آفاق الحضارة الإسلامية، أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية
السنة ٢٢، العدد ٢، خريف وشتاء ١٤٤٠ هـ.ق، ١٣٧-١٦١

مظاهر تهميش هويّة البطل وأساليبها السّاخرة في قصّة *الاستغاثة* القصيرة لزكريّا تامر

بهنام فارسي*

علي بيانلو، علي نوبهار*****

الملخص

إنّ السّخريّة لا تعني الاستهزاء والتّنقيص فحسب، بل إنّها تعتبر أسلوباً فنّيّاً للتّعبير عمّا في بال الكتّاب والشّعراء من القضايا السّياسيّة والاجتماعيّة. زكريّا تامر هو الكاتب السّوريّ يُعتبر ممّن أخذوا الأساليب الفنّيّة السّاخرة أداة فاعلة للتّعبير عن انتقاداتهم تجاه المفاهيم الخاطئة عند المجتمع والنّظام السّوريّ الحاكم آنذاك. وتموج هذه الأساليب في قصّته القصيرة *"الاستغاثة"* في مختلف الألوان. وهذه الدّراسة، عبر المنهج الوصفيّ – التّحليليّ واستناداً على الصّور الكاريكاتيريّة الّتي قدّم اقتراحها الباحثون ورسمها الرّسام الكاريكاتيريّ بطلب منهم، لتقريب الفكرة وتجسيدها للقارئ، تهدف إلى الكشف عن ظاهرة تهميش هويّة البطل كمفهوم من تلك المفاهيم الخاطئة الّتي سخر منها زكريّا تامر، وكذلك الكشف عن الأساليب الفنّيّة المستخدَمة في بيان السّخريّة من هذه الظّاهرة عبر القصّة

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة يزد، إيران (الكاتب المسؤول)، behnam.farsi@yazd.ac.ir

** أستاذ مساعد في قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة يزد، إيران، abayanlou@yazd.ac.ir

*** ماجستير في اللغة العربيّة وآدابها، جامعة يزد، إيران، hajalinobahar1@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٨/٠٨/١٨، تاريخ القبول: ١٣٩٨/١٢/١٢

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

القصيرة. وتوصّلت الدّارسة إلى أنّ مظاهر تهميش هويّة البطل جرت في الأسلوب السّاخر الّذي يستهدف مفاهيم، منها دمشق النّائمة والجسد المبدّد، والمثقّف الجاهل لمكانة البطل، والسّلاح بغير مفعول، والوزير الزّائف الضّائع العازل، ورفض موت الخزي والعار، ومصير البطل وسيفه. وكانت الأساليب الفنّية تشتمل على تقنية الواقعيّة السّحريّة، والمجاز اللغويّ، والتّصوير الحسّيّ المؤلم المضحك، والتّهكّم الظّاهر والخفيّ، والمدح بما يشبه الذّمّ، والتّناقض بين ألفاظ أو معان، والتّناصّ.

الكلمات الرئيسة: تهميش هويّة البطل، الأساليب السّاخرة، القصّة القصيرة، *الاستغاثة*، زكريّا تامر.

١. المقدّمة

السّخريّة هي فنّ يأتي بتصوير جديد، يريد به الكاتب أو الشّاعر إظهار العيوب والنّواقص الموجودة في المجتمع أو الأشخاص. وهي طريقة يريد بها الكاتب أو الشّاعر عكس ما جاء به في نصّه الأدبيّ، والقصد منها هو بيان رأيه الشّخصيّ، إمّا منتقداً وإمّا مستهزءاً. و«السّخريّة نوع من الأسلوب الهازئ الّذي لا يستخدم فيه الأسلوب الجدّيّ أو المعنى الواقعيّ؛ بعضه أو كلّه. بأن يتّبع المتكلّم طريقه في عرض الحديث بعكس ما يمكن أن يقال. وهو أسلوب شائع بين العامّة والأدباء على السّواء، وقدّموه بشكل ساخر» (التّونجيّ، ١٩٩٩م: ٥٢٢). قيل: السّخريّة في الحقيقة فنّ أبدعه الإنسان لكي يأخذ منه أداة لمواجهة كلّ من قسوة وشدّة في حياته وحرمانه من الحياة الرّاقية، ومن ثمّ لإصلاح الأوضاع الخاطئة في المجتمع البشريّ (عبدالحميد، ٢٠٠٣م: ٣٩). وهي جزء من الفكاهة، كما قيل: الفكاهة كلّ قول يؤدّي إلى الضّحك وإن اختلف اسمها مثل التّناقض والتّغافل والغفلة والمزاح والهزل والتّهكّم والسّخريّة واللعب اللفظيّ واللعب المعنويّ (الحوفيّ، ٢٠٠١م: ٧). وتختلط ألفاظ الدّعابة والمزاح والهزل بعضها ببعض وتتداخل كما تختلط ألفاظ السّخريّة بعضها ببعض، فالسّخريّة لها الكثير من الألفاظ في العربيّة، ومنها الاستخفاف والتّعريض والهزء والتّندّر والسّخريّة والتّهكّم. ونلاحظ أنّ الألفاظ السّابقة تذكر في المعاجم بمعنى السّخريّة، ولا نجد تفريقاً دقيقاً بين معانيها (السّطوحيّ، ٢٠٠٧م: ٤٩ و ٥٠).

إنّ هذا الأسلوب السّاخر شغل حيّزاً كبيراً من الأدب العربيّ خلال العصر المعاصر، واستطاع أن يصوّر جانباً وسيعاً من الحوادث السّياسيّة والاجتماعيّة. وقد اتّخذ الكاتب السّوريّ زكريّا تامر (١٩٣١م) من السّخريّة أداة طيّعة للتّعبير عمّا يجول في باله من المشاعر تجاه المشاكل عند مجتمعه الّذي تسوده المفارقات والصّراعات السّياسيّة والاجتماعيّة؛ إلى أن خصّص في كتاباته شطراً كبيراً لها مستعيناً بالأساليب السّاخرة، فنراه يقف موقف المتبصّر ويبحث عن مواضع خاصّة في المشاكل ومواقف الغفلة للمجتمع. كما نرى في قصّته *السّجن* إلى حدّ تصوّر فيه سخريّته أنّ الموتى لم يتمكّنوا من الإفلات من براثن السّلطة القمعيّة ومعتقلاتها، وفي قصّة *انتظار امرأة* يأتي بسخريّته المعهودة، تلده أمّه بلا رأس لأنّ عيشة القمع ترغبه بهذا الشّكل وتريده لا يرى ولا يسمع ولا يتكلّم، وفي قصّة *الّذي أحرق السّفن* بقي انتصار طارق بن زياد، وصمود يوسف العظمة في قصّة *دمشق الحرائق* مشرعاً في لمع الماضي بينما الهزائم والمكابدات في المعركة العسكريّة وفي المعارك الحياتيّة استمرّت وامتلأت قصص زكريّا تامر بدماء جنوده وبانكسارات أحلامهم الّتي لا تكفّ ولا تبلغ الانتهاء (حميدان، ٢٠٠٦م: ١٦ و ١٧).

يكتسب تامر أفكاره من مجتمعه والحياة الواقعيّة ويصوغ كلماته في العبارات السّهلة اللّينة دون تكلّف. أمّا في أدبه القصصيّ فجعل من واقع الحياة مصدراً يستقي منه أعماله القصصيّة، ويعرض من خلاله صورة حسّيّة ساخرة، يعيش فيها المجتمع. مع أنّ تامر في بداية الأمر كان متأثّراً بالكتب الغربيّة، فإنّه خرج من القوالب الكلاسيكيّة إلى القوالب الجديدة الّتي كانت متناسبةً وموافقةً مع مجتمعه المتحوّل. وهكذا حصلت أعمال تامر القصصيّة عن تجاربه الشّخصيّة والظّواهر والوقائع المختلفة الاجتماعيّة. لاشكّ أنّ تامر كان دائماً مصرّاً في بيان حوائجه مع أساليبه المختلفة الأدبيّة ولسانه اللاذع وتجسّمه الماهر. أسلوب تامر مملوء من القيم العليا الإنسانيّة والوطنيّة مع كونه يقوّي روح المقاومة والمحاربة في نفس الأطفال والأشبال.

ولمعالجة هذا الجانب، اخترنا القصّة القصيرة *الاستغاثة* من قصصه القصيرة، إذ تدور حوادثها حول الشّخصيّة التّاريخيّة يوسف العظمة الّذي استشهد في حرب ميسلون سنة ١٩٢٠م في مواجهة الجيش الفرنسيّ، وكان وزير الدّفاع للحكومة العربيّة آنذاك. وحيّاه زكريّا

تامر عبر التّمثال المصنوع من النّحاس الّذي بُني احتراماً له في مدينة دمشق، ويقع هذا التّمثال في قلب ساحة المحافظة، المعروفة باسم ساحة يوسف العظمة. يمشي هذا التّمثال في الشّوارع المتروكة لظلمة الليل، ثم يعترض طريقه الحارس الليليّ، ويستجوبه. ومن ثمّ يأخذونه إلى دائرة البوليس وحين يعلن بمكانته وشخصيّته، يظنّ رئيس المخفر بأنّه مجنون، ويأخذونه إلى دار المجانين. وتامر «يلغي في قصّة الاستغاثة ما يحدّ بين الأزمنة ويجعل الماضي حاضراً بواسطة تمثال يوسف العظمة الّذي تحرّك من مكانه في إحدى ساحات دمشق للمشاركة في الحرب، إلاّ أنّه يعترض إلى التّوقّف والمساءلة من إحدى الدّوريّات الحكوميّة ثمّ يتّهم من قبلهم بالسّكر والكذب بعدما استنكروا عليه هذا التّحرّك مؤكّدين له أنّه لو كان هو يوسف العظمة وزير الحربيّة المعروف لما فعل ذلك» (*المصدر نفسه:* ١١). وبهذه الصّورة تتمّ ظاهرة تهميش هويّة البطل عن مكانته في ذاكرة التّاريخ وأذهان البشر.

