

البُنية السردية والبُنية الدلالية في قصة "الأغنية الزرقاء الحشنة" لـ زكريا تامر

الدكتور عبد الرزاق عبيد

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 اختيارنا من هذا النوع يحمل محاذير كثيرة :

أ- ان اختيار قصص محددة ، والوصول من خلالها الى نتائج ، يهدد القيمة العلمية لهذه النتائج ، على اعتبارها لا تشمل كل قصص الكاتب ، سيما اذا كنا نجاهد كاتب متنوع الأسلوب والبناء ، وان قصصه تغطي مرحلة عشرين سنة .
ب- ان عملية الاختيار ذاتها ، تتضمن حكماً مسبقاً ، مفاده ان القصص المختارة وكأنها هي الأفضل ومن ثم كأنها التجربة الابداعية للكاتب بأكملها ، بالاضافة الى ما تتضمن عملية الخيار من قرار ذاتي مسبق يخضع هذه القصص الى ما يريد الباحث وما يبحث عنه .

فإذا كانت عملية الاختيار تمت على اساس جمالية ، فان في ذلك حكماً مسبقاً 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 مشروعاً عن جدوى القصص الأخرى وعدم أهميتها .

فمن مجموع هذه المحاذير ، آثرنا ان يكون خيارنا لأرضية البحث جامعاً بين اختيار النماذج ، على ان تمتن النتائج المستخلصة باطلاة سريعة على قصص اخرى .
- طريقة المقارنة :

وذلك بأن اخترنا القصة الأولى من أول مجموعة للكاتب وهي قصة « الأغنية الزرقاء الحشنة » لتكون موضوع مقارنة 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 ، وصولاً الى الكل المركب العام للعالم القصصي للكاتب .

ونحن في ذلك أخذون بعين الاعتبار عوامل ثلاثة أساسية :

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

٢- مسألة التلقي : اننا بمقدار حفاوتنا بالتحليل الأكاديمي ،

لماذا زكريا تامر ؟

الحقيقة ان اختيار اعمال زكريا تامر لتكون موضوعاً للبحث يكمن في أسباب موضوعية عدة :

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

وهذه المسألة تضعنا فوراً أمام مسألة تتضمن بالضرورة حكماً قيمياً . واقراراً بامتياز ذات ابداعية على اخرى ، وتضعنا بالضرورة أيضاً في موقع خلاف مع البنيوية والوضعية - التي تسعى الى إلغاء الذات الابداعية واعتبار النص كموافق 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- فإرادة البناء القصصي القائم على دمج العقلاني باللاعقلاني ، والشعور بالاشعور ، اليقظة بالحلم ، المعاش بالتمثيل .

ب- 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 .

ج- 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 لاحقاً .

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

٣- زكريا من الكتاب القلائل الذين كونوا عالماً قصصياً .
عماد هذا العالم التجانس بين البناء والرؤية ، بين بناء متتهك للبنى الفنية القديمة ، ورؤية تشاكلة في انتهاك البنى الذهنية القديمة . وان كان هذا التجانس يقوم على الوحدة في التمزق المطلق معرفياً وجمالياً واجتماعياً .

لماذا هذا الاختيار ؟

اننا نجاهد خمس مجموعات قصصية للكاتب تتضمن ستاً وثمانين قصة .

- إن دراسة كل هذه القصص مسألة مستحيلة ، من وجهة

كنا حريصين على أن لا نبقي في مقاربتنا سجيبي 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 ، فالقارئ يعزف عن قراءة بحث مؤلف من مئات الصفحات ويكون موضوعه قصة واحدة على سبيل المثال .

٣- 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 تناول التحليلي للقصص ، بالإضافة الى مناقشة الكتابات التي دارت حول أعمال الكاتب .
- 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 حيا ل توجيهين كلاهما يقر العلاقة الجدلية القائمة بين الشكل والمضمون ، الا أنها سرعان ما يتباينان بشكل صارخ عندما يقاربان النصوص مقارنة تطبيقية .

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

فيصبح هاجسهم تمييز النص : التخيل كدلالة مستقلة عن اللغة التواصلية والأيديولوجيا والفلسفة والعلم . وبالتالي فان الفن يغدو موضوعاً فاقد الحياة ، عندما يماهن في تكتيكة .

