أساليب السّخرية وجمالياتها في القصة العربية القصيرة المعاصرة
قصة "تكسير ركب" لزكريا تامر – أنموذجًا

Sarcasm's esthetics and its devices in contemporary short Arabic story
The story of "TAKSIR RAKB" as a sample

الجودي بوفروك[1]، سعيد شيبان[2]

[1] مخبر التّأويل وتحليل الخطاب، جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية (الجزائر)، eldjoudi.bouferrouk@univ-bejaia.dz

[2] مخبر التّأويل وتحليل الخطاب، جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية (الجزائر)، said.chibane@univ-bejaia.dz

تاريخ الاستلام: 2025/01/28 تاريخ القبول: 2025/05/09 تاريخ النشر: 2025/12/15

ملخص: يسعى هذا القال إلى الوقوف عند فنّ القصة الفنية العربية القصيرة؛ من حيث حضوره في متون الأشكال السّردية العربية القديمة كفنّ المقامة على سبيل التّمثيل. كما يتغيّا تتبّعَ نشأته وتطوّره الحقيقيّان والمرتبطان بعامل الانفتاح على الثقافة الغربية.

وعبر مسيرته التّجريبية والتطوّرية التي مرّ بها على السّاحة الأدبية السّردية العربية الحديثة والمعاصرة، فقد استخدم روّاده ومبْدعوه أساليب فنية مختلفة، والتي منها أسلوب السّخرية، كما في كتابات الأديب زكريا تامر. وهو يعبّر عن مواقفه وآرائه اتّجاه الرّاهن العربي بأبعاده المختلفة. وهنا نتساءل: هل يمكن الحديث عن حضور للقصّة الفنية القصيرة في التّراث السّردي العربي القديم، وفيمَ تجلّى ذلك؟، أم أنّ ظهورها الحقيقي؛ نشأةً وتطوّرًا، وخصائصَ فنيّة مرتبطٌ بعصر النّهضة والمؤثّر الأجنبي؟، كيف أسهم الفنّ القصصي القصير في التّعبير عن القضايا السياسية والاجتماعية للمجتمع العربي، في بعدَيْه الوطني والقومي؟، هل وُفّقَ زكريا تامر في تطويع أساليب السّخرية لتحقيق غايَتَيْه الفكرية والجمالية؟، ما الإضافة التي تقدّمها كتاباته القصصيّة القصيرة للسّاحة الأدبية السّردية العربية المعاصرة؛ فكريا وجماليًا؟

وللإجابة عن هذه التّساؤلات اتّبع البحث مقاربة نصّانية، تحليلية وصفية.

كلمات مفتاحية: القصّة الفنيّة العربية القصيرة، السّرد العربي، المؤثّر الأجنبي، أساليب السّخرية، الجمالية.

Abstract: This saying seeks to stand at the art of the short Arab art story, in terms of its presence in the body of ancient Arab narrative forms, such as the art of Maqama by way of representation. It also aims to trace its true origin and development, which are linked to the factor of openness to Western culture.

Through his experimental and evolutionary career in the modern and contemporary Arab narrative literary arena, his pioneers and creators used different artistic styles, including the style of satire, as in the writings of the writer Zakaria Tamer. It expresses its positions and views towards the Arab current in its various dimensions. Here we wonder: Is it possible to talk about the presence of the short art story in the ancient Arab narrative heritage, and what was this manifested?, Or is its real appearance, origin, development, and artistic characteristics linked to the Renaissance and the foreign influence?, How did short narrative art contribute to expressing the political and social issues of Arab society, in its national and national dimensions?, Did 'Zakaria Tamer' succeed in adapting the methods of irony to achieve his intellectual and aesthetic goals?, What does his short story writing add to the contemporary Arab narrative literary arena, intellectually and aesthetically?

To answer these questions, the research followed a textual, analytical, and descriptive approach.

Keywords: Arabic short art story, Arabic narrative, foreign influencer, ironic styles, aesthetic.

المؤلف المرسل: الجودي بوفروك، **الإيميل:** eldjoudi.bouferrouk@univ-bejaia.dz

1. مقدمة:

لقدمارس العرب السّرد كما مارسُوا لغتهم. حيث مارس العربي اللغة للتّعبير عن أحواله والتّواصل مع غيره، واستعمل السّرد للإخبار عمّا وقع له أو انتهى إلى سمعه ممّا وقع لغيره. وتطوّرت اللغة وتنوّعت أساليبها بتنوّع المتخاطبين أجناسًا وثقافاتٍ. وتطوّر السّرد كذلك مع الزمان، وظهرت فيه أنماطٌ كما اختفت أخرى. وفي كلّ حِقبة زمانية تظهر أساليب تستجيب لحاجات التحوّل التي عرفها العربي في تاريخه الطويل.

إنّ المتتبّعَ لوسائط التّواصل العربي ليجدها قد تدرّجت من الشّفاهي إلى الكتابي، ومن الطّباعي إلى الرّقامي. وفي كلّ مرحلة من مراحل التغيّر هذه كانت العربية والسرد العربي بما يزوّدهما به هذا الوسيط من إمكانات جديدة. فتتغيّر اللّغة ويتبدّل السّرد مستجيبا لآليات تحوّل الوسائط التي كان يتفاعل معها، وتتبدل ملامحه وسماته، وإن كان يظلّ محافظًا على بعضها ممّا يتّصل بطبيعة المجتمع والثقافة "تبعا لدرجة تفاعل المجتمع مع هذه الوسائط ونوعية تأثيرها في نمط حياته"(يقطين، 2012، صفحة 25). خصوصًا وأن السّرد في تفاعلٍ مستمرٍ مع المجتمع نقلًا لأحداثه، ووصفًا لأحواله، وخادمًا لثقافته.

ونحن نتتبّع مسار السرد العربي في تعامله مع وسائل التواصل هذه سنتوقّف عند جنس القصة القصيرة من أجل توضيح أنّ ظهورها في فضائنا الثقافي والاجتماعي كان تحت تأثير توفّر جملة شروط ضرورية لنشأتها وتطوّرها فيما بعد.

من القضايا المركزية في الفكر الأدبي العربي، والتي لا تزال تثير الاهتمام قضية نشأة القصة العربية القصيرة.وهنا يمكننا أن نتساءلَ: هل القصّة العربيّة القصيرة قديمة قدم الإنسان العربي؟، أم أنّها فنٌّ سردي جديد جاء نتيجة لتحوّلات فرضتها عوامل داخلية وأخرى خارجية؟. ما أهمّ التطوّرات التي عرفتها القصّة القصية خلال سيرورة وجودها؟ كيف تمكن هذا النّوع السّردي من فرض وجوده كفنّ مواكب للواقع العربي نقلًا ووصفًا، وكيف استفاد من استراتيجيات التّجريب المعاصرة؟، كيف أسهم في تطوّر الفن الرّوائي العربي المعاصر؟، ما طبيعة العلاقة التي تجمع بينهما؟، مَنْ مِن كتّاب القصة العربية المعاصرين الذين تمكّنوا من

تطويعها لخدمة قضايا مجتمعاتهم السياسية والاجتماعية، وكذا التعبير عن مواقفهم اتّجاه القضايا الوطنية والقومية الرّاهنة؟ هل تمكّنت المتون القصصيّة العربية المعاصرة من مواكبة قضايا الرّاهن بكلّ أبعاده؟ إلى أيّ مدى حقّق المنجَزُ القصصي العربي القصير المعاصر غايته الجمالية المرجوة؟ ما الإضافة التي يمكن أن يقدّمها الإبداع القصصي العربي المعاصر للساحة الأدبية العربية الرّاهنة؟، ما مدى تحقيق القصة القصيرة العربية المعاصرة لهويّتها النّوعية والجمالية؟

تدرّج السّرد القصصي العربي في مسيرة وجوده من مستوى السرد المجلسي المرتبط بمجالس السّمر الصّحراوي الذي كانت شبه الجزيرة العربية مسرحًا له؛ حيث تداول أخبار الحاضر، وكذا ترهين أحداث الأمم الغابرة. وقد تميّز هذا الصّنف من السّرد بالشّفاهية بالاعتماد على الكلام والذاكرة الحافظة، فضلًا عن البعد الجماعي للسّرد النّاتج عن بُعده الشّفاهي إنتاجًا وتلقيًا. كما يُعَدّ الانفتاح سمة بارزة له؛ حيث يبقى غير مُكْتَملٍ، ولعلّ صفة التّحاكي أهمّ مايميّز السّرد في هذه المرحلة من وجوده؛ إذ كلّ شخصية/راوٍ له رواية معينة/ قصّة ما.

ومع انتقال العرب المسلمين من بيئتهم البدوية إلى بيئة حضرية/متمدّنة وما صاحب ذلك من تطور وتنوّع ثقافي أدبي نتيجة الانفتاح على الحضارات الأخرى، غَدَا السّرد كتابيًا بظهور الكتابة وتطوّر مفهوم الرّاوي/ القاص؛ حيث يقوم بعملية السّرد في المجالس المسجدية والدّيوانية والسّاحات العموميّة، مُستثْمِرًا رصيده السّردي المتراكِم عبر السّنين. وأهمّ ما يميّز السّرد في عهده الكتابي شفاهيّته مخاطبةً وقراءةً، إلى جانب مبادئ الفردية التي عوّضت الجماعية الشّفويّة، فضْلًا عن الانغلاق وظهور مفهوم القارئ/ الورّاق.