١.١ إشكاليّة البحث ومنهجه

باتت السّخريّة في أدب زكريّا تامر عنصراً هامّاً يشكّل بُعداً من ميزاته الفنّيّة الهامّة. فعليه قُمنا بصياغة إشكاليّة البحث في الدّراسة عن ظاهرة تهميش هويّة البطل كمفهوم من المفاهيم الخاطئة الّتي سخر منها زكريّا تامر في قصّته القصيرة *الاستغاثة* حيث تزخر بالقضايا السّياسيّة والاجتماعيّة ذات الاهتمام، وقمنا أيضاً بالكشف عن الأساليب الفنّيّة المستخدَمة في تجسيد السّخريّة من هذه الظّاهرة، عبر القصّة القصيرة. ولذلك اعتمدنا في خلال هذه الدّراسة على المنهج الوصفيّ – التّحليليّ، في تبيين مظاهر تهميش هويّة البطل والأدوات الفنّيّة السّاخرة المستخدمة في تجسيد هذه الظّاهرة، مستندين على الصّور الكاريكاتيريّة الّتي قدّم اقتراحها الباحثون ورسمها الرّسّام الكاريكاتيريّ بطلب منهم، لتقريب الفكرة وتجسيدها للقارئ.

٢.١ أسئلة البحث وفرضيّاته

ولطرح إشكاليّة البحث وتبيينه قمنا بتقديم سؤالين يليهما الافتراض قبل الإجابة عنهما.

– ما هي مظاهر تهميش هويّة البطل والّتي سخر منها زكريّا تامر في قصّته القصيرة *الاستغاثة*؟

– ما هي الأساليب المستخدَمة في السّخريّة من تلك المفاهيم الخاطئة عند زكريّا تامر؟

إذن وقد افترضنا في الإجابة عن السّؤالين السّابقين، قبل الورود في البحث:

– أنّ هويّة الأشخاص العاديين عامّةً وهويّة الأبطال المبرّزين خاصّةً، لا محالة أن يعتريها التّهميش في غفلة من الزّمن وتغافل من النّاس المهملين، كسنّة تاريخيّة. لذلك، يأتي دور الأديب وهو يلتزم بإماطة اللثام عن وجوه الأبطال المغمورين وهويّاتهم التّاريخيّة، بفعل عمله الأدبيّ ووظيفته الاجتماعيّة.

– أنّ الأديب، الملتزم بوظيفته وقضاياه ذات الاهتمام، يلجأ في مثل هذا الموقف، إلى أساليب فنيّة تساعده في تلبية مهمّته. وتأتي تلك الأساليب في أشكال وأنواع، ومنها الأسلوب السّاخر بمختلف تقنياته.

٣.١ خلفيّة البحث

بالنّسبة إلى تحليل أعمال زكريّا تامر هناك دراسات عديدة باللغة العربيّة. ومن أبرزها: كتاب *زكريّا تامر والقصّة القصيرة* (١٩٩٥م)، ألّفته إمتنان عثمان الصّماديّ ويشتمل على واقع القصّة القصيرة وحياة تامر ورؤيته الفكريّة والسّياسيّة، والفروق الطّبقيّة والاغتراب الذّاتيّ والاجتماعيّ وموقف المرأة كالأمّ والزّوجة والحبيبة وموقف المدينة. ويبحث عن البناء الفنّيّ كالشّخصيّة القصصيّة، والمحوريّة، والثّانويّة، والتّاريخيّة والشّعبيّة، والسّرد والحوار والزّمان والمكان.

ومنها المقالة المعنونة بـ*هموم زكريّا تامر* (١٩٧٧م)، كتبها رياض عصمت وانتشرت في مجلّة المعرفة. ويبحث فيها عن الهموم الإنسانيّة الّتي تتحوّل إلى ملحمة سرياليّة مفجعة في بعض قصصه كقصّة رحيل إلى البحر، والرّغيف اليابس، وموت الياسمين. ومقالة عنوانها *استدعاء التّراث في أدب زكريّا تامر* (٢٠٠٩م)، لصلاح الدّين عبديّ، انتشرت في مجلّة العلوم الإنسانيّة الدّوليّة. يتكلّم الباحث فيها عن استدعاء الشّخصيّات التّراثيّة في قصص زكريّا تامر وتوظيفها توظيفاً عكسيّاً واستنطاقها وبعثها من قبورها. ومقالة أخرى تحت عنوان

رّواد القصّة القصيرة في إيران وسوريّة (**٢٠١١م**)، للباحثة شكوه السّادات حسينيّ، انتشرت في مجلّة ثقافتنا. تبحث فيها الباحثة عن طريق كشف الحلقة المفقودة بين الأدبين العربيّ والفارسيّ المعاصرين، وتسعى للتّعرف على مبدعي القصّة القصيرة في بدايات ظهورها في كلّ من إيران وسوريّة.

وهناك أبحاث باللّغة الفارسيّة، منها الرّسالة المعنونة *بباستان گرایی در داستان‌های کوتاه زکریّا تامر* (**١٣٩٢**ش)، لطالبة الماجستير حديث شيخ أسديّ بجامعة مازندران. تتحدّث فيها عن الأشخاص الأسطوريّة، والتّاريخيّة، والأدبيّة، والدّينيّة، وترى بأنّ هذه الأشخاص تحكي عن الهموم والأفراح ويعبّر تامر بهذا الأسلوب عن المصاعب والأحزان في المجتمع العربيّ. والرّسالة ذات عنوان *رئالیسم جادویی در داستان‌های زکریّا تامر* (**١٣٩٣**ش)، لطالبة الماجستير سميّة شهسواريان بجامعة كاشان، تتحدّث فيها الباحثة عن مصدر الواقعيّة السّحريّة وعن الأوضاع السّياسيّة والاجتماعيّة في العالم الّذي أدّى بالكتّاب إلى اللّجوء إلى هذا الأسلوب ومن ثمّ مكانتها في أعمال زكريّا تامر.

ومنها مقالة معنونة بـ*تحلیل برخی داستان‌های مجموعه دمشق الحرائق، زکریّا تامر از منظر رئالیسم جادویی* (**١٣٩٢**ش)، لعليّ سليميّ وآخرين في مجلّة نقد ادب معاصر عربی. قام الباحثون في هذه المقالة بتحليل مجموعة دمشق الحرائق من منظر الواقعيّة السّحريّة، وترى المقالة بأنّ تامر استفاد من هذا الأسلوب لبيان المشاكل الاجتماعيّة للوصول إلى هدفه. والمقالة المعنونة بـ*سوررئالیسم در داستان‌های شیهه اسب سپید زکریّا تامر* (**١٣٩٣**ش)، كتبه عليّ نوروزيّ وفاطمة صحرابيّ، في مجلّة اللغة العربيّة وآدابها الصّادرة عن جامعة الفردوسيّ بمشهد. تتضمّن هذه المقالة بعض المباني والأصول السّوريّاليّة، ومن ثمّ تأثير هذا المذهب الأدبيّ والتّفكير السّوريّاليّ على مجموعة صهيل جواد الأبيض. ومقالة عنوانها *درونمایه‌های طنز در داستان‌های کوتاه زکریّا تامر* (**١٣٩٥**ش)، لمحمود آبدانان مهديزاده وآخرين في مجلّة زبان و أدب فارسيّ. تبحث هذه المقالة عن الفكاهة في قصص تامر الّذي استطاع أن يأخذ من هذا الأسلوب سلاحاً للوصول إلى أغراضه، وتتحدّث عن القضايا الاجتماعيّة والسّياسيّة في عصره.

في هذا المسار ووفق ما جاء من البحوث السّابقة، يبدو أنّه ليس هناك بحث تطرّق إلى مظاهر تهميش هويّة البطل والأساليب السّاخرة لدى تامر، عامّةً والقصّة القصيرة *الاستغاثة* خاصّةً.

٢. الإطار النّظري للبحث

اهتمّ الباحثون لتبيين إشكاليّة البحث في المقالة، بتنويع المحاور الأصليّة في ثلاثة موضوعات، تحديداً بـ«البطل وسلاحه بين النّاس النّائمين، البطل بين الزّيف والضّياع، البطل بين الموت والأسر»، ثمّ قاموا بتفريع تلك المحاور ترقيماً بالأعداد، حتّى يتبيّن الأمر للقارئ بالجلاء والوضوح.