اما الاتجاه الآخر الذي يستغربه الطابع الاجتماعي التواصلية للفن ، فانه عبر التطبيق سرعان ما يتجاهل ما أقره على مستوى النظرية بعلاقة الجدول القائمة بين الشكل والمضمون .
فيرتكبون عمليتي اختزال للعمل الفني :

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

- 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 التكتيكية 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 الكتل المركب لها .

وعلى هذا فان خيارنا المنهجي ينطلق من تجنب هذين

الاختزالين (التكتيكي - الأيديولوجي) منطلقين من أن العمل الفني يجب أن يقارب ككل مركب من العناصر الدلالية ذات البعد التفسيري والتواصل ، حيث قيمة العنصر تتأق من خلال وظيفته التفاعلية في اطار البنية المركبة الشاملة دلالية ، أو كتقديم جوهري ، حيث الخاص يعبر عن شمولية العام . وتجسيد ذلك يتأق عبر :

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

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

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

- 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 خطأ دلالياً جوهرياً يشكل البؤرة التي تتكشف فيها التجربة التخيلية والمعرفية للكاتب . أي ان السعي لكشف (التعدد الدلالي) للعمل الفني ، لا يتناقض مع التقاط المفصل الدلالي الرئيسي ، الذي يشكل محورا لدلالات ظلالية عديدة .

- 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 .

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

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 وإعادة صياغتها .

فالتحليل الأدبي الوصفي البنوي 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 إعادة 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 منهاجاً جديداً ، بل هو اجتهاد يكتسب
صلاحه وقيمه 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
كنها الا بطرح سؤال (لماذا) .

فكيفية الظاهرة هي نتاج تحوي لتراكم عناصرها الكمية ،
ولكونها الداخلية ، في شرط وظرف محدد .

فاذا تناولنا مثلاً محمداً من أعمال الكاتب ، فانه منذ القراءة
الأولى لأعماله ، يستطيع القارئ أو الباحث ان يستبين مظهرها
أساسياً 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 سنحتزل هذه
الكيفية الى احد عناصرها الأولية المشكلة لآليتها ، وبالتالي ستفقد
قيمتها النوعية كظاهرة كيفية ، وتتحول الى كم من الأشلاء
المبعثرة ، حيث تفقد الكتابة خصوصيتها ، بفقدان الخصوصية
التعبيرية للكاتب ، أي كما نشئء الكيف بتحويله الى كم فاننا
نشئء الذات الابداعية للكاتب ، عندما لا نطرح سؤال (لماذا)
الذي من خلاله يكتسب الكيف خصائصه النوعية الحية ،
بإرتباطه 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 السردى : يقوم على رغبة الراوي بتحطيم الآلات
وتهديم المعامل وعودة الانسان الى الأرض ، بعد ان طرد من
عمله ، وعبر هذه الرغبة يتفويض الراوي في تعبيره عن رغباته في
أن يكون ملكاً ، لكي يحقق الرغبة الرئيسية بتهديم المعامل
ويلتزوج امرأة جميلة راها في الشارع ، كل هذه الرغبات تتم في
مقهى ، وتنتهي بتأكيد على أن المعامل ستهدم باسم الانسان ،
ويتابع طريقه صادحاً في داخله لحن أغنية قديمة كانت ترددها أمه
حينما كان صغير السن .

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

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

وتنتهي بجملتها فعلية (تابعت مسيري فوق امتداد طويل من
الاسفلت الباهت ، بينما كان يصدر 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 تلج عليه صفة انسانية وهي التسكع ، وبالتالي فان
هذه الصورة توحى بالجو العام وهي ليست ذات صفة تزيينية بل
هي تمهد لحالة الراوي التي سنراها لاحقاً 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 . المكثي
عنهم (بالوجوه الصفراء والأيدي الخشنة - الدم - الدموع - صديد
الجراح الأبدية) .
والثالث هو قاع المدينة ، الذي يسكن من قبل الختالة
الباقية .

