الفصل الخامس
عجائبية السرد القصصي
بين تعبيرية اللغة وطبيعة الموضوع

- مدخل في المصطلح والمفهوم
- عجائبية العنونة
- إشاريّة الاستهلال الموجز
- الفضاء السردي الاستهلالي
- البؤرة الحكائية الأولى
- البؤرة الحكائية الثانية
- البؤرة الحكائية الثالثة
- الفضاء السردي الاختتامي

الفصل الخامس
عجائبية السرد القصصي
بين تعبيرية اللغة وطبيعة الموضوع

مدخل في المصطلح والمفهوم:

حظي مفهوم ((العجائبية)) في الثقافة الأدبية عموماً، والسردية منها على وجه التحديد، على أهمية كبيرة من لدن المشتغلين في هذه الحقول، ولاسيما بعد شيوع أدب ما اصطلح عليه بـ ((أدب الواقعية السحرية)) في أمريكا اللاتينية، وهو أدب يقوم على العجائبية والفانتازيا والغرائبية على نحو كبير وواسع وشامل.

وربما كانت قصص الأرجنتيني بورخس، وروايات الكولومبي ماركيز، وغيرهما خير دليل على قوة حضور هذا النوع من المرويات في الثقافة السردية العالمية الحديثة، وقد وصفت بالسحرية تأكيداً على تجلّي هذه الخصائص العجائبية على مستويات القصّ والسرد والحكي والتمثيل والتشكيل والتعبير.

غير أنّ جذور هذه الخاصيّة الكتابية في المرويات والسرود المعروفة لم تكن غائبة تماماً، إذ عرفت السرود والمرويات القديمة أشكالاً من ذلك كان بعضها ((ممثلاً في العجائبي (قصص ألف ليلة وليلة وحكايات الجدات مثلاً)، والحديث ممثلاً في استخدام الأسطورة بالمفهوم الفني والأدبي والثقافي الذي يبلور في كتب وأعمال كثيرة خلال النصف الأول من القرن العشرين وفي الوعي بالجانب السريالي أو ما فوق الواقع والتقنيات الجديدة التي جاء بها))[1]، وعكست السريالية خاصة القادمة من الفن التشكيلي أساساً اهتماماً خاصاً بهذا النوع من السرد الذي يقوم على اختراق المألوف والسائد والمتداول.

وهو ما احتفى به الكثير من القصاصين المحدثين وهم يسعون إلى تقديم سرديات قصصية ذات طابع مختلف، غير أنّ من نجح منهم في استثمار معطيات هذا الشكل القصصي كان قليلاً، فـ ((ثمة عناصر يقوم عليها السرد السريالي على اعتبار أن من يشتغل عليه يمثل قلة من مبدعي السرد القصصي))[2]، لكنه بالرغم من هذه القلة التي ربما كانت في بداية الأمر إلا أن انتشار العمل بهذا الأسلوب بات واسعاً اليوم.

تنهض آليّة التشكيل السردي في هذا النوع من السرديات على توظيف ((مسارات متعددة تستقطب كل ما يثير ويخلق الإدهاش والحيرة في المألوف واللامألوف))[3]، ويتحدد مفهوم العجائبي على هذا النحو بأنه يمثل خروقات غير عادية للأعراف والقوانين الطبيعية والمنطق المتداول، ويعمل على إنشاء منطقه

الخاص به وتأسيس رؤيته النوعية، ويعكس في تجلياته المتباينة والمتنوعة منطق الحياة ورؤيتها وقوانينها على نحو ما[4]، بحيث يخلق الدهشة غير الاعتيادية في فضاء القص لدى شخصياته.

وتحدث الفاعلية العجائبية في أجواء التلقي داخل منطق المفارقة والصدمة المعرفية والثقافية، حين يكون ((العجائبي هو التردد الذي يحسّ به كائن لا يعرف غير قوانين الطبيعة فيما يواجه حدثاً غير طبيعي حسب الظاهر))[5]، وفي منطقة الفرق الجوهري بين الطبيعي وغير الطبيعي تتشكل الرؤية العجائبية وتفعل فعلها السردي.

