صورة الآخر
في
قصص سناء الشّعلان
دراسة تحليلية

سناء جبار العبودي

أهل الحديثة
طباعة - نشر - توزيع

صورة الآخر في قصص سناء الشّعلان (دراسة تحليلية) سناء جبار العبودي

صورة الآخر
في
قصص سناء الشّعلان

إنَّ وعي الذات للعالم هو نتاج عملية تفرض وجود الذات والمادة المتخيلة التي تتمثل بالحضور المباشر وغير المباشر، فحضور الصورة وغيابها محددان لصورة الآخر وبنائها في النص، والمتخيل فيها هو وسيلة لتفعيل الصورة؛ لأن كل معرفة لها معرفة قبلية سابقة، فمن الصعب على الذات المبدعة الفصل بين العقل والمتخيل، وعليه فإن المتخيل هو نتاج عقلي تشرع بها الذات نحو بناء رؤيتها، التي ترتبط بالواقع ومعطياته أو تخالفه.

وبقدر اختلاف المعطيات والتشعب فيها ينعكس وعي الذات الحفري في نسج صورة الآخر المرتبطة بالإنسان والكون والحياة، فإذا كان الاختلاف سنة كونية فإنه لا يكتشف إلا بوساطة الوعي ومراحل مروره التي تلزم الآخر بصفة التبدل تبعاً لقيمته الثقافية والاجتماعية، مما يؤدي إلى انزياحات الصورة عن سابقتها، بمعنى أن صورة الآخر لا تأتي على وتيرة واحدة، ولا تتمتع دائما بالإيجابية أو السلبية نفسها، ولعل ما سيجده القارئ في عالم الشعلان القصصي هو انعكاس للمفاهيم والقيم المتغيرة التي تتعرض لها صورة الآخر عبر العصور والمواقف والأحداث، ومسلكها فيه هو عرض الطريقة المتوازنة لصورته بعيداً عن التعصب الذاتي.

أهل الحديثة
طباعة - نشر - توزيع

صورة الآخر
في
قصص سناء الشَّعلان

صورة الآخر
في
قصص سناء الشَّعلان

(دراسة تحليلية)

سناء جبار العبودي

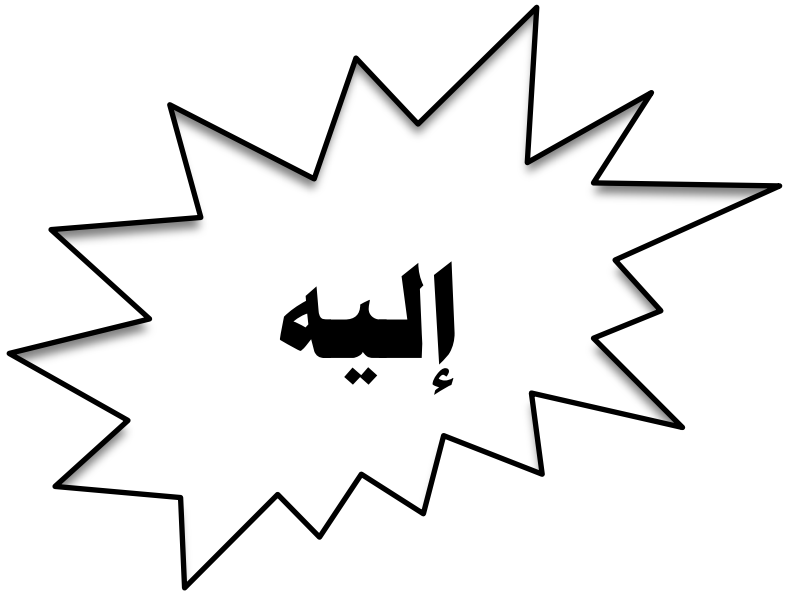
بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿وَٱخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ ٱلذُّلِّ مِنَ ٱلرَّحْمَةِ وَقُل رَّبِّ ٱرْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيراً ﴾

صدقَ اللهُ العلي العظيمُ

[سورة الإسراء، الآية: ٢٤]

الإهداء



شكر وتقدير

في هذا المقام لايسعني إلا أن أحمد الله الخالق على عطاياه ورحمته التي وسعت كل شيء.

قال الإمام الرضا (عليه السلام): ((من لم يشكر المخلوق لم يشكر الخالق)).

فدواعي العرفان تقتضي أن أتقدم بشكري وتقديري ايفاءً لمن له دين وفضل عليَّ، وأبدأ بشكري لمن رسم ملامح المسار التخصصي الدكتور (أحمد حيال الحصونة)، لك مني جزيل الشكر والمودة.

وأرق معاني الامتنان والعرفان لزملائي وأخوتي (الأستاذ علي حسن والأستاذ اسامة حبيب راضي وآمال مدلول) لزرعهم في نفسي التفاؤل والأمل، ولك (ياعلي) خصوصاً، فأنت سندي وأخي تمنياتي لكم بالنجاح والموفقية في ميادين حياتكم الاجتماعية والاكاديمية.

وإلى أنثى مبدعة رسمت بإبداعها خطاي واعانتني واغدقت من وقتها لتعينني الدكتورة (سناء الشعلان) لعلكِ فيما ستجدينه في هذه الدراسة لطالبة تتلمذت على يد أعلام اكاديميي(كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة ذي قار) رداً للجميل، دمت قمراً مضيئاً في سماء الأدب العربي.

ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر للدكتور (ضياء غني العبودي)، لدوره في اطلاق المخيلة في قاعات الدراسات العليا، ذلك المكان الذي ولد فيه محور بحثنا الموسوم، فجزاك الله خير الجزاء.

واتوجه بالشكر والامتنان إلى زميلي الأستاذ (رائد جميل عكلو) لتوجيهاته السديدة التي فتحت لي آفاقاً أعمق في العالم المعرفي، وإلى أخي وزميلي الأستاذ (أحمد جاسم) وملاحظاته القيمة التي أضفت على الرسالة لمسة عطرة.

ولأسماء ستظل عالقة في مخيلتي ماحييت ايفاءً واحتراماً وتقديراً، اخص بالذكر كوكبة من الأساتذة (قصي الحصونة، أزهار فنجان، حنان بندر، تيسير فليح، نجاح

العتابي، نعمان عنبر، حسين الحصونة، حسين الدخيلي، رائد البطاط، عباس جخيور، أسعد رزاق، جلال الدين، محمد جواد البدراني، عواد الغزي، أحمد علي حنيحن، حازم فاضل محمد))، لكم مني وافر الدعاء والامتنان.

ويقتضي المقام أن اتقدم بعرفاني وتقديري لقسم (اللغة العربية، وصروح العلم فيه)، ولمن أغدق عليّ بعلمه وفضله في مرحلتي البكالوريوس والماجستير (أدام الله عطاءهم).

وكلمة شكر وتقدير لابُدَّ منها لموظفي مكتبة الدراسات العليا في قسم اللغة العربية / جامعة ذي قار، وموظفي المكتبة المركزية / جامعة ذي قار، اخص بالشكر (أختي وحبيبتي الست أثير جبار، وأخي الأستاذ ياس خضير، والست أم اسلام، والأستاذ مشتاق حربية)، وإلى كلِّ من ساندني ووقف معي.

وأتقدم بأبلغ عبارات الامتنان للقاص والناقد والاعلامي العراقي الكبير (عباس داخل حسن) لمساندته لي علمياً ومعنوياً، فله مني كلُّ الود والاحترام والتقدير.

ولمحافظة احتضنتني واحتضنت دراستي الأولية والعليا طوال سبعة أعوام متتالية (ذي قار الحبيبة)، لكِ اقف اجلالاً وتقديراً.

ولأسماء جعلها الله في طريقي لتغيير بعض المفاهيم ويزيدني بظلمهم قوة اقول: (قُل لِلذي اذاكْ إنّ الله لايَنسى).

ولأسماء ربَّما تناسيتها سهواً.

وأخيراً أقول دمتم في حياتي (أمي الحبيبة، أخي سعد، شقيقاتي، أقربائي المقربين)، كنتم بقلبكم ولسانكم معي جزاكم الله أفضل الجزاء.

المحتويات

المقدمة.
التمهيد: الصورة والآخر.
أولاً: مفهوم الصورة.
ثانياً: الآخر مفهوماً متحركاً.
ثالثاً: الذات المبدعة بين الوعي الكتابي والتداخل الأجناسي.
الفصل الأول: الذات والتواصل
مدخل.
المبحث الأول: وعي الذات وتجلياتها.
مدخل.
أوّلاً: الذات المغتربة.
(١_١): الاغتراب الداخلي.
(١_٢): الاغتراب الخارجي.
ثانياً: الذات الساخرة.
ثالثاً: الذات الثورية.
(١_١): الذات الثائرة اجتماعياً.
(١_٢): الذات الثائرة سياسياً.
رابعاً: الذات واستلاب الهوية.
(١-١): الهوية المصرحة.
(١-٢): الهوية الرمزية.
المبحث الثاني: التواصل.
مدخل.
أوّلاً: الذات والتواصل الديني.
(١-١): التواصل مع القرآن الكريم.
(١-٢): التواصل مع الشخصيات الدينية.
ثانيا: الذات والتواصل الإنساني والوجداني.
ثالثا: الذات والتواصل الحضاري والثقافي.

الفصل الثاني: الذكورة والأنوثة

مدخل.

المبحث الأول: جدلية (العقل، التشكيل، الجسد).

أوّلاً: صورة الذكورة حين يروي الذكر.

ثانياً: صورة الذكورة حين تروي الأنثى.

ثالثاً: العقل الذكوري وتشكيل صورة الأنثى.

رابعاً: العلاقة مع الآخر.

أوّلاً: الحب.

(١_١): الحب بوصفه قدراً مباغتاً.

(١_٢) الحب بوصفه حالة استبدادية.

ثانياً: الجسد بين التواصل القسري والحنين الأبدي.

المبحث الثاني: قضايا اجتماعية ووطنية.

مدخل.

أوّلاً: قضية الزواج المبكر وتعدد الزوجات وآثارها النفسية والجسدية على الأسرة.

ثانياً: قضية الخيانة.

(١_١): الخيانة الزوجية.

(١_٢): خيانة الوطن.

ثالثاً: قضايا الشرف.

رابعاً: قضايا العمل.

خامساً: القضية الوطنية.

الفصل الثالث: التنوع الصوري لنماذج الآخر

مدخل.

المَبْحَثُ الأوَّلُ: صورة الآخر العَرَبِي.

المَبْحَثُ الثَّانِي: صورة الآخر الصهيوني.

أولاً: صورة الآخر السلبية.

ثانياً: صورة الآخر الايجابية.

المَبْحَثُ الثَّالِثُ: صُوْرَةُ الآخر الإرْهَابِي.

أوّلاً : صورة الإرهاب الفكري.

ثانياً : صورة الإرهاب النفسي.
ثالثاً: صورة الإرهاب العسكري (المجازر، العمليات الانتحارية).
(١_١): المجازر.
(١_٢): العمليات الانتحارية (شرعية وغير شرعية).
أوّلا: العمليات الانتحارية.
ثانياً: العمليات الفدائية.
المبحث الرابع: صورة الآخر السلطوي.
المبحث الخامس: صورة الآخر الطبقي (الشعب).
الخاتمة.
المصادر والمراجع.
ملخص باللغة الانكليزية.

مقدمة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الحمد لله رب العالمين، الحمد لله الذي يرضى بالقليل، ويعفو عن الكثير، الأول الذي لا أول لأوليته، والآخر الذي لا آخر لآخريته، به الهداية ومنه الدراية، وإليه الغاية، الذي خلق الإنسان ودبر أمر كل انس وجان، الذي علم بالقلم علم الإنسان مالم يعلم، والصلاة والسلام على أفضل نوع الإنسان، على مر الأزمان مصدر العلوم والحكم، ومرجع الخلائق والأمم سيدنا محمد وعلى آله كنوز العرفان، ومظاهر أسرار الفرقان، وعلى صحبه الأخيار التابعين لملة سيد الخلق، الناشرين لدين الحق، وبعد...

إنَّ الجنس القصصي فن نثري يمتلك خصيصة جمالية عالية في التركيز والتكثيف الدلالي، وهو من أكثر الأنواع الأدبية مرونة للتعبير عن الصورة ونقل تجاربها الواقعية من المخيلة الذهنية، وهذا ما حفز العقل البشري على استقطاب منعطفات ذلك العالم ـ القصصي ـ إذ أصبحت القصة تلبي حاجةً فكريةً وثقافيةً لارتباطها بمحيط الحياة، ومضامينها الفكرية والنقدية التي هي محض اهتمامات المبدع والقارئ، فتزايد الهموم وتأثيراتها افرز مناخاً تخييلياً ارتفع بقيمة هذا الفن وخصيصته المتميزة على التحول الأسلوبي، فقد اختزل هذا المناخ بؤراً مركزية شكل حضورها الذهني طريقةً للاستحضار بهيأتها المجردة وغير المجردة، فمثّلها الوعي الذاتي بلغة تعبيرية ذات إطار فني له حس إنساني يتميز بالتواصل والتأثير.

أمَّا سبب اختياري لهذا الجنس دون الأجناس الأخرى يعود إلى امتلاكه سمة ذوقية ذات تطورٍ وتجديدٍ فضلاً عن التجريب المتوالي، ولهذا ارتأينا أن يكون الموضوع المتناول في اطار البحث عن صورة الآخر في المتون القصصية، فجاءت دراستنا موسومةً بـ(**صورة الآخر في قصص سناء الشعلان** "**دراسة تحليلية**") رغبةً من الباحثة في الوقوف على إبداعات الصورة وتحولاتها المفاجئة التي أثرت النص بعدد من الصور المتخيلة، والتي كانت مدعاةً إلى البحث والاكتشاف، فالنص لا يولد بمعزل عن متخيل

صورة الآخر، فإذا كان الآخر هو المختلف أو المؤتلف فإنه عرضة للنمطية والتشويه بما (يسمه) بالثبات أو التغير والتقلّب، فضلاً عن التلازم الوطيد بين ثنائية الذات والآخر، فطبيعة الحال تفرض على دارسي صورة الآخر المرور بالذات أوّلاً ومن ثَمَّ لم يفت الدراسة تناول القطب الأوّل؛ لأن شمولية النظر تقتضي ذلك.

إنَّ موضوع صورة الآخر ليس وليد دراستنا هذه، بل هو تالٍ لدراسات سابقة، ونظراً لاتساعها في الآونة الأخيرة فإننا نكتفي بذكر أبرزها من مثل: **صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه**، تحرير: الطاهر لبيب، و**صورة الآخر في التراث العربي**، د. ماجدة حمود، و**صورة الآخر في شعر المتنبي** (نقد ثقافي)، محمد الخباز، و**صورة الآخر في الخطاب القراني** (دراسة نقدية جمالية)، د. حسين عبيد الشمري... وغيرها من الدراسات.

لكن فيما يخص الإبداع القصصي للشعلان فإن دراستنا تُعد التجربة الأولى التي يتم فيها البحث عن صورة الآخر في قصصها، وما سبق البحث من دراسات يشمل كلاً من الآتي: **النزوع الأسطوري في قصص الشعلان** (دراسة نقدية أسطورية)، وناسة كحيلي، رسالة ماجستير جامعة سكيكدة ٢٠٠٩م، و**الشخصية في قصص سناء الشعلان**، ميزرا علي مهدي صالح الجبوري، رسالة ماجستير، جامعة تكريت ٢٠١٣م، و**الرؤية السردية ومكوناتها في تجربة سناء الشعلان القصصية**، محمد صالح المشاعلة، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط ٢٠١٤م، **وشعرية الوصف في قصص سناء الشعلان**، تمارة رياض ذنون، رسالة ماجستير، كلية التربية للعلوم الانسانيةاجامعة الموصل٢٠١٧م، ومجموعة بحوث جمعت في: كتاب نقدي تحت عنوان: **فضاء التخيل في التشكيل والدلالة في إبداع سناء الشعلان القصصي**، اعداد وتقديم ومشاركة: د. محمد غانم محمد خضير ٢٠١٢م.

ولأن العالم القصصي هو الاقرب إلى الإحاطة ببنيات المجتمع المعاصر اشتملت عينة الدراسة على مجموعات سناء الشعلان القصصية دون تجاوز لأي واحدة منها لشمولية الصورة واتساعها وحاولنا قدر الإمكان الابتعاد عن المكرر منها.

ولعلّ من المناسب للدراسة، أو الملائم لها أن نختار المنهج التحليلي في التعامل مع موضوع البحث من دون أن نفرّط بالإفادة من بعض المناهج النقدية الأخرى التي يستدعيها النص ليستوي البحث أخيراً في حلته النهائية على ثلاثة فصول يسبقها تمهيد وتليها خاتمة عن أبرز النتائج التي توصلنا إليها فضلاً عن قائمة بالمصادر والمراجع

التي استعانت بها الدراسة.

وقد توزعت محاور الدراسة على ما يأتي، الصورة والآخر عنواناً لتمهيدها، والذات والتواصل عنواناً للفصل الأوَّل، والذكورة والأنوثة عنواناً للفصل الثاني، أمَّا الفصل الثالث والأخير فقد جسد التنوع الصوري لنماذج الآخر.

ومن هنا لابد لنا من الانتقال من العموميات الرئيسة إلى التفريعات الجزئية من أجل ايضاح أكثر للمحتوى، فقد بحث التمهيد(**الصورة والآخر**) ثلاثة محاور، وقف الأول على **مفهوم الصورة** وظهور المصطلح قديماً وحديثاً ومدى الاهتمام به، ودور الوعي التخييلي في نسج أطره، وانزياحاته، وطرق استحضاره، مع المرور **بالآخر مفهوماً متحركاً** وتتبع نشوء المصطلح وانتقاله من حيز الوصف إلى الاسم المطلق لكل ما هو مغاير أو مؤتلف في الطبيعة وما حضي به من دراسات في الحقول المعرفية المختلفة، أمَّا الأخير فقد اشتمل على دراسة تطبيقية عن حياة الشعلان، ووعيها في تهجين النص، واستدعاء تقنيات الحقول المختلفة تحت عنوان: **سناء الشعلان بين الوعي الكتابي والتداخل الأجناسي.**

وقد خصص الفصل الأوَّل **(للذات والتواصل)**، فبحث في تجليات الذات وما تتعرض له من صراع داخلي نفسي اجتماعي سياسي، ومدى وعيها بذاتها وأهمية وجودها، ومدى استيعاب الذات القاصة للتواصل بين بنية النص والقارئ، فجاء الفصل بمبحثين وسم الأوَّل: **(بوعي الذات وتجلياتها)**، واشتمل على أربعة محاور، خُصص الأول **للذات المغتربة**، والثاني **للذات الساخرة**، أمَّا الثالث فتمحور حول **الذات الثورية**، وبحث الأخير عن **الذات واستلاب الهوية**، وثمة محاور فرعية أخرى نتجاوز ذكرها هنا؛ لضرورات الايجاز والاختصار.

أمَّا المبحث الثاني فكان بعنوان **(التواصل)**، تناول المطلب الأوَّل فيه: **الذات والتواصل الديني** بفرعيه التواصل مع القرآن، والتواصل مع الشخصيات الدينية، وشمل المطلب الثاني: **الذات والتواصل الإنساني والوجداني**، أمَّا المطلب الثالث: فقد اشتمل على **الذات والتواصل الحضاري والثقافي.**

وجاء عنوان الفصل الثاني **(الذكورة والأنوثة)**، تحدثنا فيه عن الثنائية وانعكاس الصورة في سرد الآخر وما يحيط بهما من فوارق وقضايا فقسم الفصل إلى مبحثين الأول: **جدلية (العقل، التشكيل، الجسد)**، تناولنا فيه أربعة مطالب، عُنون الأوَّل **بصورة**

الذكورة حين يروي الذكر، والثاني **بصورة الذكورة حين تروي الأنثى**، أمَّا الثالث فكان البحث فيه بعنوان **العقل الذكوري وتشكيل صورة الأنثى**، وفي المطلب الأخير تحدثنا عن **العلاقة مع الآخر**، أمَّا المبحث الثاني: فقد وسم بـ **(قضايا اجتماعية ووطنية)** تحدثنا فيه عن خمسة محاور عُنون الأوَّل **بقضية الزواج المبكر وتعدد الزوجات وآثارها النفسية والجسدية على الأسرة**، وفي الثاني ناقشنا فيه **قضية الخيانة**، أمَّا في الثالث فقد وقفت الدراسة فيه على **قضايا الشرف** أمَّا المحور الرابع فقد عنون **بقضايا العمل**، و في المحور الأخير فقد تناولنا **القضية الوطنية**.

فيما خصص الفصل الثالث للحديث عن تنوع الصورة وواقعيتها وانزياحاتها السلبية والإيجابية، فكان بعنوان **(التنوع الصوري لنماذج الآخر)**، تناولنا فيه خمسة مباحث، حمل الأول عنوان **صورة الآخر العربي**، فيما تناول الثاني **صورة الآخر الصّهيونيّ**، أمَّا المبحث الثالث فقد كان بعنوان **صورة الآخر الإرهابي**، وفي المبحث الرابع حاولت الدراسة القاء الضوء على **صورة الآخر السلطوي**، أمَّا المبحث الخامس فقد وسمناه بعنوان **صورة الآخر الطبقي (الشعب)**.

وختمت الباحثة الدراسة بأهم ماتوصلت إليه دراستها من نتائج.

وفي نهاية المطاف لا يسعني إلَّا أن أقدم وافر الشكر والعرفان لأستاذي ومشرفي في رحلتي الدراسية الدكتور **(علي حسين جلود)** لرعايته الأبوية، ودوره الفاعل في الاصرار على العنوان ومتابعته، ليجد طريقه إلى النور ويخرج إلى الحيز التطبيقي الذي يليق به في اطار منهجي واضح في الدراسات الأكاديمية، فجزاك الله أفضل الجزاء.

وأخيراً اقول ذي قار الحبيبة لك اقف اجلالا وتقديراً وانا اطوي معك أجمل اللحظات، ولولا عناية الرحمن وتوفيقه لما اتممت ذلك، من دون أن ادعي الكمال فيه، فليس لأحدٍ أن يشارك الله فيما له وحده فإن أَصَبت فذلك من فضل الله ورحمته ودعوات أمي المتواصلة، وإن أخطأت فإن النقطة السوداء في الورقة البيضاء لاتعني محو البياض المحيط بها، وجل ما اتمناه أن أكون قد وفقت في تقديم ما هو نافع للدارسين والباحثين من بعدي في ميادين الأدب والنقد.

ومن الله التوفيق

سناء جبار العبودي

التمهيد

الصورة والآخر

أوَّلاً: مفهوم الصورة.

قبل الدخول إلى الجانب المخصص للدراسة ألا وهو الصورة المتخيلة أو الأدبية لا بدَّ من توضيح نشأة مصطلح الصورة أوَّلا بوصفه مصطلحاً نقدياً إشكالياً، ولعلَّ أقدم تعريف به جاء عند **الجاحظ المتوفى (ت:٢٥٥هـ)** حينما عدّ الشعر ((صناعة وضرباً من النسج وجنساً من التصوير))[١]، فالصياغة اللفظية أصل من وجهة نظره، ولأن قيمة الصناعة تكمن في الطريقة التي يصاغ فيها النصّ للعمل الفني، ومع أنها كانت محط اهتمامهم وعنايتهم إلَّا أنه لم يثر حديث عن مصطلح الصورة الفنية بشكل واضح إنَّما جعلوا **(المعنى)** هو البديل عنها، فـ**(قدامة بن جعفر)** المتوفى**(ت: ٣٣٧هـ)** عبَّر عن الصورة بالحديث عن معاني الشعر في قوله: ((إن المعاني كلها معرضه للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر من غير أن يخطر(كذا)* عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيه كالصورة، كما يوجد في كل صناعةٍ من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة))[٢]، فهي لديه كسائر الصناعات، وأن اختلاف المادة وقيمتها يكمن في الصياغة فكما يقوم النجار بالتزيين والزخرفة، يتدبر الشاعر صياغة نصِّه وإخراجه.

أمَّا **عبد القاهر الجرجاني** المتوفى**(ت:٤٧١هـ)** فحديثه عن الصورة كان انطلاقاً من الحديث عن النظم على وفق منهج متميز لتطور المفهوم وإدارته، فمعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ((وإنّ الألفاظ إذْ كانت أوعية للمعاني، فإنها لامحال تتبع المعاني في موقعها... فأمَّا أن تتصور في الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني

---

(١) الحيوان، الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون:١٣١.
*** الصواب (يحظر).**
(٢) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى: ١٧.

بالنظم والترتيب... ووهْم يتخيلُ إلى منْ لا يُوفي النظر حقه. وكيف تكون مفكراً في نظم الألفاظ. وأنت لا تعقل لها أوصافاً وأحوالاً إذا عرفتها عرفت أن حقَّها أن تُنْظَم على وجه كذا؟))[١]، لم يتجاوز الجرجاني ما أشار إليه الجاحظ وقدامة بن جعفر، فمن يتمعن النظر في النصِّ يجد ما طرح من قبلهم حول الصورة (التصوير)، الصورة مادة وأثراً فضلا عما أضافه من قطع لمن يشكك في عملية الفصل في البحث النقدي والبلاغي العربي؛ لأن البحث لم يفصل ((بين مضمون النص الادبي وشكله متحدين متمازجين في الصورة الفنية))[٢]، ففي سياق نصِّ دلائل الاعجاز السابق إقرار بذلك، ومع أن مصطلح الصورة الفنية عند العرب لا نجده ((بهذه الصياغة الحديثة ـ في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول، أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام. إن الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر))[٣].

فمصطلح الصورة لم يهمل أو يُبعد عن مخيلة النقاد في متونهم النقدية والفكرية، إنَّما كان متواردا بصيغ مختلفة بين القدماء، نظراً إلى أهميته، فقد ترك لنا النقاد والبلاغيون العرب في البحث دراسات عدة، وقفت عند هذا المصطلح، ولم تغفل شيئاً من مكونات الصورة وماهيتها نحو: التشبيه وأدواته، والمجاز وعلاقاته، والاستعارة وأنماطها، وبذلك تعدُّ الصورة الفنية ضرباً من المجاز وأحد فروعه، وقد أشار أرسطو إلى أهمية المجاز بكونه أعظم صيغ التصوير وأجودها فـ((هو الشيء الوحيد الذي لا يمكن أن يتعلمه المرء عن غيره، إنه آية العبقرية. لأن صياغة المجاز الجيد تدل على موهبة بصيرية قادرة على ادراك وجوه الشبه في أشياء غير متشابهة))[٤].

وهذا الأمر يحدث باجتماع أربعة محاور هي العبقرية الشعرية، والموهبة، والملكة الذاتية وجودة الصياغة، ولأن الصورة الفنية هي نتاج فاعلية الخيال فلا يمكن حينها أن تكون الفاعلية عملية نسخ أو نقل لما في العالم من صور، إنَّما تعني الهيكلة وإعادة التشكيل والربط واكتشاف العلاقات الكامنة، وعلى هذا الأساس يقوم المبدع بالجمع بين

(١) دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر:٥٢-٥٣.
(٢) بناء الصورة الفنية في البيان العربي، د. كامل حسن البصير: ٣٩.
(٣) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور: ٧.
(٤) فن الشعر، أرسطو، ترجمة وتقديم وتعليق: د. إبراهيم حمادة:١٩٢.

العناصر التي يجد فيها التضاد والتباعد، ففهم الحقيقة يقودنا إلى إدراك الاختلاف واستيعابه.

إن المحتوى الحسي للصورة يعتمد على التشكيل لا على النسخ، وهي طريقة فريدة تنمُّ عن براعة في جمع الإحساسات وتمازجها وتركيبها[١]، ويقوم هذا الاتجاه على حصر الصورة بالأشكال والأنماط البلاغية من تشبيه واستعارة و((إذا كان المفهوم القديم قصر الصورة على التشبيه والاستعارة فإن المفهوم الجديد يوسع من إطارها، فلم تعد الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلو الصورة ـ بالمعنى الحديث ـ من المجاز أصلاً، فتكون عبارات حقيقية الاستعمال ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب))[٢]، فاتساع الإطار أخرج الصورة من كونها مجرد استعارة وكناية في النصِّ، لتكون بمنزلة ((غرض أسلوبي يحافظ على سلامة النصِّ من التشويه، ويقدم المعنى بتعبير رتيب، بحيث تعدّ طريقة لاستحداث خصوصية التأثير في ذهن المتلقي، بمختلف وجوه الدلالة التي يستقيها من النص، في منهج تقديمه وكيفية تلقيه، وما يحدثه ذلك عنده من متعة ذهنية أو تصور تخييلي نتيجة لهذا الغرض السليم))[٣].

فالاهتمام بمفهوم الصورة في النقد الحديث شغل بعض الباحثين الذين وجدوا ((أن المكتبة العربية تحفل بصنوف المؤلفات عن الفلسفة والأدب في هذا المضمار...، خاصة أن الثقافة العربية الحديثة ثقافة الكلمة التي تفكر اللغة (كذا)* والنص وتتغاضى منذ بدايات القرن العشرين عن طَرْق موضوعات الصورة والتصور...، التي تبدأ بمرجعيات التصور العربي للآخر وبالتمركز حول الخطاب واللغة (اللوغوس)، من حيث هما تعبير عن انحياز هذه الثقافة لقواعدها الأصيلة))[٤]، فعن طريق الوصف في هذه النصوص يتمكن المبدع من تصوير الأشياء بشكل تشبيهي دقيق وتقديمها إلى القارئ، فكلُّ دلالة فنية لها مستويان: ((المستوى الأول: فهو ظاهر التعبير المجازي نفسه ودلالته المباشرة

---

(١) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ٣٠٩.
(٢) الصورة في الشعر العربي "حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها"، د. علي البطل: ٢٥.
(٣) الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبيين، خالد بوزياني، (اطروحة دكتوراه):٢٢.
*** الصواب (باللغة).**
(٤) الصورة والآخر "رهانات الجسد واللغة والاختلاف"، فريد زاهي: ٩٧.

التي تواجهنا بمجرد سماعه،... أمّا المستوى الثاني: فهو المستوى الأساسي والأولي ـ من حيث الوجود ـ وهو أصل التعبير المجازي ومرادفه الحرفي المباشر، وهو ـ يعد ـ بمثابة المعنى العقلي الصحيح، الذي يشير إليه المستوى الظاهري للصورة المجازية))[١]، فالصورة الأولى من ظاهر السماع تختلف عن الصورة في المستوى الثاني، التي يكون فيها التأويل نوعاً من الاستدلال والقياس العقلي، وهذه الصورة هي معانٍ متولدة للصورة الذهنية عن الأشياء الموجودة، فكلُّ شيء له صورة في الذهن تطابق الصورة المدركة[٢].

في العرف العام يرتبط مفهوم الصورة بالإدراك البصري لصور الأشياء، لهذا ((بدا من البديهي أن يقال: لا يعقل أن تكون هناك صورة غير مدركة إدراكاً بصرياً، حتى لو رسمت بواسطة عناصر أخرى غير مرئية بالعين المجردة، مثل الصورة الذهنية التي ترتسم في المخيلة نتيجة للتأمل أو تلك التي تتصور نتيجة لسماع الأصوات المنبعثة من حفل أو التي تحدث عن انبعاث الروائح أو لمس المجسمات، إذ يظل الإدراك البصري هو الأساس لكل صورة))[٣]، قد نجد في هذا الرأي تعارضاً مع ما طرحه الدكتور عز الدين اسماعيل في كتابه (**التفسير النفسي للأدب**) حين قال فيها إن: ((الصورة الفنية تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع))[٤]، فعن طريق التعانق بين الأفكار والأشياء تحاول أن تصبح الصورة واقعية، لكن تبقى للأفكار سلطتها على المبدع في العبث بالصورة وإخراجها بشكل ينافي الواقع، وهذا ما يطلق عليه لفظ التشويه ((لأن العقل لا ينفذ إلى الطبيعة من خلال النظر فحسب، وهو لا يتحرك في نطاق المرئيات وحدها... وإنما هو يستهلك كل الأشياء الواقعة وكل الصفات سواء أكانت مرئية أم غير مرئية))[٥]. وعلى هذا الأساس تكون الصورة مجموعة من الظلال والألوان التي تصاغ منها الأفكار والمشاعر، وطريقها ممهد للعرض، فهي ((تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن

---

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ١٢٨.
(٢) ينظر دراسات في النقد الأدبي الحديث، محمد صلاح زكي أبو حميدة: ٢٠-٢١.
(٣) قراءة النص تأصيل نظري وقراءات تطبيقية، د. عبد الرحيم الكردي: ٥٣٥-٥٣٦.
(٤) التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين اسماعيل: ٥٨.
(٥) م. ن: ٦٠.

إغفاله من الصور النفسية والعقلية، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية))[١]، التي ينتجها المبدع من مصادر لا يشترط فيها الواقع، لذا فهي ((ليست كما هي في الواقع والطبيعة، ليست فكراً مجرداً لأنها مشدودة الى عالم الفكر الوجداني من جهة، وإلى عالم المحسوسات من جهة أخرى، وهذا الفرق الواضح في الجوهر بين الصورة التي خرجت من معالم الفن المصبوغ بالمشاعر والخواطر والعواطف، وبين الصورة الحسية في الطبيعة التي لم يحدد الفن العلاقات بين اجزائها، وتوضيح أسرار العلاقات بينها هو مناط الجمال في فن التصوير الأدبي))[٢].

فعالم الفكر لدى المبدع هو **(انعكاس)** للمؤثرات النفسية التي يبدأ بتشكيلها في المخيلة لأشياء محسوسة وأخرى ((لأشياء غابت عن متناول الحس، ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه، بل تمتد فاعليتها إلى ماهو أبعد وأرحب من ذلك؛ فتعيد تشكيل المدركات وتبني منها عالماً متميزا في جدته وتركيبه))[٣]، وهذا يعني أن للخيال قدرة على توليف ما هو متباعد ومتنافر وإقامة علاقات فريدة، وخيال المبدع هنا لا يقتصر على معطيات الواقع فيما ينسجه من صور بل يتجاوز حرفيتها لتقديم رؤية جديدة وإعادة تأمل ذلك الواقع، فالصورة لديه أداة الخيال والمادة التي يقدِّم بها النصَّ.

لقد أشار **(جون مدلتون)** الناقد الأوربي إلى مصطلح الصورة بقوله: إن المصطلح ((يمكن أن يتصل من قريب بالكلمة التي اشتقت منها وهي **(Imagination)** أي ملكة التصور والتخيل بصفة عامة، وعليه... أنه يمكن أن نلخص الكلمة من اقتصارها على الدلالة البصرية المحدودة ونوسع آفاق هذه الدلالة))[٤]، لتكون أعظم وأقوى آلة يتمُّ الاعتماد عليها في ملكة التصوير، أي إن الصورة تبدأ من المخيلة إلى العالم المحسوس، ففي دائرة البحث يرى الدكتور كامل البصير أن تحديد الغربيين معاكس لمفهوم الصورة عند العرب[٥]، لكن يبقى التخيل مادة لغوية مهمة، فهي الكلمة التي يمكن أن تكون

(١) الصورة في الشعر العربي "حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في اصولها وتطورها": ٣٠.
(٢) الصورة الأدبية تأريخ ونقد، د. علي علي صبح: ١٥٤.
(٣) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ١٣.
(٤) بناء الصورة الفنية في البيان العربي: ٥٤.
(٥) ينظر:م. ن: ٥٥.

بمنزلة المقابل الدقيق لـ (**Imagination**) ودلالتها على التأليف وإعادة الهيكلة[١].

وهي المرادف لكلمة التوهم، والكلمتان ((قد دخلتا مجال المصطلح الفلسفي من زاوية المباحث النفسية المتصلة بسيكولوجية الإدراك))[٢]، التي أشار إليها الفلاسفة في اطروحاتهم أمثال (**الكندي والفارابي وابن سينا**) وغيرهم في تحديدهم المصطلحات والبحث فيها، ولعلَّ التخيل واشتقاقاته يرتبط بتحديد الفرق الذي ((ترجمه قسطا بن لوقا من أقوال تنسب إلى الفيلسوف الرواقي خريسبوس (**Chrysippus**)،خاصة ما يرد في هذه الأقوال من تعريفات تحدد الفرق بين "التخيل" والمخيّل و"الخيال"... بالأوهام الكاذبة، التي تتشكل في الذهن بفعل تخيل))[٣]، وارتباطها بالانفعالات البشرية والحالات النفسية، فالخيال يختلف عن التخيل؛ لأن الأوَّل يبنى على أساس وجود الأشياء أو إمكانية وجودها، أمَّا الثاني فهو رسم عالم من الأشياء ((التي لاوجود لها والتي لم يسبق لها إن وجدت))[٤]، كما أن الأوَّل هو من المصطلحات التي تمَّ تحديد قسماته تبعاً للمباحث الفلسفية الواردة فيه، التي انتقلت من المجال الفلسفي ـ بحسب رأي مؤرخي الفكر الأوروبي ـ إلى مجال الأدب.

إذ كان للفارابي يد السبق في نقله إلى العرب؛ لأن دراسته لنظرية المحاكاة الأرسطية جاءت على أساس نفسي، كشف بوساطتها عن فهم نسبي لملكة التخيل ومفهوم كامل للإثارة وطبيعتها التخيلية التي يجدها المتلقي في النص[٥]، بافتراضه ـ إلى جانب ابن سينا ـ وجود قوتين في النفس البشرية، الأولى محركة والثانية مدركة، التي تنقسم إلى قوتين الأولى قوة خارجية والثانية باطنية، وهي ذات أهمية كبيرة لكون انفعالاتها تدرك ما هو متناول من صور محسوسة وغائبة لذلك تقسم إلى خمس قوى تناظر الحواس، وما يعنينا فيها القوة الثالثة محور البحث، وهي القوة المتخيلة أو المفكرة التي تتولى مهمة استعادة صور محسوسة وإدراكها ثم اختزالها في خيال الذات، لهذا يعبِّر عنها الفارابي بأنها الحافظ لرسوم المحسوسات بعد أن يتم غيابها عن متناول الحس ومن ثم إعادة

---

(١) ينظر:بناء الصورة الفنية في البيان العربي : ٥٦.
(٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ١٧.
(٣) ينظر: م. ن: ٢٠.
(٤) الخيال والمتخيل في الأداء الحكومي، جواد الحسون،(مقال).
(٥) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ٢١.

التركيب والفصل، ولابن سينا القول نفسه[١]، فالمتخيل شأنه شأن مفهوم الصورة الذهنية هو مبحث مركب متداخل مع الواقع الذي يصطدم به وله حقول دلالية متنوعة تشمل كلاً من الديني والسياسي والشعبي والأدبي أيضاً[٢]، ويتمُّ إنتاج الصورة المتخيلة في ضوئه والمفهوم كسائر المصطلحات واشتقاقاتها عرضة للخلط والالتباس لذلك أجمع الباحثون على القول فيه بـ ((أنّه لا يعدو أن يكون وفي كلّ الحالات غير طريقة محدّدة لاستحضار العالم والوعي به في شكل صورة ترتسم في ذهن المتخيِّل له))[٣].

أي إن العملية تفترض وجود الذات والمادة المتخيلة التي يستحضرها المبدع بوساطة الوعي بالعالم، فإذا كان التخيل نتاج الوعي، فهل الوعي يتحدد بالحضور المباشر فقط؟ وهل التخيل مرتبط بالوعي؟ نجد الإجابة عن ذلك في رأي جيلبار ديران، إذ يقول: ((إنّ الوعي يتمتّع بطريقتين لاستحضار العالم: واحدة مباشرة يبدو فيها الشيء حاضراً في الذّهن، وأمّا الثانية فهي غير مباشرة عندما لا يكون لوعينا أن يستحضر موضوعه استحضاراً حسّيًا "لحمًا وعظماً" لسبب أو لآخر))[٤].

فالحضور والغياب محددان للصورة وبنائها، لكن يبقى غياب الموضوع هو الغياب الحسي، والمحفز لمخيلة الذات في تجسيده بوساطة الصورة؛ لأن الذات لا تجد غيرها لرسم جنس غائب من المجردات التي تتخذ شكل إنموذج قيمي يقدِّم كلَّ ما هو (أخلاقي، أو سياسي)، وعلى أثر ذلك تبدأ الذات تأدية دورها بمحاكاة الصورة المتخيلة وإثارة أشياء لم تكن موجودة بوساطة اللّغة، فيكون المتخيل ((هو وسيلة لمحاكاة الصور، والأفكار، ويثير الإيهامات والتمثلات التي تتواجد في ذهن المبدع))[٥]، التي تتمخض عن وعي مدرك، فيقوم بتحويلها بوساطة المتن إلى صور تحاكي ما هو موجود في الواقع، فهل دلالة الصورة تختلف عن الواقع؟ وما مدى علاقتها بالمرجع الأصلي؟ قبل الإجابة عن الأسئلة نقول: إن المتخيل ليس نتاج معرفة صرفية بحتة، إنَّما هو وسيلة لتفعيل الصورة؛ لأن كلَّ معرفة لها معرفة عقلية سابقة في بنيتها وطبيعتها فمن الصعب على المبدع

---

(١) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ٢٩.
(٢) ينظر: صورة المهدي المنتظر في المتخيل الإمامي الأثنى عشري، هاجر المنصوري(بحث): ٢.
(٣) م. ن: ٣.
(٤) م. ن: ٣.
(٥) صورة الرجل في المتخيل النسوي في الرواية الخليجية "نماذج منتقاة"، هيا ناصر، (رسالة ماجستير):١١.

الفصل بين العقل والمتخيل في إنتاج معرفته[١].

وهذا ما يجده القارئ في رأي أرسطو إذ اشار إلى ((أن وضعي الحضور والغياب يتحققان في آن واحد، فالمحسوس قد تغيب صورته عن الحس المشترك وتبقى صورته المتخيلة))[٢].

فالمتخيل إذن هو نتاج عملية عقلية تشرع بها الذات لبناء ما هو موجود وما هو غير موجود في الواقع، فلا يشترط ارتباط الصورة بالواقع؛ لأن المبدع يستقي صورة حسية حاضرة أو سابقة، ويرسم الصورة المولدة للنصِّ الجديد، لهذا نجد أحياناً في النصوص الأدبية أفكاراً وشخصيات لها جذور في الواقع وفي النصِّ تنحو إلى دلالات مختلفة، ومع ذلك يبقى النهوض للمعرفة العقلية في إدارة النصِّ وربطه عبر العلائق بالمرجع الأصلي، فقد تجعل الذات من الواقع موضوعاً لها وقد تتجاوزه فتحيله إلى عوالم لا نجد لها حضوراً إلَّا في عالم المرسل والمرسل إليه، ومع ذلك يبدع المرسل في نسج عالم نصي متكامل له مواصفات تشابه عالمنا الحقيقي لكن لا يمكن أن يكون توأماً له؛ لأنه نتاج أثر مدرك بوساطة الحس يقع تحت سلطة المبدع[٣]، الذي يتلقى الصور المحسوسة ويقوم بإعادة إنتاجها، فالمتخيل هنا رهين مخزون المبدع الذهني وطاقاته التخيلية، التي ترتبط بمعطيات الواقع ومرجعياته وتجسيدها بصورة مغايرة فتنقلها بعملية التشكيل من واقعها الساكن إلى عالم نصي ذا حيوية واتساع[٤]، ومن هذا المنطلق ((يُعد تشكيل صورة الآخر ذا أهمية بالغة في الدراسات الأدبية المقارنة، إذ بصرف النظر عن كون الصورة صادقة أو مبالغ فيها، فهي مرتبطة بالوعي القومي في الأدب الذي تنقل إليه،فيكون لتطورها أو لتغيرها دلالة من حيث تفاعل الأنا مع الآخر تأثرا وتأثيرا))[٥].

ولا يعتمد تفاعل (الأنا أو الذات) على صورة الآخر فقط الذي يعد ((اختلافا ثقافيا يشكل جزءاً من نظرتنا للذات، سواء تقدم إلينا بوصفه شريكاً متساوياً أو في هيئة(كذا)*

(١) ينظر: صورة الرجل في المتخيل النسوي في الرواية الخليجية " نماذج منتقاه": ١١.
(٢) الخيال مفهوماته ووظائفه، د. عاطف جودة نصر: ١٠.
(٣) ينظر: صورة الرجل في المتخيل النسوي في الرواية الخليجية "نماذج منتقاه": ١٢.
(٤) ينظر: ثقافة النسق "قراءة في السرد النسوي المعاصر"، رشا ناصر العلي: ٧٧.
(٥) تشكيل صورة الغرب في النص الروائي العربي "الميراث لسحر خليفة إنموذجًا"، د. ليلى جباري،(بحث): ١٥٨.
*** والصواب ايضاً (هيأة).**

غازٍ أو تاجر أو مبشر أو باعتباره كيانا متغطرسا أو مهادنا))[1]؛ لأن صورة الآخر أصبحت في بعض الأحيان تشكل سبيل الهروب من المجتمع وتناقضاته ولا تقتصر على صورة البلد والبلد (الناظر) بل دخلت بالصورة المحلية والقومية والمشابهة والمتماهية مع الذات.

وعليه فإن **صورة الآخر في قصص الشعلان** موضوع البحث ينعكس فيه وعي القاصة التخييلي من جانبين، الأوَّل: هو الاستحضار المباشر، أمَّا الثاني: فهو الاستحضار غير المباشر، وفي كليهما نجد للواقع ودور الوعي الحفري أثراً في نسج عباراتها وأفكارها وبناء عالمها القصصي وصورته المتخيلة، التي تصوغ فيها تواريخ منسية وتكسير قيود المجتمع فتستحضر في مخيلتها ما تفتقده الأنثى لتستقبل واقعاً خاصّاً بعالمها القصصي مع أن صورة الآخر لا تعني الآخر بعينه فهي بناء تخييلي لا يشترط فيه التتقيد الصرف لكن لها معطيات تستند عليها في بنائها السردي.

ولعلَّ من يخوض غمار البحث يجد التشعب في المعطيات والمرجعيات التي تستند عليها الشعلان في تكوين صورة الآخر وهذا إن دلَّ على شيء فإنّما يدلُّ على الاتساع والوعي المعرفي للذات القاصة، التي تستقي منها صورها، فالصورة الأدبية التي تقدمها عن الآخر تمثل رؤيتها أو جزءًا من موقفها وبعضها الآخر صورة منه أو تخلق منه وجوداً مغايراً، فضلاً عن توظيف ما وجد طريقه إلى الاندثار، والقصدية في إعادة إنتاج القضية الفلسطينية في المخيلة السردية فهل حضور صورة الآخر وصراعه له قصدية ذاتية؟ أم أن صورته من باب إعادة إحيائها لكون القضية أصبحت تعدُّ عند بعضهم قضية أشبه بالتراث.

إن تركيزنا على هذا التساؤل لكون صورة الآخر تتجسد في مجموعتين قصصيتين هما **(تقاسيم الفلسطيني وحدث ذات جدار)** وفي الاجابة نقول: لعل مقصدية الذات القاصة تكمن في ابراز العلاقة التاريخية ورسم الصورة المشوهة فضلا عن تحقير صورة الآخر من دون ان تغفل تحقير الآخر العربي بكونه ذاتاً؛ لذلك فإن تركيزها على دلالات الصورة ذاتها ونفي الاخر هو لتكوين صورتين إحداهن سلبية والأخرى ايجابية في المواضع التي يتم الطرح فيها، كما أن الصورة هي ((خير معين لرؤية الذات (بالمعنى

(١) الغرب في المتخيل العربي، محمد نور الدين أفاية: ١٢.

الفردي والجمعي) فنتعرف على ملامحنا وملامح الآخر))[1]، فالباحث في الصورة لابد له من الانتباه الى التمركز والتشعب معاً، لهذا يمكن اجمال مصادر صورة الشعلان والتي نجدها تتوزع في اتجاهات عدة منها ما هو مرتبط بوجود الآخر وتبعاته والقضايا المجتمعية والقومية واختلاف القيم والأنظمة السياسية فضلا عن بنية المجتمع المحلي والقومي وطرق التواصل مع الاخر، والتي تمثلت في مجاميع الشعلان القصصية مصادر مادة البحث.

(١) صورة الآخر في التراث العربي، د. ماجدة حمود: ٢٢.

ثانياً: الآخر مفهوماً متحركاً.

مفهوم الآخر(*): احتل الآخر في خطابنا المعاصر عنواناً وموضوعاً بارزاً جعله يطرق كلَّ حديث، فبالعودة إلى تاريخ المصطلح نجد أن الآخر لم يكن وليد خطابنا المعاصر إنَّما هو قديم وذو دلالات قديمة تعود إلى بدايات الإنسان واكتشافه لكل ما هو مختلف عن ذاته وعن ثقافته الوليدة، لكن في ظل تعاقب الأفكار اتسم المفهوم بوقوعه في إشكالية فرضت عليه التغيير دون الثبات نظراً لاتساع المفهوم وأطروحاته ودخوله في الحقول المعرفية والإبداعية واختلاف وجهات النظر فيما بينها.

لكن على الرغم من التغير والتطور الدلالي المستمر للمفهوم لم يكن لفكرنا المعاصر الدور في هذا التطور؛ لأن المصطلح في حقيقته العربية ((هو ترجمة لمصطلح تنامى في بعض اللغات الأوروبيّة (كذا)* لاسيّما الإنكليزيّة والفرنسيّة))(١)، التي وسعت وأحدثت فيه نقلة عن تلك التي نشأت في الخطاب والمخيلة الشعبية، فما كان يتم به من وصف لدلالة وجوده مثل (العلوج، البرابرة، الكفار، الهمج أو غيرها من التسميات أضحى في ظل التغير الذي طرأ على المفهوم بإضافة (الـ) التعريف مكتسباً دلالة أكثر عمقاً، فأخرج الآخر من دائرة الوصف ليصبح الآخر اسماً يطلق على كل ما هو مغاير دون الحاجة

(*) الآخر: يرد الآخر في المعجمات العربية بتقاربات تكاد تكون متماثلة فبعودتنا إلى استكناه الجذر اللغوي في معجم العين نجد أن الآخر يتحدد بقوله: ((هذا آخر، وهذه أُخْرى. والآخِر والآخِرة: نقيض المتقدّم والمتقدمة، ومقدم الشيء ومُؤخره. وآخرةُ الرجلِ وقادمته، ومُقدم العين ومُؤخرها، في العين خاصّة، بالتخفيف. وجاء فلانٌ أخيراً، أي بأخرةٍ، وبعته الشيء بأخرةٍ، أي بتأخير. وفعل الله بالآخر، أي بالأبعد. والآخُر: الغائبُ، والآخر: نقيض القُدُم، تقول: مضى قُدُماً، وتأخر أُخُراً. ولقيته أخرياً: أي آخرياً . ويقال الآخر الأبعدُ، وأُخرى القوم أخرياتهم... وأمَّا أخرُ فجماعة أُخْرى)). كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت١٧٠هـ)، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي: ٦٠.

أمَّا ابن منظور فيشير إلى الآخر بقوله: ((الآخر بمعنى غير، كقولهم: رجل آخر وثوب آخر، وأصله أفعل من التأخر، فلمّا اجتمعت همزتان في حرف واحد استثقلتا فأبدلت الثانية ألفاً لسكونها وانفتاح الأوَّل قبلها)). لسان العرب، ابن منظور (ت٧١١هـ)، مادة (آخر). وفي توضيح آخر للمفهوم من الباحث غالب الشابندر يقول: الآخر هو((نقيض المتقدم، ويقابل الأوَّل، وهو اسم لفعل لاحق لمن تقدّمه، ولم يتعقّبه مثله، جمعه آخرين، وتأنيثه أخرة، بالتاء لا غير، وجمعه أواخر، ويأتي أيضاً بمعنى الغائب)). الآخر في القران، غالب الشابندر:١١. واستنادا إلى ما تقدَّم يمكن للباحث الوقوف على الأساس الجامع بين مفهوم الآخر في المعجمات والتي بمجملها تطرح الآخر بمعنى الاختلاف أي إن الآخر بشري أو غير بشري هو المختلف عن الذات، فالاختلاف سنة كونية لا يستطيع الإنسان الفكاك منها.

*** الصواب (الأوربية).**

(١) الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، سعد البازعي: ٣٢-٣٣.

إلى ذكر لفظ آخر مرافق له، أي لا داعي لأن نقول: (المجتمع الآخر أو الرجل الآخر أو الكتاب الآخر)؛ لأن المفردة وضعت في سياق يمنحها تعريفاً دلالياً أعمق، فألصقت كلمة الآخر به للدلالة على وجوده[١].

إن الاهتمام بالآخر لم يقف عند حد معين بل تناولته الدراسات الثقافية في سائر الاختصاصات وخاصة الدراسات الغربية فوقف على المفهوم عدد من الفلاسفة على اختلاف مجالاتهم ما بين الفلسفي والنفسي والاجتماعي أمثال **(سارتر، ولاكان، وفوكو، ودريدا)** بعده ((بنية لغويّة رمزيّة ولاشعوريّة تساعد الذات على تحقيق وجودها ضمن علاقة جدليّة بين الذات ومقابل لها وهو ما يطلق عليه "الآخر"))[٢]. فَتحتَ هذا المعنى أو ما يقاربه يمكننا القول إن عملية الكشف عن الآخر لا تتم بمعزل عن الذات؛ لأن الوضع الطبيعي للحياة يفرض تلازم الصورتين معاً، فالآخر هو((الطريق إلى الوعي بالذات بقدر ما يوقظ الذات على حقيقتها))[٣]، فعن طريقه تتمكن الذات من البحث عن مواطن الاختلاف والمغايرة فانسياقها للتماهي معه هو؛ لأن الذات والآخر في جدلية دائمة لاكتشاف كل منهما فأي حدود ترتسم للذات يتم ارتسامها للمفهوم المقابل **(الآخر)**، فـ((ثمة تلازم بين مفهوم (صورة الذات) ومفهوم (صورة الآخر)، فاستعمال أي منهما يستدعي ـ تلقائيا ـ حضور الآخر. ويبدو أن هذا التلازم على المستوى المفاهيمي هو تعبير عن طبيعة الآلية التي يتم وفقا لها تشكيل كل منهما. فصورتنا عن ذاتنا لا تتكون بمعزل عن صورة الآخر لدينا، كما أن كل صورة للآخر تعكس ـ بمعنى ما ـ صورة الذات))[٤].

لقد أوضح علماء النفس والاجتماع هذا التلازم في سياق أعمالهم فوقفوا على القضايا المتعلقة بالذات والآخر فكان لوليام جيمس(William james) فضل السبق في هذا المجال إذ أسس أول نظرة سيكولوجية للذات في نهاية القرن التاسع عشر ليتبعه فيما بعد جيمس ماك بالدوين(j.m.baldwin) الذي أحدث تطوراً في الرؤية التفاعلية فكان

---

(١) الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف: ٣٣.
(٢) م. ن: ٣٤.
(٣) التأويل والحقيقة، قراءات تأويلية في الثقافة العربية، علي حرب: ٥٦.
(٤) صورة الاخر ناظراً ومنظوراً إليه، تحرير: الطاهر لبيب، (حول مفهومي "صورة الذات" و"صورة الآخر): ٨١٢.

محور اهتمامه يدور حول العلاقة بين الذات والآخر، وأن إعلان ميلاد الذات يعني إعلاناً مماثلاً لميلاد الآخر.

لتأتي بعد ذلك إسهامات **تشارز كولي**(Charles H.cooley) ومعه جورج هبرت **ميد**(G.H.mead) في تأسيسهم النظرة الاجتماعية لكلا المفهومين[١]، والتي سنتناولها بتوضيح مفصل في محور الذات.

ومن هنا يمكننا القول إن الذات والآخر في انفصال واتصال دائمين وطبيعة الثنائية قائمة أساساً على طبيعة الحياة وانشطار الوجودين، لكن بشرط حضورهما معا ليعي ويعترف كل منهما بالآخر، فعلى المستوى الفردي والجمعي هنالك تلازم لصورتيهما فالآخر ((ليس مفهوماً فردياً فقط، إنه مفهوم جمعي أيضاً؛ فكما أن الفرد يشكل تصوراته عن الآخر بناءً على تصوراته لذاته، فإن المجتمع كذلك يُكوِّن له تصوراً عن الآخر بناءً على تصوره لذاته))[٢]، وهذا يعني أن التلازم حاصل في كلا المستويين دون استثناء، إذن الآخر هو مفهوم نسبي ومتحرك استناداً إلى نقطة المركز فبكونه مختلفاً عن الذات هذا يعني أن الآخر لا يتحدد باتجاه واحد، فقد يكون هو في تصورات الذات فرداً أو جماعةً أو جنساً مختلفاً بالانتماء العرقي أو اللوني أو القومية[٣].

وقد يكون فرداً مختلفاً فقط دون أن تفصلهما الهوية أي إن أساس الاختلاف فيما بينهما قائم على الفكر والعقيدة؛ لهذا تلجأ الذات إلى الحفاظ على هويتها الخاصة اعتماداً على مبدأ التعدد والاختلاف فتعدد الصورة وتواصلها بالسلب أو الإيجاب هو اسهام من الآخر لاكتشاف هوية الذات[٤].

وعلى هذا الأساس يكون الآخر جزءًا من الذات كما تم توضيحه من قبل أحد الباحثين[٥] الذي يشير إلى دور الآخر في اكتشاف الهوية فأيّ بتر له هو بتر للذات، وإن كان هو الجزء الملعون منها فهذا الجزء يعد عنصراً ضرورياً لاكتشافها واكتشاف تصوراتها، التي لا تنفصل عن تصورات الآخر فإذا نُظر إلى العلاقة القائمة بينهما من وجهة نظر

---

(١) صورة الآخر ناظراً ومنظوراً إليه: ٨١٢.
(٢) صورة الآخر في شعر المتنبي "نقد ثقافي"، محمد الخباز: ٢٣.
(٣) ينظر: تمثلات الآخر صورة السود في المخيال العربي الوسيط، د. نادر كاظم: ٢٠.
(٤) ينظر: الخطاب الشعري وتفاعل الابنية الثقافية، د. مهدي صلاح الجويدي: ٢٣-٢٤.
(٥) م. ن: ٢٤.

أخرى تقوم على إبراز حد المفارقة بين ما هو نسبي وكوني، وما بين الوعي وقصور المعرفة، إذ يتضح أن الآخر في ماهيته نسبي وإن كان هنالك ادعاء للإلمام به لكن لوظيفته دور في بلورة الهوية وعملية التنظيم[١]، لذلك فإن أكثر ما يطرح من حديث حول الآخر قائم على العدوانية أيّ على أساس سياسة الغالب والمغلوب، وهذا ما نجده في ثنائية الشرق والغرب اليوم، لكن الغلبة من وجهة نظر الفيلسوف الألماني **(هيجل)** تعني الوعي والصراع دون الفناء فما بينهما قائم على الوعي؛ لأن طبيعة الإنسان الوجودية ترتبط بسلسلة من الوعي والإدراك الذي يتكون من العلاقة الجدلية بين الذات والآخر، والموجودة كذلك بين الفكر والواقع فبواسطة الآخر نستطيع أن ندرك وجودنا وكينونتنا، وبالعودة إلى نظرية السيد والعبد نجد أن كلا منهما يسعى إلى إثبات وجوده وحريته لكن دون أن يؤدي الصراع إلى الفناء النهائي؛ لأن موت أحدهما ينهي الجدل، إن الصراع الجدلي مخاطرة لكنه بالوقت ذاته ضروري؛ لإبراز هوية المنتصر والمهزوم، فالسيد بصراعه مع العبد وانتصاره يحافظ على مكانته ومرتبته الاجتماعية، والأمر ينطبق تماماً مع العبد الطامح لتحقيق ذاته، اذن الصراع لدى **(هيجل)** هو سبيل لاكتشاف وعي كلٍّ منهما بهويته وهذا ما استدعى وجودهما دائما مقترنين مع بعض[٢]، ويخالف الفيلسوف الفرنسي **(سارتر)** **(هيجل)** إذ يرى أن الصراع ليس حلاً لإثبات واعتراف بحدس موجود في الذات لكنه في الوقت ذاته يعترف لـ **(هيجل)** بوضعه النقاش في دائرته الحقيقية؛ لأن صراع السيد والعبد يشكل محوراً للوضع البشري ومستوى صراعهما يوضع في المستوى الأنطولوجي[*] أي بنية الكون ذاته[٣].

لكن الآخر من وجهة نظره ممر ووسيط لا يمكن الاستغناء عنه في مجال معرفتنا الإنسانية؛ لأن الذات لا يمكن أن تعي كينونتها إلاَّ بوجود الآخر الملاحظ لها، فطريقه هو باعث لتقويم الذات[٤].

---

(١) ينظر: صورة الآخر ناظراً ومنظوراً إليه،(تقديم: الطاهر لبيب):٢٢.
(٢) ينظر: الأنا والآخر والجماعة "دراسة في فلسفة سارتر ومسرحياته"، سعاد حرب: ٧.
(*) الأنطولوجي: هو العلم الذي يكون موضوعه الوجود المحض، أو الموجود المشخص وماهيته، أو الموجود من حيث هو موجود، أو الموجود في ذاته مستقلاً عن أحواله وظواهره. ينظر: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، د. عبد المنعم الحنفي: ١٢٤.
(٣) ينظر: الأنا والآخر والجماعة " دراسة في فلسفة سارتر ومسرحياته ":١٠-١١.
(٤) ينظر: الآخر في شعر الرواد الشعر الحر في العراق، شيماء عادل جعفر الزبيدي، (أطروحة دكتوراه):١٠.

إن الآخر يتمثل بكل ما يتعلق بالإنسان والكون والحياة من أنساق عقائدية وفكرية واتجاهات تشمل الدين والأفكار فهو حقيقة تكمن في كل ذات، ولأن الآخر متسرب من ذواتنا لا يمكن للذات أن تكون ساذجة أو صرفة من دونه فقد يتناص ويتعايش مع ذواتنا ويختمر كبذرة مضادة داخل الذات لقيادة صراعها الداخلي لهذا لا يمكن لنا نفيه وهو قابع في الداخل والخارج[١]، وللآخر أهمية في حياتنا فهو قوام ساحة الحياة، لأن الطبيعة تفرض الاختلاف والمغايرة إذ يرد الضد في كل شيء سواء على مستوى الكلمة أو الجنس، ففي دائرة الاختلاف تواجهنا شبكة واسعة من شخوص الآخر على اختلافه بين اللون أو الفكر أو الانتماء. إذن ما يمكن أن يحدده لنا هو الاختلاف لكونه أصل يسود الحياة وأيّ حذف له يعدم الوجود نظرا للكثرة البشرية فالحذف الصغير يوسع الدائرة إلى حذف أوسع فأوسع مما يؤدي إلى ضيق الحياة ومساحتها لتصل إلى الفراغ المطلق[٢].

والاختلاف لا يتمُّ اكتشافه إلَّا بوساطة الوعي فهو المحدد الرئيس الذي يساعد الذات في اكتشاف صورة الآخر، وتلمسه ومن دونه يستحيل لها الإقرار بوجوده أو اكتشافه، ولأن العملية تأتي فردية، مركبة جماعية، قبلية، دينية، قومية، أثنية، فالآخر وماهيته وطريقة التعامل معه يتم على أساس هذا الوعي ومراحل مروره[٣]، وهذه المراحل تلزم الآخر بصفة التبدل تبعاً لقيمته الثقافية والاجتماعية فما يرتسم اليوم من صورة له يختلف عن صورته في الأمس وقد يختلف عن المستقبل غداً، فهو لا يحتمل ((دالاً واحداً في كلِّ مرة، بل يتبدّل هذا الدال عند كل واقعة تاريخية أو سياسية أو اجتماعية...إلخ))[٤]، أي تبعاً لحال الصورة التي يرد فيها ذكر الآخر، إن فكرة الوعي المحدد للآخر معقودة لدى بعضهم بفكرة عدم إدراك المجانين لوجود الآخر وغايتهم التي تتلخص في استئصاله، ونفي وجوده، تأتي تبعاً لاختلاف القدرة العقلية والبيئات، وظروفها فقدرة الذات تختلف بحسب جوهر تقبل الآخر المحددة التلقي، والافراز، والرفض، والاختيار، التي تعود إلى فاعلية الوعي وكيفية التعامل مع العلاقات فكثيرا ما تركن الذات إلى النمطية

---

(١) ينظر: الآخر في القران: ٣٨.
(٢) ينظر: م. ن: ٣٦-٣٧.
(٣) ينظر: الآخر في الثقافة العربية من القرن السادس حتى مطلع القرن العشرين، حسين العودات: ٢٠.
(٤) صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه، (الآخر: المفارقة الضرورية: دلال البزري): ١٠١.

السائدة (Stereotypes) أي ما يتشكل لدى الذات من أحكام وثوابت راسخة عن سلوك واتجاهات الآخرين[١].

فالوعي بالذات هو الوعي بالآخر؛ لأن الطرفين ينظران إلى بعضهما بوصفهما آخر، وهذا ما يولد الفعل بينهما، فالعلاقة بينهما أشبه بعملية ارتداد فلا ذات من غير آخر والعكس كذلك[٢]، وقبل الوقوف على صور الآخر التي تتوزع في ثلاثة اتجاهات لا بدَّ لنا من طرح بعض الأسئلة التي تتمحور حول الآخر، والتي تعيدنا إلى الوعي ذاته: هل للوعي دور في تقبل الصورة النمطية؟ هل الآخر مرتبط دائما بالصراع السياسي؟ هل التوجس من الآخر ضرورة ملحة؟ وللإجابة عن تلك الاسئلة نقول: إن تقبل الصورة يرتبط بمرحلة معينة فلا يمكن للوعي أنْ يبقى على وتيرة واحدة فكثير من القيم والمفاهيم تتغير تبعاً للعصور والمواقف والأحداث التي تعترض الآخر وصورته، ومن هنا يمكننا القول إنَّ الوعي هو المحرك لتغير تلك الصورة ولعلَّ أبلغ مثال على ذلك ما قامت به الأديبة الفرنسية **(مدام دو ستال)** في تغير الفهم الخاطئ حين وقفت على الصورة الحقيقية لألمانيا التي نقلت فيها تجربتها على شكل كتاب معنون **(بألمانيا)** ليوضح الصورة الحقيقية والمفاهيم الخاطئة التي ارتسمت من قبل الشعب الفرنسي عن ألمانيا، وتاريخها، وطبيعتها فكان على عاتقها البحث والمعايشة لحقائق مخفية والوقوف على حقيقة الصورة فكان الكتاب بداية لدراسة صورة الآخر[٣].

أمّا ما يطرح حول الآخر وارتباطه بالسياسة فيمكن توضيحه بحسب الرؤية وعلاقة الذات به وما تنسجه من صورة الآن، الزمن، فهما المحدد للارتباط؛ لأن الآخر ((كان موجوداً من قبل، وكان يُنعت بالأجنبي أو بالجار أو بالعدو: فالآخر هو من ليس له لا الأجداد أنفسهم ولا الآلهة نفسها، ولا حتى اللّغة نفسها التي لنا. إن ما أنعته بـ (آخر ـ النحن) بالتضاد مع(آخر ـ الأنا) سابق في وجوده على اختراع الوعي؛ وهو في وقتنا هذا يؤدي دوره من دون شك إلى التصفيات العرقية...))[٤].

إن ما أثاره **(جان بوفارّو)** حول الآخر يؤكد أنه لا يرتبط دائما بالسياسة، إنَّما للوعي

---

(١) ينظر: خطاب الاخر في الشعر السبعيني، د. علي هاشم طلاب الزيرجاوي: ٤٧.
(٢) ينظر: الذات والآخر في شعر جميل حيدر، علي حسن عبيد، (رسالة ماجستير): ١٣.
(٣) ينظر: مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن: د. ماجدة حمود: ١٠٧.
(٤) صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه،(الآخر بما هو اختراع تاريخي: جان فارّو):٥١.

دورُ في إضفاء هذه النظرة فحدود معرفة الذات بالآخر سابقا تقتصر على حدود القبيلة[*] وبدون شك فإن تزايد الوعي هو من حفَّزَ العقل لإبراز هذه النظرة فضلاً عن التجارب المتعاقبة التي عرفتها المجتمعات، التي أقرَّت بوجود عداوة في كلِّ ثقافة؛ لهذا بدأ العقل البشري ينسج فكرة اختراع الآخر العدو، التي تطوَّرت فيما بعد ليعبر عنها كلٌّ من وجهة نظره الخاصة.

وعلى هذا النحو رُبِطَ الآخر بـ((أشكال من الصراع السياسي، وظهرت كتابات بعينها كانت تمهيداً لانتشار مقولة صراع الحضارات ودخول مفاهيم ومصطلحات جديدة في الحياة الثقافية "مواكبة لكتابات تميل إلى تكريس الصراع الصدامي بين الحضارات بديلاً للعلاقات الجدلية التي تفرض الحوار بين الأفراد...))[١]، إذ ساعدت على عزل الآخر وتهميشه ليصطلح على بعضها بالقرية العالمية، والنظام العالمي الجديد ثمَّ العولمة أمَّا ما تمَّ طرحه من كتابات فهو صدام الحضارات لـ**(صمويل هنتجتون)**، ونهاية التاريخ لـ**(فرنسيس فوكوياما)** اللذان تمَّ التبشير فيهما بإقامة نظام دولي (ثقافي اجتماعي اقتصادي سياسي) يهدف إلى تكريس وتضمين الليبرالية الغربية بثقافتها، ومبدأ حرية السوق ليكون حلاً وأسلوباً للحياة البشرية. وبهذا المنظور ينفى الآخر ويهمش ولا يمكن الاعتراف بوجوده؛ لأن الحضارة الغربية تعد تحت سيادة الصيغة البراجماتية الأمريكية أي الوحيدة في العالم[٢].

إن الصيغة المتعجرفة والمتحيزة من الحضارة الغربية تعد سبباً للرفض والتوجس للثقافات التي تتمحور حول قالب ديني، عرقي أو إيديولوجي فما يعد شراً محضاً هو خطأ فادح لأن العالم يعيش في علاقة كونية واحدة الآن، وهذا ما يراه **(فاكلاف هابل)**، وهذه العلاقة الكونية تضم تحت قشرتها التنوع الهائل الثقافي، والديني، والعادات والتقاليد،

(*) القبيلة: يطلق لفظ القبيلة على مجموعة من الذوات ينتسبون إلى أبٍ وجد تربطهم روابط قرابة وعلاقات اجتماعية وسياسية واقتصادية ويترأسهم شخص واحد، لكن هناك الكثير من يقع في فهم مخطئ بين هذه الفظة ولفظة العشيرة التي تعني بيت الرجل واولاده وابناء عمومته وابائهم واجدادهم، فالعشيرة هي جزء من القبيلة، وقد ورد سياق اللفظتين في كتاب الله تعالى القران الكريم في قوله: (يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم إن الله عليم خبير). "سورة الحجرات، الآية ١٣"، ويرد ايضا في سياق قوله:(وأنذر عشيرتك الأقربين). "سورة الشعراء، الآية ٢١٤".

(١) الخطاب الشعري وتفاعل الأبنية الثقافية: ٢٤-٢٥.

(٢) ينظر: م. ن:٢٥.

وسائر الاتجاهات التي لم تولد بليلة وضحاها، إنَّما تكونت على مرِّ التاريخ فالتوجس من الآخر هو سبب داخلي يكمن فينا، ومعالجته تتمُّ من الداخل أوَّلاً؛ لأن نظرة الغير لاتحد نظراتنا له وما فرض على ذواتنا بعد الحداثة بكون الآداب الغربية هي المركز، وثقافة الـ(غير) هي الهامش، لا بدَّ من إعادة النظر فيه لأن رفض الآخر والانعزال ليس حلاً، فهو أمر يسبب القطيعة ويفقد الذات القدرة على التواصل مع مختلف الثقافات والعلوم الغزيرة[١]، إذن من المنظار العام إن التوجس من الآخر ليس ضرورة ملحة ولا يمكن بوساطته المحافظة على الهوية، وهذا ما نجده في نظرة الأجداد الأوَّلين وانفتاحهم على ثقافة الآخر لما تمتعوا به من ثقة عالية بأنفسهم فمحاصرة الوعي وإغلاق الفكر مبدأ مرفوض للمحافظة على الهوية[٢].

إن المساعي التي حملها الأجداد كان لها الدور في نقل الثقافات وانتشارها والتفاعل معها، ولعلَّ أبلغ مثال على ذلك حركة الترجمة فعن طريق المترجمين والعلماء غير المسلمين أمثال ابن المقفع، ويوحنا بن بطريق، وحنين بن اسحاق، وابنه اسحاق، وغيرهم تمكن العرب من معرفة الكثير من المعارف من بينها منطق أرسطو وحكمة وفلسفة الهند، وهندسة إقليدس، ومعارف الهند فأثَّروا وتأثَّروا[٣]، فانفتاح النظرة هنا جاءت لأهمية الآخر في قولبة الفكر والمحافظة على الثقافات من الاندثار، ثمَّ التفرد والإبداع في ثقافتهم.

وعلى الرغم من ذلك لايزال الآخر إشكالية ثقافية يتداخل في جملة من الخطابات ويأخذ مساحة واسعة من الحوارات والسجالات التي تطرح، فالآخر هو الهوية والحمولة الإيديولوجية والدينية، والآخر في الموقف السياسي، والجنس، واللون والمنهج المعرفي، والآخر من وجهة نظر المسلم المسيحي واليهودي، أمَّا الآخر من وجهة نظر القومي فهو الأممي والوطني في بعض أنساقه، وبالنسبة للماركسي يتحدد الآخر في بعض مصاديقه الرأسمالي وإشكالية الآخر تطال الانتماء الواحد أيضاً[٤]، وعن هذه التداخلات يمكن تحديد ثلاث صور للآخر حددها بعض الباحثين، وهي تشتمل على الآتي:

---

(١) ينظر: الخطاب الشعري وتفاعل الابنية الثقافية: ٢٦.
(٢) ينظر: إشكالية الأنا والآخر "نماذج روائية عربية": ١٩.
(٣) ينظر: الخطاب الشعري وتفاعل الأبنية الثقافية: ٢٦.
(٤) ينظر: النقد الثقافي في الخطاب النقدي العربي العراق انموذجاً، د. عبد الرحمن عبد الله أحمد: ٢٦٥-٢٦٦.

الأولى: تمثل الرفض والطرد فهو من وجهة نظر الذات يتسم بالسلبية والخطر على المجتمع وثقافته.

الثانيـة: التبعيـة والاحتواء: أي يكـون الآخـر فـي دائـرة اللامبـالاة فتتجـه الـذات إلـى الحيادية فلا يبدو عليها الرفض أو القبول.

الثالثـة: التعـاون والمواطنـة: إن هـذه الاسـتراتيجية تنمـي صـورة الآخـر بعين الـذات لكونه أخاً وصديقاً حاملاً لقيم إنسانية، فمكامن الاختلاف يمكن أن تكون مصدراً للثراء، وهـذه الاسـتراتيجية للصـور الثلاثـة نجـدها متداخلـة ومتعاضـدة داخـل كـل السـياقات الاجتماعية والثقافية[١].

إذن يمكننا القول إن الآخر في كلِّ ما تقدَّم هو المغاير والمختلف عن الذات ومن هنا يصعب حصره بصورة مجردة، فهو لا يتحدد بجانب أو جنس واحد لكن يمكن حصره على أساس الغريب، والمغاير، والأجنبي، والبعيد، والمختلف بالهوية، أو الانتماء ولا يتمُّ تحديده إلَّا بوساطة وعي الذات فعلى أساس وعيها تتحدد العلاقة بينهما لتكون ثلاثة اتجاهات: طابعاً صراعياً (سياسي، عنف، دين، اجتماعي، فكري)، أو على أساس التضامن والتعايش، أو التزام الحيادية وهذا تأكيد لما ذهب إليه بعض الباحثين [٣] وسبق أن أشرنا إليه لكن يبقى الآخر في النصِّ صورة مختلفة عن الواقع، لأن صورته تكون بناءً عن المخيال والخطاب، وإن كان لصراعه عائدية في رهانات الواقع، لأن ما يتجسد في النصِّ من صور ليست((صورة مطابقة للواقع أو للخطاب الإيديولوجي، وإنما هي نسق لغوي يشتمل على دلالات ورموز وتخييل مستقل بمكوناته وخصائصه عن بقية الخطابات الأخرى، وعن العالم الخارجي العادي، ولكنه يحيلنا عبر العلائق اللغوية والدلالية والتخييلية إلى المجتمع والانسان والكون))[١]، فما يتم إنتاجه في سياق خاص هو حصيلة الصورة الذهنية المتشكلة في ذهن الذات المبدعة، التي تجتهد لإيصالها إلى ذهن القارئ بدلالات مشابهة أو مغايرة تعكس وجهة نظر المبدع وطاقته التعبيرية.

وفي ضوء ذلك استطاعت القاصة استقطاب ألوان متنوعة من صورة الآخر الفنية

---

(١) ينظر: صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه،(صورة الاخر في النزاع العرقي: فيكتوريو كوتاستا):٦٠٠-٠١.
(٣) ينظر: الخطاب الشعري وتفاعل الابنية الثقافية:٢٥.
(١) الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر: ١١.

التي لا تقتصر على دالٍ واحدٍ ولا تعتمد على ثنائية الشرق[*] والغرب[*] إنَّما يتخذ الآخر أصنافاً متلونة حسب تلون الحياة البشرية، وللتكثيف والدلالات الغزيرة دور، لهذا جاءت أصناف الآخر تتمحور عن كلِّ صنف مختلف عن الذات بـ(الدين، والعرق، والانتماء، والقومية، والهوية، والفكر، والجنس، والمستوى الاجتماعي...) فالآخر في النصِّ وصورته تتغير على وفق الظروف التاريخية والسياسية والاجتماعية مع مراعاة تقديم الرؤية المتوازنة لصورة الذات وصورة الآخر، لتعطي الشعلان الحقَّ لكلِّ منهما في المواقف السلبية والإيجابية.

وهذا ما أبعد الصورة عن التعنصر الأنوي بحقها الذي كثيرا ما يجسد بصورة مغلوطة أو مشوهة، فضلاً عن افضاء الحس النقدي لقضايا وممارسات خاطئة وإعادة النظر فيها ومعالجة الأوهام الكامنة في داخلها، فالآخر في النصِّ يقدَّم ويعاد تفسيره ويعاد على أساس رؤية موضوعية، وانفتاح فكري، وقدرة متميزة تُحمل النص القصصي الشعور بالحياة التي تعيشها الذات القاصة ومحيطها، والنص هنا صوغ جمالي لا يعبر عن صوت الذات فقط بل يحيلنا إلى صوت الآخر فمهما التبست العلاقة بين الطرفين تبقى العلاقة جدلية حوارية بين الذات والآخر.

ثالثاً: الذات المبدعة بين الوعي الكتابي والتداخل الأجناسي.

لابدَّ من الوقوف على ماهية الذات والذات المبدعة أولاً ومعرفة ما المقصود بهما؟ وبالعودة إلى التاريخ القديم يمكننا الوقوف على الماهية، فالذات ترتبط بالنفس أو العين

(*) الشرق: هواسم اطلق من قبل ((الأوربيين الكاثوليك، على البلاد التي كانت خاضعة للأمبراطورية البيزنطية، منذ أن انقسمت الأمبراطورية الرومانية... ومن ثم أطلقه الأوربيون على بلاد الإسلام فيما بعد. وكان مدلول هذا المصطلح يضيق، فلا يشمل إلا سورية ومصر وبلاد الرافدين، ويتسع ليشمل بالإضافة إلى ما سبق الجزيرة العربية، وفارس، وتركيا، ثم امتد في مراحل لاحقة، ليشمل الهند والصين واليابان، وما إليها من بلدان آسيا. إلا أن المقصود بالشرق غالباً " الشرق الاصلي التقليدي " القديم، الذي كان الجار والمنافس لأوربا اليونانية والرومانية، ثم لأوربا المسيحية، منذ أن قام أحد كبار الأكاسرة الفرس باحتلال اليونان، إلى أيام انسحاب مؤخرة جيوش العثمانيين)). نحن والآخر "دراسة في بعض الثنائيات المتداولة في الفكر العربي الحديث والمعاصر "-الشرق الغرب *التراث |الهوية * الممكن| الواقع، محمد راتب: ١٠.

(*) الغرب: هو اسم مقابل للشرق قال فيه لويس برنارد لقد اعتاد الأوربيون على اطلاق التسمية على مجموعة من البلدان المنتمين اليها ومن هنا تحول اللفظ من تحديد موقع جغرافي خالص الى كيان يعنى بكل ما هو سياسي عسكري ثقافي عسكري. ينظر: الآخر في شعر رواد الشعر الحر في العراق: ١٤.

أي ماهيتها وجوهرها وحقيقتها، وذات القاصة هنا هي ذاتها وعينها وهي حقيقتها وهويتها الشخصية أي ما تكون عليه ذاتها لا ذات قاصة أخرى، لها وجودها الواقعي والموضوعي، تمتلك صفات الإنسان المتميز صاحب الموهبة الذي بمقدوره أن يتفرد بكيانه الاجتماعي؛ لكونه عضواً فاعلًا ينتمي إلى جماعة بشرية تربطه بها سلسلة تنظيمات مفترضة، لضروريات الاجتماع الإنساني في مدة زمنية معينة عبر مراحل تطوره[١].

أمَّا الذات المبدعة فهي الذات المنصرفة إلى حقل إبداعي، وتطلق على الذات صاحبة النتاجات المتحققة أيضًا، ولكن إيراد الكلمة مجردة **(إبداع)** تبقى مبهمة إن لم ترتبط بجنس فني يتم الفعل فيه، فكلُّ جنس له نسج خاص وطرق وخيوط تختلف باختلاف التركيبة الفنية من جنس فني إلى آخر[٢]، فمن هو المبدع؟ وما مصادره؟

المبدع أو المبدعة هو الذات التي تمتلك القدرة على استيعاب الروابط بين الأشياء واكتشاف الثغرات وربطها بعلاقات جديدة في إثناء إعادة الصياغة بطريقة متميزة ترتبط بالنفسية وطرائق التناول، ثم إخراجها للمتلقين بهيأة مختلفة عن صورتها الأولى، التي تكون حصيلة خبرات فطرية ومكتسبة، فمصدر الإبداع يبدأ بشكلٍ فطريٍّ، أي يسكن داخل شخصيته، ثُمَّ يرفده بأفكار مستقاة من واقعه، وهو يقوم بنسج العمل الفني الممتزج بالخيال في عملية الخلق للنص المصاغ[٣].

والنصُّ المستحدث هو نقش مستجد لكن من غير أن يؤدي إلى نفاد المخزون لديه مع اتساع الخبرة والتفاعلات التي تضاف إليه وإلى منتجه الأدبي[٤]، وقدرته الفنية لها بواعث ذاتية تعود إلى نفسية المبدع وشخصيته، فالشخصية التي تم تناول إبداعها القصصي من الجنس الأنثوي، وتمتلك من المقومات المهمة التي سنقف عندها على عجالة للبحث في بواعث الوعي الكتابي ودوره في تداخل الأجناس داخل النصِّ والتي سننطلق منها من أوَّل بواعث الوعي والإبداع للذات القاصة، التي ابتدأت على شكل ولع مستمر لممارسة فعل القراءة والكتابة وما تم انجازه في حصولها على جوائز على

(١) ينظر: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، د. عبد الواسع الحميري: ١١-١٢.
(٢) ينظر: عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، كمال أحمد غنيم: ١٤.
(٣) ينظر: م. ن: ١٤-١٥.
(٤) ينظر: سيكولوجيا الأدب الماهية والاتجاهات، د. سعاد جبر سعيد: ٤٠.

مستوى المملكة الأردنية الهاشمية، لما حققته من إنجاز أثمر قراءة ما يزيد عن ألفي كتاب[١]، في مراحل الطفولة الأولى.

ولدت **سناء كامل الشعلان** في١٩٧٧/٥/٢٠م في مدينة أردنية قديمة تدعى **(صويلح)** في أسرة كبيرة، مارست فيها دور الأم إلى جانب والدتها التي كان لها الدور والاهتمام الكبيران في تنمية ولع الشعلان والاهتمام به واحتضانه، فقد اهدت صغيرتها أول قصة لتقرأها، ومع اتساع المواهب للذات القاصة وحبها للغة العربية والإنشاء والكتابة حصلت الشعلان على أول لقب على الصعيد الأسري وهو **(الأديبة الصغيرة)** لتمضي مع عالمها الخاص، فتكتب بأناملها الصغيرة في سن السادسة بواكير إبداعها قصة تحكي فيها عن طفل يتيم[٢]، ولعلَّ الانطلاقة الأولى هي من توضح لنا غزارة إنتاجها القصصي موازنة بباقي الحقول الأدبية التي أصدرتها فضلاً عن دور اللّغة العربية وآدابها في صقل تلك الموهبة، فهي لغة التخاطب التي اثمرت تحصيلات دراسية متميزة وتفوق كبير.

ففي عام ١٩٩٨م حصلت الشعلان على تقدير امتياز في الدراسة الأولية في جامعة اليرموك، ثم تلتها دراسة الماجستير والدكتوراه في الجامعة الأردنية عامي ٢٠٠٣م ـ ٢٠٠٦م، وبالتقدير نفسه، فكان لدراستها الدور الكبير في انطلاق وعيها الكتابي، فإن كان للوعي ((ملكة في الإنسان يعرف بها واقعه المخصوص به))[٣]، فلابدَّ له من نهج وأسس وقواعد يكون المبدع على دراية ومعرفة بها، لرسم صورة الابتكار الذهني الجديد لديه، والذي يتم تحديده لكلِّ جنس عبر بوابة اللّغة، ومن الجلي أن من يقوم بفعل الكتابة لابدَّ له من اطلاع على قواعد العمل المتوهج بين يديه، فما هو الوعي بالكتابة السردية إذن؟ وهل يختلف عن كتابة الوعي؟ إن الوعي بالكتابة السردية يقصد به اهتمام المبدع بالجوانب العميقة أي نفسية الشخصية وانكساراتها وأشكال تحولها، والطريقة التي يتمُّ فيها نسج الحكاية.

---

(١) ينظر: النزوع الأسطوري في قصص سناء شعلان "دراسة نقدية أسطورية"، وناسة كحيلي، (رسالة ماجستير): ١٥.

(٢) ينظر: الأنا والآخر في مسرحيات الشعلان "وجه واحد لاثنين ماطرين" انموذجًا، بريزة سواعدية، (رسالة ماجستير): ١٤.

(٣) صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه،(الآخر بما هو اختراع تاريخي: جان فارّو):٤٦.

وشكل القالب المقدم لوضع ما، يعد وجوده ضروريا فهو الوسيط لإيصال المعنى، أمَّا اختلافه عن الكتابة بالوعي فيمكن ايضاحه بتبيان ماذا يقصد بكتابة الوعي، فهي انشغال المبدع بالتفاصيل وما يحدث من تحولات مختلفة دون الغوص في أعماق الشخصية، ويكتفي بطرح الأسئلة لما هو ذاتي وموضوعي فقط[١].

ومن يترصد الشعلان وخطاها يجد أن الوعي الكتابي يشكل المساحة الأوسع خاصة في مادة البحث المتمثلة بمجموعاتها القصصية **(الجدار الزجاجي، قافلة العطش، مقامات الاحتراق، الكابوس، الهروب إلى آخر الدنيا، مذكرات رضيعة، أرض الحكايا، رسالة إلى الإله، ناسك الصومعة، تراتيل الماء، الضياع في عيني رجل الجبل، عام النمل، تقاسيم فلسطيني، حدث ذات جدار، الذي سرق نجمة)**.

وعملية الكتابة هي منقذ الذات في إخراجها من الخاص إلى العام، وهذا يعني أن الكتابة هي السبيل الرئيس بيد المبدع للتخلص من القهر الخارجي، والملجأ الآمن لإشباع الذات واحتياجاتها الداخلية[٢]، الذي تمارس فيه الذات القاصة مطلق حريتها، لتخترق بوساطته ما يخالج الذات الإنسانية للوصول إلى المعاني العميقة دون حياء أو خجل.

ومن ثَمَّ فإنّنا عند قراءة النصوص القصصية للشعلان لا نجد وعياً خجولاً تختفي خلفه ذاتها بل تنطلق من ذاتها لتفريغ الشحنات النفسية، والقلم والورقة لديها أشبه بمفتاح تلج عبره إلى دواخل الذوات معتمدة على معيارية بنائية في صياغة النص الفني و((انفتاح النص القصصي على عوالم الوعي الساكنة في أعماق شخوص النص الدفينة، وما يستعور فيها من تضادات وتنهدات وبوح داخلي))[٣]، يؤدي إلى الغوص في أعماق الشخصيات وتعرجاتها وصراعاتها الداخلية واختراق حدود الجنس الواحد، فهل تداخل الأجناس يؤدي إلى خلخلة إنموذج النص واستلاب هويته؟ أم أن التداخل شيء طارئ يسيطر على المبدع لحظة الكتابة أو لاستقطاب المبدع واتساع آفاق كتابته لأكثر من مجال أدبي، أي كما نجده في إبداع الشعلان الذي يشمل **(قصة، قصة قصيرة جداً، اقصوصة، رواية، مسرحية، مقالة،...إلخ)** وللإجابة نقول: إن المبدع البارع هو من

---

(١) ينظر: جرأة النص-شهوة الكتابة عند محمد شكري: د. محمد صولة،(مقال).
(٢) ينظر: السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، أمل التميمي: ٢٠٠.
(٣) سيكولوجيا الأدب الماهية والاتجاهات: ٨٣.

((يسخر الأنواع الأدبية الأخرى في نضوج المعمار الفني لعمله الإبداعي، كما ينبغي أن يضمن تداخل الأنواع شفافية في التلقي بهدف تحقيق الأثر الجمالي والثقافي للعمل الإبداعي))[١]، أي عن طريق استثمار تقنيات الأجناس الأدبية والفنية التي تكون أكثر قابلية على الامتصاص وإحداث التداخل الأجناسي دون أن يفقد العمل الفني هويته، فالتداخل الأجناسي هو التماوج بطريقة الاستثمار التي تحصل بين جنس أدبي وآخر أو أجناس أُخر، وهو نوع من التعالي النصي أي يقوم بربط النصِّ بأنماط الخطاب المختلفة الداخلة في انتماءات النص[٢].

والتداخل الأجناسي في نصوص الشعلان هو تحطيم الشكل المعهود على الرغم من أنَّ التداخل ليس وليد العصر الحالي، فعلى مستوى النقد والإبداع فإن للقصة الشعرية حضوراً متميزاً في تراثنا الشعري والحقول الأدبية الأخرى مثل السيرة الشعبية والمقامات وألف ليلة وليلة وغيرها التي لها صفة الالتقاء في تقنية السرد والشعر[٣]، وهذه المؤشرات كانت وسيلة للتأثير والتأثر؛ لأنها تعدُّ أداة بيد المبدع التي ينطلق منها إلى تنشيط الذهن وتحديثه ومدى استجابته وانعكاسها على مسار تطور النصِّ في الثقافة، فلا يمكن أن يسير التطور دون أن يمرَّ بالمسار نفسه[٤].

فإشكالية الأجناس تمتد داخل حدود الجنس الواحد ايضاً أي هو اتجاه المبدع إلى تشظي النوع الواحد[٥]، وعلى هذا المبدأ يواجه المبدع مسارين للتداخل، الأوَّل داخلي والثاني خارجي، وما يتجسد في النصوص محور البحث يعكس وعي القاصة في شحذ المخيلة الراكدة وفطنتها في نسج نصوصها وإحاطة إبداعها الفني بقواعد مع المحافظة على تلك القواعد، التي لابدَّ لكلِّ مبدع أن يتبعها في صياغة أعماله الفنية، ولهذا نجد نماذج التشظي في هذين المسارين في المجموعات **(ناسك الصومعة، تراتيل الماء، عام النمل، تقاسيم الفلسطيني، الذي سرق نجمة)**، وأمام هذه المجموعات نكتفي بإنموذج توضيحي لتبيان آلية التداخل الأجناسي الداخلي وحدوثه، ففي مجموعة ناسك الصومعة

(١) تداخل الأنواع الأدبية في رواية (عكا والملوك) للروائي أحمد رفيق عوض، د. عمر عبد الهادي عتيق (دراسة منشورة ضمن كتاب تداخل الأنواع الأدبية):٣.
(٢) ينظر: مدخل لجامع النص، جيرار جنيت، ترجمة: عبد الرحمن أيوب: ٩١.
(٣) ينظر: تداخل الأنواع الأدبية في رواية (عكا والملوك): ٣.
(٤) ينظر: السرديّة العربيّة الحديثة الابنية السرديّة والدلاليّة، د. عبد الله إبراهيم: ٥٦-٥٧.
(٥) ينظر: تداخل الأنواع الأدبية في رواية (عكا والملوك):٣.

التي يتشظى فيها المتن السردي إلى جنسين ينتميان إلى ذات الحقل الأدبي، فمن يطالع المجموعة يجد إنموذج القصة في "**سِفْر القيامة: احتمالات**"[١] وقصة قصيرة جداً كما في "**صومعتهم**"[٢]، فيكون المتن عبارة عن خليط من الجنس المتشظي، تتجاوز فيه الشعلان حدود تداخل الجنس الواحد، ففي مجموعة **(تراتيل الماء)** إلى جانب ما تمَّ توضيحه عن التشظي الداخلي تتطرق إلى استثمار تقنية الحوار الممسرح التي هي إحدى تقنيات الجنس المسرحي، فتخلط بين ماهو أمر مشاع في الأجناس وبين ماهو خاص بجنس معين، لتقدم بذلك اضافة فنية وكسراً لحدود النصّ التقليدية، ففي قصة "**ابن زريق لم يمتْ**" التي تسوق فيها الشعلان بطلها إلى التماهي مع الآخر، وتدفع بالأحداث إلى جدل الأفكار وتغير مسار القوة لشخصيات القصة، وهذا يوضحه المقطع الآتي:

((-"وهل أُعدم بحق؟"

-"نعم، بالتأكيد".

-"أحسنت وماذا بعد؟"

-"استردتُ من ورثته مال التأمين، علماً بأنّنا لم نكن قد دفعناه لهم اصلاً".

- "رائع. ومن دفعه؟"

-"دفعه كلّ عربيّ أحمق حفظ عينيته المسروقة".

-"رائع !!! وماذا بعد؟"

- "وردتني آلاف التقارير من مصادر موثوقة تُفيد بأنّ ابن زريق بحق هذه المرة لم يمت!!!"))[٣].

إذ يمثل التداخل الأجناسي الخارجي في المقطع اضافة فنية لقلب موازين القوة بين سلطة العقل والوعي وسلطة السلطة، واسقاط الآراء التهكمية في افتقار الآخر السلطوي للثقافة العامة حول شخصية ابن زريق البغدادي[*]، فأهمية الحوار الممسرح تكمن في

---

(١) ينظر: ناسك الصومعة "مجموعة قصصية"، سناء شعلان: ٢٣.

(٢) ينظر: م. ن: ١٩.

(٣) تراتيل الماء "مجموعة قصصية"، د. سناء شعلان: ٥٦.

(*) ابن زريق البغدادي: هو أبو الحسن علي أبو عبد الله بن زريق الكاتب البغدادي من شعراء العصر العباسي المتوفى (٤٢٠هـ / ١٠٢٩م)، انتقل من موطنه الأصلي بغداد إلى بلاد الأندلس بغية العيش والسعي خلفه بعيدة عن الفاقة تاركاً في دياره زوجة محبة حال بينه وبينها طلب الرزق، لكن رحلته تكللت بالانكسار والمرض الذي ارهقه في نهاية المطاف، ليجد ذاته فقيدة الغربة=

عملية المكاشفة الفكرية بين الذات والآخر بغية خلق تحريك خارجي في جو القصة فحيوية((الحوار تتحقق بما يصاحب الأداء من حركة عضوية، أو القراءة من حركة ذهنية، وكذلك حين يربط الحوار بالشخصيات فيدل عليها من حيث وضعها الاجتماعي، ومستواها الفكري والخلقي)كذا)* ، ومثلها في الحياة، فالحوار قبل كلّ شيء لغة الأشخاص أنفسهم، أو هو لغة المؤلف التي كان من الممكن أن تتحدث بها الشخصيات بذاتها))[١].

إن استثمار تقنية الحوار الممسرح يعطي النص مساحة أكبر لاختراق الآخر فكرياً وتقييم الفوارق بين الشخصيتين التي تقدمها الشعلان بطريقة ساخرة، وعلى الرغم من اشتمال القصة والمسرحية على تقنيات مشتركة (الشخصيات والفكرة والحادثة والتعبير)، لكن الحوار الممسرح يميز بينهما؛ لكونه يُستعمل بصفة أساسية في المسرحية، وهو أداة التصوير بيد المبدع.

أمَّا الحوار في القصة على الرغم من إنه تقنية شائعة في اغلب الأجناس إلا إنه يأتي لمقتضى سير الأحداث، فهي تعتمد على الأسلوب السردي والتصويري بالدرجة الأساس، فما ذهب إليه عزّ الدين إسماعيل حول أهمية الحوار في كلا الجنسين ـ القصة والمسرحية ـ هو لتبيان موقعه بينهما[٢]، فضلاً عما أبداه من رأي خاص في صعوبة كتابة الجنس المسرحي وأن إيجاد كاتب مسرحية بين مئة من كتاب القصة أمر عسير، فهذا الفن من الصعب أن يتحقق دون نضوج فني يأتي عن طريق الخبرة والمزاولة المستمرة لكتابة الاعمال القصصية[٣].

فتفاعل الخبرات للذات القاصة له دور في اتساع إبداعاتها، فهي تتماز بالقدرة على كتابة وإخراج مجموعة من المسرحيات الموسومة بـ"**الأمير السعيد، مسرحيّة أطفال**"، "**وأرض القواعد، مسرحية تعليمية**"، "**ومن غير واسطة، مسرحية كوميدية**"، "**والعروس المثالية، مسرحية كوميدية**"، "**و٦ في سرداب، تأليف فقط**"، "**ويحُكى أنّ**"، "**وأعادت**

=متوارية في ثرى بلاد الأندلس، له قصيدة خلَّد فيها حبه لزوجته واخلاصه لها يخاطبها بعاطفة صادقة في قوله: لا تَعذَلِه فَإِنَّ العَذلَ يُولِعُهُ قَد قَلتِ حَقًا وَلَكِن لَيسَ يَسمَعُهُ. ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

*** الصواب (الخلقي).**

(١) الأدب وفنونه دراسة ونقد، د. عزّ الدّين إسماعيل: ١٣٦.

(٢) م. ن: ١٣٤.

(٣) ينظر: م. ن: ١٣٧-١٣٨.

مسرحية المقامة المضرية"، "**وعيسى بن هشام مرة أخرى**"[1]، فضلا عن تأليفها مسرحية "**وجه واحد لاثنين ماطرين**"[2].

إن تفتح الشعلان بوصفها ذاتاً واعيةً علماً وأدباً لا يقتصر على التداخل فحسب، إنَّما هو عملية إذابة مخزونها الفكري في حقول متعددة، فانفتاحها الكتابي أفضى بالنصِّ إلى أن يكون حراً ومقيداً في الوقت نفسه، فقد زخر الجنس الأدبي لديها بالخطابات الموسعة حول قضايا الإنسان وقلقه واسئلته وتطلعاته واستقطابه للذوات الفردية والجمعية على حدٍ سواء، وما يقوم عليه الإنسان من حمولات نفسية واجتماعية وثقافية وايديولوجية فضلاً عن تجريب عالم الحلم والفنتازيا، ولعلَّ العالم التخييلي كان مدعاة إلى بحثها في مرحلتي الماجستير والدكتوراه المتمثل برسالتها الموسومة بـ(**السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من عام ١٩٧٠م إلى ٢٠٠٢م**) وأطروحتها (**الأسطورة في روايات نجيب محفوظ**) اللتين كان لهما الأثر الفاعل في ذلك، فقارئ نصوص الشعلان يجد تداخلاً وتشابكاً في بنيتها، لكن حركية النصِّ تنمو على أساس المرجعية واستدعاء مهامها لإغناء النصِّ، فالجانبان النظري والتطبيقي امتزجا مع وعي القاصة وتأثرها به، وهذا ما أنتج انزياحات لأجناس كثيرة لكون القاصة تنظر إلى القارئ الضمني بالدرجة الأساس، فالنصُّ لدى الشعلان هو توليفة ذات قيمة فنية، والتداخل يحدث جمالية أكثر من تجريده فضلاً عما يقدمه من خدمة لدعم النصّ (**فيغدو النصُّ**) المتشكل عالماً ممتزجاً بالحقيقة والحلم والفانتازيا.

يجد الباحث في نصوصها التطبيقية امتزاج بين النص السردي والأسطوري، فنكشف تبادل الأدوار فيما بينهما، وطريقة الإخراج "**النص**" من دائرة المقدس التي تقدمها الشعلان مع التحفظ وادخاله في القصة غير المقدسة، في مجموعتها المعنونة بـ(**الكابوس**) توظف الذات القاصة التداخل باعتمادها على طريقة الأخبار في قصة "**أوديسيوس مرّةً أخرى...**" والمزاوجة بين القصة والمسرحية التي تتأثر بها القاصة_ بشكل واضح – بالأوديسة التي تروي ((ماحدث لبطلها أوديسيوس بعد انتهاء حرب

---

(١) ينظر: الذي سرق نجمة "مجموعة قصصية"، سناء كامل شعلان: ١٥٢.
(٢) ينظر: الأنا والآخر "في مسرحيات سناء الشعلان" مسرحية وجه واحد لاثنين ماطرين انموذجاً: ١٥.

طروادة،... وزوجة البطل أوديسيوس كانت امرأة عظيمة نبيلة وعلى قسط كبير من الجمال،... وأن ملوك اليونان الأقوياء الظالمين لما رأوا أن أوديسيوس قد تأخر عن العودة إلى بلاده، وطالت السنون والأيام ولم يعد إليها... كانت تردهم رداً جميلاً، وتعدهم أنها حينما تفرغ من نسج ثوب تظاهرت بالعمل فيه على منسجها فسوف تنظر في خطبتهم))[١].

إذ تدخل الشعلان النص الأسطوري في حيز الجنس القصصي، فتُهبط الأسطورة في النصِّ إلى مستوى القصة الاعتيادية، لتحرر عقل بطلتها وكلَّ امرأة من الواقع وسطوته وفي ضوء المقطع ((**لكلِّ موجودٍ أسطورة، هكذا تقول الحكاية، ولأنّ الحكاية تقرّ بحقيقة وجود الأساطير، كانت أسطورتها، وكانت أسطورة كلّ امرأةٍ منذ كانت الخليقة...، تقول الأسطورة إنّها خُلقتْ لكي تنتظره، أي أسطورةٍ تقول ذلك؟ لا تعرف، لعلّها أسطورة الانتظار التي حاكتها باشتياق الدّنيا**))[٢]، نستطيع أن نفهم السرد الإخباري والمعلومة عن الملحمة الأسطورية، فبناء شكل القصة لا يختلف عما توارد في الأوديسة، وتناول سيرة الانتظار، فتمنح القصة النصَّ خصيصة مهمة وهي صياغة الواقع بطريقة أسطورية، فالأسطورة ((لا تكتفي بتحطيم قوانين العقل فحسب، بل هي أيضاً تعيد إنتاج هذه القوانين وفق رؤية تقوّض الحدود الفاصلة بين ما هو واقعي وما هو فوق واقعي(كذا)*، وهي تبتدع قوانينها الخاصة التي تتجاوز السائد في محاولة منها لتملّك الواقع الذي تعانيه تملّكاً جمالياً قادراً على إعادة النظام إلى واقع محتشد بالفوضى، والعماء، وقيم السلب والانتهاك))[٣].

إن جنس القصة يستقطب لدى الشعلان مساحة كبيرة من تأثيرات الأجناس الأخرى، فتاريخ المخيلة الذي يفسِّر((سبب تربّي الأسطورة في أحضان المسرح))[٤]، دفع القاصة إلى الوعي بتعدد مشارب النصِّ، فتنزع إلى الحوار لتحفيز القارئ وهو يقرأ المقطع التالي ((**سألته بحيرة "وما في يديّ أن أفعل؟" قل لي يابوسيدون العزيز، ماذا في يدي أن**

---

(١) الأوديسية: هوميروس، ترجمة: دريني خشبة:٧-٨.
(٢) الكابوس "مجموعة قصصية"، سناء كامل أحمد شعلان:٢٥-٢٦.
*** الصواب (الواقعي).**
(٣) النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، د. نضال الصالح: ١٧.
(٤) الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، د. سناء كامل شعلان:٤٠.

أفعل؟" ردّ بوسيدون بصوتٍ رخيمٍ عميق: "احتكريه... امنعيه من السّفر... ابتلعيه إن اقتضت الحاجة..." قال بشكّ: "وهل ستقبل ربّات القدر بهذا؟" قهقه بوسيدون وقال:" عليكِ أن تصنعي قدركِ مع الحبِّ بنفسك".))[1]، إذ يوضح المقطع تحول بنى القص السردي إلى استثمار تقنية الحوار الممسرح، ثُمَّ العودة من جديد إلى السرد، فإذا كانت الحدود بين الأجناس قد تلاشت فإنّ النصَّ الأدبي الحديث سواء أكان شعراً أم نثراً هو في مسعى دائم، حول التقنيات والبنى التعبيرية التي تخرج النصَّ من عالمه المحدود إلى أفق أوسع وتجريب أنماط مختلفة منها المزج بين الأجناس وتجاوز الحدود الفاصلة وإنتاج كتلة لغوية متعايشة تستغني عن نقاء النوع في ظلّ حدود التداخل الأجناسي[2].

فالنص القصصي للشعلان يسير في هذا الاتجاه الذي تتلاشى فيه فرادة الجنس الخالص، فنلحظ نشوء حوار الأجناس الذي جمعت فيه الشعلان الأجناس المختلفة دون أن تقيد النصَّ أو تفقده هويته، فتحول القص في مجموعة **(تراتيل الماء)**، وتخرجه عن المألوف السائد الذي تنتج فيه نوعاً أدبياً مشتركاً، فتوظف جماليات الشعر في الجزء المعنون "**بتراتيل الماء**"، المتمثل بالجزء الأوَّل وما بين السرد القصصي والسرد التاريخي في الجزء المتمثل تحت عنوان "**المفضل في تاريخ ابن مهزوم وما جاءت به العلوم**" الذي تعيد فيه صياغة أخبار وقصص لشعراء وحكايات بطريقة معاصرة، فضلاً عن لعبة البياضات التي تمت عنونتها فقط مع الاكتفاء بتعليق يوحي إلى سبب الحذف، ولا تقتصر الشعلان على ذلك بل نجدها تتلاعب بالأبجدية العربية تحت عنوان "**قاموس الشيطان**" لتسرد قصة لكل حرف ثم تتابع بقية الاجزاء المتمثلة في "**أحزان هندسية**" و"**خوافات أمي**" التي لا تخلو من الشعرية، فتنتج ثيمات مختلفة من القص المتنوع والممتزج بالأجناس في الشكل والأسلوب[3]، لقد أفرغتْ الشعلان في مجموعتها هذه حصيلة متنوعة من تجاربها في الكتابة السردية، وما يتوارد في المجاميع الأخرى يسير في الجنس المشترك الشبيه بأسلوب الكتابة، التي تمَّ بحثها.

ومع اتساع النماذج وتعددها نكتفي بهذا القدر، وفي نهاية حديثنا نقول: إن وعي

---

(١) الكابوس: ٢٩.
(٢) ينظر: إشكالية التداخل الأجناسي في الأدب الحديث: محمد داني، (مقال).
(٣) ينظر: سناء الشعلان تكتب الأبجدية في" تراتيل الماء"، د. عبد العزيز المقالع، (مقال).

