

إنّ توظيف الفنتازيا في كثير من القصص الأردنيّة يعرّي بنية الواقعي ويدين مظاهره المَرصِيّة المضادّة لحرية الإنسان، ويشكّل ردّاً إيجابياً على البنى السردية الجاهزة الخاصة بـ «الأخر» وعلى «عقلانيته» الليبرالية.

جدل الواقعي والغرائبي في القصة القصيرة في الأردن

فاضل ثامر

ورؤياً وعدم الاستسلام لسلطانها المهيمن على الوعي الاجتماعي. فبدلاً من الامتثال لتقديم لوحة سوداء مليئة بمظاهر الاختناق والاستلاب - وهي لوحة قد تتحوّل، في مجال الصوغ القصصي، إلى بانوراما «طبيعية»؛ وبدلاً من التمسك برومانسية ثورية قد تصبح ساذجة في تفاوليتها أحياناً... تتحدّى البنية الواقعية الغرائبية الجديدة الواقع الضاغط المهيمن (بامتداداته الخارجية المرتبطة بالأخر وجذوره الداخليّة المقيدة لحرية الإنسان) وتسخر منه، وتنزله من عرشه، وتقيم بدلاً منه نظاماً فنطازياً وسحرياً بديلاً مرتبطاً بمثال متجذّر في الوعي الشعبي، وبإمكانات تحوّل هذا الوعي من سكونية «الوعي القائم» إلى دينامية «الوعي الممكن».

ومثلما أشار أحد نقاد العالم الثالث، في معرض حديثه عن مغزى ظهور الواقعية السحرية كخطاب ما بعد كولونيالي، فإن الواقعية السحرية بدمجها الواقع في الفنتازيا إنما تقوم بتحدي قيود النوع وأعراف الواقعية، كما استخدمها الخطاب الغربي. وإذا كان هذا التطوير الأسلوبية الحاسم قد اقترن في بداياته بالرؤية الأمريكية اللاتينية، فإنه اليوم شديد الشبوع في النصوص ما بعد الكولونيالية، ويميل أكثر فأكثر إلى إدراج السياسي والتاريخي والتسجيلي في صميم اشتباك الواقع مع الفنتازيا. وهكذا يقوم الآن كتاب العالم الثالث الذين استلموا من المركز الامبريالي أقاليم النظام والجمال والمنطق والحساسية والواقع إجمالاً - وهي عملية قد تمت بالفسر والفهر وبطمس الثقافات الوطنية - بإعادة ردّ البضاعة اليوم إلى المركز عبر نق الماضي الوطني الذي بات أقرب إلى الفنتازيا منه إلى واقع معقلن^(١).

وما تفعله الكتابات القصصية العربية اليوم، ومنها القصة القصيرة في

تتجلّى، يوماً بعد يوم، الخصوصية الإبداعية والرؤوية للخطابات الأدبية في الثقافة العربية الحديثة، بوصفها بحثاً عن هوية خاصة عبر الانسلاخ عن هيمنة المركز المتروبولي في مرحلة ما بعد الكولونيالية، وسعياً لتأسيس خطاب أدبي وطني لا يكفي بإعادة إنتاج (وتداول واستهلاك) ما يقدمه خطاب «الأخر» الكوسموبوليتي في الغالب، وإنما يهدف إلى إنشاء نظم خطاب، ونظم شعرية نابعة من خصوصية التجربة الوطنية والقومية تاريخياً وثقافياً ولغوياً.

وتتجلّى هذه الخصوصية، في مجال السرد العربي الحديث والقصة القصيرة تحديداً، في محاولة صياغة نظم جديدة للسرد القصصي لا تقف عند حدود المنجز الفني لقالب القصة القصيرة في الآداب الغربية والأوروبية - حيث التنميط ضمن إطار عقلانية ليبرالية إنسانية - بل تتفتح على ما هو جوهري في عقل الأمة وضميرها وتاريخها وموروثها وفولكلورها، وعلى ما تختزنه من قوى روحية عميقة، ومن اعتماد على البدهاة والحس الشعبي وعلى طرائق الصوغ الشفوي التي تمتلك جذوراً عميقة في الوجدان الشعبي والموروث الوطني والقومي.

ومن مظاهر هذه الخصوصية الرؤوية والفنية، بوصفها طريقة للتعبير ومنهجاً في «رؤيا العالم» - بتعبير لوسيان غولدمان - الدمج بين المظهرين الواقعي والغرائبي في بنية خطاب القصة القصيرة في الأردن. إن ظهور هذا المنحى في القص لا يمثل استئنافاً آلياً وساذجاً لتقاليد غريبة كالكويتية أو لامعقولة، بل يمثل تأصيلاً واستحضاراً لموروث غرائبي وفنطازي وصوفي متجذّر في الموروث الشعبي والوطني والقومي العربي. وهو في الوقت ذاته يمثل وظيفة فنية وأيديولوجية بوصفه احتجاجاً على البنى والخطابات الثقافية والأيدولوجية والسياسية لـ «الأخر» الضاغطة على حرية الفرد في المجتمع المعاصر، وتجاوزاً لهيمنتها. فالغرائبي والسحري والفنطازي تقوّض البنى والخطابات والنظم السياسية الضاغطة والمستلبة - التي تمثل «الأخر» - عن طريق اختراقها فنياً

(١) «الخطاب ما بعد الكولونيالي في الأدب والنظرية النقدية»، صبحي حديدي، محلة الكرمل، العدد ٤٧ (١٩٩٣) ص ٦٦.

مؤقتاً في المقاطع الثلاثة الوسطية المرقمة التي تحمل عناوين فرعية مستقلة هي (١ - القبو ٢ - الغرفة الموصدة ٣ - بين التاسعة والعاشر) لأن حركات هذه المقاطع موضوعية ومستقلة عن تجربة المؤلف، فإن المؤلف يعود للحضور في المقطع الخامس والأخير (وهو غير مرقم شأنه شأن المقطع الأول) ليكمل اللعبة القصصية بحضور أقوى يستحضر فيه، ولكن بمستوى جديد، الحكيات القصصية الثلاث (الوسطية) ويربطها بتجربته الشخصية هذه المرة، وبمسؤوليته عن خلقها، عندما يفاجئه المهاجمون بأنهم يعرفون أدق أسرارها وكتاباته، ومنها أسرار التخيل القصصي التي لم يتب منها بعد. وتكون المرة الثالثة التي تبرز فيها هذه الحكيات عندما يكتشف - وهو في طريقه مع مهاجميه خارج غرفته - حقيقة مدهشة، وهي أن الشخصيات والحكيات التي تخيلها وخلقها كانت حية وحقيقية وفي انتظاره في الخارج.

ويمكن القول إن المقطعين الأول والأخير يقدمان سرداً من الدرجة الأولى - بتعبير جيرار جينيت - حيث يتحدث المؤلف أو راويه عن تجربة لصيقة به شخصياً. أما في المقاطع الثلاثة الوسطية فنجد سرداً من الدرجة الثانية، حيث يقدم لنا الكاتب - أو الراوي - حركات لا تتصل بتجربته الشخصية وإنما تتصل بتجارب موضوعية، مستقلة عن حضوره الشخصي. وفي المقطع الخامس والأخير - وهو أخطر المقاطع وأهمها - ينجز المؤلف خيوط اللعبة السردية وفقاً لحركة ساعة الرمل. فكما تدلّق إحدى القبتين الزجاجيتين التفاصيل القصصية، والثانية تكملها وتركبها، تقوم المقاطع الوسطية الثلاثة بوظيفة القبة الأولى أي دلّق التفاصيل القصصية؛ بينما يللم المقطع الخامس والأخير هذه التفاصيل ويعيد تركيبها - مائلاً في ذلك القبة السفلى في عملها - وهو إذ يفعل ذلك فإنما يقوم بإعادة تأويل الأفعال القصصية كاشفاً أدق أسرارها الداخلية، بطريقة تخرج بالقصة من إطارها المنطقي العقلي الواقعي إلى إطار غرائبي يذكّرنا بعالم بورخس القصصي؛ إذ يفاجأ الكاتب بالمهاجمين الذين هاجموا الاجتماع السري - وكان قد تخيلهم في المقطع الرابع - وقد هاجموا شخصياً بأسلوب لا يقل قسوة وبشاعة؛ فيتعرض إلى استجواب صارم ومثير ومدهش بالنسبة له، لأن ما هو تخييلي قد تجسّد في صورة واقعية محسوسة، ويكتشف أن هؤلاء المهاجمين يعرفون كل شيء عن أسرارها الخاصة وكل كلمة كتبها ولم يكتبها بعد؛ بل إنه يظل مصعوقاً أمام تحوّل كل الوقائع السردية التي تخيلها وابتكرها إلى وقائع حسيّة ملموسة وواقعية.

