.السرد الغرائبيّ في القصة القصيرة النسائيّة بين الجماليّة والتأويل

.أرض الحكايا* لسناء شعلان نموذجا*

.الأستاذة: صبرينة جعفر /جامعة محمد بوضياف المسيلة

الملخص

القصة القصيرة من الأجناس الأدبيّة التي أخذت قسطا كبيرا من التجديد على المستويين الشكلي والمضموني، الشيء الذي يجعلنا أمام تساؤل كبير، فهل قارئ القصة القصيرة في حلتها الحداثيّة الجديدة يملك الآليات والاستعدادات الكافية لتلقيها وقراءتها قراءة صحيحة وتأويلا صائبا للوصول للمعنى المنشود فيها؟ أم يعجز عن حل شفراتها فيبقى مكانه على هامش وحافة النص؟ وهنا تفقد الحلقة بين القاص/المتلقي.

المجموعة القصصيّة **أرض الحكايا** للقاصة **سناء شعلان** تكتنز الكثير من الترميز والغموض والتشفير معتمدة في ذلك باقة من الأدوات الإجرائية لإنشاء عوالمها القصصية الحداثية، فسمة **الغرائبيّة** كست مجموعتها هذه.

التجريب والتجديد شيء جميل وأمر مقبول ولكن الذي يحدد ذلك **القارئ/ المتلقي**، فيا ترى ماهو حظ هذا الأخير في مجموعة القاصة سناء شعلان؟

الكلمات المفتاحيّة:

.السرد الغرائبيّ، قصة قصيرة ، نسائيّة، الجمالية، التلقي، التأويل ،القارئ

Résumé :

La nouvelle est un genre littéraire qui a connu une grande partie de renouvellement sur les plans formelle et contextuelle, ce qui nous amène à poser une grande interrogation : le lecteur de la nouvelle dans sa version moderniste nouvelle possède-t-il les mécanismes et préparations suffisants pour **la recevoir et la lire convenablement** avec **une interprétation correcte** pour capter le sens qu'elle comporte, ou se trouve-t-il incapable de la décoder restant en place, en marge et à l'extrémité du **texte** ? C'est ainsi que le chainon entre **le narrateur**/ **le récepteur** est perdu.

Recueil de nouvelles ** **Terre des Contes** ** de l'écrivain **Sanaa Shalan** comporte beaucoup de symboles et d'ambigüité et de cryptage en s'appuyant sur un bouquet d'outils procédurales pour créer ses mondes narratifs modernistes. En effet, le trait **merveilleux** a revêtu tout son recueil.

L'expérimentation et le renouvellement c'est beau et c'est un fait acceptable cependant, celui qui le détermine est **le lecteur/récepteur**. Alors, qu'elle est la part de ce dernier dans le recueil de l'écrivain **Sanaa Shalan** ?

Mots clés :

Récit merveilleux – nouvelle – féminine – esthétique – réception – interprétation – lecteur

1-القاصة "سناء شعلان" في سطور:

حياتها: "ولدت سناء كامل أحمد الشعلان في حي قديم من مدينة (صويلع) في الأردن عام 20 مايو 1977* من أسرة كبيرة تتألف من سبع بنات وخمسة إخوة وكان تسلسلها الأولى (بكر أبويها) لقد كانت أسيرة طفولتها حتى السادسة عشرة لأنها شريكة لأمها في تربية معظم أشقائها، كان لأمها الدور الرئيسي في ولعها بالقصص، حيث كانت الدافع الأول لها، فكان أول كتاب أهدتها أمها لها هو كتاب قصة وهي في سن الثالثة وهي لا تعرف القراءة وكانت أول قصة تقرأها هي (دراجة عماد) لقد كانت مفتونة باللغة العربية والإنشاء فلقبت (بالأديبة الصغيرة) لأنها كانت مسكونة بهاجس الكتابة....أول محاولة لكتابة القصة كانت في سن السادسة كانت عن طفل يتيم.[1]

إبداعها*:

كتبت في القصة القصيرة والرواية والنص المسرحي والدراسات النقدية، تقول "أجد نفسي فيها جميعا إذ هي حالات تعبيرية ودفعات شعورية إبداعية خرجت وفق الشكل الذي ناسبها وواءم خصوصيتها....حصلت على شهادة الماجستير في الأدب الحديث من الجامعة الأردنية بدرجة امتياز 2003... والدكتوراه عام 2006.

