# التحولات الجمالية في القص النسوي

## قصص سناء شعلان القصيرة

## أنموذجا

الدكتور
جاسم خلف الياس

# التحولات الجمالية في القص النسوي
# قصص سناء شعلان القصيرة أنموذجا

المملكة الأردنية الهاشمية

رقم الإبداع لدى المكتبة الوطنيّة

(2021/5/2773)

**إلياس، جاسم خلف**

التحولات الجمالية في القص النسوي: قصص سناء شعلان القصصية انموذجا/ جاسم خلف إلياس- عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع 2021

( ) ص.

ر. أ: (2021/5/2773)

جميع الحقوق محفوظة

**ISBN 978-9957-96-946-2**

**دار غيداء للنشر والتوزيع**
**عمان- الاردن**

# التحولات الجمالية في القص النسوي
# قصص سناء شعلان القصيرة
# أنموذجا


الدكتور
جاسم خلف الياس



الطبعة الأولى
2022

# الفهرس


| | |
|---|---|
| أولاً: تقديم | 7 |
| ثانياً: مدخل | 11 |
| **الفصل الأول** | |
| تحولات القصّ النسوي | 19 |
| التعالق الاجتماعي النصي | 24 |
| **الفصل الثاني** | |
| الواقعية السحرية وتحولات القص | 37 |
| آليات اشتغال الواقعية السحرية | 41 |
| العجائبي ومرتكزات التحول | 44 |
| الغرائبي والانفتاح على التشكيل | 65 |
| الأسطوري والمؤسطر | 76 |
| **الفصل الثالث** | |
| التحولات النوعية في القص | 93 |
| المتوالية القصصية والتحولات | 94 |
| المتوالية الفرعية والوعي المغاير | 109 |
| **المصادر والمراجع** | **119** |

## تقديم

قبل البدء بكتابة هذا الكتاب، كنت أتابع عن كثب التحولات الجمالية في القصة القصيرة، والسعي إلى الإجابة على التساؤلات التي تتعلق بمغامرة تحولات القص ـ القصير تحديدا ـ وكشف شعريته، ووحدات اشتغاله، وآليات قراءته، وتأثيره الجمالي في أنموذجات مختارة من المشهد القصصي العربي، وقد تركّز مسوّغ اختياري للأنموذجات في تمظهر التحولات بانحرافات حادة، بعيدا عن التوجهات المألوفة في كتابة القصة القصيرة، على الرغم من عدم التفريط بطبيعة النوع الأدبي الذي تنتمي إليه. ولكي ينحاز الكتاب إلى قدر من التكثيف في هذا الاشتغال النقدي في القص، فقد سعينا إلى تحديد الدراسة في السرديات النسوية، واقتصرناها على التحولات في قصص سناء شعلان القصيرة، بوصفها أنموذجا فاعلا في كتابة القصة القصيرة النسوية.

وتوخينا عدم الوقوع في مزالق المنهجية الجاهزة، فعمدنا إلى الابتعاد عن أية إسقاطات تخص تلك المنهجية، لنتخلص من أسر النماذج قيد القراءة في زنزانة الحكم، أو المصادرة المسبقة لآراء

القراء في التحققات النصية، وانجازاتها الجمالية، ونتيجة لوفرة الإشكاليات في القراءات التي تتناول التحولات، فقد تطلبت القراءة أكبر قدر ممكن من التساؤلات، التي تعالقت مع التساؤلات التي تمظهرت في القص كغيره من الأنواع الأدبية والفنية، التساؤلات المتعلقة بأسباب الكتابة، والتمركز في القلق الوجودي النابع من الحيرة التي تحشر القاصة بين الشك واليقين أزاء الكون، الحيرة التي تفتك بالذات القاصة وتشظّيها، كي تلملم أشلاءها وتعيدها ثانية في الخلق النصي؛ لتعبّر تلك الذات عن انكساراتها وانتصاراتها، عن مسراتها وأوجاعها ... وغيرها من الإحساسات.

لقد أفدنا من المناهج النقدية التي تؤكد على النص والقارئ، كما أفدنا من علم اجتماع النص، الذي عمد إلى إبراز المستويات النصية المتعددة، لا سيما التداخل اللساني مع الاجتماعي، من حيث تناول الداخل النصي، وانفتاحه على الخارج النصي. وهذا ما دعانا إلى تبني استراتيجية التضافر المنهجي القائم على تحليل وحدات القص، واستثمار المقارنات، واستحضار الدلالات، وتفعيل منطقة التأويل، وتشريح جسد النص، وكشف علاقاته الداخلية، وإضاءة عتماته، وانزياحاته النوعية، وكل هذا تحقق في صياغة نقدية ألزمتنا بها طبيعة التحولات وخصوصيتها، لنتفاعل مع الانفتاح النصي، والدينامية النصية التي خلخلت أفق القارئ، فضلا عن خياراتنا النقدية التي تمثل توجهنا في تقانات التشكيل القصصي التي تقود إلى التحولات دائما.

ومن أبرز المسوغات التي دعتنا إلى اختيار قصص سناء شعلان هي:

أولا : الإسهام في كشف وتقديم وإبراز فاعلية المنتج القصصي عند القاصة، وولوعها بالتجريب والتغريب والتعجيب، والتشويش على الذهنيات المطمئنة. فالكتابات السردية النسوية في الوطن العربي بشكل

عام، تجربة جادة وراسخة، إذ أسهمت الكاتبة في هذا المجال بشكل واضح، ومنحت كل طاقتها وما تملك من اشتغالات، كي تقدم صورتها التي تليق بها وهي تقدم عطاء لا يقل عن عطاء الرجل في هذا الميدان، ويبدو أن السرد (الحكاية ، الرواية ، القصة القصيرة) ليس بغريب على المرأة، وهو الفن الملازم لها منذ شهرزاد وحتى الراهن المعيش. وعلى الرغم من ظهور أسماء كاتبات متميزات في الوطن العربي في مجال القصة القصيرة والرواية ، ودورهن في تنشيط هذه التحولات، إلا أن لبعضهن خصوصية في اشتغال هذا النوع من الابداع ومنهن القاصة سناء شعلان، التي تداخل في عالمها القصصي الواقع بالحلم، الأحاسيس المرهفة بالحرمان والشوق، الأسرار المتوارية بالضجيج والعطش، فكلما توغلنا في هذا العالم، وجدنا كونا إبداعيا متفردا في معرفة أدق أخبار المرأة وأسرارها واختلافها الروحي والجسدي عن عالم الرجل الشائك العنيف.

ثانيا: توجهات الباحث ورؤيته وتذوقه المغاير في القراءات، ولا سيما قراءة القص المختلف، إذ ارتبطت هذه القراءة بفضاء المتن ودوره في تحولات القص، ورؤية القاصة إلى الوجود، مع يقيننا بأن أية قراءة من النادر أن تنجو من الفخاخ التي ينصبها النص في طريق الناقد؛ لذا وهروبا من هذه الفخاخ، اختارت القراءة طرقا أُخر للتمرد على شروط المناهج الصارمة التي تقيّد الانزياح إلى القيم الجمالية التي تؤسس انوجادها في التغاير والاختلاف، استجابة للتحرر من هيمنة سلطة الشكل العتيق، وسلطة الخطاب المركزي، وانحراف التساؤلات النقدية تبعا لانحراف الكتابة عن الثوابت القارة، والدخول في المغامرات اللغوية بوصفها أبرز وجوه التشكيل والتدليل.

ولتكن في هذه المقدمة مساحة من الصراحة – من المؤكد لا أنفرد بها وحدي – تتعلق بالقلق الذي ترشّح عن المغامرة النقدية في

تقصيها لتحولات القص عند سناء شعلان، فهذا القلق المشروع والمبرر هو أشد وأفظع مما تشظى في فصول الكتاب، إذ يبقى التجاوز من جهة وطموحي بتقديم ما هو فاعل في المشهد النقدي من جهة أخرى، ما يغريني في الكتابة المشروطة بالوعي.

ومن الله التوفيق.

## مدخل

نسعى في هذا المدخل إلى الابتعاد عن تكرار واجترار الطروحات النقدية التي أثارت اشكالية مصطلح الأدب النسوي بدءا من فرجيينا وولف وكتابها (غرفة فرجينيا وولف) الصادر عام 1928، وسيمون دي بوفوار وكتابها الشهير(الجنس الثاني) الصادر عام 1948، وجوليا كريستيفا وكتابها (النقد الأدبي النسوي) عام 1986، وسارة جامبل وكنابها (النسوية وما بعد النسوية) وألين شوالنر وكتابها (أدب خاص بهن) الصادر عام 1977، وإلى جانبهن هيلين سيكسوس،

لوس أريجاري، توريل موي، كاتي ميللت، ماري ايجلتون... وغيرهن. فضلا عن تجاوز الطروحات النقدية العربية التي تناولت المصطلح ذاته، على سبيل المثال لا الحصر، حفناوي بعلي وكتابه (مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية) بسام قطوس وكتابه (المدخل الى مناهج النقد المعاصر) الأخضر بن السايح وكتابه (حركية السرد الأنثوي) ومحمد معتصم وكنابه ( المرآة...) حسين المناصرة وكتابه (النسوية في الثقافة والإبداع) ميجان الرويلي وسعد البازعي في كتابهما ( دليل الناقد الأدبي)، وعبدالله الغذامي وفاطمة المرنيسي، وجورج طرابيشي، ونوال السعداوي، وزهرة الجلاصي، وزليخة أبو ريشة، وبثينة شعبان، ونازك الأعرجي وغيرهم/ غيرهن من النقاد والناقدات الذين/ اللواتي تناولوا/ تناولن المصطلح في كتبهم/ كتبهن النقدية.

وربما من الأفضل – في هذا الكتاب تحديدا- تجاوز ما تمت دراسته في كثير من الدراسات التي أكدت على أن الكتابة الأدبية التي تنتجها المرأة ما زالت تثير عدداً من الإشكاليات، سواء على مستوى اللغة أو المصطلح، أو الوجود على مستوى الاعتراف بهذا الأدب ابداعا ونقدا ؛ كونها كتابة لها جمالياتها ودلالاتها المختلفة، فللمرأة وجود منماز بطبعها وتكوينها المختلف عن الرجل، وهذا ينعكس على أدبها الذي تنمظهر فيه هذه الطبائع والتكوينات وهي تقدم رؤية مغايرة وجديدة للواقع، غير الرؤية التقليدية التي يقدمها الآخر، إذ تعكس حساسية أنثوية تنطوي على تفرد في الرؤية والتجربة ووجهة النظر في كل ما يشجع أو يسهل اللعب الحر بالمعاني ويمنع الانغلاق على عالم الأنثى.

ولا بد من الإشارة إلى أن الكتابة النسوية لم تعد مقتصرة على المستوى الثيمي فحسب، وإنما تجاوزته إلى الجمالي أيضا، ففيما يخص السرد سعت الروائية أو القاصة إلى تجاوز مكونات القص

التقليدي، ومغادرته عبر توظيف التقنيات التي توسّع متخيلها السردي، للوصول إلى فضاء المغايرة الذي تليق بوجودها المتناغم والمنفتح على عواطفها وانطباعاتها واحلامها. من هنا تأثثت الكتابة النسوية بالجرأة في ملامسة المسكوت عنه، واعتمدت تقنيات السرد الحديثة، مثل تيار الوعي وتهشيم الخط الزمني، وتوظيف الغرائبي والعجائبي، انتهاك الحكي التقليدي، وتفتيت المعنى، وفك التلازم بين عناصر السرد، ونفي الإيهام وزعزعة طقوس القراءة .. وغيرها؛ لإعطاء الحراك التعبيري تشكيلا وتدليلا قوة فاعلة في الحضور والتأثير.

إن الكتابة النسوية تمثل ذات المرأة ورؤيتها في التحرر والانعتاق من الإرث الأدبي والاجتماعي المتمركز حول الذكورة، الذي يجعل المرأة تابعا له لا غير؛ لذلك اتجهت النظرة إلى تفكيك التقابل بين رجل/ امرأة المرتبط بهما في الثقافة والمجتمع، ومناصرة هوية المرأة والمطالبة بحقوقها الإنسانية، وتقويض بنى الخطاب الذكوري الذي يستلب إنسانيتها؛ لذلك سعت هذه الكتابة إلى تطوير أشكال تعبيرية جديدة في الأدب، تتطابق مع تجربة المرأة وخبراتها ومعاناتها وشعورها وعالمها الخاص، فسعت إلى الإجابة عن الأسئلة التي تؤرق ذات المرأة المبدعة فكرا ووجدانا، وهي تسعى إلى تجسيد فعل الإبداع وإنتاج خطابها الخاص بها، أسئلة تزاوج بين المسالة الشعورية وما تطرحه من قضايا مجتمعية ذات صلة بعالم المرأة، إذ تعكس تلك الإجابة حساسية أنثوية تنطوي على تفرد في الرؤية والتجربة، لا سيما اشتغالها في لغة الجسد والدلالات الحسية.

هناك مسألة أخرى يجب تجاوزها؛ لعدم الاطمئنان إليها، وهي أن المرأة عندما سعت إلى تجاوز ذلك الحيّز؛ لكي يعترف الرجل بقدرتها على التعبير الفني عن دواخلها بما تجود بها قريحتها بشكل شمولي، ظلت أسيرة نرجسية الرجل العالية عبر توصيفاتها المخاتلة.

فمثلما تعد الأنوثة منابع النص الذكوري في أغلب الثيمات المهيمنة التي احتوتها جدلية الحضور / الغياب، فإن منابع النص الأنثوي ذكورية أيضا، فكلاهما يعيش على هامش الآخر، وكلاهما يجعل الآخر ممكن الوجود، وكلاهما يرتبط بشدة بالآخر، وكلاهما يشترك في الكتابات التي تبحث في الأسئلة الكونية، واشكاليات تخص الوجود وتتعداه إلى الميتافيزيقيا، ولكن بنسب متفاوتة، وذلك أمر طبيعي أيضا، فالكتابة النسوية بهذا الكم والنوع لم تكن متوفرة بزخمها الحالي إلا بعد أن وجدت المرأة أن فاعليتها في الفضاء الإنساني لا تقل عن فاعلية الرجل. فأخذت تكشف عن ذاتها عبر هويتها الثقافية.

وعبر اطلاعنا على المجاميع القصصية للشعلان وجدنا أن المتخيل القصصي كان له الدور الفاعل في هذا القص الحداثي، الذي يتعالق مع الواقع اليومي أو الحضور المعيشي، فكلاهما حينما يجتمعان في بنية واحدة يبعثان على الإقناع والإمتاع للقارئ، إذ أننا ونحن نقرأ السطور تتجلى أمامنا مجموعة من الرؤى التي تمنح القصص بريقها، وتضيء أمام القارئ عتماتها النصية التي تبعث الإمتاع لدى القارئ عبر تعدد دلالاتها.

إن اشكالية العلاقة بين السرد القصصي والسيرة الذاتية من أهم الاشكاليات التي سعى النقد الحداثي إلى مقاربتها؛ وذلك لكثرة اللبس والتماهي الذي يحصل بين المؤلف الحقيقي والسارد الذاتي، فضلا عن حضور معظم العناصر للسيرة الذاتية في النقد القصصي، فأغلب القصاصين لا تنقصهم الجرأة في الاعتراف الضمني أو الصريح لهذا التداخل، فالقراءة النقدية على هذا الأساس، تستوجب الحصول على إشارة محددة تصلح ميثاقا بينها وبين الكاتب، وتبرز على نحو ما

حضورا سير ذاتيا في النقد القصصي[1] . فأغلب القصص استوحتها القاصة من حياتها الخاصة، ويمكن أن تكون عصارة تجربة عاشتها هي بنفسها، فتأخذنا خواطرها، وتأسرنا وتشغلنا فترة من الزمن، فتغوص في لا شعورنا ثم تعود الينا وامضة رائعة.

وإذا كان الحدث هو الوقائع النصية التي يقصها السارد وتستند عليها القصة، ويكون لها أثر فعّال في مجريات السرد في القصة على القارئ؛ لشد انتباهه عبر ترابط تفاصيلها منذ بداية القصة وحتى نهايتها، ومبرر حدوث هذه الوقائع، فإنه – أي الحدث - في قصص شعلان القصيرة لا يتحصّن بذاته، بل يولّد أحداثا ترافقه، وتطوّر مجريات القصة، أو تحرفها، أو قد تطرأ عليه أحداث فرعية تعضّده وتقوّيه وفق تقنيات السرد الفنية التي لجأت اليها القاصة ببراعة وفنية عالية. لهذا نرى قد تظهر في قصصها عدة أحداث ترافق الحدث الأساس، لكن يبقى هناك ترابطا وثيقا مع الحدث الأساس الذي لا يخفت نوره على القارئ عبر مجريات القص وتأثيره فيه.

أما لغة قصصها فيتداخل فيها حيزان: حيز الشعر وحيز النثر، ويتعالقان في فضاءات تلك القصص، فيعملان على توسيع الوظائف التي تتداخل فيها اشكاليات التجنيس والانزياح النوعي للأجناس، فيغدو النص القصصي جزءا من اشكالية تتعلق بمقولات الكتابة بشكل عام. وعلى الرغم من أن هناك من يأخذ على النص القصصي الذي يهتم باللغة الشعرية مأخذا سلبيا، الا أن القاصة سناء شعلان استطاعت توظيف هذه اللغة بشكل فاعل وجوهري في بناء قصصها القصيرة.

وبما ان اللغة الشعرية لها انزياحات كثيرة فان دلالاتها تتعدد حسب نوع القراءة، لاسيما عندما تتناول القاصة العوالم الكونية دون

---

(1) ينظر: المغامرة الجمالية للنص القصصي، الاستاذ الدكتور محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، أربد. الأردن/ 2010: 115.

الابتعاد عن العوالم المحلية، إذ تسعى القاصة إلى تشتيت الخزين الذاكراتي للوصول إلى ما تضمره الاحداث. فهي تمتلك لغة شاعرية سلسة، وذات إيقاع داخلي، متمكنة من أدواتها البلاغية، وقد وظفت قدرتها الفنية على الخوض في الدراما من خلال السخرية والتهكم؛ لتجسيد جمالية طرح الرؤى الثقافية والفكرية عبر تجريد الانسان عن أحلامه تحت وطأة القمع؛ ليعلو صوتها تعبيرا عن رفضها للواقع بكل مكنوناته التعسفية والقهرية في مسيرة البحث عن ذاتها بعيدا عن القيود الاجتماعية والثقافية والسياسية، فهي تقدم واقعها الحياتي بلباس أدبي، ولغة عالية على شكل صرخات مؤثرة في القارئ العربي.

وعلى هذا الأساس فإن أغلب تعبيراتها انفعالية حادة تجاه ما يحدث، وتجاه مفردات الواقع ومكوناته، عبر توصيف أثرها على الذات، أي الاثر العاطفي الجارح؛ مما ينتج تركيزا شعوريا وانفعاليا يستدعي مشاعر عديدة بالنسبة للشخصية، وما يتعلق بالقارئ في آن واحد، فأغلب شخوصها حزينة ويائسة وتعاني من أزمات فردية، ويشاركها السارد انفعالاتها إلى حد اصطباغ بعضها بملامحه، ويكون ذلك مصحوبا بمشاعر الشفقة والعطف والغضب والجنون.

# الفصل الأول

# تحولات القص النسوي

في ظل التحولات النوعية وتداخلاتها، تغيرت آليات اشتغال القص بأنواعه المتعددة، ومنها القصة القصيرة, بوصفها نوعا أدبيا قلقا في صيرورته التاريخية، إذ ارتهنت بتساؤلات التحول؛ لشدة لصوقها بالحياة الاجتماعية والمتغير اليومي من جهة[1]، وما تملك من ثراء نوعي وأسلوبي، وما تتيح من مجال للـ(أنا) المفردة – تأليفا وبطولة – من تعدد وتنوع وفرادة من جهة ثانية[2] . وقد أثر على هذه التحولات بواعث عديدة:

خارجية: تتعلق بالواقع، وما رافقه من تغيّرات اجتماعية وسياسية وثقافية، فضلا عن التأثر بالمسارات الجديدة في القص العربي والعالمي، بدءا من القص الرمزي، مرورا بالوجودي والرواية الجديدة وتيار الوعي، والواقعية السحرية، وصولا إلى ما عليه القص اليوم.

وداخلية: تتعلق بذات القاصة، ورغبتها في الوصول إلى متغيرات جديدة في القص، عبر تفاعل مكونات التحولات: تحولات أساليب القص وصيغه وأنماطه، وتحولات التداخل النوعي، والعوم في فضاء النوع، والتحول في النوع ذاته. ولا تحدث هذه التحولات إلا بتظافر النزوع نحو التطور الداخلي وتحولاته من جهة، وعلاقة السياق الخارجي بالنوع الذي ينتمي إليه النص من جهة أخرى.

وقد أخذ المسار القصصي منذ النصف الثاني من القرن العشرين، يعلن عن نفسه في الواقع الأدبي في لحظة انبهار كبرى، لخصتها

---

([1]) النص الرائي/ أسئلة القيمة وتقانات التشكيل، الدكتور محمد صابر عبيد، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس-لبنان، 2014: 181.

([2]) بنية الجملة الاستهلالية في القصة القصيرة، ياسين النصير، مجلة الاقلام، ع 11-12: 256.

كشوفات الكتابة الجديدة، وهي كشوفات اتخذت صيغة انحسار مباغت لمد القص التقليدي، في مقابل نمو وتصاعد القص الحداثي،

وهذا التحول المباغت في عمر قصير لنوع أدبي مستحدث، اتخذ من المكون التقني مدخلا رئيسا لإعلان انخراط القصة القصيرة في الكتابات الحداثية وما بعد الحداثية, فالمحفز الرئيس في السعي إلى تجاوز النمطية المجترة في الكتابة القصصية هو دون أدنى شك رغبة القاصة في الخروج على القوالب الجاهزة، والانزياح عن المألوف، ولهذا توسّلت القاصة بالعجائبي والشعري والتداخل الاجناسي.... وغيرها للوصول إلى المتعة المغايرة، وتخييب أفق انتظار القارئ، وعلى هذا الأساس أصبح النص القصصي نصا إشكاليا، بدءا من (الجملة) وانتهاء بـ(النص) ، فهل اكتفى هذا التوسل المشاكس بمبررات الانزياح عن المعيار القصصي؟ وهل ما زال يبحث عن ممكنات الانفلات؟ وهل تكمن حداثة القص في مجرد هدم اللغة القصصية أو تفكيك المعيار أو نسف البناء القصصي للشخوص وافراغها من عمقها السيكولوجي أو الاجتماعي؟ وما هو دور القارئ في تفعيل القراءة في مثل هذه الأنموذجات من القصص؟ وما هي رهانات الفعل القرائي المبدع؟ علما أن "فعل القراءة يؤثر ويستجيب، وذلك باعتماد كل قارئ على منطقه وثقافته، وبالتالي حساسيته الفنية الخاصة، فكل تعبير فني جديد ينتج – لا محالة – صيغة جديدة لرؤية الأشياء، لتستحيل القراءة إلى فعل إبداعي، يؤدي إلى تجاوز الأجوبة النمطية والجاهزة، ويعمل في الآن نفسه على استحداث نموذج قراءة من نوع جديد" [1]. ونذكر في سبيل المثال لا الحصر كل من : لطفية الدليمي، ميسلون هادي، ذكرى محمد نادر، لطيفة باقا، بديعة بن مراح، سميحة خريس، سحر خليفة، مسعودة بو بكر، ميساء باي، ليلى عساف.... وغيرهن كثير.

(1) الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات أدوار الخراط نموذجا، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010: 28.

لقد أخذت تحولات القص بنوعيه (الرواية والقصة القصيرة) تتمظهر في الوجود الكتابي تبعا للتحولات الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية وغيرها، إلا أن القصة القصيرة أقرب الأنواع الأدبية إلى التحولات، إذ أن " تقنيات القصة من أكثر

تقنيات الفنون الأدبية استجابة للتنويع والتغيير والتجريب، بما يتلاءم من أبسط متغير يطرأ على أي حقل من حقول المعارف المجاورة وهي تعمل ظهيرا ممولا للعالم القصصي"[1] فضلا عن أنها أقرب إلى تداخل الأنواع؛ لأنها " استوعبت تبدل الوعي وامتصاص التيارات والأساليب التي غمرت الساحة، وكان من نتيجة هذا كله: أن تداخل الأنواع، الذي أصبح سمة مميزة لأنواع هذه الفترة، قد وجد تجليه الأول في القصة القصيرة"[2]. وفي ضوء هذه التوصيفات، نهضت أسئلة عديدة أمام دارس القصة القصيرة، تركزت في شكلها، وبنائها، وأحداثها، وشخصياتها، وحبكتها، وحواراتها، وتحولاتها النوعية في ضوء آليات القراءة والكيفية التي تم بموجبها قراءة النص.

إن إحساس بعض القاصات بوعي تجاربهم وتجارب غيرهن القصصية، دفعهن نحو السعي إلى تجاوز التقليد الذي نمّط كتاباتهم، والسعي وراء مبتكرات فنية، سواء أكانت تتعارض مع مكوناتها الفنية، أو تتوافق معها بحدودها الدنيا. فعملن على إزاحة الاشتراطات الفنية للقصة القصيرة الجاهزة، واتجهوا إلى التحولات العميقة التي تنأى بها عن مشهدها التقليدي، فشكلت المتغيرات الجمالية الحاضنة الأولى للحساسية الجديدة، التي اتجهت نحو كتابة عصر متغير باجتراح جمالي متغير في الآن نفسه. وهذه الحساسية تعني "القدرة على الإحساس والانفتاح غير العادي على الانطباعات الوجدانية والاستجابة

---

(1) الاستدلال بالأسطورة، ميتافيزيقيا القص وتدمير الحكاية، د. محمد صابر عبيد, مجلة الأقلام العدد 5-7 : 13.
ينظر : الصوت والصدى، دراسات في القصة السورية الحديثة، رياض عصمت : 81.

(2) التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب الشامي الحديث، سورية – لبنان – الأردن – فلسطين، د. نعيم اليافي: 25.

للظواهر الجمالية"[1]. وعرّفها فاولر في كتابه (قاموس المصطلحات النقدية الحديثة) بـ"مفهوم القدرات الذاتية الداخلية أو الوعي الانفعالي والحساسية ليست مجرد استجابة شعورية أو رد فعل فردي يتفاوت من شخص إلى آخر على الرغم من وجود تلك التفاوتات الذاتية داخل إطار الحساسية الواحدة، ولكنها إطار معرفي وجمالي عام يشمل الإبداع وطرائق تلقيه. ويمكن الحديث عن خصائصه المشتركة وارتبط هذا المفهوم بالنزعة التي ترى أن الإبداع الأدبي عملية تسعى إلى تحقيق استغراق المتلقي فيها لا استبعاده منها " [2].

لقد فعّلت هذه التحولات انتقال بؤرة التعبير من الصيغ النمطية الثابتة، إلى الصيغ المغايرة، التي افترقت عن تماثلاتها السياقية التقليدية وترسباتها في ذهن القارئ، فلو تتبعنا تقانات الاشتغال القصصي، والمعطيات الجمالية التي رصدتها تطورات الأشكال الجديدة، لوجدنا أن هذه التحولات قد لحقت بالبنيات والأساليب والثيمات. ولم تعد القصة القصيرة سلسلة من المشاهد الموصوفة, تنشأ خلالها حالة مسببة تتطلب شخصية حاسمة، ذات صفة مسيطرة تحاول أن تحل نوعا من المشكلة من خلال بعض الأحداث التي تتعرض لبعض العوائق والتصعيدات (العقدة) حتى تصل إلى نتيجة قرار تلك الشخصية النهائي فيما يعرف بلحظة التنوير أو الحل، في أسلوب يمتاز بالتركيز والتكثيف الدلالي دون أن يكون للبعد الكمي فيها كبير شأن[3] ؛ لأن من العسير" أن تنتاب الواقع تحولات في بنيته الأساسية دون أن تتحول معها بنية الخطاب القصصي، كما انه من العسير كذلك أن نعثر على تبدلات جوهرية في بنية الخطاب القصصي دون أن تكون تلك التبدلات تعبيرا عن مجموعة من المتغيرات التي انتابت كثيرا من

---

([1]) القصة العربية والحداثة، د. صبري حافظ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، الموسوعة الصغيرة (347) ، 1990.:46.

([2]) المصدر نفسه: 47 .

([3]) ينظر: فن القصة القصيرة وإشكالية البناء، أ.د خليل أبو ذياب. انترنيت موقع القصة السورية،

http://www.syrianstory.com/comment3.htm

الوحدات المشاركة في عملية إنتاج الخطاب الأدبي عامة والخطاب القصصي خاصة" [1].

وعلى هذا الأساس تغيرت تقاناتها القصصية، وظهرت تقنيات جديدة، نتيجة التأثر بتطور تقنيات الرواية الجديدة، كما ظهرت أشكال تكاد تكون عابرة لنوعها المتعارف عليه، بسبب التداخل أو التمرد النوعي، وأصبح القاص يكتب بتقنية قصصية تعتمد على تكسير السرد، وتشظي الأحداث، والخروج على الرتابة القصصية بواسطة إدخال أساليب مختلفة من إشكال متنوعة، فأصبحت نوعا من التغريب حسب المصطلح الشكلي، أو شكلا من التناص حسب مصطلحات علم النص، أو اختلافا ونفيا للمركزية الفنية - متمثلة في النوع الأدبي - حسب مصطلحات التفكيك، أو إطارا يستكشف أفق التوقعات لدى القارئ حسب مدارس التلقي (2). وتبعا لهذا الانفتاح ابتعدت القصة القصيرة عن مسارها المحدد، وأخذت تقترب من القص بوصفه نوعا قصصيا يتخذ من التلاعب بالأحداث والشخصيات والزمان والمكان، منطلقا لارتياد أفق القص التجريبي. ومن القاصات التي تمردت على التقاليد الثابتة للقصة القصيرة على سبيل المثال لا الحصر: نهلة جمزاوي، سناء شعلان، فاطمة بو زيان، رجاء الصانع، ميرال الطحاوي، الزهرة رميج، هدى العطاس .... وغيرهن كثير. ولو تفحصنا الببليوغرافيات التي كتبت في نوع القصة القصيرة النسائية في أغلب أقطار الوطن العربي، لوجدنا أن المبادرة إلى إثبات الذات، والحيازة على الهوية الأنثوية، والتصدي للتهميش والإقصاء، وفضح المتناقضات الاجتماعية... وغيرها، تشكل القوة فاعلة والمتحكمة في القص

---

([1]) القصة العربية والحداثة : 6.

([2]) السرد الروائي وتداخل الأنواع، نماذج من الرواية المصرية المعاصرة، د إبراهيم الكردي: انترنيت . موقع أدباء مصر، http://odabaamasr.blogspot.com/2008/12/blog-post_4367.html .

المغاير، عبر الاشتغال التجريبي في كسر مألوفات القص شكلا ومضمونا.