القاصة الكتابي والابحار في دراسة اللغة العربية في مرحلتي الماجستير والدكتوراه كانا عاملين مهمين في نشوء الوعي الكتابي، والدخول في البنية العميقة للشخصيات والنص وايراد المعنى المطلوب بطرائق فنية، والتمييز بين التقنيات والحاجة والغرض الذي يقتضي توظيفها، وبهذا تواكب الشعلان كُتَّاب العصر الحديث في نظرتهم إلى النصِّ عن طريق الانفتاح، والتجريب، والمغامرة في إنتاج أشكال جديدة وممارسة حرية الكتابة والتراسل مع الأجناس الأخرى، عبر التشظي وإخراج النص من دائرة التقليد، وعلى الرغم من التداخل الأجناسي في عالم الشعلان القصصي، تحتفظ القاصة بهوية الجنس القصصي على غلاف المجموعة، وإذا استسلمنا للقول بالتعددية الأجناسية التي تعني كتابة النصِّ بالنوع التقليدي مع تجاوز حدوده، ليصبح كتابة جديدة أي مسرحية، قصة، شعر، فإنه يقر بوجود إطار للنوع الأدبي ولكن يبقى التداخل بين الأجناس هو العامل المهم في إثراء النصِّ وتقديمه توليفة متناغمة عن طريق الانفتاح دون أن يكون هناك إلغاء لخصوصية الجنس الواحد(١).

وهذا يعني أن المرحلة الوصفية الحديثة التي أقرَّ الباحثون بتبلورها في الثقافة الغربية حول نظرية الأنواع، لا تفترض حدودا صارمةً، إنَّما تفترض المزج بين الأنواع والبحث عن القواسم المشتركة بينها لتحديد الخصائص الأدبية(٢).

إن براعة القاصة في قولبة النصِّ بطريقة مبتكرة تأتي بفعل الموهبة القصصية والحفظ والثقافة التي تمتعت بها الشعلان، فضلاً عن المتابعة الأكاديمية والوعي بالأجناس وحدودها أرفدتها بمجموعة كبيرة من الجوائز سواء على مستوى إنتاج القصة أو الرواية أو المسرحية...إلخ، لتتجاوز بذلك ما يقارب الخمسين جائزة وأكثر، ولا زالت القاصة تواصل مسيرتها الأدبية في الحقول المختلفة مع ممارسة العمل الأكاديمي في الجامعة الأردنية.

---

(١) ينظر: تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة قراءة في نماذج، كريمة غيتري، (أطروحة دكتوراه):٨٨-٨٩.

(٢) ينظر: م. ن:١-٢.

الفصل الأول

الذات والتواصل

مدخل

لم يتمكن الإنسان من معرفة الذات أو الاهتمام بها في الحضارات القديمة وهذا ما جعل مفهوم الذات مقصياً من دون اهتمام يرتجى، والسبب في ذلك يعود إلى أن طبيعة الإنسان حينئذٍ كانت على قدر محدود من الإدراك والاهتمام بهكذا مفاهيم، وعلى الرغم من ذلك فإن هذا المفهوم قديم واستعمل بألفاظه التلقائية التي تدلُّ على (النفس) مثل (أنا، لي، نفسي) التي عن طريقها يتم إرشاد الذات إلى النفس، ومن هنا يثبت للقارئ أن لهذا المفهوم جذوراً وأسساً سابقة تعود إلى (هوميروس) حين ميَّز بين الجسم الإنساني ووظائفه المادية وغير المادية والتي تم توضيحها فيما بعد بمسميات النفس والروح[١].

ومع تقدم الزمن أُخضع مفهوم الذات لدراسات معمقة، فقد تناولته وعكفت على توضيحه كثير من الدراسات والبحوث لباحثين عرب وأجانب في المجالات المختلفة (النفسية، والاجتماعية، والفلسفية)، فكل باحث سار في طريقة لوضع طروحاته حول المفهوم، ممّا أحدث تبايناً واختلافاً في النظر إلى هذا المفهوم، ومن الممكن الإشارة إلى جزء يسير مما أشار إليه أولئك الدارسون والباحثون.

وعند البحث في اطروحات العرب نجد أن للعرب وقفةً واهتماماً في تحديد مفهوم الذات، فكلّ باحث يراه من وجهة نظر خاصة به، فقد كان "**لابن سينا**"**(ت:٤٢٧هـ)** وقفة على مفهوم الذات، حين رآه صورة معرفية تكون معرفة للنفس البشرية [٢]، أمَّا "**الغزالي**"**(ت:٤٩٩هـ)** فقد حدد لمفهوم (النفس) خمسة أوجه، أربعة منها ترتبط بالجانب الإيجابي وواحدة مسؤولة عن سلبيات الذات، والتي أجملها بـ: النفس الملهمة، النفس المطمئنة، النفس البصيرة، النفس اللوامة، النفس الأمَّارة بالسوء[٣]، لكن في ظل تداولية[*]

---

(١) ينظر: مفهوم الذات بين النظرية والتطبيق، د. قحطان أحمد الظاهر: ١٥.
(٢) ينظر:م. ن:١٥.
(٣) ينظر:م. ن:١٦.
(*) التداولية: هي الترجمة العربية الشهيرة للمصطلح الإنكليزي (pragmatics) والمصطلح الفرنسي (lapragmatique)، وقد اتسم بقدر من الغموض والتعقيد؛ نظراً لعدم وضوح حدوده المنهجية واتساع اختصاصاته المعرفية، فالتداولية في رأي (فرانسواز أرمينكو) تشكل ملتقى غنياً لتداخل الاختصاصات بين اللسانيين، والمناطقة، والسميوطيقيين، والفلاسفة، وعلماء النفس، وعلماء=

الحوار واتساعه في القرون اللاحقة أُدخل المفهوم في دائرة الاهتمام الأوسع، خاصة حينما أُعتُرِفَ بعلم النفس علماً له مجاله الخاص في دراسة السلوك، في القرن التاسع عشر أحدث وليم **جيمس**(*) **(james)** طفرة في انتقال مفهوم الذات من القديم إلى الحديث بعد أن حدد أسلوبين لدراسته، ففي الأسلوب الأوَّل وضح دور الذات العارفة، التي نفى قيمتها ودورها في معرفة السلوك وفهمه، ولخَّص دورها باشتمالها على عمليات ترتبط بالذات، الإدراك، والتذكير، والتفكير، أمَّا الأسلوب الثاني: فجعله يرتبط بالذات بوصفه موضوعاً، مما يعني أنّ التجريب العلمي يتضمن: (الذات المادية، والذات الاجتماعية، والذات الروحية)، فكلُّ ذات تنخرط في أساس تسير فيه، ثم أضاف إليها بُعداً يتصف بالشمولية لاتساع الذات في المحيط العام والخاص، حمل اسم الذات الممتدة(١).

ولم تقف الدراسات بعد **(جيمس)** بل تلته دراسات عدة منها دراسة **(فرويد)**(*) و **(كولي**(*)، **ويونج**(*)). وفي اطار بحث فرويد وحديثه عن الذات عبَّر عنها بأنّها

=الاجتماع. ينظر: انغلاق البنية وانفتاحها في البنيوية، والتداولية، والبلاغة العربية، إعداد: د. أسامة محمد إبراهيم البحيري: ٧٦٧. ولإبراهيم صحراوي وقفة على جميع التعريفات بمصطلح واحد دال على التشعب فقد عرَّفه بقوله: ((هو مذهب لساني علامة على النشاط اللَّغوي بمستعمليه، وطرق وكيفيات استخدام العلامات اللَّغوية بنجاح، والسياقات والطبقات المقامية المختلفة التي ينجز ضمنها الخطاب، والبحث عن العوامل التي تجعل من الخطاب رسالة تواصلية واضحة وناجحة، والبحث في أسباب الفشل في التواصل باللَّغات الطبيعية))، التداولية عند العلماء العرب دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، د. مسعود صحراوي: ٥.

(*) وليام جيمس(١٨٤٢ ـ ١٩١٠م)، هو عالم نفس وفيلسوف امريكي من أصل سويدي، بنى مذهب البراغماتية على أصول أفكار بيرس، ويؤكد أن العمل والمنفعة هما مقياس صحة الفكرة، ودليل صدقها، كان كتابه الأوَّل مبادئ علم النفس ١٩٨٠م، الذي اكتسب شهرة واسعة، ثمَّ توالت كتبه، موجز علم النفس ١٨٩٢م، وإرادة الاعتقاد ١٨٩٧م، وأنواع التجربة الدينية ١٩٠٢م، والبراغماتية ١٩٠٧م، وكون متكثر ١٩٠٩م، وفيه يعارض وحدة الوجود، ويؤكد جيمس في كتبه الدينية ان الاعتقاد الديني صحيح؛ لأنه ينظم حياة الناس، ويبعث فيهم الطاقة، ينظر: البراغماتية عرض المنهج ونقد الواقع، غادة الشامي،(مقال).

(١) ينظر: مفهوم الذات بين النظرية والتطبيق: ١٧.

(*) فرويد:ولد سيجموند فرويد في عام (١٨٦٥ وتوفي في عام ١٩٣٩م) أسس مدرسة التحليل النفسي= =التي اكتشف فيها حقيقة هامة وهي ان في حياة الإنسان العقلية جزءاً لا شعورياً له تأثير على الإنسان من جانبي السلوك والمشاعر فسواء كان في حياته سوياً أو يعيش اضطرابات تعترضه من خلخلة نفسية فإن الجزء اللاشعوري هو مصدر تلك التأثيرات، وقد ألَّف مؤلفات عدة منها: (سيكولوجية الأحلام للمبتدئين، والانا والهو، وما فوق مبدأ اللذة). ينظر: الانا والهو، سيجموند فرويد، ترجمة: محمد عثمان نجاتي: ١٢.

(*) كولي: هو عالم نفس اجتماعي من اوائل العلماء الذين لهم دور في البحث عن مفهوم الذات=

هي(الأنا) و(الأنا) محرك لتوجيه الذات تقع على عاتقها مسؤولية تنسيق عمليات الاشباع والانجاز وضبطها في إطار رغبات (الأنا) المتنوعة، لكن الذات تبقى في أنقى صورة لها عندما تأتي بصورتها التلقائية لاتصافها بالتحرر ولأنها تكون قادرة على فهم العمليات والمتطلبات التي ترتبط بها ومن بينها القدرة على الإدراك والفهم والتفكير والتعلم والحدس والحركة واللغة[1]، فهي من الجانب النظري تتسم بالتشعب لكنها بالغة العمق والأهمية؛ لأنها موضوع لحياتنا وهي مركز شخصية الفرد، وهذا ما أشار إليه **(كولي)**، ووضحه بأنَّ (الذات أو الـ أنا) لا يمكنها العيش دون بيئة اجتماعية؛ لأن النمو مرتبط بعلاقة الذات بالآخرين لكي تساعدها في الإحساس بأناها وإبراز قدراتها. لقد أثار **(كولي)** مفهومين عبَّر عن الأوَّل منها بأن الذات هي مرآة **(looking glass self)** إذ ربط الذات بتخيل صورتها المتكونة في نظر الآخرين، وما يتمُّ إصداره من أحكام تجاهها، فعن طريق الشعور المتولد يمكن للذات أن تحدد موقفها وكيفية التصرف فيه، أمَّا المفهوم الثاني فهو: ألـ(نحن)**(we)** أو بتعبير آخر الذات الجماعية **(Groupself)**، فهي صيغة معينة تتحقق للأنا عندما تكون هناك جماعة ترتبط بها التي على إثرها يحدث الشعور بالتعاون أو الاختلاف أو التعارض[2].

من ثَمَّ وفي سياق ما تقدَّم فإنَّ الآخر يشكل محوراً مهماً للذات في النمو والوعي، وهذا ما أشار إليه **(هيجل)**[*]، إذ إن وعي الذات وإحساسها لا يمكن أن يكتشف أو

=ودراسته، له رأي مشهور في الذات يرد في فحواه أن الفرد يستطيع أن يرى ذاته بواسطة المجتمع؛ لأنه مرآة لنفسه وهذا يعني ان يرى الذات بطريقة انعكاس صورته لدى الآخرين. ينظر: مقدمة في علم النفس الاجتماعي، مصطفى سويف: ١٨١.

(*) يونغ: ولد كارل جوستاف يونغ في سويسرا يوم ٢٦ يوليو ١٨٧٥م، ومات في يوليو عام ١٩٦١م، عن عمر ناهز السادسة والثمانين، بعد حياة حافلة بالممارسة العلاجية والبحوث والنظريات التي تناولت موضوعات عدة خاصة بالديانات والأحلام والأساطير والامراض والفنون الإنسانية من مؤلفاته:(جدلية الأنا واللاوعي، علم النفس التحليلي، الكتاب الأحمر...إلى آخره) ينظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

(١) ينظر: سيكولوجيا القهر والإبداع، د. ماجد موريس ابراهيم: ٢٦.

(٢) ينظر: صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه، (صورة الذات وصورة الآخر في الخطاب الروائي العربي: تحليل سوسيولوجي لرواية "محاولة الخروج": فتحي أبو العينين):٨١٢.

(*) هيجل: من أعظم فلاسفة الألمان، ولد في ٢٧ أغسطس عام (١٧٧٠م) في مدينة شتوتجارت، وهو حاصل على شهادة الدكتوراه في الفلسفة وكان أستاذا في جامعة بينا، له مؤلفات عدة: ظاهريات الروح، علم المنطق، موسوعة العلوم الفلسفية، ومبادئ فلسفة الحقوق. ينظر: مبادئ فلسفة هيجل، دراسة تحليلية عن الإنسانية والألوهية في كتابات الشباب، د. يوسف حامد الشين: ٩ــ ١٠.

يتحقق إلَّا عن طريق الآخر وهذا ما دفعه إلى القول: إن مرآة الذات العالم الذي نكتشف فيه ذواتنا[١]. وهو عامل في إدراك الذات لذاتها نحو التغير أيضاً، ومثلما أنّ ذات الآخر ذات يطالها التغير نفسه والتعديل من دون أن يتركها باستكانة ثابتة فإن إدراك الشخص يتطور عبر العلاقة بين إدراكه لصورته ولجسمه من جهة وإدراكه لمن حوله من جهة أخرى[٢]، وهو ماقد تمرُّ به الذات على وفق المراحل العمرية، لهذا فإن وعي الذات ومتغيراتها يسير على وفق المراحل التي تبدأ على إثرها الذات في إدراك العالم المحيط بها، ولأن الأمر لا يقتصر على الذات الفردية بل يطال الذات الجمعية كما سبق أن أشرنا. من ثَمَّ يتضح لنا أن وعي الذات يحدث باحتكاكها بالعالم وهذا الأمر يعيدنا إلى نظرية **(دوفال وفيكوند)** التي تقول: إن تطور وعي الذات يعود إلى الصراع الاجتماعي، وهذا يعني أن الذات لا يمكن أن ترتفع بتفكيرها دون احتكاك بالآخر، وأي احتكاك هو بمنزلة صراع لها[٣].

إن مقولة **(دوفال وفيكلود)** لها صدى فيما أثاره **(جيمس وميد وكولي)** حول الذات وأصولها الاجتماعية[٤]، وللذوات حقُّ الرد في بيئاتهن على الذوات المقابلة لهن؛ لأن ((الوعي بالذات أو تركيز الاهتمام على الذات نفسها يزداد من خلال ضغوط أو دوافع خارجية))[٥]، بمعنى أن أيّ حديث عن الآخر يرتبط تلقائيا بالذات أوّلاً؛ لكونها نقطة البدء في طريق فهم الآخرين وإدراكهم، ولكي يعي الثاني الأوَّل لا بدَّ أن يمرَّ به وهو جانب توضيحي للمقابلة والتلازم للمفهومين معاً، فأيّ تميز لأحدهما يؤدي إلى اكتشاف الاختلاف والتمايز، ومن هنا يتمُّ تحديد الهوية، فعند البحث عن صورة الآخر لا بدَّ أوّلاً من الوقوف على الذات؛ لأن الذات هي مرآة الآخر، ووجودها في النصِّ يستدعي بالضرورة تلازم الصورتين معاً، لغرض اكتشاف صورة كلٍّ منهما، لكن عملية الفصل بينهما في البحث تكون لإبراز الملامح الخاصة، التي تم اكتسابها من محيطها، وما

---

(١) ينظر: الثقافة والنظام العالمي، تحرير أنطوني كينج، ترجمة: شهرت العالم وآخرون، (هويّات قديمة وجديدة إثنيّات قديمة وجديدة، ستيوارت هول): ٩١.
(٢) ينظر: صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه،(أثر الصورة الذاتية في الموقف العربي من دولة إسرائيل: مهنا يوسف حداد): ٣٣٢.
(٣) ينظر: صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه: ٣٣٣.
(٤) ينظر: م. ن: ٣٣٣.
(٥) م. ن: ٣٣٦.

نقصده بالمحيط هنا هو بيئة الذات الخارجية أو الاجتماعية أو الطبيعية باعمامها.

إن الذات هي صورة الفرد التي تمثل هويته، التي تبحث دائماً عن تحديد سماتها وما تتماز به من تأثّر وتأثير، بما يكمن خلفه من عوامل مكتسبة كثيرة منها ما هو ثقافي أو مرتبط بعادات وتقاليد أو قدرة على التعلم واحاطة بمفاهيم سائدة، وهنا تكون الذات في طور التلقي، فكما إنّ لها قدرة على استقطاب تلك المؤثرات تكون لها القدرة على التفاعل في الآخر أيضاً[1]، ومما لا شك فيه أن دراسة الذات في النصِّ القصصي ضرورة مهمة لاكتشاف الآخر، والتعرف على صورته لهذا لا بدَّ أوّلاً من البحث عن صورة الذات التي سنتناولها بالبحث بوساطة مبحثين **الأوَّل: وعي الذات وتجلياتها. والثاني: التواصل.**

(١) ينظر: صورة الاخر في الرواية العراقية المعاصرة، محمد قاسم لعيبي،(أطروحة دكتوراه): ٣٣.

المبحث الأول

وعي الذاتي وتجلياتها

مدخل.

إن الوعي بالذوات الفردية والجمعية الأخرى يبدأ أساساً من انطلاق فعلها الكتابي تعبيراً عن منابع التجربة الذاتية للذات القاصة، والتي تتجلى بصورة واضحة في بنية النص القصصي الذي يطفح بموضوعات عدة ذات أبعاد مختلفة ليس من السهل حصرها، والسبب في ذلك يعود إلى أن الإحساس الإنساني لا يقف عند حدّ معين، فما يتمّ اصداره هو محصلة لتلك التجارب، إذن فالنصُّ ليس تشكيلاً جماليّاً فحسب، إنَّما هو عالم منفتح على الواقع، فالذات حين تشعر بأناها وبمعطيات الواقع يتاح لها التمحور والتحرك بفاعلية مطلقة رسم ملامح الذوات انطلاقا من بؤرتها نحو الذوات الفردية والجمعية، فكأن عالم النصِّ بالنسبة للشعلان ملاذٌ تلوذ به للتعبير عن أناها التي تجلت بشكلها الفني، والتي اتسعت باتساع خطوطها تعبيراً عن صدى النفس وما تنزع اليه، فالنصُّ هو خطاب محمل بألوان من هموم الذوات التي تتماها معها، فعلى الرغم من خصوصية التشكيل الإبداعي للنص، لم يكن للشعلان من مصدر سوى واقعها الذاتي والاجتماعي والموضوعي، فالواقع بمعطياته وتأثيراته وتحولاته، له تأثيرات على المبدع وهذا ما دفع المفكرين مثل **(هيغل، وباختين)** إلى النظر إلى الرواية على أنّها أداة تعبيرية وشكل معرف وكاشف لما يحدث في المجتمع ببنياته وتحولاته العميقة[1]، ولأن عالم القصة القصيرة عالم مصغر من الرواية انصرفت الشعلان إليه، لما يحتلّه من أثرٍ في وجدانها، وكما أشرنا سابقاً إلى أنّ تجلي الذات لديها لم يأتِ بشكل واحد بل تنوع بتنوع الظروف المحيطة بذاتها والذوات الأخرى، سوى أن الخطاب القصصي لديها كان محملا بنبرة من التمركز الأنوي ورافضا للهامشية، فما تم الوقوف عليه كان من أهم التجليات

(١) ينظر: صورة الآخر ناظراً ومنظوراً إليه، (صورة الذات وصورة الآخر في الخطاب الروائي العربي: تحليل سوسيولوجي لرواية "محاولة للخروج": فتحي أبو العينين): ٨٢١.

التي يطفح بها عالم الشعلان القصصي التي تتواشج مع بوتقة الذات القاصة وتتصهر فيها، وهذه الذات تأتي بأشكال عدة هي:

أوَّلاً: الذات المغتربة. **ثانياً: الذات الساخرة.**

ثالثاً: الذات الثورية. **رابعاً: الذات واستلاب الهوية.**

أوَّلاً: الذات المغتربة.

يعد الاغتراب من الظواهر الإنسانية العامة التي لا تقتصر على جيل دون آخر، فمنذ أن وطأ الإنسان هذه الأرض وهو في صراع مع الطبيعة، وفي همٍّ وترحالٍ دائمين، لهذا كان العرب في قديم الزمان يطلقون على غربة الإنسان (ارتحالاً)، ويراد به بُعْد الإنسان وهجرته إلى موطن آخر، هذا من الجانب الاجتماعي، أمَّا من الجانب النفسي فهو يعني الانفصال، أي انفصال شيء عن شيء آخر، فالإنسان يواجه انفصالين، إمَّا عن عالمه الخارجي وإمَّا عن الذات أو عن كليهما معاً، وذلك بسبب عدم قدرته على التأقلم والانسجام والتواصل مع العالم الخارجي، فيؤدي به إلى حالة من العزلة[1]، وما يتولد داخل الفرد من إحساسٍ بالغربة هو نتاج مشاعر فطرية تتلون وتختلف وترتبط بالمجتمع وبطبيعة العصر.

ومن هنا يكون الاغتراب صراعاً طبيعياً، له أسباب وعوامل عدة تؤدي بالفرد إلى الرحيل عن العالم الذي يعيش فيه، فسواء أكان الاغتراب اختيارياً أم قسرياً فهو يصبُّ في جانب واحد هو الهروب من الواقع لإرضاء الذات، كما حدث في الروايات التي صنفت في الهروب من الواقع أمثال (السفينة) لجبرا إبراهيم جبرا، ورواية (ثرثرة فوق النيل) لنجيب محفوظ، أي تصوير الإنسان المهزوم اغترابياً من مواجهة الواقع والتقوقع في عالم خاص بدل السعي إلى التغيير[2]، وهذا ما لا يجده القارئ في غربة (راوية) الشعلان، فالكفاح والسعي إلى العودة شكَّلا الهدف الأساس لها، ففي جزء كبير من القضية الفلسطينية يختلف تماماً عن إرضاء نوازع الذات بل هي غربة تمَّ فرضها من العالم الخارجي؛ لأن الاحتلال وقسوته من تهجير وقتل وتشريد كان أهم أسباب معاناة الذات

(١) ينظر: الغربة والحنين في شعر سليمان حازم، فيروزين رمضان، (رسالة ماجستير): ١١٢.
(٢) ينظر: الاغتراب في الثقافة العربية "متاهات الانسان بين الحلم والواقع"، د. حليم بركات: ١٤٩.

التي تولد على أثرها نوعان من النفي، النفي الداخلي والنفي الخارجي، لهذا فإنَّ ما سنوضحه يسير في محورين، الأوَّل: الاغتراب الداخلي، والثاني: الاغتراب الخارجي.

(١-١): الاغتراب الداخلي.

من يطالع تاريخ القضية الفلسطينية يقف على أمور عدَّة، أهمها ضياع الوطن والتهجير بأسلوب استعماري، فضلاً عن تبعات ذلك من مآسٍ ومعاناة فعلية للذات الفلسطينية وضياعها ما بين غربة داخلية تتشبث بالأصول، وغربة خارجية تجتث الأصول وتنفي الذات نفياً جسدياً.

وفي هذا المضمار يجد القارئ استيعاب ذات القاصة مشاعر الذوات بواقعية عالية، وإن كانت النصوص قد أُنتجت خارج الأرض المحتلة إلَّا أنَّ القارئ يواجه ملحمة تاريخية جسَّدت نضال الشعب الفلسطيني ومعاناته في مواجهة الحدود المصطنعة المتمثلة بالحد الفاصل وما تولد داخل الذات من غربة داخلية قد فرضها الآخر قسراً، فقُيدت الحريات ومُنع التحرك أو الاقتراب من الأمكنة بحرية مطلقة، جعل الذات أسيرة القيود داخل الوطن.

إذ تجسِّد القاصة مشاعر الذات الفلسطينية المقيدة داخل البقعة المواجهة لها في قصة "**أرجوحة**" قائلة: **((لطالما استرقت النّظر إلى تلك الأرجوحة التي تتمايل بغنج مستفزّ مستدعٍ لها، وهي تغوص في بركة من الأعشاش الخضراء التي تنام تحت قدميها، راودتها نفسها كثيراً كي تعبر الأسلاك الشّائكة التي تحيط بالمستدمرة*))**[1].

فهي في صراع نفسي مع ذاتها بين الرغبة القوية والغربة القسرية التي منعتها من ممارسة طفولتها والتمتع بالحياة في كل الاتجاهات، لأن حواجز الاحتلال كانت أشد ما يعيقها ويقوِّض حريتها، فلم يكن منها إلَّا السعي نحو إنهاء غربتها التي لم تعيها براءة الطفولة كلياً بعد، فراحت تصغي إلى نوازعها النفسية بالاقتراب من الأرجوحة لتحظى ببعض المتعة، فتنفصل بذلك عن عالمها ليتراءى لها حلم لامسته بنظراتها البريئة، فضلا عن **((تلك الطّفلة الصّهيونيّة الحمراء البشرة كانت تقضي جلّ وقتها في اللّهو على**

*** المستدمرة: تسمية تعكس وجهة نظر القاصة التي تجدها اقرب من تسمية مستعمرة، فالأخيرة تعني الأعمار، أمَّا الأولى فتعني تدمير الأرض وخرابها. ينظر: تقاسيم الفلسطيني" مجموعة قصصية"، د. سناء شعلان،:١٦.**

(١) م. ن: ١٦.

الأرجوحة الحلم، ولعلّها في حاجة إلى رفيقة مثلها تشاركها المتعة واللّعب))[1]، هذا ما حفز الذات على الاقتراب، فالتعاطف والرغبة اجتمعا معاً في اقتسام المتعة التي كان لها تأثير مباشر لحظة الخروج التي أوقعتها في يدِ الآخر لتقمعها بما اقترفته من تجاوز للحيز الجغرافي، الذي الزمت بالتقيد به.

ترصد الذات القاصة مشاعر الذات الفلسطينية وأفكارها ومكابداتها بتمثيل حقيقي مشترك، فضلاً عن مساعيها في تصوير حالة الذات النفسية وما خلفه الاغتراب داخلياً، ففي قصة "**رحيل**" تعيش الذات حالة نفسية لما تشاهده يوميا من تهجير، فهو ينتظر دوره في النفي والإبعاد عن الوطن فـ **((منذ هُجّر الكثير من الفلسطينيين قسراً عن وطنهم في عام ١٩٤٨، وهو يقول لأبنائه وحفدته: "أنا لا أخرج من وطني أبداً، أنا أموت فيه، ولا أخرج منه"، وكلما كان يرّدد هذه الجملة،...،كانت جدّتهم تقول:" وأنا أموت مع جدّكم حيث يموت))**[2]. إن الإحساس بالغربة سابق للأحداث، فالذات تعيش في غربة نفسية أكثر من الغربة المكانية، فمرارة خوف الانتظار مرفوضة، ولكن على الرغم من المساندة الفعلية **(للجدة)**، فغربة الذات الداخلية افقدتها الاستقرار النفسي، وقادتها تصوراتها إلى استشراف لحظة التهجير، فما أن جاء **((عام ١٩٦٧، ووجدوا أنفسهم يُطردون من وطنهم بعد أن جُرّدوا من كلّ شيء،...، تناوب الرّجال الأقوياء منهم على حمل الجدّين إذ كانا عاجزين عن السّير هرماً ومرضاً. رفض الجدّان أن يُحملا بعيداً عن وطنهما، وأقسما على أولادهم... أن يذهبوا دونهم... طوال الطريق يقسمون على الجميع أن يتركوهما في وطنهما ولكنّهما صمتا عن الاحتجاج قُريب حدود الوطن، عندما تفقّد الحاملون سبب صمت الجدّين وجدوهما قد فارقا الحياة قبل خطواتٍ من الخروج من أرضهم))**[3].

لقد صّورت القاصة الذوات الفلسطينيّة واحساسها بالوطن التي توشك على الاستلاب ومدى مقاومتها للأحزان، فعلى الرغم من الاضطهاد الداخلي فإنّها تعتزم مواصلة مسيرتها داخل فلسطين، وإن كان الوهن قد أفقدها القدرة على التشبُّث الجسدي ليبقى

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ١٧.
(٢) م. ن: ٢٧.
(٣) م. ن: ٢٧- ٢٨.

السبيل الروحي هو الوحيد القادر على تخطي الغربة الجسدية بعد أنْ حُمِلتْ على الأكتاف مرغمة.

يعرض راوي الشعلان تصوير الارتباط الرّوحي الذي يوشك أنْ ينقطع، أمَّا الجّسد في النصِّ فهو بنيان رمزي يتعرض للبتر المعنوي لحظة الخروج، وعلى الرغم ممَّا تتعرض له الذوات من بتر معنوي فإنّها تعيش حالة من التوحد بين الجسد والروح، فالغربة مرادفة لليتم، وهو الإحساس بالموت البطيء، لذلك تختار الذوات الفناء لما يمثله من انتصار لقضيتها، ففي التعبير بجملة **(فارقا الحياة قبل مفارقة الأرض)** دلالة على أنه لا وجود لقيمة الذوات بغياب الاندماج والاتصال بالوطن، ففي ظلِّ الاكراهات السّائدة من الآخر يشكل النفي حلاً للآخر لإسقاط الهوية الفلسطينيّة، ليجعل الذّوات في غربة خارجية مكانية الهروب منها في حكم المحال من دون رضوخ الذات أو استسلامها، وهذا ما سنتناوله في المحور الثاني.

(١-٢): الاغتراب الخارجي.

إنّ أشدّ ما تواجه الذات هو وجود هرمية قمعية متمثلة بالاستعمار تفرض النفي والإبعاد، الأمر الذي يدفعها إلى الامتثال القسري وإغلاق الحدود والانعزال التام عن الوطن وحرمانها من حق الرجوع، بعد تأزم الواقع واصدار قرارات تطلب الامتثال للآخر الذي لم يحرم الذات الا من الحضور الجسدي فقط، ففلسطين تمثل حضوراً روحياً للذات الفلسطينية، واغترابها القسري لا يمنع النسائم المحمَّلة بالشوق والحنين من العودة، ففي قصة "**رسام**" تجسِّد القاصة فيض مشاعر الذات وهي أسيرة صورة فلسطين إذ مرَّ **((ربع قرن من عمره المضنى بالغربة والتّهجير أمضاه في بلاد الصّقيع يرسم وطنه فلسطين في لوحات شتّى))**[1].

لقد كانت الذات تعيش مرارة الإبعاد فاتخذت من اللوحة سبيلاً في تثبيت وجودها بوصفها فلسطينية تنتمي إلى وطن، وهذا ما منحته الفرشاة لها بطاقتها الإيجابية وتفريغ شحنات الحنين عبر رسم عالم خيالي ينتمي إلى واقع وطنه الذي أُبعد عنه، لذلك تضع القاصة بطلها أمام أمل العودة، وضغط المكان وقهر نفسي يبتلع أنفاسه الأخيرة حين

(١) تقاسيم الفلسطيني: ١٠٩.

((يشعر بأنّ الموت يداهم جسده... يكابر على ألم سكرات الموت التي تنازعه، ويشرع يرسم لوحته الأخيرة.لقد رسم طوال عمره لوحات لوطنه فلسطين، لكنّه لم يرسم في أي يوم مضى باباً

يؤدي به إلى وطنه. مع طلوع الشّمس أنهى رسم اللّوحة... فارقتْ روحه جسده))[1].

تصور الشعلان المشاعر العميقة وبثت الأمل باستشعار العاطفة المتوهجة المكبوتة التي تحمل الذات إلى الباب، ليصل البطل إلى أرضه ويواري نعشه قبل التقاطه أنفاسه الأخيرة، وكادت الغربة تنتهي بذلك الباب.

إن ما يلاحظه القارئ هو اقتران الذات القاصة بالذات الفلسطينية بإثبات الوجود والانتماء إلى الحيز الجغرافي، فتحفيز مشاعر الذات بكونها فلسطينية لا يغني عن التخطيط للوصول إلى الهدف لإثبات هويته وعودته إلى الوطن، فأيّ إبعاد مكاني لا يعيق فكرة العودة، وهذا ما يجده القارئ أيضا في قصة "**طيران**" التي تروي الإبعاد والنفي القسري، إذ إن الذات **((دون سابق إنذار وجد نفسه معصوب العينين... منفياً إلى دولة ما بعد البحر الأبيض المتوسّط))**[2] فما تمارسه الصهيونية بالإبعاد الجسدي لم يكبل الذات فكرياً وذلك لعدم توافقها مع الجو النفسي الذي وجدت فيه، فهي أشد ارتباطا بالوطن روحياً ومكانياً، فـ **((منذ ذلك اليوم الذي وجد نفسه فيه بعيداً عن فلسطين، وهو يعمل على مشروع حياتي واحد، وهو أن يعود إلى بيته هناك حيث أمّه وأهله وزوجته وطلبته في المدرسة الابتدائيّة))**[3]، فمنذ اللحظة الأولى لا تترك الذات مدة زمنية للتأقلم والتعايش مع الواقع الجديد، فهي تلبي نازعاً فكرياً وجدانياً واحداً، يخالجها ألا وهو العمل لا التمني، لأن وجوده مرهون بالأرض التي تنبض في داخله بقرب الأهل والأحبة، لهذا لا يستسلم للانهيارات النفسية، وإن اختلفت النظرة من شخصية إلى أخرى يبقى إنكار النفي والتأقلم مع الغربة ليس بالأمر السهل.

وفي قصة "**موت**" تختلط الذات بالقلق والتذمر من البيئة التي تمَّ فرضها، فأصبحت

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ١٠٩ــ ١١٠.
(٢) م. ن: ١١٨.
(٣) م. ن: ١١٨.

معاناتها الخارجية وألمها أكبر بكثير من الداخل فلا تجد الذات طعماً للحياة، لهذا تعكس معاناتها على من حولها، فيصف الراوي ماهي عليه بقوله: **((لم يعجبها في يوم طعام أو شراب أو ماء أو هواء أو لباس أو معشر أو منظر أو بشر في مهاجرها التي ساطت غربتها، وكوتْ نفسها ضياعاً ومعاناة ووحدة وقلقاً، وظلّت تقول جملتها الشّهيرة: "كلّ شيء في فلسطين أجمل"))**[1].

إذ تختلف شدة الحنين ونظرته من شخص إلى آخر، لهذا يجد الحفيد صعوبة في التأقلم مع الجدة وطباعها في حين أن ما تترجمه الجدة من مشاعر الإنكار والرفض هو نتاج صراع داخلي برفض الواقع وصعوبة التكيف معه، وهذا ما يدفعها إلى التمسك بالرأي حتى في مرضها **((عندما مرضتْ أقسمت على أبنائها وحفدتها وأنسبائها أن ينقلوها لتموت في فلسطين قائلة: "الموت في فلسطين أجمل"... قائلة بثقة من رأى اليقين في لحظات النّزع: "الأرض في فلسطين أحنّ على أجساد أهلها"))**[2]. صورة فلسطين حاضرة في سكرات الموت، وحتَّى غشاوة العينين لم تكن حائلاً لتضع نهاية لصراع الذات مع الغربة التي لازمتها منذ أن وطأت قدمها الأرض خارج الوطن، ولأنها ضاقت بهذه المعاناة ترفض أن يظل جسدها أسير أوجاع لا نهاية لها، فتطلب أن تنتهي تلك الأحزان بعد موتها.

وفي النهاية يمكننا أن نقول لقد أبعدت القاصة ذواتها عن التكيف أو الهروب من الاغتراب سواء أكان داخلياً أم خارجياً، ففي كلِّ قصة سعت إلى إبراز شعلة الأمل المضيئة التي تضعها الذات أمام عينيها وحلم العودة، وبأبسط الوسائل كانت عازمة على العودة جسدياً وروحياً، ففلسطين لم تغب عنها أساساً.

ثانياً: الذات الساخرة.

تعدُّ السخرية من الأساليب البلاغية التي يصطبغ بها النصُّ الأدبي، وهي فن يجسد في الشعر والنثر على حد سواء، وإن تفوَّق الشعر على النثر في ذلك، والهدف منها نقد الواقع بطريقة ساخرة، فعلى مرِّ العصور يلاحظ الباحث اختلاف دلالات المفردة ما بين

---

(١) تقاسيم الفلسطيني:١٢١.
(٢) م. ن: ١٢١.

(الهجاء، والمنافرة، والذم، والتهكم، والتحقير، والضحك...الخ)، إذ تتحدد دلالة الكلمة لكلِّ عصر.

كان تطور هذا الفن في بدايات العصر العباسي، إذ أصبحت السخرية ظاهرة فنية معتمدة بوصفها فناً قائماً بذاته، فبدأت تتوضح بصورة مباشرة معالمها وقواعدها وترسَّخت حتَّى عرفت في الأوساط الأدبية بالأدب الساخر الذي يراد به التعبير عن رؤى صاحب النصِّ وموقفه إزاء الوجود والواقع بكلِّ تناقضاته[١].

إنَّ قصدية الفن التي تجلَّى بشكل واضح في قصص الشعلان، تختلط فيها بالألم والتهكم من الوضع الراهن، وهذا ما هو إلَّا انعكاس رؤية الذات النقدية التي تهدف إلى التحقير والتقليل من الآخر وشأنه، فالنصُّ لا يعتمد على الإضحاك بالدرجة الأساس وإن شكل الإضحاك جانباً من جوانب السخرية، لكنه ليس شرطاً في إبداع القاصة، فقدرة الذات على السخرية والإضحاك هي نتاج لشعور يتولد داخل الإنسان بالفطرة ويلصق في طباعه، فكلُّ ما يقابله ويثار أمامه في مسيرة حياته يترتب عليه ردة فعل لموقف فكري خاص لما يشاهده، وهذا ما تحتكم إليه الذات الساخرة في نصوص الشعلان، إذ تتجه إلى دمج التهكم بالسخرية لما لهما من مردود واحد يراد به الهزل فضلاً عن اعتمادها التكبر والنظرة الفوقية لشعورها بالأفضلية منه، ومن هنا تقدِّم الآخر بأبشع صورة عن طريق الاستخفاف به، ويتجلى هذا المفهوم في قصة "**رجال**" التي تروي تهكم الذات الفلسطينية من الآخر وقراراته بالمنع بعد أن حرمها حق الانتقال إلى قريتها، وما كان منها إلَّا أن سخرت منه استخفافاً به وتعبيراً عن إصرارها على موقفها، فبعد أن اكتشفت أنه مجند عربي وهو يأمرها بالابتعاد يأتي الخطاب ساخراً منه بعد أن ((**ابتسمت المرأة الفلسطينيّة باستهزاء، وحدّقت في عينه متحدّية، وسألته بتقزّز: "أين هم الرّجال؟"**))[٢]، الصورة تجتمع مع الخطاب لتجسيد قصدية بالغة وهي توصيل رسالة لفظية تسيء إلى الآخر، وتقلل من قيمته، فما تسعى إليه القاصة يهدف إلى التعبير دون تحمل المسؤولية بتوكيل مهمة الحكي إلى الذات الساخرة، فهي ترى أن كلمة رجل تختلف عن كلمة ذكر، فليس

---

(١) ينظر: السخرية وتجلياتها الدلالية في القصة الجزائرية المعاصرة، مشتوب سامية، (رسالة ماجستير): ١٥.

(٢) تقاسيم الفلسطيني:٣١.

كل ذكر رجلاً، إذ يتجلى ذلك بطريقة خطاب ساخر؛ لأن المؤلف ((هو الذي ينتج نصّه، ويفترض متلقياً معيّناً، أو يمكن القول أنّ(كذا)* المتلفظ يقتفي استراتيجية محدّدة تتوقع طرفاً آخر يتقبل القول الساخر ويفهمه إلى حدّ ما))[١]، ومفاد ذلك أن ما يقدِّمه القاص يكون مفهوماً إلى حدٍّ ما ومستساغاً لدى المتلقي، وما يجده الباحث في المعنى الحقيقي المتخفي خلف الاستهزاء والتهكم هو موقف العرب، وهذا ما يستشفُّ من البنية العميقة للنصِّ، وقد تؤول سخرية الذات أيضاً إلى التنبيه على نقص الآخر، فتمارس فعلها الساخر.

إذ نلمس هذه السخرية في قصة "**شرف**" حين تبدأ الذوات بالضحك والاستهزاء على عبارة كتبتها معلمة محو الأمية على السبورة مطالبة نساء المخيم في أثناء الدرس بإعادة العبارة على مسامعها، وهي ((**"العربيُّ شريف لا يُضام، ولا يقبل أن يُهان"**))[٢]، إذ تجد الذات في العبارة سلبية لا تعكس حقيقة الواقع وموقف العرب من القضية الفلسطينية، ومن هنا يكون المتلفظ بالعبارة عكس المعنى التصوري فقط دون المعنى الحقيقي، لذا يأتي خطاب الذات ساخراً بمقام المحاججة من المتكلم ومن الملفوظ أساساً، فتتجه الذات الساخرة إلى تقييم النقص بالقول: ((**أمّ محمود زعيمة نساء الصّف: "هذا كان زمان، والله جبر. انظري إلى حالنا الآن.أين العرب ممّا يحدث؟"**))[٣]، وتعقِّب أخرى ((**باستهزاء:" العرب الشّرفاء موجودون فقط على السّبورة"**))[٤].

لقد قدَّمت الذات سخرية من الآخر مصحوبة بالألم والتهكم من واقع الأمة العربية، فلجأت القاصة إلى السخرية؛ لأنها ((إحدى طرائق نقد الواقع والإنسان حينما يلجأ إليها إنما يلجأ إليها ليعالج نواقصه عن طريقها، وهي في الأدب لون من ألوان الأدب الصعب الأداء، لأنه يتطلب موهبة خاصة وذكاء حادا وبديهة حاضرة، فضلا عن إدراك واستيعاب نواقص المجتمع وتناقضاته))[٥]، فإيرادها في جسد النصِّ كان لسد النقص

*** الصواب (إنَّ).**
(١) التعدد الصوتي من خلال السخرية في المنظور التداولي، د. حمو الحاج ذهبية:٢٤٥،(بحث).
(٢) تقاسيم الفلسطيني:١٣٠.
(٣) م. ن: ١٣٠.
(٤) م. ن:١٣٠.
(٥) شعرية السرد في شعر احمد مطر "دراسة سيميائية جمالية في ديوان لافتات"، د. عبد الكريم السعيدي:١٢٩.

الطبيعي على وفق ما يراه القاص متناقضا ومدى استيعابه للمواقف بعيداً عن العواطف، فترسم القاصة تهكماً وسخرية واضحين.

وإذا أرادت الشعلان الاقتراب من الطبقة الحاكمة والسخرية منها تعتمد على التراث بتوظيفها قصة "**سندريلا**" لتسند الحكي إلى الذات الراوية لنقد وذمِّ ما تقوم به الطبقة الحاكمة من بذخ بعد اعتلائها الحكم فتقول: ((**استطاعتْ أن تُرقّص كدمية بلهاء أنّى شاءتْ، ثم أن تتزوّجه لتغدو سيّدة القصر الأولى بكثرة الإنفاق، بالصّور المبثوثة لها في الصّحف والمجلات والانترنيت، فكبّدتْ الدولة خسائر لا تكاد تُطاق**))[1]، فالذي يتمعن النظر في النصِّ يجد السخرية من الجانب المسكوت عنه للسياسات المعتمدة لرؤوس السلطة ومواطن البذخ والدعايات التي يقوم بها أهل المناصب، واقحام الدولة بعجز مالي يتسبب بطلب المساعدة من الدول المانحة، وقد تتخذ الذات السخرية للنيل من جهل الآخر ثقافياً على الرغم من توليه مناصب مهمة.

وهذا ما يجده الباحث في قصة "**ابن زريق لم يمت**" حين تمنح القاصة الفرصة للموظف في أثناء السرد بالتنكيل بالآخر والاستهزاء والاستخفاف بمخزونه الثقافي لقصور معرفته بالشاعر العباسي المشهور بـ(**ابن زريق البغدادي**)، ومن هنا تبدأ الذات بنسج ألفاظ سخريتها باستحضار هذه الشخصية الأدبية وسرد حياتها بطريقة حداثوية ردّاً على سؤال الآخر ((**"ومن هو ابن زريق البغدادي هذا؟ أهو عميل عندنا أم موظّف؟ تكلّم سريعاً لا وقت عندي أبدّده عليك وعليه**"))[2]، قصور الآخر المعرفي كان هدفاً مستساغاً للذات القاصة في تقديم النصِّ بطريقة انتقادية ممتزجة بالاستهزاء والسخرية من الواقع، وهي تقف على إنموذج من نماذج المجتمع الذي يحيط بالسّلطة، فالسخرية في النصِّ سلاح بيد الذّات لما لها من مدلول نقديّ وراء سطح النص، وهي طريقة مبطنة بيد الراوي للخلاص من الرّقابة، فبعد كل وقفة يطالبه الآخر بالاستمرار لذلك ((**قهقه الموظّف قهقهة مصنوعة بدقة، وقال: "بل هو لص كبير، أراد أن يخدعنا، بل ويخدع كلّ النّاس والتّاريخ والشّعر الجميل وآلاف العصافير،...،لقد أثبتتْ تحرياتي السّرية أنّه كان شاعراً مغموراً وعاشقاً لعوباً...، وبعد تحريرها على أيدي أمريكا الفاتحة بعد قرون**

---

(١) تراتيل الماء: ٦٨.
(٢) م. ن: ٧١.

من احتلال العراقيين لها قرّر أن يركب الموجة، ويخدع الجميع))[1]،إذ يوضح المقطع اتخاذ الذات الساخرة من قصة الشاعر الحقيقية بؤرة تنطلق منها للاستخفاف بالآخر **(المدير)**، والاستخفاف في النصِّ لا يعني التعبير عن حالة السرور التي تعيشها الذات الساخرة بقدر دلالتها على الألم التي تواجهها مع كل وقفة، والسخرية في النصِّ هي للتنفيس واخراج الحزن والكبت الداخليين للذات القاصة، التي تنطلق منها إلى معالجة نواقص المجتمع، ولكون الجهل المعرفي أحد نواقص المجتمع وخاصة مجتمع المنظومة الإدارية لأغلب البلدان فإن سلاح السخرية بيد القاصة للخلاص من الرقابة هو النصُّ، ولعلَّ من يقرأ النصَّ يجد أن المدلول لا يختفي، فالقارئ المتأمل يجد السخرية بطريقة جديدة تجمع فيها القاصة بين الماضي والحاضر وما كان من الآخر، إلَّا أنْ يصغي إلى الحديث، فيقول الراوي:**((مثّل دور الميت حزناً وكمداً وهماً، ودُفن... بعد أن نشرتْ قصيدته المسروقة على الأنترنيت، فتغنّى بها العرب، وطربتْ لها رمال الصحراء، وسار بها الحداة وعازفو الرّبابة... وللحقّ كادتْ تخدعنا، وتحصل على التأمين لتسعد به))**[2]. إذ يوضح المقطع جمع الراوي للمواقف السردية بين الإنترنيت والبدو وإحداث المفارقة الساخرة والاستهزاء، فالعبارات تفضي إلى دلالات مختلفة، وعلى الرغم من وقع الكلام وحدته بين عالمين متناقضين في التقنيات والتكنولوجيا يدعو الراوي الآخر إلى الوقوف وربط جزئيات خيوط القصة بـ**((صمتَ الموظّف يرى أثر كلامه على وجه مديره الذي راعه مدى الشبه بين قسماته وأحافير وجه خنزير "بولي"... فانتهره المدير قائلاً بتوتر:**

"ثم ماذا حدث؟...

ـ "وهل أعدم بحق؟"

ـ نعم، "بالتأكيد".

ـ"استرددتُ من ورثته مال التأمين،علماً بأنّنا لم نكن قد دفعناه لهم أصلاً ".

" ـ رائع من دفعه؟"

---

(١) تراتيل الماء: ٧٢.
(٢) م. ن: ٧٣.

ـ **دفعه كلّ عربيّ أحمق حفظ عينيته المسروقة**".))[1]، لقد حوَّلت الذات نقدها الساخر إلى انتصار لذاتها من السلطة الظالمة بالنقد والاستهزاء والانتقاص من قدر الآخر، فحين كانت السخرية محور النصِّ كانت أداة بيد القاصة أيضاً للكشف عن المسكوت عنه وهو انتهاك وانتزاع حقِّ الأشخاص دون وجه حق، لهذا تعتمد القاصة على البياض في تجسيد النصِّ لتترك للقارئ مساحة للتفكير بدلالة الصمت التي تقدِّمها تلك المساحة ومدى القمع الذي يعتمد عليه الآخر اتجاه الذوات وربّما توحي إلى دلالة عجز الذوات على المواجهة، وقد تكون إشارات إلى تحقير الآخر بأدق تعبير لأن الصمت يكون إنكاراً وسخرية من الآخر في بعض الأحيان، وخلاصة مانحن فيه يمكننا القول: إن تجلي الذات الساخرة في قصص الشعلان هو لأجل نقد الواقع والسياسة المعتمدة، وتحقيرها، فضلاً عن استنطاق النصِّ للجانب المسكوت عنه، وكأن القاصة تعتمد على المثل المشهور **(إياك أعني واسمعي يا جارة)** في نسج نصِّها السردي والسخرية من أفعال الحكام والسلطات بطريقة لاذعة.

ثالثاً: الذات الثورية.

من الطبيعي أن يتعرض الإنسان في حياته إلى مشاكل جمة تتباين في درجة تعقيدها واختلافها سواء أكانت اجتماعية أم سياسية أم اقتصادية أم دينية، تؤثر عليه بالسلب أو الإيجاب، وهذا ما يولد انبثاق الذات الثورية داخل الفرد أي لأجل إحداث تغيير ملموس أو تحول جذري في معترك حياته، وعليه يمكننا تحديد أهم أساسين في دعم الذات وهما الوعي والإرادة حتى لا يكون محور الثورة وقتيّاً أو انبهارياً فقط؛ لأن ((الثوري قبل كل شيء جوهر أُعيدت صياغة ذاته، إنسان جعل ذاته التي بُنيت إيديولوجياً خلفية لذاته الموروثة عن التقاليد والغريزة))[2] وهذا يعني أن الإنسان يجب أن يكون منسجماً مع ذاته في موقفه الثوري، فلا يتحدد بوقت للانتفاض، فما تسير فيه الذات يتحدد بطريقين إمَّا الاستسلام والانكسار وإمَّا المواجهة والتحدي لتغيير الواقع، وسنقف عند الطريق الثاني؛ لأهميته في دراستنا للكشف عنه من داخل النصوص، إذ

(١) تراتيل الماء: ٧٣.
(٢) بناء الذات الثورية: د. علي شريعتي، ترجمة: د. ابراهيم دسوقي شتا:١٧- ١٨.

يتجلى في اتجاهين أيضاً : الأوّل يتجسد بالثورة الاجتماعية، والثاني: يرتبط بالجانب السياسي، وفيما يأتي توضيح لهما.

(١-١): الذات الثائرة اجتماعياً.

لا مناص في أن يعيش الإنسان ثورة وتمرداً إزاء ما يحيط به وهذا أمر طبيعي يبدأ من داخل الفرد، ويمتد إلى الخارج بوصفه أسلوباً للتعبير عن سلبيات الحياة، ويأتي بصيغة الرفض للتخلص من القيود المجتمعية المتسيدة، ليشرع في مواجهة تلك الأوضاع الاجتماعية التي ترنو الذات إلى الإطاحة بقيودها البطريركية(*) المتزمتة، ومن هنا يجد الباحث أن الأنثى خير من يعبر عن ثورة الذات اجتماعياً، وهذا بديهي في مجتمع له مفاهيم وقيم مجتمعية متوارثة في الذكورة فـ ((الاجتماعية لم يُعبر عنها الكاتب الذكر، في حين عبرتْ عنها الكاتبة الأنثى باعتبارها الخاضعة نفسياً واجتماعياً لتلك الأوضاع، ومن ثم فهي الأكثر تفاعلاً معها بحكم تركيبتها السيكولوجية))[١].

من هذه الأسباب أنّ الحياة المجتمعية تفرض على الأنثى قيوداً أكثر من الذكر الذي تهبه حرية أوسع، فيصبح المتسيِّد صاحب السطوة فضلاً عن توجهاته الفكرية والأوضاع السياسية التي شكَّلت محور اهتمامه الأوَّل، التي أخذت جانباً كبيراً من إبداعات الكتَّاب في مسيرتهم الأدبية، إذ يجد القارئ الاختلاف في نسبة التناول لموضوع الثورة الاجتماعية التي عالجتها الشعلان في نصوصها القصصية للإحاطة بما تعانيه المرأة من وجهة نظر الذات القاصة، إذ نجدها ترسم ملامح صورة المعاناة والقهر الذاتي بشكل واضح في نصوصها.

في ضوء هذا التغلب الذي يحكم فيه النصّ الأنثوي الذي ((امتد من (١٩٥٨-١٩٩٦م) أي طوال ما يقارب الأربعين عاماً من الإنتاج الروائي النسائي العربي))[٢]، أي

(*) البطريركية: كلمة يونانية مكونة من شطرين، ترجمتها الحرفية: الأب الرئيس؛ ومن حيث المعنى فهي تشير إلى من يمارس السلطة بوصفه الأب على امتداد الأسرة، ولذلك فإن النظام المعتمد على سلطة الأب، يدعى "النظام البطريركي"، أمَّا في المسيحية فتتخذ الكلمة معنى رئيس الأساقفة في الكنائس الأرثوذكسية والكاثوليكية، ويدعى مكتب البطريك البطريكية، أمّا المؤرخون العرب فقد اطلقوا على الكلمة لفظ بطريق. ينظر: كنيسة مدينة الله أنطاكية العظمى، أسد رستم: ٤٠٥.

(١) الذات المروية على لسان الأنا "دراسة في نماذج في الرواية العربية"، منال بنت عبد العزيز العيسى (اطروحة دكتوراه): ٣٦٣.

(٢) الذات المروية على لسان الأنا "دراسة في نماذج في الرواية العربية"، منال بنت عبد العزيز العيسى (اطروحة دكتوراه): ٣٦٣.

في المرحلة التي انتعشت فيها الكتابة النسائية، شكَّلت الكتابة منعطفاً مهماً للدخول في محاور عدة والإبحار في العالم السردي لملامسة الشريحة المقهورة من النساء وفضح الأنظمة القمعية التي تميِّز بين الرجل والأنثى بكلِّ معاييرها المزدوجة[١].

ويجد الباحث أنّ أدب الشعلان يمزج ما بين أهمية تناول القضايا الاجتماعية والرؤية الفلسفية، لتكون بذلك امتداداً لمسيرة سابقاتها في الكتابة الأدبية، رغبةً منها في تغيير الأفكار المتوارثة، فعن طريق النصِّ ترسم ذوات ثائرة تحاول تغيير واقعها لتقدم بذلك نماذج ثورية تختلف باختلاف التركيبة الاجتماعية والنفسية والاقتصادية، ففي قصة "**رسالة إلى الإله**" تربط القاصة ثورة الذات بالمكان رغبة منها في التحرر الذي يبدأ لديها بطريقة الإفصاح بحثاً عن ذاتها وحقِّها في ممارسة أنوثتها بشكلها الفعلي أي متلقٍ ومجيب، ومن هنا يشرع الراوي بالبحث عن الإجابة ((**لماذا هي مسجونة في هذا الجسد الأنثوي البغيض؟ تريد أن تتحرَّر، تتمنَّى لحظة حب واحدة، أهذا كثير على إله السماء؟**))[٢].

فالنصُّ يكشف عن استدلال الذات على المكان وأهميته في توجيه الخطاب الثوري، فتجد الذات في الإله مسعاها لإنهاء العطش والظمأ الجسدي، فهي ترفض البقاء في الدائرة ذاتها لهذا تجرأت وأمسكت ((**بدواة وقرطاس، وجلست إلى طاولته الخشبيَّة، وكتبت بغضبٍ وتحدٍ يناسبان يأسها، وإن لم يناسبا طبعها واستكانتها: "رسالة الى زيوس... أنا وحيدة... اللّعنة عليك كيف تتركني أعاني كلّ هذه المعاناة؟ أريد حبّاً واحداً يملأ ذاتي،... أريد حبّاً يقتلعني من أحزان جسدي**))[٣]، إنَّ تسيد الأنا العليا يمثل انعكاساً لواقع تأملي يطالب الآخر بالمسؤولية اتجاه ذاتها، التي جاءت بتوسلات ثورية، لأن زعزعة وابعاد الخوف وإزاحته عن ذاتها يعد ـ بحدِّ ذاته ـ ثورةً على سلطة الآخر.

أمَّا في قصة "**ماء الأرض تراتيله بكاءٌ وتصدية**" فتعاني الذات القهر الذاتي نتيجة لاستباحة الجسد وتحطيم أحلامها، التي ذبحت على فراش الرذيلة وما ورثته من مجتمع البغاء، مما أدى إلى انكسارها الذي جعلها ((**عارية على رفاتها غير آبهةٍ إلاّ بزبائن**

---

(١) ينظر: الخطاب الروائي النسوي العراقي "دراسات في التمثيل السردي"، محمد رضا الأوسي:١٧٩.
(٢) رسالة إلى الإله "مجموعة قصصية"، سناء كامل شعلان: ٥٧.
(٣) م. ن: ٥٨.

جسدها المنهوك))[1]، وانجرافها مع التيار نتيجة تأزمها النفسي، إذ كان في داخلها ثورة للتغيير في سبيل وابعاد عوالمها التي فُرِضت عليها، فكانت رغبتها في الانسلاخ بداية لبناء شخصية جديدة، ومن هنا شرعت تثور على جسدها لتحرره وتطهره من دنس الفاحشة، لذا فهي لا تنصاع لآراء من حولها فيما طرحته من أحلام على مسامعهم، فتثور على كلِّ القيم، وتتكر انكسارها لتحقق حلمها بتغيير حياتها بشكل جذري حتَّى **((اختفت يوماً وشهراً وعاماً، وما بالى بغيابها أحد،... وهناك في حياض الكعبة المشّرفة كانت تحجل ليل نهار بثوب أبيض يجلِّل جسداً تحمل روحاً طاهرة تائبة ما عادت مخلوقة من ماء الأرض والمستنقعات بل من ماء السّماء!!))**[2].

في رحاب الكعبة المشرفة تجد هويتها بوصفها أنثى يعتمل في داخلها بركان محتدم من المشاعر الغاضبة الرامية إلى الانعتاق وإعادة هيكلة محيطها النفسي والثقافي، وفي ظلِّ ذلك تطرح القاصة نقطة مهمة هي دور الإرادة الذاتية في التغيير، فما أنتجته البيئة ليست صورة ثابتة تسير مع الإنسان مدى الحياة، بل للفرد الحر القدرة على تغيير الواقع إلى واقع آخر يتماشى مع توجهاته ومبادئه، وهذا ما يجده الباحث في قصة "**ماؤهما**" حين تضع القاصة راويها منذ اللحظة الأولى في ثورة ذاتية على مجتمع القهر والنمطية، فثورة الذات تتجسد في قول الراوي: **((هو يبحث عن امرأة تخترق الشّكل التقليدي، والوظائف النّسوية الرّتيبة؛ لتكون صنواً له في مجتمعه المخملّي الذي يكرّس كلّ الأفكار التحريريّة ومبادئ الحداثة وما بعد الحداثة، وهي في حاجة إلى رجل يردّد أمامها بلا انقطاع إيمانه بالمرأة وبطاقاتها وبأدوارها المعطّلة المأمولة))**[3].

يكشف المقطع عن ثورة كلٍّ منهما ورغبته في اختيار آخر مختلف عمَّا هو سائد في المجتمع؛ لأن كلَّ قطب يبغي صورة معينة في الآخر تمَّ رسمها انعكاساً للعقل الباطن بعيداً عن عتمة المجتمع، لكن المفارقة تبدأ من الاندماج الفعلي لهما بوصفهما زوجين لارتداد الذات إلى واقعها ومحيطها الذكوري، فلا تعنف أناها بل تعود إلى حاضنتها الأم التي رسمت الصورة النمطية، ويتجسد ذلك في قول الراوي: **((وآلا إلى هذه اللحظة**

---

(١) تراتيل الماء: ١٣.
(٢) م. ن: ١٤.
(٣) م. ن: ٢١.

الحميميّة، حين نسيا كلّ مبادئهما واحتجاجهما، واستحضرا كلَ تركيزهما ليعلو ماؤه ماءها، فيكون مولودهما ذكراً، لا أنثى إن علا ماؤها ماءه، فهما على الرغم من تقدّميتهما العريضة إلاّ أنّهما في الفراش رجعيّان يفضّلان إنجاب ذكر على أيّ أنثى))[1].

يصوِّر النصُّ فعل العودة وإخفاق الذات في إنجاح مسعاها الذي ترمي إليه، أي ثورتها على الأوضاع المجتمعية والعقلية القبلية، التي تتحكم بذواتهم، فالارتداد هو إعادة الذات إلى المحيط بما يتوافق مع مجتمعها، وفي هذه الحالة تدخل القاصة الذوات الثورية في الثورة الوقتية التي سبق أن أشرنا إليها، فهدم ثورة الذات بدأ من الداخل لتتراجع وتكون أكثر انسجاماً واستسلاماً مع محيطها، الأمر الذي جعل المنظومة المجتمعية في حالة من التفشي والاستخفاف بالذات ممّا يحدث واقعاً سلبياً، تتعرض له الذوات في كثير من المواقف.

في قصة "**القاف: القانون**" تعرض القاصة إنموذجاً لثورة الذات على المنظومة المجتمعية والآخر، وفعل الثورة يتجسد بالانتقام من الآخر تعبيراً عن الحالة العاطفية التي تتحكم بالذات، تروي القصة حكاية رجل قانون اخلص لمهنته لكنه أخفق في **((أن ينصف ابنته المغتصبة؛ لأنّ من سَرَقَ عزيزها هو من فئة مَنْ هم فوق القانون، الذين يعدّون القانون شباك عنكبوت، تعلق فيها الحشرات الضعيفة، وتفتك بها الطّيور الجارحة، وتفسّخ نسيجها حدّ التّلاشي))**[2]، إنّ عجز الذات وعدم استطاعتها تجاوز السلطة المنجزة التي تبيح للآخر الاستبداد حفز لديها التركيز على الصورة التراكمية في عملية الانصاف، وإن جاءت بصورة معكوسة لمكانة المثقف، ومدى استيعابه المواقف، والإحاطة بها، لذا تسيَّد لديه الجانب العاطفي فكان موجهاً لثورته وتحديداً لوجود ابنته في مجتمع يعتمد التهميش والاقصاء والافتراس لجسد الأنثى مما خوَّل لذاته الخروج بإرادته، فيصف لنا الراوي تلك الحالة الفردية فيقول: **((صمّم على أن يكون القانون بروح لا جسداً دون حياة، وطبّق فعل العدل، وقتل الوحش الآدمي الذي استهان بكرامة ابنته،**

---

(١) تراتيل الماء: ٢١.
(٢) م. ن: ٩٣.

وبروح القانون، وسعد بفعله، وإن أصبح مجرماً في نظر القانون !!!))[1]، موقفه يتجسد بأسلوب تعسفي ينمُّ عن تداخل وتحول في شخصيته القانونية، فهو لا يأبه بصفة الجرم التي ستلتصق به بقدر ما تكون ثورته تحقيقاً للعدالة، وإعلاناً للخروج عن العرف السائد بإزهاق روح الأنثى، ولا بدَّ أن نلاحظ الفرق بين النصّ السابق والنصّ الحالي، ففي الأوَّل ارتداد للذات والعودة إلى الفكر المتوارث، أمَّا النصّ الحالي فهو ثورة الذات على الأعراف والتقاليد التي تسامح الرجل وتعاقب المرأة في حال ارتكابها خطأً مشتركاً.

وفي إطار النظرة الذكورية المتسيدة كان للقاصة وقفة مهمة مثل بقية الأديبات العربيات ونظرتهن إلى الانحياز المجتمعي للجنس الذكوري، لما يسمى بقضايا الشرف وكيفية تحكم الجنس وتعاطيه مع المرأة، إذ تشرع القاصة بنسج صورة الثورة اجتماعياً بوضعها البياض عوضا عن النصِّ (المساحة الطباعية) بوصفه مسكوتاً عنه للدلالة على الثورة ورفض كلِّ الأعراف التي تتحكم بالمرأة.

ففي قصة "**العذراء الذبيحة**" تكتفي القاصة بثورتها على الأنظمة الجائرة في المجتمع بوساطة عنوان القصة ثم تقدم النصَّ بأسلوب الحذف ((.....))[2]، لتدع القارئ يستحضر القوانين غير العادلة بحق المرأة، فالمساحة هي ثورة على الأعراف المجتمعية في واقع الأمة.

وفي ضوء ما تقدَّم تجد الباحثة ذاتها أمام سؤال يثار حول دافع الشعلان أ هو انكسار يتخللها أم هو إحساس بالتبعية للذكر ينتابها ويدفعها إلى عدم متابعة الحديث وسرد القصة، لعلَّنا نجد الإجابة من عنوان القصة نفسه، فكلمة "عذراء" هي المرأة البكر، فالذات القاصة تضع عفة الفتاة الى جانب ازهاق الروح، وهنا تجسد ثورتها على المجتمع بوصفه مسكوتاً عنه يستنطقه النصف الثاني من العنوان، فالثورة على المجتمع ضرورية للحدِّ من هذه الظاهرة وتحسين الحياة، ومن هذا المنطلق تنجح القاصة في تقديم خيط سرديّ تجلى بصورة واضحة، إذ جعلت العنوان بداية للقصة ونهايتها لإدراكها ما هو سائد في المجتمع، فاقتضاب الإشارة كان بقدر حضورية المشهد في العقلية العربية التي انبثقت منها قصص الشعلان.

---

(١) تراتيل الماء: ٩٣-٩٤.
(٢) عام النمل "مجموعة قصصية"، سناء كامل أحمد شعلان: ٦٥.

(١-٢): الذات الثائرة سياسياً.

لا تقتصر ثورة الذات في قصص الشعلان على الأوضاع الاجتماعية فقط بل تتعداها إلى الأوضاع السياسية التي لا يستطيع الفرد التغاضي عنها بحكم ما يتمُّ فرضه عليه، فيبدأ على أثر ذلك بالتعبير عن وجهة نظره السياسية، التي تأتي كصرخات ثورية رافضة تنطلق من الفرد أو مجموعة أفراد تقع على عاتقهم مسؤولية التغيير ضدّ قرار أو حكم ما، ومن هذا المنطلق يلاحظ الباحث المراحل التي تمرُّ بها ثورة الذات بدءاً من بداية الاحتلال الصهيوني للأراضي الفلسطينية إلى ضياع الحقوق ووصولاً إلى تقسيم الأراضي بوضع الجدار العازل عام ٢٠٠٣، ليستنطق النصُّ القصصي ثورة الذات بوصفه وعياً متأصلاً لبيان حقها في فلسطين وكيفية الحفاظ عليها بالوسائل الممكنة، وخير ما تبدأ به الذوات هو الإحساس بأهمية الجهاد وعقد النية على التحرير، وفي هذا الإطار تقدم القاصة مجموعة من النماذج القصصية التي تجسِّد فيها الذات الثورية.

ففي قصة "**الصاد: صمودهم**" تقدِّم القاصة صورة مقنعة لأرباب الاتجاه الثوري الذين يلوذون بالعمل الثوري على حساب أصحابه الحقيقيين، ويصف الراوي سلوكهم ووسائلهم في جمع المال والغنائم لأنهم ((**يتحدّثون باسم الثّورة،ويقسمون بتضحية أبرارها، يحفظون كلّ تواريخ البطولات والتضحيات والحروب المكلّلة بغار النّصر وحنّاء الشّهادة،...،ويأخذون تعويضات الثّورة،ويحصدون مكاسبها،ويقومون (كذا)* نصيبهم منها، وهو جني ما زرعه الأبطال، إذ هم رؤساء الثّورة وقادتها وأبطال حروبها، ولكن من منازلهم!!!**))[١].

ففي النصِّ نقد صريح لكلِّ من يدعي الثورة وركوب موجة العمل الثوري لغرض جمع المال من مستحقات الثورة أو غنائمها، متجاهلاً في الوقت نفسه الدور الفعلي لرجال الثورة الحقيقيين والاكتفاء بالدور الشكلي، مما يحيل بعضهم إلى الأنانية الفردية لاعتلاء المناصب التي تعدو الأهداف والغرض من المشاركة في الحركات السياسية لوجود إيديولوجية فكرية تتم تنميتها[٢]، فأهمية الهدف هو الذي يحيلنا إلى انكسارات

*** الصواب: (يقتسمون).**
(١) تراتيل الماء: ٨٩.
(٢) ينظر: بناء الذات الثورية: ٢٣.

الذوات والانكفاء الذاتي وتصحيح وعي بعض الناس بالعمل المادي لا المعنوي فقط لمواجهة الآخر حين تكون ذاته ((على درجة من الوعي تمكنه من أن يحس بما يجب أن يفعله، وما يمكن أن يفعله))[١]، وبحسب المدركات المتاحة التي يعتمدها ويناضل من أجل توسيعها على وفق مراحل توسيع الدائرة وانقباضها.

وفي قصة "**العين**" يسترجع راوي الشعلان الماضي الثوري لأبطال فلسطين الذي انطلق من الحلم الأوَّل للتحرير، وشكَّل الهاجس المهم للذوات الثائرة، حتى((**عقدوا النّية على تحرير وطنهم المسلوب، ورصدوا له الأعمال والمهج وخبايا الرّوح، وبروج الأمنيات، ونسجوا من زيتوناته ومن مقل عيون شهدائه ومن حفيف قلوب أمّهاته جسد الصّمود والنّضال**))[٢]. فقد اتسم النص ببناء تمثيلي واضح لطابع الثورة وحشد الطاقات الممكنة المفعمة بالأمل وبروح النصر التي ما لبثت أن انكسرت بـ((**بقدرة قادر قهّار جبار تقلّص الوطن السّليب في حكم ذاتي، ثم في مدينة يحكمها أخٌ قائد أضرب عن الطّعام...،إلى أن دخلَ الوطن في غرفة العناية الحثيثة لإنقاذه من مذبحةٍ صدريّة قاتلة ألمّتْ به دون سبب محدّدٍ!!!**))[٣]. فالنص قد رصد،هنا، الواقعة التاريخية التي فرضت على الذات ظروفاً تفوق قدرتها الحياتية، ومع ذلك يلاحظ الباحث تمسك الذات الثورية بالحلم سعياً منها إلى إثبات الوجود بكل وعي وإرادة، وإنْ تكالب الزمان لاستلاب الوطن والتآمر عليه، فالنزعة الثورية جعلت الذات تحارب الآخر على وفق الامكانيات التي تقع بين يديها للوصول إلى الهدف الذي بات حلماً بعيد المدى لوصول الوطن إلى مرحلة متأزمة جداً.

أمَّا في قصة "**الجدار**" فالذات تندفع نحو التمرد، فهي لا تأبه بالخيار البديل الذي اقترح عليها بسبب ((**هذا الجدار العنصريّ العازل حرمه من مدرسته التي يحبّها، نقله والده إلى مدرسة أخرى في ظاهر مدن الجدار الفاصل، لكنّه يصمّم على أن يذهب إلى مدرسته التي يحبّها**))[٤].

يوضح المقطع رفض الذات أن تكون آخر مغلوباً على أمره أو الانكفاء الذاتي،

---

(١) بناء الذات الثورية: ٥٤.
(٢) تراتيل الماء:٩١.
(٣) م. ن:٩١.
(٤) تقاسيم الفلسطيني: ٤٩.

لذلك تبادر إلى الرفض والتصميم حتَّى لا تذوب على أثر الاقصاء، فتتحرك في أفق مرسوم لأمانيها التي فصلها الجدار عنها فـ **((يتأبّط كتبه، ويممّ نحو مدرسته القابعة خلف الجدار، ويناجي مدرسته، وعندما ييأس من سماع أيّ ردّ منها يقرِّر أن يخترق الجدار العازل، يدفعه الجنود الصّهاينة بعيداً...، لكنّه يأبى أن يبتعد عن البوابة، يطلق الجنود كلابهم المسعورة عليه لتنهش لحمه البضّ الطّري))**[1].

يعايش القارئ القيمة العليا التي تضطر الذات إلى تقديمها وهي التضحية بالجسد لما يعانيه من قهر نفسي، والمكان الثانوي الذي يرفض تقبله لهيمنة المكان المرتكز في حياته، فلا يجد عزاءً لذاته أكثر من التضحية بدلاً من الاستسلام لقرار الاقصاء.

أمَّا في قصة "**وجه**" فتسلط القاصة الضوء على العقلية الفلسطينية وتناميها، وتؤسس للذات الطريق الثوري وكأنها معنية برسم شخصية الفلسطيني، وروحه الوطنية التي تتشبث بالمكان حتَّى بعد انتزاعه، وهذا ما يجده القارئ في الحوار الذي دار بين أبطال القصة، ليعبر الفتى فيها عما يشاهده حقيقة بعد التساؤلات التي يقدِّمها الراوي له **((:"هل تتمنّى أنْ تكون عندكَ ألعاب جميلة مثلهم؟ هل تريد أن تذهب للّعب معهم؟" يحرّك الطّفل رأسه يمنة ويسرة مومئاً بالرّفض، ويقول: "أنا لا أريد أن أذهب للّعب معهم، أنا أقف هنا لأحصي الأراضي التي سرقوها منّا ليلعبوا عليها...، أريد أن أسترجعها في يوم ما".))**[2]، يشير النص إلى الصراع الداخلي الذي يرفض التسامح والاندماج مع الآخر، فهو لا يرى غير ثرواته التي نهبت، هي التي تضعنا أمام هدم العلاقات الإنسانية وتسجيل صورة قاتمة وسلبية للآخر، ونقول في ذلك إن الموقف هو من يتحكم في الصورة، والقاصة لا تسير في قالب نمطي – وهذا ما سنوضحه في الفصل الثاني في تناولنا للصورة الإيجابية للآخر– إنَّما تسلط الضوء على هذه الجزئية لبيان التنشئة للذات الفلسطينية الطامحة للثورة والتحرير، التي تقترب مما أشار إليه **(دوفال وفيكلوند)** مفترضاً نظرية الوعي وما قيل فيها حول ما تضمه الذات من محتويات ومخزونات معرفية لها تأثير على سلوك الذات، الذي تتجه فيه نحو مسارين الأول داخلي يختص بالاهتمام بالذات فقط، وهذا ما نعني به نرجسية الذات دون تجاوز التساؤل حول حقيقته

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ٤٩.
(٢) م. ن: ٥٧ـ ٥٨.

ووعيه وارتباطه بالقيم والمعتقدات، أمَّا في المسار الخارجي فتتجه الذات إلى الاهتمام بالمحيط الخارجي متجاوزة في ذلك ذاتها؛ لأنَّ الوعي المتشكل والاهتمام بذاتها يعود إلى ازدياد الضغوط والعوامل الخارجية بحسب ما طرحه فيكلوند في مقال له[١].

تجمع الشعلان اهتمامات الذات بين اتجاهين، الأوَّل: تنظيم السلوك وتوجيهه ليكون قاعدة قوية للإسناد، والثاني: المتمثل بالمحيط الخارجي وهو استرجاع الأرض، فتكون القاصة في سردها أقرب إلى الصورة الواقعية لواقع القضية.

وفي الدائرة نفسها تقدم القاصة في قصة "**عندما لا يأتي العيد**" إنموذجاً لتحولات الشخصية وما يحدثه التحول من نقلة وإعادة هيكلة للذات واستعادة الثقة بها وبقدراتها، لوجود الدافع والحافز معاً، لتوكل القاصة إلى الراوي مهمة التحدث عما يتعرض له البطل من استلاب قدري وانكسار إثر إعاقة ولادية منعته من أن ينطق بكلمة واحدة، ليعيش حياة رتيبة تتخللها بعض الإيماءات التي لم يكن يتقن معظمها لبعد مكان التعلم وضعف الحافز والإرادة، لكن ما حدث من تحولات وأحداث متسارعة جعلت البطل يستشعر أهمية الوطن وقيمته، ويخرج من دائرة الانكفاء التي تقوقع فيها، فما كان إلا أن شحذ همته **((والتحق سرّاً بالكتائب المسلّحة في قريته لمواجهة الاحتلال الصّهيونيّ، وتلقينه الضّربات الموجعة الواحدة تلو الأخرى عقاباً له على جرائمه وتنكيله،...، فهذا الوطن ملك لابنه هادي ولأبناء الفلسطينيين لا لأبنائهم الغرباء))**[٢].

كشف النصُّ السابق عن تحول الرؤية وانحسار الطابع السلبي لحياة الذات وانبثاق ذات ثورية تؤمن بقيمة الوطن وبالهوية الفلسطينية، التي تنتمي إليها وهذا ما أنتجه دخول **(هادي)** إلى معترك حياته، فلابدَّ أن يسعى إلى التغيير للحفاظ على الكينونة الذاتية وتهيئة أرضية متحدثة بعكس الأرضية الصماء التي أصابته بالعجز والضعف فتجاوز بذلك لحظة السكون، وعكس النص من جهة أخرى براعة القاصة في تحويل الأحداث وانعطافها إيجاباً لبناء الذات الثورية، لتتيح للذات فرصة الممارسة التطبيقية للعمل الثوري، الأمر الذي جعل الآخرين في ريبة محاولين إحباط مساعي **(هادي)** **((عندما**

---

(١) ينظر: صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه،(أثر الصورة الذاتية في الموقف العربي من دولة إسرائيل: مهنا يوسف حداد):٣٣٥-٣٣٦.

(٢) حدث ذات جدار "مجموعة قصصية"، سناء كامل شعلان: ٤٨.

وضعوه في اختبارات متعدّدة وجدوه مثالاً للشجاعة والإصرار والعمل والتضحية والتّكتم، ولذلك عهدوا إليه المرّة تلو الأخرى بالمهمّات الصّعبة، وكان يقوم بها بكلّ سرّية وإخلاصٍ وتفانٍ))[1]، فالموقف العام للنصِّ يشير إلى أهمية الاصرار والإرادة في بناء الذات الثورية والممارسة التطبيقية، لإدراكه أهمية الثورة في مواجهة الآخر فضلاً عن التحول الكبير في دلالة التكتم التي كان لها مردود سلبي انعكس في عمله بالإيجاب، وانطلاقا من انفعالات الذات وانعكاس الحالة النفسية وتفاعلها التي بدأت تتكسر في النصِّ اللاحق، تقدِّم الشعلان وصفاً دقيقاً لأهمية المكان وتمركزه في النص واقحام الذات غير البشرية معتمدة على اسلوب التجريد الفني[*]، لإنهاء صراعها الداخلي لحظة إنتاج النص وابعاد الحزن وما فرضه الواقع على الذوات البشرية.

وعن ثيمة الثورة تجسِّد الشعلان في قصة "**ثورة العصافير خارج التاريخ**" إيحاءات الصورة النفسية للذات القاصة، فتقدِّم للقارئ صورة سردية برؤية ثورية لذوات طال انتظارها لحلم العودة، فتتجاوز بذلك المحيط البشري لتحاكي انفعالات الذوات غير البشرية بعد اضفاء صفات العاقل عليها، وإدراكها حضورية المكان وأهميته، ففي لحظة إطالة الصمت ومواصلة الاستلاب تلج (**العصافير**) متفاعلة مع المكان نفسه، فتشنُّ **((حرباً شعواء على الجدار، وبضربة واحدة من صدودها المجتمعة في جُمع قوّة ضاربة واحدة دكّت الجدار على الغاشمين الصّهاينة، واستردّت أرضها، وبنتْ أعشاشها من جديد على الأشجار النّامية على رفات الأشجار المقطوعة وكتبتْ لها تاريخ نصر تحتفي فيه في كلّ عام))**[2].إذ يلاحظ القارئ المتمعن في المقطع السردي أسلوب

---

(١) حدث ذات جدار:٤٨.

(*) التجريد: تجريد، مجرد (abstraction, abstract) هو تقويم الأشياء على أساس سماتها العامة بغض النظر عن الوقائع العينية، فالصفات والخصائص تُعزل بعدّها أفكاراً خالصة، والكلمة مشتقة من أصل لاتينيّ يعني حرفياً (منتزع) أو مبعد، أي إن التجريد هو صفة أو فكرة تؤخذ بمعزل عن الشيء أو الموقف الذي توجد فيه، فالحلاوة والبياض والخشونة تجريدات، امَّا السكر فهو شيء مشخص، و(الوردة الحمراء) في الشعر تجريد منها صفات الطزاجة والشذى ويغفل عن ذبولها السريع وأشواكها، ينظر: معجم المصطلحات الأدبيّة، إعداد: إبراهيم فتحي: ٧٧. والتجريد: هو فن ظهر في القرن العشرين عام ١٩١٠م يعتمد على رسم أشكال ونماذج مجردة تنأى عن مشابهة المشخصات والمرئيات في شكلها الطبيعيّ والواقعيّ، فالفن التجريديّ يختزل الأفكار ويشكِّلها بالألوانِ دون توضيح الخيوط، ويمتاز بقدرة الفنان على رسم الأشكال التي يتخيَّلها سواء في الواقعِ أو في الخيال في شكلٍ جديدٍ لا يتشابه مع الشكل الأصليّ في الرسم النهائيّ، ينظر: مفهوم الفن التجريدي، هنا المعطي، (مقال).

(٢) حدث ذات جدار: ٧٩.

الأنسنة الذي يعكس التجربة النفسية للذات القاصة، إذ تسترجع الشعلان ماضي النص في عملية أنسنة الآخر غير البشري من صفاته واضفاء صفات العاقل عليه، ولعل الهدف من ذلك هو محاولة الربط بين قضية التراث والقضية الفلسطينية، ولأن التراث لا يعني العودة بشكل حرفي بل هو عملية امتصاص للجزء المستثمر منه الذي تكون فيه الذات على دراية ووعي لما له من أهمية ومرحلة تاريخية يحاول الآخر طمسها، فإن تجريد العصافير في النصِّ هو لغاية تسعى فيها القاصة إلى تجديد قوة الذات وثورتها، وكأنّ القضية لا ترتبط بالذات فقط بل بالجذور الممتدة واصالتها وهذا ما يفسر الارتباط بين الذات وواقعها المحيط فإذا فصل الرابط حدث الانسلاخ والحال كذلك مع التراث.

يبدو للباحث أن القاصة تحاول أن تربط بين قضية التراث والقضية الفلسطينية، فكما أن التراث لا يعني عودة الذات إلى الماضي بل يعني أن تكون الذات على دراية ووعي بأهميته وضرورة فهمه علميا، ليكون ثورة لمرحلة تاريخية يحاول الآخر طمس ملامح أصالة التراث فيها، فإن أنسنة القاصة للعصافير هو تجديد لقوة الذات وثورتها والتمسك بقضيتها ورفضها الرحيل، وفي إطار ثيمة الرفض التي تتميز بها الذوات تقدِّم الشعلان نماذج صريحة للرفض باعتمادها على الأسلوب المباشر تعبيراً منها عن عدم الخنوع والانقياد للآخر، لما تضفيه على الذوات من إرادة مصحوبة بقوة وصلابة انطلاقاً من الموقف العام للقضية واستشعار الذوات بخطر التقسيم، فالنصُّ هو استجلاء لواقع الذوات الذي تتجاوز فيه الشعلان ذاتها لضرورة حتمية بغية إبراز الذوات الجمعية، لكونها أحد أصول الذات القاصة ومدعاة مهمة للخطاب السردي، فما يجده القارئ في مجموعة **(حدث ذات جدار)** من نبرة متعالية وإعلاء ثيمة الرفض الممتدة على حدود المجموعة على الرغم من المعاناة التي تتعرض لها الذوات هو ما جعل ذات القاصة تستبعد فكرة التسامح وإقامة علاقة مع الآخر، فما توحي إليه النصوص هو رفض مباشر وصريح في الخطاب القصصي الذي ابتدأ بعد انتفاضة الأقصى في عام (٢٠٠٢م)، لحظة قيام الآخر بتشكيل جدار عازل على أرض الواقع بشكل فعلي استمر في وضعه لأعوام عدة ليصل طوله الى (٤٠٢كم) بحلول عام ٢٠٠٦، ممَّا ساعد على تمكن الآخر من إحاطة القرى من جميع الجهات أو بعض منها بوساطته، وما كان من الآخر إلَّا الاستمرار في خطاه على الرغم من الرفض الموجه ضد سياسته ودون أي رضوخ لرفض السلطات

الفلسطينية، ولا سبيل للذوات إلَّا الرفض لواقع خلق على يد الآخر ويد الصمت العربي[١]، الذي سنبين صورته في الفصل الثالث.

تواصل الشعلان في مجموعتها وضع الذوات في بحر الانفعالات المتلبسة بالهمِّ جراء الفقد الموجع مع تواصل نبرة الرفض المتعالية، التي تظهر على جلِّ شخصيات المجموعة، ففي قصة "**وبكى الجدار**" تقدِّم القاصة رؤية لواقع الصراع الداخلي وما تعيشه الذات من مكابدات وإحباطات، وعلى الرغم من الاستشعار الفردي وممارسة الرفض، فإنّ الواقع هو معاناة جمعية لأغلب الذوات، والقاصة تقدِّم هنا إنموذجاً لتلك الشريحة التي تعرَّضت للتجزئة التي ترويها في القصة وحدث الاستبعاد ورحيل الجدة وابنة عم **(نور)** للعلاج قبل أن يتمَّ وضع الجدار الذي فصل بين توأمين لم يختلفا إلَّا بالجنس **(ذكر وأنثى)**، ولم يكونا من رحم واحد، ومع ذلك مارسا الحياة نفسها، وفي ظلِّ الجدار حرم **(نور)** من الآخر ابنة عمه، ومع الحرمان تبقى ثيمة الرفض هي المسيطرة على أحداث القصة سواء أكان شخصياً أم جمعيّاً؛ لأن كلاهما رفض جدار الآخر فما يشهده **(نور)** من عودة ووعود الجدة كانت الذوات على منعطف رفض الآخر (الجدار) **((فالكلّ كان في انشغال وهمّ بسبب ذلك الجِّدار الاسمنتيّ الأصمّ الذي زُرع حول قريتهم على غفلة بين ليلة وضحاها... حتى وصل إلى عنان السّماء حاجباً خلفه الشّمس وجّدته ونوراً... أبداً لم يستسلم إلى هذا الحكم الجائر الذي يحرمه من أثيرته نور))**[٢].

فكلاهما يعيش رفضاً مختلفاً بحكم وعي المراحل العمرية التي تنظر إليها الذوات ونور، ففي ظل الجغرافية المصطنعة والعالم المتجه نحو الاستلاب يعيش نور ثورة على الآخر فـ**((لا ينفكّ يذهب كلّ صباح إلى الجدار يلازمه... كان يصرخ باسم نور؛ لعلّها تكون قريبة من الجدار، فتردّ عليه، وعندما كان يعيه صمتها كان يضرب الجدار بحجر))**[٣].

يوضح المقطع نبرة الصوت المرتفعة والوعي الجزئي للذات المتشكل وهو أمام اندثار نوره خلف كتل اسمنتية لا يعرف منها غير حلم العودة وانكسار حركة الزمن في

---

(١) ينظر: حدث ذات جدار: ١٣-١٤.
(٢) ينظر: م. ن: ١٦-١٧.
(٣) م. ن: ١٧.

كلّ مرة التي يستمر فيها مواصلة ثورته بالانتظار، فيصمم ((**على أن لا يفارق الجدار دون أن يعود بنوره، واعتكف إلى جانبه لأيام شتويّة...،فارتدّ الجدار إلى نفسه مخزيّاً خجلاً من قسوته على قلبي طفلين لا يريدان من الحياة إلاّ أن يلتقيا**))[1].

وبينما تواصل الذات ثورتها حرصت الذات القاصة على تقديم الوصف بأسلوب التجريد لإيضاح التفاعل النفسي للآخر غير البشري مع الذات على خلاف الآخر الصهيوني، فتجمع بذلك بين صورتين متناقضتين (**السلبية والإيجابية**) لنقد الآخر، وهذا ما تشير إليه إيحاءات الصورة المتجسدة التي تفهم منها بوصفها تعبيراً ((عن حالة أو فكرة، فيها تمحى الحدود بين الشعور والفكر، وتداخل)كذا)* حالات الوجود وبواطن النفس الإنسانية))[2]، الصورة تقف على غايات أبرزها إبراز النفسية العامة وتوليد قوة متحركة للضمير الإنساني التي لم تستشعرها الذات من الآخر البشري، وعلى الرغم من تجريد الجمادات تبقى الذات الفلسطينية هي المتأثرة بالجدار بصورة مباشرة، ومن اللافت للنظر أن لسياسات الآخر التميزية دوراً في تعزيز اللحمة، والشعور المشترك بين الذوات في مواصلة الرفض، فضلاً عن سياسة العزل الجغرافي الذي جعل الفجوة أعمق بكثير وإحساس الذوات في أنَّ أي انكسار لها يؤدي إلى استلاب الهوية.

ونلمس ذلك في إحساس (**الحاجّة رشديّة**) بطلة قصة "**المقبرة**"، ففي تحولات الأحداث ووصول الآخر إليها باغياً انتزاع ماضيها وحاضرها، وحتَّى مستقبلها تتفاعل معه وترفض الاستسلام بكل ما يحمله قلبها من أحزان تعجز عن عدِّها أو إحصائها بحكم انتمائها الفلسطيني، ليأتي رفضها لواقع يفرضه الآخر ((**من أجل بناء الجدار العازل. ولكنّها على الرّغم من جبروت رفضها الأبيّ للرّحيل وجدت نفسها شعثاء غبراء دون غطاء رأسها الأبيض ودون بيتها أو بستانها أو زيتوناتها الوفيرة بل دون قريتها كاملة**))[3]، لكنها في قمة انكسارها تملك إرادة جبارة في الاختيار والاستمرار بالرفض ((**إذ ظلّت متشبّثة بأرضها، ورفضت الرّحيل لتكون شهيدة جديدة تزفّ إلى المقبرة وإن كانت لا تزال على قيد الحياة! أمضت أياماً قصيرة في مثواها الجديد موزّعة بين**

---

(١) حدث ذات جدار:١٨-١٩.
*** الصواب (وتتداخل).**
(٢) الرؤية والعبارة "مدخل الى فهم الشعر"، عبد العزيز موافى: ٤٤٧.
(٣) حدث ذات جدار: ٢٢.

أبنائها الأرواح الثّاوين في القبور، وبين شجيراتها الزّيتونات... لا تملك سوى شجاعتها وإصرارها على البقاء))[1].

لم تزال القاصة تدعو إلى الثورة والتمرد معتمدة على الأصوات الداعية لها معلنة الرفض بصورة صريحة لا مضمرة لأن ((الرفض المضمر غالباً ما يعبّر عن نفسه بأسلوب النفاق المتبادل))[2]، وأحياناً أخرى معوّلةً على أسلوب التخييل لتخرج الذوات عن دائرة الرفض المضمر، ليستمروا مثل السابق برفضهم المعلن الصريح مع **(الحاجّة رشديّة)**، وهذا بدوره يجسِّد إصرار الذوات المتوارث واعتزازهم بأرضهم، فتنطلق الحاجّة وهم خلفها بعد أن **((تتأبّط، وتحكم ربط غطاء رأسها، وتحزّمه بأطراف ثوبها، وتخطو أوّل خطواتها نحو الجدار، خطواتها ثابتة وسريعة تقصد أن تنهال بفأسها على الجّدار تحطيماً وتهميشاً،... يهرعون هرباً نحو البعيد من وجه امرأة عجوز تحمل فأسها وغضبها وانتقامها المستمر، وخلفها أجساد تجرّ أكفانها، وتحمل فؤوسا مهدّدة بها...، وفي الأفق تلوح المقبرة بقبور مفتوحة قد غادرها الشّهداء إكراماً لدموع الحاجة رشديّة بغية مساعدتها))**[3]، لاتدع القاصة بطلتها في مواجهة منفردة مع الآخر بل تستعمل القوة التخييلية لتوجيه القارئ وايصاله إلى حقائق الرفض وإدراك مرجعياته السابقة لدى الذوات وحشد التخيلات، التي توحي إلى التلاحم الوجداني وبذلك يكون المتخيل في المتن السردي هو واقع النصِّ، فيتحول من متخيل إلى واقع افتراضي مواجهاً الآخر، في ظل موجات الهجرة والإبعاد الجغرافي الذي ترفضه الذوات، وهذا الموقف هو السائد، ومن هنا استطاعت القاصة أن تنقل الرفض بوصفه ثيمة إلى فضاء ورقي ينتمي إلى واقع حقيقي يعيش المتلقي فيه كيفية الأحاسيس المتولدة، ويتبين له أهمية المكان الذي تعيشه الذات في اللحظة التي ترفض مغادرتها، فلا يعرف سبيلاً للتكيف خارج الحيز الذي وجد فيه ذاته منذ الولادة.

---

(١) حدث ذات جدار: ٢٢.
(٢) صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه،(الرفض المتبادل بين الطوائف اللبنانية: صورة الأنا والآخر في الحروب الأهلية"١٩٧٥-١٩٩٠": مسعود ضاهر):٦٨٧-٦٨٨.
(٣) حدث ذات جدار: ٢٣.

رابعاً: الذات واستلاب الهوية.

لا شكَّ في أن الحديث عن الهوية يحيلنا إلى المقومات التي يرتبط بوساطتها الفرد مع محيطه العام، فتميزه عن الآخر المختلف، والتي غالبا ما تتمثل باللغة والعرق والدين والفكر والرقعة الجغرافية، فمدى الاحتكاك مع الآخر هو الذي يساعد على تشكل ملامح الهوية، فتبدأ الذات بالإحساس بأهميتها خاصة بعد الهجمات الشرسة التي تتعرض لها الأمة العربية، والتي أنتجت صراعاً فكرياً وسياسياً هدفه سلب وطمس الهوية العربية عامة والهوية الفلسطينية خاصة، فالهوية بوصفها مفهوماً يدخل في إشكالات متعددة لكن ما يتحدد في نصوص الشعلان يجده الباحث يسير في الاتجاه الوطني والقومي، وهي الثيمة الأبرز التي ستدور حولها الدراسة، أما على الصعيد الثقافي فنحن نتفق مع ما أشارت إليه الكاتبة **(ماجدة حمود)**: بأن الذات يمكنها الاحتفاظ بالهوية لأنها أشبه بالموروثات التي يرتبط معها الإنسان ارتباطاً وثيقاً فيتفاعل معها إذا ما أحس بخطر يهدد هويته، فانفتاحه على الآخر لا يعني أنه يفقد هويته بقدر اكتسابه معارف أخرى، فـ((المثقف لا يمكنه أن يرى في الهوية تقوقعا على الذات، كما أنه لا يمكنه أن يرفض الانفتاح على الآخر))[1].

إذ يحتكم المثقف إلى رؤية خاصة تؤمن بالتعدد لذلك ينفتح على العالم ليخرج هويته من حيز الجمود ويتجاوز الخوف الذي يتملك ذاته من الامحاء، ومن هنا يمكن للباحث استنتاج اهتمام القاصة بالهوية واستلابها الذي أعادها إلى هويتها الحقيقية لتهتم بها في نصِّها السردي، فصورة القضية الفلسطينية عالقة في مخيلة الأمة العربية؛ لأن قضية فلسطين هي((المأزق الحضاري الأعظم الذي لم تتعرض لمثله الدول العربية منذ قيامها))[2]، لما تعرضت له من احتلال وتمزيق لوحدة الوطن واستلاب للهويات ومحاولة طمسها تحت شعار أرض الميعاد[*].

إنَّ موضوع الهوية قبل أن يشكل بؤرة رئيسة يرتهن ظهوره بظهور الوعي لدى الذات

---

(١) إشكالية الأنا والآخر "نماذج روائية عربية ": ١٦.

(٢) الطريق إلى النص، سليمان حسين:٤١.

(*) أرض الميعاد: هو مصطلح يهوديّ يطلق على الأرض التي وعد الله سبحانه وتعالى بها نبيه يعقوب (ع)، وقد كان الوعد للنبي إبراهيم (ع) ثُمَّ انتقل إلى النبي إسحاق ثُمَّ إلى ابني إسحاق ويعقوب (ع)، ينظر: سفر التكوين، ادواردو كاليانو، ترجمة: اسامة إسبر: ١٣ـ ١٨.

والآخر وما يميزهما من اختلاف وخصوصية ولهذا فإنَّ ((الهوية ليست كياناً يعطى دفعة واحدة وإلى الأبد. إنها حقيقة تولد وتنمو، وتتكون وتتغايز، وتشيخ وتعاني من الأزمات الوجودية والاستلاب))[1]، ومن الطبيعي أنّ تشكل الهوية يكون على مدار حياة الفرد عندما يبدأ بالبحث عن كينونته وذاته في الوجود ليضع لها الحدود، وهذا ما أدَّى بالفرد إلى السقوط في مأزق ((الثنائيات الساذجة اللامتناهية))[2]، لأن طبيعة النفس البشرية متكونة من جسد وروح وعقل ورغبات ووعي ولاوعي، فيكون له القدرة على الانطلاق من بعض هذه الثنائيات لإدراك ذاته، ومواجهة الآخر الذي يحاول طمس معالم الهوية بصورة عامة، والهوية الفلسطينية بصورة خاصة التي تجلت في نصوص الشعلان وشكلت ظاهرة لها حضور لافت في بعض النماذج السردية، لما يمارسه الآخر من سلخ واستلاب لهوية الذات وهي تشرع إلى تأكيد هويتها، فالمتتبع لهذه الظاهرة في قصص الشعلان يجدها تتجلى بمحورين، الأوَّل: الهوية المصرحة، أمَّا الثاني فهو: الهوية الرمزية.

(١-١) : الهوية المصرحة.

تضع الشعلان الرجل والمرأة في بوتقة واحدة، فكلاهما يمتلك الإحساس والوعي والإدراك نفسه بأهمية انتمائهما إلى بقعة ارض تُستلب اسمها فلسطين، ومن هنا فإن التمسك بالهوية بدأ بعد أعقاب النكبة واستلاب الأرض من سكانها الأصليين، فوجدت الذات نفسها أسيرة الشتات والضياع والقمع والتهجير بعد هزيمة الجيوش العربية وانسحابها، حينها لم يكن من الذات إلَّا أن تواجه الآخر بصورة مباشرة، وتأخذ على عاتقها مهمة التحرير، فاحتدم الصراع بشراسة لتضيع الذوات في الوطن، وبعضها الآخر يتشتت ما بين المخيمات والدول المجاورة فأيقنت الذوات أن ارتباطها بالمكان هو بمنزلة هوية لها تضاف إلى هويتها الشخصية وانتمائها الوطني، لهذا رفضت أي علاقة أو اندماج مع الآخر؛ لأنه ليس ثقافة وافدة بل كانت العلاقة معه تدور حول صراع دموي وإبادة قسرية للذوات ليرسلها إلى مصيرها المجهول، فالتجارب كانت قاسية ما بين طرد واستبعاد عن الوطن مما ترك أثراً واضحاً على الهوية الفلسطينية، لهذا غالباً ما نجد الذات في لحظة صراع مع الآخر لإثبات حقها والتشبث بهويتها المستلبة.

---

(١) الهوية، اليكس ميشيللي، ترجمة: د. علي وطفة: ٧.
(٢) م. ن: ٧.

وغالباً ما ترسم الشعلان معاناة عاشتها الذات، ففي كلِّ نموذج تقدِّمه قصة وحكاية استلاب، ولهذا نجد في قصة "**عانس**" تقديم الشعلان لبطلتها بطريقة الإخبار لتصف حالتها وهي في مواجهة اختيارين، أحدهما أقسى من الآخر وكلاهما يرمي إلى اجتثاثها، فينقل الراوي ذلك بقوله: **((لم تجد في القدس الرّجل الذي تحلم بالزّواج منه، وكي تبحث عنه خارج مدينتها كان عليها أن تخاطر بهويّة إقامتها الدّائمة التي تسمح لها بالإقامة في المدينة))**[١]، يشير النصُّ إلى الفوضى الفكرية التي تمرُّ بها الذات وهي بين اختيار الوطن الأم الذي يشكل حاضنة لذاتها وبين التقوقع داخل الحيز الجغرافي لتبقى على انتمائها لتلك البقعة وتحافظ عليها، إذ تمنح القاصة بطلتها بعداً فكرياً وإحساساً واضحاً بأهمية الهوية الفلسطينية والوعي والقدرة على إزالة الأحلام جانباً ورفض الانكسار والاستلاب لأنها تؤمن **أنّه إذا ((أحبّ أحدهم آخر خارج المدينة في الضفة الغربيّة أو خارج فلسطين فهذا يعني أن يخسر للأبد هوية إقامته الدّائمة في القدس))**[٢].

إن مرامي الآخر في هذا النصِّ تؤول دائماً إلى إقصاء الذوات بأسلوب سياسي وتكتيك محترف، فعلى الرغم من حبِّها لشخص تعرفت عليه في الخارج ترفض الذات أن تنصاع لأنانيتها لوعيها بأهمية الهوية وكينونتها التي ستفقدها، فيصف لنا الراوي تلك التضحية بقوله: **((ضحّت بحبّها له لكي تطير عائدة إلى مدينة القدس، ولا تخسر إقامتها فيها مادام من سابع المستحيلات أن تحصل له على هوية أو تصريح إقامة دائمة في القدس مدينتها))**[٣]، تتراقص على آلامها معلنة انتصاراً يفوق أيّ استلاب، ولا تدع نمط التفكير السلبي يغزو مبادئها؛ لأن ايّ وقائع ترفض بشكل قطعي أمل العودة، وبهذا اليقين التام تعيش تصالحاً داخلياً رافضاً لأيّ انهيار عاطفي سواء أكان أمام الآخر أم أمام الحبيب.

وفي قصة "**الهروب**" تطالعنا القاصة بذات التجلي لكن بسرد آخر، فتضع الذات في توتر داخلي لذلك تحاول الهروب من مرحلة الوعي إلى مرحلة اللاوعي، لتبتعد عن كلِّ

---

(١) تقاسيم الفلسطيني:٥١.
(٢) م. ن:٥١.
(٣) م. ن:٥١.

ما يحيط بها من أحزان ودمار، وقد حفَّز ذلك ما أحدثه التوتر من انهيار فكان قرارها انفصاميّاً عن ممارسة استلابات الآخر المتمثلة بالاعتقالات والاغتيالات وتدمير الأرض واستلابها ووضع حواجز التفتيش، إن رغبتها في الانسلاخ عن الواقع أوقفتها عند هويتها وهي تنأى بالرحيل للزواج من فلسطيني مبعد **((خطوات قليلة تخطوها بعد ختم جواز سفرها، وتصبح إلى الأبد خارج فلسطين، أخيراً سوف تنجو وحدها من ملحمة النّضال التاريخيّة، وستدخل تاريخ الرَفاهية والرّاحة والعبث، تريد الفرج... لكّنها في هذه اللّحظة تشعر أنّها لا تريد أن تخرج من التّاريخ المشرّف لأجل صفقة زواج مريحة سهلة الشّروط))**[١].

على الرغم من العجز والوهن والظروف المَعيشة استطاعت الذات أن تعي وتميز ما ستؤول إليه التحولات وماذا سيُستلب منها، فصلابة الهوية واستفحالها في بنيتها النفسية التي قادتها إلى البحث عن حياة الرفاهية أرجعتها بخطواتها **((إلى الخلف بدل أن تتقدّم لختم جوازها بختم الخروج، تدسّ هويتها الفلسطينيّة في جيبها باعتزاز،...، وهي أثمن ما تملك في حياتها، وتثني عائدة إلى بيت أسرتها))**[٢]، تتوحد مع ذاتها وتعود من الواقع اللاشعوري إلى منازعة الواقع ورفض أيّ طريق يقودها إلى الاستلاب والتنازل عن هويتها فتضبط إيقاعها الحركي قبل الإقصاء الأخير؛ لأن طبيعة وجود الإنسان تقوده إلى التفكير بالاختيارات وسيرورتها الممكنة التي يزنها داخل الفعل لإنتاج فعل، يبدأ بعملية التفكير والتغيير[٣].

وفي قصة أخرى تطالعنا القاصة بتعدد الهوية التي تمثل الهوية الشخصية والمسماة بلفظة **(جنسية)** لتعيش الذات صراعاً داخلياً لما يفرضه الآخر المحتل من هوية، فهو **((يحمل الجنسيّة الصّهيونيّة رغم أنفه بحكم أنّه يعيش في أحدى المدن الفلسطينيّة التي يحتلّها الكيان الصّهيونيّ،...، لكن قلبه فلسطينيّ مهما حمل من جنسيّات))**[٤]، إن تعدد الهوية مفروض بحكم عائدية المكان الواقع في هيمنة الآخر وتسلطه، فالتعدد ليس انفتاحاً نحو الآخر؛ لأن خصوصية الهوية لا تسمح بالتنازل مع وجود صراع

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ٦٠.
(٢) م. ن: ٦٠.
(٣) ينظر: الخوف من الحرية، أريك فروم، ترجمة: منقذ الهاشمي: ٣٤.
(٤) تقاسيم الفلسطيني: ٦٧.

وتهديد بالاستلاب لذلك تمارس الذات هويتها بشكل يعيد الانتماء إليها، فيقيم **((معرضاً للدّمار الذي ألحقه الكيان الصّهيونيّ بقرى فلسطين))**[١]، فالذات على الرغم من استلاب هويتها تحافظ على خصوصية الهوية الأم التي تتجسد بصورة مباشرة بوساطة المعرض لما تمتلكه من وعي ذاتي يقودها الى التعبير عن الهوية الشخصية، ولعل نظرة الذات تقترب من نظرة العرب قديماً في التعايش مع الآخر وثقافته دون الشعور بالخوف على الهوية لوجود ثقة ووعي ذاتي وجرأة يستند عليها[٢].

أمَّا قصة "**اقامة**" فيجد القارئ فيها وصفاً وتمظهراً للاستلاب الخارجي ومعاناة الذات المستمرة وصراعها على الرغم من تغير المكان، فيصف الراوي ذلك الاستلاب بقوله: **((فهنا لا يعترفون بفلسطينيّة وحيدة انتهى تصريح إقامتها، وفقدت منذ سنين هويتها الفلسطينيّة التي تسمح لها بالعودة للعيش في مدينتها فلسطين))**[٣]، يوضح المقطع الانكسارات المتكررة التي تعيش فيها الذات وما يترتب على ذلك من واقع مفترض يدفعها إلى العيش في دوامة الاجتثاث والخوف والقلق وضيق الأفق والسبب في ذلك احساس الآخر المفتقر للنظرة الإنسانية وسياسة اللامبالاة اتجاه المهاجر الفلسطيني.

