البُنية السَّرديّة والبُنية الدّلاليّة
في قصة "الأغنية الزرقاء الخشنة" لزكريا تامر

الدكتور عبد الرزاق عيد

لماذا زكريا تامر ؟

الحقيقة ان اختيار اعمال زكريا تامر لتكون موضوعا لبحث يكمن في أسباب موضوعية عدة :

١ ـ الاجماع العام على أن زكريا هو اهم كتاب الستينات ليس في سوريا فحسب بل في العالم العربي عموما .

وهذه المسألة تضعنا فورا أمام مسألة تتضمن بالضرورة حكما قيميا . واقرارا بامتياز ذات ابداعية على اخرى ، وتضعنا بالضرورة أيضا في موقع خلاف مع البنيوية والوضعية ـ التي تسعى الى الغاء الذات الابداعية واعتبار النص كمواز لموضوعات الطبيعة وفي موقع خلاف مع نقد المضمون الذي يرى في النص مجرد وثيقة تاريخية تعكس كتلة من الأفعال الصماء .

وهذه المسألة سنوضحها في اطار الحديث عن المنهجية .

ان هذا الاجماع يقوم على عدة معطيات :

أ ـ فرادة البناء القصصي القائم على دمج العقلاني باللاعقلاني ، والشعور باللاشعور ، اليقظة بالحلم ، المعاش بالمتخيل .

ب ـ هيمنة عنصر التخييل البلاغي ، القائم على الصورة والمجاز ، والانتهاك المنظم للغة والعناصر المادية البنائية وعناصر الواقع ، الذي يؤدي الى هيمنة الانفعال على حساب صرامة المنطق العقلاني .

جـ ـ مجموع العناصر السابقة تجعل من زكريا رائداً في تمثله لتجربة الشعر الحديث الذي قام بالانتهاك المنظم ذاته على مستوى اللغة والصورة والواقع ، مما أدى الى علاقة متفجرة ، بالكتابة ، باللغة ، بالواقع ، عند الكاتب وسنرى ذلك لاحقا .

٢ ـ لم يتأت لأي كاتب قصصي سوري من الرعيل السابق أو من جيل الكاتب من ترك تأثيراً على كتاب القصة في سوريا غير زكريا .

٣ ـ زكريا من الكتاب القلائل الذين كونوا عالما قصصيا . عماد هذا العالم التجانس بين البناء والرؤية ، بين بناء منتهك للبنى الفنية القديمة ، ورؤية تشاكله في انتهاك البنى الذهنية القديمة . وان كان هذا التجانس يقوم على الوحدة في التمزق المطلق معرفيا وجماليا واجتماعيا .

لماذا هذا الاختيار ؟

اننا تجاه خمس مجموعات قصصية للكاتب تتضمن ستاً وثمانين قصة .

ـ إن دراسة كل هذه القصص مسألة مستحيلة ، من وجهة نظر حجم البحث على أقل تقدير ، ومن ثم ستكون على حساب الولوج لبلوغ البنية الداخلية للقصة عند الكاتب .

اذن فنحن مضطرون لاختيار نماذج ، الا أن اختيارا من هذا النوع يحمل محاذير كثيرة :

أ ـ ان اختيار قصص محددة ، والوصول من خلالها الى نتائج ، يهدد القيمة العلمية لهذه النتائج ، على اعتبارها لا تشمل كل قصص الكاتب، سيما اذا كنا تجاه كاتب متنوع الأسلوب والبناء ، وان قصصه تغطي مرحلة عشرين سنة .

ب ـ ان عملية الاختيار ذاتها ، تتضمن حكما مسبقا ، مفاده ان القصص المختارة وكأنها هي الأفضل ومن ثم كأنها التجربة الابداعية للكاتب بكليتها ، بالاضافة الى ما تتضمن عملية الخيار من قرار ذاتي مسبق يخضع هذه القصص الى ما يريده الباحث وما يبحث عنه .

فاذا كانت عملية الاختيار تمت على اسس جمالية ، فان في ذلك حكما مسبقا بأن هذه القصص المختارة هي افضل قصص للكاتب ، واذا تمت على اساس انها تمثل كلية التجربة الابداعية للكاتب ، فانها تختزل التجربة الابداعية الى حدود هذه النماذج المختارة ، ويصبح التساؤل مشروعا عن جدوى القصص الأخرى وعدم أهميتها .

فمن مجموع هذه المحاذير ، آثرنا ان يكون خيارنا لأرضية البحث جامعا بين اختيار النماذج ، على ان تمتن النتائج المستخلصة باطلالة سريعة على قصص اخرى .

ـ طريقة المقاربة :

وذلك بأن اخترنا القصة الأولى من أول مجموعة للكاتب وهي قصة « الأغنية الزرقاء الخشنة» لتكون موضوع مقاربة تحليلية تفصيلية تهدف الى استخلاص نواظم عامة من أجل متابعة هذه الخصائص المستخلصة في القصص اللاحقة، ثم عدنا بعدها للتوقف عند قصة « الأعداء » بهدف تناول خصائصها بشكل تفصيلي ، ومن ثم للوصول للنتائج العامة .

أي أن أرضية البحث حكمت بجدل الخاص والعام ، الجزء والكل . البدء بالجزء ، البحث عن خصائصه في الكل ، ومن ثم العودة الى الجزء عبر النتائج المستخلصة السابقة ، وصولا الى الكل المركب العام للعالم القصصي للكاتب .

ونحن في ذلك آخذون بعين الاعتبار عوامل ثلاثة أساسية :

١ ـ الطابع الأكاديمي الذي يعنى بالتحليل الوصفي التفصيلي للعمل ، والابتعاد عن الأحكام الذاتية القائمة على الرأي المسبق بالكاتب والاختلاف أو الاتفاق الايديولوجي معه .

٢ ـ مسألة التلقي : اننا بمقدار حفاوتنا بالتحليل الأكاديمي ،

كنا حريصين على أن لا نبقى في مقاربتنا سجيني عزلته المدرسية ، أي الأخذ بعين الاعتبار الوظيفة التواصلية للبحث النقدي ، الذي يهدف الى التواصل مع قاعدة من القراء ، ولعل ذلك من جملة أسباب تناول عدد من قصص الكاتب ، فالقارىء يعزف عن قراءة بحث مؤلف من مئات الصفحات ويكون موضوعه قصة واحدة على سبيل المثال.

٣ ـ المشاركة : ونعني بذلك ، الانخراط بسياق الصراع الثقافي الأدبي في المحيط الثقافي السوري ، الذي هو وسط زكريا تامر ووسط كاتب هذه الأطروحة ، فلقد تجسد ذلك في بعض المناقشات النظرية عبر التناول التحليلي للقصص ، بالاضافة الى مناقشة الكتابات التي دارت حول أعمال الكاتب .

ـ منهجية البحث :

اننا لو نحينا جانباً النزعات المتطرفة في مجال نظرية الفن ، التي ترى في العمل الفني تكتيكا صرفا ، أو تلك التي لا تعترف بأي استقلال نسبي للعمل الفني ، حيث ترى فيه كتلة مغلقة من الأفعال الصماء ، فإننا مع ذلك نجد أنفسنا حيال توجهين كلاهما يقر العلاقة الجدلية القائمة بين الشكل والمضمون ، الا أنهما سرعان ما يتباينان بشكل صارخ عندما يقاربان النصوص مقاربة تطبيقية .

فاصحاب الاتجاه الشكلي يقومون بتحليل تطبيقي للعناصر البنائية للعمل الفني ، متجاهلين كليا الطبيعة الأجتماعية التاريخية للظاهرة الفنية ، مركزين جهودهم على (كيف) دون أن يعيروا اي اهتمام لـ(لماذا) .

فيصبح هاجسهم تمييز النص : التخييلي كدلالة مستقلة عن اللغة التواصلية والايديولوجيا والفلسفة والعلم .

وبالتالي فان الفن يغدو موضوعا فاقد الحياة ، عندما يماهن في تكتيكه .

اما الاتجاه الآخر الذي يستقطبه الطابع الاجتماعي التواصلي للفن ، فانه عبر التطبيق سرعان ما يتجاهل ما أقره على مستوى النظرية بعلاقة الجدل القائمة بين الشكل والمضمون .

فيرتكبون عمليتي اختزال للعمل الفني :

ـ اختزال العمل الى مستوى المضمون وذلك باخضاع الرؤية الكامنة في العمل الأدبي والتي هي في ذاتها رؤية جمالية ومعرفية الى مستواها الأيديولوجي السياسي .

ـ اختزال مركب للعمل ، عبر اختزال المضمون والذي هو كل مركب الى مستوى الموضوع، وعملية الاختزال هذه لا تتوقف عند حدود تمزيق الوحدة الشمولية للعمل الفني فحسب ، بل تمزق وحدته التكنيكية ذاتها ، فكثيراً ما يكون موضوع القصة هو الحكاية على سبيل المثال فعندها يغدو التوقف عند الموضوع قتل القصة عامة لأن القصة ليست الحكاية ، ليست السرد فحسب ، بل هي الكل المركب لهما .