**التعالق الاجتماعي- النصي**

من الثوابت التي أكدتها الدراسات النقدية التي تناولت علاقة الأدب بالمجتمع[1] هي أن العلاقة بين بنى الأنواع الأدبية وتحولاتها، والبنى الاجتماعية ومتغيراتها علاقة ترابطية، أي لا وجود لشكل أدبي بمعزل عن تأثير بيئته الاجتماعية، سواء أكان بصورة مباشرة أو غير مباشرة، وهنا يصبح النوع الأدبي تعبيرا شخصيا، يعمل على تحويل الواقع المرئي (الواقع الاجتماعي) إلى الواقع المتخيل (الواقع الفني) ليحمل النوع الأدبي طاقته باتجاه معاكس، إذ يحول الواقع المتخيل في قوة مادية فاعلة إلى طاقة تغيير في الواقع المرئي، وبذلك يتخلص القاص مهما كانت فرديته طاغية من الذاتية إلى الموضوعية, ولا يكون التحول سوى الاندغام بالحدث، الذي لا يعدو أن يكون إلا محصل الثقافة والتجربة الجماعية متمثلة فيه، فيجعل القاص متصلا بالوجود اتصالا يكاد يكون عضويا[2]. وهذا ما أشار إليه عبدالله أبو هيف بقوله "على الرغم من أن النزوع إلى التجريب المندغم بإحساس التعالي على الواقع، عبر تعبير لا يزال قيد الكتابة، عن وطأة الواقع على الروع الإنساني، مما يجعل القص مدار اختلاط النظر إلى الواقع بالرغبة في تجديد أدوات الكتابة، إلا أن غلبة التجريب أدت إلى تدخل واضح لا سبيل إلى تميزه بين تجربة الكتابة والتجربة الإنسانية" [3].

---

(1) ينظر في سبيل المثال لا الحصر : في البنوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان جولدمان، ترجمة د. جمال شحّيد، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، 1982.

(2) ينظر: الأثر المتبادل بين التطور الفني والتطور الاجتماعي في الشعر اللبناني الحديث، د. ميشال سليمان، مجلة الكتاب، العدد 6، السنة التاسعة، حزيران 1975: 211.

(3) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية عبد الله أبو هيف، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1993 :173 .

وعند دراسة هذه التحولات في بنية القصة القصيرة، ومتابعة التحولات الشكلية فيها، وجدنا – كغيرنا- أن العلاقة بين الفاعلية النصية والتحولات التاريخية والاجتماعية والسياسية وشيجة بشكل طبيعي. وعلى ضوء هذه العلاقة الانعكاسية بين المجتمع والأدب القصصي–والانعكاسية هنا بمعنى الانتاج وليس المرآة- تتخلق علاقة المادة والشكل ، فهما يتساويان مع التعبير في الأهمية، "ويعتمد كل منهم على الآخر، وإن من المحال فهم أي عنصر من هذه العناصر، أو تقديره إلا في داخل الكيان الكلي الموحد الذي هو العمل الفني"[1] وما دامت اللغة هي الوجود المادي في تشكيل أي نص أدبي، فإن اللغة " ليست توسطا بين (الشيء) و(مدلوله) بل هي نسيج هذا الشيء في لحظة معنى. إن هذا النسيج (شكل) ذو (معنى) ولا وجود للمعنى إلا بهذا الشكل، ولا وجود للشكل إلا بهذا المعنى "[2] .

إن الشكل الأدبي مهما اختلف النقاد في توصيفه، فهو لا يتجاوز" مجموعة عناصر بنائية قابلة للتغيير، وهذا التغيير مرتبط بالوضعية التاريخية والاجتماعية من ناحية، وبحساسية الكاتب وخبراته الجمالية من ناحية أخرى. ومعنى ذلك أن تطور وعي الفرد المبدع، واستجابته للتحولات التاريخية والحضارية تؤثر على تشكيل البناء الفني الذي يحمله" [3]. كما وجد لوسيان غولدمان "علاقة عميقة بين التحولات الرأسمالية بعد الحرب العالمية الثانية وتنامي ما يعرف باقتصاديات السوق وتزايد السلع والبضائع وانتقالها الحر بين البلدان المصدرة والمستوردة وبين ظاهرة الاختفاء التدريجي للشخصية الروائية ومن ثم تلاشيها تماما في الرواية الفرنسية الحديثة، وإحلال عالم الأشياء والمشيّئ والمستقل مكانها"[4]. وأصبح الكشف عن التطورات

---

(1) النقد الفني، جيروم ستولينير، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2 بيروت 1982.: 368.

(2) التحليل البنيوي للقصة القصيرة، رولان بارت، ترجمة منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، 1993 : 13 .

(3) التفسير السوسيولوجي لشيوع القصة القصيرة، سمير حجازي، مجلة فصول، مج 2، ع 4، 1982: 154.

(4) مفاهيم التجريب الروائي رصد ومساءلة : انترنيت .

http://www .siteavie.com/aslim/kha .htm

والتغيرات التي حصلت في بنية الخطاب القصصي العربي، والقطيعة مع الأشكال القصصية التقليدية وربطها بالاستجابة الواعية لتعقدات الواقع العربي بعد نكسة 1967، وانتشار القيم الاستهلاكية وانحسار الإيديولوجيات السياسية، من المسلمات النقدية في الأدب العربي. وهذا يقودنا إلى دائرة التعالق بين البنى الذهنية التي تشكل الوعي والبنى الجمالية التي تشكل العمل الأدبي.

تبعا لكل ما سبق أخذت القصة القصيرة تمارس تحولاتها وتشظياتها وتجاوزاتها على السائد والنمطي، واتخذت من التجريب أداة فاعلة في هذه التحولات، وأصبح التعالق بين البنى النصية، والبنى الاجتماعية، تعالقا تجادليا أو تبادليا، وتوقف حراكه الاستراتيجي على تفاعل وتداخل ثلاث مجموعات من المتغيرات التي انتابت العلاقة بين النص القصصي والواقع الذي يصدر عنه، وهي[1]:

1-المتغيرات الحضارية بما في ذلك التغيرات التاريخية والاجتماعية والنفسية والقومية .

2-مجموعة المتغيرات المتعلقة بموقف القاصة من تراثها النصي الذي تبدعه، وبنوعية الحوار الذي يجريه النص القصصي مع هذا التراث، سواء أكان هذا الحوار بالقطيعة ( لان القطيعة موقف حواري ينطوي سلبا على وعي رافض لما تتحقق القطيعة معه) أو بالاندماج الكامل فيه.

3-مجموعة المتغيرات الفنية المتعلقة بطبيعة الاستراتيجيات الفنية، ودلالات الشكل، والوظائف الفنية المختلفة التي تستخدمها القاصة في نصها.

لقد تأثر التنوع القصصي بالتداخل بين الأطر الجمالية التي اتخذت شكل النوع، وبين المتغيرات الحياتية التي يعيشها الإنسان. وشكل هذا التنوع "محطات ووقفات تمت من خلالها ظهور اتجاهات في الشكل، ورؤية مختلفة للمعاني، وكيفية صياغتها في النص، وقد لبت ذلك الحاجة لطبيعة الظروف المعرفية أولا، ثم السياسية والاجتماعية ثانيا، الأمر الذي دفع بمنتج النص إلى التنحي عن

---

([1]) ينظر: القصة العربية والحداثة : 8-9.

التوجهات المألوفة في كتابة النص القصصي والبحث عما يضمن لنصها البلاغة الأكثر والقدرة على التعبير دون أن تفرط بطبيعة الجنس"[1]. كما شكل الوعي الكتابي النابع من قلق الإنسان أمام التحولات الاجتماعية، وأسئلتها التي غالبا ما تدفعه إلى خلق توازن بين عالمه المتشظي، أمام الآمال والأحلام، حضورا طاغيا في الكتابات الجديدة، فحدث أن تحول هذا الوعي إلى قوة فاعلة في "طبيعة العلاقة بين نوع ونوع آخر, بين نوع معين وأسلوب معين وبين نوع وصيغة معينة, وبين نوع ومذهب معين وكيف تتبدل هذه العلاقات من فترة إلى أخرى فيتطور النوع ويتداخل مع أنواع أخرى"[2].

من الجدير بالذكر أن هذا الوعي الكتابي لم يكن مقتصرا على القصة القصيرة فحسب، وإنما شمل الأنواع الأدبية بكاملها ، فالخصائص التي طبعت تحولات الأنواع قد أثرت في الفترة التي أنتجت فيها هذه التحولات. وعليه فكل نوع في هذه الحال إما أن (يتفكك) أو (يتلاشى) أو (يتسرب) في أنواع أخرى. إلا أنها ـ أي الخصائص ـ ظلت محافظة على المكونات ولكن بأنماط مغايرة.

لقد اعتمدت القصة القصيرة على مكونات وتقنيات خاصة جعلتها تمتلئ بالعلامات والإشارات التي تمنحها وظيفة، تثير في المتلقي الغرابة والجدة والدهشة. وظهرت منها أنماط عدة لدى قاصات لهن قدرتهن المنشودة في العمل القصصي، مما جعلها تجربة متفردة في عالم مضطرب، وخطوة نحو اليقظة، ووعي إزاء قلق الحضارة وتموجاتها، وقلق المرأة أمام الخيبات والانكسارات والأوجاع التي جعلتها في بحث مستمر عن الحرية، وفقا لجماليات يشكل انفتاحها أمام الأشكال الأخرى جزءا من هذه الحرية، إذ جعلت القاصة في بحث دائب ومستمر، لخلق نص قصصي يمكنه التفرد والإلماح في بناء تعبيري مغاير، ونسق لغوي متميز يوصله بالقارئ لتجاوز التقليدي، وتحقيق ما يمهد لإضاءة الداخل، والسعي إلى إغناء الوعي والمخيلة

---

([1]) البحث عن الهوية السردية، جاسم عاصي، بحث القي في الملتقى الرابع للقصة القصيرة، دورة (( علي جواد الطاهر))، بغداد، 1/17/ 2009.

([2]) تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة1960 - 1990، د. خيري دومة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م :62.

التي ظلت أسيرة التراكمات النمطية، لجعل القاص مشروع رؤية تعنى بتكثيف الوجود، واكتشاف المضمر فيه. وستظل تهمس بالمزيد من الكلام، وتثير على نحو جاد قضايا التحديث والتقليد. وإنها ستجعل القاصات والمعنيين بالقصة قراءة ونقدا (نساء ورجالا) يعيدون النظر إليها باستمرار حسب قناعاتهم واستجاباتهم؛ لان مثل هذه القصص قادمة في حدود سعيها إلى كل ما هو مدهش، فتشل طمأنينة اليقين السائد الذي ينظر إلى التحديث عامة نظرة مستريبة، وتسعى إلى التجريب والاجتهاد في ابتكار لغة قصصية جديدة، ومكونات لا تخضع لمنطق القص القديم، ولا تستجيب إلا لسحرها وجوهرها ونسقها الداخلي.

ولأن أي تحديث هو في الأصل "اكتشاف لخصائص لغوية، وتطوير لتلك الخصائص في شكل انحرافات عن اللغة المعيارية، وابتعاد عن الخصائص الفنية المألوفة "[1]. كما أن أية تحولات فنية "ترتبط بالعديد من المتغيرات التي تعبر عن نفسها في قوانين الحركة والصراع، فتنفتح منافذ جديدة للتعبير تحاول أن تكشف الخلل وتعيد صياغة الواقع بالثورة عليه من جديد"[2]. وعلى هذا الأساس أخذت القاصة الحداثية تطور أشكالها القصصية بوعي تجريبي، وأخذت تغترف من فيض التحولات التي أصابت المجتمع في طرائق متعددة، أضافت إلى روح التحديث في القصة العربية القصيرة ما جعلها تنفرد في تقديم تقنيات متعدد في صياغة وبلورة العالم القصصي الجديد.

لقد نهضت هذه المقاربات – وهي تستجلي هتك الخصائص في كتابة القصة القصيرة – على استقراء القصص بعيدا عن المقولات الجاهزة المسبقة بشكل يتلائم مع خصوصية هذا النوع الأدبي، وقد حصر الناقد د. نجيب العوفي تحولات القص - على الرغم من يقيننا أن

---

(1) علامات التحديث في القصة المصرية القصيرة 1925- 1980، محمد كشك، دار الشؤون الثقافية العامة، الموسوعة الصغيرة (294)، بغداد، 1988: 5.

(2) علامات التحديث في القصة المصرية القصيرة 1925-: 7.

هذه التحولات تعميمية ولا تنحسر في جيل معين أو قاصة محددة- بما يلي: [1].

1-تحوّل من الخارج إلى الداخل، من الواقع البراني، إلى الواقع الجواني، ومن الموضوع إلى الذات.

2- تحول من الرؤية الميكروسكوبية، الولوع بالتفاصيل الكبرى، إلى الرؤية الميكروسكوبية، الولوع بالتفاصيل الصغرى.

3- تحوّل الحدث إلى اللاحدث، ومن الحدث الديناميكي إلى الحدث الستاتيكي.

4-تحوّل من التسلسل الزمني (الدياكرونيّة) إلى المراوحة الزمنية، وتداخل الأزمنة (السايكرونيّة).

5- تحوّل من اللغة الإخبارية المطمئنة إلى اللغة الإيجابية المقلقة.

إنّ الانعطافات الخطيرة التي ألمّت بالمجتمع العربي قد توالت بعنف منذ المشهد الستيني وحتى يومنا هذا ، وقلبت كثيرا من الموازين، منها: الحروب والثورات والتطور المعرفي والانفتاح الواسع على الغرب... وغيرها. فمنذ ذلك العقد وحتى الراهن القصصي، أخذ الوعي بالذات يسعى إلى تجسير المسافة بين قسوة المتغيرات الحياتية بكل ما تحمل من سلبيات اجتماعية وسياسية واقتصادية وعسكرية وثقافية، وبين المتغيرات العالمية في الكتابة، والعبور إلى التنوع والاختلاف عبر هذا الوعي، فانحاز القاص بشكل كلي إلى الأشكال المبتكرة، والمواضيع البكر، واللغة المحتشدة بوعيها في رفض التعبير التقليدي، وحين نؤكد على الوعي بالذات ، ندرك أن كل عمل أدبي يمتلك وعيه في الوجود بقوة، حتى وإن كان هذا العمل ناتجا عن الإلهام وليس الصنعة، وإن ما نقصده هنا هو الوعي في الوجود والنص في آن واحد. إذ ظلت المخيلة القصصية تحفر في الأرض الحرام، رافضة بعض الكتابات القصصية التي كانت في مرحلة ما متقدمة على كتابات سبقتها، سواء أكانت هذه الظاهرة في

---

([1]) دراسات في القصة العربية ( وقائع مكناس) مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، ط1، 1989: 72. (القصة المغربية القصيرة على خط التطور أم على حافة الأزمة).

المشهد القصصي العربي بشكل عام أو في التجربة القصصية عند قاص بعينه أو قاصة بعينها.

وقد ساعدت القاصات على التقاط ظواهر اجتماعية سادت في هذه الفترة، لتُوظّف في القصص القصيرة لا بطريقة الوصف التقليدية، وإنما بطريقة الكشف. فالتحولات الاجتماعية يقابلها نهوض ظواهر جديدة في الأدب كما ذكرنا سابقا؛ لذا لم يعد بإمكان القاصة الكتابة بشكل تقليدي، على الرغم من ممارستها التحول في تقديم رؤى جديدة دونما تحول كبير في الشكل المعهود، إلا بقدر ما تستوعب تلك الرؤى وما تحتاج من عوامل البناء الفني أو مسارات التجلي. كما أن مجاز القصة القصيرة ومخيالها لا يعنيان الانفصال عن الواقع فكرا وتجربة ومواقف؛ لأن أي عالم حكائي لا يسعه أن يكون مستقلا استقلالا كاملا عن العالم الواقعي؛ ونتيجة للتخلخلات التي انتابت بنية المجتمع والإنسان، والتواصل الثقافي العالمي والتأثر بالكتابات الأجنبية من مختلف أجناسها اتجهت الكتابة القصصية نحو أسطرة الواقع تأثرا بالواقعية السحرية حينا، وتبعيد الحدث زمنيا ومكانيا حينا آخر، فضلا عن التوغل أكثر في التجريب القصصي وتبني مصطلح (القص) بوصفه نوعا قصصيا.

قد وظف هذه التقنيات أغلب كتاب أمريكا اللاتينية، الذين جعلوا حكاياتهم بعيدة بعض الشيء إن في الزمان أو في المكان ، لكي يستطيع الخيال أن يلعب بحرية[1]. واعتمادا على هذه التحولات فقد تخلت المكونات النصية عن صرامتها، واتجهت عنوة باتجاه ضرورة التجدد والتلاعب بالثوابت الجمالية دون أي فقدان للملامح الأصلية، لا بل تحولت مفاهيم الكتابة برمتها إلى مفاهيم جديدة. فالكاتبة في الكتابة الجديدة "لا تكتب إنها تنكتب، لا تعرف بل تتعرّف، لا تبشر بل تكتشف. والكتابة التي تنكتب تنطلق من فرضية البحث عن المعرفة وليس من فرضية نقلها. البحث يحرر، والنقل يكبل، أي أن الكتابة في تحررها من النقل، وحين تضع نفسها في مغامرة البحث، تكشف

(1) عبد الرحمن مجيد الربيعي وتجديد القصة العراقية، سليمان البكري، منشورات المركز الثقافي الاجتماعي – مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر, جامعة الموصل 1977: 24 .

طاقتها التحويلية"[1]. وقد كشفت هذه التحولات عددا من المسارات الأساسية التي يمكن إجمالها في النقاط التالية:[2]

1-العودة إلى لون من القص الخارجي (الموضوعي) والتقريري تحت تأثير تجارب بورخس وبعض محاولات مركيز.

2-المزج بين الفنتازيا والواقعية، والسعي لخلق لون من الواقعية السحرية.

3-استلهام التاريخ والأسطورة والرمز.

4-السعي لخلق لغة قصصية جديدة ، وإعادة صياغة وإنتاج اللغة التراثية.

5-كسر السياق الخطي البسيط في القص، والسعي إلى خلخلة البنية القصصية.

6- الاهتمام بخلق مراكز متعددة للرؤيا داخل النص القصصي، وإتاحة الفرصة أمام التعددية الصوتية، عن طريق خلق لوحات قصصية متشابكة، واستبطان وعي عدد كبير من الشخصيات القصصية .

7- الإفادة من بعض معطيات قصة الخيال العلمي.

8- التعبير عن هم فلسفي وميتافيزيقي أحيانا عن طريق درجة أعلى من التجريد الذهني.

9- الدمج بين الماضي والحاضر وخلق حالة الإيهام.

وعند هذه المسارات وغيرها اندفعت القصة القصيرة باتجاه التحول المستمر، وأخذ يظهر في إشكال مختلفة من المواجهات الخفية والمعلنة مع مستويات الوعي، وإعادة النظر في الأساليب التي تتجاوز الأبنية المتخلية القارة؛ لخلق توازن بين المضامين الجديدة في الظروف الجديدة، والبنى الشكلية والجمالية التي تشكل العمل القصصي. ولا شك أن الوعي التجريبي قد أدّى دورا مميزا في تخطي

---

([1]) دراسات في القصة العربية (وقائع ندوة مكناس): 62.

([2]) الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي – فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995م: 98.

أو تجاوز الأشكال المألوفة والقارة. وسنشاهد هذه التحولات بوضوح عند القاصة سناء شعلان في الفصول القادمة.

وعلى هذا الأساس تشكلت جماليات القص ضمن عملية الاختيار التي ترتبط أساسا بمهارة التجريب التي تُدرك ضرورتها " لا من اجل الانفصال عن الحقب السابقة بل لتأكيد قدرة الذات على الإبداع والتفوق في ظل إيقاعات الزمن المتلاحقة والتطور المذهل في النمو المعرفي والمتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية"[1]. ويبدو أن هذا المفهوم يأخذ طابعا شموليا إذ إن مستويات الحداثة تشترك في حقيقة أساسية هي "أن الحداثة رؤيا جديدة، وهي جوهريا رؤيا تساؤل واحتجاج، تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد ، فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر، أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع، وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية في البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها "[2].

نخلص من كل ما سبق أن أهم اللحظات التي تمر بها التحولات القصصية هي لحظات التجريب المستمر، أي لحظات التمرد والخروج من خانة التقليد، والبحث خارج ثوابت النوع، وتحريك الأساس الجمالي في كيفية اختيار الإطار الفني، في اشتغال يرتبط بطاقة التجريب التي تقدم أنماط جديدة للعلاقة بين النص والمتلقي، ويعود نجاح هذا الخلق النصي إلى ضرورة عزل وعي التحولات الحياتية الجديدة عن عجز الأدوات الفنية المتداولة، وربطها باستيعاب الحساسية الأكثر توغلا في نقل رؤيته لهذه التحولات، وهكذا حدث أن غادرت الكتابات القصصية الحديثة المعايير والقوالب النمطية الجاهزة، وأخذت تتدفق بوجدانات غير معهودة، حملت إلى المتلقي

---

([1]) الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة , عبد الله احمد المهنا , عالم الفكر مج 19 ع3 : 8 .

([2]) فاتحة لنهايات القرن، ادونيس، دار العودة، بيروت 1980 . : 321.

الصدمة الأولى التي خلخلت كل توقعاته، وأحدثت اضطرابا من مسافة التقبل التي انتابها التشقق والتصدع.

لقد ظلت مساحة المتغيرات الجمالية يستفزّها أي عمل قصصي يسعى إلى الاختلاف والتجاوز، وسوف يسعى هذا الكتاب إلى الإجابة على التساؤلات التي تتعلق بمغامرة تحولات القص - القصير تحديدا - وكشف شعريته، ووحدات اشتغاله، وآليات قراءته، وتأثيره الجمالي في قصص سناء شعلان، وقد تركّز مسوّغ اختياري لهذه القاصة في تمظهر التحولات بانحرافات حادة، بعيدا عن التوجهات المألوفة في كتابة القصة القصيرة، على الرغم من عدم التفريط بطبيعة النوع الأدبي الذي تنتمي إليه، وعدم التفريط بـ" قواعدها الحافظة لنوعها، فامتثال القصص بقواعد نوعها (حدود نوعها) يعيّن لها بنية بسيطة جوهرية، تستمر في الزمان والمكان من دون فناء، أو إفناء في أجناس أخرى" [1]. أما انحرافاتها فقد شكلت ظاهرة من ظواهر القص بوصفه نصا/ خطابا قائما في الصيرورة التاريخية.

ولا يفوتنا أن نذكر أن الألفية الثالثة قد جادت علينا بعشرات المجاميع القصصية التي فعّلت كاتباتها تحولات القص فيها، وكسرن جدار التقليد، وأعدن تشكيل الواقع في سياق نصي مفارق، جعل الكتابة عند المرأة انفتاحا على القصيّ والهارب والآتي، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر: جميلة عمايرة في (اسمي سليماني، امرأة اللوحة) وانتصار السري في (المحرقة) ومسعودة بو بكر في (أظل أحكي) وميهان في متتاليتها القصصية (سراديب نافوخي) وكفاح عواد في (ذاكرة الروح) وانتصار عبد المنعم في (تنويعات على ذات الرحلة) وحرية سليمان في (ربما يكون مغلقا، سهر) ووفاء عبد الرزاق في (أغلال أخرى) .... وغيرهن كثير.

---

([1]) الحكاية الجديدة، محمد خضير، مؤسسة عبد الجميد شومان، عمان، 2009: 106.

# الفصل الثاني

# الواقعية السحرية وتحولات القص


# الفصل الثاني

# الواقعية السحرية وتحولات القص

تعد الواقعية السحرية التي تمثلت في كتابات غابريل غارسيا ماركيز، خورخي لويس بورخس، ميغيل استورياس، إيتالو كالفينو، جون فاولز غونتر غراس، اليخو كارينتير.... وغيرهم، تحولا سرديا فرض نفسه على المشهد القصصي العربي. ولو أردنا تتبعا لمسارها التاريخي، فيمكننا القول بان أغلب النقاد الذين تناولوا هذا التحول قد غلّبوا ريادة (فرانز روه) في أطلاق مصطلح الواقعية السحرية على مجمل النتاج التصويري في مقالته المعنونة (الواقعية السحرية: ما بعد الانطباعية) وذلك في عام 1925، إذ يقول في تفسيره مفردة (السحرية) : " إن الغموض لا يحل على العالم المجسد، بل ينبض خبيئا فيما وراءه" [1]. ثم تواصل استعماله للدلالة على نوع من الرسم القريب من السوريالية حيث تكون الموضوعات المرسومة والأشياء قريبة في غرابتها من عوالم الحلم وما يخرج عن العالم المألوف من رموز وأشكال. هذه الغرابة جزء أساسي من دلالات الواقعية السحرية كما شاعت في الأدب، لا سيما القصة بنوعيها الرئيسين الرواية والقصة القصيرة. غير أنها تنضاف هنا وبصورة أساسية إلى تفاصيل الواقع، إذ يرسم القاص تفاصيله رسماً موغلاً في البساطة والألفة مما يزيد من حدة الاصطدام بالغريب والمستحيل الحدوث. وهناك من نسب صياغتها إلى كل من دادالي فتس وفرانز روه "من الصعب القول إلى أيهما ينسب ذلك على وجه التحديد" [2].

لقد شُرحت الواقعية السحرية من قبل وجهات نظر متعددة تبناها النقاد بحسب آليات اشتغالها، فبعضهم ربطها بالغرائبي والعجائبي والأسطوري، وبعضهم وصل إلى نوع من التطابق بين الواقعية

---

(1) محاولة اقتراب من الواقعية السحرية، أورورا اوكامبو، ترجمة نرمين ابراهيم، الثقافة الاجنبية، ع 2، السنة الثانية عشرة، 1994: 68

(2) آراء في تاريخ الواقعية السحرية ونظريتها، مجموعة نقاد، ترجمة ناطق خلوصي، مجلة الثقافة الأجنبية، ع 2، 2006: 75.

السحرية والسريالية، أو قال إن الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية ما هي إلا امتداد للتيار السوريالي في أوروبا [1]. ولكنها في الحقيقة ليست امتدادا للسوريالية، بقدر ما هي اتجاه أدبي أصيل عبر عن بيئة جغرافية واجتماعية لها خصوصية معينة.

لقد ركّزت الواقعية السحرية على أعمال كل من كافكا، وبورخس، إذ بدأ عدد من الكتاب يحاكون أسلوبهم، مسجلين بداية شعبية للواقعية السحرية في أربعينات وخمسينات القرن العشرين، فحين يراها انجيل فلوريس تحوّل العادي واليومي إلى مروع وغير واقعي، أي جعل كل ما هو اعتيادي يبدو وكأنه غير اعتيادي، فإن لويس ليبل لا يتفق معه؛ لأنه يرى في أعمال كافكا لوحده أساسا للواقعية السحرية[2] بوصفها موقفا من الواقع يمكن أن يتم التعبير عنه بأشكال شعبية وثقافية، ويرى أماريل تشانادي إن مفهوم اللامألوفية وثيق الصلة بشكل خاص بالواقعية السحرية، فهي بقدر ما تدمج العاطفي والخيالي أحيانا، تكون تفحّصا لخصيصة الوجود الإنساني، ونقدا ضمنيا للمجتمع، وللنخبة فيه بشكل خاص[3].

أما انريكي أندرسون أمبرت فينفي ربط تعريف الواقعية السحرية بالأثر النفسي الذي تحدثه لدى القارئ، بل يربطه بما نُعْمِلُه نحن في الحدث الذي يتم قصه. هل هو حدث مستحيل؟ هل حدث ينسب إلى ما فوق الطبيعة؟ [4]. ومثل هذا الكلام يجانب الصواب من حيث إهمال

---

(1) مصطلحات أدبية : الواقعية السحرية، http://www.annabaa.org/nbanews/64/257.htm.

(2) آراء في تاريخ الواقعية السحرية ونظريتها، مجموعة نقاد، ترجمة ناطق خلوصي، مجلة الثقافة الأجنبية، ع 2، 2006: 78.

(3) ينظر: المصدر نفسه 78-79.

(4) القصة القصيرة التقنيات، انريكي امبرت اندرسن: 239-240. ( العجائبي عند المترجم علي إبراهيم علي منوفي هو السحري وبسبب هذه الترجمة حدث الخلط بين المصطلحين)

الأثر النفسي، وهو العامل الأساس في فهم الواقعية السحرية. فالأحداث التي يتم التساؤل عنها - حسب اندرسون- ممكنة الوقوع، ولكن لا ندري كيف نفسرها؟ إي أنها أحداث غامضة ومثيرة للمشاكل، ويقوم الراوي بتصنّع حيلة الهروب من الطبيعة، حتى يجعلنا نتشكك في الأمر، وأنه يريد خلق الانطباع باللاواقعية، ويقص علينا حدثا نستغربه كثيرا رغم تفسيره، فبدلا من تقديم السحر كما لو كان واقعيا، يقدم الواقع كأنه سحري (عجائبي) ، ولأن الراوي خالق للشخوص فهو يتحمل مسؤولية أن تكون القصة واقعيتها سحرية أو اعتيادية، فحين يريد أن يثير فينا مشاعر وإحساس بالغرابة فإنه يجهل ما يراه، ويمتنع عن الإتيان بالتوضيحات الفعلية، وهو بذلك يعمل على أن تضرب القصة بجذورها في أعماق النفس [1].

إن هذا الضرب في أعماق النفس، لا يعني اقترابها من القصة النفسية، وإنما العكس، إذ تتخذ بابتعادها عن الأثر النفسي شكلا أكثر دقة، كما تفترق عن السريالية والأدب العجائبي، فالواقعية السحرية لا تجرد الواقع المزدوج الذي يحيط بالحلم والمعيش، عالم الذات والموضوع، كما إنها لا ترمي إلى استثارة الأحاسيس بل التعبير عنها، فهي لا تخلق عوالم متخيلة تمكننا من اللوذ بها هربا من الواقع اليومي، فالقاص يستبطن الواقع، ويسبر أغوار كل ما يكتنفه من الغموض في الحياة، وفي المواقف الإنسانية[2]. وعلى هذا الأساس رفض بعض الكتاب انتماء الكتابات العجائبية التي تخلق تدرجات لا متناهية، وابتكار أوضاع لا تطاق - مثل كتابات كافكا وتحول الإنسان إلى صرصار – إلى الواقعية السحرية؛ لأنها اكتشاف العلاقة الغامضة التي

---

(1) القصة القصيرة النظرية والتقنية، انريكي اندرسون امبرت: 237.

(2) محاولة اقتراب من الواقعية السحرية، أورورا اوكامبو، ترجمة نرمين ابراهيم، الثقافة الاجنبية، ع 2، 1994: 68

تربط بين الإنسان وظروفه، وليس خلق كائنات أو عوالم متخيّلة. وحسب هذا الاستنتاج فإن الواقع الغرائبي كان الأساس الذي نهضت عليه الواقعية السحرية، فالقاص في هذا الواقع لا يرسمه للإمتاع فقط، إنما للإيحاء بفكرة فلسفية أو مجموعة أفكار منها أن العالم الذي نراه مألوفا فيه قدر كبير من الغرابة[1]. ويقترب من هذا المعنى قول فورستر "إن الإفراط في التخيّل، حد الوصول إلى الغرائب والعجائب، بناء قصي لا يحتاج من القارئ إلى التصديق، فما عليه وقد ارتضى قراءة هذا النوع من الكتابة، إلا أن يمضي متمتعا بما يقرأ، متسليا بما يروى له" [2].

إن الواقعية السحرية تحول سردي تتداخل فيه حدود الواقع باللاواقع، وتختلط فيها الأحداث الواقعية التي تحتمل التصديق بالإحالات التي تستعصي على التصديق، حتى يصل القارئ إلى مرحلة لا تستطيع عندها حواسه التمييز بين ما هو حقيقي وما هو خيالي[3]. وعلى هذا الأساس اختلف النقاد حول مفهوم الواقعية السحرية لمجاورتها، او اعتمادها في تشكيلها على مفاهيم أخر مثل الغرائبي والعجائبي، والسحري، فهناك من يربط بين العجائبي والواقعية السحرية التي تشير إلى حدث غير عادي وغير متوقع أو يقع فوق الواقع أو وراءه، لكنه موجود أيضا في داخله وجزء منه أيضا لا يمكن تفسيره بواسطة العلم العقلاني أو الطبيعي [4]. وهذا ما دعا بعضهم إلى تحديدها بأنها أسلوب قصي متفكك غريب وخيالي يمزق

---

(1) دليل الناقد الأدبي، د. ميجان الرويلي و د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، 2003: 348.

