

فواتح السرد وخواتيمه في تجربة زكريا تامر القصصية

مفيد نجم⁽¹⁾

لم يتنبه النقد والدراسات الأدبية كثيراً إلى أهمية فواتح النصوص السردية وخواتيمها من حيث الدور الذي تؤديه في بنية القص، وفي عملية تلقيه، ولذلك كانت القراءات التي عنيت بها محدودة، فظل الدور الذي تؤديه، لا سيما في مستوى العلاقة بينهما، وأثر هذه العلاقة في وحدة البنية السردية للقص لا يحظى بالكشف والاكتشاف في تجربة القص العربي الغنية والمتنوعة. لقد شكل هذا الاهتمام المتواضع دافعا لنا في هذه الدراسة، لكي نتناول هذه الوظائف التي تقوم بها في بنية السرد في تجربة القاص زكريا تامر، نظراً للدور الفاعل الذي تؤديه فواتح النصوص السردية التي هي الجزء الأول من الكلام، أو جملة البداية فيه في عملية الاتصال التي تقيمها، أو تنشئها مع المتلقي من حيث التأثير فيه وشد انتباهه، ومن حيث التأسيس للحكي، والكشف عن رؤية الكاتب، بوصفها تمثل بؤرة مركزية أولية، تتفرع عنها بؤر أو محاور أخرى.

ويذهب صبري حافظ في كتابه (البدايات ووظيفتها في النص القصصي)⁽²⁾ إلى أن تحديد البدايات؛ المنطلقات المنهجية -التي تحدث عنها أيضا إدوار سعيد في كتابه (البدايات)- لا يمكن أن يحدث إلا عندما يشرف القارئ على نهاية العمل، إذ قد يصادر القارئ على منطلقات بعينها، إلا أن الحل النهائي لا يمكن أن يتوافر إلا مع نهاية النص.

ويؤكد صبري أن للفاتحة أو العتبة السردية (في النص السردية قيمة مضاعفة الإحالة على ما في النص وضبط أفق انتظار للمتقبل، قد يلبيه السارد وقد لا يلبيه من ناحية، والحفز على تبين رؤية العالم، كما يبلورها النص من جهته، أو كما تتراءى للمتقبل في عملية تواصله مع النص من

(1) كاتب وناقد سوري.

(2) صبري حافظ، البدايات ووظيفتها في النص القصصي، الكرمل، عدد 21 و22، 1986.

ناحية ثانية)⁽³⁾.

ويدشير أحمد السماوي إلى إن (أبرز ما يلفت الانتباه بشأن هذه الفواتح في أي من النصوص السردية توفرها على سمة قارة، لا يكاد يخلو منها نص روائي أو أقصوي هي الإثارة)⁽⁴⁾. وكما يؤكد السماوي، فإن الفاتحة قد تظهر منذ العنوان أو المقدمة، أو من الإهداء، لكنها أكثر ما تظهر في الجملة الأولى من السرد.

لكن السماوي تجاهل في كلامه دور المقبوسات التي يصدر بها بعض الكتاب نصوصهم السردية، وتدخل في مجال مصطلح المتناصات، أو النص الصغير الذي يشكل أحد مفهومات نظرية التناص، حيث تحيل هذه المتناصات (العناوين الفرعية الإهداء، والمقبوسات)، أو ما يسميها جيرار جينت بالعتبات، والنص الأصغر الموازي إلى داخل النص، إذ إنها تؤدي دورًا مهمًا في تكتيف رؤية الكاتب واختزالها في النص، وفي وضع المتلقي في فضاء التجربة التي سيتحدث عنها في العمل القصصي أو الأدب عمومًا.

وتلح سيزا قاسم في تحديدها للوظيفة التي تؤديها جملة الاستهلال، على القول بأنها تقوم (بإدخال القارئ في عالم مجهول، عالم الرواية التخيلي بكل أبعاده بإعطائه الخلفية العامة لهذا العالم، والخلفية الخاصة لكل شخصية، ليستطيع ربط الخيوط والأحداث التي ستنتج في ما بعد)⁽⁵⁾. فالاستهلال يرتبط بشخصية بطل العمل القصصي أو الروائي، أو بالشخصية التي تقوم بوظيفة السرد في هذا العمل.

وإذا كانت البداية هي أعقد أجزاء العمل لأنها واجهته الشفافة التي تدفع القارئ إلى الاقتراب أكثر من النص، فإن لها أيضا خصائص وسمات، تساهم في ترتيب اشتغالها الوظيفي، وهي مكونات ساهمت شروط الإبداع الحديث في بلورتها⁽⁶⁾.

(3) أحمد السماوي، فن السرد في قصص طه حسين، (تونس: منشورات كلية الآداب والعلوم صفاقس، 2002)، ص 278.

(4) أحمد السماوي، فن السرد في قصص طه حسين، ص 279.

(5) سيزا قاسم، بناء الرواية، (بيروت: دار التنوير، 1985)، ص 45.

(6) شعيب حليفي، هوية العلامات: في العتبات وبناء التأويل، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004)، ص 71-72.

