

مدخل لقراءة مشروع زكريا تامر في السمات الفنية المهيمنة، وتفكيك بعض الشائعات

محمد علاء الدين عبد المولى⁽¹⁾

يشكل زكريا تامر علامة فارقة في تاريخ القصة. ومن النادر أن يمتلك كاتب قصة معاصر هذه القدرة على حيازة فضاء واسع مسمى باسمه، أي إنه نسيح وحده. وقد تناولت دراسات كثيرة تجربة زكريا من محاور شتى وبحسب مناهج نقدية مختلفة. وذلك على شكل بحوث أكاديمية أو كتب نقدية أو أطروحات جامعية. وعند المقارنة سوف نجد أنه لم يتح لكاتب قصة سوري هذا الكم من الدراسات النقدية، ما يدل على تنبه الدارسين لما يملكه هذا الكاتب مما لا يوجد عند عشرات الأسماء غيره. وللسبب نفسه حصلت كتاباته على حركة ترجمة جديرة بمنزلته.

سوف تختصر هذه الدراسة المقدمة هنا، ما تراه أكثر المسائل بروزًا وإلحاحًا في تجربة زكريا تامر. مع ممارسة حقنا في النقد والنقض معًا لبعض الأفكار التي سوف نرى ألا ثبوتيات نقدية لها.

التأسيس خارج النمط

لقد تشكل إجماع عند نقاد القصة وباحثيها أن زكريا تامر شكل (ظاهرة) لا سابق ولا مثيل لها في عصرها. ولم يكن هذا الإجماع مجافيا لحقيقة النتاج الأدبي الذي اشتغل تامر على طرحه وتأصيله وتحديثه. إذ كيف يمكن أن نفهم معنى (الظاهرة) إن لم تكن في تلك الفرادة والاختلاف اللذين تميز بهما أدب تامر؟ لقد انبنت الظاهرة من تلقاء نفسها خارج أي إمكانية لتأطير الآفاق الثرة التي تتحرك

(1) شاعر وناقد سوري.

فيها قصصه. ولا يمكن فهم انبناء تلك الظاهرة ما لم نضع اليد على أبرز ما نراه من سمات فنية وجمالية وأسلوبية شكلت التجربة القصصية لزكريا تامر.

لم تكن القصة القصيرة العربية في مرحلة بزوغ زكريا تامر قد استقلت واستقرت على تربة صلبة بعد. ذلك أنه لم تمض على ولادتها في البيئة العربية إلا سنوات غير كافية لنضج مبناها. ومن الأسباب التي تقف وراء ذلك أيضاً أنها نوع فني أو جنس أدبي وافد من الثقافة الغربية، وعلى الرغم من بحث الباحثين عن جذور وأصول تراثية للقصة، فالأمر لا يتعدى كونه محاولة غير مقنعة للعثور على تلك الجذور. لهذا عدت (القصة القصيرة) غريبة المنشأ والتكون. ولأنها حديثة الوفود إلى العرب، فلم تحقق حتى مرحلة زكريا تامر فتوحات خاصة. إذ ولدت معه القصة القصيرة ولادتها الطبيعية الأولى.

يقول صبري حافظ:

”كانت أعمال زكريا تامر هي البداية الحقيقية للصوت الجديد وللرؤى الجديدة التي أطلت على أفق الأقصوصة العربية معه، ثم اتسعت رقعتها على أيدي جيل الستينيات في مصر والعراق من بعده، لأنه استطاع - بعد منتصف الستينيات بقليل - أن يتلمس إطلاقات الحساسية الممزقة، وهي تتخلق تحت قشرة الحساسية القديمة السائدة، وأن يستوعب ملامح هذه الحساسية الوليدة في وعاء فني يتواءم معها وينطوي في الوقت نفسه على تمزقاتها التي تعبر عن مرحلة تاريخية وحضارية من حياة أمتنا العربية“⁽²⁾.

إن الدفعة الأولى من القصص العربية، كانت متعثرة بحركتها وشكلها ومكوناتها الفنية. وهذا مفهوم كما أشرنا قبيل قليل من حيث إنها حديثة الولادة عربيًا وتحتاج إلى تراكم كمي لتفرز نوعًا ناصعًا. لكن ما فعله زكريا تامر هو أنه انبثق فجأة ببصمته الذاتية وإمكاناته التي زجها سريعاً في حقل القصة العربية ليعطيها دماً جديداً ويشق لها مسالك محدثة غير معهودة.

ومما يستوقف القارئ الناقد اعترافات زكريا تامر التي وردت في حواراته، فهي تشكل مرجعاً مهماً غنياً يفيد في فهم الظاهرة التامرية وبخاصة في مرحلة تكوينها وتأسيسها. يقول تامر:

”ومن الطريف أنني لم أقرأ أي كتاب عن فن القصة قبل أن أكتب، ولم أسف لأني لوقرات مثل

(2) صبري حافظ، زكريا تامر، «مسافر في عالم مضطرب»، مجلة الآداب، بيروت، ع 9، 1973 أو: صبري حافظ، زكريا تامر: شاعر الرعب والجمال، (القاهرة: الطليعة، يناير 1973).

هذه الكتب لما استطعت الكتابة مثلما كتبت، وقد قرأت كتابًا عن فن القصة بعد أن أصدرت أربعة كتب، فاكتشفت أن ما كتبتة مخالف لكل شروط القصة كما وردت في الكتاب. "وبدأت أكتب بغير موجه، منصتًا فقط للصوت الداخلي الذي كان يحضني على الكتابة. ولعل هذا ما أدى بي إلى أن أكتب قصة مختلفة لا تحترم ما يسميه النقاد بقواعد كتابة الفن القصصي." (3) ففي مثل هذه التصريحات ما يعطينا سببا قويا لعد ما أنجزه تامر، يدخل في باب العبقرية لا أكثر ولا أقل. فكاتب يبني هذا الإرث القصصي بانطلاقة متمكنة، ثم يخلق شخصية خاصة للقصة العربية، وهو لا يستند إلى أي أسلوب أو قاعدة معروفة، في الوقت الذي أصبحت فيه تجربته قاعدة وأسلوبا؛ إن هذا لا يعني إلا معنى واضحا للعبقرية. فما هي هذه الأخيرة إن لم تكن الخلق لا على مثال؟

إعادة بناء مفهوم الواقعية. أسطرة الواقع

من أول ما أنجزته قصة زكريا أنها أعادت تصحيح علاقة النص الإبداعي القصصي بالواقع، فتجاوزت (الواقعية) ولكن ليس من أجل إهمال الواقع، أو تنحيته جانبا، بل من أجل موضعيته في المكان الصحيح بالنسبة إلى فن القصة. إذ تقتضي المشاغل الفنية الخاصة أن يخضع الواقع لعملية (فلتر) جمالية، يتمخض عنها الإبقاء على ما يجعل القصة فناً، يأخذ من الواقع، ليبقى فناً ذا خطاب أدبي مكتفٍ بذاته. يغتني بما في الحياة وحراكها وتحولاتها، ثم يقشر ذلك كله ليصل إلى لب المسألة الفنية.

ماذا يعني هذا؟ يعني هذا أن الفن لا غنى له عن الواقع، لكن الفن هو الذي يتحكم بما يدخل فيه من عناصر الواقع. ويعني هذا على صعيد القصة قبل زكريا تامر أنها كانت في معظمها، كتابة لا تمتلك خطاباً أدبياً مستقلاً، وكان الواقع يسيطر عليها ويحدد لها أبجديتها. جاء زكريا ليقلب الآية رأساً على عقب.

ولتتوضح هذه الفكرة أكثر، نستدعي ما قاله زكريا تامر نفسه حين سئل عن يوسف إدريس وهل هو الذي حقق للقصة القصيرة شكلها النموذجي، فرد على السؤال بما يأتي:

(3) ديمة الشكر، «حوار مع زكريا تامر»، جريدة العربي الجديد، 17 فبراير 2015.