لقد أعقبت النّمط السّردي القصصي السّابق (الشّفاهي والكتابي) أشكال سردية جديدة متشابهة مع السّرد المجلسي السّابق، حيث تمثّل "المقامة" هذه الأنواع الجديدة أحسن تمثيل. إذ حافظت على تقاليد السّرد الشّفاهي من خلال صيغة الأداء الحكائي، واستثمار السّاحات العمومية.

لقد أسهمت الكتابة في إثراء ملمح الكتابة السّردية؛ من حيث النّوع والشّكل والأسلوب. فاتّساع مادة الكتابة السّردية وثراؤها/ تنوّعها سمح ببروز كتابات سردية جديدة ومتنوّعة، منها مايرتبط بالقصص الدّيني، وآخر بالسّير والتّراجم، وبعضها بأخبار المغازي، وأخرى بالسياسة والتّاريخ والجغرافيا والفلسفة

والطبيعة...، كما أسهمت الكتابةفي تنظيم العمل السّردي وتنسيقه ليحقّق شيئًا من التّرابط والانسجام بين أحداثه؛ إذ تخضع للبناء والتّنظيم كشرط وَجَبَ احترامه من طرف الرّاوي. ويمكن استحضار نموذج "كليلة ودمنة" كقصّة إطار. ففي هذا السّرد الكتابي تمكّن الرّاوي المختص من خلق لغة سردية خاصة تتماشى مع النّوع السردي الذي ينتج في نطاقه، والجمهور الذي يكتب له أو يقرأ له أو يخاطبه. لذلك نجد لغة السرد في المقامات مثلًا تختلف عن لغة سرد القصص الشعبي(يقطين، 2012، الصفحات 33-34). ففي هذا النّمط من السّرد غدت اللّغة إحدى مظاهر التطوّر في الكتابة السردية المقامية تحديدًا. ونبقى دائمًا إزاء سؤال وجود النّوع القصصي، فهل هو ذو حضورٍ في تُراثنا العربي أم أنّه ظهر تحت تأثير الغرب؟

ترى أغلب الدّراسات أنّ القصّة العربية القصيرة تطوير للأنماط السّردية العربية القديمة، وقد تمَّ لها ذلك في سياق صيرورتها التطوّرية، تحت تأثير الوسائط التواصلية الحديثة كالصّحافة والمطبعة وما يرتبط بهما. ومن ثمّة صارت هذه الوسائط الجديدة حاضنة للإبداع السّردي في شكله القصصي القصير خاصّةً في صورتَيْهِ التّراثية والمترجمة في الآن نفسه.

لقد منحت هذه الوسائط الجديدة سماتٍ جديدة للقصّة العربية القصيرة كمادّة حكائية وخطاب أدبي، وهنا نتساءل مرةً أخرى: هل يمكن اعتبار القصّة القصيرة نوعًا سرديًا جديدًا، أم هي مقامةٌ جديدةٌ؟ هل هي امتداد لأشكالٍ سرديّةٍ قديمةٍ، أم تطويرٍ لها، بالاستفادة من المتُون السّردية المترجمة، أم أنها مجرّدَ مقالاتٍ ذات مَيْسَمٍ سرديٍّ؟

وهذا ما تفرضه المحاولات القصصية الأولى من تساؤلاتٍ (عبد الله النّديم، إبراهيم المويلحي، صالح حمدي، المنفلوطي، مُحَمَّد تيمور...). التي تميّزت بقصور على مستوى اللّغة، وتقنيات الكتابة السّردية، وحتى على مستوى التّسمية:حديث عيسى بن هشام، ليالي سطيح بل إن هذا التذبذب سيعكس أيضًا الموقف أو التصور الذي كان من القصة وتأليفها وقراءتها(يقطين، 2012، صفحة 55). وهذا ما جعلها عرضة لسخرية النقّاد في بداياتها الأولى، كما أشار إلى ذلك مُحَمَّد فريد وجدي، والنّاس إلى حينٍ قريبٍ كانوا ينظرون إلى القصّة بعين السخرية والازدراء. ولا يعدّونها من الأدب الرّفيع. بل أغلبهم يظنّ أنها لهْوٌ ولعبٌ. ففي نظر هؤلاء النقاد القصة القصيرة حينها اعتروها أدبًا من الدّرجة الثانية.

يرتبط تطور الفنّ القصصي العربي بانتقاله إلى اعتماد مادة متخيّلة إلى جانب المادة الحكائية القديمة، في إطار مساهمة القصّة في الإصلاح الاجتماعي العربي إلى جانب الفنون الأدبية الأخرى كالشّعر والرّواية فيما بعد.

تمثّل المدرسة الحديثة التي تأسّست مع القصة القصيرة، باعتبارها امتدادًا لتجربة عيسى بن هشام قبْلًا محطّة مفصلية في مسيرة القصّة العربية القصيرة التّطوّرية، من الحساسية القديمة حتى الحساسية الجديدة، وما شهدته من استراتيجيات تجريبية.

عمومًا، يمكن تمييزُ – حسب الباحث سعيد يقطين– بين أربع حِقَبٍ مرّت بها القصّة القصيرة العربية في صيرورتها:

– **مرحلة التّهيُّؤ والانتقال من الشّفوي إلى الكتابي**: وقد ارتبطت بظهور الصحافة والطّباعة، وقد سعت خلال هذه الفترة/ القصة القصيرة إلى البحث عن شكل جديد يزاوج بين الأشكال القصصية التّراثية والقصة الغربية؛ وتجلّى ذلك من خلال محاولة إنتاج خطاب قصصي يلتقي فيه التاريخ بالعصر (نهاية القرن 19 وبدايات القرن العشرين).

–مرحلة الواقعية: حيث حاولت القصة في هذه الفترة الثانية أن تحدّد صيغتها النوعية الخاصة، وتعين لها مقوماتها المائزة تحت عنوان كبير هو الالتزام بالواقع والواقعية من منظور ثوري (الواقعية الاشتراكية)...(يقطين، 2012، الصفحات 62-63)حيث صارت مواضيعها أكثر التصاقًا بالواقع ومشاكله السياسية والاجتماعية.

– مرحلة التّجريب: وترتبط تاريخيًا بنهاية الستينيات وبداية السبعينيات؛ حيث تطوّرُ وسائل التواصل (ظهور التلفاز والفيديو مثلًا)، وكان ذلك سببا في اهتزاز القناعات المطلقة؛ إذ السؤال المستمر عن الواقع والمجتمع والفرد والعالم. وقد تجلّى التّجريب في الكتابة القصصية من خلال العمل على تقويض مفهوم الشّكل التقليدي الخطي، واعتماد التداعي الحر، وتقطيع الزمن، واستخدام تقنية تعدّد الرواة والصيغ، إيذانًا بإعلان ضرورة نهاية الصوت الأحادي السائد. ويعكس ذلك رفضًا مطلقًا للمسلّمات، وتجسيدًا لقلق وجودي يتمركز حول الذات ضدّ الواقع والمجتمع. لأنّ ظروف الحرب العالمية الثانية ومآسيها

استدعتأشكالًا فنية حديثة تعبّر عن الحياة الجديدة ومظاهرها، وهكذا بدأت الثورة على كثير من المفهومات الفكرية والأدبية والأشكال الفنية.. بدعوى أنها عاجزة عن تصوير الحياة الإنسانية المعاصرة، وأنّه لا يمكنها التغلغل في النفس الإنسانية، ورسم إحساساتها في الظروف الجديدة. فكان أن ظهرت ثورة في الشكل المسرحي، وثورة في الشكل الروائي، كما ظهرت القصة الجديدة التجريبية...(شريبط، 2009، صفحة 54)

فالواقع العربي الجديد يحتاج إلى فنون جديدة بإمكانها استيعاب قلقه الوجودي، وحياته المعقّدة ورهانات راهنه المتحوّل باستمرار.

– ملامح التجديد في القصة القصيرة التجريبية العربية المعاصرة: هناك ملامح للقصّ الحداثي تبرزها مضادّات الحُبكة التقليدية التي لايقف تمثّلها عند كسْر الشّكل الموباساني القديم؛ حيث التمرّدُ على الشّكل القصصي التّقليدي من طرف كتّاب مرحلة النّضج والتخصّص، وبعدها كتابات السّتينيات التي كانت أكثرَ جُرْأةً في تحطيم البنية الكلاسيكية لحبكة الأحداث، والتّشويش على الرّصيد المقدّس من الخبرات الجمالية/ الفنية والمضمونية في قراءة النّصوص السّردية وتذوّقها؛ حتى يتِمَّ كسْرُ أُفُقِ التلقّي لدَى القارئ؛ الذي" يتوقّع مُحاكاةً ظاهراتيَّةً بين واقع النصّ وواقع القارئ، أو الكاتب أو السّارد؛ وهنا تتقلّصُ حدودُ الدّلالة، وتُختَزَلُ تجلّياتُها في أبعاد الرُّؤية التي يتبنّاها ذلك المتلَقّي، وتطرحُها وحداتُ النصّ"(سليم، 2006، الصفحات 55-56). وهذا مالا يتماشى مع تحدّي توسيع الأفق الدّلالي الذي تتغيّاه القصّة القصيرة المعاصرة؛ إذ سِعة الدّال والتّشكيل المعقّد للمَبْنَى.