وقد حدد جورج طومسون ثلاثة أنماط من الاستهلاكي هي:

- الاستهلال الذي يعنى بتحدد الزمان والمكان في القصة.
- الاستهلال الذي يقتحم الحكاية من دون الاهتمام بتعيين المكان والزمان.
- الاستهلال الذي يحاول أن يوضح فكرة القصة الأساسية.

إن جملة الاستهلال التي ترتبط بالعمل بشكل عام، تمثل وحدة فنية مستقلة، وهي بمنزلة بؤرة مركزية، تولد بؤراً أخرى تمتلك السمات نفسها، أو ما يمثلها. والاستهلال قد يغدو عنصراً مهيماً مع تحوله، إلى تاريخ خاص لكاتب محدد، في إطار سياق أدبي يلزم تجربته، وهو ما يمكن أن نجده في أعمال زكريا تامر الأخيرة، من خلال الاستهلال الذي يقتحم الحكاية، من دون الاهتمام بتعيين المكان والزمان، أو العناية بتوضيح فكرة القص، إضافة إلى الطابع التجريدي الذي يحدث فيه تقديم شخصية بطل القصة، وارتباط ذلك بالمنظور السردى، والتركيز على البعد الحكائي في القصة. ولئن كانت الفاتحة أو البداية السردية، تؤدي هذا الدور على صعيد أفق التوقع والإثارة عند القارئ، فإن الشكلايين الروس، ركزوا في دراساتهم النقدية على العلاقة بين البداية السردية ونهاية القصة، الأمر الذي يؤكد ضرورة وجود ضبط للعلاقة داخل النص السردى، أي للفاتحة السردية مع ما يليها من وقائع وحوادث وعناصر أخرى، يتوافر عليها السرد القصصي من دون أن تقوم تلك العلاقة على التطابق بين الفاتحة والخاتمة، وهذا ما سوف نلاحظه في دراستنا، لتلك العلاقة في عدد من قصص زكريا تامر في أعماله المختلفة، وبخاصة أن كثيراً من قصصه، يقوم على عنصر المفارقة حتى أضحي ذلك سمة خاصة، تميز أعماله المختلفة، أو عنصراً مهيماً يتميز بينيته التركيبية الخاصة.

لا يمكن الحديث عن نمط استهلاكي خاص يميز فواتح السرد عند القاص، إذ نجد ثمة تداخلاً بين الأنماط الثلاثة التي سبق الحديث عنها، وإن كان هناك نمط أكثر استخداماً في قصص أعماله الأولى، يختلف عن النمط المهيمن في قصص أعماله الأخيرة بسبب ارتباط التقديم الاستهلاكي كبؤرة فنية أولية بمجمل العمل القصصي، الأمر الذي يجعل اهتمام الفاتحة السردية بتعيين المكان والزمان أو تقديم شخصية بطل الحكاية، يتراجع إلى حد كبير في حين تتقدم الفاتحة التي تقتحم الحكاية، أو الطابع التجريدي لتقديم الشخصية، وكذلك تعيين الزمان والمكان في الحكاية، ويتراجع بصورة كبيرة استخدام اللغة الاستعارية والمجازية كعنصر مشارك في الحكاية، يزيد التأثير في المتلقي ويخلق التوتر الانفعالي المطلوب الذي يعزز عملية التلقي والاستقبال.

وقبل تحديد أنماط فواتح السرد، في أعمال تامر المختلفة لا بد من تقديم صورة عامة عن أشكال التداخل، في أنماط هذا التقديم، في أعماله الأولى التي ستظهر ميله المبكر إلى استخدام التقديم الاستهلاكي الذي يقتحم الحكاية، من دون الاهتمام بتعيين المكان والزمان، وتقديم شخصية بطل الحكاية. تبدأ قصة (الطفل النائم) بتقديم استهلاكي يقتحم الحكاية مباشرة، يقدم شخصية بطل الحكاية بكثير من التجريد، ويغفل فيه حتى ذكر اسمها (رمق الطفل دميته بنظرات حانية، ورجاها أن تسابقه في العدو حول البحرة التي تتوسط باحة البيت)⁽⁷⁾. ويتكرر التقديم نفسه الذي يتميز بلغة تقريرية واضحة في قصة (موت الياسمين) التي تبدأ بـ(استطاعت سلمى التوظيف معلمة في إحدى المدارس إثر نوالها شهادة، تثبت أنها ضاجعت 927 رجلا في سنة واحدة)⁽⁸⁾.

ينطوي عنوان قصة (الأغنية الزرقاء الخشنة)⁽⁹⁾ في بنيته الدلالية على التضاد القائم بين البنية الشعرية المجازية للأغنية، وصفة الخشونة التي تتسم بها، ما يؤكد عنصر المفارقة التي يقوم عليها العنوان، ويدل من خلالها على طبيعة الوعي الجمالي الذي تتشكل لغة السرد على أساسه، وفي مقدمتها العنوان الذي يقيم تناصه مع النص ويشكل مفتاحا دلاليا، يساهم في أفق التوقع عند المتلقي، إضافة إلى وظيفته الانفعالية والجمالية والانتباهية التي تعمل هنا، على توليد الإثارة من خلال عنصر المفارقة المتوافر في بنية العنوان. ومنذ بداية السرد يظهر ارتباط العنوان بضمير المتكلم الذي هو بطل القصة، الذي لا يذكر اسمه، وكل ما نعرفه عنه من خلال السرد، أنه عامل يعمل في مصنع طرد منه بسبب تعطيل الآلة التي كان مسؤولا عن تشغيلها.

