، وكذا الاستيلاب الذي يلقاه الفرد من كل جانب. وكأنه تجسيد للواقع الحياتي المهزوم والمسحوق الذي يعيشه أبطال قصصها والتي يخيّل إلى قارئها أنه هو المعني بالخبر وأن القصص تنبع من داخله وأنها تعبر عن إحساسه_ أنها تقوم دائما باستجلاب الخيال والخرافة والأسطورة، فنجد تراث الوأد وخرافات الكنوز الموقوفة وأنسنة الجمادات والأرواح الراحلة عن الأجساد والقطط البيتية الأليفة والجنيات العاشقة... وكأنها كوابيس تؤرق حياة الإنسان. ثم كانت ملحمة الحب والعطش في مجموعة 'قافلة العطش' التي تقع في ست عشرة (16) قصة قصيرة والتي تصور الحاجة إلى الحب والوفاء له إذ هي صرخة في وجه المجتمع القاتم الذي لا يبالي بمشاعر المحبين. وتتعدى الواقع إلى الأسطرة والغرائبية

[1] فيصل غازي محمد النعيمي، جدلية الحب والحرمان في المتخيلات السردية قراءة في مجموعة (أرض الحكايا) لـ سناء شعلان، ضمن كتاب فضاءات التخييل، مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي، تأليف جماعي، الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص117.

[2] سناء شعلان، مذكرات رضيعة، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر، 2006، ص03.

[3] خالد الباتلي، العالم القصصي عند الأديبة سناء شعلان، ضمن كتاب فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي، تأليف جماعي، ص59.

والعجائبية كذلك، حين يتحول الجماد كائناً ذا أحاسيس ومشاعر، في حين لا تتحرك في بعض البشر نوازع إنسانيتهم.

ثم جاءت مجموعة 'المفارقات والتناقضات'، مجموعة 'المآل المحتم الموروث'، مجموعة 'الحب والكره'، 'الموت والحياة'، 'النعماء والحرمان'، 'الحقيقة والحلم'. كل هذه المفارقات قُدمت في قلق وشك وارتباك واستسلام سكن كل القصص، لكن بلغة بليغة رشيقة راقية استطاعت الكاتبة أن تثبت الواقع بكل تناقضاته متسترة دائما بالفانتازيا والمخيال الشعبي والتاريخ المفترض والمأمول. إنها مجموعة 'ناسك الصومعة' التي تحوي خمس عشرة (15) قصة قصيرة بمغامرة تجريبية جريئة إذ تتوالد من بعض قصص المجموعة قصص أخرى قصيرة وقصيرة جدا ضمن وحدة موضوعية واحدة بعناوين فرعية متنوعة. ثم تلتها مجموعة 'مقامات الاحتراق' التي تقع في اثنتين وثلاثين (32) قصة قصيرة لتقف على الكثير من مراتب الأوجاع والانكسارات والألم والاحتراق والفقد، والوجد وتقدم صنوفا من صراعات الإنسان مع ذاته ومجتمعه وظروفه وتأتي على طابور من الحرمان والهزائم والقيود والمحرمات التي لا تنتهي في هذه الحياة، تنهيها سطوة الواقع الرافض للمعارضة. سناء شعلان في 'مقامات الاحتراق' تلخِّص بجرأة عالية وبوعي تام كل الأزمان فتستحضر التراث، وتتمثل الآن الحاضر وتنطلق إلى المستقبل وإلى ما وراء المستقبل، فتستحضر السماء والجنة والنار والممالك المزعومة، والسلاطين المجهولين، مقدمة المجتمع فردا لتعريته وفضح الكذب والخداع. ولتنجي كل من قال 'لا' ممن قال 'نعم' للحق والباطل على السواء.

كان هذا العدد من النصوص الراقية لسناء شعلان سنة 2006م وهي بنت تسعة وعشرين (29) ربيعا، دليلا على تمكنها من صناعة القصة القصيرة. فكان الوعي وعيين: وعي عميق بالواقع الاجتماعي والسياسي إذ أبدت قدرة عالية على قراءته وفهمه وتفكيكه ثم أعادت بناءه متجاوزة أزمة النخب العربية في تناوله والتعامل معه، ووعي فني بالكتابة عنه، إذ أحرزت تمكنا من صناعة القصة القصيرة فقدمت به فلسفتها في الحياة والإنسان والحب والحرمان والحرية.

قدمت هذه المبدعة بعد هذا السيل من القصص مجموعة 'تراتيل الماء' سنة 2010م، فكانت تراتيل الحياة، إذ لخصت تاريخ هذا الإنسان والطبيعة والصراع الأزلي بين الخير والشر. واختزلت مفاهيم الحزن والفرح والحرمان والعطاء والحب والصراع والنجاح والخذلان لذات مفترضة حتى تكون تاريخا جمعيا ممكنا ومشتركا لكل حالات الحرمان. فتتوج الإنسان بالحب وتعوّل عليه، وتدين اغتيال الحلم وتثور عليه. موظفة _كعادتها_ الموروث الشعبي لتفضح به التفاصيل القبيحة كاملة.

اتجهت أديبتنا بعد كتابات الحب والحرمان إلى كتابة القضية الفلسطينية بالحب والحرمان كذلك، فمجموعتيها؛ 'تقاسيم الفلسطيني' 2015م في سبع قصص، تتوالد منها

قصص قصيرة وقصص قصيرة جدا. و'حدث ذات جدار' 2016م في ثلاث عشرة قصة قصيرة، تخلّلتهما مجموعة 'الذي سرق نجمة' 2016م في أربع عشرة قصة قصيرة أبرزت بها ذاتها العربية الفلسطينية الأصيلة، فتخلل الحب والحرمان والثورة كل قصصها. وكأنها بقصص 'الذي سرق نجمة' تمنح نفسها شرعية شرف حمل قضية العرب، وتقول أنا حاملة كل معاني الحب والحرية والخير والجمال التي تتّحد لأجل الثورة على الظلم والاستبداد والقبح والقسوة.

مجموعة 'تقاسيم الفلسطيني' بتقاسيمها السبع، تحكي وجوه الاغتصاب والإفساد وإهلاك الحرث والنسل دون وجه حق، وتصور المعاناة باحتراف قصصي محكي عال، تتجاوز به السرد التسجيلي وطغيان المضمون المأساوي الواقعي، إلى قصص ممتعة، وبلغة شاعرية رمزية مركزة بمعمارها الراقي تخترق الوجدان لحاجة هذا الجنس الأدبي إلى هذه التقنيات والمهارات. ثم مجموعة 'الذي سرق نجمة' التي مثلت الحب والمأساة والثورة هي سناء شعلان نفسها في شكل فني. قدمتها دليلا لكلّ تائه يبحث عن ذاته. هي دليل الباحثين عن الحب والعدل والحقيقة، دليل المنغمسين في العذابات، ودليل طالبي الخلود والمجد والحرية. إذ تبعث الشجاعة والثقة للوقوف أمام الظلم ما دام الحب والجمال والعدل سلاح كل مريد. وجاءت مجموعة 'حدث ذات جدار' بقيمة انتماء صاحبتها الإنساني والفني للأرض المحتلة فلسطين، إذ تجمع وبوعي مرة أخرى الواقع الاجتماعي والسياسي للعرب _ ليس من تاريخ هزيمة حزيران 1967م وحرب الستة أيام حيث احتل الصهاينة باقي فلسطين: الضفة الغربية وقطاع غزة، علاوة على احتلالهم سيناءَ والجولان، بل قبل ذلك إلى بداية الاستيطان والهجرة إلى أرض الميعاد_ بمعانيه ودلالات أحواله الكامنة فيه، لتعطي عملها أدبية أكثر وإيقاعا حسيا قويا تكشف العلاقة الصراعيّة المباشرة بين اليهود والعرب.

تتخلل كتابات سناء شعلان القصصية كتابة روائية هي رواية: 'أدركها النسيان'، 2018م. نص مأساة الإنسان وصراعه مع الظلم والمرض، وكيف أن للحب القدرة على إنقاذ هذا الإنسان من الضياع والنسيان، ومن الموت، ويهبه السعادة، وكيف ينقم على عدم التضحية من أجله ببقائه وحيدا في ذاكرة من أدركه. لتأتي بعد هذه الرواية مجموعة 'أكاذيب النساء' القصصية 2019م هذه المجموعة هي تجربة فريدة وخاصّة في توثيق سِير الكذب والكاذبين لا سيما في أوساط النّخب المزوّرة التي أفسدت الإنسان والمجتمعات والحضارة، وهي حرب عليهم جميعاً بغية فضحهم وتجريمهم ولعنهم في الذّاكرة والتّاريخ.

من خلال ما تقدم ذكره، يمكن القول أن القاصة سناء شعلان تكتب بغزارة وكأن الفكرة عندها جاهزة، والتعبير عنها سليقة، فلعبة الكتابة سهلة لأنها وهبت القصّ، ولأنها ذات اطلاع على تقنيات بناء القصة القصيرة خاصة في مرحلة الماجستير التي كانت في السرد الغرائبي والعجائبي، وبروافد محصولها الثقافي كونها قارئة نهمة، أتت على كتب القدماء والمحدثين فقرأت "لأرسطو وفورستر وتودوروف وباختين ورولان بارت وفاتح كيلطو

وصلاح فضل وفاضل ثامر ومنى محمد محيلان وشعيب حليفي ويوسف الشاروني وطراد الكبيسي وغيرهم"[1]، وقرأت 'ألف ليلة وليلة' واستمعت لأمها التي كانت تغمرها بحكاياها وقصصها كل ليلة قبل نومها، لذلك كان حضور التراث الأسطوري والسرد الغرائبي والعجائبي والحب _الذي كان في قصص العرب الأولين_ بارزا في نسيج قصصها كله. ومع تتالي النكبات على فلسطين والدول العربية، قبل وأثناء كتابتها هذه الأعمال القصصية، كانت سناء شعلان شابة ناضجة وعت الواقع وقدمت الحب والإنسانية بديلا وكأنها أتت من الجهة المقابلة لتري للمحزون الوجه الآخر للحياة.

إن الإبداع السردي الذي يقصده البحث بالدراسة ويحصره، من جملة ما كتبت هذه الأديبة هو المجموعات القصصية والقصص القصيرة الموجهة للقارئ العام، وبهذا يخرج من دائرة البحث ما كتبته وهي طفلة وما كتبته للأطفال والمجموعات التي اشتركت فيها مع قصاصين آخرين، وكذا رواياتها ومسرحياتها. هذا التحديد والحصر ينطلق من الإشكال الرئيس إذ يحتمله، ويمتد إلى التنوع والثراء الكافي ليحمل في تشكيلاته رؤية صاحبته.

بهذه المجموعات القصصية لم تتجه الكاتبة في تمرير الواقع العربي الاجتماعي والسياسي، والقضية الفلسطينية أو انتفاضة القدس منها خاصة _ وقد زامنت كتاباتها_ إلى الاختفاء وراء الأسطورة والغرائبية والعجائبية فحسب بل فباستخدام تقنية سردهما قدّمت بديل هذا الواقع. قدّمت فيه الإنسانية على البطش والجهل، وقدّمت الألم على اللامبالاة واللهو، وقدّمت المقاومة على التطبيع والخيانة. لتقول بكل هذا أن الحب هو الحق، وأنها هي قيثارة الحزن ووريثة كل الافتقاد والجوع والحرمان، وأنها المولودة لتكون الثائرة. وكأني بهذه القصص تقول بقلم صاحبتها أن للحب سلطانا لا بد من تقديسه حتى في النكبات، فهو رديف الحزن بل ولبوسه، وأن الذي يُهجّر ويضطهد ليس مصروفا عنه، وأن ألم الحب أقوى وأشد وأن ثورة الحب أعتى وألد.

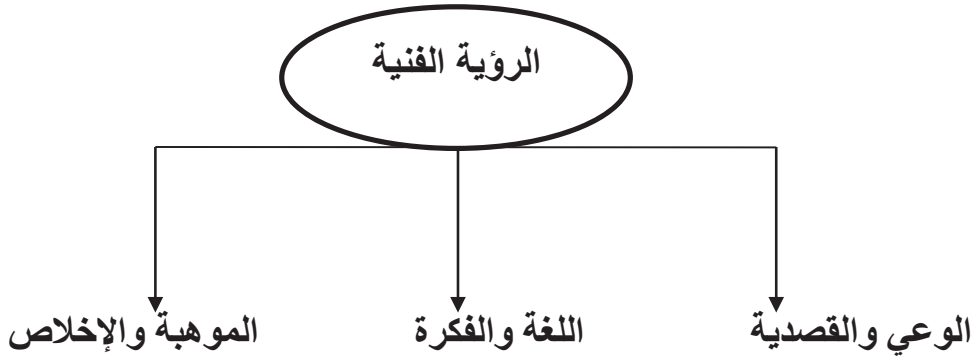
تجد سناء شعلان نفسها في كلمتها أيا كان جنسها. فلا تعرف إخلاصا لقيد شكلي اسمه جنس أدبي بعينه. فهي مستسلمة تماما لحالتها الإبداعية والنقدية، منساقة وراءها مادامت تمثلها، وتهبها لحظة الانعتاق التي تنشدها، وتتماهى مع روح التمرد والخروج على ما يجب الخروج عليه في لحظات الإبداع التي تتسع عندها لتشمل الكثير من فنون الكتابة النثرية والنقدية[2]. وهي دائما تعمل بمهنية عالية المقام، على تطوير مضامين مشروعها الثقافي وأدواته. هذا التماسك في الرؤية الفنية السردية والنقدية عند هذه القاصة يتضح أكثر _علاوة عما يَكمُن في منجزها القصصي والنقدي_ في ما تصرح به في مقابلاتها لعديد المجلات والجرائد العربية المهتمة بالثقافة والأدب في شأن فلسفتها في الإبداع، فهي تقول بكل ثقة

[1] شاكر مجيد سيفو، القص الغرائبي في أرض الحكايا، ضمن كتاب فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي، تأليف جماعي، ص94-95.

[2] عباس داخل حسن، حوارات مع شمس الأدب العربي سناء شعلان، ج2، أمواج للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط01، 2020، ص324.

ووعي فني، أنّ الأدب بالضرورة هو: "حالة نرجسية. والإبداع حالةٌ حساسية خاصة تجاه الوجود والفعل والحياة والإنسان. ولذلك لا يستطيع المبدع أن يجسد هذه الحالة في صورة خاصة تجسده وتمثل حساسيته دون أن ينطلق من ذاته لينطلق نحو الآخر والعالم والوجود"[1]. إنها تؤكد على أن الفعل الإبداعي لا يمكن أن يكون غير فعل نرجسي جمالي ينطلق من ذات استثنائية تتعامل مع المعطيات بقدر خاص من الرفض والقبول والهدم والبناء والتشكيل.

ويمكن تلخيص منظورها الفني وما اتكأ عليه عالمها القصصي من وعي فني في ثنائيات تجعل منها شروطا للكتابة القصصية، نجعلها في الخطاطة التالية:



فالأديب يجب أن يكون على دراية ووعي بما ينجز، وبالجنس الذي يريد أن يصب فيه ما ينجزه لأن "الإبداع عملية واعية وقصدية، وبخلاف ذلك يكون المنجز حالة هستيرية اعتباطية لا يعول عليها أبدا، ولا تسمى إبداعا بأي شكل من الأشكال وحتى لو حصل وتداخل جنسان أو أكثر، كما يظهر الآن في كثير من المنجزات الإبداعية، فلا بد من أن يصدر ذلك عن قصدية من الأديب، وبوعي كامل. وباستراتيجية مستهدفة، فالأديب هو من يحدد جنس النص، وإن كان أحيانا يجد نفسه أسير جنس دون آخر لاعتبارات موضوعية أو فنية أو وفق ملكته وقدراته."[2] فمنظور سناء شعلان الفني ينفي أن يكون هناك أدب خارج عن القصد. وإلا فهو ثرثرة لا قيمة لها، وانطلاقا من ذلك فهي تكتب بوعي كامل، وبقصد تام، ومن مجمل خياراتها يخرج الشكل الإبداعي الذي تنتخبه وتتبناه و تلتزم به. كما تؤمن بالدور الحيوي الذي يلعبه الاختزال والتكثيف في إيصال الفكرة.

[1] حوار شخصي أجريته مع القاصة سناء شعلان، عن طريق الفيسبوك، دار حول رؤيتها النقدية والفنية، في 15مارس 2017 على الساعة الخامسة مساء.

[2] حوار: عبد الغني عبد الهادي مع سناء شعلان حول 'عشقها البحث عن الأشكال الجديدة'، مجلة دبي الثقافية، هيئة دبي للثقافة والفنون، الإمارات العربية المتحدة، السنة الثالثة، ع20، يناير2006، ص61.

سناء شعلان في عالمها القصصي، تجعل من اللغة بطلها الحقيقي فهي الحامل لفكرها بل إنها كما تقول: "الحقيقة الواقعية المجسدة للفكرة، ولا يكون المنتَج إبداعا إلا عبر تحققه حقيقة ووجودا وواقعا في كلمات وجمل وفقرات مكتوبة. ولعل اللغة الشعرية تضطلع بالمزيد من الوظائف النفسية والجمالية والإيصالية إن حسن توظيفها واستدعاؤها عند المبدع"[1]. إنها مفتونة بها حين تحسن أن تكون حاملا أمينا للشعور والإحساس والفكرة. وعلى هذا الأساس، تبدو اللغة الشعرية في القصة القصيرة والقصيرة جدا أهم العناصر الفاعلة في خلق حساسية عالية برشاقة وسرعة إيصال ما لم تمعن في الشاعرية إلى حد الغلو فتُخرج النص بذلك من دائرة القص. ومن هنا يمكن حصر لغة القص في ثلاثة نماذج:

الأول: لغة إنشائية في منبر الوعظ والإرشاد والإخبار وكأنها أداة تواصلية لا إنتاجية.

الثاني: لغة بسيطة تحمل واقعية الكلمة وصورها الشعرية الشفافة.

الثالث: لغة عالية الشعرية، وهنا إما أن تخرج النص من دائرة القص إلى الشعر، وإما أن تسمو بالنص وتدخله دائرة القص بجدارة[2].

اللغة من منظور هذه الأديبة الناقدة؛ تنطلق من الجمال إلى الجمال، ومن الخلود إلى الخلود. ولذاك تجيد تحويل الحالة إلى ذاكرة وتاريخ. حين تهتم بالحالة الجمالية للغة فضلا عن الإخلاص في الولوج إلى عالم الفكرة. لا سيما وأن اللغة في الأدب هي هدف لا أداة فقط. فالأدب انتصار للشكل بقدر ما هو انتصارا للمضمون..

إن الظاهرة الصحية التي ذكرنا في عالم سناء شعلان القصصي، بتبنيها مشروعاً أدبياً جعلها صاحبة قضية. لا يمتد الانحراف أو العدول إليها عما ترسمه بلغتها المقدسة. حتى وإن جار الزمان والواقع بهمومهما وتشظيهما على اللغة التي يحمِّلانها من همومهما، ويجشمانها عبء التعبير عنهما. فهي معنية بقاموسها الخاص وسمتها اللغوي المميز الذي يراوح بين اللغة الرشيقة والاختيار الدقيق من المعجم الدلالي للحقول التعبيرية، فهي حريصة "بحق على أن لا تسمح للتشظي والشك والضياع الذي يزاحم الواقع أن يتسرب أي منها إلى لغتها بحجة التعبير عن الواقع بلغة قلقة مثلها، لأن ذلك سيحوّل العمل الأدبي إلى طلاسم ومتاهات تعجز بالدرجة الأولى عن توصيف نفسها، فضلا عن توصيف المجتمع."[3] وهذا مزلق حاولت جادة أن لا تقع فيه كما حدث مع الكثير من الأدباء أصحاب وجهة التجريب.

واللغة رغم مركزيتها في عالم سناء شعلان القصصي واحتفائها بها. إلا أننا نجد صاحبتها تعضدها بالموهبة والإخلاص، فحصول الكاتب في نظر قاصتنا على حظ من اللغة قد يضفي على كتاباته التميز لغويا، نحوا وصرفا وإملاء. لكنه لا يمكن أن يخلق مبدعا بأي شكل من الأشكال ما لم يكن الكاتب موهوبا، وعنده الاستعدادات الفطرية الخاصة ليكون

[1] عباس داخل حسن، حوارات مع شمس الأدب العربي سناء شعلان،ج02، ص324.
[2] ينظر: جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2010، ص13.
[3] حوار عبد الغني عبد الهادي مع سناء شعلان حول 'عشقها البحث عن الأشكال الجديدة'، مجلة دبي الثقافية، ص59.

كاتبا مبدعا متوافرا على كل شروط الخلق الإبداعي[1]، والموهبة عند هذه الأديبة لا تُشترط في الإبداع الأدبي فحسب بل تمتد لتطال النقد* كون هذا الأخير: "حالة تلقٍ مُبدَعة أيضا، وبذلك يصبح النقد إبداعا مجاورا للنص المنقود، وكما أن المبدعين يتفاوتون بما وهبوا من ملكة وأدوات، فمنهم الموهوب الذي ينتقي النص بموهبة عالية، وبأدوات صحيحة، وبخبرة واطلاع فيغدو نقده لبنة قوية في بناء النص، ويكون مؤهلا بذلك ليضيف بعين الخبير، وأداة المجرب إلى النص. فيحدد مواطن قوته وضعفه، ويسد ثغراته ويقدم النصيحة في شأنه. أما إن كان الناقد متواضع الموهبة، ضعيف الأداة، ضيق الأفق والتجربة، فإن نقده لن يكون أكثر من عبء عمله على النص من دون حاجته إليه"[2]. فالنقد اليوم تجاوز الذوق والارتجال إلى الشرح والتفسير إلى البناء والتطوير.

يقود الحديث عن الخبرة الواسعة إلى مسألة أساسية في كتابة القصة، وهي الصدق في التعبير عن الشخصية وفي تصوير الحياة. فالصدق، بهذا المعنى، هو الشرط الأول في كل عمل أدبي عظيم. ولهذا يترتب على الكاتب أن "يتقيّد بمجال خبرته. وألّا يعرض للموضوعات التي تنقصه الخبرة الشاملة العميقة بها. وعليه أن يكتفي بالنّظر إلى الحياة من هذه الزاوية المحدودة التي عرفها وألفها، وليترك لغيره من الكتاب أن يعرض علينا خبرته الخاصة بإخلاص وصدق"[3] وعلى هذا نجد الأديبة سناء شعلان ذات حس نقدي عال كما أنّها وهبت كتابة القصة القصيرة وسحرت في عالمها، فهي مستسلمة لندائها. إنه نداء يأسرها بقوة، ولا تسعى لتحليل سببه أو التحرر منه، كما لا تسعى في الوقت نفسه إلى أن تكون لصيقة به، القضية باختصار أن القصة القصيرة عندها هي ترنيمتها التي تتقنها وتسعد بها، وتقول بها ما تريد، لعل القصة تقول بسناء ما يجب أن تقول[4].

هذا الوعي الفني والنقدي عند حفيدة شهرزاد جعل منجزها القصصي عالما خاصا، يحترف الأحلام. فهو يمثل دفقتها الشعورية والفكرية بالقالب اللغوي والتشكيل القالبي بعيدا عن أي قيود أو أشكال نمطية أو قوالب آسرة ومكررة. يعتمد على التجريب وتحطيم الأشكال الكلاسيكية "في رحلة البحث عن أشكال جديدة حتى وإن أدى ذلك إلى تحطيم أو إعادة استثمار الأشكال القديمة الموروثة بحرية. لإفراز مادة حية تنتج إبداعا متفردا، وتعد بانفلات من قيد الحدود التقليدية الصدئة المشروطة، كما أنها تتفتح عالما من التأويلات والفهم"[5] في

---

[1] حوار شخصي أجريته مع القاصة سناء شعلان، عن طريق الفيسبوك حول 'رؤيتها النقدية والفنية'، في 15مارس 2017 على الساعة الخامسة مساء.

* إن جاز اشتراط الموهبة في النقد على غرار الأدب فهذا مثله كمثل اشتراط كتابة الشعر العمودي على من يكتب شعر التفعيلة (الشعر الحر)، أو كمثل اشتراط كتابة الرواية على من يكتب القصة والقصة القصيرة. فأن يكون الأديب أديبا ناقدا خير من أن يكون كاتب أدب فقط.

[2] حوار عبد الغني عبد الهادي مع سناء شعلان حول 'عشقها البحث عن الأشكال الجديدة'، مجلة دبي الثقافية، ص60.

[3] محمد يوسف نجم، فن القصة، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، ص66-67.

[4] عباس داخل حسن، حوارات مع شمس الأدب العربي سناء شعلان، ج02، ص325.

[5] حوار: عبد الغني عبد الهادي مع سناء شعلان حول 'تجربتها القصصية'، مجلة الملتقى، المكتب الإعلامي الكويتي بعمان، الأردن، ع09، 2015، ص18.

سبيل تقديم رؤية تشخيصية للواقع في ضوء استحضار التاريخ والمثيولوجيا والمخيال الشعبي وتوظيف التراث وبعثه، تلعب على تيمات* الأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية وتخلص إلى مزيج قصصي جريء، وتقدم الواقع بكل جزئياته الجميلة والقبيحة، يمكن أن نلخص اتجاهاتها الفنية في عالمها القصصي في الخطاطة التالية:

العالم القصصي لسناء شعلان ← اتجاهاتها الفنية:
- **النزوع الأسطوري.**
- **المسحة العجائبية والغرائبية.**
- **الانغماس في الواقع النفسي والاجتماعي.**

القارئ لقصص حفيدة شهرزاد سيجدها تلوينا وتنويعا ومزجا للخيال بالحقائق، وجمعا بين الغرائبي والواقعي، تختزل اللاواقع لتقدم الواقع بكل جزئياته الجميلة والقبيحة، ترسم السعادة بأرقى معانيها، وتكرس الحزن بكل بشاعته وآلامه، تقدم مساحات واسعة من المشاعر الإنسانية والعواطف البشرية دون الوقوع في شرك المغالطات أو التناقضات أو المبالغات العقيمة.

سناء شعلان ابنة مجتمعها، تجد نفسها منغمسة في قضاياه. تشاركه أحزانه وتترجم آلامه. عالمها القصصي كله تلخيص لواقع ذلك العربي، فهي شريكة الأسير والمحاصر والسجين وقلم الإنسان المهجر والمغترب، والبطل الثائر، وفرد في كل حرب أو نزوح أو لجوء، فلا غرو أن ترصد الجوع والفقر والحرمان والاستبداد والأمل والرّفض في المشهد العربي، ولا غرو أن تكون قيثارة لا تتوقف لكل حلم آن له أن يكون حقيقة. وتعمل على تدوين الواقعة الأدبية خارج نمطية الحياة، فتهتم اهتماما استثنائيا وجداليا وجماليا بالسرد

* (theme (and thematics فكرة، موضوع، قضية، تيمة، خيط و(نسج الأفكار في الرواية) اكتسب المصطلح قدرا كبيرا من الوصف الكثيف (الشامل) والوصف الهزيل (المحدود) thin description, thick description. يرجع إدخال المصطلحين في النقد الأدبي إلى بروك توماس Brook Thomas (1991)وأما المعنى الأصلي فهو أن الوصف الكثيف أخذ الدارس في اعتباره جميع الاحتمالات عند تفسير أو فهم ظاهرة ما أو فعل ما، وأما الوصف الهزيل فهو افتراض احتمال واحد أو عدم البحث عن احتمالات أخرى لتفسير الظاهرة – وهو المعنى الذي وضعه عالم الأنثروبولوجيا كليفورد جيرتس Clifford Geertz في كتابه (تفسير الثقافات) The Interpretation of Cultures (1973) الذي يعزوهما إلى جلبرت رايل Gilbert Ryle في كتابه Collected Papers (دراسات مجموعة-1971). ينظر: محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي-عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة، ط03، 2003، ص118.117.

الغرائبي خاصة ما كان منه في مجموعة 'أرض الحكايا' ومجموعة 'الكابوس' ومجموعة 'قافلة العطش'.

ونجدها ناقدةً تقف من العجيب، أو الغريب، موقفا جديدا، "فما يمكن أن يعد عجيبا في ثقافة معينة قد لا يكون كذلك في ثقافة أخرى. وما هو عجيب في عصر من العصور، قد لا يكون عجيبا في عصر آخر"[1]. وتقول بصعوبة فصل الأسطورة والدين والطقوس أسحرية كانت أم غير سحرية عن الإبداع الأدبي. فإذا كانت الأسطورة "في وقت من تاريخ البشرية المحرك للأدب، والسبب في وجوده، تماما كما كان الأدب هو الوعاء اللغوي المؤدي للفكر الإنساني، ولاعتقاداته في مراحلها المختلفة، وفي الوقت الحاضر ورث الأدب هذه الثيمات العملاقة، وأعاد إنتاجها ليقدم لنا أدبا لا دينيا ولا أسطوريا في ظاهره، وإن كان في أعماقه ما هو إلا صدى لهذه المفاهيم الضاربة في جذوره."[2] فالأسطورة تاريخيا هي ملاذ الإنسان الأول، للانتصار على خيباته وتخطي فواجعِهِ. استعملتها المرأة لتحاول الخروج من دائرة الهيمنة أو الصراع الذكوري الأنثوي القائم اجتماعيا بل وفنيا، متحدية الرجل في إثبات هويتها الفنية، وهذا ما قاله الدكتور 'إبراهيم خليل' في تقديمه لكتابها 'السرد العجائبي والغرائبي' عن حسها النقدي العالي، ومزاجها الأدبي الرائق، وجلدها، إذْ يؤكد طول باعها في البحث. وذلك لأن أكثر الروايات، والقصص، التي تناولتها لم تدرس سابقا. وهذا يعني أنها اعتمدت على نفسها في استخلاص النتائج حول مقومات السرد الغرائبي أو العجائبي.

تستمد سناء شعلان شخوص قصصها من المشهد الاجتماعي الموجود والمزعوم والمفترض والمأمول والمنسي والمهمَّش. وتلاحق "سيرتهم في انتقالاتهم من الذات إلى الوجود ومن العالم إلى الذات في سردها عبر شبكة دلالات ترشح عنها أنساق الدهشة والصدمة والخلق وابتداع الخوارق وكشوفات الحلم وسوريالية اللغة، إذ تحمّل شخصيات حكاياتها علامات الشك والحيرة والغيرة والفزع"[3]. فهي تحترف مراقبة الناس بحرفية لا تعرف الملل، تقلدهم، تحفظهم، تنزلهم على الورق، تحركهم كما تشاء، تقيم لهم عوالمهم أو تخالفها، تعريهم وتفضحهم، تنطقهم بكل عيوبهم، وتجعلهم يبوحون بسقوطهم، وهي ضد السقوط والضعف والتخاذل، ولا تخجل من أن ترسم العربي الرمز وانتصاراته.

سناء شعلان بحسها النقدي مرة أخرى ترى بأن الفن الجميل ليس بالضرورة وليد واقع جميل، بل هو منبثق من القلق والألم والمعاناة وفي الغالب توثق لذلك. ومن ثَمَّ فمعظم البشر يوثقون لأحزانهم في حين يغفلون التوثيق لأفراحهم. فالحزن حس جمعي، في حين أنّ الفرح حس ذاتي قلما يجد تعاطفا معه. ومن هذا المنطلق فإن المبدع هو المعول عليه في إنتاج الأدب الأصيل، سواء أكانت الظروف المحيطة قاسية أم حانية، وبخلاف ذلك تعجز كل

[1] سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، عمّان الأردن،2007، ص08.
[2] عباس داخل حسن، حوارات مع شمس الأدب العربي سناء شعلان، ج02، ص221.
[3] شاكر مجيد سيفو، القص الغرائبي في أرض الحكايا، ضمن كتاب فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي، تأليف جماعي، ص94.

معطيات العالم والتاريخ أن تخلق أدبا جميلا أصيلا دون وجود مبدع حقيقي. فبحملها لمعاني واقعها وأفكاره في محاولة خلق أنموذجها الإبداعي الخاص في شكله المستقى من معطيات زمنها. ترى أن المبدع المهووس بذاتيته مبتلى بنفسه في إبداعه، فهو كاتب مذكرات في أحسن الأحوال. وهي غير هذا، إذ تجعل من الذاتي منظورا ترى من خلاله العالم. وتكتب عنه، وتذوب بإنسانيتها في البشرية جمعاء، في صدق وإخلاص فهي: لا تجد سناء الإنسانة والمبدعة إلا في تلك الجدلية بين الذات والآخر والتي تكمن فيها جماليات التكوين البشري بكل تجلياته.

ثانيا: القصة القصيرة وبنيتها السردية

لم نشأ أن ينطلق البحث مباشرا للبنية السردية القصصية بالتطبيق دون التعرض لمسرح حركتها داخل جنس القصة القصيرة هذا الفن الذي فرض نفسه في الساحة الأدبية المعاصرة بقدرته التعبيرية عن هذا العصر المأزوم وإنسانه المكلوم. اتخذه الغربيون للتعبير عن حياتهم المادية منزوعة الرحمة، واتخذه الشرقيون للتعبير عن حياة الظلم والقهر حين يُسرق الرغيف منهم ثم يعاد إليهم مبللا، ثم ليؤمروا بشكر السارق على كرمه.

ربّما لم يحصل أن اتفق جمهور النقاد على تعريف واضح ومحدد للقصة القصيرة، كونها دائمة الحركة والتطور شكلا ومضمونا. ولأن حدها أوسع من أن يحصر في كلمات أو صفحات أو مدة قراءة، حين يقع الكثير من الباحثين في التباس حدود النص وحدود النوع فتظل القصة القصيرة تشتكي استقلالها، وتنظر إلى الشعر وتحلم بحريته فهي لم تنل تعريفا شاملا مستقرا جامعا مانعا يُخرج ما عداها من دائرتها لانتمائها إلى الفن عموما، ولحداثتها وطبيعة تكوينها في حصار الأنواع الأدبية وتداخلها. ونحن هنا لا نقطع أمر استقلال القصة القصيرة عن بني جنسها من السرديات جذريا فما فِعل القص والسرد والحكي إلا دائرة تسع أنواع التعبير القصصي جميعها "لتبقى الأدوات وتنظيمها في القصة القصيرة إنما تختلف عن نظائرها في الرواية في الدرجة لا في النوعية"[1]، فكان من واجب البحث محاولة تقريب مفهوم القصة القصيرة وحصر حدودها، من أجل التأكد من تحديد المدونة المراد مقاربتها، ولأن معرفة جنس النص يساعد كذلك على تحديد بنيته ومن ثم تحليل عناصره الفنية.

1_ القصة القصيرة الوجود والحدود.

إن القصة بصفتها فعلا أدبيا، هي سلوك إنساني عام لا تختص به أمة دون أخرى، وهو قديم قدم وجود الإنسان وقِدم امتلاكه اللّغة التي يُعبِّر بها عن وجهة نظره وموقفه من صراعات المجتمعات في هذه الحياة. فالقص بهذا يشكل خلفية لعديد الفنون لما يمتلك من قدرة على الانفتاح والتواصل مع الأشكال الفنية الأخرى. وأما بصفتها نوعا أدبيا كما نعرفها اليوم 'قصة قصيرة' فهي حديثة العهد، غربية المنشئ، مهدها 'مصنع الأكاذيب في روما،

[1] Norman Friedman, what makes a short story short, Essentials of fiction, Duke university press, Dur Ham and London 1988. P154.

وقصص الديكامرون"* في القرن الرابع عشر الميلادي في إيطاليا. ومن ورائهما ' غي دو موباسان Guy de Maupassant [1850 - 1893] ' في منتصف القرن التاسع عشر، والذي جاء معتقدا غير ما ألف من قصص سابقيه التي حملت في مضمونها القصد الديني والأخلاقي، واختلف عن معاصريه رغم انتمائه إلى مدرسة الطبيعيين أمثال 'زولا' و'فلوبير' وغيرهما ممن حاولوا تصوير الحياة في رواياتهم تصويرا واقعيا في كلّ دقائقها وتفاصيلها. والقصة القصيرة غير هذا لأنّ طبيعتها "لا تسعى إلى تقديم المعاني الكثيرة المعقدة بل تتناول حدثا أو موقفا أو انفعالا معيّنا في حياة الإنسان فهي تتجه إلى تصوير أصغر مساحة من هذه الحياة ولا تعنى بالتطوير الكبير للحدث في المستقبل فهي أقرب إلى رصد لحظة معيّنة من لحظات حياتنا اليومية"[1] وعلى هذا نجدها سريعة الوصول إلى الحل أو النهاية والهدف بتقنيتي تكثيف الأحداث و بلاغة التعبير.

اختلف موباسان عن سابقيه في شيء بسيط إلا أنه أحدث به اكتشافا غير مسبوق ألا وهو القصة القصيرة، فكان "يعتقد أن الرواية لا تصلح للتعبير عن هذه الواقعية الجديدة التي ترى أن الحياة لحظات عابرة قد تبدو في نظر الرجل العادي لا قيمة لها ولكنها تحتوي من المعاني قدرا كبيرا. وكان كل هم موباسان أن يصوّر هذه اللحظات وأن يستشف ما تعنيه. ولكنها قصيرة ومنفصلة ولكل منها معناها المعين فكيف يمكن أن تحويها رواية واحدة؟ واهتدى إلى أن هذه اللحظات العابرة القصيرة المنفصلة لا يمكن أن تعبر عنها إلا القصة القصيرة، فكان هذا من أهم الاكتشافات الأدبية الحديثة"[2]، وشكلها المختار كان أشد مطابقة للأغراض التي كان يسعى إليها وإلى روح العصر الذي تمثّله.

إن واقعية موباسان كانت ترى الحياة مكونة من لحظات منفصلة، ولذلك فالقصة عنده "تُصوِّر حديثا معينا لا يهتم الكاتب بما قبله أو ما بعده. وهذا هو الشكل الذي اتخذته القصة القصيرة منذ موباسان إلى يومنا هذا، وأبرزه جميع من أتوا بعده من كبار كتاب القصة القصيرة أمثال: أنتون تشيكوف وكاثرين مانسفيد وإرنست هيمينجواي ولويجي بيراندللو"[3]. وإنا لنلحظ هذا عيانا في المنجز الذي نحن بصدد مقاربته، فسناء من معشر ما ذكرنا والقصة القصيرة شرك بينهم. وما المتواليات القصصية وتقنية القصة الأم التي تلد قصصا قصارا والتي تعتمدها سناء، إلا تشكيل من تشكيلات القصة القصيرة الحديثة.

---

* مصنع الأكاذيب: حجرة فسيحة من حجر الفاتيكان في روما كان يتردد عليها في المساء نفر من سكرتيري البابا للتسلية وتبادل الأخبار. أما قصص الديكامرون أو المائة قصة لجيوفاني بوكاتشيو. فبعد أن اجتاح الطاعون بلدته فلورنس تخيل أن جماعة من الرجال والنساء ممن أبقى عليهم الطاعون قد برحوا فلورنسا ضجرا بمناظرة الموت فيها، وذهبوا إلى قصر أحدهم في الريف حيث اتفقوا على أن ينسوا آلامهم بأن يقص كل منهم على صاحبه قصة من القصص. فكانت سهرات بوكاتشيو وأصحابه طويلة متصلة. ولذلك جاءت القصص التي كتبها أطول بكثير من قصص مصنع الأكاذيب والتي عرفت بالنوفيلا. ينظر: رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص04.

[1] محبوبة محمدي محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط01، 2011، ص09.

[2] ينظر: رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص08 وما بعدها.

[3] المرجع نفسه، ص10.

وعندما نقول أن هذا هو الشكل الذي اتخذته القصة القصيرة منذ موباسان إلى يومنا هذا، فإننا نعني به محافظتها على خاصية التكثيف والاختصار، ولا نعني به استقرار القصة على قالب يبنى عليه كيانها الفني كما هو الشأن بالنسبة للرواية. بل على العكس من ذلك، فافتقادها له جعلها أكثر مرونة وحرية ومجالاً خصبا لكل ابتكار جديد. ولا يمنعنا هذا من الكشف عن العناصر الثابتة في النصوص التي تنتمي إلى هذا النوع الأدبي.

والحق أن القصة القصيرة كما يقول 'فرانك أوكونور Frank O'connor [1903-1966]' مثلا "لم يحدث أن كان لها بطل قط، وإنما لها بدلا من ذلك 'مجموعة من الناس المغمورين' وأنا أستعمل هذا التعبير غير الجيد لأنني لم أجد أجود منه. هذه 'الجماعة المغمورة' تغيرّ شخصيتها من كاتب إلى كاتب، ومن جيل إلى جيل، فقد تكون الموظفين العموميين عند جوجول، أو الخدم عند ترجنيف، أو العاهرات عند موباسان، أو الأطباء والمدرسين عند تشيكوف، أو الريفيين عند شروود أندرسون، وهي دائما تبحث عن مخرج."[1] وهي حقيقةً عند سناء شعلان كل هؤلاء وكل الضعفاء والمحرومين والمقهورين والخائفين وهي كل المناضلين والثوار الشرفاء، وهي كل من قال 'لا'، وهي كل الحالمين بحياة السلام والحب. فكل هؤلاء أبطالها وأبطال قصصها.

إن مسألة الامتداد والقصر فرق عام في القصة الحديثة بين أنواعها. وهنا يمكن أن نقدم فرقا أشد عمقا من حيث الشكل عن سابقه كما قدّمه فرانك أكونور وهو أن "الروائي إذا أخذ شخصية ووضعها في وضع معارض للمجتمع ثم سمح للشخصية، نتيجة للصراع بينها وبين المجتمع أن تتغلب عليه، أو يتغلب هو عليها. فقد قام بكل ما يتوقع منه. ويشكل عنصر الزمن هنا أكبر ميزة له، والنمو التاريخي للشخصية أو للحوادث كما نراه في الحياة يشكل قالبا جوهريا. وإذا أهمل الروائي ذلك فإنما يُهمِله على مسؤوليته الخاصة. لكن لا يوجد لدى كاتب القصة القصيرة شيء من هذا ينظر إليه على أنه قالب جوهري، لأن إطاره الذي يرجع إليه لا يمكن أن يكون الحياة الإنسانية برمتها، وهو لابد أن يختار دائما الزاوية التي يتناولها منها. وكل اختيار يقوم به يحتوي على إمكانية إخفاق كامل."[2]

إن الرأي الذي يقدمه أوكونور في تحديد مفهوم القصة القصير على الرغم من اختلافه مع كثير من النقاد ممن حاولوا إيجاد خصائص يمكن الاعتماد عليها لحصر كيانها، هو في الحقيقة يدعم ما جاء به موباسان، يقول أوكونور أنه "من الواضح أن كلا من الرواية والقصة القصيرة مع أنهما تستمدان من نفس المنابع، تستمدان بطريقة مختلفة تماما وأنهما قالبان أدبيان متميزان"[3]، إنه بهذا يرى أن قالب الرواية هو قالب الحياة برمتها أما قالب

[1] ينظر: فرانك أوكونور، الصوت المنفرد مقالات في القصة القصيرة، ترجمة :محمود الربيعي، مكتبة الشباب 21 شارع إسماعيل سري الإسكندرية، 1983، ص13.
[2] المرجع نفسه، ص16.
[3] المرجع نفسه، ص16.

القصة القصيرة فيتفرع من جزئية واحدة فريدة من جزئيات هذه الحياة. وفرادة المادة الجزئية عنده تؤدي إلى تفرد الشكل الذي تصاغ فيه.

إن تفرد الشكل لا يعني الخروج عن روح العصر والجماعة، لأن أسلوب الكاتب من أسلوب عصره فهو شديد الصلة بالبنى الاجتماعية والثقافية التي ظهرت فيه، إذ هي صيغة تعبيرية وجدت لتسد حاجة تعبيرية خاصة، وكل الصيغ التعبيرية السائدة في عصر ما تشكل بنية واحدة تشبه البنية القائمة في القاموس اللغوي أو الفكري لهذا العصر... وإن تغيير القناة التعبيرية ينشأ عن تغيير منطق العصر ومنطق الفكر الذي هو جزء منه، كما يؤدي إلى تغيير الدلالة والرسالة الجمالية والإيماءات المصاحبة...فما يؤدى عن طريق القصة القصيرة لا يمكن للرواية أو الدراما أن تقوم به، وما يؤدى عن طريق الرواية لا يمكن للقصة القصيرة أن تُعبِّر عنه، وليس هناك حاجة تعبيرية لم تُؤدَّ من خلال هذه الأشكال المتعاصرة، إذ لو حدث قصور من هذه الناحية لنشأ شكل جديد ولأدى ذلك إلى تحوير الأشكال التقليدية وتعديلها بما يتلاءم مع هذا الوضع الجديد.[1] وهذا عينه الذي حصل ويحصل في أيام الناس هذه.

لقد تحولت القصة القصيرة إلى نصوص مفتوحة وغير مكتملة، بعد أن كانت نصوصا مستقلة ومكتفية بذاتها، "وكأنها أصبحت تكتب من البداية، لكي تدخل في نسيج أكبر لا لكي تُتَلقَّى مستقلة، ومن ثم فإنها تُنشر مستقلة في الدوريات، تصبح أقرب إلى القصائد أو القطع النثرية، التي لا تشبع نهم القارئ لمتعة السرد، وإن كانت تشبع نهمه للمتع القلقة الجديدة"[2]، إنها فن التركيز والتكثيف. فلا بد أن تكون ذات "إيقاع فكري وجو نفسي واحد وأن تستخدم اللغة فيها بدقة، لأن تركيبها قد يختل بزيادة كلمة أو جملة. والقصة- مثل القصيدة أيضا- تؤدي في النهاية إلى وحدة في الانطباع الذي تتركه في ذاكرة المتذوق"[3]. وحين نتحدث عن التركيز والتكثيف فإننا لا نقصد غوص الكاتب في ليل المعنى والرموز والإمعان في التخييل. لأن القصة وهي تعالج وتصف لحظة من لحظات الحياة تكون في ذروة واقعيتها. فتكون تعبيرا عن الواقع بالخيال ومنه تأتي فتنتها، إذ الفتنة ليست في الغطاء الكامل ولا في العري الكامل ولكنها في ما بين هذا وذاك.

القصة القصيرة "تتضافر وتتكامل لتصنع عالما يسعى أن يكون روائيا، والفصول الروائية تتباعد وتتشتت لتصنع عالما متشظيا ومن هذا التوتر بين الدافعين: أي تضافر القصص وتشتت الفصول، نشأت كتب سردية كثيرة في المنطقة الواقعة بين الرواية ومجموعة القصص. وأطلقت أسماء كثيرة على هذه الكتب."[4] ولذا فإننا نجد المجموعة القصصية، والقصة، والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جدا، وقصيدة النثر، والمسردية.

---

[1] فرانك أوكونور، الصوت المنفرد مقالات في القصة القصيرة، ص50.
[2] محمد عبيد الله، فن القصة القصيرة، مجلة فيلادلفيا الثقافية، جامعة فيلادلفيا، عمّان، ع06، 2010، ص61.
[3] طه وادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، كرنيش النيل، القاهرة، ط03، 1993، ص20.
[4] محمد عبيد الله، فن القصة القصيرة، مجلة فيلادلفيا الثقافية، ص61.

ونسمع بوجود القصة الومضة، والقصة النتفة، والمنمنمات، واللوحة القصصية والمشاهد القصصية... لتبقى مشكلة تحديد الجنس الأدبي بين الأصل والتطور قائمة.

ننظر مثلا إلى الأسطورة والحكاية في عصورهما القديمة كيف كانت تحقق كفاية الإجابة عن صرخات وأسئلة الإنسان الأول، ومن بعدهما جاءت "الدراما والملحمة والشعر الغنائي فحلت محلها وأفادت منها ومن عناصرهما، وبعد ذلك أصبحت الرواية والدراما والشعر الغنائي والقصة القصيرة هي التي تسد الحاجة التعبيرية للعصر الحديث، وماتت الأسطورة والملحمة وتحللت بنيتاهما وأصبحتا مجرد عناصر في بنى حديثة، لأن العقلية الحديثة لم تعد تقبل منطق التعبير الأسطوري أو الملحمي، فطريقة التعبير عن المعنى شطر المعنى."[1] والقصة القصيرة في عصرنا هذا وبشكلها المكثف الموحي، توافق الإيقاع السريع لحركة الحياة وكثرة انشغال الإنسان وتنوع ارتباطاته، كيف لا و هناك "لحظات (عابرة) موحية لا يصلح للتعبير عنها سوى القصة القصيرة، التي تعنى بتصوير لحظة أو موقف، لا يهتم الكاتب فيها بما قبل أو بما بعد، إنما يهتم بكشف حقيقة كبرى من خلال تصوير موقف إنساني صغير مألوف."[2]

إننا نجد الناقد الروسي 'بوريس إخنمباوم Boris Eichenbaum [1886- 1959]' من أشهر النقاد الذين اهتموا بالأنواع السردية الحديثة وحاولوا رسم الحدود التي تميز خاصة بنى القصة القصيرة عن بنى الرواية. إذ يفرق بين شكلي نوعيهما بدليل عدم توافق تطورهما في أدب أمة من الأمم رغم ظهورهما في عصر واحد وطبقة اجتماعية واحدة، يقول: ..ليست الرواية والقصة القصيرة شكلين متناظرين، بل هما، على العكس، شكلان أحدهما أجنبي عن الآخر بصورة عميقة، ولهذا فهما لا يتطوران في أدب معين، في نفس الوقت، ولا بنفس الدرجة من القوة. فالرواية هي شكل تلفيقي (ولا يهم إلا قليلا كونها تطورت انطلاقا من مجموعة قصص قصيرة، أو أنها تعقدت بإدراجها كتابات تصف العادات)، أما القصة القصيرة فهي شكل أساسي، وبدئي (وهو ما لا يعني بدائي). الرواية أتت من التاريخ ومن حكاية الأسفار، أما القصة القصيرة فقد جاءت من الخرافة ومن الأحدوثة. إن الفرق كما هو واضح فرق مبدئي، حدده طول الأثر الأدبي. وهناك كتاب مختلفون وآداب مختلفة تعنى إما بالرواية أو بالقصة القصيرة.[3]

نلاحظ من خلال ما سبق عرضه أنه لا يمكن وضع هذا الفن الوليد في إطار نهائي يعرف به ما دام مستمرّ المسير والتحديث. بل يتوجب تحديد طبيعته ومفهومه مع كل تجريب في حقله ما لم ينشز عن أصل بنائه السردي وخصائصه الفنية. القصة القصيرة تروي 'خبرا

---

[1] عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتب الآداب، القاهرة، ط03، مارس، 2005، ص50-51.

[2] طه وادي، دراسات في نقد الرواية، ص20.

[3] ينظر: فكتور شلوفسكي، بناء القصة القصيرة والرواية، ترجمة إبراهيم الخطيب، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين، تأليف جماعي، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربي، ط01، 1982، ص112.

Message' وأساس الخبر فعل وحركة، ويجب أن يكون الخبر" ذا أثر كلي يصور حدثا له بداية ووسط ونهاية، أي أنه ينشأ بالضرورة عن موقف معين ويتطور وينمو بالضرورة إلى نقطة معينة."[1] ، أي تصوير حدث متكامل مهم. "والحدث تصوير الشخصية وهي تعمل"[2] عملا له معنى. فالقصة لا تتحدد "بمضمونها فقط بل يجب أن يكون لها شكل (بداية، ووسط، ونهاية)"[3]. ويختلف الخبر باختلاف موضعه وسياق بنائه، فإذا اتصل بالصورة الكلامية يكون في حمى القصة القصيرة. والصورة الكلامية هنا هي التعبير عن انطباع خاص متبوع بحركة محمول اللغة إذ تنقلها بعيون القاص ومشاعره وأحاسيسه ورؤاه، حيث تشاء ويشاء.

إن القصة القصيرة الجميلة هي ما كتب بحسّ شاعر ولغته، وهي تحافظ على علاقات متناغمة مترابطة بين كل عناصرها البانية، "فيجب أن تمتلك تأثيرا فريدا مفردا، وكل كلمة، كل جملة يجب أن تكون مهمة، وإذا لم تتجه كل جملة أولية إلى استحداث هذا الأثر فإن الكاتب سيخفق في خطوته الأولى. في الصياغة الكلية لا ينبغي أن تكتب كلمة واحدة دون أن تكون النية متجهة نحو التصميم الموحد المسبق"[4].

وإذا كان –القص- في لغة العرب هو: تتبع الأثر"[5]. فإن القصة الحديثة عموما بأنواعها: هي تتبع أثر لحظات إنسانية حياتية شديدة الأهمية مستقاة من صميم الذات في تفاعلها مع كل ما يحيط بها. إنها تجربة إنسانية "يعبر عنها الأديب بأسلوب النثر: سردا وحوارا، من خلال تصوير شخصية مأزومة أو مجموعة أفراد، يتحركون في إطار واقع اجتماعي محدد المكان والزمان، ولها امتداد معين من ناحية الطول والقصر، يحدد شكلها النوعي من حيث كونها رواية أو قصة قصيرة"[6]. إنه لما كاد يجمع نقاد القصة على أن الطول أو الامتداد أو الحجم هو المعيار التحكيمي أو الافتراضي الذي نلجأ إليه لتحديد نوعية الأشكال القصصية. كان لابد لنا أن لا نغفل عمّا يفرضه هذا الامتداد من طريقة في التناول. وعليه يكون هوس التجريب وأزمة القصة.

إن عالم اليوم عالم قصصي بامتياز، فهو عالم التشظي والانكسارات والتحولات السريعة والانهزاميات والتمزقات. ومن ناحية واقعية بحتة ما زالت القصة القصيرة تنتج وتكتب بكثافة عالية في معظم الثقافات العالمية، كما أنها اليوم تستهلك وتقرأ وتنشر في صحف ومجلات ومواقع إلكترونية وفي شكل كتب أيضا وهذا مؤشر على استمرارها وحياتها الراهنة، وللتمثيل نشير إلى إحصائيات أوردها الباحث المصري محمد مصطفى سليم تفيدنا أن عدد الكتاب الذين نشروا مجموعات قصصية في الربع الأخير من القرن العشرين بلغ 1077 كتابا، ومجموع إنتاجهم يتجاوز خمسة آلاف مجموعة في المدة نفسها،

---

[1] رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، ص18.
[2] المرجع نفسه، ص40.
[3] ينظر: wolfgang kayser; Quit racente le roman. In-Poétique du récit points.seuil.P66
[4] محمد عبيد الله، فن القصة القصيرة، مجلة فيلادلفيا الثقافية، ص61.
[5] الإفريقي أبي الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مادة قص، ص6351.
[6] المصدر نفسه، ص16.

وهذا المثال من مصر وحدها[1] أما عن القصة في الجزائر فيقول الأديب مصطفى فاسي في لقاء إذاعي مع الأستاذ أمين الزاوي في حصة حبر وأوراق - الإذاعة الوطنية القناة الأولى- 2016/03/17م. أن القصة القصيرة لها كتاب شباب صاعدون. وقد تفاجأ هو ومن معه من لجنة القراءة. بالنصوص التي قدمت لمسابقة نظّمتها مؤسسة 'مؤسسات وفنون' عن مديرية الثقافة لولاية الجزائر. واحتاروا أي منها يقدم للمراتب الأولى كونها قصصاً راقيةً ذاتَ مستوى رفيع. مع الحضور الكبير للمشاركين.

2_ البنية السردية للقصة القصيرة.

لا شك أن أي جنس أدبي له طبيعة بنائه الخاصة وتشكيله المميز، حتى وإن اشترك مع غيره في معالم البناء وعناصره العامة. إلا أنه من الضروري وجود بناء خاص يتسم به الجنس الواحد، لِيَفرُق عن غيره. بل أكثر من هذا فخصوصية التشكيل تمتد إلى بنية النص في نوعه الواحد، باعتبار تغير أسلوب المبدع، إذ قد تمتد هذه الخصوصية إلى اختلاف من نص لآخر لمبدعه الواحد بتعدد نصوصه وتحولها بتحول اتجاهه الفكري الأديولوجي وظرفه الاجتماعي وبالتالي رؤيته للعالم. كل هذا دون الخروج عن حدود الجنس الواحد. فكل نوع أدبي له شكله الخاص وبنيته الخاصة التي "لا تختلط مع بنى الأنواع الأخرى، وأن هذه البنى الخاصة تتطور بتطور الحياة. أما الأعمال الأدبية المنتجة أو المنجزة في هذا النوع أو ذاك فهي حرة لا تعرف الحدود، ورغم ذلك فإن أساسها المنطقي والجمالي ينتمي إلى منطق نوع واحد فقط وأن حريتها هذه ليست دليلا على تمزق إهاب النوع الأدبي الذي تنتمي إليه"[2].

ومنه يكون السرد Narrative أداة من أدوات التعبير الإنساني وهو ترجمة المعرفة إلى إخبار وحكي، وبناؤه الفني يعمل على إخراج الأشياء والأحداث والناس من "متوالية وقائع الحياة، ولأجل ذلك فمن الضروري قبل كل شيء تحريك ذلك الشيء.. إنه يجب تجريد ذلك الشيء من تشاركاته العادية."[3] إنه الطريقة التي تُروى بها القصة أو الكيفية التي يصوّر بها الكاتب الأحداث في الزمان والمكان اللّذين تدور فيهما بفعل الشخصيات مبرزًا ملامحها الخارجية أو متعديا إلى عوالمها الداخلية، وما يدور فيها من خواطر نفسية أو حديث خاص مع الذات. فهو بهذا "الحديث والإخبار (كمنتج وعملية وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية) لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية"[4]، وباعتبار القصة فعلا محكيا أو مرويا فهي تتحدد بمضمون له طريقة في التقديم، إذ تمر هذه العملية عبر قناة:

---

[1] ينظر: محمد عبيد الله، فن القصة القصيرة، مجلة فيلادلفيا الثقافية، ص45.

[2] عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة ص24.

[3] فكتور شلوفسكي، بناء القصة القصيرة والرواية، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين، تأليف جماعي، ص137.

[4] جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط01، 2003، ص145.

"الراوي ←——— القصة ←——— المروي له"[1]

وهدف السرد هنا يتجلى مع محاولة "مرسل الرسالة للإفضاء بنوع معين من المعلومات مع وضعها بطريقة معينة، وتبني نوعا- ما من التبئير* دون غيره مع التأكيد على أهمية خروج بعض التفاصيل عن المألوف، وذلك من أجل أن يتعامل المتلقي مع المعلومات وفقا لطريقة ملحة ولغايات محددة"[2] وعلى هذا الأساس، فالسرد يمكن أن يلقي الضوء على قدر فردي أو مصير جماعي، وعلى وحدة النفس أو طبيعة الجماعة"[3]. إن بناء العمل الأدبي يجب أن يكون الإحساس به كشكل ديناميكي. وتظهر هذه الديناميكية في مفهوم "مبدإ البناء. فليس يوجد تعادل بين مختلف مكونات الكلمة، كما أن الشكل الديناميكي لا يتجلى نتيجة اجتماع تلك المكونات أو اندماجها...ولكن نتيجة تفاعلها، وبالتالي نتيجة ارتقاء مجموعة من العوامل على حساب مجموعة أخرى يغيّر العامل المرتقي العوامل التي تغدو تابعة له. هكذا يمكننا، إذن، أن نقول بأننا ندرك الشكل دائما، خلال تطور العلاقة بين العامل المسيطر، الباني، والعوامل التابعة له."[4] بالإضافة إلى أن كل ما يورده القاص من حكي أوصور لابد أن تكون "ذات معنى فيما سيأتي منه، وينبغي دائما أن ننتظر أن يكون لذلك الشيء دور فيما سيأتي من بقية القصة"[5].

لقد سبق وأن ذكرنا أن مادتي الصورة والخبر- التشكيل والفعل- تُقدِّمان نسقا تعبيريا قصصيا. فالتشكيل بطابعه المكاني السكوني والفعل بطابعه الزمني الحركي، وباجتماع خصائص هاتين البنيتين يتخذ المكان فيها خصائص الزمن، ويلبس الزمن زي المكان، فتتلاحم فيها اللغة التصويرية واللغة الوصفية واللغة السردية بأشكال تتفاوت بتفاوت الكتاب

---

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 1991 ص45.

* التبئير "focalisation" هو تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته فالسرد يجري فيه من خلال بؤرة تحدد إطار الرؤية وتحصره. وهو سمة أساسية من سمات المنظور السردي لهذا ينبغي تجنب الخلط بين المنظور والصوت. فالمنظور يجيب عن السؤال (من يرى؟) أما الصوت فيجيب عن السؤال(من يتكلم؟)، ولكن التبئير لا ينحصر في إطار النظر، وإن كان النظر هو أهم مصادر التبئير، فقد يكون بالسمع أيضا. فالمقصود بالتبئير هو حصر معلومات الراوي(وبالتالي القارئ) حول ما يجري في الحكاية. اما أصناف التبئير فثلاثة، تتحصل من مقارنة معلومات الراوي بمعلومات الشخصية التي يتناولها التبشير. فإذا كان الراوي يعلم أكثر مما تعلم الشخصية كان التبئير غير موجود(أي كان السرد في حالة لا تبئير)، وإذا تساويا في المعرفة كان التبئير داخليا. وإذا كان الراوي يعلم أقل مما تعلم الشخصية كان التبئير خارجيا". ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون. دار النهار للنشر ، لبنان، الطبعة الأولى2002، ص40.

[2] جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص148.

[3] المرجع نفسه، ص148.

[4] يوري تنيانوف، مفهوم البناء، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين، تأليف جماعي، ص78.

[5] Roland Barthes: Introduction à L'analyse structural du récit dans la poétique du recit (collectif) Editions du seuil. Paris 1977.p32.

والبيئات والموضوعات، ويعمل هذا المزج بين الجانبين التصويري المكاني والخبري الزماني على اختصار الموضوع، وتحديد الرؤية، لأن كلا من الصورة والخبر يقطعان المساحة المكانية المحددة عن ملابساتها الخارجية ثم يتعاملان معها باعتبارها شريحة ذات كيان مستقل وإن كانت معبرة عن غيرها وموحية باكتمال المنظر[1].

إن موقع الزمن والمكان في البناء السردي القصصي ذو أهمية بالغة، فهو يستمد قيمته من شبكة العلاقات التي ينسجانها بينهما أولا، وبين العناصر البنائية الأخرى. فتعالق الزمن والمكان يؤطر المادة الحكائية وينظّمها ويجعل الشخصية في موضع قائد الأحداث، لأنها محور تقاطع كافة العناصر البنائية الضرورية لنمو الخطاب. "وإن ظهور الشخصيات ونمو الأحداث التي تساهم فيها هو ما يساعد على تشكيل البناء المكاني في النص، فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك، بالتنيجة، أي مكان محدد مسبقا وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث السردية"[2].

2_ 1_ الزمن Temps:

2_1_ 1_ الزمن والزمن الأدبي:

الإنسان موجود في مكان ويمر عليه زمن، ولا يمكن له الانفصال عنهما. هذا الاتصال المباشر للزمن بحياة الانسان جعل هذا الأخير يحاول بكل ما توفر له من وسائل _وفي مقدمتها اللغة وآلات قياس الوقت_ حصر هذا الزمن وضبط حركته ومفهومه. فنجد فكرة الزمن ترتبط عند جل الفلاسفة والمفكرين منذ القديم بفكرة الحركة "باعتبار أن الزمن لا يمكن تصوره دون حركة، ومادام العالم في حركة فهو إذن ذو تركيب زمني"[3]. فأفلاطون يؤمن بترابط الكون والزمن ويعتبرهما غير منفصلين. أما أرسطو فيضيف إلى هذا الترابط فكرة الحركة. وعن طريق الحركة يمكن الوصول إلى الزمن.

ورد في لسان العرب، مادة –زمن- "الزَّمَنُ والزَّمانُ: اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المُحْكَمِ: الزَّمَنُ والزَّمَانُ العَصْرُ، والجمع أَزْمُنٌ وأَزْمانٌ وأَزْمِنَةٌ وأن الزَّمانَ زمان الرُّطبِ والفاكهة وزمان الحرّ والبرد، ويكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر، والزَّمن يقع على الفصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه. وأَزْمنَ الشيء طال عليه الزمان وأزمن بالمكان أقام به زمنا"[4]. فهو كلمة نطلقها على مقدار معين من الوقت سواء طال أو قصر.حاملا الحركة والاستمرارية. وهذا ما يمنحنا فرصة ملاحظته فنيا ورؤيته في الأشياء من حولنا.

---

[1] عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، ص121.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1990، ص29.

[3] عبد اللطيف الصديقي، الزمان أبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 1995، ص22.

[4] لسان العرب، مادة زمن، ص1867.

نجد 'بول ديفيز Paul Davies [1946-]' في كتابه 'العوالم الأخرى' يتجه إلى معاينة طبيعة الزمن كما نحسه. فالـمَخبَر كما يقول: "يعجز عن كشف تدفق الزمن، إذ ليس هناك من جهاز يستطيع أن يُري مروره ... يخطئ من يظن أن تلك هي وظيفة الميقاتية، فالميقاتية ليست سوى وسيلة لوشم الاحداث بالمواقيت. ولئن كنا نستشعر فاعلية الميقاتية كحركة، إلا أن هذه الحركة تجري في المكان (دوران العقارب على وجه الساعة) وليس في الزمن. إن انطباعنا النفسي هو الذي يضفي على الميقاتية. بسبب علاقتها بالزمن، ما يجعلها تبدو وكأنها تقيس مرور الزمن"[1]. إذ يتجلى إبهام الزمن وميوعته في وضوح حركته إذا أدركنا سرعة مروره.

هناك أحداث وهناك حاضر يضعنا معها وجها لوجه وعندها نعيش الزمن، ويبدأ صراعنا معه تبعا لثقل هذا الحدث أو ذاك، يضاف إلى ذلك الحالة النفسية المزاجية، فإما أن يعصف بنا الزمن وحينها نتذمر ونشتكي من طوله وثقله علينا ونتمنى حينها أن ينجرف بسرعة وأن ينقشع عن وجودنا! وفي حين آخر يمر خفيفا لطيفا نرغب في استمراره وبقائه ونتمنى أن لا يزول، وفي كلتا الحالتين يبرز احساسنا به ونستشعره تماما، سلبا أو إيجابا فنرى على سبيل المثال أن ساعة حزن تعادل أياما إذا قورنت بأوقات السعادة والفرح. ففترة الانتظار مهما قصرت مدتها تكون دوما طويلة. وإن ساعات طوالا مع حبيبة كأنها ثوان[2].

هذه كلها حالات نفسية ناتجة من الطبيعة الفكرية والعقلية للمرء ذاته، ومعدل مرور الزمن يبقى دائما يوما واحدا مثلا، فليس هناك إذن من معنى لقولنا "(استغرق هذا اليوم اثنتي عشرة ساعة فقط)، لأن ذلك إن كان يعني شيئا فإنما يعني أن (هذا اليوم بدا كما لو كان اثنتي عشرة ساعة فقط)"[3]. فالساعة نفسها تمر على شخص في مرح فلكأنها بضع ثوان، وتمر على المحزون أوالمهموم أو المنْتَظِر، فلكأنها سنة، ومنه ننتقل بالزمن من آن إلى آن من لحظة تسمى الحاضر. والحاضر –الآن- "ذلك اللغز المارق الذي يلتقي عنده الماضي بالمستقبل دون أن يدوم، والذي يضفي على الأحداث المزامنة له نوعا من الوجود الحقيقي المحسوس الذي تفتقده أشباح أحداث الماضي والمستقبل. لذلك فإن صورة الحقيقة لدينا تمتد بجذورها عميقا في بنية الزمن الظرفية"[4]. فالحاضر لحظة الإدراك الواعي، "يتحرك بشكل دائم نحو المستقبل مارا عبر أحداث جديدة ومودعا أخرى في عالم الذكرى والتاريخ... بينما يتدفق الزمن كالتيار عبر وعينا مخلفا الماضي بعيدا ومستعجلا المستقبل في القدوم. وفي كلتا الحالتين تضفي هذه الصورة الحركية للزمن المنساب المتدفق الحيوية والتغيّر على حياتنا اليومية"[5]. وعلى هذا يتوجب على موظف الزمن فنيا -أدبيا- أن يجيد الانخراط فيه بوعي

[1] بول ديفس، العوالم الأخرى، صورة الكون والوجود والعقل والمادة والزمن في الفيزياء الحديثة، ترجمة: حازم النجدي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط02، 1994، ص205- 204.
[2] ينظر: عبد اللطيف الصّديقي، الزمان أبعاده وبنيته، ص47- 46.
[3] بول ديفس، العوالم الأخرى، صورة الكون والوجود والعقل والمادة والزمن في الفيزياء الحديثة، ص205.
[4] المرجع نفسه، ص204- 203.
[5] المرجع نفسه، ص204.

فني ليحسن بناءه لأن "حاضر الماضي هو الذاكرة وحاضر الحاضر هو الإبصار أو الرؤية وحاضر المستقبل هو الانتظار".[1]

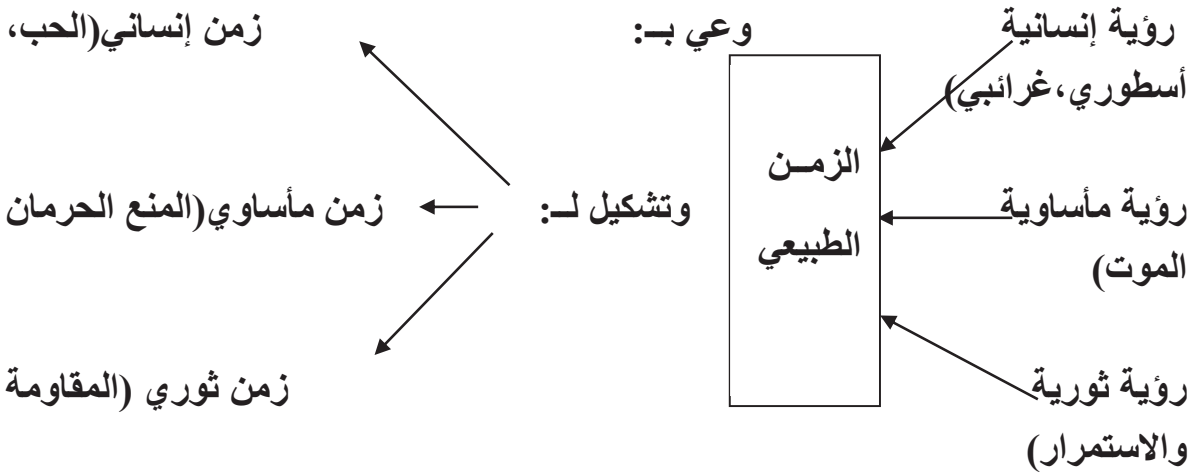
من خلال ماسبق، نستنتج أن الزمن له حيزان يرد فيهما باعتبار الوعي به. الأول جمعي مادي، والثاني ذاتي خاص. نبينه في الخطاطة التالية:

حيز جمعي مادي	حيز ذاتي خاص
-احساس جمعي بسرعة حركة المكان.	-إحساس شخصي لكل فرد أو جماعة معينة بمرور الزمن.
-يُسجَّل بكل أنواع إشارات قياس الوقت.	-يُسجَّل بكل أنواع مشاعر النفس.
-مشترك بين جميع الناس.	-يختلف الإحساس به من شعور فردي لآخر أو وعي زماني من جماعة معينة لأخرى.
-مضبوط بدقة حسابية فلكية.	-لا يضبط حسابيا بل شعوريا.

الحركة هي من تعرِّفنا بالزمن، وهي التي تمكننا من قياسه. وأكثر من ذلك فإن الزمن يظل متدفقا حتى ولو كنا غير موجودين فهو لا يؤول إلى الحركة بمعناها المطلق، فليس إلا اتجاها إلى السكون، ومهما تكن الأشياء متحركة أو ساكنة سواء كنا نائمين أو يقظين. فإن الزمن يأخذ مجراه، أما الإحساس والوعي به فيتوقف. "وكما أن الزمان والمكان شرطان أساسيان للوجود، فإنه بالتالي لا يمكن تصور أية كينونة بدون زمن، ولا يمكن أيضا أن يوجد الزمن بذاته مستقلا عن الأشياء. إن الأشياء جميعها ليست في الزمن، بل جميعها زمن ومكان ومادة"[2]. إذاً باجتماع الوعي الجمعي والوعي الفني للزمن يتشكل هذا الأخير عبر منظور الرؤية للعالم الذي تحدده. إن القصد من هذا البسط في مفهوم الزمن هو كشف الوعي بالزمن الجمعي الطبيعي التعاقبي وبذلك تأثير رؤى الأديب على تشكيله. ليصبح زمناً لكل مضمون يعبر عن تنوع الوعي بالزمن الذاتي للفرد والجماعة التي ينتمي إليها الأديب المنطلق من الرؤية. وهنا نكون أمام نظرة القاصة سناء شعلان إلى الزمن الكوني وإدراكها لماديته التعاقبية وإحساسها بحركته وهو ما ينتج تشكيلها لزمنها الخاص الذي تبدعه رؤيتها ورؤية الجماعة التي تنتمي إليها، وتواجه به الجماعات الأخرى. وهذا ما يبينه المخطط التالي:

[1] Saint Augustin: les confessions, livre XI, chp XIV, Paris, 1964,p264

[2] عبد اللطيف الصدقي، الزمان أبعاده وبنيته، ص102- 101.



وبهذا، يمكن لنا حصر الزمن المدرك والقبض على تشكيلات كل الرؤى. فمن الحس الإنساني إلى المأساوي إلى الثوري يكون التنوع في الوعي بالزمن لينتج تشكيلاته. وهذا الوعي عينه سيكون مع جميع البنى المرافقة للزمن من مكان وشخوص وأحداث.

2_ 1_2_ الزمن في القصة:

يرتبط الزمن بالقصة ارتباطا شديدا. فالقصة تنبني داخل الزمن على أنه سابق منطقي لها، في الوقت الذي يصوغ الزمن نفسه داخل القصة جاعلا منها محورا تؤول إليه كل البنى السردية، مكونا بذلك تناغما من خلال مزجه وربطه بين تلك البنى المشكلة لها، موضوعا وبناء. "باعتباره عاملا مؤثرا في الشخصيات ومحركا للأحداث"[1]. أي أن الزمن متعلق بمحتوى العمل لا ببنيته فقط."فهو مظهر من مظاهر البناء الذي بمقتضاه نستطيع قراءة ما يحدث للأشياء والكائنات"[2]. وهو الزمن الدال، فالزمن في القص لا يقتصر تصنيفه على" زمن الحوادث المروية، أو ترتيب عناصر الوقت الذي تقع فيه هاتيك الحوادث، فقد يصنَّف الزمن تبعا لموقف الشخوص منه، وتأثرهم به"[3]. ومنه يمكن تصنيف ' زمن القص Tomps de la narration ' كما هو معروف إلى:

[1] حميد لحمداني: القصة القصيرة في العالم العربي ظواهر بنائية ودلالية، أنفو-برانت. 12شارع القادسية، فاس، ط01، 2015، ص148.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، كانون الأول، 1998، ص36.

[3] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط01، 2010، ص98.

أزمنة خارجية (خارج النص): ' زمن الكتابة Temps de L'écriture '، ' زمن القراءة Temps de la lecture '، وضع الكُتَّاب بالنسبة للفترة التي يُكتَب عنها، وضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها.

أزمنة داخلية (داخل النص): الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث القصة، مدة القصة، ترتيب الأحداث، وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث، تزامن الأحداث، تتابع الفصول[1]. هذه الأزمنة الخارجية منها والداخلية يشترك فيها الزمن (الجمعي الطبيعي المشترك العام) والزمن (الذاتي الجماعي الخاص بإحساس الفرد أو الجماعة الواحدة)

فـ (الأزمنة الخارجية): وقت الكتابة والقراءة، والفضاء الزماني لوضع الكُتَّاب بالنسبة للفترة التي يُكتَب عنها، وفضاء الزمن لوضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها. وما يسجّله القاص والقارئ من إحساس بمرور الوقت الطبيعي، وتتالي الساعات والأيام وما حملت من دوال. وينتهي إلى الوعي الفني لجماعة النقاد أو الكتاب أو القراء بالبنية الزمانية للقص والخطاب والنص.

و(الأزمنة الداخلية): هي ذلك النسق أو النظام الذي يرتب الأحداث ترتيبا زمانيا طبيعيا، ويعطي فضاء البنيات والأحداث منطقها الحركي في كل الاتجاهات. وينتهي إلى فضاء للرؤية ومسرح لتقاطع العلاقات والقيم عبر نسيج داخلي ترتسم فيه المرايا الداخلية للشخصيات وتتحاور فيه داخليا مختلف الخطابات وتتحدد فيه شتى المواقف والمواقع والدلالات. إنه وعي بلحظات الرؤية وهي تترجم إلى نص.

إن زمن القص وزمن الخطاب: ما يسجله القاص والقارئ من إحساس بسرعة حركة المكان الطبيعي ومن وعي طبيعي بالوقت ومنطقه المحصور في اتجاه واحد، ماض أوحاضر أومستقبل. منتهٍ إلى ما تسجله جماعة الكتاب والمتلقين والنقاد من وعي فني للبنية الزمنية القصصية. إنه زمن يمثل بفضل سريانه في أوصال النص أساسا شعريا ثاويا خلف المعمار البنيوي المورفولوجي بتقاسيمه التي نعرفها: زمن القصة، زمن الخطاب، زمن النص.

وبناءً على هذا، ستكون مقاربتنا لأزمنة القصة منطلقة من الزمن الذي هو الوعي الفني بالبنية الزمنية القصصية كونه يمثل فضاء لرؤية الأديبة، ووعيها الفني به وبالبنية الزمنية للقص والخطاب والنص. هذا الوعي الزمني سيتشكل حتما في مضمون إنتاجها وأدوات تعبيرها. ليتم ربطها دائما بالظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المحيطة بالكاتبة، لأنها نتاج الزمن الذي هو فضاء الكتابة وظرفها. إنه التاريخ والسياق الذي تم فيه الإبداع. إنه مكوِّن لبنية الزمن بصفته نظاماً طبيعياً وظرفاً تاريخياً. فنظهر الزمن للتصاقه ببنية النص ليكون الوعي به هو الفاعل السياقي المشكّل له.

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية؛ دراسة مقارنة في (ثلاثية) نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2004، ص37.

إن زمن القصة هو" الزمن التخيلي الذي تستغرقه الواقعة الفعلية، وبصورة أكثر شمولية، الذي يستغرقه الحدث كله. ولتحديد زمن القصة، فإن المرء يستند عادة إلى مظاهر سرعة سير النص، والحدس، والتلميحات النصية الداخلية. لاحظ أن زمن القصة قد يمتلك عنصرا ذاتيا عاليا فيه، خصوصا في صيغتي السرد الصوري والسرد العاكس، وإن كان ضروريا، فإننا قد نحتاج إلى التمييز بين زمن الساعة وزمن العقل."[1] وهذا ما نريده من خلال الوقوف على الوعي بالزمن الجمعي الطبيعي والذاتي الخاص.

إن القاص لا يمكنه بأي حال من الأحوال أن يسرد عددا من الأحداث في آن واحد، والتي تكون قد جرت فعلا... فزمن القصة هو وعي بالزمان الذي استغرقته الأحداث المتخيَّلة في وقوعها الفعلي. فهو سيخضع بالضرورة للتتابع المنطقي كما في الواقع. أما زمن السرد فليس له التقيد بهذا التتابع المنطقي، لإمكانية اتخاذه أشكالا عدة من الاستباق والاسترجاع.

تكون المفارقات السردية Anachronies narratives 'استباقا Prolepse' بمخالفة سير زمن السرد فتقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدثٍ لم يحن وقته بعد، والاستباق شائع في النصوص المروية بصيغة المتكلم، والاستباق أنواع مختلفة باختلاف موقع الحدث المستبق في زمن السرد الأوّلي، أي زمن حكاية الراوي الأساسية، فمنه ' الاستباق التّام Prolepse Compléte' وهو الذي يمتدّ داخل زمن السرد إلى الخاتمة (بالنسبة إلى الاستباق الداخلي Prolepse Interne الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني) ومن نهاية زمن السرد إلى زمن الحكاية (بالنسبة إلى الاستباق الخارجي Prolepse externe الذي يتجاوز زمنه حدود الحكاية، يبدأ بعد الخاتمة ويمتدّ بعدها لكشف مآل بعض المواقف المهمة والوصل ببعض خيوط السرد إلى نهايتها) ومن داخل زمن السرد إلى زمن الكتابة (بالنسبة إلى الاستباق المختلِط Prolepse Mixte الذي يتصّل فيه الاستباق الداخلي بالخارجي أي بتجاوز خاتمة الحكاية ويتعدّى الحدث الرئيسي ويمكن أن يكون جزئيا أو تاما)، ومنه ' الاستباق الجزئي Prolepse Partielle ' وهو الذي يتناول حدثا محدداً في الزمن واقعا داخل السرد الأولي (استباق جزئي داخلي) أو خارج السرد (استباق جزئي خارجي) أو يكون قسم منه داخل السرد الأولي والباقي خارجه (استباق جزئي مختلط) وهذا الاستباق الجزئي هو الغالب، وهو يبدأ وينتهي بعبارات صريحة تعلن بدايته كما تعلن نهايته[2].

وتكون ' استرجاعا Analepse ' بمخالفة سير السرد فتقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق، وهو عكس الاستباق، ويمكن أن يكون الاسترجاع موضوعيا Objective مؤكدا أو ذاتيا Subjective غير مؤكد. والاسترجاع أنواع: تام وجزئي ومختلِط و خارجي وداخلي. فمنه ' الاسترجاع التّام Analepse Cmpléte' الذي يتصل آخره ببداية الحكاية

[1] يان مانفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط01، 2011، ص119.

[2] ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية –عربي، إنجليزي، فرنسي-، ص15 وما بعدها.

من دون تقطّع. و' الاسترجاع الجزئيAnalepse Partielle' الذي ينتهي بالحذف فلا يلتحم بالسرد الأوليّ، وهذا الاسترجاع يغطّي جزءًا محدودا من الماضي، معزولا ومنقطعا عمّا حوله. و' الاسترجاع المختلِط Analepse Mixte ' هو الذي يسترجع حدثا بدأ قبل بداية الحكاية واستمرّ ليصبح جزءًا منها، فيكون جزءٌ منه خارجيا والجزء الباقي داخليا. فـ'الاسترجاع الخارجي Analepse externe ' هو ذلك الذي يستعيد أحداثا تعود إلى ما قبل بداية الحكاية. أمّا 'الاسترجاع الدّاخلي Analepse Interne' فهو الذي يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها، وهو الصيغة المضادّة للاسترجاع الخارجي[1].

كل ' مفارقة زمنية Anachrony Tomporel' يكون لها 'مدى portée' أو 'اتساع Amplitude'، "فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة"[2]. أو هي: "انحراف عن التتابع الميقاتي الصارم في القصة والنمطان الأساسيان هنا هما اللقطات الاسترجاعية واللقطات الاستباقية "[3].

والمفارقة الزمنية كما يقول 'جيرار جينيت Gérard genette :[1930-2018]' أو لنقل العدول عن السرد النمطي لا "يكتفي بتغيير اتجاه الزمن من الحاضر مثلا إلى الماضي، وإنما يقوم أيضا بتعديل اتجاه السرد من النمطي الخطي إلى سرد متكسِّر أو متقاطع يخالف فيه توقعات القارئ، الذي يحسّ لدى توقف الراوي، وتغيير الاتجاه، بتوقٍ شديدٍ لمعرفة الجديد الذي تؤول إليه هذه الحركة"[4]. فنكون هنا بين طابع واقعية القص وبين تدخلات السارد في الانفلات من حيز رتابة الحكي. إن مفارقة ما، يمكن أن تعود إلى "الماضي أو المستقبل وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة (الحاضر) أي عن القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يَفْسَح المكان لتلك المفارقة. إننا نسمي (مدى المفارقة)، هذه المسافة الزمنية. ويمكن للمفارقة أن تغطي هي نفسها مدة معينة من القصة تطول أو تقصر، وهذه المدة هي ما نسميه(اتساع المفارقة)"[5]. فزمن الفعل السردي: ماض وحاضر، متعلق بالنقطة الحالية من زمن فعل كلام السارد. فمن "الطبيعي أن الصيغة الدالة على الزمن التي توظف في خطاب الشخصية تعتمد على النقطة الحالية من الزمن في فعل القصة ولهذا فإن: الخطاب الآن (آنية السارد): هو اللحظة الحالية من زمن الخطاب. والقصة الآن (آنية الشخصية): هي اللحظة الحالية من زمن القصة"[6]. مع إمكانية مقارنة زمن القصة بزمن الخطاب بتقييم سرعة الأداء أو التسارع. فما يحدد سرعة الأداء مايلي:

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 18 وما بعدها.
[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص74.
[3] يان مانفريد، علم السرد؛ مدخل إلى نظرية السرد، ص116.
[4] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص103.
[5] G. genette. Fugures III. seuil1976.p.89.
[6] ينظر: يان مانفريد، علم السرد؛ مدخل إلى نظرية السرد، ص113.

-"التجانس الزمني:Isochrony: حيث يتساوى زمن الخطاب وزمن القص تقريبا، أو ينتظمان إيقاعيا. وعادة ما يكون ذلك في القصص ذات الحوارات الكثيرة التي تعرض الأفعالَ بتفاصيلها.

-التسريع أو التعجيل: speed-up/acseleration عندما يكون زمن خطاب واقعة ما أقصر بوضوح من زمن قصتها. ويعد التعجيل نمطيا خاصية لصيغة العرض الموجز أو البانورامي.

-الإبطاء:slow-down/decelertion وفيه يكون زمن خطاب واقعة ما أطول بوضوح من زمن قصتها

-الإضمار/ القطع/الحذف ellipsis/cut/omission هو بسط أو مد زمن القصة غير المعروض نصيا على الإطلاق، الخطاب يتوقف، فما يستمر الزمن بالمرور في القصة"[1]

وهناك تقنية 'الخلاصة Sommaire' : "والتي تعتمد على حكي أحداث ووقائع من الواجب أنها جرت في سنوات أو في أشهر أو في ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة من دون أن نتعرض للتفاصيل"[2] و'الاستراحة pause' : "تكوِّن في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها"[3]

2_ 2_ المكان Lieu :

لم يسلم المكان هو الآخر من الجدال في تحديد مفهومه وبنائه السردي. إذ لم يعد خلفية للأحداث ومسرحا لحركة الشخصيات فحسب، بل أصبح فاعلا في بناء القصة مثله مثل بقية البنى بقوة العلاقة التي تربطه بها. لأن العبرة بالحال التي يصير عليها المكان بانتقاله من التصور الذاتي إلى التوظيف القصصي، مثل ما صار الزمان من الوعي الطبيعي به إلى الوعي الفني.

وإنه من الصعوبة بمكان فصلُ الزمن عن المكان بسبب استدعاء أحدهما للآخر لأن السرد بمعنى توالي الأفعال أو الأحداث لا يمكن فصله عن الوصف باعتباره أداة تعبير عن المكان "فإذا كان السرد يشكل أداة الحركة الزمنية في الحكي، فإن الوصف هو أداة تشكل صورة المكان"[4]. والوصف description: "عرض وتقديم الأشياء والكائنات والوقائع والحوادث (المجردة من الغاية والقصد) في وجودها المكاني عوضا عن الزمني، وأرضيتها بدلا من وظيفتها الزمنية، وراهنيتها بدلا من تتابعها، وهو تقليديا يفترق عن السرد والتعليق"[5].

---

[1] يان مانفريد، علم السرد؛ مدخل إلى نظرية السرد، ص20-21.

[2] G. genette. Fugures III. p.130.

[3] Ibid. p133.

[4] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص80.

[5] جيرالد برنس، االمصطلح السردي، ص58.

وإذا كان المكان في لسان العرب هو "الموضع"[1]، فهو بشكل عام البيئة التي تعطي الإنسان ملامحه الجسدية والنفسية، "لذلك يجب أن يهتم الكاتب القصصي بتحديد (المكان) اهتماما كبيرا، لأن ذلك التحديد يعطي الحدث القصصي قدرا من المنطق والمعقولية"[2]. فحركة الزمن وحركية الشخصيات وتطور الأحداث بدورها تتحكم في تشكيل الأمكنة، ولا تتضح ملامح الشخصية مثلا إلا في مكان تتوزع فيه أدوارها وأحداثها، بل صراعاتها ورغباتها. "فقصة الحب مثلا تختلف اختلافا واضحا إذا وقعت في: قرية أو مدينة أو بادية"[3]. فالشيء يجعل التحقيق في دلالة المكان الأدبي قضية واعدة هو حقيقة أن السمات المكانية يمكن أن تؤثر على الشخصيات والأحداث. وهذا ما يطلق عليه أحيانا سطوة الدلالة المكانية[4].

وإذا كان المكان القصصي هو المكان الطبيعي محمولاً بلغة فنية إلى مجموع البنى الفاعلة والضرورية لنشاط السرد. فقد تخضع تصنيفات المكان عند الفنان إلى مقاييس الانفتاح والانغلاق المرتبطة بالمنظور الهندسي المجرد، لكنها تكتمل دلاليا ووظيفيا وفق الرؤية النفسية والاجتماعية، لتكوِّن الرؤية الجمالية، التي تتلاشى عندها كل الحدود الهندسية إذ يتوجب على كاتب القصة علاوة على رسم المكان وفق العلاقات المتشابكة في صميم النص، أن "يعنى بتصوير مفردات المكان الذي تتحرك فيه الشخصيات، لأن القارئ قد يستشف من هذا التصوير دلالات كثيرة تفسر أو تعمق أمورا تتصل بالحدث أو بالشخصية أو بهما معا"[5]، وبهذا تكون كل بنية ذات طابع تكويني في صرح الفضاء الذي تتحاور فيه جميع البنى السردية. ومنه يبدو منطقيا أن الفضاء الذي نحسبه أقرب إلى المكان هو أوسع منه. كون الفضاء يشير إلى "ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي، وإن كان أساسيا، إنه يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدى المحدد والمجسد، لمعانقة التخييلي والذهني ومختلف الصور التي تتسع لها مقولة الفضاء"[6]. لنجد الحيز عند عبد الملك مرتاض بدل الفضاء لانصراف استعماله إلى "النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل"[7].

و"ففضاء القصة story space: هو الحيز البيئي أو الظروف الزمكانية لأي من وقائع القصة الفعلية، وبصورة أكثر شمولية هو: طاقم أو مدى هذه الحيزات. وفضاء الخطاب discourse space: هو الحيز البيئي الحالي للسارد، وبصورة أكثر شمولية فإنه: كل مدى البيئة التي يقام عليها الموقف السردي...وبتدقيق أكثر هناك مصطلحا (القصة هنا)

[1] لسان العرب، مادة مكن، ص4250.
[2] طه وادي، دراسات في نقد الرواية، ص36.
[3] طه وادي، دراسات في نقد الرواية، ص36.
[4] يان مانفريد، علم السرد، ص 131- 130.
[5] المرجع نفسه، ص37.
[6] سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الفضائية في السيرة الشعبية، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ط01،1997، ص240.
[7] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص141.

و(الخطاب هنا) حيث يمكن توظيفهما لتحديد(نقطة الأصل) الإشارية الحالية إلى فضاء القصة وفضاء الخطاب على التوالي:

-القصة هنا story-here: هي النقطة الحالية من الفضاء في فضاء القصة. ومن الناحية الوظيفية، يمكننا القول بأنها نقطة الأصل الإشارية التي تعود عليها التعبيرات الإشارية مثل هنا، هناك، يسار، يمين...الخ.

-الخطاب هنا discourse-here: هو النقطة الحالية من الفضاء في فضاء الخطاب، والتي تتسق مع موضوع السارد"[1].

2_3_ الشخصية Personnage :

لا يمكن تحقيق حدث قصصي دون شخصية. فالقاص دائما يسعى إلى ابتكار شخصية تأخذ على عاتقها قيادة الحادثة. فسلوكها هو من يصنع الحدث السردي. فتتشكل الشخصية لغويا داخل النص أكثر مما يتم استنباطها من خارجه لإمكانية تواجدها لغة وخيالا. ثم لتصبح "المشجب الذي تعلق عليه كل تفاصيل العناصر الأخرى، لذلك قيل:(القصة فن الشخصية)، أي هي ذلك النوع الأدبي الذي يخلق شخصيات مقنِعة -فنيا- بدورها داخل عالم القصة، وهي في كل ما تقوم به من أفعال وأقوال، يجب أن تكون ممكنة الحدوث أو التماثل مع واقع الحياة اليومية التي يحياها البشر بالفعل. والقاص البارع هو الذي يستطيع أن يخترع شخصيات (متفردة).. ذات ملامح فنية خاصة، تجعل الشخصية خالدة في ساحة الأدب العظيم..!!"[2]. فلا يَبقى المكان ولا الزمان حدودا جغرافية وتاريخية مدركة تؤثر في الشخصية فقط بل يمتدان ليستوعبا الجانب الاجتماعي "الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه. لذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءا من أخلاقية ساكنيه وأفكارهم ووعيهم."[3]

إن كلمة 'الشخصية' تحيل بالأساس إلى وجود مزايا وسمات يحملها فرد معين من الأفراد الذين تدور حولهم القصة وهذه السمات هي التي تحدد لنا خصوصية كل شخصية. إذ تحيل إلى معايير تقديمها وتحليلها. ويرتكز تحليل الشخصية على ثلاثة معايير أساسية:

- التشخيص الصوري figural characterization: فاعل التشخيص هنا هو الشخصية. وعلى مستوى التشخيص الصريح، إما أن تشخص الشخصية نفسها، أو أن تشخصها شخصية أخرى.

- التشخيص الصريح explicit characterization: هو تقرير لفظي ينسب ظاهريا إلى صفة أو خاصية للشخصية، التي يمكن أن تكون المتحدث نفسه(التشخيص الذاتي)، أو شخصيةً أخرى(التشخيص بالإنابة). وعادة فإن التشخيص الصريح يتكون من تقارير

[1] ينظر: يان مانفريد، علم السرد، ص129- 128.
[2] طه وادي، دراسات في نقد الرواية، ص25.
[3] أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط01، 2001، ص113.

وصفية(خصوصا جمل من نوع 'يمتلك' أو 'يكون') والتي تُعرف أو تُصنف أو تُخصص أو تُقيم الشخص.

- التشخيص الضمني implicit characterization: هو تشخيص ذاتي(عادة ما يكون غير مقصود) يكون فيه المظهر الفيزيقي، وسلوك شخص ما دلالة على سماته وملامح شخصيته. يشخص نفسه عن طريق التصرف أو الحديث بطريقة معينة. وفي السلوك غير اللفظي (ما تفعله الشخصية)[1].

وعلى ذكر حديث الشخصية والمتحدث في النص، لابد من الوقوف عند 'الراوي narrator' أي الشخص الذي يسرد الحكاية، وهو من اختراع المؤلف، وتصوراته الخاصة، وهو -أي المؤلف- من يختار للراوي موقعا يقربه من الحوادث، والشخوص، والعناصر الأخرى المتداخلة في الحكاية كالزمان والمكان[2]. يكون هنا متحدث واحد على الأقل لكل سرد يتموقع في المستوى الحكائي "ويمكن بالطبع وجود عدة رواة في سرد معين، يخاطب كلا منهم 'مرويا له' مختلفا، أو نفس 'المروي له' كما يمكن للراوي أن يكون صريحا(ظاهرا) بدرجة أو بأخرى، عليما، كلي الوجود، واعيا بذاته، جديرا بالثقة، ويمكن أن يحتل موقعا على 'مسافة' تزيد (تزيد أو تقل) من المواقف والأحداث المروية، والشخصيات"[3].

وإذا كان على الكاتب بالضرورة وصف الملامح المادية لشخصياته سواء عن طريق السرد، أو على لسان شخصية أخرى في القصة فإن الملامح المعنوية والنفسية والاجتماعية يكتشفها القارئ بنفسه، من خلال تفاعل الشخصية مع الإطار الذي تتحرك داخله حيث يكشف موقفها من الحياة ومن المجموعة البشرية التي تنتمي إليها وتمثلها. وهذا ما نلاحظه على شخصية البطل مثلا، إذ تعتمد القصة "(البطل الاجتماعي) وهي ظاهرة إيجابية في تطور بنية القصة الجديدة حيث يجري تجاوز الانفعالات والطموحات الفردية التي غالبا ما تفصل الفرد عن الانفعال الاجتماعي الشامل إزاء ظواهر الحياة."[4] فشخصية 'بياجيه' في رواية 'الأم' عند 'ماكسيم غوركي Maxime Gorki [1868- 1936]' كانت أم الجميع وحاضنة الثورة وممثلة الجماعة العاملة و'قدور بو لحية' في قصة 'القرار' للحبيب السايح [1950-] كان كذلك، فقد مثّل الفئة العمالية كلها، دون أي تخاذل أو انهزامية..

تنمو الشخصية بنمو الأحداث، وهي في حالة صراع مستمر مع الآخرين أو في حالة صراع نفسي مع الذات. في حين أن هناك شخصيات لا تكاد طبيعتها تتغير من بداية القصة حتى النهاية، إذ تثبت على صفة واحدة تكاد لا تفارقها.

---

[1] ينظر: يان مانفريد: علم السرد، ص139- 138.
[2] ينظر: إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص77.
[3] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط01، 2003، ص134.
[4] مجلة الثقافة والثورة، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي(النشاط الثقافي)، ديوان المطبوعات الجامعية - حيدرة، 1976، ص09.

2_4_ الحدث Evénement:

الحدث"سلسلة من الوقائع المتصلة. تتسم بالوحدة والدلالة"[1]. وهو أيضا الفعل* القصصي أو الحادثة (event) التي تشكلها "حركة الشخصيات لتقدم في النهاية تجربة إنسانية ذات دلالة معينة، أو هو الحكاية التي تصنعها الشخصيات وتكوِّن منها عالما مستقلا له خصوصيته المتميزة"[2]. إذ تنمو الأحداث بعد لحظة البدء من نقطة إلى أخرى نموا فنيا وتتكون بمنطق مقصود، لتؤدي إلى النتيجة التي تكون في الغالب مقنعة مريحة يطمئن إليها القارئ. والتي تتفق مع منطق الكاتب ورؤيته للحياة. بملامسة النسيج القصصي الذي يجمع الشخصيات بالحوادث في الزمان والمكان المختارين بعناية. فيصبح الحدث معادلا موضوعيا "لقضية فكرية، يريد المؤلف أن يوصلها إلينا بشكل فني"[3]. علاوة على هذا لابد للحدث من سمة تسمه وتكون لازمة لبنائه ألا وهي (التشويق)، فالكاتب الفاشل من يدرك قارئه منذ الوهلة الأولى كيف تكون مسيرة الحدث ونهاية القصة. إذ يتوجب على الكاتب أن يمتلك من الأساليب والحيل الفنية ما يجعل الحدث يحقق تصاعدا لفضول القارئ.

إن العمل القصصي عادة ما يبدأ "حين تصطدم ألوان متباينة من الحياة الإنسانية على وجه الأرض. وقد يكون هذا الاصطدام بسيطا أو عرضيا، حدث بطريق الصدفة والاتفاق. ومعنى ذلك أن شخصيات القصة كانت تحيا حياتها العادية المعروفة، إلى أن وقع هذا الاصطدام أو التَّحاك، الذي كان استهلالا قويا لحوادث كثيرة، انتظمت فيما بعد في سلك القصة. وعندما يلقي القاص عصا الترحال، ويضع النهاية المنطقية لحوادث القصة، تعود حياة هذه المجموعة البشرية إلى مجراها الطبيعي. كأن لم يحدث شيء بالأمس"[4]. وهنا يتوجب التفريق بين:

- الحياة اليومية العامة التي نعيشها جميعا.
- الحياة الخاصة للأديب التي قد تشكلها وظيفته، ومزاجه الخاص، ورؤيته الفلسفية والفنية للحياة والناس. وأخيرا عالم القصة المتخيل الذي يبدعه الأديب. وهذا العالم ليس انعكاسا آليا لحركة الحياة كما تعكس المرآة صورة من يقف أمامها، وليس ترجمة ذاتية لحياة الأديب نفسه، حتى لو أراد هو ذلك. فمسيرة الحدث تعتمد التشويق كونه لازمة من لوازم الفن القصصي قديما وحديثا. مع الاهتمام بلحظة النهاية التي تترك الانطباع الأخير في ذاكرة القارئ.

---

[1] جيرالد برنس: االمصطلح السردي، ص19.

* Act وهو مع الحدوث واحد من اثنين من أنواع سرد الوقائع المحتملة، كتغير في وضع ما تسبب فيه وسيط يعبر عنه في الخطاب بجملة فعلية: في صيغة حدث.-جزء نسقي من الحدث (العقدة) Action والحدث يتألف من عدة أفعال. ينظر: جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص16

[2] طه وادي، دراسات في نقد الرواية، ص29.

[3] المرجع نفسه، ص29.

[4] محمد يوسف نجم، فن القصة، ص38-37.

ثالثا: طبيعة الرؤية ومكوناتها في عالم سناء شعلان القصصي

تقتضي الخطة المنهجية، البحثَ عن المكون الباني، وحصر رؤية الأديبة في منجزها القصصي، والذي ينبغي التعامل معه على أنه بنية لها موقعها من السياق التاريخي في التحامه مع البنيات الاجتماعية بالاتجاه إلى عناصره التشكيلية والبحث عن مضمونها الاجتماعي ودلالتها الوظيفية. في تمثّلها لرؤية العالم وتطلعات الجماعة الواحدة وأفكارها وهي تعارض الجماعات الأخرى. فتكون الدراسة السوسيولوجية أسهل طريقاً، "حين تكون المسألة مسألة دراسة المبدعات الثقافية الكبرى، إلى استخلاص الروابط الضرورية بإلحاقها بوحدات جماعية يمكن إلقاء الضوء على تركيبها بسهولة أكبر"[1] وبهذا تكون القراءة الاجتماعية ناتجة عن دلالة البنية الداخلية، ومن جدلية النص والواقع، بإدماج عناصر البنية السردية في بنية تناظرها في المجتمع لإيجاد البنية الذهنية التي أدت إلى صياغتها بالشكل الذي استقرت عليه.

قد يكون تاريخ المبدع مركبا بتعدد الجماعات الاجتماعية التي نَعبر من خلال النتاج الأدبي إلى تاريخها وواقعها الاجتماعي وما تراه ويراه المبدع. فمنها: "العائلية، والمهنية، والوطنية، والعلاقات الصداقية، والطبقات الاجتماعية...إلخ. وعن كل واحد من هذه الجماعات يؤثر على وعيه مسهما بذلك في توليد بنية فريدة معقدة وغير متماسكة نسبيا."[2] ومن هنا، فإن العلاقات بين الإنتاج الأدبي "المهم حقا والجماعة الاجتماعية التي تجد - بواسطة المبدع- نفسها في الدرجة الأخيرة الفاعل الحقيقي للإبداع هي من نفس طبيعة العلاقات بين عناصر المبدَع ومجموعه. في هذه الحالة أو في تلك، نجد أنفسنا إزاء علاقات بين عناصر بنية فهمية ومجموع هذه البنية، وهي علاقات من نمط فهمي وتفسيري في آن واحد"[3]. إنها علاقة جدلية بين النص والمجتمع ذلك أن "معنى التواصل الأدبي لا يمكن أن يفهم إلا داخل المحتوى الاجتماعي"[4]. الاجتماعي بكل جوانبه.

1_ طبيعة الرؤية

بعد قراءتي لمنجز سناء شعلان القصصي، طفت إلى السطح موضوعات* متنوعة تلخص قصصها وتحاول فضح سرها. فكان لي منها أن أحصيتها وألحقت كل قصة بموضوعاتها المسيطرة على بنائها. ثم عمدت إلى ربط كل موضوعة بظرفها الاجتماعي أو التاريخي أو السياسي. ليكون لي معها شأن آخر، أشد عمقا في فصول البحث القادمة وذلك برد كل بنية سردية إليها وتسييقها في بنياتها المجتمعية التي تحاول استكناه العناصر

---

[1] لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ترجمة بدر الدين عركودي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سورية، 01، 1993، ص231.

[2] المصدر نفسه، ص232.

[3] لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ص232.

[4] Pierre. V. Zima. Pour une sociologie du texte, Paris. Ed 1978, p223

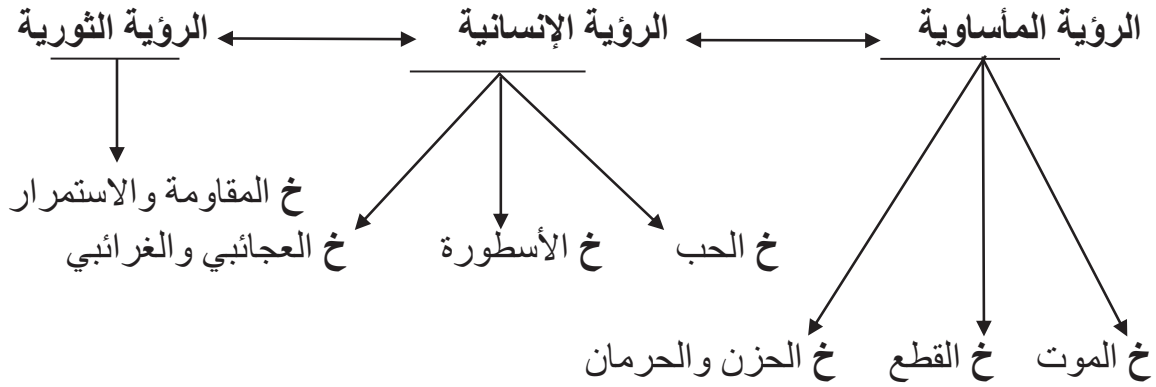
* لم نشأ استعمال مصطلح 'الثيمة' أو 'التيمة' إلّا فيما اقتبس، لأنه مصطلح أجنبي معرّب عن (theme) لوجود المقابل في الدرس النقدي العربي ألا وهو الموضوع أو الموضوعة والذي يؤدي الغرض المفهومي بكل قوة.

الأساسية المكونة لعلاقات الشكل بالمضمون وبالتركيب الفني والتركيب الجمعي. ولأن غولدمان يفرق بين سوسيولوجيا المضامين وسوسيولوجيا البنيوية التكوينية من حيث فاعلية المقاربة من خلال تفاوت القيمة الإبداعية لدى النص. إذْ يقول: " كما نفهم لماذا تتكشف سوسيولوجيا المضامين أكثر فاعلية حينما نكون بصدد مبدعات من مستوى متوسط في حين تتكشف السوسيولوجيا الأدبية البنيوية التكوينية، على العكس، أكثر عملية عندما نكون بصدد دراسة المبدَعات الكبرى في الأدب العالمي."[1] فهو ينتقل إلى مسألة تأثير الجماعات في أفرادها وعلاقتها بخصوصية الإبداع لحسن اختيار عوامل التأثير على إبداعه انطلاقا من خصوصيته الفنية الفردية وخصوصية إنتاجه. بتوجيه البحث الوجهة السليمة يقول: "على أنه يجب أيضا إثارة مشكلة ذات طابع معرفي: إذا كانت الجماعات الإنسانية كلها تؤثر على وعي وعاطفة وسلوك أعضائها فليس هناك سوى فعل بعض الجماعات الخاصة التي تكون من الطبيعة أن تساعد على الإبداع الثقافي. من المهم للبحث العيني على وجه الخصوص إذن تحديد هذه الجماعات من أجل معرفة بأي اتجاه يمكن توجيه الاستقصاءات"[2] وهذا بمقدار ما يمكن تحديده من مكونات للرؤية استنادا إلى خصوصية المبدع وإبداعه.

سناء شعلان تختلف عن غيرها من المبدعين، ومنه يختلف إبداعها وتختلف معه نظرتنا إليه ومقاربتنا له. من فرضية أن الأدب الجيد هو الذي يتحكم في نقده. هذه القاصة تجد نفسها الإنسانة والمبدعة في جدلية الذات والآخر والتي تكمن فيها جماليات التكوين البشري بكل تجلياته. حين ترتب مكونات وعيها، في أن الله يخص المبدع بمزايا إضافية من الحس والإدراك والحساسية تجاه الأشياء التي تجعله يتفاعل معها بصورة مختلفة. وانطلاقا من ذلك، تعُد موهبتها مكونا مهما في تشكيل وعيها وأحاسيسها، ثم تأتي الأسرة المتفهمة والوالدان الراعيان، والتخصص الجامعي، والسفر والخبرات الشخصية، والظروف السياسية والاجتماعية والإنسانية في تشكيل كل معالم هذا الوعي. هذا ما تصرح به دائما لعديد المجلات العربية المهتمة بقضايا المرأة والإبداع. إذن فسناء شعلان شأنها شأن أي مبدع؛ هي نتاج كل معطيات ذاتها وظروفها وعالمها وحياتها والآخر.

تواترت موضوعات؛ الأسطورة، والغرائبية والعجائبية، والحب، والقطع والحرمان، والحزن، والموت في قصص سناء شعلان كلُها تقريبا تواترا كاد يكون متوازنا. وكأني بالقاصة تحمل سلة فيها من هذه الموضوعات الكثير لتنثرها في حقول قصصها بالتناوب. وعليه كان تقسيم خطاباتها إلى ثلاثة أقسام باتجاه ثلاث رؤى، الأولى مركزية تمثلت في الرؤية الإنسانية والثانية والثالثة ناتجتان عن الأولى أي المأساوية والثورية اللصيقتين بالإنسان منذ بدء علاقته ببني جنسه في عمر هذه الحياة التي ما عرفت الاستقرار يوما، خاصة إذا ظُلم وقُطع وحُرم أو حتى إذا مات. كما هو مبين في الخطاطة التالية:

[1] لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ص233.
[2] المصدر نفسه، ص235.



هناك علاقة استلزام ولزوم ما يُلزمه الواقع والتاريخ بين الرؤيتين الإنسانية والمأساوية اللتين تستدعيان الرؤية الثورية، وتكون لازمة مواقف الإنسان ومأساته، يأتي بيان هذه العلاقة في المبحث الثاني من الفصل الرابع من هذا البحث.

2_ المكونات السياقية

إنه من واجب البحث الآن وقد حُصرتْ رؤى الأديبة القاصة وما تشكل بموجبها من موضوعات والتي قسمت بما اقتضته الضرورة الإبستمولوجية. أن يَرُد كل موضوعة إلى مسبباتها ومعطياتها السياقية قصد الإمساك بالمكونات الأساسية التي شكلت تلك الرؤى بتحديد العلاقة بينها وبين مضمون العمل الأدبي. كيف لا وهي -أي المكونات- المكون الفاعل والأساسي لتلك الرؤى. وعلى هذا الأساس اتجه البحث إلى:

2 _ 1_ السياق الاجتماعي الأسري والأكاديمي

2_ 1_ 1_ السياق الاجتماعي الأسري

سناء بكر أبويها. لم تخلّد اسم الجد المنسي، ولم تأت شبيهة للجدة الشمطاء. "نكاية بالأم أسماها الأب سناء، لتذكّره بحب بائد من الزمن الغابر، ونكاية بالأب أسمتها الأم سناء لتحبس ذكرياته في وجه ابنتهما. ونكاية بالأب والأم أسمت الطفلة نفسها سونا، لأنها تكره الأسماء التي على شاكلة مواء"[1]. كانت لها ابتسامة دائمة لم يعرفوا لها موروثا، "فعقد الحاجبين كان تقليدا أسريا ووطنيا مقدسا، لذلك كلما أرادوا أن يضحكوها يحزنوها بشدة، فتخدعهم وتضحك بقوة كلّما أحزنوها. فكبرت مراوغة لكل المشاعر. تبكي عندما تفرح، وتضحك عندما تحزن، وتأتي عندما تغادر، وتغادر عندما تأتي.. ففرح الأهل بهذه الطفلة المسلية، وضحكت كثيرا لهم ولم يدروا أن ضحكها بكاء"[2]. هذه المكانة التي وجدت سناء شعلان نفسها فيها، كونها البنت البكر عند أبويها، وفرط الاهتمام والانشغال بها، أوجدا عندها شيئا من الاحتيال والمراوغة خاصة في إخفاء مشاعرها من فرح وحزن و المخادعة بحركاتها

[1] سناء شعلان، الذي سرق نجمة، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، ط01، 2016، ص101.
[2] المصدر نفسه، ص101- 102.

وتصرفاتها القوية العنيدة. فلا يكاد يتميز حزنها من غضبها، فكانت مكوّنات تمثّلتها كتاباتها الجريئة والمزدحمة بكل المشاعر متنوعة المواضيع من حب وحزن ورفض وتحد.

