المفارقة في قصص زكريا تامر

إعداد
أحمد داود عبد خليفة

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المشرف
الدكتور هاني العمد

قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات درجة الدكتوراة في
اللغة العربية و آدابها

كلية الدراسات العليا
الجامعة الأردنية

كانون الثاني،2004م

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الأطروحة(المفارقة في قصص زكريا تامر) وأجيزت بتاريخ 2004/1/8م

أعضاء اللجنة المناقشة التوقيع:

الدكتور هاني العمد،مشرفاً .....
أستاذ تراث شعبي– اللغة العربية

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الدكتور عبدالله عنبر،عضواً .....
أستاذ لغة ونحو– اللغة العربية

الدكتور إبراهيم خليل،عضواً .....
أستاذ لسانيات – اللغة العربية

الدكتورة امتنان الصمادي،عضواً .....
أستاذة مساعدة أدب حديث– اللغة العربية

الأستاذ الدكتور نبيل حداد،عضواً .....
أستاذ الأدب الحديث– اللغة العربية(جامعة اليرموك)

إهداء

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

إلى كل الذين يحترقون بشمع آلامهم ولا يبكون:

إلى أبي الذي أنار قلبي بسنابل الجهد

إلى أمي التي حنت دروبي بالفضيلة

إلى ابنة الربيع وإن تناءت الشمس خلف الفصول

إلى أصدقائي وهم المقيمون مدينة الوعد

إليّ وقد فقدتني تماماً

شـــكـــر وتـــقـــديـــر

من هذه السعادة الخضراء النابتة في حقول القلب أقدم ياسمين شكري وروح عرفاني وجنان محبتي لمشرفي الدكتور هاني العمد الذي أنار الدرب وضاءً لعيني دراستي،ووهبني مفاتيح العلم و الأمل وارتقى بي إلى تلة الرؤية والحلم و المستقبل.

ويسعدني- كذلك- أن أتقدم بالشكر للأستاذ الـــدكتور نبيـــل حداد على تفضله تشريف هذه الرسالة بالنقاش وتوجيهـــا إلـــى درب صراط العلم المستقيم.

ويزيدني بهجةً أن أجد الـــدكتور إبـــراهيم خليـــل يضـــيء دراستي هذه بمنهجـــه القـــويم وإضـــاءاته النقديـــة التـــي عـــز نظيرها،ليهب هذه الدراسة روح الأمل.

ويغمرني الإحساس بالسعادة، إذ أجد الدكتور عبد الله عنبر يفتح قلبه وعلمه، ويقود الدراسة بالملاحظات التي انتشلتها مـــن العثرات.

ويشرفني – كذلك- أن أتوجه بالشـــكر للـــدكتورة امتنـــان الصمادي لقبولها إضاءة هذه الدراسة بملاحظاتها القيمة، وهـــي ذات الأثر الواضح في دراسة زكريا تامر وتتبعها إبداعه الفني.

قائمة المحتويات

قرار لجنة المناقشة	ب
إهداء	ج
شكر وتقدير	د
قائمة المحتويات	هـ
الملخص باللغة العربية	ح
المقدمة	1
الفصل الأول:رحلة المصطلح	**4**
مدخل	5
المفارقة لغة	6
المفارقة اصطلاحاً	9
المفارقة والمقاربات البلاغية	13
المفارقة والمجاز	16
التوظيف الأدبي للمفارقة	**18**
أقسام المفارقة	21
الفصل الثاني:تجليات المفارقة في قصص زكريا تامر	34
المدخل	35
القسم الأول : المفارقة اللفظية	37
مفارقة السخرية	39

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

مفارقة الكذب	50
مفارقة الدلالة	57
القسم الثاني: المفارقة الدرامية	59
القسم الثالث :المفارقة الرومانسية	67
الفصل الثالث:دور المفارقة في بناء عالم القصة	77
مدخل	78
القسم الأول: المفارقة وبناء الصورة	80
المفارقة اللونية	81
مفارقة الواقع – التخييل –	87
القسم الثاني : المفارقة وبناء الحدث	95
الاستدخال	97
مفارقة التقاطع	104
القسم الثالث : المفارقة وبناء الذات	116
الذات – المدينة	118
الذات – التراث	126
الذات – السلطة	131
الفصل الرابع:المفارقة وبنية النص	135
المدخل	136
القسم الأول : العجائبية والمفارقة	137
عجائبية الأنسنة	138
عجائبية التماهي	141
عجائبية المدينة	146
القسم الثاني:الرمز والمفارقة	150
الرمز الديني	153
الرمز التاريخي	162
الرمز التراثي الشعبي	171

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

القسم الثالث : المفارقة وثنائية النص	175
ثنائية الحرية والعبودية	177
ثنائية الذاكرة والنسيان	186
ثنائية الفقر والغنى	195
الخاتمة	202
قائمة المصادر والمراجع	204
الملخص باللغة الإنجليزية	210

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

عنوان الرسالة:
المفارقة في قصص زكريا تامر

إعداد:
أحمد داود عبد خليفة

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المشرف:
الدكتور هاني العمد

الملخص:

تقوم هذه الدراسة على تتبع تقنية حداثية أخذت تركز لواءها على ساحة الأدب الحديث،هذه التقنية هي المفارقة التي استطاعت أن تحفر اسمها في موسوعة النقد.وقد ارتكزت دراستنا هذه على المفارقة في الفن القصصي لدى زكريا تامر.

والجلي أن زكريا تامر يشكل ظاهرة فنية إبداعية تستحق الدراسة، والجلي كذلك أن المفارقة تستحق أن تدرس دراسة شاملة في الفن القصصي الحديث الذي أخذ يزاحم الشعر والرواية في الظفر بقمة الإبداع الأدبي.وتنحو هذه الدراسة منحى نقدياً يقوم على الإحاطة بمفهوم المفارقة، وتتبع تاريخيتها عبر الأحقاب الأدبية، ومحاولة إيجاد الروابط بينها وبين مصطلحات بلاغية ونقدية عربية قديمة،مسلطة الضوء على معناها اللغوي والاصطلاحي، متناولة أقسامها.

وتحاول هذه الدراسة استقصاء توظيف زكريا تامر للمفارقة وأقسامها في نصوصه القصصية استقصاء لا يقوم على المبدأ الإحصائي، وإنما يقوم على الفنية التي سلكها النص

في صهر هذه التقنية، لتكون ملبية حاجته في بناء ثنائية مركزية تستعين بما استطاعت لتخدم طموح النص نحو أفق إبداعي قادر على الرقي بدور الأدب في مواجهة العالم المشوه، وكشف قتامته من جهة أخرى.

وتتبنى هذه الدراسة منهجاً نقدياً يقدم المفارقة باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من النص، ويعرض دور المفارقة في كشف ثنائيات النص،وتحاول في زاوية أخرى إظهار نجاح المفارقة في تطوير التقنيات التي أنتجها زكريا لبناء الصورة والذات والحدث.

وتسير المفارقة في كشف العلاقة بين خصوصية الإبداع القصصي لزكريا والمفارقة، إذ تبرز علاقة وطيدة بين المفارقة والعجائبية من جهة، والمفارقة وثنائية النص المركزية من جهة أخرى.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المقدمة

ترتكز هذه الدراسة على المفارقة بشقيها: النظري، والتحليلي. وقد اتكأ الباحث في شقه النظري على النظرة التاريخية، محاولاً وضع تحديد دقيق لهذا المصطلح، راجعاً إلى علم البديع العربي لكشف الخيوط الاصطلاحية التي تقترب معه في المضمون أو الماهية.وإذا كان الشق التحليلي يسير في درب تحليل المفارقة ضمن النص الأدبي فإن الباحث في هذا الشق قد استعان بالتحليل البنيوي الذي يدرس النص باعتباره بنية متكاملة عبر انشطاره إلى ثنائيات نقيضية تدير النص الأدبي كله في فلكها. لذا كان الباحث مسلطاً كامل وعيه على المفارقة في أدب زكريا تامر، محاولاً إظهار أن المفارقة في هذا الأدب قد أدت إلى زيادة لحمة النص و تماسكه.

موضوع هذه الدراسة هو المفارقة في النص القصصي لزكريا تامر، وترتكز هذه الدراسة أساساً على أن المفارقة بدأت تشكل بنية حيوية وعصبا ضرورياً للتعبير الفني الحديث. ولا شك في أن موضوع المفارقة قد نال عناية فائقة في الدراسات النقدية الغربية التي استطاعت تقديم صورة واضحة جلية عن المفارقة وأشكالها وتجلياتها من جهة، ووضعت إطاراً محدداً لها من جهة أخرى.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

وليس ثمة شك في أن هناك دراسات حاولت الوقوف عند ماهية المفارقة أو أشكالها أو تجلياتها، لكن هناك حاجة ألح لقيام دراسات تقف وقوفاً كاملاً عند المفارقة في فن أدبي بعينه، كالشعر، أو القصة أو الرواية. لذا حاولت هذه الدراسة أن تقف أولاً عند تحديد مفهوم واضح للمفارقة واستقصاء جذورها وتبيين أشكالها، وأن تقف أيضاً وقوفاً متأنيا عند دور المفارقة في خصوصية النص القصصي.

تسلط الدراسة الضوء على مصطلح نقدي حديث أصبح ملمحا من ملامح الرؤية الأبداعية،وأنها تستقي من الدراسات السابقة من جهة والنقد البنيوي من جهة أخرى لتكون دراسة مرتكزة على أساس متين.غير أن أهمية هذه الدراسة الحقيقية تظهر في كونها تتناول المفارقة في فن نثري لم ينل العناية الكافية من الدراسات النقدية حول محور المفارقة، وضمن نصوص أدبية قصصية لواحد من الكتاب العرب المشهورين الذين استحقوا عن جدارة أن تدرس نصوصهم دراسات نقدية جادة تحاول ما استطاعت أن تبين أن النص الأدبي العربي يقف على درجة متقدمة في التعبير الأدبي العالمي. ولا يخفى علينا أن زكريا تامر خط لنفسه اتجاها حداثياً في المفصل الإبداعي، يثور على المباشرة والتقريرية، ويتنفس– في المقابل – العجائبية وحوار

الذات والرمزية. وليس ثمة شك في أن المفارقة في بنية قصة زكريا تامر حاولت –ما استطاعت– أن تشد نسيج هذا الاتجاه الحداثي، لا سيما أن المفصل الآخر: المفصل الواقعي يشهد مفارقة مؤلمة، إذ يشتد الإنسان عزلة وحصاراً في مواجهة القهر والاستلاب.

وتختلف هذه الدراسة عن غيرها بكونها تتناول المفارقة تناولاً نقدياً باعتبارها بنية أساسية في النص الأدبي، يضاف إلى ذلك انصباب هذه الدراسة على القصة العربية الحديثة وتحديداً على قصص الكاتب العربي زكريا تامر. فهذا الكاتب الذي اقترن اسمه بحركة التجديد والحداثة في القصة القصيرة، وبعث نفساً قصصياً عز نظيره عند غيره يستحق– عن جدارة أن تدرس نصوصه الإبداعية دراسة تحاول كشف مواطن التميز والإبداع.

وتقع هذه الدراسة في أربعة فصول.ينصب الفصل الأول في المجرى النظري، وفيه حاولت الدراسة أن تسلط الضوء على المفارقة لفظاً واصطلاحاً، وحاولت جاهدةً أن تتبع التطور التاريخي لهذا المصطلح في الأحقاب الأدبية، وتنبهت هذه الدراسة إلى أن ثمة مصطلحات بلاغية ونقدية عربية تقارب هذا المصطلح الحداثي، فطفقت تدرس الروابط بين هذا المصطلح النقدي الحديث وتلك المصطلحات النقدية والبلاغية العربية القديمة، وقدمت عرضاً لأقسام المفارقة يتسم بالإيجاز والتحديد.

أما الفصل الثاني فقد ركز ضوءه على توظيف المفارقة في النص القصصي لزكريا تامر، وشرع يبحث عن أضرب المفارقة في قصص هذا المبدع، بحثاً لا يتكئ على الإحصاء، وإنما يعتمد على النص الأدبي نفسه باعتبار المفارقة لبنة أساسية من لبناته.وقد حاول هذا الفصل جاهداً أن يقرأ المفارقة اللفظية والدرامية والرومانسية قراءةً داخلية يكون النص فيها صاحب الكلمة الأولى والأخيرة.

وقام الفصل الثالث على دراسة دور المفارقة في بناء البنية القصصية لزكريا تامر، إذ سلط الضوء النقدي على مقدرة المفارقة في بناء الحدث والذات بناءً أسهم في منح البنية القصصية لزكريا تامر فنيتها الرفيعة.

وقدم الفصل الأخير المفارقة باعتبارها لبنة من لبنات النص من أعضاء النص، تمتلك الرؤية القدرة على تطويعها وجعلها لبنة متداخلة في البناء النصي.وقد حاول هذا الفصل أن يشير إلى خصوصية المفارقة في أدب زكريا تامر عبر استقراء الروابط بين المفارقة

والعجائبية، وتتبع الصلات بين المفارقة والرمز، وقراءة ثنائية النص ودور المفارقة في تقوية لحمة النص كله.

وبعد فإن هذه الدراسة حاولت أن تقدم خالص الجهد، فإن وفقت فلله الحمد، وإن اعتراها النقصان أو جانبها الصواب فلا كمال إلا لله، إنه على كل شيء قدير.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفصل الأول

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

رحلة المصطلح

مـــــدخـــــل:

شقت المفارقة طريقها إلى مصطلح النقد العربي الحديث على نحو مفاجئ، في حين أنها كانت متجذرة في النقد الغربي منذ قرون طويلة، ولعل انفتاح الثقافات والرؤى النقدية والمدارس الأدبية قد أسهم في بروز هذا المصطلح على ساحة النقد العربي.

وإن يكن هذا المصطلح حديث الولادة ضمن النقد الأدبي العربي الحديث فان حضور المفارقة نفسها ضمن رقعة النص الأدبي أزلية، فهذا المصطلح تعبير نقدي لواقع تقني فني إبداعي موظف في النصوص الأدبية على اختلاف أشكالها، إذ كان للمفارقة حضور قوي في ساحة الأدب العربي، لكن مصطلحات نقدية وبلاغية تراثية استبدلت بهذا المصطلح، ولا يعني هذا ألبتة التطابق التام بين المصطلحات النقدية البلاغية التراثية والمفارقة، ولكنه يعني وجود نقاط تلاق وتقارب وتجاذب قوية، لا سيما أن للمفارقة تقسيمات شتى تختلف باختلاف اللفظ والمعنى والإشارة والموقف والجنس الأدبي.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

ويلفتنا أن شيوع هذا المصطلح النقدي في الحياة الأدبية الحديثة صاحبه شيوع المصطلح في الحياة الواقعية، فنجد اللسان العربي الحديث يكثر من استعمال المفارقة، لكن الجلي وجود نقاط تباعد بين المفارقة ضمن المستوى النقدي والمفارقة ضمن المستوى الحياتي، فالمفارقة في اللسان العربي الحديث تعني المغايرة على نحو غير متوقع، ومؤلم في الغالب، أنها أقرب لمفهوم الضدية، ولعل هذا يجعلها تقترب والأصل اللغوي الذي كانت تدور في فلكه قديما.

يحاول هذا الفصل جاهداً أن يتتبع المفارقة لغة واصطلاحاً، وأن يضيء تطورها التاريخي، وأن يقيم دراسة مقارنة بين هذا المصطلح في ضوء الرؤية النقدية الحديثة من جهة والمصطلحات البلاغية القديمة من جهة أخرى ليؤكد عدم خلو الدراسات النقدية العربية من مصطلح قريب للمفارقة.

ويقدم الفصل تصوراً لأقسام المفارقة التي تبدو كثيرة لا حد لها،ونجد أن النقاد أنفسهم يسيرون في دروب تقسيمية متعددة عند الإحاطة بأقسام المفارقة.

المفارقة لغة :

بداءة نصطدم بأن المفارقة ضمن المدلول النقدي المتعارف عليه حديثاً لا أصل اصطلاحياً لها، فكلمة المفارقة التي هي مصدر صريح للفعل فارق[1] نجدها في لسان العرب: "فارق الشيء مفارقة وفراقاً: باينه[2] وفي القاموس المحيط: "فرق بينهما: فصل، وفيها يفرق كل أمر حكيم "[3].

إن توقفنا قليلاً عند المعاجم العربي، والتعريف اللغوي للمفارقة نجد أن التركيز ينصب على معنى المباعدة ، فالفعل فارق على وزن فاعل الذي يضيء إضاءة خافتة الابتعاد المنقطع ، و يضيء إضاءة أكثر خفوتاً كون المبتعد هو المبادر إلى فعل الحدث لوجود تنافر أو خلاف شديد بين الطرفين، فالفراق يشي بقطيعة أبدية سببها إحساس أحد الطرفين بعدم حدوث فهم مشترك.

جميع الحقوق محفوظة

واللافت أن المفارقة في ضوء ما سبق تمسك بأول خيط تلاق بينها وبين مفهومها الاصطلاحي الحديث، إذ ثمة تباعد بين المعنى الظاهري السطحي والمعنى العميق المقصود،ويكون الموقف أو النص قادراً على كشف الحقيقة المقصودة.

إن التوهم بأن المفارقة اسم مفعول لا مصدر صريح يوقع صاحبه في تصور جزء محدد من المفارقة، فلو كانت المفارقة اسم مفعول لأصبحت من يقع عليها فعل الفراق، وإذا نظرنا إلى رقعة النص الأدبي، أصبح المقصود بالمفارقة المستوى الظاهري للعبارة المتخلى عنه باعتباره المفارق، أما القائم بالعملية فهو المفارق ولكن أين المعنى العميق المقصود، والمفارقة إذا كانت اسم مفعول انصرفت إلى المستوى الظاهري السطحي فحسب، أما المفارقة باعتبارها مصدراً فتكون الحدث أو الفعل، وهذا الحدث يضم العناصر الثلاثة: القائم بالحدث، والحدث نفسه، ومن يقع عليه الحدث.

---

(1) المفارقة ليست اسم مفعول كما ظن خالد سليمان في كتابه المفارقة والأدب –انظر : سليمان،خالد.المفارقة و الأدب.(ط1). عمان :دار الشروق،ص 21.

(2) ابن منظور،(1993). لسان العرب،تنسيق :مكتب تحقيق التراث.(ط3).بيروت:دار إحياء التراث العربي. المجلد العاشر،ص 244.

(3) الفيروز آبادي،مجد الدين،(1983).القاموس المحيط . بيروت:دار الفكر. ج3،ص 274.

وإذا سرنا بركب التتبع اللغوي للمفارقة قديماً، وجدنا اشتقاقات تلتقي والمستوى اللفظي أكثر من التقائها بالمستوى الاصطلاحي، فيذكر ابن فارس أن"المفارقة هي السحابة تنفرد من السحاب "[1]، ويذكر الباقلاني أن "بلاغة القرآن صارت المفارقة لجميع بلاغات العرب على هذا الحد الظاهر البين"[2]، ولم نعثر على هذه اللفظة في القرآن الكريم "[3].

لا تقدم لنا الاشتقاقات السابقة إيحاء بأن ثمة تلاقياً بين المفارقة لغة والمفارقة اصطلاحاً، لكنها مع ذلك تهبنا إضاءات شاحبة، تبرز الإضاءة الأولى في أن المفارقة هي السحابة التي تنفرد من السحاب، وإذا كان الأمر في الوهلة الأولى ينصرف إلى كونها مبتعدة عن غيرها من السحاب، فانه كذلك يحيلنا إلى ميزة فيها، فيبدو ثمة انقطاع بين هذه السحابة وغيرها من السحاب، فتقدم لذلك حيزا منفردا لها، والمفارقة في مفهومها الاصطلاحي تجعل المعنى المقصود على مبعدة من الرقعة اللفظية ومستواها المعنوي السطحي.

أما الإضاءة الثانية فتبرز في عدّ الباقلاني بلاغة القرآن المفارقة جميع بلاغات العرب، وهذا يوحي بأن ثمة تميزاً في بلاغة القرآن تجعله يقف على مرتبة فوقية، فالتعبير القرآني وان وظف اللغة المعهودة والتعابير القائمة في الحياة اليومية يبرز مفارقاً مع كل ذلك، وهذا يعني أن النص القرآني ظاهره نص اعتيادي قوامه اللغة والأسلوب والمعنى، لكنه في المستوى العميق يحمل إيقاعاً فريداً مميزاً لا تصله تلك النصوص. والمعلوم أن المفارقة نفسها تقدم مستويين للرقعة اللفظية: مستوى سطحياً اعتيادياً، ومستوى عميقاً مغايراً فتكون المفارقة في ذلك تلتقي والمعنى الذي أراده الباقلاني في قوله المفارقة.

ولكننا مع ذلك نجزم بأن المفارقة لغة لا يمكن أن تكون معبرة تمام التعبير عن المفارقة اصطلاحا، وهذا أمر طبيعي، إذ إن المصطلح مأخوذ من التعبير اللفظي، لكن فيه خصوصية

---

(1) بن فارس،أحمد،(1984).المجمل في اللغة،تحقيق:زهير عبد المحسن سلطان.(ط1).بيروت:مؤسسة الرسالة،ص718.

(2) فرحات، سميرة،(1991).معجم الباقلاني في كتبه الثلاثة.(ط1).بيروت:المؤسسة الجامعية للدراسات،ص34.

(3) أسعفنا في ذلك المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم،محمد فؤاد عبد الباقي.بيروت:دار الفكر.

دفعته إلى أن يكون مصطلحاً، وإلا لما كان ثمة حاجة أن يكون هناك لفظ لغوي ولفظ اصطلاحي أصلاً.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المفارقة اصطلاحاً:

نفاجأ بأن لفظة المفارقة هي ترجمة للمصطلح النقدي الغربي((IRONY)) عبر الاشتقاق المجازي من الأصل اللغوي، هذا المصطلح النقدي الغربي يكون بأن" يقوم المرء بالتعبير عن معنى ما بلفظ يخالف هذا المعنى"[(1)] أي أن المفارقة "طريقة من طرق التعبير يناقض فيها المعنى الكلمات"([2])،ويعني ذلك أن المفارقة تعني وجوب إدراك المخاطب أن " التعبير المنطوق يحوي معنى عرفياً يكمن فيه من جهة، ومن جهة أخرى يدرك أن هذا المنطوق لا يؤخذ على قيمته السطحية[(3)].

ولا شك في أن هذا التعريف الاصطلاحي الذي يعد من "أكثر المصطلحات شمولية لوصف التعديل الذي تتولاه العناصر المختلفة في السياق من الداخل"[4] يعني وقوع الرقعة اللفظية في مستويين: مستوى أفقي غير مقصود، ومستوى عمودي مقصود، ولكن السؤال يظل قائماً عن الرابط بين كلا المستويين، فهل الأمر المقصود على المخالفة؟ أي أن المعنى المقصود يخالف المعنى السطحي المبثوث، وهل يقصد بالمخالفة الاختلاف في مفهوم التضاد أم في مفهوم التمايز والاختلاف نفسه؟.

يؤكد لنا التعريف الاصطلاحي حقيقة أساسية، ويترك بقية الحقائق محل النزاع والخلاف، أما الحقيقة الأساسية فهي أن المفارقة دوما تقدم شريحة لفظية أو حدثية أو صورية أو موقعية ما، لكنها تنبه على قيام وجهتين لهذه الشريحة، وجهة مألوفة مباشرة سطحية مهملة، ووجهة غير مباشرة، مبطنة عميقة تكون المقصودة: وان المفارقة بالنظر من هذه الزاوية تضع

---

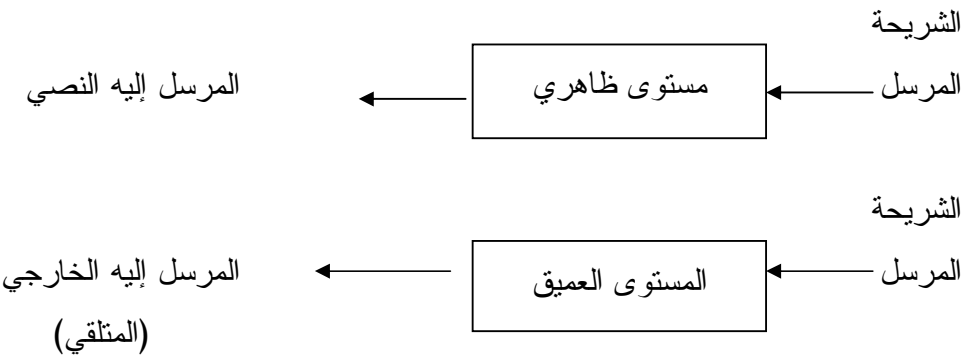
(1)-The New Encyclopaedia Britannica. (15th ed) .Volume 6 . Encyclopaedia Britannica .P 390

(2)Enright,D.The Alluring Problem. Oxford University Press, P 5

(3). Fowler, H.W.(1926). A Dictionary Of Modern English Usage . Oxford .P295

(4) Thompson, A.R.(1948). The Dry Mock ,A Study of Irony in Drama,Berkel.,P 15

ثلاثة عناصر متفاعلة مع هذه الشريحة: فثمة المرسل النصي، والمرسل إليه النصي، والمرسل إليه الخارجي (المتلقي):



وتكون المفارقة بذلك أقرب إلى "تقنية" لتوازن الأضداد[1].

أما الحقائق الأخرى التي تتركها المفارقة في مهب الافتراض والتشكيل من قبل المبدع والناقد على حد سواء، فتبرز في العلاقة بين كلا المستويين، فقد تبدو المفارقة قائمة على علاقة تضادية تامة بين المعنى السطحي والمعنى المقصود، لتكون تقنية احتيال من المبدع بالدرجة الأولى، تاركا للمتلقي القدرة على كشف النقيض، وتاركا المخاطب النصي في تيه المعنى غير المقصود.

إن علاقة التضاد هذه توقع المبثوث والمراد على طرفي نقيض، ويكون المبدع صاحب عصا سحرية تستحيل أفعى تخدع المواجه بهذا السحر، وتترك للمتلقي الفائق اكتشاف إن الأفعى الظاهرية هي في الحقيقة العصا. وإذا كانت المفارقة تقنية قائمة على الخداع فإنها أيضا تقوم على الإخفاء، إذا يخفي النص في مستواه العمودي المعنى المقصود، ويقدم في الظاهر اللغوي معنى آخر ليس مقصودا.

ولا شك في أن ثمة دوافع تقف وراء هذه الطريقة لتجعل المبدع الذي نفترض أن نصه يقدم رسالة ما إلى متلق يتوقع منها الإيصال، بوقوع اللفظ على مستوى المعنى، لكنه يقوم بأسلوب مخادع يقدم رسالة تحمل معنى يتخفى خلفها المعنى الآخر المقصود.فالواضح أن

Abrams.M .(1981). A Grossary Of Literary Terms . Holtand Winston .(4th ed).P 92 (1)

المفارقة تعبير انتقادي يسوق شريحة سلبية فيها مبالغة أو تضخيم، قادرة على جعل النص في درجات تعبيرية متصاعدة أو متهابطة في الانتقاد، فقولنا لمن جاء بفكرة غبية: إنها لفكرة رائعة يوجه انتقادا شديدا من حيث انتقال الشريحة اللفظية من الضد إلى مقابله تماما لتنبيهه على وقوعه فريسة الاحتيال. أما قولنا: أنها لفكرة ليست غبية، فان فيه انتقادا أخف حدة، إذ لا ينتقل المستوى اللفظي من المعني الظاهري إلى الضد تماما.

وقد تؤدي المفارقة دور الملطف المعنوي، إذ لا تجعل الرقعة اللفظية مستفزة حالة صدامية من الطرف الآخر بل تحاول إنشاء علاقة أقرب إلى الودية، فتقوم بتلطيف الحكم، فقولنا لصديق كسر شيئا ثمينا: كسر الشر، يقدم الفعل السلبي في جو ملطف بحيث ينسي الفعل السلبي، واللافت هنا أن انتقال المعنى يكون من سلب إلى سلب أيضا.

غير إن المفارقة ألصقت كثيرا من السخرية والاستهزاء، على اعتبار أنها تقنية احتيالية وأنها تؤكد "حقيقة كون المتخفي في التعبير المنطوق هو المقصود إظهاره"[1]، هذا التخفي يجعل المفارقة أداة تقنية شديدة للتهكم والسخرية. والجلي هنا أن هذا الضرب من المفارقة لا يقع على اللفظ وحدها، وإنما ينصرف إلى التنغيمات الصوتية التي تجعل المعنى ينتقل إلى الضد، والعلامات الإشارية كالاستفهام والتعجب، وهو ما عرف بخروج الإنشاء على مقتضى الظاهر، فقد نقول للغبي: أنت ذكي، وقد نقول له: أأنت الذكي؟، وقد نجري تغييرات صوتية يفهم منها المقصود الخفي.

نستطيع القول إذا إن المفارقة تقنية تقوم على الاصطياد والاحتيال، يبدو الصائد فيها متمكنا من أدواته مدركا لما يقوم بها، مستشرفا المضامين الخفية، أما المصيد فواقع في الشرك، وهو وحده القادر على تخليص نفسه من هذا الشرك، أما المتلقي فانه يبصر الشرك، فإما يقع فيه كونه لم يفهم هذه التقنية أو يدرك حقيقة الأمر.0

ومهما تعددت المنطلقات تبقى المفارقة – كما ترى الدكتورة نبيلة إبراهيم – بارزة في إقامة مستويين للمعنى ضمن الشريحة الواحدة في التعبير، مستوى سطحي معبر عنه باللفظ، ومستوى عميق لم يعبر عنه ملح على القارىء كي يستخرجه، وتبقى المفارقة كذلك مدركة من

---

(1) Leech, N.(1979).A Linguistic Guide to English Poetry- 7th Impression London.P 171 .

خلال التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص، وتؤمن المفارقة دوما ضحية لها[1].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

---

(1) إبراهيم،نبيلة،(1987).المفارقة.مجلة فصول.7(3-4).

المفارقة والمقاربات البلاغية:

لا تحيلنا رحلة البحث في الكتب البلاغية العربية القديمة إلى العثور على لفظة المفارقة ضمن موسوعة النقد والبلاغة العربية القديمة[1]. ولا يعني ذلك –حتماً ألا وجود لبديل أو معادل أو مقارب في أصح تعبير، فتاريخنا البلاغي والنقدي العربي يقدم لنا مصطلحات قد لا يكون أحدها منفرداً قادراً على سدّ ثغرة المصطلح المترجم،لكنه إن اجتمع مع غيره من المصطلحات فثمة تشكل فئة نقدية تعادل ذلك المصطلح. وثمة مصطلحات نقدية وبلاغية قديمة تقارب مفهوم المفارقة، ومنها "التعريض " "والتهكم" وتأكيد المدح بما يشبه الذم "والتشكك و"تأكيد الذم بما يشبه المدح " "وتجاهل العارف ".والجلي أن هذه المقاربات الاصطلاحية تشكل في اجتماعها وصهرها بديلا ومعادلا فعلياً للمفارقة، ونقف عند مصطلحي "التعريض والتهكم" اللذين يشيران في بعض الأحيان إلى المدلول نفسه، يقول ابن الأثير في تعريف التعريض:انه "اللفظ الدال على الشيء من طريق المفهوم بالوضع الحقيقي أو المجازي "[2]،ويقول الزركشي في تعريف التهكم إنه "إخراج الكلام على ضد مقتضى الحال "[3] ويعرف يحيى بن حمزة العلوي التهكم بقوله: "وهو تفعل،من قولهم تهكمت البئر إذا تساقطت جوانبها، وهو عبارة عن شدة الغضب،لأن الإنسان إذا اشتد غضبه فانه يخرج عن حد الاستقامة وتتغير أحواله.هو في مصطلح علماء البيان إخراج الكلام على ضد مقتضى الحال استهزاء بالمخاطب"[4].

---

(1) أسعفنا في ذلك كتاب أحمد مطلوب–معجم النقد العربي القديم–دار الشؤون الثقافية العامة –بغداد1989،وبحثنا في الكتب النقدية والبلاغية العربية مثل:مفتاح العلوم–السكاكي –دار الكتب العلمية بيروت– // ابن طباطبا –عيار الشعر –شرح وتعليق عباس عبد الساتر –ط1–دار الكتب العلمية –بيروت–1982//ابن الانباري –الأضداد – تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم– الكويت – 196//الجاحظ– البيان والتبيين–دار إحياء التراث العربي–دار الفكر – بيروت 1968//ابن الأثير– المثل السائر–تحقيق أحمد الحوفي ط2–دار نهضة مصر//الخطيب القزويني–الإيضاح في علوم البلاغة –شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي ط 4– دار الكتاب اللبناني –بيروت – 1975.

(2) ابن الأثير.المثل السائر ،تحقيق: أحمد الحوفي.(ط2).دار نهضة مصر للطباعة،ص57.

(3) الزركشي،(1973).البرهان في علوم القرآن.دار المعرفة .(ج4)،ص 58.

(4) العلوي،يحيى بن حمزة.كتاب الطراز.الرياض:مكتبة المعارف.(ج3)، ص 161.

تتبهنا الأقوال السابقة إلى مدى اقتراب التعريض والتهكم من مصطلح المفارقة، فإذا كان التعريض هو اللفظ الدال على الشيء عن طريق المفهوم من الوضع الحقيقي أو المجازي فان هذا يعني بالضرورة وجود مستوى آخر هو المقصود، فثمة لفظ يعرض أو يقدم حقيقة ما، لكنه في المقابل ينبه على وجود حقيقة ما أخرى مقصودة، وهذا يعيدنا إلى مستويي المعنى في المفارقة.أما قول الزركشي بأن التهكم هو إخراج الكلام على ضد مقتضى الحال فانه يقترب من المفارقة حد الالتصاق التام في أنّ مقتضى الحال مشير إلى المستوى السطحي، وضده يشير إلى المعنى الخفي المضاد، وإخراج منبه إلى الفعل القصدي من صاحب التعبير، والكلام هو الرقعة اللفظية المبثوثة.

ولا يظن أن التهكم لأجل غاية دلالية واحدة هي السخرية والاستهزاء، فالتهكم يخرج إلى أكثر من غاية ومرمى، ويجعل ابن حمزة العلوي التهكم يخرج إلى خمس غايات، أولها يظهر في إيراد جهة الوعيد بلفظ الوعد تهكما، ومنها قوله تعالى: "فبشرهم بعذاب أليم"، أما ثانيها فيظهر في إيراد صفات تظهر المدح ويقصد منها الذم، ومنها قوله تعالى:" ذق إنك أنت العزيز الكريم"، أما ثالثها فيمكن تسميته إيراد التشكيك ويراد به التحقيق، ومنها قوله تعالى:" قد يعلم الله المعوقين منكم"، أما رابعها فيمكن تسميته إيراد التقليل والغرض منه التكثير، وخامسها لم يسمها واكتفى بإيراد أمثلة ومنها قوله تعالى:"إنك لأنت الحليم الرشيد"[1].

تكشف لنا الأبواب السابقة التقارب الشديد بين التهكم والمفارقة، فقوله تعالى:"ذق إنك أنت العزيز الكريم"([2]) يظهر في المستوى الأفقي مديحا للمخاطب: العزيز الكريم، ويوهم النص المخاطب بهذا المستوى عبر التوكيد: إنك أنت، لكن المخاطب هو أبو جهل، والموقف هو في نار جهنم، وفعل الأمر ذق يفضح القصد الخفي، فالعزيز الكريم هو الذي يكرم ويضيف ويطعم، أما فعل الأمر ذق، ففيه إجبار وإكراه على القبول بالحدث والأمر. وقوله تعالى" وقد يعلم الله" فيه مفارقة، فالحرف قد يكون للتقليل والتشكيك إن اقترن بالمضارع، والمعوقون يظنون إن لا أحد يعلمهم، فجاءت قد لتوهمهم بظاهر العبارة، أما المقصود فهو الضد تماما، فالمقصود من قد أن تكون للتحقيق والتوكيد هنا.

---

(1) المصدر السابق – ج 3 – ص 162 – 164
([2]) القرآن الكريم– الدخان – الآية49

ويحيلنا مصطلح"سوق المعلوم مساق غيره"[1]، ومصطلح "تجاهل العارف"[2] إلى المفارقة السقراطية، بحيث يقدم المخاطب على حوار، مدعيا الجهل، ويواصل الأسئلة هادفا إثارة الشكوك لديهم.

نندفع إلى التيقن بأن المفارقة لا مطابق لها في البلاغة العربية القديمة، ولكنها مع ذلك تجد مقاربات لها، هذه المقاربات تشكل كل على حدى جزءا من أجزاء المفارقة أو ضربا من ضروبها، وإن ضمت في ثلة مصطلحية فإنها تشكل المفارقة نفسها. وإن من الجلي أن الدراسات النقدية والبلاغية القديمة قد تنبهت تنبها واعيا إلى أن ثمة مستويين للرقعة اللفظية أحيانا، فثمة مستوى ظاهر، وثمة مستوى عميق، وأدركت كذلك الغاية من سوق هذه التقنية التي تقع أصلا نقيضاً لوظيفة الإرسال الأساسية.

ولا يظن من سردنا السابق أننا نحاول إرساء بديل لغوي للمفارقة، وإنما نحاول تقديم ما يؤكد أن تراثنا النقدي لم يخل من اليقظة والوعي بمرامي الكلام وإيحاءاته وظلاله وتقنياته.

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

---

(1) أورده السكاكي في كتابه التلخيص في علوم البلاغة.
(2) استعمله القزويني بديلا للمصطلح السابق

المفارقة والمجاز

قد يبدو أمرا ساذجاً في الوهلة الأولى أن نحاول إيجاد مقاربة بين المفارقة والمجاز،ذلك أن كليهما في واضح التعبير الاصطلاحي تنتميان إلى حقلين مفصولين بحواجز كثيرة،غير أننا عند إجراء نظرة متفحصة عميقة في هذين الحقلين نلمح نقاط تقارب ماهي ودلالي متعددة.لسنا نحاول – بفطرتنا هذه – أن نقول :إن المفارقة مجاز،أو إن المجاز مفارقة،ولكننا نذهب إلى أن ثمة خيوطاً في المفارقة تنتمي للمجاز،وثمة – كذلك – خيوط في المجاز تقع في نسيج المفارقة.

إن وقوفنا عند هذين الحقلين الاصطلاحين يحيلنا إلى أن كليهما يقدمان رقعة لفظية تحمل معنيين: معنى ظاهرياً،ومعنى عميقاً،وأن كليهما يهملان المعنى الظاهري وتنصبان على المعنى العميق،وإذا ما نظرنا إلى الآراء النقدية العربية القديمة للمجاز والصورة الفنية وجدناها تؤكد هذا،فالجرجاني يرى أن الاستعارة " أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفاً،وتدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع،ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم،فيكون هناك كالعارية "([1])،ويؤكد ذلك بان "الكناية والاستعارة والتمثيل الكائن على حد الاستعارة وكل ما كان فيه على الجملة مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر"([2])،ولعل أبرز الإشارات قوله : " وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى ... تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه من غير وساطة،وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر".

ليس ثمة شك في أن الجرجاني يرى المجاز يمثل انحرافاً وعدولا،وأنه يؤكد أن المجاز يقدم معنيين،سمى الأول المعنى وهو المفهوم من ظاهر القول أي المعنى السطحي،وسمى الآخر

([1]) الجرجاني،عبد القاهر،(1991). أسرار البلاغة. تعليق : محمود محمد شاكر.(ط1).جدة: دار المدني، ص 35

([2]) الجرجاني،عبد القاهر،(1982). دلائل الإعجاز. طبعة السيد محمد رشيد رضا.بيروت: دار المعرفة،ص382

معنى المعنى وهو أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر وهو المعنى العميق :

وإذا نظرنا من زاوية الرؤية هذه للمفارقة وجدناها تحفل بالقضية نفسها،فاللفظ يحمل معنيين،معنى سطحيا،ومعنى عموديا،وأن ثمة انزياحا عن المعنى السطحي إلى المعنى العمودي،لكن هذا لا يعني ألبتة التطابق التام،إذ إن المجاز ينتقل باللفظ إلى معنى المعنى عبر المعنى الأصلي،في حين إن المفارقة تنتقل باللفظ إلى المعنى العمودي عبر الرقعة النصية الكبرى،فلو أخذنا قول أحدهم للآخر :إنك كثير الرماد،هذه الرقعة اللفظية ضمن مفهوم المجاز تعني انتقال اللفظ من معنى كثرة الرماد إلى معنى يترتب عن هذا المعنى : الكرم،أما في المفارقة فان هذا القول ينقل كثرة الرماد إلى معنى آخر عميق هو البخل،والجلي أن المعنى الأصلي لا يمكن أن يوصلنا إلى هذا المعنى العميق الذي يوصلنا إليه الموقف الحدثي والمبنى النصي الذي تجري فيه هذه العبارة،وهذا يعني أن المجاز لا يهمل المعنى السطحي،بل يوظفه وسيلة إرسال مساعدة للوصول إلى المعنى العمودي،أما المفارقة فإنها تهمل المجاز وتنتقل فورا إلى معنى المعنى،ولا يكون المعنى السطحي سوى وسيلة تضليل.

ثمة نقطة اختلاف جوهرية أخرى تكمن في معنى المعنى أو المعنى العمودي،إذ نجد صلة بين معنى المعنى والقالب اللفظي عبر تتاليات لفظية ودلالية تنقل اللفظ في رحلة متصلة المحطات إلى المقصود الحقيقي،وهذا يعني أن بنية اللفظ قادرة على كشف معنى المعنى.أما المفارقة فقد تلغي أيما رابط لفظي أو دلالي بين الحقل اللغوي وحقيقة القصد،ويكون الموقف،أو النية المبنية،أو النبرة الصوتية،أو أي إشارات تنبيهية،يكون كل ذلك واشياً بالقصد الحقيقي.

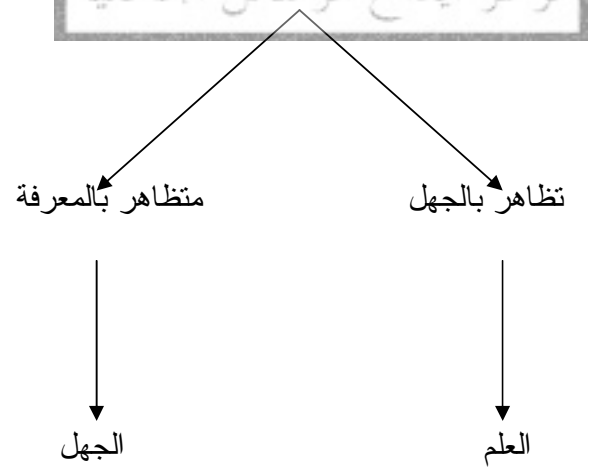
وغير خفي أن المجاز لا يقصد ألبتة خداع المتلقي،وإنما نقل الرقعة التعبيرية إلى أفق آخر اقدر على نقل الحالة الشعورية أو الإبداعية،في حين أن المفارقة تتكئ على التضليل تضليلا قد يصل حد التعمية للتعبير عن مكنونات داخلية لا تقف عند نقل الحالة الشعورية أو الإبداعية وحدهما،وإنما تعبر عن أغراض أخرى كالتحكم والسخرية وكشف الزيف والتجهيل.

التوظيف الأدبي للمفارقة:

تكشف الدراسات التي تتبعت بروز المفارقة في الأدب أن توظيف المفارقة يعود إلى العصر الإغريقي، فقد وردت كلمة (Eironeia) في جمهورية أفلاطون على لسان أحد الأشخاص الذين وقعوا صيدا سهلا لمحاورات سقراط التي تحاول كشف سذاجة الآخرين، وهو أسلوب يعرف الآن بالمفارقة السقراطية، وفيها يوظف الحوار من أجل استدراج الشخص إلى الاعتراف بجهله[1].

ومن الجلي أن اللفظة باعتبارها موضوعة أصلا للتعبير عن السخرية والاستهزاء تدفعنا إلى رؤية الحواريات التي قام بها سقراط متخذة قالب السخرية، إذ هو يسخر من تظاهر الآخرين بالمعرفة والعلم، فيحاول عبر تظاهره بالجهل أن يوقع أولئك في مصيدته، إذ يتدرج الحوار بين طرفين يكون الأول في البداية جاهلا والآخر عارفا، مع أن الحقيقة تقع في الجانب الضدي، وتتواصل فيبدأ الأول يرتقي في المعرفة، أما الأخر فينحدر رويدا إلى الجهل، إلى أن تتكشف الأقنعة:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية



واللافت أن هذه الحوارية تعني مستويين: مستوى ظاهرياً يبرز فيه العالم جاهلا، والجاهل عالما، ومستوى عموديا، يبرز الأصل المخفي. ويختفي الحديث عن توظيفها في عصور تالية، ليعود إلى السطح عند الإشارة إلى أن المفارقة لم تكن على درجة من الشيوع

---

(1) Mueck, D. C..(1980). The Compass of Irony . London: Methuem . P. 87

والانتشار بين الأدباء أنفسهم حتى بدايات القرن السادس عشر في بريطانيا، لكن توظيفها الأبرز ظهورا بدأ في القرن الثامن عشر[1].

ويوضح ميوك أن المفارقة اكتسبت في القرن التاسع عشر عددا من المعاني الجديدة دون أن تهمل المعاني القديمة، فأسهمت هذه المعاني في تحول جذري لمفهوم المفارقة ولعل الأيمان السائد بان المفارقة يقصد بها تحقيق غرض واضح في ذهن القائل يحتاج إلى تعديلات كثيرة، إذ لا بد من رؤية المفارقة باعتبارها تقنية غير مقصودة، فيبدو العالم لذلك أشبه ما يكون بمسرح ذي مفارقة، ويبدو الاتجاه الفلسفي والجمالي الذي ساد الفكر الألماني مسهما في تنامي هذه التعديلات على المفارقة[2].

ومن الذين اهتموا بالمفارقة ودراستها "فريدريك شليجل" الذي أثار مفهوم "المفارقة الكونية، إذ وجد شليجل الإنسان يعيش في عالم حياة يكون فيها الضحية، والعالم أو الكون الذي يفترض أن يهب الإنسان وجوده هو نفسه الذي يسلب من الإنسان هذا الوجود، والإنسان بدوره يدخل في قتامة هذا الوجود، فتصبح الحياة لذلك قائمة على مفهوم الجدلية والثنائيات المتضادة"[3].

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وممن اهتموا بالمفارقة "كونروب ثرووك" الذي ركز على المفارقة الأوديبية أو السوفوكلوسية، وأضاءها إضاءة لفتت الأنظار إلى المفارقة باعتبارها تقنية تستحق التجذر في البيئة الإبداعية. وقد لاحظ "ثرووك" أن مسرحيات سوفوكليس تقوم دوما على جهل الذات بما يدور حولها، ومأساتها نتيجة حتمية لهذا الجهل، وقد نبه ذلك الأدباء إلى ضرورة التحلي بالمفارقة في مواجهة العالم الخارجي"[4].

---

(1) Simpson, David.(1979). Irony and Authority in Romantic Poetry . MHMIL Press. P 188

(2) ميوك، دي. سي.(1987). المفارقة وصفاتها، ترجمة:عبد الواحد لؤلؤة.(ط2).دار المأمون للترجمة والنشر، ص 31.

(3) المرجع السابق . ص 35.

(4) المرجع السابق . ص 35.

واللافت أن رحلة المفارقة اللفظية والاصطلاحية كانت في المستوى النقدي أكثر منها في المستوى الأدبي، ذلك أن الأدب قاصدا أم غير قاصد استطاع توظيف هذه التقنية دون أن يحيط بماهيتها، وهذا أمر طبيعي، إذ الأدب إبداع يفوق رؤية الحاضر، ويستشرف آفاق المستقبل، مستعينا برؤيته ورؤياه، فتبدو الرؤية قادرة على خلق ما يعطي لعالم النص خصوصيته.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أقسام المفارقة

دفعت الهلامية والمدلول الفضفاض الواسع الذي يقع فيه مصطلح المفارقة إلى عدم تشكل إطار محدد ثابت بالمفارقة، ولعل إشكالية المصطلح وتعدد مدلولاته ورؤاه لم تعد مشكلة ذات بال، بل إنها تؤدي إلى الغنى التعبيري والانفتاح الدلالي لأي مصطلح، وهذا يعني أن التجريب الذي تشهده الأصناف الأدبية قد تسلل إلى المصطلحات النقدية أيضاً، فالناقد لا يقدم مصطلحاً نقدياً "مانع الانسراب"، واضح المحددات، إنه يقدم مشروع مصطلح له تصور واضح ضمن رؤى منفتحة ومتعددة.

إن توقفنا عند المفارقة يحيلنا إلى تقسيمات عديدة وكثيرة لها، تقسيمات تختلف باختلاف زاوية الناقد حيناً،وزاوية التناول حيناً آخر، وهشاشة الرؤية الاصطلاحية – إن جاز لنا التعبير– حيناً ثالثاً.

غير أن هذه التقسيمات لا تعني – ألبتة – صواب بعضها، ومجانبة بعضها الآخر للصواب، إنها تقسيمات أفرزها الغنى الاصطلاحي للمفارقة، وهذا يعني بالضرورة أن تقسيمات المفارقة تتبع في الأساس من زاوية التصور للمفارقة نفسها؛ فثمة تقسيمات تتكئ على تأثيرها، تقسيمات تقوم على موضوعها، وتقسيمات تتبع طرقها وأساليبها.

وقد حاول ميوك في دراسته للمفارقة أن يلم بأقسامها المختلفة إلماما متكئاً على أكثر من اتجاه وزاوية نظر،أما أهم التقسيمات التي أوردها للمفارقة:

أولاً: المفارقة اللفظية: وتقع في نمطين: نمط يطلق على نمط الإبراز، ونمط يطلق عليه نمط النقش الغائر

ثانياً: المفارقة الدرامية

ثالثاً: مفارقة التنافر

رابعاً: مفارقة الحدث

خامساً: مفارقة الخداع"[1]

---

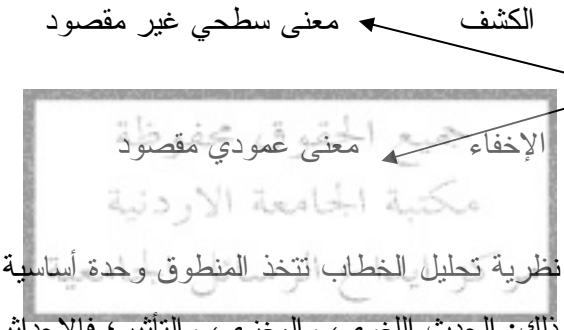
(1) للمزيد من التفصيل انظر كتاب المفارقة وصفاتها– ميوك –ص 67–78//وكتابه The Compass of Irony ص64 –115

وإذا ما حاولنا دراسة التقسيمات بالنظر إلى الهيكل، فثمة المفارقة اللفظية، والمفارقة الدرامية، والمفارقة الرومانسية، وإذا نظرنا إلى بروزها واختفائها فهناك المفارقة الصريحة،والمفارقة الخفية،والمفارقة الخاصة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

القسم الأول: المفارقة اللفظية :

يظهر هذا الضرب من المفارقة فيما يقدمه اللفظ في رقعة النص السطحية، وفيما يتخفى وراء هذا اللفظ، فيكون اللفظ – بذلك – المرتكز الأساس للمفارقة وتقنيتها هنا؛ فالمفارقة اللفظية شكل من أشكال القول "يساق فيه معنى ما في حين يقصد منه معنى آخر، يخالف غالباً المعنى السطحي الظاهر"[1] وإن تكن المفارقة اللفظية تقوم على سوق معنى ما بوساطة رقعة لفظية، فإن هذه الرقعة اللفظية نفسها تخفي معنى آخر هو المقصود، وهذا يعني على مستوى الثنائية تقنية الكشف والخفاء، بوضعها الشكل الآتي:



جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

ولا يخفى أن نظرية تحليل الخطاب تتخذ المنطوق وحدة أساسية للتحليل، وأن ثمة ثلاث إحداثيات تترتب على ذلك: الحدث اللغوي، والمغزى، والتأثير؛ فالإحداثية اللغوية تتم بقول شيء ما بالمعنى الكامل للقول، أما إحداثيات المغزى فهي الوظيفة أو الغاية لقول هذا الشيء، أما إحداثية التأثير فهو الإنجاز الذي يتحقق أو النتيجة التي تترتب على هذا القول.

إذا افترضنا أن الرقعة اللفظية تمثل الإحداثية الأولى في الخطاب وهي القول، فإن الشق الآخر من الإحداثية هو مكمن المفارقة اللفظية، إذ إن قول شيء بالمعنى الكامل للقول يتضمن خطأً واضحاً يكون فيه اللفظ يحمل معنى واحداً، أما المفارقة اللفظية فإن القول يكون بمعنيين أحدهما ظاهر، والآخر خفي، واللافت أن المعنى الخفي هو المعنى الكامل للقول هنا، وليس المعنى السطحي.

وإذا انتقلنا إلى الإحداثية الثانية رأينا غير غاية أو مغزى، فقد يكون للسخرية أو الاستهزاء أو التلطف أو الكذب أو الانحراف، لكن الجلي أن اللفظ هنا يتخلى عن الوظيفة

---

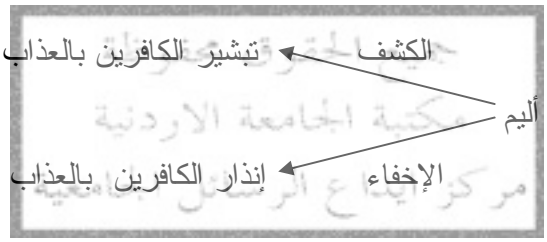
(1) ميوك.المفارقة وصفاتها.ص57.

الأساسية للإرسال وهي تحقيق ما عمله اللفظ من معنى أو إيصال المفهوم، فالمفارقة اللفظية تجتاز الإيصال الأولي إلى غاية فنية تعبيرية جديدة.

أما الإحداثية الثالثة فإن المفارقة اللفظية أشبه بالعصا السحرية التي تخايل فتسحر، فيكون التأثير قائماً على تقنية الخداع والاحتيال، واللافت أن التأثير لا يصيب المقصود فحسب، وإنما يصيب المتلقي أيضاً.

لننظر في قوله تعالى: "بل الذين كفروا يكذبون ✦ والله أعلم بما يوعدون ✦ فبشرهم بعذابٍ أليم"[1]

تظهر المفارقة اللفظية في قوله تعالى: "فبشرهم بعذاب أليم"، إذ ليس المقصود أن يبشرهم الرسول، والمعلوم أن البشرى تكون بتحقيق أمر فيه خير، لكنها هنا مقرونة بالعذاب:



فالفعل بشرهم في الخطاب القرآني منطوق يحمل معنيين:معنى سطحياً غير مقصود، ومعنى عميقا مقصودا. واللافت أن المفارقة هنا تقرأ الخريطة النفسية للمقصود بالخطاب، فالكافرون ينكرون عذاب القيامة ويستهزئون بالرسول، بل يستعجلون السيئة قبل الحسنة، فيصبح العذاب الأليم بشرى لمن كان يستهزئ به ويسخر من وجوده، وقد تنبه القدماء لهذا، يقول الزركشي: "استعيرت البشارة وهي الإخبار بما يسر للإنذار الذي هو ضده، بإدخاله في جنسها على سبيل التهكم والاستهزاء"[2]

وتقع المفارقة اللفظية في بابين واسعين: باب الإبراز، وباب النقش الغائر. أما باب الإبراز فإن المفارقة اللفظية تبرز في قيام المتكلم بإيراد رقعة لفظية يقصد منها خلاف ما تظهر،

---

(1) القرآن الكريم.سورة الانشقاق. آية 22 –24.
(2) الزركشي.الإتقان في علوم القرآن .(ج 3). ص 139.

هذا المقصد الخفي يكون بارزاً عبر البنية النصية الكبرى وما تحويه من حركات أو إجراء تلحينات صوتية أو تنغيمات تشف عن المقصود أو البيئة الحدثية الضدية للحدث.

ونضرب مثالاً على هذا الباب قول زكريا تامر:

"وكانت الشمس آنذاك خارج المحكمة عصفوراً ذهبي الجناحين، فتثاءبت، وقلت للقاضي: نعم، كنت أتثاءب

فقال القاضي بلهجة غاضبة: إذن،اطلب ما تشتهي"[1]

فقول القاضي: أطلب ما تشتهي ليس المقصود، والمقصود حقاً أن يكف عن الطلب. والجلي أن بنية النص الكبرى تنير هذا المقصد، فاللهجة الغاضبة، وجو المحكمة، وتثاؤب المحكوم وقوله للقاضي دون سؤال منه إنه يتثاءب، يدفع القاضي إلى إبراز المفارقة.

أما النقش الغائر فأشبه بحفريات نصية، تجعل المعنى السطحي الظاهري غير المقصود أكثر تجذراً وأصعب اكتشافاً، وأكثر احتيالاً، ويكون النص في المقابل محاولاً تثبيت هذا المعنى أكثر في جسد الرقعة اللفظية، والبحث عن المعنى الخفي يحتاج حفراً للوصول إلى نقشه الغائر. ولاشك أن أسلوب النقش الغائر يرتبط بالذات كلها أكثر من ارتباطه بالرقعة اللفظية نفسها، فتبدو الذات في ماهية ما حدثية أو وصفية ضمن المستوى الظاهري السطحي، لكنها في المستوى العمودي تقع في الثوب النقيضي.

إن ننظر إلى المفارقة اللفظية من هذين الأسلوبين نلمح تفريعات للمفارقة اللفظية، فثمة المفارقة اللفظية الساخرة التي تقوم على الغاية من المفارقة اللفظية، وهي مفارقة تظهر في الأسلوبين السابقين، وإن كانت تبرز بروزاً جلياً أوضح في الأسلوب الأول: أسلوب الإبراز. وهناك أيضاً مفارقة الكذب، ففيها لا يكون الغرض من المفارقة السخرية، وإنما إبطان المقصود وللتستر على الذات نفسها في مواجهة الآخر، وهناك أيضاً مفارقة الدلالة، وفيها يكون المقصود من الرقعة اللفظية خفياً عميقاً، ولا بد من الانحراف أو العدول عن المعنى الأصلي للرقعة اللفظية كي تصل إليه.

---

(1) تامر،زكريا ،(2001).الرعد.(ط 4).لندن:رياض الريس للكتب والنشر.ص 19.

ويتكئ زكريا تامر* على أسلوب النقش الغائر في قصصه كثيراً، بل إن مجموعته القصصية "تكسير ركب" تحفل بهذا الأسلوب كثيراً في معظم قصصها.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

*ولد زكريا تامر في دمشق (1931)،ترك المدرسة وعمره ثلاثة عشر عاما ليعمل في مهن يدوية عديدة،لكن المهنة الأساسية التي كان يحبها ويعود إليها باستمرار هي الحدادة .بدأ بكتابة القصة القصيرة (1957)،وهو مايزال يعمل في الحدادة وقد اضطر إلى ترك عمله عام(1960)،بسبب ظروف اقتصادية مرت بها البلاد؛إذ عمت البطالة وأغلقت أكثر المعامل،وقد ظهرت له أول مجموعة قصصية في ذلك العام " صهيل الجواد الأبيض.بدأ يكتب القصة الموجهة للأطفال منذ عام (1968)،" لماذا سكت النهر".توظف في عام (1960)في وزارة الثقافة والارشاد القومي،وفي عام (1963) أصبح مسؤولا في مجلة" الموقف العربي"،تفرغ للعمل في اتحاد الكتاب العرب الذي كان أحد مؤسسيه ورأس تحرير دوريته الشهرية "الموقف الأدبي"،وقد عمل أيضا رئيسا لتحرير مجلتي " أسامة "للأطفال،"والمعرفة"،وهو الآن يعمل في الصحافة الثقافية في لندن.ترجمت أعماله القصصية إلى الانجليزية والفرنسية والاسبانية والايطالية والالمانية والروسية.

القسم الثاني:المفارقة الدرامية

التصقت المفارقة الدرامية أول بروزها بالمسرح، ذلك أن هذه المفارقة تقنية تجعل الشخصية جاهلة بما يدور حولها مع علم الأطراف الأخرى والجمهور بحقيقة الأمر؛ فهي مفارقة تقوم على ثنائية الجهل والمعرفة، فيها تقع الشخصية في حيز الجهل، والأطراف الأخرى في حيز المعرفة.

وقد اقترنت هذه المفارقة بسوفوكليس، حتى إنها سميت بالمفارقة السوفوكليسية أو الأوديبية، إذ إن سوفوكليس في مسرحيته بذر التناقض بين الإنسان وما يحمله من مخاوف وآمال وطموحات من جهة والقدر العنيد من جهة أخرى. واللافت أن سوفوكليس قد أحاط أوديب بظلال الجهل والمعرفة، حين أكد حقيقة أن القدر أمر غيبي مجهول، وأبرز الواقع أمراً مدركاً معلوماً، والفعل المصنوع هو المدرك في اللحظة الحاضرة، لكن ثمة غيبيات تتعلق بهذا الفعل، فأوديب قتل والده دون أن يعلم أنه والده، وتزوج أمه دون يعلم أنها أمه، فهو – إذن – يقوم بأفعال يجهل حقائق كثيرة حولها.