”ما أكتبه من قصص ليس له أية علاقة بيوسف إدريس، وهذا القول ليس انتقاصاً من المكانة الفنية ليوسف إدريس، بل هو وصف لأمر واقع. ولا وجود لناقد عربي ادعى وجود مثل هذه الصلة بين عالمي القصصي وعالمه. يوسف إدريس نجح في التواصل مع النماذج الحياتية بلحمها وشحمها وواقعتها، بينما أنا قمت بأسطورة الواقع عبر استدعاء واكتشاف نماذج إنسانية لا تخطر على بال، لكنها موجودة. هذه الأحكام غير منصفة، وتعبّر عن قراءة يعوزها الوعي، فما أكتبه بعيد كل البعد عن عباءة إدريس“⁽⁴⁾

نرى هذه الإجابة وثيقة نقدية ذات أهمية وطرافة خاصة. فهي أولاً تصريح من الأديب موضوع البحث، وهي ثانياً تحمل موجزاً نقدياً واضحاً يمكن للناقد اعتماده منطلقاً لبحث نقدي مطول، بحث في مفهوم الواقع في القصة، وما هو الفرق بين نموذج زكريا تامر ويوسف إدريس، ومن خلال النظر في هذا الفرق، يسلمنا زكريا تامر المفتاح الأهم والأقوى لفهم منجزه الفني وهو (أسطورة الواقع) ففي حين كان إدريس ينقل الواقع بشحمه ولحمه ودمه وتفصيله، (وهذا يندرج في توصيف الواقعي)؛ كان زكريا تامر يحيط يده على الواقع ليعيد خلقه من خلال عملية أسطرته.

وسوف نعد (أسطورة الواقع) الإنجاز الجمالي الحديث الذي من خلاله بدأ زكريا يشتق طريقاً لنفسه بعيداً عن مواصفات القصة حتى تلك التي تتجلى على يد مبدع مهم هو يوسف إدريس، فنحن لا نريد أن نغمط إدريس (أستاذيته)، لكن قصته على أهميتها كانت تعاني ما تعانيه القصة العربية في تلك المرحلة بصورة عامة. وبخاصة الإطالة، والاستطراد، والحشو، واللهاث وراء حشر تفاصيل لا قيمة فنية لها، وكانت تشكل عبئاً على حركة القصة الداخلية. لن تتحرر القصة بصورة واضحة وظاهرة إلا على يد زكريا تامر. من أجل هذا نفهم غضبه واستياءه حين سأله السائل عن يوسف إدريس، فما أنجزه تامر لا يمكن أن يذهب هكذا أدراج الرياح لمحض رغبة في جعل ذلك منسوباً إلى قاص لم يستطع تحقيق ما حققه تامر. يوسف إدريس اعتمد على التقاط الحكاية المدهشة، من قلب الواقع كما هي، وقام بوصفها ومتابعتها واستحضار كل ما من شأنه أن يطيل في زمن السرد، حتى لو كان هذا على حساب الزمن الفني القصصي الخاص. أي ذلك الزمن الذي يختلف عن حركة الزمن الواقعي، فسرد الحكاية مأخوذةً بواقعيته وحرفيتها، واندماجها وخضوعها لزمها الواقعي، سوف يجبر الكاتب على الاستطراد والإطالة والثثرة. من هنا نفهم سبب الطول غير المبرر كثيراً في قصص

(4) حوار مع زكريا تامر خاص في موقع القصة السورية

يوسف إدريس. (وهو طول نعثر عليه في بعض قصص تشيخوف أيضًا).

إن ما قاله تامر في تصريحه النقدي الأنف، ينقلنا إلى ضربة المعلم التالية التي سوف يقوم بها تامر في سبيل إعطاء فن القصة استقلاليته ومميزاته. تلك الضربة المتمثلة في (أسطورة الواقع) كما أشرنا. وهذا يشكل عتبة نقدية هائلة الأهمية في قراءة مشروع زكريا تامر.

تتمثل أهمية الأسطورة في قصة زكريا تامر من خلال المعطيات الآتية المستنبطة من جماع قصصه القصيرة:

1. تعني أسطورة الواقع عدم كتابة الواقع حرفياً، لأن الحرفية تأتي من جهة الواقعية التي رفضنا أن تكون معياراً جمالياً للقصة، بينما تقوم أسطورة الواقع على الانحراف عن حرفية الواقع، من أجل بناء واقع متخيل يتلاءم مع المتخيل الأدبي ويخلص له.
2. تعني أسطورة الواقع الاعتماد على لغة مكثفة ذات توتر عالٍ، تثير صدمة التلقي في القارئ، تفتح عينيه وبصيرته وتسحب منه ما أمكن من فاعلية الإدهاش والإمتاع. فليس ممكناً الضحك على القارئ بنقل الواقع حرفياً، وذلك لن يعطيه حقه الطبيعي في الاستمتاع بالفن.
3. ونحن نقرأ تحول الحدث الواقعي المنطقي في قصص زكريا تامر، إلى حدث متخيل، ذي حركة أسطورية، ولا يحدث في أرض الواقع كما هو منطقياً، فسوف نجد أنفسنا أمام استعمال خاص للغة يناسب أسطورة الحدث، ولا منطقيته.

نقض مفهوم (شاعر القصة القصيرة)

هذه اللغة المستعملة وفق لحظة الأسطورة، أوحى للنقاد بأن يسموها (شعرية)، وأن يطلق غير ناقد على زكريا تامر لقب (شاعر القصة القصيرة). لكن ماذا لو قلنا عن شاعر ما إنه (قاص القصيدة) العربية؟ إذا كان هذا الشاعر يستثمر في شعره تقنيات قصصية مثلاً؟ يقتضي الشعر اللجوء إلى مجازات واستعارات وتخيلات بهدف صوغ عالم شعري لا يفهم إلا وفق ذائقة نقدية خاصة بفن الشعر. فهل فعل زكريا تامر هذا؟ سوف نرى أن ما يقصد بشاعر القصة، ما هو إلا الفنية العالية والمؤثرة التي جعل منها تامر أسلوبية ومهارة لانتشال القصة من واقعيتها وإحالتها العقلانية القائمة على تسلسل منطقي للحوادث وعلاقة الأشخاص بها. لا شك في أن ذلك يشبه عمل الشاعر، لكن

حين يستفيد جنس أدبي ما من تقنيات جنس آخر، فليس من أجل الانضواء تحت رايته وخسران طبيعته، وذكريا تامر لم يخلط قصته بالقصيدة على الإطلاق. على الرغم من تلك المسحة الشعرية التي تعود في أساسها إلى وعي حاد بجماليات اللغة السردية نفسها وليس بجماليات اللغة الشعرية، وثمة ما بين الأمرين شعرة واهية من مسؤولية الناقد الذواقة أن يوضحها للقارئ وألا يغشه بأن يطرح عليه تصورات نقدية مشوشة حول (شاعر القصة).

لا علاقة لـ (جنس القصة) بـ (جنس الشعر)

إن من أسوأ ما يمكن ملاحظته بصدد الشعر والقصة هنا، أن نقرأ ما قاله رجاء النقاش حول الشعر في قصة زكريا تامر وذلك على غلاف مجموعة (لماذا سكت النهر) حيث قال:

”في كتاب زكريا تامر شيء آخر غير البساطة وهو الشاعرية، فالأسلوب الذي كتب به الفنان هذا هو أسلوب الشعر، ولكن أي شعر؟ إنه الشعر الصافي الذي يقدم كلمات نقية وعبارات مليئة بالموسيقى الحلوة...“⁽⁵⁾

يظهر هنا نموذج نقدي للتخبط في إطلاق الأحكام المجانية الارتجالية، القائمة على حسن نية نعم، ولكن على سوء تقدير نقدي وتسرع لا يغتفر. أولا إن الشاعرية كمصطلح تختلف كثيرا عن مفهوم الشعر، فقد يكون كل شيء في الحياة قابلاً لوصفه بالشاعرية، الطقس شاعري، اللوحة شاعرية، النزهة شاعرية، الفيلم شاعري... الخ. ولكن علينا التريث كثيراً حين نصف أسلوباً شاعرياً في القصة، بأنه (شعر)، بل شعر (صافي) على حد زعم رجاء النقاش، الأمر الذي لا يتفق بالمرّة مع لغة زكريا تامر، فهو لم يقدم في قصته لا شعراً، ولا شعراً صافياً، بل قدم الحياة بكل ما فيها من بشاعة وقبح وفساد وعهر ولصوصية وفساد ثقافي وسياسي وعذاب فردي وجماعي واعتقال واغتصاب وقتل واغتيال وإحباط وخيانة وسفالة... الخ

أي شعر صاف هذا إذًا؟ الشعر الصافي في النظرية النقدية لا وجود له على الإطلاق عند زكريا تامر لأنه بالأساس كاتب قصة محض، مخلص للقصة مشغوف بها مجنون هائم. لا يسمح لنفسه أن يترك الشعر الصافي يتسلل إليها لأنه أصلاً مجال مختلف، بل مسيء لخصوصية القصة.

(5) زكريا تامر، لماذا سكت النهر، ط3، (بيروت: دارالحدائق، 2001). صفحة الغلاف الأخير بقلم رجاء النقاش.