تستوجب كثافة النص القصصي القصير المعاصر توسيعَ المدى الدّلالي للواقع، حتى يخرج بالمتْن القصصي، وتأويله إلى أُفُقٍ أرْحب بعيدًا عن المحاكاة الضيّقة والسّطحية والجاهزة للمعنى؛ ولتحقيق هذا الرّهان التّجاوزي/ التّجديدي توسّل المبْدِع المعاصر ببعض عناصر الفنون الأخرى كالأسطورة والشّعر والرّمز، التي تنصهر جميعها في عناصر القصة المكوّنة لها؛ الرئيسية والثانوية على السّواء.

لعلَّ من أبرز تجليات تجريبية القصّ الحديث في مشهد القصّة القصيرة كَسْرُ هندسة الزّمن التّاريخي المُمْتدّ أو المتصاعد؛ الذي يعتني بتنظيم المواقف والأحداث وِفْقًا لترتيب حُدُوثها (الترتيب الكرونولوجي)(برنس، 2003، الصفحات 132-140) حيث الالتزام بالتّأريخ التّوثيقي مثلًا.

بُجمل المرحوم شريبط أحمد شريبط العناصر الفنية الجديدة لفن القصة التجريبية/ التّجديدية/ الحساسية الجديدة في الآتي:

– عرضُ لوحات من الحياة البشرية، لا تعتمد في صياغتها على نتاج الأحداث مثلما يفعل كتاب القصة التقليدية.

– إلغاء التتابع الزّمني، وذلك بسبب تحطيم عناصر الخبر الثلاثة (المقدمة، والعقدة، والنهاية) للقصة القصيرة.

– عَدَمُ وضوح الشّخصية الواحدة في القصة التجريبية، وإنما قد تتعدّد الشّخصيات حسب تعدّد المقاطع التي يتشكّل منها حجمُ القصّة.

– الاعتماد على تيار الوَعْي.

– تكثيف التّعبير بحيث تقترب لغة القصّة التجريبية، من لغة القصيدة في كثافتها، وإيماءاتها

– الاهتمام بالتّحليل النّفسي للشّخصية، لسَبْر أغوارِها، وذلك عن طريق الحوار الدّاخلي.

– عرض الشّخصية في موقف متأزم، وذلك من خلال مواجهتها للأوضاع الاجتماعية، والاقتصادية والفكرية. (شريبط، 2009، الصفحات 54-55)

وتشكّل هذه العناصر الفنية تجاوزًا لما هو معتاد في عُرف الكتابة القصصية التقليدية؛ فهي ضدّ مسار الأحداث، والموضوع، والمضمون، والخِبرات العادية؛ فمُضادّ القصة القصيرة بمثابة"النّوع الثّوري المشتقّ من النّوع الأم..."(سليم، 2006، صفحة 57).فكلّ مُضاد/ تجديد إبداعي مُنْطَوٍ على تمرّد أو تجريب أو تطوير، بل حتى إضافة تتوقّف على إسهام مبدعين وبيئة إبداعية مساعدة، في سبيل تجاوز المألوف والمنطقي أدبيًا/ إبداعيًا.

يرى النّاقد سعيد يقطين في هذا التّجديد الذي مسّ الكتابة القصصية المعاصرة تمرّدًا؛ حيث كلُّ جيلٍ يتمرّد على سابقيه، لأنه ابن عصره، فإبداعه استجابة وتعبيرٌ عن عميق التحوّلات التي يعرفها المجتمع العربي. فهو ثورةٌ على الواقع والواقعية، وإن كان لم يتمكّن من استيعاب الوسائط الجديدة التي تمكّنه من إبداع النصّ المترابط كصورة للإبداع الرّاهني. ومع ذلك فهو يراهن على هذا الجيل الجديد الملتفّ حول القصة القصيرة من أجل تطوير السّرد العربي.

لعلّ من مظاهر مواكبة هذا الجيل الجديد الذي راهن عليه النّاقد سعيد يقطين وغيره من الدّارسين هذه الأنماط القصصية القصيرة والقصيرة جدًا وبمصطلحاتها ومفاهيمها المختلفة التي تعكس تحوّلات وتطوّرات الكتابة السّردية في البيئتيْن الغربية والعربية على السّواء. ومن تلك النّماذج نذكر على سبيل التّمثيل، لا الحصر: القصّة اللّوحة المرتبطة بتيار الوعي، كما هي امتداد لما يصطلَحُ عليه بالقصّة الصّورة أو الإسْكِتش، وفي هذا الشّكل القصصي القصير تشكّل اللوحة جوهر القِصّة القصيرة؛ حيث تبدُو شكلًا مكانيًا. كما تنبني أيضًا القصة اللّوحة على الحوار الثّنائي لإضفاء الحركة والدّينامية على النصّ إلى جانب الوصف من خلال اللغة الواصفة باستعاراتها المُقْعَمَة(سليم، 2006، الصفحات 73-74). هذه اللغة الموحية غير المصرّحة التي تجعل القارئ متفاعلًا مع أجواء النصّ من خلال اجتهاده في تأويل المسكوت عنه في القصّة، ومن ثمة فهو يشارك المُبْدع إبْدَاعَهُ؛ خاصّةً وأنّ مقُولات مابعد الحداثة قد أزالت القداسة عن البنية القصصيّة، وجعلَتْها بنيةً قائمة على الاختراق من قِبَلِ قارئٍ متوتّرٍ قلقٍ مُفرط التّأويل(سليم، 2006، صفحة 75). وقد مالت هذه الأشكال القصصية ما بعد الحداثية إلى حالةٍ سريالية؛ حيث تكسيرالتّتابع المتعلّق بالحَكْي، والمجاز المنفّر، والاستعارة المؤْغِلة في التّعقيد والغموض، وتراسلُ الحواسِ المفْضِي إلى هَلْوَسَةٍ بصريّة سمعيّة تشوّه الصُّورةَ، أو لا تمنح القارئ ما يساعده على لَمْلَمَةِ الشّتات(سليم، 2006، صفحة 76)...، ونجد هذا عند جيل الستينيات ومابعده/ بعد نكسة حزيران. المحسوبين على كتّاب تيار الوَعْي.

ومن الأشكال القصصيّة القصيرة مايُعْرَفُ بالقِصَّة القصيدة؛ إذ حضور الشّعر في أُفُقِ السّرْدِ القَصَصِي إلى جانب عناصِرَ أُخرى كالأدب الشّعبي والتّراث الشّفاهي، ولكن للشّعر نسبة الحضور الأعلى مقارنةً بالحكاية الشّعبية والنّادرة والنّكتة مثلًا. وهذا نوْعٌ من الحذْفِ الذي يمنَحُ النصّ الصصي ذاك مزيدًا

من التّكثيف والتّأويل غيرِ المتَنَاهِيَيْنِ...، ومن خصائص هذا النّمط القصصي القصير القِصَرُ جدًّا، الكثافة، الإيجاز، العَروض القصَصِي..."(سليم، 2006، صفحة 78). فالنصّ القصصي هنا كأنّه وَمْضة، وزمن كتابته مندمِجٌ مع زمن النصّ نفسه، إلى جانب الاقتصاد غير المخلِّ بترتيب المشاعر داخل الحكاية، فضلًا عن سيادته السّردية عَروضيًا. وقد ارتبط هذا الشّكل القصصي بالقاصّ المصري إدوار الخرّاط.

وممّا يُثبِتُ مواكبة كتّاب القصّة العرب المعاصرين، – ومن ثمة جدارتهم بالرّهان الذي عَقَده عليهم سعيد يقطين– هذه الأنماط السّردية الجيدة المعاصرة/ الرّاهنة التي أبدعُوا وِفْقَهَا كسرد الهاتف النّقّال والشّات كانعكاس لهذا التحوّل الحادّ مدنيًا/ حضاريًا، وتقنيًا، والمرتبطة بواقعهم الافتراضي/ المتخيَّل وقضاياه، وحضارة الصّورة والميديا. وسيتجلّى أكثر هذا التحوّل الإبداعي السّردي – حسب الخرّاط– "في حقل المعنى واللغة بما يختطُّ له مساراتٍ مُتضَادةً نحو التّجريد والتّعرية والزّهد عن كلّ فضولٍ من ناحية، أو على خطٍّ مُضادٍّ نحو الكثافة والتّراكم المضغوم والزّهومة الحارّة من ناحية أخرى؛ أي نحو القاموسِ الآليّ المغتَرِب والصُّحَفي..."(الخراط، 2002، الصفحات 8-9). حيث تستعين هذه الكتابات الشّبابية المعاصرة المعجم اللّغوي القديم المحمّل بإيحاءات الماضي وتركيبه، ولكن برؤية معاصرة. كما تتّسم كتاباتهم بالشّعرية والتّرميز، والسّخرية الهادفة الجادّة، كما يقوم إبداعهم على المشهدية القصصية غير الثّابتة والعابثة في آنٍ؛ (العبث بما هو مألوف من تصوّرات ومفاهيم في مجال الكتابة القصصية السابقة). وعدم ثبات هذه الكتابة القصصية يجعلها – الناقد جابر عصفور تدور في " فَلَكٍ لا نهائيٍّ من لعبة المحاكاة التي تسقط معه الصّور الأصلية المتَّخذَة للمُحاكاةِ، ولايبقى منها سِوَى دلالاتٍ مُلْتَبِسَةٍ تُرَاوِغُ السّاعي وراءها في مُمَارَسَةِ بلاغةِ المعارَضة التي تُبْنَى بها الأشكالُ المعاصرة من تمثيلِ العالم"(عصفور، 1997، صفحة 125). فهي إذًا فضاءٌ إبداعي متحوّلٌ هُلَامي غير قارّ عاكس لراهن متغيّر باستمرار.