وتأتي فاتحة السرد في القصة، وهي جملة اسمية وصفية، ذات طابع مجازي لتشكل استمراراً للبنية الشعرية للعنوان، من خلال التعالق الذي تقيمه معها، حيث تركز هذه الجملة على وصف المكان، وتحديد أبعاده بوصفه المسرح الذي ستجري فيه حوادث القصة، وتتحرك شخصية بطلها. وتمثل جملة الاستهلال بؤرة مركزية لكونها تحدد وضع المكان وملامح شخصية البطل، والشخصيات الأخرى التي توجد فيه وتدل على وضعها الاجتماعي والتاريخي. وسوف تتفرع عنها محاور عدة، أو تتولد منها بؤر جديدة أخرى في المتن الحكائي للقصة (وتعرج النهر عبر الأزقة، وبين البيوت الطينية

(7) زكريا تامر، صهيل الجواد الأبيض، ص 49.

(8) صهيل الجواد الأبيض، ص 84.

(9) صهيل الجواد الأبيض، ص 7.

المكتظة بالوجوه الصفراء والأيدي الخشنة، وهناك امتزجت مياهه بالدم والدموع وبصديد جراح أبدية، وعثر النهر في ختام رحلته على نقاط مبعثرة بمهارة، مختبئة في قاع المدينة، وصب فيها حثالته الباقية⁽¹⁰⁾ وتتولد عن هذه البؤرة بؤر أخرى ترتبط بها مثل بؤرة الاستقطاب الاجتماعي، أو الثنائية الضدية الدالة على حالة التمايز الطبقي والاجتماعي من خلال صورة المكان، وهي ثنائية تعكس رؤية أيديولوجية تجعل من الصعب اختراق حدود التمايزات الاجتماعية التي ترسمها، ونلاحظ ذلك في عجز بطل القصة عن اختراق المكان.

لكن العلاقة التي تدل على الترابط بين البداية ونهاية القصة، ستساهم في جعل القارئ يتلمس رؤية القاص إلى العالم في النص، وما تحمله من بعد درامي، يتمثل في التناقض الحاصل بين صورتين المكان الحديث الدال على الوضع الاجتماعي المتميز لساكنيه، والمكان القديم الدال على حالة البؤس والتخلف لساكنيه. ويظهر الاتصال بين البداية. والمقطع الذي يليه في الانتقال الذي يحدث، أو من خلال علاقة الجزء المتمثل في إحدى النقاط المبعثرة (المختبئة في قاع المدينة) التي يصب فيها النهر حثالته الباقية، وهي المقهى الذي يرتاده بطل القصة إلى جانب عدد كبير من أناس القاع الاجتماعي للمدينة والريف المحيط بالمدينة.

وتتجلى العلاقة بين فاتحة السرد وما يلي من حوادث وتحولات من خلال التجسيم النافر لصورة التناقض بين ثنائية المكان المدني، حيث يركز الكاتب على صورة المكان الثاني القديم البائس، وعالم أناسه المكتظ بالوجوه الصفراء والأيدي الخشنة التي تدل على وضعهم الاجتماعي المزري والشديد البؤس، ثم يجعل مكان المقهى يقع قبالة المعمل الذي طرد منه بطل الحكاية، لكي يتحول المكان إلى بؤرة تؤسس للحكي، ومنظم درامي لحوادث القصة من خلال علاقة التقابل التي تقيمها بين المكانين. وبذلك يؤدي المكان دورا مهما في التمهيد للحديث عن وضع الشخصية وعلاقتها بالعمل، ويفتح الدلالة التي ينبني عليها هذا المكان في القصة. لكن هذه العلاقة لن تتكشف تمامًا إلا قرب نهاية السرد، حيث تأتي الحوادث والوقائع التالية لتعمق معرفتنا بتلك العلاقة، وبرؤية العالم عند البطل، وموقفه من الآلة الصناعية، والعلاقات الإنتاجية التي تقوم على الظلم والاستغلال، ما يجعله أكثر ثقة بالمستقبل الذي سيهدم فيه المعمل باسم الإنسان، ويتخلص من عبوديتها له ومن الاستغلال.

وتتوافق نهاية السرد مع مضمون تلك الرؤية، ثم إنها تأتي مخالفة لفاتحة السرد لأنها تشكل نقضًا لعالم الآلة والتميز الطبقي والاستغلال، وعودة إلى البراءة الإنسانية الأولى

(10) صهيل الجواد الأبيض، ص 11.

التي توحي بها النهاية عندما يصدق في داخل بطل الحكاية (لحن أغنية قديمة كانت ترددها أمي، حينما كنت صغير السن)⁽¹¹⁾.

