

تفكيك الواقع

عوالم العجيب، الغرابة والسخرية لدى زكريا تامر

نوال الحلج .حرب⁽¹⁾

مقدمة

بداية من الضرورة بمكان الحديث عن فرادة العالم القصصي لزكريا تامر، فقد بنى عالمه القصصي بأسلوبه المتفرد، مثل حالة دمج اليقظة بالحلم واللغة المشحونة والعنف المتجسد بوصفه واقعاً لا مفر منه لجميع شخصيات قصصه. وهذا العالم القصصي حمل في داخله محاولات حثيثة لتفكيك الذهنية التقليدية لمواجهة المجتمع، من جهة، كما تضمن بذور تفكيك البنى السردية المألوفة، من جهة أخرى. وربما يمكن القول بأن معظم قصصه وإن كانت تستطيع إيصال الشحنة الانفعالية المراد توصيلها فإنها أحياناً أثقلت بضغط الواقع المرجعي. ولكن عالم زكريا تامر غدا علامة فارقة في القصة العربية وبخاصة عند الحديث عن العالم الكابوسي وعن افتقاد العلاقات الإنسانية بين الأفراد وعن عنف الواقع وعبثيته من حيث المضمون، ومن ناحية الشكل تغلب الوصف على الحدث وتعليق حركة الزمن، وبالتالي الدوران في حركية لولبية مغلقة بين الحاضر والماضي بحيث تكون غير قادرة على استشراف المستقبل أو الوصول إلى تحقيق غاية. ويمكننا هنا الافتراض بأن هذا الأسلوب كان مقصوداً لذاته بكونه محاولة للوصول إلى المعادل الموضوعي للعالم الواقعي الذي هو مرجع النص. إن الواقع السوري الذي حاول الانطلاق منه زكريا تامر، وهنا هو الواقع الذي عاشته سورية منذ سنوات الستينيات حتى بداية الألفية الثالثة، محرومة من الإشباع الجنسي والعاطفي، ومن الحريات الاجتماعية، ومن الحرية السياسية والرفاه الاقتصادي، لذلك فإن قصص زكريا تامر تدور في مجملها حول ثلاث ثيمات رئيسية هي

(1) دكتوراه في الأدب الحديث من جامعة دمشق، محاضرة في المعهد الوطني للغات والحضارات الشرقية بباريس.

الفقر والكبت الجنسي والقمع السياسي⁽²⁾.

ومن أجل الحصول على تمثيل متوازن لهذا المرجع الواقعي المعيش، كان لزاما على الكاتب أن يبحث عن آليات تتيح له تقديم عالم قصصي مواز للواقع من دون أن يكون نسخة عنه، وهنا سوف نحاول أن نستقصي طرائق زكريا تامر في تقديم هذا العالم عبر محاولة الإجابة عن السؤالين الآتيين: كيف قام بتمثيل هذا الواقع؟ ولماذا اختار تمثيله بهذه الطريقة؟ ثم نستقصي بعض ملامح السخرية الناتجة من المفارقة في تفكيك الواقع السوري.

من بين التقنيات التي استثمرها زكريا تامر في بناء عالمه القصصي ضمن مجموعاته الأولى تقنية الفضاء الكابوسي، والهديان، والصور المترابطة المتقطعة التي تذكر بأسلوب التقطيع السينمائي، ونلاحظ تطورا في استثمار هذه الكوابيس حتى تتداخل مع الواقع وتتلاشى الحدود الفاصلة بينهما، فتتخلق بالنتيجة مكونات فانتازية وغرائبية. وهذا ما حدا بكثير من النقاد العرب والأجانب إلى عد زكريا تامر من أوائل القصصيين الذي وظفوا اللامعقول والعبث في نصوصهم، ومنه هذا المقبوس الموجود في كتاب بعنوان الأدب العربي المعاصر La littérature arabe contemporaine؛ حيث ترى الكاتبة أن زكريا تامر استثمر الأسلوب «غير المنطقي» واستغل الأشكال الشعبية لرواية القصص العامة، وبأنه يكشف عن نفسه منذ نصوصه الأولى، بوصفه سيد «العبث»:

Il implante l'approche "non-logique" et exploite les formes populaires du conteur public. Dès ses premiers textes, il se révèle comme un maître de l'absurde⁽³⁾.

(2) عبد الرزاق عيد، العالم القصصي لزكريا تامر، ط1، (بيروت: دار الفارابي، 1989)، ص 44. يرى عبد الرزاق عيد أن هذه الثيمات الثلاث تقابلها رغبات ثلاث لا تشبع في قصص زكريا تامر هي: الغنى والإرتواء الجنسي والحرية.

(3) Nada Tomiche, La littérature arabe contemporaine, (Paris: éditions maison neuve et Larrose, 1993), P. 89.

بعض المفاتيح النقدية

عالجت كتب نقدية عدة مفهومات الغريب والعجيب والفاقتازيا، ومن المتفق عليه أن تزفيتان تودوروف كان من أشهر من نظر لهذه المصطلحات في مقالاته وفي كتابه الذي غدا مرجعا مهما لها، وهو كتاب: مدخل إلى الأدب العجائبي. إن ما يميز مصطلح الفانتازيا أو الفانتاستيك بوجه عام، وهو «ذلك التردد Hesitation أو الالتباس والحيرة والشك الذي يتم إنتاجه لدى القارئ»⁽⁴⁾، وهنا لا بد من إقصاء التأويل المجازي للنص، وفي هذه الحال إذا رأى القارئ أن قوانين الواقع ما زالت جارية ويمكن من ثم تفسير هذا الأمر بأنه حلم أو هلوسات أو انفصام شخصية، على سبيل المثال، يدخل الموضوع في خانة الغريب الذي يمكن تفسيره بناء على حالات مشابهة سابقة. أما إذا رأى القارئ أن قوانين الواقع لا تنطبق حتما على هذا الأمر، عندها لا بد أن يدخله ضمن خانة العجيب الذي لم ير أبدا، ويحتم عليه قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن تفسير الظواهر بها.⁽⁵⁾ بينما نجد أن مصطلح الغريب Uncanny، يطلق على النص الأدبي حين يكون القلق هو خاصيته المميزة، وهو يجعل المتلقي يعمل فيه عقله النقدي غير قادر على حسم أمر التصديق أو عدمه⁽⁶⁾، وصولا إلى اتخاذ قرار تفسير هذا النوع من الحوادث على أنه ممكن الحصول، بناء على تبريرات قريبة من المنطق كالأحلام أو الحالات المرضية، أو التهيؤات.