إنّ الفاعلية المفهومية والاصطلاحية للعجائبية لم تقف عند حدود المعنى العام لها، بل دخلت في عمق المنهجيات الحديثة وراح الكثير من منظّري السرد الحديث يهتمون بها، في إطار تحدّيها للواقع والمألوف، و ((لما لا يمكن قبوله في قلب الشرعية اليومية التي لا تتغير. لقد ضبط تودوروف الشروط الأساسية التي تحدد شعرية النص العجائبي، وأولها إرباك التشخيص التقليدي (الواقعي) في علاقة السارد بقارئ النص عندما يجبر النص قارئه على اعتبار عالم الشخوص عالم أشخاص أحياء وعلى التردد بين التفسير الطبيعي للأحداث والتفسير الخارق للطبيعة، أي أن القارئ يشكك في صحة الخبر عن العالم ولكنه في نفس الوقت يظل غير قادر على تفسيره))[6]، لما ينطوي عليه من مفاجأة غير متوقعة تضعه في موضع الشكّ والتساؤل والبحث عن حلّ لما صادفه من إشكال سردي.

على هذا الأساس يمكن القول إنّ ((العجائبي يتأتى من الاقتران الذي مصدره الحيرة أو الشك))[7] في تداول المعطى السردي، من خلال ((حدوث أحداث طبيعية وبروز ظواهر غير طبيعية خارقة تنتهي بتفسير فوق طبيعي))[8]، تكتنف عوالم السرد وتنقله من مستوى سردي مألوف إلى آخر غير مألوف وغير متعارف عليه منطقاً، ويسهم ذلك على نحو ما في ((توقف العمل بالمعاني الاعتيادية))[9] التي يكاد يتفق عليها الجميع.

وتتمظهر العجائبية في أشكال السرود المختلفة في صيغ عديدة من بينها ارتباطها بالذاكراتي والغيبي وحكايات الكرامات والمعجزات، وتعمل العجائبية في هذا السياق على تبئير الإنسان والمكان والزمان، والسعي إلى اتخاذها الأحلام والرؤى سبيلا من سبل البناء الفني، ومن ثم اعتمادها على خلق النكتة والمفارقة والسخرية من المألوف الواقعي والطبيعي عبر المكاشفة والخارق والمسخ والتحوّل والتضخيم والمفاجأة[10]، بحيث تسهم في بناء رؤية أخرى جديدة لا علاقة لها بما عرفه المتلقي في عالمه الواقعي.

لذا فإن العمل السردي القصصي والروائي الذي يقوم في تشكيل خطابه على هذا الأساس، إنما يتّجه نحو ((اللامعقول والغرابة من خلال العجائبي والغرائبي))[11]، من أجل أن يصنع نموذجه السردي العجائبي على وفق هذا الفضاء.

تعمل آليّة السرد العجائبي في مضمار نوعي وأساس من مساحات عملها على ((وصف مخلوقات غير مرئية، أو تحويل الشخصيات المرئية إلى شخصيات غير مرئية، وتعمل هذه المخلوقات (...) على خرق العرف الطبيعي وخلق قوانين جديدة، وتنحو بعض الروايات العجائبية (...) إلى إحياء الكائنات غير الحية لخلق مشهد عجائبي يثير الدهشة، ويسري الوصف فيها على الإنسان والحيوان والنبات))[12].

سنتناول في بحثنا هذا قصة عجائبية للقاص تحسين كرمياني بعنوان ((مزرعة الضفادع))، وإذا كانت ثمة مزارع للضفادع معروفة في بعض البلدان النهرية خاصة تهتمّ بتربية هذا النوع من الحيوانات الزاحفة لأغراض اقتصادية معروفة، فإن قصة تحسين كرمياني تنتخب رؤية سردية عجائبية لمباشرة هذا الموضوع بعيداً عن زراعتها الاقتصادية، فهي في القصة تزرع فعلاً داخل فضاء السرد ولا تربّى كما هي الحال في المزارع النهرية التي تربيها في أحواض خاصة مثل أحواض الأسماك المعروفة.

عجائبية العنونة:

لعتبة العنوان أهمية بالغة في رفد المسيرة النصيّة بقيم تعبيرية وبنائية عديدة، فحينما تبدو العنونة ((في عين القارئ وذاكرته متغلغلة في سياقات النص من بدايته وحتى نهايته، فإنها تشكّل أبعاداً سيميائية لا يمكن تجاوزها، فهي تشتغل في فضاء النص وتجذب القارئ لدخول بعض المسارب))[13]، التي من شأنها بناء علاقة تواصلية متينة ومنتجة بين النص والقارئ تسهم في مضاعفة القيمة النصية وتخصيبها.