ولعلّ تضارب المصالح كثيراً ما تحكم المسألة أي مقتضى الحال والموقف وتحديد العلاقة مع الآخر صديقاً كان أو عدواً[٤]، فيتواطأ **(الآخر العربي)** لطرد المهاجرين هو موقف عنصري بعدم السماح للذات اللاجئة بالبقاء دون إقامة، وهي الصبغة المشروعة لرفضه، وعلى هذا الأساس تبني الذات**(الأم)** موقفها وترد فعل الاستلاب فـ**((كلّما سألها طفل من أطفالها السّتة عن وجهة سفرهم حضنته، وغربتْ في نحيب جهوريّ لا يؤمن بأنّ صوت المرأة عورة، وقالتْ له بحيرة وضياع: "لا أعرف إلى أين علينا الرّحيل"))**[٥].يكشف سياق النصّ عن الإحساس بموقف الضياع المؤجل والتوتر والانهيار التي تستشعرها الذات، لهذا كان خطابها متوتراً وغير مقنع فهي أساساً لا تعرف الإجابة لأن طبيعة الصوت المرتفع لديها هو نتاج انهيار فكري وتعبئة نفسية للإنسان المقهور

---

(١) تقاسيم الفلسطيني:٦٧.
(٢) ينظر: إشكالية الأنا والآخر " نماذج روائية عربية ": ١٩.
(٣) تقاسيم الفلسطيني: ١٠٧.
(٤) ينظر: صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه،(صورة الآخر في النزاع العرقي: فكتوريو كوتاستا):٦٠٥.
(٥) تقاسيم الفلسطيني: ١٠٧.

الذي يعيش في توتر عام، لذا نجده في أقل الأسباب يلجأ إلى إخراج الكبت الداخلي سيلاً لفظياً يفقده القدرة على الحوار[1]، ولأن الذات امرأة تتمسك الشعلان بصفات الأنوثة، فتبعدها عن الانفعال الكلامي وأسلوب الحسم العضلي، الذي يعتمده الرجل المقهور بوصفها ردة فعل، فتضع القاصة بطلتها أمام النحيب الجهوري لانعدام لغة الأنثى، وهي تواجه الاستلاب من الآخر.

وعلى عكس القصة السابقة تجنح الذات في قصة "**مقايضة**" إلى السعي نحو التغير فيطالع القارئ فيها بُعْداً نظريّاً ورؤية مصيرية، إذ نجد بطل الشعلان يتموضع في إطار التبادل بين المستَلَب والمستلِب، وإمحاء معالم الكره بين الذات والآخر، لأن استلاب هوية الذات حرَّك العقل البشري لاتخاذ طريق المقايضة لكونه الحلّ الأمثل لاسترجاع الهوية المستلبة، التي فُقدت منذ زمن بسبب التهجير القسري، فتحريك الرغبة لإثبات وجوده وانتمائه حثَّه نحو ((**دفع شطر ثروته العملاقة التي حصّلها من تجارة الأخشاب رشوة للصّهاينة الخونة كي يحصّل (كذا)* هويّة فلسطينيّة بعد أن أُنتزعت منه منذ سنين طويلة**))[2]، إن تعامل الذات مع الهوية هو تعاملٌ مصيريٌّ لهذا عمد البطل إلى اختيار مصيره الذاتي الذي يأتي عن طريق السعي، وإن خالف الدين أو المبادئ العامة، لأنه يحاول استرجاع ما تصبو إليه ذاته، فيبدأ بالتفاعل والتناغم مع الآخر لاسترجاع ما سلبه الآخر من نفسه واختراق الفجوات داخل الآخر للحصول على مسعاه حتى لا يبقى أمام الاستسلام لقدره المحتوم.

إنّ ما تسعى القاصة إلى تقديمه هو إثبات وجود الذات الفعلي والحركي وهي تقاوم الاستلاب وتحوّل وعيها إلى عمل جادٍّ وحقيقي لتتغلب على إحساس الخنوع والانكسار واكتساب الانتماء مجدداً، فتتجاوز بذلك قهر الذات والتسلط عليها وتفسح المجال لبوادر التأمل وتعمل على إخراجه من غيبوبة الآخر، فيكون بذلك أكثر قدرة على تطويع ذاته وتحديد هدفه والتمسك بانتمائه، إن مقتضيات الحكي هي التي تصنف ((الآخر حين تحتاج إلى تصنيفه ضمن هذا الإطار إمَّا إلى (عدو) أو إلى (صديق)، وأحيانا إلى ما

---

(١) ينظر: التخلف الاجتماعي "مدخل الى سيكولوجية الإنسان المقهور"، د. مصطفى حجازي: ١٧٦.

*** الصواب(على).**

(٢) تقاسيم الفلسطيني: ١١١.

بينهما، ضمن قياسات تشكيلة معينة تشتغل عليها رؤية المصنف، وموقفه، وثقافته، وتكامله الانفعالي والحدود المفهومية التي يعمل عليها ويشتغل على قيمها، وهو تصنيف يعتمد على خيارات في الحياة والإنسان والزمان والمكان والحدث وتفاصيل أخرى كثيرة))[1]، فالغاية من وجود الآخر في جسد النص بهدف تطويعه لخدمة الذات وما هو الا انعكاس لرؤية الذات القاصة واختيارها لموضعه داخل حدود النص.

(١-٢): الهوية الرمزية.

لا تتحدد هوية الإنسان بالهوية الشخصية أو الوطنية أو القومية فقط، بل هنالك هويات تحمل دلالة الاكتساب أي تكون رمزاً للدلالة على الشخص وانتمائه لكونها اكثر غنًى وتعريفاً بالفرد وانتمائه للبقعة الجغرافية، ولعلَّ مايثيره الفرنسيون من عملية ربط بين الحجاب والاسلام يوضح دلالة الرمز الاشهاري للهوية الاسلامية وما تمثله من خصوصية ذاتية[2]، وعليه فإن الهوية تأتي لدى بعضهم رمزاً للانتماء ولها قدسية ذاتية أيضاً، وهذا ما تحاول الشعلان ايضاحه في نصوصها وهي تقدم دلالة "**الكوفية**" في ثنايا النصِّ لما تشكله في الساحة العربية من إشارة إلى كونها رمز المناضل الفلسطيني وهوية له والتي تتعرض للاستلاب من الآخر، فلا تتورع الشعلان من تجسيد دلالة هذه المفردة في متونها السردية بوصفها رمزاً متطابقاً مع الهوية الوطنية وذات ترابط وثيق بالذات المقاومة، وهذا ما جعل الآخر أكثر فطنة ودراية على تمييز مقاوميه لإدراك أهميتها لدى الذوات بكونها هوية تضاف إلى هوياتهم الفلسطينية، التي يفخر من ينتسب إليها ويحاول الآخر أيضاً استلابها، ومن هذا الباب تتجه متون الشعلان إلى تمثيل الدلالة العميقة للكلمة، لتصف ما تحضى به الكلمة من اعتزاز وتمسك من الفلسطينيين، ونظرة الآخر إلى وجودها بوصفها تأكيداً لهوياتهم.

ففي قصة "**عقيم**" تربط الشعلان بين الكوفية وإنموذج المرأة الفلسطينية الولادة التي تحرص دائماً على أن تنأى بذاتها خدمة لوطنها فلسطين؛ لكونها الوعاء الحامل لأبطالها، وتأكيد التمسك بهذا الهدف تختار ذلك ((**الملثّم بالكوفيّة الفلسطينيّة الذي لا يقبل حكم النّذل الصّهيونيّ به وبشعبه،ولذلك تزوّجته؛ فقد أرادتْ أنْ تنجب منه دون**

(١) التشكيل النصي "الشعري، السردي، السير ذاتي"، محمد صابر عبيد: ٣٠٧.
(٢) ينظر: الإنسان الأدنى "أمراض الدين وأعطال الحداثة"، علي حرب: ١٤٦.

توقف كي تمدّ وطنها بالفدائيين... لكنَّه (كذا)* اكتشفت أنّها عقيم لا تنجب،... خطبتْ لـه إحدى قريباتها لتكون زوجتـه الثّانيـة، التـي تهبـه مـا عجزتْ عن منحـه لـه، شدّتْ حرائق غيرتها على صدرها لتكتوي بها بصمت وسريّة))[1]، يجسِّد النصُّ القدرة التفكيرية الطامحة والواعية بأهمية الجسد وتواصل الامتداد البشري، أمَّا تحويل المسار فقد جاء للحفاظ على رؤية الفلسطينيات وإحساسهن بأهمية أجسادهن بمدِّ المقاومة، فجسد الذات في النص يأبى التنكيل، ولصعوبة الهروب من القدر وسلطته نجد أن الرضوخ لنوازع الأنثى يعني استلاب الآخر لوطنها ولهوية المناضل صاحب الكوفية الذي ميزته باختيارها، فالمشكلة نفسية أكثر من كونها جسدية للمرأة إلَّا أنها تكبح جماح العقل الأنثوي وإحساسها بالغيرة وتحاول إيجاد الحلول الناجعة في سبيل تخليد وإدارة أزمتها بحكمة ذاتية دون السماح لاستلابها أو اقصاء ذكورية المناضل الفلسطيني، إن من يتمعن النصَّ جيداً لا يجد خلخلة أو تعاطف أنثوي في أثناء السرد؛ لأن المنظور التأليفي للقاصة يعود إلى الواقع وينتصر له أكثر مما يعود إلى ضعف الأنثى وخنوعها وانكسارها، وكيف تتمرس على شروط حياتها أو تحدد وسائل هروبها.

وبهذا لا تتزحزح القاصة عن موقفها في الدفاع عن هوية الذات وتقديم صورة إنموذجية للمرأة الفلسطينية، وبتجاوزنا قيود المجتمع نطالع في قصة "**صحفي**" كيفية دحض استلاب الحرية للفكر والرؤية الذاتية للذات التي حوصرت وتحطمت أمام العمل الفدائي والمشاهدات التي عايشها الصحفي في أثناء مدة أسره، ولم يجدها في تاريخه الصحفي السابق قبل دخوله أرض فلسطين، فالمدة التي تم تكبيل حريته فيها كانت مرحلة مهمة وولادة روحية جديدة وكأن القاصة تضع بطلها في موضع من استساغ القيد والعبودية من نوع آخر، لأن الذات تشعر بامتلاك زمام المبادرة ليتصل عن أصله والسبب في ذلك أن الثوار لم يسلبوا حريته بقدر الاستلاب الروحي الذي كان دافعا إلى الانضمام إليهم بعد أن **((أطلق المختطفون الثّوار الفلسطينيّون سراحه، وسمحوا لـه بأن يذهب وشأنه، لكنّه صمّم على أن يظلَ معهم؛ فهم قد خطفوه من نفسه للأبد، تلثّم**

*** الصواب (لكنّها).**
(١) تقاسيم الفلسطيني: ٢٩.

بـ(الكُوفية) الفلسطينيّة، وتبعهم في الدّرب الذي سلكوه))[1]، لا تلجأ الذات إلى تأثيم الآخر الفلسطيني وتحميله مسؤولية الاستلاب والتقيد بل نجدها أكثر تكيفاً واندماجاً مع نمط حياتهم الثورية التي أسرته بتعالقها الروحي وتحولت معه فكرياً، وكان ذلك بداية لانفصال البطل عن عالمه والالتحاق بمستلبيه، فآثر لذاته ألَّا يميزه شيء عنهم وأن يكون أكثر اندماجاً شكلاً ومضموناً، لهذا تقلد بالرمز الثوري "**الكوفية**" التي مثلت له الوسيلة الوحيدة للاندماج مع الآخر، لوجود نوع من التلاقي الروحي والفكري معه، الأمر الذي لا يجده الباحث في قصة "الكوفية" فالقصة هي نقيض للنصِّ السابق لأن استلاب الحرية هو إذلال وقهر وتنكيل يمارس بحق الذات، التي ترفض التماهي معه أو أن تعيش في بيئة موبوءة بالاستلاب لهذا نجد مساعي البطل حثيثة لإيجاد منفذ معين والاستجابة لصوته الداخلي الذي يطالب بالتغيير، في سبيل إخراجه من عبوديته هارباً من شرعنة استلابه قبل ان يتمَّ قتل روحه بشكل نهائي، فيلحق برفيقه الذي أُسر معه لما لاقاه من تنكيل روحي وجسدي أدَّى إلى مفارقته الحياة، أمَّا هو فقد بقي صلباً فلم تقف ممارساتهم أو تعني له شيئاً بقدر إحساسه بتنكيل كوفيته واستلابها فهي أكثر ما أذاب وجوده عندما **((عاد إلى أهله باكياً قد براه الجهد والجوع، وكوته الشّمس بسياط من لظاها، لم يبكِ عذابه أو ظلمه، لكنّه بكى بشدّة خجلاً من شعره المكشوف بعد أن سرق مجرمو العصابات الصّهيونيّة كُوفيّته، وأجبروه على أن يعمل حارساً من كرامته واعتزازه وتراثه، بكى دون توقّف حتى شقّ والده الكوفيّة الوحيدة التي يملكها، وستر رأسه بنصفها، وستر رأس ابنه بنصفها الآخر))**[2].

يشير النصُّ إلى المعاناة النفسية والجسدية التي تواجهها الذات على يد الآخر دون أنْ تكترث لشدتها وقساوتها، وعلى الرغم من تلك العذابات فإنّ وقعها وحدتها كانت أخف بكثير عليه من انتزاع كوفيته ورمزه الثوري، لما تمثله من إحساس داخلي بوجوده وقضيته ولصعوبة الموقف لم يكن من الأب إلَّا اعتماد آلية دفاعية لتعويض الذات وتخليصها من حالة الاحباط النفسي والانهيار الملازم لها أثناء عودتها، فوجد من اقتسام الكوفية حلاً أكثر إيجابية على الرغم من أنَّ الحلَّ الاضطراري لا يقضي على المشكلة بصورة نهائية

(١) تقاسيم الفلسطيني: ٦٣.
(٢) م. ن: ٦٥.

إنَّما هو تخليص الذات من التوترات وتهدئتها فقط[١] وتخفيف حدة الاستلاب، فالذات تنظر إلى الوجود وقيمة ذاتها الفاعلة بوساطة الهوية الرمزية، وهذا ما يراه الآخر الصهيوني ومناصروه كذلك، فهم على دراية ووعي بأهميتها وما تمثله للفلسطيني من رمز ايحائي إلى نضاله، فتحرك الآخر حول هذه الجزئية المهمة يعني اخلالاً بالذات واقتناصها واستلابها معنوياً قبل الاستلاب المادي، لذلك دفع مناصرو الكيان الصهيوني المتمثلين بالآخر الانكليزي عام (١٩٣٦م) إلى اصدار أمر باعتقال كلّ شخص يضع الكوفية على رأسه.

ولعلَّ قصة "**لثام**" تجسد تلك الواقعة التاريخية، فيصف الراوي محاولة الاستلاب وموقف الذات منها ((**في الجبال، فاضطرهم إلى أن يلجؤوا إلى المدن المجاورة لهم، ظنّوا أنّهم سوف يلتقطونهم الواحد تلو الآخر بكلّ سهولة؛ فهم جميعاً يلبسون كُوفيّات فلسطينيّة، ويتلثّمون بها ليخفوا شخصياتهم الحقيقيّة،...،أمّا أهل المدن الفلسطينيّة فلا يلبسون هذه الكُوفيّات،... جاء الصباح، وداهم الجنود الإنكليز... ليجدوا أنّ رجال المدن وصبيانها جميعاً قد لبسوا الكوفيّات، وتلثّموا بها**))[٢]، يشير المقطع إلى مكر الآخر ومحاولته استدراج الذوات إلى المكان الأكثر قدرة على الاقتناص، فالتكتيكات والصور الذهنية أوحت إليه بصورة مختزلة ستتحول من كونها متخيلة إلى واقع ملموس مع حلول الصباح، لكن المفارقة كان لها دور في تحويل الصورة ودفعها إلى واقع آخر؛ لأن استئثار المشاعر الوجدانية كفيل بتحطيم الآخر نفسياً وتهيج مشاعر اللحمة والاندماج بين الذوات فهي ترى أنَّ الاستلاب لا يقتصر على القادم (**أصحاب الكوفية**) فقط إنَّما سيطالها تباعاً، فاختارت أنْ تعطي الآخر انطباعاً للصورة الحقيقية التي سيواجهها متى ما حاول استلاب ذات أو ذوات فلسطينية.

---

(١) ينظر: أصول علم النفس، د. أحمد عزت راجح: ٤٨٣.
(٢) تقاسيم الفلسطيني: ٦٩-٧٠.

المبحث الثاني

التواصل

مدخل.

إن طبيعة الكائن الحي والإنسان بشكل خاص تفرض عليه تواصلاً ذاتيّا مع المحيط الخارجي والداخلي لتلبية حاجاته بشكل انسيابي في الإطار العام، لكون التواصل أداء مهمة في سبيل التفاعل الحي بين الكائنات، تبدأ النشأة الأولى لتلك الجسور التي تكون بين الذات والآخر، فسواء كان الآخر بشرياً أو غير بشري يبقى التواصل لديهما محوراً مهماً في استمرار الحياة بشكلها المبدئي.

أمَّا في انتقالنا للعصور المتقدمة وفي إطار التسارع الهائل في عجلة الحياة وما أحدثته التطورات الكبيرة في عالم التكنولوجيا، التي بدأت تحيط بالعالم من كلِّ جهاته أصبح بإمكان الذات القدرة على الاتصال والانفتاح بشكل كبير على محيطها والمحيط المجاور، فأخرجت نفسها من دائرة التواصل المبدئي إلى أفق أوسع وأرحب عد بمثابة طفرة نوعية في الحياة البشرية، إذ أسهم ذلك في التخلص من نزعة الانكفاء والانعزال وتشبث الذات بالنظرة الضيقة التي تسيطر على البعض؛ لأن طبيعة التطورات أفقدت الذات القدرة على التحكم فأصبح ينساب في دائرة التواصل بإرادة أو بدون إرادة[1]؛ ولأن مكامن التواصل تكمن في علاقة الذات مع الأشياء ومحيطها يظهر لنا جانبان يحددان مساراً للذات **(واعياً وغير واعٍ)**، وقد حدد الثاني: الاتجاه اللاشعوري في داخل الذات، بينما يعدُّ الأوَّل: المرتبط بالوعي الأبرز والأهم في عملية التواصل التي يجدها القارئ في النص الأدبي والذي تنطلق منه الذات لتجسيد **(الصورة المرئية وغير المرئية)** عبر النصِّ لكون النص حاملاً لتصورات الذات ومفاهيمها وارتباطاتها بالعادات، والرؤى التي تسود المجتمع فتفرز بذلك نمطاً تواصلياً مع الآخر. وفي إطار اتساع حقول التواصل

(١) ينظر: الخطاب الشعري وتفاعل الأبنية الثقافية: ٧.

وتعددها وتشعبها بين ما هو (ديني، وأدبي، وفلسفي ونفسي، وتربوي...الخ) تسوق لنا الشعلان في التعبير الأدبي حقلاً سردياً لغرض التواصل مع القارئ (**الآخر**) الذي يعتمد على أطراف العملية المتمثلة بالمخطط التوضيحي الآتي:

المرسل منتج النص← الرسالة (واقعاً أو متخيلاً)← المرسل إليه (متلقي الرسالة)

يتضح للقارئ أن المرجع (**النص**) هو أداة مهمة للتواصل، فاللغة هي أساس فيه إذ تحتكم بين الذات والقارئ، لكنها تختلف بين الشعوب وهذا ما جعل البعض يراها حائلاً بين اتمام عملية التواصل لافتقاد الآخر للّغة المحلية، فجاء التفضيل للصورة البصرية لكونها الأقرب في عملية التواصل فضلاً عن اعتمادها على مبدأ التأويل والتفسير من قبل مجموعة كبيرة من البشر[١]، إذ إن تأويل تلك الدلالات الذهنية مرتبط بالصورة ذاتها التي تنطلق منها الذات للتعبير، فتعود بذلك إلى اللّغة التي تكون أداة بيد المبدع، والتي يحقق بوساطتها الوظيفة التواصلية نتيجة التراكمات المعرفية التي يبدأ باستثمارها فكل تراكم هو صورة سابقة واقعية أو متخيلة تشق بوساطتها الذات عبارتها الجديدة[٢].

فما نسج من عبارات جديدة يبعد النصّ عن النقل الحرفي للصورة التراكمية؛ لأن الذات تحتكم إلى العقل في عملية التواصل مع المرجع فالعقل هو أساس إفرازات الذات وما تشتمل عليه من تفكير وأفعال والكلام (منطوق ومسموع ومكتوب) بحسب إشارات هابرماس[٣]، ويبقى على عاتقه التواصل مع المرجع ودلالته دون الفصل بين الأثنين ولأن المرجع كثيراً ما يأتي بهيأة نصّ أيّ (**لغة**) اختلف في تحديد وظيفته فذهبوا إلى اتجاهين:

الأوّل: يعتمد على اللغة كوظيفة مباشرة للتواصل لاهتمامه بالنزعة الوظيفية وقد مثل هذا الاتجاه كل من (**إ.بريسينس**"e.buyssens") و(**ج.مونان**"j.mounin") و (**ول.برييتو**l.prleto)، أمَّا الثاني: فهو يرى فيها وظيفة دلالية وهو ما ذهب إليه (**رولان بارت**) الذي يرى أن لا ضير في الوصل بين التواصل وبين الدلالة ولا داعي للفصل بينهما لكون الأوَّل هو نشاط لقصدية، والثاني سيرورة تتحدد بالأوَّل[٤]، ولأن الثاني يرابط

---

(١) ينظر: الخطاب الشعري وتفاعل الأبنية الثقافية: ٨.
(٢) ينظر: خطاب الآخر في الشعر السبعيني " التلقي والتأويل": ٢٧.
(٣) ينظر: التواصل نظريات وتطبيقات "الكتاب الثالث"، د. محمد عابد الجابري: ٤٣.
(٤) ينظر: م. ن: ٤٥-٤٦.

بالمقام التلفظي فقط فتشرع الذات لاستغلال وظيفة اللّغة في التواصل، كما تعمد إلى استغلال دلالة العبارة في المقام المناسب وهذا ما جعل **(كلود ليفي شتراوس)** يقول: إن اللغة ((هي الخط الفاصل بين الطبيعة والثقافة))[١]، لاشتمالها على مميزات عديدة، فهي نشاط القصد منه التواصل، والتوظيف للدلالات السابقة؛ لأن دلالة الشيء لا تنشأ خارج النصِّ **(اللغة)** ومن هذا المنطلق يظهر التعدد في مجالات التواصل بحسب نشأة الدلالة في الحقل الخاص بها.

لذلك يمكن النظر إلى أهمية المرجع واستغلاله في لغة الشعلان التواصلية (النص القصص) وهي كسائر المثقفين في الحقل الأدبي ينمُّ النص لديهم عن رؤى فكرية ذات هدف قصدي يطرح عن طريقه كلُّ ما هو حديث وجديد لتلبية رغبات الذات في تأويل وتقييم وقراءة لما هو تراثي وموغل في التاريخ[٢]، ثُمَّ إعادة هيكلة دلالة النصّ الأصلي بما يتناسب والفكرة المراد طرحها، ولكون الأوّل مرجعاً له يكون للذاكرة دور في عملية الربط بين الاثنين، وغرض التعامل معهما الذي يأتي بطرق منها: (التناص، والاقتباس، والتضمين، والرمز...الخ)، والتي يتم وضعها وتجهيزها أمام القارئ ليبدأ هو عملية التأويل، والربط، واكتشاف طرق التواصل مع تلك المعطيات في الزمن الماضي، أو الحالي، ونقول الحاضر لأن المبدع لا يقوم بربط ذاته بالتواصل مع الماضي فقط، فكثير من الأحداث توحي إليه بإنتاجٍ جديدٍ وبالعودة إلى القارئ ودوره الذي نراه متميزاً لأنه يقتنص التواصل من جهتين، الأولى: يقف فيها على النصّ واكتشاف التواصل وغايته في اللّغة المقدمة بوصفها موروثاً فكرياً والثاني توسيع طاقة المخيلة وقراءة النصّ في نطاق أوسع من النصِّ نفسه[٣]، ليغدو النصّ حصيلة من التفاعلات بين المبدع، والمادة التراثية، والنص والقارئ، فما يؤسس في النصّ يعكس براعة المبدع، وقدرته الذهنية في استدعاء الصورة، وتقريبها ثُمَّ إيكال المهمة للقارئ الذي يعتمد بدوره على الذاكرة في الفهم والانتاج، فللذاكرة دور مميز لإتمام عملية التواصل.

ومن هنا جدير بنا أوّلاً الإشادة باتساع ذاكرة الشعلان واستيعابها لصور وأحداث

---

(١) التواصل نظريات وتطبيقات" الكتاب الثالث" : ٤٩.
(٢) ينظر: التأويل والحقيقة قراءات تأويلية في الثقافة العربية: ١٨٤.
(٣) ينظر: التناص في القران الكريم "دراسة سيميائية للنص القرآني"، د. هادية السلماني:٢٦.

وقراءات متعددة لا ترتبط فيها بمجال واحد فموسوعيتها التواصلية أحوجتها إلى قارئ موسوعي فضلاً عن صعوبة حصر الثيمات، والاحاطة بميادين التواصل لذلك سنتناول في هذا المبحث الثيمات الأبرز في عملية التواصل والتي ستدور في ثلاثة محاور:

أوّلاً: **الذات والتواصل الديني.** ثانياً: **الذات والتواصل الإنساني والوجداني.** ثالثاً:**الذات والتواصل الحضاري والثقافي.**

أوّلاً: الذات والتواصل الديني.

يحتل المضمون الديني مكانة مهمة في قلب الحدث التواصلي **(النص)**، فهو أبرز رسالة تواصلية تعكس ثقافة الذات الدينية واتساقها بالسمة الإسلامية، التي تمثل قناعة وإيديولوجيا تحدد التوجه والانتماء للذات.

فالنصُّ هو رسالة من الذات لا تحمل إشارات لغوية فحسب بقدر ما تحمله من صياغة جمالية تبثُّ فيها الذات مظاهر تأثيرها الديني؛ لأنَّ الفضاء الديني بالنسبة للكاتب أو الشاعر يشكل مجالاً واسعاً للاستيحاء الفكري والفني وحقلاً ذا مغزى ودلالة واضحة[1]؛ لاشتماله على أفكار وعِبَرٍ تغني النصّ وتثريه، إذ يحتوي على مادة تعضد النصَّ بما فيها من شخصيات وموضوعات دينية تكون محوراً مهما للتواصل مع القارئ، فاستدعاء المرجعيات الدينية في جسد النصِّ يكون لدعم النص بالمخزون الثقافي وصلة القارئ بسجل الإنسان وتاريخه المتدفق عبر العصور، ومن هنا يحتل المضمون الديني جزءاً مهماً في هذا التاريخ العريق الذي يصعب على الإنسان استئصاله أو انتزاعه بدافع الحداثة، لأن التاريخ امتداد طبيعي للإنسان وهذا شيء بديهي لأن الإنسان لم يخلق من العدم، واستنادا لهذا الأمر ننقاد إلى أن معرفة الإنسان والواقع وتبادل الأدوار متوارثة مادام هناك وجود للإنسان، فالتراث بعمومه لا يتحدد بالماضي إنّما المقصود الماضي الفاعل في مسيرة الحاضر واتصاله بالأمة وانبعاثه من تجربة إنسانية[2]، ترتبط هذه التجربة بوشائج الذات الإنسانية في إطار مرجعي داخل عقل وفكر العربي المعاصر عبر مفاهيمه الخاصة وليس البحث في الخارج، فأساس الاتصال يكون في النصِّ بمعنى الحضور والغياب أيّ حضور النص وغياب الماضي، وهذا ما تعتمده الذات القاصة في

(١) ينظر: التراث في الشعر العراقي الحديث، علي حداد: ٨٢-٨٣.
(٢) ينظر: م. ن: ١٥.

تناولها للمضمون الديني في المتن القصصي، إذ سعت إلى استدعاء صلة النصِّ بالقارئ لهدفين اثنين، الأوَّل: جاء لغرض دعم النصِّ بالموروث الديني وصلة القارئ بما هو متوارث وما يقبع في عقل القاصة لقراءاتها، واطلاعاتها المتعددة، ذات المخزون الوافر في مجمل الميادين، إذ لا تقتصر في ذلك على الاتصال الديني، أمَّا الهدف الثاني: فهو مواصلة النهج الذي اعتمده أسلافها السابقون في الحقل الأدبي من استدعاءات واستلهامات للكتب المقدسة، والشخصيات المتمردة والمطرودة، مثل شخصية **(الشيطان)**، **وابن نبي الله آدم(ع) (قابيل)** وهذا ما تفنن به الرومانتيكيون ثم سار عليه الشعراء أمثال **(دانتي)**[*] في تناوله قصة **حديث المعراج** في **(الكوميديا الالهية)** و**(فكتور هيجو)**[*] عندما تناول شخصية **(إبليس)** في ديوانه **(الشرقيات)**[1].

إذ تستغل الذات هذا المنهل الوافر من التراث الإسلامي لإبراز القيم الخالدة وصلة الآخر (القارئ) بها بوساطة إعادة هيكلة النصوص وتوالدها عن طريق لجوئها إلى التناص[*]، فالقارئ المتمعن الذي يمتلك ثقافة ومعرفة بالنصوص الأصلية يكون أكثر تواصلا مع النصِّ، ليشارك الذات في علاقة تفاعلية، فلا يظهر بدور المستهلك فقط بل يتجاوز القراءة الخارجية إلى الدخول في خبايا النصِّ؛ لأنه يجد في النصِّ لوحة فسيفسائية تشتمل على تناصات واقتباسات تغني النص وتثريه[2].

إذ يبدأ التواصل منذ استقبال الآخر للنصِّ وفكِّ رموزه وشفراته مقابل ما تقوم به الذات من تأثير، ودعم للنص في أثناء البناء اللغوي، وهنا يبدأ الآخر بفطنته بإيجاد الدلالات الجديدة التي تتماهى مع الدلالات الأصلية، وإلى هذا الجانب تتجه مساعي

(*) دانتي: هو الشاعر الإيطالي الذي وُلِدَ في فلورنسا في أواخر مايو ١٢٦٥م، وعُمِّدَ باسم دوانتي أليجيري، ومن المعاني التي تقال في تفسير اسمه حامل الجناح الباقي على الزمن، وهو ينتمي إلى أسرةٍ يقال إنها تنحدر من أصل روماني نبيل وتدعى أسرة إليزين التي ترجع إلى عهد بوليس قيصر، لم يقتصر دانتي على حياة الدرس واستمر، بل اشترك في الحياة العسكرية، ومن أعظم أعماله الكوميديا الإلهية، ينظر: الكوميديا الإلهية الجحيم، دانتي أليجيري، ترجمة: حسن عثمان:٢٢-٢٣.

(١) ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. علي عشري زايد:٧٥-٧٦.

(*) التناص: هو مصطلح ظهر نتيجة لانتقال الفلسفة الأدبية والنقدية من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، وقد ظهر هذا المصطلح على يد جوليا كرستيفا عبر بحثها في الإنتاجية المساعدة على التوالد النصّيّ والمؤدية إلى إعادة إنتاج نصٍّ جديد مستند إلى النصِّ الأصلي، ينظر: علم النصِّ، جوليا كرستيفا، ترجمة: فريد الزاهي: ٢١.

(٢) ينظر: جماليات الأسلوب والتلقي "دراسة تطبيقية"، د. موسى ربابعة : ١٠٩.

الشعلان بتقديمها نماذج عديدة وغزيرة في الوقت نفسه، للتواصل مع الآخر إذ تتكئ فيها ذات القاصة على التراث الديني من محاور أوَّلها القرآن الكريم.

(١-١): التواصل مع القرآن الكريم.

يعد القران الكريم أول منهل لإخصاب النصّ وأوَّل مظهر من مظاهر التأثر، فقد لفت أنظار الكثير من الشعراء والكتَّاب ممن سعوا خلف خطى استتراتيجية الاستثمار، وبثُّوا خيوط التواصل في عالم النصِّ، لكون النصّ خير وسيلة لحمل مخزون الذات الديني ونقله، إذ يشكل النصُّ فضاءً واسعاً يرتبط بشبكة من المعلومات التي تجتمع في داخله وتقيم علاقة مع النصّ المنتج ((فيصير بذلك النصُّ وحدة معرفية تتفاعل فيها معارف لسانية وغير لسانية، مما يجعله يتجاوز كونه ظاهرة لسانية إلى مرونة اجتماعية ثقافية أوسع نطاقا))[1]، فالنصُّ المنتج هو وسيلة لنقل معارف عدة تتداخل فيها الحقول، فعند قراءة النصِّ نجد الاجتماعي والديني والتربوي والنفسي، وهذه التوليفة المتشكلة تستمر عبر الأزمان؛ لأن النصَّ المكتوب أكثر ديمومة في كلِّ العصور، ولعلَّ خير ما يفسر مصداقية النص الحديث ما نجده من امتداد وتواصل مع النص السابق، وقد تمارس فيه الذات الفهم والتذوق بحسب الوعي، وتعدد الحقول التي يتم التواصل معها، التي سنتناول أحد حقولها؛ لكونه أول بوادر التأثير الذي وجده قارئ الشعلان في نصوصها القصصية، إذ آثرت فيه الشعلان التشعب بكثرة، لنستخلص الجزء المخصص للعنوان المطروح، الذي تمثل باستثمارها النصوص القرآنية وإدخالها في سياقات أدبية جديدة لتنتج نصّاً لغوياً يتخطى النصوص التي سبقته، وهذا أمر طبيعي فكثير من النصوص تنتقل في أزمنة مختلفة ولها وجود سابق وهذا لا يقلل من شأن القاصة في ممارسة التواصل، فالنصُّ الأصلي يكون في الوقت نفسه حاملاً لتاريخه القديم والجديد، أيّ بوصفه فكرة لنصٍّ آخر وهنا تظهر براعة المبدع بربطه وإدراكه للمضمون الديني، وما يؤديه من خدمة للسياق الجديد فضلاً عن التناسب مع الفكرة المطروحة، فالقارئ المتمعن عند التواصل يكتشف الجو النفسي للاستحضار لما يجده من براعة لغوية وفنية وموضوعية في طريقة الاستحضار وتواصل القاصة مع القران الكريم بتعانق وتعاضد

(١) استثمار النصوص الأصلية في تنمية القراءة الناقدة، لطيفة هباشي: ١.

واضحين سواء باستحضار فكرة النصِّ أو باجتزاء النصِّ، وغايتها في ذلك أن يستوفي النصُّ المستحضر حقَّه لدى القارئ بما يضمن الاستمرارية الفاعلة للمضمون الديني وإدراكها لمكانته المهمة في النفس الإنسانية.

إذ تمكنت من لفت أنظار القارئ الى طريقة تعاطيها مع النصوص وطريقة تجسيدها ذلك بعلاقات تناصية وهندسة النصوص بطريقة فكرية واعية، يلاحظ فيها القارئ تأرجح الذات اتجاه المضمون الديني بين الموافقة والمخالفة، فالذات القاصة باستحضارها النص القرآني تهتم بالقضايا الاجتماعية والسياسية التي تجسدها، إذ نجد لديها ملكة تواصلية تؤديها النصوص القرآنية الأصلية مع القارئ، ففي قصة " **أبناء الشيطان** " تستحضر الذات بنية النص القرآني لتدلف للمعنى المراد بتلاقي الدلالة ذاتها وإيصالها إلى القارئ بالصورة المتخيلة للحظة الفرار التي يصفها راوي الشعلان بقوله: **((تلك الأقوام التي طغت وفسقت وباءت بغضب من الله))**[1]، إذ تستمد الشعلان من النصِّ القرآني ما يتناسب مع صورة الفرار المتجسدة، فتقدم للقارئ مؤشراً موضوعياً يرتبط بدلالة النصِّ الأصلي في قوله تعالى: ﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آَمَنُوا إِذَا لَقِيتُمُ الَّذِينَ كَفَرُوا زَحْفًا فَلَا تُوَلُّوهُمُ الْأَدْبَارَ ١٥ وَمَنْ يُوَلِّهِمْ يَوْمَئِذٍ دُبُرَهُ إِلَّا مُتَحَرِّفًا لِقِتَالٍ أَوْ مُتَحَيِّزًا إِلَى فِئَةٍ فَقَدْ بَاءَ بِغَضَبٍ مِنَ اللَّهِ وَمَأْوَاهُ جَهَنَّمُ وَبِئْسَ الْمَصِيرُ**﴾[2]، فالقاصة تذوِّب النصَّ المرجعي بطريقة الاستثمار لغرض تواصلي بهدف ربط النصِّ المنتج بنصوص قرآنية، فمدى التواصل يوضحه التأثير الذي يظهر على القارئ، وهو يحاول ربط النصِّ بالنصِّ الأصلي، ولا تكتفي القاصة بالتناص بجزئية واحدة، بل تحاول دعم النصِّ وتتويجه بمرجعية أخرى تراها أقرب لمضمون النصِّ، لتداخلها في سياق لغوي بعد حذف الفاظ وإضافة أخرى، ليحمل المعنى دلالة تتواءم مع النصِّ المتناص معه، فما يجده القارئ في وصف الراوي لخروج الشيطان في قوله: **((يطرده الربُّ وأبناؤه من الجنة، ويخرج منها مدحوراً محسوراً))**[3]، يوضح المقطع اختلاف الدلالة بين المنظومة النثرية والمنظومة القرآنية التي لا تأتي بشكل مطابق للنصِّ الأصلي فالنصُّ، المنتج يتوّج بصيغة الفعل المضارع.

---

(١) الجدار الزجاجي" مجموعة قصصية"، سناء كامل شعلان: ٢٢١.
(٢) سورة الأنفال، الآية ١٥.
(٣) الجدار الزجاجي: ٢٢٥.

أمَّا النصُّ الأصلي فيأتي بصيغة الأمر في قوله تعالى:﴿ **قَالَ اخْرُجْ مِنْهَا مَذْءُومًا مَدْحُورًا لَمَنْ تَبِعَكَ مِنْهُمْ لَأَمْلَأَنَّ جَهَنَّمَ مِنْكُمْ أَجْمَعِينَ**﴾[١]، ومع اختلاف دلالة الفعل بين النصين لا تخرج الذات عن دلالة المرجعية المقدسة الواردة في السياق الأصلي ومعناها، إلَّا بانزياح لفظي مع اشتماله على ذات المعنى وذات العصيان الذي يوحي إلى خروج شخصية الشيطان من كنف الرب، وتستمر الشعلان في رسم حدود التواصل ودلالاته، فما نجده في النصِّ لاحقاً يوضح الدلالة الإيجابية لاستثمار النصِّ المقدس نفسه، ومدعاة الاستثمار فيه تهدف إلى نقد الواقع لما تقدمه الذات من رؤية خاصة، فبوساطة التناص توصل القاصة خيوط النصِّ بالمرجع الأصلي، وما يتوارد لدى المنافقين من تصورات ذهنية تعكس رؤاهم وانزياحاتهم العقائدية التي تتشكل على وفق كتل إرهابية تدفع ضعيفي الأنفس إلى الانجراف نحو تلك التيارات المتلبسة بالدين، فيصف الراوي لحظة دخول إحدى تلك الشخصيات بقوله: **((يدلف الى قاعة المطعم على يد إرهابي جبان،فيغتال أرواحاً بريئة لاسيما روحه هو، ويسقط في الدرك الأسفل من الجحيم))**[٢]، ففي النصِّ المستثمر اتكاء واضح على المرجعية المقدسة في قوله تعالى:﴿**إِنَّ الْمُنَافِقِينَ فِي الدَّرْكِ الْأَسْفَلِ مِنَ النَّارِ وَلَنْ تَجِدَ لَهُمْ نَصِيرًا**﴾[٣].

إذ نلحظ بين النصين الانسجام في البناء العام مع وجود الهدف بغية تحديد المرسى والمستقر الحقيقي لتلك الفئة الضالة، التي يوضحها النصُّ المقدس؛ لكونه يمثل قانوناً مقدساً له نسقه الخاص به، وفي عملية التواصل مع النصّ الأصلي نجد أنَّ الذات في كتابتها السردية لا تنعتق عن اللغة انعتاقاً مطلقاً، فلا تضيف أو تعطي اللفظة معنى جديداً بل يتمُّ استدعاء الكلمات نفسها وإدخالها في سياق لغوي جديد منتج[٤]، وعلى ما يبدو أنَّ الغاية من الاحتفاظ ببنية النصِّ القرآني دون أيّ انجراف أو انزياح عائدة إلى محاولة الوقوف على طرائق التواصل بالمعنى أو اللفظ أو كلاهما معاً، وهو ما يفسِّر التكرار للنصِّ نفسه في أكثر من موضع، لكن بطريقة تقلب فكرة النصِّ وتكسبه الدلالة الإيجابية وتقدمه بوصفه نقداً للحاضر المتسلط ووصفاً لحرية الإنسان المهدور، ففي قول

---

(١) سورة الاعراف، الآية ١٨.
(٢) مذكرات رضيعة "مجموعة قصصية"، سناء شعلان:٥١.
(٣) سورة النساء، الآية: ١٤٥.
(٤) ينظر: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية " نظرية وتطبيق"، عبد الله الغذامي: ٢٤١.

الراوي: **((لكنَّه يستطيع أن يعترف بأنّه سعيد ولأوّل مرة في حياته بتصنيف ما، ففي هذا العنبر رجالٌ يشرّفه أنْ يكون في خانتهم، ولو كان ذلك في الدرك الأسفل من الجَّحيم، فجميعهم وصلوا إلى هذا المكان؛ لأنّهم ثاروا على مبدأ التقسيم))**[1]، نجد النصَّ يوصل القارئ إلى موضع تقييد الحرية بيد الآخر المستبد وهنا يكون التقييد خارجياً وليس داخلياً؛ لأن القهر لم ينلْ الراوي داخليا بل نال من الحرية الخارجية، فالدلالة الإيجابية التي تضفيها القاصة هي الرضا الداخلي، لا كما يرد في سياق النصِّ القرآني، لذا يجد القارئ في بعض الأحيان أن الإشارة التي تقدِّم في النصِّ تؤدي إلى تلميحات تثير في داخله مجموعة من الإشارات تتأطر على شكل متخيل قد يصعب حصرها[2]، لكن يبقى تفاعل القارئ مع النصِّ هو من يحدد ما طرأ على النصِّ من تغيير.

وتستمر الشعلان في استثمار السياقات الأصلية الكثيرة في عملية التواصل بشكل يثري النصَّ ويغنيه، فيجد القارئ تناسباً مع أفق التوقع الذي ينتابه عند القراءة، وإن كانت بتحويرات في عملية التوظيف بتداخل بسيط في إيراد المعنى كما في قول الراوي: **((منذ أن تمنّاها، رأى الماضي والحاضر والمستقبل وكلّ أبحاثه غباراً منثوراً تحت وطأة قدمَيْها اللَّتين اشتهى تقبيل أديمها الورديّ الرّقيق))**[3]، ففي النص تواصل واضح مع مدلول النص القرآني في قوله تعالى: ﴿**وَقَدِمْنَا إِلَى مَا عَمِلُوا مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَاهُ هَبَاءً مَنْثُورًا**﴾[4].

إن اتكاء الذات على دلالة المضمون القرآني كان لإبراز لحظة الانفصال التي يتعرض لها الراوي وهو يهيم بالأنثى عطشاً، فتلاشي كيان الراوي ينسجم مع مدلول الآية، إذ تحاول القاصة التعبير عنه وتوصيله إلى القارئ من فكرة تؤكدها وتعضدها باستحضار النصِّ الأصلي، الذي يوحي إلى فحوى التلاشي ويقف أمام الإنسان بهيأة غبار يرى لكن يصعب الإمساك به، ومن هنا تحافظ الشعلان على هوية النصِّ الأصلي، ومع ذلك تبقى الكلمة في أيِّ نصٍّ موروثاً متنقلاً رشيق الحركة ينتقل من نصٍّ إلى آخر بانسيابية بالغة ليشكل مدلولات عديدة تقبل التغيير لهويتها الأصلية بحسب

---

(١) مقامات الاحتراق "مجموعة قصصية"، سناء شعلان: ٢٠-٢١.
(٢) ينظر: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية" نظرية وتطبيق": ٢٦.
(٣) أرض الحكايا" مجموعة قصصية، سناء شعلان: ١٣٩.
(٤) سورة الفرقان، الآية ٢٣.

وجهتها في النصِّ الجديد، لكن يبقى بُعْدان أساسيان هما موضع التحرك ويتمثلان بالبعد الآني والتاريخي[١].

ففي قصة "**الشيطان يبكي**" نجد الامتزاج في البنية المتناصة دون إحداث انحراف أو انزياح في الدلالة، لكن الانزياح نجده في الغاية الحقيقية من استدعاء النصِّ المقدس والتواصل معه، فحين نقرأ النص المنتج في قول الراوي: **((كان يوسوس في صدور الناس))**[٢] نجد تناصاً واضحاً مع النصِّ الأصلي في قوله تعالى:﴿ **الَّذِي يُوَسْوِسُ فِي صُدُورِ النَّاسِ**﴾[٣]، فدلالة الفعل الماضي توحي إلى القارئ الهدف الفكري والنفسي الذي يقوم به السياق وتوجيه عدسة السرد للكشف عن الجانب المسكوت عنه في ثناياه وما يعطيه الاستدعاء من دلالة جديدة، فشخصية الشيطان في النصِّ هي قناع تتخذه الذات القاصة لنقد الواقع المقيت، الذي يعيشه الفلسطينيون فما كان من أساليب الشيطان وتأثيره على الأنفس وتكوين العقلية السلبية بات أمام الكيان الصهيوني فعلاً ضعيفاً، ولعلَّ في ذلك توضيحاً لغاية تحويل دلالة السياق بصورته الجديدة والوقوف على المضمون ومدى تناسبه مع الواقع، ففكرة النصِّ لا تصدم أفق توقع القارئ والسبب في ذلك أنَّ النصَّ يشكل رؤية الذات التي لا تبتعد فيها عن قراءة الواقع، أمَّا مدعاة التعانق بين النصين فهو لتقديم التصور الذهني للذات القاصة والذي هو انعكاس للمونولوج الداخلي، وما تراه من انحسار أساليب الشيطان وأفعاله موازنة بالايديولوجية الصهيونية وما تقترفه اتجاه الفلسطينيين، ولتوضيح تلك الحقيقة توحي إلى القارئ بموقف الشيطان وتمنياته التي تقتصر على العودة بعد ما افتقده في العالم الإنسي واستلاب هويته.

ولعلَّنا نجد الشعلان تستمد الفكرة من المرجعية المقدسة من دون قلب فكرة النصِّ ودلالته بما يتماثل مع فكرة النصِّ، فيجد القارئ تواصلاً في قصة "**سفر المتعة**": **الناسك الجديد**" في قول الراوي: **((لقد قرّرت أنْ أتزوج"...وزفّ إلى عروسته الطفلة المؤمنة، وسكنتْ شهوته في جسدها الصغير، فكان عبداً لها، وكانتْ أمَةً صالحة له، إذ عرف المتعة معها، وعرفتْ عالم الرجل معه، فنعما بعالمهما الجديد، وقرّا عيناً بصومعتهما**

---

(١) ينظر: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية" نظرية وتطبيق":٢٩١.
(٢) أرض الحكايا: ١٧٦.
(٣) سورة الناس، الآية ٥.

الصغيرة التي تضجّ بالتقوى والودّ والرغبة وبأطفال جُبلوا على شاكلة وسامة والدهم، وطهر أمّهم))[1]، وهذا يتناسب مع مضمون الآية الكريمة التي أشارت إلى العلاقة بين الرجل والمرأة وأهمية الزواج في بناء الحياة الاجتماعية، التي تصفُ بها الاستقرار والطمأنينة التي وردت في قوله تعالى: ﴿**وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُمْ مِنْ أَنْفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُمْ مَوَدَّةً وَرَحْمَةً إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ**﴾[2]، إذ يلاحظ القارئ أن تعاطي القاصة مع النصِّ يتناسب تماماً مع النصِّ القرآني دون الخروج عن دلالة النصِّ، وبهذا يجد أن تماهي القاصة مع الفكرة هو لإعطاء العلاقة عمقاً وامتداداً كانت قد وجدت لها ترسيخاً في عقلية الإنسان وحاجته الفسيولوجية والاجتماعية والنفسية للطرف الآخر، فالشريعة السماوية أسست أنظمة الحياة وبناء العلاقات بين البشر وهذا ما استحضرته القاصة في النصِّ.

وفي نصٍّ آخر توظف الذات بنية النصِّ القرآني، فالقارئ عند تواصله مع النصّ يصل إلى تحول الدلالة التي مورست ضد المضون على مر العصور، والتي تتكرر في سرد الشعلان في قول الراوي في قصة "حادث مؤسف سعيد جدا" **((وأن أُعلّق على باب مكتبي في الوزارة لافتةً كُتِبَ عليها بماء الذّهب لردّ الحسد بناءً على توصيات أمّي "هذا من فضل ربي"))**[3].

أمَّا في النصِّ الثاني فترد في قصة "**الباب المفتوح**" في قوله: **((حتّى عندما خرج في حملة إحسان لجمع التبرعات لفقراء وأيتام السلطنة، وما أكثرهم كانوا !! اعتلى المحفّة التي أمرّ أن يُكتب عليها بالذهب:"هذا من فضل ربِّي"، وفي عينيه كانت تتلألأ دموع الرحمة المصطنعة، وهو يراقب المواطنين الحفاة شبه العراة الذين يحيطون بمحفته المقدِسة))**[4]، إذ نجد في النصين سمة المحافظة على هوية النصِّ لكن الاستغلال فيه جاء لإدانة الواقع وأصحاب السلطة من باب المساءلة، فالنصُّ ضمن سياقه التاريخي احتفظ بالقدسية مع قلب الفكرة بما يتناسب مع الوضع الآني، ففي العودة إلى مرجعية النصِّ المقدس في قوله تعالى:﴿ **قَالَ الَّذِي عِنْدَهُ عِلْمٌ مِنَ الْكِتَابِ أَنَا آتِيكَ**

---

(١) ناسك الصومعة:٢٠-٢١.
(٢) سورة الروم، الآية ٢١.
(٣) الكابوس: ٤٨.
(٤) أرض الحكايا: ٥٥-٥٦.

بِهِ قَبْلَ أَنْ يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ فَلَمَّا رَآهُ مُسْتَقِرًّا عِنْدَهُ قَالَ هَذَا مِنْ فَضْلِ رَبِّي لِيَبْلُوَنِي أَأَشْكُرُ أَمْ أَكْفُرُ وَمَنْ شَكَرَ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ وَمَنْ كَفَرَ فَإِنَّ رَبِّي غَنِيٌّ كَرِيمٌ﴾[١].

إذ يجد القارئ في هذا النصِّ إشارة إلى مضمون يتطابق تماماً مع بنية النصِّ، وهنا تدع الشعلان التواصل مع المضمون لملء الفراغات التي تتركها في النصِّ، فالسياق القرآني يشير إلى قصة النبي سليمان مع ملكة سبأ حين غار العرش بقدرة الله **(عز وجل)**، وأصبح بيد نبي الله سليمان بوصفه امتحاناً من الله لنبيه، ليتجاوز القارئ حدود القصة لنقد الواقع فينطلق من المرجعية الدينية التاريخية للتفاعل مع النصِّ ليصل إلى المقصدية المطلوبة، فالجملة التي توظف لسد الفراغات إنّما ترمي إلى هدف يتجاوز حدودها وما أنتجته من دلالة في الوقت الذي ولدت فيه، وقد يسري هذا على جميع الجمل المتناصة في الأعمال الأدبية فالجملة الأصلية تتفاعل في داخل السياق[٢] لهدف قد يرتبط برؤية الذات وكيفية الإفادة منها وهذا ما سعت القاصة إليه، وهو إبراز التحول الدلالي من الخاص المرتبط بالنبوة إلى العام المرتبط بالعامة، فالذات أعادت قراءة النصِّ بشكل يتناسب مع رؤية القارئ وصلته به، والتي ضمنتها له على شكل فجوات تقترب من الحيل الأسلوبية، إذ تعكس نماذج الشعلان تناصات داخلية وخارجية، والاحالة في النص قد لاتتحدد في البناء الداخلي للنصِّ ذاته فحسب بل قد نجدها كذلك في مفتاح القصة كما في عنوان إحدى القصص الموسومة بـ**((نفسٌ أمّارةٌ بالعشقِ))**[٣].

فما تبتدىء به القصة منذ الانطلاقة الأولى التي هي**(العنوان)** وصولاً إلى المضمون **(محور السياق)** هو رسالة لأداء فعل التواصل مع السياق القرآني في قوله تعالى:﴿**وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّي إِنَّ رَبِّي غَفُورٌ رَحِيمٌ**﴾[٤].

تعبرالقصة، هنا، عن النوازع الإنسانية التي أشارت إليها قصة نبي الله يوسف(ع) وكيفية كبح جماح النفس وهذا ما دفع القاصة إلى الاستحضار لتبيان صورة النفس البشرية التي أودع الله فيها حب الشهوات، فطبيعة النفس أنَّها أمارة بالسوء والنوازع داخل النفس متغيرة وليست ثابتة، ما دفع القاصة إلى استبدال لفظة **(سوء)** بلفظة **(عشق)**

---

(١) سورة النمل، الآية، ٤٠.
(٢) ينظر: نقد استجابة القارئ "من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية"، تحرير جين ب. تومبكنز: ١١٧.
(٣) تراتيل الماء: ١٢١.
(٤) سورة يوسف، الآية، ٥٣.

لإثبات دور العشق في تغيير طبائع البشر فضلاً عمَّا يحمله العشق من لغة تقترب كثيراً من لغة المتصوفة في أثناء بناء الإنسان علاقاته مع الله تعالى، وهذا ما تحاول الذات إيصاله إلى القارئ في قول الراوي: **((عاهدتُ نفسي يومها على كبتْ نفسي الأمّارة بالعشق وعلى كبح جماحها، وبرزتُ بعهدي المقدّس في عرف طهارة الأطفال))**[١].

إن السياق الذي يتفاعل معه القارئ يضعه أمام معاهدة نفسه على كبح شهواتها وامتصاص مضمون النصِّ القرآني، بغض النظر عن اختلاف بعض الكلمات فيما بين القصة والقران، تعبيراً عن رؤية القاصة الخاصة، وإبراز قدرتها الفنية في جعل النصين أكثر تلاحماً وانسجاماً، ولا تنفرد الشعلان في ذلك،فالتناص القرآني من الظواهر الشائعة في التناول الشعري والنثري،وهو وسيلة لإغناء النص ورفده بتضمينات عدة إلى جانب المؤثرات التي تحيط به[٢]، فما اعتمدته القاصة في ربط مشاعرها بالبعد الديني هو لإعطاء الثيمة الأساس في القصة، وهي العشق قبولاً وشرعية دينية، فالتناص، هنا، جاء لإثبات قدسية العشق لدى القاصة فضلاً عن الماحةٍ غير المباشر عن رسوخ قدم العشق في قديم الزمان عن إثبات وجود[٣].

وثمّة استثمارات أخرى فيما بين القصتين يكشفها القارئ بما يتوافر لديه من أدوات خاصة تساعده على الكشف عن تداخلات النصوص، فالوعي والثقافة العامة للقارئ هي التي تمكنه من استقبال رسالة النصِّ من الذات، وهنا يبدأ القارئ الواعي بالنظر في النصِّ وتحديد قراءتين، الأولى: سطحية تعيد النص إلى دلالته الأصلية، والثانية: عميقة يبدأ فيها القارئ بالتأويل بحسب التلقي واستيعاب فكرة النصِّ[٤]، فلكلِّ قارئ نمط خاص في عملية الكشف وتحديد فضاء النصِّ، فتتشعّب القراءات والتأويلات في النصوص الأدبية من لدن القرّاء على اختلاف أدواتهم الثقافية.

---

(١) تراتيل الماء: ١٢٢.
(٢) ينظر: استلهام الموروث في شعر ابن خفاجة الأنصاري "دراسة نصية"، د. حمدي أحمد حسانين: ٤٧.
(٣) ينظر: دراسة في قصة "نفس أمارة بالعشق" للأديبة د. سناء الشعلان، بقلم: راوية عاشور، (مقال).
(٤) ينظر: التناص في شعر الرواد، أحمد ناهم:٨.

(١-٢): التواصل مع الشخصيات الدينية.

لقد حملت الشخصيات الدينية والمتمردة على الواقع الفاسد قداسة واحتلت مساحة في الكتابات الأدبية، بوصف كلّ شخصية تحمل رسالة تواصلية تنبثق من العصر الذي ولدت فيه، يستدعيها المبدع للتوحد معها في بثّ لواعجه النفسية لما تحمله تلك الشخصية من دلالة تصلح لإقامتها وسيطاً بين النصّ والواقع، لاقترابها من البناء النثري أو الشعري المطروح، وعبر هذا الوسيط يحقق المبدع الرسالة التواصلية في الاقناع والامتاع، فكلُّ شخصية تكتنز بدلالة تركت منذ الزمان القديم طابعاً في النفس البشرية بين القداسة والتمرد[١]، وفي هذا الاطار سارت الشعلان في جعل النصّ أكثر تكثيفاً ودلالة لما تحمله شخصيات نصوصها من معاني واسعة، وثراءٍ كبير من مثل شخصيات الأنبياء والصحابة والشخصيات المنبوذة أو من التي تتكرر بشكل ملحوظ لتضع القارئ أمام استدعاء لعصور مختلفة بفاعلية تقتضيها متطلبات النصّ، وأكثر ما يأتي لاقامة علاقة متينة مع النص، وقليلاً ما يأتي بشكل عرضي لغاية مبتغاها في النصّ، فالقارئ يجد كثيراً من الأسماء التراثية في عدد غير قليل من القصص وأغلبها ما يرتبط بالمحور الديني، من مثل توظيف القاصة لموقف الرسول **(صل الله عليه وعلى آله وسلم)** في قصة "**سفر المتعة: الناسك الجديد**"، إذ نجدها تتواصل مع الموقف، وتستثمارها الجزئية المستخلصة من حديثه في اختيار إحد الخصال الأربع، التي تبدأ بها الشعلان بوصفها أساساً ذا أهمية في بناء الحياة الزوجية، فتصف للقارئ حاجة الرجل لأختيار شريك حياته على لسان الراوي بقوله: **((لم تعد الرياضة قادرة على امتصاص دفق شهوته... "بل إنّ الوقت قد آن". وصمتَ فصمتَ والده أيضاً، فلمح في صمته استسلاماً لرغبته بالزواج من تلك الطفلة المرأة التي بالكاد بلغت، فخطبها من والدها الداعية دون أن يراها؛ لما سمع عن خلقها وعن حفظها للقرآن الكريم نزولاً على وصية الرّسول – عليه الصلاة والسلام – بالزواج من ذات الدين،... طمعاً في دينها، وإن كان يأمل أن تكون بمثل جمال قسمات والدها))**[٢].

إذ تصل الشعلان القارئ بالمقاصد المبتغاة في الطرف الآخر ليأتي سياق النص

---

(١) ينظر: رؤى نقدية لإبداعات شعرية، د. سليمان حسن زيدان: ١٨.
(٢) ناسك الصومعة: ١٩ ـ ٢٠.

مستثمراً لرغبة **الرسول** ونظرته العامة في الاختيار، والتي يحددها بالخصال الأربعة كما وردت في سند الحديث بقوله:**((... عن النبي صلى الله عليه وسلم قال تنكح المرأة لأربع لمالها ولحسبها وجمالها ولدينها فاظفر بذات الدين تربت يداك))**[1]، ويجد القارئ التطابق والتماهي الواضحين في استدعاء مضمون الحديث الذي كشف عنه الجزء الأخير من النص، والتي تقدِّمها الشعلان لتعضد فكرة النصِّ المنتج وتصل القارئ بسياق النصِّ الأصلي والسياق المتولد الذي يمتزج بأهمية الشخصية المقدسة ودورها في وضع امتداد لدستور الحياة بعد القرآن الكريم؛ لكون الكتاب والسنة هما دستوراً للإنسان في الحياة، فتستغل الشعلان في خطابها السردي مقصدية الحديث واختلاف الرؤى، التي يترجمها الرسول بخطابه لتسقطها في النصِّ عبر اللغة المكتوبة فتكشف عن الأفكار والمعارف لتستمر في التواصل لكونها قابلة للإدراك والوعي[2]، فالقارئ المتمعن يعي تماماً مقاصد الحديث بكونه استنتاجاً لفكر الإنسان واختلافه من شخص إلى آخر والتي تتحدد في نصِّ الشعلان أيضاً دون تصادم بل جاءت بما يتلاءم مع ملامح الشخصية ودورها الواعظ تبعاً للقرب وصيغة التعبير المطروحة، التي تحاول القاصة رسم صورتها للقارئ ليقوم القارئ بالربط بين السياقين فيظهر براعته الذاتية وخبرته في عالم النص ووعيه بالنصوص الأصلية وما أصابها من تبديل وتحوير وما حدث فيها من خلخلة، فيقف على الرسائل الموجهة من الذات عبر اللغة التي تمثل عملية التواصل.

ثمّ نجد توظيفاً لشخصية الخليفة عمر بن الخطاب **(رضي الله عنه)** في جسد النصِّ ليتواصل القارئ مع النص ويستشف مرجعيته في قول الراوي: **((سلطان الزمان كان يرفس سعيداً بقدميه، وهو يقرأ عن سلطانٍ في الزمن الغابر... :"لا سمعاً ولا طاعة، لانسمع"؛ لأنّه خصّ نفسه بذراع إضافي من القماش رعيته، فلما ظهر عدله، وأثبت أنّه أخذ ذلك الذراع من ولده عبد الله... :"الآن سمعاً وطاعة، قل ونحن نسمع". وعندما لام الناس الرجل على فعلته قال لهم السلطان الخرافي في عدله: "لا خير فيكم**

---

(١) صحيح البخاري " للإمام أبي عبد الله محمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة ابن بردزبه البخاري الجعفي أمير المؤمنين في الحديث رحمه الله تعالى ورضى عنه المتوفى سنة (٢٥٦هـ):١٤.

(٢) ينظر: نظرية التواصل، المفهوم والمصطلح، د. رضوان القضماني:١٤١.

إن لم تقولوها، ولا خير فينا إنْ لم نسمعها".))[1]، استثمرت الشعلان مضمون الحادثة وحديث الخليفة في سند الحديث بقوله: **((حدثني أبو بكر بن عبد الله الهذلي عن الحسن البصري أن رجلا قال لعمر بن الخطاب: اتق الله يا عمر (وأكثر عليه) فقال له قائل: اسكت فقد أكثرت على أمير المؤمنين. فقال له عمر: دعه، لا خير فيهم إن لم يقولوها لنا، ولا خير فينا إن لم نقبل.وأوشك أن يرد على قائلها))**[2].

إذ يشير النصُّ إلى سرد وقائع الحديث الموجه إلى الخليفة، وكيفية اعتماده على نمط خاص في تقبل رأي الآخر ونقده، فكلمة الحق فوق الجميع لهذا يحبذ الخليفة الإجابة وترك الباب مفتوحا أمام العامة، ومن هذا المنطلق تتعامل الشعلان مع النصِّ بوصفه معطى التواصل مع القارئ ليتفاعل معه ويشارك في قصدية الصورة الحقيقية المستبطنة وفي هدف الاستثمار، ففطنته تحدد أسلوب الحيلة التي تقدمها بأسلوب النقد المبطن للسلطة الحاكمة في ترك الباب مفتوحاً واقتناص الرؤوس، وهذا ما يستشفه القارئ في أثناء التأويل للرسالة التواصلية، فما يفرزه النصُّ الأصلي يتوافق مع النصِّ المنتج في الدلالة لكن بدلالة جديدة تستقر في وعي القارئ وقراءته للواقع.

أمَّا حين نقرأ الأسماء المستحضرة في متن قصة "**الباب المفتوح**" نجد الملمح ذاته بطريقة محورة عندما يصف الراوي ذلك بقوله: **((وقيل إنّ نسبه الطيب يمتدّ إلى زوجة يوسف عليه السلام،...، الراوي همس في أُذن البعض من النّاس، وقال مبتسماً بخبث: "زليخة لم يكن لها أي عبد". في اليوم الثاني وجدوا لسانه يسعى مذعوراً بعد أن قُطع من غير سبب محدّد))**[3]، وايراد الأسماء بشكل عرضي يشكل خطاباً فاضحاً للسلطة الحاكمة ونقد لها، وإزالة الستار عن الأساليب المتبعة من لدن السلطة في فبركة التاريخ والأصول، التي ترتسم أمام القاصة فتعبر عن رؤيتها الذاتية لتعطي النصَّ تحويرات تساير بها الواقع المعيش، فضلاً عن السخرية التي يستشفها القارئ من قول الراوي: "**وقيل أن نسبه يمتد إلى زوجة يوسف عليه السلام**" ففي النصِّ سخرية من أقاويل الأحكام وفبركة أصولهم تبعا لأهوائهم دون تأكيد الأصول ودعمها بوثائق حقيقية،

---

(١) الجدار الزجاجي: ٧٦.
(٢) كتاب الخراج، للقاضي أبي يوسف يعقوب بن ابراهيم صاحب الامام أبي حنيفة المتوفى سنة (١٨٣هـ):١٢.
(٣) الجدار الزجاجي: ٧٦.

وهنا تضيف الشعلان دلالات أخرى يكتشفها القارئ في أثناء التأويل لما يراه أمامه من رؤية خاصة، ممارساً بذلك سلطته على النصِّ وتفاعله ومتشاركته في إكمال ما بين السطور[١].

وانطلاقا من التفاعل العميق مع الاحالة فيما بين النصوص يتوسع أفق القارئ، فلا يقتصر عمله على استقبال الرسالة بل الدخول إلى النص والاندماج فيه، وهذا يعني أنه لا يلامس النصَّ ملامسة سطحية إنَّما يخترقه ليصنع لغة جديدة تضاف إلى لغة النصِّ السابقة، ولأن المثير يتكرر مراراً يبدأ القارئ بالتفاعل معه باستمرار؛ لذلك تركز الشعلان على شخصية "**الشيطان**" في متونها السردية بتكرار يلفت انتباه القارئ لتلك الشخصية المنبوذة، التي حلت عليها اللعنة بعد تمردها على مشيئة الله، والتي عمد إلى استثمارها كثير من الأدباء الغربيين والعرب بدلالات مختلفة[٢]، وعلى المنوال نفسه نجد اتساع الدلالة لشخصية الشيطان في قصص الشعلان، ففي القصة الأولى "**أبناء الشيطان**" يجد القارئ الشخصية تتلّفع بقناع التمرد الثائر على إرادة الله حتى نُبِذَ قسراً من رحمته، لكن القاصة تتعدى هذا التوظيف لتسقط أحداث طرد الشيطان وتجسد تمرد الآخر اليهودي، وقلب الموازين لوجود داعم معين لها في استبدال الحقائق، فالثابت من أحداث الطرد الهبوط من السماء لنبي الله آدم وزوجه حواء هو الهبوط من السماء ثُمَّ ((**يهوا والشيطان وأبناءهما، ومن دون كنوز الجنة التي أغلقت دونهما وإلى الأبد... وفي شهاب الأرض يتكاثر أبناء الشّيطان**))[٣]، إذ يحدد النصُّ رحلة الشيطان ونزوله القسري بتغير يتبعه لغاية فنية تكشف عن سرِّ الاستحضار، وهو اندفاع القاصة نحو الواقع ونبذه لكون الشيطان الحقيقي هو اليهودية فتدع الراوي يصف ذلك بقوله: ((**يسيرون على وصية والدهم... يكبّلون البشر بظلمهم ووحشيتهم، ويسمون أنفسهم (شعب الله المختار)...!!! وفي زمن يداهمون مدينة السلام، ويسكنون القدس، يعذبون أهلها، ويستبيحون دماء أهلها**))[٤].

يشير النصُّ إلى المنبع الحقيقي للفكر اليهودي وسوأة الشيطان بوصفه مانحاً للكره

---

(١) ينظر: جماليات الأسلوب والتلقي "دراسات تطبيقية": ٩٩.
(٢) ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: ٩٨.
(٣) الجدار الزجاجي: ٢٢٥.
(٤) م. ن: ٢٢٥ـ ٢٢٦.

والرغبة في الاستيلاء، ثُمَّ تعمد إلى إثارة القارئ بالتعاطف مع القصة التي تليها "**الشيطان يبكي**" لتؤكد الحقيقة التي نسجت في النصِّ الأوَّل فهي تعمل على تكثيف فكر القارئ لتفصح على لسان الراوي بانكسار الشيطان وانحساره أمام الإيديولوجية اليهودية ليقينه، إنه أصبح دمية تعلق عليه أفعالهم ((**تساقطت دموع الشيطان كسفاً من النار على الأرض... كان شيطاناً عندما كان البشر بشراً، لكنّه الآن يجهل ما تراه سيكون بعد أن غدا البشر شياطين... أحدهم عرض عليه أن يستثمر اسمه الشرير المشهور في مشروع، إذ أراد أن يفتح تحت اسمه مقهى شهيراً للجنود...، ويلهون بجماجم الأطفال الأبرياء**))[1]، يكشف المقطع السردي عن الخلل النفسي الذي يواجه الشيطان وانكشاف الأقنعة وإحساسه بأنه في زمن مختلف فمهمته قد انحسرت لاتساع دائرة الشياطين في العالم الأرضي ليصبح تلميذاً لدى الجنس البشري وبخاصة المنظمة اليهودية، فتحول من متمرد على الذات الإلهية إلى مُتَمَرَّدٍ عليه فـ ((**مع أنّه وافق على ذلك إلاَّ أنّ ذلك البشريّ اللّعين قد خدعه، ولم يعطه شيئاً مقابل استثمار اسمه، بل كاد يرسله إلى مكان خلف الشّمس كما قال له**))[2].

تعمل الشعلان على إيصال قارئها في النصِّ إلى مرحلة القفز نحو الواقع المعيش والأجندات والمصالح التي تستنطقها اللغة بوصفها مسكوتا عنه، فتربط القارئ بالواقع وما يحاك في السر والعلن، وكيفية الاجتثاث وتسيد القوى، فالقفزة التي أحدثتها الشعلان لقارئها أدخلته في اللامتوقع لما نسجته الذات من تحوير لمقصدية فسَّرها النصُّ نفسه، فحين عبَّرت عن رؤيتها الذاتية اقتربت أيضاً مما تأثر به الأدباء في العصر الحديث وبالأخص المنتمين للأدب الرومانتيكي في تعاطفهم مع الشخصيات المنبوذة[3]، ليكون حوارها مع الشخصية بطريقة تتناسب مع العصر والفكر الذي تعيش فيه فيكتسي الشيطان دلالة الضحية، وهنا تحدث القاصة تعارضا بين أفق النصِّ وأفق القارئ فتنجح بذلك في استدراج وعيه للمقصدية الحقيقية، وغاية الاستدعاء مع وضعه في تعارض دائم مع الدلالة الحقيقية؛ لأن التحوير في النصِّ غاية تقتضيها فكرة النصِّ فحين تتفاعل

---

(١) الجدار الزجاجي :١٧٥ـ ١٧٧.
(٢) م. ن: ١٧٧.
(٣) ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: ٩٨.

الفكرة مع الشخصية الدينية المنبوذة يحدث الاستدعاء ويقودنا ذلك إلى القول:إنّ التفاعل المتواصل بحد ذاته يعود إلى قدرة المبدع الفنية في التوظيف ونجاحه فيما يقدمه، فحين نقرأ قصة "**الشيطان يعشق**" نصطدم بالعنوان ثم المتن الذي تصف فيه الشعلان الانسلاخ الفعلي لشخصية الشيطان، والصفات التي التصقت به وباللعنة التي يبغي الخلاص منها، وكأنها تدفع القارئ إلى مايستشعره من تصالح ذاتي وتخلٍّ عن النزعات الشيطانية والعدوانية، وذلك لأنّه ((**قرّر أن يخلع الغلّ من قلبه كخطوة أولى نحو التنكّر لأصله النيراني الملعون أملاً في أن تواتيه الفرصة، فيهجر لعنته الأبدية، وينطوي تحت رداء الصالحين والملائكة والأبرار**))[1]، إذ تضع الشعلان شخصية الشيطان في دائرة التسامي وهي إحدى الحيل الدفاعية لتوجيه طاقته الأصلية لمشاعر بديلة تكون مقبولة لتحقيق رغبته والتخفيف من صراعه الداخلي، فيبدأ لا شعورياً بتحقيق ذلك إزاء موقف لم يكن متوقعاً منه، وهو ((**أن يمتلأ قلبه بذلك الرّذاذ السّحري المسمّى عشق في ليلة وضحاها، لقد عشق تلك الآدمية حدّ الاحتراق بنيرانه المقدّسة، وحاول أنْ يقترب منها؛ ليبثّها لواعج قلبه، ويهديها فريد عشقه لكنّه أحرق وجهها الجميل مع أوّل زفرات عشقه... عندها آل على نفسه أنْ يبتعد عمّن يحبّ ما المستطاع، إذ عرف أنّ الحبّ الحقيقيّ لا يكون بالقرب، بل يكون بالتضحية**))[2]، ليجد ذاته في مشاعر مختلفة استأصلت العدوانية والغل فيحاول إشباع ذاته بشبق العشق المتدفق فيصطدم بحقيقته النارية ليبدأ بالتحكم الشعوري وتحويل مشاعره إلى رغبة مكبوتة ليحافظ على رغبته، التي لا يمكن تحقيقها وهي الاقتراب من معشوقته بشكل مقبول، فيؤثر على ذاته التضحية ليتوافق مع المحيط الذي وضع ذاته فيه أيّ في مقام الصالحين وفاعلي الخير، وهذه دلالة جديدة أضفتها الشعلان على الذات خلافا للدلالة الموروثة، ففي كلِّ قصة نجد أن الدلالة تختلف باختلاف الفكرة وقيمتها التي تترجم بلغة تواصلية نصية تقود القارئ إلى التنوع والتواصل في آن واحد.

---

(١) مقامات الاحتراق: ٨٦.
(٢) م. ن: ٨٦ـ ٨٧.

ثانياً: التواصل الإنساني والوجداني.

إن المشاعر الإنسانية والوجدانية نتاج طبيعي لعلاقة الإنسان بأخيه الإنسان، وهي علاقة تتجاوز حدود الموقع الجغرافي في كثير من الأحيان؛ لكونها تعتمد على التأثر والتأثير بالدرجة الأساس وكيفية التعامل مع الحدث بطريق ديناميكية تربط فيها الذات المبدعة اللغة بالعقل، لبثِّ مشاعرها داخل سياق النص وتأتي بطريقة صريحة أو غامضة، ومن ثَمَّ تقديمها إلى القارئ لتأويلها ومعايشة لحظة الحادثة، والاستجابة للمشاعر المتولدة في لحظة الإنتاج، فتكون قراءته ذات رسالة تواصلية أشبه بالتغذية الراجعة المقدَّمة من الذات من أجل تواصل القارئ مع الكوارث والمصائب والأوجاع، التي تعرض لها إنسان معين، أو مجموعة، أو وطن، ولا يمكن للذات أن تتجاوزها، فجاءت نتاجات الأدباء والشعراء محملة بكثير من مواجع الآخر ببعد إنساني ووجداني يرتسم داخل السياق المتولد[1].

وللقاصة استجابة مشابهة لتلك المشاعر التي جسِّدتها كثير من النصوص في الحقل الأدبي لتكون استمراراً وامتداداً تتواصل به مع كل قارئ، ومن هنا تقدِّم الشعلان مواقفها ومشاعرها في سياق سردي يعكس واقعية الأحداث ليشاركها القارئ أحداثا وآلاماً حدثت على المستوى الخاص أو العام.

ونبدأ هذه الرحلة التراجيدية مع قصة "**اللوحة اليتيمة**" التي تستغل فيها القاصة احداث فاجعة **(طارق العساف)** وطموحه الذي تكلل بمأساته ورحيله عن الحياة قبل أن يجني ثمار انجازه، إذ تندمج القاصة إنسانيا ووجدانيا مع الواقعة الحقيقية وهي تروي على لسان والدته[2]، لتتواصل مع القارئ بمشاعرها الإنسانية بطريقة سرد لغوي لبداية الطموح ونهايته، فتربط القارئ بالمعاناة التي كابدها طارق وصعوبة الحصول على متطلبات الرسم كي يصل إلى هدفه، إذ **((كان مصروفه قد نَفِذَ تماماً إلا من قروش معدومة عندما عرف من أحد الأصدقاء القليلين الذين يشترون الصحيفة اليومية أنّ مسابقة إبداعية للشباب على مستوى الدولة تفتح أبوابها للشباب الصغار... ليلة واحدة كانت**

(١) ينظر: الآخر في الشعر العربي الحديث "تمثيل وتوظيف وتأثير"، د. نجم عبد الله كاظم: ١٠٨.
(٢) حوار شخصي مع القاصة سناء الشعلان، ٢٠١٧/٣/١٦م،الخميس الساعة ١١,٣٤ مساءً.

أمامه لرسم لوحته، كانت ذاكرته مخزوناً يعجّ بآلاف الصّور والخطوط، لكن المشكلة كانت في الألوان، وفي القماش الذي يحتاج ليرسم عليه، ثم في الإطار الذي تشترط لجنة المسابقة... أن يتوّفر للوحة))[1]. كان طموحه تكليلاً لموهبته الفطرية التي اكتسبها دون دراسة أو تدريب، فمشاركته كانت بمنزلة تحدٍّ لقدراته وغاياته في إسعاد ذويه وبخاصة والدته، كما هي فرصة لحصوله على عدة الرسم التي طالما حلم بها، ففرصة الفوز بالجائزة كانت مقتصرة على جهد ليلة واحدة لتسليم اللوحة، فتحدى ضيق الوقت والأدوات غير متوافرة بطفولته البريئة فكان حلّه **((الوحيد هو أن يستعين بأنامله الصغيرة التي لوّحت الشمس أديمها لرسم لوحته المبتغاة، وسيكون نجمه التلفزيوني المفضل غوار هو بطل لوحة، في الصباح كان طارق عساف يحتضن لوحته بحرص من يحمل ايقونة مقدسة... لكن أمل الفوز كان رائده... قبل موظف المركز أن يستقبل لوحته التي تفتقر إلى أهم شروط المسابقة ووعد بأنّ يقدم لها إطاراً إن فازت))**[2].

يصف راوي الشعلان التجربة الحقيقية وعلاقة طارق بلوحته وكيفية تجاوب الآخر وتقبله اللوحة على الرغم من افتقارها لشروط المسابقة والاعتراف بحقه دعما له وتنمية قدراته وطاقاته، التي غذَّاها بإرادته وأنامله التي كانت سلاحاً بديلاً لحرمانه المادي لأن الآخر وجد في عجزه ثغرة واضحة لهدر وجوده بوصفه كياناً فاعلاً، فتعامل مع طارق إنسانياً دون هدر ما استنفده من طاقة في عمله لتصل اللوحة إلى مرساها الأخير على جدار المعرض وحيدة دون طارق، فقد فنى في حادث مؤسف، لتصف لنا الشعلان بعملية التجريد الفني المشاعر الوجدانية وملامح الفقد **((كادت تسأل أمّ طارق عن سبب غياب طارق، لكنّها خرست وَفْقَ قاعدة الجمادات التي لا يّسمح لها بالكلام في حضرة الإنسان الناطق الواحد، لكنّها بحثت عنه في كلّ الوجوه، تفرّست كلّ الشباب أصحاب البذلات الأنيقة... وأبعدت عن ذهنها صورة طارق المتشح بأبيض الموت، والراكن باستسلام لرمس صغير احتواه منذ أيام. لم يطل انتظار اللوحة لطارق، بل انتهى للأبد عندما أُعلن بحضور وزيرة الثقافة عن موت طارق غرقاً))**[3]، يعبِّر النصُّ عن

---

(١) الجدار الزجاجي: ١٣١-١٣٢.
(٢) م. ن: ١٣٣- ١٣٤.
(٣) م. ن: ١٣٦- ١٣٧.

مشاعر مكتظة بالصدق ولحظة تواصل خاصة مع الحزن الذي خيَّم على اللوحة اليتيمة وتفاصيل المشهد الذي تندمج معه الشعلان وجدانياً، فتربط مشاعرها بتلك اللوحة لتصف معاناتها الفردية بعد تجريدها من صفة الجمادات، وهذا ما عوَّدتنا عليه الشعلان في اعتمادها كثيراً على التجريد والأنسنة، وهما سمتان تمثلان جانباً إبداعياً مهماً في بناء أفكار النصِّ والانصهار مع العالم الواقعي حين تقوم الشعلان بالمزاوجة بين العالم الواقعي وخيال اللغة بما يشكل ترجمة للانفعالات الوجدانية التي تقفز إلى النصِّ[1]، لتمارس بوساطتها التأثير والتواصل مع إنسانية القارئ وربطه بقصة **(طارق العساف)** الذي قضى نحبه قبل أن يحصل على الجائزة؛ ولكون الحادثة مستوحاة من الواقع اليومي للقاصة فكان لدى الشعلان دافع لتجسيدها ليشاركها القارئ إنسانية استحضار الفكرة، فتنطلق منها إلى التعبير عن الآخر وتعاطفها معه ببعد إنساني ووجداني واضح، وإنتاج وعي قابل للتواصل والتداول يكون استعادة حرفية لأحداث حقيقية حدثت، فيتمُّ صياغتها في داخل النص لتستقر في الذاكرة وتطرح إحساسها الإنساني أمام الهدر الداخلي الذي يتعرض له وجود الإنسان.

ففي قصة "**مآتم الرصاص**" تكمن سردية الموت التي قدَّمت فيها القاصة تلاقي مشاعر الذنب أمام مأساة الذات، والرضوخ الفعلي للقدر الذي يحوِّل الفرح إلى وقائع دامية، دفع أبطالها الى المحاسبة الذاتية وتأثيم الذات، ففي المأتم الأوَّل تستغل القاصة حادثة فيصل لتوجه رسالة إنسانية لصديقها **(جورج)** وخلافها الفكري معه فحواها **((قلتَ دائماً: "أنّ لا مستحيل في الطبّ"...، وها أنا ذا اليوم أقول لك بهزيمة نكراء "إنّ هناك مستحيل(كذا)* حتى في الطبّ"... وكلّ مهارة الأطباء عجزتْ وستعجز عن ردّ عين فيصل، أنت لا تعرف فيصلاً، وقد لا تبالي بعينه المطعونة إلاّ بمقدار مبالاتك بحالته الطبّية))**[2]، يصف النصُّ المشاعر الإنسانية والتلاعب بالكلمات أمام مصيبة **(فيصل)**، والقاصة تحاول إقصاء نرجسية الآخر أمام تلك المصيبة، ودفعه إلى تلمس مشاعرها الوجدانية وهي تسرد له انطفاء حياة فيصل وأبيه أيضاً بعد أن فقد عينه الأخرى التي

(١) ينظر: دراسات أدبية "الأسس النفسية للإبداع الأدبي (في القصة القصيرة خاصة)"، د شاكر عبد الحميد: ٣٧٨.

*** الصواب (مستحيلا).**

(٢) مقامات الاحتراق: ٣٠.

حارب بها أحلامه وتشبثه بموهبته وبالحياة، أمَّا الآن فقد انطفأت **((لأنّ فيصلاً ما عاد قادراً على الرسم، لم يمت كما قد تتوقّع، وليته مات، إذن لوضع القدر حدّاً لمآساته، ولكنّه أُصيب بالعمى، لقد سرقتْ رصاصة طائشة عين فيصل الوحيدة، أخطأتْ العين المظلمة، وصممّتْ على التهام عينه السليمة... لم تأته الرصاصة من يد عدو، ولا داهمته في حرب ظالمة، ولكنّها أتته من يد أبيه، وفي حفل زفاف أخيه الكبير والوحيد))**[1]، ليصف لنا المقطع تفاصيل المأساة التي تلاشت عندها أحلام **(فيصل)** وعلاقته بمحيطه، فقد انتقل إلى محيط آخر مظلم، والوقوف على مسببات الحادثة التي دفعت الأب إلى تأثيم الذات والاكتئاب بوصفه عقاباً ذاتياً ليحبس **((نفسه في غرفته، حتى قضى حزناً فماتَ نادماً منكوداً))**[2] تأنيبا لذاته، فتربط الشعلان القارئ بقضية الاطلاقات النارية وكيفية مكافحتها لما تتسبب به من هدر للحياة في مجتمعاتنا العربية كافة، فيرى القارئ آلية المعالجة إلى جانب التواصل الإنساني مع المأساة التي تقدِّمها الشعلان في سياق النصِّ لقضية ملحة تسبب الهدر الوجودي الخاص والعام، أي تدمير حياة الضحية والذات بدافع عقابها وهو أشبه بهروب وقهر اجتماعي نفسي، فلا تجد الذات ملاذاً تلوذ به من الإحساس بالألم والتأنيب، فتستسلم لألم الاكتئاب دون مواجهة الحقيقة المرة للفقد[3].

ويتابع الراوي سرده في المأتم الثاني المعنون بـ"**حليمة المجنونة**" التي تستوحي فيها الشعلان انحسار الوعي الذاتي وانعدامه في مرحلة الطفولة، وتبخيس الصورة الحقيقية قبل أن تنمو في لحظة الإدراك التام لحقيقة آلام الآخر وانخراطه في عالم اللاوعي، لتسرد لنا الكيان المتكامل الذي تحول بفعل الألم إلى كائن يجهل هويته ويذرع الطرقات، نعم هي تلك شخصية حليمة المجنونة التي تعترف الشعلان بإنسانيتها التي كثيراً ما هدرت من القدر والأطفال لجهلهم بحقيقة آلامها، فتصف المأساة بقولها: **((كم لهوتُ في الماضي مع أطفال القرية بأحزان تلك المرأة الكسيرة!! كم طربنا إلى بكائها وجنونها!!... لكنّني اليوم أعرف من هي حليمة، وأعرف أنّ حليمة لم تكن مجنونة بل**

---

(١) مقامات الاحتراق:٣٢ـ ٣٣.
(٢) م. ن:٣٣.
(٣) ينظر: الإنسان المهدور "دراسة تحليلية نفسية اجتماعية"، د. مصطفى حجازي:٤٠.

كانت أم سعد لعشرين عام من الزواج، قبل أنْ يجود القدر بسعد، فيأتي وليد العجز والشيخوخة وسنوات الانتظار...))[1]، إذ كانوا يتعاملون مع انكساراتها بلا عقلانية دون الوقوف على مواجعها التي كانت أقوى منها، فاختارت الهروب إلى عالم اللاوعي؛ لكون اللاوعي هو طريق لهدر العقل، وباللاوعي نفسه لم تستطع الشعلان التميز والإلمام بمصيبة حليمة إلَّا بحلول الوعي لكونه مدخلاً للتفكير والإدراك، واكتشاف تذبذب الاكتئاب، ونوبات المرارة كلَّما سمعت إطلاقاً نارياً في القرية، والسبب في ذلك يعود إلى أن قوة الصوت تعيد حليمة إلى وعيها ومصيبتها التي تبتعد عن جحيمها، فتأتي**((حليمة كعادتها في حّمى من الجنون والصراخ... لكن يديّ امتدتا دون إرادة مني إلى جسد حليمة الصغير، وجذبتاه بحنان، لأوَل مرّة تحزنني دموع حليمة، وتستفزني أحزانها، أنهرُ الصغار بشدة فيبتعدون عنها، أعدّل من هندامها الأزرق الداكن الذي احتلّتْ الأوساخ والمِزق جلّ نسيجه، أمسّدُ على رأسها، وأجلسها))**[2].

انطلاقاً من هذا الوعي يبدأ اهتمام الشعلان بحضور **(حليمة)** الذي يدفع القارئ إلى التواصل، والمقارنة بين الصورتين، وتغير الوعي الداخلي للذات، وهي تحاول لملمة المعاناة بحسٍّ إنسانيٍّ، والاعتراف بكيان الآخر على الرغم من قصوره الشكلي، فيجد القارئ في النصِّ مزية التنكر الذاتي في أثناء استرجاع ماضي **(حليمة)** واستذكارها للفقد الأوَّل والثاني **((تضرَّعتْ إلى الله طويلا كي يأتي سعد الذي تتكنَّى باسمه منذ دهر، فتجرعت الحرمان والألم كلِّما صكَّ اسمه أذنيها المشنفتين بشوق لكلمة ماما. وجاء سعد بين غفلة التّمني، وشهوة الانتظار، ومفاجأة القدر وأبدل الحزن إلى سعادة... ولزمتْ البيت معه سعيدة راضية، لكن معتكفها ما كان ليعصم ابنها سعد(كذا)* عن الموت، فقد تسَّللت رصاصة غادرة في حُمّى عرس... فتحوَّل العرس إلى مأتم))**[3]، لتغدو حليمة أسيرة انكسارها واكتئابها الوجودي، فالغضب والحرمان تحولا لديها إلى أداة لتحطيم الذات، ولكونها أسيرة الغضب المقموع الذي يرتد إلى الذات بطريقة الارتداد تجنح

---

(١) مقامات الاحتراق: ٣٥ـ ٣٦.
(٢) م. ن: ٣٦.
*** الصواب (سعدا).**
(٣) م. ن: ٣٧-٣٨.

الذات إلى تحطيم ذاتها نفسيا[١].

وبهذا تدين حليمة ذاتها على تقصيرها وحماية وليدها من الهدر، فوقوف الشعلان على هكذا قضايا هو لربط مشاعر الفقد بمشاعر القارئ والتأثير فيه وفي الوعي الجمعي، لا سيما أنه خطاب ناطق لمحاربة حالات الهدر غير المتعمد التي تسببت بكوارث إنسانية على المستوى الخاص، ففي السلسلة الأخيرة تقدِّم الشعلان في "**المأتم الثالث حالة خاصة**" إنموذجاً لمشاعر الحقد التي أشرعت غضبها لمصيبة **(جاسر)** التي ألمَّت به وهو يشاهد أخاه ملقًى بسبب رصاصة أُطْلِقَتْ بالخطأ من قريبهم، ليترجم **(جاسر)** مشاعر الغضب بعدوانية بعد أن كان يمقت إنسانيا مطلقي العيارات النارية، فانهارت أمامه الحياة التي كان يبتغيها، فشرع الراوي يصف ذلك بقوله: **((كنت أنوي أن أخطبها بعد زفاف أخي التوأم كايد. لكنّ الأفراح والسعادة المؤجّلة باتتْ ملغاة، بسبب رصاصة ثمنها عشرة قروش، وحجمها أصغر بكثير من إصبع اليد، قلبتْ تلك الرصاصة حياتي رأساً على عقب، ودمّرتْ سعادة أسرة بأسرها))**[٢].

يشير النص إلى ظاهرة غير حضارية في العرف العام والخاص، وهي واقعة نواجهها في حياتنا العامة بكثرة حينما يشرع الإنسان في التعبير عن مشاعره في الفرح والحزن بطريقة غير منضبطة بأحكام العقل والمنطق طريقة يختفي فيها الذوق العام، وتغيب منها الأخلاق، التي هي غاية الدين، ويحضر فيها التهور والرعونة الفاضحة مما يتسبب في إزهاق أرواح الأبرياء في لحظة من لحظات الطيش والتهور! لهذا كان **(كايد)** أحد ضحايا تلك الظاهرة العنيفة التي لم تتسبب بإزهاق روحه فحسب، بل خلقت ردة فعل عكسية عند **(جاسر)** الذي أنتهت حياته على الفور، لتخيم المشاعر المأساوية على العائلة بالكامل وبخاصة **(جاسر)** لارتباطه بأخيه التوأم، فكانت النتائج حسب رصد راوي الشعلان الذي يصفها بقوله: **((أنا ضدُّ الموت والثأر، ولكنَني ما كنتُ لأطيق أنْ أرى ولو للحظات أنّ قاتل أخي يتحسس هواء الحياة، وأخي يأوي إلى رمس مظلم. نعم قتلتُ عمران بدم بارد، وبرصاصة واحدة فتّتتُ جمجمته... أنا لا أبالي أبداً بهذا الإعدام، فقد**

---

(١) ينظر: الإنسان المهدور "دراسة تحليلية نفسية اجتماعية": ٢٩٠.
(٢) مقامات الاحتراق:٤١-٤٢.

متُ لحظة مقتل أخي، فالرّصاصة التي أصابتْ قلبه قد أدمتْ قلبي))[1].

لم يحل اتساع التفكير الثقافي لجاسر على أحكام العقل بل بادر إلى الفعل دون التفكير لسيطرة التحكم الانفعالي التحريضي لحظة مصرع أخيه، فالفعل والانفعال كان لهما سطوة وتأثير سلبي كبير على التفكير، وقدرة العقل على استيعاب الموقف التي انتهت بمأساة إنسانية إلى جانب المأساة الأولى التي تحاول الشعلان إثارتها في دائرة التواصل، لأن الغاية والمغزى الحقيقي لتناولها هكذا قضايا إنسانية هو تحريك الجانب المسكوت عنه وجدانياً وإنسانياً في مكافحة تلك الأساليب التي باتت أشبه بموروثات كثيراً ما يتشبث بها الإنسان دون أن يكون هناك رادع، وإن كان هناك قانون يحاسب مطلقي العيارات النارية لتحولت صلة القارئ بالآخر المخالف الرافض لاستئصال أساليب التعبير الذاتية الممقوتة (في الفرح والحزن)، لأن المحاسبة الفعلية لديها تأتي من داخل ذات الآخر قبل القانون، وقبل أن تتسع دائرة الضحايا المضافة إلى مآسي الإرهاب على المستوى العام؛ لأن القضية لا تحرك مشاعر القاصة فحسب بل هي قضية عامة تعبر عنها الشعلان بوصفها محوراً للحكي، وأمام هذا الاتساع في أفق النصِّ يقف القارئ متحيراً من قدرة القاصة وغزارتها في استقطاب القضايا العامة والخاصة وتلمسها معاناة أبطالها عبر علاقتهم بها لتعزز للقارئ الجانب الإنساني والمشاعر الوجدانية، التي تتخلل اللحظة والموقف داخل النصِّ.

ففي قصة "**سهاد**" تصف القاصة للقارئ حشرجة الطفولة وبواكيرها الأولى وهي تقف على مواجع **(سهاد)** ولحظات الفقد التي تتعرض لها لكونها آخر تستجيب مشاعرها له انسانياً وتستشعر آلامها وافتقادها الأم بعد الأب فـ**((دموعها كانتْ الأبرز في مشهدها الحزين وحضورها الكسير، بكت بهدوء لم أعرفه في أترابي من الأطفال، حملت حزناً وقوراً جعلها تشيب في أيام،...، ثم حدّثت أختي على استحياء... فكلّ ما يقال لن يمسح حزن سهاد، ولن يلغي يتمها، كانت يتيمة الأب، وها هي الآن تغدو لطيمة سخيمة، دون أبّ أو أمّ، تصارع وحدها اليتم ومرض الفشل الكلوي))**[2]. يوضح المقطع السردي التعاطف الإنساني مع الآخر وانكساره المعنوي والجسدي ونبرة الحزن التي كانت

---

(١) مقامات الاحتراق:٤٢-٤٣.
(٢) الكابوس: ٦٧-٦٨.

المحور الأكثر تأثيراً في الذات وهي ترى دموع اليتم والإحباط التي تخالف تماماً ما اعتادت عليه، إذ اعتادت على البكاء على لعبة لتقف على مرحلة الفقد التي يتعرض لها الإنسان وكيفية غيابه المفاجئ تحت الثرى الذي يمثل بتراً معنوياً، ومن ثَمَّ كيفية مواجهة الواقع الجديد لتبثَّ لواعجها بعمقٍ شديد، فيجد القارئ الألم والوجع في سياق النصِّ بقول الراوي: **((أردت أن أبثها حزني الأول الذي تجرّعته طفولتي بقسوة، كانت أوَّل مرة أبكي فيها لأنني حزينة... لأوَّل مرة عرفت أنّ الأمهات قد يغادرن دنيا الأبناء دون عودة، لم أكن أعرف أنّ رحيلهن يترك غصّة في الحلوق لا ترحل أبداً، تماما مثل غصّة سهاد التي قابلتها اليوم لأول مرة في حياتي))**[1].

يوضح المقطع مستوى الوعي أمام مأساة الآخر، فالذات تعيش في حالة من الاختناق أمام حقيقة الفقد، ففي الوقت الذي كانت تحاول مواساة **(سهاد)** كانت ترغب أكثر في مواساة جهلها وقلة وعيها بأحاسيس وجدانية لم تكتشفها في ذاتها، وكيفية استشعار الحزن والتواصل معه لحظة حدوثه، لهذا وجدت في مأساة سعاد عالماً لم تألفه من قبل، وأيقنت أن للآخر دوراً في حياتها حتى وإن كانت قليلة المعرفة به، فتضيف قائلة: **((وجهاً يحرّض روحي على حشرجة بكاءٍ ما فرقت حلقي قطّ،...، تراقب نوافذ طفولية بناءه، فأبحث سريعاً عن وجه سهاد المنضود في ذاكرة طفولتي التي عرفت سهاد حزناً، والحزن سهاد، وتردّني طفلة صغيرة تتكوّم بخجل على حشيّة تنتظر أنْ يهلّ وجه سعاد في كلّ مأتم تذهب إليه، فسهاد ميتم(كذا)* لم يرحل من روحي...))**[2].

تنبثق من النصِّ صورة الألم التي رُسِمَتْ في الصغر وقد حفرت أغواراً من الوجع في داخل الذات، التي مثلت التجربة الأولى لحضور المأساة في وجودها، فباتت صورة **(سهاد)** ومأساتها حاضرة في كل فقد لاسترجاع ماضيها وصورة جسدها الإنساني المنكسر، وهنا يمكننا الإشارة إلى نجاح الشعلان في التوغل داخل النفس والتواصل معها وإيصال عواطفها إلى القارئ، فالنصُّ بوصفه عملاً إبداعياً هو نوع من التواصل الإنساني، يؤدي فائدتين، الأولى: التعبير عن مكامن النفس، والثانية: توصيل الصورة

---

(١) الكابوس: ٦٩-٧٠.
*** الصواب (مأتم).**
(٢) م. ن: ٧١.

إلى الآخرين، فيقترب الآخر من الحياة بطريق الاتصال النصي، وهي بذلك تكون غير مباشرة لكن تقدِّم له جزئيات من العالم المحيط به[١].

وهذه هي الغاية الحقيقية للقاصة ولكلِّ مبدع في تقديم كلِّ ما له قيمة وتأثير في حياته الإنسانية، فالمبدع الحقيقي يخلق نصوصاً يجد فيها تأثيراً على القارئ بعد أن ترتضيه ذاته من دون الاخلال بالموضوع من الجانبين، وهذا ما تسعى الشعلان إلى إبرازه في متونها السردية، إذ نجدها لا تهمل الخاص على حساب العام والعكس كذلك، فإلى جانب التواصل مع مواجع الآخر الفردية نرى حضوراً إنسانياً ووجدانياً لمجوعة من الأفراد أو لشعب بالكامل في سياق المتن السردي الوارد في مجموعة **(مذكرات رضيعة)** ومجموعة **(تقاسيم الفلسطيني)**، ففي المجموعتين يجد القارئ التعاطف الإنساني الواضح مع ضحايا المجوعة الأولى ومع مواجع المواطن الفلسطيني، إذ برعت الشعلان في رصد مآسي الآخر ومعاناة الضحايا في مجموعة **(مذكرات رضيعة)** والوقوف على تفجيرات عمان التي حدثت بتاريخ ٢٠٠٥/١١/٩م، وهي من المآسي الحقيقية التي سجلتها القاصة بوصفها مذكرات مهداةٍ إلى ضحايا التفجير[٢]، لتحرك بها الضمير إنسانياً ووجدانياً، فتتوغل القاصة في السرد لتقص أحلام الضحايا واستعدادهم للحفل المرتقب، وتصف في متنها السردي أحلام السلام التي حملت بعضهم إلى أرض وجدوا فيها ملاذاً لمعاناتهم وانعدام الطمأنينة لذواتهم، ففي كلِّ قصة تستحضر بطلاً من الضحايا، لتجعل القارئ يتواصل مع السرد الذي يحضر فيه الآخر إنسانياً.

في قصة "**صانع الأحلام**" تنطلق الشعلان بمشاعرها وهي تصف تعاطفها مع أحد ضحايا الوسط الفني الذي قضى نحبه إلى جانب ابنته، وهو **(مصطفى العقاد)** وإحساسه بفجيعة ابنته وذاته فـ**((على الرغم من أنّه صانع الأحلام، وأعظم حالمي القرن العشرين إلا أنّه يكره هذا الحلم، الذي يشلّ لحظاته، ويتداعى أمامه ألماً يُضاف إلى الألم الذي يشعر به، ولا يدرك معناه، أو يفهم سببه، حبيبته ريم هي الشيء الجميل في هذا الحلم، يفتح ذراعيه لها، يدعوها بابتسامته العريضة الغارقة في ملامحها الشامية الهادئة إلى أن تودع لحظات الفراق في حضن حنانه... وهو يصرخ بصوت مكتوم:**

---

(١) ينظر: دراسات أدبية"الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة": ٢٩.
(٢) ينظر: مذكرات رضيعة: ٣.

"**ريم... لا تبتعدي ريم، احذري.... ريم أين أنتِ؟**"))[1]. يجسِّد النصُّ لحظة الذهول وتشتت الفكر بين الحقيقة والحلم لأن شدة الصدمة النفسية والجسدية أفقدت (**العقاد**) القدرة على استعادة صور الذاكرة، فلم يجد غير صورة ابنته يسترجعها، وهي ردة فعل أوَّلي لاحتواء ابنته بعد أوَّل اضطراب حدث له بعد صدمته، وهو انعدام الصوت مع مواصلة الحكي الداخلي (**حديث الذات**)، فبقدر طرح صيغة الألم إنسانياً تحرص الشعلان على تواصل القارئ فكرياً مع لحظة الصدمة وتبعاتها إلى الآخر التي أدَّت به إلى استسلام ذاته ((**لغيبوبة قد تنقذه من آلامه الرهيبة، ونسي كلّ شيء، بل كاد ينسى نفسه إلا منظر ريم، فقد كان يلّح على عالمه الغارق في الألم،... لكن الألم يزداد، فيتساءل ما معنى ما يحدث؟ وأين هو؟ وما نوع هذا الألم؟ يحاول أنْ يفتح عينيه، لكنّه يُخفق في ذلك... يذكرون أنّ حالته خطيرة، فهو مصابٌ بجلطة في القلب...**))[2].

فـ(**العقاد**) يصل إلى مرحلة الانهزام، فالصدمة قد تخطت حدودها الإنسانية لتبدأ أعراض الصدمة بالظهور عليه من تداعي الصور والتساؤلات والتشويش، ولأن الحدث أفقده القدرة والتراخي في الإدراك العقلي وهو ما يحدث في العادة في اضطرابات ما بعد الصدمة، التي تأتي بهيأة قصور في الذاكرة وعجز وصعوبة في الاستيعاب للمشاعر الوجدانية[3]، إذ بدأ يفقد السيطرة على دفاعاته الذاتية ويسلم ذاته إلى الموت الأبدي، فمأساة العقاد شكَّلت أوَّل حدث تواصلي في المجموعة ولعلَّ ذلك يعود إلى ارتباط القاصة مع تلك الشخصية في المجال الإبداعي والحزن والحسرة على انتهاء إبداعات تلك الشخصية، وما أغدقته على المجتمع من نتاجات متميزة مثل (**الرسالة**) و(**عمر المختار أسد الصحراء**)، فالإحساس الواعي بهكذا شخصية له أهمية قصوى في عملية استحضاره إنسانياً داخل النصِّ وتضمين إحساسه بالألم والصدمة والانخراط في الأعراض الطبية المصاحبة للحالة، التي تأتي لتواصل القارئ مع جانب الوعي المعرفي أيضاً وغزارته للذات القاصة في التبحر في ميادين عدة دون استثناء، وفي ذلك تأكيد أن عملية التواصل لا تقتصر على جانب دون آخر بل إن الإنسان في تواصل دائم ما دام

---

(١) ينظر: مذكرات رضيعة: ٩.
(٢) م. ن: ١٠-١١.
(٣) ينظر: اضطرابات ما بعد الصدمة وعلاقتها بالتوجيه نحو الدعاء لدى عينة من زوجات الشهداء في قطاع غزة، ميساء شعبان أبو شريفة، (رسالة ماجستير): ١٤.

له وجود في هذه الحياة، لأن استمراريته هي خصيصة من خصائص التواصل.

وهذا ما تسعى الذات القاصة إلى تصويره للقارئ في مجموعة **(مذكرات رضيعة)**، ففي كلِّ قصة يجد القارئ تواصلاً مختلفاً مع ديناميكية الحياة، إذ تروي في قصة "**نوارس البحر**"، كيفية تواصل الشخصيتين **(إيمان وحمد)** مع الجانب العلمي التحصيلي الذي ربطهما بـ**(عمان)**، فطموح العلم له أبعاد إنسانية داخل الذوات لتأكيد هويتها الفكرية، بوصفها كياناً فاعلاً في الحياة العامة، لتعبِّر الشعلان إنسانيا عن فاجعتهما وكيفية تحكم القدر في ذاتيهما لكونهما من البلد نفسه وارتباط مشاعرهما في الأردن دراسياً. **((إيمان وحمد نورسان من نوارس البحرين التي شدّت الرحال إلى الأردن بهدف الدِّراسة، لم يجتمعا يوماً ولم يعرفا بعضهما على الرغم من أنّهما مواطنان بحرانيان، لكن طموح العلم وحد طريقهما، وشابه بين هدفيهما، إيمان طالبة جديدة العهدة(كذا)* بالأردن، لكن حمد يعرِف الأردن منذ سنوات))**[١].

يوضِّح راوي الشعلان علاقة الآخر وتواصله مع الأردن وطريق الارتباط الذي جمع بينهما دون أن تكون هناك معرفة سابقة، فطبيعة ارتباط الإنسان بمحيطه هي الباعث الاوَّل لتواصله سواء أكان بهدف أم بميول أم بانتماء يعزز استجابة الآخر للمكان واستجابة الذات لمواجع الآخر، وحضوره في النصِّ والتعبير عن آلامه والتعاطف معها إنسانياً، فلقد وجدت الشعلان في بطليها غصة إنسانية من الألم والحسرة، وانحسار الحلم، والتحليق مجدداً إلى الأردن، فالفناء هذه المرة قد جمع بينهما، فـ**((كلاهما كان نورساً جميلاً يحمِل حكايا البحر وأسراره عندما جاء صيّاد إرهابي أسود... لم يستطع جسد حمد أن يحتمل الشظية القاتلة التي استقرت فيه، فأسلم الروح سريعاً، وحلّق نحو ملكوت الرب، أمّا إيمان فقد قارع جسدها النحيل الموت بلا هوادة،... وما كانت تعلم أنّ نوارس من بلدها قد استشهدت على أرض عمان، وأنّها لن تعود طائرة بأجنحة من نور إلى البحرين، بل ستعود في صناديق باردة صماء لتُدفن في أرض البحرين، حيث الحبّ والأهل))**[٢].

*** الصواب (العهد).**
(١) مذكرات رضيعة: ٦٨.
(٢) م. ن : ٧٠-٧١.

تغوص الشعلان في النصِّ في قضية استلاب الآخر ومأساته وفصله بين عالمين مختلفين، الأوَّل: سعى فيه إلى تحقيق ذاته واحاله إلى فناء على يد من لا يرحم، والثاني: يرنو إلى عودة الطيور المهاجرة إلى احضان أبنائه، لكن استلاب الأجنحة حال دون تلك العودة.