لقد وفق القاصّ إلياس فركوح في خلق عالم متناظر ذي مستويين: واقعي وتخيلي، عن طريق التناظر بين عالم ساعة الرمل المليء بالأسرار والعالم الواقعي بأسراره الأكثر غرائبية، ضمن عدسة تأويلية مكبرة نقلت النصّ السري من مستوى النصّ المغلق القرائي - بتعبير رولان بارت - إلى فضاء النصّ المفتوح - الكتابي عن طريق إعادة تفكيكه - وربما تهشيمه - وكشف أدق أسرارها ودخائله. وهو ما يحقق مظهراً مهماً من مظاهر الجدل الخفي بين الواقعي والفتازي عندما تصبح الفتازيا على حدّ تعبير ميلين كلاين «القوة الدافعة وراء استبطان الواقع»^(٣).

وينجح القاصّ في «أسرار ساعة الرمل» وكذلك في نماذج قصصية أخرى منها «الدم الأول»^(٤) و«ساندريللا»^(٥) - بدمجه الواقعي بالغرائبي - في كسر أفق

الأردن، التي تحسّ بالصدام اليومي مع «الأخر» ومع الصهيونية، إنما هو مسعى جريء في هذا الاتجاه يطمح إلى تأسيس هوية ثقافية وفنية ورؤيوية مضادة تعيد تشكيل خطاب سردي بديل يضع الواقعي إلى جانب الغرائبي، والتاريخي إلى جانب المعاصر، والغنائي إلى جانب الملحمي، والوثائقي إلى جانب الحلبي، والصوفي إلى جانب المادي، والماورائي إلى جانب الطبيعي. ويميل هذا المسعى أيضاً إلى تطوير خطاب قصصي يتجاوز مقولة الجنس الأدبي النقي عبر الانفتاح على بقية الأجناس الأدبية، ويتخذ له من مقولات الخطاب والكتابة والنصّ المفتوح الكتابي أفقاً إبداعياً، ومن مفهوم «التجنس» إطاراً واسعاً يتحدّى قيود التميّط.

إن فحماً دقيقاً للتجارب القصصية المتنوعة في القصة القصيرة في الأدب الأردني يؤكد خصوصية هذا الاتجاه وثرأه وعمقه واتساعه أفقياً وعمودياً وسوف نتوقف اليوم أمام بعض التماذج الدالة التي وقعت في أيدينا - وهي بالتأكيد ليست إلا عينات متواضعة في تجربة أكثر غزارة وشمولاً - على أمل أن نتاح لنا فرصة أفضل لاستكمال هذا المشروع الدقيق في المستقبل.

* * *

قصة «أسرار ساعة الرمل» للقاصّ إلياس فركوح^(٦) واحدة من القصص المهمة التي تؤسّر على هذا الجدل الحي بين الواقعي والغرائبي في القصة القصيرة في الأردن. تتكوّن القصة من خمسة مقاطع أو أقسام، يمثل المقطعان الأول والأخير منها إطاراً خارجياً ينتمي إلى حضور المؤلف نفسه - أو بشكل أدق إلى ذات المؤلف الثانية أو قناعه أو راويه - وهما غير مرقمين؛ أما المقاطع الثلاثة الوسطية فهي مرقمة وتمثّل ثلاث قصص أو حركات مستقلة بعضها عن بعض. وهذه الحكيات الثلاث تعود مرة ثانية للظهور في المقطع الأخير - الخامس - على مستويين: استحضار الكتابة من قبل المؤلف في إطار تواصل لعبة الخلق التي بدأها المؤلف في المقطع الأول على مستوى الوعي والقصدية؛ وتجسّد الأفعال القصصية الثلاثة بكاملها على مستوى الواقعي: أي انتقالها من حقل الخلق والتخيل - من طرف المؤلف - إلى فضاء الواقع الخارجي، وهو أمر كان مثار دهشة المؤلف ذاته في نهاية القصة.

في المقطع الأول الذي يحمل عنوان «الكاتب يبدأ» كشف أسرار اللعبة القصصية: فالكاتب هنا يبدأ بقلب الساعة الرملية وتأمّلها، حيث تبدو الذرات البلورية وهي تنهال من العنق الدقيق لتبدأ القبة السفلية المقلوبة تاركة صموراً في كنية الرمل في القبة العلوية. وقد نهته هذه اللعبة إلى إمكانية إقامة مقايسة بين حركة الساعة الرملية وحركة الأحداث في الواقع، فقرّر وفقاً لذلك أن يخلق القصص ويفضّ مكنوناتها، لأنه اكتشف فجأة الكيفية التي تتوالد فيها الحكايات وتظهر إلى الوجود وفق هذا النسق المماثل لحركة الساعة الرملية. وتوصّل إلى استنتاج مفاده أن إحدى القبتين الزجاجيتين تدلّق التفاصيل القصصية، والثانية تلمّها وتركبها فتصبح قصة بأشخاص وملامح وحركات وأسرار. وهذه اللعبة الكتابية التي مارسها المؤلف تكشف عن قصدية وحضور لفعل الكتابة عندما تعي ذاتها وتجعلها قريبة من مفهوم «المتبا - قصة» أو ما وراء القصة، حيث تتمرأى الكتابة في ذاتها ويكون فيها حضور المؤلف - أو راويه الضمني - قصدياً وواعياً وهو يصنع عالمه القصصي ويحرّكه وفق قوانين التخيل المحض. وإذا ما كان حضور المؤلف يتوقف

(٣) أدب الفتازيا - مدخل إلى الواقع، ت. ي. أثير، ترجمة صبار سعدون السعدون، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩، ص ٢٣٧.

(٤) أسرار ساعة الرمل، ص ١٣٨.

(٥) المصدر السابق، ص ١٤٨.

(٦) أسرار ساعة الرمل، إلياس فركوح (قصص) - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩١، ص ١١ - ٤٥.

توقع القارئ الذي يتوقع، في العادة، الامتثال لنسق سردي أو واقعي اعتاد عليه، سواءً عن طريق الخبرة أو الممارسة أو القراءة السابقة. ففي قصة «الدم الأول» لا يستسلم المؤلف للنص الغائب المستمد من الكتاب المقدس حول قصة قابيل وهابيل - وهو ما نجده لدى فايز محمود أيضاً - وإنما يعيد إنتاجه وتأويله بطريقة مغايرة تماماً؛ إنه ينقله من مستوى النص المغلق، القرائي حيث الوثوقية والتسجيلية والتاريخية، إلى مستوى النص المفتوح - الكتابي القابل لتأويلات متعددة وغير نهائية؛ وهو ما يحدث أيضاً بالنسبة لقصة «ساندريللا» التي لا يتقيد فيها المؤلف بإطار الحكاية المعروفة - بوصفها نصاً غائباً - وإنما يبدأ بكسر نسقها الثابت مشككاً ببراءة الرواية الأولى ومصداقيتها، وفتحاً الطريق أمام تأويلات مفتوحة ولانهائية عن طريق إعادة حكايتها من قبل راو جديد، هو راوي القصة الذي يتخذ من السرد الشفوي وسيطاً لغويًا وتعبيريًا للحكي، وبحضور واضح من المروي له Naratee الذي يمتلك الحق في الاعتراض والجدل والتساؤل:

«ماذا تقصد أيها الراوي؟»

أو «القصد أيها الراوي؟»

«القصد في قلوب الناس، والناس في بطن الحوت، وفي الناس المغيبة، وعليك الفهم. وقاطعوه:

«ذكرت ذلك أيضاً. لكن متى كان هذا؟»

«في الشهر الذي تختارون، السنة التي تصطفون»^(٦).

والراوي في قصتي «الدم الأول» و«ساندريللا» - مثله مثل شهرزاد في ألف ليلة وليلة - يمارس نفس اللعبة السردية بالتوقف المفاجئ عن الكلام في نهاية الحكاية، فاتحاً الطريق أمام التأويل وأمام تشكل بنية نص مفتوح وكتابي، كما هو الحال في ختام قصة «ساندريللا»:

واللجنة؟ احك لنا عن اللجنة أيها الراوي؟

ماذا عن اللجنة؟

هل زالت؟

«انظروا إلى أنفسكم. منكم من...»