ربما تتمظهر البنية السردية العجائبية في قصة ((مزرعة الضفادع))[14] منذ عتبة عنوانها، فالعنوان مثير للشك لأنه يقع خارج المنطق المعروف والمألوف والمتداول، فدال (المزرعة) هو على وجه العموم دالّ إيجابيّ يحيل على الخضرة والعطاء والخير والخصب، ويتحرّك في مجموعة اتجاهات سيميائية تشتغل جميعاً على هذه المعطيات الدلالية المشتركة، وتستلّ معناها العام منها.

غير أنّ إضافتها إلى دال (الضفادع) يُحدثُ تغييراً كبيراً في مستواها الانزياحي، إذ يتنازل دال (مزرعة) فوراً عن المعنى التقليديّ آنف الذكر، ويتحوّل إلى معنى جديد يأخذ كامل أبعاده من المضاف إليه (الضفادع)، لأنّ المضاف إليه لا يحيل على معاني الخير والعطاء والربيع والخصب مطلقاً، بل يحيل على رؤية عجائبية لا يمكن تصوّرها في إطار فهم المفارقة الحاصلة واستيعاب ممكناتها السردية، التي لا يمكن أن تُفهم في ضوء التقاليد اللغوية والتعبيرية والدلالية المعروفة داخل منظومة السياق اللساني العُرفي.

إنّ القيمة الفعّالة التي تنتجها عتبة العنونة هنا تتأكد من خلال حضور دالّي العنونة ((مزرعة/الضفادع)) في المتن النص للقصة على نحو شامل، فهي تعمل في

المتن النصي منذ بدايته حتى نهايته، وهذا الحضور الاستثنائي للعنونة في النص يؤكد بصورة عميقة طبيعة التواصل الحيّ بين عتبة العنوان وبقية طبقات المتن، وهو ما تشترطه العنونة الناجحة التي ينبغي أن يلتفت المبدع إلى أهميتها دائماً.

إشاريّة الاستهلال الموجز:

الاستهلال عتبة أصيلة وضرورية في بناء القصة القصيرة، وهي من العتبات الفاتحة في التشكيل السردي القصصي، وتمثل في قصة ((مزرعة الضفادع)) على هذا المستوى ((تقنية الجملة الأولى في النص))[15]، التي تأتي على شكل سؤال استنكاري على لسان جمعي يتوجّه نحو الشخصية الرئيسة في القصة على هذا النحو:

- عجيب أمر هذا الفلاّح، كيف فقد صوابه..!!

ولعلّ افتتاحية الجملة الاستهلالية الأولى بدال ((عجيب)) ما يحيل على فضاء العجائبية الذي اشتغل عليه النص القصصي عموماً، إذ تُظهِر هذه الجملة شبكة من الممكنات السردية، في مقدمتها طبعاً تشكيل الفضاء العجائبي عبر الوصف ((عجيب)) الذي يتجه نحو عرض طبيعة الشخصية التي سيكون لها شأن في القصة، فشخصية ((الفلاّح)) تبرز منذ السطر الأول بفضل الجملة الاستهلالية الأولى، ولا تظهر شخصية (الفلاح) مجرّدة وعلى شكل صورة فقط، بل تظهر مزوّدة بالحادثة السردية العامة والأساسية في القصة ((أمر))، وهي تقدّم رؤية حدثية إشكالية ترسم صورة الحدث القصصي القادم، وتضعه في مسار القصة حيث يمكن وضع احتمالات عديدة من طرف القارئ يشكّل فيها أفق توقعه.

وما تلبث هذه الجملة أن تستكمل مشروعها الدلالي لتعيين الحدث القصصي وتشكيله، إذ أن توضّح هذا الأمر على النحو الاستفهامي الآتي ((كيف فقد صوابه))، يضع مسار دال ((عجيب)) وهو يصف ((الأمر/الحدث)) في سياق مفهوم، فحالة فقد الصواب تعني ضياع العقل ووصول الشخصية إلى حافة الجنون، وهذه الحالة تبرر فضاء العجب الذي أظهر سلطة العجائبية منذ الدال الأول من دوال السرد القصصي.

وهنا تتمثل الرؤية السردية حساسية الفضاء العجائبي التي توجّه الحكاية من أول جملة سردية في القصة نحو الفضاء المطلوب الذي يسعى القصة إليه، وربما كانت كثافة حضور المناخ العجائبي المحتمل في الجملة الاستهلالية الأولى في القصة مما يسهم في وضع الطاقة التعبيرية السردية مبكراً لخدمة هذا الفضاء وتدعيم صورته، ونقله من فضاء الاستفهام الاستنكاري الموحي إلى منطقة التفعيل العجائبي المباشر.