لابد أن موضوع الحب وخطاب العشق الكثيف والمتنوع عند هذه الكاتبة كانا نتاجا طبيعيا لما لقيته في سنين عمرها الأولى من أسرتها، وما علق في لا وعيها. فقد نعِمت الطفلة الصغيرة بحب عريض وبحشد من الأمهات، "فماما ماما تعني والدتها، تحكي لها القصص، وتصدق كل حكاياتها الكاذبة، وماما (تيتا) تعني جدتها، وماما (خالتو) تعني خالتها الوحيدة أو زوجة خالها الأكبر التي تحبها حد التعلق، تسمح لها بأن تفسد كل ترتيب بيتها ومطبخها لتصنع ما على هواها، كي تُعبر عن ذاتها بكل الأشكال حتى بالفوضى، وماما صباح تعني الجارة الشيشانية الجميلة تؤكد أن عينيها الزرقاوين هبة من الجيران الشيشان والشركس ، ولذلك فقد ورثت بهما كل حكايا سوسروقة ونارت*، وحظيت برؤية مائية للأشياء بدل رؤية صحراوية جافة، وماما الغولة تعني كل تلك الأمهات عندما تغضب منهن، وماما الطيارة تعبير تصف به كل امرأة لا تحبها، فتشبهها بالساحرة الشريرة التي تطير على مكنسة، هي من تطاردها في أحلامها ويقضتها، وتنفث في نفسها قصصا لم تعشها، لكنها تجيد الحديث عنها، وقول باسم الله الرحمان الرحيم يبخر ماما الشيطانة، ولكن قصصها تظل عالقة في خيالها حتى تمليها على والدتها في دفتر صغير فهي لا تجيد الكتابة وهي ذات خمس سنين، وقصصها لا تجيد الانتظار حتى تكبر لتكتبها فيضحك الناس، لأنهم لا يعرفون معنى كلمة طيارة، وتضحك هي لأنهم لا يعرفون معنى ما تقول، وتتوعدها الأم بالعقاب لوصفها النساء بالطيارات، ثم كعادتها لا تعاقبها، لأنها تكون مشغولة بالضحك السري من كلمات ابنتها الشقية عن أي شيء آخر."[1]

أمها الحانية، المرأة العظيمة التي آمنت بموهبتها، داعبت قلبها بقصصها التي لا تنتهي، لقد كانت سناء شعلان "مولعة بالقصص الخرافية التي كانت كنزا لا ينضب ولا زال. تغرف أمها لها منه كل ليلة، وتهبها منه بسخاء، وترسلها بقصصها وقبلها إلى عالمه السحري الرائع، ولطالما ظنت أن هذا الكنز لها وحدها، 'فسندريلا' صديقتها المسكينة، و'عقلة الأصبع' صديقها القزم المشاكس، و'عروس البحر' تبوح لها بأسرارها، و'الأمير الوسيم' قد يخطبها عندما تكبر، و'الساحرة الشريرة' كم تتمنى أن تعضها، و'شهرزاد' تملك مثل أمها الكثير من القصص، و'عنترة' ليس أقوى من أبيها"[2]. وما كانت لتتسامح مع أي رواية تغير كلمة مما تحفظ، لاعتقادها الطفولي الراسخ أن حكاياتها مقدسة، لا تحتمل أي تحريف.. في ما بعد سلمت بأن شركاءها في هذا الكنز كثر، لا طاقة لها بالاستئثار به دونهم،

* سوسروقة النّارني أسطورة أو ملحمة شركسية في منطقة (القوقاز الشمالي)، والنارتيين هم أجداد الشراكسة. ينظر: شفيق توفيق إسماعيل، لسان الشركس، دار رسلان، دمشق، ص111. للتوسع أكثر ينظر: مختارات من ملاحم نارت الشركسية، ترجمة: ممدوح قوموق، دمشق، 1984.

[1] سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص103.

[2] عباس داخل حسن، حوارات مع شمس الأدب العربي سناء شعلان، ج01، ص275.

وقبلت بالعشق الشديد لقصصها غنيمة في هذه القسمة. وهذا ما يثبت بروز التراث الحكائي العربي والمخيال الشعبي في قصصها. هي تعتز بأمّها التي أورثتها القلب الكبير المحبّ الحنون، والكفّ السخية، والرّوح العملاقة التي تتسع للدّنيا كلّها، والرغبة الجامحة في تجرّع كل لحظة من لحظات الحياة إخلاصا لعظمة الحياة والوجود والمرور بهذه التّجربة الحياتيّة؛ فأمّها هي من أورثتها حكمة الحياة"[1]

سناء شعلان في طفولتها كانت ذات طباع غريبة، "ترى ما لا يُرى، وترتطم بالحائط. لأنها تصمم على أن هناك بابا فيه، يأخذونها إلى طبيب العيون ليضع لها نظارة تصحيح البصر. فيعطيها الطبيب بدل ذلك حلوى من النوع الرديء جبرا لخواطر الكبار لا لخاطرها الفولاذي غير القابل للكسر، واعتذارا لهم عن صحة بصرها!"[2]. وتأتي في كل مساء تحدث والديها عن "الذيل المشعور الرطب الذي تملكه إحدى قريباتها، وعن فكي القرش اللذين يملكهما الجد، وعن الأطفال الذين أكلتهم أمنا الغولة التي تسكن الطابق العلوي، وعن دعوة حفل الربيع التي وصلتها من الجد سنفور بيد ضفدع أزرق، وعن زعنفة السمكة التي تملكها في جسدها، وعن الأقزام الذين تربيهم سرا في خزانة المطبخ، فيقرر الأب أن يأخذها إلى طبيب عيون آخر يأخذ خمسة دنانير بدل دينارين، ولكنه لا يجيد علاج ابنته ذات العينين المريضتين، والحكايا الحولاء، وتبحث لها الجدة الهبلة عن حجاب عين! أما الأم فتشتري لها قلما ودفترا لتكتب ما تراه ولا يراه الآخرون، فهي تعلم أن سونا ستكتب من دون توقف."[3] وهذا ما منحها الثقة في الكتابة وهيّأ لها جو الحكي والولع بالغرائبية والعجائبية والحكاية التراثية.

ولابد أن هيمنة موضوع الموت والقتل لا يمكن فصلهما عن العلاقات الاجتماعية التي عاشتها الأديبة في أسرتها إبان الاعتداء والقصف الصهيوني على الفلسطينيين. فكانت تشاهد كل التفاصيل بفزع صامت. فشبكات التلفزة "تبث بشكل مباشر مذابح صبرا وشاتيلا، فهم يعتقدون أنها أصغر من أن تخاف، والصهاينة يريدونها أن تخاف وأن يخاف الجميع، وشارون يخاف من الدم ولذلك يقتل وهو مغمض العينين. ينتهي الاجتياح، ويوزع الموت مجانا على كل فلسطيني مخيم صبرا وشاتيلا، وتشرع قنوات التلفزة ببث أفلام عربية عاطفية تنتهي بقبل فموية ممطوطة، وموسيقى رومانسية غير مناسبة للأحداث. وتظل أكفان صبرا وشاتيلا تطاردها. تتخيل الموت يسكن ستائر البيت، فلا تنام ولا تدع أحدا ينام، فيكون الخيار أن تصبح لاجئة عاطفية في بيت خالها حتى تنسى أكفان الموتى الملطخة بالبياض!"[4] لا شك أن هذه المكونات الرؤيوية شكلت الخطاب المأساوي عند هذه القاصة وجعلها كاتبة مأساة فلسطين الفنية.

---

[1] عباس داخل حسن، حوارات مع شمس الأدب العربي سناء شعلان، ج02، ص228.
[2] سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص102.
[3] المصدر نفسه، ص102.
[4] المصدر نفسه، ص104.

ولا غرو إن وجدنا في كتابات سناء شعلان أنّ الحزن والحرمان والقطع يكادون يطغون على كل نصوصها القصصية وهو ما لا نستطيع فصله كذلك عن لا وعيها الاجتماعي، فالحزن الكبير الذي لف الأسرة مذ جاء نعش من الجولان يحمل عمها الفدائي الشاب الذي قتله اليهود بوحشية في عملية فدائية له أحزنت طفولتها الزاخرة بفرح براءتها، وجعلتها تقرأ أول كتاب سياسي عن هوية الشعب الفلسطيني، لم تفهم منه الكثير، لكنها أدركت بحدسها الطفولي أن ما تقرؤه أخطر مما تعتقد، وتوالت الكتب السياسية التي قرأت بعد أن استعارتها من خالها الشاب إلى أن انقطع ذلك بسبب سفره إلى بغداد لمواصلة دراسته الجامعية، فعادت من جديد إلى قراءة القصص والروايات باحثة فيها عن أشلاء القتلى الفلسطينيين، واليتامى المهجرين منهم، قد سكنوا جميعا في عقلها، وكادت تصاب بجنون الخوف إذا داهمتها صور مذابح صبرا وشاتيلا التي نقلها التلفاز. فنشأت خائفة من الجنازات والقتلى والدمار والأكفان البيضاء، وتكره اليهود الذين سرقوا أحلام طفولتها، وزرعوا في ذاكرتها صور الدماء والموت، فكانت طفلة تخشى الظلام بصورة عجيبة، وتداهمها الكوابيس بشكل دائم، ولا تطيق الأبيض الذي يذكرها بالأكفان[1].

أسرتها أسرة تحفل بالأفكار والخلافات والتناقضات والتناحرات والعتاب، ولكنها كذلك تملك ذاكرة تضجّ بالحب والذكريات المشتركة، وبمواقف المؤازرة والتفاني والتضحية. "أسرتي عالم صغير، وأجمل ما فيه أن تعيش جزئياته ولحظاته، وتستقي من تجاربه وخبراته العملية والشعرية."[2] أعتقد أن كل هذا الجو الأسري المشحون بالالتفاف والحب الغامر وصور الحزن الشديد والموت والأشلاء والأكفان، وخرافات ما تراه ولا يراه غيرها وأساطير أمها وقصصها وحكاياها؛ هو ما جعل سناء شعلان تكتب بحب لتدافع عن المستضعفين والمحرومين وتقول لا. فحضرت الخرافة والأسطورة وحضر الحب والموت والحزن والقطع والحرمان. سناء شعلان لا تفهم الدنيا إلا بمفهوم، الحب وهذا ما جعلها تقول على لسان إحدى شخصيات 'نفس أمارة بالعشق' أنها صاحبة أسعد قلب في الدنيا، وصاحبة الحقيقة المطلقة، وأنها الملعونة بلحظاتها، المتمردة على السكون، وهي وريثة كل افتقاد واحتياج.

2_1 _ 2_ السياق الاجتماعي الآكاديمي:

من الشطط أن لا نعتبر المسار التعليمي أو الأكاديمي لأي أديب بأنّه القائم الأكبر على توجيه فكره وتكوين رؤيته وتحديد اتجاهه الإبداعي وقبل ذلك على خلق لاوعيه الثقافي.

وكانت بداية سناء شعلان مع معلمة المدرسة التي لاحظت ولع الطفلة بالقراءة والمكتبة دون أترابها فجعلتها القيمة على المكتبة. قرأت مئات الكتب التراثية من مخزوننا العربي و مئات الكتب المتأخرة. قرأت 'ألف ليلة وليلة' وقرأت للجاحظ ولابن قتيبة الدينوري وهي في

[1] ينظر: سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص104.
[2] شهادة إبداعية لسناء شعلان، مجلة الجسرة، نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي، قطر، ع19، 2007، ص31.

صفها السادس، وانهالت عليها الكتب من والديها فقرأت لماركيز، وفيكتور هيغو، وارنست هيمنغواي، وحنا مينا، وتوفيق الحكيم، وجمال الغيطاني وغسان كنفاني، وغادة السمان، وجرجي زيدان، وعبد الرحمان منيف[1] كما قرأت كل أعمال نجيب محفوظ [1911- 2006] الذي توج ثمرة حبها للأساطير ببحث علمي درست فيه الأسطورة في رواياته كما كان لها في السرد العجائبي والغرائبي مثله.

تجربة سناء شعلان الإبداعية مرتبطة بتجربتها الأكاديمية وتجربتها الإنسانية والنفسية والروحانية، فهي شخصية جادة، تمضي معظم وقتها في العمل والقراءة والإنتاج والدراسة، وهي قليلة الانخراط في الحياة الاجتماعية الخاصة. هي قارئة نهمة إلى الحد الذي يصعب معه أن تحدد مساحة تأثرها بالإبداع والمبدعين، لا تمل التعرف على تجارب الآخرين وإبداعاتهم وحضاراتهم ومنتجاتهم وأفكارهم ورؤاهم، فوعيها الممكن هو عالم أجمل في هذا الكون المنشغل بخلافاته وحروبه. وإن كانت تؤمن بعمق أنّ أولئك جميعا شكلوا سناء شعلان الإنسانة بشكل أو بآخر إلى حد قولها "لا يمكن أن أنسى تأثير رواية 'رسالة من امرأة مجهولة' لـ'ستيفان تزفايغ، فهذه الرواية غيرت ملامح روحي إلى الأبد، ولا أستطيع أن أمحو أثرها من نفسي."[2] تكوينها الأكاديمي والنقدي وتخصصها وإنجازها لكتابين نقديين متخصصين: الأسطورة في روايات نجيب محفوظ والسرد الغرائبي والعجائبي، ثم رحلة التجريب والفانتازيا التي يشهدها الأدب العالمي. والأدب العربي الذي "يشهد مخاضا مثيرا لأجل البحث عن شكل جديد يستطيع أن يحفظ بصمة خاصة للمبدع، وأن يستثمر الموروث بحرية، لينتج أشكالا من الفانتازيا التي تستثمر السردين: الغرائبي والعجائبي لإفراز مادة حية تنتج إبداعا متفردا، وتعد بانفلات من قيد الحدود التقليدية الصدئة، المشروطة، كما أنها تتفتح على العالم من تأويلات وفهوم ومدارك"[3]. هذا التكوين الفريد المتنوع والمكثف جعل من سناء شعلان؛ شهرزاد عالمها، فانغمست في الأسطورة والخرافة والعجائبية والغرائبية.

وبالإضافة إلى هذه المكونات، لا يمكن إغفال نشاطها في عديد المنظمات الإنسانية والحقوقية المحلية والعالمية الداعية إلى السلام والتعايش الإنساني وحقوق الإنسان والمرأة والطفولة والعدالة الاجتماعية، وهذا من شأنه أن يصبغ رؤية الأديبة بالحس الثوري ورفض الظلم والمقاومة وقول لا..

---

[1] ينظر: وناسة كحيلي، الأسطورة في إبداع الأنثى عوالم الحب والحرية، ضمن كتاب فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي، تأليف جماعي، ص126.

[2] حوار السعيد خبيزي مع سناء شعلان، صنعتني فلسطين وأمي والرجل والكتابة، جريدة النجاح، الجزائر، العدد304، من 05إلى11 فيفري 2015، ص19.

[3] حوار عبد الغني عبد الهادي مع سناء شعلان حول 'تجربتها القصصية'، مجلة الملتقى، ص18.

2_2_ السياق التاريخي والسياسي

لقد كان للمعطى السياسي والتاريخي سهم في تكوين لا وعي الأديبة الاجتماعي وبالتالي طريقة صياغة موضوعات قصصها وأدوات تعبيرها. فلم يعد يخفى على الكبير والصبي والذكي والغبي ما يمر به وطننا العربي من أزمات، خاصة بعد العديد من الانكسارات وخيبات الأمل. هذه الحال جعلت المبدعين "يلجؤون مثلا إلى الأسطورة عبر نصوص إبداعية ضمنوها مواقفهم من السلطة الاستبدادية، مثل ما نجد في رواية 'رفاعة الطهطاوي: وقائع الأفلاك في مغامرات تلماك' التي استهدفت الكشف عن الاستبداد السياسي رغبة في نقد الأوضاع السياسية"[1]. كما نجدها في إبداع البيّاتي والسيّاب وإيليا الحاوي وإبراهيم أبو سنة وغيرهم ليس تقليدا للآخر وحسب، وإنما هو بحث عن الذات القومية الضائعة والهوية المفقودة. لم تكن المبدِعات العربيات في معزل عن هذا. فنجد اقتحام عالم الأساطير في كتابتهن أمثال أحلام مستغانمي [1953-]، سحر خليفة [1941-]، سعاد الصباح [1942-] وسليمة غزالي [1958-].

ولقد كان لانتماء سناء شعلان القومي إلى فلسطين المحتلة، الذات الفلسطينية الحاضرة بتاريخها وكل تفاصيلها في وعي الأديبة سناء وفي جل كتاباتها، كيف لا وهي قلم الإنسان المهجر وشريكته بوصفه مشروعاً نضالياً سياسياً واجتماعياً. هي لم تعاصر 'نجاتي صدقي [1905- 1979]' الذي مثل القصة قبل عام 1948م. ولا 'سميرة عزام [1927- 1967]'، ولا 'جبرا إبراهيم جبرا[1920-1994]'، ولا'غسان كنفاني[1936-1972]' الذين مثلوا جيل الخمسينيات من كتاب القصة القصيرة وأدب النكبة في المنفى. ولا 'حنا إبراهيم[1927-2020]'، ولا نجوى قعوار فرح [1923- 2015]، ولا توفيق فياض [1939-] الذين مثلوا أدب النكبة داخل الوطن المحتل قبل وبعد1967 م، ولا محمود شقير[1941-]، ولا رشاد أبو شاور[1942-] اللذين كتبا أدب القضية بعد 1967م في المنفى. إلا أنها كانت كل هؤلاء بوعيها لتاريخ النكبة وأدبها. فكتبت القضية وهي تعاصر انتفاضة الأقصى وجدار الفصل العنصري. لتطور الكتابة القصصية بعد ذلك وتنتقل من السلبية والتشاؤم والاستسلام و القهر إلى الثورة والتمرد على الواقع. فنجحت في أعمالها القصصية، متميزة بالرهافة والصدق والعفوية مع الاتجاه إلى الغموض والرمزية في استخدام الأساطير والفانتازيا والخيال العلمي. والتركيز كذلك على العواطف والحب في عالم المرأة المكبوت والمقموع، والإبحار في التعبير عن الذات والعواطف. وعلى ذكر عالم المرأة المكبوت والمقموع لا يمكن إغفال مكون السلطة الأبوية والهيمنة الذكورية الفنية الذي عاشته وتعيشه المرأة والمرأة المبدعة، وسناء شعلان من زمرة تلك المجموعة البشرية والبشرية الفنية التي تعاني قسوة الذكر وتفنّنه في ممارسة الفحولة في غير مواضعها.

[1] وناسة كحيلي، الأسطورة في إبداع الأنثى عوالم الحب والحرية، ضمن كتاب فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي، تأليف جماعي، ص126.

رابعا: القصة القصيرة ورؤية العالم:

قبل الولوج إلى العالم الذي يشتغل فيه مصطلحا (الرؤية والتشكيل..) وأدوات إجراء منهجهما، لابد من البحث في خصوصية النص المراد قراءته بها والوقوف عند قابليته لذلك.

يمكن الانطلاق هنا من فرضية أنه؛ متى استطاعت القصة تمرير حمولتها الفكرية. تكنْ حقلا للمقاربة البنيوية التكوينية. تأتي هذه الفرضية لأجل من يتوجس خيفة من مغامرة البحث في مفهوم الأيديولوجيا في حقل سوسيولوجيا الأدب. وإن كانت الأبحاث في أغلبها قد مسّت الرواية دون غيرها من الأجناس الأدبية. ربما بذريعة الحيرة في التعامل مع الأدب، أيتعامل معه باعتباره أيديولوجيا مثله مثل السياسة، والاجتماع، والاقتصاد، والأنماط المعرفية الأخرى؟ أم أن له خصوصيات تميزه؟

والحقيقة أن الأدب بكل أجناسه حوى السياسة والاجتماع والمعرفة والفلسفة، بل إنه الوريث لكل أنماط الحياة وشؤونها والمترجم لها. كيف لا وهو يصوغ تجربة حياة هذا الإنسان بكل أفكاره وطموحاته وانتماءاته وصراعاته. المشكلة الآن ليست في الخوف أو الحذر عند المقاربة الأيديولوجية، بل في ندرتها في حقل القصة أو الشعر، أو باقي الفنون الإنسانية الأخرى عدا الرواية. فهل يمكن أن ننفي وجود الأيديولوجيا تماما في القصة أو في الشعر مثلا؟ أو أن نجزم بأن حقل الرواية كان حقل تنظير لها فهو الأرحب ليسعها وأن القصة والقصة القصيرة؛ فن إقلالي، اختزالي يقوم على التكثيف؟ وهل يمنعه هذا من حمل أيديولوجيات متصارعة في متنه؟ أم أنه يقتصر على الصوت الواحد وهو صوت الكاتب، والذي هو في النهاية أفكاره وأيديولوجيته؟ وهذا لا يمنع وجود إشارة إلى بقية الأجناس كونها تحمل شيئا من الأيديولوجية. أو أن نعتبر الرواية قضية كبرى وأن القصة قضية صغرى، وما يتمخض عن القضايا الكبرى يتمخض عن القضايا الصغرى. وهنا نكون قد حكمنا على القصة بالتبعية والجزئية للرواية. وإذا سلّمنا بهذا. فماذا نفعل بالشعر والأجناس الفنية الأخرى؟ أو أن نجمع بين الأيديولوجيا ورؤية العالم بمفهوم واحد، فنستبدل هذا بذاك. وهذا لا يتأتى، إلا إذا حققت الأيديولوجيا بعض الشروط حتى ترقى بها إلى رؤية العالم، وهنا لابد أن نقترب من المفهوم الحقيقي للأيديولوجيا وعلاقتها برؤية العالم في اصطلاح غولدمان.

قبل بسط مفهوم غولدمان للأيديولوجيا، تأتي هذه الأخيرة على أنها: منظومة أفكار يصنعها شخص ما في مجتمع ما في لحظة تاريخية معينة لحل مشكلة كانت أمامه. فيجد استجابة من الناس لتصبح مسلمات لا تناقش لقطيعتها مع المعرفة، بزعمها أنها كاملة. ليصبح شكلها الخارجي الذي هو التنظيم وأشكال العمل مقدساً بسبب قداسة الفكرة الأولى. عندها تصبح صلبة على أية مقاومة أو تحوّل، أو انتقاد.

الناس بشيء من الأيديولوجيا تصلح حياتهم فلا يعيش الإنسان إلا بنظام من أفكار في كل مناحي الحياة. لكن عندما تكون كثيفة تحجب الواقع، فباعتقاد الإنسان وصوله بها إلى

الحقيقة الكاملة لا يتعامل مع الواقع لأنه سيتغير بمعجزة (ولذلك سمى ماركس نظريته بالجدلية العلمية)، فيجد نفسه أمام نظام مغلق عن الحوار والمساءلة، وهنا تكون الأيديولوجية أو لنقل منظومة الأفكار هاته قد اكتسبت حصانة ضد مراجعتها حتى من أتباعها. وهذا سبب تفكك كل الأيديولوجيات المتعصّبة. أما عن علاقتها برؤية العالم. فنجد غولدمان يُعرّف الأيديولوجيا بأنها "رؤية جزئية غير كلية ومملوءة بوهم كونها مركز حقيقة العالم"[1]. فهي تتصل بالنفعية والصراعات السياسية الأمر الذي ميزها بالعجز والضيق. وعلى العكس مما ذهب إليه غولدمان فقد نظر إليها بعض النقاد على أنها "نظام شامل لتغيير العالم" مثلما يقول عمر عيلان. فوظيفتها تجعلها تلتقي برؤية العالم.

غولدمان رفض عزل النص وانغلاقه على نفسه، وهذا ما يجعل النص الأدبي نصا يحتمل رؤية للعالم فتكون مهمة الناقد البحث في العلاقة بين النص والواقع الاجتماعي ثم تحديد الموقع الفكري أو لنقل الأيديولوجيا الذي تنهض منها هذه العلاقة. ونذهب هنا مذهب غولدمان في أنه؛ متى تحررت الأيديولوجيا من النفعية والجذب السياسي وتعصبها لنفسها، ونضيف على ما اشترطه غولدمان وجوب حملها لمضمون انتقادي لذاتها علاوة عن غيرها، هنا فقط سترقى إلى رؤية العالم وتغيّره، وهذا ما حصل ويحصل للأيديولوجيات المعروفة، ولسوف تبقى تدمّر نفسها بهذه النفعية وهذه السياسة وبعدم تحملها لمضمون انتقادي بالمراجعة والتقويض.

وإذا جاز لنا الحديث عن الأيديولوجيا في القصة والقصة بوصفها أيديولوجيا فيمكن القول: أن النص القصصي قد يتضمن مجموعة من الأيديولوجيات التي تتعارض في ما بينها. ومع ذلك لا ينبغي التعامل معها على أنها أيديولوجيا الكاتب أو أنها تعبر بشكل مباشر عن صوته المنفرد. لأن الكاتب قد يلجأ إلى عرض مجموع هذه الأيديولوجيات ليقول شيئا مخالفا لها. ففي صوت القصة المنفرد مواجهة ضمنية بين ما يقوله القاص وما يخالفه، حتى وإن كان مسكوتاً عنه. والقصة بوصفها أيديولوجيا تحيل بالأساس إلى رؤية الكاتب لأنه عندما ينتهي الصراع بين الأيديولوجيات تبدأ معالم أيديولوجيا الكاتب بالظهور. وعليه فإن الأيديولوجيا في القصة تنطبع من خلال المواقف الفكرية للشخصيات. ومهما سعى الكاتب إلى تمويه صوته في الشكل الحواري فإنه في النهاية يميل إلى تبطين رؤيته الأيديولوجية. وإذا كان الكاتب يتحرك بإزاء الواقع كما يتحرك بإزاء ذاته فإن هذه الحركة قد تجعله أسير أيديولوجيات الواقع. يبني رؤيته على أساسها، كما قد ينفصل عنها ويبني رؤيته الخاصة.

إن البنيات العميقة الدالة في مكوناتها وجدليتها تشمل الكتابة ولغتها في تماهي الذات والموضوع. وفهم العمل الأدبي يجب أن يدخلها في الاعتبار، لأن البحث عن مظاهر تماهي الذات والموضوع عبر الكتابة هو تلمّس الموضوع عبر الذات. ثم إن نقيض الفكر

[1]- حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1990، ص17.

الموضوعي هو الذاتية التي غالبا ما تؤدي إلى التحيز والتشيّع لرؤى أو أطراف معينة. ومع ذلك لا بد للفكر أن يقف عند حيثيات الظاهرة في حد ذاتها، ثم ينطلق منها، ومن خصائصها التكوينية. حيث أن متابعة الحقيقة لابد أن تكون من خلال ما يوفره الفكر من معطيات هي نتاج ملاحظة الظاهرة والاهتمام بأصولها وخصائصها التكوينية. هذا يعني أننا سنكون أمام فكر مجرد، له من خصائص التفكير المنهجي ما يعطي الظاهرة قيمتها الموضوعية، والتي تتحدد حقيقتها بحسب عوامل التجديد المستمرة التي يعرفها الفكر دائما.

يأتي البحث الآن إلى محاولة جمع مفاهيم منهج المصطلحين المذكورين سلفا وبسطها وتلخيصها، عسى أن لا يقع التشتت والضياع المنهجي عند الباحث المبتدئ الذي يروم مقاربة النص بروح منهج البنيوية التكوينية le structuralisme génetique وذلك برد المنهج إلى خلفيته الفلسفية، ثم الوقوف على ما يريده من الفكر والإنتاج الأدبي ومن فهم سوسيولوجي، "من أجل إيجاد التوازن المطلوب بين الذات الفاعلة والموضوع الذي ينصب عليه الفعل في المحيط القائم."[1] ثم يأتي عرض مقولاته ومفاهيمه مع بيان علاقاتها الإجرائية التي تبحث عن درجة انسجام العمل الأدبي ودقة تمثله لرؤية الجماعة ووعيها الذي يتجه نحو رؤية متكاملة للإنسان والكون. ليخلص البحث إلى الخطة المنهجية التي اعتمدت في مقاربة قصص الأديبة سناء شعلان.

لوسيان غولدمان جاء بالبنيوية التكوينية بوصفها امتداداً طبيعياً لمحصول فكري يعود إلى الفلسفة المثالية، من 'أفلاطون Plato [427 ق.م - 347 ق.م]' وأرسطو Aristote [384ق.م - 322 ق.م] حيث "تجسد الفلسفة المثالية بعدي الماقبل والمابعد في النظرية التكوينية، أي باعتبار أن الماقبل هو الذي ينشئ المابعد. فالبنية العميقة الدالة هي التي تحدد السطح أو الشكل التعبيري."[2] وصولا إلى 'ديكارت Descartes [1596- 1650]' وهيجل Hegel[1770-1831] و'كانط Kant [1724-1804] فضلا عن الجدلية الماركسية، وتعود كذلك إلى أبحاث "روني جيرار وجورفيج وولتر وبن جامين وأدرنو وبانوفسكي وفرانكستال"[3] نهاية إلى أعمال 'جورج لوكاتش Georg Lukas [1971 -1885]' خاصة دراسته عن "بالزاك والواقعية الفرنسية ودراسته عن والترسكوت"[4] والذي كان دائما يعمل على إبراز المسببات الفكرية والثقافية والإيديولوجية التي كانت خلف الإبداع الروائي والموجهة لرؤية الكاتب. في إطار النظرية الجدلية دائما .

إن ما ترمي إليه البنيوية التكوينية هو البحث عن الدور الذي يلعبه المبدع في نقل رؤية العالم لتلك الجماعة المعينة التي ينتمي إليها ويشترك معها فيها، حين يبرزها ويوضّحها في

[1] محمد خرماش، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، البنيوية التكوينية بين النظر والتطبيق، أنفو-برانت. 12شارع القادسية، اليدو- فاس، ط01، 2001، ص18.

[2] ينظر: نور الدين صدار ، البنيوية التكوينية مقاربة نقدية في التنظير والإنجاز، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط01، 2013، ص10.

[3] ينظر: نور الدين صدار ، البنيوية التكوينية مقاربة نقدية في التنظير والإنجاز ، ص25.

[4] ينظر: حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، ص62.

حسن انتقال من الظاهرة الجمعية إلى الإنتاج الفني الفردي، في تفسير سوسيولوجي يحدد كذلك "المسار الذي عبر فيه الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه بواسطة الحساسية الفردية للمبدع في الإنتاج الأدبي المدروس"[1].

فنجد غولدمان على وعي شامل بالمنهج السوسيولوجي، وذلك بإعادة تنظيم أفكار لوكاتش وصياغتها، وكذا تبنيه عددًا من المقولات وتأسيسها دون الشرود عن المبادئ الأساسية للمادية الجدلية. حيث استطاع أن يسم المنهج بالشمولية والمرونة. فالنص عنده تعبير عن رؤية للعالم، "هذه الرؤية ليست بالضرورة رؤية المبدع أو المفكر، إنما لها جذور اجتماعية وثقافية ودينية وفكرية في المجتمع الذي ينتمي إليه المبدع أو المفكر"[2] كونها تنظّم الصياغة الجمالية أو التعبير الفردي للعمل الإبداعي، ومنها يكتسب الأثر الأدبي طابعه الجماعي "لتتماثل بنيات عالم العمل مع البنيات الذهنية لبعض الجماعات الاجتماعية لقابلية إدراكهما معا"[3] فيأتي التعبير الفردي أو الإنتاج الفني أو النص في تشكيلاته بسبب رؤية للعالم.

تكون محاولة الربط في فضائه "بوصفه قابلا أو تشكيلا، وبين دلالته العميقة أو نواته أو رؤيته، بوصفها فاعلا أو قائلا حقيقيا. ذلك لأن التفسير الصحيح أو القريب من الصحة لأي شكل من الأشكال التعبيرية، لا يستقيم إلا باستكشاف المنابع التي صدرت عنها تلك الأشكال التعبيرية"[4]. فما يسعى إليه هذا المنهج هو ربط البنى بالثنائيات الفكرية المتصارعة في الواقع الاجتماعي، وإدخالها في بنية أعم وأهم، حيث يُمكّن من تفسيرها وذلك بالبحث عن الذات الفردية أو الجماعية التي كانت وراء تمظهر البنية الدالة.

فرؤية العالم la vision du monde "هي بالتحديد هذا المجموع من الطموحات والإحساسات أو المشاعر والأفكار التي تضم أعضاء مجموعة ما (وفي الغالب طبقة اجتماعية) وتجعل هذه الجماعة تقف في تعارض مع مجموعات أخرى"[5]، إنها بلا شك، "خطاطية تعميمية للمؤرخ، ولكنها تعميمية لتيار حقيقي لدى أعضاء مجموعة يحققون جميعا هذا الوعي الطبقي بطريقة واعية ومنسجمة إلى حد ما"[6]. لتصبح الرؤية بنية وظيفية تعمل للوصول إلى شيء من الحقيقة، من وجهة نظر مجموعة معينة في لحظة تاريخية محددة. مع التركيز على "الذات الجماعية التي تحقق بينها وبين موضوعها وحدة جدلية من ناحية، وتنطوي على علاقة بذوات مماثلة من ناحية ثانية، فتتشكل نتيجة لذلك ذات جماعية أعم من

---

[1] يون باسكادي، البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، ترجمة: محمد سبيلا، ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جماعي، ص42.

[2] نور الدين صدار ، البنيوية التكوينية مقاربة نقدية في التنظير والإنجاز، ص223.

[3] Lucien Goldmann: Pour une sociologie du roman. Paris, Galimard, Idéés.1994.p345

[4] مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني(الرؤيا والتشكيل)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق،2002،ص17.

[5] Lucien Goldmann; le dieu caché, Gallimard, 1979. p26

[6] يون باسكادي، البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، ص56.

الفرد"[1]. غولدمان هنا يترك الذات الفردية ليثبت "الذات المجاورة للفرد trans individual subject. يعني بهذا المصطلح أن الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية، حاملة رؤية للعالم وخالقتها، وأن البنية المتلاحمة لهذه الرؤية ليست من صنع الفرد المفرد، وإن كانت متضمنة في وعيه بالضرورة."[2] فمفهوم الرؤية يمكن تفسيره بمفهوم الفاعل (عبر فردي) أو الفاعل الجمع "حيث أن الوقائع الإنسانية لا يمكن إلا أن تكون حركة جماعية منصبة على موضوع طبيعي أو اجتماعي."[3] فمَثل هذه الحال مثل التراكمات النصية والحوادث والمؤثرات التي تستفز المفكر والمبدع وصاحب التغريدة حتى. فهي تترا على أجهزة استقباله في كل لحظة من لحظات نشاطه، مما يجعل النص في علاقة ظاهرة وخفية مع نصوص أخرى، وتبادل التأثر بين الفرد الكاتب وجماعة الكتاب صنف من هذا.

تقوم المقاربة التكوينية الغولدمانية على إجراءين نقديين اثنين هما 'الفهم والتفسير compréhension et explication' أو التأويل والشرح. ففي إقامة تصور للوقائع الإنسانية تعمد البنيوية التكوينية إلى التقاط الكليات الظاهرة وأنساقها في التناظر الحاصل بين البنيات الذهنية للمجموعات والبنيات التي تشكل عالم الإنتاج، أو الوعي التجريبي لمجموعة اجتماعية، والعالم المتخيل من طرف الكاتب. إنها ترى في هذا الإنتاج بنية دالة structure sinificative يتوجب الوصول من خلالها إلى أصل تكوّنها من خلال عمليتين عقليتين موحدتين (فهم/ تفسير).

إن تسليط الضوء على "بنية دلالية يؤلف عملية فهم في حين أن دمجها في بنية أوسع هو بالنسبة للأولى عملية تفسير"[4]. وكلّما كان الاهتمام بالبنيات في وحداتها المتجانسة والمتلحمة كان أقدر على جلب موقفها من واقع الحياة التاريخي والاجتماعي والثقافي وعمل الجماعة. يضرب غولدمان مثالا لهذا فيقول: "إن إلقاء الضوء على البنية المأساوية لأفكار (باسكال) وللمسرح الراسيني هي خطوة فهم. أما دمجها في الجنسانية* المتطرفة باستخلاص البنية الدلالية لهذه الأخيرة فهي خطوة فهم بالنسبة لهذه الأخيرة لكنها خطوة تفسير بالنسبة

---

[1] جابر عصفور، نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص113.

[2] المرجع نفسه، ص115.

[3] محمد خرماش، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، ص35.

[4] لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ص238.

* الجنسينية: مذهب مسيحي، نسب في صورته النهائية إلى اللاهوتي الهولندي كورنليوس يانسن جنسينيوس Cornelius Jansen JANSENIUS(1585-1638) الذي عاش في فرنسا ثم في بلجيكا. له كتاب بعنوان 'أوغسطينوس' تطرق فيه لمذهب القديس أوغسطينوس الذي يشيد بدور الإيمان والعقل معا: فلا يكفي أن يؤمن المرء بقلبه، بل عليه أن يفهم عقيدته; كما يرفض هذا المذهب النظرة التشاؤمية المانوية (manichéisme) التي تنادي بوجود مبدأين متصارعين: مبدأ الخير ومبدأ الشر. انتشر الفكر الجنسيني في أماكن عديدة أشهرها: دير بور- رويال port-royal ، وقد لعب المذهب دورا سياسيا في فرنسا في بداية القرن السابع عشر بمعارضته لريشيلو الذي كان حليف البروتستانت الهولنديين ولسياسة فرنسا بوجه عام في تلك الحقبة، واشتعلت المعارك بين اليسوعيين من ناحية وإلى جانبهم السلطة الحاكمة في فرنسا وكنيسة روما، ومن ناحية أخرى الجنسينيين. وتوالت القرارات البابوية ومصادرة المطبوعات ومن بينها (الريفيات Les Provinciales) لباسكال Pascal (1656-1657). ومن أشهر المنضمين إليهم باسكال وراسين. ينظر: الإله المحتجب، دراسة عن الرؤية المأساوية في الأفكار لباسكال وفي مسرح راسين، ترجمة: عزيزة أحمد سعيد ، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط01، 2015، ص10-11، و مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ص238-239.

لكتابات باسكال وراسين؛ دمج الجنسانية المتطرفة في التاريخ الشامل للجنسانية هو تفسير الأولى وفهم الثاني. دمج الجنسانية بوصفها حركة تعبير أيديولوجي في تاريخ نبلاء الرداء في القرن السابع عشر، هو تفسير الجنسانية وفهم نبلاء الرداء. دمج تاريخ نبلاء الرداء في التاريخ الشامل للمجتمع الفرنسي هو تفسير هذا التاريخ بفهم هذا المجتمع، وهكذا."[1]

غولدمان لا يفصل بين الإجراءين من خلال إقامة علاقة تماثلية بين البنيتين؛ العميقة الدالة التي تؤطّر رؤية المبدع للعالم، والسطحية القابلة لها. فتكون البنية السطحية للعمل الإبداعي وتشكيلاتها متعلقة بالفهم الذي هو دائما محايث لها[2]. حيث يتناولها بالتحليل والاستقصاء من داخلها قصد الوصول إلى "نسق كتابتها. ويبقى هذا التحديد مجرد فرضية ووجهة نظر قابلة للمناقشة والإثراء، المهم في هذا الإجراء التحديدي أن يجد الباحث علاقة تربط بين مستوى الفهم ومستوى التفسير"[3]، هذا الأخير يكون بإدماج هذه البنية في بنية شاملة حيث "تغدو البنية الأدبية عنصرا تكوينيا من عناصرها. ولا يستكشف الباحث أو الناقد البنية الشاملة في تفاصيلها وإنما بالقدر الذي يعينه على فهم تولد العمل الذي يدرسه، فالفهم هو تناول البنية المحيطة من حيث هي موضوع للدرس، وعلى نحو ينقلب معه ما كان شرحا ليصبح فهما، ويغدو البحث الشارح مطالبا بالاتصال ببنية جديدة أوسع."[4]

وهكذا يكون الشرح أو التفسير مركزا على بنية أوسع من بنية النص محل الدراسة ومنه نجد أن "الاهتمام بالبنية الدلالية يشكل مسارا للفهم، في انتظار إدماج البنية في بنية أوسع يكون بالنسبة لها مسارا للتفسير"[5] ومنه فالدراسة البنيوية للنص إذا لم تنتقل إلى التكوينية فهي بلا معنى، لأن "الفئة الاجتماعية ومفاهيمها الثقافية هي التي تفرض نفسها على الكاتب وليس العكس. والكاتب العظيم هو الذي يملك رؤية كونية تعبّر عن أقصى وعي لتوجيهات الفئة أو الطبقة الاجتماعية."[6] وعليه يكون من الواجب كشف الواقعة الأدبية التي عبّر من خلالها الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه عن طريق هذا الكاتب أو ذاك.

وتجدر الإشارة إلى أنه "كلما قوي تناسق البنية الدالة في الإبداع، ازدادت اجتماعيته، وكان أكثر تعبيرا عن درجة عالية من الوعي الاجتماعي، تغيب معه تماما أمارات الإشباع الليبيدي التي يحتمل تقدير وجودها كحلقة في أصل تكون ذلك الإبداعي"[7]. وهذا ما يميز منهج غولدمان البنيوي التكويني.

---

[1] لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ص238.

[2] نور الدين صدار، البنيوية التكوينية مقاربة نقدية في التنظير والإنجاز، ص295.

[3] المرجع نفسه، ص99.

[4] جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص130

[5] L.Godmann, Méthodologie, Problémes, histoire, Revue internaationale des sciences sociales, V,xlx n4, p352.353

[6] محمد نديم خشفة، تأصيل النص، منهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط01، 1997، ص15.

[7] محمد خرماش، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، ص34.

غولدمان يرفض مفهوم الانعكاس ليتبنى مفهوم التماثل، "التماثل بين الإبداع الأدبي والواقع الاجتماعي والتاريخي الذي يؤسس صفة التكوين للمنهج، وإن كان التماثل في أصله لا يخرج عن مفهوم الانعكاس"[1]. لكن الصلة بين الإبداع والواقع تكون أكثر تجسيدا من خلال التماثل بين البنى الذهنية والفكرية _بما فيها الأيديولوجي_ و بين الواقع، من أجل الفن. مع استقراء الأوضاع الجدلية التي تحكمت في توليد البنية النصية الداخلية.

غاية البنيوية التكوينية هي إدراك ما ينتج عن تماثل البنية الإيديولوجية للفئة الاجتماعية وفكر العمل الأدبي. وهنا نجد غولدمان يستعمل لهذه الغاية "مفهوم رؤية العالم، الذي يحدده وكأنه الاستقطاب المفهومي إلى أعمق مدى للاتجاهات الواقعية والوجدانية والفكرية وحتى الحركية لأعضاء مجموعة ما. ومجموعة متناسقة من المشاكل والحلول التي ينم التعبير عنها، على المستوى الأدبي، عن طريق الإبداع بواسطة الألفاظ، وبواسطة كون محسوس من المخلوقات والأشياء"[2] تأتي شدة الحلول الفني في الطابع الاجتماعي من كون البنيات التي يتضمنها العالم المتخيل للإنتاج الأدبي "مناظرة أو مماثلة للبنيات الذهنية لدى بعض الجماعات الاجتماعية. أو هي على صلة واضحة بها"[3]. ويعزو الناقد نور الدين صدار[1951-] مفهوم التماثل في أهميته كما وعاه غولدمان إلى مفهوم المحاكاة الذي يعد الأصل الذي يرد الفنون إلى نشأتها.

أما فيما يخص مضمون الإنتاج الأدبي الذي تؤسسه البنيات الذهنية فإن "الكاتب يتمتع فيه بحرية كاملة، وقد يستعمل حصيلة خبراته الشخصية في إبداع عوالمه المتخيلة، لكنها ليست بالأساسية، واكتشافها قد يفيد لكنه ثانوي في عملية التحليل الأدبي."[4] ويكون تمثّل المبدع الكبير "لعناصر الوعي الجماعي أو لمظاهر الحياة الاجتماعية ليس في الحقيقة آليا أو مطلقا ولا يوجد إلا في بعض المستويات من إنتاجه، والتوجه إلى البحث فقط على مدى مطابقته لذلك الوعي، فيه تكسير لوحدته وإهمال لطابعه النوعي الأدبي، وفيه اعتراف ضمني بأن الكاتب هو من ضحالة القوة الإبداعية بحيث اقتصر على وصف تجاربه الشخصية الاجتماعية دون كبير تغيير فيها"[5]. فيُعدّ إدراك حقيقة العلاقة بين مضامين الإبداعات الأدبية ومضامين الوعي الجماعي مبتغى كل مدارس سوسيولوجيا الأدب، وما هو منطلق أصل في المنهج البنيوي التكويني هو طابع جماعي للإبداع الأدبي والذي يرتد إلى بنى عالم المبدع التي تكون "متجانسة مع البنى العقلية لبعض الجماعات الاجتماعية أو هي

---

[1] نورالدين صدار ، البنيوية التكوينية مقاربة نقدية في التنظير والإنجاز، ص120.

[2] جاك دوبوا، نحو نقد أدبي سوسيولوجي، ترجمة قمري البشير، ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جماعي، ص75.

[3] محمد خرماش إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، ص21.

[4] المرجع نفسه، ص21.

[5] المرجع نفسه، ص21.

على علاقة واضحة معها، في حين يملك الكاتب على مستوى المضامين، أي على مستوى إبداع عوالم خيالية تحركها هذه البنى"[1].

غولدمان هنا يميز بين نوعين من الوعي الاجتماعي (الوعي القائم Conscience Réelle / الواقع أو الفعلي/الموجود- كما يخرجه جابر عصفور- والوعي الممكن Conscience possible). فالقائم هو "مجموع التصورات التي تملكها جماعة ما عن حياتها ونشاطها الاجتماعي، سواء في علاقتها مع الطبيعة أم في علاقتها مع الجماعات الأخرى. أما الوعي الممكن فهو الذي يجسد الطموحات القصوى التي تهدف إليها الجماعة"[2]. يصبح الوعي الممكن رؤية للعالم عندما يصل إلى درجة من "التلاحم التي تصنع كلية متجانسة من التصورات عن المشكلات التي تواجهها الطبقة وكيفية حلها، وعندما تزداد درجة التلاحم شمولا لتصنع بنية أوسع من التصورات الاجتماعية والكونية"[3] فالبنيوية التكوينية منهج يقارب النص على أنه بنية وظيفية منفتحة على الخارج الإحالي والمرجع النصي الواقعي. إنه مقاربة سوسيولوجية وظيفية تهدف إلى دراسة الظواهر الأدبية والفنية والثقافية فهما وتفسيرا بغية رصد رؤى العالم في قيمته، من خلال عقد تماثل ضمني بين الأدب والمجتمع في تماثل يوحي بأن المكون الباني للرؤية يقتضي هذا التشكيل أو ذاك.

وانطلاقا مما سبق طرحه من مفاهيم، يأتي موضوع 'الرؤية*' والتشكيل في المنجز القصصي لسناء شعلان' بوصفه عنوانا؛ مستوفيا شروط محل المقاربة، وذلك باشتماله على شرطي صحة الموضوع الواجب احتواؤه لجزء ثابت هو المنجز الأدبي أو المدونة الإبداعية. ولجزء متغيّر هو المنهج المتوسل به إلى سبر أغوار النصوص المبدَعة. واكتشاف المنابع والأصول التي استقامت بفعلها بنياتها وتشكيلاتها.

لقد كان لخصوصية المنهج والمدونة يد في خطة العمل والإجراء النقدي المنتهج، الذي جاء على الشكل التالي، مع بعض الاجتهاد الذي رأينا أنه لا يخرج عن المنهج ويتلاءم والحالة الإبداعية للمدونة المشتغل عليها. فالمعروف أن غولدمان اهتم بتطبيق منهجه بل وانطلق فيه من ساحة الرواية التي تحمل مقومات بنائية وفنية مكّنت من استنتاج الرؤية، ولم يكن له أن فرض طريق عمل نقدي ثابت أو أن قدّم صياغة نظرية محددة خاصة بالعمل الإجرائي أو قطع طريق الممارسة على أي جنس أدبي بل ترك الباب مفتوحا للممارسة والمساءلة.

---

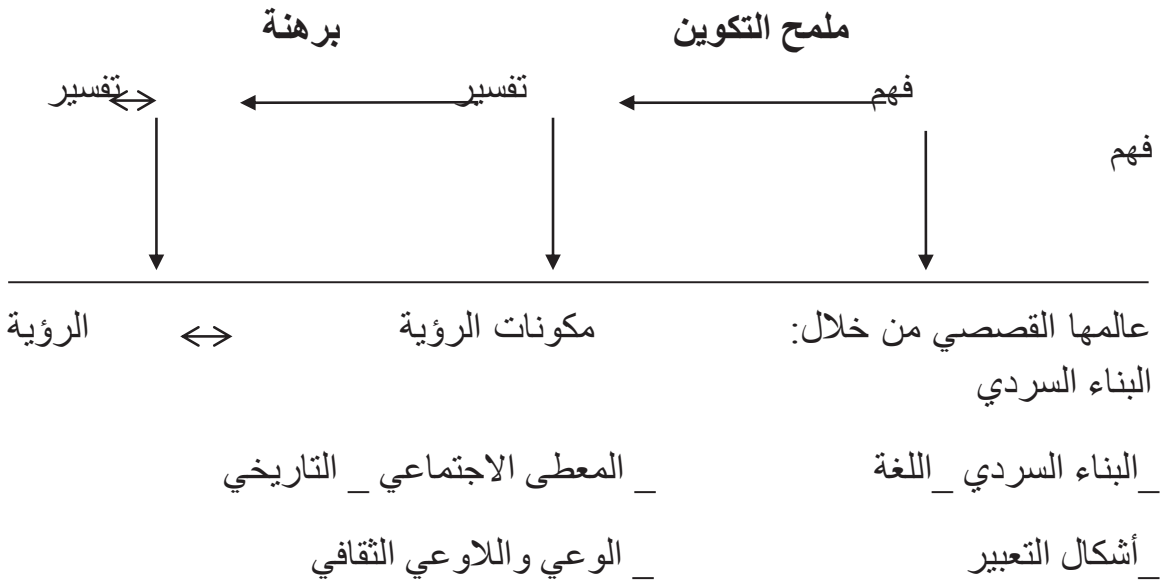
[1] لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ص233.

[2] حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، ص69.

[3] جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص110.

* اعتمد في متن هذا البحث مصطلح 'الرؤية' بدل 'الرؤيا' لأن 'الرؤية' هي وجهة النظر، وهي مجموع الأفكار التي يستمد صاحبها مادتها من السياق الاجتماعي، والسياسي، والنفسي، والديني الذي يعيش فيه لتعبر عن الدلالات الذهنية الجماعية التي أنشأتها المجموعات الاجتماعية. أما 'الرؤيا' وإن كانت قريبة من الرؤية صوتا ودلالة فإنها تصوّر لمشهد مستقبلي واسع، كما أنها تشير إلى ما هو وهمي ورمزي فهي أقرب إلى الحلم من الحقيقة. أما التشكيل: فهو البنية السطحية أو اللسانية التي تجسد الرؤية.

خطة العمل الإجرائي النقدي



قرأت منجز سناء شعلان القصصي وما كتبت منه إلى يوم إتمام هذا العمل، وقرأت رواياتها، وشيئا مما كتبته وهي طفلة وشيئا مُهما من كتاباتها للأطفال وشيئا من مسرحياتها. وقرأت كتبها النقدية وبعض مشاركاتها بفصول بحثية في كتب نقدية وفي ملتقياتها العلمية وكثيرا من مقالاتها واستمعت لحواراتها ومقابلاتها وقرأت جل ما كُتب عنها في الجرائد والمجلات والكتب النقدية ومذكرات التخرج الآكاديمية، وكنت بين الفينة والأخرى أحاورها وأسألها عن ذاتها الإنسانية وذاتها المبدعة ورؤيتها للوجود والحياة فوجدتها مثل ما وصفها الدكتور غانم محمد خضر في مقدمة كتاب 'فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل و الرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي' فهي ليست متناقضة بين ما تكتبه وما تعمله، ولا تنظر إلى الحياة نظرة سوداوية، أو نظرة تشاؤم، بل أجدها تردد عبارة 'القادم أجمل'، فهي صاحبة روح إنسانية جميلة.

كان الانطلاق من العالم القصصي بمرحلة الفهم قصد تحديد معالم البناء العام وخصوصية الكتابة عند القاصة. من أجل الإمساك بملمح التكوين الفاعل للبنية العميقة الدالة وعن كيفية تولد الأبنية العقلية بالمعطى التاريخي والاجتماعي واللاوعي الثقافي للمبدع. "فالطابع الجماعي للإبداع آت من أن بنى عالم المبدع متجانسة مع البنى العقلية لبعض الجماعات الاجتماعية أو هي على علاقة واضحة معها، في حين يملك الكاتب على مستوى المضامين، أي على مستوى إبداع هذه العوالم الخيالية"[1]. التي تحركها هذه البنى بحرية

[1] لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ص234- 233.

كاملة، واستخدام المظهر المباشر من تجربتها الفردية. ليتم حصر الرؤية من خلال هذه المعطيات الفاعلة. ثم "الانطلاق مرة أخرى إلى البرهنة من خلال ربط وإدماج البنى الداخلية في العمل الأدبي"[1] السردية الهيكلية من زمان ومكان وشخوص وأحداث بهذه البنى العقلية. وهذا ديدن البحث البنيوي التكويني إذ "يقوم بتحديد مجموعات من المعطيات التطبيقية التي تؤلف بنى وكليات نسبية، وعلى دمجها من ثم في عناصر بنائية أخرى أوسع ولكن من الطبيعة نفسها وهكذا"[2]، لتفسير المكونات البانية لهذه التشكيلات. من خلال التماثل الحاصل بينها، بوصفه أداة إجرائية تمكن من كشف رؤية الأديبة للعالم. ثم ليكون الأسلوب وأشكال التعبير الأخرى زينة مضافة إلى هذا البناء لتثبت الشكل القصصي لصاحبته أنه وليد تلك الرؤية.

غولدمان في مشروعه الفكري والنقدي يتخذ الإنتاج الأدبي حقلا لبلورة نهج نقدي يستند إلى المنظور السوسيولوجي والفلسفي لإضاءة البنيات الدالة وتحديد مستويات إنتاج المعنى عبر أنماط من الرؤية للعالم. إذ يجعل هذه القراءة -السوسيولوجية- سابقة وأولية على القراءات الأخرى، مع خاصية الانفتاح، وقابلية النقد والإضافة. وهذا ما سعى إليه بعض الباحثين من أمثال جاك لينهارد Jack Leenhardt [1942-] الذي درس رواية 'الغيرة'، حيث "اهتم بالكتابة من منظور مادي باعتبارها مكونا أساسيا في كل نص قابلا للتحليل والتأويل فالكتابة مهما استجابة للمثيولوجيا الصميمية عند الكاتب تظل مرصدا لتتبع تحولات المفاهيم والعلائق ولإبراز غنى النص وخصوصيته بعيدا عن الاختزال. ومن ثمّ فإن البنيات الدالة في مكوناتها وجدليتها تشمل الكتابة ولغتها. وفهم العمل الأدبي يجب أن يدخلها في الاعتبار، لأن البحث عن مظاهر تماهي الذات والموضوع يمر عبر الكتابة التي هي تلمس للموضوع عبر الذات"[3]. إن اعتقاد الكثير من الباحثين أن التفكير الموضوعي ينبغي أن يسود سائر البحوث والمحاولات الجادة التي تهدف إلى اكتشاف الحقيقة بجهود فردية، اعتقاد سليم جدا. ومع ذلك لا يمكن الإنكار أن الميولات الذاتية تقف دائما أمام رغبة الباحث أو المفكر في تحري الحقيقة أو اكتشافها.

من خلال ما تقدم في هذا الفصل، يخلص البحث إلى أن منجز سناء شعلان القصصي قد تنوع بتنوع رؤيتها للعالم في خطابات جسدت موهبتها الفنية في صناعة هذا الجنس الأدبي بزينة النوازع الأسطورية والعجائبية والغرائبية. والانغماس في الواقع الاجتماعي، ووعيها به وقبله بتاريخ من تنتمي إليهم عرفا وإنسانية، بلغة شعرية راقية، وبأسلوب حكي فريد. وأن نصوصها القصصية القصيرة التي تأتي في مجموعات تكاد تكون روايات بفصول متعددة، الأمر الذي يَسّر للبحث استعمال المنهج الذي نشأ في حقل الرواية دون القصة القصيرة، الجدير بالاهتمام بالنص وسياقاته الخارجية فهما وتفسيرا. ولهذا فمن غير الممكن أن نتصور

[1] Lucien Goldmann; Marxisme et sciences humaines- Gallimard. 1970. P.63

[2] لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ص238.

[3] ينظر: مقدّمة المترجم محمد سبيلا في البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جماعي.

إبداعا خارج محيط بيئة مبدعه، وبعيدا عن ظرفه الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والديني والثقافي والحضاري. فكل أدب هو بالضرورة تعبير عن رؤى للعالم تكون متولدة عن وضع اجتماعي محدد لطبقة اجتماعية معينة، إذ الأدب نشاط إنساني وفعل بشري. وإذا كان الأديب فردا من جماعة فهو يخاطبها وهي تشاركه كثيرا من أفكاره وانفعالاته ورؤاه العامة.

الفصل الثاني

تمظهرات الرؤية الإنسانية في البنية السردية

أولا: الرؤية الإنسانية من خلال البنية السردية لخطاب الحب والعشق

1_ مجموعة 'تراتيل الماء'، قصة 'تراتيل الماء'، متوالية: '(2)ماء الأرض (تراتيله مكاء وتصدية)'

2_ مجموعة 'قافلة العطش'، قصة 'قطار منتصف الليل'

3_ مجموعة 'الهروب إلى آخر الدنيا'، قصة 'دعوة إلى الحب والحياة'

ثانيا: الرؤية الإنسانية من خلال البنية السردية للخطاب الأسطوري

1_ مجموعة 'الهروب إلى آخر الدنيا'، قصة 'عينا خضر'

2_ مجموعة 'الكابوس'، قصة 'المواطن الأخير'

3_ مجموعة 'أرض الحكايا'، قصة 'المارد'

ثالثا: الرؤية الإنسانية من خلال البنية السردية للخطاب العجائبي والغرائبي

1_ مجموعة 'الجدار االزجاجي'، قصة 'ملك القلوب'

2_ مجموعة 'الكابوس'، قصة 'عالم البلورات الزجاجية'

3_ مجموعة 'قافلة العطش'، قصة 'الفزاعة'

يأتي هذا الفصل من أجل بحث البنية السردية وكيفية تشكّلها بفعل الرؤية الإنسانية من خلال خطابات الحب والأسطورة والعجائبية والغرائبية. فعالم سناء شعلان القصصي مضامينُ متنوعة، تحمل في تشكيلاتها رؤى متنوعة مِثلُها، لتغدو كل مجموعة قصصية منه علامة فارقة تميزه، ذلك العالم الذي "يجمع فيه النسقُ الحكائي مسروداته التخيلية التي تكشف عن تسيد الميخال الشخصي للذات القاصة البارعة في كشوفاتها وصياغاتها السردية المعاصرة"[1]، التي تلخّصها منظومة عناوين متنوعة تتجه إلى عنوان رئيس يحمل فكرتها التي تتوزع حلقاتها على المجموعة الواحدة، لتعيد إثبات حسها الرؤيوي مع كل مجموعة قصصية، محققة به تمسُّكها بمشروعها الأدبي والفني، بالاتجاه في كل مرة إلى خطاب مخصوص يحمل مضامينه التي تتوزع على سائر المدونة بخيط نسيج قصصي فني متكامل.

إن الحس الإنساني في قصص هذه الأديبة جاء حاملاً ذات صاحبته و فلسفتها ونظرتها للحياة والإنسان وموقف الجماعة التي تنتمي إليها من الواقع بكل تناقضاته. ثم إن الإنسانية بوصفها فاعلاً في حقل الأدب ذات سلطة دائمة على الكتابة توجب تحكيم العقل في الانفعالات والأهواء والعواطف لتحقق للفرد انتصاره، مقدمة هذا الإنسان من خلال تشكيلات مخصوصة، مبقية التفاوت والاختلاف في قدرة التمثُّل وبراعة التعبير. فتكون الإنسانية هنا فعلا بشريا، هي جامعة الانفعالات النفسية على اعتبار أن "الخير الحاضر يثير في نفوسنا الفرح، كما أن اعتبار الشر يثير الحزن وذلك حين نتصور هذا الخير أو هذا الشر كأمر خاص بنا"[2] وإذا تعداه إلى غيرنا أو من نواجههم فإننا نعتبرهم مستحقين أو غير مستحقين لما يصيبهم. حتى وإن قدّم على لسان غيرنا من المخلوقات.

فالإنسانية بوصفها أثرا بشريا تحمل كل ما يمكن أن يكون موقفا من الوجود بكل صوره وكل ما كان في الأثر الأدبي من معاني الخير والعواطف السامية والمواقف الجميلة، التي تتمثّلها رؤية صاحبها للعالم. فكشف قبح هذا العالم هو دعوة للجمال، وفضح الظلم هو تبصير بالعدالة وهكذا. وهذا ما فعله الأدب الإنساني طوال التاريخ على طريقته (جماليا وفنيا). فتصبح هذه المعاني والمواقف من الحياة رؤى للعالم يمكن أن نستخلص إحداها إذا ما طغت مضامينها وتعبيراتها وهيمنة مؤشراتها التشكيلية التي نستطيع الحكم من خلالها على أن صاحبها له هاته الرؤية أو تلك، وأن تشكيلاته حملت تنويعات منها أم لا. وفي النهاية لا بد أن يكون هناك خيط نسيج واحد تتفرع أو تخرج منه ثم تؤوب إليه تلك التنويعات من الرؤية. وهنا نكون أمام تعالي النزعة الإنسانية التي ترقى إلى رؤية العالم، بوصفها ثمرة فكر الإنسان الباحث عن الحقيقة في الكون الداخلي والمحيط.

---

[1] شاكر مجيد سيفو، القص الغرائبي في أرض الحكايا، ضمن كتاب فضاءات التخييل التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي، تأليف جماعي، ص97.

[2] رينه ديكارت، انفعالات النفس، ترجمة: جورج زيناتي، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 1993، ص48.

إن الإنسانية التي نجدها في منجز سناء شعلان القصصي هي التي تحقق للفرد في حياته الاجتماعية "انتصار نبل القلب على كل بخل الخوف والتردد والجبن والحقارة"[1]، غير متنكرة لفطرة الإنسان. وإن الرؤية الإنسانية هنا هي النظرة والموقف مما يجري في هذا الوجود يعضدها الانتماء أو على الأقل الإحساس بالانتماء إلى جماعة عالمية وهو "الأساس الذاتي والشعبي لمواطنية عالمية"[2]، هذه الجماعة تفترض - قانونا- وجود عالم "مفتوح لكل الناس بوصفهم مواطنين. يؤسس هذا الإحساس بالانتماء لفعل إنساني، من أجل الإنسان كإنسان."[3] فنجد سناء شعلان من زمرة هذه الجماعة، فهي ناشطة في قضايا حقوق الإنسان والمرأة والطفولة والعدالة الاجتماعية. وهي على رأس عدة منظمات أممية عالمية إنسانية. ثم أن انتماءها إلى الإسلام قبل ذلك وحمل هذا الدين من هذه المعاني الإنسانية التي لا تحصر، كيف لا ومن جاء به قد بعث للإنسانية والناس والإنسان كافة، صلى الله عليه وسلم. ولسنا في حاجة إلى ذكر آيات وأحاديث في هذا الشأن، لأن ما جاء فيهما بل ووجودهما أصلا كان من أجل هذا الإنسان وتنظيم حياته، فهو مفتاح سعادته في علاقاته بخالقه وبالكون كله، وذلك بتمسكه بإنسانيته، واهتدائه إلى فطرته.

فالرؤية الإنسانية لدى سناء شعلان القاصة تتعلّق أكثرَ ما تتعلق بوعيها الممكن الطامح لعالم جميل ليس فيه قهر ولاظلم، عالم مليء بالحب والمغفرة والعطاء..

إن المؤشرات المضمونية والبنيات الدالة التي دفعت البحث إلى استنتاج طبيعة الرؤية في منجز أديبتنا القصصي والحكم عليها بالإنسانية؛ متنوعة، كان الحب أولها فهو "يثير شعور عطاء الذات، كما يثير الاحساس بالجمال،"[4] في حب الناس والمغفرة لهم، والبذل من أجل سعادة البشرية جمعاء فهو "إجراء الحقيقة، حقيقة الاثنين، حقيقة الاختلاف الذي يقبل التحدي ويقبل الاستمرارية، ويقبل خبرة العالم، فهو محط اهتمام الإنسانية كلها دائما، بغض النظر عن تواضعه الظاهري، وعن تواريه. فأيا كان الحب فهو يعطينا دليلا جديدا على أننا نستطيع أن نقابل العالم ونختبره بوعي آخر غير الوعي المنعزل"[5]. وكان الحضور الأسطوري مؤشرا ثانيا بارزا بوصفه بنية دالة، باعتبار الأسطورة على صعيد الفعل والقول لسان البشرية وخلاصة عقل الإنسان الأول في رحلة البحث عن المعنى، وصرخاته الأولى أمام الوجود لفهم الكون من حوله وترتيب حياته. فهي رابطة فكر الإنسان بين كل العصور، وعبر تاريخه وإرثه الجمعي، "فتنتضمها الأعمال الواعية واللاشعورية من نشاط البشر في ضروب من الخطاب؛ متنوعة هي التاريخ والدين والأخلاق...فتعبّر عن تصورات جماعية بواسطة الرمز، أداة الانفتاح على جميع الجوانب

[1] رينه ديكارت، انفعالات النفس،ص08.
[2] فرانسوا فوركيه، المال القوة والحب، تأملات في بعض القيم الغربية، ترجمة سناء أبو شقرا، دار الفرابي، بيروت، ط01، 1999، ص102.
[3] المرجع نفسه، ص102.
[4] المرجع نفسه، ص108.
[5] آلان باديو، ونيقولا ترونج، في مدح الحب، ترجمة: غادة الحلواني، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة، ط01، 2014، ص75.

الإنسانية التي تخرج عن مجال ماهو عقلي أو التي قد تحجب حجبا أو تفيض عن الواقع وتتجاوزه كما في الحلم، وأداة التوحيد بين مختلف مجالات الكون لما يتميز به الرمز عن الدليل اللغوي من تعدد الأبعاد"[1].

ومثلها كانت الغرائبية والعجائبية في محاولة التضاد مع المنطق والعقل ومعاينة الواقع بعين مغايرة، وتعامل الإنسان مع غرائب الموجودات واستبدالها به وأنسنتها، بنزعة إحيائية، وكذا تشييء الإنسان. كل هذا سيكون في تاريخ الأدب "مغامرة واستجلاء للبقايا والهوامش والمقصي من كينونتنا المعاصرة بضغط القوانين والمحرمات وشتى أنواع الرقابة"[2]. يتضح ذلك في أن هذه الأدبية عاشت الحب ووقفت ضد الحرمان والألم والحزن ورفضت الاستسلام بالمقاومة والاستمرار. عبرت عن الواقع بالواقع وباللاواقع، لتحترف الحلم.

إن خطابات الحب والعشق والنزوع الأسطوري والمسحة الغرائبية والعجائبية أضحت استراتيجيات في كتابات سناء الشعلان القصصية تلخص مضامين تنوعت لتعبر عن الحس الإنساني وتجسده.

تجدر الإشارة هنا إلى الطريقة التي سوف نتعامل بها مع النصوص الكثيرة أو المجموعات المتعددة لهذه المدونة القصصية مراعين في ذلك الخصوصية البنائية والتكوينية لها. لأن هذه الكاتبة تعتمد في مجموعاتها القصصية على تقنية القصة الأم التي تلد قصصا من ذاتها. إذ تقوم المجموعة الواحدة على الجمع والتنويع بين القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا والقصص وتتوالد من قصة في المجموعة الواحدة، تكون هذه القصص بهذه التقنية قصصا متتالية ذات لحمة موضوعية تكاد تكون روايات بفصول متعددة. ورغم هذه اللحمة إلا أننا نجد تزاحما وكثافة وتنوعا في الرؤى في المجموعة الواحدة. وهذا ما يدفع البحث في كل مرة إلى تقديم القصص المختارة للتحليل من منطق التنويع والاستيعاب وقبل ذلك تقديم المجموعة الحاملة لها ومنظومتها العناوينية المجسدة للرؤية المراد إثباتها. ثم يتجه البحث إلى تحليل البنيات السردية لتلك العينات القصصية المختارة الحاملة للدلالات الذهنية التي تماثل رؤية المجموعة الاجتماعية الواحدة. فيكون التأويل أو الفهم للبحث عن انسجام تشكّل البنى الداخلية الدالة، من خلال العلاقات القائمة بينها. ليأتي التفسير بربط علاقة النص بحقيقة خارجة عنه، عبر فردية –جماعية Transindividual.

[1] محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفرابي، بيروت، ج01، ط01،1994، ص05.
[2] تزفيطان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط01، 1993، ص05.

أولا: الرؤية الإنسانية من خلال البنية السردية لخطاب الحب والعشق

الحب في قصص سناء شعلان هو موضوع أساسي، فهو محور كل كتاباتها وتجاربها الإبداعية، وهو قضية كبرى في الحياة، هو ذلك الحب العملاق الذي يتجاوز المفاهيم الضيقة للعلاقة بين رجل وامرأة، ليحتوي البشرية جمعاء.. فلا تخلو قصصها من معانيه وأشكاله، وهذا ما لوحظ في النصوص التي ستقدَّم للتحليل، فرغم نزوعها الأسطوري ومسحتها العجائبية والغرائبية إلا أن الحب والعشق حاضران بمعانيهما المتعددة في كل القصص. حتى تلك التي ستقدَّم لتعبر عن الرؤية المأساوية أو الثورية. لأن الحب في كتابات القاصة هو علامة الحياة والدليل عليها، وهو منطق السعادة الأوحد.

هذه الموضوعة المركزية تستمد وجودها من لاوعي الكاتبة الثقافي، والاجتماعي الأسري وبالأخص من العلاقات الحميمة التي نشأت عليها في أسرتها الكبيرة التي تربّت فيها على المساعدة والتضحية والبذل وعلى رأسها علاقتها بأمها الحانية التي لقنتها معاني الحب السامية بقصصها التي كان الحب الشريك الأساسي فيها، وكذلك قراءتها للكثير من الأدب و القصص العربي والعالمي، التراثي منه والحديث، وما تحمله من قصص حب وعاطفة.

ونجد الحب متعلقا أيضا بلا وعي الكاتبة الديني والعقدي، فبانتمائها الفطري والعقدي إلى الإسلام دين الحب والرحمة يهبها روحا جميلة محبة لخالق الكون وللعالم أجمع. ولا يمكن فصل موضوعة الحب أيضا عن وعيها بقيمته، وتفكيكها لواقعه فتراه صيغة لوصف الحياة، ورسم المجتمع ورصد حركاته الداخلية والخارجية، وتوصيف ظروفه وحقائقه وعيوبه بل وآماله وأحلامه، فالحب والكره هما ثنائية تنظيم تاريخ البشرية، فإما أن يعرف الإنسان الحب ويسعد، وإما أن يدخل زمن الردة، ويكفر بالحب ويتنكر له، وعليه عندها أن يقاسي ما يقاسي من عذابات وآلام وحروب وضغائن. هذه المعاني وهذا الفهم نجده بارزا في أدبها وفي لسان حالها دائما.

فكانت: '(2)ماء الأرض(تراتيله مكاء وتصدية)' من قصة 'تراتيل الماء'، - من مجموعة 'تراتيل الماء' حاملة حب الله الذي هو أعظم حب. وكانت قصة 'قطار منتصف الليل' من مجموعة 'قافلة العطش' حاملة الحب الصادق والسعي من أجله رغم الجهل بصفات الآخر، لأنه يريد الحب فقط وكانت قصة 'دعوة إلى الحب والحياة' من مجموعة 'الهروب إلى آخر الدنيا': عنوان وفاء صارخ لحب لم ينته بموت الشريك، ثم كان الاستسلام لحب جديد. هذه العينات القصصية هي المقصودة بالقراءة انطلاقا من بنياتها الدلالية لتشكل مسار الفهم، ثم إدماجها في بنية أوسع لتشكل مسار التفسير. في محاول إثبات شدة الانغماس في الواقع النفسي والاجتماعي في قصصها. وكيف عبرت تشكيلاتها وخاصة بنياتها السردية من زمن ومكان وشخصيات وأحداث عن حسها الإنساني.

1_ مجموعة تراتيل الماء، قصة تراتيل الماء، متوالية: (2)ماءالأرض (تراتيله مكاء وتصدية)

قصة تراتيل الماء هي القصة الأولى في مجموعة تراتيل الماء. بعد توزّع المجموعة على إحدى عشرة(11) قصة تنقسم هذه القصص بدورها إلى متتاليات قصصية مرة أخرى لتقدم فروعا وأغصانا جديدة من النصوص التي تحمل كل واحدة منها شيئا مما يحمله عنوان المجموعة، استطاعت هذه الكاتبة من خلال هذه المجموعة القصصية أن تكسر كل الحواجز الضيقة والحدود المرسومة للخارطة الكلاسيكية لبناء القصة القصيرة، لتعيد رسم حدود جديدة لها.

إن أول ما يستفز القارئ في هذه المجموعة هو المنظومة العناوينية التي تشكل العتبة الأولى لمقاربة هذه النصوص. حيث تعمد صاحبتها إلى اختيارها بدقة كبيرة لما تمتلكه من محمولات دلالية وجمالية هامة جدا. إذ يحضر فيها المضمون بقوة ليعتقل القارئ، من خلال استناد القاصة إلى التاريخ السردي المتخيل الذي استطاعت تفكيكه بقدرة عالية، لأنها على وعي تام من حضوره في ذاكرة القارئ عبر موروثه الديني والإنساني، وتراثه المتخيل في الذاكرة الجمعية، وهذا الوعي "بالمعرفة المسبقة في الذاكرة الجمعية أعطتها الجرأة على التفكيك وإعادة التشكيل بذكاء فنانة محترفة، ومع أن المضمون ظل هو السيد، ومع أن الماء ظل البطل في كل الحالات، إلا أن الجديد الذي تشكل، أعاد بدوره تشكيل الكاتبة نفسها لنرى سناء شعلان أمامنا كاتبة مفكرة ذكية ونقية مثل الماء"[1]. يمكن تقديم المنظومة العناوينية لهذه المجموعة على النحو التالي:

[1] هند أبو الشّعر تجليات سناء في مجموعتها (تراتيل الماء) ، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، الأردن، ع271، آب 2011، ص 79- 80.

_ المنظومة العناوينية في مجموعة 'تراتيل الماء'

عنوان المجموعة -تراتيل الماء-	عناوين قصص المجموعة	عناوين المتواليات القصصية لقصص المجموعة
	-تراتيل الماء-	(1)ماء السماء(تراتيله مقدسة) -(2)ماء الأرض(تراتيله مكاء وتصدية) (3)ماء البحر (ترتيله سخط) -(4)ماء البحيرة(تراتيله بكاء) -(5)ماء النهر(تراتيله رقص) -(6)ماءالينبوع(تراتيله حكايا)-(7)ماء الشلال(تراتيله عشق)–(8)ماؤهما(تراتيل نسل)
	-سيرة مولانا الماء	1) سيرة التكوين -(2) عروس مولانا الماء -(3) حوريات الماء -(4) عرافة الماء -(5) نحولات السيد –(6) مذكرات مولانا الماء-(7) الطوفان-(8) المدينة الفاضلة-(9) عام مولانا الماء.
	س.ص.ع لعبة الأقدام	-"س" "القدم العرجاء تهوى لعبة الأقدام أيضا"- "ص" "الضفائر السوداء تتقن لعبة الأقدام"-"ع" "عليك أن تحضر جسدك معك كي تلعب لعبة الأقدام"-"لعبة الأقدام" "من حق الأقدام أن تتمرد على الأعراف والعادات والأحزان"
	سفر البرزخ	-"قصة الخلاتص الأولى"(من الصفر إلى...) -"قصة الخلاص الأخيرة" (من.. إلى الصفر)
	المفصل في تاريخ ابن مهزوم وما جادت به العلوم	-(1)"ابن زريق لم يمت"- (2) شهريار يتوب-(3) جالاتيا مرة أخرى (3)(أ)
		(3)(ب)-(4) مسرور المجنون-(5) معروف الإسكافي-(6) السندباد السماوي
		(7) حذاء سندريلا-(8) شمشوم الجبار-(8) العذراء الذبيحة-(9) ثورة اللصوص
		(10) الخيل والماء والنار وما يزرعون.
	حكاياتها	-(1) الحكاية الأم -(2) الحكايا النموذج 1:1 1:2 1:3 1:4 1:5 1:6 1:7 1:8 –(3) الحكاية المأساة
	قاموس الشيطان	-الألف:أَحَدَثَ-الباء:بَدا -التاء:تاه -الثاء:ثلثا -الجيم:جمعهم -الحاء:حالته – الدال
		دللها -الذال:ذاتي -الراء:ردفها -الزاي:زائر -السين:سنين -الصاد:صمودهم
		-الضاد:ضمّ -الطاء:طال -الظاء:ظاهر -العين: عقدو-الغين:غيوم – الفاء:فايز
		-القاف:قانون -الكاف:كانا -اللام:لا -الميم:مقبرة –النون:نعى –الهاء:هي- الواو:وَقَفَ –الياء:يمر
	أحزان هندسية	-(1)أحزان نقطة المركز -(2)أحزان خطين متوازيين –(3)أحزان مثلث – (4)أحزان مربع –(5)أحزان دائرة.
	خرافات أمي	-الخرافة الأولى-الخرافة الثانية-الخرافة الثالثة-الخرافة الرابعة-الخرافة الخامسة
	نفس أمارة بالعشق	نفس أمارة بالعشق
	مليون قصة للحزن	مليون قصة للحزن

من خلال عرض عناوين قصص المجموعة وما شملته من متواليات قصصية فرعية عنها، ومن خلال قراءة المضمون، يتضح أن العنوان الرئيس (تراتيل الماء) مشترك دلالي لأغلب قصص المجموعة، إذ حملت أغلب العناوين الفرعية محمولاته الدلالية. ففعل الترتيل مقترن في الغالب بفعل قراءة المقدس من النصوص. والماء يحمل دائما أبعاد التقديس والطهارة والمغفرة والبدايات الجديدة. وهو أساس كل شيء وبالتالي فهو أساس هذه المنظومة الإنسانية، ولذلك عندما تقول هذه الأديبة (تراتيل الماء) فهي تقصد تراتيل الحياة بما فيها الإنسان والحياة والظروف. فهذه المجموعة تؤرخ لسيرة الإنسان والطبيعة والصراع الأزلي بين الخير والشر. وهنا يكون لسناء شعلان وظيفة مقصدية أو علاقة قصدية بينها وبين خيارات العنونة، لأن التاريخ المفترض في هذه المجموعة هو بديل مفترض أو مرتضى في تصورها للحقيقة والأحداث، "وهكذا يغدو العنوان في بُعدٍ من أبعاده العلائقية مطية لمقصدية الكاتب"[1]. فالحب هنا ماء الحياة بل هو سرها، تخوّل هذه المعاني للأديبة سناء شعلان أن تكون صاحبة وعي ممكن حالم بعالم آمن جميل حتى ولو كان ذلك في سطور تخطها بعيدا عن سلطة الظلم والقهر والاستبداد.

لا يمكن أن نغفل في هذا الصدد الوظيفة التأثيرية والجمالية للعنوان. فالماء لا ينفك يحتل مكانه الثابت في الموروث الإنساني حيث يشكل في أعماق الوعي الإنساني كل معاني الحياة والقوة والتأريخ والاستمرار والتجدد والاستقرار.

تستمد الرؤية الإنسانية وجودها من الإدراك الرمزي لدلالات ما توظفه من عناوين وأفكار رئيسة، المتراكم في لاوعيها، فنجده حاضرا حيث حضرت دلالاته، ونجده يتسرب إلى قصصها ليكون البطل الممثل لكل تلك الجدلية التي تتمثل الصراع في هذه الحياة بكل تفاصيلها ولأن الماء حالة مستعصية على الحصر تماما مثل الحياة، ولأنه هو الحياة فقد تجلت الكاتبة مع كل حالة بفكرها، وبرؤيتها الإنسانية فانبجس الماء رمز الفطرة ونقاء الإنسان من كل نصوصها، واعتبرته الوحيد الذي يحفظ سر الحقيقة، أي أنه اليقين. تقول في التمهيد على رأس أول قصة في المجموعة والتي حملت عنوان المجموعة: "الماء وحده الذي يملك سر الحقيقة ولذلك كتب عليه الرحيل أنّى كان"[2] إذ لا تحتاج قراءة الماء إلى خرائط. وفي سيرة مولانا الماء تقول: "سيرة مولانا الماء هي سيرة الحياة، بها أرخت الأزمان، وكتبت الحقب، وفي حصنه انبثقت الحياة، فمولانا الماء هو الحياة، فمرحى لسيرة مولانا الماء، وما أطولها وأشقاها من سيرة!"[3] إن هذه الكثافة الدلالية التي حملها العنوان والتمهيد تركزان رؤية صاحبتهما الإنسانية المفتوحة على حياة الإنسان وصراعاته وفطرته.

---

[1] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007، ص99.
[2] سناء شعلان، تراتيل الماء، ص11.
[3] المصدر نفسه، ص26.

وقع الاختيار على المتوالية الثانية من القصة الأولى من المجموعة التي قرنت فيها الكاتبة بين كل حالة من حالات الماء وبين الشخصيات التي أقحمتها في هذه الحالة، فالبداية بالمقاتل المجاهد الطيب النقي، الذي يشبه ماء السماء. والمرأة المخلوقة من ماء الأرض الآسن والمستنقعات والتي صنعتها الحياة بقسوة من اتحاد ماء أب مجرم وأم مومس، والمرأة البحر التي لا تعرف الرحمة، والتي تشبه البحر في تقلبها والتي تسمم حبيبها مضطرة بكأس خمر لتتقاسمها معه، لكنها تشرب الكأس وحدها ليكون الرجل البحر الغادر هو الذي يبقى، والأسير المريض، أسير مرض الجذام الذي يشبه في أسره ماء البحيرة المأسور إلى الأبد في حدود البحيرة التي لا يسمح لها بالرحيل والحركة. والهارب من العدو، المشتاق للعودة الذي يشبه ماء النهر الذي يفر من منبعه إذ يصب في البحر دون رجعة، وأهل القرية المتكرّمون بالقرابين يشبهون ماء الينبوع المتكرم بالعطاء والشفاء والانتقام والحرمان، فماء الينبوع لما شرب له. وقلب العاشق المكسور من تلك الفتاة يشبه ماء الشلال المتهاوي من عل لينكسر على الأرض. والمولود الذي يشبه ماءهما.

_ ملخص متوالية '(2) ماء الأرض (تراتيله مكاء وتصدية)'

تروي هذه القصة حكاية فتاة كانت صنيعة البغاء والإجرام، فمن شهوة أب محموم متعاظم على ضعف البغايا، ومن شهوة متصنّعة إجبارا لمومس تعسة كانت. وعنهما ورثت الرذيلة. كانت تحلم بمدرسة ودفتر وعصفور وكأس حليب قبل النوم وحكاية عن الشاطر حسن وبدمية بثوب وردي شأنها شأن أية طفلة حالمة في هذه الدنيا. احترفت إعدام أحلامها، والرقص عارية على رفاتها غير آبهة إلا بزبائن جسدها المنهوك بمهنته، لكن ذلك الحلم الذي لم تستطع قتله كان أطهر من أن يحمله جنان بغي، كانت تحلم بأن تحج إلى بيت الله، وتخلص بحب لا يعرف رجسا أو ألما ولا خطيئة لرب غفور. سخرت منها شريكاتها بمهنة الخطيئة وأسمينها إزدراء 'الحاجّة'. فقد اعتقدنه حلمًا بعيدًا عن روح خاطئة مثل روحها. واختفت يوما وشهرا وعاما.. وما بالى بها أحد، لقد كانت تحجل في حياض الكعبة ليل نهار بثوب أبيض، بروح طاهرة، فما عادت مخلوقة من ماء الأرض بل من ماء السماء.

يطالعنا العنوان بنية مركبة غير معهودة من رقم بين قوسين وجملة اسمية تليها جملة شارحة أو مصنِّفة لما بين قوسين. الكاتبة هنا لم تقنع بكسر البنية الكلاسيكية للقصة من خلال التوالد النصي لقصص المجموعة فحسب بل تعدتها إلى تشكيلات مركبة لعناوينها، فرمزية الانطلاق من العدد قصدها التصنيف والحصر على أن هناك ترتيبا مخصوصا سواء كان منطقيا أو غير منطقي. ثم تأتي العبارة ما بين قوسين شارحة لمذكورها السابق مبينة طبيعته وحالته. فما بين التصنيفين يكون الماء إيجابيا أو سلبيا، خيرا أو شرا، حياة أو موتا.

تواجهنا بالعنوان وشرحه بالاقتباس من القرآن الكريم، فيضغط العنوان بهذه الكثافة التركيبية والدلالية والرمزية على القارئ ويصيبه بحيرة من البداية، لماذا ماء الأرض

(مكاء وتصدية)، (لهو وضياع)، (تصفير وتصفيق) أي وضاعة ومحاكاة للسقوط والتردي، فنهتدي إلى أن الماء مقدس إذا حفظ وجرى مجراه الطبيعي، ومدنس منحط إذا انتهك شرعه. لتتجلى معاني الإنسانية السامية.

تبدأ القصة بحكي الراوي الذي يظهر عليما بحيثيات الخبر القصصي، إذ ينقل لنا الواقع النفسي والاجتماعي لتلك الفتاة الإنسانة التي ليس لها ذنب في أن تزر وزر أبويها. إذ ترتسم الشخصية لتمثل عينة من عينات فئة اجتماعية تمتهن البغاء والإجرام واللذين لا ينكر أحد أن عصراً من العصور قد خلا منهما. خفي الزمن والمكان لفظا وحضرا معنىً في مسكوت عنه لحظة التحام المجرم المتعاظم على ضعف البغايا والمومس التعسة. يصرَّح بالشخصيتين وتُخفى الشخصية البطلة وراء ضمير هي. للإمعان في سترها وستر الفاعلين في الحدث. فحد الزنا لا يقام إلا بأربعة شهود عدول ثقاة تشديدًا على الستر. وفي حكمها تقليل من الشارع لفرص وقوع الحد الذي يحق بالعدد أربعة شهود والذين يستحيل تواطؤهم على الكذب والقذف. فالإضمار الحاصل في بداية القصة إلا بإحالة الضمير يركز القيمة الإنسانية السامية. التي نجدها عند الأديبة في المغفرة لمن أخطأ بستره وعدم فضحه، والتي استقتها من لاوعيها الثقافي والديني وهذا ما يتحاور مع قصة المرأة التي أتت النبي صلى الله عليه وسلم طالبة إقامة الحد عليها، ثم إعراضه عنها رغبة في أن تتوب إلى الله، إذ لم يكن هناك شهود يحق بهم الحد إلا اعترافها.

ينغلق المكان على الشخصية البطلة في مسرح الرذيلة الموروثة، سرير البغاء ذلك المكان المعادي، ينغلق لأنه مكان بعيد عن فطرة الإنسان، فهو مكان تحطّم فيه الإنسانية باختلاط الأنساب. لينفتح على أحلامها وعلى المكان الذي يشع إنسانية و نقاء. على الحلم "بمدرسة ودفتر وكأس حليب قبل النوم وحكاية عن الشاطر حسن وبدمية بثوب وردي"[1]. إلا أن الحدث الذي جاءت على إثره -حدث الزنا- "أعدم أحلامها إلا ذلك الحلم"[2]. فيبدأ تجلي المكان والزمن الآمنين الإنسانيين. وبهذا الاستثناء تنفتح القصة لتزيد من سعة المساحة السردية المركزة بهذا التشكيل الرمزي والإحالي. "حلمها الجديد الذي ما استطاعت اغتياله"[3]، كان قدرها بعد قدرها الأول الذي ما اغتالته. لقد كانت من ماء الأرض المدنس إلا أن النقاء هو أصل الأشياء كلها وهو الحل مالم يصرف بفعلٍ مُجرمٍ.

إن الرؤية الإنسانية تتمظهر في البنية السردية لهذه القصة من خلال رسم الشخصية البطلة وسلوكها الذي حوّلها من الإنسان الأدنى إلى الإنسان الأسمى وحوّلت بحركتها الزمان والمكان من اللاإنساني إلى الإنساني، حين غيّرت صورتها عن نفسها وأشكال علاقاتها ونظرتها إلى غاية وجودها وتخلت عن نرجسيتها وتحطيم إنسانيتها التي لم تحسن إلا انتهاكها.

---

[1] سناء شعلان، تراتيل الماء، ص13.
[2] المصدر نفسه، ص13.
[3] المصدر نفسه، ص13.

إن هذا الوعي بمشكلة الإنسانية جعل التماثل بين البنية العميقة الدالة والبنية السطحية الحامل للرؤية الإنسانية عند الكاتبة هو وعي بأن الإنسان هو المشكلة بعجزه عن فهم وتدبّر ما يتخبّط فيه دون اتهام إنسانيته، إذ الأجدى فتح ملف الإنسان ليجيب عن أسئلة الواقع، فكيف يحصل الإفلاس والخراب ما دامت مبادئنا مُثلا، وقيمنا سامية، وزعامتنا ملهمة وقيادتنا فذة؟ وكيف تهدَّد إنسانية الإنسان فيما تتكاثر البيانات والمؤتمرات حول حقوقه؟ وكيف نفسر هذا التخلّف والاستبداد مع هذا الفائض من المثقفين الذين يدعون إلى تجسيد قيم العدالة والحرية والتقدم؟ وأخيرا كيف يحصل ما يحصل من انتهاك وفساد، ونحن نقيم وسط هذا الحشد من المرشدين العقائديين والرسوليين، ويعيش بيننا أناس هم نواب الله ونخبه وآياته وحججه والناطقون باسمه؟ سناء شعلان في هذه القصة أجابت عن كل هذا بوعي شخصية بطلتها وسلوكها بعودتها إلى إنسانيتها بتغيير ذاتها.

ينفتح المكان أكثر في حلمها دون ذكر للزمن -فلا حاجة لها به-، إذ تُقبل التوبة في كل وقت ما لم تغرغر. لكن ذكر المكان 'بيت الله الحرام' -هذا المكان الأليف الطاهر الذي تهفو إليه كل قلوب البشر-. هو دليل فرار العبد إلى ربه والخروج من أرض السوء والمعاصي إلى الأرض الطيبة، وهنا ذكر الزمن، زمن الغياب عن القذارة، والحضور في أطهر بقاع الأرض "اختفت يوما وشهرا وعاما "[1]. اجتمع المكان والزمن والحدث والشخصية في تناغم شديد شكّل طريق عودة الإنسان إلى إنسانيته، وما خُلق من أجله، وفطرته التي فطر عليها. "وهناك في حياض الكعبة المشرفة كانت تحجل ليل نهار بثوب أبيض يجلل جسدا تحمل روحا طاهرة تائبة ماعادت مخلوقة من ماء الأرض والمستنقعات بل من ماء السماء"[2] وهنا تكون الكاتبة قد قدّمت لنا حدث الرجوع وحب الله الذي هو أعظم حب في أعظم مكان. وهو ما يتماثل مع رؤيتها الإنسانية الحانية على كل الضعفاء الصافحة المتسترة على كل من أخطأ واعترف وتاب. لتثبت الحب الصادق الذي هو ترنيمتها المقدسة وهو الحياة. هذا الحب الذي عبّرت به عن حسها الإنساني الذي لا يمكن أن ينعزل أو ينفك عن وعيها القائم بسماحة الإسلام دين الإنسانية، ووعيها الممكن في أن تعيش البشرية عامة بفطرتها السليمة عامة.

إن حدث الخلوة مع المحب الذي يستدعي الانقطاع والانغلاق، نجده شديد الانفتاح على الزمان 'ليل نهار' وعلى المكان 'في حياض الكعبة' في تناسق صادق صدق روحها الطاهرة وجمال ثوبها الأبيض النقي. إن هذا التشكيل والصورة الروحانية اللذين قدّمتهما الكاتبة لشخصيتها البطلة حين ألبستها معاني المتصوفة. لا تخرج عن طموح هذه الأديبة، إذ أن الصوفية والتصوف هما جزءان خفيان من شخصيتها، حين تقول: أنها "صوفية الروح، وكل المقربين حولي يعرفون أنني مؤمنة عميقة الإيمان، ودائما ما أقول إنني

[1] سناء شعلان، تراتيل الماء، ص14.
[2] المصدر نفسه، ص14.

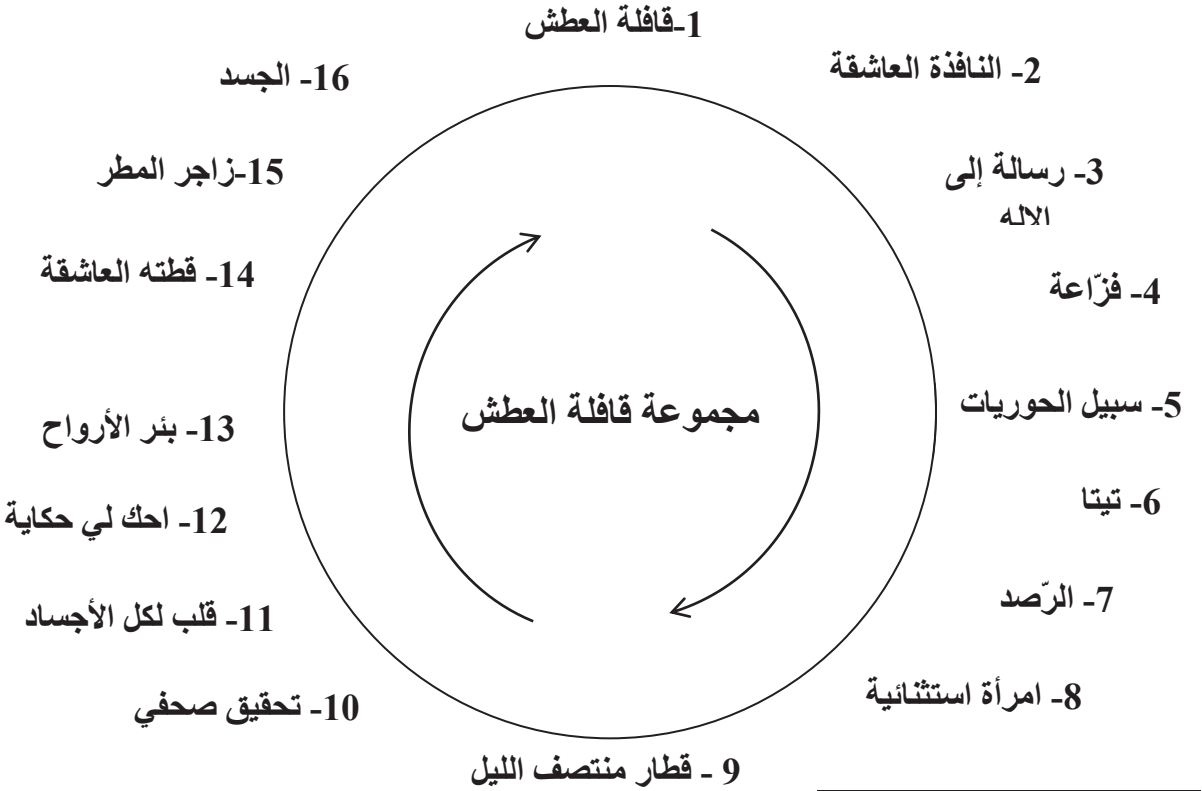
سأنهي حياتي ناسكة متعبدة في خلوة طويلة"[1]، هذه المعاني الصوفية التي نجدها عند القاصة في إرادة حياة صوفية طاهرة غائبة عن مادية العيش، هي في الحقيقة تنشد وعيا ممكنا يطمح إلى حياة النقاء والصفاء والاختلاء، لنفسها ولكل إنسان يريد الطهر والأنس والمجاورة.

2_ مجموعة 'قافلة العطش'، قصة 'قطار منتصف الليل'

قصة 'قطار منتصف الليل' هي القصة التاسعة(09) من مجموعة 'قافلة العطش' إذ تأتي قصص هذه المجموعة دون توالد مركب -كما كان في مجموعة 'تراتيل الماء'-. حيث رسمت الكاتبة من خلال هذه المجموعة؛ العطش الأزلي، العطش إلى الحب والحرمان منه وافتقاده والحاجة إليه، وصوّرت القلوب الجافة منه الباحثة عنه. لتثبت الموضوعة المسيطرة تشكيلات متماثلة مع الرؤية الإنسانية لصاحبتها. إذ الحب ضروري لإشباع الخواء العاطفي الإنساني المتسامي.

جاءت عناوين هذه المجموعة وفق مبدإ دائري، بمعنى أن "بؤرة القصة الأولى تلتحم ببؤرة القصة الأخيرة في المجموعة وبين هاتين القصتين مجموعة من الأنساق المتواشجة المترابطة بخيوط حريرية تربط عناصر المجموعة ببعضها"[2].توضحها الخطاطة التالية في منظومة عناوينها:

_ المنظومة العناوينية في مجموعة 'قافلة العطش'



[1] حوار السعيد خبيزي مع سناء شعلان، صنعتني فلسطين وأمي والرجل والكتابة، جريدة النجاح، ص24.
[2] سالم محمد ذنون، جماليات العنوان في قصص سناء شعلان، ضمن كتاب فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي، تأليف جماعي، ص23.

يظل الضمأ بهذه الحالة قائما بالعودة إليه بعد كل ارتواء، في حلقة دائرية. لأن عاطفته صادقة، نابعة من الحقيقة الإنسانية لأصحابها العشاق الحقيقيّين، ولأن كل أنواع الحب "تتغير بتغير أسبابها إلا محبة العشق الصحيح فهي التي لا فناء لها إلا بالموت"[1]، وبهذا تظل هذه العاطفة الإنسانية الصادقة ملازمة للإنسان إلى أن يفنى.

إن العنوان 'قافلة العطش' الذي تكرر عنوانا للقصة الأولى من المجموعة. لتصبح هذه الأخيرة حاملة هوية المجموعة كلها وفي الغالب تكون القصة الأولى هي المعنية به، فتحمل رؤية صاحبتها التي سادت قصص المجموعة كلها بتركيز في البناء يستلزم كثافة دلالية. هذا التماسك في الرؤية وفي مضامين القصص لا يمنعنا من دراستها منفردة، بالرغم من اندراجها في بوتقة الحرمان من الحب إلا أن لها علاقات زمنية ومكانية بين شخصياتها وحركاتها خاصة. تقتضي الانتظار والفقد والمعاناة. وتتعدى ذلك إلى تنويع في السرد حتى وإن غلب فيها العجائبي والغرائبي، الأسطوري والواقعي.

_ ملخص قصة 'قطار منتصف الليل'

تقدم الكاتبة قصة معلمة وطالبتها المراهقة الصغيرة في المرحلة الثانوية، التي ادعت أنها طالبة جامعية ناضجة، لتلهو مع رجل عبر علاقة على الإنترنت، والتي شعرت بالخطر عندما عرفت أن الذي تحاوره يحبها ويتصورها امرأة ناضجة. فما كان من المعلمة إلا الذهاب مكان طالبتها، فقد أطلعتها على الموضوع بحكم علاقتهما الطيبة، لتمنع فضيحتها، فالطالبة لاتحبه، وتخشى غضب والديها. كانت المعلمة مرتبكة جدا، حدّثت نفسها كثيرا، واحتارت كيف تواجه هذا القادم في القطار فكل ما تعرف عنه أنه سيحمل باقة زهور حمراء حسب الاتفاق. هل ستعتذر عن سلوك طالبتها الطائشة؟ أم هل تعرفه بنفسها ابتداءً؟ ارتاحت أكثر إلى الفكرة الأخيرة، فمن المناسب أن يعرف سبب وجودها، ومكان الفتاة التي من الواجب أن تكون في انتظاره. وصل القطار، ازداد وجيب قلبها، تمنت لو أنها الآن في انتظار رجل يخصها بالذات، خطواته سبقت خطواتها، صافحها قائلا: ألم أقل لك إني سأعرفك، تكاد تقول أنها ليست 'دلال'، ولكنها تستعذب نظراته،لم تستطع قتل تلك الحظات الساحرة، قالت أنت تماما كما تخيلتك. طوقها بذراعه القوي وانطلقا إلى أقرب مطعم.

'قطار منتصف الليل' عنوان اجتمع فيه المكان والزمن في تحاور فني. وكلاهما له وزنه المادي والنفسي على المشاعر والأحاسيس. فالقطار مكان شاعري بامتياز، ترك أثره في مختلف التحولات الاجتماعية والاقتصادية وحتى النفسية. ارتبط بالزمن من حيث هو انتظار موعد رحلة أو انتظار شخص ما، كما أنه أكثر ارتباطا من غيره بتلويحة الوداع. وكأنه راحل إلى الأبد، وكأنه راحل في الزمن. جاء الزمن تابعا له في هذا العنوان، هذا الزمن المخصوص لا يقل شاعرية وقوة عن القطار، فالليل بحر السكون فيه

[1] شاكر اللعيبي، أنطولوجيا الحب شذرات الذهب في الحب والمحب، ترجمها عن الفرنسية وقدم لها: شاكر اللعيبي، طوى للثقافة والنشر والإعلام، الطبعة الأولى، 2014، ص8.

نزهة المشتاقين وخلوة المحبين. تفاعل المكان والزمان ليحققا رمزية الأحداث التي تنجر عن التقائهما. التقاء شخصين أو حبيبين في المجهول. ليحملا بتركيز شديد علاقات إنسانية متنوعة وبالتالي تعبيرا عن الحس الإنساني لصاحبته.

إن هذه الواقعية التي يحملها العنوان ببساطة تركيبه أكسبته قوة دلالية حين خاطبت به الكاتبة الإنسان المعاصر الذي حاصرته مادية الحياة وأعمته عن مشاعر المحرومين من الحب والمحتاجين له. حوّلت الرمز المادي -القطار- في حده الأقصى رمزًا عاطفيًا إنسانيًا في حده الأقصى هو الآخر. ففي عالم المشاعر الصادقة يصبح كل شيء بسيط أوبعيد غير ملائم للمقام ملائمًا وعظيمًا وذا معنى إذا كان الصدق هو السر في ذلك. هذه الدلالات والمعاني تركّز في تعبيراتها الرؤية الإنسانية لهذه الأديبة. معاني الحياة والأمل والحب والصدق..

تبدأ القصة بحوار داخلي يطول، ويحيل إلى انشداد في الذهن وقوة في التفكير، وذلك من طبيعة الإنسان. ينفتح معه زمن الانتظار وما أشده، في تلك الليلة الباردة، "بقيت نصف ساعة ويقبل قطار منتصف الليل عزت نفسها قائلة"[1]. نلاحظ هنا أنّ موقع الراوي كان من الخلف، فهو عليم يعرف أكثر من الشخصية المرأة المعلّمة. يصف أحداث انتظارها ويروي حديث نفسها الذي ينبئ عن حيرة في مواجهة الآتي القريب، يغزوه أمل وحيرة حبّ ورهبة لقاء مشتاق. ثم تعرج بسرعة سرد إلى رسم ما تجده الشخصية البطلة من قسوة الانتظار وبرودة المكان وموقف لم تتوقّع أن تجد نفسها فيه تنتظر رجلا لاتعرفه، القاصة تصوّر الموقف والحدث الإنساني لهذه البطلة، وتحمّلها مشقة كانت قادرة على تفاديها، من أجل إنقاذ إنسان أخطأ، من الفضيحة، واحتراما لمشاعر الإنسان الذي هو طرف بريء في هذه اللعبة. إن معاني تحمّل المسؤولية عن الآخرين -خاصة إذا كانوا ضعفاء أو أشخاصًا تجمعنا بهم علاقات حميمة- تثبت امتلاك صاحبه حسا إنسانيا راقيا. حيث نجد الكاتبة تمرر بالصورة التي رسمتها للشخصية البطلة سجية طباعها المعهودة في موقف الوصي على من تحب أن تحاول مساعدته.

إن هذه المعاني الإنسانية التي طبعت على البنية السردية تثبت الحس الإنساني المستمد من لا وعي الأديبة الاجتماعي التي خبرت تحمّل مسؤولية رعاية أشقائها، فهي بكر أبويها إذ لم تجد في انتظارها أخا أو أختا. تقول عن نفسها:" وقد كنت شريكة متعاونة لأمي في تربية معظمهم، لذلك فقد عجت ذاكرتي برائحة آلاف حفاضات الأطفال المتسخة، وحفظت عن ظهر قلب أوقات طعام الأطفال، وأزيز بكائهم، ووهج حماهم ومرضهم، وطقوس أكلهم وشربهم ونومهم، وامتلكت بذلك ذاكرة أم طفلة تعرف عن الأطفال أكثر مما تعرف عن نفسها."[2] فعاطفة الأم المتأججة في لاوعي الكاتبة شكلت تلك العلاقات، علاقة الحب والوصاية والوقوف إلا جانب طالبتها الصغيرة.

[1] سناء شعلان، قافلة العطش،ص54.

[2] سناء شعلان حالة إبداعية شبابية تشكّل ظاهرة استثنائية، مجلة الجسرة، ع19، ص29.

يستمر سرد أحداث معاناة ما تلاقيه المعلمة من برد وجوع من أجل مشاعر الآخرين ودفعا لألمهم. "ومن يستطيع أن يأكل وهو يشعر بالارتباك"[1]، وتزداد ملامح الشخصية في التّشكل والوضوح خلال وظيفتها الإنسانية النبيلة. وحديثها الداخلي الذي ينقله الراوي، حيث يتداخل صوت الحكي بين استفهام الراوي وإجابته عن الاستفهام، وبين إقرار من الشخصية البطلة مع كل مقترح، وإنتهائها في الأخير إلى عدم الإقتناع بفكرة قطع التذكرة له حلاً نهائيًا "ولكن ذلك القادم في قطار منتصف الليل، ما ذنبه فيما يجري؟ ماذا ستقول له؟ لعل من الأفضل أن تقطع له تذكرة ليعود من حيث أتى؟ أعادت النظر في قرارها الأخير، فوجدته سخيفا...ابتسمت وحوقلت قائلة: بالتأكيد سيستاء إن كان في داخله ذرة إحساس"[2].

إن الدعم المتمثّل في مشاركة الحديث وتبرير الموقف من الراوي للشخصية البطلة، كله من أجل إكسابها الثقة والقوة، لتهيئة الحدث لما هو آت، والأخذ والرّد في جلب المقترحات والحلول لهذه المشكلة، كلها تشكيلات نجدها تتماثل مع الرؤية الإنسانية للأديبة كذلك. التي هي وليدة السياق الاجتماعي الأسري الذي عاشته في أسرتها التي تحفل بـ" الأفكار و الخلافات والتناقضات والتناحرات والعتاب ولكنها كذلك تملك ذاكرة تضج بالحب والذكريات المشتركة، وبمواقف المآزرة والتفاني والتضحية. أسرتي عالم صغير، وأجمل ما فيه أن تعيش جزئياته ولحظاته، وتستقي من تجاربه وخبراته العملية والشعورية."[3]

يمعن الوصف في رسم الشخصية المنتظِرة وارتباكها من تأثير الحدث وزمنه ومكانه، باستمرار حديث الراوي العليم، "نظرت إلى ساعتها...بقيت ربع ساعة فقط ويكون القادم قبالتها بعد أن فكت يدها اليمنى عن اليسرى لتضمها إلى صدرها لعلها تشعر بالدفء. شاهدت أحد حراس المحطة بمشية عسكرية ينظر إلى ساعته القديمة المربوطة بسلسلة إلى جيبه، بقيت عشر دقائق ويأتي القطار "[4]. من هنا نستنتج علاقة الزمن والمكان بإنجاز الفعل وتأثيراته على رسم الشخصية، فالصورة السردية تنشأ من تفاعل كل هذه البنى.

ناب عن حديث نفسها من جديد صورة أمها لتملأ عليها هذا الامتداد من الزمان القصير، والتي كانت دائما تنعتها بالطيبة الغبية التي تتسرع وتتدخل في ما لا يعنيها. وكأنها ندمت على موقفها. لكن شيئا ما بداخلها يحملها على هذا الفعل. وهو أن تتعرف إليه. وهذه بداية التحول. ليحقق السرد غايته. لكن لابد من استرجاع يفسر سبب وجود هذه

[1] سناء شعلان، قافلة العطش، ص54.
[2] المصدر نفسه، ص55.
[3] 'سناء شعلان حالة إبداعية شبابية تشكل ظاهرة استثنائية'، مجلة الجسرة، ع19، ص30.
[4] سناء شعلان، قافلة العطش، ص55.

الشخصية التي غلب عليها الحوار الداخلي المنولوجي في هذا المكان والأحداث التي تصوّر الانتظار والارتباك.

يمتزج الماضي بالحاضر، فيحمل الأول أحداثا وقعت، ويحمل الثاني نقل هذه الأحداث على لسان الراوي، من خلال الحوار الداخلي المستمر، دون مفارقة زمنية بتقنية استرجاع أو استباق لأن السرد بصدد نقل الحوار الداخلي الذي يبنى على أحداث ماضية ليكون حوارا فعليا بين شخصيتين. ولأن مقام الشخصية البطلة حرج ومصيري؛ كثرت في نفسها الخيارات الخطابية التي يمكن أن تخفف كل الآلام، "ستخبره بأن فتاته مراهقة صغيرة...وأنها معلمتها...وأنها اطلعت اليوم فقط على هذه اللعبة السخيفة، وأنها خائفة وتخشى غضب والديها.."[1]

إن الموقف الشخصي للبطلة يثبت العلاقة الحميمة والصداقة بين المعلمة وطالبتها والذي يتماثل تماما مع الواقع الإنساني الذي تعيشه الأديبة، في محيطها الآكاديمي. ففي رد لها على سؤال سلبيات تقارب السن بينها وبين طلبتها وإيجابياته صرحت لصحيفة 'الخليج' الإمراتية بتاريخ 05-05-2009م، قائلة: < ... لا أعتقد أن هناك سلبيات لهذا الأمر، بل كله حسنات، لأن التقارب في العمر يجعل التفاهم أكثر، والحساسية السلبية أقل، ويُسقط جدران الرّهبة التقليدية والكلاسيكية، ويجعل العملية التعليمية التعلُّمية مشاركة وتفاعلا حقيقيا لا مجرد تلقين سلطوي، كما يتيح تبادل الخبرات الآنية المصيرية، ويعطي مساحة واسعة للتقدير والتفهُّم والانطلاق من أرضية شعورية واحدة تمنح التجانس والارتقاء في التعامل والتواصل الإنساني المنشود، ولذلك كثير من طلابي وطالباتي أصدقاء وصديقات حقيقيون لي، لا مجرد طلبة، وتستمر العلاقة معهم بعد انتهاء المساق الذي أدرّسه لهم، ويكون للآخر عونا ودعما وقوة >.

يتجزأ الزمن أكثر كلما قرب موعد الحدث المنتظر، ذلك الحدث الإنساني الذي تحاول رسم صورته المثالية لتسقط عنده كل خياراتها الساذجة. فالبداية بنصف ساعة عن الموعد، حيث كان الحكي يخصها، ثم بقيت ربع ساعة وبقي الحكي يخصها ويصف حالها مع تصعيد في الهيئة والتمركز المكاني المناسب، ثم بقيت عشر دقائق، يقل هنا المقدار الزمني المتابَع لينحصر مع تكثيف السرد الذي ينتج ضرورة عمل المرحلة المقبلة. ومع كل هذا التدفق الزمني الذي يصاحب اضطرابها، ينتهي إلى صفر دقائق وبذلك تصل تلك الآلة الحديدية الجبارة بصوتها الهادر الذي يشكل عنصرا مهما يدخل ضمن نطاق المؤثرات الصوتية التي تعطي للحدث زخما جماليا وفنيا. وانتهى وقت الانتظار الذي أرهق صاحبته وشتت ذهنها وجعلها تظطرب أشد من ذي قبل "تفكر بالانتصاب، لكن التوتر يمنعها من ذلك، تبحث في حقيبتها باضطراب عن لا شيء. تفك قدما عن الأخرى، تعتدل في جلستها..."[2]

[1] سناء شعلان، قافلة العطش، ص57.
[2] المصدر نفسه ، ص58.

نجد ردود أفعال الشخصية طبيعية واقعية لأنها أمام موقف غريب لم تتعود عليه، وهنا تتجلى واقعية الحدث الإنساني في أننا نتعب أنفسنا ونحن نحضّر ونتكلّف التصرف والعبارات لنواجه موقفا ما. فتفشل عندها كل محاولاتنا لتصَنُّع حركة أو اختيار عبارة، حتى وإن أقحمت، فلن تكون طبيعية صائبة بريئة، كالتي تصدر من كل أعماق وجداننا وسجية طباعنا دون وجل أو خوف.