إن ادعاء الشعر الصافي، أو ادعاء أن زكريا شاعر القصة القصيرة؛ ما هو إلا ركافة نقدية مطعون فيها منهجياً أولاً، ثم تنسفها التجربة القصصية للكاتب نفسه. وفي معظم ما قرأناه حول ذلك، كان ينقصه التفكير النقدي في معنى الشعر من جهة، وفي هوية فن القصة القصيرة من جهة ثانية. إن زكريا تامر فعل في القصة ما لم يتمكن كثير من الشعراء من القيام به وهو (الاقتصاد اللغوي)، أي أن يكف الكاتب عن الثثرة والاستطراد والاستطالات اللغوية التي لا معنى لها في بناء كيان القصة القصيرة. لقد توهم النقاد أن إطلاق وصف شاعر القصة القصيرة، هو امتداح لفن القصة أو الكاتب، في حين إن ذلك إساءة وتعد وإلحاق للقصة بعالم الشعر وضروراته. فليس كل (اقتصاد لغوي) هو سلوك شعري في الكتابة.

وعودةً إلى تقنية التحويل، نطرح مثالا عليه قصة (قبر خاو) يضيء الكاتب ببراعة الجانب المتوحش من شخصية الطاغية، حين يختم القصة بنقطة تحولٍ ينتقل فيها الطاغية كشخص بشري إلى ضبع، نقرأ:

”وحاول في إحدى الليالي أن يستسلم للنوم، فأخفق، وأحس بقوة غامضة تجتاح كل جسده، فقفز من سريره، وتمطى أمام المرأة وهو ينظر إليها مليا، فرأى أنه قد صار ضبعًا ذا مهابة مغطى بشعر كثيف، واستحالت أظفار يديه إلى مخالب وأسنانه وأضراسه إلى أنياب. فاستمتع بتبدله، ودهمه جوع لا يقاوم، فانقض على عنق زوجته التي كانت نائمة، وقتلها قبل أن تصحو، ولكنه لم يستسغ لحمها المترهل القاسي، فتركها مشمئزًا، ووثب على ابنها الرضيع المبتسم إبان نومه، وأعجب بلحمه الطازج الغض.

وكان أحد حراس الجنرال واقفا خارج غرفة النوم مشدود القامة وإصبعه على زناد بندقيته تأهبًا لأي حدث طارئ، فبوغت بضبع يخرج من الغرفة ملطخًا بالدماء، فبادر إلى إطلاق النار عليه، وأرداه قتيلاً، فتراكض بقية الحراس مضطربين متصايحين، وعثروا على بقايا الزوجة وابنها، ولم يعثروا على الجنرال، فساد اعتقاد بأن الضبع أكله بأكمله، ولم يترك منه ما يحتاج إلى قبر.“⁽⁶⁾

يحقق الكاتب في مثل هذه الخاتمة عددا من الإدهاشات المتتالية التي نشأت من قدرته على أسطرة الفعل الطبيعي، وممارسة تقنية (التحويل). فلا يكتفي بتحول الطاغية كإنسان إلى ضبع، بل يجعل الحراس يقتلونهم ظنًا منهم أنه فعلاً ضبع حقيقي مسؤول عن التهام الطاغية نفسه، هذه

(6) زكريا تامر، الحصرم، (بيروت: دار الريس، 2000)، ص 173

لحظة تحويل ثنائية نادرا ما تعتمد عليها القصة القصيرة. وهذه ذروة من ذرى تحطيم معنى الواقعية، والإصرار على جعل الواقع المتخيل هو الواقعية التي تحقق ظمًا الأدب من الناحية الفنية الخالصة. على الرغم من أن الكاتب كما يلاحظ هنا لا يغادر أبدًا ضرورة تعبيره عن (موقف) و(رأي) و(رؤية سياسية).

وقد حاولنا البحث عن أول من أطلق وصف (شاعر القصة القصيرة) على زكريا تامر، فرأينا أن ذلك يعود إلى الناقد صبري حافظ في دراسة له تعود إلى عام 1973. وسوف يستعيد صبري حافظ هذه الفكرة في أكثر من مكان، خصوصًا حين أصدر مختارات من قصص زكريا تامر، فأعاد الفكرة ذاتها في مقدمته لهذه المختارات.⁽⁷⁾ ومن بعده راح الكتاب والنقاد والصحافيون يتناقلون هذا الحكم النقدي، نظرًا إلى المنزلة النقدية التي يتمتع بها صبري حافظ، وثقة الآخرين به، وفي حدود اطلاعنا لم نجد من يطرح سؤالًا نقديًا على هذا الحكم، أو يضعه على المحك لا اصطلاحًا ولا تخصيصًا. وصار كأنه شعار يتردد، وسوف يظل يتردد، كلما جرى حديث عن زكريا تامر. وكأنهم بذلك يسدون خدمة جلى لفن القصة، أو للكاتب زكريا. ونحن نجابه هذا الحكم وندعو الآخرين إلى مساءلته بكل جرأة وصراحة، لنرى جميعًا مدى صمود هذا الحكم حين نعرضه على المعيار النقدي، أو حين نبحث في أصول كل جنس أدبي. يبدأ صبري حافظ دراسته المعنية بقوله: «هذا قصاص تفيض أفاضيله في بطاقة شعرية كثيفة لم تعرفها الأقبوصة العربية من قبل». وفي سياق تحليله يرجع المسألة في جانب منها إلى عاملٍ طبقي، فلكي يعبر زكريا تامر عن هموم البورجوازي الصغير بلغة العامل، عليه أن يستعين «بلغته البدائية التي تنأى عن التجريدات والتصورات ولا تفهم غير المحسوسات والصور» لأن طبيعة تكوين هذا النمط البشري «تدفعه إلى الالتصاق بالصور والجزئيات الحسية وإلى ترجمة كل تصوراتها إلى صور بدائية وبالتالي شعرية وشفيفة»

يخيل للمرء أنه هنا أمام تطبيق مدرسي لتفسير الظاهرة الأدبية تفسيرًا طبقيًا، مستندا إلى الوعي الماركسي الذي وسم تيارًا واسعًا من تيارات النقد الأدبي في ثقافتنا المعاصرة. وعلى الرغم من أن هذا الكلام نشر عام 1973 لكن تكرار الحكم النقدي نفسه بعد كل التطور النقدي الذي أصاب تجربة صبري حافظ، واختلاف مآلاته النقدية؛ هذا التكرار يعني أن الناقد نفسه لم يخضع مقولته تلك للفحص من جديد بل هو مقتنع بها.

(7) أف: مختارات قصصية. (مصر: سلسلة آفاق الكتابة، 1998). وثمة مقطع من الدراسة نفسها مثبت على غلاف مجموعة نداء نوح، ط 1، (دن، بيروت، 1994)

مع متابعة الأسباب التي يحيل إليها صبري حافظ وصفه لتامر بشاعر القصة، وما يراه طاقة، أو لغة شعرية، فسوف نرى أن هذه الأسباب كلها تدخل بشكل عميق ومركزي في فن القصة القصيرة وجمالياتها التي لم يستطع الكتاب قبل زكريا تامر وعيها لاستعمالها في كتابتهم، وهي نفسها الأسباب التي جعلت من زكريا ظاهرة، ووضعته في منطقة الاختلاف عما حوله من تبعية وتقليدية. وبخاصة حين يعرج صبري حافظ على تقنيات الأسطورة والكثافة اللغوية ومناخات الرعب والسوداوية المسيطرة على عوالم القصة عند تامر. فهل إذا فعل كاتب القصة هذا علينا أن ننسبه إلى الشعر؟ لماذا لا يكون الأمر بصيغة احتفاء بفن القصة وأهميتها نفسها، وقدرتها على حمل أعمق التجارب النفسية والوجدانية وأكثرها بلغة صافية (وليس بشعر صافٍ)، وتركيز لغوي عالٍ، وليس بصورٍ شعرية؟ أليس من حق القصة أن تكتفي بأساليبها وإمكاناتها؟ لماذا علينا اختراق هوية هذا الجنس الأدبي المهم بأن نسبغ عليه صفات ليست من طبيعته؟ نحن لا نغض النظر عن مسألة تأثر الأجناس الأدبية بعضها ببعض، فهذه بدهية أو تكاد. لكن القاص حين يعمل بكيفية فنية استثنائية على تطعيم المبنى السردي بمؤثرات من خارج فضاء السرد، فليس مطلوباً منه أن يتحول إلى (شاعر)، وما فعله زكريا تامر من تشغيل فعالياتٍ شعرية داخل نسيج السرد القصصي، كان دلالة على إرادة واعية في تحرير جسد القصة مما علق به من زوائد خارجية ومحسنات لغوية عشوائية، شكلت عائقاً كبيراً أمام حرية القصة وطموح القاص. لقد وجد زكريا أنه جاء في عهد غرقت فيه القصة في قيعان لا علاقة لها بها، وانشغلت بما لا يساعدها على تكوين جنس أدبي مستقل. فكان أول ما فعله أن أكمل تسمية القصة باسمها الدال عليها لا من أجل يأتي نقاد ويلحقوا ذلك بالشعر.

