إنّ توظيف الفنتازيا في كثير من القصص الأردنيّة يعرّي بنية الواقعي ويدين مظاهِرَهُ المَرَضيّة المضادّة لحريّة الإنسان، ويشكّل ردّاً إيجابيّاً على البنى السّرديّة الجاهزة الخاصّة بـ «الآخر» وعلى «عقلانيّته» الليبراليّة.

جدل الواقعي والغرائبي في القصّة القصيرة في الأردن

فاضل ثامر

تتجلّى، يوماً بعد يوم، الخصوصيّة الإبداعيّة والرّؤيويّة للخطابات الأدبيّة في الثّقافة العربيّة الحديثة، بوصفها بحثاً عن هويّة خاصّة عبر الانسلاخ عن هيمنة المركز المتروبولي في مرحلة ما بعد الكولونياليّة، وسعياً لتأسيس خطاب أدبي وطني لا يكتفي بإعادة إنتاج (وتداول واستهلاك) ما يقدّمه خطابُ «الآخر» الكوسموبوليتي في الغالب، وإنّما يهدف إلىٰ إنشاء نُظُم خطاب، ونُظُم شعريّة نابعة من خصوصيّة التجربة الوطنيّة والقوميّة تأريخيّاً وثقافيّاً ولغويّاً.

وتتجلّىٰ هذه الخصوصيّة، في مجال السّرد العربي الحديث والقصّة القصيرة تحديداً، في محاولة صياغة نُظُم جديدة للسّرد القصصي لا تقف عند حدود المنجز الفنّي لقالب القصّة القصيرة في الآداب الغربيّة والأوروبيّة ـ حيث التنميط ضمن إطار عقلانيّة ليبراليّة إنسانويّة ـ بل تتفتّح علىٰ ما هو جوهري في عقل الأمّة وضميرها وتاريخها وموروثها وفولكلورها، وعلىٰ ما تختزنه من قوىٰ روحيّة عميقة، ومن اعتماد علىٰ البداهة والحسّ الشعبي وعلىٰ طرائق الصّوغ الشّفوي الّتي تمتلك جذوراً عميقة في الوجدان الشّعبي والموروث الوطني والقومي.

ومن مظاهر هذه الخصوصيّة الرؤيويّة والفنّية، بوصفها طريقة للتّعبير ومنهجاً في «رؤيا العالم» ـ بتعبير لوسيان غولدمان ـ الدمجُ بين المظهرين الواقعي والغرائبي في بنية خطاب القصّة القصيرة في الأردن. إنّ ظهور هذا المنحىٰ في القصّ لا يمثّل استئنافاً آليّاً وساذجاً لتقاليد غربيّة كافكويّة أو لامعقولة، بل يمثّل تأصيلاً واستحضاراً لموروث غرائبي وفنطازيّ وصوفي متجذّر في الموروث الشّعبي والوطني والقومي العربي. وهو في الوقت ذاته يمثّل وظيفة فنّية وأيديولوجيّة بوصفه احتجاجاً على البنىٰ والخطابات الثّقافيّة والأيديولوجيّة والسّياسيّة لـ «الآخَر» الضّاغطة على حرية الفرد في المجتمع المعاصر، وتجاوزاً لهيمنتها. فالغرائبي والسّحري والفنطازي تُقَوِّض البنىٰ والخطابات والنّظم السّياسيّة الضّاغطة والمسْتَلَبَة ـ الّتي تمثّل «الآخر» ـ عن طريق اختراقها فنّياً ورؤيوياً وعدم الاستسلام لسلطانها المهيمن علىٰ الوعي الاجتماعي. فبدلاً من الامتثال لتقديم لوحةٍ سوداء مليئة بمظاهر الاختناق والاستلاب ـ وهي لوحة قد تتحوّل، في مجال الصّوغ القصصي، إلىٰ بانوراما «طبيعيّة» ـ؛ وبدلاً من التمسّك برومانسيّة ثوريّة قد تصبح ساذجة في تفاؤليّتها أحياناً؛ . . . تتحدّىٰ البنية الواقعيّةُ الغرائبيّةُ الجديدةُ الواقعَ الضّاغط المهيمن (بامتداداته الخارجيّة المرتبطة بالآخر وجذوره الدّاخليّة المقيّدة لحريّة الإنسان) وتسخر منه، وتنزله من عرشه، وتقيم بدلاً منه نظاماً فنطازيّاً وسحريّاً بديلاً مرتبطاً بمثال متجذّر في الوعي الشّعْبي، وبإمكانات تحوّل هذا الوعي من سكونيّة «الوعي القائم» إلىٰ دينامية «الوعي الممكن».

ومثلما أشار أحدُ نقّاد العالم الثّالث، في معرض حديثه عن مغزىٰ ظهور الواقعيّة السحريّة كخطاب ما بعد كولونيالي، فإنّ الواقعيّة السّحريّة بدمجها الواقعَ في الفنتازيا إنّما تقوم بتحدّي قيود النّوع وأعراف الواقعيّة، كما استخدمها الخطابُ الغربي. وإذا كان هذا التّطويرُ الأسلوبيُّ الحاسم قد اقترن في بداياته بالرّواية الأمريكيّة اللاّتينيّة، فإنّه اليوم شديدُ الشّيوع في النّصوص ما بعد الكولونياليّة، ويميل أكثر فأكثر إلىٰ إدراج السّياسي والتّاريخي والتّسجيلي في صميم اشتباك الواقع مع الفنتازيا. وهكذا يقوم الآن كتّابُ العالم الثّالث الّذين استلموا من المركز الامبريالي أقانيمَ النّظام والجمال والمنطق والحساسية والواقع إجمالاً ـ وهي عمليّة قد تمّت بالقَسْر والقهر وبطمس الثّقافات الوطنيّة ـ بإعادة ردّ البضاعة اليوم إلىٰ المركز عَبر نفق الماضي الوطني الّذي بات أقربَ إلىٰ الفنتازيا منه إلىٰ واقع معقلن[1].

وما تفعله الكتاباتُ القصصيّة العربيّة اليوم، ومنها القصّة القصيرة في

(١) «الخطاب ما بعد الكولونيالي في الآدب والنّظرية النّقدية»، صحي حديدي، مجلّة الكرمل، العدد ٤٧ (١٩٩٣) ص ٦٦.

الأردن، الّتي تحسّ بالصّدام اليومي مع «الآخر» ومع الصّهيونيّة، إنّما هو مسعىً جريء في هذا الاتجاه يطمح إلىٰ تأسيس هُويّة ثقافيّة وفنّية ورؤيويّة مضادّة تعيد تشكيلَ خطابٍ سردي بديل يضع الواقعيّ إلىٰ جانب الغرائبي، والتاريخيَّ إلىٰ جانب المعاصر، والغنائيَّ إلىٰ جانب الملحمي، والوثائقيَّ إلىٰ جانب الحلمي، والصوفيَّ إلىٰ جانب المادّي، والماورائيَّ إلىٰ جانب الطبيعي. ويميل هذا المسعىٰ أيضاً إلىٰ تطوير خطاب قصصي يتجاوز مقولةَ الجنس الأدبي النَّقِيّ عبر الانفتاح علىٰ بقيّة الأجناس الأدبيّة، ويتّخذ له من مقولات الخطاب والكتابة والنصّ المفتوح الكتابي أفقاً إبداعيّاً، ومن مفهوم «التّجنيس» إطاراً واسعاً يتحدّىٰ قيودَ التّنميط.

إنّ فحصاً دقيقاً للتّجارب القصصيّة المتنوّعة في القصّة القصيرة في الأدب الأردني يؤكّد خصوصيةَ هذا الاتجاه وثراءَه وعمقه واتّساعَه أفقيّاً وعموديّاً وسوف نتوقّف اليوم أمام بعض النّماذج الدالّة الّتي وقعت في أيدينا ـ وهي بالتّأكيد ليست إلاّ عيّنات متواضعة في تجربةٍ أكثرَ غزارةً وشمولاً ـ علىٰ أمل أن تتاح لنا فرصة أفضل لاستكمال هذا المشروع الدّقيق في المستقبل.

* * *

قصّة «أسرار ساعة الرّمل» للقاصّ **إلياس فركوح**[٢] واحدة من القصص المهمّة الّتي تؤشّر على هذا الجدل الحيّ بين الواقعي والغرائبي في القصّة القصيرة في الأردن. تتكوّن القصّة من خمسة مقاطع أو أقسام، يمثّل المقطعان الأوّلُ والأخير منها إطاراً خارجيّاً ينتمي إلىٰ حضور المؤلّف نفسه ـ أو بشكل أدقّ إلىٰ ذات المؤلّف الثّانية أو قناعه أو راويه ـ وهما غير مرقّمين؛ أمّا المقاطع الثّلاثة الوسطيّة فهي مرقّمة وتمثّل ثلاث قصص أو حبكات مستقلّة بعضها عن بعض. وهذه الحبكات الثّلاث تعود مرّة ثانية للظّهور في المقطع الأخير ـ الخامس ـ على مستويين: استحضار الكتابة من قبل المؤلّف في إطار تواصل لعبة الخلق التي بدأها المؤلّف في المقطع الأوّل علىٰ مستوىٰ الوعي والقصديّة؛ وتجسُّد الأفعال القصصيّة الثّلاثة بكاملها علىٰ مستوىٰ الواقعي: أي انتقالها من حقل الخلق والتخييل ـ من طَرَف المؤلّف ـ إلىٰ فضاء الواقع الخارجي، وهو أمر كان مثار دهشة المؤلّف ذاته في نهاية القصّة.