٣. البطل وسلاحه بين النّاس النّائمين

عندما يستيقظ البطل من خضم التّاريخ، يتعرّض لنوم أهالي دمشق وغفلتهم عنه، وهم لا يحترمونه ولا سلاحه الّذي دان به الأعداء، وإذا بأبناء الجلدة يحكمون عليه بالجنون ويهمّشونه عن هويّته التّاريخيّة.

١.٣ دمشق النّائمة والجسد المبدّد للاستغاثة/ للبطل

السّخريّة منهج لتصوير المجتمع تصويراً جديداً وقد يستفيد منها الكاتب ليعبّر عمّا في باله تعبيراً مزيجاً بالضّحك، لكنّ وراء هذا التّعبير تفكيراً يريد به الكاتب إيقاظ المجتمع من الغفلة. يقول محمّد كامل الخطيب: «من عناصر العالم الواقعيّ يبني زكريّا تامر عالماً غير واقعيّ، وغير معقول، عالم يمكن اعتباره معادلاً فنّيّاً لوجهة نظر الكاتب الاجتماعيّة حول العالم الواقعيّ والمجتمع» (الخطيب، ١٩٧٩م: ٩٠). والغفلة هذه تجسّدت في القصّة الّتي تصوّر عالماً غير واقعي وغير معقول.

إنّ الاستغاثة جاءت وقد كانت دمشق وأهلها في نوم غفلة عمّا يجري في المجتمع حيث يصف الكاتب حالة الاستغاثة فيها: «أقبلَت الاستِغاثةُ لَيلاً إلى دِمَشقَ النّائمةِ طِفلةً مَقطوعةَ

الرّأسِ وَاليَدينِ وَتُراباً يَحترقُ، وَطُيوراً تُودعُ أجنِحتَها السّماءَ وَالأشجارَ غَيرَ أنّ أهلَ دِمشقَ كانوا نِياماً» (تامر، ١٩٩٤م: ١٤٣). إنّ الأديب بدأ القصّة بوصف دمشق النّائمة وأنّاها بها. وأراد أن يسخر من المكين سخرّة مرّة إلّا أنّه أتى باسم المكان فخلط بين المكان والمكين من جهة المجاز اللّغويّ بعلاقة محلّيّة، في تركيب «دمشق النّائمة» حيث جعل الكاتب مدينة دمشق (المكان) نائمةً بدلاً عن النّاس النّائمين (المكين). والقرينة في ذلك تتجلّى في عبارة «أنّ أهل دمشق كانوا نياماً» الّتي تدلّ على نسبة النّوم إلى النّاس، حقيقةً. بينما عبارة «كانوا نياماً» تجري على الكناية وتقصد أنّهم كانوا غافلين. كذلك توجد استعارة مصرّحة تبعيّة في عبارة «طيوراً تودع أجنحتها السّماء»حيث يقصد الكاتب بإيداع الأجنحة جراحة الأجنحة.

(الرّسم الأوّل) صورة دمشق النّائمة والجسد المبدّد

والاستغاثة تتجسّد كطفلة مقطوعة الرّأس واليدين أو كتراب يحترق أو كطيور أودعت أجنحتها. وهذا يشير إلى أنّ جسد الاستغاثة الجريح تبدّد كنوع إنسانيّ أو طبيعيّ أو حيوانيّ. ومثل هذا الوضع الأليم شمل المدينة بأسرها، وهي نائمة غافلة، والنّاس فيها لايبالون بشيء. وأصبح التّحقير من النّوم يصرّحه الكاتب، وعنده لايليق بدمشق العاصمة وأهلها النّوم والتّغافل أمام كوارث جسام، منها موت طفلة مقطوعة الرّأس واليدين، وتراب يحترق، وطيور أودعت أجنحتها.

و«اختبأ زكريّا خلف بعض الشّخصيّات ليعبّر عن موقف يريده، محاكماً نقائض العصر الحديث من خلالها، فعبّر عن كثير من القضايا المصيريّة المعاصرة وعن الغربة الّتي يعيشها

الإنسان العربيّ مقنعاً بعمر المختار وطارق بن زياد، ويوسف العظمة وغيرهم» (الصّماديّ، ١٩٩٥م: ١٠٥).

واستفاد تامر في هذه القصّة من **أسلوب الواقعيّة السّحريّة** عبر إحياء يوسف العظمة وزير الحربيّة والّذي حدث استشهاده قُبيل خمسين سنة. وتمّ هذا الاستدعاء التّاريخيّ ليخفي تامر نفسه وراءه من أجل أن يسخر من الواقع المرير سخرةً مرّةً. وهكذا «اندفاع الأديب للرّجوع إلى تراثه إنّما يكون لشعوره بالاغتراب والوحدة في العالم الّذي يسوده الزّيف ليكون هذا التّراث ينبوعاً لأدبه لينهل منه، ويؤكّد على الرّمز التّاريخيّ ليضيء من خلاله أحداث عصره المكتظّ بالخوف والجوع والحروب والمشبع بالنّضال في سبيل الحريّة والكرامة الإنسانيّة» (عبديّ، ٢٠٠٩م: ٥٨). وأردف الكاتب قائلاً:

> فلَم يَسمَع الاستِغاثةَ سِوى تِمثالٍ من نُحاسٍ لِرَجلٍ يُشهّر سَيفاً، وَيَقفُ فَوقَ قاعدةٍ مِن حَجرٍ مُطلّاً شامخَ الرّأسِ عَلى حَديقةِ مَبنىً. وَاجتاحَت الاستِغاثةُ تِمثالَ النّحاسِ مرّةً ضارعةً، فَفَقدَ صَلابتَه شَيئاً فَشيئاً، ثمّ تَحوّلَ رَجلاً يَمشي وَيَتكَلّمُ وَيَغضِبُ وَيَصرَخُ (تامر، ١٩٩٤م: ١٤٣).

إنّ مفهوم السّحريّة يعني الامتزاج بين الواقع والسّحر. والسّحريّة نوع جديد بين الواقعيّة واللاواقعيّة، وقد ظهر هذا النّوع من الكتابة في أعمال الأدباء خلال الفترة المعاصرة، كما في نتاج تامر. وكلام تامر محمول من فكره المتركّز على الهوامش، يريد الكاتب تحويل رؤية المخاطب من أسلوب السّحريّة إلى أسلوب السّخريّة المرّة، لكي يُنسي المخاطب الواقعيّة السّحريّة الّتي قد وقعت قبل بضع ثوان، وهو خلق تمثالاً من نحاس واقفاً فوق قاعدة من الحجر مطلّاً شامخ الرّأس على حديقة المبنى إلى أن حوّله رجلاً يشهّر سيفه، في جوّ نام فيه النّاس بمدينة دمشق، على غفلتهم ممّا يجري حولهم.

في البداية كانت الصّورة الّتي أتى بها الكاتب، **صورةً رومانسيّةً** تميل إلى صورة موحشة للإنسان. والمخاطب يفكّر بأنّ هناك حادثةما قدجرت في دمشق النّائمة ويُفكّر في ما أصاب المدينة من الألم الّذي يتجاوز إلى الكارثة الشّاملة، ثم يتحدّث النّصّ عن صوت الاستغاثة الّذي لم يسمعه أحدٌ سوى هذا التّمثال. فالمخاطب حين يدخل في موقف

السّخريّة سرعان ما ينسى الصّورة السّحريّة وتحوّل التّمثال إلى إنسان حيّ. «وتتنوّع الشّخصيّة القصصيّة، من حيث انتماؤها إلى عالم من العوالم المختلفة، فهي قد تكون إنساناً أو حيواناً، أو شيئاً جامداً أنسنه الكاتب، أو شيئاً مجرّداً خلع عليه القاصّ صفات الأحياء من نطق وإحساس وخيال، وقد يؤتى بها من عالم الأموات لتقول شيئاً وتمضي، أو لتستغلّ جسراً لفكرة، أو لإقامة مقارنة بين الحاضر الرّاهن والماضي المولّى» (الفريجات، ٢٠٠٢م: ١٢). كما استفاد تامر من تمثال جامد وخلع عليه صفات الأحياء من نطق وإحساس وخيال، وأهمّ من كلّ شيء أنّه أتى بتمثال من عالم الأموات واستنطقه، حال تحوّله إلى رجل يمشي ويتكلّم ويغضب ويصرخ، بينما النّاس يهمّشون هويّته.

وهناك مقاطع أخرى تكشف عن تمزّق البطل المهمّش في الهويّة بتصوير نماذج منقطعة من الواقع التّاريخيّ باسترجاعات يقوم بها الكاتب أثناء القصّ: «وَانفَجَرت قُنبلةٌ وَسَقطَ يُوسفُ العَظمةُ عَلى الأرضِ مُمزّقَ الجسدِ» (تامر، ١٩٩٤م: ١٤٨). وهكذا يقصّ الكاتب: «وَتَهالكَ عَلى الأرضِ ممزّقَ الجسدِ، وَتَحلّقَ حَولهُ الأعداءُ المنتَصرونَ، فها هُوَ يُوسفُ العَظمةُ سَقَطَ أسيراً» (*المصدر نفسه:* ١٥٠). وهذا الموت المرير المتمثّل في تمزّق الجسد يوحي بالواقع المهمّش المنسيّ في فترة مضت وغابت عن الأذهان. وهكذا، أصبح التّحقير يتبلور من دمشق العاصمة وأهلها المتغافل أمام فجائع، منها سقوط يوسف العظمة بالجسد الممزّق والهويّة المهمّشة.