وما يهمنا هنا من هذا الغريب هو اصطلاح «الغربة المقلقة»، وهذا المصطلح منقول عن الترجمة العربية التي وضعها المترجم وجيه أسعد للمصطلح الألماني Unheimlich وهي (غربة تثير القلق)⁽⁷⁾، ثم استخدمها من بعده شاكر عبد الحميد وشرحها بكلمات سوف نحتاج إليها لفهم بعض حالات الغربة المقلقة في نصوص زكريا تامر فهو يقول: «الغربة ضد الألفة، نوع من القلق المقيم، حالة بين الحياة والموت، التباس بين الوعي وغياب الوعي، حضور خاص للماضي في الحاضر، وحضور خاص

(4) شاكر عبد الحميد، الغربة: المفهوم وتجلياته في الأدب، سلسلة عالم المعرفة، العدد: 384، ط1، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2012)، ص 66.

(5) تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، الصديق بوعلام (مترجم)، الرباط، دار الكلام، الطبعة الأولى، 1993، ص 18-19.

(6) شاكر عبد الحميد، الغربة: المفهوم وتجلياته في الأدب، بتصرف: ص 68.

(7) مارت روبر، رواية الأصول وأصول الرواية، وجيه أسعد (مترجمًا)، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1987)، ص 155.

للآخر في الذات، قلق غير مستقر بين الزمان والمكان، إقامة عند التخوم، تخوم الوعي والوجدان»⁽⁸⁾. هذه الغرابة تنقسم إلى اتجاهين: أحدهما يدور حول غرابة غير المؤلف مثل حالات المسخ والتحول والتشيؤ، وثانيهما يدور حول غرابة المؤلف الذي يتناول الفوضى والتكرار واختلال الشعور بالواقع⁽⁹⁾، والقارئ لقصص زكريا تامر يجد فيها تمثيلات متعددة لهذين النوعين من الغرابة.

لذلك سوف نتناول في بحثنا هذا بدايةً بعض مفردات عالم زكريا تامر الخيالي مثل السريالية واللامعقول، ثم سنبحث عن مظاهر الفانتازيا وتجليات الغرابة المقلقة، عبر فكرة القرين، وبعد ذلك سوف نتناول بعض نماذج السخرية.

إن تجربة زكريا تامر القصصية الممتدة على مساحة زمنية تتجاوز أربعين عامًا التي تنوعت بأساليبها وفضاءاتها، تصعب مهمة الإحاطة بتقنياتها، وتحتاج إلى قراءة عميقة وتحليل مسهب كي نستقصي أدق ميزاتها منذ المجموعة الأولى وحتى المجموعة الأخيرة. ومن ثم سوف نكون مضطرين إلى اختيار بعض النماذج الدالة التي قد تكون مدخلا لدراسة تجليات السريالية والفانتازيا والغرائبية في العالم القصصي لزكريا تامر.

سريالية الواقع وسريالية الخطاب

يلاحظ القارئ لتجربة زكريا تامر القصصية بعض الاختلاف في استثمار اللامنطق بين قصصه القديمة وتلك الجديدة، فلا يخفى على قارئ مجموعة النمرور في اليوم العاشر ومجموعة صهيل الجواد الأبيض الفصل الواضح بين الواقع والخيال⁽¹⁰⁾ من خلال كلمات مثل كلمة يحلم بوصفها

(8) شاعر عبد الحميد، الغرابة: المفهوم وتجلياته في الأدب، ص 7.

(9) المرجع السابق، بتصرف، ص 52.

(10) زكريا تامر، صهيل الجواد الأبيض، ط 2، (دمشق: منشورات مكتبة النوري، 1978)، ص 65، مثل الرغبات التي تتحول إلى أحلام غير متحققة مثل المدينة في قصة (رجل من دمشق) حيث المدينة التي يحلم السارد بوجودها، فهي مدينة «قد شنت الجوع والكآبة والضجر، لا تاريخ لها وأيامها تمر بدون أسماء، والسماء والقمر والربيع والليل والخريف والشتاء والنهار والصيف، كل هذه العناصر طليقة حرة غير مرتبطة بزمان معين».