لكنّ هذه الجملة الاستهلالية الأولى لا تكتفي بنفسها لتوليد ما يحتاجه الفضاء العجائبي من ممكنات سردية، إذ تلجا إلى فضاء سردي استهلالي لاحق يقود القصة نحو تفعيل أكبر وأوسع تتشكّل فيه طبقات هذا الفضاء وحيواته، وتنفتح على مجال سردي يكبّر صورة الشخصية خاصة ويوسع من مجال حضورها السردي في كيان القصة.

الفضاء السردي الاستهلالي:

تنتقل الجملة الاستهلالية الأولى إلى فضاء استهلالي لاحق لها يقودها نحو توضيح وتفسير البؤرة التركيزية التي حملتها الجملة الاستهلالية. وتنشغل تعبيرية الفضاء الاستهلالي بتسليط كاميرا الوصف الحكائي على شخصية الفلاح بوصفها الشخصية المحورية الفاعلة في بناء المشهد السردي العجائبي:

هذا الكلام يردده الناس في كل محفل. الكل يعرفه. فلاّحاً ماهراً. مرشداً زراعياً من غير شهادة دراسية. توارث أسرار الفلاحة أباً عن جد. يعرف ما تخبأ الغيوم وما تفصح بها الرياح. يعرف متى تزرع المحاصيل ومتى يتم سقيها وجنيها. كيف سقط في فخ البلادة..!!

تتمحور المقولة الوصفية في فضاء الاستهلال على طبيعة المروي الشعبي المهيمن على القصة ((هذا الكلام يردده الناس في كل محفل)). وهذا الكلام الذي يردده الناس في كل محفل هو كلام الجملة الاستهلالية الأولى وقد أثار العجب. ومن ثمّ تذهب كاميرا السرد الوصفي نحو شخصية (الفلاح) لترسم ملامحه القصصية كما يراه كل الناس الذين يعرفونه. وهو ما يخلق نوعاً من التوازي الدلالي والصوري بين ما يعرفه الناس عن شخصيته. من حيث المهارة الزراعية والمعرفة بالرغم من عدم حصوله على شهادة. وما يوازيه ذلك من عجائبية ما يحصل له من أمر يقلق الجميع ويثير لديهم العجب.

إن انتهاء الفضاء الاستهلالي بجملة ((كيف سقط في فخّ البلادة)) من شأنه أن يخلق نوعاً من المعادل الدلالي عند الناس بين العجب من أمره وبلادته. إذ إنهم عدّوا ما يحدث له أمراً عجيباً يوازي فقدانه لعقله. ويوصف هنا مرة أخرى بالبلادة. وكأنه لا يعي ما يحصل له ويجلب العجب في نظر الآخرين.

ثم بعد ذلك تتحوّل القصة من الجملة الاستهلالية الأولى. والفضاء الاستهلالي المصاحب لها إلى فضاء المتن النصي القصصي الذي يتكوّن من ثلاث بؤر سردية. كل بؤرة تنشغل برؤية قصصية معينة تحاول الإجابة على سؤال العجائبية الذي حدث في مناخ القصة. وأثار مجموع الناس المحيطين بشخصية الفلاح وزوجته.

البؤرة الحكائية الأولى:

تعمل البؤرة الحكاية الأولى على وصف شخصية الفلاح وهي تتكوّن تكوّناً سردياً في ظلّ ما يرويه الراوي كلي العلم عن ((بلادته)). التي هي في هذا السياق تعادل الأمر العجيب الذي حصل له في نظر الآخرين. وتمثل هذه البؤرة على الصعيد السردي التقليدي مشهداً قصصياً من النوع البسيط الذي يروي حكاية الفلاح عبر مجموعة متجانسة من أفعال السرد. واستكمال الصولة السردية الأولى للمتن:

بدأت بلادته ليلة نام باكراً، بعد جهد كبير قام بعزق الأرض وتهيئتها لبذر البذور، قام من أرق كابوسي باغته، وجد الفجر على مرمى بصر منه، تناول مسحاته وتناول علبة البذور وشق مسارب الظلام الأخير لليل، زرع البذور وعاد..!!

***

تبدأ البؤرة السردية الأولى في المتن السردي للقصة بوصف بداية بلادته المقترنة بنومه المبكر، وبالتعب والإرهاق الذي ناله في عزق الأرض وتهيئتها للبذار، وكأن عامل النوم المبكر بعد هذا التعب هو أحد أسباب البلادة التي هيأت الأجواء لولادة هذا الأمر العجيب الذي حصل له في فضاء القصّ ومجريات متنه.