(2) حبكة الرواية من المؤلف إلى القارئ، د. ابراهيم خليل، مجلة عمان، ع152، 2008: 30.

(3) موسوعة الأدب والنقد، مجموعة من الكتاب، ج1 (الأدب والنقد والتاريخ الأدبي) ترجمة وتقديم وتعليق عبد الحميد شيحة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999: 117.

(4) ينظر: الخيال من الكهف الى الواقع الافتراضي، د. شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت، 2009: 220.

أو يكسر تدفق ما قد يبدو ظاهريا، إنه نص واقعي، فهي تصف الواقع الحقيقي وتصوره سحريا، أو تصف الوقائع السحرية بطرائق وأساليب واقعية[1].

وإذا كان دليل أكسفورد للأدب الإنكليزي، قد جاء فيه بأن روايات وقصص "الواقعية السحرية تتوافر بصورة نموذجية على دينامية قصية قوية، يندمج فيها الواقعي الذي يمكن تمييزه، بغير المتوقع والمتعذر تفسيره، وترتبط فيها الأحلام والقصص والخرافة والميثولوجيا مع اليومي، في نمط موزائيكي أو متغير الأشكال" [2]. فإن موسوعة الأدب العالمي في القرن العشرين قد وصفتها – أي الواقعية السحرية – بـ" اندماج متفرد لمعتقدات وخرافات مجموعات ثقافية مختلفة، وشأنها شأن الأسطورة فإنها توفر أيضا، طريقة توثيقية وإجمالية بصورة أساسية لوصف الواقع، وقد وجدت أرضيتها في الواقع اليومي، وعبرت عن دهشة الإنسان ازاء عجائب العالم الواقعي، وهي تنقل رؤية للسمات الخيالية للواقع" [3]. وتبعا لما سبق يمكننا أن نقول: مهما اختلفت التحديدات بشأن مفهوم الواقعية السحرية، فإن التعالق بين المألوف واللا مألوف هو الذي يمنحها هوية الاتفاق بشأن نزعتها القصصية. وإذا تجاوزنا أسباب ظهورها في هذا الكتاب الإجرائي، فمن الصعوبة – حسب ظني المتواضع- تجاوز آليات اشتغالها؛ لأنها الفرشة التي يتم على أساسها الاشتغال الإجرائي.

## آليات اشتغال الواقعية السخرية

وتحددها د. ماجدة هاتو هاشم في ثلاث آليات على الرغم من صعوبة استقلاليتها، فقد يتداخل إثنين من هذه الآليات مع بعضهما، أو

---

([1]) المصدر نفسه: 217.

([2]) نقلا عن: مصادر توثيق التجربة الإبداعية، تجربة ماركيز أنموذجا، ناطق خلوصي، مجلة الأقلام، ع 2، أيار/ حزيران/ تموز/ آب، السنة السابعة والأربعون، 2012: 70.

([3]) المصدر نفسه: 70.

تكون مجتمعة معا، لذلك فإن التصنيف يعتمد السمة المهيمنة لهذه الصيغة أو تلك [1]:

1-تداخل الواقعي بالفنتازي من أجل خلق مناخ رواية الواقعية السحرية، وفي الأغلب يشكل هذا التداخل انبثاق الفنتازي من الواقعي أو العكس، أي بمعنى أن تكون البنية الواقعية حاضنة للحدث أو الشخصية أو الزمان أو المكان الفنتازي، أو العكس.
2-تداخل الواقعي بالماورائي إذ تظهر في القصة شخوص (واحيانا أحداث) تتمتع بقدرات خارقة (فوق طبيعية) كالكرامات والمعجزات أو القدرة على الحدس وغيرها من القدرات، وفي الغالب ترد هذه القدرات إلى قوى ما ورائية غيبية، إذ لا يجد القارئ لها تفسيرا واقعيا أو منطقيا.
3-تغريب الواقع: ويعني أن يحتفظ الواقع بواقعيته، والإيغال ببساطته، وهذا الإيغال هو ما يولّد تغريبا له، مما يدفع القارئ إلى التردد بين واقعية الحدث وغرابته.

في حين تعزو الدكتورة ماجدة حمود جماليات رواية الواقعية السحرية إلى:

- اللغة الروائية التي اهتمت بالمجاز، والسحر المضاد، وجعلت همها في الممارسة الوظيفية للأحلام، فبدت انعكاسا للطبيعة المدهشة في تشابكها وكثافة تنوعها (طبيعي ، أسطوري...) ، كما تمت خلخلة الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر، وقدمت نظاما لفظيا خاصا يعتمد الترميز والتمثيل الكنائي، فضلا عن امتزاج اللغة بكل ما هو شعبي[2].
- لغة السينما التي تحوّل الواقع إلى منظومة من الصورة- الحركة (وبعد تفصيل في الصورة الحركة اعتمادا على جيل دولوز في كتابه : الصورة – الزمن[3].) تشكل الصورة المشهدية لديها دلالة

(1) ينظر: الراوية ما بعد الحداثية، د. ماجدة هاتو هاشم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 2013: 144، 155، 161.

(2) رحلة في جماليات رواية أمريكا اللاتينية: 23- 25.

(3) الصورة – الزمن، جيل دولوز، ترجمو حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ط1، دمشق، 1998: 42.

جمالية تغني لغة القص، نظرا لتأثرها في اللاوعي، وسهولة وصولها إلى القارئ، وعدّت الباحثة هذه التقانة أحد أسباب شيوع رواية الواقعية السحرية[1]. وأتفق معها في ذلك، فلغة السينما وتقاناتها من أهم المسائل التي قلبت المعادلة، وأصبحت السينما بتقاناتها المتطورة هي الرافد الأكثر فاعلية في السرد، من حيث التجريب والتحول.

- الغرائبية (الفنتازيا) من أجل تجاوز الواقعية التقليدية، لا سيما أن أمريكا اللاتينية هي عالم الواقع العجائبي، في طبيعته، وتنوع أجناسه وثقافاته، فبرع الكتاب في ما هو واقعي، وما هو خارق على حد سواء، ومن أجل أن يتم التأثير على استجابة القارئ، والتفاعل مع واقع أشد غموضا وتعقدا، تستطيع أن تجسده الحداثة الروائية أكثر من الطريقة التقليدية[2].

وهنا تتفق مع د. ماجدة هاتو هاشم في الآلية الأولى من حيث تداخل الواقعي بالفنتازي، ولكننا نراها مضطربة من حيث الخلط الاصطلاحي بين الغرائبي والعجائبي، فمرة تقول: "مع بداية الستينات بدأ روائيو أمريكا اللاتينية بتجديد جماليات القص، إذ اهتموا بتوسيع نطاق الواقعية السحرية والغرائبية (الفنتازيا) من أجل تجاوز واقعية القرن التاسع عشر"[3] . ومرة أخرى تقول: "وقد وجدنا بعض النقاد يميز بين الواقعية السحرية والعجائبية (الفنتازيا) إذ يحضر الطبيعي والفائق للطبيعة في الأدب العجائبي ( الفنتازيا) بصفته عالما تخييليا مبهما"[4] . والخلط هنا لا يخص التمييز بين الواقعية السحرية والغرائبية، بل يتساوى عندها الغرائبي والعجائبي عندما تضع (الفنتازي) أو (الفنتازيا) مقابل كل واحد منهما. كما تفند التمييز بين الواقعية السحرية والعجائبية، وتصف هذا التمييز بـ"غير دقيق، فإذا

(1) رحلة في جماليات رواية أمريكا اللاتينية، ماجدة حمود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2007: 25.

(2) المصدر نفسه: 26..

(3) الرواية ما بعد الحداثية د. ماجدة هاتو هاشم: 142..

(4) المصدر نفسه: 142..

قلنا بأن الواقعية السحرية مصطلح عام يشمل بنية الرواية، ويميّزها عن الواقعية التقليدية، فإن العجائبية جزءا من هذه البنية باعتقادنا"[1].

إلا أنها تعود بعد الحديث عن الرواية الجديدة، فتعطف العجائبية على السحرية، وكأنهما نوعان مختلفان "لهذا تحاول الرواية الجديدة (السحرية والعجائبية) محاكاة الحلم الشامل للإنسان" [2]. قد نتفق على أن كل عجائبية هي واقعية سحرية، وليس كل واقعية سحرية هي عجائبية، ولا نختلف معها حين تعطفهما على بعض، ولكن نختلف معها حين ترفض التمييز بينهما، ثم تقوم بالتمييز بينهما في موضع آخر. وقبل الدخول في منطقة الإجراء ربما يفيد القراءة التوسع في آلية اشتغالها الرئيسة، التي تتعلق بالعجائبي والغرائبي والتمييز بينهما.

**العجائبي ومرتكزات التحوّل**

شكل العجائبي مرتكزا من مرتكزات التحوّل في القص، عبر تجاوزه لحدود الإطار التقليدي للحبكة القصصية، فاتحا المجال أمامه لمساءلة الواقع والتحديات الحداثية وما بعد الحداثية، ويعد حضوره في بنية القص مظهرا من مظاهر التفرد الإبداعي، إذ يتحدى قيود النوع وأعراف الواقعيّة، وينتج قصاً يتوفر على إمكانات تخيلية وتعبيرية وإيحائية، فضلا عن تمثلها القصي للمرجعيات الأسطورية والتاريخية والحكائية التي تستحضر موروثاً فنتازيا متجذرا في الموروث التاريخي، وفي تقسيماتها لروافد العجائبي والغرائبي في القص القصصي الحديث، تعد د. سناء شعلان الروافد التاريخية التراثية من أبرز هذه الروافد، وقد لخصتها – أي الروافد التاريخية – في أحد عشر نتاجا، ونحيل القارئ الذي يرغب في التوسع إلى كتابها [3].

---

([1]) المصدر نفسه: 143.

([2]) الرواية ما بعد الحداثية د. ماجدة هاتو هاشم: 143.

([3]) ينظر: السرد الغرائبي والعجائبي، د. سناء الشعلان، نادي الأسرة للثقافي والاجتماعي، 2007: 36-38.

إن هذا التوجه يعبر عن رغبة في انتهاج أساليب جديدة، يعبّر بها القاص عن الواقع في شكل جديد يستوعبه، في قص ينقل الشّعور بالواقع دون طبعه بكلّ جزئيّاته، بل يترك هامشاً للخيال والانعتاق من عبوديّة الأطر الخارجية. لذا فهو لا يعاند أنظمة الطّبيعة والوجود بل يمسخ هذه الأنظمة، ويقدم الشاذ وغير المألوف منها، ويرفض أن يقدم القصة على أنها متوالية موازية ومتناظرة، بل يجسدها انكسارا للواقع واستثناء لحوادثه ضمن منظومته المعرفيّة المشتركة. لذا تعد الأجواء العجائبية وسيلة عملية وناجعة للكشف عن اهتمامات الشخصيات وعواطفها التي يمكن أن تتستر، وتتبدل في بنيات يحكم فيها العرف أو الضوابط الاجتماعية. كما أنه بما تقدم من خيال مجنح يمنح فرصة للهروب من الواقع، لكن الهدف والغاية من الهروب يتراوحان بين تحقيق الأمنية والإثارة ومجرد الاستماع. فهو وسيلة للتخلص من التصورات والمفاهيم المعتادة، بيد أنّ الغرض من وراء هذا الهروب هو تبيان الضيق وكبت الأنفاس والرعب الذي يتميز به عالمنا الإنساني. إذن نستطيع القول إنّ القص العجائبي يمثل تلك اللذة التي يجدها القارئ والمبدع عندما يفلت من إسار تكاليف واقعه الصارمة، وما هي عليه من جفوة، ويستسلم لفتنة غير المعقول[1].

إن العجائبي يختص بالتردد بين تفسيرين: طبيعي وفوق طبيعي للأحداث المعلن عنها. وطالما يعيش القارئ حيرة التفسير هذه يظل في العجائبي لا يبارحه. أما إذا اختار تغليب الأسباب الطبيعية على الأسباب فوق الطبيعية أو العكس خرج بذلك عن العجائبي واتصل بالغرائبي، والعجائبي بهذا المعنى حال، في حين أن الغرائبي تفسير، والزمن الخاص بالعجائبي هو الحاضر لان التردد الذي يميزه لا يمكن

(1) ينظر : أدب الفنتازيا، – مدخل إلى الواقع – ت. ي. ايتر، صابر سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1985: 12، 20.

أن يكون إلا حاضرا[1]. وتتجلى وظيفة العجائبي الأدبية عند تودوروف في ثلاث[2]:

1-وظيفة نفعية: تتمثل بأن القارئ يجد متعة في الإثارة التي يخلقها الحكي العجائبي بخروجه عن المألوف أو اليومي، والسفر في فضاءات أخرى، وفي عوالم غير التي نعيش فيها.

2-وظيفة دلالية: إذ يقوم بتجلية أو بإظهار الخاص والشاذ، وذلك بخلاف الأجناس التعبيرية الأخرى.

3-وظيفة تركيبية: يتيح الأدب العجائبي تنظيما للحبكة منضغطا في صورة خاصة، ويكسر القواعد القائمة في حقل الكتابة.

وما يهمنا هنا هو الجمالية التي يعمل القاص على توفيرها في تحولات القص النوعية، فهذه الأنواع من القص تشكل ترميزا فاعلا في الهروب من المسائلة، فضلا عن منحها القارئ فرصة أكبر في حقل التأويل، فـ" الظاهرة الأدبية ليست هي النص فقط. ولكنها القارئ أيضا، بالإضافة إلى مجموع ردود فعله إزاء النص"[3].

ويوافق العجائبي الغرائبي في اعتماده على الواقع حينما يقتنص لحظات غموضه النابضة بالغرابة، وليس على التخليق الفنتازي (العجائبي) الذي يمظهره السارد في متن القصة، وهذا ما دعا أحد النقاد إلى القول بأن " ظهور الواقعية السحرية أو العجائبية ليس مرده الواقع العجائبي، وإنما الواقع المروع" [4]. وينفي انريكي اندرسون امبرت أن يكون للأثر النفسي صلة في تعريف السحري* (العجائبي) بعد أن يستعرض آراء بعض النقاد الذين ربطوا السحري بالأثر النفسي ومنهم: تزفيتان تودوروف، مارسيل شنايدر، بيتر بنزولت، ه. بي.

---

([1]) ينظر:Tzvetan Todorov، Introduction a la Litterature Fantastique Paris، Editions du seuil نقلا عن الغرائبي في الأقصوصة وإشكالية المنهج، احمد السماوي، مجلة الأقلام، ع (2) السنة الرابعة والثلاثون، 1999: 23.

([2]) ينظر: مدخل إلى الأدب العجائبي: 122.

([3]) الأسلوب والأسلوبية، د . عبد السلام المسدي : 70.

([4]) رحلة في جماليات رواية أمريكا اللاتينية: 20.

لوفكرافت، لويس فاكس، يؤكد على أن القراء يتفاوتون في قراءة القصة السحرية، فمنهم من يشعر في أعماق نفسه بالرعب والهلع من وجود عوالم وقوى ذات طاقة خارقة، ومنهم من يسعد لتلك القوى ويضحك لذلك الوضع، ولهذا يجب ألا نثق كثيرا بالمشاعر التي لا يتم التعبير عنها فنيا داخل القصة [1] وهذا الأمر يتعلق بالشخوص من حيث ترددهم أو خوفهم أو تعجبهم بكلمات تتمظهر حية في جسد النص من مثل: تعجبت، عجيب، أصابني الهلع، لم يكن معقولا، غير معقول أبدا....وغيرها.

فماريو بارغاس يوسا على سبيل المثال لا الحصر يبين للروائي في كتابه (رسائل إلى روائي شاب) أن مصطلح (الفنتازي) أو (العجائبي) يضم كثيرا من المعاني المختلفة (السحري، الإعجازي، الخرافي، الأسطوري ....وغيرها.* والتعارض بين الواقع والفنتازيا تعارض جوهري بين عوالم ذات طبيعة مختلفة، التخيّل الحقيقي أو الواقعي يتضمن عدة مستويات متباينة فيما بينها، والأدب الفنتازي هو العجيب الخرافي غير القابل للتفسير عقلانيا، إذ يحدث التفسير تلقائيا، أي هذه التخيلات لا تروي قصصا فنتازية، وإنما هي فنتازية بذاتها[2]. ويلتزم كل من سعيد الوكيل ومحمد الباردي بمصطلح العجائبي، فقد استعمله الأول بالمعنى الذي يؤديه المصطلح الفرنسي

---

([1]) القصة القصيرة النظرية والتقنية، انريكي اندرسون امبرت، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000.: 239.

(*) وهذا ما اكدته ماجدة حمود أيضا في كتابها (رحلة في جماليات رواية امريكا اللاتينية: 137).

([2]) رسائل إلى شاب روائي، ماريو بارغاس يوسا، ترجمة صالح علماني، دار المدى، دمشق، ط1، 2005: 10.

Fantasique[1]. في حين ميّزه الثاني بين العجائبي و حكاية الخوارق Le mervelleax و العجائبي والحكايات الغريبة[2].

أما سعيد علوش فيحدد العجائبي بوصفه شكلا من أشكال القص، إذ تفترض فيه الشخوص قوانين جديدة تعارض قوانين الواقع التجريبي، وتقرر هذه الشخوص بقاء قوانين الواقع كما هي[3].، ويذكر المصطلح الفرنسي بوصفه "نوعا أدبيا موجودا لحظة تردد القارئ بين انتماء القصة إلى الغرائبي والعجائبي"[4] . ويوافقه الرأي شعيب حليفي حين يضع "الفنتاستك بين ما هو عجائبي وما هو غرائبي"[5] . غير أنه يصف الغرائبي والعجائبي بوصف تودروف قائلا: " فالغرائبي هو حدوث أحداث فوق طبيعية تنتهي بتفسير طبيعي، في حين أن العجائبي هو حدوث أحداث طبيعية تنتهي بتفسير فوق طبيعي"[6] . ولكن يختلط عنده المصطلح في موضع آخر، فيكون العجائبي هو الفنتاستك، وبهذا لا يستقر هو أيضا على قرار ثابت من ناحية المصطلح. وربما لا نحيد عن الصواب لو قلنا يقترب تودوروف كثيرا في مفهومه للعجائبي من مفهوم القزويني حين يحدد العجب بقوله"العجب حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه"[7] .

---

(1) تحليل النص السردي، سعيد الوكيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998: 14.

(2) الرواية العربية والحداثة، محمد الباردي، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1993: 187.

(3) معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1985: 180.

(4) المصدر نفسه: 170.

(5) شعرية الرواية الفانتستيكية، شعيب حليفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2006: 50.

(6) المصدر نفسه: 51.

(7) عجائب المخلوقات، وغرائب الموجودات، زكريا القزويني، مطبعة المعاهد، القاهرة، (د. ت): 5.

ويتنافى كل من تحديد تودروف والقزويني مع توصيف القص العجائبي بأنه "قص قصصي يروي أحداثا ووقائع حافلة بالمبالغة يصعب تصديقها" وهنا لم يتم توصيف المبالغة توصيفا يقودنا إلى عجائبيتها، وعلى هذا الأساس، فالمبالغة لا تشكل مرتكزا من مرتكزات العجائبي، لأن يمكن تفسيرها تفسيرا طبيعيا، وبهذا تنتمي إلى الغرائبي وليس إلى العجائبي، وهناك من خلط بين الحلم والعجائبي، وهذا يتنافى مع التفسير الطبيعي، وبذلك يتجه نحو الغرائبي لا العجائبي، ففي الحاشية التي أورد فيها المترجم (صيّاح الجهيم) تعريف (العجيب) في كتاب (قضايا الرواية الحديثة) لجان ريكاردو، نجده "هو ما يختلط فيه الواقع بغرائب الأحداث وبخفايا الأسرار، وبالرؤى المشوشة، التي لا تخضع لسلطان المنطق، والمألوف، بحيث تغدو شيئا شبيها بالأحلام"[1].

وعند تتبعنا لمجاميع شعلان القصصية، وجدناها منذ مجموعتها الأولى (أرض الحكايا) تبادر في التغاير عن المألوف والسائد، إذ دخلت دائرة المتواليات القصصية، ومنحت الغرائبي والعجائبي والسحري والأسطوري شارة لدخول مجموعتها الثانية (قافلة العطش) بقوة أكثر في التحولات التي أحدثت نقلة نوعية في القص. فـ" في الوقت الذي يتلبث كثير من الكتاب في (كتاب النص الواحد) في منطقة فنية وإبداعية واحدة على الرغم من إصدارهم عشرات الكتب في حقلهم الإبداعي، ليبقى نصّهم واحدا في كل الكتب ينوّعون عليه ويعيدون انتاجه، تجد الآخرين في الجهة الإبداعية الأخرى يكسرون في كل كتاب لاحق مسق المنجز الإبداعي في النص السابق، متجاوزين إياه وعابرين فوقه، وهؤلاء هم صنّاع الجمال القادرون في كل تجربة كتابية الذهاب الحر إلى منطقة جديدة، تتمخض عن رؤيته

(1) قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة صياح الجهيم، وزارة الثقافة ، دمشق، ط1، 1977: 130.

المتطورة في الكتابة على المستويات كافة، وهم الذين بوسعهم أن يؤسسوا مشروعا إبداعيا خلاقا، يضيء تجربتهم وتجربة الجيل كاملا، ويأتون بالجديد المنتظر بكل قوّة وإقناع"[1].

عند الرجوع إلى أرض الحكايا، نجد أن المجموعة تكتنز باللعب الترميزي، والتعبير الغامض، والتشفير المتعمد، والتوظيف الغرائبي، وهذه كلها جعلت المجموعة بؤرة قابلة للتشظّي في عوالم شعلان القصصية، التي تتخذ من التجريب منطلقا لها في التحولات النصية تشكيلا وتدليلا. فيأخذ التشكيل المساحة ذاتها في التدليل، منطلقة من الحب والجسد بوصفهما حاجات طبيعية للإنسان سواء أكان ذكرا أو أنثى، بعيدا عن الغرائز والنزوات، ومجترحة قدسية للحب بكل أنواعه وتفاصيله على الرغم من اختراقها لحجب الممنوعات، فتهتك المحظور، وتتجاوز المحذور، وتجنح للخرافة والسحر والجنون؛ ليكون هذا الجنوح بمثابة تورية اضطرارية، تمرر عبرها ما لديها من مشاكسات تفضح بها الواقع المتردي والبائس، وتعرّي الممارسات الوحشية التي يقوم بها الإنسان أو المجتمع. فالحبّ قضيتها الكبرى في الحياة، وفي كلّ مجموعاتها القصصية، وتجاربها الإبداعية، وهو حبّ عملاق يتجاوز المفاهيم الضيقة للعلاقة بين الرّجل والمرأة ليحتوي البشرية جمعاء بكلّ تفاصيله. فهي تدين كلّ التقاليد والعادات البالية التي تنتصر للرجل وتدوس المرأة بكلّ شكل ولأقبح الذّرائع ثم تسمّي جرائهما باسم واحد أبعد ما يكون عن الحقيقة وهو اسم "شرف". [2]

إن القاصة قد اهتمت منذ بداياتها بموضوع (الحب) وكلما كانت تعود إلى ذلك الموضوع في قصصها اللاحقة ، كانت تجدد وتنوّع في (كيفية) تناول الموضوع، لا في ماذا (يقول) الموضوع. بهذه الرؤية الفنية جعلت القاصة موضوع الحب، مختلف بتجلياته، متمردا بتمظهراته، ومغايرا بتمثلاته، ويشكل في مجموع قصصها الموضوع

(1) أنماط الشخصية المؤسطرة، فرج ياسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2010: 19

(2) أنماط الشخصية المؤسطرة، فرج ياسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2010: 19

المركز، وعدّته منبع الجمال الخالص الذي كان يستوقفها دائما. وما يستوقفنا هو متابعة (الكيف) الذي عبرت به القاصة عن مادتها القصصية؛ لكشف بعض التحولات في أسلوبها الفني.

هكذا فعّلت القاصة الحب في (أرض الحكايا) [1]. وأخذتنا إلى عالم الدهشة والإثارة، وتوغلت في الواقع المعيش اجتماعيا ونفسيا؛ كي ترينا كيف تفاعلت عذابات الإنسان، وحرمانه من أبسط حاجاته الأساسية. وعلى أساس كل ما تقدم، يمكننا أن نعد مجموعتها (أرض الحكايا) بوصفها أول كتاب قصصي، ذو أهمية بالغة " لأنه يكشف عن جوهر الفاعلية الإبداعية المكتنزة في خطابه في أول شروع بتمظهر الخطاب، ومن ملامح هذا الكتاب تتوضّح ملامح حساسيته، وأفق رؤيته، وقدرته على إقناع القارئ، بأنه يحمل بين طياته مشروعا مغايرا" [2]. ولكننا سنركز فيه – أي كتابها الأول- على المتواليات القصصية التي قاربناها في الفصل الثالث، بينما سنقارب التحولات عند شعلان فيما يخص العجائبية ومرتكزات التحوّل في مجموعتها (قافلة العطش) التي تعد أكثر نضجا وثراء في تقنيات التشكيل، فضلا عن ترسيخ جدلية الحب والحرمان بفاعلية أكثر.

إن التحولات النصية في مجموعتها (قافلة العطش) تنهض على المغايرة التي اعتمدتها في تجاوز القص الواقعي، وتوظيف كل من العجائبي والغرائبي والأسطوري والسحري في القص اللاواقعي؛ وهذا ما دعاها إلى التركيز على شاعرية اللغة، وتكثيف الأحداث، وترك نهايات القصص مفتوحة. وهي بهذا الفعل القصصي كانت تسعى إلى

---

[1] أرض الحكايا، سناء الشعلان، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر، 2005.

[2] سناء شعلان قاصة محرومة من الحب - جريدة الاتحاد
article=full#ixzz1GZGG7Hlj&y=2011&http://www.alittihad.ae/details.php?id=23022

تجاوز فضاء الانكسارات والهزائم التي تنتاب شخوص قصصها، وتنقلهم إلى فضاء التحدي والانتصار.

في قصة (الفزاعة) تدور الأحداث في مزرعة ريفية، في سرد يعتمد الضمير الغائب، إذ تصنع صاحبة حقل الفراولة فزاعة من ملابس رثة، وقبعة فيها خرق كبير، وقدمين خشبيتين، وعينين ملونتين، وفم مخاط على عجل، وبدون أذنين، وقلب من القش، وخصر نحيل، وكأن القاصة تريد بهذا الصنيع اليدوي لفت انتباهنا إلى العجائبي في تشكيل هذه الفزاعة بوصفه (رجلا) سيعشق صاحبة الحقل بعد أن يخلص في عمله (إخافة الطيور وإبعادها عن الحقل) ويراقب الفتاة التي صنعته، ويغرق باللذة وهو يستنشق رائحة عرقها عندما ألبسته ثوبها البالي. لكنها بعد أن تلقي نظرة عجلى الثوب الذي يلبسه تقول: **" يا له من ثوب قديم! لا تحزن يا عزيزي، غدا أصنع لك ثوبا آخر يليق بك، وبجهودك التي تبذلها"**[1] .

ثم تضيف القاصة بعدا عجائبيا آخر على القصة عدا الأنسنة التي مرت علينا في استنشاق رائحتها، ويتجلى هذا البعد في (مغادرة ) التربة التي نصبته فيها، و(الغيرة) التي انتابته وهو يشاهد شابا يأتي لزيارة الفتاة في الحقل، بعد أن هيأت نفسها لاستقباله، وكأنها في عرس، فبعد رقصا معا، وهو يراقبهما، يعلو فجأة صراخهما وينسحب الشاب، فترتمي الفتاة على أريكة قريبة منها، وتنتحب ببكاء حار، فيستجيب الرجل (الفزاعة) إلى وجيب قلبه، يترجل، ويدخل الكوخ الذي فيه الفتاة:

**"راقبهما طويلا من مكانه، تناولا من طعام العشاء، وعزفا معا من جديد، ثم راقصها على أنغام موسيقى المسجل....تعالى صراخهما، وبدا أن نارا تشتعل بينهما، ثم غادر المكان غاضبا، وصكّ الباب بقوة كادت تخلعه، ارتمت حبيبته على أريكة قريبة من الباب، وانخرطن في البكاء، كان صوت بكائها لا يقل جمالا وتأثيرا في نفسه عن صوت غنائها، قدّر أنها حزينة جدا، وفي حاجة إلى قلب يحبّها بشدّة، لقلبه مثلا، كاد يناديها من مكانه ليسألها عن سبب حزنها،**

---

([1]) قافلة العطش، سناء الشعلان، الوراق للنشر والتوزيع، 2006: 28.

**ولكنه تذكّر أنه لا يعرف اسمها، فهو لم يسمع أحدا يناديها باسمها من قبل حتى يعرفه، فكّر قليلا، ثم استجاب إلى وجيب قلبه، ترجّل عن مكانه، وقطع الحقل الصغير، داس دون أن يقصد على حبّات الفراولة الحمراء، لم يقرع الباب، فحه دون انتظار، ودخل إلى الكوخ"** [1] .

إن هذا الاشتغال العجائبي أفضى على القصة بعدا تشكيليا مغايرا، عبر المبالغة في تصوير (الفزاعة) وأفعالها اللامعقولة، وهذا بدوره سيمنح القارئ بعدا تدليليا، يختلف من قارئ لآخر. ويبدو أن الاستلاب والظلم والقهر الذي طال الواقع العربي – والمرأة جزء منه – هو الذي دعا سناء شعلان، كغيرها من الكتّاب والكاتبات إلى توظيف العجائبي في القصة القصيرة. فالواقع المروّع الذي نعيشه بكل تفاصيله، كان سببا في هذا الاشتغال.

وتتشاكل قصة (امرأة استثنائية) مع قصة (فزاعة) في أنسنة الجمادات، والنهوض على الأحداث العجائبية ، فبعد أن تنادي الفتاة ذات القامة القصيرة حد التقزم، والمشوهة الملامح على الرجال، بأنها موهوبة، لدرجة أنها قادرة على بعث السعادة في القلوب الميتة، وهذه إشارة إلى (التمثال) الذي تحرره من عالمه الحجري، فيقترب منها، ويتحول إلى شاب من لحم ودم:

**" يقترب التمثال الصخري الذي قدّ لتوه من جداريّة صخرية كبيرة، تضم تماثيل كثيرة لشباب رومان صغار السن مطوقين بالغار، نظر إليها بعينيه اللتين الحياة لتوهما، فقد تحوّل بلحظات من تمثال صخري في جدارية صخرية ثلاثية الأبعاد، تسكن وسط المدينة القديمة من آلاف السنوات إلى شاب من لحك ودم وربما قلب من يدري"**[2] .

يبتسم التمثال ثم يطبع قبلة على جبينها، ويردد كلمة (أحبك)، ثم يركع عند قدميها، ويتناول جسدها الصغير بين يديه، ويدور بها بين السواح وهو يقبلها، ولكن فجأة يعود التمثال إلى مكانه، وتذهب هي

---

([1]) قافلة العطش: 30.

([2]) المصدر نفسه: 49.