انتظروا طويلاً كي يُكلم، لكن الراوي أغلق كتابه وشاركهم الصمت مسكاً عن الكلام»^(٧)

إن كسر أفق توقع القارئ وخلق فئاعته إزاء ما هو واقعي وحقيقي وملمس يخلق جدلاً إشكالياً بين القارئ والنص - أو البعد - الفنتازي - أو الاستيهامي -؛ وهو ما يذكرنا بتحليل مهم للناقد تريفان تودوروف يرى فيه أن الاستيهامي (أو الفنتازي) ينهض أساساً «على تردّد القارئ. قارئ يتوحد بالشخصية الرئيسية أمام طبيعة حدث غريب. هذا التردّد يمكن أن يُحلّ إما بالنسبة لما يُفترض بأنّ الواقعة تنتمي إلى الواقع، وإما بالنسبة لما يفترض بأنه ثمرة للخيال أو نتيجة للوهم؛ وبكلمة أخرى، إمكان تقرير أن الواقعة تكون أو لا تكون. من جهة ثانية يقتضي الاستيهامي نمطاً معيناً من القراءة. وبدونه ينزلق الإنسان إلى الرموز أو إلى الشعر»^(٨).

* * *

ويمكن القول إن الغرائبي باختراجه بنية الحدث الواقعي إنما يفرض لوناً جديداً من القراءة وضرباً جديداً من القراء الذين يتحولون إلى منتجين فعالين للدلالة السرد ذاته، ومشاركين إيجابيين - وغير سلبيين أو استهلاكيين - للفعل القصصي والإنساني. وهذا ما نجده بشكل جلي في قصة «شجرة معرفة الخير والشر» للفاصل فخري قعوار^(٩). والقصة ذات منحنى تعبيرى رمزي يقرب من عالم زكرياً تامر. فالأحداث لا تخضع لسياق منطقي أو عقلي أو واقعي، على الرغم من أن الإطار العام لحركة الأحداث والشخصيات هو إطار واقعي وحسي، ولذا تتخذ الأحداث اللاحقة مساراً غرائبياً لا يخلو من سخرية مبطنّة. يبدأ السرد من عملية استذكار لفعل متموضع في الماضي القريب، حيث يتماهى البطل مع الراوي عن طريق توظيف ضمير المتكلم في لون من ألوان السرد الذاتي الذي يختفي فيه الراوي الكلي العلم:

«... أذكر أنني دخلت إلى المطعم بخطوات واثقة مطمئنة، وتوجهت نحو طاولة في آخر القاعة».

وضمير المتكلم هنا يؤسس منذ البداية نبرة يقينية واثقة حول واقعة الحدث القصصي المروي ويوحى بالمصداقية والتسجيلية اليومية. إلا أن مسار الأحداث اللاحق يزعزع ثقتنا باليقين الواقعي، ونحس، بوصفنا قراءً، بأننا نقف فوق رمال متحركة. إذ يتقدم أحد الأشخاص من طاولة البطل ويوجه له اتهاماً خطيراً بوصفه «الشاب المطلوب للذواثر الأمنية، لأنه قام بأكبر عملية سطو في التاريخ». وهكذا يجد البطل نفسه في موقف شبيه بموقف «جوزيف كي» بطل رواية «المحاكمة» لفرانز كافكا الذي يحاكم بتهمة لم يرتكبها. وعندما يكتشف بطل فخري قعوار لاجدوى محاولاته لتبرئة نفسه يلجأ إلى فعل غرائبي حيث يطلب من الجرسون أن يجلب له سكيناً، ويقوم حال استلامه للسكين بقطع رأسه ووضعه على الطبق، ثم يحمله إلى الرجل الأسمر الذي وجه له الاتهام قائلاً:

- هذا رأسي، أرجو أن تسلّمه إلى أقرب مخفر للشرطة.

وهكذا يخرق القاص بنية الواقعي بفعل فنتازي يشكك بالوثوقية المرجعية للعالم الواقعي الذي أسس له السرد القصصي في البداية. وتعقب ذلك سلسلة من الأفعال الفنتازية تنتهي بالبطل إلى زنازة معتمة حيث يأتيه صوت قوي عبر ميكروفون خاص يحاكمه عن أفعال لم يرتكبها تشير إلى قصة آدم في «سفر التكوين» حيث يتهم بأنه قد أكل من «شجرة معرفة الخير والشر»، وأنه نتيجة لذلك ملعون هو وأبناؤه وأحفاده وكلّ سلالاته. وبهذا نجد تناصاً ماورائياً يجعل البطل مسؤولاً عن الخطيئة الأولى وفقاً للكتاب المقدس؛ وعندما يعجز البطل عن الدفاع عن نفسه يستعير لغة أنجيلية وهو يخاطب صوت الميكروفون، الرمز المهيمن للسلطتين الدنيوية والغيبية معاً:

- «أبانا الذي يجلس في العتمة، لا أريد أن أدفن في الحياة ولا أريد أن يظلم رجالك يتركون ميكروفونات مسجلاتهم تتدلى من نوافذ غرفتي».

وعبر هذا الحوار الجريء تنتقل القصة من حدود الدلالة الضمنية الثابتة Denotation إلى فضاء الدلالة الإيحائية الحافة Connotation لتخلق نصاً مفتوحاً على تأويلات لانهائية تحرض القارئ على فعل تفكير خلاق وإيجابي. إن دمج الواقعي بالفنتازي هنا إنما يمثل قهراً جمالياً لآلية الاستلاب والقهر وإعلاء لسلطة الإنسان التي لا يمكن أن تقهر. وبذا يتحول الفنتازي إلى أداة

(٦) المصدر السابق، ص ١٥٦.

(٧) المصدر السابق، ص ١٤٦.

(٨) «الأدب الاستيهامي»، تريفان تودوروف، ترجمة الصديق سوعلام، محلّة الكرمل، العدد (١٧)، ١٩٨٥، ص ١٨٥.

(٩) «شجرة معرفة الخير والشر»، فخري قعوار صمّ محنارات من القصة القصيرة في الأردن، منشورات وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية، عمّان ١٩٩٢، ص ١٢٥ والقصة في الأصل نشرت صمّ مجموعة ممنوع لعب الشطرنج لمحيري قعوار، عمّان، ١٩٧٦، ص ٦٩

نضال بين يدي الإنسان من أجل استعادة فردوسه المفقود في وجه قوى الاستلاب والقهر.

* * *

وتشغل قصة آدم وابنيه قابيل وهابيل، بوصفها مرجعاً دينياً ميتافيزيقياً ونصاً غائباً، مركز اهتمام القاصّ فايز محمود في مجموعته قابيل^(١٠) أيضاً، حيث تتسربل المعالجات السردية بهمّ فلسفي وأونطولوجي وميتافيزيقي عميق بسبب انشغال القاصّ بمشكلات المصير البشري. لذا نراه منهمكاً باستخلاص الدلالات الفلسفية لما هو ظاهري ويومي وعرضي، وغالباً ما يعبرُ - بسبب ذلك - من اليومي والمألوف إلى الذهني والمجرد؛ بل ويدفعه ذلك أحياناً إلى وقف منطلق السرد، وإحلال منطلق الجدال الذهني المجرد، الأمر الذي يخلق حواراً بين خطابين: الخطاب السردّي وتمظهراته الحسية، والخطاب الفلسفي بما يتصف به من ذهنية وتجريدية. ولذا فقد كان الدكتور خليل الشيخ على حق عندما قال في المقدمة: «إنّ على الناقد الذي يرغب في فهم نتاج فايز محمود أن ينبه إلى حجم المعاناة الداخلية التي يحياها الكاتب في رحلته لفهم ماهية الإنسانية عبر فزعه إلى الفلسفة»^(١١).