وعلى هذا فان خيارنا المنهجي ينطلق من تجنب هذين الاختزالين (التكنيكي ـ الأيديولوجي) منطلقين من أن العمل الفني يجب أن يقارب ككل مركب من العناصر الدلالية ذات البعد التفسيري والتواصلي ، حيث قيمة العنصر تتأتى من خلال وظيفته التفاعلية في اطار البنية المركبة الشاملة كبنية دلالية ، أو كتقديم جوهري ، حيث الخاص يعبر عن شمولية العام . وتجسيد ذلك يتأتى عبر :

ـ رفض الطريقة الوصفية التشريحية ، التي تحول العمل الفني الى جثة فاقدة الحياة ، لأن العمل الفني بمقدار ما يعبر عن آلية العالم المعقدة ، فهو تعبير عن ذات الفنان المتشعبة .

ـ رفض عزل ـ البنية عن التاريخ ، عبر منظور يرى في علاقتهما تفاعلاً جدلياً بين الخاص والعام ، وذلك بتحليل عناصر البنية الفنية، ومن ثم النظر لها كعنصر (خاص) مندمج في بنية التاريخ (العام) .

ـ رفض القطيعة القائمة بين الدال والمدلول ، لأنه لا يوجد دال مصاغ من كلمات مجردة منعدمة الصلة الوظيفية بالحياة . فحقا إن كلمة السرير في الفن لا تعني السرير الذي ننام فيه ، ولكن الكلمة دالة لا يمكن ان يكون لها وظيفة دلالية اخرى غير النوم .

ـ رفض الدلالة الواحدة للعمل ، لأن في ذلك اختزالاً له ، الا ان البحث عن (مجرة الدلالات) من منطلق أن العمل الفني ليس مجرد بنية دلالية لا يلغي ان هناك خطا دلاليا جوهريا يشكل البؤرة التي تتكثف فيها التجربة التخييلية والمعرفية للكاتب . أي ان السعي لكشف (التعدد الدلالي) للعمل الفني ، لا يتناقض مع التقاط المفصل الدلالي الرئيسي ، الذي يشكل محورا لدلالات ظلالية عديدة.

ـ رفض القطيعة القائمة بين النقد الأدبي ، وباقي العلوم الانسانية (علم الاجتماع ، الفلسفة ، علم التاريخ)، منطلقين من ان الفلسفة تشكل قاعدة اساسية في الكشف عن البعد الآخر الكامن وراء شكل الكلمات والأشياء، والتي عبرها يمكن التقاط المستوى الوظيفي للنص ليس كعناصر مادية أولية ، بل كعناصر دلالية جمالية تكمن فيها أدبية الأدب .

وبتعبير أوضح وأكثر ملموسية ، فان دراسة الزمان والمكان في النص الأدبي على سبيل المثال ، بدون رؤية فلسفية ، لا تسمح لنا الا بتقديم عناصر ممزقة لهما .

ان التقاط الوحدة التكوينية لكل عنصر منهما ، ومن ثم الترابط العضوي بينهما الذي أثبتته النظرية النسبية ، لا يمكن ملاحظته الا عبر رؤية فلسفية علمية تكمن وراء تفكيك العناصر واعادة صياغتها .

فالتحليل الأدبي الوصفي البنيوي يستطيع التقاط العناصر وتحليلها وفق وظيفتها النصية المنفردة . غير ان التقاط وظيفة العنصر من خلال اندماجه ببنية النص عامة ، والتأثير المتبادل القائم بين العناصر ، لا يمكن ان يحقق انسجامه وتناغمه ، الا عبر اعادة تركيب هذه العناصر المفككة في وحدة دلالية وذلك عبر

المنظور الفلسفي الذي يمنح العين الفاحصة قوام انسجامها ، وتمنح وسائل الباحث قدرة السبر لالتقاط المكونات الداخلية للمبدع الأدبي .

ضمن مجموع هذه التصورات المنهجية سنقارب بحثنا، دون الادعاء بأننا نبتدع منهجا جديدا ، بل هو اجتهاد يكتسب صلاحيته وقيمته من خلال ما نقوم به على المستوى التطبيقي .

وعلى هذا فان الاشكالية المنهجية الرئيسية التي ستشكل الخلفية الظلالية لتحليلنا هي جدل العلاقة بين الشكل والمضمون ، وكيف ينبثق الأول من الثاني او العكس .

أي أنه لا يمكن تحديد ماهية (كيف) دون تحديد (خصائص) (ماذا) وعلاقة (ماذا) بـ (كيف) لا يمكن ادراك كنهها الا بطرح سؤال (لماذا) .

فكيفية الظاهرة هي نتاج تحولي لتراكم عناصرها الكمية ، ولمكوناتها الداخلية ، في شرط وظرف محدد .

فاذا تناولنا مثالا محددا من أعمال الكاتب ، فانه منذ القراءة الأولى لأعماله ، يستطيع القارىء أو الباحث ان يستبين مظهرا أساسيا من مظاهر كيفية الكتابة عنده ، هذه الكيفية تتمثل بالتعبير عن اللامعقول بتفاصيل واقعية ، أو بالدمج بين العقلاني واللاعقلاني .

إننا اذا اكتفينا بطرح سؤال (كيف) فاننا سنختزل هذه الكيفية الى احد عناصرها الأولية المشكلة لأليتها ، وبالتالي ستفقد قيمتها النوعية كظاهرة كيفية ، وتتحول الى كم من الأشلاء المبعثرة، حيث تفقد الكتابة خصوصيتها ، بفقدان الخصوصية التعبيرية للكاتب ، أي كما نشيّء الكيف بتحويله الى كم فاننا نشيّء الذات الابداعية للكاتب ، عندما لا نطرح سؤال (لماذا) الذي من خلاله يكتسب الكيف خصائصه النوعية الحية ، بارتباطه بالسياق الاجتماعي الانساني لعلاقة الكاتب بالعالم وبالكتابة .

ونحن بذلك نحرص على الاستقصاء السببي وعدم استبداله بالوصف التشريحي .

وأخيراً يبقى المعيار الأساسي ليس النظرية بل التطبيق ، فالنظرية رمادية وشجرة الحياة هي الخضراء على حد تعبير غوته .

* * *

الأغنية الزرقاء الخشنة

المنطوق السردي : يقوم على رغبة الراوي بتحطيم الآلات وتهديم المعامل وعودة الانسان الى الأرض، بعد ان طرد من عمله ، وعبر هذه الرغبة يتفيض الراوي في تعبيره عن رغباته في أن يكون ملكا ، لكي يحقق الرغبة الرئيسية بتهديم المعامل وليتزوج امرأة جميلة رآها في الشارع ، كل هذه الرغبات تتم في مقهى ، وتنتهي بتأكيده على أن المعامل ستهدم باسم الانسان ، ويتابع طريقه صادحا في داخله لحن أغنية قديمة كانت ترددها أمه حينما كان صغير السن .

والمحور الرئيسي هو رغبة الراوي بتهديم المعمل نتيجة طرده من العمل وهذه الرغبة تظل مفتوحة عبر تمن حتمي وهي أن هذه المعامل ستهدم .

تبدأ القصة بجملة اسمية (نهر المخلوقات البشرية تسكع طويلاً في الشوارع العريضة المغمورة بشمس نضرة)(*)

وتنتهي بجملة فعلية (تابعت مسيري فوق امتداد طويل من الاسفلت الباهت ، بينما كان يصدح في داخلي لحن أغنية قديمة كانت ترددها أمي حينما كنت صغير السن) .

القصة مؤلفة من سبع صفحات ، سنبدأ بتحليلها بتقسيمها الى مقاطع وسندرس كل مقطع على حدة .

المقطع الأول :

محور هذا المقطع هو التضاد ، الذي يبرز عبر التصوير .

فالنهر تخلع عليه صفة انسانية وهي التسكع ، وبالتالي فان هذه الصورة توحي بالجو العام وهي ليست ذات صفة تزيينية بل هي تمهد لحالة الراوي التي سنراها لاحقا وهي حالة التسكع .

هذا النهر البشري يفصل بين ثلاثة فضاءات انسانية .

الأول مباني حجرية يقطنها بشر بيض ناعمون يقدمون عبر كناية (القطن الأبيض الناعم) .

والثاني الأزقة الضيقة والمنازل الطينية المكتظة بالفقراء. المكنى عنهم (بالوجوه الصفراء والأيدي الخشنة ـ الدم ـ الدموع ـ صديد الجراح الأبدية) .

والثالث هو قاع المدينة ، الذي يسكن من قبل الحثالة الباقية .

وهكذا نحن لسنا تجاه فضاءات فحسب بل تجاه ثلاثة عوامل (الأغنياء ـ الفقراء ـ المتسكعون) المباني الحجرية ـ المنازل الطينية ـ المقهى .

هكذا فنحن منذ المقطع الأول نجد عناصر اسلوب زكريا ، منطلقين من مفهوم أن الأسلوب هو شكل ادراك الواقع ، الشكل الذي يحدد أحيانا طبيعة الادراك نفسه، والذي يدخل ضمن هذا الادراك(*)

فصفة التسكع التي تمنح للنهر، هي الصفة الرئيسية للشخصية القصصية، وبالتالي فان الطبيعة أو الوجود الموضوعي يكتسب خصائص الوعي الذاتي للشخصية .