التمهيد للتمييز بين الواقع والحلم غير المتحقق، إن هذه الكلمة وأشباهاها مثل: رأى في الحلم، وتخيل، ترد بكثرة في مجموعات زكريا تامر الأولى، ويلمها في معظم الأحيان كلمات مثل: استيقظ، نهض من نومه، أيقظه صوت أمه، بوصفها عتبات فاصلة بين الواقع والخيال. إذًا نستطيع القول بأن زكريا تامر في مجموعاته الأولى لم يتخلص بعد من الحدود القائمة بين المتخيل والحقيقي. لذلك اقتصر كثير من قصص تلك المجموعات على الهذيان والصور المجازية المتوترة في محاولة لتوصيف الواقع العنيف السريالي. وبما أن هذا السرد يقوم على تعليق الزمن وتوقيفه فإن الفعل لا يتطور بل تحضر الشخصية الرئيسية سواء كانت طفلة أم امرأة أم رجلا أم تفاعلة أم غرابا على أنها جميعا كائنات مفعول بها وليست فاعلة بالمعنى الوظيفي أي إنها لا تقوم بفعل يصعد السرد باتجاه العقدة، وهي وإن قامت بأي فعل فإنه يكون في إطار التأمل أو الحوار مع عناصر الطبيعة، ووصف مظاهرها أو الاندماج بها، أو أنسنتها -وهي الصفة الغالبة عند زكريا تامر- فمثلا في مجموعة تكسير ركب، في الحكاية رقم 53، يحاور فتحي تفاحتيه الصفراء والحمراء، ويستجوبهما مثل محقق، «هل أنت عضو في حزب يحكم أو يعارض.. هل أخوك ضابط في الجيش.. إلخ»⁽¹¹⁾. إن أنسنة الأشياء، وتشبيء الإنسان تندرج ضمن خانة السريالية، وصنع الواقع الغريب، وهو ما يتكرر في أغلب قصص زكريا تامر، لكن مع ذلك تبقى حدود الواقع واضحة، ما يجعل القارئ يذهب باتجاه تفسير الصورة المجازية ومحاولة تحليلها. وفي مثال آخر على الواقع السريالي حيث يؤنسن زكريا تامر مفردات الطبيعة الحية منها وغير الحية نجد قصة رندا⁽¹²⁾ من مجموعة النمرور في اليوم العاشر، حيث تتحدث رندا الطفلة مع الشمس والقمر والمطر والشتاء والغراب والنهر وتحاكي ببراءة طفولتها جميع المخلوقات ولكنها تختفي في نهاية الحكاية بعد أن تشهد ذبح أخ لأخته. إن حادثة الاختفاء التي تشكل الخاتمة السريالية السلبية تكون هي الاحتجاج المهزوم ضد عنف البنية المجتمعية التقليدية. إن هذا الجمع -ولن نقول الدمج لأن الدمج سوف يأتي متأخرا- بين الحلم والواقع كان حاضرا في قصص زكريا تامر حيث لا تخلو مجموعة من المجموعات من حضوره. ولكننا نلاحظ أن هذه الأنسنة للطبيعة والحوارات العبثية معها تقترب من كونها (طفولية) بمعنى كونها خارجة من قصص الأطفال التي اعتاد زكريا تامر أن يكتبها، فهل يكون هناك تداخل واع أو غير واع بين عالم الأطفال وعالم الكبار في قصص زكريا تامر؟ فإذا عدنا لقصة رندا السابقة سوف نجد أن النص بمجمله يحمل منظور الأطفال إلى الطبيعة ولا يحتمل كثيرا من التأويلات المجازية، فقط في المقطع الأخير تأتي حادثة ذبح الأخت واختفاء الطفلة وكأنها لوي

(11) زكريا تامر، تكسير ركب، ط1، (بيروت: رياض الريس، 2002)، ص 143.

(12) زكريا تامر، النمرور في اليوم العاشر، ط2، (بيروت: دار الآداب، 1981)، ص 87.

عنق القصة باتجاه لم يكن متوقعا ولم يحظ بالتمهيد الملائم وكأنه كان قد أدخل قسرا إلى قصة كانت موجهة إلى الأطفال. وتتضح بعض ملامح السريالية في قصص المجموعات الأولى؛ من حيث جمع المتناقض واللامتجانس بهدف الحصول على انفعال مفاجئ وغير متوقع، إضافة إلى انثيالات المفردات بأسلوب التداعي الحر اللاواعي. ونجد العبثية تتجلى في أوضح مظاهرها في مجموعة دمشق الحرائق من خلال الحوارات بطريقة المونولوج، أما الديالوج فهو غالبا حوار لا يقصد الإقناع ولا يسعى إلى التفاهم، بل هو كلام لا يستدعي بالضرورة التمييز بين هوية المتكلمين مثل حديث إحدى الشخصيات مع زهرة:

”- غردت البلابل لي - البلابل لا تحب البحر

- البلابل تحبني - البلابل تحب غناءها فقط

- أنا أحب السماء الزرقاء - الغريان تحب السماء

- ستموت الغريان“⁽¹³⁾

وهنا لا بد من التذكير أن أسلوب تيار الوعي كان شائعا، واستخدم من كثير من أدباء سورية في مرحلة الستينيات و السبعينيات. وقد جرى تحليل دوافع حضوره في الأدب التأثر بالآداب الأجنبية أولا، وباليأس من أي تغيير اجتماعي أو سياسي، والشعور العام باللاجدوى ثانياً. وقد استثمر زكريا تامر تقنيات هذا الأسلوب على صعيد المضمون وعلى صعيد الشكل؛ أي إن الشخصيات كانت تصف الوقت الرتيب والضائع، والفراغ حتى من الرغبة في فعل شيء ما، أو الرغبة في الحياة ذاتها وفي الوقت ذاته كان إيقاع القص رتيباً، يتأرجح بين الوعي واللاوعي، بطيئا غير متصاعد، مكتفيا بالوصف، لا يحمل حوادث ولا ينتهي إلى أي انفراجات:

”وكان لا يريد أن يحيا ولا يريد أيضا أن يموت، ولا يبغى فعل أي شيء سوى أن يستلقي على ظهره تحت شمس دافئة متثابا بين حين وآخر حتى يهرم، ويموت“⁽¹⁴⁾

(13) زكريا تامر، دمشق الحرائق، ط2، (دمشق: منشورات مكتبة النوري، 1978)، ص 216.

(14) زكريا تامر، دمشق الحرائق، ص 134.