في قصة «قابيل» يعيد القاصّ صياغة الحكاية المقدّسة وفق منظور فلسفي جديد، لا كما وردت حرفياً في الكتاب المقدّس، وهو منظور دنوي وأرضي وحسي وإن كان لا يخلو من حمولات فلسفية وصوفية. والقاصّ تقصد بمحاكاة لغة الكتاب المقدّس استخدام لغة السرد الموضوعي الخارجي: «كان آدم قد وزع العمل على ولديه قابيل وهابيل بأن كلف الأول بزراعة الحبوب وناط بالثاني تربية المواشي». إلا أنه من الجانب الآخر لم يلتزم بالدلالة الأصلية، بل منح المقدّس والنيبي قيمةً دينويةً وفلسفيةً خاصةً وجدث تجليها الأجرأ في القصة التالية التي حملت عنوان «اعترافات مبتسرة لقابيل»^(١٢) - وهي التي يُفضّل أن تُقرأ كجزء من متن قصة «قابيل» أو حاشية أو ذيل لها - في هذه القصة نجد زحزحةً للمنظور التاريخي والديني وتداخلاً بين المقدّس والدنيوي: فقابيل في هذه القصة الجديدة هو إنسان عصري، لكنّه يحمل في أعماقه ذلك الإرث الميتافيزيقي القديم؛ ولذا يمثّل وجوده تداخلاً لما هو واقعي وما هو فنتازي أو ميتافيزيقي. في هذا النصّ تلحم جملة من الخطابات السردية والملحمية والشعرية، وتتداخل الضمائر بطريقة مثيرة في مقاطع القصة الخمسة. فالمقطع الأول الذي يحمل عنوان «مدخل» مقطع سردّي خارجي، أو هو بلغة السردية الحديثة ينتمي إلى راوٍ ضمني يمهّد الطريق أمام حركة الحدث القصصي:

«على ما يبدو أنّ هذه الاعترافات هي الأوراق الوحيدة التي لم يحرقها قابيل»

ثمّ نحد مقطعاً شعرياً مقتبساً - بتعديل - من شعر السيّاب. أمّا المقاطع الأربعة المتبقية فتوظف ضمير المتكلم. ففي المقطع الثاني «مقدمة» يتحدث الراوي مباشرة عن تجربته الشخصية بلغة السرد الذاتي: «أنا أدعى قابيل.. هذا يكفي فيما يتعلق بشخصي، أما بالنسبة للقضية، فكان لا بد أن أرى لها وجهاً آخر مقنعاً..».

في تجربة فايز محمود، يتداخل الوهمي بالواقعي، ويتجلّى الغرائبي أحياناً بوصفه أمراً واقعياً وثائقيّاً، الأمر الذي يخلق بنية خاصة محرّضة للوعي

والتفكير والمشاركة، وهو امتيازٌ تنفرد به عملية المزوجة بين الفنتازي والواقعي في القصة القصيرة في الأردن، ومنها تجربة القاصّ فايز محمود التي تنفرد بدورها بالحضور العميق والمؤثر للخطاب الفلسفي والميتافيزيقي والتأملي بشكل عام.

* * *

يستطيع الناقد أن يلحظ في القصة القصيرة في الأردن منحى آخر يعتمد أساساً على خلق بنية قصصية واقعية وحسية في جوهرها، لكنّها تتعرّض في النهاية أو في نقطة حاسمة من حيكنتها إلى لون من الانزياح والانكسار لصالح بنية فنتازية مفاجئة، تضع ما هو واقعي في منظور إيهامي تأويلي.

ففي قصة «المنذور» للقاصّ جمال ناجي^(١٣) مثلاً نواجه تجربة واقعية اعتيادية. فالراوي المتماهي مع البطل يروي لنا - عبر سرد ذاتي - تجربته الحياتية الخاصة التي تبدأ بعملية «استباق» سردّي بشكل نبوءة أعلنت عنها الأمّ بتوجس:

قالت أمي بصوت ليبي موحد

- هذا الولد كأنه منذور

تأهب أبي، استعدّ بالله، قال بتوجس:

- اللهم! أستر

ويتحكّم هذا الاستباق السردّي في مجرى حياة البطل، إذ يتكشف لنا أنّ البطل أو «هذا الولد» منذورٌ للنار؛ ولذا يتعرّض ثلاث مرّات للسعات النار: في المرّة الأولى عندما احترق مخزن البيت القشّي؛ وفي المرّة الثانية عندما كان يسجر النار؛ والمرّة الثالثة عندما انفجر الوابور التفتطي فسبّب في موت البطل. في كل هذه الحركات أو المفاصل القصصية، ظلّت بنية السرد الواقعي هي السائدة. إلا أنّ الانزياح في البنية الواقعية يحدث عندما يتواصل السرد - بضمير المتكلم - من قبّل البطل الذي مات، فتنقل الأحداث من مستواها الواقعي إلى فضاء فنتازي. ذلك أن الراوي ينفصل عن جسده المحترق ليرقب بقية المشهد وردود أفعال أبيه وأمه، فيحمل أبوه ما تبقى من جسده وهو يبكي لأول مرّة. والبطل - المراقب - هنا يروي لنا موته ببرود وحيادية ودونما إسراف عاطفي وكأنّه يصف حدثاً لا صلة له به. إن بطل جمال ناجي المضاد يجعلنا نتذكر مقولة جان بول سارتر حول الفنتازي «الاستيهامي» يقول فيها إنه لم يعد هناك سوى موضوع استيهامي واحد: الإنسان بوصفه معطىً طبيعياً واجتماعياً؛ وهو ما يدفع تودوروف للتعلّيق بقوله: «إنّ الإنسان العادي هو بالتحديد الكائن الاستيهامي»^(١٤). وهو ما ينطبق على نماذج قصصية أخرى منها قصة «الطاغية» لسامية عطعوط^(١٥) التي تتشكل من ثلاثة مقاطع قصيرة هي: ١ - الأصل ٢ - النشوء والارتقاء، ٣ - أمطار موسمية، تروي سيرة حياة البطل/الطاغية منذ طفولته؛ وهي سيرة يرويها البطل الراوي نفسه عبر سرد ذاتي وضمير المتكلم: «كنت طفلاً مشاكساً يلعب بكرة قماشية ملوّنة».

وهكذا يروي الراوي - موظفاً فعل الاستذكار - ماضي طفولته في المقطع الأول «الأصل»؛ ويتابع المقطع الثاني المرحلة التالية التي يشبّ فيها عن الطوق فيتمرد على واقعه وعلى وصاية الآخرين؛ أمّا في المقطع الثالث فتجنح القصة إلى الفنتازيا عندما يخلّق البطل فوق السحاب - رمزاً لتساميه فوق

(١٣) «المنذور»، جمال ناجي، ضمن مختارات من القصة القصيرة في الأردن، ص ٣٧.

(١٤) «الأدب الاستيهامي»، ص ١٩٥.

(١٥) «الطاغية»، سامية عطعوط، ضمن مختارات من القصة القصيرة في الأردن، ص ٦٩.

(١٠) قابيل، فايز محمود، منشورات وزارة الثقافة، عمّان، ١٩٩١، ص ١١

(١١) المصدر السابق، ص ٧.

(١٢) المصدر السابق، ص ٣٩.

الآخرين.. وتسهم لغة القصة الشعرية في تعميق هذا الطابع الفنتازي الإيهامي الذي يخلق بالقصة في عالم الخيال والوهم.

* * *

ومثلما أوحى عنوان قصة «المنذور» لجمال ناجي بثيمة القصة، كذلك تفعل قصة «الملعون» للقاص بدر عبد الحق^(١٦)، التي تنتبأ أيضاً بمصير البطل الذي يحسن بعث فعله ويسقطه ضحية لعنة غامضة، ويعجزه عن معرفة سر سلطة صاحب المطعم الذي ظل مستعصياً بالنسبة لفعله اللامعدي. والفعل القصصي يبدو للوهلة الأولى واقعيًا ومنطقيًا. لكن جبروت صاحب المطعم، وسلطته الطاغية، وقدرته على الامساك بالبطل بين إصبعين من أصابع يده وقذفه إلى خارج المطعم، ومحاولات البطل اليائسة للنبيل من صاحب المطعم، جعلت القصة تخرج من إطارها الواقعي وتتخذ بنية كابوسية غرائبية تتحرك في عالم لا يمكن أن يكون واقعيًا. والقاص يحقق هدفه عن طريق استغوار أعماق البطل بتوظيف «المونولوج المروي» عبر استخدام ضمير الغائب الذي يختلف عن ضمير الغائب - في السرد الموضوعي الخارجي. ويمكن أن نستثني من ذلك بعض المقاطع التي يهيمن فيها الراوي الكلي العلم، ومنها المقطع الاستهلالي التالي: «جلس الرجل إلى إحدى الموائد الكثيرة المنتشرة في أرجاء المطعم الفخم». وواضح أن حذف كلمة «الرجل» في الجملة السابقة يجعلها تنتمي إلى السرد الذاتي وإلى المونولوج المروي بالذات، وهي تقنية قادرة من الناحية الفنية على استبطان وعي الشخصية القصصية ومعرفة هواجسها ومخاوفها في عالم يكتسب فيه الواقعي درجة غرائبية مدهشة.