أما جملة ((قام من أرق كابوسيّ باغته)) فقد قدّمت رؤية تعمل دلالياً خارج المألوف، لأنّ مفهوم الأرق الكابوسي يضع الشخصية في مسار انفعالي غير طبيعي يمكن أن ينتج أفعالاً تبدو وكأنها بعيدة عن السياق المعروف لدى الشخصية، ولاسيما إذا ارتبطت هنا بالفعل ((باغت)) الذي يسهم على هذا الصعيد بمضاعفة وتأكيد هذا المسار الانفعالي للشخصية، وهو يؤسس لنمط الشخصية وطبيعة حضورها في المتن السردي.

أما بقية الجمل السردية المؤلفة للبؤرة السردية الأولى في المتن القصصي فهي تقليدية تنحو نحواً سردياً استكمالياً في بناء المشهد، لأنها تقوم على شبكة فعلية ذات طابع درامي متلاحق في تنفيذ العمل ((تناول/شقّ/زرع/عاد))، وهي تمثل دورة فعلية معروفة ومألوفة عند وعند من يتابع الشخصية من الآخرين لإدراك السرّ وراء مفردة ((عجيب))، التي حرّضت الناس على المتابعة والرصد على أمل الحصول على جواب والعثور على حلّ، بعد أن أسقطتهم هذه المفردة العجائبية في بئر الحيرة والاستفهام.

البؤرة الحكائية الثانية:

تدخل البؤرة الحكائية الثانية جوّ الحدث القصصي العجائبي مباشرة، وهي تتكوّن من مجموعة لقطات سردية، كل لقطة تؤدي وظيفة معينة ومحددة في سياق تأليف الشكل العجائبي الذي تنتجه هذه البؤرة، وتعمل على إنتاج رؤية عجائبية تحتشد جميعاً في سياق واحد من أجل أن تبني معالم الحكاية وقوة تأثيرها في الصورة السردية.

اللقطة الأولى تصوّر فضاء الحكاية العجائبية بوصفها ((حكاية غريبة)) شاعت وانتشرت بين الناس بحكم اختراقها للمألوف، وقد أثارت رغبة وفضولاً لديهم بالاطلاع عليها ورؤيتها ميدانياً حيث ساروا إليها فرادى ومجتمعين، للوصول إلى كنه هذه الحكاية العجيبة التي هيمنت على عقول الناس وسلوكهم:

بدأت حكاية غريبة تشاع بين الناس، راحت تمشي فرادا وجماعات إلى الحقل، يقفون بدهشة وهم يرون نباتات خضراء اللون عريضة الأوراق نبتت بشكل متسارع..!!

فها هي اللقطة الأولى من البؤرة الحكائية الثانية تصيغ المعالم العامة المحيطة بالحكاية، وتحصرها في مجال رؤية بصرية تتحدد هنا بـ ((يرون نباتات خضراء اللون عريضة الأوراق نبتت بشكل متسارع..!!))، وقد حققت جملة (نبتت بشكل سريع) الانعطافة غير الاعتيادية للجملة الطبيعية التي نقلت الرؤية البصرية للناس (نباتات خضراء اللون عريضة الأوراق)، التي هي في سياقها الطبيعي لا تدعو للعجب، إلا أنّ نموها المتسارع هو الذي خلق العجب عند هؤلاء الناظرين وأثار فضولهم رغبة في فكّ الشفرة.

اللقطة الثانية التي تحملها البؤرة الحكائية الثانية الأولى هي لقطة مكمّلة للّقطة الأولى، في إطار بناء المشهد العجائبي لهذه النباتات الكبيرة الأوراق والشديدة الخضرة، التي تتحرك في أفق الطبيعة خارج السياقات المألوفة والمتداولة:

بعد مرور أسابيع بدأ الحقل يعكس خضرة متوهجة تحت أشعة الشمس، راحت الألسن تنسج أقاويل الغيرة والحسد حول الفلاّح صاحب الخبرة النادرة والرزق الوفير..!!

