مرجعيـــات النـص الســـردي

القصة العربية القصيرة نموذجاً

م.د. محمد جري جاسم النداوي

مديرية تربية واسط

الملخص:-

حاولت هذه الدراسة تسليط الضوء على المرجعيات (الدينية، والأدبية، والفلكلورية) للنصوص السردية لبعض القصص القصيرة في الوطن العربي، وتأشيرها بوصفها محوراً أساسياً يؤدي إلى انفتاح النص على نمطين من السرد: نمط توثيقي دال على مصدره، ونمط جمالي يستمد جماليته من التعبير عن مرجعيته بصورة معاصرة. كما أن ذلك من شأنه أن يسهم في تأسيس سردية جديدة، فضلا عن أن انطباع النص القصصي بمرجعية محددة تتسم بالشيوع والعالمية، من شأنه أن يمنح النصوص بعداً تأويلياً وعمقاً دلالياً. لذلك جاء الاهتمام بهذه المرجعيات النصية عنوانا لهذه الدراسة، والتوصل إلى جملة من النتائج التي تم تحديدها في خاتمتها.

Abstract:

This study attempted to shed light on the references (religious, literary, and folklore) of the narrative texts of some short stories in the Arab world, and to mark them as a central axis leading to the openness of the text to two types of narration: a documentary pattern indicating its source, and a determining identity of those texts, and an aesthetic style that derives Its aesthetic is the expression of its authority in a contemporary way, as this would contribute to establishing a new narrative, as well as the impression of the narrative text with a specific reference that is common and universal, would give the texts an interpretative dimension and a semantic depth. Therefore, interest in these textual references came as a title of this study, and a number of results were identified which are identified at its conclusion..

التمهيد:

إن النظر إلى النص كونه نسقاً لغوياً قابلاً للقراءة والتأويل، يستدعي بالضرورة أن تكون تلك القراءة وذلك التأويل مستنداً في طبيعته على مرجعيات تقوم على أسس نقدية نظرية، أو مرجعيات ذات طبيعة معرفية (اسطورية وفلكلورية، أو أدبية، أو دينية...) أو غيرها، وهذه الأخيرة، ونحن في معرض الحديث عنها، تبرز الحاجة النقدية إليها، أو الميل نحوها، من أجل فهم

النص، عندما يكون ذلك النص متماثلاً مع نصوص أخرى، أو متفاعلاً معها، أو متماهياً، بحسب استنطاقه لها وامتياحه منها، ذلك أن النصوص بشكل خاص، والفنون الإبداعية بشكل أعم، لا تنشأ من فراغ، بل إنها تستند على مرجعياتها المختلفة بكل حِرَفيّةٍ وابداع وتمايز، كما أن القارئ أيضاً، قد لا يفهم ما يقرأ من نصوص جديدة إلا بعد عرضها على خزينه الثقافي أو الديني أو العُرُفي مثلاً، فإن كان ما يقرأه متماثلاً مع ذلك الخزين، فهمه أكثر وعدّه مألوفاً لديه ومكررا نوعا ما أو نمطياً، ولم يحقق له بذلك الدهشة أو جذب الاهتمام، أمَّا إن كان متضاداً مشاكساً لخزينه المعرفي استرعى اهتمامه، وشدَّ انتباهه إليه بكامل ذهنه ومخيلته، وتجسد في أعماق فكره، ليؤسس لنصية جديدة تنهل من الماضي وتعيد صياغته بمفهوم جديد وأصيل.

إن لجوء النصوص السردية للقصة القصيرة في الوطن العربي إلى مرجعياتها المختلفة هي بطبيعة الحال مرجعيات لصيقة بواقع القصة، وبعالمها الذي ولدت منه وفيه، وليست غريبة عنه، بل على العكس من ذلك، فهي متناهية ومتأثرة به تمام التأثر، غير أن لها هويتها الجديدة، وبصمتها التي تحقق لها التميز والابداع، وهي بذلك تحقق – القصة القصيرة- هدفين، أحدهما: أنها تؤسس لسرديتها الجديدة على وفق هويتها التي تعقد الانتماء لها عبر مرجعياتها المختلفة، أما الهدف الثاني: فإن بروز بعض النور الخافت من تلك المرجعيات في النص السردي القصصي من شأنه أن يمنحه بعداً تأويلياً وعمقاً دلالياً، وذلك من خلال الاستناد على دلالات المرجع ودلالات النص الجديد نفسه بما يحقق تشظياً في المعنى يمنح النص جماليته وفنيته أيضاً. كما أن خلق نصوص ابداعية جديدة في قالب اسطوري أو ديني مثلاً يجعل المتلقي لتلك النصوص يقضاً مفكراً يعود بخياله إلى الماضي كي يفهم حاضره، وفي الوقت نفسه، فإن تلك النصوص من شأنها أن تعزز انتماء المؤلف إلى بيئته ومجتمعه ومعتقده، كونها قد انطبعت بطابعها العام، واصطبغت بصبغتها، وتعزز أيضاً من روابط الاشتراك والمشابهة بين المؤلف وقارئه الذي سيكون أكثر وعياً بإرثه الحضاري والميثيولوجي، فقد ((نهل أكثر الكُتَّاب من آفاق الموروث الرحبة أنواعاً من النصوص الابتسمولوجية (المعرفية) والصوفية والاسطورية والانثربولوجية))[1] وقد أدى ذلك إلى انفتاح النص على نمطين من السرد: نمط توثيقي دال على مصدره، ونمط جمالي يستمد جماليته من التعبير عن التراث بصورة معاصرة[2]. وقد اختلفت اساليب السرد التي تستند على مرجعياتها المتنوعة بحسب ثقافة مبدعها، وبحسب قدرته الفنية والتقنية على تطويع النص الأصل أو المرجع وتذويب شذرات منه في نصه الجديد الذي يريد منه أن يكتسب شيوعاً وسعة قد لا تصل إلى شيوع وعمومية النص المرجع، بل على أقل تقدير أن يسير على إثره.