ترتسم الشخصية البطلة مع نهاية الحدث في قمة إنسانيتها رغم ما يبدو من التفات إلى نفسها وكأنها متأسفة على حياتها كلها وليس على حالتها المحصورة في محطة القطار، حينما "تتمنى لو أنها في انتظار رجل يخصها هي، كم حياتها ضيقة دون رجل تحبه ويحبها!!"[1]. لقد آن لها أن تلتفت إلى نفسها بعد أن أنفقت شبابها من أجل عائلتها لأنها تحبهم، فهل خلق الحب للتضحية فحسب؟ أم أن الحاجة إليه واقع ملزم؟ وعلى هذا لا يمكننا أن نجعل الاهتمام بالنفس أنانية خصوصا إذا لم يكن على حساب الغير. هذا التشكيل الذي جاءت به الشخصية لا نجد له تماثلا مع مكونات رؤية الأديبة إلا من خلال اهتمامها بجمالها لا البحث عن رجل يناسبها، والعناية بجمال ما تكتب لا البحث عن جمهور عريض يناسب ما تبدع. كون هذا الأخير أرقى من أن يستجدي عطف المتلقي.

حدث تأخر صاحب باقة الزهور في النزول أضفى بعض الشكوك، فهل يوجد مانع لقدومه؟ لينطلق بعد هذا وصف الراوي لهذه الشخصية مع الاعتناء والتركيز على المظهر الخارجي إذ هو "رجل في منتصف الثلاثينيات يلبس معطفا عسليا، يظهر من تحته بذلة أنيقة وجسدا شبه ممشوق، على وجهه ابتسامة رائعة وهادئة..."[2] من خلال رسم هذه الشخصية تظهر نفسيتها وتأثيرها في الحدث، وفي ردة فعل الشخص المواجه. إذ هي مُقْدمة غير محجمة مستبشرة غير مستنفرة فالذي يسعى إلى الحب لا يخشى عواقبه، ولهذا تراءت الشخصية هادئة تشبه هدوء الليل الذي تشقه. في مقابل اضطراب الفتاة الطبيعي. تتشكل معالم شخصية صاحب باقة الزهور وتتضح أكثر من حدث المبادرة لمصافحتها وحواره معها من خلال صدق مشاعره ونيته الباحثة عن الحب بل عن الحقيقة. فخطواته سبقت خطواتها وسبقت يده يدها للمصافحة وهو يقول: "ألم أقل لك إني سأعرفك؟ دلال هذه الزهور لك."[3]

وصف حالها وحديث نفسه يرسمان شخصيتها بوضوح تام، فمن ارتعاش يديها في لحظة التقاط الزهور وشفقتها على جمالها وعلى رقة صاحبها، كادت تقول له أنها ليست المعنية بهذه الزهور، لم تفعل أي شيء مما خططت له لأن في معركة الحب والخوف، ينتصر الحب دائما. يركّز هذا المشهد صفة الحياء والوجل الذي يزيّن طبيعة المرأة وهي تواجه الطرف المقابل لها من الجنس البشري بمنطق الائتلاف لا الاختلاف.

---

[1] سناء شعلان، قافلة العطش ، ص58.
[2] المصدر نفسه، ص57.
[3] المصدر نفسه، ص57.

الراوي هنا يواصل وصفه وسرده وكأنه الشاهد الوحيد على لقائهما. يتحدّث بلسان حال المعلمة، التي استعذبت نظرات عينيه، لم تستطع قتل تلك اللحظات الساحرة فهي تحتاجه، وهو جاء يبحث عن الحب، ولم يشترط المرأة، وطالبتها المراهقة لا تريده، إذن فالمعادلة سهلة، لم لا يكون لها؟ لعل القدر هو من ساقها إلى هذا المكان دون سائر أماكن الدنيا، لتجده ويجدها.

ويبدأ بينهما حوار العشاق المسافرين من أجل الحب الذي يبيح الكذب في سبيله. تقول له: "أنت تماما كما تخيلتك. يقول بإثارة ذكورية ساحرة وهو ينحني نحوها: وأنت أجمل مما تخيلت"[1] حوارهما أفصح عن أهم عامل في نجاح الحب ألا وهو الرضى بالحبيب فقناعتهما هي الغنيمة الأكبر في العلاقة، فهي من أكسبتهما القرب والحب. تتضح الحالة المزاجية للمعلمة خاصة -لأن الوسيم مهيّأ سلفا لمبادرة البحث- في هذه اللحظات، وبعد عقبة اللقاء والقبول من خلال الأحداث والحوار الذي أتى إذ "تشتم رائحة الزهور، يمد يده ليداعب خدها البارد، يقول وكأنه يألفها منذ كانا صغيرين: أنا جائع، وماذا عنك! تهز رأسها بدلال، وتقول: وأنا أيضا جائعة، لم آكل بعد، كنت في انتظارك"[2]. وبهذا الحوار وبموقف شخصية البطلة كانت قد محت كل الأحداث والحوارات الداخلية وتعزية النفس.. فقد كانت في انتظاره. وهنا فقط ترتسم أحداث جديدة بشخصيات متحولة من واقع مغامرة وخوف ووجل إلى واقع أنس وحب وشجاعة.

إن حدث تطويقه إيّاها بذراعه القوي وجذبها نحو جسده يجسد قيمة إنسانية ضرورية لكل علاقة وُدٍّ بين بني البشر. إذ يحقق معنى الأمان قبل الأنس. فالمرأة خائفة وحيدة بلا رجل حتى وإن كان لها عشيرة من الأقربين. فأول ما تحتاجه في علاقتها به هو الأمن. وهو بهذا الفعل أبدى حرفية في فتح القلوب مع أن هذه كانت أول تجربة حب له.

إن قصة الحب هذه رغم عصرنة أحداثها وشخصياتها ومكانها وزمنها وانغماسها في الواقع الاجتماعي والنفسي حيث حملت روح الحداثة والتمدّن والتطوّر، إلا أنه لا يمكن فصلها عن اللاوعي الثقافي للأديبة، حين نهلت من قصص حب الأولين والمتأخرين سماعا من أمها أو قراءة في كتب مكتبة المدرسة أو مكتبة أبيها. أودراسة بتخصصها في السرد. فبقيت محافظة على معناها الأصيل ألا وهو الحب الصادق، الحب الذي يتجاوز الاشتهاء الغريزي، الحب الخالي من المصلحة المادية وغيرها. فالحب واحد مهما اختلفت العصور والحقب لارتباطه بعاطفة الإنسان. وسناء شعلان تكتب قصصه باحتراف عال لا ينقص شأنه الكم الهائل منه رغم بعدها في واقعها عن حب رجل للارتباط به، فالرجل على المستوى الشخصي بمعناه العشقي غائب عندها، ولكن على مستوى الإنسان هو حاضر في كل تجربة إبداعية، سناء شعلان هي ذاتها قصة حب لا تنتهي، وتوقفها عن الكتابة وكتابة الحب دليل فراقها للحياة.

[1] سناء شعلان، قافلة العطش، ص58.
[2] المصدر نفسه، ص60.

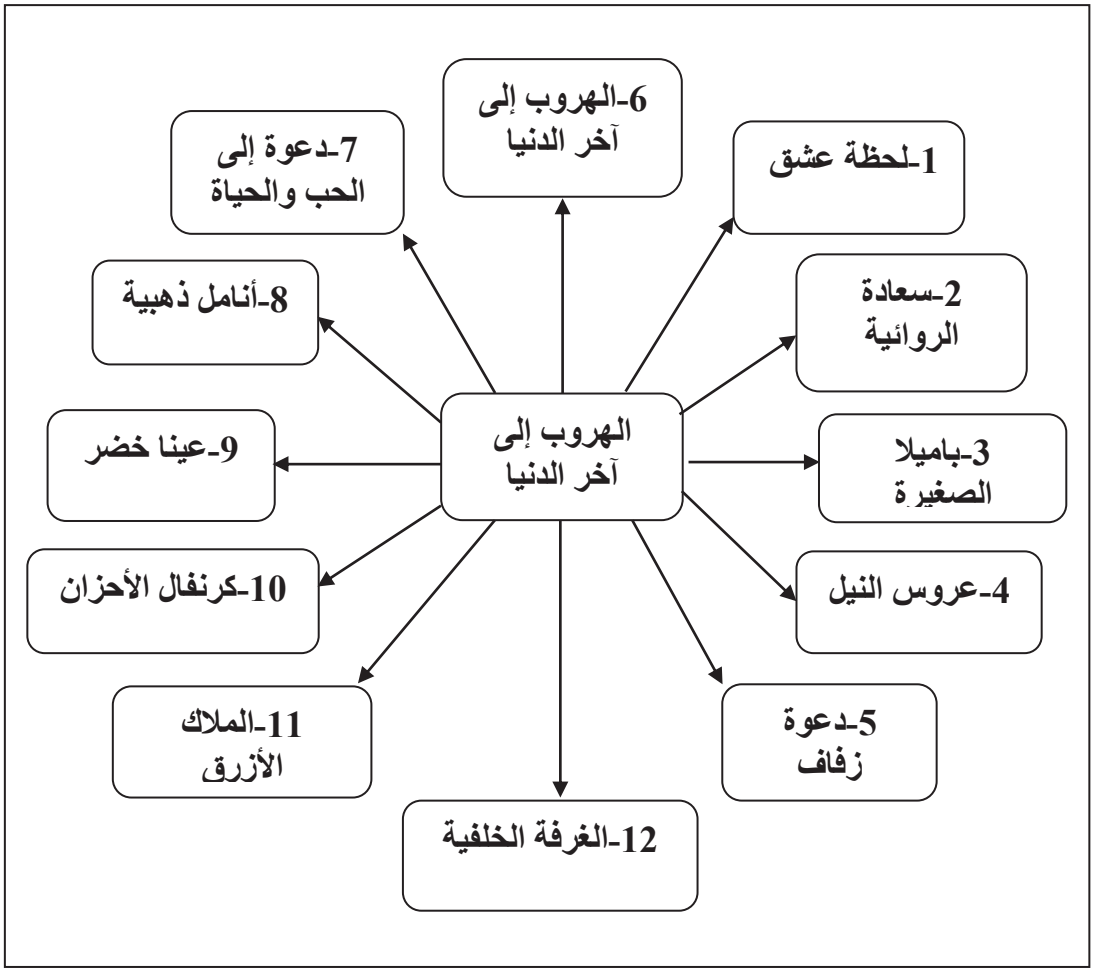
يشكل الإنطلاق إلى المطعم والمصارحة التي أنقذت هذا الحب الوليد في حوارهما الأخير حين قالت له: "لقد كذبت عليك، اسمي منى، وليس دلال. فضحك بهستيرية، وهو يقول لها: وأنا كذبت عليك كذلك، فاسمي رشاد، وليس علي"[1]، يشكل لحظة توديع العنوسة. لقد أوقفت قطار الحياة المتسارع إلى رحلاته الجديدة لتبدأ رحلتها الجديدة في الحياة لكنها هذه المرة مع شريك خطفها من غفلتها وأجبرها على حبه.

3_ مجموعة 'الهروب إلى آخر الدنيا'، قصة 'دعوة إلى الحب والحياة'

قصة 'دعوة إلى الحب والحياة' هي القصة السابعة (07) من مجموعة 'الهروب إلى آخر الدنيا' من مجموع اثنتي عشرة(12) قصة. كل قصة منها تحمل أشكالا وصورا من الحب تتجه إلى البحث عن السعادة والخير والتغيير بقوة الحب. إذ تمقُت الفشل و اليأس من الحياة. هذه القصص تطرح نفسها بقوة على مشهدنا الفكري والإنساني وتقدم فلسفة الحياة والموت، النجاح والإخفاق. هذه التشكيلات تتماثل والرؤية الإنسانية لصاحبتها، فتكاد تكون استكمالا موضوعيا لمجموعة قافلة العطش. تنوعت قصصها بين الواقعية والأسطورة والعجائبية والغرائبية. فجاءت المنظومة العناوينية لهذه المجموعة لوحة فنية غنية بأشكال الحب وألوانه ومغامراته حلوها ومرها في بحث دائم عن الحقيقة والحياة والسعادة بالتغلب على عجز الإنسان وموته وهو على قيد الحياة. يبينها الإطار التالي:

[1] سناء شعلان، قافلة العطش، ص60-61.

_ المنظومة العناوينية في مجموعة 'الهروب إلى آخر الدنيا'



نلاحظ من خلال هذه المنظومة العناوينية أن كل قصة تكاد تحمل بناء سرديا خاصا منفصلا عن غيره. لكنه يتجه في مضمونه إلى مركز أو بؤرة واحدة يركّزها عنوان المجموعة رمزيا. فنجد مثلا قصة سعادة الروائية التي تحيل على أن شخصية روائية ستكون حاضرة بما تحمله من توابع بنائية تختلف عن شخصية عروس النيل مثلا، أو عيني خضر لأن هاتين الأخيرتين تحيلان على شخصيات تراثية أسطورية تستدعي بناء خاصا وهكذا..

_ملخص قصة 'دعوة إلى الحب والحياة' من 'مجموعة الهروب إلى آخر الدنيا'

تروي الكاتبة قصة أرملة، بقي زوجها حاضرا في حياتها بكل تفاصيل وجوده. إذ تمارس طقوس حياتهما مع طيفه كل يوم، تعيش مع من أحبت رغم أنف الموت في الشارع في العمل في البيت هو معها، وهي معه، لم تسمح لأحد أن يدخل حياتها حتى رئيس القسم الذي تعمل فيه، حاولت اللّحاق بزوجها لكنها فشلت، ورأته لاوي الوجه، معاتبا لها على محاولة انتحارها. وتماثلت للشفاء بعدها. استفزها عمود (لحظة جديدة) الذي اعتادت قراءته مع زوجها، وجرح صمتها. وصلت إلى عنوان صاحبه بمشقة، وأبت

إلا مقابلته لتقول له إن مقالتك المعنونة بـ(دعوة إلى الحب والحياة) سخيفة، وأنك لا تعرف شيئا عن الأحزان...وأخيرا ها هي قبالته. صحفي في الأربعينيات مسجى في فراشه، هادئ النظرات. فقد أطرافه في حادث، كان رفقة زوجته في شهر العسل. طلّقها بعدها لأنه لم يعد قادرا على إسعادها ووهبها شطر ما يملك. سألها: 'ألست جديرا بحمل لواء هذه الدعوة؟' لم تسمح لطيف زوجها أن يرافقها في رحلة العودة. لم تمارس طقوس دخول المنزل، هاتفت مديرها قائلة: 'أنا لن أحضر غدا إلى العمل'..لأنها تحتاج إلى وقت لتحضّر نفسها للزواج به.

يأتي عنوان هذه القصة جملة اسمية وهي دعوة إلى الحب والحياة، فرغم بساطة تركيبه وألفاظه إلا أنه يلخّص موضوعا يحمل من المعاني ما يجهد عباراته وما لا يسعه مكان لمعانيه. فهي دعوة إلى الحب والحياة، تتضح معه الرؤية الإنسانية للقاصة بعرض غير ملزم، إذ لا يمكننا أن نرغم الناس على الحب والحياة. فالحب هنا يتعارض مع الجبر والقصر مطلقا. نجد هذا المعنى يتجذر في لاوعي الكاتبة وفي تربيتها الأسرية وفي ما نشأت عليه من أخلاق. حين تسرد ما أخذته من ثقافة التعامل مع الأحداث في إحدى مقابلتها مع صحيفة الخليج الإماراتية بتاريخ 2009/05/05. تقول: < علمتني أسرتي منذ كنت صغيرة ألا أفعل إلا ما أحب، وألا أتنازل عما أريد مهما كانت المغريات أو الصعوبات... >. وبالتالي فهي لاتجبر الآخرين على خياراتهم في الحياة أو على فعل ما تراه صالحا إلا بالدعوة إليه والترغيب فيه. فيصبح هذا العنوان بنية دالة على رؤية القاصة للعالم.

تبدأ القصة بخلاصة تحكي خبر وفاء زوجة لزوجها بعد موته، ينفتح إثره الزمان على الماضي شكلا لكن ينغلق على أحداث يومية روتينية مكررة لسنوات. يبدأ الراوي بوصف حضور طيف الزوج في حياة الزوجة بعده، إذ تصطنع لذلك طقوسا تباشرها في الأجواء نفسها التي كانا عليها مجتمعين.

يعتني الراوي بوصف المكان والزمان فتشكيلاته تساهم في حضور طيف شخصية الزوج في ذهن الزوجة الوفية حد الغلو. "كل صباح تشرب القهوة مع طيفه في شرفة منزلهما..."[1] من مكان جلوسها المخصوص بالجهة اليسرى والذي كان يواجه وجهه الصبوح تظهر شخصيتها المحبة لزوجها لتقطع لوم اللائمين. ومثلما انغلق الزمن انغلق المكان فلم تخرج عن عالم زوجها، "مازالت بعد سنوات طويلة وحيدة في بلورة زجاجية اسمها هو"[2] حتى في الشارع وفي العمل وفي البيت هو معها لتنحبس به في المكان والزمان. هذا التناغم والاتحاد بين المكان والزمان بحركة الشخصية في فضائهما المحمّل بمعاني الوفاء لزوجها الراحل، جعلها تتحاور لتقدم هذه الصورة الإنسانية بقدرة تشكيلية عالية.

[1] سناء شعلان، الهروب إلى آخر الدنيا، ص45.
[2] المصدر نفسه، ص46.

الصورة الإنسانية التي تأتي عليها الشخصية الثانية شخصية الصحفي وحدث دعوته للحب والحياة أقوى من وفاء الزوجة لزوجها المتوفى. وعلى هذا نجد البناء السردي كله يتأثر بهذا التشكيل أي بهذا التقابل أو التناظر، خاصة في ما تعلق ببناء الشخصيات. هذه الشخصيات التي أثرت بفعل قناعتها ومنظورها الخاص للحياة والحب على البنى السردية المتعلقة بها. فعندما نجد شخصية الزوجة الوفية في مقابلة الزوج المشفق، نجد الحدث يتأثر بشخصية صاحبه والمكان والزمان كذلك. هذا التشكيل الذي بني على التقابل كان ذكاء من صاحبة القصة من أجل إثبات الحس الإنساني العالي الذي تريد تمريره. وكأني بسناء شعلان تريد أن تقول أن الإنسانية ليست دائما في الإمساك بمن نحب، بل قد تكون في البعد لكسب الراحة والسعادة.

استثناء الوسيم يعطي مؤشرا على استمرار السرد، ولكن ليس بالضرورة أن يكون هو سبب التّحول باتجاه الأحداث إلى الانفراج. وعليه يبقى القارئ يواجه الأحداث ولا يستطيع التكهن بنقطة الانفراج التي لابد منها. وهنا تكون القاصة قد أفلحت في مسك المتلقي إلى نهاية القصة. أو فلنقل استمرار سطوتها على النص لتنهيه كيفما شاءت وفي الوقت الذي شاءت. وبهذه التقنية جعلت المتلقي يعيش لحظة الإدهاش الحقيقية، بكسر أفق توقعه. هذه التقنية والصورة التي رسمت بها الشخصية البطلة؛ في عدم نسيان من تحب ومن كان سكنًا لها وموطنًا ، وحتى رئيس قسم عملها، في الإصرار وعدم الانهزام والاستسلام للواقع. كل هذه المعاني تتماثل تماما مع لا وعيها. تتماثل مع التربية الأسرية وطبيعة علاقات التعامل والحوار التي نشأت عليها في عائلتها. تتماثل مع انتمائها القومي لفلسطين. ذلك الوطن الذي لا ينساه أي عربي حرٍّ. ولا يرضى بغيره بديلا.

حدث قراءة الصحيفة وبالتحديد عمود(لحظة حياة) أغلق زمن القصة أكثر بحصر سرد أحداث ذلك اليوم فقط وفتح المكان والانتقال من الأحداث أو الطقوس أو الأفعال المجترة إلى الخروج من بلورتها للبحث عن صاحب المقالة. فهي لن تمرر هذا الحدث بهذه السهولة. ومنه نجد أنّ تقديم الشخصية وأحداث المواجهة لا يخرجون عن لاوعي الكاتبة. وعن السياق الاجتماعي الأسري من جديد، من فعل ما تقتنع به دون خوف والاستعداد للحوار والمواجهة.

بذلت جهدها في الوصول إليه لتنبئه بسخف مقالته (دعوة إلى الحب والحياة). كانت متوترة بعد دخولها بيت الصحفي مصممةً على مقابلته، وفي داخلها حوار يبرز حيرة شديدة تقول: "أنى للإنسان أن يهجر الماضي، ويتجاوز الأحزان، ويبدأ من جديد؟!!! وماذا عمّن تقطعت بهم السبل، وخرجوا مجبرين من رحلة الحياة؟ هل ننساهم؟..."[1] عرضت عليها الخادمة أن تترك ملاحظة مكتوبة بما تريد لكنها رفضت وهي مصممة على اللقاء بعد أن علمت أنه موجود. خفي عليها سر هذا الإحجام عن المقابلة في لحظات

[1] سناء شعلان، الهروب إلى آخر الدنيا، ص48.

توترها. يبدو أن هناك كلاما مسكوتا عنه في هذه اللحظات وهو اتهام الزوجة الأرملة الصحفيَّ بالخوف من مواجهتها وبذلك مواجهة الفكرة أو الحقيقة التي تقتنع بها وتدافع عنها وعن كل محب فاقد لحبيب، وهذا ما يتضح في صيغة الجمع التي تحدثت بها إلى نفسها، فهي بطل اجتماعي لا تمثل نفسها فحسب بل تمثل كل مكلوم من فراق حبيب له، ومنه تأخذ الشخصية البطلة قوتها.

وصفٌ سريعٌ، ليبدأ الحوار بين الزوجة الأرملة والصحفي، لأن مقام السرد لا يحتاج إلى وصف مكان تواجد الصحفي ولا إلى وصف طويل لشخصية حالية الظهور المادي الفيزيولوجي في النص. فالحالة الشعورية الهجومية للأرملة والدفاعية للصحفي تستدعيان سرعة جلب الحوار الذي سيدور بينهما لأن الوصف سيكون مباشرا من الشخصية البطلة وليس من الراوي. وكان ذلك، بعد أن أدخلتها الخادمة إلى غرفة نومه، بعد إذنه وسط دهشة منها. "صحفي في الأربعينيات، أشيب الشعر، هادئ النظرات، تساءلت في نفسها: أهو مريض؟. حتى أنها لم تصف وضعية جلوسه فهذه الصورة بخرت كلماتها... ثم بادرها بالقول"[1] وهنا تظهر أكثر سرعة جلب الحوار؛

وبصوت هادئ: سمعت أنك محتجة على مقالتي الأخيرة!.. الحقيقة، أنا عندي بعض الاحتجاج.

- ابتسم وقال: احتجاج على المقالة أم على الدعوة للحب والحياة؟

- قالت بمرارة: احتجاج على الموت، وعلى الدعوة لنسيان من أحببنا، والاستمرار في الحياة، وكأن شيئا لم يكن.

- صمت الصحفي المسجى في فراشه، ثم ابتسم بمرارة، وقال لها: أشعر بالحر، هل يمكنك أن تساعديني بإزاحة هذا الغطاء عن جسدي؟ أزاحت الغطاء دون مبالات"[2]. وهنا تتضح شخصية الأرملة أكثر على أنها تريد إجابة وردا مقنعا وشافيا لما جاءت من أجله، وكأنها تقول: 'ها قد أزلت عنك غطاءك، فماذا بعد؟'. وهنا تتكشف الحقيقة التي تجيب عن كل استفهاماتها وتفسر موقفه من الحياة. إذ برز جسد الصحفي، جذع صغير منكمش بلا أطراف بل برأس يتوسطه فم لا تفارقه ابتسامة سلام وحب. أفلتت منها صرخة وقالت "مستحيل...ما هذا"[3]. اتسعت ابتسامة الصحفي، وحكى سبب علته وفي عينيه حنان يكفي لينبت يدين وليحتوي خوفها وحزنها وإشفاقها.

يعمد الوصف الذي يتخلل الحوار إلى رسم صورة الشخصية قبل تكلمها ليجعل لها شيئا من النبر وليضيف إلى المشهد واقعيته الكاملة، لقد تعرّض لحادث وهو في شهر عسله. أصبح عالة عليها، بات في حاجة إلى ممرضة، طلّق زوجته ووهبها شطر ما يملك وتمنى لها السعادة من كل قلبه... ومع هذا يدعو إلى الحب والحياة، سألها: "ألست جديرا

[1] سناء شعلان، الهروب إلى آخر الدنيا، ص47.
[2] المصدر نفسه، ص49.
[3] المصدر نفسه، ص49.

بحمل لواء هذه الدعوة؟ أنا لا أعرف أي الأحزان تأسرك، لكني متأكد من أن هناك ما يستحق الحياة، وأن في القلوب الطيبة قدرة دائمة ومتجددة على الحب والعطاء، تمردي على الضعف وابدئي من جديد، عندها فقط ستعرفين أني كنت محقا في دعوتي للحب والحياة، والبداية الجديدة لا تعني أننا قد سلونا عن أحبابنا في الماضي، بل تعني أننا صنعنا من حبهم حبا جديدا"[1].

إن تقديم شخصية هذا الصحفي في مقام المثالية هو قمة الإنسانية، فقد أراد أن يبين لها أن ألمه أعظم من ألمها، صاحب المقال من المفترض أن يكون من أسعد الناس، لا ينقصه شيء مادي أو معنوي. لكن المفارقة هي من صنعت الحدث. وكأن زوجها قد بُعث في هذا الرجل. لقد جاءت دعوة الرجل أقوى من دعوة زوجها في المنام. إذ عمل هذا الحوار على تغيير مسار الأحداث، بل والتسريع في حركتها. لقد أغلق باب الأحياء الأموات وفتح باب الحياة على مصراعيه. لقد ولت هاربة ولم تعقب، لأنّه جعلها تشعر بأنها تستحق فرصة جديدة، لم تسمح لطيف زوجها أن يرافقها في رحلة العودة، وقفت على أطلال الماضي باحترام لتودعها،لم تمارس طقوس دخول المنزل، فكّرت في تغيير تسريحة شعرها، ولونه، وتغيير أثاث البيت، وفي النهاية بتغيير الزوج الميت الحي بالاتصال بمديرها الأسمر لتخبره بموافقتها على الزواج.

من خلال ما سبق يتضح أن تشكيلات البنى السردية جاءت متقابلة متحولة بسبب تقابل -حتى لا نقول صراع- المعاني الإنسانية بين الوفاء والاحترام والتقدير وكلاهما يبعث الأمل والحب والحياة. هذه الكثافة البنائية والدلالية للصور والمعاني الإنسانية كانت من أجل الإمعان في تمثل الحس الإنساني والرؤية المتّزنة الواعية بالواقع وبالإنسان وعلاقاته الحميمة.

ثانيا: الرؤية الإنسانية من خلال البنية السردية للخطاب الأسطوري

تتنوع المضامين والخطابات المجسدة للرؤية الإنسانية في قصص سناء شعلان كما سبق وأن بينا في الفصل التمهيدي لهذا البحث، لتتشكل وتأخذ موقعا لها في البنية السردية كلها. فكان النزوع إلى الأسطورة من أبرز تمظهرات هذا الحس الإنساني. بوصفه بنية دلالية مركزية، لها حضور في الثقافة الجمعية إذ يستدعي حضور اللاشعور الجمعي حضور فضائها التخييلي والوجداني. فهي نتاجه أي الفكر الجمعي الأول للإنسان حتى ينعم بالاشباع، والارتياح النفسي. وهي من تجيب على صرخاته الأولى وتساؤلاته إزاء الظواهر المحيطة به، في "محاولة لفهم الكون وتفسيره"[2] وحتى الإنسان المعاصر لم يسلم من لزوم الأسطورة عبر تلك الانزياحات والتعديلات التي يضفيها عليها، ناقلا إياها من

[1] سناء شعلان، الهروب إلى آخر الدنيا، ص50.
[2] مرسي الصباغ، القصص الشعبي العربي في كتب التراث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ص15.

كونها مجرد قصة خلق مقدسة، إلى اعتبارها "المعادل الموضوعي لمعاناته إزاء الواقع الذي يعيشه بكل زخمه المادي والإيديولوجي وغيرهما"[1].

إن هذا النزوع الأسطوري أو ما يمكن تسميته بالتناص الأسطوري نابع من طبيعة الرؤية الإنسانية التي تقدمها هذه التجربة القصصية على المستوى الفكري والجمالي، وعلى إثرها كان التراثان الأسطوريان العربي والغربي حاضرين لتنفتح نصوصها القصصية على التراث الإنساني في رحلة الحضارات والثقافات الإنسانية عبر التاريخ. ليعطي هذا النزوع فرصة للقصة القصيرة في أن تعيد تشكيلها بتكثيف دلالاتها الترميزية وتطوير بعدها الدرامي في تفاعل الأسطورة مع التجربة القصصية من خلال "خلق سياق خاص"[2] يجسد هذا التفاعل؛ تجاوز الذكر السطحي للرمز الأسطوري.

يمكن القول أن النّزوع الأسطوري في قصص سناء شعلان بكل أشكاله له مرجع في نصوص أمهات أصل أسطورية، مثل أسطورة (زيوس، باخوس، أوديسيوس، طائرالفينيق). أو أماكن أسطورية مثل (أطلنطا، القمقم..). أو أزمنة أسطورية مثل (ألف ألف سنة من المكوث أو الانتظار..). أو أحداث أسطورية مثل (الخروج من القمقم...).

الأسطورة في لغة العرب من -سطر- السَّطْرُ والسَّطَرُ: الصف من الكتاب والشّجر والنّخل ونحوها. والأساطير: الأباطيل وأحاديث لا نظام لها. وسطَّرها: ألّفها"[3].

الأسطورة كما جاءت في معجم أكسفود الإنجليزي الأصغر هي: "قصة خيالية بحتة، تحوي عادة شخوصا خارقين، وتنطبع ببعض الأفكار الشعبية الخاصة بظاهرة طبيعية أو تاريخية"[4]. أما في المعجم الأدبي، فَـ "أسطورة légende سرد قصصي مشوّه للأحداث التاريخية تعمد إليه المخيلة الشعبية، فتبتدع الحكايات الدينية، والقومية، والفلسفية، لتثير بها انتباه الجمهور، والأسطورة تعتمد عادة تقاليد العامة وأحاديثهم وحكاياتهم، فتتخذ منها عنصرا أوليا ينمو مع الزمن بإضافات جديدة، حسب الرواة والبلدان، فتصبح غنية بالأخيلة والأحداث والعقد.

وقد تكون الأسطورة من صنع كاتب أو شاعر معين غاص في أحلام شعبه وأدرك العوامل المثيرة له، وتوسل بأسلوبه الخاص وضع أسطورة ناجحة ...تصبح مع مرور الزمن من الفلكلور المحليِّ أو التراث الشعبي"[5] فتكون أقرب إلى الشكل السردي من السيرة والتاريخ انطلاقا من "معناها الاشتقاقي ومن علاقتها بقريناتها من المصطلحات مثل نبأ وقصص وخبر"[6]. إذ تعكس معتقدات الجماعة البشرية الواحدة وفلسفتها ورأيها

---

[1] هجيرة لعور، الغفران في ضوء النقد الأسطوري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط01، 2009، ص09.

[2] عبد الرحمان محمد العقود، الإبهام في شعر الحداثة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 2002، ص61.

[3] ينظر ابن منظور لسان العرب مادة سطر، ص2007.

[4] William little and others, theshorter Oxford English dictionary, third Ed, revsed with addenda, great Britain, 1965, p 1306.

[5] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط02، 1984، ص19.

[6] محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ص20.

حاملة تعبيراتها، لتأتي في رواية "أفعال إله أو شبه إله.. لتفسير علاقة الإنسان بالكون أو بنظام اجتماعي بذاته أو عرفٍ بعينه أو بيئة لها خصائص تنفرد بها"[1]. فيرون فيها قوة فكرهم لإجابتها عن استفهاماتهم الكبرى في هذه الحياة. أبطالها في الغالب آلهة أو أنصاف آلهة فضاؤها مقدس الزمان والمكان موغل في القدم، أحداثها خيالية لكن أهلها يؤمنون بها إيمانا جازما رغم لا حقيقتها، على أنها محل اعتقاد بخلاف الخرافة والعجائبية الممعنة في الخيال البعيدة عن الواقع.

إن توظيف الرمز الأسطوري عموما هو غير الأسطورة الأم، بل هو اتجاه أسطوري فني فقط. لكنه يتجه إلى استمرار الأسطورة الأولى والارتقاء بها، هذا الاستمرار والارتقاء تبعثه أنماط أولية وميولات أساس ما تزال قائمة عند الإنسان. وإلّا لكان كل خارق غير معقول أسطورة. ومنه فرس امرئ القيس مثلا حين يصفها باجتماع حركات أو أفعال الكر والفر والإقبال والإدبار، فبقوله بعد أن فرغ من وصفه 'معا'؛ مكر مفر مقبل مدبر /معا/. فتصبح الفرس هنا فقط أسطورة بقوله /معا/. أي اجتماع الحركات الأربعة وحدوثها في اللحظة نفسها. ومنه كان مفهوم الأسطورة الذي يقصده ويتبناه البحث هو تلك النصوص التقليدية التي تروي أحداثا وقعت في الزمن الأول بنوع من التّدبر في العالم الطبيعي والاجتماعي، من خطاب التراث والثقافة العامة لفئة اجتماعية مخصوصة. فالأسطورة تثبِّت الأعمال الطقوسية ذات الدلالة وتخبرنا عندما يتلاشى بعدها التفسيري Etiologique بما لها من مغزى استكشافي وتتجلى من خلال وظيفتها الرمزية، التخييلية. أي في مالها من قدرة على الكشف عن صلة الإنسان بمقدساته كما يرى بول ريكور. وعلى هذا يجب أن يكون لقصص سناء التي نسمها بذات المنزع الأسطورى نصها المقابل الأصل الذي أخذت منه أسطرتها،

نجد ما يحقق الرمز الأسطوري في أكثر من موضع في كتابات سناء القصصية. ففي مجموعة 'تراتيل الماء' نجد قصة 'جالاتيا مرة أخرى' وفي مجموعة 'الهروب إلى آخر الدنيا' نجد قصة 'عينا خضر'. ونجد في مجموعة 'الكابوس' ثلاث قصص ذات منزع أسطوري وهي: 'أوديسيوس مرة أخرى' و'بحيرة الساج' و'المواطن الأخير'. وفي مجموعة 'أرض الحكايا' نجد: قصتي : 'دقلة النور' و'المارد. ونجد قصة 'رسالة إلى الإله' في مجموعة 'قافلة العطش'، و قصة 'هدية الإله' في مجموعة'مقامات الاحتراق' كما نجدها تورد قصصا برموز أساطير حكايا ألف ليلة وليلة، كما نجدها أيضا تذكر رموزا في عدة قصص دون نزوع تام إليها. كما في قصة 'إكليل العرس' من سداسية الحرمان في مجموعة 'أرض الحكايا' تقول: "ويطلقها بانسيابية زهرة لوتس على صفحة ماء"، كلمتان فقط 'زهرة اللوتس' هي من تشير إلى استدعاء الأسطورة. وعليه، فإن حضور الأسطورة في قصص هذه المبدعة تمثّل في محورين اثنين، إما أن تكون محور النص وبؤرته، وهنا

[1] بسيسو عبد الرحمان، استلهام الينبوع، المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، ط01، 1983، ص34.

غالبا ما يكون اسم الأسطورة مذكورا في عنوان القصة، وإما أن يكون في جزء من القصة، أو أن تكون القصة حديثا عن الأسطورة، أو يكون الخطاب موجها إلى شخصية أو رمز يحيل إليها. كما قد يكون المتكلم في القصة هو شخصية أسطورية أو حتى شخصية الراوي.

إن مقاربتنا لهذا النوع من النصوص التي تحمل بنية لها خصائصها الفنية التي تميزها عن باقي الخطابات الأخرى ألزم البحث بأن يفيد من المنهج الذي تستدعيه طبيعة الخطاب ألا وهو المنهج الأسطوري، الذي سنحاول الاستعانة ببعض مقولاته وأدواته الإجرائية، مع أن هذا المنهج يحتاج إلى قارئ حصيف، يحسن تمثله، خبير بالخصوصية البنائية لخطابه ذي اطلاع واسع على النصوص الأسطورية الأم التي يأتي منها منزع الخطابات المعاصرة أسطوريا. لقد كان تجلي الرؤية الإنسانية بتوظيف أسطوري في قصة 'عينا خضر' من خلال خطاب الحب الذي صنع الحياة، والحرية وفي قصة 'المواطن الأخير' من خلال خطاب الوعي بالحقائق ومقاومة العجز والاستسلام للواقع، وفي قصة 'المارد' من خلال خطاب الحب والحرمان.

إن قيمة توظيف الأسطورة أو استدعاء رموزها وشخصياتها لا تتمثل في بعدها الدلالي الذي تنطوي عليه فقط وإنما تتجاوزه إلى البعد الجمالي المتأتي من حضورها في اللاشعور الجمعي، ومن الكثافة والتوتر الدرامي اللذين تمتلكهما، والفضاء التخييلي الذي تستدعيه معها. يمكننا القول هنا أن الرؤية الإنسانية عند هذه القاصة يمكن القبض عليها من خلال خطابها الأسطوري نفسه والذي يعتبر بنية دلالية شاملة، هذه البنية تمثل الوعي الجمعي للذات الفردية ووعاءه. والتي يختص بها ثلة من الأدباء. هذا الاتجاه والنزوع الأسطوري الحامل لوعي الإنسان وفكره المعبِّر بشكله المعاصر عن الاحساس بالماضي وعن الذات الإنسانية المفقودة، المحققة به وحدة الوجود الإنساني.

يتجه البحث إلى مكاشفة مرجعيات النزوع الأسطوري الاجتماعية وبواعثه السياسية، ومعطياته التاريخية، في تماثلها مع البنية السطحية لخطابه. إذ لا يمكن فصله في كتابات سناء شعلان عن لاوعيها الثقافي الذي تكوَّن من خلال بحثها وتخصصها الآكاديمي. فحبها للقراءة مذ كانت تلميذة في المدرسة واطلاعها الواسع على كتب التراث وقصص ألف ليلة وليلة رافقه تخصصها الجامعي وعنايتها بكتب المحدثين، سردا ونقدا، ولا يمكن فصل هذا النزوع الأسطوري أيضا عن السياق الاجتماعي العربي الذي شهد تفككا للبنى على المستوى الفردي والجمعي وتغير وضع المرأة ومكانها فيه، لتثبت أنها تجاوزت ذاتها وقصص الحب. باتجاهها إلى مجالات فنية أصعب تنافس فيها الرجل، وتتحداه وتتخلص من فكرة تجنيس الأدب إلى ذكوري ونسوي. وأيضا لا يمكن فصله عن السياق الاجتماعي الأدبي الفني وما تشهده الساحة الأدبية العربية من حراك فني بمرحلة تجريب جريئة. وظفت الأسطورة للتعبير عن أزمة الإنسان المعاصر وهروبه من واقع مزر إلى عالم الخيال. وربط الأدب المنتج بالكونية، تعبيرا عن شمولية الفكر وحريته،

تجنَّب في كثير منها الفنانُ العربي استعراض العضلات المعرفية، الذي يوشك أن يسبب مأزق الفشل في ملامسة الجوهر الإنساني للأسطورة.

لا يمكن فصل توظيف الأسطورة مرة أخرى في قصص هذه المبدعة عن السياق السياسي. الذي جعل الأديبة بانتمائها العربي الفلسطيني تكون كاتبة القضية، تمرر بها موقفها وموقف الجماعة التي تمثلها من الاحتلال ومن السلطات الاستبدادية، وتذكر الأنظمة المتقاعسة بتاريخ أسلافهم المجيد.

1_ مجموعة 'الهروب إلى آخر الدنيا'، قصة 'عينا خضر'

قصة 'عينا خضر' هي القصة الوحيدة في هذه المجموعة التي تحمل نزوعا أسطوريا، وقد سبق تقديم منظومتها العناوينية.

_ ملخص قصة 'عينا خضر'

تروي الكاتبة حكاية شاب وشابة من فلسطين تحابا منذ الطفولة وتوج حبهما بالزواج. وتزداد سعادتهما بعد أن أثمر زواجهما حمل الزوجة. يتم القبض على خضر وتغتصب أرضه، ثم يُقتَل من أجل الحصول على قرنيتي عينيه اللتين توافقان قرنيتي مستوطن يهودي مهدد بالعمى، قريب إلى جنرال المعتقل. تعلم الزوجة سبب مقتل زوجها، وتعزم على استعادة عينيه ليستريح في التراب. تراقب المستوطن وتتحين الفرصة لتقترب منه فتقتلع عيني خضر بأضافرها الطويلة الحادّة. فتتسارع إليها رصاصات اليهود لتغدو جثة تحضن يداها عيني خضر، وفي الكف يا لهفي ترتاح عينا خضر.

يواجهنا العنوان والعبارة الاستهلالية 'آهٍ من عيني خضر'. حيث تشير كلمة 'عين' في صيغة المثنى إلى آلة البصر ولكنها تومئ إلى عين الحياة الدالة في نصها الأصلي* على الخصب والحياة، وما تثنيتها إلا إمكانا لوهب الحياة، إذ هي منعدمة بلا ذكر وأنثى، أوخير وشر، أو نور وظلمة. إنها تدل على اغتصاب الحق واسترجاعه، اغتصاب عيني خضر من قبل المجند الصهيوني واسترجاعهما من قبل زوجته. فكان التجلي Emergence على مستوى السطح في العنوان والعبارة الاستهلالية.

إن هذا الواقع الذي تعبّر عنه القاصة باللاواقع، في بنيته السطحية يتماثل مع الرؤية الإنسانية للأديبة والتي يكوّنها السياق الاجتماعي أكثر من غيره، حين تحاول من خلاله تذكير العرب -بواسطة ربط حدث الاغتصاب بأسطورة عين الحياة، بوصول الخضر إليها وشربه وانتصاره- بانتصار الحق دائما، ولتحيي الضمير العربي، ولتنتمي بهذا المكون إلى مجموعة الأدباء الذين يحملون مسؤولية إيقاظ الذات العربية واكسابها الثقة في

* قصة ذي القرنين مع الخضر، ومنطق الحدث الأساسي فيها رغبة ذي القرنين في عبادة الله حق عبادته واستشارته روفائيل في الأمر وجوابه أن الوسيلة إلى ذلك هي أن (لله في الأرض ظلمة لا يطؤها إنس ولا جان، فيها عين الحياة) من شرب منها نال الخلود...وتقع جميع الوقائع الجزئية بين حدثين أولهما رحلة ذي القرنين في طلب عين الحياة بمعية الخضر.. وثانيهما عودته قانعا زاهدا راغبا عن الدنيا. ينظر: محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب ج02، ص130.

قدراتها. مثلما ألبس 'محمود درويش [1941- 2008]' قناع الأسطورة الوجوه العربية علّها تعيد اكتشاف أسطورة الأرض المغدورة 'فلسطين'، فمثلا في قصيدته 'كاما سوطرا' يستعيد أساطير الحب الهندية علّ الفحولة الكامنة فيها تعيد تخصيب نساء العرب العاربة منهم والمستعربة بمن يعيد مجدهم.

سناء شعلان هنا لم تتجه بقناع الأسطورة إلى الاختفاء من أجل تمرير موقفها من اغتصاب أرض العرب الذي لم يقف على قتل الناس أو استغلالهم وسلب أرضهم. لأنه امتد إلى احتقار إنسانيتهم وحقهم في العيش أمام نعيمهم. ولا من تقاعس الأنظمة العربية كما فعل جل الكتاب العرب، وفي مقدمتهم 'رفاعة الطهطاوي [1801- 1873]' في ترجمته لرواية 'فينيلون' Fénelon: 'وقائع الأفلاك..'، "التي يعدّها النقّاد أول محاولة استهدفت الكشف عن الاستبداد السياسي دونما مواجهة مباشرة مع رموزه العربية"[1]. بل كانت به لسان المقاومة. حيث استطاعت بهذا الاستدعاء الأسطوري على مستوى الشخصيات استحضار الخضر وأسطورة عين الحياة. وكأن خضر هو أرض العرب وعينيه المغتصبتين هي فلسطين باب السماء في الأرض حين يتحاور هذا التشكيل مع أسطورة عين الحياة. لإحياء الضمير العربي من خلال بعث رمز الانتصار بل والحياة.

نجد هذا المكوّن يحضر أكثر عندما تتحاور هذه العبارة الاستهلالية صارخة مع صرخة استغاثة المرأة المسلمة 'وا معتصماه' التي كشف سوأتها اليهودي، بانتهاك العرض والشرف. حتى تجعلها تنبيها لكل شريف وصفعة على خد كل متقاعس عن شرف العروبة المستباح وتذكيرا بماضي المسلمين وما فعله المعتصم حين بلغته استغاثة حرة من حرائر المسلمين. لتحقق غاية الفنان العربي صاحب القضية الذي يستدعي الأسطورة ليحرك بها الضمائر.

نلحظ في البداية استناد القاصة إلى تقنية 'الخلاصة والحذف'، لضرورة عدم التطابق الزمني بين زمن القصة وزمن السرد. إذ تلخّص زمن عشقها وحبها لعيني خضر بمفارقة سردية تعتمد على الاسترجاع لتحقيق الترهين له. وتتقدم هذه المفارقة السردية استراحة تصف فيها حبهما، إذ تقول:" ومن لا يعرف عيني خضر، فلينظر في عيني، ليرى على امتداد أحلامهما، وما بين الرمشة والأخرى عيني خضر، تينك العينين اللّتين تنزرعان في أديم وجهه الحنطي، وتشرقان مثل نخيل أخضر ببريق شمسي في بيداء أشواقي..."[2]

باستحضار بيت شعر 'للسياب[1926- 1964]' عيناك غابتا نخيل ساعة السحر'. تكون شاعرية المقطع القصصي من شاعرية البيت الشعري وانطلاقا "من تلك الصورة (عيناك غابتا نخيل) وفي ذلك خرق للقانون العام الذي تعرفه العيون إذ العيون ليست

[1] ينظر، عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر 1870-1938، دار المعرف، مصر، 1977، ص59.

[2] سناء شعلان، الهروب إلى آخر الدنيا، ص57.

غابات. تبتدئ الواقعة الشعرية من اللحظة التي صارت فيها (عيناك غابتا نخيل)"[1]. وقبل العودة إلى نقطة استرجاع تلك الأشواق بقولها: 'منذ كنا طفلين، وعندما كبرنا قلت له.. هناك المدى الفاصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة في قولها: تلك الأشواق التي.. ومع كل هذه المفارقات السردية يتأرجح الزمن في القصة بين الانفتاح والانغلاق، إذ تبدأ القصة بزمن مفتوح على الماضي عندما تقول الزوجة: تلك الأشواق التي ولدت منذ كنا طفلين.. فلا ندري متى بدأت هذه الطفولة. ثم تنفتح القصة على الحاضر "في كل ليلة أتعبد في محراب عينيه"[2]، كما انفتح زمن الأسطورة الأصلي في طلب ذي القرنين من جنوده التعسكر وانتظاره اثنتي عشرة سنة قرب أرض الله المظلمة، وإن لم يعد بعدها عادوا من حيث أتوا. لينغلق الزمن بعدها "كانت ليلة دافئة في حضنك، لا بل ليلة باردة برحيلك "[3].

تواصل حصر زمن اغتصاب الأرض واقتياد خضر إلى السجن ليلا تقول: 'في اليوم الثاني جاء الجنود وجرفوا الأرض... بعد شهر قالوا إنك مت... أسلموا جسدك ليلا لأبيك..' لينفتح مرة أخرى على الماضي في قولها: 'حيث استولى المستوطنون على بيت سيدي علي قبل سنوات'، وكذلك في قولها: 'طوال أسابيع ناجتني عينا خضر'.

تراوحُ الزمن بين الانفتاح والانغلاق على الماضي والحاضر، تماثل تماما مع حالة الصراع القائم بين العرب واليهود منذ القدم، وكيف تعاقبت ملكية الأرض المقدسة على العرب واليهود وكره العرب لهم ولخيانتهم وجبنهم، في قولها: 'وبلكنته العبرية اللعينة باح لي المجند الإسرائيلي..' باح لها بأن أخبرها أن عيني زوجها انتزعت لمعالجة عيني يهودي قريب للجنرال. فتقرر استرجاع عيني زوجها اللتين تسكنان جمجمة ذلك المستوطن اليهودي. حين تقترب منه لتقطفهما، ويسقط أمامها يتمرغ كالثور في دمه. لتعاجل بعد ذلك رصاصات الجبناء جسدها. لكنها تطمئن لعيني خضر "اللتان تنتظران طائر الفينيق، وتقبّلان الأرض..."[4] كما نجد الكاتبة تضمن الأسطورة الأنثوية شهرزاد لتعبر عن زمن الحكي في قولها "وكما أهدى حبه لأرضه التي كان يحدثني عنها كل ليلة عن حبه لها"[5]. فحديثه لها يشبه حكي شهرزاد الليلي.

كل هذه الأحداث المضطربة سبقتها أحداث مستقرة. مثل ما كان من أحداث في القصة الأصلية. فمن زواجها بخضر وتعبّدها في محراب عينيه، وحديثه كل ليلة عن حبه لها إلى القبض عليه واقتياده إلى السجن ثم قتله ودفنه دون عينين، ثم انتقامها برد عينيه إلى ترابه. ليحقق النص التشابه على مستوى المطاوعة Flexibilité بهذا الاضطراب الذي يشبه اضطراب أحداث قصة 'عين الحياة' حينما بكى ذو القرنين وقت علمه أن لله

[1] العرابي لخضر: المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب للنشر و التوزيع. وهران. الجزائر، 2007، ص14.15.
[2] سناء شعلان، الهروب إلى آخر الدنيا، ص57.
[3] المصدر نفسه، ص59.
[4] سناء شعلان، الهروب إلى آخر الدنيا ، ص62.
[5] المصدر نفسه، ص60.

مخلوقات تعبده دون توقف. يقرر البحث عن الوسيلة التي تمكنه من عبادة الله. بسؤال روفائيل.كما سألت الزوجة المجند. فيُعد العدة من جيش وخيل و تعد هي أظافرها. ويرحل للبحث عن عين الحياة، كما احترفت مراقبة المستوطن ثم لتقترب منه. يغتسل الخضر ويشرب من عين الحياة أما ذو القرنين فيعود زاهدافيها. تنقض هي لتحصل على عيني خضر لتهبه الراحة والهدوء في قبره. نجد أن هذا الحدث الأخير أشبه ما يكون بمحاولة جلجامش إيجاد زهرة الخلود لإرجاع الحياة لأنكيدو.

سناء تثبت بشدة ما يقوله أوكونور* عن تطور بنية القصة الجديدة وعن ما يميز جنس القصة القصيرة عن غيرها. والتي لم يحدث أن كان لها بطل قط، وإنما لها بدلا عن ذلك 'مجموعة من الناس المغمورين' فشخصياتها كانت من الطبقة العامة العادية (خضِر وزوجته مواطنان فلسطينيان و المجند الإسرائيلي) الذي باع واجبه بالمال. في حين نجد شخصيات القصة الأصل من أسمى الطبقات، ملِك، وعالم، وملاك). نجد القاصة في آخر القصة تستدعي أسطورة طائر الفينيق، "وفي كفي تستلقي عينا خضر، اللتان تنتظران طائر الفينيق، وتقبلان الأرض"[1]. هذا الطائر الذي ينبعث من رماده يرمز إلى الانبعاث والميلاد من جديد، وقد وظفته المبدعة إشارة منها إلى استمرار المقاومة الفلسطينية لأن في قتل الخضر ميلاد ألف خضر. وإطعام الأرض جسده إنما هو بعث لحب المقاومة، وبعث حب الجهاد في الأجيال اللاحقة، وهذا ما دلت عليه شخصية (عودة) الذي سيرضع حب استرجاع حق أبيه وشعبه. فاسم (عودة) هو اشارة إلى عودة خضر ومقاومته من خلال ابنه وسيوف أخرى.

كل هذا إشارة من الكاتبة إلى الحالة السياسية والاجتماعية والدينية التي يعيشها المواطن العربي داخل فلسطين من ظلم ونهب واغتصاب للحقوق، وقد وقفت 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. تحاول بهذه الاسطورة استفزاز العربي ذي التاريخ المجيد في متقدميه وزع حب المقاومة في متأخريه.

بعد تناول بنى الزمن والشخصيات والأحداث تتضح بنية المكان مباشرة على أنها الأرض المحتلة أو القدس. ودون فضل من هذه البنى المشاركة والمتفاعلة بأسطوريتها يتأسطر المكان قبلها لما له من تاريخ ومن حروب دينية مرت به. بل أكثر من ذلك فهو باب المعراج إلى السماء. لينفتح بقداسته على كل الكون. كما كان مفتوحا في النص الأصلي (الرحلة بين مطلع الشمس ومغربها) والاتصال بين السماء والأرض.

* ينظر: الفصل الأوّل من هذا البحث، ص17.
[1] المصدر نفسه ص62.

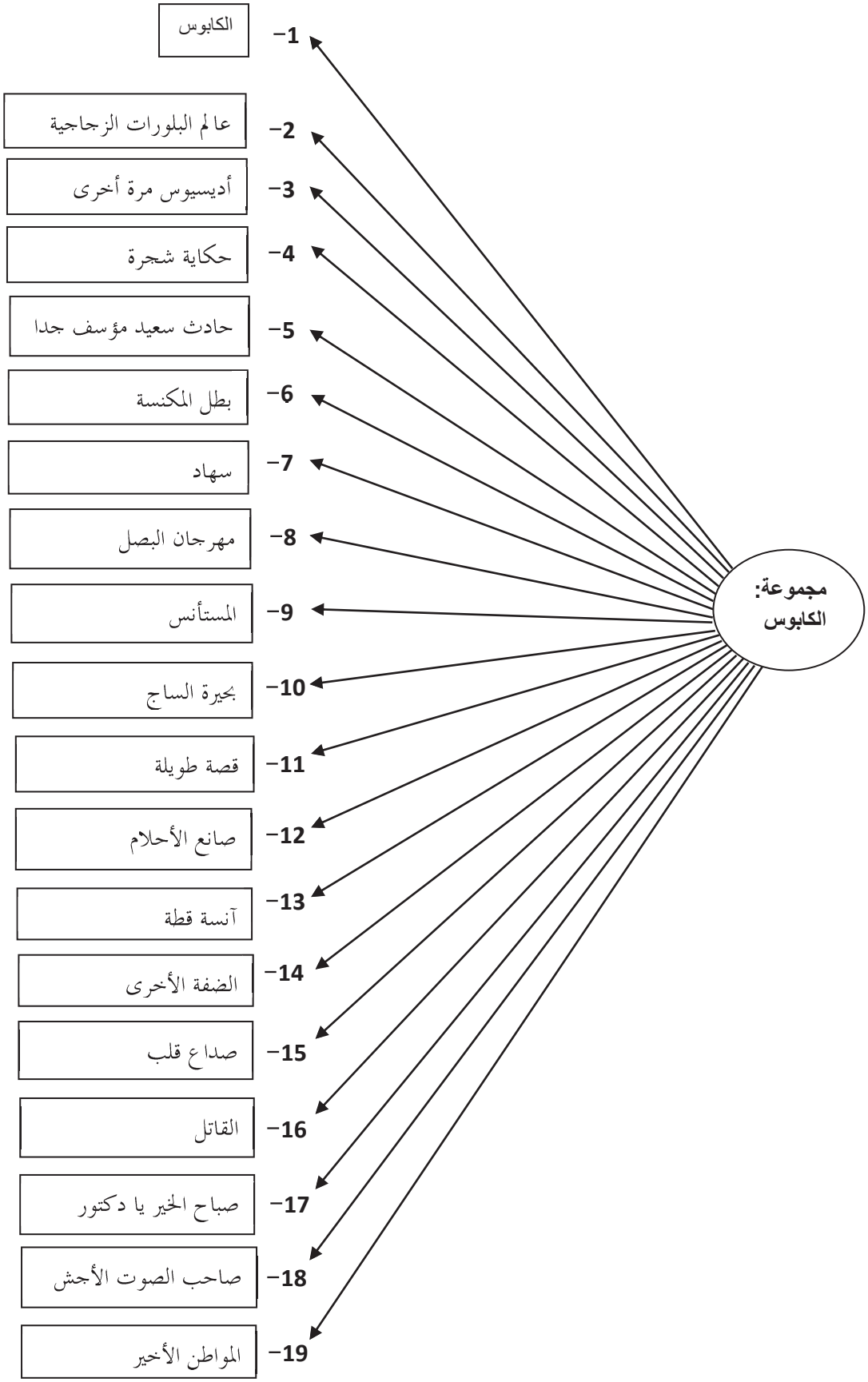
سناء شعلان بهذا التشكيل تخرج من دائرة الانفعالية والبكائية بأدبها المقاوم. لتعرض هموم شعبها الذي يعاني من هذا الكابوس المزعج الذي يحرم الناس أعز ما يملكون، لقد صورت الكآبة والحزن في هذه الأرض، ولم يكن هذا التصوير نوعا من الدعاية للصمود، ولا تعبيرا عن الذل والخضوع، ولكنها أمانة ورسالة في نفس المبدع. إنها بهذا الرمز الأسطوري تشرك المأساة بالمقاومة، لتدافع عن كلّ إنسان مظلوم أو جماعة مستضعفة وتجسد بهذا رؤيتها الإنسانية التي ترفض كل قهر ليس في فلسطين وحدها بل في كل العالم. ورغم ولادتها وكبرها في الأردن وعدم رؤيتها فلسطين ولا دخولها القدس لأنها ترفض أن يختم على جواز سفرها بخاتم صهيوني. إلا أن دمها الفلسطيني يأبى إلا الحلول في الواقع ليعبر عن حال أهلها هناك.

2_ مجموعة 'الكابوس' قصة 'المواطن الأخير'

قصة 'المواطن الأخير' هي القصة القصيرة الأخيرة في مجموعتها الحاملة لتسع عشرة(19) قصة قصيرة مثلها. إلا الأولى منها التي يأتي عنوانها حاملا عنوان المجموعة أي 'الكابوس' لتتتالى منه قصص موزعة بين القصيرة والقصيرة جدا تحمل أرقاما مرتبة ، وعناوين متشابهة يميزها الضمير المتصل بكلمة كابوس كما ستأتي واضحة في خطاطة المنظومة العناوينية للمجموعة.

المجموعة أقرب ما تكون إلى لقطات ومشاهد تصور فجيعة الواقع وتفاصيل كابوسه الذي تمكن من جزئيات حياة الإنسان المسكوت عنها و غير المسكوت. وتركز المُصادَر منها بفعل قوى التابوات والمقدسات وقوى الاستيلاب مبرزة ملامح بشاعته، منددة بمدى قسوته التي منعت حق الإنسان في كل الأزمان حتى بالحلم والتمني والتوقع والانتظار، إذ تحاصره في زاوية الهزيمة حيث لا يوجد إلا الاستسلام واجترار الأحزان والانكسارات. وتقدم الحب على أنه مخلص الإنسان من عذاباته والحل لكل مشكلاته وهو الكفيل بتعديل سلوكه وجنوحه إلى الشر، وغياب الحب هو المسؤول عن توحشه وتنكره لإنسانيته وبالعودة إليه تكون العودة إليها

_ المنظومة العناوينية في مجموعة 'الكابوس'



قدمت القاصة هذه الباقة من القصص المنوّعة بأشكال الحرمان و خيبات الأمل، والمنوعة كذلك بقصص أسطورية وغرائبية عجائبية وأخرى واقعية، يظهر بعضها إبتداء من منطوق عنوانها ويخفى جلها في تعبير عن الواقع بالواقع وباللاواقع. ليغدو الواقع كابوسا يؤرق مضجع الإنسان الذي يحتاج إلى العودة لفطرته وحكمة وجوده. بتصوير أدق جزئيات النفس الإنسانية ورسم خريطة مشاعره ووجوده التي تؤدّي إلى صورة المشهد الإنساني الكامل الذي يقدس الحب وبحضوره تعود البشرية إلى إنسانيتها وبغيابه تتنكر لها وتتوحّش.

_ ملخص قصة 'المواطن الأخير'

تحكي الكاتبة قصة الإله باخوس Bacchus * الذي كان يعيش وبقية الآلهة والبشر في قارة أطلنطا التي كانت مثالاً للمساواة والعدل إلى أن ظهرت نبوءة مفادها أن الأرض ستغدو خرابا، وأن البشر سيتحولون وحوشا يطمع بعضهم في لحم بعض بسبب التكنولوجيا وتطور الحاجة مع الاختراع. لهذا قرر مجلس حكماء أطلنطا الانتحار بإغراق القارة في البحر قبل أن يأتي عليهم هذا اليوم، واحتج باخوس ضدّ هذه النبوءة السخيفة والقرار الأكثر سخفا، وأراد أن يتأكد بأم عينيه ما سيؤول إليه مصير البشر، فترك وراءه أطلنطا وهي تغرق، وهام مبتعدا حزينا وكله أمل بأن البشر لن يغدوا وحوشا، لكنه كان كلما مرّ بمكان في الأزمان التي قضاها رأى الخراب والدمار. وتحوُّلَ البشر وحوشًا كاسرة، فما كان من باخوس إلا أن وقف على أعتاب تحقق اللعنة والنبوءة. فلحق بأطلنطا واندثر كما اندثرت[1].

يتضح منذ البداية أن الكاتبة استطاعت أن تقدم لنا نصا جديدا يحكي الواقع باستجلاب أسطوري، فكان حوار الإنسانية والذاكرة الجمعية مع الواقع في رحلة الإنسان عبر الزمان والمكان. ولا يمكن أن يتـأتى هذا إلا لمبدعٍ يحترف الأحلام خبيرٍ بأحوال النفس مطّلعٍ على فكرها الجمعي ذي وعي بكيفية بنائه فنيا بمنظومة ترميزية خاصة، يقابله وعي بالواقع وقدرة على فهمه وتفكيكه وإعادة بنائه وتقديمه جماليا.

صحيح أن هذه الكاتبة أثبتت بهذا النزوع قدرة الأنثى على خوض غمار التجريب والكتابة في حقل الأسطورة واللاواقع، مستثمرة ذلك الفاعل الجمعي الذي يسهم في تشكيل رؤية المبدع للواقع من حوله على مذهب غولدمان. ومنه تتزاحم المكونات الاجتماعية الأساسية وتظهر السياقات الخارجية متماثلة مع البنية العميقة الدالة. لتتشكل بنية سطحية في النهاية. لكنها في الوقت نفسه استثمرت هذه البنية الدالة وقدراتها الترميزية، لتقدم الواقع والصراع الحاد و"لامعقولية العالم الخارجي وبطش القوى الغامضة التي تهدد عالم

* باخوس شخصية أسطورية إغريقية وهو إله الخمر

[1] سناء شعلان، الكابوس، ص173.

الإنسان"[1] وهذا ما جسدته رحلة شخصيتها الأسطورية باخوس في الزمان والمكان الأسطوريين بداية، والواقعيين نهاية. لتحدث الكاتبة طفرة في جنس القصة بهذا البناء، متجاوزة كل المدارس الأدبية إلى واقعية سحرية تحرر النص من قوانين الواقع الطبيعي بارتياد ما فوق الواقعي بالعودة إلى الينابيع الأولى –الأسطورة-.

جاءت هذه الثورة التشكيلية حاملة رؤية صاحبتها الإنسانية التي تطمح إلى الوقوف أمام وعي قائم زائف بمحيطها الاجتماعي وخاصة الأدبي والفني منه. متحدية الرجل والمجتمع حينما وُسم إبداع الأنثى بالضعف، حتى في أيام الناس هذه. رغم التحولات الاجتماعية التي غيرت من وضع المرأة العربية، "حين حضيت بفرص التعليم والعمل وكافة الحقوق، إلا أنها لازالت تعاني التهميش وتخضع لسلطة المجتمع من عادات وتقاليد وأعراف اجتماعية متوارثة، إذ يعد خرقها تجاوزا للمقدس وتعديا على حدود الأخلاق، كما يصفونها بالضعف فهي دوما دون الرجل قوة وعقلا، فلا يجوز أن تتطلّع إلى ما يتطلّع إليه، ولا أن تحلم بما يحلم به كونه صاحب القوامة"[2].

إن هذه المجموعة القصصية في كتابات هذه المبدعة بل وتجربتها الإبداعية كلها أتت لتثبت ذاتها، ليس المبدعة فحسب بل ذاتها الإنسانية الحكاءة بطبعها وذواتِ كل نساء العالم. فالمرأة في نظر هذه الأديبة مضطهدة إنسانيا. وكما تصرح في مقابلاتها الصحفية دائما، فإنه اضطهادٌ له أشكاله الأوسع من إعدام أقلام أو حصارها، درجة اتهامها بأن هناك من يكتب لها، كما جرى مع وردة اليازجي، ومي زيادة.. وتعظم المشكلة إذا كانت المبدعة جميلة أو متميزة أو ناجحة اجتماعيا أو صاحبة موهبة كبيرة. عندها سيشكك بنزاهة منجزها. فالمرأة حتى وإن أبدعت لن تبدع باستلهام أسطوري مثلا لأن لا شيء يشغلها سوى ذاتها وقصص الحب. ومنه نجد هذه الكاتبة الأنثى المبدعة تثور بقوة كتاباتها وتنوعها وجمالها على عنصرية التمييز الفني. إذن فلا داعي إلى ذلك التصنيف في رأي سناء شعلان لأنه يحتقر إبداع صاحبته على أنه أدب نسوي.

إن ما أكسب هذه المبدعة الرغبة في الكتابة والثقة بنفسها هو إيمان أمها بموهبتها ودفعها إلى الكتابة، ممّا جعلها امرأة حالمة بامتياز، ينشد وعيها الممكن دائما عالما جميلا فيه مكان للحب والتواصل والأمن والعدل والإخاء، وكما تردد دائما فهي سوف تظل تحلم وتحلم حتى تصبح هي ذاتها حلما لا كابوسا قبيحا تسكنه، أو حتى تصبح الحياة حلما لا كابوسا قبيحا نسكنه جميعا بقوة جبرية. وهكذا فهي تعتبر كل ما تكتبه حلما بعالم أجمل وهروبا من قبح الواقع.

---

[1] شكري عزيز ماضي، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط01، 1978، ص104.

[2] وناسه كحيلي، الأسطورة في إبداع الأنثى عوالم الحب والحرية، ضمن كتاب فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي، تأليف جماعي، ص127.

يطالعنا عنوان القصة جملة اسمية تصف البطل باخوس، 'المواطن الأخير'. لم تقل الكاتبة الإنسان الأخير لأن باخوس هو الناجي الوحيد من أطلنطا، _ذلك الوطن الأسطوري المكان الجميل الذي لا يعرف غير الحب والعدل والخير والسلام_، برفضه الانتحار غرقا حين قرر حكماءها الهلاك قبل تحقق نبوءة ملعونة تُسلب فيها إنسانية البشر. وما لفظ المواطن إلا ليدلّ على أن باخوس لم يرغب عن أطلنطا فوطنيته قمة إنسانيته لأنه يحبها وليس له قدرة على تخليصها. ولذا رحل ليثبت خطأ قرار الحكماء وزيف النبوءة. بل وجناية أطلنطا "بتقديم نفسها عذراء لمعبودها البحر"[1]. لتستحضر الكاتبة هنا أسطورة عروس النيل التي تقدَّم عذراء في عيد الفيضان.

بدأت الكاتبة قصتها بخلاصة تصف فيها المكان الأسطوري 'قارة أطلنطا' وهي تستسلم للغرق، في حدث الهروب من النبوءة، فأطلنطا المرأة هربت من النبوءة بالامتناع عن الزواج بوضع شروط صعبة تلاه هروبها إلى الغابة، في حين هربت أطلنطا القارة من النبوءة بالانتحار. فنكون هنا أمام تجلي أسطورة أطلنطا*، مع الإشارة إلى أسطورة أوديب الذي هرب من نبوءة تقول أنه سيقتل والده ويتزوج أمه. و"كتنين غاضب تمور الأرض بنهايتها المخيفة"[2].

اقتبست الكاتبة التنين الكائن الأسطوري الدال على الشر والهلاك، ورسمت حدث غرق المكان بالحركة التي يعبر بها الفعل المضارع 'تمور' بصيغة الحاضر لتصوِّر المشهد كأنه عيان. باقتباسها لـ(تمور الأرض) من الآية 16 من سورة الملك (ءآمنتم من في السماء أن يخسف بكم الأرض فإذا هي تمور) أي تذهب وتجيئ.* "المباني والمعابد بدأت تتهاوى"[3] وهي دليل الحضارة ووجود الدين والاحتكام إلى القوانين الإلهية. يزداد المكان إمعانا في الأسطرة وتستمر أطلنطا في حدث الغرق مع دخول باخوس إلى المقر الأعظم لحكماء القارة وبالذات إلى القاعة الكبرى، ليأتي دوره هنا مناقضا لشخصيته، فإن

---

[1] وناسه كحيلي، الأسطورة في إبداع الأنثى عوالم الحب والحرية، ضمن كتاب فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي، ص173.

* تقول الأسطورة أن أطلنطا اشتهرت بسرعتها في العدو، فكانت تسبق الرجال، استشارت يوما أبولو في زواجها، فأخبرها بأنها ليست بحاجة للزواج، ولكنها لن تفلت منه وقد تنبأ لها بأنها سوف تتحول إلى كائن آخر دون أن يدركها الموت بعد زواجها. خافت أطلنطا من النبوءة، فهربت إلى الغابات بعيدا عن الخاطبين، وفرضت شروطا قاسية لمن يتقدم لها، إذ تتزوج بمن يفوز عليها في سباق العدو ويقتل كل من ينهزم أمامه. سخر هيبومينيس من عواطف الشباب التي تعرّضهم للهلاك. إلى أن رأى سحر أطلنطا وجمالها فقرر الزواج منها وطلب مساعدة فونيس بأن أعطته ثلاث تفاحات يرميها الشباب وراءه أثناء العدو فتلتقطها أطلنطا فتتأخر عن السباق، وكانت أطلنطا قد أعجبت بالشاب لكنها صممت على الفوز خوفا من النبوءة، لكن الشاب فاز عليها وتزوجها. نسي الشاب شكر فونيس فأرسلت عليه لعنة بأن جعلته يدنس معبد أم الآلهة بمضاجعة أطلنطا فيه. فحوّلهما أسدين فتحققت النبوءة. ينظر أوفيد: مسخ الكائنات، ترجمة ثروت عكاشة، دار الكتب العلمية، 1971، ص198 وما بعدها.

[2] سناء شعلان، الكابوس، ص173.

* والمور الاضطراب في الذهاب والمجيء. وهذا ما يحدثه الماء للغريق أثناء ابتلاعه له. فحركته ما بين جذب للأسفل بسبب ثقل الغريق وبين قذف للسطح بسبب مقاومة الماء. كل هذه الحركات تتم في بطئ شديد. ونجد هذا المعنى في قول الأعشى:

كأن مشيتها من بيت جارتها*** مور السحابة لا ريث ولا عجل. أي التكفي والترهيل في المشية.

[3] سناء شعلان، الكابوس، ص173.

كان هو رمز الفوضى والانحلال كيف يستغرب انحلال البشر وتحولهم إلى فوضويين ووحوش؟ فيجد كل الحكماء جالسين بصمت وخشوع بانتظار الموت غرقا مع القارة أطلنطا. إن الشخصيات التي وظفتها الكاتبة شخصيات أسطورية قبل وسمها بالهالة الأسطورية. إذ تقابل آلهة أطلنطا القارة إله النبوءة أبولو، وتقابل أطلنطا القارة أطلنطا الشابة، ويقابل سكان وحكماء أطلنطا القارة الشباب المهزومين أمام الشابة أطلنطا في سباق العدو.

"جلال الموت يخيم على المكان، ماء البحر يغمر الأقدام حتى ماقبل الركب"[1]. لقد كان بمقدور أي شخص الدخول إلى المجلس ليقول ما يريد دون مانع لأنّه مكان يعرف العدل والحب والمساواة. إنه جنة الأرض التي ستغدو جهنّم. "جنة تغرق في بطن الماء، تدفن في رحمها"[2] إذ الرحم هو أأمن مكان للجنين لما يحويه من طبقات مائية وأغلفة تحميه من الأخطار والصدمات. فعودة القارة إلى الماء هو خمولها وضعفها لوجود ما يمنع عنها الأخطار. القارة لم تعد آمنة لباخوس لأنه لا يريد الانتحار، إنه الآن على قاربه الصغير، المكان الوحيد الآمن له، يودع أطلنطا. ويستمر المكان في التحول، بالانفتاح والانغلاق. فمن الأرض إلى المدينة ومن مجلس الحكماء إلى القارب فإلى الأفق مرة أخرى. ثم إلى المدن الجامعات والمباني والشوارع، المعسكرات، المعتقلات، المصارف، المعابد، المذابح البشرية. عبر الزمان الممتد الذي بدأ من لحظات الفجر تماما زمان استقبال الأرض لنور الشمس الذي "يولد بهدوء.. وبطء شديد. وهو يودع بعينيه تلك القارة الجميلة التي تغرق بسرعة "[3].

نلمح وعي الكاتبة للإحساس الجمعي بحركة الأرض والإحساس الذاتي الفردي أوإحساس الجماعة المنتمية لجهاز واحد بسرعة حركة الزمن. فكان وقت استقبال نور الشمس بطيئا لأنه زمن طبيعي وهو نفسه السريع حين يتحول إلى زمن غرق وهلاك. الأول إحساس بسرعة حركة المكان. والثاني إحساس بسرعة حركة الزمن الذي كان زمن غرق وحزن فتحول زمنًا سريعًا. وهنا إشارة إلى الزمن الدائري المتجدد، فعند ميلاد يوم جديد تغيب أطلنطا، ليأتي أناس آخرون " فالبشر لا ينقرضون وستأتي بشرية سعيدة مثلنا تماما"[4] ومرت الأزمان وبقي هو المواطن الأخير. عاش آلاف السنوات يبحث عن الأدلة التي تثبت خطأ النبوءة. إن بنية الزمن هنا تتسع للمعنيين الأسطوري الطبيعي والحقيقي غير الطبيعي. فآلاف السنين من العيش والبحث المتواصلين في الخطاب الأسطوري أمر طبيعي لكنه ليس كذلك في الواقع غير الأسطوري، ولوكانت هذه السنين مثلا تخص شيئا أو شخصا آخر يحتمل البقاء طيلة هاته المدة شريطة أن يكون الحدث معقولا لكان جائزا.

---

[1] سناء شعلان، الكابوس، ص174.
[2] المصدر نفسه، ص175.
[3] المصدر نفسه، ص175.
[4] المصدر نفسه، ص175.

وعليه يأخذ الزمن غرابته وأسطرته بفعل الشخصية وفعلها. "وغدت كل حضارة مقبرة للحضارة التي سبقتها"[1] ونجد في هذا تناصا مع فكر ابن خلدون عندما يقول أن كل حضارة تصل إلى أوج قوتها لابد أن تسقط تاركة المكان لحضارة تليها تبني مجدها على أنقاض سابقتها.

يستمر الزمن في السير خطيا ما بين خلاصة واستراحة. وتمر القرون بسرعة وينفتح الزمن أكثر، وباخوس يحاول زرع الحب والصدق، ثم يتحد الزمن الأسطوري بالواقعي وتنقضي ألف سنة أخرى بسرعة ويأتي القرن العشرون ليذكره بزمنه الغابر الجميل ..الملابس والمدن والجامعات والمباني والشوارع، كل القرائن تدل على أن البشر ينعمون بالسلام.. لم يدم هذا النعيم طويلا حتى انغلق الزمن والمكان والحدث وخرجوا من الأسطورية إلى الواقعية التاريخية "اليوم أُلقِيتْ القنبلة الموعودة على هيروشيما ونجازاكي"[2] كانت بضع سنوات كافية لتبرهن لباخوس أنه مخطئ. العالم ينقسم إلى معسكرات. أصبح البشر وحوشا، فُجِع في إنسانيتهم ليختفي كما اختفت أطلنطا.

إن البنية السردية لقصة المواطن الأخير شديدة التماهي والحلول بين الأسطورة والواقع، ولا يتأتى هذا إلى لخبير ببنيتي الخطابين الأسطوري والواقعي، و رغم محمول هذا الخطاب الأسطوري المكثف إلا أننا نجده يعبر عن رؤية الكاتبة الإنسانية للواقع العربي، وعن موقفها خاصة من الحالة الانهزامية التي تعيشها الأمة العربية. فإشاعة أو نبوءة عدم استقلال فلسطين من الاحتلال الصهيوني إلا في آخر الزمان كانت سببا في تراجع الكثير من الضمائر العربية خوفا من الموت عن تخليص فلسطين. لتبقى ثقافة التبعية والانقياد للغرب القوي تسري في عروق الناس حتى بعض المثقفين منهم. فنجد أنفسنا نميز بين كل جيد ورديء على أنه غربي وعربي. حتى النمل القوي الأحمر نسميه (بعبوش فرانسيس) مع أنه خلق في ترابنا. والأسود الأصغر منه (بعبوش عربي) وما ذاك إلا لوهمنا ووهننا. حتى الكلب (كلب فرانسيس) يطلق على القوي القابل للتدريب و(الكلب العربي) المتشرد غير القابل للتدريب. والبقر بين الفرنسية والعربية. والأمثلة كثيرة. فأصبح هذا المكيال عندنا ثقافة احتقار لذواتنا. وحتى مناهج النقد نكاد نرد كل الفضل فيها إلى الغرب المتقدم وننسى تراثنا لأننا عرب تخلفنا عن الركب.

إن حدث انتحار القارة - ذلك المكان الأسطوري الذي قام على المعاني الإنسانية والجمال، والذي سيموت قبل أن يشهد موت المعاني السامية دون الأرض كلها، بتقديم حكمائه أنفسهم وشعبهم للموت دون مواجهة مصيرهم- يتماثل تماما مع رؤية الكاتبة لواقع الشعوب العربية التي نامت ضمائرها عن مواجهة الظلم والطغيان، والاستسلام للغرب، وتقبُّل قشور حضارته أمام رهبة الموت وتحت غطاء مصلحة الشعب أو الحياد. لتنتهي واحدة تلو الأخرى وتنتظر البقية الدور؛ فنجد فعلته إسرائيل صار مقبرة لحضارة

[1] سناء شعلان، الكابوس، ص176.
[2] المصدر نفسه، ص178.

فلسطين، والحضارة الأمريكية غدت مقبرة للحضارة العراقية. والسورية والليبية... فتفرض هذه وجودها بدعوى حماية العالم والشعوب مما يسمونه الإرهاب. وتفرض تلك وجودها بدعوى استرجاع الحقوق. إننا شعوب انهزامية ترفض مواجهة مصيرها وتكتفي بدس رأسها في التراب كالنعام حتى لا تطير أعناقها وتسحق في وجه الريح. وستكون الحضارات القادمة مقابر لهذه الحضارات التي تتصارع، كما كانت مقابر لحضاراتنا السالفة.

سكان أطلنطا استسلموا جميعهم للموت خوفا من تحقق النبوءة إلا باخوس الذي رمزت الكاتبة به لكل فرد حالم بغد أفضل غير منهزم ومستسلم لنبوءة يريد أن يعيش يومه دون خوف من المجهول لأنه محب للخير. باخوس تقدمه الكاتبة على أنه الزمن الماضي والفطرة، وهو الحاضر الشاهد الجميل وهو المستقبل المأمول. إنه الإنسانية الموجودة في وجدان كل محب للخير، باخوس هنا هو طائر السلام المسافر عبر كل الأزمان ليهدي الناس الحبَّ والإنسانية والسلام. رغم كونه رمزا للانحلال والضياع إلا أن في هذا إشارة إلى أن الإنسانية موجودة بالفطرة في النفس البشرية بارِّها وفاجرها. والأمة تحتاج كل أبنائها. فقد يكون الخير كل الخير في ذلك الشخص السيء مع نفسه مبتلى في شخصه لكنه بطل في خدمة الإنسانية.

3_ مجموعة 'أرض الحكايا'، قصة 'المارد'

قصة المارد هي المتوالية الثانية(02) من القصة الأولى 'سداسية الحرمان' في هذه المجموعة التي تشتمل على ستة عشر(16) قصة قصيرة، متنوعة بين قصص قصيرة وقصص قصيرة متوالدة من عنوان يجمعها. كما ستأتي في خطاطة منظومتها العناوينية.

هذه المجموعة تصور جدلية الحب والحرمان وتكرس الحزن بكل بشاعته وآلامه بأشكال ومستويات مختلفة، وفق منظومة فكرية وثقافية حضارية سردية في غاية الإحكام، تنم عن ذكاء صاحبتها وحذاقة شخصيتها الإبداعية التي تشتغل في هذا المضمار على التخييل والحلم والاستذكار والتجربة وتراسل الأجناس الأدبية والفنية، حيث تحرص على التقاط البؤر الحكائية من المناطق المجهولة والخفية واللامرئية، بانفتاحها على الرؤى الغرائبية والسحرية والأسطورية وحتى على 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[1].

[1] ينظر، شاكر مجيد سيفو، القص الغرائبي في أرض الحكايا، ضمن كتاب فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي، تأليف جماعي، ص93.

هذا الإبداع القصصي رغم ميله الواضح للحداثة والتجريب كما يقول إبراهيم خليل في شهادة إبداعية لسناء شعلان: أنّ قصصها لا تستغني عن عنصري الحكاية والتشويق ومما يميزها قوة لغتها الجميلة، إذ أنها مصقولة، تعهدتها الكاتبة بالتهذيب والتشذيب حتى صارت لغة أنيقة في غير تكلف ولا اعتساف[1].

[1] ينظر، شاكر مجيد سيفو، القص الغرائبي في أرض الحكايا، ص99.

المنظومة العناوينية في مجموعة 'أرض الحكايا'

عنوان المجموعة	عناوين قصص المجموعة	القصص المتوالدة عن قصص المجموعة
أرض الحكايا	1-سداسية الحرمان ← 2- أكاذيب البحر ← 3- الباب المفتوح 4- الجدار الزجاجي 5- ملك القلوب 6- الطيران على ارتفاع 1000دقة قلب 7- صديقي العزيز 8- اللوحة اليتيمة 9- رجل محظوظ جدا 10- دقلة النور 11- الصورة 12- الذي سقط من السماء 13- أرض الحكايا 14- مدينة الأحلام 15- البلورة 16- الشيطان يبكي	(1) المتوحش، (2) المارد، (3) الخصي، (4) إكليل العرس (5) فتى الزهور، (6) الثورة (1) أكذوبة الجَزْر، (2) أكذوبة اللؤلؤ، (3) أكذوبة النوارس،(4) أكذوبة الأمواج، (5) أكذوبة المد والمرجان، (6) أكذوبة الأصداف

من خلال القراءة الأولية لهذه المنظومة العناوينية ومن خلال علاقتها بالعنوان الرئيس وبمضامين قصصها تتبين الحاجة إلى الحب في مواجهة قهر الحرمان والحزن الذي تمثّل كل شرائح المجتمع في انغماس واقعي حد التفاصيل. ولتَعرُج بكل هذا إلى فضاء الحلم والأسطورة والغرابة حين "تتناسل الحكايات بأشكالها المختلفة وتنطلق راكضة في أرض الحكايا وتتفنن صاحبتها في رسم صور وأشكال لأبطال أخرجتهم من قلب الأرض وأسرجتهم خيول الخرافة لتعود بهم منكسي الرؤوس أمام سطوة الواقع على الإنسان لتخرج بهم محملين بعناء بحثهم الدؤوب عن حقهم الفطري في الحياة محاولين

فض سوار الحرمان الذي يطوق أعناقهم.[1] إن هذه الصياغة الأسطورية التي تعيد إنتاج قوانين العقل "وفق رؤية تقوض الحدود الفاصلة بين ما هو واقعي وما هو فوق واقعي"[2]

_ ملخص قصة 'المارد'

تحكي القصة أن ماردا سُجن في قمقم لأربعة آلاف سنة، تمنى الخروج، توعد البشر بالهلاك والعذاب إن هو تحرر من سجنه ولأول وهلة رأى فيها النور وجد نفسه أمام فتاة إنسية في غاية الجمال، أسرت قلبه - بدل ساحر شرير أو ملك ظالم- إنهار جبروت المارد وصغر أمام الفتاة فجعل منها ملكة على كل الدنيا، إلا على قلبها الذي لم يجعل نبضاته تدق لأجله هو، لأنها كانت لأجل رجل آخر، ذلك الإنسي الذي فاوضها على ملكها فتنازلت عنه، وكان المارد والتخلص منه من جملة الشروط، تخلصت منه بإرجاعه إلى القمقم وإغراقه في البحر من جديد حتى مات حزنا عليها[3].

جاء العنوان في هذا النص حاملا اسم شخصية أسطورية دون إحالة أو تأويل، فالمارد من الموجودات الأسطورية الحاملة لمعنى القوة والولاء للسيد والطاعة له حتى وإن كان ضعيفا. وهنا تأتي ظاهرة 'الإشعاع Irradiation' الأسطوري خافتة باهتة عندما صُرّح بالعنصر الأسطورى 'المارد' ولو كان "تجلي العنصر الأسطوري جزئيا مضمرا لكان الإشعاع ساطعا قويا "[4] يقودنا هذا المؤشر مباشرة إلى حكاية الصياد والعفريت في قصص ألف ليلة وليلة*. وتأتي بعد العنوان العبارة الاستهلالية لتثبت تجلي النص الأسطوري، تقول: "في الألفية الأولى له في القمقم"[5]. لتدخل مسرح حكايا الأسطورة الأنثوية شهر زاد.

ومن خلال هذه الرموز الأسطورية الأصل، تتضح البنية الدالة الشاملة للخطاب الأسطوري الذي هو "المرجع النواة"[6] الذي تخرج منه كل التعابير النصية والجامع لكل المكونات البانية للرؤية الإنسانية التي تتمثلها بنية خطابه في تفاعلها النصي، كونها حفرا

---

[1] نهلة الجمزاوي، سناء شعلان قلم يمطر حكايا، ضمن كتاب فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي، ص270.

[2] نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص17.

[3] ينظر: سناء شعلان، أرض الحكايا، ص17وما بعدها.

[4] ينظر: هجيرة لعور، الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ص38.

* تقول الحكاية أن صيادا اعتاد رمي شبكته في البحر أربع مرات ويجذبها، وذات مرة قصد البحر ورمى شبكته بعد أن سمى الله فلم يفلح، وكذلك في الثانية والثالثة، وفي المرة الرابعة رماها، فإذا به قد وجد قمقما عالقا بها ففتحه، فظهر منه عفريت، وكان هذا العفريت قد حبس من وقت سليمان عليه السلام، فوعد بأن يكافئ من يخرجه ومرت مئة عام، تلتها مئة أخرى ثم أربع مئة إلى أن غضب وتوعد من يخرجه في المرة الرابعة، فكان الصياد هو الفاعل، فأراد العفريت قتله وأن يتمنى نوع موته، فاحتال عليه الصياد وأعاده إلى القمقم حتى أخذ منه العهد بالإبقاء على حياته ومكافأته إن هو أطلق صراحه ففعل ووفى العفريت وعده ومضى في حال سبيله. ينظر: ألف ليلة وليلة، حكاية الصياد والعفريت، المكتبة الشعبية، بيروت، لبنان، مج01، ص15 وما بعدها.

[5] سناء شعلان، أرض الحكايا،ص17.

[6] جمال شحيد، في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، 1982، ص81.

في الذاكرة الجمعية، و"نتاج لمخيلة واحدة تهدف إلى البحث عن إجابات لأسئلة الواقع حولها، وأخيرا في كونها تُشكّل، معا، مصدرا من مصادر الإبداع الإنساني"[1].

إن استلهام الأسطورة في هذه القصة تعبير صادق عن الرؤية الإنسانية التي استمدت روحها من تماثل البنية الدالة السطحية مع مكوناتها البانية، ومن الوعي الجمعي الذي تمتلكه طبيعة الإنسان. لتنشد به الكاتبة وعيا ممكنا في امتلاك "الراهن معرفيا وجماليا، واستشراف آفاق الغد أيضا، بل وعدم الاقتصار على استعادة مناخات البداءة الأولى.. .ومنه يمكن القول أن ثمة هاجس يترجّح بين مستويين من الوعي؛ مستوى وعي الواقع مرتبط بالراهن، ومستوى الوعي الممكن الذي يتوجه إلى المستقبل"[2] في تماثل الرؤية الإنسانية من خلال مآل تداعيهما، الذي يحقق "مواجهة ذلك الخواء الروحي الذي أنتجته هذه الحضارة، أو من التكيّف مع واقع مثخَن بالمتناقضات"[3]. بالاتصال دائما بالأسطورة، وهذه المرة كان الثراث العربي وبالتحديد الأسطورة الأنثوية شهرزاد. على اعتبارها بنية دلالية تستوجب "الانطلاق من المعلوم الذي يتمثل في البنية السطحية، للبحث عن المجهول الذي هو البنية العميقة الدالة"[4]

وأوضح الناقد نور الدين صدار –في السياق ذاته- في قراءته تجربة 'مختار حبار' النقدية في الخطاب الصوفي. هذا الأخير اتجه إلى فهم البنية الدلالية من كون البنية الدلالية العميقة للخطاب الصوفي "موحدة والتي يصدر عنها كل الصوفية رؤياهم للعالم، وهي البنية التي تم استنتاجها من مجموع ما قرأناه من قصائد نفسها ثم من سلوك الصوفية العملي والنظري"[5]. انطلاقا من هذا التأصيل، ومن خلال توحيد التشكيل النمطي للخطاب للخطاب الأسطوري يمكننا أن نضعه في مقابل الخطاب الصوفي، لننطلق في تحديد البنية الدلالية العميقة الموحَّدة كما أجاد فهمها مختار حبار والتي يصدر عنها كل محترفي الأحلام والخرافة والأساطير في رؤياهم للعالم وهي البنية التي تُستنتج من مجموع ما يُقرأ من الحكايا الأسطورية نفسها، ثم من الميولات أساس التي ما تزال قائمة عند الإنسان وما تبعثه الأنماط الأولية في الذاكرة الجمعية.

ومنه فالأشكال التعبيرية الأسطورية لابد لها من المنابع "التي لا تتمثل في البنية الجزئية بل في هذا المجهول (الكل الجماعي)"[6] ومنه كانت البنية الدالة الأسطورية تمثل الجماعة التي لها نزوع أسطوري –مثل ما كان للصوفية جماعة الشعراء- والتي تجاوزت حدودها العنصرية المثبتة للرجل دون غيره، إلى الكتابة النسوية التي جعلت من الأسطورة الأنثوية شهرزاد أنموذج الانطلاق برواج سريانها في الوسط النسوي. فكانت

[1] جمال شحيد، في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، ص16.
[2] ينظر: صالح نجم، النزوع الأسطوري في الرواية العربية، ص104-105.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص102.
[4] صدار نور الدين، البنيوية التكوينية مقاربة نقدية في التنظير والإنجاز، ص18.
[5] مختار حبّار، شعر أبي مدين التلمساني الرؤية والتشكيل، ص21.
[6] صدار نور الدين، البنيوية التكوينية مقاربة نقدية في التنظير والإنجاز، ص119.

'ليلى صبار [1941-]' في أعمالها الروائية الثلاثة: شهرزاد shéhérazade، وَ دفاتر شهرزاد les carnets de shéhérazade، وَمجنون شهرزاد le fou de shéhérazade، و 'سليمة غزالي [1958-]' في روايتها عشاق شهرزاد، و'آسيا جبار [1936- 2015]' حين ألبست عباءة شهزاد مجموعة من النسوة الجزائريات، عشن قهر الرجل. والتونسية 'فوزية زواري[1955-]' حين تتقلد دورها بطريقة جديدة، وتصرّح بأنها ستروي حكاية لم تحكها شهزاد، فهي قصتها الجديدة النقية. والمغربية 'حفصة بكري العمراني[1948-]' في نصها 'جلابيات'، و'فاطمة المرنيسي [1940- 2015]' في: 'أجنحة الحلم'، و'العابرة المكسورة الجناح (شهرزات ترحل إلى المغرب)' و'شهرزاد ليست غربية'، والكويتية سعاد الصبّاح مصورة ما تعانيه المرأة من الرجل الشرقي وسلطة الأهل والعشيرة والتاريخ والتقاليد في قصيدتيها 'متيف الثورة ومتيف الخلاص'، والفلسطينية سحر خليفة في قصيدة 'لم نعد جواري لكم'.. وسناء شعلان التي تنتمي إلى هذه المجموعة من الكاتبات متجاوزة شهرزاد الأسطورة إلى أساطير أخرى مثل الأسطورة الفرعونية (عروس النيل) واليونانية (أطلنطا) وأساطير الطوفان (العملاق عوج بن عناق) والكثير من الأساطير التي تعمل فيها الكاتبة على تعرية الواقع العربي وما يعانيه المواطن العربي من حرمان؛ حرمانه من الحب، من ذاته، من هويته، ومن أبسط حقوقه كإنسان[1].

إن المكونات البانية أو البنية العميقة الدالة لقصة المارد تنتمي في صياغتها إلى نسق فني وفكري موحَّد، وهو نسق لا يخرج عن البعد الإنساني والطبيعة التخيلية التي يمتلكها من خلال وعيها بالواقع والقدرة على تمثّله فنيا وأسطوريا. ومنه اكتسب الزمن أسطرته في هذه القصة من اقترانه بالمكان الأسطوري 'القمقم' وبشخصية المارد الذي يعد الساكن الشرعي له، كما عملت الكاتبة على توسيع حيزه الزمني ومده من مئة عام إلى ألف ليبدو أكثر أسطرة، كما ضخّمت العفريت إلى مارد، وكررت العدد أربعة المتعلّق بالأسطورة أيضا. هذه العلاقة المتلازمة بين البنى لا تمتنع عن حوار الانفتاح والانغلاق إذ نجد القمقم المكان المظلم الضيق بالنسبة لامتداد أو انفتاح الزمن لآلاف السنين أما الفضاء خارج القمقم الذي يمثل الانفتاح المكاني فهو أمام زمن بسيط لمكوث المارد فيه. "لم يصدق أنه يرى النور لأول مرة منذ أربعة آلاف سنة"[2] هذا الزمن هو فوق الطبيعي للإنسان لأنه أسطوري بحت. وقد تطلّب توظيف المكان إغفال تحديده ليتناسب والشخصية الأسطورية (المارد) فالدنيا مكان كلي محدد معنويا وغير ملموس " تمنى لو أنها ترضى

[1] ينظر: وناسة كحيلى، الأسطورة في إبداع الأنثى عوالم الحب والحرية، ضمن كتاب فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي، تأليف جماعي، ص157.
[2] سناء شعلان، أرض الحكايا، ص17.

بالدنيا يضعها عند قدميها"[1] كذلك "في لحظة جعلها ملكة الدنيا"[2] و"إلا ذلك الفتى الذي جاء من أبعد ممالك الدنيا"[3].

أحدثت الكاتبة مفارقة تقابل القوى بين الشخصيات. في هذا النص وفي النص الأصل. فالعفريت الشرير يواجه رجلا ذكيا شجاعا. في حين أنّ المارد الأكثر قوة يواجه امرأة جميلة ضعيفة أقل شجاعة من الصياد. ومع ذلك تقهره وما قهره إلا الحب، شخصية العفريت القوي المتقلبة ما بين الشر والخير، قابلتها شخصية المارد الأكثر قوة في تحقيق المطالب ضعيفا أمام الفتاة. كما قابلت شخصية الصياد المتمثلة في الرجولة والحيلة والدهاء شخصية الفتاة المتمثلة في الأنوثة (الضعف والجمال). أظهر العفريت الشر للصياد في البداية وهو-الصياد- الرجل الشديد الصبور - وهي خصلة يمتاز بها من يركب البحر- يقابلها في النص الفني الشخصية الأسطورية للمارد وهو أكثر شرا وقوة ينهار جبروته ويبدو صاغرا مذعنا لكن أمام من؟ أمام فتاة ضعيفة . لتكتسب الهالة الأسطورية بعد أن قهرت المارد لتذعن أمام الفتى الضعيف. ليغدو الحب محركا رئيسيا للشخوص، فلأجله يذعن المادر للفتاة ولأجله تذعن الفتاة لفتاها.

جاء تقسيمها لزمن حياة المارد مؤكّدا مطابقة قصة المارد لقصة الصياد والعفريت. بتكرار العبارة الاستهلالية في الألفية الثانية ..في الألفية الثالثة.. في الألفية الرابعة. تتكرر الأحداث مع هذا التقدم في الزمن وتكاد تتطابق في النصين. ففي النص الأصلي وعد العفريت مخلّصه بمكافأة وزاد في قيمتها في الألفية الثانية ووعد في الثالثة بتحقيق ثلاث رغبات لمخلّصه وفي الألفية الرابعة توعّد بالقتل لكن الصياد احتال عليه ورده لقمقمه. ليعيد إخراجه منه بعد وعده له بمكافأته وتركه يرحل في حال سبيله، أما في قصة المارد فقد تمنى الخروج من القمقم في الألفية الأولى وتوعد البشر بالهلاك في الألفية الثانية، وفي الألفية الثالثة حَلُم بامرأة جنية تملأ حياته، أما في الألفية الرابعة فقد التقى بفتاة إنسية انهار أمامها مطيعا. لأنه أحبها. أتاها حتى بحبيب كان قد غاب عنها. لتقتل غيرةُ هذا الحبيب المارِدَ بأن امتنع عنها حتى تتنازل عن المارد لأنها أحبته فردته إلى قمقمه ورمته في البحر إلى أن مات حزنا.

بدأ النص بتقنية الاسترجاع، أين استعادت الكاتبة ذكر حياة المارد داخل القمقم لتدخل مباشرة في تطورات الأحداث والحركات السردية. فأحدثت حذفا في النص وذلك بعدم ذكر بعض أجزاء القصة التي يمكن أن يتساءل عنها القارئ. مثل طريقة حصول الفتاة على القمقم، أو كيفية استخراجه إن كان في البحر، أو أنها اشترته، إلى غير ذلك. تخلت عنها الكاتبة بالربط بين اللحظة الاستذكارية ولحظة نمو السرد بواسطة استراحة قصيرة وصفت فيها طريقة خروج المارد من القمقم.

---

[1] سناء شعلان، أرض الحكايا ، ص17.
[2] المصدر نفسه، ص18.
[3] المصدر نفسه، ص18.

يستمر السرد في النمو ما بين استراحة وصف الخدمات التي قدمها المارد، والمشهد الذي يعتمد على تقنية خطاب الأقوال ويظهر من خلال الحوار الذي جرى بين الفتى والفتاة في شأن المارد.

- وماذا عنه؟
- من هو؟
- مارد القمقم
- ما باله؟
- أنا لا أطيق أن يشاركني بك أحد ولو كان مارد القمقم...
- وأنا طوع أمرك
- تخلصي منه... إلى الابد
- ولكني أحبه، هو صديقي المفضل وملاكي الحارس
- ولذلك أريدك أن تتخلصي منه."[1]

وينتهي السرد بخلاصة تسرد فيها الكاتبة كيفية تخلص الفتاة من المارد.

أعطتنا الأديبة بهذا النزوع الأسطوري نصا جديدا شبيها بقصص شهر زاد في حلة القصة القصيرة الجديدة. هذا البناء الأسطوري لعناصر القصة الجديدة يقابل رؤية الأديبة للحياة وللإنسان. فسناء تعيش الحب وتدافع عن المحبين وتؤمن بأن الإنسانية تحتاج الآن الحب أكثر من حاجتها إلى القوة. فللحب قدرة على قهر كل قوة وتليين القلوب، وله منطقه وقانونه الخاص الذي يحكمه. فالفتاة ضعيفة أمام المارد لكنها أذلته لأنه يحبها. ثم تَذِل بدورها وتصغر أمام فتًى لا تقارن قوته بذرة من قوى المارد لأنها تحبه. تنتهي حكاية العفريت بالحياة، وتنتهي حكاية المارد بالموت، الموت من قهر الحب. الفتاة تحمل كل الأخلاق الإنسانية حملت الوفاء لحبيبها وحمل المارد الطاعة لحبيبته "فبكلمة واحدة منها عاد المارد إلى قمقمه، أغلقت القمقم بحزن من يشيع جنازة، وأعطته للحبيب الغيور" إذ لم تستطع رميه في بحر السكون تقديرا لما قام به معها من جميل.

من خلال ما تقدم في هذا المبحث، نلاحظ أن القاصة اهتمت في تقديم خطابها الأسطوري ببناء الشخصية أولا، وكأنه لا وجود للأسطرة من غير شخصيات خيالية خارقة، فكانت عناوين القصص الثلاثة عبارة عن شخصيات أسطورية وكأن الشخصية الأسطورية هي من تضفي اللاواقع على باقي البني. ولهذا نجد القمقم أو المصباح بلا مارد هو أثاث عادي وهكذا.. ولا تتأتى هذه الحرفية في البناء إلا لأديب واع ببنيتي الخطابين معا.

[1]- سناء شعلان، أرض الحكايا، ص17.

ثالثا: الرؤية الإنسانية من خلال البنية السردية للخطاب العجائبي والغرائبي

وإنه لمن التحديث والجدة في الأدب عموما وفي الإبداع الفني القصصي خصوصا، العجيب والغريب والمدهش، في تجاوز الواقع والمنطق إلى اللاواقع واللامنطق، بخضوع كل ما في الوجود إلى "قوة خيال المبدع المشكّل الذي يجوب الوجود باحساس مطلق بالحرية المطلقة"[1]. ليخضع المعقول في حقول تخييلاته لحسه ثم ليخرج نصا فاتنا مغريا متمنعا. فما دام هناك إنسان وأدب فسيستمر العجائبي لأنه خاصية من خصائص العقل ترجع إلى طفولة الجنس البشري، كما تمتد إلى آفاق المجهول وتحاول، بالأدب، أن تقول نفسها بقدر ما يحاول الأدب من جهته أن يفجر مستحيلاته المركوزة في طبيعته عبرها. وعلى كل حال، فإن فوق الطبيعي، واللاعقل، واللاواقعي، والخارق... ظواهر قائمة في معيوشنا الملغوم، في أفقنا الغائم، وفي مخيالنا الجماعي والفردي، قبل أن تكون مرتبطة نوعيا بالخلق الأدبي.[2]

والعجيب في لغة العرب: "العُجب والعَجب إنكار ما يرد عليه لقلة اعتياده"[3]. والغريب: "الغامض من الكلام"[4]. وهو أيضا: "عجيب، خارق، غير مألوف، فذ، نادر، عزيز، قليل الوجود، فريد، وحيد، شاذ"[5]. والعجيب والغريب في الدرس النقدي العربي يكادان يسجلان بدرجة تأثير حدثهما في المتلقي، يقول الجاحظ[776- 868]: "إن الشيء في غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب، كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع"[6] وهنا نلاحظ العجيب والغريب يتماهيان في جوهر "التخييل والابتداع واللامألوف والانفعال ولكنهما يفترقان في درجة الاختراق وتجاوز الطبيعي والانخراط في عالم مختلف تماما"[7].

ثم نجد مفاهيم العجيب والغريب تتسع وتتضح أكثر عند بعض النقاد والبلاغيين العرب كذلك، خاصة في معرض حديثهم عن المعاني العقلية والمعاني التخييلية. فعبد القاهر الجرجاني [1009- 1078] في أسرار البلاغة وفي مقام التفريق بين المعاني العقلية والتخييلية. يذكر أن التخييلي هو الذي" لا يمكن أن يقال إنه صدق، وإن ما أثبته ثابت، وما نفاه منفي. وهو مفتن المذاهب، كثير المسالك...ثم إنه يجيء طبقات، ويأتي

---

[1] كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقي بالاشتراك مع دار أوركس للنشر، لبنان، ط01، 2007، ص08.

[2] ينظر: تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص22.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ص2811.

[4] المصدر نفسه، ص3226.

[5] رينهارت دوزي، تكملة المعاجم العربية، ترجمة محمد سليم النعيمي، دار الشؤون الثقافية العامة، الأعظمية، بغداد، 1992 ج07، ص392.

[6] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين،ج1، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط02، مؤسسة الخانجي، مصر، ص90.89.

[7] عبد القادر عواد، أطروحة دكتوراه العجائبية في الرواية العربية المعاصرة آليات السرد والتشكيل، تخصص النقد المعاصر، جامعة وهران، 2012 ،ص 37.

على درجات، فمنه ما يجيء مصنوعا قد تُلُطِّف فيه، واستعين عليه بالرفق والحذق، حتى أعطي شبها من الحق، وغشي رونقا من الصدق، بإحتجاج تُمُحِّل، وقياس تُصُنِّع فيه وتُعُمِّل"[1]. فيجعل ميزان التفريق بين المعنى العقلي المنطقي والتخييلي العجيب والغريب؛ الصدق والكذب. الأول بَيّن صحيح بدليل الصدق والعقل، أما الثاني فصور شعرية مصنوعة بيد ساحرة حتى يُخيَّل أنها حقيقة لما ألبست من معان إنسانية صادقة وغشيها ما غشيها من قياس يحمل لبنائها التسليم والقبول، ولسحرها الخضوع والنزول.

ونجد 'حازم القرطاجني [1211- 1284]' في منهاج البلغاء يربط بين التعجيب والتخييل، فكلما "اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع"[2] فيجعل من الغرابة والتعجيب مكونا شعريا وخاصية فنية لصناعة الفن.

ونجد 'القزويني [1208- 1283]' الذي يكاد يكون مفهومه للعجيب والغريب قاعدة نظرية في النقد الحديث حيث يقول في شرح العجب: "قالوا العجب حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه"[3]. فالعجيب هنا؛ يقوم عند عند إثارة المتلقي من خلال الحدث غير الطبيعي لعجزه عن فهم كيفية وجوده وكيفية أثيره. ويقول في معنى الغريب: "الغريب كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة"[4]. والغريب هنا؛ كل عجيب لاشتراكهما في إثارة المتلقي، المتلقي، لكنه -الغريب- نادر الوقوع؛ أي أنه وقع في زمن ما لكنه غاب عن ذاكرة الناس لقلته وغرابته في ثقافتهم، وقد يقع لأنه خرج من "العادات والشرائع والأعراف والقوانين وغيرها من الممارسات الاجتماعية التي تحظى بالقبول العام، ومن هنا فالذي نفهمه من المألوف والمعهود هو ما يشبه مؤسسة لمجموعة من المعايير الثقافية القائمة، والقيم الاجتماعية المتداولة، والمثل العليا الثابتة. وهكذا لا تكون العادات المعهودة وغيرها إلا نتيجة ركام من التجارب الإنسانية التي تعد من منظور علمي معين، مجالا تشريعيا تصاغ فيه القواعد العامة، وتسن فيه القوانين التنظيمية[5].

من خلال هذه التعريفات نلاحظ أن النقاد العرب المتقدمين قد ميزوا بين العجيب والغريب خاصة القزويني الذي قدم أمثلة كثيرة عن المصطلحين توضح فهمه العلمي لهما. ولعل السبب الذي حمل القزويني على تقديم الأمثلة الشارحة والمحددة لحدود العجيب والغريب هو اشتغالهما في حقل علمي واحد ذي خاصية نواتية واحدة تسم

---

[1] أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة ودار المدني بجدة، ص263.

[2] أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986، ص91.

[3] القزويني، زكريا بن محمد: عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط01، 2000م، ص05.

[4] القزويني، عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات ، ص15.

[5] عبد الحي العباس: بناء المصطلح (العجيب والغريب والخارق والفانطاستيك) بين قيود المعجم وقلق الاستعمال، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ط01، 2007، ص52.53.

موضوعه وهي الخرق، مما يجعل العجائبي والغرائبي يتأسسان على كل المعاني؛ غير الواقعية وفوق الطبيعية والخارقة والفانطستيك* والساحرة والمدهشة وهذا ما أكسب المصطلحين سمة التركيب، وجعل التلقي النقدي العربي المعاصر أمام رهانات وتحديات مصطلحية مفهومية، و الباحث المبتدئ المستعمل لهما في اضطراب وارتباك مفهومي. فتراوح لدى النقاد العرب المتأخرين مقابل العجيب أو(العجائبي) : le fantastique، و le merveilleux، ومقابل الغريب أو(الغرائبي): le fantastique و: l'étrange[1]. كون العجيب أو العجائبي في الثقافات الأجنبية اتجه إلى معنى الخيال أو التخييل أو المخيلة إذ يعني "شارد الذهن، وأخرق، وخارق، ثم خيالي"[2]. وهو الذي يخرج عن محيط المألوف والعادي للأشياء "والذي يظهر فوق الطبيعي"[3] أي كل ما هو خرافي وهمي متخيَّل أو لامعقول. وقد يطلق على "الشكل الفني والأدبي الذي يستدعي العناصر التقليدية للعجيب... ليبرز اقتحام اللاعقلاني (l'irrationnel) للحياة الفردية والجماعية"[4].

لا يمكن أن نغفل هنا مفهوم تودوروف من خلال كتابه ' Introduction à la littérature fantastique ' الذي ترجمه الصديق بوعلام بـ: 'مدخل إلى الأدب العجائبي'. والذي جعل العجائبي مرتبطا "بالحاضر ويقوم فيه (زمن التردد والقراءة)، يطابق العجيب ظاهرة مجهولة لم تُر بعد أبدا، وهي آتية (المستقبل)، وتتم في الغريب العودة بما لا يقبل التفسير إلى وقائع معروفة، إلى تجربة مسبقة، موجودة قبلا (الماضي)..."[5]. يُظهر العجائبي زمن التردد الذي يمتلك الشخصية والمتلقي اللذين لابد أن يقررا ما إذا كان الذي يدركانه راجعا إلى الواقع كما هو موجود في نظر الرأي العام أم لا في نهاية القصة. ومع ذلك، يتخذ القارئ - إن لم تكن الشخصية- قرارا، فيختار هذا الحل أو الآخر، ومن هنا بالذات يخرج من العجائبي، فإذا قرر أن قوانين الواقع تظل غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة، قلنا أن الأثر ينتمي إلى جنس آخر: الغريب. وبالعكس إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة، يمكن أن تكون الطبيعة مفسرة من خلالها، دخلنا عندئذ في جنس العجيب.[6]

إن التردد الذي يقوم عليه العجائبي عند تودوروف لا يخرج عن الحيرة التي تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه، عند القزويني. ثم

---

* الفانطستيك: مصطلح معرب عن الفرنسية: le fantastique.

[1] ينظر: عبد الحي العباس، بناء المصطلح (العجيب والغريب والخارق والفانطاستيك) بين قيود المعجم وقلق الاستعمال، من: ص13 إلى ص18. وينظر أيضا: عبد القادر عواد، الفصل الأول: مقاربة نظرية لإشكالية مصطلح العجائبي بين الإصلاح والتأثيل، من أطروحة دكتوراه: العجائبية في الرواية العربية المعاصرة آليات السرد والتشكيل.

[2] Emmanuéle Baumgartner et Philippe Ménard, Dictionnaire étymologique et historique de la langue française, librairie générale française, 1996, p 317.

[3] Le petit Larousse2010, en couleur, librairie Larousse, 2009, Paris, édition anniversaire de la semeuse, p 639.

[4] A-Kondo, Nouveau Larousse, Tome 01, p 599 -fantastique-

[5] تزفيطان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 19.

[6] ينظر: المرجع نفسه، ص 65.

إن مطابقة العجيب ظاهرة مجهولة لم تر بعد أبدا عند تودوروف، فهو مطابق لكل أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة.

كل هذه المفاهيم نجدها عند النقاد العرب المعاصرين مستوعبة في تعريفاتهم. فسعيد علوش يورد الغرائبي "شكلا من أشكال القص تعترض فيه الشخصيات بقوانين جديدة تعارض قوانين الواقع التجريبي. وتقرر الشخصيات في هذا (النوع العجائبي) ببقاء القوانين كما هي."[1]. وسعيد يقطين يجده من خلال "الحيرة أو التردد المشترك بين الفاعل(الشخصية) والقارئ حيال ما يتلقيانه، إذ عليهما أن يقررا ما إذا كان يتصل بالواقع أم لا كما هو في الوعي المشترك"[2]. وشعيب حليفي يقول: "العجائبي والغرائبي هما عنصران يندرجان تحت معاطف (الفانتاستيك) الذي يعد اختراقا لكل حدود الأزمنة والأمكنة وهي المقاييس التي اعتادها الإنسان في حياته الأرضية"[3].