وهنا نشير إلى الأجواء الكابوسية التي تميز فضاء قصص زكريا تامر؛ حيث يكون الفضاء دائما مشحوناً بمفردات العتمة والبرد والوحشة والجوع والدم والموت والقبر وهذه المفردات تتجاور من دون روابط منطقية بين الجمل ويتنقل السارد انتقالات مفاجئة بين ضمير الهو وضمير الأنا. مثلاً في صفحة من صفحات مجموعة سهيل الجواد الأبيض نجد الغرفة: «بلا ضوء صامته سوداء علبة صغيرة من الحجر الرطب...» الليل أغنية خشنة حارة طويلة، يتعانق بحنان في عتمة كهوفها عذوبة ربيع وتوحش نمر جائع. فلكم يرعيني ضجيج المخلوقات الزاحفة حولي على الأرصفة. إنه يبعديني عن نفسي، عن نقطة سوداء قابعة في داخلي باردة حزينة كنجم ميت»⁽¹⁵⁾. وحتى لو فتحنا صفحة في إحدى هذه المجموعات لا على التعيين فسوف نجد هذا الفضاء المصنوع صناعة كي (بولد) في القارئ انطبعا مديدا بالوحشة والضيق واللادوى. ولذلك كان التوصيف الدقيق لعمل زكريا تامر في تركيب هذه الأجواء الكابوسية المعتمة الباردة الموحشة بأنه؛ أي زكريا تامر كان يبرع « في توليدها لا (حكايته)»⁽¹⁶⁾ فالتوليد هنا هو اختلاق التفاعل بين الموجودات بإخصابها بطاقة انفعالية وجدانية، تصنع واقعا جنائزيا يكاد يكون مجسما وملموسا، وهو لا يحكيه لأن الفعل الذي يميز السرد، يستعاض عنه بالوصف القائم على حضور الأشياء، وتجاورها لا على تفاعلها، ورتابة الإيقاع الذي لا يتنامى.

الفانتازيا

إذا كنا متفقين على تعريف الفانتازيا بوصفها الالتباس والحيرة والشك الذي يجري إنتاجه لدى القارئ، فسوف نتفق على أن قصص زكريا تامر قلما تستثمر الفانتازيا بهذا المعنى. ونرى أن زكريا تامر حين وظف بعض عناصر الفانتازيا مثل الخيال الخارق، جعله واضحا يمكن الحكم عليه بسهولة بأنه عجيب غير قابل للتصديق، ولكننا لا نستطيع تحييد التفسير المجازي، لكونه في الأغلب مجازاً⁽¹⁷⁾

(15) زكريا تامر، سهيل الجواد الأبيض، ص 33.

(16) حسام الخطيب، القصة القصيرة في سورية، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1982)، ص 144.

(17) إحدى القصص التي توضح المقصود بفكرة المجاز الذي يقصد السخرية هي القصة رقم 56 من قصص مجموعة، تكسير ركب، حيث يصحو علي الطيب بعد غيبوبة دامت أعواما طويلة وقد تقدم في السن وأصبح عجوزا وعندما سأل الناس عن أحوالهم أكدوا له أن الشمس ما تزال تشرق كل يوم وأن الصيف ما زال حارا وأن رئيس الجمهورية باق في منصبه وينوي السير في جنازات جميع مواطنيه

يقصد من ورائه قول مغزى قابل للتأويل. ولكي نوضح هذه الفرضية يمكننا مثلا الإشارة إلى قصتين أحدهما من مجموعة نداء نوح، وهي قصة (آخر المرافئ)؛ حيث يصل السندباد إلى جزيرة الحمير المتكلمين وهنا يفخر السندباد بمنجزات البشر كالمدين والكهرباء والإنجازات المدنية والانقلابات العسكرية، ثم يسأله أحد الحمير هل أنتم سعداء؟ فيتذكر السندباد العلاقات الأسرية العدائية والكذب والظلم والفساد في مدينته، وفي النهاية يتعود ألا يفكر، ويأخذ بأكل العشب والمشى على أربع، ثم يتخلى عن فكرة الفرار من الجزيرة⁽¹⁸⁾. ولولا قابلية القصة للتفسير المجازي لأمكننا القول بأن هذه القصة تندرج ضمن خانة العجيب حيث يجب على القارئ القبول بفرضيات الكاتب واشتراطات عالمه المتخيل. وهنا تجدر الإشارة إلى أن هذه لم تكن المرة الأولى التي يستعير فيها تامر مفردات عالم ألف ليلة وليلة لكن نتائج هذه الاستعارة تكون سوداوية؛ حيث لا تساعد الخوارق البشر على تجاوز أوضاعهم بل تسهم في تمديدها والاستمرار بها وكأن مصائر الشخصيات هي أقدار محتومة لا مفر منها. فمثلا سبق أن وظف تامر فكرة الخاتم السحري في مجموعة دمشق الحرائق، في قصة (شمس للصغار)⁽¹⁹⁾ فعندما يفرك الولد الخاتم بعد أن كسر له ولد ما صحن اللبن الذي اشتراه، يخرج المارد « المارد خادم الخاتم» على شكل قطة لا تحقق من الأمنيات إلا أمنية واحدة، يستعيد عبرها الولد صحن اللبن الذي كان مسفوحا، ولكن يستعيد معه الذبابة المقززة التي ألقاها الولد الشرير في صحنه. وربما يريد الكاتب القول بهذا أن الخوارق نفسها لن تغير واقعا زاخرا بهذه التراجيدية.