حاولت هذه الدراسة تسليط الضوء على المرجعيات (الدينية، والأدبية، والفلكلورية) للنصوص السردية لبعض القصص القصيرة في الوطن العربي، وتأشيرها بوصفها محوراً أساسياً يشتغل عليه الخطاب السردي مؤسساً سردية تنهل من نصوص سابقة لها تتسم بقداستها أو عالميتها لدى عامة الناس وخاصتهم، مما يوفر لنصوصها فهماً مسبقاً مستمداً من النص المرجع، فضلاً عن الذي تثيره هي من دلالات ومعانٍ جديدة، انطلاقاً من مبدأ أن لكل شيء مرجع يستمد منه هويته ويعقد له انتماءه، مُشكِّلاً نفسه باحثاً عن اعادة

تنظيم تركيبته الجديدة. هذا وقد استندت هذه الدراسة على بعض النماذج القصصية القصيرة المطبوعة ومنشورة بعد ٢٠٠٣، كون هذه المرحلة لها خصوصيتها لدى الأديب أو القاص بوجه خاص، والانسان العربي بوجه أعم، تتلخص بعض مفاصل تلك الخصوصية بالوعي الفني بالقصة القصيرة لدى ذلك القاص، والقدرة على التفنن في تشكيل نصوصها ومتونها السردية، والمهارة الواضحة في توظيف تقنياتها، فضلاً عمَّا اتسمت به هذه المدة من اضطرابات على جميع المستويات في البيئة التي كُتبت بها هذه النصوص، بدءاً من اختلال التوازنات الدولية على اثر السياسة التي اتخذتها امريكا وحلفاؤها تجاه العالم العربي بعد انهيار برجي التجارة في نيويورك، وما رافقه من ضرب للتوحد العربي القومي والوطني أيضا، وحتى الاجتياح الامريكي العسكري للعراق وبعض دول الجوار، مروراً بشبح الارهاب بكل مستوياته وأشكاله، وحتى الربيع العربي الدامي وتغير بعض قيادات المنطقة العربية، في مرحلة لتغير طبيعة التعاملات الدولية وزيادة التبعية للغرب، سواء كانت تلك التبعية فكرية أو غيرها. مما كان له تداعياته على المخيلة العامة للأديب العربي، ونشوء وعي لديه بموقفه وموقعه تجاه كل ذلك، وهو ما سيتم الاشارة إليه في مباحث هذه الدراسة.

الأصل اللغوي لكلمة مرجعية:

تأتي هذه الكلمة من الأصل اللغوي(ر، ج، ع)، وهي بحسب معاجم اللغة تعني العودة إلى المنبع، أي رجوع الشيء إلى المكان أو الموضع الذي كان فيه[٣]. ومن ذلك قوله تعالى: ((وَالسَّمَاء ذَاتِ الرَّجْعِ)) الطارق، آية ١١. أي الرجوع، وقيل النفخ[٤]. ومنه أيضاً قوله تعالى: ((إِلَى الله مَرْجِعُكُمْ جَمِيعاً فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ)).المائدة، آية ٤٨ أي رجوعكم إليه للحساب.

وليس ببعيد عن المعنى اللغوي للكلمة تقع المرجعية بوصفها مصطلحا سردياً يستند على المعنى اللغوي آنف الذكر، أي فكرة البحث عن الأصل ونسبة الخطاب السردي إليه، فالمرجعية هنا هي العالم الذي يحيل إليه ملفوظ لغوي، علامة منفردة كانت أم تعبيراً مركباً، ويكون ذلك العالم إمّا واقعياً موجوداً حاضراً، أو مُتخيلاً لا يطابق أي واقع خارج التعبير اللغوي[٥]. إن الدراسة التي تقوم بالبحث عن مرجعيات النصوص التاريخية أو الأدبية أو الأسطورية أو غيرها، هي دراسات تستنطق الامتزاج الجمالي والثقافي أيضاً لتلك النصوص بمرجعياتها المختلفة، لذلك فهي تبحث عن فنية النصوص وتقنيتها في توظيف المرجع، فضلاً عن تسليطها الضوء على ما يضمره ذلك الامتزاج من رؤى جديدة ووجهات نظر تقوم على أسس متينة مستمدة من تأصيلها المرجعي، بعد تفكيك النص إلى أجزائه التي يحاور بها متلقي تلك النصوص. من أجل ذلك حاولت هذه الدراسة تجسيد ذلك من خلال تركيزها على المرجعيات (الدينية، والأدبية، والفلكلورية) بحسب كثرة ترددها في النصوص السردية للقصة القصيرة.

المرجعية الدينية:

يُعد الدين أولى المرجعيات التي يستند عليها الانسان في كثير من تفاعلاته ونشاطاته، كونه -الدين- من أكثر الأمور إلحاحاً على الانسان، فبه تتحدد منطلقاته، امتثالاً أو تعارضاً. كما أن المرجعية الدينية غالباً ما تحدد الهوية للشخص المصطبغ بها، فالشخص يولد وينمو ويموت داخل انتماء

ديني يعقد عليه مرجعيته ويستمد منه مثله وقيمه، ويتحدد به مساره، وإن هذه المرجعية الدينية غالباً ما تتحدد بالأساس بمصادفة الميلاد، ذلك أن قناعات المرء الدينية والمذهبية جزء من هويته، التي تكون غير قابلة للانفصال بأي شكل من الأشكال[٦]، من أجل ذلك يعمد المؤلف إلى الاتكاء على المرجعيات الدينية في خلق نصوصه السردية، أو رسم شخصياته المتخيلة في عوالمها الورقية، وتبدأ هذه العملية من نسج خيوط الترابط والتأثر بين النص السردي القصصي والنص القرآني مثلاً، أو أي خطاب ديني آخر يحمل ثقلاً ومكانةً في المخيلة الجمعية لفئة عريضة من الناس.