وسناء شعلان التي قدمت الكثير من آراء المتقدمين والمتأخرين بالدراسة والتحليل لتخصصها النقدي في السردين العجائبي والغرائبي لم تخرج عن أصوله المفهومية والإصطلاحية لكنها خلصت إلى نتائج قيمة في هذا الموضوع، مما يؤكد الأصالة والابتكار في بحثها، كما يقول إبراهيم خليل في تقديمه لكتابها 'السرد العجائبي والغرائبي': ... ولعلها في مخالفتها بعض الآراء التي ساقتها في (التمهيد) تثبت، بما لا يدع مجالا للشك، تفردها في الرأي، تفردا مبنيا على تحليل عميق، وتعليل دقيق. فهي -على سبيل المثال- تخالف كثيرا ممن خلطوا بين الغريب والعجيب، وتجعل منهما أسلوبين سرديين مختلفين استنادا إلى مقولة تودوروف حول مسافة التردد التي يبديها القارئ إزاء تصديق الحدث...كذلك نجدها تقف من العجيب، أو الغريب، موقفا جديدا، فما يمكن أن يعد عجائبيا في ثقافة معينة قد لا يكون كذلك في ثقافة أخرى. وما هو عجيب في عصر من العصور، قد لا يكون عجيبا في عصر آخر...

إن وعي هذه القاصة والناقدة بهاتين البنيتين السرديتين، تفكيكا وتركيبا، فنا وتنظيرا، جعلها تقدّم رؤية نقدية أوسع لهما، بالاهتمام أكثر بعلاقتهما ببعضهما وبواقع الحياة وإنتاج الخيال، فالسرد الغرائبي هو "البوابة الأولى للسرد العجائبي؛ لأن تجاوز قوانين الطبيعة والخروج عن إسارها يحتاج بالضرورة إلى قدرة التقاط الشاذ والغريب وصولا إلى إنتاج المستحيل"[4]. والغرائبي "ليس محدودا إلا من جانب واحد، وهو التفسير على وفق معطيات عالمنا الحقيقي. فالغرائبي ينتوع، وينهض الفهم الخاص والمعارف المشتركة، والثقافة الخاصة، والزمن، والمكان، والحالة النفسية، والإحالات الذاتية بدور في تقييمه

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني ودار سوشبريس، بيروت والدار البيضاء، ط01، 1983، ص146.

[2] سعيد يقطين، السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2006، ص 267.

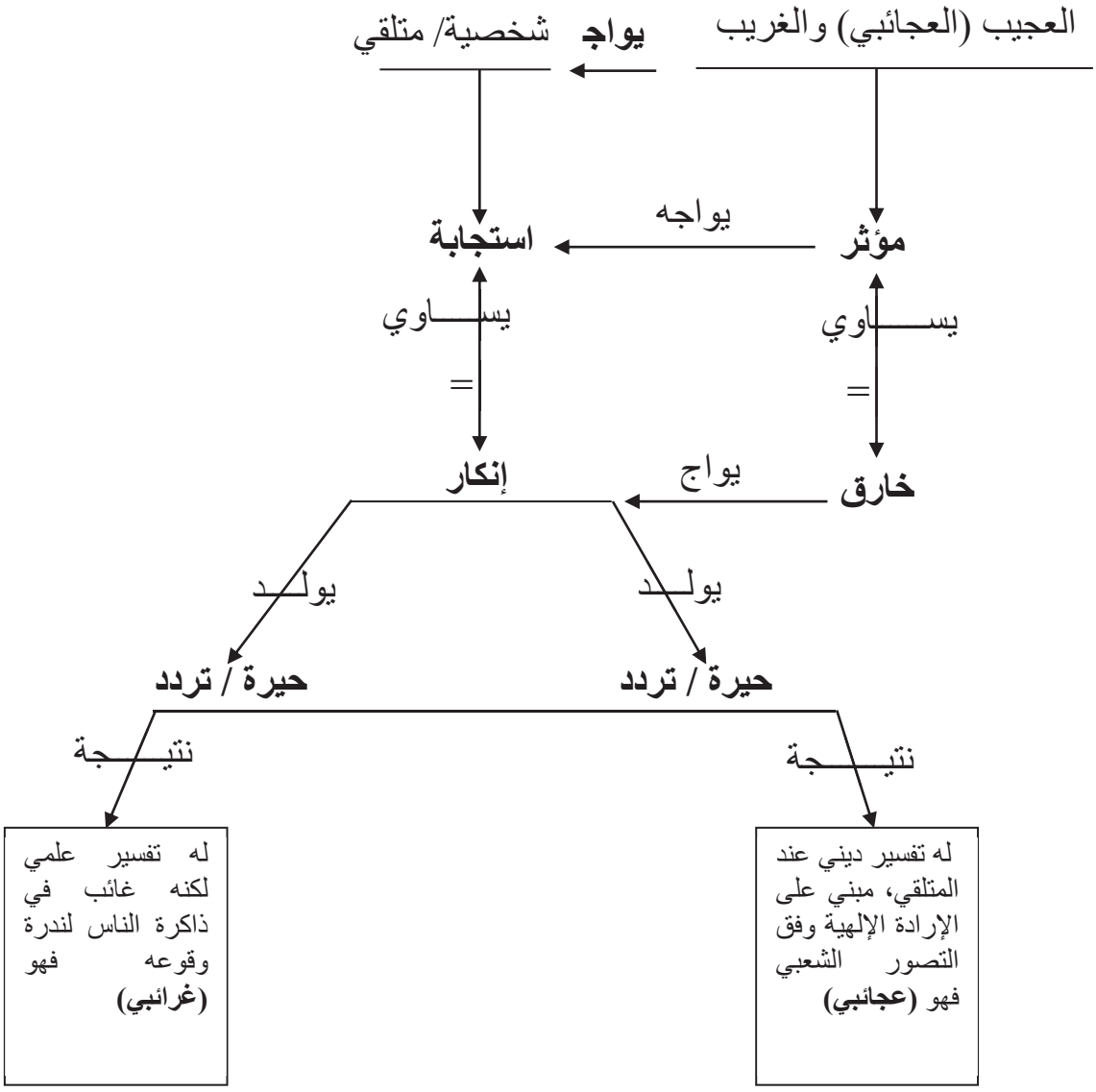
[3] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، الرباط، ط01 ،1997، ص52.

[4] سناء شعلان، السرد العجائبي والغرائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من عام 1970 إلى 2002، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، 2007، ص237.

ورسم خطوطه وأبعاده. بخلاف العجائبي الذي يمس دائما ما لا يمكن أن يحدث."[1] والسردان العجائبي والغرائبي "لا يعبران عن قطيعة مع الواقع أو مغادرته، بل هما وثيقا الصلة بالواقع، ويمثلانه، لكن دون نقله حرفيا، إنما يتيحان للخيال هامشا للمشاركة في هذا التمثيل; فهذان السردان وثيقا الصلة بوعي الأديب، وبوعي المتلقي كذلك"[2].

ننتهي من خلال هذا التواشج المفاهيمي في ما جاء به القزويني ثم ما قدمه تودوروف في العجيب والغريب ومن إضافة بعض الأبعاد الدلالية التي لم يعتن بها القزويني كثيرا[3]. وما وعاه النقاد المعاصرون العرب، وما وعته سناء شعلان؛ إلى أنّ (العجيب أوالعجائبي) و(الغريب أوالغرائبي) في الأدب يقتضيان حدثا خارقا يؤثّر في متلق ليستجيب منكرا له، في حيرة وتردد. ثم ليبحث لهذا الخارق عن تخريج، أيقبله قانونا طبيعيا جديدا يمكن أن يكون تفسيرا للظواهر استنادا إلى نص ديني عقدي سليم. أم أن له تفسيرا آخر علميا تجريبيا يسمح بتفسير الظاهرة. ولنا أن نوضح هذا الطرح المركب لمفاهيم الغريب والعجيب عند المتقدمين والمتأخرين العرب والغرب في الخطاطة التالية:

[1] سناء شعلان، السرد العجائبي والغرائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من عام 1970 إلى 2002، ص25.
[2] المرجع نفسه، ص237.
[3] ينظر جاسم الموسوي: مخابئ الخيال المذهل، عجائبي ألف ليلة وليلة ضمن كتاب في المتخيل العربي، تأليف جماعي، منشورات المهرجان الدولي للزيتونة، تونس،1995، ص08.



من خلال هذه التعريفات التي تقدمت، نجد المصطلحين-العجائبي والغرائبي- يتقاربان ليؤسسا كما تقول سناء شعلان: "شبكة دلالية واحدة تنبثق من الخروج عن المألوف والقاعدة، واتباع الاستثنائي والشاذ في بنية تلوِّح إلى امتصاصهما من صيغة اللفظة المفردة والجملة، وإفرازهما من جديد في بنية النص المتكامل، والحدث الذي يلد أحداثا من جلدته"[1]. وبهذا تثبت هذه القاصة الناقدة مرة أخرى وعيها النقدي والسردي بالبنية الخطابية الدلالية للعجيب والغريب.

إن الغرائبية والعجائبية التي يقف البحث على حدودهما وينطلق من خلالهما في تحديد النصوص المراد مقاربتها، تأخذان بعديهما من النصوص ذاتها التي تحمل النوازع الإحيائية للأشياء. فهما كمائن تشيُّئ الإنسان وأنسنة غير الإنسان. لتخلقا بهذا شخصيات

[1] سناء شعلان، السرد العجائبي والغرائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من عام 1970 إلى 2002، ص20-19.

وأفعال بعيدة عن الواقع ضيق الأفق. وكذا الولوج إلى العوالم الغيبية بالتعامل معها، في استحالة تعريفهما بعيدا عن المعتقد الديني مثل التعامل مع الجن والمردة والسحر والأرواح... فمظلة العجيب والغريب تشمل ما كان فوق الطبيعي غير القابل البتة للتصديق على خلاف الأسطورة التي تقوم على الاعتقاد الذي يشبه الانتماء الإيديولوجي. بإقامة منظومة سردية تشتغل بقوة في منطقة الفانتازيا والخيال واستيطيقا الحلم.

من خلال هذا التحديد المفاهيمي للعجيب والغريب، وقبله للأسطورة نلاحظ تقاطعهما في محور الخيال واللاواقع، مع دخول(الأسطورة) تحت مظلة (الغريب والعجيب) وعلى هذا تصبح كل أسطورة عجيبا وغريبا وليس كل غريب وعجيب أسطورة. فالأسطورة حين تمثل "الفكر البشري الأول التي تنشأ مع اكتساب الإنسان البدائي القدرة على التصوير والتفكير والتجريد...معبرة في ذلك عن همومه ورغباته حين لا يفرق بين الموجودات والكائنات والعوالم، لأنه يعيش في انسجام مع الكون أي في كل متكامل لا تحده الحدود والمفاهيم المعرفية والحضارية التي أوجدها الإنسان وكبل بها نفسه بعد ذلك"[1].

ويأتي الغريب والعجيب في بناء تخييلي بانتفاء طابع القداسة والتشريع والمعرفة الذي تمتلكه الأسطورة عنه، و بسعيه "لتخطي الواقع وتجاوز القوانين المعرفية، أو المذهبية أو التشريعية التي أفرزها التراكم الحضاري سعيا منه للوصول إلى لحظة إشراق وصفاء في موقف معين عن طريق الربط بين ما لا يربطه رابط في الواقع، وبالتالي يكون سعيا من المبدع لتجاوز الذات عن طريق الرمز والإيحاء، والتأثير في الوجدان الجمعي بغية التغيير والاستشراف عن طريق التأثير الانفعالي وليس عن طريق الإقناع."[2] يثبت هذا، الوقائعُ العلمية وما تقدمه الاكتشافات بسيطرة العلوم التطبيقية إذ تجعل " الكثير من الأعمال العجائبية تفقد خصائص عالمها الذي يفارق عالمنا، فالبساط السحري والانتقال من مكان إلى آخر بسرعة، و المقراب وغيرها من الآلات العجيبة في ألف ليلة وليلة مثلا، قد أصبحت مُسَخرة بين يدي الإنسان، يستخدمها في كل يوم، ولم يعد وجودها يثير استغرابه، فالمناسب إذن أن نقرأ الأعمال في ضوء زمنها، لتستطيع بناها السردية أن تحافظ على هيكلها وقوامها العجائبي"[3].

إن المسحة العجائبية والغرائبية في هذه القصص تجسد الرؤية الإنسانية عند صاحبتها، تلك الرؤية الكونية على اعتبار العجائبية والغرائبية بنية دلالية تحرص بها صاحبتها على "التقاط البؤر الحكائية من المناطق المجهولة والخفية واللامرئية، بانفتاحها

---

[1] ينظر: عبد المجيد حنون، الموروث الأسطوري في الأدب العربي الحديث والأدب المقارن، مجلة إشكالات، جامعة تامنغست، العدد11، فبراير 2017، ص185. 186

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص187.

[3] ينظر: سناء شعلان، السرد العجائبي والغرائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من عام 1970 إلى 2002، ص28-29.

على الرؤى الغرائبية، والسحرية وحتى مناطق الخرافة في أنسلقها الحكائية العميقة"[1]، وانطلاقا 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"[2]، وحتى الراوي. فتتعدى غرائبية الواقع الذات المبدعة، إلى أن "تصبح الذات نفسها مشْكِلة لذاتها"[3] في غرائبية تعيد إلى الإنسان حس الدهشة، وتعمم مأزقه الإنساني المأزوم، "بإشراك الجمادات فيه وإزاحة المشاعر الإنسانية المحكومة والمرهونة بالتابوات والرزاحة تحت الخوف والقلق والاستلاب إلى الجمادات، لتشارك الإنسان بأزمته، وتحمل بعضا من أعباء حياته وتقول ما لم يستطع أن يقول، وتندد بما أُجبر على أن يرضخ له مغلوبا مقهورا"[4] حين "يستغور العجائبي فضاء الباطن، فهو جزء من المخيلة وقلق العيش وأمل الخلاص"[5].

العجائبية والغرائبية تمثّلان نزعة إنسانية، قوامها ابتكار ما هو فوق الطبيعي، بتجاوز الطبيعي والممكن، لاختراق المستحيل، وتحقيق ما لا يمكن تحقيقه، محدثة بذلك حالة من الدهشة، معتمدة على الخرق الذي يقيم علاقات غير متوقعة وغير ممكنة بين الأشياء، فتكون نتاج خيال عفوي بسيط أقرب إلى السذاجة، وهي خيال مصدّق كأنه حقيقة واقعة، وغالباً ما تأتي لتحقيق الخلاص عندما تنعدم كل الحيل وتنقطع كل السبل، وهي تعبير عن قهر داخلي أو حرمان وقمع، أو محض انطلاق خيالي لتحقيق المتعة الفنية، وكلما توغّلت في اختراق المستحيل كانت أكثر تأثيراً، ولعل مرجعها يعود إلى الرغبات الأولية غير مشبعة لدى الإنسان، فهي من خلال تجاوزها الواقع تحقق كثيراً من الرغبات المستحيلة، فتظهر في أشكال كثيرة من الإبداع.

يتشكل نسيج الرؤية الإنسانية في الخطاب الغرائبي والعجائبي من "الخيال القائم على واقع الحال، والمرتكز إلى فراسة معمقة لجوهر الوجود البشري"[6]، لتلبية حاجات داخلية ماسة والولوج إلى ينابيع الوجود الإنساني. فيصير هذا الخطاب الطريقة المثلى لتكسير القوالب الواقعية الضيقة والبحث عن طرائق للترميز بهدف تمرير الانتقادات السياسية والإجتماعية والدينية.

إن قصص سناء شعلان التي اكتست المسحة العجائبية والغرائبية قد استوفت عجائبيتها وغرائبيتها موانع وجوامع التعريفات والمفاهيم التي ذكرنا. فنجد القصة القصيرة

---

[1] شاكر مجيد سيفو، القص الغرائبي في أرض الحكايا، ضمن كتاب فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي، تأليف جماعي، ص93.

[2] المرجع نفسه، ص 93

[3] سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي، ص31

[4] عبد المالك أشهبون، النزعة الإحيائية في قصص سناء شعلان، ضمن كتاب فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي، تأليف جماعي، ص199.

[5] تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص57

[6] حسين جمعة، النوازع الإنسانية في أقصى توتراتها؛ سناء شعلان في 'سداسية الحرمان'، ضمن كتاب فضاءات التخييل، ص193

'ملك القلوب' و'رجل محظوظ جدا' في مجموعة 'الجدار الزجاجي'، و'عالم البلورات الزجاجية' و'حكاية شجرة' و'آنسة قطة' في مجموعة 'الكابوس'، وست قصص قصيرة في مجموعة 'قافلة العطش' وهي 'الفزاعة' و'الرصد' و'امرأة استثنائية' 'وبئر الأرواح' و'قطته العاشقة' و'الجسد'.. فكانت قصة ملك القلوب معنية بالمقاربة لتجلي الرؤية الإنسانية من خلال الخطاب العجائبي والغرائبي بتوظيف الجن والتعامل بالسحر.. وكانت قصة 'عالم البلورات الزجاجية' بتشيؤ الإنسان وتحوله إلى جماد من خلال الخطاب الغرائبي دون العجائبي.. وكانت قصة الفزاعة بأنسنة غير الإنسان من خلال الخطاب العجائبي دون الغرائبي.

مع كل خطاب عجائبي غرائبي تعمد القاصة إلى تشكيل مخصوص تبني عليه نصها والذي أصبح استراتيجية بناء فني، إذ يتمثل في المقابلة بين البنى الواقعية منها واللاواقعية، فيرتكز البناء مرة على الشخصية الواقعية أمام اللاواقعية أو على المكان الواقعي أمام اللاواقعي وهكذا بالانتقال من الواقع إلى اللاواقع أو العكس. هذا التشكيل نجده يسهم في تكريس الخطاب اللاواقعي من خلال جعله قبالة الواقعي من جنسه، فبالضد تعرف الأشياء.

من خلال هذه التشكيلات والمحمولات الدلالية للعجائبي والغرائبي، يمكن الحديث عن الرؤية الإنسانية- التي يقتضي إثباتها على مستوى البنى السردية- والإتجاه إلى صياغات توظيفها "وعندها يصير التغيير في شكل البنى السردية تعبيرا عن (الحرية أو الوعي) الذي يعوّل عليه في بناء نسق سردي يتمتع بالحيوية والاستيعاب وأدوات الخطاب غير المكرورة التي تشحذ الإدراك، وتُعلي من قيمة الخيال الذي ينتقد الواقع ويتهم زيفه"[1]، ببنية دالة تخلق الدهشة بنفاذها إلى "الشعور والذاكرة وتفتيتها إلى ذرات مرتبكة"[2] حين نتساءل عن الوظيفة العجائبية والغرائبية ذاتها، هذا التساؤل الذي لا ينحصر في وظيفة الحدث فوق الطبيعي فقط، وإنما يشمل "وظيفة رد الفعل الذي يستثيره"[3]، ومنه طريقة تلقيه. فالتخييل واللاواقع حاصلان دون اعتبار درجة التردد أو الإحساس بهما أو قوة اضطراب إدراكهما، من طرف الشخصيات أو القارئ، فتفسير البنية الدالة يقوم على الإدراك وحصول التردد من خلال التخييل واللاواقع وما فوق الطبيعي عند الشخصيات أو الراوي أو القارئ على حد سواء.

1_ مجموعة 'الجدار الزجاجي'، قصة 'ملك القلوب'

مجموعة الجدار الزجاجي هي طبعة مزيدة عن مجموعة أرض الحكايا التي سبق وأن قدمنا منظومتها العناوينية بـ: قصة 'الكابوس' و'أبناء الشيطان'. مع إدراج رسوم كريكاتورية تمهيدا لكل قصة.

---

[1] سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من عام 1970 إلى 2002، ص165

[2] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص10

[3] تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص201

_ ملخص قصة 'ملك القلوب'

كل ما يذكره أنه ملك القلوب، تعاويذه السحرية أخذها من ذلك الساحر المغربي، لكن التلميذ كان يريد سحرا يستطيع أن يسرق السعادة ليهبها لكل محتاج وممتن، واطَّلع على سفر السحر الأعظم، وحفظ تمائم الحب. ملكَ كل القلوب إلا قلبه، لأن لعنة معلمه أصابته، وجاءه مضطرا من أجل قلب ابنته 'بهجة' الفارغ من الحب، قايضه مقابل فك لعنته على قلبه فقبل وانطلقا إلى 'بهجة' وعندها سمع وجيب قلبه بعد آلاف السنين، انتفضت بهجة قائلة لأبيها إني أسمع وجيبا يخصني. لم يدرك الأب أن لعنة ملك القلوب قد فُكّت دون إرادته، همس ملك القلوب في أذن بهجة بكلمتين أشرقتا وجهها، ثم اختفت ووجد نفسه في كهفه. عادت السحابة وكان الساحر غاضبا، وفي لمح البصر كانا أمامها، قال الساحر بغضب أنظر ماذا فعلت بها خذ كلمتيك اللعينتين منها، اقترب ملك القلوب منها وقال (أنا أحبك)، قالت بهجة (وأنا أحبك..يا ملك القلوب). حينها أورقت القلوب عشقا وسعادة، وكتب في سفر السحر الأعظم كلمات حب سحرية جديدة.

جاء العنوان لقبا لشخصية بطل القصة وهذا ما يثبت خصوصية الشخصية في المحكي العجائبي إذ هي: "القطب الذي منه ينطلق الحدث فوق الطبيعي، وعليه يقع، أي أنها إحدى المكونات الأساسية في تحديد الفانتاستيك من خلال المميزات الخلافية، والمتجلية في الأوصاف والسلوك النسبي والمادي والأفعال المتجسدة انطلاقا من الحركات والأفعال."[1] وعليه نجد البناء يقوم على المقابلة بين ملك القلوب وبين الساحر المغربي الأعظم، بين النور وبين الظلام، بين البياض وبين السواد، بين الحب وبين اللاحب، بين الخير وبين الشر، لتتجلى بهذا التشكيل شخصية البطل ملك القلوب مقدم الإنسانية، فهو زارع الحب في القلوب والمدني لها والمؤلف بينها.

بدأت القصة باستراحة تصف تعجب أصناف من معارف ملك القلوب وخوفهم منه، انقطعت فيها سيرورة الزمن. والملاحظ هنا أن العجائبية والغرائبية كانتا منذ بداية القصة دون ترك المجال للمساحة المشتركة بين الواقع واللاواقع، والتي حمل فيها الواقع شيئا من الغرابة يسبق به اللاواقع ليعمل هذا الأخير على تقويض البناء الفني وفق رؤية جديدة وهدم دلائلها الواضحة، ومن ثم يعيد تشكيلها بقوانين فوق الطبيعة. لأننا هنا أمام تقنية الاستباق بمدى فاصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة.

يستمر وصف حال ملك القلوب بذكر ملامح وجهه ذي الشفتين الغليظتين الغارقتين في لحية شعثاء مثل غابة شوكية"[2] ومكان إقامته، المكان المنغلق، الذي يحقق الغرائبية ويحمل كل معاني العجائبية، والخوف، والانزواء، والاختلاء، ..فيردد الكهف الذي يسكنه ضحكته وجملته المعهودة: (افتح كفك اليمنى، وصفي قلبك... وأظهر بياضك، وكلّه على ربك)، إذ أنّ الكهوفَ مواطن الغموض والخوف والوحدة. ثم إن عدم تذكّر أي أحد من

[1] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص197

[2] سناء شعلان، الجدار الزجاجي، ص95.

أقربائه لظهوره في هذا المكان - حتى هو نفسه -يزيد في عجائبيته وغرائبيته، فكأنه ظهر فجأة كمارد أو عفريت أو جان أو كساحر عليم في هذا الكهف. ونسيانه عباءته وقبعته الحمراء المقصبة بالذهب من أين له بهما، ولا من أي الأسواق دفعتا له يكسبه الغرائبية المطلقة. وهذا ما أبدته القصة من البداية بالنفي والاستفهام. فإذا لم يُعرف السبب لم يبطل العجب. وهنا إشارة إلى أنه كان يجوب الأسواق التي لها من الدلالة ما يشير إلى أنها أماكن يتردد عليها كل الناس الطبيعي منهم وغيره، التاجر ومن يدعي الطب بالأعشاب والزيوت، والعالم، والساحر الذي ينصب لنفسه خيمة في ركن منها، ليلتف العوام من الناس حوله فيريهم خوارقه وسحره. فهي شر البقاع كما في الأثر.

كل ما يذكره، هو تلك التعويذة في قطعة الجلد أو القماش الملونة التي يعطيها الشابّ الذي خلا قلبه من الحب، ويعطيها النساء في قطع من ملابس أزواجهن. يستمر هنا ضمير الغائب في الإحالة إلى شخصية البطل الغريب العجيب، وفعله الذي نجده غرائبيا لكنه لا يمثل نقطة التحول الكبرى من الواقع إلى اللاواقع، لأن الكثير من الناس في الواقع يقومون بهذه الأفعال. بل تبدأ العجائبية الحقة من وهب خال القلب من الحب حبيبة، ورد الغائب وتقريب المعرض. وبهذا يكون الحدث العجائبي والغرائبي قد نشأ من الواقع، وفجأة يَسِمه طابع التعجيب والتغريب، فـ "ما يحل المساء إلا ولذلك الشاب حبيبة، تأتيه النساء بقطع من ملابس رجالهن أو الغائبين أو المعرضين، فيعطيهن تمائم سحرية، تعيد الغائب، وترد المهاجر، وتسيل شهوة المعرض"[1]. يكتسب الزمن عجائبيته وغرائبيته بفعل الحدث أولا، ثم بمحله وهو المساء الذي يكتسب الغرائبية والعجائبية في الذاكرة الشعبية كونه وقت نشاط كل المخلوقات وفي المعتقد الديني كونه وقت مناوبة ملائكة السماء لملائكة الأرض.

بعد هذا الوصف والاستباق تعمد القاصة إلى تقنية الاسترجاع بسرد أحداث سر امتلاك ملك القلوبِ القلوبَ. لقد كان تلميذا لساحر مغربي، وكان المفضل عنده، كان يرى فيه خليفته على عرش السحر الأسود الأعظم. لم يبطل هذا الاسترجاع عجائبية الحدث بل زاده إمعانا من خلال تقديم طريقة ولوج عالم السحر وأخذ أسباب امتلاكه.

ينفتح المكان الغرائبي ليحضر من جديد على كل الجبل، جبل قاف*. رمزية الحرف قاف تمنحه الغموض والغرابة الشديدة. إذ القاف حرف القوة يماثل قوة المكان وصاحبه في هذه القصة، فما وُجد في كلمة إلا وحملت في الغالب اسم شيء مادي أو حسي قوي (قوة، حق،قدرة،قسوة..) حتى الفعل (قمع، قتل، قاد،قضى..) المدهش في بناء الكلمة هو مجاورة حرف الفاء للقاف 'قاف' الذي يفرغ الكلمة من قوتها دائما (فقر، قفر، فاقة، قف..)، وهذا ما نجده يتماثل تماما مع أحداث هذه القصة حيث أن الحب يفرغ قوة الساحر وقلعته وجبله في النهاية إلى الضعف والغياب. فدخول حرف الفاء على رسم

[1] سناء شعلان، الجدار الزجاجي، ص96.

* القاف: الحرف الحادي والعشرين من حروف الهجاء العربية، مجهور، مخرجه من عكدة اللسان وبين اللهاة في أقصى الفم وهو من أطلق الحروف إذ يحسِّن البناء. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، باب القاف.

حرف القاف بسقوط نقطة أو فقدها أفقد الفاءُ القافَ سلطته، كما أفقد الحب سلطان الساحر الأكبر.

لم يكن التلميذ "يريد سحرا أسود يحزن القلوب، ويدمي الأنفس، ويفرّق المحبين، لقد كان يريد سحرا يستطيع أن يسرق السعادة ليهبها لكل محتاج ممتن"[1] تظهر الإنسانية هنا في حسها العالي، وهذا يتماثل تماما مع اللاوعي الجمعي للإنسان، الإنسان بحديث نفسه في حلم يقظته، أنّه لو كان يملك عصا سحرية لسرق السعادة ووهبها كلّ محتاج و يكون فارسا بطلا يخلّص الناس من كل الشرور، فيكون بهذا خليفة الله لا خليفة الساحر.

يستمر السرد في استرجاع الأحداث، باطلاع التلميذ على سفر السحر الأعظم وحفظ تمائم الحب التي ذابت في وجدانه، والتي "أزهرت حبا وعشقا يكفي كل الدنيا"[2]. يمعن الحدث في الغرائبية من خلال وشاية هسيس صوت التلميذ إلى الساحر المغربي بسرقة تمائم الحب. حاول الساحر امتصاصها لكن دون فائدة. واختفت من سفر السحر الأعظم. تزداد غرائبية الزمن والمكان بشدة الانغلاق المضاعف عندما يجسدا مشهد رحيل التلميذ العجيب الذي كان بسرعة خيالية بعد تلاشي القلعة. ففي تلك "الليلة العاصفة كانت آخر ذكرى الساحر التلميذ المشتاق للحب عن قلعة المغربي التي تلاشت بلحظات، وكأنها لم تكن، وتباعدت الأرض حتى أصبح في ركن آخر من الدنيا"[3]. فالليل العاصف وزمن التلاشي الخيالي السريع تكثيف للزمن العجائبي وارتباطه بالقلعة و الركن القصي من الأرض.

كل هذا يعود إلى أن حدثا غريبا كان وراء اضطراب المكان وتحوّله في سرعة رهيبة. هذا الحدث لا شك أنه انتقال تمائم الحب من سفر السحر الأعظم إلى قرارة وجدان صاحب الجوف الصادق. فكان بهذا الاختفاء للكلمات اختفاء القلعة، أما الليل فنذير الاختفاء والعاصفة دليل غضب الساحر. هذه الأحداث لا يمكن أن يخلو منها نص ولا حكاية عجائبية أو خرافة، فالقاصة هنا تحافظ بهذا التشكيل على روح فنها وقانونه فهي الطفلة التي كبرت مع كل حكايا الجدات والأمهات وهي القاصة المتمرسة في فنّها، وهي الخبيرة الناقدة. كل هذا كوّن هذه الحرفية الفنية الملتزمة في صنعتها.

وكان 'ملك القلوب'.. تعمد القاصة بهذا الاهتمام والتركيز على الشخصية وتكرار صفتها إلى التمهيد لما هو آت منها، للتأثير على باقي البنى وتشكيلها، فتنقلنا إلى خلاصة سرد سنين التلميذ الساحر التي قضاها في كهفه بعيدا عن قلعة أستاذه، والتي كان يملك فيها كل القلوب إلا قلبه، أسعد كل العاشقين والمحتارين، من قوة اخلاصه كان البعض يعود مرات عدة ليغير حبه، فقد أصبح ميكانيكي القلوب، يغير قطع غيارها للمحبين مرات عدة من أجل أن يرضوا ويسعدوا. يهز رأسه متفهما لشكواهم وهذا من أدب الاستماع

[1] سناء شعلان، الجدار الزجاجي، ص96
[2] المصدر نفسه، ص97.
[3] المصدر نفسه، ص96.

والاهتمام بمن يتحدث إليه. وهنا ترفع القاصة من مستوى نضج بطلها الذي استثمر كل سحره، وتلا كل ما عرف وحفظ من ترنيمات وتعاويذ الحب لينقذ قلبه لكن دون فائدة. يصدق فيه المثل السائر (إسكافي وحافي) أو المثل الشعبي (طباخ وشاتي المرقة) ومحموله أنه يمكن أن يكون أي صاحب صنعة محتاجا فقيرا إلى ما يصنع. لقد كان قبلة المحبين، لكن قلبه فقير إلى الحب. هذه الحالة من الافتقار التي تَقدّم بها البطل تحقق غرائبية وعجائبية المشهد رغم تماثلها مع الواقع.

الحدث الجلل، العجيب جدا الذي قطع حزنه وأدهشه وأرعبه هو قدوم الساحر المغربي في شكل سحابة سوداء. سرعان ما انحلت في رجل مارد. اشتركت في هذا الحدث العجيب كل البنى فالشخصية تشيأت إلى مكان وهو السحابة ثم تحوّلت إلى رجل مارد أو لنقل خارق في زمن سريع. هذا التشكيل المركّز للبنية العجائبية الغرائبية وهذا التكثيف يسهم في تحقيق مقصدية النص رغم موضوعة الحب المهيمنة إلا أن بنية الخوارق تبقى متحققة بقوة.

عرفه رغم الغياب الذي طال لآلاف السنين، يرتسم الزمن هنا عجائبيا من عدد السنين. لتتحول الأحداث إلى واقعية حين انحنى بكل أدب لأستاذه. لقد كان خائنا له، لكنه حافظ على أدبه. لم يخف ملك القلوب لأنه يعلم أن الساحر الأعظم كان قادرا على اللحاق به ومعاقبته على خيانته في حينها. دون انتظار هذه المدة الطويلة. لكنه يجهل تمام الجهل سبب مجيئه الحقيقي. فلو كان يعلم الغيب ما مكث في عذاب قلبه المهين طيلة آلاف السنين. ليبدأ الحوار بينهما، حوار يوضح طبيعة الشخصيتن، البطل وغريمه، حيث تظهر الفروقات الفردية، والحالة الشعورية والنفسية لهما من خلال ما تنطقان به. وموضع الحوار هنا طبيعي واقعي نجده بوضوح في عرف العرافين والسحرة والكيفية التي يتعاملون بها مع من يقصدهم لكنه كان يخدم أيضا البناء العجيب والغريب.

الحوار طال ودار حول حاجة الساحر المغربي لتلميذه من أجل ابنته بهجة التي ولدت بقلب شفاف، فارغ من كل مشاعر، ولا يعرف معنى سعادة أو هناء، والتي كانت على ما يرام، إلى أن كبرت...فغدا جمالها شاحبا، وبات المرض يبريها. إنّ في دلائل اسم شخصية بهجة ما يحمل الفرح والحب رغم ولادتها متأثرة بطفرة وراثية من أبيها ذي القلب الأسود منزوع الحب. فقلبها الشفاف احتاج إلى الحب بعدما كبرت. فرغم عاطفة الساحر تجاه ابنته - التي لا نعرف أمها، وكيف له بها، فهو مسكوت عنه في هذا النص- إلا أنه لا يريد الحب ويعتبره عجبا. لم يدرك أن ابنته محتاجة الحب، لأنه هبة الله إلى العباد. وسنة كونية خالدة. بل طلب لها قلبا فحسب. قلبا مثل قلبه الأسود وقلب ملك القلوب الملعون الذي لن يعرف الحب مع امرأة أبدا. ولو كان السحر قادرا على جلب الحب لما كان هذا الحوار ولا كانت هذه المقايضة ولا هذا المنحى السردي. الساحر المغربي كان باستطاعته أخذ ما جاء من أجله بالقوة، لكنه لم يفعل لأنه يدرك أن كل شيء يمكن أخذه بالقوة إلا الحب. فمعناه مستوعب في نفسه معرض عنه محروم من لذته.

-قال التلميذ بأدب ودون خوف، وكأنه نسي فعلته التي فعل: (إذن يا أستاذي الجليل فقد التقينا بعد طول فراق). وإن في مخاطبته بـ 'يا أستاذي الجليل' تودد وإكرام، ما ليس في المخاطبة بالاسم. لأن مقام الخطاب هنا متجه من الصغير إلى الكبير، فلو كان المتخاطبان في المرتبة نفسها أو الأعلى شأنا يخاطب الأقل منه لكان لفظ الاسم أقوى توددا.. وهنا تعتني القاصة بشخصيتها وتلبسها لبوس الأخلاق والإنسانية. الغريب في هذا التشكيل أن كل شخصيات القصة فقيرة إلى الحب تستطيع منحه غيرها وهي في أمس الحاجة إليه.

قال بتكبّر: يجب علي أن أرى ابنتك، وأعاين حالتها بنفسي كي أتمتم في أذنيها بالكلمات السحرية المناسبة.. وكأنه طبيب ذو حكمة بالغة، يثبت الحوار ومنطق الشخصية البطلة الحالة النفسية التي عليها. وقد كان بالإمكان في عالم الغريب والعجيب منح القلب وفك اللعنة من بعيد لكن الحب يحتاج إلى القرب فنجد واقع سلطة الحب وإنسانيته يسهمان في بناء اللاواقع.

وهنا يجسّد الحوار مرة أخرى الفاعلية الكبيرة التي يمتلكها حديث الشخصيات في تسيير الحدث القصصي والتقليل من وطأة السرد والمساعدة في تحليل معرفة المستوى الاجتماعي والثقافي للشخصيات فضلا عن إضاءة جوانب أخرى في القصة[1] فتجتمع بعده غرائبية الزمن والشخصيات والمكان والحدث في عبارة قصيرة تأكد غرائبية اللغة وأسلوب القاصة المعتمد بالتركيز، والبلاغة. تقول: "وفي لحظات كان وتلميذه في رأس جبل قاف" ففي كلمة 'في لحظات' تقدير لاحتواء الزمن السريع حدثا غريبا ما. 'كان وتلميذه' تقدير للساحر وذكر للتلميذ. 'في رأس جبل قاف' إنتهاء حركة الشخصيتين إلى المكان المقصود.

تنتقل الكاتبة إلى استراحة تصف فيها المكان؛ قلعة الساحر التي كانت مظلمة موحشة باردة،كما تركها ملك القلوب قبل آلاف السنين. فكانت المكان المألوف عنده. يستمر الوصف بوصف وجه بهجة الغريب عن ملك القلوب، تمهيدا للعودة إلى الحوار ثانية. "كانت رقيقة مثل سحابة صيف، عروقها تبرز من تحت أديمها"[2]. يزداد الحدث غرائبية عندما يضع يده الدافئة على جدائل شعرها المتقصّف، فتزهر.. -زيادة عن هذا الحدث العجيب- ... زهورا وردية ربيعية في زمن كان يلوح بشتاء بارد. يعود الحوار عندها بين جميع الشخصيات.

- قالت بصعوبة وإعياء: أبي هل عدت؟
- قال الساحر الأعظم بحنو لم يألفه ملك القلوب فيه: نعم لقد عدت يا بهجة..."

[1] جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص106.
[2] سناء شعلان، الجدار الزجاجي، ص101.

وهنا نستغرب كما استغرب ملك القلوب ونستفهم هل للساحر مشاعر حب تجاه ابنته!؟ أم أن قلبه الأسود يسمح له أن يهتز فزعا وحزنا لحال ابنته !؟ أم أن غريزة الأبوة لها خصوصية ما، ودافعا غير الحب!؟ وفي هذا بناء غير منطقي متوقّع.

– سأل ملك القلوب الساحر بعزيف حزين: منذ متى وهي مريضة؟

– رد الساحر الأعظم: منذ ألف سنة!.

ليرتسم الزمن اللاواقعي من قول الشخصية والحالة الشعورية من الانهزام التي آل إليها الساحر الأعظم رغم جبروته. يعود انقطاع السرد مجددا، ليصف هذه المرة نظرة بهجة إلى ملك القلوب، "كان منتصبا أمامها مثل شجرة موسمية غارقة في الأغصان والمطر"[1] فهي بهذا كثيرة الثمار معطاءة للخير كما ملك القلوب. (كانت عيناه كنجمتين في كبد السماء) لتهدي العشاق والمحبين. ثم تردف وصفه بوصف عيني بهجة دون فاصل بينهما، "وكانت عيناها بحيرتين جميلتين..نظرتاهما الحارقة أذابت جليد قلبه...بدأ قلبه يدق بقوة...انتفضت بهجة لهذا الصوت"[2]. ليعود الحوار ، بنداء غريب منبعه قلب شفاف إلى قلب أسود وكلاهما لم يعرف الحب يوما قالت: "أبي...إني أسمع وجيبا، وجيبا يخصني أنا بالذات.

تنتقل القصة مجددا إلى تقنية الخلاصة، بذكر حدث انفكاك لعنة قلب ملك القلوب دون إرادة صاحبها لأن الحب دائما ينتصر فهو الحق. وحدث اقترابه من أذن الأميرة _فلقد أصبحت أميرة بالحب_ أشرق وجهها وبدأ قلبها وجيبا لا يعرف نهاية من همس ملك القلوب في أذنيها. كل هذه الأحداث مؤشرات بداية الانفراج. لكن مع زيادة في جرعات العجب والغرابة في بناء الأحداث. حين تختفي بهجة وقلعتها ليجد ملك القلوب نفسه في كهفه، اختفى كل شي إلا عرشه، وذكرى بهجة. "كان ملكا للقلوب، ولكن ليس لقلبه الذي أصبح ملكا لبهجة، لزمن طويل لا يعرف مقداره انشغل في مشاكل القلوب، وفي تمائمها السحرية، وكان ينتظر...ينتظر ماذا؟ لا يدري بالتحديد ولكنه ينتظر"[3].

إن استفهام السرد شكّل الغرابة للمجهول المنتظر. لكن الغريب في هذا الجزء من التلخيص والوصف المُوقفِ للسرد هو غياب الساحر عن المشهد. لقد كان منتظرا أن يأتي ملك القلوب في حينها باحثا عن ابنته. وصفت الكاتبة زمن الإنتظار في البداية بالليالي لتعلقها بالمكان الذي تحوّل إلى كائن حي يردد وجيب قلبه لليال. ثم تَسِم تلك الفترة بالزمن الطويل الذي لا يعرف مقداره لأنه زمن ألم لبعده عن حبه ولأنه زمن انتظار موعد هام. وجاءت السحابة التي كان ينتظرها. ويبدأ الحوار مرة أخرى. كان الساحر غاضبا، (رمقه بنظرة شزرى، قال : هيا معي...) نلحظ أن هذا الحدث في المرة السابقة من لقاء الساحر

[1] سناء شعلان، الجدار الزجاجي، ص101

[2] المصدر نفسه، ص101- 102

[3] المصدر نفسه، ص102.

وتلميذه كان في صورة افتقار الأول و كبر الثاني. أما هنا فالعكس. لذا فالحالة النفسية للشخصية نجدها تتحكم في بناءها، وتنوع المشهد الواحد فيه ابراز لغرائبية البناء.

ينقطع التلخيص لتقحم الكاتبة هنا تقنية التجانس الزمني:Isochrony[1]: حيث يتساوى زمن الخطاب وزمن القص تقريبا، أو ينتظمان إيقاعيا. والتي عادة ما تكون في القصص ذات الحوارات الكثيرة أو عرض الأفعال بتفاصيلها، كما هو في هذا النص. "في لمح البصر، كان في قلعة قاف أمام بهجة المسجاة على سرير بلوري شفاف في حالة من الضمور والنحول والشحوب لا تختلف عما هو عليه"[2] نلحظ السرعة الخيالية لانتقال الشخصيات وتحوّل المكان يكادان يتطابقان في حدث الافتراق وفي حدث الاجتماع. مع اختفاء الساحر الأعظم مجددا والذي ندركه من دلالة الفعل 'كان' الذي أسقطت منه ألف الاثنين. إذ يحضر في حال البعد بين الحبيبن ويختفي في مقام القرب، وبترددات الحضور والغياب وترددات التشكيل السردي: خلاصة واستراحة، انفتاح وانغلاق، وصف وحوار تتكرس غرائبية المشهد أكثر. وبأخذ وصف المكان من الداخل حظه من الغرائبية فقد كان (سريرها شفافا كقلبها).

وبالعودة إلى الحوار ومضمونه الذي يعبّر عن حالة الشخصيات نجد القاصة - رغم تعدي استلهام خطابها من التجارب العادية في الحياة أوتعدي نطاق المألوف إلى عوالم الخيال والخوارق- تحافظ على حركة شخصياتها على صفحات القصة إلى نهايتها مثل حركة الأحياء الذين نعرفهم أو نعلم بوجودهم حتى تجعلهم أحياء في ذاكرة المتلقي بعد القراءة[3]. هذه المشهدية عالية التصوير ركّزها الوصف بتخلله الحوار كما تخللت كلمات الحب ومعانيه مشاعر ومواقف الشخصيات بين الأب الساحر وابنته بهجة وبين ملك القلوب وبهجة مرة ثانية، لتتماثل بهذا تشكيلات عناصر السرد ولغته. فكلمة 'أحبك' أثّرت على ملامح الشخصيات فبهجة أورق شعرها زهورا ودبت الحياة في أوصالها الميتة، وملك القلوب ذاب قلبه سعادة وأورقت القلوب عشقا وسعادة وكتب في سفر السحر الأعظم كلمات حب سحرية جديدة... لم يذكر في النهاية مآل الساحر الأكبر بعدها لأن هناك معركة بين الحب والخوف ينتصر فيها الحب دائما.

قوة الحب المقدمة في هذا النص هي التي قتلت شر الساحر وأحيت قلب ابنته رغم حملها في بنية عجيبة غريبة إلا أنها تفرض سلطتها الواقعية وتمنح الإنسان إنسانيته المنتصرة في النهاية. كان بالإمكان تقديم هذا النص واقعيا لكن بهذا البناء غير الواقعي يكون إثبات هذه الرؤية والمعاني أوضح في نفس المتلقي.

---

[1] يان مانفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ص113.
[2] سناء شعلان، الجدار الزجاجي، ص103.
[3] ينظر: محمد يوسف نجم، فن القصة، ص90.

2_ مجموعة 'الكابوس'، قصة 'عالم البلورات الزجاجية'

القصة حكاية طفل كان كلما مات أحد من أقربائه أو جيرانه، قيل له لقد رحل إلى العالم الآخر. كان شغوفا بالتأمل في البلورات الزجاجية التي يلعب بها الأولاد ويرى فيها عالمه، فهي تتسع لكل الأحلام ولجده الراحل ولأولاد أخته عبلة الأيتام، فيها طعام وشراب كما في شاشات التلفاز، وملابس للعيد وبيت بنوافذ واسعة وحديقة... نجح في الثانوية العامة ورأى في بلوراته جامعة يحقق فيها النجاح ورأى نفسه طبيبا فيما بعد يساعد الفقراء. ألف المرور من شارع حيث الطريق إلى عالم الأغنياء الذي يفصله عن عالم الفقراء، كان الشارع مملا إلى أن افتتح فيه ذلك المتجر الفاره بواجهة زجاجية لها خلفية فضية لامعة يتوسطها تمثالٌ لامرأة طويلة تتناوب عليها كل أثواب الموضة. تعرّف إليها وحدثها عن عالمه فكرهته وحمدت الله على أنها لا تعيش فيه، حدثته عن عالمها فأحبه وتمنى لو أنه يدلف إليه. طلب الزواج من حسنائه فوافقت. وأخيرا اتفقا على أن يدلف إلى عالمها الزجاجي الساحر ويعيشا معا في وارف ألوانه. نظر شمالا ويمينا شد بيديه على مقود دراجته، تنفس الصعداء، ثم انطلق بسرعة نحو الواجهة الزجاجية، لقد دلف إلى عالمها، وجد امرأته في انتظاره، بابتسامتها نسي آلامه، غلب اللون الأحمر على ذلك العالم وغاب مع فتاة عالمه الزجاجي.أجمع الكل على أنه في الطريق إلى العالم الآخر، بعد أن أودع التراب.

يطالعنا العنوان 'عالم البلورات الزجاجية' جملة اسمية مكتفية الدلالة. قائما بنفسه كما هو في ذاته لما يحمله من تناقض وخيال ودهشة. إنه المكان غير الطبيعي، الصغير حجما، الكبير معنى، المنفتح أحلاما وحبا وخيرا، يواجه العالم الطبيعي الموحش الأليم الشرس، المتسع حجما المنغلق شعورا، عالمه الزجاجي يختلف عن الواقعي لأنه شفاف، طاهر، نقي، فلا مكان فيه للألم والجوع، بل ليس فيه إلا الحب والسعادة فقط.

تبدأ القصة بتقنية الخلاصة التي تصور بها الكاتبة طفولة البطل محيلة إليها بضمير الغائب المتصل الذي غلب على جميع النص، فهو يلائم غرائبية الشخصية والحدث "كان رحيل جده هو أول رحيل يعرفه"[1] تتواصل تقنية الخلاصة، "عندما كبر عرف أن هناك آلاف العوالم.. لكنه لم يجد عالمه.." نلاحظ ارتكاز البناء الفني على الشخصية بإقحامها في المساحة السردية التي يشترك فيها الواقع واللاوقع، لتتشكل الشخصية الغرائبية من ذاتها محققة الاختلاف والتميز، في نعت الجارة أم حسن الأعور له بعطا الهبيلة، لكن سرعان ما يأخذ المكان العجائبي حضوره وهيمنته، من فعل الشخصية الغرائبية ذاتها. لقد كان يطيل النظر في البلورات الزجاجية التي يلعب بها أولاد الحارة. ويصمم أن بها عالما خاصا به. نلحظ أن الحدث أو حركة الشخصية يسهم في بنائها و أن الكاتبة تهتم بإقحام المعاني والأوصاف الغريبة والعجيبة، في الشخصيات الثانوية لتزيد من غرائبية المشهد.

[1] سناء شعلان، الكابوس، ص19.

تتوقف الخلاصة، لتبدأ تقنية الاستراحة بوصف جمال الدنيا الزجاجية في تلك البلورات لينفتح المكان الضيق على كل الأحلام ويتسع لكل الأمنيات، "تتسع لجده الراحل، وفيها مكان لأولاد أخته السبعة الذين ماتت وتركتهم في عهدة ضرة تسومهم عذاب الكفرة"[1]. نلاحظ في لفظة 'العهدة'؛ المعنى السياسي، وكأن الأولاد هم الشعوب التي كانت محتلة والتي ماتزال. 'عذاب الكفرة'؛ العذاب الذي لقيه أجدادهم لما أحتلوا. وفيها طعام وشراب مثل الذي يراه في التلفاز، وملابس جديدة في العيد، وبيت به نوافذ واسعة، وحديقة خضراء، بل أن هذه الدنيا متسعة حتى أنها قد تكفي لسد جشع أبي رجب المرابي، ولسد جوع أولاد جارتهم الأيتام، الذين مات أحدهم العام المنصرم بسبب سوء التغذية. هي جنته أو عالمه أو دنياه بأحلام البراءة، هو لا يحاسب المرابي إذا حل بعالمه. بل ونكاية بهذا العالم الأول، السجن، سيقبل كل من رحل عنه ضيفا في عالمه الزجاجي الشفاف. لأن فيه من الخيرات ما لا يُنقصها جشع المرابي المذنب، أوجوع ملايين الأطفال.

يأخذ المكان غرائبيته بشكل غريب عندما يقارن ضمنيا بالمكان الواقعي الذي يُقدَّم أليما سيئا على أن ما ليس فيه موجود في العالم الزجاجي الذي يعدّ غريبا لكنه نقي ومنه نجد ضرورة اعتماد البناء السردي الغرائبي على البناء الواقعي حتى يحقق الغرائبية بانتفاء الواقع منه. فالمكان الواقعي مفتوح واسع لكنه منغلق لأنه حزين أليم، في مقابل البلورات الصغيرة حجما المفتوحة أملا وسعادة وخيرا.

تكرس القاصة في خطابها هذا إستراتيجية المقابلة وهذه المرة بين بناء المكان الذي تشكل منه العالم الواقعي المنحط البخيل الظالم في مقابل العالم الزجاجي السعيد النقي المعطاء.

يعود سرد أحداث حياة عطاء التي تختزلها الكاتبة بتقنية التلخيص، فعند نجاحه في الثانوية العامة، تعجبت من نجاحه من كانت تلقبه بالهبيلة حينها بصق على وجهها وهرب، ليختلي ببلوراته.. رأى فيها جامعة يدرس فيها ويحقق النجاح..تخيل نفسه طبيبا يحترمه الناس ويساعد الفقراء. كان البلورات الصغيرة مكانا رحبا، لكنه انغلق فجأة لأن عطا لم يجد مصاريف الدراسة وبقيت أحلامه حبيسة بلوراته. لقد أصبح فتى الفرن الذي ينقل الخبز بدراجته الهوائية إلى بيوت الأغنياء. يدور الحوار المنولوجي بينه وبين نفسه - كلما سمع عنهم لقب أبناء الذوات والعز- على شكل استفهام ..ماذا ترانا نسمى عندهم؟ لعلنا في نظرهم أولاد كلب. يعود عطا من جديد ليتسع له المكان في بلوراته، بعد عداوة عالمه الظالم، وتستمر تقنية التلخيص، فقد رأى نفسه وقد حصل على شاحنة نقل للخبز. وكأن عالمه الزجاجي يهب ساكنه ما تمنى وهنا يقف نداً للعالم الأول الواقعي إذ كلّما حرم

[1] سناء شعلان، الكابوس، ص20.

عطا شيئا، نفّس كربته. فعالمه معطاء كاسمه، كيف لا وهو صاحب العالم الزجاجي وصانع الحب ومعطي الخير، لكل راغب عن عالمه الأول.

تأخذ الأحداث نمطا واقعيا تمهيدا لغير الواقعي، لقد وجد عطا شارعا في عالمه الواقعي شبيها بالذي في بلوراته. شارع حيث الطريق إلى عالم الأغنياء الذي يفصله عن عالم الفقراء، كان كبيرا نظيفا. لكنه ممل ورتيب. ففي هذا الوصف دلالة على أن العالم الأول مهما تقدم لن يصل إلى عالمه الزجاجي إلا بالزجاج الشفاف النقي نفسه. فأصبح المكان المعادي أليفا بهذا التحوّل الذي يطبع خصوصية المحكي الغرائبي والعجائبي. لقد وهبه العالم الزجاجي الواقعي الجديد فتاة أسماها 'روزا' نسبة للافتة المحل، "عيناها تشبهان عينا منال بنت الجيران التي أحبها منذ زمن طويل، ولكن الفقر ألجم لسانه أمامها"[1]. ليعود تشكيل التقابل وهذه المرة بين الشخصيات التي أحبها البطل.

يستمر التلخيص بعد هذا الوصف. لتزداد معه غرائبية الحدث، بالانطلاق من الواقع إلى اللاواقع من خلال المقابلة. أدمن على المرور في كل صباح من أمام المتجر، ليحدق طويلا في امرأته البلاستيكية الحسناء، تعرف إليها، وحدثها طويلا، حدثها عن عالمه الترابي فكرهته، وحمدت الله على أنها لا تعيش فيه، حدثته عن عالمه فأحبه...عشق حسناءه وطلب أن يتزوجها، فوافقت، بل كادت تخرج من عالمها وتغادر منصة العرض لتقبّله. دار نقاش بينهما لأيام طويلة في من منهما سيغادر عالمه، وينزلق في عالم الآخر ليكونا معا.. اتفقا على أن يدلف إلى عالمها الزجاجي الساحر[2]. من خلال هذا الحوار بين البطل الإنسي والبطلة الشيء - التي تأنسنت- والذي قُدّم بلسان الراوي العليم كان التحوّل إلى الغرائبية التامة.

ثقته بها كانت كبيرة، فعندما يلمس جسدها اللدن سيتحول مادةً حيّةً. فهي لاتخون حتى وإن كانت امرأة بلاستيكية لأنها في عالمه الزجاجي. وفي أسرع من البصر دلف إلى عالمها بدراجته الهوائية مخترقا الواجهة الزجاجية. "شعر ببعض الألم العظيم"[3] هذه العبارة تخدم غرائبية الحدث، فهو بعض الألم لأنه في سبيل حسنائه لكنه شديد لأن مزقا من جسده خالها بقيت خارج العالم الزجاجي. لأنه لا يريد أن يبقى شيء منه في العالم الأول. وجد امرأته في انتظاره .. عالم غلب عليه اللون الأحمر ليغيب مع فتاة عالمه الزجاجي، أودع جسد عطا في قبر خفيض إلا جانب سور مقبرة القرية. هو لم يحظ بمكان في المقبرة. لكنه رحل إلى العالم الآخر الذي طالما حدث عنه بتلك الابتسامة العجيبة.

هذه القصة تكشف زيف إنسانية بعض المجتمعات التي تزيد من ألم المحتاج وتقمع الحب وتقتل الأحلام. لتقدم الإنسانية والحب والأحلام في غير هذا الواقع المنحط، إذ

[1] سناء شعلان، الكابوس، ص22.
[2] المصدر نفسه، ص 23.
[3] المصدر نفسه، ص23

وجدت في الغرائبية واللاواقع الملاذ لعل الواقع يستجيب للحب ويأخذ العبرة من ما هو دونه.

3_ مجموعة 'قافلة العطش'، قصة 'الفزاعة'

تروي لنا الكاتبة قصة فتاة وحيدة تملك كوخا وحقل فراولة، نصبت وسطه رجلا صنعته من خشب وقش ليحرس محصولها. كانت كلما دندنت بأغنية شعر بالحياة تدب في أوصاله الخائرة فتصلبها، كان يراقبها ليل نهار، كم سعد عندما أسندت ظهرها إلى ركيزته الخشبية لترتاح،كسته ثوبا جديدا من ثوبها القديم. أراد شكرها على لطفها لكنه خشي أن يفزعها، ولعله خشي أكثر أن ترفضه فينكسر قلبه القشي دون رحمة، شعر أنه يملك سعادة الدنيا، فأذناه تسمعان صوتها، وأنفه يشم أريجها، وجسده يحتضن ثوبها، وعيناه تراقبانها بفضول أينما ذهبت. من نافذتي غرفة النوم والمعيشة اللتين تواجهانه. راقب حركاتها، من الواضح أنها تهيء المنزل. واحتار من تنتظر الليلة؟. إلى أن أقبل ذلك الوسيم الذي عازفها على أوتار قلبه فأدرك معنى الحزن والغيرة لأول مرة، لكنه كان سعيدا لأجلها. لم يفهم ذلك التغير الذي حدث فقد تعالى صراخهما، غادر الوسيم المكان غاضبا، وانخرطت الفتاة في بكاء كان عذبا كشدوها، ترجل عن مكانه، داس دون أن يقصد بعض حبات الفراولة الحمراء، ودخل إلى الكوخ..

تنطلق غرائبية الأحداث مباشرة بعد وصف الراوي للشخصية العجائبية، بضمير الغائب وصفا ماديا، كونها القطب الذي ينبني عليه الحدث فوق الطبيعي، في مساحة اشترك فيها الواقع واللاوقع مناصفة، لتبدأ نقطة التحول إلى الغرائبية من عبارة "ولكنه يحبها..."[1]. تعتمد الكاتبة الخلاصة لجانب كبير من المساحة السردية للقصة بعد أن هَيّأت الشخصيتين وعرَّفتهما دون ذكر اسميهما، فالوصف والرسم أجزأ. ملابسه رثة..قدماه خشبيتان، عيناه زران مختلفا اللون، وفمه مخاط على عجل، ولا أذنين له وقلبه من قش... ولكنه يحبها... لأنها رقيقة ولطيفة، ويعشق صوتها ذا الرنين العذب كلما غنت. هذه الأوصاف والأحداث المتعلقة بصنع رجل القش غير منطقية، فنفي الأذنين الماديتين والفم المخاط دوال على الصم والبكم ، ثم إثبات سماع صوتها العذب لعجب نصي "ولكن صوتها كان أول من حرك الحياة في ذاته"[2].

تُوقِع الكاتبة بالقارئ في التعجيب، من خلال التحضير الشكلي للشخصية، ففي رسمها إياها نزعت عنها أداة السمع، التي إن قورنت بينها وبين القلب الذي كان، لكان الشكل الخارجي أولى بالعناية والتجسيم، فالغاية من نصبه وصلبه هو إيهام معشر الطيور بأن الحارس أمامها دوما. ثم أن يكون صوت الفتاة هو سبب حياته، الذي نزع عنه الجمود، فهذا من حسن الصنعة والتهييء لنسيج القص حتى يؤدي كل عنصر بنائي فيه

[1] سناء شعلان، قافلة العطش، ص25.
[2] المصدر نفسه، ص25.

وظيفته ليحقق المعنى، في يقضة من القاصة كي لانقول حذرا من وقوعها في شرك المتناقض من البناء رغم أنها بصدد تقديم نص عجائبي يحتمل البناءَ غير المنطقي.

وينطلق العجيب من انتقال الخطاب إلى ما يخص رجل القش عند (ولكنه يحبها ويعشق صوتها ذا الرنين العذب كلما غنت). فكيف للجماد أن يحب؟ فنجد عجائبية الشخصية وفعلها وعجائبية الأسلوب واللغة متلازمان.

نلاحظ الغرابة والمفارقة أيضا في تقدير مدة صنع الفزاعة، وفي الملامح الفيزيولوجية للفتاة حين يقول الراوي: صنعته بيديها الصغيرتين الناعمتين منذ أشهر طويلة.. إذ نعتبر الأشهر كثيرة أو عديدة لنبين طول المدة. لأن الشهر فيه أيام محدودة هي عبارة عن مجموعة ثوان ليست طويلة أو قصيرة فالثانية ثانية بمقدارها العقلي المادي لا الشعوري. لكن وكون المقام مقام وعي وإحساس بالزمان الذي حرم قربه فيه أو حرم تبادل الحب، كانت صفة الطول. فهو يقوم بعمله مذ نصبته، لكنه يحبها مذ صنعته.

العجيب طال حتى صورة الشخصية الواقعية -الفتاة- رغم أن الخطاب كان يخص عملها الواقعي وهي جاهلة لمشاعر الرجل الشيء، فوصفها بالنعومة أمر غريب وهي فلاحة والفلاحون غير ناعمي البشرة، ما يشفع لهذا البناء منطقه هو ما تزرعه الفتاة في الحقل من ثمار. فالفراولة رمز للرقة والحب، هي حمراء في شكل قلب، ناعمة طرية كصاحبتها.

تعمد القاصة في بنائها نسق التتابع الأكثر شيوعا وملاءمة في مثل هذه النصوص، إذ تروي جزءا بعد آخر مع وجود خيط رابط بينهما دون أن يكون بين هذه الأجزاء شيئا من قصة أخرى بسبب محدودية العقدة ودقتها وسرعة حلها حينا وتلاشيها حينا آخر[1].

"لا يتذكر كيف بدأ قلبه القشي بالعزف"[2] لم تقل الكاتبة 'متى بدأ' لأنه يعلم ذلك. وهو يعلم أول سبب لهذا الحدث العجيب، كونه محلّه. نلاحظ حظور النفي والاستفهام اللذين يزيدان في العجب والغرابة والإبهام.

يستمر وصف الشخصيتين وحركتهما. ليكون له السّبق في ذلك فهو المحب الأول. إذ لم تأت لحظة التحول العجائبية الكبرى بعد. "كان كسير الرقبة، متدلي الرأس...كانت حافية القدمين... وهي غارقة في الاعتناء بأشتال الفراولة...جادت قريحتها وقتئذ بدندنات عذبة...كانت أغنية حزينة كسيرة تناسب وحدتها ومشقتها في الأرض، لحظتها شعر بأن قلبه ينبض، وأن الحياة تدب في أوصاله الخائرة فتصلبها، وفي جسده الكسير فترفعه وفي قلبه الميت فتحييه..."[3] وهنا نلمح تزاحما شديدا بين الواقع واللاواقع حتى لا يكادان يتباينان. لكننا نجد بالمقابل تكرر حدث خفقان قلبه تجاهها، وذكر حبه لها في مساحة سردية يسيرة (أربع مرات) لإثبات صدق حبه والإمعان في تصوير مشهدية الغرائبية

[1] ينظر: جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص100.
[2] سناء شعلان، قافلة العطش، ص25.
[3] المصدر نفسه، ص26.

والعجائبية حتى تفتن المتلقي. هي عجيبة لكنها مستساغة بقوة الحب الذي يزرع الحياة في الجماد.

تستمر تقنية الخلاصة لمساحة سردية أطول مع انفتاح للزمن العجائبي ثم انغلاق مفاجئ، فقد كان يراقبها ليل نهار دون أن يكل. كم كان سعيدا بجسدها اللين وهو يركن إليه في عصر ذلك اليوم لما تعبت من العمل.. ثم يبدأ الحوار فجأة، ابتسمت له، وقالت بعد أن ألقت نظرة عجلى على الثوب الذي يلبسه: ياله من ثوب قديم! لا تحزن يا عزيزي، غدا أصنع لك ثوبا آخر يليق بك، وبجهودك التي تبذلها.. لكنه ليس حوارا خارجيا كما يظهر، بل حديث نفس لأن المتحدث هنا بصدد مخاطبة الجماد، وهو جاهل بمشاعره نحوه. وحدّث نفسه بشكرها لكنه خشي أن يفزعها، "ولعله خشي أن ترفضة"[1]، جاء الاحتمال الثاني خارجا عن الحوار الداخلي للشخصية. إذ هو صوت الراوي الذي اكتسب القدرة على تسجيل الجو الباطني لشخصياته، وهي تؤدي الحدث، واستنباط الذات ورصد ومضات الوعي وتدفقاته إزاء أي موقف من الحياة استدعاء، أو تصويرا، أو تركيبا[2].

يستمر الحدث الواقعي جنبا إلى جنب مع اللاوقعي، فما كان من جانب الفتاة ألبس واقعية، وما كان من جانب الفزاعة ألبس عجائبية. فسمة التقابل، والتدرج في الرفع من جرعات العجيب، وانطلاقه من الواقع المشوب باللاواقع إلى اللاواقع الصرف هو ما يعطي النص تماسكه، وتماسك القارئ معه.

"شعر بسعادة عظمى وهو يغرق في كساء يحمل رائحة جسدها الزاهد بالكثير من العرق، شعر بأنه يملك سعادة الدنيا، فأذناه تسمعان صوتها الخلاب، وأنفه يشم أريجها العذب، وجسده يحتضن ثوبها، وعيناه تراقبانها بفضول أينما ذهبت"[3]. وفجأة تقحم الكاتبة أداة السمع، فقد صار بأذنين تسمعان، لعلهما أذنا قلبه، فكل طارئ محتمل لأن الحب يهب المستحيل، والعجائبية واللامنطق يكونان في الأسلوب والبناء وحتى المعنى؛ لضرورة قصصية. الفتاة رفضت مادية الفزاعة بمنحه قلبا من قش وإقصاء الأذنين وهو إدراك منها أن صوت الحياة موجود بداخل كل جماد، فالسمع كان بقلبه لكنها لم تبح بشيء. إلاّ أنّ السرد يثبتهما أو لنقل الراوي بعد تعمّد نفي وجودهما في البداية، وكان تكرار حدث الشعور بالسعادة، فالشعور كان بقلبه القشي، لعل القاصة بهذا تريد أن تقول للقلوب التي جفاها الإحساس أن الحب معروف حتى عند الجماد.

هذه المركزية التي تمتلكها الشخصية اللاواقعية التي لا تحتمل رصد عوالمها الخارجية ولا يناسبها وصف أفعالها وأحوالها وعواطفها على حساب تنامي الفعلية فيها.

---

[1] سناء شعلان، قافلة العطش ، ص27.
[2] جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص107.
[3] سناء شعلان، قافلة العطش، ص28.

وإنما يناسبها أن تتوسل بتيار الوعي في مناجاتها ومنولوجها[1] مثلما حصل مع بطلنا رجل القش.

يأخذ السرد استراحة يتوقف معها الزمن للوصف، وصف مدة عيشه مصلوبا في أرضها بمقدار قليل من الأشهر بعدما كانت طويلة. فمقام الزمان الأول كان قبل الحب، فالإحساس به طال لوحدته، أما وقد عزف قلبه بحبها فقد قصر وتسارع، لقد انغلق الزمن فهو زمن العشق.

العجيب طال حتى بنية المكان فقد كانت أرضها صغيرة، لكن مسكنها كان في كوخ كبير. تعجّب من عيشها وحيدة ، فهو منصوب في مكان يستطيع أن يرى منه غرفة نومها وغرفة المعيشة التي بها عديد الصور المعلقة، لكنه يجهل أصحابها. وبهذا تمعن القاصة في العجائبية بمنح الشخصية العجائبية مكانا إستراتيجيا واهتمامها به برسمها عجائبية متعجبة هو تعجيب مضاف في حد ذاته.

تعود تقنية الخلاصة مجددا لتسرد تفاصيل يوم استثنائي تأزمت فيه الأحداث الطبيعية وما فوق الطبيعية، كان يراقبها من مكانه، وهي تهيء المنزل والطعام ونفسها، إذ لبست ثوبا قرمزيا ساحرا يظهر أديمها الأسمر، وأرخت شعرها العسلي أنهارا هائجة على كتفيها. وحار مَنْ أو ماذا لعلها تنتظر الليلة؟[2] ففي هذه العبارة وفي 'لعلها' تحديدا دلالة على الشك والخوف والتوقع غير مستحب الوقوع، وكأنه لا يريد أن ينزل عندها أحد يشاركه أويقطع عليه مراقبة فتاته. لكن لامجال لظن الرجل الشيء فقد أقبل الإنسي الواقعي، هذا الحدث الطبيعي أرسل مجموعة من الأحداث العجيبة المتوقعة من رجل القش الإنسان. فبحضور الواقع المتمثل في الرجل الإنسي كان الإدراك لمعنى الحزن والغيرة، والسّعد من أجلها، وإدراك معنى الحب الذي يتجاوز العلاقة بين رجل وامرأة، وتمني الانضمام لهما، وإدراك تمام الإدراك أن لا مكان له هناك.. نلاحظ تركيز بناء الشخصية العجيبة على الإدراك المتكرر الذي يعد ذروة الأنسة والتعجيب في الآن نفسه في رسم الشخصية العجيبة. وبهذا تحافظ القاصة على إستراتيجية بنائها الذي ينم عن حرفية ووعي كبيرين في الصناعة القصصية.

يتكرر اندهاش رجل القش -بعد تعجبه الأول من عيشها وحيدة- من الاختلاف الذي حصل بين الشخصيتين الإنسيتين ليكون التمهيد الأخير للحدث العجائبي ولحظته الكبرى "وفجأة تعالى صراخهما، وبدا أن نارا تشتعل بينهما، إلى أن غادر الوسيم غاضبا، إندهش الفزاعة من هذا"[3]، لكنه في عرف المتحابين من الإنس موجود حتى لا نقول طبيعي. هذا البناء يوحي بأن الواقع استغل في بناء اللاواقع.

---

[1] ينظر: جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص103-104.

[2] سناء شعلان، قافلة العطش، ص30.

[3] المصدر نفسه، ص30.

إن كثافة الأحداث اللاواقعية جعلت الأمر المستجد في مستوى لاواقعية سابقه من أفعال الرجل الشيء مألوفة، إذ لابد من نقطة التحول الكبرى ورفع مستوى العجائبية إلى الأقصى، فقد راقبهما طويلا، وكان زمنا صعبا عليه. هذا الحدث وهذا الزمن اللاوقعي أصبح مألوفا، كان صوت بكائها لا يقل جمالا وتأثيرا في نفسه عن صوت غنائها. لقد كانت في حاجة إلى قلب يحبها بشدة كقلبه لا يحزنه أبدا. وتأتي نقطة التحول الكبرى بتأنسنه التام. "ترجل عن مكانه، وقطع الحقل الصغير، داس دون أن يقصد بعض حبات الفراولة الحمرا"[1] لقد كان في السابق أمينا عليها يبذل جهده ليحافظ على الفراولة. لكنه الآن يحافظ على صاحبتها فدوره كفزاعة انتهى مع هذا الحدث، "لم يقرع الباب فتحه دون انتظار، ودخل إلى الكوخ.."[2] إن في عاطفة الرجل الخشبي تجاه الفتاة تحاور نصي مع ما هو موجود في السيرة النبوية من حنين الجذع الخشبي الذي كان منبرا لرسول الله صلى الله عليه وسلم وبكائه لفراق الرسول الكريم له وتأنسنه.

بهذه الأحداث غير الطبيعية في حدها الأقصى وبخرق كل القوانين الطبيعية تتمكن القاصة من إتمام نصها، فكان لابد من هذا حتى يكتسب النص توازنه برفع مستوى العجيب تدريجيا بتأثير الواقع فيه إذ لا يتضح العجيب إلا إذا انتفى من الواقع، وعليه يكون تماهي الواقع واللاواقع وتأثيرهما في بنيتيهما من حسن البناء وحرفيته. ثم إن هذا الخطاب العجائبي الذي يحمل كل معاني الحب والسعادة والتضحية لدى غير الإنسان وفشلها عند الإنسان في بناء عجيب؛ تقديم بليغ للحس الإنساني جسدته هاته الرؤية عندما تماثلت وهذا التشكيل، فما يعجز عنه الإنسان يستطيعه غيره.

من خلال ما تقدم يتضح أن الحس الإنساني لدى القاصة جسدته خطابات متنوعة، المشترك بينها كان أقوى معاني الإنسانية ألا وهو الحب؛ فالقاصة تحترف صناعته فنيا بإستراتيجية بناء الواقع واللاواقع معا. والحب وحده من يمكن له التشكل بهذا لأن سلطته دائما أقوى. لم تكتف بالواقع ولا بالأسطورة بل تعدى تشكيلها السردي إلى الغرائبي والعجائبي ولم يقف عند حدود النية السردية بل طال هذا الفعل اللغة والأسلوب في تعبير عن الواقع باللاواقع برؤية إنسانية وسرد محكي يلائم الخطاب الإنساني اللاواقعي. وبهذا تنوعت الخطابات التي حملت الحس الإنساني وتنوعت معها تشكيلات بنياتها السردية التي تتوصف في كل مرة متماثلة مع الواقع الحميمي الأسري، وما قرأت من قصص الحب في كتب الأولين والآخرين، وقوميتها الإسلامية وعقيدة الحب والتسامح. لترتسم شخصياتها أكثر إنسانية في المكان والزمان النقيين الخاليين من كل شر وهي تبحث عن الحب والسلام تبذل وتعطي من أجل من تحب.

[1] سناء شعلان، قافلة العطش، ص30.
[2] المصدر نفسه، ص 30.

الفصل الثالث

البنية السردية للخطاب المأساوي وتجليات الرؤية

أولا: فلسطين وبنية القصة القصيرة

ثانيا: البنية السردية لخطاب الحزن وتجليات الرؤية

*مجموعة 'تقاسيم الفلسطيني'

ثالثا: البنية السردية لخطاب القطع والحرمان وتجليات الرؤية

*مجموعة 'حدث ذات جدار'

رابعا: البنية السردية لخطاب الموت وتجليات الرؤية

*مجموعة 'مذكرات رضيعة'

يهتم هذا الفصل بتجليات الرؤية المأساوية على البناء السردي للخطاب المأساوي المتنوع الذي نجده في قصص سناء شعلان، الذي لا يمكن فصله عن مكوناته الأساسية الخارجة عن النص، والتي كانت سببا في تشكيلها. وهنا لابد من الوقوف عند السياق أو المعطى التاريخي وما خط من أوضاع اجتماعية واضطرابات سياسية ومواقف أيديولوجية ودينية وانتماء قومي، حتى نتمكن من قراءة البنية السردية للخطاب المأساوي في قصص هذه الأديبة. هذا المكوّن الفاعل في تشكيل رؤية الأديب لا يقوم إلا بوعي به، ووعي بالواقع الذي يعيشه. حتى يكون هناك تشكيل ونظرة إلى التاريخ والواقع يتبناها المبدع، والأديب الذي لا يستطع فهم تاريخه وواقعه وتفكيك بنياتهما الاجتماعية وإعادة بنائهما لن ينجح في ما يكتب. هذا الوعي تزداد مسؤوليته عند المبدع أمام غيره من المفكرين والكتاب في شتى المجالات الإنسانية والاجتماعية. فما يكتبه هو ترجمة للواقع وتصوير له بواقع فني أو بـ اللاواقع. إنه تعبير عن رؤيته للعالم وتشكيل لوعيه وبحث عن الحقيقة وصرخة في وجه الظلم وثورة ومقاومة واستمرار وبناء حضارة بفكر متزن لا ينحرف عن قداسة فكر الإنسان.

إنه من الطبيعي جدا، بل ومن الضروري أن يكون هناك حس مأساوي ومسحة حزن في كتابات هذه القاصة العربية الفلسطينية الأردنية المعاصرة. كيف لا وهي تعيش نكبات العرب، وآلام الأرض المغتصبة فلسطين! والتي لم يسمع التاريخ البشري قبلها عن مسح شعب بأكمله من فوق الأرض التي عاش عليها آلاف السنين، وعن "يقظة أكثر من مليون إنسان فجأة، ليجدوا أنفسهم متسربلين باسم غريب للغاية (اللاجئين) مكدسين بالآلاف في مخيمات وكالة الغوث، مشدودة عيونهم إلى مبنى الوكالة الأنيق... علّه يدر العطايا، يمضغون مع عذابات الانتظار الطويل، الذل والأسى وحلم العودة"[1]. وكذا قصص موت الأبرياء وخوفهم في كل البلاد العربية بل والعالم أجمع بسبب ما يسمى الإرهاب، وحرمان الضعفاء وقطعهم ممن ينتمون إليه ويحبونه... شأن أدبها في ذلك شأن كل الأدب العربي الحديث والمعاصر الذي صوّر مآسي المجتمعات العربية، متأثرا بالظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية المتغيرة التي ألمت بالأمة خاصة بعد الحرب العالمية الثانية. عاكسا وعي الأدباء وانفعالاتهم لما يدور حولهم من أحداث.

ومنه كان السأم والألم والحزن والغربة والموت والقطع والحرمان مضامين عبرت عن الرؤية المأساوية لهذه الفئات الاجتماعية، وما تمثله كل واحدة منها في محيطها السياسي والأيديولوجي. ليجتمع جلها ويتوحد في مأساة فلسطين التي منحت الأدب العربي أدبا دمويا ضخما، وهو ما يزال إلى اليوم في تضخم مستمر، وكلما تضخم ازدادت ملحمة

[1] صبري حافظ، مأساة فلسطين في الأدب العربي المعاصر، مجلة الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، مج09، ع106، أكتوبر 1965، ص48.

الدم العربية غنى واتساعا[1]. مذكرة بمآسي العرب وببكاء المجد الضائع، والممالك المغصوبة.

كل هذا على تنوعه هو بناء أدبي قد كان قبل ذلك مواقف تاريخية. وهنا يتوجب البحث عن "الكيفية التي يتحول بها الموقف التاريخي لمجموعة أو طبقة اجتماعية إلى بنية عمل أدبي عن طريق رؤية العالم عند هذه المجموعة أو الطبقة"[2]. يقودنا هذا البحث إلى فكرة الرؤية المأساوية التي صارت رؤية للعالم عندما أصبح الموقف الفلسفي قادرا على فهم "ترابط موقف آخر وعناصره الصحيحة، وأيضا حدوده وأوجه تقصيره، مع إدماج ما يجده إيجابيا لدى الآخر في جوهره الخاص"[3]، كما هو حال الرؤية (التجريبية والعقلانية)؛ باعتبارهما رؤيتين مترابطتين، حين ترى بوضوح كل واحدة منهما عناصر الآخر السلبية وحدوده، ولكن دون استطاعة أي منهما إدماج العناصر الإيجابية للفكر المنتقد في جوهره. وهذا ما يفسر تكاملهما دون أن تتجاوز إحداهما الأخرى بمحتواها للحقيقة[4].

ففهم كانط وباسكال الترابط الداخلي للعقلانية والتجريبية وعناصرهما الإيجابية ودمج هذه العناصر في فكرهما مع إدراك حدودهما وأوجه قصورهما، وكذا فهم المواقف المأساوية ونقدها وتجاوزها ودمجها في مجموعة أرفع نجده واضحا في أعمال المفكرين الجدليين الكبار هيجل Hegel وماركس Marx ولوكاتش Lukàcs، فما هو إلا علاقات اندماج وتجاوز "تتكرر مرتين في العلاقات الفردانية (العقلانية أو التجريبية) والرؤية المأساوية، وبين الرؤية المأساوية والفكر الجدلي، مكونة الرسم التاريخي القائم على فكرة إحراز تقدم في محتوى حقيقة الفكر"[5].

ومن هنا نجد الرؤية المأساوية تتموقع -من وجهة نظر غولدمان- بين رؤى للعالم سابقة لها ولاحقة أي "بين النزعة الفردية (نزعة الشك لـ مونتاي وديكارت وكورناي)، والنزعة الجدلية (هيجل وماركس)"[6]. أي بين علاقة اندماج وتجاوز، يلتزم بها غولدمان حينما يعرض تطرقه لدراسة الرؤية المأساوية إلى جانب التفكير في الشروط اللازمة للقيام بدراسة وضعية تتناول الأعمال الفلسفية والأدبية، يقول: " كنا قد اطلعنا بالطبع على أعمال مهمة سابقة تعرضت لهاتين المسألتين. وكان من البديهي أننا اطلعنا على بعضها، واستوحينا منها أحيانا، خاصة مؤلفات ماركس، وإنجلز Engels، وجورج لوكاتش، ومن

[1] صالح الأشتر، مأساة فلسطين وأثرها في الشعر المعاصر، مطبعة جامعة دمشق، سوريا، 1961، ص07.
[2] تيري إنجليتون، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة: جابر عصفور، ، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط02، 1986، ص39.
[3] لوسيان غولدمان، الإله المحتجب، دراسة عن الرؤية المأساوية في الأفكار لباسكال وفي مسرح راسين، ص55.
[4] المصدر نفسه، ص77.
[5] المصدر نفسه، ص56.
[6] نور الدين صدار، البنيوية التكوينية، مقاربة نقدية في التنظير والإنجاز، ص138.

تـأملات هيجـل حـول المأسـاة (فـي كتابـه علـم الجمـال L'Esthétique وخاصـة الفصـل الرائع من كتابه 'فينومنولوجيا الروح La Phénoménologie de l'Esprit"[1].

كان أكثر ما تأثر به هو كتابات لوكاتش خاصة 'الروح والأشكال' الذي ظهر سنة 1910م في زخم الاستقرار البرجوازي، وكان يعكس وقتها "التفسخات والانهيارات الكامنة وراء هذه الواجهة السليمة ظاهريا. هذا الذي أنبأ بالكارثة التي بدأت تتهيأ وتسير بخطى كبيرة. وكانت 1914م سنة انهيار هذا الاستقرار"[2]. فاستلهم غولدمان الرؤية المأساوية التي "انسجمت مع التوجه الأيديولوجي للمثقفين اليساريين الذين شعروا بإحباطات وخيبات الأمل بعد الحرب العالمية الثانية، وظهور إحساس بخطر حرب جديدة. ومن هنا كان التركيز على نظرة العالم المأساوية"[3]. خاصة بداية الخمسينيات حيث الصراع بين الستالينية والديمقراطية الأوربية وكانا يصعدان الحرب الباردة بين المعسكرين الرأس مالي والاشتراكي. ولذا "استعمل فيه الماركسيون الأحرار مفردات تبدو بعيدة عن الأرثوذكسية الستالينية وقريبة من الفكر اللبيرالي مع تغيير في المنظور والمضمون"[4]، وكان الاهتمام بالنزعة المأساوية من خلال دراسة التراث الأوربي. ومن هنا نفهم الظروف التي ظهر فيها كتاب غولدمان (الإله المحتجب) سنة 1955م ليجسد الرؤية المأساوية عند باسكال وراسين[5].

غولدمان أراد بالرؤية المأساوية التوصل إلى منهج وضعي في دراسة الأعمال الفلسفية والأدبية، إلى جانب المساهمة في فهم مجموعة محدودة ومعينة من المؤلفات بدت له مترابطة بصلات وثيقة رغم وجود اختلافات بالغة بينها (المسرح الراسيني والأفكار لباسكال). من قناعة أن الوقائع الإنسانية دائما ما تكون بنى دالة شاملة، لها طابع عملي ونظري وانفعالي في آن واحد، يمكن دراستها أي فهمها وتفسيرها من خلال منظور عملي يستند على قبول مجموعة من القيم[6].

هذا المنظور العملي الذي أثبت وجود بنية دالة عميقة هي الرؤية المأساوية التي أتاحت تصور الوقائع الإنسانية: الأيديولوجية والعقدية والفلسفية والأدبية، وفهم مظاهر تفاعلها انطلاقا من كونه (فهميّا وتفسيريّا) في آن واحد "لأن إلقاء الضوء على بنية دلالية يؤلف عملية فهم في حين أن دمجها في بنية أوسع هو بالنسبة للأولى عملية تفسير. وعلى سبيل المثال فإن إلقاء الضوء على البنية المأساوية لـ (أفكار) باسكال وللمسرح الراسيني هي خطوة فهم، أما دمجها في الجنسانية jansénesme المتطرفة باستخلاص البنية الدلالية لهذه الأخيرة فهي خطوة فهم لهذه الأخيرة لكنها خطوة تفسير بالنسبة لكتابات

[1] لوسيان غولدمان، الإله المحتجب، دراسة عن الرؤية المأساوية في الأفكار لباسكال وفي مسرح راسين، ص11.
[2] Lucien Goldmann: Rechsrches dialectiques, ed, Gallimard, Paris: 1959.p253.
[3] نور الدين صدار، البنيوية التكوينية، مقاربة نقدية في التنظير والإنجاز، ص137.
[4] جمال شحيد، البنيوية التركيبية في منهج لوسيان غولدمان، ص63.
[5] ينظر: نور الدين صدار، البنيوية التكوينية، مقاربة نقدية في التنظير والإنجاز، ص307.
[6] لوسيان غولدمان، الإله المحتجب، ص09.

باسكال وراسين؛ دمج الجنسانية المتطرفة في التاريخ الشامل للجنسانية هو تفسير الأولى وفهم الثاني. دمج الجنسانية بوصفها حركة تعبير أيديولوجي في تاريخ نبلاء الرداء في القرن السابع عشر، هو تفسير الجنسانية وفهم نبلاء الرداء. دمج تاريخ نبلاء الرداء في التاريخ الشامل للمجتمع الفرنسي هو تفسير هذا التاريخ بفهم هذا المجتمع، وهكذا"[1].

انطلاقا من هذا الطرح النظري لمفهوم الرؤية المأساوية وما تعلق بها من عمليات إجرائية من خلال ما قدمه غولدمان، يمكن محاولة مقاربة الواقعة الأدبية الفردية من خلال دمجها في تاريخ المجتمع الذي تنتمي إليه. ومنه يكون إلقاء الضوء على البنية المأساوية في كتابات سناء شعلان هو عملية فهم، أما دمجها في أدب النكبة الفلسطيني المعاصر داخل فلسطين وخارجها (أدب المهجَّرين) باستخلاص البنية الدالة لهذه الأخيرة، هو خطوة فهم لأدب النكبة الفلسطيني المعاصر داخل فلسطين وخارجها لكنه تفسير بالنسبة لكتابات سناء شعلان. ودمج أدب النكبة الفلسطيني المعاصر داخل فلسطين وخارجها في أدب النكبة العربية هو تفسير الأول وفهم الثاني. ودمج أدب النكبة العربية في التاريخ الشامل للمجتمع العربي هو تفسير هذا الأدب بفهم هذا المجتمع، وهكذا.

إن هذا النمط الإجرائي العام لدى غولدمان والذي يتناوب فيه الفهم والتفسير على الأثر الأدبي وسياقاته الخارجية يمكن تعميمه على كل فنّ مبدع. فكل سلوك إنساني هو محاولة "إعطاء جواب دلالي على موقف خاص ينزع به إلى إيجاد توازن بين فاعل الفعل والموضوع الذي يتناوله، أي العالم المحيط. ويحتفظ هذا النزوع نحو الموازنة على الدوام بطابع متغير ومؤقت بما أن كل توازن كاف بهذا القدر أو ذاك بين البنى العقلية للفاعل والعالم الخارجي يؤدي إلى وضع يحوِّل داخله سلوك الإنسان العام ويجعل فيه هذا التحول من التوازن القديم غير كاف بحيث يولد نزعة نحو موازنة جديدة سيتم تجاوزها بدورها فيما بعد"[2]، لتكون البنى العقلية منحصرة في مقولات ونزعات الجماعة التي لها صفة التماسك لتصبح رؤية العالم، حين يكون المبدع قادرا على إبداع عالم خيالي متماسك بدقة "تطابق بنيته التي ينزع إليها مجموع الجماعة، أما بالنسبة للمبدَع فإنه يكون، بين ما يكون، رديئا أو شديد الأهمية بقدر ما تبتعد بنيته أو تقترب من التماسك الدقيق"[3]، وهنا يتضح مراد غولدمان من المبدعات الكبرى أي التي انطلقت من أيديولوجية ورؤية معينة وكان لها أثر اقتصادي وسياسي غيّر موازين قوى المجتمعات، وكان لها تأثير على الناس، كونت بهذا التأثير طبقات اجتماعية وغيرت العالم بشكل مباشر خدمت القوة السائدة أو قامت ضدها.

إن ما تجاوزت به بنيوية غولدمان التكوينية سوسيولوجيا المضامين هو أن الطابع الجماعي للإبداع الأدبي آت من أن "بنى عالم المبدع متجانسة مع البنى العقلية لبعض

[1] لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ص238-239.
[2] المصدر نفسه، ص229.
[3] المصدر نفسه، ص 234.

الجماعات الاجتماعية أو هي على علاقة واضحة معها، في حين يملك الكاتب على مستوى المضامين، أي على مستوى إبداع عوالم خيالية تحركها هذه البنى، بحرية كاملة"[1]. وعلى هذا كان استنتاج غولدمان للرؤية المأساوية أو الحقيقة غير الفردية التي تظهر من خلال تماثل معظم العناصر الأساسية البنية الهيكلية لمؤلفات كانط وباسكال وراسين، رغم الاختلافات التي تفصل بينهم بصفتهم أفرادا عينيين.

نجد - ونحن نقرأ قصص سناء شعلان- أنّ حسها المأساوي ليس وليد الشعور بالذات الفردية بدل الجماعية واغتراب الإنسان المبدع، والنظرة التشاؤمية للحياة والإنسان، والذي كان أكثر ما تَميَّز به أدباء العصر الحديث عموما، والأجيال الأولى من كتاب نكبة فلسطين خصوصا، لأنها دائما ما تكون سعيدة ومتفائلة رغم كل الأحزان المحيطة. يقول غانم محمد خضر عنها: "...فالروح الإنسانية التي تتمتع بها والجانب 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)..."[2] شأنها في هذا شأن بعض كتاب القضية الفلسطينية داخل فلسطين أو المهجّرين منها. فلم تنشز عن تلك المجموعة من الفنانين، إذ طُبع أدبها بالحس الثوري علاوة على ما كان من مأساوية، كما طُبع أدب معاصريها الشباب من أمثالها.

لقد تجاوزت بكتاباتها ما كان من الأهازيج والبكائيات، التي لا يمكنها أن تعبّر عن القضية وتنصُرها أو أن تحمل حتى بعض سماتها. فليست القضية في افتقاد خالد أو صلاح الدين والبطولات الفردية، فالبطل الفرد اليوم لن يصنع شيئا. "تشهد على هذا كل المحاولات الانتحارية التي غرق معظمها في البطولات الفردية الصارخة ولكن دونما جدوى، اللهم إلا ذلك اليأس الخانق الذي وإن علا كل شيء، وسربل بوشاحه الكئيب كل المحاولات الراغبة في العثور على حل ملائم لهذه النكبة الدامية"[3].

سناء شعلان رغم مولدها بالأردن ونشأتها هناك ورفضها الدخول إلى فلسطين والقدس حتى لا يختم على جواز سفرها بختم إسرائيلي، رغم كل هذا إلا أننا نجدها فلسطينية الدم والعروق بشكل رهيب من خلال ما تكتب. ذلك أن أسرتها ومحيطها، وطفولتها وتربيتها، ومناخ عيشها، وأفكارها وطموحها كلّ ذلك ظل ضمن نطاق العائلة الفلسطينية، وبالتالي "يكتسب النبض الخاص الذي نقصده، وليس معنى توفر هذا النبض عندهم أنهم أفضل من غيرهم، وإنما هو ميزة تساعدهم على أن يكتبوا بشكل أفضل، هذه الميزة بالطبع يجب أن تضاف أساسا إلى موهبة الفنان"[4]، فالعرب كلهم يشتركون في

---

[1] لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ص233-234.

[2] غانم خضر، مقدمة كتاب فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي، تأليف جماعي، ص10.

[3] صبري حافظ، مأساة فلسطين في الأدب العربي المعاصر، مجلة الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ص51.

[4] يحيى حقي، الموقف الحاضر في القصة العربية، مجلة الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، ع138. 1968، ص06.

فلسطين وهم يعيشون نكبتها التي هي من نكبة العرب بالحدة نفسها التي يعيشها الفلسطينيون داخل الأرض المحتلة نفسها. فإذا استطاع "الكاتب أن يعبِّر عن معاناته الشخصية لهذه المشكلة (وليس بالضرورة أنه كان فدائيا وذهب إلى فلسطين وقاتل).. المهم أن يكون ما يكتب تعبيرا عن معاناة... بعض الفلسطينيين الذين كتبوا بعيدا عن هذه المعاناة فشلوا بالرغم من كونهم فلسطينيين"[1] خاصة كتّاب المرحلة الأولى من النكبة. فقد حمل أدبهم شعارات سياسية وخطابية ولكنّه لم يعكس مشكلة المرحلة بقدر ما عكس مشكلة الكاتب نفسه، وكل هذا مرده إلى أن "القضية الفلسطينية نفسها لم تكن قد وصلت في ذهن الفلسطيني إلى هذه المرحلة من التبلور والنضج، وبالتالي كان لابد أن تقع في الخطابية وتبتعد عن الرؤية الصحيحة"[2].

ومن هنا تكون الرؤية السليمة والفهم والوعي الحقيقي والعميق لكافة أبعاد النكبة، التاريخي منها والحاضر، والتعرف الشامل على كل جذورها: هي العوامل التي تنتج أدبا يستطيع التعبير عن مكنون هذه النكبة وعن مأساويتها.

لم تقتصر كتابات سناء شعلان على إعطاء أدب يحمل بفنه القصصي النسيج المأساوي لنكبة فلسطين داخله، ويرتقي ليستجلب النصر ويستدعي الخلاص ويحمل عبر جزئياته دقائق هذه المآسي. أو يفتح على كل ما فيها من بشاعة ولا إنسانية عيون العالم فحسب، بل وسعت قصصها دائرة فنها متجاوزة محنة وطنها لتكتب عن الواقع الأليم الذي تصنعه تلك الظاهرة وفعلها الجبان الذي لم تسلم منه كل المجتمعات الإنسانية مذ ولدت. تلك الظاهرة التي تطوّرت واستفحلت كما المرض الخبيث لتستفيد من التقدم العلمي لتفعيل أساليبها ووسائلها، فتعددت أهدافها وتوسعت جغرافيتها لتشمل العالم بأسره دونما تمييز بين شعوب متحضرة أو غير متحضرة، دول متقدمة أو في دور النمو، دول غنية أو فقيرة، ديمقراطية أو غير ذلك. لقد بات وقوع العمل الإرهابي في أي دولة محتملا. ولم تعد القوة مانعا لوقوعه، فنشر الرعب والذعر باستهداف المدنيين وغيرهم واستعمال العنف وتخويف الناس وقتلهم وتفجير الأماكن العامة للضغط على السلطة القائمة لتغيير موقفها والرضوخ لمطالب الإرهابيين فرض نفسه على المسرح الدولي، وشغل صناع القرار وعلماء السياسة والقانون وغيرهم كل حسب مجال نقده.

إن الحس المأساوي عند سناء شعلان ليس بكاء على تهجير شعب واغتصاب أرض من عصابة سافرة الوجه فحسب، بل هو من ألم الضحايا الأبرياء، الذين روّعوا وقتّلوا، فنزع منهم الأمن كما نزعت منهم الحياة. لتكون المأساة أشد، فالعدو الظاهر أو (وجوه الغدر سافرة أقل منها شرورا وهي تلتثم) كما يقول محمد مهدي الجواهري. بل يتعدى الحس المأساوي عند هذه القاصة هذا إلى حكاية مأساة كل إنسان ضعيف وكل محروم: من حلمه، من حبه، من أمه، من فكره، من أدبه، بل حتى من إنسانيته.

[1] يحيى حقي، الموقف الحاضر في القصة العربية، ص06.
[2] المرجع نفسه، ص06.

تجدر الإشارة إلى المجموعات النماذج المختارة للتطبيق في هذا الفصل. والتي قد انتهى البحث فيها إلى مجموعات قصصية حتى وإن حملت قصصها شيئا من الحس الإنساني والحس الثوري، إلا أن طغيان المأساة وفاجعة الحرمان والموت والقطع غلبوا على بنياتها السطحية والعميقة، فكان اختيار النماذج مغايرا لما كان في الفصل السابق الذي وقع الاختيار فيه على قصة واحدة من كل مجموعة لتنوع الخطابات التي حوتها الرؤية الإنسانية من خطاب حب وعشق إلى خطاب أسطوري إلى غرائبي وعجائبي. أما هنا في البنية السردية للخطاب المأساوي وتجليات الرؤية، فكانت كل مجموعة مختارة معبرة عن موضوعها المأساوي بل وممعنة في التقاطه، فتتجه إما إلى تصوير الحزن بكل أشكاله ، أو إلى تصوير الموت بكل بشاعته ، أو إلى تصوير القطع والحرمان بكل آلامهما.

ومنه كانت مجموعة 'تقاسيم الفلسطيني'؛ خطابَ الحزن الفلسطيني والعربي عبر تاريخ النكبة هي المجموعة الأولى المعنية بالدراسة كونها تلخص وجوه النكبة كاملة من بدايتها إلى الحاضر ، فمن تقاسيم الوطن إلى المعتقل إلى المخيم إلى الشتات إلى العرب إلى العدو إلى البعث. ليكون التركيز على الوعي بتاريخ هذه النكبة وانتماء الكاتبة القومي إلى كتاب القصة في فلسطين المهجرين منهم وغير المهجرين، من أجل فهم وتفسير الرؤية والتشكيل السردي عند هذه القاصة من خلال هذه المجموعة القصصية الشاملة لأشكال النكبة ومآسيها.

وكانت مجموعة 'حدث ذات جدار'؛ خطابَ القطع والحرمان عبر الحاضر المشهود المذكّر بأصحاب الأخدود، هي المجموعة الثانية المعنية بالدراسة كونها ترسم مأساة واقع عاصرته الكاتبة. مأساة جدار الفصل العنصري الذي بناه الكيان الصهيوني في ظل انتفاضة الأقصى ليكون التركيز على السياق الاجتماعي للكاتبة ووعيها بالواقع المأساوي لهذا الحاجز الإسمنتي قاتل البسمة فارض الحزن وموزع المعاناة.

وكانت مجموعة 'مذكرات رضيعة'؛ خطاب الموت وغدر الإرهاب، والذي تتواشج فيه القيم الإنسانية والمأساوية ضد قتل الأبرياء. عبر سرد أحداث حقيقية تروي معاناة بعض ضحايا تفجيرات عمان: الأربعاء 9-11-2005م، ليكون التركيز على السياق الاجتماعي والسياسي وعلى وعي الكاتبة بالواقع المأساوي.

وهنا ينتمي الحس المأساوي إلى الإنساني، فنجد تقاطع الرؤى عند القاصة واضحا. يستدعي هذا التقاطع والحلول معاني الإنسانية السامية التي تألم لألم الضعفاء وتثور لتدافع عنهم. فكانت تنويعات الرؤية في كتاباتها. إلا أن هذه الرؤى تنطلق من حس واحد ألا وهو الحس الإنساني الذي يعيش المأساة ويقاومها ويثور على مسبباتها، وهنا سنُقارَب قصص كل مجموعة مجتمعة على غرار الفصل السابق، لوضوح الرؤية المأساوية ومكوناتها في المدونة القصصية التي بين أيدينا.

أولا: فلسطين، وبنية القصة القصيرة

قبل الشروع في فهم وتفسير تشكيلات البنية السردية لأول خطاب مأساوي، في قصص 'تقاسيم الفلسطيني'، خطاب الحزن وتجليات رؤيته. لابد من الغوص في التاريخ الشامل للمجتمع العربي ونكباته ونكبة فلسطين والذي لا يلغي الاجتماعي والديني والأدبي والنفسي منه، فقد بلور ملامح حزنه ومأساته العميقة وساهم في تشكيل أبعادها. ومنه يكون الالتفات إلى البناء الفني للقصة القصيرة في المراحل الأولى للنّكبة الفلسطينية مع استمرارية حركتها؛ محطة أساسية لفهم التاريخ المأساوي لتلك الأجيال بشكل عام والأحداث الفكرية والأدبية والقصصية منها بشكل خاص، ثم الانتهاء إلى البنيات الذهنية structures mentales التي تقوم بتنظيم الوعي العملي للجماعة الواحدة، والعالم المتخيل الذي تبدعه، ذلك أن تجربة الفرد غير كافية لخلق بنية ذهنية. فهذه الأخيرة هي "ثمرة نشاط عدد هام من الأفراد الذين كانوا في وضعية مماثلة Analogue فتمكنوا من إنشاء زمرة اجتماعية مفضلة، عاشوا –وبشكل مكثف- مجموعة مشاكل حاولوا البحث عن حل لها. وهنا تصبح البنيات الذهنية؛ ظواهر عبر فردية أي تتجاوز الفردية إلى الاجتماعية"[1].

وبين وضع اجتماعي واستمراره أو بين بداية مأساة عند جيل واستمرارها في أجيال جديدة لاحقة، يشتغل الوعي بازدواجية فنية فيكون الوعي بتاريخ النكبة وأدبها، ويكون الوعي بواقع النكبة وأدبها مرة أخرى. وهنا نجد القاصة سناء شعلان في مجموعتيها 'تقاسيم الفلسطيني' و'حدث ذات جدار' صاحبة وعي مركب بين تاريخ محزون وواقع قاهر. تاريخ محزون تقدمه في 'تقاسيم الفلسطيني'، وواقع قاهر تقدمه في 'حدث ذات جدار'.

نهدف من خلال هذا الإجراء إلى تقديم تاريخ النكبة ثم تشكيلاته السردية للوصول إلى حقيقة المأساة التي عبّرت عنها القاصة وعبّرت عنها قبل ذلك أجيال من قصاصي مأساة فلسطين.

1_ فلسطين، وبنية القصة القصيرة من بداية النكبة إلى قبيل حرب حزيران 1967

لقد أطل القرن العشرين وأطل معه الحلم الخرافي في العودة إلى ما أسموه (أرض الميعاد) يدق رأس اليهودي النمساوي 'تيودور هرتزل Theodor Herzl [1860-1904]'. "ومع الرسالة التي ضُمِّن فيها وعد بلفور بتاريخ 2 نوفمبر/تشرين الثاني عام 1917م موجهة من وزير خارجية المملكة البريطانية آرثر بلفور إلى اللورد روتشيلد أحد أبرز أوجه المجتمع اليهودي البريطاني، وذلك لنقلها إلى الاتحاد الصهيوني لبريطانيا وأيرلندا. تعلقت آمال يهود العالم الهاربين من نقمة الشعوب، وأصبحوا ينتظرون يوم الهجرة إلى فلسطين"[2].

---

[1] ينظر: نور الدين صدار: البنيوية التكوينية: مقاربة نقدية في التنظير والمنجز، ص89-90.
[2] صالح الأشتر، مأساة فلسطين وأثرها في الشعر المعاصر، ص10.

أصدر هرتزل كتيبه 'الدولة اليهودية' حيث شرح فكرته الرامية إلى ضرورة تكوين دولة لليهود. ثم أعقبه بروايته 'الأرض الجديدة القديمة' التي رسم فيها معالم الطريق إلى أرض الميعاد المرتقبة. وتنبأ في هذه الرواية بأن فلسطين سوف تصبح وطنًا لليهود في عام1922م على أكثر تقدير. ولكن تنبؤات حلمه كانت أكثر سذاجة مما في الواقع من تشابك، وإن نجحت في تجميع القوى اليهودية العالمية للالتفاف حول حلم العودة.. وأفرز هذا التجمع مؤتمرات بال Bàle الدورية العديدة حيث تحولت خرافية الحلم إلى مطالب واقعية ترمي إلى تحقيق وطن قومي لليهود.. وأين؟.. في فلسطين التي كانوا يعتقدون حسب مقررات مؤتمر بال بأنها (وطن بلا سكان، ولا بد أن يأخذها شعب بلا وطن[1]، وأن واجب اليهود هو تضييق الخناق على عرب فلسطين، حتى يضطروهم إلى الهرب) وتحالفت الصهيونية مع أعلى أشكال الرأسمالية -الاستعمار- لتحقيق هذه المقررات... فنشطت الصهيونية العالمية في أواخر القرن التاسع عشر في نشر كتاب التلموذ* الذي يحمل بين دفتيه أفكارا تتنافى بشكل مباشر مع كل انجازات الحضارة والإنسانية.

وجاءت الحرب الكونية الثانية بالخاطئة، فأعانت اليهود على إنشاء المصانع الضخمة وتدريب فتيانهم وتسليحهم، وكانت دعايتهم الهائلة المنظمة تبني لهم سندا في كل بلد، من رأي عام يعطف عليهم بسبب تشريدهم في الأرض، واضطهاد النازية لهم، ومع انتهاء الحرب العالمية الثانية، أصبحت لفلسطين الشهيدة قضية معروضة على منظمة الأمم المتحدة ومن ورائها أصابع أمريكية وصهيونية. وأدرك العرب أنهم مقبلون على مأساة حقيقية، ولم تستطع دولهم ولا جامعتهم العربية أن تمنع إصدار قرار تقسيم فلسطين، وتشريد عربها..[2] فتجمّع النسيج المأساوي لنكبة فلسطين. وفتح مواليد النكبة عيونهم على مأساة لم يعرف التاريخ البشري مثلها من قبل.

ودوى الرصاص من جديد في الأرض المقدسة ليسيل فيها الدم العربي المظلوم! ودخل جيش الإنقاذ العربي إلى فلسطين بقيادة هزيلة وجند خليط وسلاح مفلول، فتوالت عليه الضربات، وشن اليهود عدوانا مقصودا على 'دير ياسين' فنشروا به الذعر والخوف، وبهذا السلاح الماحق والرعب الجماعي وانهيار الأعصاب أجلى اليهود العرب عن طبريا وحيفا ويافا وعشرات المدن والقرى، وتدفق اللاجئون على البلاد العربية المجاورة والضفة الغربية من الأردن، حتى إذا أقبل اليوم المحدد لانسحاب الجيش الإنجليزي من فلسطين في الرابع عشر من أيار- مايو- عام 1948م ظهر للعالم أن مجتمع العصابات اليهودية في فلسطين أصبح دولة قائمة، وأن المجتمع العربي فيها بدأ يلفظ أنفاسه ويتحول إلى قطعان مذعورة من الغرباء اللاجئين الهائمين على الدروب!

[1] ينظر: صالح الأشتر، مأساة فلسطين وأثرها في الشعر المعاصر، ص10.

* التلموذ: هو الكتاب الذي وضعه بعض حاخامات اليهود في القرن الخامس الميلادي، يتضمن الكثير من الأفكار الصهيونية المتطرفة عن سامية اليهود، وسُموّهم على بقية الأجناس البشرية، كما تتأكد هذه الأفكار عبر مسلكها العدائي، ورغبتها في ممارسة أحاسيس التفوق على بقية الأجناس البشرية بل وتدميرها.

[2] ينظر: صالح الأشتر، مأساة فلسطين وأثرها في الشعر المعاصر، ص11.

"وانسحبت القوات البريطانية بكاملها، ولكنها كانت كلما انسحبت من منطقة سلمتها لليهود، وهكذا حتى أتمت الانسحاب الكامل من الأرض الفلسطينية."[1]

وأعلنت الدول السبع العربية الحرب على إسرائيل في ما يسمى حرب 1948/05/15 حين أعلن عن قيام إسرائيل[2] ، وتخطت فرق قليلة من جيوشها حدود فلسطين للقيام بنزهة حربية في الأرض المقدسة ومر أسبوع والجيوش العربية تقتحم ما أقر التقسيم إبقاءه عربيا من الأرض الشهيدة! كانت الجيوش العربية متفرقة متخاذلة، قليلة العدد، هزيلة الخبرة والتدريب والتنظيم قليلة السلاح، وأمامها عدو منظم مدرب قد عبأ جميع قواه البشرية والمادية والعقلية والسياسية، وفي يده أحدث الأسلحة وأمضاها، ولهذا كان على الدول العربية أن تقبل "الهدنة الأولى في 1948/06/11م"[3] لمدة شهر ليتمكن اليهود فيها من تعزيز قواهم، والعرب ساردون في خلافاتهم، فلما عادت الحرب برز الخلاف في الجبهة العربية للعيان، وانسحب الجيش الأردني من اللّد والرملة، وتبعه الجيش العراقي، وخلا الميدان أمام القوات الإسرائيلية فاحتلت بيسر عدة مدن ومئات القرى ومساحات واسعة من الأرض العربية، وهرب السكان على وجوههم هائمين، وقد باغتهم العدو في دورهم فخلّفوا أرضهم وكل ما يملكون، وارتفع عدد اللاجئين في البلاد العربية بعشرات الآلاف.

وقبلت الدول العربية قرار مجلس الأمن بالهدنة الثانية في 1948/07/15م[4]، وتفاقم الخلاف بين الحكومات العربية، وانتهى بإعلان "حكومة عموم فلسطين في غزة في 1948/10/01م برئاسة أحمد حلمي عبد الباقي"[5] . لتنتهي التمثيلية الحربية في فلسطين بأن عقدت كل حكومة عربية الهدنة منفردة مع إسرائيل، صاغرة ذليلة، ثم راحت تتنصل من جريمتها في المأساة، وتحمّل الأخرى مسؤولية النكبة والانكسار والهزيمة. وانضمت إسرائيل للأمم المتحدة وبذلك قامت دولة إسرائيل أمام الضعف العربي وبدأ بناء إسرائيل على أنقاض القرى الفلسطينية. ومرّت السنون حتى جاوزت العشر، مرّت ثقيلة بطيئة الخطى، وجيل المأساة ينتظر الفجر الموعود، ويتلهف إلى خيال القائد المظفر لجيش العروبة الموحد، ويترقب الانطلاقة الصحيحة.

هذا التاريخ المأساوي العربي الفلسطيني من بداية النكبة إلى قبيل حرب حزيران 1967م جعل ضبط تطور القصة القصيرة بل والحركة الثقافية والأدبية الفلسطينية عموما ومعاينة مساراتها من الصعوبة بمكان، وذلك "لتشتت الآثار الفكرية والأدبية الفلسطينية وبعثرتها في أنحاء مختلفة من الأقطار. فلا نكاد نعثر من البداية إلا على أجواء شاحبة

---

[1] طارق السويدان، تاريخ فلسطين المصور، الناشر موقع www.sitamol.net، الكويت، 2004، ص273.
[2] المرجع نفسه، ص273.
[3] المرجع نفسه، ص275.
[4] المرجع نفسه، ص276.
[5] ينظر: محسن محمد صالح، القضية الفلسطينية؛ خلفياتها التاريخية وتطوراتها المعاصرة، مركز الزيتونة للدراسات والاستشارات، بيروت، ص64.

لوضعية القصة القصيرة"[1] وذلك أيضا لحداثة فنّها وعدم استقراره لدى أوساط المهتمين به. ومنه نجد 'خليل بيدس[1874- 1949]' أحد الرواد الأوائل لفن القصة القصيرة والرواية في فلسطين "يصدر مجلة أدبية شهرية باسم 'النفائس العصرية' سنة 1909م والتي تأخذ على عاتقها نشر القصص القصيرة سواء ما كان منها موضوعا أو مترجما. ويقوم هذا الكاتب نفسه بترجمة قصص عن اللغات الأجنبية وينشرها في المجلة وفي كتب مستقلة. ومن جهوده رواية 'مسارح الأذهان' و'الوارث' إذ يسلط الضوء في 'الوارث' على العلاقات اليهودية- العربية في فلسطين. فأبرز شخصية اليهودي المرابي 'ناتان' الذي ينسّق جهوده مع الغانية 'أسير' للإيقاع بالشاب العربي 'عزيز' بهدف الاستيلاء على ثروته التي ورثها عن عمه المتوفى"[2]. نلاحظ هنا ومن خلال قراءة في واقع القصة القصيرة في فلسطين إلى ما قبل حرب 1967م، وما حملت من بناء فني، أن مواضيعها لا تكاد تخرج عن ثلاثة أوضاع تركّز مشاهد النكبة وتصور أبعاد الفاجعة "في البناء الاجتماعي والاقتصادي للشعب الفلسطيني، حتى ندر أن تخلو مجموعة قصصية من أحد جوانب النكبة"[3]. وهي:

- العلاقات اليهودية العربية في فلسطين.
- الحرب العربية في فلسطين.
- العلاقة بين الإنسان الفلسطيني والسلاح زمن الحرب.

وإن من القصاصين الذين تطرقوا في قصصهم القصيرة إلى مثل ما تناوله 'خليل بيدس' في كتاباته، نجد: "نجاتي صدقي ومحمود سيف الدين الإيراني في مجموعته القصصية 'أول الشوط' وكذلك في مجموعة 'مع الناس' "[4] ليتأثر بالاتجاه الذاتي الذي ساد بين الحربين العالميتين. كما نجده في مجموعاته القصصية الخمسة الأولى "يتخذ مسار الرومانسية الجمعية"[5]، على أنه في بعض قصصه ينحو نحو الرومانسية العاطفية كما في في أقصوصة 'نداء البدن' حين يرسم صورة لنوازع الذات بعيدا عن هموم الجماعة وقضاياها الاجتماعية والاقتصادية. ولعل أقصوصة 'متى ينتهي الليل' خير أنموذج لاتجاهه الرومانسي ذي المضمون الاجتماعي. فقد مزج 'محمود سيف الدين [1914- 1974]' بين الرومانسية والواقعية، حين عالجت هذه الأقصوصة هموما ذاتية لبطلها - اسكندر- الذي أنكرت منه زوجته إدمانه الخمر، ثم تركته، ليكبر أبناؤه دون أن تكون له يد في رعايتهم. ثم يلتقي ابنته - منيرة- فيحتضنها ويقبّلها ويعطيها كل ما كان في جيبه من نقود.