لعلَّ ما يؤكّد المكانة الكبيرة التي تحظى بها القصّة القصيرة في ميدان الممارسة الإبداعية السّردية الحديثة والمعاصرة هذا التّناول الذي لاقته من طرف الأدباء؛ إبداعًا ونقْدًا، والذي تعكسه الأعلام القصصية التي كتبت في جنس القصة القصيرة وتنتقل بعدها إلى جنس الرّواية كنجيب محفوظ، جمال

الغيطاني، زفزاف، يوسف القعيد، واسيني الأعرج...، وهناك من الأدباء من بقي وفيًا لها. فلَمْ يَزِغْ عنها نحو الرّواية كالعراقي مُحَمَّد خضير، إدريس الخوري/ المغرب، المصري سعيد الكفراوي، مُحَمَّد شكري، غالب هلسا، صبري موسى، الطاهر وطار، والسوري زكريا تامروغيرها من الأسماء القصصية المخلصة لهذا النّوع السّردي القصير.

إنَّ المتأمّل في كتابات هؤلاء الأعلام لَيَجِد أنّهم يشتركون في الخصائص الفنية للكتابة القصصيّة القصيرة المعاصرة، وبالمقابل يتميّز كلّ واحد بخاصيّة فنيّة معيّنة تكاد تطغى على متونه السّردية؛ حيث تشكّلُ بؤرةَ أسلوبه الفنيّ. فمنهم من يركّز على الوصف المشهدي، وآخرون على التّكثيف الزّمني، وبعضهم على الحوار بنَوْعَيْه، ومجموعة أخرى التّرميز والحذف، وهناك من يعود إلى أسلوب السّخرية...، وذلك كله في سبيل التزامهم بمعالجة قضاياهم السياسية والاجتماعية، الوطنية والقومية، وحتى الإنسانية منها.

يسعى كتّاب القصّة القصيرة العربية المعاصرة إلى تحقيق غايتَيْهم المضمونية/ الفكرية (رؤية، موقف...) والجمالية في نصوصهم الإبداعية، من خلال استثمارهم للآليات الفنية في سياق استراتيجية التّجريب المستمرّة. كتوظيف التّراث الشّعبي، الشّعر، التّكثيف، الحذف، الإيجاز، أسلوب السّخرية...،

ومن أبرز وأشهر كتاب القصيرة العربية المعاصرة الذين راهنوا على توظيف أسلوب السّخرية في مُتونهم القصصية القصيرة الأديب السّوري المتمرّد زكريا تامر في سبيل تحقيق غاياتهم الفكرية والجمالية. وهنا يمكننا أن نتساءل: مَن يكون زكريا تامر، ما أهمّ مؤلّفاته القصصية، ماذا عالجت، فِيمَ تمثّلَت أهمّ خصائصها الفنيّة، كيف استثمر زكريا تامر أسلوب السّخرية في متونه القصصية مضمونيًا وفنيًا، هل وُفّقَ في تطويعها لخدمة مُراده الفكري والجمالي، ما الإضافة الفكرية والشّعرية التي قدّمتها كتاباته القصصية للساحة السّردية العربية المعاصرة؟

2. أساليب السّخرية وجمالياتها في كتابات زكريا تامر:

1.2. الخصائص الفنية للكتابة القصصيّة عند زكريا تامر:

تتميّز كتابات زكريا تامر بإبداعيّتها؛ حيث سبَحَ فيها عكس تيار التّقليديين من كتّاب القصّة القصيرة المعاصرين. فيكتب بأسلوب واحدٍ مع التّنويع في الموضوعات بعيدًا عن الرّتابة الموضوعية

والأسلوبية. فتختلف مضامينه الإبداعية بين التّاريخ تارةً، والواقع تارةً أخرى، وأحيانًا يُحلّقُ في عوالمِ السّريالية البعيدة والغامضة في الآن نفسه. وقد نجده انطباعيًا في مُتونٍ أخرى. ولكلّ هذا التنوّع أساليب مناسبة.

تبقى أساليب الكتابة لديه خاصة به وحده؛ فهي منه وإليه؛ لأنها فطرية ونابعة من ذاته. وهذا ما يجعله صادقًا في تعبيره عن همومه وأحزانه. كما أُلْبِسَت قِصَصُهُ لِباسًا تشاؤميًا سمحت له أنْ يبلُغَ العالَميةَ ذيوعًا وقيمةً.

فنيًا، استفادت كتابات زكريا تامر من التّقنيات الفنيّة للقصّة الغربية المعاصرة؛ حيث تكسير خطية الزّمن، توظيف الشّعر، والتّراث الشّعبي، الإيجاز في التّعبير، اللّغة الرّمزية الموحيّة، حضور عوالم السّريالية باتّساعها وغموضها، بساطة التّعبير، المزج بين الحوار الخارجي والدّاخلي، فضْلًا عن أسلوب السّخرية الهادف...

مضمونا، تتعلّق المتون القصصيّة لزكريا تامر حول مواضيعَ أكثرَ حساسيةً وعُمْقًا في الوقت ذاته؛ إذ تطرق الكَبْت السياسي والمجتمع الإنساني والحرية، فضلًا عن تفاصيلِ الحياة العادية وقضايا الوطن، وحتى تَيمة الجِنس التي شكّلَت مرتكَزَ مضامينَ بعض قصصه، كما في مجموعته تكسير ركب مثلًا.

تمثّل الذات الإنسانية منطلق أعمال الكاتب زكريا تامر وغايته القصوى. حيث يقف ضدَّ العنف السياسي والاجتماعي الذي يتعرّض له في حياته، كما يسلّط الضّوء على العنف الذّاتي/الدّاخلي الذي يصدُرُ عنه/ الفرد السّوري خاصةً، والعربي عمومًا تحت تأثير معاناته من الظّلم السياسي والاجتماعي القاسي واقعيًا.

تمثّل كتابات زكريا تامر القصصية الأفق المستقبلي العربي/ الحلم؛ حيث الحرية وغياب ضغط الظلم السياسي والاجتماعي. يرفض جميع أشكال الحدود والقيود الاجتماعية والسياسية؛ فكتاباته تتجاوز الواقع الأليم والرّتيب إلى واقع حُلُمي أرحب وأسعد وأهْنَأ، عبر جسْر السّخرية الجاد. إذ الضّحك المبطّن/ المحمّل بالجدية والرّسالية الهادفة. وفي ذلك التّناوب بين الضّحكة السّطحية المباشرة والمعاناة العميقة المعاشة سرٌّ فكري وسحر جمالي، يكشفها القارئ الحذِق والعارف.

ترجع فرادة زكريا تامر أدبيًا/ قصصيًا إلى قدرته على دَمْج العقلاني باللاعقلاني، والشعور باللاشعور، المعاش بالمتخيل إضافة إلى هيمنة عنصر التّخييل البلاغي القائم على الانتهاك المنظم للغة، كما يُحسن اختيار عناوين قصصه دلالةً وإيجازًا. إلى جانب الأسلوب السّردي غير المباشر خاصّةً، وأكثر من التشبيهات، واستخدمَ لُغةَ الكوابيس البعيدة عن اللغة الواقعية التي تُظْهِرُ الواقعَ خارجًا على المنطق العقلاني. أمَّا شخصياته فهي ذات طباع حادّةٍ وغريبة وذات صفات باردة، تعيش في ضياعٍ وعبثٍ وشُرْبٍ، وفي بحْثٍ دائمٍ عن الحرية والخبز والحبّ...، أمّا الحدثُ فقد أسقطه من محور قِصَصِه.

2.2. أسلوب السّخرية وجمالياته في قِصَصِ "تكسير ركب" لزكريا تامر:

تتغيّر البنية الفنية للإبداع مضمونًا وشكْلًا وفنيةً بتغيّر البِنية المجتمعية بكلّ أبعادها؛ السياسية والاجتماعية والثقافية. وهذا حدث مع كتابات زكريا تامر القصصية القصيرة المختلفة، وتحديدًا مجموعته القصصية المتميّزة تكسير ركب. إذ تعكس بوضوح هذا التغيير/ التمرد بكلّ أبعاده، ومن عتبتها النصيّة الأولى/ العنوان، كما توحي بذلك لفظة تكسير المضافة إلى كلمة رَكْب. فعنوانها ذو مَيْسَمٍ شاعريٍّ إلى جانب دوره الدّلالي.