لقد سارت النصوص القصصية في امتثالها أو تأثرها بمرجعيتها الدينية على وفق أساليب متنوعة، من تلك الأساليب استنادها على بعض القصص القرآنية التي لها أثراً بيّناً على الانسان المسلم، كما أن لها ثقلاً واضحا في القرآن الكريم، مثل قصة يوسف التي استمدت منها قصة (يعلم آخر) روحها وفنيتها، لا سيما موقف الغواية لزليخة وما تبعه من جرّ الثوب وغلق الابواب، فالقصة تدور حول غواية زوجة احد الاصدقاء للبطل السارد للقصة، وتَمنُّع الأخير عنها؛ وفاء لعهد الصداقة والاخوة بينه وبين زوجها، إلا أن هذه الزوجة تغتنم زيارة هذا الصديق لصديقه في الوقت الذي كان فيه زوجها يستحم، فتظهر له بكامل زينتها وفتنتها وفي ثياب خفيفة تشف عن ملامح جسدها، فلما أيقنت من تمكنها من فتنته وغوايته دعته إلى مخدعها، أما هو فقد كان في دوامة الحيرة والتردد، ورأسه مثقل بين رفض وتمنع أو قبول وانصياع لرغباته: ((عندما اقتربا من باب الخروج في طريقهما إلى مخدع الغواية، تمنى لو يفتح ولو لثانية واحدة فقط، تمنى لو أنه نسمة هواء تخرج من أي منفذ، كلما اقترب من الباب يراوده الهرب والانفلات من هذا المأزق، صحيح أنه غير جديد عليه هذا الفعل، لكن برضاه ومع من يريد، عندما حاذى الباب وفي لحظة قرار انطلق بكل سرعته مندفعاً ويده وعينه على مقبض الباب محاولاً فتحه، مدت يدها قابضة على ياقة ثوبه من الخلف جاذبة له فوقع على مؤخرته، وقد فتح الباب من الخارج، صمت الكلام وحبست الأنفاس وبلغت القلوب الحناجر، انصرفت إلى الداخل وهي تتمتم بسباب غير مفهوم، وظل الصديقان ينظر بعضهما لبعض، قام من وقعته مسوياً ثوبه حول جسده لا ينظر لصاحبه، ثم استدار مغادراً.))[٧]. على الرغم من التناصية المرجعية التي تظهر في النص، غير أنه كان للقصة، بمجمل متنها السردي، هويتها واختلافها عن مجريات سير قصة يوسف"٤"، فضلاً عن إيحائها بديمومة الغواية الزليخية التي تحاول تحطيم تلك المفاهيم المقدسة والنبيلة، كمفهوم الصداقة مثلاً. ولكن، على الرغم من وضوح المرجعية الدينية في هذا الأسلوب من التعاطي السردي مع النص القرآني، إلّا أن قصة (جلاد الموتى) للقاص السعودي "ناصر سالم الجاسم" قد كان لها أسلوباً مغايراً تماماً عن سابقتها التي كانت وفية تماماً للنص القرآني، فقصة (جلاد الموتى) تستند في تأصيلها على اعتقاد ديني مستمد من القرآن الكريم وتعاليم الدين الاسلامي الحنيف، يتحدد هذا الاعتقاد بأن كل انسان حينما يموت سيلاقي ربه بحسناته أو سيئاته، وسيعطى كتابه وتنشر أعماله: ((فَأَمَّا مَنْ أُوتِيَ كِتَابَهُ بِيَمِينِهِ(٧) فَسَوْفَ يُحَاسَبُ حِسَاباً يَسِيراً(٨) وَيَنقَلِبُ إِلَى أَهْلِهِ مَسْرُوراً(٩) وَأَمَّا مَنْ أُوتِيَ كِتَابَهُ وَرَاء ظَهْرِهِ(١٠) فَسَوْفَ يَدْعُو ثُبُوراً(١١) وَيَصْلَى سَعِيراً(١٢)...)) سورة

الانشقاق. إذ تقوم فكرة القصة على هذا الاعتقاد الديني، غير أنها تكتسب سمتها الفنية، واسلوبها من خلال معالجتها لفكرة الموت، والتطهير للذنوب الذي يقوم به جلاد الموتى في القصة، وذلك حينما يؤتى بجثتين لزوجين كانا يقومان برحلة في الجبال، تنحدر بهم السيارة التي تقلهم، فتهوي بهم في منزلق حاد ليموتوا في تلك الحادثة، يؤتى بهاتين الجثتين لأقرب قرية، لعلَّ أهلها تتكفل بمراسيم دفنهم، وتبليغ أهاليهم. غير أن هذه القرية لديها مراسيم غريبة لدفن الموتى تستند على اعتقاداتهم الدينية البسيطة وفهمهم السطحي للنصوص القرآنية آنفة الذكر، إذ إن شيخ هذه القرية قد وظف (جلاداً للموتى) يتكفل بجلد كل من يموت من أجل تطهيره في الدنيا قبل أن يلاقي ربه بها، وليس ذلك فحسب، بل يقوم أيضاً بكسر يده اليسرى كي لا يستقبل بها كتابه بشماله يوم القيامة ويكون من الهالكين ومن أصحاب النار: ((جرَّد غرمان [جلاد الموتى] الرجل الميت من ملابسه كلها وأخذ يسوطه بلذة عظيمة، يسوطه على رجليه، وعلى صدره، وعلى ظهره، وعلى مؤخرته، يرفع السوط عالياً حتى يبين شعر أبطه ثم يهوي به سريعاً على جسد الميت حتى يرتج من شدّة الجلد المتعاقب، يفعل غرمان ذلك وهو ينظر بحقد إلى موضع سوأة الرجل الميت، وحين تجهد يده من السوط يكون قد اطمأن إلى أنه قد طهَّر الرجل الميت من ذنوبه فينزل السوط من يده ويمسك بيد الرجل اليسرى ويضعها من عند مرفقها على ركبته بحيث تكون لها متكأ ثم يكسرها كسراً يسمع فيه تهشم العظمة الرابطة بين الساعد والكتف ليتيقن أن الرجل الميت لن يتمكن من أخذ كتابه بشماله، ثم يغسل الميت ويجهزه للدفن..))[٨]. إن معالجة فكرة الموت والتطهير، والبعث بعد الموت للحساب، بهذا الأسلوب يلقي بالضوء على المخيلة البسطة للانسان في تعاطيه مع هذه القضايا الكبيرة والحساسة، لاسيما وأن النص المقتبس قد سلط الضوء على الجدية في تعامل غرمان مع المهنته المقدسة التي يحسده الآخرون عليها لما فيها – بحسب ظنهم- من أجر وثواب في الآخرة. كما أن جنوح خيال المؤلف إلى معالجة هذه القضايا على وفق هذا الاسلوب، يضمر بين انساقه سخرية ممرَّرة بخفاء لممارسات عديدة ربما يمارسها الانسان ظناً منه أنها تسهم في تطهيره وتقربه إلى الله، وذلك بحكم اعتقاده وتفسيره لآيات القرآن الكريم.

إن هذا الاسلوب في التعاطي مع الخطاب الديني بجعله مرجعية نصية يستمد منها وجوده وكيانه، يسهم بدرجة كبيرة في لفت انتباه القارئ إلى مناقشته العديد من ممارساته ونشاطاته المستمدة من اعتقاداته الدينية، ونبذ التشدد في بعضها الآخر. أما قصة (عش الغراب) فإن مرجعيتها الدينية للنص القرآني تحمل سخرية من نوع آخر، واسلوباً مغايراً أيضا في التعاطي مع الخطاب القرآني، فقد كانت بداية القصة قد استندت في مرجعيتها على قصة نبي الله نوح"ع" وابنه مع الطوفان: ((قالت سآوي إلى رجل يعصمني، وحال بينهما الصمت فكانا من المغرقين. ما عاد الخوف يخيف ولا الحزن يحزن فبعد سنين من مقارعتهما واختبارهما.. أصبحتهما! تند عنها ابتسامة ساخرة وتهمس في سرها: - ما أصعب أن يتحدى المرأ نفسه فلا يجدها...))[٩]. تبني هذه البداية بجملها المرصوفة رصفاً مفارقة تقوم مفاهيمها المتشظية على مداليل قصة نوح[ع] الذي حال بينه وابنه مياه الطوفان، فكان ابنه من المغرقين؛ لأنه لجأ إلى جبلٍ ظن أنه عاصمه من عذاب الله. أما في هذه البداية فإن الشخصية تضع الرجل موضع