إن نهاية أغلب قصص زكريا، تأتي مخالفة لبداية القص السردى لكي تعمق الإحساس بعنصر المفارقة وتخلق صدمة للقارئ، إضافة إلى أنها تجعل أفق توقع القارئ غير مصادر منذ بداية السرد، ففي قصة (الرجل الزنجي) تكون النهاية مفارقة للبداية، فالرجل الزنجي الذي يهتف بعد أن يرى صورة العالم الجميلة من حوله (آه.. ما أجمل أن أكون حيًا)⁽¹²⁾. يقدم صورة كئيبة موحشة للعالم، ولنفسه المتوترة القلقة، والضائعة في هذا العالم (ويحلق غناء الكآبة المتوحشة فوق غابات من زنايق ذابلة سوداء... ثم أمضي إلى الأمام، ظهري منحني، وخذائي يضرب وجه الرصيف ضربًا سريعًا...)⁽¹³⁾.

وتشترك أغلب نهايات قصص مجموعة (صهيل الجواد الأبيض) في رسم صورة أبطال الحكايات، وهم يتابعون مسيرهم فوق إسفلت الشارع الباهت (قصة الأغنية الزرقاء الخشنة وقصة الرجل الزنجي) أو يمضون بعيدًا عن المدينة ممتطين جوادًا أبيض (قصة صهيل الجواد الأبيض)، أو يتابعون المسير نحو القبر في قصة (ابتسم يا وجهها المتعب)، أو يمضون في خطأ متناقلة على إسفلت الشارع الأسمر المتعب (قصة الصيف)، أو يغادرون المستشفى ويرجعون إلى أزقة المدينة (قصة الكنز) في حين إن صورة المكان في بداية القصة تدل على عدم الحركة والجمود، كما في قصة (الرجل الزنجي) الذي ترقد شمس في شرايين ضوئه، وفي قصة (صهيل الجواد الأبيض) الذي يفتح السرد فيها بوصف غرفة الرجل الصامتة السوداء، وكذلك في قصة (قرنفلة للإسفلت المتعب) التي يصف فيها الفتاة المضطجعة على سريرها المتثائب. ولعل هذا التباين بين البداية التي تدل على الجمود وعدم الحركة، والنهاية المتحركة التي تدل على التوتر والقلق والضيق، تكشف من جهة عن الاختلاف بين البدايات والنهايات، ومن جهة ثانية تكشف عن النهاية المفتوحة المأسوية والحزينة لأبطال القصص في حركتهم الدائرية في المكان التي تعيدهم دوماً إلى أمكنتهم المغلقة التي انطلقوا منها، بعد أن عجزوا عن اختراق المكان وإقامة علاقة تفاعل وتواصل معه، بسبب شرطهم المأسوي الذي يجردهم من أي قدرة على استعادة حيواتهم الضائعة.

(11) زكريا تامر، نداء نوح، (بيروت: رياض الريس للنشر، 1994).

(12) زكريا تامر، الحصرم، (بيروت: رياض الريس للنشر، 2000).

(13) زكريا تامر، الرعد، الأعمال القصصية، ط3، (بيروت: رياض الريس للنشر، 1994)، ص25.

وتخترق جملة السرد الأولى في قصة (السجن) السرد الحكائي للقصة من دون التمهيد لحدث القصة والانشغال بتحديد المكان والزمان، إذ تقدم الحدث المحوري المتمثل في موت مصطفى الشامي الذي كان يعمل في بناء البيوت، وعودته إلى البيت هرباً من وحشة القبر، وتتفرع عن بؤرة الاستهلال بؤر جديدة هي محاكمته من السلطة والحكم عليه ببناء القصور، الأمر الذي يجعل (في تلك اللحظة الأرض الجرداء والأرض الخضراء لهما سماء واحدة، مصنوعة من قضبان فولاذية)⁽¹⁴⁾. وتأتي نهاية القصة لتؤكد تحول العالم إلى سجن واحد، يجعل من العبث البحث عن خلاص في مكان ما.

وتؤدي جملة الاستهلال -بوصفها بؤرة مركزية- دوراً مهماً في خلق أفق التوقع والتأثير في المتلقي، من خلال اللغة الاستعارية، القائمة على التجسيد والتجسيم الذي يبث الحياة والحركة في الطبيعة، بحيث تحول الطبيعة إلى عنصر مشارك يساهم في تعميق هذا التأثير. وقصة (الذي أحرق السفن) وقصة (المتهم) من مجموعة الرعد، هما مثالان على ذلك، فالجملة الافتتاحية فيهما تمهد للحدث بمقدمة زمنية مكانية تتميز بلغتها المجازية والاستعارية. وتأتي جملة النهاية متناغمة مع هذه الافتتاحية في مستوى تلك اللغة. وتظهر العلاقة واضحة بين جملة الاستهلال، أو البؤرة السردية وما يليها من بؤر أخرى في القصة، تنشأ عنها في قصة (المتهم) التي يلعب التقسيم الذي يقوم به العنوان الداخلي دوراً مهماً في تحديد البؤر التي تتولد عن بؤرة الاستهلال، وتدل على المسار الذي يأخذه تنامي حوادث الحكاية وتطورها في مجموعة من المشاهد (الاعتقال- الاستجواب- مشروع خطبة- الإعدام- من مواطن مثالي). إن حركة السرد الخطية والمتعاقبة في هذه الحكاية تجعل نهايتها تأتي متوافقة مع بدايتها ليس في مستوى الحوادث وحسب، وإنما في مستوى اللغة ووظيفتها التعبيرية والإيحائية التي تستخدم سحر اللغة في إخفاء البعد الإيديولوجي في الحكاية، وهو ما نتلمسه أيضاً في وجهة نظر الراوي من خلال استخدام اللغة الاستعارية في الوصف (هربت النجوم فها هم قد أتوا وفتحوا باب الزنزانة، ودلفوا إلى داخلها جرادا جائعا)⁽¹⁵⁾.