وبما أن فضاء قصص زكريا تامر هو فضاء كابوسي عنيف، نجد في كثير من قصص زكريا تامر أمثلة مشابهة لهذين المثالين، وفيها ما يقترب من الفانتازيا من حيث كونه غير واقعي وغير قابل للتصديق، ولكنه يندرج، مثل المثالين السابقين، في خانة المجاز لأنه يبدو وكأنه مبالغة لشعور نفسي حاد بالخوف أو بالإهانة أو بالضعف، وكأنه ترميز بالكلمات لحالة نفسية عميقة أو لشعور كثيف لا يمكن كتابته إلا عن طريق المجاز؛ مثلما يحدث مثلاً في إحدى قصص مجموعة دمشق الحرائق بعد أن تسخر فتاتان من بنات الأغنياء من ملابس الشاب الفقير فواز وحببته إلهام، وبدلاً من أن يحدث فعل خارق ما ينقذ العاشقين نجد أن شعور الذل قد أدى إلى تضخم شعور فواز بالمهانة التي يتعرض لها حتى أنه يشعر ويرى بأن الأرض قد انشقت وابتلعتته مع حببته: «عندئذ انشقت الأرض وابتلع

وأبنائهم وأحفادهم. ص 149. وهنا نرى أن المفارقة الساخرة تبعد القصة عن خانة الفانتازيا.

(18) زكريا تامر، نداء نوح، ط1، (لندن: رياض الريس للكتب والنشر، 1994)، ص 149.

(19) زكريا تامر، دمشق الحرائق، ص 130.

جوفها فواز وإلهام ولم يتبق على سطحها سوى المباني الضخمة وسكانها»⁽²⁰⁾. وكذلك الأمر في قصة (يوم أشهب)⁽²¹⁾ من مجموعة الحصرم، حيث يقتل نفسه شكري المبيض بالخطأ في أثناء حلاقته لذقنه في السجن، وعندما لا يجد موزع الجثث أحدًا من عائلته ليستلم جثته لأنهم جميعًا إما موتى أو مسجونون أو مطاردون تضطر جثته إلى الهرب من موزع الجثث والاختباء بانتظار عودة أحد من العائلة، إنه الكابوس القابل للتأويل مجازيًا، وبذلك يخرج من احتمال كونه فانتازيا.

تجليات الغرابة المقلقة

في مجموعات قصص زكريا تامر الأحدث، اتجه أسلوب القصص عند زكريا تامر إلى المماهة بين الواقع والخيال، من دون وضع حدود فاصلة بين العالمين. وهذا قد يعود في جانب كبير منه إلى تغير في رؤية الكاتب للعالم الذي لم يعد من الممكن فصل المنطق فيه عن اللامنطق، فأصبح العجز عن فهمه هو الشعور السائد. ورأى بعض الباحثين بأن الدافع قد يكون هو رغبة الكاتب في خلق معادل لفوضى الحياة في النص السردي: «انعدام المسافة بين الواقع والخيال/ أو الواقعي والمتخيل هو ما يعني -في التحليل الأخير- فوضى الواقع ولا منطقيته وعقمه وعبثيته»⁽²²⁾، وهذا المزج بين النقيضين قد يدفع القارئ باتجاه التحليل والتأويل، ما ينتج في الحصيلة امتدادا للفانتازيا بقطبيها: الغريب والعجيب، في قلب الواقع، فتحوز أبعادًا جمالية جديدة، وترجى تفسير الدلالات، ويصبح الحديث عن الحوادث الغريبة، لا يندرج ضمن العالم الخيالي، بل يندرج ضمن «عالم طبيعي، عالم واقعي ولكنه غريب»⁽²³⁾. وإذا تركنا التنظير إلى التطبيق نستطيع تناول حكايتين تمثلان ما نريد قوله: الأولى هي قصة (مغامرتي الأخيرة) وهي آخر قصة في مجموعة النور في اليوم العاشر، في هذه القصة يقوم السارد بشراء بيضتين لأنه جائع، فيخرج لسوء حظه منهما ملاكان أبيضان هما منكر ونكير، وعندما

(20) المصدر السابق، ص 167.

(21) زكريا تامر، الحصرم، ط1، (بيروت: دار رياض الريس، 2000)، ص 29.

(22) شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، العدد 355، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2008)، ص 18.

(23) شاعر عبد الحميد، الغرابة: المفهوم وتجلياته في الأدب، ص 59.

يعود السارد إلى البقال كي يسترجع منه ثمن البيضتين، يجد أن البقال قد سقط ميتا، فيصر السارد على مرافقة جثته إلى المستشفى لتحصيل النقود منها، وعندما يطالها بالنقود ترد عليه بأنه قليل التربية لأنه لم يتعلم كيف يخاطب الموتى بأدب، حتى هنا نستطيع القول إن القصة ساخرة، وتعتمد المفارقة المضحكة، ولكن تطورا آخر يطرأ على سياق القصة حين يقرر سحب جسد البقال ويطوح به خارج السيارة، بينما يتمدد هو على النقالة مكان الجثة. وعندما يستيقظ يعجز عن الحركة ويجد في مواجهته منكر ونكير وهما يحملان سياطاً ويرتديان ملابس سوداء وعيناها صارمتان قاسيتان، وحين يحاول الكلام يعجز عنه، ثم يخبرانه بأنهما سوف يضربانه حتى يتقطع لحمه إلى قطع صغيرة تحيا فيها الديدان، وبأن الجرذان ستأتي لتأكل ما تبقى من جسده، ثم يقترب منه منكر وفي يده قطعة لحم تقطر دماً، ويخبره بأنها لسانه المقطوع، ثم يعطيانه أوراقا هي اعترافاته بكل السيئات التي اقترفها فيوقع عليهما. وبعد أن يتركا يشعر بالوحشة فيصرخ بالبكاء عاليا، وعندها تحتج الجثث المحيطة به، وتطالبه بحق الموتى بسكينة ما بعد الموت، وعندئذ يقترب منه جرد يقاوضه بأن يأكل رجله اليمنى مقابل أن يحصل على راديو، وبعد ذلك، وبينما يشرع الجرد بالتهام قدمه اليمنى بتلذذ، يفكر بأن يقاوض الجرد مرة أخرى بأن يأكل قدمه اليسرى مقابل تلفاز⁽²⁴⁾.