---

[1] إبراهيم خليل، القصة الفلسطينية والحرب، مجلة الأقلام، العراق، ع 04، نيسان 1981، ص28.
[2] ينظر: إبراهيم خليل، القصة الفلسطينية والحرب، ص28-29.
[3] إبراهيم العلم، القصة الفلسطينية القصيرة بين عهدين، مجلة جامعة بيت لحم، فلسطين، مج4، ع4، 1985، ص62.
[4] إبراهيم خليل، القصة الفلسطينية والحرب، ص 29.
[5] إبراهيم العلم، القصة الفلسطينية القصيرة بين عهدين، مجلة جامعة بيت لحم، ص64.

ولم يقف هذا الاتجاه من الكتابة الرومانسية في القصة القصيرة الفلسطينية عند حدود وقائع الحياة الاجتماعية من منظورها الذاتي الذي لا يعتمد رؤية ثورية وقت النكبة والحرب، بل -رغم كل تلك المأساة- نجد هذا الاتجاه متنوع المواضيع. حين يعرض موضوع الدّين في حماسة تكتنفها التقوى كما في أقصوصة 'صوم دائم' لمحمد أديب العامري، وأقصوصة 'الطبيب المجهول' لنجوى فرح قعوار، حيث يحث هنا البدوي الطبيبَ على الإيمان بالله وأنه لن يصيب المرء إلا ما كتب له.. وحين يشفى ابن الطبيب بعد مرض عضال يذكر أبوه أن الإيمان بالله لا غنى عنه حتى لدى الأطباء. ومن الأقاصيص التي تجسد الاتجاه الرومانسي الاجتماعي في فلسطين المحتلة أيضا أقصوصة 'السراب' لـ أمين فارس ملحس التي تعالج قضية الزواج المبكر وموضع الخطورة فيه، كما يرى القاص أن الشاب ما إن تنضج عواطفه حتى يرى في زوجته التي بنى عليها صغيرا، امرأة غير جديرة به، وربما تركها ليقترن بفتاة غيرها. فسائق السيارة في هذه الأقصوصة يتخلى عن زوجته لأنه يجد الحياة معها جحيما. كما لا تخلو قصص كل منهما - فرح قعوا ر وَفارس ملحس- من الواقعية ومن أحد جوانب المأساة الفلسطينية. فنجد أقصوصة 'بائع الصحف' لفرح قعوار و قصتي 'الأسطر الحمراء' و'طريق الآلام' لفارس ملحس تركزان أبعاد الجو العام الذي يعيشه القاص الفلسطيني ووعيه به.

ومع نمو الطبقة العاملة وانتشار الفكر الاشتراكي كان لا بد من أن يزدهر الاتجاه الواقعي ليتناول حياة الفئات البائسة ونماذجها في المجتمع. وينطلق كتاب هذا الاتجاه من منظور الدفاع عن حقوق الطبقة العاملة. وثمة فرق واضح بين من يعرض للواقع الإنساني من خلال رسم ملامح حياة الطبقة العاملة العريضة وتناقضاتها مع الطبقة العليا وبين من يتناول حياة فئة قليلة هي الطبقة الميسورة فيوحي بالإعجاب بها حين يعرض حياتها في صورة زاهية، ليظهر بين هذا وذاك في البناء السردي ما يمكن أن نسميه البطل الاجتماعي أو البطل الجماعة وهذا البطل يجري تجاوز الانفعالات والطموحات الفردية التي غالبا ما تفصل الفرد عن الانفعال الاجتماعي الشامل إزاء ظواهر الحياة.

إن تصوير الواقع الإنساني للطبقة العاملة، هو السمة التي تطبع الواقعية الاشتراكية، في انحيازها إلى المعذبين في الأرض بوجه عام، فتصوّر نضالهم وتقف ضد استغلالهم ليكون بطلها إيجابيا. وبهذا فهي تلح على الموقف الإيجابي للإنسان من جهة وعلى كونه جزءا من فئة واسعة لا فردا بعينه من جهة أخرى. ولعل "محمود شقير كان أبرز كتاب القصة القصيرة الفلسطينية الواقعية الاشتراكية في هذه الحقبة أي قبل حرب أكتوبر 1967م. وقد تميز بسبقه إلى تصوير حياة هذه الطبقة ولا سيما الفلاحين، فصور الشقاء الإنساني الذي يعانونه من منظور فكري واضح، "إذ يقدم القرية الفلسطينية بطبيعتها الجميلة وأهلها الطيبين البسطاء، الذين يكدحون بقسوة ويجوعون وهم يحلمون بحياة أفضل يسودها العدل والاكتفاء. وهو يعالج بوعي مسألة التناقضات الاجتماعية بين أغنياء

القرية وفقرائها"[1]، فيعرض في أقصوصة 'بقرة اليتامى' بطلها 'أبو إسماعيل' البستاني الذي يعمل عند أسرة ثرية، غير أنه يصطدم برغبة ربة القصر في مراودته ، فيرفض فتطرده من العمل بعد أن تقنع زوجها بكسله. ولعل هذه الأقصوصة تحمل مرمى أعمق حين تعرض للاستغلال الطبقي بأسلوب رمزي يتمثل في ابتزاز ربة القصر للقروي.

ما يلاحظ على شخصيات قصص محمود شقير أنها أنموذجية نستطيع التعرف إليها في أنفسنا أو في الذين من حولنا. في حين نرى شخصية العامل في أقصوصة 'جراثيم' لمحمود سيف الدين الإيراني باهتة الملامح كون هذا القاص كان بعيدا عن واقع الطبقة العاملة. وإن لم تخل معالجاته من مسحة إنسانية رقيقة.

كما نجد من قصاصي هذا الاتجاه من اهتموا بتسجيل الواقع ورصده دون الاهتمام بالفارق الطبقي أو التعبير عن الوجدان الجماعي الذي يستشرف المستقبل الزاهي للإنسان إذ كانوا أقرب إلى المعالجة الذاتية للشخوص فهم يقفون عند السطح الظاهر من العلاقات الاجتماعية وربما غلب عليهم التشاؤم لأنهم لا يرون في التغيير نحو مجتمع أفضل ضرورة لا محيد عنها، حين يتعرضون لانعكاسات الحرب على الإنسان والفلاح الفلسطيني، وظلم الأتراك فإنهم يكشفون عن الهموم الاجتماعية للإنسان الفلسطيني مثلما نجد في أقصوصة 'السفر بر لك'* ليحيى يخلف التي تصور أحداثا مر بها المجتمع الفلسطيني خلال الحرب العالمية الأولى، حين شح الطعام واختفى كل شيء من الأسواق، فسافر البطل مسافة طويلة من أجل أن يأتي بكيس قمح لأطفاله، فاختطفه الجنود الأتراك منه فقفل راجعا كئيب الخاطر يائسا. البطل في طريق عودته يفاجأ بعربة وبمجموعة جنود أتراك صرعى حولها. سُرّ كثيرا بما رأى ثم حمل الكيس وعاد به إلى قريته. فنجد يحيى يخلف يهتم بمنطق الزمن ويحتفي بالسرد الخارجي مع اللمسة الإنسانية العميقة والجو اليائس الذي يعمه الحزن.

ومن القصص التي جاءت بموضوعة الحرب العربية في فلسطين عند محمد سيف الدين الإيراني قصة 'الخروج من الجنة' حين يصور بدقة شخصية أبي خميس المسكوبة في قالب مأساوي مؤثر جدا، لترتبط هذه الشخصية بالأرض الفلسطينية رغم النهاية المأساوية للحرب. وفي قصة 'الأرض الطيبة' يسلط الضوء على ذكريات تلك الحرب وآثارها على الإنسان الفلسطيني الذي وجد نفسه فجأة بلا وطن وبلا أرض. ويقترب محمد سيف الدين الإيراني من الحرب العربية الصهيونية عبر قصة 'الإسكافي' الذي توقف عن العمل ليترك العنان لذاكرته كي تسترجع تلك الأحداث، مؤكدا عبر تداعيات ما بذله عرب فلسطين من دماء وتضحيات في مقاومة الاستعمار بنوعيه البريطاني والصهيوني. فوحي ثورة 1948م الذي يمتد في القصة عبر كل كلمة، معبرا عما كان يحدث وما كان يرغب في حدوثه. في حين أن مجموعته الأخيرة 'أصابع في الظلام' جاءت خالية تماما من أية

[1] بشير شلش: محمود شقير، الأعمال القصصية الكاملة، راية للنشر، حيفا، مج01، ط01، 2012م، ص15.
* السفر برلك seferberlik كلمة تركية تعني السفر جماعة بغرض التّهيئ للحرب

إشارة، اللهم إلا قصة واحدة هي 'اضرب رصاص' التي يتغنى فيها القاص بالمقاومة والأنموذج الفدائي[1].

وبعد محمد سيف الدين الإيراني ظل موضوع حرب 1948م وما نتج عنها موضوعا خصبا للقصاصين الفلسطينيين. ومن هؤلاء: سميرة عزام، وغسان كنفاني، ويحيى يخلف، ومحمود شقير، وماجد أبو شاور، وصبحي شحروري، إلا أن موقفهم من الحرب وذكرياتها ظل مصحوبا بالنظرة الرومانسية ذاتها التي صحبت مواقف الجيل السابق من الكتاب. إلا أن ما يمكن ملاحظته على هذه الجماعة من القصاصين هو أن غسان كنفاني تفرد عن بقية القصاصين "بإعطاء مسح شامل لتلك الحرب وهاتيك الثورات المشبعة بالمواقف المتباينة. فأحيانا يكتفي بسرد الواقع المأساوي الذي نتج عنها. أي يكتفي بوصف ردود الفعل. كما هو الحال في مجموعته القصصية 'أرض البرتقال الحزين' وأحيانا يتجاوز رد الفعل إلى تشخيص البطولة والكفاح العربي في فلسطين"[2].

وفي قصة 'الرجل الذي لم يمت' من مجموعة 'موت سرير رقم12' يرسم القاص شخصيتين: الأولى؛ إقطاعية لا تبالي بما يحدث على الأرض الفلسطينية فيحاول بيع أرضه ويتحيّن الفرصة لذلك. والثانية؛ امرأة ريفية فلاحة تهاجم الإقطاعي لأنه يبيع الأرض. ويختار غسان كنفاني في قصة 'قرار موجز' أنموذجا آخر من نماذج المقاومة. فالبطل لم يعترف بشيء للعدو رغم ما لقيه من تعذيب. وحين أجبره الصهاينة على السير أمامهم ليدلهم عل مكان الثوار يختار قراره النهائي. فبدلا من أن يصيح قائلا: (جئتكم بخمسين ثائرا) قال: "لقد أحضرت لكم خمسين جنديا"[3] فينطلق الرصاص على الجند ويستشهد 'عبد الجبار' البطل مقدما روحه ثمنا لقراره الثوري وهو يقول "ليس المهم أن يموت أحدنا ولكن المهم أن تستمروا"[4].

ومن القصص التي تعطي للسلاح قيمة أكبر من أي شيء مادي آخر، قصة 'المدفع' لغسان كنفاني التي يعمق فيها مفهوم العلاقة بين الإنسان الفلسطيني والسلاح في زمن الحرب. فنجد البطل سعيد الحمضوني يقدس السلاح حتى يصبح جزءا من ذاته، فهو أول من جلب المدفع إلى قريته، وكان كلّما أصابه عطب شعر البطل "بقوة كبيرة تقتلع من جوفه شيئا يعز عليه أن يضيع منه"[5] وقد استشهد في مربض المدفع شاكرا للوطن حظه في هذه الميتة ولكن حسرة في نفسه كانت تذكره بأنه لم يسدد ثمنه كاملا يقول: "لو عشت شهرين. شهرين فقط لاستطعت أن أسدد ثمنه. إني أعطيتهم دما جديدا.. ثمنا جديدا"[6]. وفي قصة 'السلاح والدم' أنموذج آخر عن الثائر الفلسطيني الذي يبحث عن السلاح بأي ثمن.

---

[1] ينظر: إبراهيم خليل: القصة الفلسطينية والحرب، ص29-30.
[2] المرجع نفسه، ص30.
[3] فيصل دراج، غسان كنفاني؛ برقوق نيسان، القميص المسروق وقصص أخرى، دار الكتب القطرية، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ص53.
[4] المرجع نفسه، ص53.
[5] فيصل دراج، غسان كنفاني؛ برقوق نيسان، القميص المسروق وقصص أخرى، ص47.
[6] المرجع نفسه، ص48.

فيختطف إحدى البنادق من أحد الجنود ليكون مصيره السجن بعد فشل محاولة هروبه ونفاد ذخيرته.

أما قصة 'الدرس' وهي آخر قصة كتبها غسان كنفاني قبل حرب 1967م، فهي تمجد تلك العلاقة بين الفلسطيني والسلاح. البطل هنا يبحث عن بندقية يدافع بها عن قريته، وفي هذا رمز الكاتب إلى أن الشعب الفلسطيني كان مجردا من السلاح في حين أنه بذل الجهد في اكتسابه. ضباط الجيوش العربية أقنعوا البطل بإعارة البندقية لأحدهم، مع فشل محاولته لإقناعهم بالذهاب معهم للقتال، وتمر الأسابيع وتسقط قريته ولا يعود الضباط كما لم تعد البندقية التشيكية، ويصبح البطل ممزقا فلا هو بالقادر على الاشتراك في القتال ولا هو بقادر على استرجاع سلاحه المفقود، وفي هذا رمز للكيفية التي دخلت بها الجيوش العربية الحرب والتي لم تكن بأحسن حال من الشعب الفلسطيني، حتى أن القاص يسخر من بعض الضباط الذين انسحبوا من القتال وباعوا الأسلحة التي كانوا قد حصلوا عليها من الشعب، وهذا ما نقف عليه حين تسرد القصة اكتشاف البطل أن البندقية قد بيعت بمهر ابنة المشتري، ومنذ تلك اللحظة والبطل يسعى مجنونا لا ينطق إلا بجملة واحدة هي: (هل رأيت العروس) أي البندقية.

2_ فلسطين، وبنية القصة القصيرة من حرب حزيران 1967 إلى انتفاضات الأقصى

كانت الأنظمة العربية تشعر بما تموج به الساحة الفلسطينية من أنشطة سرية وحركات وتنظيمات، فقد أُنشئت حركة فتح وحركة القوميين العرب والجبهة الشعبية لتحرير فلسطين[1]، وكان 'جمال عبد الناصر [1918- 1970]' يسعى إلى أن لا يفلت زمام توحيد واستيعاب كل التنظيمات الفلسطينية في جهاز رسمي واحد معتمد يسهل التحكم فيه. وهو الذي وجه ضربة شديدة للإسلاميين في مصر، وزُجَّ في السجون بقرابة اثنتي عشرة ألفا في يوم واحد في ديسمبر 1954م، توقفت على إثر ذلك العمليات في غزة ضد الإنجليز، وبرزت شوكة الاتجاهات العلمانية واليسارية. ليتخذ مجلس الجامعة العربية قرارا دعا إلى إعادة تنظيم الشعب الفلسطيني سنة 1959م. وبدعم من عبد الناصر تم تكليف أحمد الشقيري بالاتصال بالدول الأعضاء والشعب الفلسطيني في مؤتمر القمة العربي الأول في القاهرة في 1964/01/19. بغية الوصول إلى القواعد السليمة لتنظيم الشعب الفلسطيني دفاعيا. "ليقوم بإنشاء منظمة التحرير الفلسطينية (م.ت.ف) في القدس في 1964/05/28"[2].

وفي الخامس من حزيران اندلعت الحرب العربية الإسرائيلية بعد حالة من الانزعاج الإسرائيلي على تسلل الفدائيين من سوريا ومصر إلى فلسطين وقيامهم بعمليات فدائية، فهددت إسرائيل النظام السوري وتوعدت بدخول دمشق حال استمرار تسلل الفدائيين

[1] ينظر: طارق السويدان، تاريخ فلسطين المصوّر، ص 288 وما بعدها.
[2] ينظر: محسن محمد صالح، القضية الفلسطينية وخلفياتها التاريخية، ص80.

وكان هذا بتاريخ 1967/05/10م[1]. وبعد حالة من التصعيد المتبادل، قامت فيه مصر بإغلاق مضايق تيران في البحر الأحمر، وطلبت من مراقبي الأمم المتحدة على حدودها المغادرة. وبالرغم من أن إذاعة صوت العرب في الأيام الستة الأولى كانت تذيع أخبار انتصارات الجيوش العربية، إلا أن أرض المعركة كانت تحكي واقعا آخر، فمنذ أول ليلة لاندلاع الحرب.

ولما كانت الجيوش العربية في تلك الليلة تعيش ليلة أنس وسهر، قام الطيران الإسرائيلي في حركة مباغتة بتدمير الطائرات المصرية والأردنية والسورية وهي مازالت في مدرجاتها، وكان الاندحار العسكري المروع لتنكشف الحرب عن هزيمة نكراء تحتل فيها إسرائيل الضفة الغربية وغزة، كما احتلت سيناء ومرتفعات الجولان. وليجد أكثر من "330 ألف فلسطيني أنفسهم مشردين، وخفت نجم جمال عبد الناصر، وضعفت الثقة بالأنظمة العربية، وسعى الفلسطينيون إلى أخذ زمام المبادرة بأيديهم، مع نمو الحركة الوطنية الفلسطينية أكثر وأكثر. غير أن تركيز الأنظمة العربية، بل و(م.ت.ف) فيما بعد قد صار على استعادة الأرض المحتلة 1967م (الضفة والقطاع) أي 23 بالمائة من أرض فلسطين، والاستعداد الضمني للتنازل عن الأرض المحتلة سنة 1948م، والتي قامت كل هذه الحروب والمنظمات أساسا لتحريرها."[2]

بعد هذه النكسة برزت الهوية الوطنية الفلسطينية وبنجاح منظمة التحرير الفلسطينية في تحقيق الاعتراف بها ممثلاً شرعيًّا ووحيدًا للشعب الفلسطيني، وتحصيل مقعد لها كمراقب في الأمم المتحدة. "كانت فترة 1967م-1980م هي الفترة الذهبية للعمل الفدائي الفلسطيني، وكانت معركة الكرامة في 1968/03/21م نصرا معنويا وماديا للمقاومة الفلسطينية، إلا أن الصدامات التي واجهتها المقاومة على الساحتين الأردنية واللبنانية استنزفت الكثير من طاقات المقاومة. ودخلت مصر وسوريا في حرب استنزاف مع إسرائيل في 06 أكتوبر 1973م، ليفاجأ السوريون بموافقة مصر على قرار مجلس الأمن بوقف الحرب 22 أكتوبر واضطروا لوقف القتال. وقامت إسرائيل بالانتقام من مناطق العمل الفدائي، وكان اجتياح الجيش الصهيوني للبنان في صيف 1982م هو الأضخم والأعنف"[3].

القوات الصهيونية لم تحترم تعهدها بوقف الحرب بعد أن فشلت في احتلال بيروت الغربية "لتشرف على تنفيذ القوات الانعزالية المسيحية المتعصبة لمذبحة 'صبرا وشاتيلا' في 16-1982/09/18م والتي أدت إلى استشهاد نحو3500 فلسطيني ولبناني من المدنيين الأطفال والنساء والشيوخ"[4]. وفي هذه الفترة شهد التيار الإسلامي الفلسطيني تصاعدا في

[1] ينظر: طارق السويدان، تاريخ فلسطين المصوّر، ص294.
[2] ينظر: محسن محمد صالح، القضية الفلسطينية وخلفياتها التاريخية، ص82.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص من89 إلى95.
[4] المرجع نفسه، ص92.

الداخل والخارج، حيث أصبح قوة شعبية لا يستهان بها خاصة مع بروز نية العمل العسكري الإسلامي المقاوم، أمام فشل الإيديولوجيات القومية والعلمانية واليسارية في حل القضية. فأسس الشيخ 'أحمد ياسين[1936- 2004] ' الجهاز العسكري للإخوان سنة 1980م، وأعاد تنظيمه سنة 1986م تحت اسم 'المجاهدون الفلسطينيون' والجهاز الأمني في غزة (مجد) والتي عرفت بحماس وكتائب 'عز الدين القسَّام' واعتبرت أكثر الأطراف فاعلية. وأسس 'فتحي الشقاقي[1936- 2004] ' حركة الجهاد أيضا سنة 1980م.

حادث الشاحنة الإسرائيلية وموت العمال الفلسطينيين كان القطرة التي أفاضت الكأس بعد مجازر الإدارة الصهيونية وخرقها كلّ اتفاقيات وقف الحرب، والشرارة التي أوقدت لهب الانتفاضة، وأشعلت حماس الشارع الفلسطيني لإعلان الجهاد ضد اليهود في 1987/12/09م. وبدأت المظاهرات واتسعت لتعم أرجاء الضفة والقطاع. فكانت المواجهات الشعبية، والإضرابات، ومقاطعة الإدارة المدنية الصهيونية، وتنظيف المجتمع من كل أشكال الفساد. وكان الثمن خلال الست سنوات الأولى: "استشهاد قرابة 1540 فلسطينيا، وجرح حوالي 130ألف، كما أعتقل حوال116 ألف لمدد مختلفة"[1].

وفي أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات حدثت تغييرات على المستوى العربي والدولي أضعفت كثيرا الموقف الفلسطيني والعربي مثل اجتياح العراق للكويت وحرب الخليج التي كان لهما انعكاس سلبي على القضية الفلسطينية. وانهيار الاتحاد السوفييتي وتفككه وكذلك كتلة الدول الاشتراكية وتحولها من حالة المنافسة والعداء مع أمريكا وحلفائها إلى حالة من التوافق والاسترضاء، فبرزت الولايات المتحدة قوةً وحيدة في العالم خصوصا بعد حرب الخليج في أوائل 1991م مع تزايد النفوذ اليهودي الصهيوني في أمريكا. وفي هذه الأجواء المثالية نجحت الحليفتان في جر البلاد العربية إلى مؤتمر السلام العربي الإسرائيلي في مدريد أكتوبر1991م، ثم اتفاق أوسلو بالنرويج سنة 1993م القاضي بمنح الحكم الذاتي لحركة 'فتح' في القطاع وأريحا على أن يغطي مناطق أوسع لاحقا.. وعانت "السلطة من الفساد الإداري والمالي والمعارضة من قمع السلطة الأمني، ففقدت ثقة الشعب وأصبحت عاجزة عن إحداث أي تغيير في الوضع الذي يعيشه الفلسطينيون فأصبحت أحد أسباب وضعه المأساوي"[2]. ولم تنجح محاولات الحوار بين السلطة وحماس، بل وحدث أكثر من مرة أن اعتقلت السلطة محاوريها لتعذبهم. وقد نجح التنسيق الأمني الصهيوني- الفلسطيني- الأمريكي في إحباط الكثير من العمليات الجهادية.

وكانت انتفاضة الأقصى الثانية في 2000/09/29م، إثر زيارة أريل شارون Ariel Sharonزعيم حزب الليكود Likud الاستفزازية إلى حرم المسجد الأقصى في 2000/1/09/28م. وفيها وُضع 'ياسر عرفات [1929- 2004]' تحت حصار قاس في مقره في رام الله لنحو سنتين ونصف، وتوفي بعدها في 2004/11/11م، و"تلقت حماس

[1] محسن محمد صالح، القضية الفلسطينية وخلفياتها التاريخية، ص105.
[2] المرجع نفسه، ص117-118.

إحدى أقسى الضربات باستشهاد زعيمها الروحي الشيخ أحمد ياسين في 2004/04/22م، وعبد العزيز الرنتيسي في 2004/04/18م. وبلغ عدد شهداء كتائب القسام604 شهيدا خلال هده الانتفاضة (من 2000/09/28م إلى نهاية 2005م)، وبلغ عدد المنازل التي دمرت71470 منزلا، وقصفت 316 مدرسة ومديرية ومكتب تربية وتعليم وجامعة، كما تم تحويل43 مدرسة إلى ثكنات عسكرية، واقتلعت أكثر من مليون و355 ألف شجرة، وبلغت نسبة العاطلين عن العمل 28.4 بالمائة سنة 2005م"[1].

ومع انتفاضة الأقصى وبالتحديد في 2002/06/16م بدأت إسرائيل بتنشيط مشروعها القديم ببناء الجدار العازل الذي يفصل بين الأراضي الفلسطينية والمستوطنات اليهودية المغتصبة، وقد وضعت خريطة هذا الجدار ليمر بين الأراضي الفلسطينية ويعزل كثيرا من القرى عن بعضها بحيث يصبح التنقل بينهما مستحيلا، كما دخل الجدار في عمق الأراضي الفلسطينية ليحرم سكانها منها، حتى أن بعض الفلاحين الفلسطينيين يقطن في بيت على طرف الجدار وأرضه التي يزرعها ويقتات منها على الطرف الآخر.

يعكس هذا العمل العنصري "جانبا من العقلية الانعزالية اليهودية الصهيونية، التي فضّلت أن تعيش لقرون طويلة في أحياء مسورة بجدران عالية في مناطق أوربا فيما يعرف بالأحياء اليهودية 'الجيتو'، وأن تتعامل مع الآخرين من خلف الجدران"[2]. كما تذكّر بسياسات الفصل العنصري التي تبناها نظام البيض سابقا في جنوب إفريقيا. وهذا لا يبعد كثيرا عن طبيعة الكيان الصهيوني الذي شكّل لنفسه جسما غريبا محاطا بجدران دينية وسياسية وثقافية ولغوية عن المنطقة التي حوله، ووجد نفسه معزولا في أجواء معادية. وهو اعتراف ضمني منه أنه لم ينجح في أن يكون كيانا مقبولا في المنطقة.

ومع استمرار بناء هذا الجدار استمرت معاناة الفلسطينيين، فالآلاف منهم أضحوا مسجونين ومفصولين عن أراضيهم ومزارعهم وأماكن عملهم. و"ستعاني101 قرية ومدينة وتجمع سكاني من الجدار، وستجد 19 منها نفسها إلى الغرب من الجدار محرومة من التواصل السكاني مع باقي أجزاء الضفة الغربية، كما ستجد53 قرية وبلدة نفسها محاطة بالجدار من ثلاث جهات. وسيسعى الجدار إلى أن يضم إليه أكبر قدر من المستعمرات الإسرائيلية في الضفة الغربية"[3].

وتابعت إسرائيل عدوانها في فترة 2006م-2011م، فاستشهد من الفلسطينيين حوالي "3293، وجرح حوالي 1205 آخرين، وكان من بين الجرحى سنة 2010م عدد من المتضامنين الدوليين، أما الإسرائيليون فقد قتل منهم في الفترة نفسها105، وجرح حوالي 1573 آخرين"[4]. ومن خلال كل هذه الأرقام المتباينة يتضح حجم المأساة والمعاناة

[1] ينظر: محسن محمد صالح، القضية الفلسطينية وخلفياتها التاريخية ، ص 126 وما بعدها.
[2] المرجع نفسه، ص187.
[3] المرجع نفسه، ص188.
[4] المرجع نفسه، ص131.

والمجازر والانتهاكات غير الإنسانية الذي تعرض ويتعرض لها الفلسطينيون بسبب الآلة العسكرية الإسرائيلية المتفوقة والمتغطرسة، في الوقت الذي يقاوم فيه الفلسطينيون بإمكاناتهم البسيطة.

وكان العدوان الإسرائيلي الشامل على قطاع غزة في الفترة "2008/12/27م إلى 2009/01/18م، والتي عرفت باسم الرصاص المصبوب، استشهد حينها1334 فلسطينيا، بينهم417 طفلا، و105 نساء، وجرح 5450 آخرين. كما تم تدمير5350 منزلا وتضرر أكثر من16 ألف منزل آخر. أما إسرائيل فلم تعترف إلا بمقتل 13 إسرائيليا، ونحو 185جريحا"[1]، علاوة على هذه المجازر كانت أوضاع الأسرى والمعتقلين في سجون الاحتلال أحد أكبر مظاهر المعاناة الفلسطينية وتزايد عدد المعتقلين حتى بعد وقف الانتفاضة، ليصل "مع نهاية 2007م ما مجموعه 11550 معتقلا، منهم 10485 من الضفة الغربية، و860 من قطاع غزة، و140 من فلسطين المحتلة سنة 1948م، وعشرات المعتقلين العرب. وفي تلك السنة وصل عدد النواب والوزراء الأسرى 52 أسير، منهم47 نائبا عن المجلس التشريعي، ينتمي 42 منهم إلى قائمة التغيير والإصلاح حماس و 04 من حركة فتح، بالإضافة إلى أحمد سعدات الأمين العام للجبهة الشعبية"[2]

وما زاد من مأساة الفلسطينيين ومعاناتهم، حالة الانقسام الفلسطيني والصراع خاصة بين حركتي فتح وحماس، والانقسام الجغرافي في إدارة السلطة. خاصة مع فوز حماس بالانتخابات التشريعية، وتعطل منظمة التحرير الفلسطينية ومؤسساتها. ووصول مسارات التسوية إلى طريق مسدود لزيفها وعدم مشروعيتها، بعد الإصرار الإسرائيلي على الاستمرار في الاستيطان في الضفة الغربية، بالرغم من قيام السلطة الفلسطينية بكافة التزاماتها المترتبة عليها في خريطة الطريق. ومع كل تقدم في مسيرات العودة.

هذا التطور في الأحداث انعكس على كتابات قصاصي تلك المرحلة والذين كان عددهم قبل سنة 1960م محدودا إذا قيس بعددهم في السنوات التي تلت هذا التاريخ، وخاصة أصحاب القصة القصيرة الذين مثلوا حرب حزيران 1967م، فمعظمهم من "الجامعين ولاسيما في الجزء الباقي من فلسطين الذي عرف بالضفة الغربية، وكان لانتشار الصحافة في الستينيات إغراء للكتاب بكتابة الأقصوصة، ثم توافر المناخ الاقتصادي والسياسي في هذه السنوات مما أعان على توفر العناية بالأدب عامة وبالأقصوصة خاصة"[3] وبهذا ارتفع مستوى القصة الفني وتخلّصت على أيدي هؤلاء الكتاب من الكثير من عيوبها التي رافقتها في مراحلها المبكرة، فتعددت أشكال معمارها كاعتماد التوثيق والتصوير الشعري، والتعبير المباشر عن مظاهر الاحتلال اليومية في أسلوب حمل الشعارات والأفكار السياسية والجمل المباشرة، في حين اعتمد أكثرهم على

[1] محسن محمد صالح، القضية الفلسطينية وخلفياتها التاريخية، ص132.
[2] المرجع نفسهن محمد صالح، ص133.
[3] ينظر: إبراهيم العلم، القصة الفلسطينية القصيرة بين عهدين، مجلة جامعة بيت لحم، ص62.

العناية بالإبداع القصصي وشروطه الفنية مما خلق تميزا للقصة القصيرة عما جاورها في البلاد العربية، وذلك لطبيعة الظرف الفلسطيني والمتغيرات اليومية، فجاءت القصص معبرة وذات طابع فني في تناول النماذج التي اختارها كتابها كما أفاد القصاصون من فن "السينما فاستخدموا المونتاج الذي يقوم على لوحات تتقابل أو تتوالى. ولكن النقلة المهمة بدت في تعميق الاتجاه الواقعي حين عالج الكتاب التعبير عن ظواهر الاحتلال وما استولده من نضال يومي يهدف إلى التغيير نحو واقع جديد يضع الشعب على طريق التحول الاجتماعي"[1].

ومع هذه الظروف والمحفزات التي ساعدت على النشاط الفني، إلا أنه كان هناك بالمقابل معوقات حاولت الحد من هذه الحركة بداية بضغط الاحتلال، إذ بدت حرية التعبير أمرا صعبا، وكذا شح "التجمعات الأدبية، والمجلات الثقافية المتخصصة.. على أن معالم المرحلة السياسية الجديدة لم تكن قد اتضحت أبعادها في أذهان الكتاب، ماعدا نفرا ضئيلا منهم، مثل محمود شقير وجمال بنورة ومفيد دويكات، وذلك انطلاقا من التزامهم بهموم الطبقة العاملة القومية والاجتماعية"[2]. نستثني من هذا دُور النشر التي كان لها دَور فعال في إعانة الأدباء على تخطي العزلة الثقافية التي فرضت عليهم، مثل مكتب "صلاح الدين الذي أنشئ سنة 1973م بالقدس، ومنشورات أبو عرفة ومنشورات الفكر الجديد، ودار البيادر للنشر، ودار الكاتب ودار العامل"[3]. وخاصة مجلة 'الأفق الجديد' التي نشرت عبر أعدادها لكثير من قصاصي حرب 1967م من أمثال: محمود شقير، خليل السواحري، ماجد أبو شرار، صبحي شحروري، يحيى يخلف، حكم بالعاوي، محمد أبو شلباية، عصام سخنيني، على سعود عطية، توفيق خضر هلال، عبد الجبار الفقيه، عمر الحضرمي، إبراهيم السعافين، أحمد الخطيب، سامي الخطيب، على محمد صالح "[4] لكن هذه المجلة لم تعمر طويلا بعد حرب 1967م لتواصل المسيرة من بعدها مجلتا '"البيادر' سنة 1976م، و 'الكاتب' سنة 1979م"[5]، فظهرت على صفحاتهما قصص "زكي العيلة، ومحمد أيوب، وغريب عسقلاني، وحمدي الكحلوت، وعبد الله تايه، وعمر حمش، وهم من قطاع غزة، وجمال بنورة، وعبد الله البيتاوي، وزياد أسعد الحواري، ومفيد دويكات، وسامي الكيلاني، وفضل الريماوي، وأكرم هنية، وحسن أبو لبدة في الضفة الغربية"[6].

وتأتي جل المجموعات القصصية لهؤلاء الكتاب _كتاب قصص حرب حزيران _ حاملة موضوع تلك الحرب وما خلّفه الاحتلال من واقع اجتماعي وسياسي واقتصادي مأساوي جديد مليء بالمعاناة. متحدثة عن ذلك الفلسطيني من داخله، عن "أفكاره وعن

[1] إبراهيم العلم، القصة الفلسطينية القصيرة بين عهدين، مجلة جامعة بيت لحم، ص61
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص67.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص67.
[4] محمد المشايخ، قراءة في كتاب 27 قصة قصيرة من القصص الفلسطينية في المناطق المحتلة، مجلة الأقلام، ع07، تموز1982، العراق، ص146.
[5] إبراهيم العلم، القصة الفلسطينية القصيرة بين عهدين، مجلة جامعة بيت لحم، ص68.
[6] المرجع نفسه، ص68.

نفسيته وسياسته وردة فعله إزاء الأحداث التي يشهدها، وعرضته من الخارج حيث سلوكه الظاهري العام"[1] لتأتي على هموم جماعية وقضايا يومية، قريبة من الواقع الاحتلالي وبعيدة عن المفاجآت والصدف.

إننا نجد الالتزام بقضايا الشعب المحتل، وتصوير حال الناس ومعاناتهم من فقر وبؤس، والاهتمام بوصف حال القرية وحال المخيمات والمعتقلات والنفي وسلب الأرض ، وقسوة العيش ومعاناة الإنسان الفلسطيني أينما تحرك أو تنقل، ورصد العلاقات الاجتماعية وتحولاتها، وأثر الاحتلال في محاولات هز الواقع القائم وخلخلته. ونجد كذلك عند نفر منهم; الإحباط والاستلاب والتشاؤم والسوداوية، والبعد النسبي عن الواقعية الواعية للأمور، حتى بات هذا العَرَضُ خطرا على الواقع الاجتماعي وحتى على المستقبل الحضاري للأمة.

ومن هذا كان للقصة الفلسطينية قيمة موضوعاتية كبيرة، ولبنياتها الفنية أيضا، فلكل بنية خصوصية تشكيلية وجمالية تتجدد عبر الممارسة الواعية للفنان ، إذ ليس من اللائق المفاضلة بينها أو ترجيح عنصر على آخر من عناصر البناء الفني للقصة، إلا لغرضي البحث والدراسة، أو أن تكون الظاهرة الفنية تستدعي التنبيه والإشارة، مثلما هو حاصل مع بنية الشخصية في القصة الفلسطينية عموما، والتي تنوعت و اتجه في رسمها القصاصون اتجاهات، كل حسب رؤيته للواقع ووعيه به. فكان هذا على حساب العناصر الأخرى التي كانت منتظرة ومشتركة بين الكتاب.

من خلال الموضوع بداية، ننتبه إلى الزمن المأساوي، زمن الحرب والقتل والتشريد، والمكان المأساوي أو الأرض المغتصبة، المخيم، المعتقل، ومدينة القدس. وأحداث القتل والاغتصاب.. لكن الشخصية وبناءها تنوَّعا تنوُّع اختلاف بين المبدعين من حيث نتائج الأحداث فكانت الشخصية الفدائية والخائنة، وكانت المتمردة والمدانة، وكانت شخصية الأم الفلسطينية والطفل والعجوز: المقاومين.. وكانت الشخصيات المتعصبة منها والمعتدلة، المعادية والمسالمة وهنا نجد غسان كنفاني يعترف في إحدى رسائله لغادة السمان قائلا "كل قيمة كلماتي كانت في أنها تعويض صفيق وتافه عن غياب السلاح، وأنها تنحدر الآن أمام شروق الرجال الحقيقيين الذين يموتون من أجل شيء أحترمه."[2] فالشخصية هي صانعة الحدث وحديثها هو الحوار وحركتها حتما ستكون في الفضاء الزماني والمكاني.

من المجموعات القصصية التي اهتمت بآثار الحرب على أهالي الأرض المحتلة عامة وعلى مدينة القدس خاصة، مجموعة 'مقهى الباشورة' لخليل السواحري الذي يجعل

---

[1] محمد المشايخ، قراءة في كتاب 27 قصة قصيرة من القصص الفلسطينية في المناطق المحتلة، مجلة الأقلام، ص149.

[2] غسان كنفاني: رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان، تقديم غادة السمان، دار الطليعة، بيروت، ط02، 1993، ص40.

من مقهى البلدة القديمة في القدس المكون المكاني الأساس لقصص المجموعة، إذ يعطي تصورا للمدينة وحياة الناس فيها بعد هزيمة حزيران1967م، فيرصد التغيرات التي أتت على المدينة وأهلها في الستينيات وما قبلها، فكانت القصص واصفة للتغيرات الطارئة على المكان، والتغيرات الطارئة على سلوك الناس في هذا المكان، ليكون زمن القص ممتدا ما بين 1967م و1969م زمنا كافيا للسرد لكنه قليل ومحدود بالنسبة لتدرج التغيّرُ الاجتماعي، ومع هذا فقد نجح السواحري في رصد ردود فعل الجماهير على اختلاف المواقع الطبقية من الاحتلال، فأبرزَ مثلا: موقف الطليعة الثورية من الاحتلال في القصة ما قبل الأخيرة من المجموعة 'المتفرجون'. كما نجد مجموعة 'سداسية الأيام الستة' لـ: إميل حبيبي والتي يعتبرها البعض رواية كون أحداثها تدور في أجواء الحرب زمانا ومكانا، وقد حكت قصص 'سداسية الأيام الستة' عودة الفلسطيني إلى بعض من أهله من خلال واقعة الهزيمة، فتميزت بالسخرية من الحرب، ومن القيادات العربية البرجوازية المعزولة عن جماهيرها وعن التاريخ.

كما تصور قصة 'غيمة وتزول' للقاص زكي العيلة الإجراءات الاقتصادية الباهظة التي تفرضها سلطات الاحتلال من خلال الغرامات والضرائب والجمارك، ومنه وقوف البطل باصطبار أمام اليهودي الذي سيحدد مبلغ غرامة كيس الحناء و البخور ليهتف في الأخير (غيمة وتزول) وهو يحمل في ضميره شعارا يؤكد حتمية زوال العدو وأن الواقع المعيش عبارة عن غيمة في سماء فلسطين لا بد لها أن تنقشع وهو حال كل أهل الأرض المحتلة. وتصور قصة 'الأصابع' لسامي محمد زيد الكيلاني؛ الإنسان الفلسطيني داخل السجون وصموده، وتتسع دائرة السجن لتشمل قرى الضفة الغربية وقطاع غزة عندما يفرض حضر التجول على السكان لأيام طويلة كما تصوره قصة 'الشيخ..كافر' لمحمد كمال جبر. ومن القصص التي صورت حال الفلسطينيين في المخيمات، حيث تشير إلى واقعهم قبل الاحتلال ومصيرهم بعده، إصرارهم على العودة، قصة 'عطشى المطر' لعبد الله حسن تايه، و'عناقيد عنب' علي خليل لبد، و'غرفة جديدة للعريس' لحمدي الكحلوت، و'فتاة اسمها فلسطين' لجمال بالنورة. وهناك محاولات محمد شقير في 'الولد الفلسطيني' الذي رصد التحولات الجديدة في مسار القضية بعد حرب 1967م.

ومع الالتزام الحاصل من القاص الفلسطيني بقضيته واستئثار الحرب باهتمامه والنقد الذاتي، نلاحظ من خلال البناء الفني للقصة القصيرة وخاصة على مستوى الشخوص ورسمها بين الإيجابية منها والسلبية، أن كتّاب قصة حرب حزيران 1967م يمكن تقسيمهم إلى قسمين: **الأول**: حاول فيه القصاصون بث الأمل والتصدي للاحتلال وأكدوا على ضرورة التمسك بالأرض، إذ لم يَسقطوا في "أحضان اليأس، بل تعدوها إلى الغوص في أعماق الناس.. كاشفين بذلك مواطن الضعف والتخاذل والانهزامية والسلبية..

وفي الوقت نفسه مبينين مواطن الأصالة والايجابية.."[1] من خلال بنائهم الفني لشخصيات قصصهم الايجابية المناضلة. وأما القسم **الثاني:** فتميز في تناوله لتلك الحرب "بالرفض، والاتهام بالخيانة، والنقد الذاتي. فنجد أعمال غسان كنفاني ورشاد أبو شاور ومحمود الريماوي قد ركزت على إدانة تلك الحرب واعتبارها تقصيرا قوميا تتحمل تبعاته القيادات العربية"[2] وأسماء كثيرة جعلت هذا الفريق الثاني أوفر حظا من الأول رغم إيجابية الأول وسلبية الثاني كما يظهر. إن الناس في هذه القصص غير الناس الذين تكتب عنهم وسائل الإعلام.. إنهم هنا عبارة عن شخصيات قصصية بدأت بداية طفولية وساذجة ولكنها سرعان ما أخذ الاحتلال وضغطه وإرهابه يفجر في نفوسها وعي واقعها والتمسك بالأرض.. إن هذه الشخصيات هي نفسها جيل النكبة الذي تقصفه الطائرات، ويوضع في المعتقلات، وتنهك قواه المخابرات الصهيونية وتفرض عليه الحصار.

ومن القصص التي يمكن أن تمثل القسم **الأول؛** قصة 'المقابلة' لجمال بالنورة، من خلال بطله الذي يدعى إلى مركز المخابرات الصهيونية، فيرفض الإدلاء بأسرار نشاطاته، وعند إصراره يعرض عليه العمل مع الصهاينة، فيرفض أن يكون كلبا تابعا لمخابراتهم، وفي كل مرة يحاول فيها الصهاينة التأثير على البطل كان القاص يحدثنا عن إصرار بطله على الصمود. ومن هذا أيضا نجد قصة 'في مركز البوليس' لمفيد دويكات الذي يعرض فيها ردود الفعل الإيجابية لدى الإنسان الفلسطيني. وقصة 'البئر الشرقي' لعبد الله تايه، الذي حارب سماسرة الأراضي من خلال بطله أبو فتحي الذي رفض بيع الأرض لليهود مهما كان الثمن. ويسخر من خلال شخصية اللاجئ الفلسطيني المخضرم من الحرب الأخيرة. ومن القصص التي يمكن أن تمثل القسم **الثاني**: قصتا 'الجرح لا يساوم' و'ذكرى الأيام الماضية' لرشاد أبو شاور، واللتان تحملان وصف حال تلك الحرب التي يرفض تذكرها والحديث عنها ويصفها بحرب فزاعات الطيور.

وكان لفاروق وادي في مجموعة 'المنفى يا حبيبي' ثلاث قصص قصيرة لموضوع حرب حزيران، إحداها بعنوان 'الموت المحتم يكون بعد النهر' وفيها يمزج موضوع الحرب عام 1948م بموضوع حرب 1967م. وكيف أن التاريخ يعيد نفسه. كما تلخص قصص 'الأرض هي الشبع الدائم' لزياد أسعد حواري واقع الشباب في الأرض المحتلة وخاصة السلبيين منهم الذين هم الأكثر قابلية للهجرة عن الأرض المحتلة، وبتشجيع من ذويهم الذين يرون في غربة هؤلاء حماية لهم من السجن ومن الضرب الذي لم يطلهم بعد، وتمضي قصص هذه المجموعة في عرض مصائب وويلات الشخصيات السلبية المتعاونة مع الاحتلال. وخصوصا الذين تركوا المناطق المحتلة عام 1967م وانتقلوا إلى فلسطين المحتلة عام 1948م للعمل في مصانع اليهود بعد الحصار الاقتصادي المفروض

---

[1] ينظر: إبراهيم العبسي: محاولة للدخول في عالم مقهى الباشورة، **من كتاب** قمر القدس الحزين; دراسات نقدية في أعمال خليل السواحري، تقديم ضياء خضير، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمّان، 2003، ص91.

[2] ينظر: خليل إبراهيم: القصة الفلسطينية والحرب، ص34.

عليهم، لتصور قصة 'التلفزيون' لصبحي حمدان وقصة 'الجوع' لغريب عسقلاني الإهانات التي يتعرض لها هؤلاء من ذواتهم عندما يرون بناء الصهاينة يرتفع فوق الأرض العربية، ومن اليهود الذين يجرحونهم بكلمات تنم عن حقد دفين يرفضها كل إنسان له شيء من الكرامة.

بعد هذه المرحلة التي أعقبت نكسة حزيران دخلت الأجيال الجديدة ميدان الكتابة التجريبية باحثة عن أشكال وأساليب جديدة لكتابة القصة القصيرة فأخذت اللغة تحتل مكانة بارزة في النتاج القصصي لعدد من الكتاب وراحت تتجه إلى الإيحاء لا الإخبار وإلى لغة الشعر، ولم تعد مهتمة بإيصال الرسائل السياسية أو الاجتماعية بل أمعنت في الرمز واتجهت إلى الفانتازيا والغرائبية واهتم البعض بالشخصيات التراثية وتحويلها إلى شخصيات فنية. كل هذا كان لمواجهة حالة الحصار والقمع خاصة الثقافي منه. مع وجود فوارق نسبية بين قصص هذا الجيل نتيجة انعدام الوحدة الجغرافية السياسية للوجود الفلسطيني ذاته وضعف التواصل بين مراحل الإبداع وأجياله، بل تعدى هذا إلى حالة من الصراع وإن كان غير ظاهر على السطح ، لكنه يمور في وجدان هؤلاء الأدباء، صراع جيل جديد يتمرد على جيل مهزوم.

إن هيمنة الموضوع الفلسطيني والنظرة إلى وظيفة الكتابة بوصفها صدى للمقاومة ووضوح الهم الواقعي في المستويين الاجتماعي والسياسي، كانت عوامل حافظت على روح الإبداع. ليتواصل معها تنوع بناء الشخصيات الدرامية فنجدها "تخضع بغير إرادتها لتجربة مغايرة، ومعاناة مكثفة في مواجهة الجلاد، مما يتيح لأعمق النوازع والمكونات الإنسانية أن تستفزَّ وتتفاعل في إطار هذه العلاقة غير العادية بين المواطن وسلطة الاحتلال"[1]، فكانت الشخصية المقهورة والشخصية القاسية الفظة الجشعة -الأفندية-. وكانت الشخصية القوية -الفاعلة والمؤثرة- والضعيفة. وكانت الشخصية المترددة والمتمردة، الآملة واليائسة، الحركية المتفاعلة مع الأحداث والتطورات والجامدة، المرأة التقليدية المحافظة على زوجها وأولادها والمدافعة عن الرجل، المندفعة والمتزنة الهادئة[2].

لقد كانت الحاجة ماسة إلى الرمز باعتباره طريقة فنية للتعبير عن مجموعة من الأفكار الانفعالية تتداخل فيها الرمزية الوضوعاتية والرمزية الفنية لتمنح الأفكار شكلا خارجيا يصل إلى تجسيد الطموحات في شكل فني محققة الرؤية إلى الواقع تحت ظروف الاحتلال والقمع[3]. ليتميز الإنتاج القصصي بعدها بالتنوع والزخم وسمو التجربة والتطور الفني الواضح، حيث استوعب كتاب تلك المرحلة التجربة الطويلة الصعبة السابقة، وصار لما يكتبونه هوية وخصوصية، أعطتا لتجربتهم نفسا محليا لا يتوقف عند أنموذج أو شكل

[1] محمد بكر البوجي، زكي العيلة نموذجا للقصة في قطاع غزة، موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، ج03، ص250.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص251-252.
[3] ينظر: محمد بكر البوجي، زكي العيلة نموذجا للقصة في قطاع غزة، ص249

أو حالة، وأدى هذا بالكتاب إلى الشعور بالثقة بتجاربهم الفنية، مما سمح لهم بالانطلاق في التجريب من حيث الشكل للوصول إلى لغة خاصة، تتميز بالتركيز والتحلل من التفاصيل.

وقد كانت التسجيلية أيضا باعتبارها ملمحا من ملامح أدب المقاومة اتخذها القاص سواء بوعي أو بدون وعي للدلالة على "توتر الحياة وتغيرها المستمر أمام ناظريه، فسعى بكل وسيلة ليوثق الحدث ويسجل أيامه ليكون شاهدا مهما تغيرت الحياة، وكأنه بذلك يمثل ضمير الشعب الجمعي الذي يصر على تثبيت الهوية والذات والمكان والحق. وهذه التسجيلية أداة من أدوات الإدانة والتحريض"[1] ومع تطور الأحداث وتسارعها أكدت الانتفاضة أن فلسطين هي أرض المقاومة وأن المقاومة هي سمة أساسية من سمات الأدب الفلسطيني والثقافة الفلسطينية. وأن ما يحدث في قرى ومخيمات فلسطين سيعكس نفسه بالضرورة على قصص قصاصين.

حاول كتّاب القصة القصيرة الفلسطينيون في الأراضي المحتلة وفي الشتات توسيع أزمنتهم وأمكنتهم منذ أواسط التسعينيات، بأدوات جمالية متعددة، قوامها العناية بالنثر وتأمل الحياة اليومية العارية من الأوهام، والدخول إلى عالم الإنسان الداخلي المليء بالصور والاحتمالات، لكن ظل فضاء قصص الداخل الفلسطيني "أقل رحابة وأفقا كما تمتلكه قصة الخارج، فقد استطاع الخارج أن يطور قصته مع تطور القصة العربية في أفكارها، مع تفاوت المستوى في كل قطر ولدى كل قاص"[2] ولكن بقي الفضاء شركا بين كل القصاصين من حيث المرجع والإطار كون الفضاء المرجع هو المكان والزمان قبل النكبة حينما يرجع الخيال إلى الدار والبيارة والبلد قبل تحولها أو الرحيل عنها أي قبل 1948م، أما الفضاء الإطار فهو الآني وهو المخيم والشتات وهو المرجع بعد النكبة. وعليه أضحى المخيم "رمز تعبيري لحياة المجتمعات الفلسطينية بعد نكبة 48، وبعد حرب 67 وما طرأ عليه من تغيرات سياسية وثورية، وتفريخ الأجيال الثورية القادمة"[3] ولقد تغيرت الرؤية نحوه عندما تحوّل من مكان طارئ مادته الخيام إلى مكان دائم بعد تلاشي أمل العودة ليبقى مؤدّيا الدور المركزي لانطلاق الثورة.

ظهر هذا في قصص "زياد خداش وماجد عاطف وعدنية شبلي وعلاء حليحل وإسماعيل ناشف وإيمان بصير وإيناس عبد الله وتيسير محسن وجمال القواسمي وديمة أبو غوش وصالح مشارقة ومحمد الخطيب الكسواني ومشهور البطران ومنير زعرور ومها أبو هلال وغيرهم"[4] في الضفة الغربية وقطاع غزة. ومن أصوات الأرض المحتلة

[1] محمد بكر البوجي، زكي العيلة نموذجا للقصة في قطاع غزة، ص234.
[2] المرجع نفسه، ص244.
[3] المرجع نفسه، ص254
[4] محمد عبيد الله: معالم القصة القصيرة في فلسطين والأردن في القرن العشرين، ضمن كتاب معالم الحياة الأدبية في فلسطين والأردن(1950-2000)،تأليف جماعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2009، ص422.

عام 1948م ظهر في هذا الجيل الجديد عدة أسماء منها: مصطفى مرار في 'القطاريز' 1993م، وناجي ظاهر في 'دس نورا' 1993م، ورجاء بكرية في 'الصندوقة' 2002م"[1].

ومن قصاصي الجيل السابق لهذا الجيل والذين أعادتهم الانتفاضة إلى جو الكتابة والمقاومة نجد: رشاد أبو شاور في 'حكاية الناس والحجارة' 1989م، وجمال بنورة في 'حمام في ساحة الدار' 1990م، وزكي محمود العيلة في 'حيطان من دم' 1990م، وعبد الله تايه في 'الدوائر البرتقالية' 1991م، وأحمد السعيد نجم في 'مفترق البيارات' 1991م، ومحمد نفاع في 'أنفاس الجليل' 1998م، ومحمود شقير في 'صورة شاكيرا' 2003م، وفي 'خالتي كوندوليزا' 2004م وأكرم هنية في 'دروب جميلة وزمن حسان' 2007م.

هذه القصص كانت في معظمها تعبر عن الحالة الشعبية للانتفاضة حيث تناولت شخصيات وأحداث وموضوعات ثورة شعب في وجه الاحتلال في أسلوب وتقنيات اهتمت بأن تقدم القصص بشكل فني بعيدا عن الصراخ السياسي والشعارات، وتختار النماذج الإنسانية القادرة على الوصول إلى اهتمام كل من يساند حركة التحرر وهو يرى كيف تدور الأحداث على أرض فلسطين في إصرار الشعب على نيل حريته، وضم الكتاب نصوص واحد وعشرين قاصا مع ملاحظة المدلولات القريبة والبعيدة في مناقشة أفكار وتجليات الانتفاضة، فوليام فوسكرجيان له قصة 'أبو الفرج يطلق ساقيه للريح'، وجمال القواسمي 'الجندي المعلوم'، وسمير شحادة 'الاجتياز'، ومحمد خليل عليان 'الحمامة'، وسامي الكيلاني 'جمع الأسرى جمع'، ومحمود عفانة 'الخائن'، وربحي الشوبكي 'شوشانه'، وعبد الكريم سمارة 'مجلس العموم'، ويعقوب الأطرش 'السقوط'، وحسن أبو لبدة 'ولادة حادة'، ونائلة هاشم صبري 'انتفاضة'، ومحمد كمال جبر '5 قروش فلسطينية'، وإبراهيم جوهر 'المتطوعون'، ومحمد أيوب 'الورم'، وجمال بنورة 'أم الشهيد'، وعبدالله تايه 'الأشجار تموت واقفة'، وعمر حمش 'أزهار إلى مقبرة المخيم'، وزكي العيلة 'حيطان من دم'، وصبحي شحروري 'سلة التين'، ومحمود شقير 'الطريق إلى البلدة القديمة'، وعزت الغزاوي 'السمال' وزياد بركات 'العشاء الأخير'.

يلاحظ الدارس والقارئ المتابع، ظهور أسماء جديدة في كتابة القصة، والعناوين تدل على طبيعة الموضوعات التي تناولها القصاصون، ولا بد من الإشارة إلى أن عددا من هذه القصص ناقش قضية السجون وأوضاع الأسرى وعلاقة المقاوم مع المحتل والأرض، خاصة وأنّ معظم الكتاب مروا بتجربة السجن حيث سُجنوا لفترات متفاوتة. في هذه القصص يظهر عبق الانتفاضة بجروحها وصمود أهلها حدثًا بارزًا في كل جملة وعبارة وعنوان في اعتناء واضح بالأسس الفنية والجمالية للقص واستجلاب نماذج إنسانية ذات أبعاد خارجية وداخلية تسير من خلال السرد الفني إلى غايات الفكرة والمضمون، في عناية باللغة وأساليب القص وفنون الشكل والسرد واللغة واختيار

[1] ينظر: محمد عبيد الله: معالم القصة القصيرة في فلسطين والأردن في القرن العشرين، تأليف جماعي، ص422-423.

العناوين الدالة الموحية. جاءت شخصيات هذه القصص مثقلة اجتماعيا ونفسيا بأعباء ما قبل الانتفاضة، تأتي معروفة في أغلب الأحيان، تصور انفعالاتها وأحاسيسها وتغوص في أعماقها الوجدانية.

يظهر المكان محددا بشكل دقيق منسجم مع مواقعه الجغرافية وواقعه المأساوي، لدرجة أنه يأتي في كثير من الأحيان حاملا اسمه الواقعي إضافة لمكوناته وعناصره الواقعية التي ثبتت في مكانها دون تغيير وكأنها تشترك مع الأشخاص في مقاومة الاحتلال الذي يعمل على طمس معالم المكان وتغييره بكل ما أوتي من قوة، إذ يؤثر في نفسياتها فيثبت فيها القوة والعزيمة[1]، فتظهر المدينة والقرية والتلال والمعتقلات والمخيمات بأسمائها الحقيقية. ويأتي الزمن المأساوي مثل سابقه -المكان- واضحا محددا بتواريخ معلومة أكثر ما تتعلق بأحداث مأساوية، وشخصيات متنوعة تُحوَّل إلى رموز في أغلب الأحيان، مع حضور الشخصيات الإسرائيلية.

ومما يلاحظ على الكتاب الفلسطينيين أيضا أن قصصهم تعدت في مواضيعها مأساة فلسطين إلى معالجة علاقات إنسانية واسعة، خاصة كتّاب التجمعات الفلسطينية في الشتات، أو داخل المجتمع العربي الذي تعيش فيه. "وفي هذا الاتجاه يمكن الإشارة إلى إنتاج حسن حميد (في دمشق)، وأحمد عمر شاهين (في القاهرة)، وجمال ناجي (في عمان)"[2]، ونجد سناء شعلان في الأردن. وقد انشغلت بعض كتاباتهم بمتابعة ما يجري داخل المجتمعات التي يعيشون فيها، مع اختلاف بينهم في شدة الارتباط بالقضية، وأكثر ما نجد هذا التوجه في كتابات سناء شعلان في مجموعتها 'مذكرات رضيعة' وخطاب الموت بفعل العمل الإرهابي في الأردن، وسنأتي إلى مقاربتها في نهاية هذا الفصل.

ثانيا: البنية السردية لخطاب الحزن وتجليات الرؤية

بعد هذا التقديم لبنية القصة القصيرة الفلسطينية وموضوعاتها عبر تاريخ النكبة، تأتي المجموعة القصصية 'تقاسيم الفلسطيني' للقاصة سناء شعلان ملحمة تاريخية تسجّل مأساة شعبها في نقل الواقع المأساوي ببناء قصصي محكي فريد ولغة بسيطة لمشهدية واقعية. جاءت هذه المجموعة قصصا قصيرة جدا مدهشة لترقى بها عن التسجيلية فتخاطب وجدان العالم فنيا رغم الفجائع والنكبات، فبأحداثها وأزمنتها وأمكنتها وشخصياتها، الممعنة في المأساة تقدم وجوه النكبة كاملة.

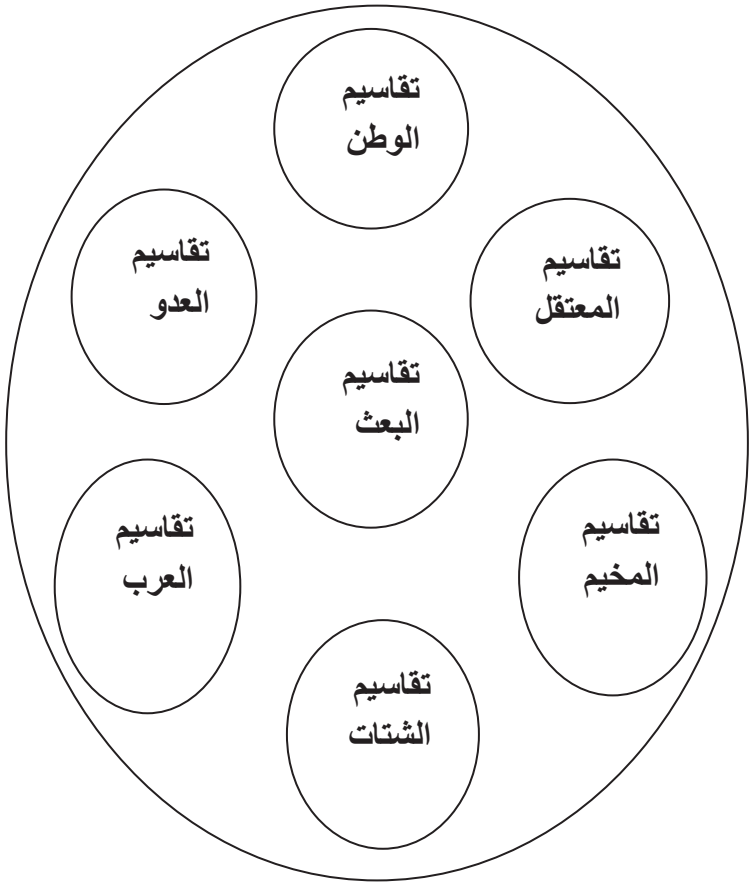
[1] ينظر: حسين محمد حسين الصليبي، الرواية الفلسطينية وتجلياتها الفنية والموضوعية في الأرض المحتلة بعد اتفاقية أوسلو (1992م) -رسالة ماجستير- الجامعة الإسلامية غزة، 2008م، ص90.

[2] وليد أبو بكر: بعض التحولات الخاصة في الرواية الفلسطينية الجديدة، مجلة تبيّن للدراسات الفكرية والثقافية، المركز العربي للأبحاث والدراسات السياسية، قطر، ع02، 2016، ص137.

*مجموعة: 'تقاسيم الفلسطيني'

'تقاسيم الفلسطيني' هي المجموعة الثالثة عشرة من قصص هذه الأديبة، جاءت في مئة وأربع وسبعين قصة قصيرة جدا موزعة على سبعة عناوين أو قل فصولا أو لوحات أو تقاسيم أو وجوها أو ملامح متعددة لحال الشعب الفلسطيني المأساوي والنضالي الذي يصمم على تحقيق حلمه المقدس. لتصبح هذه المجموعة ملحمة أو وثيقة تاريخية أو تغريبة تصور المشاهد التاريخية والإنسانية والسياسية والاجتماعية والدينية والفكرية بلغة إيحائية شاعريّة ممشوقة رغم المأساة والفجائع التي تُعدّ السّمة الأساسيّة لهذه القصص المستلّة من الواقع المؤلم، وفي وحدة موضوعاتية شديدة التماسك رغم التنوع الحاصل في التجربة الفلسطينية، وشكل قصصي مختزل، وعجائبية وغرائبية لافتتين وأسلوب سلس مباشر، كل هذه التشكيلات تتماثل مع المأساة التي تصورها هذه المجموعة والتي لا ترغب في إرهاق المتلقي بالألم.

المنظومة العناوينية في مجموعة 'تقاسيم الفلسطيني'



جاء عنوان المجموعة جملة اسمية بمبتدإ محذوف تقديره ('هذه' تقاسيم الفلسطيني) والخبر تقاسيم نكرة، صرح به لكنه عرِّف بالإضافة كون المبتدإ جاء مقدرا على اسم الإشارة، والفلسطيني رغم أنه مضاف إليه إلا أنه عرف بالألف واللام. فهو صاحب الحق. وكلمة تقاسيم أكثر ما تتعلق بملامح الوجه والوجه ما يواجه به ويظهر للناس فهو محل الفرح والحزن وتعابير قسماته خير مخبر عن مأساته أو سعادته. وكأني بهذه الكاتبة تقول: هذه ملامح فلسطين وأهلها الحزينة. إن هذه البراعة في تشكيلات العنونة واستغراقها الموضوعي الذي نُسج بعناية ووعي سيتحكم في البناء السردي لقصصها كلها، لتحقق بذلك صفة الملحمة الفلسطينية.

وجاءت التقاسيم السبعة _ التي يمكننا الانطلاق من رمزية عددها الذي يحمل بعد التقديس...ومنه تأخذ هذه المجموعة وموضوعها والفلسطيني بعد القداسة_ كما جاءت جل عناوين قصص التقاسيم السبعة كلمة واحدة فقط: 'أشجار'، 'الأم'، 'المؤذن'، 'المحرقة'، 'المعجزة'.. وقليلا ما جاء العنوان بكلمتين مثل: 'التوائم الأربعة'، 'منهاج جديد'.. وجاءت بأكثر من كلمتين مرة واحدة في 'جمهورية فلسطينية لمدة 95 كيلو' وهي القصة الوحيدة التي جاءت في صفحتين ونصف. إذ جاءت كل القصص قصص قصيرة جدا. هذا التشكيل المختزل نجده يتماثل تماما والرؤية المأساوية للقاصة فحزنها ومأساة فلسطين لا يحتاجان مطولاتٍ سردية وكثيرَ شكوى، فحجم المعاناة قد أثقل كاهلها، فقضيتها عادلة لا يتنكر لها عاقل وحتى تسلم بهذا الاختزال والاختصار من الوقوع في البكائية و الإمعان في استعطاف العالم. فتقاسيم الفلسطيني وملامحه تكفي وكأن سناء شعلان بهذا التشكيل أرادت تجاوز مأساة الفلسطيني من خلال عدم إطالة القصة، مكتفية بخلق حالة الهزة للمتلقي، لكن تراكم هذه الهزات الخفيفة المتتالية والمتتابعة تؤدي إلى خلق حالة الانتباه، جسدتها القصص القصيرة جدا الكثيرة مع كل التقاسيم، ليتماثل هذا التشكيل والرؤية المأساوية لهذه القاصة.

ابتدأت التقاسيم بالوطن، في أربع وثمانين قصة قصيرة وقصة قصيرة جدا وهي أكبر التقاسيم حجما كيف لا ومأساة الوطن مأساة أهله وزمانه ومكانه وإرادته. ولذلك تجتمع في 'تقاسيم الوطن' كل التقاسيم التي تليه. وكانت 'تقاسيم المعتقل' بعد 'تقاسيم الوطن' ذلك المكان المأساوي المعادي الأشد ضيقا، والتي جاءت في اثنتي عشرة قصة قصيرة جدا، لتقدم لنا من خلالها صورة المعتقل والأسر ومأساته. وكانت 'تقاسيم المخيم' لتنتقل بها القاصة من المكان الأقل رحابة إلى الأكثر رحابة، فهل كانت مأساته أشد من سابقتها؟ والتي جاءت في ست عشرة قصة قصيرة جدا.

وكانت 'تقاسيم الشتات' لتواصل القاصة رسم المكان برحابة أوسع لكن المأساة باقية، والتي جاءت في خمس وعشرين قصة قصيرة جدا. وكانت 'تقاسيم العرب' الذين استُأمنوا على فلسطين لكنهم ضيعوا الأمانة، وخيبوا الآمال، في عشر قصص قصيرة جدا. وكانت 'تقاسيم العدو' وما أبخسه من عدو وليته كان شجاعا، والتي جاءت في واحدة وعشرين

قصة قصيرة جدا. وكانت 'تقاسيم البعث' ووعد الله الذي لا يعترضه معترض، والتي جاءت في خمس قصص قصيرة جدا. هذا التشكيل المخصوص في عدد القصص التي ترسم وجوه النكبة والذي يختلف من تقاسيم لأخرى، يتماثل والرؤية المأساوية. فكلما كان الانتقال من مكان ضيق إلى آخر أقل ضيقا ازداد عدد القصص المعبرة عن مأساته. ثم تأتي قصص 'تقاسيم العرب' أقل عددا من قصص 'تقاسيم العدو'، كون حال العرب مع القضية الفلسطينية أقل تأثيرا مما يفعله العدو الغاصب.

1_ بناء الحدث المأساوي لخطاب الحزن

يكاد الحدث المأساوي يغشى كل قصص مجموعة 'تقاسيم الفلسطيني' ففي 'تقاسيم الوطن' وحدها تقدم لنا أشكالا من الأحداث المأساوية والبداية بالحدث المأساوي التاريخي الذي يؤرخ لنكبة فلسطين، ففي قصة 'أشجار' تقول: "قالت عصابات الصهاينة التي اجتاحت القرى الفلسطينية، فأعملت فيها الذبح والبارود والإذلال والتنكيل والاغتصاب والتهجير والنهب والتدمير: إن الأهالي الفلسطينيين هم من هاجموا أفرادها، وقتلوا جنودها، ودقوا طبول الحرب"[1]، لكن الحدث الأكثر مأساوية وإيلاما هو أن العالم كله صدق تلك العصابات الكاذبة الآثمة لأنه كان لزاما عليه أن يصدّقوها، ثم أفاض عليها بعونه وشفقته ودعمه... "العالم كله صفق طوعا أو كرها للقتلة الصهاينة الغاصبين"[2].

تواصل القاصة بناء الحدث المأساوي حين تؤرخ بطلتها –الجدة- أزمانها به أي بالنكبات والمصائب، ففي قصة 'تواريخ' الأحداث جميعها في ذهنها مرتبة وفق نكبات الفلسطينيين.. تضبط القاصة مرة أخرى الحدث المأساوي بالتاريخ الدقيق حين تقول في قصة 'رحيل': ..منذ هُجّر الكثير من الفلسطينيين قسرا عن وطنهم في عام 1948م، وهو يقول لأبنائه وحفدته: أنا لا أخرج من وطني أبدا...وجاء عام 1967م، ووجدوا أنفسهم يطردون من وطنهم بعد أن جرّدوا من كل شيء، خرجوا حفاة معدمين تاركين وراءهم البيوت والمواشي والأرض الحبلى بثمارها والخوابي المكدسة بحصاد جهدهم.. سناء شعلان بهذا التاريخ وهذه الأحداث المأساوية تحكي واقع أسرتها وواقع آلاف الأسر الفلسطينية التي تجرعت مرارة التهجير والسلب تعبرًا عن رؤيتها المأساوية.

تتنوع الأحداث المأساوية التي ترسمها هذه القاصة في 'تقاسيم الوطن' فمن نكبة الاجتياح والاغتصاب التاريخي يأتي القصف والقتل الذي لا يتوقف ولا يفرق بين جنس أو سن أو معاق أو سليم أو مدرسة أو إسعاف، ففي قصة 'أقدام' تقول: ..قدماها استشهدتا كما استشهد أهلها جميعا، كانوا متحلّقين على طاولة خشبية قصيرة ينتظرون أذان المغرب كي يفطروا عندما التهمتهم قذيفة صهيونية. وفي قصة 'التوائم الأربعة' اللواتي كن مع أمهن باسلة يبتعن ملابس ليلبسنها في عرس خالهن، ..إلا أن قذيفة صهيونية انهالت على سوق الملابس على حين غرة، فأحالته إلى جحيم مستعر.. لتعود الأم -التي

[1] سناء شعلان: تقاسيم الفلسطيني، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمّان، ط01، 2015م، ص11.
[2] المصدر نفسه، ص11.

تركت بناتها في عهدة عاملة البيع، فقد ذهبت لشراء بعض الخضار- فلا تجد سوى مزق ملابس كانت بيضاء، وخليطا من لحم آدمي معجون من أجساد بناتها التوائم الأربع.

التفجير يصيب كذلك باحة الحي وزاوية حفظ القرآن الكريم في قصة 'صمم' لكنه يقتل ذلك الابن ذي الصوت الملائكي الذي كان والده يحلم بسماع صوته. الوالد أصبح يسمع من شدة الصوت الذي اخترق أذنه لكنه لم يسمع ابنه أبدا. وفي قصة 'اسعاف' تأتي الليالي الفلسطينية مثل كل ليلة تحت القصف الصهيوني، بل هي: ..ليلة وحيدة خائفة يعيشها أهالي المدينة تحت فيضان من النار والحديد والحصار الخانق.. تحت وابل جهنمي من النيران التي تمطرهم بالموت والنار والجزع.. قذيفة هوجاء عتيّة اقتلعت رأس سائق الإسعاف، لكن جسده واصل قيادة الإسعاف. وفي قصة 'أبوة': هجوم جوي يشنه العدو الصهيوني على المدرسة التي تعمل زوجة البطل فيها محاسبة في القسم الإداري يحصد أرواحا كثيرة، وروح زوجته من تلك الأرواح، غادرت دون أن تخبره بأنها حامل، لقد كان يحلم بالأبوة لكنه أصبح أبا الشهيد الذي أغتاله عدوان جوي في أحشاء أمه.

بعد حدث القصف ووابل القذائف يأتي الرصاص الذي يردي المؤذن قتيلا في قصة 'المؤذن' حينما أمره الجندي بأن يعود أدراجه وأن لا يرفع الأذان بسبب حظر التجول المفروض على المدينة. وفي قصة 'كنيسة' الكاهن يصمم على أن يحمي المسلمين المحتمين بالرب فيها، لكن الطلقات الصهيونية صممت على أن تغتالهم جميعا، الجنود الصهاينة أطلقوا نيرانهم على كل من اعتصم بالكنيسة أو كان فيها... رصاصات الصهاينة لم ترحم طفلا في الخامسة من عمره قرر خرق حظر التجول من أجل جلب دواء أمه التي ستموت إن بقيت بدونه في قصة 'دواء'. ولم ترحم شيخ المسجد ومعلم الأطفال تلاوة القرآن على الرغم من أنه كفيف البصر منذ ولد. "اغتالته رصاصات الغدر الصهيونية وهو على سجادة الصلاة في المسجد الكبير.."[1] يرقب الطفل آثار الدم على السجاد، ويداعب قطنها بيتم وبفقد.. وينطلق يحمل حزنه وحجارة بيده علّه يضفر برأس من قتل معلمه الشيخ. ونجد الحزن يستمر بسبب رصاص الصهاينة في قصة 'العيد'، لقد حل على البيت أخيرا ففي كل عام كان هناك موت في أسرته، "دخل من الباب، فخرجت روح أخيه من النافذة برصاصة صهيونية قنصته وهو يأكل من فطائر أمه، ويرقب قدوم العيد الذي سيقابله اليوم لأول مرة في حياته"[2]

بعد رصاص الصهاينة الجبان، تأتي فؤوسهم وسكاكينهم وخناجرهم، ففي قصة 'الأرجوحة' ترسم الحدث المأساوي بكل ألم تقول: يتناوشها المستدمرون الصهاينة بالفؤوس والسكاكين والخناجر. يقطعونها إربا، ويحرّقونها في مستعر النار عقابا لها لأنها طفلة فلسطينية بريئة حلمت بأن تلهو بأرجوحة طفلة صهيونية حمراء البشرة ملعونة. وفي قصة 'المحرقة' تقول: "رآهم أجمعين ينقضون على ذلك الفلسطيني المزارع العجوز

[1] سناء شعلان، تقاسيم الفلسطيني، ص68.
[2] المصدر نفسه، ص76.

وزوجته وحفيدته الصغيرة، ويستفردون بهم شمال الحاجز الشائك.. ويمزقونهم إربا بالفؤوس.. لكن الحزن هذه المرة يطال طفل المجرمين الصهاينة 'ليفي' الذي ظل يحدق في وجهي والديه المتوحشين، ودعا الله أن يرسل والديه المتوحشين إلى جحيم أي محرقة كانت.

يتواصل بناء الأحداث المأساوية وخطاب حزنه في التنوع، وهذه المرة بسلاح غير الرصاص والقذائف. فالمرأة التي تنتظر أن يفتح معبر رفح كي تزف إلى زوجها، في قصة 'ثوب زفاف'، "لبست ثوب زفافها لأكثر من مرة، وانتظرت دورها.. ولكنه في كل مرة كانت تخفق في العبور المبتغى، فتعود أدراجها كسيفة حزينة. وتأتي قصة 'اغتصاب' لتصور حزن تلك الفتاة على "هديتها لزوج المستقبل التي هدرها الجنود في المعتقل انتقاما منها، لقد اغتصبوها مرارا وتكرارا كي يكسروا كبرياءها، ويحرقوا اعتزازها بنفسها، وينتقموا منها أبشع انتقام.

أما في تقاسيم المعتقل فيبدو أن الحدث المأساوي وخطاب حزنه هو أكثر ما يتعلق بالاعتقال، والتعذيب والغياب والجوع. وعلى هذا نجد صنوفا من المعاناة داخل السجون لكل الشرائح الفلسطينية فمن البنت آمال من قصة 'آمال' التي اعتقلها الجنود الصهاينة دون جناية ارتكبتها وهي في طريقها إلى المدرسة، "زجّوا بها في معتقل الأسيرات الفلسطينيات في صحراء قاحلة جافة"[1]. إلى الأسير الرضيع الذي لا يعرف بأي جناية هو مسجون في هذا المعتقل، ..منذ ولد وجد الضيق والضنك أمامه، لم يخرج بسهولة من بطن أمه لأنها تزم فخذيها وتغلقهما بشدة بسبب سلاسل تكبل قدميها..، في قصة 'الأسير الرضيع'. إلى الشاب الفلسطيني القتيل الذي خرج جثة هامدة من المعتقل رغم أنف سجانه الذي توعده بالسجن الدائم، فقد بتر حياة الشاب الفلسطيني بنطحة واحدة منه، في قصة 'سجين'. إلى الأم التي أشد ما يحزنها أن طفلها الرضيع يحتاج دفق حليبها الذي ينساب هاربا من حلمتي ثدييها كلما نطقت باسمه أو حشرجت بدموع الاشتياق له، أو شرقت بلوعة فراقه. إلى الأسير الذي دخل طفلا وخرج عميدا للأسرى، لكنه لم يجد أحدا في انتظاره لأن حشود الناس ذهبت لتستقبل راقصة عربية عرجاء الروح، قيل أنها شرفت العرب بفنها في قصة 'أسير'.

إلى الأب الأسير الذي سيحرم من رؤية ابنته، التي بلغت سن السادسة عشرة. فمع عيد مولدها تجد نشرة ورقية من قانون صهيوني يحرم أصحاب سنها زيارة الأسرى، إنه ناقوس حزن يدق في صقيع روحها الخائفة في قصة 'عيد ميلاد'. إلى البنت المسلمة الخجول التي اعتقلها الصهاينة وهم يجربون فيها شتى أنواع التعذيب، وأخيرا أرادوا أن يجربوا عليها عذاب العري، في قصة 'عري'. إلى الجنين عمار الذي جاء الحياة مهربا من المعتقل عبارة عن حيوان منوي حتى تلقح أمه به اصطناعيا، في قصة 'نطفة'.

[1] سناء شعلان، تقاسيم الفلسطيني، ص79.

أما في 'تقاسيم المخيم' فيبدو أن الحدث المأساوي أيضا يتعلق أكثر ما يتعلق بالتهجير القسري والجوع والشقاء والخوف والقتل ، وما يعقبه من حزن وألم ، وتستمر القاصة في إعطائنا وجوها وصنوفا وتقاسيم من الأحداث المأساوية المتعلقة بالمخيم. والبداية بالمرأة التي يسمونها أجنبية في بلاد عربية، فقد فقدت هويتها الفلسطينية، "وباتت تنتظر الرحيل القسري الذي تجهل متى يداهمها مثل الموت"[1]، في قصة 'إقامة'. وتأتي قصة 'الصفعة' وحدث تعيير الطفل الفلسطيني باللاجئ وبابن الكلب، فيضرب كل من يفعل هذا به وفي النهاية يلقى صفعة من والده على إثر شكاية الناس به. وفي قصة 'الرسام' الذي أمضى عمره المضني بالغربة والتهجير يرسم وطنه في لوحات شتى حتى ينفق على أولاد أخيه الشهيد الذين يعيشون في مخيم كئيب حزين في لبنان. وقصة 'سمكة' والصياد الفلسطيني الذي جعله الصهاينة ضائعا في الأرض يطرق الموانئ والبحار والمحيطات والسفن يبحث عن بحر غزة. وقصة 'مقايضة' التي هجّر فيها ذلك الفلسطيني قسرا ليدفع كل ثروته من أجل العودة والحصول على هويته.

يتواصل رسم الحدث المأساوي بكل تفاصيل الحياة داخل المخيمات في قصص تقاسيم المخيم وهذه المرة مع تلك البنت التي تأخرت عن الهرب مع أهلها كي تلبس حذاءها الأبيض الجديد الذي تقطعت نياط قلبها رغبة في شرائه، وحلمت به لأشهر طويلة، وبعد أن نهشها الخوف وجدت أهلها وأمضت أربعين عاما وهي لا تنام إلا منتعلة حذاءها، في قصة 'حذاء أبيض'. وتأتي قصة 'الأجيرة' التي تجوب الحقل بثوبها الفلسطيني المهترئ الذي نجا وحده من محرقة الاجتياح الصهيوني التي اجتاحت أرض قريتها، اللجوء القسري حوّلها من صاحبة أرض ميسورة الحال مصونة الكرامة إلى لاجئة فقيرة معدمة. وتأتي قصة 'الطابور' وما تصوره من ذل انتظار مخصصات المؤن، حتى أنّ ذلك الوغد يضربهم بالسوط كي يمنعهم من التململ، ويفض به أي تحلّق حوله من الرجال والنساء المنهكات والأطفال الجياع. وقصة 'غداء' والوجبة التي تمنح في مطعم وكالة (الأونروا) شريطة أن تحمل بطاقة استخدام المطعم والتي ليست في متناول الجميع.

أما في 'تقاسيم العرب' فيبدو أن الحدث المأساوي يتعلّق أكثر ما يتعلق بحال العرب وخذلانهم لفلسطين وبيعهم لها، وخيانتهم العرب الشرفاء، وخيبة أمل الفلسطينيين في العرب، فكانت قصة 'دعم' التي تصور العرب وهم يؤسسون منظمة عربية إسلامية عالمية من أجل دعم القضية الفلسطينية، وقد أمّلوا الشعب الفلسطيني في الأراضي المحتلة والشتات بحلول جذرية لمعاناتهم، لكن وبقرار "واحد جريء منتظر مأمول قرّروا أن يستأجروا قرية سياحية في جزيرة نائية لتكون لهم خلوة.. كي يفكروا بهدوء بما عليهم أن يفعلوه.. ورصدوا ميزانية عملاقة من التبرعات العربية لمنظمتهم كي يرفهوا عن أنفسهم بالنساء والخمر والملذات كي تتفق ذواتهم المظلمة عن فكرة منيرة لدعم فلسطين"[2].

[1] سناء شعلان، تقاسيم الفلسطيني، ص108.
[2] المصدر نفسه، ص128.

يتواصل بيع فلسطين وخذلانها حتى على صفحات كتب التاريخ والجغرافيا، ففي قصة 'منهاج جديد' وكما جاء على لسان الراوي: ..بحثتْ عن خارطة فلسطين، فوجدت اسم إسرائيل يتربع في وسطها، وفي مادة التاريخ وجدت اسم إسرائيل كدولة من دول الجوار... وفي قصة 'صهاينة' بكت البنت أياما طويلة متأثرة بموقف مخيب للآمال، فذلك الجندي العربي هو أول من قطع قلادتها الفلسطينية في مسيرة احتجاجية ضد استمرار الاحتلال الصهيوني لفلسطين، وألقى بها على الأرض، وداسها بحذائه العسكري الغليظ، وقال لها: "الصهاينة أحسن منكم! ما الذي أتى بكم إلينا؟ لقد طردها أيضا صاحب البيت وأهلها من البيت المستأجر في هذا البلد العربي بعد أن طمع صاحب البيت في المزيد من المال، ومن جديد وجدوا أنفسهم "أسرة فلسطينية في مهب الضياع. التفتت إلى أمها التي غضها الحزن حتى نخر صبرها، وقالت لها معاتبة: لقد قلت لي أن الصهاينة موجودين في فلسطين فقط!"[1].

وتأتي قصة 'شرف' لتصور وعي نساء محو الأمية في المخيم الفلسطيني بالعرب وحالهم مع قضيتهم، فبعد أن كتبت المعلمة على السبورة (العربي شريف لا يضام، ولا يقبل أن يهان) تردّ زعيمة نساء الصف على هذه العبارة: هذا كان زمان، والله جبر. انظري إلى حانا الآن. أين العرب مما يحدث؟.. أضافت امرأة أخرى باستهزاء: العرب الشرفاء موجودون فقط على السبورة. وتأتي قصة 'عروبة' التي تصور الثري العربي الذي يفيض بصدقاته على الغرباء المنكوبين والحيوانات الآيلة للانقراض والمباني الأثرية والنساء. لقد تبرّع بالمال للقاصي والداني، أما فلسطين فقد دعا لأهلها عند الكعبة بالعون في عمرة فرضها على نفسه للدعاء لهم. وتأتي قصة 'الجندي' التي تصور حدث الأمر بانسحاب الجيش العربي الذي أوشك على القضاء على شرذمة من الصهاينة، يتعجب الجندي من هذا الأمر الذي جاء في قمة انتصارهم، وينسحب الجيش الذي ينتمي إليه كاملا.

تواصل القاصة عرض الأحداث المأساوية التسجيلية الواقعية -بمنطق التتابع حين تروي جزءا بعد آخر، مع وجود خيط رابط بينهما دون أن يكون بين هذه الأجزاء شيء من قصة أخرى[2]- لخيانات العرب وخذلانهم. فها هو مخيم صبرا وشاتيلا يُذبح من الوريد إلى الوريد على أيدي مجرمي العرب والصهاينة، والعرب يتابعون تصفيات العالم لكرة القدم، ويعدون الأهداف. وفي الصباح كان مخيم (صبرا وشاتيلا) نهرا من الدم الفلسطيني وكان العرب الأشاوس في كل شبر في الوطن العربي قد هبوا هبة واحدة جريئة غاضبة في مظاهرات مليونية دعما لفريق كروي عربي قد خسر، وآخر قد ربح..فنام المخيم على حزنه ولم يستيقظ.

---

[1] سناء شعلان، تقاسيم الفلسطيني، ص130.

[2] ينظر: جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص100

أما في 'تقاسيم العدو' فيبدو أن الحدث المأساوي وخطاب الحزن يتعلّقان أكثر ما يتعلقان بتجرد هذا العدو من الأخلاق والقيم والنبل وتشبعه بالوضاعة والخساسة والجبن والوحشية. تقدم القاصة في قصة 'السوط' أحد أفراد الجيش الصهيوني بما يصف نفسه في ساعات سكره (بالمنحط) فهو مجرد من الأخلاق والقيم والنبل وهو ولد زنا.. المدرسة الدينية الصهيونية المتشددة هي التي كفلته وأخرجته مجردا من الإنسانية، "ينفذ كل جريمة تسند إليه بأعصاب باردة وضمير ميت.. يعجبه أن يبدأ وجبات التعذيب بضرب الأسير الفلسطيني بالسّوط حتى يدمي ظهره ووجهه وكتفيه وبطنه وفخذيه، ثم ينقض عليه مستغلا تقييد يديه وقدميه كي ينتش لحمه بفكه الثّعلبي.."[1].

وفي قصة 'لص' تقدمه لصا ذا وعي بأن فلسطين مسروقة من أهلها. كان يحترف سرقة المحافظ النسائية لما كان بإسبانيا، ولما هاجر إلى أرض الميعاد الخديعة أصبح لصا برتبة جندي صهيوني يخدم كيانا لصا قد سرق وطنا كاملا من أهله، ولصا يختلس الأموال ولما حوكم صاح أمام القاضي "لكم مالكم الذي سطوت عليه إن أعدتم فلسطين التي سرقتموها إلى أهلها، أعيد لكم نزير ما سرقت مقابل أن تعيدوا عظيم ما سرقتم"[2].

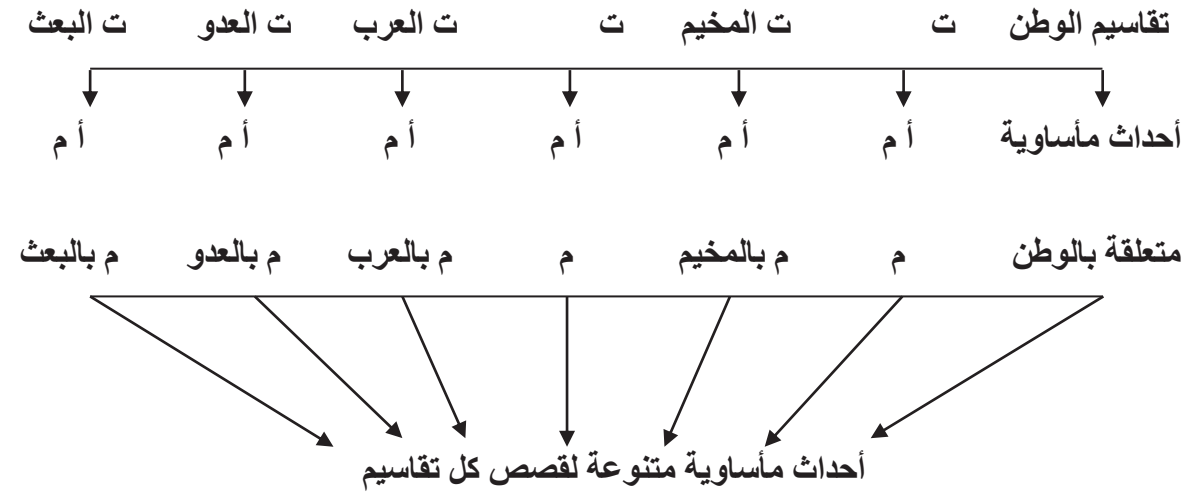
وفي قصة 'رجل' تقدم لنا القاصة تلك المجندة العاهرة التي يضاجعها كل مسؤول عسكري تستهويه إلى أن أصيبت بمرض (الإيدز) فانتدبت لتعذيب الأسرى جنسيا وعندما تمل من تعذيبهم تحقنهم ببعض دمها المعلول.. إلا ذلك الأسير الفلسطيني المتدين، الذي انتصر عليها بصموده مثل الجدار ولم يرغب في جسدها فقتلته. وفي قصة 'آر.بي.جي' تقدم الجندي الإسرائيلي الجبان الذي يرى في أحلامه وجوه الأطفال الفلسطينيين تطارده بأجسادهم الهزيلة وهي تحمل مدافع (آر.بي.جي). إنهم في كل مكان، الوجه ذاته يهاجمه في حلمه، يستيقظ مفزوعا وقد تبول في فراشه ، تنهره زوجته بقرف، وقد عامت في بوله، وتقول له: عليك أن تراجع الطبيب النفسي من جديد... وفي قصة 'هواية' تقدم صورة الصهيوني الذي يهوى رؤية رؤوس الأطفال الفلسطينيين تتدحرج بسرعة بعيدة عن أجسادها، يمارس هذه الهواية في المخيمات بلذة خاصة حين يطاردها وهي راكضة في مخيم (صبرا وشاتيلا) وفي مدرستي (بحر البقر) و(قانا).

أما في 'تقاسيم البعث' فيبدو أن الحدث المأساوي وخطاب الحزن يتعلق أكثر ما يتعلق بقدر الله وابتلائه للفلسطينيين بهذا العدو، وامتحانه لهم على مر الدهر وفي النهاية بعثهم ونصرهم. وعلى هذا تأتي قصة 'تمثال' فالفلسطيني الأول الذي خلقه الله كان يصنع تماثيل على شاكلة جمال وطنه، "وفي يوم وليلة جاء غاصب يهودي، وسرق وطنه، وحطم تماثيله، وطرده منها مع بنيه الكثر الذين كانوا جميعا مثّالين مهرة مثله"[3]. يتواصل ابتلاء الله للفلسطينيين في قصة 'الريح والكلاب' فقد استطاع اليهود أن يقتلوا عددا كبيرا

[1] سناء شعلان: تقاسيم الفلسطيني، ص139-140.
[2] المصدر نفسه، ص141.
[3] المصدر نفسه، ص155.

من الفلسطينيين، مثّلوا بأجسادهم، أحرقوا جماجمهم، طحنوا عظامهم، نثروا رمادهم في مهب الريح كي يرتاحوا من ذلك الشبح الذي اسمه عودة الشعب الفلسطيني إلى وطنه. وفي قصة 'المنجل' جاء الغرباء ليسرقوا الأرض من المنجل المتيم بها، فعشق الدم يسقيه لنفسه من دماء أعناقهم التي يحصدها بكره وقرف. وفي قصة 'وحام' سرقوها، شردوا أهلها، أسموها إسرائيل، لكن الأرض توحمت بأهلها الذين كانوا يزرعونها من آلاف السنين، وأنجبت فدائيين فلسطينيين، وظلت تحبل وتتوحم وتلد.. يمكننا تلخيص هذا التشكيل الذي ورد به الحدث المأساوي مع كل تقسيم، ومع حركة الشخصيات في هذه المجموعة في الخطاطة التالية:

بناء الحدث المأساوي لخطاب الحزن



هذا التشكيل التسجيلي السريع المتنوع في بناء الحدث والتأريخ له، يتماثل والرؤية المأساوية للقاصة، التي تنطلق من وعيها الثنائي بالتاريخ والواقع الأليمين، المرتبطين بلا وعيها الاجتماعي منذ مقتل عمها الفدائي الشاب من قبل اليهود بتلك الوحشية، الأمر الذي أحزن طفولتها الزاخرة بفرح براءتها، وجعلها تطلّع على هوية الشعب الفلسطيني، وتقرأ الكتب السياسية، والقصص والروايات باحثة فيها عن أشلاء القتلى الفلسطينيين، واليتامى المهجرين منهم، الذين قد سكنوا جميعا في عقلها. لتصبح على وعي أكثر بما يجري لوطنها وأهلها. ليأتي الحدث ثنائي التنوع في نصوص قصيرة جدا. فكان مع كل التقاسيم حاملا تعابيرها، إذ يستطيع القارئ تحديد موضوعه مسبقا، انطلاقا من المحمول الدلالي الذي يمتلكه عنوان كل التقاسيم. ويأتي متنوعا مرة أخرى داخل التقاسيم نفسها مع أفعال وحركة الشخصيات.

ومنه استطاعت القاصة أن تصوّر ببراعة كلّ التفاصيل ما كنّا نعلمه منها وما لم نكن نعلم. محاولة استغراق كل أشكال المأساة. فمن تصوير أنواع أحداث اغتصاب الوطن إلى الاعتقال إلى اللجوء إلى تقاعس العرب إلى جبن العدو إلى سنة الصراع بين الحق

والباطل، إلى ما يجعل كل المآسي مأساة واحدة لها تأثير واحد وانطباع واحد وهدف واحد. لتتماثل المشاهد المأساوية والأحداث التي كانت تفاصيل تسجيلية أوردتها القاصة مع الواقع المأساوي الأليم والتي بنت بها خطاب الحزن، مع لاوعيها التاريخي والاجتماعي لفلسطين ونكبتها.

2_ بناء الشخصية المأساوية لخطاب الحزن

الشخصية المأساوية في مجموعة 'تقاسيم الفلسطيني' صنيعة الواقع المأساوي أو الحدث الطارئ المتمثل في النكبة. تواصل القاصة بها تقديم وجوه المأساة التي تنزل على شخصياتها في كل التقاسيم مثل ما كان مع الحدث. تقدّم شخصيات قصصها في 'تقاسيم الوطن' حزينة واقفة أمام هول المأساة باصطبار، أمام بشاعة القصف والقتل والتهجير، تلملم بقايا أهلها ومتاعها، حزنها وكبرياءها، لكنها دائما ما تجد، التعاطف والالتفاف من شخصيات ثانوية تشترك في الهم الواحد. وتقدم الفلسطيني رغم ضعفه وتواصل النكبات والانتهاكات عليه مقاوما شجاعا من الرضيع إلى العجوز، بعيدا عن السلبية والبكائية، في كل التقاسيم. ومع كل التقاسيم تتشكل الشخصيات المأساوية وتحمل حزنها وألمها.

ففي 'تقاسيم الوطن' تقدم الشخصية المأساوية بجل أنواع الفقد والوجد والألم، وفي 'تقاسيم المعتقل' تقدمها مأساوية وقد أنهكها الأسر والتعذيب. وتقدمها في 'تقاسيم المخيم' حزينة معدومة، جائعة، خائفة.. وتقدمها في 'تقاسيم الشتات' ذليلة، غريبة، ضائعة. وتقدمها في 'تقاسيم العرب' شخصيات قد خاب أملها من تواطؤ العرب وخذلانهم اللّذين زادا من ألمهم وحزنهم ومأساتهم. وتقدمها في 'تقاسيم العدو' محاصرة مضطهدة. وتقدمها في 'تقاسيم البعث' مسلوبة الوطن، مراقة الدم. فكل تقسيم وكل حال يُعمِل ما يعمل في الفلسطينيين لكنه يجد منهم الشجاعة والمقاومة والصبر دائما. ولهذا نجد النظرة ملأها الإعجاب والتقدير، بل نظرة إجلال دون غلو، لشخصيات هذه التقاسيم، على خلاف ما يلمح على أكثر الكتاب الرومنطيقيين إذ أن بعضهم كان يسمح لنفسه أن يركع على قدميه، ويجمع كفيه، وينظر إلى بلاطته نظرة تقديس، قد تنسيه في كثير من الأحيان واجبه الفنّي أمامها[1]

تتنوع الشخصية في 'تقاسيم الوطن' إذ تأتي في قصة 'أقدام' شخصية الفتاة التي فقدت أهلها وقدميها في القصف وهي في المشفى وحيدة حزينة وحذاؤها الجديد عند رأسها يوم العيد، أصدقاؤها في المدرسة زاروها بأحذيتهم الجديدة لكنهم شعروا بالذنب وهم يختالون أمامها، فعادوا في اليوم الثاني حفاة الأقدام مواساة لها في عيدها الحزين. ومثلها قصة 'اغتصاب' فالبنت الحزينة على شرفها المغتصب من جنود الصهاينة مرارا وتكرارا، تجد سبعة من الشبان قد قُدّوا من الرياحين والنعناع يتنافسون على الزواج بها ظفرا بشرفها الذي لم ينتقص باغتصاب جبان. ومثلها قصة 'حليب سباع' وشخصية الرضيع الذي

[1] محمد يوسف نجم، فن القصة، ص94.

استشهدت أمه ليجد نساء فلسطينيات كثيرات يرضعنه ويرعينه ويغمرنه بالحنان، ليكون فدائيا شجاعا. فنجد المواساة والتضحية عند الشخصيات الثانوية الإيجابية دليل الالتفاف على الحزن لقهره وتشتيته.

تنطلق القاصة بعد هذا في رسم الشخصيات المأساوية التي تواجه بضعفها ظلم العدوان بين ضعيفة كاتمة على ألمها أشغلها هول ما تجد من فَقْد وسلب، ومقاومة تحاول رد الضيم بما وسعها الجهد. نجد في قصة 'التوائم الأربعة' الأم باسلة التي "شرعت تلم اللحم المتناثر، وتحوشه في صدرها بعد أن عجزت –لأول مرة في حياتها- عن التفريق بين بناتها التوائم الأربع!"[1]. وشخصية العروس الحزينة التي بلي ثوب زفافها وهي تنتظر السماح لها بعبور معبر رفح كي تطير إلى زوجها، دون أن تقدر على شيء. والعروس التي استشهد خطيبها، فترفض كل من بعده، تقول وهي "تتكوم أرضا أمام صورة (حسان) المعلقة في صدر البيت: أبي أنا لن أتزوج غير (حسان)، وهو لن يعود لأتزوجه"[2]، في قصة 'خطبة'. وشخصية الأم والطفل المعاق المتأخر عقليا الذي تقدّمه القصة على أنه طائر طاهر في دنيا الخيال والأحلام، والذي لم يرحمه القصف الصهيوني، عثرت عليه منزويا في سرير ملطخ بالموت في إحدى مستشفيات المدينة. "حضنته، وقبلته، وركزت رأسه بصدرها المعرورق الفائض بالحزن والقلق"[3]، في قصة 'حالة خاصة'.

ومن القصص التي ترسم الفلسطيني رغم ضعفه وتراكم النكبات والانتهاكات مقاوما شجاعا، قصة 'القزم' لقد ولد (صلاح) بجسد متقزّم.. ولم يحظ يوما باهتمام أو إعجاب أو عشق بسبب جسده. لكنه كان فدائيا في سن مبكرة، لقد أصيب بقنبلة أرضية بترت قدميه، وظل يدافع عن رفقائه رافضا أن يحملوه حتى لا يعطّل حركتهم، فتدركهم كلاب الجنود. وفي قصة 'زرع' ترتسم تلك المرأة الفلسطينية الوحيدة التي قتل أبناؤها وجرفت أرضها وأحرق محصولها، لكنها ظلت قوية، وزرعت من جديد السنابل التي خلعوها.

أما قصة 'الجدار' فتبرز شخصية الطفل الذي أحب مدرسته لكن الجدار العازل حرمه منها. ظل يناجيها لكن دون رد منها، فقرر اختراق بوابة عبور الجدار، وما إن انطلق حتى نهشته كلاب الجنود وقطعت لحمه الطري. وفي قصة 'هروب' شخصية المرأة التي تريد الزواج من مُبْعد فلسطيني، حتى تهرب من العذاب الموصول الذي تعيشه كما يعيشه شعبها في فلسطين، لكنها وفي آخر لحظة تشعر أنها لا تريد أن تخرج من التاريخ المشرف لأجل صفقة زواج مريحة سهلة الشروط.. تدس هويتها في جيبها ..وتثني عائدة إلى أسرتها. وفي قصة 'صحراء' تعزم تلك الفتاة على الانتقام من الصهاينة الذين سرقوا

[1] سناء شعلان، تقاسيم الفلسطيني، ص15.
[2] المصدر نفسه، ص37.
[3] المصدر نفسه، ص 32.

إخوتها الأربعة، تستغل جمالها البدوي الفاتن كي تنصب الكمائن للصهاينة، تستدرجهم فرادى إلى قلب الصحراء، وتتركهم عراة حتى تدفنهم فيها..

أما في 'تقاسيم المعتقل' فتأتي الشخصية المأساوية وقد أنهكها الأسر والتعذيب، منها المقاومة ومنها التي التهمها السجن في صمت. فنجد شخصية البنت المدللة التي سجنت من دون جناية ارتكبتها لتخرج بعد أشهر من المعاناة بقلب شجاع مقاوم. وشخصية الأسير الرضيع وأمه التي تمنيه بالخروج من هذا المعتقل فيصدقها، يمرّن يده كي يستطيع في القريب أن يرفع اصبعين من أصابعه إشارة نصر كالتي ترفعها والدته في وجه المجندات لإغاظتهن وتأكيد فشلهن في زعزعة صمودها. وشخصية المضرب عن الطعام احتجاجا على اعتقاله دون سبب أو محاكمة، والذي ينتصر على سجانه بأن لا يريه عذاب الجوع في عينيه. وشخصية الشاب الذي خرج جثة هامدة من المعتقل رغم أنف سجانه الذي توعده السجن الدائم نظير شبابه ووسامته وشجاعته وإصراره. وتأتي شخصية البنت المسلمة التي أرغمت على الوقوف عارية أمام قطيع من الخنازير، لكنها لم تأبه لوجودهم.

أما في 'تقاسيم المخيم' فتأتي الشخصيات نازحة حزينة معدومة، جائعة، عطشى، خائفة، مشردة، ومنها شخصية الابن الذي يسأل والده عن وجهتهما ، فيجيبه باقتضاب منكود: لا نعرف إلى أين نذهب. كان ذلك بعد نكبة 1948. يتكرر معه الموقف بعد نكسة 1967 من أحد ابنيه، لكن يجيب إجابة تختلف عن إجابة أبيه من قبل "لا نخرج من مخيم إلا لنذهب إلى مخيم جديد"[1]. وتأتي شخصية الفتاة التي ما عادت تبالي بصور الموت، لتحزن على جرة الماء التي ما استطاعت إيصالها لإنقاذ أمها وأختيها من نزاع الموت عطشا. فقد قنصها الجنود وهي أمام باب البيت. وشخصية الهارب من المخيم إشفاقا على عائلته حتى يعصمها من مخانق التيه والتشرد و الجوع والعطش والبرد. وشخصية المعلمة التي لم تعد لتلاميذها كما وعدتهم في مخيم اليرموك، فقد قبض عليها بجرم تهريب الطعام والأدوية. وشخصية المرأة المقاومة التي ترفض مغادرة المخيم وبيتها مهما كلفها الأمر فحياتها كانت "سلسلة من المخيمات والتهجير والعذاب والمعاناة والقهر.

أما في 'تقاسيم الشتات' فترتسم الشخصيات ذليلة، غريبة، ضائعة، مهجّرة، غير مستقرة. ومنها شخصية المرأة التي تلقّب بالأجنبية، في تلك المدينة الحارة النائية، لقد باتت تنتظر الترحيل القسريّ إلى وجهة لا تعلمها وسط أحزان تكاد تقتلها مثل زوجها. وشخصية الطفل الذي يضرب ابن الجيران لأنه يعيره باللاجئ، فيصفعه والده بعد شكايتهم، ثم يثني عليه بعد مغادرتهم. وشخصية الصياد الذي ورث البحر عن أسلافه، لكن الصهاينة جعلوه ضائعا في الأرض يطرق الموانئ والبحار والمحيطات والسفن يبحث عن بحر غزة. وشخصية المهجر قسرا من فلسطين الذي دفع كل ثروته من أجل العودة. وشخصية الأجيرة المستعبدة في حقل الطماطم التي كانت صاحبة أرض ميسورة الحال

[1] سناء شعلان، تقاسيم الفلسطيني، ص91.

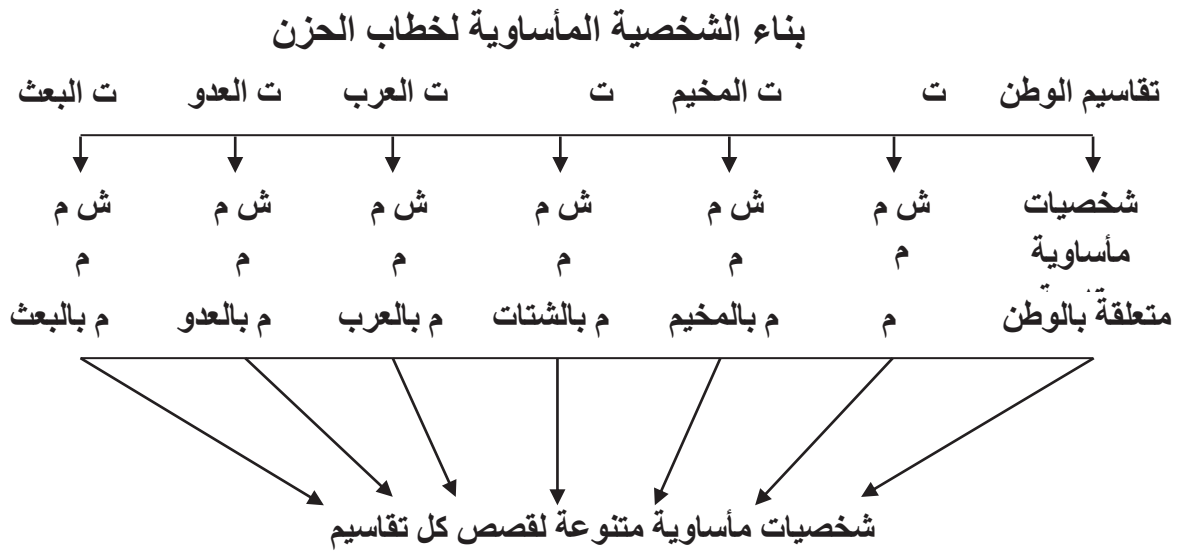
مصونة الكرامة، لتصبح لاجئة فقيرة معدمة مطارَدة.. وشخصية التلميذ المتفوق في صفه، الذي يلقبه زملاؤه باللاجئ والطريد، ثم ينهالون عليه ضربا لأنه تفوّق عليهم في الدراسة. وشخصية المبْعد الفلسطيني عن وطنه الذي حاول العودة بشتى الطرق لكن دون جدوى. وشخصيات الفلسطينيين الذين يهجرون من أراضيهم، ويجبرون على الرحيل، ويسكنون في خيمة في مكان ما كأنهم بدو رحل.

أما 'تقاسيم العرب' فتقدم الشخصيات وقد خاب أملها من تواطئ العرب وخذلانهم، ممّا زاد من ألمها وحزنها ومأساتها. فتمتثل شخصية الفلسطيني الذي ينعزل وصديقه العربي في القبو ويتركان العالم العربي يتناحر تحت مسمى فلسطيني وغير فلسطيني. وشخصية التلميذة التي ما عادت تبالي بأن تأخذ أصفارا في مادتي الجغرافيا والتاريخ، في المدرسة العربية التي تدرس فيها، وبتوبيخ والدها، لأنها وجدت خارطة إسرائيل تتربع وسط فلسطين. وشخصية البنت التي تبكي لأيام طويلة تأثرا بالموقف المخيب للآمال من ذلك الجندي العربي الذي داس قلادتها الفلسطينية وقال لها أن الصهاينة أحسن منكم..

أما 'تقاسيم العدو' فتأتي شخصياتها مستباحة الدم، أسيرة معذبة، محاصرة مضطهدة، مثل شخصية الأسير المعذب في المعتقلات ومراكز التحقيق وغرف الإعدام، ومثله المتدين الذي يعذب جنسيا، وشخصيات الأطفال الفلسطينيين الذين تتدحرج رؤوسهم بعيدة عن أجسادهم، وشخصية الأسير الذي يُشَرَّح جسده للطلبة وهو على قيد الحياة.

أما 'تقاسيم البعث' فتأتي مسلوبة الأرض، مراقة الدم، فنجد شخصية الفلسطيني الأول الذي خلقه الله وقد سُرق وطنه، وحطّمت تماثيله التي كان يصنعها على شاكلة جمال وطنه. وشخصية الفلسطينيين الممثلة في أجسادها. هذه التشكيلات المتنوعة في رسم الشخصية تلازم الحدث المأساوي الطارئ، وبهذا جاء تشكيل الشخصيات مضارعاً تشكيلَ الأحداث ليعبر بل وليمعن في تمثل الحس المأساوي عند صاحبة التقاسيم. الشخصية البطلة تتفوّق على البيئة وعلى من شاكلها من الشخصيات، ولهذا تكون بعيدة عن كونها شخصية مثيرة للشفقة[1]، فالتنوع والتّشاكل في رسم الأحداث والشخصيات بهذا المنطق، ما هو إلا تعبير عن أحزان لا متناهية عميقة متراكمة في لا وعي القاصة وفي ذاتها المبدعة. لقد أرادت بهذا الرسم أن ترتب أحزانها ومآسي وطنها وشعبها وأن تلخص الواقع الأليم الممتد عبر قرن من الزمن في أبواب جعلتها سبعًا حتى تحاول حصرها للوصول إلى كل أحزان الفلسطيني، بحركة شخصياتها.

[1] بول ريكور، الزمان والسرد التصوير في السرد القصصي، ترجمة فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، ج02، ط01، يناير 2006، ص41.



3_ بناء المكان المأساوي لخطاب الحزن

المكان المأساوي في مجموعة 'تقاسيم الفلسطيني' يكاد يسيطر على كل التقاسيم، فقد شغل ما مقداره أربعة تقاسيم من مجموع سبعة. ولم يكن بهذا مجرد إطار للأحداث والشخصيات. فبقدر ما يصوغ الشخصيات والأحداث يكون هو الآخر من صياغتها. ذلك أن العمل الفني القصصي مكثف بكينونته وعناصر العمل الفني لا تكتسب دلالتها إلا ضمن الخيوط الدلالية للقصة ولا تقوم بوظيفتها إلا داخل البنية السردية، وبهذا تكون قيمة المكان ودلالاته مختلفة عما في الواقع الخارجي، لأن المتخيّل لا يعكس الواقع بشكل مرآوي، لكن سمة المرجعية الواقعية التي يحملها في القصة القصيرة تكسبه قدرا كبيرا من الواقعية بمحمولات نفسية واجتماعية واعية، والقاصة بهذا احترمت القواعد الواقعية في هذه المجموعة، ما يتلاءم ومزاجها الخطابي الحزين والمأساوي، فأشد ما تكون مأساة المكان في واقعيته، والقاصة لم تكن بحاجة إلى كسر منطقيته.