* * *

في قصة «الحافلة تسير» للقاص محمود الريماوي^(١٧) نقف أمام تجربة تكاد أن تكون واقعية في مظهرها تمامًا، لكن جوهرها يتشكل عبر رؤيا حلمية لا يمكن أن تتأسس على أرضية واقعية على الرغم من أن البنية السردية تعتمد على توظيف ضمير المتكلم الذي يتحدث عن تجربة ذاتية؛ وهو ما يمنح السرد وثوقية وإقناعاً في مثل هذه الحالة: «في المرة الأولى كنت أقود سيارتي، وفي المرة الثانية، بعد أسبوعين على الأول، كنت أقود حافلة فارغة عريضة».

ومع أن السرد يوحي بالتحقق الواقعي، إلا أن القارئ يتابه إحساساً بأن التجربة تجري في عالم الحلم، أو في منطقة بين الحلم واليقظة، ولاسيما عندما يقارن بين الحداثين: الأول عندما كان البطل يقود سيارته برفقة زوجته وأطفاله؛ والثاني عندما كان يقود حافلة كبيرة قادها عن طريق المصادفة، واضطر عندما تعذرت عليه الرؤية إلى ترك الحافلة تسير لوحدها: «في المرة الثانية قادت الحافلة وترجلت منها سريعاً، وحال استيقاظي، استبدت بي - وأنا في المنطقة الريفية بين الیقظة والنوم - فكرة أن الحافلة واصلت سيرها دون سائق، دوني، وأن غفلة الركاب ولهوهم منعاهم من ملاحظة الأمر».

إن هذا الفعل السرد السرد الحلمي يزرع السرد الواقعي ويدفعه إلى منطقة الفنتازيا ويفتح النص على فضاءات تأويلية وقراءة لاحقة. وهو ما نجده أيضاً في قصة «الغزال يركض باتجاه الشمس» للقاصة هند أبو الشعر^(١٨) التي ترسم لنا ملامح عالم واقعي عبر ضمير المتكلمين الجماعي أولاً - وهو ما يركز الإحساس بالصدفة - ومن ثم عبر ضمير المتكلم المفرد حيث يكتشف بعض

الناس بقعة دم متجمدة، ويتساءلون عن مصدر هذه البقعة، ويتحول الفضول إلى رحلة بحث عن اتجاه خط الدم، ويتساءل أحدهم «قد يكون دم غزال مازال يركض باتجاه الشمس». لكن ضمير المتكلمين الجماعي نقلنا إلى فضاء فنتازي تأويلي أبعد عندما يكتشف الجميع أن هذا الخيط الدموي يستمر حتى اللانهاية: «بقيت رؤوسنا تتابع خيط الدم الذي لا ينتهي».

وفي قصة «الساقطون» لأحمد الزعبي^(١٩) مثال آخر لاكتساب الفعل الواقعي أفقاً غرائبياً. والفعل السرد يتمحور حول لعبة خطيرة: قاتل مسلح يقتحم مكاناً فيه عشرة أشخاص ويفرض عليهم شروط اللعبة: يحتاج واحداً منهم فقط ليساعده في عملية سطو على البنك، أما البقية فسوف يقتلهم جميعاً. وهكذا تبدأ التصفيات ببرودة أعصاب وحيادية، وكل واحد من العشرة يتمنى أن يكون هو الحي الوحيد. وعندما يظل الرجل العاشر لوحده يتنفس الصعداء. لكن القاتل يطلق عليه الرصاص الأخيرة ويغادر المكان مختلطاً بالناس، وكأن شيئاً لم يكن. إن مشهداً كهذا يمكن أن يكتسب وثوقيته وتسجيلته لو قدم كخبر صحفي؛ لكنه عندما يقدم كعمل سردي، فإنه يفتح على فضاءات فنتازية تأويلية غير محدودة.

وقصة «المحروس» للقاص جمعة شنب^(٢٠) تتحدث عن شخصية عائد المحروس التي تحاط بهالة أسطورية ميثولوجية: «عندما يأتي يعزي الناس، ويحمل عصا وفي نهاية المطاف يقهقه ثم يخفتي». لكن عائد المحروس عندما يظهر في نهاية القصة ويتجمع الناس والحيوانات للنظر إليه يكتشفون فجأة أن هناك نملاً أسود يهاجم قدم المحروس ويجوس في الأمعاء والرأس، ثم يروح النمل يتساقط من أعلى رأس المحروس صوب الناس وكأنه لعنة تطاردهم. وبهذا تخلق القصة بنيتها الفنتازية عن طريق اللامعقولة والتخييل والمسح التي تتجاوز البنية الواقعية المؤسسة في البداية.

* * *

وتنقل بعض النماذج القصصية الفضاء السرد الواقعي إلى فضاء الفنتازيا عن طريق الاستعانة بالرموز التاريخية والتراثية ودمجها بما هو حاضر وحي. فقصة «طريد الظل» لسعادة أبو عراق^(٢١) تبدأ كفعل استذكار ذاتي لإعادة استحضار شخصية غيرية محددة: «الآن... أقرر بحزم أن أصطاد كل الذكريات التي تربطني بك، وأحصي كل اللحظات التي اخترقت فيها كياني». وتتشكل شخصية الآخر على مستوى واقعي في بداية الأمر، لكن السرد ينحو منحى تأريخياً وأسطورياً ليخرج إلى فضاء الغرائبية عبر لغة تراثية قريبة من لغة المقامات: «هذا ما عرفتك به، وفهمتك على أساسه. لكن أبا نصر السيوفي حدثنا عنك في مقاماته، فأسهب فيك وأطنب، وقال إنك كنت صاحب خان في الطريق الذاهب إلى خراسان... أما شهرزاد فقد جعلتني صنوك اللدود أبتلي بك ربحاً من الزمن». وهكذا ينهض التاريخي - فضاء ولغة - بدور محول في صياغة البنية السردية ونقلها إلى إطار غرائبي.

وهذا ما تحققه بعض تجارب القاص يحيى القيسي ومنها قصته «عودة أمير الصعاليك»^(٢٢) و«سيدي هربود»^(٢٣) اللتان تحسبان إلى حد ما على المعطى

(١٩) «الساقطون»، أحمد الزعبي، مجلة المهدي، العدد (٥)، ١٩٨٥، ص ١٦٨.

(٢٠) مختارات.. ص ٤٣

(٢١) مختارات.. ص ٧٣.

(٢٢) «عودة أمير الصعاليك»، يحيى القيسي، مجلة أفكار، العدد ١٠٥، ١٩٩٢، ص ٧٤.

(٢٣) «سيدي هربود»، يحيى القيسي، ضم مختارات.. ص ١٩٥.

(١٦) الملعون، بدر عبد الحق، منشورات مكتبة عمان، ١٩٩٠، ص ١٩.

(١٧) مختارات ص ١٦١.

(١٨) «الغزال يركض باتجاه الشمس»، هند أبو الشعر، مجلة المهدي، العدد ٣ - ٤، (١٩٨٤)،

«الانتفاضة» للقاص سليمان الأزريقي^(٢٦)، وقصة «الطريق» للقاص إبراهيم العبيسي^(٢٧)، وقصة «المشقة» للقاصة سهير التل^(٢٨)، وقصة «الرخام والمرايا»^(٢٩) للقاص غنام غنام، وقصة «طاحونة الهواء» للقاص محمود الريماوي^(٣٠).

قصة «الانتفاضة» لسليمان الأزريقي تكتسب ظلالاً رمزية وفتنازية بفضل اللغة الشعرية التي تهيمن على لغة السرد الواقعي، بما يجعلها متفرّدة عن مجموعته القصصية البابور. كما تشارك عناصر الطبيعة العنيفة: المطر، العاصفة، الغيوم المتدافعة، الريح، في خلق مناخ أسطوري يخرج بالسرد من حدوده الواقعية إلى فضاء تأويلي وتخيلي يفرض على القارئ - وقارئ المجموعة بالذات - لوناً جديداً من القراءة التأويلية، لأنه يجد نفسه أمام نصّ مفتوح قابل للتأويل. وهذا ما تحقّقه بشكل واضح قصة «الطريق» لإبراهيم العبيسي. فالرّاي المتماهي مع البطل الذي يقدّم لنا سرداً عن رحلة خيالية يدخل فضاء الفتازيا عبر وسيط لغوي تخيلي يبحر حيث يخوض معركة مستمرة ضد أسراب الغربان التي كانت تنقض عليه بشراسة، حتى لبيدوا لنا مثل جلجامش في رحلته - أو أحياناً مثل بطل أفلام هتشوك - وترتقي عملية السرد إلى مرتبة جديدة عندما يفتح عينيه لتصافحاً وجه شيخ كبير بملابس بيض ولحية لثجية «كأنه سقط لتوه من السماء». ويكون هذا الشيخ بمثابة «المساعد» - بالمفهوم الوظيفي عند بروب - للبطل المتعب: «لقد انتظرتك طويلاً.. لكنني لم أفقد الأمل بمجيئك». لكن السرد الواقعي يعود في النهاية ليشكّل مع الاستهلال الواقعي إطاراً سردياً يحتضن في داخله بنية غرائبية متوهجة.