إذ بعد زمن قصير نسبياً تفاقمت الخضرة على نحو غير طبيعي يعزز لدى الكثير من الناس وجود لغز طبيعي خارق للعادة، تساعد في إنتاج سرود شفاهية لدى الناس تسعى إلى وضع حدّ لهذه الحالة العجائبية التي حصلت في محيطهم، وبما أنّ هذه الخضرة هي دائماً مصدر حسد وغيرة عند الفلاحين الذين لا تتمتع أراضيهم بمثل هذه الخضرة غير الاعتيادية (أقاويل الغيرة والحسد)، فمثل هذه الخضرة تعني عند الفلاح (الرزق الوفير) وهي تعكس قدرة وذكاء وخبرة فلاحية يتمتع بها هذا الفلاح دون سواه (الفلاح صاحب الخبرة)، مما يجعله متفوقاً عليهم في الإنتاج الزراعي على نحو مباغت وعجيب.

في اللقطة الثالثة من البؤرة الحكائية الثانية في القصة تنفتح القصة من زاوية عجائبية أخرى على طبقة جديدة من طبقات السرد، تتعلّق بالكشف عن مقترب حكائي لافت للنظر والعجب في الوقت نفسه، يدعو الناس للبحث فيه وعنه:

استفاقت الناس على نقيق غير وارد، بدأ يلغي صفاء الليل، أخرجوا فوانيسهم ووقفوا بذهول أمام آلاف الضفادع الخضر وهي تغزو الأزقة والبيوت،عند الفجر تعاهدت الناس أن تنتفض بشكل جماعي ضد جحافل الضفادع الغازية، حملوا مشاعل النار والهراوات وراحوا يتتبعون - وهم يسحقون - الضفادع إلى معاقلها، وقفوا مبهورين أمام حقل الفلاّح، وجدوا الضفادع تخرج من الخضرة المتوهجة الطاغية على أرض الحقل، رشوا الوقود وأضرموا النيران وعادوا..!!

هذه اللقطة بدت وكأنها تمثل البؤرة المركزية التي وضعت الحلّ للمشكلة التي أحرجت الناس وأزعجتهم، فمن خلال التعبير ((غير وارد)) ذي الطبيعة العجائبية استنفر الناس عزائمهم لمعرفة سرّ هذا النقيق غير الوارد، وصدمتهم المعرفة حين علموا أنّ وضعاً غير طبيعي وخارق للمألوف حصل عندهم ((وقفوا بذهول أمام آلاف

الضفادع الخضر وهي تغزو الأزقة والبيوت))، على النحو الذي استدعى مكافحتها بشتى السبل للقضاء على هذا الهجوم (العجائبي) الذي لم يسبق أن حصل لهم سابقاً.

غير أنّ المفارقة العجائبية التي حصلت في سياق دفاع الناس ضد العدو المجهول الهوية هي في اكتشافهم العجيب ((وقفوا مبهورين أمام حقل الفلاّح، وجدوا الضفادع تخرج من الخضرة المتوهجة الطاغية على أرض الحقل،))، وهنا ينكشف سرّ الخضرة العجيبة في حقل الفلاح حيث سلط الجميع حسدهم وغيرتهم، وبعد كشف السرّ لم يكن أمامهم سوى أن ((رشوا الوقود وأضرموا النيران وعادوا..!!))، حيث عكسوا نتائج حسدهم وغيرتهم من جانب، وأحرقوا تلك الخضرة العجائبية التي هددتهم وأقضّت مضاجعهم.

البؤرة الحكائية الثالثة:

في البؤرة الحكائية الثالثة يقفل الراوي علاقة الشخصية المركزية بالخارج الطبيعي والإنساني، إذ بعد أن احترق حقل الفلاح على يد زملائه للخلاص من هجوم الضفادع الكاسح، انتهت العلاقة بين الفلاح وبينهم، وأظهرت البؤرة الوجه الثاني من وجه الحكاية حيث لما يزل السرّ غير مكشوف في منزل الفلاح، لأنّ زوجة الفلاح ما زالت تشتغل على نموذجها وكأن لا علاقة لها بما يجري في الفضاء العام للحكاية:

في تلك الصباحية كانت زوجة الفلاّح تبحث بشكل جنوني عن شيء قبل أن تقف أمام زوجها.. قالت:

- أين أخذت الخرزات السود..!!
- الخرزات السود..!!
- كانت في علبة المعجون..!!
- آه.. لقد قمت بزراعتها..!!
- قمت زراعتها..!!
- أليست هي بذور الباميا..!!

وقفت المرأة أمامه وأطلقت ضحكة طويلة، قبل أن تهرع باتجاه الفوضى خارجالبيت..!!