تعمل حاليا أستاذ محاضر في الجامعة الأردنية، عضو في رابطة الكتاب الأردنيين عضو في اتحاد الكتاب العرب، عضو في أسرة أدباء المستقبل... فضلا عن مناصب عدة.

حصلت على العديد من الجوائز الأدبية والإبداعية منها:

- جائزة الكاتب الشاب: الجائزة الأولى عن قصة (عينا خضر) لعام 2006.
- جائزة صلاح الدين الأيوبي د. ثالثة.... عن مسرحيته ضيوف المساء 2006.
- جائزة الشارقة للإبداع العربي، عن مجموعتها القصصية، الكابوس 2006.
- درع رئيس الجامعة الأردني للطالب المتميز أكاديميا إبداعيا عام 2005.

وهناك جوائز أخرى".[2]

إنتاجها الأدبي *:

المجاميع القصصية"-:

1- (أرض الحكايا 2006).
2- (مقامات الاحتراق 2006).
3- (ناسك الصومعة 2006).
4- قافلة العطش 2006.
5- الكابوس 2006.
6- الهروب إلى آخر الدنيا 2006.

7- مذكرات رضيعة 2006.

8- رسالة إلى الآلة 2009.

9- تراتيل الماء 2010[3]."

"**المسرح**:

1- تأليف مسرحية "يُحكى أنَّ" 2009.

2- تأليف مسرحية "7 في سرداب" 2006.

3- إعادة تأليف وسيناريو وإخراج مسرحية "المقامة المضيرية"، مسرحية تعليمية 2003.

4- تأليف وإخراج مسرحية، "عيسى بن هشام مرة أخرى" 2002.

5- تأليف وإخراج مسرحية "العروس المثالية". 2002.

6- تأليف وإخراج مسرحية "الأمير السعيد" مسرحية أطفال 2000.

7- تأليف وإخراج مسرحية "أرض القواعد" م. تعليمية هادفة 2000.

8- تأليف وإخراج مسرحية (من غير واسطة) م. كوميدية هادفة. 2000[4]."

وللاطلاع أكثر على هذه الشخصية المبدعة ينظر إلى كتاب (فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي، إعداد د.غنام محمد خضر. مؤسسة الوراق –عمان- ط 1،- 2012-.

2-تحـــليل ومنـــــــــاقشة:

كان للمرأة العربية المبدعة الحضور القوي في المجال الأدبي، خاصة التجارب المتنوعة ونقلتها في قوالب متعددة، والقصة القصيرة إحداها عاكسة لنا جماليات الكتابة النسائية.

فالقصة القصيرة شأنها شأن الرواية أو أي عمل أدبي آخر تتجاوز حقل الأدب بمساعدتها لنا على إدراك" الحقيقة، وهذا الإدراك قد يحتاج إلى تجاوزات في البنى السردية وإيجاد صيغ جديدة للقول، وعندها يصير التغير في شكل البنى السردية تعبيرا عن الحرية أو الوعي الذي يقول عليه في بناء نسق سردي يتمتع بالحيوية والاستيعاب وأدوات الخطاب غير المكررة التي تشحذ الإدراك، وتعلي من قيمة الخيال الذي ينتقد الواقع ويتهم زيفه"[5].

والقاصة **سناء شعلان** في مجموعتها القصصية "**أرض الحكايا**" المكونة من 16 قصة قصيرة وهي "سداسية الحرمان، أكاذيب البحر، الباب المفتوح، الجدار الزجاجي، ملك القلوب، الطيران على ارتفاع 1000، دقة قلب،

صديقي العزيز، اللوحة اليتيمة، رجل محظوظ جدا، دقلة نور، الصورة، الذي سقط من السماء، أرض الحكايا، مدينة الأحلام، البلورة، الشيطان يبكي"[6]. قد عكست لنا وجها جديدا للقصة القصيرة في حلتها الحداثية المصبوغة بفعل التجريب في شتى المستويات.

فالقصة القصيرة في الأردن نالت نصيبا كبيرا من التجديد على مستوى الشكل والمضمون ومن أبرز أشكال" التغيير على مستوى الشكل، التجاوز التقليدي للبنى السردية التقليدية، وقد ساعدت على هذا التجديد مجموعة من العوامل على رأسها نضوج مواهب إبداعية أخذت على عاتقها مهمة التجديد، فضلا عن استعداد القارئ لقبول أشكال الحداثة والتجديد والتطوير مهما بالغت أو تطرفت في القصة القصيرة"[7].