وتنقل سهير التل عالمها القصصي في قصة «المشقة» من وثاقته إلى فضاء رمزي متسع عن طريق توظيف المونولوج الداخلي عبر استخدام ضمير المخاطب - وهي تقنية نادرة الاستكمال -: «ليس ثمة خيار. إمّا أن تخرج أو تستسلم للعفن يأكل جلدك السابح في ذلك السائل الأسود اللزج». والقاصة بتبويبها لعناصر المرجع الواقعي وتحويلها إلى مرموزات وعلامات سيميائية دالة إمّا تفتح السرد إلى أقصى درجات التأويل. فالبطل المحاصر، يواجه قوى مجهولة، عليه مقاومتها وإلا سقط في ذلك «السائل الأسود اللزج». ويتحوّل المونولوج أحياناً إلى خطاب خارجي موجه إلى البطل الذي يتشظى ويتوزّع إلى عشرات الصور والكائنات الخيالية. «هل ترى ذلك الشيء المسربل بأسماله؟ إنه أنت.. أو ذلك الشيء الذي يشبه امرأة يصدر مندفع كقذيفة توشك على الانطلاق؟ إنه أنت أيضاً». وهكذا تتحوّل الأماكن والشخصيات إلى صور رجراجحة غير واقعية: «تسأل عن المكان؟ ليس ثمة مكان الآن..». وبذلك يكتسب السرد عند سهير التل في هذه القصة خصوصية شعرية وغرائبية خاصة.

وفي لحظة قصيرة - وقد تبدو عابرة - يتحوّل السرد في قصة «الرخام والمرايا» للقاص غنام غنام من حدوده الواقعية إلى فضاء فتنازي عندما يجد البطل نفسه - بعد انتظار طويل - وجهاً لوجه أمام هيكل عظمي، تهاوى فجأة حالماً لمسه «عظاماً مفردة تحمل أثر الدماء التي تسيل من أصابعي». وينهض الشعري في

التأريخي، سواء بصورة مباشرة، أو بصورة غير مباشرة على مستوى التناظر السرد والبناء الفني والحكاكي. ففي قصة «عودة أمير الصعاليك» أتكاء على الموروث التراثي والفولكلوري الشعبي، وتناصّ مع مجموعة من الحكايات الشعبية التي تتداخل مع سيرة البطل الرّاي في القصة، يخرج بالقصّة من أفقها الواقعي الملموس إلى فضاء غرائبي تخيلي. وتلعب اللغة الشعرية والتراثية دوراً بارزاً في تعميق هذا الإحساس الفتنازي والسحري. فالبطل يتماهى مع شخصية أمير الصعاليك، لكنه هنا يعيش في زمن رديء غير الزمن الذي كان فيه أميراً، ويقع في فخّ استدرجته إليه عجوز سمطاء، ويفقد هويته وتمسخ شخصيته؛ فيجد نفسه أمام مهمّة النضال لاستعادة هويته وحرّيته، والعودة من إيسار السحري إلى مملكة الواقعي والحرية. وتتحوّل لغة السرد أحياناً إلى تراويل شعرية وطوقسية لها قوة السحر: «الأيائل فرّت من سهامي، والظبيات السابحات بالقفار اعتزلن صحرائي وبنابيعي». كما ينحو السرد في الكثير من المقاطع منحىً حكاياً شعبياً: «ما كان كان، في سالف العصر والزمان، الأمير الصّغير، سيد الصعاليك جاءت لأمه العزّة الساحرة.. الخ». ومن هنا يتشكل فضاء غرائبي تتضافر في صياغته عناصر التاريخ والموروث الشعبي واللغة الشعرية والحكاكية بما يحقق مزاجاً خلاقاً بين الغرائبي والواقعي. وهو ما يتجلّى أيضاً، ولكن بصورة غير مباشرة، في قصة أخرى للقاص يحيى القيسي هي قصة «سيدي هربود» التي تبدو للوهلة الأولى قصة واقعية اعتيادية، لكنّ قراءتها الثانية جعلتنا نكتشف لوناً من ألوان التناظر بينها وبين «المقامة المضيرية» للهمذاني^(٢٤). ففي هذه المقامة يقول عيسى بن هشام إنه كان بالبصرة، وكان معه أبو الفتح الاسكندري، فدعيا إلى دعوة بعض التجار إلى وليمة تتضمن «المضيرة» - وهي لحم يطبخ باللبن المضير، أي الحامض - وعندما أوشكوا على تناول الطعام قاطعهم أبو الفتح الاسكندري مشيراً إلى أن المضيرة تسدّ نفسه لأنه يتشاءم منها، ثم يسرد عليهم حكاية طويلة عن سبب تشاؤمه من المضيرة؛ وهذا ما يفسد عليهم شهيتهم. وفي قصة «سيدي هربود» نجد مجموعة من الأصدقاء، وقد تهيأوا لتناول طعام الغداء عندما دخل عليهم سيدي هربود - وهو هنا نظير أبي الفتح الاسكندري - فقطع عليهم طعامهم وأفسد عليهم مزاجهم عندما رفض مشاركتهم الطعام، وأصرّ على أن يروي لهم قصة خيالية طويلة عكّرت صفوهم وجعلتهم ينصرفون عن طعامهم. وهذا التناظر بين المقامة والقصة يمنح القصة - عند القراءة الثانية - أفقاً فتنازياً وتخيلياً يظل غائباً عند القراءة الأولى.

ويستثمر القاص هاشم غرابية طاقة التخيل الشعبي والحكي الشفوي في معظم قصص مجموعته الموسومة قصص أولى^(٢٥) وبشكل خاص في قصة «حديوان» في إضفاء مسحة فتنازية خرافية على عالمه القصصي المعاصر: «الأستاذ أكلته الغولة، الغولة بشعة.. أوه يا فتنة، هل تعرفين الغولة؟ أنت نقيضها. بل أنت شبيبتها». وتلعب مخيلة الطفل الحرة البرية في تعميق هذا الإحساس الفتنازي، وهي هنا تلعب دور المروي له المجسّد والمشخص داخل النصّ الحكائي ذاته.

* * *

وتسهّم اللغة الشعرية والتأملية أحياناً في كسر النّسق الواقعي وخلق بنية رمزية غرائبية تتجاوز المرجع الحسي الواقعي والوثائقي كما هو الحال في قصة

(٢٤) رابع نص «المقامة المضيرية» وشرحاً لها في كتاب الوجه واللفظ في تلازم التراث والحداثة، حمادي حمّود، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٨، ص ١٨٣ - ٢٠٥
(٢٥) قصص أولى، هاشم غرابية، دار الأفاق الحديدي، عمان، ١٩٨٥، ص ٤٥

(٢٦) البابور، سليمان الأزريقي، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٢، ص ٢٤.

(٢٧) الخيار الثالث، إبراهيم العبيسي، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، (ط ٣)، ١٩٨٨.

(٢٨) المشقة، سهير سلطي التل، المؤسسة الوطنية للنشر، عمان، ١٩٨٧، ص ٧٥.

(٢٩) من يخاف؟، غنام غنام، دار حاد، عمان، ١٩٨٩، ص ١٦.

(٣٠) كوكب تمّاح وأملح، محمود الريماوي، دار الكرمل للنشر، عمان، ١٩٨٧، ص ٦٠.