وصورة البطل المهمّشة هويّته بين المجتمع السّوريّ الغافل نشاهدها في المقطع الأخير من القصّة، كما جاء في وصف الكاتب: «وَأغمَضَ يُوسفُ العَظمةُ عَينيه، وَأحسَّ بأنّ شَرايينَه تَمتلِكُ آلافَ الأجنِحةِ النّوّاقةِ إلى فَضاءٍ رَحبٍ، فأطلقَ استغاثةً التقَت بِالاستِغاثةِ الآتيةِ مِن أرضٍ يَحتلّها الأعداءُ، وَامتَزجَتا في صُراخٍ مَديدٍ تَبدّدَ في ظُلمةِ الليلِ المهيمنِ عَلى دِمَشقَ النّائمةِ» (*المصدر نفسه:* ١٥٠). وصورة صراخ الاستغاثة المديد، والّذي تبدّد في ظلام الليل، توحي بمأساويّة الموقف الإنسانيّ الّذي يعيش حياة غفلة عن مصير الأبطال الباسلين المغمورين المهمّشين بلا هويّة.

وهذه كلّها مشاهد وصور مؤلمة مرّة لايتحمّلها الإنسان ذو الضّمير الحيّ. لذلك لجأ تامر إلى أسلوب السّخريّة المريرة متوسّلاً بتقنية الواقعيّة السّحريّة، في بيان الواقع الاجتماعيّ المرّ

الذّي تعيشه دمشق النّائمة الغافلة. وإن لم تكن في تصوير الاستغاثة سخريّةٌ مضحكة مألوفة إلاّ أنّه تصوير مؤلم مرّ لحالة الإنسان البائسة الّتي تحمل القارئ إلى السّخريّة من موقف النّاس الّذين يعيشون بلاوعي ووجدان، إزاء الكوارث الغاشمة الجارحة للأرواح البرئية، ولايبالون اهتماماً بها.

٢.٣ الحارس المثقّف الجاهل لمكانة البطل

يستدعي زكريّا تامر في قصصه الشّخصيّات المهمّشة التّاريخيّة والتّراثيّة العربيّة والأجنبيّة، أحياناً من خلال أسمائها وصفاتها، وتوظيفها للتّراث توظيفاً فنّياً محسوباً بقصد طرح دلالات إيحائيّة معبّراً عن واقعه المعاصر وإدانته وإبراز تناقضاته، وأحياناً يوظّف التّراث في كافّة صوره، منها الدّينيّ والتّاريخيّ والأدبيّ، والأسطوريّ (جواد وطراريست، ٢٠١٤م: ٧٩). وهنا يأتي التّراث التّاريخيّ متمثّلاً في وجود يوسف العظمة وهو الشّخصيّة التّاريخيّة المعروفة عند المجتمع السّوريّ.

هذا ويستعمل تامر **الأسلوب السّاخر الضاحك** في كتاباته كرمز يستفيد منه للوصول إلى بيان الواقع الاجتماعيّ إذ لا يمكنه إزاحة السّتار عن وجه الحقائق السّياسيّة والاجتماعيّة بصورة عارية شفّافة، ولا يمكنه نقد المجتمع كما يريد، لذلك يجعل كلامه ساخراً مضحكاً وغير صريح، وهذا الأسلوب لايزال يبقى حليف تامر.

ويطول الكلام بين الحارس ويوسف العظمة أثناء سدّ الطّريق أمامه في الشّارع حيث يصوّر الكاتب: «أضافَ بِلَهجَةٍ جافّةٍ: أعطِني هُويّتَكَ.//: لاأحمِلُ هُويّةً.//: لاتَحمِلُ هويّةً!؟//ما اسمُكَ أم أنتَ لا تَحملُ أيضاً اسماً؟//: اسمي يُوسفُ العَظَمةُ.//: وأنتَ وَزيرٌ؟//: نعم أنا وَزيرٌ» (تامر، ١٩٩٤م: ١٤٥). في هذا الموقف نلاحظ أنّ الحارس نسي أو تناسى البطل المهمّش بلا هويّة، يوسف العظمة وهو وزير الحربيّة فترة من الزّمن حين هاجم الاستعمار الفرنسيّ في ميسلون حيث قُتلَ هناك. والبطل يكشف عن اسمه وهويّته بين أيدي الحارس، بعد أن كان يتعمّد الكاتب في إخفاء اسمه بتسميته الرّجل. والحارس رغم ادّعاء التّثقّف لايعرف يوسف العظمة، في هذا المشهد. «اسمَع يا رَجلُ يا خَرِفُ. الواقفُ أمامَكَ لَيسَ أمّيّاً. في كُلّ يَومٍ أقرأ الجرائدَ وأسمعُ نَشَراتِ الأخبارِ مِن الرّاديو والتّلفزيونِ، ولم يُذكَر اسمُكَ

مَرّةً واحدةً بين أسماءِ الوُزراءِ. قالَ يُوسفُ العَظمةُ بِدَهشَةٍ: ماذا تَقولُ؟! كَيفَ لم تَسمَع باسمي؟ تاريخُ حَياتي يُدَرّسُ في المدارسِ. قالَ الحارسُ: ما شاءَ الله! ما شاءَ الله! وماذا فَعلتَ حتّى صارَت حَياتُك تُدَرّسُ في المدارسِ كالجغرافيا وَالحسابِ؟ اخترَعتَ صاروخاً ؟ قالَ يُوسفُ العَظمةُ: أنا الّذي حاربَ الجيشَ الفَرنسيَّ في ميسلونَ لمنعِهِ مِنَ الوُصولِ إلى دِمَشقَ واحتلالِها. وهناكَ في ميسلونَ قُتلتُ» (*المصدر نفسه:* ١٤٥).

(الرّسم الثّاني) صورة المثقّف الجاهل والسّلاح بغير مفعول

ويمكن القول إنّ فعل الأمر «سمع» في بداية المقطع، يدلّ على تحقير شخصيّة يوسف وتهديدها. ويبدو التّعجب والاستغراب في العبارة الاستفهاميّة «كيف لم تسمع باسمي؟» التّي تصدر عن يوسف نفسه. وفي استفهام آخر يتفوّه به الحارس«اخترعتَ صاروخاً» تتجلّى السّخريّة تماماً.

ويستعمل تامر أسلوب التّهكّم وإنّه «لون من السّخريّة، يُراد به نسبة عيب إلى شخص، أو تفخيم عيب في شخص، وسيلة إلى تهذيبه وإصلاحه ومبعث التّهكّم الرّغبة في الإصلاح» (الحوفيّ، ٢٠٠١م: ١٧٧). والكاتب هو السّاخر الضّاحك، في هذا المقطع بجانب تهكّميّ ظاهر من شخص يدّعي شيئاً فيُردّ عليه: ماذا فعلتَ؟ اخترعتَ صاروخاً؟ أيّ إنّك لم تفعل شيئاً ذا قيمة حتّى يُعرف اسمك وتُدرس حياتك في المدارس. ويجري التّهكّم من الشّخصيّة المهمّشة المغمورة الهويّة، يوسف العظمة على لسان الحارس الليليّ. ويسخر الكاتب بجانب تهكّميّ خفيّ من شخصيّة الحارس (المواطن السّوريّ) الّذي نسي أو تناسى أحداث التّاريخ.

وظاهرة التّناقض بين الألفاظ ومعانيها تستمرّ حتّى نصل إلى موقف آخر يُستَفهم فيه عن ألفاظ هي: «قُتلتَ؟» و«الآن تتحدّث» و«هربتَ من القبر؟» و«أينَ كفنُك؟» و«من أينَ سَرقتَ؟» فكيف يمكن الجمع بين هذه الألفاظ المتناقضة الّتي تؤدّي إلى الاستفهام عن المعاني المتناقضة وهي ظاهرة الموت والحياة المتجدّدة!؟

> فقالَ الحارسُ بمرحٍ: هكذا إذن؟ قُتلتَ في ميسلونَ وأنتَ الآن تَتحدّثُ مَعي بَعدَ أن هربتَ مِن القَبر؟ قُل لي: أينَ كَفنُكَ ومِن أينَ سَرقتَ هذه الثّيابَ الّتي تَرتَديها؟ لم يُجب يُوسفُ العَظمةُ بِكَلمةٍ، فَنَظرَ الحارسُ إلى السّماءِ وَقالَ مُتصنّعاً الخُشوعَ: سُبحانَكَ يا مَن تُحيي العِظامَ وَهِيَ رَميمٌ (تامر، ١٩٩٤م: ١٤٥ و ١٤٦).