جميع الحقوق محفوظة
مركز الإيداع الرسائل الجامعية

تحيلنا المفارقة الدرامية إلى أطراف ثلاثة تشترك في بناء تصور وجودي لها، فهناك الشخصية الجاهلة، والشخصيات الأخرى، والجمهور. أما الطرف الأول فهو الواقع في حيز الجهل، متسم بالغفلة في مقابل قوة أخرى، هذا الطرف قائم بأفعال يجهل حقيقة أساسية فيها. أما الطرف الثاني فهو الطرف الآخر أو الأطراف الأخرى في العمل، واللافت أن هذه الأطراف في الغالب تقع في حيز المعرفة، إذ تدرك الحقيقة الأساسية لكنها تترك الطرف الأول يتخبط في عماه وجهله، لترى نتيجة ذلك، غير أن الطرف الثاني قد يشترك والطرف الأول في أنهما يقعان في حيز الجهل. أما الطرف الثالث فهو القارئ أو المتلقي أو جمهور المشاهدين، هذا المتلقي يقع في دائرة المعرفة، إذ يفترض فيه "أن يعرف حقيقة ما يدور"[1].

ليس غريباً بالنظر إلى الأطراف السابقة أن المفارقة الدرامية تتحقق إذا توفر عنصر التوتر في الموقف، إذ ينشأ التوتر حين يقوم الطرف الأول بأفعال يجهل حقيقتها ويواجه بقوى

Mueck D.C .The of Irony page:105 (1)

أخرى وجمهور أو قارئ يدركون الحقيقة، فيحاط الطرف الأول بالتوتر، الذي يسقط على الأطراف الأخرى التي تعلم حتمية إخفاق هذا الطرف، لكنها إما مكتفية بالفرجة أو راغبة في تحذيره، وهنا يقع التوتر، وتبدو اللحظات التي تسبق اكتشاف الحقيقة والسقوط أكثر اللحظات توتراً.

والجلي أن المبدع الذي يوظف المفارقة الدرامية يقوم "بدور محرك الدمى"[1]، أما الشخصية فإنها تتصرف تصرفاً متقناً "يتفق وهذا الجهل"[2] ومن غير شك فإن المبدع يصبح صانع الأقدار النصية، ناقلاً هذه القدرة إلى السارد العليم في النص الأدبي غير المسرحي. إن السارد العليم في النص الأدبي يكتشف عالم النص بمظهريه: الخارجي، والداخلي، ويقبض على حيز العلم والمعرفة، تاركاً للشخصيات داخل النص أن تتوزع على ثنائية الجهل والمعرفة.

المدهش في المفارقة الدرامية أن الشخصية تتصنع دوماً إتقان دورها في الجهل وعدم المعرفة، هي شخصية ملتزمة بدورها، لا تخرج عليها ألبتة، هذا الالتزام يدفع المتلقي أو القارئ إلى التوتر أكثر، حين يبصر الشخصية تسير إلى سقوطها أو حتفها أو نهايتها مشياً واثقاً لا يحيد عن الدرب مع أنها تتخبط في ظلمات الجهل، فيصبح المتلقي العليم بالخاتمة أقل رغبة في الصبر، لا ينتظر حقيقة ما ستأتي، لأنه ببساطة يعرف الحقيقة، إنه يرغب في الصراخ لينبه الشخصية إلى ما ينتظرها.

تشكل المفارقة الدرامية صورة أدبية للإنسان في مواجهة الحياة وصراعه مع الكون، إنها تعيد تشكيل حياة الإنسان السائر حتماً إلى الموت، الجاهل بموعد مجيئه، مع أنه قادر على أن يجعله يأتي في أي لحظة، لكنه يلتزم بالجهل، منتظراً لحظة اكتشاف الحقيقة، التي هي أيضاً لحظة النهاية.

جهل الإنسان هذا انعكس على المبدع الذي نفخ فيه من روحه في إطار جديد يلتزم بالثنائية نفسها، ويتصرف باعتباره الخالق للنص، القادر على كل شيء فيه.

وقد تقترب المفارقة الدرامية من مفارقة الحدث اقتراباً قد يصل حد التلاصق، فكلتاهما تسير الأحداث لتصل إلى نهاية مفارقة، لكن الفارق الضئيل والجوهري بينهما يكمن في الجهل

---

(1) Ibid- page 92.

(2) Irony in The Medieval Romance. London: Cambridge University Press ,page251 .

والمعرفة، إذ إن هناك طرفاً أو أكثر عليماً بالنهاية منذ بداية الحدث في المفارقة الدرامية، أما مفارقة الحدث فتركز التركيز كله على المفارقة في الحدث بين مقدماته ونتيجته فقط، إذ أخذنا قوله تعالى: "قالوا إن يسرق فقد سرق أخ له من قبل فأسرها يوسف في نفسه ولم يبدها لهم قال أنتم شر مكاناً والله أعلم بما تصفون"[1].

فيوسف عليه السلام يعلم أنهم أخوته، أما هم فيجهلون أنه يوسف، وهم لا يدركون أن كل ما يحدث مدبر يعلمه يوسف كل العلم، هنا مفارقة درامية، أما افتراضنا أن يوسف لا يعلم أنهم اخوته، فإنه يعني أن ما يجري مفارقة في الحدث، ولذلك قال تعالى: فأسرها يوسف في نفسه، على اعتبار أنه يعلم أن هذا غير صحيح ألبتة.

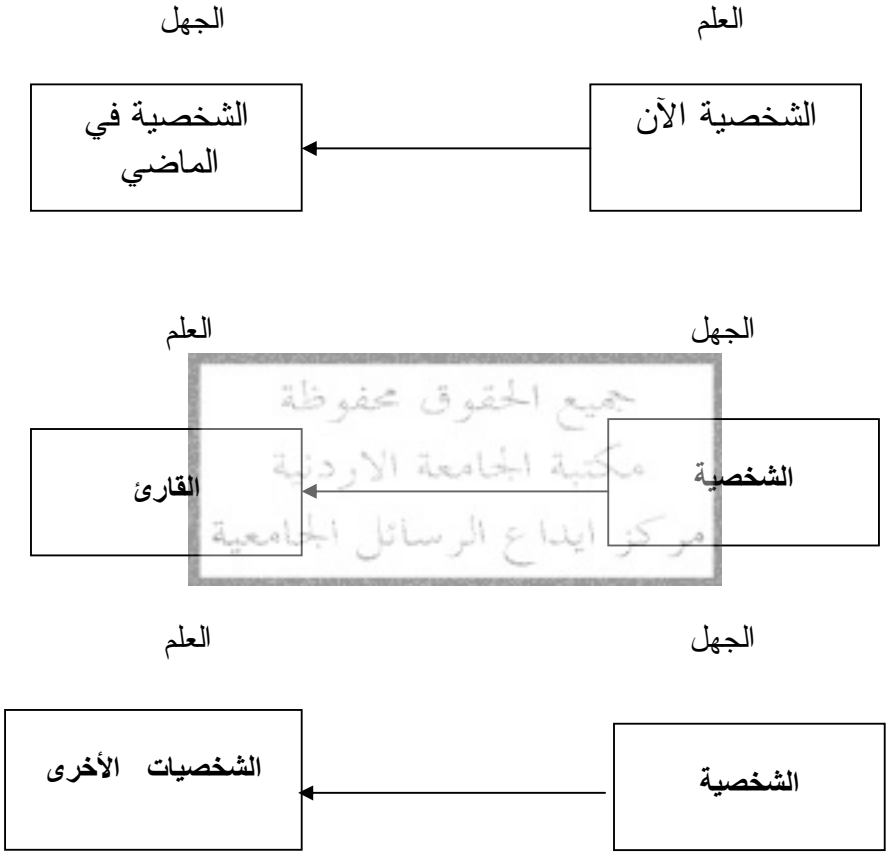
إن المفارقة الدرامية تأخذ أكثر من شكل تقني، فقد تكون ثنائية الجهل والمعرفة دائرة في النقيضين الزمنيين: الماضي، والحاضر، فيكون الجهل واقعاً في حيز الماضي، أما المعرفة فتقع في حيز الحاضر، وهنا تتكئ تقنية السرد على القص الاسترجاعي، فتنتقل دائرة الضوء من الشخصية في زمانها الحاضر إلى الشخصية في زمانها الماضي، ومما لا شك في فيه أن الشخصية هنا عاجزة تمام العجز عن فعل أي شيء غير استرجاع الماضي والندم دون استطاعتها تغيير ذلك الزمن.

وتبرز التقنية الثانية لهذه المفارقة في مفهوم الإضاءة المستبقة، إذ يلجأ السارد عبر عبارة اعتراضية إلى استباق النتيجة، فيقول مثلاً:مشى– والنهاية مغلقة – في ذلك الطريق.

ويبدأ يبرز معاناة الشخصية مع العلم بحتمية النتيجة، أما التقنية الثالثة فتبرز في الإضاءة الأخرى، إذ يجعل السارد الشخصيات الأخرى تعلم حقيقة الأمر باستثناء تلك الشخصية، كأن يقول: كان يمشي في تلك الطريق، كلهم يعلمون أنه يمشي في طريق نهايته مغلقة وهذا يعني أن طرفاً على الأقل من الأطراف يعلم حقيقة الأمر:

---

(1) القرآن الكريم. سورة يوسف. الآية 77.



جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

القسم الثالث:المفارقة الرومانسية

تنطلق الرومانسية من الإيمان الراسخ بأن المفارقة تعبر عن معنيين نقيضيين في الوقت نفسه، وأن الأدب – عبر هذه المفارقة – قادر على فضح المتناقضات في هذا العالم غير المفهوم، الذي يبنى في أساسه من التناقضات والزيف والخداع. ويبرز دور هذه المفارقة في كشف التناقض القابع في الحقيقة الواحدة، فهذه المفارقة تؤمن أنها قادرة على إعادة تمثيل الواقع تمثيلاً فنياً مليئاً بالمتناقضات والأوهام.

تقوم المفارقة الرومانسية على خلق وهم ما، هذا الوهم تتصاعد درجة نقائه واقترابه من التحقق، ويزداد التيقن من أنه حقيقي، وحينما يقترب هذا الوهم من أن يصبح واقعا يقوم المبدع بنسفه. ولا شك في أن المفارقة الرومانسية تتناول الموجود والمعطيات في الكون تناولاً فنياً يميل إلى البناء الجمالي، مقدمة هذا المعطى باعتباره وهماً قابلاً للتحقق والصيرورة، ثم تحطمه على نحو مفاجئ؛ فهي تتناول الذات والعاطفة والصفات والمبادئ والمعتقدات، أي أنها بكل بساطة تستحضر الكون عبر أمثلة محددة، وتأخذ ترسم مشروعاً مصغراً لفكرة التناقض والزيف المغروسة فيه.

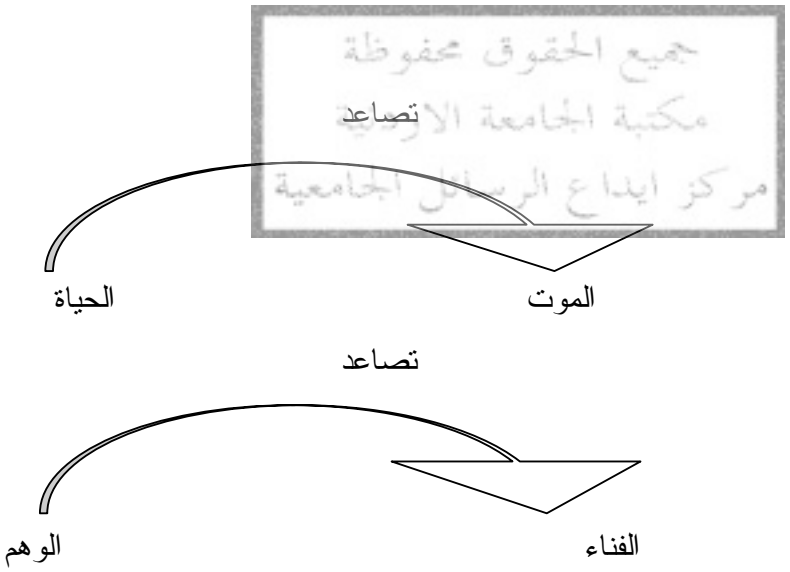
ويبدو أن إحساس المبدع بالعجز عن فهم هذا العالم المليء بالتناقضات كان الباعث الأكبر لهذه المفارقة، فالمبدع المؤمن بامتلاكه رؤيا زرقاء قادرة على رؤية ما لا يرى يصدم بالواقع نفسه، فيستحيل الأمر انكساراً على مستوى الذات المبدعة، فيكتشف أن حواسه محدودة في مقابل ما هو ممتد في المطلق والمتناهي، ومداركه تقف قاصرة،فلا تعود الرؤيا زرقاء، إنما تصبح رؤيا خادعة سوداء. هذا الإحساس بالعجز يقابله إسقاط على المستوى الأفقي فتصبح الذات المبدعة مليئة بالتناقضات، فثمة إحساس بالقدرة، يقابله إحساس بالعجز،وثمة معرفة وجهل، ويأتي العمل الفني ليخلق التوازن بين الذات وما فيها من مشاعر وعواطف ومدارك من جهة والعالم وما فيه من مطلق ومتناقضات من جهة أخرى، هذا التوازن نفسه قائم على الثنائية والنقائض، فثمة جدلية تتواصل في النص حول الحقيقة والوهم، فتختلط الأوراق على طرفي الثنائية، وتصبح الحقيقة نفسها هوية للتناقض.

تتجلى تسمية هذا الضرب بالمفارقة الرومانسية في كون الأدباء الرومانسيين هم الباعثين لها، إذ إن الأدباء الرومانسيين قد كشفوا هذه المفارقة في القرن الثامن عشر بعد أن انتشرت نظرية كانت المثالية"[1].

فكان الإحساس لدى هؤلاء الأدباء أن العالم ليس مثالياً، وأنه قابل للتبدل والانقلاب إلى النقيض على نحو غير مفهوم، وعادوا إلى الذات والعواطف فوجدوها تحفل بالقضية نفسها، فآمنوا أن محاولة فهم العالم تتم عبر المفارقة الكامنة فيه، وأن القضية لابد أن تحفل بالنقائض والجدليات.

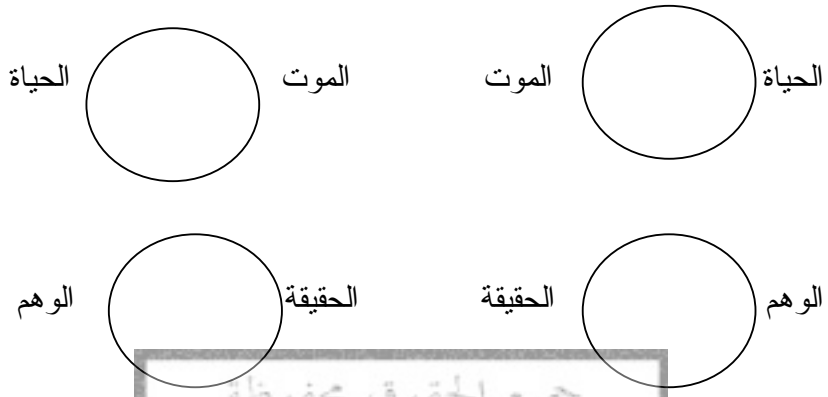
تسير المفارقة الرومانسية على مبدأ المحاكاة للوجود ودورة الحياة فيه؛ فإذا كان الكون نفسه يسير من الحياة إلى الموت، ومن الحضور إلى الغياب فإن الأدب عبر النص يخلق المنحنى نفسه:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية



Mueck, D.C. -The Compass of Irony-page 182 (1)

واللافت أن المفارقة الرومانسية تؤمن إيماناً عميقاً بالثنائية في الحقيقة الواحدة؛ فالحياة لها وجه آخر: الموت، والموت له وجه آخر: الحياة، كذلك الوهم له وجه آخر: الحقيقة، والفناء له وجه آخر: الانبعاث. وهذا يعني أن الحياة والنص الأدبي يشهدان دوراناً في الثنائيات:



جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وتؤكد المفارقة الرومانسية أن المبدع والذات والمتلقي يشتركون معاً في صنع هذا الوهم وصياغته، أما المبدع فإنه الأكثر تبصراً بالمنحنى الذي يسير فيه الوهم، أما الذات فإنها مشتركة في صنع هذا الوهم قاصدةً أم غير قاصدة، أما المتلقي فإنه يشترك في بناء هذا الوهم من جهة، وتصديقه شيئاً فشيئاً إلى أن يصدم بفنائه أخيراً من جهة أخرى.

الفصل الثاني

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

تجليات المفارقة في قصص زكريا تامر

الـــمـــدخـــل :

لقد استطاعت المفارقة ركز لوائها على الأدب محتلة مساحة غنية من التعبير الحديث بعد أن نفذت بانسياب إلى روح النص الأدبي، وتجذرت في أعماق الرؤية، وشكلت لبنة أساسية للبناء الحداثي. وغير خاف أن المفارقة مادة بنائية طيعة سهلة التشكل والتكون، قادرة على اتخاذ بنيات شكلية عديدة، بحيث تستطيع الرؤية استطاعة يسيرة أن تعيد نسجها داخل شبكة النص.

وليس هناك شك في أن المفارقة متعددة الجوانب والفروع، وإن هذا التنوع ينبع من غير مصدر واحد، إذ قد تظهر المفارقة بالنظر إلى الرقعة الأفقية للنص، فتبدو مبثوثة في المستوى اللفظي، متكئة على الضوء الذي تهبه الرقعة اللفظية الحاوية لهذه المفارقة. غير أن هذه الرقعة اللفظية لا تشكل وحدها متنفس المفارقة، إذ تشترك رقعات لفظية أخرى في الوشاية بها، بل إن المفارقة المثبتة في رقعة لفظية ما يكون مفتاحها في رقعة لفظية أخرى. وتنبع المفارقة كذلك من المستوى العمودي للنص، وتكون ثنائية النص المركزية قادرة على تطويع هذه المفارقة لبنيتها من جهة، وفضح وجودها من جهة أخرى. وليس غريباً أن تلتجئ المفارقة إلى المساحة العميقة الداخلية للنص، محاولة أن تتجذر أكثر في بنية هذا النص، وأن تأخذ قيمتها باعتبارها لبنة من لبنات المحور، واللافت هنا أن محاولة المفارقة تدعيم نفسها أكثر في بنية النص الداخلية هي السبيل أيضاً إلى كشفها عبر التقاط الثنائيات في هذا النص.

وتتحصن المفارقة أحياناً بالذات في رقعة النص، وتتحصن أحياناً أخرى بالحدث، وتتحصن على نحو مفاجئ بالنص كله، فلا تكتشف المفارقة إلا بقراءة النص كاملاً، والوقوع على نبض الرؤية المحرك له الباعث إياه. والمفارقة في هذا المستوى أقوى تحصيناً وتجذراً في رقعة النص، فلا تكون سهلة النزع مثلما لم تكن سهلة الإلصاق، ولن تعود صيداً سهلاً للمتلقي الهادف إلى قراءة تشخيصية للنص.

ويحاول هذا الفصل كشف تجليات المفارقة وأشكالها في النص القصصي لزكريا تامر، كشفاً لا يقوم على عد المفارقة بنية خارجة عن جسد النص، ولا يقوم كذلك على رصد إحصائي يزدان بالأرقام والنسب المئوية، ولكنه كشف يتكئ على فضح هذه المفارقة من جهة، والتنبيه على لحمتها بالنص من جهة أخرى.

ويقوم القسم الأول منه على إضاءة المفارقة اللفظية، وكشف حاجة النص لهذا الضرب من المفارقة، والمرامي الدلالية والتعبيرية التي يضفيها على بنية النص، وإسهامه في توطيد

العلاقة بين لبناته، وتقوية شبكة النص كاملة، ووقوعه في دائرة أحد النقيضين المشكلين للثنائية المركزية.

ويتجه القسم الثاني إلى تتبع المفارقة الدرامية، تلك المفارقة التي كانت علامة مسجلة للمسرح، دون غيره من فروع الأدب، غير أن رحلة التجريب في التعبير الحداثي، وانفتاح الأشكال الأدبية على بعضها أسهم في تمكن الأشكال الأدبية المختلفة من إدخال هذه المفارقة في بنية النص، بعد أن أدركت سر احتفاظ المسرح بهذه المفارقة في الأشكال التعبيرية السابقة.

ويتكئ القسم الثالث على رصد المفارقة الرومانسية، تلك المفارقة التي تقوم أكثر من غيرها بالتحايل على المتلقي والمستوى الأفقي للنص، وتطمح إلى أن تعمق صلتها بالرؤية الباعثة للنص، والثنائية المركزية الجارية في عروقه.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

القسم الأول : المفارقة اللفظية

يلجأ النص الأدبي إلى توظيف المفارقة اللفظية التي تنتشر على رقعة لفظية ما، بحيث "يساق فيها معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر غالباً ما يكون مخالفاً للمعنى السطحي الظاهر "[1].

والجلي أن هذا الضرب فضفاض يتسع لتقنيات تعبيرية وصورية متعددة، إذ يمكن أن يوضع فيه المجاز و الاستعارة، على اعتبار أنهما يمثلان انحرافاً عن المعنى السطحي الظاهر، وأن نضع فيه أساليب السخرية والاستهزاء وخروج الإنشاء على مقتضى الظاهر.

ونستطيع أن نلمح تقنيات موظفة في هذا الضرب، أولاها يتعلق بالجانب البلاغي، إذ يحطم هذا الضرب العلاقة المعجمية الاعتيادية بين الدال والمدلول إلى علاقة ذاتية خفية توقع الدال في نية عدم مدلوله، ولا يقف الأمر عند هذا، بل يتجاوزه إلى تحطيم الدلالة نفسها؛ فالمألوف أن يقترن الدال ومدلوله غير المعجمي المجازي بروابط وقرائن وأوجه شبه وتقارب، لكن العملية هنا ثائرة كل الثورة، فقد ينتقل الدال إلى ضد مدلوله دون أن توجد روابط بين الدال ومدلوله الجديد، فمن الواضح أن لفظة كريم لا تلتقي ألبتة بمدلول البخل لوقوع كل منهما في حيز نقيضي، لكن المفارقة اللفظية تسمح بمثل هذه العملية.

ويبرز تساؤل عن الغاية الفنية لهذا الضرب من المفارقة، من الجلي أن المفارقة اللفظية نحقق أكثر من غاية فنية دفعة واحدة، إذ تلجأ الرؤية للمفارقة اللفظية كي تجس مقدرة المتلقي على كشف النص وثنائيته، وتصعد من درجة إقحامه في المستوى العمودي للنص، وتوصله إلى أقصى درجات المتابعة عبر السخرية أو التهكم أو التوبيخ أو التنبيه أو امتحان الذكاء الطبيعي.

ولا شك في أن هذا الضرب من المفارقة ينفي صفة التقريرية والمباشرة عن النص، ولا شك في أيضاً أن نصوص زكريا تامر حريصة كل الحرص ألا تكتفي بالرصد الحدثي، وألا تكون انعكاساً مرآوياً للواقع، مع أنها حريصة على كشف جدلية هذا الواقع وزيفه، لذلك اتكأت نصوص زكريا تامر على المفارقة اللفظية كي تسهم في تثبيت النص أكثر في المستويات الفنية

([1]) ميوك. المفارقة وصفاتها.ص 57.

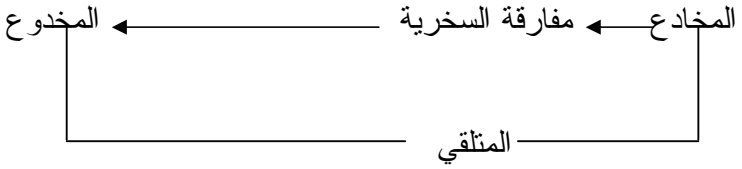
المستفزة التي تحث المتلقي على قراءة النص غير مرة، وإلى الوقوف عند كل بنية منه، لا أن يكون قارئاً لا يغريه إلا عنصر التشويق والإثارة وانتظار ما سوف يأتي.

وعند الحديث عن المفارقة اللفظية علينا الانتباه إلى أنها تتخذ أكثر من شكل، فثمة مفارقة السخرية، ومفارقة الكذب، و مفارقة الدلالة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

مفصل أول: مفارقة السخرية:

يتكئ زكريا تامر على تقديم رقعة لفظية في بنية نصية أو حوارية تهدف إلى السخرية من الطرف الآخر، في تقنية تقوم على حشو هذه الرقعة بألفاظ تظهر في مستواها الأفقي نقيض ما تبطنه في مستواها العمودي، واللافت أن هذه المفارقة تقدم رسالة تشترك فيها ثلاثة عناصر: المخادع المستهزئ، والمخادع المستهزأ به، والمتلقي:



جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

والمثير هنا أن الرؤية تجعل المخادع الأقدر على هذه المفارقة، في حين أن المخدوع واقف أغلب الظن عند المستوى السطحي الأفقي في أول صدمة للتعبير، أما المتلقي فإنه يجد نفسه في أحد الموقعين: المخادع، أو المخدوع. لكن النهاية الحتمية أن هذه العناصر الثلاثة قادرة على كشف المفارقة ونبش المقصد العمودي لها.

وقد تكون مفارقة السخرية سهلة الانكشاف أو الاصطياد، بحيث تبدو قريبة للتوبيخ، يقول زكريا تامر في قصة "ثلج آخر الليل":

"وتاق يوسف إلى تدخين سيجارة. وكانت السجائر في جيبه، ولكنه لم يكن ليجرؤ على التدخين أمام أبيه، فاتجه نحو باب الغرفة وبادره والده متسائلاً: إلى أين؟

فقال يوسف: أنا متعب وأريد أن أنام

قال الأب: يا لك من مسكين! عملك كثير جداً.. هل تكسر حجارة في النهار؟ لماذا تتعب ما دمت لا تعمل شيئاً؟ هل أتعبك التثاؤب؟ قل لي.. ألم تجد عملاً؟

واعترضت الأم قائلة: إنه مريض.. انظر إليه.. لكم هو هزيل وأصفر.

وأحس يوسف أن اللحظة التي كان يخشاها موشكة على المجيء.

وصرخ الأب في نزق: أنا لا ألوم أحداً سواك.أنت التي أفسدت الأولاد:

الابن الشاب يأكل وينام.. والبنت تهرب.. والزوجة تثرثر مع الجارات.. والأب يشتغل كالحمار" [1].

تظهر مفارقة السخرية في قول الأب يالك من مسكين! عملك كثير جداً، فمن الواضح أن الابن لا يعمل ولا عمل لديه أصلاً، فالمقصود ضمن المستوى العمودي يقع على نقيض مما هو مبثوث على المستوى الأفقي. واللافت أن النص يقدم المفارقة في صور مضخمة كثيراً جداً، تكسر حجارة، وذلك لنقل الحالة النفسية التي تسيطر على الأب في المقابل، فالابن لا يعمل ولا يساعد والده، أما الأب فيشتغل كالحمار.

وإن تكن المفارقة في النص السابق سهلة الكشف، فإن الرؤية في المقابل تحاول اصطياد المتلقي كذلك، إذ يبدو للوهلة الأولى أن قول الأم إنه مريض، انظر إليه، لكم هو هزيل وأصفر، يبدو أنه واقع في حيز المفارقة نفسها، لكن المفاجأة أن الأم تقصد الكلام فعلاً والدليل قول الأب: أنت التي أفسدت الأولاد. إن الرؤية وهي تقدم المفارقة تقديماً بيناً لتحاول التنبيه على أن هذه المفارقة ليست بنية خارجة عن النص بل هي متجذرة فيه، حين تقع المفارقة في حيز الثنائية التي تسيطر على الأب تلك اللحظة: العمل والبطالة، الراحة والتعب فتكون السخرية غير مكتفية بتأنيب الابن على عدم عمله، بل كاشفة حاجة الأب إلى الراحة كذلك.

ويقول زكريا تامر في أقصوصته "في سبيل وطن يسر السياح"

إلى من يهمه الأمر:

نحن المخلوقات البشرية الرثة التي تقطن في الأزقة الضيقة المظلمة نطالب بما يلي:

1. أن يسمح لنا بالسير عراة توفيراً لثمن الثياب، ولكي يتاح لأجسادنا الحصول على النور والهواء.
2. أن تقوم المستشفيات الحكومية مجاناً باستئصال معدنا التي تسبب لحياتنا اضطراباً لا مبرر وطنياً له.
3. أن تقطع رؤوسنا بعد أن ثبت لنا أن ما يجعل المواطن خائناً هو العين التي تبصر

([1]) تامر،زكريا ،(2001).ربيع في الرماد.(ط1).لندن:رياض الريس للكتب والنشر.ص 14.

والأذن التي تسمع واللسان الذي يتكلم و العقل الذي يفكر و العقل الذي لا يفكر"[1] .

يعبق النص السابق من أوله إلى آخره بالمفارقة اللفظية الساخرة، حتى إن العنوان نفسه يحوي هذه المفارقة، فقوله: في سبيل وطن يسر السياح "يخفي ضمن المستوى العمودي مفارقة ساخرة، إذ المفترض أن الوطن يسر مواطنيه أولاً، لكنه وطن يسر السياح ضمن المستوى الأفقي، ويتعس أهله ضمن المستوى العمودي.

وتبرز المفارقة جلية في قوله: أن يسمح لنا بالسير عراة توفيراً لثمن الثياب ولكي يتاح لأجسادنا الحصول على النور والهواء، إذ من الواضح أن هذا المطلب يظهر ضمن المستوى الأفقي رغبة في التخلص من الثياب التي تثقل كاهل المواطن، لكنه ضمن المستوى العمودي يظهر رغبة في توجيه نداء للوطن كي يوفر حياة كريمة للمواطن تكفل له شراء ثياب وعدم السير عراة.

جميع الحقوق محفوظة

واللافت أن النص يعلل ذلك أيضاً بأن الجسد يحتاج النور والهواء في إشارة ساخرة إلى أن هذا الوطن يكبت النور و الهواء.

مركز إيداع الرسائل الجامعية

وتظهر المفارقة كذلك في قوله: أن تقوم المستشفيات الحكومية مجاناً في استئصال معدنا التي تسبب لحياتنا اضطراباً لا مبرر وطنياً له. إذ إن المطلب ضمن المستوى العمودي هو أن تقوم المستشفيات بعلاج المواطنين وشفائهم من الأمراض الناتجة عن الجوع والفقر، كونهم غير قادرين على دفع ثمن الإقامة والعلاج. ويبدو أن إلحاح الرؤية على إبراز كلمة "مجاناً " محاولة لكشف أن الفقر و المعاناة وراء كل ذلك، وتؤمن المفارقة نفوذها في قوله لا مبرر وطنياً له، إذ إن الجوع يؤدي إلى قلة الإنتاجية والفاعلية، وهذا يعني ضعف الاقتصاد، إذن، ثمة مبرر وطني، وليس كما يظهر المستوى الأفقي.

وتتجلى المفارقة كذلك في قوله: أن تقطع رؤوسنا بعد أن ثبت لنا أن ما يجعل المواطن خائناً هو العين التي تبصر والأذن التي تسمع واللسان الذي يتكلم والعقل الذي يفكر والعقل الذي لا يفكر. إن المفارقة هنا واضحة أشد الوضوح، إذ ثمة سخرية بمحاولات القمع التي تلجأ إلى

([1]) تامر،زكريا،(2002).النمور في اليوم العاشر.(ط5).لندن:رياض الريس للكتب و النشر.ص20-21.

تجهيل الفرد، وإفقاره من عقله، وتجريده من حواسه القائمة بالفعل، فالمستوى اللفظي يكشف خيانة المواطن بسبب عينه التي تبصر، والإبصار هو الفعل الأساس للعين، ولم يحدد خصوصية لهذا الفعل، كذلك الأمر بالنسبة للسمع والقول والتفكير، فالمطلوب–إذن– ضمن المستوى الأفقي إخفاء المواطن إحساسه بأنه عاقل قادر على التمتع بحواسه، لكن المستوى العمودي يكشف خلاف ذلك، إذ هو يؤكد المطالبة بامتلاك العقل والعين التي تبصر الحقيقة واللسان الذي يكشف العيوب ويقول الصدق.

وتتيح لنا المفارقات السابقة التعرف أكثر على المفارقة في العنوان إذ إن المطالبة تكشف قيام وطن لا يسر السائحين ولا يسر المواطنين.

ويقول زكريا تامر في قصة " آخر المحققين ":

"قال مدير السجن للسجناء الخمسة: ستتلى الآن عليكم أسماؤكم، وكل واحد يسمع اسمه يخلع ثيابه فوراً وبسرعة البرق.

وأشار مدير السجن إلى حارسه، فصاح الحارس: داود.. سليمان.. طارق.. عماد.. فتح.

فهمس سليمان مخاطباً رفاقه بينما هو ينزع ثيابه على عجل: يا شباب.. جاء الفرج .. سيفعل بنا ما كنا نفعله بالنساء.."[1].

تظهر مفارقة السخرية في قوله: جاء الفرج، ولعل النص إن لم تتابع ما يجيء بعد هذه العبارة يوقعنا في تعبير مقصود فعلاً ضمن مستوييه: الأفقي والعمودي، إذ قد يتوهم أن طلب مدير السجن من السجناء خلع ملابسهم إشارة إلى انتهاء عقوبتهم، وعليه يكون تعبير جاء الفرج متلائماً مع حالة التوهم، لكن قوله: سيفعل بنا ما كنا نفعله بالنساء ينسف هذا التوهم، ويكون المقصود خلاف الظاهر، فالمقصود– إذن– جاءت المصيبة، والدليل قوله: يا شباب.

إن النص السابق يصدمنا بمفارقة ليست سهلة الكشف، بل إن النص يحاول إخفاءها والتستر عليها، في محاولة منه إلى إيقاع المتلقي في المستنقع الأفقي للتعبير، صادماً إياه أخيراً بتلك المفارقة التي سيكتشفها بعد فوات الرقعة اللفظية.

و يقول زكريا تامر في قصة "الخارجون من الكهف ":

([1]) تامر،زكريا،(1998).سنضحك.(ط1).لندن: رياض الريس للكتب و النشر.ص 28.

" سألته صحافية شابة: وأمك وأبوك وأخوك؟

فقال الطفل: أبي جاسوس لجنوب أفريقيا، وأمي عميلة للسلطات الصومالية، وأخي الكبير سفيه بذيء وقح لا يكف عن سب الحكومة، وخالتي خبيثة تتآمر سراً لتحقيق غاية مشبوهة دنيئة لم أدركها. وما حل بهم هو جزء بسيط مما يستحقونه، فكلهم كانوا يتكلمون أمامي عن مآربهم الخسيسة ظانين أني مجرد صغير لا يفقه شيئاً "[1].

جلي أن الطفل يسخر وأن النصّ يقدم رقعة لفظية تبطن في مستواها العمودي مدلولاً مغايراً مناقضا، فالأب ليس جاسوسا، والأم ليست عميلة، والأخ ليس سفيهاً، وكذلك الخالة، والجلي أيضاً أن مأساة الطفل بفقده أسرته في حادثة انهيار البناية دفعته إلى الاتكاء على هذه المفارقة الساخرة، ليقدم فجيعته في ثوب المفارقة. ولا شك في أن النص يقدم لنا صورة نقيضية للأسرة تحفل بالسلبية ضمن المستوى الأفقي، مدعمة بألفاظ عديدة: جاسوس، عميلة، سفيه، بذيء، وقح، خبيثة، تتآمر، دنيئة، مآربهم الخسيسة، لكنه في المقابل يخفي في أحشائه صورة نقيضية مغايرة تحمل الضد تماماً.

وقد يقدم لنا النص مفارقة ساخرة يتسرب الشك في قيامها أكثر من تسرب اليقين ضمن رؤية الطرف الآخر، لكنها إذ تحمل السخرية و تحمل الحسرة والفاجعة أيضاً، يقول زكريا تامر في قصة " الليل":

"وانتظر حتى كفت المرأة عن النحيب واستعادت هدوءها، وعندئذٍ قال لها بصوت هازئ ووجهه قريب من وجهها المبتل بالدموع: الله الله. ما أسخى دموعك! ذكرتني بأختي يوم كانت صغيرة. كنت لا أجرؤ على التنفس أمامها. ولحظة أعبس أو أقول كلمة قاسية ينزل من عينيها سيل دموع.

أغمضت المرأة عينيها دونما كلمة، وهيمن الصمت حيناً من الوقت ثم همس الرجل: نمت؟

ففتحت المرأة عينيها حالاً، فأردف الرجل متسائلاً: اتفقنا؟ سأذهب الآن، ولن تخبري زوجك بما حدث.

([1]) تامر،زكريا،(2001).نداء نوح.(ط2).لندن:رياض الريس للكتب والنشر.ص134.

خيل إلى الرجل أن المرأة ابتسمت وهمست قائلة: أنت رجل طيب"[1].

تظهر المفارقة في قول المرأة: أنت رجل طيب، إذ تظهر الرقعة اللفظية أن المرأة تصف الرجل بالطيبة، لكن النص نفسه يشي وشاية واضحة بأن المقصود بكلامها أنه رجل شرير. والغريب أن النص نفسه يقدم لنا أكثر من مفتاح وهو يوقعنا في التشتت، إذ يتذكر الرجل أخته التي لا يجرؤ على التنفس أمامها، ويسأل المرأة أن كانت قد نامت، والمعروف أن من في مثل موقفه لا يسألون هذا السؤال، بل يقومون بحدث ما، غير آبهين بالنتيجة. وهذا يدفع العلاقة بين الرجل والمرأة إلى ضرب من الودية والتي تتكشف في سطح النص.

في المقابل يطلعنا النص على مفتاح آخر يظهر المرأة قلقة خائفة، فبكاؤها من جهة، وفتحها عينيها حالاً، علماً أن ثمة زمناً يفصل بين الأحداث فيما سبق: هيمن الصمت حيناً ثم همس الرجل، وهذا يعني استمرار الترقب والقلق لدى المرأة، ثم إن وضع هذه المفارقة في ثوب التخييل: خيل إلى الرجل أن المرأة ابتسمت وهمست قائلة: أنت رجل طيب يدفع المفارقة أكثر إلى الضياع بين كلا المفتاحين السابقين، غير أن المفتاح الأصلي للمفارقة يظهر في قول الرجل: لن تخبري زوجك، فلو قال: لن أخبر زوجك لاحتمل أن تقصد المرأة فعلاً أنه رجل طيب، لكن قوله لن تخبري زوجك يشي تماماً أن المقصود خلاف ذلك، واللافت أن النص يطلعنا في المفارقة هنا على قيمة من الألم تختزن في هذه المفارقة، فالسخرية التي التجأت إليها المرأة في وصفها الرجل تحمل كذلك قدراً مماثلاً من الألم.

وتختزن المفارقة اللفظية الساخرة إيحاءات تبعد النص عن صفة التقريرية التي تحيله خطاباً لفظياً اعتيادياً لا قيمة فنية عميقة فيه، فهي تنبه على وجود مستوى آخر غير المستوى الظاهري السطحي التقريري، مستوى يقع في الحيز النقيضي، ويقلب النص على جوفه، يقول زكريا تامر في أقصوصة " مشروع خطبة ":

"... ومن أجل أن يظل الوطن حراً سعيداً، عشتم أيها المواطنون الشرفاء مئات السنين بلا خبز، عشتم بلا حرية، عشتم بلا كرامة، نسيتم الابتسامة، كرهتم الورد والقمر وأغاني الحب، فحمى الله اليوم وطننا الغالي من أخطار الخونة المتآمرين مع العدو"[2].

([1]) تامر،زكريا،(2001).دمشق الحرائق.(ط4).لندن:دار الريس للكتب و النشر.ص 25.

([2]) تامر،زكريا،(2001).الرعد.(ط4). لندن:رياض الريس للكتب و النشر. ص 26.

يستوقفنا النص بأنه يقدم ظاهراً حافلاً في التقريرية والمباشرة، مذكراً بأنه مشروع خطبة، وهذا يعني أنه قاصد فعلاً هذه التقريرية، لكن السخرية أن المقصود خلاف الظاهر. لا شك في أن النقاط التي ترد أول النص توهم المتلقي بوجود كلام محذوف، هذا التوهم سيرتقي درجة لوجود الواو التي تقدم نفسها باعتبارها واو الاستئناف، لكن نفاجأ أن هذا هو النص كله، ولا شيء محذوف، فالمفارقة تبرز أول خيوطها بهذا الفراغ الذي يقدم غياباً عن ساحة النص، وحضوراً ضمن المستوى العمودي، هذا الحضور هو النص نفسه.

جلي أن النص يسخر من وطن يعيش مواطنوه الشرفاء مئات السنين جائعين، مسلوبين، أذلاء، محرومين، فتكون المفارقة في أنه وطن حر سعيد، وفي أنه سيحمى من أخطار الخونة المتآمرين. إذ لا يعقل أن يكون الوطن حراً وأبناؤه غير أحرار، أو أن يكون سعيداً وأبناؤه فاقدون للابتسامة والفرح.

يحاول النص أن يخدعنا ويسخر منا كذلك، إن تقريريته ومباشرته ضمن المستوى الأفقي، حافلة بكينونة عميقة في المستوى العمودي، داخل بنية تقع على الطرف النقيضي، ويبدأ النص ينشيء علاقة لفظية تفضح المفارقة فضحاً سريعاً، لكنها تقيم الأسوار حول القصد منها، ويقول زكريا تامر في قصته (12)[1].

"وتجمدت لحظة متحيرة ثم انتقلت إلى الركبة متظاهرة بأنها مجرد رأس طفلة رغبة في النوم، فقالت وفيقة أنها لم تزره إلا لتمتحنه وتتأكد من أنه يحترم زمالة العمل ويفهم معنى العلاقة البريئة بين الرجل والمرأة، فهز برأسه واثقاً بأنه سينجح في امتحانها، وأطبق بفمه على شفتها السفلى"[2].

يطلعنا النص على المفارقة الساخرة، فلا رفيقة زارته لتمتحنه، ولا هو نجح في الامتحان، لكن السخرية هنا تخلق ظلالاً دلالية أخرى تحتاج إلى تأنٍ، لتثير فينا اكتشاف رغبة المفارقة في التذكير بمفارقة الواقع نفسها، فثمة ظاهر القصد، في مقابل الرغبة المكبوتة وراءه

([1]) لجأ زكريا تامر في مجموعته القصصية " تكسير ركب " إلى استبدال الرقم بالكلمات في العنوان.

([2]) تامر،زكريا،(2002).تكسير ركب.(ط1).لندن:رياض الريس للكتب و النشر.ص 25.

،وثمة التحلي ظاهرياً بالمثل والعادات والتقاليد، والتمتع داخلياً بالنقيض، على اعتبار أن الحياة نفسها حافلة بالنقائض، ولذلك نرى النص يختتم بقوله:

"وعندما عمت الظلمة، وقفت وفيقة أمام المرآة، وتأكدت أن غطاء رأسها لا يظهر إلا وجهها، وغادرت البيت برفقة مروان الذي كان يمشي متعثر الخطى، خائر القوى، وسارا معاً قاصدين موقفاً قريباً للباصات وقد حملقت وفيقة باستنكار إلى فتاة تسير حاسرة الرأس، وقالت لمروان بصوت مملوء بالأسف إن الفساد بات متفشياً، فهز رأسه موافقا"[1]

إذ تكشف المفارقة الساخرة أن سخريتها من الواقع تكشف ضمن العمودي سخرية من الذات التي تتعامل مع الأشياء بذاتين متناقضتين: ذات داخلية، وذات خارجية.

وتتجرأ الرؤية حين تجعل المفارقة تتبادل الواقع مع التعبير الأصلي المقصود، يقول زكريا تامر في قصة "لا يعرف":

"كان طريف النبري قد تواعد مع ثلاثة من أصدقائه القدامى على الالتقاء في حانة اعتادوا التردد إليها، ولكنه وصل إلى الحانة متأخراً ساعة فاستقبله أصدقاؤه بالصياح والهرج فقال لهم وهو ينظر إلى مائدتهم التي تناثرت على سطحها القناني الفارغة: أرى أنكم لم تنتظروني.

فقال له أحد الثلاثة بصوت متثاقل: بلا حكي فاضي. اجلس واشرب بسرعة لتصبح عاقلاً مثلنا، ويمكننا التفاهم معك،فهز طريف رأسه موافقاً ومرحباً بسكرة تفقده صوابه[2].

تظهر المفارقة الساخرة جلية في قوله: لتصبح عاقلاً مثلنا، والنص نفسه يقدم الدليل: موافقاً ومرحباً بسكرة تفقده صوابه، ولكن الواضح أن ثمة تبدلاً في موقع المفارقة،إذ تبدو المفارقة من زاوية القائل واقعا فعلا، لكنها مفارقة من زاوية الآخر، فالثمل يؤمن أن الخمرة تجعله عاقلا واعيا حينما يكون ثملا بالفعل، لكن الذي لم يقع بعد في تأثيرها يدرك أنها تؤدي إلى الضد فهي تذهب العقل. واللافت أن النص يقدم أول لفظتين في الثوب المحكي العامي: بلا حكي فاضي، ليشير فعلا إلى غياب الوعي والعقل، والانفتاح على أفق آخر.

([1]) تامر،زكريا.تكسير ركب.ص26.

([2]) تامر،زكريا ،(200).الحصرم.(ط1).لندن:رياض الريس للكتب و النشر.ص 77.

وقد تذهب المفارقة إلى خداع الذات نفسها، حين تنشئ وهما تصدقه الذات، على الرغم من أن المحيط كله يصرخ بأن ذلك محض مفارقة، يقول زكريا تامر في قصة "رجل من دمشق":

"حياتي حلم كبير سعيد، لكنها تغدو أحيانا تعسة إلى حد مؤلم، والسبب غالبا لا يتعدى نظرة متفحصة ذات مغزى يرمقني بها رجل أو امرأة أو رؤيتي لعاشقين أيديهما متعانقتان بود رائع أو سماعي لضحكة وديعة صادرة من أعماق طفل وديع. كانت حياة الآخرين مرآة أشاهد فيها تفاهة حياتي وعقمها وخلوها من أي سعادة حقيقية، فالأصدقاء لا يملون من التحدث عن مستقبلهم ومغامراتهم الغرامية بغرور نادر ثم يقولون في النهاية: آه لقد هرمنا في سن مبكرة، أما أنا فلا أتحدث عن مستقبلي لأني اعرفه، فهو سيكون كيومي هذا الذي أعيشه الآن، ولا يتبدل أي شيء، ولا أتحدث عن قصة حبي. إني أحب. ومحبوبتي تمثال مصنوع من الشمع أو من الجص"[1].

جميع الحقوق محفوظة

واضح أن الذات تخدع بل تسخر من نفسها، فقوله: حياتي حلم كبير سعيد مفارقة لفظية ساخرة، إذ حياته ليست إلا حلما قصيرا، مؤلما. والجلي أن الذات تحاول خداع نفسها وتصديق هذه المخادعة، فقوله: لكنها تغدو أحيانا تعسة، تأتي لتأكيد أن حياته حلم كبير سعيد، فكلمة "أحيانا" تثبت الخبر السابق على اعتبار أن النقيض لا يقع إلا أحيانا. لكن الذات لا تستمر في خداع نفسها، فسرعان ما تنهار: أشاهد فيها تفاهة حياتي وعقمها. وخلوها من أي سعادة حقيقية، فهو سيكون كيومي هذا الذي أعيشه، محبوبتي تمثال من الشمع أو الجص.

واللافت أن النص يتكىء على ضمير الأنا في السرد ليقدم لنا مناخا نفسيا للانا مليئا بالحوارات الداخلية،وهي حوارات تكشف وقوع الذات في طرف نقيض من الآخر في المستوى الظاهري، وتوقعها على طرف نقيض من ذاتها في المستوى العمودي، فالذات تخدع نفسها وتحاول تضليلها، لكن المفارقة الساخرة تكشف تصدعا في هذه الذات التي تقف طرفا نقيضيا لكل ما هو آخر، وإذا كان الحوار الداخلي بين الذات ونفسها، فلا بد إذا أن تكون الذات نقيضا لنفسها.

([1]) تامر،زكريا،(1994).صهيل الجواد الأبيض.(ط3).لندن: رياض الريس للكتب و النشر.ص 69.

وتلجأ الرؤيا إلى المفارقة كي لا تقدم على المواجهة اللفظية، إنما تترك للمفارقة قولا ما لا يريد النص قوله، يقول زكريا تامر في قصة "الأغنية الزرقاء الخشنة":

"وصاح أبو أحمد مرحبا بي عندما دخلت مقهاه بخطى متئدة، وقال لي متسائلا بينما هو يضع أمامي كوبا من الشاي ذي اللون الخمري القاتم: كيف حالك؟

قلت: ما زلت بلا عمل .. لم أجع بعد

قال: اشكر الله

قلت: لن أنسى نصيحتك"[1].

واضح أن النص يسخر، وأنه لا يهتم بهذه النصيحة وهي تخفي خوفا وقلقا من الوصول إلى مرحلة الجوع إضافة إلى السخرية، لكنها تخفي في مستواها الأعمق خروجا على التراث والارتضاء بما هو مكتوب على الإنسان، غير أن النص لا يلجأ إلى التصريح، بل يجعل المفارقة وحدها قادرة على قول ذلك، أي بمعنى آخر تجعل المتلقي في قراءته الاستبطانية يقول ما لم يقله النص.

مكتبة الجامعة الاردنية

وتقدم المفارقة الصورة صورة نفسية تامة للذات، تحاول فيه إخراج ما في جوفها من هواجس وآلام، يقول زكريا تامر في قصة "رندا":

"كانت رندا تمشي في سوق مزدحمة، فشاهدت حمارا يقف بالقرب من الرصيف، تثقل ظهره أكياس ملأى بالحطب، فتوقفت، وسألته قائلة: أأنت الحمار؟ قال الحمار بصوت صاخب: نعم .. أنا الحمار، فمن خدعك وقال لك إني غزال أو شحرور؟!

قالت رندا: ماذا تأكل؟

قال الحمار: إفطاري حلوى وغدائي لحم مشوي. أما في المساء فلا آكل شيئا تنفيذا لتعليمات طبيبي الخاص.

قالت رندا: وأين تنام؟

قال الحمار: أنام في أفخم فندق

قالت رندا بلهجة موبخة: أنت حمار سيئ الأخلاق، أسألك بتهذيب فتجاوب هازئا بي؟

([1]) تامر،زكريا.صهيل الجواد الأبيض. ص 12.

قال الحمار بنزق: ضعي على ظهرك هذه الأكياس الثقيلة ثم جاوبي أفضل من أجوبتي"[1].

يسند النص دور المفارقة الساخرة للحمار، وهو إسناد يحمل مفارقة أيضا، فالمعلوم أن الحمار نفسه يقع محل سخرية واستهزاء، لكنه ههنا الذي يسخر، بل إنه العليم الممتلك المفارقة، التارك للآخر اكتشافها أو عدم اكتشافها.

وينقلنا النص إلى داخل الذات، إذ يكون القهر والمعاناة والتبعية والانقياد دافعاً هذه الذات إلى السخرية، ليس سخرية من الآخر، بل سخرية من واقع الذات نفسها، تحمل ما تعاني منه الذات، وما يرهقها من هم يعنيها ولا يلفت انتباه غيرها لهذه المعاناة.

واللافت أن النص يجعل الحوار بين طرفين لا خيوط انتظام تجمعهما، فثمة الطفلة وثمة الحمار، واللافت أن الطفلة تقوم بأسئلة بريئة فعلا لأنها لم تتنبه أو لم تدرك مأساة هذا الحمار ومعاناته، لكن الحمار في المقابل نسي نتيجة المعاناة ذلك، وانطلق في أجوبته مدفوعا بهذا الضغط الممارس ضده.

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

([1]) تامر،زكريا.النمور في اليوم العاشر. ص 147.

المفصل الثاني: مفارقة الكذب

تقف الذات في محيط يدفعها إلى إخفاء الحقيقة، وتقديم كلام آخر، يكون الواقع نفسه والأحداث قادرين على كشف الزيف، وإظهار الكذب. غير أن النص الأدبي يقدم عالما يعتمد على نفسه لا على غيره، ويقوم بخلق موجوداته وعناصره التي تحفل بما تحفل به الموجودات الأصلية، ولكن في هيئة فنية رؤيوية، لذلك تلجأ الذات في النص الأدبي إلى الاتكاء على الكذب بعض الأحيان، وتقديم رقعة لفظية تخفي الضد ضمن المستوى العمودي، لكن المتلقي مدفوع إلى أن يحيا واقع النص حتى يستطيع استخلاص المفارقة المبذورة هنا.

ولا شك في أن النص الأدبي يلجأ إلى هذا الضرب من المفارقة ليحيط شخوصه وموجوداتها بثوب الواقعية، ويبعدها عن ثوب المثالية الفنية، فالنص لا يخلق شخوصا خالصة النقاء أو الشرور، وإنما يخلق شخوصا مزدحمة بالنقائض والهواجس، متوزعة على الاحتمالات كلها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يريد تكالب العالم على الذات، لتجبر على الدفاع عن مبادئها أو تحصيناتها الخلقية، أو التخلي عن هذه المبادىء عند اشتداد الأزمة الصراعية.

ويضيق زكريا تامر الخناق على الذات في نصوصها القصصية، إذا يلقي بها في واقع كابوسي، مليء بالنقائض السلبية ترتفع فيه وتيرة الضغط الانفجاري عن الحد المحتمل، فتحس الذات أمام ذلك أنها مدفوعة إلى التخلي عن المبادئ، والتفكير بالمصلحة الذاتية، ويكون أمرا مشروعا في نظر نفسها والعالم النصي ما تقوم به، لكن الرأي الأخير متروك للرؤيا والمتلقي.

يلجأ النص إلى هذا الضرب من المفارقة ليشير إلى واقع مؤلم مكبوت يدفع الذات إلى هذا الفعل فتكون المفارقة بذلك تعبيرا عموديا عن حدة هذا الواقع، يضاف إلى ذلك أن هذا الضرب يسمح للذات التمتع بكونها أرضية، تحمل ما تحمله الذات الإنسانية الواقعية، وليست صنما تعبيريا، أو جالاتيا أدبية خالصة. ولا شك في أن اتكاء زكريا على هذا الضرب يدفع المتلقي إلى تدوير النص كاملا، فلا تعود القراءة نسقا تسلسليا متتابعا، وإنما تصبح قراءة مدورة، يدور فيها المتلقي ليجد الحقيقة والدوافع والمبررات.

وتبدو هذه المفارقة فسحة للنص كي يعيد ترتيب عناصره من جديد، ترتيبا يتفق مع كونه نصا من جهة، وتعبيرا عن واقع رؤيوي من جهة أخرى، فالنص لا يعود حافلا بالمثالية الفنية، ولا خالص الضوء والبياض، إنما هو مواجه في كل لحظة بعنصر قد يؤدي إلى نسف

هذا النص إن لم تكن الرؤيا قادرة على بسط نفوذه على سطح النص كله، وتوزيعه على النقيضين المشكلين للثنائية المركزية.

ويبدو دوماً أن الذات في هذا الضرب مدفوعة إلى إخفاء حقيقة ما مغايرة في المستوى العمودي للنص، يقول زكريا تامر في قصة "مصرع خنجر":

"فازداد وجه خضر علون عبوسا، فظن الرجال الجالسون إلى طاولات منه أن شجارا عاصفا موشك على الوقوع، حاولوا الابتعاد، ولكن دورية شرطة تتألف من رجلين دخلت المقهى في تلك اللحظة، وصاح أحد الشرطيين بصوت خشن مطالبا رواد المقهى بالوقوف ورفع الأيدي إلى أعلى، وبدأ الشرطيان بتفتيش الجميع الواحد تلو الآخر، وضبطوا مع خضر علون خنجرا محدودب النصل، فاستله أحد الشرطيين من غمده، وسأل خضر علون بلهجة مستنكرة: ألا تعلم أن حمل السلاح ممنوع؟

فتمتم خضر بكلمات مبهمة غير مفهومة، فلكزه الشرطي الآخر وقال له: لا تخنخن. الأفندي سألك سؤالا تجاوب عنه. لماذا تحمل الخنجر؟

فقال خضر: لأني أحب الفواكه

قال الشرطي: عذر أقبح من ذنب

قال خضر: الدكتور أوصاني أن لا آكل الفواكه إلا بعد تقشيرها، فضحك الشرطيان، ولم يعتقلا خضر علون، واكتفيا بمصادرة الخنجر، ونصحاه بأكل الفواكه بقشورها حتى لا يتعرض مستقبلا للمتاعب"[1].

تظهر مفارقة الكذب جلية في قوله: لأني أحب الفواكه، ولا شك في أن خضر علون أخفى السبب الحقيقي لحمله الخنجر، وقدم سببا آخر كذبا، ويظهر النص سببا مقنعا لحمل الخنجر: تقشير الفواكه، لكن هذا السبب سرعان ما يتبخر، فهل سيأكل الفواكه في الشارع والمقهى، كذلك يظهر النص خلاف هذا السبب: فازداد وجه خضر علون عبوسا، أن شجارا عاصفا موشك على الوقوع، والمعلوم أن الخنجر في دلالته ينصرف إلى الاشتراك في المشاجرات والقتال لا تقشير الفواكه.

([1]) تامر،زكريا .الحصرم. ص 21.

وينبهنا النص إلى السبب الذي دفع خضر علون إلى الكذب، فخضر علون يدخل المقهى عابسا ويحمل خنجرا، وهذا يعني امتلاكه شجاعة وأقداما، لكنه يكذب حين يواجه قوة وسلطة لا يمتلك أمامها فعل أي شيء، والدليل أنه تمتم بكلمات غير واضحة، والدليل كذلك أن الشرطي لم يقل له: لا تتمتم، بل قال له: لا تخنخن، فالذات التي امتلكت الإرادة في سبيل مقاومة من تستطيع مقاومته وقفت عاجزة أمام السلطة، فكان الكذب سلاحا لها في مواجهة هذه السلطة.

وتكشف هذه المفارقة التصنع الذي تلبسه الذات، يقول زكريا تامر في أقصوصته "لك ما شئت":

"استدعى المالك الأوحد للبلاد وزير إعلامه، وقال له بصوت صارم: لم أطلبك إلا لأذكرك بواجباتك كوزير للإعلام، وأنبهك إلى أني اعرف كل ما تفعله، وأعرف أيضا حتى ما تفكر به

قال وزير الإعلام: لا أحد يجرؤ على القول إنك لست بالعليم بكل شيء

قال المالك: أنت اختلست أموالا كثيرة تحيرك وتجعلك عاجزا عن إنفاقها

قال وزير الإعلام: ما أخذته هو مجرد قرض بلا فوائد لأني أكره الربا"[1].

يحيلنا النص إلى مفارقة الكذب التي يلجأ إليها الوزير، كي يكشف التصنع الذي تحاول هذه الذات لبسه ما استطاعت، فإذا كان المالك عليما بكل شيء وقد أقر الوزير بذلك فان تأكيد المالك على اختلاس الوزير للأموال في ضوء المعطيات المنطقية والمقدمات أمر صحيح واقعي، لكن الوزير لا ينكر ذلك صراحة، بل يلجأ إلى تقنية الكذب، فما أخذه قرض بلا فوائد، وهو يكره الربا، وواضح أن كذبه هنا تغطية على حقيقته الكامنة وراء غطاء هذا التصنع.

واللافت أن النص يقدم لنا الحوار السابق غارقا في تقنية الكذب، فقد يكون المالك جاهلا بأفعال وزيره، وقد يكون الوزير منكرا لعلم المالك بكل شيء، والمقصد واضح، فالنص يميط اللثام عن شخوص تتصنع الحقائق، وتقدم الزيف والكذب.واللافت أيضا أن المالك لا ينكر ما أقدم عليه الوزير من اختلاس، بل ينكر تأثير هذا الاختلاس السلبي في عمل الوزير.

([1]) تامر،زكريا .سنضحك. ص 102.

ويلجأ النص إلى هذه التقنية لتغطية عيوب في الذات يحاول ترقيعها بهذه المفارقة، يقول زكريا تامر في أقصوصة" لا داعي للاستغراب":

"عاد جحا إلى بيته فوجد زوجته عابسة الوجه، فسألها: ما بك؟

فأجابته بنزق: لا تسألني، بل اسأل حمارك الذي تركته مربوطا بباب البيت

قال جحا: وماذا فعل؟ هل رفسك، أم عضك

قالت: مررت بجانبه فغازلني وقال لي إني أجمل من القمر

وكانت زوجة جحا قبيحة الوجه، سيئة الطباع، فقال لها جحا مستغربا: أمتأكدة أنه تكلم وقال لك إنك أجمل من القمر.