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

هكذا فنحن منذ المقطع الأول نجد عناصر اسلوب زكريا ،
منطلقين من مفهوم أن الأسلوب هو شكل ادراك الواقع ،
الشكل الذي يحدد أحياناً 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 ، والمنازل الطينية ، ان
فضاء هذه الشخصية هو (المقهى) ، وسنجد فيما بعد أية أهمية
يحتلها (المقهى - الشارع) في العالم القصصي للكاتب .

(*) سهيل الجواد الأبيض - قصة الأغنية الزرقاء - ص ٧ .

(*) الدات الابداعية للكاتب - خرابشكو - ترجمة نوفل نيوف -

عاطف ابو حجرة - 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 وحالين وأناساً بلا عمل .
في هذا المقطع يطل علينا الراوي ، مباشرة عندما يتحدث عن المقهى القابع قبالة المعمل الذي طرد منه قبل أشهر . وبذا فنحن نجه اتجاه تطابق بين صوت المتكلم الأول (الكاتب) وصوت المتكلم الثاني (الراوي) إذا استخدمنا لغة المسرح .
هذا المقطع يعهد لدخول الراوي ، بعد وصف الوسط والظرف .
المقطع الثالث :

يقدم الوصف مباشرة من قبل الراوي ، فهو يتنقل من وصف المقهى ورواده ، ليحدثنا عن صاحبه (أبي احمد) ، وبأسلوب سردي مباشر يقدم لنا صفات أبي احمد (رجل هرم ، طويل القامة ، عريض لكفتين ... الخ).
ثم يسوق لنا نبذة عن حياة (أبي احمد) على لسانه ، لتحرض مونولوج الراوي المباشر ليلبغنا دفعة واحدة بأنه قد شتم جده وشتم بضراوة عالماً لا يملك فيه شيئاً .
ويعود الراوي ليؤكد بعد ذلك أنه بلا عمل ، عبر الاجابة عن سؤال (أبي احمد) ، فوظيفة المقطع كعنصر يدخل في علاقة مع العناصر الأخرى للقصّة بمجموعها في اطار ابراز جوانب اللوحة (١) التي 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 السيكرة هي زوجته .
هذا المقطع يوظف في اطار ابراز صورة العطالة ، وحالة الانقطاع ، صورة النقاط البشرية المبعثرة ، التي لا تستطيع أن تتواصل ، وتعيش حالة فرديتها . فالسيكرة هي زوجته .
المقطع الخامس :

يقوم على مونولوج غير مباشر للراوي تتمازج فيه اللحظة الحاضرة باللحظة الماضية واللحظة المستقبلية ، هي لحظة تمن ولذا فسنجد دائماً الحاضر يتحدث عنه وهو مسكون بالرغبة (لو) (لو) سألني أبو احمد - لو كنت غنيا - لو كنت ملكاً . 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 ملكاً لكي ينقذها من الجوع .

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

الوحدة السردية الرابعة : رغبته في أن يكون قطيعاً من المدى تدفعه للحديث عن سكنه العتيقة في جيبه وعن يقينه بأنه كان لها تاريخ رهيب ، وأنها تعودت القتل ، الا أن ناس مدينته لم يشعروا بالخطر الذي يهددهم من تلك السكن 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 يمرض فيه الرغبة لمواجهة المجتمع بالمدى ، هذه الرغبة ذكرته بالسكن 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 ملكاً) هذه الأمنية تتجسد في رغبات ثلاث للراوي هي :

أ - أن يعطي أبا أحمد مبلغاً من المال ليشتري مقهى .
ب - أن يتزوج امرأة جميلة شاهدها منذ فترة في الشارع .
ج - 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 سكنه لأبي احمد مقابل كأس من الشاي ويقرر أبو احمد بأنها سكن 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 يوماً باسم الانسان .
وينتهي هذا المقطع بمتابعته لسيره بيننا (كانت تصدح في داخله اغنية كانت ترددها امه حيناً كان صغيراً) .

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

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

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

ان التسكع صفة انسانية تسقط على النهر (العالم الطبيعي)
فتمنح الصورة هنا بعدا تشخيصيا (١).