بكل انكساراتها إلى فراشها الحقير. ثم تعود في اليوم الثاني، وتكلم صورة في جدار، وتخبره بأنها (امرأة استثنائية) وقادرة على فعل ما لم تستطع أي امرأة فعله إلا إذا كانت استثنائية مثلها، فتعيش يوما رائعا وهي سعيدة بعد أن يتحول الشاب الذي في الصورة إلى عاشق آخر يمرّ بحياتها البائسة:

**"في الصباح تتأمل في صورة لفتى وسيم، كانت قد علّق على لوحة قديمة في آخر الموقف المهجور، تمنّت أن يكون حقيقة، اقتربت من صورته، وهمست بدفء، وكل حب الدنيا قائلة: أنا امرأة قادرة على تحرير المأسورين من أسرهم، قادرة على أن ترسم الارتعاش على الشفاه الميتة، قادرة على أن تبعث الحياة في القلوب الميتة، أنا امرأة استثنائية، اقترب مني. ومن جديد دبّت الحياة في الفتى الصورة، ومرة أخرى عاشت قصة حب رائعة ليوم طويل مع شاب فاتن، تجاوز جسدها وتجاعيدها"**[1].

إن سعة خيال القاصة وتصويرها للأشكال المختلفة عبر توظيفها للعجائبي عملا على تقوية عملية القص وجذب القارئ إليه، وهنا تحررت من التقنيات التقليدية، وسعت إلى انوجاد عالم متخيل بأسلوب يتوافق مع الأحداث الواقعية وفوق الواقعية، التي تداخلت فيما بينها من أجل خلق الحيرة والتردد والدهشة وتغيير مسار القص؛ لإمتاع القارئ ونقله من عالم مألوف وواضح وبسيط إلى عالم غامض ومعقد ويتجاوز حدود الألفة. وقد أرادت القاصة بهذا التعالق بين الواقعية الراهنة، والمتخيّلة المفترضة، فضح الواقع المتردي الذي تعيشه المرأة، والمتمثل بالحرمان والعطش والاستلاب الروحي الذي تعاني منه.

وتنعكس الشخصية في قصة (زاجر المطر) إذ يصيب الحرمان في هذه القصة شابا وليس فتاة كما في القصتين السابقتين، وله موهبة استثنائية أيضا، وقد تركزت في توقع قدوم المطر وعدمه، تيتّم منذ بداية حياته، فتزوجت أمه وتركته لزوجة عمه التي كانت تلقبه بـ(أجود

(1) قافلة العطش: 53.

الهبيلة) ، لم يكمل دراسته على الرغم من معدله العالي في الثانوية العامة 85%، رحل الشاب إلى المدينة ، فموهبته لم تعد تنفعه ؛ لأن المطر لا يعني للناس شيئا، مثلما يعني الفلاحين، يحصل على وظيفة موزع صحف يومية، بتوصية من إحدى الرئيسات المسنات في منظمة المشاريع الصغيرة التي أبدت إعجابا بتكور فخذيه، واتساق اعضائه السفلى ( وهنا تشير القاصة إلى الحرمان الذي ما تزال المرأة تعاني منه، وفي كل مراحل عمرها) وبتوصية منها كذلك حصل على دراجة هوائية قديمة لنقل الصحف، ولكن نتيجة الجهد والتعب كان يمنّي نفسه لو تتحول الدراجة إلى سيارة، ولكن لن يحصل هذا، فهو صبي الجرائد ويبقى. كما كان يمني نفسه بابتسامة عابرة من فتاة، ولم يحصل هذا أيضا، وفي يوم من الأيام افتتح متجر للثياب النسائية، وكان في واجهته الزجاجية (فتاة) العرض البلاستيكية التي يهيم بجمالها، فيحادثها ويبادلها الحب كل يوم ، وتحدّثه عن عالمها البلاستكي وتسرّ له بأمنياتها، وتحزن على حياته، ويتفقان على الزواج، فيُتهم بالجنون ، ويرفض صاحب المتجر إيصال باقة ورد من الشاب إلى معشوقته البلاستيكية، فيتأزم وضع الشاب النفسي ، ولم يعد يحتمل السكوت وهو واقع تحت نار الغيرة جراء مشاهدة الرجال لها من وراء الزجاج ، فيخترق الزجاج بحركة جنونية، وتنتهي القصة بابتسامة فرح غريبة:

**" في المساء كانت المدينة غارقة في أمطار عجيبة اجتاحتها في غير موسمها، فأفسدت كل شيء، وأعاقت الحركة، ومنعت الجميع إلا قلة من حضور جنازة زاجر المطر الذي مات إثر حالة جنون مفاجئة دفعته وفق تقرير الطبيب الشرعي إلى اختراق جدار زجاجي، كان على شفتيه ابتسامة غريبة، لم يعنّ أحد المشيعين نفسه في فك سرّها، فلا أحد يبالي بابتسامة زاجر مطر مسكين"** [1] .

في هذا الفضاء المشبع بالعجائبية، تسعى القاصة إلى خلق توازن نفسي، يضمن التآلف بين سكونية الواقعي وحركية اللاواقعي، من أجل تعرية الدوافع التي تدفع الإنسان إلى مثل هذه الأفعال، ومنها الحرمان، فالشاب في هذه الشخصية لا يعاني من حرمان واحد، بل من حرمانات

---

([1]) قافلة العطش: 119.

كثيرة منها: (الأب، الدراسة، الزوجة) . كما لا يعاني الشاب وحده في القصة من الحرمان، فالسيدة التي أوصت بتعيينه محرومة أيضا، وحرمانها هو الذي دفعها إلى اشتهائه والإشفاق عليه، ولكن تبقى نهاية هذه القصة من أغرب الاشتغالات في قصص سناء شعلان، إذ جمعت المطر في موقفه السلبي، والابتسامة الغريبة في موقفها الإيجابي، وموت زاجر المطر (التوسط بين السلب والإيجاب). هذه الأفعال الثلاثة هي التي جسدت فاعلية هذه القصة في توظيف المرونة التي تنماز بها القصة القصيرة، بوصفها أكثر الفنون استعدادا لتقبل التجريب الذي يقود إلى التحولات.

وتظل العجائبية المعين الثر الذي توظفه شعلان في قصصها، فالزوجة التي قطعت الوحوش جسد زوجها في قصة (بئر الأرواح) تحمل بعض أشلاء جسد زوجها وتذهب إلى البئر العجيبة التي يحكى عنها أنها (مؤول أزلي للأرواح) تلك البئر التي كانت يجمع طفولتهما، فتتطلب من البئر أن تعيد لها روح زوجها، ولكن البئر تطلب منها أن تحضر أشلاءه كاملة كي تستطيع إعادة روح زوجها، ومع إصرار البئر على طلبه المستحيل، تطلب منه أن يضع روح زوجها في جسدها هي، لكنه يرفض، ولا يلتفت لصراخها: " يا بئر أريد روح زوجي" . ولكنها تتحدى البئر ، وتلقي بنفسها فيه كي تتحد روح زوجها مع روحها في جسد واحد، ويحصل ذلك، فتضطرب البئر بشدة مع بقية الأرواح الي اختطفتها، وحين تعود إلى البيت شبه عارية، يلفحها برد الصباح، وهي تحمل روحين عاشقتين، كلتاهما قد قهرتا جبروت البئر الغاشمة:

**"وقالت: أيتها الروح، يا روح زوجي الحبيب، لك جسدي موئلا، إدخلي فيه، يا روح أنا في انتظارك، جسدي سيكون موئلا مقدسا لخلجاتك، جسد واحد يكفي لروحين عاشقين، يا روح حبيبي اعصي هذه البئر الغاشمة ، واستجيبي لصوت من يحبك"** [1] .

---

([1]) قافلة العطش: 92.

وإذا كان كل من التحدي والإصرار على الفوز بما تريد تلك المرأة التي حرمت من زوجها يشكل غرائبية نوعا ما، فإن روح زوجها التي تخترق جسدها تشكل العجائبية التي اعتمدت عليها القاصة في توصيل دلالة القضاء على الحرمان في مجتمع قاس، لا يهمه سوى العيش على أرواح الآخرين. وهنا فعّلت القاصة تحولات القص عبر التحول من مكوناته الواقعية للنص، إلى المكونات العجائبية للنص، ولو تتاح لنا فرصة أخرى في تحليل القصة لوحدها، وكشف عتماتها، واستشفاف الدوافع الخاصة بالقاصة، لوجدنا كم أثّر الحرمان على شخوص هذه القصص، وحوّلهم من أناس عاديين، إلى عجائبيين لا يستوعبون الواقع العادي، ولا هو يستوعبهم، فلا مصير لهم سوى الزوال بأي شكل من الأشكال، وإن بقي أحدهم حيا، فتكتب عليه لعنة الإنتظار.

وتتكرر العجائبية في قصة (الجسد) عبر علاقة تعلق بنطال كتاني عتيد بجسد صاحبه، وعبر الأنسنة التي كثيرا ما وظفتها القاصة في قصصها، تتقدم العجائبية في كل الأفعال الإنسانية التي يفعلها ذلك البطال، الذي ما زال يتعشق رائحة عرق الجسد الذي طالما حظنه حد الالتصاق، وحين كان يفارقه في الليل كان ينتظره بشهوة ليعود إليه ويرتديه ثانية. فالبنطال يحدث نفسه، يتذكر الزمن الجميل، يئن تحت وطأة مواجع الحاضر، يتقلب شوقا إلى الجسد المشتهى، ويحن إلى الغائب الذي هجره:

**"بات يعيش على ذكرى ذلك الخصر الأهيف الذي طالما حاصره بكبرياء وإثارة، كان ذلك من سنوات طويلة، لكنه حتى الآن لا زال يتعشّق رائحة عرق الجسد الذي طالما حضنه حد الالتصاق، ورافقه في كل مكان"**[1].

هكذا نلفي أنفسنا أمام بنطال يمتلك إحساساً عارماً، ورؤية جمالية، ولمسات فنية تميزه، حتى لنخاله كائنا إنسانيا حياً: يشعر ويحس، ويتمنى ويقارن... **(يشعر البنطال بأن قرفه قد تضاعف يشيح بنظراته**

---

([1]) المصدر نفسه: 121.

**عن القميص الذي مازال يثرثر، يبتعد ليحلم بجسد يشتريه من سوق النخاسة)**[1].

فالأفعال (يشعر، يشيح، يثرثر، يحلم، يشتريه) التي يفعلها كل من البنطال والقميص، هي أفعال حسية من أفعال الإنسان، عمدت القاصة فيها إلى أنسنة الفضاء القصصي، وإضفاء طابع التغريب عليه من جهة، والتعجب من جهة أخرى. وهنا ضخت القاصة في هذين الجمادين (البنطال والقميص) أنساغا إنسانية، فهما يتحركان ويمارسان أعمال الإنسان بانسيابية عالية تبقى عالقة في ذهن المتلقي، وكأنها قالت لهما: كونا فكانا. وقد أرادت القاصة من ذلك تحولا قصصيا، يشمل منظومات فكرية تنحو نحوا رمزيا وإحاليا؛ بهدف استخلاص موقف ما، أو رؤية ما عبر هذا التعالق بين الأشياء والإنسان، فضلا عن سحب المتلقي إلى منطقة التدليلات المتعددة. هذه القصة العجائبية هي صرخة عالية جدا بوجه الحرمان الذي يفرضه الرجل على المرأة عندما يتخلى عنها، بعد أن تسرقها سنوات العمر وتسلبها جمالها وحيويتها.

وهكذا تخلخل سناء شعلان اشتراطات القص، وتعمل على تفعيل حركية الواقع بطريقة عجائبية مثيرة، إذ تمكنت في هذه القصص من إدارة دفة التعالق بين مكونات التركيب النصي للوصف، وتفعيل دور المكون الدلالي للمفردات والجمل الوصفية التي يمكن استكناه دلالاتها عبر علاقاتها على مستوى البنية النصية والتركيبية، ولاسيما دلالة الخطاب الوصفي في أغلب القصص؛ وذلك اعتمادا على المقاصد النصية وما يحتويه الخطاب من جماليات وإحالات متنوعة.، ثم تقحمنا في الذي العجائبي الذي يسهم إسهاما فاعلا في تشكيل البناء السردي في أغلب قصصها التي تتسم بالخيال والتصوير الفني الجمالي عبر توظيفها للأشكال المختلفة وهي تتجاوز الواقعي إلى العجائبي.

إنها بهذا الفعل تغادر القاصة التقنيات التقليدية وتلجأ إلى كل ما يتماشى مع القص الحداثي، فضلا عن اهتمامها بالاشراطات الفنية التي

---

[1] المصدر نفسه:125.

تثري عملية القص، فتقوم بجذب القارئ الى الشخوص الحائرة والمترددة والمدهشة، التي تؤثر على عملية تغيير القص، فضلا عن الاهتمام بالأزمنة في مفارقاتها الاسترجاعية والاستباقية ، وعدّها زمنا مجهولا، يضفى عجائبيّة متفردة على الأحداث، كما شكل الاهتمام بالأمكنة، الموزعة بين الواقعية والوهمية، وسطوتها في حمولاتها التاريخية المعرفية والثقافية، وارتباطها ببعدها الوجداني، ودورها الفعّال في رسم الأحداث، هاجسا كتابيا عند شعلان، إذ جسّدت إحساسها المرهف بالمكان عبر ربطه ببقية عناصر البنية السردية. وتبقى النهايات المفتوحة للقارئ أهم ميزة في الإقفال النصي؛ لكي يضع النهاية التي يشكل التدليل حضورها لديه.

ولكي نتابع تحولات القص عند شعلان، لا بد من الإشارة إلى أنه كلما كانت تتقادم تجربتها القصصية، كانت مغامرتها في الإبداع القصصي تزداد تحولا. وفي مجموعتها

(تقاسيم الفلسطيني)[1] . نجد هذا التحول قد رسّخ وجوده في توظيف الانزياح النوعي الذي تكلمنا عنه في مجموعات سابقة عبر (المتواليات القصصية) فضلا عن توظيف العجائبي. ففي قصة (المؤذن) يغادر جسد هذا المؤذن الحياة على أيدي الصهاينة، ولكن روحه تبقى تمارس عملها اليومي كالمعتاد، وتعد مثل هذه الأفعال التي تتنافى مع منطق الواقع تجاوز عقليا:

**"غادرت جسده على يسر، وأسرعت إلى المأذنة، ورفعت الآذان في وقته، فصدح صوت المؤذن في سماء مدينة الخليل مودعا بدعة جسده الذي غادر إلى البعيد مكوماً في مجنزرة صهيونية"** [2] .

هذا الفعل العجائبي الذي تجسد عبر مغادرة الروح الجسد، وقيامها بالفعل الإنساني كما لو كان الرجل حيا، أسهم في خلخلة

---

([1]) تقاسيم الفلسطيني، سناء الشعلان، منشورات أمواج للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2015.

([2]) المصدر نفسه: 18.

القص، وانقطاعه عن التواصل المألوف، فامتزج الواقعي باللاواقعي، لتظهر لنا كيفية مغادرة الثوابت، واعتماد المغايرة النصية وعيا جديدا في إمكانية تحديد طبيعة القص.

أما في قصة (المعجزة) فجاءت الأفعال فيها غرائبية وعجائبية في آن واحد:

**"بطون النساء الفلسطينيات كلها أكن صبايا أم في منتصف الشباب أم في شرخه تعج بتوائم أربعة أو خمسة أو ستة، حتى النساء اللواتي لم يتزوجن أو يمسهن بشر أو عواقر تحركت أرحامهن بالأجنة المعلنة وجودها بحركات عنيفة صارخة"**[1] .

وهنا ينفتح القص على أكثر من تأويل، ولا ينبغي اختزال المسافة بين النص والقارئ، فما يهمنا هو التوتر الذي حل محل السكينة في الحمل المألوف، فاستعانت القاصة بحركية النص؛ لاحتواء ما لا يمكن أن تحتويه بنية القص المألوفة، وقد فعّلت المخيلة زحزحة الواقع بدخول العنصر العجائبي في القص.

وفي قصة(شجرة) : تؤنسن القاصة الأفعال التي تقوم بها الشجرة، ويمكننا عد هذه الأنسنة نوعا من أنواع العجائبية التي وظفتها القاصة في هذه المجموعة، إذ تعمل القاصة عبر توظيف الأنسنة على تفعيل المخّيلة، وتوسيع آفاق التلقي، بوصفها شكلا من أشكال عولمة المأزق الإنساني بكل تشعباتها إن جاز التعبير ، ومنحها للجمادات؛ كي تشارك الإنسان مآزقه. وعلى هذا الأساس نجد أنفسنا في قصص شعلان أمام جمادات تتحرك وتحس، تنفعل وتتفاعل، تتألم وتفرح، تكره وتحب. وقد وسّعت القاصة هنا من فضاءات الأنسنة، لتشمل الشجر الذي أصبح يمتلك قامة وقداً من جهة، وحركة وحياة من جهة أخرى. وهي بهذا توظف عناصر وأشكال وعلامات ترمز إلى الذكورة والأنوثة عبر سرد الوقائع والأحداث، فالأشجار - من وجهة نظر القاصة - تملك هي الأخرى

---

([1]) المصدر نفسه: 19.

حكايات وسيرا وملاحم وآمالا وانكسارات، فهي تحافظ على عشقها، وتخلص لمحبوبها مهما كان الثمن:

**"...الشجرة الكبير العملاقة استنجدت بأثيرها الحاجة (فريدة) التي هرولت إليها على الرغم من كبر سنها، وغطتها بملاءة رأسها، أخذتها إلى حضنها، وشدتها إلى عظامها حتى كادت تنغرز فيها، ...إلا أنّ هذه الشجرة قد رفضت أن تُغتال، ... هرب النّاجون القليلون من الصهاينة من وجه هذه الشجرة الفدائية، ورفضوا أن يعدوا من جديد إلى حيث تنتصب الشجرة الفلسطينية المقالة"** [1] .

لقد فعّلت القاصة هنا أنسنة الأشياء عبر تفعيل المجاز، وإعطاء الصفات الإنسانية للأشياء. عبر توظف الاستعارات المكنية لتؤنسن بها الاشياء، خالعة الصفة الانسانية على الجمادات، لمنح القص طاقة فاعلة باتجاه الحياة، فضلا عن المغايرة في التعبير، ترافقها تقانة المفارقة التي دفعت تحولات القص نحو اللعب والمراوغة والخلخلة بشكل أكثر جمالا ومتعة. فاستطاعت القاصة الغوص في أعماق النفس الإنسانية، وبعث الحياة في تلك الأشياء، وعلى هذا الأساس جاءت شخوص أغلب قصصها بشخصياتها قريبة من
المتخيل الواسع الأفق، وهي تضيف إلى ممكناتها القصصية رؤى فنية منزاحة عما هو قار وسائد، إذ جاءت الشخوص التي أخذت أشكالا وصورا مختلفة في تداخل بين الخارق والعادي، الأسطوري والمعاصر، وتعد هذه الاستعارات المتنافرة في نسيجها القصصي وعيا بصنيعها الفني الذي شكّل قيمة جمالية مضافة إلى ما قدمته سابقا، وتحولا قصصيا واضحا إذا ما قارناه بأسلوب قصصها السابقة.

وفي قصة (إسعاف) تصعّد القاصة من توظيف الخارق في قصصها، وذلك لخلق الموازنة بين هول الجرائم الي ترتكب من قبل الصهاينة، وجنون التوظيف التي اتخذته مغامرة في تحولات قصها القصير:

---

([1]) تقاسيم الفلسطيني: 40-41.

**"قذيفة هوجاء عتية اقتلعت رأسه من فوق جسده، تطاير الرأس بعيدا غير آبه بآلام التدحرج على حصى مشتعلة، أما الجسد فاستمر يقود سيارة الإسعاف بإصرار وشجاعة ليوصل المصابين إلى أقرب مستشفى فلسطيني"** [1] .

ولا تكتفي القاصة بالحديث عن خوارق الأحياء قبل أن يموتوا، بل نجدها تحدثنا عن الأموات وما يقومون به من أفعال، ففي قصة (مقبرة) تتخلى القاصة عن إعطاء الأفعال الخارقة للأحياء، وتمنحها للأموات يقومون بها، فيحدث في هذه القصة صراعا بين الأموات وقوات الاحتلال الصهيوني:

**" قرر العدو الصهيوني أن يجرف المقبرة بعد تمشيطها لأجل أن يبنى أكبر مستوطنة في فلسطين المحتلة... في الليل ومع هدأة الرقاد استيقظت الهياكل المطرودة من قبورها، ولبست أكفانها، وهاجمت أعداءها"**[2] .

تسعى القاصة في هذا الوظيف العجائبي إلى بيان مدى القسوة والظلم الذي يمارسه المحتل الصهيوني على الفلسطينيين، إلى الحد الذي لا تتحمل رفات الميت أفعالهم الممقوتة، فنهضت تلم الرفات وتقاتل ببسالة؛ لخلق التوازن الذي تكلمنا عنه قبل قليل. فالأفعال

الخارقة تجيء لإنقاذ الفلسطيني من معضلة لا يقدر أن يتجاوزها أو يتخطاها، فالأسرى في سجون الاحتلال (رجال ونساء) تضيق عليهم جدارن الزنزانة، وهنا لا بد من إيجاد مخرج، لهذا السجن.

أما في قصة (حليب) فتتجلى الأفعال الخارقة في فعل تقوم به أم أسيرة بإرضاع الحليب لطفلها:

---

([1]) تقاسيم الفلسطيني: 45.

([2]) المصدر نفسه: 61.

**"...تخرج ثديها من داخل ثوب سجنها الفضفاض القذر، وتفكر بابنها الرضيع، فيندلق الحليب من صدرها في فم ابنها على الرغم من البعاد، فترضعه حتى يشبع وبينهما صحراء وسجن وجنود وكلاب!"** [1].

في هذا الفعل العجائبي تتخضخض الثوابت المعيارية لعملية إرضاع الطفل بشكلها المألوف، وكأن القص الأكثر واقعية يتشكل بطرق غير واقعية[2] .

وفي قصة (قلب) ترفض الأعضاء المسروقة من الشهداء، التي يتم زرعها للصهاينة، التجانس مع أجسادهم وعقولهم وتصرفاهم :

**"سأل (الجنرال) أخاه بقلق: باروخ، أخي الحبيب، هل أنت بخير؟.**

**أجاب الشاب الصهيوني بدهشة واستنكار لما سمع من كلام: أنا باروخ، أنا جميل الخليلي، لماذا أنا هنا؟ من أنتم؟ علي أن أغادر هذا المكان لأذهب للصلاة في الحرم الإبراهيمي"**[3] .

ويبدو أن القاصة تريد من هذا الوظيف العجائبي بيان حجم الظلم الذي يقع على الفلسطينيين، ورغبتها في فضح وطأة القسوة الي يعيشها كل فلسطيني. إلى حد أن الأعضاء التي تنقل من لشخص لآخر ترفض أن تنقل من الفلسطيني إلى الاسرائيلي،

تعبيرا عن الرفض الواقعي للاحتلال وممارساته الدنيئة. وهنا تتغير العلاقة بين المألوف واللامألوف في نسيج خيالي يتوخى المغايرة في القص.

---

([1]) المصدر نفسه: 83.

([2]) هسهسة اللغة، رولان بارت، ترجمة : منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط1، 1999: 217.

([3]) تقاسيم الفلسطيني: 87.

وفي قصة (الرسام) تشتغل العجائبية على تجاوز الحرمان، والوصول إلى الحلم الذي راود الفنان الفلسطيني المهجّر كثيرا:

**"لقد رسم طوال عمره لوحات لوطنه فلسطين، لكنه لم يرسم في أي يوم مضى بابا يؤدي إلى وطنه. مع طلوع الشمس أنهى رسم اللوحة، كانت لوحة باب كبير مطوق بأشجار الياسمين البري... فارقت روحه جسده بدعة،، وداعبته مودعة بنقر أصابعه التي لم تنفك تمسك ريشة رسمه، وفتحت الباب المرسوم في اللوحة، ودلفت إلى فلسطين لتحقق حلمه الوحيد بالعودة إلى وطنه، ثم اقفلت الباب خلفها"** [1].

فالرسام يقوم بعمل عجائبي وهو الخروج من باب اللوحة الذي رسمه ليعود إلى فلسطين، وعبر هذا العمل العجيب استطاع الرسام من الدخول إلى فلسطين. وهنا سعت القاصة إلى توظيف إمكانات القص الحداثي عبر خلق بلبلة في الوعي القائم بإنشاء واقع افتراضي، يقود الحراك القصصي إلى المغايرة والمغادرة والمفارقة للواقع.

ولكن في قصة (قارورة) تشتغل القاصة على أقوى توظيف عجائبي في هذه المجموعة، ويتمثل في فكرة تتجاوز التفكير العقلي، إذ تسطيع الذات الساردة توصيل جثمان الفلسطيني (الأب) إلى وطنه الأصلي، عبر حرقه من قبل ابنته، ووضعه في قارورة، وبعد زيارتها لفلسطين وجلب القارورة معها، تعمل على دفنها، فتحقق وصية أبيها في دفن جثمانه في فلسطين.:

**"أحرقت جسده في محرقة الموتى معتذرة له عن ذلك لجلال الغاية، ودست رماده في قارورة، وسافرت إلى فلسطين في قافلة سياحية أوروبية، واغتنمت أول فرصة لدفن رماد القارورة في تراب فلسطين فعاد والدها إلى تراب وطنه رغم أنف الصهاينة"**[2].

---

([1]) المصدر نفسه: 110.

([2]) تقاسيم الفلسطيني: 115.

إن الاحتلال الصهيوني هو السيد على الأرض، ويفعل كل ما يريده، دون قدرة الفلسطيني على فعل أي شيء؛ لأنه لا يملك القوة الرادعة لهذا الاحتلال؛ وعليه لا بد من خلق توازن بين العالمين عبر العجائبية كما في قصة (ثوب) إذ تفعّلها القاصة إلى ما يشبه الحلول، فكل من يرتدي الثوب الفلسطيني يصبح فلسطينا في كل ما يخصه ، فعندما ترتدي المرأة الصهيونية الثوب الفلسطيني المطرز بعد سرقته بالقوة:

**"تصيبها بمرض عجيب، كلما لبستها شعرت بأنها فلسطينية، وسرت في جسدها قشعريرة الغضب على العدو الصهيوني، وانتابتها حمى الهتاف بجملة "فلسطين حرة"**[1] .

وفي قصة (الريح والكلاب) نجد إن العجائبية تعيد القاصة التوازن مرة أخرى بين الوجع الفلسطيني المتمثل بالإبادة الوحشية، والأمل بالعودة إلى الوطن من جديد:

**"..مثلوا بأجسادهم، أحرقوا جماجمهم، طحنوا عظامهم، نثروا رمادهم في مهب الريح... سخرت الريح من نباحهم الأجش، وللمت رماد الفلسطينيين الذي بعثرته نسائمها، وعجنته بماء الخلود، ونفخت فيه، فبعث الفلسطينيون مرة أخرى ينسلون من طائر فينيق لا يموت أبداً"** [2] .

وبقدر اشتغال القاصة على العجائبية في هذه القصة (الريح والكلاب) نجدها قد اشتغلت على الأسطرة أيضا، فقد أخذت رداً مجنوناً يتناسب وحجم المجازر الوحشية التي قام بها المحتل بحق الفلسطينيين، إذ تقوم الريح بجمع الرماد لتعيد إليه الحياة، ويبدو أن هناك تناص بين هذه القصة والملحمة الكنعانية (بعل) التي يتجدد فيها الصراع الأبدي

---

([1]) المصدر نفسه: 141.

([2]) المصدر نفسه: 156.

بين (الموت) و(بعل) فمهما يحاول الموت أن ينهي وجود بعل، لا يستطيع؛ لانبعاثه من جديد، وإعادة الحياة إلى الأرض في كل انبعاث.

نستنتج مما سبق أن العجائبي يوصفه " شكلا من أشكال القص، تعرض فيه الشخصيات بقوانين جديدة، تعارض قوانين الواقع" [1] . شكّل مرتكزا أساسيا من مرتكزات تحولات القص، وقد تحقق ذلك عبر مزج الواقعي بالعجائبي، وكأن الأمر كما لو كان هذا العجائبي واقعا. وهذا الصنيع القصصي هو الذي قاد القاصة إلى ارتياد فضاء التجريب، والبحث عن المغادرة التي تهدف إلى تجاوز الكتابة القصصية المتعارف عليها، وإخضاع المتلقي لمغايرة يقينياته المألوفة عند تلقي القصة الجديدة. فعلى الرغم من استحضار الفضاء الواقعي، إلا أنها تعمل على خلخلة مكوناته، وتحويله إلى فضاء عجائبي على مستوى الأبعاد الجمالية والوظائف الاجتماعية.

**الغرائبي والانفتاح على التشكيل**

ويشكل حضورا فاعلا في الواقعية السحرية، إذ تتجلى طريقة هذا الحضور في تجاوز الإطار التقليدي في القص، والانفتاح على تشكيلات متعددة منه، إذ يعد من أبرز التقانات الجديدة في التعبير، لأن وجود الغرائبي يشكل اختلاقًا في تأثيث بنى قصصية جديدة إلى جانب الواقعي؛ للتعبير عن رؤية مغايرة تقدم تحوًلا في العلائق. فـ"الفرق بين (الغريب) و(المألوف) أن النص الغريب تظهر فيه أحداث يبدو ظاهرها خارجا على نظام الألفة، ولكنها سرعان ما تنتهي الانضواء ضمنه. أما في النص المألوف فلا توجد وقائع تشكك بقدرة نظام الألفة على تفسيرها"[2]. وحين تتسم شخصية لراوي " بالغرابة فإنه سيجد غرابة في الأشياء المألوفة، فأحيانا يعبر لنا عن مشاعره التي يستغرب من خلالها مستخدما خدعا أسلوبية، أذ يقوم مثلا بذكر الكثير من الصور ليزيد من صعوبة التلقي المباشر لشيء عام ومطروق" [3].

---

([1]) معجم المصطلحات الأدبية، سعيد علوش: 146.

([2]) تجنيس العجائبي، لؤي علي خليل، مجلة علامات، ج(15)، سبتمبر 2005: 391.

([3]) القصة القصيرة النظرية والتقنية: 237.

كما تراوح تصنيف الغرائبي بين الصيغة والحافز والوظيفة والتقانة والجنس وغيرها[1]. ولكن يبدو من خلال تتبعنا لبعض المقاربات التي تناولت هذا المفهوم وجدناه لا يشكل جنسا أدبيا قائما بذاته، وإنما تقنية يستحضرها الخيال؛ لتعمل داخل القصة وتلونها بقيم تعبيرية جمالية، تثري من قيمتها الفنية. ولعلَّ دراسة أي مفهوم، تتطلب الوقوف بداية على الأرضية المعجمية المؤسسة لماهيته، التي يمكن بواسطتها الوصول إلى مقاربته بالشكل المفيد. ويعد أكثر دهشة وإثارة "وأكثر قربا من الواقع ؛ لأنه يتفجر في النص الأدبي حال تخليه عن مواقعه المنطقية، والدخول في مصيدة شعرية النص على الصعيد الإجرائي"[2]. ويعود السبب في ذلك إلى أن " الشيء الغريب هو ما يأتي من خارج منطقة الألفة ويسترعي النظر بوجوده خارج مقره"[3]. ويبدو أن كلام فرويد عن الأحلام لا يبتعد عن هذا كثيرا، وهو يتوصل إلى استنتاج مؤداه " إن الغرائبي ينتمي إلى تلك المجموعة من الأشياء المفزعة، التي تعيدنا ثانية إلى شيء سبق أن خبرناه، أو شعرنا به من قبل، وقصارى القول، أن الغرائبي أو الغريب يشيران في الحقيقة إلى تكرار شيء مألوف جدا، إلا انه مكبوت، أو بعيد عن الاهتمام"[4].