فقالت زوجة جحا: وقال لي أيضا إن الربيع يأتي مرة واحدة في السنة، أما أنا فربيع دائم

فبادر جحا إلى اختيار أغلظ عصا من عصيه، وخرج من البيت وانهال ضربا بالعصا على الحمار"

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

لا شك في أن المفارقة ظاهرة في النص السابق، ويزيد النص نفسه إظهارها بكشف كذب الزوجة عبر تقنية السرد والسارد العليم: وكانت زوجة جحا قبيحة الوجه. إن الذي دفع الذات للكذب محاولتها تجميل صورتها وإظهار نفسها في صورة أبهى ولو على سبيل الكذب. والنص حين يقدم الذات في هذه الصورة يمنح سطحه مزيدا من الواقعية في مقابل رؤيا نصية عميقة، فلا يعقل أن الحمار يتكلم، والزوجة واضح كذبها، ومع ذلك يضرب جحا حماره عقابا على ما لم يقترفه، فالنص لا يكتفي بأن يقدم الكذب على اعتباره كذبا بل يقدم الكذب حجة مقبولة، يقع ضحيتها أطراف أخرى.

ويقول زكريا تامر في أقصوصة "ليل السلطان وصباحه":

"وفي الصباح استدعى السلطان رئيس وزرائه، وقال له: أتعرف أني كنت ليلة أمس أفكر في أحوال الشعب قبل النوم؟

قال رئيس الوزراء مبهورا: اللعنة على المؤرخين والأدباء!

فقال له السلطان مستغربا: لماذا تلعنهم؟

قال رئيس الوزراء: لأنهم مقصرون في تسجيل مآثر مولاي السلطان، فمولاي حتى في أوقات راحته لا يكف عن التفكير في أحوال شعبه، وهذا أمر لا يفعله أي حاكم من حكام الأرض" .

واضح أن السلطان ورئيس الوزراء في النص السابق يكذبان، وأن كليهما يلجأ إلى الكذب مدفوعا نحو تغطية معينة، فالملك يكذب ليزيد صورته بهاء ليس أمام الوزير، بل أمام النص نفسه، والوزير يحاول تثبيت نفسه باعتباره مخلصا أكثر من العادة، النص نفسه يكذب في سبيل أن يقدم واقع السلطة المشوه القائم على الخداع، وليس الخداع هنا واقعا على الشعب بل القائمين على السلطة، كذب النص يتجلى في أنه يقدم لنا صورة تبدو مضيئة للذاتين هنا، وتقع في دائرة الصدق للوهلة الأولى فالنص –إذا– يتستر على مفارقة أكبر في الكذب، لينبه المتلقي إلى ضرورة التحلي بأقصى درجات التيقظ في مثل هذه المواقف.

وقد تتجلى هذه المفارقة في أصوات الذات نفسها وحواراتها، فتبدو الذات في قناعين: قناع مضلل كاذب، وقناع آخر خفي صادق، يقول زكريا تامر في قصة "عندما يأتي المساء":

" طلبوا إلي أن لا يضيع وقتهم في الثرثرة، وأن ينصت لأسئلتهم بانتباه وحذر، ويجاوب عنها بصدق، فوعدهم بأن يكون صادقا كما كان طوال حياته التي قضاها على سطح الأرض: لماذا ترتجف؟ أأنت خائف؟

–: لا شيء يخيف من مات، ولا سبب لارتجافي إلا الغيظ من قبر بلا مدفأة.

(خفت عندما طردت من بطن أمي، خفت كل صباح وكل مساء طوال ستين سنة، خفت عندما فحصني الطبيب مقررا أني ميت، خفت عندما تعالت الولاويل حول سريري، خفت لحظة لففت بالكفن، خفت عندما سجنت في التابوت، وودعني أصدقائي بنظرات متشفية تتصنع الحزن العميق، خفت عندما حمل التابوت إلى المقبرة وأخرجت منه، وقذف بي إلى حفرة القبر، خفت عندما تركت تحت التراب وحيدا فريسة الديدان والجرذان)

–: ما دمت تدعي أنك لست خائفا، فلماذا وجهك شاحب؟"[1].

([1]) تامر،زكريا .سنضحك. ص 183–184.

جلي أن الذات تحفل بصوتين: صوت يخاطب به الآخرين في حوار خارجي، وصوت تخاطب به نفسها، واللافت أن الكذب متفش على الصعيد الخارجي، واللافت أيضا أن النص لا يكتفي بإضاءة الحوار الداخلي كي يكون دليلا على مفارقة الكذب، بل يدعمه برقعة النص الخارجية، فقوله: وعدهم أن يكون صادقا كما كان طوال حياته يولد شعورا بأنه في طرف مناقض لهذه الصفة، وقوله: ما دمت تدعي أنك لست خائفا، فلفظة تدعي تجعل وقوع الذات في هوة الكذب أمر شبه مؤكد.

ويدهشنا النص بأنه يجعل الذات الكاذبة لميت،إذ يبدو غريبا لميت أن يكذب،فلا ضرورة – ألبتة – لكذبه،ولكن الرؤيا تحاول أن تخلق عالما مؤلما الإيلام ذاته الذي يحفل به العالم الواقعي، بل أنها تجعل عالم الموت أشد إيلاما،ويحتاج بالتالي إلى كذب أكبر،ذلك أن خوف الذات في العالم الخارجي يرد مرتين: خروجه من بطن أمه، وطول حياته،لكن الخوف عند موته يشمل كل تفصيل وان كان دقيقا آنيا: خفت عندما قرر الطبيب أني ميت، خفت، خفت، خفت. وهذا – طبعا – يولد إحساسا لدى الذات بأنها في مهب نقيضين يتنازعانها: نقيض يدفعها إلى إخفاء كل شيء، ونقيض يدفعها إلى كشف كل شيء.

ويقول زكريا في موضع آخر من القصة نفسها

-: أكنت تتردد كثيرا على عيادات الأطباء ؟

- : كنت أفضل التردد على المقابر لأن دخولها مجاني

(وتوهمت أن تعود رؤية القبر هو خير استعداد ليوم آت لا مفر منه، ولكني كنت مخدوعا فالعيش فوق التراب ليس كالعيش تحته)

: أمشتاق إلى ابنك الشاب الذي ليس لك غيره؟

: زارني أمس وبرفقته امرأة جميلة ترتدي أقصر ثوب رأيته في حياتي ومماتي، وسررت لان الثوب كان اسود

(عندما ضحكت المرآة تبدل كل ورد ذابل بلغه ضحكها وصار نضرا يفوح عطرا وخيل إلي للحظات أني قد عدت حيا)

: أمشتاق أيضا إلى أصدقائك؟

: أصدقائي أوفياء لا ينقطعون عن زيارتي، وفي كل زيارة يقرأون الفاتحة، ويهدونها إلى روحي

(وكلما أتوا لزيارتي، قعدوا على قبري وتحدثوا عن أحوال الدنيا، واختلفوا، وحولوا المقبرة إلى ما يشبه المقهى، ولا ينقصهم سوى جرسون يتجول بينهم ويلبي طلباتهم)" [1].

يدور هذا النص حول المحور نفسه الذي يدور النص السابق حوله، إذ تواصل الذات الداخلية العميقة كشف زيف الذات الخارجية عبر صوت مفعم بالحقيقة والصدق. واللافت أن الذات الخارجية هنا تحاول تجميل الواقع الخارجي بالرغم من النقيض الذي تقع فيه، في حين أن الذات الداخلية تكشف لنفسها زيف هذا الواقع وظلمته، في محاولة للتنبيه على أن ظلمة القمر تحمل في ذاتها كشفا لما يظهر أنه إضاءة وبياض على مستوى السطح.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

([1]) المصدر السابق. ص 185.

المفصل الثالث: مفارقة الدلالة

قلنا سابقاً إن المفارقة تقوم على تقنية تضادية بين اللفظ ومدلوله، إذ إن المفارقة تهدم السلسلة الطبيعية للوظيفة الإرسالية للتعبير، فإذا افترضنا أن ثمة رقعة نصية عن صاحب رسالة، والمبثوث، والمرسل إليه، فإن المبدع يتعمد توظيف لفظ أو تعبير ضمن النص المبثوث يحمل مدلولين: مدلولا خارجياً معجميا غير مقصود، ومدلولا داخليا ذاتيا مناقضا مقصودا .

إن الضدية بين المبثوث والمراد تضعنا في غير شكل للمفارقة، إذ من الممكن أن يكون ثمة رابط بين المبثوث والمراد عبر المجاز وتلاقي الدلالات، دون أن يعني بالضرورة وقوعهما على طرفي نقيض، و هذا نجده في الكناية، فعبارة كثير الرماد لا يقصد منها أن الشخص يمتلك رماداً كثيراً، و لكنها تحمل قصداً آخر هو الكرم لا نجده ضمن المستوى الأفقي للتعبير، و إنما عبر دلالات الرماد و الكثرة ضمن سلسلة التوليدات المحتملة للتعبير:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

كثرة الرماد ← كثرة الحطب المحترق ← كثرة الطبخ ← كثرة الضيوف ← الكرم

ويلجــأ النــص إلى هذا الضرب من المفارقة عبر تقديم صورة أو عبارة لا يقصد منها –ألبتة– العبارة أو الصورة نفسها، ولكن يراد بها دلالة عميقة تتكشف عبر الإيحاءات والظلال التي تقدمها العبارة نفسها.

ويخوض زكريا تامر غمار هذه المفارقة ليزيد من عجائبية عالم نصه من جهة، ويدفع النص إلى عالم متعدد الرؤى والاحتمالات من جهة أخرى، ويلقي الذات في تيه المستويين: الأفقي والعمودي من جهة ثالثة. يقول زكريا تامر في أقصوصة "العائلة":

"قال الوزير: أتريد وزيرا أم وزيرة؟ هذا المنصب مناسب للنساء مع أني ضد أن تعمل المرأة خارج بيتها، ولكن وجود امرأة وزيرة سيكسب بلادنا في الخارج سمعة حسنة. وابنتي مؤهلة لهذا الوزارة، فهي لم تلبس طوال حياتها إلا الثياب البيض"[1].

لا يقصد النص أن الفتاة تلبس الثياب البيضاء، و لا يقصد كما يتوهم للوهلة الأولى أنها طبيبة على اعتبار أن الوزارة وزارة الصحة، لكنه يقصد أن ابنته قادرة على تطهير كل شيء دون أن تترك أثرا، وهذا موضوع المفارقة. واللافت أن الرؤية لا تكتفي بتقديم دلالة عميقة بينها وبين العبارة روابط، لكنها تذهب أبعد من ذلك، حين توجد دلالة جديدة فيها حجم السخرية أكبر من حجم الحقيقة والمقصد.

ويقول زكريا تامر في قصة "في يوم مرح":

"فانقض علي الرجال، وأجبروني على خلع حذائي وجوربي، وصاح رئيس المخفر مهددا: سأمزق جواربك إذا لم تبادر إلى البكاء

قلت بضراعة: سأبكي

قال رئيس المخفر: هيا بسرعة ابك بكاء ذليلا "[1].

جلي أن المقصود ليس سأمزق جواربك،بل ستضرب على قدميك ضربا مبرحا،واللافت أن توهما يذهب إلى الظن بأن التعبير هنا مقصود على اعتبار أنه نتيجة الضرب على القدمين، لكن دافع النص ينبهنا إلى سادية في التعذيب تدفعنا إلى إنكار أن المقصود تمزيق الجوارب،بل نذهب إلى الظن بأن المقصود تمزيق الجلد،لكنه اكتفى بالكناية،وأخفى الحقيقة،كي يثير الخوف أكثر في الذات مما لا تعرفه،أو لا تحيط به علما.

ويقول زكريا تامر في قصة "يا أيها الكرز المنسي":

"شهقت ضيعتنا مدهوشة لما علمت أن عمر القاسم قد صار وزيرا. وها هي ضيعتنا يا عمر كما تركتها وردة من طين وعشبا أصفر ونهرا من الأطفال الحفاة"[2].

فالصورة المقدمة ليست المقصودة،والمقصود التنبيه على الفقر والجوع المتفشي في الضيعة، والنص يطلعنا على انتقال الضد إلى المقابل تماما، فالوردة من طين، والعشب أصفر، والنهر من الأطفال الحفاة، فإذا كانت الوردة تشير إلى الجمال والبناعة، فان تحولها إلى وردة

([1]) تامر،زكريا.نداء نوح. ص 322.

([1]) تامر،زكريا.الرعد. ص 128 – 129

([2]) تامر،زكريا .دمشق الحرائق. ص 29.

من طين يجعلها تقع في الضد تماما،وأما العشب الذي يشير إلى الربيع والخصب فإن وصفه بالأصفر يثير الموت والنهاية والجفاف.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

القسم الثاني: المفارقة الدرامية:

تقوم المفارقة الدرامية على تجهيل الشخصية أو الذات بما يدور حولها من أحداث أو مجريات مع علم الأطراف الأخرى بذلك.

تقع المفارقة الدرامية في ثنائية الجهل والمعرفة، فتكون الشخصية ضمن دائرة الجهل، وغيره ضمن دائرة المعرفة، مع قصدية إقحام المتلقي في خضم الموقف، فيبدو المتلقي أكثر علماً من الشخصية، ممتلكاً رؤية استشرافية لا تمتلكها الشخصية. وإن تكن المفارقة الدرامية قد حصرت نفسها في دائرة المسرح في عصور أدبية سابقة فإن التجريب الأدبي و انفتاح الأشكال الأدبية بعضها على بعض أتاح لهذه المفارقة اقتحام أصناف أدبية لم تألفها من قبل، وتجوب عوالم نصية حديثة، فيها يبدو الموقف أقل حجماً في الرقعة اللفظية وأكثر ازدحاماً في الرقعة الرؤيوية، وفيها لا يكون ثمة جمهور قادر على الصفير وتنبيه الذات على حقيقة ما يجري وإنما النص وحده عبر رؤيته و ثنائياته القادرة على فعل ذلك.

ولأن زكريا تامر يدفع الذات إلى الوقوع في رحلة الجلد والعذاب والغربة والعزلة حاول مد نصوصه بهذه المفارقة، إذ إنها قادرة على إيقاع الذات في الجهل أكثر وتعريضها أكثر لوطأة الاغتراب، وعلى تكالب المقومات الأخرى في عالم النص باعتبارها العليمة، فيضاف إلى السارد العليم والقارئ الفائق عنصر جديد هو المحيط العليم. ويتتبع زكريا هذه المفارقة تتبعاً أشبه بتقصي الأثر، لأنه لا يريد فضح نصه بتقنية يقحمها إقحاما كي يشترك والعالم في سلب الذات ماهيتها، ولكنه يصر على إعطاء النص نفسه ثنائية جديدة قادرة على الإمساك بهذه المفارقة باعتبارها خيطاً من خيوطها.

وتتفاوت هذه المفارقة تبعاً لدرجة الجهل التي تقع بها الذات، فتبدو الذات غائبة عن أحداث وأصوات لا تبتعد عنها كثيراً، ولا يمكن أن تكون جاهلة بها غير هذه الذات الخاصة، يقول زكريا تامر في قصة "النمور في اليوم العاشر":

"وصاح المروض بلهجة قاسية آمرة: قف

فتجمد النمر تواً، و قال المروض بصوت مرح: أحسنت

فسر النمر، وأكل بنهم بينما كان المروض يقول لتلاميذه: سيصبح بعد أيام نمراً من ورق.

وفي اليوم الرابع، قال النمر للمروض: أنا جائع فاطلب مني أن أقف فقال المروض لتلاميذه:هاهو قد بدأ يحب أوامري

ثم تابع موجهاً كلامه إلى النمر لن تأكل اليوم إلا إذا قلدت مواء القطط"[1].

يطلعنا النص على نمر يتكلم ويخاطب المروض فيفهم كل واحد الآخر، لكنه لا ينتبه مطلقاً للحوار الدائر بين المروض وتلاميذه، فالنمر يقع في دائرة الجهل بما يحاك له من مصيدة سوف تحوله أخيراً إلى نمر من ورق.

والواضح أن الجهل هنا لا يعود إلى اللغة، إذ إن وقوع النمر سجيناً بهذا القفص ينبه على أن النمر حر في القفص. لذلك يستطيع إدراك كلام المروض أن كان موجهاً له، ولا يستطيع التقاط كلام غيره، فالجهل هنا أشبه بأمنية في إدراك ما يحيط بالقفص، وتبرز ثنائية الجهل التي يقع بها النمر في مقابل المعرفة التي يقع بها كل شيء خارج القفص، وهنا يبدو المروض والتلاميذ والسارد والمتلقي يدركون ما ينتظر النمر، ويبقى النمر وحده في دائرة الجهل.

ولا شك في أن زكريا تامر يحاول التنبيه على أن الذات عند وقوعها في قيد المدينة والسلطة جاهلة تمام الجهل ما ينتظرها من سلب وفقد وتجهيل .

ويقدم زكريا تامر هذه المفارقة في ثوب جديد، يكون فيه شخوص المسرح أصوات النص المحاولة تنبيه الذات وإبعادها عن دائرة الجهل، يقول زكريا تامر في قصة "نبوءة كافور الإخشيدي".

صاح كافور الإخشيدي بأعوانه، قبل ثلاثة أيام دخل البلاد رجل غريب اسمه المتنبي، وآمركم بإحضاره إلي حيا أم ميتاً.

وكان المتنبي آنئذٍ يمشي في شوارع القاهرة، وئيد الخطى، متنقلاً من شارع إلى شارع، وكل شارع يبدو لعينيه عالماً جديداً سحرياً قادراً على أن يهب بهجة تحول الرمل إلى ماء.

وبلغت بهجة المتنبي الذروة عندما رأى نهر النيل، فتوقف عن المسير، ونظر إلى ماء النهر، كأنه طفل يشاهد بحراً أول مرة في حياته.

([1]) تامر،زكريا.النمور في اليوم العاشر. ص77.

قال النيل للمتنبي: اهرب. الهرب مما ينتظرك جرأة وشجاعة وبطولة، فلم يسمع المتنبي ما قاله النهر إنما تدفقت إلى مخيلته كلمات كثيرة تتنافس على وصف نهر وامرأة وملك عادل.

قال النيل للمتنبي:اهرب..اهرب.. اهرب

ولكن المتنبي كان يجهل لغة الأنهار واستمرت كلماته في التنافس على وصف نهر عظيم وامرأة جميلة وملك رحيم متسامح، ثم تبددت فجأة حين انقض على المتنبي عدد من الرجال الأقوياء"[1].

يفاجئنا النص بمفارقة في التناص تتكئ على ثنائية الجهل والمعرفة، فالمعلوم أن المتنبي شاعر اشتهر بأفق رؤيته وبصيرته، حتى أن لقبه " المتنبي " ينبت حقل المعرفة والعلم والتنبؤ، لكنه في النص واقع في دائرة أخرى، في حين أن كافور الإخشيدي الذي كان المتنبي يقدم له الهجاء مغطى بالمدح، فيجهل القصد نراه بالنص يقع في دائرة المعرفة. هذه المفارقة تهدف إلى القبض على الرمز التراث وإقحامه نصا يفقد في أهم ماهية له.

واللافت أن المكان بما فيه الذي يقع أصلاً في دائرة الغربة على اعتبار أن المتنبي غريب عن نصه نراه واقعا في حيز يناصر فيه الذات ويحاول أن ينبهها لما هو قادم، أقرب ما يكون إلى جمهور المسرح الذين يحاولون بشدة حماستهم وتفاعلهم أن ينبهوا الذات للخطر، لكن الذات هنا جاهلة تماما، قائمة بدورها على أكمل عمل، لذلك طفق النص يمتلئ بثنائية الجهل والمعرفة دخل البلاد رجل غريب، عالما جديدا، طفل يشاهد بحرا أول مرة في حياته، لم يسمع، كان يجهل.

ولا يفوتنا أن التركيز على فعل الهرب ينبه إلى وقوع الذات في دائرة الجهل من الخطر، فيكون الهرب بذلك وسيلة لاتقاء شر غير مدروء، وهذا يقع في جهة مفارقة للحدث الأصلي، إذ رفض المتنبي الهرب وفضل الموت، لكنه هنا جاهل كل شيء، حتى الهرب فانه يجهله.

([1]) تامر،زكريا. نداء نوح. ص 193-194.

وتتخذ المفارقة الدرامية رداء المعرفة الحاضر، وتنزع ثوب الجهل الماضي، فتبدو الذات في مطلع النص في خاتمتها تسترجع جهلها بما هو ينتظرها، فيبدو التذكر هنا مأساة تزيد رقعة الألم على الذات، مذكرة بمصير أوديب، يقول زكريا تامر في قصة " ملاءة في الزقاق".

"لو قدر لمحسن الفاير ألا يعبر ذلك الزقاق الضيق المتعرج في حارة قويق محاولاً اختصار طريقه لما كان الآن في هذه الحفرة وظلمتها التي تغم القلب، ولكان يمشي على سطح الأرض فرحاً مرحاً مغموراً بضوء شمس ساطعة أو لربما كان جالساً باسترخاء في مقهى يدخن الأرجيلة ساخرا من أحاديث أصدقائه عن نساء غامضات جميلات شهيات، أو لربما كان مستلقياً على سريره يسمع بتثاؤب أخوته الصغار المتشاجرين، ولكنه مشى في ذلك الزقاق بخطوات ثابتة سريعة، فاستوقفته امرأة ترتدي ملاءة سوداء، وسألته بصوت ناعم خجل: أتعرف يا أخي أين بيت حمود الغايب ؟

فقال محسن لها: لي صديق اسمه عبد الحليم الغايب، و لكنه لا يسكن هنا "[1].

يطلعنا النص على المفارقة الدرامية في حادثة تقترب وحادثة أوديب في ثنائية الجهل والمعرفة، الحاضر والماضي، إذ تبدو الذات في الحاضر عليمة عارفة، لكنها في رقعة الماضي جاهلة تمام الجهل بما كان ينتظرها، واللافت أن النص يوظف حرف الشرط لو: لو قدر لمحسن لما كان الآن، والمعلوم أن لو حرف امتناع لامتناع، إذ امتنع حدوث الجواب لامتناع حدوث الشرط، وهذا يعني أن الذات جاهلة بما كان ينتظرها على اعتبار أن ما أقدمت عليه حدث و ما لم تقدم عليه لم يحدث.

و يلفتنا النص إلى أن الذات تقدم صورة مظلمة لواقعها الآن: الحفرة وظلمتها التي تغم القلب، مذكرة بأن سبب ذلك جهلها، في حين أنها تقدم صورة مضيئة لأحداث قد تبدو اعتيادية، لكنها على قدر كبير من الإضاءة لأنها كانت ستنتج عن دائرة المعرفة: يمشي على سطح الأرض فرحا مغمورا بضوء شمس ساطعة. وإن يكن النص يتستر على هذه الثنائية نجده يقدم لنا إضاءات لفظية تشي بها: الزقاق الضيق المتعرج، فهو قد دخل زقاقا لا يعرفه، ثم أن الزقاق الضيق المتعرج يقترن بالخفاء، والذي لا يعيش فيه يقع بالضرورة في دائرة الجهل به، واختياره

([1]) تامر،زكريا. الحصرم.ص 45.

الملاءة السوداء أيضا يخفي جهله بالمرأة، وأنها امرأة تزيد من التعتيم على نفسها، يضاف إلى ذلك العلم: حمود الغايب، فتظهر لفظة الغايب لتذكرنا بالغياب الذي يقود إلى دائرة الجهل.

ويواصل النص رسم المأساة وإطلاق المزيد من عيارات هذه الثنائية، يقول زكريا تامر:

" قال محسن بصوت مرتبك: هناك سوء تفاهم. الآنسة أختك سألتني عن بيت وأنا جاوبت، فقال له الشاب: وعمن سألتك؟

قال محسن: عن بيت حمود الغايب

فضحك الشاب ضحكة ملأى بالغيظ، وقال لمحسن: أنا حمود الغايب، فهل تريد جنابك إقناعي بأن أختي التي تعيش معي نسيت البيت الذي ولدت فيه.؟

قال محسن: أنا حكيت لك بالضبط ما حدث، واسأل أختك شاهدة

قال الشاب: أختي واعرفها وهي أشرف من كل نساء عيلتك.....

وأهوى الشاب بعصاه الغليظة على رأس محسن في ضربة عنيفة فسقط محسن على الأرض وقد شج رأسه وسال دمه غزيرا، ولم يتوقف الشاب عن ضربه بعصاه، ولكنه لم يضرب سوى الرأس، فندم محسن، فلو لم تكلمه تلك المرأة ويكلمها لما كان الآن مسجى في حفرة باردة محطم الرأس محروما مشاهدة مباراة في الملاكمة ستنقلها محطة تلفزيونية، وينتظر نتائجها بشوق"[1].

تبرز ثنائية الجهل والمعرفة في هذا النص كثيرا: نسيت البيت، أعرفها، ينتظر نتائجها. واللافت أن التقنية التي ابتدأ بها زكريا النص كانت أيضا تقنية إنهاء النص، إذ استعمل حرف الشرط لو: لو لم تكلمه لما كان ما كان: والنفي ينفي وقوع الفعل، أي يعلن غيابه.

واللافت كذلك أن انتظاره نتائج المباراة يعني وقوعه في دائرة الجهل، فيصبح النص لذلك مدورا تدور في ثنائية الجهل والمعرفة دورات متلاحقة متتالية.

ولسنا نستغرب تلك النهاية التي تذكرنا بنهاية اوديب، فكلاهما يقع الآن في دائرة المعرفة، لكنها معرفة جاءت بعد فوات الأوان، فكان لا بد للجهل من ثمن وان كان هذا الثمن مأساويا.

([1]) المصدر السابق . ص 46-47.

ويسوق زكريا تامر الذات أحيانا إلى اقتحام لجة الجهل، وعدم انتظار المصير، على الرغم من أنّ المصير واقع في كلتا الحالتين: الإقدام أو عدمه، يقول زكريا في قصة" الباب القديم":

"وتابع عدوه حتى تعب، وعندئذ توقف لاهثا، مجيلا أنظاره فيما حوله. وكان إلى يمينه درب مظلم، يلوح في آخره مصباح كهربائي وحيد.

وكانت التعليمات تحذر الجنود الغرباء من السير فرادى ليلا في أزقة المدينة، وأحس الجندي أن هناك في الدرب خطرا غامضا يربض منتظرا مقدمه، وحفزه شوق مبهم إلى أن يجابه الخطر ويتحداه، فسار في الدرب الخاوي مغنيا بصوت أجش متقطع حتى وصل إلى نهاية الدرب حيث المصباح الكهربائي. وكان هناك باب كبير من أبواب المدينة، باب قديم كان يغلق فيما مضى من الليالي ليحمي المدينة من الغرباء"[1].

يبدو أن النص هنا لا يكتفي بأن يضيء الخاتمة ويجهل الذات بها، لكنه يحاول أن ينبه الذات على حتمية حدوث هذه الخاتمة في مفارقة للمفارقة نفسها، إذ النص هنا مشترك في منح الذات معرفة، ولكن الذات مع ذلك تصر على اقتحام المجهول: كانت التعليمات تحذر الجنود الغرباء من السير فرادى ليلا، يغلق فيما مضى ليحمي المدينة من الغرباء، ويبدو أن النص مصر على تغريب الذات: الغرباء، معطيا إياه النهاية التي تنتظرها، ولكن بضوء قليل.

وتبرز ثنائية الضوء والعتمة بروزاً واضحا هنا: درب مظلم، مصباح كهربائي، ليلا، الليالي، ويبدو أن لفظة الغرباء التي تشير إلى الجهل، فالغريب يجهل أبناء البلد، لكن أبناء البلد يدركون أنه غريب، يبدو أنها توقع من فيها في دائرة الظلمة على سبيل المجاز، فالجهل بالشيء يعني أنه واقع في الظلمة لا الضوء.

ولعل لفظة يغلق تشي بثنائية المعرفة والجهل، إذ إن إغلاق البوابة في وجه الغرباء يعني عدم معرفتهم بما وراءها، فيبقى الجهل سيد الرؤيا لديهم، وتعود لفظة أزقة للإلحاح على الرؤيا، على اعتبار أن الأزقة تشير إلى الخفاء – كما أشرنا في نص سابق – وتقود إلى نهاية مجهولة.

([1]) تامر،زكريا. ربيع في الرماد .ص 26 – 27.

ويقول زكريا في القصة نفسها:

" وانحنى الرجال الأربعة، وحملوا جثة الجندي، وألقوها في النهر القريب المظلم، فصعد صوت سقوطها في الماء كاستغاثة لن يسمعها أحد، ثم هيمن السكون لحظات، وما لبث أن هزمه وقع أقدام تركض مبتعدة عن دماء لطخت رقعة أرض قريبة من باب عتيق كبير. وكان الباب فيما مضى قسما من سور حجري شاهق يطوق منازل المدينة ويحميها من الأعداء. ولقد فتح الباب مرات عديدة وتدفق منه الرجال والخيول والسيوف الفولاذية غير أن السور تهدم الآن، ولم يبق منه سوى أطلال مبعثرة، وظل الباب مفتوحا"[1].

يبدو أن ثنائية الجهل والمعرفة تولدت منها ثنائية أخرى هي ثنائية الصوت والصمت: صوت سقوطها، استغاثة، لن يسمعها، السكون، وقع أقدام، والجلي أن هذه الثنائية الفرعية تخدم الثنائية المركزية فالصوت تمرد على حالة الغياب والجهل، في حين أن الصمت يدفع الذات أكثر إلى الغياب والجهل.

جميع الحقوق محفوظة

وتصدمنا الخاتمة التي تقدم نهاية مفارقة، فالباب الذي ظل مجهولا قادرا على الصمود في الماضي، أصبح الآن مفتوحا، في إعادة لثنائية الحاضر والماضي، فيبدو الجهل مقترنا بالماضي، والمعرفة مقترنة بالحاضر، ثم إن النص يجعل السور الذي كان يحمي المدينة من الأعداء أي بمعنى آخر يبقيها مجهولة غامضة بالنسبة لهم فيبقون غرباء، تهدم الآن، وتهدمه يعني افتضاح المدينة، وبقاء الباب مفتوحا يشير في دلالته العميقة إلى أنه لم يعد ثمة غرباء وأصلاء، وليس ثمة كذلك داخل وخارج، ولا غربة وتوطن، فالثنائيات تداخلت في كينونة واحدة، على اعتبار أن المعرفة قادرة على الإحاطة بكل شيء علما.

وتتعقد هذه المفارقة لدى بعض نصوص زكريا تامر، حين يقوم بتجديد هذه المفارقة لتكون المفارقة "التامرية"، عملية التحديث هذه يكون الجهل فيها مقصودا من الذات، لأنها تحاول بناء عالم بديل ليس للواقع فحسب، بل للنص أيضا، وفي هذا العالم تبدو الذات جاهلة بالمعطيات الواقعية لكنها قادرة على تقديم معطيات بديلة، أنها أشبه بتشكيل ذاتي للوجود يستنكر من الآخر، باعتباره قائما على الجهل بحقيقة الوجود ومعطياتها، يقول زكريا تامر في قصة "رندا":

([1]) المصدر السابق. ص 28.

" رسمت رندا شمسا زرقاء وسماء صفراء وحقلا أحمر، فقالت الشمس: يالك من بنت بلهاء! لوني أصفر أصفر. من رأى شمسا زرقاء؟

وقالت السماء: ألم تنظري إلي يوما؟ فلوني أزرق، أزرق كالبحر وقال الحقل: بالتأكيد أنت جاهلة ! الحقل لونه أخضر لا أحمر، استاءت رندا، وغمست فرشاتها باللون الأسود، وطمست به الشمس والسماء والحقل، فاختفت الأصوات المحتجة الساخطة.

ثم رسمت رندا غرابا بألوان حمر وخضر وصفر وزرق، فقال لها الغراب مبتهجا: أني مطالب بتقديم الشكر. لقد سئمت لوني الأسود الحزين، وسأتركك الآن كي تراني الطيور وتحسدني

وطار الغراب تاركا رندا وحيدة"[1].

يسلط النص يد التشكيل على المعطى اللوني للوجود، ويحاول عبر الذات خلق عالم بديل تكون فيه الذات صاحبة الحق في نمذجته، لكن هذه الذات تواجه من الآخر بالرفض، وتوصف بالجهل.

ويقدم لنا النص رندا طفلة، والمعلوم أن الطفل يفهم الوجود من زاويته الخاصة، ويشكل هذا الوجود تشكيلا يتوافق والطاقة التي يمتلكها، فرندا ترى الشمس زرقاء، والسماء صفراء، والحقل احمر، ولعل القصد أن الرؤيا تهدف إلى التنبيه على أن الذات لا تكتسب ماهيتها من معطياتها اللونية، بل من جوهرها وكينونتها، فالشمس وان رسمت بالأزرق تبقى شمسا، وكذلك السماء والحقل. لكن هذا غير مقبول من قبل الضد الذي يرى فعلتها دليلا على جهلها: بلهاء، جاهلة.

واللافت أن النص يعطي الغراب المقترن بالشؤم والخراب بالنظر إلى لونه الأسود خلقا جديدا، فيبدو اللون هنا – على نحو مفارق – قادرا على إكساب الذات مدلولات خاصة جديدة، فالمفارقة إذن تكمن في أن اللون يشكل للذات رؤية خاصة للوجود، وليس دليلا على الجهل، لكنه لدى الآخر يفقد الماهيات دلالاتها، ويضع الوجود كله في لحظة فناء.

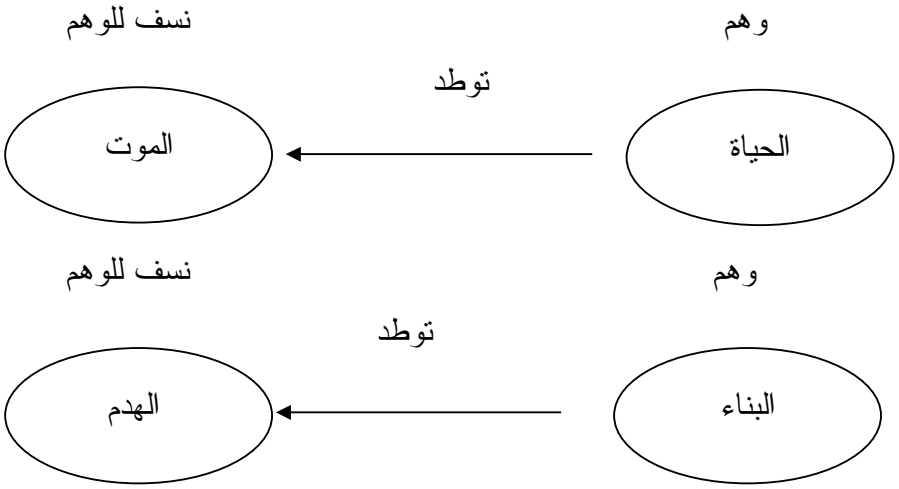
([1]) تامر،زكريا. النمور في اليوم العاشر. ص 133.

القسم الثالث: المفارقة الرومانسية

تقوم المفارقة الرومانسية على خلق وهم ما يحاول المبدع قدر الإمكان جعله واقعاً مقبولاً مناصراً مدافعاً عنه، بيد أنه في لحظة ضدية ينسف هذا الوهم بعد أن أصبح– أو كاد يصبح–واقعاً، وذلك من منطلق ألا شيء يحمل حقيقة ثابتة أو أرضية صادقة، وهو أمر طبيعي في الإنسان الذي تتشكل فيه العواطف على نحو مفاجئ وبصور متناقضة.تنبه المفارقة الرومانسية على أن التحول من الضد إلى الضد أمر منثور في هذا الكون، وان العواطف قد تتبادل المواقع، غير أن هذا الضرب من المفارقة يشكل صدمة عنيفة للمتلقي الذي لا شيء يمهد له هذا التحول الذي كان يبدو مستحيلاً في الحيز الماضي. وقد أولى النقد هذا الضرب جل اهتمامه باعتباره مفصل العمل الإبداعي، ولبنة الخصوصية الأدبية، وكان الأدباء الألمان في طليعة من وظف هذا الضرب من المفارقة في أعمالهم من أمثال شليجل ومولر.

ولا تنصب المفارقة الرومانسية كل الانصباب على تناول التباين في العواطف، وإنما تتعداه إلى محاولة تناول الحقائق؛ إذ لاشيء يقيني محض، فكل شيء يحمل أكثر من حقيقة في الوقت ذاته، واللفظ والعاطفة والموت خير شاهد على هذا. ويتجنب اتباع هذا الضرب مفهوم الضدية المطلقة في المفارقة من جهة والسخرية من جهة أخرى، إنهم مدفوعون إلى تناول الأشياء تناولاً يوافق رؤاهم المتقلبة في مواجهة عالم غير مفهوم ومتقلب في نظرهم.

لقد أدرك الأدب أن المفارقة الرومانسية تعبر عن حقيقة هذا الكون ودورة الحياة فيه، إذ الحياة التي تبدو واقعاً، تظهر في النهاية وهماً عند بروز النص، وكذلك المفارقة الرومانسية التي تجعل الذات تحيا وهماً باعتباره واقعاً، ثم تنسف هذا الوهم في لحظة تبدو غير مناسبة ألبتة، ولا شك في أن إحساس الذات المبدعة بقتامة العالم وقسوته في مواجهة هذه الذات، والاحتيال عليها، وتقديم الحياة باعتبارها أزلية، ثم تأتي اللحظة المفارقة، وتكتشف الذات أنها تحيا في مسرح ذي مفارقة ساخرة، والذات نفسها كانت أصلاً واقعة في إغراء هذا الوهم، فيبدو العالم والنص واقعين في الحيز المقابل للذات الفاعلة والذات المبدعة:



وقد أدرك زكريا تامر منذ لحظة إبداعه أن النص عالم مزدحم بالثنائيات، وأن "عملاً من الأعمال الأدبية ليس في حاجة لأن يضم عناصر المغايرة فيه.إن مجرد كون العالم الخارجي موجود وأننا نعيش فيه يساعد على تزويدنا بنمط المغايرة العميق"[1]، فالذات المبدعة دوماً في شعور بأنها واقعة في وهم،لكنه وهم مجبول بالنقائض،لذلك تندفع تلك الذات إلى التعويض والإسقاط، فتخلق عالماً وتحطم هذا العالم لا لكونها سادية بل للتعبير عن واقع حياتي أقسى.

ولا يخفى علينا أن زكريا أتقن اتقاناً مدهشاً توظيف هذا الضرب من المفارقة حين طفق يبني عالمه النصي وفق معطيات سهلة التبدل، سريعة التقلب، واقعة في لحظة العدم بين الواقع والخيال، في محاولة دؤوبة لإيقاع الذات في هاجس الاحتمالات والصراعات، فلا تصبح الذات مصدوعة بصراعها الداخلي بل تكاد تتصدع إذ تصطدم بمعطيات وهمية سرابية حد الواقع، ولكنها في أشد العطش الحياتي، فلا سبيل لها غير أن تقبل هذا الوهم، أو تنتظر وهما آخر قادماً.

ويحسن زكريا تامر إقناع الذات باستمرار دورها، وإقناعها بحتمية استمرار الوهم على أنه واقع لينسف كل شيء في الخاتمة، يقول في قصة رقم (53):

([1]) كولن،ولسون،(1986). فن الرواية،ترجمة:محمد درويش.بغداد:دار المأمون للترجمة والنشر.ص 200.

"جاع فتحي، فاشترى تفاحتين، واحدة حمراء، والأخرى بيضاء وقصد حديقة عامة قريبة، وجلس على أحد مقاعدها، وهم بأن يأكل التفاحة البيضاء، فسألته:هل سأعدم بلا محاكمة؟

فقال لها فتحي: لست بأحسن من الناس

قالت التفاحة: وهل سأحرم أيضا كتابة وصيتي الأخيرة؟

قال فتحي: لن آكلك أولا حتى لا أتهم بمعاداة التفاح الأبيض"[1].

يختار النص تفاحتين لينبه على مبدأ الثنائية، لكنهما ليستا متضادتين، فالحمراء ليست نقيضة للبيضاء من الناحية اللونية، ويصدمنا النص بالمفارقة اللونية، إذ لا تفاح أبيض، ولعل النص أراد جذب الانتباه إلى حقيقة تكمن في اللون، فإذا كان من المقبول أن تكون هناك تفاحة حمراء فليس مقبولاً أن تكون هناك تفاحة بيضاء، وهنا يكون للون دلالة أخرى، فالحمرة تشير إلى الحياة ولكنها تشير إلى الموت والدم كذلك، والبياض يشير إلى الأمل، لكنه أيضا ينبه إلى وجود النقيض على اعتبار لا وجود للتفاح الأبيض.

ويلجأ النص إلى الإقناع بوجود التفاح الأبيض حين يدفع التفاح إلى التكلم، فيكون العالم بذلك عجائبياً محتملاً لكل شيء. أما الوهم الذي يصنعه النص فهو أن فتحي لن يأكل التفاحتين. لعل أول ما يشير إلى ذلك ذهابه إلى الحديقة لا البيت، وهذا يعطي انطباعا بأن فتحي يرغب في الاستمتاع بالطبيعة، والتفاحتان جزء من هذه الطبيعة،وهما تعبير عن انتقال الحالة الطبيعية من الحرية إلى القيد، فالتفاح الذي ينبت على الأشجار يشترى الآن،ويزداد نمو هذا الوهم،حين يؤكد فتحي أنه لن يأكل التفاحة البيضاء أولاً. واللافت هنا أمران:استعماله حرف النفي لن، واستعماله كلمة أولاً، إذ إن حرف النفي " لن" ينفي القيام بالحدث مستقبلا، لكن كلمة أولاً تقدم نوعاً من الإقرار أو الاشتراط والتقييد، إذ ثمة احتمال بأن تؤكل لكنها لن تؤكل أولاً، فالنص-إذن-لا يبني الوهم دفعة واحدة، إنما يبنيه قطعة قطعة.

يقول زكريا تامر:

"وهم فتحي بأكل التفاحة الأخرى الحمراء، لكنها قالت له مهددة: ستندم إذا أكلتني.

قال فتحي: نجانا الله من الندم!

([1]) تامر،زكريا. تكسير ركب. ص 143.

قالت التفاحة: أنت بالتأكيد تجهلني وتجهل الجهات التي تدعمني

فقال لها فتحي متسائلاً:هل أنت عضو في حزب يحكم أو يعارض.

قالت التفاحة الحمراء: أظن أنك ستسألني أيضاً عن علاقتي بتهريب المخدرات وترويجها

قال فتحي: هل أخوك ضابط في الجيش؟

قالت التفاحة: هل سمعت عن تفاح يحمل السلاح ويقتل؟

قال فتحي: هل خالك وزير؟

قالت التفاحة: ليس في عائلتي أي مواطن، فعمل الأشجار لا يتلاءم مع القوانين والأوامر والقرارات"[1].

يوضح لنا النص السابق ضرباً من لهجة الصدام بين فتحي والتفاحة الحمراء، إذ تبدو الأسئلة والأجوبة في شكل واحد، فكأنها تحمل المفارقة اللفظية التي تخرج على غرض مقتضى الظاهر، فسؤاله هل أنت عضو في حزب يحكم أو يعارض ؟لا يقصد منه حقيقة السؤال كما يتوهم، وإنما السخرية بهذه التفاحة، وسؤالها المشوب بالإنكار:هل سمعت عن تفاح يحمل السلاح ويقتل؟ يضع الذات الأخرى أمام إحساس بالجهل، وشعورها بأنها واقعة محل سخرية واستهزاء. كثرة الأسئلة لا تظهر في الحقيقة جهلا، وإنما تخفي قدرا كبيرا من سوء الفهم.

ويبدأ الوهم ينضج بالنظر إلى هذا المقطع، إذ بدأنا نقتنع أن فتحي لن يأكل التفاحة البيضاء أولا، إنما سيأكل التفاحة الحمراء، غير أن المفارقة الرومانسية تصدمنا بنسف هذا الوهم، يقول زكريا تامر:

"فضحك فتحي ضحكة قصيرة ساخرة، وأكل التفاحة الحمراء والتفاحة البيضاء غير مبال بصياحها المحتج، ومسح شفتيه بمنديل ورقي وقذف به بعيدا عنه، فتذمر المنديل من ناكري الجميل"[2].

([1]) المصدر السابق.ص143-144.

([2]) المصدر السابق . ص 144.

ينكشف الوهم الذي حاول النص إقناعنا بأنه حقيقي، وينسف هذا الوهم في اللحظة التي وصل درجة التحقق، إذ أكل فتحي التفاحتين معا وقد استعمل حرف العطف الواو لا الفاء أو ثم، ليبعد الاحتمال بأنه كان صادقا، ويبدو إن المنديل الذي يقترب لونيا من التفاحة البيضاء اكتشف الخداع الذي قام به فتحي والنص معا، فالنص – إذن – قدم لنا وهما مفاده أن التفاحة البيضاء لن تأكل، هذا الوهم بدأ يتشكل في ثوب واقعي مقبول، لكن الذات أقدمت على نسفه في النهاية.

ويتكىء زكريا تامر على هذه المفارقة كي يمتحن المتلقي والذات معا، يقول زكريا تامر في قصة " السارق والمسروق":

"أخلى المطر والبرد والريح والليل الشارع من المارة، ولكن ثمة رجلا لم يكترث لهم، واستمر في سيره المترنح المتمهل، وراقب البيوت بيتا بيتا، وأختار أحدها، وانتظر قربه حتى أطفئت كل أنواره، وانتظر انتظارا آخر قدر أنه كاف لأن يغرق سكان البيت في النوم العميق، ثم تسلل إلى داخل البيت هازئا بكل الأبواب المقفلة، وحريصا على العمل بما كان يردده دائما بتباه: أدخل كالنسيم وأخرج كالنسيم"[1].

الوهم الذي يخلقه لنا النص هنا أننا أمام لص يوشك أن يسطو على بيت: راقب البيوت بيتا بيتا، أختار أحدها، أطفئت أنواره، قدر أنه كاف لأن يغرق سكان البيت في النوم العميق، تسلل، هازئا بكل الأبواب المقفلة، أدخل كالنسيم وأخرج كالنسيم، ويقدم النص لهذا الوهم ما يكفل أنه حقيقة، فالليل والمطر والبرد والريح تثير رغبة في النوم والتمتع بدفء السرير. غير أن النص يضيء إضاءة شاحبة جدا احتمال الخطأ: واستمر في سيره المترنح المتمهل، فهو ثمل، ولكن قدرته على التسلل والحرص الذي اتبعه بدد هذه الإضاءة الشاحبة التي قد تفضح الوهم.

وما يلفتنا أن النص يتكىء على الجملة الفعلية في بناء الحدث، ويوظف الفعل الماضي بكثرة هنا: أخلى، استمر، راقب، أختار، انتظر، تسلل، هذا الاستعمال مشير إلى حدوث الأفعال بالفعل، ويلفتنا كذلك استعماله حرف العطف "ثم" قبل الفعل تسلل، إذ يعطي هذا الحرف المهلة في الزمن لبيان مقدار الحرص الذي تبعه اللص.

([1]) تامر،زكريا. سنضحك. ص 51.

ولعل هذا كاف إلى أن اللص حريص محترف وأنه سينجح في السرقة، يقول زكريا تامر:

"وجال الرجل في غرف البيت متجنبا الغرف التي يظن أنها غرف نوم، باحثا بهدوء عما غلا ثمنه وخف وزنه، وكبت شهقة تعجب عندما شبه بغتة بصورة فوتوغرافية معلقة على الحائط لرجل ضخم الرأس ذي وجه صلف متعجرف، وضحك بصوت عال ساخر غير آبه لسكان البيت إذ علم في تلك اللحظة أنه كان يحاول سرقة بيته، وجلس على أحد المقاعد مكتئبا كآبة لا سبب لها إلا تيقنه بأن يوم تقاعده لم يعد بالبعيد"[1].

فالإحساس بأن هذا اللص محترف حريص، وما صدر عنه من أفعال سابقة تشير إلى حرصه واحترافه تنسف فجأة عند اكتشاف اللص بأنه يحاول سرقة منزله. واللافت أن هذا اللص لم يعرف حقيقة ذلك إلا عند رؤيته صورته المعلقة.

إن هذا النص لم يكتف بخداع المتلقي فحسب بل خدع الذات أيضا، فتجول اللص في غرف البيت، ومراقبته إياه لم تثر فيه الانتباه إلى أن البيت بيته. والجلي أن الرؤية تحاول التنبيه على أن هذا الوهم هو وهم الحياة نفسها، فالمرء يجد نفسه في النهاية أمام صورته، ولا يجد من يتصارع وإياه، فلا يجد غير نفسه، ويكون التقاعد بذلك دليلا على نهاية هذه الذات، وإحساسه بوهم الحياة والماضي الذي بدا حتى آخر لحظة أنه يؤديه على أكمل وجه نحو نهاية رسمها بدقة، ولكن المفارقة وحدها نسفت كل هذا.

ويوظف زكريا تقنية الخداع في سبيل ضمان نجاح هذه المفارقة، يقول في قصته" المتنكر":

"وانتظرت لحظات ليفتح الباب ولد هزيل في الثامنة من عمره، أشقر الشعر، نظر إليها باستغراب لا يخلو من إعجاب، فقالت له: أريد مصطفى

قال الولد: أنا مصطفى.

قالت كوثر: أريد مصطفى الأمير

قال مصطفى: أنا مصطفى الأمير

([1]) المصدر السابق. ص 51.

فقالت كوثر وهي تضع يدها على بطنها: أنت لست مصطفى الأمير، مصطفى رجل طويل عريض، وهو أب طفلي الذي سيصبح عمره شهرين بعد يومين[1].

يلفتنا بادىء النص عنوانه: المتنكر، هذا العنوان يفضح الوهم فضيحة بينة، لكن الجلي أن النص يحاول الاتكاء على براعة المتنكر في جعل الجميع يصدقون.

يتكىء النص على تقنية الخداع دون أن يلمح لها هنا بشيء سوى العنوان نفسه، وفي المقابل فإن رقعة النص السطحية تخلق وهما بأن المرأة أخطأت العنوان، وأنها تبحث عن شخص اسمه مصطفى الأمير هو ليس هذا الفتي الهزيل، والغريب أن الفتى لا يحاول أن يضلل المرأة، وعدم التضليل هنا يدفع المتلقي إلى التيقن من أنه فعلا ليس الشخص المطلوب.

ويقول زكريا تامر:" قالت كوثر: كف عن المزاح وادخل وناد مصطفى

قال مصطفى: أنا مصطفى..مصطفى الأمير. هل أريك شهادة ميلادي لأثبت لك أني لا أمزح؟

جميع الحقوق محفوظة

فوجمت كوثر ولم تنطق بكلمة، فقال لها مصطفى: أنا مصطفى الأمير، وأنا في سن لا يسمح لي بالزواج. اعذريني لأني مضطر لإغلاق البيت لأني تأخرت عن الذهاب إلى أمي في المستشفى

وأغلق مصطفى الباب، وهرع إلى المرآة، ونظر إليها بفضول، فأبصر ولدا هزيلا في الثامنة من عمره ذا عينين وديعتين، فابتسم بفرح معجباً ببراعته في التنكر"[2].

يكشف لنا النص الخديعة التي أضاءها منذ البداية في العنوان، لكن المراهنة على الخداع لدى الذات دفعته إلى التكتم، وإظهار الذات باعتبارها ذاتا أخرى، فالطفل هو فعلا الشخص المقصود. وزكريا تامر– إذ يقدم لنا هذا الوهم – يحاول أن ينبه على صورة مشوهة للذات في هذا العالم تلجأ إلى الخداع لتنال فوائد شخصية، لكنه ينبه إلى أن هذا التنكر يخفي في الحقيقة واقعا مريرا يندفع فيه الإنسان إلى أكثر الحفر عمقا للاختباء، وينبه أكثر من هذا وذلك إلى الصراعات التي تجري داخل الإنسان، لكنها صراعات وهمية ينتصر فيها الضد السلبي بل ويدفع الضد الآخر إلى الوقوع في دائرته المظلمة.

([1]) المصدر السابق. ص 55.
([2]) المصدر السابق. ص 56.

وتكشف هذه المفارقة الزيف الذي تتحلى به الذات نفسها، هذا الزيف يحمل صورة مصغرة للعالم نفسه، يقول في قصة" رجال ":

" اقسم عبد الحليم المر انه سيطلق زوجته نبيلة إذا ما تجرأت على الخروج وحدها من البيت من غير أذنه، فحرصت نبيلة بعد قسمه على الخروج من البيت كل يوم، فغضب، وأقسم أنه سيطلقها إذا ما تجرأت على المشي في الشوارع بغير ملاءة، فهجرت نبيلة ملاءتها السوداء، واستخدمتها ممسحة للبلاط، فغضب، وأقسم أنه سيطلقها إذا ما علم أنها تكلم رجلا غيره. وعاد ظهر أحد الأيام إلى البيت عودة غير متوقعة، فوجدها في سرير تكلم رجلا لم يره من قبل"[1].

يقدم لنا النص العالم في مشروعه المصغر: الزوج، والزوجة، ويقدم لنا كذلك علاقة متوترة بين كلا الطرفين، قائمة على عدم الاحترام بينهما، في إشارة إلى صراعية العالم ونقائضه.

والنص إذ يضع العنوان: رجال يقدم لنا إضاءة أولى، فهو يرسم عبر هذا المشروع المصغر للكون والعالم والحياة تصورا أكبر مماثلا للعالم نفسه. واللافت أن العنوان يحمل قدرا من السخرية اللفظية، إذ ثمة استنكار للرجل في ظل هذه الصورة السلبية الخائرة المهزوزة التي لا تلجأ إلا للتهديد الفارغ من الفعل.

ولا يبدو إن اختيار الاسم عبثا، فالمر يحمل مفارقة ساخرة، باعتباره المر من الرجال هو الصلب القاسي الرجولي وليس ما يظهر في عبد الحليم. ويحفل فعل عبد الحليم بالقسم دوما: أقسم، والمعلوم أن القسم إلزامي، على المراد تنفيذه، حتى في أتفه الأمور، لكن عبد الحليم يزداد تفاهة وخورا، وامرأته تزداد جرأة على المخالفة والتمرد. واللافت أن النص يضع نقطة بعد قوله إذا ما علم أنها تكلم رجلا غيره. وعاد .. فتهب هذه النقطة الانطباع بأن الذات ستتغير لأن آخر معاقلها على وشك أن يتهدم، لكن عبد الحليم يواصل زيف الرجولة، وهنا يصبح الوهم قائما بالفعل، فعبد الحليم رجل خائر ولن يطلق زوجته لأي سبب مهما يكن، ولكن النص يصدمنا بالخاتمة بقوله " ولكنها بعد أشهر قليلة أنجبت بنتا، فغضب عبد الحليم المر، وأقسم أنه سيطلق

([1]) تامر،زكريا.الحصرم. ص 31.

نبيلة إذا ما خطر لها ثانية أن تنجب بنتا، ولكنه طلقها بعد أسابيع عندما ضبطها وقد نسيت أن تضع ملحا في طعام طهته"[1].

عبد الحليم الذي لم يطلق زوجته لكبار أفعالها في نظره، يطلقها لسبب تافه حقير،هذه الشخصية المهزوزة التي يبنى حولها وهم بأنها لن تطلق الزوجة مهما كان السبب كبيرا وفاضحا، نفاجأ بتهدم هذا الوهم وبأنه يطلق زوجته لأتفه الأسباب. واللافت أن النص يواصل الاتكاء على تقنية المفارقة الساخرة، فقوله ضبطها لا يتناسب وطبيعة الحدث هنا، لكنه سابقا: وجدها في السرير تكلم، هنا صيغة لفظية مخففة متساهلة، إزاء كبيرة من الكبائر، وهناك صيغة مشددة حانقة إزاء فعل حقير هين. بل إن اختياره اسم الزوجة نبيلة يصب في المجرى ذاته لاختيار اسم الزوج، فهي ليست نبيلة.

إن النص هنا يرسم زيف الحياة كلها عبر نموذج مصغر يبدو فيه الرجل شبحا لذاته، وممتلئا بالزيف والهزائم، مكتفيا بالتهديد، الذي أدركته زوجته على الفور، لكن هذه الضآلة في الذات تكشف عقم الحياة نفسها.

ويقوم زكريا تامر بتشويه الذات تشويها يلائم الضياع الإنساني لهذا العالم المر الكئيب، يقول زكريا تامر في قصة "الشمس منبوذة ":

"أشار العالم بسبابته إلى قفص سجن فيه جرذ، وقال لتلاميذه المحيطين به، هذا جرذ جائع ولم يأكل طعاما منذ أيام حتى بات مستعدا ليأكل أي شيء يقدم له.

ثم رمى العالم للجرذ فستقا بلا قشور، فانقض الجرذ على الفستق والتهمه بنهم

وبعد أيام، عاود العالم وقوفه أمام القفص، وقال لتلاميذه: الجرذ الآن جائع كالمرة الماضية، ولكني اليوم سأطعمه طعاما مختلفا وألقى العالم للجرذ بأقذر ما يمكن أن يوجد في قمامة، فأكلها الجرذ بشراهة" [2].

يقدم النص لنا صورة مشوهة للمواطن المسلوب من كل شيء، ويحاول تسليط كل الأضواء على هذا الإنسان باعتباره واقعا في قفص الاختبار، واللافت أن النص يجعل المختبر

([1]) المصدر السابق . ص 31.
([2]) تامر،زكريا. نداء نوح. ص 169.

إنسانا، ويجعل المختبر جرذا، ولعل اختياره للجرذ محاولة لتقديم واقع مشوه، ويبنى زكريا الوهم هنا بأن يميل هذا الواقع المشوه إلى النزوح قليلا صوب واقع أبهى وأجمل.

وأن التجربة التي يسوقها النص هي التجربة نفسها التي يقع فيها المواطن المسلوب من كل شيء، فيكون من حق المواطن أن يقبل أيما شيء، وهنا يقع المتلقي والنص في ترقب لنتيجة التجربة، فإذا كان من الطبيعي أن يقبل الجرذ على أكل ما قدم له باعتباره جائعا، فان الوهم سوف يكون بأن هذا الجرذ سيقبل على الفستق لا القمامة إن قدم له الصنفان، لكن النص يفاجئنا بان هذا الواقع يخبىء واقعا أشد إيلاما على ساحة النص، يقول زكريا تامر:

"وبعد أيام أخرى قاد العالم تلاميذه نحو قفص الجرذ، وقال لهم بصوت وقور مهيب: اليوم يوم تجربة علمية فريدة، فتنبهوا لها ولمعانيها. الجرذ الآن أكثر جوعا من أي مرة سابقة. ووضع العالم على أرضية القفص فستقا، ثم وضع بجوار الفستق قمامة تتصاعد منها الروائح الكريهة، فاتجه الجرذ توا ودونما تردد نحو القمامة، وأكلها متلذذا وأهمل الفستق ولم يأبه له"[1].

الوهم الذي انصرف إلى أن الجرذ سيتجه إلى الفستق لا القمامة، ارتد خائبا وهو يرى الجرذ يقبل على القمامة ويهمل الفستق، فقد كان بإمكانه أن يحقق الوهم بأن يأكل الفستق، وكان بإمكانه أن يخفف الخيبة بأن يأكل القمامة والفستق، لكن إهماله للفستق، وتناوله للقمامة بصورة تزيد حنق المتلقي: توًا، دونما تردد، متلذذا.

والواضح أن زكريا يحاول إن يقدم صورة مشوهة لإنسان العصر الذي اعتاد الخيبة والهزيمة والانكسار، فكان طبيعيا لذلك أن يلجأ إلى ما يعبر عن تخاذله والقيم الدونية الراسخة فيه، ويعرض عن تقديم وهم كان بالإمكان أن يتحقق.

([1]) المصدر السابق. ص 169 – 170.

الفصل الثالث

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

دور المفارقة في بناء القصة

مـــــدخـــــل:

يقيم النص عالمه من شبكات متداخلة المعطيات بين مدخلات ومخرجات، لكن هذه الشبكات وإن تعقدت واتسعت – تتكون من خيوط هي الأصوات والألفاظ، وتبدأ الأصوات والألفاظ تكون علاقات أوسع مدى، وإرساليات تحمل رسالة ما. والنص القصصي مثل غيره من الأشكال الفنية التعبيرية يحاول ما استطاع بناء عالمه الأمثل عبر شبكات الأصوات والألفاظ، ليقيم منها الأحداث والصور والذات، وليصل أخيراً إلى العالم النصي في شكله النهائي.

والنص القصصي لدى زكريا تامر يمثل زورة للوجود عبر عدستين: عدسة الرؤيا، وعدسة الرؤية، لكن هاتين العدستين دوماً محملتان بالأسئلة عن هذا الوجود، وهذه الأسئلة متعددة الإجابات،والنص لا يكتفي بتقديم إجابة واحدة،وإنما يقدم عالماً متعدد الإجابات ووجهات النظر،في انتظار المتلقي،ليقيم زويرته وأجوبته حول عالم النص.