إن عمق مشاعر الذات تتلبس في وسيلة الجمع المثنى التي قدَّمها سياق النصِّ وإحساسها باستجابة الضحيتين ومأساتهما لوسيلة الجمع حتَّى في الموت فلا نغالي إن قلنا: قد يجد القارئ في سياق النصِّ إحساساً وتواصلاً أكبر لهاتين الشخصيتين، أكثر بكثير من سياق القصة الخارجي؛ لأن النصَّ يعيد التاريخ إلى النصِّ، ويصطبغ في سياق التواصل بعد أن أدخلتهما الشعلان في دائرة الاستعمال والاستحضار، فالنصُّ هو محور التواصل الذي تنطلق منه لبثٍّ وإعادة هيكلة القصة لغوياً لتبقى أسيرة التداول.

وانطلاقا من أهمية التواصل الإنساني واستقطاب حضوره تجسد الشعلان في قصة "**الباحث عن الشمس**" تفاوتاً بين قوة تأثير الموت وقوة تأثير المكان في الذات؛ إذ تروي فيها الشعلان قصة المواطن العراقي **(حسن الجبوري)** الهارب من الظلام نحو إشراقة الشمس فقد **((سمع كثيراً عن الأمن، وتمنّاه من كلّ قلبه الذي ما فتئ يشرئب إلى نور الشمس التي تتوارى وراء التفجيرات والقصف كي لا تعاين الموت والقتل والذبح. فمنذ أنْ يفع وهو لا يعرف عن دورة الحياة إلاّ الموت والغياب، في عمره القصير عرف حربين طاحنتين لاكتا مقدّرات شعبه العراقيّ))**[1]، فمأساته لا تقتصر على الحروب بل هي صعوبة الإحساس النفسي بالأمن والأمان المنعدمين في واقعه، فآثر الهروب إلى واقع إنساني أرحب يبعده عن الألم والحسرة وهو يواجه الغياب المتكرر، إذ يعتقد حسن أن للمكان دوراً في عملية التواصل مع الحياة نفسياً وجسدياً، وهذا لا يعني أن الوعي الذاتي لبطل القصة كان مقتضباً ومحدوداً، بل هو آلية دفاعية يعتمد عليها الآخر لتعويض الخلل النفسي الداخلي وما يسببه ضغط المكان على ذاته، وبفعل ظروف المكان هذه وآلامها النفسية عليه فقد**((مثل طائر صيفي تهاجمه سحابة شتاء قارص طار من العراق، وحطّ في عمان يحلم بالأمن، كانت الشمس أول ما وجد في عمان وأعز ما طلب أنْ يجد، فقد كانت طِلْبَتُهُ، حدَّق طويلاً في قرص الشّمس، وهزَّه طرباً**

---

(١) مذكرات رضيعة: ٩٩.

الأمن والاستقرار اللّذان يسودان في المكان...، كاد ينزلقُ في نشوة النوم، لكن انفجاراً مريعاً انقضّ على المكان))[1]. لقد أمل حسن أن يجد في محيطه الجديد واقعاً متلألأ بضياء الشمس التي أزاحت معاناته النفسية، وخففت من آلامه بوصفه إنساناً يطمح إلى واقع يحترم فيه كيان الإنسان دون أن يهدر أو يراق دمه، فبحلوله في مكانه الجديد الذي وجد فيه الألفة، غدا مشحوناً بالحرية التي رسمها في خياله إلَّا أن هاجس الموت يأبى أن يفارقه لكنه يقنع ذاته، فهو يحاول أن يبعد فكرة القلق لكنه يكتشف أن الموت يلاحقه ولا يرتبط بالمكان بل يرتبط بإنسانية المجهول حامل الموت.

إذ إن إنسانية الإنسان هي الأهم في امتداد الحياة بشكلها الطبيعي لهذا فإن عملية تقديم النصوص في **(مذكرات رضيعة)** جاءت لمعالجة التأثيرات العميقة لمخلفات الإرهاب السلبية، ومردودها على الفرد والمجتمع بصورة خاصة، فيتصف النصُّ بنزعة التواصل الإنساني عن طريق أُطُر المعالجة التي يقف فيها على تأثيرات الحرب وسلبياتها التي تؤدي إلى الفقد[2].

وأمام سيل الإرهاب والحرب تواصل الشعلان مدّ القارئ بسيل من المواجع. ومعاناة الآخر في مجموعتها الثانية في الترتيب التواصلي مع الآخر إنسانياً مجموعة **(تقاسيم الفلسطيني)** لتقدِّم للقارئ قصصاً حقيقية على مستوى القضية الفلسطينية لا على المستوى الذي أُنتجت فيه[3]، في سبيل جعل القارئ على تواصل دائم مع أحداث القضية الفلسطينية وكوارثها الإنسانية منذ لحظة الاستيطان إلى مراحل متقدِّمة في تاريخ القضية، ومن أجل إيصال صوت الضمير العربي المؤثر والفاعل في استجابة الذات للرابط الإنساني ودوره في تقديم رؤية وخلفية واقعية انغرست في ذات القارئ، فشاءت الشعلان أن تربطها في سياق النصِّ السردي الذي يقف على مواجع القضية وانكسارها.

وليس القصد مما تقدم اظهار مواطن الضعف والقوة بل الأمر أشبه بسيرة ذاتية تُقدَّم بوصفها قصصاً قصيرة لأبطالها، ففي كلِّ قصة نجد مأساة ومعاناة الآخر الفلسطيني وحضوره المتميز، ليجد القارئ البراعة والقدرة الفنية في التعامل مع الأحداث بدقة

---

(١) مذكرات رضيعة : ١٠٠ـ ١٠١.
(٢) ينظر: نحن والآخر في الرواية العربية المعاصرة، د. نجم عبد الله كاظم: ٣٣.
(٣) حوار شخصي مع القاصة سناء الشعلان، بتاريخ: ٢٠١٧/٤/١٩م، الموافق يوم الخميس الساعة ١٢:٤٦ مساءً.

متناهية، وبعث الحياة لتاريخ القصة من جديد، ففي قصة "**كنيسة**" تربط الشعلان الاعجاب بالحس الإنساني في تخليد مشاعر الآخر المسيحي اتجاه الفلسطينيين، وهم يواجهون مصيرهم وقمعهم من الآخر الصهيوني، فتصف موقف الكاهن **((صمّم على أنْ يحمي المسلمين المحتمين بالرّب فيها، لكنّ الطّلقات الصّهيونية صمّمت على أنْ تغتالهم جميعاً، الجنود الصّهاينة أطلقوا نيرانهم على كلّ من اعتصم بالكنيسة أو كان فيها، الدّم الفلسطيني ظلّ متوحّداً في لحظة إراقته أرضاً، دم فلسطيني واحد في كنيسة تحضن مسلماً ومسيحيّاً))**[1]، لتعبِّر الشعلان عن إنسانية الآخر وإحساسه بمعاناة الفلسطيني الداخلية والخارجية، وبهذا تقترب الشعلان من المسكوت عنه في مدٍّ جذور التواصل الإنساني التي تنعدم، والجدل المصاحب للقضية النابع من صوت الذات القاصة في **(داخلها)** واستنطاق أعماقها وهي تواجه فقد الفلسطيني لتسامح الآخر.

(١) تقاسيم الفلسطيني: ٣٠.

ثالثا: التواصل الحضاري والثقافي.

تواصل الشعلان تحديد دائرة التواصل أمام القارئ التي تتسع لتشمل التواصل بشقيه (الحضاري والثقافي الأدبي) لتكون محوراً مضافاً إلى ما تناولناه سابقاً في البحث، وتمَّ فيه توضيح هدف التواصل في الإبداع الأدبي، وإبداعها القصصي هو جانب مهم من جوانب تعزيز سلوك الذات في تقديم الفعل التواصلي الذي يتناسب مع موقف الحكي، ويكون فيه النصُّ محوراً للتفاعل لإثارة الحدث التواصلي، أي عدم تحديد مدى السلطة بين المبدع والقارئ بل المقصدية هي التأثير وعكس الرؤية ذاتها ليحدث الاقناع[1]، لأن النص ثمرة للوصل لا للقطع، ومن هذا الجانب تكون الملكة المعرفية جانباً مهماً للتواصل وإبراز قدرة الذات على استحضار الشكل المطلوب واستغلاله، وضمه بوصفه باعثاً لإطلاق القدرة التعبيرية لنسج النص كما في المخطط التقريبي:

الذات← المخزون $\frac{\text{قدرة تواصلية باعثة للارسال}}{\text{استثمار واعادة هيكلة}}$ **= مرسل ← لغة نصية ← قارئ (استيعاب والتقاط)**

تتمّ عملية التواصل بين القارئ والنص على وفق قدرة الذات على الاستغلال وقدرة القارئ على الاستيعاب ليحدث التفاعل المهم بالدرجة الأولى، إذ يبدأ – هو المستقبل للرسالة –، بالاستنتاج والتأويل وملّ الفراغات التي يتركها المبدع في النصِّ، أي الهدف من المقصدية في إبراز دلالة السابق في اللاحق ودعمه بوصفه مرجعاً للتواصل، فالإنتاج الفني للنصِّ بمجمله يعتمد على النصِّ الأصلي لكن الاختلاف يكمن في مقصدية المبدع في الحضور الفعلي أو الجزئي، وهذا ما يضع القارئ في داخل عملية التواصل "**النص**"، ففي المحور الحضاري تقدِّم نماذج عدة تربطها بدلالة المرأة الرمز، ليقوم القارئ بالتقاط الرسالة وتأويلها والعودة فيها إلى حقب زمنية بغية التواصل مع الحضارات واطلاعه على المتغيرات وتجدد الفكر أمام وعي الآخر ويقظته ومدَّه بجسور التواصل الحضارية، فما يجده القارئ من حضور حضاري في النصِّ يحمل إشارة إلى غاية نقدية فضلاً عن غاية التواصل مع صور حضارية تكونت بسبب إسهامات الإنسان في رسم المعتقدات والعادات، وتطبيقها في الحياة العامة لفترة زمنية.

---

(١) ينظر: التواصل نظريات وتطبيقات "الكتاب الثالث": ٢٠٧.

ففي الإنموذج الأوَّل تقدِّم الشعلان في قصة "**تمثال الحرية**" إنموذجاً لرفض الذات التواصل مع الآخر حينما يصف راوي الشعلان الموقف المتباين ومرحلة اللقاء التي يجد فيها البطل نفسه أمام إيديولوجية فكرية متصلبة تكونت من مواقف الآخر اتجاه الذات، فحين **((جاء مع والده إلى أرض الحرية كي يتعالج من مرض عضال، همس الأب في أذنه قائلاً: من هنا جاء أولئك الجنود الذين قتلوا أبناء صفك، وخطفوا عمّتك وخرّبوا حديقة الزهور. صمتْ الصغير، وانكمش على نفسه وهو يرمق التمثال الأصمّ، كان تمثالاً كبيراً، برأس أنثوي متوهج، وبيد تحمل مشعلاً كبيراً هو أوَل ما لفتَ نظره في تلك البلاد، اقترب من أبيه، وسأله بفضول تمثال من هذا يا والدي؟ قال الأب بلا حماس : تمثال الحرية...))**[1].

يوضح النص التباين في الموقف ما بين الانبهار ورفض إقامة العلاقة الودية، فضلاً عمَّا توضحه القراءة عن طريق إبراز المقصدية من التواصل التي تأتي بطريقتين، الأولى: نقدية لإدانة الآخر ورفضه، والثانية: عدم قدرة الذات على الصدام الفعلي لتعيش بذلك صراعاً داخلياً دون التصريح أمام هيمنة الآخر، وهذا يعني أن هدف الشعلان هو تقديم رؤية خاصة للتحكم بعلاقة التواصل التي تأتي بحدود مرتسمة تعكس التشبث بإيديولوجية الذات مع وصل الآخر لا القطع، وهذا ما يوضحه النصُّ الثاني **((هم إذن يشيدون التماثيل لموتاهم، تماماً كما نفعل نحن في بلادنا...، أومأ الأب بإيماءة غير مفهومة، وشدّ بحزم على يد ابنه الصغير، وانطلقا نحو المستشفى))**[2].

يمكن للقارئ أن يقدِّم تأويلاً لتفاعل الذات فطرياً مع التمثال، إذ يجدها ردة فعل طبيعية لمحدودية إدراك الطفل الصغير، لكن التمثال في نظر الأب هو خازن لمعانٍ بعضها يرتبط بإدانة الآخر، وبعضها بسياسة الحرية المصطنعة، وبعضها الآخر يرتبط بالتمثال نفسه ورمزيته، فكلُّ جزء به يحمل دلالة ما، وهذا ما يجعله حاملاً دلالات أُخر تضاف إلى دلالته الحقيقية لارتباطه بالواقع المعاش ولارتباط رمزية التمثال بالنصِّ، فهو فرضية تقبل التأويل والتعدد في القراءة وهذا يعني أن الفرضيات ترتبط بزاوية النظر؛ لكونها غير ثابتة فهي تختلف من شخص إلى آخر، وإذا كانت الذات ترفض التواصل

---

(١) مقامات الاحتراق: ٩٣.
(٢) م. ن: ٩٣.

المطلق مع الحضارة الغربية، فهذا يعود إلى الفكر النقدي للذات وبنية النزعة الواحدة من دون الفصل بين استبداد السلطة والمعالم الحضارية، وهو جانب من عنف الخطاب الذي تحاول الشعلان النهوض به، فبقدر عنف الخطاب البارز في القصة والذي يجفّف ينابيع التواصل، ويؤدي إلى خلخلة الذهنيات تخوض الشعلان في النصِّ حرباً لغوية بهدف الاستقلال دون أن يكون هناك استلاب لجانب وتشويه بالعنف اللغوي، فلا سبيل إلى أنهاء التطهير الفكري إلَّا بالحوار النصي لغرض التواصل مع حضارة الآخر، ومع التقدم في العلوم التي تمدُّ الذات بطرائق جديدة ونافعة نجد الاستجابة فيها للضرورة لكون الذات تكون بين خيارين الواجب والإكراه، والثاني منهما بسببه كثيراً ما يتمُ طمس حرية الآخرين، وهذا يعني أن الإنسان يفقد التناغم مع ذاته التي لا يمكن أن تحيا بشكل متقوقع دون الآخر[١].

وهنا يتحدد الوعي والعقل في السيطرة على الأوَّل دون الرضوخ للإكراهات الخارجية التي تتجسد في قصة "**عروس النيل**"، فبقدر استغلال القصة التي تنطلق لتعميق المعنى المبتغى إيصاله إلى القارئ وهو ثيمة الماء وأهميته وحقيقة امتداد الحياة به، وفي ضوء ذلك يبدأ القارئ الإمعان في النصِّ والتواصل معه ليجده يتمحور حول محورين، الأول: سيرة الماء وامتداده الذي ترسم فيه الشعلان البدايات الأولى لهذا الباعث المهم في العطاء والنماء وتقريبه من بداية الفكرة المستوحاة لعروس النيل، التي أدلجها الإنسان المصري قديماً، فتصف الشعلان ذلك بسرد ما واضب عليه المصريون قديماً بقول الراوي: ((**اعتاد مولانا الماء على ترياق الدّماء، وباتَ يطالب به أشدّ الطّلب، ويغضب، ويرعد، ويزبد، ويغور، ويفور إذ ما حرم منه، فتجاهل طلبه الكفرة الملحدون، في حين صار المؤمنون به أنّى طلب وفعل ينفّذون طلبه، ويرضونه دون أنْ يسفكوا دماء الأبرياء**))[٢].

يشير النص إلى بداية فكرة الطقوس في الحضارات القديمة وقولبتها في عقل المصريين القدماء واعتقادهم بأن النيل هو رمز إلى الإله وأن سلوك التواصل معه يكون على أساس التعايش السلمي في تقديم القرابين وما اعتادوا عليه، ثُمَّ أصبحت لديهم عادة متوارثة احتفالاً في كل عام، فالشعلان تستند على فحوى القصة التي تقول إن

(١) ينظر: علامات فارقة في الفلسفة واللغة والأدب، أحمد يوسف: ٩٣.
(٢) تراتيل الماء: ٢٨.

المصريين في الحضارة القديمة كانوا يطفئون غضب النيل بتقديم عروس باكر مزينة بالحلي، ومجهزة تليق به بوصفها قرباناً له ليبثَّ لهم العطايا الوفيرة بمنسوب الماء[١]، وهذا جانب من التحليق في دائرة الأوهام التي يجنح إليها العقل ويخلدها عبر التاريخ، فيتواصل معها الإنسان بسرد شفوي أو كتابي متواصل ثم تعكس تذبذب القصة واختلاف أحداثها ودور المرأة بكونها الرمز الأوَّل للتضحية.

فتواصل الشعلان وصف امتداد الأقاويل حول القصة بقول الراوي: **((جلّ البشر في مدائن الحجاز لم يبالوا بغضب الماء، ولا بغرق السّواحل، ولا بموت الفقراء والصّيادين، ولم يسعوا إلى استرضاء مولانا الماء، فتقدّمت هي الحسناء السّمراء الحافية من مولانا الغاضب، وعرضتْ عليه جسدها وروحها ودماءها مقابل أنْ يرحم والدها الصيّاد العجوز السّتيني... فكّر مولانا الماء قليلاً، ثم وافق على عرض السّمراء، فعروض النّساء الجَّميلات لا تُرفض))**[٢].

يوضح النصُّ إنكار بعضهم الاعتقاد المتوارث وقبول بعضهم هذه الفكرة، إذ يصف الراوي حقائق الشعوب وامتداد الحكايا وآلية الإيهام بالعدو المفترض الذي يطلب تقديم التضحيات، لكون المرأة أوَّل من يقدم التضحية، إذ توضح الشعلان ذلك في سلسلة مولانا الماء المعنونة بالقصة "**٣ حوريات الماء**" التي تروي تمجيد رمز المرأة بكونها رمزاً إلى التضحية واتخاذ وسيلة الإقناع التي يصفها الراوي بقوله: **((وزفّوا له عاماً إثر عام_ بعد أنْ أصبح غضبه موسميّاً دوريّاً _ أجمل نسائهم في أثوابٍ قشيبة، واحتفالات بهيجة... ونجح كاهن مولانا الماء في أن يقنع النّساء الأُضحيات بأنّهن سيتحوّلن إلى حوريّات ماء بديعات، ينعمن بالسّعادة وباللّهو بالماء دون أنْ يؤرّقهن غضبه، وسيحظين بشباب خالد، وجمال أبدي))**[٣].

ولكون المرأة رمزاً يفترضه العقل القديم ومحاولة الشعلان توضيحه في المحور الثاني وصلة القارئ به بوضع الماء في دائرة الأنسنة لجذب القارئ إلى صورة الاعتقاد من الجميع، التي تلاعبت بالفكر؛ لهذا تقدِّم فكرة رمز المرأة التي تربطها بطهر الماء

---

(١) ينظر: أسطورة عروس النيل وحقيقة العسك، محمد العمدة، (مقال).
(٢) تراتيل الماء: ٢٨.
(٣) م. ن: ٢٩.

فتمازجها ((بين أنسنة الماء كي تعطيه الدّور التاريخي في فرضيات الإنسان ومستوى المعرفة التي تحتويه))[1]، فكلاهما يمرُّ بالأزمان المتعاقبة لكنْ لكلٍّ منهما جانب ملموس في الآخر، إذ يمثل "**الماء**" محركاً لعجلة الحياة ليأتي دور الإنسان في اكتشاف المعارف، وبهذا توضح للقارئ رؤيتها في أن الحقيقة الثابتة تعيد الإنسان إلى إدراك واقعه المتغير عبر الزمن، فالماء امتداد والإنسان متغير.

يوضح ذلك الراوي في قصة " **مذكرات مولانا الماء**" بقوله: **((طوى مولانا الماء حقباً وأزماناً ما عاد يستطيع أن يحصيها، ولولا زوجته العرّافة لأخفق في أنْ يتذكّر كثيراً من الأحداث والوقائع، وكثيراً ما سخر من جهله، فأنّى له أن يجهل مقدار الزّمن، وهو الزّمن نفسه؟!! فبه تؤرّخ البدايات والنهايات والأزمان، وبأفعاله تطرز الأفكار والأحداث، وبرضاه يرتبط التفاؤل والخير، وبمداده السحري يدوّن التاريخ بعد أنْ اخترعتْ زوجته العرافة الكتابة والقراءة للبشر))**[2]، إذ يشير النصُّ إلى الدلالة الجديدة التي يفرضها وعي الإنسان، فالوعي يمارس نهجه للخروج من الممارسات والتعبدات، التي ارتبطت بظروف ولاءمت مرحلة من مراحل الحضارة الإنسانية، فإزاحة البنية الذهنية هو جانب من تغير القيمة الرمزية والسخرية منها بعد إدراك العقل جوهر الحقيقة، ومن هذا المنطلق تتضح حقيقة الشعوب وأفكارهم التي تتواصل معها الشعلان يقيناً مدركاً في الوقت الحاضر، والتي أثارت فيها مسألة أصل المعتقدات وتوارثها وانبعاثها وسلطة الزمن على تغير مسارها في رسم الصورة الذهنية.

ولعلَّ القاصة في إثارتها لهذه المسالة تقترب من فكر (**هيدجر**)[*] حين تساءل ((عن الترابطات البنيوية بين العمل الفنّي، والفنان، والفن... فمسألة الأصل هي مسألة علاقة

---

(١) دراسة نقدية للمجموعة القصصية (تراتيل الماء) للقاصة سناء الشعلان، بقلم: عباس باني المالكي،(مقال): ٤.

(٢) تراتيل الماء: ٣٢.

(*) هيدجر: فيلسوف ألماني، ولد يوم ٢٦ ايلول، سبتمبر ١٨٨٩م في ما سكيرش، بادن، ترعرع في وسط كاثوليكي محافظ جدا، زاول تعليمه في مدرسة يسوعية (١٩٠٣ـ ١٩٠٨)، ثم تابع دراسته اللاهوت، لكنه انصرف عنه (١٩١١) إلى الفلسفة، حصل على درجة الدكتوراه (١٩١٣) ثم التأهيل (١٩١٥) برسالتين في فلسفة المنطق... من كتبه: في ماهية الحقيقة (١٩٣٠)، اسهامات في الفلسفة (في الملكوت) (١٩٣٦ـ ١٩٣٨)، السؤال عن التقنية (١٩٥٤م). الكينونة والزمان، مارتن هيدغر، ترجمة وتقديم وتعليق: د. فتحي المسكيني: ٣.

بحسب طرح هيدجر))[1]، أي إن الترابط يبدأ من الفنان بوصفه الأصل في العمل المنتج، ومن هنا نجد التقارب بين فكر **(هيدجر)** ومسألة عروس النيل التي تحاول الشعلان إثارتها، وهي أصل فكرة عروس النيل واستسلام العقل البشري بين الواجب والإكراه لكونه مرتبطاً بالأعراف والعادات التي حولت الفكرة إلى رمز متوارث.

أمَّا على الصعيد الثقافي فيظهر إعجاب الشعلان بثقافة **(افلاطون)**[*] وأفكاره التي دعا فيها إلى إقامة مدينة فاضلة تتجسد فيها مبادئ عدّة اعتمد عليها لإنشاء مدينته، وانطلاقاً من هذا الاعجاب تتواصل الشعلان مع تلك المبادئ فضلاً عن التناص الخارجي المتمثل بعنوان القصة المعنون بـ "٨" **المدينة الفاضلة** " التي تقدم فيها رؤية نقدية صعبة التطبيق على أرض الواقع، لكون الفكر البشري أسيراً لصراع دائم بفعل وجود شيء متنازع عليه فيصف الراوي ذلك **((نزل البشر الخارجون على مولانا الماء على أوّل يابسة طفتْ من قلب البحر، وخطّوا على سطحها مخطّط اوّل مدينة بشريّة تليدة، وجعلوا العدل دستوراً لجديدهم، واستكملوا البناء، لكنَّ الماء بقي فقيدهم وطلبتهم، ولم تظهر إلاّ عين ماء مريضة في قلب الجزيرة، فبغاها الكلّ، وعلى الماء كانت أوّل المعارك في العهد الجديد، وعلى أطرافه هدمتْ أركان المدينة الفاضلة النّاشئة))**[2].

يوضح المقطع التواصل الصوري الذي رسمه افلاطون لمدينته الفاضلة، والذي يستثمر من الشعلان بتناصٍ خارجي وداخلي في آن واحد، ليكون للنص امتداد وتواصل مع إيحاءات ودلالات النصِّ المستحضر التي يستقبلها القارئ بوصفه تواصلاً فنياً من الذات وتعميق رؤيتها في تواصلها ثقافياً مع بحث أفلاطون وحديثه عن((العدالة بتأكيد قيمتها... إن الفرد وحده ضعيف ومن ثم يكون الاجتماع ضرورة تحتمها الحياة الإنسانية.

---

(١) نصيَّات بين الهرمنوطيقيا والتفكيكية، هيوج. سلفرمان، ترجمة: علي حاكم صالح، و د. حسن ناظم: ٨٣.

(*) أفلاطون: فيلسوف يوناني ولد عام ٤٢٧ق.م من اسرة مرموقة ترتبط بالطبقة الاستقراطية الرفيعة المستوى، لقد شغف ذاته أوَّلا بالشعر ثم تحولت ميوله بعد ان تعرف على استاذه سقراط وما اثاره فيه من حوارات عذبه لقد شهد افلاطون وعايش الفوضى بسبب الحكومات الارستقراطية والحكومات الديمقراطية له مؤلفات عدة من اشهرها: جمهورية افلاطون ومحاورة جورجياس. ينظر: محاورة جورجياس لافلاطون: ترجمة محمد حسن ظاظا:٥.

(٢) تراتيل الماء: ٣٤.

وينشأ عن اجتماع الأفراد الحاجة إلى تقسيم العمل فيما بينهم من أجل توفير حاجاتهم الضرورية كافة، وتكون حياتهم في بادئ الأمر بسيطة طبيعية لأنها تتجنب المشاكل التي تنجم عن ازدياد عدد السكان، التي تؤدي إلى قيام المنازعات والحروب))[1].

إن تواصل القارئ مع النصِّ يقودنا إلى الحاجة المادية التي اعتمدت عليها الشعلان بوصفها أساساً في عمل النصِّ المنتج التي نجد فيها ارتباطاً بالمحيط الواقعي بعيداً عن يوتيوبيا افلاطون الحالمة ومدينته التي لا تقتصر فيها الحاجات على الجانب المادي فقط، فيجد القارئ في تواصل الشعلان مع أفكار أفلاطون جنوحاً إلى الجانب النقدي واستبيان العجز الفعلي، الذي لم يطبق ليومنا هذا، فالأفكار بقيت حلماً أفلاطونيّاً عاجزاً عن التحقق، فلا كمال مجتمعي في أرض الواقع؛ لأن هنالك صعوبة في تأسيس الذات على مبدأ إنكار الذات والتعايش السلمي بعيداً عن النرجسية وحب الامتلاك، والذي توحي إليه الشعلان بطريقة إيحائية بإيرادها الماء عنصراً متصارعاً عليه بين الأفراد، وهو أساس مهم من أسس المدينة التي يفتقر إليها نصُّ الشعلان، فلا تبادل ولا تكامل بين أطرافها، ومن هذا المنطلق تحدد الشعلان العلاقة بين الأفراد التي تتحدد بحسب الحاجة الإنسانية للذات فقط دون الاهتمام بحاجات الآخر.

وضمن أبعاد التواصل الثقافي تتناص القاصة مع الألعاب الشعبية الفلكلورية بوصفها جزءاً من أصول الآخر وثقافته الشعبية التي لم يلفت إليها النظر إلَّا بالجانب البسيط الذي يبقيها في إطار التداول الشفاهي دون أن يكون هنالك توثيق، لتبقى محفوظة عبر الأزمان فأضحت عرضة للنسيان والتغيرات من تحوير وتبديل عبر تناقلها الشفاهي ومتغيرات العصور السياسية والثقافية حتى بات الاهتمام بها قليلاً[2]، ولكونها حاجة مثل سائر الحاجات التي تتواصل معها الذات في الطفولة، وتمتدُّ بعضها إلى مراحل متقدمة فقد يشترك بها كلا الجنسين أو تقتصر على جنس واحد، وفي هذا الإطار تقدِّم الشعلان إنموذجاً توصيفياً تواصلياً موثقاً لتلك الألعاب التراثية.

ففي قصة "**المطاردة**" تستغل الشعلان اللعبة الشعبية بتوظيفها داخل النص بهدف

---

(١) جمهورية افلاطون، د. أميرة حلمي مطر: ١٤-٢١-٢٢.

(٢) ينظر: الألعاب الشعبية التراثية في بلدة الظاهرة عراقة واصالة "دراسة فلسفية اجتماعية نفسية"، د. عطا محمد أبو جبين: ٣.

التواصل مع اللعبة التراثية وحمايتها من الاندثار، لكون النصُّ الجديد سياقاً ثقافياً يحمل دلالـة وتوثيقـاً تواصـلياً عبـر الـزمن، فالتواصـل الثقـافي معهـا لا يقتصـر علـى العنـوان الخـارجي بـل يحمـل النصُّ فـي طياتـه طريقـة الأداء المعتمدة وطبيعـة التوارث التـي يشـير إليها الراوي بقولـه: **((المطاردة هي اللعبة الوجودية الوحيدة التي عرفتها وورثتها عن أسلافها، كما ورثها ذلك الشبل الصغير عن سلالته الدامية السّنوريات، كما(كذا)* تمنّت ان تداعب الماء دون وجل، أو أن تتسكع في البراري دون خوف، لكن ذلك الشّبل طاردها دون كلل، فقد كانت طلبته، فسيقانها الرشيقة هيّجتْ ثورة القرم فيه فعكّر صفو أيامها))**[1].

يشـير الـنصُّ إلـى لعبـة المطـاردة التـي تزاوجهـا القاصـة بطريقـة الأنسـنة، فتصـور بواسطتها العلاقة بين الذات والآخر في معترك الحياة غير البشرية، التي يتخذها بنو البشر لعبة فلكلورية متوارثة، فالطبيعة الحياتية تفرض أفعالاً وسلوكيات متوارثة تتجسد فعلاً في بيئة الذات المحلية وهي صورة لتواصل الذات مع محيطها، أمَّا نظرة الكاتب وتعامله فيأتي لمقصدية ورؤية واعية[2]، ترتبط بقناعة ذاتية بضرورة استغلال الإشارات الشعبية بطريقة الاقتباس أو التناص التي ينميها بتصوراته، وهذا ما تصبو الشعلان إلى تحقيقه وهو صلة المحيط البشري بالكائنات الحية وكيفية التعامل مع السلوكيات وأساليب العيش، فعملية الموازنة هي للوقوف على متطلبات العيش وطريقة تلبية الحاجات وإشباعها وهذا ما يشير إليه الراوي بقوله: **((وقالتْ للشبل الذي يزداد لهاثه وتعبه: يا هذا! توقف قليلاً، وقل لي: لماذا تطاردني ليل نهار؟ قال الشبل وهو يحاول أن يجمع شتات أفكاره: لأنّكِ ظبية، وأنا شبل، والأشبال تطارد الظباء، وهذا قانون الغاب))**[3].

تشكل هذه الحوارية المشهد المتوارث عبر الأجيال والقانون المعتمد في سلوكيات الآخر غير البشري، التي تحاول الشعلان تقريبها من ذهن القارئ وتبيان وجهة النظر فيها، لتوضيح أساس التواصل المتوارث الذي يكتسب صفة الاستمرار والاستقرار عبر الزمن، فعملية التواصل مع الثقافة الفلكلورية المحلية، هي لمقصدية ذاتية ومحاولة من

*** الصواب (كم).**
(١) مقامات الاحتراق: ٩٤.
(٢) ينظر: أثر التراث في الشعر العراقي الحديث:٨٦.
(٣) مقامات الاحتراق: ٩٤.

الذات لإحيائها وتواصل الأجيال معها، منعاً للاندثار فضلاً عن توصيف كيفية بزوغ الفكرة إلى العالم الواقعي التي تنشأ من السلوكيات، ثم تحوَّل إلى موروثات، ثم تنتقل بفعل التوارث، وفي الحوارية الآتية توضيح لذلك: **((قالت الظبية بخضوع ورجاء: ولكن لماذا لا نكون أصدقاء؟ فنلعب ونمرح ونسعد بالحياة بحق، بدل هذه المطاردة التي أوهنتنا واتعبتنا، ومزّقت سعادتنا وأيامنا؟...**

قال الشبل: نعم لنكن أصدقاء، لنلعب معاً.

الظبية: ولتكن لعبتنا مسلية ومثيرة وحيوية.

قال الشبل بانفعال: نعم لتكن لعبتنا مسلية ومثيرة وحيوية، ولكن ما هي اللّعبة التي تقترحين؟

قالتْ الظبية بحماس من وجد ضالته: ما رأيك بأنْ نلعب لعبة المطاردة))[1].

إذ يوضح المقطع سرداً توضيحياً لمضامين نشوء الافكار وما يطرأ عليه من تغييرات وإضافات، ولأن التراث الفلكلوري ثقافة وحضارة شعب جاء اهتمام القاصة به بكونه ذلك الجانب الذي يتناقل شفاهاً، ويرتجى تدوينه قبل أن يذوب في دوامة التغييرات المجتمعية فضلاً عن توجيه القارئ إلى الفكرة وغاية القاصة في التعامل والتناص مع الفلكلور الذي أشرنا إليه سابقاً وهو أساس التواصل، وبعد ذلك يتمُّ وضعه أمام النصِّ الجديد فيقف على الجانب المسكوت عنه الذي تحاول الشعلان بثَّه في ثنايا النص.

ولا شكَّ في أن نسبة نجاح القاصة تعتمد على القارئ بالدرجة الأولى؛ لكونه المرسل إليه الذي يقوم بعملية فكِّ تلك الشفرات وايصال الأفكار بعضها ببعض وتأويلها بوصفها نصّاً جديداً آخر متولداً لتبيان المعنى المقصود، ومن هذا المبدأ نقف على قصة "**س. ص. ع لعبة الأقدام**"، وهي من الألعاب الخاصة بالجنس الأنثوي موطنها الأردن وفلسطين، لها طقوس خاصة للعب[2]، فالقارئ يجدُ في ثنايا النصِّ مفتاح شفرات الأحرف التي تحاول الشعلان وصله بها وبيان المقصدية من السلسلة المقدَّمة والمتولدة من القصة الإطار[*]، بعد أن تصف لقارئها طريقة تواصل الفرد مع اللعبة والآلية المتبعة

---

(١) مقامات الاحتراق: ٩٥.

(٢) ينظر: عام النمل: ٢٣.

(*) القصة الإطار: هي أحد تعريفات الحكاية المفتتح، وهي نوع آخر من الحكايات لا يوجد فرق أو اختلاف فيما بينهما سوى دخول الحكايات في بنائها ومحتواها، أي ما نطلق عليه بالتضمين،=

في تحقيق متعته، أمَّا ما يتولد فيما بعد فينحصر في ثلاث شفرات، الأولى دلالة **(س)** في قصة "**س**" "**القدم العرجاء تهوى لعبة الأقدام أيضاً**"، التي يكتشفها القارئ من فحوى القصة ثم التعبير الوارد في قول الراوي: **((لم تحلم يوماً بقدم تماثل قدمها السّليمة بالطّول والصّحة وتعفيها من ذلّ العاهة، وآفة التشوّه؛ فهي لا تتمنّى المستحيل... عشرون عاماً من الانكسارات والأحزان وتاريخ مدمٍ من العرج...،حتى ليكاد يكون بصمة مميزاً لشقائها مرّتْ، لكنّها لم تنسها "س. ص. ع" لعبة الأقدام التي توارثتها طفلات حيّها الشعبيّ القديم))**[1]، الذي يوضح أحد الشروط الأساسية في اللعبة وهي توافر القدم السليمة، فدلالة **(س)** تعني سلامة القدم التي تفتقد إليها بطلة القصة، فتعيش صراعاً داخلياً يمتدُّ معها في سنوات حياتها، فضلاً عن المفارقة بين انحسار فعل القدم العرجاء وهوايتها[3]، أمَّا في القصة الثانية المتولدة المعنونة بـ"**ص** " **فالضفائر السوداء تتقن لعبة الأقدام**" فيكشف عن شفرتها قول الراوي: **((لو كانتْ لعبة حبيبته القمرية الصغيرة ليست عنصريّة، ومتحيّزة للفتيات ضد الصّبية، إذن لكان أوَل من يغزو حلقات اللّعب على صهوة اشتياقه، ويحتلّ كفّ إحدى يديها، ويلاحق بقدميه قدمها))**[2].

يوضح النصُّ شرط آخر وهو اقتصار اللعبة على الجنس الأنثوي فقط دون الصبية، فدلالة الحرف "ص" تعني تميز الصبية وإخراجهم من دائرة اللعب لهذا تبقى اللعبة في النصِّ حلم الذات للتواصل مع الآخر، واطفاء شبقه المتقد لها، أمَّا ما يثيره الرمز الثالث في "**ع** " **فعليك أن تحضر جسدك معك كي تلعب لعبة الأقدام**" فيجد فيه القارئ دلالة وإشارة واضحة إلى موقع اللعبة وطريقة إحضار الجسد لأدائها، وهذا ما نستقرئه في قول الراوي: **((انضّمت إلى لعبة "س. ص. ع"، يومها لعبتْ معها لأوَل مرة في الشّارع مع الصّغيرات، ودفعتها بحنوٍ نحو الأكفّ الصغيرة النّاعمة، ودوائر الرّيح والتّراقص، وجعلتْ حرفة مراقبتها من شرفة منزلها متعة لروحها، وكادت تفكر بأنْ تنقل الفتيات واللّعبة والشّارع إلى بيتها كي تكون ابنتها في أمان، لكن "س. ص. ع" هي لعبة**

=ينظر: ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، داود سلمان الشويلي: ١٢.
(١) عام النمل: ٢٥-٢٦.
(٣) ينظر: شواغل سردية" دراسات نقدية في القصة والرواية"، د. ضياء غني العبودي: ٨٤.
(٢) عام النمل:٢٨.

الحارات والأزقة، ولا يمكن أنْ تُدجّن في بيوتٍ مطبقة الأبواب، مغلقة النوافذ))[1].

إذ يشير الرمز الثالث إشارة واضحة إلى اللعبة وتواصلها عبر الزمن وموقع أدائها، فالتواصل يبدأ من إحضار الجسد ليحدث التفاعل بعد ذلك، واستناداً إلى الشفرات التي يستنطقها القارئ من التعبير نجد أن الرموز تحفظ هوية اللعبة وشروطها دون اقتطاع جزء منها، ومن هنا استطاعت الشعلان إخراج الإنموذج التعبيري من دائرته الواقعية إلى الرمزية، وتحفيز ذهن القارئ للتواصل معه، فعملية التمثيل الرمزي التي تقدمها الشعلان تتناسب مع شروط اللعبة وهذا ما يجعلها تعطي أحقية للحكاية الإطار وتمنح قارئها زوايا عدة يكشف عنها التعبير، فيبدأ بعملية الربط وفكِّ شفرات الرموز في ثنايا النصِّ، بعد إخراجها من دائرة الرواية الشفوية والنقل الحرفي إلى السياق اللغوي ولغة التواصل، أي اخضاعها لسرد أدبي ممزوج بخيال القاصة، وبهذا يكون النصُّ في حيز استجابة القارئ واستقباله بعد أن يغيب المرسل ويبقى النصُّ والمرسل إليه، لكن يبقى حضور الذات في النصِّ المتداول بيد القارئ ليحدث الفعل التواصلي[2]، ونعني بحضور الذات هنا اتمامها مهام العملية التعبيرية في النصِّ التي تكون محور التواصل.

---

(١) عام النمل: ٣٠.

(٢) ينظر: أنساق التداول التعبيري "دراسة في نظم الاتصال الأدبي" ألف ليلة وليلة إنموذجا تطبيقيا"، د. فائز الشرع: ٢٢.

الفصل الثاني

الذكورة والأنوثة

مدخل

نحاول في هذا الفصل أن نسلط الضوء على ثنائية جدلية دائمة التغير والجدة هي ثنائية **(الذكورة والأنوثة)** التي شكلت في الحقل البشري ثنائية بارزة للتكوين العام، أمَّا في الحقل السردي فلثنائية الذكورة والانوثة علاقة وثيقة بالسرد، إذ يتأكد حضورها بشكل ملفت للنظر، ولعل ذلك يعود إلى نشوء الفكرة المتوارثة في المجتمع الأبوي بأنَّ الأول مهيمنٌ والثاني تحت الهيمنة، ومن هنا كانت هذه الثنائية مدعاة إلى بحث والتحليل.

أمَّا في اطار بحثنا فنجد أن هذه الثنائية تكاد تنحصر في النص حول ثلاثة محاور مركزية، الأول: العقل وتشكيل صورة الآخر أو الصورة في رؤية الآخر، والثاني: تتحدد في اطار العلاقة مع الآخر، أما الثالث والأخيرة: فهو تمثل بفعل الكتابة وقدرتها على تغيير ماهو نمطي بطرائق مباشرة أو غير مباشرة، وذلك بالوقوف على القضايا الاجتماعية والوطنية؛ لأنها ارهاصات ضرورية للمرأة والدفاع عنها، ولعلّنا نحاول استبعاد المكرر ولا نهدف إلى إعادة انتاج السابق، إنَّما نلفت الانتباه هنا إلى غاية الشعلان من طرق الصراع المستفحل بين طرفي الثنائية، فمن اللافت للنظر والمفيد أن نقدم ما اجتهدت فيه الشعلان في ترجمة وعيها الأنثوي ورؤيتها لتغيير ما هو سائد ومتوارث من الأفكار ورؤية المرأة للعالم بشكل عام عبر مشاركتها في الخطاب النسوي الذي يمثل رسالة بوح لغوية وفكرية، لطالما حجَّمها المجتمع الذكوري وهمّشها على مر الأزمان، فغيابها وحضورها وأدوارها النمطية في تاريخ الرجال بات في سبعينيات القرن العشرين يتسم بالقوة؛ لإرتباط تاريخها بالحركة النسائية وتاريخها[1]، ولأن الآخر يمثل المتن، فإن نضالها ((لم يكن قط الا نضالا رمزيا. ولم تفز الا بما اراد الرجل التنازل عنه... لا تستطيع المرأة حتى في الحلم ازالة الذكورة))[2].

---

(١) ينظر: مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية " قراءة في سفر التكوين النسائي"، د. حفناوي بعلي:٢٩.

(٢) الجنس الآخر، سيمون دي بوفوار، نقله لجنة من أساتذة الجامعة: ٧.

لقد بقيت الأنثى تدفع تلك الضريبة التي فرضت عليها منذ بدايات هيمنة التفكير الإنساني في تحديد موقع الأول وموقع الثاني **(المتن والهامش، أو الفوقية والدونية)**، إذ امتدت جذور التحيز على مدار التاريخ البشري، وتوارثت جيلاً بعد آخر.

لكن الأنثى في ظل توظيفها ((للكتابة وممارستها للخطاب المكتوب بعد عمر مديد من الحكي والاقتصار على متعة الحكي وحدها))[١] صارت تقدّم نفسها بنفسها بنقلة نوعية، ((إذ لم يعد الرجل هو المتكلم عنها والمفصح عن حقيقتها وصفاتها ـ كما فعل على مدى قرون متوالية ـ ولكن المرأة صارت تتكلم وتفصح وتشهر عن إفصاحها هذا بواسطة (القلم)، هذا القلم الذي ظل مذكرا وظل أداة ذكورية)) [٢]، فدخلت المحظور بعد غياب طويل، واقحمت ذاتها في لغة الآخر لتحدد وجهة نظر أخرى بعد كشف الشفرات المبهمة التي تدين الحضارة ونظرتها الهامشية للمرأة، لتتحول من كيان هامشي إلى ذات فاعلة لها القدرة على تأسيس سياق لغوي يفصح عن ذاتها.

ومن الواضح أن المسعى الابداعي يبحث عن المنعطفات في جوهر العلاقة بالآخر واللغة وايضاح الأصوات المتعددة في السياق التشكيلي للصورة، وبعد أن بدأت الأنثى بأساليبها التمويهية تعنى بفتح ثغرات مباشرة للسرد، ولاسيما السرد بلغة الجسد بدأ الرجل يظهر حساسيته تجاه هذه الانطلاقة الجديدة التي تعبر فيها الأنثى عن وجودها المنفي ورقيها بما تريد اظهاره[٣].

إنَّ وعي الشعلان بالعملية الإبداعية أسهم اسهاماً كبيراً في وضع المرأة أو الأنثى في مركز الفاعلية وذلك بحكم سلطة النص، الذي كشفت لنا فيه عن وجود خلخلة وفجوات تقحم المرأة نفسها فيها ومكامن المسكوت عنه، وبوعي فكري تسلط لنا الشعلان عدسة السرد على البنية الفكرية في المجتمع الأبوي، إذ تحضر بوصفها هي ((الأنثى المنتجة لاستقبال ما تنتجه داخل النّص حضوراً مضمراً تحت أقنعة متعددة، منها قناع (التقبّل) وقناع (الرفض الإيجابيّ) وقناع (الرّفض السّلبيّ) وقناع (التمرّد)))[٤]، واتضاح

---

(١) المرأة واللغة، عبد الله الغذامي: ٨

(٢) م. ن: ٨

(٣) ينظر: مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية" قراءة في سفر التكوين النسائي": ٣٥-٣٦.

(٤) ثقافة النسق "قراءة في السرد النسوي المعاصر": ٢٩.

الأقنعة أو اضمارها يعني أن النص يقع في اطار جدلي سواء أكانت العلاقة مع المبدع والنص أم مع النص والقارئ أم مع فعل النص وردود الفعل[1]، وفي إطار حركية السرد تتشكل الصورة أو العلاقة مع المحافظة على الخصوصية التابعة للنص وحضور ثنائية الذكورة والانوثة، أمَّا الغياب فيأتي بشكل جزئي لكليهما، وهذا يعني أن المركز يأتي هامشاً، والهامش يكون مركزاً في موضع آخر.

إنَّ أسلوب تصوير الأنثى وخيالها يرتبط بوعيها وهو دافع ذاتي له سلطة على الأنثى في تحويل الخطاب الداخلي إلى قالب أدبي توضح فيه مظاهر الاختلاف مع الرجل من قبيل ((أن الرجال مصابون بالحساسية من ناحية المرأة، وميالون إلى سجنها في كليشيهات أو قوالب ثابتة لا تنطبق عليها في الغالب. ولكن حين تكتب المرأة قصة أو رواية، فهي تعالج الموضوعات والمشكلات ذاتها، التي يعالجها الرجل مثل: العلاقة بين الجنسين والتفاعل بين الفرد والمجتمع. ومع ذلك، هناك مايمكن أن يسمى (وجهة نظر المرأة) وهذه مسألة مختلفة من وجهة نظر الرجل))[1]، وعلى هذا الأساس تنطلق الشعلان لتكوين وجهة نظر أنثوية تعبر فيها عن رؤيتها لتشكيل صورة الذكر ومواطن القوة والضعف، فضلاً عن تشكيل الأنثى ووضعها ورضوخها المستمر للرجل حتى بعد أزدياد حركات التعبير عن ذاتها.

إذ تعتمد الشعلان على الواقع ومعطياته في بناء عالمها القصصي الذي تنتج لنا فيه سرداً نسوياً مفعماً بالحيوية، إذ نجدها تصور لنا حالات مختلفة للمرأة سواء في اطار الغريزة البيولوجية للمرأة العاشقة المحبطة أو المرأة الخائنة أو المضطهدة أو الكارهة للعالم...إلخ، وعلى الرغم من اتساع تنوع الصورة السردية لتلك الحالات، فإنها تؤكد للقارئ بوساطة السرد وجهة النظر العامة التي نجدها في النص، وهي أن المرأة في جل منعطفاتها النفسية والاجتماعية والاخلاقية لا تزال هي الطرف المتضرر والخاسر الأكبر في لعبة الحياة.

وما نلحظه من حدود الدراسة التي بين ايدينا أنّها لا تعنى بالنظر إلى المصطلحين ـ الذكورة والأنوثة ـ من اتجاههما البيولوجي بشكل خاص، إنما تعنى بالإبداع النسائي

---

(١) ثقافة النسق "قراءة في السرد النسوي المعاصر":٢٩.
(١) مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية" قراءة في سفر التكوين النسائي": ٣٣.

وخيال الأنثى وطريقة التصوير للجنس الآخر، وطرح بعض الأسئلة التي تحيط بكتابة الأنثى ومنها، فالكتابة لدى الأنثى لأجل تجربة أم الغاية منها التنفيس عن مظالم الذكر والمجتمع؟ وهل استطاعت الأنثى بوساطة الكتابة اللغوية أن تهيِّئ أرضية مختلفة تضاف إلى الثقافة.

وانطلاقاً من هذه التوطئة المقتضبة سنحاول في المبحثين التاليين تتبع صياغة الكتابة الأنثوية ووجهة نظره الشعلان في حياتها الخاصة والقضايا العامة وأُطر معاناتها، ولذلك ارتأينا أن

يكون التقسيم على وفق لما يلي:

المبحث الأول: جدلية (العقل، التشكيل، الجسد).

المبحث الثاني: قضايا اجتماعية ووطنية.

المبحث الأول:

جدلية (العقل، التشكيل، الجسد)

أوَّلاً: صورة الذكورة حين يروي الذكر.

لكلِّ قصة منحى خاص وانفعال وتحول لأبطالها، الذي بدوره يكون عاملاً مساعداً على التشويق وشدّ اهتمام المتلقي لصورة الذكورة، التي تجلَّت في قصص سناء الشعلان بوصفها قصصاً عكست فيها القاصة براعتها الفنية في القدرة على توظيف الأحداث لتقوية السرد وإغنائه فنياً.

إنَّ المتمعن في القصص التي جاءت بلسان ذكوري يقرأ رسم الصورة الذكورية بتركيبها البايولوجي وفوارقها الجسدية والنفسية، والتميِّز بين جنسين مختلفين من **(ذكر وأنثى)** بكلِّ ما يحمله الأوَّل من سمات التفوق التي كان للمجتمع الدور الأبرز في إلصاقها به وخلق صورة نمطية للآخر المتمثل بـ**(المرأة)**، وعلى هذا الأساس أوضحت الشعلان تلك الفوارق ورسم صورة تتركز حول إرادة ذكورية وقدرة تحمّل وثورة جامحة.

وعلى الرغم من تغيرات الصورة في كلِّ نص تبقى صورة الذكورة أسيرة الثبات وإن تخللها بعض الاستسلام، ومن هنا تبدأ الشعلان بإظهار تلك الصفات بسرد ذكوري، ففي كلِّ قصة تختار لنا عينة من الصفات تتحدث عنها بلسان ذكوري، ففي قصة "**الصورة**" تتحدث عن صورة الذكر وهو يروم تهيئة ذاته لمستجدات الأحداث وما يترتب عليها من أوضاع ذات جدة ترتبط بمتطلبات الدراسة البحثية التي يقدِّمها، ليشير الراوي إلى الاستعداد والإرادة التي يحكي بها الذكر لدى الشعلان، فقد **((توقّع حدوث أيّ طارئٍ معيق، وفي سبيل ذلك أخذ كلّ الاحتياطات في رحلته الطويلة في الأرياف الشّمالية))**[1]، ففي النصِّ نلحظ القدرة على الاستعداد للوضع الجديد الذي كان من أساسيات اهتمامه لإتمام مسيرته البحثية التي اقتضت منه السكن في مكان منعزل والابتعاد عن الحياة العامة، فالرجولة تتأكد بقدرته على الاستقلال بذاته والقدرة على

(١) الجدار الزجاجي: ١٦٩.

مواجهة الأمور الصعبة بثقة وتأدية متطلبات حياته، فلا يدع مجالاً أو فجوةً تنقص من إرادته وعزيمته؛ لأنه على ثقة بتحقيق النجاح التي أثمرت في داخله، وهذا لا يعني أن الرجل لا يتخلله الضعف أحياناً لكن لديه القدرة على سهولة التعايش مع الواقع الذي شكَّل منعطفاً غير متوقع، فـ((**النّوبة هذه المرّة جاءت طويلة ومتمطّية بوحشية، لا تفارقه ولو للحظةٍ... جلس في سريره بعد جولةٍ سريعةٍ ومضطربةٍ في الكوخ الصّغير الذّي استأجره بمبلغٍ زهيد،كانت محصّلتها ازدياد الألم حتّى شتّى عظام جمجمته،... فكّر في أن يطلب المساعدة من صاحب الكوخ... استقرّ رأيه بعد مشورةٍ من حارس البستان المجاور لكوخه على أن يذهب إلى طبيب الأسنان الوحيد... في الرّيف الشمالي**))[1].

إذ يضعنا النص أمام صورة الألم والأفكار والاقتراحات المتذبذبة التي تبين محاولة الرجل الخروج من مأزقه، ليبادر بوعيه الذكوري إلى ايجاد الحل وهو يستقرئ بمخيلته الخطاب الموجه إليه، وبهذا يكون منعطفاً مهماً لما ذهب إليه الباحثون في بحثهم حول دور العاطفة في كلا الجنسين ـ ذكر وأنثى ـ والفوارق بينهما، واتجاه الثاني إلى الميل العاطفي الذي يسيّره بطريقة غير إرادية في بعض الأحيان، وفي الوقت الذي لا نذهب فيه إلى مع ماهو سائد في بعض المجتمعات التي ترى أنّ المرأة هي المخلوق الأضعف في المجتمع، نؤمن بالفوارق الطبيعية بين البشر وأهميتها، ولا يسري ذلك على جنس دون آخر، فـ((ليست كلُّ مرأة بفضل جنسها، تماثل الرجل في القوة والذكاء والحس الفني والاتزان والمثابرة إلى آخر، ولكن هي إنسان عادي كالرجل ولها التفصيلات نفسها))[2]، وهذه فوارق طبيعية بين الجنسين تؤدي إلى اختلاف بعضهما عن الآخر من دون تفضيل على طرف أو تميزه، لكننا نجد التميز لدى الشعلان هو الذي يؤدي الدور المهم، ففي الوقت الذي كان الراوي يبحث فيه عن استكانة آلامه، وجد في هذه المرأة السكينة التي لم يجدها في كثير من النساء اللواتي قابلهن في مسيرة حياته، وأبقى صورتها حبيسة في مخيلته، لذلك وصف الحالة التي كان عليها والمسافة التي كان ((**عليه أن يقطعها سيراً**

---

(١) الجدار الزجاجي: ١٧.
(٢) النوع، الذكر والأنثى بين التميز والاختلاف، تحرير: إيفين آشتون وآخرون، ترجمة: محمد قدري عمارة: ٦٧.

على الأقدام أو على درّاجته الهوائيّة على أحسن تعديل، وبما أنّ يديه مشغولتان على التناوب بحمل كأس الماء ذي الملح المذاب،...، فقد كان من المتعذّر عليه أن يقود درّاجته،...، يرى عينَيْها اللّتين تنزرعان في وجهها الملائكيّ، المقيّد في داخل إطار صورةٍ فضيٍّ، مركونٍ باهتمامٍ على مكتب الطّبيب...، "من تكون؟" أجاب الطّبيب بنبرة آليّةٍ غير مبالية... :"إنَّها زوجتي..."))[1].

يصف راوي الشعلان حالة الذكر وقوته حتى مع شعوره بالألم، فقد استطاع أن يقطع الطريق مشياً على الأقدام بعد أن اتخذ القرار؛ لان قيادة الدراجة أمر صعب عليه، ويداه مشغولتان بما يحملان، ولعل إيراد هذا الوصف يدفعنا إلى طرح السؤال الآتي: هل القاصة تعظم من شأن الرجل في نصوصها النثرية نظراً للسلطة الذكورية التي تضعها رداً على القانون العام الذي يحكم وجودها؟ في ((أن النص هو ما يكشف تلك الهيمنة عبر أنساق في التعبير. فهي منقادة لوصف الرجل بكل وقار خوف من أن تمس السلطة الذكورية))[2]، التي كثيراً ما يتمُّ فيها الكبت والاحجام عن التعبير عنها؛ لأن القاصة تكون تحت حكم السلطة الذكورية بكلِّ ما تفرضه من قيود وتجبرها على الانقياد إلى إيجابيات الآخر.

وفي دائرة النقاش يقدِّم أحد الناقدين إشارة واضحة إلى موقف القاصة سناء الشعلان التي عبَّرت عن عدم رضوخها للآخر، فهي تفصح عمّا يعتمل بها وما تؤمن به دون الرضوخ أو الدخول مع الآخر في نزاعات لا طائل منها، لأن المرأة في نظرها تعبِّر عن رؤيتها وتكوينها في المجتمع الذي تعيش فيه[3]، ومعنى ذلك أنّ ـ الشعلان ـ تكسر مقولة الذكورية في الاحتكار والولوج إلى داخل الذكر وتجسيد صورته، فمثلما يجسِّد الذكر صورة المرأة، فالمرأة تفعل الشيء نفسه، وعلى هذا الأساس يتمُّ تجسيد صورة الذكر في نصِّ الشعلان فلا تخرج أو ترهق نصَّها بالإساءة إلى صورة الآخر، بل تتجه إلى الحرب الناعمة بنكهة خاصة على وفق مخزونها الثقافي للآخر.

فكانت نصوصها تنمُّ عن وعي مدرك لتفجير مكامن الذات في البحث والاكتشاف

---

(١) الجدار الزجاجي:١٧١-١٧٢-١٧٣.
(٢) أطروحات الجسد الانثوي في الشعر، جاسم عاصي،(مقال): ٣٢.
(٣) ينظر: جماليّات الصّورة الحسيّة والأيروسيّة قصّة " الضّياع في عيني رجل الجبل " للدّكتورة سناء الشّعلان، بقلم الأديب النّاقد: عباس داخل حسن، (مقال).

التي جسَّدتها في قصة "**أرض الحكايا**" حين رسم الراوي صورة الذكر عبر تقاطعات الحياة ومراحلها ((**عندما كنتُ صغيراً كنتُ أحسب أنّ هناك أرضاً للحكايا نستطيع أن نحصد الحكايا منها أنّى شئنا، ولكن عندما كبرت أدركت أنّ لا أرض للحكايا، وعندما احترفت فن كتابة القصة جزمت بعناد الأطفال أن هناك أرضاً للحكايا، ولكن طوبى لمن يستطيع أن يدلف إلى تخومها، ويعرف السبيل إليها**))[١]، إذ لكلِّ مرحلة عمرية وعي خاص بها وطريقة تفكير معينة تربط الإنسان بمستويات عمرية تحدد نوع الإدراك والفهم، فضلاً عمَّا يكتنزه النصُّ من دلالة لمفردة الأرض بوصفها مكاناً يحمل مخلوقات بشرية لكلٍّ منها صورته ونمطه الذي يختلف به عن الآخر، كذلك مراحل عمر الإنسان لاتأتي على وتيرة واحدة فهي تبدأ منذ الولادة مروراً بمرحلة الطفولة وتنامي النمو الحركي والحسي والعقلي الذي يكون بمنزلة علامات استفهام تثيره إلى أن يزداد الطفل تميزاً لذاته وازدياد الوعي لديه[٢]، ويتخذ الإنسان في كلِّ مرحلة عمرية صورة معينة خاصة بذاته تختلف بشكلها الجزئياً أو الكلياً عن السابق، ومع تزايد العمر لديه يستطيع وصف المثيرات والعوامل المحركة له، فإذا كان فعل الكتابة يتصل بأبعاد نفسية تثيره، فالشعلان تتجه إلى تعليق راويها بمثير لتأسره في فضاء شاسع وتحرك عالمه الرتيب ((**عامل المنارة هو أكثر من لفت نظري، كنت قد عرفتُ من قبل أنّه عامل المنارة عندما أشار إليه أحد زملائي في العمل... لكني لاحظتُ بخلاف ما قال زميلي أنّه كثيراً ما كان يرافق زوّار شاطئ المنارة القليلين... منذ ذلك اليوم اعتدتُ على مراقبة السلم الحجري من نافذتي القديمة، كثيراً ما حاولتُ أن أسمع ما يقول الزوّار له**))[٣]، فأعاد له عامل المنارة رفع الستار لتتدفق أبحر اللغة، فنسج لكلِّ شخص حكاية ورتَّب القصص لإبطاله مع جهله بما يدور من حوار، لكن طاقته التعبيرية كانت في أوج انتعاشها مع كلِّ زائر، وقد تجنب المواجهة خوفاً من تسرب ذلك والعودة إلى الانحسار؛ لكي لا يعود إلى فترة الرتابة التي عاشها ((**فكّرت في أن أذهب إلى الصخور كي أحدّث عامل المنارة، ولكنّ المفاجأة منعتني من ذلك، فمنذ ذلك الحديث الذي دار بيني وبين العجوز في الميناء**

---

(١) الجدار الزجاجي:١٩٣.
(٢) ينظر: علم نفس النمو" الطفولة والمراهقة"، د. حامد عبد السلام زهران:١١١-١١٣-٢٢٩.
(٣) الجدار الزجاجي: ١٩٤-١٩٥.

دلفت إلى أرض الحكايا في كلّ ليلة كنت أكتب قصة أو قصتين أو أكثر))[1].

يدل المقطع على الإثارة البصرية التي يلج بها الذكر إلى المخزون اللغوي الساكن في دهاليز ذاته، وتجاوز قراره الفضولي وهو أمر من المُسلَّمات التي تسيطر في بعض الأحيان على الذوات لكسر حاجز التفكير الناتج بالشيء المبهم، ولعل الشعلان تركن إلى تراسل الحواس بين حاستي (البصر والصوت)[2]، لاستنطاق الصوت الداخلي وطبيعته في المكان المفتوح.

وتقترب نظرة الراوي من نظرة الكثيرين الذين يؤمنون بأنّ جمال الشيء كثيراً ما يبقى في إبهامه، فيلجأ إلى المغامرة ((بنشاط الكتابة بوصفها عملا في الإبداع يحتاج إلى المزيد من التخيّل والمغامرة))[3]، فالقاص يحتاج إلى سعة الأفق وعن طريق الصورة يتوسع في نسيج مادة الحكي، وهنا يكتفي راوي الشعلان بالصورة التي هي أداة الخيال، فأي تدخل بسيط منه سينهي كلَّ اللحظات والحكايا التي ستولد؛ لأنه يتلقى تشكيل الصورة الذهنية التي رسمها ويعيد تشكيلها، فتجتمع الصورتان البصرية والذهنية، الأولى: أداة للصورة الذهنية التي يتمُّ رسمها ومفتاح لها، وهذا ما أظهرته القاصة في قصة "**حادث مؤسف سعيد جداً**"، عندما عبَّر راويها عن موقفه الرجولي ونوبة الأفعال والفوران الت بدأت في باستقطاب الراوي، والثانية: الصورة البصرية التي هي امتداد للصورة الذهنية فيقدِّم الراوي موقفه صراحة ((**لا أحد يستطيع أن يلومني على ما فعلتْ، فأيُّ شابٍّ يملك ذرّة نخوةٍ ورجولةٍ كان سيفعل ما فعلتْ، الكلُّ تفهّم موقفي،...، وانتهت المشكلة بوصفي شاب (كذا)* دمه حار**))[4].

من الطبيعي أن يدرك الراوي سطوة الصورة التي أثارها الآخر في أثناء اختلاسه النظر وهو يهيم بأخته وبجسدها الأنثوي الممشوق على سلم المنزل، فيؤسس الصورة الانتقامية التي ترفض التفنيد لفعل الآخر، وذلك بعد أن يبدأ بتأويل الصورة الحركية للمشهد الجسدي وحركاته واستجابة الآخر له واعلان ثورة جذوته، وبعد كبح جذوة الآخر

---

(١) الجدار الزجاجي: ١٩٦.
(٢) ينظر: الحواس الخمس "بين التوظيف المجازي والتوظيف الواقعي في قصص لطيفة الدليمي (١٩٦٩-١٩٩٠)"، د. علي عز الدين الخطيب:٦٢.
(٣) المغامرة الجمالية للنصِّ القصصي، سلسلة مغامرات النص الإبداعي، د. محمد صابر عبيد: ٢.
*** الصواب (شابّاً).**
(٤) الكابوس: ٤١.

بأناه الفاعلة يحاول تبرير ما حدث من ردة فعل عنيفة اتجاه الآخر وما خلفه من عاهة مستديمة، لا بدَّ أن يلحظ القارئ الإشارات التي تحاول القاصة إيصالها، والتي أشار إليها وافترضها الفلاسفة **(الفارابي ت:٣٣٩هـ، وابن سينا ت:٣٢٧هـ)** على وجه الخصوص في ((وجود قوتين للنفس: قوى محركة وأخرى مدركة: وتقسم الأخيرة إلى قوة تدرك في باطن... فإن الحواس أو القوى الباطنة تنفعل عند مؤثرات داخلية، وتدرك صور المحسوسات حتَّى لو كانت المحسوسات نفسها غائبة؛ لأن صورة المحسوسات تكون محذوفة عندها))[١]، إذ إن إشارة الفلاسفة تدفع القارئ إلى ايضاح المشهد، فإدراك الأول للصورة دفع الثاني إلى استحضار المحسوس الغائب بعد ربط مقتضياته بالسلطة الأبوية والقناعات الراسخة فما كان منه إلَّا رد الإساءة وتجسيد النهاية الحاسمة، وتكرر الشعلان التركيز على حاسة البصر في تصوير الحالة لتنفي خلق وضع سردي آخر، فالاختلاط البصري بين الصورتين أوقع الذكر في المثير الخارجي مرة أخرى، وهو يحاول التحرر من العواطف التي أدت به إلى اختلاط الرؤيا، فذكر الشعلان لايظهر مجرداً من العواطف إذ يقول:**((لكنّ المشكلة أنّي لم أتوقّف أبداً عن لوم نفسي، بل أنّي لم أسامحها أبداً مع أنّ صاحب العاهة نفسه قد سامحني على ما يبدو، واكتفى بالانزواء تعبيراً عن حزنه، ورضوخاً لعاهته، لكنّي بقيت أحتقر نفسي وأنعتها (بالبلطجية)، في حين نعتني الكلّ بالرّجولة والمروءة))**[٢].

يتحدث لنا الراوي عن صورة تعطل الفكر الذكوري وتمركز الصراع الداخلي ونزاعات اللوم والضيق لمشاهدات الصورة المواجهة ـ مصطفى ـ الذي تعلق الفعل الذكوري، وتحدث انقلاباً وتحولاً في الرؤية الخاصة بالمجتمع الذكوري، فعملية الإبصار الداخلي تدفع الراوي إلى تحليل أسباب اندفاعه بقوله: **((الرّواتب المنخفضة والمواصلات ومديري المرتشي هم السّبب في عاهة مصطفى، كما أنّهم السّبب كذلك في الأزمة النّفسيّة التّي أعيشها الآن))**[٣].

يتبين للقارئ أن جسد الآخر كان وعاءً لتفريغ شحنات الغضب المتصاعدة لما

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ٢٧ـ ٢٨.
(٢) الكابوس: ٤١ـ ٤٢.
(٣) م. ن: ٤٢.

يلاقيه إثر منغصات تجتاح حياته اليومية، فكانت نظرة الاختلاس للجسد الأنثوي من الآخر استفزازاً للراوي ورفضاً لكلِّ ما يحيط به من سلبيات، فترجمه الراوي إلى انفعال أردفه باعتداء تسبب في عاهة دائمة(*)، فيعترف بالأسباب ويقول: **((لما دخلتُ الحيَّ كديك حبشٍ بذيلٍ منتوف، ولما رغبتُ في صفع أيِّ أحدٍ لأبرّد نار قلبي، ولما قلعتُ عين مصطفى الوحيدة في سورة (كذا)* غضبٍ تافهة، ولولا كلّ ذلك لكانت عين مصطفى اليتيمة الآن في صفحة وجهه))**(١).

يوضح النص انطفاء الثورة الداخلية وتقديم المبررات وهذا ما أكده تكرار (لما) لتجسد لنا الأنا الفاعلة تماهيها مع الأحداث والاندماج القسري مع تأثيراتها، وهنا تتدخل الذات القاصة في تحويل فعل الخطيئة إلى إضاءة للضمير وتأنيبه الأخلاقي من دون الانتباه إلى طاقته الإنتاجية المتمثلة بانسيابية الفعل الكتابي المتسبب بالظروف وسياسته التي تحولت بانعدام الصورة البصرية التي كانت قراراً ذاتياً لممارسة العمى نفسه الذي تسبب فيه، ليصف لنا ذلك بقوله: **((لم أعد أفكّر أصلاً بالرّؤية التي كانت تسبّب لي المشاكل والهموم، وغدوتُ محظوظاً بعملي أكثر من مصطفى... فاقتلاع عين مصطفى غيّر حياتي وحياته إلى الأبد، يؤسفني إلى حدٍ ما أن أقول: إنّ حياته قد تغيّرت إلى الأسوء (كذا)* ،...، فهي التي فتحت لي أبواب الحظّ على مصراعيها، ونقلتني إلى دنيا السعادة))**(٢).

لقد ابدع الراوي في رسم صورتين مختلفتين، إذ تغيرت قناعاته بسلطة البصر نحو تغير ذاتي لحياته النفسية والمجتمعية، فانطلق من حكمه الصادر بحق ذاته المخطئة لتغيب الوعي البصري ليحدث بتلك القطيعة خلق مسارات جديدة تشكل مفارقة حياتية وتحويل حياته من الحياة الصادمة إلى مسار أرحب ينهي أزمته الداخلية، ففي كلِّ ما

(*) العاهة الدائمة: يقصد بها أن يفقد الإنسان أحد أعضائه البشرية ويحصل ذلك بصورتين لمغزى واحد وهو التعطيل الكامل، ففي الأولى يكون الفصل أيّ فصل جزء من الجسد والثاني الاتصال مع فقدان الإحساس بالجزء المصاب وفي كلتا الحالتين لايمكن أن يقوم العضو بأداء وظيفته أو الشفاء منها: ينظر: شرح قانون العقوبات القسم الخاص (الجرائم الواقعة على الأشخاص)، د. محمد سعيد نمور: ١٣٧.

*** الصواب (ثورة).**

(١) الكابوس: ٤٢.

*** الصواب (الأسوأ).**

(٢) الكابوس: ٤٨.

سبق تقدِّم الشعلان إشارات واضحة عن مكامن ضعف الآخر وقوته وآلية اجتياز المواقف برؤية واعية تحرص فيها على تغييب صورة إنموذج الذكر المهزوم، إذ نجد في قراءتنا للنصوص فعالية التركيز بعدسة تنطوي على صورة لتشكيل مشهدي بلسان ذكوري تدشن به الشعلان فعالية السرد.

ثانياً: صورة الذكورة حين تروي الأنثى.

تقدِّم الثقافة الذكورية ادعاءات عدَّة عبر خطابات التهميش التي تأتي لتجسيد الصورة السلبية بوصفها هوية للمرأة معتمدين في تلك الاتهامات أساساً على رؤيتهم التي تقول: (إنَّ النساء كيان ذو عقل ناقص) واختزال عقلها وكيانها في الجسد فقط، لأجل عملية الإخضاع والاقصاء، وعليه بنيت الأقوال المتوارثة داخل العقل الذكوري ليتم وضعها في دائرة المحافظة والكتمان[1]، فأي خروج على النظم المتوارثة يُعد مساساً بالعادات والتقاليد، التي تسيدت في العقل الأدبي وعكست وجهة النظر المتفاوتة والمختلفة ـ الرفض والقبول ـ وفي ضوء ذلك انطلقت الشعلان بوصفها امرأة ذات أصولٍ شرقية نحو الإعلان عن وجودها وتمثيل حقها وحق المرأة في رسم صورة الآخر عبر دهاليزها السرية، فدخول هذا المعترك لا يخرجها عمَّا هو سائد في المجتمع من الرضوخ والمتمثل بالكتمان وعدم البوح وحضوره الفاعل في المتن النصي صورةً لطبيعة المرأة الشرقية فهي مطلوبة وليست طالبة، وبهذا تبتعد الشعلان وتقترب في آن واحد ممَّا تواتر عليه الشعر قديماً وما رسمه عمر بن أبي ربيعة من صورة للمرأة عندما جعل المرأة في شعره عاشقة راغبة في الجنس الآخر **(الرجل)** لا بوصفها معشوقة تستجيب لطموح الرجل ورغباته.

إن ما وُضِعَ من قيود لم يمنع الشعلان من رسم صورة الآخر، فاقتربت ممَّا ذهب إليه عمر بن أبي ربيعة، لكن باعتمادها على طريقة الرسائل لتثبت للقارئ ما يكمن من صور في مخيلة الأنثى، فسواء أكانت المرأة تمتلك دوافع شخصية أم تتوارى خلف اللغة للتعبير عن مشاعرها المتدفقة، فهي في كلِّ الأحوال تضع صورة الصراع تحت عدستها السردية للإحاطة بخبايا النفس وتجسيد ذلك بطريقة الاستنطاق الكتابي على الورق بشكل

(١) ينظر: الخطاب الروائي النسوي العراقي " دراسة في التمثيل السردي ": ١٢٢.

اعترافات دفينة، ففي قصة "**الضياع في عيني رجل الجبل**" تصف بطلة الشعلان مشاعرها قائلة: **((تحرّضني الكتابة على كتابة الرجال والأحداث، ولكنّك وحدك دون العالمين من يهبني دواراً جميلاً يكتب بأريجه الجبلي حدثاً كونيّاً فلكيّاً ووجودياً لقلب في اسمه أنتَ))**[1]، أضفت بطلة الشعلان على صورة الذكورة صفة التفرد، فعكست بذلك طبائع المرأة الشرقية في الاكتفاء برجل واحد يستقطب حياتها، فضلاً عمَّا اتصفت به من حياء وخجل أظهرته في موضع الانهزام أمام الآخر.

وفيما يتعلَّق بإخراج المرأة من هذا الحيز الضيق الذي فُرِضَ عليها تكمن براعة القاصة في تحويل مسار الأحداث إلى إخراج النصِّ من دائرة النقد باعتمادها على اللغة وطريقة الرسائل واقترابها ممَّا يسمى بـ**(الأدب الفضائحي)**، لاعتمادها على مفهوم الاعتراف، فإنتاج مثل هذا الجنس لم يكن مألوفاً في السابق إذ يتمُّ فيه الكشف عن أُطر العلاقة السرية بين الجنسين بوجهها الخفي عن العامة[2].

إذ تشكل كتابات القاصة في هذا الجانب مفترق طرق يبقى القارئ أمامها متحيراً عن رغبة القاصة التي تتحدث بها زاويتها، إذ يواجه جانب الكتمان والانهزام الخارجي بوصفه مسوِّغاً لنظرة الآخر النقدية التي ستواجهها في الحقل الأدبي، كما حدث عند أديبات مثل **(فدوى طوقان، وغادة السمان)** حينما نشرتا رسائلهما، وللحدِّ من نقد الآخر، وتجنب الاتهامات الأخلاقية، وللابتعاد عن ذلك أسندت الشعلان المهمة إلى الراوية الأنثى فضلاً عن جعل النصّ المرسل في طي الكتمان، وليكون نسج المتن هو افصاح داخلي عمَّا يكمن داخل الأنثى يأتي بانسيابية مطلقة، لأنَّها تعلم أن كلَّ ما ستبوح به لن يتمكن الآخر من قراءته، ولعلَّ ما تمَّ طرحه يدخل ضمن حيِّز التمرد على القيود والأعراف وخلافاً لأخلاقيات المجتمع لما يتم وصفه في الآخر **(الرجل)**، والتعبير عن مواطن الرغبة والاشتهاء في الجنس الآخر، حين تصف الراوية ذلك **((تضجّ أصوات الغابة ونداءات الطّبيعة وغريزة الاشتهاء في قلبي إزاء حادث استثنائيّ، اسمه الاقتراب منكَ،... ولكن لأنّني سأحجم دون شكّ عن إعطائك هذه الرسالة، وبذلك لن تقرأ ما**

---

(١) الضياع في عيني رجل الجبل" مجموعة قصصية"، د. سناء الشعلان: ٣.
(٢) ينظر: السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي: ٩٥.

فيها، فدعني إذن أكتب فيها ما أشاء))[1]، في حين تتزاحم صورة الذكورة في النصِّ يكون التحفظ مساراً لبطلة الشعلان التي لا تتمالك ذاتها أمام صورته، ففكرة أن يدخل حياتها كانت صدفة، أي حب مباغت سنتناوله لاحقاً بالدراسة والبحث، ولكي ترتقي بطلة الشعلان بتلك المشاعر والصورة الكامنة في اعماق الذات لابدَّ من اعانة ذاتها.

إذ إنَّ فكرة الاعتراف تعد جرأة من الصعب تقبلها في مجتمع ذكوري، لذلك كان الابتعاد جزئياً عن المواجهة تحويلاً لمسار القصة في سبيل نسج نصٍّ يعبِّر عن صورة الذكورة وقلب القاعدة التي هي من احتكارات الآخر الذكوري، فما اعتمدت عليه بطلة الشعلان جاء بطريقة السيرة الذاتية، فقدَّمت للقارئ أهم أسس النصِّ السير ذاتي وهو التفصيل، إذ تقول الراوية : **((تبدأ الحكاية في ألف صدمة قادتني إلى قدر مُشتهى اسمه لقاؤك،... ؛ فلطالما اعتقدتُ بأنّك فكرة أو حلم ؛لأنّك أجمل من أن تكون حقيقة. ولكن عندما طرق صوتك أذنيّ في أوّل لقاء لي بك أدركتُ أن الإله أراد في لحظة خلق جديدة لأقداري أن ينحاز إليّ لسبب مجهول كي أسعد بك))**[2].

يكشف المقطع السابق عن وضع الحكي الذي أبقته البطلة في دائرة السرد الذاتي بالتركيز على حياتها واستعمالها السرد الذاتي بوصفه تقانة سردية تبدأ بالحكي من الماضي إلى اللحظات الآنية، وبذلك يتمُّ توضيح ما خفي من أحداث للقارئ كانت أكثر حضوراً في فترة زمنية ماضية، فيتمُّ الجمع بين صورة الذكورة والذاكرة بطريقة الترجمة الذاتية، حين تعجز عن الإفصاح عنه حين تقول: **((أمّا الآن فما عاد للأقدار طاقة على حرمانك مني، أو حرماني منك... فاقبل... أتعرف كم قبلة فاتتنا؟ أتعرف كم مخاصرة حرمنا منها؟ اتعرف كم ليلة...؟ أتعرف كم ليلة ماطرة لم أكن فيها في حضنك؟))**[3].

تركز بطلة الشعلان على الصورة الإبهارية ونوازع الاشتهاء إلى الجنس الآخر **(الرجل)**، فهي تمارس حقها بغض النظر عن نظرة المجتمع لوعيها الذاتي بأن لها مشاعر لاتختلف عن مشاعر الرجل لكن الاختلاف الوحيد هو النظرة المتسيدة التي تدفع المرأة إلى الدخول في دوامة الكبت النفسي، وفي ضوء ذلك تستعرض بطلة الشعلان

---

(١) الضياع في عيني رجل الجبل: ٣.
(٢) م. ن: ٣.
(٣) م. ن: ٤.

صورة الذكورة التي تستحوذ على سرد الراوية بإعادة شريط الذاكرة فتقول: **((صورتك أوّل من تآمر على ضعفي أمام سحر حضورك، كنتَ تتكلّم حينها على المنصّة، وكنتُ الضيفة المتأخّرة التي جاءت من مكان بعيد قريب...، ولماذا أنا دون غيري أغرق في وهيج وجهك البهي الذي يمطر المكان بقسمات من نور، وبصوت رجولي مثير يهزّ المكان بترنيمة مزمار إلهي ينذر بموتي وبعثي من جديد. وها قد متّ فيك وبك ولك منذ أن سمعت صوتك))**[1]، فتضع بطلة الشعلان صورة الذكر في موضع التمركز وبؤرة الحكي لتؤسس نصاً يمحي وجودها، فبينما ترسم عن طريق الوصف صورة ارتحالها تفصِّل بتقاطيع السرد خروجها من شرنقة الحساسية الذكورية وامتلاكها حصانة التعبير.

تدفع الشعلان قارئها إلى نقطةٍ تُثير علامة استفهام واضحة في النص السابق وهي: ما السبب الذي دفعها إلى المزج بين صورتين متناقضتين **(الانهزام والقوة)**؟ وربما أرادت الشعلان بذلك اظهار رسالة تلميحية للكشف عن الجانب التعويضي بابتكارها الوسيط اللغوي الذي يمنح المرأة حرية بعيداً عن الاقصاء النفسي، فبتحديد مسارين لصورتين مختلفين وعملية الربط بينهما والنظر إلى المعنى الضيق يمكننا القول آنذاك إنَّ تدخل الرقابة الذاتية في النصِّ هو لتجاوز المنظور النقدي الذي تمَّ فيه سجن المرأة ووضعها في دائرة مغلقة؛ لأن عملية خروج راوية الشعلان كانت تمهيداً لسجن آخر، فـ((العملية الرقابية بعيداً عن جوانبها الإيجابية، جعلت المرأة تتخوف الخوض في الكتابة عن الذات))[2].

وبشكل أو بآخر تنساق المرأة للخروج من مأزقها وعالمها المقصي إلى السرد الذاتي للتلويح بضجيج صورة الذكر داخل الأنثى، فما كان منها إلَّا اللَّوذ لرسم صورة الذكورة والافصاح عن رغبتها في مكان مغلق لتشعر به ذاتها واسترداد بعض ما تحرجت منه، ولعل السبب في ذلك يعود إلى الخوف الثقافي وعملية الفهم الخاطئة من تمرد المرأة وخروجها عن طبيعة الانقياد الذكورية، ولهذا يستشعر القارئ في أثناء سعة البوح في نصِّ الشعلان رفضها المواجهة الحقيقية التي انتابتها بالتأجيل **((لكنّني عجزتُ عن أخطو**

(١) الضياع في عيني رجل الجبل: ٥.
(٢) السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر: ٨٧.

خطوة في اتجاهك، وهرعت إلى الخارج،لأسجّل أوّل هزائمي أمام عينيك))[1].

تعود الشعلان إلى التكرار لإبراز حياة المرأة الشرقية، فالذي يمعن في النظر لا يستبعد أن تكون عملية إسناد الحكي إلى الراوية هو التعبير عن مشاعر الأنثى بشكل عام والذات القاصة بشكل خاص، وفي خضم ما اضطلعت به الشعلان من إبراز لصورة الذكورة التي رُسمت بعين الراوية الأنثى تقدم للقارئ إضاءة جديدة يأخذ فيها السرد منحى واتجاهاً مختلفاً عن النصِّ السابق، وبهذا تثبت لنا أن صورة الذكورة لا تتسم بالثبات في عالمها القصصي، فضلاً عن أن رؤيتها الفكرية تبتعد عن الجانب المتحيز لجنس دون آخر، وأن أي تحيز في الصورة يرتبط بالنصِّ والفكرة التي تقدِّمها للقارئ، ومن هذا المنطلق يختلف كلُّ نصٍّ اختلافاً جوهرياً عن النصِّ الآخر.

إنَّ ما وجدناه في قصة "**الضياع في عيني رجل الجبل**" يختلف عمَّا نحن في صدده الآن، وإن كان **(الانهزام والقوة)** أساساً لفكرة النصِّ، وما بينهما من علاقة طردية ترتبط بالجانب النفسي الذي يبدأ من الإحساس الداخلي بالانهزام أو تحقيق الانتصارات، فما أظهرته الشعلان من قوة وسطوة ذكورية يتلاشى في قصة "**الاستغوار إلى الجحيم**" التي تدور رحاها حول ذكورة مهزومة وأنوثة مستبدة تنطلق من قول راوية الشعلان **((لو علم أنّني سأكتب قصّته الحزينة لابتسم بامتدادٍ ولقال لي دون شكّ جملته المعهودة...،وكنتُ عندها سأصمّ بحكم سطوتي... أن يعبّر عن تجربته الشّخصيّة على شكل قصة أو على شكل مقالة... وعندها كان سيفاوضني على أن يجعل حدثه عن الاستغوار بدل الحديث عن تجربته الشّخصيّة؛...، وبالطّبع كنتُ سأرفض أن يحدّثنا عن هذا الأمر))**[2]. ف

فعلى الرغم ممَّا يثيره النصُّ من ارتفاع الصوت الأنثوي وطغيانه وقوة التمركز فيه يلجأ الذكر إلى المراوغة؛ لكي لا يظهر بالدونية وبموقع المنهزم فكرياً واختصاصه بعلم خاص وعدم تطويع العلم خدمة لذاته، فتخصص الإنسان يساعد على التعمق وهذا ما يفعله علم السرد بالذات الإنسانية؛ لأنه يبدأ على شكل ملكة مزروعة داخل الإنسان يربطه باقطاب محيطه، فيعطي لكلّ وجودٍ شكلاً ومعنى، وهذا ما ساعد العلماء على

---

(١) الضياع في عيني رجل الجبل: ٦.
(٢) الذي سرق نجمةً: ٥٩.

البدء في عمليات التنظير والخروج من حقل الدراسات الأدبية والاتجاه نحو وظيفة السرد ودورها في كتابة الدين والتأريخ والصحافة الخ[١].

وخوف الذكر من الهزيمة في حضرة الأنثى لعلَّه يعود إلى ضعف الشخصية وفقدان ثقته بالذات هو ماسبب انكساره فيما بعد وتغييبه عن عالم الاستغوار أيضاً، وهذا ما جسدته راوية الشعلان في المقطع الذي تقول فيه: **((لكنّني الآن سأكون القيّمة الأمنية على بوابة حزنه دون أن يطلب ذلك منّي، فوحدي من يجرؤ على أن يعرّي وجه الكليم للعالم كلّه...حتى عن موضوعه المحّبب الوحيد وهو الاستغوار، بسلطة الموت الذي ألجمه للأبد، وحبسه في عالمه الأسود القبيح))**[٢].

تستطرد راوية الشعلان في رسم صورة الذكورة التي كانت فيها شاهدة على ضعفه وانكساره وانخراطه في دوامة المخدرات التي افقدته المتعة والمواصلة والتخلي عن عالم كان مبصراً ومسترسلاً فيه، لكن شبح الانكسار ومصير ما هو فيه جعله أسير الموت وليس له القوة على صراعه، فالمرواغة التي اتصف بها سابقاً لا وجود لها الآن؛ لوصوله إلى ذروة الانكسار.

إن ما يلحظه القارئ في اعتماد الشعلان على مفهوم الانهزام لا يشكل حرباً ضروساً بين الذكورة والأنوثة، فهي لا تستثني الأنثى من ذلك وأن عملية المساواة التي تضفيها على النصِّ هي جانب من إيمانها بدور الصورة المنصفة لما تقدِّمه، وفي ذلك تقدِّم إشارةً واعترافاً تكشف بوساطتهما عن أن تجسيد الصورة ليس الغرض منه عملية الإطاحة بعرش أحد منهما إنَّما هو لاستبطان مواطن القوة والضعف.

وفي ضوء ما تقدَّم تشير القاصة إلى اعتراف راويتها **((الآن أصبحت أشدّ خوفاً من الكهوف والمغارات لأنّني أراها جميعاً مسكونة بشبح فراس الذي سقط في كهف جهنميّ أسمه المخدّرات، وأحتضر فيه حتى مات وحيداً مهزوماً موجوعاً))**[٣].

توضح الراوية الضعف والخوف الذي تملَّك ذاتها والذي شكَّل في منعطفه الأوَّل هروباً دفاعياً أوقعت ذاتها فيه، جاء على طريقة الرفض بحجة الانشغال وضيق الوقت

(١) ينظر: علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، بان مانفريد، ترجمة: أماني أبو رحمة: ٧.
(٢) الذي سرق نجمة: ٦٠.
(٣) م. ن: ٦٢.

وكثرة التزاماتها، وفي منطقة الثاني شكل هروباً حقيقيّاً أشد قسوة، فما يتملكها من خوف ليس بسبب رهبة المكان بل يكمن فيما يواجهها، فهي تجد صورة فراس في كل أنحائه؛ لأن روحه غدت مسكونة في أعاليها، لقد تمكنت الشعلان بوساطة هذا المقطع السردي من الكشف عن مدى التقابل الذي يستشعره القارئ، فهو أمام صورتين لعملية الهروب وكلتاهما فيه يؤمُّ بالتغلب على النقص الحاصل، ويرفض أن يكون دون الآخر، من هنا يمكننا القول إن صورة الذكورة في قصص الشعلان لم تكن رحاها تدور حول الحرب أو سياسة ومن هو غالب أو مغلوب أو القوي والضعيف، بل جاءت للبحث عن عملية التوافق والتلاقي وهذا ما جعل صورة الذكورة تتغير ولا توسم بالثبات.

ثالثاً: العقل الذكوري وتشكيل صورة الأنثى.

لم تقتصر الصورة في عالم سناء الشعلان القصصي على مبدأ التمييز بين جانب وانكار آخر، بل شكّل النصُّ إضاءات تقدِّم لكل ما يقيم تواصلاً بين الذات والآخر وبين الإنسان وذاته، وهي في ضوء ذلك تسير نحو رصد أفكار الجنس المشابه أو المختلف فيما انتجته من إبداعات متوالية، والنص ماهو إلَّا انعكاسٌ لشخصية القاصة وسعيها إلى إبراز القيمة الفنية لكلِّ ما يحيط به من مختلف الزوايا والأبعاد في محاولة منها لإنصاف كلا الجنسين، لهذا من يقرأ متونها القصصية لايجد حيزاً للاستثناء، أي في تجسيد صورة الأنثى أو الذكر، بل يجد إنعكاساً لرؤية الآخر بعين راويته ولا وجود لأي فرق بين الذكر والأنثى.

وفي ضوء ما نحن بصدد طرحه الآن تتجه القاصة عبر راويها الذكر إلى الكشف عن الجوانب المستكينة في الرجال، التي غالباً ما تقوض رغباتهم وتعلن عن مكامن الانهزام والضعف إزاء صورة الأنثى للحواس دور في اكتشاف هذه المكامن، إذ تعدُّ العين من أهمها فضلاً عن أهميتها في تشكيل النصِّ الأدبي في أثناء توظيفها في جسد النصِّ لما تحمله من دلالات أشار إليها الشعراء والكتَّاب في أشعارهم وكتاباتهم، نكتفي بذكر نماذج مختصرة للتوضيح لعلَّها تفي بالغرض، ومن تلك الإشارات ما قدَّمه الشاعر العربي **(عمر بن أبي ربيعة ت:٩٣هـ)** في مدونته الشعرية حينما قال:

ولكن دعت للحين عين مريضة فطاوعتها عمداً كأنك حالم[1]

إذ يذهب الشاعر في بيته الشعري إلى رؤية أسباب مرض العين، فيجد أن للبعد والفراق دوراً في مرضها وحزنها الشديد، أمَّا ما أشار إليه **(ابن حزم الأندلسي ت:٤٥٦هـ)** الشاعر والفقيه الظاهري في كتابه **(طوق الحمامة)**، فقد عبَّر عن مكامن العين ودلالتها بوصفها نافذة المودة ورائدة رسائل العشق للآخر الحبيب[2]، فالكاتب أو الأديب الشاعر يقوم بتوظيف العين، على وفق ما يقتضيه النص، وعلى طوال العصور اكتسبت دلالات عدة، وفي معرض الحديث عن دلالة العيون تقدِّم القاصة إشارة واضحة إلى أهمية العين ودورها في تحويل مسار الأحداث.

إذ يصف الراوي في قصة "**الصورة**" عيون الأنثى على الرغم من صمتها فقد اختزلت آلام الذكر وآهاته التي على إثرها تناسى ما عكف على البحث عنه، فوصلت استكانته إلى انفجارات جاءت على شكل خلجات نفسية مرهفة الحس، وهو يحدِّق في الجزء المثير من الصورة **((ولكنّ عينَيْها هما العينان اللتان حلم بهما طول عمره، لهما نفس الرّموش، ونفس الصّمت، ونفس النظرة ونفس النعسى، بل ونفس البريق الغارق من دموعٍ لا تفارق عمق نظرتها، يا لها من نظراتٍ!!...،فتلهب أضلاعه، وترسل بريقاً يغرقه في وهج عينَيْها، يرى عمره الفائت مكسوراً على بوّابة عينَيْها))**[3].

يكشف النصُّ السابق عن الجغرافية النفسية لصورة الأنثى التي جاءت بتقنية المشهد الصامت للراوي الذكر، فهو يصف الصورة المتخيلة حين يبدأ بالتأمل والموازنة بين حقيقة الصورة وصورتها الذهنية الراسخة والمختلطة بالوهم لهيأة أنثاه، فالغاية تكمن في استقطاب العين ماحولها من أجساد في أثناء تأدية وظيفتها، فهي لها لغة تمتد إلى لغة الكلام لما تقدِّمه من اوصاف ولغات تعبِّر عمَّا يكمن داخل الإنسان وتختزل ما يقال من مجلدات كثيرة فضلاً عمَّا تكتنزه العين من أهمية في رسم الصورة المتجسدة فنياً[4]، فهي ترصد وتشخص وترسم ملامح الصوت الداخلي عبر انفتاح الداخل على الخارج، فيصف

---

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق: محي الدين عبد الحميد: ١٨٣.
(٢) ينظر: طوق الحمامة، ابن حزم، تحقيق: احسان عباس: ١٩.
(٣) الجدار الزجاجي: ١٧٤.
(٤) ينظر: العين وتطورها في الشعر العربي حتَّى نهاية العصر الأموي "دراسة احصائية"، مها احمد أبو حامد، (رسالة ماجستير): ٣٣٣.

الراوي لحظات الارتياح بقوله: **((كان يترنّح مخموراً بشذاها الأنثويِّ الذّي خلفه في ذاته منذ أن تمنّاها، رأى الماضي والحاضر والمستقبل وكلّ أبحاثه غباراً منثوراً تحت وطأة قدمَيْها اللّتين اشتهى تقبيل أديمها الورديِّ الرّقيق))**[1].

تستعرض الشعلان على لسان الراوي الذكر تبدُّد الصلابة الذكورية التي جعلت الذكر جسداً لا إرادة له أمام أنثى، واختصرت حياته في لحظة واحدة هي لحظة اشتهاء، ففعالية العين وحضورها البنائي الواضح في النص يكشف عن تراسل الحواس في البناء النفسي للذكر، وهنا نقف على الصورة الجمالية التي وضعت الشعلان فيها راويها وما اظهرته من صورة للضعف داخلي، واتجاهها إلى الاعتماد على تقنية تيار الوعي في تأمل الصورة وتدفقها الذهني ليصف الراوي الحديث الداخلي قائلاً: **((آهٍ كم انتظر وتمنّى هاتين العينَيْن دون كلِّ عيون نساء الدّنيا، رسمهما بتمعّن وقدسيّة من يرسم وجه ملاكٍ، ثمّ حفرهما بتأنٍ في ذاكرته،... بعد ان يئس من أن يجدهما إثر مطالعةٍ طويلةٍ في كلِّ وجوه النّساء اللّواتي قابلهنّ في أصقاع عمره، وها قد أطلّتا من المستحيل،من بين الألم والنشوى أطلّتا))**[2].

يكشف النص عن زخم من المشاعر وتداعيات الانتظار، فضلاً عن الإلحاح ودوره في رسم الأبعاد النفسية للذكر، وهو يروم رصد الصورة غير المرئية وابعاد البديل عنه، وهي قضية بصرية ينهض بها لما هو داخلي.

أمَّا في قصة "**صداع قلب**" فتنطلق الشعلان من توظيف الحواس والرغبة نفسها في النص السابق ليتحدث لنا راويها الذكر عن وجهة نظره واستحضاره الصورة السمعية قبل الصورة المرئية، فيدع الحاسة تمارس دورها بالتعريف عن الشخصيات إذ يقول **((كلماتها الوحشيّة الغريبة المختلطة بكلماتٍ عديمة المعنى تملأ الحيّ من جديد، صراخها وزعيقها اللّذان ينطقان كزامورٍ صدأ لأتفه الأسباب))**[3].

إنَّ ما تجسده صورة الأنثى يأتي خلافاً للمنطوق المتعارف عليه في تمثيل المرأة بصورة الرقة والعذوبة، فيجد الراوي صورة معاكسة لما استقطبته أذنيه، فرَسم من الشيء

---

(١) الجدار الزجاجي: ١٧٤.
(٢) م. ن: ١٧٤.
(٣) الكابوس: ١٤٣.

المسموع صورة وهيأة لصورة الأنثى، التي تكون وجهة نظر لطبيعة الشخصية عن طريق تحليل الصوت وطبيعته[١]، فنسيج الأحداث وتنوعها((**في أسباب وحيثيّات وشخوص المتشاجرة معهم، ولكنّها تحافظ على سيناريو واحد، فالمشكلة تبدأ بزعيقها وندبها، وتتفاقم عندما تبدأ بتوزيع الشّتائم والتّهم والسّباب وأقذع الوصوفات والتّلميحات، ثمّ تتأزّم عندما تبدأ بالتّصريح ورجم المحصنات**))[٢]، إن صورة الأنثى المنبثقة من ثيمة النص تمثل إنموذجاً مغايراً للنوع النسوي، فهي لاتخضع ذاتها لمنطق المجتمع، إنَّما تبحث عن تحقيق مفاهيمها الخاصة النابعة من وعيها الأنثوي المتصالح مع كيانها الروحي، ولهذا نجدها في النص ترفض الرضوخ ويكون خروجها متعمداً على الواقع الاجتماعي وبعد ان يصف تشكيل الصورة السمعية التي تكشف عن التمرد ورد الفعل بدل الاستجابة.

يتدخل الراوي عبر تقديم تقنية الحوار الداخلي لوصف الداخل فيقول:((**تخيّلها غجريّةً سمينةً بملابس متهرئة تفوح برائحتها القذارة والتّعرّق، ذات جسدٍ مترهّل يصرّح بجرأةٍ عن نفسه، وأقدام متشقّقة الكعاب،**

هذا التّصوّر يلائم تماماً زعيقها الذي خلق في رأسه صداعاً لا يفارقه))[٣].

يؤسس فعل السمع صورة ضدية ودونية للأنثى، هي معادلة لبنائه الداخلي الذي يسير فيه الذكر على وفق فاعلية الصوت وتأثيره ودلالته النفسية التي تربطه بالصورة، ليجد أن هناك تعارضاً بين الإشارات الصوتية وحركة الصورة البنائية التي تلاشت بالحضور البصري ((**ما ظنّ أنّها تملك يدَيْن يمثل جمالهما وأديمهما البرونزيّ الذي يسكن في موجةٍ من اللّمعان والبريق الذي يضفيه عليه حشدٌ كبير من الأساور... كادت تقع أرضاً من هول دفعته لها، تنظر في عينَيْه نظرة قطّةٍ متوحّشةٍ، عيناها الرّماديّتان فيهما أجمل وأغرب تعبير... تقترب منه، وثدياها مستفزان ببروزٍ لذيذٍ من تلك الفتحة العريضة الكبيرة في ثوبها القديم، تبصق في وجهه باحتقار**))[٤]، يرتكز

---

(١) ينظر: الحواس الخمسة "بين التوظيف المجازي والتوظيف الواقعي في قصص لطيفة الدليمي (١٩٦٩-١٩٩٩)":٢٩.
(٢) الكابوس:١٤٤.
(٣) م. ن:١٤٥.
(٤) م. ن: ١٤٧.

النص على حاسة البصر وثيمة الجسد التي ينطلق منها الخطاب الذكوري بوصف واستشفاف الشهوة العارمة لاجزاء الجسد الأنثوي، وإلى جانب الشهوة نجد الصورة التي توحي إلى التمرد وعملية المزاوجة بين قبوله ورفضه، ولعل سلطة العين وجاذبية الأنثى هما ما يحرض الحواس على الأضطراب الداخلي، ولهذا يقع القارئ أمام تناقضات الوصف ـ الرقة والوحشية ـ فإذا كان السمع قد رسم صورة غير محسوسة فإن المدركات العقلية التي تراها العين تضع الذكر لرسم صورتين محسوسة وغير محسوسة، ولهذا قادته الآخيرة إلى سخرية الأنثى به ((:"**ألم أقل لكَ أنّكَ ستأتي زحفاً آجلاً أم عاجلاً؟!**"))[1]، إذ يكشف النص عن النبرة المتعالية والساخرة من الثقافة الذكورية التي تضع الجسد الأنثوي في موضع الخطيئة فحسب وانغلاق العقل عن الحقائق وممارسة ثقافته في تهميشها، فعلى الرغم من كونها ((**أشرف نساء الدّنيا، وأنّ يد رجلٍ لم تمسّ جسدها البضّ، وأنّ عين رجلٍ لم تغرق في جسدها العاري، ولكنّه وقّع على العريضة، لقد كرهها، نعم كرهها؛ لأنّها طردته من بيتها... ربما؛ لأنّه يحبّها.**))[2]. يبقى هاجس التعالي بذكورة محترقة وانهزام داخلي يخالجه، لكن الخطاب الذكوري فيه تأكيد التسلط، وكعادة الأنثى تكون ضحية لتقوية تلك السلطة، ولعلَّ في ذلك نقداً لما بناه الذكر بصورة خاصة والصروح الذكورية المتوارثة من صورة نمطية لها بأنها جسد واصل للخطيئة.

إن تشكيل صورة الأنثى في عالم الشعلان القصصي لا يأتي على وتيرة واحدة، إذ يجد القارئ اختلافاً ملحوظاً بين عالمين مختلفين عالم الخطيئة وعالم الحلم وتشكيلهما، ففي قصة "**أكذوبة المد والجزر**" يلامس صورة مناقضة للنص السابق، التي يرسم فيها صورة الأنثى بطابعها العفوي، وقد نجد في ذلك ايحاء إلى بايولوجية الأنثى الولود، فهي لاتؤثر ذاتها على الشيء المادي بل تتجه إلى الجانب التعويضي والاهتمام بالمعنوي لما يولد لها من عوالم أُخر، إذ يصف الراوي قولها: ((**قالت له بدفء نبرة الأمهات: "إذن احضر لي عقداً من اللؤلؤ المزيف، وسأبدي به سعادة لا تقلّ عن سعادتي باللؤلؤ الحقيقي**"...

ـ" هذا أفضل من أن تأتي دون تحقيق أمنيتي، ثم ما الفرق بين اللؤلؤ المزيف

---

(١) الكابوس: ١٥١.
(٢) م. ن: ١٥٢.

والحقيقي؟))[1].

يوضح المقطع استعاضة أنثى بالجانب المعنوي لأنه المهم، فهي تجد تساوياً بين الأصل والمزيف وإن اختلفت الدلالة، ولعلَّ في ذلك دلالة خاصة مفادها الانهيار في الاخلاقيات العامة لدى المجتمع، الذي يساوي بين النقيضين، فضلاً عمَّا يؤديه الاقناع من دور نفسي يجعلها تعيش في تصالح ذاتي.

وعلى مايبدو إنَّ الشعلان تضع الذكر في موضع الإتهام، إذ تتهمه بالسلبية ووضعه العالم في مسار طبيعي يرفض الخروج عنه، إن وقوف النص على دلالة التخلي جسد لنا صورة الحياة ببعديها ـ السلبي والايجابي ـ التي تكمن في الكشف عن النقيضين، والذكر في ذلك يكتفي بحضورها في الذهن المتولد لصعوبة تمدده في الحياة ليأتي وصف الراوي: **((لا يستطيع أن يهرب من ضحكاتها حتى بعد أن هجرها؛ لأنّه أحبّها كما لم يحبّ يوماً بشراً، لكن زوجة ضعيفة، وأبناء أربعة، وإرثاً من القصائد والمحرمات والظروف والموانع فرّقت بينهما، للدّقة سمح لها أن تفّرق بينهما، فهجرها، وإن لم تهجرها نفسه))**[2].

يوضح النص سيطرة الصورة غير الحسية على العقل الذكري وصراعه معها، ففي الوقت الذي أدانت الشعلان فيه الرجل نجدها تعلي من شأنه، وتنصفه بأبراز أخلاقياته واحساسه بدور الأبوة واهتمامه بكيان الأسرة وضرورة تماسكها، فيفترض السياق الطبيعي للخروج من المأزق ويقتصر على التشكيل الذهني؛ لأن صورة الأنثى في واقعها دائماً يقيدها القهر والحرمان، وربما أن معاناتها وانكسارها هو طريق مستمر تسير فيه، لهذا تحتاج إلى ثقافة ذكورية تُجترح لها من جديد ، بعيداً عن حضورها الشبقي الذي يبقي ذاتها أسيرة الجسد فقط، وهي متخمة بجراحات تحتاج من ينتشلها، وفي اطار ذلك تؤسس الشعلان لقارئها في قصة "**سبيل الحوريات**" ثقافة ذكورية مجترحةً بعد ان تصف لحظة انسلاخ النفس عن الجسد واحساس الأنثى بالاغتراب الجسدي لتحقق لنا قيمة معنوية لتجسيد الصورة الأنثوية بعين الفنان، فهو **((منذ أيّام طويلة عالق أمام سيل الحوريّات، يرسمه من قريب، ومن بعيد...، لكنّ وجهها هي بالذّات عنصرٌ ثابت في**

---

(١) الجدار الزجاجي: ٥٣.
(٢) م. ن: ٥٤.

كلّ لوحاته))[١].

يصل الراوي إلى مرحلة الهوس وهو يطالع عالماً من الاستلاب فهي بوصفها ذاتاً أنثوية غير قادرة في واقعها على المواجهة ، ولايستطيع ان يؤسس قيمة معبرة أكثر منها، فيعيش لحظة استثنائية، إذ يقول الراوي: **((هاجر، نعم تستهويه بكلّ ما فيها، بملابسها القذرة الممزّقة، بأطرافها المتُسخة، بأظافرها القذرة، بشعرها الأشقر المتطاير...، بدموعها التّي تذرفها وهي تستجدي المارّة، بحالات الجنون التّي تنتابها))**[٢]، فالنص يوضح الحضور الجسدي للأنثى، فهو بعينه الفنية يستطيع أن يرى الأشياء بصورة تختلف عن حقيقتها الواقعية، ولأنه رَبَّ ملكةَ التخيل التي عن طريقها يخرج عالماً بديلاً عن عالمنا، لا يمارس عدواناً على ذاتها كما يفعل بعض الفنانين باثارة ماتستهويه اعينهم وما توحي إليه الصورة بإبراز شبقية الجسد[٣]، إذ هي في ثقافته الذكورية ليست متاعاً انما وجد **((شيءٌ فيها جعله يتوقف، ويتأمّلها طويلاً، لم يكن جسداً يتأمّل جسداً عارياً، ولم يكن رجلاً تجذبه امرأة، كان نفساً تتذوّق نفساً، وإن كانت في قمّة جنونها،...، لكنّها سريعاً ما تلاشت،...، اقترب منها، تناول ثوبها الرّث من الأرض، في حين خشي الكلّ ذلك))**[٤].

يلحظ القارئ اصرار الشعلان على إبعاد راويها عن الولع الجسدي الذي يثير بعضهم واستهوائهم جسد المرأة العاري، في اطفاء رغباتهم المتَّقدة، إذ ان طبيعة النفس الإنسانية فيها الخير والشر والنصّ وصف لما هو مسكوت عنه إذ**((رأى في عينها ما حجبته خصلات الشّعر طويلاً، رأى عينين هادئتين، رأى امرأة مكسورة حزينة، رأى امرأة لم يتّسعها العقل، فهربتْ إلى الجنون))**[٥]، فيجسِّد النصُّ لحظة انشطار النفس عن الجسد، إذ لا نقول انشطار الروح؛ لأن الروح لا تعني النفس بل هي خروج تام أمام النفس وهذا الخروج يكون جزئياً في بعض الأحيان[٦]، فاتجاه الشعلان إلى تجسيد صورة

---

(١) قافلة العطش" مجموعة قصصية"، د. سناء شعلان: ٣١.
(٢) م. ن: ٣٢.
(٣) ينظر: المرأة واللغة:٣٢.
(٤) قافلة العطش: ٣٣ ـ ٣٤.
(٥) م. ن: ٣٤.
(٦) ينظر: الجسد في مرايا الذاكرة " الفن الروائي في ثلاثيات أحلام مستغانمي "، د. منى الشرافي تيّم:١٣٠.