هذه الشخصية المتسكعة العاطلة عن العمل ، يعتبرها الكاتب خارج الطبقات خارج المباني الحجرية، والنازل الطينية ، ان فضاء هذه الشخصية هو (المقهى)، وسنجد فيما بعد أية أهمية يحتلها (المقهى ـ الشارع) في العالم القصصي للكاتب .

(*) صهيل الجواد الأبيض ـ قصة الأغنية الزرقاء ـ ص ٧ .

(*) الذات الابداعية للكاتب ـ خرابتشنكو ـ ترجمة نوفل نيوف ـ عاطف ابو حجرة ـ منشورات وزارة الثقافة السورية . ص ١٣١ .

وعلى اعتبار أن المقهى هو الحيز الرئيسي للشخصية ، فسنجد أن المكان في عالم زكريا ليس له وجود موضوعي ، بل هو يتلاعب به ، وفق الاهتزازات المتأرجحة للشخصية الهامشية ، ولعل سيطرة الصورة الرمزية على هذه القصص ذات دلالة كبيرة على هذا المستوى حيث الرمز يقتل الشيء كما يقول «لاكان» .

المقطع الثاني :

يبدأ برسم خطوط العالم الثالث (المقهى) الذي يضم العمال والفلاحين والبائعين المتجولين وسائقي السيارات وتراكتورات وعربات وحمالين وأناساً بلا عمل .

في هذا المقطع يطل علينا الراوي ، مباشرة عندما يتحدث عن المقهى القابع قبالة المعمل الذي طرد منه قبل أشهر . وبذا فنحن تجاه تطابق بين صوت المتكلم الأول (الكاتب) وصوت المتكلم الثاني (الراوي) اذا استخدمنا لغة المسرح .

هذا المقطع يعهد لدخول الراوي ، بعد وصف الوسط والظرف .

المقطع الثالث :

يقدم الوصف مباشرة من قبل الراوي ، فهو ينتقل من وصف المقهى ورواده ، ليحدثنا عن صاحبه (ابي احمد) ، وبأسلوب سردي مباشر يقدم لنا صفات أبي احمد (رجل هرم ، طويل القامة ، عريض لكتفين . . . الخ) .

ثم يسوق لنا نبذة عن حياة (أبي احمد) على لسانه ، لتحرض مونولوج الراوي المباشر ليبلغنا دفعة واحدة بأنه قد شتم جده وشتم بضراوة عالما لا يملك فيه شيئا .

ويعود الراوي ليؤكد بعد ذلك أنه بلا عمل ، عبر الاجابة عن سؤال (أبي احمد)، فوظيفة المقطع كعنصر يدخل في علاقة مع العناصر الأخرى للقصة بمجموعها في اطار ابراز جوانب اللوحة [1] التى تصوغها .

المقطع الرابع :

تدخل شخصية جديدة وهي (ابو علي) الذي يعمل في بيع الملابس العتيقة ، الذي يصفه ابو احمد بأنه حشاش ، عندما يجيب أبو علي بأن السيكارة هي زوجته .

هذا المقطع يوظف في اطار ابراز صورة العطالة ، وحالة الانقطاع ، صورة النقاط البشرية المبعثرة ، التي لا تستطيع أن تتواصل ، وتعيش حالة فرديتها . فالسيكارة هي زوجته .

المقطع الخامس :

يقوم على مونولوج غير مباشر للراوي تتمازج فيه اللحظة الحاضرة باللحظة الماضية واللحظة المستقبلية، هي لحظة تمن ولذا فسنجد دائما الحاضر يتحدث عنه وهو مسكون بالرغبة (لو) (لو سألني أبو احمد ـ لو كنت غنيا ـ لو كنت ملكا) . وهذا المقطع ينقسم الى وحدات سردية صغرى.

الوحدة السردية الأولى : رغبته في الزواج الا أنه بلا عمل .

الوحدة السردية الثانية : ان عدم زواجه بسبب بطالته يعود الى عودة للماضي ليحدثنا عن جوع حارته القديمة الذي أدى بأميمة الى أن تكون مومسا. وهو كان يحبها ويتمنى أن يكون ملكا لكي ينقذها من الجوع .

الوحدة السردية الثالثة : تقوم على رغبته في أن يكون قطيعا من المدى المتوحشة للانتقام من المدينة التي لا تعطي أولادها سوى الجوع والتشرد والكآبة .

الوحدة السردية الرابعة : رغبته في أن يكون قطيعا من المدى تدفعه للحديث عن سكينه العتيقة في جيبه وعن يقينه بأنه كان لها تاريخ رهيب ، وأنها تعودت القتل ، الا أن ناس مدينته لم يشعروا بالخطر الذي يهددهم من تلك السكين التي يمكن في أية لحظة غضب أن تنقض عليهم وتستحم بالدم الأحمر .

اذن فالمقطع الخامس يقوم على أربع وحدات : رغبته في الزواج ، تذكره لأميمة التي دفعها فقرها لأن تكون مومسا ، وجوع أميمة يحرض فيه الرغبة لمواجهة المجتمع بالمدى ، هذه الرغبة ذكرته بالسكين القابعة في جيبه .

المقطع السادس :

يقوم على الحوار بين أبي احمد والراوي ومن ثم يدخل أبو علي حيث يدور الحوار عن تفكير الراوي في (ماذا يفعل اذا اصبح ملكا) هذه الأمنية تتجسد في رغبات ثلاث للراوي هي :

أ ـ أن يعطي أبا أحمد مبلغا من المال ليشتري مقهى .

ب ـ أن يتزوج امرأة جميلة شاهدها منذ فترة في الشارع .

جـ ـ أن يهدم المعمل ، الذي أتت آلاته من مجتمع غريب ، وسيحطمها باسم الانسان ، ليدعو الناس للعودة للأرض ، لكي يتحولوا الى اطفال كبار يعيشون بسعادة وسلام وينتهي هذا المقطع ببيع الراوي سكينه لأبي احمد مقابل كأس من الشاي ويقرر أبو احمد بأنها سكين تصلح لمطبخ زوجته .

المقطع السابع :

وهو الأخير ، حيث يخرج الراوي من المقهى وهو يحس بغبطة، لكن غبطته تتلاشى عندما التقت عيناه ببناء المعمل الذي طرد منه قبل أشهر ، ثم يقوم بمونولوج داخلي يعبر عن رغبته في أن المعمل سيهدم يوما باسم الانسان .

وينتهي هذا المقطع بمتابعته لسيره بينما (كانت تصدح في داخله اغنية كانت ترددها امه حينما كان صغيرا) .

ان السمة الثالثة في هذه القصة هي الحوار والمونولوج ، وغياب الحدث الذي يؤدي بالتالي الى اضمحلاله ، وهيمنة الحالة ، وبالتالي فنحن تجاه عناصر ثلاثة (الوصف ـ الديالوج ـ المونولوج) .

الوصف : يقوم على لغة مجازية عمادها الاستعارة وهي تبدأ (نهر المخلوقات البشرية تسكع) وتستغرق حوالي الصفحة ، وهو يأخذ شكلا لصياغة الجو .

---

(١) إننا نستخدم مصطلح اللوحة بسبب غياب الصيرورة ، وهيمنة اللازمنية في هذه القصة او في اكثر اعمال الكاتب .

ان التسكع صفة انسانية تسقط على النهر (العالم الطبيعي) فتمنح الصورة هنا بعدا تشخيصيا)[1].

لكن هذه الصورة ق تقف عند حدود بعدها التزييني ، بل نجدها تلتحم باسلوب[2] زكريا السردي ، وبالتالي فهي تكتسب صفة تعبيرية دلالية عامة. وهذا الأمر ينطبق على مجموع التعبيرات المجازية التي يسوقها الكاتب في هذا المقطع . حيث تتجاوز البعد التزييني لتكتسب البعد التعبيري الدلالي.

فعندما يتحدث عن المباني الحجرية يتحدث عن سكانها المصنوعين من قطن أبيض ناعم ، والبيوت الطينية مكتظة بالوجوه الصفراء والأيدي الخشنة ، والمياه امتزجت بالدم والدموع .

فالوصف هنا يأخذ طابعا قيميا ، يتضمن دلالة ووجهة نظر في الموصوف ، وليس تصويرا حياديا .

(الحوار)

نحن تجاه شكل حوار ، لكنه في حقيقته ، خطاب للراوي ، اما المخاطب فهو ليس أكثر من محرض لإثارة الراوي ليحدثنا عن وضعه ، ولذا فنحن نجد ابا احمد لا مهمة له سوى طرح الأسئلة ، فالمعلومات التي لدينا عن (ابي احمد) تأتينا عن الراوي ، فالراوي هو مركز التبئير الذي يرى كل الأشياء من وجهة نظره ، واذا كان من المعروف ان الحوار يقوم على النزاع والخلاف بين وجهتي نظر ، الا انه هنا لا يقوم على أي خلاف ، ولذا فهو لا يحمل أي اثبات أو اقناع للآخر .