إذا نحن في حقبة جديدة تشهدها الساحة الأدبية امتازت بالتجريب وتجاوز القديم باتخاذ أساليب متنوعة لإيصال الهدف المنشود، ومن جهة هناك قارئ يدلي برأيه في تقبله أو رفضه لما سيقدم له.

إن "الذي يقيم النص هو القارئ المستوعب له وهذا يعني أن القارئ شريك المؤلف في تشكيل المعنى وهو شريك مشروع لأن النص لم يكتب إلى من أجله"[8].

إذا وفق القارئ في قراءة النص القصصي الحداثي **قراءة صحيحة** معنى ذلك قد توصل إلى **الفهم المنشود** وهو **ضرب من أضرب التفسير والتأويل فلا تأويل بدون فهم ولا فهم بدون قراءة واعية وتلقي صائب** لأن "فعل التلقي....هو فعالية تجاوبية تفاعلية بين النص والمتلقي، وبين المتلقين أنفسهم....ومن هنا كان اهتمام ياوس بتجربة المتلقي الفعلي أو العادي نابعا من هذا الفهم لفعالية التلقي إذا النصوص لم تكتب ليقرأها فقهاء اللغة، بل إن الأمر يقتصر في المقام الأول على تذوقها، أما التأويل التأملي فهو نشاط يأتي متأخرا ومن شأنه أن يستفيد كثيرا إذا ما استحضر تلك التجربة المباشرة التي سبقته، وبهذا المعنى فإن عملا أدبيا قد يشكل ضربا من ضروب التلقي ونوعا من أنواع القراءة لنص من النصوص"[9].

والقارئ عندما يتقبل هذا الشكل الحداثي أو يرفضه فهو الآخر لديه منطلقات وخلفيات تؤهله لإبداء رأيه، متمثلة في تراثه وتقاليده السائدة حيث نجد "ياوس ربط بين الجنس الأدبي وما سبقه من قوانين تتمثل فيما يطلق عليه **التراث أو التقاليد** السائدة التي تشكل لدى القارئ أفق توقعاته بحيث يمكن أن يحكم على العمل المتلقي فيقيس درجة انتمائه إلى النماذج السابقة عليه أو انحرافه عنها"[10].

والسؤال الذي يفرض نفسه هنا، ما هو **القص الحداثي** وما هي الحداثة؟.

يجيبنا (مالكم برادبري) قائلا: "**القص الحداثي هو التحليل والتأمل والهروب والخيال وإطلاق العنان للأحلام** وهو ينبع من مشكلة أن عالم الواقع ليس وحده الذي أصبح غريبا عن ذات الإنسان بل إن الذات نفسها أصبحت مشكلة بالنسبة لذاتها وكثيرا ما يغرق قص الحداثة في **الأسطورة**.... والحداثة إعادة نظر في المرجعيات والقيم والمعايير وهي رؤيا جديدة وتعبر **عن المقلق والعجائبي والمثير**...." [11].

القاصة في مجموعها (**أرض الحكايا**) قد صبغتها بطابع **الغرائبي والعجائبي** الشيء الذي أدى إلى الغموض والترميز واختفاء المعنى المنشود.

تقول القاصة "إذا كان السرد العجائبيّ قد وهب الحياة من العدم للحجر، فهو قادر على إبقاء المقتولين أحياء وهم أموات"[12].

ويقول الكاتب شاكر في نفس المقام "إن كتاب (**أرض الحكايا**) يتكشف في سلسلة حكايات تكتنز بطاقة التلغيز والترميز والغموض الذي يشهد حساسيته الجديدة في ميتا سحرية اللغة والمعنى ويقترح للسميائية تؤول إلى مقتربات جمالية عالية في اللغة على وتر المغامرة الجمالية وتعددية البنى النصية"[13].

وقبل أن أنطلق في رصد الأدوات الإجرائية التي عملت بها القاصة محدثة بذلك الجو الغرائبيّ العجائبيّ لقصصها واضعة المتلقي في حلبة صراع يخوض الغمار فيها أمنتصر هو أم منهزم؟ أشير إلى كلمتي الغريب والعجيب.

تقول عن نص أنه واقع في جنس **الغريب** عندما تتلقى الأحداث التي تبدو على طول النص فوق طبيعيّة تفسيرا" عقلانيا في النهاية، ولذلك يطلق (تودوروف على هذا النمط من النصوص فوق الطبيعيّ المفسر ،أي أن هذا النمط من النصوص لا يخرج على قوانين الطبيعة وإن بدا كذلك في أوله، إذ يمكن تفسيره في النهاية تفسيرا لا يخالف نظام المألوف"[14].

نجد طائفة تفصل بين الغريب والعجيب حيث حدد "**–جنس الغريب:** إذا قرر القارئ أن قوانين الواقع تظل سليمة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة.

–**جنس العجيب:** إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن تفسير الظواهر بها"[15].

إذا فتحديد جنس الأدب يعتمد على القوانين المتعارف عليها وتلقي القارئ لهذا الجنس وكيفية تقبله وتفسيره. "فالغريب هو نوع من الأدب يرى النقاد أنه يقدم لنا عالما يمكن التأكد من مدى تماسك القوانين التي تحكمه، والقرار موكل للقارئ مرة أخرى بحيث إذا ما قرر أن قوانين الواقع تظل على حالها وأنه بإمكاننا تفسير الظواهر الموصوفة فإننا نبحث في الغريب الذي يبهر أول الأمر، لكن بمجرد إدراك أسبابه يصبح مألوفا تزول غرابته مع التعود"[16]. فالقارئ هو سيد الموقف يحمل النص إلى بر الأمان عن طريق تفاعله الإيجابي وتلقيه الفعال له.

وفي موضع آخر نجد من جمع بين مفهومي الغريب والعجيب حيث "جاء بهما مقترنين معا لاعلى سبيل التساوي في المعنى كما يزعم البعض وإنما على سبيل التمييز بين المتتابعين وكأن الأول (الغريب) لا يفي بالغرض فجيء بالثاني (العجيب) زيادة في المعنى وتعميقا للدلالة وتحقيقا للخصوصية المبتغاة"[17].

ومهما تعددت التعريفات واختلفت وجهات النظر حول المصطلحين فخلاصة القول، "عندما نتحدث عن العجيب نتحدث ضمنيا عن الغريب ونعتبر موقف التعجب ناتجا عن غرابة ما أو حادثة غير مألوفة، فالعلاقة بين الغريب والعجيب علاقة سبب بنتيجة، إذا الغريب مهما يكن شكله حسيا أو معنويا فهو الباعث على رد الفعل، وبقدر ما تتعاظم الغرابة يقوى التأثير ويتضاعف رد الفعل، علما بأن الغرابة لا تتجلى إلى لمتلق تعود على نوع من التصورات"[18].

مجموعة (أرض الحكايا) وبعض أدواتها الإجرائية الغرائبية*:

1-العـــــــتبات النصية:

يقول المثل المغربي (أخبار الدار على باب الدار) ولا يمكن للباب أن يكون بدون عتبة. تسلمنا العتبة إلى" البيت، لأنه بدون اجتيازها لا يمكننا دخول البيت. ما أكثر العتبات وما أصعب اقتحام أي فضاء دون اجتياز العتبة، العتبة فضاء"[19].

أ-عتبة العنوان:

يعرف (لوي هويك) العنوان بـ "مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه تشير لمحتواه الكلي وليجذب جمهوره المستهدف"[20].

فسمة الغرائبية تظهر للوهلة الأولى في عناوين المجموعة (أكاذيب البحر، الجدار الزجاجي، الطيران على ارتفاع 1000 دقة قلب، اللوحة اليتيمة، الشيطان يبكي، سداسية الحرمان) فهذه العناوين تكسر أفق تلقي القارئ ولكن في الوقت نفسه تشوقه وتحفزه إلى معرفة المعنى الخفي فيها.

فالقارئ يلتمس الحافات الحادة للنص الحكائي ابتداء من بنية العنونة الموسومة قصديا –أرض الحكايا- إلى" منظوماتها القصصية للنصوص التي تنتقل من القوى الكامنة للنفس المثيرة بأحلامها ومقاصدها ورغباتها إلى مد جسورها الخفية مع العالم"[21].

تتسم حكايات المجموعة **بالغرائبية**، ففي "**سداسية الحرمان**" عمدت القاصة إلى جعل العنوان الرئيسي يحتوي على ستة عناوين فرعية.

(المتوحش، المارد، الخصي، إكليل العرس، فتى الزهور، الثورة). يجمعها عامل الحرمان.