الجبل الذي تلوذ به المرأة ملجأً لها من ملمات الحياة، غير أن هذا الجبل لم يكن كفيلاً بحمايتها من الغرق في مطبات الدهر وعراقيله كما هو متوقع، فتجعله هنا بموضع قريب إلى موضع السخرية والهزء، عندما جعلت منه جبلاً أشماً، لكنه غير قادر على دفع الضرر عنه أو عن المحيطين به؛ لأنهما كانا من المغرقين. من كل ذلك يتضح تباين الاساليب في التعاطي مع الخطاب الديني ونصوص القرآن الكريم، بِعَدِّها مرجعيات دينية ينهل منها النص السردي رؤاه ومفاهيمه الجديدة، التي تزج القارئ في منطقة وسطى بين القداسة واللاقداسة، في تعاطيه وتفاعله.

المرجعية الأدبية:

تحاول بعض النصوص القصصية أن تجعل لها مرجعية أدبية، وذلك من خلال تعالقها مع نصوص أدبية أخرى تتسم بفنية عالية أكسبتها شيوعاً عالمياً جعلها ماكثة في أذهان الأجيال على مر التأريخ، وإن هذه النصوص الجديدة تحاول بذلك أن تعيد صياغة دوال مرجعياتها الأدبية من خلال الاهتمام بمستويات الدلالة وطريقة تولّد المعاني وانبثاقها وتشظيها أيضاً، ومنح نصوصها في الوقت نفسه قاعدة تواصلية جماهيرية تستند على تلك المرجعيات، فتستعير منها ما تستعيره من نماذج ورؤى ومضامين، كي تستوعب هي الأخرى مضامينها الحضارية التي تقربها من إرثها المعرفي منطبعة بلون تراثها الأدبي والفكري. كما وتسعى الكتابة القصصية الجديدة إلى إعادة بناء الوجود الإنساني على وفق رؤى وفلسفة خاصة تخترق الفضاء وتختزل الزمن من خلال خلق قيم جمالية تتفاعل مع الموروث الحضاري الأدبي ضمن علاقات مرجعية، مختصرة اللغة والفكر والوجود، بينما تظل آثار السابق ورواسبه في ثنايا النص مشعّة في خفوت يضفي على النصوص جماليتها وفنيتها[١٠]. ومن الطبيعي آنذاك أن يكون لكتاب (ألف ليلة وليلة) حضوره الواضح في القصة العربية القصيرة، لِما لهذا الكتاب من رواج شعبي وعالمي أثر ولا يزال يؤثر في المخيلة المبدعة للفنانين والأدباء بما ضمه من حكايات غزيرة بمادتها التي حوت غرائب الاخبار وعجائب الأمصار، وقد لخص "أندريه جيدAndre Jide " هذا التأثر بقوله: ((إن أمهات الكتب العالمية ثلاثة: الكتاب المقدس، وأشعار هوميروس، وكتاب ألف ليلة وليلة))[١١]. من أجل ذلك تستقبلنا قصة (الليلة الأولى بعد الألف) التي تنسج القاصة فيها سرديتها عن الليلة التالية لألف ليلة وليلة، تلك الليلة التي سيتم فيها طرد الجلاد مسرور هو وسيفه، كي يكتب لشهرزاد أن تعيش العديد من الدورات الشمسية، وحينما تموت، تأخذ عنها احدى حفيداتها سر الشفاء بالحب: ((حين طال صمتها تناهى إليها صوته الرخيم متسائلاً:

– أين مسرور الليلة؟ [...]

– أنا هنا يامولاي.. أسكته بإشارة من يده... ثم اتجه بكليته صوبها ليقول:

– شهرزاد: ارو لي حكاية لم أسمع بها من قبل، ثم كأنما استذكر شيئاً.

– ولكن ليس قبل أن تخبريني بما آل إليه حال ذات الخال.

مالت الصبية بدلال، بين وسائد الحرير والديباج، فشع بين أردانها عطر يدير الرؤوس.. جابت بعينيها النجلاوين

أرجاء المخدع الوثير متأملة الطنافس والرياش الموزعة بين أعمدة الرخام حتى وقعت عيناها على مسرور، فأشاحت بوجهها كأنما لا يهمها من أمره شيء.. وبصوت عذب كالشهد قالت:

– بلغني أيها الملك السعيد ذو الرأي الرشيد أن ذات الخال كانت...))[١٢].

هذا الاقتباس يستجلي بوضوح التماهي الواضح مع قصص ألف ليلة وليلة، غير أن نهاية المبنى الحكائي للنص يحيل إلى الغاية الفنية والابداعية لتلك المرجعية، وهي نهاية شهرزاد، فالكتاب لم يتطرق إلى نهاية محددة وواضحة لهذه الفتاة التي كان من المقرر لها أن تموت أيضا على يد مسرور الجلاد، لولا حنكتها والدهاء الذي كانت تتمتع به والذي أنجاها من سيف مسرور، فالليلة الأولى بعد ألف ليلة هي ليلة بقاء شهرزاد/المرأة منتصرة على مسرور، وعلى سلطة ملكها، كي تبقى هي المرأة التي تبث الحب في الحياة وفي النفوس.

يرى ياسين النصير أن شهرزاد تحوّلت إلى أسطورة أدبية ألهبت مخيلة الأدباء، حينما غامرت بنفسها وواجهت قهر السلطان بسلاح الكلمة، وقدّمت نفسها فداءً لبنات جنسها متحدية الموت ومؤجلة قرار إعدامها عن طريق الحكاية "إن شهرزاد لم تكن طوال الألف ليلة وليلة امرأة واحدة بل كانت ألف امرأة وامرأة في كل قصة كانت تنزع من شخصية شهريار بعضاً من تحدّيه لبني جنسها وتضع مكانه بعض من تحديها لبني جنسه[١٣]. من ذلك يتضح توظيف المبدعة لشخصية شهرزاد في قصتها، وما ذلك إلا من أجل قضيتها العامة التي تتحدد بالموقع العام للمرأة في المجتمعات العربية الذي يقوم على موقع التابع والهامش، في محاولة لإزاحتها عن موقعها هذا الى موقع رئيس لها في جميع ميادينها.