ويدفعنا نصّ زكريا تامر إلى التوقف المتأمل لبنيته،مسلطين الإضاءة النقدية على الذات والحدث والصورة، وهي عناصر موزعة على رقعة أيما نص أدبي، لكنها عناصر لافتة في نصّ زكريا، على اعتبار أنّ هذا النصّ يحمل زورة محملة بالأسئلة والأجوبة، فتكون هذه العناصر الثلاثة كذلك أشبه بسيزيف، تحمل صخرة المعرفة، لكنّها معرفة غير مسطورة، وإنما هي معرفة على هيئة أسئلة كثيرة تنتظر من المتلقي التقاط الإجابة من مستواها العمودي.

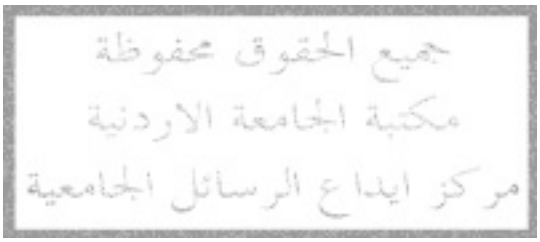
ويبدو أن نصّ زكريا بالنظر إلى هذه العناصر الثلاثة مغرم بالمفارقة، إذ هو عالمه ذو الخصوصية الفنية والتعبيرية والوجودية، لكنه في المقابل ينفي صفة المثالية الأدبية عن هذه العناصر، فالذات ليست متزنة عليمة كاملة بل هي أشدّ نقصاً من الذات الموجودة فعلاً خارج النص وصوره لا تعيد ترتيب الواقع ترتيبا أبهى أو أقرب للتصور، بل تقدم صورة أشد غموضاً وتجهيلاً من مثيلتها خارج النصّ، والحدث ليس معنياً بالواقعية والترابط والتسلسل، بل هو طامع أن يقدم نفسه في هيئة نصية أقرب إلى التفكيك، ليدفعنا إلى السؤال والإجابة عن كل حدث على حدة، وليس عن الأحداث معاً فحسب.

ويحاول القسم الأول في مقاربة تحليلية أن يبين دور المفارقة في بناء الصورة ضمن نص زكريا تامر، وأن يشير إلى متانة الرابط بين المفارقة والصورة. ولن نقف على مبعدة عند

جزمنا أن المفارقة نفسها أصبحت في نصوص زكريا تامر لبنة تركيبية تعطي للصورة بعض خصوصيتها.

ويقف القسم الثاني عند دور المفارقة في بناء الحدث، ملتفتاً إلى الخصوصية التقنية التي يصوغ بها النص أحداثه، وإلى العالم العجائبي الذي يتشكل بوساطة المفارقة التي يدخلها زكريا تامر في أدق أحداث نصه أهمية وخصوصية.

ويعتني القسم الثالث بدور المفارقة في بناء الذات، والذات عند زكريا تامر مليئة بالهواجس والأسئلة، ومحملة أكثر من غيرها بالنقائض والثنائيات، خاضعة دوماً للتبدل والصعود أو الهبوط على نحو غير مرسوم بيانياً، وهنا دور المفارقة، أنها تجعل الذات غير متزنة عند نزعها من جسد النص وطرحها إلى الوجود الخارجي، وتجعلها متزنة ضمن رقعة النص المبثوثة فيه.



القسم الأول: المـــفـــارقـــة وبـــنـــاء الصـــورة

مـــدخـــل:

يعد الخيال لبنة الأعمال الفنية جميعاً والعنصر الأهم فيها، يعطي العمل الفني هويته المميزة وماهيته المستقرة، دونه يخرج العمل الفني عن دائرة الأدب أو الفن مهما امتلك من عناصر مكونة أخرى، والخيال هو الطريق الرحيبة لنقل المشاعر والأحاسيس، وتمثل الرؤيا، وتجسيد النقائض وإعادة تشكيل التجارب النفسية، وإخفاء الأفكار وحمل الرسائل.

وإن يكن هناك من ينظر إلى الخيال في الأدب باعتباره خيالاً لا حقيقة، فإنه يراه بعد عملية الخلق لا أثناءها، فالنص الأدبي لحظة ولادته ومع آلام المخاض ممثل للحظة تتصادم فيها النقائض كلها، ومنها الواقع والخيال والوعي واللاوعي، إنها اللحظة التي تنسف فيها كل القيم الأرضية والأشكال الواقعة والحياة لتبقى رؤية حلم لا حاضرة توشك على الخروج، فلا وجود لما يسمى حقيقة أو خيالاً، إنه عالم آخر حلمي ينتج واقعاً آخر جديداً. الخيال – إذاً– جزء من الحقيقة الحاضرة لحظة الولادة والغائبة بعد ذلك.

والصورة الفنية محاولة للتلويح بالشيء كي يفهم منه المراد، إنها طريقة إرسالية بين مرسل ومتلق، يتم عبرها نقل رسالة تتكئ على علامات محددة، وتبنى في حدودها الدنيا من علامة أو أكثر، وينتج عن تقابل هذه العلامات أو ترتيبها أو تشكيلها الصورة، ومنها تنطق الدلالة التي تحاول هذه الصورة نقلها.

الصورة – إذاً – قادرة على إعادة ترتيب الدلالة المعجمية عبر علامات فاصلة، وتحمل كل علامة في الأصل سمات معينة، فتكون الصورة الناتجة عن العلاقات بين العلامات حاملة الهدف أو الدلالة المطلوبين ولا شك في أن الصورة ليست في محاذاة للتعبير المعجمي،وأن الهدف منها نقل المشاعر أو الرؤى عبر بديل اللغة الموضوع،وأن هذه الصورة بعد ثبات تداولها تصبح في حكم الوضع.

وتحتوي الصورة لدى زكريا تامر على ثلاثة أنماط ضمن واقع تفاعلي: نمط لغوي ناشئ عن تركيب ألفاظ الصورة وأصواتها، ونمط صوري ينشأ نتيجة ما يؤكده النظام اللغوي من صورة دلالية، ونمط رمزي ينتج عند ثبات النمطين السابقين، ويكون البديل المغيب المختصر للنظام القائم.

المـــفـــارقـــة الـــلـــونـــيـــة:

تقترن الصورة باللون اقتراناً لصيقاً، فلا تبدو الصورة صورة دونما معطيات لونية بقطع النظر عن أنها معطيات شديدة السطوع أو خافتة. ولاشك أن اللون يدخل ضمن تشكيلات الصورة الأدبية عبر الألفاظ وما تشير إليه من دلالات تهب الصورة إضافة إلى ماهيتها الأصلية ظلالاً نفسية ورؤية عابقة بأنفاس النص وثنائيته وأن تكن الصورة الأدبية تختلف في اكتسائها اللون باعتباره واحداً من معطياتها الأساسية أو الثانوية فان النص باعتباره نسيج وحدة كلياً يعبق بخصوصية اللون النفسية أو الظاهرية، إذ إن النص الأدبي حين يجري في فلك الثنائية المركزية نراه يستعين باللون على اعتباره مشكلاً لثنائية فرعية، بل إن هناك نصوصا يشكل اللون ثنائيتها المركزية، وهذا كله نابع من الصراع الذي تشهده الرؤية على المستويين: الخارجي، والداخلي.

وليس ثمة شك في أن الصورة تقترن بمعطيات لونية ثابتة محددة ضمن الإطار الواقعي، فالسماء زرقاء، والبحر أزرق والليل أسود، لكن هذا المعطى الثابت يتسرب إلى المنحنى العميق ليكتسب دلالة إضافية، فالسواد يرمز إلى القسوة والتسلط والحزن، والزرقة ترمز إلى الأمل والصفاء والحرية، ولعل هذا ما يدفع الرؤية إلى الاستعانة باللون لتدعيم الثنائيات في النص، أو لتشكيل ثنائية لونية ما ،مثل ثنائية الضوء والعتمة، أو البياض والسواد.

واللافت أن عملية التجريب الأدبي والفني لم يسلم منها اللون، فامتدت أيدي التجريب إلى اللون لتجري عليها التحوير والتحويل والإضافة بما يتفق ورؤية النص الجارية في عروق هذا النص. ويقع هذا التجريب في غير شكل، فقد يكون التجريب إفقاد اللون دلالته المتراكمة، إذ لا يعود الليل رمزا للظلم والتسلط، ولا يصبح السواد رمزا للموت والكآبة، بل يقوم النص عبر التجريب والمفارقة بمنح اللون ماهية خاصة جديدة تدعمها رؤية النص وثنائيته. وقد يكون التجريب إعادة تلوين للمعطيات نفسها، فلا يعود الليل أسود ولا الشجر أخضر، ولكن يأخذ اللون الذي يراه النص لا الذي يلزمه الواقع.

ويؤمن زكريا تامر أن النص وحده القادر على إعطاء اللون الخصوصية المناسبة باعتباره جزءاً لا يتجزأ من نسيج النص، فاللون يأتي تلبية لحاجة الرؤية وليس مجيئه عشوائيا ولا اعتباطيا،إن اللون لبنة من لبنات النص يحمل سماه ونبضه وخصوصيته، ويعبق بالثنائية نفسها التي تفوح على ساحة النص كله.

ومن الواضح أن زكريا تامر يوظف تقنية المفارقة على اللون، فلا يتركه طليقاً في حال لونه الأصلي أو معطاه الوجودي القائم، ولكنه يعمد إلى بث الرؤية في هذا اللون، والهواجس النفسية في روحه، فلا يعود اللون لوناً أو جزءا من الصورة أو دالاً على صورة أو ماهية ما، ولكن يصبح حياً من أحياء النص المبثوثة فيه روح الرؤية الخالصة.

ويعكس توظيف زكريا اللون إحساسه بالمفارقة التي تصيب الذات في الواقعين: المعيش، والفني، فالواقع المعيش مصاب بتحولات نقيضية أفقدت اللون ومعطياتها رموزها الأصلية، وأصبحت الحاجة ملحة إلى تلوينات جديدة تعكس عجائبية هذا الكون، وسلطته وقسوته ومدنيته، أما على المستوى الفني الإبداعي فإن الرؤية لم تعد تؤمن بضرورة الحفاظ على حالة الثبات في المعطيات، وانطلقت إلى تبادل المعطيات، ومنها المعطيات اللونية لتعكس بالضرورة خصوصية الرؤية وطموحها إلى عالم نصي شاهد على هذه الذات، أو محاولتها التخلص من قيود الواقع الصارمة ضدها.

جميع الحقوق محفوظة

ويعني كل هذا أن المفارقة مسؤولة مسؤولية كبيرة عن هذا التبادل في المعطيات، فالتبادل نفسه مفارقة لما هو موجود وقائم أصلاً.

مركز الإيداع للرسائل الجامعية

يقول زكريا تامر في أقصوصة النار: "أعددنا محرقة لا نظير لها، وتطوع أحدنا باقتحام نارها كي يتيح لنا أن نختبر قوتها، فإذا هي تحرقه في ثوان، فوثقنا بها، ورمينا في نارها بقمر لا يبزغ إلا في الليالي التي نحتاج فيها إلى الظلمات، ورمينا في نارها بمدائن تهوي الرايات البيض، ورمينا في نارها بأمهات تناسين أنهن أمهات، ورمينا في نارها بآباء يبغضون أبناءهم، ورمينا في نارها بأبناء يزدرون آباءهم وأمهاتهم وأجدادهم "[1]

يكشف لنا النص أن الإحراق والإلقاء في النار يتم بحق المعطيات التي تشكل النقيض السلبي: الأمهات اللواتي لا يصلحن أن يكن أمهات، الأبناء الذين يزدرون آباءهم، وتتفق الدلالة اللونية في قوله: بمدائن تهوى الرايات البيض، إذ إن اللون الأبيض هنا لا يشير إلى دلالة إيجابية بل دلالة سلبية، فالرايات البيض تشير إلى الاستسلام والهزيمة والخضوع، واضح ألا مفارقة هنا، لكن المفارقة تظهر في قوله: بقمر لا يبزغ إلا في الليالي التي نحتاج فيها إلى

([1]) تامر،زكريا. سنضحك .ص 112.

الظلمات، والقمر المضيء باعتباره ملقى في النار يقع في حيز النقيض السلبي، وعليه تصبح الإضاءة والسطوع مرفوضة هنا باعتبار الحاجة إلى الظلمات، والمعلوم أن القمر يرمز في الغالب – خاصة مع اقترانه بالإضاءة ليلاً– إلى النقيض الإيجابي وإلى الدليل والإرشاد، لكنه هنا يقع في الحيز المناقض السلبي، هذا احتمال، أما الاحتمال الآخر فيقع بالنظر إلى أن الظلمات ظلّ للمحتل، وغطاء للمقاومة والثورة، وبذا يصبح اللون الأسود نصيراً إيجابياً لفعل المقاومة الخفي غير العلني، أما القمر والإضاءة فيكونان نصيراً لليالي والظلم والتسلط.

يتضح من التوظيف السابق أن زكريا تامر يهمل قاصداً الدلالة الأصلية للون، ويقدم دلالة جديدة تتفق ورؤية النص من جهة، وثنائيته من جهة أخرى. ويقول زكريا تامر في قصة يا أيها الكرز المنسي:

"وأقبل ليل أبيض، واستسلمت الضيعة للنوم، وكنا نحن الفقراء جسداً واحداً مرتجفاً مبتهجاً، ينادي أيام كنا نتصنت لكلام عمر مبهورين فكأنه عاش أمداً في قلوبنا وقلوب موتانا"[1] تبرز المفارقة اللونية في قوله ليل أبيض، فالمعلوم أن الليل أسود، لكنه ينقل اللون إلى الضد تماماً في نقل للمعطى نفسه "الليل " إلى الحالة النقيضية الأخرى، فالليل لم يعد– من خلال المفارقة اللونية– رمزاً للظلم والحزن والقهر، بل أصبح رمزاً للفرح والطمأنينة والسكينة والنشوة، واللافت بروز الألفاظ الدالة على النقيض الإيجابي بوضوح في هذا الجزء: أبيض، مبتهجاً، مبهورين، عاش أمداً في قلوبنا.

واللافت أن زكريا تامر يقول: أقبل ليل أبيض لا أقبل الليل الأبيض، ولا أقبل الليل أبيض، علماً أن توهماً قد ينصرف إلى أن الاحتمال الأخير هو الأنسب مع معطيات النص وحالته الإيجابية السائدة. لكن زكريا تامر يريد التنبيه إلى أن هذا المقبل " الليل " زائر مؤقت غريب، فجعله نكرة لذلك، إنه لا يريد الليل الأصلي الذي يذكر بالحزن والجوع والفقر، لأن الرؤية لا تقبل ذلك، وتشهد صداماً على مستوى الثنائية، إنه يريد ليلاً لم تعهده الضيعة من قبل، ليلاً يأتي للمرة الأولى والأخيرة، لذلك كان لا بد أن يكون مقترناً بالصفة المناقضة للونه الأصلي للدلالة على أنه ليل مغاير لم يكن سابقاً، و لن يكون لاحقاً.

([1]) تامر.زكريا.دمشق الحرائق. ص 34.

ويقول زكريا تامر في أقصوصة "شجرة الأقمار الحمر ":

"وبادرت الخوذ الحديدية إلى حفر حفرة في الحقل الذي تغطي أشجار البرتقال أرضه الخضراء ووضعت فيها الطفل، وأهالت فوقه تراباً وحجارة، فصاح: ماما فهرعت إليه الدماء النازفة من جسد أمه.

ولما أقبل الربيع صار الطفل شجرة برتقال وكانت ثمارها أقماراً حمر"[1] " تحرق ليلاً نائي الفجر "[2] يظهر المفارقة اللونية في قوله: وكانت ثمارها أقماراً حمراً، إذ إن القمر يقترن باللون الأبيض أو الأصفر أحياناً أو البرتقالي، لكنه لا يقترن باللون الأحمر، والجلي أن الرؤية تهدف إلى اصطياد أكثر من غاية بهذه المفارقة اللونية، فالأحمر لون النار، وهذا ما دفعه إلى قول تحرق ليلاً، وهو كذلك يشير إلى التضحية والفداء والمقاومة، وهذا ما ذكره سابقاً: فهرعت إليه الدماء النازفة من جسد أمه. وليس غريباً أن الثمار إذ تتحول إلى أقمار تكشف الوقوع في حيز النقيض الإيجابي، أما وصفه بالحمر فالإشارة إلى الفعل أو الحدث المنتظر: المقاومة والثورة. ولعل هذا كان السبب في تركيز الرؤية على النقيض الإيجابي بالرغم من فظاعة الحادثة وهي إعدام الطفل الصغير ودفنه، ولعل اللون كان بارز الحضور للتأكيد على هذا النقيض الإيجابي: أرضها الخضراء، الربيع، أقماراً، حمر.

ويقول زكريا في قصة" التراب لنا،وللطيور السماء":

حكي عن دمشق أنها كانت في قديم الزمان سيفاً أرغم على العيش سجيناً في غمده، وكانت طفلة تثقل الأصفاد خطوتها، وكان ياسمينها ينبت خفية في المقابر مرتدياً أكثر الثياب حلكة"[3]

تعلن المفارقة اللونية عن نفسها في قوله: "وكان ياسمينها ينبت خفية في المقابر مرتدياً أكثـــر الثيـــاب حلكة" فالجلي أن الياسمين أبيض، لكنه في النص يرتدي أكثر الثياب حلكة، فهو – إذاً– يقع في النقيض الآخر السلبي، وهذا ما يطمح إليه النص والرؤية، فالسيف الذي هو أصلاً رمز إيجابي، حبيس غمده، فأصبح في ظلمة، وانتقل إلى الحيز السلبي، والطفلة المتمتعة

([1]) هكذا وردت في النص الأصلي و الصواب حمراً.
([2]) تامر،زكريا . النمور في اليوم العاشر. ص88.
([3]) تامر،زكريا . دمشق الحرائق. ص53

بالحرية والبهجة مثقلة بالأصفاد، فوقعت في الضد السلبي، والأمر نفسه بالنسبة للياسمين ومن الواضح أن اللون في الياسمين هو المحدد لموقعه في النقيض الإيجابي أو السلبي، واللافت أن الرؤية إذ تقدم المفارقة اللونية تحمل على مطيتها دلالات إضافية لهذا النقيض السلبي، فالياسمين ينبت خفية وليس علناً، وينبت في المقابر، أما قوله يرتدي فإشارة أن الحلكة ليست تجذراً في الياسمين، بل هي محاولة للتخفي، وهذه إشارة إلى سيطرة النقيض السلبي.

ويقول في قصة "النار والماء ":

وثبت نظراته على البنفسج والنرجس، وقال لنفسه بكآبة: أبي أزرق. أمي بيضاء.. أنا أنا أصفر أزرق أبيض"[1]

تبرز المفارقة اللونية في قوله أبي أزرق. أمي بيضاء.. أنا.. أنا أصفر أزرق أبيض. هذا التحوير في اللون هدفه نقل الإنسان من ماهيته المقترنة بالفعل أو الصفة، إلى معطى جديد مقترن بلون مغاير، بل إن التلون في الذات نفسها يشير إلى عدم استقرار انصهار الثلاثة :الذات الأصفر، الأب الأزرق، الأم البيضاء لتكون تداخلاً للألوان، وعدم ثبات على معطى لوني محدد.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويقول في قصة "صهيل الجواد الأبيض": السماء خضراء. التراب أخضر. الجبال خضراء. الغيوم خضراء. البحار خضراء. الحزن أخضر أنا أخضر..، رمادي ..أسود. كل شيء أسود. وبلهفة يمزق الجرح ضماده الأصفر ليستقبل حشداً من قبلات الموتى، وتدق الساعة معلنة بوحشة انتصاف الليل"[2] يظهر النص السابق مليئاً بالمفارقات اللونية: السماء خضراء، الغيوم خضراء، البحار خضراء، الحزن أخضر، أنا أخضر، رمادي، أسود. واللون نفسه ينتقل من الحيز الإيجابي إلى الحيز السلبي، فالربيع يجعل الأخضر دلالة الحياة والخصب والعطاء، فالسماء معطاء، والأرض معطاء، والجبال جميلة خصبة، والغيوم تحمل الخير، كذلك البحار، لكن قمة المفارقة تظهر في كون الحزن أخضر، فهذا ينافي الدلالة السابقة الواقعة في الحيز

([1]) تامر،زكريا . دمشق الحرائق. ص241

([2]) تامر،زكريا.صهيل الجواد الأبيض. ص52.

الإيجابي، في تذكير إلى استمرار بقاء الحزن، وهنا تبدأ رحلة انتقال اللون الى الضد السلبي الأسود، ليصبح كل شيء أسود.

ومن الجلي أن النص السابق يرصد دورة الحياة عبر المفارقة اللونية من الحياة إلى الموت، إذ يبتدىء بقوله: اللون الجاف يتحول إلى إيقاع دافىء ذي أجنحة، فوصف اللون بالجفاف يشير إلى موت وحالة سلبية لكن تحوله إلى إيقاع دافىء ذي أجنحة يشير إلى الحياة والحركة، وكذلك الربيع، لكن النهاية تصل عند الموت: وبلهفة يمزق الجرح ضماده الأصفر ليستقبل حشداً من قبلات الموتى .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

مفارقة الواقع – التخييل:

تحاول الصورة الأدبية إعادة تنظيم العلاقة بين الواقع والمتخيل، بحيث تلغي الصورة الفنية الحدود التي تفصل بينهما مستعينة بالتشبيه أو الاستعارة أو المجاز. ولا يعني هذا أن ثمة قصداً لإلغاء الحواجز بين الواقع والخيال فعلاً، وإنما يعني أن الصورة بالنظر إلى كونها صورة وتصويراً قادرة على فعل ذلك.

وإن يكن القصد الأساس من الصورة الفنية التعبير عن المشابهة أو المجاز فإنه يكشف كذلك عما يختبئ في جوفها من دلالات،فإن هذا يعني أن ثمة حقلين للصورة: حقلا أفقياً، وحقلا عمودياً،فقولنا: البنت كالقمر يظهر في مستواه الأفقي تشبيه البنت بالقمر،لكنه يخفي دلالات أعمق تعبر عن كون الفتاة جميلة بهية.والجلي أن البنت إنسان،والقمر جماد،والإنسان بأي حالة لا يشبه القمر، لكن الصورة تلتقط أوجه الشبه بينهما على اعتبار أنها واحدة: الجمال، اللون، العلو، الترفع،. وإن بحثنا في مقصد التعبير فلا يقصد أن البنت قمر ولكن أن البنت تشبه القمر في جمالها وضيائها وبياضها.

أما زكريا تامر فلا يراعي هذا النمط من التفكير في الصورة أي اهتمام رؤيوي، فالصورة عنده لا تعود صورة، إنما تصبح واقعاً، والواقع في المقابل لا يعود واقعاً، إنما يصبح صورة، فإن وردت جملة: البنت قمر في نصه، لا يقصد أن البنت تشبه القمر، إن إلغاءه الكاف لا يعني أنه يريد تشبيهاً بليغاً يقترب فيه المشبه من المشبه به إلى ألصق درجة، بل يريد أن ثمة تحولاً من المشبه إلى المشبه به، فالبنت تحولت فعلاً إلى قمر.

وإن تظهر لنا هذه الآلية لدى زكريا تامر ضرباً من التجريب والعجائبية تكشف لنا توظيفه تقنية المفارقة في هذه الآلية، فالمفارقة تنقل الصورة من التعبير عن المتخيل إلى التعبير عن الواقع، ولا تكتفي بإلغاء الحواجز بين العالمين على صعيد الصورة فحسب، بل على صعيد النص كله أيضاً، ولعل زكريا تامر يريد عالماً تتبادل فيه المعطيات الأدوار والوجود والماهية.

وينقل لنا هذا الضرب من المفارقة في الصورة التعبير النصي في ثوب جديد يزاد فيه مستوى يقع بين المستويين الأفقي والعمودي، إنه مستوى يلتقي فيه الواقع والمتخيل، المتخيل

والواقع في أرضية نصية ودلالية واحدة، والغاية منها التعبير عن واقع نصي هلامي قابل للتشكيل والنمذجة دون أسئلة حول وجوده أو عدم وجوده.

يقول زكريا تامر في قصة " النهر ":

"اتكأ عمر السعدي بمرفقيه على سور النهر، و تأمل منتشياً المياه المنسابة تحت ضياء الشمس، وخيل إليه مدة لحظة خاطفة أن النهر امرأة مسحورة، غامضة الفتنة.

وكان النهر في القديم وحيداً، تتدفق مياهه عبر أرض مقفرة، و لقد ظلت الأرض مقفرة والنهر وحيداً حتى أقبل إنسان ما، وجثا وقبل التراب بخشوع، وعندئذٍ نبتت البيوت والدكاكين والمآذن والمقابر.

وكان عمر السعدي يعشق النهر. وقد ابتسم بغبطة وهو يرمق مياهه التي تغني بأصوات خافتة، وكان الهواء يبعثر خصلات شعره على جبهته بينما السيارات تمر خلفه على إسفلت الشارع. وأقبلت بغتة سيارة الشرطة،وتوقفت في محاذاة الرصيف، ونزل منها أربعة من رجال الشرطة، فحث المارة خطواتهم،وقد استحالت وجوههم إلى أقنعة من الشمع الأحمر. واقترب رجال الشرطة من عمر السعدي وأيديهم على مقابض مسدساتهم المتدلية من خصورهم. واستدار عمر السعدي ليواجه أربعة وجوه متجهمة. وابتدره واحد منهم متسائلاً صارماً: أنت عمر السعدي؟ فألصق عمر السعدي ظهره بسور النهر، وسمع صرخة سوداء نائية تمتزج بأغنية المياه العميقة.وقال بصوت خفيف مرتعش: أنا عمر السعدي فأحاط به آنئذ الرجال الأربعة، واقتادوه إلى جوف السيارة،وهناك تحلقوا حوله، وكانوا كحراب صدئة.

وانطلقت السيارة تعبر الشوارع مسرعة، وبوقها يرسل ولولة مديدة.وتحول غناء النهر استغاثة خافتة "[1]

لا يطلعنا النص السابق على ما يظهر مفارقة الواقع والمتخيل في مستواه الظاهري، وتظهر الصور المبثوثة على أرضية النص صوراً اعتيادياً تهب النص ألق التصوير وفنية الجمال. غير أن نظرة عميقة للنص تحيلنا إلى أن ثمة تمازجاً وتماهياً بين الذات والنهر، فالنهر يشهد إسقاطات من قبل السرد ليكون بئراً صورية للذات. والجلي أن النص يتوافق مع الحالة

([1]) تامر،زكريا.ربيع في الرماد. ص 71 –72.

النفسية للذات عبر تقلباتها، فحين كان عمر السعدي منتشياً كان النهر امرأة مسحورة غامضة الفتنة، وقد ابتسم عمر حين كانت مياه النهر تغني بأصوات خافتة، ولما ارتعش عمر وتملكه الخوف من رجال الشرطة سمع صرخة سوداء نائية تمتزج بأغنية المياه العميقة، ولما اقتاده رجال الشرطة كان النهر يصدر استغاثة خافتة.

لا شك في أن النهر يتقبل إسقاطات الذات في مستواه الظاهري، ليكون الأمر تصويراً لكنه في الحقيقة العمودية يمثل الذات نفسها، إذ إن الاتكاء على عنصر الصوت في بناء الصورة: تغني في أصوات خافتة، صرخة سوداء نائية، استغاثة خافتة لا يعني ميل الرؤية إلى التشخيص لإتمام صفقة التماهي بين النهر والذات فحسب، بل يعني – أكثر – كونهما ذاتاً واحدة في عزلة فالغناء بصوت خافت، والصرخة نائية، والاستغاثة خافتة، والواضح أن الرؤية تهدف إلى تقديم ذات انطوائية، شبه صامتة، غير جهرية ولا ثورية.

وإن كنا نبصر صوراً فنية فإننا في المقابل نشهد مفارقة في هذا التصوير، فالانحراف من الواقع إلى المتخيل هو في حقيقة النص عودة من المتخيل إلى الواقع، فقوله: يرمق مياهه التي تغني بأصوات خافتة، لا يقصد النص انحراف صوت الماء الهادئ المنساب إلى غناء بصوت خافت، بل يقصد أن النهر يغني بأصوات خافتة بالفعل.

والحقيقة أن النص في الصور يقدم المفارقة تلو المفارقة، إذ إن قوله إن النهر امرأة مسحورة، غامضة الفتنة، لا يرمي إلى تشبيه بليغ، يجعل النهر كامرأة مسحورة، بل أنه يتخيلها كذلك، والدليل قوله: خيل إليه مدة لحظة خاطفة، فالتخييل هنا استحال واقعاً. واللافت أن "خيل" تكشف في الصعيد المعجمي ظناً أقرب إلى السراب منه إلى الواقع، لكنه على صعيد النص هنا يميل إلى الواقع أكثر من السراب، و يؤكد ذلك قوله مسحورة، فالنهر أصلاً امرأة لكنه سحر.

وتتجلى المفارقة في قوله: كان النهر في القديم وحيداً، ويمكن أن يكون وحيداً، إذ إن كلمة وحيد تتساوى فيها التعبير الواقعي والتصويري، فيمكن للنهر أن يكون وحيداً، و يمكن أن يكون إنسانا وحيداً، فالوحدة حالة ترد بالإنسان وغيره، وإن كانت بالإنسان ألصق، لكن النص يفاجئنا بأنه يريد وحدة الإنسان، بل يريد ضمن المستوى العمودي تلك المرأة المسحورة، والدليل قوله: " حتى أقبل إنسان ما، وجثا وقبل التراب بخشوع، وعندئذٍ نبتت البيوت والدكاكين والمآذن والمقابر، إنها أشبه بولادة حياة وإقامة مشروع جنسي ليس بين الإنسان والتراب، ولا بين التراب والنهر، ولا بين الإنسان والنهر فحسب، بل بين هذه العناصر جميعاً، تتكون الولادة وهي

الإنبات هنا، ولكن آخر عنصر نابت هو عنصر يمثل الموت: المقابر، للإشارة إلى دورة الحياة وحيويتها.

ويقول زكريا تامر في قصة " الأجنحة السود ":

"كان عمر ياسر طفلاً كثير الضحك بغير سبب، و لكنه ما إن كبر في السن حتى كف عن الضحك وعاداه، ووجد نفسه في صباح أحد الأيام يستلقي على فراشه رجلاً هرماً، ويغمض عينيه غير مبال بتحريض زوجته على الذهاب على العمل، فخرج من خزانة الثياب شرطي فظ ذو جناحين أسودين وقال لعمر بصوت صارم أمر: هيا انهض.. ستتأخر عن عملك .....

قال الشرطي: إذا لم تعمل تجوع.

قال عمر ياسر: سآكل التراب والخشب، وحين أشتهي اللحم سآكل زوجتي العجوز"[1]

تبرز مفارقة الواقع والتخييل في موقعين: "خرج من خزانة الثياب شرطي فظ ذو جناحين أسودين"، و" سآكل التراب والخشب، وحين أشتهي اللحم سآكل زوجتي العجوز". وإذا ما وقفنا عند الموضع الأول وجدنا أن ثمة احتمالين، يظهر الاحتمال الأول في أنه شرطي، والاحتمال الثاني في أنه ملاك الموت، وهنا يبرز تحويل المتخيل إلى واقع، فالملاك هو شرطي فظ.

لكن الحقيقة أن كلا الاحتمالين احتمال واحد ليس غير، إنه يريد توحد الملاك والشرطي في ذات واحدة ينصهر فيها كلاهما، فلا يكون الواقع تخيلاً، ولا يكون التخيل واقعاً بل هما واقع فعلي مهما تعددت الاحتمالات. واللافت أن المفارقة تتبدى أكثر في مطلب هذا الشرطي: ستتأخر عن عملك، إذا لم تعمل تجوع، وهو مطلب لا يتفق مع حقيقة دور ملاك الموت أو نهاية الذات:

"وأغمض عمر ياسر عينيه بإصرار، واسترخى في استلقائه مستسلماً لأصابع الشرطي الضاغطة على عنقه، ولما رأته زوجته مسجى بغير حراك حملقت إليه مدهوشة، وقالت له بصوت امتزج فيه الحزن والفرح معاً: الحمد لله يا ابن عمي لأنك ضحكت قبل موتك"[2].

أما الموضع الثاني للمفارقة سيقدم أيضاً مفارقة الواقع والتخيل، إذ إن أكله للتراب والخشب وزوجته قد يظهر ضمن المستوى الأفقي انحرافات وعدولاً، ولكنه في المستوى

([1]) تامر،زكريا. الحصرم. ص 175-176.

([2]) تامر،زكريا.الحصرم. ص176 .

العمودي وفي أنا الذات أكل فعلي، وهنا يتداخل الواقع والخيال في محيط عجائبي جائز فيه كل شيء.

ويقول زكريا تامر في قصته "رقم 51":

" و قال لي كلب أسود كان منهمكاً في نبش كومة من القمامة:

ستذهب بعد ساعة إلى عملك، وسيهينك رئيسك، وستجبن عن الرد عليه، فاستنكرت تدخله فيما لا يعنيه، وركلته بقسوة، فابتعد عني وهو ينبح متوجعاً، ولم يهرب كما كنت أتوقع، وتأهب للانقضاض عليه، فبادرت إلى الابتعاد بخطى مسرعة، وعدت إلى البيت لأضع فيه ما اشتريته، وهناك قررت ألا أذهب إلى العمل حتى أتمتع بغياب زوجتي عن البيت ثلاثة أيام ستقضيها في زيارة أهلها، ودخلت غرفتي المفضلة وجلست وراء طاولة خشبية يتنافر الورق الأبيض على سطحها، وخيل إلي أني كتبت على الورق الأبيض أن السماء تمطر، فإذا الرعود تقصف وأعقبها هطول أمطار غزيرة، وخيل إلي أني كتبت أيضاً أن القطط تطير، فطار قطي الأسود، وحوم في سماء غرفتي لا يخفي ضجره، وأوشك أن يصطدم بالمصباح الكهربائي المتدلي من نهاية سلك مثبت بالسقف، فقلت له بصوت مؤنب: ألا ترى أني أكتب؟ اهدأ وكف عن الضجيج حتى أستطيع أن أتابع كتابة ما أريده قبل أن تطير الكلمات من رأسي" [1]

تضيء لنا مفارقة الواقع والتخييل هذا النص إضاءة كاملة، وتضعنا دوماً أمام احتمالين: احتمال أن يكون المشهد تخيلاً، واحتمال أن يكون المشهد واقعاً، فقد يكون ما قاله الكلب له تخيلاً فحسب، على اعتبار أنه نوع من الإسقاط في الحوار، فبدل أن يكون الحوار داخلياً، تحول إلى حوار خارجي وأسقط على الكلب ما تريده الذات الداخلية. أما الاحتمال الآخر فيبرز في أن الكلب فعلاً قال له ذلك، ويؤكد ذلك قوله: واستنكرت تدخله فيما لا يعنيه،الرؤية–إذن– تقدم لنا احتمالين صائبين ضمن المستوى الأفقي، لكنها تؤكد أنهما احتمال واحد ضمن المستوى العمودي في المفارقة يتحول فيها المتخيل إلى واقع فعلي.

وتظهر مفارقة التخييل والواقع أشد عند رغبة الذات في الكتابة، يتنازعها الاحتمالان نفسهما، فقوله: "خيل إلي أنني كتبت على الورق الأبيض أن السماء تمطر" يجعل فعل الكتابة

([1]) تامر،زكريا.تكسير ركب. ص 135.

أقرب إلى المتخيل منه إلى الواقع، إذ إن الفعل " خيل" يدفع ذلك الفعل إلى الوهم والتخيل ههنا بالرغم من أن ما يكتبه أمر اعتيادي: "السماء تمطر، ولعل ما يؤكد حدوث ذلك وهماً إصراره على التذكر بأن الورق أبيض.

الواضح–إذن – أن الفعل المفترض واقعيته يقع أكثر في زاوية النقيض المتخيل. أما قوله: فإذا الرعود تقصف وأعقبها هطول أمطار غزيرة " فجلي أن الاحتمال هنا يظهر في وقوع الحدث في الحيز الواقعي، فإذا الفجائية تشير إلى حدوث مفاجئ، والمفاجأة لا تقع إلا بوقوع حدث ما مفاجئ، ومما يؤكد أن الحدوث هنا فعلي إصراره على استعمال الواو التي هي هنا للتأكيد أكثر منها للاستئناف، والفعل: أعقبها يجعل الاحتمال يتأكد أكثر من حدوث ذلك فعلاً، أي أن ما تتخيله الذات على الورق يرتد واقعاً في نحو مفاجئ.

وتزداد حدة المفارقة وقعاً في قوله: " وخيل إلي أني كتبت أيضاً أن القطط تطير، فطار قطي الأسود، وحوم في سماء غرفتي لا يخفي ضجره"، إذ تعود الرؤية إلى دفع فعل الكتابة إلى النقيض المتخيل: خيل، وإن كانت القطط لا تطير فإن ذلك لا يمنع أن تكون الكتابة بأنها تطير على اعتبار أنها كتابة، لكن ذلك يتحول إلى النقيض الآخر الواقعي، فقطه الأسود قد طار، والمعلوم أن ذلك خيال، لكن الرؤية تجعله واقعاً،فالرؤية تقيم أصرحة المفارقة على التنقل من الواقع إلى المتخيل،والمتخيل إلى الواقع.

واللافت أن النص يوظف الأفعال،للربط بين ما هو واقع ومتخيل من جهة،وما هو متخيل أصلاً وواقع نصاً من جهة أخرى، لإلغاء الحواجز الرئيسية الفاصلة، في محاولة لإلغاء الحدود بين الواقع والخيال، بل توحد هذين النقيضين، وهذا ما دفعه أن يقول: ألا ترى أني أكتب؟ إذ أصبح التوهم بالكتابة كتابة فعلية، وذلك لتدعيم المفارقة، وإلغاء تلك الجدلية العقيمة المرفوضة على ساحة النص: جدلية الواقع والخيال.

ويقول زكريا في قصة البستان:

"كانت سميحة في الأيام القديمة سمكة تحيا بالبحار، ثم تحولت فيما بعد قطرة ماء في غيمة، ويوم التقى بها سليمان، كانت قد أمست امرأة جميلة، فعشق فمها ذا الشفتين الرقيقتين اللتين تهبان النار والموسيقى للهواء والضوء والماء.

وكان سليمان حين يقف أمام المرآة في غرفته، يحلو له الصياح بلهجة خطابية وقور: أيها السادة .. فمها وطني.

وفي كل يوم يتجول وسميحة في الشوارع حيث الأبنية والأشجار ، وعندئذٍ تصبح سميحة عينين طفلتين وصوتاً جائعاً .

-: تقول سميحة لسليمان انظر انظر إلى أوراق الأشجار

-: ما بها؟

-: لماذا ترتجف ؟

-: ترتجف لأنها تحب بنتاً اسمها سميحة

-: تخلى عن النفاق .

-: إنها ترتجف خائفة من الخريف "[1]

يتجرأ النص السابق على اقتحام جدلية الواقع والمتخيل اقتحاماً هادفاً إلى إلغاء الحدود الفاصلة بين كلا النقيضين وعدم الالتفات إليها في رقعة النص. واللافت أن النص يبتدئ بتقنية سرد وقص فيها النفس الحكائي وفيها النفس الأسطوري كذلك: كانت في قديم الزمان، والجلي أن الغاية من ذلك دفع النص إلى مساحة زمنية يلتقي فيها الواقع والمتخيل من غير حواجز مصطنعة. واللافت أن النص يوظف الأفعال التي تشير إلى الصيرورة والتحول: كانت ثم تحولت، أمست.

ولعل استعماله الأفعال الناقصة: كانت، أمست، يؤكد التحول ويؤكد الزمان كذلك، فقوله كانت سمكة تشير إلى كينونة في زمن تم وانتهى، وذلك للتمهيد على كينونة أخرى مغايرة حادثة الآن، واللافت هنا أيضا أن سميحة كانت سمكة هذا على الصعيد الواقعي مرفوض لكنه في المستوى المتخيل مقبول، والنص عبر توظيفه الزمني الحكائي، والفعل الناقص يرسخ النقيض المتخيل باعتباره واقعاً فعلياً. أما قوله: أمست يؤكد من جديد آلية التحول، واللافت أن الرؤية توظف الأفعال في صورتها الماضية: كانت، تحولت، أمست.

ولا شك في أن الرؤية تهدف إلى تقديم أحداث وتبدلات واقعة في زمن ماض قد تم وانتهى، فلا يصبح السؤال عن حدوثها فعلاً، لأنها– ببساطة – قد حدثت فعلاً.

([1]) تامر،زكريا. دمشق الحرائق. ص 11–12.

وتتواصل شفافية الكينونة لدى سميحة في قوله: " عندئذٍ تصبح سميحة عينين طفلتين وصوتا جائعاً"، ونلتقي مجدداً بالفعل الناقص: تصبح، ولكن في صورة المضارع ههنا. والمؤكد أن ثمة احتمالين هنا صائبين على المستوى الأفقي: احتمال أن تصبح سميحة كعينين طفلتين واحتمال أن تصبح سميحة بالفعل عينين طفلتين، لكن الاحتمال الثاني يبقى سيد الرؤية على المستوى العمودي، مدعماً بالفعل تصبح الذي يؤكد تمام التحول، وقوله: عينين طفلتين لا عيني طفلة.

ويتحول النص إلى آلية التشخيص كي يواصل إلغاء الفواصل بين النقيضين، فقوله: ترتجف لأنها تحب بنتاً اسمها سميحة، وردها عليه: إنها ترتجف خائفة من الخريف، ليس انحرافاً أو عدولاً عن التعبير المعجمي أو الواقعي، بل العملية انتقال المتخيل إلى الواقعي عبر هذا التشخيص؛ فالأشجار ترتجف لأنها تحب فعلاً، وقولها: تخلّ عن النفاق لم يكن لرفضها تصديق وقوع الأوراق في الدائرة الإنسانية، لكنها ترفض الغاية من الحدث.

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

القسم الثاني: المـــفـــارقـــة وبـــنـــاء الـــحـــدث

مدخل:

تشيد الرؤية الإبداعية القصصية عالمها النصي تشييداً محكماً، ترصف فيه لبنات من مواد فنية متعددة رصفاً يعطي فيه هذا العالم النصي خصوصيته. واللافت أن عالم النص المشيد يقدم نفسه بنفسه، بحيث يخلق النص عالماً ليس بديلاً أو معادلاً للواقع المعيش بالدرجة الأولى، ولكنه عالم يحمل في أحشاء نصه عالماً يرسخ حالته الوجودية في الرؤيا بالدرجة الأولى، وإذ كان هذا العالم يحاول بسط وجوده وإثبات ماهيته النصية فإنه يحتاج حاجة ماسة إلى دعائم تسهم إسهاماً فاعلاً في هذه المحاولة، وإذا كان الزمان والمكان والشخوص دعائم لهذه المحاولة فإن هذه الدعائم تحتاج للبنات حية تجري في أساساتها، وهذا دور الحدث، فهو يجعل عالم النص حياً أشد الحياة، إنه يتيح للكاميرا المحمولة أن تلتقط مشهداً حياً نابضاً، لا أن تلتقط صوراً للمكان أو الزمان أو الشخوص فحسب.

والجلي أن الرؤية تلتقط الأحداث في وضح الدقة، فهي لا تريد سلسلة حياتية، ولكنها تطمح إلى عالم مكثف أشد كثافة، عالم دقيق الأحداث والمعطيات، فإن كانت الرؤية هي الكاميرا المحمولة فإنها تدرك أن مادتها الفلمية محدودة، لذلك تندفع إلى مبدأ التكثيف والانتقاء، بحيث تسلط عدستها على عالم نصي محدود اللبنات، لكنه في المقابل مفتوح الدلالات والإشارات، متنبهة إلى ضرورة الاكتفاء من مواد العالم الأصلي بما هو مناسب للتفتيت وإعادة البناء في أقصر حجم نصي ممكن .

ومتى نقف عند النص القصصي لزكريا تامر نجد بناءً قصصياً على نحو لافت فنياً، إذ إن هذا النص لا يشبه العالم الأصلي المعيش وإن قام من مواد ذلك العالم الخام نفسها، ولا يحاول نفيه أيضاً، إنه عالم يقف ويتشكل في خصوصية تكوينية تجعلنا نهمل السؤال عن أنه عالم أرضي أو ليس أرضياً، معيش حقاً أو حلمي، لننطلق إلى البحث في تفاصيل هذا

العالم، ونقف متأزمين أمام هذا العالم الفني المزدحم بالعجائبية والهواجس والانطلاقات الذاتية والمفارقات.

إن زكريا تامر لا يحاول ألبتة إقامة عالم نصي يريح ضمير المتلقي أو يشعره بالمتعة أو السخط فقط، بل هو يحاول –في الدرجة الأولى– بناء عالم رؤيوي يعبر من غير زيف عن الذات في أقصى درجات توترها وأقساها، رؤية أقرب إلى رؤية الجنون الفني منه إلى العقلانية الواقعية.

وتندفع الرؤية إلى القبض على أحداث عالمها الفني قبضاً شديد اللهجة، غير ملتفتة إلى التقاليد الراسخة في بناء القصة، بل هي قاصدة الثورة على هذه التقاليد، لأنها–ببساطة– تريد دوماً تجريب عالم قصصي جديد، إنها تطوع التقنيات التعبيرية والحداثية كلها لخدمة مشروع التجريب هذا. وإن كانت الأحداث تشكل دعامة أساسية للنص القصصي فإنها دوماً خاضعة للتجريب الرؤيوي، إذ إن لها خصوصية باختلاف الرؤية الفاعلة لها، فالرؤية الفنية تستطيع استطاعة خاصة أن تقدم الأحداث تقديماً يشي بهذه الرؤية، وهنا تتضح أهمية التجريب؛ فالتجريب يعطي للنص أنفاس الرؤية الخاصة، ويقدم العالم في نحو مميز فنياً.

ولا شك في أن زكريا تامر يخوض دوماً غمار التجريب في نصوصه، فيتناول عناصره القصصية برؤيا جديدة وتقنيات قد تكون مستعملة لدى غيره، لكنه يقدمها تقديماً فنياً جديداً، ولا شك في أيضاً أن عنصر الحدث يحمله زكريا تامر أحمالاً إضافية غير مهمة النقل والرصد، فهو يطمح دوماً إلى الوشاية بعالمه عبر هذه الأحداث، وإلى تعرية شخوصه من أثوابها الدلالية والماهية المتعارف عليها خارج النص وكسوها أردية دلالية وماهوية أقرب إلى البينذاتية، وإلى تحطيم ماهو مقبول من جهة ومعيب من جهة أخرى، في محاولة لإقامة حدث جدلي تكمن أهمية وجوده في وجوده الفعلي وليس في النتائج.

وإذا كان زكريا تامر يقوم بالتجريب في البناء الفني لعالمه القصصي فإنه يستعين بالأدوات والتقنيات الفنية التي تكفل نجاح تجريبه، ومن هذه التقنيات المفارقة، فإذا كان النص القصصي يرتكز على ارتباطه بالواقع من جهة، أو انطلاقه إلى فضاء الخيال من جهة أخرى، فان زكريا تامر عبر المفارقة والتجريب سيخلق أحداثا يتلاصق فيها الواقع والخيال جنبا إلى جنب، فليس ثمة حدث مسؤول عن فعله ووجوده بنفسه. وان يكن تسلسل الأحداث وترابطها المنطقي أمرين ضروريين في البناء القصصي فان زكريا تامر يجعل

الأحداث تحمل بذور التفكيك إذا ما نظر إليها بعدسة تسلط على الحدث نفسه، لكنها مع ذلك تقدم عالماً منتظماً، والمفارقة أن انتظامه يكمن في أنه مفكك تماماً.

ويقوم هذا الفصل على دراسة أثر المفارقة في بناء الحدث لدى زكريا تامر، في محاولة لتقصي الجوانب الإبداعية التي تتجلى في نصه عبر محاولته الاستعانة بالمفارقة من أجل تقديم نص مجرب قبل أن يكون معيشاً أو وهمياً.

الاســـتـــدخـــال:

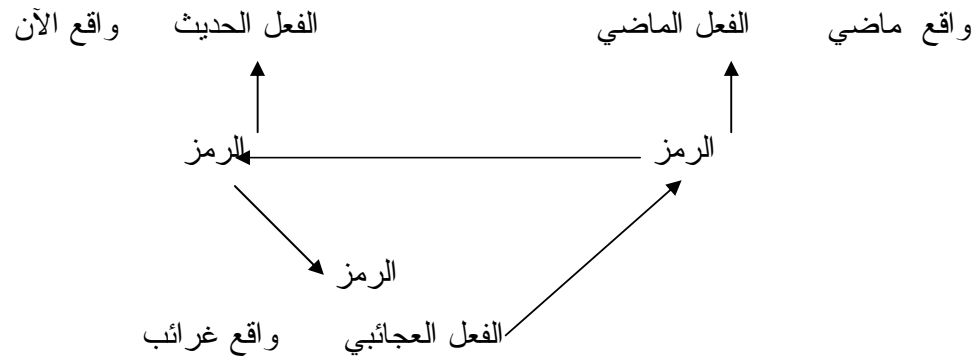
شكلت عودة الرؤية الحديثة إلى التراث تعبيراً عن التناص في الرؤية الإبداعية بين الحاضر والتراث، لكن هذا التناص ليس تماثلاً رؤيوياً خالصاً بقدر ما هو اشتراك الثنائية المركزية لدى الطرفين، فالرؤية الحديثة ترى نفسها موزعة بثنائية ما، وترى عالمها الذي لم يتشكل بعد في حاجة أن يصاغ صياغة محكمة، فتنزع السياج عن الماضي والتراث، لتجد الثنائية نفسها ثمرة ناضجة صالحة للقطف، فتتوحد الرؤيتان: الرؤية الحداثية، والرؤية التراثية في تشكيل هذه الثنائية عينها.

واللافت أن الرؤية الحديثة تستدخل التراث ورموزه في عالمها الحداثي وفق تقنية تستدعي هذا التراث ورموزه استدعاء خادعاً، إذ يجد التراث والرمز نفسه في مواجهة عالم رؤيوي أشد قتامة وغربة، ويجد الثنائية التي حفظها عن ظهر واقع أبرز صراعاً وتأثيراً، ولا شك في أن الاستدخال غير القناع، فالقناع تداخل الرؤيتين في أنا رؤيوية واحدة، أما الاستدخال فانه استدعاء للرموز كي تخوض غمار الشكل الحداثي للثنائية الصراعية نفسها.

وإن تقدم الرؤية على إدخال الرموز التراثية في عالم النص الحديث، فإن ذلك يبرز صدمتين لتلك الرموز، تظهر الصدمة الأولى في وقوع هذا الرمز في عالم تشكله معطيات ومدخلات حديثة لم يعهدها من قبل، لكنه مع ذلك مضطر إلى التظاهر أن هذا العالم عالمه، وأنه لم يستدع فحسب بل يتداخل وهذا العالم أيضاً. أما الصدمة الثانية– وهي مترتبة على الأولى– فتتجلى في أن هذا الرمز في هذا العالم الحديث ليس صنماً أو أيقونة حجرية، فلا بد له أن يتفاعل ويقوم بأحداث، وهذا يبذر المفارقة، ذلك أنه سيقوم بأحداث لم يقم بها من قبل على الرغم من احتفاظه ولو إلى حين بماهيته.

إن الرؤية لا تعيد نمذجة الرمز فحسب، بل تعيد صياغة أحداثه صياغة تتلاءم مع واقعه الجديد، ذلك أن ثنائية النص ذات الشكل الأحدث للثنائية الماضية نفسها تجبر الرمز على التحلي بفعل ما على نحو حديث كي يستطيع البقاء في هذا العالم الغريب عنه كل الغرابة.

وإن يكن هذا واقع الرؤية المتناصة مع التراث والماضي فإن رؤية زكريا تامر في تحدٍ أعظم بنيوية، فالعالم ليس غريباً فحسب على الرمز بل عجائبي أيضاً، وهذا الرمز لا يكتفي بأفعال قد تبدو غريبة عليه ومقبولة من زاوية الواقع الحديث، إنه ينقاد إلى الوقوع في أحداث وأفعال غريبة على كليهما: الرمز، والواقع الحديث. و الجلي أن زكريا تامر – بذا – ينحو منحى تقنياً لافتاً، هذا المنحى هو منحنى دائري متواصل، فالدوامة الثنائية التي يتشكل منها عالم النص لدى زكريا، هذه الدوامة يمتد تأثيرها للرؤية ضمن المستوى الأفقي وللرؤيا ضمن المستوى العمودي، فالرمز إذ يكون واقعاً في ثنائيته الماضية يصبح رمزاً مدخلاً في الثنائية الحديثة، ثم يتشكل فعل حديث غريب في هذا الواقع ليحول الواقع الحديث إلى واقع ماضي، في حين أن الواقع العجائبي النصي ودوامته الثنائية تصبح الواقع الجاري، وتعود الدورة إلى التاريخ والتراث من جديد.



واللافت أن زكريا تامر يقوم بتقنية الاستدخال في نصوص قصصية تتشظى إلى مجموعات عديدة من الأقصوصات القصيرة يجمعها الرمز نفسه و القصدية من الاستدخال. يقول زكريا تامر في " حكايات جحا الدمشقي"[1] في أقصوصته " اليوم السابع":

كان جحا دائم التذمر من المدينة التي ولد فيها، ويتهمها بأنها لا تهب إلا الملل

وفي أحد الأيام قابل جحا سائحاً أجنبياً، فسأله بفضول: ما رأيك في هذه المدينة؟

فقال السائح: لم أمكث فيها إلا ستة أيام فقط، في اليوم الأول السبت رأيت حريقاً عظيماً هلك فيه آلاف، وفي يوم الأحد رأيت في الطريق رجلاً ظل يضرب زوجته على رأسها بديوان شعر ضخم حتى قتلها، وفي يوم الاثنين عض كلب الملك رجلين، فاعتقل الرجلان ، وما زالا معتقلين يحقق معهما ، وفي يوم الثلاثاء أبصرت بيتاً يتهدم ، ولم ينج أحد من سكانه ، وفي يوم الأربعاء صعد سائق بسيارته المسرعة على رصيف مكتظ بالناس فقتل من قتل ، وفي يوم الخميس تمكنت من رؤية رجال يغتصبون امرأة في الشارع وهي تولول وتستغيث ، فقوبل فعلهم بنظرات الإعجاب والحسد.

وفي هذا اليوم ... يوم الجمعة....

فصاح جحا به مقاطعاً: إياك وأن تتابع كلامك وانطلق يركض هارباً، فقيل لجحا إن سلوكه يسيء إلى السمعة السياحية للبلاد، فقال جحا: خشيت أن يقول السائح أنه في يوم الجمعة شاهد جحا يقع أرضاً ميتاً بالسكتة القلبية.

ولكـــن جحـــا استفاد من لقائه بذلك السائح ، وتنبه إلى أن مدينته تسلي أكثر مما ينبغي" [1]

تقدم لنا هذه الأقصوصة استدخالين، ثمة استدخال جلي هو النموذج جحا، وثمة استدخال خفي وهو قصة التكوين، ولكن كلا الاستدخالين يحاطان بالأحداث المفارقة. نقف أولاً عند الاستدخال غير المرئي: قصة التكوين، فالأقصوصة عنوانها "اليوم السابع" والمعلوم أن اليوم السابع هو اليوم الذي تم فيه الخلق وإيجاد الكون، لكننا سنجد الحدث المفارق، فجحا لم يرد تتمة اليوم السابع، وهذا مفارقة، لأنه يعلم أن اليوم السابع سيشهد موته، وهذا مفارقة أيضاً.

([1]) تامر،زكريا.نداء نوح. 335-377.

([1]) المصدر السابق .ص 352-353.

أما الاستدخال الثاني فإنه يتداخل والنص كاملاً، بداءة نذهل أن هذا النص لا يجعلنا نتيقن من الاستدخال إلا عند وصولنا إلى يوم الأربعاء، أما ما سبق فتتنازعه الاحتمالات، مع ترجيح أنه عالم جحا الماضي، إذ يحتمل أن تكون الأحداث فعلاً في زمن جحا، لكن لفظة "سائح أجنبي " تشي بعالم آخر مغاير، لكن هذا العالم سينكشف في يوم الأربعاء، ليكون جحا داخلاً في عالم حديث، فالسيارة تشير إلى هذا العالم الحديث، فالمفارقة أولا تكمن في أن النص لا يحيل المتلقي إلى عالم حديث مغاير منذ البداية، بل يجعله في حيرة منذ البداية، ثم يصدمه بما يؤكد قيام كل شيء في عالم مغاير، وتكمن المفارقة أيضا في الحدث نفسه في كل يوم، فإذا كان الحدث في اليوم الأول اعتياديا لا يشير إلى مفارقة ألبتة، باعتباره حريقا هائلا، فإن المفارقة ستبدأ رويداً رويداً تتكشف في الأحداث التالية، فالحدث في اليوم الثاني: ضرب الرجل رأس زوجته بديوان شعر حتى مقتلها يبذر أول بذور المفارقة في الحدث، فديوان الشعر وسيلة تثقيف وبناء وعي ورؤى وليس أداة للقتل، وإن يبرز ديوان الشعر يش بأن صاحبه مثقف، ثم أنه يضرب زوجته وهذا مفارقة للأصل في العلاقة الزوجية، يضاف إلى ذلك أن هذا الفعل يحدث في الطريق لا في البيت نفسه.

وتزداد المفارقة حدة في بناء الحدث: حادثة عض كلب الملك رجلين، فتبرز المفارقة في أن الرجلين اعتقلا وليس الكلب وأنهما اعتقلا وليس أسعفا، والأصل أن الكلاب في الشارع هي كلاب ضالة لا صاحب لها، أما أن تكون كلاب الملك فهذا يشير إلى مفارقة أيضاً، ولعل هذا كله يخفي المقصد الحقيقي للكلب هنا. وإن تكن حادثة خروج السيارة على رصيف المشاة حدثاً مأساوياً، لكنه ليس غريباً عن الواقع الحديث، إنما غرابته تظهر للسائح وللرمز جحا إذا نظرنا إلى حيزه الماضي.

ويلجأ زكريا تامر إلى دفع تقنية الاستدخال إلى درجة التأزم مستعيناً بالمفارقة في سبيل تحقيق ذلك، يقول في قصته "آخر المرافئ" [1].

" لما حطمت العاصفة السفينة وجد السندباد نفسه وسط بحر كقبر مظلم يتسع لملايين من الرجال والنساء والأطفال والأبنية، فأيقن أنه هالك لا محالة، واستسلم للأمواج مودعاً

([1]) تامر،زكريا .نداء نوح. ص147 -154.

الحياة، ولكنه فجأة اصطدم بلوح خشبي من ألواح السفينة المحطمة، فتشبث به، وحمله اللوح وألقاه على شاطئ ما، فأغمض السندباد عينيه، وقام فوراً.

وصحا السندباد من نومه على ضياء شمس حارة وصوت يقول مستغرباً: ما هذا الشيء؟

ثم سمع الصوت نفسه يقول: لا بد من أنه حيوان ميت من حيوانات البحر الغريبة قذفت به الأمواج في الليل إلى شاطئ جزيرتنا.

ففتح السندباد عينيه، فرأى حماراً يقف قربه، فتطلع فيما حوله وصاح: من الذي كان يتكلم؟

قال الحمار: أنا الذي كنت أتكلم " [1]

لا تطلعنا مقدمة هذه القصة على غرابة في الاستدخال، بل لا تطلعنا على استدخال أصلاً، إذ يظن أن هذه القصة هي تناص تام مع السندباد في قصص ألف ليلة وليلة، أما الحدث الذي يبدو مفارقاً حين يكون الحمار ناطقاً ويرى الإنسان حيواناً من حيوانات البحر، فإنه في واقع ألف ليلة وليلة أمر اعتيادي، فالنص إذاً يمهد رؤية المتلقي إلى الحكم على النص بأنه تناص مع ألف ليلة وليلة في رؤية جديدة.

ولكن مفارقة الاستدخال تتجلى في النص التالي " فقال حمار من الحمير للسندباد: مادمت تتباهى ببلادك فما الذي يوجد فيها ولا يوجد لدينا؟

قال السندباد: وما الذي يوجد في جزيرتكم غير العشب والماء والشجر ؟ في بلادي، عندنا عشب وماء وشجر، وعندنا أيضاً بيوت للأحياء ومقابر للموتى. عندنا برلمانات وانتخابات وصحف ومجلات وكتب وإذاعات وتليفزيونات. عندنا مدارس وجامعات وملاعب رياضية. عندنا أدباء وكهرباء وشوارع ودساتير وحدود بين الدول. عندنا جيوش وأسلحة من مختلف الأنواع. عندنا مركبات فضائية ورجال مشت أقدامهم على أرض القمر. عندنا سيارات و طائرات و ثلاجات وثورات وانقلابات.

([1]) تامر،زكريا.نداء نوح. ص149.