على أساس من كل ما تقدم فإن الغرائبي يضم ما هو مدهش وساخر ومفارق ومتجاوز ولا معقول وغيرها، ويستطيع القارئ كشف هذا الشيء في حال خروجه عن المألوف في التعامل اليومي في العمل المتخّيل. والمتخيّل هنا يعني المسافة الفارقة بين عالمي التجربة (الواقع) والكتابة (ما وراء الواقع) اللذين يشكلان عالم الرؤيا. وتكمن

---

(1) تجنيس العجائبي، لؤي علي خليل: 384 ،486.

(2) أنماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية الحديثة، فرج ياسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2010: 98.

(3) الأدب والغرابة، دراسة بنيوية في الأدب العربي، عبد الفتاح كيليطو: 60.

(4) أدب الفانتازيا، مدخل إلى الواقع: 67.

شعريته في تشغيل آلية الخيال بين الواقعين. ويعتمد أساسا على قوى تحولية، لا لارتباطه بطريقة ما بنظام فوق الطبيعة فحسب، وإنما لاحتكامه إلى مبدأ الوعي، و"الوعي بالشيء يعني إعادة ترتيبه ضمن مجال الإدراك، أي تغيير الرؤية إليه مما يكون دافعا إلى تحولية في مستويات غير مألوفة."[1]. وهذه اللامألوفية هي التي تزيح بالمتخيّل عن منطقة الجاهزية المألوفة، إلى منطقة التأسيس الواعي عملية خرق القوانين الطبيعة، معتمدا على رؤية الذات للعوالم المحسوسة والمجردة، بوصفها موضوعة مركزية في اشتغال المتخيل من الأساس. والتخييل على هذا الأساس "أكذوبة تخفي حقيقة عميقة، إنه الحياة التي لم تكن، والتي يتوق إليها المرء دون أن يحصل عليها، لذا كان عليه اختلاقها عبر المخيلة، والكلمات من أجل إخماد الطموحات التي عجزت الحياة الحقيقية عن اشباعها، ومن أجل ملء الفجوات التي يكتشفها المرء فيما حوله، فيحاول ملأها بأشباح يصنعها بنفسه، مبتعدا عن التاريخ واليومي وباحثا عن الحلم"[2] . كما أن الغرائبي يوجه " القارئ وجهة البحث عن الخارق في النص، فكان ذلك التوجيه ميثاق قراءة يربط بين السارد والمسرود له، ويتواصلان في ضوئه شأنهما معه شأنهما مع غير هذا الجنس الفرعي في القص. وإذا حضرت المبالغة في النص كان لها هي أيضا دور في إضفاء طابع الخارق عليه، وأساس القبول بهذا الخارق رفض التفسير الاستعاري والالتزام بالمعنى الحقيقي"[3]. وتعد رواية (بيدرو بارامو) مثلا اعلى للغرائبية التي تنأى عن (الفنتازيا) لاقترابها من عالم الإنسان، وإن غامرت بدخول عوالم مجهولة، فهي تظل ملتحمة بهمومه وقضاياه[4].

---

(1) شاعرية الذات في تحولات فاجعة الماء، عبد الحفيظ جلولي، مجلة عمان، الأردن، ع (145)، تموز 2007 : 65 .

(2) ينظر: رسائل إلى روائي شاب، ماريو بارغاس يوسا: 13.

(3) رحلة في جماليات رواية أمريكا اللاتينية: 61.

(4) الغرائبي في الأقصوصة وإشكالية المنهج، احمد السماوي، مجلة الأقلام، ع (2)، آذار – نيسان، السنة الرابعة والثلاثون، 1999: 26.

في حين أن هناك من جعل الغرائبي والفنتازي، والأدب الاستيهامي، والسحري مصطلحات مختلفة تأرجح العجائبي بينها [1].

وبعد أن عرضنا بعض الآراء التي استطعنا الحصول عليها، وجدنا أن القاص الذي تتسم قصصه بالواقعية السحرية يرى في اللاواقعي من خلال الغرائبية الوجه الآخر للواقع، الواقع الغائر في أعماق الأنا الفردية والجماعية، وليس في ما فوق الطبيعي في القص الفنتازي (العجائبي) فحسب، ذلك القص الذي يقتحم العالم الخاضع لهيمنة العقل، وهنا نعيد رأي الكاتب (فرانز روه) في الواقعية السحرية، إذ يرى فيه " إن الغموض لا يحل على العالم المجسد بل ينبض خبيئا فيما وراءه" [2].

في قصة (قافلة العطش) التي حملت المجموعة هذا الاسم ، تتجلى لنا الغرائبية في بقاء الفتاة (الأسيرة) في القبيلة التي غزت قبيلتها، على الرغم من رجوع الأسيرات كلهن بعد أن خيروهن بالبقاء أو الرجوع، وتجاوزا لعادات العرب في الأسر، ذهبن الفتيات إكراما لتلك الفتاة الأسيرة، وبدون أي تعويضات مالية، بعد أن رفضت الفتاة أن تنفك من أسرها، كي تبقى في قبيلة حبيبها الذي أسر قلبها بعد أن أسر جسدها:

**"كانت على وشك أن تعتلي هودجها، بقبضته القوية منعها من إكمال صعودها، وقال بمزيد من الانكسار: من ستختارين؟ نظرت في عينيه: "أنا عطشى" .. عطشى كما لم أعطش في حياتي". اقترب البدوي الأسمر خطوة أخرى منها، كاد يسمع صهيلها الأنثوي، وقال: "عطشى إلى ماذا؟" قالت بصوت متهدج: "عطشى إليك"[3].**

وعلى الرغم من تهديد أبيها لها بقتلها إلا أنها:

---

(1) شعرية المحكي: دراسات في المتخيل السردي العربي، الدكتور فيصل غازي النعيمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2013: 57.

(2) دليل الناقد الأدبي: 68

(3) قافلة العطش: 12.

**" قالت بتعب مهر ركض حتى آخر الدنيا: أنا عطشى"**[1]،

ولكن الغرابة لا تكمن هنا فحسب، وإنما في المفارقة التي فعلها الرجال عندما ذبحوا كثيرا من نسائهم خوفا من العطش والهروب إلى واحات الماء للارتواء، والغريب في الأمر أن الرجال أنفسهم كانوا عطشى، وقد اكتشفوا ذلك في المساء، لكنهم ظلوا مختلفين في سبب وأد البنات بين الفقر والعار:

**" لكن الرمال كانت تعرف أنها مجبرة على ابتلاع ضحاياها الناعمة خوفا من أن ترتوي يوما، كان مسموحا للقوافل أن تعطش وتعطش، ولها أن تموت إن أرادت، لكن الويل لمن يرتوي في سفر العطش الأكبر"**[2]،

لقد أيقنت القاصة أنها لو كتبت هذا النص الصحراوي دون أن تضفي عليه غرابة ما، لظل نصا عاديا لا يرتقي إلى المغايرة بوصفها فعلا تجريبيا باتجاه تحولات القص، وهذا ما جعلها تسعى إلى طغيان الخيال على الواقع، وبناء على ما جاء في التشكيل القصصي من مغايرة، في (البقاء) من جهة، و(الوأد) من جهة أخرى. فجاءت الغرائبية بمثابة تعبير موضوعي عن إدانة الفعل القبلي، ورفض لأساليبه البشعة، فضلا عن التهكم من واقع لا يقبل التقدم، ولا الحوار، لتصل القاصة بالقارئ إلى صدمة تلق وخيبة انتظار.

وفي قصة (سبيل الحوريات) تتجلى الغرائبية في مهندس معماري يتقن فن الرسم، و(هاجر) المجنونة التي تتعرى أمام الناس، وعلاقة الحب التي تحدث بينهما، ثم تؤول إلى الزواج:

**"تستهويه بكل ما فيها، بملابسها القذرة الممزقة، بأطرافها المتسخة، بأظافرها القذرة، بشعرها الأشقر المتطاير بفوضى مسحت أي أثر لتمشيط حدث في الزمن الغابر، بدموعها التي تذرفها وهي تستجدي المارّة، بحالات الجنون التي تنتابها، فتجعلها تتعرى من**

---

([1]) المصدر نفسه: 13.

([2]) المصدر نفسه: 14.

**ملابسها، وتنصب نفسها إلهة مجنونة ترقص عارية في سبيل الحوريات"**[1].

ربما هذه التفاصيل المدهشة بكل ما فيها من نفور ظاهر لدينا، وتقبل مستتر لدى المهندس/ الرسام، هي البداية التي ستقودنا إلى الفضاء الغرائبي الذي يعنينا في تحولات القص، وهنا لا بد من طرح تساؤلات تقليدية: ما الجمال؟ وهل هناك جمالية للقبح؟ وهل ما فعلته (هاجر) يدخل في هذه الجمالية؟ لا يهمنا الإجابات عن هذه الأسئلة الي أوردناها هنا، بقدر ما يهمنا تحول القبح جمالا، أو الجمال قبحا. والمهندس/ الرسام ذو مهارتين: الأولى معمارية، والثانية فنية، فما الذي يدفعه للتعلق بامرأة مجنونة؟:

**"في لحظة كانت عارية تماما.... بجسد بلوري صاف، وأعضاء متناسقة منسابة، لحظها شعر بأنها إلهة مسحورة، ينفك سحرها في ماء مقدس، كانت في قمة غضبها وخروجها عن عقلها، لكنها أسرته، شيء فيها جعلها يتوقف، ويتأملها طويلا، لم يكن جسدا يأمل جسدا عاريا، ولم يكن رجلا تجذبه امرأة، كان نفسا تذوق نفسا، ... رأى امرأة لم يتسعها العقل، فهربت إلى الجنون"** [2].

وهنا تأتي الإجابات عن تساؤلاتنا، فمنذ هذه اللحظة ستتغير حبكة القصة، وسيتم التوافق بين شخصيتين متناقضتين، وتحدث بينهما علاقة حب تتجاوز الإعجاب، وخطوة خطوة بدأ يغازلها وهي تستجيب، وبما أنه علم بسحرها، وأن الماء المقدس كفيل بشفائها، سيقودها يوما إلى شقته، فصبح زوجته، ويرويها من مائه المقدس، وبالفعل شفيت تلك المجنونة، ولم تعد تخرج إلى سبيل الحوريات، لكن بقيت على **"عيبها الوحيد أنها تتعرى عندما تغضب وتشرع في البكاء"** [3].

في هذه القصة السحرية حقا، شكلت الغرائبية ظاهرة حاضرة في القص، وتجلَّى تجاوزها لحدود الإطار التقليدي للحبكة القصصية،

---

([1]) قافلة العطش: 32.

([2]) المصدر نفسه: 34.

([3]) المصدر نفسه: 36.

فاتحا المجال أمامها لمساءلة الواقع في هذا الشكل المستحدث. وما حضورها في بنية القص إلا مظهر من مظاهر التحولات، إذ أنتجت سرداً توافر على إمكانات تخيلية وتعبيرية وإيحائية، فضلا عن تمثلها السردي للوقائع اليومية. وجاء هذا التوجه؛ ليعبر عن رغبتها في انتهاج أساليب جديدة، تعبّر بها عن الواقع في شكل جديد يستوعبه، في قص ينقل الشّعور بالواقع دون طبعه بكلّ جزئيّاته، بل يترك هامشاً للخيال والانعتاق من عبوديّة الأطر الخارجية. لذا فهو لا يعاند أنظمة الطّبيعة والوجود بل يمسخ هذه الأنظمة، ويقدم الشاذ وغير المألوف منها، ويرفض أن يقدم القصة على أنها متوالية موازية ومتناظرة، بل يجسدها انكسارا للواقع واستثناء لحوادثه ضمن منظومته المعرفيّة المشتركة.

وتأخذنا قصة (تيتا) إلى فضاء سحري بامتياز، والبعد التنافري هنا بين (طبيب) أوربي، أبيض اللون، يداوي الناس بالأدوية الكيميائية، و امرأة (مشعوذة) سوداء، من قبائل (ودابيه) تعالج الناس في الأعشاب من قبائل " وادبيه". وعلى الرغم من إظهار كرهه لها، لأنها كانت تتجاهله دائما، إلا أنه كان يعشقها في داخله، كان يريد التقرب إليها، وحدث أن رآها يوما ترقص وحقيبتها بعيدة عنها، فتناول الحقيبة، وانتظرها لحين إكمالها الرقص، اتجه إليها وناولها الحقيبة، لكنها كالعادة تجاهلته وذهبت لخيمتها، وأخذ الطبيب يتحين الفرص للتحدث معها، وجاء فرصة أن امرأة من قبيلتها كانت ولادتها عسيرة، فاستنجدت به، وأنقذ كل من المرأة والطفل، وعرف في ذلك اليوم أنهم يطلقون عليها لقب الكاهنة؛ ولأن هذا اللقاء لم يشف غليله، ظل يتساءل:

**"تساءل في نفسه، أتراها قد سحرتني؟ .... نعم لقد فعلت ذلك، اقترب منها وقدم كفّ يده اليمنى لها، وقال بابتسامة واسعة: اقرئي لي طالعي"** [1].

لكنها دعته إلى قبيلتها، وقراءة طالعه هناك، بحجة أنها متعبة، واستغل الطبيب أحد المهرجانات (غيروال) الذي أطلق عليه لقب

---

([1]) قافلة العطش: 41.

(توغو) وهو مهرجان الجمال والحب والجسد، يتزين فيه الشباب، ويعرضون أنفسهم للفتيات، ليخترن أجملهم جسدا. في هذا اليوم ذهب الطبيب إلى قبيلتها:

**" خطا خطوتين داخل خيمتها كان يتفرّس في قسماتها بنظرات جائعة، قالت له بتلعثم وشجاعة مزعومة: ها قد جئت إذن، هل أقرأ لك كفك؟ قال: بل جئت لأخطفك يا ساحرتي الجميلة. اقترب منها بجسده القوي، وانحنى قليلا، وحملها".**[1].

وهنا شكلت الأجواء السحرية وسيلة عملية وناجعة للكشف عن اهتمامات كل من الطبيب والكاهنة، وعواطفهما التي يمكن أن تتستر، وتتبدل في بنيات يحكم فيها العرف أو الضوابط الاجتماعية. كما أنه بما تقدم من خيال مجنح منح فرصة للهروب من الواقع الذي تمثّل بالاختطاف، لكن الهدف والغاية من الهروب يتراوحان بين تحقيق الأمنية التي ظلت تراود كل منهما. ويبدو أن القاصة قد أرادت من هذه الغرائبية، أن الغرب مهما تقدموا في مجالات العلم، الذي أفقدهم في كثير من الحالات إنسانيتهم، فأنهم يحتاجون للطقوس التي تعيدهم إلى تلك الإنسانية، وأن أفريقيا وغيرها من الدول الفقيرة، ستجلبهم إلى أرضها صاغرين ومسحورين.

وتشاكل قصة (تحقيق صحفي) قصة (تيتا) من حيث البعد التنافري، وتتباين من حيث قوة الشخصية في علاقة العشق التي حدثت بينهما، ففي هذه القصة، تضعنا القاصة أمام شخصيتين متنافرتين أيضا، هما: صحفية توجهت إلى قبائل (الطوارق) قادمة من البلاد المتحضرة في مهمة صحفية، وسيدي (الطالب رجب) وهو زعيم ديني، يُطلق كل من ترغب بالطلاق؛ كي تتزوج من تحبه. فبعد وصول الصحفية إلى الصحراء بسيارتها القديمة، كانت (شاليفه) هي المرأة الأولى التي قابلتها من الطوارق، وقد أمر سيدي الطالب رجب بأن تستضاف في الفندق المتواضع، وفي اليوم الثاني، أخبرتها

---

([1]) المصدر نفسه: 43.

(شاليفه) بأن سيدي الطالب رجب يج العربية الفصحى، فارتحلا، ووصلا إلى واحة (تيغمار) وكانت النظرات الفضولية بانتظارها، وهنا تخبرها (شاليفه) بالمفارقة التي ستدهش الصحفية:

**" عمل الشاي، ونصب البيوت، والقيام بالأعمال المنزلية الصعبة، ونقل الماء هو من وظائف رجال الطوارق.**

**همست متسائلة: وماذا عن النساء؟ ماذا يفعلن؟**

**قالت شاليفه بدلال ذي مغزى: يعشقن بقوة"**[1].

وأخيرا تعرفت على الطالب رجب، هجرت الفندق لأجله، أعطاها خيمته لتنام فيها، بينما هو ينام خارجها احتراما لها، وكانت تتمنى أن يندس في فراشها. وبعد إقامة حفلة (التندّي) التي تم فيها الاعلان عن الفتاة الي وصلت مرحلة الطمث، تمنّت لو أن حفلة ما تقام لها لتعلن عن أنوثتها للطالب رجب. وبعد رجوعهما من الحفلة يتحادثان في الطريق عن الحب والطوارق، وكيف للعاشقة حق الطلاق والزواج مرة وثلاث ومئة مادامت تحب من تتزوجه. تذكرت وحشية زوجها، وتمنت لو أن القضاء يهبها حكم شنقه بدل الطلاق. مضى أسبوع والتحقيق لم يكتب، وكانت تفكر بالرد على رئيس تحرير المجلة بالاعتذار، إلا أنها كانت مشغولة بحفلة طلاق تقيمها ثلاث أخوات في الواحة. بعد انتهاء الحفلة قررت أن تُطلق، وتتزوج من تحب، فذهبت إلى الطالب، لخبره بأنها تحبه، وتكره زوجها، وترغب بالزواج منه:

**" نظر الطالب رجب إليها نظرة المغشي عليه، شعرت من انفعال نظراته، ومن توهج ناره فيهما بأنه لا يملك قوة ليجيب، وبعد إعياء قال بمشقة: ولكن...**

**غرقت في هائج عينيه، وقالت: سيدي الطالب أنا أحبك، وأخطبك هل توافق؟**

**هزّ الطالب رأسه ودمعة قاهرة تتوهج في عشق عينيه، وقال: أوافق"** [2].

---

([1]) قافلة العطش: 65.

([2]) المصدر نفسه: 72.

وهكذا تنقلنا شعلان من فضاء سحري لآخر، تريد بذلك أن تتجاوز الفضاء الواقعي المتخم بالتعقيد، والمؤثث بالقهر والألم والكبت. ويبدو أن هذا التوظيف الغرائبي جاء نتيجة " ان القاص العربي لم يعد قادرا على تصوير معاناة الإنسان في عالم شديد التعقيد بالأدوات الواقعية، أو التقليدية التي كان معتادا عليها، لا سيما بعد أن راح هذا الإنسان يتعرض إلى سلسلة من الضغوط، والعذابات التي لا يمكن قهرها، أو مواجعتها بسهولة، ولذا فإن البعد الغرائبي يسهم في مواجهة حالة القهر الإنساني اللامعقول عن طريق توظيف الخيال، واختراق سكون السطح الواقعي[1].

ويتكرر مثل هذا السحر الذي يقود امرأة إلى اعترافها بعشق الرجل الجبلي الذي كانت تنتظره منذ سنوات طويلة، وعلى مدى تسع عشرة صفحة تناجي حبيبها، تعلن له عشقها بقوة، تتأوه بغنج أنثوي وهي تمارس عريها في حضوره الغائب، قالت له الكثير الكثير، التقت به دون أن تجني من ذلك اللقاء عشقا يروي عطشها، يخلّصها من الضياع في عينيه :

**" هل تدري الأن أن امرأة جاءت من المستحيل تلبس الأخضر، جالسة مواجهتك تماما، تفهم كل كلمة تقولها بلغتك الكردية، وترفض أن يرجم لها أي صديق ما تقول على الرغم من جهلها بلغتك؛ لأنها تفهمك بقلبها الذي أنفق سنينه وانتظاره يرتقب حضورك على مرفأ الاشتياق"**[2].

إن القاصة هنا تثير الدهشة فينا، وتلفت العواطف إلى حقائقها الباطنية حتى وإن كانت عبر الصدمة المؤلمة، هو (جنون) الحب الذي أخرجها

---

(1) المقموع والمسكوت عنه: 86.

(2) الذي سرق نجمة، سناء شعلان، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع. عمان – الأردن، ط1، 2006: 36. وكانت القصة ذاتها قد نشرت في مجموعة مشتركة عن (منظمة كتاب بلا حدود / الشرق الأوسط) ، فضولي للطباعة والنشر، كركوك – العراق، 2012.

على السياق الحياتي المألوف، إلى (الحلم) الذي تريد أن تعيشه؛ للخروج على قوانين الواقع، واستجابة الحرمانات

المتراكمة ما زالت مزمنة في واقعها المعيش، إذ تسعى القاصة هنا إلى معالجتها بجرأة وتحد للأعراف المجتمعية، فجاء بوحها بشكلين متناقضين، الأول يتعالى على الحسية، ونستطيع أن نطلق عليه (العشق المثالي) ، والثاني يغرق في الحسية، وهو العشق الجسدي الحارق والغارق في الشبقية.

**" لا قيمة لكل رجولتك ولسيفك الرجولي المثير إنْ لم أكنْ غمده الأبدي، لا قيمة لكلماتك إنْ لم يحسن ثغرك الكرزي المُشهّي تقبيلي، لا قيمة لأنوثتي إنْ لم تسعدك وتفتنك، وتمتصّك حتى آخرَ قطرة من رجولتك التي أراهنُ عليها بعمري وجلال افتناني"** [1].

وهنا تعلن الشخصية/ الساردة عن رغبتها القاتلة في الدفء، والتوق الجنسي لرجل الصدفة الحارق؛ كي تخلص نفسها من الحرمان، غير مبالية بما سيقال عن جسدها الذي ما زال العطش يجأر فيه بقوة. ولكن عندما لا تجد من يروي عطشها، تقاوم ذلك العطش بواسطة أفعال يصنعها خيالها الجامح، فتتعرى في غرفتها، إكراما لشبقها، وتهليلا بلحظة العشق المشتهاة، وهي تتحدى الخوف والكشف:

**" .... أنَّ العشق لا يُقابل إلاّ بعُري أبديٍّ يحمل الجوع والإحتياج والحبور، كنتُ عارية إلى جنبك وكنتَ عارياً تماماً إلى جانبي، مسّدتَ عليَّ، لمستني، مال جسدك نحوي، شممتكَ على مهل واشتهاء، كنتُ أُدركُ أنني في فسحة من أمري، وأنك تهبني كلَّ ما أشاءُ من فرحة بجسدك العاري مثل جسدي العاري"**[2].

---

(1) الذي سرق نجمة: 35.

(2) المصدر نفسه: 37.

إن هذه القصة التي تمتلك سحرا خاصا بها، هي سمفونية الحب بكل أشكاله، وهي أسطرة لعشق مستحيل، فاض بمفردات الجسد الذي غزاه الحرمان والشوق والشيق والشهوة، كيف لا! وهي تعبر عن الذات الأنثوية عبر بناء الجسد والروح معا، " بواسطة الصورة، وأفعال التصوير، فإن المرأة قد أحسنت المحافظة على تلك المسافة بين الذات

والجسد، والظاهر والضامر.. وما يصحبه من تحوّلات، استطاعت من خلالها، أن ترصد القرائن المصاحبة لطقوس الخفاء والتجلي، وتمزج بين الرغبة والرهبة والدهشة.. كيف لا! والمرأة فيض من (الانفعال)، وجيش من العواطف والمشاعر والأحاسيس، أهلها تكوينها البيولوجي المختلف عن الرجل وعاطفة الأمومة المفعمة بالحب والرغبة والعشق في تكوينها الفكري والأدبي، وحسّها الفني، وتميّز بعدها (الانساني)"[1].

لم ترهق القاصة قارئها بوصف لا طائل من ورائه ولا يخدم أغراضه أو حالات شخصياته، بل كانت بارعة في الانتقاء، وفي تحديد التفاصيل، إذ إن كل مشهد كان يشي بالعمل المرتقب أو بالحوار وكان كل مشهد يدفع بالقصة إلى الأمام كما تريد القاصة، أو كانت تطور التشخيص، أو ترتب الصيغة العامة للقصة، أو نبرة الصوت في القصة، أو انها كانت تفعل كل ذلك دفعة واحدة. فأننا حين نصل إلى نهاية القصة ونرى كيف ختمتها، ندرك أن النهايات المفتوحة التي تتركها الشخصية اثر انتهاء كلامها كان سمة مشتركة بين بقية القصص.

إن مجاميع سناء شعلان القصصية تعاملت مع الأسطورة بوعي حاذق، وقد احتشدت بالأساطير مثل: الأساطير الفرعونية (عروس النيل)، أساطير الرؤيا (زرقاء اليمامة) أساطير الطوفان (العملاق عوج بن عناق)، الأسطورة الأنثوية (شهرزاد)، أساطير البحث عن

(1) سرد الجسد وغواية اللغة/ قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، الدكتور الأخضر بن السايح، عالم الكتب الحديث، أربد – الأردن، 2011: 7-8.

الخلود (قصة ذي القرنين مع الخضر وعين الحياة)، أسطورة التحول (أطلنطا)، الأساطير اليونانية الهوميرية (الأوديسة)... ، 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.

## الأسطوري والمؤسطر

يبدو أن الأسطورة ستظل تشكل الملاذ المحتفى به منذ العصر الكلاسيكي، وحتى

الراهن المعيش؛ كون الإنسان يلجأ إلى القوى الغيبية المتمثلة بالأساطير، في أية مرحلة من مراحل تطوره، وكلما واجهته صعوبات لا يستطيع السيطرة عليها أو تفهمها[1]. فهي ((نظام متكامل استوعب قلق الإنسان الوجودي، وتوقه الأبدي لكشف الغوامض التي يطرحها محيطه)) [2]. وتبعا لذلك فـ((إن الشروط الإنسانية، والتدخلات الاجتماعية، والعلاقات اليومية، التي كانت موجودة عن البدائيين – خالقي الأسطورة – ما زالت موجودة بتنويعات مختلفة اليوم، مما يسوّغ ظهور الأسطورة من جديد، ولكن بطرق وأساليب أخر، تتناسب مع الحياة العصرية الجديدة، المعمّدة بالإنجازات العلمية والتفوق التكنولوجي)) [3].

إن الأسطورة بنية معرفية, شيدّتها أسئلة الوعي الكبرى, التي صاغها الفكر البشري منذ تشكلاتها الأولى, رافقت الإنسان في كفاحه المتواصل مع الطبيعة وقساوة الحياة، وهي المعادل الموضوعي

(1) أسطورة الموت ولانبعاث في الشعر العربي، ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978: 19

(2) مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة، دار الكلمة، بيروت، ط 2، 1985: 15.

(3) أنماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية الحديثة، د. فرج ياسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2010: 33.

لخيبات الإنسان، أو البؤرة التي يرى منها النور، أو الفرح واشراقات المستقبل، وعلى الرغم من أنها ظلت تدور ضمن حركية المثاقفة، وجدلية الاحتكاك الثقافي، والحوار الحضاري بين الشعوب, إلا إنها صمدت أمام هذا التداخل؛ لذلك كان لكل شعب من شعوب العالم أو أمة من الأمم أساطيرها الخاصة, ولم يكن القاسم المشترك بين أساطير العالم هو الأسى وإنما الملامح والخصائص والأبعاد ومدلولات رموزه)[1]. من هنا تتبلور معرفيتها, اذ بوساطتها يمكننا دراسة المكونات الثقافية والفكرية لذلك الشعب أو تلك الأمة. فـ((إذا كان بعض الباحثين يرى أن الأسطورة مرض لغوي، وخيال جامح، وحكايات لا تصدق، فإن البعض الآخر يرى أنها لا تخرج عن الواقع، وإنما تقوم داخله، حيث تكون مجموعة قواعد تضبط الفكر والعمل، وبذلك لا يمكن التفريق بين الأسطورة والعالم، ولا يمكن عزل أحدهما عن الآخر، لأن الأمر لا يتعلق بقراءة بسيطة للطبيعة والعالم، وإنما يتعلق بفهم الإنسان لنفسه داحل هذه الطبيعة، وهذا العالم. والأسطورة إذ تعطي فكرة عن نظام العالم، فإنها في الوقت نفسه تعطي فكرة عن مكان الإنسان داخل العالم)) [2].

لم يقتصر تأثير الفكر الأسطوري على الدراسات الانثروبولوجية والاجتماعية فحسب, بل تعداها إلى الفاعلية الإبداعية في جميع الأنواع الفنية والأدبية (رسم, نحت, رقص, مسرح, سينما, تلفزيون, شعر, قصة, رواية ... الخ). ويشكل توظيفها في العمل القصصي رؤية فنية وإبداعية لا يستطيع القاص الوصول إليها إلا بعد جهد ودربة, للوصول إلى الجودة والإبداع, أما من الناحية النقدية فابتعدوا عن تناول دراسة الأسطورة بذاتها, بل درسوها من حيث هي عنصر بنائي في النقد الأدبي) [3]. ومنهم حنا عبود في كتابه (النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري) ومحاولته تقديم صورة إجمالية للنقد الأسطوري، وتبيان حدوده وموقعه في مرسوم النظرية الأدبية الحديثة, والتعرف

---

([1]) ينظر: أسطورة الموت ولانبعاث في الشعر العربي: 19: 8-10.

([2]) ينظر: المصدر نفسه: 19: 8-10.

([3]) أسطورة الموت ولانبعاث في الشعر العربي: 8.

على(النظام الأدبي) الذي تؤكد عليه هذه النظرية, وكشف النقد الأسطوري في نظريته الانزياح والتعديل؛ ليكون أفقا مفتوحا أمام كل الإنتاج الأدبي الحديث، مع تأكيده الشديد على الأنماط الأولية التي صاغها الفكر البشري عبر مسيرته والتي تعد أي الأنماط راسخة جدا ووطيدة جدا)[1](.

وهكذا إذن فدراسة الأسطورة ليست بالتأويل أو الشرح النصي, والبحث عن المعنى فحسب, وإنما في البحث عن جماليات العمل الفني, وربط النص بصاحبه وأحوال مجتمعة من خلال التعامل مع ظواهر النصوص لا بوصفها ظواهر فردية, بل ظواهر جماعية, ومن ثم تحديد شبكة الصور البدائية ذات الطاقة الخيالية الرمزية والأسطورية, وتأطير النماذج العليا والأنماط البدائية التي تشكيل مقولات الماضي الثقافي والاجتماعي والإنساني لأي عمل إبداعي، عبر مفاهيم اصطلاحية استعملها التحليل النفسي اليونجي والانثروبولوجيا الاجتماعية مثل اللاشعوري الجمعي, النماذج العليا, النماذج البدائية, الطقوس, التابوات, القران المقدس, الإسقاط, الترميز, الحدس, أنماط التحول, الأحلام ..... الخ)[2](.

واللاشعور الجمعي حسب يونج صور ابتدائية لاشعورية أو رواسب نفسية لتجارب ابتدائية وقد ورثت في أنسجة الدماغ بطريقة ما, فهي إذن نماذج أساسية قديمة لتجربة إنسانية مركزية، وإن هذا اللاشعوري موجود في كل حلقات سلسلة النقل أو التعبير ـ بوصفها تطورات في اللاوعي عند الشاعر, وموضوعات مترددة أو سلاسل من الصور في الشعر، وتصورات في اللاوعي عند القارئ، وهذا كله مبني على فكرته في اللاشعوري الجمعي، الذي يختزن الماضي الجنسي، وهو الذي ولّد الأبطال الأسطوريين البدائيين, ولازال يولد أخيلة فردية، إذ يجد تعبيره الأكثر في رمزية تتجاوز حدود الزمان غير أنها مألوفة نسبيا وهي رمزيه وما تزال تتكرر )[3](.