أما قصة (القنبرة) فقد تأسست لها مرجعية أدبية فنية مع احدى رسائل اخوان الصفا، وهي (رسالة تداعي الحيوانات على الانسان) التي تدور حول شكوى الحيوانات من الانسان وظلمه لها أمام ملك الجن. فقد اتسمت قصة (القنبرة) بانشطار بيّنٍ لبنائها السردي، إذ يقوم ذلك البناء على نصين يوازي كل منهما الآخر في القصة نفسها، يقوم النص الأول على قصة فتاة تدخل معتركات الحياة بسبب زواجين الأول ينتهي بطلاق، والآخر يدوم متعسراً يملؤه الجفاء وقلة الاندماج، وظلم يلف حياتها في الزواجين، أما النص الثاني فهو الذي يؤسس لمرجعيته الأدبية مع رسالة أخوان الصفا: ((قال التنين: "أما تسمعون شكاية هذه البهائم والأنعام وما يصفن من جور بني آدم عليها وظلمهم وتعديهم عليها وقلة رحمتهم".

وجاء زواجها الثاني لتكون زوجة ثانية. قالت والدتها: إنه ابن عمك جاء لسترك. كان الأول أيضاً ابن عم.

قال الدب: إن في السباع أخياراً وأشراراً وإن الأشرار لا تأكل إلا الناس الأشرار))[١٤]. ربما يظن القارئ للوهلة الأولى للقصة أن نصوصاً من الرسالة قد اقحمت اقحاماً في بنية النص السردي، غير أن الرابط بين النصين قد يكون طفيفاً يحتاج الى بعد في التأويل، إذ إن كلا النصين يقومان على ظلم بني البشر وعدائيتهم، والقصة حاولت تسليط الضوء على ذلك وفق تقنية فنية بادية في النص ككل. أما قصة (أغنية الحطاب الأحدب) فالعنوان فيها يحيل على مرجعية أدبية، بينما متنها السردي يمتزج فيه التأصيل المرجعي الأدبي مع الخرافي الاسطوري، إذ تستند

هذه القصة على الحكاية المعروفة للحطاب الذي اعتاد الذهاب الى الغابة لجمع الحطب وبيعه فيما بعد، غير أنه يطرأ له حادث غريب في يوم يغير حياته تماما، حينما يقع بين يدي وحش مسحور مخيف في هيأته يأسره لديه إلا أن يزوجه أحدى بناته، غير أن نص (أغنية الحطاب الأحدب) قد استعان بتلك السردية ليؤسس أخرى جديدة على وفق هويته الخاصة وبيئته الزمانية والمكانية التي تميزه عن الأصل، تلك البيئة الصحراوية المألوفة لدى ناصر سالم الجاسم مؤلف النص، الذي لم يكن وفياً للنص الأصل تمام الوفاء، حينما أعاد تشكيله من جديد وبرؤية منحت النص بصمته الخاصة، وشكله الجديد، فجعل من أغنية الحطاب الخيط الذي يُدخله في عالم الجن والعفاريت التي ستأنس بغنائه وتجازيه على ذلك الغناء ذهباً وفضةً، وستزيل عنه حدبته، إذ تبدأ القصة بيوم طبيعي للرجل الحطاب الذي يذهب كعادته للاحتطاب في ليلة مقمرة ببدر مكتمل يشق سوادها، فيقف بانحناء بسبب حدبته في الصحراء القريبة ليحدد اماكنه الجديدة للاحتطاب، وهو يغني اغنيته التي يحاول بها أن يبدد عنه وحشة المكان، غير أنه لم يكن يعلم بأن هذه الليلة المقمرة هي ليلة احتفال الجنيات اللاتي تهيأن للرقص والابتهاج والغناء، يمشطن شعورهن الطويلة ويطيبنها وهن حاملات الدفوف، وذكور الجن من المردة والعفاريت تعطروا بالبخور الأسود الصلب وتزعموا أماكن الاحتفال باكتمال القمر، يظل يغني اغنيته التي تبهج الجن فيأخذونه معهم ليشاركهم الاحتفال والرقص: ((ابتهج زعماء الجن بأغنية الحطاب الأحدب: الجمعة الأنيسة.. فتهامسوا بينهم وقد قرروا مكافأته، فأخذوه عندهم بعدما اختفوا من المكان تاركين فيه آثار أقدامهم [...] دخل الحطاب [بيته بعد عودته] وكيس فضة فوق رأسه، ولم يكن فأسه فوق رأسه، وقد اختفت حدبته، وهو يغني ويرقص: الأربعا والخميسه والجمعة الأنيسة....))[١٥]. من خلال هذا الاقتباس تتضح بجلاء مرجعية هذا النص إلى قصة الحطاب، وربما لم يكن الحطاب الأحدب أوفر حظاً من سابقه الذي اضطر إلى منح ابنته مرغما الى الوحش المسحور، أو جني الغابة، حينما فقد هذا الأخير عقله مانحاً إياه للجن، وعائداً إلى بيته وهو لا يزال يكرر اغنيته التي أبهجت الجن. إن القصة في مجملها تسير في عالم الجن والأجواء العجائبية، غير أن مرجعيتها أمدتها بقاعدة معرفية استندت عليها من قبل البدء بالنص، أي منذ العتبة الأولى منه، وهو العنوان الذي عمل كآلية اشتغال تأويلية وتناصية في الآن نفسه، فهو من جانب عقد ولاءه لمرجعية أدبية عالمية فتحت للقارئ مجالاً للرؤية وسعة الأفق، وبنى بذلك قاعدة تواصلية معرفية مع متلقيه، ومن جانب آخر أسهم ذلك العنوان في إحكام بناء النص وتوجيه قراءته نحو مسارات محددة، وبذلك كانت للعنوان ونصه ومرجعيته علاقة تأثير وتأثر، بما منح النص ككل جمالية فنية، أسهمت في تحقيق شعريته.

من ذلك يتضح ما للنصوص الأدبية العالمية القديمة من قدرة على منح النصوص الجديدة رونقها الفني وجماليتها وألقها، فضلاً عن توسل المبدعين بتلك النصوص من أجل تعميق دلالات نصوصهم الابداعية، واكسابها سمة العالمية.