لكن هذه الصورة ق تقف عند حدود بعدها التزييني ، بل
نجدها تلتحم بأسلوب (٢) زكريا السردى ، 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 مكتنزة
بالوجوه الصفراء والأيدي الخشنة ، والمياه امتزجت بالدم
والدموع .

فالوصف هنا يأخذ طابعا قيميا ، يتضمن دلالة ووجهة نظر في
الموصوف ، وليس تصورا حيايا .
(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 التبشير 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 تمتاز فيه
مستويات وظيفية عديدة :

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

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

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

الا ان الآلية التي تحكم الحوار تأخذ احيانا كثيرة الوظيفة
اللدلالية اللاحقة :

الوظيفة التواصلية اللاحقة :

ان الآلية التي تحكم الحوار تأخذ احيانا كثيرة هذه الوظيفة
اللاحقة ، وذلك لأسباب عديدة :
- الحوار لا يدور حول افتراضية .
- ليس هناك تنازع أو خلاف .

- عدم دخول الحوار في ديناميكية بناء القصة .
- اكتفاؤه بتحريض تداعيات وأحلام وأوهام الراوي .

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

أ - المعلومات الخاصة بشروط انتاج المنطوقات (*) .

ب - مضمون منطوقات الخطاب .»

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

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

- ففي مستوى السردى يشكل عنصرا هامشيا ففعلية
القصصي يستمد دلالاته من انضمامه كعنصر (عامل) في
الكشف عن الهيمنة السردية للراوي وسيطرة منظورة بشكل حاد
ودوره المهيمن على المستوى السردى .

- وأما على المستوى الاجتماعي فهو يعبر عن الوعي الساذج
البيسط الذي هو نتاج وضعه الاجتماعي البسيط الذي لا يملك
مفهوما متسقا متمائزا .

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

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

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 .

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

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

- التضاد بين شخصيات ساكنة بلا طموح وراو مسكون
بالحلم .

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

(٢) نحن هنا نميز بين الطريقة والأسلوب .

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

من هذه التضادات 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 توحى بتأييده ، بتأييد عناصره الطبيعية (النهر، الشمس) . نحن تجاه زمن اطلاقى ، باطلاقية وجود الطبيعة والزمن هناك « دال » يؤدي الى دلالة الكسل والترهل واللامعنى واللاهدفية (التسكع) وهو كزمن « ضام » يحتضن في أحشائه مخلوقات التوزع بثبات 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 فقيراً ، وتعبير الراوي عن كراهيته لجده بشتمه وشتم عالم لا يملك فيه شيئاً .

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 ناغم على ماضيه (جده) وحاضره (العالم) .

المرحلة الثانية : (المقهى) .

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

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

ويقوم هذا المقطع على متواليات زمنية : حوار - مونولوج (حواري - حوار) فمضمون هذه المتواليات 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 حبيته عن حبه القديم لها ، ومن ثم تحولها الى مومس .

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

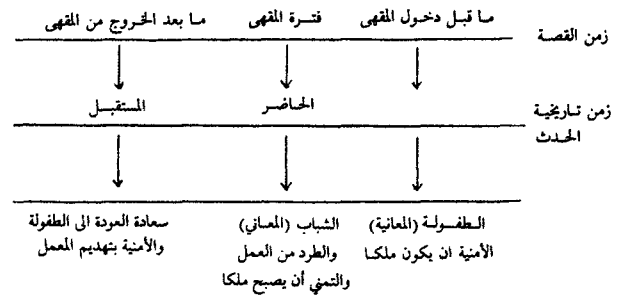
وينتهي هذا المقطع الحوارى ببيعه للسكين .

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 صغيراً .

لقبده لاحظنا ان الزمن على مستوى القصة يكتسب بعداً سكنونيا مجرداً لا يتكشف حول حدث معين ، ولذا فليس هناك فعل ، هناك أمنيات دائمة وهي أمنيات تأخذ شكل الاسطورة (لو كان ملكاً) هذه الاسطورة تستمد لحمتها من أساطير «الف ليلة وليلة» لكن في ألف ليلة وليلة تعاش الرغبة كواقع منتصر بينما الرغبة هنا تعاش كواقع محيطة .

