

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

بقلم: أ.د. محمد مصطفى علي حسانين/ مصر

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

البحث عن الحب

ومن بين النماذج البدئية المتعددة يمتلك الرمز الأسطوري الدال على المرأة حضوره الأليف في الوعي الجمعي، لما تشير إليه من توق دائم لرغبات الإنسان الكبرى؛ الخير والحب والرغبة والحياة...؛ فمن خلال الحب، الذي هو بالأساس المحرك الأول للتاريخ البشري الخلاق، ف (التاريخ كله عمل من أعمال الحب)⁽¹⁾ يمتلك الكائن البشري صيغته المتوازنة مع عالمه، هذه الصيغة التي لا يختلف فيها الذكر عن الأنثى، فكلاهما باحثٌ دوماً عن الآخر.

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

ولن تبعد عين فاحصة عن تلمس تلك النواة في قصة "سداسية الحرمان" حيث البحث الأزلي في أطوار الإنسان المتعاقبة تاريخياً - والمتجاوزة زمنياً أحياناً - عن الأنثى من أول الخلق وحتى اليوم، من أقدم صور المخلوق البشري في صورته البدائية المتوحشة وحتى أرقى صوره المدنية، ولا يختلف الأمر أيضاً ما دما بصدد هيات الكائن البشري، أن يكون هرمًا أو شابًا أو طفلاً، فدورية البحث تسم مطلق الهيئة لا أحد تجلياتها، وعند هذا المستوى لنا أن نطالع قصة "أكاذيب البحر" حيث الحب في اتصاله وانفصاله، أو تحوله من حلم إلى كابوس في القصة التي تحمل نفس الاسم، أو تحوله من تملك التعاويذ السحرية وافتقاده الحب ذاته بغياب

الأنتى التي تبحث بالتزامن عن الرجل/الساحر، الذي يفك لغزها وبالتبعية لغزه أيضًا، فالساحر الذي أطلع على أسفار السحر الأعظم وحفظ عن ظهر قلب تراتيلها وتعاويذها خلصة من وراء معلمه، لا تكفل له هذه التعاويذ إلا شفاء أمراض المحبين، وتحقيق تواصل قلوبهم، في حين لا يمتلك هذه القدرة على شفاء نفسه، أو يملأ فراغ قلبه، ولا يتحقق له هذا الامتلاك إلا عبر صور التواصل مع الأنتى، فالحب لا يتم إلا بفعل التلاقي مع الآخر، فليس هو برانية العلاقة السحرية أو امتلاك الرقى أو التعاويذ بقدر كونه هذا التواصل المراد.

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

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

هنا يترادف الحب مع الحرمان والتواصل مع الانفصال والبحث مع الفشل، فتبدو صور الحب مجرد صور مرآوية مخادعة، تقرب وتبعد، تظهر وتخفي، ويصبح البحر بدلالته الرمزية على الماء المعادل للموت⁽²⁾ البعد المحوري الذي تتكون به وعبره صور الوجود والعدم، الحضور والغياب، فهو ماء الحياة وماء الهلاك، فيتشكل بوصفه رحمًا للولادة والظهور، (ومن بين أرض الشاطئ الرطبة المنكشفة التي عرّاه البحر تبرز هي، تأتيه راکضة بسرعة موجة، وبأسرار غيمة، تكتسي بأردية من زرق البحر)⁽³⁾ لكنه أيضًا يمثل عامل إخفاء وتغيب، حيث تنتهي عنده أمانى الوصل والقرب، (طالع خاتم الزبد الذي يلبسه منذ أن عشقها ولم يخلعه أبدًا، ثم أخذ نفسًا عميقًا، وانسرب سمكة في الأعماق ليجلب لحبيته الشاعرة لؤلؤًا ومرجانًا)⁽⁴⁾. ومن ثم تغدو مناجاته فعل من

أفعال التواصل مع الغائب، الذي يحتويه بين أمواجه،(طفق يبحث عن جسدها بين الصخور ليلاً، ويناجي البحر لعله يلفظ جسدها الذي ابتلعه، ولكن دون جدوى)(⁵).