هذا وفي الشّاهد السّابق نوع خاصّ من **أسلوب العبث اللفظيّ المتناقض** يستخدمه الكاتب والشّاعر في عمله النّثريّ أو الشّعريّ، وهو **التّناصّ**. والّذي جاء في تعريفه: ظاهرة يأخذ الأديب فيها النّصّ القرآنيّ ويقتبس منه بشكل مباشر أو غير مباشر من أجل الإشارة إلى جزء من الآية أو القصّة القرآنيّة وإدخالها في النّصّ (الجعافره، ٢٠٠٣م: ١٩). في البداية، أشار تامر إلى شيء من الشّؤون الدّينيّة وشيء من الاعتقادات الّتي لابدّ أن يهتمّ بها المسلم كالكفن، ثم مرّة أخرى لكي يُهين شخصيّة يوسف العظمة ويستهزئ به، يأتي بهذه الآية القرآنيّة متضمّناً: ﴿مَن يُحيي العِظامَ وَهي رَميمٌ﴾ (يس/٧٨). والقصد من إتيانها كان الاستهزاء ثمّ تثبيت كذبه الّذي قاله قبل لحظات وهو قتل في ميسلون وثمّ هرب من القبر.

يمكن تحديد ثلاثة قوانين **للتّناصّ**، وتلك تحدّد علاقة النّصّ الغائب، بالنّصّ الماثل، وهي: الاجترار والامتصاص والحوار. والنّوع الّذي استفاد منه تامر في هذه القصّة هو **الامتصاص**. وجاء في تعريفه: الامتصاص هو أعلى درجة من الاجترار. وفيه ينطلق الأديب من الإقرار بأهمّيّة النّصّ الغائب، وضرورة (امتصاصه)، ضمن النّصّ الماثل، كاستمرار متجدّد (عزّام، ٢٠٠١م: ٥٣).

واستفاد تامر من هذه الآية، بغرض آخر بحيث الغرض من الآية هو تعظيم شأن الله سبحانه تعالى، لكنّ الغرض الّذي أراده تامر هو الاستهزاء من الشّخصيّة المغمورة الهويّة، يوسف العظمة. إذن فهنا حدث نوع من الفنّ الأدبيّ وهو **التّلاعب بالمعنى**، كما أسلفنا. وكان سياق الآية على الاستفهام بينما يتّسم سياق النّصّ القصصيّ بالنّداء.

٣.٣ سلاح البطل بغير مفعول

الصّورة الّتي نراها في هذه القصّة، هي صورة حسّيّة ملموسة من جانب القارئ، وحسيّتها ترجع إلى السّخريّة من الآلات المستخدمة للدّفاع عن النّفس وعن الموطن العربيّ السّوريّ. حين اعترض الحارس الليليّ طريق يوسف العظمة واستجوبه عن السّيف الّذي يحمله معه: «**قِف، ماذا تَحملُ؟//قالَ الرّجلُ: أحملُ سَيفاً//: وَلمن السّيفُ؟//: السّيفُ سَيفي.//: وَهَل السّيفُ تُفّاحةٌ أو بُرتقالةٌ؟ ألا تَعلَمُ أنّ السّيفَ سِلاحٌ؟**» (تامر، ١٩٩٤م: ١٤٣ و ١٤٤).

هنا استخدم تامر **صورة حسّيّة** للرّدّ على السّؤال «هَل السّيفُ تُفّاحةٌ أو بُرتقالةٌ؟» حيث للبرتقالة صورة حسّيّة ملموسة بين الأطفال وهذه الصّورة قد تستخدم للرّدّ على تساؤلاتهم الصّبيانيّة، خلق تامر عن رؤية يوسف العظمة طفلاً، أو شخصاً مهمّشاً ساذجاً لايفهم الفرق بين السّيف والبرتقالة، وفاعليّة السّيف. هكذا، قد تأتي السّخريّة على شكل العبث بالمتّهم في إطار اللعب بالألفاظ أو العبث اللفظيّ «ومعناه أن يعكس السّامع اللفظ الّذي سمعه إلى معناه الآخر، معتمداً على الاشتراك المعنويّ في اللفظ الواحد، أو على الجناس أو الطّباق بين اللفظ الّذي سمعه واللفظ الّذي ينطق به» (السّطوحيّ، ٢٠٠٧م: ٦٤). وهناك نوع من العبث اللفظيّ يسمّى **أسلوب التّناقض**. وهو «عبارة تناقض نفسها في الظّاهر أو تبدو عبثيّة ممتلئة بالسّخف من النّاحية المنطقيّة ولكنّها في الواقع تحتوي على حقيقة ممكنة، أو قضيّة منطقيّة زائفة تناقض نفسها، أو رأي يأتي علىالعكس من الأفكار المقبولة بشكل عامّ» (فتحيّ، ١٩٨٨م: ١٠٨).

وقد يلجأ تامر إلى **التّناقض بين لفظ وآخر** في المظهر والجوهر. ويأخذ من الصّورة الكاريكاتيريّة أداة لسخريّة تحكي عن التّناقض المستَفهم بين المظهر والجوهر، لكي يوهم القارئ أنّ هناك ارتباطاً بين شيئين متناقضين. وهما السّيف والبرتقالة. وفي هذا الأسلوب صورة حسّيّة أخذها تامر من صورة تساؤلات الأطفال الصّبيانية. فكيف يمكن إيجاد علاقة منطقيّة بين السّيف والبرتقالة؟ هذا ما يجسّده الكاتب في ذهن المخاطب. والسّيف من آلات الحرب، ويستخدم في موضع غير ما يكون عليه يوسف العظمه والحارس الليليّ، ونحن نعلم أنّه ليس هناك أيّ نقاش أو صراع بينهما، إذا رجعنا مرّة أخرى إلى الموضع الّذي أخذه

الحارس الليليّ، إلاّ أنّنا نؤمن بأنّ استخدام هذا التّناقض جاء كوسيلة لتحقير يوسف العظمة وتهميش هويّته. وهكذا نستطيع الإجابة عن السّؤال الّذي طرحناه قبل لحظات.

نحن لا نستوعب منتهى توجّه المجتمع العربيّ في تلك الفترة الّتي عاشها الكاتب، لكنّه استخدم الأسلوب السّاخر كعماد رئيسيّ لنيل أغراضه. هذا الأسلوب يتجلّى من بداية القصّة إلى منتهاها، أحياناً يتغيّر الأسلوب من السّاخر إلى الجدّ في بعض السّطور، لكن سرعان ما تعود السّخريّة إلى النّصّ لكي يرافق هذا الأسلوب القصّة إلى نهايتها، والأديب يسخر من السّلاح القديم ومفعوليّته على لسان الحارس، **ويمزج بين السّخريّة والجدّ امتزاجاً كاملاً** إلى حدّ أن لا نعرف هل هو الآن في هذا الموضع يمزح أو هو جدّيّ؟ وإذا اعتبرنا الحارس الليليّ رمزاً عن الشّعب الغافل، فهنا تكبرُ أهمّية هذه الصّورة في النّظر شيئاً فشيئاً. حين يتابع الحارس الكلام، بلهجة ساخرة بينما يتميّز قول يوسف العظمة، بالجدّ:«: **ألا تَعلمُ أيضاً أنّ القانونَ يحظرُ حَملَ السّلاحِ؟//: يَحقُّ لي حَملُ السّلاحِ، فالسّلاحُ جُزءٌ مِن مِهنَتي.//: وما مِهنَتُكَ؟ تاجرُ أسلِحةٍ؟**» (تامر، ١٩٩٤م: ١٤٤).

والجانب الاستهزائيّ التّصويريّ المضحك من السّلاح، يستمرّ في قول الحارس حين يذكر: «السّيفُ الآنَ يُكتفى بِتَعليقِه على جُدارنِ الغُرفِ كتُحفةٍ أثريّةٍ، لا أحدَ يَستخدمُهُ سِوى ضِعافِ العُقولِ.//قالَ الرّجلُ باستياءٍ: لا يَحقُّ لكَ احتقارُ السّيفِ، فهَل نَسيتَ أنّ أجدادَنا أرعَبوا الدّنيا بِسُيوفِهم؟// قالَ الحارسُ بصَوتٍ ساخرٍ مَمطوطٍ: إيهِ. رَحمةُ اللهِ عَلى أجدادِي وَأجدادِكَ» (*المصدر نفسه*، ١٤٤ و ١٤٥). والرّجل هو يوسف يفهم بسهولة دلالة هذا الاستهزاء والاحتقار عندما يكشف عن غرض الحارس. فالمخاطب يدرك، أيضاً كيفيّة إلقاء هذا الكلام وصورته المستهزئة، في إطار مفردات مثل «ضعاف العقول»، و«احتقار السّيف»، و«صوت ساخر ممطوط».

وفي سبيل السّخريّة، يأتي أسلوب حصر الصّفة على الموصوف في عبارة «لا أحد يستخدمه سوى ضعاف العقول». ويظهر أسلوب المجاز اللغويّ بعلاقة محلّيّة في عبارة «أنّ أجدادنا أرعبوا الدّنيا» ويبرز أسلوب المجاز المرسل المركب في عبارة «رحمة اللّه على أجدادي وأجدادك».

هذا **والسّخريّة المضحكة**، الّتي يبادر إليها الكاتب على لسان الحارس، تكشف عن عدم اكتراث الأجيال القادمة بمآثر الأسلاف من جهة مفهومها ودلالتها وليس من جهة توظيفها واستخدامها العصريّ. وأراد الكاتب بهذا **التّصوير المضحك** تقرير الوضع الفكريّ الفرديّ والاجتماعيّ في سوريا المعاصرة. لذلك يسخر خفيّاً ممّن سخر من السّلاح، مهما كان نوعه.