وإذا قمنا خطين متوازيين لعلاقة زمن القصة بزمن تاريخية الحدث نرى :



الزمن سلسلة من المعاناة ومجاهدته تتم عبر الفرار الى الوهم (اسطورة الملك) فلكني ينقذ اميمة يتمنى ان يكون ملكاً، وأمنيته بالزواج وهدم المعمل تتمثل في أن يكون ملكاً ، 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 (هذيانى) (*) 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 ، بللعنى الفرويدي .

باسم الانسان ، يصدح في داخله لحن أغنية كانت ترددها امه حينما كان صغيراً .

المعمل = الذئاب - الغضب - الشقاء - الكراهية - الغربة .
تهديم المعمل = العودة الى الأرض الى الأمومة الى الطفولة -
النقاء - السعادة - الانسان - الحب - الاخوة - الوداعة - الطيبة .
ضمن هذه العلاقة بين الحقل الفضائي والحقل الدلالي ، نرى
أن الخبر القصصي يندمج في الخطاب ولا يشكل عنصراً مستقلاً
كثيفاً في تنوعاته ، أو وعاء لمجريات احداث او وقائع بل هو
يختزل الى عناصر بسيطة في اطار الرسالة التي يريد الراوي تبليغها
للقارئ .

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 اخايد
صورته غير محفورة بحدّة (كعامل) بناثي وأثره يتأتى عبر تواجد
الراوي فيه . الا انه يأخذ مستوى العبور تجاه حلم الأرض
وتهديم المعمل .

ان احلاماً من هذا النوع ربما يكون افضل وعاء لها هو
الاسترخاء في مقهى من اجل الثروة . واذا كان الزمن التردادي
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 - الأرض -
المعمل في خطاب الراوي) .

اما السكين كموضوع : فهي تكتسب دلالاتها حسب اللحظة
السردية لكنها تتواشج مع دلالة العناصر المكانية الأخرى . ففي
لحظة التداخي (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 المهدة = معاناة الحارة القديمة - الاخفاق في الحب -
الطرد من المعمل .

السكين المباعة = الحلم في ان يصبح ملكاً - تهديم المعمل -
العودة الى الأرض الطفولة .

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

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

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

ان السمة الرئيسية التي تميز الفضاء القصصي هي (التجريد)
(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 تزدهو بسكانها المصنوعين من قطن أبيض)
(المنازل الطينية مكتظة بالوجوه الصفراء والأيدي الخشنة) ومياه
النهر (امترجت بالدم والدموع ويصديد جراح أبدية) .

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

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

- الحارة القديمة : ليس هناك تفصيل في تشكيلها ، بل كانت
أرضية التداخي لذكريات الراوي عن طفولته ، وبالتالي فقد
كانت بمثابة اشارة سديّة ، وليست بمثابة موقع تشابك فيه
العناصر لقد كانت عنصراً في خطاب الراوي .

- المعمل : آلات مخلوقات مجرمة جاءت من بلاد غربية ،
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
النقاء عينيه ببناء المعمل . وعندما يقول لنفسه بأن المعمل سيهدم

ان السكين^(١) تغدو عاملاً بنائياً هاماً فهي عبر التمني والاحتمالات هذه انما ستقرر مصير اختيار الشخصية القصصية وغط 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^(٢)، وسنجد عناصرها بشكل مباشر متمثلة بـ (لو- ليتني- كنت احلم- قد- كان من الممكن- سأقوم- سأهدم- سأحول- سيكون- سيجتمع- سيشترون- ستعاقب- سيشرع- سيتحولون) .

فلو قمنا بعملية تنظيم لعناصر التمني هذه سنجد :

(لو سألتني ابو احمد) .

(لو كنت غنيا لاشرتيت لك كل جواهر العالم) .