من نافل القول هنا أن هذه القصة قابلة للتأويل المجازي؛ بحيث يكون منكر ونكير عناصر من رجال المخابرات الموكلين بمهمات التصفية والتعذيب، ولكن مع ذلك فإن هذه القصة قد تدخل ضمن إطار الغرابة المقلقة، كونها تصنع واقعا كابوسيا يجعل التردد قائما بين التصديق وعدم التصديق، لأن وظيفة منكر ونكير في الوعي الديني الشعبي هي محاسبة الموتى في القبر، وبذلك يكون وجودهما بجانب جسده وعجزه عن الحركة قابلا للتصديق بوصفه أحد الافتراضات التي يتناقلها أفراد مجتمعاتنا لعذاب القبر. وفي جميع الحالات ليس هذا وحده ما يجعل القصة تدخل في باب الغريب الموحش أو المقلق بل كذلك فكرة المقايضة مع الجرد الذي يتلذذ بالتهام القدم، وهنا أيضا ندخل مرة أخرى مرحلة الشك والتردد بناء على حقيقة مصير الجسد بعد الموت.

والقصة الثانية التي نضعها في خانة الغرابة المقلقة هي قصة المغارة من مجموعة نداء نوح، حيث يأكل إبراهيم قطعة من جسد امرأته لأنه لم يشبع من الطعام الذي حضرته له، ويدفن ما تبقى من جسدها أمام المغارة، ولكنه كل ليلة يسمع صوتها تناديه، ولذلك سوف يهجر المغارة وينزل إلى المدينة حيث يعثر مصادفة على زوجته حية، وتعود معه إلى المغارة، وتنتقم بدورها منه بأن تأكل جسده. إن

(24) زكريا تامر، النمر في اليوم العاشر، ص 127.

فكرة أكل الجسد التي قد يمكن تفسيرها جنسيًا، بحسب أتباع فرويد، حيث تكون الرغبة الجنسية دافعا لالتهام الآخر وابتلاعه، ومن هنا عدت حكاية ليلى والذئب شاهداً على الرغبة الذكورية بابتلاع الأنثى أو التوحد معها في جسد واحد عن طريق الفم بحسب إحدى الدراسات الفرنسية التي تناولت هذا الموضوع. وبعيدا عن تفسيرات الدوافع تضعك هذه القصة في مواجهة الشك والحيرة لتفسيرها، وقد يخلص القارئ إلى ما يجعلها قابلة للتصديق بناء على التهيؤات المرضية مثلا، أو الدوافع الجنسية اللاواعية، وقد يكتفي بتفسيرها مجازيًا بوصف الجوع أحد أهم دوافع قتل الآخر.

وهناك نوع آخر من الغرابة يدعى بالخيال المعتم⁽²⁵⁾ وهو ذلك الخيال المرتبط بالخوف والوحشة، وهو الموجود في نموذج من الغرائبية المتعلقة باختلال الشعور بثبات الواقع وموافقته لمفهومنا حوله، فشعور الإنسان باختلال واقعه من حوله قد يكون بسبب شعور داخلي بالذنب أو بالنقص، وهو ما ينعكس من ثم على الواقع المحيط به. إن شخصيات عالم زكريا تامر القصصي تعيش ضمن هذا الخيال المعتم لأنها في الغالب، تشعر بكونها مذنبه لوجودها في الحياة فحسب⁽²⁶⁾، ففي هذه القصص يعاقب الفرد على وجوده بحد ذاته وليس على الأفعال التي يقوم بها، وهذه هي إحدى مصادر اختلال الشعور بالواقع والاعتراب عنه في هذه النصوص.

القرين

ربما لا تكون فكرة القرين فكرة طارئة على الأدب، فقد برزت على أنها توصيف لحالات انفصام الشخصية المرضي الذي تجلى في روايات عالمية عدة، حين تنقسم الشخصية إلى نقيضين منفصلين تتصرف كل منهما بمعزل عن الأخرى، وكأنها روح أخرى داخل الجسد الواحد. وهذا يشمل حالات الشخصية الظل والشخصية الشبيهة وحالات تشظي الذات، وجميعها مرتبطة بالخوف والقلق وعدم الانسجام مع المحيط، ومعظم تجلياتها نتاج أمراض نفسية أو عضوية. وتعد فكرة القرين شكلاً من أشكال الغرابة المقلقة؛ لأن دواعي وجودها في النص الأدبي ناتجة من مؤثرات خارجية، تتجاوز دواعي استحضارها بوصفها تقنية فنية مخالفة للمألوف إلى كونها ممثلةً لمواجس الروائيين -وربما أمراضهم التي تتخلق بصيغة القرين لتستر/أو لتكشف تناقضاتهم الداخلية- ويقال في تعريف القرين لغويا

(25) شاكر عبد الحميد، الغرابة: المفهوم وتجلياته في الأدب، ص 8.

(26) عبد الرزاق عيد، العالم القصصي لزكريا تامر، ص 82.

بأنه: «قرين ج قرناء: 1- مقرون بأخر، أسير قرين لآخر، 2- مصاحب، 3- زوج، 4- نظير»⁽²⁷⁾.