بل يهدف فقط الى التغيير في تنسيق المنطوق ، ليعبر بشكل صارم عن حالة الراوي وبالتالي فان الحوار هنا تتمازج فيه مستويات وظيفية عديدة :

ـ الوظيفة المرجعية : حيث الشخصيات تعلمنا عن ذاتها وعن الآخرين . فأبو احمد يعلمنا عبر الراوي عن حالته وعن رأيه في هذه الحالة .

ـ الوظيفة الانفعالية او التعبيرية : وتتمثل بالاجابة على سؤال أبي احمد ، حيث يجيب الراوي بأسلوب المونولوج بانه شتم جده وشتم بضراوة عالما لا يملك فيه شيئاً .

الاجابة توجه للقارىء كمتلق تماما كما يلتفت الممثل في المسرح للجمهور بهدف التأثير في انفعالاتهم عبر توجهه بالحديث اليهم مباشرة .

الا ان الآلية التي تحكم الحوار تأخذ احايين كثيرة الوظيفة اللادلالية اللاهدفية :

الوظيفةالتواصلية اللاهدفية :

ان الآلية التي تحكم الحوار تأخذ احايين كثيرة هذه الوظيفة اللاهدفية ، وذلك لأسباب عديدة :

ـ الحوار لا يدور حول افتراضية .

ـ ليس هناك تنازع أو خلاف .

ـ عدم دخول الحوار في ديناميكية بناء القصة .

ـ اكتفاؤه بتحريض تداعيات وأحلام وأوهام الراوي .

«الحوار المسرحي له مستويان من المضمون ، وهو يؤدي نوعين من الرسالة ، ونسق الاشارة اللسانية ذاته يحمل مضمونين :

أ ـ المعلومات الخاصة بشروط انتاج المنطوقات (*).

ب ـ مضمون منطوقات الخطاب ».

ان افتراضية من هذا القبيل تجد مغزى لها في أي حوار بشروطه العامة ، فمجموع الأسئلة التي يطرحها (ابو احمد) على الراوي تتجسد في المنطوق التساؤ لي .

لكن المعلومات التي تخص شروط انتاج هذا المنطوق تتعلق بموقع أبي احمد على المستوى السردي والاجتماعي .

ـ ففي مستوى السردي يشكل عنصرا هامشياً ففعليته القصصي يستمد دلالته من انضمامه كعنصر (عامل) في الكشف عن الهيمنة السردية للراوي وسيطرة منظورة بشكل حاد ودوره المهيمن على المستوى السردي .

ـ وأما على المستوى الاجتماعي فهو يعبر عن الوعي الساذج البسيط الذي هو نتاج وضعه الاجتماعي البسيط الذي لا يملك مفهوما متسقا متمايزا .

فكما كان منظور الراوي مهيمنا ، فان رؤيته بالتالي ستهيمن ، وسيساعد على ابراز التضاد بين رؤية خاملة بسيطة (ابو احمد) ورؤية فلسفية محنكة (للراوي) .

فالدور الذي يخص أبا أحمد ينطبق الى حد كبير على دور (ابي علي) على اختلاف طريقة التقديم لكليهما .

ان التضاد لا يبرز هنا في الديالوج ، وانما في شروط انتاجه التي تمس موقع الشخصية ودورها في الديالوج وفي السرد عامة ، لكنه تضاد غير تصادمي ، انه تضاد ثنائي متواز .

ـ التضاد بين مستوى اللغة البسيطة العادية لاناس عاديين (يقول أبو احمد مجيبا أبا علي لا فائدة فيك . . أنت حشاش أصلي)، وبين لغة الراوي التي يتمازج فيا الشعري بالحلمي عبر مجاز حاد متوتر .

ـ التضاد بين الجماعية الخاملة القطيعية وبين (الفردانية المتعطشة للمطلق) ، بين الكلام والفعل دون أن يبدو الكلام مغيرا للفعل .

ـ التضاد بين شخصيات ساكنة بلا طموح وراوٍ مسكون بالحلم .

---

(١) هذه احدى السمات الغالبة على الصورة عند زكريا تامر وسنتناول ذلك بالتفصيل في (المستوى التخييلي) .

(٢) نحن هنا نميز بين الطريقة والاسلوب.

(*) «اقرأ المسرح » ـ اوبرزفلد ـ اديسيون سوسيال ـ ص ٢٨٣- بالنسخة الفرنسية .

من هذه المتضادات بمجموعها تبرز لنا صورة شكل التواصل وحقيقة انقطاعه فلكل خطابة الخاص به لكن دون أي تقاطع أو تفاعل ، بل هناك نوع من التناغم ، على مستوى القصة عامة وان كان لا يخدم الا بناءها الخارجي البحث .

الزمن :

يمكن تقسيم زمن القصة الى ثلاث مراحل:

- ما قبل دخول الراوي للمقهى .
- فترة وجوده في المقهى .
- ما بعد خروجه من المقهى .

- المرحلة الأولى :

صورة مجازية لحياة المدينة يجسدها (نهر من المخلوقات البشرية الذي تسكع طويلاً في الشوارع العريضة المغمورة بالشمس النضرة) .

نحن تجاه صورة للزمن توحي بتأييده ، بتأييد عناصره الطبيعية (النهر، الشمس) . نحن تجاه زمن اطلاقي ، باطلاقية وجود الطبيعة والزمن هنا كـ « دال» يؤدي الى دلالة الكسل والترهل واللامعنى واللاهدفية (التسكع) وهو كزمن « ضام » يحتضن في أحشائه مخلوقات التوزع بشبات تسكع النهر وسطوع الشمس (مباني حجرية - أزقة - مقهى) .

وزمن تاريخ الأحداث يبدأ بزمن مقهى الراوي ، بالعودة الى الماضي للحديث عن ابي احمد وموقفه المعادي لجده لكونه فقيرا ، وتعبير الراوي عن كراهيته لجده بشتمه وشتم عالم لا يملك فيه شيئا .

نحن إذن لسنا تجاه واقع محدد - وان كان موحى به عبر عدد دلالة التصوير - بل نحن تجاه واقع مجرد (العالم) في تضاده مع الراوي .

صيغة الماضي التي تحدد الفعل ، النهر تسكع - الشوارع مغمورة بالشمس ، والراوي طرد من معمله قبل أشهر . ولقد شتم جده وشتم العالم ، فكل الأشياء قائمة واضحة ومعروفة .

فاذا أردنا ان نقوم بعملية دمج لعلاقة الزمن بالراوي لبرزت لنا على الشكل التالي : الراوي يتسكع في شوارع عريضة مغمورة بالشمس بعد أن طرد من معمله,ولذا فهو ناقم على ماضيه (جده) وحاضره (العالم) .

المرحلة الثانية : (المقهى) .

لعل هذه المرحلة هي الأطول على مستوى (القصة) لا يمكن تحديدها ، بل هي تتوازى مع زمن القراءة .

ويبدأ هذا المقطع بتقديم أبي احمد كأساً من الشاي للراوي وينتهي ببيعه سكينة التي تصلح لمطبخ ام احمد .

ويقوم هذا المقطع على متوالية زمنية : حوار - مونولوج حواري - حوار) فمضمون هذه المتوالية التمنيات المستحيلة .

- فالحوار الأول يقوم على السؤال عن الزواج - الاحباط .
- ومن ثم المونولوج الرغبة في الزواج وعدم القدرة بسبب عمله ، ورغبته أن ينقض على المدينة بسكينه حتى تستحم بالدم الأحمر .

ومن ثم فنحن تجاه (فلاش باك) حيث يحدثنا الراوي عن حبيبته عن حبه القديم لها ، ومن ثم تحولها الى مومس .

العودة الى الحوار : رغبته في أن يكون ملكا - أن يهدم المعامل - أن يحول المدينة الى قرية ، وأن يصبح الناس أطفالاً كبارا يعيشون بسلام .

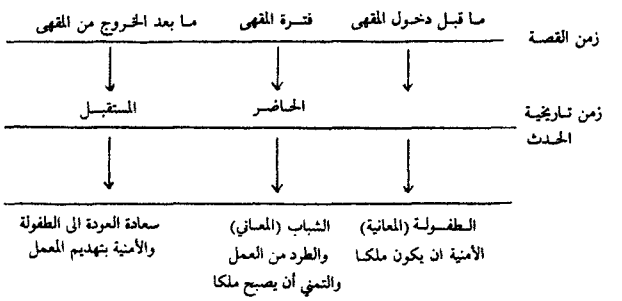
وينتهي هذا المقطع الحواري ببيعه للسكين .

أما المقطع الثالث (خروجه من المقهى) فهو يتمثل بأمنيته بأن المعمل سيهدم باسم الانسان في يوم من الأيام .

وينتهي بأن تابع مسيره ، بينما كان يصدح في داخله أغنية قديمة كانت ترددها امه حينما كان صغيرا .