ولا يختلف الحال في قصص مجموعة (دمشق الحرائق)، إذ تأتي النهاية بعكس ما توجي به البداية فتزيد من عنصر التوتر الدرامي في السرد وتولد صدمة للقارئ بعكس ما يتوقع، ففي افتتاحية قصة (لبستان) التي يحمل عنوانها اسم مكان يوحي بالجمال والخضرة يتحدث الراوي عن تحولات سميحة في الزمان قبل أن يلتقي بها سليمان، وهي تحولات تحمل معنى الجمال والنقاء والعدوبة، إلا أن نهاية

(14) زكريا تامر، الرعد، الأعمال القصصية، ص 14.

(15) زكريا تامر، دمشق الحرائق، ط2، (دمشق: منشورات مكتبة النوري، 1979)، ص 27

القصة التي تحمل دلالات مكانية وزمنية تأتي على العكس، فهي تشي بمعنى قدوم الكارثة والمحنة (فالليل الأسود آت..)⁽¹⁶⁾.

وتحمل بداية قصة (الليل) عنصر الإثارة الذي يولده الفعل الماضي المبني للمجهول الذي يفتح به القاص السرد الحكائي، ووصف دخول الرجل الغريب إلى الغرفة التي يضيئها نور أصفر ضعيف، ثم تأتي الفقرة الثانية لتتابع الوصف. وهكذا في الفقرات التالية ما يظهر العلاقة بين الافتتاحية، وباقي فقرات السرد الحكائي. وتأتي النهاية بعكس البداية، فالص يتحول إلى عاشق للمرأة، يتخلى عن هدفه ويقبل بمصيره الذي ينتهي إليه بين أيدي الشرطة من أجل المرأة التي يستولي عليه جمالها، ويعجز عن التحرر من سطوته وبذلك يكشف عن الحس الجمالي الذي يوقظه جمال المرأة عند الرجل الذي تدفعه الحاجة إلى السرقة.

ويتحول المكان في قصة (النهر) إلى بؤرة دلالية، تؤثر في علاقة الشخصية مع العالم، وتصنع تحولاتها في مستوى هذه العلاقة، كما نرى ذلك من خلال العلاقة بين جملة الاستهلال وجملة النهاية، إذ نجد جملة البداية تهتم بوصف شخصية بطل القصة (عمر) وحالة الفرح والنشوة التي تولدها صور الجمال الساحرة للطبيعة، في حين إن المكان السجني الذي يوضع فيه بعد أن يلقي القبض عليه، يولد شعورا من نوع آخر من الفرح والنشوة بسبب النزعة المازوشية التي تكونها عنده سياسة الإذلال والاستلاب التي تمارسها سلطة القمع عليه (طفق عمر يصرخ واجتاحته الغبطة، إذ سمع الحارس يدنو من باب زنزانته، فنهض ووقف مشدود القامة، ينتظر بلهفة ركلة الحارس)⁽¹⁷⁾.

وفي قصة (حقل البنفسج) تأتي خاتمة السرد مطابقة لبدايته، ويظهر حقل البنفسج كمكان حلبي في هذه القصة المجازية عبر انزياحات الخيال المفارقة للواقع التي يقوم بها بطل القصة. ثم إن العتبة المكانية أو حافز التقديم في افتتاحية السرد تحيل على النص، وتحفز المتلقي على رؤية العالم الذي ينطوي عليه السرد الحكائي في النص، إذ تشكل الفقرة الثانية التي تتصل بالبداية (الفقرة الأولى) من خلال واو الاستئناف التي تربط الفقرة الثالثة بالثانية أيضًا. وهكذا في باقي فقرات النص حتى الخاتمة، التي تأتي متوافقة مع فاتحة السرد، فقد بقيت سماء المدينة السوداء التي (لا تملك

(16) زكريا تامر، دمشق الحرائق، ص 17.

(17) زكريا تامر، دمشق الحرائق، ص 77.

قمرًا وشمسًا ونجومًا)⁽¹⁸⁾ متسقة مع السياق العام لصورة المشهد الذي تعيش فيه شخصية بطل القصة، وتتجسد طبيعة علاقتها بالعالم.