في المقطع الأوّل الّذي يحمل عنوان «الكاتب يبدأ» كَشْفٌ لأسرار اللُّعبة القصصيّة: فالكاتب هنا يبدأ بقلب السّاعة الرمليّة وتأمّلها، حيث تبدو الذّرّات البلّوريّة وهي تنهال من العنق الدّقيق لتملأ القبّة السّفليّة المقلوبة تاركةً صموراً في كمّية الرّمل في القبّة العلويّة. وقد نبّهته هذه اللّعبةُ إلىٰ إمكانيّة إقامة مقايَسَة بين حركة السّاعة الرّمليّة وحركة الأحداث في الواقع، فقرّر وفقاً لذلك أن يخلق القصص ويفضّ مكنوناتها، لأنّه اكتشف فجأة الكيفيّة الّتي تتوالد فيها الحكايات وتظهر إلىٰ الوجود وفق هذا النسق المماثل لحركة السّاعة الرّمليّة. وتوصّل إلىٰ استنتاج مفاده أنّ إحدىٰ القبّتين الزّجاجيتين تدلق التّفاصيلَ القصصيّة، والثانية تلمّها وتركّبها فتصبح قصّة بأشخاص وملامح وحركات وأسرار. وهذه اللُّعبة الكتابيّة الّتي مارسها المؤلّفُ تكشف عن قصديّةٍ وحضورٍ لفعل الكتابة عندما تعي ذاتها وتجعلها قريبةً من مفهوم «الميتا ـ قصّة» أو ما وراء القصّة، حيث تتمرأى الكتابة في ذاتها ويكون فيها حضورُ المؤلّف ـ أو راويه الضمني ـ قصديّاً وواعياً وهو يصنع عالمه القصصي ويحرّكه وفق قوانين التّخييل المحض. وإذا ما كان حضورُ المؤلّف يتوقّف مؤقتاً في المقاطع الثلاثة الوسطيّة المرقّمة الّتي تحمل عناوين فرعيّة مستقلّة هي (١ ـ القبو ٢ ـ الغرفة الموصدة ٣ ـ بين التّاسعة والعاشرة) لأنّ حبكات هذه المقاطع موضوعيّة ومستقلّة عن تجربة المؤلّف، فإنّ المؤلّف يعود للحضور في المقطع الخامس والأخير (وهو غير مرقّم شأنه شأن المقطع الأوّل) ليكمل اللّعبة القصصيّة بحضور أقوى يستَحضر فيه، ولكن بمستوىً جديد، الحبكات القصصيّةَ الثّلاثَ (الوسطيّة) ويربطها بتجربته الشّخصيّة هذه المرّة، وبمسؤوليّتِه عن خلقها، عندما يفاجئه المهاجمون بأنّهم يعرفون أدقَّ أسراره وكتاباته، ومنها أسرار التّخييل القصصي الّتي لم ينتهِ منها بعدُ. وتكون المرّة الثّالثة الّتي تبرز فيها هذه الحبكات عندما يكتشف ـ وهو في طريقه مع مهاجميه خارج غرفته ـ حقيقة مدهشة، وهي أنّ الشّخصيّات والحبكات الّتي تخيّلها وخلقها كانت حيّة وحقيقيّة وفي انتظاره في الخارج.

ويمكن القول إنّ المقطعين الأوّل والأخير يقدّمان سرداً من الدّرجة الأولىٰ ـ بتعبير جيرار جينيت ـ حيث يتحدّث المؤلّف أو راويه عن تجربة لصيقةٍ به شخصيّاً. أمّا في المقاطع الثّلاثة الوسطيّة فنجد سرداً من الدّرجة الثّانية، حيث يقدّم لنا الكاتبُ ـ أو الرّاوي ـ حَبكاتٍ لا تتّصل بتجربته الشّخصيّة وإنّما تتّصل بتجارب موضوعيّة، مستقلّة عن حضوره الشّخصي. وفي المقطع الخامس والأخير ـ وهو أخطر المقاطع وأهمّها ـ ينجز المؤلّف خيوطَ اللّعبة السّرديّة وفقاً لحركة ساعة الرّمل. فكما تدلق إحدىٰ القبّتين الزّجاجيتين التّفاصيلَ القصصيّة، والثّانية تكمّلها وتركّبها، تقوم المقاطعُ الوسطيةُ الثّلاثة بوظيفة القبّة الأولىٰ أي دَلْق التّفاصيل القصصيّة؛ بينما يلملم المقطعُ الخامسُ والأخير هذه التّفاصيلَ ويعيد تركيبها ـ ممثلاً في ذلك القبّةَ السّفلىٰ في عملها ـ. وهو إذْ يفعل ذلك فإنّما يقوم بإعادة تأويل الأفعال القصصيّة كاشفاً أدقَّ أسرارها الدّاخليّة، بطريقة تخرج بالقصّة من إطارها المنطقي العقلي الواقعي إلىٰ إطار غرائبي يذكّرنا بعالم بورخس القصصي؛ إذْ يفاجأ الكاتبُ بالمهاجمين الّذين هاجموا الاجتماع السرّي ـ وكان قد تخيّلهم في المقطع الرابع ـ وقد هاجموه شخصيّاً بأسلوب لا يقلّ قسوةً وبشاعة؛ فيتعرّض إلىٰ استجواب صارم ومثير ومدهش بالنّسبة له، لأن ما هو تخييليّ قد تجسّد في صورة واقعيّة محسوسة، ويكتشف أنّ هؤلاء المهاجمين يعرفون كلّ شيءٍ عن أسراره الخاصّة وكلّ كلمة كتبها ولم يكتبها بعد؛ بل إنّه يظلّ مصعوقاً أمام تحوّل كلّ الوقائع السّرديّة الّتي تخيّلها وابتكرها إلىٰ وقائع حسّيّة ملموسة وواقعيّة.

لقد وفّق القاصّ الياس فركوح في خلق عالم متناظر ذي مستويين: واقعي وتخيّلي، عن طريق التناظر بين عالم ساعة الرّمل المليء بالأسرار والعالم الواقعي بأسراره الأكثر غرائبيّة، ضمن عدسة تأويليّة مكبّرة نقلت النّصَّ السّردي من مستوىٰ النصّ المغلق القِرائيّ ـ بتعبير رولان بارت ـ إلىٰ فضاء النصّ المفتوح ـ الكتابي عن طريق إعادة تفكيكه ـ وربّما تهشيمه ـ وكشف أدقّ أسراره ودخائله. وهو ما يحقّق مظهراً مهمّاً من مظاهر الجدل الخفي بين الواقعي والفنتازي عندما تصبح الفنتازيا على حدّ تعبير ميلين كلاين «القوة الدّافعة وراء استبطان الواقع»[٣].

وينجح القاصّ في «أسرار ساعة الرّمل» وكذلك في نماذج قصصيّة أخرىٰ منها «الدّم الأوّل»[٤] و«ساندريللا»[٥] ـ بدمجه الواقعي بالغرائبي ـ في كسر أفق

---

(٢) **أسرار ساعة الرّمل**، إلياس فركوح (قصص) ـ المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ١٩٩١، ص ١١ ـ ٤٥.

(٣) **أدب الفنتازيا ـ مدخل إلىٰ الواقع**، ت. ي. أيتر، ترجمة صبّار سعدون السّعدون، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩، ص ٢٣٧.

(٤) **أسرار ساعة الرّمل**، ص ١٣٨.

(٥) المصدر السّابق، ص ١٤٨.

توقّع القارئ الّذي يتوقّع، في العادة، الامتثال لنسق سردي أو واقعي اعتاد عليه، سواءٌ عن طريق الخبرة أو الممارسة أو القراءة السّابقة. ففي قصّة «الدّم الأوّل» لا يستسلم المؤلّف للنصّ الغائب المستمد من **الكتاب المقدّس** حول قصّة قابيل وهابيل ـ وهو ما نجده لدى **فايز محمود** أيضاً ـ وإنّما يعيد إنتاجه وتأويله بطريقة مغايرة تماماً: إنّه ينقله من مستوىٰ النصّ المغلق، القرائي حيث الوثوقيّة والتّسجيليّة والتأريخيّة، إلىٰ مستوىٰ النصّ المفتوح ـ الكتابي القابل لتأويلات متعدّدة وغير نهائيّة؛ وهو ما يحدث أيضاً بالنّسبة لقصّة «ساندريللا» الّتي لا يتقيّد فيها المؤلّف بإطار الحكاية المعروفة ـ بوصفها نصّاً غائباً ـ وإنّما يبدأ بكسر نسقها الثّابت مشككاً ببراءة الرواية الأولىٰ ومصداقيتها، وفاتحاً الطريقَ أمام تأويلات مفتوحة ولانهائيّة عن طريق إعادة حكايتها من قبل راوٍ جديد، هو راوي القصّة الّذي يتّخذ من السّرد الشّفوي وسيطاً لغويّاً وتعبيريّاً للحكي، وبحضور واضح من المروي له Naratee الّذي يمتلك الحقَّ في الاعتراض والجدل والتّساؤل:

«ماذا تقصد أيّها الرّاوي؟»

أو «القصد أيّها الرّاوي؟»

«القصد في قلوب النّاس، والناس في بطن الحوت، وفي النّاس المغبّة، وعليكم الفهم. وقاطعوه:

«ذكرتَ ذلك أيضاً. لكن متىٰ كان هذا؟»

«في الشّهر الّذي تختارون، السّنة الّتي تصطفون»[٦].