لقد لاحظنا ان الزمن على مستوى القصة يكتسب بعدا سكونيا مجردا لا يتكثف حول حدث معين ، ولذا فليس هناك فعل ، هناك أمنيات دائما وهي أمنيات تأخذ شكل الاسطورة (لو كان ملكا) هذه الاسطورة تستمد لحمتها من أساطير «الف ليلة وليلة » لكن في ألف ليلة وليلة تعاش الرغبة كواقع منتصر بينما الرغبة هنا تعاش كواقع محيط .

واذا أقمنا خطين متوازيين لعلاقة زمن القصة بزمن تاريخية الحدث نرى :



الزمن سلسلة من المعاناة ومجابهته تتم عبر الفرار الى الوهم (اسطورة الملك) فلكي ينقذ اميمة يتمنى ان يكون ملكا، وأمنيته بالزواج وهدم المعمل تتمثل في أن يكون ملكا ، وسعادة المستقبل هي في العودة الى الطفولة ، وهدم المعمل فالتناقض بين الزمن المعاش والزمن الذي سيعاش يحسم لصالح مستقبل وهمي .

ضمن هذه اليوتوبيا المستحيلة ليس هناك سوى الفرار الى الطفولة ، الى لحن الأغنيات القديمة لأمه .

وهنا نخلص الى عدة متوازيات :

السعادة = الملك + تهديم المعمل + الزواج من امرأة جميلة + العودة الى الطفولة .

ولذا فنحن تجاه وعي ذاتي (هذياني)(*) للزمن يقوم على مفهوم أن الزمن هو تاريخ رغباتنا الشخصية والمعبر عنها . ومن هنا دلالة افتقاد العنصر الدرامي . فالتضاد بين الذات والموضوع

(*) الهذيان: هو البحث عن تحقيق لإشباع للتو ، دون الأخذ بعين الاعتبار ضرورات الأنا الأعلى ، بالمعنى الفرويدي .

يحسم لصالح القفز فوقه على حساب مجابهته ، لأن مجابهته تعني الوعي لضرورته الموضوعية ومن هنا كان الهرب عبر الأحلام والأوهام .

ان السمة الرئيسية التي تميز الفضاء القصصي هي (التجريد) و(فن المخلوقات البشرية) . فالنهر كـ « ضام » يقيم صلة مجردة مع « المضموم » وهو البشر عامة .

هذه السمة التجريدية لا بد لها من لغة مجازية تحتويها، فالمجاز هو تجريد للمحسوس المحدد ، في محسوس تخيلي ، ولذا (فالمباني) الحجرية تزهو بسكانها المصنوعين من قطن أبيض) و(المنازل الطينية مكتظة بالوجوه الصفراء والأيدي الخشنة) ومياه النهر (امتزجت بالدم والدموع وبصديد جراح أبدية) .

هذا الوصف ينطبق على أية مدينة ، ونحن عبر القصة بمجموعها ، لا نجد أية اشارة توحي . الخير محدد (مسمى) وهذه اللغة المجازية في تقديم النهر كحيز تعطيه صفة الفضاء المجازي .

ـ المقهى : هو خشبة التقديم ، ليس هناك تفصيل في محتوياته ، هناك حديث في المقهى ، وليس عن المقهى .

ـ الحارة القديمة : ليس هناك تفصيل في تشكيلها ، بل كانت أرضية التداعي لذكريات الراوي عن طفولته ، وبالتالي فقد كانت بمثابة اشارة سددية ، وليست بمثابة موقع تتشابك فيه العناصر لقد كانت عنصرا في خطاب الراوي .

ـ المعمل : آلات مخلوقات مجرمة جاءت من بلاد غريبة ، حاملة الينا الشقاء ، وهو سيأمر بتحطيمها باسم الانسان .

التضاد هنا بين المعمل والانسان ، وليس بين المعمل والعامل . فالمعمل كحيز وموضوعات يؤدي الى التضاد المشخص مع العامل من خلال موقعه في المعمل (حيز) وتجاه وسائل الانتاج « الموضوعات » .

فنحن من جديد. اذن تجاه فضاء مجرد يؤدي الى علاقات مجردة .

الأرض : هي الأم وهي خارج التضاد وهي التي تعطي الخبز والفرح دون ان تلوث القلوب بالكراهية .

العلاقة المجردة ذاتها ، حيث لا تدخل في العلاقة العيانية التي وسمت وما زالت تسم الطبيعة البشرية الصراعية على الأرض ومن أجل الأرض ، ومن هنا نجد أن الأرض تأخذ شكل الفضاء الاسطوري .

التضاد الرئيسي على مستوى الفضاء هنا بين المعمل والأرض فاذا كان المعمل يحمل الشقاء فان الأرض تحمل الفرح .

وتحطيم الآلات باسم الانسان تعني عودة الانسان الى الأم الأرض.

والقصة ستختتم بهذا التوازي :

فهو عندما يخرج من المقهى : تعوي في داخله ذئاب لحظة التقاء عينيه ببناء المعمل . وعندما يقول لنفسه بأن المعمل سيهدم باسم الانسان ، يصدح في داخله لحن أغنية كانت ترددها امه حينما كان صغيراً .

المعمل = الذئاب ـ الغضب ـ الشقاء ـ الكراهية ـ الغربة .

تهديم المعمل = العودة الى الأرض الى الأمومة الى الطفولة ـ النقاء ـ السعادة ـ الانسان ـ الحب ـ الاخوة ـ الوداعة ـ الطيبة .

ضمن هذه العلاقة بين الحقل الفضائي والحقل الدلالي ، نرى أن الخبر القصصي يندمج في الخطاب ولا يشكل عنصرا مستقلا كثيفا في نتوءاته ، أو وعاء لمجريات احداث او وقائع بل هو يختزل الى عناصر بسيطة في اطار الرسالة التي يريد الراوي تبليغها للقارىء .

ومظهر ذلك أن الراوي يتمنى تهديم المعمل ، والعودة الى الأرض ، دون اي فعل حقيقي يثبت صورة المكان في الوعي أو في المخيلة ، ولذا فهو يتلاشى لتبقى الرسالة .

العنصر الوحيد الذي يبقى هو المقهى ، وان كانت اخاديد صورته غير محفورة بحدة (كعامل) بنائي وأثره يتأتى عبر تواجد الراوي فيه . الا انه يأخذ مستوى العبور تجاه حلم الأرض وتهديم المعمل .

ان احلاما من هذا النوع ربما يكون افضل وعاء لها هو الاسترخاء في مقهى من اجل الثرثرة . واذا كان الزمن الترادي مجاله المقهى ، فهو الحقيقة المكانية الوحيدة في القصة التي تأخذ الحيز الزمني الأوسع والأشمل حيث في اطاره يتم الديالوج والمونولوج ، وما العناصر الأخرى سوى اشارات ترد في اطار الخطاب (النهر في خطاب الكاتب) (الحارة القديمة ـ الأرض ـ المعمل في خطاب الراوي) .

اما السكين كموضوع : فهي تكتسب دلالاتها حسب اللحظة السردية لكنها تتواشج مع دلالة العناصر المكانية الأخرى. ففي لحظة التداعي (فانه من الممكن ان تنقض في اية لحظة غضب على كتل اللحم المتحركة عبر خواء المدينة) أما في اللحظة السردية التي تدخل كعامل في بناء القصة فإن هذه السكين لا تصلح الا لمطبخ أم احمد .

ومن هنا فانها تأخذ على المستوى الدلالي بعدين متوازيين :

السكين المهددة = معاناة الحارة القديمة ـ الاخفاق في الحب ـ الطرد من المعمل .

السكين المباعة = الحلم في ان يصبح ملكا ـ تهديم المعمل ـ العودة الى الأرض الطفولة .

والسكين تحدد جوهر الرسالة على اعتبارها تحدد نمط العلاقة بالعالم الذي لا يملك فيه شيئا ، فهي على مستوى تاريخية الحدث ستنقض على البشر، وعلى مستوى وعي ذات تاريخ رهيب ، وعلى مستوى القصة تغدو (عتيقة نصلها منطفىء التألق) .

ولكن حتى عندما تكتسب السكين دلالة المواجهة فهي لا تخرج عن حدود التمني (ليتني كنت قطيعاً من المدى المتوحشة المنغرسة في قلب المدينة) أو الاحتمال (فقد كان من الممكن ان تنقض السكين في أية لحظة . .) .

ان السكين[1] تغدو عاملاً بنائياً هاماً فهي عبر التمني والاحتمالات هذه انما ستقرر مصير اختيار الشخصية القصصية ونمط علاقتها بالعالم ، وهي التي ستحدد طبيعة الفعل ونوعيته والمال الذي سيترتب عليه .

العلاقة بين الوحدة السردية والوحدة الدلالية :

ان السرد يقوم على علاقة ترابط تفاعلية مع المسرود ، كالعلاقة القائمة بين الدال والمدلول ، بين المبنى والمعنى .

ان الرغبة تقوم مقام الفعل في هذه القصة[2]، وسنجد عناصرها بشكل مباشر متمثلة بـ(لو - ليتني - كنت احلم - قد - كان من الممكن - سأقوم - سأهدم - سأحول - سيكون - سيجتمع - سيشتركون - ستتعانق - سيشعر - سيتحولون) .