فهيمن سكون غريب على الحمير، فتأمله السندباد بنظرات مزهوة وفجأة قال أحد الحمير: يجب أن نعترف بأنه لا وجود في جزيرتنا لشيء مما ذكرت، ولكن هل أنتم سعداء؟

ففوجئ السندباد بالسؤال، وأحنى رأسه، وفكر طويلاً متجهم الوجه، وهاهو يرى الناس يتقاتلون على القمامة، وكل شيء للبيع وذو ثمن محدد، وحتى الإنسان يباع بأبخس الأسعار، ولا يجد من يرحب بشرائه، فالمعروض أكثر من المطلوب. كل شيء يتردى ويتدهور، فالأب يتنكر لأبنائه، والأبناء يعاملون آباءهم كأنهم خصوم ألداء، والزوجة تستشهد في سبيل زوجها إذا كان قرداً ثرياً، وتهمله إذا كان فقيراً ولا تأبه له حتى إذا كان مالكاً لكل فضائل الدنيا، والرجال نساء، والنساء رجال، والصدق مفقود محتقر، والكذب مبجل، والدعي يحتل كرسي الأصيل، والأصيل منبوذ مهان تطارده الكلاب، ودماء الأبرياء تسفك كل يوم ولا منتقم لها، والأخ يقتل أخاه إذا كان سيفوز بفردة حذاء" [1].

يطلعنا النص هذا على مفارقة جلية، إذ إن ما قدمه النص في المقدمة من أن السندباد يحيا إعادة بناء تصوري لألف ليلة وليلة كان اصطياداً للمتلقي، فالسندباد مواطن حديث يعيش مدينة اليوم: البرلمان، المستشفى، السيارة، الطائرة، الثلاجة، الكهرباء. واللافت أن المفارقة ما تزال تصطاد التوهم، فقد قدم للمفارقة بقوله: " في بلادي عندنا عشب وماء وشجر، وعندنا أيضاً بيوت للأحياء ومقابر للموتى "، فهذا الوصف يسير في نسق الموافقة مع التوهم الأولي، لكن هذا التوهم تنسفه المفارقة، ليجد المتلقي السندباد مواطناً في مدينة اليوم بما فيها من تناقضات.

وتتجلى مفارقة الاستدخال أيضاً في الأحداث التي يقدمها النص، فالناس يتقاتلون على فردة حذاء، والإنسان يباع، والأب يتنكر لابنه، والصدق مفقود محتقر، فهذه الأحداث تلتصق بعصر المدنية والحداثة أكثر من التصاقها بالعالم الماضي وعالم ألف ليلة وليلة على وجه الخصوص، الذي مازال يحفل بانتصار النقيض الإيجابي على السلبي وإن طال صراعها وتمازج فيه الواقع والخيال.

([1]) تامر،زكريا . نداء نوح. ص152 –153.

وتتجلى قدرة الرؤية في هذا النص حين جعلت الحدث الاسترجاعي حدثاً في سرد حاضر، فالنص لم يقل: وفكر طويلاً متجهم الوجه، حين تذكر الناس وهم يتقاتلون، بل قال: هاهو يرى وذلك ليجعل المشهد غير قابع في الذاكرة، بل هو معيش فعلاً، يضاف إلى ذلك أن النص جعل الأفعال في صورة المضارع: يتقاتلون، يتردى، يتدهور، يتنكر، يعاملون، تستشهد، تهمله، يحتل، تطارده، تسفك، والمقصد واضح، إنه يريد الاستمرارية والتواصل، فهذه الأحداث ليست حاضرة الآن فحسب، بل إنها تشهد استمرارية وتواصلاً أبديين. ويلفتنا أكثر اكتناز النص السابق بالمتناقضات والثنائيات، والغلبة للنقيض السلبي، بل إن النقيض الإيجابي يشهد واقعاً مأساوياً.

ويبرز التساؤل في ظل هذا الاستدخال عن الحاجة إلى رمز السندباد، فما الداعي إلى السندباد مادام هذا واقع أيما مواطن في ظل المدينة الحديثة، والإجابة ظاهرة في أن السندباد يرمز إلى الاغتراب من أجل المال والشهرة في ظل ألف ليلة وليلة، لكنه يرمز إلى البحث عن الذات والكينونة في ظل التوظيف الحديث، وهنا مفارقة، فالسندباد افتخر وتباهى بمظاهر فيها بذرة واضحة للفساد: حدود بين الدول، أسلحة، انقلابات، في حين أن السندباد نفسه يعلم تماماً صورة المدينة الفاسدة كما تتجلى فيما بعد. والمفارقة هنا وشاية بالإنسان الذي يحاول البحث عن كينونته، لكنه مصدوم بواقع يضطره إلى التخلي عن خصوصيته وإن حاول التحصن ضد هذه المدينة.

وينتهي النص بمفارقة أشد في الاستدخال، يقول زكريا تامر: " وفيما بعد، بحث السندباد عن وسيلة تمكنه من الهرب من جزيرة الحمير، فأخفق، واضطر إلى العيش فيها، وتحمل الكثير من سخرية الحمير، فهو يفكر ويمشي على قدمين، وصوته ليس بالمنكر، ولكنه شيئاً فشيئاً تعود ألا يفكر، وبدأ في التهام العشب الأخضر الطازج، وبات يمشي على أربع، وينهق ويرفس، فظفر باحترام الحمير، وعاش سعيداً، وتخلى عن التفكير في الفرار "[1]

([1]) تامر،زكريا . نداء نوح. ص154.

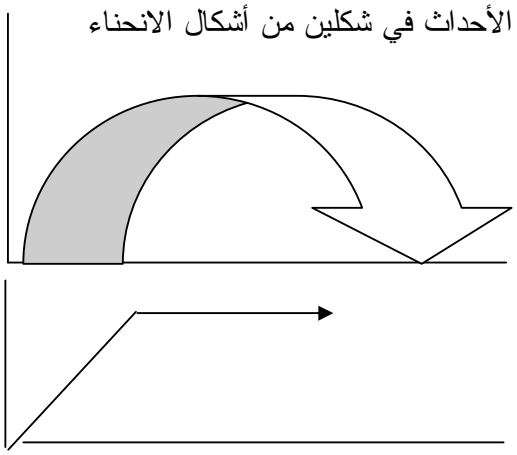
فالسندباد الذي يرتحل ويتمرد ويبحث عن ذاته يلجأ أخيراً إلى الاستقرار، ويقوم بحدث مفارق، إذ يتخلى عن التفكير، ويأكل العشب وينهق ويرفس وهو أفعال تخرج الإنسان إلى دائرة الحيوان، لكنه يصبح سعيداً. واللافت أن النص يقدم نهاية مغلقة تذكرنا بتقنية النص التراثية، لكنها تقنية تحفل بأحداث ومدخلات في هيئة المفارقة، ليؤكد قدرة زكريا تامر على صنع دوامة الثنائية، وتدوير الرموز في حلقة تبدأ بالتراث، وتنتقل إلى الواقع المعيش، ثم تنتقل إلى مدى أرحب إلى العجائبية لتتشكل نقطة جديدة من التراث نفسه في النهاية ، ولكن على نحو مفارق.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

مـــفـــارقـــة التـــقـــاطـــع:

حاولت تقنية السرد في بداية عهدها أن تسوق الأحداث في درب منتظم متسلسل يكون فيه كل حدث مرتبطاً بالحدث السابق والحدث التالي، ويترك للقارئ أن يتوقع بنفسه في ضوء المعطيات الحدثية وأن يبتهج بقدرته على توقع ما سوف يأتي أو يحدث. وقد حاولت تقنية السرد هذه فيما بعد أن تطل برأسها قليلاً لتعيد تشكيل الأحداث وتسلسلها، مبقية على الأحداث وتسلسلها، لكنها مقدمة نتيجة مفاجئة تنسف توقع المتلقي أدراج الظن و التوهم.

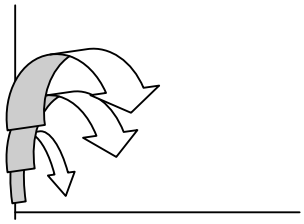
وإن تكن تقنية السرد تدفع الأحداث في شكلين من أشكال الانحناء



نهاية مغلقة

نهاية مفتوحة

فإن زكريا تامر في المقابل يتكئ على منحنى بل إحداثيات بشكل جديد:



فهو لا يكتفي بأن يقطع على المتلقي حبل توقعه فحسب، بل إنه يقطع حبال أحداث النص، فيجعل الأحداث في بعض الأحيان أقرب إلى التفكيك منها إلى الترابط والتواصل، ولا يعني هذا استحالة وجود رابط بين هذه الأحداث، إنه يجعل المفارقة تصل هذه الأحداث التي يربطها خفية ما يقطعها أصلاً: الثنائيات، فإن كان كل نص يحفل بثنائية ما تحاول التقاط ما تستطيع جذبه من مساحة النص، فإن زكريا في تجريب قصي حديث وتقنية بنائية فذة يحاول توزيع الأحداث على هذه الثنائية فيبدو، الحدث الأول مقترناً بالطرف النقيضي الإيجابي، أما الحدث الذي يليه فيقترن بالطرف النقيضي السلبي، وتشظي الرابط يعني بالضرورة صراعاً بين كلا النقيضين، والمفارقة هي السبيل لكشف ذلك.

مفارقة التقاطع لدى زكريا تقع في مستويات ثلاثة، يكون المستوى الأول بسيطاً ولا يؤدي إلى تعطيل الرؤية ونسق السرد، أما المستوى الثاني فمشوش يدفع المتلقي والرؤية إلى التوقف قليلاً لإدراك خط السير الصحيح، أما المستوى الثالث فأخطرها، إذ يبرز النص مفككاً والاتجاهات كلها صحيحة، والإشارات التي تنظم سير الأحداث وتسلسلها معطلة إلى حين نهاية النص.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المستوى الأول : التقاطع البسيط

يلجأ زكريا إلى هذا المستوى من التقاطع ليضيف صدمة خفيفة الدرجة للمتلقي، وإلى منح السرد انفلاتاً من الرتابة وقيود النسق الصارمة. يقول زكريا تامر في قصة " قال الملك لوزيره ":

فقالت المرأة متسائلة بدهشة: ألا تحب النساء و الأطفال ؟

فقال الملك: أحب النساء

وقال الملك: أحب الأطفال

وقال الملك: ولكني لن أحب أي امرأة ولن أكون أباً. عندي زوجات لا أحبهن و لن أحببهن " [1].

تبرز مفارقة التقاطع في قوله: وقال الملك، وقال الملك: إذ جرت العادة أن الحوار الخارجي يجري بين شخصيتين أو أكثر، والقول يجري على الترتيب، فيقول أحدهم، ثم يقول الآخر، ويعود القول للأول، وهكذا دواليك. أما زكريا فيدخل مفارقة التقاطع في الحدث وللسرد هنا، فيجعل الملك يقول مرتين، بل يتبعهما بمرة ثالثة، فهو لم يقل: قال الملك أحب النساء والأطفال، ومرمى الدلالة واضح، إنه يريد أن يخلع على الملك السلطة والتفرد، فهو قادر على كسر رتابة أيما شيء، ولو كان على الصعيد القصصي، ويقطع احتمال أن يكون الملك يحب النساء كما يتوهم المتلقي أن لم يتابع بقية السرد، ويقطع احتمال أن يكون الملك يحب النساء والأطفال حباً متساوياً على اعتبار أن الواو تعني الجمع والمشاركة، ويقطع احتمال التفاوت في درجة الحب أيضاً، إنه لا يريد حب النساء أكثر من حب الأطفال، بل هما حالتان منفصلتان، والمعني هو الحب في كلتيهما.

ويبرز هذا المستوى في مفارقة ما يتوقعه المتلقي من حدث مبني على العادة والمألوف، يقول زكريا تامر في قصة " العرس الشرقي ":

: أريد أن أزوج ولدي صلاح من ابنتك هيفاء ولاذ بالصمت هنيهات ثم أضاف متسائلاً: ما رأيك؟ فابتسم والد هيفاء، وقال: وهل هذا أمر يحتاج إلى سؤال؟ أنا بالطبع موافق، فأنتم من خير الناس.

: كم تريد ثمنها

: ابنتي جميلة، متعلمة، وسأقبل أن أبيعها إكراماً لك بخمسة وثلاثين ليرة

: هذا ثمن باهظ

-: لو لم نكن جيران لطلبت أكثر " [2]

([1]) تامر،زكريا .نداء نوح. ص326.

يطلعنا النص السابق على مفارقة في التقاطع، تقطع فيها توقع المتلقي، إذ إن النص يقدم لنا نمطاً اعتيادياً لطلب يد الفتاة للزواج، لكن هذا ينقطع فجأة ليتحول إلى نمط غير مألوف: كم تريد ثمنها،خمسة وثلاثون ليرة، لكل كيلو غرام.

الجلي أن زكريا تامر يريد أن ينبهنا إلى أن واقع الزواج أصبح تجارة كغيرها من التجارات، بل هي أقرب إلى العبودية منها إلى السكن والألفة، وهي ألصق بالمصالح الشخصية.

ويقول زكريا تامر في قصة الساحر :

" وتعالى صوت ضابطهم آمراً فسددوا بحركات سريعة فوهات بنادقهم نحو قلب الطفل، وأمرهم ضابطهم بإطلاق النار، واختلط صوت الضابط الصارم الآمر بضحكة ندت عن الطفل، وبلغت مسامع الجنود الخمسة، فتذكر الأول زوجته الجميلة حين تضحك، وتذكر الثاني سريره قرب نافذة مطلة على نهر، وتذكر الثالث شارعاً مشجراً يمشي فيه مثرثراً مع صديقه، وتذكر الرابع يوم كان صغير السن يعلمه أبوه صيد السمك على شاطئ بحر، وتذكر الخامس أمه تكبر في السن فجأة يوم مرض.

وبادر الجنود الخمسة إلى إطاعة الأمر العسكري، وأطلقوا نيران بنادقهم على صدر ضابطهم الذي تهاوى أرضاً مثقوباً خمسة ثقوب دامية، وانتظروا غير آسفين أن تطلق النار عليهم، ولكنهم ظلوا أحياء ومات كل آمر بإطلاق النار "[1].

ومن الجلي أن المفارقة مكشوفة في إطاعة الجنود الأمر العسكري من جهة وإطلاقهم النار على صدر ضابطهم من جهة أخرى، فالمعلوم أن الجنود ينفذون الأمر العسكري دون تردد، ويزداد هذا الأمر حصانة بقوله: " بادر الجنود الخمسة إلى إطاعة الأمر العسكري" لكن الانقطاع يحدث فبدلاً من أن يطلقوا النار على صدر الطفل تنفيذاً للأمر، يطلقون النار على صدر الضابط. وإذا كان هذا النص يقدم المفارقة لقطع التوقع الخالد في ذهن المتلقي فإن النص نفسه منذ البداية يلوح بالنقيضين على نحو متساوٍ: تعالى صوت ضابطهم آمراً فسددوا بحركات سريعاً فوهات بنادقهم نحو قلب الطفل، لإظهار أن الجنود سيطلقون النار على قلب

([2]) تامر،زكريا. الرعد. ص88.
([1]) تامر،زكريا.الحصرم. ص171.

الطفل، ضحكة ندت عن الطفل، بلغت مسامع، تذكر، التي تشي على استحياء بأن قلوب الجنود قد رقت، لكنها لا تصل إلى التوقع بأنهم سيطلقون النار على صدر ضابطهم، ولعل قوله: اختلط تؤكد هذا، فصوت الضابط هو الظاهر البارز، أما ضحكة الطفل فهي أخف ظهورها وإن بلغت مسامع الجنود.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المستوى الثاني : التقاطع المشوش

تتعمد نصوص زكريا تامر أحياناً إلى عدم الاكتفاء بالتشويش على الشخوص داخل حقل النص، بل تندفع إلى التشويش على المتلقي أيضاً، وذلك لنقل عالم شديد الصراع والتأزم، على الإنسان عدم لاكتفاء بنظرة سريعة وأحكوم متسرع، على اعتبار أنه يقرأ نصاً قصصياً اعتاد نسيجه وفنيته، أو يعيش عالماً اعتاد الحياة فيه وإنما عليه التوقف والتأمل على اعتبار أن النص الذي يعيشه أو يقرؤه متغير الأثواب والنسيج والأدوات والمعطيات.

وتلجأ الرؤية إلى مبدأ التشويش، لتؤمن للنص تشييد ثنائياته وتدعيمها أكثر فأكثر، كي تكون الذات فيها أو ذات المتلقي قادرة على الوصول بعد جهد إلى مرمى الدلالة، يقول زكريا تامر في قصة "الحفرة ": " لم تجب أخته، واستمرت في البكاء والولولة، فسأل نسوة يرتدين ثيابا سودا: ما الذي حدث؟

لم يسمع أي جواب، وسارع بالدخول إلى غرفته، فالتقى رجلا عجوزا مستلقيا على سريره دونما حركة، فاقترب منه مدهوشا، وحملق لحظات إلى وجهه الأصفر ثم تراجع إلى الوراء مرعوباً يبغي الفرار، ولكن الأيدي أمسكت به وحملته ووضعته في تابوت، فانتحب طويلاً، كطفل يعانق أمه الميتة، ولكنه كف عن البكاء لحظة انزاح غطاء التابوت قليلاً عن قطعة صغيرة مضيئة من سماء عميقة الزرقة، فرنا إليها مبهوراً.

وأحس بعد قليل بالتراب ينهمر فوقه غزيراً، ويسجنه في حفرة ضيقة فأطلق صراخاً مديداً أجش منادياً امرأة مذبوحة العنق "[1].

جميع الحقوق محفوظة

يبرز التقاطع هنا في أن ثمة ميتاً، ليندفع التوقع بأن أخاه أو أباه أو أمه الميت، لكن المفارقة أنه ميت، والميت على السرير وهو ينظر إليه، فهو ذاتان ذات ميتة، وذات حية، وهذا أول علامة من علامات التشويش، أما العلامة الأخرى فتظهر في أنه حينما حاول الهرب قبضوا عليه ووضعوه في تابوت، والعلامة الثالثة تظهر في بداية القصة في قوله:" نام العجوز، وعندئذٍ دنا منه رجل ذو ثياب خضر، وقال له بلهجة امرأة: اتبعني"[2]، فالنوم قد يثير فينا احتمالين: احتمال انه ما سيجري عبارة عن حلم أو كابوس، واحتمالان أنّ النص نص عجائبي يتداخل فيه كل شيء.

إن هذا التشويش يدفع الذات الواقعة في النص من جهة، والذات المتلقية خارج النص مـــن جهة أخرى إلى حزم موقفها، وتحديد احتمال صائب وحيد. ولعل المفارقة نفسها تقدم لنا –على نحو مفاجئ – الاحتمال الصائب، فإذا ترك الميت، وألقي الميت في التابوت الذي يحمل

([1]) تامر،زكريا.دمشق الحرائق. ص 156–157.
([2]) تامر،زكريا.دمشق الحرائق.ص153.

سمات الحياة: البكاء والضحك، ويرى الوجود بلونيه النقيضين: الظلمة، والضوء، فإن هذا يشير إلى مفارقة في واقع الحياة أيضاً، فالذات الفاعلة مصدومة بجدران الكبت والقمع.

ويقول زكريا تامر في قصة " أف" :

"ونام نوماً عميقاً ليرى أنه ذهب في صباح مبكر إلى المستشفى ليزور زوجته المريضة المصابة بمرض لا دواء له، فبوغت بسريرها فارغاً، وأخبر أنها ماتت في أثناء الليل، وصدق ما سمعه لحظة رآها في غرفة الموتى مسجاة بغير حركة " [1].

يقدم لنا هذا النص الأحداث بأنها حلم تراه الذات هنا، ويؤكد ذلك بقوله "نوماً عميقاً"، واللافت أن هذا النص يقدم الحلم في ثوب واقعي تماماً، ولكن التقاطع سيحدث في قوله:

" ودخل بخطوات واهنة محكمة اتهمه قاضيها بأنه قتل زوجته نوال، فصاح بدهشة واستنكار قائلاً: ما هذه التهمة السخيفة؟ كيف أقتل زوجتي وأنا غير متزوج؟ في حياتي كلها لم أقابل امرأة اسمها نوال.

جميع الحقوق محفوظة

فقال ممثل النيابة العامة لغازي بصوت ساخر: ولكنك متزوج من نوال من ثلاثين سنة، فهل دماؤها التي لطخت يديك جعلتك فاقد الذاكرة.

مركز إيداع الرسائل الجامعية

فقال غازي: إن عمره أقل من عشرين سنة، ولا يعقل أن يكون متزوجاً قبل عشر سنوات من ولادته.

فقال ممثل النيابة العامة للقاضي: هذا المتهم الماثل في قفص الاتهام هو في الخمسين من عمره، ولكنه يبدو شاباً صغيراً لأن ما يحدث الآن في هذه المحكمة يحدث في منام هو منامه، وخلق لنفسه الصورة التي تناسبه وتضلل العدالة وتنجي عنقه من حبل المشنقة.

وكان القاضي في منام غازي أعمى وأصم، اشتهر بظلمه وقسوته، فحكم على غازي بالشنق حتى الموت، ووبخه لأنه تخيله في منامه ظالماً وقاسياً لا يرى ولا يسمع،

([1]) تامر،زكريا.سنضحك. ص43.

وما تخيله إساءة إلى القضاء والعدالة لا تغتفر، فاستقبل غازي الحكم غير مبال واثقاً بأن ما يراه ليس سوى حلم، وحاول أن يستيقظ من نومه، فأخفق، وتدلى مشنوقاً " [1].

يظهر التشويش في أكثر من صعيد، فالصعيد الأول أنه متزوج وأنه غير متزوج، متزوج من نوال ولم يقابل امرأة اسمها نوال، الصعيد الثاني: أنه متزوج منذ ثلاثين سنة، وعمره عشرون سنة، أما الصعيد الأهم فهو: أنه يبصر حلماً، وأن ما يصيبه واقع، فالمقدمة التي تظهر أنه نام نوماً عميقاً تؤكد ذلك بقول ممثل النيابة العامة بأن ما يحدث الآن في المحكمة يحدث في منام هو منامه، وهذا تشويش إضافي، إذ إن هذا الإعلان يعني أن ما يحدث هو واقع أيضاً، واعتراض القاضي على تخيل غازي له وهو أعمى وأصم وقاس وظالم في حلمه تأكيد على أنه الآن أمام واقع وهذا تشويش، أما التشويش الأشد مفاجأة فهو تواصل الحلم ليتحول في النهاية واقعاً لا يستطيع فيه غازي التخلص من حلمه، ويشنق في النهاية.

هذا التشويش غير هادف إلى صنع حلم كابوسي، بل إلى تشييد واقع كابوسي، في اعتماد رئيس على المفارقة في الحدث، وإلى تعمد تبادل المعطيات النقيضية بين الواقع والخيال، الحلم والصحو، فالنص يشوش علينا وعلى الذات كل شيء، فيجعل الحلم واقعاً والواقع حلماً، ويلقي الذات في قفص الاتهام أمام الآخر، بحيث يقف مدافعاً عن ذاته ووجوده وماهيته، مقتنعاً وحده بصدق ما يقول، مواجهاً بواقع وذات الجماعة منكرة لهذا الوجود والصدق.

المستوى الثالث : التقاطع المفكك

يحاول زكريا تامر بناء عالمه النصي أحياناً من أحداث مفككة تعبر –بالضرورة – عن واقع مماثل، إذ ليس الترابط وتسلسل الأحداث وجريانها في سلسلة بنائية ما يضمن وحدة

([1]) تامر،زكريا. سنضحك. ص44.

النص ووجوده، بل أن تفكك الأحداث وتأزمها وتنافرها يؤكد حقيقة التعبير عن الثنائية الأصلية في هذا الكون: ثنائية البناء والهدم.

ويبرز التقاطع هنا بروزاً يتكئ على التنافر بين الأحداث، ولا يقصد بالتنافر التضاد، بل يقصد انتماء كل حدث إلى سلسلة بنائية خاصة، لا تشترك مع السلسلة البنائية للحدث التالي أو السابق إلا في كونهما واقعين في حيز النص، فالنص هو الرابط بين الأحداث، وليس الرابط الأحداث نفسها، هذا التقاطع هادف هدفاً حيوياً إلى التنبيه على كل قضية يحتويها الحدث، والانصباب على الحدث ليس على اعتباره جزءاً من سلسلة بنائية طويلة، وإنما باعتباره واقعاً تاماً يقدم رؤيا واضحة المعالم والتكوين.

يقول زكريا تامر في أقصوصة "الهرب": " فأغمض الرجل عينيه، واجتاحه الأسى، واستسلم للحبوب المنومة التي حملته إلى قاع سحيق مظلم، وهناك صنع سبع ذبابات.

قالت الذبابة الأولى: مت اليوم ما دمت ستموت غداً

قالت الذبابة الثانية: دموعك وحدها ستبلل قبرك

قالت الذبابة الثالثة: سفرك إلى مملكة النجوم يحتاج إلى جواز سفر لن تناله

قالت الذبابة الرابعة: إذا هربت فمن قبر إلى قبر ستهرب

قالت الذبابة الخامسة: سيكون كفنك من ورق أصفر

قالت الذبابة السادسة: لن يمشي في جنازتك إلا الكتب

قالت الذبابة السابعة: اليوم يوم هلاكك

عندئذ رفع الرجل يداً غاضباً، وأهوى بها على الذبابات السبع، فسحقها، ثم عمل طوال ستة أيام ليصير في اليوم السابع ذبابة ثامنة" [1].

يلفتنا النص أولاً أنه يهمل قاصداً أي حرف من أحرف العطف في قول الذبابات فهو يقول: قالت الذبابة الأولى، قالت الذبابة الثانية، وليس: وقالت الذبابة أو فقالت الذبابة، وهو يقصد أن يجعل كل قول أو حدث قائماً بذاته ليس محتاجاً إلى ما سوف يليه أو يسبقه، إنه يريد أن يجعل كل حدث غير مرتبط بالحدث الآخر، كي لا يفسد قيمة الحدث وخصوصيته.

([1]) تامر،زكريا. النمور في اليوم العاشر. ص 86-87.

ويتكئ النص على قصة التكوين والخلق، لكن المفارقة الحديثة أن قصة التكوين تشير إلى بناء وانتظام وإحكام خلق، أما في هذا النص فالتكوين تكوين انقطاعي تفكيكي، في معادلة حقيقية للواقع المعيش نفسه، فالأرض غير السماء، والماء غير التراب هذه الموجودات معاً تشكل الكون، وما يرد في النص هنا تعبير عن الحياة، ولكن كل عنصر يشكل واقعاً له ماهيته ووجوده الخاص، وستزداد حدة المفارقة حين تسحق الذبابات ويتحول الرجل إلى ذبابة ثامنة.

وإذا ما نظرنا إلى بنية الأقوال وجدناها في غير بنية منتظمة، فالجملة الأولى عبارة عن فعل أمر مباشر: مت والجملة الثانية والثالثة جملة اسمية خبرها جملة فعلية. والرابعة جملة شرطية، والخامسة فعلية فعلها مقترن بحرف استقبال، والسادسة فعلية منفية والسابعة جملة اسمية. واللافت أن الجملة الأولى والأخيرة تغمران بالنتيجة نفسها: الموت هذا اليوم.

وإن ننظر إلى الأقوال من زاوية بنيوية نجدها تقع على طرف النقيض السلبي، غير مشيرة – ألبتة– إلى وجود بقعة ضوء أو أمل للطرف النقيض الإيجابي. واللافت أن النص يكثر من حرف السين المصوت: الأسى، واستسلم، سحيق، سبع، وستموت، ستبلل، سفرك، ستهرب، سيكون، سوى. ولعل غاية النص وراء ذلك التنبيه عن دور الصوت في بناء الحدث مادامت النهاية هي الموت وهو صمت أبدي.

وإن نركز على الأحداث نفسها فقط نستغرب التفكك في هذه الأحداث، إذ يشير كل قول إلى حدث مستقل منفصل، وإن يكن الموت واضحاً في ستة أقوال فإن من الجلي أن كل حدث يعبر عن قضية رؤيوية ووجودية تحاول إثبات نفسها على مستوى الثنائية: الحياة والموت، الوجود والعدم.

ويقول زكريا تامر في قصة " ظلمات فوق ظلمات ":

" وسرنا معاً في الأرض تلاحقنا الصيحات المستغيثة وتطوقنا

رأينا رجالاً يحفرون قبوراً لنساء لن يحبوا غيرهن.

رأينا أروع نساء يتحولن دمى من شمع وحرير.

رأينا مشانق يتدلى منها أطفال وعصافير.

رأينا وروداً أبيض تحوله الدماء المسفوكة وروداً أحمر.

رأينا أنهاراً تستجدي الماء من الرمال.

رأينا جبالاً شاهقة تستحيل غباراً.

رأينا أمهات يرمين أطفالهن في صناديق القمامة.

رأينا أبناء يركلون آباءهم وأمهاتهم ضاحكين.

رأينا رجالاً يبترون أقدامهم غير آسفين لتحق لهم الإقامة بملاجئ العجزة.

رأينا رجالاً يعرضون للبيع، ويغتمون حين لا يجدون مشترياً.

رأينا أوثاناً تعبد وتطاع ويلقى من يعصى في نار الدنيا.

رأينا نجوما تبتهل إلى الناس المحنية رؤوسهم أن يودعوها قبل أن يتوارى.

رأينا طيوراً نسيت كيف تطير.

رأينا أفيالاً جنت وتتوسل إلى أرانب مذعورة أن تؤجل افتراسها.

رأينا جرذاناً تطارد قططاً تجري بأقصى سرعة وتموء مرعوبة باحثة عن حماية.

رأينا أجمل كلمات تخنق.

رأينا صخراً يبكي.

رأينا قمراً يبزغ على مدن ليس فيها سوى المنتحرين طلباً للنجاة مما هو أشد هولاً من الموت ."[1]

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

يتجلى التقاطع المفكك جلياً في النص السابق، إذ ينفرد كل حدث في التعبير عن كينونته ووجوده، غير منتظر هوية ارتباط بغيره من الأحداث منشغلاً في قضية ما يحاول ما استطاع الانفراد بها. وتبدو الأحداث نفسها على درجات متغيرة من الوضوح والغموض لكنها في الوقت نفسه تحوي الثنائية الوجودية نفسها، إذ اللافت أن هذه الأحداث تقع على صعيد النقيض السلبي.

يوظف زكريا تامر التقنية نفسها التي وظفها سابقاً، إذ يهمل عن سابق قصد استعمال أي حرف من أحرف العطف، للإشارة إلى تفرد كل حدث و خصوصيته بل تزداد التقنية كشفاً للتفكيك بالإصرار على تكرار الفعل: رأينا، إذا كان بالإمكان القول: رأينا رجلاً..... وأروع نساء، بدلاً من التعبير الموظف في النص: رأينا رجلاً..... ورأينا أروع نساء، هذا للتأكيد على استقلالية الحدث وإمساكه بشؤون إدارية منفرداً.

([1]) تامر،زكريا .سنضحك .ص 14.

يستوقفنا قدرة النص في بذر المفارقة في أرضية الأحداث كلها، فالأمهات يرمين الأطفال في صناديق القمامة، والأبناء يركلون آباءهم ضاحكين، والأوثان تعبد، ومن يعصى يلقى في نار الدنيا لا نار جهنم، فالنص إذ يشهد تفكيكاً على صعيد الأحداث فإنه يشهد مفارقة على صعيد الحدث نفسه، فالرجال يحفرون قبوراً لنساء لن يحبوا غيرهن، إذ المتوقع أن يقول لم يحبوا غيرهن، لكن النفي بلن يجعل الحدث في بذرة المفارقة، فالحفر هنا يشير إلى فعل قصدي من قبل الرجال، والأفيال تتوسل إلى الأرانب أن تؤجل افتراسها، لكن الأرانب نفسها مذعورة. ومما لا شك في فيه أن استعمال النص للنكرة له مقصدة، فالنكرات: رجالاً، أروع نساء، مشانق، وردا، أنهاراً، جبالاً لا تشير إلى نكرة مجهولة، بل تشير إلى وقوع الحكم على الجنس كاملاً، جنس الرجال، المشانق، الورد، الأنهار، وهذا يدفعنا إلى الظن – وبعض الظن صدق – إن التنكير هنا يوسع دائرة الواقعين في حكمها، فرجال أوسع مدى من الرجال، لأن الرجال وإن أشارت إلى جنس الرجال تدفعنا إلى رجال معروفين، أما رجال فهي تشير إلى جنس الرجال ومن لا نعرفهم أيضاً.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

القسم الثالث: المـــفـــــارقـــة وبـــنـــاء الـــذات

مـــدخـــل:

تمثل الذات في مفهومها الآدي علامة بارزة في البنية الإبداعية، وعصباً حيوياً للخطاب الأدبي، وتعكس هذه الذات من خلال تمثيلاتها ورمزياتها رؤية المبدع، إذ تتخذ هذه الذات مرجعيات رمزية ودلالية مختلفة تختلف باختلاف زاوية الرؤية والإبداع التي يقع فيها المبدع. وتبقى الذات علامة التحول والتبدل والاستمرار في الوقت نفسه في الجسد القصصي، بحيث تشكل الذات الوجود الفيزيائي كله بمكوناته المتناقضة من جهة، والوجود النفسي والمتخيل من جهة أخرى. ويتخذ الأدب الذات لغة تبحث عن فاعليتها في جسد النص كله ليستمر الوجود ويتواصل.

وقد تبرز إشكالية أدبية تقوم حول المقصود بالذات، أهو الشخصية أم هو السارد أم هو البطل أم هو النص؟ غير أن الجلي أن الذات هي محور النص، فإذا كان الإنسان هو الذات في الواقع الأرضي المعيش فإن الذات نفسها هي الفاعلة في الواقع النصي المبدع، فهي ساحة الحدث ومكان التفاعل مع الآخر بقطع النظر عن ماهية الآخر، وهي المشيدة الحدث، ولا يتخذ الزمان أو المكان خصوصيته إلا بوجودها، فهي – إذن – محور البناء النصي.

يحتاج النص الأدبي – لذلك – إلى ذات كي تبث فيه الروح الرؤيوية ويتخلى عن السكوت والصمت ليندفع إلى الفعل، ويحتاج إلى الذات كذلك كي تبرز الثنائيات على ساحته، فتبدو مشروعة ومقبولة، فالذات التي تعمر الكون أو تهدمه في المستوى الواقعي هي نفسها التي تعمر عالم النص أو تهدمه في المستوى الإبداعي.

وإذ نؤمن أن الذات محور النص الأدبي نوقن من قدرتها على اتخاذ سمات وماهيات متعددة لا تقف عند الماهية البشرية، بل تجتازها إلى مساحات أوسع، وتمثيلات جسدية أخرى لأي عنصر قادر على صنع ثنائية نصية في الكون الأدبي. واللافت أن الرؤية الإبداعية عبر النص وحده قادرة على إماطة اللثام عن الذات الفاعلة في هذا النص وهي القادرة أيضاً على اكساب هذه الذات حيزاً نقيضياً ما، أو إثقالها بالجدلية كاملة، فقد تجعل النص كاملاً هو الذات، وقد تعطي رقعة نقيضية ما لهذه الذات، وتترك لما تبقى في النص أن يحوز النقيض الآخر، فيكون الصراع بذلك صراعاً للذات مع الذات، أو للذات مع الآخر، أو للذات مع عالم النص كله.

ويدرك زكريا تامر أن الذات الفاعلة على المستوى الواقعي محاصرة بكل شيء في هذا الواقع، فهي محاصرة من المدينة والتقدم والسلطة والآخر، أي أنها تقف على طرف نقيض من الكون كله. وقد امتد هذا الإدراك إلى الرؤية الإبداعية لزكريا، فنرى الذات في نصوصه محاصرة حصاراً أشد، فهي محاصرة من المدينة، والسلطة، والتراث، والآخر، والوجود، بل إنها – أحياناً – محاصرة من ذاتها، فتنشأ جدلية عنيفة تجد فيها الذات نفسها مضطرة إلى الدفاع عن ذاتها بما امتلكت من حدث أو مكان أو زمان، ومضطرة كذلك إلى التخلي عن كل شيء لتأمن بقاءها ،لكنها في كلتا الحالتين صائرة إلى نهاية مفارقة.

ولاشك أن صراع الذات مع معطيات النص الواقعة في النقيض الآخر تشكل مفارقة تدفع النص نفسه إلى توظيف هذه التقنية لتكشف حالة الفقد، وتدفعه كذلك إلى التجرؤ وتجريد هذه الذات من ماهيتها على نحو مفاجئ، لتبقى هذه الذات وحدها باحثة عما يمكن أن يعيد لها ماهيتها ولو على صعيد النص نفسه. ويتناول هذا القسم مفارقة الذات والمدينة ومفارقة الذات والتراث، ومفارقة الذات والسلطة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

محـــور أول :الـــذات–الـــمـــديـــنـــة

يتخذ زكريا تامر موقفاً عدائياً من المدينة على مستوى النص الإبداعي، رادا إلى تلك المدينة الأسباب التي دفعت الإنسان إلى التخلي شيئاً فشيئاً عن خصوصيته ورموزه وماهيته، عاداً إياها سبب الهزيمة والانكسار والقهر والاستلاب الممارسة بحق الذات والفرد. وقد انساب هذا الموقف عميقاً في نصوص زكريا تامر القصصية، فتبرز المدينة واقعة على طرف نقيض من الذات، ممثلة عامل ضغط وسلب إضافي يحاول تجريد الذات من آخر قلاعها النصية، وإضعافها إلى حد سقوطها بيد النقيض الآخر. وتقع المدينة في شكلين من أشكال الثنائية، فثمة ثنائية الذات والمدينة، وتكون المدينة هي النقيض للذات، وثمة ثنائية أخرى تظهر فيها المدينة نصيراً لنقيض الذات.

واللافت أن الذات في المقابل لا تتحلى إلا بقليل من الإضاءة النقيضية، فتبدو الخسارة مضمونة للذات عند مواجهتها المدينة المدججة بالألفاظ والصور على ساحة النص، وتبدو الخسارة مضمونة أكثر عند مواجهتها للآخر المدجج بهذه المدينة، ولا تكتفي الرؤية بذلك، وإنما تحيط الذات بعالم عجائبي أسود قاتم، لا مكان فيه للفضائل، وفيه تظهر الأمكنة: الغرفة، الخمارة، المقبرة، الشارع، العمارة، المكتب، المحلات أقرب للتصوير الكابوسي منه إلى الحلمي أو الواقعي. يضاف إلى ذلك أن الأحداث والأفعال المغمورة بثنائية الحركة والسكون تظهـــر في ثوب من المفارقة والغرابة لتلغي الحدود الفاصلة بين الواقع والخيال، وهذا يعني –طبعاً– أن الذات في ساحة صراع على المستويات كلها: المستويان الواقعي، والمتخيل، والمستويان: الأفقي، والعمودي، والمستويان: النصي، والمعيش.

وإذا كانت المفارقة تعني الخداع والاحتيال الفني فإن هذا ما تبتغيه الرؤية، إنها تلجأ إلى المفارقة لتقوم بالخداع الفني، ليس للذات أو المدينة أو النص فحسب، بل للمتلقي أيضاً؛ إذ هي تجعل العناصر النقيضية المتصارعة هلامية فضفاضة قابلة للنمذجة قبولاً سهلاً، بل قادرة على التنقل من نقيض إلى نقيض آخر دون السؤال عن إمكانية ذلك على اعتبار أن المفارقة تقوم بهذا الدور.

نقف عند قصة "(صهيل الجواد الأبيض)" [1] لكشف مفارقة الذات – المدينة –. وأول ما يستوقفنا العنوان الذي يقدم مفتاح إضاءة للنص كاملا، إذ البين أن العنوان يكشف معطيات ثلاثة: صهيل، الجواد، الأبيض، فالصهيل صوت، والجواد ذات، والأبيض لون، واللافت أن هذه المعطيات الثلاثة توضح خيوط الثنائيات في النص، فالصهيل يشير إلى الحركة والصوت ليفضح ثنائية الحركة والسكون، الصوت والصمت، والجواد ينبه على الانطلاق فيعلن ثنائية الحرية والقيد، الطبيعة والمدينة، والأبيض يوضح ثنائية الضوء والظلمة. واللافت أيضاً أن هذه المعطيات تقع في الطرف الإيجابي للثنائيات المذكورة سابقا. ثم إن المعطيات الثلاثة تنتمي إلى الحيز الاشتقاقي نفسه، فهي – جميعاً – صفات مشبهة، وهذا ينبه إلى الذات الفاعلة التي ما تزال خفية غير معلنة هنا، كذلك فإن الابتداء بالصهيل يسلط الضوء أكثر على الصوت وما يتعلق به من حركة في إشارة واضحة إلى أن الفعل الذي تجسده الذات مرتبط بالصوت و الحركة أكثر ارتباطاً.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

يقول زكريا تامر في قصته هذه :

" غرفة الرجل المتعب بلا ضوء، صامتة، سوداء، علبة صغيرة من الحجر الرطب، أعود إليها دون حنين بعد أن تشردت طوال ساعات عبر شوارع غريقة في الضياء المنبعث من واجهات المحال المتناثرة على الجانبين، ومن الإعلانات الكهربائية ذات الألوان المختلفة، وكان الليل آنذاك أغنية خشنة حارة طويلة، يتعانق بحنان في عتمة كهوفها عذوبة ربيع وتوحش نمر جائع. وكنت وطواطاً هرماً أعمى، جناحاه محطمان، لا أجد خبزي وفرحي، أجهل خبزي وفرحي، يصدمني الصخب أينما سرت. فلكم يرعبني ضجيج المخلوقات الزاحفة حولي على الأرصفة. إنه يبعدني عن نفسي عن نقطة سوداء قابعة في داخلي، باردة حزينة كنجم ميت. أنا لست سوى مخلوق ما ضائع في زحام مدينة كبيرة قديمة. لست دون جوان. لا أملك سيارة ولا بناية شامخة في شارع لا يسكنه الفقراء. جبهتي لم تلمس مرة سجادة مسجد. لست بطل ملاكمة

([1]) تامر،زكريا .صهيل الجواد الأبيض .ص 43–53

أو مصارعة. صورتي لا يعرفها قراء الصحف والمجلات. أشتغل في اليوم ثماني ساعات. أتعب"[1].

نتوقف عند تقنية السرد الموظفة، فالرؤية تلجأ إلى ضمير الأنا كي يكون السارد، وهنا يحدث تداخل بين السارد والذات، فيبدو السارد ذاتاً، وتبدو الذات ساردا، والجلي أن السرد بالأنا يتيح لهذه الأنا القبض على عالم النص كاملاً، أنها تقدم ما تراه، وترى ما نريد، وتهمل ما تريد، إنها – ببساطة – الذات الخالقة للنص وعالمه. لكنّ المفارقة أنّ الأنا التي تقدم لنا النص هنا ذات واقعة في الحيز النقيضي المظلم، إنها غير فاعلة على مستوى عالم النص، هي ترى كل شيء وتخلق كل شيء، لكنها ليست ذاتاً فاعلاً من زاويتها نفسها.

الأنا الساردة ← الأنا الفاعلة

الذات المسرودة ← الذات الفاقدة

ومما لا شك في فيه أن الرؤية "تشيئ" الذات، فتجعلها شيئاً فحسب لا يمتلك ماهية خاصة لافتة: أنا لست سوى مخلوق ما، ولا تكتفي بذلك، فتقوم بسلب الذات الشيء من ماهيات كثيرة، فالذات وطواط، والمعلوم أن الوطواط طائر يقترن بالسلبية والظلمة، ولكنه هرم وهذا يشير إلى الضعف وقلة الحيلة، وهو أعمى وهنا مفارقة، فما الداعي للرؤية مادامت الماهية تقترن بالظلمة، والمعلوم أن الوطواط أصلاً لا يعتمد على بصره، ويمتد السلب إلى الخصوصية، فالوطواط طائر، لكن جناحيه محطمان، وهذا يعني فقداً للماهية الأصلية، ويستمر الفقد والسلب في قوله: لا أجد خبزي و فرحي، فهو فاقد القوتين: قوت الحياة، وقوت الروح، بل يزداد الفقد حدة: أجهل خبزي وفرحي، فالجهل حياة ميئوس منها أكثر من عدم الإيجاد. وتقوم الرؤية بتجريد الذات – الشيء من ماهيات أخرى عبر توظيف النفي: لست دون جوان، لا أملك سيارة، لست بطل ملاكمة، والواضح أن هذا التجريد تقوم به أنا السرد نفسها، فهي تشييء الذات وتجعلها في النقيض غير المضيء، وتقدم لنا المقابل بنفي النفي: دون جوان، امتلاك سيارة، امتلاك بناية، بطل ملاكمة، واللافت أن النقيض أيضاً في الأصل شيء لكنه امتلك ذاته عبر خصوصية ما لم تمتلكها الذات – الأنا هنا.

([1]) تامر،زكريا. صهيل الجواد الأبيض. ص45.

وإن نتبصر الثنائيات في هذا النص نلمح فوراً ثنائية الضوء والظلمة: بلا ضوء، سوداء، الضياء المنبعث، الإعلانات الكهربائية، الليل، كهوفها،نقطة سوداء. واللافت أن الذات تقع في النقيض المظلم في حين أن المدينة تقع في النقيض المقابل، وهذه مفارقة، إذ إن العنوان كان يشي بوقوع الذات في النقيض المضيء: الأبيض.

وتبرز كذلك ثنائية الحركة والسكون، الصمت والحركة: صامتة، تشردت، توحش نمر جائع، جناحاه محطمان، الصخب، الزاحفة. والمفارقة أيضاً أن الذات تشعر أنها بعيدة عن النقيض الحركي، في حين أن المدينة وما فيها تقع في ذلك النقيض.

يقول زكريا تامر:

قال: " بعد منتصف الليل عندما أسلم رأسي للوسادة تبحر سفينتي. لا شيء في العالم أجمل من البحر والسفر والتنقل الدائم. الشراع يرفرف، وأنت تقف مشدود القامة، مرفوع الرأس، تداعب الريح الرحبة خصلات شعرك، وتنفذ إلى أعماقك رائحة الملح وهدير الموج. ستضحك بسرور وحشي، فكل الأحزان خلفتها وراءك. وعما قريب ستصل إلى مرفأ لم تطأه قدماك من قبل. وهناك ستقابل أناساً غرباء، وستجلس في حانة تحتسي خمرتها اللاذعة على مهل. وتصغي إلى موسيقى مدهشة، ستخلقك من جديد، وستعيد إليك طفولتك المسلوبة. وربما رقصت مع فتاة عيناها كبيرتان تصهل في أغوارهما شهوة مجنونة. آه ما أحلى الأشياء الجديدة المجهولة!

قلت: السفر يخيفني. إني أعشق مدينتي بجنون. وقد كدت مرة أبكي عندما استنشقت رائحة عطر غريبة كانت تفوح من شارع تهطل الأمطار بسخاء على مبانيه واسفلته وأشجاره"[1]

تبرز ثنائية الحرية والقيد، فإن يكن النص مسلطاً الضوء على الانطلاق والحرية: تبحر سفينتي، التنقل الدائم، وما يتعلق بها من الحركة والانطلاق: الشراع يرفرف، تداعب الريح، هدير الموج، فإنه ينبهنا إلى أن الذات واقعة في النقيض: أسلم رأسي للوسادة، فالنوم هنا تعبير عن رغبة الذات في القضاء على واقعه السلبي المقيد الذي لا تستطيعه على أرض الواقع إلا بالحلم.

([1]) تامر،زكريا. صهيل الجواد الأبيض .ص46-47.

وتتجلى المفارقة في أن الذات تقدم مفارقة لفظية هدفها تضليل الآخر، في سبيل الحفاظ على ماهية أخيرة لدى هذه الذات، فقوله: أعشق مدينتي بجنون يقصد: أكره مدينتي بجنون والدليل الصورة المضيئة التي تفضح أن بكاءه لم يكن لحبه المدينة، بل رغبته في الانعتاق منها وقد كدت مرة أبكي عندما استنشقت رائحة عطر غريبة كانت تفوح من شارع تهطل الأمطار بسخاء على مبانيه واسفلته وأشجاره، فالجلي أن هذه الصورة تقع في النقيض المنطلق لا المقيد عبر أكثر من إضاءة لفظية : أوضحها لفظة " بسخاء " فالذات تشعر أن القيد والصمت والظلمة مستشرية في أوصالها والسبب أن المدينة تقدم نقائض خادعة، فليس الضوء والصخب والحركة في المدينة قادراً على منح الذات الانطلاق، إنه يزيد من إحساسها بالغربة والظلمة، لذلك كان السفر البديل للذات الأخرى حلماً، لكنه ليس مقبولاً للذات الساردة على اعتباره يقدم بديلاً مضللاً غير كاف في الحقيقة للانعتاق التام، وعودة الذات إلى ذاتها.

جميع الحقوق محفوظة

ويقول زكريا تامر:

" كان لك فتاة، مدينة أفراح ولذة، سلبت منك. وها أنت الآن سكير شارع مقفر، طين متراكم، سحابة بلا مطر، وحيد ككلب الأسواق الأجرب، وتعيش أيضاً ككلب الأسواق الأجرب. ستنهض في الصباح في لحظة معينة. ستتمطى وتتثاءب بتكاسل. ستغسل وجهك وتمشط شعرك وترتدي ثيابك. وستبصق كهرم مهترئ وأنت تسير في شارع مغمور بشمس النهار الجديد. ثم سيدفنك المعمل في أحشائه الشرسة. تعب تعب تعب. أتنسى رائحة لحم العامل المحترق الذي تساقط عليه الحديد الناري المصهور المندلق من البوتقة التي أفلتت فجأة من الأيدي التي تحملها؟ تلك الرائحة هي العالم. لماذا تعيش يا سكران؟ لماذا لا أموت؟ " [1].

تعود الرؤية إلى سلب الذات من المعطيات والماهيات، إذ إن القول: كان لك فتاة، مدينة أفراح و لذة، يفضح وقوع الذات في الناحية الأخرى الفاقدة لكليهما: فالفعل الناقص تشير أن هذا الامتلاك يعود إلى زمن ماضٍ انتهى الآن. واللافت أن الرؤية تلح على أن اللام هنا هي لام الملكية، مع أن الأصل أنها لام الاختصاص، لكن الذات لا تريد أن الفتاة و المدينة تخص الذات، بل تريد أن الذات تمتلكها، وهذا للتعبير عن الإحساس بالفقد الغامر لهذه الذات الآن.

([1]) تامر،زكريا.صهيل الجواد الأبيض . ص 48.

وتواصل الرؤية تقديم الذات في نقيض مظلم وغربة ووحدة تشي بأن الذات فقدت الخصوصية كلها: ها أنت الآن سكير، وحيد، سيدفنك المعمل. واللافت أن هذه الصورة المنفرة للذات يشكلها النقيض الآخر: المدينة، فالمعمل والشارع، والأسواق، ورتابة المشهد والعمل الروتيني عناصر تلتصق بالمدينة ونزع الذات من خصوصيتها وتحولاً شيئاً فشيئاً إلى الضم أيضاً من ترسبات المدينة. ولا شك في أن التجاء الذات للسكر يعكس رغبة في التخلص من الواقع السلبي والإحساس بالفقد الذي تحياه واقعاً. وليس غريباً أن الرؤية تقدم الحركة هنا في الثوب النقيضي السلبي، على اعتبار أنها حركة مقيدة: سحابة بلا مطر، ستتمطى وتتثاءب بتكاسل، ستغسل وتمشط، ستبصق، تسير، ويلفتنا أن هذه الأفعال لا تشير إلى حركة متواصلة وإن لبست الفعل المضارع، بل أنها تخدعنا أحياناً باعتمادها اشتقاق التدرج: تتمطى، تتثاءب، تكاسل إذ إن التدرج هنا لا يشير إلى انتقال من السكون إلى حركة ابتدائية فحركة أبرز إنما يشير إلى حركة لا بد أن تنتهي بالضد، ويلفتنا أيضاً كثرة توظيف حرف السين الذي يقدم صفيراً أشبه بالاستهجان والتشويش للذات هنا.

يقول زكريا تامر :

" تمددت على الفراش دون أن أخلع ملابسي، والعالم ينأى عني بصراخه القبيح، والنقطة السوداء المختبئة في صميمي تمزق أقنعتها، وتظل تنمو حتى تتحول إلى عنكبوت لا أقاومه، بل أسقط بسهولة بين أذرعه اللزجة التي تلتف حولي وتمنعني من الحركة. وابتهجت قليلاً حينما فتح الباب، وابتسمت بغبطة. لقد عاد جوادي الأبيض إنه يقترب ويقف بقربي حتى إني لا أستطيع أن أشم رائحة جلده المثقل بعبير الأرض التي وطأها خلال تجواله الطويل.

وأرتجف وأنا أسمع صهيله الذي يدعونني إليه ولا أقدر على تلبيته، ففي تلك اللحظة كنت أحس بتلبد عجيب، فكأنني جثة طافية على وجه مياه نهر بطيء. أواه لكم اشتهيت أن يرجع جوادي الأبيض الهارب لكي أمتطيه وأترك له العنان ليعدو بي طويلاً عبر براري لا أفق لها.

وتعالى صهيله مرة ثانية.. أواه إنه سيرحل وحده إذا لم أبادر إلى مرافقته. سيرحل وحده. وسمعت انصفاق الباب، وحواجز تطرق الأرض بإيقاع غاضب، وصهيلاً حزيناً يبتعد

ويتلاشى شيئاً فشيئاً"[1].

تعود ثنائية الحركة والسكون، الحرية والقيد للبروز مجدداً، متكئة على الحصان الأبيض، والمفارقة تكمن في أن الذات نفسها تقع على طرف نقيض من الجواد الأبيض، فتكون –بذا– واقعة في النقيض السلبي؛ فالنقطة السوداء تتحول إلى عنكبوت لا تقاومه الذات، واللافت أنه يقول: لا أقاومه ،ولا يقول: لا أستطيع مقاومته، في سبيل التنبيه على أن الذات واقعة في حيز الفقد التام، ويؤكد ذلك بقوله: بل أسقط بسهولة، وتمنعني من الحركة. على الجهة الأخرى يبرز الجواد الممثل للحرية والانطلاق والحركة المتواصلة: المثقل بعبير الأرض التي وطأها خلال تجواله الطويل، صهيله الذي يدعونني، أترك له العنان ليعدو بي طويلاً عبر براري لا أفق لها.

وما يفاجئنا أن مقدم الجواد يلغي المدينة من خريطة النص، فترد لفظة الأرض التي لا تعبر ألبتة عن المدينة بل الطبيعة بعيداً عن المدينة حيث الحركة والحرية والانطلاق، ويفاجئنا أيضاً أن الذات لا تمتلك إلا الحلم، لكنها على الصعيد الواقعي عاجزة أشد العجز: كنت أحس بتلبد عجيب، جثة طافية، أترك له العنان، إذ الذات ليست الفاعلة بل هي تابعة للفعل: فالجواد يعدو ويترك له العنان، في حين أن الذات تكتفي بالتبعية ويختتم زكريا النص بقوله:

" وسمعت في تلك اللحظة صهيل جوادي الأبيض، فقد رجع بسرعة لم أكن أتوقعها. سأكون صديقه الأبدي.

وهتف بحرارة رجل كهل وجهه مجعد كقشرة شجرة هرمة: البشر طيبون البشر طيبون البشر طيبون.

فوددت لو أضحك كمجنون غير أن البراري الخضراء التي لا أفق لها كانت تناديني بشوق، تنادي الرجل المتعب وجواده. وفي مكان ما في العالم سطع قمر نوره أزرق بارد وانسابت موسيقى فظة الإيقاع. كان ثمة مجموعة كبيرة من الأبواق النحاسية ترسل صراخاً وحشياً متحشرجاً يحاول أن يتسلق أعلى قمة، لكن الصمت يهزمه ولا يبقى سوى كمان صغير

([1]) تامر،زكريا. صهيل الجواد الأبيض. ص 49 –50.

ناعم يتأوه وحده مرتجفاً بينما كان الرجل المتعب يبتعد خلسة عن المدينة ممتطياً جواده الأبيض"[1].

تفاجئنا الخاتمة بأنها في تقنية السرد تتكئ على التقنية ذاتها في المقدمة، إذ أوهمتنا المقدمة بأن تقنية السرد ستكون عبر ضمير الهو: غرفة الرجل المتعب لا غرفتي، لكنها تتحول على نحو مفاجئ إلى السرد بضمير الأنا وتتواصل هذه التقنية حتى الخاتمة لتعيد إلى ضمير الهو: بينما كان الرجل المتعب يبتعد خلسة ولم يقل بينما كنت أبتعد. والغاية واضحة، إنه يريد أن يقلب المجن للانا الساردة التي ستصبح – بالمفارقة – الأنا الفاقدة، بينما ستصبح الذات هي الفاعلة في شكل مفارق لما برز في المقدمة:

الأنا الساردة ← الأنا الفاقدة

الذات المسرودة ← الذات الفاعلة

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعات الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وتتضح أكثر خيوط التضادية بين الذات والمدينة: يبتعد خلسة عن المدينة ممتطياً جواده الأبيض، وتبرز الثنائيات المحركة للنص كله تامة هنا: سطع، قمر، نوره، انسابت موسيقى، ترسل صراخاً، يتسلق، الصمت يهزمه، يتأوه وحده، جواده الأبيض. هذه الجدلية التي ظلت تقبض على النص حتى خاتمته لم تستطع في المقابل القبض على الذات، ولكنها استطاعت على نحو مفارق القبض على الأنا الساردة التي غابت عن الرمق الأخير للنص، حين استطاعت الذات الانفلات من القيود الوهمية التي شكلتها المدينة بالثنائيات الشكلية الآنية.

([1]) تامر،زكريا. صهيل الجواد الأبيض. ص 53.

المحـــور الـــثـــاني : الـــذات – الـــتـــراث

يصطدم المطلع على الأدب العربي الحديث بأن ثمة صراعاً عنيفاً يصل بين الذات والتراث، صراعاً يصل حد الرغبة في التخلص من هذا التراث، بحيث تبدو الذات طامحة إلى القضاء على هذا التراث، باعتباره سبباً رئيسياً من أسباب انتكاستها على الصعيدين: الفردي والجماعي، غير مكتفية بذلك، فتنطلق إلى تحطيم الأيقونات المتعلقة بهذا التراث.

وليس من الغرابة أن ندرك العلاقة المتجذرة التي تربط الفرد العربي بتراثه ربطاً يستحيل أحلام يقظة تبنى عليها طموحات هذا الفرد، ورغبته في الانعتاق من المظاهر السلبية، في حين أن الرؤية الأدبية ترد الهزيمة والانكسار التي هذا التجذر بالتراث، بحيث يقبع الفرد في شرنقة العزلة والتواكل والحلم، فتحاول الرؤية في المقابل تخليص الذات من هذه القيود، بأن تدفع الذات نفسها إلى الثورة على هذا التراث.

واللافت أن التراث نفسه يحمل إضاءات شديدة السطوع، في مواجهة حاضر شديد الظلمة، لكن يبدو أن إحساس الذات بالعجز عن أن تكون الذات التراثية مع محاولة تقليدها واتباعها في كل شيء، وعجزها أكثر عن بدء مشروع الذات المستقبلي دفعها إلى إعلان الحرب، ولم تجد خصماً سوى التراث نفسه.

ولم تجد رؤية زكريا تامر حرجاً في الثورة على التراث ومظاهره في محاولة لإعادة الذات إلى ذاتها الحاضرة، وطرد الماضي عنها، لما للذات الحاضرة من خصوصية واقعية ورؤيوية تعطيها الحق بأن تعيد تشكيل مقوماتها وفق نموذج بنائي جديد يتفق وشخصيتها. أما المفارقة فتحاول معالجة الجراح التي تنشأ في الذات عند محاولتها التخلص من جزء منها، فالتراث جزء يكسب الذات ماهيتها الحاضرة، وتخلص الذات من هذا الجزء لابد أن يؤدي إلى خسارة، وهنا يكون دور المفارقة في التقليل من الخسائر و مداواة الجراح.

تمر سحابة المفارقة على أرضية النص لتعيد بذر الحياة فيه، وتهب الذات خصوصيتها، وتبلل رغبتها في هوية جديدة بعد أن انفلتت من قيود التراث، إذ ثمة مفارقة واضحة في التزام الذات النصية بالتراث الذي يقع في حيز زماني مغاير أولاً، ويضم معطيات لم تعد مقبولة في ضوء التغيرات البنائية الحديثة ثانياً، ويقع على طرف نقيضي ثالثاً.

يقول زكريا تامر في قصة (50):

وقد أخبرتها الممرضة في صوت مبشر أنها ولدت ذكراً فنسيت بهيجة آلام المخاض، وطلبت من الممرضة أن تراه فوراً، واحتضنته برفق ولهفة، وأسمته "بهجت" وسألت الممرضة أليس اسم بهجت اسماً جميلاً؟ فضحكت الممرضة وهي تضع الطفل في سرير صغير قريب وقالت لبهيجة: اسم جميل، ولكنني أفضل الأسماء المودرن.