المكان في 'تقاسيم الفلسطيني' واقعي منطبع في الذهن والوجدان والعين الناظرة، لا يتجاوز علاقة ما هو لغوي (متخيل) بما هو مرجعي (واقعي) إلى المكان المرجع قبل الحدث المأساوي الذي كان قصاصو النكبة ينطلقون منه أو يرجعون إليه حنانا وبكاء. و على هذا لا نكاد نجد المكان المرجع أي وطن الفلسطينيين قبل النكبة إلا في موضعين اثنين شديدي الاقتضاب وذلك في قصة 'المنجل' من تقاسيم البعث تقول "هبط الفلسطيني على الأرض يحمل منجلا.."[1] وبعدها يأتي حدث السرقة والاغتصاب مباشرة. وفي قصة 'سمكة' من 'تقاسيم الشتات' إذ تقدم البحر مكانا مرجعا ملكا للفلسطيني فقد "ورث البحر عن أسلافه كما ورث زورقه وشباكه وقصصه وأساطيره وسمكه ونوارسه ومده وجزره،

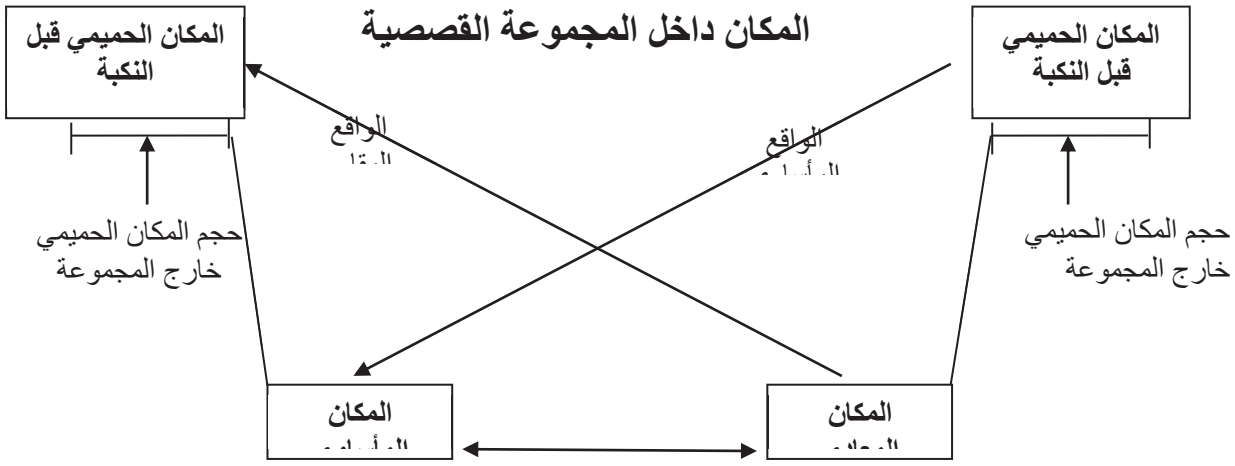
[1] سناء شعلان، تقاسيم الفلسطيني، ص156.

لكن الصهاينة جعلوه ضائعا في الأرض يطرق الموانئ والبحار والمحيطات والسفن يبحث عن بحر غزة"[1]

سناء شعلان تنطلق في قصصها من المكان المأساوي مباشرة، دون ذكر للمكان الحميمي الأول، إلا في القصتين المذكورتين آنفا. ولا يمكن أن نسمي المكان الإطار الذي تحوّل من مكان مرجع إلى مكان مأساوي، مكانا معاديا كونه القرية والسوق والمدينة، والمدرسة الفلسطينية المغتصبة، إذ تأتي الكاتبة إلى وصف هذه الأماكن التي هي من البداية مأساوية بفعل النكبة الأول والحدث المأساوي يفعل فعلته فيها، فترتسم شبه حميمة قبيل القصف أو التفجير أو الجرف أو التهجير أو الاستيطان. لتنتهي إلى مأساوية بالكامل.

وكذلك يغيب الانتقال من المكان المعادي والمأساوي الذي هو المعتقل والمخيم والشتات والمستدمرات، إلى المكان الحميمي المأمول، إلا في قصة واحدة أيضا، قصة 'جمهورية فلسطين لمدة 95 كيلو' افتراضا لا حقيقة دائمة. على غرار ما كان عند بعض قصاصي النكبة أو حرب 1967م، بذكر المكان المرجع الأول والحنين إليه. أو الرضا بالحال في المخيم أو الشتات ليغدو المكان المعادي، أليفا أو حميميا في النهاية، بانقطاع أمل العودة أو التحرير. وكما نجد الانتقال من مكان معاد أو مأساوي لآخر أكثر منه أو أقل. يوضح هذه الإستراتيجية*في الانتقال والحركة في بناء المكان المأساوي الشكل التالي:

بناء المكان المأساوي لخطاب الحزن



الانتقال من مكان معادي مأساوي إلى

وكان التدرج من المكان المأساوي المعادي الأقل رحابة إلى الأكثر رحابة، فمن المعتقل إلى المخيم إلى الشتات، لكن بعد تقديم 'تقاسيم الوطن'، ذلك المكان الذي احتوى

[1] سناء شعلان، تقاسيم الفلسطيني، ص110.

* ما اطرد وروده بنمط مخصوص وصار طريقة عمل.

بفضائه المادي والمعنوي كل الأمكنة. فهو المكان الحميمي رمز الالتجاء والاحتواء الإنساني والطمأنينة الأمومية، وتأتي تحت سقفه كل الأماكن الواقعية حميمية ما لم يفقد مَنْح الكرامة والحرية والأمان والشعور بالسعادة لأهله، لتنتهي إلى مأساوية إذا اختل أو فقد الوطن أحد مِنحه.

يرتسم المكان المأساوي في 'تقاسيم الوطن' بفعل الحدث المأساوي، أي بحدث الاغتصاب، فنجد القرى الفلسطينية قد "أعمل فيها الذبح والبارود والإذلال والتنكيل والاغتصاب والتهجير والنهب والتدمير"[1]. وتأتي صورة ساحة المدينة القديمة التي كانت ملعبا للأطفال وهي ساحة مشتعلة بفعل صاروخ صهيوني. والسوق المحرقة التي كانت قبل دقائق سوقا وبشرا وبضائع، لأن قذيفة صهيونية انهالت عليها على حين غرة فأحالتها جحيما مستعرا. حتى أنّ سقف البيت وقع على رأس الطفل المعاق بفعل القصف في قصة 'حالة خاصة'، ونجد في قصة 'بحر أسود' البيت يكاد يغرق لكن هذه المرة ليس بفعل القصف بل في مياه الصرف الصحي التي أطلقها الصهاينة. وتقدّم لنا صورة الجبال وهي تستغيث بالفلسطينيين حتى يسكنوا أعاليها قبل الصهاينة. ومثلها صورة البحر الذي يعيش وحدة مؤلمة ويغضب انتصارا لأولئك الصيادين المبعدين عنه، إنه يحفظ تفاصيل معاناتهم، ويحرك بحزن وأسى لبّاد شعره المائي المخضوضر بزبد زلق كلما منع الصهاينة الصيادين من الوصول إليه.

ونجد القاصة تكثّف صور الأمكنة المأساوية في قصة 'زرع' تقول: جرّفوا أرضها بعد حرق محصولها هذا العام وأطلقوا الخنازير البرية على مزارع العنب، وفي آخر المطاف جففوا بئر المياه. ومثلها حقل الحاجة فريزة لكن هذه المرة مع أشجار الزيتون التي جُرفت، فكانت: مذبحة للأشجار الشهيدة. وتأتي صورة المسجد الأقصى المدنس وتحته الحفر تمهيدا لهدمه، وصورة المدرسة التي أصبحت مكان إقامة بعض الأسر بعد قصف الحي.

أما الانتقال من المكان المعادي إلى المكان الحميمي المأمول، فيأتي في قصة 'جمهورية فلسطين لمدة 95 كيلو' وإن كان في رفع العلم الفلسطيني والسير به في قلب المستدمرة الاستيطانية 'تل أبيب' والتي يحرر اسمها أيضا إلى 'تل الربيع' واختطاف ثمانية وستين جنديا، لتثبت الشابة الفلسطينية 'دلال المغربي' ورفاقها للكيان الغاصب وللعالم أنها تريد تحرير أسراها ووطنها من هذا الغاصب. فكانت تل الربيع في قبضتها لمدة ست عشرة ساعة محررة من أيدي الصهاينة.

ويرتسم المكان المأساوي المعادي في 'تقاسيم الوطن' معتقلا تغتصب فيه البنت التي دافعت عن أبيها. ومستدمرةً مستذئبة وهي تغوص في بركة من الأعشاب الخضراء، وأخرى تدشّن للتو على رفات أرض مصادرة. وحاجزا شائكا يفصل المستدمرة عن حقول

[1] سناء شعلان، تقاسيم الفلسطيني، ص11.

الفلسطينيين. ومعبرا ساجنا لا يفتح أبوابه حتى لثوب زفاف حزين، ويأتي في صورة الشاهد الإجباري على دموع الفلسطينيين وأحزانهم وآلامهم وحصارهم وجوعهم وتعذيبهم، الجدار الذي وحده من يتقطع خزيا وألما وعارا وهو يرد الملهوفين، ويحرم أما من ابنها وأخا من أخيه وامرأة من زوجها. ويأتي المخيم، مخيم صبرا وشاتيلا علاوة على أنه مخيم لاجئين مباد، وأشلاء لحم محروقة تتعفن في شوارعه لقد "داسه الموت بكل جرأة ووقاحة"[1]. ويأتي الجدار الذي يحرم الطفل من مدرسته عنصريا عازلا.

أما في 'تقاسيم المعتقل' فيأتي المعتقل المكان المأساوي المعادي معتقلا للأسيرات الفلسطينيات في صحراء قاحلة جافة من أي رحمة. ويأتي مكانا كئيبا مخيفا، حيث الرطوبة والعفونة والازدحام والجوع والوجوه الكئيبة.

أما في 'تقاسيم المخيم' فيأتي المخيم المكان المأساوي المعادي المليء بالجوع والعطش والخوف والحزن والقهر والذل. لقد صنع هذا المكان المعادي سخرية الطلاب من زميلهم الفلسطيني القادم من المخيم، في قصة 'حنظله'، وصنع حرمان صاحبة المرتبة الثانية من التكريم في مسابقة الشعر، فهي فلسطينية من المخيم.

أما في 'تقاسيم الشتات' فيأتي الشتات مكانا مأساويا معاديا مليئا بالحزن والقهر والمعاناة، والعذاب، والتهجير، رغم انفتاحه المادي ورحابته. والبداية من قصة 'إقامة' وتلك المدينة الحارة النائية من بلاد العرب التي تقيم فيها المرأة وأبناؤها الستّة، حيث يسمونها أجنبية ويسمون الأجنبي مواطنا، وما زاد من مأساة الشتات وحزن العائلة الفلسطينية أن البلاد عربية وأن عليها مغادرتها لانتهاء تصريح إقامتها ومع فقدان هويتها الفلسطينية أصبح الشتات برحابة فضائه المادي أضيق من أي مكان آخر، فهي لا تعرف إلى أين عليها الرحيل. وتأتي صورة البحر والسفينة المكتظة بالمهاجرين الفلسطينيين غير الشرعيين المتجهة إلى أوربا، البحر؛ هذه المرة خدع أحلامهم و ابتلعهم وغدر بهم. وتأتي صورة الرسام الذي قضى ربع قرن من عمره في الغربة والتهجير يرسم وطنه في لوحات ليؤمن لقمة العيش في شقته الصغيرة كحجر والتي اكتراها منذ زمن.

وكان الانتقال من المكان المعادي المأساوي إلى آخر مِثله كما في قصة 'الدّرب' حين يسأل الابن أباه" إلى أين سنذهب يا أبي؟!.. يجيب بمرارة مقيم : لا نخرج من مخيم إلا لنذهب إلى مخيم جديد"[2]. وحين تسأل الحفيدة جدتها في قصة 'خيمة' "لماذا يا جدتي في نهاية الحكايات التي ترويها لنا الفلسطينيون يفقدون بيوتهم، ويهجرون من أراضيهم، ويجبرون على الرحيل، ويسكنون في خيمة في مكان ما؟.. تؤمل نفسها بموت هادئ بعيدا عن خيمة النفي والطرد والترحيل"[3]. وفي قصة 'مخيم' تصر المرأة على عدم الرحيل هذه المرة عن هذا المخيم لأنه لم تعد تطيق أن تهجر من مخيم لتلجأ إلى آخر.

---

[1] سناء شعلا، تقاسيم الفلسطيني، ص34.
[2] المصدر نفسه، ص91.
[3] المصدر نفسه، ص114.

إن هذا التشكيل المأساوي الذي يتضح من خلال الانطلاق من الأمكنة المنكوبة والمعادية والانتقال بينها. والغياب شبه التام للمكان قبل النكبة، لإشارة واضحة ودليل قاطع على انغماس القاصة في واقعها المأساوي وقبله وعيها بتاريخ وطنها المليء بالألم، باستحضار مشاهده. وكأن هول المأساة وفجيعة النكبة وضيم العدو ومعاناة شعبها، أنسوها فلسطين قبل النكبة، وحتى فلسطين بعد الانتصار وهذا ما يثبت الرؤية المأساوية عند الكاتبة التي شكلت هذا الخطاب الحزين بسببها.

4_ بناء الزمن المأساوي لخطاب الحزن

نجد الزمن المأساوي في مجموعة 'تقاسيم الفلسطيني' أكثر ما نجده مرتبطا بالحدث المأساوي في تنوعه، سواء التاريخي الماضي المتعلق بالنكبة، أو التسجيلي الآني المتعلق بالعدوان والاغتصاب المستمر، على غرار المكان المأساوي الذي في كل صنف منه يفرض وعيا مخصوصا لشخصياته المأساوية بهذا الزمن. فمن الزمن المأساوي في 'تقاسيم الوطن' إلى الزمن المأساوي في 'تقاسيم المعتقل' إلى المخيم إلى الشتات. ثم يأتي فعل العرب في تأثيرهم على مأساة فلسطين وزمنها في 'تقاسيم العرب'. والعدو كذلك في 'تقاسيم العدو'. والبعث في قدر الله في الزمن الأول والأخير. والزمن في تقاسيم الفلسطيني له علاقة بأرقام مرسومة في ذاكرة الفلسطيني مثل: 1936*، 1948، 1967.. في وطنه المسروق منه، المغتصَب فيه ، المعتقَل داخله، اللاجئ فيه، المشتت منه. يمكن أن يُرى هذا الزمن من موضع ثابت خارجي فيبرز حدثه مأساته ومشاعر شخصياته في كل مكان مأساوي. والزمن الخارجي التاريخي والتسجيلي في نصوص المجموعة يتركان أثرهما واضحا في حركة الشخوص وتشكيل نفسيتها.

الزمن في هذه القصص التسجيليّة لواقع النكبة يتعلّق أكثرَ ما يتعلّق بمحتوى النصوص على حساب بنيته السردية. أما مفارقات تشكله؛ من مفارقة زمن الحوادث، أو ترتيب عناصر الوقت الذي تقع فيه هاتيك الحوادث، فتكاد تكون غائبة لخطّية السّرد وعدم تعدد الأصوات، واقتصار القصة على سرد الرّاوي العارف بكل التفاصيل. وعليه، لا نجد مفارقات تذكر إلا ما كان من تسريع وتعجيل حين نجد زمن الخطاب أقصر من زمن القصة، لاعتماد البطل أو الراوي الإيجاز في القول ليزيد من دلالة الموقف المأساوي[1]. الزمن في 'تقاسيم الفلسطيني' ماض منفتح على تاريخ النكبة وعلى الأحداث المأساوية، زمن طويل في وعي الفلسطينيين كونه زمن معاناة وألم. فجل الأفعال والأحداث جاءت ماضية متصلة بضمير الغائب ومنفصلة عنه، تحكي مشاهد وأحداث الاغتصاب والقتل والاعتقال والتهجير، "رصاصة صهيونية أردته قتيلا"[2]، "لقد عاد إلى أرضه بعد أشهر

* ثورة الفدائيين ضد الانتداب البريطاني.
[1] بول ريكور، الزمان والسرد، ص42.
[2] سناء شعلان، تقاسيم الفلسطيني، ص17.

من اعتقال جثمانه"[1]، "القصف الصهيوني لم يعفه من النار والحديد"[2]، "أحد عشر عاما قضاها في الأسر"[3]، "عندما كبر تعلم أن يحزن"[4]. ومنه سنحاول وضع جدول لكل تقاسيم المجموعة. فنورد الزمن المأساوي وسبب مأساته المرتبط بالحدث المأساوي، ما بين بناء زمني قصصي تاريخي ماض، وآخر تسجيلي آني. ثم نربط التشكيل المخصوص الذي جاء به الزمن بمسبباته الرؤيوية.

_ تقاسيم الوطن

القصة	زمن الحدث المأساوي (ماضي تاريخي)	القصة	زمن الحدث المأساوي (آني تسجيلي)
أشجار	زمن مفتوح على الماضي/ العصابات التي اجتاحت القرى الفلسطينية	دواء	الآن / الآن يستجمع الصغير شجاعته التي تتدفق سريعا
أقدام	ينتظرون أذان المغرب / قصف	ابتسامة	الآن / الآن ابتسامته تبدو أكبر وهو يطارد الموت
المعجزة	أربعين يوما وليلة / قصف	جمهورية فلسطينية لمدة 95كيلو	الآن /الآن هي بإجلال وتقديس تقبّل العلم الفلسطيني
تيه	أكثر من ثلاثين عاما / على مداهمات عصابات الصهاينة أمضت ثلاثين عاما / تبحث عن ابنها		
تواريخ	تاريخها المأساوي مرتب بالنكبات		
رحيل	منذ 1948م / هجِّر الكثير من الفلسطينيين. وجاء عام 1967م / وجدوا أنفسهم يطردون		
إسعاف	هي ليلة مثل كل الليالي / تحت		

[1] سناء شعلان، تقاسيم الفلسطيني، ص24.
[2] المصدر نفسه، ص 32.
[3] المصدر نفسه، ص83.
[4] المصدر نفسه، ص97.

	القصف		
قرعة	منذ أيام طويلة / القصف مستمر		
نفق	سبعة أشهر / ينتظر أمه التي لم تعد عبر النفق		

ـ تقاسيم المعتقل

القصة	زمن الحدث المأساوي (ماض تاريخي)	القصة	زمن الحدث المأساوي (آني تسجيلي)
الأسير الرضيع	منذ ولد/ وجد الضيق والضنك أمامه	إضراب	الآن/ الآن قرروا أن يتركوه يموت على مهل
أسير	أحد عشر عاما / في الأسر الصهيوني	عيد ميلاد	الآن /الآن ستحرم من رؤية والدها
عيد ميلاد	عيد ميلادها السادس عشر/ إنه ناقوس حزن يدق في روحها الخائفة	عري	الآن / الآن تقف عارية تماما أمام لجنة التحقيق

ـ تقاسيم المخيم

القصة	زمن الحدث المأساوي (ماض تاريخي)	القصة	زمن الحدث المأساوي (آني تسجيلي)
ركض	أيام طويلة / قضاها في الركض المسعور ..تحت أحزانه ومخاوفه	الدّرب	الآن /الآن هو يشدّ على كتفي ابنيه التوأمين، ويجرهما على عجل وهلع هروبا من المخيم
		كمان	الآن /الجميع الآن يعانون من العطش الشديد

ـ تقاسيم الشتات

القصة	زمن الحدث المأساوي (ماض تاريخي)	القصة	زمن الحدث المأساوي (آني تسجيلي)
الرسام	ربع قرن من عمره/ المضني	البحر	الآن /هاهي الآن في سفينة

	بالغربة والتهجير		مكتظة بالمهاجرين
حـــذاء أبيض	فـي ليلـة /داهمـت العصـابات قريتها. أربعـون عامـا مضـت / لا تنـام إلا وهي منتعلة حذاءها	قرش	الآن /الآن لم يعد يملك شيئا
طابور	منـذ الصـباح البـاكر/ والشـمس تصليهم في طوابير الذل		

ـ تقاسيم العرب

القصة	زمن الحدث المأساوي (ماض تاريخي)	القصة	زمن الحدث المأساوي (آني تسجيلي)
صهاينة	منـذ كانـت صـغيرة /علمـت أن الصـــهاينة اغتصـــبوا وطنهـــا فلسطين. بكـت أيامـا طويلـة/ تـأثرا بموقـف العرب المخيب للآمال		
مظاهرة	فـي الصـباح / كـان مخـيم صـبرا وشاتيلا نهر من دم		

ـ تقاسم العدو

القصة	زمن الحدث المأساوي (ماض تاريخي)	القصة	زمن الحدث المأساوي (آني تسجيلي)
رجل	لِلحظة / لم يتأوه من تعذيبها		

ـ تقاسيم البعث

القصة	زمن الحدث المأساوي (ماض تاريخي)	القصة	زمن الحدث المأساوي (آني تسجيلي)
تمثال	فـي يـوم وليلـة/ جـاء الغاصـب		

	وسرق فلسطين تـــاريخ فلســطين/ مختــزل بــين رحيل وبناء		

إن زمن الخطاب في نصوص هذه المجموعة هو زمن النكبة، إذ يكتسب مأساويته من أحداثها، ولاستمرار النكبات في أجيال متعاقبة، ومعاصرة للقاصة، فإنها تحيل على فرضية انفتاح زمن قصصها على الذاكرة التاريخية، أو انغلاقه عليها، أو التنوع بين الانفتاح والانغلاق. هذا التشكيل المتنوع للزمن _إن وجد كما فُرض_ قد يُتحكّم فيه تعدد وجوه وتقاسيم الوقائع التاريخية والآنية المأساوية في فلسطين. وكذا تنوع تشكيلات المكان المأساوي والأحداث المأساوية، إذ لولا النكبة وحدثها الأليم الذي عانى منه الفلسطيني، لما كان هناك واقع أليم وزمن مأساوي. ولما كانت هناك خصوصية تشكيل للزمن في تقاسيم الوطن والمعتقل والمخيم والشتات، واستقرار بنائه في قصص التقاسيم الأربعة على الفرضية الثالثة أي تنوع بين الانفتاح والانغلاق، كون القاصة بصدد تقديم فلسطين وتاريخها المأساوي من بداية النكبة، ومعاناة الفلسطينيين المستمرة. أي حال الوطن تحت الاجتياح والقصف والتهجير والأسر، بينما استقر بناء الزمن في قصص تقاسيم العرب والعدو والبعث على الفرضية الأولى أي الانفتاح على الذاكرة التاريخية، كون القاصة بصدد تقديم مأساة الفلسطينيين في خذلان العرب لهم فكانوا تاريخا أليما لا أمل فيهم. ومأساة الفلسطينيين في العدو الصهيوني المتجرد من الإنسانية ذي الماضي الملطخ منذ القديم مع العالم كله. ومأساة قدر الفلسطينيين منذ خلقوا وابتلاء الله جل وعز لهم بهذا العدو.

وهنا نلمح التماثل حاصلا بين هذا التشكيل والتاريخ المأساوي، دون إلغاء للحاضر الآني لكنه مسكوت عنه كون مأساة فلسطين لا تحتاج إلى خطابات أو تنديدات أو تحقيقات لأن الجريمة واضحة ومبررة بأكاذيب وخرافات في كل مرة على مدى التاريخ المأساوي لفلسطين. لذا فالزمن في نصوص تقاسيم الفلسطيني يكتسب مأساويته من الماضي الأليم و من الآن الأكثر إيلاما. دون مفارقات زمنية تذكر في بنيته، عدا ما كان من تقنية الخلاصة التي تعتمد على حكي أحداث ووقائع من المفترض أنها جرت في سنوات أو في أشهر أو في ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون أن تعرض تفاصيلها.

إن الوضوح التام للرؤية المأساوية في هذه القصص، وانغماس القاصة في واقعها الاجتماعي والسياسي التاريخيين، شكّلا هذه الثنائيات في بناء الزمن المأساوي. ومنه نجد التماثل واقعا بين الرؤية والبنى السردية التي تتمظهر فيها بوصفها بنية سطحية تتماثل مرة أخرى مع العناصر المكونة للرؤية المأساوية، كلما اتجه البحث إلى استنطاق التاريخ

والواقع المتعلقين بوعي القاصة سناء شعلان، دون إهمال حساسيتها الداخلية التي طبعت قصصها بطابع التكثيف الشديد والتنوع والألم.

استخدمت سناء شعلان القصة القصيرة جدا، والتي لا تتجاوز صفحة أو نصف صفحة من الحجم المتوسط، لثبت قدرتها على صناعة هذا الجنس بالتكثيف الدلالي والحذف الفني وتجاوز الحشو الوصفي في لغة بسيطة تحمل واقعية الكلمة وصورها الشعرية الشفافة، لتتمكن بواسطة هذا التشكيل من تلخيص معاناة الفلسطينيين بكل وجوهها، تقول: (هي ليلة مثل كل ليالي الفلسطينيين تحت القصف الصهيوني، حظر التجول مفروض على مدينة جنين بأسرها، القصف الصهيوني مستمرٌّ منذ أيام طويلة، إنها أم جميع الأسرى، اغتالته رصاصة الغدر الصهيونية، منذ أن هجِّر قسرا من فلسطين وهو يحلم بالرجوع إليها... قدماها استشهدتا في المعركة، الجرّافات المدرعة الصهيونية هاجمت على حين غرة أشجار الزيتون، وحدها أشجار الزيتون والتين والبرتقال والرمان والعنب من تحفظ وجوه رجال عصابات الصهاينة، قدمت لثرى فلسطين سبعة من أبنائها، البحر اعتاد على كلامهم، لقد كانت مذبحة للأشجار الشهيدة، النفق هو من سرق أمه. هذا المعبر هو الشاهد الإجباري على دموع الفلسطينيين، كان المخيم الفلسطيني (صبرا شاتيلا) يذبح من الوريد إلى الوريد....).

استطاعت القاصة من خلال هذا التشكيل تصوير معاناة الفلسطيني من كل الجوانب، إذ تقدم الحادثة المروعة وفضاءها المؤلم، وحال شخصياتها المضني بعبقرية وسلاسة وكأنها بهذا الشكل أرادت تجاوز مأساة الفلسطيني من خلال عدم إطالة القصة، وهي تختفي وراء الراوي، لتجعل القارئ يتخلّى عن حياده وسلبيّته وجهله بما يحدث حوله، فيجد بذلك نفسه بين أن يستحضر التّاريخ أو أن يتأثر أو أن يقتنع. وفي هذه الحالات الثّلاثة، يحقّق الأدب ثلاث وظائف هي العودة إلى المرجع في علاقة بالتّاريخ والأحداث الحقيقيّة التي حواها والانفعال في علاقة بالتأثّر و الإيعاز في علاقة بالإقناع.

لقد عدّدت سناء شعلان ونوّعت التّقاسيم في هذه المجموعة حتّى بدا الوجه الواحد الذي هو وجه الفلسطينيّ جامعا لها، متّخذا هويّته من اجتماعها فيه، وما أعظم أن تجتمع في وجه واحد تقاسيم كثيرة هي الوجع بأنواعه وهي مقاومة ذلك الوجع وهي استشراف حياة أخرى لا وجع فيها. وقد تحقّقت عبر هذه اللّوحات الوظائف الثّلاثة، إذ لم تخلُ واحدة منها من إحالة على أماكن حقيقيّة وأشخاص حقيقيّين وتواريخ وأحداث صحيحة، ولم تخلُ أيّ منها من التّأثير في متلقّيها الذي سيغادر وهو يمارس فعل القراءة حياده العاطفيّ ليصبح منفعلا ومتعاطفا بشكل مّا، وهو ما سيؤمّن الوظيفة الثّالثة التي هي وظيفة الإقناع والتي سيصبح بفضلها القارئ مؤمنا بقضايا الكاتب مقتنعا بأفكاره ورؤاه.

ولا غرابة أن نجد النزوع إلى الفنتازيا واللاواقع في هذه القصص في أحداثها وشخوصها وفضائها، ففي هذا إشارة إلى عظم المأساة بل وقداستها فالحق ينتصر له الإنسان وحتى الجماد. فيتماثل مع الحس المأساوي للأديبة. وبالرغم من وضوح الرؤية

والتشكيلات المضمونية للبنيات السردية المنطقية إلا أن القاصة تفاجئ المتلقي مع نهاية كل قصة من قصصها بكسر أفق توقعه ليعيش لحظة الانبهار والدهشة عندما ينعطف مسار الأحداث بشكل مغاير. فهذه التقنية ترتبط أكثر ما ترتبط "بالحالة الشعورية للمتلقي من طرف وبالقصة أو فكرة النص من طرف آخر، وأحيانا يخرج عنصر المفاجأة ليشير أو يفتح التأويلات أمام المتلقي، أو يعطي لحظة تنوير، وهذه اللحظة تكون مرتبطة أيضا بطرفين أحدهما المتلقي والآخر القصة أو الفكر"[1]، لتكون النهاية دائما أكثر مأساوية، إذ أنّ الخاتمة هي الأعلق في ذهن المتلقي، ومن شأنها امتلاك نفسه وإقحامها في قلب المعاناة بلزومها فكرَه وحسَّه.

ثالثا: البنية السردية لخطاب القطع والحرمان وتجليات الرؤية

يستمر اشتغال ازدواجية الوعي –وعي الكاتبة- من الوعي بالتاريخ إلى الوعي بالواقع إلا أن الثاني يكون أكثر تحكما من سابقه كون صاحبته تعايش الأحداث ومأساة قومها وتأثيراتها. هذا الوعي بالواقع المأساوي الذي تم تسليطه على نكبة فلسطين في محاولة للفت نظر المجتمع لهذه المعاناة، وبالتالي إيجاد حلول جذرية لها، هو المتحكم في "بنية العمل الأدبي، ويحدد منطقه، وفيه تتجلى كيفية وجود مجمل العوامل المكونة لحقل الأديب الفكري، وأدواته الأدائية"[2]، وحتى تصبح حركته في الأثر الأدبي "هي في الوقت نفسه حركة علاقته بالواقع الاجتماعي"[3] فيكتسب حينها المسحة الاجتماعية بدل الفردية.

سناء شعلان حاولت التعبير عن كل ما يدور في المجتمع العربي بجدية وتركيز، عن القضايا الإنسانية خصوصا. فاستطاعت أن تحوِّل أدبها إلى واقع اجتماعي فني لا إلى انعكاس له فحسب بتعمقها في تحسس مجتمعها. دون تجرد من التخييل المانح بعدا آخر لواقعها الاجتماعي. كون الأدب لا يقف على تخييلي أو واقعي بل يكتسب صفة نتاج تفاعلهما. والشعور والتذوق لا يباليان بما هو خيالي وما هو واقعي حين يبحران بالقارئ إلى فضاءات أخرى حتى ولو كانت أفكار ما يُتَلقى متجذرة في العالم الواقعي، ويعودان إلى واقعيتهما في النهاية حتى ولو كانت أفكار ما يُتلقى ممعنة في التخييل واللاواقع.

جاءت مجموعة 'حدث ذات جدار' خلاصة فنية لواقع مأساوي بوعي فني قصصي محكي شديد الإتقان كون القاصة تحترف هذا النوع من الكتابة فهي على قدر من الوعي بالبناء الفني والتشكيل القصصي، وتأتي هذه المجموعة القصصية تالية لتجربة ومنجز قصصي معتبر في فترة زمنية قصيرة جدا في عمر الفن والأدب. وتأتي أيضا ثانية بعد مجموعة 'تقاسيم الفلسطيني' لتخصص كاملة للقضية الفلسطينية، وفاء لأصلها الفلسطيني الذي لا تنكره في كل نشاطاتها الحياتية العادية، أوالمهنية..

---

[1] غانم خضر، كسر أفق التوقع في قصص سناء شعلان مجموعة الهروب إلى آخر الدنيا أنموذجا، ضمن فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى، تأليف جماعي، ص45.

[2] حفناوي بعلي، قراءة في نصوص الحداثة وما بعد الحداثة، دروب ثقافية للنشر والتوزيع، ط01، الأردن، 2011، ص118.

[3] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985، ص07.

***مجموعة 'حدث ذات جدار'**

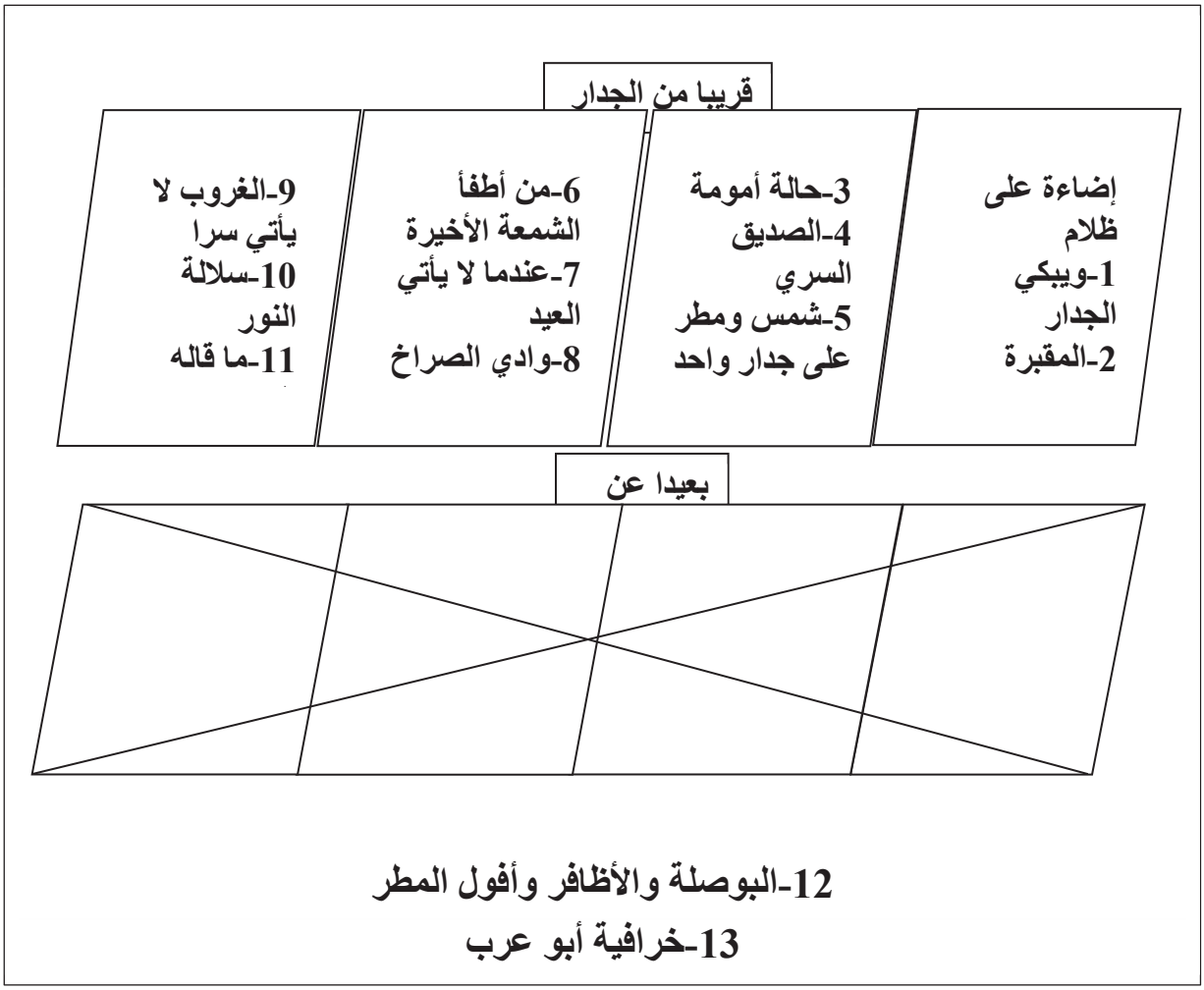
مجموعة 'حدث ذات جدار' هي المجموعة الحادية عشرة من قصص هذه الأديبة، جاءت في ثلاث عشرة قصة قصيرة، موزعة على قسمين، الأول: فيه سرد لما وقع قريبا من الجدار أو قل قصصَ مأساةِ جدار الفصل العنصري وما أجرم، والثاني: فيه سرد لما وقع بعيدا عن الجدار أو قل قصصا من مأساة فلسطين.

جاء القسم الأول بإحدى عشرة قصة قصيرة بالإضافة إلى 'إضاءة على ظلام' التمهيد الذي قدمت به القاصة تعريفا واقعيا للجدار العنصري، وبه توضيح للأثر النفسي والاجتماعي الذي يتركه قامع الحب ومهلك الحرث والنسل. فيدرك قارئ القصص التي تلي التمهيد ما كان غائبا عن لحظه من كوابيس من هُتِكَت سكونات ليلهم وأسرار عشقهم وورود حلمهم وأنس أملهم ورحمات أقدارهم بين ليلة وصبحها، ومن أخرصه ذلك الجدار بسنين قطعه، ومن حطّم قلبه بقص حلمه بل بنفي قلبه عن جسده. لم يوزع ذلك السادي إلا الدموع ولم يبتسم إلا حين تُلقى أمامه قلوب المحبين مقطوعة من نبضها. تنهش الكلاب ما تُرك من وفاء فيها لبقايا حب لا يستطيع أحد إيقافه أو محوه أبدا.

يمكن أن يكون تعريفها الواقعي للجدار؛ مركز حدث قصص المجموعة، وإيذانا باعتماد الواقعية أسلوب بوح للمضمر والمعلن من معاناة شخوص قصص المجموعة وحرمانهم وقطعهم. ورصد الآثار السلبية لبناء هذا الجدار على كل شرائح المجتمع الفلسطيني بدءا من الأطفال ووصولا إلى الأجداد، وحتى فئات معينة من ساكني المستعمرات. المفارقة في هذه المجموعة الحاملة للمأساة الواقعية الفلسطينية بسبب الجدار هي؛ أنسنته لتمعن في إبراز مدى وحشية من فكّر في عزل الفلسطينيين عن أراضيهم، لدرجة أن الجدار نفسه قد عبّر عن خجله من وجوده ومما يفعله بالفلسطينيين.

وجاء القسم الثاني بقصتين قصيرتين بعيدتين عن جدار الفصل العنصري، وكأنهما لا تنتميان إلى هذه المجموعة. وهنا ومن خلال هذا التشكيل على مستوى مضامين قصص المجموعة وانقسامها إلى قصص الجدار وقصص غير الجدار-رغم وضوح عنوان المجموعة ودقته- نجد فيه شيئا من التجاهل له لشدة وضاعته وجبنه و حدة بطشه وظلمه. ولتقول القاصة للذي عرّفته واقعيا: أنه نكرة في الفن ومجهول في الجمال ومنعدم في الحب ومحذوف من القيم الإنسانية. يثبت هذا التشكيل الروح المأساوية للكاتبة، وشدة التمزق وعمق التشتت الذي تعانيه ويعانيه كل فلسطيني وعرب

المنظومة العناوينية في مجموعة 'حدث ذات جدار'



جاء عنوان المجموعة جملة فعلية دالة على الماضي في 'حدثَ'، تليه 'ذات' الظرفية النائبة عن المكان الذي أضيفت إليه، وهو 'جدار'. وهنا _ في الظرف النائب عن المكان _ و في المكان المقرر 'جدار' تكرار وتركيز على فضاء الأحداث الذي عوّلت عليه القاصة بنيةً أولية باعتباره المكان الحاضن لمجموعة الأفعال التي حدثت في عوالم قصص المجموعة. ليس هذا فحسب بل المكان الذي كان سببا في تغيّر الأحداث والأزمان والشخصيات، المكان الذي سبب الألم، وحسه المأساوي.

1_ بناء الحدث المأساوي لخطاب القطع والحرمان

يتشكل الحدث المأساوي في هذه المجموعة وبالتحديد في القسم الأول منها 'قريبا من الجدار' ليعبّر عن القطع والحرمان، اللذين كانا من فعل الصهاينة الذين زرعوا الجدار العازل لقطع الفلسطينيين عن أرضهم وأرحامهم، بل وحرمانهم من كل ما يملكون، وحماية لأنفسهم ممن يسومونهم (المخربين). ومع غرز هذا الظلام في خاصرة الشعب

والأرض الفلسطينية، ومع السرعة التي كان بها كانت مأساة الفلسطينيين ومعاناتهم أشد إيلاما.

في القصة القصيرة الأولى 'وبكى الجدار' من هذه المجموعة ينبني الحدث المأساوي لخطاب القطع والحرمان مع الجدار الإسمنتي الأصم الذي زُرع حول قرية 'نور' وابن عمها 'نور' الطفلين الشبيهين بالتوأمين اللّذين لم يفترقا أبدا منذ ولدا. لكن المرض وحده هو من كان له أن فرّق بينهما. وفي ساعات قليلة يكون الحدث الأكثر مأساوية؛ وبخرسانة جاهزة تُثبّتُ في الأرض تثبيتا سريعا، تغوّلَ الجدار حتى وصل إلى عنان السماء حاجبا خلفه الشمس والجدة و'نورا'. ليدرك 'نور' بعد سنين سبعة "أن جدته ونوراً مسجونتان خلف الجدار الصلد العاتي"[1]. هذا الفعل الذي أقدم عليه الصهاينة ببناء جدار من أجل حماية أنفسهم كان قاسيا على قلبي طفلين لا يريدان من الحياة إلا أن يلتقيا.

ويأتي خطاب القطع والحرمان أيضا في 'المقبرة' من خلال حدث مداهمة جنود الصهاينة لقرية 'الحاجة رشيدة' التي عاثوا تقتيلا في أشجارها قبل أن يجرفوا أرضها، ويلقوا بأهلها جميعا خارجها حفاة مذعورين بحجة تملّك أراضيهم من أجل بناء الجدار العازل لقد غدا الفلسطينيون دون بيوتهم وبساتينهم وزيتوناتهم الوفيرة، بل دون القرية بعد أن شطرها مخطط الجدار إلى نصفين؛ نصف صغير يسجن خلفه حشداً عظيماً من أهلها، والآخر يعزل أمامه مقبرة القرية الباقي الوحيد منها بعد أن غدت كلها خلا المقبرة خلف الجدار العازل ذي الأسلاك الشائكة والكلاب والبنادق والجنود.

لقد منع حدث زرع الجدار العازل في أرض القرية؛ الأمَّ من إرضاع وليدها الوحيد ولو لمرة واحدة منذ أن وضعته وذهبت لتعالج في إحدى العواصم العربية من مرض سرطان ثديها الأيسر. في قصة 'حالة أمومة'، لقد قطعها بناء الجدار عن وطنها وبيتها حين سرقهما منها، وحرمها من زوجها الذي عاد من أسره. وحرم الابن من حُضن أمه.

حدث بناء الجدار مرة أخرى أجّل حلم الطفل ذي الشفة الأرنوبية في التخلص منها بعملية تجميلية في أي عاصة عربية، في القصة القصيرة 'الصديق السري' "لولا هذا الجدار العازل لتمكن من إجراء العملية المنشودة.. ولكنه مصلوب على عذاب يتلخّص في أن من يخرج من خلف الجدار الفاصل قد لا يستطيع العودة إليه"[2]. لقد كان يحلم بالعيش في عالم جميل وسعيد يجد فيه كل ما يحتاجه دون محاصرة "وجوه الصهاينة والكلاب والسلاح والموت والأرض المحروقة والمعتقلات والتعذيب والخراب واليتم والخوف والفقر والحرمان وحظر التّجول والشوارع الضّيقة والبيوت القديمة والخدمات المعدومة والغلاء والمعاناة"[3]. هذا الجدار منع الطفل إلى وقت اختراقه له من المستعمرة الصهيونية

[1] سناء شعلان، حدث ذات جدار، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمّان، ط01، 2016، ص16.
[2] المصدر نفسه، ص30.
[3] المصدر نفسه، ص31.

التي تربض على أرضٍ سلبتها وجوه غريبة، ومن صديقه السري. لقد حرم الجدار الطفل الفلسطيني من كل أحلامه وحتى من اللهو واللعب مع الطفل اليهودي البريء.

وقطعَ حدث بناء الجدار وقانونه المجندة الإسرائيلية عن حبيبها العامل الفلسطيني بعد أن جمعهما معبره، في قصة 'شمس ومطر على جدار واحد'. لكن قانون الجدار الذي يزعم أن الفلسطينيين مخربون، يتّخذ هذا الزّعم الكاذب ذريعة لقطع طريقهم وقتلهم.

بناء الجدار العازل جعل زيارة الأم لأبنائها المعتقلين مستحيلة، في القصة القصيرة 'من أطفأ الشمعة الأخيرة' لقد حُرمت من زيارة ابنيها الأصغرين بسبب الجدار الفاصل الذي قطع الأرض بينهما وبين معتقليهما، لقد وجدت نفسها بهذا المنطق الظالم أمًّا يفصلها جدار إسمنتي أصم عن أولادها، كما يفصل آلاف الأمهات الفلسطينيات عن أبنائهن في المعتقلات. الجدار العازل وطابور انتظار العبور منه كانا كفيلين في النهاية بقتل العجوز وإبعادها إلى الأبد عن أبنائها.

الجدار حرم كذلك أبو هادي وزوجته من ملابس العيد الجديدة لسنوات، لابتلاع الجدار فرص العمل. كما حرمهم منذ بني من الذهاب إلى ساحة القرية الكبرى للاحتفال بالعيد مع أهل القرية، ومن الكثير من أراضي القرية وبيوتها، بل حرمهم حتى من لقمة الطّعام، وحاصرهم حتى في أقواتهم، في القصة القصيرة 'عندما لا يأتي العيد'.

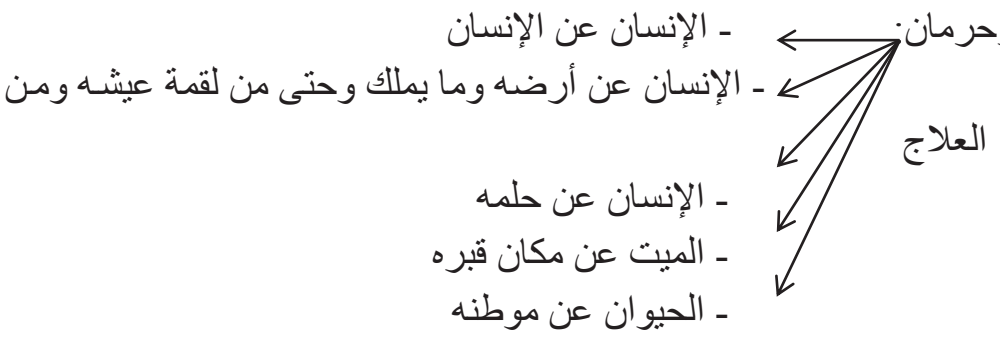
وفي القصة القصيرة 'وادي الصراخ' جاء الجدار العازل، وجرف أراضي الوادي واقتلع أشجاره، وجعله بائدا خاويا على عروشه. الجدار حرم البنت من حديث أمها، والعجوز من ابنها، والطفلة الصغيرة من والدها وبيتها، وصالح _المشلول إثر طلقة من بندقية صهيونية_ من حبيبته الممرضة هدى، لقد حبسه في بيته، وحبس حبيبته في مستشفاها بعد أن قطع الطريق بينهما. لكنهم جميعهم يتبادلون الصراخ والنداء. فالجدار "حرمهم من حقهم الإنساني المتواضع في أن يوسدوا يداً إلى يد، وقلباً إلى قلب، وعيناً إلى عين"[1]. وفي 'الغروب لا يأتي سرا' الجدار العازل الذي ولد من رحم شيطاني وقف حاجزا أمام الرجل الصالح وزوجته ومنعهما من السفر إلى القاهرة ليتما دراسة العلوم الإسلامية، لقد "حطّم أحلامهما، وغيّر مشاريع حياتهما إلى الأبد"[2]، وبعدها فرّقهما كما فرق بينهما وبين من يحبون.

وتأتي قصص 'ما قاله الجدار' من هذه المجموعة؛ متواليات قصصية قصيرة جدا أيضا تحكي حدث القطع والحرمان الذي سببه الجدار بين الفلسطينيين وأرضهم وما يملكون. ففي المتوالية '(2) قبر الرمثاوي لا يضام' بتر الجدار العازل القبر عن أهله، "فكان البيت في شرق الجدار، والقبر في غربه"[3]. وفي المتوالية '(4) بوابة واحدة لا تكفي' فقد جعل الجدار العازل أهل البلدة مجرد سجناء فقد قطعهم عن كل ما يملكون وعن

[1] سناء شعلان، حدث ذات جدار، ص55.
[2] المصدر نفسه، ص68.
[3] المصدر نفسه، ص72.

أقوات عائلاتهم. وفي المتوالية '(5) لا قانون ضد الأقدام العائدة' منع الجدار مؤذن جامع الحارة القديمة من صنع قدمين من السنديانة الكبيرة الموجودة في أرضه التي تقع الآن خلف الجدار. الجدار حرم الطيور من أعشاشها في المتوالية '(11) ثورة العصافير'.

يمكن أن نلخص ما كان من خطابات قطع وحرمان بسبب حدث بناء الجدار العازل في ما يلي:



هذه التشكيلات الخطابية الممعنة في القطع والحرمان والتي أنتجها الحدث المأساوي _ بناء الجدار العازل_ تتماثل والرؤية المأساوية عند كاتبة القضية الفلسطينية، وتنطبع بصورة جلية ومكثفة مع كل بنية سردية في قصصها التي تتماثل مرة أخرى مع الواقع المأساوي الذي تشهده القاصة.

سناء شعلان استطاعت بهذا التشكيل المستغرق لكل تمفصلات محنة شعبها ومعاناته والمتنوع المستوعب للإنسان ككل وعلاقاته الاجتماعية، ولكل أرض مغتصبة، فرضَ نفسها الفنية أمام كتاب القصة في الداخل والخارج. لقد كانت أكثر مأساوية برسمها الواقع بكل تفاصيله الأليمة فنيا وبمشهدية ساحرة زادتها حرفية الوصف دقة. وكأنها كانت مع 'نور' حين حمله أبوه بحزم بعيدا عن الجدار، وهو يعضّ على حزنه وانتظاره لأمه المسجونة خلف الجدار، أو مع 'الحاجة رشيدة' وهي تعانق زيتوناتها، وتتشبث بجذع أكبرها لعلها تعصمها من أيدي الجنود الصهاينة، أو مع 'أم الرضيع' حين سمح لها الصهاينة أن تضمه إلى صدرها تحت عيون الرقباء غير الوامقين من الجنود، و"قد بدا لها أنه بالغ الإعياء على الرغم من تلك الحمرة الوراثية التي تعلو وجنتيه"[1]، أو مع 'الصبي الفلسطيني' و'صديقه السري اليهودي' اللذين انتهكا ضوابط عالميهما وقررا أن يجريا ويمرحا في الحديقة، حين يخرجان من مكمنهما وشطيرة كل منهما في يده، يقضم منها قضمات سريعة ويمضغانها لقمه على عجل.. عيون شريرة كثيرة تحاصر المكان لاقتناص الصبي الفلسطيني الذي يتجمد في مكانه مبهوتا مرعوبا،

ومع المجندة حين يخلو لها وجه الأسمر تتفرسه قدر ما شاءت حتى يغادر نحو البعيد، أو مع أم الأسرى حين دقّت الأبواب وفق العناوين التي تحفظها عن ظهر قلب، حتى أوصلت الرسائل إلى أصحابها،

[1] سناء الشعلان، حدث ذات جدار، ص26.

ومع أبو هادي عندما شاهد أرجوحة ابنه قتيلة على الأرض تغرق في بحر من الدماء والأشلاء المقطّعة المختلطة بالدم، أو مع 'صالح' الذي يصرخ بالحب إلى من تنتظره خلف الجدار في وادي الصراخ وكأنه يسمعها لأول مرة في حياته، ويشد على الألف دولار التي يدفنها في عمق جيب بنطاله الكتّانيّ القديم، أو مع 'الرجل المتدين' طالب العلم الشرعي حين دخل إلى المعهد الدّيني اليهودي بخطوات ناقرة بخفة على الأرض وكرذاذ على ماء وصل إلى القاعة الرئيسية، وبسرعة خاطفة شرع ينثر الموت على الجميع. أو أمام قبر 'الرمثاوي' حين حمل قبره، وانتقل به إلى جوار البيت في الناحية الأخرى من الجدار، أو مع الطيور التي شنت حربا شعواء على الجدار، وبضربة من صدورها المجتمعة في جُمع قوّة ضاربة واحدة دكّت الجدار.

كل هذه الواقعية بالانغماس في صورها وهذه التشكيلات الخطابية المأساوية المتأثرة بالحدث المأساوي؛ تعبيرات تثبت رؤية صاحبتها المأساوية المكونة من وعي الكاتبة الاجتماعي، والتاريخي والسياسي بالقضية الفلسطينية وتطوراتها المستجدة مع كل مرحلة من الصراع الفلسطيني الصهيوني. إلا أن النهاية المثالية للفعل المأساوي ليست الشقاء دائما كما هي عند أرسطو من خلال الانقلاب أو ما يسمى بالنقطة المركزية في الفعل المأساوي[1]

2_ بناء الشخصية المأساوية لخطاب القطع والحرمان

الشخصية المأساوية في 'حدث ذات جدار' شكلتها الظروف المحيطة، والأزمة الموجودة المتمثلة في بناء الصهاينة جدارا عازلا سجن الفلسطينيين وحرمهم مما يملكون، وقطّع أرحامهم، وأعدم أحلامهم وحياتهم وسعادتهم. هذه الشخصيات تختص بقدرتها على الفعل[2] وتفوق البطل في النهاية حتى وإن حرم أو قطع أو قتل.

إن انتماء القاصة القومي والروحي إلى فلسطين ومعايشة كل تفاصيل المأساة عن قرب، ووعيها بتاريخها وحاضرها، وجهر المغتصب بإرهابه، وفضح الإعلام له، كل هذا ومكونات أخرى ستظهر لاحقا كان لها أن بلورت الرؤية المأساوية عند القاصة سناء شعلان، وشكلت شخصيات قصص المجموعة، شخصيات واقعية، مأساوية. لكنها غالبا ما تكون ثائرة، مقاومة، منتصرة، شهيدة. لتكون القاصة بهذا التشكيل في دائرة الكتاب الفلسطينيين _ سواء في الداخل أو الخارج_ الذين انغمسوا في الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي الأليم، ونجحوا في التعبير عن مأساة فلسطين بوجهها الحزين المقاوم، وتقديمها حقيقة فنية للعالم كله. الذين تجاوزوا البكائية والشخصيات السلبية المتقاعسة الجبانة، إلى المقاومة الثائرة، رغم المأساة الإنسانية الحقيقية. ومن هذا تتنوع الرؤى عند القاصة سناء شعلان وتتماهى في نسيج تشكيلاتها الفنية وبنياتها السردية ما

[1] حسام الدين درويش، إشكالية المنهج في هيرمينوطيقا بول ريكور وعلاقاتها بالعلوم الإنسانية والاجتماعية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ص45.
[2] بول ريكور، الزمان والسرد التصوير في السرد القصصي، ص41.

بين الإنسانية والمأساوية والثورية، ولولا هيمنة بعض المؤشرات البنائية السطحية الدالة الخاصة برؤية معينة في كل مرة ومع كل مجموعة لما استطاع البحث الفصل بينها وتحليلها منفردة وعلى هذا سيكون الفصل التالي لهذا الفصل جامعا توافقيا للزومية وتداعي الرؤى بعضها لبعض، نظير اجتماع المؤشرات الدالة على الرؤى الثلاث وتنوع تشكيلاتها.

شخصيات قصص مجموعة 'حدث ذات جدار' تنوعت على ضربين:

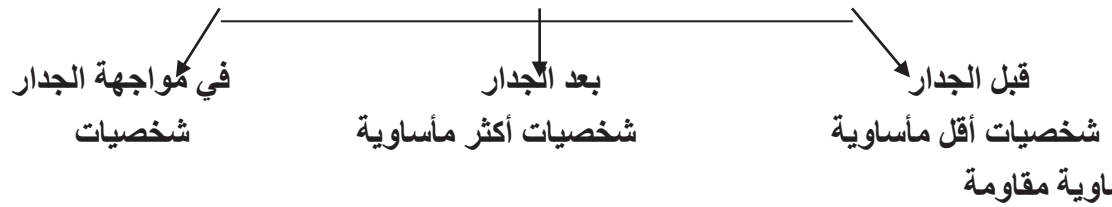
الأول: في جنس الشخصيات وأعمارها وحالاتها الاجتماعية؛ فهناك الطفل، والأم، والرضيع، والعجوز المسنة، والأب، والشاب، والشابة، وطالب العلم، والمجندة، والمعتقلون، ومبتور القدم والطبيبة وحتى الميت في قبره والعصافير في أعشاشها.

الثاني: من حيث نوع القطع والحرمان؛ فالطفل قطع وحرم عن توأمه، وعن صديقه، والعجوز عن أرضها وزيتوناتها، والأم عن رضيعها، والشاب عن حبيبته المجندة، والمعتقلون عن أسرهم، والأسير عن لقمة العيش ولباس العيد، والرجل عن حبيبته، وطالب العلم عن طلب علمه، والميت عن قبره، والعصافير عن أعشاشها..

هذه الشخصيات على تنوعها جاءت نامية متطورة أو بالأحرى متفاعلة مع الحدث، تقدمها القاصة مأساوية بفعل الحرمان والقطع اللذين فرضهما الجدار العازل لتنتهي إلى مدافعة عن حقها، مقاومة ثائرة، وفي النهاية إما شهيدة أمام قهر الجدار أو منتصرة على ظلمه وقسوته، إلا في قصة قصيرة جدا هي المتوالية '(11) ثورة العصافير، حيث تتقاعس شخصية البشر –الشخصية السلبية- في رد حق الطيور خارج التاريخ. في البداية تقدِّم القاصة شخصيات قصصها أقل مأساوية إلى حين غرز الجدار الملعون الذي يقلب الجنة نارا والنور ظلاما والسعادة حزنا والقريب بعيدا.

يمكن تقديم الحالات التي يتشكل فيها بناء شخصيات القصص المأساوية في هيكلها العام ودرجة مأساويتها بفعل التأثر بالحدث في الخطاطة أسفله، ثم الشروع في توضيحها بالنماذج النصية.

الشخصية المأساوية في مجموعة 'حدث ذات جدار'



ترتسم الشخصيتان البطلتان في القصة القصيرة الأولى 'وبكى الجدار' قبل بناء الجدار العازل شبيهتين بالتوأمين في تلازمهما "لم يفترقا أبدا منذ ولدا لا في نهار ولا في ليل، يأكلان ويشربان ويستيقظان وينامان في لحظة واحدة كتوأمين متحابّين"[1]. الجدار

[1] سناء شعلان: حدث ذات جدار، ص15.

الذي زرع حول القرية فعل فعلته حين أخذت الجدة حفيدتها إلى المشفى من أجل العلاج تحت حزن وبكاء أثيرها رغم عدم استيعابه ما يحدث إلا فراقها، والذي أضرب عن الطعام في انتظار عودة ابنة عمه. وكأن فعل الاعتراض والإضراب والمقاومة مغروس في ذات الفلسطيني منذ الصغر.

لم تقف القاصة في رسم الشخصية المأساوية عند حدود الحرمان والحزن على الفراق، بل جعلت من بطليها التوأمين مقاومين رافضين للقطع. نور لم ينفك يذهب كل صباح إلى الجدار دون فتور ليصرخ باسم نور؛ لعلها تكون قريبة من الجدار، فترد عليه ، وعندما كان يعييه صمتها كان يضرب الجدار بحجر ويولي هاربا. صنع طائرة ورقية لتعلو الجدار حتى تلمحها نور فتدرك أنه في أقرب نقطة ممكنة منها، صمم على ألا يفارق الجدار دون أن يعود بنوره، واعتكف إلى جانبه لأيام شتوية متغلبا على محاولات الأسرة لإعادته إلى البيت. كابد عناء البرد والعراء والجوع والضنك والانتظار المعذّب إلى أن غشي الجدار بظله اللئيم الأسود القابض الطفلين وكل منهما ميّت مسجى على ناحية مختلفة من جسده الصلد البارد.

تقدّم القاصة الشخصية المأساوية في 'المقبرة' قبل الجدار؛ شخصية لا تستطيع أن تحصي أحزانها لفقدها كل أهلها وأبنائها، وإن كان قلبها يحصيهم في كل لحظة بحرقة وتوجّد وفقد. بعد الجدار أضحت مقطوعة عن أرضها وزيتوناتها، هي تنتحب معانقة متشبثة بجذع أكبرها، فالجدار فرض الرحيل على أهل القرية بعد أن جرف أرضها. لنجد هذه الشخصية البطلة تأبى الرحيل في النهاية في مواجهة الجدار، "وحدها الحاجة رشيدة من بقيت في القرية.. إذ ظلّت متشبثة بأرضها ورفضت الرحيل"[1] لتحمل فأسها قاصدة الجدار وتنهال عليه تحطيما وتهشيما وخلفها الشهداء يجرون أكفانهم ويحملون فؤوسهم قاصدين الجدار لتحطيمه إكراما لدموع الحاجة رشيدة.

وتأتي شخصية الأم في 'حالة أمومة' قبل الجدار؛ الأم المحرومة من رضيعها بمانع سرطان ثديها الأيسر، كانت تحلم بالعودة إلى البيت لتغيب مع رضيعها في احتضان طويل دافئ يجفّف برد حرمانها منه، لكن الجدار العازل أعدم حلمها الوردي. لقد أصبحت بعد الجدار لاجئة في وطنها بعد فشل محاولات العودة. تحول حلمها كابوسا تعيشه بتفاصيله القبيحة الموحشة. انطلقت تواجه الجدار وقانونه. حصلت على فرصة لزيارة بيتها ورضيعها بشق النفس فلو كان هناك سفر للشمس لكان أيسر. وجدته بالغ الإعياء، و"عيناه موئل لحزن عتيق"[2]. وعدته بالعودة لزيارته، عبرت الجدار رغم أنوف الجنود لكنها كانت جثة هامدة مخرقة بالرصاص وكفّ يدها متخشّبة على ثديها الأيمن.

وفي 'الصديق السري' ترتسم الشخصية المأساوية للطفل الفلسطيني قبل الجدار مشوهة خلقيا بشفة أرنوبية بسبب مضاعفات القنابل المسيلة للدموع. الجدار العازل أعدم

[1] سناء شعلان، حدث ذات جدار ، ص22.
[2] المصدر نفسه، ص27.

حلمه في العلاج في أحد العواصم العربية، إنه مصلوب على عذاب يتلخّص في أن من يخرج من بيته خلف الجدار الفاصل قد لا يستطيع العودة. الجدار كذلك حرمه من حقول الحمضيات التي استولى عليها الصهاينة. وفي مواجهة الجدار يقرر في النهاية الخروج من سجنه الكبير حيث التعذيب والموت واليتم والخوف والفقر والحرمان إلى الرخاء والرفاهية والسلام، فيتحدى الجزء الذي ما يزال غير إسمنتي من الجدار الذي هو أسلاك شائكة ليسعد مع صديقه السري لكن رصاصات العدو تستقر في بطنه وبطن صديقة الذي دافع عنه.

الشخصية المأساوية في 'شمس ومطر على جدار واحد' تأتي في معاناة العامل الفلسطيني اليومية على بوابة الحزن للعبور نحو الشقاء من أجل ملاحقة لقمة العيش المغموسة في الخوف والحزن والذّل. ليكون مصيره في النهاية الموت والحرمان من حبيبته المجنّدة كما حرمها -الجدار- من حلمها وحبيبها الشاب الفلسطيني وهما يواجهان الجدار والجنود. أما في 'من أطفأ الشمعة الأخيرة' فشخصية أم الأسرى كانت مأساوية لاعتقال الصهاينة جميع أبنائها. الجدار جاء وقطع الأرض بينها وبين أبنائها في المعتقل، لكنها رغم المأساة كانت إيجابية مقاومة، فقد تحدّت قهر الانتظار طوابير مديدة على بوابة الجدار لتتمكن من زيارة أبنائها، لكنها وفي طابور العودة بعد أن طال بها الانتظار فاضت روحها المثقلة بهموم المعتقل.

تصور القاصة الشخصية المأساوية في 'عندما لا يأتي العيد' شخصية أبو هادي الذي فقد سمعه ونطقه بسبب انفجار مدو بالقرب منه وهو رضيع، والذي حرم من كريم العيش وعائلته لسنوات خاصة بعد ما نُصّب الجدار العازل قهرا. أبو هادي يتحدى الجدار في كل عيد ليشتري لابنه هادي اللباس الجديد مهما كلّفه الأمر، لينتهي أمر هادي بقصف في ليلة العيد وهو على الأرجوحة، وأبوه على الجدار وهو ينتقم لابنه، بل وفي مهمة تسريب الطعام والسلاح على الجدار لأهل القرية.

في 'وادي الصراخ' شخصيات مأساوية منعها الجدار الالتقاءَ؛ الأم في حرقة من ابنتها وكذلك الأب من طفلته الصغيرة التي تتوسل إليه بأن يرجعها معه إلى البيت، وأن لا يردها خائبة وحيدة، فيغرق في نشيج موصول متحشرج. وصالح مبتور القدمين من بعد حبيبته الممرضة. يتحدى الجدار ليجرّ نفسه كلّ يوم منذ الفجر ليصل في موعد صراخ مع هدى التي تحبه.

وفي 'الغروب لا يأتي سرا' ترتسم شخصية الأم الفلسطينية وهي تجر ستة أطفال وتحمل السابع في بطنها مرهقة تعبة عند الجدار، لكنها كانت شامخة دون رضوخ وذلّ وتضرع، وهي تتلقى الاستفزاز والمشاكسة والتّعطيل، لتلقى حتفها مع أبنائها نظير عدم الاستسلام، لقد خرّق الرصاص جسدها وأجساد بنيها، ليتكوموا جميعا على الأرض غارقين في بركة دم حار من جداول أجسادهم.

قدمت القاصة الشخصية المأساوية في 'سلالة النور' طالب العلم الرجل الصالح الذي قتله الجدار حزنا حين سرق حلمه في السفر إلى القاهرة لطلب العلم الشرعي مع زوجته، كما سرق معظم أصدقائه. ظلم الجدار له جعله ينتقم منه ومن طلاب المعهد الديني اليهودي في ليلة زفافه. خطيبته التي بقيت تنتظره بثوبها الأبيض، خلعته واستشهدت على ظلّ الجدار بحزام ناسف انتقاما منه على قسوته. وترتسم شخصيات القصة القصيرة جدا 'قبر الرّمثاوي لا يضام' حزينة جدا لحرمانها من القبر وصاحبه الذي دافع عن البيت بسبّ الجدار ، كما حزن القبر لنفيه، لكن الميت قاوم الجدار وتحداه بحمله قبره والانتقال به إلى جوار البيت خلف الجدار الملعون.

أما في متوالية '(11) ثورة العصافير خارج التاريخ' فترتسم الشخصية الفلسطينية مأساوية بفعل اغتصاب الأرض وقطع الأشجار وبناء الجدار، لكنها كانت سلبية حين طال انتظار العصافير لها من أجل رد حقها -أعشاشها وأوطانها- الذي حرمت منه. لتتحول الطيور مقاومة ثائرة حين شنت الحرب على الجدار "وبضربة واحدة من صدورها المجتمعة.. دكّت الجدار على الغاشمين"[1].

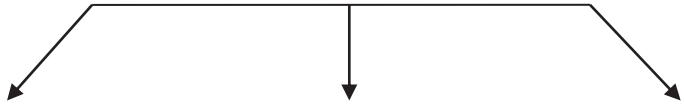
إن هذه النماذج المأساوية المتنوعة لشخصيات قصص سناء شعلان الواقعية واللاواقعية تأتي قصد محاولة استغراق جميع حالات الحزن والقهر التي عاشها ويعيشها الشعب الفلسطيني، وكذا الإمعان في إبراز مأساته بعرض أدق تفاصيلها رغم قصر النصوص القصصية، وتكثيف ملامح الحزن والقطع والحرمان بحس محكي عالٍ يلخص المشاهد والأحداث الحاضرة وغير الحاضرة في وعي العالم. هذا التشكيل يعبر عن الحس المأساوي لدى القاصة والذي يتماثل ومكونات رؤيته من خلال وعيها القائم بالشأن الفلسطيني وقربها منه، ومجموع لاوعيها الاجتماعي والسياسي بنكبة فلسطين من بدايتها.

3- بناء المكان المأساوي لخطاب القطع والحرمان

يتشكّل المكان المأساوي في مجموعة 'حدث ذات جدار' ليعبّر عن الحرمان والقطع بأشكال عدة حين يُغرز ذلك المكان الإسمنتي، الصّلد، البارد، الدخيل، في خاصرة فلسطين بل وفي قلبها. ويكون طعنة مضافة إلى صدر الشعب الفلسطيني بعد الاستيطان والاغتصاب..، بل وليحوّل المكان من ساحة قتال واحدة إلى معسكرين أو أرضين مختلفتين تماما وكأنهما لم تكونا يوما أرضا واحدة. لقد خرّب وجه الأرض وزرع الحرمان والموت والخوف والقهر والجبروت، وأعدم الأحلام، وغيّر خارطة العالم وعدد دولها ظلما وعدوانا. ومنه يمكن تلخيص الكيفية التي تشكل بها المكان المأساوي وحالات قطعه وحرمانه، وتحويله للمكان في الخطاطة التالية:

[1] سناء شعلان، حدث ذات جدار، ص79.

المكان المأساوي في 'حدث ذات جدار'



الجدار: سجن مفتوح **الجدار: مقسّم الأرض** **الجدار: حاجز عن العبور**

في القصة القصيرة الأولى 'وبكى الجدار' المكان المعادي المغتصِب المخرِّب، سريع التشكّل والتغوّل، حوّل القرية إلى سجن ليحرم الطفلين الملكين الحبيبين من بعضهما وقطع الأرض بين القرية والمشفى، وحجب الشمس. ما خلف الجدار أصبح سجنا وما أمامه أضحى مستدمرة صهيونية. القاصة قامت بأنسنته، لم يتحوّل مكانا أليفا بل كان على وشك تمنيه من "أعماقه الإسمنتية الصلدة القاسية لو يستطيع أن يملك نطقا ليوصل سلام نور المشتاق إلى الصغيرة نور التي تنتظره على الجهة الأخرى"[1]. تقدمه القاصة في النهاية حزينا متحسرا لأنه حرم أحدهما من الآخر، لينتهي به الأمر إلى تدمير نفسه "منداحاً في دموعه الإسمنتية وفي أحزانه وندمه على قتل الصغيرين العاشقين بتجبرٍ وبطش دون رحمة"[2]. القاصة بهذا التشكيل لموقف المكان تثبت بشاعة ظلم الصهاينة وحجم مأساة فلسطين فحتى الجماد ووسائل القمع تنتصر للفلسطينيين.

وفي 'المقبرة' يأتي المكان المأساوي مهلكا للحرث والنسل، مقسّما أرض الزيتون – أرض الحاجة رشيدة وأراضي القرية- ومحوّلا الأراضي الزراعية إلى "جرداء مغتصبة مجرّفة من أشجارها ومن فرحها، فغدت القرية دون سكانها بعد أن شطر مخطط الجدار الفاصل القرية إلى نصفين؛ نصف صغير يسجن خلفه حشدا عظيما من أهلها، والآخر يعزل أمامه مقبرة القرية الباقي الوحيد منها"[3].

الجدار العازل في ' حالة أمومة' حوّل قرية الأم إلى سجن ومنعها الدخول وضمَّ وليدها، وجعلها لاجئة في وطنها. وفي 'الصديق السرّي' قطع الأرض عن وحدتها وحولها أرضين أرض ظلم وقهر، أرضا محروقة بائسة، وأرضا ثانية مستوطنة فيها السلام والغنى.

المكان المأساوي في 'شمس ومطر على جدار واحد' كان بوابة حزن وشقاء، وحاجزا أمام الفلسطينيين يصليهم كل يوم كل أنواع الإذلال والتضييق، من أجل العبور إلى الأراضي المستدمرة كي يلاحقوا لقمة العيش المغموسة في الخوف والحزن والذل.

أما في 'من أطفأ الشمعة الأخيرة' فالجدار؛ المكان المأساوي قطع الأرض بين قرية أم الأسرى ومكان اعتقال أبنائها، فتباعدت الأرض بينهم على الرغم من تقاربها، وأصبح

[1] سناء شعلان، حدث ذات جدار، ص18.
[2] المصدر نفسه، ص19.
[3] المصدر نفسه، ص22.

العالم في فلسطين لا يفهم إلاّ بمنطق باطن الجدار وظاهره. فكان معبرا قاتلا بالانتظار أزهق روح الشهيدة على بابه.

المكان المأساوي في 'عندما لا يأتي العيد' فصل الساحة الكبرى العامة وكثيرا من الأراضي عن القرية، ليحرم أطفال القرية اللّعب في مساحاتها الخضراء. فينتقل الأطفال إلى اللعب في الفناء الخلفي لبيت 'هادي' الذي تحول بفعل القصف ليلة العيد إلى جهنم حمراء أزهقت فيها أرواح الأطفال وروح 'هادي'.

تواصل القاصة رسم المكان المأساوي وهذه المرة بجمع الصفات الثلاثة للمكان المأساوي في 'وادي الصراخ' حين حوّل الجدار العازلُ وادي الرمان بعد أن جرّف أراضيه، وقلع أشجاره، وجعله بائدا خاويا على عروشه، أرضا فاصلة بين طرفي البلدة التي أصبحت بلدتين صغيرتين بعد أن كانتا بلدة واحدة. هذا المكان الجميل صار ملعبا للأصوات المتناجية عبر الجدار العازل حين حرمت اللّقاء أو المشاهدة أو الحديث عن قرب، وصار سجنا حبس صالحاً في بيته وحبس حبيبته في مشفاها بعد أن قطع الطريق بينهما، وجعل الأرض أرضين، وصنع بينهما برزخا من الحرمان والقطيعة. وادي الرمان هو وادي الصراخ بعد الجدار.

في القصة القصيرة 'الغروب لا يأتي سرا' يرتسم المكان المأساوي في شكل بوابة عبور في ذلك الجدار الذي طوّق المدينة وعزلها عن العالم.. شريطا سحريا شرير خانقا. ليكون هذا الجدار سجنا في القصة القصيرة 'سلالة النور' حين وقف حاجزا أمام طالب العلم وزوجته من أجل السفر إلى القاهرة للدراسة. الجدار هذا المكان المأساوي في 'ما قاله الجدار' بتر حتى القبر عن البيت الذي كان فخر أهله، وجعل البيت في شرقه والقبر في غربه. وعزل الطيور عن أعشاشها وأوطانها.

إن الحالات الثلاثة التي تشكّل بها المكان المأساوي، كانت قد اتجهت إلى محاولة احتواء جل الصور الواقعية التي اكتسبها الجدار، هذا الاحتواء هو فضح صارخ لبشاعة ظلمه، وعرض لأشكال بطشه بالأجساد وبالقلوب وحتى بالأحلام. وتعبير عن مأساة فلسطين الناتج عن رؤية مأساوية ووعي عميق بالواقع الفلسطيني المأساوي.

4- بناء الزمن المأساوي لخطاب القطع والحرمان

الزمن المأساوي في مجموعة 'حدث ذات جدار' متعلق بالحدث المأساوي ، أو ما يمكن أن نسميه بموقف الشخوص من الزمن والإحساس به. في هذه القصص كانت مأساويته بسبب الجدار العازل الذي حوّل أرض فلسطين بعد جرفها إلى حواجز إسمنتية ونقاط تفتيش، وقسّم القرى والبلدات وجعل أهلها في معاناة ومأساة حقيقية من قطع وحرمان وانتظار. تاريخ النكبة وحاضرها كله مأساوي، لكن زمن الجدار العازل زاد من مأساوية فلسطين. ومنه ينبني الزمن المأساوي في هذه المجموعة على شكلين؛ **الأول:** زمن غرز الجدار من زمن اغتصاب وجرف سريع جدا، و**الثاني:** زمن جثومه وفعله من زمن قطع وحرمان بطيء جدا. بناء الزمن في هذه القصص مثل بنائه في مجموعة

'تقاسيم الفلسطيني' فقصص المجموعة تسجيليّة لواقع الجدار العازل، يتعلق الزمن فيها بمحتوى النصوص على حساب بنيته السردية.

زمن غرز الجدار في 'وبكى الجدار' كان سريعا جدا:.. بين ليلة وضحاها، وبخرسانة جاهزة تثبّت في الأرض تثبيتا سريعا في ساعات قليلة.. هذه السرعة كانت دليلا على عدم شرعية هذا العمل، وسرقته لأرض الفلسطينيين. ليأتي زمن فعله وحرمانه لنور من ابنة عمه طويلا جدا: ..ومضت الأيام الطوال ببطء قاتل، والجدّة ونور مسجونتان خلف الجدار.. لأنه زمن إحساس بالبعد.

في 'المقبرة' الزمن المأساوي؛ ساعات قليلة وكانت معظم أراضي القرية مصادرة من أجل بناء الجدار، "وحدها الحاجة رشيدة من بقيت في القرية.. بعد هذا التقسيم الجائر السريع"[1]. أما في 'حالة أمومة' فالزمن المأساوي كان في حرمان الأم من وليدها إلى الأبد بسبب تواجدها في المشفى وقت زرع الجدار الذي لم يذكر لسرعته، إلا من زيارة كانت سريعة جدا. وتأتي معاناة الطفل صاحب الشفة الأرنوبية لأشهر طويلة في 'الصديق السّري ' بسبب الجدار الذي منعه من عملية التجميل، ومعاناة العمال الفلسطينيين في 'شمس ومطر على جدار واحد' من زمن القطع والذلّ وساعات لا تعدّ ولا تُحصى من الانتظار على البوابات والمعبر. ومثله زمن انتظار أم الأسرى لعبور بوابة الجدار الذي طال، "كما طال بالموجودين إمعانا في إذلالهم والتضييق عليهم"، في 'من أطفأ الشمعة الأخيرة'.

الزمن المأساوي في 'وادي الصراخ' هو زمن حرمان الأم من ابنتها والعجوز التي أكلتها سنوات الضّنى والمعاناة من ابنها، والطفلة الصغيرة من أبيها، و'صالح' من 'هدى' التي يريد أن يتزوجها، بفعل الجدار العازل الذي جاء "في ليلة وضحاها"[2].

هذا التشكيل الثنائي لبنية الزمن المأساوي يعبّر صراحة عن المساحات الزمنية التي أخذت شخصيات القصص موقفا منها إما بالرّعب على سرعة غرزه وانتهاكه أرض الفلسطينيين أو بطول حرمانه لهم من أرحامهم وقمعه لأحلامهم، فصدمة الجدار الأولى ببنائه كانت سريعة لكن آثاره المأساوية كانت طويلة لأن الإحساس بالزمن مختلف، طال هذا الزمن لأنه زمن انتظار لمحروم منه ومقطوع. وهذا ما يعبّر عن الرؤية المأساوية التي نبعت من وجدان ومعاناة القاصة بإحساسها ووعيها لما يحدث في أهلها وأرضها.

[1] سناء شعلان، حدث ذات جدار، ص22.
[2] المصدر نفسه، ص59.

رابعا: البنية السردية لخطاب الموت وتجليات الرؤية

يتواصل تجلي الحس المأساوي في قصص سناء شعلان، وهذه المرة مع خطاب الموت في مجموعة مذكرات رضيعة. هذه الأخيرة التي كتبت بالدم كما تقول صاحبتها في الإهداء، حين يتحد الوعيان؛ الوعي الفني لكِتابة هذا الجنس دون التفات وتفقد لأدوات السيطرة عليه، باحترافية عالية في التعبير به عن الواقع، أي واقع؟ الواقع شديد الانغماس في واقعيته، إلى حد توظيف أحداث حقيقية بشخصياتها الحقيقية. والوعي بالواقع الاجتماعي والسياسي للأحداث. ليُعبِّرا عن من اختطفتهم يد الإرهاب البشع في تفجيرات عمان 2005م. فالقصص حقيقية تعرض المشاهد الأليمة لقتلى التفجيرات ومعاناتهم وأهلهم. لتواصل القاصة حملها همّ أمتها، والقصّ على أبواب الوجع، فهو مشروعها النضالي بل وحلمها في هذا الفضاء الاجتماعي المتلاحق وفي سياقاته المتحوِّلة.

*مجموعة 'مذكرات رضيعة'

تأتي هذه المجموعة في ثلاث وعشرين قصة قصيرة تحكي أحداثا حقيقية بشخصيات حقيقية، ترسم هول الفاجعة، وبشاعة الجريمة، وتلخص حجم معاناة ضحايا تفجيرات العاصمة الأردنية في 2005/11/08م، حين فجّر أكثر من إرهابي نفسه في عدّة فنادق، حيث كان في أحدها عرس تحوّل إلى مأتم، في صورة مأساوية دامية، وفي بعد تسجيلي مشهدي متقن، لكنها ورغم ذلك تمتد هذه القصص على مساحات شعورية وقيم إنسانية جمالية تتلخص في إعلاء قيمة الحياة والوقوف ضد القتل وحصد نفوس الأبرياء، بل ورغم النقل الواقعي للأحداث الأشبه بعرض فيلم وثائقي أو موجز للأخبار، تأتي بعض القصص على مسحة غرائبية وعجائبية تنتصر لقيمة الإنسان وللحياة.

المنظومة العناوينية في مجموعة 'مذكرات رضيعة'

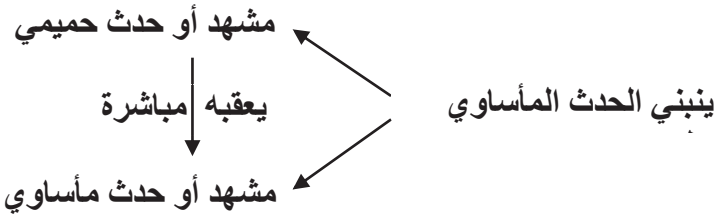
1- صانع الأحلام	2 - عروس	3- الطرحة البيضاء	4-الوداع الأخير	5- فنجان قهوة	6- اللعبة الوحيدة
7- مذكرات رضيعة	8- نور الصباح	9- النبوءة	10- ذات الشِعر	11- دعوة للكبار فقط	12- مستشفى
13- نوارس	14- غناء الملائكة	15- دعوة إلى الموت	16- أحلام المساء	17- الهاربة من	18- المقاتل
19- القصيدة	20- التذكار	21- الطيف	22- الباحث عن	23- وتمضي	

'مذكرات رضيعة' عنوان له دلالاته العميقة المتعلقة بما تحمله قصصه، ثم إنّ المذكرات في العادة لا تكون إلا لمن خبر الحياة وشهد أحداثا ووقائع وكان له فيها تاريخ وفعل، ليكتب حقائق عاشها حتى تصبح شهادات ومذكرات للأجيال اللاحقة وتكون عيِّنة لشاهد على العصر المليء بالأحداث. الأمر المفارق للواقع في عنوان هذه المجموعة أنّ المذكرات كانت لرضيعة وكأنها الشاهد أو النّاجي الوحيد، وفي هذا دليل على عظم المأساة. من خلال هذا التشكيل على مستوى العنوان، أرادت القاصة أن تثبت بشاعة المأساة التي وقعت. فلو لم يكن الأمر رهيبا ومأساويا لما شهدت عليه الرضيعة، التي كتبت فيما بعد مذكرات تلك الفترة وتذكرت ما حصل.

هذه المجموعة القصصية الوحيدة في كتابات سناء شعلان التي كان لشخصياتها أن حظيت بإهداء مخصوص مع بداية كل قصة قصيرة، إهداء إلى أرواح أبطال قصصها وأهلهم؛ "إلى روح مصطفى العقاد الذي رحل، وبقيت أحلامه ترفرف في أرض الأمنيات"[1].. وفي هذا التشكيل قيم إنسانية راقية تلتحم بعظم المأساة وتثور على الظلم، وتنتصر للإنسان وقيمته وحياته.

1- بناء الحدث المأساوي لخطاب الموت

الحدث المأساوي في قصص هذه المجموعة ينحصر في التفجيرات الإرهابية التي طالت ثلاثة فنادق كبرى في العاصمة الأردنية، فجاء الموت في أشكال مروّعة مؤلمة، ليغرق ضحاياه في ظلمه وظلامه ببشاعة وقسوة ضارية، ويبدّل الفرح حزنا والأمن خوفا، يوزِّع الموت والرَّهب على حفلات الزفاف وعلى عمال الفنادق ونزلائها، وقبل كل لحظة غدرٍ وانفجارٍ تُفرِّقُ المحبين؛ رسمٌ لصورة حب وتناغم بينهم، فيتوازى التقطيع المشهدي بين صورة اللقاء الحميمي وصورة الفراق المأساوي مع كل حدث مأساوي، يتّضح ذلك في ما يلي:



لقد كان الحدث المأساوي في القصة القصيرة 'صانع الأحلام' حقيرا حين حرم بالانفجار؛ صانع الأحلام مصطفى العقاد من ابنته ريم. هو جاء من أمريكا وهي جاءت من لبنان ليلتقيا على وعد فرح أحد الأصدقاء. يتشكّل مشهد اللّقاء الحميمي ومشهد الفراق

[1] سناء شعلان، مذكّرات رضيعة، الشركة الحديثة للطباعة، قطر، 2006، ص09.

المأساوي في مقطع واحد عند "فتح ذراعيه لها، كانت على بعد خطوتين منه عندما جاء الموت على شكل انفجار مرعب، هزَّ المكان.. فندق (جراند حياة) عمان حيث ينزل"[1].

ولقد كان الحدث في 'عروس عمان' عديم الرحمة حين سرق الإرهاب سعادة العروسين، وألبسهما السواد في ليلة زفافهما في فندق (الراديسون ساس)، فقد جاء الموت انفجاراً رهيبا حين كادت العروس أن تدلف القاعة، فأمها الحنون ووالدها الذي تحبّه حدّ الجنون كانا على الباب في المشهد الحميمي، وهي تمطر الجميع بابتسامة تحية. جاء الموت انفجاراً رهيباً "صمّ أذنيها لثوان خالتها سنوات، ظنّت أن انفجاراً حدث في عبوة غاز أو أنّ تماساً كهربائي قد حدث، لكن سقف الصالة الذي انهار فجأة، وهوى مع زجاج الواجهات جعلها تظن أن زلزالا ضرب المكان بهذا الحدث المأساوي يتّم جبناء متوحشون بياض ثوبها، وذبحوا سعادته.. بقرار همجي وقنبلة آثمة أحرق الأوغاد عالمها كله"[2]. وكان الحدث في 'الطرحة البيضاء' قبيحا حين فرّق بين صديقات جمعهن الودّ. ففي زفاف إحداهن كنّ مجتمعات يجلسن على كراسي طاولة محجوزة لهن في أقرب نقطة من رجل مأفون دخل القاعة، وفجّر نفسه ومن حوله.. وتبدّل الفرح موتاً، وغابت الرؤية.

ولقد كان الحدث في 'الوداع الأخير' قاسيا حين أخذ خالداً الأخرسَ إلى الأبد في ليلة زفاف ابنه أشرف. لم يعل صوت ترديده الأغاني بحبور مع فرقة الزفة في قاعة (فيلادالفيا) في فندق (الراديسون ساس) على صوت الانفجار الذي زلزل المكان، فخلع السقف وحطم المرايا والزجاج، وغاص قطعا وشظايا في جسده الذي ذهب أشلاء ومزقاً في كل مكان، وأخذ الموت في عرس 'أشرف'؛ زوجة قريبه وحرم ابنتها 'تولين' من حنان أمها في 'مذكرات رضيعة'، حيث يرتسم المشهد الحميمي عندما كانت تتأمل عيني أمها قبل أن تنهل من حليبها الدافئ الذي يكاد يختلط برائحة عطرها. يلي هذا المشهد مباشرة مشهد الانفجار. "وكانت تتابع معها زفة العروسين عندما بدأت مفرقعات مخيفة بالانفجار"[3]، وأخذ الموت هنا أيضا 'مرام عقرباوي' قريبة 'أشرف' في 'ذات الشعر الأسود'، و'زهدي' و'زينب' اللذان تركا أبناءهما الخمسة في البيت في دعوة 'للكبار فقط'، والكل كان قبل التفجير في سعادة وحبور يرقبون زفّة العروسين.

وكم كان همجيا في 'فنجان قهوة' حين حرم الموت الأم 'هالة فاروقة' من أن تزفّ ابنتها البكر إلى بيت زوجها مثل كل الأمهات. كانت في قمة الفرح رفقة زوجها أنيس في قاعة الحفل وملء عينيها حبيبتها نادية. تحدّث نفسها عن لحظات سعادتها، إذ ينفجر المكان على أيدي إرهابي غاشم، وتنغرس شظية حديدية في ظهرها، فتقطع نخاعها الشوكي.

---

[1] سناء شعلان، مذكرات رضيعة، ص10.
[2] المصدر نفسه، ص19.
[3] المصدر نفسه، ص40.

وكم كان الحدث في 'اللعبة الوحيدة' عديم الإنسانية حين أخذ الطفلة 'لينا ذنيبات' عن لعبتها وأمها في حفل زفاف. فقد كانت تلبس ثوباً زاهياً، وتنتقل كفراشة بين المدعوّين.. كانت تخطف أبصار الحضور بضحكاتها وسعادتها. يلي هذا المشهد التسجيلي مباشرة مشهد الموت عندما خطف ضوء مفاجئ الأبصار، وهزّ انفجار أركان المكان، وبدّل النور ظلاماً، وطغى بسواده على لون ثوب 'لينا' الزاهي، وأسقطها أرضا تتخبط في دمائها.

ويأتي الدور على عمال الفنادق ونزلائها الذين أحرقهم الإرهاب دون رحمة، فقد قتل 'عمّار جودة' عامل الفندق وحرم أمه منه، في 'نور الصباح'. فيرتسم المشهدان الحميمي والمأساوي حين يتذكر عمّار وداع أمه له مساء قائلة: "احرص على نفسك، والله إنك نور الصباح الذي يأتي كلّ يوم مع أذان الفجر. لم يكن يشم رائحة غاز عندما اشتعل المكان كالجحيم"[1]. ومثله منظّم أعراس الفندق 'هيثم'. ومثله 'حسام فتحي جارور' نزيل الفندق في'النبوءة' الذي كان يطمئن خاله 'عبد السلام المحاجنة' على صفقات العمل، ليأتي المشهد الأكثر حميمية حين فكر في أن يهاتف زوجته لتسمعه صوت مناغاة ابنه وشرع في ذلك إلا أن الاتصال لم يتم. لِيَلِيَ هذا المشهد مشهد الموت الذي جاء: أسود جبانا لا عقل له ولا قلب.

هذا التشكيل تقصده القاصة لتمعن في التّعبير عن حسها المأساوي من خلال الوضعية التي تأخذها الصورتان المتناقضتان وكذا السرعة في الانتقال بين المشهدين الحميمي والمأساوي.

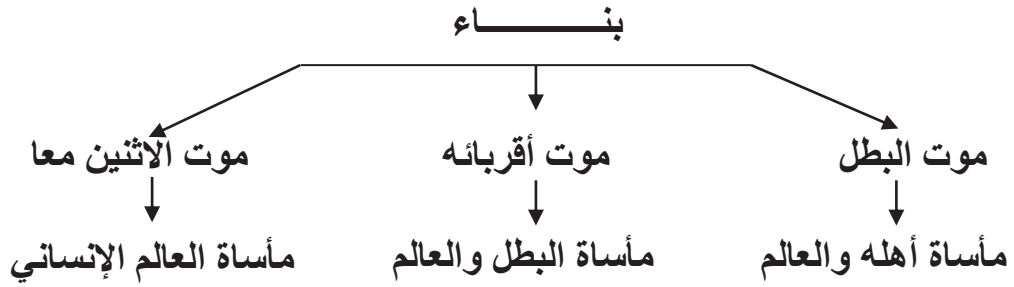
2- بناء الشخصية المأساوية لخطاب الموت

الشخصية المأساوية في هذه المجموعة القصصية صنيعة الحدث المأساوي، ترتسم متفاعلة في حالة صراع مزدوج مع الذات ومع العوامل المؤثرة الخارجة عن الذات. وتأتي ذات إحساس عال أمام تفاعلات العناصر المحيطة، فهي وليدتها ولا يمكن مطلقا أن تكون ملك المزاج الفني أو الخيار الأسلوبي الذي يستعمله الأديب لتزيين عالمه السردي. ومن هذا تكتسب الشخصية في قصص سناء شعلان واقعية تشخيص سلوكها لتستقل عن انطباعات ذات القاصة نفسها، حتى تحافظ على سمات النصوص التي تتدفق فيها الانفعالات الثائرة الغاضبة، حين تتحول من شخصيات سعيدة إلى شخصيات مأساوية بالكامل.

مأساوية شخصيات مجموعة 'مذكّرات رضيعة' تجلت في خطاب الموت والإرهاب الذي تشكّل على ثلاثة أضرب؛ **الأول**: موت البطل دون سلبية منه أو تقصير، **الثاني**: موت أقربائه وأحبائه دون سلبية أو تقصير، **الثالث**: موت البطل والشخصيات الثانوية دون سلبية أو تقصير. لتستمر المأساة في التّعلق تارة بالأقرباء نظير موت البطل وتارة بالبطل نظير موت أقربائه، أما الثالثة فتتعلق بالعالم الإنساني

[1] سناء شعلان، مذكّرات رضيعة ، ص47.

الرّافض لها، كل هذه المعاناة تكسب الشخصيات المأساوية مقاومة ورفضا لمن أعدم سعادتهم. هذه المأساوية المفاجئة هي التي قرّبت المشهدين الحميمي والمأساوي للشخصيات حتى تعبّر بشكل أليم عن تغير حالها المفاجئ والسريع من الفرح والسعادة الكاملة إلى الحزن والمأساة الكاملة.



في القصة القصيرة 'صانع الأحلام' ترتسم الشخصيات المأساوية جثثا في كل مكان، فالحبيبة 'ريم' غدت جثة هامدة ومصطفى العقاد بطل القصة كان في غيبوبة إلا من منظر ابنته. فقد كان يلّح على عالمه الغارق في الألم، تقدمه القاصة مقاوما "ليته يمتلك قوة عظيمة تجعله قادرا على اصطياد أولئك المجرمين"[1]. تتعدى المأساة والحزن إلى زوجته، فصوتها يتنزّى عبر باب زجاجي يحمل حزنها الموزّع بين البكاء والخشوع.. وهي تقرأ القرآن. الموت نال منه ونال من أحلامه. لتتعلّق المأساة بالعالم الإنساني، كيف لا ومصطفى العقاد صانع أجمل حلمين حلم (الرسالة) وحلم (عمر المختار أسد الصحراء).

وتتعلّق المأساة في 'عروس عمّان' بالشخصية البطلة التي فقدت في زفافها والديها وعددا من الأقارب. وحلّ الظلام والخوف والموت بسبب الانفجار، لم تذق فرحة الزفاف، بل قضت الليل بثوب أسود لبسته عندما يتّم الجبناء بياضه، وذبحوا سعادته. لقد غدت عروس عمّان الثكلى اليتيمة المتشحة بسواد الموت، ورغم هذا الألم لم تكن سلبية بل قضت أيامها الأولى في بيت العزاء تتناوب عليها شتى أنواع الألم والحسرة، أو في المستشفيات تزور الأقارب والأصدقاء المصابين. وتأتي مأساة أهل خالد الأخرس فيه حين غاص زجاج القاعة بعد الانفجار في جسده الذي ذهب أشلاء ومزقا في المكان. مات خالد وترك هدية زواج صعبة لأشرف ونادية، إذ ترك لهم عبء رعاية أم أرملة، وأشقاء أيتام، وغاب في أرض الموت.

هذا التنوع في تشكيل الشخصيات المأساوية بين البطلة منها والثانوية غير السلبية الرافضة للإرهاب المقاومة رغم مأساتها المروّعة، يأتي معبراً عن الحس المأساوي عند القاصة التي تعي الواقع الأليم وحدثه المأساوي المفاجئ، فترفضه وتقف أمامه

[1] سناء شعلان، مذكّرات رضيعة، ص11.

برسم شخصيات ضحايا الجرم الإرهابي وهي تواجه الموت وألمه رافضة له، وقد أحرقها الانفجار وأرهبها.

3- بناء المكان المأساوي لخطاب الموت

المكان المأساوي في هذه المجموعة القصصية هو الفندق وقاعات الزفاف وسقوفها وأبوابها ثم سيارات الإسعاف والمشفى وقاعات العلاج وأبوابها. فأما الفندق وقاعات الزفاف وأبوابها فقد شهدت التحول والانتقال المشهدي من الحال المثيرة المبتهجة بفرح الأعراس، إلى الأليمة الموحشة بفعل التفجير الإرهابي. لكن دون اهتمام بوصف شكلها قبل الانفجار، بل كان التركيز من القاصة على رسم المكان بعد الانفجار في سرعة واضحة، وكأن مأساة التفجيرات أنستها ما كان قبلها، على عكس ما يلاحظ على مستوى باقي البنى إذ أنها ترتسم مأساوية بعد الحدث الأليم مع استذكار جمالها أو ذكر حالها الأولى، وكأني بالقاصة تقول أن جمال المكان معروف لكن المأساوي نكرة، ولهذا تنصرف عن المكان الأليف الجميل إلى المأساوي. وأما سيّارات الإسعاف والمشفى، فيكون لزمن ظهورها _الذي هو بالضرورة مأساوي_ أن تكون مأساوية مباشرة دون تحول. ويلاحظ كذلك أن ذكر المكان المأساوي دائما يكون تاليا مباشرة للحدث، إذ أنّه غدا سبب مأساته. فتتجه القاصة بهذا التشكيل المأساوي عالي التركيز لتعبّر عن حجم المأساة التي أعدمت كلّ شيء حتى الأحلام.

يأتي المكان المأساوي في 'صانع الأحلام' مسبوقا بسبب مأساته: "جاء الموت على شكل انفجار مرعب، هزّ المكان،.."[1] ثم تنطلق في وصف ما خلّفه الحدث المأساوي من مكان أليم حين أطاح بزجاج قاعة الاستقبال في الفندق. ويأتي في 'عروس عمان' انهيار سقف الصالة فجأة إذ يهوي مع زجاج الواجهات، عندما جاء الانفجار كزلزال ضرب المكان الذي تحوّل إلى خراب يسكنه الموت. واشتعل المكان كالجحيم وتطايرت محتوياته يمنة ويسرة في 'نور الصباح'. وجعلت المكان في 'دعوة إلى الموت' جهنّم تلظى. بل وجعلت منه مخلوقا وفريسة لم تُرحم.

إن المكان الذي كان قبل لحظات علامة الفرح، حاملا الجمال والحب ينقلب في لمح البصر مسرحا للأشلاء في كل قصص المجموعة بنسق بنائي واحد متعلق بالحدث المأساوي الذي يدبّ رعبا فيه، فيخلع السقف، ويحطّم المرايا والزجاج، ويجعل المكان متطايرا يقذف شظايا ما خرب لتكون سلاح قتل الأبرياء.

4- بناء الزمن المأساوي لخطاب الموت

إن بناء الزمن المأساوي في قصص المجموعة متّصل بحدث الانفجار أيضا، إذ الإحساس بمأساويته يبدأ مع اللحظات الأولى السريعة لحركة العمل الإرهابي، فبعدما كان

[1] سناء شعلان، مذكّرات رضيعة، ص10.

الزمن زمن فرح واحتفال، صار في لمح من البصر زمن موت وألم وحزن. ليستمر بعد لحظات الانفجار المرعبة السريعة بطيئا مؤلما. يوضح هذا البناء الشكل التالي:

في 'صانع الأحلام' يأتي زمن الانفجار سريعا جدا "لحظة غدا المكان جزءا من الجحيم" لكن وبعد موت ريم ومكوثه في المستشفى لمحاولة إنقاذ روحه، تألّم طويلا وتذكّر أحلامه وأعماله ودراسته وسفره حتى وإن كان الزمن الطبيعي الذي عاشه بعد الانفجار قصيرا إلا أن إحساسه به كان طويلا لأنه زمن ألم ومأساة. ومثله في 'عروس عمان' فقد جاء الانفجار رهيبا "صمّ أذنيها لثوانٍ خالتها سنوات" وهنا يأتي زمن الانفجار سريعا لكن الألم بعده يكون طويلا في إحساس الضحايا. تقول في 'الطّرحة البيضاء': "في لحظات أسرع من أن تحصى وأبشع من أن توصف انفجر المكان، وتهشّم الزجاج"[1]. وفي 'فنجان قهوة' يأتي زمن الألم بعد الانفجار طويلا؛ "ليالٍ ثمانٍ قضتها هالة في نفق طويل يصل الموت بالحياة"[2].

إن هذا التشكيل الذي يكتسب صفة التسجيلية والمقاطع المشهدية الشبيهة بالكتابات القصيرة في المشاهد السينمائية، وفي المسرح وفي القصص التلفزيونية، يتماثل تماما مع الواقع المأساوي الذي تشهده القاصة، إذ أنّ الواقع كما ينظر إليه اليوم، لا يبدو إلاّ مقطّعا، بل يبدو مشاهد متتالية متراصة غير فسيحة.

من خلال ما تقدم في هذا الفصل يخلص البحث إلى: أن الحس المأساوي كوّنه وعي الكاتبة بتاريخ وواقع مجتمعها الأليمين، فحاولت تقديم هذا الوعي المركّب في صورة فنية جسدتها بنيات قصصها. فرسمت شخصيات الفلسطيني بكل أنواعها وشخصيات عالمها العربي والإنساني بكل أطيافه مأساوية مقاومة رافضة، وقدمت المكان والزمان قبل وبعد المأساة فكانت الأحداث المأساوية دائما تؤثر على مسار السرد وبنياته، هذه الأخيرة كان لها أن عبّرت عن الرؤية المأساوية في خطابات القاصة المتنوعة في تماثل صارخ مع وعيها السياقي والنسقي الفني البنائي لما تحترف نسجه من قصص.

[1] سناء شعلان، مذكرات رضيعة، ص23-24.
[2] المصدر نفسه، ص34

الفصل الرابع

الرؤية الثورية وتشكيلات البنية السردية

أولا: الرؤية الثورية من خلال البنية السردية لخطاب الرفض والمقاومة

*مجموعة 'ناسك الصومعة'

ثانيا: لزومية الرؤية الثورية للرؤية الإنسانية والمأساوية

*مجموعة 'الذي سرق نجمة'

*مجموعة 'مقامات الاحتراق'

يأتي بحث تشكيلات البنية السردية في تمثّلها للرؤية الثورية عند القاصة سناء شعلان من خلال التركيز على مسببات الخطاب الثوري التي نجدها تتجلى في السياقات الاجتماعية، والفنية الإبداعية، و السياسية حين كوّنت حسّ الرفض والمقاومة، هذا الحسّ الذي أثّرت فيه حركة وصور الشخصيات التي رسمتها المبدعة وولّد عدة أشكال من الثورة، فكان؛ الوقوف في وجه، والانتصار لـ، و التمرّد على، وطلب الحق، والدفاع عن.

ثم يأتي بحث لزومية الرؤية الثورية للرؤية الإنسانية والمأساوية إثباتا لتنويعات الرؤية عند القاصة، ورصدا لتشكيلاتها في اجتماعها وتداعي بعضها بعضا تحقيقا لوحدة العمل الفني ومشروعه الفعلي القصدي.

إنّ الثورة هنا ليست مجرد تعبير عن نقطة تحوّل في حياة المجتمع لقلب النظام البالي وإحلال نظام تقدمي جديد محله. أو الانقلاب الذي يتلخّص في نقل السلطة من يد إلى يد أخرى[1]. وليست قيام الذين لا يملكون ضد الذين يملكون فحسب، بل وليست سيف خالد أو صلاح الدين أو حجارة غزة ونابلس وجنين فحسب. وليست حرفا مناهضا للاغتصاب وظلمات السجون وأقبية التعذيب وسياط الجلادين.. إنّها كل هذا على تنوعه، وحرب الحق على الباطل بكل مستوياته، وحرب الحق على عقلية الظلم والقسوة والاستلاب والاستبداد وعلى الفاسدين واللصوص دون خوف أو تراجع.

الثورة عند سناء شعلان هي: كلمة 'لا' لقاتلي الحب، ومجرِّمي المحب، وصانعي القبح، ومحاربي الجمال. إنها كلمة 'لا' لجلاد الإنسان الذي يدوس كرامته، ويقطع أحلامه، ويصادر حقوقه. إنها كلمة 'لا' للظالمين أنفسهم الغارقين في شتى الشهوات المستبيحة لإنسانيتهم الموهنة لقواهم. إنها كلمة 'لا' للجبناء حتى يعيشوا تجربة النضال ضد كل من يأسرهم ويسرقهم منهم ليقدمهم لغيرهم. إنّها كلمة 'لا' لمن لم يرفقوا بالقوارير ولمقصيي الإماء من كل حق ووسام ومعوقي إبداع الأنثى. إنها كلمة 'لا' انتصارا للضعفاء وللعدالة، ووقوفا في وجه الظلم والشر والقهر والقبح.

إنّ مفهوم الثورة عند هذه القاصة مفهوم حداثي كونه يعبّر عن فكرة الحق والحرية والعدالة والمساواة ودفع الظلم، وعن كل ما هو مطلب إنساني مرتبط بحقيقة وجود الإنسان، ولهذا نجده أقرب ما يكون إلى معنى الخروج؛ الخروج لطلب الحق ودفع الظلم، ورفع القهر، إنه خروج من الحيز الخاص إلى الحيز العام الذي هو مدار الفعل والحدث وساحة تشكل الثورة بمفهومها الفعلي.

نجد ونحن نقرأ قصص هذه المبدعة التي تحمل الخطابات الثورية المتمظهرة على مستوى البنى السردية والأسلوبية والدلالية، أنها تحمل تنويعات رؤيوية تعضدها وتلزمها

[1] لجنة العلوم الاجتماعية والفلسفية: المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1983، ص58.

وتتماهى وإياها كونها مسببة دافعة لها. يتعلق الأمر بالرؤيتين الإنسانية والمأساوية، اللتين تأخذان موقعهما من اجتماع الإنسان ومأساته، الإنسان الحر الذي يرفض الانحناء والظلم.

إن النظرة التي تبحث دائما عن النور وعن اقتلاع الفساد من النفوس ومن العقول ومن الأنظمة قد حافظت على مسارها دون انزلاق فكري أو غرور نرجسي. فكانت الرؤية الإنسانية ضد التطرف، والرؤية المأساوية ضد العنف. وهنا نجد روح المسؤولية الفنية والحذر الفكري يزدادان لدى القاصة لارتوائها إنسانية ومأساة، ومنهما تأتي الرؤية الثورية التي تضفي الواقعية وتقرّ مشروعية انتقاد الواقع، فقد كانت سناء شعلان الإنسانة وسناء شعلان المأساوية –دون سناء شعلان سوداوية النظرة- بمثابة الحصن الذي تدافع به عن سناء شعلان الثائرة التي تلهب الشعلة وتوجه الإيقاع وتضبطه.

وليس لأي كان أن يكتب الثورة بتلك الجرأة والشجاعة، وبذلك الحب والقوة، وبذلك النبل والرزانة، إلا إذا كان يحمل سيف الحق والحقيقة معه. وإلا إذا كان ينتمي إلى أرض المناضلين والشهداء والفدائيين. ولا يمكن للفوضى المزمنة أن تنتج أدباً، لأنها فوضى في النهاية، مهما حاول بعض المتحذلقين أدبياً تزيينها وإلباسها لبوس التغيير الثوري.

وأن تكتب عن الثورة أو أياً كان اسمها، يعني أن تعيشها بالضرورة، وتكون في وسط الثائرين وإلا فلن تتمكن مهما بلغت براعتك الأدبية وفصاحتك اللغوية من تصوير حجم ما يقع ويُراد، فتوثيق الحقيقة يحتاج إلى ما هو أعمق من روايات يحكيها أشخاص غير ثقاة يحسنون سرد الأحداث حسب مواقفهم الشخصية غير محايدين.

ومع هذا، فالسماع عن الواقعة أو مشاهدتها أو حتى عيشها لا يكفي هو الآخر لتكوين نظرة صحيحة عنها. إذ لابد من حضور الوعي الذي هو العصب الحساس إن في الكتابة الإبداعية أو في الممارسة النقدية، والملاحظ أن نسبة كبيرة من الكتاب لم يقفوا على طبيعة الصراع كما تَجسّد فعالاً خلال الواقعة الاجتماعية فالكاتب يعمد في نصه إلى تصوير المعاناة التي يعيشها البطل أو المواطن بصفة عامة: القمع، التشرد، الجوع، الاستغلال، الحقد، العنصرية.. وغيرها من الممارسات التي يعرف بها المضطهد والظالم، الغرض من هذا التصوير هو خلق المبررات الكافية لتقبّل البديل، وما البديل إلا هاجس رفع الظلم[1]، هذا الذي يجب أن تجسده القيم الإنسانية في النموذج المرجعي الذي يستند إليه فهم المبدع للوجود وتحليل ظواهره فيصبح النص هو 'قدرة بناء المعاني' وفق رؤية موجِّهة.

[1] ينظر: مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص20.

أولا: مكونات الرؤية الثورية عند سناء شعلان

إن الرؤية الثورية عند هذه القاصة لا تكشف عنها السيرة الذاتية لها بقدر ما يكشف عنها الوسط الاجتماعي، والوسط الفني الإبداعي، والوسط السياسي الذين تعيش فيهم وصنعوا منها سناء شعلان الثائرة. وتستمد شرعيتها ووضوحها الفكري-الواجب مرافقتها- من رؤيتين مكوّنتين لازمتين هي الإنسانية والمأساوية، فعلاقات اللزوم والتداعي التي تفرضها تنويعات الرؤية والتي تساهم فيها الرؤية الإنسانية والمأساوية بالتأطير؛ تصيّر الرؤية الثورية رؤية مركبة منطبعة بالحسين الإنساني والمأساوي الفاعليْن المؤطريْن.

1_ الوسط الاجتماعي

نحيا في مجتمعات عربية، تتميز بوجود فاعل الأعراف والعادات والتقاليد، حتى أنها تتغلب في مواطن كثيرة على قوة القوانين، وليست مستمدة كلها من الدين المعروف بقيمه العالية، الداعي إلى التعايش بين الناس واحترام الآخر، والذي نص على حقوق مختلفة لبني الإنسان، ولكن المتأمّل في نمط حياة الإنسان العربي في مجتمعه سيدرك لا محالة أنّها تختلف عن تلك الحياة التي يتمتع بها من يستوطن البلاد الغربية. لأسباب عدة أبرزها التقاليد الموروثة السائدة والتخلف الاجتماعي والتعصب الديني.

فالهيمنة الذكورية La Domination masculine أو النظام الأبوي "بنية اجتماعية وسيكولوجية متميزة ومتجذرة في الذاكرة الجمعية تطبع العائلة والقبيلة والسلطة والمجتمع في العالم العربي، وتكوّن علاقة هرمية تراتبية تقوم على التسلط والخضوع اللاعقلاني التي تتعارض مع قيم الحداثة والمجتمع المدني واحترام حقوق الإنسان نتجت عن شروط وظروف تاريخية واجتماعية واقتصادية وعبر سلسلة من المراحل التاريخية والتشكيلات الاجتماعية والاقتصادية المترابطة فيما بينها"[1]، حيث ترتبط كل مرحلة منها بمرحلة تسبقها حتى تصل إلى مرحلة النظام البطريركي Patriarchal الحديث* أو المجتمع الذي يقوده الرجل دون الاهتمام بذات المرأة ودورها، فيعطي كل الأولوية لرأي الذكر ويقصي الأنثى، لا لكفاءته بل فقط لكونه رجلا.

---

[1] إبراهيم الحيدري، الهيمنة الأبوية الذكورية في المجتمع والسلطة، مجلة الجديد، تصدر عن Al Arab Publishing Centre لندن، ع18، جويلية 2016، ص16.

* النظام البطريركي الحديث: هو نمط معين من التنظيم الاجتماعي والاقتصادي السابق على الرأسمالية الذي يختلف في بناه الاجتماعية والاقتصادية والثقافية عن بنية النظام العربي البطريركي الذي اتخذ نوعا متميزا باعتباره مجتمعا تقليديا يقابل المجتمع الحديث الذي يتصف بالتقدم العلمي والتقني الذي من خصائصه قابليته على مقاومة التغير لبنيته الأصلية منذ العصر الوسيط حتى الآن وقابليته على الاستمرار للحفاظ على قيمه التقليدية كالانتماء إلى القبيلة والطائفة والمنطقة وارتباطه بالبيئة الصحراوية التي أفرزت نظاما أبويا بطريركيا ذكوريا سيطر على المنطقة العربية قرونا عديدة وما يزال. ينظر : إبراهيم الحيدري، الهيمنة الأبوية الذكورية في المجتمع والسلطة، ص16.