فلو قمنا بعملية تنظيم لعناصر التمني هذه سنجد :

(لو سألني ابو احمد) .

(لو كنت غنيا لاشتريت لك كل جواهر العالم) .

(كنت أحلم أن اغدو ملكا ، وأنا الآن ما زلت اتمنى أن اصبح ملكا) .

(ليتني قطيع من المدى المتوحشة المنغرسة في قلب المدينة) .

(كان من الممكن ان تنقض السكين في أية لحظة غضب على كتل اللحم المتحركة عبر خواء المدينة) .

لو سأله ابو احمد متى سيتزوج لبثه كل معاناته ومآسيه ، وهذا ما فعله عبر المونولوج ، والمونولوج هنا يتسق مع لحظة السرد الراهنة للراوي الذي يعيش بلا عمل ولا حب ولا يملك شيئاً في هذا العالم .

تجاه هذه الحالة عليه ان يختار اما المجابهة واما التمني ، فيختار الثاني . والاختيار الثاني يضعه أيضاً امام احتمالين للرغبة :

امكانية ان يكون غنياً او ملكاً على مدينته أو سكينا في قلبها .

امكانية ان يكون سكينا تنتهي قطيعا ببيعه لسكينه ، وامكانية ان يكون ملكا يعيشها كحلم يقظة وكرغبة محبطة ، فلا يبقى امامه سوى الرغبة المتضمنة في الرسالة وهي هدم المعمل والعودة الى الأرض ، التي تتمثل في (س) سينات التسويف الكثيرة ، وهذه الرسالة مرتبطة في ان يكون ملكا على هذه المدينة ، وعلى اعتبار ان هذه الرغبة مستحيلة ، فتغدو الثانية حكما مستحيلة ، الا انه يقرر عيشها كحتمية ، فالمعمل سيهدم باسم الانسان ، وانطلاقا من حتمية هذه الرغبة ، تعود له طفولته ، يعود له الاحساس بالأمومة (الأرض) .

ان (لو) كاشارة سردية هي التي تحكم مسار الراوي في هذه القصة ، وبالتالي فهي التي تحدد طبيعة العلاقة بين السرد وتاريخيه الحدث والسرد والقصة عموما . أي أن لو التي كانت مصدر افتقاد العنصر الدرامي ، قد جعلت أي فعل رهين بوضع متمني ، وانتهاء القصة بعيش المتمني كحقيقة أضفى عليها وعياً اسطورياً[3]هذا الوعي الاسطوري يتمثل في عملية التكيف اسطوريا مع اللحظة الحاضرة في عيش الرغبة في ان يكون ملكا وان كانت هذه اللحظة تقوم على اللعب على المستوى السردي والمستوى الدلالي .

الا ان اللحظة المستقبلية الاسطورية (تهديم المعمل والعودة الى الأرض) تعاش كحقيقة .

ان الاسطورة هي (ذلك الشيء الذي ليس له وجود حقيقي) كما ورد في القاموس الفرنسي لمؤلفه (ليترا) .

ومن هنا فان اسطورة الحنين في العودة الى الأرض للحقول والمراعي واستعادة الطفولة انما هي اسطورة الغرب ، الذي سحقت فيه الآلة والعلوم التجريبية أي وعي اسطوري . وبالتالي كان لا بد للادراك أن يسعى منقبا عن شكل آخر للأساطير ، (بعد الثورة الصناعية ونتائجها التي تضاهي أية اسطورة كما يقول ماركس ، وبعد أن ازدادت المسافة اتساعا والهوة عمقا بين جبل الأوليمب ومدينة مانشستر) [4].

في مجتمع اصبحت الخبرة الانسانية والآلة تهيمن على كل شيء بكر ، واصبحت والطفولة البشرية تفقد نقاءها ، يصبح النزوع الاسطوري للأرض وتحطيم الآلة دلالته [5]، أما في مجتمع - وسيما في الخمسينات - ما زالت سمة الانتاج الرئيسية فيه هي السمة الزراعية ، ولا زال وعي الناس فيه يمازجه فعليا الكثير من الأساطير والخرافات ، فان اسطورة من هذا النوع لا يمكن ان تجد صدى في وعي القارىء وشعوره . وبالتالي فالأسطورة هنا لا تمثل وعيا زائفاً للعالم فحسب بل هي اسطورة زائفة في ذاتها لا تعبر عن عيش الرغبة ، ولا تجسد حلما اجتماعيا في الانتصار على المعوقات بالخيال ، كما يرى غارودي في الاسطورة .

بل ربما اسطورة المجتمعات المتخلفة هي استعارة اشكال ومظاهر التقدم في المجتمع الغربي ومن هنا نجد دلالة مشاريع الأبهة غير الانتاجية فيها [6].

---

(١) سنجد ان السكين والذبح في مجموع قصص زكريا تتردد الى الحد الذي يمكن ان يفرد لها بحث لدراستها على مستوى علاقة الاشارة بالرمز ، بل وتستدعي القيام بدراسة تعتمد التحليل النفسي .

(٢) ان زكريا قد استبدل الفعل بالرغبة ، ولعل هذه القصة ستشكل المدخل التأسيسي للعناصر الرئيسية التي شكلت رؤية الكاتب للقصة والعالم ، حيث سنجد الرغبة تذهب منفلتة من كل عقال في قصصه اللاحقة وستأخذ اشكالا عديدة (اطلاق اللاشعور - الأحلام - الهذيان . .) كل ذلك سيؤدي الى هذا الطابع الاسطوري الذي يغلف عالمه .

(٣) إننا نتفق مع رولان بارت في تعريفه الاسطورة في كتابه (الاسطورية) على أن «الميثولوجيا هي انسجام مع العالم ليس كما هو، وإنما كما تريده هي ان يكون» .

(٤) راجع هاري ليفن - انكسارات - (مقالات في الأدب المقارن .(ترجمة عبد الكريم محفوض - منشورات وزارة الثقافة - دمشق - ١٩٨٠ - فصل بعض معاني الاسطورة .

(٥) حيث يرى (ا - أ - ريتشاردز أن (ليس الانسان بلا اساطيره الاحيوانا فظا بلا روح) .

(٦) لن نتوقف مطولا في معالجة ابعاد الاسطورة في هذه القصة لأننا سنعالج ذلك بتفصيل اوسع في فصول لاحقة .

نخلص الى أن العلاقة بين طبيعة السرد القائم على الاستخدام الشرطي وجد صداه على المستوى الدلالي في صياغة وعي اسطوري وليس جوا اسطوريا مسقطا في عناصر السرد كعنصر جمالي.

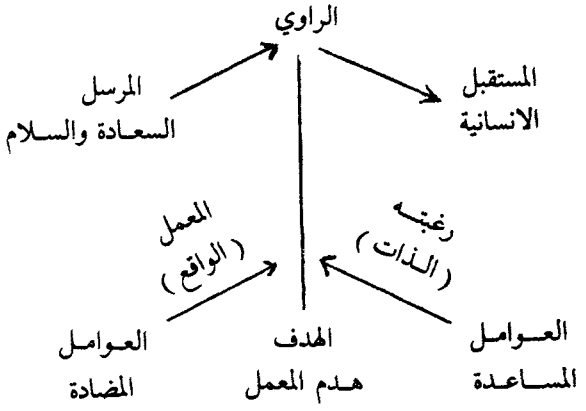
وبالتالي دفع بالعلاقة القائمة بين العالم الواقعي والعالم الممكن والتي من خلالها تبرز طبيعة التملك الجمالي والمعرفي للعمل الفني - الى علاقة انشراخ حادة اصبحت فيه العلاقة بين عالم واقعي وعالم وهمي ، والعلاقة بين الكون المرجعي والكون التخيلي الى علاقة بين كون مرجعي وكون مفتعل خياليا ، لأن التخييل يولد في قلب تلك الحالة الوسيطة بين الادراك العقلي واللاشعور ، كما يرى برغسون والخيال لا يمكن ان ينقطع عن تجربة الادراك الا اذا كان هذيانا واوهاما .

الشخصيات .

لدينا في هذه القصة ، ثلاث شخصيات (الراوي - ابو احمد - ابو علي) تتحرك على مستوى القصة ، وثلاث شخصيات على مستوى تاريخية الحدث (أميمة - الأم - المرأة التي شاهدها الراوي في الشارع) .

وكما لاحظنا فان الذي يتكلم والذي يرى هو الراوي وبالتالي فان الشخصيات الأخرى تتحول الى عوامل في مدار حركته القصصية وتوصيل رسالته .

سنرسم مخطط عوامل للراوي مستوحية من غريماس على اعتبار الراوي هو الوحيد الذي يجيد مركبا . وما الآخرون (الشخصيات) سوى عوامله البسيطة.



لقد اخترنا هدم المعمل كهدف ، على اعتباره ورد في المقطع السابع الأخير بعد خروجه من المقهى ، وعلى اعتباره يختم في هذه الأمنية رسالته القصصية ، بمتابعته مسيره ولحن اغنية قديمة كانت ترددها امه حينما كان صغيراً.