٤. البطل بين الزّيف والضّياع

البطل يعاني من تزييف موقفه الاجتماعيّ وتهميش هويّته بين أبناء جلدته ومن الضّياع والغربة عندما ينكره الآخرون في المحادثات الّتي تجري بينه وبينهم.

١.٤ البطل هو الوزير الزّائف

والتّهكّم موضع لم يغفل منه تامر وقد أخذ منه أداة يقيس بين حورات تجري بين يوسف العظمة وبين الحارس الليليّ، كما يلي. «: أنا وَزيرٌ.. وَزيرُ الحَربيّةِ.//: أنتَ؟! وَزيرٌ؟!//: قالَ الرّجلُ بهُدوءٍ: نَعم أنا وَزيرٌ. لماذا الاستغرابُ؟//: فَضَحكَ الحارسُ، وقالَ: لابدّ أنّك سَكرانُ.//: أنتَ مُخطئ. أنا لَستُ بسَكرانَ.//: إذن أنتَ كَذّابٌ.//: كُن مؤدّباً وإلّا نَدمتَ. أنا لم أكذِب في يَومٍ مِن الأيّام.//: سَأتغاضى عَن وِقاحَتِكَ وأُثبتُ لكَ كِذبَكَ. اسمَع، الوَزيرُ لا يَمشي في آخرِ الليلِ كالشّحّاذِ بل يَركَبُ سَيّارةً طَويلةً عَريضةً، وَالوَزيرُ لايَحملُ سِلاحاً بَل يُرافِقُهُ دائماً شُرطيٌّ مُسلّحٌ بمُسدّسٍ...» (*المصدر نفسه*: ١٤٤).

هذه الحوارات فيها **جانب تهكّميّ**، والقصد من إتيانها هو إهمال هذه الشّخصيّة وتهميش هويّتها وعدم الاهتمام بها. فيها الاستهزاء الاقتصاديّ أو الماليّ، لأنّ مَن يكون تاجراً، يمكنه البيع والشّراء في مهنة السّيف والحديد. وفيها الافتراء والتّهمة، لأنّ مَن شرب الخمر فهو سكران ولا قيمة لكلامه وادّعائه. **وفيها بعض تناقض**. والتّناقض يتمثّل في قول الحارس الليليّ تجاه يوسف العظمة، كونه هو وزير الحرب حقيقةً ولا شكّ في ذلك. الكاتب، وهو راويّ القصّة، يعلم بأنّ هذا الشّخص هو يوسف العظمة لكنّه أراد جهل المجتمع وخاصّة

المراكز العسكريّة حول معرفة هذا الشّخص وهويّته. لذلك أتى **بصفتين متناقضين** وهما **"الوزير والشّحّاذ"** و«هذه الظّاهرة تدلّ على حالة من الإبهام والغموض في شخصيّة الرّواية البطل اللابطل» (فرهنگ‌نيا وپورحمدانيان،١٤٤١هـ.ق: ١٠٨).أي الإبهام بين صفتي الوزير البطل والشّحّاذ اللابطل. ومن هنا، يسأل القارئ كيف يمكن تسمية الوزير بالشّحاذ؟ والجواب أنّ هذا **التّناقض بين لفظين** أيضاً من أسلوب الكاتب وأراد به منتهى التّحقير والجهل تجاه شخصيّة يوسف العظمة، وقصد تزييف هويّتها في عيون الإنسان العصريّ.

بعد أن تمّ شجار طويل بين يوسف العظمة والحارس الليليّ، جاءت سيّارة حمراء اللّون وسألت عن وقوفهما، وأجاب الحارس بأنّ هذا الشّخص يدّعي أنّه وزير، ثم قرّر أن يأخذ يوسف معه وقال له:

> وقالَ للحارسِ: ما الخبرُ؟//قالَ الحارسُ: الأخ يَتجَوّلُ وَهُوَ يَحملُ سَيفاً وَيَدّعي أنّه وَزيرٌ.//قالَ الشّرطيُّ: سَنأخذُه مَعنا ونُريحكَ مِنه.// ثمّ أضافَ مُوجّهاً الكَلامَ إلى يُوسفَ العَظمةِ: هَل يَتفضّلُ السّيدُ الوَزيرُ بالرّكوبِ في سَيّارتنا؟ (تامر، ١٩٩٤م: ١٤٦).

(الرّسم الثّالث) صورة الوزير الزّائف

أراد تامر إيجاد خلل في ذهن المخاطب، ألا يتناسب تعامل هذا الشّرطي مع يوسف العظمة بهذا اللّحن! هل هو صادق في ما يوجّهه إلى يوسف أو أراد التّلاعب بالمعنى في هذا الكلام؟ حين نواصل القصّة ونرى بأنّ تعامل هذا الشّرطي سيكون مستهزءاً من يوسف العظمة، نعلم بأن هذا النّوع من الخطاب يُعدّ التلّاعب بالمعنى، أي التّناقض بين معنيين في هذا الكلام.

هذا **والتّلاعب بالمعنى أو التّناقض بين معنيين** نوع من الحالة المتناقضة المستفادة في هذه القصّة. والتّلاعب بالمعنى هو تعبير الكلمة عن فكرتين منفصلتين، أحدهما قريب الخطور بالبال، لكنّه غير مقصود والثّاني يأتي بمعنى بعيد الخطور بالبال، لكنّه هو مقصود، وهذا هو المراد من التّناقض، فيتوقّع المخاطب المعنى القريب لكنّ المتكلّم يريد المعنى البعيد وهنا تقع المفاجأة على الكلام (الحوفيّ، ٢٠٠١م: ٦٧). واللعب بالمعاني «هو نوع من الفكاهة والسّخريّة، أساسه التّلاعب بالمعاني عن قصد، وقد يتّخذ صورة التّلاعب بالمعنى عن غير قصد، وهو أنواع عدّة، منها الكناية، والتّورية، والتّعريض، والإجابة بغير المطلوب (السّطوحيّ، ٢٠٠٧م: ٥٨).

وفي مكان آخر، نرى مثل هذا العبث بالمعنى والتّناقض الموجود بين معنيين، والهدف منه الاستهزاء حيث يسخر كلّ من رئيس المخفر والشّرطيّ من هويّة يوسف العظمة حين الاستجواب: «قالَ رئيسُ المخفرِ: إذن سَتنامُ الليلةَ في مَكانٍ يَليقُ بِكَ//ثمّ تحدّثَ إلى الشّرطيّ هَمساً، وبَعدئذٍ دَنا الشّرطيّ مِن يُوسفَ العَظمةِ، وقالَ لَهُ وهُوَ يَربتُ بِيَده عَلى كَتِفه: هَل يَسمَحُ السّيّدُ الوَزيرُ بِتَسليمنا سَيفَه؟» (تامر، ١٩٩٤م: ١٤٨). وفي مكان آخر، أيضاً:

> قالَ الرّجلُ ذو الثّيابِ البيضِ، ليوسفَ العَظمةِ: هل يَسمحُ لي السّيّدُ الوَزيرُ بإرشادِهِ إلى غُرفتِهِ الّتي سَينام فيها الليلةَ؟//فهَزَّ يُوسفُ العَظمةُ رأسَهُ مُوافِقاً (*المصدر نفسه:* ١٤٩).

وفي الأمثلة السّابقة توجد ظاهرة **الذّمّ بما يشبه المدح**. وهذه الظّاهرة تُعدّ تقنية بلاغيّة خاضعة لأسلوب التّهكّم بحيث يعامل النّاس (رئيس المخفر، الشّرطيّ، الرّجل ذو الثّياب البيض) البطل معاملة شخص مهمّش بلا قيمة ومكانة وهويّة. وهو في أعينهم الوزير الزّائف.

٢.٤ البطل الضّائع العازل

يستفسر رئيس المخفر عن هويّة يوسف ويجري بينهما حوار فيه يبدو ضياع الأبطال في غضون التّاريخ. «: مَن أنتَ؟//: أنا يُوسفُ العَظمةُ.//: وماذا تَشتَغلُ؟//: أنا وَزيرُ الحربيّةِ.//: أ أنتَ يُوسفُ العَظمةُ نَفسُه الّذي قُتلَ في ميسلونَ؟//: نَعَم. استُشهِدتُ في ميسلونَ وأنا أحاربُ الأعداءَ الّذينَ كانوا يُريدونَ احتلالَ البلادِ.//: ولماذا فَشِلتَ في مَنعهِم مِن احتلالها؟» (*المصدر نفسه*، ١٤٦ و١٤٧). وفي الحوار يكمن الوجه السّاخر عندما نرى

الرّئيس يعرف حوادث التّاريخ ولكنّه يستهزئ واجماً من الرّجل الغريب المهمّش بلا هويّة ويداهمه بالأسئلة الموجّهة إليه عن الهويّة المغمورة. وهذا يدلّ على ضياع الأبطال وتهميش هويّتهم في حوادث التّاريخ بحيث قد يتجاهل النّاس مكانة هؤلاء الأبطال. وضياعهم الحقيقيّ «ليس إلّا ضياع الوطن والأرض والهويّة» (فرهنگ‌نيا وپورحمدانيان،١٤٤١هـ.ق: ١١١).