1.2.2.شعرية العنونة في المجموعة القصصية "تكسير ركب"

تواجهك النزعة التّجديدية التمرّدية عند الكاتب المبدع زكريا تامر من أوّل عتبة نصية؛ حيث تتجاوز عناوينه الإشارة المباشرة إلى مواضيع مُتُونه القصصية، بل تستعين بكلّ الإمكانات الفنية المتاحة لإخراج عنوانٍ ذي بُعْدٍ شاعريّ رمزي؛ إذ للجمالية نّصيب أكبر من اهتمامه الإبداعي. لهذا، فهو حريص على أن تتّسِمَ عناوينه بمَيْسَمٍ شاعريٍّ كما في: صهيل الجواد الأبيض، ربيع في الرّماد، دمشق الحرائق، تكسير ركب...، وهو محلّ دراستنا.

تعدِلُ عناوينزكريا تامر إذًا عن المألوف؛ دلالة، وتركيبًا، وفنيّة. حيث يُحمّلها دلالاتٍ بعيدةً، ويصوغها في تراكيبَ نحوية وبلاغية تتماهى مع غَايتيْهِ المضمونية والجمالية في آنٍ. تماشيًا مع الاستراتيجية النصيّة التي تتطلّبها الكتابات الإبداعية المعاصرة. وهذا ما يثبته الباحث أحمد المديني: " إنَّ العنوان ينبغي أن يُؤْخَذَ بوصفه أداةً وتعبيرًا عن استراتيجية نصية تبني مشروعها بتعدّد الأدوات والأشكال والأصوات،

وتحرص على تأهيله، وتسويغ تعددية أقطابه بارتقاء سلّم التناغم بدءا من الكلمة الأولى في العمل إلى لا نهائية صداه في المتلقي"(المديني، 1998، صفحة 167). فالعنوان كعتبة نصية يمثّل لَبِنةً مُهِمّةً في تشكيل الاستراتيجية النصية ككلّ عند المبدع؛ فهو بوابته نحو إخراج نصّي ناجح فكريًا وجماليًا. وهذا ما راعاه زكريا تامر في عنوان مجموعته الشعرية هذه. والتي نتغيّا من خلال دراستنا لها تبيُّنَ تحوّلاتها المختلفة والمتجليّة في مستوياتها التلفّظية والتّداولية، انطلاقًا من بنياتها المشكّلة لشعريّة العنوان ذاك "تكسير ركب". وهنا يمكننا التّساؤل مرة أخرى: فِيمَ تكمنُ شاعرية هذا العنوان، هل يتعلّق ذلك بإيجازه، أم بموسيقيّته، أم بتركيبته اللغويّة؟.

تركيبيًا، يحيلُ عنوان مجموعة زكريا تامر القصصيّة – موضِعَ دراستنا- تكسير ركب على جملة اسمية ذات دينامية وحيوية على اسميّتها. وكأنّ الكاتب استعجل الإخبار عن توجّهه الثّوري التمرّدي على البنية المجتمعية العربية عامةً والسورية تحديدًا، بكلّ أبعادها السياسية والاجتماعية، التي أعاقت تقدّم مجتمعه حضاريًا، بل جعلته يعاني الاضطهاد والحرمان في حياته. حيث الفقر والبطالة وافتقاد الحرية بكلّ أبعادها؛ إذ يعيش تحت رحمة القوانين الجائرة والقيم الاجتماعية/الأخلاقية البالية التي تتغذّى من العادات والتقاليد الاجتماعية التي تجاوزها العصر. وبالمختصر، فإنه يعيش حياةً مكبّلة ومضغوطة. وهذا ماجعله يعزم على تغيير تلك البنية الاجتماعية-المعيقة-، من خلال الثورة عليها إيحائيًا؛ حيث تتولّى مُضْمَرات خطابه القصصي كشف ذلك. وتعكس هذه الرّغبة في تجاوز تلك القوانين والقيم التي تحكم مجتمعه لفظة تكسير، التي هي مصدر الفعل الرّباعي كسّرَ يكسّر تكسيرًا. ففي هذه الصّيغة الإنجازية الفعلية إرادة وقوّة فعل (تكسيرُ) عبر رَفْعِ المصدر. والمضاف إلى المضاف إليه رَكْبٍ الذي يعكِس هذه المنظومة الاجتماعية التقليدية الظالمة، والعاجزة. لذَا قرّر تحطيمها من أجل مستقبل أفضل له ولمجتمعه ككلّ.

ينتقل بنا الأسلوب الخبري لهذا العنوان إلى معاني التّأكيد على فعل التّغيير المجتمعي تحت تأثير المعاناة والغضب الذي توجّهه ممارسات سياسية جائرة وقيم اجتماعية متخلّفة حدّ العجز عن التقدّم. لذلك أُضِيفَ لفظ التّكسير إلى لفظة غير محدّدة؛ لأنها نكرة تحتاج إلى تحديدٍ وَوَصْفٍ. لأنّنا كمتلقّين نتساءلُ عن طبيعة/ نوعية هذا الرّكب الذي يريد الكاتب تكسيره/ تحطيمه؟ ففي تنكيره شيءٌ من الغموض

الذي يوسّع من رقعة التّأويل لدَى القارئ. فتكثر تأويلاته وتتنوّع. طالما أنّه غير مُكتَمِلٍ لفظيًا. وفي ذاك الحذف والإضار الممارس عليه انزياحه، ومن وراء هذا العُدُول جماليّةٌ مُرَادة. ومن ثمّةَ فقد وُفّقَ الكاتب، ومن أوّل عتبة نصيّة من تحقيق غايته الجمالية إلى جانب المضمونية طبعًا. وهنا نتساءل مرة أخرى أيضًا: هل نجحَ الكاتب في تطويع أسلوب السّخرية الطّاغي على متنه لتحقيق غايَتَيْه الفكرية والجمالية؟ أم أنه وُفّقَ فكريًا فقط؟

2.2.2. السّخرية وسحرها الجمالي في مُتُون تَكْسير ركْب القصصيّة:

يُعدّ الأديب زكريا تامر من كتّاب القصّة القصيرة المعاصرين الذين أبطلوا فكرة أنّ الأدب الأدبي (الحامل لصفة الأدبية والشّعرية) هو الأدب الجاد جدًا..، فكأنّ " من شأن السخرية والضحك والإضحاك أن تفسد أدبية الأدب وشعرية الشعر..، وكأنّ هذا النوع من الكتابة الساخرة الضاحكة – حتى ولو مارس كاتبها، الموهوب، أرفع درجات التجويد الفني- ليس ينتمي إلى فصيلة الأدب، فليس يحقّ له، إذن، الدّخول في ملكوت الأدبية أو الشعرية..."(دكروب، 1994، صفحة 268). فنظرة بعض النقّاد إلى هذا الأدب دونيةٌ، فهذا النّوع من الكتابة مجرّد شيءٍ ما، على هامش الأدب، وعلى هامش الكتابة، بل منهم مَن "يعمد إلى التخفيف جدا من أدبيّته بحيث يدفع به إلى خانة قلّة الأدب"(دكروب، 1994، صفحة 268). وهو ما يفسّر- عدمَ اهتمامِ بعض النقّاد المعاصرين بهذا النّوع من الكتابة؛ حتى لا يخرج نقدهم عن جديّته وقوانينه...، وهنا، نتساءل مرة أخرى: كيف تمكّن زكريا تامر أن يجعل من هذا النّوع من الأدب السّاخر بؤرةً ومركزًا في متونه الإبداعية، على الرّغم من هذا التحفّظ النّقدي؟، أيُعزَى ذلك إلى وَعْيِهِ بقيمة هذا الأسلوب الكتابي السّاخر في سبيل تحقيقه لغايَتَيْه الفكرية والجماليّة، أم يُفسَّر هذا النّزوع إلى السّخرية في الأدب على أنه ثورة على النّقد الحديث وقيوده، تمامًا كثورته على الواقع العربي وقِيَمه؟

يبدو أنّ الأديب زكريا تامر قد وعَى جيّدًا طبيعة الكتابة السّاخرة؛ حيث اهتدى إلى قيمتها الفنيّة المتميّزة التي تتطلّب خروجًا عن القواعد الأدبية الصّارمة. فهي"تبتدع لنفسها باستمرار أشكالًا وأساليبَ وطرائقَ جديدة، في البنية والقالب والأنواع..."(دكروب، 1994، صفحة 269). إذ الكتابات السّاخرة

ذات قواعد هلامية متموّجة، طالما أنها تخرج من رحم تلك الكتابات الضّاحكة، وحسب أغراضها وغاياتها.