والرّاوي في قصّتي «الدّم الأوّل» و«ساندريللا» ـ مثله مثل شهرزاد في **ألف ليلة وليلة** ـ يمارس نفس اللّعبة السّرديّة بالتوقّف المفاجئ عن الكلام في نهاية الحكاية، فاتحاً الطريق أمام التّأويل وأمام تشكّل بنية نصّ مفتوح وكتابي، كما هو الحال في ختام قصّة «ساندريللا»:

واللّعنة؟ احكِ لنا عن اللّعنة أيّها الرّاوي؟

ماذا عن اللّعنة؟

هل زالت؟

«انظروا إلىٰ أنفسكم. منكم مَن. »

انتظروا طويلاً كي يُكمِل، لكنّ الرّاوي أغلق كتابه وشاركهم الصّمت ممسكاً عن الكلام[٧]

إنّ كسر أفق توقّع القارئ وخلخلة قناعاته إزاء ما هو واقعي وحقيقي وملموس يخلق جدلاً إشكالياً بين القارئ والنصّ ـ أو البعد ـ الفنتازي ـ أو الاستيهامي ـ؛ وهو ما يذكّرنا بتحليل مهمّ للنّاقد تزفيتان تودوروف يرىٰ فيه أنّ الاستيهامي (أو الفنتازي) ينهض أساساً «علىٰ تردّد القارئ. قارئ يتوحّد بالشّخصيّة الرئيسيّة أمام طبيعة حدث غريب. هذا التردّد يمكن أن يُحَلَّ إمّا بالنّسبة لما يُفترض بأنّ الواقعة تنتمي إلىٰ الواقع، وإمّا بالنّسبة لما يفترض بأنّه ثمرةٌ للخيال أو نتيجة للوهم؛ وبكلمة أخرىٰ، إمكان تقرير أنّ الواقعة تكون أو لا تكون. من جهة ثانية يقتضي الاستيهامي نمطاً معيّناً من القراءة. وبدونه ينزلق الإنسان إلىٰ الرّموز أو إلىٰ الشّعر»[٨].

* * *

(٦) المصدر السّابق، ص ١٥٦.

(٧) المصدر السّابق، ص ١٤٦.

(٨) «الأدب الاستيهامي»، تزفيتان تودوروف، ترجمة الصّديق بوعلام، مجلّة الكرمل، العدد (١٧)، ١٩٨٥، ص ١٨٥.

ويمكن القول إن الغرابي باختراقه بنيةَ الحدث الواقعي إنّما يفرض لوناً جديداً من القراءة وضرباً جديداً من القرّاء الّذين يتحوّلون إلىٰ منتجين فعّالين لدلالة السّرد ذاته، ومشاركين إيجابيّين ـ وغير سلبيّين أو استهلاكيّين ـ للفعل القصصي والإنساني. وهذا ما نجده بشكل جلي في قصّة «شجرة معرفة الخير والشر» للقاصّ **فخري قعوار**[٩]. والقصّة ذات منحىٰ تعبيري رمزي يقرب من عالم زكريّا تامر. فالأحداث لا تخضع لسياق منطقي أو عقلي أو واقعي، علىٰ الرّغم من أنّ الإطار العامّ لحركة الأحداث والشّخصيّات هو إطار واقعي وحسّي، ولذا تتّخذ الأحداث اللاّحقة مساراً غرائبياً لا يخلو من سخرية مبطّنة. يبدأ السّرد من عمليّة استذكار لفعل متموضع في الماضي القريب، حيث يتماهىٰ البطل مع الرّاوي عن طريق توظيف ضمير المتكلّم في لون من ألوان السّرد الذّاتي الّذي يختفي فيه الرّاوي الكليُّ العلم:

«.. أذكر أنّني دخلت إلىٰ المطعم بخطوات واثقة مطمئنّة، وتوجّهت نحو طاولة في آخر القاعة».

وضمير المتكلّم هنا يؤسّس منذ البداية نبرةً يقينيّة واثقة حول واقعيّة الحدث القصصي المروي ويوحي بالمصداقيّة والتّسجيليّة اليوميّة. إلاّ أنّ مسار الأحداث اللاّحق يزعزع ثقتنا باليقين الواقعي، ونحسّ، بوصفنا قرّاءً، بأنّنا نقف فوق رمالٍ متحرّكة. إذْ يتقدّم أحدُ الأشخاص من طاولة البطل ويوجّه له اتهاماً خطيراً بوصفه «الشّابَّ المطلوب للدّوائر الأمنيّة، لأنّه قام بأكبر عمليّة سطو في التّاريخ». وهكذا يجد البطل نفسَه في موقف شبيه بموقف «جوزيف كي» بطل رواية «المحاكمة» لفرانز كافكا الّذي يحاكَم بتهمةٍ لم يرتكبها. وعندما يكتشف بطل فخري قعوار لاجدوىٰ محاولاته لتبرئة نفسه يلجأ إلىٰ فعل غرائبي حيث يطلب من الجرسون أن يجلب له سكّيناً، ويقوم حال استلامه للسكّين بقطع رأسه ووضعه على الطّبق، ثم يحمله إلىٰ الرّجل الأسمر الّذي وجّه له الاتّهام قائلاً:

ـ «هذا رأسي، أرجو أن تسلّمه إلىٰ أقرب مخفر للشّرطة».

وهكذا يخرق القاصّ بنيةَ الواقعي بفعل فنتازي يشكّك بالوثوقيّة المرجعيّة للعالم الواقعي الّذي أسّس له السردُ القصصي في البداية. وتعقب ذلك سلسلةٌ من الأفعال الفنتازيّة تنتهي بالبطل إلىٰ زنزانة معتمة حيث يأتيه صوتٌ قويّ عبر ميكروفون خاصّ يحاكمه عن أفعال لم يرتكبها تشير إلىٰ قصّة آدم في «سفر التّكوين» حيث يُتّهَم بأنّه قد أكل من «شجرة معرفة الخير والشّر»، وأنّه نتيجة لذلك ملعون هو وأبناؤه وأحفادُه وكلُّ سلالته. وبهذا نجد تناصّاً ماورائيّاً يجعل البطل مسؤولاً عن الخطيئة الأولىٰ وفقاً للكتاب المقدّس؛ وعندما يعجز البطل عن الدّفاع عن نفسه يستعير لغةً أنجيليّةً وهو يخاطب صوت الميكروفون، الرّمز المهيمن للسلطتين الدّنيويّة والغيبيّة معاً:

ـ «أبانا الّذي يجلس في العتمة، لا أريد أن أُدفن في الحياة ولا أريد أن يظلّ رجالك يتركون ميكروفونات مسجّلاتهم تتدلىٰ من نوافذ غرفتي».

وعبر هذا الحوار الجريء تنتقل القصةُ من حدود الدلالة الضمنيّة الثّابتة Denotation إلىٰ فضاء الدّلالة الايحائيّة الحافّة Connotation لتخلق نصّاً مفتوحاً علىٰ تأويلات لانهائيّة تحرّض القارئ علىٰ فعل تفكير خلاّق وإيجابي. إنّ دمج الواقعي بالفنتازي هنا إنّما يمثّل قهراً جمالياً لآلية الاستلاب والقهر وإعلاءً لسلطة الإنسان الّتي لا يمكن أن تُقهر. وبذا يتحوّل الفنتازي إلىٰ أداة

(٩) «شجرة معرفة الخير والشّر»، فخري قعوار ضمن **مختارات من القصّة القصيرة في الأردن**، منشورات وزارة الثّقافة، المملكة الأردنيّة الهاشميّة، عمّان ١٩٩٢، ص ١٢٥ والقصّة في الأصل نشرت ضمن مجموعة ممنوع لعب الشّطرنج لفخري قعوار، عمّان، ١٩٧٦، ص ٦٩

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

* * *

وتشغل قصّة آدم وابنيه قابيل وهابيل، بوصفها مرجعاً دينياً ميتافيزيقيّاً ونصّاً غائباً، مركزَ اهتمام القاصّ **فايز محمود** في مجموعته **قابيل**[١٠] أيضاً، حيث تتسربل المعالجات السرديّة بهمٍّ فلسفي وأونطولوجي وميتافيزيقي عميق بسبب انشغال القاصّ بمشكلات المصير البشري. لذا نراه منهمكاً باستخلاص الدّلالات الفلسفيّة لما هو ظاهري ويومي وعرضي، وغالباً ما يعبُرُ ـ بسبب ذلك ـ من اليومي والمألوف إلىٰ الذّهني والمجرّد؛ بل ويدفعه ذلك أحياناً إلىٰ وقف منطق السّرد، وإحلال منطق الجدل الذّهني المجرّد، الأمر الّذي يخلق حواراً بين خطابين: الخطاب السرديّ وتمظهراته الحسيّة، والخطاب الفلسفي بما يتّصف به من ذهنيّة وتجريديّة. ولذا فقد كان الدّكتور خليل الشّيخ علىٰ حقّ عندما قال في المقدّمة: «إنّ علىٰ النّاقد الّذي يرغب في فهم نتاج فايز محمود أن ينبّه إلىٰ حجم المعاناة الدّاخليّة الّتي يحياها الكاتب في رحلته لفهم ماهيّة الإنسانيّة عبر فزعه إلىٰ الفلسفة»[١١].