(هاجر) ورفضها هو لعدم تقبلها بناء علاقة جديدة مع المجتمع، فهي تريد أن تعيش في غربة نفسية جسدية مع جسدها، والتغيرات حدثت؛ لأن الراوي لامس ذاتها من الداخل فـ((**منذ ذلك اليوم لم يرها في أيّ حالة جنون، وإن بقيت هاجر المجنونة التّي تستجدي المارّة،...،عندما كان يتمنّها (كذا)*** **كان يبتسم، وكان يدهش عندما يرى ابتسامة مماثلة ترتسم في عينيها في نفس اللّحظة، كان متأكّداً من أنها غير مجنونة، ولكنّها مكسورة بشدّة**))[١].

يشير الراوي في النصِّ إلى ما وجده في هاجر من الوعي الذي تواطأ مع ذاتها للخروج من الواقع، وفي طريقة معاملتها التي أعادت إليها بعض الثقة التي على أثرها هجرت نوباتها وحالتها الثورية، فبعد أن حررها من عالمها لم ينصعْ لضعفه ورغبته بها بل أرسل إليها ابتسامة فقابلته بأخرى، ولأنه فنان وجد منها إنموذجاً يستقطبه ولديه القدرة على تغيير مسارات حياتها بعينه الفنية فضلاً عن اهتمامه بها بوصفها أنثى، ومن هنا نجد ان الشعلان قد نجحت في بناء العلاقة التكاملية بين الذكر والأنثى؛ لأن الجسد ((هو العلاقة المادية للحب، والحب هو أبعد من الجنس، إنه عبور إلى الحرية والحياة. وليس تحول الجسد إلى مجرد جنس سوى نشوةٍ مرجعه السلطة القمعية في تجلياتها الذكورية))[٢].

ومن هذا المنطلق يكون المفهوم المادي للحبِّ تكوين علاقة تفاعليَّة، ولم يكن من **(هاجر)** سوى الوعي بأهمية جسدها وعدم شعورها بالخوف، فضلاً عن أنَّ رغبة الراوي حالت دون الاهتمام بالجنس فهو يريد ان يمنحها الأمان، وأكثر ما يلفت نظر القارئ فيما تقدَّم من صورة هو حضور الجسد الفاعل في تجسيد صورة الأنثى وإن كانت فكرة النصِّ مختلفة إلا انه يشكل رغبة وشهوة في ثنايا النصِّ، فضلاً عن كون النصوص نوافذ مطلة على معاناة المرأة وآلامها وانكساراتها والنظرة السطحية والمشوِّهة التي يحاول المجتمع الصاقها بها وعملية تقبلها.

لقد فتحت الشعلان أبواباً وساحاتٍ تحليلية لاستشفاف معاناة الأنثى بأنواعها، إذ

*** الصواب (يتمنّاها).**
(١) قافلة العطش: ٣٤.
(٢) الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، د. يمنى العيد: ١٧٨.

تسعى إلى تلاقي الصورة بين التحرر والشراسة وما بين الاكتفاء والتخلي والانكسار والانتصار من جهة، والغربة الجسدية والنفسية من جهة اخرى لتنتج للقارئ تشكيل صورة الأنثى في عقل راويها الذكر.

رابعاً: العلاقة مع الآخر.

تمتزج الشعلان مع لغتها السردية امتزاجاً أصيلاً، لتؤسس قيمة معرفية ذات تماهٍ دلالي هي امتداد للأفكار السابقة وانعكاساتها، التي تأخذ منحى تنميطياً للعلاقة مع الآخر، إذ إن جوهر الوجود يكتمل بعلاقة الذات مع الآخر، وانطلاقا من ذاتها ووعيها الأنثوي تنخرط في نسج نسق جمالي يتلاءم مع النص ذي الصيغة الفنية الجمالية تبرز فيه الخصوصية الأنثوية المغايرة لكتابة الذكر، لتخرج من النمط التقليدي للخطاب إلى النوع الثاني التحرري، فحدود التحرر لا ترتبط بالانزياح الأخلاقي إنَّما هي قراءة للمونولوج الداخلي المكبوت والعلاقات الرتيبة، فتمحور العلاقة لديها يأتي من نسقين هما:

أولاً: الحب.

ثانياً: الجسد بين التواصل القسري والحنين الأبدي.

أوَّلاً: الحب.

تقع في المنظومة السردية ظاهرة إنسانية ذات دلالات وأشكال مختلفة، هي ظاهرة الحب التي تشكل فاصلة مهمة لمحور العلاقة مع الآخر، إذ إنها نشاط تواصلي ناعم على الرغم من انفعالاته وانزياحاته[1]؛ ولأن لغة الحب هي لغة مفعمة تدخل في عمق الأحاسيس والمشاعر فمن شأنها تحويل مسار الأفراد والجماعات وتقريب المسافات بينهم، ولها من الآثار المتناولة التي كانت مدعاة إلى بحث الباحثين والفلاسفة في العلوم المختلفة، إذ تناولوها كلٌّ بحسب منظاره الخاص[2]، وعلى اتساع دلالاتها نجد أن لغة الحب في قصص الشعلان ذات أبعاد نفسية واجتماعية تعبر عن ائتلاف الذات القاصة ورؤيتها بوصفها أنثى مع شخوص القص وما يؤديه فعل التوغل في النفس الإنسانية، إذ

(١) ينظر: الذات عينها كآخر، بول ريكور، ترجمة وتقديم وتعليق: د. جورج زيناتي: ٤٠.
(٢) ينظر: الجسد في مرايا الذاكرة" الفن الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي": ١٩٢.

إن محور الحب في مجاميعها القصصية يتجه في سياقين رئيسين هما:

السياق الأوَّل: الحب بوصفه قدراً مباغتاً. السياق الثاني: الحب ونشوة الاستبداد.

(١_١): الحب بوصفه قدراً مباغتاً.

في السياق الأوَّل تستهل القاصة مجموعتها **(الهروب إلى آخر الدنيا)** بقصة " **لحظة عشق**" التي ترسم فيها ملامح الحب وبداياته، الذي يظهر بعيداً عن الفهم والإدراك، والسبب في ذلك يعود إلى توجهات بطل القصة الفكرية التي استمرت حتَّى بعد أنْ فقد بصره؛ لأنه لم يكن يؤمن سوى بالقضايا العلمية، فتتحدث القصة عن حياة الظلمة والرتابة المطبقة التي يعيش فيها البطل وفقدان العواطف الجياشة التي تشكل محطات مهمة في حياة الذوات، لم يتحسس يوماً فقدان الآخر، فقد كان جلُّ همه كسر الانتظار الطويل بسماع خبر إيجاده متبرعاً يهبه قرنية يبصر بها النور من جديد، وفي كلِّ مرة يتوالى باتصالاته وخيباته المستمرة إلى أنْ ساق له القدر متبرعاً ليطرب مسامعه بأن اللَّحظة قد حانت لإتمام العملية التي تمت بنجاح، فعادتْ حياته من جديد يتخللها طيف سمراء تداعب بصره بهيأتها بين الفينة والأخرى **((وبات دون أنْ يقصد يألف السّمراء التي تنزل في نور عينيه))**[١].

يصور المقطع التحول باهتمامات الذات العقلانية التي جاءت دون مسوغ تمهيدي لاستحضار تلك الصورة، فقد اصبحت تتعايش معه إلى أنْ جاء الموعد المعد لزيارة عائلة من تبرع له ووهبه النور من جديد، فجالس الأم في غرفة ابنتها وبدأ حائراً ما بين شكر وعرفان أو مواساة يهديها لها، طالع الأم وهي تسرد له حياة ابنتها إلى انْ مرَّ طيفها أمام عينيه فأشاح ببصره إلى الجانب الآخر، فاذا بصورة تلك السمراء التي تلاحقه إذ **((جحظت عيناه، وتسّمر مكانه، كانت عيناه مسلّطتين على صورة فوتوغرافيّة إلى جانب سرير المنتحرة...:" من هذه السّمراء؟ "...:"هذه هبة...ابنتي المنتحرة... كانت هي السّمراء ذاتها التّي لا تفارق صورتها عينه))**[٢].

يشخص الراوي فعل الدهشة والعلامات السيميائية التي ظهرت على تعابير الوجه والتي قادته إلى توجه أولي لاستقبال حقيقة الصورة الذهنية المتتالية الحضور، فما قدمته

---

(١) الهروب إلى آخر الدنيا "مجموعة قصصية"، سناء شعلان: ١١.

(٢) م. ن: ١٢.

الصورة من خطاطة عبّر عن عودة إلى وجود الأنثى وطيفها، فمنذ لحظة إبصاره تلمس علامة الحضور، فعلى ما يبدو أن الاشارة الأولى التي تقدمها الشعلان تحمل معنى مفاده تأرجح **(حكيم)** وانتقاله من الفعل الإرادي إلى غير الإرادي، لهذا طلب من الأم المغادرة لكي يختلي بذاته مع أشيائها، ولم يخيل له أنه سيجد سراً منقوشاً بأنامل راحلة يحمل له عبارات العشق المكبوت.

لقد جعلت الشعلان الآخر **(المرأة)** تعيش ضدين متناقضين هما **(التفكير والمعاناة)**، فوعيها الأنثوي بوصفها ذاتاً قاصة يكشف عن معاناة الحب ومشاعره المتأرجحة ذات الانفجارات الداخلية، فطبيعة المحب يثأر ولا يجد مسوغاً لتلك الثائرة غير أنه لا يحتمل التفكير بأمر آخر، وبذلك يحيد عن مسار الموضوعية التي أعتمد عليها في توجهه الفكري والمنطقي للحياة، وما الحب والتفكير به إلَّا مرحلتان يمرُّ بهما كلُّ إنسان على الرغم من التفاوت بينهما، لكن سمة الوضوح موجودة[١].

وكعادة الشعلان في كسر أفق التوقع نجدها تجترح الصورة البديلة لعالم التراجيديا المعتاد بموت البطل استباقاً متوقعاً لنهاية الأحداث، فبعد أن تجمع الآخر **(المرأة)** مع معاناة الحب تتجه إلى كسر توقع القارئ بدفعه إلى الإبحار بعيداً عن المعاناة الذاتية والتفكير بخيار التضحية؛ لأنَّ الحبَّ من وجهة نظرها لايولد ولا يكتمل إلَّا بالتضحية فكما باغتها الحب على غفلة في مقر عملها بصدفة غير متوقعة باغت الصدفة **(حكيم)** ليجد بين رسائلها مايجهله ولم يعترف به يوماً، **((كان فيها حبّ كبير، عرف من أوراقها ومن دفتر مذكّراتها أنّها عملت معه لعام كامل في نفس المؤسّسة الصّحفيّة))**[٢].

يوضح النص النمط البنائي للجمل وتأثيراته على الذات، إذ كشف عن الدلالات النفسية المخبأة وأزمة الآخر وعلاقتها به عن طريق اللغة واسترجاع البناء النفسي الماضي، فـ**((استطاع أن يفكّ كلّ طلاسمها، وعرف تماماً من تعني بجملة كتبتها في آخر رسالتها، قالت فيها:"عندما تنعم عيناك بالنّور، تأكّد أنّك نعمت دائماً بحبّي، أنا متأكّدة من أنّك ستقرأ هذه الرّسالة يوماً ما، وستعرف كم أحببتك..."))**[٣]، فالراوي كما

---

(١) ينظر: الحب عند العرب "دراسة أدبية تاريخية"، إعداد المكتب العالمي للبحوث والنشر:١١.
(٢) الهروب إلى آخر الدنيا: ١٢.
(٣) م. ن: ١٣.

يبدو يعتمد في التداخل البنائي على تقنيتي الاسترجاع والاستباق في تكهن احساس الذات بالآخر والآخر بالذات، إذ إن كلاهما يعبر عن معاناة اللحظة وانفعالاتها، فهو الآن على يقين بفعل الحب وتأثيراته عليهما.

وتقترب الشعلان برؤاها حول الحب إلى ماذهب إليه **(افلاطون)**، في معرض حديثه عن ماهية الحب حينما عبر عنه قائلاً :((الحب قوة توطد العلاقات بين المخلوقات وأن ابتسامة الحب تلمع بين السماء والأرض، وأن الحبّ إرادة ثابتة جذابة تجذب الجنسين وتجعل الاثنين واحداً))[١]، إذ هو شبيه بالصاعقة المباغتة التي تلامس إحساس المخلوقات وتقربها من بعضها، فيكونون في حالة إجابة واستجابة، فما يؤديه فعل التوحد والانسجام له دور في التوحد الذاتي مع الآخر، ولأن السمراء بوصفها آخر فقد شكلت حالة الاستجابة للذات وبمعطياتها جسدت فعل الانتحار، الطامح إلى الاجابة، فهي ترى النور بعينيه، ولهذا نجد دائماً أنَّ مشاعر المرأة تختلف عن الرجل، إذ تتميز بالعطاء المستمر.

إنَّ فكرة الحب وتصويره في النص عبَّرت عن حالة نفسية وعشقية استولت على الآخر **(المرأة)**، فما اشار اليه افلاطون تعكف الذات على استشعاره مباغتاً قدرياً، لم يعرف له وقعاً في قلب حكيم إذ **((فتح الصّفحة الأولى، كان مكتوباً تحت العنوان تماماً، وبخطّ نسائيّ رقيق :" الله هنا في قلبي ". تناول قلمه الفاخر، وكتب في الصفحة ذاتها أعلى الكلمات التّي قرأ " إلى حبيبتي هبة... عاشقك إلى الأبد حكيم))**[٢].

يوضح المقطع التحول السردي وكسر أفق التوقع للقارئ وهو يواجه التحول الدلالي بين الرفض وقبول الوجود اللاهي والحب معاً، لذلك اخرج ذاته من القمقم وعبر عن احساسه بصورة صادقة، لأن التجربة ووقعها يُعبر عنها انسانياً، فتعكس الذات مدى التأثير والتأثر بها ومدى حدود الاستجابة الانفعالية[٣]، فعبارته المكتوبة هي تعليلٌ لاستجابته العميقة لأنه شعر **((لأوَّل مرة بأنَّ الله والحبَّ يسكنان قلبه))**[٤]، ليؤلف النص بمفرداته المونولوج الداخلي والانتقال التدريجي من الرؤية الأولى ـ انكار وجود الله

---

(١) الحب، عمر رضا كحالة: ٨.
(٢) الهروب إلى آخر الدنيا: ١٣.
(٣) ينظر: لغة الحب "في شعر المتنبي"، د. عبد الفتاح صالح نافع:٥٧.
(٤) الهروب إلى آخر الدنيا: ١٣.

والحب ـ إلى التوجه الثاني أي الاعتراف بالله والحب.

لقد سعت الشعلان إلى اضفاء الملامح المشرقة للأنثى وهي من الصفات المتعارف عليها، فهي تمتلك حاسة خاصة لإدامة الحبِّ واستمراره فضلاً عمَّا تتصف بهِ من غموض وعطاء وحيوية وبذل النفس فداء لعشقها(١).

ولأن دلالات الحب واشكاله متعددة تطوِّع الشعلان لغتها السردية والقصصية خاصة لإيضاح حالات التداخل بالشعور وعدم التمييز بين الحب والاعجاب، إذ يتجلى التداخل بصورة واضحة في قصة "**سعاد الروائية**" التي تدور في فلك انزياح الملامح الورقية وتفجير العاطفتين، بعد انعتاق الروح من الواقع المعيش إلى الواقع السردي، لنجد في النص محاولات الشعلان الخوض في إشكالية التميز والتي هي من المسلمات البديهية التي يقع بها بعضهم لقرب العاطفتين، وللبحث عن اساس التميز تترك القارئ يبحر في أسهل الطرق فيما يقدمه النص من إشارات إلى وصف الحب وتصويره، وتروي القصة اعتلاء صوت الحب على العقل وتوهج الحب التخييلي الايهامي لملكة السرد وشخوصه، وانقياد البطل نحو فكرة الاعجاب والانبهار التي اكتشف صوتها المخالف لمشاعر الحب التي تعايش معها وهو ((**ينتظر صوتها بعد أن حصل على رقم هاتف بيتها...،فجاء صوتها رقيقاً عذباً، لا يملك من يسمعه إلا أن يركض خلفه لاهثاً...، حدَّث صاحبته طويلاً عن إعجابه بروايتها، وعن تأثّره بأحداثها...، وكاد يقول لها أنَّه يعشقها هي بالذّات...،فهو يريدها هي بالذّات، ويريد عشقها دون أيّ عشق آخر**))(٢).

يوضح المقطع عاطفة الرجل والاشتغال على رسم صورة لهوية الصوت، فهو وسيط يحيل إليه حضور المرأة، ولأنه يُخضع ذاته لبعض البرمجة الداخلية يحد ذاته عن رسم خطاطة سلوكية تكشف له فيما بعد المنطقة الجديدة التي تخص حقيقة احساسه.

وبناء على الاندفاع المبدئي كانت (**سعادة الروائية**) مستعدة لاستقبال مشاعر الآخر ((**إنّها كانت على أتمّ الاستعداد لمقايضة كلّ كلماتها السّحرية بلحظة حبّ صادقة**))(٣)، إذ إنها وجدت فيه انسياباً مماثلاً لافكارها ومشاعرها المتواصلة في المتن السردي، فلا

---

(١) ينظر: الحب: ٢٣.
(٢) الهروب إلى آخر الدنيا: ١٦.
(٣) م. ن: ١٦.

ضير لديها في استقبال الوافد واظهار أغوار النفس إلى السطح الملغَّز والمتداخل بالحياة النمطية، لهذا استعدت للموعد والتماهي مع رغبة الآخر، وكأنَّها شابة يافعة تندفع بقوة، فاختارت أكثر الأماكن إيثاراً في ذاتها، وفي المكان نفسه الذي خطت فيه مشاعر الحبِّ في محضر شخصياتها فـ **((جاءت مبكّرة جلست إلى طاولتها المعتادة ابتسمتْ؛ لأنَّها تعيش وجل مراهقة، وتقتات قلقها، وكأنّها شابّة صغيرة في العشرين، لحظات انتظارها وشوقها أنستها سنينها الخمسين وجسدها المضنى (كذا)* ... وأخيراً دلف المنتظَر إلى المكان، لقد عرفته قبل انْ تلمح بين يديه روايتها... كان في عينيه شوق غريب، استعذبت نظراته، وأمهلته حتّى يجلس إلى طاولة أمامها تماماً))**[١].

إن لحظة الولوج في المكان تشكل مدخلاً اساسياً لانحسار الحب التخيلي والمشاعر المتضاربة للآخر التي تصور العالم على وفق منظار خاص، فمحيط المكان وتأثيراته على الذات وانفتاحها على الداخل الجواني هو من كشف حقيقة الحالة العاطفية بعفوية وبساطة، فهو ليس سوى عاشق نظري لبطلة الورق، وتداخل المشاعر لديه جاء لتصحيح المفاهيم التي يقع فيها بعضهم وتحويل المسار إلى طريق الفكر المتواتر وحقيقته والتفكير بموضوعية حول انبعاث النشوة الروحية[٢].

إن وصول الشعلان إلى الحواشي النفسية ـ المكان ـ التي تسند المتن السردي هو للتعبير عن نسق الشخصيات ودلالتها التي ترتبط بالحقل السردي، فغياب شخصية سعاد الروائية وعدم الاحساس بوجودها هو لتحسس الخطأ وتراجع الأنوثة البالية وتقويض للحب المباغت الذي أوقعها في دائرة الوهم لذلك، **((وقفتْ قبالته تماماً، وأرادتْ أنْ تمازحه، فقالت: "عفواً أنت قد جلست مكاني!"... أدركتْ الرّوائية أنّه لم يعرفها، وأنه لم يكن ينتظرها هي، بل كان ينتظر فتاة الرّواية))**[٣].

نلمس في النص قدرة الشعلان على رسم التوليفة ذاتها التي يلحظها القارئ في النص الذي سبق أن تناولناه بوساطة تراجع السلوك الذي اوقف الفعل الكلامي، وتحميل هذا السلوك التلميح دون التصريح، ومن هنا نجد الشعلان تدفع بشخوصها إلى اكتشاف

*** الصواب (المضني).**
(١) الهروب إلى آخر الدنيا: ١٧.
(٢) ينظر: الحب الأفلاطوني بين الوهم والحقيقة، د. نبيل راغب: ٧.
(٣) الهروب إلى آخر الدنيا: ١٧-١٨.

المنطقة الجديدة واخراج ذواتهم من تأرجحها بين الوهم والحقيقة، فالنص يسير في محورين متوازيين، هما: الواقعي بإشاراته الموجزة، والداخلي الذي يحمل عالماً مفعماً بالمشاعر الزاخرة المخبأة التي خرجت من صمتها إلى الورق.

لقد تمكنت الشعلان بانزياحاتها السردية من تعرية الشعور، وهي تدفع قارئها إلى التماشى مع حقيقة المناجاة النفسية لأبطال القص، لأن ((الحب هو قوة فعالة في الانسان، قوة تقتحم الجدران...، أن الحب يجعله يتغلب على الشعور بالعزلة... ان الاثنين يصبحان واحد ومع هذا يظلان اثنين))[1]، فلو كانا على مستوى واحد لأحس الآخر بروحها، واستثنى جسدها البالي، ولعل إحدى الفروق بينهما هي أن الرجل يعشق بعينيه كلَّ جميل أمَّا المرأة فتعشق بأذنيها، لهذا فإنَّ بطل القصة لم يعر **(سعادة الروائية)** أيّ انتباه، فعادت أسيرة أحلام مبددة وحبّ عابر انتهى على إثر اتصال هاتفي حين اجابته بانكسار يختاله نوع من القوة ((**"أتصدّق أن سعادة الرّوائيّة جاءت... ولكّنك أنت لم تحضر...الوداع"**))[2]،

إن امتياح النص من إحدى تقنيات الحذف هو ايقاع بنائي للتداعيات الذهنية التي تعري الشعور وترفض التسلل بانسيابية لكون الذات في لحظة وعي داخلي وخارجي، فتبدل المعنى بتوجس رهيب لما افتقدته.

لقد حرصت الشعلان في انسيابية القص على تصوير المشاعر الإنسانية والحبِّ الروحي الذي يخترق المرأة بالذات، لأنها تؤمن بأن الحبَّ سمة عليا، تفوق كلَّ شيء، لذلك مُيِّزت المرأة بالجمال الروحي عن الجمال الجسدي الذي يبتغيه الرجل ويراه بعضهم بضاعة كاسدة.

وامتداداً للمحتوى الذهني والمناجاة الداخلية في النص السابق نرى الشعلان تتجه إلى الفكرة نفسها بأحداث مختلفة، ففي قصة "**قطار منتصف الليل**" في مجموعتها **(قافلة العطش)** تنتقل إشارات الاعجاب من واقعها النظري خلف شبكة الانترنت إلى الحيز التطبيقي، إذ تروي القصة دور اللغة المكتوبة وتواصلها في اثارة الذات **(الرجل)** نحو فتاة يقتصر وجودها على عبارات كيبورد التواصل الاجتماعي وحضورها الذهني فقط،

---

(١) فن الحب "بحث في طبيعة الحب واشكاله"، أريك فروم، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد: ٢٨.
(٢) الهروب إلى آخر الدنيا: ١٨.

واسهامات معطيات التواصل في دعوة المباغت القدري لمعلِّمة تلك الفتاة العابثة بمشاعر الذات.

أمَّا هو فلم يعرف ذلك؛ لأنَّ مشاعر الاعجاب كانت تقوده بعفوية نحوها، وفي الوقت نفسه كانت أميرته المنتظرة التي تحاول الخلاص من انهاء ذلك السلوك الذي سيشل حركتها في حياتها اليومية وبنرجسية ذاتية تدفع بمعلمتها إلى انتشالها من المأزق وعالمها المغلق الذي لاتريد نفاذه إلى الحرية، واستنكاراً للذات تبادر المعلمة إلى استقباله دون ان تعرف تقاطعات الجسد وملامحه وأنَّ جل ماتعرفه باقة الزهور بوصفها علامةً دالة على وجوده، إذ يصف راوي المونولوج الداخلي واللغة المشحونة بالتوجس والتوتر فيقول: **((لعلّ من الأفضل أنْ تقطع له تذكرة ليعود من حيث أتى،...ابتسمت، وحوقلت قائلة: "بالتّأكيد سيستاء إن كان في داخله ذرّة إحساس"... شعرت بأنّ الكلمات انصهرت...،حاولت أن ترتب قصصها وكلماتها من جديد، لكنّها وجدت نفسها تتنفس بصعوبةٍ))**[1].

يشير المقطع الى انبثاق الشعور الغريب الذي اوحى إلى دلالات التغير التي تطفو على سيمياء الوجه، إذ جسدت تلك الايحاءات رمزاً ومؤشراً على التلاقي الروحي والجسدي في القصة.

لقد جعلت الشعلان بطلتها تعيش تناقضاً ذاتياً بين كونها مغيثاً للفتاة ومستغيثاً لذاتها وكيانها ووحدتها الابدية التي تفتقد الآخر ليرسم الراوي ملامح البطلة وتسارع الزمن وإشاراته إذ تزايد **((وجيب قلبها، تتمنّى لو أنّها الآن في انتظار رجلٍ يخصّها هي، كم حياتها ضيّقة دون رجلٍ تحبّه ويحبّها!!...، لكنّ باقة الزّهور الحمراء تطلّ أخيراً، وهي تمتطي صهوة أشواق رجلٍ في منتصف الثّلاثينيات... تضطرب أكثر وأكثر، يقترب منها، يصافحها، ويقول لها: "ألم أقل لكِ إنّي سأعرفك؟ دلال هذه الزّهور لك."))**[2].

يدل النص على التوتر والتوجس الداخلي من الآخر والموقف وعجز اللغة عن تأدية وظيفتها بانسياب الافكار وادخال القادم عبر المونولوج إلى تكوين الصورة الجديدة وكسر قاموس حياتها النمطية ونفي لموجودها الراهن ودورها المغيث فخروجها عن مستوى

(١) قافلة العطش: ٥٤-٥٥-٥٦.
(٢) م. ن: ٥٨-٥٩.

العلاقة السطحية هو محاولة لانزياحها عن ذاتها الأنثوية المكبوتة.

ويبدو أن الشعلان في نسج البناء السردي تقدم تصوراً عاماً لاهتمامات الرجل ومواطن الاثارة التي تقربه من الأنثى، فجملة **(ألم أقل لك أني سأعرفك)** قد اظهرت اجتماع أمرين لدى الرجل الجانب الروحي والجانب الجسدي، لهذا لم يعرف الحقيقة فوقع تحت المثير وهو جمال المرأة، فالحبُّ في قصة الشعلان جاء حاجة وقدراً **((لعلّ القدر هو من ساقها إلى هذا المكان دون سائر أماكن الدّنيا لتجده ويجدها.))**[1]، فالقاصة تعتمد على اسلوب الترجي؛ لان الآخر في استجابة ذاتية، فالحب وبناء العلاقة مع الاخر من السهل تحقيقها لوجود الرغبة التي عكستها الجملة التي سبق ان اشرنا إليها.

وإذا كان الحب محوراً للشعور بين الذات والآخر فإنه من الحالات التي لم يستطع العالم تفسيرها أي ((كيف ومتى يبدأ الحبّ، لكنه يبقى من أسمى المشاعر الإنسانيّة وأرقى الحالات الوجدانيّة على وجه الأرض، ومن دونه لاتستمر الحياة إنّ الحبّ أساس الانسجام ...، ويرتبط بالرّغبة واساس العلاقات الإنسانية))[2]، وعلى الرغم من اشكال الحب ومستوياتها واختلافها، فالحب له تحول ملموس في قصص الشعلان من المستوى الأول إلى المستوى الثاني الذي نحن في صدد الانتقال إليه.

(١_٢): الحب بوصفه حالة استبدادية.

للحب حالات عدة ترتبط بالأبعاد النفسية والاجتماعية التي تسيطر على الانسان فتدعه أسير فلسفة ورؤية خاصة لمفهوم الحب والتعامل معه، كما أنَّ تصوير حالات الحب من قبل الكاتب تكمن في التوغل في داخل النفس الإنسانية وبالأخص في نفوس أبطاله ليترجم ابعادها بكلِّ انعطافاتها، وهذا ما سعت القاصة سناء الشعلان إلى تصويره في نصوصها، فجعلت أبطالها أسيري حالة الحب ونشوة الاستبداد التي كانت شديدة المبالغة، فكان الحبُّ لديهم سلطاناً جائراً له سلطة على ذواتهم وتطويع تصرفاتهم بقصد تأهيل الآخر للإقبال على ذواتهم، ومن النماذج التي تطرحها الشعلان في هذا السياق شخصية **(باميلا)** في قصة "**باميلا الصّغيرة**" التي تروي فيها قهر الآخر لرغبات الأنثى

---

(١) قافلة العطش: ٦٠.
(٢) تجليات العشق والكتابة عند الدكتورة سناء الشعلان، عباس داخل حسن (مخطوط): ٢١.

والتلاعب بمصيرها بعد رفضها التخلي عن حبها ومواجهته بثورة أنثوية لم يكن يعهدها من قبل، لتتجلى إشارات الرفض بقول الراوي: ((**أعلنت باميلا عن رغبتها في الزّواج من عاشقها الصّغير**))[١]، إذ يوضح المقطع الخطاب الصريح والتحرر الذاتي الذي ايقظ قوة شعور الأنثى بالآخر؛ ولأن الحب تستوطنه ((طاقة جليّة، قد تقود المرء في بعض الأحيان إلى الجريمة))[٢]، فإن احساس زوج الأم بانحراف (**باميلا**) عن سلطته وما تشكل لديه من حالة نفسية لحبه لها قاده إلى الهاوية، إذ تحول الحب لديه إلى دافع انتقامي وغضب جراء تنكرها لذاته، فلحظات وتوترات الحب الحرام التي حاول اخفاءها عنها لسنين بأداء دور الأب البديل انهارت، وهي تعلن عن تمردها ولم تجدِ المحاولات في ابعادها عن من تعشق، لهذا اختار الموت طريقة للابعاد، لذلك نسج خيوط الجريمة في الخفاء لينهي صراعه مع الآخر الذي حرمه من (**باميلا**)، وتمنى الجميع لو أنَّهم رضخوا لرغبتهم لما كانوا اليوم يوارون جثامينهم في التراب معاً، فحتى الموت لم يقف حائلاً دون غيرته، التي بدأت حال العودة من المقبرة وتركها وحيدة في أحضان عاشقها إذ((**كان مصمّماً على أن يخترق التّراب، لينتزع باميلا من حضن حبيبها الصّغير، ويضمّها إلى صدره كما اعتاد دائماً، كان يكره فكرة أنّها في حضن رجلٍ غيره، بعبارةٍ أدقّ كان يغار عليها حتّى من الموت**))[٣].

يظهر المقطع الأحاسيس المتناقضة التي يتخبط بها الآخر لأنه عاش لواعج الحب والحقد تارة أخرى، إذ بقيت الغيرة هي التي تسيطر على ذاته، لقد حولت الشعلان حالة الحب في النص إلى ((حالة نهم غير محدود رغبة في المسخ))[٤]، وهذا ماجعل الغضب يتزايد لديه لأن (**باميلا**) بمشاعرها المتمردة كانت تأسره وبافقه التخيلي نسج حباً غير موجود، إذ كانت الذرات التي تخرج منها وعباراتها اتجاه أب ((**تقول له حبيبي**))[٥]، تشكل نسجاً من حكاية تعج بأمنيات وأغراءات لعرض تخيلي ليس إلَّا وحين يحاصرها الموت بعد أن عماه الحب يقول لها وهي جثة هامدة ((**باميلا... أيّتها الصّغيرة**

---

(١) الهروب الى آخر الدنيا: ٢٠.
(٢) الفلاسفة والحب " الحب من سقراط إلى سيمون دي بوفوار"، ماري لومونييه، وأود لانسولان، ترجمة: دينا مندور: ٧٥.
(٣) الهروب إلى آخر الدنيا: ٢١.
(٤) الفلاسفة والحب: ٣٣.
(٥) الهروب إلى آخر الدنيا: ٢١.

المشاكسة، أنا أحبّك... اللّعنة عليك، أكان يجب أن أقتلك كي تدركي كم أحببتك؟!! باميلا...أحبّك...أحبّك... لا... مستحيل... لا ترحلي وتتركيني وحيداً".))[1].

يواجه البطل الحقيقة والتغيرات التي يحدثها ويحاول الخروج منها بسبب دوافعه العاطفية التي استبدت به وزادت الفجوة بينه وبين **(باميلا)**، ففي الوقت الذي كان يريد انتزاعها منه كان يقربها إليه ويحرم نفسه مجدداً منها، فمساحة الفراغات التي مثلتها القاصة في النصِّ كانت تعبيراً عن مدى الألم والفقد الموجع الذي اجتاح الراوي حتَّى في لحظات التقاط أنفاسها الأخيرة، لأنَّ الحبَّ كان سلطاناً جائراً على بطلها، لقد كان للحبِّ لدى الشعلان نظرة خاصة في مجتمع ذكوري إذ جعلت الرجل يصطلي بنار الحبِّ، ويسقى من عذابات المرأة، فالمعاناة والحبُّ ليس حكراً على النساء فقط، فمن يقرأ نصوص الشعلان يجد انعكاس الأفكار الذكورية والأنثوية في الحب، فلكلٍّ منهما نظرة هي انعكاس لرؤيته نحو الآخر، ولعل خير مثال على ذلك ما نجده في قصة "**دعوة إلى الحبِّ والحياة**" التي تظهر فيها ملامح مماثلة لنشوة الاستبداد التي سبق ان طالعناها في القصة السابقة، إذ تروي القصة قطيعة الذات لمحيطها فقد مارست الحياة في عالم مغلق رفضت الانفكاك عنه، فهو قد تلازم معها وتزايد حتَّى بعد وفاة زوجها لذلك عاشت في سعادة رتيبة تختالها معاناة هستيرية ونوبات بكاء بسبب انكساراتها الداخلية فهي ترفض مواجهة الهوة الشاسعة، ويتحدث الراوي عن استبدادها الداخلي لذلك **((غائبٌ من سنوات، لكنّه مازال حاضراً بكلّ تفاصيل وجوده وتجلّياته، كلّ صباح تشرب القهوة مع طيفه في شرفة منزلها))**[2]**،إذ** يوضح المقطع مركزية الحضور والغياب ونشاط الاستجابة إذ تبدو متفاعلة في طاقتها التخييلية التي تهيىء لها حضور الآخر، فعملية خلق مُناخ يومي لعاداتها كان كفيلاً لتنأى عن احزانها لذلك ازدادت وطأة الحب لديها الى حد المبالغة.

وتوجه الشعلان أنظار القارئ إلى زاوية مهمة كثيراً ما تسيطر على الإنسان، وتدفعه إلى التصورات الخاطئة فيقيِّد ذاته بالعواطف التي تكون سلطاناً جائراً يحكمه، وذلك بتجاوزها المألوف أي فوق المستوى الطبيعي وهذه الزاوية تقترب من اتجاه الحب العذري المحكوم باليأس في ابتعاده عن الفرح او اغتنام الفرص في مواصلة الحياة والحصول

---

(١) الهروب إلى آخر الدنيا: ٢٢.
(٢) م. ن: ٤٦.

على ملذاتها، فيضع ذاته في دائرة مغلقة من الحزن والحرمان، وهذا ما هو شائع في العصر القديم، فالحبُّ في ضوء ذلك تحكمه العاطفة دون الرغبة الجسدية[١]، فتغليب العاطفة على الرغبة الجسدية جعل بطلة القصة تعيش حالة من اللاشعور بمن حولها، فتحدثْ الموت نفسه ومنعت الكثيرين من الدخول إلى عالمها فهي **((لا تسمح أبداً لأحدٍ بأن ينزلق في بلّورتها،...،أفلوا دون رجعة، إلاّ ذلك الوسيم الأسمر الذي يرأس القسم الذي تعمل فيه منذ أشهر، فهو مصمّمٌ على الوقوف على أعتاب عالمها... لكنّها لن تبالي، يكفيها أنْ تشترّ لحظات سعادتها مع الحبيب الرّاحل حتى تشعر بنفس السّعادة))**[٢]، فلا تكاد تنفصل عن عزلتها التي يحاول الآخر اختراقها، فاستحضار محبٍّ آخر من القاصة له لمسات تثير القارئ وكأنها محاكاة واستنطاقات للنصِّ لتقول له مادام الإنسان على قيد الحياة لابدَّ له من مزاولة الحب، فالوفاء لمحب راحل لا يعني التقوقع والانكفاء على الذكريات، فتكون بذلك لعبةً تدخل بوصفها طرفاً ثالثاً لإيجاد منعطفٍ لامتداد الحياة والعشق معاً.لكنها أبتْ الخروج من استبدادهِ، وفي لحظة انكسار اللحاق به قررت الرحيل إليه لكن ضجيج صوته داخلها منعها و **((لأنّها في ما بين سكرات الموت وغياهب الغيبوبة رأت زوجها لاوي الوجه، معاتب الصّوته، أمرها بصوت الأجشّ أن تعود إلى الحياة، وأن تهجر الموت الذي تسعى إليه؛ لأنّه رهيب))**[٣]، إذ إن نكرانها لذاتها ادخلها في حالة من التوحد وصولا إلى مرحلة اللاوعي التي استمرت معها إلى حين استقبال صوت الآخر.

لقد كان حب بطلة الشعلان عن طريق استحضارها لتفاصيل حياتها الماضية بكلِّ حيثياتها سواء أكانت صغيرةً أم كبيرةً إذ **((اعتادت أن تقرأ هذا العمود مع زوجها منذ أن كانا في فترة الخطوبة، لقد أحبّا هذا العمود؛ لأنَّه يملأ الدّنيا حبّاً ورغبة بالحياة... فلا غرو أن ترفض الاستمرار في طقوس الحياة من دونه...، استفزّها إلى درجة الجنون، جرح صمتها، وتحدّى أحزانها، فثارتْ، وغضبتْ، ومزّقتْ الصّحيفة وانخرطتْ في نوبة من البكاء...))**[٤]، فهي تحرك عدستها السردية لتقدم للقارئ وصفاً دقيقاً لهمسات العشق

(١) ينظر: الحب في التراث العربي، د. محمود حسن عبد الله: ٧٠.
(٢) الهروب الى آخر الدنيا: ٤٧.
(٣) م. ن: ٤٨.
(٤) م. ن:٤٨.

الآفلة التي تداعب صمتها، فاستبدادها لعاداتها في الحب كانت ملجأها الوحيد، إذ كانت تقرأها لأجل العودة إلى بؤرة الأصل والتعايش مع اختزال صورة الآخر روحاً وجسداً إلَّا أن حضور الآخر واستقباله شكّل لديها تناقضاً ذاتياً، وهي تنساب بمرونة هستيرية إذ ابدت ممانعة وقبولاً لإنهاء حدود الماضي وهي على اعتاب مغادرة شرنقتها ولأنها أدركت ((في النهاية سطوة هذا الاحتياج اللانهائي للحب))[١]، فالحب حاجة اعادت إليها تشكيل الحياة لذلك تجاوزت الحاجز والاجساد الفاعلة التي حالت دون اختراق بلورتها فمزقت أولها وهي الصحيفة التي اثارتها واتاحت لها فرصة الاستجابة والتلقي لمفهوم الحب بعد الحوار الذي دار بينها وبين الآخر.

إن اتجاه الشعلان إلى استقطاب طرف ثالث كان لحسم الإشكال في مفهوم الحب ورؤيته المتفاوتة بين الذات والآخر والكيان البشري لتدشن الذات دخولها الانفعالي الذي وسع لديها دائرة الحب واقصاء عرش الماضي لما وجدته في تلك الغرفة وذلك السرير، ولأن المشهد كان وقعه على ذاتها بالغ الصعوبة لكنه قلب الحدث حينما امتثلت لطلبه بـ ((**إزاحت الغطاء دون مبالاة، فبرز جسد الصّحفيّ، جزعٌ صغير منكمش بلا أطراف بل برأسٍ يتوسّطه فمٌ لا تفارقه ابتسامة سلامٍ وحبّ**))[٢]، إذ يوضح النص المشهد الصوري لاجزاء الجسد الذي حمله فعل المفاجأة، وزاد من مركز التعزيز لمحاكاته الداخل، فوقْع كلماته كان لها اشتغال جوهري لمناخ رؤيوي جديد فهي امام معادلة الحياة التي انكرتها على ذاتها منذ سنوات وتمظهر التفاصيل اعادت إليها الإيقاع وطاقاته، الذي بسببه أعطى الآخر مساحة من الأمل لمتابعة الحياة، فالحب ليس تقيداً للآخر أو استبداداً إنَّما هو عطاء في كلِّ شيء، فلا فائدة من حرمان زوجته من ممارسة الحياة والحب مع آخر يمتلك كياناً طبيعياً، وهو لايحتاج سوى ممرضة ترعاه وتهتم بمتطلباته البسيطة وبديناميكية الاحداث التي يقوم بروايتها كان لها تأثير في ذاتها فهو يرى أن((**البداية الجديدة لا تعني أنّنا قد سلونا من أحبتنا في الماضي، بل تعني أنّنا صنعنا من حبّهم حبّاً جديداً**))[٣]، فالحبُّ مفهوم شاسع لديه مبني على العطاء وليس على الاستبداد،

---

(١) الفلاسفة والحب: ٥١.
(٢) م. ن: ٥٠.
(٣) الهروب إلى آخر الدنيا: ٥١.

فكانت لكلماته وتوجهاته المخالفة لمفهوم الحبِّ ورويتها السطحية التي حالت دون ديمومتها الفاعلة في الحياة لكن بتنفس شعوري هزَّ كيانها واعاد المسار اليها لتمارس حياتها برغبة واندفاع دون عادتها وطيفها اللذين انفصلا عنها في طريق العودة.

ومن هنا تعد ثيمة الحب ثيمة أساسية ترتكز عليها إبداعات الشعلان التي توضح فيها ان مفهوم الحب يحتمل رؤى مختلفة إلَّا انه في حقيقته ظاهرة انسانية وجدت منذ نشوء الخليقة ليست قريبة المدى، ومفهوم الحب واحد لكن النظرة إليه واختلافها هي من توحي إلى التعدد ليس إلَّا.

ثانياً: الجسد بين التواصل القسري والحنين الأبدي.

الجسد نصٌّ كونيٌّ له لعبة ساحرة بالتعدد والتلون في أثناء القراءات، فهو مادة الحكي التي تصاغ منها اللوحات الفنية ذات التذوق الجمالي، إذ يتماهى مع المبدع لكشف النزق والتعطش الداخلي، وتفجير أغلب البنيات المكبوتة التي يصعب على الذات أو الآخر الافصاح عنها.

لقد شكل الجسد في عالم الشعلان منطقة اشتغال مهمة، فإذا كان الجسد ثنائية جدلية يصعب على الباحثين الاحاطة بكل اطرافها، فهو في محور البحث يحدد لنا العلاقة مع الآخر، وهو معطى موضوعي أيضاً بمظاهره الحسية والمعنوية، وإحدى الدراسات الأمريكية تؤكِّد أن قوة التواصل الجسدي تفوق كلَّ لغات الكلام ومرد ذلك إلى أسباب منها الحبس والتزييف والكذب والقمع اتجاه الذات، لهذا عدت لغة الجسد أصدق من الخطاب اللفظي[1]؛ لأن لغة الجسد تُترجم بشوق وحنين ولذة وهي من الوسائل التعبيرية التي تفصح بها الذات عن ميلها إلى الآخر، ومن هنا يكون الجسد جسراً لإتمام الحب واللَّذة بين الذات والآخر، وتأدية الوظيفة الطبيعية التي تفترض وجود الذاتين معاً، فيبدأ بالحنين تلقائياً على وفق لعلاقة تواصلية أساسها الرغبة المتبادلة[2]، وفي هذا لإطار تنسج الشعلان النصَّ وفاقاً لمنظار خاص وتميز ملحوظ استطاعت بوساطته توظيف الجسد المؤنسن، وبثّ الروح فيه في بعض من نصوصها، لتعطي النص حرية

(١) ينظر: سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل، قراءات في قصائد من بلاد النرجس، إعداد وتقديم ومشاركة، د. محمد صابر عبيد وآخرين: ٥٦.
(٢) ينظر: الفلاسفة والحب "الحب من سقراط إلى سيمون دي بوفوار: ٥٧.

أكثر، فالأنسنة نزعة عقلية، فهي ذات بوادر وارهاصات عدة لاترتبط بحقل بل هي تنوير للإنسان عبر النص[١] يحدد بوساطتها معنى الجسد بتنوع الشخصيات ووعيها في الخطاب، لأن الاستكانة تقودنا إلى عملية فقر النص.

تربط الشعلان عالمها السردي بمحور تحرير الذات لتضفي على الجمادات صفة الحياة وإخراج الأجساد الجامدة من صمتها وجمودها، ولتحقيق ذلك لابدَّ أن يكون للمخيال دور في تأدية وظائفه الاجتماعية والنفيسة.

لذلك فهي ترتقي بالجمادات إلى المستوى الإنساني، وتقدِّم مناخاً خاصاً يتواءم مع الدور الجديد، وتبعاً لذلك تقدم للقارئ في قصة "**الفزاعة**" النصَّ بأسلوب الأنسنة، فتحول البطل من جسد جامد إلى جسد مفعم بالحياة والحب والتلذذ بقرب المحبوب، إذ تروي القصة احداث صناعة جسد ليخيف المخلوقات الأخر على يد فتاة الحقل التي خاطت له ثياباً من ثيابها القديمة، ليصف لنا الراوي تماهي الجسد المؤنسن مع الآخر فيقول: **((لحظتها شعر بأنّ قلبه ينبض، وأنّ الحياة تدبّ في أوصاله الخائرة فتصلبها، وفي جسده الكسير فترفعه، وفي قلبه الميت فتحييه، وتهبه وجيباً لا ينضب، ومنذ تلك اللحظة غدا أسير صوتها العذب))**[٢]، فكلَّما اقتربت بدأ الحنين إليها وإلى صوتها والتلذذ بعذوبة ما تدندن به لدرجة أنه يقع في حبها ويحنُّ إلى جسدها **((وهو يغرق في كساءٍ يحمل رائحة جسدها الزّاهد بكثيرٍ من العرق، شعر بأنّه يملك سعادة الدّنيا، فأذناه تسمعان صوتها الخلاّب، وأنفه يشمّ أريجها العذب، وجسده يحتضن ثوبها، وعيناه تراقبانها بفضول أينما ذهبت))**[٣]، فيتحسس أريجها وشبقها، فكل جزء له معه حنين خاص وطعم خاص، لأن الشبق **((**يملك حق السيطرة على الجسد كله، شبق مثل هذا يقتل اللذة، يُغرِّق الجسد، يستلبه، يحرمه من حرقته المتقافزة... شبق العيون ليس هو شبق...**))**[٤]، فلكلِّ جزء متعة تشتعل وتنطفئ، فهو أشبه بملحمة تحرك الجسد، ولأوَّل مرة يجد ذاته متعطشاً للمس الذي أثاره الضيف فيه، فشعر بالغيرة من ذلك القادم الذي **((طوّق خصرها بيديه، واندسّ إلى جانبها على البيانو يعزف معها، كان عزفهما على**

---

(١) ينظر: أنسنة الشعر "مدخل إلى حداثة أخرى: فوزي كريم انموذجاً "، حسن ناظم: ١٤.
(٢) قافلة العطش: ٢٦.
(٣) م. ن: ٢٧.
(٤) الجسد، غالب حسن الشابندر: ٢٦.

أوتار قلبه الذي أدرك معنى الحزن والغيرة لأوَل مرة))[1]، إذ أثار فيه ما يشتهيه ولم يعرف له معنى غير الغيرة التي مزَّقت وجوده لكنّها ممزوجة بسعادة الآخر، لقد سارت الشعلان في إطار فكري محتفظة بعفوية المشاعر وبراءتها التي تثار في أوج العلاقة مع الآخر.

وفي الاطار نفسه تستميل الشعلان قارئها في قصة "**الجسد**" التي تتمحور حول مغامرة الجسد المؤنسن المتمثل بـ**(البنطال)** لايضاح غاية الأنسنة، ودور الرغبة في العلاقة مع الآخر، فبؤرة الحكي تدور حول بنطال هجر الجسد قسراً، لكنه يجد في حنينه مرجعية ذاتية لايمكن له الانفكاك عنها حتى بعد المحاولات المتعددة لإرضائه، **((لكنّه حتى الآن لا زال يعشّق رائحة عرق الجسد الذي لطالما حضنه حدّ الالتصاق، ورافقه في كلّ مكان، وكان كلما فارقه ليلاً؛ ليستلقي قريباً منه، يقطع ليله في الانتظار والشهوة. قدّم له كلّ شيء حتى عندما أبلغه الجسد برغبته في أن يجدد نفسه، لم يبخل عليه بذلك، وقام بصبغ نفسه، وتقصير طوله ليبدو أكثر عصرية، وأكثر دقة على تتبّع آخر صرعات الموضة التي يمقتها... وفي النهاية هجره الجسد إلى بنطال آخر))**[2].

تضع الشعلان الجسد في نزق ذي حساسية استثنائية وفوبيا الخوف الداخلي في أثناء محاولاته التمسك بالآخر، إذ يبدي ولعه الدؤوب في مواصلة طقوس حياته اليومية عن طريق مجاراة النزعة الحداثوية، ومن هنا نلحظ تسليط الشعلان محور الحكي على جزئية مهمة وهي الموروثات وأهميتها، فكل جديد بمرور الزمن سيكون قديماً وهذا لايعني أن تمضي الذات دون مرجع لبناء الجديد القادم وعن طريق هذه المقاربة، فالانزياح الكلي للجسد أشبه بالتنكر للموروثات وعليه نجد الصراع الحنيني جاء برفضٍ لذلك آثر الاقتراب من أيّ جسد، وأقسم على ذلك لكنه يحنُّ إلى أثيره الغائب وإلى جسد يحتويه فلم يجد بين الأجساد المتناثرة جسداً يطفئ صراعه الداخلي، فالحنين يجعله يتذكر الجسد المشتهى إذ يقول الراوي: **((بحث طويلاً عن جسد كي يطفئ احتراقه، جسد يشعر بأنّه انتظره آلاف السنين، جسد لا يُعرض ولا يُزاود عليه، لا تتلمسه كلّ الملابس، تزدريه بعضها، ويزاود**

---

(١) قافلة العطش: ٢٩.
(٢) م. ن:١٢١– ١٢٢.

عليه بعضها الآخر، أرعبته النخاسة التي يراها في كلّ مكان))[1].

يوضح خطاب النصِّ موقف البنطال من الأجساد فهو يرفض وجود الآخر المادي المدنس، وما وجده في الأجساد لم يؤثر لتوسلات روحه وحنينه فهو لايحاول إعادة تأهيل الجسد؛ لكون الرغبة والطبيعة تختلفان لديه ومتعته مع جسد غير راغب فيه أو برغبة وقتية يُعد تبادلاً بلا قيمة فهو تنكر لذاته أولاً ولعلاقته مع الآخر ثانياً، لذلك يحد من عنان ضجيجه الجسدي مع التمتع بحنينه الذاتي، فـ((**يبتعد ليحلم بجسد لا يشتريه من سوق النخاسة، ولا يأخذه بضربة حظّ، بل غاية أمنياته الحصول على جسد يخلو من الدنس، لم يعرض في الأسواق، لم تبتذله الأيدي، ولم تشبع منه النظرات، جسد يخلص ويخلص... وحتى ذلك الوقت سيعيش في حنين موصول إلى الجسد الذي لم يقابله بعد**))[2]، فإحساسه بقدسية الجسد الذي يحتويه هو من أشعره بأهمية احترامه لذاته وللآخر؛ لذلك جاءت مقارناته بالسابق، ومن هنا يمكننا القول إن وضع القاصة بطلها المؤنسن في دائرة التغير والتحول حنيناً إلى الآخر لم تغير البعد المتعالي لديه في عدم التفاعل مع الأجساد التي لا تلتحم بواقعه، فهو يرمي حنيناً إلى جسد أرحب، لم يقابله لحدِّ الآن، إذ ينادي بفلسفة ذاتية والتحكم العاطفي فهو نضال خاص يعلي من أجل سيادة الذات[1]، ومن حنين الأجساد المؤنسنة إلى الأجساد البشرية ونزعتها الغرائزية والشهوانية، قد يجد القارئ التقديم الذي اعتمدنا عليه في التسلسل الرقمي، وتقديم المتأخر على المتقدم، فنقول فيه إنَّنا اعتمدنا في ذلك على ترابط الفكرة بين النصوص لذلك نطرح فكرة نصّ مغاير للمعنى نفسه.

وتُعد قصة "**تحقيق صحفي**" من القصص التي جاءت لسرد المفارقة الحقيقية لعالمين مختلفين هما عالم التمدن وعالم البداوة وصراع المرأة مع النظرة إلى الجسد الأنثوي، إذ جسدت لنا الشعلان تلك الملامح عبر شخصية المحققة الصحفية التي تعلن كراهيتها للصحراء؛ بسبب اختلاف البيئة أولاً ونظرتهم إلى جسد الأنثى ثانياً الذي يسير على وفق منظور الوعاء الناقل وظيفته وغايته فقط هي التناسل وامتاع الذكور، لكنها

---

(١) قافلة العطش: ١٢٤.
(٢) م. ن: ١٢٥.
(١) ينظر: الفلاسفة والحب:٥٩.

مضطرة للذهاب والعمل على تحقيقها الصحفي لأجل المال وإيفاء أجور محاميها لنفورها من الزوج لتمضي في رحلتها إلى الصحراء لتكوين رؤية خاصة من المشاهدات والتعايش مع حياة الطوارق وبحلولها خيمة الطالب **(رجب)** مسؤول قبيلة الطوارق يبدأ التناقض ما بين الخوف من الخطيئة وما بين الغريزة المتدفقة للجسد، فيبادر الراوي لوصف ذلك قائلاً: **((كانت تخشى أنفاسه في اللّيل مع أنّه كان ينام خارج الخيمة احتراماً لوجودها، ليس لأنّها كانت تخشى أن تمتدّ يده إليها، فهي تعرف أن الاغتصاب لا وجود له عند الطّوارق، بل لأنّها كانت تتمنّى أن يندسّ في فراشها، يتعبها بعده عنها مع أنّ أمتاراً قليلة تفصلها عنه))**[٢]،إذ يرسم لنا وصف الراوي في النص تأرجح الذات بين الخوف والحنين الشبقي إلى جسد الآخر فضلاً عن تأكيد الرغبة المتقدة للمرأة الرمز وسط حيازة حريتها، إذ إنَّها بحاجة إلى الحاضنة الفحولية لكنها بحكم الواقع وقيوده تشكل منعطفاً سريَّاً له سمة التحفظ في الحنين إلى جسد الآخر.

ولهذا تتخذ الشعلان من اللغة السردية مسرحاً اشهارياً لتجسيد المشاهد وتغطية الدلالات التي تغيب في الفعل العام، وحدود النص للذات القاصة لاترتبط بتمرد الأنثى وخروجها على الاعراف والتقاليد انما الغاية من ذلك هي خلق حرية تعبيرية وان كانت حرية سرية بوساطة شخوص في العالم السردي فتكسر بذلك القوالب الجامدة إذ ((كثير من الأعراف حتَّمت على المجتمعات أن تتعامل مع جسد المرأة على أنه مجرد وعاء للإنجاب، لذلك لا تعترف بهذا الكيان بأن له حقوقاً ومساواة مع الفرد الآخر))[١]، ومنها حرية التعبير عن رغبات الجسد وتبادل الشعور في الواقع.

أما في الواقع السردي فالنص جسد نثري أيضاً لكننا نجد الشعلان حتى في ثناياه لا تخرج الرجل من المركز المهيمن ولعلها تؤثر التحفظ لذاتها من ردود الفعل للمجتمع والآخرين، فتقدم سلطة الأنا العليا وتضخيمها للأنثى إزاء الانتظار الذكوري عن طريق التحكم بالجسد لتعيد بذلك المنظار من اجل ذاتها أي من جسد سلبي مرغوب فيه إلى فاعل ومؤثر في الذات والآخر[٢].

---

(٢) قافلة العطش: ٦٦.
(١) حفريات في الجسد المقموع "مقاربة سوسيولوجية ثقافية "، د. مازن مرسول محمد: ٢١٢.
(٢) ينظر: الهيمنة الذكورية، بيار بورديو، ترجمة: د. سلمان قعفراني: ١٠٣.

وعلى الرغم من قصور النظرة وعمليات التمييز التي بدأت بين الجنسين انطلاقاً من الفروق البيولوجية وتقديم الرجل على الأنثى والتحول في رؤية بعض المجتمعات فيما بعد تجاه اعلاء مكانة الأنثى، فإنَّ الهيمنة الذكورية بقيت لها وجهة نظر خاصة، لأن ((الإنسان يجد جسده خاضعاً لكثير من الأمور التي لا يستطيع الخروج أو التغاضي عنها،...وفق ما هو موجود ومنحوت في بيئتهِ التي يعيش فيها. وكل تلك السلطات تُساهم بشكلٍ أو بآخر في قمع الجسد سواء من ناحية بنائهِ أو الإضرار به، فكلا الحالتين تتصرف خارج إرادة الجسد وما يبتغيه))[١]، لهذا فإن عملية تأسيس الجسد تكون مرتبطة بالحيز الجغرافي الذي يعيش فيه،لأن الجسد يحتمل بعدين سلبيّا وإيجابيّا، فتكوين الجسد انعكاس للبيئة الاجتماعية والتنشئة التي تتحكم به.

وعلى هذا الأساس نجد في قصة "**قلب لكلِّ الأجساد**" دور السلطة في اخضاع الجسد للمعنى السلبي المتمثل بالخطيئة، فتبدو ملامح الأنثى في انصهار داخلي وهي تتصرف بعفوية أي كائن بالحاجة إلى الطرف الآخر، فيصف الراوي تلك الملامح بقوله: **((أحرقت ذاتها كي ترضيه، خرجت من جلدها لتدخل في جلده، كانت المرأة التّي يريدها اندسّت في فراشه لترضيه، فهو لا يؤمن بالعذريّة،...، وفي النّهاية، هرب نحو فراش أُخرى))**[٢].

يوضح المقطع براءة الجسد وفطرته والانصياع العفوي لحنين الجسد ، ورغبة الآخر في الانغمار بنشوة جسدها، فترضي صوت الجسد وتترك العقل الذي لم يكتمل بعد، لأن معنى الخطيئة لم يكن متضحاً لها، اتضح لها لحظة ضياع هويتها في طرق اللاعودة، فالواقع المتأرجح امامها لا يؤمن بمحو الخطيئة ولا باقتطاع الماضي المدنس وهي تلهث خلف قوة تدميرية عنوانها الجسد الآخر ففي **((البداية تسللّتْ...، علّها تجده في جسد رجل آخر...، لم تحلّق أبداً وهي عارية... كما كانت تحلّق معه،... في الصباح تستحم، وتبكي كثيراً، ترمق الجسد الرجولي... بتقزّز، وتغادر المكان دون رجعة))**[٣].

يوضح المقطع انكسار الأنثى واحتراقها الداخلي وهي تنهض بحنينها إلى الجسد

---

(١) الهيمنة الذكورية: ٢٠٩.
(٢) قافلة العطش: ٧٥.
(٣) م. ن: ٧٥- ٧٦.

الآخر وتوطين غواية الجسد في مكان مشابه الهيأة مختلف الروح، فهي تسير بحثاً عن الآخر والمنحى الروحي داخل الاجساد لأن رؤية الجسد تقع في بؤرة المركز ـ الذاكرة ـ والتي تتمظهر داخلها حتى بغياب الجسد المادي ليتضح لها بعلامة اشارية تأتي قبل معاينتها البصرية، إنها تعيش بعزلة عن الجسد الآخر فوجوده في ذاكرتها يقتصر على الوسيط المهيمن الموطِّن لحنين الجسد، وهنا تجد ذاتها خاضعة بعد كلِّ مرة ترجو من الله الغفران، وفي المساء تستعد للقاء بؤرة أخرى، فرواسب الأجساد اخرجتها من ذاكرة الجسد ومن أزمتها النفسية، فـ ((**كانت تستعدّ لليلة جديدة، تلبس ملابسها بانكسار، تضع قناعاً ذكياً يغطي أحزانها يسمى مكيّاج(كذا)*، عطرها الفرنسي الباهض يخفي رائحة جسدها التّي لم يحفظها أي رجل، تكاد تغادر بيتها عندما يقرع جرس الهاتف، ترفعه دون مبالاة، تتوقع صوت أي رجل يشتهي جسدها،... عندما يتدفّق صوت رجلٍ تبحث عنه منذ زمن.. يقول لها بصوت متهدَّج: "أحبّك، لنبدأ من جديد، هل انتظرك هذه اللّيلة؟" تقول له بنبرةٍ مزدرية لم تعرف أنّها تملكها:" كم ستدفع؟!!"**))[1]، إذ يؤدي التحول إلى المنطقة الساخنة هي الانكشاف الداخلي المتمثل بالدافع الجنسي واشباع عطش الجسد فقط، إذ إنها على وفق حلقتها البنائية الجديدة أصبحت أكثر انسجاماً، فبعد ان كانت تغمض عينيها وتحلم بفارسها مع كلِّ رجل تنزاح عن ذاكرة الجسد دون أن ((تترك أية فرصة للتساؤل أو الاحتجاج، سوى التلاؤم والانسجام والتفاعل الكلّي))[2]، لأنها أدركت لغة الأجساد وفقدت مسعاها بكلمة : كم ستدفع؟ ورفضت الامتثال من جديد لإرادة الآخر.

إن تعامل الشعلان مع الأحداث هو إيضاح لمكانة المرأة أي إن المرأة في نظر الكثيرين هي مجرد جسد يستباح متى شاء الآخر من دون اعتبارات لذاتها أو مشاعرها وأحاسيسها، فرفضها ما هو إلَّا نقطة تحول لتمارس معه المعاملة نفسها فأضاعت ما كانت تبحث عنه، وفقدت طريق العودة، ومن هنا كان للقاصة وقفة واحاطة بالجوانب المحرمة غير المستساغة في نظرة المجتمع، ووقوفها على هكذا موضوعات إشكالية هو

*** الصواب (مكياجا).**
(١) قافلة العطش: ٧٧.
(٢) تأويل النصّ الشعري، د. محمد صابر عبيد: ٢٢٨.

مناصرة لحقٍّ المرأة في التعبير والرفض فليس الهدف منه التحرر وممارسة الرذيلة، ونقصد بالتعبير والرفض هو تأكيد كيان المرأة فهي ذات لها أفكار وتصورات ومشاعر ورغبات ليس مجرد وعاء حاوي ولا يحق لاحد سواء اكان من المجتمع أو الآخر تحجيمها في حرية التعبير عن ذاتها، وما الرفض إلا بداية لتثبيت ذلك الحق.

أمَّا في قصة "**احكِ لي حكاية**" يحمل الجسد الأنثوي ملامح الخيبة، إذ تصف لنا الشعلان خبايا الذات الأنثوية واحساسها الداخلي وهي تضع جسدها في فعل الممارسة الشرعية لتسعة اعوام دون الوصول إلى لحظة النشوة فاستسلمت دون ان تستسلم لنوازع جسدها، وطاقاتها التي جاءت على شكل تحولات نفسية حنينية خيالية لجسد الآخر، ليتجلى الوصف في قولها: ((**حتى ذلك الزّوج لم يستطع احتلال هذا الجسد...، لقد كنتُ في كلِّ ليلةٍ لكَ ومعك،...؛ ليدخل طيفك السّاحر، وليضمني بجنون. والآن... أنا امرأة حرّة طليقة تنتظر، تنتظركَ أنتَ بالذّات، اللّعنة...،رجل يندسّ في فراشها ليضمّها، ليزرع طفلاً في أحشائها، طفلاً يشبه رجلها بالذّات، طفلاً يعزّ عليها أن تدفعه خارج رحمها عند الولادة**))[1]. تعصف الاهواء بالجسد الأنثوي فهي بعيدة عن رقابة العقل لظمإ الجسد إلى اللحظة الأبدية فحدود جسد الآخر وحنينها إلية لاتقتصر على الجنس فحسب انما الهدف من تاكيدها مفردات (**أنت وأنت بالذات، رجلها بالذات**) هو لتحرير ذاتها من كلمة واجب، لأن الأهواء إذا كانت من دون قيد فهي تنظيف للجسد داخلياً بحيث لايكون هنالك امتثال لغير الرغبة الداخلية فلا تقع الذات في دائرة الأمر والنهي[2]، فما انطبع باهوائها الداخلية وحد لديها العقل والقلب والمخيلة فلا تنتشي إلا بخروجها من عبودية الجسد.

ولأن طبيعة القيد يختلف فان النشوة الداخلية تلعب دورها في حنين أنثى الشعلان في قصة "**الضياع في عيني رجل الجبل**" والتي سبق البحث فيها ولارتباطها بالموضوع الآني لابد لنا من ايضاح ملامح الجسد وحدود العواطف وانفعالاتها المكبوتة إذ انها تمارس نشاطاً نفسيّاً((يعلي من الشعور بالذات، ويقابل ذلك فتور في الاتصال بالغير

(١) قفلة العطش: ٨١.
(٢) ينظر: الوجه الآخر لأدونيس "دراسة تحليلية نقدية"، د. جان نعوم طموس: ٩٩.

وبالعالم الخارجي))[١]، فنرجسيتها هي لارضاء ذاتها وفيضها العفوي المقيد بحدود المجتمع فتقول: ((**منذ أن وقعت عيناي عليك اشتهيك كما لا ينبغي لامرأة من زمن الارتحال، وكلانا من زمن لعنته، وخيارات الاحتراق،... لا بدّ أنّك تمتلك أجمل حضن في الدّنيا، يا إلهي كم سأكون أثرى امرأة في التاريخ البشري عندما تأخذني إلى صدرك**،...))[٢]. يوضح المقطع البوح الأنثوي المطلق الموصوف بشبق اجزاء الجسد التي لاتكتشف إلاّ بخلاصة تلك الغبطة الاتصالية ولأن الشعلان تركز على الاهواء وكسر القيد فانها لا تبعد عن البطلة فكرة الوصلة بالآخر فجل ماتصبو إليه هو الارتماء التخيلي في المنتصف ـ احاطة جسدها بحدود ذراعي الآخر ـ فهو الفلك الوحيد الذي يعطيها الاحساس بإيقاع ((الجسد وتجلياته الحركية المعّبرة عن خصوصية تشكيلاته من جهة، ودرجة توافقه مع المثير الخارجي من جهة أخرى))[٣]، وماتؤديه حاسة اللمس من فعل الاكتشاف وتحريك العواطف الداخلية فضلا عن توجيه ((الأنظار إلى أشياء جديدة تُكتشف لأول مرة))[٤]، فصور الآخر المتخيلة هي الباعث لرغبتها المرهونه بتواصلها الجسدي فتصف العالم الجواني بقولها : ((**سأسمح لك بأنّ تشمّ جلدي وتلمسه،... نكهة الملح وماء الورد والحليب التي أحمّمه بها صباح ومساء كي يحافظ على جماله ونقائه ورقته،... سأجعلك تلمس...، وتشهد على إخلاصي لك حتى قبل أن أراك، فأنا على ميعاد معك**))[٥]، يقدم النص اعترافاً واعياً للأنثى بالاستجابة حال مبادرة الآخر فنشاطها الجسدي يتحقق بتراسل الحواس التي تصف مدركات الحاسة بوساطة الحاسة الأخرى[٦]، إذ تجمع بين الحواس (**الشم، اللمس، النظر**) لتقارب بينها وبين ايحاءاتها وانفعالاتها النفسية وبعد ان تمضي الشعلان في الوصف السردي لحنين الجسد والرغبة نجدها اشد جرأة لأنها تضع النص منذ البداية في دائرة الخفاء فالجسد في النص هو بوابة تتيح للذات والآخر التعبير وتبادل المدركات الحسية والمعنوية وتدمير معالم القيد

---

(١) الوجه الآخر لأدونيس" دراسة تحليلية نقدية": ١٠٨.
(٢) الضياع في عيني رجل الجبل: ٥ ـ ٨.
(٣) المغامرة الجمالية للنص القصصي: ١٢٦.
(٤) الحواس الخمسة"بين التوظيف المجازي والتوظيف الواقعي في قصص لطيفة الدليمي(١٩٦٩-١٩٩٩): ٣٨.
(٥) الضياع في عيني رجل الجبل: ٩.
(٦) ينظر: جماليات النّص الشعري في رؤى هلال ناجي الفنية، د رباب هاشم حسين: ١٦١.

وتجسيد اللون الشعوري المتخيل، ولأنها تحاول ان تخلق صورة متفقة لحنين الآخر ايضاً نجدها تضع على لسان راويتها تساؤلات تخلق دلالة فاعلة إذ تقول: **((تريد أن تحتضنني؟ تريد أن تضمني طويلاً؟...؟... أنا أريد في هذه اللحظة أن تكون رجل غابة متوحش بربري، لا تعرف لغة أو منطقاً أو مقدمات، أريد أن... دون أن تنبس بكلمة... فلا امرأة غيري في الكون تنتظر توّحشك... مثلي... بالعفاف، وماجنة بالكلمة، وطاهرة بالجسد، وساديّة بالموهبة، ومؤمنة بالقلب، وكافرة بالشّك، وثائرة بالسّلوك، وداجنة بالعطف، أنا كلُّ النساء دفعة واحدة، قبّلني، بفمي كل نساء العالمين))**[1]، تتيح الذات للآخر تحويل فضاء الحكي إذ تتجه إلى تصوير العلاقة المتبادلة وفاقا لحراك سردي يرتقي إلى قمة الشبق الجنسي بين الطرفين فتصف بتركيز وتكثيف ذهني التأثيرات الإيمائية والإيحائية بينهما بعد ربطها فكرة النص برغبة الاستجابة لفعل المغامرة ، فإذا جاءت العاطفة بنص صريح فانها تركز على اهمية جسد الأنثى الشرقية المرتبط بالعفة والطهارة ، وبوساطة الجسد يتم اكتشاف ما تخبِّئه اللفظة، فهو من الوسائل التعبيرية غير المباشرة ومن أهمها موجه دلالي ومرآة للذات وأفعالها بما يقدمه من إيماءات وإيحاءات لها لغة وطقوس خاصة[2].

إن مفهوم الجسد ومعناه في قصص الشعلان يتم تحديده على وفق البيئة والابعاد الفكرية للمجتمع وشخوص القص في اطار ديناميكي تطالب به الذات بالتحرر النفسي والجسدي من قيد المجتمع مع المحافظة على التقاليد والعادات الشرقية وما الجسد في النص إلَّا تشكيل للحاجات المحسوسة على وفق واقع بنائي ينهض بالواقع الداخلي بهيأة متخيل صوري.

---

(١) الضياع في عيني رجل الجبل: ١٤ـ ١٥.
(٢) ينظر: سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل: ٥٦.

المبحث الثاني:

قضايا اجتماعية ووطنية

مدخل.

تبعاً لتحويل مسار السرد ودلالاته تزجُّ الشعلان لغتها السردية في صورة ترميزية لتوقع النصَّ في متاهات وقضايا واقعية في واقعنا الخارجي والاجتماعي، وهي إرهاصات ضرورية لكون النصِّ ذا خصيصة جمالية تتشكل بوصفها رسالةً فكرية ولغوية تدافع بها الشعلان عن الظواهر التي تثير اهتمامها، فيأتي تنوعها انعكاساً لبنايات المجتمع وتنوعاته، لتنسج في لغتها قضايا ومواقف تعرج فيها على كثافة موضوعاتية ممزوجة بهموم المجتمع وتناقضاته، وعلى ما يبدو أنَّ المشكلات الاجتماعية والقضايا الوطنية تتخذ في السرد القصصي طابعاً نقدياً ومعالجة فكرية، إذ تستعرض فيها الشعلان بكثافة بسيطة وعي الذات القاصة بالمجتمع وظواهره لتطرح للقارئ قضاياه من عدة محاور تبدأ بالآتي:

أوَّلاً : قضية الزواج المبكر وتعدد الزوجات وآثارها النفسية والجسدية على الأسرة.

ثانياً: قضية الخيانة

ثالثاً: قضايا الشرف.

رابعاً: قضايا العمل.

خامساً: القضية الوطنية.

أوَّلاً: قضية الزواج المبكر وتعدد الزوجات وآثارها النفسية والجسدية على الأسرة.

تعدُّ قضية الزواج المبكر وتعدد الزوجات من القضايا الاجتماعية التي تثار اليوم في الساحة العربية، إذ تعدُّ مشكلة بحد ذاتها تواجه مجتمعاتنا العربية بين رافض لها ومؤيد؛ لما لها من آثار تسبب مشاكل نفسية وجسدية، وتناول هذه القضية يتم من ثلاثة محاور **(الزواج المبكر، التعدد، الأسرة)**، فسواء كان الأوَّل أم الثاني فإنَّ الهيكلية يكون مردودها

وتأثيرها على الثالث، فكان لزاماً علينا الخوض فيها واستبيانها لإبراز الجوانب التي أثارتها الشعلان في نصِّها السردي، وما قدَّمته من تساؤلات ومناقشات حول هذا الموضوع الشائك، فمن بين الأسئلة التي تدفع القارئ إلى استشفافها من النصِّ: ماهي الأسباب التي تعرِّض المرأة للعنف الجسدي؟ وما هي أسباب الزواج المبكر؟ وهل لتعدد الزوجات آثار نفسية وجسدية على الأسرة وعلى الأولاد خاصة؟

إنَّ الاهتمام بمثل هذه القضايا ضرورة ملحة لما لها من مردود كان محط أنظار الشعلان، فمن يطالع قصة "**الجدار الزجاجي**" يجد الجانب السلبي وتجسيد معاناة المرأة النفسية والجسدية وما تتعرض له من ذلٍّ تحت مسمى العقد الشرعي بين الرجل والمرأة، التي كثيراً ما تحدث أمام مشاهدات الأولاد، ليصف لنا راوي الشعلان معاناة المرأة بعين **(شاهر)** وهو أحد أبناء الأسرة إذ يقف على الألم النفسي والجسمي **(لأمِّه)**، ولأنَّ الضرب ظاهرة شائعة في المجتمع الذكوري تهان المرأة وتقمع وتوجه كما يوجه الأطفال، وهذا الأمر يشكل صدمة نفسية لدى الأطفال يصعب التخلص منها، وتكرار الصور أمامه يختلف لكن لأوَّل مرة يراها عارية تماماً وهي ماثلة أمام أبيه **((الذي اعتاد أنْ يعرّيها من ملابسها، وأن يغلق باب البيت، ويضربها حتّى يدميها لأيِّ ذنبٍ تقترفه كان ذنبها في ذاك النهار أنّها ادّخرت دون أنْ يعلم مقداراً قليلاً من المال من العيديّة الزَّهيدة التي يتذكّرها بها أخوها الوحيد في كلَّ عامٍ))**[1]، إنَّ تلك الصورة النمطية للمرأة تظهر بسبب المجتمع الذي يتيح للآخر التصرف بها كيفما يشاء، فالانصياع لرغبة الأهل وتقديمها للزواج في سن مبكر كان سبباً في انكسارها، وضعف شخصيتها التي لم تتكون بعد، فمواصلة الحياة مع الآخر على الرغم من القهر تأتي بسبب دوافع، أولها الحاجة الاقتصادية وتحويل الاعالة من سلطة الأب إليه بعد تسليمه زمام الأمور.

ومن هنا تصور الشعلان بطلتها في حالة من الإحباط النفسي وكونها أداة طيعة بيد الرجل، فهي جسد يستلب وهي مغادرة طفولتها، وتحت مظلة يتخذها الآخر عنواناً لمؤسّسة الزواج تفقد فيها المرأة السيطرة وتدخل في دائرة الإخضاع؛ ولأنَّ الأخ لا يسأل عنها **((يغيب لعامٍ آخر، دون أنْ يفكّر في أنْ يقول لها ولو لمرّةٍ واحدةٍ: كيف هي أحوالكِ يا أختي الصّغيرة؟ التّي سرقتها طفولتها، ودفعتَ بها ولعبتها في حضن رجلٍ**

---

(١) الجدار الزجاجي: ٨٣-٨٤.

من عمر أبيها بحجّة ورقة بالية اسمها عقد زواج))[1]، فإن العقد هو الحد الفاصل في إدارة حياتها في مجتمع ذكوري، فمسألة((الوصاية على البنت من الأب إلى الزوج؛ ليمنح الأخير ذاته الحق المطلق في إخضاعها لمصالحه بوصفها جزءا من ممتلكاته))[2]، تناقش الشعلان مدى انعكاسها على المجتمع الذي يتركها تواجه مصيرها المحتوم دون أنْ يحاسب الآخر أو يتم إيقاف ما يحدث لها، فيمارس بحقها ضرباً مستمراً إذا ما استسلمت للاستلاب، فيصف الراوي ذلك بقوله: **((لأكثر من مرّةٍ كسر خرطوم الماء الخاصّ بأبيه (بربيش) إصبعاً من أصابع أمّه التّي كانت بنحول وضعف وهشاشة حبّات خيارٍ صغيرة))**[3]، فعلى المستوى الشخصي يمارس الآخر ضدها العنف الجسدي وإنَّ تحليل الأسباب التي تدفعه إلى مثل هذه التجاوزات خلافاً لما سنطالعه لاحقاً هو مساحة الاختلاف بينهما على مستوى التفكير والفارق العمري، ودورهما في العلاقة الزوجية فتعامله العنيف كان محاولة لردع المرأة حتَّى لا تخرج عن جادة الصواب، إذ تسيطر عليه الرؤية الخاطئة في التعامل والمحاسبة فهي بنظره سلعة يتمُّ استبدالها متى شاء، وأنّى شاء!.

إنَّ ما تطرحه القاصة له بعض الخلفيات الواقعية في مجتمعاتنا الذكورية، فطريقة تعامل الرجل مع المرأة يعكس النظرة الذكورية الضيقة وتجريده الآخر **(المرأة)** من الإحساس واستلابه لكيانها، فقضية تعدد الزوجات التي تناقشها القاصة من الأسباب التي تدفع الرجل إلى انحسار أفق رؤيته بتبعات **(الأوَّل والتعويض بالثاني)** وانعكاسها على الأسرة، الذي توضحه القاصة في نصِّها، فتصف المعاناة التي يتعرض لها الأطفال نفسياً وجسدياً على يد زوجة الأب، التي تسير فيها في نمطية الصورة المعتادة بإظهارها بصورة الكائن الشرير المنافس والدخيل على الأسرة **((أُجبر على أن ينادي الخالة عائشة باسم أمّي، حتّى وهي تضربه بخرطوم الماء البلاستيكي الأزرق الذّي برى طفولته، وأكل راقاتٍ من جلده، كان عليه أن يرجوها التّوقّف وهو يقول:" يامّه بكفّي، توبة والله، ما عدت أعيدها... ولكنّها ما كانت تتوقّف حتّى يبول على نفسه وعلى حشيته القذرة**

---

(١) الجدار الزجاجي: ٨٤.
(٢) الخطاب الروائي النسويّ العراقيّ "دراسة في التمثيل السردي": ١٥٣.
(٣) الجدار الزجاجي: ٨٤.

المخصّصة لنومه))[1].

يوضح المقطع تزايد الضغوط النفسية والجسدية على **(شاهر)** والمشاهد تتكرر لكن على جسده، ومع أنَّه لم يقمْ بأي شيء يعارض فيه السلطة القمعية المتمثلة بالأم المفترضة، أصبح يعيش حالة من الكبت الداخلي ولا خيار لديه إلَّا التقبل الداخلي والخارجي ليسقط في رهانات التحكم والثقافات، التي فرضت تلك الصورة وفي سيطرته على نقطة الضعف التي أدَّتْ به إلى نشوء حالة مرضية أفقدته القدرة على التحكم الداخلي بجهازه المناعي، لأنَّ التبول اللاإرادي له أسباب عضوية ونفسية تعود إلى المعاملة القاسية، فضلاً عن فقده الأم وخوفه المستمر، هذه الأسباب مجتمعة أدَّتْ إلى تدهور الحالة الصحية، فضلاً عن النوازع الداخلية التي كان يعانيها وإحساسه الذي بدأ يستفحل ويعلن عن بوادر الكره، لأنَّ المعاملة السيئة لها دور في التوجه الفكري وتربية الطفل، ومن هنا أصبح السلوك غير السوي داخلياً ينزع براءة الطفولة وهو يـ**((شاهد تعذيب عيشة التّي بقيت دون منديل منذ رحيل أمّها، تمنّى أن ينقذها، دعى الله أكثر من مرّةٍ ليهبه قوّةً جبّارةً، ليقدّ زوجة أبيه إلى نصفين، ويتلف بأحشائها ودمائها وريحها كلّ أثاثها الفاخر... وبقي يشاهد تعذيب عيشة دون أن ينبس ببنت شفة))**[2].

لم يجرء على التعبير لغوياً خوفاً منها لكن ليس بالضرورة أنْ يمنع إحساسه الداخلي من الصراع حول توجيه التفكير، والرغبة في الخلاص منها، وامتلاكه القوة لتحقيق تلك الأمنية، فإذا تقاعس اللِّسان عن إظهار المعاني المكبوتة الذي يحيي بوساطته مختلف القضايا وإيضاح الأمور والعواطف المخبئة[3] وإزاحتها عن حياتهما فإنَّ الظروف التي يعيشانها تدفعهما إلى العزلة الداخلية والسكون لمعاناتهما، ولا تقي جسدهما إلَّا بلحظة دخول الأب، فيجبر ويرغم على المثول للجدار الزجاجي الذي يشل حركته بالكامل **((فقد تفتّق حقدها على أبناء زوجها عن هذه الزّنزانة الزّجاجيّة الرّهيبة، تحبسه في سنتمتراتٍ قليلةٍ طوال النّهار،... فيجلس القرفصاء حتّى تكاد عظام ركبته تخرق جلده**

---

(١) الجدار الزجاجي: ٨٥.
(٢) م. ن: ٨٥.
(٣) ينظر: حفريات في الجسد المقموع "مقاربة سوسيولوجية ثقافية ":١١٧

الرقيق الهزيل، وتنفر منه، ومن خلف ذلك الجدار الزّجاجيّ رأى طفولة عيشة وطفولته تُسحق دون رحمة، ومن خلف رأى كذلك أبناء أبيه والخالة عايشة يرتعون في خير أبيه))[١].

يوضح النصُّ الصورة النمطية التي تسيطر على السرد ومحاولة الاستلاب والاستحواذ على الجسد، فاتخاذها الجدار ملاذا هو أسلوب من أساليب الاخضاع والقمع النفسي أولاً، والجسدي ثانياً، لتكسر حاجز الرفض الذي قد تواجه به يوماً، إذ تدفع الشعلان قارئها إلى تجاوز الأفكار التقليدية السائدة من أجل الوقوف على تغيرات الوضعية الاجتماعية داخل النصِّ، فإذا كان الرجل يستلب حقوق الأنثى فإنَّ الأنثى توقع الرجل أيضاً فريسة للاستلاب ((إذ يخضع للحس المتوحش في هذه الثقافة الفحولية، ويتمادى في استلاب المرأة لأنَّه يخاف من استلابها إياه إنْ لم يحافظ على سيطرته عليها))[٢]، فاستباحة أيّ منهما للآخر يعود إلى ضعف وقوة شخصية الفرد نفسه وتحديد المنطقة المحرمة، التي لا يجوز تجاوزها (فتحكم المرأة حلقاتها المتغطرسة)، لكن الحواجز المادية تنهار بسبب صرخات **(عيشة)** لتأتي الثورة الذاتية على الجدار وعلى قمع الأخت التي انفجرت بنوبة هستيرية من كبتها المستمر فقد **((بقي يحلم بتحطيم الجدار الزّجاجي،الذي حطّمه أمام وهج النّار التي أكلت عيشة حدّ القرمشة، دلقت عيشة الكاز على نفسها من الوابور النّفطي، أحرقت بجسدها كلّ جدران الدّنيا، وأطعمت نفسها للنّسيان))**[٣].

يرسم هذا المقطع فعل الانتحار وصورته التي صنعتها **(عيشة)** بذاتها نتيجة الضغوط التي فرضت عليها وتزايد سوء المعاملة، فالميل إلى الانتحار لا يرتبط بالحالات غير السوية دائماً إنَّما ينشأ في البنية الداخلية للفرد لظاهرة نفسية من دون أنْ يكون هنالك اختلال بالنظام العصبي[٤]، ولأنَّها أُرهقت نفسياً مالت نحو الانتحار، فكان وسيلة للهروب لديها لاسيما أن الانتحار لم يكن لمرض عضوي أو متوارث.

لقد سارت القاصة في نمطية الصورة التي أدَّت فيها الموروثات الثقافية دوراً في

---

(١) الجدار الزجاجي:٨٦.
(٢) المرأة واللّغة: ١٨.
(٣) الجدار الزجاجي: ٨٨.
(٤) ينظر: الانتحار، أميل دوركايم، ترجمة: حسن عودة: ٦٤.

اكتسابها فضلاً عن العوامل المساعدة التي تكتسبها زوجة الأب من البيئة التي تزرع فيها القسوة والنزعة الشريرة، فمعالجة مثل هذه القضايا أمر ضروري فالعلاقة مع الأولاد أصبحت متفسخة في مجتمع تزداد فيه السلبيات كثيراً وتضعهم في دوامة معقدة لعدم الانسيابية في علاقتهم بالآخر **(زوجة الأب)** جراء المعاملة اللفظية والجسدية المستمرة التي تتشكل بصورتها النمطية ذاتها، لكن بمنحى آخر مختلف جزئياً لتستعرض الشعلان مشكلة الفراغ العاطفي ودوره في تحويل مسار الرجل الذي يحصد نتائجه مبكراً بنتائج سلبية، فيفقد الرجل القدرة على إدارة وقته بين بيتين، فتسارع الأحداث أوقعته في شراك الزواج الثاني؛ بسبب إحساسه بالنقص حال سفر زوجته المفاجئ تحت ظروف العمل الطارئة، وتقرب الجارة لغاية في ذاتها؛ لتقيده بالرغبة العاطفية والحميمية التي تثيرها في نفسه والتي كان مردودها سلبياً على الأسرة بعد حين إذ أصبحت تعيش تفككاً أسرياً، فالأحوال الجديدة أوقعت الأطفال بفرضية الإحساس بالنقص المستمرة، فبدأت التساؤلات دون إدراكهم أو وعيهم بمخلفات الزواج الثاني الذي تسبب بانقسامهم، فجاء الإحساس بالفقد على لسان ابنته التي تتساءل عن سبب غيابه، **(("بابا لماذا تتركنا في كثير من اللّيالي، وتنام في بيت الخالة وداد؟ ماما تظلّ تبكي، وأنا أحزن كثيراً))**[1]، فلم يجد الآخر **(الأب)** جواباً مقنعاً فهو يعيش في حالة من الذهول حولت حياته رأساً على عقب بسبب حاجة وقتية فلم يستطع تفسير ما يحدث، حتى بضع الأمتار التي تفصله عن عائلته لا يستطيع تجاوزها، فـ **((يهرب من سؤالها بأيام غياب أخرى يقضيها في بيت زوجته الثّانية وداد دون أن يجرؤ على (كذا)* يقطع المترين الاثنين اللذين يفصلان بين بابي شقتي زوجتيه ليحتضن طفلته الصّغيرة التي اتّخذت لنفسها دبّاً قطنيّاً صغيراً تحضنه بتشبّث بدل والدها))**[2].

تلجأ الذات إلى خلق كيفيات تعويضية عن الآخر فضلاً عن الحوار والإقناع الذي لا يتلاءم مع الوعي المضاد والتعنت وسد الفجوة، وما زاد الأمر هو الهروب غير المبرر له، فأعراف المجتمع تفرض الخضوع لسلطة الذكر وهذا ما دفع الأمر إلى ازدياد المعاناة

---

(١) الذي سرق نجمة: ٩٥- ٩٦.
*** الصواب (أنْ).**
(٢) م. ن: ٩٦.

والتحكم بحياتهم[١].

وفي عرض الأحداث وتسارعها تطالعنا الشعلان من جديد بالصورة النمطية لزوجة الأب الشريرة التي تستمر في تفكيك الأسرة حتى بعد مرضها المميت، الذي أسرها إلى فراشها لأيام قبل أنْ يحملها الموت بعيداً عنهم، فتتناقضات الصورة بين الزوجتين بين تسامح الأولى ورعايتها لها وبين شر الثانية بكونها أشبه بالأفعى أو العقرب، التي تبثُّ السُّمَّ في جسد ضحاياها، قد بدا واضحاً في ثناية النصِّ، فالصورة النمطية استمرت حتى بعد وفاتها حين طلبت من الزوجة الأولى تلبية رغبتها بسكب الزيت في مجرى الماء يومياً **((الزّوجة الأولى قد وجدت نفسها في معركة مع نفسها، ورفضت أنْ ينتصر الانتقام عليها،... بل قبلت بأنْ تتعاطى مع طلب ضرّتها الغريب بكلّ روح سمحة مرنة تتسع إلى كثير من غموض الآخرين وخصوصياتهم، وظلّت تقوم كلّ يوم بسكب زيت الزيتون بمقدار فنجان قهوة في فتحة التّصريف الصّحي من مطبخها بناء على رغبة ضرّتها المريضة))**[٢]، فتتسع الصورة الإيجابية أمام سلبية الآخر**(الزوجة الثانية)**، لترسم القاصة الصورة المتسامحة وعدم التماهي من النزعة اللاإنسانية التي تسيطر على الإنسان، فترفض المرأة الانزياح عن أخلاقياتها المعتادة والقصاص من جسد أعياه المرض، وتتخلى عن معاناتها لرعاية ضرتها وتقبل الأمر، ولم يكن رضوخها لطلب ضرتها إلَّا رحمة وشفقة عليها، فهي لم تتنازل عن صورتها الشريرة، فطيبة الأولى كانت الثغرة التي تقتنص منها الثانية غايتها واستمرارها بتدمير العائلة **((لكنها كانت منقطعة للقيام به يوميّاً مادام هو الأمر الوحيد الذي يعني ضرّتها،...، وتسأل الله العافية لها، وتكرر على مسمعيها عبارات امتنانها لها المصحوبة بنتف دموعها التي قلما تبذلها لأيّ أمر))**[٣]، فكلمات الدعاء والثناء كانت مفتاحاً لديها لإثارة الأولى ودفعها إلى إدامة عملها الشرير الذي لطالما برّر الآخر **(الزوج)** سبب تحوله المفاجئ، والحالة التي تأسره إليها بأنَّه سحر أقوى منه، فيتحول الحديث إلى إيمان الآخر بالسِّحر والشعوذة دون تصديق الزوجة بهذه القضية، واستمرت في سكب الزيت، أمَّا هو فقد أصبح يعش في

(١) ينظر: الخطاب الروائي النسويّ العراقيّ " دراسة في التمثيل السرديّ ": ١٨٩.
(٢) الذي سرق نجمة: ٩٧.
(٣) م. ن: ٩٧.

حالة من الذهول بعد موت **(وداد)** على طوال سنتين، إلى أنْ أثارت فتحة التصريف ابنته ودفعها الفضول إلى اكتشاف السِّرّ خلف سكب الزيت بعد نفاذه من بيتهم لتجد ما تكلم عنه والدها **((وتزامن نفاذ الزّيت من بيتها مع إصرار ابنتها الصّغيرة الفضوليّة على أن تعرف ماذا يوجد في قعر فتحة التّصريف الصّحي... أنْ تتجرأ، وأنْ تمدّ يدها المغلّفة بظرف بلاستيكيّ... وما تصوّرت أبداً أنْ تخرج يدها سلحفاة برمائيّة عجوز، تمور برأسها تبحث عن الزيت تلعقه...،كانتْ قشرة بيتها مكشوطة السّطح بغير براعة،،ومحفور عليها بخط غير متّسق، ولكن واضح:" لن يعرف هذا البيت السّعادة أبداً، وسيسلّط عليهم المرض والحزن والفراق"))**[1].

كانت روحها الشريرة حاضرة في غيابها، وتصرف الفتاة واندفاعها الى فتح آفاق جديدة للعائلة هو لاسترجاع سعادتهم المسلوبة على إثر دخيل اقتحم حياتهم، وترك خلفه معاناة لم تنتهِ، إلَّا بعد خروج السلحفاة من قعر فتحة التصريف ليعود الاستقرار من جديد الذي غُيِّبَ لسنوات بسبب سحر **(وداد)** وطيبة الزوجة التي خدعت بدعوات وانكسارات امرأة مخادعة.

لقد انطلقت الشعلان من لغتها السردية إلى خلق لغة شبيهة باللغة الواقعية التي تناولت فيها قضايا تهدد البناء العام ـ للأسرة والطفل ـ والتعمق في استحضار الصورة النمطية المستشفة من الموروثات، ودورها في انطلاق نقطة المعاناة، وتفاعلها مع الأسرة بشكل سلبي ولكونها حلاً بديلاً للآخر **(الذكر)**. نجد الشعلان تناقش القضية من وجهة نظر عقلانية لإيضاح الجوانب السلبية والإيجابية معاً لمسألة الاختيار البديل.

ثانياً: قضية الخيانة.

الخيانة ظاهرة اجتماعية نفسيه ذات أبعاد سلبية تهدد المجتمعات الإنسانية؛ لما لها من مردودات سلبية على المجتمع بشكل عام والأسرة بشكل خاص، إنَّ مفهوم الخيانة ـ بحسب مفهومنا لها ـ تتحدد بالأفعال الخبيثة التي تسيطر على الذات الإنسانية، ولها جذور ممتدة في أعماق النفس البشرية، قد تعود إلى مرحلة الطفولة ودورها في التأثير على شخصية الإنسان، لهذا تدخل في سلسلة معقدة، فسواء أكانت الخيانة ردة فعل أم

(١) الذي سرق نجمة: ٩٨ـ ٩٩.

حالة انتقامية لها ارتباطات بعيدة قد تعود إلى طفولة الإنسان، وفعل الخيانة يحدث بين طرفين اثنين (الأصدقاء أو الأزواج أو أطراف متعددة يرتبط معها الإنسان على الصعيد العملي والاجتماعي)[١].

لقد ورد فعل الخيانة في كتاب الله العزيز القدير في مواضع عدَّة منها في قوله تعالى:﴿**وَإِنْ يُرِيدُوا خِيَانَتَكَ فَقَدْ خَانُوا اللَّهَ مِنْ قَبْلُ فَأَمْكَنَ مِنْهُمْ وَاللَّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ**﴾[٢]، بمعنى أنْ نقضوا العهد معك يا رسول الله فقد نقضوا وخانوا الله قبل ذلك[٢] أيضاً عبر عنه الكثير من المبدعين في كتاباتهم.

وكان للقاصة سناء الشعلان وقفة مهمة لموضوع الخيانة إذ تناولته بوصفها معطى موضوعياً محدداً يتمحور في ثلاثة اتجاهات، الأوَّل: يدور حول الخيانة الزوجية ودورها في تفكك العلاقة بين الرجل والمرأة، أمَّا الثاني: فهو أشد أنواع الخيانة وطأة على الإنسان وأخطرها يتمثل بخيانة الوطن،أمَّا الثالث: يدور حول قضايا الشرف.

(١_١): الخيانة الزوجية.

إنَّ تجسيد صورة الخيانة الزوجية في قصص الشعلان جاء بصورتين اثنتين الأولى بصورة واقعية أي بالمواعدة والواقعة الجسدية، أمَّا الثانية ففي العالم المتخيل فقط، لكن في الصورة السردية لكلتيهما جعلت الشعلان أبطالها يعيشون في نزاعات وصراعات نفسية قاسية.

إذ تجسد الشعلان في قصة "**الهروب إلى آخر الدنيا**" فعل الخيانة وأسبابه لزوجة وقعت أسيرة للبرود العاطفي وعلاقة زوجية شكَّلت فيها البطلة القطب المهم وهي تصارع الصوت الداخلي الرافض للآخر، لتضع الشعلان بطلتها في موضع الموازنة والإشارة إلى جانب مهم، فليس كلُّ خيانة تأتي بالتلامس الجسدي؛ لأنَّ الخيانة على أنواع، فقد تكون فكرية لا وجود لها على المستوى المادي، فمجرد التفكير في شخص آخر هو خيانة للحياة الزوجية، وإنَّ عملية استحضار صورة الزوج وموازنته مع الآخر هي خيانة أيضاً، فالشعلان تجنح الى تقديم النصِّ بطريقة حديثة، وتنطلق من لحظة تأزم الأحداث بين

(١) ينظر: الجسد في مرايا الذاكرة الفن الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي: ٢٠٢.
(٢) سورة الأنفال، الآية ١٨٦.
(٢) ينظر: تفسير الطبري من كتابه جامع البيان عن تأويل آي القران، هذبه وضبطه وعلق عليه: د. بشار عواد معروف، عصام فارس الحرستاني:٧٥.

سرد واسترجاع، فـ((**تذكّرت أنّه بديلٌ مسخٌ لمن أحبّت، كان بملامح غير مغرية، وجسده ليس بالغضّ ولا بالممترع، يفهم الزّواج على أنَّه عطاء وعطاء وعطاء وتلبية حاجات ورغبات، وماذا عن الحبّ؟ لقد رحل مع ذلك الفتى...،وطال الغياب،...، ومرّتْ السّنون بها لتلقي بها في حضن رجلٍ متكوّر البطن، ذي شهادة عالية،... كانت حياتها معه رتيبة للغاية، وهادئة للغاية، لقد خانته عشرات المرّات، فقط لأنّها حاقدة على بلادته...**))[١].

يرسم لنا المقطع الصورة المتناقضة نقيضة الألفة لأنَّ ازدواج البطلة يتفشى داخل المخيلة، فيتضح الاختلال الداخلي وينتهك إغواء الآخر عالمها مجدداً ويتسلل إليها ليختلط بفعل يتلامس معها ومع حياتها ولأنَّها تأتيها على ((شكل انتقالات مفاجئة يحكمها منطق التجاذبات، الذي يفرضه تذبذب الانفعالات والأفعال وردود الفعل في كلِّ قصة حب))[٢]، يحدث التفاعل الفكري والنفسي النقيض الذي يطالب الآخر بتقويض وتفكيك وإخضاع المرأة ((**فهو لا يعرف معنى الاحتجاج؟! لم يغضب يوماً منها، لم ترتعد لحظةً خوفاً من أن تفقده**))[٣]، فالمقطع يدل على تعرية المرأة واحتياجها لهيمنة الذكر الذي يشكل جانباً مهماً في النصِّ، فثورتها الداخلية تطالبه بالاحتجاج على كلِّ شيء.

لقد وضعت الشعلان الذكر في موضع البرود العاطفي، الذي يعد السبب الرئيسي في فعل الخيانة في بعض الأحيان في حين يذهب أحد الباحثين في الجانب النفسي إلى أنَّ فعل الخيانة قد ينجم عن خلل في نفسية المرأة تفسها وبرودها العاطفي هو السبب في عدم التواصل في علاقتها مع الآخر، لتندفع إلى البحث عن الجانب المفقود بين الرجال، ولهذا تكون المرأة الباردة أكثر عرضة للانحرافات الأخلاقية ولا تحدُّ برجل واحد[٤]، فإنَّ لحظة البحث جاءت لديها على شكل انفجار حينما ((**تلقّت مكالمة قلبت كلّ حياتها، كانت مكالمة من الذّي هجرها من سنوات، كانت مكالمة تحمل كلّ مشاعر في آن: البشر الحبّ، الكره، الحقد، الغضب، الرّجاء، التّسامح، العشق، الرّغبة... ولكنّها تأتي**

---

(١) الهروب إلى أخر الدنيا: ٣٧.
(٢) سرديات ثقافية "من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف"، محمد بو عزة: ١١٢.
(٣) الهروب إلى آخر الدنيا: ٣٨.
(٤) ينظر: كيف تفكر المرأة، لسيمون دي بوفوار: ٩٥.

متدفّقة متناقضة، فتسعد وتتعس في لحظة واحدة. وانتهت المكالمة بلقاء، واللّقاء بآخر، والآخر بفراش))[1]، فعملية الاستبدال كانت لها بوادر استعداد لعودة الآخر ابتدأت منذ لحظة الموازنة لتعيش البطلة سعادة مزيفة يشوبها الخوف والقلق من العامة، ولا مساحة لتأنيب الضمير من خيانتها لزوجها إلَّا لحظات عابرة فما منحه لها الآخر أعجزها عن استمرارية الاحتفاظ بالاثنين معاً.

لقد أبعدت القاصة بطلتها عمَّا تتجه إليه الكثيرات من النساء، إذ جسَّدت صورة مختلفة أكثر تسامحاً مع النفس، فصراعها الداخلي أراد إنهاء الإحساس بالتشتت بين حياتين مختلفتين، الأولى: حياة مادية من دون رغبة، وأخرى: معنوية برغبة جامحة فكانت ورقة الطلاق بينهما حداً فاصلاً **((فقد كانت سعادتها به أكبر من كلّ النقّود، وإن كانت صورة مقارنة عجيبة بينه وبين زوجها بقيت تلحّ على ذهنها... قرّرت أنْ تهجره،... حضّرت حقائبها...، وتأكّدت من جمع كلّ قطع مجوهراتها التّي أهداها زوجها إيّاها في مناسبات مختلفة، انتصبت قبالته، وقالت له ببرود: "طلّقني، أنا مسافرة إلى آخر الدّنيا، لم أعد أطيق المزيد، أريد أنْ أكون في أبعد نقطة عنك"))**[2].

يستعرض راوي الشعلان في النصِّ الجانب الإنساني لدى الآخر المتحسس لرغبة الأنثى وآلامها، الذي يحصر التفكير في ما هو مادي، ومعناه أنَّ فجوة الاختراق للذات الفردية ضعف الجانب المعنوي الذي سهل فعل الخيانة، ولو تمعن القارئ في قصة "**الهروب إلى آخر الدنيا**" لوجد دقة تصويرية متقنة للحياة الزوجية فضلاً عن استقطاب القاصة لأكثر من موضوع تثيره أمام القارئ، فتتحرك بذلك بين الحب، والخيانة، والاحتياج، وما هو مدرك، وغير مدرك ليجد القارئ أمامه كثافة موضوعاتية يستقي منها ما يريد، وكأنَّها تريد توصيل فكرة مغزاها أنَّ العلاقة الزوجية يجب أنْ تقوم على الحبِّ الذي يكون هو بدوره الدافع في عدم الخيانة، وتوزيع الحاجات بين المادي والمعنوي للحصول على حالة من التوازن والوصول الى الاكتفاء، وبهذا يصل الإنسان إلى إدراك الآخر أو عدم إدراكه، ثم تعود إلى الانطلاق من الحبِّ بوصفه مفتاحاً لأيِّ علاقة، ولعلَّ القارئ يجد في الجزئية الأخيرة بعض الإبهام، ولتبسيطها أكثر نقول: إنَّ عدم إدراك

---

(١) الهروب إلى آخر الدنيا: ٣٨-٣٩.
(٢) م. ن: ٣٩.

الزوجة لمشاعر الآخر وحبِّه كان هو السبب لاقترافها هذا الفعل، فطرائق الحبِّ بين البشر مختلفة لهذا حتى في خيانتها له، التي لم يعرف عنها شيئاً غير جوابها عن سؤاله الأوَّل في حياتهما ((**"هل تسافرين وحدك؟" أجابت بنبرة حادّة...:"لا بل مع رجل أحبّه". صمتَ زوجها،...:"لم تكوني في حاجة الى الهروب حتّى آخر الدنيا حتى تهربي منّي، كان يكفيك أن تخبريني برغبتك حتّى أُحققّها لكِ".**))[1]، فقوة الخطاب كانت ثورة ضد حياتها وضد لغته الباردة في الحبِّ لهذا لم تخف أو تبالي من ردة فعله، فهي لا تبالي بخسارته فكانت قسوتها بداية لانعتاقها من صفة الخيانة، فهي في قمة ثورتها واندفاعها العاطفي ومع ذلك لم يثرها الآخر بشيء سوى الصراخ خلفها ((**صرخ فيها قائلاً:"...، ثمّ عاد يحمل ورقة دسّها في حقيبة يدها...وقالت ببرود وقسوة:" سأنتظر ورقة طلاقي**))[2]، إذ بدت بوادر الاستسلام تلوح لكنها لم تشلّ قواه وأثبت رجولته وتجرع مرارة الرفض وردّ الاعتبار إلى ذاته، ثم لينقطع عن العالم بعد رحيلها، وبهذا تقوض الشعلان مزاعم الذكورة وتدك معاقلها بتحويلها سلطة الخطاب، ولعلَّ هدفها هو توجيه الخطاب إلى آلية الامتثال والطاعة ودورها في تهيئة الاستعمال العقلاني والحد من الانفعالات وتجاوز النرجسية التي يتمحور حولها الفرد والخروج من شرنقة المنفعة الشخصية إلى المنفعة العامة[3].

ولأنَّ الإكراه لا يشل قدراتها توجه الشعلان السرد إلى ((النظرة التفاؤلية داخل ثقافة المجتمع عامل نفسي مهم يساعد الأفراد على بناء الثقة وتعزيز العلاقة فيما بينهما من أجل التعايش وتحقيق السلم الاجتماعي في جو مسؤول من الحرية، ولا يتحقق هذا المبتغى إلَّا بوجود وعي ثقافي راشد))[4]، وبهذا تكون الشعلان قد حملت النصَّ ليستند على أرضية واقعية في المجتمعات فضلاً عن توجيهها القارئ إلى الوقوف على الحبِّ النرجسي، وما أشار إليه فرويد في حديثه الذي ميَّز به بين نوعين من النرجسية، النوع الأوَّليّ، والنوع الثانوي، والصورة التي يتخذها الفرد، فقد تكون النرجسية موجهه إلى الفرد

---

(١) الهروب إلى آخر الدنيا: ٣٩– ٤٠.
(٢) م. ن: ٤٠.
(٣) ينظر: علامات فارقة في الفلسفة واللغة والأدب": ٧٥.
(٤) ينظر: م. ن": ٧٣.

نفسه أو إلى غيره لكنْ هو في الأصل حبٌّ لذاته، لأنَّه يختار صورة مشابه له[1]، فحبُّ الذات مسموح به للفرد لكن بعض الزيادة التي تأتي قد تكون على حساب العلاقة الإنسانية بين الذات والآخر، فيحدث الخلل والفجوة، فصورة البطلة وهي مفتقدة الخاتم الرابط بالآخر هو بداية لاكتشاف أهمية الآخر ودوره في العلاقة الزوجية بوصفه مكملاً للنصف الآخر، وأي خلل في ذلك الترابط يحدث خللاً في الكيان العام للأسرة.

(١_٢) : خيانة الوطن.

للوطن قيمة عليا فهو الأمُّ والأب والصدر الرحب لابنائه، ولا يمكن لأي إنسان أنْ ينكر انتماءه للوطن إلَّا من تنكر لأصله، وفي كلِّ ذلك يبقى للأصل جذور يصعب على المرء الانسلاخ منها، وليس هناك سبب مشروع للخيانة.