المرجعية التراثية (الفلكلورية):

عند النظر إلى اصل كلمة تراث، نجد أنها وردت باللفظ نفسه وبالحروف نفسها مرة واحدة في القرآن الكريم في قوله تعالى

من سورة الفجر: ((وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلاً لَّمّاً)). الفجر آية ١٩

ويراد بها هنا الميراث، وان هذه الأخيرة وردت في القرآن الكريم في مواطن عدّة، تحيل كلها على ما يتم ميراثه من أموال أو غيرها للاحق من السابق، أما اصطلاحاً: فيراد به كل ما ورثته الأمة وتركته من انتاج فكري وحضاري في شتى الميادين بما يرسم واقع الأمة ومستقبلها، منذ بدء المعرفة الانسانية للكتابة بأشكالها المتنوعة، وأساليب التعبير المتعددة[١٦]. أو هو كل ما نتج من المجتمعات على طول تأريخها منذ نشأتها، فتناقلته إلى ابنائها جيلاً بعد جيل، حتى بقيت محفورة في ذاكرتهم أو محفوظة بأي شكل من الأشكال. وبناء على ذلك يكون من الطبيعي أن تميل كل الفنون الابداعية إلى الاتكاء على تراثها الشعبي، ولكن بطرائق مختلفة، منها إعادة صياغة المادة الشعبية صياغة جديدة، أو المزاوجة بين النص الشعبي والنص الابداعي الجديد، بوصف الأول عاملاً مساعداً في تأسيس الخطاب الجديد، أو بالاعتماد على بنية الخطاب التراثي بشكل متكامل لصياغة المادة الابداعية.. وما ذلك إلا من أجل أن يستمد الكاتب من تراثه الشعبي ابداعه لإبراز العادات والتقاليد التي ترتبط بسلوك الأفراد والجماعات مندمجة في وعيه أو لا وعيه، بوصف ذلك الموروث جزءاً من الخزين المعرفي الحي[١٧]. فحينما تستند النصوص القصصية على مرجعياتها التراثية فإنها تتوسل بذلك بقاعدة تواصلية واضحة مع طبقة واسعة من المتلقين، كما أنها تمنح نصها الجديد دلالات جديدة ذات عمق تأويلي يتسم بفنية عالية، كقصة (طير العرفج) التي توظف شخصية مهمة في المخيلة الجماهيرية العربية لاسيما فئة الفتيات، وهي شخصية العرافة الجوالة (الكشافة) التي تزعم أنها تعرف ما يخفيه المستقبل والاقدار من أحداث، الأمر الذي يجذب اهتمام الفتيات غير المتزوجات اللاتي يطمحن لمعرفة وقت مجيء فارس احلامهن، كي ينتشلهن من بيوت آبائهن ويذهب بهن إلى فردوسه على حصانه الفضي الطائر: ((قالت العرافة الجوالة الجميلة بعد أن أنزلت صرتها من على رأسها وبسطتها وأخرجت لهن الكتاب وفتحته، وقد جلسن أمامها كطالبات علم يسمعن الدرس: سيأتيكن يا بنات طير العرفج، الذي أرى الآن صورته الجميلة في الكتاب، يأتيكن ليلاً في القريب العاجل..))[١٨]. على الرغم من استناد هذا النص على ظاهرة معروفة في مجتمعاتنا، ومتوارثة، إلا أن النص يؤسس من ذلك لوجهة نظر تلقي بالضوء على الدور السلبي للفتاة المنتظرة والحالمة في مجتمعاتنا العربية. أما قصة (ركاب الجن) فهي قصة تعتمد على ما ترسخ في المخيلة الجماهيرية من معتقدات وأوهام توارثتها الاجيال فصارت اشبه بقناعات مسلمٌ بها، حينما بنت هذه القصة متنها السردي في عوالم العجائبية، عوالم الجن والعفاريت، كما أن القصة قد تتمكن من ترسيخ القناعة أن الميل نحو العجائبية هو محاولة لإستكشاف المهارة التأثيرية في المتلقي عند زجه في تلك العوالم المرعبة أحياناً، عوالم الجن والمردة والعفاريت، وإن هذه المهارة التأثيرية قد تعزز كبرياء الكاتب في تحقيقه المقدرة التأثيرية التي ربما ستتعالى إلى شحنة تطهيرية حينما يتحقق الاندماج مع عالم النص العجائبي، إذ تدور احداث هذه القصة حينما قام الشيخ خبير الحدود البلدية بسرد أحداث أرض ركاب الجن وبيان قصة عائدية الارض لرجال المساحة من البلدية، وقد ابتدأت أحداث الحكاية برسم الأجواء

الفنتازية لِلَيلَة استحضار الجن واجتماعهم في الأرض للسمر والرقص والطرب: ((فقد اجتمع السمّار في تلك الليلة الفاحمة السواد وثبر خليفة وثبر أبيرد يجريان وطشطشة الماء أسمعها، وحيش السدر غابة خضراء تعجز أذناي عن رصد مكان الخرفشات على أغصانها، وقبر الزري وقبر العندل لم يجف ترابهما بعد، وخطرفات بين القبور تلتقطها أذناي بعد انتهاء كل وصلة سامرية، والنار المشتعلة وسط هذه الأرض كانت شجرة تكبر كلما كبر عدد السمار حولها، وجلود الأرانب اليابسة في الطيران والطبول تمزقت من طربة السمار، فكلما طربوا أكثر دفأوها بالنار أكثر حتى لانت فمزقتها دقات الحماسة، وساد الرعب والخوف هذه الأرض ونفذ إلى أقدام الرجال البيض الملتفين حول السامر، وحتى قدماي هاتان نفذ إليهما [...] لكن الرديني كان رجلا قوياً استطاع ضبط السمرة وضبط المنزّلين فيها وضبط المدد الآتي من السماء [...] قيد إيقاع وحركة كل شيء في السمرة إلا الرجال الثلاثة سمح لهم بالنزول في الساحة [...] فأول رجل منهم بلغ به الطرب أوجه فنزلته الجن ثم نزل الساحة كان الحميدي بائع الجن..))[١٩]. تستمر القصة على هذا السياق لتسرد وقائع ما جرى بين الجن والرجال الثلاثة أصحاب الأرض المتنافسين فيما بينهم، بعد توظيف عين الكاميرا التي ستلتقط تحركات كل واحد منهم، لترسم أجواءً عجائبية تبعث على الخوف والرهبة، وتخلق لحظة من التوحد مع النص، أو بالأحرى مع المتن الحكائي له، هذه اللحظة ستحقق بعداً آخر للسرد لا يحاكي الجزء الواعي عند المتلقي، على الرغم من أن هذا الجزء هو الذي يقوم بفعل التلقي، بل يحاكي الجزء اللاواعي فيه، حينما سيحرك النص العجائبي ما ركد من ذكريات في قاع الذاكرة الخاملة التي ورثها ذلك المتلقي من مجتمعه، ويستنهضها من جديد، باثاً الروح فيها كي تظهر للعلن على شكل خوف ورهبة، حينما ينسل المتلقي من عالمه الواقعي إلى لا واقعية النص، وفي تلك اللحظة سيكون مقدر لكل الإدراكات والاحاسيس التي تريد أن تتحرر بالتحرر من كبتها، وهذه اللحظة التي قال عنها أرسطو أنها تؤدي إلى التطهير، يمكن أن تسمى لحظة الوعي اللاإرادي بالمساحة المضمرة من النص.