في قصّة «قابيل» يعيد القاصّ صياغة الحكاية المقدّسة وفق منظور فلسفي جديد، لا كما وردت حرفيّاً في **الكتاب المقدّس**، وهو منظور دنيوي وأرضي وحسّي وإنْ كان لا يخلو من حمولات فلسفيّة وصوفيّة. والقاصّ تقصّد بمحاكاة لغة **الكتاب المقدّس** استخدامَ لغة السّرد الموضوعي الخارجي: «كان آدم قد وزّع العمل علىٰ ولديه قابيل وهابيل بأنْ كلّف الأوّلَ بزراعة الحبوب وناط بالثّاني تربية المواشي». إلاّ أنّه من الجانب الآخر لم يلتزم بالدّلالة الأصليّة، بل مَنَحَ المقدّسَ والغيبيَّ قيمةً دنيويّةً وفلسفيّة خاصّةً وجدتْ تجليهَا الأجرأ في القصّة التّالية الّتي حملت عنوان «اعترافات مبتسرة لقابيل»[١٢] ـ وهي الّتي يُفَضّل أن تُقْرأ كجزء من متن قصّة «قابيل» أو حاشية أو ذيل لها ـ. في هذه القصّة نجد زحزحةً للمنظور التّأريخي والدّيني وتداخلاً بين المقدّس والدّنيوي: فقابيل في هذه القصّة 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 تلتحم جملة من الخطابات السرديّة والملحميّة والشّعريّة، وتتداخل الضمائرُ بطريقة مثيرة في مقاطع القصّة الخمسة. فالمقطع الأوّل الّذي يحمل عنوان «مدخل» مقطعٌ سردي خارجي، أو هو بلغة السّرديّة الحديثة ينتمي إلى راوٍ ضمني يمهّد الطّريق أمام حركة الحدث القصصي:

«علىٰ ما يبدو أنّ هذه الاعترافات هي الأوراق الوحيدة الّتي لم يحرقها قابيل»

ثمّ نحد مقطعاً شعريّاً مقتبساً ـ بتعديل ـ من شعر السيّاب. أمّا المقاطع الأربعة المتبقّية فتوظّف ضميرَ المتكلّم. ففي المقطع الثّاني «مقدّمة» يتحدّث الرّاوي مباشرةً عن تجربته الشّخصيّة بلغة السّرد الذّاتي: «أنا أدعىٰ قابيل.. هذا يكفي فيما يتعلّق بشخصي، أمّا بالنّسبة للقضيّة، فكان لابدّ أن أرىٰ لها وجهاً آخر مقنعاً..».

في تجربة فايز محمود، يتداخل الوهميُّ بالواقعي، ويتجلىٰ الغرائبيُّ أحياناً بوصفه أمراً واقعياً وثائقيّاً، الأمر الّذي يخلق بنيةً خاصّة محرِّضة للوعي والتّفكير والمشاركة، وهو امتيازٌ تنفرد به عمليةُ المزاوجة بين الفنتازي والوّاقعي في القصّة القصيرة في الأردن، ومنها تجربة القاصّ فايز محمود الّتي تنفرد بدورها بالحضور العميق والمؤثّر للخطاب الفلسفي والميتافيزيقي والتأمّلي بشكل عام.

* * *

يستطيع النّاقد أن يلحظ في القصّة القصيرة في الأردن منحىٰ آخر يعتمد أساساً علىٰ خلق بنية قصصيّة واقعيّة وحسيّة في جوهرها، لكنّها تتعرّض في النّهاية أو في نقطة حاسمة من حبكتها إلىٰ لون من الانزياح والانكسار لصالح بنية فنتازيّة مفاجئة، تضع ما هو واقعيٌّ في منظور إيهامي تأويلي.

ففي قصّة «المنذور» للقاص **جمال ناجي**[١٣] مثلاً نواجه تجربة واقعيّة اعتياديّة. فالرّاوي المتماهي مع البطل يروي لنا ـ عبر سرد ذاتي ـ تجربته الحياتيّة الخاصّة الّتي تبدأ بعمليّة «استباق» سرديّ بشكل نبوءة أعلنتْ عنها الأمُّ بتوجّس:

قالت أمّي بصوت ليلي موحش
ـ هذا الولد كأنّه منذور!
تناءت أبي، استعاذَ بالله، قال بتوجّس:
ـ اللهم! أستر

ويتحكّم هذا الاستباقُ السّردي في مجرىٰ حياة البطل، إذْ يتكشّف لنا أنّ البطل أو «هذا الولد» منذورٌ للنّار؛ ولذا يتعرّض ثلاثَ مرّات للسعات النّار: في المرّة الأولىٰ عندما احترق مخزنُ البيت القشّيّ؛ وفي المرّة الثّانية عندما كان يسجر النّار؛ والمرّة الثّالثة عندما انفجر الوابورُ النّفطي فتسبّب في موت البطل. في كل هذه الحركات أو المفاصل القصصيّة، ظلّتْ بنيةُ السّرد الواقعي هي السّائدة. إلاّ أنّ الانزياح في البنية الواقعيّة يحدث عندما يتواصل السّرد ـ بضمير المتكلّم ـ من قِبَل البطل الّذي مات، فتنتقل الأحداث من مستواها الواقعي إلىٰ فضاء فنتازي. ذلك أن الرّاوي ينفصل عن جسده المحترق ليرقب بقيةَ المشهد ورددودَ أفعال أبيه وأمّه، فيحمل أبوه ما تبقىٰ من جسده وهو يبكي لأوّل مرّة. والبطل ـ المراقب ـ هنا يروي لنا موته ببرود وحياديّة ودونما إسراف عاطفي وكأنّه يصف حدثاً لا صلة له به. إن بطل جمال ناجي المضادّ يجعلنا نتذكّر مقولة جان بول سارتر حول الفنتازي «الاستيهامي» يقول فيها إنّه لم يعد هناك سوىٰ موضوع استيهامي واحد: الإنسان بوصفه معطًىٰ طبيعيّاً واجتماعيّاً؛ وهو ما يدفع تودوروف للتّعليق بقوله: «إنّ الإنسان العادي هو بالتّحديد الكائن الاستيهامي»[١٤]. وهو ما ينطبق علىٰ نماذج قصصيّة أخرى منها قصّة «الطّاغية» **لسامية عطعوط**[١٥] الّتي تتشكّل من ثلاثة مقاطع قصيرة هي: ١ ـ الأصل ٢ ـ النّشوء والارتقاء، ٣ ـ أمطار موسميّة، تروي سيرة حياة البطل/ الطّاغية منذ طفولته؛ وهي سيرة يرويها البطل الرّاوي نفسه عبر سرد ذاتي وبضمير المتكلّم:

ـ «كنت طفلاً مشاكساً يلعب بكرة قماشيّة ملوّنة».

وهكذا يروي الرّاوي ـ موظّفاً فعلَ الاستذكار ـ ماضي طفولته في المقطع الأوّل «الأصل»؛ ويتابع المقطعُ الثّاني المرحلة التّالية الّتي يشبّ فيها عن الطّوق فيتمرّد علىٰ واقعه وعلى وصاية الآخرين؛ أمّا في المقطع الثّالث فتجنح القصّةُ إلىٰ الفنتازيا عندما يحلّق البطل فوق السّحاب ـ رمزاً لتساميه فوق

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

(١١) المصدر السّابق، ص ٧.

(١٢) المصدر السّابق، ص ٣٩.

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

(١٤) «الأدب الاستيهامي»، ص ١٩٥

(١٥) «الطّاغية»، سامية عطعوط، ضمن **مختارات من القصّة القصيرة في الأردن**، ص ٦٩.

الآخرين ـ. وتسهم لغةُ القصّة الشّعريّة في تعميق هذا الطّابع الفنتازي الإيهامي الّذي يحلّق بالقصّة في عالم الخيال والوهم.

* * *

ومثلما أَوْحَى عنوانُ قصّة «المنذور» لجمال ناجي بثيمة القصّة، كذلك تفعل قصّة «الملعون» للقاصّ **بدر عبد الحقّ**[١٦]، الّتي تتنبّأ أيضاً بمصير البطل الّذي يحسّ بعبث فعله وبسقوطه ضحيّة لعنة غامضة، وبعجزه عن معرفة سرّ سلطة صاحب المطعم الّذي ظلّ مستعصياً بالنّسبة لفعله اللاّمجدي. والفعل القصصي يبدو للوهلة الأولىٰ واقعيّاً ومنطقيّاً. لكنَّ جبروت صاحب المطعم، وسلطته الطّاغية، وقدرته علىٰ الامساك بالبطل بين إصبعين من أصابع يده وقذفه إلىٰ خارج المطعم، ومحاولات البطل اليائسة للنّيل من صاحب المطعم، جعلت القصّة تخرج من إطارها الواقعي وتتّخذ بنيةً كابوسيّة غرائبيّة تتحرّك في عالم لا يمكن أن يكون واقعيّاً. والقاصّ يحقّق هدفه عن طريق استغوار أعماق البطل بتوظيف «المونولوغ المرويّ» عبر استخدام ضمير الغائب الّذي يختلف عن ضمير الغائب ـ في السّرد الموضوعي الخارجي. ويمكن أن نستثني من ذلك بعضَ المقاطع الّتي يهيمن فيها الرّاوي الكليُّ العلم، ومنها المقطع الاستهلالي التّالي: «جلس الرّجل إلىٰ إحدى الموائد الكثيرة المنتشرة في أرجاء المطعم الفخم». وواضح أنّ حذف كلمة «الرّجل» في الجملة السّابقة يجعلها تنتمي إلى السّرد الذّاتي وإلىٰ المونولوغ المرويّ بالذّات، وهي تقنيّة قادرة من النّاحية الفنّية علىٰ استبطان وعي الشّخصيّة القصصيّة ومعرفة هواجسها ومخاوفها في عالم يكتسب فيه الواقعي درجة غرائبيّة مدهشة.