ولم تستطع بهيجة إبعاد نظراتها عن ابنها، وشعرت أن كل نظرة إليه تزيد ابتهاجها عمقاً، ولكنها وجدت نفسها بعد قليل مرغمة على أن تغفو، وصحت فجأة على صوت رفيع نزق يلعن الممرضات والأطباء والمستشفيات، و ذهلت بهيجة حين تبين لها أن المتكلم اللاعن لم يكن سوى ابنها "[1].

تتضح ثنائية الذات والتراث هنا وضوحاً تاماً، وأول ملمح لهذه الثنائية الأعلام: بهيجة، بهجت، فبهيجة يعود إلى التراث عودة بعيدة متجذرة، ويلتصق في العرف الحديث بالعامة والفقر أما بهجت فيقع على المنتصف تماماً بين التراث والحداثة، ومع ذلك رفضته الممرضة، واللافت أن بهيجة وبهجت تشير إلى التفاؤل والسرور على اعتبار أنهما من الجذر ((بهج)) واللافت أيضاً أن تسمية الأم ابنها بما يقترب واسمها بعد وفاة والده فيه شيء من المفارقة للتراث، إذ العادة أن تكون التسمية بما يقترب بالأب أو يذكر به في حياته، فكيف الأمر مع موته؟ واللافت أخيراً أن الممرضة تقع على طرف نقيض من التراث فهي تقول: أفضل الأسماء المودرن، واستبدلت لفظة مودرن بلفظة الحديثة أو المعاصرة، لوضع الممرضة على أقصى تنافر مع الأم.

ولاشك أن تكلم المولود وهو في المهد يذكرنا بالحادثة الدينية ألا وهي تكلم المسيح عليه السلام، وهذا يضع الطفل في تناص مع المسيح، والمسيح قدم رسالة ربانية، ثائرة على التفكير النمطي غير الإيماني لقومه.

ويقول زكريا تامر :

"في ظهر يوم الجمعة، دخل بهجت أحد المساجد بغير أن يتوضأ، وانضم إلى رجال يجلسون باسترخاء على سجاد سميك طري مغمورين بأنوار ثريات كثيرة المصابيح، ويتحلقون

([1]) تامر،زكريا. تكسير ركب. ص 128.

صامتين خاشعين حول رجل عجوز ممتلئ الجسم ذي لحية مشعثة، يتكلم عن ركوب الرجال والنساء معاً في الباصات، ويقول عنه بحدة وصرامة إنه حرام لأن الرجال يتعرضون للإغواء بارتكاب الزنا، فضحك بهجت ضحكة مرحة قوبلت بالامتعاض، وعجز عن الاستمرار في الحفاظ على سكوته، ووجد نفسه مدفوعاً إلى التكلم، وسأل العجوز بصوت عال: وهل الزنا حرام يا سيدي؟

فبهت العجوز، لكنه ابتسم مدمدماً: أولئك هم الكفرة الفجرة

فقال له بهجت بصوت ساخر: صدقنا وآمنا بأن ركوب الباصات حرام، فهل ركوب الحمير في الليل حرام أيضاً أم أنه حلال"[1].

تظهر المفارقة في أن الذات التي أخذت اسماً تراثياً يصبح على نحو مفاجئ ثائرا على التراث ومظاهره، ومن الجلي أن النص اختار يوم الجمعة والمسجد ليضع النقيضين على قمة التأزم، وملمح الثورة يظهر في قوله: بغير أن يتوضأ، وفي أسئلة الطفل وليس غريباً في أن نرى الذات في هذا النص في طرف نقيض من التراث ،محاولة تحطيم ما هو منافر للعقل. اللافت أن النص يجعل الذات الثائرة تتلبس جسد الطفل في تناص مع المسيح على نحو مفارق، على اعتبار أن النقيض الآخر هو التراث ومن يمثله: الشيخ. وما يدهشنا أن النص يقدم المشهد السابق في تصوير يغلب عليه الجانب التراثي، ويقدم ألفاظ النقيض في هيئة تراثية تحاول قدر الإمكان إقناع الذات بالفكرة والرأي عبر ربطهما بالدين، ومحاولة التنفير من أشياء يندفع الناس إليها قسراً: ركوب الباصات، على اعتبار أنها مخالفة للدين. والمفارقة أن الذات الرافضة لذلك طفل صغير لكنه يتناص مع المسيح.

وتكون النهاية واضحة: "فغضب العجوز، وغضب المعجبون به ومريدوه و أنصاره وتلاميذه، وهجموا على بهجت هجمة رجل واحد، وضربوه بأحذيتهم، فقاومهم وهو ينصحهم بأن يكفوا عن ضربه حتى لا يلوث دمه السجادة الثمينة "[2].

([1]) تامر،زكريا. تكسير ركب. ص 131 –132.
([2]) تامر،زكريا. تكسير ركب . ص 132 –133.

فالنتيجة محسومة لصلح التراث الذي تصوره الرؤية في ثوب نقيضي تماماً لا سبيل لأن يتصالح مع الواقع الجديد.

ويقول زكريا في قصته: " الجنة "

أمر حسن جبران بأن يصلي عشر مرات في اليوم الواحد، فبادر إلى الإطاعة مصلياً إحدى عشرة مرة على الرغم من أنه تعبان ويطلب الراحة والنوم الطويل.

وأمر حسن جبران بأن يصوم شهرين كل سنة فصام شهرين وسبعة أيام وهو الهزيل الخائر القوى.

وأمر حسن جبران بأن ينتخب أغبى رجل ممثلاً له وناطقاً باسمه، فسارع إلى تنفيذ الأمر فخوراً مغتبطاً.

وأمر حسن جبران بإطاعة أولي الأمر، فأطاعهم، وأطاع قدمهم، طاعة أقنعتهم بأنهم من الخالقين.

جميع الحقوق محفوظة

وأمر حسن جبران بالتبرع بما يملك للمعوزين والمساكين، فبادر إلى الإطاعة، ومشي في الشوارع عارياً غير مكترث لصيحات الهزء والاستنكار، ولما بلغ حسن الجبران الخامسة والستين من عمره كوفئ بإعفائه من الصلاة والصوم والانتخاب، ونقل إلى الصحراء ليصبح جملاً تطارده النياق"[1].

تفاجئنا القصة السابقة أن الذات في مواجهتها للتراث سلبية تماماً، لا تكتفي بالإطاعة العمياء بل تبالغ فيها، علماً بأنها غير قادرة على فعل المطلوب أصلاً. والجلي أن النص يتعمد تقديم التراث تقديماً مضخماً فيه قدر كبير من التشويه: يصلي عشر مرات، يصوم شهرين، التبرع بما يملك.

ويوضح لنا النص أن الذات لا تقع في حيز نقيضي مع التراث، يحل في حيز مفارق، فهو تعب ومسلوب الراحة، لكنه مجبر على الطاعة، وهو هزيل خائر القوى، وهو من المعوزين، فالذات هنا تظهر أيضاً في صورة أشد تشوها من صورة التراث نفسه. واللافت أن النص يقدم نهاية مفجعة للذات إذ لا يكتفي بوضعها في دائرة الاستكانة، بل يجعلها رمزاً من

([1]) تامر،زكريا.الحصرم. ص 121.

رموز التراث نفسه، هذا الرمز: الجمل يشير إلى الطاعة المطلقة باعتباره مطية للإنسان. ولعل التضخيم الذي قدمه النص للذات المطيعة كان السبب المباشر لهذه الخاتمة.

وعلى الصعيد البنائي نلمح إصرارا بتكرار عبارة أمر حسن جبران، فالفعل واضح الإلزام فيه وأنه صادر من أعلى إلى أدنى لكن الفاعل مجهول، مما يتيح قدراً من حرية الانفلات، لكن المفارقة أن المأمور يطيع ويفعل أكثر مما هو مطلوب، ويزداد توكيد بورود الباء الزائدة على اعتبار أن الأصل أمر حسن جبران أن يصلي.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المحور الثالث: الــذات-الــســلــطــة

التقط زكريا تامر ثنائية الذات والسلطة التقاطاً كثيفاً، وشكلت تلك الثنائية هاجساً له، محاولاً أن ينبه على أن السلطة حين تقع على طرف نقيض من الذات تشرع تسلب هذه الذات، ويصبح لذلك الصراع بين النقيضين صراع وجود وحياة في المستوى الظاهري، وصراع كينونة وماهية على مستوى النص الأدبي.

وتبرز السلطة في نصوص زكريا تامر مدعومة بما يكفل نجاحها وهيمنتها، وتبرز في المقابل الذات – غالباً – مسلوبة محكوم عليها بالهزيمة والسكوت من أول جولة صدامية. ولا شك في أن الرؤية توقع الذات في حرب خاسرة، ودونما أسلحة، ولا تكتفي بذلك، بل تدفع الذات أحياناً إلى خوض هذه الحرب دون رغبة أو ذنب، ولاشك أيضاً في أن الرؤية تسفر عن حقيقة بينة، هي أن المواجهة الآن فاشلة، وذلك لأن الواقع نفسه يشهد تفوق السلطة وهيمنتها. وليس غريباً أن نجد الذات في صراعها مع السلطة غريبة وحيدة، لا نصير لها، بل إنها أحياناً تفقد نصرتها لنفسها، والمفارقة تبرز في أن أقرب المناصرين للذات هم أول من يتخلون عنها، بل يشتركون مع النقيض الآخر في نهايتها، والمفارقة أيضاً أن هذه الحتمية تطال الرموز أيضاً، يقول زكريا تامر في قصة "الجريمة": " كان سليمان الحلبي يمشي بخطى متئدة مبتهجاً بالهواء الذي يهب فيما حوله مسقطاً الأوراق الصفر من الأشجار المنتصبة على جانبي الشارع، وكانت يداه قابعتين في جيبي بنطاله كطفلين نائمين.

وحين توقف لحظة عن السير ريثما يشعل سيجارة، دنا منه رجلان، وجهاهما متجهمان، وطلبا منه هويته بلهجة صارمة. وارتبك إذ عرف مهنتهما. وقد كانا طويلي القامة، قسمات وجهيهما متشابهة. وأعاد الرجلان إلى سليمان أوراق هويته، ثم طلبا إليه مرافقتهما، فأطاعهما دون تفكير، وسار وهو يقول لنفسه: لا بد من أن ثمة سوء تفاهم"[1].

([1]) تامر،زكريا.ربيع في الرماد. ص 31.

تطلعنا المقدمة على صورة إيجابية للذات: بخطى متئدة مبتهجاً بالهواء، وتطلعنا أيضاً على أن الذات لها الحرية في فعلها: كان يمشي، توقف لحظة عن السير ريثما يشعل سيجارة، وتطلعنا على أن الذات رمز من الرموز الوطنية التي أقدمت على فعل إيجابي خلدها، لكن ثمة مفارقة ما تزال جنيناً في أحشاء النص.

وتبدأ الذات تغير، فبعد أن كانت حرة في الفعل، أصبحت مناقضة: فأطاعهما دونما تفكير، وبعد أن كانت مبتهجة ارتدت مرتبكة: وارتبك إذ عرف مهنتهما، هذا التبدل المفاجئ في الذات يشي وشاية معلنة بقلة حياة هذه الذات في مواجهة الآخر ههنا. يتابع زكريا تامر القول: " و قال للرجل الأسود متسائلاً: هل أنت سليمان الحلبي؟

فأحنى سليمان رأسه بالإيجاب دون أن يتفوه بكلمة، وتناول الرجل الأسود ورقة بيضاء موضوعة على المكتب وطفق يقرأ برتابة وكسل: في ليلة السادس من حزيران شاهد سليمان الحليب حلماً قتل فيه الجنرال كليبر.

وتوقف الرجل الأسود عن القراءة وتطلع إلى سليمان الحلبي بعينين صارمتين، بينما تحول الرجلان إلى تمثالين من حجر، مستمرين قرب إحدى النوافذ، وكانت المدينة خلف النافذة. وتساءل الرجل الأسود مخاطباً سليمان: هل هذا صحيح؟

فغمغم سليمان الحلبي متنكراً : لا ،لا. أنا لا أعرف الجنرال كليبر"[1].

تطل المفارقة برأسها إطلالة قوية مباغتة في هذا النص، إذ الجريمة ليست القيام بالفعل، بل بالحلم به، وتجرؤ الرمز نفسه على استنكار فعله هذا. ولا شك في أن اختيار الرؤية للرجل الأسود كي يكون في دائرة السلطة يربط اللون بماهية هذه الدائرة، فالسواد يشير إلى الظلم والتسلط، وتحول الرجلين إلى تمثالين يشير إلى خلو هذين من العاطفة والإحساس، وإلى التقيد التام بالدور.

([1]) تامر،زكريا. ربيع في الرماد. ص 32.

واللافت أن الذات تبدو في غير صورتها، فهي مطاوعة تماماً: أحنى، دون أن يتفوه بكلمة، وهي رافضة دورهما البطولي: لا،لا أنا لا أعرف الجنرال كليبر، وتكرار النفي يشير إلى رفض تام للتهمة.

و يقول زكريا تامر : "وقال لرجل الأسود : ليتقدم الشاهد الأول

وابتعد الهرم منفصلاً عن المرأة الكهلة والفتاة، واقترب من مكتب الرجل الأسود، ووقف أمامه محنى الظهر، وقال بصوت منبعث من إسطوانة عتيقة تدور بتثاقل تحت ذراع الحاكي: في ليلة السادس من حزيران شاهدت سليمان الحلبي يقتل الجنرال كليبر

فقاطعه سليمان هاتفاً : أبي"[1].

يدفع النص الذات إلى الوقوف وحيدة في مواجهة التهمة التي هي أصلاً فعل بطولي، فيقف الأب في صف السلطة، والجلي من وصف الأب أنه لا طاقة له ولا قدرة على المواجهة: محني الظهر، أسطوانة عتيقة تدور بتثاقل تحت ذراع الحاكي. ومن الواضح أن النص يفضح تناقض السلطة، إذ إن الرجل الأسود اتهم سليمان بأنه رأى حلماً، لكن الأب هنا يورد أن سليمان قتل الجنرال فعلاً.

ويقول زكريا تامر " وقال لسليمان: هل سمعت ما قيل؟ الأدلة على جريمتك ثابتة

-:لم أعترف بشيء

-: اعترافك ليس مهماً. لقد اعترف غيرك بذنبك

-: أنا بريء

فتجهم وجه الرجل الأسود، وقال بصوت بارد قاس :لماذا ولدت ما دمت بريئاً؟ جئت إلى هذا العالم كي تهلك، وستهلك دون احتجاج. أنت مجرم، وكنا نراقبك منذ أمد طويل، فالناس المشبوهون نعرفهم بسرعة ولا يستطيعون خداعنا "[2].

([1]) المصدر السابق . ص 32 -33.

([2]) تامر،زكريا .ربيع في الرماد. ص 35.

واضح أن الذات مسلوبة، ولا تمتلك حق الدفاع عن نفسها، بل إن الحكم عليها موضوع مسبقاً واللافت أن تجهم وجه الرجل الأسود الممثل للسلطة كان نتيجة شعور الذات بأنها مظلومة، وليس جرأتها على القول للظالم بأنه ظالم.

ويطلعنا النص على أن السلطة إخطبوط في الرؤية، وأنها قادرة على الإحاطة بكل شيء ولو كان من زاوية رؤيتها وحكمها الخاص.

ويقول زكريا تامر:

"وأنصت الرجلان قليلاً للأغنية ثم تحولا جلادين، وبترا أصابع اليد اليمنى بالمدية، فصرخ سليمان متألماً وتدفق الدم. خمس أصابع كانت ملكاً لسليمان الحلبي، وقد صافحت الأصدقاء ولمست باشتهاء لحم النساء، وكان باستطاعتها في لحظة غضب خنق مخلوق ما وقال الرجل الجلاد لزميله: يا لها من أغنية! ماذا تغديت؟

فأجاب الرجل الآخر: حساء وقليلا من الخبز. أسناني تؤلمني: مسكين"[1].

تظهر الذات غير قادرة على فعل شيء، وتظهر السلطة في المقابل دموية على نحو مفارق، إذ إن بتر الأصابع لم يثر فيهما الاشمئزاز بل يتجادلان عن الطعام، في إشارة إلى أن هذا الأمر اعتيادي، ولم يتألما للذي يقومان به، بل المفارقة أن أحدهما يأسف لأن الآخر مصاب بوجع الأسنان. هذه المفارقة الموجعة تكشف مدى التشوه في السلطة القمعية الدموية.

والظاهر أن ابتداء البتر بأصابع اليد اليمنى للذات يشير إلى محاولة كف هذه الذات عن ممارسة الفعل؛ فاليد اليمنى هي العنصر الفاعل للحدث والفعل، ويقدم لنا لنص فعل هذه اليد فعلاً إنسانيا مفعماً بالعواطف والأحاسيس التي تشكل هذه الأفعال: الحب، الكره. ويقول زكريا تامر: "ونهض الرجل الأسود ووضع في جيبه علبة السجائر، ثم سار متجهاً نحو باب الغرفة، وعندما أمسك مقبض الباب، التفت نحو الرجلين وقال لهما: نظفا الغرفة قبل ذهابكما. وعندئذ تذمر الرجلان بأصوات مرتفعة "[2].

([1]) المصدر السابق. ص 38.

([2]) المصدر السابق .ص 40.

تظهر المفارقة ظهوراً جلياً هنا، فالرجلان اللذان أقدما على كل شيء تذمرا من شيء أكثر بساطة، وأقل مجهوداً، ولعل مقصد الرؤية أن هذا الفعل ليس فيه متعة، بل هو مثير للملل.

وتفجعنا الخاتمة بمصير الذات التي فقدت كل أعضائها عضواً عضواً في حين أن الحياة ستستمر؛ فالمكان الذي شهد انتصار السلطة سيعاد تنظيفه وتطهيره، ليكون مسرحاً للقضاء على ذات أخرى جديدة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفصل الرابع

المفارقة وبنية النص

المـــدخـــل:

إن يتبد لبعض الدارسين أن المفارقة تقنية تكشف افتقار الرؤية للإبداع حين يجري صاحب النص وراء أساليب مقصودة يدخلها نصه، لتحديثه وإبعاده عن المتردم التعبيري- نر من زاوية رؤية أخرى أن المفارقة جزء أصيل في الرؤية، وليست تقنية قصديه يقحمها المبدع إلى نصه.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وقد شكل زكريا تامر ظاهرة مميزة، وشكلت نصوصه القصصية خصوصية تعبيرية دفعته إلى مرتبة فنية متقدمة، ولعل النص التامري يضع النقد في توجس من خوض غماره وهو لا يحمل أدوات نقدية قادرة على سبره،لا سيما وأن النص التامري ينفتح على آفاق جديدة من التقنيات والحداثة، لكنه- مع ذلك- لم ينجرف لاهثاً وراء التجديد وحده، فقد استطاع أن يطوع المدخلات الجديدة للرؤية الأصيلة التي يستشرف بها رؤيا العالمين: الواقعي، والفني.

وعبر هذا الفصل سنحاول تسليط الضوء على ارتباط المفارقة بغيرها من لبنات النص، وارتباطها بالنص كله أيضاً، وسنتتبع قدره زكريا على تطويع هذه التقنية لرؤيته وصبها ضمن مجرى النص، بحيث تصبح لبنة من لبناته دون أن تكون ملصقاً سهل النزع من النص نفسه.

ويتناول القسم الأول العلاقة بين العجائبية والمفارقة، مسلطين الضوء على النقيضين الفعل والمكان، محاولين- ما ساندنا النص- أن نرصد قدرة المفارقة في دعم هذه العجائبية، بل جعلها واقعاً مقبولاً يلقي ظل المشروعية على المزج بين الواقع والخيال الحلم.

ويتتبع القسم الثاني قدرة المفارقة على توفير المواد اللازمة للرؤية كي تعيد نمذجة الرمز وفق تصوراتها الخاصة، غير سائلة عن العلاقة المتجذرة بين الرمز ودلالاته، إنها تعيد رسم خارطة الرمز بالنظر إلى تفاعله مع معطيات النص القائمة.

ويتبنى القسم الأخير كشف ثنائيات النص، والتنبيه على انسجام المفارقة ولبنات النص من جهة، وثنائيته المركزية من جهة أخرى، وإدراك أن هذه المفارقة ليست مدخلاً خارجياً قابلا للفصل والنزع في أي موطن، لأنها عند تمام الإبداع لبنة مثل غيرها من اللبنات أسهمت في منح النص القصصي وجوده.

القسم الأول: العجائبية والمفارقة

مفصل أول: عجائبية الفعل والمفارقة:

نظرت الرؤى البيانية والمجازية إلى العناصر بالنظر إلى أفعالها وصفاتها، وقاست الحقيقة والخيال تبعاً لوجود الفعل أو الصفة أو عدم وجودها، فالأنسنة والتشخيص تعنى جعل ما هو غير بشري يحفل بالأفعال والصفات البشرية، على اعتبار أن غير العاقل والجماد لا يمتلك في الحقيقة والواقع القدرة على فعل ما هو بشري، أو الاتصاف به.

أما زكريا تامر فيهمل قاصداً هذه الرؤى، ويوجد في المقابل شخصيات تتبادل كل شيء دون السؤال حول وجودها حقاً، إنه يقيم عالماً عجائبياً لا حد يفصل بين الواقع والخيال أو يفصل بين فعل واقعي وفعل غير واقعي، ولعل مقصد زكريا تامر من هذا واضح، فالعالم عالم معنوي ومادي، داخلي وخارجي، أفقي وعمودي، حقيقي ومتخيل، فيحاول إزالة أي حاجز يمكن أن يفسد عالماً مختلطاً بهذه النقائض كلها، أي أن عالم النقد ليس عالماً واقعاً، وليس عالماً متخيلاً قائماً إزاء هذا الواقع أيضاً، إنه عالم حلمي لا فرق فيه بين الواقع والخيال.

وإن يكن زكريا تامر –عبر رؤيته– يخلق عالماً عجائبياً لا يكون السؤال عن واقعية الفعل خارج عالم النص، فإنه يجعل الشخصيات قادرة على كل شيء وتتخذ كل شيء ممكن، هي شخصيات هلامية الماهية، حرة التشكل والتشكيل، والعجائبية هنا تعيد العالم إلى سيرته الأولى، سيرته الأسطورية كما تشكلت في الذاكرة الجمعية، وسيرته الحلمية كما تشكلت في الذاكرة الفردية.

دور المفارقة هنا بالغ الأهمية، فهي تقوم بدور نفي النفي لجعله موجباً، إذ هي تجعل الخيال خيالاً ليصبح واقعاً، وتسند الحدث لغير صاحبه المسؤول عنه في رداء المفارقة لتنفي عنه الاستعارة والمجاز، وليقع في دائرة الواقع فعلاً. ونضرب مثلاً بسيطاً فقولنا: ابتسمت الريح، فالريح لا تبتسم، إنما الذي يبتسم هو الإنسان، وفي العرف البياني الريح استعارت من الإنسان ابتسامته، لكنه في العرف العجائبي لدى زكريا تامر مفارقة، إذا المفارقة تنفي نفي ابتسام الريح، فتصبح الريح فعلاً بالنظر إلى المفارقة في ظل العجائبية مبتسمة.

عجائبية الأنسنة:

يلجأ زكريا تامر إلى بث الروح الإنسانية في شخصياته وعالمه، بحيث يصبح كل شيء في نصه فعلاً بشرياً، ولعله يطمح بذلك إلى نفي صفة الجمود، وجعل عالمه مرناً مليئاً بالأحاسيس والصراعات والثنائيات البشرية، إنه يلقي عمارة عالمه على مخلوقات النص كلها بان يجعلها جميعاً آدمية تزدحم بهواجس الإنسان وأفعاله.

يقول زكريا تامر في قصة" رندة": [1]

دخلت الريح مرتبكة إلى مدرسة للبنات الصغيرات وقالت لمديرتها: يا آنسة أريد أن أصير تلميذة في مدرستك.

قالت المديرة بوقار: أنظمة المدرسة لا تسمح بالموافقة على قبولك تلميذة.

حزنت الريح وهمت بمغادرة المدرسة، فاستوقفتها بنت صغيرة اسمها رندة وقالت لها متسائلة: لماذا تريدين الانتساب إلى المدرسة. قالت الريح: أريد أن أتعلم الكتابة.

قالت رندة: أنت ريح فما حاجتك إلى تعلم الكتابة؟

قال الريح: أريد أن أكتب اسمي على وجه البحار والأنهار.

فضحت رندة وقالت مغتبطة: إذاً ستصبحين تلميذتي وأكون أنا معلمتك.

([1]) تامر،زكريا .النمور في اليوم العاشر.ص125-158.

وتعلمت الريح كيف تكتب اسمها ولكنها نسيت فيما بعد معلمتها، أما رندة فلم تنس تلميذتها الأولى"[1].

يبدو جلياً أن العجائبية والمفارقة في النص السابق واقعتان في الحيز نفسه، تبرزان في جعل الريح طفلة تتصف بالصفات البشرية: دخلت الريح مرتبكة، قالت، حزنت الريح.

ومن الجلي أن الرؤية لا تهدف إلى تشبيه الريح بالطفلة، بل تجعل الريح طفلة حقاً، هذه الأحداث التي تقوم بها الريح لا تشكل خرقاً للمألوف من زاوية السارد ولا من زاوية الشخوص الموجودة: المديرة/ رندة، أي أن المفارقة تنفي العجائبية لتجعلها واقعاً وأحداثاً مقبولة.

واضح أن النص يكشف شفافية تعادل شفافية الطفولة، وإدراكها العفوي للموجودات المحيطة وفهمها فهماً خاصاً ليلائم جوانية الطفل.

والنص مع هذا كله يبذر المفارقة في أحشائه، فالريح التي أرادت تعلم الكتابة كي تكتب اسمها على وجه البحار والأنهار لتنفي النسيان، لكنها في النهاية تقع فيه. فالثنائية الحضور والنسيان لم تكن بين ضدين: بشري، وغير بشري، وإنما كانت بين ضدين بشريين، وهذا يعني أن الرؤية حاولت أن تقدم الطبيعة البشرية بحلة رؤيوية جديدة تهدف إلى ترسيخ هذه الطبيعة فيما يتصف بها أو يجري فيها مهما يكن.

ويقول زكريا تامر في قصته "دمشق" [2].

في قديم الزمان كان يحيا رجل معوز ذو وجه يشبه أرضاً لم يهطل فوقها مطر منذ أعوام كثيرة، وقد قال يوماً للبحر بصوت متهدج حزين: كأنك أمرت أسماكك بالاختفاء، فأنا ألقي شباكي في مياهك طوال أسبوع وأسحبها خاوية.

فقال البحر له: إذا أردت الحصول على أسماكي، فينبغي لك أن تدفع لي ثمنها أولاً.

بهت الرجل، فقال البحر له متسائلاً بسخرية: لماذا لا تجاوب؟.

قال الرجل: لم أجاوب لأنك أدهشتني، فهذه أول مرة أسمع بحراً يتكلم كما يتكلم البشر.

([1]) المصدر السابق. ص127-128.

([2]) تامر،زكريا.نداء نوح. ص31-37.

قال البحر: حين يتعلق الأمر بالمال فأنا أتكلم وبشتى اللغات"[1].

يقدم لنا النص العجائبية في الفعل البشري للبحر: التكلم والحوار، ويفاجئنا بالمفارقة، إذ إن الصياد حين خاطب البحر خاطبه في نية المناجاة، لكن المفارقة للصياد وللمتلقي أن البحر يجيب. واللافت أن النص يجعل وقع المفارقة مرتبطاً بحرف العطف الفاء الذي يشير إلى الترتيب والتعقيب دون مهلة، فمناجاة الصياد للبحر تلاها فوراً إجابة البحر التي تلاها فوراً دهشة الصياد، والغاية إلغاء الزمن الواقعي لفعل المفاجأة، وجعل الحدث –وإن بدا عجائبياً– مقبولاً، والجلي أن النص يمنح البحر النقيض السلبي: الطمع، في محاولة منه لرسم خيوط عالم مادي، تتحول فيه الرموز إلى الضد السلبي؛ فالمعروف أن البحر يمثل الخير والعطاء، لكنه هنا إنسان مادي جشع، في قالب مفارق لماهيته الأصلية. فالمفارقة تقوم بدورها في فعل الأنسنة، إذ تنفي النفي، فهي تنفي أن يكون البحر غير ناطق في المستوى النصي، وتنفي ما هو مثبت له في الماهية الدلالية ضمن المستوى الواقعي.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

([1]) المصدر السابق. ص33.

جميع الحقوق محفوظة

عجائبية التماهي:

إذا كانت الرؤية لدى زكريا تامر قادرة على جعل ما هو غير بشري بشرياً، فإنها قادرة القدرة الرؤيوية نفسها على جعل ما هو بشري غير بشري، وتهدف إلى توسيع رقعة السكون والظلمة والصمت، إن تعلق الأمر بضد سلبي، يغلب أن تقع فيه الجماعة البشرية، أو إنسان المدينة، وإلى منح الإنسان مزيداً من البهجة والإضاءة إن وقع فيه الفرد في صراع مع ضده السلبي.

ولا تقيم الرؤيا وزناً لموجودات العالم باعتبارها موجودات أصلية ثابتة الماهية والرؤيا، ولكنها تشرع تنسج حلماً نقياً، موجوداته تتماهى وتتبادل الأدوار، فيتحول الإنسان إلى موجود رقمي، لا يفترق عن الموجودات الأخرى سوى في الرقم الذي يهبه إياه زكريا تامر، فالعالم العجائبي البعيد عن الإنسانية عالم رقمي يؤدي دوراً ومهمة محددة، ويقوم بالفعل لأن دوره القيام بالفعل، ولعل هذا ما يطمح إليه زكريا: أن يقود – برؤياه– عالمه النصي إلى التنبيه على العالم الآتي الذي ينتظر الإنسان.

يقول زكريا تامر في قصة "خضراء": [1]

([1]) تامر،زكريا. الرعد. ص107–110.

"وارتجف جسد المرأة واغرورقت عينها بالدموع، وابتدأ لحمها يتصلب شيئاً فشيئاً، ونمت جذور في باطن قدميها، وشقت التراب الجاف، وراحت تتغلغل فيه بينما كانت المرأة لا تزال تبكي منكسة الرأس.

وبغتة ندت عن المرأة صرخة ذعر خافتة، ورفعت ذراعيها إلى أعلى محاولة التخلص من التراب، غير أن ذراعيها تيبستا وبقيتا مرفوعتين، وتمايل الجسد يمنة ويسرة ونضبت دموع العين رويداً رويداً، وتحول اللحم إلى خشب اكتسى بقشرة متشققة. وأقبل الشتاء فيما بعد، وغسلت أمطاره المرأة المثبتة في التراب، ثم أتى الربيع، فبدأت تنبت أوراق خضر صغيرة في ذراعي المرأة وشعرها، ثم ما لبث أن انبثق زهر كثير.

وسطعت شمس الصيف على الحديقة، وعندئذ أقبل صاحب الحديقة، وكان رجلاً هرماً، فألفى أشجار التفاح في حديقته مثقلة الأغصان بالثمار عدا شجرة واحدة لم يتحول زهرها إلى تفاح، فاستاء منها، وسارع إلى إحضار فأسه، وراح يهوي بها على جذع الشجرة، وتوالت ضرباته حتى سقطت الشجرة على الأرض ميتة"[1]

يلاحظ أن النص السابق لا يهدف إلى تشبيه المرأة بالشجرة، ولكنه يرصد تحول تلك المرأة الفعلي إلى شجرة. ويتجرأ النص على اقتحام فعل التحول برصد متأن يتابع أدق التفاصيل وأبسطها، ليدفعنا إلى التساؤل عن سبب هذا الرصد الدقيق المتأني، والإجابة تقدمها المفارقة، فالرؤيا ترصد هذا التحول المرصوف بالزمن وتبدل الفصول، والدقة في التحول، لتوهم المتلقي بنهاية مفرحة مضيئة، هذا التوهم تسنده: نضبت دموع العينيين، غسلت أمطاره المرأة، انبثق زهر كثير، ويسنده سنداً أضعف غياب الواقع المؤلم الذي ابتدأ عنده التحول: اغرورقت عيناها الدموع، لا تزال تبكي منكسة الرأس، فتوقف الدموع ونضوبها يشير إلى انتهاء هذا الواقع أو توقفه على أقل تقدير.

لكن المفارقة تأتي لتنسف هذا التوهم، إذ هي تهيئ العالم الذي تقبل تحولاً لا يشهده في الواقع المعيش، ليتفرج على النهاية المأساوية ويقف مكتوف العينيين عن فعل شيء ما غير

([1]) المصدر السابق. ص109-110.

الفرجة. واللافت أن النص يجعل الأفعال تلبس ثوب الماضي: ارتجف، اغرورق، ابتدأ، نمت، شقت، راحت، ندت، رفعت، تيبست، تمايل، تحول الخ.

هذه الأفعال محاولة للإعلان عن حدث تم وانتهى، لتعميق فعل الاكتفاء بالفرجة فحسب. وتقدم المفارقة في النص السابق خدمة جليلة للعجائبية، فهي تصدم المتلقي بالمفارقة حين تجعله يتوقع كل شيء إلا هذه النهاية في المستوى الأفقي للنص، وتنبه إلى أن هذا واقع الحياة في زمن العجائبية، زمن هلامية الموجودات، واختلاط الماهيات، فالتحول قد تم، والإزهار قد حدث، وهي أحداث لم تقم بها المرأة، لكنها أفعال قسرية، فكان النقص وكانت لذلك النتيجة.

وتطال أيدي الرؤية الرموز الراسخة في عمق الأدب فترغمها على قبول تحولات نصية وجراحات حديثة، تحولها إلى شكل آخر مغاير.

جميع الحقوق محفوظة

يقول زكريا تامر في قصة "الطائر الأخضر"[1]

"أحرق أبو حيان التوحيدي كل كلماته المكتوبة على الورق ورمق رمادها بتشف متنهداً بارتياح، وأحس بالجوع، ولم يجد في بيته ما يصلح يأكله، فمسح فمه بظهر يده، وحمد الله، ووقف أمام المرأة، فلم يعجب بما رأى، وتحول خروفاً تحول هراً تحول ذئباً تحول طائراً أخضر الريش، وخرج من النافذة المفتوحة، وطار فوق البيوت، وحط على غصن شجرة" [2] ويقول في نهاية القصة:- " وطارت الطائرة بعيداً عن أشلاء الجثث الممزقة، وحلقت فوق ساحة سجن يضرب حراسه سجناءهم بالعصي الغليظة، وقذفت بناءه بقنابلها وهدمته، فبادر السجناء تواً إلى بناء سجن جديد ذي أسوار شاهقة، ورأت الطائرة سفينة تمخر البخر ويظن ركابها أن الطوفان يجتاح الأرض بكاملها فتحولت الطائرة حمامة بيضاء وطارت وعادت بعد حين إلى السفينة تحمل في منقارها غصناً أخضر يقطر دماً أو حبراً أحمر"[3].

([1]) تامر،زكريا. الحصرم. ص169-170.
([2]) المصدر السابق. ص169.
([3]) المصدر السابق .ص170.

تثقل الرؤيا النص السابق بالعجائبية والمفارقات، وتعيد فيه دورة التاريخ والخيال والوجود عبر التحولات التي تصيب الرمز، لتخط في النهاية واقعاً محبطاً محاطاً بالدموية والصراع، فليس في النص من هو راض بواقعه، وأوضح مثال على ذلك الرمز الذي شهد تحولات كثيرة تشير إلى عدم قناعته بأي من هذه التحولات.

يطلعنا النص على تحول غير واحد للرمز، يجري فيه نسق غير ثابت، إذ التحول من الشكل الآدمي إلى الشكل الحيواني ومن الحيوان الأرضي إلى الحيوان السماوي، ومن الحيوان السماوي إلى المعدني، فقد كان التحول إلى الخروف المدجن، ثم إلى الهر المدجن، ثم إلى الذئب الحر في الغابات، ثم إلى العصفور الحر في السماء.

والمفارقة – وإن كانت تسير في ركب العجائبية – تقتحم النص اقتحاماً جريئاً لتقدم نهاية غير متوقعة، فالحمامة البيضاء تحمل غصناً أخضر يقطر دماً أو حبراً أحمر، وفي هذا إشارة إلى أن الواقع الحيواني الذي حاول النص دفع رموزه إليه، هو في حقيقة الأمر مشترك في الفاجعة أخيراً.

ومن الجلي أن الرؤيا حاولت عبر هذا البناء العجائبي أن تشرك كل شيء في هذا البناء، ليكون الفعل الكتابي شريكاً في صياغة هذا العالم صياغة دموية.

وإن تكن العجائبية ظاهرة في التحولات التي يشهدها الرمز "أبو حيان التوحيدي" فإن المفارقة من جهتها عززت هذه التحولات، فلم يعد السؤال عن أسباب هذا التحول أو ذلك، ولا عن وقوعه فعلاً، لكنه ينتقل إلى السؤال عن المفارقة نفسها، فالطائرة التي قصفت السجن، تجد السجناء يبنون سجناً آخر، والسفينة التي يفترض أن تبحث عن البحر يتوهم ركابها أن الطوفان يغمر الأرض، هذه الأحداث المثقلة بالعجائبية تفاجئنا بانتقال المفارقة إلى التحول نفسه، فالحمامة البيضاء تحمل غصناً أخضر، ولكنه يقطر دماً أو حبراً أحمر.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع رسائل الجامعية

مفصل ثان: عجائبية المكان والمفارقة:

تبني الرؤيا التامرية المكان بناء من لبنات جديدة مغايرة للبنات الواقعية، فتضفي على المكان سمة التشتت واللامنطق والكابوسية، وتجعل البيت سجناً، والمدينة جحيماً، والعالم هوة سحيقة، والحلم واقعاً مظلماً، والواقع حلماً مظلماً، والمكان نفسه سراباً، والسراب نفسه مكاناً.

إن زكريا تامر إذ يشيد عالم القصة ليلجأ إلى تفتيت العالم المعيش وإقامة واقع متخيل يختلط فيه الواقع والحلم اختلاطاً أقرب إلى الكابوس، تضاريسه هلامية قابلة للتغير والتحول في كل لحظة، ومحدداتها غير مناسبة لمواقعها الحقيقة. إن المكان الذي تقيمه الرؤية ليس غريباً، إنه عجائبي، وهذا مشير إلى مفارقة، إذ المكان النصي في طرف نقيض للمكان الأصلي الواقعي، والولادة المكانية التي هي تشويه بالمنظار الواقعي، هي– في حقيقة الرؤية – المشهد المقصود الذي يراد به المكان.

وإذا كان جاستون باشلار أراد أن يرى جماليات المكان وفق تصور ظاهراتي خالص فإن زكريا تامر أراد أن يكشف تشوهات المكان وفق تصور عجائبي معزز بالمفارقة، ولعل دور المفارقة هنا محور للتساؤل، لكن الواضح أن المفارقة وعجائبية المكان تتلاصقان حد التوحد التام، فإذا كان المكان غريبا فإنه في مفارقة للمكان الأصلي، ولكن أن يتحول المكان

النصي إلى المكان الواقعي، ويكون في المقابل المكان المعيش واقعاً في حالة مغايرة، فإن هذا حلم، ولكنه حلم مفارق.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

عجائبية المدينة:

تلح المدينة على الرؤية التآمرية إلحاحاً مريراً، وتصر الرؤية في المقابل على تحميل هذه المدينة انتكاسات الفرد، ومعاناة الجماعة، وتصبح المدينة –لذلك– واقعة في حيز النقيض السلبي، ولكنه حيز صعب الإفلات منه دون خسارات أو موت، وتبدو المدينة أشبه بثقب كوني أسود، لكنه ثقب لا ينفجر ليبعث حياة جديدة، إنه ينفجر ليشد نفسه في مقابل دمار كل شيء.

يقول زكريا تامر في قصة "صهيل الجواد الأبيض":[1]

"غرفة الرجل المتعب بلا ضوء، صامتة، سوداء، علبة صغيرة من الحجر الرطب، أعود إليها دون حنين بعد أن تشردت طوال ساعات عبر شوارع غريقة في الضياء المنبعث من واجهات المحال المتناثرة على الجانبين، ومن الإعلانات الكهربائية ذات الألوان المختلفة، وكان الليل آنذاك أغنية خشنة حارة طويلة، يتعانق بحنان في عتمة كهوفها عذوبة

([1]) تامر،زكريا. صهيل الجواد الأبيض. ص43–53.

ربيع وتوحش نمر جائع. وكنت وطواطاً هرماً أعمى، جناحاه محطمان، لا أجد خبزي وفرحي، أجهل خبزي وفرحي، يصدمني الصخب أينما سرت.

فلكم يرعبني ضجيج المخلوقات الزاحفة حولي على الأرصفة أنه يبعدني عن نفسي، عن نقطة سوداء قابعة في داخلي، باردة حزينة كنجم ميت. أنا لست سوى مخلوق ما ضائع في زحام مدينة كبيرة قديمة"[1].

يقدم النص المكان من زاوية الحلم، متكئاً على ضمير الأنا في السرد وهو ضمير يتيح للنص استنشاق المفردات والتراكيب من الداخل، فلا تكون زاوية الرؤيا معتمداً على "كاميرا محمولة" ترصد الحدث خارجياً، وإنما كاميرا داخلية تتيح للنص كشف المكان برؤيته ورؤياه.

وتتيح هذه التقنية في السرد ما يتيحه الحلم؛ فهي ترصد العالمين الخارجي والداخلي ضمن حلة واحدة، مثلما تلغي الحدود الفاصلة بين العالمين: الحقيقي والوهمي. وإذا كانت المدينة الموصوفة هي المدينة نفسها فإن المعطيات والموجودات تضفي عليها العجائبية والحلم. وليس المقصود في التناول تقديم صور فنية تخفي في المستوى العمودي المقصود، ولكنها صور داخلية حقيقية، فليس الليل مثل أغنية ولكن الليل أغنية فعلاً، وليس الصخب يزعجه ولكن الصخب يصدمه، وليس البشر مثل المخلوقات الزاحفة، ولكن البشر مخلوقات زاحفة.

والملاحظ أن المفارقة تدخل في تشكيل النص منذ اللبنة الأولى، إذ يتوهم أن السرد سيتكئ على ضمير الهو: "غرفة الرجل المتعب بلا ضوء" لكن التقنية تتحول على نحو مفارق إلى ضمير الأنا، "أعود إليها دون حنين" فالالتفات الحادث بين "الرجل المتعب" وضمير المتكلم في بقية النص تضيء زاويتي الرصد: الخارجية، والداخلية، أي أن الكاتب كان بإمكانه القول: غرفتي بلا ضوء، لكنه لا يريد ذلك، إنه يريد أن يقدم غربة البيت بالنظر إلى النقيض، فالغرفة تقف على طرف نقيض من المدينة: بلا ضوء، صامتة، سوداء، والمدينة في المقابل: غارقة في الضياء، والإعلانات الكهربائية ذات الألوان المختلفة، يصدمني الصخب أينما سرت.

([1]) المصدر السابق. ص45.

ولا يعني وقوع المدينة في الإضاءة والصخب أنها تمثل النقيض الإيجابي، لكنها تقدم رصداً سطحياً زائفاً: واجهات المحال، الإعلانات.

ومن الجلي أن النقيضين المدينة ليست لأنها غريبة، بل لأن الرؤية تمزج المتناقضات في الحيز نفسه، فهي تمزج الذات بالآخر والفرد بالمدينة، والرؤية بالرؤيا على الصعيد الأفقي، لكنها تكشف – معتمدة على المفارقة– انفصالاً بين المعطيات السابقة ضمن المستوى العمودي، فضجيج المخلوقات يبعده عن نفسه، وهذا لا مفارقة فيه، المفارقة في قوله: "بقعة سوداء قابعة في داخلي باردة، حزينة "فتكون ثمة حميمة بين الأنا وهذه النقطة السوداء الواقعة في ضد سلبي بالنظر إلى حيز المكان الخارجي: المدينة.

ويكمل النص المفارقة بقوله: "أنا لست سوى مخلوق ما ضائع في زحام مدينة كبيرة قديمة، إذ ثمة مفارقة بين وصف المدينة بالقديمة وإثبات أن المدينة تغرق في أضواء المحال التجارية، والإعلانات الكهربائية مختلفة الألوان.

ومن الظاهر أن النص يدرك قدرة المدينة على تحويل الإنسان إلى بيئة رقمية تتشابه مع غيرها، فهو مخلوق ما، هذا الجهل لماهية الذات "ما" مع انه يسرد بضميرها وهذا التجهيل لحقيقتها "مخلوق" يدفعنا إلى النظر بأن كل واحد في المدينة مخلوق ما وإن اعتمد على منظار الأنا.

ويقول زكريا تامر في قصة "التراب لنا وللطيور السماء": [1]

" حكي عن دمشق أنها كانت في قديم الزمان سيفاً أرغم سجيناً في غمده، وكانت طفلة تثقل الأصفاد خطوتها، وكان ياسمينها ينبت خفية في المقابر مرتدياً أكثر الثياب حلكة، فلما علم أعداؤها بأحوالها سارت إليها جيوشهم، وبنت حول أسوارها سوراً من قتلة لا يعرفون النوم فعم دمشق الذعر والارتباك والسخط"[2].

يشكل لنا النص دمشق في لبنات تناقضية واضحة، فالمفارقة ليست أن دمشق سيف فحسب، بل إنها سيف سجين في غمده أيضاً؛ فالمتلقي قد يتقبل أن دمشق سيف لكنه سيحاط

([1]) تامر،زكريا.دمشق الحرائق. ص51–58.
([2]) المصدر السابق. ص53.

بكون السيف سجيناً في غمده، والأمر كذلك بالنسبة للطفلة التي تثقل الأصفاد خطوتها، والياسمين الذي ينبت خفية في المقابر.

والنص إذ يرسم صورة النقيضين للمكان، فإنه – كما أسلفنا – يتكئ على تقنية المفارقة التي تنسف الاحتمالات الجاهزة مسبقاً أو التي بين يدي الرؤيا من المتلقي، إذ إن النص يخدعنا بقوله: حكي عن دمشق أنها كانت في قديم الزمان، لأننا نتوقع صورة في نقيض إيجابي يضاد صورتها الآن، ويدعم هذا التوهم نفسه أكثر بلفظة سيف، لكن هذا التوهم يذهب أدراج السراب حين يكشف المفارقة بتتمة الصورة: أرغم على العيش سجيناً في غمده. واللافت أن النص إذ يوقع دمشق المكان في النقيض السالب يشي بعامل قسري وراء ذلك: أرغم، الأصفاد، خفية، واللافت أنه ينقل الرمز من ماهيته المتفق عليها إلى ماهية مناقضة تماماً فالسيف ..... سجين، والياسمين ..... في المقابر وأسود.

ندرك تمام الإدراك أن النقيضين المكان هناك تعود إلى الصور ومحدداتها، بحيث يبدو المكان نمطاً حلمياً للمكان مختلط الرموز متناقض الدلالات، والنص إذ يسير في ركب المكان ليتجرأ أكثر على بناء المكان حسبما يبتغي، مشكلاً معالمه من اللبنات التي تقدمها الرؤيا.

ولأن زكريا يحاول دوماً بناء عالم مكاني مزدحم بالهواجس والرؤى التي تحاول نسف أي حقيقة ثابتة حول المكان نراه يترك للعجائبية والمفارقة قيادة الرؤية المشكلة فيدفع المكان إلى الإحساس دوماً بأنه مهدد أمام رؤية طامحة على الدوام إلى نمذجته كيف شاءت.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

القسم الثاني: الرمز والمفارقة:

يشكل الرمز معلماً من معالم التعبير الأدبي الحديث، ويسير عجلة التطوير البنائي لنماذج أكثر حداثة. بيد أن ثمة مفارقة تطفو على سطح النقد، تنطلق من كون الرمز تقنية استبدالية، إذ إن الرمز – في حقيقته– تعبير استبدالي للمرموز إليه، أي أن الرمز لفظ أفقي، والمرموز إليه لفظ عمودي، نابعين من القدرة الاستحضارية للمتلقي، مما يتيح للقصدية فرصة الانفراد بالألفاظ داخل النص، وهنا –بالذات– تبرز المفارقة، إذ يتحول الرمز من مساحة لفظية وحقل دلالي ضمن النص إلى ستار تخفى خلفه اللفظ المقصود والدلالة المرجوة، فينفي هذا التحول قدرة الرمز على المعادلة، بل يعني –أحياناً– انتفاء أن يكون بديلاً، ليكون الرمز قادراً على خلق مكانه وإعادة ترتيب وجوده بما ينسجم والمعطيات التي يقدمها النص الباعث.

ولعل هذا يدفعنا إلى اكتشاف الدافع الحقيقي لتوظيف الرمز، ومن الواضح أن العلاقات في القصص الحقيقية اعتيادية غير قافزة عن حاجز المألوف، أما الوقائع التي

تتألف منها القصص العجائبية مثلما الحكايات الشعبية الخرافية والأساطير والأحلام "فتبدو – دوماً– في علاقات غير اعتيادية"[1]، إذ تتشكل الوقائع العجائبية في علاقة تختلف عن العلاقة الاعتيادية، وهذا ما يقوم به النص، إنه يخلق علاقة غير اعتيادية بين مجموعة من الوقائع، وهنا يتدخل الرمز ليسطر ماهيته ضمن العلاقات غير الاعتيادية بعيداً عن الواقع الاعتيادي الأصلي.

وليس ثمة شك في "أن الرموز هي الطريق الوحيد للتعبير عن المشاعر أو الإشارة إليها"[2]، إذ ثمة فرق جوهري بين الشعور بالشيء والتعبير عنه، وتكمن عملية الشعور والتعبير عنه في مستويات ثلاثة: أن يشعر الإنسان بشعور ما، وأن يعبر صاحب الشعور نفسه عن هذا الشعور، وأن يعبر طرف آخر عن هذا الشعور. وإن تكن عملية التعبير عن الشعور تختلف عن الشعور نفسه فإن ثمة بحثاً عن طريقة أخرى تكون معبرة عن حقيقة الشعور، ومحاولة إيجاد المعادل الموضوعي الذي يستطيع أن يعبر تعبيراً ليس حرفياً مباشراً، وليس المعادل الموضوعي إلا رمزاً يرمز إلى المشاعر الحقيقية، وإذا لم يعد النص قادراً على التحكم بعالم من المشاعر والأحاسيس المتصارعة أو المتنافرة فإن الحاجة تبدو ملحة أشد الإلحاح إلى رموز تتستر على نقيضيات شعورية داخلية.

ومتى نتوقف عند الرمز داخل البناء النصي الجديد نجد رقعة الرمز تتعدى إلى البيئة النصية والتعبيرية المحيطة، فلا ترتكز الدلالة على اللفظة وحدها، وإنما تتوزع على مساحة الصورة البيئية الشاملة للرمز، ولا تقاس المعادلة الموضوعية من زاوية الرمز ودلالاته، ولا يبحث عن المرموز إليه فوراً ليصبح الحقيقة الكامنة، إنما يبحث عن أفق أوسع يكون الرمز واقعاً فيه، ولفظة بنائية مكونة.

ومن الطبيعي أن الرمز يحمل حقلين دلالين: حقلاً دلالياً أصلياً نشأ الرمز فيه وكان واقعاً تعبيراً أو حياتياً اعتياداً، وحقلاً دلالياً جديداً يتشكل الرمز فيه، فإذا كان الفجر رمزاً للحرية أو الأمل على سبيل المثال، فإن للفجر حقلاً واقعاً اعتيادياً، على اعتبار أنه يجيء

([1])مونز،بيتر،(1986).حين ينكسر الغصن الذهبي،ترجمة:صبار سعدون السعدون.(ط1.بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة .ص89.

([2]) المرجع السابق .ص94.

بعد الليل ويحمل تباشير الصباح والضوء ويوم جديد، وهذا حقله الأصلي، لكن النص الأدبي يأخذ هذا الرمز ويضعه في حقل دلالي غير اعتيادي جديد نابع من الإضاءات التي تطرحها لفظة الفجر المعجمية، أو من التفاعلات بين هذه اللفظة في حقلها الأصلي والمتلقي ضمن رؤياه وتلقيه الجديد.

ولعل هذين الحقلين ينبهاننا إلى حقيقة نزاعات بين الرمز والمعادل له، فلا يقبل الرمز أن يلقى على أرض نصية غريب الوجه واليد واللسان، مبتوراً كل البتر عن بيئته الأصلية كي لا يكون حشواً فارغا من القيمة التعبيرية، لذا يحاول الرمز –قدر دلالاته– أن يحشد ما استطاع من بيئته داخل النص، ليتمكن من إثبات وجوده وماهيته. في المقابل يحاول المعادل تضييق الخناق على الرمز بأن يبقي البيئة النصية رحبة لظله وأدواته، محاولاً قدر الإمكان ألا يجعل للرمز مساحة أوسع، وهذا يؤدي إلى وقوعه في دوائر ثلاث: دائرة يبرز فيها الرمز وبيئته أكثر من بيئة المعادل، ودائرة تبدو بيئة المعادل مهيمنة، ودائرة يتساوى فيها تماماً الرمز وبيئته مع بيئة المعادل، أي أن النص وحده القادر على جعل الفجر أقرب إلى الفجر منه إلى الحرية، أو جعل الفجر يكشف دلالته على الحرية أو جعل الفجر والحرية متساويين فلا يعرف أيهما المقصود.

ومن الجلي –إذن– أن انتقال الرمز من بيئته وحقله الأصلي إلى بيئة وحقل نصي جديدين يكشف المفارقة هنا؛ فالرمز لم يعد يحفل بقيمته المعجمية الأصلية، بل بقيمة ودلالة نصية جديدة يترك للنص والمتلقي وحدهما إضاءة تلك القيمة وهذا مفارقة، يضاف إلى ذلك أن الرمز ينتقل حازماً قليلاً من الأمتعة إلى بيئة نصية قد تحفل أحياناً ببعض الماهيات المكانية أو الزمانية للرمز نفسه وقد لا تحفل ألبتة بهذه الماهيات، فيكون الرمز عاري الزمان والمكان ضمن الحيز النصي الجديد، وهذا مفارقة أيضاً.

إن محاولة إضاءتنا للرمز ضمن النص القصصي لزكريا تامر تدفعنا إلى اكتشاف أن نص زكريا تامر يحاول قدر استطاعته أن يجعل الرمز واقعاً ضمن عالم نصي جديد غريب عليه أشد الغربة، نص قد يبدو منافراً في عالمه لعالم الرمز الأصلي، فلا يكلف النص نفسه نقل الأثاث البيئي والمعجمي للرمز، بل يحاول أن يمده بضوء شحيح من ماضيه، ووضعه مبهوراً أو مصدوماً ضمن عالم جديد غريب عليه، هذه الصدمة تنتقل من الرمز إلى المتلقي

الذي يجد نفسه أمام رمز معرى تماماً من ماهيته إلى شكل مفارق لا يترك من الرمز وجهاً أو يداً أو سيما فارقة إلا وامتد إليها مشرط التحوير وهذه مفارقة أشد.

وسنتناول في هذا الباب الرمز الديني، والتراثي، والتاريخي، مع اقتناعنا بأن الحدود الفاصلة بين هذه الأشكال الثلاثة ضئيلة وجدلية إلى حد بعيد. المفصل الأول:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

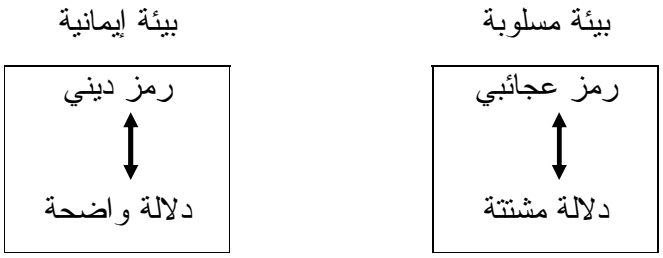
الـــرمـــز الـــديـــنـــي

تقف دوافع كثيرة خلف اهتمام النص الأدبي بالرموز الدينية، فما تزال هذه الرموز عابقة بالحقيقة وقائمة على أرض الواقع، ومشكلة عضوا أساساً في جسد حياة المتلقي والمبدع اليومية، بحيث تمثل واقعاً اعتيادياً يؤمن الناس به، فتصبح في يدي النص مواد تفوق غيرها من لبنات واقعية وأرضية وأسطورية فقدت –الآن– طابعها الإيماني والاعتقادي. ثم إن هذه الرموز الدينية تشكل بناءً معجمياً لدى المبدع ترعرع داخله منذ الطفولة وما زال يسايره، إنها مواد غير منقطعة عن حياته، بحيث تشكل زمناً معيناً قبيل استحضارها، إنها موجودة معه غير خارجة على الدلالة العامة للألفاظ. ولا يفوتنا أن المبدع عند توظيف رمز ديني ليس بحاجة أن يرفق بطاقة إرشادية تنير هذا الرمز، ذلك أنه

شعبي ومعروف لدى الناس، وهذا الرمز ضارب في زمان متصل: ماض، وحاضر، ومستقبل.

ولا شك في أن الرموز الدينية تدفع المتلقي إلى عدم الوقوف مكتوف النقد، مكتفياً بالقراءة، بل تدفعه إلى النقد والرؤيا، إذ تحمل الرموز الدينية لديه حقيقة رؤيوية ما، هذه الحقيقة تدفعه إلى اقتحام عالم التوظيف وقياس متانته، وتتبع جودته أو سقطته. وقد يبدو للوهلة الأولى أن توظيف زكريا تامر للرمز الديني يقف عند الدوافع السابقة، لكننا نجد أنفسنا عند قراءة متأنية بهذا التوظيف مصطدمين بدوافع أخرى، لعل أبرزها محاولة النص الانفلات من القيود الواقعية الاعتيادية المألوفة، والانطلاق إلى حيز عجائبي، تبدو في العناصر البنائية شديدة التقابل والاصطدام ضمن عالم لا مكان فيه لبنية إلا على حساب بنية أخرى، لكنه في النهاية نص محكم البنيان، إنه تعبير غير قصدي عن عالم حقيقي لا نفهمه أو نقف مكتوفين عند فهمه، فيحاول نص زكريا تامر التعبير عن هذه الحالة المسلوبة، وهذا ما يدفعه إلى تناول الرمز الديني، إنه يريد الوصول إلى آخر معاقل الثبات ونفي القدرة عنها، يريد بمعنى آخر أن يجعل المعتقد الراسخ لدى الناس بنية قابلة للعجائبية والضياع في نصه، فيستحيل الرمز الديني الذي كان واضح الدلالة خارج النص رمزاً فاقداً لماهيته.

إن زكريا تامر –لذلك– يتكئ على المفارقة، فيجعل الرمز الديني الراسخ الذي كان ثابتاً أشد الثبات بنية جديدة فاقدة مثلها مثل بقية عناصر النص واقعها، فنراه يحاول عبر المفارقة بناء عالم جديد معادل للعالم الذي لا نفهمه ضمن المعادلة الآتية:–



ومن الواضح أن زكريا تامر يحاول تحطيم كل شيء، فلا يقف عند الإنسان أو الوجود أو المكان أو الزمان، بل تمتد رؤياه –عبر المفارقة– إلى الرمز، فيدفعه إلى الوقوع

في حيز جديد عجائبي –لا بد له من فعل ما يفعله الإنسان في واقعه غير المألوف، أو ما يفعله البدائي لاكتشاف الوجود وحقيقته، هذا الفعل يجري في عروق كلمتين: الفهم، والصراع، فيبدو لذلك الرمز الديني معرى تماما، ويحتاج إلى أن يبني ماهيته من جديد، ولكن ضمن النص الأدبي الجديد وضمن مسافة لا تتعدى رقعتها أول كلمة وآخر كلمة ضمن هذا النص في حدود رؤية النص، وتتعداه إلى العالم نفسه ضمن حدود رؤية المتلقي.

يبرز الشيطان في الكتب الدينية السماوية قطب الشر، الخارج على السلطة الإلهية نتيجة رفضه السجود لآدم، ومصمماً على إغواء الإنسان وتحريفه صوب الشر والهاوية. ومن الجلي أن الإطار الديني حاول رسم صورة منفرة للشيطان كي يصبح في الطرف النقيضي للإنسان. وقد رفدت هذه الصورة النظرة الشعبية للشيطان الذي هو عندها "سبب لكل ما لا نرضى عنه، وستار يخفي الأسباب الحقيقية، ومشجب للأخطاء على مستوى الفرد والجماعة"[1].

جميع الحقوق محفوظة

ومن اللافت أن الشيطان ما زال عالقاً في الفكر الإنساني، وأنه واقع حادث يعيش مع الإنسان ويشكل صنفاً غير مدرج في التصنيف العلمي، بل في عقل يؤمن بدمج الواقع والخيال في الفلقة نفسها.