تقوم جملة الاستهلال في الغالب بتحديد الزمان والمكان بلغة تجريدية، تتعالق مع لغة السرد وتتداخل معها في مستوى المنظور الحكائي الذي يركز على الجانب الحكائي بصورة واضحة، أو بتقديم شخصية بطل القصة بشكل موجز جدًا، أو اقتحام الحكاية. ويعد النمطان الأخيران من التقديم الاستهلاكي أو العتبة السردية، هما الأكثر استخدامًا في أعمال القاص الأخيرة (كانت فأس الحطاب تهوي برتابة على جذع شجرة الليمون المنتصب في باحة البيت، بينما كانت سميحة قرب النافذة المطلة على الزقاق)⁽¹⁹⁾. وفي قصة العشاء الأخير تبدأ الحكاية هكذا (تسكن عائلة الحواصلية وعائلة الخربوطلي في بيتين متجاورين وتسود بينهما علاقات تجعلهما أشبه بأهل بيت واحد، ولكنهما اختلفا فجأة بسبب كلب اقتنته عائلة الحواصلية)⁽²⁰⁾. ويتوضح الطابع التقريبي في التقديم الاستهلاكي لقصة (أبناء النجار) الذي يقوم باقتحام الحكاية (تزوج بشير النجار من سلوى البقاش المعروفة بجمالها وسذاجتها ونفورها من الرجال، ومرت سنتان دون أن تحبل سلوى)⁽²¹⁾.

ويحيل عنوان قصة (ظلمات فوق ظلمات) من مجموعة (سنضحك) كمفتاح دلالي على النص الذي تتماثل صورة المكان الرمزية التي تحتشد بطبقات من الظلمة مع صورة المكان الذي يعيش فيه بطل القصة/ الراوي الذي يتألف من طوابق متعددة، لا يرى فيها من هو في الطابق السابع ما يحدث في الأقبية، أو على الأرض. والإعلان في افتتاحية السرد عن الثقة بالجار الذي يسكن في الطابق السابع من خلال ما يعرفونه عنه، يسهم في ضبط أفق انتظار المتلقي من خلال استجابة الراوي في النص لأفق الانتظار عند القارئ، إذ يسهم نزوله من الأعلى إلى الأرض في زيادة عدد المعذبين في الأرض بعد أن يرى صور العذاب، ويقرر عدم العودة إلى الأعلى. وبذلك تأتي النهاية أيضًا متوافقة مع افتتاحية السرد في القصة ما يخلق تماسك العالم السردى ووحدته في هذه القصة.

(18) زكريا تامر، دمشق الحرائق، ص 279.

(19) زكريا تامر، ربيع في الرماد، الأعمال القصصية، ط4، (بيروت: رياض الريس للنشر، 1994)، ص 77.

(20) زكريا تامر، سنضحك، ص 17.

(21) زكريا تامر، دمشق الحرائق، ص 97.

وتحتوي افتتاحية السرد في قصة (النائمات)⁽²²⁾ على عنصر التشويق والإثارة، فهي تتحدث عن بكاء سعاد أمام أفراد أسرته المجتمعين ومسارعتها في الطلب من أهلها، أن يذبحوها من دون أن تبين السبب الذي من أجله تطلب ذلك. وعندما يأمرها والدها بحزم أن تتكلم بالتفصيل عما جرى لها، تؤكد أن ما حدث لا يصدق مع أنه حدث، ما يرفع من مستوى التشويق والإثارة لمتابعة الحكاية ومعرفة هذا الشيء الغريب الذي تتحدث عنه. وتساهم هذه البداية في جعل أفق انتظار المتلقي مفتوحًا وغير مضبوط لكونها تكتفي بتحريض القارئ على المتابعة، واستكمال قراءة الحوادث التالية من أجل معرفة الشيء الخطر الذي لا يصدق الذي جعل سعاد تبكي مطأطئة الرأس، وهي تطلب من أن أهلها أن يقوموا بذبحها. كذلك تأتي نهاية السرد متوافقة مع البداية ومؤكدة لها لأن ما حدث مع سعاد سيحدث مع نساء الحارة جميعهن. وسيكرر مشهد الاغتصاب في النوم. كما تأتي صيغة السؤال والجواب في النص لتحقيق الترابط بين فقرات النص، والخط السردى المتصاعد للحوادث باتجاه النهاية.

إن بداية قصص زكريا- غالبًا- ما تتضمن عنصر المفارقة والغرابة، الناجم عن التأليف في بناء الجملة، بين معنيين متناقضين، يؤدي إلى صدم القارئ، وخلق شعور بالغرابة والإثارة، يدفعه إلى متابعة القراءة، كما هو الحال في قصة (عندما يأتي المساء)⁽²³⁾ فالافتتاحية تبدأ بجملة فعلية تخالف المنطق والممكن، هي (دهش الميت) لأن الميت لا يمكن أن يشعر ولا أن يحس، فكيف إذا كان في قبر يتسع لعشرات من الرجال. ولعل هذه البداية المثيرة بغرابتها تحيل على النص الحكائي، الذي تقوم علاقاته الداخلية على التكامل والانسجام الذي يلخص حياة الإنسان الفقير وحالات القهر والعذاب التي يعيشها. لكن نهاية السرد تأتي مخالفة للبداية، لأن القبر الذي يتسع يضيق حتى على جثة الميت، كما أن الميت الذي يجيب على أسئلة زواره، يمتنع بالمقابل عن الإجابة على الرغم من كل الوسائل القاسية التي يمارسها المحقق معه عن الأحزاب التي انتهى إليها، والأشخاص الذين يعرف أنهم انتموا إلى أي حزب.