* * *

في قصّة «الحافلة تسير» للقاصّ **محمود الريماوي**[١٧] نقف أمام تجربة تكاد أن تكون واقعيّةً في مظهرها تماماً، لكنَّ جوهرها يتشكّل عبر رؤيا حلميّة لا يمكن أن تتأسّس علىٰ أرضيّة واقعيّة علىٰ الرّغم من أنّ البنيّة السّرديّة تعتمد علىٰ توظيف ضمير المتكلّم الّذي يتحدّث عن تجربة ذاتيّة؛ وهو ما يمنح السّرد وثوقيّة وإقناعاً في مثل هذه الحالة: «في المرّة الأولىٰ كنت أقود سيّارتي، وفي المرّة الثّانية، بعد أسبوعين على الأوّل، كنت أقود حافلة فارهة عريضة».

ومع أنّ السّرد يوحي بالتّحقّق الواقعي، إلاّ أنّ القارئ ينتابه إحساسٌ بأنّ التّجربة تجري في عالم الحلم، أو في منطقة بين الحلم واليقظة، ولاسيّما عندما يقارن بين الحدثين: الأوّل عندما كان البطل يقود سيّارته برفقة زوجته وأطفاله؛ والثّاني عندما كان يقود حافلة كبيرة قادها عن طريق المصادفة، واضطُرَّ عندما تعذّرتْ عليه الرّؤية إلىٰ ترك الحافلة تسير لوحدها: «في المرّة الثّانية قدت الحافلة وترجّلْتُ منها سريعاً، وحال استيقاظي، استبدّت بي ـ وأنا في المنطقة الرّهيفة بين اليقظة والنّوم ـ فكرة أنّ الحافلة واصلتْ سيرها دون سائق، دوني، وأنّ غفلة الركّاب ولهوهم مَنَعَاهم من ملاحظة الأمر».

إنّ هذا الفعل السّردي الحلمي يزحزح السردَ الواقعي ويدفعه إلىٰ منطقة الفنتازيا ويفتح النصَّ على فضاءات تأويليّة وقرائيّة لاحقة. وهو ما نجده أيضاً في قصّة «الغزال يركض باتّجاه الشّمس» للقاصّة **هند أبو الشّعر**[١٨] الّتي ترسم لنا ملامح عالم واقعي عبر ضمير المتكلّمين الجماعي أوّلاً ـ وهو ما يركّز الاحساسَ بالصّدفة ـ ومن ثمّ عبر ضمير المتكلّم المفرد حيث يكتشف بعضُ النّاس بقعةَ دمٍ متجمّدة، ويتساءلون عن مصدر هذه البقعة، ويتحوّل الفضول إلىٰ رحلة بحث عن اتجاه خط الدّم، ويتساءل أحدهم «قد يكون دمَ غزال مازال يركض باتّجاه الشّمس». لكنّ ضمير المتكلّمين الجماعي ينقلنا إلىٰ فضاء فنتازي تأويلي أبعد عندما يكتشف الجميع أنّ هذا الخيط الدّموي يستمرّ حتىٰ اللاّنهاية: «بقيت رؤوسنا تتابع خيط الدم الّذي لا ينتهي».

وفي رقصة «السّاقطون» **لأحمد الزّعبي**[١٩] مثال آخر لاكتساب الفعل الواقعي أفقاً غرائبيّاً. والفعل السّردي يتمحور حول لعبة خطرة: قاتل مسلّح يقتحم مكاناً فيه عشرة أشخاص ويفرض عليهم شروط اللّعبة: يحتاج واحداً منهم فقط ليساعده في عمليّة سطو على البنك، أمّا البقيّة فسوف يقتلهم جميعاً. وهكذا تبدأ التّصفيات ببرودة أعصاب وحياديّة، وكلّ واحد من العشرة يتمنىٰ أن يكون هو الحيّ الوحيد. وعندما يظلّ الرّجلُ العاشر لوحده يتنفّس الصّعداء. لكنَّ القاتل يطلق عليه الرّصاصةَ الأخيرةَ ويغادر المكانَ مختلطاً بالنّاس، وكأنّ شيئاً لم يكن. إنّ مشهداً كهذا يمكن أن يكتسب وثوقيّته وتسجيليّته لو قُدِّم كخبر صحفي؛ لكنّه عندما يُقَدَّم كعمل سردي، فإنّه ينفتح علىٰ فضاءات فنتازيّة تأويليّة غير محدودة.

وقصّة «المحروس» للقاصّ **جمعة شنب**[٢٠] تتحدّث عن شخصيّة عائد المحروس الّتي تُحاط بهالة أسطوريّة ميثولوجيّة: «عندما يأتي يعرّي النّاس، ويحمل عصا وفي نهاية المطاف يقهقه ثم يختفي». لكنّ عائد المحروس عندما يظهر في نهاية القصّة ويتجمّع النّاس والحيوانات للنّظر إليه يكتشفون فجأة أنّ هناك نملاً أسود يهاجم قدم المحروس ويجوس في الأمعاء والرّأس، ثمّ يروح النّمل يتساقط من أعلىٰ رأس المحروس صوب النّاس وكأنّه لعنة تطاردهم. وبهذا تخلق القصّةُ بنيتها الفنتازيّة عن طريق اللاّمعقوليّة والتّخييل والمسخ الّتي تتجاوز البنية الواقعيّة المؤسَّسَة في البداية.

* * *

وتنقل بعضُ النّماذج القصصيّة الفضاءَ السّرديَّ الواقعي إلىٰ فضاء الفنتازيا عن طريق الاستعانة بالرّموز التّأريخيّة والتّراثيّة ودمجها بما هو حاضر وحيّ. فقصّة «طريد الظلّ» **لسعادة أبو عراق**[٢١] تبدأ كفعل استذكاري ذاتي لإعادة استحضار شخصيّة غيريّة محدّدة: «الآن.. أقرّر بحزم أن أصطاد كلَّ الذّكريات الّتي تربطني بك، وأحصي كلَّ اللّحظات الّتي اخترقت فيها كياني». وتتشكّل شخصيةُ الآخر علىٰ مستوىٰ واقعي في بداية الأمر، لكن السّرد ينحو منحىٰ تأريخياً وأسطوريّاً ليخرج إلىٰ فضاء الغرائبيّة عبر لغة تراثيّة قريبة من لغة المقامات: «هذا ما عرفتك به، وفهمتك على أساسه. لكنّ أبا نصر السيوفي حدّثنا عنك في مقاماته، فأسهب فيك وأطنب، وقال إنّك كنت صاحبَ خان في الطّريق الذّاهب إلىٰ خراسان.. أمّا شهرزاد فقد جعلتني صِنْوَك اللّدود أبتلي بك ردحاً من الزّمن». وهكذا ينهض التأريخي ـ فضاءً ولغةً ـ بدَوْرٍ محوّل في صياغة البنية السرديّة ونقلها إلىٰ إطار غرائبي.

وهذا ما تحقّقه بعضُ تجارب القاصّ **يحيىٰ القيسي** ومنها قصّتاهُ «عودة أمير الصّعاليك»[٢٢] و«سيدي هربود»[٢٣] اللّتان تحسبان إلىٰ حدٍّ ما على المعطىٰ

(١٦) **الملعون**، بدر عبد الحقّ، منشورات مكتبة عمّان، ١٩٩٠، ص ١٩.

(١٧) **مختارات** ص ١٦١.

(١٨) «الغزال يركض باتّجاه الشّمس»، هند أبو الشّعر، مجلّة **المهد**، العدد ٣ ـ ٤، (١٩٨٤)، ص ١٥٥

(١٩) «السّاقطون»، أحمد الزّعبي، مجلّة **المهد**، العدد (٥)، ١٩٨٥، ص ١٦٨.

(٢٠) **مختارات**. ص ٤٣

(٢١) **مختارات**.. ص ٧٣.

(٢٢) «عودة أمير الصّعاليك»، يحيىٰ القيسي، مجلّة **أفكار**، العدد ١٠٥، ١٩٩٢، ص ٧٤.

(٢٣) «سيدي هربود»، يحيىٰ القيسي، ضمن **مختارات**.. ص ١٩٥.