في الحقيقة يصعب رسم مخطط دلالي للراوي في هذه القصة لأن الراوي ممتلىء بأمنيات ورغبات ، وليس باهداف يسعى لتحقيقها كما اسلفنا سابقا.

بل ان الباحث يجد نفسه مرغما للأخذ بمنهج التحليل النفسي لتحليل مجموع هذه الهواجس[1] وربما قمنا برسم هذا المخطط لابراز عدم فعاليته ، وهذه مسألة ليست بلا معنى على كل حال ، بل هي ذات دلالة كبيرة وسنرى ذلك لاحقا .

فما هو مركزي هو الفعل ولو كان على حساب الفاعل كما يرى بروب : «في دراسة الحكاية ، ليس مهما من فعل شيئا وكيف فعله ، فهي اسئلة لا تطرح الا عرضيا ، فالسؤال الوحيد المهم هو ما تفعله الشخصيات » .

لو انطلقنا من هذا المفهوم ، لوجدنا ما هو اكثر اهمية بالنسبة للشخصية في هذه القصة غير متوفر وهو الفعل فهل يدفعنا مثل هذا الرأي الى الشك بجدارة هذه القصة في ان تكون قصة ، وفي هذه الشخصية في ان تكون شخصية قصصية خاصة اذا اخذنا بعين الاعتبار الاجماع على ان القصة هي : « تتابع الحدث » .

وهل بامكاننا ان نعتبر ان هيمنة الأمنية على القيام بالفعل تؤدي لجعل هذه القصة ، مشروع قصة ؟

كل هذه الأسئلة مشروعة ، ولكن لا اظن ان هناك ما يمنعنا اقتراح ان غياب الفعل ، هو فعل من نوع آخر ، فعل دلالي ، فعل مجازي .

سيما اذا انطلقنا من مفهوم ان « الشخصية كناية او استعارة لمرجع وبالتحديد لمرجع تاريخي اجتماعي أو تاريخي ثقافي » [2] .

على هذا فسنقوم بعملية جرد لمشاريع الأفعال (الأمنيات) آخذين بعين الأهمية على انه لا يمكن الفصل بين الفعل والخصائص النوعية للشخصية ، وآخذين بعين الاعتبار على ان احكام بروب هي احكام وصفية تنطبق على القصص الشعبية ، وليست أسساً تدخل في مجال نظرية النقد .

ففعل الشخصية هو الذي يمنحها هويتها ، وبالتالي تغدو الأطروحة القائلة بعدم اهمية سؤال من فعل وكيف ، اطروحة تدفع بالشخصية القصصية الى فقدان طابعها الملموس وتؤدي بالفعل الانساني الى اكتساب نوع من التجريد الذهني الذي يساعد على هيمنة الخطاب واضمحلال الحدث فما يميز الفعل الانساني هو الانسجام والتآلف بين خصائص الشخصية وافعالها ، وكيفيتها .

مما لا شك فيه ، انه اذا كان هدف الراوي هو تهديم المعمل ، فلا بد من تعليل لهذا الهدف[3].

---

(١) ان قصص زكريا بمجموعها تحتم على الباحث التسلح بوسائل التحليل النفسي .

(٢) راجع آن اوبرزفلد (قراءة المسرح) منشورات سوسيال - ١٩٧٨ - باريس - ص ١٣٢ - ١٣٣ .

(٣) (أفضل تمييز ملحوظ بين سرد واقعي وسرد قصصي هو ان الأول غامض من جهة الاسباب البعيدة للحوادث التي يقصها . . بينما، في الثاني من بعض ما يترتب على الكاتب ان يعلل كل شيء) نظرية الأدب ص ٢٢٨ .

نحن تجاه تعليلين :

الأول سردي : يدخل في نسيج القصة وهو انه طرد من هذا المعمل قبل اشهر لارتكابه خطأ اتلف آلة من آلاته.

الثاني ذهني (ايديولوجي) : وهي ان الآلات مخلوقات مجرمة جاءت من بلاد غريبة حاملة الينا الشقاء.

ان التعليل الأول هو (الفعل) وهو الطرد ، وفعل من هذا النوع ، كان سيتطلب بالضرورة هدفا يقوم على البحث في العودة الى المعمل ، وهذا ما كان سيتطلب بالضرورة أيضاً خطاباً وتنازعا مختلفا .

وبالتالي رؤية ايديولوجية اخرى .

لكن هذا الفعل سرعان ما يتضاءل ويتهمش لصالح الخطاب الايديولوجي فالطرد من العمل لا يتجاوز حدود الاشارة وبالتالي فان الوظيفة لم تكن (وظيفة اصلية أو جوهرية) تلتحم في الوحدة العامة للسرد ، لأن الوظيفة لا معنى لها الا بأخذها لموضعها في اطار الفعل عامة) [1].

وعلى هذا فقد بقي التعليل مجرد اشارة تفسيرية اضعفت اذا لم نقل قضت على اي بعد دارمي في القصة.

لقد اعتمد الكاتب التعليل الثاني ، الذهني (الأيديولوجي) ، ولذا فنحن تجاه راوٍ يتكلم يثرثر يعيش احلام يقظة ناسجاً بذلك شبكة من الأوهام والعجز وعدم القدرة على الفعل قصصيا ومن ثم انسانيا .

ومعاناته لا تستمد أية دلالة لها من واقعة الملموس (الطرد من العمل) بل من تراكم ثقافي فني استمده من موضوعات القصة الغربية (تهديم المعامل ـ العودة الى الأرض).

ان خطاب الراوي لا يقوم على اي بعد تواصلي مع المتلقي، ان المتلقي القارىء لن يكون اكثر حظا من (ابي احمد) الذي يطرح اسئلة يجاب عليها من قبل راو من موقع فوقي ، ينظر ويتشاقف ويريد من العالم ان ينتمي له ، دون أية خطوة باتجاه الاندماج في العالم .

تجابه معضلات الحياة اليومية ، بحلول كونية من قبل الراوي ، وهو في اجابته الكونية تلك لا يملك سوى احلامه وتسكعه في مطاردة الأوهام . مجسدا بذلك الوعي الزائف لبورجوازي صغير عندما يضع نفسه بذاتية مترهلة في مجابهة الكل (فسكينه ستنقض على ناس مدينته) وليس على فئة أو مجموعة هو في حالة تعارض معها ، بل على الكل الذي لا ينصبه ملكا ، على العالم الذي لا يملك فيه شيئا، على المعامل وليس على من طرده من العمل ، على الأزواج الذين لديهم نساء جميلات .

لقد اصطلحنا عبر المخطط بأن يكون هدف السعي للراوي هو تهديم المعمل ولكن هذا الهدف ـ في الحقيقة ـ يضيع بين عدة اهداف له وكلها بالنسبة له متساوية في اهميتها .

ولذا فقد ضاع الخيط الذي يوجه حركته وطموحه ، بل كان هناك ـ وللسبب ذاته ـ عدة خيوط موجهة، الأمر الذي فكك وحدة البناء القصصي وأعطى صفة تجريدية لكل عناصر القصة.

ان العلاقة بين الفعل والوظيفة علاقة تشابكية ، فلا فعل دون وظيفة ولا وظيفة بدون فعل فغياب الفعل ، أو تهميشه أدى على مستوى الوظيفة الى تغييبها وتهميشها ، مما أدى أيضاً الى تهميش الشخصيةلا على مستوى الوجود بل على مستوى المشاركة .

اننا اذا انطلقنا من مفهوم ان الشخصية القصصية كجذر في معجم البناء القصصي الألسني ، فهو ذو وظيفة في مجموع الخطاب النصي وبالتالي فهو يغدو مجازاً بلاغيا (كناية أو استعارة) مرجع هذا المجاز هو الواقع التاريخي الاجتماعي) [2].

واذا انطلقنا من واقعة تغييب الفعل وتهميشه الذي أدى بدوره الى تهميش الشخصية كمشارك ، الأمر الذي ادى الى التكفك في البنية السردية ، في علاقة العلة بالمعلول ، وفي علاقة العامل بالسرد . كل هذه العناصر اذا اعتبرناها دالا فان المدلول هو بنية الكون المرجعي (التاريخي ـ الاجتماعي ـ الثقافي).

وبالتالي فنحن مرغمون على مقاربة سوسيولوجية ترى في الشخصية نموذجا لفئة اجتماعية ، منطلقين من جدل العلاقة بين البنية التخييلية والبنية الاجتماعية والبنية الذهنية ، على ان بينهم علاقة توليدية .

من المعروف ان المرحلة التي بدأ بها زكريا الكتابة هي أواخر الخمسينات ، في المرحلة التي بدأت تشهد تمايزات طبقية ، جوهرها تمثل في انحلال عقد التحالف بين الاقطاع والبروجوازية، وبداية نهوض للبورجوازية الصغيرة ، لتكثف في بنيتها مجموع هذه التمايزات ، وليدخل المجتمع السوري في مرحلة نوعية جديدة ، يتجسد هذا الطابع النوعي ، في أننا تجاه طبقة جديدة تضم في داخلها موروث الماضي وضرورات الحاضر. فموروث الماضي ابتدأ ينبثق فيه عنصر ايديولوجي جديد وهو القومية ، لكن هذا العنصر لم ينف الموروث الديني بل تصالح معه ، وان كانت هذه المصالحة تمت لصالح العنصر القومي ، لكن هذا العنصر لم يكن نتاج سيرورة البنية التحتية ، كما هو في المجتمع الغربي ، بترافق القومية مع الرأسمالية بل كان ذا طبيعية ايديولوجية ، قائمة على التأثر بالأيديولوجية الغربية موضوعيا وتاريخيا ورفضها سياسيا ولفظيا .