أما قصة (فراشة الميت) فهي قصة تحيل على طقوس تزويج الفتاة، تلك الطقوس التي تقوم على ممارسات لا تستند إلا على إرث تناقلته الجدّات جيلاً بعد جيل، فالعروس تكون: ((عارية وحدها فوق السطح في خلوة مع الملح والكافور وماء زمزم، تخلط الملح والكافور بماء زمزم في سطل وتغرف منه بإناء صغير، وتسكب الخليط على جسدها، ويذهب الماء إلى المزراب، واختها الصغرى تجمع لها وجبة الاغتسال الثانية من ماء الفناجين التي شربت منها المهنئات، والتي ستقوم العروس بعد فض بكارتها بدلق وجبة الماء هذه المشبعة بأنفاس النسوة على ظهرها وصدرها، وسيحظى ذلك الباب الذي بين فخذيها بالنصيب الأوفر منها مع الفرك باليد، كي لا تقطع من الذرية..))[٢٠]. إن هذه الممارسات التي تسمى عند بعض المجتمعات العربية بـ(تجلية العروس)، تتم على وفق حرفية تامة، وحذر شديد، وإن الفتاة تؤديها بكامل ثقتها بالنتائج المتوخاة منها، فهذه الاسرار هي إرثها المقدس الذي لا يمكنها الاستهانة به أو التقليل من شأنه. أما قصة (سائق الجنائز) فهي تقوم على وهم متوارث صار كأمر مسلم به عند الأجيال، يتحدد بأن المقابر يسكنها الأشباح والجن

والعفاريت، ولا يمكن لأي شخص أن يدخلها ليلاً لأن الجن والعفاريت حتماً ستتلبس به أو تؤذيه على أقل تقدير: ((ذات يوم كانت سيارة مكي تشق طريقها نحو المقبرة، وكانت السماء ممطرة، لم يكترث مكي للمطر، فهو سائق متمرس [...] توقف المطر بعد ساعتين، لكن الشمس قد غابت والظلام بدأ يغلف المكان. [...] دخل الخوف إلى قلبه سيما وأنه سمع غير مرة بأن المكان الذي وصل عنده مسكون [...] كان مكي خائفاً يترقب ظهور الجن أمامه في الطريق يا عزيزتي. وفي هذه الأثناء تلقى صفعة على خده الأيسر، كان زجاج السيارة مفتوحاً، نسي أن يغلقه بعدما انتهى من تدخين سيجارته. عندما تلقى مكي الصفعة تجمد وصارت قدماه ترتجفان من الخوف، فتلقى صفعة ثانية.

– يا الله! وماذا فعل؟

– لا شيء، كاد يفعلها على نفسه من الخوف، حتى أن يده لم تطاوعه على غلق النافذة وإيقاف الصفعات، لم يكن أمام مكي تلك اللحظة سوى الذكر، فاستحضر تعاويذ الحفظ طرد الجن، وبدأ يتمتم بها، كان من بينها تعويذة تستوجب أن يتفل على يمينه وعلى شماله حالما ينتهي [...] فقرأها والتفت الى اليمين وتفل، ثم التفت الى الشمال وتفل، فكانت المفاجأة [...] شاهد طرف الراية متدلياً من التابوت. كان مبللاً وعندما تدفعه الريح يصفع خد مكي، فيظنه المسكين جنياً))[٢١].

إن هذه القصة قد تطرقت إلى بعض الاوهام المتوارثة والمحفورة في المخيلة الجماهيرية بشكل تام، غير أنها تعاملت معها بأسلوب ساخر يعتمد على مفارقة مضحكة هدمت كل ما تقدم تشييده من انطباع لدى المتلقي، وهي بذلك تكون قد مررت بشكل غير معلن، سخريتها من الموروثات التي لا أساس لها من الحقائق، فهي في الوقت الذي استندت فيه على موروثها المجتمعي، إلا أنها في الوقت نفسه، نبهت إلى ضرورة التعامل مع تلك الموروثات بعقلانية وحذر شديدين. مثلها أيضاً كانت قصة (الغرير) للقاصة العراقية "نعيمة مجيد" التي تنسج نصها على المرجعية نفسها[٢١]، مما يلفت الانتباه إلى تجذر هذا الإرث الفلكلوري في المخيلة العامة للإنسان العربي، وفي الوقت نفسه، تحدد اشتراك هذا الإرث عند مختلف المجتمعات العربية، التي يبدو أن الجامع لها ليس اللغة الواحدة فحسب، بل الإرث الحضاري والتاريخي، والميثيولوجي أيضاً.

الخاتمة:

- اعتمدت النصوص السردية للقصص القصيرة عينة البحث على أساليب متنوعة في توظيفها لمرجعياتها التي استمدت منها روحها وفنيتها، من تلك الأساليب: التطويع النصي وذلك بمزج نص مع نص آخر مثل قصة (القنبرة)، والنسج على منوال المرجع الأصل كما في قصة (الليلة الأولى بعد الألف)، أو الإشارة الواضحة للنص الأصل بعد تذويبه في النص الجديد كما في قصة (يعلم آخر)، أو طرح المفهوم المتوارث وتطويعه في النص الجديد ومعالجته بأسلوب محدد كما في العديد من القصص التي تم التطرق إليها آنفاً مثل قصة

(جلاد الموتى) أو قصة (طير العرفج)، أو قصة (سائق الجنائز).

- أهتمت القصص القصيرة بمرجعيتها الأدبية على نصوص أدبية قديمة تحمل سمة العالمية، كون هذه النصوص قد ألهبت مخيلة الأدباء في كثير من المجتمعات على مر العصور والأزمنة، بما يمنحها عمقاً وثقلاً جمالياً، يضاف إلى تمكنها من انشاء قاعدة تواصلية بينها وبين القراء في كل المجتمعات وفي كل الأزمنة، أي منحها، نوعاً ما، سمة العالمية أيضاً.

- لقد حاول المبدع العربي، حينما وظف تراثه الشعبي، تشخيصه عادات وتقاليد مجتمعه الذي ينتمي إليه، طالما كانت تلك العادات مرتبطة بسلوك الأفراد والجماعات ومندمجة في وعيه أو لا وعيه، بوصف ذلك الموروث جزءاً من الخزين المعرفي الحي، مما أسهم بشكل فاعل بمنح تلك النصوص هويتها وبيئتها التي ولدت منها.

- لقد تمكنت القصة العربية القصيرة ، ومن خلال استنادها على مرجعياتها النصية والخطابية، من منح نصوصها عمقاً ودلالة أكبر، وبعد تأويل أيضاً.