إنَّ موضوع الخيانة الوطنية شكَّل جانباً من أطروحات الشعلان الموضوعية، الذي عبَّرتْ بها عن مواقف خاصة بالآخر، وأضاءت الجوانب المظلمة في ذات الآخر، وكيفية الانخراط والانسلاخ من الرحم الأم، والدخول مع العدو في عملية امتزاج خدمة لمصالح مادية أو انتماء ذاتي، ففي العرف الاجتماعي والإنساني تعد خيانة الوطن من أشد أنواع الخيانات وأقساها؛ لعدم وجود أسباب مقنعة فهو محصلة انتماءات عدة ولا تقتصر على فرد أو مجموعة.

لقد حاولت القاصة سناء الشعلان إثارة المشاعر الإنسانية واستكمال الشقِّ الأوَّل المتمثل بالخيانة الزوجية، التي أوضحت فيها ما تؤديه من انهيار لكيان الأسرة والاخلال باستقرارها الكامل، وعليه لابدَّ من تناول الشقِّ الثاني؛ لكونه المحور المهم في فعل الخيانة واظهار جلّ سلبياته وما تحدثه من مخلفات وخسائر جمة على المدى البعيد.

لقد تمحور فعل الخيانة حول القضية الفلسطينية، ففي مجموعة **(تقاسيم الفلسطيني)** تجسِّد لنا الشعلان تلك القضية بصور سردية توضح فيها أهداف الآخر وأفعاله المشينة، التي تعزوها إلى سلبية الضمير الإنساني وضعفه وطغيان اللون الأسود، والتقيُّد بالرغبات الذاتية التي قد تكون ((تغطية لشعور بنقص ما في حياته وحبه للعظمة أو من أجل الشعور بأنه[بأنَّه] شخص مهم، أو يقوم بدور أو عمل مهم يلبي حاجته أو

(١) ينظر: الجنس والنفس في الحياة الإنسانية، د. علي كمال: ٣٧٩-٣٨٠.

يسد شعوره هذا بالنقص في جانب ما أو مجال ما من مجالات حياته))[1]، فضلاً عن المردود المادي ودوره في استقطاب النفس لإشباع تلك الحاجات، فيسقط ذاته في وحل عميق، وسلوكه لا يطال الآخرين فقط بل يطال ذاته أوّلاً.

تقف الشعلان على تلك الجزئية المهمة، فهي أشبه بنقطة في بداية سطر محط المقت والازدراء لأنَّهم أمام حقيقة يبصرونها دائماً خاصة من وجهة نظر المقربين إليه، ففي قصة "**خائن**" ترسم الشعلان فعل الخيانة انطلاقاً من تلك النظرة لتصور لنا النظرة العامة اتجاه الآخر، الذي بات لا يخفى عليه ذلك وإحساسه الداخلي بكلا الطرفين ـ الجانب الفلسطيني والكيان الصهيوني ـ فهو ((**يعلم من أعماقه أنّهم يرسلونه إليهم لأنّهم لا يبالون حقيقة بأن يقتله الفلسطينيون الغاضبون مادام منهم ومن جلدتهم، وإن انسلخ عن أصله، وتعرّى من عوده... كان يعرف كلّ وجه من الوجوه التي تصدّى لها ليردها عن أراضيهم المصادرة... تجاهلوه وكأنَّهم لا يعرفونه، لم يجرؤ على أن ينطق كلمة واحدة بالعربيّة، شجّوا رأسه بحجر،...،كان يجري محاولاً أنْ يطأ الأرض بخفّة؛ إذ كان يعلم أنَّ الأرض أيضاً قد لفظته، وتبرّأتْ منه**))[2].

يوضح لنا النصُّ ما ينتاب الآخر من اضطراب جزئي لافتقاده الانتماء الخارجي والداخلي معاً، ولما يشكله المكان من مفارقة لا تمنحه الاستغراب والامتعاض على الرغم من الوعي المدرك للاستهجان والرفض الداخلي، ونظن أنَّ غاية الشعلان هي دفع القارئ إلى الوقوف على طبيعة الخائن وقصور الميل نحو التأمل الذاتي لطغيان العقلية المنخرطة في الممارسة والعمل، فهو تحت تأثير ذاتي وليس خارجياً، ولأنَّه ينصاع لرغبة واعية نجده لا ينضوي في داخل صفوف الذوات فهو لا ينوي تحويل المسار.

ومن المحور الأخير تنطلق الشعلان في قصة "**ابن أمّه**" التي تجسِّد فيها قدرة الذات على استئصال الآخر واجتثاثه بعد العجز عن تحويل العقلية الفكرية لديه، فعلى الرغم من كونه ((**وحيدها الذي قطّعت عمرها في تربيته... قبلت منه كلّ تقصير وتقاعس وكسل وإهمال وتواكل عليها، إلاَّ أن يخون وطنه فلسطين، فهذا كفر لا تقبل به، لا تعرف كيف ومتى وأين ولماذا أصبح عميلاً رخيصاً...، لكنّها تعلم بالدّليل اليقين أنّه**

---

(١) سيكولوجية الخيانة، د. وائل فاضل،(مقال).
(٢) تقاسيم الفلسطينيّ: ٢٥.

كان الواشي الآثم بفدائيين من عائلتهم... وهو المطّلع على نشاط الكثير منهم... هو الآن في نظرها قد بات فرعاً ميّتاً نجساً مقطوفاً من سنديانة عملاقة طاهرة... آن الوقت لبتر هذا الغصن النّخر(*))[1]، فقد عمدت القاصة إلى تصوير مشاعر الأم الممزقة بين ابن ضالٍّ ووطن جريح وهي تتجرع المرارة والخوف من الفقد الجديد، الذي سيؤول إليه الوضع حال بقاء الآخر على قيد الحياة بعد أنْ ارتحلت الثقة، وتقطعت أواصر المودة بخيانته، فهي لا تأمن شرَّه، لهذا لم يكن منها إلَّا إنهاء نزاعها الداخلي، فوطنها وفدائيوه أهم من فلذة كبدها، ولأنَّها تعيش صراعاً داخلياً يعلن إفلاسها تؤثر على ذاتها شراء تذكرة خاسرة، فتشتري وطناً أكبر هي الأرض، وعلى الرغم من التضحية بجزئها المهم، لا نجد الذات القاصة تتجاوز في إخراج الأم إلى الصورة التي تتجه نحو القساوة المطلقة بل أضفت على النصِّ إحساس الأم بالآخر **(الابن)**، لهذا **((طلبت منهم أنْ يفعلوا ذلك هناك في الجبال))**[2]؛ لأنَّ طبيعة الأم ومشاعرها تكون دائماً رقيقة اتجاه أبنائها لكن الوضع وسلطته قد فرض عليها هذا الاجتثاث، فهي تجد أنَّها **(أمٌّ)** لذوات أُخر أيضاً سيتم اجتثاثهم تباعاً إنْ لم تتدارك الأمر.

وهي إن عجزت عن محاكمته أولاً من الجانب العقلي، نجد الشعلان في نص آخر تقدم المحاكمة العقلية انعكاساً لتعاظم مشاعر الإحساس بالخيانة والمبالغة لديها باطلاق مسميات رافضة لفعل الآخر، التي تؤدي إلى انهيار الجانب النفسي له ثانياً، ففي قصة "**خيانــة**" التي سبق أن أوضحنا تحولاتها في دراستنا للعمليات الفدائية، نجد بداية للاستدراك والهروب من الوقع النفسي المفترض الذي يتشكل على هيأة الشعور المناقض، فـ **((يدسّ المال في جيبه، ولا يفرّح نفسه بعدّ النّقود،والتّلذّذ بمداعبتها، وشمّ رائحة صنانها الذي يهيّج نهمه للمال، ويخدّر ضميره، وينسيه لقب (الغضيب) الذي تنعته أمّه به بسبب خيانته لوطنه... يريد أن يغيّر أقداره رغم أنوف العالمين أجمعين،أمّه ماتت قبل أيّام، وهي غاضبة عليه، رافضة أن تراه؛ لأنّه خائن. لم يجرؤ على أن**

(*) النّخر، النخيُر: ((صَوْتُ الأَنفِ. نخر الإنْسانُ وَالحمارُ وَالفَرسُ بِأَنفِهِ... الفَراءُ في قَوْلِهِ تعالى: ((أَنذا كُنا عِظاماً نَخرَةً))، وَقُرِىء: ناخِرَة... وَيُقالُ: نَخِرَ العَظْمُ فَهُوَ نَخِرٌ إذا يَلِيَ وَرَم، وَقيلَ: ناخِرةٌ أَيْ فارِغَةٌ يجِيءُ مِنْها عِنْدَ هُبُوبِ الريحِ كالنَخير)). معجم لسان العرب: مادة (نخر).
(١) تقاسيم الفلسطيني: ٣٣-٣٤.
(٢) م. ن: ٣٤.

يحضر عزاءها،... ؛فهو الخائن الممجوج الذي تتصيده عيون الفدائيين))[1]، فبعد صورة الرضا الداخلي توجه الشعلان بطلها إلى اتجاه الفكر نحو الرأي المضاد والاستشعار والركون إلى العقل بشكل جوهري، وهذا ما يجعل الآخر يتقدم فعلياً لتكوين رؤية ذاتية توحي إلينا أن المعالجة أمر مسلم به وإنْ اقتصر على الجانب الداخلي والمخفي، وللآخر القدرة على اختيار الكيفية لإعادة التوازن بعد اهتزازه الداخلي وعليه، فإن الشعلان تحدد لنا الأبعاد الذاتية والإنسانية بكل متغيراتها وازدواجية الشخصيات بين حسر الفعل وانصهاره، وبذلك المنطق تؤسس وتوضح تلك الخطوط الحمراء التي تتمحور حولها القضية وما يترتب عليها من تبعات ترتبط بالنظرات السلبية الموجهة من المجتمع إلى الآخر ومن الآخر إلى ذاته أيضاً، وعلى هذا الأساس يكون الطرح للموضوع من الجانبين الخاص والعام معاً دون أنْ يكون هنالك تجاوز أي منهما.

ثالثاً: قضايا الشرف.

وظفت الشعلان إحدى القضايا المهمة التي أثارت جدلاً واسعاً في المجتمعات العربية ألا وهي قضايا الشرف، إذ تناولت ما يحيط بها من قيود متشعبة ترتبط بالأعراف والتقاليد المجتمعية السائدة، فالمرأة في ضوء هذه المجتمعات محكومة بقرارات **(الآخر)** الصادرة مسبقاً، فتكون تحت ظل مجتمع ذكوري سلطوي يدين المرأة ويجرمها، وهي كائن مسلوب الإرادة والحرية ليس لها الحق في التفكير والتخطيط وإدارة كيانها وشؤونها.

إنَّ وقوف القاصة على هكذا قضايا ما هو إلَّا ملامسة صريحة لواقع المرأة وما تعانيه من نظرة ضيقة يحكمها الاجحاف والظلم من المجتمع الابوي، وفي ضوء ما تقدَّم ارتأينا أنْ تتم مناقشة القضية من محاور عدة، ولكن في بوتقة واحدة لوقوعها وارتباطها بمسمى واحد، يعنون بـ**(قضايا الشرف)**، وبهذا يتضح للقارئ عند الدخول في عالم الشعلان القصصي وجهة نظرها، فهي تعيش في واقع عربي ذكوري، وتتحرك في ضوء أبعاده، التي تفرض على المرأة اضطهاداً وظلماً شديدين، فالمرأة هي ضحية مجتمع ذكوري يقدس **(الرجل)** ويبجله.

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ٣٥ـ ٣٦.

والقاصة في أغلب مواقفها تقدِّم انتقاداً لاذعاً للمجتمع، الذي يتعامل بازدواجية ويتفاعل مع **(الرجل)** على حساب **(المرأة)**، فيعتمد على مبدأ التمييز بين الجنسين، ففي سلسلة أجزاء "**حكايتها**" تقدِّم القاصة للقارئ صورة **(المرأة)** الضحية، التي تقع تحت سلطة **(الآخر)** وسلطة المجتمع الأبوي الذي لا يرحم، إذ يؤمن بأنَّ الرجل كيان مقدس لا يقبل التفنيد أو المحاسبة، إنَّ سيطرة هذه النظرة على واقعنا دفعت كثيراً من الناس إلى الانجراف الى غايات أخر، للحصول على مبتغاهم فكثيراً ما يتخذ الشرف غطاءً يتحرك في ضوئه للخلاص من المحاسبة، وربما إنَّ النظرة المقدسة التي تم وضع **(الرجل)** فيها في بعض مجتمعاتنا هي السبب الرئيسي خلف هكذا انتهاكات، فالمجتمع كان كفيلاً بوضع تلك الأرضية الشرعية التي يمارس فيها اقصاء وتهميش المرأة، ففي قصة "**الحكاية الأم**" ينازع **(الرجل)** ذاته ورغبته في الحصول على **(المرأة)**، إذ تقدِّم القاصة القصة بتناصٍ ديني مع قصة أبناء "**أدم وحواء**" التي يبدأ السارد فيها باستعراض أحداث الصراع بين الإنسان وأخيه الإنسان منذ لحظة قتل **(هابيل)** على يد أخيه **(قابيل)**، ليصل إلى الدافع خلف الجريمة والقتل، فـ**(الحب والمنافسة)** يتولدان وينموان داخل الإنسان وفي كثير من الأحيان يسيطر عليه ويحوله إلى هوس وكره دفين في حال التفوق من قبل الآخر، وهذا ما دفع الشخصية في القصة إلى القصاص من **(المرأة)**، فوضع الخطة وأنجزها حين بدأ **((يتربّص بأخته ذات الأنف المتعالي وعزّة النّفس المقيتة، يحيك بمهارة خيوط المؤامرة، ينقضّ عليها في سكون اللَّيل، وهي تسعى لقضاء حاجة في الخلاء حيث الخفافيش والعراء،...، فيحزّ رقبتها...، ويطعم جسدها للضواري والكواسر، فهي قد أهدرتْ شرفها وفْق زعمه، فاستحقّتِ الموت بعرف طقوس الدم المتوارثة))**[1].

لقد منح الآخر **(الرجل)** وسامًا ذهبيًا، في اقصائه حياة **(المرأة)** في ضوء مجتمع ذكوري، مسند بعادات وتقاليد مجتمعية خاطئة ومتوارثة، إذن السلطة الذكورية هي من أباحت له الفرصة لنسج مزاعمه في إلصاق التهم تأكيداً لكسر كبرياء أخته المتعالي، فوجد في هذه الفجوة طريقاً إلى اختراق **(الذات)**، تحت أُطر وأعراف تقتص من المرأة، فهو يعلم أنّه في مثل هكذا قضايا لا يدان أو يدخل في دائرة المحاسبة الفعلية، فما أنتجته المجتمعات من ثقافة ذكورية مستشرية انعكس بدوره على واقع المجتمع، إن إدراك

(١) تراتيل الماء: ٧٣.

القاصة أهمية هذه القضية ودورها في فساد المجتمعات، كان دافعاً إلى الخوض فيها ومناقشتها في لغتها القصصية، فكثيراً ما يستتر الآخر بغطاء لنيل مآربه، وتحويل الأنظار عنه، فيتخذ من قضايا الشرف سبيلاً للحدِّ من محاسبته.

وأمَّا في قصة "**الحكاية النموذج**" تطالعنا الشعلان بإنموذج المرأة ذات القوة التي ترفض الرضوخ للآخر، بعدم تمكينه من الاستحواذ على ما تملك من مال حين سوَّلت له نفسه سرقتها، فقرر أنْ ينهي حياتها ليسكتها إلى الأبد، فطعنها وجنينها بسكين ((**ولأنَّها امرأة وصمتِ العائلة بوصمة العار المزعومة، وأهدرتْ شرفها، كما قال خاله في محاضرة التحقيق الجنائي، فصدّقه الناس والقانون، وكذّبوا الجنين المطعون**))[1]، يشير النصُّ إلى طابع الممارسة المفترضة في المجتمع الذكوري بحكم الأعراف والتقاليد في واقعه الملموس، وأشكال القهر التي تمارس بطريقة استبدادية إذ إنَّها تعيش في محيط تتعالى فيه الأصوات التي تمنح الآخر مطلق الحظوة دون الوقوف على ملابسات الجريمة ولا سبيل لديها غير المثول لقوانين مجتمعها، فالرمز المضطهد في النصِّ هو إدانة وتعرية تلك المجتمعات التي ترفض إحداث تطور نسقي في التفكير الأبوي والانتقال إلى التفكير الحديث، وهذا لا يحدث إلَّا بممارسة عملية تستأصل النزعة الذكورية المتسيدة، لتحل بدلاً عنها ثقافة العقل[2]، واستقراء الواقع بشكل أعمق؛ لأنَّ المرأة على المستوى الاجتماعي عرضة لتسلطات ذكورية تقمع وتبيح، وفي الإطار نفسه نجد الذات القاصة تمارس سلطتها السردية على النص لإبراز مزاعم السلطة الأبوية وما تضعه من حجج يتمُّ عبرها اختراق المرأة، ففي جزء **(٢:١)** من الحكاية تتعرض **(الأم)** إلى الاستغلال المادي والعنف الجسدي من الآخر **(الرجل)** صاحب الامتيازات، عن طريق تعزيز مكانته وتطويرها، في ظل مجتمع أبوي يمارس ضد المرأة القمع، ويحتكر الحقيقة وحرية اتخاذ القرار، وهذا ما يدفع بعض الذوات الى الهروب؛ لأنَّها تجد فيه منفذاً لاسترداد بعضاً من حريتها المستلبة، وقد يكون أسهل الطرق لديها هو الاستبدال المكاني والإسناد الذاتي بآخر، ومن هنا يصف لنا راوي الشعلان شروع الذات بهذا التغير، فهي تعتقد أنها ستجد في زوجها مناصراً لتعود من جديد إلى المطالبة بما شرعه الله، وبهذا

---

(١) تراتيل الماء: ٧٤.
(٢) ينظر: علامات فارقة في الفلسفة واللغة والأدب:١٤٩-١٥٠.

تنفي الآخر عن عالمها بشكل مؤقت، ولعلَّ الشعلان توحي إلينا بأهمية الوعي والكيفية التي تدفع الفرد إلى المغامرة، فتجاوزها القضية إلى القضايا الأُخر نظن أنَّه أحد أسباب التحوُّل للمرأة الرمز وتمردها على المجتمع الأبوي؛ لأنَّ القضية تتشطر في النصِّ إلى ثلاثة محاور، أوَّلها: قضية الإرث، وثانيها: حرية الاختيار، وآخرها: قضية الشرف التي تمثل نهاية الصراع، ولأنَّها مجتمعة تقع تحت سلطة الآخر، الذي يعتمد في أدلجة أفكاره الذكورية على الأب، فالمجتمع الذكوري يفرض نفسه بشده، فأيُّ تحول في الأفكار أو اتساع أفق الرؤيا هو في الاتجاه الصحيح، وانزياح يتيح لها ممارسة حقها في ذلك المجتمع، لكن الرجل لا يستطيع أنْ يخرج من دوامة تاريخه الذكوري، التي يتقوقع في حدودها، فأيُّ قناعة متولدة جديدة لا يمكن أنْ تجد طريق الخلاص في ظلِّ صرامة المجتمع[1].

وما يحدث للمرأة ليس سببه المجتمع فحسب، إنمَّا المشكلة تكمن في قدرة الفرد على التغير لخلق مفاهيم وأسس جديدة، فما تتعرض له المرأة وما تجترحه بالآخر البديل لعلها تجد فيه ملاذاً تلوذ به من ((**صاحب الدم الحار والعضلات المفتولة والمروءة المتعلقّة، وعدا على بيتها، وحزّ عنقها، وتبجّح قائلاً: إنَّه محا عارها الذي لا يُمحى إلاَّ بالدم الذي غلى في مرجل غضبه باتقاد متوحش عندما أُسقط في يديه، وعلم أنّ القاتل لا يرثُ من قتل**))[2]، استنادًا إلى عادات وتقاليد مجتمعاتنا العربية كثيراً ما تحرم المرأة من الإرث، وفي حال مطالبتها به تحاسب، فيجد الآخر ثغرةً للقصاص من أخته بعد مطالبتها المشروعة بالزواج ممن تحب والإرث معاً، فخروج المرأة عن أعراف المجتمع كثيراً ما يعد عاراً وذنباً لا يغتفر، وهنا يأتي دور الرجل ليمارس دوره الذكوري في إنهاء وجود المرأة في الواقع المادي، تحت مزاعم كاذبة؛ لأنَّ قضايا الشرف أصبحت في أغلب المجتمعات غطاءً يتستر به كل من تسوَّل له نفسه اضطهاد المرأة وإقصاء حقها.

وهذا ما يجده القارئ في أحد أجزاء قصة "**الحكاية النموذج**" المتمثل بالجزء **(١:٣)** حين يندفع الآخر نحو هدفه بدافع الغيرة والحقد المتلسطين على ذاته، ليتأرجح تفكيره لسد

---

(١) ينظر: المرأة العربية الوضع القانوني والاجتماعي "دراسات ميدانية في ثمان بلدان عربية مع دراسات تأليفية": ١٥.
(٢) تراتيل الماء: ٧٤.

النقص في طاقته التعبيرية، ولأنَّه لا يمتلك ملكة لغوية تؤهله لكسر حاجز التفوق، يجد في عالمها اللغوي ثغرة لإنهاء صراعه الداخلي، ليصف لنا راوي الشعلان ظلال الصورة والأفق البعيد بعد قراءة ((**ما كتبتْ، فوجد مبتغاه فيما قرأ، حاكمها بمنطق الخيال، لا بجرم الحقيقة، ذنبها بألف حالة عشق، وألقى القبض عليها في حضن ألف رجل، ثمَّ حاكمها على عجل، ونطق بحكمه المنتقم من سعادتها الوهمية**))[١]، إذ لا تنحصر رؤية الآخر على العالم الواقعي فحسب، فما نسجه العقل الباطن من خيال لامرأة اتخذت من طاقتها التعبيرية مساحة للانفتاح على الآخر، والدخول معه في حوارات وعلاقات سردية، كانت موضعاً لإثارة سخط الأخ، فجعلها ضحية فعل ونتيجة لم تقترفها إلَّا في عالمها السردي فوصمها بممارسة الرذيلة مع أبطالها وحكم عليها بالموت في أرض الواقع، فالقهر الذكوري للأنثى بسبب موهبة فطرية صعب عليه تقبلها، فـ((**تسلّل إلى غرفتها، وذبحها، فأطلقتْ ثغاءً مخيفاً هزّ المكان، وأيقظ رجالها أبطال قصصها ورواياتها، داسهم جميعاً،...، وبالطبع غسل بذبح أخته النعجة ثوب شرفه المزعوم الذي لطخته أخته الآثمة الخاطئة التي فرّطتْ بشرفها المصان**))[٢]، يوضح النصُّ فعل الآخر وتماهيه مع مرارة التفوق وحالة الاتقاء المباشر بينه وبين الضحية وسلوكها العفوي وهي صريعة بين يديه، والذي أظهره السرد باستكانة ذات تعابير بالكاد تكسر إيقاع الصمت، لكن حين تعبِّر الشعلان عن تلك الاستكانة بدلالة (**هزّ المكان**) تخرج النصَّ إلى المعنى العميق لثورة المرأة ورفضها فعل الآخر داخلياً، ولاشك أنَّ تحرك المرأة في ظلِّ مجتمع ذكوري مهيمن يرفض أيّ انزياح فكري أو عقلي خارج الحدود الموضوعة ممَّا يضعها على لائحة التمرد والخرق للثقافة المتوارثة[٣]، فالآخر في ضوء ذلك يسير على نظام أبوي يدين المرأة ويقلل من شأنها؛ لأنَّ طبيعة المجتمع تتيح للرجل التصرف والسيطرة على أمور أسرته والمرأة جزء من العائلة، فتطالها السيطرة وهذا عرف سائد في مجتمعاتنا لتقييد المرأة.

إنَّ مناقشة الشعلان للنماذج المتقدمة هو من أجل تصوير المرأة وعكس بعض من

---

(١) تراتيل الماء: ٧٥.
(٢) م. ن: ٧٥.
(٣) ينظر: الجنس الآخر: ٥٣.

الصورة الواقعية لها بوساطة السرد، بوصفها كياناً إنسانياً كثيراً ما يتمُّ اضطهاده، فيظهر بدور الضحية والخاسر الأكبر في حال تعرضها لتلك المواقف، واتجاه سرد الشعلان لهذه القضايا هو لوضع علامات استفهام على رؤية المجتمع غير المنصفة، والنظرة المتعالية بين الجنسين، فتلامس بلغتها التميز العنصري لحظة صدور القرار، وفي هذا الشأن يصف الراوي ذلك بقوله: ((**اجتمعتِ الأسرة، واهتزّتِ الشوارب الغاضبة، وأغلقتِ الأبواب والنوافذ والستائر! وحُجبت النِّساء، وكانتِ المحكمة؛ ولأنَّها الأضعف، فقد كان الحكم ضدها، إذ ليس من العقل أنْ يضحّى بالرجل الجائر، وتترك المرأة الطفلة! فاقتادوها إلى العراء حيث قُتلتْ بدمٍ باردٍ جزاءً على فعلتها الشائنة، إذ هي دون شك من أغرتْ عمها البريء كحملٍ وديع بالاعتداء عليها**))[1]، يوضح النصُّ نقطة البداية والنهاية للتمركز حول جسد الفتاه وآلية القصاص منها وانحسار الوعي وإبراز كيفية الآخر لـ((عين ذكورية تقيس الأشياء والأوضاع انطلاقا من قوانين عالمها الخاص))[2]، أي القانون الأبوي وفضاؤه الفكري وما ينتجه العقل الذكوري من خطاب مؤثر يرتبط بطبيعته وعاداته وتقاليده المتحيزة.

إذا كانت السلطة مطلباً ضرورياً في مجتمع يقدس العادات والتقاليد فهذا لا يجيز لها مصادرة حقوق المرأة، ووضعها في دائرة القصور من أجل الاقصاء المحض وتمييزها من الجانب الإنساني والقانوني للأسرة بعد إدخالها في معترك القرارات الأبوية، ولكون الشعلان تناقش القضية من الجانب العام نجدها تهيم في إبراز الفكر الذكوري المتحيز الذي يعدُّ القتل قراراً منصفاً بحق الطرفين لما تواجه العائلة من نظرة متشددة من المجتمع خاصة، وعليه لابدَّ من معالجة موضوعية من وجهة نظر ذكورية بحته، ففي جزء **(١:٦)** تركز الشعلان على قضية مهمة ألا وهي قضايا الشرف التي لا ترتبط بالمواقعة والاعتداء الجسدي، بل تأتي أحياناً بسبب قصور التوازن والحوار الموضوعي، الذي يصادر كينونة الذات، فبعد إثارة نوازع الشكِّ لدى الآخرين يؤدي دوره في عملية الاقصاء الفعلي للرمز المقدَّم، إذ تروي القصة أحداث فتاة في مقتبل العمر تعاني من مرض افتقد للاحتواء والعناية الأسرية والتركيز على الجانب الطبي، مما أدَّى بها إلى اضطرابات

(١) تراتيل الماء: ٧٦.
(٢) السرد الروائي وتجربة المعنى، سعيد بنكراد: ٥٥.

متكررة فهي بوصفها مريضة تعاني من ظاهرة تناولها الباحثون بالدرس والمعاينة، ووقفوا على أسبابها وطرق معالجتها، فالمشي في أثناء النوم هو من الاضطرابات التي تحدث للإنسان بنسب تكاد تكون متفاوتة بين المصابين وفترات حدوث الحالة ونوبتها، وقد عُزِيَ ذلك إلى أنْ أكثر المصابين بهذا المرض يتعرضون لاكتئاب أو اضطرابات نفسية، وفي كلتا الحالتين يكون المصاب فاقداً لإدراك ما حوله[١]، إذ إنَّ المصاب يجب أنْ يحضى بعناية واحتواء ذاتي، ومن هذا الجانب تفضح الشعلان تواطؤ وهيمنة المعايير الازدواجية ((لأنَّها تتعامل بانحياز صارخ ضد الضحية؛ وتحميلها تبعات ما تجري دائما؛...لأن القوانين في المجتمع البطرياركي لا تطبق بعدالة، ولا شيء يضعف جهاز القوانين مثل الأمل باللاعقاب))[٢]، أي تشكل الممارسات الحاضنة والمغذي الأساس في إعادة إنتاج الفكر الذكوري، وعليه فإنَّ إيراد ضحية أُخرى لا يعني شيئاً أمام سلطة الآخر، لأنَّ الجسد المدنس يجب اجتثاثه دائماً دون مراعاة الحالة المرضية المتسببة في نشوء فكر ذكوري لا أساس له، فبعد أنْ وجدت الضحية على اعتاب باب جار أعزب تقف الثقافة الذكورية بوصفها فضاءً مواكباً لاقتناص الأنثى وأداة فاعلة، لأنَّ ((**الجميع يملكون أيدي موت حين يتعلّق الأمر بإعدام أختٍ وُجدتْ نائمة على الأرض بالقرب من غرفة جار أعزب يسكن سطح العمارة المجاورة بعد أنْ أعياها السير وهي نائمة**))[٣]، إذ يوضح النص ستراتيجية المجتمع الذكوري والاستلاب الوجودي وتركها جثة هامدة، فنفس رمز المرأة لا تمثل شيئاً في السلطة الأبوية لهذا ((**حزموها بسرعةٍ وبقرفٍ، وألقوا بها في شفا جرف، فخرّت أرضاً ميتة، فغسلتْ بذلك شرفاً ادّعى الأخوة إنَّه تلوث هدراً، وشفيت تماماً من داء السير ليلاً وهي نائمة**))[٤]، فداخل هذه الهيمنة الذكورية يكون العلاج بالموت أسهل الطرق لمعالجة مثل هذه القضايا، والأمر لا يقتصر فقط على النظرة الأبوية في مسألة إصدار القرارات الثابتة بل إنَّ مسألة التجريم عرف مستساغ كما توضحه الشعلان من وجهة نظر قانونية تفتقد للعدالة الإنسانية، فتصف لنا في الجزء

---

(١) ينظر: المشي أثناء النوم... الرجال والنساء يتساوون في شيوع الاضطرابات، أحمد سالم باهمام،(مقال).
(٢) الخطاب الروائي النسويّ العراقيّ" دراسة في التمثيل السرديّ": ١٧٩.
(٣) تراتيل الماء: ٧٦-٧٧.
(٤) م. ن: ٧٧.

(٧: ١) من الحكاية الأم آلية العمل بتلك الممارسات وكيفية استلاب الضحية المتجدد وهي بانتظار أحكام تأتي طبقاً لمقاييس الآخر وتديم سلطته ((**في قضية أولئك السادة اللصوص الذين تاجروا بأعراض المستضعفات والمغلوبات على أمرهنّ من النساء لاسيما تلك الفتاة الغِرّ التي هتكوا عرضها عبر مؤامرة قذرة**))[١]، إذ إنَّ إصدار الأحكام في مثل هذه القضايا كثيراً ما يختفي فيها الجانب الإنساني، فالضحية تكون في حالة إرهاق نفسي بسبب التجربة القاسية وما مرت به فسواء كانت الضحية رجلاً أم امرأة فأرواحهم تبقى مثقلة بأطياف الجاني، ونادراً ما تصل إلى السلطات المعنية لأنَّها تُعدُّ خطوطاً حمراء في مجتمعاتنا، وإذا ما تمَّ إيصالها إلى القضاء فإنَّ الانصاف يأتي من جانب الجاني الثاني ليأتي الـ ((**حكم ببراءة الأخ الذي انتقم لشرفه، وقتل الأخت الضحية**))[٢]، وهذا ما هو متعارف عليه، فثورة الأخ مشروعة فالآخر (الحاكم) يرمقه برأفة ورحمة في أثناء اصدار الحكم، فهو مدافع عن شرفه ليس إلَّا بعكس الأنثى التي مرغت الشرف بوحل الخيانة.

وفي معرض حديث القاصة عن معاناة المرأة تناقش الفوارق بين الجنسين، فتنتقد المجتمع في إصداره الأحكام والذي يسمي الرجل مدافعاً عن شرفه والمرأة قاتلة، وفي هذا الإطار تناقش تلك النظرة العنصرية المتوَّجه من المجتمع والقضاء معاً لتطرح تلك القضية في جزء(٨: ١) الذي تعلن فيه صراحة عن التحزب المجتمعي واضطهاد المرأة وحقوقها لحساب الرجل، فعلى الرغم من أنَّ ((**في عروق كلّ منهما يجري دم أحمر قانٍ يحمل كبراً وغيرة ورفضاً للخيانة، فإنْ ضجّ في شرايينه سُمّي أخو شرفٍ، وإنْ ضجّ في سويداء قلبها سُمّيت قاتلة آثمة، وما كانتْ لتبالي بذلك، فقد ألفته في حضن صديقتها المقرّبة يسافدها الغرام، فقتلتهما في لحظة غضب، وانتصرتْ لنفسها**))[٣]، يوضح النص أطر التمييز وازدواجية التشريع الذكوري لكلا الجنسين، وتنامي الوعي لدى المرأة في قراراتها التي تتجه إلى التمرد، لكن قرار الرد هو للإيمان بذاتها والإقرار الداخلي بحقِّها وعدم الامتثال أو الرضوخ للهيمنة الذكورية، لكن تحالف المؤسسات الذكورية

---

(١) تراتيل الماء : ٧٧.
(٢) م. ن: ٧٧.
(٣) م. ن: ٧٧.

يضعها تحت مظلته على الرغم من أنَّها ((**كانت تدافع عن شرفها...، إلاَّ أنّ القاضي الرجل لا يستطيع أنْ يرى الشرف إلاَّ في...، وخلاف ذلك فهو جريمة، ولذلك فقد أرسلها سريعاً بمذكرة إعدام مستعجلة إلى العالم الآخر؛ لأنَّها قاتلة آثمة**))[1].

تنطلق الشعلان من الموقف النقيض والسلبي لقرار الآخر في تنزيه الرجل عن كل خطيئة، الذي يسير في ركاب العادات والتقاليد والتمييز بين الرجل والمرأة تفضيلاً وحقاً، فما تمَّ سرده من قضايا لبطلات أُقصي حقُّهنَّ يمثل صورة نمطية تتجه في اتجاه واحد، وإنْ كانت لأحداثٍ مختلفة لكن النتيجة واحدة دائماً وهي إدامة السيطرة الذكورية واقصائهن، ومضاعفة آلامهن، وانزال القصاص بحق الضحية (المرأة)، تصف الشعلان ذلك بقولها: إدارة القسرية في قصة "**الحكاية المأساة**" التي تستعرض فيها نسق[*] كل حكاية والتكرار والتشابه المتوارد فيها، لكن في جميع الأحوال تكون المرأة أداة طيعة بيد الآخر ـ المجتمع أو السلطة الأبوية ـ فتردف بالقول: إلَّا أنَّ أهمية التفاصيل تختفي بإدانة الآخر ونظرته لها، لذلك على الراوي كبح جماح سرده لأيِّ قصة بل عليه الاكتفاء بالنتيجة، إنَّ ((**تشابه تفاصيل كلّ الحكايات المأساة، إذ(كذا)* تعلّقت بشرف زُعم أنَّه هدر على يد امرأة خاطئة، إذ تقول الحكاية دائماً: "... وهكذا خسرتْ شرفها... والشرف المهدور لا يعّوضه إلاَّ الدم المسفوك... وقتلها... فغسل بدمائها شرفه الملطّخ بالعار**))[2]؛ لأنَّ حدود وبؤرة وتمركز كل حكاية تدور حول الضحية التي تحذف أهميتها، فاعتماد الشعلان على استراتيجية الحذف (...) هو لتخصيب الحاسة الجمالية للقارئ، والوقوف على الجوانب المسكوت عنها، والمهدورة من ذكورية طاغية، ليستحضر القارئ صورة الضحية في المخيلة الذهنية، وينسج أحداث الواقعة التي تتشابه في مجملها وإنْ اختلفت الشخصيات، إذ إنَّ إستحضار الشعلان من حقائق الحياة يعكس مدى التأثير الكبير ومخلفاته على واقعية قصص الشعلان في رؤيتها لمجتمع ذكوري متسلط يساند الرجل ويقتص من المرأة، ولهذا لايأبه الجاني بالمحاسبة فقد ((**سلّم نفسه للقضاء الذي**

---

(١) تراتيل الماء : ٧٨.

(*) النسق: ((النسَقُ مِنْ كُلِّ شَيء: ما كانَ عَلَى طَرِيقَة نِظام واحِدٍ، عام في الأَشْياء، وقَدْ نَسقتُهُ تَنْسِقاً، ويُخَففُ. ابْنُ سِيدَه: نَسَقَ الشيْء يَنْسُقُهُ نَسْقاً ونَسَّقَهُ نَظَمَهُ عَلَى السواء هوَ وتَناسَقَ، والاسْمُ النسَقُ، وقَدِ انْتسَقَتْ هذِهِ الأَشياءُ بَعْضُها إِلَى بَعْضٍ)). لسان العرب، مادة (نسق).

*** الصواب (إذا).**

(٢) تراتيل الماء: ٧٨.

كان بـه رحيماً، ولموقفـه متفهّماً،... فأرواح المخطئات لا تساوي الكثير"))[1]، تنطلق الشعلان من الموقف العام لاضطهاد وظلم المرأة في تسويغ النظرة المجحفة بحقها، والذي يُعدُّ من أسباب انحرافها، وفي ضوء ما تقدَّم نجد في نصوص الشعلان الوقوف على الأسباب والمسببات التي تدفع المرأة إلى الدخول في عالم البغاء والدعارة لترسم لنا ملامح تلك الصورة وهي تصارع الاستبداد الذكوري قبل وبعد الدخول في الانزياح الاخلاقي، أي معترك الرذيلة والاضمحلال من دون عودة.

تتعمد الشعلان إثارة تساؤلات عدة ترتبط بدوافع التحول وأسبابه، ونقول تتعمد؛ لأنَّها تؤسس النصَّ على علامات الاستفهام المخفية التي يكتشفها القارئ تباعاً لما يتمُّ طرحه في السرد فينهض للإجابة عن تلك التساؤلات وعن دوافع المرأة وانزياحاتها وقبل مصارة حقوقها، فما هي الدوافع إذن هل يأتي التحول بدافع الحب، أم الحاجة الجنسية ودورها في الاحتياج الجسدي للآخر، أم إنَّ هنالك أموراً تعود إلى الاحتياجات الاقتصادية وسدِّ رمق العيش، أم ظلم المجتمع الأبوي واضطهاده؟ ونحن نخوض بطرح هذه التساؤلات نجد الإجابة عنها مجتمعة في قصة "**حيث البحر لا يصلي**" التي تبدأ أحداثها على لسان بطلتها بتقديم الأسباب التي أدَّتْ بها إلى هذا الانحراف، إذ تدور القصة حول شخصين جمعهما الحب وفرقت بينهما الخطيئة، ولأنَّ أحكام المجتمع الأبوي صارمة ترفض الأخطاء الناتجة عن تلك العلاقة والتي تسبب بها اندفاعهم الغريزي نتج **((هذا الجنين العاجز المتواري خلف أسابيع قليلة من الوجود أفسد فرحتنا بعشقنا، ووصم أمّه بالزّنا، وكبَل أباه بكلمة الفاجر، وألّب الأهلين علينا، وحاصرنا بالقتل))**[2]، يوضح النصُّ وصفاً للواقعة وبداية للأرضية الأخلاقية التي تعترض كيان الأنثى الأخلاقي إذ يتمخض عن ذلك منفى تتحرر فيه من أعتاب السلطة الأبوية، وعقابها فأحداث القصة تشترك في توثيق السرد الذاتي لتلك المعاناة وكيفية بداية التحول الجزئي، الذي يقف خلفه المجتمع الأبويّ فما كان منها إلَّا البحث عن مجتمع آخر يواري خطيئتها، فمسألة الاحتواء هي أحد أسباب اجتراحهما الواقع الجديد، وعليه فالمجتمع هو المسؤول الأوَّل لعدم احتوائهما معنوياً، وبسبب السياسات الأبوية الخاطئة **((هجّرنا بعيداً عن الجبل الذي يكفر بالحبّ**

---

(١) تراتيل الماء : ٧٨.
(٢) الذي سرق نجمة: ٢٣.

والعشق وبالجسد، ولا يؤمن إلاّ بالأوراق الشّرعية وبالمأذون وبالزّواج،...، ويلعن العاشقين جهرة وخفية))[1]، إذ تبنى العلاقة بين الجنسين الذكر والأنثى على منطق شرقي يكون العقد الشرعي فيه تحت مسمى **(عقد زواج)** فأيُّ علاقة خارج هذا الإطار مرفوضة من المجتمع الشرقي، ومن هنا تتحول الأنثى من كائن سوي إلى غير سوي بعد أنْ يضعها المجتمع على أعتاب مفترق طرق تؤدي بها إلى التحول الجذري لتجد ذاتها وحيدة، وعلى الرغم من عزوف الآخر عن اللحاق بها وما تسبب به المجتمع من معاناة، نجد بطلة الشعلان أشد تمسكا بأنوثتها الشرقية وبعادات المجتمع الشرقي في الحفاظ على جسدها لهذا لا تعيد تشكيل وعيها بل تلازم البحر لأيام عدة، **((أنتظر حضور رجلي، ولكنّه لم يحضر، البعض قال: إنّه غرق مع الذين غرقوا في القارب الآخر الذي داهمته الرّياح العاتية في البحر، البعض زعم أنَّه نجا مع النّاجين الذين تعهّدهم الصّليب الأحمر بالرّعاية ثم أعادهم إلى المغرب قهر إرادتهم، وكيل العصابة التي نقلتنا في قاربها أكّد لي أنَّه لم يركب البحر في تلك اللّيلة مع الرّكبين، وأنَّه قفل عائداً من حيث أتى... والنّتيجة كانت الانتظار الموصول لرجل لا أعرف أهو من خذلني أم أنَّ البحر غرّر به))**[2]، إنَّ فهم حقيقة الأمر وضعها في دوامة التساؤلات التي لم تجد لها سوى إجابات محملة بالخيبة لرجل أعطته كل ما تملك وبقى مصيره مجهولاً، وبدأ احساسها بالخيبة يقتص منها وهي تواجه تناقضات المجتمعين، لقد جسَّدت لنا الشعلان صورة اللقاء بين حياتين لمجتمعين متناقضين في العادات والتقاليد وفي أبسط أمور الحياة، وبهذا يكون نصُّ الشعلان مواكبة لما كتبه الكتاب من رؤية نحو الغرب فاللقاء ((يكون كلُّ ما فيه موضع صدمة، أو استغراب، أو إعجاب وإنبهارلهم، ولكنه في كل الأحوال، كان لابدَّ أنْ يقودهم، من حيث يريدون أو لا يريدون، إلى مقارنته بشرقهم))[3]، وهذا يعني أنَّ النصِّ يرسم ملامح الاختلاف والتشابه في الحياة العامة والخاصة، فالرمز الشرقي للآخر **(المرأة)** يظهر في النصِّ برفض الاندماج الفعلي أو الانبهار بل نجد الرمز **(المرأة)** أشد تشبثاً ومحافظة على أصولها الشرقية وإنْ غرر بها في الشرق،

---

(١) الذي سرق نجمة : ٢٣.
(٢) م. ن : ٢٨-٢٩.
(٣) نحن والآخر "في الرواية العربية المعاصرة": ٢٠٢.

فالصورة السلبية حاضرة للغرب حين تقف البطلة بالموازنة بين المجتمعين **((هذه الأرض الجميلة أمّ حنون على بنيها، ولكنّها زوجة أب شريرة على الغرباء، هنا يهلّلون لحريّة الجسد، ويبكون عندما يسكرون؛ لأنّهم يفتقدون العشق الحقيقيّ، هم لا يبالون بأوراق الزّواج الشّرعيّة، ولكنّهم يحرّقون الغرباء بالمضايقة والتّضييق))**[1]، يوضح النصُّ دلالة الصورة المختلفة في الفعل والنتيجة، فعملية رصد الصورة تكون لعرض غرابة المجتمع على المرأة بكل المقاييس التي لم تألف حدودها والتي أُتيح لها مشاهدتها، فإحساس القاصة بالمرأة وهي تعيش فعل المقاومة وصراعها للبقاء والحفاظ على حياتها وحياة جنينها دفع القاصة إلى رسم ملامح صورة استلابها نفسياً وجسدياً **((حاولتُ بدأبٍ وإصرار أنْ أجد عملاً، ولكن دون جدوى؛ فلا مكان لمهاجرة غير شرعيّة في هذه الأرض، سعيت بصدق وإخلاص كي أجد منفذاً من أجل الحصول على أوراق الإقامة الشّرعيّة... في لحظات جوع كبير(كذا)* تعضّني،وتعضّ جنيني كنتُ أفكرُ في العودة إلى موطني حيث البحر يصلّي بلا انقطاع... ولو ذبحني أهلي على بلاط حديقة منزلي لأكون عبرة لكلّ امرأة تحدّث نفسها بالعشق، ولكنّني ما كنتُ أملك ثمن العودة للاستسلام لهذا المصير))**[2].

تستعرض بطلة القصة انكساراتها وآلامها الداخلية وحالة الضياع التي بدأت تبصرها فمن الأسباب التي بدأت تثنيها عن مقاومتها ذلُّ الحاجة، فالعجز المادي من توفير الطعام كان سبباً في اتجاهها إلى هذه الممارسات الجنسية المتكررة، فبقايا العفة انتهت على باب رشيدة بعد أنْ تخلى عنها كلُّ شيء وبعد مقاومات عدة لمساعي **(رشيدة)** أعلنت استسلامها **((قالت لي رشيدة الوادي مديرة بيت الدّعارة في مدينة ملقا إنّ المعدة الخاوية لا تبالي بالجسد العاري... بعد أيام قليلة من الجوع كنتُ أسلمها جسدي المهزول المتفتّق عن بطنٍ متكوّر... قالت: "سأنقص من أجرك نصفه؛ فقليل من الزّبائن من يرغب أن... امرأة منتفخة البطن!"))**[3].

إن انعكاس الوعي الموروث لدى المجتمعات الشرقية قاد المرأة إلى تحول جوهري

---

(١) الذي سرق نجمة: ٢٩.
*** الصواب(كبيرة).**
(٢) م. ن:٣٠.
(٣) م. ن: ٣٠-٣١.

من كائن أنثوي يحلم بالحب والعيش في تبعية رجل، إلى واقع أليم يبرز أنيابه أمام جسدها ليستشف بقايا العفاف والطهارة، فالوضع الاقتصادي حملها على الانخراط في دوامة اللاعودة، فلعنت لعبة الاستغلال الجسدي ولعنت مجتمعها وعلى الرغم من معاناتها حافظت على طفلتها من الضياع وأبعدتها عن عالمها الجديد **((حمقاء أنا ومنكود جسدي، وملعونة هي أحكام عالمي المعلّق هناك في الجبال، أرادوا أنْ يسفكوا دمي؛ لأنّني وهبت جسدي للحظات لرجل أعشقه، فها أنا ذا أبذله رخيصاً في هذه الأرض لكلِّ باغٍ، فما تراهم سيفعلون أولئك الحفنة من الظّلمة لابنتهم التي تحترف البغاء في ملقا؟! طفلتي آمال هي تعويذتي المقدّسة الوحيدة... لا شيء غير دنسي، أطعمها...، أتقن أنْ أواريها سرّاً بعيداً عن يدي رشيدة في دار رعاية خاصّة))**[1]، يفصح النصُّ عن خطاب المرأة في صيغته التهكمية التي تدين بها مجتمعها، فما مورس ضدها أرسلها إلى الشتات والضياع، الذي لم يجد طريقة إلى ابنتها، إنَّ قسوة الظروف تفرض على الإنسان سواء أكان رجلاً أم امرأة بيع الجسد مقابل حفنة من المال، فأيّ عملية يستغل بها الجسد هي عملية غير إنسانية، لأنَّ الشخص يتعرض لظروف قاهرة تجبره على هذا السلوك غير السوي، أمَّا تجارة الدعارة فكثيرًا ما يكون الرجل هو الساعي إلى ذلك في استغلاله النساء، والمرأة تكون أداة بيده لكسب المال وأي عقاب أو ضريبة تحاسب المرأة عليه في مجتمع ذكوري يوصمها بالعار[2].

أمَّا في قصة "**رجل**" فتستعرض الشعلان الصورة النمطية للمرأة اليهودية التي تتخذ من جمالها وإثارتها مهنة لخدمة حركتها ولكسب المال، والحصول على الامتيازات الخاصة **((علّمها العمل العسكريّ في الجيش الصّهيونيّ أنْ تكون عاهرة بدرجة عسكريّة، فليس لها إلَّا أنْ تقبل بمضاجعة كلّ مسؤول عسكريّ يستهويه جسدها الممشوق، وشعرها الأحمر الطّويل السّائب))**[3]، فتسخير الجسد وتوظيفه جاء لغاية فرضها عليها المجتمع اليهودي، فضلاً عمَّا تتصف به الشخصية اليهودية من حب للمال، إذ لم تخرج القاصة الصورة عن نمطيتها التي رسمها كثير من الكتَّاب* باستعمال

---

(١) الذي سرق نجمة : ٣١.
(٢) ينظر: دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي، د. نوال السعداوي: ٢٩١.
(٣) تقاسيم الفلسطيني: ١٤٣.
*** إذ تمَّ توظيف الصورة في رواية (الوارث) لخليل بيدس الذي رسم صورة للمرأة اليهودية اللّعوب=**

المرأة وسيلة للنيل من العرب، لتجسد فكرة رضوخ (المرأة) وتقديم الجسد لكلِّ من يدفع أكثر ولأنَّ جسدها أكثر سلطة لديها لجذب الآخر، فتتعايش مع واقعها مع تقبل مجتمعها لمثل هذه الأفعال، وحال إصابتها (بالآيدز) بدأت تفقد سلطتها فحولت تلك السلطة إلى تعذيب المعتقلين من العرب لكي يوصموا بالعار بحملهم المرض ((**سعارها الجنسيّ وروحها الرّخيصة وإصابتها بمرض (الآيدز) جعلتْ قائد المعتقل الصّهيونيّ ينفر من جسدها... لكن الأسير الفلسطينيّ ...لم يستلم [يستسلم] لها...**:" **لقد رفضني، هو الرّجل الوحيد الذي رفض جسدي**))[1]، يوضح النصُّ صورة الإحساس بالنبذ وسقوط المرأة في مأزق وبؤسه الواقع وكيفية تعويض ما فقدته من سلطة جسدية بتوجيهها لتعذيب المعتقلين الذين أمرت بتعذيبهم والذين استسلموا لها إلَّا معتقل واحد بقي صامداً أمام جسدها، وأمام تعذيبها الجنسي له إلى أن وافاه الأجل، وبهذا لم يبتعد الأنموذج المقدم عن نمطية صورة المرأة اليهودية.

ولم يكن نصُّ الشعلان مختلف عن الفكرة التي رُسمت للمرأة اليهودية وبغض النظر عن نمطية الصورة، إن ما ذهبت إليه القاصة يعبر عن رؤيتها للواقع الذي ينظر إلى الرجل بمنظار والمرأة بمنظار آخر، فيميزهما، ويهتم بالنتيجة أكثر من الأسباب، فيحاكم المرأة من دون مراجعة للظروف أو الأوضاع التي تتحكم بها.

رابعاً: قضايا العمل.

تستهل الشعلان في مجموعتين متتاليتين، هما مجموعة (**تقاسيم الفلسطيني**) و(**حدث ذات جدار**) عرض الواقع الفلسطيني وتبعات الاحتلال السلبية على الذوات الفلسطينية، إذ تلتفت الذات القاصة إلى قضايا العمل وما يعانيه الفلسطينيون من ذلٍّ وإهانة على يد (**الآخر**) في إثناء دخول الأراضي المغتصبة، وممارسة أعمالهم وكسب قوتهم اليومي، ففي قصة "**بنطال العيد**" تصوِّر لنا الشعلان ما يتعرض له أحد العمال الفلسطينيين وهو يعيش حالة من التمزق الداخلي والخارجي، إذ تبدأ أحداث القصة

=التي تقيم علاقة مع العربي عزيز، إضافة إلى نصوص كثيرة تناولت صورة المرأة اليهودية في اطارها النمطي. ينظر: اليهود في الرواية العربية "جدل الذات والآخر"، عادل الأسطة:١٠٩.

(١) تقاسيم الفلسطيني: ١٤٣-١٤٤.

برضوخ الأب لابنه وما يحلم به، فأحلامه تقتصر على "**بنطال العيد**" ولكي يضمن تحقيق حلمه عليه مرافقة والده إلى العمل، ليرى أنَّ حلمه لا يساوي شيئاً نظراً لانحساره أمام ما يعانيه الوالد من ذل وإهانة متكررة، تبدأ الأحداث من لحظة دخوله الأراضي المغتصبة، ووصوله إلى مقر عمله في إحدى المزارع، ليكتشف معاناة أبيه فـ **((الأوَّل مرّة يرى الابن أباه الأبي يتكوّم بذل وعجزٍ على حواجز التّفتيش والانتظار كي يدخل المناطق المستدمرة في وطنه كي يعمل ذليلاً في أرضه ليعود إلى بيته وزوجته أطفاله حاملاً لهم قوت يومهم))**[١]، تعرض القصة هذه المعاناة، فالذات الفلسطينية أصبحت تعيش انكساراً نفسياً أمام لقمة العيش، فهم يعانون من مرّ العيش للحصول على قوتهم اليومي **((طوال اليوم عمل الأب بذلٍ منكود موصول لا يعرف راحة؛ فلا يُسمح له بأنْ يستريح، راقبه الابن بانكسار وشعور دفين بالذّنب ينهش قلبه، ويعضّ روحه الصّغيرة))**[٢].

يوضح المقطع معاناة العامل الفلسطيني داخل الأراضي المحتلة، والممارسات التي يمارسها الآخر بحقه من اضطهاد وتمزيق جراء المعاملة القاسية، وفي أثناء ذلك يعظ طفله أصابعه ندماً، لما فعله بوالده فقد تصور أنَّ معاناته وقتية ارتبطت بحلمه الذي تخلّى عنه في دروب عودتهما مساءً، لأنَّ إدراكه الجزئي هو من أوحى إليه بذلك، لكن قضية الذوات العاملة ومشاكلها في الجانب الصهيوني هي حالة استثنائية تعيشها هذه الذوات بانكسارها الذاتي بين ذلِّ الحاجة ولقمة العيش التي يعانون منها في حياتهم اليومية[٣].

أمَّا في قصة "**اسعاف**" فنجد فعل المقاومة في محاولة **(الذات)** مواصلة عملها تحت ضغط **(الآخر)** وقصفه، فيواصل موظف الاسعاف **(هاشم أبو الخير)** عمله بإصرار إذ **((يصمّم على أنْ ينقل المصابين بصحبة طاقمه التّمريضي على الرّغم من استحالة الاستمرار في ذلك تحت وابل جهنميّ من النّيران التي تمطرهم بالموت والنّار والجزع))**[٤]، تعرض القصة معاناة الفلسطينيين في أثناء تأدية أعمالهم تحت ضغط

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ٣٩.
(٢) م. ن: ٣٩.
(٣) ينظر: صورة المرأة " في روايات سحر خليفة"، وائل علي فالح الصمادي: ٦٠.
(٤) تقاسيم الفلسطيني: ٤٤.

مستمر، لكن **(هاشم أبو الخير)** يستمر في نقل الجرحى هو وطاقمه الذي سرعان ما فقده، ومع ذلك نجده يواصل العمل بعزمه وإرادته، وتضع الشعلان نقاط استفهام على فعل (الآخر)، فالطب مهنة إنسانية على الآخر احترامها وإخراجها من دائرة الصراع الدائر بين المتصارعين، لهذا كانت حريصة على إظهار التمييز العنصري بين المنظمات المدنية في إغاثة الجرحى، وتبيان الوقع التاريخي لواقع المجتمع المدني في فلسطين، فالشعلان في سردها القصصي تعكس للقارئ صراع الإنسان الفلسطيني ومعاناته وموقفه، فتصور في كلِّ قصة معاناة مختلفة افترضتها طبيعة المرحلة التاريخية.

إذ تعرض قصة "**شمس ومطر على جدار واحد**" معاناة العمال في أثناء عبور الحواجز الإسرائيلية، لتجسد لنا تلك المعاناة وهي تجمع بين ضدين متناقضين، هما: متعة الانتظار ومعاناته **((فيخلو لها وجه الأسمر تتفرّسه قدر ما شاءت حتى يغادر نحو البعيد مع زملائه من العمّال الفلسطينيين الذين يعبرون كلّ يوم بوّابة الحزن نحو الشّقاء في الأراضي المستدمرة كي يلاحقوا لقمة العيش المغموسة بالخوف والحزن والذّل وساعات لاتعدّ ولا تُحصى من الانتظار على البوّابات والمعابر ونقاط التّفتيش والتّحميل والتّفريغ))**[1]، ولأنَّ الحاجة المادية هي من تدفعهم إلى العمل في الجهة المحتلة من أراضيهم، فيعيشون في لحظات عصيبة وهم يترقبون لحظة الموافقة على دخولهم كل يوم، بينما العاشقة اليهودية تستمتع بهذه اللحظات فكلاهما يترقب أملاً مخالفاً للآخر، إلى أنْ ينتهي الانتظار يومًا حين يتعرض لهم الجنود اليهود ويخلفونهم صرعى، وزعموا **((أنَّهم عمّال فلسطينيون مخرّبون))**[2]، فصفة التخريب دائماً حاضرة للقصاص من الفلسطينيين، إنَّ معايشة القاصة ظروف العمال ومعاناتهم كانت حاضرة بواقعية لغوية، فلم تبتعد القاصة بخيالها عن الواقع والظروف المحيطة بالصورة، وهذا يعني أنَّها ابتعدت عن الهروب والسخط ومارست الطرق التي لجأ اليها الواقعيون في التعرية المواجهة وطرح البديل لكي يتم تجاوز الواقع[3]، فجسدت الصورة بعدسة ثاقبة بعيداً عن المبالغة.

---

(١) حدث ذات جدار: ٣٧.
(٢) م. ن:٣٩.
(٣) ينظر: الرواية في الأدب الفلسطيني (١٩٥٠-١٩٧٥)، د. أحمد عطية أبو مطر: ١٨٦.

خامساً: القضية الوطنية.

عالجت القاصة سناء الشعلان القضية الوطنية في مجموعتها القصصية**(تقاسيم الفلسطيني)** التي شغلت فيها القضية حيزاً واسعاً، فقدمت للقارئ تصويراً ورؤية واقعية لملحمة النظال الفلسطيني، وما أحدثه الاحتلال في الذوات الفلسطينية، ودور التلاحم الوطني بين الفلسطينيين، والتركيز على صورة المرأة ونضالها، لتبرز القضية بشكل جلي في صورة الأم الفلسطينية واحتضانها لأبنائها، فعلى الرغم من قساوة الاحتلال تتخذ المرأة دوراً إيجابياً وداعماً للانتفاضة ضد الاحتلال الصهيوني، بعيداً عن السلبية ونظرة المجتمع إليها، بوصفها أنثى عاجزة.

وفي قصة "**الأم**" التي تدور أحداثها حول امرأة عاقر حرمها الله تعالى نعمة الإنجاب، اختارت أنْ تتخذ من الذوات الفلسطينية ابناءً لها، تحتويهم وتحنو عليهم، ولأنَّ الصورة المتضادة حاضرة دائماً في نصوص الشعلان نجد تلاشياً لصورة الانكسار، فالذات القاصة تروم تحويلها إلى مشروع نضالي في ثنايا النصِّ، يمدُّ المقاتلين بالقوة والاصرار، فكانت **(أم خضرة)** إنموذجاً لتحول الصورة فهي **((أمّ الأسرى جميعهم في المعتقلات الصّهيونية في فلسطين المحتلّة، كلّ أسير فلسطينيّ أو غير فلسطينيّ يقبع في معتقلات الاحتلال يغدو ابنها خبط شعواء فور دخوله المعتقل، تقطع أيّامها تدور من معتقل إلى آخر))**[1]، لقد اختارت **(أم خضرة)** أنْ تستبدل النقص بحالة التعويض، لخلق حياة جديدة تكون فيها كياناً فاعلاً، والقضاء نهائياً على أيِّ نوازع نفسية تجتاحها، فعوضت عن الطفل بآلاف غيره، ففلسطين أهم وأثمن أشيائها لذلك أعطت القادم اهتماماً أكثر فهي **((تظهر اهتماماً خاصّاً بأبنائها الأسرى المقطوعين عن بلادهم وأهليهم بعد أنْ جاءوا (كذا)* إلى فلسطين لأجل الدّفاع عنها، هي أمّ الأردنيّ الذي ترك مدرسته، وجاء ليدافع عن فلسطين...، وهي أمّ الأسير المصريّ الذي ترك عروسه...))**[2].

إذ يوضح النصُّ الجانب الإنساني والوطني المحفز لـ**(أم خضرة)** وانعكاسه على

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ١٥.
*** الصواب (جاؤوا).**
(٢) م. ن: ١٥-١٦.

المجاهدين، فهي لم تستثنِ أحداً منهم أو تتجاوزه، بل زادتهم اهتماماً وحباً لتكون لهم أمّاً تحنو عليهم ليزدادوا بها أملاً، لتحرير فلسطين، فقد كانت تتابع قضاياهم في المعتقلات وتعدُّ الأيام يوماً بعد آخر، لتجدهم خارج المعتقلات الصهيونية، فكانت لهم الأمَّ والوطن وعملت بجد لكي تلبي احتياجاتهم، وليس بإمكان أحد انْ يرفض ما تطرحه من أسعار **((فأي نقص في مربحها يعني أنْ يقلّ مخصّص أحد أبنائها الأسرى من عونها))**[1]، لهذا كانت شديدة الحرص على ثبات أسعارها لتعينهم على غياهب السجون، ولم يكن من التجار إلاّ اطاعتها **((على الجميع أن يدفعوا الأسعار التي تطلبها (الأمّ خضرة) دون فصال كي تطير بالمال إلى أبنائها الأسرى))**[2]، ولأنَّ قضيتها هي الأهم لم يجادلها أحد، فهي تمد قضيتهم معنويًا وماديًا بقوتها وصلابتها، لتحقق بذلك ما فقدته من أمومة فتكون أمّاً للمجاهدين جميعاً، فتتجاوز بذلك ما هو مادي وتستعيض عنه بما هو معنوي، إذ نجد صورة التعاضد مع المجاهدين بكل وطنية، لتكون امرأة فاعلة تشترك في مقاومة الاحتلال، فتصوير الشعلان لهذا الدور الفاعل جاء في نماذج عدَّة من مجموعتها القصصية.

ففي قصة " **تِيه**" تتابعة المرأة قضيتها في البحث عن طفلها الذي فقدته في أثناء مداهمة العصابات الصهيونية قريتهم، ليستمر بحثها طويلاً دون كلل أو تعب، فهي حريصة على إيجاده لتقدمه قرباناً تروي بدمائه الطاهرة فلسطينها الحبيبة، فقد **((أمضت ثلاثين عاماً من عمرها تبحث عنه في الملاجئ والمستشفيات والسّجون وشواهد القبور... قدّمت لثرى فلسطين سبعة من أبنائها شهداء دفاعاً عن أرضهم فلسطين، وظلّت تبحث عن ابنها الثّامن التّائه لا لتحضنه، بل لتقدّمه شهيداً ثامناً للوطن))**[3]، إنَّ رصد المرأة ومعاناتها في ظل الاحتلال هو استبيان وتصوير موضوعي لواقع المرأة الفلسطينية؛ لأنَّ قضية الوطن وتحريره هو الجرح الدامي، ولكي تداوي جرح وطنها النازف عليها مواصلة البحث، فكل جنين انزلق من أحشائها كان نذرًا مقدسًا، فالقصة تتحدث عن فعل المقاومة وكيفية تعامل المرأة مع مقاومة الاحتلال سواء أكانت وعاءً حاملاً لمشروع استشهادي أم مبادرة فعلية في ساحات الجهاد، إذ حمَّلت الشعلان الأم

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ١٦.
(٢) م. ن: ١٦.
(٣) م. ن: ٢٠.

ملامح وطنية بإبراز مواقفها وردود فعلها من المحتل.

ومن هنا تنجح الشعلان بالتغلغل داخل المجتمع لتعايش المشاعر الفلسطينية ورفضها التنازل عن قضيتها، فتجسد صورة المناضل الفلسطيني ومشاعره في عدم تردده أو استسلامه، لتنقلنا إلى صورة أخرى في المحور نفسه، ففي قصة "**تضال**" مثَّلت القضية الوطنية هاجساً مهماً لتحقيق حلم التحرير، فعلى الرغم من افتقار **(البطل)** للثقافة التنظيرية في أمور الحرب، إلَّا أنَّ ما يمتلكه من رغبة وإرادة وطموح كان أقوى من أي فعل تنظيري فقد اختصر **((الفكر كلَّه في جملة واحدة: "سأحارب أولاد الحرام حتى يخرجوا كالكلاب من وطني فلسطين أو يموتوا فيها"))**[1]، فالملكة الفطرية حاضرة في أمور الحرب من الفعل وردة الفعل، حباً بوطنه بحثاً عن التغير الحقيقي بعزيمة وإصرار، ليسخر جلَّ حياته لقضيته، ويستغني بذلك عن حياته الاجتماعية، وينفصل عنها فـ**((لم يمارس في حياته شيئاً سوى القتال، لأجل فلسطين، أشغله ذلك عن الزّواج والعمل والحلم، بل أشغله عن نفسه وعن الهرم))**[2]، فقد أغدق على قضيته فيض اهتمامه، فتناسى نفسه بين أحداث الاحتلال ومقاومته، ومرَّتْ السنون ليختم مسيرة نضاله بعملية فدائية، فانتصر لذاته وإرادته التي أمدَّته بالقوة لمواجهة الاحتلال ومحاربته.

وقد طرأت متغيرات على فلسطين بعد النكبة(١٩٤٨م) جعلت الفرد الفلسطيني يعي تماماً أنَّه أمام انكسار نفسي فرضه العالم، ولهذا انعكس ذلك على تفكيره فهو يرى ضياع الوطن وفقد الأحبة أمام عينيه[3]، فما بدأ يشاهده من توسع للعدو داخلياً وخارجياً في قصة "**زهايمر**" التي نجد فيها تغيراً ملحوظاً لصورة النضال والكفاح لدى المناضل الفلسطيني؛ لأنَّه يجد ذاته أمام عدو آخر، وهو على يقين تام بقدرته على مواصلة النضال ضد عدوه الأوَّل، فشرع يواجه الآخر الذي اشتدت شراسته، فكلاهما عدوه، فالأوَّل اجتاح أرضه والآخر اجتاح عقله، فخطورة الأخير بدأت تدق أجراسها، فكان استعداده أقوى؛ لأنَّه أمام قضية وطنية يجب الانتصار فيها منعاً من انتشاره وإبادة ذاته **((المرض اللّعين الذي اسمه(زهايمر) فهو ما يخشى أنْ يأكل ذاكرته، فلا يتذكّر حدود**

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ٣٢.
(٢) م. ن: ٣٢.
(٣) ينظر: الرواية في الأدب الفلسطيني "١٩٥٠ــ١٩٧٥": ٧٥.

أرضه ومساحتها... فلا يستطيع أنْ يستمرّ في متابعة القضايا التي رفعها ضد المستوطنين الصّهاينة))[1]، يوضح النصُّ محاولة الذات الوصول إلى حل لاجتثاث المرض والإجابة عن تساؤله معاً، ولهذا بدأت الفكرة تتبلور لديه حين **((يقرّر أنّ خير طريقة للهجوم هي الدّفاع، يشرع يسجّل في سجل كبير كلّ صغيرة وكبيرة يعنيه تذكّرها عن أرضه ووطنه ونضاله وعدوّه، يتربّص بمرضه اللّعين وقد أعدّ له عدّة الانتصار عليه))**[2]، فيتحول من موقع المهاجم إلى الدفاع ليتصدى لعدوه، فتبادل المواقع يجعله أكثر قوة وصلابة، فكلُّ ما يدون لديه هو سلاح ورصاصة في وجه عدوه للحفاظ على التاريخ والواقع، وهو الحل البديل لتجاوز ذلك الواقع.

وفي جانب آخر نجد الشعلان تقدم صورة توحي إلينا بإيحاءات التطلع التي يسعى إليها الفلسطينيون، وبإطار واقعي مباشر تتطلع بطلة القصة إلى مستقبلها المشرق ولحظات التحرير المرتقبة في قصة "**جمهورية فلسطينيّة لمدة ٩٥كيلو**" التي تدور أحداثها حول إعلان الجمهورية الفلسطينية من قبل شخصية **(دلال المغربي)** ومجموعة من الفدائيين، إذ تستمر البطلة في حلمها على الرغم من شراسة العدو، فهاجس إعلان السيادة بدا يرسو على أرض الواقع فقد كانت **((أحلامها كبيرة، ولكنَّها الأكبر منها على الرّغم من أنّ عمرها لا يتجاوز العشرين عاماً...ذاقت فيها ويلات التّهجير والشّتات والمذابح وعذابات المخيمات وضنك الحياة))**[3]، يشير النصُّ إلى وعي المرأة بأهمية استرجاع ما سلب منها فهو أول أحلامها وآخرها، ولأنَّ لحظات الفقدان هي إحساس عصيب فهي تتوق لتضحيات جسام لاتدخل في التمني المجرد والدعوات ؛ لأنَّها لن تصل إلى مستقبلها الجديد بتقبيلها **((العلم الفلسطينيّ الذي كانت تطويه في جيب ملابسها العسكرية...، لقد تدربت طويلاً على أيدي أمهر الفدائيين الفلسطينيين في لبنان لتصل أخيراً إلى هنا، وتعلّق علم وطنها في مقدّمة الحافلة التي تختطفها))**[4]، فبارتفاع العلم تمَّ إعلان الانتصار لأحلامها، بعد أنْ حصلت على تدريب نفسي وجسدي، لتصل بشموخ في سبيل قضيتها، وكانت الحافلة اليهودية حلبة الصراع لإعلان

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ٣٨.
(٢) م. ن: ٣٨.
(٣) م. ن: ٧٢.
(٤) م. ن: ٧٢.

جمهوريتها، التي طالما حلمت بها فـ((**الآن هي تحّقق حلمها، وتحرّر تل الربيع لا تل أبيب من قبضة العدو الصّهيونيّ لمدّة ست عشرة ساعة، وتعلن الجمهوريّة الفلسطينيّة الحرّة المنتصرة على امتداد ٩٥ كيلو من عمق المحتلّ**))[1]، يوضح النص صورة المرأة التفاعلية التي تقارع العدو وتشارك بقيادة العملية نحو التحرير.

في ضوء ما تقدّم لم تقف المرأة في نصوص الشعلان مكتوفة الأيدي، بل اصطلت بنار الوطن وحبه، وشاركت إلى جنب الرجل في مناصرة القضية الوطنية ودعمها، وأدَّت دوراً بارزاً ومشرفاً، فالروح الثورية أقوى من كلِّ الخيبات والانكسارات التي تعرض لها الفلسطينيون.

(١) تقاسيم الفلسطيني: ٧٢.

الفَصْلُ الثَّالِثُ

التَّنَوّعُ الصُّوَرِي لِنَمَاذِج الآخر

مدخل.

اعتنت القاصة سناء الشعلان بالتنوع الصوري في مجاميعها القصصية، فأتاحت للقارئ فرصة الدخول إلى عالم الآخر، وذلك بوقوفها على دلالات زمنية متباعدة لا تحد بمكان واحد، فسعت بذلك مع الذين سعوا إلى استحضار صورة الآخر في نصوصهم الأدبية لتقديم الواقع برؤية إنسانية جديدة، فطبيعة الاستجابة تختلف من كاتب إلى آخر، فقد يعتمد الكاتب على معيار التنوع أو الطبيعة في استحضاره صورة الآخر بما يحمله من خلفية واعية تبتعد عن الانعزال والحصر ـ أي في بوتقة خاصة ـ فتشكيل الصورة لديه يرتبط بما يحيطه من نوازع إنسانية وعاطفية فضلاً عن توجهاته الفكرية والعقائدية التي تسير على وفق إيديولوجية خاصة[1]، وباستحضاره صورة الآخر يطرح ما يعتمل في داخله من نوازع نفسية وانفعالات وجدانية أو تهكمية لاذعة، وبهذا يدخل في ترجمة الواقع على وفق رؤيته، فيتخذ من العمل الأدبي محوراً للتعبير عن همومه وهموم شرائح المجتمع لإظهار معاناتهم القهرية، فالأدب ما هو إلَّا رسالة حضارية يقدِّمها المبدع للوقوف على أحداث واقعه، وتجسيدها، والبحث عن حلول لها، فيسافر بإبداعه لاستجلاء الحقائق واكتشافها وإنتاج شكل أدبي جديد ينمو ويتطور في أُطر تمتد أو تختفي.

ومن هنا يكون حضور الآخر تبعاً لرغبة المبدع في استحضار صورة مستقاة من أرض الواقع، فيتعاطى معها وما يحيط بها ليخلق من النصِّ جسراً مترابطاً، يمتزج فيه إحساس كلّ منهما، فيعبِّر عن وجدان أمَّته وآهاته وخلجاته النفسية، ومن هنا فإنَّ حضور الآخر في نصوص الشعلان يمثل الثراء والتنوع، فقد تمحور حول موضوعات مصيرية شكَّلت لدى الشعلان مساراً حيوياً لرسم صورة الآخر على وفق نهج فكري عميق.

وقد امتد ليطال كلَّ مقومات الحياة السياسية والاجتماعية والتاريخية، فما تمَّ تجسيده من صور، هو استجابة لحساسيتها ومدركاتها في قراءة الواقع وإفرازاته الصورية، التي

---

(١) ينظر: الآخر في الشعر العربي الحديث "تمثيل وتوظيف وتأثير": ١٠٧.

نجحت في إعادة إنتاجها، ووسم ملامح الصورة الواقعية المستندة إلى أرض صلبة ارتكزت عليها في جلِّ إبداعها الأدبي، فاختارت((الصور التي يمكن أن تحقق استبصارات ومعرفة أكبر لدى متلقيها))[1]، واتكأت بذلك على نماذج صورية مهيمنة مستقاة من البيئة القديمة والمعاصرة، فأضحت في إطار ذلك تناقش قضايا سياسية، ودينية، واجتماعية تتماشى مع روح العصر ومتطلباته، فكاتب القصة القصيرة حريص على إنتاج الصور الأساسية وانتقائها لتكون أكثر تأثيراً، وفعالية في عرض الصور وتحقيق المتعة الصورية التي تمتدُّ إلى القديم برؤية صورية جديدة، ومن هنا نبدأ بتحليل صورة الآخر في إبداع القاصة عن طريق الوقوف على صورته، وانعكاسها على إبداع سناء شعلان القصصي.

(١) دراسات أدبية "الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة": ١٨٥.

المَبْحَثُ الأوَّلُ

صُوْرَةُ الآخر العَرَبِي

لعلَّ الصمت العربي إزاء القضية الفلسطينية شكَّل العامل المهم في توظيف صورة العرب في جسد النصِّ، والذي تبتعد فيه القاصة تماماً عن المثالية، فلم تكن الصورة ناصعة البياض، والسبب في ذلك أن القاصة لم تـ((تجاوز الواقع المؤلم للمجتمع العربي))[١]، الذي سعى العرب إلى تجميله، وتنميقه عبر مفاخرهم وزهوهم بأنفسهم، فالعربي ذو شخصية مثالية مؤمنة بالوحدة العربية والحرية، ويحرص عليها دائماً أمام مختلف الضغوط، غير إنَّ الاحباط السياسي له دور في تشويه صورة العرب لذلك سعت القاصة إلى تجسيده وفاقاً رؤيتها للعالم، وواقع الأمة العربية، و((نقل هذا الواقع إلى عالم روائي يتمثل بنص))[٢].

ولأن العالم القصصي بوصفه عالماً سردياً ثري الدلالة، فقد منح القاصة مساحة شاسعة لرصد صورة الآخر العربي، وإبراز مواقفه إزاء القضية الفلسطينية، بوصفها قضيةً شكَّلت عند ساسة العرب بعداً سلبياً في علاقاتهم مع ذواتهم، فالرضوخ وسيطرة المصالح الشخصية يظهران بشكل واضح في إبداع القاصة، ويعود ذلك إلى ارتباط العرب باليهود بوصفهم آخر مهيمناً، ولأن الواقع السياسي شكَّل ظرفاً سياسياً خطيراً أدَّى إلى تبيين آفاق الصورة، ورصدها من كاتب إلى آخر على وفق رؤية القضية وطريقة فهمها، وهو ما وجدنا عليه صورة العرب في النصوص القصصية قيد الدراسة، التي تكشف الواقع القسري المسيطر على قرارات الآخر تجاه الذوات الفلسطينية، إذ يظهر الآخر بصورته المتوارية في قصة "**دعم**" ساعياً خلف مصالحه ومطامعه الشخصية، وذلك حينما تتحدد العلاقة مع دول الجوار، أمام لعبة المصالح التي تسيطر على العرب وتجتاح الوطن

---

(١) صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه،(الذات العربية المتضخمة: إدراك الذات المركز والآخر الجواني: سالم ساري):٣٨٣.
(٢) الطريق إلى النصِّ "مقالات في الرّواية العربية": ٤٣.

العربي[١]، فيتخذ الآخر من قضايا الذات غطاءً، وواجهة إعلامية للحصول على الغنائم والمراكز لتقسيمها فيما بينهم، فقد((**قرَّروا أن يدعموا القضيّة الفلسطينيّة دعماً قويّاً يشدّ من أزرها، وأسّسوا منظمة عربيّة إسلاميّة عالمية لذلك،...، ووزّعوا المناصب الفخريّة والإداريّة وفق مبالغ المال المقدّمة من بلادهم ومؤسّساتهم، وعدوا(كذا)* الجماهير التّائقة للحريّة والكرامة العربيّة بأنْ يكون لهم إجراء داعم ومؤثر وسريع**))[٢]، فالآخر يظهر بصورة الداعم للقضية وبموقفه هذا يتوارى خلف لا مبالاته الصامتة التي لا زال محتفظاً بها سعياً منه إلى الحصول على المصالح والمراكز، ونظام المحاصصة القائم بينهم، فـ ((الآخر حسن أو سيء، أحبّه أو لا أحبه))[٣]، إذ تخضع الذوات له منتظرةً القرار الأوَّل الداعم والساند لهم((**وبقرار واحد جريء منتظر مأمول قرّروا أنْ يستأجروا قرية سياحيّة في جزيرة نائية لتكون لهم فيها خلوة لمدّة غير محددة، كي يفكّروا بهدوء بما عليهم أنْ يفعلوه...، ورصدوا ميزانيّة عملاقة من التّبرعات العربيّة لمنظّمتهم كي يرفّهوا عن أنفسهم بالنّساء والخمر والملذّات كي تتفتّق ذواتهم المظلمة عن فكرة منيرة لدعم الفلسطينيين**))[٤].

ويبدو واضحاً أن العرب يحاولون الخروج من مأزق القضية بأعذار واهية، فالكاتبة تجسِّد الجانب المظلم والمهيمن للصورة؛ لتضفي على الصورة نوعاً من اللامبالاة التي يتخذها الآخر اتجاه فلسطين، بعد التجسيد لفعل التقارب عن طريق اجتماعات لا طائل منها غير متعة ولذَّة شخصية تخدم مصالحهم، وبهذا تكون الذات تحت رحمة الآخر أيّ انتظار قرارات وحلول لا تأتي أبداً، لأن الآخر مرتبط أيضاً بمصالح مشتركة مع اليهود؛ لذلك يلجأ إلى التغاضي عن إصدار الأحكام والتحفظ على القضية بما يتناسب مع الموقف الشخصي والعالمي معاً.

إن النظرة الفوقية للآخر تبتعد تماماً عن الشراكة العربية التي تطالب بها الأمة العربية، فالآخر يفتقد إلى الصفات العربية الأصيلة، والتقليدية التي يتحلى بها العربي من

---

(١) ينظر: صورة الأتراك لدى العرب، إبراهيم الداقوقي: ١٤.
*** الصواب (ووعدوا).**
(٢) تقاسيم الفلسطيني: ١٢٧ ـ ١٢٨.
(٣) تمثلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط: ٤٤٦.
(٤) تقاسيم الفلسطيني: ١٢٨.

كرم وشرف، وعزة وغيرة عربية، ففي قصة "**صهاينة**" تستحضر القاصة صورة المستبد الظالم الذي يرفض التعاون والتضامن مع الذات، وهو بموقفه هذا ينقل صورة لرد الفعل العربي تجاه القضية، فانحطاطات بعض العرب الأخلاقية رسمت من شخصية((**ذلك الجندي العربي هو أوّل من قطع قلادتها الفلسطينيّة في مسيرة احتجاجيّة على استمرار الاحتلال الصهيونيّ لفلسطين، وألقى بها على الأرض، وداسها بحذائه العسكريّ الغليظ، وقال لها: "الصّهاينة أحسن منكم، من الذي أتى بكم إلينا؟"**))[١].

يوضح المقطع عنف الآخر، وعدم احترام الذات إنسانياً، واظهار الموقف المعادي لتمردها المشروع، وتسليط القوة على الذات المقهورة، بدلاً من الاعتراف بالحق وبالقيمة الإنسانية، فكان حوار الآخر في النصِّ إنموذجاً للتسلط، وخنق انتفاضة الإنسان المقهور، وهدراً عاماً وخاصاً في الوقت نفسه؛ لأنَّ الهدر هو عدم الاعتراف بالطاقات أو التعبير عن الحقِّ والوجود وتقرير المصير...، إلى غير ذلك ويأتي على مستوى معنوي ومادي وعلى مستوى الحقوق[٢]، فإذا اخذنا الأمر على اساس ان الإنسان كيان مستقل تكون نظرة الآخر هي على أساس الفوقية والامتثال والتبعية وانتقاص حقوق الفرد بشكلٍّ عام، أمَّا من وجهة نظر أخرى فالذات والآخر يقعان داخل حدود الوعي الإسلامي الذي يتجه فيه الآخر إلى الإساءة لمفهوم الحرية، فالإسلام يؤمن بحرية الفرد سواء أكانت فكرية، أو سلوكية، أو حرية رأي عام، أو تصرف في الممتلكات الشخصية، ويشترط في ذلك الحدود التي تضمن عدم الإساءة للآخرين أو جرح مشاعرهم أو التأثير في المصالح العامة[٣]، وفي كلاهما يكون هناك هدر وانتقاص لحق من حقوق الذات.

إنَّ ما حدث من تحوّل في الموقف كان ناجماً عن التحولات السياسية عند بعض البلدان، حين انجرف الآخر إلى سياسة الدولة المنتمي إليها، فلم تعد فلسطين قضية العرب الأولى، فصار الآخر حريصاً على التمسك بمقاليد الحكم، التي غيَّرت أفكاره ورؤاه، فعمد إلى سلب الذات الفلسطينية الجزء الأخير المتبقي لديها المتمثل بـ(**القلادة**) خارطة فلسطين، فانتزع القلادة بعد لوم وتجريح، فأظهر الوجه المتخفي خلفه، فوجدت

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ١٢٩.
(٢) ينظر: الإنسان المهدور" دراسة تحليلية نفسية اجتماعية "، د. مصطفى حجازي: ٢٨-٢٩.
(٣) ينظر: الشرق والغرب، "مُنطلقات العلاقة ومحدِّداتها"، علي بن إبراهيم الحمد النملة: ٥٠.

منه يهودياً آخر تمثَّل بعربي((**لكنّها عندما كبرتْ اكتشفت أنّ هذا الموقف هو الأقل إيلاماً إذا قورن بتهجيرها وأهلها...، اليوم طردها صاحب البيت وأهلها من بيتهم القنّ الذي يستأجرونه منذ عقدين من الزّمان...؛ فقد طمع صاحب البيت في مزيد من المال إذا ما ألقى بهم في الشّارع،... من جديد وجدوا أنفسهم أسرة فلسطينيّة في مهبّ الضّياع.التفتْ(كذا)* إلى أمّها... :" لقد قلتِ لي إن الصّهاينة موجودين في فلسطين فقط!"**))[1].

إذ تجد الذات نفسها أمام صورتين متقاربتين مع اختلاف موقعهما، الفكري والجغرافي وحدود الالتقاء بينهما هي الإيديولوجية التي يتبعها كلاهما تجاه ذاتها المستلبة، ومع التلازم الحاصل بين الذات والآخر يوجد ارتباط طبيعي، فإنَّ للمواقف وحدها دوراً في إبراز المخالب وانحسارها، وعلى ما يبدو فإنَّ الآخر العربي شكل لدى الذات صهيونياً آخر؛ وذلك لانتهاكه حق الذات أوّلاً، واتخاذه موقفاً معادياً ثانياً، فما كان من المرجعية ((التاريخية، أي لما جرى على أرض الواقع، معنى يفيد عن الاعتداء، عن فاعل ومفعول به، عن طرف يقتل وآخر يقع عليه فعل القتل))[2]، إذ بات اليوم فعلاً وارداً خارج فلسطين لكون القضية الفلسطينية تقع في حدود الهامش لدى معظم الساسة العرب، وبعيداً عن الوجدان القومي والاهتمام بالقضية.

وقد تصبح القضية الفلسطينية واجهة إعلامية أحياناً كما في قصة "**عروبة**" التي تستحضر فيها الكاتبة صورة العربي المتملق للقضية الفلسطينية خاصة، والقضايا الإنسانية عامة، لقد جسَّدت الكاتبة صورة العرب وانعكاساتها على واقع الأمة العربية من جهة، وسعت إلى إبراز سمة الانتشار لبعض الألقاب التي يتشبث بها بعض حكام العرب من جهة أخرى، فالآخر في قصة "**عروبة**" يتخذ لقب المحسن العربي قناعاً يتوارى خلفه ليهيئ لذاته أرضية إعلامية يرتكز عليها لإظهار كرمه المزعوم، فهو((**يجبّ أن يظهر مبتسماً في الصّحف، وهو يفيض بماله صداقات (كذا)* وعطايا على الغرباء المنكوبين...، لقد تبرّع بالمال للدّاني والقاصي، وظهرتْ صوره في استعراضات صدقاته**

*** الصواب (التفتت).**
(١) تقاسيم الفلسطيني: ١٢٩ ـ ١٣٠.
(٢) الرواية العربية "المتخيَّل وبنيته الفنيّة": ٩٣.
*** الصواب (صدقات).**

في صحف عالمية))[1].

يحرص الآخر على تزيين الصورة العامة له أمام وسائل الإعلام بعيداً عمَّا يبتغيه من مآدب، فاهتمامه بالذوات التي تتوق إلى أيَّة مساعدة لم يأتِ عبثاً، إنَّما ليظهر ما يعتمل خارجه من مشاعر مزيفة اتجاه الآخرين، فيسعى إلى إظهارها جهراً دون حياء لتلتقطها وسائل الإعلام الصفراء حين **((زعم في لقاء صحفيّ أنّ معاناة الشّعب الفلسطينيّ قد أحرقتْ قلبه الملبّد بالدهون، وحرص على أن تبرز الوسائل الإعلاميّة دموعه الثّرة التي أهداها بسخاء للشّعب الفلسطينيّ، وفرض على نفسه عمرة للدّعاء لهم،...، ومطّ شفتيه طويلاً بالدّعاء لهم إلى حين تلتقط عدسات كاميرات التّصوير صورة مناسبة له تسجّل دعمه المؤزّر للقضيّة الفلسطينيّة!))**[2].

إن تفاعل الآخر وتواصله مع القضية الفلسطينية يتلوّن في فترة آنية، فهو يهتم بإبراز قدرته التعبيرية بوصفها علامة دالة على استيائه، وإحساسه بالذوات الفلسطينية، وإحداثه حالة من التوازن بين قصدية التعبير، وقصدية الأداء، فالإعلام يساعده في نقل أهم الإنجازات التي يسعى إلى تأكيدها، لتطغى على الصورة الحقيقية له، وتشير الصور المتكررة التي تحمل صفة الخذلان والانكسار الذاتي من الأفراد والدول العربية إلى الانحراف بالموقف العام للعرب، وتغير الرؤى والانتماء بوصفهم أمة عربية ذات تماسك وتلاحم تؤمن بالتضحيات لأجل عروبة الأمة، وقد عبَّرت صورة الآخر العربي بوصفه موضوعاً للنصِّ عن حاجة الكاتبة النفسية لتصوير آلامها، وهمومها الداخلية، فحين تستحضر الكاتبة صورة العرب تنقلها بكل جزئياتها، ففي قصة "**جندي**" تنقل الكاتبة إلى القارئ صورة العرب بعد النهضة العربية، وبعد مشاركتهم الفعلية في عمليات التحرير، وهي بهذا تجعل من الآخر ((حقيقة قائمة تتحرّك على الأرض بقوة))[3]، وتعامله يرتبط بقيادته العليا ولكون الجندي ذاتاً مرتبطة بالآخر، فقد رضخ لقرارات العرب الخاطئة، فبعد أن كان النصر حليفهم يؤمر بالانسحاب من أرض فلسطين بقرار سياسي اجتمع عليه العرب، فتقف الذات مستغربةً تجاه قرارات الآخر **((بدأت الحرب مع شرذمة من**

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ١٣١.
(٢) م. ن: ١٣١.
(٣) الآخر في القرآن: ١٤٥.

الصّهاينة، يستطيعون أن يبيدوهم جميعاً مع غروب الشمس هذا اليوم إن اجتهدوا بإخلاص لذلك، إلاّ أنّ أمراً بالانسحاب يأتيهم من قيادتهم هناك في العاصمة...، ينسحب الجيش الذي يأويه كاملاً))[1].

إنَّ الوصف السابق يوضح المواقف المتخاذلة، ويبرِّز ضعف الآخر العربي الذي أدَّى إلى قلب المعادلة، ولعلَّ تلك هي الفجوة التي تكون أداة بيد الكيان الصهيوني دائماً لاختراق العرب منها، التي تؤدي إلى آثار نفسية في الذوات يصعب استيعابها.

وفي ظلِّ التابع والمتبوع يتضح لنا التماهي بأحكام المتسلط وما يفرضه الواقع المتسيِّد في الساحة العربية من دون أن يكون هنالك تجاوز أو قفز على تلك القضايا المصيرية، فيعيش الإنسان صراعاً داخلياً ومعاناة نفسية وحالة تأزم وجودي، فيدين ذاته على الفشل وتقبله تلك الازدواجية[2].

إن الآخر العربي ـ في أدب **(الشعلان)** القصصي ـ ترجمة حية لمواقف العرب المتخاذلة إزاء القضية، التي تتمثل بعدم المبالاة المتكررة للذوات وهي تواجه مصيرها، فالآخر في قصة "**مظاهرة**" يظهر بموقفه المتخاذل حين يقابل مذبحة **(صبرا وشاتيلا)** بصمت كبير، ففي اللحظة التي كانت الذوات الفلسطينية تذبح على أيدي المحتل الصهيوني **((من الوريد إلى الوريد على أيدي مجرمي العرب والصّهاينة))**[3]، كان العرب يشاركون في قمع الذوات المنكسرة، وكانوا منشغلين باللامبالاة، في حين توجهت اهتماماتهم إلى تصفيات كأس العالم**((فكانوا جميعاً يقومون بدور من أدوارهم التّاريخيّة الحاسمة، إذ كانوا يتابعون بإخلاص واهتمام تصفيات العالم في كرة القدم، ويعدّون الأهداف، ويتحيّزون لخاسر أو فائز وفق أهوائهم))**[4].

وفي الوقت الذي ينتظر فيه الفلسطينيون رداً حاسماً من العرب على جرائم اليهود، كان العرب منشغلين بأمور لا طائل منها، فالصورة النمطية تؤجج شعور الكاتبة لكشف الحقائق عن دور العرب لما حدث في المخيمات الفلسطينية، وتفصح عن التجاوز على

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ١٣٢.
(٢) ينظر: التخلف الاجتماعي " مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور": ١٢٧.
(٣) تقاسيم الفلسطيني: ١٣٢.
(٤) م. ن: ١٣٢.

حقوق الإنسان، فالآخر العربي((سعى إلى الإعانة على طمس الحقائق))[١]، إذ يكشف تحليل الصمت العربي وفهم موقف العرب المستمر من اليهود عن مدى التواطؤ الحاصل في البلدان العربية، التي أسهمت في مساعدة اليهود في استباحة الدماء الفلسطينية، وعدم الاعتراض على جرائمهم.

وركزت الشعلان على الصورة الذهن الفلسطيني الحاضرة للموقف العربي حين رأى العرب **((قد هبّوا هبّة واحدة جريئة غاضبة في مظاهرات مليونية دعماً لفريق كرويّ عربي قد خسر، وآخر قد ربح))**[٢]، يوضح المقطع حالة التناقض التي يعيشها العرب والمواقف المتذبذبة لأمزجة الآخر العربي، التي تشكِّل ظروفاً استثنائية تجاه القضية الفلسطينية، فتلك الظروف كان لها انعكاس واضح على الكتَّاب بشكل عام وكتَّاب الرواية والقصة بشكل خاص، في تصوير المجتمع الوطني الذي لاوجود له، فطبعت أساليبهم بلغة ملتهبة وساخنة ذات ملامح خاصة[٣]، ولعلَّ صورة الآخر في جسد النص قد جاءت لهدف ابراز الحقيقة أو تمثيل بهدف الاقتراب منها، فصورة العرب المتخيلة ترتبط بالمتغيرات السياسية والاجتماعية والتاريخية، وبهذا فإن الصورة تمثل رؤى الآخر تجاه الذوات، وبهذا يمكننا القول إن استحضار صورة الآخر العربي من لدن الكاتبة في جسد النصِّ ما هو إلَّا تمثيل مبسط لإبراز الحقيقة والاقتراب منها.

---

(١) الشرق والغرب" منطلقات العلاقة ومحدداتها": ٦١.
(٢) تقاسيم الفلسطيني: ١٣٢ـ ١٣٣.
(٣) ينظر: الرواية في الأدب الفلسطيني (١٩٥٠-١٩٧٥): ١٢.

المَبْحَثُ الثَّانِي

صُوْرَةُ الآخر الصُهْيُوْنِي

إن وطـأة الواقـع وتشـنجه فـي أعقـاب القـرن العشـرين دفـع الكثيـر مـن الكتّـاب إلـى الاهتمام بالقضية الفلسطينية، فكانت محور إبداعاتهم الأدبية، فحضور الآخر في نصِّ الكاتب أمر طبيعي لإيمانه بأهمية القضية، فضلاً عن ذلك فإنَّ قضية فلسطين ليست حكراً على فلسطين فحسب، بل هي قضية عربية بالدرجة الأولى؛ لذلك سعى الكتّاب نحو نسج صورة الآخر، فاتسع أفق الكثير منهم، لتشتمل على القضايا العربية، وقضايا أخرى تتشابه في مجمل ما يحيط بالكاتب من ظروف تعكس واقع المجتمع الخاص به[١]، وبهذا يكون العمل الأدبي مرتبطاً بالبيئة المحيطة للكاتب، فيكون انعكاسه واضحاً على شخوصه القصصية سواء بالسلب أو الإيجاب[٢].

ولعلَّ هذا ما دفع الكتّاب إلى إعادة إنتاج الصورة الواقعية عبر مخيلاتهم الادبية، ورؤاهم وتصوراتهم الفكرية، فكانت القضية الفلسطينية ذات الحظ الوافر من إبداعهم، والقاصة واحدة من بين الكتّاب العرب الذين اهتموا بتصوير واقع الأرض المحتلة، وبحكم أصولها الفلسطينية أوّلاً، وكونها امرأة عربية ترأست العديد من المنظمات الإنسانية، ومنظمات الإغاثة الدولية ثانياً، جعلت من الفن القصصي عدسة تصويرية لتوثيق واقع القضية الفلسطينية، فعكست قطبين متلازمين هما الذات والآخر، لذلك ارتأينا أن نتناول القطب الثاني بالدراسة، بوصف الآخر الصهيوني هو المهيمن على مجموعة **(تقاسيم الفلسطيني)**.

وما لهذه الثنائية من حضور فاعل في الذهنية العربية، حين يواجهها الآخر بحضوره الكلي في جسد النصِّ، ويتجسَّد بصورة العنصر المواجهة والقامع للذات، ولذا يمكننا القول إن القاصة في سردها لصورة الآخر لم تبتعد عن النظرة الموضوعية، بل

---

(١) ينظر: الرواية في الادب الفلسطيني (١٩٥٠ ـ ١٩٧٥): ٤١٣.
(٢) ينظر: م. ن: ٤١٣.

رسمت صوراً لأحداث واقعية غلَّفتها بلغة فنية ذات جودة عالية، فرسمت ملامح الصورة مبتعدة عن التعصب الأنوي، إنَّ ما حملته القاصة من ثقافة كان له انعكاس واضح على علاقتها بالآخر، فجسدت صورتين للآخر الصهيوني والتي تمثَّلت بالآتي:

أوَّلاً : الصورة السلبية: يكون الآخر محتلاً ومغتصباً الأرض.

ثانياً: الصورة الإيجابية: يحمل الآخر فيها أبعاداً إنسانية تربطه مع العالم المحيط به، وعند الوقوف على قصص **(الشعلان)** يلحظ القارئ ابتعاد مجمل قصص الكاتبة عن التشخيص، فأسماء الشخصيات في مجملها مجهولة، ولعلَّ مرد ذلك يعود إلى اطلاق صفة الاعمام، أي بوصفه آخر مغتصباً.

أوَّلاً : صورة الآخر السلبية.

نعايش في مجموعة **(تقاسيم الفلسطيني)** صورة الآخر الصهيوني بتقلباتها إلَّا أن الصورة للآخر تهيمن على المجموعة، فقد برزت صورة الآخر بوصفه شخصاً يسعى نحو حصر همِّه الأكبر بين ذاته وقومه، وكيفية التخلص من الذات الفلسطينية، بوصفها آخراً يرفضه ويمقته، ولا يرى فيها غير صورة العدو اللَّدود، فنراه يحلل لنفسه سبل القمع، وعدم الرحمة بالذوات الفلسطينية.

وهذا ما نجده من صورة في قصة "**أشجار**"، فالآخر يتجسد بصورة القامع الذي يعمل على التشريد والتهجير لأصحاب الأرض، فيعمد إلى اغتصاب الحقوق المشروعة للذوات، عبر ادعاءاته الكاذبة، فقد **((قالتْ عصابات الصّهاينة التي اجتاحتْ القرى الفلسطينيّة، فأعملتْ فيها الذّبح والبارود والإذلال والتّنكيل والاغتصاب والتّهجير والنّهب والتّدمير: "إنّ الأهالي الفلسطينيين هم من هاجموا أفرادها، وقتلوا جنودها ودقّوا طبول الحرب".))**[1]، جسَّدت القاصة صورة الآخر ذي الصفات السلبية، فالصراع والمناورة في الأحداث وسيلة يتخذها الآخر إلى تشويه الذات أمام المجتمع الدولي، وبحكم العلاقة العكسية بينهما، فكل منها آخر؛ لأن اليهود يسعون نحو تقديم المبررات، ويلبسونها لباس الشرعية في عين المجتمع والضحية أيضاً، فينكرون على الذوات حقوقهم ثُمَّ الاستغلال

(١) تقاسيم الفلسطيني: ١١.

والهيمنة[١]، ولأن الآخر يرتبط مع العالم بمصالح مشتركة وخاصة في آن واحد، فالقاصة لا تستثني العرب بحكم العلاقة بينهما، فالنصوص تستنطق صورة العرب الصامتة وصورة اليهود، فسمة التأكيد واضحة في جسد النصِّ لدور العرب في المشاركة والدعم المادي والمعنوي للآخر الذي يجوِّز له إخضاع الآخرين لهواه الشخصي، وبحكم العلاقة بين العالم واليهود فـ ((**العالم كلّه صفّق طوعاً أو كرهاً للقتلة الصّهاينة الغاصبين**))[٢]، ولأن الآخر يفرض هيمنته ونفوذه في المنطقة فصورة التضامن مع الآخر تعكس الواقع الملموس، فالذات لم تجد نصيراً يساندها غير ما أضفته القاصة من تجديد استبيان حق الذات، حينما أضفت تعبيرات الزيتون على صفة الإحساس بوصفها الشاهد الوحيد على ما يحدث في الأرض من اغتصاب ودمار من الآخر.

أمَّا في قصة "**إصابة هدف**" فنرى العمليات العسكرية تتجه إلى تحويل الصورة، فبعد أن مارست شريحة من الأطفال لعبتها المفضلة وهي **(كرة القدم)** وقفت الذات متأملة أحداث اللعبة جنباً إلى جنب مع أهله الفلسطينيين بعد أن رسم صورة العودة إلى أحضان أمِّه في الموعد المتفق عليه إلا ((**أنْ قرَّر العدو الصّهيونيّ أن يدخل اللّعبة في اللّحظات الأخيرة في جولاتها، لقد دخل اللّعبة دون استئذان، وأصاب الهدف النِّهائي**))[٣]، يوضح النصُّ التحول في سلطة الآخر نتيجة السيطرة الفعلية على مجريات الأحداث، لما يمتلكه من قوة وجبروت على المستويين العسكري والسياسي والتي تعد فوارق جوهرية لتفوقه، فعلى الرغم من كون العلاقة بينهما ضدية و((كل طرف يعتقد أن الآخر يكرهه))[٤] يبقى للآخر القدرة على تحويل الأحداث بطريقة استفزازية، لكونه يحمل صورة سلبية اتجاه الذوات، ولا يتخذ سبيلاً للمحاورة غير الأسلوب العسكري بوصفه طريقاً للمحافظة على كيانه الذاتي؛ لذلك((**أطلق صاروخاً شلع السّاحة من مكانها، وفتّك بأجساد اللاعبين الصّغار الذين لن يوافوا انتظار والداتهم في الميعاد، ولن يعودوا إلى بيوتهم قبل حلول**

(١) ينظر: صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه، (أثر الصورة الذاتية في الموقف العربي من دولة إسرائيل: مهنا يوسف حداد):٣٥١.
(٢) تقاسيم الفلسطيني: ١١.
(٣) م. ن: ١٢ – ١٣.
(٤) صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه،(الآخر العربي والآخر الفلسطيني والآخر الإسرائيلي في نظر الفلسطينيين في إسرائيل: عزيز حيدر):٧٢٢.

الظّلام))[1].

وهو يعمد جاهراً إلى تحويل المشهد بقتله الذوات أي بوصفها **(آخر ما لديه)** سعياً إلى التفرد والسيطرة على الرقعة الجغرافية، وبهذا ترتبط صورة الآخر اليهودي بالقضية السياسية، أي ما حدث على الأرض من صدمات وعمليات عسكرية متكررة بين الطرفين، فالصراع العسكري شكَّل عاملاً أساسياً في رسم صورة الآخر[2]، كما أن الآخر وأصل عمليات الشدّ؛ لأنه على دراية تامة أن أي اتفاق أو تقارب بين الطرفين سيؤدي إلى الاخلال بالمصالح الصهيونية، والنتائج ستكون على حساب الوجود اليهودي في المنطقة[3]، إذن الصورة الغالبة على الآخر هي طموحه المستمر في تحقيق الانجازات المتتالية حتَّى لو كان ذلك على حساب الذوات الفلسطينية.

وفي قصة "**جبال**" تتكرر الأفعال **(يسعون، يضعوا، يريدون، يبنوا، يؤدي)** في سياق النصِّ، الأمر الذي يدلُّ على الحركة وعدم الثبات، وهذا يعني أنَّ الآخر الصهيوني في حركة مستمرة بينما الذات العربية تحمل الجمود في بنيتها، وبمعنى آخر أنَّهما مختلفان في الفكر، فالآخر ما زال يفكر ويجترح حلولاً لمشكلاته واستيطانه، بينما العرب يعيشون حالة من السبات، ويكتفون بالتحسر على الأمجاد فيغلب عليهم البعد الرومانسي ذو الطابع الثوري غير التنويري، والآخر يسعى إلى أنْ يكون القوة الفتاكة دائماً **((الجبال الجرداء البعيدة ترى المستدمرين الصّهاينة يسعون نحوها، هم يريدون في غفلة من أهلها الذين يسكنون السّفوح والمدن والقرى والسّواحل أن يضعوا أيديهم عليها، وأن بنوا عليها مستدمرات جديدة))**[4].

إذ يؤكد توالي الأفعال رغبة الآخر الصهيوني في تحقيق مقولته الاستبدادية، في حين يتحول الآخر العربي إلى مفعول به يشتغل دون أن ينتج، والفاعل في تحول مستمر مع فرض القوة. أمَّا لجوء القاصة إلى الجبال بوصفها علامة واضحة على العلو وتجريده وإضفاء صفات الإحساس عليه، فعلى الرغم من الهيبة والعظمة التي ينطوي عليها يأتي توظيفه في جسد النصِّ على ما يبدو ليكون عينا تصويرية وشاهداً على جرائم الآخر،

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ١٣.
(٢) ينظر: صورة الآخر العربي ناظراً ومنظورا إليه: ٦٩٩ ـ ٧٠٠.
(٣) ينظر: الشرق والغرب" منطلقات العلاقة ومحدداتها: ٦٧ ـ ٦٨.
(٤) تقاسيم الفلسطيني: ٣٥.

فضلاً عن ذلك هو يحيل إلى محاولة الآخر اكتناز خصيصة الجبال وقوتها وبأسها فتوظيف الجبال بوصفها رمزا لم يأتِ اعتباطاً إنَّما هي متوغلة في أعماق القاصة، ولعلَّ في النصِّ رؤية أخرى هي الجمع بين الصورتين ـ الجبال والصمت العربي ـ فاتجاه القاصة إلى عدم التصريح المباشر هو لابتعاد العرب عن الجانب الإنساني وتهميش القضية الفلسطينية، ومن الطبيعي أنْ يرتبط الإنسان بأخيه الإنسان، سواء أكان يمتلك قريحة شعرية أو أدبية أو غير ذلك، وتبقى الاستجابة منبثقة دائماً بعيداً عن علاقات الانتماء والاختلاف التي تشمل العرق والجنس، أو فكر الآخر وميوله وسياسته وانتماءاته[1].

إن الحضور الإنساني لقضية فلسطين حرَّك المشاعر الإنسانية والوجدانية لدى الكاتبة، وكان الحضور حافزاً ودافعاً لديها لرصد ملامح صورة الآخر اليهودي، التي كانت تتغير بتغير الأحداث، فملامح صورة الآخر غير الإنساني تتكرر، والآخر هو من يحدد موقفه في المواجهة والتحدي مع الذوات، ففي قصة "**زرع**" يلجأ الآخر إلى سياسة خاصة، فيعمد إلى تهجير أصحاب الحق وتشريدهم كونه المسيطر والمهيمن الذي يفرض القوة، فقوة الآخر تظهر عندما يسير في مواجهة الذات، فقد ((**جرّفوا أرضها بعد حرق محصولها لهذا العام، وأطلقوا الخنازير البريّة على مزارع العنب، وفي آخر المطاف جفّفوا بئر المياه التي تسقي زرعها منها. لقد استغلّوا أنّها فلسطينيّة وحيدة بينهم**))[2]، يوضح المقطع شروع الآخر في تدمير الحياة الطبيعية وممارسة سياسته القمعية التي تعزو إلى تهيئة الأرض من جديد لاستقبال الوافد المستوطن بعيداً عن النظرة الايجابية، وانهاء وجودها الإنساني، فالصهيونية تعمل بروح التعاون لقولبة الفلسطينيين والقبض على الوجود وتغييره.

لهذا تُعد فترة بداية الاستيطان من أخطر المراحل التي تعكس صورة الآخر، فقضية التشريد والتهجير تواجهنا مرة أخرى في قصة "**شجرة**" التي يبدأ فيها الآخر إتمام مساعيه لتجريف الأرض فـ((**الجرّافات المدرّعة الصّهيونيّة هاجمت على حين غرّة أشجار**

---

(١) ينظر: الآخر في الشعر العربي الحديث" تمثيل وتوظيف وتأثير": ١٠٨.
(٢) تقاسيم الفلسطيني: ٣٧.