وإذا كانت الحكاية تقيم تناصها مع القصص الديني الذي يتحدث عن عذاب القبر، فإن الكاتب يلجأ إلى خرق المعنى، والذهاب به للتعبير عن تجربة الإنسان المعاصر، أي إعطائه دلالات جديدة ومعاصرة بالغة الدلالة على القمع الذي باتت تمارسه السلطة على الإنسان. ومن الواضح في قصص

(22) زكريا تامر، سنضحك، ص 21.

(23) زكريا تامر، سنضحك، ص 183.

زكريا تامر أن هناك تركيزاً على التعالق بين العنوان وافتتاحية السرد، وفي بعض الأحيان تعالق المعنى الدلالي في العنوان مع افتتاحية السرد واسم بطل الحكاية. كذلك يعتمد زكريا تامر في بدايات السرد على عنصر الشد والإثارة عند القارئ من خلال البناء الاستعاري وإقامة العلاقات الغريبة بين أشياء، يستحيل في كثير من الأحيان تحقيقها، إلا من خلال اللغة المجازية التي يستخدمها القاص في قصصه بهدف تحقيق عنصر الغرابة والإثارة والإدهاش في القص، الذي يتميز بهذه السمة في تجربته.

ويأتي عنصر المفارقة الذي تقوم عليه الحكاية في بنيتها السردية ليزيد من جانب الإثارة والتشويق عند المتلقي ويشكل حافزاً قرائياً، إذ تمثل هذه السمات التعبيرية والفنية عناصر أساسية قارة في بنية القص الحكائي، تؤكد التكامل والانسجام بين الفاتحة السردية ونهايتها وصلب النص، ما يدل على متانة البنية السردية والحكاية ووضوح الجانب الفكري الذي يشتغل عليه ويعمل على إيصاله إلى القارئ، وبخاصة أن العالم الحكائي لزكريا تامر لا يحيل على مرجعية خارجية محددة، لأنه يتسم بطابعه المجازي ومنطقه الحكائي الداخلي الخاص، القائم على تمثيل فكرة القص التي يعمل الكاتب على إلباسها ملامح واقعية وإن غلب عليها الطابع التعبيري.

يتمثل الاستهلال في قصص الكاتب غالباً في نمطين محددتين، أولهما النمط الذي يهتم بوصف المكان والزمان في القصة، وثانيهما يعنى بوصف الشخصية المحورية فيها. وقد نجد تداخلاً بين هذين النمطين من خلال اهتمام القاص بوضع القارئ في صورة عالم الشخصية وتحديد وضعها الاجتماعي لخلق أفق التوقع والتأثير في المتلقي، وبخاصة أن القاص يستخدم في كثير من الأحيان اللغة الشعرية المجازية في هذا الوصف. لكنه في مجموعة (النمور في اليوم العاشر) يلجأ في عدد من القصص إلى اقتحام الحكاية من دون اهتمام بتعيين المكان أو الزمان. إن قراءة جملة الاستهلال في قصص مجموعة (دمشق الحرائق) تبين أن افتتاحية أغلب القصص تهتم بتعيين المكان والزمان، كما في فواتح قصص (الليل - أقبل اليوم السابع - التراب لنا وللطيور السماء - الحب - الرغيف اليابس - وجه القمر - الخراف - الاستغاثة) أو بتقديم شخصية بطل القصة، أو الاثنين معاً، أو تهتم بوصف شخصية البطل أو تحاول أن تمزج بين وصف المكان ووصف شخصية البطل رغبة في إظهار التوافق بين المكان وصورة ساكنيه، أو هويتهم الاجتماعية (الراية السوداء - أرض صلبة صغيرة - شمس للصغار - امرأة وحيدة - رحيل إلى البحر...).

ولا يختلف الأمر مع قصص مجموعة (النمور في اليوم العاشر) إذ تقوم فواتح أغلب تلك القصص بتعيين المكان والزمان، أو شخصية بطل القصة (في ليلة من الليالي - النمور في اليوم