- لقد أكدت بعض المرجعيات التي استندت عليها القصص القصيرة عينة البحث، اشتراك المخيلة العربية في تلك المرجعيات أيضاً، مما يؤكد أن مجتمعاتنا العربية تتصف بمشتركات عدة، تضاف إلى اشتراكها بوحدة اللغة والتاريخ والحضارة.

الهوامش:

(١) التفسير والتفكيك والايديولوجيا، كريستوفر بتلر، مجلة فصول، عدد ١٩٨٧، ص ٨٠.

(٢) ينظر: مرجعيات النص المسرحي، د. فاطمة بدر، مجلة الآداب، عدد ١٠٧، لسنة ٢٠١٤، ص١٨.

(٣) ينظر: لسان العرب، ابن منظور،ج٦، باب الراء، مادة رجع، دار صادر، بيروت، ٢٠١٣.

(٤) ينظر: مختار الصحاح، مادة ر ج ع، محمد بن ابي بكر الرازي، دار الرسالة الكويت.

(٥) المرجعية الفكرية في رواية الباغ (دراسة) للكاتبة العمانية بشرى خلفان، مجلة الخليج العربي ، مجلد ٤٧، عدد ١-٢، لسنة ٢٠١٩، ص ٧٩.

(٦) ينظر: تطور الهوية الأمريكية العربية، تحرير: إيرنست ماك كاروس، ترجمة: أمل الشرقي، دار النسر للنشر والتوزيع، عمان-الاردن ،١٩٩٨، ص ٦٢. وينظر أيضاً: دينٌ ضد الدين: علي شريعتي، ترجمة: حيدر مجيد، مؤسسة العطَّار الثقافية، ٢٠٠٧، ص ٢٦ .

(٧) المجموعة القصصية (يعلم آخر) عبد الله علي عبد الله المطمي، من مطبوعات: نادي أبها الأدبي. . رقم الكتاب ٢٥٨، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠١٤، ص ٣.

(٨) النور الأسود، مجموعة قصصية للقاص: (ناصر سالم الجاسم)، منشورات نادي أبهى الأدبي، رقم الكتاب ٣٦٥، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٢٠، ص ٤٧.

(٩) حافات حلم، مجموعة قصصية للقاصة العراقية ايناس فاضل البدران، دار أمجد للنشر والتوزيع، ٢٠١٥، ص٧.

(١٠) ينظر: التناصية وألف ليلة وليلة (مقال) نظيرة الكنز، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد المزدوج ٤١٧، كانون الثاني ٢٠٠٦.

(١١) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(١٢) حافات حلم، مصدر سابق، ص ٥٧- ٥٨.

(١٣) ينظر: المساحة المختفية قراءات في الحكاية الشعبية، ياسين النصير، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٥، ص١٤١.

(١٤) المحطة الأخيرة، مجموعة قصصية للقاص: محمد منصور الشقاء، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٨، ص ١٤- ١٥.

(١٥) النور الأسود، مجموعة قصصية، مصدر سابق، ص٨- ١٠.

(١٦) ينظر: التراث العربي الاسلامي –دراسة تاريخية مقارنة- ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٨، ص ١٣.

(١٧) مرجعيات النص المسرحي، مصدر سابق، ص٢٧.

(١٨) النور الأسود، مصدر سابق، ص ٦١.

(١٩) المصدر نفسه، ص٥٦.

(٢٠) المصدر نفسه، ص٧٨. مثلها أيضاً دارت أحداث قصة (ما تبقى من سيرة عبد الباقي المنسية) للقاص السوداني: صديق الحلو، فالقصة تتطرق إلى العديد من الممارسات المتوارثة التي تستند في وجوده على اعتقادات وخرافات أكتسبت شعبيتها وقدسيتها عبر الاجيال وعلى مر العصور. ينظر: رهاب الحكايات، (مجموعة قصصية) للقاص السوداني: صديق الحلو، هيئة الخرطوم للنشر والتوزيع، ٢٠١٩، ص ٦- ١٠.

(٢١) فوق بلاد السواد، مجموعة قصصية: أزهر جرجيس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠١٥، ص ١١- ١٣.

(٢٢) امرأة الصقيع الأحمر، مجموعة قصصية: نعيمة مجيد، مطبعة العبدلي، ٢٠٠٩، ص٥٧.

المصادر:-

❖ القرآن الكريم.

المجاميع القصصية:

❖ امرأة الصقيع الأحمر: نعيمة مجيد، مطبعة العبدلي، ٢٠٠٩.

❖ حافات حلم: ايناس فاضل البدران، دار أمجد للنشر والتوزيع، ٢٠١٥.

❖ رهاب الحكايات: صديق الحلو، هيئة الخرطوم للنشر والتوزيع، ٢٠١٩.

❖ فوق بلاد السواد: أزهر جرجيس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠١٥.

❖ المحطة الأخيرة: محمد منصور الشقاء، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٨.

❖ النور الأسود: ناصر سالم الجاسم، منشورات نادي أبهى الأدبي، رقم الكتاب ٣٦٥، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٢٠.

❖ يعلم آخر: عبد الله علي عبد الله المطمي، من مطبوعات: نادي أبها الأدبي. . رقم الكتاب ٢٥٨، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠١٤.

الكتب والدوريات:

❖ التراث العربي الاسلامي –دراسة تاريخية مقارنة- ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٨.

❖ تطور الهوية الأمريكية العربية، تحرير: إيرنست ماك كاروس، ترجمة: أمل الشرقي، دار النسر للنشر والتوزيع، عمان-الاردن، ١٩٩٨.

❖ التفسير والتفكيك والايديولوجيا، كريستوفر بتلر، مجلة فصول، عدد ١٩٨٧.

❖ التناصية وألف ليلة وليلة (مقال) نظيرة الكنز، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد المزدوج ٤١٧، كانون الثاني ٢٠٠٦.

❖ دينٌ ضد الدين: علي شريعتي، ترجمة: حيدر مجيد، مؤسسة العطَّار الثقافية، ٢٠٠٧.

❖ لسان العرب، ابن منظور،ج٦، باب الراء، مادة رجع، دار صادر، بيروت، ٢٠١٣.

- مختار الصحاح، مادة ر ج ع، محمد بن ابي بكر الرازي، دار الرسالة الكويت.
- مرجعيات النص المسرحي، د. فاطمة بدر، مجلة الآداب، عدد ١٠٧، لسنة ٢٠١٤.
- المرجعية الفكرية في رواية الباغ (دراسة) للكاتبة العمانية بشرى خلفان، مجلة الخليج العربي ، مجلد ٤٧، عدد ١-٢، لسنة ٢٠١٩.
- المساحة المختفية قراءات في الحكاية الشعبية، ياسين النصير، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٥.