وبعد وقفة استرجاعية يعود القصّ إلى الموقف نفسه في حوار بين يوسف العظمة ورئيس المخفر. «وَصاحَ رَئيسُ المخفرِ: تَكلَّم.. أينَ تَسكُنُ؟//قالَ يُوسفُ العَظمةُ وَهُوَ يَتَسمُ مُستَغرباً: لا بَيتَ لي» (تامر، ١٩٩٤م: ١٤٨). ومثل هذا الموقف القهري الّذي اتّخذه رئيس المخفر، يحكي عن ضياع الأبطال وتهميش هويّتهم في أعين أبناء الشّعب.

وهناك حوار جرى بين يوسف العظمة ورئيس المخفر، فيه عزل السّلاح عن يوسف.

:السّيفُ لايُتخلّى عَنه إلّا في حالِ الاستِسلامِ أو الموتِ.//:اطمئنَّ. سَنُعيدُه إليكَ صَباح غَدٍ.//فَقَطّبَ يُوسفُ العَظمةُ جَبينَه مُفكّراً، ثمّ سارَ بِخُطى وَئيدةٍ نَحوَ طاولةِ رَئيسِ المخفرِ، وَوَضعَ سَيفَه على سَطحِها وَهُوَ يَقولُ بِصَوتٍ كَئيبٍ: إنّي أتخلّى لَكُم عَن سَيفي لأنّكُم مِن أبناءِ وَطني (*المصدر نفسه:* ١٤٨ و ١٤٩).

(الرّسم الرّابع) صورة البطل الضّائع العازل

والحقّ أنّها «تظهر الهويّة بتحقّق الذّات في الوجود الجماعيّ، فهي ليست إلّا جوهر الإنسان وهي الّتي لا محلّ للإنسان سواها ويشعر بالعدم والنّقص دونها» (فرهنگ‌نيا وپورحمدانيان،١٤٤١هـ.ق: ١٠٩) فتخلّى يوسف العظمة عن سيفه ظنّاً منه أنّ الأجيال القادمة (الوجود الجماعيّ) تحترم الأبطال وتُكرم منزلتهم، بينما هي تجهل أو تتجاهل مآثر

الأبطال ولايهمّها ضياعهم في خضم التّاريخ. وعزل السّلاح عن الجنديّ البطل يحكي عن إمحاء الهويّة الوطنيّة وتهميشها، تماماً.

٥. البطل بين الموت والأسر

يجرّب البطل في عالم الواقع التّاريخيّ التّخيير بين الموت والأسر فيبقى مصرّاً على خيار الموت بالإباء والشّرف. ويبتلى في الواقع القصصيّ السّحريّ بحجره عن المجتمع بمدّعى أنّه أُصيب بمرض الجنون.

١.٥ موت الخزي والعار الّذي يرفضه البطل

وفي **تصوير استرجاعيّ** عن الواقع، حيث يصاب يوسف العظمة في ساعده بشظايا قنبلة انفجرت، وهو يتحدّث مع الطّبيب، نرى أنّ يوسف العظمة يرفض اقتراح الطّبيب في الانسحاب والهرب من المعركة، إذ أنّ الهرب في عقيدة يوسف العظمة يؤدّي إلى الخزي والعار. وهذا حوارهما:

> وُقوفُكَ هنا يُعرّضُ حَياتَكَ للخَطرِ.//: مُهمّتي اليومَ أن أحاربَ العَدوَّ وأُهلَكَ لا أن أهربَ وأنجوَ.//: ولكن قُواتُ العَدوّ تَفوقُنا سِلاحاً وعَدداً؟//: ماذا تَقتَرِحُ؟//: الانسِحابُ يُحافظُ على أرواحِ رِجالِنا.//: إذن أنتَ تَقترِحُ الهربَ؟!//: إنّي أقترِحُ الانسحابَ لا الهَرَب.//: الانسحابُ والهَربُ أمرٌ واحدٌ لأنّ الوَطنَ في حالِ الانسِحابِ والهَرَبِ سَيُترَكُ للعَدوِّ ليَستولي عَليهِ (تامر، ١٩٩٤م: ١٤٧).

(الرّسم الخامس) صورة رفض موت الخزي

والانسحاب والهرب يؤدّيان إلى الانهزام والخذلان. وهذه نتيجة حتميّة للمحاربة. لذلك يسخر الكاتب من الانسحاب والهرب على لسان يوسف العظمة. والكاتب يكشف عن هذه الفكرة في عبارات حواريّة أخرى بين الطّبيب ويوسف العظمة، أثناء الحرب، أيضاً. «:سَنُهزَمُ لامحالةَ.//: نَعَم سَنُهزَمُ وَنَحنُ نُحارِبُ.//: سَتُقتَلُ. أنتَ وَزيرُ الحربيّةِ وَحَياتُكَ لَيسَت مُلكاً لَكَ. إنّها مُلكُ الوَطنِ.//: أنا الآن مُجرّدُ جُنديٍّ. وَالنّاسُ يَجوعُونَ وَيَدفَعونَ ثَمَنَ خُبزِهِم لِلجنودِ كَي يَموتُوا وَهُم يُدافِعونَ عَن الوَطنِ. سَأكونُ خائناً وَلِصّاً إذا لَمَ أمُت اليَومَ.//: رِجالُنا لَيسوا جنُوداً مُدَرّبينَ عَلى القِتالِ.//: الوَطنُ المهدَّدُ اليَومَ بِالاحتلالِ وَطنُهُم، وَيَجب أن يَموتُوا في سَبِيلِهِ» (*المصدر نفسه:* ١٤٧ و ١٤٨). وربّما يقصد الطبيب تهميش دور البطل وهويّته في المقاومة.

يستمرّ الإلحاح على الاستسلام للسّجن، والموت، والقتل، والهرب، وعدم الهرب، عندما يلتقي يوسف العظمة بصوت الاستغاثة في سجن العدوّ. «وَسَمِعَ صَوتاً يَقُولُ لَهُ: سَتُقتَلُ.. سَتُسجَنُ.. أُهرُب.//فَقالَ يُوسفُ العَظَمةُ بِنَبرَةٍ: السّجنُ لِلرّجالِ. وَالموتُ لا مَهربَ مِنهُ» (*المصدر نفسه:* ١٤٩ و ١٥٠).

قد خلق الأديب مثل هذا **التّصوير المؤلم** من أجل احتقار موت الخزي والسّخرية منه بحوارات لاتتضمّن مزاحاً صريحاً. ويتمّ **التّصريح على سخريّة مرّة** من الهرب أو الانهزام بلسان البطل يوسف العظمة إذ قال ننهزم ونحن نحاربُ، والموتُ لا مهرب منه.

٢.٥ مصير البطل وسيفه

وفي نهاية المطاف، يجد البطل نفسه، في العالم القصصيّ، خلف قضبان دار المجانين، دون أن يعرف السّبب لهذه المعاملة التّهميشيّة مع هويّته الاجتماعيّة:

> ... وَوَجَدَ نَفسَهُ بَعدَ هَنيهاتٍ واقفاً في غُرفةٍ صَغيرةٍ، فَقالَ للرّجلِ ذي الثّيابِ البيضِ الّذي كانَ يَهُمّ بالخُروجِ مِن الغُرفةِ: أينَ أنا؟//قالَ الرّجلُ: أنتَ طَبعاً في أفخَمِ فُندقٍ في البَلدِ.//ثمّ غادَرَ الغُرفةَ مُغلقاً البابَ خَلفَه بحَركةٍ سَريعةٍ عَنيفةٍ (*المصدر نفسه*، ١٤٩).

أخذ الوزير إلى غرفة المجانين، هذا يعني أنّ هذا الشّخص كان مجنوناً حين قام بالدّفاع عن وطنه. ويقصد تامر من هذا الكلام بأنّ يوسف بعد استشهاده سمّي من

قبل المجتمع مجنوناً مهمّشاً من دون هويّة، بهذا الفعل. وحين يقال له «أنت طبعاً في أفخم فندق في البلد» أراد تامر **بهذا التّناقض** الاستهزاء من يوسف وتوبيخه من جانب الآخرين وجزاؤه يكون التّهميش عن الهويّة والإقامة في دار المجانين. وهذا هو الموقف الأخير حيث استهزأ الكاتب من الوضع الاجتماعيّ الّذي يعامل الأبطال معاملة المجانين المغمورين بلا هويّة.

وفي زمن حجره بظنّ الجنون، يلتقي يوسف العظمة بالاستغاثة في المحبس حيث يمتزجان في كيان واحد. والاستغاثة تصبح روحاً في جسد يوسف العظمة في أواخر القصّة. وفي هذا الموقف ينتهي التّلاشي والتّبدّد كما نرى:

> دُهِشَ يُوسفُ العَظمةُ، وَتَحوّلَ في الغُرفةِ قَليلاً ثمّ اتّجَهَ إلى البابِ وَحاوَلَ فَتحَهُ، فألفاهُ مُقفَلاً. وَعَندَئذٍ أقبلَت الاستِغاثةُ مِن أرضٍ يَحتلّها الأعداءُ، وَتَغَلغَلَت في هَواء الغُرفَةِ، فارتَجفَ يُوسفُ العَظَمةُ، وَاندَفعَ نَحوَ نافِذةٍ صَغيرةٍ، وأمسَكَت أصابعُه بِقُضبانها، وَتَطلّعَ إلى الخارجِ، فإذا السّماءُ مغطّاة بالسّحب السّود (*المصدر نفسه:* ١٤٩).