قد تأتي قيمة الكتابة السّاخرة من قدرتها على الجمع بين الأسلوب السّاخر ذي الجمالية الآسرة والمضمون الجادّ؛ فكرًا، موقِفًا ورؤيةً. وذاك ما يحتاج إلى موهبةٍ إبداعية وقدرات شخصية في النّظر إلى قضايا المجتمع المختلفة وعلاقاتها، فضْلًا عن مهارة إدارة اللّغة والصور؛ حيث التكثيف، والإيجاز، والمشاهد الوصفية، التي تتضافر جميعها من أجل الغاية المنشودة. فما طبيعة الكتابة السّاخرة التي يمارسها الكاتب زكريا تامر في مجموعته-محلّ الدّراسة-تكسير ركْبٍ"؟

تبدو سخرية قصص تكسير ركب مواجهة غير مباشرة مع السلطات السياسية والدينية والاجتماعية التي يخضع لها مجتمعه السّوري تحديدًا، والعربي عامةً. موظّفًا سخريّته في سبيل كشف وفضح ظلم الحكام العرب، وقيود القيم الاجتماعية والدّينية التي تخضع لها حياتهم. حيث المعاناة من الخوف الملازم، وانحسار مجال الحريّة، وعدم مواكبة التقدّم الاجتماعي والحضاري الذي بلغته المجتمعات بسبب هذه القيم والقوانين الرّجعية والمعيقة للتقدّم في الآن نفسه. وهذا ما تتضمّنه مثلًا القصة رقم 56 " حيث يصحو الطّبيب من غيبوبةٍ دامت أعوامًا، وحوّلَتْه عجوزًا قبيحًا متهدّلًا يمشي بتثاقُلٍ محْني الظهر متوكئًا على عصا تتشبّثُ بها يدٌ هزيلة الأصابع مرتعشة، وقد خرج من المستشفى الذي دخله شابًا كالرّعد، وعاد إلى بيته، واستقبل الكثيرين من أقاربه الذين بادروا لتهنئته بنجاته من داءٍ محير، وحرص على أن يسألهم بإسهاب وإلحاحٍ عن أحوالهم حتى علِمَ بكلّ ما جرى لهم إبان غيابه، ثم سألهم أسئلةً كثيرةً لا تتّصل بحياتهم الشّخصية، فكانت أجوبتهم سريعة مقتضبة:

لا تزال الشّمس تشرق كلّ يومٍ، ولا يزال اليوم نهارًا وليلًا، ولا يزال الصّيف طويلًا وحارًا والشتاء طويلًا وباردًا

رئيس الجمهورية باقٍ في منصبه لم يُغير ولم يتغيّر، ويزداد صحّةً وشبابًا، ويعتزم السّير في جنازات مواطنيه أجمعين وأبنائهم وأحفادهم.

رئيس الوزراء لم يُبدل ولم يتبدل، ولا يزال يركض يوميا عشرة أميالٍ.

وزير الدّفاع لم يُغير ولم يتغير، وأصبح مؤهّلًا لشراء عدة مصارفَ.

وزير الثقافة لم يُبدل ولم يتبدل، ووهَبَتْه الثقافة قبل وفاتها كلّ ماتملك.

وزير التّعليم لم يُبدل ولم يتبدل، وثمة شائعات قوية تبشر بأنه قد يستبدل بعد مائة سنة

وزير الداخلية لم يُغير ولم يتغير، وكيف يتغير مادامت الشّمس لا تتغير؟(تامر، 2002)

فبأسلوبه السّاخر يضعنا زكريا تامر في هذا الواقع السياسي الرّتيب والمملّ نتيجة تشبّث الحاكم ورجالاته من الوزراء والمسؤولين بكرسي الحكم حتى الموت. فهم مثل الشّمس والنهار واللّيل في الثبات والاستمرار على الحالفهم الثابت غير المتحوّل على سلبيّتهم وأنانيّتهم وتسلّطهم وكونهم عالة على البلد وتطوّره. مادام همّهم الاستئثار بالامتيازات الممْكنة، وليس العمل للنهوض بقطاعاتهم المكلّفين بها تحديدًا ومصالح البلد عمومًا(وزير الدّفاع لم يغير ولم يتغيّر، وأصبح مؤهّلًا لشراء عدة مصارِفَ، وزير الثقافة لم يُبدل ولم يتبدل، ووهبته الثقافة قبل وفاتها كلّ ما تملك...). وبالمقابل ترك رجال الفكر والثقافة والأدب والفنّ مِهَنهُم وتنازلوا عن مواهبهم وإبداعهم وجرأتهم تحت ضغط هؤلاء الحكّام وممارساتهم الظالمة. إذ لما سألَ الطبيب عن صحافي يحترم جرأته، فقيل له إنه قد هجر الصحافة، وافتتح دكانًا لتصليح الأحذية العتيقة، وسأل عن ممثلته المفضلة، فقيل له إنها ماتت إثرَ إصابتها بالسرطان، وسألَ عن مغنٍّ يطرب له، فقيل له إنه بات مختصًا بالدعايات التلفزيونية، وسأل عن شاعرٍ يحفظُ قصائدَه، فقيل له إنه انتحرَ، وسأل عن أحد الأنهار، فقيل له إن ماءه نضب، فأغمض الطّبيب عيْنَيْه، وحاوَلَ أن يعودَ إلى غَيْبُوبَته، فأخفقت محاولتُهُ"(تامر، 2002، الصفحات 150-151). لقد جمع هذا المقطع القصصي القصير بين وظيفتين رئيسيّتَيْن؛ حيث أوقَفَنَا على تناقضات واقع مجتمعه سياسيا واجتماعيًا، وثقافيًا؛ كشْفًا ونقْدًا. من خلال نوعية الشّخصيات الموظّفة. فالطّبيب شراع الأمة الموجّه لها، والمعالج لمشاكلها، ونبيها المتبع مهمّش ومنسحب (في غيبوبة)، وشاعرها رمز الثقافة انتحر، ففُسِحَ الميدانُ لغير أهله (الحكام المستبدون الفاشلون). وفي هذا تناقضٌ حدَّ المفارَقَةِ. وعبر هذه اللّغة الرّمزية، ذات الكثافة المعنوية والمضامين المضمَرَة، والتّصوير المبالَغ فيه، والأساليب الضّاحكة في جدٍّ حقّقَ الكاتب مُتْعة قِرائية وجمالية آسِرة.

ونجده في قِصَصٍ أُخرى من هذه المجموعة، ومن خلال عوالمَ مشهدية سُريالية مَرسومة بأسلوبه السّاخر مُنْتَقِدًا الانحدار القيمي الذي عرفه مجتمعه السّوري خاصةً، كما في القصة الواحدة والخمسين مثلًا (51). حيث يدور حوارٌ شائقٌ بينه وبين قطّه الأسود الذي جادله عن أهليته لممَارسة الكتابة من عدمها؟ وعن السّرّ في في كتابته قصّة عن هتلَر وعبلة بدَلَ عنترة وعبلة كما هو مُتَدَاوَلُ أدبيًا؟. فكان ردّ الكاتب أنّه واعٍ بما يفعل. فوراء استبداله الشّاعر الشّجاع البطل الوفيّ، والمحبّ بصدق وعِفّة وحياء وبذْلٍ بشخصية هتلر المتسلّط والظّالم للشّعوب، والنّازي الذي دمّرَ العالم من أجل غاياته الاستعمارية وفكره النّازي. ألفُ معنَى ومغْزَى. فشتّان بين قيم الفارس عنترة العبسي السامية الرّاقية، وقيم هتلر الدّونية. مع أنّ المحبوب نفسه عبلة. فالحوار يَكشِفُ عن انحِدَارٍ قَيْميٍّ رهِيبٍ، يشهده مُجتمعُهُ العربي المعاصر بَلَغَ حدَّ التّناقُضِ. وقد مسَّ هذا التّراجُعَ القَيمي حتّى ميدان الثّقافة والأدب؛ إذ بَرَزَ المثقّفين المزيَّفين، والكُتَّاب المتطفّلين إبداعيًا. ممَّا جعَلَ المشهَدَ الثّقافي يعاني الرّداءة، ولا يساعد على الإبداع، لِذَا آثَر المُبْدِعُون/ الأدباء الحقيقيّون الفِرَار من جحيمِ ذاك المتَرَدّي قَيْميًا. فلا مكان للمبدع الحقيقي فيه (القط الأسود/ أنا الكاتب وذاتها التي حاوَرَها). وهذا المقطع الحواري يثبت ما أسلَفْنَا قولَه:" ...ودخلتُ غُرفَتي المفضلة، وجلسْتُ وراء طاولة خشبيّة يتناثر الورق الأبيض على سطحها، وخُيّلَ إليَّ أنّي كتَبْتُ على الورق الأبيض أنَّ السّماءَ تُمْطِرُ، فإذَا الرُّعُودُ تقصفُ وأعْقَبَها هُطُولُ أمطارٍ غزيرةٍ، وخُيّلَ إليَّ أنّي كتبْتُ أيضًا أنَّ القِطَطَ تطِيرُ، فطار قِطّي الأسود، وحوم في سماء غرفتي لا يُخْفِي ضَجَرَهُ، وأوشَكَ أن يصطدِمَ بالمصباح الكهربائي المتدلّي من نهاية سلك مثبت بالسقف، فقلت له بصوت مؤنب: ألَا ترى أنّي أكتُبُ؟ اهدأ وكفَّ عن الضّجيج حتَّى أستطيعَ أن أُتابِعَ كتابةَ ما أريدُهُ قبل أن تطيرَ الكلماتُ من رأسي.