وتعيد ماجدة حمود بإصرار غريب وصف الشعرية والشاعرية في تحليلها لبعض أعمال زكريا تامر: «إنه يمتلك القدرة الفنية على تحويل ما هو مألوف مبتذل إلى ما هو مدهش بفضل اللغة الشعرية التي ترفع الواقع المبتذل إلى علياء الفن»... «جسد لنا الفكر الوجودي عبر لغة شعرية موحية»...⁽⁸⁾ على أن هذه الأحكام النقدية تتسم بمسحة من سذاجة، وربما يشبهها موضوع إنشاء صحافي مبسط، يتناول وظيفة الفن في رفع الواقع المبتذل إلى مستوى فني، ماذا تقول الناقدة عن شعر القبح والبشاعة في تجربة بودلير وهو معروف بجماليات القبح؟ ألم يترك اللغة الشعرية نفسها تتلوث بالبشاعة والفسوق والسأم الباريسي لأنه لا يريد رفع الواقع إلى علياء الفن؟ وماذا تقول الناقدة عن نصوص الفحش في تجربة جورج

(8) ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، (دمشق: اتحاد الكتاب، 2000)، ص 107

باتاي وهو المشهور باللغة الشرجية والقضيبية؟ إن زكريا تامر لم يكن على الإطلاق ساعياً لرفع الواقع إلى علياء الفن (هكذا بهذا التبسيط المجافي للعمق النقدي) بل أراد ممارسة أعلى درجة من التعرية والفضائحية والقسوة والفجاجة، لكي يكتب لنا الواقع بكل قبحة وبشاعته وذلك بأن كسر الحاجز بين اللغة وموضوعها، فظهر العنصران بكل ما فيهما من سوداوية واستنقاعٍ فكري وسياسي وروحي، معتمدا على ماهية التجربة القصصية وليس بالالتكاء على اللغة الشعرية. ثم إن هذا (الواقع) دائما يظهر في قصصه مختلطاً متراكباً مع التخيل والتمثل، فهو واقع مزاح مسبقاً عن حرفيته، مطبوخ مباشرة على نار التجربة الإبداعية، وفي مرات عدة يغيب الواقع كثيراً وراء التخيلات والهواجس التي يمزج فيها القاص بين الأزمنة والأمكنة، والرموز والإحالات من كل صنف. وهذا إنجاز خاص بزكريا تامر، ينفرد به عن جميع تجارب القصة القصيرة وقوانينها.

بين الأسطورة والتحويل

وقد نكون على قناعة بنسبة عالية، أن أي مقارنة نقدية لزكريا تامر، يجدر بها أن تضع موضوع الأسطورة في سياق أهم تقنية فنية ترتكز عليها القصة القصيرة، ألا وهي تقنية (التحويل) فلا تمر بنا قصة لزكريا إلا ويلعب أجمل لعب بتقنية التحويل لي شحن بنية قصته بأعمق مدى ممكن من السحر والدهشة واستيلاد المتعة الجمالية. وتزعم رؤيتنا هنا أنه لا داعي للاستطراد في شرح معنى التحويل وتحليله، فهذا أمر بات من بدهيات البناء القصصي وكلاسيكياته. لهذا فسوف يتوضح المعنى من سياق الكلام، وبخاصة أننا نضع (التحويل) مقترنا بمفهوم (الأسطورة). فكل انحرافٍ للحادثة أو للمعنى أو للمعلومة، عن مسارها المنطقي الخاضع لقانون السبب والنتيجة، سوف نرى أنه أسطورة أو تحويل. ولا نظن أن هناك قاصاً أكثر مهارة وفرادة في استعمال هذه الثنائية (أسطورة = تحويل) مثل زكريا تامر. ولشدة ما برع في ذلك واعتمده وتجلى فيه، أوهم كثيرين بأنه يستعمل اللغة الشعرية في القصة. ولنستعرض هنا قصته القصيرة جدا (خضراء):

”وقفت المرأة في الحديقة، يطل عليها من الأعلى قمر من حجر أصفر، وكانت قدمها اللتان تطآن التراب عاريتين. وتناهى إلى سمعها غناء خشن ناء، فأحنت رأسها بانكسار. وكان الخوف في تلك اللحظة طيراً أبيض، مذبوح العنق.

وارتجف جسد المرأة، واغرورقت عيناها 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. وبغته نددت 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 العينين رويداً رويداً، وتحول اللحم خشباً اكتسى بقشرة متشققة. وأقبل الشتاء في ما 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 هرمًا، فألقى أشجار التفاح في حديقته مثقلة الأغصان بالثمار عدا شجرة واحدة لم يتحول زهرها تفتحاً، فاستاء منها، وسارع إلى إحضار فأسه، وراح يهوي بها على جذع الشجرة، وتوالت ضرباته حتى سقطت الشجرة على الأرض ميتة.⁽⁹⁾

في معرض القصة نرى فعلاً عادياً منطقياً، ثم يبدأ التحويل شيئاً فشيئاً من أفعال يفسرها المنطق، إلى أفعال مؤسطرة مفارقة لمنطق الواقع. المرأة بعد أن ترتجف، يتصلب لحمها شيئاً فشيئاً، وتنمو جذور في قدميها تشق التراب وتتغلغل في التراب بينما تواصل المرأة البكاء. تحاول العودة إلى فعلها المنطقي فلا تستطيع، إذ تزداد اللامنطقية في الأفعال والأسطرة لنرى ذراعيها تيبستا وبقيتا مرفوعتين ويتحول لحمها إلى خشب عليه قشرة. باختصار تتحول المرأة إلى شجرة، وصارت تجري عليها حوادث الطبيعة والمناخ التي تجري عادة على الشجرة. وتنتهي القصة بتحول تراجيدي سببه الذكر الذي يقطع "الشجرة | المرأة" لأنها ليست مثل باقي الشجرات الحاملات للتفاح. فيقطعها لتموت.

تصادفنا هنا مجموعة (استعارات) لا تقرأ على أنها شعر، فالاستعارة من آليات التعبير في الأدب بما في ذلك الأسطورة. وحين تأتي الاستعارة في بنية نسيج قصصي، يكون من وظيفة الكاتب مسؤولية تفعيلها لخدمة القصة وليس لتصبح عبئاً عليها. يمتاز توظيف الاستعارة عند زكريا تامر بأنه مدروس دراسة فائقة خالية من الورم اللغوي واللهات وراء تفرخ اللغة بعضها من بعض. وهو يشغل الاستعارة لتؤدي دوراً فاعلاً، ولم تكن مقصودة بحد ذاتها كزخرف بلاغي، لهذا يلتبس الواقع عنده

(9) زكريا تامر، الرعد، ط2، (دمشق: منشورات مكتبة النوري، Formularbeginn

بالاستعارة والاستعارة بالواقع، في عملية إبدالٍ واستبدالٍ دائمٍ. حتى إنه يتحدث عن الحدث المتخيل المفارق للواقع وكأنه حدث واقعي لا يحتاج إلى برهان على واقعيته. وقد يكون زكريا في هذا الأداء الصعب أفضل من كثير من الشعراء الذين يتكئون خارجياً على آلية الاستعارة والكناية. ومن غير الوارد هنا أن نستطرد في الكلام على أن الاستعارة -وعلى ضوء دراسات معاصرة وما بعد حديثة- لم تعد حصراً على حقول الأدب والأسطورة، بل هي من مشاغل العقل الفلسفي، والفكر النقدي. وليس من أحد يصنف هيغل أو هيدغر في استعمالتهما الخاصة لمنطق الاستعارة، كشاعرين، على الرغم من استفادتهما من الشعر، وثمة فارق أساسي بين استفادة الكاتب من الشعر، وأن تصنف لغته من خارج سياقها الجنس أدبي.