(الرّسم السّادس) صورة مصير البطل وسيفه

وعبارة "أقبلت الاستغاثة" وردت في أوّل القصّة ونهايتها حسب المقاطع الواردة. ومثل هذا التّوظيف المكانيّ للعبارة، رغم وجود **عنصر الأنسنة والتّشخيص**، يوحي برمزيّة مفردة "الاستغاثة" وهي تمثّل وحياً لبعث الضّمائر والوجدانات من الغفلة أو روحاً لبعث الأبدان من الموت. إذن الاستغاثة تتلاشى وتتبدّد حيثما تلاشى الإنسان. وتحيى حيثما عاش الإنسان.

٦. النتائج

– من المفاهيم الخاطئة الّتي سخر منها زكريّا تامر في قصّة *الاستغاثة*، هي دمشق النّائمة والجسد المبدّد للاستغاثة والبطل. وقد لجأ تامر إلى «**أسلوب السّخريّة المريرة متوسّلاً بتقنية الواقعيّة السّحريّة**»، في بيان الواقع الاجتماعيّ المرّ، عبر إحياء يوسف العظمة وزير الحربيّة المهمّش بلا هويّة ليضخّم وجه الغفلة أو عبر استرجاعات من الواقع التّاريخيّ يقوم فيها الكاتب أثناء القصّ بـ"**تصوير مؤلم مرّ**" لحالة الإنسان البائسة الّتي تحمل القارئ إلى السّخريّة من موقف النّاس الّذين يعيشون بلاوعي ووجدان، إزاء الكوارث الغاشمة الجارحة للأرواح البرئية، ولايبالون بها اهتماماً.

– ومنها، السّخريّة من المثقّف الجاهل لمكانة البطل. ويستعمل تامر "**الأسلوب السّاخر بجانب تهكّميّ ظاهر**" من الشّخصيّة المهمّشة المغمورة الهويّة ليوسف العظمة على لسان الحارس الليليّ. "**وبجانب تهكّميّ خفيّ**" من شخصيّة الحارس (المواطن السّوريّ) الّذي نسي أو تناسى أحداث التّاريخ. "**وقد يتلاعب بالمعنى أو التّناقض بين معنيين**". وهو نوع من تعبير الكلمة عن فكرتين منفصلتين. وقد يستخدم الكاتب "**تقنية التّناصّ**" في عمله النّثريّ هذا.

– ومنها، السّخريّة من سلاح البطل بغير مفعول. وهي صورة حسّيّة ملموسة من جانب القارئ، وحسّيّتها ترجع إلى السّخريّة من الآلات المستخدمة (السّيف) للدّفاع عن النّفس وعن الموطن العربيّ السّوريّ. "**ويمزج تامر بين السّخريّة والجدّ امتزاجاً كاملاً**" إلى حدّ أن لا نعرف هل هو الآن في هذا الموضع يمزح أو هو جدّيّ؟ والسّخريّة المضحكة، الّتي يبادر إليها الكاتب على لسان الحارس الليليّ، تكشف عن عدم اكتراث الأجيال القادمة بمآثر الأسلاف من جهة مفهومها ودلالتها وليس من جهة توظيفها واستخدامها العصريّ. وقد يلجأ تامر إلى "**التّناقض بين لفظ وآخر**"، ويأخذ منه أداة تحكي عن التّناقض المستَفهم بين شيئين متناقضين.

– ومنها، السّخريّة من البطل الضّائع العازل يوسف العظمة. ويكمن الوجه السّاخر في أنّ رئيس المخفر يعرف حوادث التّاريخ جيّداً ولكنّه "**يستهزئ واجماً**" من الرّجل المهمّش والغريب والمغمور الهويّة. وهذا يدلّ على ضياع الأبطال وتهميش هويّتهم في خضم حوادث التّاريخ.

– ومنها، السّخريّة من البطل هو الوزير الزّائف. **"والتّهكّم"** موضع لم يغفل منه تامر حين يسخر من يوسف العظمة في أنّه وزير الحريّة، على لسان الآخرين في القصّة. وهو **"أسلوب الذّم بما يشبه المدح"** حيث يعامل النّاس (رئيس المخفر، الشّرطيّ، الرّجل ذو الثّياب البيض) هذا البطل معاملة شخص مهمّش بلاقيمة ومكانة وهويّة. وهو في أعينهم الوزير الزّائف.

– ومنها، السّخريّة من موت الخزي والعار الّذي يرفضه البطل. يسخر الكاتب من الانسحاب والهرب على لسان يوسف العظمة المهمّش دوره وهويّته في المقاومة، بـ**"تقنية الاسترجاع القصصيّ"**. ويتمّ التّصريح على سخريّة الهرب بلسان البطل إذ قال ننهزم ونحن نحاربُ، والموتُ لا مهرب منه.

– ومنها، السّخريّة من مصير البطل وسلاحه. هناك نوع من **"أسلوب التّناقض بين مفهومين"** (أفخم فندق أو دار المجانين). وهذا هو الموقف الأخير حيث استهزأ الكاتب من الوضع الاجتماعيّ الّذي يعامل الأبطال معاملة المجانين المهمّشين بلا هويّة.

– القصد وراء الاستفادة من هذه الأساليب هو التّكلّم عن التّناقضات الموجودة في المجتمع السّوريّ ومشاكله الاجتماعيّة والسّياسيّة. وهذا يعتبر فاعليّة الأسلوب السّاخر.

المصادر والمراجع

الكتب

القرآن الكريم.

تامر، زكريّا، (١٩٩٤م)، **دمشق الحرائق**، ط٣، د.ب: رياض الرّيس للكتب والنّشر.

التّونجيّ، محمّد، (١٩٩٩م)، **المعجم المفصّل في الأدب**، الجزء الأوّل، ط٢، بيروت – لبنان: دار الكتب العلميّة.

الجعافره، محمّد، (٢٠٠٣م)، **التّناص والتّلقّي**، ط١، الأردن: دار الكندي.

الحوفيّ، أحمد محمّد، (٢٠٠١م)، **الفكاهة في الأدب، أصولها وأنواعها**، د.ط، القاهرة: نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع.

حميدان، أحمد حسين، (٢٠٠٦م)، **معارك أخرى للحرب في القصّة العربيّة القصيرة**، د.ط، دمشق: من منشورات اتحاد الكتّاب العرب.

الخطيب، محمّد كامل، (١٩٧٩م)، **السّهم والدائرة**، د.ط، بيروت: دار الفارابي.

السّطوحيّ، سها عبدالسّتّار، (٢٠٠٧م)، **السّخريّة في الأدب العربيّ الحديث، عبد العزيز البشريّ نموذجاً**، د.ط، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.

الصّماديّ، امتنان عثمان، (١٩٩٥م)، **زكريّا تامر والقصّة القصيرة**، د.ط، عمّان: المؤسّسة العربيّة للدراسات.

عبدالحميد، شاكر، (٢٠٠٣م)، **الفكاهة والضّحك، رؤية جديدة**، د.ط، الكويت: مطابع السّياسة.

عزّام، محمّد، (٢٠٠١م)، **النّصُّ الغائب تجلّيات التّناصّ في الشّعر العربيّ**، د.ط، دمشق: منشورات اتحاد الكتّاب العرب.

فتحيّ، إبراهيم، (١٩٨٨مـم)؛ **معجم المصطلحات الأدبيّة**، د.ط، الجمهوريّة التّونسيّة: المؤسّسة العربيّة للنّاشرين.

الفريجات، عادل، (٢٠٠٢م)، **النّقد التّطبيقيّ للقصّة القصيرة في سوريّة**، د.ط، دمشق: منشورات اتحاد الكتّاب العرب.

هلال، ماهر مهديّ، (١٩٨٠م)، **جرس الألفاظ في البحث البلاغيّ والنّقديّ**، د.ط، بغداد: دار الرّشيد للنّشر.

الرّسائل الجامعيّة

جواد، زينة، طراريست، سهيلة، (٢٠١٤م)، «**تجليّات السّخريّة في القصّة العربيّة المعاصرة بين زكريّا تامر والسّعيد بوطاجين أنموذجان**»، رسالة ماجستير، الأستاذ المشرف: حسين خالفيّ، جامعة عبد الرّحمان ميرة – بجاية – كلّيّة الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربيّ.

المقالات

عبديّ، صلاح الدّين، (٢٠٠٩م)، «استدعاء التّراث في أدب زكريّا تامر»، **مجلّة العلوم الإنسانيّة الدّوليّة**، ع ١٦، صص ٥٧ – ٦٩.

فرهنگ‌نيا، أمير، پورحمدانيان، عليّ، (١٤٤١هـ.ق)، «ملامح السّخريّة في رواية المتشائل لإميل حبيبي»، **مجلّة آفاق الحضارة الإسلاميّة**، س ٢٢، ع ٢، صص ٩٩–١٣٠.