العاشر- السهرة- الابتسامة- الاغتيال- ملخص ما جرى لمحمد المحمودي). وتشكل قصص مجموعة (نداء نوح) بداية تحول في المظهر السردي للحكي ومستويات التعبير في السرد، والمنظور الذي باتت تقدم من خلاله الحوادث والمواقف وأفعال الشخصيات. وقد تجلى هذا التحول على صعيد جملة الاستهلال باقتحام الحكاية من دون الاهتمام بتعيين المكان والزمان أو الشخصيات بسبب تركيز القاص على فكرة القص وميل السرد للتجريد، واستخدام وجهة نظر عين الطائر التي تتسم بالسرعة والبانورامية، الأمر الذي جعل تلك الجملة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بضمير المتكلم في السرد الحكائي، أو بشخصية بطل القصة. ولم يمنع هيمنة هذا النوع من التقديم الاستهلالي في الأعمال التالية من استخدام الجملة التي تقدم فيها الشخصية والمكان والزمان، ولكن بكثير من التجريد حتى نجده يكتفي بذكر اسم الشخصية الكامل فقط، أو اسم المكان، وفي أحيان أخرى يضيف بعض المعلومات البسيط جداً، ويظهر فيها التعالق بين جملة الاستهلال والطابع التقريري الذي يميز لغة السرد الحكائي (اعتقل إلبليس زهاء الساعة السابعة صباحاً بينما كان يهيم بركوب الباص المتجه إلى خارج المدينة، حيث منطقة المعامل، وكان متنكراً في هيئة عامل فقير متعب، زري الثياب...)⁽²⁴⁾. ويتكرر اقتحام الحدث في جملة استهلال قصة (الثاني) التي تبدأ بتقديم الشخصية باسمها الكامل الذي يدل على مهنة محددة (أفاق حمدي الصايغ من نومه بغتة فرأى رجلاً غريباً يقف بالقرب من سريه، فاستولى عليه الرعب، وقال له بصوت مرتجف "من أنت")⁽²⁵⁾. ويظهر التجريد الواضح في تقديم شخصية بطل القصة في قصة (آخر المحققين) فلطالما عمد القاص إلى تقديم شخصية رجل الأمن بصفات، تدل على طبيعة الدور الذي تقوم به، وتوحي بحقيقة سلوكها القائم على العنف والتنكيل، والقاص يعد مباشرة إلى اقتحام الحدث (مشى مدير السجن بخطوات وثيدة وبرفقتة حارسه الضخم الجثة المسلح بهراوة وتفحص السجناء سجيناً سجيناً، وانتقى منهم خمسة أقوياء طوالاً، وأمر الباقين بالعودة إلى زناناتهم)⁽²⁶⁾. وقد يكتفي بتقديم شخصية القصة بإشارة إلى مهنتها من ذكر اسمها أو صفاتها، ويقتحم حدث الحكاية (قال صاحب المعمل لوكيله: «كم عاملاً لدينا؟»)⁽²⁷⁾. ولا يختلف الأمر في قصص مجموعة (الحصرم) إذ نجد هذه الافتتاحية ذات

(24) زكريا تامر، نداء نوح، رياض الريس للنشر، بيروت 1994، ص 11.

(25) زكريا تامر، نداء نوح، رياض الريس للنشر، بيروت 1994، ص 101.

(26) زكريا تامر، سنضحك، ص 29.

(27) زكريا تامر، سنضحك، ص 87.

الطابع التجريدي هي الأكثر استخداما (غادر وليد التيمور عيادة طبيب الأسنان مخدر الشفتين واللثة واللسان ومشى على رصيف شارع بخطى متعجلة..)⁽²⁸⁾. (طوحت سامية ديوب بالكتاب الذي كانت تقرأه إلى عتبة غرفة نومها، وأطفأت المصباح الكهربائي القريب منها)⁽²⁹⁾. ولعل هذا الميل الكبير إلى استخدام التجريد ينسحب على القصص التي يبدأها بجملة الاستهلال التقليدية (في قديم الزمان قال المعلم لتلاميذه)⁽³⁰⁾، في يوم من الأيام القديمة حدق أحد الملوك إلى ماء غزير)⁽³¹⁾، (يحكى أن عباس بن فرناس قد استدعاه يوما ملك بلاده)⁽³²⁾.

(28) زكريا تامر، الحصرم، (بيروت: رياض الريس للنشر، 2000)، ص 117.

(29) زكريا تامر، الحصرم، ص 63.

(30) زكريا تامر، نداء نوح، (بيروت: رياض الريس للنشر، 1994)، ص 19.

(31) زكريا تامر، نداء نوح، ص 267.

(32) زكريا تامر، نداء نوح، ص 217.

المراجع

1. السماوي. أحمد، فن السرد في قصص طه حسين، (تونس: منشورات كلية الآداب والعلوم صفاقس، 2002).
2. قاسم. سيزا، بناء الرواية، (بيروت: دار التنوير، 1985).
3. حليفي. شعيب، هوية العلامات: في العتبات وبناء التأويل، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004).
4. تامر. زكريا، سهيل الجواد الأبيض، (بيروت: منشورات رياض الريس، 1995).
5. _____، الرعد، الأعمال القصصية، ط3، (بيروت: رياض الريس للنشر، 1994).
6. _____، دمشق الحرائق، ط2، (دمشق: منشورات مكتبة النوري، 1979).
7. _____، ربيع في الرماد، الأعمال القصصية، ط4، (بيروت: رياض الريس للنشر، 1994).
8. _____، سنضحك، (بيروت: منشورات رياض الريس، 1998).
9. _____، نداء نوح، (بيروت: رياض الريس للنشر، 1994).
10. _____، الحصرم، (بيروت: رياض الريس للنشر، 2000).