وهم الشعر الذي يريد صبري حافظ ومن تبنى رأيه، إلحاق أهمية زكريا تامر به، لا يغفر للناقد أنه وقع في عطبٍ منهجي، وكان أولى به أن يعلي من شأن القصة وأن يصون خصوصيتها. لا أن يخدع بما رآه من سمات فنية باهرة وأسلوبية جديدة ويعتقد أنها من نصيب الشعر، وإلا لرأينا آلاف الصفحات من النثر العربي القديم، بما في ذلك نصوص المتصوفة النثرية وقصصهم، أو تلك العوالم السحرية في ألف ليلة وليلة، نقول كنا رأينا ذلك كله (شعراً)، وأكثر ما يمكن استغرابه واستهجانته لدى صبري حافظ، أنه يسمي زكريا تامر (شاعر الرعب والجمال)، فالناقد لا يكتفي باكتشاف الطاقة الشعرية والصور الشعرية، فهذه مسألة يقع فيها نقاد وهم يحملون في لاوعيمهم تصوراً مقدساً حول (الشعر) ويرون أن كل شيء مهم ينبغي أن يكون تابعا له... ولكن لم يسبق لناقد أن وصف قاصاً بأنه شاعر الرعب والجمال، بدلا من أن يحتفي به أكثر فيسميه قاص الرعب والجمال، كيف يسمح ناقد لنفسه بهذه السقطة الكبرى، لا ندري، والمؤسف أن يمعن من جاء بعد صبري حافظ بهذه السقطة ويتفنن في توصيف القصة التامرية بما هو خارج عن طبيعتها. ويتسابقون فيمن يراكم صفات الشعرية على قصته أكثر من الآخر. في حين ما فعله زكريا هو الآتي بكل بساطة ويسر: لقد استثمر كل إمكانية أدبية رأى أنها تساهم في بناء القصة، ووظف كل الآليات واختبأ وراء كل أقنعة فنية محتملة، وكان يفعل ذلك بكل سلاسة ومقدرة من أجل خلق قصة تتحدى الآخرين في مبنائها وجمالياتها. وقد فعل قاصون وروائيون الأمر نفسه من الاستفادة من الاستعارات واللغة الشعرية، لكن معظمهم فشل في المحافظة على هوية القصة أو الرواية بل غرقت كتابتهم بالتداعيات اللغوية والمجازات المبالغ فيها، بحجة أنهم يكتبون بلغة شعرية.

هل أوحى زكريا تامر، بما يتمتع به من مخيلة خصيبة في ابتكار الأفكار والموضوعات والوقائع، بأنه يستعمل خيالا شعريا؟ ولكن متى كان الخيال حكرا على الشعر؟ ومتى كان ممنوعا على القصة

أن تتخيل؟ وهل هناك أدب بلا خيال؟ في الواقع إن زكريا تامر ساحر ماكر في اختلاق القصص والحكايات، مع ما يجريه عليها من إزاحةٍ وحرفٍ. وقد يعادل هذا ما يسمى في العملية الشعرية بالانزياح، لكننا نرى أن الانزياح آلية إبداعية لا غنى عنها في العملية الإبداعية كيفما كان شكلها الذي تتمظهر عبره. وهو يشبه في القصة القصيرة تقنية (التحويل) إلى حد كبير. وتكاد لا تخلو قصة من هذه التقنية سواء أسمىها انزياحاً أم تحويلاً. في مجموعته (سنضحك) وفي قصة تحمل الاسم نفسه «سنضحك.. سنضحك كثيراً» عينة نموذجية لفكرة الانزياح والتحويل، فالقصة تخبرنا عن زوجين تطاردهما الشرطة، وكلما كادت تلقي القبض عليهما يتحول الاثنان إلى شيء غير بشري، مرة إلى مشجب وأريكة، ومرة إلى غراب أسود وشجرة. ومرة يتحول الزوج سكيناً والزوجة كأساً من زجاج، ويختم القصة بهذه التحولات المتتالية والمتخيلة: «وفي يوم من الأيام، هرعنا إلى المستشفى متلهفين، فزوجتي حامل في شهرها التاسع، وأن لها أن تلد. وما إن دنا فم طفلنا من ثدي أمه الطافح بالحليب حتى انقض رجال الشرطة على المستشفى، ولكنهم عجزوا عن الاهتداء إلينا لأنني تحولت رداءً أبيض وسخاً، وتحولت زوجتي مرآة خزانة خشبية ملاءى بالثياب، وتحول طفلنا بوقاً لسيارة إسعاف مسرعة. وضحكنا كثيراً من بلاهتهم، وسنظل نضحك.»⁽¹⁰⁾

تحمل هذه القصة في كل مقطع تحولاً للزوجين من حالة بشرية إلى حالة مختلفة، وذلك في كل مرة تكاد الشرطة تلقي القبض عليهما. أي إن التحول هنا يفتح دلاليًا على رمزية قهر السلطة التي تطارد الناس في كل مجالات حياتهم. فيحتار الناس كيف يهربون ويحتالون على واقعهم ليتخلصوا من الوقوع بين يدي هذه القوة البوليسية التي تشبه كاميرات المراقبة المنتشرة في كل مكان. وينطوي التحويل هنا على طاقة السخرية والتهكم لأنه يأتي على صورة (مفارقات) عدة تقلب الحدث من مساره الطبيعي ليأخذ صفة الحدث المتخيل السحري. وفي كل مفارقة هنا يختتمها الكاتب بفعل الضحك. إن هذه التحولات نابعة من حيوية التخيل عند الكاتب. كما هي مرتبطة بخيالٍ طفلي يشبه أسلوب تفكير الأطفال الذين يتنكرون في القصص والحكايا من أجل التخلص من شر مطلق دايم. ولا شك في أن هذه التحولات ولأنها خيالية، فهي أقرب للفعل الشعري، لكنها كانت تحرك السرد وتغنيه وتفتح إمكانيته بعضها على بعض.

وخير ما نختم به بعد أن قوضنا فكرة الشعر في قصة زكريا تامر، ما قاله الناقد محمد مشبال وهو يفسر بحث النقاد عن الشعر في القصة، بأنه خضوع للوظيفة التقليدية التي ترى في الشعر

(10) زكريا تامر، سنضحك، (بيروت: دار الريس، 1998).

منبعًا للجمالية ونموذجًا أمثل للأدب، ويتابع: «إن ضبط الوظيفة الجمالية في النثر ينبغي إذن أن يتأسس على تصور يراعي الخصوصية الفنية لأنواعه. وفي حالة الرواية، فإن السمات الجمالية لهذا الجنس الأدبي لا تنفصل عن المكونات السردية التي يقوم عليها، وتبعًا لذلك تصبح دراسة الصورة في الرواية، انطلاقًا من معيار المشابهة بين طرفين، السائد في نقد الشعر، نهجًا فاسدًا لا يقدر شروط السياق النوعي»⁽¹¹⁾ ويمكننا وضع كلمة القصة بكل بساطة بدلًا من الرواية بافتراض أن الحديث يدور عن فنون النثر. ما يفصح عنه هذا الناقد أنه لا يجوز اعتماد المقارنة بين الصورة في الجنس النثري (السردى) والصورة في الشعر، بل علينا مراعاة السياقات الخاصة لكل جنس أدبي.

ثنائية الحذف المكاني والزمني

على صعيد آخر متصل بثوير مفهوم الواقعية عنده، سوف نرى كيف أزاح زكريا مسألة (المكان) إلى حقلٍ لا يتناسب والفهم التقليدي للواقعية. كيف يظهر المكان في قصة زكريا تامر؟ وبخاصة أننا اعتدنا على قراءة اسمه مقترنا باسم دمشق وحرارتها. والمهنة التي كان يمارسها في حي من أحيائها. ومن مهنته اشتق محمد الماغوط تلك العبارة الشهيرة التي تحولت مع الزمن إلى علامة فارقة في الهوية الشخصية لزكريا تامر، إذ قال الماغوط عن تامر «بدأ زكريا تامر حياته حدادًا شرسًا في معمل، وعندما انطلق من حي البحصه في دمشق بلفافته وسعاله المعهودين ليصبح كاتبًا، لم يتخل عن مهنته الأصلية، بل بقي حدادًا وشرسًا ولكن في وطن من الفخار، لم يترك فيه شيئًا قائمًا إلا وحطمه، ولم يقف في وجهه شيء سوى القبور والسجون لأنها بحماية جيدة!»⁽¹²⁾

سوف نبحث عن اسم مكان في قصصه، وقد نمضي بالبحث كثيرًا قبل أن نعثر على أسماء أماكن محددة، وهو يعترف بنفسه بأنه لا يورد في قصصه أسماء الأماكن من مدن وشوارع وأسواق. يقول: «وقد تنهت منذ البداية إلى أن الواقع نفسه يتبدل باستمرار، فالشارع الدمشقي في سنة ما سيكون مختلفًا في سنة أخرى، ورأيت أن من الأفضل فنيًا أن أقدم المحتوى دون المظهر، ولذا خلت معظم

(11) محمد مشبال، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، (الرباط: المعارف الجديدة، 1993)، ص 17

(12) زكريا تامر، النمرور في اليوم العاشر، ط4، (بيروت: دار الريس، 2002)، كلمة الغلاف لمحمد الماغوط.