وحيث بدا وكأن الفلاح أيضاً لا يعلم بما جرى في الخارج، إذ إن الجملة السردية الأولى من هذه البؤرة ((في تلك الصباحية كانت زوجة الفلاّح تبحث بشكل جنوني عن شيء قبل أن تقف أمام زوجها..)) تكشف عن غياب المعرفة، فضلاً على الحوار الاستفهامي الاستغرابي الذي لفت انتباه الفلاح إلى المفارقة التي حصلت له، حين قام بزراعة الخرزات السود التي كانت في علبة المعجون ظناً منه أنها بذور الباميا.

ولعلّ الاستجابة العفوية التي حصلت للزوجة لم تكن في حجم المأساة العجائبية التي حصلت في الخارج ((وقفت المرأة أمامه وأطلقت ضحكة طويلة))، فالأمر عندها لم يتجاوز حدود النكتة العابرة، لذا حين خرجت تستطلع الفوضى في الخارج هي لا

تعرف إن هذه الفوضى هي من صنع يدها ويد زوجها، وأنّ ما حصل من أمر عجائبي اقلق الناس في الخارج هي وزوجها لا يعرفان عنه شيئاً.

لذا توجّب على المستوى السردي البنائي وجود عتبة قصصية نهائية تمثل خاتمة القصة، لتلقي الضوء على السرّ الآخر وراء قيام زوجة الفلاّح بهذا الفعل، لأنّ هذا السرّ مازال حتى بعد نهاية الحادثة القصصية غير معروف وغير معلن، ففي الخارج هناك محنة منتجة للعجائبية، وفي الداخل هناك مفارقة بسيطة حصلت بين خرزات سود وحبوب الباميا وقد وضعت في علبة المعجون الفارغة التي تحوي عادة مثل هذه الأمور، على النحو الذي يرسم فيه الراوي مسرحين للحكاية، الأول خارجي مشحون بطبقة السرد العجائبي، والثاني داخلي يعبّر عن نفسه في سياق سردي تقليدي وطبيعي، في حين إن المسرح الداخلي التقليدي والطبيعي هو المسرح المنتج لعجائبية السرد في المسرح الخارجي.

الفضاء السردي الاختتامي:

عتبة الاختتام القصصي مثل عتبة الاستهلال القصصي بجميع أشكالهما لهما دور مهم في تعميق الإحساس القرائي بأهمية العناية بصوغهما جيداً، إذ ((تتمتع الفواتح والخواتم النصيّة بموقع استراتيجي حدودي، فهي تمثّل مرحلة العبور، سواء أتعلّق الأمر بالمبدع أم بالقارئ، وبما أنّ موقعها التخومي يؤطر النص، فإنها تبثّ إشعاعاتها داخله لتضيء بعض المعاني اللائذة))[16]، وتسهم على هذا الأساس بتنوير الطبقات المتنيّة في النص وترفع من شأنه عموماً إلى أعلى مستوى.

وقد حظيت قصة ((مزرعة الضفادع)) بعتبة اختتام قصصية لها علاقة وطيدة بمجرى الأحداث في القصة، كونها تلقي الضوء على الشخصية الرئيسة في القصة وهي تكتشف السرّ الداخلي لمشكل القصة وسؤالها العجائبي المحيّر:

...عرف الفلاّح من زوجته، أنها قامت بتجميع بيوض الضفادع من المستنقعات وتجفيفها كي تتناولها كعلاج طبيعي لحالة عقمها المزمنة، تلك البيوض الجافة سقطت بين يديه ليلة زرعها..!!

إنّ جملة ((... عرف الفلاح من زوجته)) تلقي الضوء السردي الكثيف والواضح والقوي على قضية حلّ اللغز الذي هيمن على فضاء القصة من بدايتها حتى نهايتها، إذ إنّ الزوجة هنا تمثل شخصية موازية لشخصية الفلاح (الزوج)، بمعنى أنها تتصرّف بحرية في معالجة عقمها المزمن من دون الحاجة إلى إطلاع الزوج على تصرّفها، وهنا حصلت المفارقة التي أدّت إلى خلق هذا الفضاء العجائبي المميز، عبر الخطأ الذي وقع فيه الزوج من خلال التصرف الحرّ الفردي الذي قامت به الزوجة من دون علم الزوج.