---

(1) الأسطورة بين الثقافة الغربية والثقافة الإسلامية، د. يونس لوليدي، مطبعة أنفو برانت، ط1، 1996: 11.

(2) النقد الاسطوري عند د. مصطفى ناصف, د. جميل حمداوي انترنيت، موقع ديوان العرب. www.Diwan alar

(3) في نظرية الادب, د.شكري عزيز الماضي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان بيروت ط1 1986: 157-158.

كما يعد ((نور شراب فردي)) من أهم نقاد ((الاسطورة)) الذين استخدموا الميثولوجيا كأسلوب جديد في دراسة الأدب, إذ أثنى على اكتشاف العلاقة بين الشعر والأسطورة. وتقوم نظرية فراي على الرموز البدائية التي تمثل حجر الزاوية في القصيدة, وهو يؤمن بأن التاريخ الأدبي بشكل((تام)) ـ حسب تعبيره ـ يتحرك من نقطة البداية إلى نقطة أكثر تحضرا حتى يصل إلى قمة الحضارة[1]. ومن ثم فالأدب عبارة عن تراكم مجموعة بسيطة من الصيغ والأنماط التي يمكن دراستها في حضارة بدائية عندها يصبح البحث عن الرموز البدائية في الشعر نوعا من الانثروبولوجيا الأدبية التي تهتم بالبحث في كيفية استخدام الأدب لأنماط التعبير التي نشأت قبل ظهوره مثل الطقوس والأساطير والحكايات الشعبية[2].

وهنا نتجاوز التوظيف الأسطوري في الأدب إلى تحويل الواقع إلى بنى أسطورية تتناظر رموزها مع اللغة تناظر العلامة المدلول, تناظر المعنى والمعنى، إذ تصبح الأسطورة بنية لغوية شديدة الشفافية والعلاقة فيها بين الرمز والمرموز إليه ليست علاقة اتفاقية بل علاقة جوانية بنائيه[3]. كما نتجاوز الانزياح للدلالة على الأسطورة الأصلية التي تخضع لتعديل يجربه الشاعر أو الأديب حتى يوافق بينها وبين موقفه ونظرته, فنظرة الشاعر في مجتمعاتنا مقصرة أن تضع في حسابها كثيرا من المستجدات كروح العصر وظهور مخترعات حضارية ونشؤ علاقات جديدة بين الطبقات الاجتماعية وتغيير في الاتجاه السياسي العام. وقيام أنظمة وسقوط أنظمة .. أشياء وأشياء تجبر الشاعر على استخدام الأسطورة الأولية استخداما جديدا[4].

## الأسطرة

---

([1]) المصدر نفسه: 159.

([2]) في نظرية الادب: 169.

**([3])** اللغة المنسية, ايريك فروم,ت حسن قبيس: 21.

([4]) النظرية الادبية الحديثة والنقد الاسطوري, حنا عبود: 108.

تضعنا القراءة أمام مصطلحين متجاورين، وينبعان من حقل واحد، ولكنهما يختلفان عن بعضهما كثير، وهما: الأسطرة والأسطورة الجديدة، فحين ينصرف مفهوم الأسطرة إلى الناحية الإجرائية بوصفها آلية ووسيلة، فإن الأسطورة الجديدة ذات صفة نوعية، فهي أحد نوعي الأسطورة، ومن هنا ميّز فرج ياسين بين الأسطرة التي تعني ((جعل الشيء أسطوريا))[1]، وما يرادف الخلق والابتكار ورفع الواقع إلى مرتبة الأسطورة، والأسطورة الجديدة بوصفها المروي المؤسطر أو المبتكر أو المخلّق من الواقع على نحو يوحي بقطع الصلة مع الأسطورة القديمة[2].

نستخلص من كل ما سبق، أن الأسطورة بنية معرفية تنهض على أسئلة الوعي الإنساني في مواجهة المحن والمصير والشقاء والعلاقة بالكون بشكل عام. وأن النقد الأسطوري على الرغم من تداخله مع النقد الاجتماعي يظل نقدا له خصوصية من خلال اجتهاد مصطلحاته في التأثير في النظرية الأدبية الحديثة، وما الأسطورة إلا مغايرة لغوية تتحرك مثلما يتحرك الحلم. وسنتناول في هذه القراءة قصة (رسالة إلى الإله) من قصص مجموعة (قافلة العطش)، تبعا لدعوة الواقعية السحرية إلى التحرر من قوانين الواقع الموضوعي، وارتياد ما فوق الواقعي، وذلك بعودة الإنسان إلى الينابيع الأولى (الاسطورة)[3] التي أصبحت ضربا من ضروب الرؤيا الفنية كذلك[4] فضلا عن كونها شكلا من اشكال التحولات وهي تجمع بين عنصرين مهمين وهما الواقع والفنتازيا.

وقعت الأسطورة من قلب المبدعة سناء شعلان موقعا كبيرا ؛إذ دأبت على قراءتها منذ الطفولة وعدت نفسها الوحيدة القيّمة عليها، فطاردت من هم دونها معرفة بها لتحكي لهم أساطيرها، وكيف لا وقد

---

(1) الأدب العام المقارن، دانيل – هنري ياجو، ترجمة: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997: 147.

(2) الأنماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية الحديثة: 33.

(3) ينظر: النزوع الأسطوري في الرواية العربية، نضال الصالح: 52 وما بعدها.

(4) التناص الأسطوري في شعر إبراهيم إبو سنة، عبد العاطي كيوان، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 1، 2003: 19 وما بعدها.

أصبحت شهرزادا في عالمها ؟ نهلت من الكثير من الكتب وبالتحديد قرأت أكثر من ألفي كتاب، و قد ساعدتها في ذلك معلمتها بأن جعلتها القيّمة على مكتبة المدرسة رغم حداثة سنها، فقرأت لماركيز، وفيكتور هيغو وارنست هيمنغواي، وحنا مينا، وتوفيق الحكيم، وجمال الغيطاني، وغسان كنفاني، وغادة السمان، وجرجي زيدان، وعبد الرحمان منيف، كما قرأت كل أعمال نجيب محفوظ الذي توج ثمرة حبها للأساطير ببحث علمي درست فيه الأسطورة في رواياته، مما دفعها إلى الاطلاع على الكثير من الكتب المتعلقة بالأسطورة وتقديمها لكتاب نقدي بعنوان (الأسطورة في روايات نجيب محفوظ)، كما كان للكاتبة كتاب نقدي سابق بعنوان(السرد الغرائبي والعجائبي في القصة الاردنية)، و هو ما زاد من سعة الاطلاع لديها وتمكنها من الأسطورة )1(.

في قراءتنا السابقة وجدنا أن القاصة سناء شعلان من القاصات القليلات اللواتي تميزن بجرأتهن في رفض الواقع المأساوي في مواضعاته (الاجتماعية والثقافية والسياسية). وعندما ترفض القاصة هذه البنى بوصفها بنى موضوعاتية، فلا بد من رفضه للبنى النصية التي تتقوقع تلك البنى داخلها، أو تسايرها في أقل الاحتمالات، وعلى هذا الأساس اختلفت طرائقها النصية، وتعبيراتها اللغوية، وخياراتها التقانية، وتمظهرت نتيجة لكل هذا، متغيرات جديدة في منجزها القصصي، وعبّرت عن رؤيتها الغرائبية في تحليل الواقع، فتداخل لديها الحلم باليقظة، والاسطوري بالملحمي، والمتخيّل بالواقعي، والألفة بالغرابة، والمعقول باللامعقول، ليصوّر عوالم تحاصرها العزلة، كما في مجموعة ( رسالة إلى الإله ) )2(. فالإله الذي اختارته في هذه القصة، هو رمز في الوقت ذاته، تعبّر عن الانكسار والخذلان والانسحاق الذي يطحن ذاتها، ويحيلها إلى اغتراب.

---

(1) ينظر: الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، سناء شعلان: 24، وشهادة إبداعية لسناء شعلان: مجلة الجسرة: 30ومابعدها.

(2) رسالة إلى الإله، سناء شعلان، دار الآداب للنشر والتوزيع، مؤسسة عبد المحسن القطان، 2008.

تعد قصتها (رسالة إلى الإله) [1] من أشد قصص المجموعة جرأة، فصورها يكتنفها الغموض، وأسلوبها يتكأ على الغرابة، والقاصة لا تملك أي استعداد للتخلي عن جملة واحدة دون تعزيز وجودها الدلالي، وبهذا تكون القصة عبارة عن حشد هائل من الايحاءات التي تصرّ على الانفلات من حواضنها الشعبية والأسطورية والتاريخية والفلسفية والثقافية.

حينما تنهض القراءة على التفسير وملاحقة المعاني، تقبع في خانة ضيقة، ولا تنال مرادها، وحينما تنهض على كشف المضمر، وإضاءة العتمة، وتقريب المُبعد، وحضور المنفي، وقول المسكوت عنه ....إلخ، تحلّق في فضاء واسع جدا، وتصل إلى مبتغاها، وهذا ما تغيّته هذه القراءة وهي تنوء تحت ثقل الموروث (الأسطوري)، والمراوغات الدلالية التي تحاول القاصة توريتها قدر الإمكان، فماذا يخفي السارد بضمير الغائب في تعبيره القصصي الآتي:

**" قليل هم من يجرؤون على السخط على الإله، لكنها سخطت عليه، نعم هي ساخطة على زيوس الإله الأكبر الذي ينصرف إلى المتعة والشهوة والحب والسعادة، وينسى أن له رعيّة شقية، فينساها هي بالذات، لقد تظرعت إليه طويلا ....."** [2]

قبل القراءة التأويلية للجملة، يأخذنا الحديث عن القص الموضوعي، وهو وإن كان من أقدم أنماط القص، وقد تخلى كثير من القصاصين عنه، إلا أننا نرى تمسك سناء شعلان بهذا النمط، وقد هيمن على قصص المجموعة كلها، والراوي الذي يهيمن بدوره على هذا النمط القصي هو الراوي كلي العلم، إذ "يتخذ لنفسه موقعا ساميا، يعلو فوق مستوى إدراك الشخصيات، فيعرف ما تعرفه وما لا تعرفه، ويرى ما تراه وما لا تراه، وهو المتحدث الرسمي باسمها، فلا يسمع القارئ إلا صوته، ولا يرى الأشياء إلا من خلال وجهة نظره"[3].

---

(1) رسالة إلى الإله: 57. وقد نشرت هذه القصة في مجموعة (قافلة العطش) أيضا ص20.

(2) المصدر نفسه: 57.

(3) الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006: 101.

ينطلق المفتتح القصصي من بؤرة تضيء حالة الشخصية (الرعية) أو (الشقية) نسبة إلى عالمها المأزوم،) فالسارد هو في داخل هذه الشخصية، وهو العليم بكل ما تفعل وتفكر به، ويعرف أسرارها وخفاياها، لذا نجده يتساءل بدلا عنها:

**" لماذا هي مسجونة في هذا الجسد الأنثوي البغيض؟ تريد أن تتحرر، تتمنى لحظة حب واحدة، أهذا كثير على إله السماء؟ أكثير أن تتمنى رجلا يحبها دون نساء الأرض؟ هي تشتهي مخاصرة تستمر حتى آخر العمر، لقد كفرت بإله السماء الأصم الذي لا يسمع شكواها"**[1].

ومع استمرار هذه الوحدة القصصية، تسعى القاصة إلى عملية التمويه بين الإنسان والإله، فهي تؤسطر هذا الفعل الإنساني، وتخفي دلالاته في لبوس أسطوري، ..... ثم يقودنا الراوي إلى أسطرة الواقع مجددا عبر التواصل الإنساني الإلهي، إذ تمسك هذه المرأة بدواة وقرطاس لتكتب رسالة إلى الإله (زيوس) وتخبره بمعاناتها:

**" أريد حبا واحدا يملأ ذاتي، يهصر أشواقي وذاتي، يسكن ما بيني وبين جسدي، أريد حبا يقتلعني من أحزان جسدي، ووحدة ساعاتي، أريده حبا فويا جبارا لا يعرف الألم، أريده حبا يمسك بتلابيب روحي، ويخلق حشرجات دامية في نفسي، اللعنة عليك، استجب لي ولو لمرة واحدة"**[2]

في هذا المقطع تعمد القاصة إلى ترحيل الأسطورة من مخيال أسطوري إلى مخيال قصصي، وهذان المخيلان ينقلان الدلالة من النصية إلى الواقعية، و الفعل القصصي الذي يتم الترحيل الأسطوري فيه و "وخلق التماهي والالتباس بين الواقع والخيال، يحتاج إلى مهارة تتمكن من تحقيق صيرورة مقنعة، بعيدا عن القسر، وهذا لا يتم إلا عبر رؤية صافية ومتأنية لا بد أن يتوفر عليها الكاتب" [3].

---

([1]) رسالة إلى الإله: 57.

([2]) المصدر نفسه: 58.

([3]) العلاقة الجدلية بين الواقعي والمتخيّل في النص، جاسم عاصي، مجلة الأديب العراقي، ع5: 31.

إن قصة (رسالة إلى الإله) قد اشتملت على المغامرة والغرابة وإرباك المتلقي، ونهضت على أسطرة الواقع في سياق نصي يشير إلى تجذر ذاكرة القاص ووعيه في الموروث الأسطوري، والإفادة من مكنوناته الثرية، واعادة تشكيل عالم يحاكي العالم الواقعي، ويتوازى معه، وترتبط أحداثه بشخوص يواجهون قوى غيبية خارقة تسعى إلى تحريك عناصر القص تحريكا تخيّليا وإحداث أثر غريب ، وطابع لا نمطي يترك بصمته على فكر الشخوص ووعيهم، وغايته خلخلة بعض المعايير الاجتماعية المتكلسة، وضعها أمام اسئلة التغيير المعرفية التي تبتكر ولا تستنسخ، وتجترح ولا تستهلك.

لقد نهضت القصة على البناء الأسطوري، عبر اسطورة (زيوس) بوصفه خالقا للفضاء الأيروتيكي المتمثل بمعاشرة زوجاته الشرعيات أو عشيقاته، وقد أضمرت القاصة في هذا التناول الأسطوري تصوراتها عن الواقع الاجتماعي الذي نعيشه، فـ(زيوس) الإله والأب علامة تقودنا إلى ممارسة القمع على الطبقات المهمشة ، التي لا تجرؤ على الإفصاح عن تطلعاتها في الحياة، إلا أن إحساسها بدونيتها في التفاصيل المعيشة كلها، جعلها تنطق بكلمة الحق في وجه هذا الإله الظالم، وهنا استطاعت القاصة أن تغاير النسق الأسطوري، الذي تركز في توزيع الخير والشر على البشر، إذ جعلته يقدم الموت على الحب، لتؤسطر واقعا جديدا يوحي إلى واقعنا الحالي الذي يمنح الموت للطبقات المسحوقة التي تعيش الحرمان الكلي، في حين يتمتع (زيوس) بملذات الحياة، وما تمسك الذات الأنثوية في هذه القصة بالحب، إلا تعبيرا عن رغبتها في تحقيق أمنيتها بأنها أنثى:

**"لقد تضرعت إليه طويلا ، والى ابنته إلهة الجمال افروديتي والى إله الحب كيوبيد ، كي يهبوها حباً واحداً فقط " [1].**

ولكن هذا الحرمان والقسوة والظلم جعل الساردة تصرّح بما في داخل الفتاة من ألم وقهر، حتى وضعتها في موضع توسل وخضوع

---

[1] رسالة إلى الإله: 57.

إلى حد أن أسئلتها باتت مثار الشسفقة على أنوثتها التي وصفتها بالبغيضة؛ جراء اهمالها. بهذه الحرقة الشديدة، تتمرد على الإله، وتعصي كل أوامره، وتتجاوز ذلك إلى إرسال لعناتها إليه دون خوف أو مواربة :

**"أنا وحيدة ... اللعنة عليك كيف تتركني أعاني من كل هذه المعاناة ؟"[1].**

**" اللعنة عليك استجب لي ولو لمرة واحدة "[2].**

وعلى الرغم من تفكيره في شكل الحبيب والحب اللذين تطلبهما، إلا أنه حقق رغبتها في إرسال (هاديس) بوصفه ملكا للعالم السفلي (إله الموت)، وأسكن جسدها، كي تشعر بلذة التخلص من سجنها الأبدي:

**"وقبل أن ترحل مع هاديس إلى مملكة العطش ، أرسلت زفرة شكر للإله زيوس ، وغابت في الموت "[3].**

وهنا تكمن المفارقة الاستعارية عبر الفرح/ الحزن، فعلى الرغم من الفرح الذي سيحدثه هذا الصنيع الذي كان يرغب به (زيوس) في تنفيذه، نراه يحزن، ويسعى إلى مداراة حزنه بالسكر:

**" زيوس لم ينم في الليلة التي سكر فيها ، بل أمضى ليله باكياً ، وكتب رسالة إلى مجهول" [4].**

إن القاصة في أسطرتها للواقع، أرادت أن تخلق نصا موازيا للأسطورة، فالقصة القصيرة والأسطورة كلاهما يقتربان من بعضهما

---

[1] المصدر نفسه: 58,

[2] المصدر نفسه: 58.

[3] المصدر نفسه: 59.

[4] رسالة إلى الإله: 61.

من حيث اللعب الترميزي والإشاري في كل منهما. وقد وظفت القاصة (التناص) في أسطرة الواقع، فهي لم توظف الأسطورة كما هي، وإنما عملت على الإفادة منها فقط، وقد تجل غايتها في ذلك بقولها: " غايتي من ذلك أن أحدث صدمة عند القارئ عندما أهدم كثيراً من مسلماته السّردية وأبني مكانها فرضياتي ومعتقداتي التي تنبع قيمتها من قدرتها على التّمرد والخروج على نظرية القطيع لتؤسّس مفهوماً جديداً من الفهم القادر على تكوين ذاته بناءً على المنطق والعقل والحقيقة، وبعيداً عن هيمنات الإعلام وسلطة تاريخ المنتصرين وادعاءات الكاذبين"[1].
وربما لا نحيد عن الصواب لو قلنا أن القاصة قد أسطرت الوأد الحديث في هذه القصة، وأعطته ذات البعد، ولكن بأسلوب مختلف.

وفي قصة (دقلة النور) تؤسطر القاصة الواقع الصحراوي مكانا وشخوصا، فالواحة بأشجارها السحرية، وثمارها الأسطورية، كانت المكان الذي يسحر:

**" العرب الخليجين الأثرياء، ال1ذين جاؤوا من الخليج؛ لينصبوا خيامهم الترفة فوق رحال الصحراء الملتهبة بالحكايا والقصص والانتظار، هم جاؤوا من البعيد مدججين بمالهم وترفهم ، لينصبوا الفخاخ والبنادق للطيور المهاجرة التي تمر بصحراء توزر، وسكان تلك المدينة الصحراوية الهاجعة في صمتها الحار"[2].**

كما تؤسطر شخصية (المرأة) المبروكة الفقيرة، التي كانت تسكن الواحة منذ مئات السنين، وذلك عبر فعل عجائبي، يقودنا إلى أسطرة الشخصية، أكثر مما يقودنا إلى توظيف العجائبي في القصة القصيرة:

**" كانت تسكن الواحة منذ مئات السنين، وكانت أمنيتها أن تذهب إلى الحج، وأن تزور قبر الرسول الكريم، ولكنها ماتت قبل أن يتحقق هذا الحلم، فدفنت في الواحة، ودفنت مع مسبحتها المصنوعة**

---

[1] حاورها توفيق عابد صحيفة الاتحاد الاماراتية
http://www.alittihad.ae/details.php?id=23022&y=2011

[2] أرض الحكايا: 159.

**من نوى التمر، فرّق الرسول الكريم لحالها في قبره، فهبطت دموعه على المسبحة، عندها لم يتحول النوى الجاف إلى واحة مليئة بالنخيل فقط، ولكنه أنتج نوعا من التمورلم يكن موجودا من قبل، هو دقلّة النور"[1].**

وعلى الرغم من الغريب (الأجنبي) الذي يدين لأحدث النظريات العلمية الحديثة، كان يرفض هذه المزاعم الأسطورية، إلا أنها كانت توافق بشكل وآخر هالة النور التي يراها تحيط بسمرائه السمينة، التي رجع إليها بعد أن يئس من زراعة نخلة (دقلّة النور) في كاليفورنيا، ولكنها على الرغم من تظاهرها أمامه بأنها متماسكة وقوية، إلا أنها لم تعد تقاوم ما في داخلها من شوق إليه، ليعوّضها الحرمان الذي قسا كثيرا عليها، فسألته بخبث بعد أن علمت ألّا فائدة من زراعة هذه النخلة في بلده:

**" سألته من جديد بدلال وخبث: إذن لم عدت إلى هنا؟**

**قال وهو ينزع نظارته السوداء، ويدّق في عينيها البربريتين الثائرتين المتحررتين: جئت من أجل دقلّة النور" [2].**

وهنا نجد أن القاصة قد أسطرت المخيال الشعبي الديني؛ لتمنح كل من المكان والشخصية ممكنات أسطورية؛ لتثير انتباه القارئ، إلى الكيفية الي استطاعت عبرها إطلاق الانفعالات المكبوحة، أو المشاعر المكبوتة، وتفريغها من عقالها في النفس. فقد حررت كل من الرجل والمرأة عبر هذا التفريغ، وجعلت كل منهما بحاجة للآخر، فكما أصاب المرأة الحرمان من الحب، نجد أن الرجل يشاطرها هذا الحرمان، فيضطر إلى الرجوع إليها وهو مؤثث بالشوق والشبق. ولا غرابة في قدرة القاصة على هذا الفعل القصصي الناتج من تداخل الوعي

---

[1] أرض الحكايا: 162.

[2] المصدر نفسه: 162.

النظري، والطاقة التطبيقية (الإبداعية)، وقد تناولت في دراستها الأكاديمية السرد العجائبي والغرائبي والأسطورة، حتى أنها اقتنعت:

**"لكل موجود أسطورة، هكذا تقول الحكاية، ولأن الحكاية تقر بحقيقة وجود الأساطير، كانت أسطورتها، وكانت أسطورة كل امرأة منذ كانت الخليقة، قول الأسطورة أنها خلق لكي تنتظره، أي أسطورة تقول ذلك؟ لا تعرف، لعلها أسطورة الانتظار التي حاكتها باشتياق الدنيا"[1].**

وهنا لا تريد القاصة توظيف الأسطورة، بل تريد الوصول إلى صياغة الواقع عبر الأسطرة، أي بتشكيل أسطوري توازي فيه القصة القصيرة تحطيم قوانين العقل، وإعادة إنتاج هذه القوانين وفق رؤية تقوّض الحدود الفاصلة بين ما هو واقعي وما هو فوق الواقعي، كما الأسطورة التي تبتدع قوانينها الخاصة التي تتجاوز في محاولة منها لتملك الواقع الذي تعانيه تملكا جماليا قادرا على إعادة النظام إلى واقع محتشد بالفوضى والعماء وقيم السلب والانتهاك[2].

---

[1] الكابوس، سناء شعلان، دائرة الثقافة والأعلام، الشارقة، ط1، 2006..

[2] النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة: 17.

## الفصل الثالث
## التحولات النوعية في القص

## الفصل الثالث
## التحولات النوعية في القص

**مدخل**

تعد التحولات النوعية قضية محورية في التحولات القصصية، إذ تعمل على إزاحة القصة القصيرة من البناء المغلق إلى البناء المفتوح، حسب طبيعة التغيرات والتطورات التي تخضع لها بنيتها الفنية. فتقترح القصة القصيرة مكونات نسيجية متفردة، تعتمد على مغايرات جزئية أو كلية، وينهض هيكلها الحكائي على تقانات تتضافر

فيها اللغة والرموز والدلالات لتأثيث تشكيل نصي لا يؤسس حبكة معقدة بقدر ما يصوغ قصا مختلفا.

لقد انطلقت التحولات النوعية عتد سناء شعلان في رؤية مغايرة، تبحث عن الجديد في البنية القصصية لا بوصفها موضة عابرة، بل ممارسة كتابية تواصل محاولاتها للتخلص من هيمنة السرد التقليدي، وسحب (وسادة الكسل) من تحت رأس المتلقي، وإشراكه في كتابة قصصية مغايرة، لها خطابها الجمالي المتعلق بإدراك القاصة لروح ووجدان المرحلة التي تعيشها؛ ويأتي ذلك استجابة لرؤيتها وأفكارها وانفتاحها على الحدس والتأمل بعد استفزاز وعيها، وبهذا يتحول الخطاب إلى أنموذج رمزي تخييلي تجسد ضرورته في التفرد والترابط في الآن نفسه.

حين تعيد القاصة النظر بالمفاهيم القصصية، فإن تلك الإعادة تعد الانطلاقة الأولى نحو التغيير في إيجاد أنواع قصصية فرعية تتلاءم مع تغيير فكر وحياة المعاصرين للقاصة، من هنا انطلقت أفكارها القصصية في المغايرة الكلية التي اعتمدت تداخل الأزمنة والأمكنة في الواقع النصي وهو يقدم الأحداث المكثفة بأساليب وكيفيات جديدة، عملت على تخليصه من السرد الحكائي المنظم، فبدلا من تقديمه لنا سردا قصصيا ، يتركنا لنعيش قصة السرد ونختبرها. ونختبر وحدات القص وهي توجه فعله إلى متكآت محايدة أو مجاورة تعمل على تشييد بنية مغايرة.

**المتوالية القصصية والتحولات**

من المتعارف عليه أن الانزياحات النوعية تحدث داخل النوع الواحد فتعمل على خلخلته، وتضعه في منطقة تغاير منطقته التقليدية، ويسمى النوع الجديد المتمخض عن الانزياح بـ(نوع تحتي -sub gener)[1] ومن هذه الأنواع الجديدة في القصة القصيرة ظهر نوع قصصي أطلق عليه مصطلح (حلقة القصة القصيرة) حسب فورست انجرام، وهو "مجموعة من القصص التي ترتبط إحداها بالأخريات، إلى درجة يتعدّل معها فهم القارئ لكل قصة من خلال فهمه للقص الأخرى"[2]. الأمر الذي لفت انتباهه إلى تكرار الثيمة، والرمز، والشخصية. ولكنه يفعل ذلك على حساب الاهتمام بالتتابعية في المجلد[3]. مع الانتباه إلى أن الأمر المحوري فيها أن ديناميتها قائمة على التوتر بين الوحدة والتنوع[4]. كما أطلق عليه مصطلح (متوالية القصة القصيرة) حسب روبرت لوشر، إذ يعرفها بعد أن يتناول محاولة هورتينس كاليشر في بناء خيمة لقصصها المجموعة في كتاب أطلقت عليه اسم (مجموعة قصص) بأنها "مجلد قصص جمعه ورتبه مؤلفه. فيه يدرك القارئ بنجاح، النماذج التي تقف وراء التماسك، وذلك من خلال التعديلات المستمرة لتصوراته عن النموذج والثيمة. وهكذا فان كل قصة قصيرة في سياق المتوالية ليست تجربة شكلية مغلقة ومكتملة. وكل كشف في المتوالية يؤهلنا ـ بطريقة ما ـ للكشف التالي، ويلقي الضوء على العوالم المتضامة لنتتبعها. ويصبح المجلد ككل -بهذه الطريقة-

---

([1]) ينظر : شعرية القصة القصيرة جدا، جاسم خلف الياس، دار نينوى للنشر والتوزيع، ط1 دمشق 2010: 41 - 54.

([2]) تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة : 267.

([3]) القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تودوروف وآخرون : ترجمة وتقديم د. خيري دومة : 90.

([4]) Ingram Representative Short Story Cycles p:39.نقلا عن تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة : 269.

كتابا مفتوحا يدعو القارئ لبناء شبكة من التداعيات، تربط القصص مع بعضها البعض، وتمنحها أثرا موضوعاتيا متراكما"[1]. وهذا يتنافى مع كلامه حين تحدّث عن طبيعة قراءة هذا النوع من القصص. فـ"القصص في مجموعة واحدة ـ رغم وجودها بين دفتي نفس الكتاب ـ تدعونا إلى النظر إليها مفردة؛ لأن كل قصة تمنحنا إحساسا بأنها مغلقة (...) وهكذا نحن لا نعيش في متوالية القصة القصيرة لذة الإطار المغلق فحسب، وإنما نتلقى المكآفات عن اكتشاف الاستراتيجيات الموحدة الأعظم")[2]. ثم ظهرت مصطلحات أخرى ـ كالعادة ـ لتوسيع منطقة إشكالية المصطلح النقدي، من مثل مصطلح (توليفة القصص القصيرة) حسب جول سلفرمان، أو(مجمع القصص القصيرة) حسب جوزيف ريد، أو(مجموعة قصص قصيرة متكاملة) لدى بليسنت ريد، وتيموثي ألدرمان. فكلها مصطلحات توحي بالوحدة الساكنة لأجزاء متراكبة ومستقلة ، لكنها تفشل في الإشارة إلى أهمية طبيعة توالي، أو العناصر المتكررة التي تمنحها وحدة أكثر ديناميكية[3].

وإذا كان أنجرام قد وجد علاقة قربى ـ في هذا النوع القصصي ـ مع (الحلقات الملحمية) فإن شولر يوجد علاقة قربى مع متوالية السونيتا، والمتوالية الشعرية الحديثة[4]. علما أن فورست انجرام ما زال هو المنظر الأشهر لحلقات القصص القصيرة، وقد أعطانا تعريفا عمليا لهذا النوع القصصي بقوله: "كتاب من القصص القصيرة التي ربطها مؤلفها مع بعضها البعض بحيث أن خبرة القارئ المتتابعة في المستويات المختلفة ككل تعدل كثيرا من خبرته عن كل جزء على حدة"[5]ويركز تعريف انجرام على الديناميكية التأسيسية

---

([1]) القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة : 89.

([2]) المصدر نفسه: 94-95.

([3]) القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة: 89.

([4]) المصدر نفسه:90.

([5]) تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة : 283.

للحلقة القصصية : التوازن المتفرد بين التكامل والفردية في كل قصة ثم الحاجة إلى المجموعة كلها والعكس صحيح أيضا الحالة التي أطلق عليها انغرام "التوتر بين الواحد والمجموعة"[1]. وقد وصف إنجرام أيضا نظام تصنيف الحلقات القصصي تبعا لدوافع مؤلفيها في تنظيمها وترتيبها، ووفقا للمرحلة التي ظهرت لهم فيها الفكرة الموحدة بين القصص : [2]

1- المتناغمة: التي يقرر مؤلفها أنها ستكون حلقة ضمن حلقات قصصية منذ بداية تأليفها.

2- المرتبة: وهي التي يضعها المؤلف معا من اجل إلقاء الضوء أو التعليق على قصة أخرى من خلال المجاورة أو الترابط.

3- مجموعة من القصص المرتبطة ولكنها ليست متناغمة تماما ولا مرتبة، ولكنها أصبحت مكتملة عندما اعترف مؤلفها بالروابط التي تجمع مجموعة من قصصه.

وعلى الرغم من أن هذا التصنيف مقبول بدرجة كبيرة، إلا أنه يمكن تصنيف متواليات القصص بصورة ابسط من خلال تحديد العامل الذي يمنح القصص تماسكها. فمثلا تترابط كثير من القصص بواسطة المكان أو بواسطة الشخصية، كما أن هناك رابطين اقل أهمية هما: الثيمة المركزية أو الأسلوب أو النغمة المتساوقة. كما أن التصنيف من خلال تتبع الرابط الذي يجمعها وخصوصا المكان أو الشخصية، يجعلنا ننظر إليها بوصفها رواية فاشلة. ذلك أن الرواية التقليدية تعرض سردا متواصلا عن المكان والشخصية والثيمة الأساسية والأسلوب، وهي بالضرورة متماسكة من خلال السرد المتواصل، إلا أن القصص القصيرة تتميز عن الرواية بأنها تصف أفعال الذروة، وحتى في هذه القصص المترابطة فإنها لا تفتقد إلى الميزة الأساسية للرواية، وهي الشكل السرد الموحد الشمولي والمتصل. إن أهم ما يميز القصة القصيرة هو أنها ليست رواية، بل إنها كما يقول أدغار

---

([1]) المصدر نفسه: 283.