وليس المقصود بالسلطة الأبوية هنا؛ القوة التي يمارسها الفرد والتي تحظى بالشرعية أي الطاعة والتنفيذ، وحق الأب في اتخاذ القرار انفرادية فيه دون مشاركة الأم وبقية أفراد الأسرة، القرار الذي يمس ظروف ومعطيات ومشكلات الأسرة حيث أنه يرمي إلى توجيه وظائف الأسرة نحو الأهداف العليا التي تصبو لها. ومن دون السلطة لا يمكن للأسرة أن تسير أو تدير شؤونها وفقا لمصالحها وأغراضها. ذلك أن السلطة التي يمارسها الأب تلقى الدعم والمساندة والتأييد من لدن الدين، والمجتمع ولا سيما الدولة، وهنا تكون السلطة مطاعة ليس من قبل أفراد الأسرة فحسب ، بل من بقية أفراد المجتمع المحلي[1]

الأنثى تتعرض في كل مرة منذ ولادتها إلى محاولات إقناعها بوضعها الأدنى، "وهذا بطبيعة الحال يثير فيها على الدوام رغبتها في أن تكون رجلا... وبسبب أن الحضارة هي حضارة ذكورية فقد كان من الصعب على المرأة أن تحقق نوعا من الإعلاء لهذه الرغبة الذكورية لأن كل المهن في الحياة كان يشغلها الرجال وهذا بالطبع رسب في نفس المرأة الإحساس بالنقص"[2]. ولهذا كان المجتمع العربي أبويا بامتياز بمعنى الأكثر ذكورية من غيره من المجتمعات والأشد تقليدية والأكثر محاصرة لشخصية الفرد وثقافته والأنجع ترسيخا لقيمه وأعرافه الاجتماعية التقليدية والأقسى تهميشا واستلابا لشخصية المرأة. هذه الخصوصية النوعية لها أسبابها المتعلقة بالامتداد التاريخي الذي يرتبط بالبيئة الرعوية الصحراوية والقيم المحلية والعصبيات القبلية التغالبية، كون البيئة العربية هي من أعظم مواطن البداوة.

إن هذه العقلية العربية تتجه إلى أن تكوِّن مجتمعات محافظة "كثيرة الحجر على ما يخدش سكونها، ويكسر جمودها، وهو ما يبدو جليا في السياق التاريخي لهذه المجتمعات.. هذه السلطة نجدها قد هيمنت على معظم مناحي الحياة في عالمنا العربي، بدءًا بالأسرة، وانتهاءً بسدة الحكم في هذه البلدان. الآنية الخزفية تمتص الماء، إن أغلقت، بينما الأواني الزجاجية يَأسُن الماء فيها، عطفا على تشبيه العرب بأن النساء قوارير، هذه القوارير لو ظلت مفتوحة لتجدد الماء فيها، بحكم المصدر. في حالة المرأة العربية المصدر آسِن، وهو ما يجعل التحدي أصعب وأشد وطأة مما نظن"[3] وعلى هذا فنحن في مجتمعات تحكمها مرجعيات ثقافية اجتماعية تعدّ المرأة كائنا طارئا في حياة الرجل، مهمته مواصلة النسل والإمتاع. مما يجعل أي امرأة في مواجهة مباشرة لثقافة الإقصاء، لتُنتج بعد ذلك ثقافة طلب الحقوق وثقافة الرفض، والثورة والخروج والتمرد، والتي تعتبر ظاهرة إنسانية

[1] ينظر: جقاوة الشيخ، لعلى بوكميش، السلطة الأبوية داخل العائلة الجزائرية، مجلة الحقيقة، جامعة أدرار، الجزائر، ع43، 2018، ص736.

[2] نوال السعداوي، الأنثى هي الأصل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002، ص104.

[3] إيمان أسيري، هيمنة ذكورية، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، الرياض، ع477- 478، أوت 2016، ص100.

تستمد نسقها من واقع الفرد داخل المجتمع الذي ينتمي إليه، في محاولة تحرر الفرد والجماعة من عبودية الآخر الذي زيّف الواقع وعلاقاته.

ساهم النظام البطريركي في اضطهاد النساء وتهميشهن وتجاهل قدراتهن وإبعادهن عن أماكن صنع القرار، فتأتي صورة الرجل الفحل* متفردة بالقوة والسلطة والشجاعة والبطولة والعقل والفصاحة والكرم.. حتى أن ثقافتنا اللغوية تقول أن "تذكير المؤنث واسع جدا لأنه رد إلى الأصل"[1] وأن خير الكلام ما كان لفظه فحلا ومعناه بكرا، كما يقول عبد الحميد الكاتب. هذا الموروث أحكم السيطرة على الفكر والثقافة والتاريخ؛ تاريخ "المرأة الضحية المستغَلة إلى درجة لم تعد فيها أكثر من ميراث يجسد عبودية الكائن المقهور"[2] ومن هنا ترتكز حركية المرأة في المجتمع على التحرر من سلطة الذكر الذي ينظر إليها نظرة دونية ممجدا قيمه الذكورية.

وكردة فعل على أي احتقار أو ظلم أو انتهاك لحق، أوجد الإنسان والمرأة بشكل خاص المؤسسة الإنسانية المجتمعية العالمية للدفاع عن حقوق المظلومين والضعفاء في ما يسمى بمنظمة حقوق الإنسان ومنظمات حقوقية كثيرة للدفاع عن كل شرائح المجتمع.

ومنه نجد القاصة سناء شعلان تنخرط ضمن جمعيات الحقوقيين الإنسانيين الناشطين للدفاع عن الإنسان وعن المرأة الإنسان، وتحارب من أجل كل إنسان مظلوم وتثور على الانتهاكات وعلى عقليات القمع والاحتقار في أي مجتمع كان. فالواقع الظالم هو من كوّن هذا الحس الثوري، وبتوجيه من وعيها بهذه الثورة وشروطها وظروفها وبقيمة الإنسان أيّا كان جنسه أو عرقه، استحقت لقب الثائرة.

2_ الوسط الفني الإبداعي

إن نصيب المرأة المبدعة من التهميش والنكران أشد إيلاما من المرأة العادية، بسبب طبيعتها التي تتميز بالحساسية المفرطة، وعدم تقبل الظلم والرغبة في الثورة وتصحيح الأوضاع. وعليه يأتي التحدي والرفض والخروج والثورة من أجل تغيير هذه العقلية، وتوجيهها بشكل منطقي لاحترام الطرف الآخر، وأيضا لإثبات الذات، فتصبح المرأة مبدعة ثائرة على عقلية الظلم والقسوة ، وتكون أجرأ من غيرها في التعبير الثوري عما تعيشه. فكان هذا الخطاب - الأدب النسوي- مذ عُرف وهو يحمل سمات الثورة وحس الرفض والانتصار للأنثى، إنه فعل ثوري و".. خرق عنيد متعمد لاتفاقية الصمت التي أقرها المضطهدون مع أسيادهم من أجل ضمان البقاء"[3]. تحاول المرأة بأدبها مواجهة

---

* الفحل: الذكر من الإبل الذي يتميز على غيره في القوة التي تفرض هيمنته السلطوية على الأدنى منه في القوة بين الذكور، كما تفرض هيمنته الذكورية على الإناث اللائي يقعن في مداره وينجذبن إليه بسبب فحولته. ينظر: جابر عصفور، عن الطعام والحب والغواية، مجلة العربي، الكويت، العدد550، سبتمبر 2004، ص77.

[1] ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتاب، بيروت، مج02، 1975، ص415.

[2] حسن المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2008، ص162.

[3] رضا الظاهر، غرفة فرجينا وولف؛ دراسة في كتابة النساء، دار المدى، دمشق، 2001، ص242.

الواقع ورفضه والتمرد عليه وبالتحديد على ثقافته الذكورية التي همشت كينونة ثقافتها وحالت بينها وبين تمثلاتها لذاتها واستبعادها من نسقها الاجتماعي الفعلي وحرمانها من رسم صورتها الحقيقية، ومن حاجتها في امتلاك الوعي بذاتها الكاتبة، ومن تحقيق شرط الحرية في التعاطي مع ممارساتها الثقافية.

الكتابة تشخّص فنّ صاحبها وأدبيته في علاقاته بمن حوله، إذ تُجسد همومه الشعورية واللاشعورية، وصراعه الذاتي الداخلي والخارجي، عبر المناجاة والبوح والاعتراف والتمرد، واستخدام أساليب التذويت والتبئير الشخصي. ليبقى أهم ما يميز الكتابة النسائية هو إثبات الهوية أو الخصوصية الأنثوية[1] والدفاع عن رؤيتها للحياة والحقيقة حين تصور "ذلك الصراع الجدلي بين الذكورة والأنوثة من جهة، وتمزق الأنثى ذاتيا وموضوعيا من جهة ثانية"[2] ليبرُز هاجس الرجل والذكورة وما يأتي في كيانه ومقوماته من علاقات إنسانية اجتماعية يلتزم بها أمام الأنثى من زواج وطلاق، وحب وأسرة، وجنس وجمال. وما تقابله هي من أنوثة، وإنجاب، وعنوسة، وحرية، وعمل، ومسؤولية.

وعليه يصبح إبداع الأنثى أمام تحديات كثيرة أقلها مواجهة الواقع الذكوري الاجتماعي منه والفني، لتنفتح الكتابة على لغة اللاوعي. ويعد فعل التخييل عند الأنثى الكاتبة عاملا من عوامل استعادة الأنوثة، وتخليصها من منظومة الخطاب العام، ورافدا من روافد الرجوع إلى موقع السؤال والمبادرة، وقد تأتي هذه المواجهة بإعادة تركيب العالم على المستوى الجمالي في نسيج لغوي حالم ينبثق من الصمت ليفجّر السكون ويمارس بطلاقة عملية خروجه عن السائد المتعصب[3] هذه الكتابات النسوية لها سمات خاصة تفتح باب التأويلات، تجد مكانها في الغائب والناقص والمغمور والمقموع والمتمزق واللامعروف، بيد أنها تتناسب في الوقت الحاضر مع إيقاعات جسد المرأة لأنها توافق كل ما يجري قمعه وإسكاته. "ومن هنا ترتكز حركية المرأة في المجتمع على التحرر، فإذا كانت الكتابة عموما تعبّر عن أزمة وتهدف إلى التحرر من قوى الظلم، فإن كتابة المرأة ذات بنية مضاعفة مزدوجة، أي أنها تبحث عن حرّيتين: الأولى خاصة بها وحدها وهي حريتها في سياق الرجل/ المجتمع الذي استبعدها، والثانية حريتها الإنسانية مثلها مثل الرجل المضطهَد أو المجتمع المضطهَد الذي يتوق إلى التحرر من قوى

[1] جميل حمداوي، خصائص الكتابة النسائية في القصة القصيرة جدا (مقاربة ميكروسردية)، سدني، ط01، 2016، ص04.

[2] المرجع نفسه، ص04.

[3] فرج أحمد فرج، التحليل النفسي للأدب، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، مصر، العدد02، المجلد 01، يناير 1981، ص33.

الاستبداد والاستعمار والاستغلال"[1] سلاحها في هذا متخيلها عن المرأة ذاتها وعن الرجل وعن المجتمع وعن العلاقات التي تربطهما وعن الخصوصية المادية التي تفرقهما.

هذا التميّز في الكتابة النسوية بحسها الفني الثوري الفريد، له أسباب بيولوجية ذاتية تخص منتجها، رغم أن جودة الأدب ترتبط "بقيمة الإبداع الفنية ، سواء أكان من يمارس هذا الفعل رجلا أم امرأة وهي قيمة لها سماتها وقواعدها العامة المحددة، وهذا لا ينفي الخصوصية المرتبطة بانعكاسات جنس الكاتب وآثار الظروف المادية والسيكولوجية على عملية الكتابة"[2] كون الأنثى تختلف بيولوجيا وسيكولوجيا عن الرجل، وبهذا الاختلاف تنتج أدبا مختلفا خصوصا إذا كانت تكتب في مجتمع أبوي ظل يضطهد كتاباتها وينعتها بالدونية، ففي ظل هذا المعطى اكتسبت المرأة العربية رؤية خاصة لذاتها وللعالم سعت إلى تجسيدها، رؤية حاملة لبذور الثورة "لتغطية نمطية التشيؤ التي رُسمت للمرأة في كتابات الذكور أو في الكتابة النسوية نفسها التي تتوافق مع الكتابة الذكورية، وعلى هذا الأساس تعد كتابة المرأة متميزة إما بتشخيص إجمالي لاغتراب المرأة واستنباطها لميزان القوى الراهن، وإما بموقف التمرد والمطالبة بالحقوق داخل البنية الاجتماعية"[3]، لتصبح الدعوة إلى تحرر هذه الأنوثة الممثلة بكتابة أنثوية؛ مهمشة فهي "في محتواها تعتمد على أسس كثيرة من الاختلافات وتباين التجارب بين كاتبة وأخرى لا على أساس قالب محدد يمكن أن يعمم على جميع الكاتبات، وقد حرصت الجهود الناهضة بكتابة أنثوية على أهمية اللغة وضرورة إيجاد لغة خاصة تساعد الكاتبات على التعبير عن تجاربهن انطلاقا من إدراك دور اللغة المهم والحاسم في التنظيم الاجتماعي"[4].

إن اتجاه الأنثى إلى موقع لغوي لن يكون إلا عبر "المحاولة الواعية نحو تأسيس قيمة إبداعية للأنوثة تضارع الفحولة وتنافسها، وتكون عبر كتابة تحمل سمات الأنوثة وتقدمها في النص اللغوي لا على أنها (استرجال)، وإنما بوصفها قيمة إبداعية تجعل (الأنوثة) مصطلحا إبداعيا مثلما هو مصطلح (الفحولة)"[5]، ويبقى العمل الأدبي وحده الفيصل في جودة الفن وخلوده.

ومن هنا أضحت الكتابة بحثا عن أفق أوسع للحرية، "تحقق فيه المرأة توازنها المفقود بين ذاتها الداخلية وذاتها الاجتماعية، بين ما ترغب بإعلانه وبين ذلك المسكوت عنه، وتجد المبدعة في بطلاتها وسيلة الاعتراف التي تحقق لها الهدف بردم الهوة بين

---

[1] فاطمة مختاري، الكتابة النسائية، أسئلة الاختلاف...وعلامات التحول (مقاربة تحليلية في خصوصية الخطاب الروائي النسائي العربي المعاصر)، أطروحة دكتوراه، 20114/2013، قاصدي مرباح ورقلة، ص64.

[2] رضا الظاهر، غرفة فرجينا وولف، ص13.

[3] عبد الكبير الخطيبي، فن الكتابة والتجربة، ترجمة محمد برادة، دار العودة، بيروت، 1980، ص61.

[4] فاطمة مختاري، الكتابة النسائية، ص18.

[5] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1997، ص55.

الأنا والعالم"[1] فتطلق رؤيتها للعالم ورأيها في الحياة التي خبرتها وتحقق بهما الانتماء الإنساني والفني فرؤيتها من رؤية المجموعة الاجتماعية الإنسانية التي تنتمي إليها.

لقد نشأ جيل نسائي أدبي محترم، متحرر، رافض، تمكن من النهوض بالأدب الثائر المقاوم، الذي يتشكل بفعل تأثير الحس الثوري عند الأديبة العربية عامة وعند سناء شعلان خاصة، ليستمد مكونه الرؤيوي من وعيهن القائم بتخطي سياج الثقافة العصية التي تجعل المجتمع يرى أن جسد المرأة ووجهها وصوتها وفكرها واسمها وشكلها عورة لا يسمح لها بالظهور في مجال الثقافة، لأن هذه الأشياء "تُحرج أفراد الجماعة التي تنتمي لها، ويشكل عامل ضغط كبير عليها، فغالبا تكون علاقة المرأة الكاتبة مع المجتمعات الأكثر تعصبا متوترة وقلقة وغير مستقرة"[2]. وهنا نتساءل عن الكيفية التي يتحقق بها فعل الكتابة، وهو فعل يتطلب شيئا من الحرية الاجتماعية لأن "الواقع المتوتر حتى في أكثر المجتمعات انفتاحا لا يزال مشدودا إلى مواضعات اجتماعية"[3] ولذلك يبقى محيط المثقفة أو المبدعة العربية خصوصا مغلقا وغير متهيئ للاندماج والحضور الفعّال، فهو يحاول عزلها عن المناخين العام والثقافي، حين يَحول بين فكرها وبين ما تبدعه على أن يكون أنموذجا حضاريا حاضرا للتفاعل مع ما يؤثر فيه ويتأثر به.

رغم كل هذا تأتي الكتابة النسوية مستعرضة تجارب الذات في صراعها مع نفسها أو مع الواقع الاجتماعي، بتخييل ذاتي تستحضر فيه المذكّر؛ الطرف النقيض، الذي يمكن التعايش معه من جهة، أو الصراع معه من جهة ثانية. وبحرص فني لمواجهة الظلم الاجتماعي، والثورة على الواقع السياسي والاقتصادي والثقافي والعرقي والتاريخي الذي يمارس ضدها باعتبارها: أنثى وأنثى مبدعة.

3_ الوسط السياسي

سبق الحديث عن هذا المكوّن في فصول البحث السابقة، وكيف أن لمعطياته ووسطه سهم في تكوين رؤية الأديبة المأساوية وبالتالي في طريقة صياغة موضوعات قصصها وأدوات تعبيرها، التي تجسد مواقفها من الأزمات والانكسارات وخيبات الأمل وانتكاسات الحكم والحلم العربي وألم مجتمعه. لتتكرر فاعليته التكوينية للرؤية الثورية التي تأتي ضد السلطة الاستبدادية وأي سلطة ظالمة كانت، وتأتي انتصارا للإنسانية لا انتصارا للفرد والمصالح الشخصية.

وكما سبق وأشرنا فإنّ انتماء سناء شعلان القومي إلى فلسطين المغتصبة وإلى العروبة بوصفها الذّات الفلسطينية العربية المقاومة والثائرة بتاريخها وكل تفاصيلها متجذّرة في وعي الأديبة سناء وفي جل كتاباتها، كيف لا وهي قلم الإنسان المهجّر

---

[1] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص101.

[2] سعاد العنزي، تعرضت لمحاولات إسقاط اسمي من الذاكرة عمدا، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية التابعة لمركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، السعودية، العدد477-478، يوليو 2016، ص 101.

[3] هدى الدغفق، أحلام بلا حدود تكبحها مواضعات المجتمع، مجلة الفيصل، العدد 477- 478، يوليو 2016 ، ص98.

وشريكته في مشروع نضالي سياسي واجتماعي، فقد عبّرت عن الفلسطينيّين بوعيها لتاريخ النكبة وأدبها وتاريخ العروبة وموروثه الثقافي. فكتبت القضية وهي تعاصر انتفاضة الأقصى وجدار الفصل العنصري، وكتبت الواقع العربي المهزوز من كل الجهات الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية وصوّرت مآسي المجتمعات العربية متأثرة بهذه بالظروف. وكتبت قصص موت الأبرياء وخوفهم في كل البلاد العربية بل والعالم أجمع بسبب ما يسمى الإرهاب، وحرمان الضعفاء وقطعهم ممن ينتمون إليهم ويحبونهم لتطور الكتابة القصصية بعد ذلك وتنتقل من السلبية والتشاؤم والاستسلام و القهر إلى الثورة والتمرد على هذا الواقع. فنجحت في أعمالها القصصية، متميزة بالرهافة والصدق والعفوية مع الاتجاه إلى الغموض والرمزية في استخدام الأساطير والفانتازيا والخيال العلمي. والتركيز كذلك على العواطف والحب في عالم المرأة المكبوت والمقموع، والإبحار في التعبير عن الذات والعواطف.

لا شك أن الواقع العربي المتأزم على كل الأصعدة هو من طبَع الحس المأساوي عند سناء شعلان وهو الذي ألهمها الثورة. لكنها لولا إنسانيتها الراقية ما كانت لتكون ثائرة متزنة. ولهذا فالثورة استجابة إنسانية لنداء الفعل الذهني الذي يدرك وقوع الظلم الاجتماعي أو السياسي من ناحية والإحساس به والانفعال تجاهه من ناحية ثانية. ولا يصح الفعل الثوري إلا إذا اكتسى بالرفعة والنبل والقيم النضالية وحارب من أجل المثل العليا. والثائر لا يطلب لنفسه شيئا، وإنما هو حالم بالمستقبل الواعد، وهو حزين على حال الناس في وطنه. بل متجرع علقم المأساة منغمس في ألمها. لتكون الثورة حصيلة المأساوية الفاعلة للإنسانية الحالمة.

وإذا كانت الثورة هي "التغيير الشامل والجذري الذي يطرأ على الظواهر الطبيعية والإنسانية"[1] فإن تاريخ الإنسانية هو تاريخ الثورات. ودائما ما تكون الثورات عاملا مؤثرا في التقدم والارتقاء وعامل التغيير الذي يحمل قيم الجماعة الثائرة. والثورة عند سناء شعلان ثورة إنسانية وليست انتهاكا لمسار الطبيعة لكنّها تَطوّر لمضمون اجتماعي إنساني.

إن الحسّ الثوري عند هذه القاصة يتجاوز الاجتماعي الطبقي أو الاجتماعي الفيزيائي في ما يسمى بالعالم الثالث إلى رؤية ثورية على كل مشكلات الإنسان في عالم لا يأبه بالانتقام الفردي على حساب الحرية والكرامة. حسّ ثوري لخص للإنسان مشكلاته التي تتسم بالشمولية في علاقاته بمن حوله بوصفه كائنا مطلقا في الزمان والمكان، لتصير هذه الثورة حقيقة بشرية لا يمكنها أن تخفي ذلك النزوع إلى الحرية أو أن تخفي غريزة الانتماء إلى الحق وقيم الإنسانية المطلقة والانتماء لقيم الثورة ورفض الخضوع.

[1] أحمد علي محمد، الثورات العربية قراءة في الفكر الثوري، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإنسانية، ع02، حزيران 2013، ص593.

والوعي الثوري لا يُنتج ثورة دون الظروف الموضوعية التي تتجسد في كتابات هذه المبدعة في الحِسّين الإنساني والمأساوي. ومنه فحاصل التقاء هذه المعطيات وتفاعلها وتأثرها ببعضها هو من يقود إلى الثورة. وهنا يتجلى التلازم والتداعي الرؤيوي والفكري عند القاصة سناء شعلان لتكتب للإنسان المظلوم وللحرية والعدالة والخير والحب ولكل من قال لا.

هذا التنوع في الرؤى والتلازم نجده يتشكل في المجموعات القصصية المختارة للقراءة على مستوى المضامين على ضربين:

الأول: تنوع وتلازم الرؤى الثلاثة داخل القصة الواحدة، كما هي الحال في مجموعة 'الذي سرق نجمة '.

الثاني: تنوع الرؤى موزع على قصص المجموعة، كما هي الحال في مجموعة 'مقامات الاحتراق'.

هذا التشكيل المضموني المتنوع يتماثل والتنوع في الصراعات التي تخوضها المرأة المبدعة مع ذاتها ومع المجتمع. بل ويتماثل والظروف الموضوعية التي استند إليها والمتمثلة في ثنائيتي الإنسان والمأساة.

وهنا نكون أمام تكثيف دلالي وتشكيلي شديدين بسبب التنويعات الرؤيوية التي تتماثل وتنوع التشكيلات المضمونية والدلالية لمعاني الثورة المبثوثة في نصوصها من خلال خطابات الثورة، والرفض، والوقوف ضد، وطلب الحق. والدفاع عن، وما عاضدها من دوال إنسانية ومأساوية. والتي يحاول البحث فهمها من خلال تحليل تمظهرها على مستوى البنى السردية، وتفسيرها بربط الرؤية المشكّلة للبنية السردية بمكوناتها البانية. من أجل استنتاج الرؤية النواة أو الرؤية الفاعلة المؤطّرة من بين الرؤى الثلاث. التي حتى وإن تنوعت وتزاحمت فإن هناك رؤية واحدة أو حسّا واحدا أو منظورا واحدا يتحكم في نسيج القص كله، رؤية يكوّنها الواقع والتاريخ والوعي القائم بهما و يكوّنها أيضا الحلم بالمستقبل والوعي الممكن به. ليجتمع الوعي بالأزمان الثلاثة اجتماع الذات والموضوع، الذات الواعية التي نعتبرها الروح الفنية التي تفكك الواقع وتعيد بناءه والتي تنتمي إلى مجموعة الأدباء الثائرين، ومحل الوعي الذي نعتبره الواقع بكل مستوياته والتاريخ بكل حقائقه والمستقبل بكل آماله.

وقبل البحث في لزومية الرؤية الثورية للرؤيتين الإنسانية والمأساوية وتشكيلاتهما السردية والتعبيرية، وكيف أن الشخصية الثائرة والحدث المأساوي الموجب للثورة بنيتان لازمتان في تشكيلات الرؤية الثورية، وأنه متى اختل تأثير إحدى البنيتين يختلّ مسار الثورة وقد ينعكس وينتكس.

يتوجب الوقوف عند الرؤية الثورية وتشكيلاتها السردية، وبالتحديد الوقوف عند الصورة التي رُسمت بها كل بنية سردية؛ من شخصية ثورية إلى حدث ثوري، إلى زمان

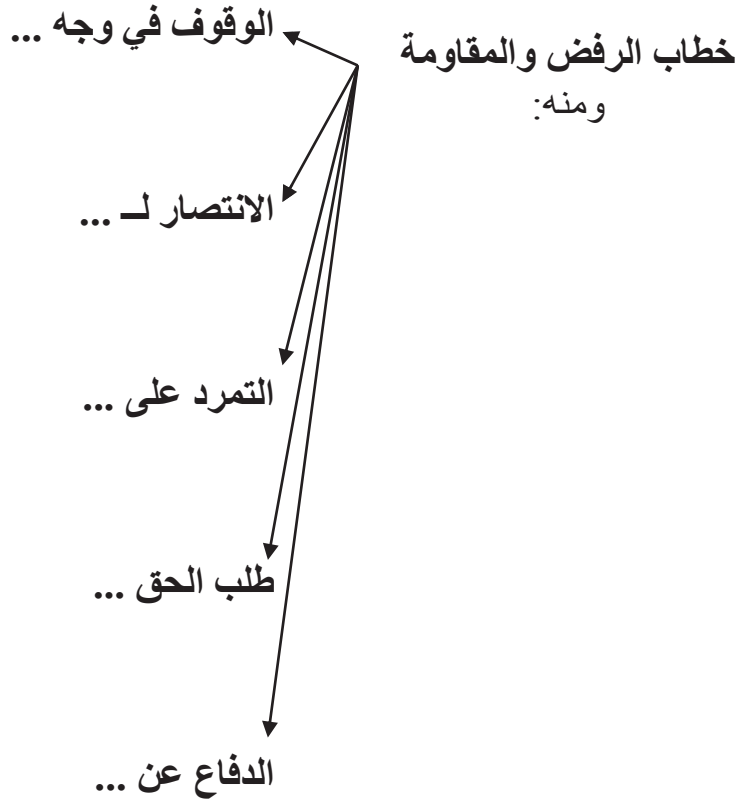
ومكان ثوريين، حتى تتضح شروطها، التي تَلزَمها. وعليه كانت مجموعة 'ناسك الصومعة'؛ خطاب الرفض والمقاومة.

ثانيا: الرؤية الثورية من خلال البنية السردية لخطاب الرفض والمقاومة

يستقيم الحس الثوري في قصص سناء شعلان من خلال التركيز على الشخصية الثورية وفعلها أي الحدث الثوري مقارنة بفضاء الزمان والمكان الثوريين، ولهذا تتمظهر الرؤية الثورية أكثر على مستوى الفعل أو الحركة الثورية وأيضا على مستوى من يثور ويرفض ويقاوم، مع استنادها إلى ما يوجب الثورة من مسببات ذاتية وموضوعية-سيأتي البحث على تفسير علاقاتها في المبحث الثاني من هذا الفصل- وهذا تشكيل بارز في قصص هذه المبدعة كونه يتماثل وحال الواقع الاجتماعي الأبوي والواقع السياسي الظالم وتاريخهما.

صحيح أن خطاب الثورة كان قد حُمل على معاني الرفض والمقاومة، لكن تشكيلاته المعبّر بها عن الرؤية في قصص سناء شعلان هي تشكيلات دلالية متنوعة تولدت من تأثير حركة الشخصيات الإنسانية وبناء الحدث المأساوي عليها، الذي ولّد خطابات حملت بدورها الحس الثوري.

فكانت الثورة مجسّدة في معاني وأحداث:



ويقوم خطاب الرفض والمقاومة المعبّر عن الحس الثوري بالتركيز على تقنيات تعبيرية تتفق ومنطق موضوعها، حيث نجد بناء حكيها يُعنى بتهيئة الشخصية وتقديمها قبل وأثناء وبعد الثورة، ويهتم بالحدث المسبب للثورة أو ما يمكن تسميته بدواعي الثورة، أو ما يوجب الثورة، أو وضعية ما قبل الثورة، ومن ثمة الحدث الثوري.

هذه القصدية في رسم الشخصيات والأحداث عبر مراحل تكوينها الثوري، وهذا التنظيم في التشكيل البنائي السردي، وهذا الوضوح في منطقية التداعي والسببية التي يمكن اعتبارها مبررات فنية تبنتها القاصة عن طريق حركة شخصياتها الواعية والمكتملة فنيا وفكريا؛ يثبت بشدة حرفية القاصة في التعبير عن مثل هذه المواضيع وعن رؤيتها التي تتطلب الحذر من مغبة الانزلاق الإيديولوجي الصارخ المتعصب، فالوعي الفني الذي يتناغم مع الوعي الاجتماعي سيشكل حتما الخطاب الفني المتزن المريح.

***مجموعة: 'ناسك الصومعة'**

'ناسك الصومعة' هي المجموعة القصصية الرابعة في المنجز القصصي لسناء شعلان جاءت في خمس عشرة قصة قصيرة، أربع منها تتفرع بدورها إلى قصص قصيرة وقصص قصيرة جدا، وهي (ناسك الصومعة، وحكاية لكل الحكايات، ويوميات حروف، وعبودية). وهي مجموعة الإنسان وحقيقته المادية والروحية التي يمكن أن تنسجم فينتصر كما يمكن أن تختلّ فينكسر. سناء شعلان في هذه المجموعة كانت جراحة تشرّح الذات البشرية وتستكشف صراعاتها الداخلية والخارجية عبر التاريخ والحاضر والمستقبل.

- المنظومة العناوينية في مجموعة 'ناسك الصومعة'

1-ناسك الصومعة

2-المجاعة

3-السجان

4-حكاية لكل الحكايات

5-يوميات حروف

6-عبودية

7-عام النمل

8-ولادة متعسرة

9-حدث في ليلة ماطرة

10-أقاصيص رجل لا ينام

11-حذاء عنترة

12-الموزة اللغز

13-حتى النصر

14-إذن استثنائي خاص

15-زوجة الحذّاء

توزعت قصص مجموعة 'ناسك الصومعة' على كل خطابات الثورة، إذ نجد القصة الأولى التي تحمل عنوان المجموعة 'ناسك الصومعة' ومتوالياتها القصصية القصيرة والقصيرة جدا التي تعبّر عن مقاومة شهوات النفس وقول 'لا' انتصارا لإنسانية الإنسان وتزكية لذاته.

ونجد قصة 'حكاية لكل الحكايات' ومتوالياتها القصصية التي تعبّر عن رفض المرأة لظلم الأخ والقريب أو ما اصطلح عليه بالسلطة الذكورية والأبوية وطلب الحق.

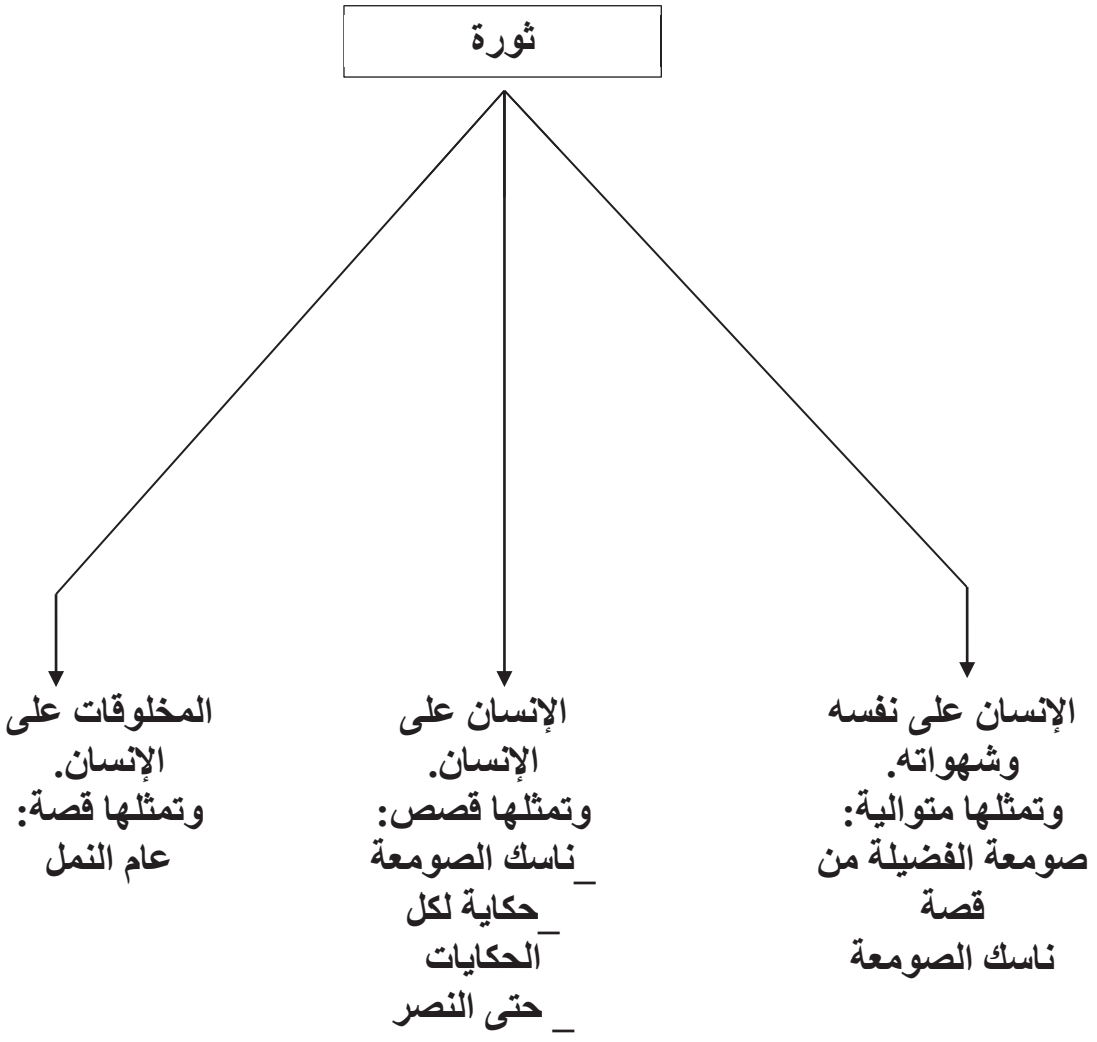
ونجد في قصة 'عبودية' متوالية 'ثورة العبيد' قصة الثورة العكسية أو ما يمكن تسميته بالانتكاس الثوري، أو التمرد على الحرية والانتصار للعبودية، في محاولة من القاصة لإثبات فكرة صناعة الطغاة من الإنسان المنتكس الذي يواجه فطرة الحرية والعزّة.

ونجد قصة 'عام النمل' قصة الرّد على ثورة العبيد السالفة لتعطي مثالا عن عزة أضعف المخلوقات بوقوف مملكة النمل المظلومة ضد مملكة الإنسان الظالم وانتصار الحق حتى وإن كان صاحبه ضعيفا على الباطل القوي.

ونجد قصة 'حتى النصر' قصة الثورة على المغتصب، مغتصب الأرض وطلب الحق منه.

من خلال النماذج المقترحة للقراءة التي تقدّم ذكرها، يمكن ملاحظة تنوع أشكال الثورة فيها وأطرافها أيضا. مما يثبت المفهوم السليم والشامل للثورة عند هذه القاصة التي تتخطى حدود الإنسان الفرد المادي إلى جوهر أحاسيسه وعلاقاته بمن حوله. إذ لابد أن ينتصر للحق وأن يتعلم مما يبصر حوله، وأن لا يغضب أكثر من اللازم وأن لا يخاف أكثر من اللازم وهو يمارس هذه العلاقات، مع أحاسيسه أو مع من حوله. فكانت أشكال الثورة وأطرافها كالتالي:

أشكال الثورة وأطرافها



من خلال هذه النماذج يلاحظ تنوع أطراف الثورة والتي هي في العادة تكون بين بني البشر فقط لكنها في هذه القصص تستوعب الواقعي النفسي منه المتمثل في الثورة الإنسان على نفسه وشهواته، والواقعي البحت المتمثل في ثورة الإنسان على بني جنسه وغير الواقعي باستدعاء النمل ومملكته وثورته على الإنسان الظالم.

يحيل العنوان 'ناسك الصومعة' إلى الإنسان أو الشخصية المنعزلة عن الناس المتفرغة للعبادة في المكان العالي المحصّن المغلق البعيد عن الناس أيضا. فالناسك وصومعته كلاهما يجسدان الخلوة والاهتمام بما يزكي النفس، لكن ناسك سناء شعلان غير الناسك المعروف بالزهد والتعبد، إنه المقاوم الثائر على نفسه التي تريد تدنيسها، ولا تريد تزكيتها وعلى كل ظلم بين الأرحام والناس عامة، حتى المخلوقات الحية من حوله. وكان لاجتماع الصومعة بالناسك دلالة لتجسيد شخصيّة النّاسك، فالصومعة تتنوع مع ما يجب على الإنسان المحافظة عليه والدفاع عنه، من حق وشرف، والتزامها دون الخروج منها.

1_ بناء الشخصية الثورية لخطاب الرفض والمقاومة

الظروف التاريخية والجغرافية والثقافات المختلفة تؤثر تأثيرا مباشرا في بناء الشخصية القصصية وقيمتها الفنية، وتتأثر الشخصية أكثر بالمهمة المنوطة بها. ولذا نجد سناء شعلان في 'ناسك الصومعة' وفي شخصياتها بالتحديد أقرب إلى الكلاسيكيين الذين تميزوا بإبداع "نماذج بشرية خالدة"[1] وإلى الرومانسيين الذين نظروا إلى الشخصية نظرة ملؤها الإعجاب والتقدير على غرار الشكلانيين الذين نظروا إليها على أنها "كائن لغوي لا وجود له خارج الكلمات، وهي تشبه العلامة اللغوية المكونة من دال ومدلول"[2]. فلم يكن ناسكها ناسكا في تاريخ ما فحسب، بل كان عالما من الرقة والتداعي العذب في الزمن المفترض للماء، كما ورد في إهداء القصة الأولى 'ناسك الصومعة'.

ترتسم شخصية البطل في متوالية 'صومعة الفضيلة' من القصة الأولى في هذه المجموعة قبل اتصافها بالمقاومة؛ شخصية غريبة عن المكان ذات علم وصبر، حين حاول أن يبحث عن عمل يناسب مهاراته أو تخصصه، فلم يجد، رضي بالكفاف غنيمة. إلى أن استقرّت حاله في مكتبة الجزيرة التي "انكفأ يعبئ من علمها دون أن يروى بعد أن زهد فيها أبناء الجزيرة"[3]. وهنا تكتسب الشخصية تهيئتها وتفردها من أجل إعدادها للمقاومة والرفض. شخصية الغريب التي استعانت بكلمات الحكمة في التصدي لتلك الجارة.. التي ما انفكت تطارده بغنجها ودلالها وبسورة (يوسف) وبالتشبّث بستائر الفضيلة. قدمت لنا القاصة شخصية مهيأة؛ مثقفة، عالمة، صابرة، لتصبح متصدية، رافضة تثور بالعلم والحلم لا بالجهل والطيش، فيرفض كرم المراودة المزعوم على استحياء واستعجال. هذا البناء وهذه السمات التي طبعت بها القاصة شخصيتها نجدها تجسّد وعي القاصة بالواقع والتاريخ الثوريَّين، وبالشخصيات الرافضة لكل المغريات رغم غربتها في تماثل تام مع الحس الثوري لهذه القاصة. وهنا نلمح نوعا من التحاور النصي مع قصة النبي يوسف في غربته ومراودة امرأة العزيز له.

سناء شعلان لم تقدّم الشخصية المقاومة الإيجابية فقط بل قدّمت لنا بالمقابل الشخصية التي تقع في موقف الثورة والمقاومة لكنها سلبية مستسلمة رغم تهيئتها قبل موقف الثورة. هذا التشكيل المتباين يركّز الحس الثوري أيضا بصورة المخالفة والضد من خلال الأنموذج السلبي العكسي. وهذا ما نجده في متوالية 'سفر الرحيل الأكبر (الشرّخ)'، فقد رُسمت شخصية الرجل المتزوج الذي راهن على صلابة جدران صومعته لكنه ما صدّق سقوطها بسبب الشرخ المدمر الذي ضعضع تماسك جدرانها وهوى بسقفها، وعرّى إرادته، وهزم معتقداته ومبادئه أمام أول دفقة ضحكات تنزت من صوتها المترع أنوثة

---

[1] محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص84.

[2] وليد إبراهيم القصاب، من قضايا الأدب الإسلامي، دار الفكر، دمشق، 2008، ص179.

[3] سناء شعلان، ناسك الصومعة، نادي الجسرة الثقافي، والاجتماعي، عمّان، 2007، ص 16.

وطفولة. هذه الشخصية "استسلمت طائعة راضية"[1] لعملية مداهمة المرأة الحلم التي كانت كسيل في واد، فما استطاع لها دفعا أو منها اعتصاما.

يأتي بعد أنموذج الشخصية المقاومة أنموذج الشخصية الرافضة والتي تمثّلت في الأنثى الشقيقة التي رفضت ظلم شقيقها الذكر في متوالية 'الحكاية النموذج' من قصة 'حكاية لكل الحكايات' هذه المرة ودون تهيئة للشخصية الرافضة قبل الثورة، كونها في مقام الأخت لم تنتظر الظلم من شقيقها. بل تركت ذلك إلى حين الثورة فجعلت منها مخلوقا عجيبا كونها مظلومة رافضة لتمنحها سمة الخلود.. فحين رفضت سطوه المتكرر على مالها و"استنزافه المقيت لها وقالت لا"[2] بقر بطنها بالسكين. لكن القاصة تعيد هذه الشخصية إلى الوجود فنيا في صور متعاقبة، فبعد هذا الحدث ترفض من جديد وبقوة وإصرار ضم إرثها إلى إرثه فيكسر لها ضلعا، فينبت لها ضلعان بعد أن كان قد قتلها سابقا. ثم يمنعها الطعام فيصاب هو بفقر الدم، يريد بيعها لصديقه "فترفض ذلك .. ومن جديد طالبت بإرثها"[3]. حاول الكتابة ففشل لكنها كانت هي عرابة الكلمات، طار نجمها وحطّ نجمه... وهنا تقدم القاصة لنا هذه الشخصية الرافضة منتصرة بعد الثورة والرفض وكأنها مخلوق خرافي.

في متواليات هذه القصة تأتي نماذج عديدة من ظلم الذكر -أباً كان أو شقيقا أو...- للأنثى في مجتمع أبوي ذكوري ظالم. حتى القاضي كان رحيما بلصوص الأعراض لأن أرواح المخطئات لا تساوي الكثير... لتنعدم مع هذا التشكيل الشخصية الثائرة وينعدم معها إعدادها، هذا التشكيل نجده يتماثل تماما و الواقع الذكوري في المجتمع العربي الذي وعته القاصة جيدا التاريخي منه والواقعي الآني.

في متوالية 'ثورة العبيد' نجد الشخصية الثائرة ثورة عكسية منتكسة وهذا ما يماثله واقع كثير من الناس غير الأحرار لتقدم لنا القاصة بهذا مفهومها للعبودية التي "ليست أغلالا وأطواقا من حديد ونار، بل هي لحظات ضعف وخنوع واشتهاء لا يصد"[4] وكأني بها ترشد الناس إلى معاني التحرر والعزة. وهذا ما يلخص رؤيتها الثورية، كما يكشف عن وعيها القائم بالواقع وبما تريد أن تقول.

ولما كانت الثورة عكسية جاء البناء مماثلا تماما لما ألف من تشكيل للشخصيات. لترتسم الشخصيات الثائرة ثورة عكسية قبل الانتكاس ذات همم خائرة وصفوف شتات، وأثناء الثورة تطالب بتحريرها من نير الحرّية... واستقرّ رأيها على أن تستعيد جنّة عبوديتها مهما كان الثمن، وبعد الانتكاسة الثورية عادت إلى العبودية... وقرّت عيونها وقلوبها بذلك. هذا التشكيل يعبّر تماما عن الرؤية الثورية للقاصة كونها قدمت الصورة

[1] سناء شعلان، ناسك الصومعة، ص21.
[2] المصدر نفسه، ص42.
[3] المصدر نفسه، ص43.
[4] المصدر نفسه، ص69.

الساخرة العكسية لمن يركن ويشتهي الدّل أمام الحرية. في خطاب التمرد على الواقع والاحتجاج على السائد والبديهيات والأفكار التقليدية في المجتمع، فكان قوة سحرية لردم الهوة بينها وبين المتلقي، من حيث سهولة تقبل الناس للأدب الساخر، لأنه يغوص عميقاً في الواقع ويلعب على المفارقة بشكل كبير.

لتأتي قصة 'عام النمل' القصة التي تصحح مجرى الكون وتقدّم درس العزّة و قانون الثورة. فتقدم شخصياتها ذات وعي بما لها وما عليها وهي نمل، لتصفع العبيد بها. والأشد من هذا أن ترتسم الشخصيات في هذه القصة ذات وعي وسياسة وفهم، إذ كانت مصلحة الجماعة هي ما تعنيها... وما كانت المملكة لتتخلى عن مقدّراتها وممتلكاتها، فالتمسك بالحقوق هو قانون النمل المقدّس، فحين رُكز عرش السلطان الذهبي من البشر فوق مخازن غلال ومؤن النمل. انتفض النمل بحكمة ضدّ ذلك. فكانت ملامح الشخصيات ترتسم قبل الثورة وهي تُعد العدة وتأخذ كل الأسباب لذلك. فرسول النمل الذي داسه السلطان البشري بنعله كان قد أوصل مسألة مملكته بتغيير مكان العرش، وأدى دوره المقدّس. لكنه قوبل بالسخرية والدّهس لضعفه.

تأتي بعد هذا شخصية النملة الملكة الواقفة في وجه السلطان البشري العابث المتكبّر؛ مصممة على أن تسترجع المؤن المسلوبة، وتهدم عرشه... فأعلنت الواجب المقدّس، وأطلقت صفير النفير[1]. ثم يأتي بناء الشخصيات أثناء الثورة بتهيئتها إذ غدت كرامة النمل المطعونة هي المحرك والفتيل لأتون العمل والجهاد. وبهذا ترفع القاصة من قيمة شخصياتها الثائرة إذ تقدمها ذات بصيرة بما تُقدم عليه.

بعد أن قدمت القاصة نموذج النمل الثائر ردا على انتكاسة العبيد، تأتي في قصة 'حتى النصر...' لتقيم التقابل داخل القصة الواحدة بين الشخصية المدافعة عن بيتها، وبين المتخلية عن أرضها المنتكسة الخائنة. فرغم أن البطلة جاءت مسنّة عمياء إلا أنها تحدت العدو ولم تترك بيتها، ودون تهيئة سابقة "أصلت زهية العدو كيفما اتفق بحجارتها مدافعة عن بيتها، رافضة أن يدنّس بقدمي عدو محتل"[2] لم تنته الثورة، فزهية بقيت في بيتها وأرضها لكن أبناءها اجتمعوا في محفل وطني شعبي خلف بلاد البحر، وقرّروا أن يدافعوا عن وطنهم السليب حتى النصر، وكان أول بنود خطتهم النضالية الخمسينية أن يغتالوا زهية العمياء؛ إذ كانت وصمة عار في تاريخ تخاذلهم. نلاحظ هنا معاني التهكم والسخرية المخزية غير المضحكة، المؤلمة احتجاجا على المنطق والأصل المنتهك والإنسانية الغائبة والفطرة المشوهة.

[1] سناء شعلان، ناسك الصومعة ، ص82.

[2] المصدر نفسه، ص116.

2_ بناء الحدث الثوري لخطاب الرفض والمقاومة

يأتي الحدث الثوري حاملا في كل مرة معاني المقاومة والرفض مثل التي ذكرنا سابقا، حسب كل موقف تقدمه القاصة ضدّ كل خطوة انتهاك حق وكأنه ردة فعل طبيعية تتبناها الشخصية الثائرة. ثم إن لكل حدث ثوري سلاح، وأدوات مقاومة. وعلى هذا تلتزم القصص بإرداف الحدث بأداة المقاومة، أو أداة المقاومة الحدث.

ومنه يتشكل الحدث الثوري في 'صومعة الفضيلة' حاملا معنى التصدي لتلك الجارة المغرية "فكلمات الحكمة كانت معينته الوحيدة في التصدي.."[1]، ويأتي حدث الرفض أيضا في هذه القصة بـ إغلاق بابه بإصرار مستعملا سلاح الذكر محصّنًا نفسه بسورة 'يوسف'، متشبّثا بستائر صومعة الفضيلة، التي ركن إليها، واستعصم بها، وأفاء إلى ظلها.

وعندما غابت وسائل الدفاع في قصة 'سفر الرحيل اللأكبر -الشرخ-' لم تنجح الثورة والمقاومة ولم يكن هناك حدث ثوري يذكر.

الحدث الثوري في 'الحكاية النموذج' حمل معنى الرفض ولم يكن له سلاح مادي بل سلاح عجيب وغريب، ومدد يأتيها دون حول منها. فكلّما أراد الشقيق سلبها حقها كان حدث الرفض بقوة وإصرار، دون وسيلة دفاع، إلى أن يلحق بها الأذى وفجأة ينتهي سريعا وينقلب عليه.

ولما كانت الثورة منتكسة عكسية جاء الحدث وأدواته الثورية بصورة عكسية. فكانت الأداة والسلاح أن "استجمعوا هممهم الخائرة، وألّفوا صفوف الشتات...وأعلنوا ثورتهم وذبحوا محررهم ...واعتصموا طويلا حتى نالوا مرادهم"[2]

وفي 'عام النمل' جاء الحدث الثوري بتمزيق النمل عرش السلطان بأفكاكه القوية بالعزم والعمل الدؤوب، وكان سلاحه التصميم وإعلان الواجب المقدس على كل نملة، والإيمان بقضية الأرض والشعب .

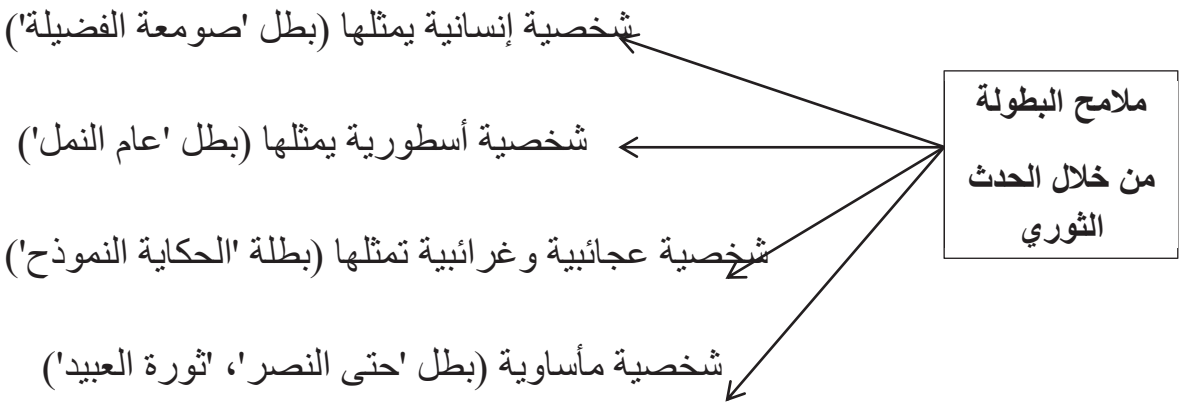
وفي قصة 'حتى النصر 'جاء حدث الدفاع عن البيت بسلاح التحدي وبالحق، وبالحجارة. فاحتل العدو كل الأرض خلا بيت زهية.

نلاحظ هنا تنوع تشكيلات الحدث الثوري بتنوع صور الظلم ومنه تنوع أدوات المواجهة والرفض بما تتطلبه وضعية الشخصية وهنا تتعالق البنيتان السرديتان؛ الحدث والشخصية، لتظهرا ملامح البطولة من خلال الحدث الثوري فيكون لدينا:

---

[1] سناء شعلان، ناسك الصومعة ، ص16.

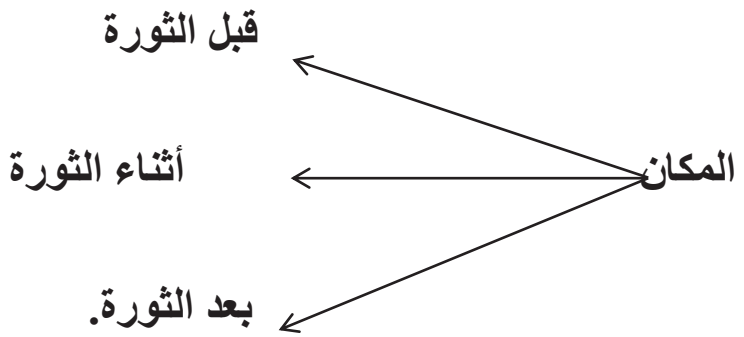
[2] المصدر نفسه، ص78



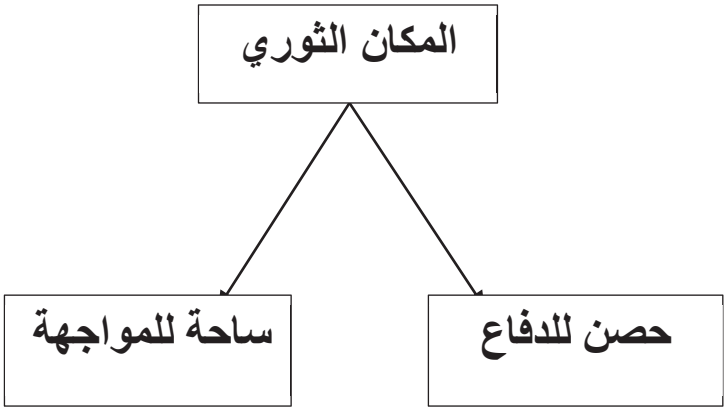
هذا التنظيم المحكم والنسيج القصصي الذي تتماسك فيه الرؤية الفنية والبنى السردية لتحرر الخطاب المحكم البعيد عن شراك التناقض، يفصح عن وحدة النصوص ووحدة الرؤية رغم تنوعها.

3_ بناء المكان الثوري في خطاب الرفض والمقاومة

ينبني المكان في قصص الثورة وفي خطابات الرفض والمقاومة على ثلاث صور:



ويتعلق المكان بطبيعة الحدث الثوري أيضا. وهو يتناسب وحال الشخصية الثائرة وموقفها مما تواجه. يأخذ قيمته في حال اغتصابه و الدفاع عنه واسترداده كليا أو جزئيا، أما إذا لم يكن محل ثورة واغتصاب فإنه يتشكل في صورة الملجأ أو الحصن أو الصومعة، ويكاد يختفي في غير هذا. ولهذا نجد تشكّل المكان الثوري على ضربين تمثله الخطاطة التالية:



المكان الثوري في صومعة الفضيلة أخذ شكل الحصن ومحل الدفاع دون ساحة مواجهة: .. ويغلق بابه بإصرار.. ويحصّن نفسه ويتشبّث بستائر صومعة الفضيلة التي ركن إليها، وأفاء إلى ظلّها..[1]

ويكاد يغيب المكان أو ساحة المواجهة ذِكرا عن 'الحكاية النموذج' فالمواجهة بين الأخت وشقيقها حتما ستكون في المكان الذي عادة ما يجمعهما. وبعد ذلك يؤول الأمر إلى المحاكمة، أو مجالس الصلح المحلية داخل العشيرة. ولم يرد ذكر المكان إلا وقت الاعتداء "..عاجلها بطعنة سكّين بقرت بطنها، واخترقت أشلاءها، فانزلق جنينها أرضا بين قدميها.."[2] وأكتُفي بالتلميح لمحله في: ..ولأنّها امرأة وصمت العائلة بوصمة العار المزعومة، وأهدرت شرفها، كما قال الخال في محاضر التحقيق الجنائي.

جاء المكان منفتحا في 'ثورة العبيد' حين أعلنوا الثورة في كل البلاد، وكان من المفترض أن يضيق لأن العبيد ثاروا من أجل طلب العبودية ورفض الحرية، وبهذا يبقى الحدث يؤثر في المكان ومنه تشكيله المنتكس انتكاسة أفعال شخصياته، تستمر المفارقة في رسم المكان حينما استقرّ رأيهم على أن يستعيدوا جنّة عبوديتهم، فمتى أصبحت العبودية جنة؟ لكنه إمعان في انتكاس المكان كما انتكست الثورة، فلا هو ساحة مواجهة ولا هو حصن للدفاع.

المكان الثوري في 'عام النمل' هو ساحة مواجهة، جاء منغلقا –بالنسبة لعدو النمل- على عرش السلطان المركوز فوق مخازن المؤن فهو سبب الثورة. لكنه بالنسبة لمملكة النمل هو عالمها المفتوح. وقت الثورة تهالك العرش ثم هوى بسلطانه لينتصر النمل في ساحة عرش السلطان وفوق مخزون الحبوب الذي غدا مملكته.

[1] سناء شعلان، ناسك الصومعة، ص16.
[2] المصدر نفسه، ص42.

وفي 'حتى النصر' هو الأرض المغتصبة؛ ساحة المواجهة، وبيت زهية؛ حصن الدفاع الذي اكتسب قيمته وصموده وذكره من مقاومة صاحبته للعدو ولم يأت ذكر بيوت أهل الأرض الخائفين الهاربين. احتلّ العدو كلّ الأرض خلا بيت زهية.

إن هذه التشكيلات التي تحمل الدلالات الثورية والبنى التي صُبغت رفضا منطقيا ووقوفا واجبا وثورة مشروعة على الظلم أكسبها القوة والحق. ليتماثل هذا والرؤية الثورية لدى القاصة التي كوّنها وعيها الثقافي، ونشاطها الإنساني في ميادين الدفاع عن الإنسان وعن الحق.

4_ بناء الزمن الثوري في خطاب الرفض والمقاومة

ينبني الزمن في قصص الثورة وفي خطابات الرفض والمقاومة زمنا طبيعيا، لكنه يأتي سريعا بعد الاعتداء، كأن الحركة المتعلقة بثورة الشخصية هي استجابة لمنعكس شرطي، هذا ودون أي مفارقات تذكر. فالنماذج الثورية في هذه القصص ليس فيها لُبس قد يحتمل إمعان نظر، إذ أنّ كل ثورات الثائرين عادلة واجبة لا تحتاج إلى تفكير أو أناة، كون رفض الظلم والعدوان واحدا عند الثائرين الأحرار مهما كان جنسهم، فيأتي الحدث سريعا باستجابة فطرية دون خوف. إلا أن القاصة تقدم لنا النموذجين الأول الإيجابي الذي ذكرنا والثاني السلبي المتقاعس، عدا ما ورد في 'الحكاية النموذج' وفي 'عام النمل' من مساحة زمنية قبل المقاومة والرفض والثورة، كونهما عبّرتا عن الثورة بخطاب غريب عجيب في شيء من الأسطرة.

يتماثل هذا التشكيل والواقع الاجتماعي لتاريخ الثورات وتاريخ المقاومة والرفض، ومنه وعي القاصة بهما، فالثورات العادلة تدخل غمارها سريعا وتنتصر سريعا وغيرها يبقى المد والجزر سيد موقفها.

يتعلق زمن الرفض والتصدي في 'صومعة الفضيلة' بفعل الشخصية الذي يلي مباشرة الاعتداء، ...ما انفكّت تطارده بغنجها ودلالها وخدماتها المعروضة دون احتشام، فيرفض.. على استحياء واستعجال، ويغلق..، ويحصّن..، ويتشبث..، يتضح أن أفعال المقاومة جاءت متتالية متسارعة سرعة كان يتطلّبها الموقف.

أما في 'الحكاية النموذج' فقد أخذت الثورة مساحة من الزمن قبل حدث الرفض، .. وعندما قرّرت أن ترفض استنزافه المقيت.. ولما كانت هناك احتمالية عدم الثورة اتسع الزمن بسببها. لأن طبيعة الاستغلال والعدوان تحمل شيئا من العلاقات الاجتماعية بين الطرفين المتصارعين فهو شقيقها الذي احتاج إلى مالها. والموقف الحاصل كانت قد سبقته مواقف عبّرت عنها القاصة بـ 'المرة الألف' ".. فسطا للمرة الألف بقوة الذراع ودم الأخوة المزعوم على مالها.."[1]. بعد المواجهة الأولى عاد بناء الزمن إلى طبيعته الوظيفية سريعا قصيرا. أراد أن يضم إرثها إلى إرثه، فرفضت بقوة وإصرار.

[1] سناء شعلان، ناسك الصومعة، ص42.

أمّا في 'ثورة العبيد' فكان العطف المتكرر الذي جمع بين وسائل ثورتهم المنتكسة: يحمل معنى التتالي السّريع لكن الزمن جاء مخالفا للمعهود كون الحدث الثوري عكسي المعنى، فأثّر على الزمن. ..واعتصموا طويلا حتى نالوا مرادهم..

والزمن في 'عام النمل' وفي عرف النمل حالة فراغية لا يُعرف له تحديد ميقاتي كالذي يعرفه البشر. ..في غضون شهور قليلة مزّق النمل بأفكاكه القوية وبالعزم والعمل الدؤوب عرش السلطان الذي تهاوى بفعل من هو أصلب من خشبه.

1- في عام (50) من عام النّمل غلب سلطان ذو عرش ذهبي على مملكة النّمل

2- في العام نفسه أعلن النمل النفير المقدس على السلطان الجائر، ورهط من المؤرّخين من البشر.

3- في العام (51) من عام النمل ألغي التقويم النّملي، واعتمد رسميا التقويم السلطاني.

4- في العام (...) من عام النمل، وبعد ثورة مقدّسة أعلنها النمل عاد التقويم النّملي، ومن جديد أرّخت به الأزمان القاتمة والثورات المقدّسة[1].

الزمن في قصة 'حتى النصر' مفتوح على تاريخ الصراع الطويل في فلسطين، "..فقد بقيت في بيتها متحدّية بعينيها المظلمتين منذ أزل.."[2] لكن زمن مقاومة 'زهية' البطلة جاء سريعا تاليا مباشرة العدوان على بيتها.

نستنتج أن بناء الزمن يتشكل وفق ما يتطلّبه منطق الخطاب، فيأتي تنوعه من تنوع الخطابات ومن تنوع الرؤية المتحكمة في بنائه في النهاية، فالتنوع هو حاصل التماثل الذي نرقبه في منطق هذا السرد إن رؤية وإن تشكيلا.

ثالثا: لزومية الرؤية الثورية للرؤية الإنسانية والمأساوية

تستمد الرؤية الثورية مكوناتها من سياقات تنوعت بين اجتماعي واجتماعي فني وسياسي، كان للسلطة الذكورية الأبوية الحظ الأوفر منها. ولكن تستمد الثورة حضورها وفاعليتها من رؤيتين لازمتين، مسببتين لها، يتمثّلها الإنسان (الإنسان الثائر) ومأساته.

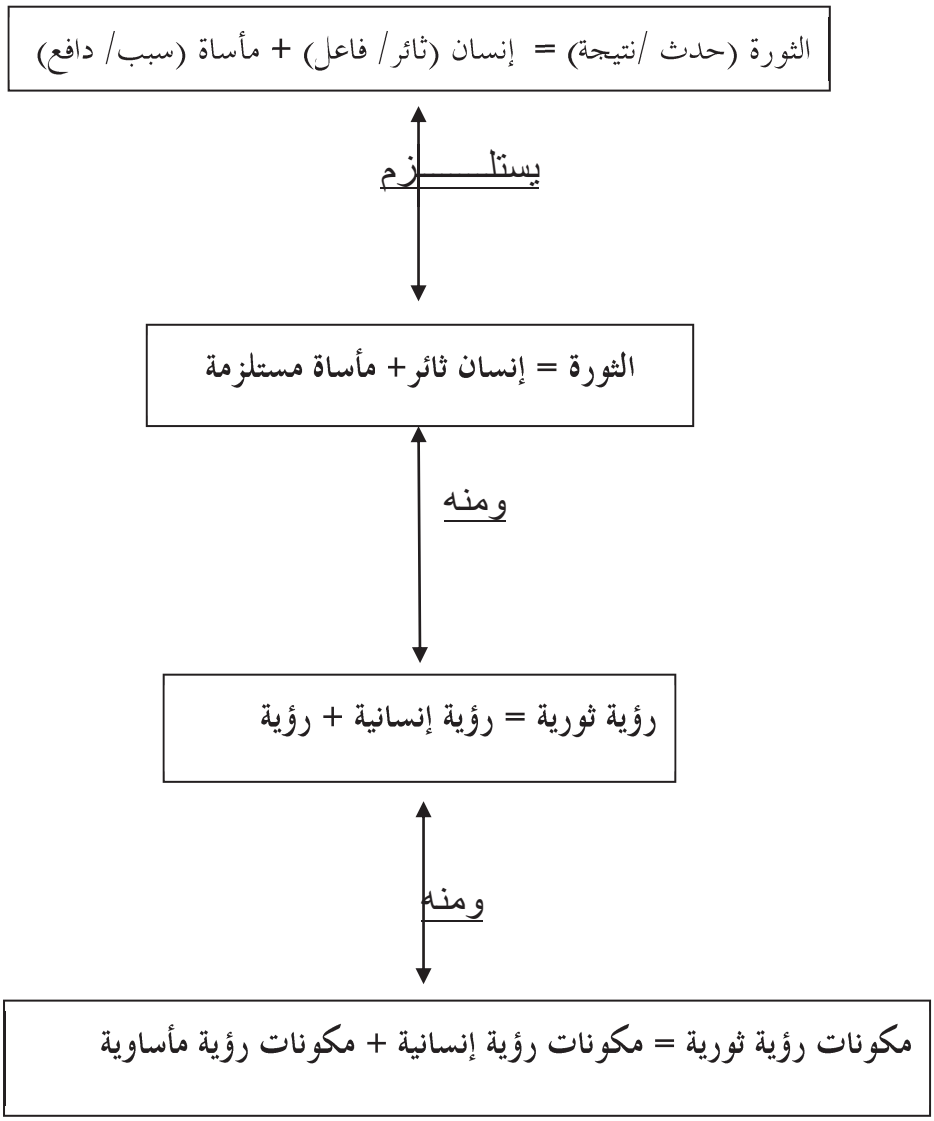
لم يسبق على مر العصور وحياة هذا الإنسان أن ثار الناس على سلامة عرضهم وصون شرفهم و حريتهم وسعادتهم وأمنهم ورغد عيشهم، إلا إذا انتهكت هذه المقدسات. وبذلك تكون معاناتهم ومأساتهم فيها هي الدافع والمحرك. عدا ما نجده في قصتي 'ثورة العبيد' و'منامات السهاد' في قصص سناء شعلان. فالإنسان فيها يثور عندما تنتهك الحدود التي من الواجب أن يُحترم في دائرتها ويأمن في جوارها ويسعد من خلالها مهما كانت صفتها. من هنا يتحدد بوضوح مفهوم الثورة عند سناء، فهي تستمد مشروعيتها من منطق الدفاع عن الحق لا الحرب والهجوم.

[1] سناء شعلان، ناسك الصومعة، ص83.

[2] المصدر نفسه، ص116.

وبهذا تلتزم الثورة بحدودها الإنسانية المأساوية، إذ أنّ المأساة التي يقصدها البحث هنا هي المستلزمة للثورة الدافعة للإنسان الذي لا يقبل الظلم أيا كانت صفته ومحلّه. ولو كانت الثورة غير هذا لأصبحت طيشا وجهلا... فيكون الإنسان الثائر والمأساة المستلزمة للثورة هي أسباب الثورة. وبهذا يمكن استنتاج المخطط البياني الاستلزامي التالي:

المخطط البياني الاستلزامي للثورة



وعليه يصبح لدينا الاحتمالات التالية:

1- إنسان ثائر + مأساة مستلزمة للثورة = ثورة

2- إنسان ثائر - مأساة مستلزمة للثورة ≠ ثورة

3- مأساة مستلزمة للثورة - إنسان ثائر ≠ ثورة

من خلال ما سبق بيانه نستنتج أن الثورة تستلزم الإنسان الثائر ومأساته الداعية للثورة، وعليه فالرؤية الثورية تستند إلى رؤية إنسانية وأخرى مأساوية.

هذه الاحتمالات من شخصيات إنسانية ثائرة وأحداث مأساوية مستلزمة للثورة والتي نجدها تتماثل وتنويعات الرؤية هي تشكيلات البنيات السردية التي يروم البحث القبض عليها، من خلال قصص مجموعتي 'الذي سرق نجمة ' و 'مقامات الاحتراق'.

في قصص المجموعتين تتشكل علاقات الاستلزام أو التداعي والتداخل في الرؤى على نمطين: مع قصص المجموعة الواحدة، وداخل القصة الواحدة في المجموعة. هذا التشكيل المتنوع لا بدّ أنه يتماثل ولزومية الرؤية للرؤية الرديفة، وللرؤية المؤطّرة La vision encadrée. الأمر الذي يقتضي التنوع.

وكون البناء التشكيلي يختلف من مجموعة قصصية إلى أخرى ومن قصة إلى أخرى، و كون المطلوب من البحث يتعدد أيضا، فلا بد من مسايرة ما يتطلبه البحث من أجل محاولة الوصول إلى الكيفية التي تتشكل بها البنيات الذهنية المحققة للخطاب الثوري في لزومية الرؤيتين الإنسانية والمأساوية. وعلى هذا يتجه البحث إلى مقاربة هذه النماذج بقراءة البنية السردية المساهمة في تشكيل الخطاب المتنوع الرؤى لكن ليس بالشكل المعهود في الفصول السابقة، لأن الرؤى كلها متلازمة والبنية مثلها. يقودنا هذا إلى التركيز على الشخصية الثائرة وغير الثائرة وكذا الحدث المأساوي المستلزم وغير المستلزم للثورة بصفتهما البنيتان المانحتان الحدث الثوري وجوده وتشكيله من خلال تماثله ورؤيته الثورية في قراءة للبناء الكلي في خطاباته المتنوعة. ولهذا ستكون القراءة مسحا للمعادلة أو القاعدة: **الثورة = إنسان ثائر + مأساة مستلزمة للثورة** على كل قصص المجموعة، فنتناول الشخصية بكل تشكيلاتها في علاقتها بالحدث بكل تشكيلاته لنراقب البناء في تلازمه واستدعائه، ثم نلاحظ مؤشر تمظهر الرؤى في تشكيلاتها اللّزومية مع كل نمط.

***مجموعة 'الذي سرق نجمة'**

'الذي سرق نجمة' مجموعة الاحتراف وصناعة فن القصة القصيرة جمعت في نصوصها علاقات البشر مع بعضهم البعض من حب وألفة، إلى ظلم وحرمان، إلى صراع وثورة. إنها تمثيل حقيقيّ وناضج لتجربة الشّعلان في الكتابة القصصيّة فهي تنحاز إلى اللّغة الجميلة الشاعرية الرّاقية التي لا تُمل ولا يسأمها المتلقون بكل شرائحهم، فهي تأخذهم إلى عالم اللغة الخاص بالأنثى والمنفتح على الإنسان في انتقاء دقيق وذوق مميَّز الجمال، لتصل به إلى مبتغى مغامرة الشّكل وتهبه شرف حمل الفكرة والرّسالة اللتين لا يمكن إلاّ أن تكتملا أو توصّفا من خلال الشعور بالحس الإنساني ذي العقل السامي والرأي

السديد من أجل التّعاطي مع الثيمات الكبرى في النص والتي تتلخّص دائما في الحب والحريّة والخير والجمال في أشكاله المتنوّعة والتي تتضافر جميعها لأجل الثورة على القبح والظلم والاستبداد والقسوة.

جاءت هذه المجموعة في أربع عشرة قصة قصيرة انتصارا لفكرة الشّجاعة والإفصاح والاعتراف، وتجريم الفاسدين دون خوف أو مواربة، وهي الوجه الإبداعيّ لسناء شعلان الإنسانة حيث الإيمان بالنّفس، والإصرار على التّحدي، والانتصار للذّات والكرامة والحقوق على الرّغم من التّحديات والانكسارات والمؤامرات، ولذلك تُعلّمنا هذه المجموعة أن نقول 'لا' بملء أفواهنا للظّلم والاستلاب والاستبداد والمفسدين واللّصوص وصانعي القبح ومحاربي قيم الجمال والحق والعدالة. تعبّر هذه القصص عن شخصية صاحبتها، وروحها وطباعها ومراسها الصّعب، كما هي من فكرها[1].

أكدت القاصة من خلال خصوصية كتابتها انتماءها العربي الفلسطيني الأصيل، كما أثبتت إنسانيتها وحبها الصادق لكل شيء جميل في الكون، كما وهبت نفسها متعاطفة مع كل محروم، مدافعة عن كل مظلوم، ثائرة على كل ظالم. وكأنها بقصص 'الذي سرق نجمة' تكسب نفسها شرعية شرف حمل قضية العرب، وشرف الإنسان. وتقول أنا حاملة كل معاني الحب والحرية والخير والجمال التي تتّحد لأجل الثورة على الظلم والاستبداد والقبح والقسوة.

وتمثّلاً لهذه المعاني والقيم التي لا يكاد يخلو منها أدب وفكر على مر العصور، نجد قصص المجموعة تنبني على المزاوجة بين الشّكل التّقليديّ والشكل الحداثيّ، باستراتيجية تشكيل فريدة وجريئة حيث تستلهم الأشكال القصصيّة التراثيّة ومعانيها، وتنغمس في الآن نفسه في واقعها الفني المعاصر لتخوض غمار التّجريب في تكوين معمار الشّكل الحديث الخاص بها، مستدعية أنماطاً سرديّة تجعلها متداخلة وفق منظورها الفني لتنتج أدبها قائلة به ما تريد دون خوف أو وجل.

[1] ينظر مقالة : زياد أبو لبن، قراءة في مجموعة "الذي سرق نجمة" لسناء الشّعلان انتصار الفكرة واقتناص الشّكل ومغامرة السّرد، مؤسسة الرشيد للثقافة والإعلام https://www.alrasheednet.net/read/13781/، 19-01-2016_19:07:10، تاريخ التصفح: 24-08-2019، 22:10.

- المنظومة العناوينية في مجموعة 'الذي سرق نجمة'

14 يوميات إنسان مهزوم	13 حدث في مكان ما												
		12 العيون التي ترى	11 غالية سيّدة الحكايا	10 تقاسيم									
					9 سحر وداد	8 أبو دوح	7 راقصة الطاغية	6 جريمة كتابة					
									5 الاستغوار في الجحيم	4 الضياع في عيني رجل الجبل	3 حيث البحر لا يصلي	2 منامات السهاد	1 الذي سرق نجمة

لغة هذه المجموعة لغة قوية غير القوة التقليدية المعروفة بجزالة اللفظ فهي تتعداها إلى المعنى الأكثر حداثة عندما تتعلق القوة والجزالة بالرأي السديد وجودة ما يعطي مع عصرنته واستشرافه، إذ تحارب الخوف والذل والتّراجع، هي صوت الثّورة والرّفض والإصرار على الحياة والعدالة والكرامة، هي إعلاء لقيم الحب والجمال في كلّ مكان وزمان، هي تلك الكلمات التي لا نقولها جهراً إلاّ نادراً، في حين نهمس بها سرّاً لأنفسنا في كلّ لحظة.

ومن أهم ملامح هذه اللّغة في هذه المجموعة أنّها تستدعي الأنساق التّراثيّة لاسيما النّقليّة منها، مثل أنساق الإسناد والتّوثيق لأجل أن تعمّق في المتلقّي أثر الاستلهام في اللّعبّة السّرديّة، فنجد القاصة ترفع نصوصها إلى أسانيد وهميّة تعتمد السّخرية والمفارقة حين تضع إهداء في قصة 'منامات السهاد' تقول: (أفلح من نام وتعس من استيقظ) ثم تحيل إليه في الهامش تقول: ورد في أسفار المجرّبين والصّالحين المهزومين: النّوم باب من أبواب البركة المستجلبة، وهو مندوب مُستحبّ عند الخاصّة والعامّة، والاستيقاظ باب من أبواب المنقصة _والمعاذ بالله_ وهو مكروه، وفي بعض الأسانيد هو حرام لا خلاف في حرمته. والمستبدّون أعلم[1]، وتقول في إحالة ثانية لعبارة من متن القصة نفسها _'منامات السهاد'_ : "تتضارب الأقوال عن هذا المنام؛ ففي رواية سيئة السّمعة روُي أنّ السّلطان أمر بفرمان مستعجل أن يتحوّل منامه إلى حقيقة حتى ولو سفك دماء الأبرياء الذين يرفضون أن يتورّطوا في منامه، وفي رواية ثوريّة ذكر الرّاوي إنّ هذا المنام كان المنام الأخير للسلطان قبل أن تسفك مناماته جميعها على نصل مقصلة الثوار"[2]. وفي إحالة ثالثة تقول: "هذا المنام سارٍ بأمر من السّلطان. ولو استيقظ الشّعب لعرف أنّ الأقدار تغيّرها السّيوف لا حجابات الجان !"[3]

نصوص الإهداءات والإحالات توحي بأنّها أمثال أو عبر شائعات أو حكم بالغات، ولكنّها في حقيقة الحال من إبداع الكاتبة من أجل السّخرية والتندّر وهي في النهاية وجه مكنى به يلخصّ ما تود قوله في قصصها يثبت براعة صناعتها بتوظيفها السليم له.

هذا التشكيل يعدّ عتبة حقيقيّة للدّخول إلى النّص مثل ما ورد في إهداء القصة ذاتها حين تقول: 'أفلح من نام، وتعس من استيقظ'. فضلاً عن افتتاح بعض القصص بفواتح سرديّة تشبه ما هو شائع في قصص الحكايات الشّعبيّة وألف ليلة وليلة، مثل: "سهد السّلطان ثم نام، فرأى في المنام يا سادة يا كرام فيما يرى النّائم..."[4]

[1] سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص15.
[2] المصدر نفسه، ص17.
[3] المصدر نفسه، ص18.
[4] المصدر نفسه، ص15.

هذا التشكيل اللغوي المتنوع والفريد الذي يسيطر على هذه المجموعة يجعل نصوصها أكثر فنية وشعرية علاوة على اهتمامها بصور البنى السردية التي تحتمل بناء خاصا يوجب التكثيف والاختزال، ولا يترك الحرية لصانعها، فهي "شبيهة الشعر الذي يَصنع بالمجاز والموسيقى صورة فنية خاصة للعالم، كما تشبه الدراما التي تصنع هذه الصورة الخاصة للعالم، باستخدام التركيز والتكثيف والتوتر والصراع لعزل لقطة واحدة مغلقة من الواقع. لكن القصة القصيرة أيضا في الوقت نفسه فن قائم على مشابهة الواقع، وهي في هذا تشبه الرواية، تقدم أشخاصا وأماكن ووقائع نرى شبيها لها في الواقع الخارجي، وتتكئ على كثيرا على الإيهام بهذه المشابهة"[1]، وهذا ما نرتاح إليه ونأمن عنده في كتابات هذه القاصة إذ تحترف القصة القصيرة، وتمتلك مفاتيح خزائنها.

سناء شعلان تكتب بفكرها الواعي أزمة الإنسان قبل أن تنساق لمشاعرها، وتنطلق من طبيعتها عندما تفكّر بالمتلقّي، فتكون في أصدق لحظاتها معه، هي تريده أن يعيش تجربة الحياة حيث الانتصار للجمال والحريّة، وهي كافرة بامتياز بكلّ قهر وظلم وتجنٍّ، ومستسلمة لعشقها للجمال والفرح، وتبغي الحريّة للإنسان بغضّ النّظر عن عرقه أو دينه أو جنسه أو معتقداته، ولذلك نجد قصصها في هذه المجموعة تنأى عن تحديد زمان أو مكان للأحداث، بل أنّ الشخصيّات في الغالب تلعب أدوارها القصصيّة دون تعيين أسمائها أو تحديد أوطانها أو التّعريف بهويتها؛ لأنّ القاصة هنا تريد أن تعمّم التّجربة والدّرس والفكرة، ولا تريد أن تقصرهم وتحبسهم في أماكن أو أزمان أو شخوص بعينها. هي باختصار تكتب لمشروعها الإنسانيّ الكبير الخارج عن حدودها الإقليميّة أو الذّاتيّة، وإن كانت تنطلق منها لحمل رسالتها الإنسانيّة الكبرى، وهي التّمرّد والنّضال لأجل حياة إنسانيّة شريفة وعادلة[2].

هي من تقول في إحدى قصص هذه المجموعة: "تتشابهُ تفاصيل النّاس المهزومين في هذا الكوكب، حتى لا تغدو هناك أيّ أهمية للأسماء أو الأزمان أو الأماكن؛ فالحدث والمصير هما البطلان"[3]. هذه المقولة هي ذاتها التي تبعث الحياة في هذه المجموعة القصصيّة، وتستدعي الخرافيّ والأسطوريّ والشّعبيّ والاستشرافيّ، وتجوب عوالم مفترضة، وتعيش تجارب واقعيّة وفنتازيّة، ثم تقف بنا أمام أنفسنا، لتقول لنا بحزم: انتصروا لأنفسكم ولوجودكم ولكرامتهم !

كما أنّ هذه القصّة -تقاسيم- تمثّل كذلك شبكة البناء اللّغويّ في هذه المجموعة؛ فهي ترسم معمار اللّغة، وتتخيّر أجمل الألفاظ، وتعدّ اللّغة بطلاً لا أداة، وبذلك تتعلّم سناء اللّغة العربيّة وفق أصولها، وتجعل التّعامل معها هي قضيتها الكبرى، وتدخل معها في تجربة

---

[1] محمد عبيد الله، فن القصة القصيرة، ص50.

[2] ينظر مقالة : زياد أبو لبن، قراءة في مجموعة "الذي سرق نجمة" لسناء الشّعلان انتصار الفكرة واقتناص الشّكل ومغامرة السّرد

[3] سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص133.

سريّة مدهشة لتعلّمها ومجاورتها وتطويعها، لتعيش معها وبها تجربة حبّ غريبة تمثّلها في قولها :"الطّفلة الصّغيرة تحبّ الكلمة بتجلياتها جميعها، تحبّها مكتوبة بشكل حرفيّ، أو مغنّاة بشكل صوتيّ، أو مرسومة على لوحة، هي تجيد الرّسم كثيراً، وعندما تعييها الكلمات، ترسمها تفاصيل على ملامح وجوه من ترسمهم. تتجادل والدتها وزوجة خالها كثيراً في مضمار التّخمينات لمستقبلها، الأم تراها رسّامة شهيرة، وزوجة الخال تراها روائيّة مجيدة، وهي تبحث عن مبراة لقلمها، ولا تأبه بهذا الجدال المكرور"[1]. كما أن هناك تطعيما بالأبيات الشّعريّة المقتبسة التي لا تستطيع القاصة نظم بيت منها، وكذا الأغاني الحديثة، وهي تستثمرها لاستدعاء ظلالها النّفسيّة والجماليّة والتأثيريّة لاسيما فيما يخصّ قصص الحبّ، وهذا ما نراه بائناً في قصّة 'الضّياع في عيني رجل الجبل'، حيث تستحضر أبيات 'أبي صخر الهذلي' دون ضبطها بحركات إعرابها:

وإني لتعروني لذكراك هزة كما انتفض العصفور بلله القطر

تكاد يدي تندى إذا ما لمستها وينبت في أطرافها الورق الخضر

فيا حبّه زدني جوىً كل ليلة ويا سلوة الأيام موعدك الحشر

فلا تذكر صاحب الأبيات باسمه بل تكتفي بصفة الشاعر العاشق، مجسدة الحالة الشّعوريّة لبطلة القصة التي تخاطب حبيبها. بالإضافة إلى أغنية 'نجاة الصغيرة':

لا تنتقد خجلي الشديد؛ فإنني بسيطة جدا وأنت

خبير يا سيّد الكلمات، هبني فرصة حتى يذاكر

درسه العصفور خذني بكل بساطتي وطفولتي، أنا ـ الأغنية ـ

وهي تصرح باسمها وباسم المطربة 'فيروز 'حين تقول "وفي داخلي تصدح فيروز إذا تقول في أغنيتها 'أهواك':

أهواك...أهواك بلا أمل

وعيونك تبتسم لي

وورودك تغريني بشهيات القبل

أهواك ولي قلب بغرامك يلتهب

[1] سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص107.

تدنيه فيقترب

تقصيه فيغترب

في الظلمة يكتئب

ويهدهده التعب _ الأغنية _

وكأني بسناء شعلان تزيد قصتها جرعات من أبنية الحب وقبابه بهذه الخطابات الغزلية رغم أن نصها القصصي لا يفتقر إلى الجمال والخطاب الغزلي، حين تقول مثلا على لسان البطلة العاشقة:

" .. امرأة الفرح أنا، أتعلم ذلك يا حبيبي؟ أنا مخلوقة للفرح وبالفرح؛ أحب الحياة، أحب نفسي، أحب المباهج، أحب السماء والأرض وما بينهما من بشر وملائكة وشياطين وخلق، والآن أنا أعشقك أكثر من كلّ شيء أحببته في حياتي، خذني وأرضي وسمائي ومباهجي وعشقي، وهبني قلبك المتمرّد الذي ما أتقنت امرأة في هذا الكون أن تداعبه كما يجب، أنا امرأة فرحك الأزلية، هبنيك، لأهبك إياي، أحبّني كثيراً، لأحبّك أكثر، كن لي سيدا، أكن لك جارية، كن لي سماء حامية، أكن لك أرضاً مخلصة، كن لي عالمي، أكن لك أقدارك.

أنا أحبّكَ، نعم أنا أحبك يا سيّد الجبل...

... ولكنّني أعرف أنّك وحدك تعرف أنّني كنت أعني ما قلته، ووحدي من سمعتك تهمس لي بعزم فارس جبليّ لم ينم ليلة منذ خلق: 'وأنا أحبك أكثر'.

أنا أريد في هذه اللحظة أن تكون رجل غابة متوحش بربري، لا تعرف لغة أو منطقا أو مقدمات، أريد أن تعرّيني دون أن تنبس بكلمة، لتحتلّني إلى الأبد ...

ما قيمة الأجساد العاشقة إن لم تكن أرضا محتلة موسمية تعطي ثمارها وماءها وشمسها واحتراقها في المواسم جميعها، أنا امرأة المواسم، فذقني لتعرف كيف تجتمع في امرأة واحدة بربرية الغابات وهمجية الكهوف وتوحّش الجنس وعذوبة الاشتهاء وأساطير الميلاد الجديد وحكايا البعث والقرابين...

أنا خلقت بعناية إلهيّة لأكون امرأتك التي تجمع لك النّساء جميعهن في لحظة مداهمة، أنا امرأة بامتياز، وفنانة بمهارة، وخادمة بالفطرة، وجارية بالسّليقة، وقدّيسة بالعفاف، وماجنة بالكلمة، وطاهرة بالجسد، وساديّة بالموهبة، ومؤمنة بالقلب، وكافرة بالشّك، وثائرة بالسلوك، وداجنة بالعطف، أنا النساء كلّهن دفعة واحدة، قبّلني، لتقبّل نساء العالمين، فأنا سأرى الله في ثغركَ...

تقدّم العنب إليّ، وتقرّبه مني في طبق دائريّ الاشتهاء والانتظار مثل عشقي الفينيقي الموروث بالدّموع والحكايا ونسل الجنّيات وقصص الدّماء وزغاريد الشهداء. كيف

عرفتَ يا ملاكي أنّني أشتهي العنب منذ هبطت مدينتك؟ وأنّني بحثتُ عنك اليوم كثيرا في الأسواق؟ ألم أقل لكَ إنّني متأكّدة من أنّك تسمع حديث نفسي لكّ.

آكل العنب الحبّة تلو الأخرى، وأغض طرفي بفشل عن مراقبتكَ باستحياء وأنت تأكل الجوّافة بطريقة مشتهيّة، أتساءل إن كنتَ قادرا على أن تقضمني بهذه الطريقة العذبة التي تقضم الجوّافة بها؟ إذن لسعد كلانا لوكنت تستطيع ذلك، فأنا أكثر نضجا وحلاوة وماء منها، والتّجربة خير برهان...

ليت هديّتكَ تكون قلادة تشكّ فيها قُبلكَ، لتطوّق بها رقبتي طوال الوقت، ليتها تكون خاتماً تأسر لي فيه قلبكَ الماسيّ، وتهبني إيّاه بنبل الفرسان الباذلين، ليتها تكون سواراً تجمع فيه شهقاتنا وتنهداتنا، وتجمعها إلى بعض في معصمي لتتنزّى في وريدي، وتسري في دمائي كما يجري حبّك الآن في داخلي، ليتها تكون قرطاً تعلّق لي فيه اشتهاءك ليل نهار، ليتها لا تكون ذلك كلّه، وتتعاظم لتكون قبلة لي منكَ مهما كلّفتنا، فكيف أسافر دون أن أحظى بقبلتك، وتحظى بقبلتي؟ !! "[1]

كان بمقدور القاصة الاكتفاء بنصوصها السردية، لكن ولأن الحب في مهجة كل إنسان وفطرته ، فإنّ لتعدد طرائق التعبير عنه متعةٌ وحبّا في ثوب آخر، فكان ذلك لبيان إنسانيته ووحدة وجوده وسطوته.

وهناك تجريب واضح في استدعاء مستويات مختلفة من اللّغة، حين تبرز لغة الصّوفيّة وشطحاتهم في قصّة "راقصة الطّاغية" التي تنقل الحبّ من مستواه الاعتياديّ إلى مستوى صوفيّ افتتاني يحلّ الحبّ في نفس العاشق مكان أولوياته وإدراكاته ومشاعره جميعها :"برزت الرّاقصة كحصان بريّ مكبّل في حلبة كبيرة قبالة عرش الطّاغية الخالي منه حيث يترامى حوله الحضور والأخلاء والضّيوف ورجال دولته الجبليون الأشدّاء، الموسيقى بدأت تتنزّى في أذنيها، وحمّاها بدأت تدبّ في أوصالها، وبدأ يغشاها ما يغشاها من جلال وهي تترنّح في رذاذ اللّحن بخدر موصول برعشة سرعان ما تستولي على جسدها، وتغلق عليها حواسها، وتنقلها إلى عالم نورانيّ دافئ يداعب كلّ ذرة من جسدها، ويدفعها إلى انخراط كامل في حركات لا تعرف خبوّاً أو فتوراً"[2]، ويأتي على لسان الراوي في وصف حياة الراقصة الخفية إذ " لا يعرف أحد شيئاً عنها، سوى بعض القصص الشّائعة عن قيامها الليل صلاة وتعبداً في معظم ليالي السنة، واستضافتها لحلقات رقص صوفيّة، وانقطاعها في أوقات فراغها لحفظ أشعار الصّوفيّة والنّساك والعبّاد والمجذوبين، وبعض قصصها عن الإحسان لمن تمرّ بهم من الأيتام والأرامل، وولعها الكبير بالحمام الزّاجل، وتربيتها له في أسراب عملاقة في أبراج بيتها الفسيح الذي لا

[1] ينظر: سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص44 وما بعدها.

[2] المصدر نفسه، ص 84.

تنطفئ ناره، ولا تغلق أبوابه، ورفضها للرقص في بيوت من اشتهروا بالظلم والفساد، ولو وزنوها بالذّهب، وقايضوا رقصها بالفضة والعنبر والمسك"[1].

هذه اللغة الصوفية تتماثل ووعي القاصة الممكن في عزمها التصوف والاختلاء الأبدي. تقول: " الصوفية والتصوف: هي جزء خفي من شخصيتي فأنا صوفية الرّوح؛ وفي الحقيقة أنا من أتباع الطريقة الصوفية القريبيّة الطيّبية السمّانيّة*، وكل المقربين حولي يعرفون أنّني مؤمنة عميقة الإيمان، ودائما أقول إنّني سأنهي حياتي ناسكة متعبّدة في خلوة طويلة "[2] إلا أننا نجد في المقطع القصصي الأخير تماهي أو لنقل غياب الخطاب الساخر في حضرة ما كان من كناية حين يحتار المتلقي في تحديد اتجاه الخطاب أهو إلى تكريم الشخصية أم ذمها ! وذلك من خلال التنازع الدلالي الذي يحققه المعنى الأصلي الشكلي والمعنى المختفي الحسي أي الذي ينبع من لاوعي صاحبه ورؤيته، وبهذا تتحصل نجاعة الاقتراب من الحقيقة بالاقتراب من نوايا وحساسية المبدع، وفي هذا مجازفة كبيرة في حقل المنهج البنيوي التكويني، إلا أن الأمر واقع.

سناء الشّعلان، في 'الذي سرق نجمة' صاحبة رؤية متكاملة وتصور ناضج عن الإنسان الذي يجب أن ينتصر لذاته وللحق وللإنسانية. حكاياتها فلسفة ترقى بهذا الكائن الجميل إلى نفسه ليثبت وجوده، هي تبحث عن الذات الضائعة فيها، لتخلّصها من شرورها، ومن زيف واقعها الأليم، وترهن لها بعض الفرح والأمل، لتغدو تداعب كيانها. تلخّص كل هذا في حكاية الحكاية في قصتها 'حدث في مكان ما' فتخبرنا أن : "الحكاية تريد أن تهرب من التّسكع، وأن تركن إلى الخلود، جرّبت أن تسكن السّماء؛ فغدت إيماناً ودعاء وفضيلة، فأصابها الملل من ذلك عندما اشتهت الخطيئة، رحلت إلى الجسد والشّهوة، فأنهكتها لعبتا الجوع والإشباع اللّتان لا ترتويان، صادقت القلوب فأحرقها الوجد، طاردت العقل فأعياها المنطق، صادقت القوة والمال والجاه فخذلتها السّعادة، تنسّكت في الجبال فهزمتها شهوة حلمها الكبير في الخلود، ثارت على نفسها، وانضمّت إلى صفوف الثّوار في كلّ مكان، وحالفت الرّفض أينما حلّ في أنفس الشّرفاء، فأصبحت حكاية البشر الباحثين عن العدل، سطّرت فيها قصص من نذروا أنفسهم للنّور والحقيقة، نسيت حلمها البائد بالخلود، وبات حلمها أن تصبح حكاية كلّ من سُرقت حكايته، وكذلك كان"[3].

---

[1] سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص82- 83.

* نسبة لصاحب الطريقة؛ محمد بن عبد الكريم 'السمان' بن محمد عبد العزيز بن الحسن القرشي القادري المدني الشافعي. وما سمي السمان إلا لتسمينه قلوب مريديه بأسرار تمكينه. ينظر: طارق أحمد عثمان محمد، الطريقة السمانية في السودان، جامعة إفريقيا العالمية، مركز البحوث والدراسات الإفريقية، 2009، ص21-22.

[2] حوار السعيد خبيزي مع سناء شعلان، صنعتني فلسطين وأمي والرجل والكتابة، جريدة النجاح، ص24.

[3] سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص129.

_ تشكيلات الشخصية ومأساتها في تداعي الرؤية الثورية

القارئ لقصص المجموعة يمكنه ملاحظة أنها تأتي على أربعة أنواع من التشكيلات التي تعبّر عن الحس الثوري في لزوميته الحسَّ الإنساني والمأساوي:

الأولى: تمثلها متواليات قصة 'منامات السهاد' بتشكيل يعبّر عن الثورة التي وجب أن تكون حقيقة، لكنها كانت غير ذلك، فكانت منتكسة، وكأنه لا حاجة للثورة ما دامت موجودة في أحلام السلطان والشعب ومنامها ومنامه، في تعبيرات ساخرة.

الثانية: تمثلها قصص الآثمين الظالمين لأنفسهم الواقعين في شتى العادات السيئة في ثورة على ما يقترفون، ووقوفا معهم في ما يواجهون فكانت الثورة على الزنا ، وتعاطي المخدرات، والرقص بوهب الجسد، والسكر، والسحر، والغل والبغض.

الثالثة: تمثلها القصص التي تتقن كيف تقول (لا) بشخصيات مقاومة باحثة عن النور والحقيقة.

الرابعة: تمثلها قصة 'يوميات إنسان مهزوم' الثائر على كل شيء دون رشد

من خلال هذه التشكيلات يتضح التماثل الفعلي بين البنية السطحية والتنويعات الرؤيوية .. والبداية بقصص 'منامات السهاد' إذ تفاجئنا القاصة برؤيتها الثورية التي تتحكم في تشكيلات البنية السردية لقصة 'منامات السهاد' والتي تقدمها ساخرة على أنها أحلام. ففي متوالية 'منام السلطان' حيث قدّمت الشخصيات؛ منتكسة خاضعة في أقصى حدود الذل والانصياع، وأحداث مأساوية تستلزم قلب الدنيا دون إقعادها لما تحمل من إذلال وهتك عرض وجور سلطان. في إخبار قصصي[1] ساخر رافض ثائر على من يرضى بالذل ويمنح شرفه هدية ويصفق لجور السلطان.

البداية كانت بالرعية التي خرجت إلى الشوارع تهتف باسم السلطان ليأخذ ما في أيديها من عطايا وينفقها في سبل لهوه ودروب مجونه وعبثه. ثم بشدّة إلحاح الشعب بأن يضمّ قليلهم المقطوع إلى كثيره المكدود من عرق ضنكهم. وكذا زوج المرأة الفلاحة الذي ما "كاد يلتقط نظرات مولاه السلطان، حتى هزّه الطّرب، وأدركه الفرح، وزهد بزوجته، ورغب في أن تكون وجبة لذيذة في فراش السلطان، فشدّ طفله عن صدرها، وهمس في أذنها بحبور، ثم تابع مسيره يحمل طفله يحثّ الخطى للابتعاد، في حين قفلت الزوجة راجعة تيمّم نحو قصر الحريم لتكون هدية الشعب في هذا المساء للسلطان الهمام"[2]

تزداد بفعل هذه الشخصيات مأساتها، إذ يفرح السلطان بوفاء شعبه فيأمر بزيادة الضرائب والمكوس، ويشيع المصادرة العرفية لأملاك العباد، ويقنّن الأرزاق، ويحرث الجبال على أكتاف الرجال. وما يكون من الشعب إلا الإلحاح على ذلك والحبور والرضا والابتهاج بكرم السّلطان ..

---

[1] ينظر: رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، ص11.

[2] سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص16.

هذا التشكيل الساخر هو صفعة وكلمة لا في وجه الخاضعين الخانعين، بل بسمة في الوجه وطعنة في القلب فإما أن تخفف ثقل الواقع وإما أن تزيده، القاصة هنا تريد شد الوعي بفضح الواقع لتوفر لنفسها مجال نقده وسلاح معالجة عيوبه في الآن نفسه كونها احتوت آلام الإنسان وهمومه وأوجاعه في الحياة، فينبثق التشكيل الساخر والتلاعب بمقاييس الأشياء عند هذه المبدعة من وعيها العميق الذي يغوص في الحقيقة ويترجمها، وأكثر ما يرتبط عندها بالحرية التي تدافع عنها وتنشدها.

وفي متوالية 'منام الشعب' وبلغة ساخرة ترتسم شخصية الشعب وهي تسعد برغد عيشها وصفاء حياتها، فما عاد هناك مظلوم ولا خائف ولا جائع، ليس باستردادها لحقوقها بل بقدرة "حجاب فعال نفث في نفر من الجان"[1]. فالشخصيات هنا غير قادرة على الثورة، ولم يكن هناك سوى منام للشعب.

تتواصل الحياة دون مأساة أو نكد بتعبير ساخر عندما سهدت ونامت في متوالية 'منامها' فالدنيا فتحت ذراعيها لها على قدر أمنياتها، وفي 'منامه' حين رأى الأرض تهب الجنى دون زرعها وأن تخوم الوطن تحمى دون أن تحرس وأن النجاح يُحصّل دون تعب.. وفي 'منام السعادة' التي غدت ماء كل شارب، وهواء كل متنفس.. وفي 'منام الحظ' الذي أصبح زاد كل فقير.. كل هذه المساحات السردية جاءت دون ثورة أو إنسان ثائر.

سناء الشّعلان وإن كانت تحفّزنا للثّورة على الاستبداد والذّل، إلاّ أنّها تلتزم بخطّها السّاخر تحاصرنا بأحداث قائمة على المفارقة، فننفجر ضاحكين من غرابة ما نراه في السّرد من أحداث، ثم لا نلبث أن نجد أنفسنا في مواجهة وجه أسود كئيب اسمه الحزن والواقع المرير، فيختفي الضّحك، ويولد الألم من رحم واقع يجلد الإنسان، ويدوس كرامته، ويكسر أحلامه، ويصادر حقوقه، فيدفعنا من جديد إلى أن نصرخ 'لا' مراراً وتكراراً، وننضمّ إلى شخوص قصصها الذين يعيشون حياة متناقضة، ويكابدون الألم، ويتنصرون لأحلامهم.

ومن هذا المنطلق كان التعبير الساخر صراخا ورفضا لتقاعس الإنسان أمام السّلطة المتعنّتة الظّالمة التي تضلّل الشّعوب.

بعد هذه القصص تأتي الثورة؛ كلمة (لا) للظالمين أنفسهم الغارقين في شتى الشهوات المستبيحة لإنسانيتهم الموهنة لقواهم. إنها كلمة 'لا' للجبناء حتى يعيشوا تجربة النضال ضد كل ما يأسرهم ويسرقهم منهم ليقدمهم لغيرهم.

ففي قصة 'حيث البحر لا يصلي' نجد الرؤية الثورية في كلمة 'لا' لمن كفر بالحب وجرّم العاشقين، وكلمة 'لا' للذين ينقادون إلى شهوات تتجسد في علاقات محرمة، ليكون التمرّد مع بطلة القصّة كونها آثمة بفعل الزنا المبرر بالحب، ورفض الانصياع لعادات مجتمعيّة تقمع الحرّيات.

[1] سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص17.

وفي قصة 'الضياع في عيني رجل الجبل' كان الانتصار للحبّ الذي يأتي صدفة هناك في الجبال حيث التّمرّد والرّجال الأشاوس ونشوة العشق، لكن ترتسم الشخصية غير مواجهة بحبها كسيفة "ولكنّني سأحجم من دون شك عن إعطائك هذه الرسالة، وبذلك لن تقرأ ما فيها، فدعني إذن أكتب فيها ما أشاء، ما دمت لن تعرف أبدا بوجود هذه الرسالة"[1]. فلو أنها ثارت على خوفها وباحت بحبها لكانت في صفوف الثائرين الخالدين...

وفي قصّة 'الاستغوار في الجحيم' الثورة كلمة لا للواقعين في مستنقع المخدرات الذين يضحّون بكل ما يملكون من أجل تلبية حاجاتهم من التعاطي. فترتسم شخصية فراس الذي لم يكن فارسا مقاوما بل كان ضحية الإدمان والتعاطي لكن تعبيراتها كانت التفاتا إنسانيا لمأساة الإنسان.

وفي قصة 'راقصة الطاغية' كلمة لا كانت للعبث بالجسد المصون

وفي قصة 'أبو دوح' كلمة لا كانت للسكر والعربدة ولا للنفاق

وفي قصّة 'سحر وداد' كلمة لا كانت للظلم بين الناس

وفي قصة 'غالية سيّدة الحكايا' كانت انتصارا على المرض بالحب

وفي قصة 'العيون التي ترى' كانت انتصارا للحب على الكراهية والكبر حيث تجتمع الإنسانية والمأساة.

ندخل عوالم الصّوفيّة وطقوس الجسد في قصّة 'راقصة الطّاغيّة'، ونصفّق لبطل قصّة 'أبو دوح'، ونطبع قبلة محبّة على جبين بطلة قصّة 'غالية سيّدة الحكايا'؛ لأنّهما رمزان من رموز برّ الوالدين ينخرطان في أجمل قصص الرّحمة والمحبّة والعرفان التي تنسجها روابط الأمومة والبنّوة، كما نعيش في قصّة 'العيون التي ترى' تفاصيل الأخوّة الصّادقة التي تنتصر على عقبات الإعاقة والقيود الاجتماعيّة التي تسجن الإنسانيّة خلف أسوار عالية من الخجل والخوف والنكوص، وفي قصّتي 'حدث في مكان ما' و 'يوميّات إنسان مهزوم' نعاين أزمة النّفس الإنسانيّة إزاء تجليّات الضّعف والهزيمة، وهي ترسم لنا خارطة الفشل والإفلاس الإنسانيّ كي نستطيع أن نبتعد عن جغرافيتها، ونسد الدّروب إليها، وننساق نحو شاهق السّعادة والأمل، وننبذ مخاوفنا جانباً لنعيش تجربة النّضال ضدّ كلّ ما يأسرنا، ويسرقنا منّا، ويقدّمنا أسرى لغيرنا.

وتأتي قصة 'حدث في مكان ما' ومتوالياتها حاملة الحس الثوري من خلال تشكيلات بنياتها السردية، المعبّرة حقيقة عن الثورة والمقاومة.

فنجد في '(1) حكاية الحكاية' ثورة الكلمة على نفسها وبحثها عن الخلود بعد أن لحقها الملل، وأنهكها الجوع، وأحرقها الوجد، وأعياها المنطق، وخذلتها السعادة. ثارت على نفسها، وانضمت إلى صفوف الثوار في كل مكان، وحالفت الرفض أينما حلّ في أنفس الشرفاء، فأصبحت حكاية البشر الباحثين عن العدل، سطّرت فيها قصص من نذروا

[1] سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص33.

أنفسهم للنّور، والحقيقة، نسيت حلمها البائد بالخلود، وبات حلمها أن تصبح حكاية كل من سرقت حكاياته، وكذلك كان[1].

وفي '(2) الكلاب' تأتي الشخصية الثائرة رغم صمتها نتيجة الحدث المأساوي عندما عاين جهارا العدو يجتاح وطنه، وأصدقاءه في الثورة يصافحون العدو، والوطن يحتضر- خلعَ أخيرا صمته.

وفي '(3) السّجون' تتلازم الشخصية الثائرة والحدث المأساوي المسبب للثورة حين يسجن الإيمان خارج عقلها كي لا تجوع معدتها؛ لأنها حرمت من وجبات ثلاثة متعاقبة لأنها تجرّأت وسألت عن مكان سكنى الرب. بطل القصة سجن قلبه خارج جسده كي لا تقطّعها عصا والده من جديد، لأنّه يتأوه مع أمه تعاطفا كلّما ضربها والده بحجة القوامة والتأديب (السلطة الذكورية)، سُجن صوته عندما كسروا قلمه باسم القانون؛ لأنه تجرّأ وسأل لصا وطنيا كبيرا؛ من أين لك هذا؟[2]

وفي '(4) لا' شخصية الفتاة التي تعلّمت أن تقول: 'لا' لكل من يضطهدها، لأن الحدث المأساوي الموجب لهذا كان دافعا قويا لصيقا، إذ هجّروها عن طفولتها مبكّرا وكسروا لعبتها الأثيرة لأنها فتاة. وقصّوا شعرها بجريمة وردة حمراء مجهولة المصدر تنام سرا في كراستها.. صدّقت أنها جارية عندما اغتصبها ذلك الوغد، خاصمت نفسها لأنها مخلوقة على هيئة امرأة فروحُها مسحوقة بجريمة أنوثتها.

وهنا نلاحظ التماثل الصارخ بين هذا التشكيل والرؤية الإنسانية المأساوية الثورية في موضع اللّزوم وفي تكوينية السياقين؛ الاجتماعي العام والاجتماعي الأبوي الذكوري الخاص.

البناء اللّغويّ الذي يكون قضيّة ومحور حدث في هذه القصّص، يتمدّد ليصبح هويّة وسمة في قصص هذه المجموعة، لتكون اللّغة بطلاً لا حاملاً أو ناقلاً، وتغدو هدفاً وانتصاراً، لا أداة وطريقة. فالدّرب الطّويل الشّاق المُعنّى في هذه المجموعة لا يسرق الشّعلان من افتتانها باللّغة، بل يكرّس هذا الافتتان في تشكيلات لغويّة تقدّم تمرّداً على السّائد، وتعمّق بصمة اللّغة عندها.

هذه القصّص بالتّحديد تمثّل مركزيّة لعبة الشّكل في هذه المجموعة؛ فحتى وإنْ كانت القصّة هي جسم سرديّ واحد ينتظم في حكاية القاصة التي اكتشفت موهبتها في الكتابة، وشرعت تفهم الكون والحياة من منطلق هذه الموهبة، إلاّ أنّا نُقدّم بطريقة السّرد المتوالد الذي يخرج من رحم القصّة الأم ليقودنا إلى قصص صغيرة متوالدة، ثم يعود بنا إلى القصّة الأساس، لنرى بطلة القصّة وهي سناء الشعلان دون شكّ تجسّد حياتها وفكرها ومسيرة قلمها في قولها: "الحياة هزيمة كبرى، وهذه الحكاية الأولى في عُرفها، وكي

[1] سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص129.

[2] المصدر نفسه، ص130-131.

تنتصر على الهزائم لا تنقطع تكتب الحكايا، من الهزيمة صنعت أطواق النّجاة، ومن الموت صنعت بشراً لا يموتون، وفي الفقد زرعت أطرافاً لا تُبتر، وأعضاء لا تعطب، ووهبتها للمحرومين والمنكوبين بعد أن نبتت أحلاماً وفرصاً جديدة، ومن سنابل الجوع صنعت بطوناً لا تعرف الخواء، ومن عناقيد الحرمان جدّلت جدائل الألفة والسّكينة والحبور. هي لا تملك غير الحكاية، تهبها مجاناً لكلّ سائل أو حزين أو باحث عن طريق، تزرعها تحت مخدّتها، وتنام بعد أن تتعوّذ بها من الشّر كلّه الذي لا يمكن أن يمسّ امرأة تتمترس خلف فضيلة الحكاية!"[1]

من خلال ما تقدم من بيان لتشكيلات البنيات الفنية لقصص مجموعة 'الذي سرق نجمة'، يمكن رصد مؤشر الثورة وحركتها بل ومنحاها (بيانيا) كيفما كان اتجاهها من خلال حركة التداعي و اللزوم بين البنيتين الفاعلتين في خطاب الثورة وهما الشخصية الإنسانية والحدث المأساوي. فنضع هاتين البنيتين الأخيرتين على مستوى المحور الأفقي، ونضع قيمة ترددات الثورة بين ثلاث فواصل؛ (السالب-، الصفر 0، الموجب+) أي بين (الثورة المنتكسة، واللاثورة، والثورة) على المحور العمودي من أجل معاينة خطية النزوع إلى الثورة عند سناء شعلان وفقا للمعادلة أو القاعدة الاستلزامية:

الثورة = إنسان ثائر + مأساة مستلزمة للثورة

ووفق ما جاء من ترتيب لقصص المجموعة. ومع التزام الحدث المأساوي لخطية مسار الشخصية أيا كان نوعها، تكون لدينا طريقة التّعيين التالية:

في المستوى(-) السالب ⫟ ثورة
- الشخصية غير ثائرة عوض الإنسان المنتكس (ش غ ث)
- الحدث المأساوي عوض مأساة مستلزمة للثورة (ح م)

وهذا المعطى يخص قصص: 'منامات السهاد'

في المستوى (+) الموجب = ثورة
- **الشخصية الثائرة عوض الإنسان الثائر (ش ث)**
- **الحدث المأساوي عوض مأساة مستلزمة للثورة (ح م)**

[1] سناء شعلان، الذي سرق نجمة، ص109.