التأريخي، سواء بصورة مباشرة، أو بصورة غير مباشرة على مستوى التناظر السّردي والبناء الفنّي والحكائي. ففي قصّة «عودة أمير الصّعاليك» اتّكاءٌ على الموروث التّراثي والفولكلوري الشّعبي، وتناصٌّ مع مجموعة من الحكايات الشعبيّة الّتي تتداخل مع سيرة البطل الرّاوي في القصّة، يخرجان بالقصّة من أفقها الواقعي الملموس إلى فضاء غرائبي تخييلي. وتلعب اللّغة الشّعريّة والتّراثيّة دوراً بارزاً في تعميق هذا الإحساس الفنتازي والسّحري. فالبطل يتماهى مع شخصيّة أمير الصّعاليك، لكنّه هنا يعيش في زمن رديء غير الزّمن الّذي كان فيه أميراً، ويقع في فخّ استدرجته إليه عجوزٌ شمطاء، فيفقد هويّته وتمسخ شخصيّته؛ فيجد نفسه أمام مهمّة النّضال لاستعادة هُويّته وحرّيته، والعودة من إسار السّحري إلى مملكة الواقعي والحريّة. وتتحوّل لغةُ السّرد أحياناً إلى تراتيل شعريّة وطقوسيّة لها قوةُ السّحر: «الأبائل فَرَّتْ من سهامي، والظّبيات السّابحات بالقفار اعتزلْن صحرائي وينابيعي». كما ينحو السّردُ في الكثير من المقاطع منحىً حكائياً شعبيّاً: «ما كان كان، في سالف العصر والزّمان، الأمير الصّغير، سيّد الصّعاليك جاءت لأمّه العرّافة السّاحرة.. الخ». ومن هنا يتشكّل فضاءٌ غرائبي تتضافر في صياغته عناصرُ التأريخ والموروث الشّعبي واللّغة الشّعريّة والحكائيّة بما يحقّق مزاوجةً خلّاقة بين الغرائبي والواقعي. وهو ما يتجلّى أيضاً، ولكن بصورة غير مباشرة، في قصّة أخرى للقاصّ **يحيى القيسي** هي قصّة «سيدي هربود» الّتي تبدو للوهلة الأولى قصّة واقعيّة اعتياديّة، لكنّ قراءتها الثّانية جعلتنا نكتشف لوناً من ألوان التّناظر بينها وبين «المقامة المضيريّة» **للهمذاني**[٢٤]. ففي هذه المقامة يقول عيسى بن هشام إنّه كان بالبصرة، وكان معه أبو الفتح الاسكندري، فدُعِيا إلى دعوة بعض التّجّار إلى وليمة تتضمّن «المضيرة» ـ وهي لحم يطبخ باللّبن المضير، أي الحامض ـ وعندما أوشكوا على تناول الطّعام قاطعهم أبو الفتح الاسكندري مشيراً إلى أن المضيرة تسدّ نفسه لأنّه يتشاءم منها، ثم يسرد عليهم حكاية طويلة عن سبب تشاؤمه من المضيرة؛ وهذا ما يفسد عليهم شهيّتهم. وفي قصّة «سيدي هربود» نجد مجموعةً من الأصدقاء، وقد تهيّأوا لتناول طعام الغداء عندما دخل عليهم سيدي هربود ـ وهو هنا نظيرُ أبي الفتح الاسكندري ـ فقطع عليهم طعامهم وأفسد عليهم مزاجهم عندما رفض مشاركتهم الطّعام، وأصرَّ على أن يروي لهم قصّة خياليّة طويلة عكّرتْ صفوهم وجعلتهم ينصرفون عن طعامهم. وهذا التّناظر بين المقامة والقصّة يمنح القصّة ـ عند القراءة الثّانية ـ أفقاً فنتازيّاً وتخييليّاً يظلّ غائباً عند القراءة الأولى.

ويستثمر القاصُّ **هاشم غرايبة** طاقة التّخييل الشّعبي والحكي الشفوي في معظم قصص مجموعته الموسومة **قصص أولى**[٢٥] وبشكل خاص في قصّة «حديدوان» في إضفاء مسحة فنتازيّة خرافيّة على عالمه القصصي المعاصر: «الأستاذ أكلته الغولة، الغولة بشعة.. أوه يا فتنة، هل تعرفين الغولة؟ أنت نقيضها. بل أنت شبيهتها». وتلعب مخيلة الطّفل الحرّة البريئة في تعميق هذا الإحساس الفنتازي، وهي هنا تلعب دورَ المرويّ له المجسّد والمشخصن داخل النصّ الحكائي ذاته.

* * *

وتسهم اللغةُ الشّعريّة والتّأمليّة أحياناً في كسر النّسَق الواقعي وخلق بنية رمزية غرائبيّة تتجاوز المرجع الحسّي الواقعي والوثائقي كما هو الحال في قصّة «الانتفاضة» للقاصّ **سليمان الأزرعي**[٢٦]، وقصّة «الطّريق» للقاصّ **إبراهيم العبسي**[٢٧]، وقصّة «المشنقة» للقاصّة **سهير التّل**[٢٨]، وقصّة «الرخام والمرايا»[٢٩] للقاصّ **غنام غنام**، وقصّة «طاحونة الهواء» للقاصّ **محمود الريماوي**[٣٠].

قصّة «الانتفاضة» لسليمان الأزرعي تكتسب ظلالاً رمزيّة وفنتازيّة بفضل اللّغة الشّعريّة الّتي تهيمن على لغة السّرد

الواقعي، بما يجعلها متفرّدة عن مجموعته القصصيّة **البابور**. كما تشارك عناصرُ الطّبيعة العنيفة: المطر، العاصفة، الغيوم المتدافعة، الرّيح، في خلق مناخ أسطوري يخرج بالسّرد من حدوده الواقعيّة إلى فضاء تأويلي وتخييلي يفرض على القارئ ـ وقارئ المجموعة بالذّات ـ لوناً جديداً من القراءة التّأويليّة، لأنّه يجد نفسه أمام نصّ مفتوح قابل للتّأويل. وهذا ما تحقّقه بشكل واضح قصّة «الطّريق» **لإبراهيم العبسي**. فالرّاوي المتماهي مع البطل الّذي يقدّم لنا سرداً عن رحلة خياليّة يدخل فضاء الفنتازيا عبر وسيط لغوي تخييلي بحت حيث يخوض معركة مستمرّة ضد أسراب الغربان الّتي كانت تنقضّ عليه بشراسة، حتى ليبدو لنا مثل جلجامش في رحلته ـ أو أحياناً مثل بطل أفلام هتشكوك ـ وترتقي عمليّةُ السّرد إلى مرتبة جديدة عندما يفتح عينيه لتصافحا وجهَ شيخ كبير بملابس بيض ولحية ثلجيّة «كأنّه سقط لتوّه من السّماء». ويكون هذا الشّيخ بمثابة «المساعد» ـ بالمفهوم الوظيفي عند **بروب** ـ للبطل المتعب: «لقد انتظرتك طويلاً.. لكنّني لم أفقد الأمل بمجيئك». لكنّ السّرد الواقعي يعود في النّهاية ليشكّل مع الاستهلال الواقعي إطاراً سردياً يحتضن في داخله بنية غرائبيّة متوهّجة.

وتنقل **سهير التلّ** عالمها القصصي في قصّة «المشنقة» من وثائقيته إلى فضاء رمزي متّسع عن طريق توظيف المونولوغ الدّاخلي عبر استخدام ضمير المخاطب ـ وهي تقنيّة نادرة الاستكمال ـ: «ليس ثمّة خيار. إمّا أن تخرج أو تستسلم للعفن يأكل جلدك السّابح في ذلك السّائل الأسود اللّزج». والقاصّة بتشويهها لعناصر المرجع الواقعي وتحويلها إلى مرموزات وعلامات سيميائيّة دالّة إنّما تفتح السّرد إلى أقصى درجات التّأويل. فالبطل المحاصر، يواجه قوى مجهولة، عليه مقاومتها وإلّا سقط في ذلك «السّائل الأسود اللّزج». ويتحوّل المونولوغ أحياناً إلى خطاب خارجي موجّه إلى البطل الّذي يتشظّى ويتوزّع إلى عشرات الصّور والكائنات الخياليّة. «هل ترى ذلك الشّيءَ المسربل بأسماله؟ إنّه أنت.. أو ذلك الشّيء الّذي يشبه امرأة بصدر مندفع كقذيفة توشك على الانطلاق؟ إنّه أنت أيضاً». وهكذا تتحوّل الأماكن والشّخصيات إلى صور رجراحة غير واقعيّة: «تسأل عن المكان؟ ليس ثمّة مكان الآن..». وبذلك يكتسب السّرد عند **سهير التلّ** في هذه القصّة خصوصيّة شعريّة وغرائبيّة خاصّة.

وفي لحظة قصيرة ـ وقد تبدو عابرة ـ يتحوّل السّرد في قصّة «الرّخام والمرايا» للقاصّ **غنّام غنّام** من حدوده الواقعيّة إلى فضاء فنتازي عندما يجد البطل نفسه ـ بعد انتظار طويل ـ وجهاً لوجه أمام هيكل عظمي، تهاوى فجأة حالما لمسه «عظاماً مفردة تحمل أثر الدّماء الّتي تسيل من أصابعي». وينهض الشعري في

(٢٤) راجع نص «المقامة المضيريّة» وشرحاً لها في كتاب **الوجه والقفا في تلازم التّراث والحداثة**، حمادي حمّود، الدّار التّونسيّة للنّشر، تونس، ١٩٨٨، ص ١٨٣ ـ ٢٠٥

(٢٥) **قصص أولى**، هاشم غرايبة، دار الأفق الجديد، عمّان، ١٩٨٥، ص ٤٥

(٢٦) **البابور**، سليمان الأزرعي، منشورات وزارة الثّقافة، عمّان، ١٩٩٢، ص ٢٤.

(٢٧) **الخبار الثّالث**، إبراهيم العسي، دار الكرمل للنّشر والتّوزيع، عمّان، (ط ٣)، ١٩٨٨.

(٢٨) **المشنقة**، سهير سلطي التلّ، المؤسّسة الوطنيّة للنّشر، عمّان، ١٩٨٧، ص ٧٥.

(٢٩) **من يخاف؟**، غنّام غنّام، دار حاد، عمّان، ١٩٨٩، ص ١٦

(٣٠) **كوكب تمّاح وأملاح**، محمود الريماوي، دار الكرمل للنّشر، عمّان، ١٩٨٧، ص ٦٠.