([2]) ينظر: المصدر نفسه: 274-275

آلان بو اقرب إلى الشعر الغنائي الومضة بدلا من الضوء الذي يزداد سطوعه بثبات، ولكن النقاد دائما ما يتناولون حلقات القصص بجماليات غير مناسبة ومن بؤرة غير صحيحة[1].

إن نجاح متواليات القصص لا يجب أن يحاكم من حيث قربها أو بعدها عن الرواية ، كما لا يجب أن يعتمد على درجة ارتباطها من خلال المكان أو الشخصية أو الثيمة أو الأسلوب، أو من خلال أي جماليات ترتكز على الرغبة في الحصول على عمل موحد ومتكامل، وعلى الرغم من أن حلقات القصص تلائم الكتاب الذين يرغبون في فحص مكان محدد أو شخصية معينة، إلا أن الشكل يعد متفردا في الطريقة التي يعكس بها حقيقة فشل المكان والشخصية في توحيد عمل يبقى هاجسه الأكبر هو الكمال.

إن مصطلح (متواليات) يعني أن هذه القصص تدور حول نفسها لتعود إلى نقطة الأصل وربما يرتبط المصطلح بالزمن. وتبعا لذلك فان تتابع القصص يرتبط بالتطور (الانتقال من نقطة إلى نقطة) سواء بالزمن أو الثيمة. إما سبب الاهتمام بكون القصص متتاليات أو حلقات فلا يختلف عن سبب اهتمامنا بالنوع الأدبي؛ ذلك أن هذا التحديد يساعد القارئ على وضع استراتيجية ذهنية تساعده في فهم العمل. إذ تمنح متواليات القصص الكاتب فرصة التركيز على جوانب مختلفة من شخصية (الشخصية)، أو عرض تجارب إنسانية متنوعة اكتسبت عمقا وثراء بفعل تجاورها أو تزامنها مع بعضها البعض، مما أدى في نهاية المطاف إلى عرض صورة ثلاثية الأبعاد للشخصية. وغالبا ما تطرح كل قصة في الحلقات مشكلة التواصل والتماسك من اجل أن ترجئ الحلول المنشودة إلى القصة التالية في المتواليات التي يتشابه الصراع فيها مع الصراع في سابقتها ولكنها مختلفة، عنها حتى نصل إلى القصة الأخيرة التي تعيدنا إلى القصص السابقة في سياق حلقة مفرغة. ولكن ليست هذه الصفة هي القارة أبدا في هذا النوع، فـ"المشكلة الأساسية أنه لا

---

([1]) ينظر: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة: 269. و القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة : 90.

يوجد لنموذج مطّرد من الحلقات القصصية يفضي إلى نوع من التقعيد، فعلى الرغم من أن كل المتواليات تنطوي في النهاية على (وحدة) من نوع ما، فإن كل متوالية تضيف تقانات جديدة تصنع بها إطارها الخاص ووحدتها الخاصة ، بل إن الكاتب قد يوظف عملية تكسير الوحدة لخدمة أهدافه ورؤيته، ولهذا تظل حلقات القصص (كتابا مفتوحا) كما قال لوشر، وشكلا قابلا على الدوام لتجريب الكاتب ومساهمات القارئ في التأويل"[1]

يعزو الباحث خيري دومة ظهور (متواليات القصص) في هذا الوقت إلى الأسباب الآتية: [2]

1-تجاوزت القصة القصيرة شكلها الكلاسيكي عبر ما أنجزه الكتاب في أواخر الستينات من تحديث الشكل وتحريره من إطار حبكة الأزمة، إذ أصبحت القصة القصيرة الواحدة مهيأة بشكلها الحديث لأن تدخل مع غيرها في سياق أوسع هو حلقة القصص.

2-لم تعد القصة القصيرة شكلا مغلقا ومكتملا في ذاته، بل أصبحت شكلا مفتوحا لا ينتهي وإنما يتوقف، أصبحت (مشهدا) يمكن أن يدخل مع غيره من المشاهد في صناعة لوحة واحدة كبيرة ومتعددة المشاهد.

3-كان الوعي الروائي هو السائد خلال هذه السنوات، وعي التسجيل والمراجعة وتحليل المواقف ودراسة أبعاده، لا وعي الانفعال الحاد المصاحب للقصة القصيرة؛ ومن ثم كانت القصة القصيرة في هذه الفترة مستعدة أكثر من أي وقت مضى لأن تدخل في تفاعل مع الرواية.

تركز موالية القصة القصيرة على شخصية واحدة أو شخصيتين في مجتمع محلي محدد، وتبعا لذلك فإنها تعكس الاهتمام بنفسية الفرد، الأمر الذي يميز حداثتها وتجاوزها لما هو متعارف عليه، وفضلا عن أنها تمنح فرصة استكشاف المكان والشخصية، فإنها تمنح احتمالات شكلية تسمح لكتابها بتحدي الانطباع الشمولي لرواية الواقعية

---

([1]) تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة: 273.

([2]) المصدر نفسه: 283.

الاجتماعية، أو النفسية التقليدية سواء بقصد أو بدون قصد، إذ يجد كتابها نوعا من الاستمرار في الانقطاع، والوحدة في التشتت، وهو التمثيل الدقيق للوعي الحداثي.

إن المتوالية القصصية عند القاصة سناء على نوعين: متوالية رئيسة وتضم قصص المجموعة كلها كما في مجموعة "مذكرات رضيعة"[1] ، ومتوالية فرعية وتضم القصص الفرعية في القصة الواحدة، كما في مجموعة "تراتيل الماء"[2] على سبيل المثال لا الحصر لكلا النوعين. وسنتناول في البداية المتوالية الرئيسة في مجموعة (مذكرات رضيعة).

**المتوالية الرئيسة: استراتيجية التوحد والتعدد**

احتوت مجموعة (مذكرات رضيعة) على ثلاث وعشرين قصة قصيرة، تناولت في القصص كلها ظاهرة الفقد، في تعبير وجداني صادق عن مشاعر النفس الإنسانية، وقد جاءت القصص في حدث واحد هو (تفجيرات عمان 9/ 11/ 2005) وزمان واحد كما ذكرناه سابقا، وأمكنة تكاد تتفق على نوعيتها وهي: فندق (جراند حياة) ، فندق (الراديسون ساس) ، فندق (حياة عمان) وتقع في عمان جميعها، أما الشخوص فقد توافر وجودهم في هذه المجموعة الأشبه بالرواية، وهذا ما جعلنا نختارها لمقاربتها في المتواليات الرئيسة. وكان يتصدر كل قصة إهداء إلى الرجل المرثي، أو المرأة المرثية، وبإمكاننا عد هذه الاهداءات في المجموعة كلها عاملا مساعدا في تسميتها بالمتوالية القصصية.

إن أول شخصية وردت في القصة الأولى (صانع الأحلام)[3] هي شخصية المخرج السينمائي المعروف (مصطفى العقاد) الذي رحل، وبقيت أحلامه ترفرف في أرض

---

(1) مذكرات رضيعة، سناء شعلان، نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي، قطر، 2006.

(2) تراتيل الماء- سناء شعلان، الوراق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، 2010.

(3) مذكرات رضيعة: 9.

الأمنيات، إذ تقوم القاصة بتجسيد الوقائع التفصيلية لحادث الانفجار على لسان الساردة، بلغة فنية، استوعبت المجاز والإشارة والدلالات التي شكّلت بنية القص العميقة، وليس بلغة تقريرية صحفية، فعلى الرغم من أنه صانع أحلام، إلا أنه كره هذا الحلم الذي شلّ لحظاته، ورحل مصحوبا بألم فادح جدا، وهو رحيل ابنته (ريم) التي اتت من لبنان لتلتقي به في عمان، بعد أن أخبرها إنه في شوق لها. لكنها رحلت أيضا:

**"يأخذ نفسا بصعوبة، ومن جديد تمر ريم بابتسامتها الجميلة في حلمه، يسلم جسده للأطباء، ويرحل مع أطيافه الوردية المكللة بدماء ريم"**(1).

انها المرثية الأولى التي رثت بها القاصة (مصطفى العقّاد) رثاء حزينا، في لحظات سادها الضياع والسكون، لتشكل ردا عنيفا وقاسيا على لحظة الفقد التي صنعتها أصابع الإرهاب.

وجاءت القصة الثانية (عروس عمّان) بلغة شفافة وغنائية، فهي أقرب إلى الأحلام منها إلى الكابوس (الموت) الذي خطف والدا العروسة (نادية) وحماها وجمع من الأصدقاء والأقارب، إذ كانا يعيشان أحلامهما التي:

**" باتت حمائم بيضاء ترفرف في دنيا سعادتهما، ساعات ويغدوان زوجين، سيسافران إلى شرم الشيخ ليقضيا هناك شهر العسل، ثم سيسافران إلى الكويت ليعيشا في بيتهما الجميل الذي اختارا سويّة كل قطعة من أثاثه، سيرفلان بالسعادة، وسيعيدان في بيتهما الصغير سيرة عائلات محبّة ومتعاضدة عرفاها في أسرتيهما"**(2).

لكن المجرمين الأوغاد سرقوا سعادة كل من نادية وأشرف في ليلة عرسهما، وتركوها يتيمة تشح بسواد الموت، كل أحلامها ذهبت، فلا سفر إلى شرم الشيخ، ولا الكويت حيث بيتها الذي ينظرها، بل ستبقى في عمان؛ كي تعين أخوتها الذين غدوا يتامى، ولحماة غدت

---

(1) المصدر نفسه: 11.

(2) مذكرات رضيعة: 18.

أرملة. وهكذا نجد الرابط بين القصة الأولى وهذه القصة هو الحدث الاجرامي الإرهابي الذي طال الفندقين في يوم واحد، كان مصطفى العقاد يحضر زفاف صديق له، وكانا والدي (نادية) وحماها وغيرهم يحضرون زفافها، وهذا ما شكل الخيط الذي يربط القصتين.

أما القصة الثالثة (الطرحة البيضاء) فتحكي قصة كل من (نادية وفاتن وبتول وسوسن وربى) اللواتي حطمهن الموت في زفاف (نادية وأشرف). والقصة الرابعة (الوداع الأخير) تحكي قصة (خالد الأخرس) الذي أهدى ابنه (أشرف) في ليلة زفافه على (نادية) رعاية أم أرملة وأخوة أيتام. والقصة الخامسة (فنجان قهوة) تحكي قصة أم نادية (هالة فاروق) التي كانت تحلم بزفاف ابنتها البكر (نادية) لكنها رقدت في رمس بارد حزين في مقبرة (وادي السير) دون أن تقول وداعا لنادية التي انتظرت أن تضمها أمها صباح زواجها مثلما تفعل كل الأمهات. والقصة السادسة (اللعبة الوحيدة) التي تحكي قصة موت الطفلة لينا ولعبتها الوحيدة، في حفل زفاف عمها (أشرف) وعروسه الجميلة ذات الثوب الأبيض الطويل:

**"كانت تلبس ثوبا زاهيا، وتنتقل كفراشة بين المدعوين في قاعة الزفاف، وعلى الرغم من محاولة أمها بأن تلزمها بالجلوس في مكان واحد، كانت تخطف أبصار الحضور بضحكاتها وسعادتها عندما خطف ضوء مفاجئ الأبصار، وهزّ انفجار أركان المكان وبدّل النور ظلاما، وطغى بسواده على لون ثياب لينا الزاهي، وأسقطها أرضا تتخبط في دمائها، وتنزف من شتى أنحاء جسدها، غرق ثوبها في دم أحمر حار وانزلقت في سكون شاحب علا وجهها وأجبر حركتها على الاستكانة، وألزمت الصمت"**[1].

وفي القصة السابعة (مذكرات رضيعة) التي حملت المجموعة اسمها، يحرم الإرهاب الرضيعة (تولين) من حنان الأم، في المكان ذاته، والحدث ذاته، والزمن ذاته، زفاف (أشرف ونادية) في فندق (الراديسون ساس).

---

[1] المصدر نفسه:37.

لقد جاءت هذه القصص لتروي حدثا واحدا وزمنا واحدا ومكانا واحدا وعدة شخوص جمعهم ذلك المكان في حفل زفاف (أشرف ونادية) فكل ما في هذه القصص مترابط، ويؤكد على ثيمة محورية واحدة. ومثل هذا الفعل القصصي، يتطلب مهارة فنية، تحافظ على الإقفال الختامي لكل قصة، وتحافظ على الرابط بين القصص في الآن ذاته، وهذا ما فعلته القاصة في هذه المجموعة.

وقد استعانت القاصة بلعبة تكتيكية في تسلسل القص، فكانت تقطع تسلسل القصص التي حدثت في فندق ( الراديسون ساس) بواسطة القصص التي حدثت في فندق آخر (حياة عمان) وكأنها تريد بذلك توظيف (استطراد) الجاحظ؛ من أجل ترويح القارئ، ثم العودة مجددا إلى القصص الأولى. ففي القصة الثامنة ( نور الصباح) تحكي قصة (عمار) الذي يشتغل سفرجي في المطعم التابع لفندق (حياة عمان) ، ويذهب ضحية فعل إرهابي طال الفندق، فتنتهي حياته دون تحقيق أمنياته المؤجلة. وتشاطرها القصة التاسعة (النبوءة) التي تقع في فندق (حياة عمان) أيضا، وحين يشاهد الأب عبر التلفاز الانفجار الذي يحدث وسط المحتفلين بالزفاف، يسرع إلى الفندق، ولكن لا أحد هناك من أولاده، فيذهب إلى المركز الوطني للطب الشرعي، فتُقدم له أجسادهم ممزقة. وفي التقانة ذاتها، يعلم زوج (مريم عقرباوي) الحسناء الجميلة التي قدمها الإرهاب إلى المقصلة دون جرم عبر التلفاز بالانفجار الذي حدث في فندق (حياة عمان).

وهكذا باقي قصص المجموعة تروي معاناة بعض ضحايا عمان يوم 9/ 11/ 2005، كما جاء في تصدير المجموعة. وعند تحليل القصص كلها، يمكننا النظر إليها من منظارين يتعلقان بالنوع القصصي: المنظار الأول: يشكل هذا الكتاب مجموعة قصص قصيرة، وكل قصة بنية متكاملة لوحدها. والمنظار الثاني: يشكل هذا الكتاب متوالية قصصية، وكل قصة تتعلق بالقصص الأُخر.

كان الفضاء الشامل متكاملا مع معنى القصة الواحدة بالتوافق مع الشخصية والحبكة. لقد منحت براعة القاصة في وصف الظروف الزمكانية وحدة للقصة. وبدا لنا واضحا أن الرؤية التي نقلتها لنا الساردة كانت متوافقة مع الظروف الزمكانية التي هيئتها

القاصة وهي تنقل تفاصيل بصرية مفعمة بالحيوية، ساعدت القارئ على تخيل المشهد ، والولوج إلى عقل الشخصية ومشاعرها بسهولة، كما بدا معها أن كل متوالية هي متوالية القارئ أو أنموذجا عاما لمتواليات اجتماعية. وفي هذه الحال تنحسر الرؤية وتتحول إلى "رؤية مجهرية تسلط الضوء على حالة، وترتقي بها لتكون نموذجا عاما لحالات مهيمنة في البنية الاجتماعية"[1] ومن المشتركات المتمظهرة بشكل لا يقبل الشك، والتي تضفي على المجموعة القصصية اشتراطات (متوالية القصص) في مجموعة (مذكرات رضيعة) التفاصيل الصغيرة، من حيث علاقتهما بداخل الشخوص والعناوين.

إن هيمنة التفاصيل الصغيرة التي ذكرتها القاصة وهي تروي معاناة بعض ضحايا تفجيرات عمان يوم الأربعاء 9/ 11/ 2005، من قبل الساردة العليمة، شكلت كل المشتركات في المجموعة، لا تبعا للسياق الذي أتى به ذكر التفاصيل فحسب، وإنما تبعا لما تمظهر في هذه المجموعة وفق اشتراطاتها الفنية التي تبنتها (المتواليات القصصية). فالعرس الذي شكل بدوره لعنة طردت كثيرا من الشخوص خارج دائرة الحياة، كان السبب المساعد للسبب الأصلي في تلك الجريمة الشنعاء التي حدثت في الفندق الذي تحوّل إلى مقبرة مؤجلة.

وهكذا بقية القصص في المجموعة، وليس الغرض من ذكر هذه التفاصيل المغرقة في خصوصيتها إلا لتبرير تساؤلنا : كيف لنا أن نتوصل إلى أعماق النص ونكشف المحمولات الدلالية، لو لم تكن هذه التفاصيل علامات تؤثث شروطها الفنية والتواصلية للوصول إلى الإقناع والإمتاع في الآن نفسه ؟ وعلى هذا الأساس فـ((التفاصيل ليست مجرد كومة حيادية قائمة في الواقع يتم جلبها، أو تحميلها من الواقع إلى القص. التفاصيل موقف ورؤية ووعي واختيار فني عميق،

---

([1]) وظيفة الرؤية في القصة العراقية القصيرة في الثمانينات، عبدالله إبراهيم، مجلة الطليعة الأدبية،ع (9/ 10) أيلول – تشرين الأول 1987 : 15.

ومن هنا تبدو فروق التفاصيل وأهميتها ودورها بين قاص وآخر، هي فروق الوعي والموقف والرؤية أساساً))[1].

في كثير من الأحيان تأتي التفاصيل سطحية لا تزيد عن كونها ملاحظات يسجلها السارد بصورة عابرة، ولكنها تعطي إحساسا بالألفة والتواصل، حتى وإن كانت ثانوية وبدت استطرادية زائدة. إذ يساعده رسم المشهد بالتفاصيل الدقيقة على إيجاد روابط، ربما كان من الصعب عليه معرفتها دون هذه التعلق في دهشة هذه التفاصيل. فالقاصة تساعد القارئ عندما تمنحه بعض مفاتيح شخصياته. وهنا نقول أن شعلان وظفت (الأشياء) ببراعة لتكون هي مفاتيح الدخول إلى أعماق الشخصيات. الفساتين البيضاء، بقع الدم، جبروت الموت، الفقد بكل تفاصيله... وغيرها. كلها مفاتيح الشخصيات التي طرحتها شعلان في متوالياتها. وهنا نرى تركيزها على الكلمات التي تبعث الإيحائية والديناميكية، وتخبر عن المواسم والأوقات والحالات النفسية والعلاقات بين الشخصيات والأشياء من حولها. على الرغم من مجيئها بسيطة وتلقائية وغير متكلفة، دون أن يشعر القارئ بالملل والإثقال حتى في الحالات النفسية كانت غارقة في الكآبة والإحباط.

ولا بد ونحن نحلل بنية التشكيل المغاير عند القاصة سناء شعلان في المتواليات القصصية، علينا أن نتذكر بأن التفاصيل الصغيرة في القصة القصيرة تشكل مجمل الجزئيات الصغيرة المحيطة بالشخصيات والزمان والمكان، ومن ثمّ الحدث داخل القص، إذ يوضح تجاور هذه الجزئيات الحالة العامة المراد تقديمها، في بنية القصة ذاتها. وهي ليست مجرد وسيلة، إنها القصة ذاتها، وإن كان ذلك لا يتعارض مع دورها في إكمال بنية القص، وهي بهذا تفارق في وظيفتها وظيفة التفاصيل في البناء الروائي، ففي الرواية تمثل التفاصيل إحدى أهم وسائل العمل الروائي لاستكمال خصوصيته، وأية تفاصيل روائية لا يتم توظيفها لاحقاً داخل العمل الروائي تظل تفاصيل زائدة عن الحاجة، بينما تختلف وظيفة ودور وأهمية التفاصيل في القصة القصيرة، ذلك

---

([1]) دهشة التفاصيل الصغيرة (بنية القصة القصيرة) ، عبد الله رضوان، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق - العددان 419 آذار 2006 : 37.

أن التفاصيل في القصة تؤسس مجمل البناء الفني، بل هي البناء ذاته وقد توحدا معاً في وحدة عضوية فنية تقدم ثيمة القصة الرئيسة، ولحظة تجاوز التفاصيل في حركة القص زماناً ومكاناً هي لحظة منقطعة في البناء [1].

ويحدد عبدالله رضوان حضور هذه التفاصيل في علاقتها الإنسانية في ثلاثة أبعاد وهي:[2].

1-بعد يعطي القاص القدرة على بناء عالمه ، وتحديد هويته القصصية الخاصة به، عبر منح ذاته لمجمل التفاصيل الواردة في القص.

2-بعد يُمكّن القارئ من بناء علاقة إيجابية فاعلة مع العمل القصصي، عبر خلق آليات تواصل متعددة الأوجه بتعدد التفاصيل في القصة، وفي علاقة هذه التفاصيل مع الزمان والمكان معاً.

3-بعد يعطي الناقد القدرة على إعادة بناء التجربة عبر تجربة شخصية جديدة، تمكنه من إعادة إنتاج العمل بعد تحليله إلى تفاصيله الصغيرة.

وإذا كانت (المتواليات القصصية) تتفق على التقاء القصص التي تشتمل عليها في مناطق معينة لتشكل وحدة كلية ، فان التفاصيل الصغيرة في أية قصة قصيرة تعمل على الانطلاق من الخاص إلى العام في القصة الواحدة، أي من الجزئيات إلى الكل النصي، وبهذا يكاد يتوازى فعل حلقة القصص مع فعل التفاصيل، مع الفارق الذي يتركز في أن المتواليات القصصية هي ليست قصص قصيرة يتم جمعها لنحصل على الكل النصي، بينما الكل النصي في التفاصيل الصغيرة في أية قصة قصيرة يتكون من مجموع تعالقاتها زمانيا ومكانيا وحدثيا.

لم تقف القاصة عند هذا الحد من التغاير باتجاه المتواليات القصصية، بل عملت على تطوّرها فنيا، وقد سوّغ لها التطوّر الفني الدخول إلى دائرة تحولات القص وبفاعلية مشهودة في مجموعتها (أكاذيب النساء) [3] . إذ اجترحت في هذه المجموعة تقانات عدة ،

---

(1) دهشة التفاصيل الصغيرة (بنية القصة القصيرة): 36.

(2) المصدر نفسه: 36.

(3) أكاذيب النساء، سناء شعلان، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2018.

وظفتها في اشتغال تجريبي تجاوز الاشتغال في مجاميعها السابقة في سعي جديد؛ للقبض على المدهش والمثير، عبر رهاناتها الفنية الجديدة والانفتاح على الأنواع الأدبية والفنية الأخر. وتوظيف اشتراطاتها وخصائصها في تقديم هموم ضاغطة لثقافة واسعة ورؤى عميقة ، إذ شكل موضوع الحب وعلاقة المرأة بالرجل محورا رئيسا في قص أخذ مظهرا من مظاهر النضج الفني عند القاصة. وعلى الرغم من أن كل قصة تستقل بعنوان رئيسي إلا أن القصص تتضافر مع بعضها لتشكل مجتمعة كلية المتوالية القصصية. ويعد هذا الاشتغال نزعة تجريبية بدأتها بالعناوين التي أخذت جميعا من العنوان الرئيس للمتوالية مفردة (أكاذيب) ، وهذا ما قد يهب النص الكلي قدرا من الخصوصية والتميز، وهي تتجه نحو اللعب الفنّي السّاخر السّاعي إلى المغزى المفتوح على الإدهاش وتنشيط الحواس.

لقد وظفت القاصة الفضاء القصصي القصير بطريقة أقل ما يقال عنها أنها خاصة، من أجل تحقيق هدفها في التحولات. والفضاء القصصي القصير يعني أكثر من مجرد بنيتي المكان والزمان في هذه المجموعة. إنه الفضاء الشامل الكلي للمجموعة، بكل بظلالها الثقافية، فضلا عن المميزات التي تحدد كل ظل وتمايزه. وهكذا جاءت مفردة (أكاذيب) لتعبر عن الداخل الذي يعيشه أبطال القصص، وكيفية الخروج من الشخصي (الذاتي) إلى الآخر (الموضوعي) من أجل المراوغة والمكر والخديعة.

كما أنها سعت إلى تجسيد الاستعارة التنافرية في بعض العناوين عبر الأكاذيب/ الحقائق، فقد جاءت قصصها الثلاث الأولى بمفردة الكذب الصريحة (أكاذيب النساء) كالآتي:

**1- أكاذيب النساء**

(1) وتشمل ثنائية أكاذيب العانس/ حقائق العانس.
(2) وتشمل ثنائية أكاذيب الخادمة/ حقائق الخادمة.
(3) وتشمل ثنائية أكاذيب الزوجة/ حقائق الزوجة.
(4) وتشمل ثنائية أكاذيب الجميلة/ حقائق الجميلة.
(5) وتشمل ثنائية أكاذيب العروس/ حقائق العروس.
(6) وتشمل ثنائية أكاذيب الحرّة/ حقائق الحرّة.

(7) وتشمل ثنائية أكاذيب الساحرة/ حقائق الساحرة.

**2- أكاذيب العدالة**

(1) خارج العدالة.
(2) دون العدالة.
(3) للعدالة وجوه كثيرة.
(4) عدالة اللصوص.
(5) موت العدالة.

**3- أكاذيب مباحة**

(1) أكاذيب مشرعنة المسيح الفلسطيني. وقسمها على قسمين: بطل ، ثمن.
(2) أكاذيب مشروعة اللعنة، وقسمها على قسمين أيضا: سير، أقوال مأثورة.

وتنقل القاصة إلى الترادف اللغوي لمفردة (أكاذيب) فتعنون إحدى قصصها بـ(تخريصات). وتنحو منحى مغايرا في عنونة القصص الفرعية، إذ أتت العناوين على شكل أرقام متسلسة، بوصفها علامة فارقة وظيفها ترتيب القصص، مع إضافة جملة أو جملتين إلى الرقم،:

**تخريصات:**

1-تخريص (من صفر إلى صفر) الحقيقة التي لا يريد أن يصدقها مكذّب.
2-تخريص (من1-2) وإضافة جملة أو جملين.
3-تخريص (من 2-3) وإضافة جملة أو جملتين.

وهكذا إلى أن تنهي القصة بتخريص متسلسل (من 10 – 11) لتضع بدل الجملة أو الجملتين أو القصة فراغا، أو كما يسميه آيزر بالشاغر، بوصفه تشكيلا بصريا متمردا على السائد والألوف في القصة القصيرة،؛كي ترك فرصة ليضع القارئ ما يشاء في هذا الفراغ. ثم تنتقل انتقالات سريعة من حيث الأعداد، تخريص (من 50 -250) ، تخريص (من 1000-5000) ، ويبدو أن القاصة بهذه

المبالغة في الأرقام تريد توصيل معلومة للقارئ، وهي أن التخريصات في المجتمع العربي لا حد لها.

وفعّلت القاصة الهندسة العنوانية ذاتها في قصة صهوات الكذب، فجاءت بين الصهوة والحقيقة، وعبر الاستبدال اللفظي لمفردة (صهوة)، تأخذنا العنونة إلى الأكاذيب، لا سيما وأن القرينة موجودة في كل عنوان فرعي وهي (الحقيقة):

صهوة الكذب (صهوة الظل/ حقيقة الظل)، (صهوة المرايا/ حقيقة المرايا) ، (صهوة الحلم / حقيقة الحلم) ، (صهوة الشرف/ حقيقة الشرف) ، (صهوة القلب/ حقيقة القلب) ، (صهوة الوطن/ حقيقة الوطن).

لقد تأثثت هذه المتوالية القصصية بهندسة العناوين التي شكلت وحدة موضوعية في عالم متفسخ، وعبر وسائط متفسخة، وبمكابدة المجتمعات المحلية الصغيرة من أجل التماسك والبقاء تحت ضغوط متعددة من الحداثة والمدنية، وبذلك فإنها تعكس الصراع بين التماسك والتشظي، بين العوامل الجاذبة والعوامل الطاردة، وعادة فان كتّاب متواليات القصص يوضحون تكوين الشخصية التخيلية بهذا الشكل الذي يهدم ويبني الانطباع بالكمال في الوقت ذاته ، مؤكدين على فكرة أن التماسك النفسي ليس أكثر من وهم في الحقيقة كما في القصة. ويمكن تلخيص مجموعة (أكاذيب النساء) بأنها مجموعة (أناس عاديون في ظرف خاص) وكانت وظيفة القاصة إقناع القارئ أو دمجه أو توريطه في حالة الشخصية. لذا لم تتأسس متواليتها الحكائية على الخطية والتتابع أو كل ما هو تقليدي، وإنما على التداخل والتعدد والتجاوز.

عند تتبعنا لقصص هذه المجموعة، وجدنا أن القاصة ما زالت تحتفظ بحق الرد على كل من يطعن المرأة في شرفها، أو يقتلها بحجة أنها جعلت (شرفه) في الحضيض، وقد تكررت هذه الثيمة في قصص كثيرة، ويبدو أنها قد شكلت لازمة ثيمية للقاصة:

**"عندما اجتمع رجال أسرتها، وقرّروا بكلّ رجولة صداحة، وعدالة صارمة أن يذبحوها؛ لأنّها جرّت العار عليهم برفضها الزّواج**

**بمن اغتصبها، وخسارة امرأة أهون من خسارة رجل في عرف القبيلة"** [1]

وهنا تصوغ القاصة وجهة نظرها الأنثوية، التي تعبر فيها عن رؤيتها في تشكيل صورة الرجل، وكأن الغريزة التي توقع المرأة في حبائل الرجال، هم متنزهون عنها؛ لذلك ترفض القاصة هذا الإصرار على إهانة المرأة مهما كانت توصيفاتها: عاشقة محبطة، مضطهدة، كارهة للعالم، مغتصبة، كما في المقطع الآتي:

**"كان الأمر أسهل ممّا تتخيّل، اغتنم فرصة بقائها وحدها في بيتها، واغتصبها بكلّ سهولة وسطوة بعد أن استفرد بها، قاومته بشدّة، لكنّه كان أقوى منها جسديّاً، وبذلك حظي ببكارتها، وثم سلّم نفسه للشّرطة معترفاً بجريمته، ومعلناً أنّه على أتمّ الاستعداد للزّواج بها وفق ما يقرّه القانون من حقّ المغتصب بالزّواج ممن اغتصبها، وكان القانون مفصّل بعناية لخدمة المجرم"** [2]

**المتوالية الفرعية والوعي المغاير**

وقد تجلت هذه المتوالية في أغلب قصص سناء شعلان، وقد فعّلتها عبر تقسيم القصة الواحدة على عدة أقسام، يحمل كل قسم عنوانه الذي يرتبط بالعنوان الرئيس للقصة، تقترب من القصة القصيرة جدا، وتختلف عن المتوالية القصصية التي تخص المجموعة بكاملها، فهي تقتصر على قصة واحدة فقط كما في مجموعة (مقامات الاحتراق) [3] . ففي قصة (مقامات الاحتراق) التي تعنونت المجموعة باسمها، تقسم القاصة تلك المقامات على تسعة عسر مقاما، (مقام الشوق، مقام الموت، مقام الغياب، مقام التمني، مقام الزهد، مقام الخيانة، مقام التضحية، مقام الحياء، مقام الوفاء، مقام الحرمان، مقام الغيرة، مقام الشرف، مقام التجربة، مقام الحقائق، مقام الاجتهاد، مقام الصفاء، مقام الأخوة، مقام الثورة، مقام التوحد) وتجيء مجموعة (مقامات الاحتراق) وقد شكل بنية واحدة في الموضوع القصصي الذي اختزلته

---

(1) أكاذيب النساء: 41.