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

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

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

لو سأله ابو احمد متى سيتزوج لبث 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 المجاهبة واما التمني ، فيختار الثاني . والاختيار الثاني يضعه أيضاً امام احتمالين للرغبة :

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

امكانية ان يكون سكيناً تنتهي قطعاً ببيعته لسكينه ، وامكانية ان يكون ملكاً يعيشها كحلم يقظة وكرغبة محبطة ، فلا يبقى امامه سوى الرغبة المتضمنة في الرسالة وهي هدم المعمل والعودة الى الأرض ، التي تتمثل في (س) سينات التسوية الكثيرة ، وهذه الرسالة مرتبطة في ان يكون ملكاً على هذه المدينة ، وعلى اعتبار ان هذه الرغبة مستحيلة ، فتغدو الثانية حكماً مستحيلة ، الا انه يقرر عيشها كحتمية ، فالمعمل سيهدم باسم الانسان ، وانطلاقاً 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 وتاريخه الحدث والسرد والقصة عموماً . أي أن لو التي كانت مصدر افتقاد العنصر الدرامي ، قد جعلت أي فعل رهين بوضع متمني ، وانتهاء القصة بعيش التمني كحقيقة أضفى عليها وعياً اسطورياً^(٣) هذا الوعي الاسطوري يتمثل في عملية التكيف اسطورياً مع اللحظة الحاضرة في عيش الرغبة في ان يكون ملكاً

وان كانت هذه اللحظة تقوم على اللعب على المستوى السردية 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 للحصول 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 اتساعاً والهوة عمقا بين جبل الأولمب ومدينة مانشستر)^(٤) .

في مجتمع اصبحت الخبرة الانسانية والآلة تهيمن على كل شيء بكر ، واصبحت والطفولة البشرية تفقد نقاءها ، يصبح النزوع الاسطوري للأرض وتخطيم الآلة دلالة^(٥) ، 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 القارئ وشعوره . وبالتالي فالأسطورة هنا لا تمثل وعياً زائفاً للعالم فحسب بل هي اسطورة زائفة في ذاتها لا تعبر عن عيش الرغبة ، ولا تجسد حلماً اجتماعياً 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^(٦) .

(١) سنجد ان السكين والذبح في مجموع قصص زكريا تردد 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 مستشكل المدخل التأسيسي للعناصر الرئيسية التي شكلت رؤية الكاتب للقصة والعالم ، حيث سنجد الرغبة تذهب منفصلة من كل عقاب في قصصه اللاحقة وستأخذ اشكالا عديدة (اطلاق اللاشعور - الاحلام - الهذيان ..) كل ذلك سيؤدي الى هذا الطابع الاسطوري الذي يغلف عالمه .

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

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

(٥) حيث يرى (١ - أ - ريتشاردز أن (ليس الانسان بلا اساطيره الاحيوانا فلما بلا روح) .

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

نحن تجاه تعليين :

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

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

ان التعلييل 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 ايدولوجية اخرى .

لكن هذا الفعل سرعان ما يتضاءل ويتهمش لصالح الخطاب الايدولوجي 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 باتخاذها لموضعها في اطار الفعل عامة (١) .

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

لقد اعتمد الكاتب التعلييل الثاني ، الذهني (الأيدولوجي) ، ولذا فنحن تجاهه راو 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 استمدته من موضوعات القصة الغربية (تهديم المعامل - العودة الى الأرض) .

ان خطاب الراوي لا يقوم على اي بعد تواصل مع المتلقي ، ان المتلقي القارئ لن يكون اكثر حفا 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 . مجسداً بذلك الوعي الزائف لبورجوازي صغير عندما يضع نفسه بذاتية مترهلة في مجابهة الكل (فسكينه ستقضى 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 - في الحقيقة - يضع بين عدة اهداف له وكلها بالنسبة له متساوية في اهميتها .

ولذا فقد ضاع الخيط الذي يوجه حركته وطموحه ، بل كان هناك - وللسبب ذاته - 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 الشخصية لا على مستوى الوجود بل على مستوى المشاركة .

انا اذا انطلقنا من مفهوم ان الشخصية القصصية كجذر في معجم البناء القصصي الأسني ، فهو ذو وظيفة في مجموع الخطاب النصي وبالتالي فهو يغدو مجازاً بلاغياً (كناية أو استعارة) مرجع هذا المجاز هو الواقع التاريخي الاجتماعي (٢) .

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 - الاجتماعي - الثقافي) .