ويوصف القرين في الأدب بأنه: «ظهور أو تجل شعبي لحالة داخلية تحدث انقساماً داخل الذات، وفي الوقت نفسه تحدث التكامل الخاص بهذه الذات، على الأقل أمام نفسها، من خلال هذا الانقسام ذاته. بأن تبعد عن نفسها ذلك الجانب السلبي الغامض المخيف المرفوض منها وتسقطه على صورة أخرى لها»⁽²⁸⁾. تنتمي ظاهرة القرين في الأدب إلى غرابة اللامألوف؛ لأنها تدور ضمن فلك الغموض النادر الذي يحيط بشخصيات تتوه بين هويتها الأصلية وهوياتها الأخرى الطارئة، بحيث تضيق بينهما الهوية الحقيقية. يحضر القرين في قصص زكريا تامر بوصفه حالة انفصام متعددة المظاهر، فمثلاً قد يكون القرين هو الدافع الجنسي المكبوت المتمرد على قوانين المجتمع الوضعية التي حرمتها من فطرته الحرة، مثل الزنجي في قصة (الرجل الزنجي)⁽²⁹⁾ من مجموعة سهيل الجواد الأبيض، فهذا الرجل صديق السارد الأوحده الذي لا يفارقه ويقبع بداخله، يستمتع بكونه حياً ويحرضه على مضاجعة النساء، ويحضه على ترك العمل الذي يكرهه، وكأن هذا الزنجي هو التجسيد للفطرة البرية الكامنة فيه والعصية على التدجين. إنها النظير/ القرين الأسود الخفي الذي لا يرى أو الذي يقبع في اللاوعي العميق المظلم الذي لا يمكن التكهن بوجوده، وربما لهذا السبب دعاه بالزنجي. واللافت للنظر أن هذا القرين يختفي لحظة الشعور بالخوف وبخاصة الخوف من الموت وكأن غريزة البقاء تتغلب على باقي الغرائز كالرغبة الجنسية أو رغبة الحرية، وكأن الطبيعة التي تخلق هذا الدافع الخفي باتجاه الحياة والجنس والتحرر من القيود والالتزامات هي ذاتها من يخلق الفناء والموت والبرد والخوف.

أما الصورة الثانية للقرين فهي تتجلى عبر قصة اسمها الثاني من قصص مجموعة نداء نوح، في هذه القصة شخصية حمدي الصايغ الذي يموت ثم يقرر الاتصال من قبره بعائلته كي يطمئن على زوجته وابنه وهنا يجد شخصاً آخر اسمه أيضاً حمدي الصايغ الذي يعيش حياته نيابة عنه، ولكنه يقوم بفعل كل ما يناقض ما كان يفعله هو في حياته، فهو مثلاً يطلق زوجته، ويخرج ابنه من الجامعة، ويبدد ثروته، ويبيع متجره، ويستمتع بحياة كسولة متحللة من دون رادع أو وازع. وربما

(27) أحمد العايد وآخرون، المعجم العربي الأساسي، (د.م: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، لاروس، دت)، مادة: قرن، ص983.

(28) شاكر عبد الحميد، الغرابة: المفهوم وتجلياته في الأدب، ص172.

(29) زكريا تامر، سهيل الجواد الأبيض، ص 15-25.

يكون القرين هنا مرة أخرى، صورة حقيقية للحياة التي كان يرغب حمدي في عيشها ولا يستطيع تحت ضغط اشتراطات الواقع وضغط المجتمع. وربما تكون أيضا صورة كابوسية مجازية للموت الذي قد يجعل استبدال أشخاص بأشخاص آخرين ممكنا ومرعبا من حيث هشاشة الوجود الإنساني الطارئ في هذا العالم؛ وهنا مرة أخرى، على الرغم من وجود احتمال تأويل مجازي قائم لهذه القصة إلا أنها مع هذا التأويل تبقى باعثة على الغرابة التي تقلق طمأنينة الكائن، وهنا يمكننا التذكير بأن فكرة عرضية الوجود الإنساني وفكرة العدم وفكرة وشوك الموت هي إحدى ركائز الفلسفة الوجودية.

السخرية وتفكيك الواقع اليومي

هنالك مقولة شائعة للفرنسي فرانسوا رابليه François Rabelais تتضمن ما معناه أن الفكاهة والسخرية هما وحدهما السبيل إلى نجاة العالم وتخليصه من شوائبه، لذلك طالما خاف رجال السياسة ورجال الدين من الضحك بصفته قادراً على تجريدهم من الأقنعة الزائفة، ومن ثم كشف عيوبهم للناس، وربما هذا ما جعل الطرفة لسان حال واقع المجتمعات أكثر من كثير من المقالات المنمقة والأبحاث الأكاديمية.

وربما يمكننا القول بأن السخرية في قصص زكريا تامر كانت مواجهة غير مباشرة مع جميع أنواع السلطات الاجتماعية والدينية والسياسية، وقد برع زكريا تامر في السخرية المتقنة ولكنه لم يصل إلى ابتداء الفكاهة، وربما يعود ذلك إلى أسباب عميقة منها ما يعود إلى شخصية زكريا تامر ومنها ما يعود إلى الواقع المرجعي للقصص. وهنا سنكتفي بالقول إن السخرية تقوم أساساً على النقد وتضخيم العيوب، وكشف مكامن الخلل بطريقة غير مباشرة، ولذلك فهي تحتاج إلى المكر والرمز والبراعة في السرد.

في قصص زكريا تامر تتجلى السخرية غالباً عبر التهكم أو التصوير المبالغ فيه أو المفارقات، فمثلاً يمكننا استشفاف التهكم في القصة رقم 56 من قصص مجموعة تكسير ركب، حيث يصحو علي الطيب بعد غيبوبة دامت أعواماً طويلة وقد تقدم في السن وأصبح عجوزاً محني الظهر متكئاً على عصا، وعندما سأل الناس عن أحوالهم أكدوا له بشكل مقتضب أن الشمس ما تزال تشرق كل يوم وأن الصيف ما زال حاراً وأن رئيس الجمهورية باق في منصبه وينوي السير في جنازات جميع