قصصي من أسماء الشوارع والمدن".⁽¹³⁾

وعلى قلة التسمية، فهناك كثير من صفات الأماكن التي تمكن -القارئ من خلال التأمل في تفاصيلها- من أن يركب عنصر المكان كحيز فيزيائي على الأرض. ذلك أن تأسيس المكان يعتمد على معرفته ومعانيته مسبقا من خلال التجربة والعلاقة. وقراءة مجريات ما يعبر في المكان أو ينبثق منه. بحيث لا يعود مهما تسميته تصريحاً. بل قد تصبح التسمية عبئاً فنياً لا يقبل به القاص وهو يسعى إلى تخليق نموذج قصصي متحرر من تبعات فنية وجمالية كانت سائدة في عصره. وبخاصة أن الإحالة إلى المكان كانت مما تتباهى به القصة الواقعية، وهي القصة التي نمت وتبلورت في ظل رؤية واقعية اشتراكية للأدب. وهي ما كانت سورية تشتهر به في تلك المرحلة. فلكي تكون أدبيا واقعياً لا بد أن تحتشد نصوصك بأسماء الأماكن مدنا وقرى ومعامل وشوارع ومباني ومحطات ومكاتب... إلخ. وذلك ملمح فني من ملامح عدة تحملها القصة الواقعية. (والأمر نفسه ينسحب على الرواية الواقعية).

أطاح زكريا تامر حين يلزم روتينية علاقة المكان بالشخصية، فقدم نماذج لا يمكن قراءتها وفق ما هو معروف حول ارتباط الشخص بالمكان، ونقصد هنا على وجه التحديد تلك القصص التي كان يستدعي فيها شخصيات تراثية وتاريخية مثل أبي حيان التوحيدي، المتنبي، يوسف العظمة... إلخ فوضع هذه الشخصيات القديمة في زمان حديث ومكان يلائم رؤية القاص وليس بالضرورة يلائم الشخص. وهذا منسجم مع أن الهدف من استدعاء هذه الشخصيات، ليس ليتعامل معها المتلقي في إطارها المندثر، بل في علاقة ممزقة مؤلمة تناحرية متوترة، مع واقع يعيشه المتلقي نفسه، فينبغي أن يكون المكان هو مكان الحاضر وشخصه. لقد كان استدعاء الشخصيات التراثية تقنية فنية من تقنيات السرد عند زكريا تامر، وقد سبق كثيرين في هذه التقنية، بدليل أن هناك نصوصاً أدبية مختلفة جاءت بعد قصص زكريا تامر بعشرات السنوات تتخذ التقنية نفسها والأسلوب المفارق نفسه. حتى بات ذلك نمطاً يحتذى ويثير شهية المؤلفين لتقديم مهاراتهم، لكنها مهارات تعود إلى فضل زيادة زكريا تامر فيها.

على أن المكان في قصصه شبه واضح الهوية؛ فهو مكان دمشق، ويمكن كشفه من خلال مصاحبات فنية يتعمد الكاتب الارتكاز عليها بهدف تشخيص مكانه، لكن ذلك ما كان بهذه البساطة، فالمكان أيضاً تتناوبه سمات التجلي والاختباء، في عملية ثنائية لها الهدف نفسه. لقد اعتمد زكريا على ما يسمى (الحذف الزمني) في القصة، إضافة إلى الحذف المكاني. أي إنه يهرب من تسمية المكان تسمية واضحة

(13) ديمة الشكر، «حوار مع زكريا تامر»، مرجع سابق.

مباشرة، ويترك الزمن متحركاً أشبه بحركات سحرية أحياناً، غير خاضع لمنطق التسلسل والتصاعد التاريخي. فتارة ترى الشخص هنا، ثم فجأة تراه وقد دخل في العصر الأموي أو ما قبل الإسلام، أو يستدعي شخصاً من الزمن الماضي جداً، ويضعها في مواجهة قارئ يعيش اللحظة الراهنة. ربما لا يوجد تعبير (الحذف المكاني) في نقد القصة كتقنية خاصة، بل يوجد (الحذف الزمني)، لكننا من باب الاستفادة من المصطلح يمكننا توظيفه في تحليل المكان. حيث يتخلص الكاتب من جعل قصصه مرتبطة بمكان بعينه، ما قد يقلل من حمولاتها الدلالية والرؤية، بل يتركها مفتوحة تدور دورانا شفيفاً ماكراً حول مكان ما سرعان ما يختبئ وراء رغبة الكاتب في إطلاق قصته في أمكنة متعددة حتى يتيح لها الحضور والتعبير عن قضايا عامة وخبرات بشرية واجتماعية وسياسية يشترك فيها أكثر من مكان. بل إن نسبة عظمى من قصصه متروكة لتكون قصصاً عالمية بمعنى الكلمة، والعالمية هنا مفهومة في ضوء أن قصته التي قد تدور مكانياً وزمانياً في حارة دمشقية، يمكن أن تتكرر في مكان وزمان غير دمشقي وغير عربي أبداً. وهذا يسمح للقصة أن تكون قادرة على تحقيق تداولية في أي وسط ثقافي مختلف عن وسط الكاتب المحلي. ونرى هذه السمة من سمات عبقرية الذات المبدعة، حين تتمكن هذا التمكّن كله من التقاط لحظة كونية إنسانية، يحرر القصة من سياقها المحلي ليطلقها بوصفها أداة حوار وتواصل في ثقافات ومجتمعات عدة. وليس من اليسر تحقيق هذه السمة، على الرغم من أن زكريا تامر حققها بكل ذكاء ومقدرة. والأهمية القصوى لهذا، أنه لم يفعل ذلك ليقال عنه إنه كاتب عالمي، إذ ليس هناك مبدع حقيقي يكتب وفق وصفة سحرية للعالمية، بل العبقرية تكمن في تحقيق ذلك تحقيقاً تلقائياً داخلياً.

فإذا كان المكان مثلاً مطلوباً توافره في كيان القصة، فهو يخلق مكاناً ولكنه مكان ينبني وفق مسار القصة نفسها. وقد يصح القول إن المكان عنده مكان داخلي ولا يحيل إلى علامة خارجية.

وقد يسعفنا رأي عادل الفريجات هنا حين قال بخصوص المكان، لنؤكد أكثر أن تامر يزيح حتى المكان عن دلالاته الحرفية وينزاح به بحسب ما تقتضيه الضرورة الفنية:

”ومن الكتاب من يجعل من المكان حيزاً رمزياً، كما في قصص زكريا تامر في مجموعته «دمشق الحرائق»، فهو حارة السعدي، أو في مجموعته الأخيرة «الحصرم»، فهو حارة قويق. والحارتان كلتاهما مكان مجازي وجوده غير محقق. وهو عنوان موح بمعان يريدها القاص. وهي لا تخفى على كل ذي بصيرة.“⁽¹⁴⁾

(14) عادل الفريجات، النقد التطبيقي للقصة القصيرة في سورية، (دمشق: اتحاد الكتاب، 2002)، ص 13

لقد كان زكريا تامر في الأساس غير مكترث بمشروع القصة الواقعية، وقد كسب الرهان في ما سيلي من عهود أنضجت تجربة القصة فنيا في العالم بأسره، وقد لا تجد اليوم من يحتفي بالقصة الواقعية كما كانت مبدولة عبر حيثيات تتناقض مع مستحقات الفن القصصي. فلماذا لم يكن تامر يصغي لمتطلبات الواقعية في الأدب؟ وهل يعني ذلك أنه اختار الأدب ما فوق الواقعي؟ أو الفانتازي؟ أو غرق في الخيال والغموض؟ ربما علينا هنا التأمي في مساءلة معنى الواقعية، ومدى ارتباطها بحقيقة العملية الإبداعية. فواقع الأمر قد يفضي إلى نتائج تطيح بأهمية الواقعية كمصطلح اصطبلت به آداب وفنون كثيرة في أنحاء العالم لأسباب عقائدية أيديولوجية بحتة. حين نعلي من شأن (الإبداع) ينبغي تأخير مصطلح الواقعية. والتقليل من جدارته. بل يمكن استنادا إلى ما أفرزته تجارب الأدب الواقعي، أن نضع قاعدة واضحة تفيد بضرورة التعارض بين (الواقعية) و(الإبداع). وبخاصة حين نفحص موضوعيا ما يعنيه الإبداع أصلا. فسوف نرى بسلاسة أن الواقعية تلغي معنى الإبداع كله. وليس زكريا تامر من يسمح لنفسه بأن تتهاوى العملية الإبداعية لديه بذريعة الواقعية وصدقيتها.