وهذا المعطى يخص قصص: 'حيث البحر لا يصلي' وقصص 'حدث في مكان ما'

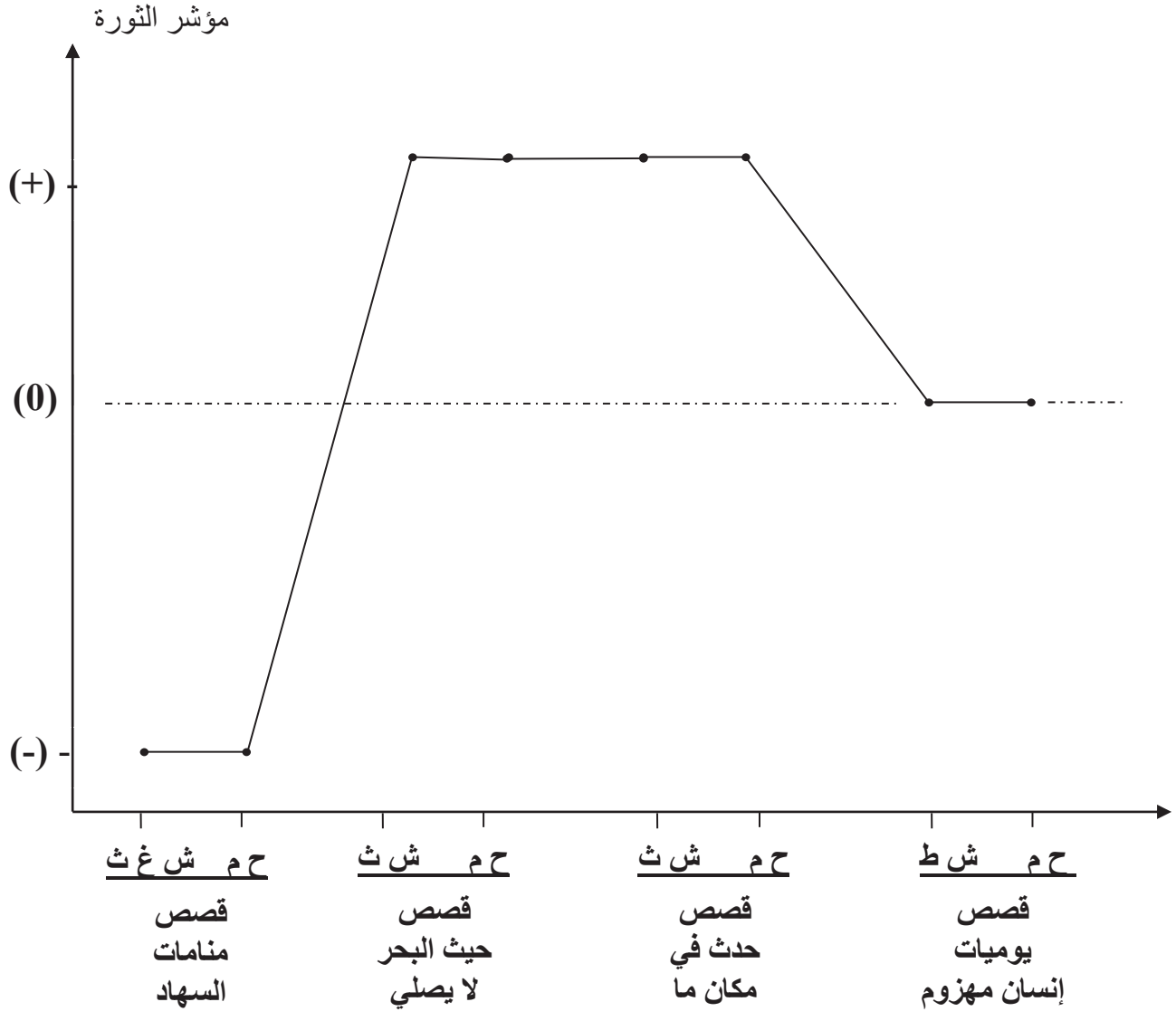
في المستوى (0) الصفر ≠ ثورة

- **الشخصية الطائشة عوض الإنسان الثائر دون رشد (ش ط)**
- **الحدث المأساوي عوض مأساة مستلزمة للثورة (ح م)**

وهذا المعطى يخص قصص: 'يوميات إنسان مهزوم'

من خلال هذه المعطيات التي بنيت على القراءة السابقة لقصص مجموعة 'الذي سرق نجمة' يكون المنحنى البياني التال

المنحنى البياني لشدة توتر الحس الثوري في قصص مجموعة 'الذي سرق نجمة'



تتضح مع هذا الرسم البياني شدة توتر الحس الثوري في قصص مجموعة 'الذي سرق نجمة' من خلال التشكيلات التي جاءت عليها بنيتا الشخصية والحدث في تلازمهما الخطي واستقرار الحدث المأساوي في كل القصص إذ بانتفائه لا وجود للثورة، لتبقى الشخصية إنسانية كانت أو غيرها هي الموجه، ومنه نستنتج أن الحسَّ المركزي هنا هو الحس الإنساني أو الرؤية الإنسانية النواة.

إنّ انطلاق القاصة من خلال متواليات قصة 'منامات السهاد' من اللاثورة بانتكاس شخصياتها التي طلبت العبودية وفرحت بها ورضيت بالسّلب والذل، لتعبيرات ساخرة من أجل شد الانتباه ومحاولة خلق هزة في نفوس المتقاعسين الذين يرثون الذل ويورّثونه، ورغم أن مؤشر الثورة بها كان سلبيا ما دون العدم(- 0) إلا أنها وبالصورة العكسية أو لنقل (بمفهوم المخالفة) تصبح في مقام ذروة الحس الثوري(+) لما تحمله من فضح للواقع الأليم الذي كثر فيه الموالون للذل الفرحون به.

ومن خلال متواليات قصص 'البحر لا يصلي' و'حدث في مكان ما' تقدم الأنموذج الثوري في صورتين متقابلتين لكنهما متضادتين، لتنتهي إلى الأنموذج الذي يحمل الثورة غير الواعية من خلال أنموذج 'يوميات إنسان مهزوم' لتغدو لا شيء رغم وجود الحدث المأساوي وخطيته إلا أن هذا الأخير يفتقر إلى لزوم الشخصية الثورية الواعية المسؤولة بتغيير الواقع.

عندما انتفت عن الشخصية سمة الثورة في الأنموذج الأول رغم المأساة كان التوتر ما دون الصفر يتجه إلى السلبية باتجاه شخصياته غير الفاعلة المنتكسة، ثم ومع الأنموذج الثاني لما اكتسبت الشخصية منطقها الإنساني الفطري الواعي بشروط الثورة والتحرر كانت الثورة الحقيقية، ثم ومع الأنموذج الأخير غير الواعي كان مؤشر الثورة مساويا للصّفر.

بهذا التشكيل المستغرق لكل حالات الثورة وعلاقاتها البنائية التي اتكأت على الشخصيات والأحداث؛ تثبت القاصة رؤيتها الثورية وحسها الإنساني والمأساوي وقدرتها على استيعاب التاريخ وتفكيك الواقع من أجل تقديم الأنموذج المتكامل المنطلق من الماضي والمسافر عبر الحاضر إلى المستقبل عبر الوعي.

فانتكاس الإنسان عن فطرته نذيرٌ لموته رغم المأساة الموقظة لذاته، ووعي الإنسان ورشده مع وجود محفز مشروع ليقظته نذير لتأثيره وفاعليته، وغياب وعيه وطيش فكره حتى مع أقصى حدود الدوافع لقيامه دليل على أنّه لا يمكنه الاهتداء بهذا الشكل إلى حقيقته.

هذه اللزومية التي نثبتها على مستوى الرؤى أثبتتها القاصة قبل ذلك على مستوى بنيات سرد قصصها لتتماثل والبنيات السطحية وتنويعات الرؤية التي تستدعي بعضها

بعضا من أجل التعبير عن حقيقة الإنسان. وهي امتداد فني ضروري لرؤيتها للعالم وفلسفتها في الوجود، تحكّم في تشكيله التاريخ والواقع والمستقبل في وعي الكاتبة.

***مجموعة 'مقامات الاحتراق'**

مجموعة 'مقامات الاحتراق' التي تقع في اثنتين وثلاثين (32) قصة قصيرة وقصيرة جدا. تقف على الكثير من مراتب الأوجاع والانكسارات والألم والاحتراق والفقد والوجد، وتقدم صنوفا من صراعات الإنسان مع ذاته ومع مجتمعه ومع ظروفه وتأتي على طابور من الحرمان والهزائم والقيود والمحرمات التي لا تنتهي في هذه الحياة، تنهيها سطوة الواقع الرافض للمعارضة. سناء شعلان في 'مقامات الاحتراق' تلخِّص بجرأة عالية وبوعي تام كل الأزمان فتستحضر التراث، وتتمثل الآن الحاضر وتنطلق إلى المستقبل وإلى ما وراء المستقبل، فتستحضر السماء والجنة والنار والممالك المزعومة، والسلاطين المجهولين، مقدمة المجتمع فردا لتعريته وفضح الكذب والخداع. ولتنجي كل من قال 'لا' ممن قال 'نعم' للباطل.

ـ المنظومة العناوينية في مجموعة 'مقامات الاحتراق'

تتسم قصص هذه المجموعة بوحدة بنائها المسهب في الوصف وتحليل الواقع مختزلا الفعل القصصي في شخصيات متماثلة الحركة، وغنيّة الدلالة، ورغم أنّ المجموعة وردت مقسّمة إلى نصوص قصصية منفردة إلا أنها تشكل لحمة واحدة ،كون بنياتها _خاصة الشخصية_ وإن بدت ظاهريا مستكينة ومستسلمة بسبب الضغوط التي تمارس عليها وتسلبها حقها في الرفض والاحتجاج، إلا أنها في دواخلها متيقنة من انتصارها، ومن أنّ المسار الذي خطّته لنفسها هو المسار الصحيح الذي يحقق لها التآلف مع ذواتها في ظل التنافر مع محيطها الزائف، وهي نماذج تصف المجتمع بصفة المفرد للدّلالة على زمن فقد فيه الكثيرون الكلمة الصادقة والموقف الشريف الرافض للكذب والخداع[1].

_ تشكيلات الشخصية ومأساتها في تداعي الرؤية الثورية

تتسم وتلتزم الشخصيات والأحداث في مجموعة 'مقامات الاحتراق' -على تنوعها بين الإنسانية والمأساوية - بدورها المستدعي لمعاني الثورة والرفض، فتركّز أسبابها والحاجة إليها ، وتعمد القصص إلى توضيح الصورة المأساوية والدفاع عن حالتها، وإلى إثبات القيم الإنسانية و الانتصار لموقفها، لتستدعي بهذا التركيب الرؤيوي الحس الثوري الواجب حضوره، وبضمور القيم الإنسانية والوقائع المأساوية غير الفاعلة يغيب المشهد الثوري.

فقصة 'مقامات الاحتراق' ومتوالياتها التسعة عشرة، حملت كل متوالية قصصية فيها مقاما من مقامات علاقات الإنسان مع من حوله وبالتالي رؤى متنوعة، وأحاسيس متبادلة، وأيديولوجيات متصارعة، وخلفيات ثقافية وحضارية وطبائع بشرية تعكس طبيعتها، بلغة شعريّة مكثّفة، أقرب ما تكون إلى لغة الصوفي العملي[2] فتوزعت على القصص مفردات (الشوق، الاعتكاف، الحقائق، الصفاء...) إذ كثرت فيها جماليات التصوير والإيحاءات، والجمل القصيرة سريعة التصوير، لترسل حالة من التوتر، وتكشف بحدّة عن طبائع الإنسان، كل هذا تلخّصه قدرة القاصة العالية على ممارسة فعل القص ضمن سياقات حيوية تحوّل الخيال والشفهي إلى مكتوب يعبّر بكل احتراف عن تجارب من الواقع وحكاياته.

يتماثل هذا والمخزون الثقافي التراثي والحضاري لسناء شعلان، وهي التي قرأت مئات الكتب التراثية من مخزوننا العربي و مئات الكتب المتأخرة، كما قرأت كل أعمال نجيب محفوظ الذي توج ثمرة حبها للأساطير ببحث علمي درست فيه الأسطورة في رواياته كما كان لها في السرد العجائبي والغرائبي مثله.

---

[1] هيا صالح، مقامات الاحتراق لسناء شعلان.. والبحث عن تآلف مع محيط قاس، ضمن كتاب فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي، ص216.

[2] ينظر: مختار حبّار، شعر أبي مدين التلمساني الرؤية والتشكيل، ص21.

إنّ تجربة سناء الإبداعية مرتبطة بتجربتها الأكاديمية وتجربتها الإنسانية والنفسية والروحانية، فهي شخصية جادة، تمضي معظم وقتها في العمل والقراءة والإنتاج والتواصل والدراسة، فهي قليلة الانخراط في الحياة الاجتماعية الخاصة. هي قارئة نهمة إلى الحد الذي يصعب معه أن تحدد مساحة تأثرها بالإبداع والمبدعين، لا تمل التعرف على تجارب الآخرين وإبداعاتهم وحضاراتهم ومنتجاتهم وأفكارهم ورؤاهم، فوعيها الممكن هو عالم أجمل في هذا الكون المنشغل بخلافاته وحروبه. وإن كانت تؤمن بعمق أنّ هؤلاء جميعا شكلوا سناء شعلان الإنسانة بشكل أو بآخر إلى حد قولها "لا يمكن أن أنسى تأثير رواية 'رسالة من امرأة مجهولة' لـ ستيفان زفايف [1881-1942]، فهذه الرواية غيرت ملامح روحي إلى الأبد، ولا أستطيع أن أمحو أثرها من نفسي."[1]

وإنّ تكوينها الآكاديمي والنقدي وتخصصها وإنجازها لكتابين نقديين متخصصين: الأسطورة في روايات نجيب محفوظ والسرد الغرائبي والعجائبي، ثم رحلة التجريب والفانتازيا التي يشهدها الأدب العالمي. والأدب العربي الذي "يشهد مخاضا مثيرا لأجل البحث عن شكل جديد يستطيع أن يحفظ بصمة خاصة للمبدع، وأن يستثمر الموروث بحرية، لينتج أشكالا من الفانتازيا التي تستثمر السردين: الغرائبي والعجائبي لإفراز مادة حية تنتج إبداعا متفردا، وتعد بانفلات من قيد الحدود التقليدية الصدئة، المشروطة، كما أنها تتفتح على العالم من تأويلات وفهوم ومدارك"[2]. هذا التكوين الفريد المتنوع والمكثف جعل من سناء شهرزاد عالمها فانغمست في الأسطورة والخرافة والعجائبية والغرائبية وفي الواقع الاجتماعي والنفسي للإنسان.

في قصة 'مقامات الاحتراق' ومتواليات: (مقام الشوق، مقام الموت، مقام الغياب، مقام التمنّي، مقام الخيانة، مقام الحرمان، مقام الشرف، مقام الاجتهاد، مقام الصفاء، مقام الأخوة) تَمثُّل للحسّ المأساوي.

وفي متواليات: (مقام الزهد، مقام التضحية، مقام الحياء، مقام الوفاء، مقام الغيرة، مقام التجربة، مقام الحقائق، مقام الثورة، مقام التوحّد) تَمثُّل للحسّ الإنساني.

ومع كل مقام إنساني أو مأساوي ثورة لشخصياته التي تصحح العلاقات الإنسانية.

في 'مقام الشوق' المتوالية الأولى تأتي الثورة على الخيانة الزوجية وعلى العلاقات غير الشرعية، بالعودة والشوق إلى حضن الزوجة "بعد ليلة في حضن سمرائه الصغيرة .. انسدر في فراش زوجته التي طال انتظارها له، التصق بها، وقال بحروف الارتواء الولهى: (أنا عطشان إليك)"[3] فالشوق إحساس إنساني رفض المحضور، وولّد المقاومة والثورة على الممنوع.

---

[1] صنعتني فلسطين وأمي والرجل والكتابة، حوار السعيد خبيزي مع سناء شعلان، جريدة النجاح، ص19

[2] حوار: عبد الغني عبد الهادي، مجلة الملتقى، المكتب الكويتي بعمان، ص18

[3] سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص8.

هنا ترتسم الشخصية إنسانية ثورية إذ ندم البطل وتراجع وثار على حاله وعاد إلى بيته.

وفي 'مقام الموت' حس مواجهة قسوة الموت والثورة عليه بإحساس البنت بقبر أمها "يطبق على صدرها ويعُلوّ صوت خطوات أمها العرجاء على وجيب قلبها الدامي"[1] إذ لم تمت في قلبها وواجهته بإحساسها رغم أنفه، فتجتمع المأساة والإنسانية في بطلة هذه القصة، فالأم رغم وفاتها إلا أنها تحيا داخلها.

وفي 'مقام الحياء' تمرّد على الحياء من شخصية الأنثى التي صرخت في وجه الزوار الذين كانوا يرقبون صور المعاشرة على جدار المعبد. و"في صباح اليوم الثاني وقفت أمام الجدار تتأمل الصّور بمكبّر مسلّط عليها، فقد كانت الصور صغيرة للغاية، ودقائقها تحتاج إلى توضيح"[2] وفي هذا الفعل ثورة من هذه الأنثى على حياءها.

وفي 'مقام الاجتهاد' كان الوقوف في وجه سارقي العلم منتحلي الأفكار، ورفضُ بيعها. حين "خرّ ميتا على مصنفه الضخم دون أن يكتب عليه اسما غير اسمه، في حين تيبّست عيناه في نظرة نحو السماء بعيدا عن كيس المال المهدور عند قدميه

وتأتي قصة 'سفر الجنون' ومتوالياتها العشر (الجسد المجنون، قلب مجنون، عنبر رقم (9)، لحظة عقل، ليلة ماطرة تقريبا، خطوة واحدة، مسابقة شعرية، فقدان توازن، الحالة المرضية رقم (100)، سفر الجنون) كل من هذه المتواليات تمثل موضوعة 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، وسمت بالجنون، لأنها مارست حقها في قول كلمة 'لا' التي لم يصدح بها الكثير من الناس الذين أشربوا كلمة 'نعم' للحق والباطل على السواء. لتكون الرؤية الثورية نتيجة تفاعلات العلاقات الإنسانية بلذتها وألمها.

ففي متوالية 'الجسد المجنون' ثورة البطل على الكذب وعلى مجاملاته الفارغة وجمله البراقة التي لطالما فتحت أمامه أبواب المال والسلطة. فقد أراد أن يخلّص نفسه أو أن يكونها ولو لمرة واحدة. وكان ذلك، فقد طفق يسمي الأشياء بمسمياتها، ويقول الحق دون أن يحيد عنه قيد أنملة، يَنبذُ جانب المجاملات المكسوة بقشور الكذب، ويتكلّم ويتكلّم ويتكلّم...[3]

وفي 'قلب مجنون' ثار البطل على قلبه البائس الضعيف القاسي، وحياته الرتيبة فكانت الخلجات الإنسانية هي الدافع للثورة، عندما يستبدل قلبه القاسي بقلب آخر ينبض إنسانية ويتألّم لألم الضعفاء المنكودين المنكوبين.

---

[1] سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص9.

[2] المصدر نفسه، ص11.

[3] المصدر نفسه، ص17-18.

في 'عنبر رقم (9)' تمرّد على التصنيف، ففي تصنيفه في البيت كان الابن الزائد المتواضع الجمال والذكاء، في ساحة المعركة كان تصنيفه الجندي المتمرّد على الأوامر، والخارج عن الطاعة، والرافض أن يرفع إشارة الاستسلام، وفي العمل كان تصنيفه المشاغب الذي يفتقد إلى المرونة، ومعها كان تصنيفه الرجعي الشهواني الذي لا يجيد مقايضة جسد الزوجة الجميلة مقابل المنصب الخطير، ولأنّه صرخ قائلا: 'لا' ، فقد كان تصنيفه في هذا المستشفى التي ابتلعها النسيان في عنبر (9)، حيث المجانين الأخطر، والحالات الميئوس من شفائها[1].

لكنه يستطيع أن يعترف بأنه سعيد ولأول مرة في حياته بتصنيف ما، ففي هذا العنبر رجال يشرِّفه أن يكون في خانتهم، ولو كان ذلك في الدرك الأسفل من الجحيم، فجميعهم وصلوا إلى هذا المكان؛ لأنهم ثاروا على مبدإ التقسيم والتصنيف، ورفضوا أنصاف الحلول، وأنصاف الأخلاق، ونصف الشرف، وأنصاف المبادئ. إنه في 'عنبر (9)' وهو عنبر رافضي التصنيفات الجائرة.

وفي 'لحظة عقل' ثارت البطلة على مغتصبها فكان الحدث المأساوي هو سبب الثورة.

وفي 'ليلة ماطرة تقريبا' تغلب البطل على جنونه وثار على ماضيه مع حبيبته وعاد إليها ونسي لحظة مجنونة كاد يقتلها فيها قبل سنوات.

وتأتي قصة 'مآتم الرصاص'. ومتوالياتها التي تصوّر ضحايا إطلاق عيارات نارية في الأفراح، ومأساتهم والثورة على هذه العادات التي خلّفت الفواجع في قلوب ضحاياها وعقولهم، وبالتحديد في المتوالية الثانية 'المأتم الثاني حليمة المجنونة' لتجتمع فيها الأحداث والشخصيات المأساوية والإنسانية فتحدث الثورة. حيث ترتسم الشخصية المأساوية والحدث المأساوي على لسان البطل الثائر رفقة حليمة الشخصية التي فقدت ابنها سعد حين "تسلّلت رصاصة غادرة في حمّى عرس، أطلقها أرعن بلا حذر ليكرّس بصورة وحشية طقوس موروثة للأفراح، فتحوّل العرس إلى مأتم، واغتال فرحة أم سعد"[2]. مات سعد وقد اغتالته فرحة مجنونة برصاصة آثمة، وركن إلى قبر صغير ابتلع جسده، كما ابتلع سعادة والديه، وعقل أمه التي ما اتسع لها العقل، ففرّت بحزنها إلى الجنون وغدت حليمة المجنونة لأن حليمة ما كانت أما لسعد إلا بعد عشرين عاما من الزواج، فهو وليد العجز والشيخوخة وسنوات الانتظار... وترتسم الشخصية الإنسانية الثائرة في البطل المتحدِّث في القصة والذي يعرف جيدا من هي حليمة التي كان يلهو بأحزانها وهي تطارده وأطفال القرية من حي إلى آخر.

[1] سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص20.

[2] المصدر نفسه، ص38.

البطل أصبح يدافع عن حليمة في موقف إنساني. كلما جاءت كعادتها في حمى من الجنون لتنقض على من يتمترس وراء سلاحه ليعبّر عن فرحه.. حليمة صارت تثور في وجه كل من يحمل السلاح ويطلق رصاص الموت في كل الأفراح.

ويأتي وقوف الراوي البطل في وجه ابن خاله الذي حمل سلاحه ليعبّر عن سعادته وفخره برصاصاته الملعونة، غضب أحمر يجتاح نفس البطل وآهات 'سعد' تداهم روحه، انقضّ عليه دون وعي، ضربه كيفما اتفق. وحليمة المجنونة تزغرد باضطراب، فهي الوحيدة التي فهمت ما عجز الآخرون عن فهمه.

وتأتي قصة 'في القدس لا تشرق الشمس' دون متواليات لتصوّر مأساة الأرض المغتصبة فلسطين ومأساة أهلها. ففي القدس يسكن العدو والحصار والموت الأسود والظّل.

الشخصية البطلة هنا طفل يبحث عن الشمس في القدس التي تلاشت منذ زمن. كان يضايق العدو ويلعن الحائط اللعين ذا الظّل الطويل الذي يتمطّى بظله، فيغرق القدس في الظلام، ويحجب ضوء الشمس، ويرسل المدينة شطرين حزينين كان يريد أن يجد الشمس إكراما لآلاف الصور والأفكار الممتدّة بتمط في ذاكرته الصغيرة، بدا له الجدار الفاصل أحقر من أن يوقفه وبات العدو بكل جبروته وآلاته وموته أضعف من أن يسحق رغبة طفولته في الاقتراب من الجدار.

الشخصية الطفل البطل رفض الحواجز والعدو وأراد الدخول إلى المسجد الأقصى، "خطا خطوة... اثنتين...ثلاث... أربع ... وركل بقدمه الصغيرة جزءًا من الحاجز الحديدي القائم على إحدى بوابات الجدار، وكاد يخطو خطوة خامسة نحو الباب، لكن الرصاصات سارعت إليه من كل صوب ..بسرعة شعاع الشمس جالت روحه في أرجاء القدس ...وأسلم عينيه للنور ....وغاب"[1]

وفي قصّة 'هلال المجرم' أنموذج الثورة غير المؤطّرة* أو الثورة الفاشلة، فالجماهير الغاضبة في الشوارع والتي تهدد بابتلاع مقرّ إقامة فخامته تطالب برأس من تسبّب في مأساتهم أي هزيمة الأمة، وفضحها في تلك الحرب العجيبة. وبحركة تمثيلية متقنة أقنع فخامته الشعوب بعدالة غضبها وانظم إلى صفوف الانتفاضة. ليكون 'هلال الأعور' مجنون الأحياء القديمة هو المتهم وعدو الشعب بسبب عينه الحسود التي أصابت الأسلحة بالعطب. وهتف الشعب بسقوط هلال المجرم، عدو الشعب، وشهدوا بتشفٍ إعدامه رمياً بالرصاص، وعادوا سعداء إلى بيوتهم، بعد أن عاقبوا المجرم، وأحقّوا الحق، وأفهموا فخامته أنّ إرادة الشعوب الواعية هي من تنتصر في النهاية.

---

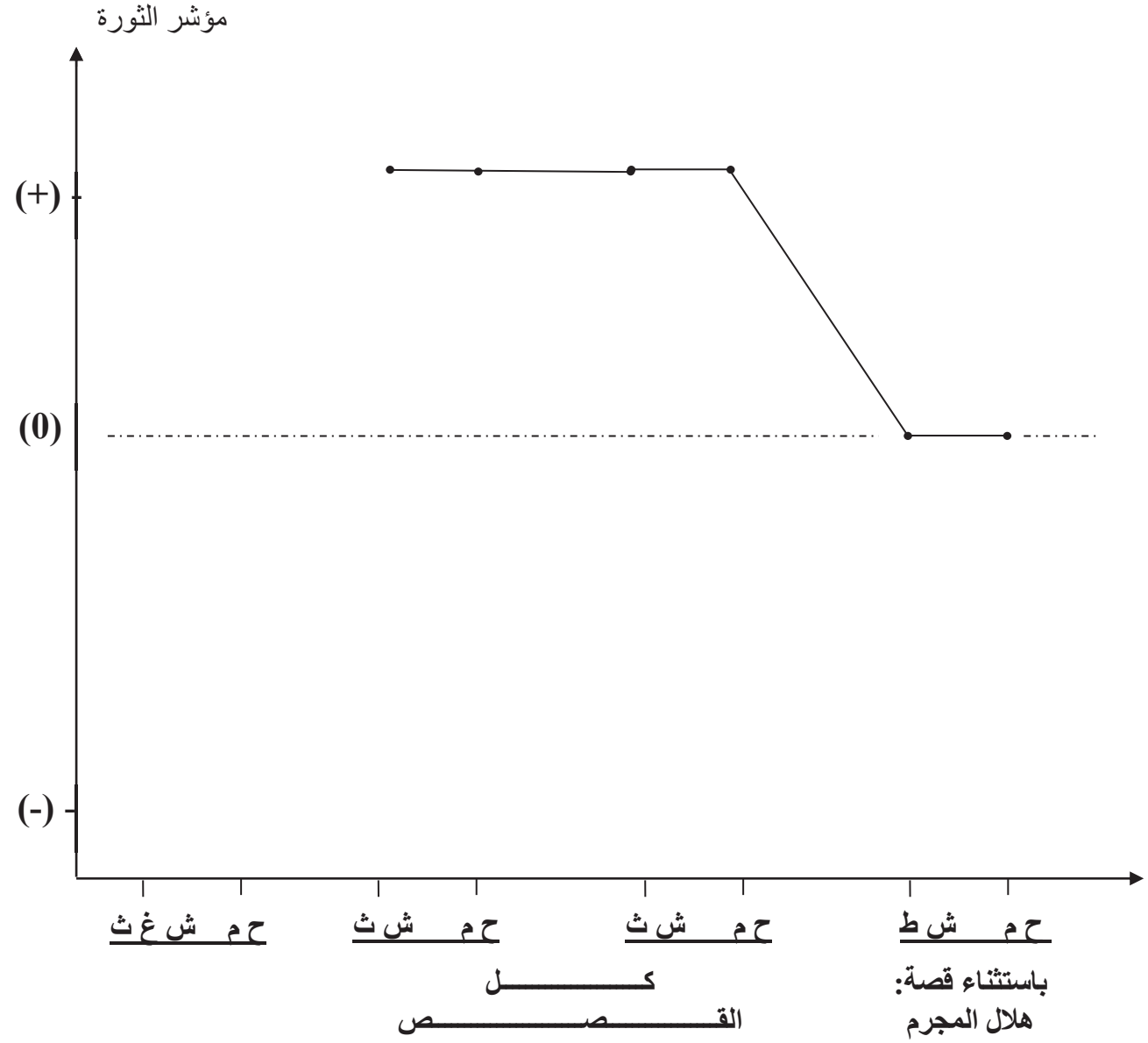
[1] سناء شعلان، مقامات الاحتراق، ص49.

* الثورة غير المؤطّرة أو الثورة غير المنضّمة التي لا يحتويها المثقفون الواعون بأهدافهم المشروعة وبالعمل المنظّم والرشيد من أجل تغيير الواقع. ولنا في واقع الثورات في العالم المثل الحسن عن النجاح أو الفشل.

في هذه المجموعة يتشكل الفعل القصصي مرتكزًا على الشخصيات والأحداث التي تحمل القيم الإنسانية والمأساوية معا، وهي تدور في فضاءات زمانية ومكانية مليئة بأجواء الأمل والنبل، والخواء والموت والحسرة والألم، ثم الرفض والمواجهة، تَبرز مع هذا البناء العلاقات الإنسانية الواقعية بحركاتها الواعية وإدراكها لذاتها وعلاقاتها بمحيطها وبحثة عن الحقيقة والنور حيث ما كان.

سناء شعلان في 'مقامات الاحتراق' تكاد تحافظ على حسها الثوري بلزومية الرؤيتين الإنسانية والمأساوية للثورية وتكوينهما لها، وعلى تشكيلات بنياتها، ليأتي مؤشر الثورة في هذه المجموعة شبيها بسابقه في 'الذي سرق نجمة'، عدا الانطلاق من الثورة العكسية أو الشخصية الثائرة المتنكسة التي لا نجد لها حضورا، فكان الاتجاه السردي مباشرا من البنى المحققة للثورة الحقيقية إلى الثورة الفاشلة غير المؤطّرة والتي تفتقر إلى الوعي والعقل. بتماثل المسار الخطي للثورة في أعلى مستوى وخطية البنيتين السرديتين الفاعلتين؛ الشخصية الثائرة والحدث المأساوي. ثم النزول إلى خطية الثورة الفاشلة والتماثل مع الشخصية الطائشة أو الثورية المزيفة، يثبت هذا حضور المأساة دائما ولزومها الإنسان الحر الثائر وغيره، وعند هذا الأخير يكون اتجاه الثورة إيجابيا أو سلبيا. فالبناء المتقابل غير المتوازي يركّز الرؤى المتفاعلة من أجل تحقيق انفعالات القاصة وحساسياتها تجاه الواقع فنيا بحسن تحكم في الرؤى ودون خلط في التشكيل. وإن في هذا التشكيل الذي تكرّر فيه الانتقال من الثورة الناجحة، إلى الثورة الفاشلة تأكيد على حقيقة الاثنين واقعيا ووعي القاصة ببنياتهما الفنية معا، يتضح هذا في المنحنى البياني التالي:

المنحنى البياني لشدة توتر الحس الثوري في قصص مجموعة 'مقامات الاحتراق'



سناء شعلان بهذه التشكيلات المتنوعة المتلازمة جسدت رؤيتها للعالم، وإن اهتمامها بالشخصية وتأثيرها على مسار السرد، وحفاظها على الطبيعة المأساوية للأحداث من أجل استفزاز شخصياتها وجلب الثورة لهو وعي فني واجتماعي خدم قضيتها وكشف زيف واقعها وبنى فكر مستقبلها، فهي تسبغ على أبطال قصصها هالة النضج، وعلى واقعهم مسحة الحزن لترينا منهم ما يجب أن يُرى ولتقول بهم ما يجب أن يقال، تكثر من النماذج وتختصرها وكأنها تريد أن تستوفيها جميعها أو أن تمسك الواقع، كل الواقع، ولا تريد أن يظلم في قصصها أحدٌ، وكأن قصصها؛ حديث كل إنسان وذات كل واع. إنها بهذا

الأسلوب التعبيري تحقق الأنموذج الأسمى للأدب المسؤول وتحافظ على مشروعها الأدبي الذي يعيد بناء الإنسان ببعث حقيقته فيه وتاريخه وواقعه ومستقبله.

سناء شعلان بهذا الخطاب القصصي المتنوع تكتب للإنسان والحرية والعدالة والخير والحب ولكل من قال 'لا'. الحقيقة أنها تختزل رسالتها في الحب وتقول: في كل ليلة احترفت تعاطي الممنوع المهرب من الرائق الخالص من المشاعر، لعشاقي الذين لا يحصيهم عددا إلا الرب في عليائه، أحببت كل من قالوا لا، وكل من قالوا نعم وهي تومئ إلى لا، أحببت عليا ولمبا وجيفارا وماو وصلاح الدين وشجرة الدر والحلاج وجميلة بوحيرد ومصطفى كامل وعلي الزيبق ومسرور السياف ومعروف الإسكافي وجعفر الطيار وابن عربي وديك الجن الحمصي وفارس عودة وجان دارك وحنبعل والمتنبي وأبا العتاهية وهوميروس والظاهر بيبرس وفراس العجلوني والشريف الرضي ونزار قباني وعمر أبو ريشة وفيكتور هيجو وكل الثائرين المبتغين الشمس، وأحببت كذلك صبر أمي وأبي فقد كانا وريثي زمن الجوع والانتظار، ووهبت دموعي لعروس البحر، ولسندرلا صاحبة الحذاء المفقود وسكنتُ أجساد كل محبوبات رجال الأرض، ودوخت بكلماتي كل الشعراء، وحظيت بكل قُبل المقَبّلين، ولماسات أكف المشتهين، ولعنات كل الفاعلين وآثامهم. ثم استغفرت الله، فغفر لي، أليس هو أرحم الراحمين[1].

إن أدب سناء شعلان أدب متنوع متماسك تنوع رؤيتها للعالم وتماسك بنياتها، فنجدها تعالج شؤون حياة الإنسان القائمة أساسا على التناقضات الجدلية، والصراعات الطبقية، فعبِّرت بتشكيلات سردها عما هو مجتمعي. وكانت مدونتها القصصية وثيقة اجتماعية صادقة، تسجيلية لكل الوقائع والأحداث التي عرفها مجتمعها والعالم الإنساني من حولها، عبّرت بأسلوبها الفني والبلاغي الجميل. والتقطت تفاصيل الحياة اليومية والواقعية، بطريقة ضمنية قائمة على التماثل فأخذت فكرتها من بيئتها المحيطة بها، ومن خاصيات اجتماعية عاشتها وتعيشها، ومن تاريخ أدركته بوعيها. وبهذا تكونت خاصية التعبير الأدبي عندها وفرضت سلطتها.

هنا لابد من التنبيه إلى أنّ "تأثير العوامل الاجتماعية على الإبداع الأدبي ليس عقيدة وإنّما هو فرضية تكتسب صلاحيتها فقط بمقدار ما تؤيدها الوقائع، ويكون المنطق الداخلي للعمل الأدبي متوفرا على استقلال ذاتي لم تسلّم به قط النزعة السوسيولوجية التجريدية والآلية"[2]، فالمبدع مرهف الحسّ، رقيق الطبع، شديد الحساسية، صاحب وعي، مؤمن

[1] حوار السعيد خبيزي مع سناء شعلان، صنعتني فلسطين وأمي والكتابة، جريدة النجاح، ص19.

[2] لوسيان غولدمان، المادية الجدلية وتاريخ الأدب، ترجمة محمد برادة، ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جماعي، ص13- 14.

بهدفه. والكتابة الإبداعية؛ خطاب رؤية ذات طبيعة اجتماعية لتكتسب الوضوح والتماسك، وموهبة ومراس، وبصمة فردية يتفاوت الأدباء في امتلاكها بعضهم على بعض، والأعمال القادرة على جذبنا أو استفزازنا، أو التي تخلد في ذاكراتنا وتأثر في حياتنا؛ هي فنُ مُبْدِعٍ موهوبٍ مثقفٍ قادرٍ على البناء المشوِّق والمنظَّم. يجد ذاته في ما يبدع، تمتلك الفكرة كيانه إلى أن تستقر على خيار الشكل الذي يتماثل ورؤيته للكون.

هذه المكونات البانية المتمثّلة في السياقات؛ التاريخية والاجتماعية (الأسرية منها والأكاديمية) والاجتماعية الفنية والسياسية، والوعي بها، كان لها الأثر الكبير في تكوين رؤية القاصة وتنوعها وتلازمها بتداعي بعضها بعضا، كون السياقات المحيطة بالمبدع يكوّن بعضها بعضا.

فتنويعات الرؤية عند سناء شعلان و تلازمها في رابطتها الوظيفية تبرز التساوق أو الترادف البنيوي بين أثرها الأدبي وبين توجهات وعي الجماعة للفئة الاجتماعية التي تنتمي إليها، هذا التماسك يخوّل لهذه الأديبة أن تكون من كبار الكتاب الذين يعبّرون عن رؤيتهم الكونية التي تتماشى مع أقصى وعي ممكن لمجموعة اجتماعية[1].

إن تنوع الرؤى الذي نقصده هنا ليس متعلقا بصوت الشخصيات التي تنتج إيديولوجيات تزاحم إيديولوجية الكاتب الّذي عادة ما يتخفّى وراء صورة مثالية لبطله، فجملة رؤى العالم تُكسِب النص الواحد ثراءً إيديولوجياً يحثّ المتلقّي على استنباط الفروق بين أصوات الشخصيّات ووجهات نظرها تجاه المجتمع والكون؛ فقد تُنتِج الشّخصية إيديولوجيا تبثّ وعيا مثاليا أو نفعيّا في ذهن المخاطَب الّذي قد يكون "شخصيّة مضادة أو المتلقّي نفسَه إذا ما عزم أمره على استنتاج المعنى الوحيد الّذي يَرومُه سلفا، وقد تنتج إيديولوجيا هي أدنى إلى تلك الرؤية للعالم الّتي لا تنفي حريّة الآخر في التّعبير عن رأيه وإحساسه وطموحه. لكن تبقى الإيديولوجيا تجنح إلى الشّمولية والانتهازية والإقصاء، بينما تنزع رؤية العالم نحو التّواصل والمثاقفة"[2]، إن تنوع الرؤى الذي نقصده هو الحس المتعدد الذي كوّنته سياقات متعدّدة أفرزت خطابات متنوّعة يحمل كل واحد منها سمات الرؤية التي شكّلته دون غيره، وإن اتجاه الرؤية الواحدة إلى الخطاب الواحد إلى المبدع الواحد وفكره الواحد لا يقوّض تنويعات الرؤية لوجوب وجود رؤية تؤطّر الرؤى المتفرّعة عنها والتي يمكن أن نصطلح عليها مصطلح 'الرؤية النواة Vision du noyau' أو 'الرؤية المؤطِّرة'.

[1] ينظر: محمد نديم خشفة، تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، ص11- 12.
[2] سيدي محمد بن مالك، اللغة ورؤية العالم، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، عدد خاص، فيفري 2012، ص27.

تكاد مع كل هذا أن تكون رؤية الأديب للواقع ومواقفه منه هي العوامل المتحكمة في عملية الإبداع جميعها، من اختيار للمضامين وتوليد للأسلوب واستدعاء للأدوات التعبيرية المناسبة. وحتى تصبح هذه العوامل هي المسؤولة عن اختيار الأديب للتكنيك الفني الذي يتناول به موضوعه، ويبقى على الفنان بعد ذلك أن يكون قادرا على اكتشاف أداة فنه سواء أكانت الكلمة أو الصورة، وقادرا على توظيفها للتعبير عن رؤيته الخاصة حتى وإن تنوعت، خصوصا إذا كان هذا الفنان أو الأديب يمتلك حسا نقديا متخصصا، وكلما كانت الرؤيته عميقة كان العمل الفنّي -ربما- أكثر خصوبة، وأشد تعقيدا، وأوسع أفقا، وأرحب فضاء، ولاسيما إذا كان المبدع يعي أدوات التشكيل الفني القادرة على نقل الرؤية من البنيات الذهنية وترتيبها وتوصيلها خطابا فنيا، وبذا تصبح عملية الخلق الإبداعي الفنية عملية اتصال وجداني واعي بين ذات الكاتب والواقع الموضوعي وإذا كان الأديب صاحب عدة معرفية ثقافية أو كان محيطا بالفنون الجميلة المتنوعة فإن ما يبدعه سيكون على قدر من الجمال والقوة، و أقرب ما يكون إلى الحقيقة الفنية من غيره.

وعلى هذا وجدنا الأديبة سناء شعلان صاحبة الإبداع القصصي والروائي والمسرحي ذات مؤهلات؛ فكرية مضمونية رفيعة، ولغوية بلاغية بديعة، وأسلوبية أدبية راقية، وفنية بنائية عالية، حتى تمكنت من تقديم رؤيتها للعالم بتشكيلات تتسع لتستوعب مشروعها الأدبي الطموح.

خاتمة

الخاتمة

بعد قراءتي لمدونة سناء شعلان القصصية والوقوف على أهم إستراتيجيات الكتابة القصصية عندها، واستكشاف الخصوصية الفنية الحديثة لهذا الجنس . وبعد حصر رؤيتها للعالم، وبيان طبيعتها، وتحليل مكوناتها. ورصد تمظهرات هذه الرؤية على مستوى البنية السردية، تبيّن:

أنّ المبحر في عالم سناء شعلان القصصي يدرك أنها تختلف عن كثير ممن يكتبون هذا الجنس الأدبي، ببساطة لأنها صاحبة مشروع أدبي، إنساني وعالمي. وهذا المشروع هو ظاهرة إبداعية صحية في العالم الفني، فصاحبها يَظلّ خلال مسيرته وتجربته الفنية يناضل عن فكرته وفكرة الجماعة التي ينتمي إليها. وينافح لأجلهما ويؤسس لهما. دون إلغاء تنوع التشكيل الذي يحاصر رؤيته النواة للعالم وما يتفرع عنها من رؤى.

وأنّ منظورها الفني وما اتكأ عليه عالمها القصصي من وعي فني يمكن حصره في: الوعي والقصدية/ اللغة والفكرة/ الموهبة والإخلاص. إذ أنّ الفعل الإبداعي لا يمكن أن يكون إلاّ فعلا نرجسيا جماليا ينطلق من ذات استثنائية تتعامل مع المعطيات بقدر خاص من الرفض والقبول والهدم والبناء والتّشكيل. كما أنها تحتفي باللغة وتقدسها فهي عندها الحقيقة الواقعية المجسدة للفكرة، ولا يكون المنتَج إبداعا إلا عبر تحققه حقيقة ووجودا وواقعا في كلمات وجمل وفقرات مكتوبة. ولعل اللغة الشعرية تضطلع بالمزيد من الوظائف النفسية والجمالية والإيصالية إن حَسُن توظيفها واستدعاؤها عند المبدع.

وأنّ الاتجاهات الفنية في عالمها القصصي يمكن حصرها أيضا في: الانغماس في الواقع النفسي والاجتماعي / النزوع الأسطوري / المسحة العجائبية والغرائبية. هذا التنوع يماثله تنوع في الرؤى والتي بعد تحليل مضامينها وموضوعاتها وجدنا 'الرؤية الإنسانية' معبّرا عنها بخطابات الحب والعشق والأسطورة والغرائبية والعجائبية، ووجدنا ' الرؤية المأساوية' معبّرا عنها بخطابات الموت، والقطع والحرمان، والحزن. ووجدنا 'الرؤية الثورية' معبّرا عنها بخطاب المقاومة والاستمرار. ومنها كان ردّ كل موضوعة إلى مسبباتها ومعطياتها السياقية قصد الإمساك بالمكونات الأساسية التي شكلت الرؤى، وتحديد العلاقة بينها وبين مضمون العمل الأدبي، فكان:

السياق الاجتماعي الأسري؛ الجو الأسري المشحون بالالتفاف والحب الغامر، وصور الحزن الشديد والموت والأشلاء والأكفان، وخرافات ما تراه ولا يراه غيرها وأساطير أمها وقصصها وحكاياها هو ما جعل سناء شعلان تكتب بحب لتدافع عن المستضعفين والمحرومين وتقول لا. فحضرت الخرافة والأسطورة وحضر الحب والموت والحزن والقطع والحرمان.

ولابد أن موضوعة الحب وخطاب العشق الكثيف والمتنوع عند هذه الكاتبة كانت نتاجا طبيعيا لما لقيته في سنين عمرها الأولى من أسرتها، وما علق في لا وعيها.

وأن هيمنة موضوعة الموت والقتل لا يمكن فصلها عن العلاقات الاجتماعية التي عاشتها الأديبة في أسرتها إبان الاعتداء والقصف الصّهيونيين على الفلسطينيين. فكانت تشاهد كل التفاصيل بفزع صامت.

وكان السياق الاجتماعي الآكاديمي؛ إذ لا شك أن المسار التعليمي لأي أديب هو القائم الأكبر على توجيه فكره وتكوين رؤيته وتحديد اتجاهه الإبداعي، وقبل ذلك خلق لاوعيه الثقافي. لذا كان السياق التاريخي والسياسي لانتماء سناء شعلان القومي إلى فلسطين المحتلة، الذات الفلسطينية الحاضرة بتاريخها وكل تفاصيلها في وعي الأديبة وفي جل كتاباتها.

وعلى هذا تمظهرت الرؤية الإنسانية على مستوى البنى السردية من خلال رسم الشخصية البطلة وسلوكها الذي حوّلها من الإنسان الأدنى إلى الإنسان الأسمى، كما حوّلت بحركتها الزمان والمكان من اللاإنساني إلى الإنساني، فكان المكان والزمن أشد ألفة ونقاء، وحدث التحول أسمى إنسانية. فكان رسم البنى السردية الأسطورية والعجائبية والغرائبية التي تشكّل لاوعي الإنسان الجمعي متماثلا مع مكوناتها البانية كذلك نتاجَ سياق آكاديمي متخصص أسطورةً وسردا عجائبيا وغرائبيا.

وتمظهرت الرؤية المأساوية على مستوى البنى السردية بتشكيلات الحدث المأساوي والشخصية المأساوية والزمان المأساوي والمكان المأساوي لتثبت تماثلها والواقع الأليم الذي تعيشه فلسطين والعرب قاطبة.

وكانت الرؤية الثورية عند القاصة سناء شعلان وحرب الحق على الباطل بكل مستوياته، وحرب الحق على عقلية الظلم والقسوة والاستلاب والاستبداد وعلى الفاسدين واللصوص دون خوف أو تراجع، فهي تحمل الخطابات الثورية المتمظهرة على مستوى البنى السردية والأسلوبية والدلالية.

نجد _ونحن نقرأ قصص هذه المبدعة التي تحمل الخطابات الثورية المتمظهرة على مستوى البنى السردية والأسلوبية والدلالية_ أنها تحمل تنويعات رؤيوية تعضدها وتلزمها وتتماهى معها كونها مسببةً دافعة لها. يتعلق الأمر بالرؤيتين الإنسانية والمأساوية اللتين تأخذان موقعهما من اجتماع الإنسان ومأساته، الإنسان الحر الذي يرفض الانحناء والظلم.

إن هذه الرؤية الثورية لا تكشف عنها السيرة الذاتية للقاصة بقدر ما يكشف عنها الوسط الاجتماعي، والوسط الفني الإبداعي، والوسط السياسي الذي تعيش فيه وصنع منها سناء شعلان الثائرة،

تمظهرت رؤية القاصة الثورية على مستوى البنى السردية أيضا بتشكيلات ثورية، فكانت الشخصية الثائرة، والحدث الثائر في المكان والزمن الثائرين.

صحيح أن خطاب الثورة كان قد حُمل على معاني الرفض والمقاومة، لكن تشكيلاته المعبّر بها عن الرؤية في قصص سناء شعلان هي تشكيلات دلالية متنوعة تولدت من

تأثير حركة الشخصيات الإنسانية وبناء الحدث المأساوي الذي ولّد خطابات حملت بدورها الحس الثوري.

الوعي الفني والنقدي عند سناء شعلان جعل منجزها القصصي عالما خاصا، يحترف الأحلام. فهو يمثل دفقتها الشعورية والفكرية بالقالب اللغوي والتشكيل القالبي بعيدا عن أي قيود أو أشكال نمطية أو قوالب آسرة ومكررة. يعتمد على التجريب وتحطيم الأشكال الكلاسيكية في رحلة البحث عن أشكال جديدة حتى وإن أدى ذلك إلى تحطيم أو إعادة استثمار الأشكال القديمة الموروثة بحرية. لإفراز مادة حية تنتج إبداعا متفردا، وتَعد بانفلات من قيد الحدود التقليدية الصدئة المشروطة كما أنها تتفتّح عالما من التأويلات والفهم.

ما كتبته سناء شعلان أعمال كثيرة 'غير كاملة' ففي العادة تصدر 'الأعمال الكاملة' لأديب ما بعد رحيله عن الوجود، وبها تتعلق رؤيته وتكتمل صورتها عند القارئ حتى وإن لم يُتمّ ما كان بين يديه من عمل. أمّا وهو على قيد الحياة فتكون بمسمى 'الأعمال غير الكاملة' حتى وإن توقف عن الكتابة، أو حتى وإن غيّر رؤيته للعالم وموقفه من الوجود، وغيّر نمط تفكيره وأيديولوجيته، وعليه حتما ستتغير اتجاهاته الفنية في الكتابة.

سناء شعلان لم تبح عن القصة وقصتها مع القصة إلا بالقصة ذاتها مثلما تقول في قصة 'تقاسيم' من مجموعة 'الذي سرق نجمة'. وكأني بهذه القاصة تقول: أنا القصة والقصة أنا، فسناء بلا دروب القصة أرض مضيّعة صماء بلا خرائط، سناء المبدعة والإنسانة هي جمع حكايا متلاطمة السرد، متواترة التأثير فيها وفي منجزها الإبداعي كاملا. هكذا هو عالمها، بحر فيه مد وجزر من الحكايا ووحدها من تستعذب الغرق والنجاة فيه، ووحدها الحكاية من تهبها كل يوم سبباً جديدا لتستيقظ من نومها. كان آخر ما كتبت؛ رواية بعنوان 'أدركها النسيان'، 2018. ومجموعة قصصية بعنوان 'أكاذيب النساء'، 2019. ومجموعة مسرحيات بعنوان 'سيلفي مع البحر' 2019. ليبقى البحث في منجزها القصصي والروائي والمسرحي وفي رؤيتها للإنسان والحياة مفتوح الباب على مصراعيه، كون هذه الأديبة تقرأ بنهم وتكتب بغزارة واستمرار، ولها رؤية للعالم متنوعة متماسكة متلازمة.

ملاحق

* **بطاقة فنية**

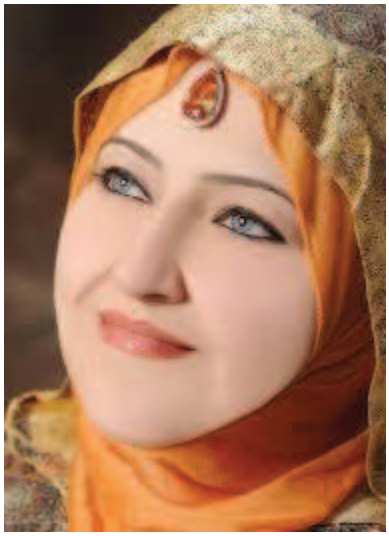
1_ سناء شعلان

2_ لوسيان غولدمان

* **الأعلام**

*** بطاقة فنية**

1_ سناء شعلان:



هي سناء كامل أحمد شعلان أديبة أردنية من أصول فلسطينية. ولدت يوم 1977/5/20م بالأردن في حي قديم من مدينة صويلح من أسرة مهاجرة من مدينة الخليل في عائلة تنجب الكثير، فهي شقيقة لأحد عشر أخا وأختا، فيها العديد من الأقلام الكاتبة. تربت على مكتبة والدها الثرية ومع تشجيع الأسرة لها وخاصة الأم على الكتابة سطع نجمها في ساحة الأدب العربي والعالمي بإبداعها الراقي.

حصلت سناء على الباكالريوس في اللغة العربية من جامعة اليرموك بتقدير ممتاز عام1998م وعلى شهادة الماجستير في الأدب الحديث من الجامعة الأردنية بتقدير ممتاز عام 2003م وعلى الدكتوراه من الجامعة نفسها بتقدير ممتاز عام 2006م، وحصلت كذلك على شهادة 'الدكتوراه الفخرية في الصحافة والإعلام' من كامبرج منذ نيسان عام2014م . فلم يسرق الزمن من عمرها سوى ثمانية وعشرين عاما إلا وقد قطفت منه درجة الدكتوراه. فكانت الأستاذة الأصغر سنا والتي تنتمي إلى جيل طلابها.

سناء بالإضافة إلى كونها أديبة روائية وقاصة وكاتبة مسرحية، فهي ناقدة وإعلامية ومراسلة صحفية لعدة مجلات عربية، وناشطة في قضايا حقوق الإنسان والمرأة والطفولة والعدالة الاجتماعية. لها العديد من العضويات الأدبية والثقافية، ما يربوا عن الأربعين نذكر منها: عضو في رابطة الكتاب الأردنيين وفي اتحاد الكتاب الأردنيين وفي اتحاد الكتاب العرب وفي جمعية الأنوار الإنسانية المستقلة والمجلس العالمي للصحافة، عضو في مركز التأهيل والحريات الصحفية CTPJF والمنسقة الرسمية له في الأردن، وعضو

ومندوبة دولية في منظمة السلام والصداقة الدولية/ الدنمارك، مديرة فرع مكتب عمان/الأردن لمنظمة الضمير العالمي لحقوق الإنسان سدني/استراليا. شغلت سناء العشرات من الوظائف الأكاديمية وغير الأكاديمية فهي تعمل في الجامعة الأردنية مركز اللغات، وكانت عملت محاضرا متفرغا لتدريس اللغة العربية لغير الناطقين بها في الجامعة نفسها، ومحاضرا غير متفرغ في قسم اللغة العربية في الجامعة الأردنية، ومعلمة للغة العربية للمراحل الأساسية العليا لمدة سبع سنوات ومعلمة للدراما الهادفة للطلبة الموهوبين لمدة أربع سنوات، ومراسلة لمجلة الجسرة الثقافية في قطر. لها عامود أسبوعي ثابت في صحيفة الدستور الأردنية، وآخر في صحيفة أبعاد متوسطية المغربية، ولها عامود ثابت في صحيفة حق العودة الفلسطينية، ومجلة رؤى السعودية، والحكمة العراقية. وفي مجلات وصحف عربية عدة. وهي ممثلة لمنظمة النسوة العالمية في الأردن، ومراسلة لمجلة النجوم وصحيفة الأنوار و التليغراف الناطقات بالعربية في سيدني/ استراليا. وممثلة مؤسسة جولدن دزرت Goldn desert foundationالبولندية في الشرق الأوسط[1] .

لسناء شعلان إنتاج أدبي غزير متنوع، رغم صغر سنها وعملها الأكاديمي. دون أن يمثل تشتتا لتجربتها الإبداعية. هذا التعدد في الممارسة الأدبية والتنوع في حقول إبداعها يعد امتدادا طبيعيا لمعطيات وضعها وموهبتها وأكاديميتها، لتبقى جودة منتجها الإبداعي هي الفيصل النهائي في هذا الشأن.

للكاتبة من الإبداع في حدود اطلاعي الأخير على منجزها ما يلي:

تأليف مسرحيات وإخراج:

1- تأليف وإخراج مسرحية 'من غير واسطة'، مسرحية كوميدية هادفة،2000.
2- تأليف وإخراج مسرحية 'أرض القواعد'، مسرحية تعليمية هادفة،2000.
3- تأليف وإخراج مسرحية 'الأمير السعيد'، مسرحية أطفال،2000.
4- تأليف وإخراج مسرحية 'عيسى بن هشام مرة أخرى'، مسرحية تعليمية،2002.
5- تأليف وإخراج مسرحية 'العروس المثالية'، مسرحية كوميدية هادفة،2002.
6- إعادة تأليف وسيناريو وإخراج مسرحية 'المقامة المضرية'، مسرحية تعليمية،2003.
7- تأليف مسرحية '6 في سرداب'،2006.
8- تأليف مسرحية 'يحكى أن'، 2009.
9- تأليف مسرحيات 'سيلفي مع البحر' 2019.

[1] ينظر: محمد المشايخ، معجم أدبيات الأردن وكاتباته، ج1، عمان، 2012، ص 103 وما بعدها

المسرحيات الممثلة:

1- مسرحية 'يحكى أن' مثلت في العام2010، من فرقة مخبر المسرح الجامعي في الجامعة الهاشمية، الأردن، إخراج عبد الصمد البصول. وعرضت في مهرجان فيلادلفيا التاسع للمسرح العربي، وفازت بجائزة أحسن نص مسرحي.

الكتب النقدية المتخصصة والمشاركات العلمية:

1- كتاب نقدي بعنوان "السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن 1970-2002م "، من إصدارات وزارة الثقافة الأردنية، 2004.

2- كتاب نقدي بعنوان "الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، الصادرة عن نادي الجسرة الثقافي، قطر، 2006.

3_ كتاب نقديّ بعنوان 'الدّواني والغواني: غصون في الأدب المعاصر ونقده'، عن دار أمواج للنّشر والتّوزيع، عمّان، 2020.

3- المشاركة في فصل إبداعي في مؤلف جماعي في إطار سلسلة "الثقافة بالمجان" الصادر عن دار نعمان للثقافة،2006.

4- المشاركة بفصل بعنوان 'شهادة إبداعية للأديبة الأردنية سناء شعلان' في كتاب 'دراسات نقدية عن الأدب الكردي'2010. الصادر عن منشورات اتحاد الأدباء الكرد، دهوك، كردستان العراق.

5- المشاركة بفصل بعنوان 'الذين لا يموتون في كتاب المبدع الراحل محي الدين زنكنه بأقلام أصدقائه'، الصادر عن دار سردم للطباعة والنشر، السليمانية، العراق،2010.

6- المشاركة بفصل بعنوان 'الفنتازيا رداءً للتنوير في التجربة القصصية عند محي الدين زنكنة' في كتاب نقدي بعنوان 'نظرات نقدية في عالم محي الدين زنكنة الإبداعي'. الصادر عن مؤسسة كلاويز ضمن منشوراتها لمهرجان كلاويز في دورته الرابع عشرة، 2010.

7- 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،2011.

8- المشاركة بفصل بعنوان "مساحة التوتر بين الانتظار والخيبة عند القاص العراقي فرج ياسين في مجموعته القصصية 'واجهات براقة 'في كتاب' في آفاق النص القصصي: مقاربات في الهوية والنص والتشكيل عند فرج ياسين' "الصادر عن دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2013.

الكتب:

كتاب بعنوان "دور جلالة الملك في مكافحة الإرهاب: تفجيرات عمان في قصص" صادر عن دار الخليج-عمان2006م.

الكتب المنهجية:

كتاب بعنوان "تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها، المستوى السادس"، كتاب مشترك مع مجموعة من المؤلفين، من منشورات الجامعة الأردنية ، الأردن ، 2011م.

الإبداعات القصصية والروائية :

1- رواية بعنوان 'السقوط في الشمس' ،2004م، في طبعتين.
2- مجموعة قصصية بعنوان 'الجدار الزجاجي' ،2005م.
3- مجموعة قصصية بعنوان 'أرض الحكايا' ،2006م.
4- مجموعة قصصية بعنوان 'مقامات الاحتراق' ،2006م.
5- مجموعة قصصية بعنوان 'ناسك الصومعة' ،2006م.
6- مجموعة قصصية بعنوان 'قافلة العطش' ،2006م.
7- مجموعة قصصية بعنوان 'الكابوس' ،2006م.
8- مجموعة قصصية بعنوان 'الهروب إلى آخر الدنيا' ،2006م.
9- مجموعة قصصية بعنوان 'مذكرات رضيعة' ،2006م.
10- مجموعة قصصية مشتركة مع قاصين أردنيين بعنوان 'مختارات من القصة الأردنية'، 2008م.
11- مجموعة قصصية مشتركة مع قاصين عرب بعنوان 'في العشق'، 2009م.
12- مجموعة قصصية بعنوان 'تراتيل الماء'،2010م.
13- رواية بعنوان 'أعشقُني'،2012م، في ثلاث طبعات.
14- مجموعة قصصية مشتركة مع قاصين عرب بعنوان 'نجوم القلم الحر في سماء الإبداع'،2015م.
15- مجموعة قصصية بعنوان 'تقاسيم الفلسطيني' ، 2015.
16- مجموعة قصصية بعنوان 'حدث ذات جدار' ، 2016.
17- مجموعة قصصية بعنوان 'الذي سرق نجمة' ، 2016.
18- رواية بعنوان: 'أدركها النسيان'، 2018.
19- مجموعة قصصية بعنوان 'أكاذيب النساء'، 2019.

الإنتاجات الإبداعية للأطفال:

1- قصة للأطفال بعنوان 'العز بن عبد السلام: سلطان العلماء وبائع الملوك'، 2007.

2- قصة للأطفال بعنوان 'عباس بن فرناس: حكيم الأندلس'، 2007.
3- قصة للأطفال بعنوان 'صاحب القلب الذهبي'،2007.
4- قصة للأطفال بعنوان 'هارون الرشيد: الخليفة العابد المجاهد'،2008.
5- قصة للأطفال بعنوان 'الخليل بن أحمد الفراهدي: أبو العروض والنحو العربي'، 2008.
6- قصة للأطفال بعنوان 'ابن تيمية: شيخ الإسلام ومحيي السنة'، 2008.
7- قصة للأطفال بعنوان 'الليث بن سعد: الإمام المتصدق'، 2008.
8- قصة للأطفال بعنوان 'زرياب معلم الناس الخير والمروءة'، 2009.

هذا بالإضافة إلى مجموعة من القصص والدراسات والمقالات في الصحافة الأردنية والعربية، وكذا تقديمها لعديد الكتب والإصدارات الإبداعية. والمشاركة في كتابة إضاءات في خلفية كتب وإصدارات إبداعية عدة، ومراجعة لغوية لكتاب: 'رحلتي مع جامعة الكوفة ' للأستاذ الدكتور: عبد الرزاق عبد الجليل العيسى، الأردن، 2015م.

2_ لوسيان غولدمان:

ولد لوسيان غولدمان ببوخارست سنة 1913، وقضى طفولته في مدينة بوتوزالن في رومانيا حيث أتم دراسته الثانوية. بعد الباكالوريا هيّأ إجازة في الحقوق ببوخارست حيث احتك أول مرة بالفكر الماركسي.

أنتقل سنة 1933 إلى فيينا حيث اكتشف الأعمال الثلاثة الكبرى للوكاش (الروح والأشكال) و(نظرية الرواية) و(التاريخ والوعي الطبقي).

انتقل سنة 1934 إلى باريس حيث هيأ رسالة الدكتوراه في الاقتصاد السياسي وإجازة في اللغة الألمانية وأخرى في الفلسفة. ويبدو أنه منذ هذه الفترة كان قد حدد المقولات الرئيسة لتفكيره وخاصة مقولة الكلية التي هي مقولة مركزية في أعماله.

هرب سنة 1940 من الاحتلال الألماني نحو مدينة تولوز الفرنسية ثم مر خلسة إلى سويسرا حيث بقي في إحدى معسكرات اللاجئين إلى سنة 1943 وبفضل جان بياجيه تم تحريره وإعطاؤه منحة دراسية بحيث استطاع تهييئ رسالة دكتوراه في الفلسفة في جامعة زوريخ بعنوان 'المجموعة الإنسانية والكون لدى عيمانويل كانط'، ثم عين بعد ذلك مساعدا لجان بياجيه في جامعة جينيف حيث تأثر بأعماله حول البنيوية التكوينية.

بعد تحرير فرنسا عاد إلى باريس وحصل على منصب ملحق بالمركز الوطني للبحث العلمي ثم على منصب مكلّف بالأبحاث، في هذه الأثناء هيأ رسالة الدكتوراه في الأدب بعنوان 'الإله المختفي، دراسة في الرؤية المأساوية في أفكار باسكال ومسرح راسين'. وهي دراسة تحليلية ماركسية للأدب بدلالة البنيات الذهنية الجماعية التي أنشأتها المجموعات الاجتماعية. ثم ألّف غولدمان –بطلب من اميل برييه- 'العلوم الإنسانية والفلسفة' الذي ظهر سنة 1952.

نشر سنة1959 'أبحاث جدلية'، وهو مجموعة أبحاث حول علم الاجتماع الأدب والفلسفة. سنة1964 أصبح مدير قسم علم الاجتماع الأدبي بمؤسسة علم الاجتماع في جامعة بروكسل الحرة. وأصدر 'من أجل علم اجتماع الرواية'. ركّز اهتمامه في الفترة الأخيرة من حياته على مشاكل المجتمع الغربي المعاصر. وكتاباه الأخيران 'البنيات الذهنية والإبداع الثقافي' و'الماركسية والعلوم الإنسانية' يعبّران عن اهتمامه النظري بالعوامل التي يمكن أن تسمح للمجتمع الغربي بالاتجاه نحو الاشتراكية. وأظهر كذلك اهتماماً خاصاً بتجربة التسيير الذاتي في يوغسلافيا والحركة الطلابية والعمالية في فرنسا سنة 1968.

جمع سامي نايير مجموعة من مقالاته المتفرقة ونشرها بعنوان 'ابستمولوجيا وفلسفة سياسية' نشر سنة 1978 سلسلة 'Médiations' لدى Denoél / Gonthier وبنفس السلسلة ظهر كتاب يظم مجموعة من الدراسات بعنوان 'البنيوية التكوينية: غولدمان'

نقلا عن كتاب 'البنيوية التكوينية والنقد الأدبي مؤلف جماعي، تر محمد سبيلا، ص 12.11'

3_ أعلام البحث

_ **أحمد ياسين [1936- 2004]:** داعية، ومجاهد، من أعلام الدعوة الإسلامية في فلسطين والمؤسس ورئيس لأكبر جامعة إسلامية بها (المجمع الإسلامي في غزة)، ومؤسس حركة المقاومة الإسلامية وزعيمها حتى وفاته.

_ **أحلام مستغانمي[1953-]:** أديبة جزائرية، من مؤلفاتها؛ رواية 'ذاكرة الجسد' 1993، شعر 'عليك اللهفة' 2014.

_ **آسيا جبار: Assia Djebar [1936- 2015]:** أكاديمية وروائية، ومخرجة جزائرية. معظم أعمالها تناقش المُعضلات والمصاعب التي تواجه النساء، أهم مؤلفاتها؛ روية 'العطش' 1957، رواية 'الجزائر البيضاء' 2005.

_ **أفلاطون Plato [427 ق.م - 347 ق.م]:** فيلسوف يوناني، كاتب لعدد من الحوارات الفلسفية، ويعتبر مؤسس لأكاديمية أثينا التي هي أول معهد للتعليم العالي في العالم الغربي، معلمه سقراط وتلميذه أرسطو. وضع أفلاطون الأسس الأولى للفلسفة الغربية والعلوم.

_ **أرسطو Aristote [384 ق.م - 322 ق.م]:** فيلسوف يوناني، معلم الإسكندر الأكبر، واحد من عظماء المفكرين. تغطي كتاباته مجالات عدة، منها الفيزياء والميتافيزيقيا والشعر والمسرح والموسيقى والمنطق والبلاغة واللغويات والسياسة والحكومة والأخلاقيات وعلم الأحياء وعلم الحيوان. كان لفلسفته تأثير فريد على كل شكل من أشكال المعرفة تقريبًا في الغرب، ولا يزال موضوعًا للنقاش الفلسفي المعاصر.

_ **إيمانويل كانت أو كانط Immanuel Kant [1724- 1804]:** هو فيلسوف ألماني أحد أهم الفلاسفة الذين كتبوا في نظرية المعرفة الكلاسيكية وآخر فلاسفة عصر التنوير، من مؤلفاته؛ 'نقد العقل المجرد' 1781.

_ **بدر شاكر السياب [1926 – 1964]:** شاعر عراقي، أحد مؤسسي الشعر الحر في الأدب العربي. من مؤلفاته؛ شعر 'أزهار ذابلة' 1947، أنشودة المطر 1960.

_ **بوريس إخنمباوم Boris Eichenbaum [1886- 1959]:** من أهم الشكلانيين الروس الذين ارتبطوا بمؤسسة أبوياز (OPOYAZ)، وقد اهتم كثيرا بتاريخ الأدب الروسي، اهتم بدراسة بنيات الشعر والسرد معا، من مؤلفاته في الحقبة الشكلانية: 'ميلوديا الشعر الغنائي الروسي' 1922، و'نظرية المنهج الشكلي.

_ **بول ديفيس Paul Davies [1946-]:** عالم فيزيائي بريطاني، وأستاذ في جامعة ولاية أريزونا ومدير مركز بيوند BEYOND مركز المفاهيم الأساسية في العلم. من مؤلفاته؛ كيف تبنى آلة الزمن؟ How to Build a Time Machine' 2002.

_ **تيزفيتان تودوروف Todorov Tzvetan [1939- 2017]:** فيلسوف فرنسي-بلغاري، ويكتب عن النظرية الأدبية، تاريخ الفكر، ونظرية الثقافة. من مؤلفاته؛ 'شعرية النثر' 1971، 'ميخائيل باختين (مبدأ الحوارية)' (1984)، 'الحديقة المنقوصة: تركة الإنسانية ' 2002.

_ **توفيق فياض [1939-]:** أديب فلسطيني ينتمي لعرب (48)، حكم بالسجن في اسرائيل عام 1970، وتحرر بصفقة تبادل أسرى مصرية بعد حرب 1973، كتب الرواية والمسرحية والقصص وأدب الأطفال، من مؤلفاته؛ رواية 'المشوّهون' 1963، مسرحية 'بيت الجنون' 1965، قصص 'الشارع الأصفر' 1968، رواية 'حبيبتي مليشيا' 1978، أدب أطفال 'حيفا والنورس' 2003.

_ **تيودور هرتزل Theodor Herzl [1860- 1904]:** صحفي نمساوي-مجري، وكاتب مسرحي، وناشط سياسي. شكّل المنظمة الصهيونية وشجع الهجرة اليهودية إلى فلسطين. من مؤلفاته؛ كتيّب 'الدولة اليهودية' 1896.

_ **الجاحظ، أبو عثمان البصري [776- 868]:** من كبار أئمة الأدب في العصر العباسي، من مؤلفاته: 'البيان والتبيين'، 'التبصرة في التجارة'.

_ **جابر عصفور [1944-]:** وزير ثقافة مصر الأسبق هو كاتب ومفكر وباحث وأكاديمي، ورئيس المجلس القومي للترجمة، وكان أمينا عاما للمجلس الأعلى للثقافة في مصر، من مؤلفاته: 'المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين' 1983، 'النظريات الأدبية المعاصرة' 1987.

_ **جاك لينهارد Jack Leenhardt [1942-]:** فيلسوف وسوسيولوجي سويسري، من مؤلفاته: 'علم الاجتماع الأدبي: بعض من مراحل تاريخه' 1983

_ **جبرا إبراهيم جبرا [1920-1994]:** مؤلف ورسام، وناقد تشكيلي، فلسطيني من السريان الأرثوذكس الأصل، استقر في العراق بعد حرب 1948. انتج نحو 70 من الروايات والكتب المؤلفة والمواد المترجمة، من رواياته 'السفينة' 1970 ، 'الغرف الأخرى' 1986

_ **'جمال عبد الناصر [1918- 1970]':** ثاني رؤساء مصر. تولى السلطة من سنة 1956 إلى وفاته. وهو أحد قادة ثورة 23 يوليو 1952 التي أطاحت بالملك فاروق، والذي شغل منصب نائب رئيس الوزراء في حكومتها الجديدة.

_ **جورج فيلهلم فريدريش هيغل Georg Wilhelm Friedrich Hegel [1770-1831]:** أحد أهم الفلاسفة الألمان ومن مؤسسي الفلسفة المثالية في أواخر القرن الثامن عشر. من مؤلفاته؛ 'المدخل إلى علم الجمال: فكرة الجمال'، 'فنومينولوجيا الروح'.

_ **جورج لوكاتش Georg Lukas [1885- 1971]:** فيلسوف، وناقد، وكاتب، ووزير مجري ساهم في تأسيس الماركسية الغربية، من أهم مؤلفاته: الروح والأشكال (1911)، نظرية الرواية (1920)، التاريخ والوعي الطبقي (1923).

_ **جيرار جينيت Gérard genette [1930- 2018]:** ناقد ومنظّر أدبي فرنسي، صاحب منجز نقدي ضخم وفريد من نوعه في النقد والخطاب السردي وأنساقه وجماليات الحكاية والمتخيل وشعرية النصوص واللغة الأدبية. من مؤلفاته؛ 'عودة إلى خطاب الحكاية'،

_ **حازم القرطاجني [1211- 1284]:** شاعر وأديب أندلسي، قدم إلى تونس ومدح السلطان الحفصي أبي عبد الله محمد المستنصر، ألّف كتاب؛ 'منهاج البلغاء وسراج الأدباء' في البلاغة.

_ **حفصة بكري العمراني [1948-]:** وكاتبة مغربية، من مؤلفاتها؛ قصص قصيرة 'جلابيات' 2001، مجموعتي قصائد 'حنان وأضواء أخرى Tendresse et autres lumières' و'بريق حياة Sparks of Life' 2004.

_ **حنا إبراهيم[1927- 2020]:** أديب وصحفي فلسطيني، من مؤلفاته؛ قصص 'ريحة الوطن' 1979، شعر 'نشيد للناس'1992، رواية 'أوجاع البلاد المقدسة' 1997.

_ **خليل بيدس [1874- 1949]:** أديب ومترجم فلسطيني، ويعتبر من رواد الترجمة من الروسية إلى العربية. ترجم أعمال تولستوي وبوشكين إلى العربية، من مؤلفاته؛ رواية 'الحسناء المتنكرة' 1911، 'الوارث' 1920 ، 'مسارح الأذهان' 1924

_ **رشاد محمود أبو شاور [1942-]:** قاص وروائي فلسطيني انخرط في صفوف المقاومة الفلسطينية واستلم عدة مناصب في مؤسسات منظمة التحرير الفلسطينية. عمل نائباً لرئيس تحرير مجلة 'الكاتب الفلسطيني'. من مؤلفاته؛ قصص 'ذكرى الأيام الماضية' 1970، رواية 'أيام الحرب والموت' 1973.

_ **رفاعة الطهطاوي [1801- 1873]:** من قادة النهضة العلمية في مصر في عهد محمد علي باشا. سافر إلى فرنسا ضمن بعثة عددها أربعين طالبًا أرسلها محمد علي على متن السفينة الحربية الفرنسية (لاترويت La truite) في 13 أبريل 1826 لدراسة اللغات والعلوم الأوروبية الحديثة. فتح سنة 1835م مدرسة للترجمة التي عرفت بعد ذلك بـ 'مدرسة الألسن'، من مؤلفاته 'تخليص الإبريز في محاسن آل باريز'.

_ **رنيه ديكارت René Descartes [1650- 1596]:** فيلسوف، وعالم رياضي وفيزيائي فرنسي، يلقب بـ'أبو الفلسفة الحديثة'، وكثير من الأطروحات الفلسفية الغربية

التي جاءت بعده، هي انعكاسات لأطروحاته، والتي ما زالت تدرس حتى اليوم، من مؤلفاته؛ 'تأملات في الفلسفة الأولى' 1641، 'مبادئ الفلسفة' 1644.

_ **زكريا بن محمد بن محمود القزويني [1208- 1283]:** عالم عربي ألّف الكثير من الكتب في مجالات الجغرافيا والتاريخ الطبيعي وله نظريات في علم الرصد الجوي، كما شغف بالنبات والحيوان والطبيعة والفلك والجيولوجيا. من مؤلفاته؛ 'عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات'، و'مفيد العلوم و مبيد الهموم'.

_ **ستيفان تزفايغ Stefan Zweig [1942 -1881]:** أديب وكاتب نمساوي من أصل يهودي. ومن أبرز كتّاب أوروبا في بدايات القرن العشرين وقد اشتهر بدراساته المسهبة التي تتناول حياة المشاهير من الأدباء، من مؤلفاته؛ رواية 'رسالة من امرأة مجهولة'، 'قلوب تحترق'.

_ **سحر خليفة [1941-]:** أديبة وحقوقية فلسطينية، من مؤلفاتها؛ رواية 'لم نعد جواري لكم' 1974، 'أصل وفصل' 2009.

_ **سعاد الصباح [1942-]:** كاتبة كويتية، من مؤلفاتها؛ شعر 'أمنية' 1971، 'الشعر والنثر لك وحدك' 2016، اقتصاد 'أوبك بين تجارب الماضي وملامح المستقبل' 1986، تاريخ 'الشيخ مبارك الصباح مؤسس دولة الكويت الحديثة' 2007.

_ **سليمة غزالي [1958-]:** إعلامية وناشطة جزائرية في مجال حقوق الإنسان وحقوق المرأة، من مؤلفاتها؛ رواية 'عشاق شهرزاد' 1999.

_ **سميرة عزام [1927- 1967]:** هي كاتبة وصحفية فلسطينية وهي صاحبة لقب رائدة القصة القصيرة في فلسطين، من مؤلفاتها؛ قصة 'الحاج محمد باع حجته' 1966.

_ **عبد القاهر الجرجاني [1009- 1078]:** فارسي الأصل، اهتم بالعربية وعلومها، من مؤلفاته؛ 'الإيضاح في النحو' وكتاب 'الجمل'، أما في الأدب وعلوم القرآن فكان له: 'إعجاز القرآن' و'الرسالة الشافية في الإعجاز' و'دلائل الإعجاز' و'أسرار البلاغة'

_ **غسان كنفاني [1936- 1972]:** روائي وقاص وصحفي فلسطيني، ويعتبر أحد أشهر الكتاب والصحافيين العرب في القرن العشرين. فقد كانت أعماله الأدبية من روايات وقصص قصيرة متجذرة في عمق الثقافة العربية والفلسطينية. منها؛ مسرحية 'جسر إلى الأبد'، قصة قصيرة 'أرض البرتقال الحزين' 1963، رواية 'أم سعد' 1969.

_ **غي دو موباسان Guy de Maupassant [1893- 1850]:** هو كاتب وروائي فرنسي وأحد آباء القصة القصيرة الحديثة ولد سنة ، درس القانون والتحق بالجيش وعمل كاتبا فيه، من مؤلفاته؛ قصة 'كرة الشحم' (1880)، قصة قصيرة 'في الحقول' (1882)، و 'العقد' (1884)، رواية 'بيل آمي' (1885)

_ **فاطمة مرنيسي [1940- 2015]:** كاتبة وعالمة اجتماع مغربية من مؤلفاتها؛ رواية 'شهرزاد ترحل إلى الغرب Scheherazade Goes West'، سلطانات منسيات 2006، كتاب 'السلوك الجنسي في مجتمع اسلامي راسمالي تبعي' 1982.

_ **فتحي الشقاقي[1951-1995]:** مؤسس حركة الجهاد الإسلامي في فلسطين، اغتاله الموساد الإسرائيلي في مالطا.

_ **فرانك أوكونور Frank O'connor [1903- 1966]:** قاص و ناقد أيرلندي،من مؤلفاته؛ 'الصوت المنفرد' 1963.

_ **فوزية الزواري Fawzia Zouari [1955-]**: صحفية وكاتبة تونسية باللغة الفرنسية، من مؤلفاتها؛ رواية 'جسد أمي Le corps de ma mère' 2016.

_ **ليلى صبار Leïla Sebbar [1941-]:** كاتبة جزائرية فرنسية، من مؤلفاتها؛ 'شهرزادShérazade ' 1982 'سبع بنات filles Sept ' 2003.

_ **ماكسيم غوركي Maxime Gorki [1868- 1936]:** أديب وناشط سياسي ماركسي روسي، مؤسس مدرسة الواقعية الاشتراكية التي تجسد النظرة الماركسية للأدب تم ترشيحه مرات عدة للحصول على جائزة نوبل في الآداب، من مؤلفاته؛ رواية 'الأم'، قصيدة 'أنشودة نذير العاصفة'.

_ **محمود سيف الدين الإيراني [1914 - 1974]:** أديب فلسطيني يعتبر رائد القصة القصيرة بالأردن، له جملة كتابات نثرية، درس في مدارس 'الفرير' الفرنسية أجاد اللغة العربية والإنجليزية والفرنسية والفارسية صاحب مجلة 'الفجر' الأسبوعية الصادرة في يافا عام 1935، من مؤلفاته؛ قصص قصيرة 'أول الشوط' 1937، 'أصابع في الظلام' 1971، 'غبار وأقنعة' 1973.

_ **محمود درويش [1941- 2008]:** شاعر فلسطيني، شاعر الثورة والوطن. يعتبر درويش أحد أبرز من ساهم بتطوير الشعر العربي الحديث وإدخال الرمزية فيه. قام بكتابة وثيقة إعلان الاستقلال الفلسطيني التي تم إعلانها في الجزائر. من مؤلفاته؛ شعر 'عابرون في كلام عابر' 1994، 'جدارية' 2000.

_ **محمود شقير [1941-]:** كاتب فلسطيني، كان عضوا في المجلس الوطني الفلسطيني. ترأس عدة صحف ومجلات عربية، من مؤلفاته؛ قصص للأطفال 'الحاجز' 1986، مجموعة قصصية 'ابنة خالتي كوندوليزا' 2004.

_ **مختار حبّار [1945-]:** أكاديمي وناقد جزائري، من مؤلفاته؛ 'شعر أبي مدين التلمساني الرؤية والتشكيل' 2002.

_ **ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine [1895- 1975]:** فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي. ولد في مدينة أوريول. درس فقه اللغة وتخرج عام 1918. وعمل في سلك التعليم وأسس «حلقة باختين» النقدية عام1921، من مؤلفاته؛ 'مشكلات في شعرية دستويفسكي» Problems of Dostojevskys Poetics' 1929.

_ **نجاتي صدقي [1905- 1979]:** كاتب وناشط وطني فلسطيني، وأحد أهم ناشطي الحركة الشيوعية في العالم العربي في بدايتها. اشتهر بأسفاره المتعددة في خدمة الكومنترن وبنقاشاته مع 'خالد بكداش'، الزعيم التاريخي للحزب الشيوعي السوري. ترجم نجاتي صدقي عدداً من عيون الأدب الروسي إلى اللغة العربية، كما ألّف عدداً من الكتب المتعلقة بنقده الأدبي وبتجربته السياسيَة، من مؤلفاته؛ كتاب " النازية والتقاليد الإسلامية' 1940، قصص 'الأخوات الحزينات ' 1946.

_ **نجوى قعوار فرح [1923- 2015]:** كاتبة وقاصة وتربوية فلسطينية، من مؤلفالتها؛ قصص قصيرة 'عابرو السبيل' 1954، رواية 'سكان الطابق العلوي' 1996.

_ **نجيب محفوظ [1911- 2006]:** أديب مصري حائز على جائزة نوبل في الأدب، من مؤلفاته؛ مجموعة قصصية 'همس الجنون'1938، رواية 'القاهرة الجديدة' 1945.

_ **نور الدين صدار [1951-]:** أكاديمي وناقد جزائري، من مؤلفاته؛ 'البنيوية التكوينية مقاربة نقدية في التنظير والإنجاز' 2013، البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة2018

_ **ياسر عرفات [1929- 2004]:** هو رئيس منظمة التحرير الفلسطينية منذ 1969 وحتى 2004، وثالث شخص يتقلد هذا المنصب منذ تأسيسها عام 1964، وهو القائد العام لحركة فتح أكبر الحركات داخل المنظمة التي أسسها مع رفاقه في عام 1959. عارض منذ البداية الوجود الإسرائيلي ولكنه عاد وقبل بقرار مجلس الأمن الدولي رقم 242 في أعقاب هزيمة يونيو 1967، وموافقة منظمة التحرير الفلسطينية على قرار حل الدولتين والدخول في مفاوضات سرية مع الحكومة الإسرائيلية. كرس معظم حياته لقيادة النضال الوطني الفلسطيني مطالبًا بحق الشعب الفلسطيني في تقرير مصيره.

الفهارس

1_ فهرس الخطاطات

2_ فهرس المصطلحات

3_ فهرس المصادر والمراجع

4_ فهرس الموضوعات

1_ فهرس الخطاطات

عنوان الخطاطة	الفصل والصفحة
_ منظور سناء شعلان الفني	الفصل الأول ص 15
_ اتجاهات سناء شعلان الفنية في عالمها القصصي	ص 18
_ قناة مرور الفعل القصصي	ص 27
_ حيزا الزمن الذي يرد فيهما	ص 30
_ الوعي بالزمن الطبيعي وتأثير الرؤية في تشكيله	ص 31
_ رؤى القاصة وتشكيلات موضوعات خطاباتها	ص 41
_ خطة العمل الإجرائي النقدي	ص 56
_ المنظومة العناوينية في مجموعة 'تراتيل الماء'	الفصل الثاني ص 65
_ المنظومة العناوينية في مجموعة 'قافلة العطش'	ص 70
_ المنظومة العناوينية في مجموعة 'الهروب إلى آخر الدنيا'	ص 78
_ المنظومة العناوينية في مجموعة 'الكابوس'	ص 91
_ المنظومة العناوينية في مجموعة أرض الحكايا.	ص 99
_ الطرح المركب لمفاهيم الغريب والعجيب	ص 110
_ المنظومة العناوينية في مجموعة 'تقاسيم الفلسطيني'	الفصل الثالث ص 157
_ بناء الحدث المأساوي لخطاب الحزن	ص 165
_ بناء الشخصية المأساوية لخطاب الحزن	ص 169
_ بناء المكان المأساوي لخطاب الحزن	ص 171
_ بناء الزمن المأساوي لخطاب الحزن	ص 175
_ المنظومة العناوينية في مجموعة 'حدث ذات جدار'	ص 182
تشكيلات خطابات قطع وحرمان بسبب حدث بناء الجدار العازل	ص 185
_ بناء الشخصية المأساوية في مجموعة 'حدث ذات جدار'	ص 187
_ بناء المكان المأساوي لخطاب القطع والحرمان	ص 191
_ المنظومة العناوينية في مجموعة 'مذكرات رضيعة'	ص 194
_ بناء الحدث المأساوي لخطاب الموت	ص 195
_ بناء الشخصية المأساوية لخطاب الموت	ص 198
_ بناء الزمن المأساوي لخطاب الموت	ص 200

_ التشكيلات الدلالية لخطاب الرفض والمقاومة	الفصل الرابع ص 212
_ المنظومة العناوينية في مجموعة 'ناسك الصومعة'	ص 214
_ أشكال الثورة وأطرافها في قصص سناء شعلان	ص 216
_ ملامح البطولة من خلال الحدث الثوري	ص 221
_ بناء المكان الثوري في خطاب الرفض والمقاومة	ص 222
_ المخطط البياني الاستلزامي للثورة	ص 225
_ المنظومة العناوينية في مجموعة 'الذي سرق نجمة'	ص 228
_ المعادلة أو القاعدة الاستلزامية للنزوع الثوري في قصص سناء شعلان	ص 239
_ المنحنى البياني لشدة توتر الحس الثوري في قصص مجموعة 'الذي سرق نجمة'	ص 240
_ المنظومة العناوينية في مجموعة 'مقامات الاحتراق'	ص 243
_ المنحنى البياني لشدة توتر الحس الثوري في قصص مجموعة 'مقامات الاحتراق'	ص 250

2_ فهرس المصطلحات

عربي- فرنسي

إبطاء	Décélération
أدبية	Littérarité
إرهاب	Terreur
أسطورة	légende
إشعاع	Irradiation
إضمار/ قطع/حذف	ellipsis/cut/omission
إيديولوجيا	Idéologie
اتساع	Amplitude
اجتماعية	Socialité
استباق	Prolepse
استباق تام	Prolepse Compléte
استباق جزئي	Prolepse Partielle
استباق خارجي	Prolepse Externe
استباق داخلي	Prolepse Interne
استباق مختلِط	Prolepse Mixte
استراتيجية	Stratégie
استراحة	Pause
استرجاع	Analepse
استرجاع تام	Analepse Cmpléte
استرجاع جزئي	Analepse Partielle
استرجاع خارجي	Analepse Externe
استرجاع دّاخلي	Analepse Interne
استرجاع ذاتي	Analepse Subjective
استرجاع مختلِط	Analepse Mixte
استرجاع موضوعي	Analepse Objective
استلاب	Aliénation
انعكاس	Réflexion

Patriarchal	بطريركي
Structure	بنية
Structure significative	بنية دالة
Structures narratives	بنيات سردية
Structure De Surface	بنية سطحية
Structure Profonde	بنية عميقة
Structuralisme génétique	بنيوية تكوينية
Focalisation	تبئير
Isochrony	تجانس زمني
Emergence	تجلي
Chronique	تسجيلية
Acseleration	تسريع أو تعجيل
Isotopie	تشاكل
explicit characterization	تشخيص صريح
figural characterization	تشخيص صوري
implicit characterization	تشخيص ضمني
Réification	تشيؤ
Polyphonie	تعدد صوتي
Interaction	تفاعل
Explication	تفسير
Etiologique	بعد تفسيري
Fréquence	تكرار
Homologie	تماثل
Intertextualité	تناص
Diversification	تنويع
jansénesme	جنسانية

Evénement	حدث
Message	خبر
Discours	خطاب
Sommaire	خلاصة
Sujet créature	ذات فاعلة
Trans individual subject	ذات مجاورة للفرد
narrator	راوي
Vision du monde	رؤية العالم
Vision tragique	رؤية مأساوية
Temps	زمن
Temps de la lecture	زمن القراءة
Temps de la narration	زمن القص
Temps de L’écriture	زمن الكتابة
Narrative	سرد
Sociologique	سوسيولوجية
Contexte	سياق
Personnages	شخصيات
Forme	شكل
Conflit Idéologique	صراع إيديولوجي
Transindividual	عبر فردية
fantastique ، merveilleux	عجائبي
Nœud	عقدة

Titre	عنوان
Fantastique، étrange	غرائبي
Act	فعل
Compréhension	فهم
Nouvelle	قصة قصيرة
Nouvelle très courte	قصة قصيرة جدا
Absurde	لامعقول
Implication	لزوم
Langue	لغة
Recepteur	متلقي
Portée	مدى
Destinateur	مرسل
Destinataire	مرسل إليه
Scène	مشهد
Flexibilité	مطاوعة
Corrélatif Objective	معادل موضوعي
Anachronies narratives	مفارقات سردية
Anachrony Tomporel	مفارقة زمنية
Intentionalité	مقصدية
Lieu	مكان
Lieu Fermé	مكان مغلق
Lieu Ouvert	مكان مفتوح
Sommaire	ملخّص
Epopée	ملحمة
Composant	مكوّن

Système	نسق
Humanisme	نزعة إنسانية
Noyau	نواة
La Domination masculine	الهيمنة الذكورية
Description	وصف
Position	وضعية
Conscience	وعي
Conscience collective	وعي جماعي
Conscience possible	وعي ممكن
Conscience Réelle	وعي قائم

3_ فهرس المصادر والمراجع

أ_ المصادر باللغة العربية

1_ سناء شعلان:

_ الجدار الزجاجي، منشورات عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، 2005.

_ أرض الحكايا، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، الأردن، 2006.

_ قافلة العطش، الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، 2006.

_ الكابوس، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، ط01، 2006.

_ مذكرات رضيعة، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، الأردن، 2006.

_ مقامات الاحتراق، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، الأردن، 2006.

_ ناسك الصومعة، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، الأردن، 2006.

_ الهروب إلى آخر الدنيا، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، الأردن، 2006.

_ تراتيل الماء، الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2010.

_ تقاسيم الفلسطيني، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2015.

_ حدث ذات جدار، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2016.

_ الذي سرق نجمة، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2016.

13_ ألف ليلة وليلة، حكاية الصياد والعفريت، المكتبة الشعبية، بيروت، لبنان، مج01.

ب_ المصادر المترجمة

14_ لوسيان غولدمان:

_ الإله المحتجب، دراسة عن الرؤية المأساوية في الأفكار لباسكال وفي مسرح راسين، ترجمة: عزيزة أحمد سعيد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط01، 2015.

_ مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ترجمة بدر الدين عركودي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سورية، ط1، 1993.

ت_ المعاجم والقواميس باللغة العربية

16_ الإفريقي أبي الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة

17_ جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط02، 1984.

18_ جيرالد برنس:

_ المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط01، 2003.

_ قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام ،ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة ط01، 2003.

20_ رينهارت دوزي، تكملة المعاجم العربية، ترجمة محمد سليم النعيمي، دار الشؤون الثقافية العامة، الأعظمية، بغداد، ج07، 1992.

21_ سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني ودار سوشبريس، بيروت والدار البيضاء، ط01، 1983،

22_ لجنة العلوم الاجتماعية والفلسفية: المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1983.

23_ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، لبنان، الطبعة01، 2002.

24_ محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفرابي، بيروت، ج01، ط01، 1994.

25_ محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي- عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة،ط03، 2003.

ث_ المعاجم والقواميس باللغة العربية

26- Le petit Larousse2010, en couleur, librairie Larousse, 2009, Paris, édition anniversaire de la semeuse

27- William little and others, theshorter Oxford English dictionary, third Ed, revsed with addenda, great Britain, 1965.

ج_ المراجع باللغة العربية

28_ إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط01، 2010.

29_ إبراهيم العبسي، محاولة للدخول في عالم مقهى الباشورة، من كتاب قمر القدس الحزين؛ دراسات نقدية في أعمال خليل السواحري، تقديم ضياء خضير، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمّان، 2003 .

30_ أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة.

31_ أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط03، 1986.

32_ أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01 ،2001.

33_ ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتاب، بيروت، مج02، 1975.

34_ بسيسو عبد الرحمان، استلهام الينبوع، المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، ط01، 1983.

35_ بشير شلش، محمود شقير، الأعمال القصصية الكاملة، راية للنشر، حيفا، مج01، ط01، 2012.

36_ تأليف جماعي:

_ في المتخيل العربي، منشورات المهرجان الدولي للزيتونة، تونس، 1995.

_ معالم الحياة الأدبية في فلسطين والأردن (1950-2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2009.

_ فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي، الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ط01،2012.

39_ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1990.

40_ حميد لحمداني:

_ النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1990.

_ القصة القصيرة في العالم العربي ظواهر بنائية ودلالية، أنفو-برانت. 12شارع القادسية، اليدوفاس، ط01 ،2015.

_ بنية النص السردي من منظور النقد الأدبيّ المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 2000.

43_ حسن المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2008.

44_ جابر عصفور، نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

45_ الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مؤسسة الخانجي، مصر. ج01، ط02.

46_ جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2010.

47_ جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط02، 1984.

48_ جمال شحيد، في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، 1982.

49_ جميل حمداوي، خصائص الكتابة النسائية في القصة القصيرة جدا (مقاربة ميكروسردية)، سدني، ط01، 2016.

50_ خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007. **51** _ رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

52_ رضا الظاهر، غرفة فرجينا وولف؛ دراسة في كتابة النساء، دار المدى، دمشق، 2001.

53_ سعيد يقطين:

_ قال الراوي، البنيات الفضائية في السيرة الشعبية، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط01،1997.

_ السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2006.

55_ سناء شعلان، السرد العجائبي والغرائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من عام 1970 إلى 2002، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، 2007.

56_ شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، الرباط، ط01، 1997.

57_ شفيق توفيق إسماعيل، لسان الشركس، دار رسلان، دمشق,

58_ شكري عزيز ماضي، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط01، 1978.

59_ صالح الأشتر، مأساة فسطين وأثرها في الشعر المعاصر، مطبعة جامعة دمشق، 1961.

60_ طارق أحمد عثمان محمد، الطريقة السّمانية في السودان، جامعة إفريقيا العالمية، مركز البحوث والدراسات الإفريقية، 2009.

61_ طه وادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، كرنيش النيل، القاهرة، ط03، 1993.

62_ عباس داخل حسن، حوارات مع شمس الأدب العربي سناء شعلان، أمواج للنّشر والتّوزيع، الأردن، ج2، ط01، 2020.

63_ عبد الحي العباس: بناء المصطلح (العجيب والغريب والخارق والفانطاستيك) بين قيود المعجم وقلق الاستعمال، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ط01، 2007.

64_ عبد الرحمان محمد العقود، الإبهام في شعر الحداثة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 2002.

65_ عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتب الآداب، القاهرة، ط03، مارس، 2005.

66_ عبد الكبير الخطيبي، فن الكتابة والتجربة، ترجمة محمد برادة، دار العودة، بيروت، 1980.**67** _ عبد اللطيف الصديقي، الزمان أبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 1995.

68_ عبد الله الغذامي:

_ الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985.

_ المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1997.

70_ عبد المحسن طه بدر:

_الروائي والأرض الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971.

_ تطور الرواية العربية الحديثة في مصر 1870-1938، دار المعرف، مصر، 1977.

73_ عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، كانون الأول، 1998.

74_ العرابي لخضر: المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب للنشر و التوزيع. وهران، 2007.

75_ عوني صبحي الفاغوري، إبراهيم الكوني روائيا، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، عمان، 1997.

76_ غسان كنفاني، رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان، دار الطليعة، بيروت، ط02، 1993.

77_ فيصل دراج، غسان كنفاني، برقوق نيسان، القميص المسروق وقصص أخرى، دار الكتب القطرية، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر.

78_ القزويني زكريا بن محمد، عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط01، 2000.

79_ كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقي بالاشتراك مع دار أوركس للنشر، لبنان، ط01،2007.

80_ محبوبة محمدي محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط01، 2011.

81_ محسن محمد صالح، القضية الفلسطينية - خلفياتها التاريخية وتطوراتها المعاصرة-، مركز الزيتونة للدراسات والاستشارات، بيروت.

82_ محمد بكر البوجي، زكي العيلة نموذج القصة في قطاع غزة، موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، ج03.

83_ محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.

84_ محمد نديم خشفة، تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط01، 1997.

85_ محمد يوسف نجم، فن القصة، نشر وتوزيع دار الثقافة بيروت، ط02، 1966.

86_ مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002.

87_ مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر؛ دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

88 _ مرسي الصباغ، القصص الشعبي العربي في كتب التراث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية.

89_ نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

90_ نوال السعداوي، الأنثى هي الأصل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002.

91_ نور الدين صدار، البنيوية التكوينية مقاربة نقدية في التنظير والإنجاز، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط01، 2013.

92_ هجيرة لعور، الغفران في ضوء النقد الأسطوري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط01، 2009،

93_ وليد إبراهيم القصاب، من قضايا الأدب الإسلامي، دار الفكر، دمشق، 2008.

ح_ المراجع المترجمة إلى اللغة العربية

94_ آلان باديو، ونيقولا ترونج، في مدح الحب، ترجمة، غادة الحلواني ،دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة، ط01، 2014

95_ أوفيد: مسخ الكائنات ،ترجمة ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط03، 1992 .

96_ بول ديفس: العوالم الأخرى، صورة الكون والوجود والعقل والمادة والزمن في الفيزياء الحديثة، ترجمة: حازم النجدي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط02 ،1994.

97_ بول ريكور، الزمان والسرد التصوير في السرد القصصي، ترجمة فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، ج02، ط01، يناير 2006.

98_ تزفطان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط01، 1993.

98_ تيري إنجليتون، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة: جابر عصفور ، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط02، 1986.

99_ شاكر اللعيبي: أنطولوجيا الحب شذرات الذهب في الحب والمحِب، ترجمها عن الفرنسية وقدم لها: شاكر لعيبي، طوى للثقافة والنشر والإعلام، ط01، 2014.

100_ فرانسوا فوركيه، المال القوة والحب، تأملات في بعض القيم الغربية، ترجمة، سناء أبو شقرا، دار الفرابي، بيروت، ط01، 1999.

101_ فرانك أوكونور، الصوت المنفرد مقالات في القصة القصيرة، ترجمة: محمود الربيعي، مكتبة الشباب 21 شارع إسماعيل سري الإسكندري، 1983.

102_ تأليف جماعي:

_ البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط02، 1986.

_ نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربي، ط01 ،1982.

204 _ رينه ديكارت، انفعالات النفس، ترجمة، جورج زيناتي، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 1993

105 _ يان مان فريد: علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط01، 2011.

خ_ المصادر والمراجع باللغة الأجنبية

206_ Baumgartner et Philippe Ménard, Dictionnaire Emmanuéle étymologique et historique de la langue française, librairie

207 _ Lusien Goldmann: Pour une sociologie du roman. Paris, Galimard, Idéés.1994.

208 _ Pierre. V. Zima. Pour une sociologie du texte, Paris. Ed 1978,

209 _ Problémes,histoire, Revue internaationale des sciences sociales, V,xlx n4humaines- Gallimard. 1970.

110 _ Roland Barthes: Introduction à L'analyse structural du récit dans la poétique du recit (collectif) Editions du seuil. Paris 1977.

111 _ Saint Augustin: les confessions, livre XI, chp XIV, Paris, 1964,

112 _ wolfgangkayser; Quitracente le roman. In-Poétique du récit points.seuil

113_ William little and others, theshorter Oxford English dictionary, third Ed, revsed with addenda, great Britain, 1965.

د_ الجرائد والمجلات

114_ جريدة النجاح، الجزائر، العدد304، من 05 إلى11 فيفري 2015.

115_ مجلة إشكالات، جامعة تامنغست، الجزائر، العدد11، فبراير 2017.

116_ مجلة أفكار، وزارة الثقافة، الأردن، العدد271، آب 2011.

117_ مجلة الأقلام، العراق، العدد 04، نيسان 1981، والعدد 07، تموز 1982.

118_ مجلة تبيّن للدراسات الفكرية والثقافية، المركز العربي للأبحاث والدراسات السياسية، قطر، العدد02، 2016.

119_ مجلة الثقافة والثورة، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي (النشاط الثقافي)، ديوان المطبوعات الجامعية - حيدرة، الجزائر، 1976.

120_ مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإنسانية، العدد02، حزيران 2013.

121_ مجلة جامعة بيت لحم، فلسطين، مجلد04، العدد04، 1985.

122_ مجلة الجديد، تصدر عن Al Arab Publishing Centre لندن، العدد18، جويلية 2016.

123_ مجلة الجسرة، عن نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي، الدوحة، العدد19، صيف2002.
124_ مجلة الحقيقة، جامعة أدرار، الجزائر، العدد43، 2018.
125_ مجلة دبي الثقافية، هيئة دبي للثقافة والفنون، الإمارات العربية المتحدة، السنة الثالثة، العدد20، يناير2006.
126_ مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد39، العدد، 2012.
127_ مجلة الصدى، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، السنة11، العدد563، الأحد 15يناير2010.
128_ مجلة العربي، الكويت، العدد550، سبتمبر 2004.
129_ مجلة فصول، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، المجلد 01، العدد02، يناير 1981.
130_ مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية التابعة لمركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، العدد477-478، يوليو 2016.
131_ مجلة فيلادلفيا الثقافية، جامعة فيلادلفيا، عمّان، العدد06، 2010.
132_ مجلة المرأة اليوم، الإمارات العربية المتحدة، العدد 528، 26 مايو2011.
133_ مجلة الملتقى، عن المكتب الكويتي بعمان، الأردن، العدد09، 2015.
134_ مجلة الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، مجلد09، العدد106، أكتوبر 1965، والعدد 138، 1968.

_ المخطوطات

135_ حسين محمد حسين الصليبي، الرواية الفلسطينية وتجلياتها الفنية والموضوعية في الأرض المحتلة بعد اتفاقية أوسلو (1992م) -رسالة ماجستير- الجامعة الإسلامية غزة، 2008.
136_ عبد القادر عواد، العجائبية في الرواية العربية المعاصرة آليات السرد والتشكيل، أطروحة دكتوراه، تخصص النقد المعاصر، جامعة وهران، 2012.
137_ فاطمة مختاري، الكتابة النسائية، أسئلة الاختلاف وعلامات التحول (مقاربة تحليلية في خصوصية الخطاب الروائي النسائي العربي المعاصر)، أطروحة دكتوراه، 20114/2013، جامعة ورقلة.

_ المواقع الالكترونية

138_ حساب سناء شعلان على الفايسبوك Sanaa shalan.

139_ جميل حمداوي، سوسيولوجيا الأدب والنقد، شبكة الألوكة www.alukah.net ، ط01، 2015.

140_ زياد أبو لبن، قراءة في مجموعة "الذي سرق نجمة" لسناء الشّعلان انتصار الفكرة واقتناص الشّكل ومغامرة السّرد، مؤسسة الرشيد للثقافة والإعلام https://www.alrasheednet.net/read/13781/ 19:07:10_19-01-2016، تاريخ التصفح: 24-08-2019، 22:10.

141_ طارق السويدان، تاريخ فلسطين المصور، الناشر موقع www.sitamol.net، الكويت، 2004.

4_ فهرس الموضوعات

مقدمة

.....أ_ ح

الفصل الأول: القصة القصيرة في كتابات سناء شعلان ورؤية العالم 08

أولا: العالم القصصي لسناء شعلان **08**

ثانيا: القصة القصيرة وبنيتها السردية **20**

1 _ القصة القصيرة الوجود والحدود **20**

2 _ البنية السردية للقصة القصيرة **26**

2 _ 1_ الزمن **28**

2_1_ 1_ الزمن والزمن الأدبي **28**

2 _ 1_ 2 _ الزمن في القصة **31**

2_ 2_ المكان **35**

2_ 3_ الشخصية **37**

2_4_ الحدث **39**

ثالثا: طبيعة الرؤية ومكوناتها في عالم سناء شعلان القصصي **40**

1 _ طبيعة الرؤية **40**

2 _ المكونات السياقية **42**

2 _ 1_ السياق الاجتماعي الأسري والآكاديمي **42**

2_ 1_ 1_ السياق الاجتماعي الأسري **42**

2_1 _ 2_ السياق الاجتماعي الآكاديمي **45**

2_ 2 _ السياق التاريخي والسياسي **47**

رابعا: القصة القصيرة ورؤية العام **48**

الفصل الثاني: تمظهرات الرؤية الإنسانية في البنية السردية 60

أولا: الرؤية الإنسانية من خلال البنية السردية لخطاب الحب والعشق **63**

1_ مجموعة 'تراتيل الماء'،قصة 'تراتيل الماء'،متوالية:'(2)ماء الأرض (تراتيله مكاء وتصدية)'.....64

2_ مجموعة 'قافلة العطش'، قصة 'قطار منتصف الليل' **70**

3_ مجموعة 'الهروب إلى آخر الدنيا'، قصة 'دعوة إلى الحب والحياة' **77**

ثانيا: الرؤية الإنسانية من خلال البنية السردية للخطاب الأسطوري **82**

1_ مجموعة 'الهروب إلى آخر الدنيا'، قصة 'عينا خضر' **85**

2_ مجموعة 'الكابوس'، قصة 'المواطن الأخير' 90
3_ مجموعة 'أرض الحكايا'، قصة 'المارد' 96
ثالثا: الرؤية الإنسانية من خلال البنية السردية للخطاب العجائبي والغرائبي 105
1_ مجموعة 'الجدار االزجاجي'، قصة 'ملك القلوب'.....113
2_ مجموعة 'الكابوس'، قصة 'عالم البلورات الزجاجية' 121
3_ مجموعة 'قافلة العطش'، قصة 'الفزاعة'.....124
الفصل الثالث: البنية السردية للخطاب المأساوي وتجليات الرؤية 130
أولا: فلسطين، وبنية القصة القصيرة 136
1_ فلسطين، وبنية القصة القصيرة من بداية النكبة إلى قبيل حرب حزيران 1967 137
2_ فلسطين وبنية القصة القصيرة من حرب حزيران 1967 إلى انتفاضات الأقصى 144
ثانيا: البنية السردية لخطاب الحزن وتجليات الرؤية 156
*مجموعة 'تقاسيم الفلسطيني' 157
1_ بناء الحدث المأساوي لخطاب الحزن 159
2_ بناء الشخصية المأساوية لخطاب الحزن 166
3_ بناء المكان المأساوي لخطاب الحزن 170
4_ بناء الزمن المأساوي لخطاب الحزن 174
ثالثا: البنية السردية لخطاب القطع والحرمان وتجليات الرؤية 180
*مجموعة 'حدث ذات جدار' 181
1_ بناء الحدث المأساوي لخطاب القطع والحرمان 182
2_ بناء الشخصية المأساوية لخطاب القطع والحرمان 186
3_ بناء المكان المأساوي لخطاب القطع والحرمان 190
4_ بناء الزمن المأساوي لخطاب القطع والحرمان 192
رابعا: البنية السردية لخطاب الموت وتجليات الرؤية 194
*مجموعة 'مذكرات رضيعة' 194
1_ بناء الحدث المأساوي لخطاب الموت 195
2_ بناء الشخصية المأساوية لخطاب الموت 197
3_ بناء المكان المأساوي لخطاب الموت 199
4_ بناء الزمن المأساوي لخطاب الموت 199
الفصل الرابع: الرؤية الثورية وتشكيلات البنية السردية 202
أولا: مكونات الرؤية الثورية عند سناء شعلان 203

1_ الوسط الاجتماعي 204
2_ الوسط الفني الإبداعي 206
3_ الوسط السياسي 209
ثانيا: الرؤية الثورية من خلال البنية السردية لخطاب الرفض والمقاومة 212
*مجموعة 'ناسك الصومعة' 213
1_ بناء الشخصية الثورية لخطاب الرفض والمقاومة 217
2_ بناء الحدث الثوري لخطاب الرفض والمقاومة.....220
3_ بناء المكان الثوري لخطاب الرفض والمقاومة 221
4_ بناء الزمان الثوري لخطاب الرفض والمقاومة 223
ثالثا: لزومية الرؤية الثورية للرؤية الإنسانية والمأساوية 224
*مجموعة 'الذي سرق نجمة' 226
_ تشكيلات الشخصية ومأساتها في تداعي الرؤية الثورية 235
*مجموعة 'مقامات الاحتراق' 242
_ تشكيلات الشخصية ومأساتها في تداعي الرؤية الثورية 244
الخاتمة 255
ملاحق 259
* **بطاقة فنية** 260
1_ سناء شعلان 260
2_ لوسيان غولدمان 264
3_ أعلام البحث.....266
الفهارس 296
1_ فهرس الخطاطات 297
2_ فهرس المصطلحات 299
3_ فهرس المصادر والمراجع 315
4_ فهرس الموضوعات 324

ملخّص:

جاء في هذه الأطروحة الموسومة بـ 'الرؤية والتشكيل في المنجز القصصي لسناء شعلان' بحثُ رؤية القاصة للعالم، والكيفية التي تشكّل بها البناء السردي والتعبير القصصي في مدونتها بفعل تلك الرؤية. فكان التمهيد بمكاشفة العالم القصصي لسناء شعلان وتحري خصوصية كتابتها في حقل القصة القصيرة مع بيان الخصوصية الفنية لهذا الجنس وحصر طبيعة رؤية القاصة ومكوناتها فيه. وافتراض ما جاز افتراضه في شأنها، ثم محاولة فهم المنهج الحامل لمفهومي 'الرؤية والتشكيل' وبيان ملاءمة المدونة للطبيق.

وكانت الرؤية الإنسانية وبحث تمظهراتها في البنية السردية وفي الأسلوب وأدوات التعبير من خلال خطابات، الحب والعشق، والأسطورة، والعجائبي والغرائبي مع إقامة علاقة تماثلية بين البنية العميقة الدالة بوصفها البنية التي تؤطر رؤية المبدعة للعالم، وبين البنية السطحية أو الشكل بوصفه القابل.

ومثله كان بحث البنية السردية للخطاب المأساوي وتجليات الرؤية من خلال خطابات: الحزن، والقطع والحرمان، والموت. وبحث الرؤية الثورية وتشكيلات البنية السردية من خلال خطابات: الرفض والمقاومة، والثورة، والانتصار لـ، والوقوف ضد، والتمرد. وكذا بحث لزومية هذه الرؤية للرؤيتين الإنسانية والمأساوية وما أنتجت هذه الظاهرة التي تنتهي إلى الرؤية النواة المتحكمة في النسيج القصصي من تشكيلات تعبيرية.

Abstract

The Vision and Form in the Narrative Achievement of Sana' Sha'lan

The thesis of the short story writer Sana' Sha'lan titled " The Vision and Form in the Narrative Achievement of Sana'Sha'lan contains how the narrative construction and expression in her blogging is affected by that vision.Thus the introduction is concerned with disclosing the narrative world of Sana' Sha'lan and exploring the particularity of her writing in the field of the short story. Also it explicates the technical particularity of this genre and how the short story writer encloses her vision within it, and postulating what she can of her vision and other components within its framework.It is followed by the attempt to figure out the approach holding together the two concepts of the vision and form and showing the suitability of the blogging

for putting in practice. Hence the human vision and the exploration of its manifestations of the narrative construction, style and the means of expression through discourses of love and amour, legend, the uncanny and exotic.In the meantime, it establishes an analogical relationship between the in-depth suggestive structure as the framework containing the creative writer's vision of the world and the surface structure or form as the one holding all that together.

Likewise, it studies the narrative construction of the tragic discourse and the manifestations of the vision via discourses of grief, disruption, deprivation and death and the study of the revolutionary vision and the forms of the narrative structure by means of discourses of protest, resistance, revolution, triumph, opposition and rebellion. This holds true to the necessity of this vision for the humane and tragic vision and the results subsequent to this phenomenon. This phenomenon leads to the central vision controlling the narrative synthesis of expressive forms.

بسم الله الرحمن الرحيم