وإذ نعود إلى النص القصصي لزكريا تامر نجده يوظف الشيطان توظيفاً تاماً في قصته "اليوم الأخير للوسواس الخناس"[2] أول ما يفاجئنا عنوان القصة الذي لا يذكر الشيطان صراحة بل يقدم صفة ملازمة لا يوصف بها غيره "الوسواس الخناس" لتجعل باب الدلالة مفتوحاً أمام دلالة الشيطان الدينية، إذ يوسوس في عقول الناس، ويدفعهم إلى الخطيئة والرذيلة، بيد أن قوله "الليلة الأخيرة" يجعل باب الدلالة يتصارعه الحيزان: الأصلي والجديد، فهي تشير إلى نهاية هذا الشيطان، وهي نهاية تقترن بالليل والمعلوم أن الشر والليل بينهما تلاق وتجاذب، ومن هذا ينسل خيط أول للمفارقة، و" الأخير" وصف قد يبتعد

([1]) القمني،سيد،(1992).الأسطورة والتراث.(طـــ1).القاهرة: دار سينا للنشر. ص31.

([2]) تامر،زكريا .نداء نوح. ص9-16.

عن الشيطان الذي سيبقى يوسوس إلى يوم الدين، وهنا ستتضح المفارقة أكثر، فيكون العنوان بذا لا يقدم إلا مفتاحاً شاحباً لمرامي النص ودلالة الشيطان.

أما المفارقة الحقيقية فتكمن فيما يقدمه النص نفسه، بحيث ينسف هذا النص رمز الشيطان وماهيته الراسخة في ذهن المتلقي، وتقدم بنية جديدة للشيطان، بنية مفارقة للرمز مفارقة تامة، يقول زكريا تامر: "اعتقل إبليس زهاء الساعة السابعة صباحاً بينما كان يهم بركوب الباص المتجه إلى خارج المدينة حيث منطقة المعامل، وكان متنكراً آنذاك في هيئة عامل فقير، متعب، زري الثياب، يداه خشنتان متشققتان، ووجهه مملوء بالتجاعيد"[1] يضعنا النص السابق أمام حرص كبير يتبعه هذا النص في تقديم الشيطان إذ لا يشفي النص غليلنا النقدي منذ البداية حول ماهية الشيطان، فقوله: وكان متنكراً آنذاك، تدفعنا إلى تغليب أن هذا هو الشيطان، وليس عاملاً بسيطاً، لكن الواضح أن النص يقدم خيطاً أولاً للمفارقة، فالشيطان يتنكر في هيئة عامل فقير، في صورة قد لا تليق بالشيطان وماهيته بالذاكرة، لكنها تليق بالمفارقة التي تجعل الشيطان في هيئة جديدة كل الجدة، هيئة تستدر العطف قبل كل شيء. ولا شك في أن لفظة اعتقل قد تشي وشاية بينة بأن ثمة فعلاً سلبياً أقدم عليه الشيطان أو العامل كان سبباً لاعتقاله والقبض عليه.

بيد أن القصد تلبس المفارقة لتجعلنا نتيقن أن الشيطان لم يتنكر في هيئة عامل بل إن الواقع المشوه حاول أن يضلل عبر تقديم العامل باعتباره شيطاناً في الأصل، فنندفع إلى نفي ما يحاول النص إثباته عبر مفارقات لفظية وحدثية بينة فقوله: "وقد حاول إبليس وهو في مخفر الشرطة أن يضلل المحققين ويستدر عطفهم بالادعاء أنه مجرد رجل مسكين ..... فإبليس قادر على كل شيء"[2].

يدفعنا إلى الجزم بأن المفارقة أساس هذا الموطن، إذ المقصود وقد حاول الرجل المسكين أن يستدر عطفهم مع إصرارهم أنه الشيطان. إن النص يحاول أن يضلل المتلقي، غير أن المفارقة قادرة على كشف المقصد الأصلي.

([1]) المصدر السابق . ص11.

([2]) تامر،زكريا ،نداء نوح. ص11.

ويواصل النص الاتكاء على المفارقة، دافعاً بنية النص الأفقية إلى اصطياد القارئ العجول، أما بنية النص الداخلية فتقدم الحقيقة بيضاء من غير سوء، يقول زكريا: "وظل الضرب ينهال على إبليس قاسياً موجعاً حتى صاح مستغيثاً واعداً بالصدق والامتثال والطاعة ونبذ المراوغة والخداع والغش، فتوقف آنئذ رجال الشرطة عن ضربه، وتكلم إبليس، وأقر بغير ضغط أو إرغام بصحة ما وجه إليه من تهم، واعترف بكل الجرائم المنسوبة إليه"[1] يكشف ما سبق أن ثمة مفارقة في الرمز فإبليس ليس إبليس، إن هو إلا رجل فقير فعلاً، لكن خيط إبراز الرمز والكشف عن دلالته الحقيقية ليس تاماً بعد، إذ إن النص ما زال يحاول التعتيم: "واعداً بالصدق والامتثال والطاعة، ونبذ المراوغة والخداع والغش"، ولعل المفارقة قادرة على مدنا دوماً بالحقيقة فقوله: "وأقر بغير ضغط أو إرغام بصحة ما وجه إليه" يحوي مفارقة لفظية، فالمقصود أقر بعد الضغط أو الإرغام بصحة ما وجه إليه، والنص نفسه يحتوي الدليل: "وظل الضرب ينهال على إبليس قاسياً موجعاً". النص –إذا– يتعمد الخداع، دافعاً الرمز نفسه إلى الحيرة حول ماهيته حقاً، ولأن المفارقة أسلوب يقوم على لعبة الاحتيال والخداع، فإن الخداع عبر المفارقة يرتد حقيقة بينة.

ويحاول النص الاتكاء على الحادثة التي أدت إلى تمرد الشيطان عندما رفض السجود لآدم، لكنه اتكاء يقوم على فنية المفارقة، يقول زكريا تامر: "ولما تبين للقاضي الجرائم المروعة التي ارتكبها إبليس، أمره بالسجود، فبادر إبليس إلى الإطاعة متوهماً أن سجوده سيكفل له النجاة، ولكن القاضي تكلم بصوت مرتعش، مصدراً حكماً بإعدامه"[2].

نلتقط في هذا الكلام تقنية متقنة للمفارقة، إذ إن إبليس قد سجد هنا، وسجوده كان نتيجة أمر من آدمي "القاضي"، ولكن السجود لم يكفل له النجاة. وقد وفق النص في اختيار لفظة "الإطاعة" لا "الطاعة" إذ إن الإطاعة فيها مطاوعة وتقبل للأمر، فلم يعد الشيطان متمرداً، بل أصبح أداة تنفذ الأمر. لا شك في أن النص وظف الرمز "الشيطان"، لكنه اتكأ على المفارقة ليجعل الحقيقة ذات وجهين، فالمفارقة لم تجنح إلى جعل الشيطان معادلاً للشر والخداع لكنها جعلت بنية النص القصصية قائمة على الخداع، وجعلت الرمز موزعاً بين احتمالين: احتمال أن يكون الشيطان –فعلاً– شيطاناً، أو أن يكون إنساناً بسيطاً. أما مرمى

([1]) المرجع السابق . ص12.

([2]) تامر،زكريا.نداء نوح . ص15–16.

النص وراء هذه التقنية فإنما يهدف إلى كشف عالم مثقل بالأقنعة والخداع، فيكون الحكم – بذلك– على ظاهر النص حكماً متسرعاً، والمطلوب الدخول إلى بنية النص للكشف عن الحقيقة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المـــــــــــــــــلاك:

يقف الملاك على طرف نقيض من الشيطان، فهو مخلوق من نور يطيع الله ولا يعصي له أمراً، يرصد أعمال الإنسان، دقيق فيما يؤمر بفعله، وإذا ما تتبعنا توظيف زكريا تامر لرمز الملاك، فإننا نجد نصه القصصي يحاول قدر بنيته تقريب الملاك من صفة الإنسانية، إنه يتعمد جعل الملاك واقعاً في الخطأ، غير دقيق الأفعال، يتشبث بالصفات الإنسانية، ولا يعني هذا –ألبتة– أنه يجعله إنساناً خالصاً، فهو أبيض وله أجنحة، لكنه مع هذا يقع فيما يقع فيه البشر.

يتكئ زكريا تامر في قصة "مغامرتي الأخيرة" [1] على رمز الملاكين: منكر ونكير. والمعلوم أن هذين الملكين يأتيان الميت في الليلة الأولى لمبيته في قبره، ويسألانه عما

اقترفه، لكن القصة تجعل هذين الملكين في حقل جديد، يسلب منهما الدقة، ويجعلهما أقرب إلى الواقع البشري، يقول زكريا تامر في تلك القصة : "تجمدت مذهولاً إذا ابتدأ ما خيل إلي أنه صوص يكبر حتى صار رجلاً أبيض الثياب ذا جناحين فطغى علي الرعب، وأفلتت يدي البيضة الثانية وسقطت أرضاً، وتحطمت، فرمقتها آسفاً متحسراً فإذا هي أيضاً يخرج منها صوص أبيض، وكبر بسرعة وصار كرفيقه رجلاً ذا جناحين، فتصنعت الشجاعة، وقلت: ما هذا المزاح؟ من أنتما؟ قال أحد الرجلين: أنا منكر وأشار إلى زميله وقال هذا نكير"[1].

يضعنا النص السابق أمام مفارقة ساخرة، تكمن في الطريقة التي أتى بها الملكان، إذ خرجا من بيضتين على هيئة صوص، ثم أصبحا رجلين. وليس غريباً أن النص يوائم بين عوالم ثلاثة: عالم ضعيف مسلوب تماماً، عالم الحيوان، وعالم شبه مسلوب: عالم الإنسان، وعالم متخيل: عالم الملاك. واستعار من العالم الأول البيضة والصوص، ومن العالم الثاني الرجل والثياب ومن العالم الثالث لون الثياب: البياض، والأجنحة عدم الغرابة في ذلك تتجلى في أن النص لا يريد الملاك في ماهيته المعروفة، إنما يريد صنع المفارقة فهو لا يريد ملاكاً من نور، إنه يريد ملاكاً في ماهيته الإنسانية، للتعبير عن أن الواقع الرابض على كتفي البشرية قادر على أن يجعل أيما شيء- ولو كان مثالياً- ينساق في ركب النص.

وتتضح المفارقة جلية في قوله: " لا بد أنك سمعت عنا الكثير. نحن الملكان اللذان نزور الميت في أول ليلة يقضيها في القبر ونحاسبه على ما فعله عندما كان حياً. قلت: لماذا جئتما إلي؟ أنا لست ميتاً، وهذا البيت ليس قبراً.... قال منكر بصوت مضطرب: لا تزعل. ما جرى مجرد خطأ غير مقصود. ونحن نعتذر"[2].

وفي قوله: "قال منكر: ولكننا حين نحاسبك يوم تموت سنتغاضى عن عدد لا بأس به من سيئاتك"[3] فالمعلوم أن الملائكة لا تخطئ، لكن النص جعلها تخطئ وتقر بخطئها، بل

([1])تامر،زكريا. النمور في اليوم العاشر . ص179-187.
([1]) المصدر السابق . ص181.

([2])تامر،زكريا.النمور في اليوم العاشر.ص181.
([3]) المصدر السابق . ص182.

إنه جعلها ترتكب إثماً: "سنتغاضى عن عدد لا بأس به من سيئاتك" هذه المفارقة تدفع الرمز إلى أن يجري في بوتقة البشرية الواقعة في زمن لا يصلح للمبادئ والمثاليات، ومن الجلي أن اللهجة التي يخاطب بها الملكان الشخصية البشرية هي أقرب إلى الخطاب الآدمي، إذ لا تبدو الفوارق هنا جلية: "لا تزعل" بصوت مضطرب. إن النص مدفوع إلى التعبير عن بنية السلب والقهر الذي يسيطر على الإنسان، وللتعبير أكثر عن أن المثاليات لا تبقى في ظل وجود هذا الواقع.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الأنبيـــــــــــــاء:

يبرز الأنبياء باعتبارهم حملة الرسالات السماوية، وهداة البشر إلى الخير والإيمان، ومحرري البشرية من الوثنية والعبودية والطبقية والتسلط، يضاف إلى ذلك قدرتهم الخارقة على تحمل العذاب وما أتوا به من معجزات. وإن يكن زكريا تامر قد وظف غير نبي نصوصه إلا أننا سنقف عند رمز النبي يوسف. والمعلوم أن رمز يوسف يبرز في قضية الصراع بين الاخوة وقضيته تدور في فلك الأمانة والخيانة.

نقف عند قصة "يوسف... يوسف الصغير الجميل الهالك"... لنتبين أثر المفارقة في بناء هذه القصة. وأول وقفة لنا عند العنوان الذي يقدم مفتاحين للرمز الديني أولهما العلم: يوسف، وثانيهما الصفتين: الصغير، الجميل، لكن الصفة "الهالك" تمهد الطريق إلى مفارقة في طور التشكل. نفاجأ أول ما نفاجأ بألا وجود للعلم يوسف في هذه القصة، فهناك محمد

وسليم وعدنان، ومحمد وسليم من أبناء الفقراء. أما عدنان فهو من أبناء الأغنياء. فلا وجود ليوسف إذا. والقصة تحاول بناء التصور الآتي:

محمد وسليم ← أخوة يوسف

عدنـــــان ← يوســـــف

فالمفارقة لذلك تكون على تقنية تبديل المواقع. ليس هذا فحسب بل أن المفارقة تجعل محمد وسليم لا يلقيان بيوسف في الجب قاصدين. إنما دفعاه إلى أن يسبح بالنهر مع أنه لا يتقن السباحة بعد "كيل" من الاستهزاء. فالمفارقة تكمن في نفي المشابهة الظاهرة السطحية بين القصة هنا وقصة يوسف. إنما تكمن المشابهة ضمن المستوى العمودي حين تتجلى الروابط الخفية بين محمد وسليم من جهة وأخوة يوسف من جهة أخرى، يقول زكريا تامر: "فظل محمد وسليم يراقبانه وهما متجمدان في مكانهما بينما كان عدنان يغوص تارة، ويطفو تارة أخرى"[1] فالظاهر أن الوجوم سببه الصدمة، لكن المفارقة تدفعنا إلى التيقن أن الوجوم هو نتيجة شعور دفين متمثل بالنقص، فيصبح الوجوم لذلك مؤامرة، تشبه مؤامرات إخوة يوسف وإن كان الخيط في المستوى الظاهري ضئيلاً جداً. وينكشف القص أكثر في قوله: "ثم انحنى سليم وحمل ثياب عدنان وقذف بهما إلى ماء النهر ثم انطلق الاثنان يمشيان بوجهين واجمين وخطى ثابتة، مبتعدين عن النهر"[2]، فالنص ضمن مستواه الأفقي يظهر عجزاً لدى الطفلين في فعل شيء نتيجة لهول المفاجأة: "يمشيان بوجهين واجمين" لكن النص ضمن مستواه الداخلي يكشف دوافع داخلية، فقذفهما لثيابه بالنهر لا يتفق مع حالة الوجوم التي تدفعهم إلى عدم التفكير في أي فعل مهما يكن، فالنص يحمل روابط واهنة بقصة

---

(1)تامر،زكريا.النمور في اليوم العاشر. ص27-38.

(2) المصدر السابق . ص38.

يوسف ضمن مستواه الأفقي، وهنا تكمن المفارقة؛ إذ يتخيل للمتلقي ألا تلاقي بين هذه القصة وقصة يوسف سوى العنوان، لكن النص يحاول إعادة تشكيل قصة يوسف ضمن قالب بنائي ورؤيوي يرتضيه النص ويحدد مساره، للتعبير عن واقع مجهول غريب، لكنه أشد قسوة وإيلاماً من واقع يوسف الأصلي.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المفصل الثاني: الرمز التاريخي

قدم التاريخ لنا رموزاً تحاط بها حالة من الإعجاب والتقدير حيناً، وسراب من الأسطورة والخيال حيناً آخر، هذه الرموز لا شك في أنها قامت بأدوار واقعية، لكنها –لدى النص الأدبي خاضعة لعملية إعادة رؤيا، بحيث تنفصل تدريجياً عن أرض الواقع، وتقترب أو تلتصق بعالم النص إلى درجة تصبح في لبنة تباين مادتها الخام.

وقد نظرت الجماعات البشرية إلى الأبطال الصانعين تاريخاً عظيماً أو مبددين مصيبة دهماء بعين الإعجاب والتقدير، فارتفع هؤلاء الأبطال عن مستوى البشر العاديين، وارتقوا درجات لا نظير لها، وكللت أعمالهم بالدهشة لتصبح أحداثاً فائقة لا تحدث في العادة، وتأخذ دائرة الذاكرة تعتم على المسيرة التاريخية، لتصب مزيداً من الضوء على البطل وواقعته وحدها، وتبدأ بعد ذلك عملية بناء قالب رمزي لهذا البطل يأخذ سمات محددة تلتصق به

التصاقاً حاداً، ولا تفارقه ألبتة، وقد يصار إلى تحريف المأثور "لتقديم أمثلة من الأنماط المثالية"[1].

إن ما تقدمه هذه الرموز لأقوامها خدمات عظيمة أحدثت تغييراً مدهشاً، وتعاليم تركت بصماتها على سير الجماعة، فهذه الرموز هي "الأبطال المعلمون وفي الوقت نفسه هم مبدعو الأشياء أو مربو الناس"[2] وإذا كانت نظرة الجماعة إلى هذه الرموز تقترن بالأحداث والخدمات فإن نظرة الأدب إلى هذه الرموز سارت في دربين: درب يحافظ على ماهية الرمز، ويكتفي بترميم الواقعة أو المكان أو الزمان لتناسب مقومات الرؤية الجديدة، أو يتقنع الرمز ليجعله ألصق بالذات والرؤيا.

أما الدرب الآخر فيميل إلى تحطيم هذا الرمز في محاولة منه لإنهاء تاريخ مزيف قائم على الزيف والمخادعة، ويلجأ إلى سلب سمات هذا الرمز منه، ليلقيه في مهب واقع النص الجديد وحيداً دون أسلحة رؤية تفيده.

جميع الحقوق محفوظة

من الجلي أن كلا الدربين يحوي المفارقة، فانتقال الرمز التاريخي من تاريخه المحدد إلى تاريخ جديد في حد ذاته مفارقة، لكن مفارقة الدرب الأول خفيفة الوطأة على ذلك الرمز التاريخي، في حين أن مفارقة الدرب الثاني مفارقة نووية تنسف عالم الرمز وتاريخيته تماماً، وتضعه من غير تجربة ولا رؤية ولا رؤيا أمام عدسات الواقع الجديد وأنظاره، فلا يكون أمام الرمز إلا أن يقاوم أو يستسلم.

وإذا كان هذا واقع الرمز التاريخي عند توظيفه في رؤية جديدة فإن زكريا تامر يزيد أثر هذه المفارقة النووية على الرمز حين يقحمه نصاً ليس غريباً فحسب بل عجائبياً أيضاً. ومن الواضح أن زكريا تامر يريد أن يذكر هذا الرمز أنه أتى به من المجهول وسيلقيه في المجهول، أما المجهول الأول فما لم يعشه زكريا تامر، وأما المجهول الثاني فما لم يعشه الرمز، يريد زكريا تامر –إذا– أن يجعل الرؤيا أو الرؤية من جهة والرمز من جهة أخرى

([1])فانسينا،يان،(1986).المأثورات الشفاهية، ترجمة: أحمد علي مرسي.القاهرة:دار الثقافة. ص237.

([2])إلياد،مرسيا،(1991).مظاهر الأسطورة.(طـــ1).دمشق:دار كنعان للدراسات والنشر.ص10.

متحدين، ولكن على نحو مفارق، فنصه لا يريد عوالم جاهزة سهلة التفكيك والتركيب، وإنما يحاول إقامة عالم مفكك ومركب في الآن نفسه، مع استحالة تركيب المفكك أو تفكيك المركب، فالعالم مبعثر وما فيه واقع في أي احتمال، لذلك ينبغي على الرمز التاريخي أن يتسلح برؤى جديدة تجعله مفككاً أو مركباً، ولكن بلا خسارة أو ربح. لا نقصد بكلامنا أن نصوص زكريا تامر التي توظف الرموز التاريخية مجهزة مسبقاً المفارقة المطلوبة وإنما نقصد أن المفارقة تدفعنا إلى عدم الارتداد إلى الواقعة التاريخية للرمز، بل تسوقنا إلى تكثيف الضوء على هذا الرمز ضمن بناء مفارق لما هو مألوف.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

خالد بن الوليد:

اشتهر خالد بن الوليد بفروسيته وشجاعته، تلك الشجاعة التي جعلته يصنع أمجاداً للدولة العربية الإسلامية، وهي شجاعة مضمارها الحرب والمواجهة والسيف.والجلي أن خالد ابن الوليد يرمز إلى الشجاعة والبطولة والإقدام،كما أنه يرمز إلى عدم الخضوع ولا الاستسلام،لكن زكريا تامر أراد أن يكشف لنا أن البطولة الفردية لن تحقق أي انتصار في مواجهة السلطة،لذلك يجعل البطولة تصبح واجهة هشة في هذا العالم المزدحم بالمرارة وقسوة السلطة.

وليس ثمة شك في أن زكريا تامر تنبه إلى هذا الرمز فوجده يقف على طرف نقيض مع مقابله في عصرنا فاندفع على نحو مفارق إلى سلب هذا الرمز ماهيته وإلقائه في خضم واقع جديد مخيف. يقول زكريا تامر في أقصوصة البطل:

"مذيعة تلفزيونية: هل تسمح يا أستاذ خالد بن الوليد بأن تشرح للأخوة المشاهدين كيف صرت بطلاً مشهوراً؟

خالد بن الوليد: لقد صرت بطلاً بفضل ملح أندروس الفوار، ففي كل صباح كنت أشرب كوب ماء بعد أن أذيب فيه ملعقتين من ملح أندروس... فملح أندروس كما يعلم القاصي والداني ينشط الكبد وينظف الأمعاء ويقوي الجسم وينعش العقل"[1]

يفاجئنا النص بأول ملمح من ملامح المفارقة حين يقول "مذيعة تلفزيونية"، وهذا يكشف أول خيط من عصر مغاير، وأول لبنة تتكئ عليها المفارقة لفظة "أستاذ"، إذا انتفت السمة البارزة لهذا الرمز التاريخي وألصقت به صفة تتحدد بعصر مغاير لزمن هذا الرمز، وهي صفة شائعة تطلق فعلاً على من يتصف بها، لكنها أحياناً أشبه بسيد لكنها أخف طبقية وتفاوتاً. وتتكشف لنا المفارقة إذ نكتشف أن خالداً رمز دعائي يحاول الترويج لسلعة ما "ملح أندروس"، وإن التركيز على هذه السلعة "ملح أندروس" يحيلنا إلى مقصد الرؤية الأصلي، إذ يقصد أن البطولات زائفة، وأن الأبطال فقاقيع محشوة هواء.

لا يقصد زكريا تامر أن ينسف الرمز التاريخي "خالد بن الوليد"، ولكنه –عبر المفارقة– يرصد التشوهات الجينية التي طرأت على مدعي البطولة في زمن تكدس الهزائم، إنه يريد أن يسوق خالداً إلى عصر لم يعد فيه السيف محور الشجاعة بل الخطابات والمقابلات، وهنا تكمن المفارقة بين عصرين: عصر كانت الحرب محل البطولة، وعصر أصبح التلفاز والدعاية محلها.

([1]) تامر،زكريا.النمور في اليوم العاشر. ص18.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

نابليـــــــــــــون:

يتكئ المفصل هذا على توظيف الرمز التاريخي "نابليون"، مع إدراكنا التام أنه ليس رمزاً تاريخياً عربياً، إننا نريد تسليط الضوء على مقدرة النص القصصي لزكريا تامر على سلب الرمز التاريخي –أياً– كان ماهيته وإيقاعه في مصيدة نصية مبنية على محيط مفارق.

من الواضح أن زكريا تامر أدرك أن هذا الرمز يشير إشارة واضحة إلى السلطة ويعيد إلى الأذهان واقع الاستعمار المرير الذي ألقى الأمة في تيه الجهل والقهر.ولا شك في أن هذا الرمز "نابليون" مرتبط بفضائح زوجته،ويعني ذلك أن هذا الرمز موزع بين التسلط على غيره من جهة والانقيادية لزوجته من جهة أخرى،لكن زكريا تامر يريد أن ينبه أن الاستعمار دوما يرسخ سلطته ويبسط نفوذه مستعينا بالخونة أصحاب المصالح الذاتية.

يبدو أن نصوص زكريا تامر لا تجعل للمتلقي فرصة لالتقاط أنفاسه الاعتيادية بل يصدمه فوراً بعالم مفارق منذ العنوان، فعنوان القصة "حملة نابليون الدمشقية"[1]. فمن الجلي أن وصف حملة نابليون بالدمشقية ألقى العبارة في مهب المفارقة، فلولا هذه الصفة لأسرعت المخيلة إلى حملته على مصر في الذاكرة العربية أو حملته على بعض دول أوروبا، لكن أن تكون حملته على دمشق فهنا مكمن للمفارقة، يضاف إلى ذلك أنه يستعمل الاسم المنسوب "الدمشقية" لا شيئاً آخر، ليضعنا أمام احتمالين: حملته على دمشق، وحملته التي اشتركت فيها دمشق، وتكمن المفارقة في أننا سنصطدم بأنه يريد الاحتمالين معاً، حملة على دمشق أولاً، ثم حملة مكونة من أبناء دمشق على غيرها من المدن والبلدان.

وتتجلى المفارقة أكثر في غمار النص كله من أوله إلى آخره، يقول زكريا تامر: "احتل نابليون بونابرت دمشق واحتل قصرها الجمهوري، وجلس فيه ليستقبل أكابر دمشق الذين هرعوا إليه للترحيب به وتهنئته بسلامة الوصول ويشارك مفتي دمشق في برنامج إخباري يقدمه التلفزيون الفرنسي، وبدا جليلاً مهاباً رصيناً، وتكلم بصوت متهدج خاشع، وقال: إن الله سبحانه وتعالى أرسل نابليون بونابرت إلى عباده مصلحاً ونذيراً"[2].

واضح أن النص غير معني بصدق الواقعة، إنه يضع الشخصيات والرموز ضمن معطيات لبناتها المفارقة، فلا يعقل أن ثمة تلفازاً آنذاك، وهنا نعود إلى قضية الإعلان والدعاية. ولسنا نبالغ أن ذهبنا إلى أن النص لا يحاول رجم نابليون أو أكابر دمشق، إنما يحاول أن يقلب العصر كله، فيكون الزيف والقيم السلبية واقعاً إيجابياً اعتيادياً، ولكنه مع ذلك لا يجعل من في العصر جميعاً منساقين إلى هذه السلبية، أنه يسلط الضوء على فئة منها: أكابر دمشق، مفتي دمشق، ليتيح لرؤيا المتلقي أن تغوص عميقاً لتكتشف فئة رافضة مكونة من النقيض، ولعل قوله: برنامج إخباري يقدمه التلفزيون الفرنسي لا السوري يكشف هيمنة الإعلام الآخر على كل شيء، إنها محاولة لصوغ كل شيء من زاوية محددة، زاوية المحتل القوي.

([1]) زكريا تامر.سنضحك.ص77-78.
([2]) المصدر السابق.ص77.

ويقول زكريا تامر: "وألف نابليون بونابرت من زعران دمشق جيشاً أمره باحتلال الدنيا، فسار جيش الزعران الدمشقي من بلد إلى بلد محققاً الانتصار تلو الانتصار، ولكنه عندما وصل إلى موسكو استنزفت قواه الروسيات والفودكا، فهزم الهزيمة النكراء"[1].

نرى أن زكريا ما زال يلح على واقع مفارق مغاير، لكنه أيضاً لا يلغي النقيض المضيء، فقوله: زعران دمشق، يدفعنا إلى حصر المتعاونين في فئة هي أصلاً فئة فاسدة لا تهمها مصالح الشعب، وإنما مصالحها الذاتية، في تعبير أقرب إلى صورة الغرب المادي وجيوشه المرتزقة التي تتصور العالم مرحباً بقدوم المحتل.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الشنفـــــــرى:

يرسخ الشنفرى لواء الثورة على القبيلة، والانفلات من قيودها الظالمة، والانصهار في عالم نقي لم يدنس بعد ضمن قالب الاتحاد والهم المشترك. إن رحلة الشنفرى –أصلاً– مفارقة، إذ ينتقل من العالم البشري إلى العالم الحيواني، في حين أن الحياة البشرية هي انتقال من العالم الحيواني إلى البشري.

وإن يكن الشنفرى قد حاول الثورة على القبيلة ونظامها الذي يفقد الفرد حريته وشخصيته ويجعله منقادا للجماعة فإن زكريا تامر قد التقط هذا الرمز ليعلن ضياع الفرد في مواجهة المدينة والسلطة،بحيث يكون تحول الشنفرى دليلا على فقدان الفرد خصوصيته.

([1]) المصدر السابق.ص78.

يضيء زكريا تامر رمز الشفنرى برؤية محدبة وهادفاً في النهاية إلى تفتيت هذا الرمز، وإلقائه على أرض ثنائية جديدة، تحفل بجدليات أشد وطأة من الفرد والقبيلة، الحرية والعبودية، هي ثنائيات كل الجدة على الشنفرى، فلم تعد ثمة القبيلة مقابل الصحراء، والإنسان مقابل الحياة، بل ثمة المدينة مقابل الفرد، والحيوان مقابل الحيوان.

ويقيم زكريا تامر قصته على دعامات من المفارقة بادية منذ بداية القصة، يقول زكريا في قصته "الشنفرى" [1]:

"باع الشنفرى سيفه قبل سنتين دون أن يلطخ سيفه بدماء مئة رجل، وعاش بعد إذ في مدينة تفترسها شمس من نار.

كان رجلاً يحب الورد والكلمات والنجوم غير أن الورد ليس خبزاً والنجوم ليست سجائر"[2] تتضح المفارقة أول ما تتضح في قوله: باع الشنفرى سيفه لتثير التساؤل: أهذا هو الشنفرى؟ واضح أن الرمز –بذا– لم يعد يحفل بماهيته فباع فعل يتم بين طرفين بشرين وتشير إلى تراض بالمبادلة مقابل ثمن، فثمة من يتنازل مقابل ثمن وثمة من يأخذ مقابل دفع، وهذا ليس موجوداً في العالم الذي يبتغيه الشنفرى، ليس هذا فحسب، بل إن المبيع هو السيف والسيف صديق الشنفرى ومحور تميزه، وإذا ما نقلنا الضوء قليلاً إلى ما يحبه الشنفرى وجدناه أشياء ثلاثة: ورداً، وكلمات، ونجوماً، لم يعد الشنفرى –إذن– الشنفرى، إنما هو حالم، لا بالصحراء ولكن بعالم يجد فيه الإنسان متنفسه وذاته وضوءه.

وتبدأ رحلة التحول للشنفرى الجديد، –لكنها– أيضاً رحلة تحول مطيتها المفارقة، يقول زكريا:

"عرفت ما بك. أنت لا بيت لك ولا تملكين إيجار غرفة. اسكني معي. أنا أشتغل وأنت عليك طهو الطعام وغسل الثياب وتنظيف البيت.

القطة: نياو نياو

الشنفرى: نياو نياو

([1]) تامر،زكريا.دمشق الحرائق. ص169–173.

([2]) المصدر السابق.ص171.

القطة: نياو نياو

الشنفرى: نياو نياو

القطة: نياو نياو

وألفى الشنفرى نفسه يدب على أربع ويجابه القطة، وكان وجهه قريباً من وجهها، وصاح بصوت خشن غاضب: نياو نياو"[1]

كانت رحلة التحول لدى الرمز من الإنسان إلى الذئب، أي إلى المرحلة الطبيعية الثائرة غير القابلة للتدجين، إلى عالم ينصهر أفراده في نشيد واحد غير متفاوت الأصوات، لكن المفارقة هنا، إن التحول كان من إنسان إلى قطة، أي إلى عنصر حيواني مدجن يعيش في كنف الإنسان. وإن النص يدفع الرمز –الشنفرى– إلى عالم شديد القتامة يدفع الإنسان إلى الاكتفاء مع مرور الوقت بنصيب أقل من الإنسانية والحرية، وإذا كانت العلامة البارزة لدى الرمز الأصلي في رحلة التحول هي الإقعاء فإننا نراها هنا تتمثل في قوله يدب على أربع، هي تعبير عن السقوط والرضوخ. وثمة مفارقة في قوله: وصاح بصوت خشن غاضب، إنها إشارة إلى تحول مشوه لكن لفظة "غاضب" تجتاحها أسئلة كثيرة، لكن الغضب هنا ليس على القطة، إنما على واقع يدفع الإنسان مضطـــراً إلى التحول، ولعل هذا يقودنا إلى ترابط ظاهري بين الشنفرى الأصلي، والشنفرى المقلد –إن جاز لنا التعبير–، فثمة اضطرار للتحول، لكن الشنفرى الأصلي وجد نفسه في عالم الحيوان، لكن الشنفرى المقلد لم يجد مكاناً في عالم القطة، وهذا ما نجده في قول زكريا: "فنفخت القطة مغتاظة، وخدشت وجهه في مخالبها بحركة سريعة.... فالسيف بيع قبل سنين دون أن يتلطخ نصله بدماء مئة رجل"[2].

([1]) المصدر السابق.ص173.

([2]) تامر،زكريا.دمشق الحرائق. ص173.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المفصل الثالث: الرمز التراثي الشعبي

لا يختلف اثنان حول أهمية التراث الشعبي، وإسهامه في صياغة الفكر البشري، وكسوة بالقيمة البشرية الجماعية، ومن الجدير ذكره أن مكانة التراث الشعبي تنبع أحياناً من قدرته على "تحويل الفوضى إلى نظام"[1]، فالتراث الشعبي لا يقيم وزناً للحدود الفاصلة بين الواقع والخيال، بل يصيران عالماً واحداً بسيطاً.

لسنا ننكر شعبية هذا اللون من الأدب، وأن الأدباء أنفسهم ينظرون إليه بعين الاهتمام، ذلك أن "التعبير الشعبي لا يصل إلى التكامل بحيث يصبح أدباً إلا بعد أن تكون رواسبه قد استقرت في ضمير الجماعة"[1] فالرمز الشعبي له جذوره الضاربة في الزمان والمكان، وله مستقر في الذاكرة البشرية، بل إنه أحياناً يرتقي الحد البشري إلى مجال أعلى يقترب فيه من الرمز الأسطوري. وإن يكن النص لدى زكريا تامر يحاول ما استطاع الثورة على واقع مؤلم مظلم، فإن أيدي النص ستطال حتماً الرموز التراثية، فتلك الرموز تحمل أصواتاً وعلامات دلالية متجذرة، وزكريا تامر يحاول نفض كل ساكن في الذاكرة الشعبية، لذلك اندفعت نصوصه إلى القبض على تلك الرموز في حالة تلبس رؤيوي، وهذا ما يدفع تلك الرموز في نصوص زكريا تامر إلى محاولة تبرئة نفسها دوماً ليس تبرئة من تهم، وإنما تبرئة من ثوبها التراثي.

ولا شك في أن استعانة زكريا تامر بالمفارقة ليس لإضفاء تقنية حداثية لنص مزدحم بالتراث ورموزه لنفي السطحية والمباشرة عنه وإنما أيضاً لتعميق الهوة بين واقع الرمز المتخيل أصلاً المزدحم بالواقع والخيال، وواقع عجائبي أيضاً لكنه أشد وطأة. ومن الطبيعي –لذلك– أن نجد النص القصصي لدى زكريا تامر يلتقط جزءاً من ماهية الرمز الشعبي أو بيئته وينسف ما تبقى، ويضعه في حلة بنائية جديدة.

شهرزاد وشهريار:

تحفل حكاية شهرزاد وشهريار بثنائيات تدور حول قطب مركزي هو الذكر والأنثى ومنه تتفرع ثنائية السلطة والحرية، الخيانة والأمانة، والضوء والعتمة. والمعلوم أن هذه الحكاية يتنازعها الأدب والموروث الشعبي، وأنها في صعيدها الأفقي تسرد محاولة للنجاة من المصير المحتوم، بيد أنها في مستواها العمودي تلتقط الثنائية المحورية الذكر والأنثى ضمن إطار متوتر يجعل أحدهما الحكم والآخر المحكوم عليه المدافع عن ذاته ووجوده.

([1]) إبراهيم،نبيلة.أشكال التعبير في الأدب الشعبي.(طـــ3). دار المعارف. ص8.
([1]) المرجع السابق. ص10.

ولا شك في أن هذين الرمزين يكشفان التوتر في البنية الأساسية للمجتمع وهي الأسرة،كما أنهما يعلنان محاولة السلطة الذكورية أن تقمع الآخر وتسلبه أدنى حقوقه. ويطمع زكريا تامر بهذين الرمزين، في محاولة منه لبناء نموذجين جديدين لا يكتفيان بالصراع حول ذاتهما، بل ينتبهان إلى صراع أعمق، يقوم من أجل وجودهما واللافت أن المفارقة لا تكتفي بالرمزين وحدهما، بل تلتقط ما يحيط بهما، لتجعل قضية الوجود تعود إلى قضية الخلق والكينونة.

إن أول ما يدهشنا قيام زكريا تامر بتبديل المواقع والأدوار في أقصوصته "التزوير"[1] يقول زكريا تامر:

"في الليلة الواحدة بعد الألف، قالت الملكة شهرزاد لزوجها شهريار: ما بك ساكت في هذه الليلة؟ لماذا لا تحكي لي كعادتك حكايات تسليني وتنسيني هموم الحكم والحقيقة المرة البشعة القائلة إن الرجال غير مخلصين لزوجاتهم؟ قال شهريار متجهم الوجه: كل ما أعرفه من حكايات رويته لك، وآن لي أن أرتاح فقد تعبت حتى المرض، وآن لي أن أرتاح، ومن حقي الظفر بإجازة بعد عمل دام ألف سنة.

قالت شهرزاد بصوت غاضب مهدد: اسمع، إذا لم تحك لي حكاية من حكاياتك الخبيثة المثيرة المشوقة فإني سأقطع رأسك وأفعل بك ما فعلته بأزواجي السابقين"[2].

تعلن المفارقة حضورها حضوراً قوياً في الأقصوصة هذه، إذ تأخذ شهرزاد دور شهريار، ويقبل شهريار دور شهرزاد، بل إن شهرزاد تتقمص دور شهريار تقمصاً لافتاً فيه حماسة لم يمتلكها شهريار نفسه. واللافت أن زكريا تامر يلتقط من الحادثة الأصلية رموزها ومكوناتها ولكن يهمل لغتها، ويوجد لغة أخرى صريحة مباشرة "تنسيني هموم الحكم والحقيقة المرة، "حكاياتك الخبيثة المثيرة المشوقة". ومن الجلي أن النص يريد أن يكشف لنا كشفاً بالمفارقة أن للحادثة دوماً وجهين، وأن ثمة صراعاً دوماً في كلا الوجهين، لكن النتيجة دوماً واحدة هي ثنائية: السيطرة والحرية. وإن يبرز تساؤل حول دافع النص إلى

([1]) تامر،زكريا.نداء نوح. ص233-234.
([2]) المصدر السابق. ص233.

إسناد دور شهريار إلى شهرزاد فإن ذلك يعود إلى محاولة النص لفت الرؤية إلى حقيقة الصراع وبقائه وإن تغيرت الأدوار على نحو مفارق تماماً.

ويقول زكريا تامر في أقصوصته "الليلة الأخيرة":[1]

"تزوج شهريار ماسح الأحذية من شهرزاد بنت صديقة صانع الأحذية في الليلة الأولى قالت شهرزاد لزوجها شهريار: سيزعم في المستقبل أنك ملك وأني ملكة، وسيزعم أيضاً أني أنقذت عنقي من الذبح بسيفك بأن حكيت لك طوال ألف ليلة وليلة حكايات مشوقة، فما رأيك في أن أروي لك مثل هذه الحكايات؟

قال شهريار وهو يتابع التحديق إلى شاشة التلفزيون: من الأفضل تأجيل تنفيذ اقتراحك إلى يوم آخر، فبعد قليل سيقدم التلفزيون نقلاً حياً لمباراة في كرة القدم"[2].

جلي أن النص السابق يحفل بغير مفارقة، تبرز الأولى في بيئة شهرزاد وشهريار فهما أبناء طبقة فقيرة، ولعل اختيار مهنة والديهما مقصد لتعميق المفارقة، فيجعل الرمزين في حضورهما التراثي واقعين على نقيض من حضورهما في النص.

ويواصل زكريا تامر الاحتيال عبر المفارقة، إذ لا يكتفي بالمهنة والمكانة بل تمتد يد المفارقة إلى الزمان، وهو زمن تبدلت معطياته كثيراً، وهذا يعني ضرورة تبدل المهمات، ولم يعد شهريار معنياً بحكايات شهرزاد، بل إن متابعة التلفاز والرياضة أهم كثيراً، وفي هذا إشارة إلى مغريات جديدة طرأت على هذا العصر، تصبح فيه شهرزاد مسلوبة أكثر، ومصيرها أشد سواداً، إذ إن الذي أنجاها سابقاً حكاياتها، لكنها الآن لم تعد قادرة على شد انتباه شهريار بحكاياتها التي تريد البدء بها، واللافت أن المفارقة تظهر أيضاً في أن شهرزاد هي التي تريد سرد الحكايات، في حين أن شهريار غير معني ألبتة بها. ويقول في قصة ربيع في الرماد:

"فقالت المرأة وهي تبتسم بغموض: اسمي الحقيقي شهرزاد

هتف الرجل وقد استولت عليه الدهشة: أأنت شهرزاد؟

([1]) المصدر السابق. ص234.

([2]) المصدر السابق. ص234.

فقالت المرأة: أنا شهرزاد.. لم يحصدني الموت.. شهريار مات.

قال الرجل: لم يمت شهريار.. ما زال حياً.

قالت المرأة: آه يا مولاي.

-: انهارت مملكتي يا شهرزاد

-: افترقنا عن بعضنا

-: تهنا عبر الأرض الكبيرة

-: بحثت عنك في كل الأمكنة"[1]

تدور المفارقة في النص السابق حول الصدمة، إذ يبدو للوهلة الأولى أن المفارقة هي مفارقة لفظية محورها كذب الطرفين، فليس اسمها الحقيقي شهرزاد وليس هو شهريار. لكن الواقع أن النص أحدث مفارقة، إذ لم يجعل الرمزين التراثيين يصبحان شخصيتين جديدتين، بل جعل الشخصيتين تتناصان مع شهرزاد وشهريار، إنها أشبه بتقمص روح الشخصية أقنعة مختلفة، تبدأ بالشخصية نفسها، ثم تتنقل عبر التناص إلى الرمز التراثي.

إن المفارقة أيضاً تتضح في العلاقة الودية بين شهرزاد وشهريار هنا، إنها أشبه بالليلة الثانية بعد الألف. ولعل النص أراد أن يلفت الانتباه إلى تصالح الضدين: الذكر والأنثى لمواجهة واقع يقع على طرفي نقيض، لم يعد الصراع إذن بين الذكر والأنثى، إنما هو صراع بين الإنسان والواقع الصعب، مما يعني تصالح الأضداد وانصهارها في مواجهة هذا الواقع الهادف إلى محو وجودهما معاً.

([1]) تامر،زكريا.ربيع في الرماد. ص84.

القسم الثالث: المفارقة وثنائية النص

تحاول الدراسات النقدية الحديثة خوض غمار النص الأدبي، جاهدة كل الجهد إضاءة هذا النص لتجعله لقمة سائغة الذوق للمتلقي، غير أن كثيراً من هذه الدراسات تناولت النص من خارجه، فاهتمت بصاحب النص، وتاريخية النص، ومصداقية النص، وتفسيره، لكنها – مع ذلك– عجزت عن الشيء الأساس: دراسة عالم النص من خلال النص.

قامت المدرسة البنيوية بدراسة النص من الداخل، على اعتبار أن النص قادر على تقديم كل الإجابات، وآمنت بموت المؤلف، فالمؤلف له النص ما دام في مخاض انبعاثه، لكنه يصبح غريباً عن النص بعيد الولادة والانبعاث، والنص وحده القادر على فهم نفسه، وتقديم نفسه لمتناوله. أما من يخوض غمار النص فعليه الإلمام "بالمبادئ الأساسية للتحليل البنيوي عند إقدامه على التحليل، هذه المبادئ: الاقتصاد في التفسير، ووحدة الحل، والقدرة على إعادة الكل من الأجزاء، والوصول إلى المراحل اللاحقة من المراحل السابقة"[1].

واللافت أن المدرسة البنيوية تنطلق في التحليل من موقف كانطي، ذلك أن طريقة كانط التحليلية تعتمد على استخدام مجاميع بغية تحليلها وتقسيمها إلى أجزاء أصغر، والتحليل البنيوي يعمد إلى تجزئة النص إلى أحدوثات يتم ترتيبها ضمن فئات أفقية وعمودية، تضم الفئة الأفقية النص بعد تجزئته إلى أقصر جمل ممكنة، وتضم الفئة العمودية العلاقة التي تكونها كل وحدة مع غيرها.

وتشكل كل وحدة رسالة ما، وهذه الوحدات بعد جمعها ودراستها باعتبارها وحدة بناء، تشكل سلسلة من الرسائل تحمل المعنى العميق نفسه الذي تحاول كل وحدة إرساله وتجمع هذه السلسلة من الرسائل النقيضين اللذين ينتشران عبر اللوحات الصغرى المكونة، لتكون النتيجة إشارات متسلسلة تحاول حسم الصراع بين النقيضين.

فالنص مهما يكن يدور في فلك ثنائية ما مركزية، ومن هذه الثنائية تبرز ثنائيات أخرى فرعية تلتقط الوحدات الحدثية أو اللفظية الموجودة في النص.

([1]) شتراوس،كلود ليفي،(1986).الأسطورة والمعنى،ترجمة شاكر عبد الحميد(طـــ1)بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. ص7.

وإذا كان النص أصلاً يمثل حالة تصادم بين نقيضين، فإن هذا التصادم يستشري في أوصال النص كله من مفردات وتراكيب وتقنيات.

إن المفارقة خاضعة للثنائية المركزية غير منفصلة عنها، فالرؤية التي أوجدت النص وثنائياته هي نفسها التي أوجدت المفارقة، والمفارقة تقنية تتسلح بها الرؤية لتمنع تشظي النص وانفلات ثنائياته الفرعية عن الثنائية الأم، فالمفارقة ليست زخرفاً لفظياً يهدف إلى اكتساب النص جمالية خارجية، وإنما هي لبنة متجذرة في أوصال الثنائيات، تسندها وتنقل بالخداع ثقل النص ومقصده من طرف نقيضي إلى طرف نقيضي آخر.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ثنائية الحرية والعبودية–النمور في اليوم العاشر نموذجاً:–

تبرز ثنائية الحرية والعبودية في النص التامري بروزاً جلياً، وتفرد لنفسها رقعة شاسعة من المساحة القصصية، وتدفع نصوصاً كثيرة لتجري في عروقها ثنائية مركزية تضم النص كله في فلكها، ويمتد مداها في نصوص أخرى لتكون ثنائية مشاركة تقف جنباً إلى جنب مع ثنائيات أخرى على أرضية متساوية من الأهمية.

ولا شك في أن هذه الثنائية تكشف هما يعني الكاتب، يقع فيها نهب واقع تشتد فهي الوطأة على الإنسان من أخيه الإنسان في صراع بشري، يقف فيه صاحب السلطة على طرف نقيض من المواطن المسلوب، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يجد الإنسان نفسه مستعبداً لواقعه، مسلوباً من القدرة على فهم هذا الواقع، مضطراً أن يكتفي بالتفرج على نفسه وهو يتحول إلى آلة مسيرة يقودها العصر المزدحم بالقهر والجوع والاستلاب.

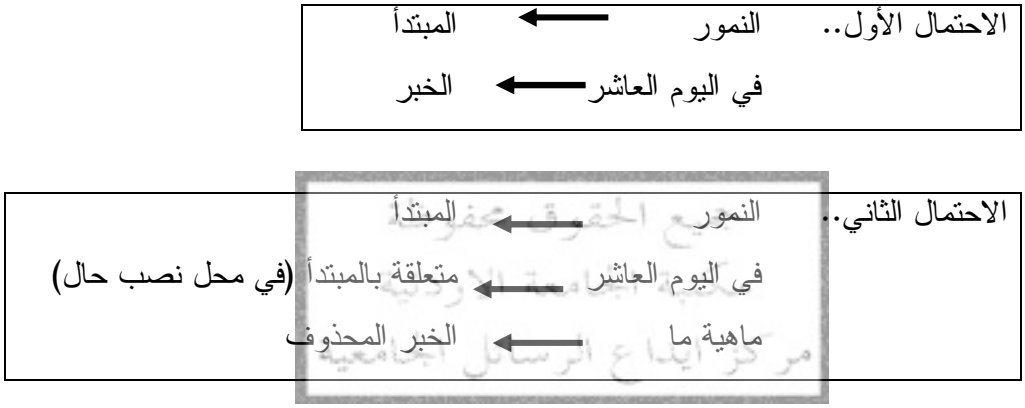
إن حرصنا على اختيار قصة "النمور في اليوم العاشر"[1] لا يرجع إلى شهرة هذه القصة فحسب، ولا إلى بروز المفارقة فيها أيضاً، إنما يعود كذلك إلى قدر الرؤية في هذا النص على التقاط ثنائية الحرية والعبودية، وإنباتها في فنية جديدة تصهر الغرابة والحلم والبساطة والغموض والتقريرية والمفارقة والعمق في البوتقة نفسها.

ومن الجلي أن قصة "النمور في اليوم العاشر" كشفت محاولة السلطة سلب المواطن حقه بالحياة والحرية؛فالمروض الذي يمثل السلطة يجبر النمر الذي يمثل المواطن بأن يفعل ما يأمره به ولو كان مخالفا لطبيعته وكرامته.هذه القصة التي منعت لأنها تقدم للمواطن الوعي بحقيقة ما هو يجهله – طفقت تبرز الصراع بين من يملك كل شيء ومن لا يملك أي شيء.

نقف وقوفاً متأنياً عند عنوان القصة: "النمور في اليوم العاشر"، إذ يلفتنا استعمال جمع الكثرة هنا "النمور" في حين أن القصة نفسها لا تسرد إلا قصة نمر واحد. من الطبيعي أن الرؤية تطمح إلى إبعاد القضية عن ثوب فردي وتطمح إلى إيقاعها في ثوب جماعي، فليس

([1]) تامر،زكريا.النمور في اليوم العاشر. ص73–80.

فرداً ما يصاب بما أصيب به النمر، بل إن الهو في هيئته الجماعية مقصود بذلك. وليس هنالك شك في أن النمر يرمز إلى الغابة والحرية والانفلات بعيداً عن أيما قيد، وهو النموذج النقيضي للهر الذي ارتضى الألفة البشرية وقفص المدينة. أما قوله في اليوم العاشر فيمهد الطريق ليكون مصباح الحدث والرؤية مسلطاً على اليوم العاشر، لكن المفارقة أننا نجد القصة تنتهي باليوم العاشر وتسلط معظم الضوء على الأيام السابقة. والكاتب إذ يستعمل حرف الجر في الذي يفيد الظرفية يجعل الجملة الاسمية في احتمالين



يقوم الاحتمال الأول على أن اليوم العاشر ظرف تقع فيه النمور، فيكون اليوم العاشر بذلك القفص أو المكان للنمور. أما الاحتمال الثاني فيقدم نتيجة يتوقع من المتلقي حين يكتشف الثنائية المركزية أن يدركها، فالمقصود أن النمور حينما يأتي اليوم العاشر لها خبر ما مسند إليها، لكنه محذوف، ولكن أين المفارقة هنا، واضح أن النص يريد أن يصطاد المتلقي الفضولي، إذ بالإمكان أن يقفز المتلقي عن كل الأيام التسعة ليصل إلى اليوم العاشر ويدرك النتيجة، فتكون المفارقة:

النمر ← مواطن

النمور ← مواطنون

القفص ← المدينة

فالمفارقة ليست في نتيجة التحول وحدها وإنما في آلية التحول نفسها أيضاً.

يفتتح زكريا النص بقوله:

"رحلت الغابات بعيداً عن النمر السجين في قفص، ولكنه لم يستطع نسيانها، وحدق غاضباً إلى رجال يتحلقون حول قفصه وأعينهم تتأمله بفضول ودونما خوف، وكان أحدهم يتكلم بصوت هادئ ذي نبرة آمرة:

إذا أردتم حقاً إن تتعلموا مهنتي، مهنة الترويض، عليكم ألا تنسوا في أية لحظة إن معدة خصمكم هدفكم الأول، وسترون أنها صعبة وسهلة في آن واحد. انظروا الآن إلى هذا النمر. إنه نمر شرس متعجرف، شديد الفخر بحريته وقوته وبطشه، ولكنه سيتغير، وسيصبح وديعاً ولطيفاً ومطيعاً كطفل صغير، فراقبوا ما سيجري بين من يملك الطعام وبين من لا يملكه، وتعلموا"[1]

تبرز ثنائية الحرية والعبودية بروزاً واضحاً، جاذبة كثيراً من الألفاظ والتراكيب إليها: الغابات، النمر، السجين، قفص، ذي نبرة آمرة، الترويض، حريته، مطيعاً، يملك، لا يملكه. واللافت أن كفتي طرفي لثنائية تكادان تتساويان تماماً.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

رحلت الغابات	⟷	لم يستطع نسيانها
حريته وقوته وبطشه	⟷	وديع ولطيف ومطيع
من يملك	⟷	من لا يملك
النمر	⟷	المروض
الغابات	⟷	القفص

وهي محاولة لجعل آلية التحول تقع في ظل المفارقة، لأن المساواة هنا خادعة، والنقيض الإيجابي يقع في جهة المفقود، فالغابات قد رحلت، والنمر الآن في بيئة مقيدة: القفص، وهو الذي لا يملك، وقوته وحريته وبطشه مفقودة لوجود مانع: القفص، واللافت أن النص السابق لا يفاجئنا بشيء، إذ يسير النص السابق في درب المعقول وبعيداً عما يشي

([1]) تامر،زكريا.النمور في اليوم العاشر. ص75.

بالعجائبية أو المفارقة، وهذا يتضح أكثر في قوله وديعاً ولطيفاً ومطيعاً كطفل صغير، إذ إن وجود جرف التشبيه "الكاف" يبقي الحواجز بين الحيواني: النمر، والإنساني: الطفل، قائمة ولا يسمح بالتماهي بين كلا العالمين، في حين أن الخاتمة ستدهشنا بمفارقة، إذ سيصبح النمر مواطناً ولا يعني ذلك حذف حرف التشبيه على اعتبار أن الأصل: كمواطن، بل لا وجود للتشبيه، إذ سيتحول النمر إلى مواطن فعلاً، هذا التحول المفارق بين البداية والخاتمة سيدفع المتلقي إلى امتلاك رؤيا قادرة على فهم الرابط بين المفارقة وثنائية هذا النص في ضوء المعادلة الآتية:

دائرة الماضي	دائرة الحاضر	دائرة المستقبل
الغابة	القفص	المدينة
النمر	النمر	المواطن
الحرية المطلقة	العبودية المؤقتة	العبودية المطلقة

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المفارقة تكمن في تحول الضد للمقابل تماماً، بحيث لا يكون المقصود الأصلي الصراع بين الحرية والعبودية، إنما هو الانتقال من الحرية إلى العبودية، وهذا موطن المفارقة، إذ يفترض أن النص يعبر عن ثنائيات متصارعة تهدف إلى تنبيه الرؤيا إلى حالة قادمة، لكن النص هنا يحيلنا إلى زيف مراهنة أيهما سينتصر: النمر أم المروض، والمراهنة هي هل سيصبح النمر فعلاً مطيعاً؟ وستنسف هذه المراهنة كما نرى.

يقول زكريا تامر:

"ابتسم المروض مبتهجاً، ثم خاطب النمر متسائلاً بلهجة ساخرة: كيف حال ضيفنا العزيز؟

قال النمر: أحضر لي ما آكله فقد حان وقت طعامي.

فقال المروض بدهشة مصطنعة: أتأمرني وأنت سجيني؟ يالك من نمر مضحك! لا أحد يأمر النمور.

قال المروض: ولكنك الآن لست نمراً، أنت في الغابات نمر، أما وقد صرت في القفص، فأنت الآن مجرد عبد تمتثل للأوامر وتفعل ما أشاء..... وجاع النمر، وتذكر بأسى أيام كان ينطلق كريح دون قيود مطارداً فرائسه"[1].

واضح أن النص ما زال يدور حول ثنائية الحرية والعبودية "أتأمرني، سجيني، الغابات، نمر، عبد، تمتثل للأوامر، ينطلق كريح، دون قيود.

وواضح كذلك أن التوازن ما زال قائماً بين طرفي الثنائية المركزية، إذ إن شد الحبل النقيضي ما زال يراوح المنتصف دون أن يستطيع طرف ما الفوز بالنص والرؤية، فالحرية ما تزال محتفظة برمزها الأوضح النمر، والنمر ما زال في مساحة النص نمراً، في المقابل العبودية تتمسك أكثر بالمروض الذي يتقن دوره النصي تماماً.

لكن المفارقة تبدأ تفرد نفسها أكثر على مساحة النص، إذ نصطدم بأن النمر يتكلم، وهي مفارقة في الحدث، ومفارقة أيضاً في المعطيات إذ إن المعطيات التي وردت في بداية القصة تكشف واقعاً معقولاً مقبولاً لكن المعطيات هنا تحيلنا إلى نمر يتكلم وحوار بين النمر والمروض.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

ولعل عبارة دهشة مصطنعة تصدمنا أكثر، إذ يفترض أن الدهشة لرؤية نمر يتكلم، لكن نفاجأ أن الدهشة لأمر آخر يرتبط بثنائية النص المركزية: أتأمرني وأنت عبدي.

ويكشف لنا النص مفارقة درامية، إذ إن النمر لم يدرك السخرية التي يتبعها المروض حيث قال: كيف حال ضيفنا العزيز، فالنص نفسه يكشف لنا ذلك: بلهجة ساخرة، فالنمر وحده الذي لا يدرك الحقيقة، لكنه يتفرج. واللافت أن أول ما ينطقه النمر فعل أمر: أحضر لي ما أكله، والمعلوم أن الطلب يكون أمراً إذا صدر عن مرتبة أعلى، وواضح هنا مفارقة للثنائية المركزية، إذ يأمر، فهو إذاً واقع في حيز المروض، من جهة أن كليهما قادر على الأمر، وثمة المأمور، ثم إن فعل الأمر نفسه يشير إلى ما يشي بالعبودية: احضر لي ما آكله، وهذا غريب على نمر اعتاد أن ينال طعامه بنفسه.

([1]) تامر،زكريا.النمور في اليوم العاشر. ص76.

وتقدم لفظة "أسى" في قوله وتذكر بأسى أيام كان ينطلق كريح ما يعلن بدء تفوق النقيض السالب، إذ تعلن الإحساس بفقد عناصر إيجابية كان يمتلكها النمر.

وتبدأ القصة ترصد مسيرة التحول في النمر، من النقيض الإيجابي إلى الضد تماماً، عبر بناء لفظي رؤيوي تنسجه الثنائية المركزية، يقول زكريا تامر:-

"قال المروض" لا تكن متسرعاً فطلبي بسيط جداً، أنت الآن تحوص في قفصك، وعندما أقول لك: قف فعليك أن تقف.

قال النمر لنفسه: إنه فعلاً طلب تافه ولا يستحق أن أكون عنيداً وأجوع.

فصاح المروض بلهجة قاسية آمرة: قف.

فتجمد النمر تواً، وقال المروض بصوت مرح: أحسنت.

فسر النمر وأكل بنهم بينما كان المروض يقوله لتلاميذه: سيصبح بعد أيام نمراً من ورق.

جميع الحقوق محفوظة

وفي اليوم الرابع، قال النمر للمروض: أنا جائع فاطلب مني أن أقف.

فقال المروض لتلاميذه: ها هو قد بدأ يحب أوامري ثم تابع موجهاً كلامه إلى النمر: لن تأكل اليوم إلا إذا قلدت مواء القطط"[1].

يواصل النص الجريان في مجرى الحرية والعبودية، لكن ثمة ثنائية فرعية بدأت تصب فيه، هي ثنائية الحركة والسكون. ولا شك في في أن هذه الثنائية ترتبط بالثنائية المركزية أشد ارتباط؛ إذ إن الحركة تابعة للحرية في حين السكون يصب في العبودية والقيد، هذه الثنائية الفرعية تتجلى في: تحوص، قف، تجمد، واللافت أن هذه الكلمات الثلاث تقع على خيط متذبذب بين طرفي الثنائية:

تحوص: حركة مرنة وكثيرة

قـــــف: ثبات مع احتمال بدأ بحركة جديدة

تجمـــد: سكون لا يشير إلى احتمال الحركة على المدى القريب

([1]) تامر،زكريا.النمور في اليوم العاشر. ص77.