هنا وبدرجة عالية يستدعي البحر الأساطير المرتبطة به، خاصة تلك التي تتعلق بالمرأة، فالأنثى التي تظهر عبر أمواجه تتجاوب فيه أصداء الأساطير الدالة على الأم الكونية، حيث تتراءى فيها أسطورة (أفروديت) التي خلقت من (زبد البحر وقرارة الأمواج)(⁶)، كما تقترب أيضاً من صورة بنات الماء أو السيرينات ذوات الصوت الخلاب المغرر بالبحارة، فأغانيهن العذبة تطرب الآذان، وقد ذكرت في (رحلات أوليس) إذ أمرته (سيرسي) أن يسد أذن بحارته خوفاً من سماع أصواتهن الدافعات إلى الغرق بحثاً عنهم (⁷) ولكن كل هذه الأصداء تدل في التحليل النهائي عن صيرورة التفاعل عبر لحظات الاتصال والانفصال، القرب والبعد، أو شئنا وصفاً مركزياً يُصّر عليه السرد، فلنقل عوامل المد والجذر، والتي تكرسها قصة (أكاذيب البحر) فعبر هذه المكرورة التصويرية تظل هيئة البحث مستمرة وحركة التطلع والأمل المنظر وبحوارها تقفز الرغبات المقموعة أيضاً. ولا عجب في ظل هذه الطقوسية البادية حيناً والكامنة أحياناً أن يصبح الحب والأنثى لهما دلالة مجاوزة للمعنى الأولي بدرجة ما، وكأشهما يريدان تثبيت دلالة مجردة أحياناً للحب على درجة قريبة من الوضوح والبساطة والشفافية، فبعل الصفات الموغلة في براءتها وذات المسحة التطهيرية التي تخلع على الأنثى تتحول إلى بعد مجازي أقرب إلى الشفافية، على الرغم من جداريات الماء، وإن كانت على صعيد موازٍ تصوير مجلى لطقوسية الفقد أكثر من كونها عبور نحو مرفأ آمن، أو تحقيقاً لنبوءة منتظرة أو موعودة، فالبحر دوماً مليء بالأكاذيب وصوره مخادعة ومختلة كما مر بنا، وعناصر التصوير المستمدة من عوالمه تؤكد هذه الدلالة حين تفرغ من معانيها، فاللؤلؤ والنوارس والأمواج والحجارة والأصداف والمد والجذر...، كلها تقع في حيز البريق الخادع والمغرّر في أوله، والمنسحب تدريجياً في نهايته، فما يقتنص منها لا يمثل إلا لحظات عابرة مختلسة. (تزوجا، لساعات، لأيام فقط كانا زوجين، تسكعا في أرجاء مدينة القحط، مارسا العشق في كل أرجائها، اختزلا في ساعات حبهما كل مراحل وقصص الحب، إذ إن الفراق يقفُ منتظراً على الباب وتذاكر السفر تضيع في جيب قميصه البحري، وجف البحر في فراش حبهما)(⁸)، وكأن البحر هنا يعبر عن هيئة رمزية كلية تحتزل كل صور الدخول والخروج والتواصل والقطيعة والابتعاد.

وإذا كان الحب على هذه الهيئة يترايط مع الحرمان والفقد في قصص المجموعة، فإنه أيضاً وبوضعية مجاورة ومتداخلة يتعامد مع دلالاته على التحدي، حين يصبح له مفعول السحر والشفاء والتخلص من الألم، فكثير من شخصيات المجموعة واقعة أحياناً تحت عبء الإعاقة الجسدية، وتبدو ساعية نحو التخلص من كل مظاهرها الدالة عن الاختلاف المفضي إلى العزلة والوحدة، هنا تتحول الإعاقة إلى جدار سميك يراد تجاوزه، ويصبح الحب ذلك الباب السحري المأمول للنفاذ، وهو الأمر المشترك الذي يجمع عدة قصص مثل (الكابوس والطيران على ارتفاع 1000 دقة قلب و رجل محظوظ جداً) أو حتى تتابع السرد في سداسية الحرمان، فالخصي الذي فقد ذكورته نراها يستعيدوها ويستشعرها تمور داخله جراء حضور الأنثى/ الجارية، التي اشتراها

السلطان، فتتعرض شهوته عبر شهوتها وحرمانها وفي (أكليل العرس) نجد نموذجاً دالاً على وضعية الرجل الذي تكمن داخله المرأة، وكأنه يستعيد مقولة (الين واليانغ)⁽⁹⁾، ونجد في تحول حلم التحليق والطيران إلى إعاقة، ولكن الحصول على الحب يكفل بعداً دالاً على الاستمرار كما في قصة رجل محظوظ جداً حيث يتبدد السعي عن المال بعد الحصول على حنيه تغدو هي الحبيبة/ الكنز.

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

وغير بعيد في ضوء الفاعليات السردية والرمزية أن نلقى هذا الحب معادلاً لمفاهيم إنسانية محاورة له وتدور ضمن فلكه التعبيري والإشاري؛ فقيم مثل الحرية والعدل تغدو أيضاً هواجس ملحة تستعيد لها المجموعة ضمناً في حومة الولع بهذه الكلمة السحرية، ومن ثم يتلازم فقد الحب والمرأة عن حالة من البحث عن قيمة موازية تمثل قيمة الثورة، ويصبحان معاً ردائف لا تنفصل عن بعضهما، وكأنهما صاراً شيئاً واحداً، ويصبح لذلك مناهضة الألم الناجم عن أحدهما هو الألم ذاته المعادل للآخرى (هتف الكل باسم الثورة، في المساء كانت هي والأصدقاء حيث يكون كل الثائرين، كانت مؤمنة بعدالة قضيتها على الرغم من وقع السياط المؤلم، أما هم فكانوا يلعنون" هي" التي أوصلتهم إلى هذا المكان، وفي هدأة الليل وضعوا البنود الرئيسية لجمعية مناهضة " هي").⁽¹⁰⁾

الجدار: ثنائية العوالم

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

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

إن تأمل لغة عنوان المجموعة وحركة اشتغاله داخل العوالم تعلن عن بعد رمزي بمعنى من المعاني، حيث تخترق دلالاته الكثير من القصص، فيغدو الجدار دالاً في سياق القص عن كل هيئات الحدود الفاصلة، والتي تمثل التقاطب بين عالمين بفصلهما هذا الجدار ولكنه ينهض على الطرف الآخر بوصفه ذلك الجدار الشفاف الذي يبرز العالمين في وقت واحد ويحجب بينهما كذلك، لذا نجد هذا الجدار الزجاجي يتحول بصورة زئبقية إلى ألوان الدلالات المعبرة عن التلازم بين البعد والقرب والوجود والغياب المرجو والمتحقق، ففي قصة "الجدار الزجاجي" والتي تستمد المجموعة منها التسمية، يتحول الجدار باستمرار وراء تنوع صوره ولكنه في كل مرة تظل له دلالة البعد الذي يتحول إلى موت، في البداية يأخذ صورة التبعاد عن الأم (جدار زجاجي رقيق كما رقاقة كثافة هو أول من أذاقه الحرمان، وعرفه لوعة التناهي، لا يزال للآن زجاج نافذة سيارة الأجرة التي أقلت أمه بعيداً ومنذ ذلك اليوم لم يرها أبداً⁽¹¹⁾) ومع الانتقال إلى زوجة الأب ينهض جدار زجاجي جديد يحمل هنا معنى العقاب المفضي إلى الحرمان، "كم كره الجدار الزجاجي!! وكم كره الزجاج!! كان يراقب أخوته من أبيه في كؤوس زجاجية شفافة"⁽¹²⁾ وهو نفس الجدار الذي يفصله عن الأخت المحترقة وهو الجدار نفسه الذي يجعله سجيناً أيضاً داخل شرفة المنزل، على هذا النحو يغدو الزجاج بإضافته إلى الجدار ذات دلالة على الشفرة الحادة القاتلة.

ويمكن أن نتأمل هذا الجدار أيضاً بوصفه الرحم الأمومي القاذف إلى حياة تعتلج بصنوف من البشر تتحول القيم لديهم بشكل معكوس فيصبح الشخص المحروم من الأم، والذي تصوره قصة (الذي سقط من السماء) كائناً دالاً في سياق أولي على (السقط) ودال في ساق آخر على عوالم يتحول فيه الطيبون إلى هوامش على الحياة، ومن ثم يصبح هذا الرحم الدافع إلى الحياة دافعاً إلى كون ينذر فيه التواصل على الرغم من الحضور فيه (وأيقن أن الطيبين فقط هم من يسقطون من السماء، ولكن ليس في أحضان جداتهم الطيبات، وإنما على الأرض الصلدة لتدق أعناقهم دون رحمة، أما الأشرار فيعيشون فساداً في الأرض)⁽¹³⁾).

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

تنوع البنى السردية

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

- السرد القائم على التتابع من خلال تنافذ الحلقات.
- القصص ذات التوالي المعتاد لحدث أو شخصية.

- القصص القائمة في الغالب على الوصف أكثر من السرد.

ففي الشكل الأول تتكون القصة عبر تتابع مجموعة من القصص التي تترابط بين بعضها من خلال بعد مجازي كلي، ومن ثم تقترب القصة من شكل المتوالية القصصية أو ما يسمى " بحلقة القصص القصيرة"، وهي كما يعرفها فورست انجرام Forest Ingram (مجموعة من القصص القصيرة التي ترتبط إحداها بالآخرات، إلى درجة يتعدل معها فهم القارئ لكل قصة من خلال فهمه للقصص الأخرى) ⁽¹⁴⁾. فثمة بعد مركزي يصهر المتواليات في أفق كلي يمثل العصب الرئيس للقصة، قد يكون هذا البعد قائم على تعدد المنظورات إزاء أفق مركزي، أو تجاورها على نحو متداخل، أو مجرد تقطيع سردي لهيئات الحدث. وتقوم ثلاث قصص باسترفاد هذا الشكل وهي القصص الثلاث الأولى من المجموعة وتحتل فضائياً ما يقرب من ثلث صفحات المجموعة (حوالي 75 صفحة) بما يعني اهتماماً واضحاً بها بجوار بروزها النوعي والكمي.

ففي قصة سداسية الحرمان التي توقفنا عندها أكثر من مرة ، يتشكل سردها بواسطة تتابع المنظورات والقصص، حيث نجد ستة قصص متوالية، تعرض كل واحدة منها لطور من أطوار الكائن الإنساني في علاقته بالأنثى والحب، على هذا النحو (المتوحش - المارد - الخصي - إكليل العرس - فتى الزهور - الثورة) وكلها تتجمع وتلاقى لرسم الثوابت الكبرى للعاطفة وتحليلاتها الرمزية وراء التحوّل والتعاقب التاريخي لهذه الكوائن، وتحولات الأماكن أيضاً، أما في (أكاذيب البحر) فنجد الترافف القائم على عوالم البحر ولكنها تُفَعِّلُ في التحليل الأخير موضوع الغياب، كما في قصة (الكابوس) إذ نجد تقسيم المنظور الأنثوي والذكوري على القصص، بما يؤدي إلى نوع من التناوب السردى من كل طرف إزاء الآخر.

أما الشكل الثاني للسرد فهو الشكل المسيطر على المجموعة في أغلب القصص ، حيث الاعتماد الكلي على رسم شخصية مركزية وسر أعماقها الداخلية وعمليات بحثها عن رغباتها وتطلعاتها، ويتزامن مع رصد الشخصية ميل إلى تتبع تاريخها القريب أو البعيد، وربطه ببؤرة الحدث المركزية التي تتموقع فيها، فدائماً هناك انحياز لصورة الكائن، من خلال لغة تبدو لأول وهلة حيادية حيث منظور السرد يقوم على الرصد بضمير الغائب الذي بدوره يبدي قدراً من الحرية في التعامل مع الشخصية فكم الصفات ذاتها تظهر على مستوى آخر درجة من التعاطف أو تورط السارد مع شخصياته وأفكارها، ومن هذا الجانب لنا أن نري المنظور السردى لا على أنه سرد أنثوي أو بمعنى أصح سرود نسوية- على فرضية المؤلف الفعلي للمجموعة- فالقاصة لا تتكى في كلية سرودها، على القسمة الشائعة اليوم التي تمايز الأدب على أساس من الجنس، فالجس القائم على هذا التمايز لا تسير معه المجموعة، بقدر السير مع سر العوالم الإنسانية من خلال وضعية مفعمة في بعدها العميق بدلالة أكثر شمولاً من هذه القسمة، حيث

نجد الاحتفاء بالحب والبراءة والطهر...، وكلها تصب في بؤرة أكثر رحابة للتعبير تقترب بها الذات أو الهوية النسوية مع العالم والسرد، فتصبح هذه الهوية تعبيراً عن نفسها ضمن هذا الأفق.

الوعي الجمعي

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

وعلى هذا المستوى الوصفي تتعمد الكتابة القصصية مع نصوص الكتاب المقدس فتصد فعل الخلق الأول وبذور التكوين، وتتداخل فيها أسفاره خاصة (رؤيا يوحنا اللاهوتي)⁽¹⁵⁾. قصة أبناء الشيطان مثلاً يمكن أن نتلمس فيها هذا التعالق مع لغة الوصف في سفر الرؤيا، من خلال عمليات التهويل وأصداء الرؤيا الحلمية الدالة على المستقبل، وعلى نفس المستوى تتراءى قصة آدم وحواء ومن ثم صور الشر المسيطرة وقوى الإغواء بالبشر، وتحويلهم من النعيم إلى الشقاء، أو تتعالق مع الأحاديث الشريفة حول القدس، الأمر ذاته يظهر أيضاً في قصة (الشيطان يبكي)، ولكنها تقترب من تعيين المراد من الشيطان وتحدد هويته، (هيئة الأمم المتحدة كانت رحيمة معه إذا سمحت له بأن يشعر بالأسى كما يشاء، بل إنها أبلغته رسمياً بحقه بالحزن حتى الموت، كان شيطاناً رجيماً في زمن النبي سليمان العظيم، كان يوسوس في صدور الناس، ويهرقهم فتنة وشرّاً، وأخيراً ظفر به سليمان فحبسه لمليون سنة بين لجج البحر وزبده)⁽¹⁶⁾.

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

(17)

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

على هذا النحو تغدو الكتابة السردية في مجموعة (الجدار الزجاجي) لسناء شعلان، تمجد قيمة الأحلام، والحب والحرية، بلغة وآليات سردية تقوم بالتماس مع أنماط الوعي الجمعي، واقتراب من المهموم العامة الشاغلة للمجموع، بحس أنثوي لا تخطئه مراجعة أولى، حيث تمجيد البراءة، والهوس بالوقائع البسيطة الدالة، والاهتمام بلغة سردية لم تتنازل بعد عن الصورة، أو الزخم الوصف والكلمات ذات العراقة أحياناً، كل ذلك في فضاء سردي يحتفي بالشفافية التعبيرية، والتواصل القرائي.

هوامش الدراسة

¹(1) J. E. Cirlot : A dictionary of symbols, trans. Jack sage. London & Hentey . 1984 “ Love ”.

²(2) جان صدقه: رموز وطقوس، دراسات في الميثولوجيا القديمة.رياض الريس للكتب والنشر، بدون تاريخ، ص 27.

³(3) سناء شعلان: الجدار الزجاجي، منشورات عمادة البحث العلمي الجامعة الأردنية 2005م، ص 37.

⁴(4) السابق: 56.

⁵(5) السابق : ص 196.

⁶(6) (د. عماد حاتم : أساطير اليونان . دار الشرق العربي – بيروت . ط 2 – 1994م . ص 102 .

⁷(7) أوفيد : مسخ الكائنات ، ترجمة. ثروت عكاشة ،مراجعة :د. مجدي وهبه. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 3-1992م، ص

127. وانظر أيضاً: آدموند فولر : موسوعة الأساطير ، الميثولوجيا اليونانية ، ترجمة حنا عبود ، الأهالي للنشر ، سوريا ط 1 – 1997 ، ص 126 .

(8) الجدار الزجاجي: ص 96.

⁸(9) فالمرأة القسم المكمل للرجل ، إذ تمثل المبدأ الموجب (ين) في مقابل المبدأ السالب (يانغ) في الفكر الصيني ، وفي الفكر اليوناني (الإيروس) في مقابل (اللوجوس) ، ويفسر يونغ ذلك من خلال البعد الخنثوي الكامن في الرجل والمرأة ؛ فالانثى هي الأنثى الكامنة في كل رجل ، والانيموس هو الرجل الكامن في كل امرأة. انظر: فراس السواح : لغز عشتار ، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة . دار علاء الدين – دمشق . ط 7 – 2000م . ص 76 . بتصرف .

(10) الجدار الزجاجي: ص 34.

(11) السابق : ص 84.

(12) السابق : ص 86.

⁹(13) السابق 189.

¹⁰(14) د. خيرى دومة : تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1 – 1998م ، ص 267.

¹¹(15) رؤيا يوحنا : 18 : 1 – 3 .

¹²(16) الجدار الزجاجي: 230.

¹³(17) السابق: ص 204.

14

15

16

17