فحطَّ القطُّ على سطح الطّاولة التي أجلس وراءها، وسألني:ماذا تكتبُ وأنتَ لسْتَ بتلميذٍ أو كاتبٍ؟

قلتُ: أُحاوِلُ كتابةَ قِصَّة عن هتلر وعبلة.

قال القط:لا يُوْجَدُ هتلر وعبلة. يُوْجَدُ هتلَر وإيفَا وعنترة وعبلة.

فأُعْجِبْتُ بثقافةِ قِطّي، وسألته:أينَ تعلّمْتَ؟ وفي أية مدرسة؟.

فقال القط مبهوتًا:أعوذُ بالله لو ذهبْتُ إلى المدرسة لَنَسيتُ الطّيران.

فعاودتُ الكتابة، فسألني القط:ماذا تكتبُ الآن؟. قلتُ: أكْمِلُ كتابةَ القصة عن هتلَر وعبلةَ، ولا تتّهمني بالجهل، فقد تعمدتُ استبدالَ عنتر بهتلر لغاية في نفس يعقوب، وما إن تنشر قصّتي حتى سيكتبُ عنها النقاد بوصْفِها تصويرًا للتّصادُمِ بين الحضارَتَيْنِ الأوروبية والعربية، وكلّ حضارةٍ لها قيَمُها الخاصة...

قلتُ:أنْوي كتابةَ رواية عنوانها (قنديل أبي هاشم)فقال قطي الأسود:ولكن عنوان روايتك مسروق من رواية مشهورة عنوانها قنديل أم هاشم. قلت:ما سأكتبه سيكون جزءًا ثانيًا من الرواية مُكَمّلًا ما بدَأه كاتبُها المتوفي.

فقال قطي وهو يتثاءب: أنا متأكّدٌ أنّ كاتبَها لو كان لا يزالُ حيًا وعَلِمَ نَبَأَ اعتِزامِكَ كتابةَ هذه الرواية لمات فوْرًا.

فلوّحت بمسطرة خشبية مهدّدًا قطّي، فطارَ نحْوَ الشباك المطل على الحديقة، وقال لي:افتح الشباك قليلًا، فهواءُ الغُرفَةِ بات فاسِدًا يخنق. فقلتُ له:أتَظُن أنّي أبله؟ أفتحُ لك الشباك، فتطير وتهرب ولا ترجع.

فقال لي: تتكلّم كثيرًا عمّا تكتبه، ولكن الورق أمامكَ ظلَّ أبْيَضَ يخلُو من أية كلمة، فهل تكتب بحبر سرّي أم أنّك لم تكتب بعد وتكتفي بالتحدث عما تريد أن تكتُبَهُ ولا تكتُبُه؟. فقلت للقط ضاحكًا: أنت تتكلّم بأسلوب المحقّقين ولا تتكلّم كصديقٍ لا يفارقني في اللّيل والنهار.

وجلسْتُ باسترخاءٍ غارِقًا فيما يشبه التّفكير العميق، فاقتربَ منّي قطّي الأسود، وسألني بفضولٍ عما أفكّر فيه، فأجَبْتُه أنّي أفكّرُ في المستقبل، أفكّرُ في أنّ العلماء في المستقبل قد ينجحون في اختراع صندوق عجيب له شاشةٌ مضيئة يظهر عليها الأشخاص، ويتحرّكون ويتكلّمون. فقال لي القط بصوت ساخط: هل تتهكّمُ عليّ؟ ما تتحدث عنه قد تمَّ اختراعه، وهو جهاز التلفزيون، ولكنّك لم تشترِ واحدًا لأنك بخيلٌ. فقلت لقطّي: لو اشتريْتُهُ لشغلَنِي عنك ومنعنِي من التحدّث معك وتسليتك. فسكت القطّ لحظاتٍ ثم قال لي فجأةً: سأشتري لك جهاز التلفزيون حتى لو اضطررْتُ إلى طلب قرْضٍ من الصومال. فقلت للقط مُتهدّجَ الصوت: لم أعلمْ أنك تحبني إلى هذا الحد. فقال لي بهُزْءٍ: كأنك نسيت أنّي قط، والقططُ لا تُحِبُّ أحدًا. فلُذْتُ بالصمت غاضبًا دقيقة أو دقيقتَيْن ثم عدت إلى محادثة قطّي، ورَجَوْته أن

يجولَ في بيوت الجيران وينصت لما يُقال من أسرارٍ ويرجع إليَّ وينبّئني بها حتى أتسلَّى قليلًا وأتخلّصُ من مَلَلٍ يوشك أن يقتُلَني، فَفُوجئتُ بِقِطّي يغضَبُ ويقولُ لي مُرْتَجِفَ الذيْل إنه ليس بواشٍ ولا بنمام. فقلت له: متسائلًا: أَيُرْضِيكَ أن أمُوتَ ضَجَرًا؟. قال القط: اخرج من البيت. من يسجنك فيه؟(تامر، 2002، الصفحات 135-138)

يبُوح هذا الحوار إذن الذي دارَ بين القط وصاحبه بما أضمَرَه المِتْنُ القصَصِي، فوراء هذا الأسلوب السّاخر، واللغة المجازية؛ حيث التّشخيص والأنسنة (شخصية القط) وتلك العوالم الخيالية كشفٌ عن أمراضٍ قيميّة خطيرة، يُعاني منها الكاتب ومجتمعه في الآن نفسه.

يلجأ زكريا تامر في أغلبِ مُتُونه القصصيّة لأسلوب السّخرية حتَّى يُزِيلَ من عقل الفرد العربي تلك الفكرة (القَيْد) التي رسّخها الحكّام عبر ممارساتهم التسلّطية الظّالمة، إلى درجة التوهّم أنّهم متحكّمون في حياته ومصيره. فمتى فكّر في الخروج عن سلطتهم هُدّدَ بالسّجن أو القتل. ففي قصته الرّمزية رقم 53 مثلًا، ومن خلال الحوار الضّاحك/ السّاخر الذي دار بين:فتحي من جهة، والتفاحَتَيْنِالبيضاء والحمراء من ناحية أخرى، يعالج الكاتب نظام الولاءات السياسية التي تخضع لها معظم العلاقات في المجتمعات العربية. " وهمّ فتحي بأن يأكُلَ التفاحةَ الأُخرى الحمراء، ولكنّها قالت له مهدّدةً: ستندَم إذا أكَلْتَنِيَ.

قال فتحي: " نجانا الله من النّدَم". قالت التفاحة:" أنت بالتأكيد تجهلُنِي وتجهلُ الجهات التي تدعمني". فقال لها فتحي متسائلًا:" هل أنت عُضْوٌ في حزب يحكم أم يعارض؟". قالت التفاحة الحمراءُ:" أظن أنك ستسألني أيضًا عن علاقتي بتهريب المخدّرات وترويجها؟". قال فتحي:" هل أخوك ضابِطٌ في الجيش؟". قالت التفاحة:" هل سمعْتَ عن تفاحٍ يحمل السلاح ويقتل؟". قال فتحي:" هل خالك وزير؟". قالت التفاحة: " ليس في عائلتي أيّ موظف حكومي، فعمل الأشجار لا يتلاءم مع القوانين والأوامر والقرارات". قال فتحي:" هل عمّك من ذوي العمائم الكبيرة؟". قالت التفاحة: " هذا سؤال لا يوجه إلى تفاحة حمراء". قال فتحي:" هل لك قريب مليونير؟". قالت التفاحة: " لا وجودَ في التاريخ المكتوب لشجرة تفاح واحدة دخلت بنكًا".

فضحك فتحي ضحكةً قصيرةً ساخرة، وأكلَ التفاحةَ الحمراءَ والتفاحةَ البيضاءَ غيرَ مُبالٍ بصياحهما المحتج، ومسَحَ شفتَيْه بمنديلٍ ورقيٍّ، وقذَفَ به بعيدًا عنه، فتذمّرَ المنديل من ناكِرِي الجميل".

تمثّل شخصية فتحي نموذجًا للفرد العربي المتشبّع بهذه القيم التي تمجّد السّيطرة والعلاقات والولاءات والاستئثار بالامتيازات والمكاسب، والتجسّس على الجيران، ليكتُبَ التّقارير ويقدّمها للشّرطة، ولو ظُلْمًا وتسلّطًا على حساب حقوق الغير

. أمّا التفاحتان فتعكسان الفرد العربي الذي لا يحمل تلك القيم، بل يقاوِمها. ولأنّه يسير عكس تيار القيم السّائدة كان مصيره العقاب والقتل من طرف مُعتَنِقِي تلك القيم من الحكّام وحاشيّتهم. فوراء هذا الأسلوب السّاخر كشفٌ لهذا الاختلال القيمي الاجتماعي، والباعث على الأسى والحزن في الوقت ذاته.