قصة «طاحونة الهواء» لمحمود الريماوي من خلال طاقة تخييل جامحة تخلخل منطقة السرد الواقعي عبر سلسلة من الصور والمشاهد التخيلية الصّرف وبلغة شعرية تجعل من القصة لونا من الكتابة أو «النص» حيث التداخل بين الأجناس الأدبية المختلفة:

«أكتب رسائل مؤجلة، فضع في عناوين أصحابها»

«أرتق غيوماً واطنة، سمكية فيندلق الماء منها على علبة سجانري الأخيرة»

«أشاهد أفلاماً تجارية قبل نظيرها»

«أصافح يد حبيبي المقطوعة فتشد على يدي بحرارة وقوة»

وتنجح القاصة إصاف قلعي في خلق مناخ شعري تأملي متمرّد في قصتها «كلمات متقاطعة»^(٣١) بعيداً عن ضفاف الواقعية إلى أفق فنتازية حلمية لتلحم برمز ميولوجي هو «سدوم» - بوصفه مرحعاً تراثياً ونصاً غائباً يعمق الإحساس بما هو تاريخي وأسطوري. ويبدو أنّ القاصة الأردنية بشكل عام تجد في لغة الشعر والتخييل ملاذاً وأداة للروح، وهو ما نجده أيضاً في قصة «الكابوس» للقاصة هند أبو الشعر^(٣٢) حيث يتداخل الحلم بالكابوسي ويتحوّل إلى صرخة مفزعة تكسر المنطق الواقعي للسرد وتقذفه في مناهة غرائبية حيث تتجمع «برك الدم المتجلطة» و«رائحة الدم» و«الخنادق المليئة بالوجوه» والخيول التي يقتلونهم. لكن الإطار الواقعي يستعيد في اللّمسات الأخيرة حضوره لثبّت حدود المشهد ويتشله من إغراء الفنتازي والحلمي، الذي يظل، على الرّغم من ذلك، هاجساً وبنية مغيبّة.

ويخيل لي أنّ الكتابة القصصية في الأردن بشكل عام أكثر ميلاً للشعري والغرائبي من منطق السرد الواقعي أو التقليدي؛ وهي ظاهرة جديرة باستقصاء خاصّ في قصة «النمل» لمريم جبر^(٣٣) مثلاً يواجه البطل تحذيراً من صديقه بعدم الخروج إلى العمل لأن «النمل يملأ الشوارع ويقضم أقدام المارة بصورة عجيبة». إلا أنّ البطل الرّاوي يسخر من هذه الأوهام ويتجه إلى عمله حيث لا يحد في البداية شيئاً غريباً، لكنه في المكتب يكتشف أنّ صديقه لم يكن واحماً: «أسراب من النمل تتراكم بتجاهي... أحجامها كبيرة وغريبة تسرب من مختلف الزوايا وتغطي أرض الغرفة» وتكبر صورة النمل لتذكرنا بعوالم أفلام هتشكوك وبقصة سابقة تحدّثنا عنها هي «الطريق» للقاص إبراهيم العبسي حيث كانت أسراب الغربان هي الرّمز البديل الذي يهاجم البطل. في قصة مريم جبر يظنّ الوهمي والكابوسي على الواقعي، ذلك أنّ فعل الرؤية - كما هو واضح من القراءة الاستكشافية - للذّيقة - فعل ذاتي نابع من وعي البطل ذاته، وليس هو رؤية واقعية موضوعية يمكن أن يشارك فيها الآخرون. والقصة بهذا تتحوّل إلى رمز إنساني شامل وإلى لون من الأليغوريا أو المرموزة Allegory وهي خاصية تلتقي أيضاً مع نماذج قصصية أخرى سنأتي عليها لاحقاً. وتشارك في هذه اللعبة الفنتازية أيضاً منيرة شريح في قصتها «هما خياران فقط»^(٣٤) حيث الاختلاط بين الوعي واللاوعي، العقل والجنون، المنطق واللامنطق؛ وهذا ما يخرج القصة من خصوصيتها الحسية الواقعية إلى احتمالات فنتازية أبعد. وبضربة صغيرة ومحدودة ينقل القاصّ وليد سليمان قصته الواقعية «مطعم الشرق»^(٣٥) إلى عالم الغرائبية عندما يلتقي رجلاً في مطعم شعبي ويكتشف أنّه

يحمل وجهه هو: «شاهدت أنّ وجه الرجل هو نفس وجهي بالضبط، إنّه يُشبهني كثيراً، كثيراً، إنّه أنا». والقاصّ هنا يميل إلى فكرة «القرين» والقناع في الكتابة السردية حيث التماهي بين الفرد وذاته الثانية، المتخيّلة أو الواقعية؛ وهو ما سبق أن وجدنا له أصداء معيّنة في تجارب شعرية منها تجربة لشاعر سعدي يوسف في قصيدته «الأخضر بن يوسف ومشاعله»:

سأستخدم اسمك

معدرة

ثم وجهك

أنت ترى أنّ وجهك في الصفحة الثانية

قناع لوجهي،

وأنت ترى أنّي أردي الرّبطة الثانية^(٣٦)

من هنا نجد تنوعاً مدهشاً ومثيراً - كمياً ونوعياً - في الجدل الحي بين ما هو واقعي وفنتازي في القصة القصيرة في الأردن: جدل يبدأ بالملامسة المحدودة لقداية الواقعي من قبل الفنتازي، وينتهي باستبدال البنية الواقعية بشكل كامل ببنية فنتازية بديلة يظل فيها الواقعي أرضية حسية فقط، على مستوى التشكيل الرمزي (الأليغوري)، كما هو الحال مثلاً في قصة «المقصلة» لبسمة النّسور^(٣٧)، وقصة القلعة لسليم ساكت المعاني^(٣٨)، وقصة «حفل شواء» ليوسف غيشان^(٣٩). ففي هذه القصص الثلاث - وربما في عدد آخر لم نطلع عليه - يتشكل عالمان متوازيان. عالم السرد الذي يمثل بنية حضورية وعلامية راهنة؛ وعالم الرّمز الشامل المغيب الذي يميل إليه العالم الأول، وهو يمثل هنا بنية غياب. وتلعب القراءة هنا دوراً فاعلاً في الرّبط بين المستويين ولاستنطاق الدلالات المغيبية، وإعادة صياغة البنية الكلية للنص، ذلك أنّ القراءة الناقصة قد توقّف عند المستوى الحضورية - الخطي الكتابي وتخفق في اكتناه ما هو ممّوه ومضمر من عوالم سرّية بديلة، قد تكون هي الأخرى ذات امتدادات مرجعية في الواقع الخارجي أو قد تكون مجرد تخييلات ورقية متشكلة من علامات سيميائية خالصة.

في قصة «المقصلة» للقاصة بسمة النّسور نجد مدينة ما وقد عمّت فيها الفوضى إثر الإعلان عن اختراع مقصلة إلكترونية ابتكرها فريق من الخبراء الأجانب قادرة على استئصال الأحلام. وقد جرت مراسم تدشين هذه المقصلة أمام لهفة الناس ورغبتهم في تجربتها حيث تنتزع الأرزاق أحلام الناس وتسلمهم بطاقات مختومة بالطرق الرسمية، تثبت خلوّ أدمغتهم من الأحلام. لكن صافرات الإنذار تنطلق فيما بعد إذ تناقلت وكالات الأنباء خبراً مفاده أنّ أحد سكان المدينة قد تخلف عن دسّ رأسه في المقصلة؛ «كما أثبتت التحقيقات الأولية أنّ لأحلامه قوة الصواعق». وبهذه اللمسة الشفافة توفّق القاصة في إضافة دلالة مضافة إلى البعد الترميزي (الأليغوري) للقصة وعالمها المغيب، محرّدةً بفعلها هذا قوئى الاستلاب والعسف من جبروتها وتسلبها، ومُعَلِّية من قوة الرّفص الإنساني المقاوم. في هذه القصة تتحوّل الفنتازيا إلى فعل مضاد ضدّ الاستلاب والمسوخ، ضمن بنية سردية هادئة لا تتكئ على

(٣١) «كلمات متقاطعة»، إصاف قلعي، ضمن مختارات، ص ٢٣.

(٣٢) «الكابوس»، هند أبو الشعر، ضمن مختارات، ص ١٨٧.

(٣٣) «النمل»، مريم جبر، ضمن مختارات ص ١٦٥.

(٣٤) «هما خياران فقط»، منيرة شريح، ضمن مختارات ص ١٧١.

(٣٥) «مطعم الشرق»، وليد سنيان، ص ١٩١.

(٣٦) الأخضر بن يوسف ومشاعله، سعدي يوسف، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٢، ص ٢٢.

(٣٧) «المقصلة»، بسمة النّسور، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٩١، ص ١٠٣، من مجموعة نحو الوراء، للمؤنفة

(٣٨) «القلعة»، سليم ساكت المعاني، ضمن مختارات، ص ٧٩.

(٣٩) «حفل شواء»، يوسف غيشان، ضمن مختارات، ص ٢٠٥.