فهي تصف (المتوحش) قائلة: "فهو يعش متأبدا متوحشا على هذه الجزيرة الجرداء القاحلة..... من قال إنه يفكر أصلا في من يكون؟ وإلى أي الأزمان والعصور ينتمي ولا يشعر بملل، لا يعرف النفور من التكرار ..... غدا صديق حيوان من حيوانات الجزيرة"[22].

فالقاصة تعمد على اختيار اللحظة الحاسمة في القصة وتسعى إلى تقديمها بطريقة خيالية فنتازية مما يعكس لنا غرائبية الشخصية في مجمل أعمالها. ففي قصة (**المارد**) تقول: "عندما فتح قمقمه النحاسي، لم يصدق أنه يرى النور لأول مرة منذ أربعة آلاف سنة. فتح عينيه بتثاقل، زفر بشدة. فثار الغبار في رئتيه، اضطرب بقوة، خرج من القمقم بنزق على شكل دخان جهنمي، ثم استوى ماردا عظيما.....

طوح بالقمقم بعيدا في البحر –أحد بعد ذلك لم ير المارد. إلى أن نعاه البحر لأمواجه، لكن أسماك البحر سمعت صوت سكرات موته فقد تحطم قلبه العاشق وغدا ألف شظية على يدي الإنسية الجميلة"[23].

ونجد انقسام العنوان الرئيسي إلى عناوين فرعية في قصة أخرى **أكاذيب البحر** (أكذوبة الجزر، أكذوبة اللؤلؤ، أكذوبة النوارس، أكذوبة الأمواج، أكذوبة المد والمرجان، أكذوبة الأصداف). متصدرة هذه القصص بمقولة "**الويل لمن يصدق البحر**".

فعمدت القاصة على **أنسنة الجماد** لوضع القارئ في جو غرائبي. فالعناوين الداخلية التي اعتمدت عليها القاصة أضافت حسا جماليا للقصة الأم، وساهمت في بناء المعنى المنشود منها.

لعنوانها الرئيسي كبنية (meta-titres) **فالعناوين الداخلية** كبنى سطحية هي عناوين واصفة/شارحة" عميقة، فهي أجوبة مؤجلة لسؤال كينونة العنوان الرئيسي لتحقق بذلك العلاقة التواصلية بين العناوين الداخلية والرئيسية والنص بانية سيناريوهات محتملة لفهمه"[24].

ففي قصة **أكذوبة الأمواج** تقول: "البارحة كتب لخاتون خطابا أصفر.... من جديد أرسل خطابا أحمر ...على عجل لبس خاتم الزبد بمساعدة أمواج البحر ...كان مقامه تماما....فأرسل لها خطابا أخضر..... حملت الأمواج رجاءه وهي تشعر بغيظ غريب وسرعان ما لفظته مع القيء المفاجئ الذي داهمها...." [25].

ب–عتبة الإهداء:

يتخصص الإهداء إذن باعتباره عتبة نصية لا تخلو من قصدية سواء في اختيار المهدى إليه/ إليهم أو في اختيار عبارات الإهداء"[26].

منذ الوهلة الأولى تعلن القاصة البعد الغرائبي لإهدائها سواء في عنوانها، أو في محتواه وكان على النحو التالي:

"**إهداء مسروق**....

إلى سليل الأساطير والعمامات السوداء الذي سافر ولم يعد بعد أن كتب على عجل على بوابة صحرائها:

كانت مدينة القحط طيلة سنوات ثلاث مدينة لا تطاق.....

لكن عينيك صيرتا القفر واحة يهوى القلب إليها...." [27].

فالقاصة هنا تبين دلالة الإهداء عن اشتغال ذكي لذاكرة الحكي.....ترشح عن قيمة الإهداء محتوى الوثيقة" بالإشارة إلى الفعل (كتب) الذي تتماهى معه أفعال القص حكي بدلالة أن النص يبدأ من منطقة متأرخة في الوجود حيث الأفعال تأخذ مسارها في حركتها مع الأشياء التي تتحرك في مستوى من تأويل الوجود أو تفهم الموجود"[28].

وفي بناء عالمها القصصي شخوصها تصدر أفعالا لا منطقية تجنح إلى **الفنتازيا والخيال** أكثر من الواقع وهذا ما يخلق لدى القارئ **الدهشة والصدمة وكسر أفق توقعه** وهي تحمل شخصياتها ضربا من الحيرة والشك والاضطراب والفوع.

وتجسد الغرائبية أيضا في أن قصصها **تبدأها بالخاتمة تاركة القارئ في صراع نسج واسترجاع وترتيب الحوادث في ذهنه، وهذا ما نجده في قصة اللوحة اليتيمة.**

."إلى روح طارق العساف الذي ابتلعه الماء، ويتم لوحته"

ثبتت على واجهة مخملية بارزة الأضواء المسلطة عليها أبرزت أحزانها ووحدتها.....بحزن خاص يناسب خطوطها السوداء التي تحاصر بقعا لونية صفراء يتيمة في حداد أسود"[29].

2-النـــــــــــزوع الأســـــــطوري:

تعد الأساطير من أغنى الروافد التي تمد الغرائبي والعجائبي بالقصص والتفسيرات والعلامات الميثولوجية التي تجسد عوالم فوق طبيعية في سبيل فهم ساذج لهذا الكون، بما فيه من معطيات قد تصعب على فهم الإنسان"[30].

-قصة "دقلة النور":

(منذ البداية يحيلنا العنوان إلى الرمز الأسطوري المتمثل في الثمرة الأسطورية (دقلة النور.

الجدول التالي يلخص الأحداث:

الأسطورة	النص الفني
*امرأة فقيرة.	*رجل ثري.
*أمنية المرأة للذهاب إلى الحج.	*أمنية الرجل حمل شتلات النخيل لزراعتها في كاليفورنيا.
*لم تتحقق الأمنية (ماتت).	*لم تتحقق الأمنية (فشل الزراعة).
*رق الرسول صلى الله عليه وسلم لحالها.	*رق قلب المرأة (دقلة نور) للرجل.
*الحصول على تمور دقلة نور.	*الحصول على دقلة النور المرأة.

[31].

لقد سعت القاصة إلى توظيف الأسطورة في نواحي عدة من المكان والزمن والشخصية والحدث والرمز.

محدثة بذلك جماليات لا يتمتع بها إلا من أحسن امتلاك مفاتيح نصوصها الغرائبية ألا وهو القارئ الذي يقوم بتأويلها بعد فهمها وتذوقها.

إن النصوص التي يقرأها المؤول ليست مواضيع أو نصوص مستقلة ومعطيات مطلقة وإنما هي ""أفاق منصهرة من تأويلات وقراءات آنية تشكلت في الحاضر هنا والآن وأخرى تأسست في الماضي وعليه ينخرط التراث بكل إمكانياته ومكوناته الدلالية والرمزية والتأويلية والتاريخية في آنية الحاضر"[32].

.وهكذا أحدثت القاصة أبعادا جمالية بتوظيفها (للأسطورة) منها البعد الفني والثقافي والجغرافي والأدبي والنفسي

قصة المارد*:

عملت الكاتبة على اقتباس الشخصية الأسطورية المتمثلة في المارد وكذلك القمقم الذي يعد من الموجودات" الأسطورية والقصر وممالك الدنيا الكلمات المقتبسة من حكايات ألف ليلة وليلة وكذلك العدد أربعة الرمز الأسطوري المقتبس من قصة الصياد والعفريت"[33].

من بين الإشاعات المحدثة في القصة أذكر:

1-البعد الفني: وهو الحصول على نص جديد شبيه بقصة من قصص الليالي هي حكاية الصياد والعفريت في حلة جديدة".

2-البعد الأخلاقي: الوفاء عند الفتاة....الطمع عند الفتى.

3-البعد النفسي الاجتماعي." [34].

3-المرجعيات الدينية:

قصة الشيطان يبكي): "استفادت القاصة من شخصية الشيطان في قصة (شيطان يبكي) فصورت هذه)* الشخصية بحلة جديدة هو أن الشيطان الذي كان قد أغرق الأرض شرورا ولم يكف عن إزعاج السماء، أصبح البشر أكثر منه شرورا بعد أن كان معلما للبشر أصبح تلميذا في أكاديمية البشر"[35]. فقد كسر أفق توقع المتلقي بهذا التوظيف الجديد للشيطان: "كان شيطانا رجيما في زمن النبي سليمان العظيم كان يوسوس في صدور الناس ويرهقهم فتنة وشرا.....حاول جاهدا أن يجد له مكانا في عالم البشر لكنه بدا تلميذا غدا في جامعة عريقة.....أنى لهم كل هذا الشر، وهو لم يلقنهم إياه ؟"[36].