مواطنيه وأبنائهم وأحفادهم. ونرى التصوير المبالغ فيه في قصة (المخزن العربي)⁽³⁰⁾ من مجموعة نداء نوح، حيث تدخل الشخصية الرئيسية إلى هذا المخزن فتكتشف أنه مكان لبيع الأمراء والدول والنساء الحوامل والأطفال والبلاد على الخرائط والحكام الذين يخضعون الشعوب، إن هذا الرسم الكاركاتوري للواقع يركز الانتباه إلى تغول الشركات الكبرى في العالم. ومن القصص التي تقوم على المفارقات التي تبرز التناقض بين وضعين قصة عنتره النفطية من المجموعة السابقة نفسها، حيث تتصل عبلة هاتفيًا بعنتره في أثناء قيامه بعملية شراء جمهورية ما، عن طريق قائد جيوشها الذي يوافق على القيام بانقلاب عسكري مقابل المال. وفي أثناء اتصال عبلة بعنتره نجدهما يتشاثمان ويتخاصمان لأن عبلة تحب الاستماع إلى أغاني فريد الأطرش بينما عنتره لا يحب صوته. وهنا تحضر المقارنة بين وضعية عنتره وعبلة الشخصيتين التاريخيتين ومقابلهما عنتره وعبلة في العصر الحديث؛ حيث لم يتغير المكان لكن الزمن وحده الذي تغير. إن أساليب السخرية التي يعتمدها تامر في قصصه كانت متنوعة ومتجددة؛ فهي إما تقوم على التلاعب اللفظي أو على التورية أو على المحاكاة أو على التجريد والتميز، ولكنها في معظمها صيغت بتقنيات فنية تبرع في فن التوصيل لأن حجم ما يراد قوله واضح ومكثف ويستوجب في المقابل كثافة لغوية وفنية تكون حاملة له، ولكننا لا بد أن نلاحظ كذلك أن المجموعة الأخيرة وهي القنفذ، كانت أقل كثافة وأقل اهتماما بالصياغة الفنية، وهذا يستحق دراسة مستقلة- كانت في معظمها تائهة غير قادرة على الإيجاز والتكثيف وبالتالي توصيل ما تريد قوله.

حاولنا أن نقدم مقارنة للنص القصصي «التامري» من دون أن نجعله منقطعاً عن مصادره انقطاعاً كاملاً ومن دون أن يكون صورة انعكاسية (مرآتية) للواقع الكافكاوي الصادر عنه، لا سيما أن تمثيل أي مرجع يمر عبر وعي المبدع، لذلك لا يمكن أن يكون صورة طبق الأصل عن ذلك المرجع. وقد لاحظنا أن عالم زكريا تامر يتأرجح بين العجيب والغريب لكنه لا يصل إلى الفانتازيا، وربما يكون مرد ذلك إلى أن الأدب العربي بشكل عام ما زال تحت وطأة الهم السياسي والاجتماعي فلم يمتلك ترف التفرغ لحكاية الفانتازيا التي تقوم أساساً على اللعب الفني. ولكن في المقابل نجح زكريا تامر في توليد أجواء سريالية قاتمة تبرز التفاعلات الداخلية للمشاعر بوصفها ردة فعل على قتامة هذا الواقع وعنفة ولا إنسانيته، وكأنه بذلك يسجل موقفا احتجاجيا ضد المجتمع، وهذا الاحتجاج السلبي يتخذ أشكالا عدة منها مثلاً العودة إلى القبر الذي خرجت منه، أو الاختفاء، أو انشقاق الأرض وابتلاع الشخصية/ الضحية وكأن وجودها بحد ذاته هو وجود طارئ، فلا يحق لها من ثم امتلاك أي ثقل مادي محسوس. ولهذا كان الخيال الغرائبي -إضافة طبعاً إلى اللغة الشعرية المشحونة بالانفعالات

(30) زكريا تامر، نداء نوح، ص 139.

والتي استثمرت طاقات المجاز- ضروريا لتوصيف أوضاع قد لا تستطيع عناصر العالم المعقول تجسيدها فكان النوسان أو التأرجح بين الشخصية وقرينها وبين عالم المعقول واللامعقول ضرورة فنية ووظيفية لوضع القارئ في سياق الفضاء العام للنص الكابوسي على الرغم من التجريد الذي وسم كثيراً من قصصها، وربما لذلك نجحت بالوصول إلى كثير من لغات العالم، عن طريق ترجمتها، ولم تفقد رونقها على الرغم من سوداويته، ونجحت في بث تأويلاتها التي تنطبق على حال كل البلدان التي تعاني حتى يومنا هذا القمع والكبت والفقير.

المصادر والمراجع

1. الخطيب. حسام، القصة القصيرة في سورية، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1982).
2. العايد. أحمد، وآخرون، المعجم العربي الأساسي، (دم: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، لاروس، د.ت).
3. الماضي. شكري عزيز، أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، العدد 355، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2008).
4. تامر. زكريا، تكسير ركب، ط1، (بيروت: رياض الريس، 2002).
5. —، الحصرم، ط1، (بيروت: دار رياض الريس، 2000).
6. —، دمشق الحرائق، ط2، (دمشق: منشورات مكتبة النوري، 1978).
7. —، صهيل الجواد الأبيض، ط2، (دمشق: منشورات مكتبة النوري، 1978).
8. —، نداء نوح، ط1، (لندن: رياض الريس للكتب والنشر، 1994).
9. —، النمور في اليوم العاشر، ط2، (بيروت: دار الآداب، 1981).
11. تودوروف. تزفيتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، الصديق بوعلام (مترجمًا)، ط1، (الرباط: دار الكلام، 1993).
12. روبير. مارت، رواية الأصول وأصول الرواية، وجيه أسعد (مترجمًا)، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1987).
13. عبد الحميد. شاكر، الغرابة: المفهوم وتجلياته في الأدب، سلسلة عالم المعرفة، العدد: 384، ط1، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2012).
14. عيد. عبد الرزاق، العالم القصصي لزكريا تامر، ط1، (بيروت: دار الفارابي، 1989).