الزّيتون في حقل الحاجّة (فريزة)، خلعت الكثير منها بعد عناء))[1]، إذ بدأ الآخر سياسة التخريب لقطع سبل الحياة، وهي من الممارسات المنتجة التي تكون وسيلة بيد الآخر تجاه الذات الفلسطينية المقاومة للضغوط على اختلاف انواعها، وعلى كل حال فإنَّ إلحاح الآخر على نزوح الذات وخروجها باستعماله أبشع طرق القسوة، غاية لدفع الذات إلى الاستسلام لقهر الآخر وتشبيهه بشجرة الزيتون ودلالتها المقدسة بوصفها ملمحاً للصمود الفلسطيني والتشبث بالأرض، وما تحمله دلالتها من قصص إنسانية توثق التصارع مع البقاء، ولأنَّها ((رمز للهوية الفلسطينية وهي بتجذرها وعمرها المديد وشموخها تشكل صفعة قوية للادعاءات الصهيونية الزائفة وحيث تفند المقولات الصهيونية من نمط (فلسطين أرض بلا شعب) و(فلسطين كانت قبل الاستيطان اليهودي أرضاً خربة)، وهكذا راحت جرافات الحقد الصهيوني تعمل على تجريف الأراضي الزراعية واجتثاث شجرة الزيتون))[2]، ولهذا يعتمد الآخر على الحروب الممنهجة لاجتثاث الهوية، فغدت شجرة الزيتون من وجهة نظره عدواً مطلوب الاجتثاث، والتماثل في وصف المشهد هو حلقات مستكملة لنقل التصرفات والصورة العامة لهم.

وتوضح القاصة للقارئ التصرفات الصهيونية بنقل الصورة العامة لهم، حين يرى الآخر نفسه في مرتبة التفوق والتقدُّم العسكري لهذا يشرع لنفسه سياسة العنف، التي نراه يتبعها تجاه الذات في قصة "**الوليد**"، التي تكشف عن وجود غريزة متوحشة تدفع به إلى القمع وسلب شعور الآخر، وخدشه خدشاً يمزق الذات، وينهش حلم الطفولة المحرومة، فالذات تحرم على يد الآخر من حياة كريمة في ظلِّ والدين دفعهما القدر إلى نقطة تفتيش، فشاء القدر أن يولد في اليوم الذي أُسْتُلِبَ منه أبوه وأمه بعد أن أرداهم الآخر صرعى؛ لأنَّ((**جنود الصّهاينة أخرجوها وزوجها من السيّارة الأجرة التي يستقلانها للوصول إلى المستشفى، وأجبروهما على أن يركعا أرضاً لإذلالهما، هي تكوّمتْ بعجز على الأرض تكابد صعقات طلق تمزّق لحمها، وزوجها رفض أنْ يركع أمامهم بذلٍ، فأردوه قتيلاً بطلقات ناريّة خطفتْ شعلة الحياة من صدره**))[3].

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ٤٠.
(٢) حرب الزيتون في الأراضي الفلسطينية المحتلة، مصطفى قاعود،(مقال).
(٣) تقاسيم الفلسطيني: ٤١.

يوضح النصُّ الصراع الداخلي بين الذات والآخر، بقدر ماتكون الصورة معبرة عن أغلب الحالات التي نشأت بينهما، أي كون العلاقة مبنية على أساس نزاع وسيادة الأقوى التي كثيراً ما تؤدي إلى الغليان الداخلي؛ لأنَّ النفس لايمكنها أن تحتمل القهر والتبخيس الذاتي دائماً، إذ لابدَّ من الإحساس بشعور داخلي يحرك العزة والكرامة وبمقدار التراكمات الداخلية يرفض الفرد الرضوخ الاضطهادي[١]، ولعلَّ هذا ما يبرر السياسات المتبعة التي استغلت الشعوب المقهورة، وفسَّرت أسباب البطش التي لايمكن التساهل معها[٢]، وتلك المواقف كان لها دور فاعل في تكوين الصورة على التجربة الأدبية، فانعكس ذلك على الصورة السلبية التي تشكَّلت[٣]، ولاتساع دائرة الصفات السلبية تتناول الشعلان في كل قصة إحدى تلك الصفات بوصفها ثيمة يرتكز عليها النصُّ.

وفي قصة "**وحش**" يؤدي التصوير التخيلي دوره في عملية الوصف إذ تفترض الذات شخصية متخيلة على هيأة وحش قبل أنْ تتمكن من رؤيته، لأنَّها لم تره لكنها تتساءل كيف لشخص أنْ يقتل الأبرياء؟ فـ((**لابدّ أنّ الجنديّ الصّهيونيّ ليس إنساناً، بل وحش كاسر كي يقوي قلبه على قتل الأبرياء، وتهجيرهم، وسرقة فلسطينهم**))[٤]، فانعتاق الصورة من المخيلة هو انعكاس للواقع الدمويّ، فتقوم الذات بالربط بين الذهنية وهذا الواقع الذي يأتي نتيجة اضطراب منهجية تفكيرها ومع وجود الفكر الجدلي لابدَّ للمشاهد من إزالة غموض الصورة المتخيلة حينما((**تفاجأ بأنّ الجنديّ الصّهيونيّ هو رجل لا وحش كما كان يعتقد**))[٥].

إن تداعي الصور والأفكار تجاه الآخر جعلت الذات أسيرة التخبط فضلاً عن قصور الوعي الذاتي، ونعني بالقصور هنا الإدراك العمري وهو غير التخلف تماماً؛ لأنَّ للقصص والحكاية التي تثار عن الآخر دوراً في تكوين ذلك الانطباع المرتسم في المخيلة، وعلى ما يبدو أنَّ غاية القاصة في النصِّ إبراز تلك الصفات التي تكاد تترسخ داخل العقلية العربية أو رسم صفات معينة تتمتع بها الشخصيات الصهيونية كما في

(١) ينظر: التخلف الاجتماعي" مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور": ٥١.
(٢) ينظر: م. ن:٥٢.
(٣) ينظر: صورة الآخر ناظراً ومنظوراً إليه،(تقديم: الطاهر لبيب):٣٥.
(٤) تقاسيم الفلسطيني: ١٢٧.
(٥) م. ن: ١٢٧.

قصة "**شارون**" التي تهدف فيها القاصة إلى إظهار صفات هذه الشخصية السياسية المتوارية، فترسم للقارئ شخصية مخالفة حين ينطلق الراوي بوصفه للشخصية فيقول: **((هو رقيق حسّاس الطّباع! يخدم وطنه المزعوم إسرائيل ولو داس على البشريّة جمعاء!، هو يكره اللّون الأحمر لأنّه يكره رؤية الدّماء! ولذلك هو لا يمارس هوايته الآثمة، وهي قتل الفلسطينيين، إلاّ مغمض العينين والرُوح كي لا يرى دم ضحاياه))**[1].

لا يعرف الآخر لغة غير لغة الدم التي يخدم بها وطنه بالذات، لأنَّه ينظر إلى قضيته على أنَّها قضية مصيرية وأي سلام فهو يهدد دولة إسرائيل، إذن على القائد أنْ يمارس سياسات شتى ضد الذات، وأنْ يقدم التضحيات وهذا ماتوحي إليه دلالة اللون الأحمر في الديانات الغربية التي تقدم ذلك على سبيل المبدأ أو الدين، فاللون الأحمر لايكتسي دلالة واحدة بل يحمل أكثر من دلالة ترتبط بالمكان، ففي حين يرمز لدى الهندوس إلى البهجة والحياة وله ارتباط بولادة الطفل لحظة الولادة، نجد بعض تقاليد القبائل أنَّها تقوم بوضع الدم على جسد الطفل تصوراً منها أنَّه يمنحه فرصة العيش في الحياة مدة أطول[2]، وعليه فإنَّ دلالة الأحمر توحي إلى الحياة والسخونة التي ترتبط بالدم، فاختيار القاصة لهذه الصورة وهو مغمض العينين، جاء لإبراز بشاعة صورة الآخر، فهو يغمض ضميره ولا يدع مساحة للنظرة الإنسانية التي تعتري الإنسان بين الفينة والأخرى، فالآخر يقمع من دون الرجوع إلى الضمير؛ لأنَّه أغمض كلّ شيء، ولم يضع أمامه غير امتداد دولة إسرائيل وتوسيعها على حساب البشرية جمعاء، لكن يبقى فعل شارون ضمن حدود ثقافته التي يمثل فيها قمة الولاء لإسرائيل، فهو يتحرى جلّ الوسائل في سبيل تحقيق الأمن لوطنه، ولأنَّ علم السياسة علم كباقي العلوم لايوجد فيه إلَّا منهجان الأوَّل: هو مبادئ عقلية مصاغة داخل المرء يعتمد عليها في إصدار الاحكام على مايحيط به من حوادث، والثاني: الانطلاق من تفسير تلك الحوادث لتشكيل مبادئه[3]، فكان العقل هو المحرك لتلك الشخصية في انشاء دولة اسرائيل على حساب أصحاب الأرض.

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ١٤٥.
(٢) ينظر: دلالات الألوان في شعر نزار قباني، أحمد عبد الله محمد حمدان، (رسالة ماجستير): ٤١.
(٣) ينظر: السياسة "من الشّرق والغرب"، أرسطو طاليس، ترجمة: أحمد لطفي السيد: ٧.

كانت هذه السياسة فخره وحلمه ففي قصة "**وسام**" التي يتمظهر فيها الآخر المتفاخر بوصفه بطلاً يحتذى به، حينما نال الآخر وسام البطولة ((**في الجيش الصّهيونيّ من الدّرجة الثّالثة تقديراً لدوره المهم في إبادة مدرسة أطفال فلسطينيّة عن بكرة أبيها**))[١]، إذ يؤدي الآخر دور المستبد بفخر وزهو للحصول على وسام شرف ((سيؤول لا محال إلى التلاشي والاضمحلال))[٢]؛ لأن ما حضي به الآخر سرعان ما تلاشى، فاختفى المجد اللامع من الساحة الإسرائيلية، ولم يبقَ غير الوجوه البريئة، فـ((**سرعان ما نسبه المحتفلون، وهجرته الصّحف وأدار الإعلام ظهره له، وصدئ وسامه في درج من أدراج مكتبته، وظلت وجوه الأطفال تطارده ليل نهار، وتنشب أظفارها في تلابيب روحه**))[٣].

تبدل الوضع جعل الآخر أسير صورة الذوات المنكسرة، ولعلَّ المتسبب في الصورة الناتجة هو التكيف البايولوجي الناشئ بشكله الفطري الذي أوضحه (**لورنتس**) في مفهوم العدوان الذي يؤدي فيه الفرد دوراً تطويرياً لخدمة النوع وبزوال المؤثر الخارجي المحرك للنزعة التدميرية المتواجدة في الطبيعة البشرية يمكن للفرد التخلص من سيطرة الاشتهاء المطلق المغذي للطبيعة التدميرية التي تختلف باختلاف البشر[٤]، وعلى ما يبدو أنَّ القاصة تقف على جزئية مهمة وهي أنَّ طبيعة الآخر التدميرية لم تتغير من تلقاء ذاتها أو بإيجاد طريقة جديدة لحياته، إنَّما التغير ارتبط بزوال المؤثر، وهذا ما يفسِّر مطاردة الوجوه له بعد التحول الحياتي ليكون ضحية لصراعه النفسي الباحث عن خلاصه، وهو مايذكّرنا برأي فرويد بـ ((أن الإنسان تحت هيمنة الدافع إما إلى تدمير نفسه وإما إلى تدمير الأخرين))[٥]، فالدافع التدميري للآخر في قصة "**أوزان**" كان هو المحفز لإلصاق التهم واتهام الفلسطينيين، فما حدث من مظاهر بيئية ألصقت بالذات، حتى أنّ الفلسطينيين كانوا وراء ثقب طبقة الأوزون فقد ((**كان يلبس طاقيّة سوداء جوفاء نتنة تخيم على نافوخ رأسه، وقال بفرح وارتياح يسمح لكرشه بأنْ يتمطّى بتهدّل:" هذه جريمة سهلة وبسيطة، لا بدَّ أنّ الفلسطينيين هم من خربوا طبقة الأوزون في لحظة**

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ١٤٧.
(٢) التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، د. أحمد ياسين السُليماني: ٤٥٨.
(٣) تقاسيم الفلسطيني: ١٤٨.
(٤) ينظر: تشريح التدميرية البشرية، إريك فروم، ترجمة: محمود مُنقذ الهاشمي: ٣٢.
(٥) م. ن: ٥٥.

تهوّر"))[1]، فهو يسند التهم إلى الذات، ليجد لنفسه تعليلاً لهذه الظاهرة البيئية، فإضفاء صفة التخريب على الذوات ((مسبوق دائماً في ترتيب السرد باعتداء عربي مبرر له، حتى لو كان مجرد اعتداء كلامي، فيبدو دائماً الهجوم الإسرائيلي بمثابة الإجراء الدفاعي))[2]، فاتهامهم للذوات بهذا الخرق الكوني وسيلة للدفاع والتسويغ عن حقِّهم في الدفاع عن انفسهم وتبرير ما يحدث من هجوم مستمر اتجاه الذات.

لقد تمكنت القاصة من تجسيد صورة الآخر السلبية بكلِّ ما تحمله من صفات بذيئة وبموضوعية تامة بعيداً عن التعصب الذاتي، فعملية خلق الصورة النصية لديها جاءت محاكيةً لواقع القضية الفلسطينية، فلم تقتصر الصورة على سلبيتها بل جعلت من الصورة الإيجابية للآخر اليهودي مساحة في نصِّها الأدبي، والتي سنقوم بتناولها أيضاً للإحاطة بصورة الآخر، كما سعت القاصة إلى إظهارها في مجموعة **(تقاسيم الفلسطيني)**.

ثانياً: صورة الآخر الايجابية.

لعلَّ حضور الآخر بصورته الأكثر إشراقاً في جسد النصِّ هو لإزالة الشوائب تجاه الآخر، وتعبير عن الانفتاح على صورته المضادة، بعيداً عن النظرة الضيقة التي تسيطر على الذات، والتي يكون أحد أسبابها التعصب والكراهية اتجاه الآخر المختلف، فيؤدي إلى انغلاق الذات ورفضها له.

وعند دخول القارئ طيات الشعلان القصصية يجد ابتعاد القاصة عن إبراز الصفات السلبية فقط؛ لأن العلاقة مع الآخر تدخل في علاقات متعددة، وهي حريصة على إظهار الصورة بوجهيها (السلبي، والإيجابي) وتحقيقها ((أفضل تلق لما ينطوي عليها موضوعاً وفناً))[3]، فالقاصة ترتقي بإنسانيتها تجاه الآخر فتبني عالمها اللغوي بموضوعية بعيداً عن التشويه الصوري للآخر، وبهذا استطاعت القاصة أن تقدِّم للقارئ الجانب المضيء للآخر بصورته الإيجابية، الذي ينظر إلى الذات بعين التسامح، والتعاطف، والرحمة.

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ١٥٢.
(٢) صورة الآخر ناظراً ومنظوراً إليه،(صورة العرب والإسلام في الكتب المدرسية الفرنسية: مارلين نصر):٤٨٣.
(٣) الآخر في الشعر العربي الحديث" تمثيل وتوظيف وتأثير": ١٩٧.

ونجد في قصة "**زوجة سارق**" أنَّ الآخر يجسَّد بوساطة شخصية المرأة ذات النوازع الإنسانية، التي ترفض ما يكنُّه الآخر من شرٍّ واضطهاد يهدد العلاقة بين الذات والآخر، الذي يظهر بصورة المتفاجئ لما يجده من مشاهد لتلك الفلسطينية التي تسبب الكيان الصهيوني باستلاب أرضها، ثُمَّ أصبحت تعيش في مزق صغير لتثبت انتماءها إلى بقعة أرض اسمها (**فلسطين**)، فروعة علاقتها الإيجابية بدأت تجاه الآخر عند اكتشافها ما تعيشه من كذب ((**قبل أنْ تجاور هذه المرأة الفلسطينيّة كانت تعتقد أنّها زوجة سعيدة تعيش مع زوج مثاليّ في أرض الميعاد، ولكن عندما راقبتْ حياة هذه المرأة الفلسطينيّة اكتشفت أنّهم مجرّد لصوص رعاع قد سرقوا أرضاً من أهلها وأنّها ليست أكثر من زوجة مخدوعة تعيش مع عسكريّ عربيد**))[١]، فالشعور المتولد داخل الآخر دفعها إلى الوقوف على كذبة أرض الميعاد، التي كانت مفتاحاً لاستيطانها هي والآلاف غيرها، فالآخر يجد سعادته بُنيت على حساب ذوات بريئة لا ذنب لهم سوى كونهم مُلَّاك الأرض، فالقاصة ترسم للقارئ ملامح إنسانية للآخر الذي يحترم الذات ويعترف بحقوقها، فنظرة الحب والرحمة تظهر عندما تتعاطف ((**مع تلك الفلسطينيّة، هذه الأرض هي حقّها الشّرعيّ، تطلب من زوجها أن يردّ الأرض التي سرقاها إلى صاحبتها الفلسطينيّة، وأن يستقيل من عمله، وأن يعودا إلى فرنسا ليعيشان هناك في موطنهما الأصلي**))[٢].

عانت البطلة من الشعور بالذنب فمشاعرها الدفينة أيقظت لديها رفضاً لذاتها ولكيانها، فارتباط الآخر الجميل بالأنثى يرسل رسالة مفادها أنَّ الهامش (**الأنثى**) وإن كان يمتلك خطاباً معتدلاً، إلاَّ انَّه لا يؤثر في المتن (**الرجل**) بوصفه حاكماً غارقاً في وحل المصادرة والترحيل، إذ إنَّ المتن يمتلك وعياً وتخطيطاً مسبقاً ينتهج عليه، فالخطاب الموجه إليه أقاويل متناثرة تعبر عن وجهة نظر لايرتبط معها بايديلوجية، فتفشل الأنثى؛ لأنَّ المركز يشتغل على تقويض ((دائرة حضور الآخر، ولا تُتيحُ لهُ أنْ يتحرَّك بفاعليةٍ مؤثِّرةٍ))[٣]، وهذا ما ألزمها البحث عن حلول أخر، وبعد التفكير الطويل لما تعرضت له

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ١٣٧.
(٢) م. ن: ١٣٧.
(٣) الذّات والآخرُ في شعرِ جَميل حيْدر: ٨٢.

من ضرب مبرح بسبب مطلبها بالرحيل، وجدت أن القرار الصائب والحاسم أن تنهي صراعها النفسي مع ذاتها، وهو اتخاذها قرار الموت؛ لأنه الملاذ الوحيد للخلاص من عقدة تأنيب الضمير التي لازمتها، فـ ((**تقرِر أن تنفّذ رغبتها رغم أنفه، تُعدّ له الفطر المشروم الذي يحبّه، تختاره بعناية من النّوع السّام، تطهوه له، وتقدّمه له مساءً على العشاء اعتذاراً له عمّا صدر منها في حقّه في الصّباح، وتأكل معه ليواجها معاً الموت الذي يستحقّه كلّ لص**))[1].

إذ اختارت الموت بوصفه نهاية لتنهي بذلك عذابها وعذابات الذوات وهي على يقين أن موت لصٍ أو لصين يقلل من وتيرة الصراع الخارجي وصراعها الذاتي، فاستعملت الحيلة تجاه زوجها لإبعاده عن الحياة التي لوَّثها بعدم إنسانيته وإحساسه بالذوات، وهي بذلك تؤدي الدور نفسه لكن بطريقة مختلفة تقتصر على الفرد لا على الاخرين أمَّا هو فبطريقة معاكسة تتعامل مع المشاكل لإنهاء صراعها الداخلي لكن لم ينهِ مشكلة التواجد الصهيوني ومواصلة سياسته القمعية، إذن عالم الحقد والبغض الذي تمَّت زراعته داخل الآخر الذي تسبب في انتزاع آدميته، بل فتح مساحة واسعة له ليبرز تفاصيل معاناته، ففي قصة "**أغنية عربية**" يُحاصر الآخر بقيود حين تمنع المرأة من خصوصياتها في التمتع بالعيش السلمي، بدءاً من كونها مرهفة الحس أمام إحدى الأغاني العربية وهي تفتش عن إحساسها المقيد، فكانت ((**بسريّة تامّة تداعب وجدانها وأحلامها بسماع الأغاني العربيّة ذات اللّهجة المصريّة، فمن الممنوع عليها أنْ تظهر تعاطفاً وحبّاً لأيّ شيء عربيّ، ولو كان أغنية**))[2]، فمن المعروف أن الآخر يتقوقع حول ذاته، فينعزل داخل مستوطنات أطلق عليها اسم (**الجيتو**)[*]، فيبتعد بذلك عن الدخول بأيّ علاقة مع محيطه إلاَّ أن صورة الآخر في القصة تكون أكثر إيجابية، فتحاول أن تفتش عن النشرات المضيئة التي تتخلل أعماقها فتنسج خيوط التقارب بعيداً عن التقوقع والانكفاء الذاتي، التي تمَّت زراعتها في داخلها عندما ((**جاءت إلى هنا بخدعة اسمها أرض الميعاد، وعندما علقت في شباكها أدركت أنّ الأرملة السّوداء الصّهيونيّة ستأكلها لأنّها**

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ١٣٧.

(٢) م.ن: ١٣٨.

(*) مفهوم الجيتو: هي تسميَّة تطلق على أحياء اليهود في أوربا، وقد قسم أوَّل جيتو يهودي في روما سنة ١٥١٦، ينظر: موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصّهيونية، د. أحمد المسيري: ١٥٤.

يهوديّة شرقيّة كما يسمُونها))[١].

لقد تداركت ذاتها بأنها ستفقد ألق الحياة وبدأت ملامح الخيبة والاحباط تسقط عندما أدركت أهمية إرادتها الحرة، وأهمية أسلوب الآخر وتعامله معها، فبدأت توازن بين اليهود والعرب **((هناك من حيث جاءتْ لم يكونوا يعيّرونها بلقب اليهوديّة، لكن هنا في هذه المستوطنة الصّهيونيّة فهي تُعيّر بسبب أو دون سبب بأنّها شرقيّة قادمة من مصر، وتحصل على أدنى الاستحقاقات في حين أنّ اليهود الغربيّ يحصل على الامتيازات كلّها))**[٢].

إن استرجاع اللحظات التي عايشها الآخر قد جعلها توازن بين المعاملة ونظرة الآخر إليها، ولعلَّ هذه الموازنة تقودنا إلى تاريخ المسلمين مع اليهود بشكل عام، وابسط مثال ما تمتعوا به في بلاد الأندلس، فقد تمكن الآخر من العيش بحرية تامة منع منها لسنوات طوال، إذ ((كان العصر الإسلامي في الأندلس يمثل العصر الذهبي لليهود، إذ ازدهر الفكر اليهودي الديني والفلسفي نتيجة الاحتكاك بالمسلمين العرب))[٣]، فلم يحض اليهود بالحرية في البلدان المختلفة مثلما حدث في حكم العرب للأندلس مما ساعدهم على الاقتراب من ميادين الحياة ومزاولتها.

واستحضار القاصة نظرة العرب الإيجابية اتجاه الآخر هو للكشف عن الصفة الأكثر قرباً من الآخر، فمسألة التميز التي يواجهها الآخر يثبت لها حقيقة ما تتعرض إليه، فمشاعره الإيجابية تنأى بأن تظهرها، فهي **((لا تستطيع أنْ تعبّر عن غضبها وخديعتها، وعن ندمها النّاخر(كذا)* لأنّها تركتْ شاطئ الإسكندرية حيث المرح، والحبّ والجيران والصّحبة الحلوة، وجاءت لتُخزَن حتى تموت في صندوق معدنيّ في مستدمرة معزولة في أعلى صلد الجبال))**[٤].

إنَّ مشاعرها تتجاوز الواقع البائس لذا حاولت أن تسترجع إنسانيتها اتجاه العرب، وعمدت إلى انتقاء وسيلة لمعارضة موقف الآخر من العرب لتنسج علاقة ودية معهم فـ

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ١٣٨.
(٢) م. ن: ١٣٨ـ ١٣٩.
(٣) صورة العرب لدى الآخر في ضوء العلاقات التاريخية، حسين العودات: ١٥١.
*** الصواب (المتأخر).**
(٤) تقاسيم الفلسطيني: ١٣٩.

((هي تنتقم كلّ يوم ممن أتى بها إلى هنا بأن تسمع سرّاً الأغاني العربيّة المصريّة، وتطرب لها، وتترنّم بكلماتها العربيّة بحبّ وفرح وتلق، وتحلم بقدميها يُغمران برمال شاطئ الإسكندريّة بعيداً عن هذه المستدمرة الملعونة))[١]، فتبدأ باسترجاع الماضي لما يحمله من دلالة إيجابية لكونه تقنية سردية تساعد الشخصية على العودة إلى الماضي، ويكتشف بوساطتها معالم التغير والتحولات التي طرأت والفوارق بينها فيستطيع التمييز بين ما اكتسبته من معانٍ جديدة أو ما تم افتقاده[٢]، فتقنية الاسترجاع هي جلّ ما تحتاج إليه لكي تواصل الحياة الإنسانية بشكلها الطبيعي والخروج من براكين الجهل، وبهذا تبدو أكثر مثالية في وسيلة انتقامها.

وتختار القاصة أدق الصور جمالاً لتفسح الطريق أمام التسامح بين العلاقات الإنسانية، وإبراز موقف الاخر من فلسطين، إذ يظهر في قصة "**كتاب**" أكثر إيجابية عندما يرفض إخفاء الحقائق وطمسها في كتابه الذي أظهر فيه الحقيقة كاملة، فرفض التضامن وهرب بعيداً، فـ**((كتابه" التّطهير العرقي في فلسطين" هو أقدس ما انجزت نفسه، يتأبّطه باعتزاز وحرص وإجلال، ويهرب على عجل وحذر من عنصريين صهاينة يرجمونه بسبّة الخيانة، ويرشقونه ببصاقهم ويجلدونه بقولهم: "إيلان بابيه يا خائن، يا عميل العرب"))**[٣]، فعلى الرغم من انتمائه العرقي إلى اليهود، فاهتمامه بالجانب الثقافي، وانفتاحه على العالم الخارجي كان المحرض لذاته لكي ترتقي وتتطور، وفي وجهة نظره هذه تأسيسٌ لما يراه **(فوكو)** من((أنَّ الذات في استبعادها الآخر إنما تستبعد وتقصي الإنسان نفسه))[٤]، فلا بدَّ من لقاء مع الآخر المختلف ليكون وعاءً ناقلاً يكتسب منه كثيراً من المعارف سواء على الصعيد الثقافي أم المواجهة، وبذلك يكون من السهل علينا معرفة نقاط ضعفنا ومزايانا، فنحرص على التمسك بها أو الابتعاد عنها، ولكي يستطيع ذلك لابدَّ له أوّلا من الوعي الذاتي التالي للوجود الجسدي الذي يكون بداية الاحتكاك بالمحيط وطرح التساؤلات عن هويته ووضعه وكلّ مايحيط به[٥].

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ١٣٩.
(٢) ينظر: بناء الرواية "دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، سيزا قاسم: ٥٤.
(٣) تقاسيم الفلسطيني: ١٤٦.
(٤) دليل الناقد الأدبي، د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي: ٢٢.
(٥) ينظر: الهوية، حسن حنفي حسنين: ٢٣.

وبعد الإجابة تتولد الثقة لديه فيبتعد عن كلِّ ما يحاصر الفكر، ويتخذ لذاته خصوصية دون خوف من أبناء عرقه، فبدأ **((لا يبالي بما يكابد، فأخيراً كتب قلمه الجريء الحقيقة كاملة وبإنصاف كامل بعد أن أدرك وحشيّة شعبه، أخيراً يستطيع أنْ يعيش بسلام، وأن يموت برضا؛ فقد كتب الحقيقة التي أراد شعبه أنْ يطعمها للنّسيان))**[١].

لقد رسم الآخر بقلمه ملامح الصورة الحقيقية التي تأثرت بالتشويه المستمر بازدياد عاطفته الغالبة وحبِّه وانفتاحه على الآخر، لإظهار الحقيقة بعيداً عن التعقيد، والانغلاق، والرضوخ لإقصاء حقِّه في التعبير عن حقوق الآخرين، فعمد إلى النقد الذاتي بتوظيف عقله ولغته من أجل نسج الصورة الحقيقية بعيداً عن الإبهام، فنسبة التسامح التي حملها الكاتب نسجت أخطاء كيانه، وفسحت المجال لإبراز المشاعر الإيجابية وعدم ظلم الآخر[٢].

لقد اتاحت القاصة للآخر فرصة التعبير وجذب القارئ إلى سياق النصِّ، لتلامس بذلك إحساس القارئ، فيتماهى مع الآخر لنسج العلاقات الإنسانية، فحين نتأمل قصة "**نبتة عصرية**" التي يبدأ السارد فيها بسرد أحداث حياة امرأة صهيونية شاء لها القدر أن تقدم إلى أرض فلسطين وتستوطن في إحدى البيوت الفلسطينية بعد انتزاعه من أهله، فقد **((ملّكوه لها ولزوجها ولابنتها، كان من المفروض أن تمارس كلّ ما يتفتّق ذهنها عنه من شرور وإيذاء لتزعج العائلة المقدسيّة التي تسكن الطّابق التّحتي، وتجبرها على الرّحيل، ولكنّها**

كانت تعجز عن ذلك بسبب طبيعتها النّفسيّة الخيِّرة التي يكرهها زوجها وأهله))[٣].

إن تشكل صفات الخير داخل الآخر حال دون ظهور نظرة الاستعلاء والفوقية تجاه الذات، وأدى إلى إبعادها بشكل قسري عن المكان، إنَّما سعت إلى فتح آفاق إنسانية رحبة ومتسامحة، فصورة الآخر تأسر المتلقي حين تبتعد عن مطالب عائلتها **((فيحثّونها دون انقطاع على أنْ تتخلّى عن شمائلها الطيّبة لصالح مطامعهم وولائهم لكيانهم**

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ١٤٦.
(٢) ينظر: إشكالية الأنا والآخر "نماذج روائية عربية": ١٨.
(٣) تقاسيم الفلسطيني: ١٤٩.

الصّهيونيّ))[1]، والذي يلفت نظر المتلقي دور اللغة العدائية في خطاب الآخر ليلغي إرادتها وطبيعتها العفوية، فنرى نظرة الأكثرية تجاه الذات وهي قادرة على إلغاء المشاعر السلبية، فصيرورة أحداث القصة تسير في مسار تتفاعل فيه المرأة مع الذات الفلسطينية فعندما **((وضعت يديها على حوض نبتة عطريّة لصاحبة البيت ضمن ما سطتْ عليه من أثاث وملابس في الطّابق الثّاني...، أحبّت هذه النّبتة العطريّة التي لها رائحة فوّاحة طيّبة حنونة، لكن النّبتة في ذبول مستمرّ منذ أنْ استولتْ عليها))**[2].

كانت النبتة ضمن المقتنيات التي ظفر بها الآخر بوصفها غنيمة بعد الاستيلاء على مقتنيات الذوات الفلسطينية، ولم يدرك الآخر انكسار النبتة وذبولها أوّلاً إلّا بعد أن بدأ الحبُّ يتخلل داخل المرأة، فبدأت بمراقبتها يومياً وهي تراها في ذبول مستمر، فـ **((خّمنت أنّ النّبات يحبّ أهله، وأنّ هذه النّبتة تفقد صاحبة البيت المقدسية التي زرعتها واعتنت بها،...، وهبطت به أدراج البيت،...، ووضعتْ حوض النّبتة العطريّة أمامها، وقالتْ بلهجة فلسطينيّة تكاد تتقنها: " هذه النّبتة تريدكِ"))**[3].

لقد علمت المرأة **(الآخر)** السبب الحقيقي خلف الذبول المستمر للزهرة، ففي القصة نلمس حساسية المرأة، فالبطلة تملأ إحساساً مرهفاً يجذبها إلى الآخر غير البشري، فعندما بدأت نوازعها الداخلية تبحث عن سبب الذبول تجد الحلَّ،إذ أيقنت أن الزهرة لا يمكنها العيش في بوتقة مغلقة بظلال الآخر.

لاشك في أنّ المتلقي يلاحظ فاعلية الصورة الإيجابية، فالقاصة بتجسيدها صورة الوردة وهي تلامس مشاعر الآخر في إحساسها بالذبول تحاول تقريب وجهة نظرها، وتحثُّ القارئ على الإبحار في غياهب النصِّ للكشف عن الجانب المسكوت عنه، فهي تطرح قضية استئصال الجذور وانتزاعها، فلو تأملنا النصَّ لوجدنا أن بذور الارتباط بين الذات والوردة هي انعكاس لارتباط الذات بالأرض فكلاهما يمثل الآخر ارتباطاً مصيرياً لذلك من الصعب عليها الاستعاضة عنها بالآخر، وبهذا يدرك الآخر أهمية الانتماء إلى ذلك، وعليه تعمد المرأة إلى إرجاع الوردة إلى مكانها وانتمائها الأصلي لبثِّ الحياة فيها

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ١٤٩.
(٢) م. ن: ١٤٩.
(٣) م. ن: ١٥٠.

من جديد؛ لأنَّ انتماءها إلى الذوات هو انتماء عاطفي يشكل حقيقة مطلقة لاتقبل إثارة التساؤلات أو إيراد الشكوك[1]،فتجسيد الشعلان لصورة الآخر الإيجابية هو لخلق مساحة من التسامح والوقوف على ظروف الآخر التي أجبرته على القدوم إلى أرض الميعاد، بوصفها وهماً كبيراً تمَّ خداع الآخر به، فهي تنظر إلى جسور التفاهم بين الذات والآخر نظرة متفحصة، فحين يرتقي الإنسان بإنسانيته يستطيع أنْ يخلق عالماً أكثر إيجابية وتسامحاً بين أطياف المجتمع.

(١) ينظر: صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه،(الآخر العربي والآخر الفلسطيني والآخر الإسرائيلي في نظر الفلسطينيين في إسرائيل): ٧٠٣.

المَبْحَثُ الثَّالِثُ

صُوْرَةُ الآخر الإرْهَابِي

إنَّ ما يجري في الساحة الدولية اليوم جعل العالم في حالة صراع دائم، وتردد وتخبط لكون الفايروس يشكل مأزقاً خانقاً يصعب استئصاله أو القضاء على خلاياه النائمة؛ لأنَّ جذور الإرهاب في ظلِّ التحولات السياسية والمعارضات الفكرية انتشرت انتشاراً واسعاً، وبات من الصعب الحد منها أو حصرها في إطار ضيق، لهذا شكَّل موضع تهديدٍ للمجتمع الدولي باسره، وقبل الدخول في توضيح صورة الإرهاب لابدَّ لنا من بيان مفهوم الكلمة أوّلاً، فقد صور القران الكريم المفردة في مواضع عدة، فجاءت الكلمة بمعنى الخوف، والخوف يشير إلى دلالتين هما:

١. دلالة الخوف من الله عزَّ وجل.

٢. دلالة الخوف الواقع بين البشر أي يخاف الإنسان من إنسان آخر[١]، وقد وردت مفردة إرهاب في قوله تعالى: ﴿**قَالَ أَلْقُوا فَلَمَّا أَلْقَوْا سَحَرُوا أَعْيُنَ النَّاسِ وَاسْتَرْهَبُوهُمْ وَجَاءُوا بِسِحْرٍ عَظِيمٍ**﴾[٢]، فالخوف جاء من الآخر بسبب التخيل والخداع الذي مثَّله الآخر وأثاره أمام الناس، فتخلل الخوف داخل أنفسهم من الآخر (سحرة فرعون)، وقدرتهم على الإيهام والخداع البصري، فتوهمت أعين الناس بما شاهدوه أمامهم من تحول الحبال والعصي إلى حيات في أعينهم[٣].

وفي موضع آخر من السورة نجد صورة أخرى في قوله تعالى: ﴿**وَلَمَّا سَكَتَ عَنْ مُوسَى الْغَضَبُ أَخَذَ الْأَلْوَاحَ وَفِي نُسْخَتِهَا هُدًى وَرَحْمَةٌ لِلَّذِينَ هُمْ لِرَبِّهِمْ يَرْهَبُونَ**﴾[٤]، فصوَّرت كلمة يرهبون معنى الخوف من الله عزَّ وجل، فالنصُّ المقدس يوضح طريقة الإرهاب التي تسبب بها الآخر فبوساطة التخيل والخداع تمَّ إيهام الذوات ودفعهم إلى

---

(١) ينظر: مفهوم الإرهاب في الشريعة الإسلامية، د. هيثم عبد السلام محمد: ٣٢.
(٢) سورة الأعراف، الآية١١٦.
(٣) ينظر: تفسير الطبري جامع البيان عن تأويل آي القرآن: ٥٠٥.
(٤) سورة الأعراف،الآية١٥٤.

الظلِّ الذي جثم على أنفسهم بالخداع البصري، وعليه بدأت تظهر وتتراءى لأعينهم الحبال والعصي كأنها حيات تسعى أمامهم[١]، وترد المفردة بمعنى آخر في قوله تعالى: ﴿**وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَآخَرِينَ مِنْ دُونِهِمْ لَا تَعْلَمُونَهُمُ اللَّهُ يَعْلَمُهُمْ وَمَا تُنْفِقُوا مِنْ شَيْءٍ فِي سَبِيلِ اللَّهِ يُوَفَّ إِلَيْكُمْ وَأَنْتُمْ لَا تُظْلَمُونَ**﴾[٢]، فأوحت دلالة المفردة في النصِّ إلى التصوير الفعلي لوقوف الإنسان أمام العدد حين أمر الله تعالى عباده بإعداد العدة والقوة لإرهاب عدوه وإخافته، وأمام عظمة القرآن يتضح المعنى العام لمفردة الإرهاب وهو الخوف[٣].

لقد سلَّطت القاصة الضوء على هذه التسمية الرئيسة والمهيمنة، فجسَّدت صورة الآخر بكلِّ ما تحمله من لغة تخييلية، فانقسمت لديها الصورة إلى ثلاثة محاور تمثلت، بالآتي: أوّلاً: صورة الإرهاب الفكري.

ثانياً: صورة الإرهاب النفسي.

ثالثاً: صورة الإرهاب العسكري: (المجازر، والعمليات الانتحارية).

وبذلك يتجه بحثنا نحو اكتشاف الصورة المتجسدة للإرهاب داخل النصوص، وارتأت الدراسة الابتعاد عن دراسة الخوف في الجوانب السياسية وصراعاتها التي لا طائل منها، ولا تقدِّم خدمة للبحث، بل نكتفي بالإحاطة بصورة الآخر الإرهابي في جسد النصِّ.

أوَّلاً : صورة الإرهاب الفكري.

لقد ناقشت الكاتبة أخطر صور الإرهاب المتمثلة بالإرهاب الفكري، وهو صورة من صور الإرهاب القائم اليوم في المجتمعات، وإن كان بنسب متفاوتة، والذي يعدُّ من أخطر أنواع الإرهاب في الوقت الحاضر، لما يمثله من إيديولوجية قائمة على التشويه لجماعة أو دولة تهدف إلى محو الفكر السائد، وغرس فكر آخر مغاير يتماشى مع الأهداف العامة والداعمة له، فغالباً ما تكثر مثل هذه الظاهرة في المجتمعات المنغلقة على ثقافتها، سعياً منها إلى كبت الأصوات المعارضة، والتقييد لأفرادها بحدود تقييد التعبير

(١) ينظر: تفسير الطبري" جامع البيان عن تأويل آي القران: ٤٨٠.
(٢) سورة الأنفال، الآية ٦٠.
(٣) ينظر: تفسير الطبري من كتابه جامع البيان عن تأويل آي القران: ٥٧.

عن الرأي[1]، وهذا ما يمارسه الآخر محاولاً تحويل الرؤية المعارضة إلى قمع الذات، وقولبة الرؤية بثقافة خاصة.

لذلك يحاول الطفل **(ليفي)** في قصة "**المحرقة**" الحصول على الإجابة عن سؤال يدور في ذهنه فتحاول الأم قولبة أفكاره فتقول له: **(("حبيبي الصّغير الجميل (ليفي)، أنتَ تعرف أنّنا نحن اليهود مستضعفون، ويجب أن ندافع عن أنفسنا". أردف أبوه قائلاً: كمن يرتّل سفراً من أسفاره المزوّرة:" لقد قتلونا هناك، نعم في المحرقة في ألمانيا قتلونا جميعاً، يجب انْ ننتقم من العالم بأسره بسبب ذلك"))**[2].

يلحظ القارئ صورة المقاضاة الحقيقية بوصفها بديلاً لاضطهادهم في ألمانيا بعد حرقهم وطردهم، فالآخر يستمع لوالديه اللّذين يحاولان التبرير له بسبب سفك دم الصبي الفلسطيني واقناعه بحقهم المشروع في الانتقام من العالم لما تعرضوا له من إبادة جماعية، ولأنَّ الآخر وصل إلى مرحلة التماهي بعدوان المتسلط يتخلص فيها من مأزقه الوجودي بوصفه ذاتاً مقهورة، فيبدأ عملية قلب الأدوار فيمارس سلطته على الجانب الأضعف وهو في ذلك يحاول استعادة توازنه الذاتي[3].

وتعود مسألة الكراهية لما تعرضوا له متناسين ما نعموا به في ظل الدولة الإسلامية من تسامح بينهم وبين العرب، وما لقوه من العرب من معاملة حسنة.

إن قولبة الأفكار بدأت واضحة في مرحلة الاستيطان، فالآخر لجأ إلى بثِّ أفكار وأباطيل لكسب اليهود وجذبهم إلى فلسطين تحت ذريعة واهية أساسها: أنَّ هناك أرضاً دون شعب وأرض الميعاد هي موطنهم الأصلي، فبدأت مرحلة الترويج التي قوبلت باستجابة كبيرة، فبدأت مرحلة الاستيطان التي قابلتها الذوات الفلسطينية بمقاومة عنيفة، ولكي لا نخرج عن الموضوع الذي نسعى إليه نقول: لقد لجأ الآخر إلى التشويه الفكري لذواته المنكسرة لحثِّهم على مرحلة المضي قدماً في سبيل تحقيق الدولة اليهودية، وتثبيت جذورها بشكل دائم وممتد، ففي قصة "**صمت**" التي تتجسَّد فيها صورة التشويه الفكري القائم على بثِّ أفكار لا حقيقة لها، وبعد أن تعرض الآخر إلى مقاومة مستميتة من

---

(١) ينظر: مفهوم الإرهاب في الشريعة الإسلامية: ٩٣.
(٢) تقاسيم الفلسطيني: ١٨.
(٣) ينظر: التخلف الاجتماعي" مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور": ١٢٨-١٢٩.

الفلسطينيين وجدت الحكومة الصهيونية نفسها أمام مأزق الهزيمة، ولكي تحاول إقناع ذواتهم بحقيقة أخرى قامت الحكومة بتشويه فكري، فالآخر ((**أمضى شهراً في العلاج النفسي كي تسمح إدارة الجيش الصّهيونيّ لأسرته بمقابلته بعد أنْ لقنوه الكثير من الأكاذيب عن نصر كاسح لم يحدث إلاّ في خيال الكاذبين الذين أجبروه على ترديد هرفهم كي لا يعرف الصّهاينة أنّهم مهزومون حتى النّخاع**))[١].

يتعرض الآخر إلى حالة من الاحباط النفسي أثر المعايشة الحقيقية الكاملة التي أخرجته من المعركة منهزماً رأساً على عقب، وكان من الصعب عليه أنْ يواجه بمظهره المنكسر، فعمدوا إلى معالجته فكرياً في مكان منعزل، ليعيدوا الثقة الى ذاته التي افتقدها لأنَّ ((هذه الصور اللفظية هي الآثار الباقية في الذاكرة... وتستمد الآثار اللفظية أولاً من الإدراكات الحسية السمعية، ولذلك كان للجهاز ما قبل الشعور مصدر حسي خاص. أمَّا العناصر البصرية من الصور اللفظية فهي شيء ثانوي))[٢]، والتي يتم بوساطتها إسقاطه في دوامة الترسيخ التي تصب في مصلحة كيانه الصهيوني، فمرحلة علاجه هي إعادة هيكلة الأسس من جديد.

ومن البديهي أن تتكشف الحقيقة أمام الآخر في أثناء المواجهة، فالصورة الإيجابية تختلف تماماً عن الواقع الملموس، فالآخر في قصة "**آربي جما**" يفاجأ بالصورة المغايرة التي تمَّ سردها له، والآن نجرب المواجهة الحقيقية بينهم وبين الذات، فانكشف له زيف ما قيل، ((**لقد قيل لهم إنّها ستكون نزهة سريعة، يقضون فيها على الفلسطينيين في ساعة لا غير، ثم يعودون أدراجهم مكلّلين بورقة الغار المسروق**))[٣].

تسير صورة الآخر صوب لحظة الانكسار، فقد تحطَّمت آماله فحثَّهم على مواصلة التقدم وبلورة أفكارهم اتجاه الذات التي انتهت إلى صلابة الذات، فتحولت الصورة من موضع المنتصر إلى الهروب أمام مجموعة من الأطفال، وأمام هذه الصورة أيقن الآخر ما رسم له من صورة مشوهة فقدت بريقها في أثناء الفرار، فالصورة البصرية حفَّزت العقل لتهاوي الصورة الذهنية للآخر، وبهذا يكون للمؤشرات التخييلية الدور الفاعل في غسل

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ١٣٨.
(٢) الأنا والهُو: ٣٥-٣٦.
(٣) تقاسيم الفلسطيني: ١٤٤.

أدمغة البشر فكرياً.

تكرر القاصة المشهد نفسه في قصة "**خرافة**" إذ يمارس الكيان الصهيوني تفكيره العنصري، ويظهر الأفكار التي تخدم مصلحة إسرائيل، وبهذا يكون للمؤشرات التخيلية الدور الفاعل في غسل أدمغة البشر فكرياً لأنَّ ((التخيل، أو المعرفة بالصّور هي مختلفة عميق الاختلاف عن الذّهن؛ فهي يمكن أنْ تنحت أفكارا خاطئة، ولا تعرض الحقيقة إلاّ في صورة مبتورة))[١]، وبذلك يجهد الآخر في وضع اتصالي بين الصورة والتخيل وإقامة الروابط مع الفكر، وليس بالحقائق وهذه المشاهد تتكرر من قصة إلى أخرى، ففي قصة "خرافة" نجد الأفكار نفسها التي يمارسها الكيان الصهيوني وبثّ الأفكار العنصرية التي تخدم مصلحة إسرائيل.

فالآخر يتماهى مع كيانه ((**بعد أن اجتاز الدّورة المكثّفة التي خاضها جبراً بتكليف من إدارة جيشه، صدّق أنّه جنديّ في جيش أسطوريّ لايُهزم، لقد غذّته الدّورة بخرافة الشّعب المختار والجيش الذي لايُقهر**))[٢]، إذ يوضح المقطع العزل الجسدي للآخر وتنامي الأفكار التي تعطى تغذية روحية والتي تؤسس ضرباً من اللامعقول لديه فيرسم صورة وفكرة حول الذات في قول الراوي: ((**لن تستغرق منه الكثير من الوقت قبل أنْ يحصد النّصر، ويبيد الفلسطينيين، ويعود إلى وكره ليكمل عربدته**))[٣]، فهو يرى أنَّ معركته محسومة قبل أن تبدأ أساساً، فالآخر يربط تصوراته بأفكار مورست عليه، فيصطدم بصورة الذات، وهي تتصدى له ليجد نفسه يواجه أبطالاً صغاراً في مقتبل العمر يحملون قذائف الـ (**الآر بي جي**) فغدا جندياً أسيراً بعد أن تركه الأطفال عارياً، و((**طار في درب الهروب لعلّه يعود حيّاً إلى أولئك الخادعين الذي أقنعوه بأنّه جندي في جيش أسطوريّ لا يقهر**))[٤]، فالآخر يواجه تناقضاً ذاتياً للصورة المتخيلة فهو يحاول استعادة وعيه والخروج من الخرافة التي وضع فيها، فقد نزع من ذهنه الفكرة غير الواقعية التي يلجأ إليها اليهود لجذب المستوطنين، ومن صور الجذب ما يتجسد في قصة "**نسيان**"، حين بدأ السارد بسرد ما تعرض له الآخر في أثناء دعوة الكيان الصهيوني العنصري،

---

(١) التخيل، جان بول سارتر، تعريب: لطفي خير الله: ٢٠.
(٢) تقاسيم الفلسطيني: ١٤٨.
(٣) م. ن: ١٤٨.
(٤) م. ن: ١٤٨.

فقد ((**قالوا لـه قبل أكثر من نصف قرن وهم يعلّمونـه مبادئ الصّـهيونيّة:**" **إنّ الكبار الفلسـطينيين سـيموتون، وأن صـغارهم سينسـون**"))[١]، إذ كانـت الحركـة فـي بدايـة استيطانها الأرض المحتلـة تقيم جسوراً بينهـا وبين الآخـر **(المجتمـع اليهـودي)** لترغيبهم وتشـجيعهم علـى قمـع الـذوات الفلسـطينية وتوجيـه انظـارهم نحـو مسـتقبل زاهـر للدولـة الصـهيونية، فـالآخر وجد نفسـه بين أقاويل ورؤى هذه الحركـة، فنشـرت أفكارهـا التـي لا تعدو أن تكون نثرات عابرة اذ تقترب من الحقيقة فلا شـيء ينسـى، فهم أمام حقيقة واحدة هي عدم الانسلاخ والتمركز الذاتي على الرغم من أساليب القمع المتعددة، فالآخر((**أخذ يشخر وهو يبكي بقهر، وهو يبتلـع دموعه السّخيّة وهو يقول: "إنّهم لا ينسون**"))[٢]، فهو يجابه ذوات لا تتنازل عن حقها وقضيتها أبداً، ولعلَّ أكثر ما خدع به الآخر الأفكار والمرامـي الإيديولوجيـة التـي عمـد الكيـان الصـهيوني إلـى توجيههـا، وبثَّهـا لاسـتقبال أكبـر عدد ممكن من اليهود، فالقاصـة **(سـناء الشـعلان)** تقارب بين الصـورة الواقعيـة والصـورة الأدبية التي يعدُّ الخيال جزءاً منها، لتعكس واقعية عملها التخيلي وهي تقدم صورة الآخر وما يتعرض له من تشويه فكري، توضح فيه درجات الاستقبال واختلافها بين الاشخاص، فلكلِّ إنسان وعي وإدراك خاصين به.

وفي قصة "**شمس ومطر على جدار واحد**" نجد صورة لأحدى المجندات في الجيش الاسرائيلي وهي تتعرض في أثناء دورتها إلى إرهاب فكري فقد((**أُخضعتْ لدورات تدريبيّة نفسيّة مكثّفة لتقبل بفكرة أنّ هذا الجدار يحمـي شعبها الصّـهيونيّ**))[٣]، فالآخر المرأة ترفض التماهي والانخراط في اتجاه المتسلط، ومع أنَّها تجد ذلك يحط من قيمتها الإنسانية غير أن الآخر ينجح في إيصالها إلى مرحلة الرضوخ وتأدية الواجب والوقوف على بوابة الجدار، فتعيش مأزقاً وجودياً وهوة داخلية بين الرفض والقبول.

إذن يمكننا القول إن وقوف الكاتبة على هذه الجزئية من صورة الآخر كان لإظهار الصورة المتعصبة ذات النزعة العدوانية، التي ترمي إلى حصر الآخر داخل كيان مغلق وفكر يؤمن بإبادة العرب والسماح له بمزاولة أبشع طرق العنف ضدهم.

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ١٤٩.
(٢) م. ن: ١٤٩.
(٣) حدث ذات جدار: ٣٦.

ثانياً: صورة الإرهاب النفسي.

يقصد بالإرهاب النفسي ممارسة الضغوط النفسية تجاه الإنسان لإحداث خلل معنوي يؤدي به إلى حالة من الانهيار وفقدان التوازن الداخلي، وقد يكون مانشره ((ستار من الأكاذيب والاتهامات بصورة مستمرة حتى تنهار معنوياته ويفقد توازنه، ويكون ذلك بدراسة دقيقة متأنية))[1]، وبهذا يكون الإرهاب النفسي جزءاً من تحطيم الذات واضعاف عزيمتها، وفي ضوء ذلك يتخذ الآخر من الإرهاب النفسي وسيلة لتحقيق أهدافه المزعومة.

إذ تستحضر الشعلان صورة الآخر في قصة "**بحر أسود**" وهو يستعمل وسائل الضغط النفسي لإرغام العوائل الفلسطينية على الرحيل والهجرة بعيداً عن فلسطين، فيشرع في استلاب متعة الحياة والتمتع برمزية اللون الازرق ودلالته العميقة على الترحل والابحار في عالم آخر، ولعلَّ القاصة تجمع بين دلالته والإنسان لكونهما يمثلان عالماً من عوالم التناقضات والغموض، فهما دائما التحول، ولاحتلاله هذه الأهمية في إثارة النفس الإنسانية يطاله الآخر بإرهابه ليستبدل الطاقة السلبية بصورته فـ((**عندما استيقظت هذا الصّباح وجدتْ بيتها يكاد يغرق في مياه قذرة منتنة الرّائحة قد اجتاحت شوارع حيّها وزقاقه، إنّها مياه الصّرف الصّحيّ قد أطلقها الصّهاينة عليهم من جديد كي يعذّبوهم أكثر فأكثر**))[2].

يتخذ الآخر إحدى وسائل الضغط النفسي تجاه الذوات خطوة اجرائية منه لإنهاء التواجد الفلسطيني وخلق حالة سلبية وإرهاق وتوتر داخلي، يتعدى فيه الحاسة البصرية التي تشكل تواصلا بين الصورتين وهذا ما يدفع الشعلان إلى إظهار براعتها الفنية.

وفي تحويل الصورة السلبية للآخر إلى موضع سخرية فبراءة الطفلة انتجت سؤالاً ساخراً أدركت الأم أن الإجابة عنه بنعم، فتسألها ابنتها بفضولٍ ((**وقد أدهشها اللّون الأسود القاتم الذي ابتلع الشّوارع ثم ابتلع أرضيّة بيتها: "بحرنا لونه أزرق، فهل هذا البحر الأسود للصّهاينة؟" أجابتها الأمّ بقرف من الرّائحة الكريهة التي تزكم أنفها:**

---

(١) مفهوم الإرهاب في الشريعة الإسلامية: ٩٣.
(٢) تقاسيم الفلسطيني: ٧٠.

"**نعم،إنّه بحرهم**".))[1]، يتجه النص إلى سخرية الذات من إرهاب الآخر وممارسته على مستوى عالٍ من القمع والتشريد.

إنَّ وضوح صورة الآخر كان مؤشراً للذات لتوجيه ابنتها إلى الاستعداد الفعلي، لكلِّ ما يفعله الآخر، لأنه لا يعرف حياءً أو خجلاً، بل يعمد إلى السياسة الجائرة وقرارات فرض القوة؛ لأنه في المنعطف الأخير والفاصل بين الحياة والموت، فلا سبيل للتعايش السلمي بينهما، إذ تستحضر القاصة هذه الصورة التي لا يمكن للآخر العدول عنها، فهو يسعى دائماً نحو إرباك الذوات واستفزازهم بهدف إيصال خطاب مباشر على ما يحيطهم من خطر حال بقائهم في فلسطين.

وبهذا يدرك العالم بأسره مدى قوتهم وإرهابهم المسند من القوى العليا التي تتجاهل كلَّ ما يحدث على الأرض، فما حدث كان متناولاً في شاشات الإعلام والتلفزيون منددين ومستنكرين دون جدوى، إذ تستحضر القاصة هذه الصورة في قصة "**الولي**" التي يتجه بها الآخر إلى إرهاب الذات نفسياً وجسدياً، فترسم القاصة للقارئ صورة الآخر المتشعب فهو لا يعتمد استراتيجية ثابتة وواضحة في إرهابه، إنَّما يهدف إلى إثارة ذعر الفلسطينيين العزل حين يستفردون الآخر بالفتى الفلسطيني الأعزل من السلاح والمقاومة، فقد ((**أرادوا اللّهو بتخويف الفتى الفلسطينيّ الأغرّ الذي قبضوا عليه أعلى الجبال يرعى عنزاته القليلة، استفردوا به، واستغلّوا أنّه وحده أعزل من رفيق مُعين أو سلاح حامٍ، فقيدوه، وجرجروه إلى مقبرة الواليّ الشّهيد الفدائيّ...، ثم انهالوا عليه صفعاً وهو مقيّد الذّراعين والعينين، وتناولوا من الأرض حجارة مدبّبة الرؤوس كي يكسّروا بها عظامه على مهل**))[2].

تلتقط القاصة صورة إرهاب الآخر التي جسَّدها الإعلام، فتنتقد الآخر وغايته واستفراغه جلّ حياته لمشاريع العنف والاستلاب التي يطارد بها الأفراد والشعوب، فالآخر هو ذات صورة نمطية ممتدة على طيلة عصور التاريخ، فاستحضار الصورة هو تعزيز للقطاتٍ إعلامية وانتقادٌ لاذعٌ لصمت العرب والعالم إزاء إرهاب الآخر، وفي ظلِّ ضعف اللسان العربي تستحضر القاصة البديل الناطق فتخلق صورة متخيلة ثائرة ومناصرة للذات

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ٧١.
(٢) م. ن: ٧١.

التي أرهبها الآخر نفسياً وجسدياً عن طريق استحضارها صورة **(الولي)**، وأظن أنَّ اللجوء إلى الولي إعلان عن الافلاس التام من الإرادة؛ لأن اللجوء إلى الغيب والاعتماد عليه هو ترحيل قصدي لمشاكل الواقع، يقول الراوي: **((لم يطق صبراً على ما يشهد من اعتداء خبيث على الفتى الأعزل الوحيد، خرج من قبره، وأطلّ من ملابسه الدّامية...، فعمّ الظّلام في عيونهم، طارتْ قلوبهم بعيداً عنهم خوفاً من تجلّيه، وطاروا خلفها يتعثّرون بجبنهم وتدافعهم للنّجاة بأرواحهم من غضب الشّهيد الوليّ))**[1]، إذ تقف القاصة على انكسارات الذات العربية التي تفتقد التلاحم في مواجهة الآخر، وباستحضارها شخصية **(الولي)** أعطت للنصِّ بعداً نقدياً لما أفسده التلاحم الإنساني، وبذلك تسخر من الذوات الجمعية المتخاذلة، فتلجأ إلى توحيد الذات مع إحدى الشخصيات الفانية التي تجابه الآخر وتحدُّ من إرهابه.

أمَّا في قصة "**إضراب**" فيستعمل الآخر شكلاً من أشكال الإرهاب لاستدراج الذات، فبعد أن فشلت محاولاته المتكررة في إجبار الذات على تناول الطعام لكسر حالة الإضراب الذي أطلقه **(الأسير الفلسطيني)** تعبيراً عن احتجاجه اتجاه الحكومة الإسرائيلية التي اعتقلته من دون سبب، يشرع الآخر بعد فشله في ايصال الطعام إلى جوف الأسير إلى اتخاذ وسيلة جديدة لإثارة نوازعه النفسية، وقدرته على التحمل، فيقوم بالجلوس أمامه وإثارة عزيمته وزعزعتها لإحداث هزَّة داخلية **((جلس الحارس الصّهيونيّ أمامه يأكل ما لذ وطاب من طعام افترشه أمامه ليعذّبه بالجوع، وهو يتفتق من جلده لكثرة ما ابتلع من طعام))**[2].

يستعمل الآخر أحد أساليبه الإرهابية لتعذيب الذات، فالجلوس أمام وجبة دسمة كان بمنزلة حرب نفسية لإنهاء اعتصامه، وتعنت الذات وتحريك شهوتها إلى الطعام وإذلاله لاحتجاجه السياسي الذي سار على طريقة سلمية، فالقاصة ترسم ملامح صورة الآخر أمام عجزه في إثارة الذات واليأس من صبرها على عدم تناول الطعام فما يمارسه من ضغوط نفسية يتبدد أمام جبل شامخ اسمه أسير فلسطيني، وبهذا يلجأ الآخر إلى الحوار ليقف على كيفية التحمل التي يعتمد عليها الأسير **((يراقب الحارس الأسير الفلسطينيّ،**

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ٧٢.
(٢) م. ن: ٨٠.

فيغيظه أن لا يرى عذاب الجوع في عينيه، وهو من يستعرض أمامه لذة الأكل. يسأله بفضول... يجيبه الأسير الجائع بكلّ هدوء: "أنت معذور في عجبك؛ فأنت لا تعرف حرقة حبّ الوطن"))[1].

يوضح المقطع إلحاح الآخر على الحرب النفيسة بهدف إيقاع الذات وخلق فجوة داخلية يستطيع بوساطتها كسر الحاجز النفسي والجسدي، ويبدو أنَّه لايجد وسيلة للخلاص من المأزق إلَّا بذلك، فيلجأ إلى الحرب النفسية كنوع من المهادنة ومحاصرته بتساؤلاته وبقدر المعاناة يفشل الآخر من الحط من إرادة الذات أو جذبها للانخراط أو تبخيس حقها في مواصلة الاضراب.

أمَّا في قصة "**عري**" فتقف الشعلان على تعرضات الآخر للمرأة الفلسطينية في أثناء عملية الاعتقال واتباعه أبشع الطرق والممارسات ضد المرأة، إذ يتخذ من أسلوب العري الجسدي وسيلة للضغط كسراً لحيائها بوصفها امرأة، لهذا تستحضر الشعلان تلك الأساليب ومايتجسد فيها من صور، فبعد أنْ اغتال الآخر فارسها الذي حلمت أنْ تهديه أهم ماتملك جسدها وحياءها((**تقف عارية تماماً أمام لجنة التّحقيق الصّهيونيّة، منذ اعتقلوها في عمليّة استشهاديّة آلتْ إلى الفشل، وهم يجرّبون فيها أصناف العذاب...، وأخيراً أرادوا أن يجرّبوا عليها عذاب العريّ لامرأة مسلمة خجولة أمام قطيع من الجنود الصّهاينة الخنازير**))[2].

تقدم الشعلان في النصِّ صورة لحياء الجسد الأنثوي إذ ركَّزت على جسد المرأة العربية وطريقة استجابة الآخر لهذا المسار واعتماده على آلية التعذيب النفسي ولكن إرهاب الآخر لا يحطم الثقافة السائدة داخل الأنثى ((**أمامهم عارية من الملابس مكتسية بكبريائها، وما أبهت لعيونهم الخنزيريّة التي تأكل جسدها إمعاناً في تعذيبها؛ فهي لا تخجل من عريّها أمام خنازير بشريّة ترعى في أرض غير أرضها**))[3]، لقد بات الجسد وسيطاً للآخر للاقتحام وإبراز طبيعته الوحشية المتبعة في تعذيب المرأة العربية ذات الحياء والخجل الكبيرين، وهنا تتحطَّم لديه سلطته بعد أنْ تتخذ المرأة وضع

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ٨١.
(٢) م. ن: ٨٥.
(٣) م. ن: ٨٦.

اللامبالاة طريقاً للتعبير عن صلابتها، لأنَّ((الجسد محكوم بسلطاتِ صاحبه أو الفرد الذي يكون الجسد كيانه الخاص به، ويبقى الجسد تحت رحمة مالكه والعناية به))[1]، فإبعاد الآخر ذهنياً وسيلة للسيطرة عليه واتخاذ وضعية التحكم النفسي ذاتياً دون أنْ يكون له اهتمام به، ولعلَّ القاصة في تجسيدها لصورة الآخر السلبية تقف على العامل الإنساني وآلية التحكم فيه، والتعامل مع المعتقلين الذي يتجسد بواقعية؛ لأنَّ الآخر في النصِّ لايمت إلى الخيال فهو مغرق في الواقع، ويطمح إلى السيطرة والاستيلاء على الأرض، لهذا يتخذ من الإرهاب النفسي صورة لترويع الذات والقضاء على شموخها.

ثالثاً: صورة الإرهاب العسكري.

(١ـ١): المجازر.

مارس الآخر صوراً عدّة من الإرهاب، فلم يقتصر الإرهاب لديه على الجانب الرسمي، بل تشعَّب ليطال المجتمع اليهودي بأكمله، فتزايد نسبة الكراهية لديه كانت ركيزة أساسية يستند إليها ليوظفها، فضلاً عمَّا يحمله من طبيعة إرهابية، وبذلك أضحت نفوسهم ميالة إلى الاستبداد والعنصرية نتيجة لتحولهم وتمردهم على العرب بعد ما حضوا به من حرية ترتبط بالفكر والرأي والتسامح الاجتماعي.

إن حالة التوقع التي قبع خلفها الآخر جعلته ينبض بالفكر العدائي للعرب والاستمرار في اضطهادهم وانتهاك حقوقهم، فلجأ إلى استعمال القوة أوَّلاً ثُمَّ التنويع في طرائق الإرهاب، واتخاذها وسيلة رابحة للحيلولة دون عودة الفلسطينيين، والذي ينظر في مجموعة **(تقاسيم الفلسطيني)** يجد تجسيداً لصورة حية مارسها الآخر، فما قام به من مجازر حمل ملامح الصورة الإرهابية التي تمتع بها الآخر وكيفية استعماله السياسة الإرهابية في إباحة الطرق كافة، فالإرهاب لديه متوارث للحيلولة دون بقاء الفلسطينيين على الأرض، فجاءت المجازر جزءاً من المخطط الاستعماري لإثارة الذات والتفنن في تعذيبها.

والذي نلاحظه في هذا السياق براعة القاصة في إلقاء الضوء على التمازج الصوري وكيفية تصوير الذات في سيطرتها على مشاعر الحزن، **((ابتسامة استطاعتْ أن تبتلع**

---

(١) حفريات في الجسد المقموع "مقاربة سوسيولوجية ثقافية": ١٦٥.

ذكرى مشاهد الإبادة في مخيم (صبرا وشاتيلا)، وأن تدفق دموعه في أعماق نفسه وهو يرى أسرته أشلاء لحم محروقة تتعفّن في شوارع المخيم الذي داسه الموت بكلّ جرأة ووقاحة))[1]، فيوضح النصُّ الدلالة البارزة التي توحي إليها تلك الابتسامة وتأثيراتها على إرهاب الآخر وطريقة التعامل مع فاقد المنطق، فهي إيماءات توحي إلى التسامح والمقاومة، والتي تنتقص من قدرة الآخر على إحداث خلل داخلي داخل الذات فهي تمثل ((قناة اتصالية تحمل الكثير من الرسائل التي يُعبر عنها بطرق وحركات مختلفة))[2]، وعلى مايبدو أنَّ أوّل الرسائل الموجهة من الذات القاصة هي القدرة على إثبات الوجود أمام تلك الصور التي تتجمع في الذاكرة، فجرائم الآخر الإرهابية لم تطفئ تلك الابتسامة.

إذ ضمَّ المخيم شريحة كبيرة من أبناء الشعب الفلسطيني، فقد بلغ عددهم في عام (٢٠٠٥م) مايقارب (٨٢١٢) نسمة[3]، والذي يقع في العاصمة اللبنانية بيروت، كما يعدُّ أوّل المخيمات الفلسطينية تواجداً في لبنان، ويقسم الاسم إلى شقين الأول: صبرا، أمَّا الشقُّ الثاني فهو: شاتيلا، فكلاهما كان مسرحا للجريمة الإرهابية التي قام بها الآخر بتاريخ(١٦-١٨/أيلول/١٩٨٢م)، إذ ما قام به يعدُّ من أبشع الجرائم، فقد حاصر الآخر المخيم لمدة ثلاثة أيام أتمَّ بها الإبادة الجماعية التي لم يرحم بها صغيراً ولا كبيراً[3]، لقد صوَّرت القاصة المجزرة ببراعة عن طريق إلقائها الضوء على كيفية التمازج وسيطرة الذات على مشاعرها وهي أمام حزن كبير، وبحسب مايصدر يتم التعبير عنه، وعليه فإنَّنا نجد في نصوص الشعلان نماذج مجتمعة مابين الفرح والأسى؛ لأنَّ الذات تحاول دائماً إفشال تلك المخططات الإرهابية من الوصول إلى أهدافها التي لم يتورع العدو يوماً في الوصول إليها على حساب الذوات البريئة التي سيهدر دماءها[4]، ولم تكن مجزرة **(صبرا وشاتيلا)** المجزرة الوحيدة التي تناولتها **(سناء الشعلان)** فالذي نلحظه استحضارها لمآسي المخيمات الفلسطينية في جسد النصِّ والإحاطة التامة بها، فبعد النكسة الكبيرة للجيوش العربية التجأت أعداد كبيرة من الفلسطينيين إلى الدول العربية،

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ٣٤.
(٢) حفريات في الجسد المقموع" مقاربة سوسيولوجية ثقافية ": ١١٩.
(٣) ينظر: مخيم شاتيلا" لحن الجراح والكفاح "،محمود عبد الله كلم:٤٣.
(٣) ينظر: م. ن ": ٤٣.
(٤) ينظر: الإرهاب الصهيوني في فلسطين، منصور معارضة سعد العمري، (رسالة ماجستير): ١٤٠.

فقد تمَّ استقبالهم والإحاطة بهم، ومن بين هذه الدول(الأردن، سورية)، ففي الأردن اندمج الفلسطيني داخل البناء الاجتماعي للشعب الأردني فأُعطِيَ الجنسية الأردنية.

ولا يعنينا الآن الوقوف على هذه الاحداث التاريخية، إنَّما يهمنا ما قدمته القاصة من صور مأساوية، فهي تستحضر بمشاعرها الوجدانية مخيم **(تل الزعتر)** المخيم الفلسطيني الذي تعرض لحصار الآخر طوال سبعة أشهر غير متواصلة، فقد اجتمعت الأيادي لإبادته أمريكية ويهودية وأخرى عربية سواء بمشاركة فعلية أو بصمت عربي كبير[١]

إنَّ القاصة تجسِّد الصورة الإرهابية بعين الذات التي تكشف أن إرهاب الآخر له طرائق متعددة في استحضار الموت، فتبدأ باستحضار الصورة المأساوية على لسان الذات **((ما ظنّت أنّ الموت له هذه الأشكال المتوحّشة من الانقضاض على البشر، العصابات المهاجمة لمخيّم (تلّ الزعتر) اجتهدتْ كي تبتكر أبشع طرق قتل الفلسطينيين دون ذنب أو جناية اقترفوها، إلاّ أنّهم على أجندة تصفية جهة ما لأسباب سياسيّة بحتة))**[٢]، إذ يعتمد الآخر على التنوع في أساليب إرهابه فبقدر تلاحق تلك الصور التي يطال بها الآخر جلّ مقومات الحياة، نجده يتخذ من بعضها وسائل لاستدراج كثير من السكان، فشروعه إلى قطع المياه في بعض المخيمات هو لانتظار القادمين حول نقطة الماء ليتم الاقتناص والتصفية، وفي الوقت الذي يتوجب الابتعاد والحذر نجد القاصة تقف على تلك المعاناة وكيفية التوازن والخروج من الصراع والدخول في حيز اللامبالاة، فـ **((ما عادت تبالي بصور الموت، تنتظره دون خوف، لا تخشى أولئك الوحوش رجال العصابات، لقد أبادوا أمام عينيها أقارب وجيران (كذا)* وأصدقاء لا تستطيع أن تحصيهم عدداً))**[٣].

والقاصة بتصويرها الواقع المأساوي تقارب بين الصورتين الواقعية والمتخيلة في استحضارها لأحداث المجزرة، فتنقل حقيقة ممارسات الآخر بصورة معبِّرة، فنجحت بتجسيدها صورة مجزرة **(تل الزعتر)** التي طالها الحصار والقهر، وهي تعكس بذلك جو المعاناة النفسية فقد كان **((إحضار جرّة ماء ضرب من المستحيل تحت رصاص**

---

(١) ينظر: مأساة المخيمات الفلسطينية في لبنان، محمد سرور زين العابدين: ٦٢.
(٢) تقاسيم الفلسطيني: ٩١.
*** الصواب (جيراناً).**
(٣) م. ن: ٩١.

القناصين وتناوش بنادق رجال العصابات، آبار الماء تغصّ بدماء الشّهداء الفلسطينيين الذين صمّموا على أن يحضروا الماء لذويهم))[1]، إذ يشكل الآخر سلطة كاملة وعامل خوف وقلق لجعل الذات لا تملك المراهنة على حياتها أمام طرائقه الإرهابية، لكن على الرغم من ذلك نواجه في النصِّ صورة واقعية لإرادة تلك الذوات التي تكسر فرضية الانسحاب والرضوخ لوسائله الترهيبية، ومع أنَّ صورته الأبرز تدخل في الجانب اللاإنساني نجد أن حضور الآخر يمتزج بحضور ذات القاصة الإنسانية والذات الفلسطينية بكونها المثير والمستفز للآخر، لقد تمكنت القاصة من تحويل نصِّها القصصي إلى صور متلاحقة جسَّدت بواسطتها المعاناة والقهر الذي تعرض له الفلسطينيون على يد الآخر الإرهابي، الذي كان حاضراً بصور متعددة تم كشفها عن طريق عالم الذات المتداخلة معه، فوجود الآخر يتضح ويتحرك في الفضاء المحيط بالذات، لذلك فإنَّ ارتباط الذات بالحياة في قصة "**صور**" كان نفسياً بسبب الآخر بعد الهجوم على **((المخيّم الذي يهاجمه الواغلون الخليط من الصّهاينة والعرب المتصهينين))**[2]، فرسم صورة الذات تتجسد بصورتها المتوترة في أثناء لحظة فرار الذات من بطش الآخر وإرهابه، والدخول في مرحلة تفقدها الإحساس التام بالحياة، فما تتعرض له الذات بقدرتها على معرفة الطريق إلى الخلاص، وهي تحتضن ألبوم صورها بما يحمله من ذكريات مكتنزة لها ولأطفالها في أثناء مرافقتهم لها لحظة القرار لتصل إلى النهاية باستقبالها هدية الآخر لها **((فرصاصة واحدة أردتها قتيلة، وأراحتها من أسئلة البحث والفرار والنّجاة))**[3]، فالآخر أوقف لحظات الهروب وفصلها عن الحياة بشكل نهائي، وحسم المسألة بين ما تفعله وما سيكون.

وتستحضر القاصة الصورة بوساطة اللُّغة في سياق موحي إلى رسم صورة موضوعية في أثناء تعرض الآخر للذات، فتقدِّم بذلك صورة عامة لما حدث في أثناء المجزرة، فيستطرد السارد الحديث ويقول: **((لم ينجُ من مذبحة المخيّم سوى ابنتها الصّغرى ودفتر صورها))**[4].

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ٩٢.
(٢) م. ن: ٩٣.
(٣) م. ن: ٩٣.
(٤) م. ن: ٩٣.

يتشكل طابع الحزن الذي خيَّم على القاصة وسيطر عليها، بوساطة تصويرها إذ استطاعت أن تكشف المسكوت عنه، فالآخر قد تعرَّص لكثير من الذوات ومزَّقها نفسياً وجسدياً، فعرضت فكرة النصِّ بصورة معبِّرة حياة آلاف الفلسطينيين الذين حرموا من ذويهم بسبب الإرهاب، فأضحى بعضهم لا يُعرف مصيره، فالمعاناة النفسية التي رسمها الآخر جعلت الذات تنزف قهراً وهي((**تمزّق صور الدّفتر صورة تلو الصّورة بعد أن فني أصحابها جميعاً في مذبحة المخيّم... تمشي لتبحث عن مأوى أو معين قبل أن يدركها الوهن...، وتموت وحدها في هذا المكان فهي مصمّمة على أن تبقى على قيد الحياة**))[1]، فهي باستحضار هذا الألبوم تقف على تحويل تلك الصور من حيادها وصمتها إلى علامة دالة يتم بوساطتها إدراك العالم الخاص بها، فتسلسل الصور مجتمعة يؤدي معنى ورسالة لسرد بصري ودلالة على الوجود التي تحرض المتلقي على خلق **(مونولوج)** داخلي مواز للصورة، وتعمل كذلك على نشوء تداعيات ذهنية لديه، إذا ما تم التعامل مع معطياتها البصرية في سياق ثانٍ.

إذ تكشف القاصة عن الجانب المأساوي الذي ألمَّ بالفتاة الفلسطينية، وانهيارها التام أمام صور ذويها، ولكي تتخلص من حالة الأسى والشجن التي فرضها الآخر عليها شرعت تمزق صور من مُزِّقت أجسادهم بيد الآخر الإرهابي، لتبدأ التعاطي مع الواقع الجديد وقدرتها على مواصلة الحياة ليبدأ إدراكها كلياً في لحظة تمزيق الصور، وإعلانها إيقاف الذاكرة وتخلصها مما يشكل ثقلاً عليها لتجد الموت أمامها من جديد، فالصورة المتخيلة هي تجربة عامة للصمود الفلسطيني، وتجسيد للحقيقة المطلقة، فالذي يلحظه القارئ أن الصورة ذات وحدة موضوعية، فالقاصة تصور المشاهد اللاإنسانية التي قام بها الآخر سواء أكان بقصد أم من دون قصد.

(١_٢): العمليات الانتحارية(شرعية وغير شرعية).

يواجه العالم المعاصر اليوم إشكالية اصطلاحية في مسألة التفريق بين العمليات الانتحارية والعمليات الاستشهادية، والسبب في ذلك هو اختلاف الرؤية في كلٍّ منهما واستنادهما على الأصول، ومشروعية العمل وبنوع أخص التوجه الفكري بين العرب والغرب، ولكي يتم توضيح ذلك يميّز الباحث في التفريق والتمييز بين الصورتين باعتماده

---

(١) تقاسيم الفلسطيني : ٩٣ ـ ٩٤.

على الأهداف المرسومة لكلٍّ منها فيمكننا القول:

العمليات الانتحارية: هي العمليات التي تعتمد على الارهاب المنظم والموجه نحو تحقيق أهداف تحدد من المنظمات أو الدول، ولها أساليب وأدوات في تحقيق تلك المساعي دون أنْ تكون هنالك مراعاة للحقوق المشروعة أو الأخلاقية والتي يتم توجيهها نحو الأبرياء والأماكن المكتظة بالسكان[١].

أمَّا **العمليات الفدائية:** فهي وسيلة وأسلوب من وسائل مقاومة العدو أي ((عنف محدد وموجه نحو هدف أخلاقي هو تحرير الوطن من الاحتلال، والاستغلال والتخلص من الظلم والقمع أو الدفاع عن النفس، وهو عنف مضاد ورد فعل على أعمال عنف وإرهاب تقوم بها منظمة سياسية أو دولة ضد دولة معتدية أخرى، كما يحدث في فلسطين))[٢].

لكنْ هنالك خلط في مشروعية تلك العمليات وعلاقتها بالإسلام وما يحدث اليوم في الساحة الدولية، وفي ضوء ذلك يوضح أحد الباحثين تلك العلاقة بكشفه عن مكامن العطب والخلل لدى المجتمعات العربية والتي أدت إلى إباحة الدماء، ومن أسبابها ركوب الموجة الدينية، واستقبال الخطابات الموجهة فكثيراً ما يتم الاعتقاد أنَّها أصوليات دينية يعتدُّ بها ومن هنا نشأ العقل الارهابي من جينات ثقافية تقول الفكرة وتنفجر بين الناس[٣]، وعلى هذا الأساس يكون الأوَّل: موجهاً إلى إرهاب الذات والثاني: على شكل نوع من النضال الوطني وعلى الرغم من وضوح الرؤية يلحظ القارئ صعوبة التمييز بين المفهومين لوجود علاقات جدلية بينهما، تجعلنا في كثير من الأحيان نتورط في سوء الفهم.

أوَّلاً: العمليات الانتحارية.

ولكون القاصة تمتلك ذاتاً فاعلة في المجال الأدبي تصوِّر للقارئ ما يمرُّ به العالم اليوم، وتعرض وقائع حقيقية أولها تفجيرات عمَّان التي حدثت بتاريخ(٢٠٠٥/١١/٩) في مجموعة **(مذكرات رضيعة)** التي تروي فيها وقائع حقيقية لكارثة إنسانية تستحضرها للقارئ ببعد إنساني ووجداني واضح، فتقف على إحدى صور الإرهاب المتمثل بالجسد

---

(١) ينظر: سوسيولوجيا العنف والإرهاب، إبراهيم الحيدري: ٤٣.
(٢) م. ن: ٣٤.
(٣) ينظر: الإرهاب وصُناعته "المرشد |الطاغية | المثقف"، علي حرب: ٢٢-٢٣.

الانتحاري، فيجد القارئ تجسيداً واضحاً لصور الإرهاب، فالذات القاصة تستحضر أحد أشكال الإرهاب وهو تفجير الذات **(الآخر)**،فتصور لحظة التفجير برواية الضحايا لتكشف للقارئ الأحداث الحقيقية لتفجيرات عمَّان، التي راح ضحيتها كثر من بينهم **(مصطفى العقاد)** أحد الشخصيات المشهورة في الساحة السينمائية الذي طاله الآخر الإرهابي، فهم يسيرون خلف حلم فاشل نتج عن فكر تكفيري بلقائهم الرسول وحور العين، وتظهر الإيديولوجية التكفيرية بوصفها المحرض الأوَّل على هذه العمليات، لذلك فإنَّ انتشارها بدأ يشكل خطراً على المجتمعات الإنسانية، ويهدد الأمن والاستقرار.

لكن هذه الظاهرة كان تأثيرها أكبر على الفكر فقد أثارت اختلافاً جوهريا بين الفكر الغربي والفكر العربي، فالأوَّل يرى أن كلَّ العمليات تدخل تحت مسمى العمليات الانتحارية، أمَّا الثاني فيميز بين الصورتين ويعود إلى ما ورد في القرآن الكريم لإثبات بطلان هذه التسمية، لذلك يقف على صورة العمليات الاستشهادية التي هي حقٌّ دفاعاً عن الوطن والمال والعرض[١]، أي باعتمادهم على الفكر الأصولي ونعني به ((الرجوع إلى الكتاب والسنّة القولية والفعلية وتطبيق الشريعة))[٢]، وهذا يعني أنَّ المسلم يعتمد على على القرآن بوصفه أصلاً يعود إليه لكن يبقى الاختلاف وارداً في ممارسات بعضهم في تكوين الحركات والجماعات المسلحة بحجة ممارسة الأصولية الإسلامية، وفي هذا الإطار تستحضر الشعلان الإرهاب بشقيه المشروع وغير المشروع، ولكون المحور الثاني جاء الطرح فيه أوَّلاً في مجموعة **(مذكرات رضيعة)** ارتأينا خوض الغمار فيه أوَّلاً لتقدم المجموعة زمنياً على المحور الأوَّل.

وعليه فإنَّ الشعلان في هذه المجموعة تقدِّم للقارئ شكلاً وصوراً لإرهاب الآخر المتطرف المفتقد للشرعية والمنتشر بشكل واسع وكبير في الساحة الدولية، والذي يتخذ منحى متشدداً لأسباب سياسية واضحة على هيأة منظمات ومجموعات منغلقة على ذواتها[٣]، وفي هذا الإطار نجد في المجموعة سرداً لغوياً يصف صورة الآخر وهو يروم التفجير لحظة الدخول، وبعد إحداثه التفجير تسرد القاصة مأساة الضحايا لتروي أحداثاً

(١) ينظر: مفهوم الإرهاب في الشريعة الإسلامية: ٢٠٤.
(٢) سوسيولوجيا العنف والإرهاب:١٣٨.
(٣) م. ن: ١٤٢.

واقعية وتوضح أنَّ الإرهاب لم يستثنِ أحداً، فهو يطال الناس عامة دون استثناء.

إذ يعايش القارئ الفجيعة في قصة "**صانع الاحلام**" التي يبدأ فيها الراوي بسرد الأحداث، ويكون بصورتين صورة اللقاء وصورة الموت، فلم يكن البطل يعلم أن لقاءه بابنته سيكون هو موعد الوداع الأخير، فلطالما كانت نهاية اللقاء لحظة الارتماء في أحضانه إلى أن تدخّل الآخر فحوَّل الأحداث وقلب الصورة لترتمي **(ريم)** ابنته الغالية في أحضان الموت، فالآخر كان يتربص بضحاياه قبل أن تصل إلى أحضان والدها، فهي **((على بعد خطوتين منه عندما جاء الموت على شكل انفجار مرعب هزَ المكان، وأطاح بزجاج قاعة الاستقبال في فندق (جراند حياة) عمّان حيث ينزل. في لحظة غدا المكان جزءاً من الجحيم، الجثث في كلّ مكان والحبيبة ريم غدتْ جثة هامدة لا روح فيها))**[1]، والآخر قد حرم العقاد من احتضان ابنته بعد سفرها الطويل فأرسلها إلى سفر أطول، وأثار الرعب في نفوس ضحاياه الذين لا ذنب لهم، فغدا العقاد يصارع أحلامه المؤجلة التي طالما حلم بإنجازها، وأصبح يصارع الموت وهو على بوابة الموت يتبادر إلى أذنيه صوت على لسان زوجته التي كانت **((تسببُ الإرهاب والمجرمين الذين يجهلهم))**[2]، إذ يوضح المقطع صورة الآخر مجهول الهوية الذي لا ينتسب إلى منظمة أو ينتهج حرباً نظامية بل نجد أنَّ صورته تقتصر على ذاته فقط، ولعلَّ الأسباب التي قادته إلى ذلك هي ضعف الواعز الفكري، والاختلاط بالمحيط المناهض المتمثل بالتغذية الروحية والفكرية، الذي يشكل الدور الأساسي لتلك العمليات في استغلال الطاقات الشابة، ومن هنا يمكننا القول: إنَّ الإرهابي لم يولد إرهابيا إنّما هنالك عوامل خلف تحوله إلى إنسان غير سوي، إنَّ الراجح في مثل هذه العمليات هو دخول الإنسان في دوامة التحريض التي يقع فيها بعضهم، فيختلف لديهم التفكير والسلوك والعلاقات مع الآخرين، ومن ثمَّ يصعب عليهم التحكم بالمزاج ومواجهة نزاعاتهم النفسية[3]، فيؤدي ذلك إلى استغلال تلك الشريحة، ففي الآونة الأخيرة اتجه بعضهم إلى تفجير أنفسهم بحيث شكلت هذه الظاهرة انتشاراً واسعاً وغايته انتزاع السعادة وإثارة الرعب بين الضحايا.

---

(١) مذكرات رضيعة: ١٠.
(٢) م. ن: ١٣.
(٣) ينظر: الشخصية السوية واللاسوية، سيف طارق العيساوي، (مقال).

ونجد في قصة "**عروس عمان**" انتزاع السعادة المنتظرة التي لطالما انتظرها العروسان **(فادية وأشرف)**، فالقدر لم يرحمهما فتوالي الخيبات والتأجيلات المستمرة لموعد زفافها كان حاضراً، فالقاصة تستحضر فاجعتها لتوثق للقارئ لحظات تحديد الموعد النهائي، والذي تقرر بتاريخ (٢٠٠٥/١١/٩) لينهي بذلك جميع المواعيد المؤجلة، فلم يكونا على علم بأنَّ ذلك اليوم سيكون موعداً نهائياً لفقد الأحبة، فهم على مسافة وخطوات لاستقبال ذويهم لكن الآخر يستقبلهم بانفجار((**جاء انفجاراً رهيباً (كذا)*صمّ أذنيها لثوانٍ خالتها سنوات، ظنّت أنّ انفجاراً حدث في عبوة غاز أو تماس كهربائي... بقرار همجي وقنبلة آثمة أحرق الأوغاد عالمها كلّه**))[١]، إذ بفعله الإجرامي غيب عنهم حفاوة الاستقبال، ونقلهم من أنس المشهد إلى طرقات المستشفيات، لكي يتفقدان أحزاناً حملها الآخر لهم، لـ((**يقطّب أشرف حاجبيه وذكرى الليلة الرهيبة تمرّ بتثاقل في ذاكرته ويقول بحرقة دامية: "لأنّهم ليسوا بشراً"**))[٢]، فالصورة تعاد لديه بأطيافها ومضامينها التي تشكَّلت بارتداد بطيء؛ لأنَّ الآخر خلق مشهداً يصعب تناسيه، ولكي يكسر ذلك المشهد لابدَّ من تقديم وصف مخالف لبشريتهم واستئصالهم من آدميتهم، فكل انتقال وتحرك على حدود المجموعة يعبر عن فكر ورؤية الذات القاصة وهي تجول في أعماق النفس الإنسانية، لهذا تختار الشعلان لكلِّ قصة ضحية من ضحايا ذلك التفجير، لتجسد صورة قهر الآخر، ولتضع المتلقي على تفاصيل تلك الحادثة التي تنتمي إلى العالم الشعوري واللاشعوري، فكثيراً ما يصعب على الإنسان التعبير عن الصورة الحقيقية، لكنْ للصورة السردية حرية التمتع والتجوال في عرض ما يحيط بالواقع من أزمات دون أن تتجاوز بسردها السياق الواقعي[٣]، وفي كل صورة تضعنا الشعلان أمام عبارات الاهداء لضحايا الآخر اول وهلة، لترسم فيما بعد ملامح صورة الآخر في كل قصة.

وفي قصة "**الطرحة البيضاء**" يستعرض الراوي سرد الأحداث المنتظرة التي حلمت بها الصديقات جمعهن الودُّ وفرَّقهنَّ الموت على حين غفلة، فترصد القاصة الآخر وهو يتقدَّم إلى المكان المميز التي قامت **(فاتن)** بحجزه لصديقاتها ليكونَّ بقربها ويشاركنها

*** الصواب (انفجارٌ رهيبٌ).**
(١) مذكرات رضيعة: ١٩ـ ٢٠.
(٢) م. ن: ٢١.
(٣) ينظر: إشكالية الأنا والآخر "نماذج روائية عربية": ١٠٣ ـ ١٠٤.

فرحتها **(نادية، وفاتن، وبتول، وسوسن، وربا)**، وبعد هذا السرد التوضيحي للعلاقة بينهن يبدأ الراوي بتقديم صورة الآخر الانتحاري الذي لم يمهلهنَّ، فيأتي ليقطف زهور يانعة، فكانت ربا **((هي والصديقات في أقرب نقطة من رجلٍ مأفون دخل إلى القاعة، وفجّر نفسه ومن حوله، في لحظات أسرع من أن تحصى وأبشع من أن تُوصف، انفجر المكان، وتهشّم الزجاج، وتبدل الفرح موتاً، وغابت الرؤية، واستسلمت الصديقات للموت غير معنيات بمتابعة اللحظة السعيدة التي غدتْ موتاً أسود))**[1].

يوضح المقطع صورة الموت الجماعي وآلية الاقتناص التي مارسها الآخر في لعبته المتمثلة بالدخول المفاجئ، بعد أنْ أيقن أنَّ جلّ المعطيات متوافرة، فحصد أرواحاً عدة من بينها روح فاتن التي ترصد بواسطتها الشعلان صورة الألم ورغبة الذوات في تحويل مسار الآخر والموت **((لعلّهم كانوا عندها سيحمونها من إرهابي قرّر في لحظة جنون أن يعدم سعادتهم ويغتال فرحة أمهم بفاتن))**[2]، فهم في محاولة العودة إلى اليقظة لمنع فاتن من التوجه صوب الآخر، فالذي نلحظه أن القاصة تستشعر صورة الألم والحسرة التي فرضها الآخر على الذوات، فتجعل القارئ مطلعاً على جزئيات مهمة في الصورة بعد لحظة الفقدان، فالمشهد الصوري حمل شعوراً اضطرابياً نابعاً عن تشتت فكر الذات في تقبُّل ما فعله الآخر بفاتن، ولم يكن الآخر سوى كائن تمَّ غسل دماغه لينجز جريمته، فقد كان متطوعاً تمَّ توجيهه من شيخ أو أمير أصبح تحت طوعهم وامرتهم لينجز جريمته بصورة آلية، تستجيب لما أُمِرَ به فهو يحمل قناعة مزيفة بامتلاكه مفاتيح السعادة والخلود وتغيير الأمة الإسلامية، ويملك معادلة التغيير لتطبيق مفاهيم وأحكام جديدة[3].

يدخل الآخر تحت خديعة فكرية تترسخ في العقل الباطن بأنَّه مأمور وما عليه إلاَّ ممارسة واجبة بإقصاء جمع من الذوات دون وعي مدرك؛ فهو يعي أنَّه يعيش في شرنقة العزلة التي يبحث فيها عن التغير الزائف، وكثيراً ما نجد هذا النماذج في واقعنا اليوم التي ترنو إلى ترهيب الذوات.

وترصد الشعلان في قصة "**فنجان قهوة**" الانفعالات العنيفة التي تتوق لها الأم

---

(١) مذكرات رضيعة: ٢٣ـ ٢٤.
(٢) م. ن: ٢٥.
(٣) ينظر: أزمة الحداثة الفائقة" الاصلاح ــ الشراكة"، علي حرب: ١٣٢.

(هالـة) ومصـادرتها من الآخر بدخولـه الصـالة وحولها إلـى نقيض سلبي بعد أن فاجأهم حين أقصى الصورة المتأرجحة الدائرة في أعماق الذات بين سعادتها اليوم وسعادتها غداً، وهي تقدِّم هدية الزواج لابنتها البكر **((قالتْ هالـة مؤمّلـةً نفسـها بسعادة منتظرة قبل أن تميد الأرض بها، وينفجر المكان على يديّ إرهابي غاشم، وتنغرس شظية حديديـة فـي ظهرها فتقطع نخاعها الشوكي، وترديها جريحـة غائبـة عن الوعي))**[1]، إذ يقطـع الآخر الحديث الداخلي، وينهـي لحظـات الولـع المنتظرة وكأنَّـه فـي معرض تبـادل وتضـاد بين الصور التي تأتي على شكل إبدال قهري قبل أنْ تتلاشى الحياة ويسلِّم الآخر الذات إلى موت عميق دون الاحساس أو الاستجابة لابنتها، ولعلَّ هذه الصورة من ضمن الرهانات المرتسـمة داخـل الصـورة المتخيلـة مـن الآخـر، لأنَّ الآخـر يتخـذ صـورة الـذات سـبيلاً للوصول إلى صورة أكثر لذة بتفجير ذاته بانسيابية تامة، وهو يسير بخطى حثيثة نحو أجله الموهوم.

إن تمركز الآخر وانتشـار خلاياه علـى السـاحة الدوليـة والعربيـة كـان سـبباً لاستباق **(حسام فتحـي)** اللحظات الدامية، ففي قصـة "**النبوءة**" وقف وقفة متأملاً فيها ما سيكون لحظة دخول الإرهابي **((" تخيل أن يدخل الآن إرهابي إلى المكان، ويفجر نفسه، ما هو ذنبنا إذا قُتلنا جراء ذلكَ؟!"))**[2]، فهو يحاكي الإرهابي ويتساءل عن ذنب كل ضحية تقع صـريعة لهجومـه، والحـقُّ أنـه رسـم الصـورة المتخيلـة التـي بـدأ العـالم بأسـره يسـعى إلـى اجتثاثها دون جدوى، فالقاصة تقف على قصدية مهمة لتوجه الآخر نحو الأهداف العامة بدلاً من توجهه مباشرة إلى عدوه، فالنصُّ خطاب موجه إلى الخلايا النائمة التي تتربص بالذوات البريئـة، والقاصـة تنتقد هذه الآفة السلبية التـي تفتقد الـوعي الـديني، والسياسـي، والتاريخي فـي آن واحد، فسوء فهم الآخر للدين جعلـه يعيش فـي تصورات مغلفة بـالوهم الجامح، فكشفت القاصـة عن مواضـع الخطأ فـي رؤيـة الآخر وتوجهه الإيديولوجي، وهنا يأتي دور القارئ فـي استشـعار المغزى الحقيقي واستنطاق خبايا النص، والتسـاؤل الأهم هو ما ذنب الضحايا فيما حدث؟.

لقد أثـار الآخـر حفيظـة الـذوات فكـان موضـع تسـاؤل بعد أحـداث (١١ ايلـول) مـن

---

(١) مذكرات رضيعة: ٣٣ـ ٣٤.
(٢) م. ن: ٥٠.

تفجيرات هزَّت الساحة الدولية، إذ بدا الآخر يظهر بصورة مختلفة في خواطر الذات، فما حدث في الولايات المتحدة كان بمنزلة صدمة، فباتت مسألة التوقع لانتظار خيبات طبيعية بسبب انتشار الإنسان البربري الذي يصنع صورة لدمار البشرية وهلاكها[1]،ولا ريب في أنْ يتنبأ **(حسام)** بقدوم الآخر، لكن المفارقة لدى **(عبد السلام)** هي تكوين الصورة بمعطياتها المتخيلة على أرض الواقع **((فقد رأى الموت يدلف إلى قاعة المطعم على يد إرهابي جبان، فيغتال أرواحاً بريئة لا سيما روحه هو))**[2]، ولأنَّ الصراع مع المخيلة أصبح واقعياً يتمكن من رسم صورة الآخر بتلك الهواجس الفكرية المخبئة التي تخترق العقل قبل الجسد، لتجعل من أجسادهم أسيرة للنفي والاستبعاد الروحي، إذ إنَّه يستفحل أكثر فأكثر، ولعلَّ سبب ذلك قصور الواعز الفكري وعدم وجود النظرة العميقة وهذا ما جعله فريسة سهلة للتلقين وقولبة الأفكار، فيجنح بذلك نحو الذات لإقصائها،وبهذا يأتي لأقصى الذات فقد **((تسلّل إرهابي إلى مطعم الفندق،وفجّر نفسه بدعوى الإسلام والدِّفاع عنه، لم يكن أمام حسام وقتٌ ليقول للإرهابي:"إنّه ظالم لا يملك عقلاً."))**[3].

يقع الآخر في شراك الذين يسيطرون عليه بإيديولوجيتهم التنظيمية وحثِّه على الانضمام دون عقل وبصيرة، ولعلَّ سبب تلك التوجهات التي تقوده هو وغيره من الواهمين إلى هذا المفترق هو الانجراف نحو الإغواءات التي تقدِّمها الجماعات المتطرفة واعتمادها على أفكار الدين والتلبس بها وخلق فجوة لمساعيهم غير الشرعية دون أساس ديني، لتصبح توجهاتهم مجرد رغبات ونزعات متوحشة تريد إلحاق الأذى بالآخرين، والحقُّ أن استحضار هذه الصورة من القاصة جاء بهدف تبيان المشهد الواقعي والوقوف على العوامل البيئية التي تغذي الآخر وتحتضنه، بعد أن قادته الظروف إلى الانزلاق في متاهات الجماعات المتطرفة، التي تسيس العقل البشري في خدمة مصالحها الإرهابية، وتقوده إلى الجانب التدميري بعد استلاب الوعي وتدمير الجانب الإيجابي داخل الفرد، فضلاً عن غرس الذهنية التدميرية وصناعة الوهم.

---

(١) ينظر: أزمة الحداثة الفائقة" الاصلاح – الشراكة": ١٨٣.
(٢) مذكرات رضيعة: ٥١.
(٣) م. ن: ٥٢.

وعلى هذا الاساس توجه الشعلان قارئها نحو ذلك الوعي المستلب الموجه إلى إرهاب الذات التي تتساءل عن ظلمه وافتقاده للقدرة على التمييز في أثناء خضوعه لإيديولوجية خاطئة؛ لذلك على ((الإنسان أن يفكر جلياً بذاته ولا يتشتت))[١] في أفكاره الاستبدادية التي انتجتها الظروف المحيطة، وعليه أن يمتلك وعياً ذاتياً أوّلاً ليجيب عن التساؤل المطروح، فصورة الآخر الإرهابي بشكله الانتحاري تكشف عن عمق الفجوة بين الإنسان ومحيطه، فالنصُّ في ماهيته تعرية للآخر الفاقد البصيرة والإدراك ونقدٌ حاذقٌ له، والقاصة تأتي بتفاصيل المعطيات المحيطة بشخصية الآخر، فتتجه الى توصيف المشهد في قصة "**دعوة للكبار فقط**" وتغطية جزئياته.

لهذا تنحو القاصة نحو تفاصيل المعطيات المحيطة به لتقدِّم في قصة "**دعوة للكبار فقط**" مشهداً تصويرياً لتغطية الجزئيات ووصف الصورة التي أفرزها الواقع الناجم عن **(زهدي)** الذي فقد القدرة على الإيفاء بالوعد لأولاده والعودة اليهم امتثالاً لرغبة الداعين في عدم اصطحابهم، إذ يساق بطلا الشعلان إلى تضاد الصورة بين الرحيل والعودة بعد أن ادركوا رجلا((**بثياب غريبة ظهر في المكان على حين غِرّة رقص للحظات على منصّة الرقص، ثم قام بحركة غريبة هي آخر ما رآه الجميع بوضوح قبل أن يحول الأرض إلى جحيمٍ تحتهم، ويحيل المكان إلى مجزرة بشرية شنيعة**))[٢]، فالآخر بشخصيته السلبية اكتسب مظهراً غامضاً وغير مألوف فطبع في أنفس الذوات حركة أخيرة، فلاحظه الحضور باستغراب قبل أن يغتال أرواحهم الراقصة على موسيقى الحفلة بوحشية، لم تتح لهم فرصة لمعرفة هويته، فالمشهد الصوري دليل على فضاعة الآخر ((**أولئك الإرهابيون الذين لم يمهلوه حتى يعرف ماذا يحدث حوله بالضبط، وبأي الطرق يموت**))[٣].

ينبعث الحدث بوصفه حركة أخيرة للصورة السلبية وهيأة الآخر المضطربة وسحر الصورة المقشعرة التي يتجه اليها بوحشية، فما يتجسد من مشهد يبين فضاعة الآخر حين يصف الراوي ذلك بقوله:((**أولئك الإرهابيون الذين لم يمهلوه حتى يعرف ماذا يحدث**

---

(١) البحث عن الذات "دراسة في الشخصية ووعي الذات"، إيغور كون، ترجمة: د. غسان نصر: ١١٢.
(٢) مذكرات رضيعة: ٦١.
(٣) م. ن: ٦٢.

حوله بالضبط، وبأيِّ الطرق يموت))[1]، فيوضح المقطع التسلل المباغت للفعل الإرهابي وطريقة الانقضاض التي لم تمهل الذات التساؤل حول مايحيط بها من أحداث، فهو ((يدفع الأشياء ببساطة إلى حدودها القصوى، إلى الذروة، إنَّه يهيج وضعاً ما، منطقاً ما في العنف واللايقين))[2]، وهذا مايدفع الذوات إلى التشاؤم الدائم لأنَّ صورة الآخر أصبحت مفروضة لزعزعة الأمن والإخلال به، وتلك الأسباب هي التي دفعت **(أنا)** بطلة قصة "**الهاربة من الموت**" إلى انْ تستشعر الموت بحواسها حين اشتد الأمر عليها، فأصبحت تعايش واقعاً يفتقر إلى مقومات الأمن والسلام، وبهذا غدت حبيسة الآخر المنتظر، وأخيراً قادتها قدماها إلى رؤية الآخر الذي ظهر بهيأته في أثناء مشاهدتها زفة العروسين ورغبتها العارمة في التقاط ذكرى فوتوغرافية لهما، تمحو بها الواقع المأساوي لتعلن بداية حياة وأمل جديدين رسماً على وجنتيها، إلَّا أنها سرعان ما تلاشت الفرحة **((عندما أحسّت بحاضر بارد اعتادت أن تسمع عنه وأن تواجهه من بعيد، لكنّه لأول مرة يمرّ من جانبها تماماً، فتدرك برودة قلبه، وتزكم رائحته المنتنة أنفها، لقد كان الموت في المكان...، لكنها خشيت أن تصرخ هاربة منه، فيتهمها الموجودون بالجنون، في حين كان الإرهابي مجرم يتسلَّل إلى المكان، يتخطّى الموجودين، ويضرب صفحاً عن سعادة المحتفلين، ويتوسّط قاعة الزفاف، ويفجر نفسه كمجنون يصمّم على أن يخرق سفينة))**[3]، تدرك بطلة الشعلان الآخر، لأنَّ صورته الغائبة تنبثق أمامها بذات المشاعر الباردة التي تخترق المكان، التي تحيل إلى تلعثم اللسان والتنبيه عنه، فالصدمة من ردة فعل الآخرين ومن وجودها في مواجهة الموت أوقف انطلاق الحديث، فيمضي الآخر إلى استئصال الحياة بتفجير ذاته وخلق واقع عبثي، كثيراً ما كانت تجد صورته في افغانستان، فلاريب في أن صورة الإرهاب كانت حاضرة والإحساس بها يتعايش مع الذوات الذين يواجهون قلقاً مستمراً وانعدام أمنهم الداخلي، فهم على صورة مستمرة لمطاردة الآخر لهم.

وهذا مايلمسه القارئ في قصة "**الباحث عن الشمس**" التي جسَّدت معاناة شخصية

---

(١) مذكرات رضيعة: ٦٢.
(٢) روح الإرهاب، جان بودريار، ترجمة: بدر الدين عمر زكي: ٥٣.
(٣) مذكرات رضيعة: ٨٢-٨٣.

(حسين الجبوري) الذي حرمه الآخر طعم الحياة، فصورته واستفحاله في أرض الرافدين دفعت الذات إلى المغادرة لتغيب الصورة الدموية والنمطية المتعايشة في ذلك الوقت، فكانت عمان وجهته وحلمه في الابتعاد عن الآخر المهيمن الذي يباغته مجدداً وهو مستلقٍ على سرير آمن، ليستسلم لنوم عميق، لكن الآخر كان يقترب منه ليوقظه من نومه **((كاد ينزلق في نشوة النوم،لكن انفجاراً مريعاً انقضّ على المكان،...،قدر أنّ المكان قد تعرّض لانفجار أسطوانة غاز في المطبخ، وإن كانت أذناه قد أسرّتا له بأن ماسمع هو صوت انفجار بعبوات ناسفة لا انفجار غاز))**[1].

يوضح المقطع صورة الآخر التي تقترب من الذات ومحاولة تغييب الصورة باستحضار نقطة أخرى مخالفة، تكون بمنزلة علامة عدائية أقل حدَّة، فحضور الآخر في النصِّ هو جانب لصورة الآخر وانتشاره محلياً وعالمياً لما يشهده العالم من إرهاب يطال العالم بأسره دون استثناء، فيصف الراوي محاولة التغييب فيقول :**((لكنّه صمّم على أن يكذّب حدس أذنيه، فهو جاء إلى عمان هارباً من الانفجارات والموت))**[2]، فالبطل يصارع الآخر بعد أن أجبره على الابتعاد عن عالمه باتخاذه مكاناً آخر سبيلاً للخلاص، لم يخيل له أن الأمن بدأ يحرم على كلِّ إنسان، فأحسَّ بامتداد التلوث الذي غدا يحيط بالكرة الأرضية، فالآخر وباء لا مهرب منه ومع ذلك يحاول البطل تخفيف حدة خوفه من الآخر، فيقنع ذاته بأن الصوت الذي سمعه دائماً في أرض العراق هو انفجار غاز في مطعم الفندق، فما حمله الآخر من صورة عدوانية كان حاضراً في إبداع القاصة **(سناء الشعلان)**، فالقاصة تستنطق بقلمها الإبداعي هذه الفجوة التي اخترقها الآخر، وتقف على صورة ممارسته الوحشية، فتجسيد هذه الصورة بات مهماً للكشف عن حضور الآخر وانتشاره محلياً وعالمياً، فالعالم اليوم يعيش زوبعة تتستر بالدين خدمة لمصالحها الإرهابية.

---

(١) مذكرات رضيعة: ١٠١.
(٢) م. ن: ١٠١.

ثانياً: العمليات الفدائية.

انطلاقاً من الإرهاب الانتحاري غير المشروع الذي تستحضره الشعلان بصورته الوحشية نجد استكمالاً للصورة المشروعة في مجموعة **(تقاسيم الفلسطيني)** التي تقف فيها الشعلان على الصورة الواقعية لإرهاب الآخر الفلسطيني، أي ما يسمى بالعمليات الاستشهادية أو الفدائية، وبهذا تكون القاصة قد جسدت صورتين للآخر الإرهابي، وقد اثارت جدلاً واسعاً، وسبق أنْ أشرنا إلى ذلك، فبتجسيد الصورة ادخلت الآخر في باب الجهاد والمقاومة التي تشكل محض انتقادات الغرب وإدراجهم العمليات الانتحارية كافة في تسمية واحدة، أمَّا من وجهة نظر إسلامية ففي تلك العمليات إقرار بمشروعيتها التي هي صورة من صور المقاومة والمشاريع الاستشهادية ضد المحتلين[١].

إذ ذهب أكثرهم إلى جواز شرعية العمليات الفدائية استناداً إلى الدين والشرعية الإسلامية في الوقوف على كفاح الآخر الفلسطيني المشروع في إرهاب العدو، فقد أشار الله تعالى في كتابه الكريم إلى شرعية إرهاب الآخر ـ الذي أوردناه سابقاً ـ ونورده في هذا الموضع لتبيان شرعية الجهاد في سبيل الله ضد العدو الإسرائيلي، فقد قال الله تعالى في كتابه العزيز ﴿**وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ**﴾[٢]، فإرهاب الفلسطيني الآخر واجب وتكليف من الله **(عزَّ وجلَّ)**؛ لأنه دفاع عن الوطن والدين والعرض[٣]، إذن العمليات الاستشهادية تستند إلى أسس شرعية من الله عزَّ وجلَّ، فتبتعد تماماً عن هدف الانتحار كلياً، فالفدائي يجب أن يكون على يقين بقضيته وانتصاره على العدو[٤]، إذ يلجأ بعضهم إلى وضع الشروط لجواز العمليات الاستشهادية، أمَّا نحن فنقول إن لكلٍّ باحث رؤيته الخاصة وتوجهه الفكري، إنَّما الأساس المعتمد والصحيح لشرعية مثل هكذا عمليات وخاصة ما يحدث في الأرض المحتلة هو كتاب الله الذي لا يقبل التفنيد، فتوجه الآخر إلى مثل هذه العمليات له أسباب ودوافع، أولها ما يواجهه الفلسطينيون من صمت عربي فضلاً عن صمت العالم عن إرهاب العدو الصهيوني، فمن هنا يتجه الآخر إلى ردِّ العدوان بالمثل لإيقاع أكبر خسارة في صفوف

---

(١) ينظر: الإرهاب والإسلام، مجمع الفقه الإسلامي (الهند): ٢٤.
(٢) سورة الأنفال، الآية٦٠.
(٣) ينظر: تفسير الطبري من كتابه جامع البيان عن تأويل آي القران: ٥٧.
(٤) ينظر: الإرهاب والإسلام: ٢٩.

عدوه.

وفي ضوء ما تقدَّم يتجه الآخر إلى الدفاع عن قضيته والقضاء على العدو المحتل، فيتخذ من العمليات الاستشهادية صورة لإرهاب العدو ومقاومته، وبهذا المبدأ تستحضر القاصة صورة الآخر الفلسطيني عن طريق رصده واقعه النضالي إزاء قضيته التي تحولت إلى عمل فدائي نتيجة لتدهور القضية الفلسطينية بعد صمت العرب، فلم يجد الآخر وسيلة غير الدفاع المستميت، فغدا لا يعرف شيئاً غير لغة المقاومة بكل السبل المتاحة التي يجدها بين يديه، وقد ترجمت القاصة هذه الصورة في مجموعتها **(تقاسيم الفلسطيني)** التي رسمت على أرض الواقع قبل أن تستحضرها بلغتها السردية المتخيلة، فتوضح لنا طبيعة الآخر.

وفي قصة "**تضال**" تصوِّر الآخر الفلسطيني في أثناء إرهابه الشرعي للعدو الذي لا يتعدى الإنسان البسيط المفتقر للغة الحوار السياسي والفكري، فلا يعرف غير لغة التحرير، إذ كان هذا همَّه الأكبر الساعي خلفه وفي سبيله انقطع عن الحياة الاجتماعية، وتجنب الدخول فيها خوفاً من انشغاله عن أمل مشرق لوطن محرر ليس فيه محتل واحد، فيقدَّم ذاته مشروعاً استشهادياً حين ((**أدرك الموت في عمليّة فدائيّة نسفت جنوداً ومعسكراً، في آخر لحظة له في الحياة قبل أن يسكن للموت حدّث نفسه بسعادة قائلاً: "لقد حاربتهم فيها حتّى ماتوا فيها**".))[1]، إذ يشير المقطع إلى وصف صورة الموت ومواجهة الآخر له والإحساس بالرضى النفسي داخل الآخر، فهو يستند بإرهابه إلى أصول مرجعية من كتاب الله والحديث عن مواضع الجهاد فيه، وعليه فإنَّ رؤية الآخر تسير في إطار شرعي لايقبل الجدل من المنظور الاسلامي؛ لأنَّ الصهيوني خصم متعدٍ على الأرض التي ولد فيها ونشأ وترعرع، والشعلان باستحضارها هذا تمنح الذات عمقاً إنسانياً؛ لأنَّها تظهر الآخر بالصورة الشائعة والمتعارف عليها، وبذلك تجسد للقارئ تفاصيل المناضل الفلسطيني بمعزل عن الإيديولوجيات والتنظيمات الفكرية الموجه له، فتظهره بالطبيعة الفطرية لكونه إنساناً يرفض الاحتلال ويمقته.

إن ما فعله العدو بأبناء فلسطين ليس من قبيل المصادفة بل هو انعكاس لشخصية اليهودي على مرِّ التاريخ وطبيعته الوحشية فيما يفعله الآخر، الذي كان يهدف الى

---

(١) تقاسيم الفلسطيني: ٣٢.

زحزحة خصمه عن الأرض التي ولد ونشأ فيها، والقاصة باستحضارها هذا تمنح الصورة عمقاً إنسانياً؛ لأنها تظهر الآخر بالصورة الشائعة والمتعارف عليها، وبذلك تجسِّد للقارئ تفاصيل المناضل الفلسطيني بمعزل عن الإيديولوجيات والتنظيمات الفكرية الموجه له فتظهره بالطبيعة الفطرية لكونه إنساناً يرفض الاحتلال ويمقته.

أمَّا في قصة "**خيانة**" فتستحضر القاصة صورة الآخر بعد أن تنزع عنه الصورة السلبية التي خلَّفها بتعامله مع العدو الصهيوني، فترصد بذلك تجربة الآخر قبل التحول وبعده في رؤاه وأفكاره، التي كثيراً ما أثارت الأهل والأحبة بوقوفها على الصورة بوصفها معالجة فعلية لموقف الآخر الذي ((يحث دوماً على حسن التعامل مع الآخر))[١]، إذ أثار بانفتاحه حفيظة الذات؛ لأن الصهيوني لا يعني له محتلاً أو مستعمراً فقط، إنَّما هو عدو لدود، وبشكل أو بآخر تتضح العلاقة لنبذ العزلة التي سرعان ما قرعت طبولها نوازعه وخلجاته، فخصَّ بأسفه على ذاته وأفكاره للهروب من المحيطين به، بعد أن عدَّ إنساناً هامشياً مرتزقاً، فملَّ واقعه المزدي، وحاول الارتقاء فيه ليخلِّد ذاته عن طريق اختياره أن يكون مشروعاً استشهادياً ((**لقد قرّر أن يموت كما يريد، الآن يريد أنْ يغيّر أقداره رغم أنوف العالمين أجمعين،... سيدخل المعسكر الصّهيونيّ كعادته، سيقابل الضّباط(كذا)* الصّهيونيّ بحضور عدد من الجّنود وفق المخطَّط لينقل لهم معلومات جديدة... وفي اللَّحظة المناسبة سوف يفجِّر الحزام النَّاسف الذي يدخِّره ليتطَّهر به من آثامه جميعاً**))[٢]، ليكفر عمَّا فعله بصورته إلى الإحساس الكليِّ الذي ينشده المواطن الفلسطيني، فالتشبث بالسعي خلف الصمود، بات هدفه الوحيد حتَّى وإن لم يعرفْ أحداً ما حققه، يكفيه من ذلك أن أمَّه ستفخر به في السماء.

ولكي يشعر بالرضا ((**استعدّ للتّنفيذ، دخل المعسكر، وتشهّد عشرات المرّات، وفي اللّحظة المناسبة برقتْ ابتسامة أمّه في أعماقه، فسحب فتيل الحزام، وحلّ الموت على الجميع**))[٣]، يظهر النصُّ صورة التضحية والفداء، وتوجه الآخر الفكري نحو مشروعية عمليته الفدائية، فمعاناته المستمرة جعلت تلك النيران بمنزلة فرح راقه كثيراً ودفع به إلى

---

(١) نحن والآخر في الرواية العربية المعاصرة: ٧٦.
*** الصواب (الضابط).**
(٢) تقاسيم الفلسطيني: ٣٦.
(٣) م. ن: ٣٦.

استحضار صورة الأم، فانسحب لديه رماد الظلمة لتملأ قلبه الشهادة فرحاً، لأنَّه يرى أنَّ في الشهادة انزياحاً للصهيوني وما يحيطه بهم من واقع مأساوي، لهذا استشعر ابتسامة أمِّه بعد رحيله.

أمَّا في قصة "**قصة حبٍّ**" فتناولت القاصة صورة الآخر الفدائي، فتبرز صورته السائدة خلف قناعاته الشخصية، فصوَّرت القاصة العاشقينِ اللذين يرفضان الضعف والانكسار، فلا يسمحان للعدو أن يقتل عشقهما، بل يتخذان من فلسطين عشقاً أكبر، فيقرران في لحظة ما أن يخلد حبُّهما معا، ويضحيان بجسديهما للحدِّ من استيلاء اليهود على أراضيهما بعد أن أفسد عليهم زواجهما ومنعهما من متعة الاستقرار، فـ((**قرّرا في لحظة عشق كاملة أن يمضيا في دروب عشقهما الأكبر، بحزامين ناسفين فجّرا البيوت المستدمرة الوليدة فوق أرضهما بمن فيها من الغرباء، وتناثرا هباء مقدساً فوق أرضهما التي ماتا عشقاً لها**))[1].

يبعث هذا النصُّ التوحد الروحي للآخر لاجتماع مشاعرهما اتجاه هدف واحد يأتي بصورته الشرعية، التي تسيطرعلى البطلين واتجاه رؤيتهما خلف نقطة يتشكل بها عملهم الفدائي وهو المرتسم الرئيسي لمشروعية المقاومة الفلسطينية.

إن ما خلفه الإرهاب في الواقع المعيش كان ذا تأثير كبير على القاصة (**سناء الشعلان**) وعلى إبداعها القصصي، فرسمت ملامح الصورة المتفشية للآخر بقطبيها، فاغنت بذلك مجاميعها القصصية بالثراء والتنوع الصوري المعبِّر عن مشاكل الشعوب الكبيرة، فاتخذت من صورة الآخر النمطية أداةً لخيالها الأدبي، وأرضاً خصبةً لاستحضار محسوسات الصورة وإعادة تشكيلها على وفق الضروريات ومقتضيات مجاميعها القصصية.

---

(١) تقاسيم الفلسطيني : ٥٣.

المَبْحَثُ الرَّابِعُ

صورة الآخر السلطوي

شكَّلت السلطة محوراً مهماً لدى القاصة **(سناء الشعلان)**، فجاءت صورة الآخر تتلاءم مع الواقع الموبوء بأنظمته الاستبدادية والقمعية، التي سيطر بوساطتها الآخر على مجريات الحياة، فتمثل الآخر في جسد النصِّ ما هو إلَّا تعرية الأنظمة السلطوية، فليس بإمكان الكاتب أن يكون مؤنساً للسلطة أو مادحاً لها دائماً، بل يظهر رؤيته بكونه ناقداً للواقع وحريصاً على استخلاص العبرة في أحيان كثيرة، ولتبيان ملامح الصورة التي تسير في نمطية معينة حين يعد بمقتضاها الحاكم (("ظل الله على الأرض"، خليفة الله، ولي الأمر))[1]، فهو الممثل العام لكلِّ أمر وبهذا تشترك الصورة بملامح عامة تجعلنا أمام تصور شامل للسلطة، إذ كانت القاصة حريصة على تجسيد واقع الأمة وتسلط الحكام، وقد نجحت في تصوير قطبين متلازمين يمثلهما **(السلطة والشعب)**، وسنتناول الأخير بعد الإحاطة بصورة السلطة التي تعدُّ القطب المهم، فلكلِّ شعب حاكم يتسلط عليه ويحكمه، فيغدو حين يصل إلى السلطة ويتولى زمام الامور إنساناً متعالياً.

وإذا كان الحاكم بشراً ما سبب تسيده إذن؟ ولكي نجيب على ذلك نمرّ سرعاً، وبتوجيز على ماضي العصور القديمة، وكيف كانت السلطة في تلك الفترة؟ فجميعنا يعلم أن الحاكم والمحكوم بشر كلاهما، لكن الأوَّل محكوم بذاته وله إرادة متحررة، أمَّا الآخرون فمحكومون بمتسيِّد يرأسهم، ويخضعون له ولمشيئته، لكن الفارق يكمن في التصورات التي طرأت على المخيلة في تلك الفترة، وهي أنَّ الحاكم ليس جنساً مشابهاً لهم إنَّما هو على هيأة إله أو من سلالة الإله، وعليه يمنح تفويضاً مباشراً أو غير ذلك[2].

إنَّ الفكرة التي تسيَّدت اتخذت على مرِّ العصور ثلاث صور متتالية وهي:

أوَّلاً: إن الحاكم هو الإله بذاته وهو من الطبيعة الإلهية، وهذه الفكرة بنيت عليها الحضارات في الصين والهند والرومان ومصر وغيرها، لهذا جاءت النظرة إليهم بوصفهم آلهة.

---

(١) قضايا الرواية العربية الجديدة" الوجود والحدود"، د. سعيد يقطين: ٢٤٩.
(٢) ينظر: الطاغية "دراسة فلسفية لصور من الاستبداد السياسي"، د. إمام عبد الفتاح إمام: ٧.

ثانياً: وبعد ذلك حدث تغير في العقلية الفكرية بظهور المسيحية، فأصبح الحاكم ذاتاً يصطفيها الله ويوكل إليها مهمة السلطة، وقد أُطْلِقَ على تلك المرحلة اسم (نظرية الحق الإلهي المباشر)، لكون التوكيل مقدماً من ذات الله مباشرة دون وساطة إرادة أخرى.

ثالثاً: أمَّا في العصور الوسطى وفي دوامة صراع الكنيسة والإمبراطور فظهرت فكرة مفادها: أن اختيار الله للحاكم لايأتي بطريقة مباشرة، ومع أنَّ السلطة لله فللشعب حق الاختيار، ولكن الله يرشد الفئات إلى اختيار حاكم معين وفاقاً لطريقة غير مباشرة[١].

وتأسيساً على ذلك تكونت صورة الحاكم في كلِّ عصر، وقد أُعطي مهامًّا؛ لكونه خليفة في أرض الله، فأوكل إليه مهمة الإعمار فيها وتحقيق السعادة العامة لا الخاصة، أمَّا إذا جنح إلى التفرد وعدم الاستقامة فللجماعة حق الرفض والثورة على أي استبداد أو طغيان، ففكرة نشوء الحاكم الظالم هي إرادية فردية، لكن نشأتها تكون جماعية، فالإنسان هو المسؤول عن صيغة الحكم ونمط الحياة والعلاقات الاجتماعية في محيطه[٢]، وهو المسؤول عن انكماشها وتسيدها وهذا ما يفسر اختلاف الفكر بين السلطة الحاكمة للشعوب المتقدمة والشعوب النامية، فكلتا الصورتين تمثل نقيضاً للثاني، فالأولى ترتفع وترتقي لتصل إلى جدارة التفويض، والثانية تتتخذ من الهدر اسلوباً لفرض الهيبة والنفوذ بشكل قاطع، فيمارس استبداده وطغيانه[*] على الرعية أو على فئة معينة[٣].

ففي قصة "**الباب المفتوح**" تتشكل صورة الآخر عندما يبدأ الراوي بسرد الأحداث ليقدِّم لنا صورة السلطان الذي ((**كان صوته ملء قصره المنيف الخرافي ذي الأبواب الماسية، في قصره ألف جارية، وألف غلام. وفي سجنه المنيع ألف سجين**))[٤]، فيبرز الآخر بصوته المجلجل الذي يهزُّ جدران قصره ليمارس حكمه وتسلطه على العبيد، ولم

---

(١) ينظر: الطاغية " دراسة فلسفية لصور من الاستبداد السياسي": ٢٢-٢٣.

(٢) ينظر: طبائع الاستبداد ومصائر الاستعباد، عبد الرحمن الكواكبي، تقديم: د. أسعد السحمراتي: ١٥-١٦.

(*) الفرق بين الاستبداد والطغيان: يعد الطغيان أعلى درجات الاستبداد وأشد الأساليب بطشاً اتجاه الذات؛ لأنَّ الآخر في الاستبداد يتحرك في اطار السعي نحو التفرد والتسلط، أمَّا في الطغيان فيكون تعامل الآخر على أساس سلب القوة والسلطة من الذات بالقوة وظلمها، فالأوَّل يؤدي دوره الممهد لهذه المرحلة بعد تكميم الافواه لكن يبقى الاستبداد أقل حدة؛ لأنَّه يترك حيزاً للناس، فهدف المستبد التمركز والمحافظة على سلطته فهي خطوط حمر، لايجوز على الآخر تجاوزها، ينظر: الإنسان المهدور "دراسة تحليلية نفسية اجتماعية": ٧٨.

(٣) ينظر: م. ن:٧٥-٧٦.

(٤) الجدار الزجاجي: ٧٥.

يبقَ إلَّا هو وشعبه بعد أن طوى الزمان قصته فما يقوله مطاع **((والويل للرعية إن لم تقل ما تقوله القصة. منذ سنوات لم يسر على قدمه فقد اعتاد أن يحمله العبيد على محفّته الذهبية التي أُعدت لتنقلاته))**[1]، إن أساس أسطورة السلطان هو إحساس الفرد بالخوف فهو لا يدع للذات والراوي مساحة للتأويل أو الإضافة على مجربات أحداث ما بدأ بسرده، فيظهر بالصورة المتعالية بعد أن تمتع برفاهية أحاطت به من الفرد الساهر على راحة سلطانه، فحبُّه وليد الخوف من جبروت الآخر، وقد اعتاد أن يُحْمَل على الأكتاف، فلم تلمس قدماه الأرض **((حتى عندما خرج في حملة إحسان لجمع التبرعات لفقراء وأيتام السلطنة))**[2]، يوضح المقطع الصورة النمطية التي يعيش فيها الآخر، وهي تكاد تكون ثابتة، ففي النصِّ نجد أنَّ الرفاهية والتنعم أفقداه الإحساس بالآخرين، فليس مستساغاً لديه أنْ يحيط ذاته بهذه الفئة، فاكتفى بإرسال رسالة سيميائية من الدموع المصطنعة رأفة بشعبه ورحمة به، إن السؤال الذي يطرح نفسه أمامنا هو هل أنَّ تجسيد صورة الآخر السلطوي في أدب الشعلان القصصي يمثل جانباً من المسكوت عنه، تتوارى خلفه القاصة لكشف صورة الآخر عن طريق اللغة بإظهارها الصورة الحقيقية بكلِّ مظاهرها القمعية؟ فعند الوقوف على النصوص قيد الدراسة نجد أن حرية الذات مرفوضة ومقيدة من الآخر في سياق النصِّ ليظهر الآخر بصورة الإله الصغير لذلك **((طاعة الله من طاعة السلطان، الذي يصلي الفرائض في المسجد، كثيراً ما ينسى أنْ يتوضأ، لكن العبرة في القلب، وقلبه عامر بالحب والرحمة، وقيل إنّ نسبه الطيب يمتدّ إلى زوجة يوسف عليه السلام))**[3]،في النصِّ تقدِّم الشعلان الآخر بوصفه الإله الأصغر وعلى الجميع طاعته فما دامت سلطته مستمدة من مصدر علوي فإنَّ تشكيل الطبيعة الذاتية وخوائها من الإيمان تفكيراً مباحاً، وإنَّ ابتعاده عن الطهارة مع الربّ لايمزق العلاقة بينه وبين الرعية؛ لأنَّ تفكيرهم يوحي إلى أنَّه مختلف ويسمو على طبيعتهم، فيجدون صعوبة في التحرر من قيوده، تعطي الشعلان النصَّ دلالة رمزية باستحضار زوجة يوسف وما تمثله من دلالات إيحائية، إذ تحاول الشعلان أن تجمع بينهما في آلية تحريك السلوك

---

(١)الجدار الزجاجي : ٧٥.
(٢) م. ن: ٧٥.
(٣) م. ن: ٧٦.

الإنساني وانفعالاته، وعملية الضبط والمراقبة، وإعادة التوازن الداخلي، واستقطاب الجانب الإيجابي عوضاً عن الانفعالات السلبية[١]، فضلاً عما يوحي إليه النصُّ من علاقة ترابطية تنقلنا إلى الجانب المسكوت عنه، وممن امتد طغيانهم إلى سنوات طوال، وبهذا يكون الآخر غطاءً لغوياً، تبصر عن طريقه القاصة لفضح السلطة القمعية، والكشف عن دورها وأدواتها في الواقع المحيط، فمصير الذات محكوم بقرار الآخر وسلطانه الذي يرفض أي تمرد، يهدد دولته، فكبت السلطة يصل إلى الاعتراض على الراوي في سرده لأحداث القصة عندما **((همس في أُذن البعض من الناس، وقال مبتسماً بخبث: " زليخة لم يكن لها أي عبد"، في اليوم الثاني وجدوا لسانه يسعى مذعوراً بعد أنْ قُطِعَ من غير سبب محدّد))**[٢].

ولأن حرية التعبير مرفوضة في هكذا أجواء متخومة بالتعسف والاضطهاد، فيسعى الآخر المستبد إلى استعمال أدواته المعهودة في سبيل كبح جماح الذات الراوية، وخلق حالة من الرهبة لجعل الآخر أكثر وضوحاً، فالعلاقة بين الذات والسلطان تبعد الذات عن الاندماج والمشاركة مع الآخر، فتجسيد الصورة يوضح الإحساس المتناقض المتوالد نتيجة الحب والخوف فكل منها متولد بدافع الآخر[٣].

وهو يبتعد عن الدخول في صراع معه بحكم قوته وهيمنته وما على الذات إلَّا الكبت والتظاهر بالحبِّ خوفاً من الآخر، والكاتبة برسمها صورة الآخر تجعل القارئ قريباً من الصورة الحقيقية المعيشة في بعض الدول، فازدراء الآخر واحتقاره للذات كان دافعا مهماً لتجسيد صورته غير الإنسانية تجاه معارضيه، فقد كان **((حريص على قضية الرأس المرفوع؛ ولذلك يرفع رؤوس معارضيه على أعواد المشانق))**[٤]، والصورة المتجسدة محكومة بماهية الآخر وجبروته حين يستعمل القوة لطمس أصوات معارضيه، ثُمَّ تتجه القاصة إلى تجسيد الصورة النقيضة للآخر التي تسعى بوساطتها إلى استدراج معارضيه، عندما يأمر حاشيته الوزارية قائلاً: **((" أريد باباً مفتوحاً".))**[٥]، فيتخذ من الباب المفتوح

(١) ينظر: سورة يوسف: قراءة نفسية: مصطفى مولود عشوي، (مقال).
(٢) الجدار الزجاجي: ٧٦.
(٣) ينظر: قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والموجود: ٢٥٢.
(٤) الجدار الزجاجي: ٧٧.
(٥) م. ن: ٧٧.

وسيلة للكشف عن حواضن معارضيه باتباعه سياسة الترغيب **((من حقّ أي فرد من الرعية مهما قلّ شأنه وخمل ذكره أنّ يقرأ ذلك الجدول، وأن يحاسبه إنّ رأى في برنامجه ما لا يخدم المصلحة العامة))**[1]، إن معرفة الذات بالآخر حال دون تصديق ما أصدره من قرار فكان العزوف بالإجماع عن الدخول أو إبداء لرأيه الخاص.

والشعور بالرهبة والخوف تتملكهم بما في داخل الاخر من غاية، فأول بذور الخوف بدأت في حواسه المرهفة فقد **((عجب الوزراء مما سمعوا وشعروا بالقلق من هذه السياسة ولعنوا في دواخلهم ذلك الباب الذي سيفتح عليهم أبواب جهنم))**[2]، فقد دبَّ الخوف في قلوب الوزراء أولاً مما سيؤول إليه حالهم بعد إعلانهم القرار رسمياً، فتناقض الآخر أثار الرعب في قلوبهم لكنهم أعلنوا ما أمروا به دون معارضة، حين أذاعوا مرسوم القرار بأن **((السُّلطان أدام الله عدله قد استحدث مشروعاً وطنياً أسماه الباب المفتوح))**[3]، ومن حسن حظ الذات أنها على دراية تامة بالآخر وغايته ومساعيه في فرض إيديولوجيته الخاصة، فلم ينفع الترغيب في جذب أبناء العامة إليه بل **((انتظر السلطان طويلاً وطويلاً أنّ تأتيه رسالة من مواطن ما، وتخيَّل كم سيستمع بعبثه مع مراسليها، وطال انتظاره، ولم تصله أيّ رسالة، عندها غضب بشدة، وأمر أن تُرسل له الرسائل وإلاّ سيغضب ويخسف الأرض برعيته ويجعل ماءها غواراً، ويسقط سماءها قطعاً))**[4]، إذ يمارس الآخر في النص دوره في الاستبداد، فيمنح الذات حرية التحرك مع المحافظة على سلطانه، فهو يعلم أنَّ زمام المبادرة لازال بين يديه وعلى الرغم من أنَّه ترك مساحة للتحرك ودفع الرعية إلى الحديث بما يشاؤون، فانعكاس المخيلة بينهما بالطريقة ذاتها دفع الذات إلى قراءة تلك الأفكار وما يروم القيام به تجاه رعيته، حين شرع يرسم في مخيلته طريقة إذلال الذات ودوره **((في تكميم أفواه المعارضين))**[5]، وبعد موقف الانتظار الطويل وما أثاره الآخر من غضب تقدَّم أحد الرعية ورغبة في تجنُّب ما يثير، الآخر ويثير غضبه سعياً منه إلى إرضاء السلطان **((في تلك الليلة وصلت إلى**

---

(١) الجدار الزجاجي: ٧٨.
(٢) م. ن: ٧٨.
(٣) م. ن: ٧٨.
(٤) م. ن: ٧٩.
(٥) التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر: ٣٧٤.

السلطان رسالة صغيرة، كُتبت بيدِ فضولية، فضّ السلطان الرسالة على عجلٍ وبفضولٍ))[1].

وهو يتوق شوقاً إلى معرفة ما تحمله وبأي متعة سيلهو، أمر أحد حاشيته بقراءة ما تحمله الرسالة حين أرسل الأخير ابتسامة لما طلعت عليه عيناه **((ثم شعر بقلق حيال ما سيقرأ، وللحظات شعر أنّه سيكون أوّل ضحايا الباب المفتوح، قال السلطان له: "ما بالك؟ اقرأ..."))**[2]، إن المشهد الحواري بين **(السلطان وكهرمانة)** أحد حاشيته قد رعب الأخير، عندما شعر بما سيؤول إليه الوضع بعد القراءة و **((بلع الكهرمان ريقه))**[3]، خوفاً من السلطان، لأن الرسالة كانت تحمل عتاب طفولة متوهجة، بلغت من العمر تسع سنوات، وهو يتساءل عن سبب منع السلطان للرعية من شرب الحليب، ثُمَّ أردف سائلاً بنبرة تهكمية لحوحة هل صحيح **((أنّك تملك بحيرة من الحليب تسبح فيها محضياتك لينعمن ببشرة جميلة؟ !!!!))**[4].

إذ تفاجأ السلطان من شجاعة الطفل، إذ كيف يجرؤ على هذه الأسئلة؟ فاليقظة المفاجئة لابن المزارع **(دهبور)** شلَّت الآخر تماماً حال سماعه الرسالة أوّلاً **((صمت، ثم أزبد وأرعد وأعلن أنّ سياسة الباب المفتوح قد عُلّقتْ إلى الأبد؛ لأنَّ الباب سيغلق، وعلى بابه أُعْدِمَ ألف طفل ثبت أنّهم يشربون الحليب في الأحلام))**[5]، يستوعب الآخر كلَّ ما يجري فإذا كان نفوذه يمنع الذات من التراخي، فإنَّ نقيض اللَّعبة يقتضي منه التحول في آلية الضبط، وتبعاً للمتغيرات ينتقل من الاستبداد إلى مرحلة الطغيان ليلتهم ويفترس، فإذا كان أكثر مرونة سابقاً بطغيانه يلغي إمكانية التغير فلا يكتفي برد((خصومه، بل تدميرهم وإفنائهم. إنّه لايكتفي إذاً بالسيطرة على الناس من الخارج، بل يريد السيطرة عليهم من الداخل؛ من داخل ذواتهم على مستوى السلوك والفكر والإرادة وحتى الوعي والكيان))[6].

إن ما ترمي إليه القاصة يظهر بوضوح، فالآخر السلطوي في جسد النصِّ هو رمز

---

(١) الجدار الزجاجي: ٧٩.
(٢) م. ن: ٧٩.
(٣) م. ن: ٧٩.
(٤) م. ن: ٧٩.
(٥) م. ن: ٨٠.
(٦) الإنسان المهدور "دراسة تحليلية نفسية اجتماعية": ٧٩.

لغوي للتعبير عن الجانب السياسي وطغيانه الذي يتعدى بهيمنته على كلِّ ما هو قانوني، لتصل بذلك إلى هدفها المنشود، وهو دفع القارئ قدماً إلى الإبحار واكتشاف ما خلف السطور من مقاصد لغوية، فما يطالعنا من صور يسير على وتيرة واحدة، ففي قصة "**الذي سرق نجمة**" التي تحمل عنوان المجموعة نفسها، تصوِّر للقارئ شخصية الحاكم، عندما يقوم بإنكار حقوق الذوات وحين تبحث الذات عن سعادتها باستبدال واقع جديد بواقعها تجترح فيه ما يرقها وما تسعى إليه، يصطدم بالآخر القهري ليجد مصيره يسير إلى الهاوية لأن الأحلام بوصفها مدونة سردية تسعى إلى إعادة تشكيل العالم، لكنها تستباح من الآخر السلطوي، فلا تجد الذات سبيلاً تمضي به لتحقيق ما تصبو إليه غير كذبة ولدت ونشأت في المخيلة، وقد صنع منها حلماً ليسعد به حبيبته ذات الطبيعة الثرثارة، وليغير به واقعه أو يضفي عالماً آخر اقل حدَّة من ذلك الواقع، ليقع في مفارقة الحلم والحقيقة بعد أنْ صدَّقت ما يقال وأشاعته بين الناس فكان ورقة إدانة بيد الآخر، فالذات حاولت تغيير واقعها نحو الأفضل إلاَّ أنها كانت ورقة إدانة بيد الآخر الذي يترصد هفوات شعبه ما فعله **(الإسكافي)** سجل كقضية أمنية وسرقة الأموال العامة، فليس من حق الفرد التجاوز على المال العام، فحال وصول الخبر إلى **((السّلطان اللّص ثار وأزبد غضباً لحرمة السّماء ذات النّجمة المسروقة، وأعلن حكمه العادل في خطاب رسميّ سلطانيّ، وأعلن أنّ النّجمة حق وطنيّ، وتراث إنسانيّ حضاريّ وعلى الإسكافيّ أن يردّها في التوّ والسّاعة إلى خزينة الشّعب))**[1]،

وبهذا المعنى يتضح تخلف ذهن الآخر وقصور تفكيره، فأولوية التفكير لديه تقتصر على عدم التحيز لرغبته القطعية باقتناص تميز الذات، وهذا ما نجده في بداية نص**(السلطان اللص ثار)** ومع سلطته تتشكل لديه حدود التفكير الضيق ويؤدي ذلك إلى **((**انحسار المجال الحيوي على هذا الشكل إلى تضخيم الأمور حتى التافهة منها. تأخذ القضايا البسيطة أبعاداً مفرطة في حدتها لدرجة تطمس معها رؤية ماعداها**))**[2]، لأنَّ التركيز يكون لدى المتخلف على ما هو ثانوي، وتحاول الشعلان مدَّ تلك الجسور عبر اللُّغة لفهم واظهار الوجه الحقيقي للقارئ، فبتناولها شخصية الإسكافي، وهي إحدى

(١) الذي سرق نجمة: ١٣-١٤.
(٢) التخلف الاجتماعي" مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور": ٦٦.

الشخصيات العامة التي ((فرضت عليه أوضاع (كذا)* اجتماعية معينة، كأي إنسان لا بد وأن (كذا)* يلجأ إلى فتح كوة سرية للخلاص، أو لتغيير هذا الواقع))[1]، يحاول الإسكافي أن يعيش لحظة انفصال حقيقي عن الواقع ليضفي على حياته نوعاً من السعادة والتجديد، إن وقوف القاصة على إبراز هذا الجانب المظلم من حياة الفرد جاء لإظهار صورة الفرد في ظلِّ المجتمعات المستبدة التي تتبنى شعار الاضطهاد والقمع، فالقصة هي مغامرة يختفي خلفها الوجه الآخر للسلطة الذي نعيشه اليوم.

إن ما يستشعره القارئ وهو يقرأ الآخر في اصداراه القرارات بحق الذات يهدف إلى شيئين هما، الأوَّل: فرض القوة على الذوات المنكسرة، والثاني: خلق حالة من التهديد والوعيد لكلِّ فرد يفكر في تغيير واقعه بعيداً عن قرارات الآخر المهيمن، فـ ((**في صباح ليلة مقمرة قضاها السّلطان يخطب في شعبه ناعياً لهم النّجمة المسروقة التي ثبت بالدّليل القاطع أنّ الإسكافيّ قد هرّبها خارج الوطن، وباعها لجهات معادية نُصبت المشنقة للإسكافيّ المجرم عدوّ الوطن والمواطن وسارق النّجمة**))[2].

نستطيع أن نلحظ أن تشهير الآخر بالذات جاء لتبرير وتبيان مدى عدالته، ومن المدهش أن الآخر مهَّدَ للادانة ودبَّرَها وأصدرها دون أدلة واضحة، فبغض الآخر تجاه الذات دفعه إلى إبراز قوته وحفزه لدفع الذوات إلى مراجعة النفس والتروي، قبل الخروج واقعياً أو خيالياً عن سلطة الآخر فكلّ ما يقع داخل سلطة الآخر محكوم من جهة عليا، وعلى هذا الأساس تصور القاصة الآخر السلطوي بهيأة الند الذي يتحيّن الفرصة، ويقتنصها لسحق الذوات وإذلالها فضلاً عن نظرته الفوقية وحب الامتلاك، كما سنلحظ ذلك في تناولنا لصورة الآخر الطبقي التي تتداخل مع السلطوي فكل منها يكمل بعضها بعضاً.

*** الصواب (أوضاعاً).**
*** الصواب (أن).**
(١) القاص والواقع، ياسين النصير: ٣٤.
(٢) الذي سرق نجمة: ١٤.

المَبْحَثُ الخَامِسُ

صورة الآخر الطبقي (الشعب)

استعرض البحث سابقاً صورة الآخر السلطوي الذي مثل الطرف الآخر فبحسب العلاقة بين السلطة والشعب ينعكس الترابط والتواشج بين الصورتين، ليكمل أحدهما الآخر فكلاهما ضرورة فطرية ليكتمل المجتمع البشري.

إذ يرى أحد الباحثين أن((السلطة في المجتمعات البدائية موجودة ولكنها محيّدة إلى الغيب واللامرئي، أو أنها ((مشاعة)) إذا جاز القول، بحيث لا تنسب لفرد دون آخر، ولا تخص فئة دون أخرى، فليس بمقدور أي كان أنْ يدعي لنفسه حق إصدار الأمر والنهي، ذلك أنَّ القرارات تعزى دوماً إلى الآلهة وإلى الأسلاف الأولين))[١]. وإذا كانت نظرية الحق الإلهي المباشر والغير مباشر هي من تحدد الاختيار في نظر البعض، فالبعض الآخر يراها وجددت لتبريد استبداد السلطة [٢]وبعد هذا الوعي والاختلاف بدأت آلية التشكل لحدود السلطة أو الدولة ومؤسساتها لتحقيق نوع من الاستقرار والأمن، وظهرت فكرة الراعي والرعية، يوضح أحد الباحثين ذلك بقوله: ((إذ أن الرعية لابد لها من راعٍ، فالرعية ليست ذاتاً مستقلةً كالممدوح، إنها دائماً محكومةُ بعلاقتها مع الراعي))[٣]، فالراعي يؤدي دوره في تنظيم المجتمع المدني وإلغاء الثقافة الوحشية التي تسيَّدت في المجتمعات البدائية، ومع أنْ دوره مهم إلَّا أنَّ الشعب سابق له، ويناقش ابن خلدون هذه المسألة، فالشعب لديه ((أحد العناصر الهامة للدولة، وهو لا يكتفي بذلك بل يؤكد أولوية هذا العنصر على السلطة بشكل خاص، أي إنه لكي تكون هنالك سلطة فلابد إذا(كذا)* من وجود شعب، فالشعب يسبق بوجوده بكثير عملية تشكيل الدولة

---

(١) التأويل والحقيقة "قراءات تأويليَّة في الثقافة العربيَّة": ١٤٦.
(٢) ينظر: القانون الدستوري، أ. د. حميد حنون خالد: ١٨-١٩.
(٣) صورة الآخر في شعر المتنبي(نقد ثقافي): ١٥٥.
*** الصواب(إذن).**

وصيرورتها))[٤]، لكن ترتيب هذه العلاقة يعدُّ بداية سياسية وتحديد العلاقة مع الآخر فإن اختلفت التسميات ملك، سلطان، قائد أو أيّ مفهوم آخر، يضطلع ـ القائد ـ برسم السياسة الخاصة بذاته ليحكم بها الآخر(**الشعب**)، فكلٌ منهما يعد الطرف المواجه له آخر، ولذا فقد باتت صورة الآخر الطبقي حاجة ملحة لدى الكاتبة لتنهي ما بدأته، كما أن عملية تمثيل الشعب تستند إلى إيديولوجية خاصة سواء أكانت الصورة ظاهرة أم سطحية، فما تجسده القاصة من ثنائية يكون الشعب فيها الطرف الأدنى، وذلك بحكم العلاقة التراتبية، فالشعب يحتل المرتبة الأدنى دائما أي أسفل الهرم الذي يبدأ بالملك أو السلطان ذي المرتبة الأعلى.

وحين نتأمل النصوص محور البحث نلمس ما يكمن من علاقة يرتبط بها المثقف بالسلطة والشعب، وكيفية حضور كلٍّ منهما وتوظيفه خطاباً موجهاً يرسله إلى القارئ، فتكمن أهمية الكاتب في تقديمه سرديات تحاكي الواقع أو العالم اللغوي الذي يخوض غماره فيه، وفي هذا الإطار تقف الشعلان لرسم ملامح صورة الآخر في قصة "**بطل المكنسة**" التي تصوِّر فيها حياة فرد من أفراد الشعب، الذي يشكِّل هامشاً للمركز، فتفاعل البنية الذهنية للذات المبدعة يكون عرضة للتأثير وهذا ما يؤدي بها إلى اجتراح فكرٍ مخالفٍ للوعي السائد؛ لأنَّ العربي يهمِّش الآخر، ويمنحه صورة مبتذلة لكونه في خانة المكبوتين والمهملين ولا يتمتع بمركزية، لذا تحاول الشعلان إخراج بطلها من الهامش إلى حياة المركز، إذ يكشف لنا الراوي بوصفه عن الألقاب التي اكتسبتها الشخصية فهو((**من عشّاق الألقاب الرّنانة، لا سيّما أنّه لا يملك سواها وجسده القويّ في هذه الدّنيا، فليكن (بطل النّمرة)،...، وهكذا لقب لن يجافي الحقيقة، فالقِطّة أصلاً من عائلة أو أقرباء النّمر**))[١]، فبعد أن قدَّم مساعدته للقطة من أجل جذب الفتاة التي لم تكترث له شاء أن يستبدل لقباً أقرب إليه بما اكتسبه من لقب نزولاً عند رغبته وهوسه بالألقاب، فلم يكن يعلم ان شجاعته واندفاعه في مساعدة (**ماتيلدا**) وقطتها سيجر عليه الويلات، وعلى الرغم من ذلك ((**سرّه اللّقب كثيراً**))[٢]، وبعد مضي الزمان تحوَّل إلى مزحة تمازحه بها

---

(٤) مفهوم الدولة ونشوءها عند ابن خلدون، د. رياض عزيز هادي، (بحث).
(١) الكابوس: ٥١ـ ٥٢.
(٢) م. ن: ٥٢.

زوجته، فمرت الأيام... الله من عمل حلال كعامل نظافة زاد شرفه به لاكتسابه العيش من الحلال دون إراقة ماء وجهه، وكان هاجسه الوحيد أن يكون بطلاً لكي تفتخر به ابنته وأمُّه العجوز، و ((**استجاب القدر لأمنيته الصّغيرة وغدا بطلاً من جديد في ليلةٍ وضحاها، ولكن (بطل المكنسة)، هكذا اسمته الصّحف الصّفراء التّي نشرت خبر بطولته المزعومة، وخيَّبت آماله... حوّلته في لحظة من (بطل النّمرة) إلى (بطل المكنسة)**))[1]، يلج الآخر إلى عالم المركز لكن بإلقائه في عالم الهامش الذي لايأبى الانفكاك عنه، وفي ذلك تأكيد ما أشار إليه أحد الباحثين بقوله:إن ((المتن لايستغني عن الهامش...، أمَّا سياسيا واقتصاديا فلا يمكن للمركز أن يستغني عن الهامش فهما في علاقة دائمة؛ قد تكون متكاملة وقد تكون متضادة، أما أن يكون الهامش أو الهامشي لا علاقة له بما هو مهم كالمركز والمتن فهذا خطأ))[2]، ومع ذلك أحاطت به تلك النظرة الضيقة فلم يجد حيزاً للإشادة بإنجازه فـ((**كاد يبكي عندما قرأ الخبر، وحدّق في صورة المكنسة، قال ببالـه:" ولكن هذه ليست صورة مكنستي، هذه صورة مكنسةٍ أخرى، مكنستي أطول، وأقدم**))[3].

المتأمل في النصِّ يجد أنَّه على الرغم من الهامشية التي تمَّ وضعه فيها يحاول الآخر الانسلاخ، ومحاولة التمركز بإنكار صلته بالمكنسة، ومع أنَّ إنجازاته قد ضربت بعرض الحائط تنقل الشعلان قارئها إلى مسرح التهميش وكيفية جعل الآخر يعيش في عتمة فهو((يبدو ان السلطة كانت حاذقة في تعاملها مع هذا الموضوع))[4]، حين جعلت من الآخر متّهماً ولتجد من تلصق به تهمة التنفيذ والتخطيط فهو ((**لايعرف للآن سبب سجنه، كان يتوقّع أن يُجلب إلى هذا المكان ليتلقّى شكراً رسميّاً على بطولته وشجاعته، أو ليدلي بشهادته على أحسن تعديل، لكن أن يُوسع ضرباً فهذا ما لم يتوقّعه، وما لم يستطيع أن يجد له مسوّغاً أو تعليلاً، فقد أدهشه أن يوضع في زنزانةٍ مع جمعٍ من السّياسيّين أصحاب الشّعارات التّي لا يفهم جُلّها**))[5]، ولأجل كونه هامشياً

---

(١) الكابوس: ٥٤.
(٢) إشكالية المركز والهامش في الأدب، د. عبد الرحمن تبرماسين، أ.صورية جيجخ، (بحث): ٣١.
(٣) الكابوس: ٥٤.
(٤) تمثلات الآخر صورة السود في المخيال العربي الوسيط: ٤٥٦.
(٥) الكابوس: ٥٥.

لابدَّ أنْ يستبعد عن الحياة لأنَّ السلطة المركزية تجد في التغييب حلاً لاستئصاله من المركز، فلم يكن الآخر صاحب مركز أو سيادة للخلاص من بطش السلطة، وبوصفه مستضعفاً كان لقمة مستساغة بأفواههم حين ابعده المسؤول عما حدث في المصرف، ولم يكن الآخر ذا مركز أو سلطة للخلاص من بطش السلطة فكان لقمة مستساغة بأيديهم، حين عدَّته السلطة المسؤول عما حدث في المصرف **فـ((كم مرّة قال للجلّادين وللمحقّق ذي الأنف المعقوف... إنَّه تفاجأ باللّص شأنه شأن غيره وأنّه استغلّ اضطراب اللّص ليهاجمه بمكنسته الكبيرة))**[١]، فقد حاول إقناعهم بما حدث دون جدوى، ولم ينفعه تكرار سرد الأحداث، فأصبح ضحية مكنسة.

ولو حاولنا التوقف عند النصِّ قليلاً لوجدنا أن ما تصرح به الكاتبة من صور عايشناها ولا زلنا نعيشها في مراحل تاريخية متعددة، فالقاصة عندما تجسِّد صورة الآخر كثيراً ما يكون التعبير عن النوازع النفسية وما يعتريه في ذاته من اضطراب يرتبط بالإحباط أو الهوس أو الرهبة على المستوى الشخصي أو الجمعي، فتعطيه مساحة لإخراج ما يمكن في داخل النفس من مكبوتات، مثلت معاناة للفرد والأمة[٢]. ويمكننا أن نلحظ انتقاد الكاتبة للسلطة التي تبني سلامها المزعوم على حساب حقوق أفرادها فاندفاع الآخر ومجازفته بحياته ردٌّ طبيعي؛ لأن ((حرية القرار هي حق طبيعي للكائن البشري))[٣]، فكان الآخر في قراره طبيعياً أما الاندفاع والمجازفة فهي صفات ملازمة له منذ طفولته.

ثُمَّ تطورت إلى هدف يريد أن يصل به إلى سلم الفخر والبطولة متجاهلاً ((المشكلة الحقيقية هنا هي مشكلة حماية حقوق الفرد أو الأفراد، إذ وجدوا أنفسهم منتمين إلى أقلية مقهورة))[٤]، فحقوق الفرد مستباحة لذا تعد مشكلة، فالفرد يفتقر إلى الحماية الخاصة في المجتمعات التي يزداد فيها أعداد الأقليات المقهورة والمهمشة.

فعجز الآخر عن اقناع المحقق الذي **((سدَّ أذنيه القبيحتين دون كلامه الذّي كرّره ألف مرّة، وأصرّ على أنّه شريكٌ اللّص، مع أنّ اللّص لم يكن أكثر من شابٍّ صغير**

---

(١) الكابوس : ٥٥.
(٢) ينظر: صورة الآخر في التراث العربي: ١٩٥.
(٣) نحن والآخرون، تودوروف، ترجمة: ربى حمود: ٢٧٢.
(٤) م. ن: ٢٧٢.

يحمل مسدَّس أطفال لا مسدّساً حقيقيّاً،...، لكنَّه أيقن وهو يبكي خائفاً أنّه أبرأ من أن يكون لصّاً أو قاتلاً، وأنّه أقرب ما يكون إلى طبقة الحرمان والفقر والحاجة))[1]، فمن الطبيعي أن تختفي النظرة الإنسانية للسلطة تجاه الفرد،... الأوَّل والأخير هو فرض الشدة والقوة واضعةً مصلحتهما فوق مصلحة أيّ فرد من أفراد الشعب، فقضية الآخر تفتقر إلى العدالة والانصاف والرؤية الموضوعية التي تجاهلتها السلطة، فلم يكن اللّص غير شاب في مقتبل العمر، ذاق ويلات الحرمان والجوع ما ذاق، فلم يملك سلاح الأطفال، ومع ذلك لم يجد سبباً لما آل إليه سلوك الشاب أمام السلطة، إلاَّ أن الآخر أظهر تعاطفه مع الشاب، بعد أن بدأت براءته وخوفه يظهران بشكل واضح في تعابير وجهه فأيقنت أنه ينتمي إلى طبقة المحرومين والمضطهدين، وبهذا يمكننا القول إن الكاتبة استطاعت أن تجسد لنا الصورة لافتة أنظارنا إلى هذه الشريحة المقهورة من أبناء الشعب، التي تحاول السلطة اقصاء حقوقهم وإنسانيتهم، ولأنَّهم القوى الضعيفة قوى الهامش فلا حياة لهم غير حياة الطاعة والخضوع.

لقد حرصت الشعلان على استحضار الصورة الدونية للآخر التي ينظر بها بعض الحكام إلى هذه الشريحة وطرق استغلالهم، فهم أدنى منه مرتبة وليس لهم الحق في معارضته أو الخروج عنه، كما عليهم أن يقدموا أرواحهم فداء للسلطان أو الحاكم، وهذه الصورة تظهر بشكل جلي في القصص المتسلسلة من القصة الأطار " **منامات السّهاد**" ففي قصة " **(١) منام السلطان**"، على الرغم من طغيان السلطان يظهر الآخر بصورة المضحي أو الساهر على راحة الحاكم أو السلطان فصورة الشعب تلازم السلطان حتى في منامه عندما رأى **((الرّعية خرجت إلى الشّوارع تهتف باسمه، وتدعو له بطول العمر وتسأل الله بإلحاح أنْ يأخذ ما في أيديها من عطايا، ويهبها للسّلطان))**[2]، يوضح النصُّ تبعية الهامش للمركز فما يتجلى من صورة يشير إلى تغاضي الآخر عن حقوقه وترفعه عن المساواة والمطالبة بالتغيب التام، ولأنَّ الحاكم أعلى مرتبة فهو أكثر استحقاقاً، وهذا ما دفع القاصة إلى عدم اقتصار الصورة على الشعب بل أدخلت الذات والآخر في حدود العلاقة النفعية، وصورتها النمطية بين المانح

---

(١) الكابوس: ٥٥ـ ٥٦.
(٢) الذي سرق نجمة: ١٥.

والمتلقي، فالصورة الغالبة على الحاكم هو المانح والمرسل للغيث من عطايا السماء وبهذا تلجأ القاصة إلى السخرية من نمطية الصورة في الواقع.

والأمر لم يقتصر على الشعب فقط بل تدخل العلاقة في الاتجاه النفعي بوصفها مانحاً ومتلقياً فصورة الحاكم دائما تتجسد بدور المانح والمرسل للغيث من السماء، فالكاتبة تلجأ إلى السخرية من الواقع الذي أشرنا إليه سابقاً، إن استسلام الشعب للسلطة شكَّل لديه قناعة متوارثة بين الأجيال فيرفض ما يقدِّمه له الحاكم ((**وعندما بُرّز الجوهر والمال للشّعب، أشاجوا بوجوههم...، وصمَموا على أنْ يضمّ ما في أياديهم من عطايا وهبات إلى كنوزه المكدّسة في غياهب سراديب قصره**))[١]، لم تصور الكاتبة الآخر بالصورة النمطية التي لازمته باستمرار وبوصفه المستقبل دائماً، إنَّما عكست صورة مخالفة... الآخر عن عطايا السلطان التي قدَّمها لهم، فلما لا قوة لهم على إحسان لا بدَّ أن يقابلوه بأكثر، فدفعوا ما في أيديهم إلى السلطان وذلوا له لنفيهم قبول عطاياهم لذا ((**شدّة إلحاح الشّعب عليه بأن يضمّ قليلهم المقطوع...، وتلطّف عليهم بأن تكرّم بقبول هداياهم**))[٢]، فهم زاهدون بما أنعم الله عليهم والسلطان أحق وأولى بما يملكون، فليس لهم قيمة في حضرته، فقيمة الفرد تنتفي بانتفاء السلطان، فالصورة تدلُّ على مدى التضحيات واستعداد الآخر في تقديمها لكسب رضا السلطان، فالآخر يتقدَّم بالتضحيات التي لا تقتصر على العطايا المادية بل تصل إلى التضحيات الجسدية، فرغبة السلطان مطاعة قبل أن يهمس أو يطلب، فحين يشعر الآخر بنظرات السلطان إلى زوجته، ينهد بها ويقدمها له((**كاد زوج المرأة الفلاحة يلتقط نظرات مولاه السّلطان، حتى هزه الطّرب، وأدراكه الفرح، وزهد بزوجته، ورغب في أن تكون وجبة لذيذة في فراس السلطان**))[٣]، يوضح النصُّ مفارقة ساخرة للقيم المقلوبة التي تتماشى مع التبعية وعملية المسخ للإنسان من كيان مستقل إلى التنازل القيمي والتخلي عن المثل العليا.

إن ما تجسد في المقطع السردي أظهر مدى التأزم بين الصورتين إذ ((إنهما يهبان الوجود لبعضهما البعض ويكونان بعضهما البعض))[٤]، إلَّا أن التمايز يكمن في الطبيعة

---

(١) الذي سرق نجمة: ١٥.
(٢) م. ن: ١٦.
(٣) م. ن: ١٦.
(٤) صورة الآخر في شعر المتنبي" نقد ثقافي": ١٧٩.

التراتبية فقط وكون الآخر أدنى مرتبة، فلهذا لا يحق له الكلام في حضرة الملوك والسلاطين، فصورة الشعب في قصة "**(٢) منام الشعب**" تكتفي بخلق عالم خيالي ورسم صورة لحياة كريمة دون المطالبة بها، فيرى الاخر في المنام **((أنّ الحياة قد صفت له، وأنّ كامل حقوقه قد رُدّت إليه بقدرة حجاب فعّال نفث فيه نفر من الجان، وعقد عقدة نجل الشّيطان، ورأي السّلطان يجرُ أذياله في الشّوارع والميادين، ويتفقّد الرّعية، ويجبر خواطر المكسورين، ويردّ المظالم إلى أهلها))**[١]، نجحت الكاتبة في تصوير الرؤيا الحالمة للآخر، وهي بهذا تخرجه في دائرة استلاب الذات، فيبدو السلطان مسلوب الإرادة بعيداً عن أساليبه القذرة، فالآخر يتوب شوقاً إلى الخلاص من احتقار السلاطين له.

وفي مثل هذا السرد يحاول الراوي أن يحمل صورة الآخر لتكون أكثر إيجابية، فتمثيل الآخر وعرض صورته وأبعادها بعيداً عن الصورة النقيضة لصورة الآخر في ظلِّ أيّ حكومة وتحويل هم الآخر بعد أن ساد عدل السلطان في روع البلاد **((وما عاد في السّلطنة من ينام حزيناً أو مظلوماً أو خائفاً أو جائعاً، وغدا همّ المواطن أنْ يسأل ربّه أنْ يهبه حسن شكر السّلطان الذي بفضله إزدانت الحياة، وجملت المعيشة))**[٢]، فملامح الصورة تشير إلى الصورة المتخيلة التي يحاول الآخر عبرها تغيير الواقع فيتطلع إلى صورة أجمل مكسوة بالأحلام تكون بمنزلة العين التعويضية التي يكتسب بوساطتها جزءاً من حقوقه، فتجميل صورة السلطة جاء للخروج من بوتقة الصورة النمطية فضلاً عمَّا يحمله النصُّ من رسالة ساخرة تجاه السلطة، فأصبح هم الآخر الدعوة إلى سلطانهم، فبفضله هم الآن ينعمون بحياة أفضل.

إنَّ الآخر يتخذ الخيال عالماً بديلاً يلجأ إليه للخلاص مما هو فيه، فتجسد صورة الآخر في جسد النصِّ هو تعبير عن النبض الإنساني المتدفق، بانكفاء القاصة على العذابات الداخلية لما يعانيه الآخر من حرمان واضطهاد في سجون السلطة، ومن هنا تكشف القاصة عن ثنائية السلطة والشعب لعرض واقع الآخر اجتماعياً وسياسياً قائماً على أساس وعي كل منهما بالآخر.

---

(١) الذي سرق نجمة: ١٧.
(٢) م. ن: ١٧ـ ١٨.

الخَاتِمَةُ

في ختام دراستنا هذه لا بدَّ من الوقوف على أهم ما توصلت إليه من نتائج، ومنها:

• نزعت الذات بوعيها الكتابي إلى استثمار الحقول الأدبية عن طريق استدعاء تقنياتها، لتغني النصَّ، وتثريه جمالياً، وتحطِّم القالب النمطي في مسار تطوير ثقافته وحشده بنوعين من التداخل النصّي، يجنح الأوَّل منها إلى التشظي من الحقل نفسه، بينما ينزاح الثاني بانسيابية إلى حقل آخر.

• كشف الخطاب القصصي عن وجود تلاحم بين الذات والآخر، فلا يكتمل مسار أحدهما إلَّا بحضور الآخر الكليّ أو الجزئيّ، فسواء أكان متوافقاً أم مختلفاً فإنَّ لكليهما الحق في التعبير عن ذاته والتماهي وفاقاً لاستراتيجياته الخاصة.

• نزعت الذات إلى نوعين من الغربة، وفي كليهما تكون الأسباب قسرية خارجة عن سيطرة الذات، إذ عاشت الذوات في الجزء الأوَّل قيوداً داخلية وسيطرة وإبعاد كلي عن بعض الأماكن، التي تقع في داخل حدود الكيان فشلّت الحركة وتحكَّمت بمصير الوجود الذاتي، وفي الجزء الثاني شكل الاغتراب منعطفاً نهائياً لايمكن العودة منه بقرار رجعي؛ لأنَّ لحظة الخروج القسرية للذوات تعني انهياراً لوجوده وانتمائه، فتبقى حدود فلسطين وأماكنها وحياً من الخيال، يرقد في المخيلة الذهنية للذوات المبعدة.

• وفي خضم بحثنا نجد غاية تتجلى بوضوح عن الذات بوصفها موضوعاً للنقد والتهكم والسخرية من قبل الآخر، واظهار حالات الاستخفاف بقراراته أو انجازاته على الصعيد الاجتماعي والسياسي والثقافي.

• تجترح الذات ردة فعل ينهض بواقعها المستلب وهو أسلوب من أساليب التعبير الثورية للحدِّ من القيود المجتمعية والسياسية، فقد ركَّزت النصوص على الثورة الاجتماعية التي تعري المجتمع والأفعال الذكورية وهيمنتها، وفضح ما هو مسكوت عنه، ثُمَّ تسخير الذات القاصة النصَّ للجانب السياسي لتنتقد مدعي الثورة واستشعار أبنائها الحقيقيين ومسؤولياتهم في تغير الواقع السيِّىء.

• كشفت خطابات النصوص عن أهمية الهوية واستلابها، وصدى موقف الذات ووعيها بخطر الاستلاب وأبعاده الخطرة على كينونة الفرد، ففي المنحى الأوَّل اتخذ الاستلاب جانباً رسمياً وصريحاً بإسقاط الأوراق الثبوتية، ومصادرة الكيان الذاتي للذات الفلسطينية، وفي المنحى الآخر اتخذ الاستلاب شكلاً رمزياً يطال الدلالات المكتسبة التي يتمُّ بها تعريف الفرد والكشف عن هويته وانتمائه، وفي كليهما نجد أنَّ الاستلاب لا يطال البنية العميقة؛ لأنَّ الذوات لا تؤثر الاستسلام أو الرضوخ للآخر.

• وجدت الدراسة في النصَّ حقلاً تواصلياً تنحو الذات القاصة فيه إلى الامتياح من الثقافات المتعددة، فكان للمرجعية الدينية (القرآن) حضورٌ واستجابة بما يتواءم مع النصِّ والفكرة المتناص معها، واعتمادها على الدلالات المتميزة لشخصيات دينية ثورية ومتمردة.

• ركزت أغلب النصوص على الجانب الإنساني والوجداني عن طريق استحضار الوقائع الحقيقية في السياق اللُّغوي، في سبيل خلق حالة شعورية للعلاقات الإنسانية وتأثير الأحداث المختلفة على المبدع ومعايشتها في اللَّحظة نفسها أو في أثناء إنتاجه النصِّ.

• أمَّا في تواصل الذات مع الحضارة والثقافة فإنَّ أغلب غايات التواصل فيها كانت لغايات نقدية تهدف إلى إيضاح العادات والمعتقدات المتوارثة وكيفية نشوئها وتداولها عبر الأزمان.

• لاحظ البحث التلازم الجدلي لمحورين مهمين هما (الذكورة والأنوثة) التي تم فيهما توضيح وجهة نظر أنثوية انيطت بشعارها الحرب الباردة لتلافي أصابع النقد الموجهة فضلاً عن اليقين والايمان التامين بضرورة الخروج من اوج الصراع الذي لا طائل يرتجى منه.

• اتجه خطاب الذات إلى رسم ملامح الصورة المتخيلة التي لم تبتعد فيها الذات عن القيود والعادات التي تحدها من التماهي المطلق، وعن طريق التواري في الحقول السردية أخرجت ذات صورتها من الخطاب المباشر، كما اعطت الصورة دقة عالية وموضوعية، إذ ركز السرد على مواطن التمركز التي تحددها فكرة النص دون الانحياز إلى جانب دون آخر.

• اظهرت الدراسة الفوارق البيولوجية والنفسية والحسية وطريقة التشكيل للصورة وانعكاس رؤيا الذات حيال الآخر، وكان للموقف والتغيرات المفاجئة الدور في تحول مسار الصورة من موضع التمركز إلى الهامش والعكس ايضاً.

• كان للحواس دور في التوظيف لاهميتها في المخيلة الذكورية وهي تروم تشكيل صورة الجنس الآخر، فكشف لنا تراسل الحواس عن تداعيات الصورة الذهنية التي ركزت في الغالب على الجسد واجزائه.

• أمَّا في اطار العلاقة بالجنس الآخر فقد رصد لنا السرد مناطق الالتقاء والتفاعل بوساطة محورين هما (الحب، الجسد)، فكان لكل منعطف وعي خاص، إذ كشفت النصوص عن دلالات واختلافات جوهرية بين الجوانب النفسية والحسية لكل من الذكورة والأنوثة، فتأرجحت الذات بين المشاعر واختلافها إلَّا أن المتمعن جيداً يجد الذات القاصة لا تدع النص في وضع ابهام بل نجدها تجترح انعطافات ومحاور تبين فيها حالات الحب وبعض أشكاله.

• شكَّل الجسد وظيفة تعبيرية لتوطيد العلاقات واستشعار الحب ونشوته، فوجوده الفاعل تمحور بمظاهره المعنوية والحسية، فضلاً عن انسنة الجمادات واخراجها من استكانتها المعهودة، وكان للبيئة الاجتماعية دور في إكساب الجسد الصفات السلبية أو الايجابية وتأهيله وفاقاً لاحتياجاته الخاصة.

• لم تتجاوز المتون معاناة المرأة والأسرة، فقد اظهرت الصورة النمطية وتوظيفها في اطار نقدي يدين المجتمع البطريركي والنظم المتسيدة التي تسيطر على الأنثى خاصة فيما يسمى بـ(حرية تعدد الزوجات والبديل الحاضر) ومردوداتها النفسية على نفسية الأولاد وانزياح سلوكياتهم عن الاطار المعتاد.

• في اطار الظواهر الاجتماعية كان للسرد القصصي وقفة نقدية على قضية الخيانة وتبعاتها بجانبيها الاجتماعي والسياسي، فسواء أكانت الخيانة فعلاً ملموساً أم غير ذلك فقد أبرزت الذات أهم أسبابها ودوافعها المتمثلة بالرغبة والشذوذ والبرود العاطفي وانعدام الاحساس بالآخر والاكتفاء به، فضلاً عن الجانب المادي ودوره في تغير الفرد إلى المسار غير السوي، لكن انحسار الفعل وانتشاره تضعه القاصة تحت المطرقة في أثناء تحولات السرد لإظهار البنية الاجتماعية وأهميتها في بناء الفرد السوي.

• لاحظت الدراسة إنّ المجتمع الذي يقصي المرأة يهلل للرجل وذكورته، لذلك كانت النصوص عبارة عن انتقادات لاذعة للمركز (الذكر) ومساندیه وإلى الطروحات الفكرية المتوارثة، والدعوة إلى بناء فكر ينهض بواقع المرأة والاستشعار بمعاناتها، فالخطيئة لابد لها من معالجة فكرية واحتواء ذاتي للحد من خروج المرأة عن المسار الطبيعي ولأن قضايا الشرف مختلفة فلابد للمجتمع أن يعالج القضايا من منظور ثابت دون تميز لجنس على آخر.

• في الاطار الوطني برزت صورة المرأة ومشاركتها الفعلية في الحياة العامة مع الآخر واثبتت تميزها الملحوظ على الرغم من الظروف القاسية والمعاناة لكليهما إلَّا أن نضالهما كان ابلغ رسالة نصية لكشف الصورة الواقعية لمعاناة الذات والآخر الفلسطينيين.

• في الآخر العربي كانت غاية الذات القاصة استحضار الصورة الضبابية التي تجسدت فيها مواقف العرب، وتخاذلهم ورضوخهم المستمر للواقع المهيمن لأسباب منها سياسية وأخرى خاصة، ترتبط بالمصالح والتحالفات الشخصية، إذ نلحظ بوادر الاستهجان تطغى بشدة لتعرية صمتهم وتواريهم بالمقترحات النظرية حيال القضية الفلسطينية.

• في الآخر الصهيوني تستحضر الذات القاصة الصورة بمسمياتها(الصهيوني، الإسرائيلي، اليهودي)، ولأنّ محور البحث يخوض الغمار في الجانب السياسي فقد جاء اعتمادنا على مفردة الصهيوني التي جسَّدتها الشعلان برؤيتين والتي ابتعدت فيها الصورة عن ملامح النظرة الضيقة والتعصب الأنوي، ففي الرؤيا الأولى حملت الوجه العسكري والسياسات المناورة التي تعلي من الحوار العسكري ولباس الشرعية للمحافظة على كيانهم، أمَّا في الرؤيا الثانية فتنفتح عوالم البنية السردية لإزالة شوائب الصورة المضادة التي أظهر فيها الآخر نبرة الندم الداخلية، ليرتقي النصُّ عن التشويه الصوري وضاءة مساحة التسامح بين الذات والآخر.

• كان لظاهرة الإرهاب حضور بارز، فعلى الرغم من مرجعية المفردة إلى الصورة نفسها فإنَّها حملت دلالات مختلفة ارتبطت جميعها بوعي الفرد، فكشفت لنا الدراسة محاور عدَّة منها (الإرهاب الفكري، والإرهاب النفسي، والإرهاب العسكري بتشكلاته

المختلفة)، ففي الجانب الأوَّل يلجأ الآخر دائماً إلى فرض الفكر المغاير المتماهي مع مساعيه الإرهابية، والدعوة إلى الوطن الجديد، وتحميل العرب مسؤولية ما حدث لهم من إبادة في المانيا، فوجهتهم الإرهابية هي إنموذج تأهيلي لترسيخ الصورة المتخيلة للفكر الصهيوني، وفي النوع الثاني يجترح الآخر لذاته أسلوباً جديداً للحدِّ من تواجد الفلسطينيين، فيعمد إلى تسليط ضغط نفسي يضعف معنوياتهم، ويحدث فجوة داخلية لكسر الصلابة الذاتية، وحاجز الصد النفسي عن طريق (المحاصرة المعنوية، أو استلاب أواصر الحياة، أو الضغط الجسدي)، أمَّا في المحور الأخير فتسلط المتون القصصية الضوء على الخيار العسكري لإبادة التجمعات الفلسطينية في مواطن اللجوء والأساليب غير الإنسانية المسلطة على تلك الشريحة البشرية، ثمَّ تجنح الدراسة إلى تقديم نوعين من العمليات الانتحارية، الأوَّل: يدخل في الجانب المتطرف المستتر بمرجعيات وأصول دينية تمَّ قولبة الفرد فيها وتغييب وعيه، والثاني: يدخل في الإطار الشرعي الموجه لهدف محدد ووجهة محددة والهدف منه تحرير الأرض من المحتل الصهيوني.

- قد أدى الاستبداد في بنية المجتمع من قبل الآخر السلطوي إلى خلق حالة من الكبت الداخلي ومصادرة الحرية الفردية والجمعية، إذ كان للعقلية الذاتية دور في تهيئة الأرضية الرخوة للحاكم وتمكنه من السلطة والسيطرة على مقدرات الشعب العامة والخاصة.
- وقفت الدراسة على مراكز التمركز للمتن على حساب الهامش (الشعب)، إذ توغلت في العذابات الداخلية لتلك الشريحة، واضطهاد السلطة القمعية لهم، فحاول المتن توجيه خطابه لاستبيان صورة الاستلاب والمعاناة العامة الناجمة عن التسلط وأساليبه.
- لم تجد الدراسة في النصوص المدروسة سمة التشخيص إلَّا ما ندر، فاطلاق صفة الاعمام هو لغاية ذاتية تهدف إلى مناقشة الظواهر بشكل عام، ومنح النصَّ مساحة أكبر للنقد والتحليل فضلاً عن التواري اللُّغوي بالتصريح غير المباشر لنقد ما.

المَصَادِرُ وَالمَرَاجِعُ

المجموعات القصصية.

- أرض الحكايا، سناء شعلان، نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي، عمان، (د. ط)، ٢٠٠٦م.
- تراتيل الماء، د. سناء شعلان، طبع بدعم من وزارة الثقافة، الأردن، ط١، ٢٠١٠م.
- تقاسيم الفلسطيني، د. سناء شعلان، دائرة المكتبة الوطنية، عمان، ط١، ٢٠١٥م.
- الجدار الزجاجي، سناء كامل شعلان، دائرة المكتبة الوطنية، عمان، (د. ط)، ٢٠٠٥م.
- حدث ذات جدار، د. سناء شعلان، أمواج للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن، ط١، ٢٠١٦م.
- الذي سرق نجمة، سناء كامل شعلان، أمواج للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن، ط١، ٢٠٠٦م.
- رسالة إلى الإله، سناء شعلان، مشترك مع أسماء الغول، دار الاداب للنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان، ط١، ٢٠٠٨م.
- الضياع في عيني رجل الجبل، سناء شعلان، مشترك، فضولي للطباعة والنشر، العراق، ط١، ٢٠١٢م.
- عام النمل، سناء كامل أحمد شعلان، مطبعة تطوان، (د.ط)، ٢٠١٤م.
- قافلة العطش، د. سناء شعلان، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٦م.
- الكابوس، سناء كامل اشعلان، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٦م.
- مذكرات رضيعة، سناء شعلان نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي، الأردن ـ عمان، ٢٠٠٦م.
- مقامات الاحتراق، سناء شعلان، نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي، الأردن ـ عمان، ط١، ٢٠٠٦م.
- ناسك الصومعة، سناء شعلان، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، (د. ط)، ٢٠٠٧م.
- الهروب إلى آخر الدنيا، سناء شعلان، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، الأردن ـ عمان، (د. ط)، ٢٠٠٦م.

المخطوطات.

تجليات العشق والكتابة عند الدكتورة سناء الشعلان، عباس داخل حسن، مخطوط،٢٠١٦م.

الكتب المطبوعة

القران الكريم.

- الآخر في الثقافة العربية (من القرن السادس حتى مطلع القرن العشرين)، حسين العودات، دار الساقي، بيروت ـ لبنان، ط١، ٢٠١٠م.
- الآخر في الشعر العربي الحديث (تمثيل وتوظيف وتأثير)، د. نجم عبد الله كاظم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٠م.
- الآخر في القرآن، غالب الشابندر، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، (د. ط)، ٢٠٠٥م.
- الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (د. ط)، ٢٠٠٥م.
- الأدب وفنونه دراسة ونقد، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، (د. ط)، ٢٠٠٤م.
- أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، علي حداد، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق ـ بغداد، ط١، ١٩٨٦م.
- الإرهاب والإسلام، مجمع الفقه الإسلامي (الهند)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م.
- الإرهاب وصناعته (المرشد، الطاغية، المثقف)، علي حرب، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ـ لبنان، ط١، ٢٠١٥م.
- أزمة الحداثة الفائقة (الاصلاح، الشراكة)، علي حرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، ط١، ٢٠٠٥م.
- استثمار النصوص الأصلية (في تنمية القراءة الناقدة)، لطيفة هباشي، عالم الكتب الحديثة، إربد ـ الأردن، ط١، ٢٠٠٨م.
- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، (د. ط)، ١٩٩٧م.
- استلهام الموروث في شعر ابن خفاجة الأنصاري (دراسة نصية)، د. حمدي أحمد حسانين، مكتبة رشيد للنشر والتوزيع، مصر، (د. ط)، ٢٠٠٦م.
- الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، د. سناء كامل الشعلان، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، (د. ط)، (د.ت).

- أصول علم النفس، د. أحمد عزت راجح، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط٧، ١٩٦٨م.
- الاغتراب في الثقافة العربية (متاهات الإنسان بين الحلم والواقع)، حليم بركات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م.
- الألعاب الشعبية التراثية في بلدة الظاهرة ـ عراقة وأصالة (دراسة فلسفية اجتماعية نفسية)، د. عطا محمد أبو جنين، مؤتمر الفن والتراث الشعبي الفلسطيني واقع وتحديات، نابلس، ٢٠١١م.
- ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، داود الشويلي، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب، ١٩٩٣م.
- الأنا والآخر والجماعة (دراسة في فلسفة سارتر ومسرحه)، سعاد حرب، دار المنتخب العربي، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٩٤م.
- انساق التداول التعبيري (دراسة في نظم الاتصال الأدبي الف ليلة وليلة انموذجاً تطبيقياً) د. فائز الشرع، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق ـ بغداد، ط١، ٢٠٠٩م.
- الإنسان الأدنى (أمراض الدين واعطال الحداثة)، علي حرب، دار فارس، بيروت ـ لبنان، ط١، ٢٠٠٥م.
- إشكالية الأنا والآخر(نماذج روائية عربية)، د. ماجدة حمود، عالم المعرفة، الكويت، ع(٣٩٨)، ٢٠١٣م.
- الإنسان المهدور (دراسة تحليلية نفسية اجتماعية)، د. مصطفى حجازي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، ط٢، ٢٠٠٦م.
- أنسنة الشعر (مدخل إلى حداثة أخرى فوزي كريم انموذجاً)، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٦م.
- بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثيات نجيب محفوظ)، سيزا قاسم، دار التنوير، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٨٥م.
- بناء الصورة الفنية في البيان العربي، د. كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي، م١٩٨٧.
- تأويل النص الشعري، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد ـ الأردن، ط١، ٢٠١٠م.
- التأويل والحقيقة (قراءات تأويلية في الثقافة العربية)، علي حرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، د. ط، ٢٠٠٧م.

❖ التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، أحمد ياسين السليماني، دار الزمان، دمشق، ط١، ٢٠٠٩م.
❖ التخلف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور)، د. مصطفى حجازي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، ط٩، ٢٠٠٥م.
❖ التداولية عند العرب(دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي)، د. مسعود صحراوي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ـ لبنان، ط١، ٢٠٠٥م.
❖ التشكيل النصي " الشعري، السيري، السير ذاتي"، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط١،٢٠١٤م.
❖ تفسير الطبري من كتابه جامع البيان عن تأويل آي القران، هذبه وضبطه وعلق عليه، د. بشار عواد معروف، عصام فارس الحرستاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، المجلد الثالث،والرابع، ط١، ١٩٩٣م.
❖ التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، مكتبة الغريب، ط٤، (د.ت).
❖ تمثلات الآخر صورة السود في المخيال العربي الوسيط، نادر كاظم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ـ لبنان، ط١، ٢٠٠٤م.
❖ التناص في شعر الرواد، أحمد ناهم، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق ـ بغداد، ط١، ٢٠٠٤م.
❖ التناص في القران الكريم(دراسة سيميائية للنص القراني)، د. هادية السليماني، عالم الكتب الحديثة، إربد_ الأردن،ط١، ٢٠١٤م.
❖ التواصل نظريات وتطبيقات (الكتاب الثالث)، د. محمد عابد الجابري، الشبكة العربية للابحاث والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٠م.
❖ ثقافة النسق (قراءة في السرد النسوي المعاصر)، رشا ناصر العلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م.
❖ الجسد حسن الشابندر، دار ومكتبة البصائر، لبنان ـ بيروت، (د. ط)، (د.ت).
❖ الجسد في مرايا الذاكرة الفن الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي، د. منى الشرافي تيّم، منشورات ضفاف، بيروت، ط١، ٢٠١٥م.
❖ جماليات الأسلوب والتلقي (دراسة تطبيقية)، د. موسى ربابعة، دار جرير، عمان ـ الأردن، ط١، ٢٠٠٨م.
❖ جماليات النص الشعري في رؤى هلال ناجي الفنية، د. رباب هاشم حسين، دار بغداد

للنشر والتوزيع، العراق ـ بغداد، ط١، ٢٠١٥م.
❖ جمهورية افلاطون، د. أميرة حلمي مطر، الهيأة المصرية العامة، (د. ط)، ١٩٩٤م.
❖ الجنس والنفس في الحياة الإنسانية، د. علي كمال، دار واسط، لندن، ط٢، ١٩٩٠م.
❖ الحبُّ، عمر رضا كحالة، مؤسسة الرسالة، بيروت،ط١، ١٩٧٨م.
❖ الحب الأفلاطوني (بين الوهم والحقيقة)، د. نبيل راغب، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، (د. ط)، ١٩٩٨م.
❖ الحبُّ عند العرب (دراسة أدبية تاريخية)، تأليف: المكتب العالمي للبحوث والنشر، دار مكتبة الحياة، ط١، ٢٠١٠م.
❖ حفريات في الجسد المقموع (مقاربة سوسيولوجية ثقافية)، د. مازن مرسول محمد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٥م.
❖ الحواس الخمس بين التوظيف المجازي والتوظيف الواقعي في قصص لطيفة الدليمي١٩٦٩ـ١٩٩٩، د. علي عز الدين الخطيب، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط١، ٢٠١٥م.
❖ الحيوان، الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار الكتب، بيروت ـ لبنان، (د. ط)، ج٣، ١٩٦٩م.
❖ الخراج، للقاضي أبي يعقوب بن إبراهيم صاحب الإمام أبي حنيفة المتوفى سنة (١٨٣هـ)، دار المعرفة، بيروت ـ لبنان، (د. ط)، ١٩٧٩م.
❖ خطاب الآخر في الشعر السبعيني (التلقي والتأويل)، د.علي هاشم طلاب الزيرجاوي، دار مكتبة البصائر، لبنان ـ بيروت، ط١، ٢٠١٥م.
❖ الخطاب الروائي النسوي العراقي (دراسات في التمثيل السردي)، محمد رضا الاوسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ـ لبنان، ط ١، ٢٠١٣م.
❖ الخطاب الشعري وتفاعل الابنية الثقافية، د. مهدي صلاح الجويدي، عالم الكتب الحديث، إربد ـ الأردن، ط١، ٢٠١٣م.
❖ الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق)، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، ط٦، ٢٠٠٦م.
❖ الخيال مفهوماته ووظائفه، د. عاطف جودة نصر، الهيأة العامة المصرية للكتاب، (د. ط)، ١٩٨٤م.
❖ دراسات أدبية (الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة)، د. شاكر

عبد الحميد، الهيأة المصرية العامة للكتاب، (د. م)، (د. ط)، ١٩٩٢م.
❖ دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي، د. نوال السعداوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٠م.
❖ دراسات في النقد الأدبي الحديث، محمد صلاح زكي أبو حميدة، جامع الازهر ـ بغزة، ٢٠٠٦م.
❖ دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) أو (٤٧٤هـ)، قرأه وعلّق عليه: محمود شاكر، مطبعة المداني، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م.
❖ دليل الناقد الأدبي، د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، ط٣، ٢٠٠٢م.
❖ ديوان عمر بن أبي ربيعة(ت: ٩٣هـ)، تحقيق: محي الدين عبد الحميد سنة(١٩٦٠م)،اعادة طبع دار القلم، بيروت _لبنان،(د.ت).
❖ الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، د. عبد الواسع الحميري، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ــ لبنان، ط١، ١٩٩٩م. رؤى نقدية لإبداعات شعرية، د. سليمان حسن زيدان، عالم الكتب الحديثة، إربد ـ الأردن، ط١، ٢٠١٣م.
❖ رؤى نقدية لإبداعات شعرية، د. سليمان حسن زيدان، عالم الكتب الحديثة، إربد ــ الأردن، ط١، ٢٠١٣م.
❖ الرؤية والعبارة(مدخل إلى فهم الشعر)، عبد العزيز موافي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،ط١، ٢٠٠٨م.
❖ الرواية العربية (المتخيل وبنيته الفنية)، د. يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط١، ٢٠١١م.
❖ الرواية في الأدب الفلسطيني (١٩٥٠ـ١٩٧٥)، أحمد عطية أبو مطر، دار الرشيد للنشر، بغداد، ط١، ١٩٨٠م.
❖ السرد الروائي وتجربة المعنى، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٨م.
❖ سرديات ثقافية (من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف)، محمد بو عزة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٤م.
❖ السرديّة العربية الحديثة الابنية السرديّة والدلالية، د. عبد الله إبراهيم، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٣م.

❖ سوسيولوجية العنف والإرهاب، إبراهيم الحيدري، دار الساقي، بيروت ـ لبنان، ط١، ٢٠١٥م.
❖ السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، أمل التميمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، ط١، ٢٠٠٥م.
❖ سيكولوجيا القهر والابداع، د. ماجد موريس ابراهيم، دار الفارابي، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٩٩م.
❖ سيمولوجيا الأدب الماهية والاتجاهات، د. سعاد جبر سعيد، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، إربد ـ الأردن، ط١، ٢٠٠٨م.
❖ سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل (قراءات في قصائد من بلاد النرجس)، إعداد وتقديم ومشاركة: د. محمد صابر عبيد وآخرون، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٩م.
❖ شرح قانون العقوبات القسم الخاص (الجرائم الواقعية على الأشخاص)، د. محمد سعيد نمور، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ج١، ٢٠٠٥م.
❖ الشرق والغرب (منطلقات العلاقة ومحدداتها)، علي بن إبراهيم الحمد نملة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٥م.
❖ شعرية السرد في شعر أحمد مطر (دراسة جمالية في ديوان لافتات)، د. عبد الكريم السعيدي، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع، لندن، ط١، ٢٠٠٨م.
❖ شواغل سردية" دراسات نقدية في القصة والرواية"، د. ضياء غني العبودي، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١،٢٠١٣م.
❖ صحيح البخاري، الإمام أبو عبد الله إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة البخاري المتوفى سنة (٢٥٦هـ)، شرح وتحقيق: الشيخ قاسم السامي الرفاعي، دار الأرقم، ج٧، (د. ط)، (د.ت).
❖ الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون العامة، العراق ـ بغداد، ط١، ١٩٩٢م.
❖ صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه، تحرير: الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ـ لبنان، ط٢، ٢٠٠٨م.
❖ صورة الآخر في التراث العربي، د. ماجدة حمود، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠م.

- صورة الأتراك لدى العرب، د. إبراهيم الداقوقي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠١م.
- صورة الآخر في شعر المتنبي (نقد ثقافي)، محمد الخباز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (د. ط)، ٢٠٠٧م.
- صورة الأتراك لدى العرب، د. إبراهيم الداقوقي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠١م.
- الصورة الأدبية تاريخ ونقد، د. علي علي صبح، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (د. ط)، (د.ت).
- صورة العرب لدى الآخر في ضوء العلاقات التاريخية، حسين العودات، دار الساقي، بيروت ـ لبنان، ط١، ٢٠١٤م.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ـ لبنان، (د. ط)، ١٩٨٣م.
- الصورة في الشعر العربي (حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها)، د. علي البطل، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨٣م.
- صورة المرأة في روايات سحر خليفة، وائل علي فالح العمادي، دروب للنشر والتوزيع، عمان _ الأردن، (د. ط)،٢٠١٠م.
- الصورة والآخر (رهانات الجسد واللغة والاختلاف)، فريد زاهي، دار الحوار، ط١، ٢٠١٣م.
- طبائع الاستبداد ومصائر الاستعباد، عبد الرحمن الكواكبي، تقديم: د. أسعد السحمراني، دار النفوس، بيروت ـ لبنان، ط٣، ٢٠٠٦م.
- الطريق إلى النص، سليمان حسين، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧م.
- الطاغية(دراسة فلسفية لتصور الاستبداد السياسي)،د. إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، الكويت، ع(١٨٣)، ١٩٩٠م.
- طوق الحمامة، ابن حزم الأندلسي (ت: ٤٥٦هـ)، تحقيق: د. احسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م.
- علامات فارقة في الفلسفة واللغة والادب، أحمد يوسف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٣م.
- علم نفس النمو (الطفولة والمراهقة)، د. حامد عبد السلام زهران، عالم الكتب، لبنان،

ط١، ٢٠٠٥م.
❖ عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، كمال أحمد غنيم، منشورات ناظرين، إيران، ط١، ٢٠٠٤م.
❖ العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٧٠هـ)، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ٢٠٠٣م.
❖ الغرب في المتخيل العربي، محمد نور الدين أفاية، منشورات دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، ط١، ١٩٩٩م.
❖ القاص والواقع (مقالات في القصة والرواية العراقية)، ياسين النصير، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، (د. ط)، ١٩٧٥م.
❖ القانون الدستوري، أ. د. حميد حنون خالد، مطبعة الشتهوري، ط١، ٢٠١٦م.
❖ قراءة النص تأصيل وقراءات تطبيقية، د. عبد الرحيم الكردي، الهيأة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١٣م.
❖ قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، د. سعيد يقطين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م.
❖ كنيسة مدينة الله انطاكية العظمى، اسد رستم، المكتبة البولسية، لبنان، ط١، ١٩٨٨م.
❖ كيف تفكر المرأة، سيمون دي بو فوار، المركز العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، (د. ط)، (د.ت).
❖ لسان العرب، ابن منظور (ت٧١١هـ)، دار صادر، بيروت ـ لبنان، (د. ط)، ١٩٥٥م.
❖ لغة الحب في شعر المتنبي، د. عبد الفتاح صالح نافع، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٨٣م.
❖ مأساة المخيمات الفلسطينية في لبنان، محمد سرور زين العابدين، دار الجابية، لندن، ط٢، ج|١، (د.ت).
❖ مبادئ فلسفة هيجل (دراسة تحليلية عن الإنسانية والألوهية في كتابات الشباب)، د. يوسف حامد الشين، منشورات جامعة خان يونس، بنغازي، ط١، ١٩٩٤م.
❖ مخيم شاتيلا (لحن الجراح والكفاح)، محمود عبد الله كلم، المنظمة الفلسطينية لحق العودة (ثابت)، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.
❖ مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية (قراءة في سفر التكوين النسائي)، د. حفناوي بعلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩م.

- المرأة العربية (الوضع القانوني والاجتماعي)، دراسات ميدانية في ثمان بلدان عربية مع دراسات تأليفية، المعهد العربي لحقوق الإنسان، تونس، (د. ط)، ١٩٩٦م.
- المرأة واللغة، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٦م
- المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، د.عبد المنعم الحنفي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٠م.
- معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، الثلاثية الأولى،١٩٨٦م.
- المغامرة الجمالية للنص القصصي، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط١، ٢٠١٠م.
- مفهوم الارهاب في الشريعة الإسلامية، د. هيثم عبد السلام محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.
- مفهوم الذات بين النظرية والتطبيق، د. قحطان أحمد الظاهر، دار وائل للنشر والتوزيع، الأردن ـ عمان، ط٢، ٢٠١٠م.
- مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، د. ماجدة حمود، اتحاد الكتاب العرب،(د. ط)، ٢٠٠٠م.
- مقدمة في علم النفس الاجتماعي، مصطفى سويف، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٦٦م.
- موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية (رؤية نقدية)، محمد المسيري، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية، القاهرة، (د. ط)، ١٩٧٥م.
- نحن والآخر (دراسة في بعض الثنائيات المتداولة في الفكر العربي الحديث والمعاصر ـ الشرق، الغرب، التراث، الهوية، الممكن، الواقع)، محمد راتب الحلاق، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب، ١٩٩٧م.
- نحن والآخر في الرواية العربية المعاصرة، د. نجم عبد الله كاظم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ـ لبنان، ط١، ٢٠١٠م.
- النزوع الاسطوري في الرواية العربية المعاصرة، د. نضال الصالح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د. ط)، ٢٠٠١م.
- النقد الثقافي في الخطاب العربي العراق انموذجاً، د. عبد الرحمن أحمد، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق ـ بغداد، ٢٠١٣م.

❖ نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، (د. م)، ط٣، (د.ت).
❖ الهوية، حسن حنفي حسنين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١٢م.
❖ الوجه الآخر لأدونيس (دراسة تحليلية نقدية)، د. جان نعوم طنوس، دار المناهل اللبناني، بيروت، ط١، ٢٠١٠م.
❖ اليهود في الرواية العربية (جدل الذات والآخر)، عادل الأسطة، الرقمية، فلسطين، ط١، ٢٠١٢م.

الكتب المترجمة.

❖ الأنا والهو، سيجمند فرويد، ترجمة: عثمان نجاتي، دار الشروق، بيروت، ط٤، ١٩٨٢م.
❖ الانتحار، إميل دوركايم، ترجمة: حسن عودة، منشورات الهيأة العامة السورية للكتاب، دمشق، (د. ط)، ٢٠١١م.
❖ الأوديسية، هيمروس، ترجمة: دريني خشبة، دار التنوير، لبنان ــ بيروت، ط١، ٢٠١٣م.
❖ البحث عن الذات "دراسة في الشخصية ووعي الذات"، إيغوركون، ترجمة: د. غسان نصر، دار معد للنشر والتوزيع، دمشق، (د. ط)، ١٩٩٢م.
❖ بناء الذات الثورية، علي شريعتي، ترجمة: د. إبراهيم دسوقي شتا، دار الأمير الثقافة والعلوم، بيروت ـ لبنان، ط٢، ٢٠٠٧م.
❖ التخيل، جان بول سارتر، تعريب: لطفي خير الله، (د. م)، (د. ط)، ٢٠٠١م.
❖ تشريح التدميرية البشرية، إريك فروم، ترجمة: حمود منقذ الهاشمي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ج١، (د. ط)، ٢٠٠٦م.
❖ الثقافة والعوالمة والنظام العالمي، تحرير أنطوني كينج، ترجمة: شهرت العالم وآخررين، مكتبة الأسرة، (د. ط)، ٢٠٠٥م.
❖ الجنس الآخر، سيمون دي بو فوار، نقله لجنة من أساتذة الجامعة، (د. ط)، (د.ت).
❖ الخوف من الحرية، اريك فروم، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٧٢م.
❖ الذات عينها كآخر، بول ريكور، ترجمة وتقديم وتعليق: د. جورج زيناتي، مركز دراسات الوحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.
❖ روح الإرهاب، جان بودريار، ترجمة: بدر الدين عمر زكي، الهيأة المصرية العامة

للكتاب، القاهرة، (د. ط)، ٢٠١٠م.
❖ سفر التكوين، إدواردو غاليانو، ترجمة: أسامة إسبر، دار الطليعة، دمشق ـ سوريا، ط١، ١٩٩٥م.
❖ السياسة من الشّرق والغرب، أرسطو طاليس، ترجمة: أحمد لطفي السيد، منتدى سور الأزبكية، (د. ط)، (د.ت).
❖ علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، يان مانفريد، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر، سوريا، ط١، ٢٠١١م.
❖ علم النص، جوليا كرستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، (د. م)، الدار البيضاء ـ المغرب، ط٢، ١٩٩٧م.
❖ الفلاسفة والحب من سقراط إلى سيمون دي بوفوار، ماري لومونييه، أود لانسولان، ترجمة: دينا مندور، دار التنوير، القاهرة، ط١، ٢٠١٥م.
❖ فن الحب بحث في طبيعة الحب وأشكاله، إريك فروم، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار العودة، بيروت، (د. ط)، ٢٠٠٠م.
❖ فن الشعر، أرسطو، ترجمة وتقديم وتعليق: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، (د. ط)، (د.ت).
❖ الكوميديا الإلهية الجحيم، دانتي أليحيري، ترجمة: حسن عثمان، دار المعارف، ط٣، ١٩٨٨م.
❖ الكينونة والزمان، مارتن هيدغر، ترجمة وتقديم وتعليق: د. فتحي المسكيني، دار الكتب الجديدة، بيروت ـ لبنان، ط١، ٢٠١٢م.
❖ محاورة جورجياس، أفلاطون، ترجمة: محمد حسن ظاظا، الهيأة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠م.
❖ مدخل لجامع النص، جيرار جنيت، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الأردن الشؤون العامة، العراق ـ بغداد، (د. ط)، (د.ت).
❖ نحن والآخرون، تودوروف، ترجمة: ربى حمود، المدى، بيروت ــ لبنان، ط١، ١٩٩٨م.
❖ نصيّات بين الهومنوطيقيا والتفكيكية، ج. هيو سلفرمان، ترجمة: علي صالح وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، ط١، ٢٠٠٢م.
❖ نقد استجابة القارئ (من الشكلانية إلى مابعد البنيوية)، تحرير: جين ب. تومبكنز،

ترجمة: حسن ناظم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، (د. ط)، ١٩٩م.
- النوع الذكر والأنثى بين التميز والأختلاف، تحرير إيفيلين آ شتون وآخرون، ترجمة: محمد قدري عمارة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م.
- الهوية، اليكس ميشيلي، ترجمة: د. علي وطفة، دار النشر الفرنسية، دمشق، ط١، ١٩٩٣م.
- الهيمنة الذكورية، بيار بورديو، ترجمة، د. سلمان قعفراني، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٩م.

الرسائل والاطاريح الجامعية.

- الآخر في شعر الرواد الشعر الحر في العراق، شيماء عادل جعفر الزبيدي، جامعة بغداد، (اطروحة دكتوراه)، ٢٠١٤م.
- الإرهاب الصهيوني في فلسطين، منصور معارضة سعد العمري، جامعة أم القرى، (رسالة ماجستير)، ١٩٧٣م.
- اضطرابات ما بعد الصدمة وعلاقتها بالتوجيه نحو الدعاء لدى عينة من زوجات الشهداء في قطاع غزة، ميساء شعبان أبو شريفة، الجامعة الاسلامية، (رسالة ماجستير)، ٢٠١٠م.
- الأنا والآخر في مسرحيات الشعلان (وجه واحد لاثنين ماطرين انموذجاً)، بريزة سواعدية، جامعة محمد بوضياف المسيلمة، (رسالة ماجستير)، ٢٠١٥م.
- تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة (قراءة في نماذج)، كريمة غيتري، جامعة أبي بكر بلقايد ـ سلمان، الجزائر، (أطروحة دكتوراه)، ٢٠١٦م.
- دلالة الألوان في شعر نزار قباني، أحمد عبد الله محمد حمدان، جامعة النجاح الوطنية، (رسالة ماجستير)، ٢٠٠٨م.
- الذات المروية على لسان الأنا (دراسة في نماذج في الرواية العربية)، د. منال بنت عبد العزيز العيسى، جامعة الملك سعود، (اطروحة دكتوراه)، ٢٠١٠م.
- الذات والآخر في شعر جميل حيدر، علي حسن عبيد، جامعة ذي قار، (رسالة ماجستير)، ٢٠١٧م.
- السخرية وتجلياتها الدلالية في القصة الجزائرية المعاصرة، مشتوب سامية جامعة مولود معمري تيزي وزو، (رسالة ماجستير)، ٢٠١١م.
- صورة الآخر في الرواية العراقية المعاصرة، محمد قاسم لعيبي، الجامعة المستنصرية،

(اطروحة دكتوراه)، ٢٠١١م.
- الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبيين، خالد بريزاني، جامعة الجزائر ـ يوسف بن خدة، (رسالة ماجستير)، ٢٠٠٧م.
- صورة الرجل في المتخيل النسوي في الرواية الخليجية (نماذج منتقاة)، هيا ناصر، جامعة قطر، (رسالة ماجستير).
- العين وتطورها في الشعر حتى نهاية العصر الأموي (دراسة احصائية)، مها احمد أبو حامد، جامعة النجاح الوطنية، (رسالة ماجستير)، ٢٠١٠م.
- الغربة والحنين في شعر سليمان حازم، فيروزين رمضان، جامعة الجزائر، (رسالة ماجستير)، ٢٠٠٥م.
- النزوع الأسطوري في قصص سناء الشعلان (دراسة نقدية أسطورية)، وناسة كحيلي، جامعة سكيكة، (رسالة ماجستير)، ٢٠٠٩م.

<u>البحوث والمقالات والحوارات الشخصية</u>

- أسطورة عروس النيل وحقيقة العسكر، محمد العمدة، جريدة الشعب، http//www.elshaab.org/article/e/165814/
- إشكالية التداخل الأجناسي في الأدب الحديث، محمد داني، منتدى مطر، . httn.//www matarmatar net/threads/31001/
- إشكالية المركز والهامش في الأدب، د. عبد الرحمن تبرماسين، صورية جيجخ، مجلة الخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد العاشر، ٢٠١٤م.
- أطروحات الجسد الأنثوي، جاسم عاصي، مهرجان أيام الرافدين الثقافية العراقية، جريدة المدى للإعلام والثقافة والفنون، ع٧، ٢٠٠٩/٩/١٥م.
- انغلاق البنية وانفتاحها" في البنيوية، والتداولية، والبلاغة العربية، د. أسامة محمد إبراهيم البحيري، ندوة الدراسات البلاغية_ الواقع والمأمول، ١٤٣٢.
- البراجماتية عرض المنهج ونقد الواقع، غادة الشامي، شبكة الألوكة، ثقافة ومعرفة ـ فكر، www.alukah.net/culture/0/77581/
- تداخل الأنواع الأدبية في رواية (عكا والملوك) للروائي أحمد رفيق عوض، د. عمر عبد الهادي عتيق، دراسة منشورة ضمن كتاب تداخل الأنواع الأدبية (المجلد ٢)، عالم الكتب الحديثة، الأردن ـ إربد، ٢٠٠٨م.
- تشكيل صورة الغرب في النص الروائي العربي (الميراث لسحر خليفة انموذجاً)، د.

ليلى جباري، مجلة العلوم الإنسانية (كلية الأداب واللغات جامعة منشوري قسطنطينية الجزائر)، العدد(٣٠)، مجلد أ، ٢٠٠٨م.

- جرأة النص (شهوة الكتابة عند محمد شكري)، د. محمد صولة، قاب قوسين صحيفة ثقافية،٢٠١٤/١٢/٣م.
- جماليات الصّورة الحسيّة والأيروسيّة في قصّة الضّياع في عيني رجل الجبل للدكتورة سناء الشعلان، بقلم: الأديب النّاقد عباس داخل حسن، مؤسسة النور للثقافة والاعلان، http//www.alnoor.se/article.asp?id=286134
- حرب الزيتون في الأرضي الفلسطينية المحتلة، مصطفى قاعود، http://www.wata.cc/fourms/shwthread.ph?18649-%d8
- حوار شخصي مع القاصة، سناء شعلان، ٢٠١٧/٣/١٦م، الموافق الخميس الساعة: ١١:٣٤مساءً.
- حوار شخصي مع القاصة، سناء شعلان، ٢٠١٧/٤/١٩م، الخميس، ١٢:٤٦مساءً.
- الخطاب (دورية اكاديمية تعني بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، العدد(٤)، ٢٠٠٩م، (التعدد الصوتي من خلال السخرية في المنظور التداولي، د. حمو الحاج ذهبية، جامعة تيزي وزو).
- الخيال والمتخيل في الأداء الحكومي، جواد حسون، الحوار المتمدن،٢٠١٠/١٠/٢٠م.
- دراسة في (قصة نفس أمارة بالعشق) للأديبة د. سناء الشعلان، بقلم : راوية عاشور.
- دراسة نقدية للمجموعة القصصية (تراتيل الماء) للقاصة سناء الشعلان، بقلم: عباس باني المالكي.
- سناء الشعلان تكتب الأبجدية في (تراتيل الماء)، عبد العزيز المقالح، تاريخ النشر يوم الأربعاء: ٢٠١١/١٢/١٤م.
- سورة يوسف قراءة نفسية، مصطفى مولود عشري، شبكة الأوكة، ٢٠٠٧/٤/٤م.
- سيكولوجية الخيانة، د. وائل فاضل،

  php?Subject..http//www.almostshar.com/Subject_Desc
- الشخصية السوية واللاسوية، سيف طارق العيساوي،

  http://www.uobylon.edu.iq/uobColeges/lecture.aspx
- المشي أثناء النوم... الرجال والنساء ياساوون في شيوع الاضطرابات، أحمد سالم بأهمام، مجلة الرياض، العدد :١٦٠٤٠، ٣ رجب ١٤٣٣هـ، ٢٠١٢/٥/٢٤م.
- مفهوم الدولة ونشوءها عند ابن خلدون، د. رياض عزيز هادي، مجلة العلوم السياسية،

العدد الثالث، ١٩٧٧.

- مفهوم الفن التجريدي، هنا المعطي، (مقال)، ٢٠١٦م، http://mawdoo3.com/%85%81%D9%87%D9.
- مؤمنون بلا حدود للدراسات والابحاث، قسم الدراسات الدينية (صورة المهدي المنتظر في المتخيل الإمامي الاثني عشري)، هاجر المنصوري، ٢٠١٤م.
- نظرية التواصل (المفهوم والمصطلح)، د. رضوان القضماني، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الأداب والعلوم الإنسانية، مجلد (٢٩)، العدد(١)، ٢٠٠٧م.
- ويكيبيديا_الموسوعة الحرة.

In the name of Allah the Merciful

Praise be to Allah, Lord of the Worlds, and prayers and peace be upon the Seal of the Prophets Muhammad, may Allah bless him and his family and companions until the Day of Judgment, and after...

The narrative sex is a prose art that possesses a high aesthetic characteristic of concentration and semantic intensification. It is one of the most eloquent literary species to express the image and convey its realist experiences from the mental imagination. This has stimulated the human mind to polarize the story world. And the cultural and cultural implications of their connection to the environment of life, and its contents of intellectual and monetary, which are the interests of the creator and reader, the growing concerns and their effects created a climate of imagination increased the value of this art and distinctive character on the methodical transformation, reduced this climate central foci form of intellectual presence method of evocation In its abstract and non-naked essence, such as self-awareness in an expressive language with an artistic framework with a human sense characterized by continuity and influence.

The reason for our choice of this species without other races is due to the fact that this species has a taste of development and renewal as well as subsequent experimentation. Therefore, we thought that the topic dealt with in the search for the image of the other in the storyteller.) The desire of the researcher to stand on the creativity of the image and sudden transformations that affected the text with a number

of imaginary images, which was the reason for the search and discovery, the text is not born in isolation from the image of the other image, if the other is different or recombinant it is subject to stereotyping and distortion of what he calls stability or Change and volatility, Well on the firm correlation between the self and the other bilateral, nature of the case imposed on Darcy the other image of traffic in particular first and then not too late study first pole eating; because it requires a holistic consideration.

The subject of the image of the other is not the result of our study, but is a continuation of previous studies, and because of the breadth in recent times, we just mention the most prominent such as: the image of the other Arab looking From the perspective of him, edited by: Tahir Labib, and the image of the other in the Arab heritage, d. Majda Hammoud, and the other in the poetry of Mutanabi (cultural criticism), Mohammed al-Khabaz, and the image of the other in the Koranic discourse (aesthetic critical study), d. Hussein Obaid Al-Shammari... and other studies.

As for the narrative creativity of Shaalan, our study is the first experiment in which the search for the image of the other is discussed in its stories, and the previous studies include the following: the legendary tendency in the Shaalan stories (a critical critical study), the Master of Skikda University 2009, Stories of Sanaa Shaalan, Maser Ali Mahdi Saleh Al-Jubouri, Master Thesis, Tikrit University 2013, and the narrative vision and its components in the experience of Sana Al-Shaalan stories, Mohammed Saleh Al-Mashaala, MA, Middle East University 2014, and a research group compiled in: In the composition and significance in the creativity of Sana al-Shaalan story, Preparation, submission and participation: Dr. Mohammed Ghanem Mohammed

Khudair 2012 m.

Because the story world is the closest to taking care of the structures of modern society, the sample of the study includes the collections of Sana Al Shaalan stories without exceeding any one of them to the comprehensiveness of the picture and expanded and tried as far as possible to stay away from the refined ones

It may be appropriate for the study, or it is appropriate for them to choose the analytical approach in dealing with the subject of the research without taking advantage of some of the other monetary approaches called for by the text to finally look at the final solution to three chapters preceded by a preliminary followed by a conclusion of the most prominent results we have reached For a list of sources and references used by the study.

The chapters of the study were divided into the following: the picture and the other title to prepare it, the self and the communication title of the first chapter, and the dual masculinity and femininity title chapter II, while the third chapter and the latter has embodied the diversity of the image of the models of the other.

In this context, the preamble discussed three axes. The first included an applied study on the life of Shaalan and its awareness of the hybridization of the text and the calling of different field techniques under the title: The Creative Self between The concept of the image and the appearance of the term old and recent, and the extent of interest in it and the role of imaginary consciousness in the framing of its frames and its displacements and methods of evocation, while passing the other moving concept and tracking the emergence of the term and its transition from the description space to the absolute name of everything that is different or In nature and the studies conducted in

different fields of knowledge.

The chapter deals with the self-manifestations and the internal social psychological conflict, the extent of their own awareness and the importance of their existence, and the extent of self-absorption of the communication between the structure of the text and the reader.، And included four axes, the first devoted to the expatriate self, and the second to the sarcastic self, while the third revolves around the revolutionary self, and the last search for self and the acquisition of identity, and there are other sub-axes that we mention above, for the necessities of brevity and abbreviation.

The second topic was entitled "Communication", which dealt with the first requirement of religious communication in its branches, communication with the Qur'an and communication with religious figures. The second requirement included human and emotional communication. The third requirement included cultural and cultural communication.

The title of the second chapter (dual masculinity and femininity), where we talked about the dualism and reflection of the picture in the narration of the other and the surrounding differences and issues of the chapter divided into two sections: the debate (mind, form, body), we dealt with four demands, And the second is masculine when the female narrates, and the third was the research on the title of reason and the formation of the image of the female, and in the last demand we talked about the relationship with the other, the second topic: it was marked (social and national issues), we talked about four axes Early Marriage, Polygamy and Self Effects Of physical and on the family, and in the second we discussed the issue of treason, while in the third study stood on the issues of honor and in the last theme we dealt with the national

cause.

The third chapter was devoted to talking about the diversity of the picture and its reality and its negative and positive shifts. It was titled "The Diversity of the Models of the Other", in which we dealt with five topics, the first bearing the title of the other Arab image, the second dealing with the Zionist image,، And in the fourth section, the study tried to shed light on the image of the authoritarian other, while the fifth section we called the image of the other class (people.(

The researcher concluded the study with the most important findings of the study.

At the end of the journey, I can not but thank my teacher and mentor for his patronage of his father's care and his active role in insisting on the title and its follow-up, to find his way to the light and come to the practical space which is worthy of a clear methodological framework. I do not have to share God with him alone, but I have suffered from the grace of God and his mercy and my mother's continuous calls, and if I make a mistake, the black point in the white paper does not mean to erase the whiteness around it، And all I wanted to be I have agreed to provide what is useful for scholars and researchers after me in the fields of literature and criticism.

It is God's success

Researcher

Sana Jabbar Al-Aboudi