ولعلّ الجملة السردية الأخيرة التي اختتم بها السارد نهايات القصة ((تلك البيوض الجافة سقطت من يديه ليلة زرعها..!!))، هي التي قدّمت على مستوى بناء

الخاتمة القصصي الوحدات الأساسية التي تمّ بموجبها تعيين الخاتمة، وهي بؤرة المشكلة السردية التي ولّدت الفضاء العجائبي في القصة ((البيوض الجافة)) التي تعود للضفادع، والفعل السردي الحاسم ((سقطت من يديه))، والعنصر الزمني السردي الذي عمل على ترويج الفعل السردي داخل الفضاء العام للسرد ((ليلة زرعها))، على النحو الذي أنتج حلولاً للأسئلة المريرة المستعصية التي هيمنت على مجريات النص، لكنّ الفضاء العجائبي بالرغم من حلّ هذه المشكلة السردية لكنّه ظلّ محمياً بالقضية العجائبية التي لا حلّ لها، سوى تلقي هذا النص القصصي ((مزرعة الضفادع)) على أنه نص قصصي يستخدم العجائبية وسيلة تعبيرية أصيلة لبنائه.

هوامش الفصل الخامس

(1) الواقعية السحرية في الرواية العربية، حامد أبو حامد، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، القاهرة، 2009: 7 - 8.

(2) مستويات نقد السرد عند عبد الله أبو هيف، د. فليح مضحي أحمد السامرائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2011: 107

(3) هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، شعيب حليفي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2005: 189.

(4) أدب الفنتازيا (مدخل الى الواقع)، ت. ي. ابتر، ت: صبار السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989: 10.

(5) مدخل إلى الأدب العجائبي، تودروف، ترجمة الصدي بو علام، دار شرقيات، ط1، القاهرة، 1994: 49.

(6) نقلا عن: التشخيص في الرواية العربية، محمد الباردي، حوليات الجامعة التونسية، تونس، ع38، لسنة 1995: 273.

(7) أدب الفانتازيا، مدخل إلى الواقع، ت.ي.أيتر، ترجمة صبار سعدون السعدون، دار المأمون، ط1، بغداد، 1989: 49.

(8) هوية العلامات: 190.

(9) أدب الفانتازيا، مدخل إلى الواقع، ت.ي.أيتر: 12.

(10) هوية العلامات: 192.

(11) الحداثة، الجزء الأول، مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن، ترجمة مؤيد حسن، دار المأمون، بغداد، 1987: 26.

(12) العجائبية في الرواية العربية (من عام 1970 إلى نهاية عام 2000)، فاطمة بدرحسين، أطروحة دكتوراه مقدّمة إلى جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، إشراف: أ. د. شجاع مسلم العاني، 2003: 13.

(13) الفضاء الروائي، الرواية في الأردن نموذجاً، د. عبد الرحيم مراشدة، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمّان، ط1، 2002: 250.

(14) بينما نحن. بينما هم، تحسين كرمياني، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2011: 44.

(15) الاستهلال السردي في قصة التسعينات، وديع العبيدي، موقع الحوار المتمدن، العدد 2669، 2009.

(16) سيميائية الخطاب الشعري، قراءة في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشّي، د. شادية شقروش، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010: 69.

مكتبة الفصل الخامس

(1) أدب الفانتازيا، مدخل إلى الواقع، ت.ي.أيتر، ترجمة صبار سعدون السعدون، دار المأمون، ط1، بغداد، 1989.

(2) الاستهلال السردي في قصة التسعينات، وديع العبيدي، موقع الحوار المتمدن، العدد 2669، 2009.

(3) بينما نحن.. بينما هم، تحسين كرمياني، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2011.

(4) التشخيص في الرواية العربية، محمد الباردي، حوليات الجامعة التونسية، تونس، ع38، لسنة 1995.

(5) الحداثة، الجزء الأول، مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن، ترجمة مؤيد حسن، دار المأمون، بغداد، 1987.

(6) سيميائية الخطاب الشعري، قراءة في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشّي، د. شادية شقروش، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010.

(7) العجائبية في الرواية العربية (من عام 1970 إلى نهاية عام 2000)، فاطمة بدر حسين، أطروحة دكتوراه مقدّمة إلى جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، إشراف: أ. د. شجاع مسلم العاني، 2003.

(8) الفضاء الروائي، الرواية في الأردن نموذجاً، د. عبد الرحيم مراشدة، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمّان، ط1، 2002: 250.

(9) مدخل إلى الأدب العجائبي، تودروف، ترجمة الصدي بو علام، دار شرقيات، ط1، القاهرة، 1994.

(10) مستويات نقد السرد عند عبد الله أبو هيف، د. فليح مضحي أحمد السامرائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2011.

(11) هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، شعيب حليفي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2005.

(12) الواقعية السحرية في الرواية العربية، حامد أبو حامد، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، القاهرة، 2009.