هدم فكرة (زكريا تامر تشيخوف العرب)

في الوقت نفسه لم يختر زكريا تامر بدائل غير مجدية للواقعية. أي لم يكن مبدعا ما وراثيا، ولا فانتازيا، ولا عجائبيا. على أن هذه الصفات كلها تشكل في ما بينها الأرضية الرحبة التي شيد عليها مشروعه القصصي، ولكن لا يمكن أن نصفه بأنه ما وراثي ونسكت، أو عجائبي ونصمت، أو فانتازي ونكتفي. ماذا يعني هذا؟ يعني هذا أننا أمام قاص مبدع يتأبى على التصنيف، هكذا ببساطة. ولكن ما للنقد الحقيقي وللتصنيف؟ وما هي أهمية تصنيف المبدعين؟ ألم تسقط كل التصنيفات التي أطرت المبدعين الكبار، لأنها عاجزة عن الإحاطة بعالم كل مبدع؟ إن كل تصنيف وتأطير ما هو إلا رؤية تنطوي على فهم ساذج وتافه للأدب والفن.

هذا وتبرز في مقام (الواقعية) تلك المقارنة الشهيرة بين أنطون تشيخوف وزكريا تامر، حين أطلق عليه في كثير من الأدبيات النقدية (تشيخوف العرب)، وذلك جريا على عادة سادت في تفكيرنا النقدي ونحن نتخيل بذلك أننا نرفع من شأن مبدعيننا بأن نستعير لهم أسماء كبيرة من العالم. وكأننا لا نملك أدباء عالميين مكتفين بأسمائهم بحد ذاتها، من خلال تجاربهم ومساعدتهم الكبيرة لتشكيل تجربة أدبية غير تابعة لمرجعيات المراكز العالمية. ويبدو أن هذه العادة كانت تحدث من غير وعي حقيقي بالفوارق

بين تجربة زكريا تامر وتشيوخوف على سبيل المثال. فلا يكفي أن يكون الاثنان كاتبين للقصة القصيرة حتى نسقط قدرات تشيوخوف ومهاراته على زكريا. فهذا الثاني فعل في السياق القصصي العربي ما لا يمكن مقارنته بتشيوخوف. وحقق تجديدا وثورة أدبية وأسلوبية وجمالية في فن القصة، يستحق أن تندسب إليه وإليه فقط من غير شعور بالدونية لنلحقه بتشيوخوف. ثم إن هناك مسافة قصوى بين التجريبتين، لا مجال هنا لإجراء بحث فيها فتلك مهمة عملية نقدية في الأدب المقارن. لكن الناظر ولو بسرعة إلى التجريبتين، سوف يكتشف أحد أهم الفروق ألا وهي أن زكريا تامر حرر القصة حتى من أسلوبية تشيوخوف نفسها. وقد يتضح هذا حين نتبع كيف اجتهد زكريا على تأسيس أسلوبية من داخل تاريخية الكتابة السردية العربية منقلبا عليها في الوقت الذي قبض فيه على تقنياتها الأساسية وأعاد تشكيلها بذكاء منسوب إليه. تلك هي ما يسمى بالعجائبية في السرد التي استلهمها حتى كبار أدياء العالم من نصوص عربية قديمة من أبرزها ألف ليلة وليلة. وهي تقنية فجرت في فن القصة والرواية إمكانات لا محدودة، لم يتح لقصص عربي قبل زكريا أن استثمارها في قصته. وهي تقنية تقترب من وصف الواقعية السحرية التي اشتهر بها السرد في أميركا اللاتينية. ولكن ممثلي هذا السرد أنفسهم بمن فيهم ماركيز وخورخي أمادو وبورخيس، يعترفون جميعا بأن أبرز كتاب في التاريخ استلهموا منه بذور الواقعية السحرية؛ هو كتاب ألف ليلة وليلة، وكان أجدر بكتاب عربي أن يعيد الاعتبار إلى تقنيات هذا الكتاب، كونه الوارث الشرعي الأحق من غيره بها، وكان ذلك الكاتب هو زكريا تامر. هذه التقنية المهمة الفاصلة والمحورية، لا وجود لها كصفة سائدة أو ظاهرة مسيطرة، في قصص تشيوخوف.

إضافة إلى هذه التقنية، فقد استنهض تامر من تقاليد الكتابة السردية ما قد يظنه بعض أقل شأنًا وإثارة. ومن ذلك استخدامه لشخصية (جحا) في تحميله بعض نصوصه المعنونة بـ (حكاي جحا الدمشقي) وذلك في مجموعته (نداء نوح)⁽¹⁵⁾. وكما كانت شخصية جحا إمكانية مهمة للسخرية؛ فقد حافظ على هذه الإمكانية وبخاصة أن السخرية تشكل رافعةً جمالية أساسية في تجربة تامر.

وإذا كان هناك ما يسمى (انبثاق السرد) في تاريخ الكتابة العربية، متمثلا في نصوص مثل السير الشعبية، وألف ليلة وليلة، فإن زكريا تامر قبض على سر اللعبة بيديه كليهما مستنبطا من هذه الانبثاق الأولى، عددا من الأساليب والبنى اللغوية والصياغات التي لا يمكن إحالتها لا إلى تشيوخوف ولا إلى غيره. ولهذا نرى صدقية في وصف زكريا بأنه حكواتي شامي، لكنه نصب كرسيه على شرفة

(15) زكريا تامر، نداء نوح، (بيروت: دار الريس، 1994).

عالمية وراح يقرأ نصوصه على كل من يمكن أن يستقبل سرديته الكونية.

وبجردة بانورامية سريعة على قصصه، بل مقالاته أيضاً، نكتشف ذلك الحشد الهائل من رموز التراث الشعبي سواء أكان مدوناً أم داخلياً في اصطلاح الأدب الشفوي. وأهمية ذلك أن الكاتب يشحن تلك الرموز بمعانٍ غير متوقعة، ويدخلها في مختبره الجمالي الذي يعيد خلقها مكتسبة طبيعة وكأننا نسمع بها لأول مرة.

وقد استفاضت ناديا خوست في تحليل حضور تقنية (الوزير والملك) المشهورة في قصص زكريا تامر، ونسبها تقنية لأنها باتت أشبه بقالب فني يحركه تامر كيفما شاء وفي مرات كثيرة في قصصه ومقالاته. تقول خوست: "يبلغ زكريا السخرية التي تطرب القارئ وهو يعرض المؤهلات المطلوبة في الحكام والوزراء: وزير الحرب يؤمن بأن الدفاع عن البلاد مهمة الناس وأن مهمته هو الحرب على أعداء السلطان، أو الحرب بالبيانات. مؤهلاته أفلام حربية شاهدها وشجار أمام ملهى انتصر فيه. وزير الثقافة أُمي يخطئ في اللغة. وزير التموين يؤمن بفائدة الجوع للشعب. ورئيس الوزراء يرى أن أقرباءه خير من يناسب المهمات والوزارات.

تضع تلك السلطة نفسها في مرتفع، منفصلة عن الشعب. يقول الوزير للملك الذي يطلب منه أن يحدثه عن أحوال الناس: «إنهم مجموعة من جهلة، يعرفون مالهم من حقوق، ويتناسون ما عليهم من واجبات. أنانيون. سريعو التأثير بالشائعات، ومن السهل تضليلهم وخداعهم، ويستطيع المغرضون التلاعب بهم... صحيح أنهم جائعون قليلاً، ولديهم القليل من الحرية والكرامة، ولكن هذا الوضع هم وحدهم المسؤولون عنه، فهم يمقتون العمل ويعمل الواحد منهم من الصباح إلى المساء فقط ثم يجلس في المقهى ليثرثر، ولو اشتغل عشر ساعات أخرى لتحسنت أحواله ولشعب قليلاً». يحلم الوزير بشعب لا يأكل ولا ينام ولا يطلب حقوقه بل يعمل! ويقترح جني الضرائب من المواطنين على نور الشمس. يرى أن الموت خير معلم. وينصح الملك: ضع في مركز المسؤولية أشخاصاً تافهين⁽¹⁶⁾.