ان زكريا الذي بدأ عاملاً يدوياً ، ثم تحول الى مجال العمل الثقافي والأدبي ليصبح اقرب الى فعالية البنية الذهنية وأقرب الى المعاناة الاجتماعية والثقافية للبورجوازية الصغيرة التي تربعت على السلطة مع البداية الفعلية لانتاج الكاتب ـ في هذا الوسط ، أتى انتاج زكريا ليعبر عن حالة الانطحان الروحي والاستلاب الانساني لمثقف ينتمي الى هذه الطبقة اجتماعيا ، ويرفض روحيا ووجدانيا كل وصوليتها وزيفها وقمعيتها وانحطاطها.

بعد هذا المدخل السريع ـ وسنعود الى ذلك باستفاضة اكبر ـ نطرح السؤال التالي : لماذا يلح النقاد على اعتبار الشخصية

(١) راجع رولان بارت ـ مجلة كومينكا سيون ـ العدد ٨ ص ٩.

(٢) راجع (قراءة المسرح) ـ ص ١٢٧ ـ ١٣٣.

القصصية عند زكريا شخصية فردية[1].

اننا نتحفظ كثيرا على هذا المصطلح ، لأن الشخصية في العمل الفني لا يمكن الا وان تكون فردية (انا الراوي - هو الضمير الثالث) . . هدف البحث الذي تقوم به الشخصية من الاستحالة بمكان الا وان يكون على مستوى القصة هدفا فرديا .

اما على المستوى السوسيولوجي للشخصية فلا يمكن الا وان تكون عكسا جماليا وذاتيا للكائن الاجتماعي لا الفردي .

وبالتالي فنحن حكما تجاه شخصية فردية على المستوى الفني ، وكائن اجتماعي على المستوى السوسيولوجي مهما كانت الخصائص النموذجية باهتة ، أو ضعيفة فهي تعبر عن وجود بالأصل .

اذن فالفردية انما تمس عنصر ادراك الواقع ووعيه ، وبالتالي فهي اقرب الى مجال الرؤية منها الى مجال الوجود ، أي انها نوعية وعي الوجود وليست الوجود ذاته ، لأن الفرد لا يوجد الا ككائن ، كما ان الكائن لا يوجد الا كفرد فالرؤية هي التي تعبر عن وعي فرداني او وعي جماعي ، وهي التي تعكس خصائص هذه العلاقة بين الفرد والجماعة ، وخصائص الفرد والجماعة ، فالراوي في (صهيل الجواد الأبيض) عندما يعيش اوهام امنيات ان يكون ملكا او غنيا انما يعبر عن وعي كائن اجتماعي عبر فردي ، فهذه الأمنيات نجد لها صدى في تراث المجتمع العربي (الف ليلة وليلة) حيث تعبر عن بعض الخصائص المزاجية والنفسية للبنية الفوقية في مجتمع لا زالت حتى يومنا هذا فكرة انتظار ليلة القدر قائمة حيث يجيب الله على كل الأمنيات .

لكنه عندما يعبر عن رغبته بتحطيم الآلات وتهديم المعامل ، انما يعبر عن وعي فرداني ثقافي ، ليس له اي دلالة في وعي المجموعة المنتمية ، لوسط الكاتب ، فمن اين تتأتى هذه الفرادنية [2] اذن ؟

من وجهة نظر سوسيولوجية ، سنقترح تعليل هذه الفردانية بأزمة الاندماج في بنية غير مندمجة .

هذه البنية غير المندمجة هي البورجوازية الصغيرة التي تقوم وحدتها على المقاومة الدائبة لتفككها وتشتتها ، بل ربما قلنا ان تفككها وتشتتها هو الدافع الى تماسكها في اطار الجدل الحاد في بنيتها ، ويكون المثقفون (المبدعون بالتحديد) هم اكثر ن يقع على كاهلهم وطأة هذا التمزق في تلك الوحدة ، فهم على مستوى الوجود الاجتماعي ينتمون اليها ، وعلى مستوى الوعي يتجاوزونها وعلى المستوى الروحي يحتقرونها بدأبهم للبحث عن القيم والأصيل انسانيا وثقافيا وجماليا . وعلى اعتبارهم (اي المثقفين) الفئة الوحيدة التي لا يمكنها ان تحقق نقلة طبقية بحكم موقعها الانتاجي ، على حين أن خصائص هذه الطبقة في المجتمع النامي ان يتم في اطارها القفزات الطبقية بحكم عدم تبلور العلاقات الانتاجية وتداخلها .

وبالتالي يكون المآل استلاباً روحياً في وسط انحطاطي ، وتغرب الوعي المتجاوز في بنية ثقافية تجمع في وعائها الذهني (المادي والمتافيزيكي الاقطاعي والرأسمالي ، القومي الوجودي والاشتراكي) وسط هذا الركام الذي يصيغ ذهنية البورجوازية الصغيرة ، يصبح المبدعون ذوي صوت متميز بين هذه الأصوات ، وحالة الرفض والتخطي لهذه الطبقة يغدو ابتعاداً عنها باتجاه الفراغ وانعدام الوزن على اعتبار ان ليس هناك خيارات اخرى عبر تضخم كبير للذات المبدعة ، التي تتحول في اكثر انتاجهم الى الشخصية الرئيسية او الى الفاعل المطلق [3].

هذا التخضم في أنا الذات المبدعة ، تنطبق عليها الى حد كبير نظرة فرويد للفرد [4] على أنه فاعل مطلق لا يمكن للناس الآخرين ان يكونوا بالنسبة اليه سوى موضوعات . كل ذلك يؤدي الى حالة انقطاع بين الوعي الجماعي والواقع ، وتغيب الحلقة الثالثة في الزمن ، وهي المستقبل، هذه الحلقة هي التي تمنحه معنى الصيرورة،ونصبح تجاه وضع مجرد، حالة، لوحة،لأن الفعل يلغى لصالح الرغبة ، ويتلاشى الوعي لصالح الدوافع (الطفولة - القوى الغريزية المكبوتة او المقموعة) .

هذه المعاني وجدنا العديد من مظاهرها في القصة التي درسناها وسنجدها متمددة لتشمل العالم القصصي لزكريا بمجموعه . لقد قمنا بمقاربة نظرية سريعة لتفسير ظاهرة الفردانية ، وسنعمل على ابراز خصائصها بشكل اكثر توسيعا عبر الدراسة الشاملة لأعمال الكاتب . هكذا نخلص الى اننا تجاه قصة سمتها الرئيسية هي انها : (تعبير عن حالة) وهذه الحالة تأخذ طابعا وضعيا مجردا تصاغ على شكل لوحة ، تهيمن الرغبات على الفعل ، والرغبات تتحقق عبر الانصياع الكامل للدوافع لا لتجربة الوعي . الأمر الذي ادى الى الغاء الصيرورة الزمنية واكتسابها طابعا مجردا بتجريد الصورة ،وبتجريد المستقبل الذي لم ينبثق من تفكك بنية قديمة وقيام تركيب كليات جديدة قادرة على ايجاد ضرب من التوازن بين عناصر البنية « الزمن - المكان - الفعل - الفاعل » [5].

---

(١) محمد كامل الخطيب : (السهم والدائرة) حيث يرى ان الهموم الكبيرة تتضاءل حتى تنكمش الى مجرد وهم فردي لا علاقة له بالآخرين وحاجتاتهم ومشكلاتهم ، ويعتبر صوغ القصة عبر ضمير المتكلم يكون - غالباً - معادلاً لإسقاط الذات على الموضوع .

- نبيل سليمان ابو علي ياسين : الانسان وحيد في وسط معاد، زكريا يرى الفرد وحيدا وليس ضمن طبقة .

الراهب)

(٢) نحن نفضل استخدام مصطلح الفردانية على الفرد لأن الفردانية تشمل في دلالتها بعدا ادراكيا ، بينما الفرد يحمل صفة الكائن الانتولوجي .

(٣) انتاج زكريا مثال ساطع على ذلك وكذلك (حيدر حيدر - هاني

(٤) ان نظرة فرويد هذه تنطبق على الفرد الذي أتينا على ذكره (غولدمان : المنهج البنيوي التكويني في تاريخ الأدب).

(٥) هذه الدراسة فصل من اطروحة دكتوراه « الحلقة الثالثة » تقدم بها كاتب هذه السطور الى جامعة السوربون (باريس ٣) وستنشر في كتاب تحت عنوان «العالم القصصي لزكريا تامر» وحدة البنية الذهنية والفنية في تمزقها المطلق .