قصّة «طاحونة الهواء» **لمحمود الريماوي** من خلال طاقة تخييل جامحة تخلخل منطقة السّرد الواقعي عبر سلسلة من الصّور والمشاهد التخييلية الصّرف وبلغة شعريّة تجعل من القصّة لوناً من الكتابة أو «النصّ» حيث التّداخل بين الأجناس الأدبيّة المختلفة:

«أكتب رسائل مؤجلّة، فنضيع في عناوين أصحابها»
«أرتق غيوماً واطئة. سمكة فيتدلق الماء منها على علبة سجائري الأخيرة»
«أشاهد أفلاماً تجارية قبل تظهيرها»
«أصافح يد حبيبتي المقطوعة فتشد على يدي بحرارة وقوّة»

وتنجح القاصّة **إنصاف قلعجي** في خلق مُناخ شعري تأمّلي متمرّد في قصّتها «كلمات متقاطعة»[٣١] بعيداً عن ضفاف الواقعيّة إلى آفاق فنتازيّة حلميّة تلتحم برمز ميثولوجي هو «سدوم» ـ بوصفه مرجعاً تراثيّاً ونصّاً غائباً يعمق الإحساس بما هو تأريخي وأسطوري. ويبدو أنّ القاصّة الأردنيّة بشكل عام تجد في لغة الشّعر والتخييل ملاذاً وأداةً للبوح، وهو ما نجده أيضاً في قصّة «الكابوس» للقاصّة **هند أبو الشّعر**[٣٢] حيث يتداخل الحلمي بالكابوسي ويتحوّل إلى صرخة مفزعة تكسر المنطق الواقعي للسّرد وتقذفه في متاهة غرائبيّة حيث تتجمّع «برك الدّم المتجلّطة» و«رائحة الدّم» و«الخنادق المليئة بالوجوه» والخيول التي يقتلونها. لكنّ الإطار الواقعي يستعيد في اللّمسات الأخيرة حضورَهُ لتثبيت حدود المشهد وينتشله من إغراء الفنتازي والحلمي، الّذي يظلّ، على الرّغم من ذلك، هاجساً وبنيةً مغيّبة.

ويخيّل لي أنّ الكتابة القصصيّة في الأردن بشكل عام أكثر ميلاً للشّعري والغرائبي من منطق السّرد الواقعي أو التّقليدي؛ وهي ظاهرة جديرة باستقصاء خاصّ في قصّة «النّمل» **لمريم جبر**[٣٣] مثلاً يواجه البطل تحذيراً من صديقه بعدم الخروج إلى العمل لأن «النّمل يملأ الشّوارع ويقضم أقدام المارّة بصورة عجيبة». إلاّ أنّ البطل الرّاوي يسخر من هذه الأوهام ويتّجه إلى عمله حيث لا يجد في البداية شيئاً غريباً، لكنّه في المكتب يكتشف أنّ صديقه لم يكن واهماً: «أسراب من النّمل تتراكض باتجاهي.. أحجامها كبيرة وغريبة تتسرّب من مختلف الزّوايا وتغطّي أرض الغرفة» وتكبر صورة النّمل لتذكّرنا بعوالم أفلام **هتشكوك** وبقصّة سابقة تحدّثنا عنها هي «الطّريق» للقاصّ **إبراهيم العبسي** حيث كانت أسراب الغربان هي الرّمز البديل الّذي يهاجم البطل. في قصّة **مريم جبر** يطغى الوهمي والكابوسي على الواقعي، ذلك أنّ فعل الرؤية ـ كما هو واضح من القراءة الاستكشافيّة الدّقيقة ـ فعل ذاتيّ نابع من وعي البطل ذاته، وليس هو رؤية واقعيّة موضوعيّة يمكن أن يشارك فيها الآخرون. والقصّة بهذا تتحوّل إلى رمز إنساني شامل وإلى لونٍ من الأليغوريا أو المرموزة Allegory وهي خاصيّة تلتقي أيضاً مع نماذج قصصيّة أخرى سنأتي عليها لاحقاً. وتشارك في هذه اللّعبة الفنتازيّة أيضاً **منيرة شريح** في قصّتها «هما خياران فقط»[٣٤] حيث الاختلاط بين الوعي واللاّوعي، العقل والجنون، المنطق واللاّمنطق؛ وهذا ما يخرج القصّة من خصوصيّتها الحسيّة الواقعيّة إلى احتمالات فنتازيّة أبعد. وبضربة صغيرة ومحدودة ينقل القاصّ **وليد سليمان** قصّته الواقعيّة «مطعم الشّرق»[٣٥] إلى عالم العراتيّة عندما يلتقي رجلاً في مطعم شعبي ويكتشف أنّه يحمل وجهه هو: «شاهدت أنّ وجه الرّجل هو نفس وجهي بالضّبط، إنّه يُشبهني كثيراً، كثيراً، إنّه أنا». والقاصّ هنا يميل إلى فكرة «القرين» والقناع في الكتابة السّرديّة حيث التّماهي بين الفرد وذاته الثّانية، المتخيّلة أو الواقعيّة؛ وهو ما سبق أن وجدنا له أصداء معيّنة في تجارب شعريّة منها تجربة شعريّة للشّاعر **سعدي يوسف** في قصيدته «الأخضرُ بن يوسف ومشاغلُه»:

سأستخدمُ اسمكَ
معذرةً
ثم وجهكَ
أنت ترى أنّ وجهك في الصّفحة الثّانية
قناعٌ لوجهي،
وأنت ترى أنّي أرتدي الرّبطة القانية[٣٦]

من هنا نجد تنوّعاً مدهشاً ومثيراً ـ كميّاً ونوعيّاً ـ في الجدل الحيّ بين ما هو واقعي وفنتازي في القصّة القصيرة في الأردن: جدل يبدأ بالملامسة المحدودة لقداسة الواقعي من قبل الفنتازي، وينتهي باستبدال البنية الواقعيّة بشكل كامل ببنية فنتازيّة بديلة يظلّ فيها الواقعي أرضية حسية فقط، على مستوى التّشكيل الرمزي (الأليغوري)، كما هو الحال مثلاً في قصّة «المقصلة» **لبسمة النّسور**[٣٧]، وقصّة القلعة **لسليم ساكت المعاني**[٣٨]، وقصّة «حفل شواء» **ليوسف غيشان**[٣٩]. ففي هذه القصص الثّلاث ـ وربّما في عدد آخر لم نطلع عليه ـ يتشكّل عالمان متوازيان. عالم السّرد الّذي يمثّل بنية حضوريّة وعلاميّة راهنة؛ وعالم الرّمز الشّامل المغيب الّذي يميل إليه العالم الأوّل، وهو يمثّل هنا بنية غياب. وتلعب القراءة هنا دوراً فاعلاً في الرّبط بين المستويين ولاستنطاق الدّلالات المغيبة، وإعادة صياغة البنية الكلية للنصّ، ذلك أنّ القراءة النّاقصة قد تتوقّف عند المستوى الحضوري ـ الخطي الكتابي وتخفق في اكتناه ما هو مموّه ومضمر من عوالم سرّية بديلة، قد تكون هي الأخرى ذات امتدادات مرجعيّة في الواقع الخارجي أو قد تكون مجرّد تخييلات ورقيّة متشكّلة من علامات سيميائيّة خالصة.

في قصّة «المقصلة» للقاصّة **بسمة النّسور** نجد مدينة ما وقد عمّتْ فيها الفوضى إثر الإعلان عن اختراع مقصلة إلكترونيّة ابتكرها فريقٌ من الخبراء الأجانب قادرة على استئصال الأحلام. وقد جرت مراسيم تدشين هذه المقصلة أمام لهفة النّاس ورغبتهم في تجربتها حيث تنتزع الأزرار أحلام النّاس وتسلّمهم بطاقاتٍ مختومة بالطّرق الرّسميّة، تثبت خلوّ أدمغتهم من الأحلام. لكنّ صافرات الإنذار تنطلق فيما بعد إذ تناقلت وكالات الأنباء خبراً مفاده أنّ أحد سكّان المدينة قد تخلّف عن دسّ رأسه في المقصلة؛ «كما أثبتت التّحقيقات الأوليّة أنّ لأحلامه قوّة الصّواعق». وبهذه اللّمسة الشّفافة توفّق القاصّةُ في إضافة دلالة مضافة إلى البعد الترميزي (الأليغوري) للقصّة وعالمها المغيّب، محرِّدَةً بفعلها هذا قوى الاستلاب والعسف من جبروتها وتسلّطها، ومُعْليةً من قوّة الرّفض الإنساني المقاوِم. في هذه القصّة تتحوّل الفنتازيا إلى فعل مضاد ضدّ الاستلاب والمسخ، ضمن بنية سرديّة هادئة لا تتكئ على

(٣١) «كلمات متقاطعة»، انصاف قلعجي. ضمن **مختارات**، ص ٢٣.
(٣٢) «الكابوس»، هند أبو الشّعر. ضمن **مختارات**، ص ١٨٧
(٣٣) «النّمل»، مريم جبر. ضمن **مختارات** ص ١٦٥
(٣٤) «هما خياران فقط»، منيرة شريح، ضمن **مختارات** ص ١٧١.
(٣٥) مطعم الشّرق. وليد سليمان، ص ١٩١
(٣٦) **الأخضر بن يوسف ومشاغله**، سعدي يوسف، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٢، ص ٢٢.
(٣٧) «المقصلة»، بسمة النّسور، المؤسّسة العربيّة، بيروت، ١٩٩١، ص ١٠٣، من مجموعة **نحو الوراء**، للمؤلّفة
(٣٨) «القلعة»، سليم ساكت المعاني، ضمن **مختارات**. ص ٧٩
(٣٩) «حفلة شواء»، يوسف غيشان، ضمن **مختارات**.. ص ٢٠٥

الشّعري والسّيكولوجي، بل تعتمد على خلق لغة تعبيريّة موضوعيّة محايدة وهادئة وباردة وهي تواجه هموم الإنسان المصيريّة.