(16) ناديا خوست، «قصص زكريا تامر الجديدة»، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 352

النص في مواجهة النظام

اشتغل زكريا تامر بروية على تعميق معنى مواجهة السلطة الفاسدة بطريقة مشحونة بالفكر من جهة، وبالمعالجة الفنية الماهرة من جهة ثانية. حيث يتبدى معنى السلطة على أنها نظام لا يشكل النظام السياسي إلا جزءاً منه وليس كله. فثمة نظام اجتماعي، ثقافي، أخلاقي، رمزي، يردف النظام السياسي كسلطة واحدة في القيام بمهامها التي تقذف المجتمع والإنسان والمكان خارج إمكانات التاريخ ومساره الطبيعي. لهذا فإن قصصه تعج برموز سلطوية من كل صعيد: سلطة الأب، سلطة الشاعر، سلطة رجل الدين، سلطة التاريخ المتجمد، سلطة المثقف المعاضد للسياسي المستبد أو الغارق في مستنقع الموروثات الذهنية، سلطة الأخ، سلطة الشرطي، سلطة الزواج الذي يحول حياة الزوجين إلى معركة تشمل طاقات الإنسان بدلاً من تجميلها وتوظيفها في الأطر الحوارية المنتجة. إن هذه الموضوعات برمتها ومجملتها، هي ما يمكن وصفه بالنظام الذي وقف زكريا تامر ضده، وصولاً إلى النظام بمعناه السياسي الحاكم مباشرة.

ولم يكن زكريا في تعريته للاستبداد (الثقافي) على وجه الخصوص، إلا مكملًا لرؤيته الفكرية التي كان يعبر عنها في مقالاته وحواراته وتصريحاته. فقد وضع يده الفنية على واحدة من أكثر معضلات الشخصية العربية، الإسلامية، المتجسدة في استبداد الثقافي المكرس بحمولة مقدسة راكمها الزمن بكل ما فيه من مراحل أنتجت نموذجاً ثقافياً مسيطراً على الإنسان معوقة حراكه وأحلامه وحرية. ولم يشكل انتماء الكاتب نفسه (زكريا تامر) إلى جماعة المثقفين، مانعاً أمام القيام بدوره في فضح هذا النموذج الثقافي المتغلغل في مناحي حياتنا اليومية كلها. فالنموذج الثقافي المسيطر هو أخطر المقدمات والتعبيرات للنموذج السياسي الحاكم.

تطينا قصة (الشنفري) مجالاً للبرهنة على كثير من ملامح أسلوب زكريا تامر بما في ذلك موقفه الساخر من الاستبداد السلطوي. فالشنفري الشاعر يملك مئات القصائد في مديح كبار مسؤولي وضباط الدولة. وحين يسأله المحقق عن نصيب رئيس الدولة من قصائده؛ يجيب:

”سأكون خائئاً إذا نسيتته، ولكنني رأيت أنه من غير اللائق أن أتحدث عنه في كتاب يتحدث عن موظفيه وخدمه. إنه سيكون الموضوع الأوحده لكتابي الثاني الذي سيشتمل على ألف قصيدة، وكل قصيدة تمجد جزءاً من أجزائه. قصيدة عن أسنانه، قصيدة عن لثته، قصيدة عن انتصاراته الحربية، قصيدة عن أنفه، قصيدة عن قدمه اليميني، قصيدة عن قدمه

اليسرى".⁽¹⁷⁾

وقد لعب زكريا بصفته فنائاً على مسألة التعبير المباشر عن محاربة النظام السياسي المباشر، على الأقل حتى ما قبل آذار 2011، من حيث إنه ترك أدواته السردية تطرح أعمق المجاهات مع تجليات النظام المباشر، تلك التجليات المذكورة آنفاً، فهي جميعها تنمو وتستفحل أكثر لتدل على أن هناك مركزاً أساسياً يشكل ظلاً شاملاً تختبئ فيه تلك التجليات كلها. إذ لو لم يكن هناك نظام سياسي استبدادي فاسد شمولي، لما كانت الفرصة مواتية لكل هذه التجليات أن تتمظهر وتحتل الواقع وحركته.

نحدد تاريخ آذار 2011 لكي نفيد بأن زكريا بدءاً من هذا التاريخ أخذ في كتابته منحى مجاهياً بصورة أكثر من مباشرة بكل قوة وشراسة ممكنة. فقد رأى أنه قال كل ما يريد قوله من معالجات فنية لتجليات الاستبداد التي ذكرناها، وقد جاء الآن دور تهشيم الرمز الأكبر القابع في لاوعي كل تلك التجليات. وقد ترافقت لحظة التهشيم تلك مع لحظة تهشيم تاريخية قامت بها جموع السوريين لرمز الاستبداد الأكبر على أرض الواقع. وكما استنفد السوري فرصه في الاحتقان والكبت والرعب، ثم انفجر، كذلك استنفد الكاتب تامر مقولاته الأدبية الكبرى، ووصل إلى لحظة موازية لتلك اللحظة الواقعية. وكان أن حدث تطابق أخلاقي نادر الحدوث وإن لم يكن مستحيلاً، بين حركة الجماعة المقموعة المهمشة وحركة الكتابة، في هذه المرحلة الأخيرة من مراحل كتابة زكريا تامر، اتخذ النص المكتوب شكلين متوازيين في لحظة واحدة: شكل القصة القصيرة جداً، وشكل الشذرة التي تندمج في تلافيفها خطابات عدة ممتزجة، بين السياسي المباشر، والأدبي المستند إلى إرثه في الكتابة، والومضة الفكرية. وهذه العناصر كلها تضافرت معاً مجدولةً بحيث يصعب فرز واحدة عن الأخرى، لا سيما أنه اعتمد في هذه المرحلة أكثر ما اعتمد على النصوص الموجزة جداً.⁽¹⁸⁾

(17) زكريا تامر، نداء نوح، ط1، (لندن: رياض الريس للكتاب والنشر، 1994).

(18) تعد صفحة المهماز (على فيسبوك) <https://www.facebook.com/المهماز-222667394486441/> المدونة الأساسية التي حوت هذه النصوص المعنية.

خاتمة

من أجل إنجاز هذه الدراسة، كان لا بد من جولة واسعة على ما أتيج لنا، على عشرات الدراسات والبحوث والمقالات والكتب، والحوارات التي انشغلت بالتجربة الأدبية لزكريا تامر، بما في ذلك تجربة أدب الأطفال.⁽¹⁹⁾ وقد فوجئنا بوجود كم كبير من الهذر والهرف المرتجل الذي لم يخدم عوالم القصة القصيرة عند كاتبنا. وثمة فجوة حتى على الصعيد المنهجي بين مقولات عدة باتت كأنها إشاعة نقدية مبتذلة، وواقع التجربة ومساراتها. وعثرنا على القليل مما يمكن الوثوق به رؤيةً ومنهجًا وحساسيةً نقديةً وجماليةً تخص القصة القصيرة بصورة عامة، وقصة زكريا تامر على وجه الخصوص. ولا نزعم أننا في دراسة لا يمكن لها تغطية المساحات الرحبة من عالم زكريا تامر، قد استنفدنا فرص القول النقدي، أو قدمنا القول القاطع، ففي الفكر النقدي ثمة جدل وسجال ورفض وقبول وبناء وهدم لا ينتهي.

وهذا ما يدل بوضوح على الثراء الذي يتمتع به مشروع زكريا تامر وخطابه. وسوف يبقى باب القول والتفكير النقدي فيه مفتوحًا، كما كانت رؤاه مفتوحة على الاحتمالات والتأويلات.

(19) على أمل استكمال موضوع قصة الأطفال عند زكريا تامر في عدد مقبل.

المصادر والمراجع

- الفريجات. عادل، النقدُ التطبيقي للقصّة القصيرة في سورية، (دمشق: اتحاد الكتاب، 2002).
1. تامر. زكريا، لماذا سكت النهر، ط3، (بيروت: دار الحدائق، 2001).
 2. —، الحصرم، ط1، (بيروت: دار الريس، 2000).
 3. —، أف: مختارات قصصية بعنوان، صبري حافظ (مقدمًا)، (مصر: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1998).
 4. —، الرعد، ط2، (دمشق: مكتبة النوري، 1978).
 5. —، سنضحك، (بيروت: دار الريس، 1998).
 6. —، النمور في اليوم العاشر، ط4، (بيروت: دار الريس، 2002).
 7. —، نداء نوح، ط1، (بيروت: دار الريس، 1994).
 8. حمود. ماجدة، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، (دمشق: اتحاد الكتاب، 2000).
 9. مشبال. محمد، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، (الرباط: المعارف الجديدة، 1993).