الشعري والسيكولوجي، بل تعتمد على خلق لغة تعبيرية موضوعية محايدة وهادئة وباردة وهي تواجه هموم الإنسان المصرية.

ويلجأ القاص سليم ساكت المعاني في قصته الرمزية «القلعة» إلى خلق ثيمة مقاربة، حيث نجد البطل/الراوي - الذي يوظف ضمير المتكلم - وهو يواجه خياراً صعباً: الجوع والفقر، أو الدخول إلى القلعة حيث سيجد الثراء والسعادة وتُسدّد جميع ديونه وفواتيره المستحقة. إلا أن الشرط الوحيد لدخول القلعة هو أن يتعرّض إلى الخُصي، شانه شأن بقية ساكني القلعة:

«تردّت كثيراً قال حارس القلعة. يا لك من مشاكس لا تنصف بالواقعية»

«هل أنت أفضل من كل الذين ولجوا القلعة بعد خصيمهم؟»

وبعد تردّد، وتحت ضغط الحاجة والفقر، يدخل القلعة حيث تجري له عملية بسيطة وحديثة تجعل منه خصياً وإلى الأبد وهناك يُجدّل له العطاء بلا حدود وتسدّد كل ديونه، لكن زوجته تكتشف فيما بعد أن زوجها قد فقد رجولته تماماً فتلعنه لأنه قَبِلَ بالخُصي، فهجش بالكاء. هذه القصة، كما يتضح، تتشكّل من مستويين: مستوى واقعي/حضور، وآخر ترميزي/غيابي. وهي تبني عالمها الغرائبي من لبنات واقعية حسية في المظهر لكنها لبنات تخفي بعداً مستوراً لامرئياً، فتحوّل إلى «أليغوريا» رامزة ضدّ المسخ والتشويه والتدجين، وصرخة ضد استلاب الإرادة الإنسانية والحرية الفردية، وفضحاً لمظاهر القسوة والعسف التي يتعرّض لها الفرد في المجتمع المعاصر. وبذا يتحوّل الفتنازي عند اختراقه لبنية الواقعي إلى مرآة عاكسة مضادة ودالة بشكل عميق وذكي.

وتعرّي قصة «حفل شواء» للقاص يوسف غيشان مظاهر الاستلاب والاستغلال في الحياة اليومية بطريقة ترميزية دالة عن طريق تجسيد معالم مجتمع معاصر، يوحى بالوثوقية والتسجيلية والمصادقية ويخفي وراءه نسفاً اجتماعياً مغيباً آخر. والراوي/البطل يدخل عالم التجربة القصصية بطريقة تلقائية وهو يتحدث عن همّ شخصي وأسرّي - مستخدماً ضمير المتكلم، الذي يعزّز الثقة بصدق الحدث المروي. فالبطل يتعرّض لإلحاح شخصي من أفراد أسرته من أجل إعداد حفل شواء فاخر «لطفل طازج وبلدي». وهكذا يذهب البطل إلى «مسلخ للأطفال»، حيث يفاجأ بالنظافة التامة في الدّاخل ويجد عدداً كبيراً من الأطفال العراة موضوعين داخل أفنّاص خاصة مُعدّين للذبح حسب الطلب، ووفق الشرائع الرسمية. وفعلاً يختار البطل طفلاً جميلاً، يُسلخ ويوضع داخل أكياس خاصة، بل إنه يعلم بأن الشركة عضو في منظمة الدول المصدّرة للحمّ البشري تقوم بتصدير اللحم الزائد عن حاجة السّوق إلى الخارج. ثم يعود إلى أسرته حيث ينتظره الجميع بفارغ الصبر لبدء طقوس «حفلة شواء» خاصة. قد تبدو الوقائع التي تتلقها القصة بشعة، لكنها تقدّم سردياً بطريقة مقنعة للغاية، دونما إسقاطات سيكولوجية أو عاطفية متطرّفة. وبهذه الطريقة تتشكّل بنية فتنازية من خلال تفاصيل واقعية اعتيادية، وهي تومئ إلى بنية مغيبية ذات دلالات قابلة لتأويلات لامحدودة. وفي التماذج الترميزية (الأليغورية) الثلاثة «بصير الاستيهامي - الفتنازي - القاعدة والاستثناء» على حدّ تعبير تودوروف^(٤٠). إن مثل هذا التوظيف للفتنازيا يعرّي بنية الواقعي

ويدين مظاهره المرضية المضادة لحرية الإنسان، ويشكّل رداً إيجابياً وفعالاً ضد البنى السردية الجاهزة للآخر ولقيمه وعقلانيته البرالية.

* * *

من كل ما تقدّم نخلص إلى أن الحركة القصصية في الأردن زاخرة، بشكل يبعث على الدهشة، بالتجارب القصصية التي تجسّد - بدرجات متفاوتة - هذا الجدل الإشكالي والإيديولوجي بين الواقعي والغرائبي. وهي ظاهرة لها دلالتها الخاصة بوصفها تعبيراً عن وعي إنساني ضد إرث «الأخ» الإيديولوجي والفني، ومحاولة لتأسيس هوية جمالية وطنية وقومية خاصة تستمد الكثير من أصولها من الماضي بكل موروثاته وقيمه الروحية والأسطورية ومن الحاضر الملتبس والمليء بالصراعات والتناقضات. وهذه الهوية الفنية الخاصة لا تقطع نهائياً انتماءها إلى التجربة الإنسانية الشاملة الحية وإلى منجزها الفني والإبداعي. كما أنها لا تتنكر بالضرورة لما هو جوهرى وحي في الرؤية الواقعية - بكلّ تنوعاتها: الواقعية النقدية، الواقعية الاجتماعية، الواقعية الاشتراكية. وذلك أن الفتنازي لا يصادر الواقعي وإنما يضيف عليه قيمة رمزية ودلالية مضافة، ولاسيما أن الواقعي قد اقترن - في التجربة القصصية العربية، ومنها الأردنية - بالوعي التحرري الوطني والقومي المناهض للاستعمار والتبعية والتخلّف. وقد كان الناقد المغربي عبد القادر الشاوي على حقّ في اعتبار الواقعية في الأدب المغربي خياراً وطنياً في مواجهة الاستعمار وأداة من أدوات النضال والتغيير^(٤١).

ولكن ما الذي يجعل القاص العربي - وضمن الأردن - يميل أحياناً إلى انتهاك المنظور الواقعي أو كسره بمعول غرائبي؟ في تقديري أن ذلك يعود إلى ظهور مستويات جديدة في الصدام بين الإنسان العربي والقوى الضاغطة الخارجية والدّاخلية معاً، وإلى تطوّر الرؤية الفنية ومفاهيم الشعرية الحديثة بشكل عام بحيث لم يعد بالإمكان القبول بالأشكال والتقنيات والأساليب الاعتيادية لمواجهة المتغيّرات الجديدة في البنية الاجتماعية وفي بنية الوعي معاً. فعلى سبيل المثال كان المظهر الإيديولوجي في السرد القصصي يتخذ أحياناً مظهراً حاداً ومكشوفاً ومباشراً، قد ينتمي - قبل كلّ شيء - إلى منظور المؤلف نفسه، بينما أصبح هذا المظهر في البنية الثنائية الواقعية الفتنازية مغيباً وداخلياً ونابعاً من بنية النصّ ذاته، لا تابعاً لإيديولوجيا المؤلف الواعية والقصدية. ونحن هنا نتفق مع الناقد فخري صالح - وهو يتحدث عن (القصة القصيرة في الأردن - أنماط من الرؤية الإيديولوجية) في النّظر إلى الأدب بوصفه فاصلاً أيديولوجياً يكشف ما تحجبه الإيديولوجيا، وأن الإيديولوجية المعلنة للكتّاب ليست بالضرورة حقيقة واقعية مترجمة في النصّ؛ فما قد يبدو واقعياً في الظاهر قد يكون مكتسباً بطابع رومانسي مثالي.

وبعد هل يحقّ لنا أن نتحدّث عن خصائص نامية لبنية سردية جديدة في القصة الأردنية هي البنية الواقعية - الفتنازية، وهل يمكن أن نشخص أهم ملامح هذه البنية ودلالاتها؟ هذه تساؤلات أتركها لزملائي النقاد، ولنفسني قبل كل شيء، لحوار أرجو أن يكون متصلاً في المستقبل.

(٤١) سلطة الواقعية، عبد القادر الشاوي، منشورات اتحاد كتّاب العرب، دمشق، ١٩٨١، ص