قصة الباب المفتوح*:

لقد أفادت القاصة كثيرا من الشخصيات الإسلامية التي كان لها دور في إثبات العدالة والحق والصدق، وظفت" شخصية (**سليمان الفارسي**) مستمدة موقفه الواضح في محاسبة السلطان في استغلال بيت مال المسلمين لكي تكون عبرة للسلاطين في هذا الزمان"[37].

وهناك أدوات إجرائية لم أذكرها في بحث هذا، وخلاصة القول أن "سناء شعلان" مثلت نمطا متميزا في الكتابة النسائية الأردنية جاعلة عالمها القصصي علامة في القصة العربية في شكلها الحداثي وهذا الأمر يستدعي حضور أدوات نقدية كثيرة لتفكيكه وفهمه.

الـــــهوامش:

[1] الشخصية في قصص سناء شعلان، ميزر علي مهدي الصالح الجبوري، رسالة ماجستير، جامعة تكريت، إشراف: تمام محمد خضر، 2013، عدد صفحات 141، ص 17–18.

[2] الشخصية في قصص سناء شعلان، المرجع نفسه، ص 18–19.

[3] المرجع السابق، ص 20.

[4] غنام محمد خضر، فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي، مؤسسة الوراق، عمان، الطبعة الأولى، 2012، ص 279.

[5] سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من عام 1970 إلى 2002، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، دار الكتب القطرية، 51/2007، ص 165.

[6] سناء شعلان، أرض الحكايا، مجموعة قصصية، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، دار الكتب القطرية، 43، 2007، ص 3–4.

[7] سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي، ص 165.

[8] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، كلية الآداب جامعة عين شمس، دار النهضة العربية، 32 بن عبد الخالق ثروت، القاهرة، 2002، ص 12.

[9] نادر كاظم، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، مملكة البحرين وزارة الإعلام، الثقافة والتراث الوطني، الطبعة 01، 2003، ص 65–66.

10 عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، ص 21-22.

11 سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي، ص 31.

12 شاكر مجيد سيفو، القص الغرائبي في أرض الحكايا، صنعاء نيوز، الأربعاء 29 نوفمبر 2017-

www.sanaa news.net

13 شاكر مجيد، الموقع نفسه.

14 لؤي علي خليل، العجائبي والسرد العربي، النظرية بين التلقي والنص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة 01، 1435هـ/2014، ص 32.

15 تزفيتن تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، مراجعة محمد براءة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة 01، 1994، ص 20.

16 حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة 01. 1431هـ/2010م، ص 33.

17 الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير الجزائر، 2013، عدد الصفحات 409، ص 32.

18 الخامسة علاوي، المرجع نفسه، ص 32.

19 عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرارجينيت من النص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم، ناشرون منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة (01)،

1429هـ/2008، ص 13.

20 عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 67.

21 غنام محمد خضر، فضاءات التخييل، المرجع نفسه، ص 80.

22 سناء شعلان، أرض الحكايا، ص 13-14.

23 سناء شعلان، أرض الحكايا، ص 17-19.

24 عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 127.

25 سناء شعلان، أرض الحكايا، ص 46-47-48.

26 عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1996، ص 26.

27 سناء شعلان، أرض الحكايا، ص 06.

28 غنام محمد خضر، فضاءات التخييل، ص 80.

29 سناء شعلان، أرض الحكايا، ص 99.

30 سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي، ص 36.

31 وناسة كحيلي، النزوع الأسطوري في قصص سناء شعلان، دراسة نقدية أسطورية، رسالة ماجستير، إشراف وليد وعديلة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سكيكدة، 2008–2009، عدد صفحاتها 112، ص 87 إلى 93.

32 عبد العزيز بو الشعير، غادامير من فهم الوجود إلى فهم الفهم، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة 01، 1432هـ/ 2011م. ص 45.

33 سناء شعلان، أرض الحكايا، ص 99.

34 سناء شعلان، أرض الحكايا، ص 100.

35 الشخصية في قصص سناء شعلان، المرجع نفسه، ص 105.

36 سناء شعلان، أرض الحكايا، ص 176–177.

37 الشخصية في قصص سناء شعلان، المرجع نفسه، ص 107.