(2) المصدر نفسه: 44.

(3) مقامات الاحتراق، سناء شعلان، نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي،ط1، قطر، الدوحة، 2006.

القاصة في الشهوة والحرمان، على الرغم من تنوع تلك المقامات التي جاءت على شكل قصص قصيرة جدا، يمكن قراءتها بحسب توافر اشتراطاتها الفنية فيها. وسنمثل لكل من الشهوة والحرمان في مقام من تلك المقامات، ولنأخذ المقام الأول والأخير:

مقام الشوق: **" أمضى ليلته في حضن سمرائه الصغيرة، لا يذكر تماما أين قابلها، لكنه يحفظ جيدا طقوس شهوتها، وجغرافيا جسدها، شرب منها حتى الثمالة، وانسل من جانبها، ليسدر في فراش زوجته التي طال انتظارها له، التصق بها، وقال بحروف الارتواء الولهى: أنا عطشان إليك"**[1]

في هذا القسم من المقامات تقدم القاصة ومضة قصصية اختزلت سيرة رجل شهواني، منافق، لا يكتفي بجسد زوجته، بل يبحث عن جسد غيرها، ولا يبالي إن تكرر هذا الجسد أو غيره، فالمهم أن يمضي ليلته في حضن امرأة ما. والقصة هنا تجسد الصراع بين الأنا والآخر

مقام التوحد: **" فشل في أول تجربة حب له، وقطع لسانه في مجلس القاضي؛ لأنه قال الحق، وكاد يأكل نفسه جوعا؛ لأنه رفض أن يأكل مال الأيتام، وطالت قائمة الفشل والهزيمة والانكسارات، فبحث عن نفسه فلم يجدها، وما عاد يشعر بأنه يسمع أو يحس أو يحلم، فبحث في شيء يشبهه، ووجد ضاله في حائط صلد بارد فتوحد معه"**[2] مقامات الاحتراق: 16

في هذا القسم من المقامات، تقدم لنا القاصة في مفتتح القصة نتيجة، تخبرنا منذ البداية بانكساره، ونتيجة لهذا الانكسار، يبحث الرجل عن التآلف والانسجام مع عالمه الخارجي، لكنه يعجز عن ذلك، فتتهمّش نفسه تحت وطأة الضغوطات المختلفة، ويظل يعاني العجز والفصام بعد أن يفقد دفء روحه وإنسانيته، فلم يجد ما يتوافق مع ضالته سوى الحائط الصلد؛ كي تزداد انكساراته في هذا التوحد، بوصفه المخلّص الوحيد له.

---

(1) مقامات الاحتراق: 8.

(2) المصدر نفسه: 16.

وفي قصة (سفر الجنون) تفعل القاصة الفعل القصصي ذاته في القصة السابقة، إذ يشكل كلٌّ (سفر) منها موضوعا وحبكة قصصية متكاملة البناء، تجسدت في صور ملتقطة من حياة عدد من الشخوص، وُسمت بالجنون، كونها مارست حق الرفض لكل ما يسلبها إنسانيتها. وكانت عدد الأسفار عشرة، بدأها بـ(سفر الجنون) وختمها بـ(سفر الجنون) وما بينهما عناوين مختلفة: (قلب مجنون، عنبر رقم 9، لحظة عقل، ليلة ماطرة تقريبا، خطوة واحدة، مسابقة شعرية، فقدان توازن، الحالة المرضية رقم (100).

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

**"هو الوحيد الذي لم ينسَ، بل ضحك كثيراً وكثيراً؛ لأنه قال كل ما يريد، ثم اعتلى الصمت الجميل، وانقطع في سريره الأبيض في جناح المجانين الخطيرين، ليتأمل نفسه الجديدة، وطال التأمل، فالمطلع كان هائلاً، والعمر كان قصيراً "** [1].

وفي (قلب مجنون) يستبدل الرجل قلباً آخر بقلبه القاسي.. قلباً **"تتقبّض وشائجه عند آلام أي بشر، وتنتفض غلائله لمرأى المنكوبين والمنكودين، ويتوتر بجنون عند مرأى البحر، ويحنّ بشوق غريب إلى إلهه الأخضر المعشوشب"** [2] . فيدخل بسبب هذا القلب إلى مستشفى الأمراض العقلية.

---

(1) مقامات الاحتراق: 17.

(2) المصدر نفسه: 19.

وفي "عنبر رقم 9" يرفض الرجل تصنيفه في البيت (الابنَ الزائد) وفي المعركة (الجنديَّ) الذي يرفض الاستسلام، وفي العمل (المشاغبَ) الذي لا يمتلك المرونة، ومع المرأة (الرجلَ) الذي لا يقايض جسد زوجته الجميلة بمنصب مهم.. ولأنه يقول كلمة (لا) يُزَجّ به في عنبر المجانين، وعلى الرغم من أنه على ما يبدو من استسلامه الخارجي لقدره المحتوم، إلا أن نفسه لا تنكسر وتظل أبية وشامخة:

**"لكنه يستطيع أن يعترف بأنه سعيد وللمرة الأولى في حياته بتصنيف ما، ففي هذا العنبر رجال يشرّفه أن يكون في خانتهم، ولو كان ذلك في الدرك الأسف من الجحيم، فجميعهم وصلوا هذا المكان؛ لأنهم ثاروا على مبدأ التقسيم والتصنيف، ورفضوا أنصاف الحلول، وأنصاف الأخلاق، وأنصاف الشرف، وأنصاف المبادئ، لذلك آلوا إلى العنبر 9"** [1].

وفي كل قسم من أقسام القصة، توالى الصور، وتقدم الشخوص التي تُتَّهم بالجنون في عالم مقلوب الموازين، عالم ليس سوى ساحة للمجانين الطلقاء. وهذه الشخوص شاحبة المصير، يقودها خطابها الواعي، وإدراكها لذاتها وعلاقتها بمحيطها إلى الخذلان والخسائر الكبيرة على الصعيد الخارجي، والانتصار على الصعيد الداخلي.

أما في قصة (مآتم الرصاص) فتنحو القاصة المنحى ذاته في تقسيم قصتها على ثلاثة مآتم: الأول وتعنونه بـ(رسالة عاجلة)، والثاني بـ(حليمة المجنونة) والثالث بـ(حالة خاصة).

في (المأتم الأول) تأتي الكتابة القصصية على شكل رسالة موجهة للدكتور (جورج آرثر) إذ يروي مرسلها قصة الطفل (فيصل) الذي يُولَد بعين مبصرة واحدة، ويعجز الطب عن إرجاع البصر للأخرى المعطوبة. وبعينه المبصرة يشق فيصل طريقه في الحياة متسلحاً بموهبته الفذة في الرسم، لكن رصاصة طائشة تغتال نور عينه المبصرة، ليموت النور في داخله، ولكنه لم يمت تماما:

**"لأن فيصل ما عاد قادراً على الرسم، لم يمت كما تتوقع، وليته مات، إذن لوضع حداً لمأساته، ولكنه أُصيب بالعمى. لقد سرقت رصاصة طائشة عين فيصل الوحيدة، أخطأت العينَ المظلمة،**

---

(1) مقامات الاحتراق:20 – 21.

**وصممت على التهام عينه السليمة، لم ترضَ أن تستقر إلا في ظلام عينه التي كانت مبصرة قبل لحظات، فشربت من زلالها حتى ارتوت دماً"**[1].

أما (لمأتم الثاني)، فيروي قصة حليمة المجنونة، التي كانت أجمل نساء القرية وأكثرهن عقلاً واتزاناً وخلقاً، والتي أنجبت "سعداً" بعد سنوات انتظار طويلة، وكانت تطوقه بالرقى والتمائم والحجب وقطع الحلي الزرقاء خوفاً عليه من الحسد، لكن رصاصة طائشة اغتالت فرحة حليمة، وحولتها إلى مجنونة تدور القرية ليلاً ونهاراً بحثاً عن طفلها: **"تصمت العيون.. وفي البعيد ألمح حليمة المجنونة تزغرد مذبوحة، وهي تطارد عين الشمس التي تتهيأ للأفول، وتجتهد كي تجد سعداً قبل أن يخيّم الظلام، فسعد يخشى من الظلام، لأنه طفل صغير، والأطفال الصغار يخشون الظلام والرصاص الطائش"** [2] .

وفي (المأتم الثالث) يحكم على (جاسر) بالموت شنقاً بتهمة لم يرتكبها، وإنما ارتكبتها يد طائشة ورصاصة عمياء اغتالت أخاه التوأم (كايداً) في ليلة عرسه، غير أن ما يؤلم (جاسراً) ليس حكم الإعدام الصادر بحقه، وإنما دمعة أمه التي لن تتوقف: **"من دمعة أمي، وأشفق عليها من التصدّع حزناً، كما أشفق عليها من أن تفقد ابنين في عام واحد"**[3].

وقد كررت القاصة هذه المتواليات الفرعية في مجموعة (ناسك الصومعة) [4] . فقسّمت السّفر الأول المسمّى (سفر التّكوين) أو ( الدخول في الصومعة) على تسعة أجزاء، وأسمتها الكاتبة صوامع هي على التّوالي: صومعة العشق، صومعة الشّهادة ، صومعة الرّجولة، صومعة الموت، صومعة الجسد، صومعة الحرمان، صومعة الفضيلة، صومعة الظّلام ، وصومعتهم، والتّسمية صومعة دلالة أخرى لتجسيد

---

(1) المصدر نفسه: 32.

(2) المصدر نفسه: 39.

(3) مقامات الاحتراق:40.

(4) ناسك الصومعة، سناء شعلان، نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي، همان – الأردن، 2007.

شخصيّة النّاسك. كما أنها ربطت القصص المتوالية في قصة (يوميات حروف) بالحروف العربية التي تبدأ بالألف وتنتهي بالياء.

أنا في مجموعتها القصصية (كابوس) [1] فقد نحت المنحى ذاته في ربط القصص بعنوان فرعي كما في قصة (كابوس) التي حملت المجموعة اسمها، فجاءت على الشكل التالي: (كابوسه، كابوسها، كابوسهما، كابوسهم، كابوسي) وعند مقارنة هذه الكوابيس مع الأحلام التي أتت في قصصها الأخريات، نجدها أحلاما يقظة مفزعة، تؤثثنا بالخوف الشديد، والهلع الذي لا يحس بهوله إلا من يكابده. ولم نحلل تحولات القص في مجموعتي (ناسك الصومعة) و(كابوس) وذلك لسببين: الأول: لا نريد تكرار واجترار ما قلناه في طيات الكتاب ثانية. والثاني: هناك تحولات أعمق في المجاميع التي تلت إصدارهما.

وقبل أن أختتم الكتاب، هناك بعض التحولات الجزئية في اشتغالها القصصي، ربما لو أضفناها، لزادت من الفائدة، إذ ركزت القاصة على عبارة التصدير في أغلب قصصها، وقد أرادت بهذا الفعل السردي أن تدفع بقصتها قدما عبر هذا التصدير، وأن توجه القارئ نحو الحالة التي ترغب في عرضها دون أن تثقل عليه أو تجعله يشعر بانسياقه إلى الحالة رغما عنه. ويتضمن كل مشهد حدثا دون شك، ولكنه يغص بالتفاصيل الخاصة والحميمة، وبتوظيف التفاصيل الخاصة يمكن القاص القارئ من الوصول إلى ما يجول في عقل الشخصية التي هي محور كل قصة.

لقد كان التغير في حالة الصوت، وحركات الجسد المدروسة بعناية فائقة، والحركات الحميمة ذات الخصوصية الأنثوية في قصص سناء شعلان هي مفتاح توظيف التفاصيل لبناء مشهد فاعل. وما نقصده بالحميمية هنا هو تسجيل أو ملاحظة تفصيل لا يعرفه القارئ أو ربما لا يتخيله من دون إضاءة القاصة الداخلية. وفي مواضع من المجموعة

(1) كابوس، سناء شعلان، دائرة الثقافة والإعلام ، حكومة الشارقة، 2006.

كانت التفاصيل الحميمة هي محور القصة، وكانت من البراعة والقوة، إذ إن القارئ لا يمكن أن ينساها.

وهذا النمط من الوصف الذي يمتد صداه من المكان الخاص إلى البيئة المحيطة هو الذي مكّن القاص من حكي الفعل بطريقة الاستطراد المشبع بالمحتوى، دون أن يعطي الفرصة لتفاصيل المشهد من أن تتسرب من ذاكرة القارئ، كما انه وظف تقنية المناجاة التي مر ذكرها حتى لا ينفلت وصف المشهد من ذهن القارئ. فالمشاهد المشبعة بالاستطراد من خلال وصف الظروف الزمكانية والشخصيات منحت القارئ فرصة تأويل الموقف الذي عبرت عن حالة الشخصية النفسية. ولان السارد لا يقحم نفسه في المشهد فان القارئ لا يرى المشهد أو يفسر الحالة من خلال السارد. إنما صوت القصة ذاتها يضع القارئ في مكان الحالة تماما أو على الأقل في حالة مقاربة، لا سيما توظيف المقارنات غير التقليدية التي عكست طريقة الشخصيات في التواصل مع عالمها ومع بعضها البعض.

إن الوصف هو صيغة الكتابة القصصية التي تهدف توضيح الصورة العقلية لشخوص القصة. فمن خلال الوصف يمكننا عرض الشخصيات والحبكة والظروف الزمكانية. فضلا عن الوصف هو أداة القاص في عرض ثيمات قصته في كثير من الأحيان، فمن الطبيعي أن يعكس توظيف الوصف في القصة أسلوب كتابتها المميز عند القاص. فهو من أكثر الصيغ الكتابية المتعارف عليها مع الحوار والتسريد والعرض والخاتمة، ومن سوء الحظ فان مصطلح الوصف ـ مثله مثل اغلب مصطلحات علم السرد ـ له تحديدات عديدة تتراوح بين التفصيل والإيجاز وتبعا لذلك فان توظيف المصطلح أو تحليله في قصة ما قد يؤدي إلى التشويش أو سوء التوظيف. وإذا ما صدقت مقولة أن كل كاتب هو وصفي بالضرورة، فان المصطلح بتحديده الواسع يعني أن كل الصيغ القصصية يمكن أن تكون تفرعات من الوصف ، ولكن هذا التعميم الواسع لا يساعدنا في فهم صيغ القص الأخرى؛ ولذا فان تحديدا أدق لصيغة الوصف تتضمن فقط الوصف بمعناه الخالص، وقد تجلى التعبير الوصفي في مجموعة (تقاسيم الفلسطيني) التي تعد قصصا (شيئية) بالدرجة الأولى.

فالوصف " قد يختلط أحيانا بأنماط كتابية قريبة منه كالاستعارة والصورة اللتين تدخلان في تكوينه أثناء الكتابة الروائية ولا تنعزلان وتتساميان عليه إلا في الكتابة الشعرية"[1]. وتتمظهر الصورة الوصفية في السرد عبر العلامات اللغوية والإشارات البلاغية والمسارات الحكائية ، ويتم توظيفها لتمثل وصفا خالصا حينا، وملتبسا بالسرد حينا آخر، كما في الصورة الوصفية الآتية:

**(أنا امرأة المواسم، فذقني لتعرف كيف تجتمع في امرأة واحدة بربرية الغابات وهمجية الكهوف وتوحش الجنس، وعذوبة الاشتهاء وأساطير الميلاد الجديد وحكايا البعث والقرابين)** [2].

إن القارئ في هذه القصص يغرق في مستنقع النفسيات المتخلخلة؛ لأنها كتبت بطريقة السرد النفسي، فقد وظف القاص تقانات التحليل النفسي، بدءا من اسم المجموعة الذي جاء متوافقا مع صيغتها، بوصفها تقاسيم نفسية في جلسات التحليل النفسي. فيعمل سارد الحكي الثالث والذي هو المؤلف في الوقت نفسه على إذابة الحدود بين

القارئ والشخصية، والتلاعب بتمثيلات ذاكرة البطل والقارئ، ويركز على خطوط بعينها في المشهد وفي الشخصية وفي الذكريات في محاولة منه على إبقاء القارئ مشدودا حتى النهاية، دون شعور بالملل جراء الاستطراد وطول الوصف.

**(أغمضت عينيها، وشعرت بأنها تسقط في أحضان القمر، أسدلت شرائط وردية على نوافذ الماضي الحاضر، وبلا قصد منها وجدت نفسها تتحسس جسدها)**[3].

إن عجلة الحياة السريعة تدور وفيها نفسيات هذه الشخصيات، وعلى الرغم من براعة الشخصيات في توظيف الكلمات الواضح من المونولوج الداخلي الذي ينقله السارد إلا إنها في النهاية شخصيات هشة ثانوية هامشية محكومة للأقدار لا تشعر بقدرتها على التغيير أو اتخاذ

---

(2) الذي سرق نجمة:51.
(3) قافلة العطش:80.

القرار ومع أن العنوان يوحي بتقاسيم انتقالية ليبست ثابتة إلا أن أيا من الشخصيات لم تتخذ قرار بإنهاء الحالة بطريقة ايجابية، أو ببذل جهد ولو يسير لتغير الوضع ، إنها تقاسيم ولكن من الواضح أنها متكررة وربما في طريقها لان تتفاقم أو تتحول إلى ثبات لا عودة عنه. إنها تعبير عن حالة عجز شامل وسط خيارات محدودة فرضها واقع اجتماعي واقتصادي وسياسي مترد.

لقد اهتمت سناء شعلان بإظهار هذه القيم والتعبير عنها ضمن المتواليات القصصية، كي توصل ذلك عبر تحليل الشخوص، القيم الفردية، الأخلاقيات، والمفاهيم الأخرى المشابهة. فالقصص النفسية التي تتميز بعرض الحياة الداخلية للشخوص يكون وعيها أوسع بكثير من أن ترضيها الاتفاقيات المحددة في العالم، فهي شخوص معقدة في عالم معقد. كما تكشف هذه القصص القيم والمعاني الاجتماعية التي أضفى عليها صفات ذاتية وعادة ما تكون مضمرة ويقع على عاتق القارئ كشفها والتفاعل معها.

وعلى الرغم من أن ذلك ينحاز بنا إلى الشيئية، إلا أن (تقاسيم الفلسطيني) أو (مذكرات رضيعة) أو (قافلة العطش) هي ليست قصصا شيئية خالصة وان احتلت الشيئية مساحة في كل قصة؛ ذلك أنها اختلفت مع الشيئية الخالصة حين أسقطت إنسانية

شخصياتها على الوجود حولها، فمزجت الوصف الذي هو جوهر الشيئية بالمونولوج الداخلي والتداعي الحر والمناجاة وغيرها من تقانات تيار الوعي الذي وظفته القاصة في قصة (الضياع في عيني رجل الجبل) ؛ لتربط داخل الشخصية وما يدور في عقلها بمظاهر الوجود حولها في تمازج متفرد، كما أننا يمكن أن نقول عن هذه المجموعة التي عدّها عبدالله إبراهيم "التعبيرية الشيئية"[1] هي حالات تمازج فيها العام بالخاص، المضمون بالتجربة الداخلية، التي هي جوهر التعبيرية، والتي وظف القاص تقنيات تيار الوعي في عرضها ـ مع الواقع الخارجي بتفاصيله بتناغم يستحق الإعجاب. وفي هذه القصص تكون الظروف الزمكانية انعكاسا للشخوص، إنها تعمل على

(1) المتخيل السردي: 33.

الشخصية وتمنحها مصدرا لا ينضب من التفاصيل التي تساعد القاص في سرد قصته بطريقة بصرية، كما لو انه يلتقطها بعدسة كاميرا، وعليه فإنها هنا شخصية قائمة بذاتها وتشكل ارتباطاتها وجودها الحقيقي.

## المصادر والمراجع

### أولا: الكتب


- الأدب العام المقارن، دانيل – هنري ياجو، ترجمة: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.
- أدب الفنتازيا، – مدخل إلى الواقع – ت. ي. ايتر، صابر سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1985.

- الأدب والغرابة، دراسة بنيوية في الأدب العربي، عبد الفتاح كيليطو. دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء- المغرب، ط3، 2006.
- أسطورة الموت ولانبعاث في الشعر العربي، ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978.
- الأسطورة بين الثقافة الغربية والثقافة الإسلامية، د. يونس لوليدي، مطبعة أنفو برانت، ط1، 1996.
- الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، سناء شعلان، نادي الجسرة الثقافي، قطر، 2006.
- الأسلوب والأسلوبية، د . عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس ط2، 1982.
- أنماط الشخصية المؤسطرة، فرج ياسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2010.
- البحث عن الهوية السردية، جاسم عاصي، بحث ألقي في الملتقى الرابع للقصة القصيرة، دورة (( علي جواد الطاهر))، بغداد، 2009 /1/17.
- التجريب في القصة والرواية، سليمان البكري ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، الموسوعة الصغيرة (438)، 2000 .
- تجنيس العجائبي، لؤي علي خليل، مجلة علامات، ج(15)، سبتمبر 2005.
- التحليل البنيوي للقصة القصيرة، رولان بارت، ترجمة منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، 1993.
- تحليل النص السردي، سعيد الوكيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998.
- تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة1960 - 1990، د. خيري دومة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م .
- تراتيل الماء- سناء شعلان، الوراق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، 2010.

- التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب الشامي الحديث، سورية – لبنان – الأردن – فلسطين، د. نعيم اليافي، 1982.
- تقاسيم الفلسطيني، سناء شعلان، منشورات أمواج للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2015.
- التناص الأسطوري في شعر إبراهيم أبو سنة، عبد العاطي كيوان، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط $_1$، 2003.
- الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات أدوار الخراط نموذجا، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010.
- الحكاية الجديدة، محمد خضير، مؤسسة عبد الجميد شومان، عمان، 2009.
- الخيال من الكهف الى الواقع الافتراضي، د. شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت، 2009.
- دراسات في القصة العربية ( وقائع مكناس) مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، ط1، 1989.
- دليل الناقد الأدبي، د. ميجان الرويلي و د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، 2003.
- الذي سرق نجمة، سنماء شعلان، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2016.
- الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006.
- الراوية ما بعد الحداثية، د. ماجدة هاتو هاشم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 2013.
- رحلة في جماليات رواية أمريكا اللاتينية، ماجدة حمود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2007.
- رسالة إلى الإله، سناء شعلان، دار الآداب للنشر والتوزيع، مؤسسة عبد المحسن القطان، 2008.
- رسائل إلى شاب روائي، ماريو بارغاس يوسا، ترجمة صالح علماني، دار المدى، دمشق، ط1، 2005.

- الرواية العربية والحداثة، محمد الباردي، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1993.
- الرؤية الفجائعية في الرواية العربية نهاية القرن العشرين، محمد معتصم ، دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2004.
- سرد الجسد وغواية اللغة/ قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، الدكتور الأخضر بن السايح، عالم الكتب الحديث، أربد – الأردن، 2011.
- السرد الغرائبي والعجائبي، د. سناء شعلان، نادي الأسرة للثقافي والاجتماعي، 2007.
- شعرية الرواية الفانتستيكية، شعيب حليفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2006.
- شعرية القصة القصيرة جدا، جاسم خلف الياس، دار نينوى للنشر والتوزيع، ط1 دمشق 2010.
- شعرية المحكي: دراسات في المتخيل السردي العربي، الدكتور فيصل غازي النعيمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2013.
- الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي – فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995م.
- الصوت والصدى، دراسات في القصة السورية الحديثة، رياض عصمت، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1979.
- الصورة – الزمن، جيل دولوز، ترجمة حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ط1، دمشق، 1998،
- الضياع في عيني رجل الجبل، فضولي للطباعة والنشر، العراق-كركوك، 2012.
- عبد الرحمن مجيد الربيعي وتجديد القصة العراقية، سليمان البكري، منشورات المركز الثقافي الاجتماعي – مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر, جامعة الموصل 1977. .
- عجائب المخلوقات، وغرائب الموجودات، زكريا القزويني، مطبعة المعاهد، القاهرة، (د. ت).

- علامات التحديث في القصة المصرية القصيرة 1925- 1980، محمد كشك، دار الشؤون الثقافية العامة، الموسوعة الصغيرة (294)، بغداد، 1988.
- عن التقاليد والتحديث في القصة العربية عبد الله أبو هيف، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1993 .
- فاتحة لنهايات القرن، ادونيس، دار العودة، بيروت 1980 .
- فن القصة القصيرة وإشكالية البناء، أ.د خليل أبو ذياب. انترنيت موقع القصة السورية،
- في البنوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان جولدمان، ترجمة د. جمال شحّيد، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، 1982.
- في نظرية الادب, د.شكري عزيز الماضي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان بيروت ط1 1986.
- قافلة العطش، سناء شعلان، الوراق للنشر والتوزيع، 2006.
- القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تودوروف وآخرون : ترجمة وتقديم د. خيري دومة، 1997.
- القصة العربية والحداثة، د. صبري حافظ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، الموسوعة الصغيرة (347) ، 1990.
- القصة القصيرة النظرية والتقنية، انريكي اندرسون امبرت، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000.
- قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة صياح الجهيم، وزارة الثقافة ، دمشق، ط1، 1977.
- اللغة المنسية, ايريك فروم, ت حسن قبيس. المركز الثقافي العربي، **1995.**

✓ المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبدالله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

- معجم المصطلحات الأدبية، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1985: 180.

- المغامرة الجمالية للنص القصصي، الاستاذ الدكتور محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، أربد. الأردن/ 2010.
- مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة، دار الكلمة، بيروت، ط 2، 1985.
- مفاهيم التجريب الروائي رصد ومساءلة : انترنيت .
- ملاحظات حول الكتابة القصصية الياس خوري ضمن كتاب دراسات في القصة العربية (وقائع ندوة مكناس).
- موسوعة الأدب والنقد، مجموعة من الكتاب، ج1 (الأدب والنقد والتاريخ الأدبي) ترجمة وتقديم وتعليق عبد الحميد شيحة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999.
- ناسك الصومعة، سناء شعلان، نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي، همان – الأردن، 2007.
- النزوع الأسطوري في الرواية العربية، نضال الصالح، الألمعية للنشر والتوزيع- الجزائر ، 2013.
- النص الرائي/ أسئلة القيمة وتقانات التشكيل، الدكتور محمد صابر عبيد، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس- لبنان، 2014.
- النظرية الادبية الحديثة والنقد الاسطوري, حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999.
- النقد الفني، جيروم ستولينير، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2 بيروت 1982.
- هسهسة اللغة، رولان بارت، ترجمة : منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط1، 1999.


**ثانيا: الدوريات**


- الأثر المتبادل بين التطور الفني والتطور الاجتماعي في الشعر اللبناني الحديث، د. ميشال سليمان، مجلة الكتاب، العدد 6، السنة التاسعة، حزيران 1975.
- آراء في تاريخ الواقعية السحرية ونظريتها، مجموعة نقاد، ترجمة ناطق خلوصي، مجلة الثقافة الأجنبية، ع 2، 2006.

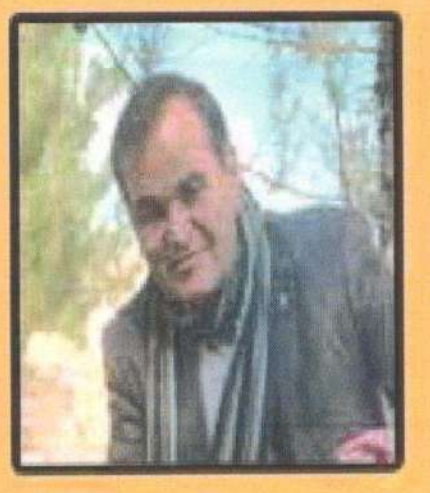
- الاستدلال بالأسطورة، ميتافيزيقيا القص وتدمير الحكاية، د. محمد صابر عبيد, مجلة الأقلام العدد 5-7.
- بنية الجملة الاستهلالية في القصة القصيرة، ياسين النصير، مجلة الاقلام، ع 11-12.
- التفسير السوسيولوجي لشيوع القصة القصيرة، سمير حجازي، مجلة فصول، مج 2، ع 4، 1982.
- حبكة الرواية من المؤلف إلى القارئ، د. ابراهيم خليل، مجلة عمان، ع152، 2008.
- الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة , عبد الله احمد المهنا , عالم الفكر مج 19 ع3 .
- دهشة التفاصيل الصغيرة (بنية القصة القصيرة)، عبد الله رضوان، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق - العددان 419 آذار 2006.
- شاعرية الذات في تحولات فاجعة الماء، عبد الحفيظ جلولي، مجلة عمان، الأردن، ع (145)، تموز 2007.
- شهادة إبداعية لسناء شعلان: مجلة الجسرة.
- العلاقة الجدلية بين الواقعي والمتخيّل في النص، جاسم عاصي، مجلة الأديب العراقي، ع5.
- الغرائبي في الأقصوصة وإشكالية المنهج، احمد السماوي، مجلة الأقلام، ع (2) السنة الرابعة والثلاثون، 1999.
- القصة القصيرة والنوع الأدبي وتداخل الأجناس : القصة كجنس مفتوح د. حسن عليان مجلة الكاتب العربي العدد 67 ـ 68 ، شتاء ربيع 2005.
- محاولة اقتراب من الواقعية السحرية، أورورا أوكامبو، ترجمة نرمين ابراهيم، الثقافة
الاجنبية، ع 2، السنة الثانية عشرة، 1994.

- مذكرات رضيعة، سناء شعلان، نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي، قطر، 2006.

- المرئي والمتخيل، أدب الحرب القصصي في العراق، دراسة ومختارات، الجزء الثاني، د. محسن جاسم الموسوي .
- مصارد توثيق التجربة الإبداعية، تجربة ماركيز أنموذجا، ناطق خلوصي، مجلة الأقلام، ع 2، أيار/ حزيران/ تموز/ آب، السنة السابعة والأربعون، 2012.
- وظيفة الرؤية في القصة العراقية القصيرة في الثمانينات، عبدالله إبراهيم، مجلة الطليعة الأدبية، ع (9/ 10) أيلول – تشرين الأول 1987.


**ثالثا: الأنترنيت**


- حاورها توفيق عابد صحيفة الاتحاد الاماراتية http://www.alittihad.ae/details.php?id=23022&y=2011
- السرد الروائي وتداخل الأنواع، نماذج من الرواية المصرية المعاصرة، د إبراهيم الكردي: انترنيت . موقع أدباء مصر، http://odabaamasr.blogspot.com/2008/12/blog-post_4367.html .
- سناء شعلان قاصة محرومة من الحب - جريدة الاتحاد &http://www.alittihad.ae/details.php?id=23022 article=full#ixzz1GZGG7Hlj&y=2011
- مصطلحات أدبية : الواقعية السحرية، http://www.annabaa.org/nbanews/64/257.htm.
- النقد الاسطوري عند د. مصطفى ناصف, د. جميل حمداوي انترنيت، موقع ديوان العرب. www.Diwan alar



دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - خارج الكلية وادي السيداه
مجمع المساعد التجاري - الطابق الأول
تلفاكس: 6 5353402 962+
خلوي: 7 95667143 962+
ص.ب: 520945 عمان 11152 الأردن
E-mail: darghidaa@gmail.com
E-mail: info@darghaidaa.com
www.darghaidaa.com

9 789957 969462