ويلجأ القاصّ **سليم ساكت المعاني** في قصّته الرّمزيّة «القلعة» إلى خلق ثيمة مقاربة، حيث نجد البطل/ الرّاوي ـ الّذي يوظف ضمير المتكلّم ـ وهو يواجه خياراً صعباً: الجّوع والفقر، أو الدّخول إلى القلعة حيث سيجد الثّراء والسّعادة وتُسَدَّدُ جميعُ ديونه وفواتيره المستحقّة. إلاّ أنّ الشّرط الوحيد لدخول القلعة هو أن يتعرّض إلى الخَصْي، شانه شأن بقيّة ساكني القلعة:

«تردّدت كثيراً قال حارس القلعة. يا لك من مشاكس لا تتصف بالواقعيّة»

«هل أنت أفضل من كل الّذين ولجوا القلعة بعد خصيهم؟»

وبعد تردّد، وتحت ضغط الحاجة والفقر، يدخل القلعةَ حيث تجري له عمليّةٌ بسيطة وحديثة تجعل منه خصياً وإلى الأبد وهناك يُجذَل له العطاءُ بلاحدود وتسدَّدُ كلُّ ديونه، لكن زوجته تكتشف فيما بعد أنّ زوجها قد فقد رجولته تماماً فتلعنه لأنّه قَبِلَ بالخَصْي، فيهجش بالبكاء. هذه القصّة، كما يتّضح، تتشكّل من مستويين: مستوىً واقعي/ حضوري، وآخر ترميزي/ غيابي. وهي تبني عالمها الغرائبي من لبنات واقعيّة حسيّة في المظهر لكنّها لبنات تخفي بعداً مستوراً لامرئيّاً، فتتحوّل إلى «أليغوريا» رامزة ضدّ المسخ والتّشويه والتّدجين، وصرخة ضد استلاب الإرادة الإنسانيّة والحريّة الفرديّة، وفضحاً لمظاهر القسوة والعسف الّتي يتعرّض لها الفرد في المجتمع المعاصر. وبذا يتحوّل الفنتازي عند اختراقه لبنية الواقعي إلى مرآة عاكسة مضادّة ودالّة بشكل عميق وذكي.

وتعرّي قصّة «حفل شواء» للقاصّ **يوسف غيشان** مظاهرَ الاستلاب والاستغلال في الحياة اليوميّة بطريقة ترميزيّة دالّة عن طريق تجسيد معالم مجتمع معاصر، يوحي بالوثوقيّة والتّسجيليّة والمصداقيّة ويخفي وراءه نسقاً اجتماعيّاً مغيّباً آخر. والرّاوي/ البطل يدخل عالم التّجربة القصصيّة بطريقة تلقائيّة وهو يتحدّث عن همٍّ شخصي وأُسَري ـ مستخدماً ضمير المتكلّم، الّذي يعزّز الثّقة بصدق الحدث المرويّ. فالبطل يتعرّض لإلحاح شخصي من أفراد أسرته من أجل إعداد حفل شواء فاخر «لطفل طازج وبلدي». وهكذا يذهب البطل إلى «مسلخ للأطفال»، حيث يفاجأ بالنّظافة التّامة في الدّاخل ويجد عدداً كبيراً من الأطفال العراة موضوعين داخل أقفاص خاصّة مُعَدّين للذّبح حسب الطّلب، ووفق الشّرائع الرّسميّة. وفعلاً يختار البطل طفلاً جميلاً، يُسلخ ويوضع داخل أكياس خاصّة، بل إنّه يعلم بأنّ الشّركة عضو في منظّمة الدّول المصدّرة للّحم البشري تقوم بتصدير اللّحم الزّائد عن حاجة السّوق إلى الخارج. ثم يعود إلى أسرته حيث ينتظره الجميع بفارغ الصّبر لبدء طقوس «حفلة شواء» خاصّة. قد تبدو الوقائع الّتي تنقلها القصّة بشعة، لكنّها تُقدَّم سرديّاً بطريقة مقنعة للغاية، دونما إسقاطات سيكولوجيّة أو عاطفية متطرّفة. وبهذه الطّريقة تتشكّل بنية فنطازيّة من خلال تفاصيل واقعيّة اعتياديّة، وهي تومئ إلى بنية مغيّبة ذات دلالات قابلة لتأويلات لامحدودة. وفي النّماذج التّرميزيّة (الأليغورية) الثّلاثة «يصير الاستيهامي ـ الفنتازي ـ القاعدة والاستثناء» على حدّ تعبير **تودوروف**[٤٠]. إنّ مثل هذا التّوظيف للفنتازيا يعرّي بنية الواقعي ويدين مظاهره المرضيّة المضادّة لحرّية الإنسان، ويشكّل رداً إيجابياً وفاعلاً ضد البنىٰ السّرديّة الجاهزة للآخر ولقيمه وعقلانيّته اللبراليّة.

* * *

من كل ما تقدّم نخلص إلى أنّ الحركة القصصيّة في الأردن زاخرة، بشكل يبعث على الدّهشة، بالتّجارب القصصيّة الّتي تجسّد ـ بدرجات متفاوتة ـ هذا الجدل الإشكالي والإيديولوجي بين الواقعي والغرائبي. وهي ظاهرة لها دلالتها الخاصّة بوصفها تعبيراً عن وعي إنساني ضد إرث «الآخر» الإيديولوجي والفنّي، ومحاولةً لتأسيس هويّة جماليّة وطنيّة وقوميّة خاصّة تستمد الكثير من أصولها من الماضي بكل موروثاته وقيمه الروحيّة والأسطوريّة ومن الحاضر الملتبس والمليء بالصّراعات والتناقضات. وهذه الهويّة الفنيّة الخاصّة لا تقطع نهائيّاً انتماءَها إلى التّجربة الإنسانيّة الشّاملة الحيّة وإلى منجزها الفنّي والإبداعي. كما أنّها لا تتنكّر بالضّرورة لما هو جوهري وحيٌّ في الرّؤية الواقعيّة ـ بكلّ تنويعاتها: الواقعيّة النّقديّة، الواقعيّة الاجتماعيّة، الواقعيّة الاشتراكيّة. وذلك أنّ الفنتازي لا يصادر الواقعي وإنّما يضفي عليه قيمةً رمزيّة ودلاليّة مضافة، ولاسيّما أنّ الواقعي قد اقترن ـ في التّجربة القصصيّة العربيّة، ومنها الأردنيّة ـ بالوعي التّحرّري الوطني والقومي المناهض للاستعمار والتبعيّة والتخلّف. وقد كان النّاقد المغربي **عبد القادر الشاوي** على حقّ في اعتبار الواقعيّة في الأدب المغربي خياراً وطنيّاً في مواجهة الاستعمار وأداةً من أدوات النّضال والتّغيير[٤١].

ولكنْ ما الّذي يجعل القاصّ العربي ـ وضمناً الأردني ـ يميل أحياناً إلى انتهاك المنظور الواقعي أو كسره بمعول غرائبي؟ في تقديري أنّ ذلك يعود إلى ظهور مستويات جديدة في الصدام بين الإنسان العربي والقوىٰ الضّاغطة الخارجيّة والدّاخليّة معاً، وإلى تطوّر الرّؤية الفنّية ومفاهيم الشّعريّة الحديثة بشكل عام بحيث لم يعد بالإمكان القبول بالأشكال والتقنيّات والأساليب الاعتياديّة لمواجهة المتغيّرات الجديدة في البنية الاجتماعيّة وفي بنية الوعي معاً. فعلى سبيل المثال كان المظهرُ الإيديولوجي في السّرد القصصي يتّخذ أحياناً مظهراً حاداً ومكشوفاً ومباشراً، قد ينتمي ـ قبل كلّ شيء ـ إلى منظور المؤلّف نفسه، بينما أصبح هذا المظهر في البنية الثنائيّة الواقعيّة الفنتازيّة مغيّباً وداخليّاً ونابعاً من بنية النصّ ذاته، لا تابعاً لإيديولوجيا المؤلّف الواعية والقصديّة. ونحن هنا نتّفق مع النّاقد **فخري صالح** ـ وهو يتحدّث عن (**القصّة القصيرة في الأردن ـ أنماط من الرّؤىٰ الإيديولوجيّة**) في النّظر إلى الأدب بوصفه فاصلاً أيديولوجيّاً يكشف ما تحجبه الإيديولوجيا، وأنّ الإيديولوجيّة المعلنة للكتاب ليست بالضّرورة حقيقة واقعيّة مترجمة في النصّ؛ فما قد يبدو واقعيّاً في الظاهر قد يكون مكتسياً بطابع رومانسي مثالي.

وبعد هل يحقّ لنا أن نتحدّث عن خصائص نامية لبنية سرديّة جديدة في القصّة الأردنيّة هي البنية الواقعيّة ـ الفنتازيّة، وهل يمكن أنّ نشخّص أهم ملامح هذه البنية ودلالاتها؟ هذه تساؤلات أتركها لزملائي النقّاد، ولنفسي قبل كلّ شيء، لحوارٍ أرجو أن يكون متّصلاً في المستقبل.

(٤٠) «الأدب الاستيهامي»، تودوروف، ص ١٩٥.

(٤١) **سلطة الواقعية**، عبد القادر الشّاوي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٨١، ص ٦ ـ ١٤