وبالتالي فنحن مرغمون على مقارنة سوسولوجية ترى في الشخصية نموذجاً لفئة اجتماعية ، منطلقين من جدل العلاقة بين البنية التخيلية 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 ، لتكتف في بنيتها مجموع هذه التمايزات ، ولیدخل المجتمع السوري في مرحلة نوعية جديدة ، يتجسد هذا الطابع النوعي ، في أننا تجاه طبقة جديدة تضم في داخلها موروث الماضي وضرورات الحاضر . فموروث الماضي ابتداءً ينبثق فيه عنصر ايدولوجي 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 سيورة البنية التحتية ، كما هو في المجتمع الغربي ، بتوافق القومية مع الرأسمالية بل كان ذا طبيعة ايدولوجية ، قائمة على التأثير بالایدولوجية 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 - 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 وقمعيته وانحطاطها .

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

(١) راجع رولان بارت - مجلة كوميكا سيون - العدد ٨ ص ٩ .

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

القصصية عند زكريا شخصية فردية^(١).

اننا نتحفظ كثيراً 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 هدفاً فردياً .

اما على المستوى السوسولوجي للشخصية فلا يمكن الا وان تكون عكسا جمالياً وذاتياً للكائن الاجتماعي لا الفردي .

وبالتالي فنحن حكماً تجاه شخصية فردية على المستوى الفني ، وكائن اجتماعي على المستوى السوسولوجي 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 فردي او وعي جماعي ، وهي التي تعكس خصائص هذه العلاقة بين الفرد والجماعة ، وخصائص الفرد والجماعة ، فالراوي في (سهيل الجواد الأبيض) عندما يعيش اوهام آميات ان يكون ملكاً او غنياً انما يعبر عن وعي كائن اجتماعي عبر

فردية ، فهذه الآميات 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 يجب على كل الآميات .

لكنه عندما يعبر عن رغبته بتحطيم الآلات وتهديم المعامل ، انما يعبر عن وعي فردي ثقافي ، ليس له اي دلالة في وعي المجموعة المتممة ، لوسط الكاتب ، فمن اين تتأتى هذه الفردانية (٢) اذن ؟

من وجهة نظر سوسولوجية ، سنقترح تعليلاً لهذه الفردانية بأزمة الاندماج في بنية غير مندمجة .

هذه البنية غير المندمجة هي البورجوازية الصغيرة التي تقوم وحدتها على المقاومة الدائبة لفكها وتشتتها ، بل ربما قلنا ان تفكها وتشتتها هو الدافع الى تماسكها في اطار الجدال 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 انساني وثقافياً وجمالياً . 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^(٣) .

هذا التخضم في أنا الذات المبدعة ، تنطبق عليها الى حد كبير نظرة فرويد للفرد^(٤) 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 المكتوبة او المقموعة) .

هذه المعاني وجدنا العديد من مظاهرها في القصة التي درسناها وسنجدها ممتدة لتشمل العالم القصصي لزكريا بمجموعه . لقد قمنا بمقاربة نظرية سريعة لتفسير ظاهرة الفردانية ، وسنعمل على ابراز خصائصها بشكل اكثر توسيعاً عبر الدراسة الشاملة لأعمال الكاتب . هكذا نخلص الى اننا تجاه قصة سمتها الرئيسية هي انها : (تعبير عن حالة) وهذه الحالة تأخذ طابعاً وضعياً مجرداً 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 طابعاً مجرداً بتجريد الصورة ، وتجريد المستقبل الذي لم ينبثق من تفكك بنية قديمة وقيام تركيب كلييات جديدة قادرة على ايجاد ضرب من التوازن بين عناصر البنية « الزمن - المكان - الفعل - الفاعل »^(٥) .

(١) محمد كامل الخطيب : (السهم والدائرة) حيث يرى ان العموم الكبيرة تتضاءل حتى تنكمش الى مجرد وهم فردي لا علاقة له بالآخرين وحاجاتهم 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 وحيداً وليس ضمن طبقة .
(الراهب)

(٢) نحن نفضل استخدام مصطلح الفردانية على الفرد لأن الفردانية تشمل في دلالتها بعداً ادراكياً ، 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 .