من محاسنِ هذا الصّنف من الكتابة أنّه يسمح للأديب أن يقول ما يشاء؛ مدحًا وذمًّا. فضْلًا عن الجمالية التي يكتسبها الإبداع بسببه. وهذا ما أشار إليه عمر فاخوري " السّخرية، ونعم الوسيلة هي. في مقدورك أن تقولَ ما تشاء لأيّ كان، فتذمّه أقذع ذمٍّ وتشتمه أقبحَ شتْمٍ، ولكن على شريطة أن تضحكه، فإنك إذا أضحكْتَه جرّدتَه من سلاحه"(دكروب، 1994، صفحة 269). فزكريا تامر وغيره من رموز الكتابة الضّاحكة، يستغلّون فينا ضعفنَا الإنساني من أجل تمرير أفكارهم ومواقفهم، وانتقاداتهم، وطموحاتهم...،

وأنت تطالع قصص زكريا تامر عامةً، ومُتُون تكسير ركب تحديدًا تجعلك تضحك حتى وأنت وحدك؛ فكأنّه يسخَرُ من كلّ شيْءٍ، ولا يهمّه إلَّا تتبّع واكتشاف المواقفالتي تستدعي السّخرية.. "ولكنك حين تتأمل في المجرى الأعمق لتلك الآثار الأدبية، وفي تأثيرها العميق عليك فسوف تلمس بوضوح أنّ الكاتب إذ يُضحكك فإنّما ينقل إليك، بكثير من اللّطف والذكاء وخفّة الدم والخُبث الطيّب، موقفه الواضح، المستنير، العقلاني، البعيد عن أيّ تعصّب: إنه مع الحرية، والتحرّر، والتقدّم، والعدالة الاجتماعية، وضدّ كل أشكال السّيطرة والظلم والقمع والاستعباد والتعصّب وضيق الأُفُق.. وضدّ البلادة والتخلّف والتّقليد والركون إلى الأوهام.."(دكروب، 1994، الصفحات 269-270). ففي ثنايا تلك المضامين

القصصيةالتامرية القصيرة ثورة على تجبّر الحكّام والسياسيّن العرب، وذمّ لرُكُون المجتمعات العربية إلى قيم التخلّف والخُضُوع للقديم البالي من تقاليد الماضي والاستسلام لسلطة الخرافة والأوهام.

شكّلتالسّخرية في العالم القصصي القصيرتكسير ركب تحديدًا لزكريا تامر مواجهةً غيرَ مُباشرةٍ مع السلطات السياسية والاجتماعية والدّينية والثقافية لمجتمعه السّوري خصوصًا، والعربي عامةً. حيث عالجت قصصه تلك، وبأسلوبها القصصي السّاخر – كشفًا ونقدًا- مواضيعَ/ قضايا في الصّميم؛ حيث تركّزت حول الكبت السياسي والاجتماعي، الدّعوة إلى الحرية ونبذ القيود والعادات والتقاليد المتجاوَزَة، الاضطهاد والتمزّق الإنساني، قضايا المرأة والسّلطة الذكورية...،

3. خاتمة:

لقد قادتنا محاولَتُنَا البحثية هذه إلى النتائج الآتية:

– تمثّل القصّة القصيرة محطة من محطّات السّرد العربي الكتابي المتطور والناضج فنيًا. حيث استقام فنًا نثريًا تحت تأثير المؤثّر الأجنبي، ومِن بوابة النّموذج القصصي الفرنسيالموباساني.

– تشكّل القصّة القصيرة متّكأً للفنّ الرّوائي؛ إذ هي الأصل والمنطلق. فهي أمّها وأختها في الآن ذاته. فما الرّواية إلّا قصّة طويلة، كالغَيْرَى، تنافس أختها/ القصة القصيرة؛ جماليًا، وذُيوعًا.

– الكتابة السّاخرة نوع من الممارسة الإبداعية، ذات حضور في المتون السّردية القديمة، الشفاهية منها والكتابية على السّواء. ويتجلّى خاصةً في النّادرة والطّرفة والمقامة، وكل ما ارتبط بمسليات مجالس السّمر. وتحمل مضامينُه عِبَرًا وحِكَمًا، توجّهنا في الحياة.

– يعكس توظيف كتّاب القصّة القصيرة المعاصرين لأسلوب السّخرية وَعْيًا منهم بأهميته في تحقيق غاياتهم الفكرية والجمالية؛ حيث يسمح لهم ذلك بتمرير مواقفهم السياسية وآرائهم الانتقادية اتّجاه القيم البالية السّائدة في مجتمعه، دون حساب ولا عقاب، فضْلًا عن الغاية الجمالية المنشودة. تمامًا كتفاعلهم مع التّراث الأدبي (الأسطورة مثلًا).

– لا تخرج سخرية زكريا تامر عن هذه الغاية؛ حيث سخّرها لكسر حاجز الخوف مع السّلطة السياسية والمقدّس الاجتماعي القيْمِي المرتبِط بالعادات والتّقاليد المقيّدة للتقدّم والتطوّر المنشود. فضْلًا عن الدّور الجمالي.

– تكشف كتابات زكريا تامر القصصية الساخرة عن معرفةٍ وإلمامٍ وتفاعُلٍ وشغَفٍ بمختلفِ أنواع الثقافة والفنون والشعر والنقد، يتمتّع بها، ويفيد القارئ منها. حيث المتعة القِرائية، والمضمون الثريّ بقضاياه الجوهرية المختلفة (الحرية، الكبت بأشكاله، المرأة ومكانتها...).

– تتمتّع قصص الكاتب بنضج فنيّ؛ حيث تراعي خصائص الكتابة القصصية الفنية المعاصرة، مستفيدة من خصائص الفنون الأدبية الأخرى كالشّعر مثلًا. ومن ذلك لغتها الموحية ذات التّكثيف الدّلالي، والمعنى البعيد العميق، كسر الخطية الزمنية التقليدية (تكثيف اللحظة الزمنية)، التّصوير المبالغ فيه، الذي يأخذنا حتى إلى عوالِم السّرياليّة، وأجواء الأدب القوطي (التشيُّؤ، أنسنة الشخصيات الحيوانية، تشخيص الجمادات...،). ويظهر ذلك من خلال الحوارات التي يعقدها مع تلك الشخصيات الحيوانية، وكذا عناصر الطبيعة المختلفة (القط الأسود، التفاح، الأماكن...).

– يركّز زكريا تامر على خاتمة قصصية مركّزَةٍ مضمونيًا، فنيًا ولغويًا؛ حيث تنقل إلى القارئ شحنة مكثّفةً من السّخرية والكشف أو الفضْح. والتي تبقى مرتبطةً بموضوع القصة وتدرّجها المقطعي. وتقوم سخريته أساسًا على النّقد وتضخيم العيوب، وفضْح الاختلالات في المجتمع، لِذَا احتاجت إلى الرّمز والبراعة في السّرد.

– لم تبلغ سخرية زكريا تامر درجة الفكاهة؛ ويُعزَى هذا إلى طبيعة شخصيته الجادة والمتمرّدة (حتى ملامحه جادة)وإلى منطلقات مضامينه القصصية أيضًا وغاياتها البعيدة والجادة في آنٍ.

– قصص زكريا تامر القصصية عامةً، ومجموعته تكسير رَكْب تحديدًا صورة للقصة العربية المعاصرة في حساسيتها الجديدة؛ ومن ثمة فقد أسهمَت في تقدّم الإبداع السّردي العربي المعاصر مضمونًا وجماليةً.

4. قائمة المراجع:

- أحمد المديني. (1998). *حفريات في سرد البدد، ضمن كتاب لقاء الرواية المصرية المغربية – قراءات*. الجزائر: المجلس الأعلى للثقافة.
- أحمد شريبط شريبط. (2009). *تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة* (الإصدار 1). دار القصبة للنشر: الجزائر.
- إدوار الخراط. (2002). *المشهد القصصي* (الإصدار 1). القاهرة: مركز الحضارة العربية.
- جابر عصفور. (1997). *آفاق العصر*. دار المدى للنّشرِ والتّوزيع: دمشق.
- جيرالد برنس. (2003). *قاموس السّرديات* (الإصدار 1). (السيّد إمام، المحرر) القاهرة: دار ميريت للنّشر والمعلومات.
- زكريا تامر. (2002). *تكسير ركب* (الإصدار 1). لبنان: رياض الريس للكتب والنشر.
- سعيد يقطين. (2012). *قضايا الرّواية العربية الجديدة – الوجود والحدود* (الإصدار 1). لبنان: الدار العربية للعلوم ناشرون.
- مُحَمَّد دكروب. (1994). أدب ساخر ضاحك، (قراءة في كتاب كاريكاتير .. بالكلمات لناجي بيضون). *مجلة الطريق*(2-3).
- مُحَمَّد مصطفى سليم. (2006). *القصّة وجدلُ النّوع، رُؤية توصيفية وببليوجرافيا للقصة القصيرة المصرية (1975-2000)* (الإصدار 1). مصر: الدار المصرية اللبنانية.