الغريب أن المطلب كان بالوقوف، لكن النمر قام بالمبالغة بالتنفيذ "تجمد" واللافت أيضاً أن المروض لم يلجأ إلى الأمر المباشر في البداية فيقول: طلبي بسيط عليك، لكن المفارقة أنه عند توجيه الكلام للنمر يفاجئنا بصيغة مشددة: لهجة قاسية آمرة: قف، فالغاية واضحة استدراك النمر إلى المطاوعة ثم صعقه بالصورة الحقيقية الآمرة.

وما زالت المفارقة تجري في عروق النص، إذ نلمح النمر مغيباً تماماً عما يجري من حوار بين المروض وتلاميذه، فهو لا يسمع ما يقوله المروض للتلاميذ وهو على بعد خطوات منه: سيصبح بعد أيام نمراً من ورق، والغاية جعل النمر محصوراً في دائرة القفص والمروض يزيد من وطأة العبودية عليه. ولعل حرف الاستقبال السين يجعل نهاية التحول قريبة. واللافت أن السارد في هذا النص هو السارد العليم بكل شيء، فهو يدرك ما يدور من حوار داخلي في النمر، والحوار بين النمر والمروض، والحوار بين المروض وتلاميذه، ويبدو أن المروض والتلاميذ والمتلقي كلهم يدركون، لكن الوحيد المجهل هو النمر ولعل عملية التحول الفعلية تبدأ حينما يطلب المروض من النمر أن يقلد مواء القطط، وهو لا يريده أن يكون قطاً، إنما يريد أن يجعل ماهيته ماهية القطط وهنا يكون الصوت: المواء دليلاً على التحول.

واللافت أن الآلية تبدأ بفعل الحركة، ثم تنتقل إلى الصوت، في محاولة لاستلاب صفات النمر منه ليصبح في النهاية نمراً من ورق.

وإن كانت آلية التحول هنا من جنس حيواني إلى جنس حيواني يقع في نفس الفصيلة، فإن الآلية ستزداد انفصاماً وابتعاداً عن الجنس الحيواني، واقتراباً من الجنس البشري، يقول زكريا تامر:

"قال المروض: اللحم الذي ستأكله له ثمن، انهق كالحمار تحصل على الطعام.

فحاول النمر أن يتذكر الغابات فأخفق، واندفع ينهق مغمض العينين فقال المروض: نهيقك ليس ناجحاً ولكنني سأعطيك قطعة من اللحم إشفاقاً عليك.

وفي اليوم الثامن: قال المروض للنمر: سألقي مطلع خطبة وحين سأنتهي صفق إعجاباً.

قال النمر: سأصفق"[1].

من الجلي أن النص بدأ يغيب الطرف الإيجابي للثنائية، ويسلط الضوء اللفظي والتعبيري على الطرف الآخر السلبي.

واللافت أن فعل الأمر بدأ يأخذ اللفظ الملوك على لسان المروض، في حين أن فعل المطاوعة بدأ يسيطر على فعل النمر، فالمروض يقول: انهق، وليس عليك أن تنهق، صفق وليس من الأفضل لك أن تصفق. وما زلنا نلمح بروز حرف الاستقبال السين الذي يشير إلى فعل مستقبلي لكنه قريب: ستأكله/ سأعطيك/ سألقي/ وهي صادرة عن المروض، ويبدو أن المطاوعة لم تعد لدى النمر في الفعل وإنما انطلقت إلى اللفظ التعبيري: سأصفق.

إن غياب النقيض الإيجابي جاء في هذا النص على نحو مفارق وفق الشكل الآتي:

البدايـــــة: رحلت الغابات لم يستطع نسيانها

المنتصف: تذكر بأسى أيام كان ينطلق كالريح

النهايـــــة:حاول النمر أن يتذكر الغابات فأخفق.

إن المفارقة تكمن في قوله: فأخفق، وهو أمر غير متوقع، فمسيرة النص القصصية ما زالت في اليوم السابع، والإخفاق يفترض في اليوم العاشر، لكن الرؤية تبين تمام عملية التحول النمري إلى ماهية الجنس الحيواني المطوع تماماً: الحمار، لتبدأ بعد ذلك عملية التحول إلى الجنس البشري المحمل بالعبودية.

واللافت أن الكاتب يستعمل حرف العطف الفاء للإشارة إلى فعل ليس فيه مدة زمنية أو مساحة للتفكير، إنه حدث مطاوع مباشر فوري.

والجلي أن مرحلة الاستعباد تبدأ بقوله سأصفق، إذ لا يقوم بهذا الفعل إلا الإنسان وتنتهي عملية التحول بقوله:

"وفي اليوم التاسع جاء المروض حاملاً حزمة من حشائش، وألقى بها للنمر، وقال: كل.

قال النمر: ما هذا؟ أنا من آكلي اللحوم

([1]) تامر،زكريا.النمور في اليوم العاشر. ص78

قال المروض: منذ اليوم لن تأكل سوى الحشائش

ولما اشتد جوع النمر حاول أن يأكل الحشائش فصدمه طعمها، وابتعد عنها مشمئزاً، ولكنه عاد إليها ثانية وابتدأ يستسيغ طعمها رويداً رويداً.

وفي اليوم العاشر اختفى المروض وتلاميذه والنمر والقفص فصار النمر مواطناً والقفص مدينة"[1].

يلفتنا اختفاء النقيض الإيجابي عن ساحة النص اختفاء تاماً إذ اهتمام النص منصب على عملية التحول إلى المواطن، والغريب أن التحول يضم طرفين:

النمر ⟵ مواطن

القفص ⟵ مدينة

في حين أن المتوقع أن يضم التحول المروض، لكنه مغيب تماماً. ولأن الغابات اختفت فجاءت المفارقة لتصدم المتلقي، إذ من المتوقع أن يردف قوله: ولما اشتد جوع النمر، أن يقول: حاول أن يتذكر الغابات، لكن الصدمة هي محاولته أكل الحشائش، إنها تحوير مشوش في الماهية. وإذا كانت القصة في بدايتها تقدم خيطاً سريعاً لثنائية فرعية هي ثنائية الجوع والشبع فإن الخاتمة تسلط الضوء أكثر على هذه الثنائية: كل، آكلي اللحوم، لن تأكل، جوع النمر والمقصد واضح، فالمواطن واقع تحت ظل العبودية وقسوتها نتيجة لقمة العيش.

وإن يكن رد النمر يشكل المفارقة في قوله أنا من آكلي اللحوم لا أنا نمر، فإن الرد بسيط يظهر في أن النمر فقد إحساسه بماهيته وبدأ يحاول الدفاع عن آخر حصونه الذي كان السبب الرئيسي في تحوله المفجع.

([1]) تامر،زكريا.النمور في اليوم العاشر. ص80.

ثنائية الذاكرة والنسيان- يا أيها الكرز المنسي نموذجاً:-

أدركت الرؤية التامرية أنها محاطة بواقع شديد الصراع والتأزم. قادر على تحطيم المبادئ في لمحة سريعة، وأدركت كذلك أن الفرد لا يقف مكتوف الأيدي أمام محيط مادي فحسب، بل إنه يشهد صراعاً داخلياً وخارجياً ساحته القيم والمشاعر. ولم تخطئ الرؤية مرمى التعبير حين تناولت ذلك الصراع بتقنيات سوداء ساخرة. تترك النقيض الإيجابي وحيداً في مواجهة النقيض السالب المستعين بالواقع والسلطة والنفوذ والقمع.

التقط زكريا تامر المبادئ والقيم التي تهب الإنسان وجوده وأسئلته. وأعاد بناءها بناء فنياً في قالب من الثنائيات الضدية، غير هادف إلى نهاية سعيدة توسع بياض القلب قليلاً. لكنه طامح إلى أن يترك المتلقي في مهب النص، بحيث يجبره على التمتع أو التألم بهذا العالم الرؤيوي الفني من جهة، وإقامة عالم بديل إن لم يكتف بالمشاركة الشعورية.

والغريب أن زكريا تامر في هذه الثنائيات يترك الفرد على جهة نقيض من الجماعة والمدينة والسلطة والكون، ليكون الوحيد القادر على معادلة الكفة، ولا يكتفي بهذا، بل يتعمد خلط أوراق الثنائيات، فيكون النقيض الإيجابي سالباً، والنقيض السالب موجباً، والحسنات سيئات، والسيئات حسنات، وذلك للتنبيه على ضرورة التخلي عن أحادية الرؤية، والتمتع برؤية تناظرية ثنائية، ليس فيها ثوابت، إن هي إلا متغيرات لا تبقى ولا تذر.

وإن نتلقف ثنائية من هذه الثنائيات نرها غير وحيدة في رقعة النص، وإنما نجدها تشد أزرها بغيرها من ثنائيات فرعية وثانوية كثيرة، تعمق هوة الصراع من جهة، وتجعل الفرد أقل طمأنينة وأكثر نزوعاً إلى الضد الآخر من جهة أخرى، بحيث تبدو الثنائيات في الرؤية رباعيات أو ثمانيات تغير مواقعها باستمرار.

وهذا يعني بالضرورة الضياع إن لم يكن ثمة دعامات وإضاءات تخط طريق الفرد النصي أو المتلقي الرؤيوي في هذه المتاهات يضيء زكريا تامر في قصته "يا أيها الكرز المنسي"[1] ثنائيات كثيــرة تضمها ثنائية مركزية واحدة هي ثنائية الذاكرة والنسيان، ولا شك في أن هذه الثنائية -كما قلنا- تضم ثنائيات فرعية كثيرة تشمل الماضي والحاضر،

([1]) تامر،زكريا.دمشق الحرائق. ص27-35.

القرية والمدينة، الفرد والسلطة، الجرأة والجبن. وإن تكن الثنائية المركزية ترتبط أشد ارتباط بعاملين أساسيين: الفرد والزمن فإننا نكتشف مفارقة بينة حين تلجأ الرؤية –قاصدة– إلى نسف الزمن، وجعله عنصراً هلامياً قابلاً لاتخاذ أشكال عديدة، فليس ثمة تتابع زمني أو ترابط بين الأحداث بالنظر إلى هذا العنصر. وهذا ما يبتغيه زكريا، أنه لا يريد تسلسلاً يوصل إلى نتيجة ما، بل يريد مفارقة تحطم هذا التسلسل، لتجعل الزمن مختلط الأوراق شريكاً في التشكيل والبناء.

بداءة يستوقفنا العنوان "يا أيها الكرز المنسي"، والمعروف أن "يا " أداة لنداء القريب والبعيد، ولكنها تبدو ألصق ههنا بالبعيد، وذلك بالنظر إلى الصفة "المنسي"، ولكن اللافت أن "أيها" فيها تنبيه، وهذا أمر فيه مفارقة، فالمنسي اسم مفعول أي أنه من وقع عليه النسيان، وليس من قام به، أما التنبيه فالأجدر أن يكون لمن نسي، ليس لمن نُسي، يضاف إلى ذلك أن النداء هنا موجه إلى غير العاقل، وهذا انحراف وعدول عن الأصل، إذ النداء لمن يستجيب، ويفهم الإشارات الصوتية، ولذلك اندفع البلاغيون إلى جعل النداء لغير العاقل تمنياً بعيد الحدوث، هذا يعني –إذن– بعد احتمالية إجابة الكرز أو استحالة ذلك، ولكن الكرز أصلاً ليس المذنب، إنما هو الذي كشف النسيان من غير قصد، ولعل هذا كله يكشف المفارقة في الأسلوب، فهو يشير التحسر والفاجعة إلى التمني كما يفترض في أصل العدول.

يقحمنا النص منذ أول ولادته في عالم محطم الزمن، لكنه ثابت الثنائيات، يقول زكريا تامر:

"شهقت ضيعتنا مدهوشة لما علمت أن عمر القاسم قد صار وزيراً. وها هي ضيعتنا يا عمر كما تركتها وردة من طين وعشباً أصفر ونهراً من الأطفال الحفاة.

وارتبك عمر قليلاً، ولكنه قال لأمه: لا داعي للبكاء، لست ذاهباً إلى المشنقة.

فمسحت أمه دموعها بأصابعها، وقالت بصوت مرتعش: ليس لي غيرك في الدنيا. احرص على صحتك يا ابني، فالقرى كلها أمراض وأوساخ. مسكين أنت. لو كان لك قريب مهم لما عينت معلماً في قرية.

فقال لها عمر بلهجة مرحة: اطمئني يا أمي اطمئني، فابنك ليس زجاجاً سهل الكسر.

وعم ضيعتنا الفرح، ورحبت بحرارة بذلك النبأ الذي أذاعه الراديو"[1]

يقدم لنا هذا النص مفاجأتين: تظهر المفاجأة الأولى في الصورة الفنية التي تتقصد المفارقة: وردة من طين، وعشباً أصفر، نهراً من الأطفال الحفاة.

المفارقة تظهر في الضدية بين طرفي الصورة، فإذا أهملنا العنصر الآخر، صارت الجملة هكذا: وردة، وعشباً، ونهراً وهي صورة مضيئة مشرقة بهيجة، لكن أن تصبح الصور:

الطين ـــــــــــــــــــ وردة

العشب ـــــــــــــــــــ أصفر

الأطفال الحفاة ـــــــــــــــــــ نهر

فهي صور تنافي المألوف وتجعل الجملة تنتقل من الحيز المضيء إلى الضد المظلم واللافت أنه يقدم الطرف الأول في ثوب النكرة: وردة، عشباً، نهراً، لتنفتح الاحتمالات على مصاريعها أمام ريح الدلالة ومداها. ثم إننا نصطدم بانحراف في الصورة عند أول جملة: "شهقت ضيعتنا مدهوشة"، فثمة انحراف وعدول هنا، إذ المقصود الأصلي أبناء الضيعة، لكنه نقل الفعل البشري: الشهيق إلى مكانه الضيعة.

أما المفاجأة الثانية وهي الأشد وقعاً فهي تحطيم تسلسل الأحداث زمنياً، إذ يكسر الكاتب الزمن الأول للحدث: نبأ سماع أهل الضيعة أن عمر القاسم صار وزيراً ليعود إلى زمن ماض حين أراد عمر القاسم أن يلتحق بوظيفته في الضيعة. ولعل النص يتعمد إيقاع الملتقي في المفارقة، إذ إن قوله: وارتبك عمر قليلاً، وعم ضيعتنا الفرح، قد تطمئن المتلقي بأن الأحداث متصلة أن لم يتم قراءة ما سيليها، فقوله: عم ضيعتنا الفرح قد تكون متصلة بمجيء عمر القاسم معلماً في الضيعة، لكن هذا ليس المقصود، وارتباك عمر قليلاً قد يكون نتيجة سماعه أنه وزير، وهذا أيضاً ليس المقصود، فالنص –إذن– يصدم المتلقي بتقطع حبال الزمن مع كل حدث يمضي أو يأتي.

واللافت أن تقنية السرد تتعدد أيضاً، إذ يبتدئ النص بضمير النحن، الذي يكون فيه السارد فرداً من الضيعة، ثم ينتقل إلى ضمير الهو والسارد الحيادي العليم عند حديثه عن عمر القاسم وأمه، ثم يعود إلى ضمير النحن:

([1]) تامر،زكريا.دمشق الحرائق. ص29.

ها هي ضيعتنا ⟵ السارد نحن– الحاضر (الجماعة)

ارتبك عمر قليلاً لكنه قال لأمه ⟵ السارد هو – الغائب (المفرد)

وعم ضيعتنا الفرح ⟵ السارد نحن

أي أن النص يشهد تبادل مواقع في لغة السرد أيضاً من سرد مواجهة إلى سرد غائب، ومن سارد يحمل "الكاميرا" ويرصد كل شيء أمامه، إلى سارد يقدم كل شيء من ذاكرته.

ولا يبدو أن استعمال الكاتب الحرف النداء "يا" جاء عبثاً، إن هناك دافعاً لاستعماله: يا عمر، يا ابني، يا أمي، وإن يكن "يا" في قوله" يا عمر لنداء البعيد، فإنه في الموقعين الآخرين: يا ابني، يا أمي، للقريب، إننا نجزم أن ثمة فائدة أخرى للنداء بيا مشتركة هي التنبيه، ففي ظل هذا التحطيم المقصود للزمن والسرد، فإن النسيان سيتفشى، لذلك كان لا بد من النداء والتنبيه، ولعل ما يدعم ذلك قوله: ها هي ضيعتنا، إذ لم يكتشف بعد أن عمر القاسم قد نسي القرية، والقرية ما زالت على حالها، فلا داعي للتنبيه لولا الإحساس بأن المفارقة واقعة لا محالة.

ولن نذهب بعيداً إن رأينا أن اختيار العلم لم يكن عبثاً، فعمر يثير من الدلالة العمر والحياة، والخليفة عمر الفاروق، وهذا يتضح أكثر في القاسم ليكون التلاقي بين الفاروق والقاسم من جهة، والحياة والموت في مستواها الأفقي، والذاكرة والنسيان في مستواها العمودي من جهة أخرى.

ويتابع النص نسج خيوط الثنائية، يقول زكريا: "وعندما يدخل إلى مبنى وزارته يرتجف الموظفون خوفاً ويسلمون عليه كأنه عيسى النازل من السماء.

ويأمر فيطاع. يقول للمطر انزل فينزل.

وإن أمر الآغا فهل يطيع الآغا؟

وحدق أهل الضيعة بوجوم وفضول إلى شاب نزل من الباص الآتي من دمشق. كان شاباً مرفوع الرأس، ذا عينيين وديعتين وصارمتين في آن واحد. سلم علينا كأنه واحد من أهلنا غاب عنا زمناً ثم عاد. قال لنا: إن اسمه عمر القاسم وهو معلم المدرسة الجديد.

وقال واحد من أهل الضيعة: يجب أن نذهب إلى دمشق لتهنئته

وقال آخر بحماسة: سنذهب كلنا.. الرجال والنساء والصغار

وقال ثالث: ستذهب أيضاً الأبقار والخراف والدجاج والأرانب"[1].

ما زال النص يتكئ على المفارقة السردية تحطيم التسلسل الزمني للأحداث، لكن المفارقة تظهر أكثر في خداع المتلقي بهذا التحطيم إذ إن قوله: حدق أهل الضيعة بوجوم دون أن يتم ما بعدها تظهر متناغمة متابعة لقوله: وإذا أمر الآغا فهي يطيع الآغا؟ كذلك قوله وقال واحد من أهل الضيعة دون تتمتها تظهر متفقة متابعة لقوله: قال لنا إن اسمه عمر القاسم وهو معلم المدرسة الجديد.

وتبدأ الثنائية المركزية تزداد وضوحا، ففي قوله سلم علينا وكأنه واحد من أهلنا غاب عنا زمناً ثم عاد، تتضح هذه الثنائية: غاب زمناً، عاد، وقد يبدو للوهلة الأولى أن بإمكانه القول: كأنه واحد منا ليستقيم المعنى والمقصد، لكنه يريد فضح هذه الثنائية، فالغياب زمناً قد يشير إلى النسيان، ويدعمه أكثر حرف العطف ثم الذي يشير إلى التراخي ووجود فاصل زمني وانقطاع بين الحدثين، فقوله: عاد يشير إلى التذكر والنقيض الإيجابي.

وإن تكن ثمة مفارقة في الصورة التي تبرز في: "يقول للمطر انزل فينزل" و "ستذهب أيضاً الأبقار والخراف والدجاج.. فإنها تضيء ولو على استحياء تلك الثنائية، إذ لا يعقل أن المطر سينزل بأمر من آدمي، لكن قناعة أهل الضيعة وإيمانهم بذلك يقابلها تردد في إمكانية إطاعة الآغا له، والآغا حاضر وبشري ويمكن استجابته، والمطر غائب وغير بشري واستحالة استجابته، وتبرز المفارقة الساذجة لا الساخرة في قوله: ستذهب الأبقار والخراف، إذ ليس المقصود السخرية، بل سذاجة تصور هؤلاء بأن الوزير سيفرح لمجيئهم من الضيعة وما فيها إليه، وإن يكن أبناء الضيعة مازالوا يظنون أنهم حاضرون في ذاكرة الوزير، فإن شبه يقين بأن حيواناتها غائبة.

ويقصد الكاتب من خلال المقابلة بين: الآتي من دمشق، وسنذهب إلى دمشق ما يضاف إلى المقابلة بين المجيء والرحيل، إنه يعني الثنائية فالآتي من دمشق: حاضر في الضيعة، غائب عن دمشق وحدث المجيء تم الآن، أما قوله سنذهب إلى دمشق فإن دمشق ستشهد حضورهم ولكن في المستقبل. أي النص سيجعل الآلية كما يلي:

([1]) تامر،زكريا.دمشق الحرائق. ص30.

((دمشق – ذاكرة))　　((الضيعة– ذاكرة))　　((دمشق– الذاكرة))

الماضي　　الآن　　المستقبل

فإذا كانت دمشق حاضرة في الحدثين الماضي والمستقبل، والضيعة حاضرة في الحاضر فقط، فإن الاحتمال الوحيد بتعرض أحدهما للنسيان مستقبلاً ينحصر في الضيعة.

ويتابع النص التسلسل في الثنائية، يقول زكريا تامر:

"وأقبل ليل أبيض، واستسلمت الضيعة للنوم، وكنا نحن الفقراء جسداً واحداً مرتجفاً مبتهجاً ينادي أيام كنا نتصنت لكلام عمر مبهورين، فكأنه عاش أمداً في قلوبنا وقلوب موتانا.

وعندما أشرقت شمس الصباح على الضيعة تجمع الرجال والصغار والنساء حول الباص المسافر إلى دمشق.

وقال لنا عمر قبل أن يصعد إلى الباص: الآغا صاحب نفوذ وجاه في دمشق، وهو الذي نقلني من ضيعتكم لأني لم أصبح خادماً له ولأني أحبكم، ولكن اليوم الذي تتخلصون فيه من ذلك الآغا وأمثاله ليس بالبعيد بل هو قريب، وسترونه أنتم لا أحفادكم، وستصبح الأرض التي تشتغلون فيها ملكاً لكم.

وركب أبو فياض الباص وبرفقته سلة ملأت بالكرز الأحمر ذي الحبات الناضجة البراقة"[1].

تتكشف الثنائية المركزية في هذا النص أكثر من ذي قبل: ينادي أيام كنا نتصنت، عاش أمداً في قلوبنا وقلوب موتانا، سترون أنتم، ومن اللافت أن هذا النص يسلط جل الإضاءة على النقيض المضيء: الذاكرة: فنداؤهم أيام كانوا يتصنتون لكلام عمر يشير إلى تذكرهم له، كذلك عاش أمداً في قلوبنا، بل إن المفارقة تشترك في زيادة همة هذا النقيض، فالموتى غائبون ويمثلون النسيان باعتبارهم موجودين بوجود عمر، لكن تذكرهم إياه وعيشه في قلوبهم يشير إلى ترسخ الذاكرة في الضياع.

([1]) تامر،زكريا.دمشق الحرائق. ص34.

والمدهش أن الحدث الوحيد الذي تتجاذبه الأزمنة بالقدر نفسه من قوة الشد، قوله: وعندما أشرقت الشمس..... المسافر إلى دمشق، إذ يتساوى الاحتمالان: احتمال أن يكون المسافر أبا فياض واستمر بذلك التسلسل الزمني مع الحدث السابق، واحتمال أن يكون المسافر عمر مع تواصله مع الحدث الذي سيليه دون مرجح يرجح أحدهما، ولعل المقصد واضح هذا الحدث هو المفصلية الوحيدة للنص وثنائيته.

فاستمرار تذكر الضيعة لعمر الآن: ارتباط تذكر عمر للضيعة عند عودته إلى دمشق.

استمرار تذكر الضيعة لعمر الآن: ارتباط توجه أبي فياض لتهنئته.

فيكون الباص هو الرابط بين رحلة الماضي.. الضيعة.. ورحلة المستقبل دمشق. وهذا كله يدور في ذلك النقيض المضيء: الذاكرة.

وثمة مفارقة صورية لونية في قوله: وأقبل ليل أبيض، إذ يصدمنا النص أن الليل أبيض، والبياض هنا لا يشير إلى التفاؤل والأمل فحسب، بل يشير إلى نيام أهل الضيعة مع تذكرهم لعمر وانتظارهم وعده.

ونبصر أن الرؤية ما تزال تلح على النداء: "مرتجفاً مبتهجاً ينادي أيام كنا نتصنت"، وهذا يكشف مفارقة خفية، إذ ما الداعي للنداء ما دامت القرية ما تزال تتذكر أيام عمر، وهذه الأيام حاضرة فيها، الأولى أن يقول يتذكر أيام كنا، المقصد الخفي أن هناك خوفاً من الضد أن يتفشى، والنداء واضح أنه هنا للبعيد شبه الغائب أو المغيب، ويعني هذا أكثر استعمالاً للفعل نتصنت ولا ننصت، فالتصنت يقوم بالخفية لا في العلن، قد يكون مرده خوف أهل الضيعة من الآغا آنذاك، واكتفائهم بالاستماع لما يقوله عمر لطلابه، ولكنه –مع ذلك– يكشف في بنيته الداخلية الغطاء عن النقيض الآخر السالب.

ونفاجأ بأن الضد الآخر السلبي سيسيطر على رقعة الخاتمة ليكشف لنا الواقع وراء المفارقة في تحطيم التسلسل الزمني، يقول زكريا تامر: "أتى الباص. ونزل منه أبو فياض عابس الوجه، واجماً، وكانت إحدى يديه ما زالت تحمل سلة الكرز.

تصايحنا بدهشة: لماذا لم تعط عمر سلة الكرز؟

ألم تقابله؟

ماذا قال لك؟

ظل أبو فياض ساكتاً كأنه أصم.، ووضع سلة الكرز على الأرض وتكلم بصوت أجش، وقال للصغار: تعالوا وكلوا الكرز. وعندما تكبروا لا تنسوا طعمه.

ثم مشى متجهاً إلى بيته. فاعترضنا طريقه. وقلنا له: تكلم وأخبرنا بما حدث.

قال أبو فياض: عمر مات.

فزعلنا وكأن أمنا قد ماتت. بينما عاود أبو فياض السير وقد ازداد ظهره انحناء"[1]

تطالعنا الخاتمة بمفاجأة في التسلسل الزمني. إذ إن النص يشهد حفاظاً على الترابط الزمني بين الأحداث للمرة الأولى على مستوى هذا النص.

واللافت أن الخاتمة تشهد حضوراً للنقيض السلبي لا ينكشف ظاهرياً إنما عبر دلالات الألفاظ والتراكيب: عابس الوجه، ما زالت تحمل سلة الكرز، لا تنسوا طعمه، عمر مات، إذ إن مطالبته الصغار بعدم نسيان طعم الكرز تنبيه إلى أن هناك من نسي طعمه، وقوله: عمر مات لا يشير إلى الموت الحقيقي، بل يشير إلى وقوعه في دائرة الآغا، ونسيان الضيعة والمبادئ والقيم التي كان ينادي بها.

تدفعنا الخاتمة إلى اكتشاف سر النص والمفارقة فيه، إذ إن النقيض الإيجابي بقي حاضراً بالرغم من عبثية الزمن والتحطيم المتعمد لتسلسل الأحداث، ولكنه يختفي ويحضر مكانه النقيض السلبي حينما يبدأ الحدث يتسلسل زمنياً وهذا موضع المفارقة التي أراد النص التنبيه عليها.

ويدهشنا النص بالوجوم المسيطر على أبي فياض دهشة تدفعنا إلى الإحساس بوقع المفارقة نفسها على أبي فياض حين قابل عمر القاسم، ويبدو أن الرؤية قصدت ستر هذا الحدث وخزنه عميقاً بالمستوى العمودي، لتدفع المتلقي إلى أن يتخيل ما حدث، ولعل الأسئلة التي وجهت لأبي فياض تسير في نسق مرتب تنازلياً، إذ الأصل:

ماذا قال لك؟

ألم تقابله؟

لماذا لم تعطه سلة الكرز؟

([1]) تامر،زكريا.دمشق الحرائق. ص34-35.

فالأهم ماذا قال عمر، فإن لم تحدث الإجابة يكون السؤال: ألم تقابله، فإن كان الوجوم والصمت كان السؤال: لماذا لم تعطه سلة الكرز؟ فالأهم القول، فالمقابلة، فأعطوه سلة الكرز وسؤالهم لماذا لم تعطه سلة الكرز يعلن جهلاً بحقيقة ما جرى، إذ إن الأصل أن يكون السؤال: ألم يأخذ سلة الكرز؟

بنى النص ثنائيته المركزية بخيوط المفارقة، إذ جعلت المفارقة التحطيم الزمني للأحداث أمر مقصوداً، لا تقنية حداثية قصدها الكاتب منها منح نصه الغرابة والتجديد.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ثنائية الفقر والغنى

حاول زكريا تامر عبر رؤيته القصصية أن يكشف الإحباطات والصراعات التي تلتف حول إنسان هذا العصر،وان يعري الواقع الذي يقع فيه الإنسان فريسة لأخيه الإنسان من جهة والمدينة من جهة أخرى.واستطاع زكريا تامر أن يضع مجسه الرؤيوي على عيوب المدينة والتغيرات المرة التي أصابت الإنسان واتجاه الحياة نفسها نحو مرتقى مادي لا تلبث أن تقذف منه الأخلاق والمبادئ.

وإن تكن ثنائية الفقر والغنى ثنائية قائمة منذ بدء العصر البشري فإنها أخذت تشتد ظهوراً وصراعاً في عصرنا هذا عصر المدنية والمدينة،الذي اتسعت فيه المسافة بين الطبقات،وعلت الحواجز التي تفصل بينها.ولا شك في أن هذه الثنائية تكشف مفارقة حقيقية،إذ إن الذي يعمل ويشقى يجد نفسه دون ما يضمن عيشه ويجعله مهب الضياع والتشرد.

واللافت أن زكريا تامر عبر نصه القصصي قصد كشف هذه المفارقة المميتة للإنسان في مجتمع المادة والمدنية ،وحاول ــ ما استطاع ــ أن يرصد الواقع بصورة فنية تزيد تشويه الواقع ،وتفضح قتامته ،وتوصل الصراع إلى أقصى درجاته .

ونجده غير معنى بنتيجة الصراع ، بل إننا نجده يعلن منذ الإضاءة الأولى نتيجته،فزكريا معنى– أولا وأخيرا – بالإنسان ومحاولة تنبيه هذا الإنسان إلى ضياعه في المدينة التي لم تعد قائمة على المعطيات البشرية فحسب،بل إنها تقوم على صراع بين الإنسان والمادة أيضا.

ونقف في هذه الثنائية عند قصة"النار والماء"([1])التي تضع ثنائية الفقر والغنى في قالب بين من المفارقة،وهي قصة تتكئ اتكاءً واضحا على رصد هذه الثنائية ضمن قالب فني يقتحم المشاعر الإنسانية ويقيم جدليات عنيفة تشترك المفارقة في تصعيد حدتها.ونفاجأ أول ما نفاجأ بالعنوان،إذ نرى العنوان يحتوي النقيضين: النار والماء مترابطين بحرف العطف الواو،ولا شك في أن كلتا الكلمتين تقعان على طرفي نقيض،وان كل كلمة تعلن دائرة خاصة لها فلا يكون العطف مقصوداً لمحاولة الربط بين اللفظين،وإنما يعلن قيام دائرة خاصة بكل واحدة منهما،ثمة

([1]) – تامر،زكريا. دمشق الحرائق.ص237–247

دائرة للماء،ودائرة أخرى للنار.والواضح أن كل لفظة هلامية الدلالة في العنـــوان نفســـه،إذ إن المقصود بالنار قد يكون الغضب أو التدمير،والماء الهدوء أو السكون أو الحياة،ويبدو أن مقصد الرؤية من تعميم الدلالة على هاتين اللفظتين هو أن يكون التركيز أولا وأخيـــرا علـــى ضـــدية العلاقة بينهما .

يقول زكريا تامر:

"طغى على فواز حنق مفاجئ،غير انه لم يفه بكلمة،وغادر البيت بخطى مسرعة،وعندما اصبح بالحارة وقف هنيهة،وتلفت فيما حوله فبدت لعينيه البيوت الترابية المتلاصقة بقايا هيكل عظمي لحيوان قديم منقرض،فاستأنف السير مشدود القامة سريع الخطى،غير أن خطواته تباطأت لحظة اقترب من باب أحد البيوت،ورفع رأسه وتطلع إلى أحد الشبابيك،فألفاه مغلقاً،فعاود السير السريع مبتعدا عن الحارة والأزقة الضيقة قاصداً الشوارع العريضة،وتنهد بارتياح عندما بلغ الشارع الذي تتجمع فيه الباصات لتنطلق منه إلى شوارع المدينة المتعددة،وهناك وقف عند أحد مواقف الباصات،ونظر إلى ساعة معصمه،فإذا هي الثالثة إلا عشر دقائق،فراح يحوص بخطى متباطئة في مسافة صغيرة،ثم رمق بعد قليل ساعته مرة أخرى بينما كان يتصاعد من حوله صياح الباعة الذين صفوا على أرضية الرصيف أمشاطا وشفرات وجرائد وأقلاما.

واسترعى انتباهه رجل عجوز يجلس القرفصاء واجماً،وأمامه سلة ملأى بباقات البنفسج الأزرق والنرجس ذي اللونين الأبيض والأصفر"([1]).

يبتعد النص عن كشف ثنائية الفقر والغنى كشفاً صريحا،ويلجأ إلى تقديم رقعـــة لفظيـــة تتمحور حول الذات " فواز " غير أن النص يومئ إلى هذه الثنائية،فنجد وصف حارته :"بـــدت لعينيه البيوت الترابية المتلاصقة،بقايا هيكل عظمي لحيوان قديم منقرض "،إذ يتضـــح أن هـــذه الحارة تقع في دائرة الفقر والمعاناة،فالبيوت ترابية،وقد يبدو للوهلة الأولى أن الكاتب في القصد أراد الطينية ،لكن المفارقة تحوك البنية الصورية هنا،إذ يريد أن ينبه إلى الفقر الشديد،فالتراب لا ثمن له في مواجهة البيوت الحجرية،وهو معرض للسقوط في أي لحظة،ولا شك في أن ســـيرة البيت الترابي تذكر بسيرة صاحبه فاصله تراب وإليه يعود.

([1]) -المصدر السابق.– ص240-241

ولا شك في أن وصفه للبيوت الترابية بأنها بدت لعينيه بقايا هيكل عظمي لحيوان منقرض تشير إشارة واضحة إلى قدم تلك البيوت ودرسها،وهي تشير كذلك إلى أنها لم تعد تناسب بيئة المدينة والحضارة،ذلك أن وصف الحيوان بالمنقرض تضفي إلى البنية الداخلية إحساسا بالتنافر بين هذه البيوت والواقع المدني.

وتتضح هذه الثنائية أيضا في قوله: واسترعى انتباهه رجل عجوز يجلس القرفصاء واجما وأمامه سلة ملأى بباقات البنفسج الأزرق والنرجس" ،إذ إن الفعل " استرعى " يشير إلى أن هذا البائع يقدم بضاعة لم تعهدها الذات من قبل،يضاف إلى ذلك أن وصفه العجوز بأنه واجم،وان السلة ملأى يعلن إعلانا واضحا أن العجوز لم يبع شيئاً،وهذا منطقي،إذ إن البضاعة لا تليق بالمكان أهله،فهم فقراء ويعانون،وهذه البضاعة:البنفسج والنرجس ترف زائد،إذ إن حياتهم تنحصر في تامين القوت.وإذا ما تنبهنا إلى أن البنفسج والنرجس تعبير للعواطف الإنسانية والعلاقات الاجتماعية – وجدنا أن الفقر يفقد الإنسان حق توظيف البديل الذي يعبر عن عواطفه وأحاسيسه.

ولا نستغرب لجوء الرؤية إلى السارد العليم في نقل النص القصصي للمتلقي،فالرؤية تحاول كشف الواقع في ظل هذه الثنائية كشفا قادرا على الإحاطة بالتفاصيل الدقيقة،ولا يكتفي السارد العليم بان يركز الصورة على الذات وانفعالاتها الداخلية،وإنما يتتبع الإحاطة الكاملة بالأحداث وان بدت ثانوية سطحية،فيبدو أن النص موزع بين مساحتين متداخلتين مساحة الذات،ومساحة المكان.وجلي أن الرؤية تقصد قصداً جليا تسليط الضوء على المدينة: الشوارع العريضة،شوارع المدينة المتعددة.

وغير خفي أن الذات – وان انتمت إلى المدينة– تقع في الدائرة شديدة الفقر: الحارة،البيوت الترابية،الأزقة،وهذا أمر ليس مستغرباً في النصوص القصصية التي تسلط الضوء على ثنائية الفقر والغنى،حيث تجعل الذات تنتمي إلى أحد طرفي هذه الثنائية،لكنها حين توظف علاقة الحب لإثارة هذه الثنائية فإنها تجعل الطرف الآخر ينتمي إلى النقيض المقابل لكن زكريا يجعل كلا الطرفين في هذه العلاقة ينتمي إلى دائرة الفقر نفسها،يقول زكريا تامر:"وسارا معا بخطى وئيدة في شارع عريض تنتصب على جانبيه أشجار خضر وبنايات فخمة.

قال فواز وهو يشير إلى إحدى البنايات: أتعجبك؟

قالت إلهام: إنها جميلة

قال فواز:لا تجاملي.إذا لم تعجبك فسأختار بناية ثانية،انظري أشار إلى بناية أخرى تحيط بها حديقة واسعة خضراء.

قالت إلهام وهي تتطلع فيما حولها بعينين مرحتين فضوليتين:

كل البنايات هنا جميلة... من يسكنها؟

-: يسكنها من يملك مالاً.

-: إذا لن نسكن فيها

-: بل سنسكنها

-: كيف؟

فكر فواز هنيهة ثم قال بحماسة: اسمعي.. سيأتي مرض غريب لن يصيب سوى الأغنياء.سيموت الأغنياء كلهم في يوم واحد ويدفنون في القبور،ويتركون بيوتهم خالية ،فيقبل الفقراء ويسكنون فيها ،ونحن من هؤلاء الفقراء .ألسنا فقراء ؟

هزت إلهام رأسها بالإيجاب "([1])

يجعل النص كلا العاشقين ينتمي إلى دائرة الفقر نفسها،السنا فقراء؟،هزت الهام رأسها بالإيجاب.ويبدو جليا أن ثنائية الفقر والغنى تزداد رقعة بتصاعد النص القصصي،إذ نجدها تبرز نفسها بروزا فاضحا: يسكنها من يملك مالاً،إذن لن نسكن فيها،لن يصيب سوى الأغنياء،سيموت الأغنياء،يقبل الفقراء ويسكنون فيها،والجلي أن هذه الثنائية تنتقل إلى المعطيات والموجودات أيضا،فإذا كانت بيوت الفقراء ترابية تبدو هيكلا عظميا لحيوان منقرض فإن بيوت الأغنياء في المقابل تبدو على النقيض من ذلك:"شارع عريض تنتصب على جانبيه أشجار خضر وبنايات ضخمة" ،" بناية أخرى تحيط بها حديقة واسعة خضراء.إذ إن الفعل تنتصب يشير إلى حالة ضدية للبيوت الترابية،والشوارع العريضة تقابل الأزقة،والبناية إذ تحيط حديقة واسعة تقع على أحد طرفي نقيض من البيوت المتلاصقة.

ويبدو أن المفارقة ما تزال خجولة لا تطل برأسها سوى إطلالة سريعة،فاختيار فواز للبنايات وطلبه من إلهام أن تختار يشير للوهلة الأولى إلى امتلاكه حرية القرار لكنها تعكس

([1]) المصدر السابق ص.244-245

على المستوى العمودي افتقاره التام،ذلك أن فواز الواقع ضمن دائرة الفقر لا يملك أيما شيء،وانتقاله إلى السير في المكان النقيض،يشير إلى محاولته التعويض الداخلي عن إحساسه بالفقر لذلك تبدو رقعة النص مفعمة بالتوتر،ففواز يرى نفسه من الفقراء ويرضى بذلك،ولكنه ينتقل إلى دائرة الضد،ويحاول التعبير عبر الرؤيا والحلم عن رغبته أن ينال بناية من هذه البنايات.

وإن تكن المفارقة خجولة هنا فإنها ستزداد جرأة حين تتصاعد لهجة الصدام بين طرفي الثنائية،يقول زكريا تامر:

"ضحك فواز.ضحكت إلهام وفجأة تنبها إلى أن ضحكهما امتزج بضحكات ساخرة تعالت من خلفهما،أدار رأسيهما ليباغتا برؤية أربع فتيات جميلات أنيقات يرتدين ثيابا قصيرة ونظراتهن خبيثة ساخرة،قالت إحدى الفتيات لرفيقاتها:أعجبتني الملاءة،غدا سألبس واحدة مثلها

قالت فتاة أخرى: البسيها وتعالي خوفي اخوتي الصغار فهم كالعفاريت

تماسكت يدا فواز وإلهام بقوة،وسارا بخطى سريعة.

ضحكت فتاة،وقالت:إنهما يهربان

قالت فتاة ثانية :نحن أيضا نستطيع المشي بسرعة.

-: المشي رياضة نافعة

-: إنه يمسك يدها

-: عيب

-: أخلاق فاسدة "

تتجلى الثنائية في هذا النص، متخذا السخرية قصدا:

أعجبتني الملاءة.غدا سألبس واحدة مثلها،البسيها وتعالي خوفي اخوتي الصغار.فالفتيات يلبسن الثياب القصيرة إشارة إلى وقوعهن في دائرة الضد: دائرة الغنى،والملاءة التي تقع في مجتمع المدينة ضمن دائرة التراث الذي يغلب أن ينخلع على دائرة الفقراء في الغالب على مستوى الملابس في أقل تقدير.

واللافت أن المفارقة هنا تهدف إلى زيادة الهوة والمسافة بين طرفي الثنائية : فواز وإلهام في دائرة الفقر ، الفتيات في دائرة الغنى.والفتاة إذ تسخر من الملاءة تعلن صراحة

تمردها واحتقارها للفئة النقيضية الأخرى ،هذه السخرية تبدو واضحة في نظرات الاحتقار والسخرية وإلى توظيفها الملاءة لتخويف الصغار .

وتبدو المفارقة في قول الفتيات:عيب،أخلاق فاسدة،إذ يتناقض ذلك مع الثياب القصيرة وضحكات السخرية،إذ ليس المقصود انتقاص أسلوب العاشقين بل تحقير لهما باعتبارهما لا يليقان بالعلاقات الإنسانية من زاوية رؤية الضد،ورؤية ما يقومان به أنه خارج على اللائق والمقبول.

ويواصل النص الاتكاء على المفارقة لزيادة الهوة بين طرفي الثنائية،يقول زكريا تامر:"وسعلت الفتاة سعلات قصيرة مصطنعة ثم قالت بلهجة وقور: آنساتي سيداتي ... أنا امشي الآن وراء ولد وبنت،الولد يلبس بنطلونا عتيقا. أؤكد لكم أن البنطلون يخلو من أي رقعة .انه يلبس أيضا قميصا لم يعرف يوما المكواة.يا لها من مفاجأة سارة! في قدمي الولد حذاء. خسيء من زعم أن الفقراء في بلدنا حفاة عراء. أما البنت فلا أستطيع وصفها لضيق الوقت . إنها باختصار فولكلور يمشي.أين السياح أين؟

فتعالت ضحكات الفتيات بينما انفجر غضب فواز،فكف عن السير واستدار ووقف منفرج القدمين واجه الفتيات الأربع بعينين حانقتين متحديتين فلم ترتبك الفتيات،إنما نظرن إليه وإلى إلهام باحتقار،وابتعدن عنهما وهن يسرن الهوينى ويتصايحن تاركات خلفهن احتقارهن مخلوقا فظا لا يموت.

عندئذ انشقت الأرض وابتلع جوفها "فواز وإلهام"،ولم يبق على سطحها سوى المباني الفخمة وسكانها"([1])

تبرز المفارقة في اكثر من موقع ورقعة : أذكر لكم في أن البنطلون يخلو من أي رقعة،يا لها من مفاجأة سارة! في قدمي الولد حذاء،إنها باختصار فلكلور يمشي،انشقت الأرض وابتلع جوفها فواز وإلهام.يتكئ النص على مفارقة السخرية اتكاءً واضحا،إذ إن لهجة اللفظ تشير إلى سخرية من واقع الضد لا تعاطف وإياه،إن نظرة الضد الآخر إلى الفقراء تفضح حسا بالازدراء تجاه هؤلاء،وامتلاكهم نظرة دونية لهم،ذلك أن التأكيد على أن بنطلون فواز ليس في

([1]) –المصدر السابق. ص247

ثقوب يشير إلى قناعة الفتيات بأن ملابس الفقراء دوما مثقوبة،وسخريتها من وجود حذاء في قدمه تشير إلى أنها ليست مفاجأة سارة.

أما المفارقة الأخرى في أن إلهام عبارة عن فلكلور يمشي فإنها تعلن من جديـــد وقـــوع التراث في دائرة ضدية للأغنياء أو لجيل الشباب منهم على أقل تقدير.

وتأتى خاتمة القصة في ثوب مفارق للواقع،إذ إن القصة من أولها حتى ما قبل الخاتمة تقع في ثوب الواقعية وتبتعد ابتعادا صارما عن العجائبية،لكن الخاتمة تنتمي إلى العجائبية،هذه المفارقة في الخاتمة تريد أن تكشف مفارقة الواقع نفسه،إذ تشتد القسوة عنفا ضد الطرف الأول من الثنائية: الفقر،ليبدو مسلوب الإرادة والكلمة في مواجهته الضد الآخر المتسلح بكل شيء.

وإن نرَ اختفاء فواز وإلهام اختفاءً عجائبيا وبقاء المنازل الفخمة رؤية عميقة نجد أن ثمة مفارقة تجري هنا،تحاول إبراز هوية المنتصر ضمن رؤية مفارقة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الخاتمـــــــــة:

قامت هذه الدراسة على تقصي المفارقة في قصص زكريا تامر،وتناولها تناولا يتكأ على الدراسة البنيوية لا الإحصائية،ويحيط بمصطلح المفارقة لإظهار قدرتها على الانصهار ضمن النص القصصي.

وأكد الفصل الأول أن مصطلح المفارقة يقف على مبعدة من الأصل اللغوي،وأنه يقترب من بعض المصطلحات البلاغية العربية التي استوعبت عالم النص الداخلي واستكنهت بنيته.وإن يكن بعض النقاد قد عد المفارقة والمجاز وجهين للمدلول نفسه،فإن هذه الدراسة قد بينت أن المفارقة لها عالمها الذي يتفلت من خيوط المجاز الدلالية،ولا يعني هذا أن المفارقة تقف على صعيد منافر تماما للمجاز،فثمة نقاط تلاق بينهما،لكن نقاط التباعد والتنافر أكثر.ورأت هذه الدراسة أقسام المفارقة رؤية تتسم بالإيجاز،وتذهب إلى الغوص اليسير في القسم النظري لتلك الأقسام.

جميع الحقوق محفوظة

وأقام الفصل الثاني نفسه على دراسة تجليات المفارقة في قصص زكريا تامر،مؤكدا خصوصية المفارقة في هذه القصص،وقدرة رؤية هذا القاص المبدع على تطويع هذه التقنية الحداثية لنصه،وأظهر هذا الفصل أن زكريا تامر معنى بالقهر والاستلاب الذي يعاني مهما الفرد نتيجة التسلط ،بحيث كانت الظروف السياسية وراء كثير من المفارقات داخل نصوصه القصصية.ومهما يكن النص القصصي لزكربا تامر محاطا بالأسئلة حول الحاجة للمفارقة فإن محاولة هذا المبدع إعادة تشكيل الواقع تشكيلا يتفق مع رؤيته وحاجته إلى واقع يوسع مساحة الحرية قد أضاءت الباعث لتوظيف المفارقة.

وانطلق الفصل الثالث إلى كشف دور المفارقة في خصوصية التجربة التامرية في القصة القصيرة،وإلى ربط هذه المفارقة ببنية النص القصصي،وأكد إسهام المفارقة في إعطاء الذات تفردها الرؤيوي،وأكد كذلك العلاقة الوثيقة بين المفارقة والعجائبية،وأظهر أن هناك حضورا قويا للمفارقة في بناء الحدث والرمز ضمن النص القصصي،على اعتبار أن المفارقة قادرة على إيجاد وسائل جديدة يستعين بها النص في إبراز نفسه.

سلط الفصل الرابع الضوء على قدرة المفارقة في مواكبة حالات النص القصصي لزكريا تامر، وأحاط بدورها في ربط أجزاء النص بعضها ببعض، وأدرك ارتباطها بغيرها من خصوصيات الظاهرة القصصية عند زكريا تامر. ولم يكن مفاجئاً أن ترتبط المفارقة

عند زكريا تامر ارتباطاً وثيقاً بل عضوياً بالعجائبية، فهما تشتركان في خصائص تقنية ودقائق تعبيرية، غير بعيدتين عن الاشتراك في عملية الخلق والوجود لكليتهما معاً. ولا شك في أن العجائبية تتخذ صوراً عديدة، لكننا صببنا الضوء على شكلين:الحدث والمكان، مظهرين ارتباطهما بالمفارقة.

وحاولنا أن ننفي التهمة عن أن زكريا مغرم بتحطيم الرموز لأنه يتبع الرؤى الحديثة المغرمة بتحطيم كل ما هو ماض ومتجذر في الذاكرة الجمعية،لنبين أن زكريا مدفوع إلى أن يحطم الرموز فعلاً لكي يقيم عالماً بديلاً،لا شيء فيه يحافظ على ماهيته،ويكسبه في الوقت نفسه ماهية جديدة تلائم دوره في النص ومكانه فيه.

وهذا يعني –طبعاً– اشتراك المفارقة في كلتا العمليتين: التحطيم، والبناء، وذلك لتجعل الرؤيا الجماعية الجديدة قابلة، أو غير رافضة على أقل تقدير لعملية التحوير هذه.

وذهبنا إلى دراسة المفارقة باعتبارها بنية أصيلة في النص، ولبنة من لبناته تدعم الثنائية المركزية وتجري في فلكها،وهي تقنية تزيد درجة تيقظ المتلقي الفائق الذي تمرن على اكتشاف الثنائيات اكتشافاً سريعاً،بحيث تدفعه المفارقة إلى التأني،وقد توقعه أحياناً في توهم انتصار ما لطرف من طرفي الثنائية المركزية، واكتشاف خطأ توهمه.

إن غاية المفارقة أصلاً هي غاية الرؤية،إنها تطمح إلى ولادة نص يخلق عالماً فنياً قابلاً للنقد والتعديل،وقابلا للقراءة والنظر قبل كل شيء.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً:مصادر الدراسة ومراجعها:

- **القرآن الكريم**

- إبراهيم،نبيلة . **أشكال التعبير في الأدب الشعبي.**(ط3). دار المعارف.

- أبو هلال العسكري،(1980). **الفروق في اللغة**،تحقيق لجنة إحياء التراث العربي.(ط4). بيروت

- ابن الأنباري،(1960).**الأضداد.** تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، الكويت.

- ابن جني، أبو الفتح عثمان، **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، بيروت: دار الكتاب العربي.

- ابن منظور ،(1993). **لسان العرب.** (ط3). تنسيق :مكتب تحقيق التراث. بيروت : دار إحياء التراث العربي ،.

- أحمد بن فارس،(1984). **مجمل اللغة.** (ط1) . تحقيق: زهير عبد المحسن سلطان. بيروت : مؤسسة الرسالة.

- إسماعيل،عز الدين،(1986).**الأسس الجمالية في النقد العربي.**(ط3).بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

- بيتلهايم، برونو،(1985).**التحليل النفسي للحكايات الشعبية.** ترجمة طلال حرب. بيروت: دار المروج.

-تامر،فاضل،(1987).**مدارات نقدية.**(ط1).بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر،(1968).**البيان والتبيين**. بيروت: دار إحياء التراث العربي– دار الفكر.

- جبرا،جبرا إبراهيم،(1980).**الأسطورة والرمز (مقالات لخمسة عشر ناقداً)**.(ط2) .بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- جينيت، جيرار،**مدخل لجامع النص**،ترجمة: عبد الرحمن أيوب. دار الشؤون الثقافية العامة ودار طوبقال للنشر.

- الخطيب،حسام،(1993).**سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية الحديثة**. بيروت : معهد البحوث للدراسات والنشر.

- الخطيب القزويني،(1975).**الايضاح في علوم البلاغة**،شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي.(ط4). بيروت :دار الكتاب اللبناني.

- الخفاجي، أبو محمد عبدالله بن محمد،(1982).**سر الفصاحة**.(ط1).بيروت: دار الكتب العلمية.

- الخليل بن أحمد. **كتاب العين**. دار الهلال

- خورشيد،فاروق،(1991).**عالم الأدب الشعبي العجيب**.(ط1).القاهرة: دار الشروق.

- ريتشارد،أ.أ،(1963).**مبادئ النقد الأدبي**.ترجمة: مصطفى بدوي.القاهرة:المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة.

- الزبيدي، محمد مرتضى،(1973). تاج **العروس**.الكويت: مطبعة حكومة الكويت.

- الزركشي،بدر الدين،(1972). **البرهان في علوم القرآن**. دار المعرفة.

- الزمخشري، أبو القاسم جار الله،(1982). **أساس البلاغة**. تحقيق:عبد الرحيم محمود.بيروت: دار المعرفة للطباعة والنشر

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر. **مفتاح العلوم**.بيروت:دار الكتب العلمية.

- سليمان،خالد،(1999). **المفارقة والأدب**.(ط1). عمان:دار الشروق.

- شتراوس، كلود ليفي،(1986).**الأسطورة والمعنى**.(ط1). ترجمة:شاكر عبد الحميد.بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

- الصاحب بن عباد،(1994). **المحيط في اللغة**.(ط1). عالم الكتب.

- الصمادي،امتنان،(1995).**زكريا تامر والقصة القصيرة**.(ط1). بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

-الطبري،أبو جعفر محمد بن جرير،(1994).**تفسير الطبري من كتابه جامع البيان**.(ط1) مؤسسة الرسالة

- عبد الباقي،محمد فؤاد،(1981).**المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم**.(ط2).بيروت: دار الفكر.

- عمر،أحمد،(1988).**مختار علم الدلالة**.(ط8). القاهرة :عالم الكتب.

- العلوي، يحيى بن حمزة. **كتاب الطراز**.الرياض: مكتبة المعارف.

- غاتشف،غيورغي،(1990).**الوعي والفن**. ترجمة: نوفل نيوف.الكويت: سلسلة عالم المعرفة.

- غيرو،بيير،(1984). **السيمياء**.(ط1).ترجمة: أنطوان أبي زيد.بيروت:منشورات عويدات.

- فانسينا، يان،(1981).**المأثورات الشفاهية**. ترجمة أحمد علي مرسي.القاهرة: دار الثقافة.

- فرحات،سميرة،(1991).**معجم الباقلاني في كتبه الثلاثة**.(ط1).بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات.

- فركوح،إلياس،(1996). ما **هذا البيت المشترك**.(ط1). عمان: دار أزمنة.

-الفيروز آبادي ،مجد الدين ،(1983). **القاموس المحيط** .بيروت:دار الفكر.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

-الكبيســـي،طراد،(1992).**كتاب المنزلات**-الجزء الأول منزلة الحداثة.بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

- لؤلؤة،عبد الواحد،(1982). **النفخ في الرماد**.(ط1).بغداد: دار الرشيد للنشر.

- لاينز، جون،(1987).**اللغة والمعنى والسياق**. ترجمة: عباس صادق الوهاب.بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

- الماكري،محمد،(1991).**الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي**(ط1).المركز الثقافي العربي.

- المدني،السيد علي صدر الدين،(1969). **أنوار الربيع في أنواع البديع**،تحقيق: شاكر هادي شكر.(ط1).النجف: مطبعة النعمان.

- مطلوب،أحمد،(1989). **معجم النقد العربي القديم**. بغداد دار الشؤون الثقافية العامة.

- المعلم،أحمد،(1994).**الواقع والظاهرة الفنية في القصة القصيرة**.(ط1). سوريا: دار الذاكرة.

- منصور،خيري،(1987).**أبواب ومرايا**.(ط1)بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة.

- مونز،بيتر(1986).**حين ينكسر الغصن الذهبي**،ترجمة:صبار سعدون السعدون.(ط1).بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

- ميوك، دي.سي.(1987).**المفارقة وصفاتها**،ترجمة عبد الواحد لؤلؤة.(ط2).بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.

- هيرنادي، بول(1989). **ما هو النقد**،ترجمة: سلافة حجاوي.(ط1).بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

- ولسن، كولن،(1986).**فن الرواية**. ترجمة: محمد درويش.بغداد:دار المأمون للترجمة والنشر.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

- ويلز،رولون،(1987).**علم اللغة الحديث**.ترجمة: يوئيل يوسف عزيز.بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

- يونغ، كارل غوستاف،(1985).**علم النفس التحليلي**. ترجمة: نهاد خياطة.اللاذقية:دار الحوار.

ثانياً: االمجموعات القصصية

- تامر،زكريا،(1994).**صهيل الجواد الأبيض**.(ط 3).لندن: رياض الريس للكتب والنشر.

- تامر،زكريا،(2001). **ربيع في الرماد**.(ط4).لندن:رياض الريس للكتب والنشر.

- تامر،زكريا،(2001).**الرعد**.(ط4).لندن: رياض الريس للكتب والنشر.

- تامر،زكريا،(2001). **دمشق الحرائق**.(ط4).لندن:رياض الريس للكتب والنشر.

- تامر،زكريا،(2002).**النمور في اليوم العاشر**.(ط5).لندن:رياض الريس للكتب والنشر.

- تامر،زكريا،(2001). **نداء نوح**.(ط2).لندن:رياض الريس للكتب والنشر.

- تامر،زكريا،(1989). **سنضحك**.(ط1).لندن:رياض الريس للكتب والنشر.

- تامر، زكريا،(2000).**الحصرم**.(ط1).لندن: رياض الريس للكتب والنشر.

- تامر،زكريا،(2002). **تكسير ركب**.**(ط1)**.لندن:رياض الريس للكتب والنشر.

ثالثاً: الدوريات والمجلات:

-فروم،إريك،(1988).**أسطورة أوديب**، ترجمة محمد منقذ الهاشمي. مجلة الفكر العربي المعاصر،(50-51).

-نصير،أمل،(1997). **المفارقة في كافوريات المتنبي**. مجلة أبحاث اليرموك،15 (2)

- القاسم،سيزا،(1982). **المفارقة في القص العربي المعاصر**. مجلة فصول.2(2).

- بروكـــس، كلينت،(1411هـــ). **لغة المفارقة**. ترجمة محمد منصور. مجلة الدارة.(2).

- إبراهيم،نبيلة ،(1987).**المفارقة**.مجلة فصول.7(3-4).

رابعاً: المراجع الأجنبية:

- Abras, M.(1981). **A Glossary of Literary Terms**.(4th ed).Helt and Winston .

- Farrow, Steve(1992). **Irony and Theories of Meaning**.New York: Garland.

- Fowler, H.W.(1926). **A Dictionary of Modern English Usage** , Oxford .

- Mueck, D. C.(1980). **The Compass of Irony**.London & New York: Metheun

- Simpson, David.(1979). **Irony and Authority in Romantic Poetry**. Littlefield : MHCMIL Press.

-**The New Encyclopaedia Britannica**. (15th ed) .Volume 6 . Encyclopaedia Britannica .

-**The World Book Encyclopaedia**.(1981).Volume 10 . World Book, Child Craft International .

-Thompson,A.R. (1948).**The Dry Mock, A Study of Irony in Drama**. Berkely.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

Irony In Zakaryyah Tamer Stories

By:
Ahmed Dawood Abed Khalefa
Supervisor:
Hane Al-Amad

Abstract

This study is based on tracing an Art of Literature Technique; naming **The Irony** which succeeded to establish its position over the Modern literature and deeply rooted in the criticism terminology.

This study is mainly based on the Irony of the Story Narration Art of Zakareyyeh Tamer, which is considered as a creative art phenomenon worth's studying comprehensively in the modern story art which started to compete with poetry and novel to prevail the literature creativity.

This study would rather take a critical approach based on the acquaintance with the notion of Irony, and tracing its history during the different literary eras, and trying to find the ties between it and the traditional Arabic critical and rhetorical terms, highlighting all its meanings and parts.

This study tries to trace the usage of Irony and its parts in the story texts of Zakereyyeh Tamer not on a statistical basis manner but rather the methodology the text approached in melting this technique in a way build's this central duality to serve the text better towards achieving a creative horizon capable of upgrading the role of literature in facing the deformed world.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

The irony in this study is presented as an integral part of the text, by revealing the text two ever opponents, and on the other hand, showing the success of the Irony in developing the techniques that Zakereyyeh approached to build the Conception**,** the self and the event. And also the relationship between the story unique creativity of Zakereyyeh Tamer and the Irony.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية