

## مظاهر تهميش هوية البطل وأساليبها السّاحرة في قصة الاستغاثة القصيرة لـ زكريّا تامر

بهنام فارسي\*

علي بيانلو\*\*، علي نوبهار\*\*\*

### الملخص

إنّ السّخرية لا تعني الاستهزاء والتّنقيص فحسب، بل إنّها تعتبر أسلوباً فنياً للتعبير عمّا في بال الكتاب والشّعراء من القضايا السياسيّة والاجتماعيّة. زكريّا تامر هو الكاتب السّوريّ يُعتبر ممّن أخذوا الأساليب الفنيّة السّاحرة أداة فاعلة للتعبير 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 - التحليليّ واستناداً على الصّور الكاريكاتيريّة التي قدّم اقتراحها الباحثون ورسمها الرّسام الكاريكاتيريّ بطلب منهم، لتقريب الفكرة وتجسيدها للقارئ، تهدف إلى الكشف عن ظاهرة تهميش هوية البطل كمفهوم من تلك المفاهيم الخاطئة التي سخر منها زكريّا تامر، وكذلك الكشف عن الأساليب الفنيّة المستخدمة في بيان السّخرية 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، hajalinobaharl@gmail.com

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

القصيرة. وتوصلت الدارسة إلى أنّ مظاهر تمهيش هويّة البطل جرت في الأسلوب الساخر الذي يستهدف مفاهيم، منها دمشق التائمة والجسد المبدّد، والمتقف الجاهل لمكانة البطل، والسّلاح بغير مفعول، والوزير الزائف الضائع العازل، ورفض موت الحزي والعار، ومصير البطل وسيفه. وكانت الأساليب الفنيّة تشتمل على تقنية الواقعيّة السّخرية، والمجاز اللغويّ، والتصوير الحسيّ المؤلم المضحك، والتّهكّم الظاهر والخفيّ، والمدح بما يشبه الذّم، والتناقض بين ألفاظ أو معان، والتناصّ.

**الكلمات الرئيسية:** تمهيش هويّة البطل، الأساليب السّاخرة، القصّة القصيرة، الاستعانة، زكريّا تامر.

## ١. المقدّمة

السّخرية هي فنّ يأتي بتصوير جديد، يريد به الكاتب أو الشّاعر إظهار العيوب والتواقص 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 مستهزئاً. و«السّخرية نوع من الأسلوب الهازئ الذي لا يستخدم فيه الأسلوب الجدّيّ أو المعنى الواقعيّ؛ بعضه أو كلّه. بأن يتبع المتكلم طريقه في عرض الحديث بعكس ما يمكن أن يقال. وهو أسلوب شائع بين العامّة والأدباء على السّواء، وقدّموه بشكل ساخر» (التونجيّ، ١٩٩٩م: ٥٢٢). قيل: السّخرية 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 (عبد الحميد، ٢٠٠٣م: ٣٩). وهي جزء من الفكاهة، كما قيل: الفكاهة كلّ قول يؤدّي إلى الضّحك وإن اختلف اسمها مثل التناقض والتغافل والغفلة والمزاح والهزل والتّهكّم والسّخرية واللعب اللفظيّ واللعب المعنويّ (الحوبيّ، ٢٠٠١م: ٧). وتختلط ألفاظ الدّعابة والمزاح والهزل بعضها ببعض وتتداخل كما تختلط ألفاظ السّخرية بعضها ببعض، فالسّخرية لها الكثير من الألفاظ في العربيّة، ومنها الاستخفاف والتّعريض والهزل والتندرّ والسّخرية والتّهكّم. ونلاحظ أنّ الألفاظ السابقة تذكر في المعاجم بمعنى السّخرية، ولا نجد تفريقاً دقيقاً بين معانيها (السّطوحويّ، ٢٠٠٧م: ٤٩ و ٥٠).

مظاهر تمهيش هوية البطل وأساليبها الساخرة في قصة الاستغاثة القصيرة لكرتيا تامر ١٣٩

إنّ هذا الأسلوب الساخر شغل حيّزاً كبيراً من الأدب العربيّ خلال العصر المعاصر، واستطاع أن يصوّر جانباً وسيعاً من الحوادث السياسيّة والاجتماعيّة. وقد أخذ الكاتب السوريّ زكريّا تامر (١٩٣١م) من السّخرية أداة طيّعة للتعبير عمّا يجول في باله من المشاعر تجاه المشاكل عند مجتمعه الذي تسوده المفارقات والصّراعات السياسيّة والاجتماعيّة؛ إلى أن خصّص في كتاباته شطراً كبيراً لها مستعيناً بالأساليب الساخرة، فنراه يقف موقف المتبصّر ويبحث عن مواضع خاصّة في المشاكل ومواقف الغفلة للمجتمع. كما نرى في قصّته السّجن إلى حدّ تصوّر فيه سخريته أنّ الموتى لم يتمكّنوا من الإفلات من برائن السّلطة القمعيّة ومعتقلاتها، وفي قصّة انتظار امرأة يأتي بسخريته المعهودة، تلده أمه بلا رأس لأنّ عيشة القمع ترغبه بهذا الشكل وتريده لا يرى ولا يسمع ولا يتكلّم، وفي قصّة الذي أحرق السفن 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 التي لا تكفّ ولا تبلغ الانتهاء (حميدان، ٢٠٠٦م: ١٦ و ١٧).

يكتسب تامر أفكاره من مجتمعه والحياة الواقعيّة ويصوغ كلماته في العبارات السهلة اللينة دون تكلف. أمّا في أدبه القصصيّ فجعل من واقع الحياة مصدراً يستقي منه أعماله القصصيّة، ويعرض من خلاله صورة حسّية ساخرة، يعيش فيها المجتمع. مع أنّ تامر في بداية الأمر كان متأثراً بالكتب الغربيّة، فإنّه خرج من القوالب الكلاسيكيّة إلى القوالب الجديدة التي كانت متناسبة وموافقة مع مجتمعه المتحوّل. وهكذا حصلت أعمال تامر القصصيّة عن تجاربه الشّخصيّة والظواهر والوقائع المختلفة الاجتماعيّة. لاشكّ أنّ تامر كان دائماً مصراً في بيان حوائجه مع أساليبه المختلفة الأدبيّة ولسانه اللازغ وتحمّسه الماهر. أسلوب تامر مملوء من القيم العليا الإنسانيّة والوطنية مع كونه يقوّي روح المقاومة والمخاربة في نفس الأطفال والأشبال.

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

تامر عبر التمثال المصنوع من النحاس الذي بُني احتراماً له في مدينة دمشق، ويقع هذا التمثال في قلب ساحة المحافظة، المعروفة باسم ساحة يوسف العظمة. يمشي هذا التمثال في الشوارع المتروكة لظلمة الليل، ثم يعترض طريقه الحارس الليلي، ويستجوبه. ومن ثم يأخذونه إلى دائرة البوليس وحين يعلن بمكانته وشخصيته، يظنّ رئيس المخفر بأنه مجنون، ويأخذونه إلى دار المجانين. وتامر «يلغي في قصة الاستغاثة ما يحدّ بين الأزمنة ويجعل الماضي حاضراً بواسطة تمثال يوسف العظمة الذي تحرك من مكانه في إحدى ساحات دمشق للمشاركة في الحرب، إلا أنّه يعترض إلى التوقف والمساءلة من إحدى الدورات الحكومية ثم يتهم من قبلهم بالسُّكر والكذب بعدما استنكروا عليه هذا التحرك مؤكّدين له أنّه لو كان هو يوسف العظمة وزير الحريّة المعروف لما فعل ذلك» (المصدر نفسه: ١١). وبهذه الصورة تتمّ ظاهرة تمهيش هويّة البطل عن مكانته في ذاكرة التاريخ وأذهان البشر.

### ١.١ إشكاليّة البحث ومنهجه

باتت السّخرية في أدب زكريّا تامر عنصراً هاماً يشكّل بُعداً من ميزاته الفنّية الهامّة. فعليه فُمنّا بصياغة إشكاليّة البحث في الدّراسة عن ظاهرة تمهيش هويّة البطل كمفهوم من المفاهيم الخاطئة التي سخر منها زكريّا تامر في قصّته القصيرة/الاستغاثة حيث تزخر بالقضايا السياسيّة والاجتماعيّة ذات الاهتمام، وقمنا أيضاً بالكشف عن الأساليب الفنّية المستخدمة في تجسيد السّخرية من هذه الظاهرة، عبر القصّة القصيرة. ولذلك اعتمدنا في خلال هذه الدّراسة على المنهج الوصفيّ - التحليليّ، في تبين مظاهر تمهيش هويّة البطل والأدوات الفنّية السّاخرة المستخدمة في تجسيد هذه الظاهرة، مستندين على الصّور الكاريكاتيريّة التي قدّم اقتراحها الباحثون ورسمها الرّسام الكاريكاتيريّ بطلب منهم، لتقريب الفكرة وتجسيدها للقارئ.

### ٢.١ أسئلة البحث وفرضيّاته

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

مظاهر تمهيش هوية البطل وأساليبها السّاحرة في قصّة الاستغاثة القصيرة لـ زكريّا تامر ١٤١

- ما هي مظاهر تمهيش هوية البطل والتي سخر منها زكريّا تامر في قصّته القصيرة الاستغاثة؟

- ما هي الأساليب المستخدمة في السّخرية من تلك المفاهيم الخاطئة عند زكريّا تامر؟

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

- أنّ هوية الأشخاص العاديين عامّةً وهوية الأبطال المبرزين خاصّةً، لا محالة أن يعترها التهميش في غفلة من الزّمن وتغافل من النّاس المهملين، كسنة تاريخية. لذلك، يأتي دور الأديب وهو يلتزم بإماطة اللثام عن وجوه الأبطال المغمورين وهويّاتهم التاريخية، بفعل عمله الأدبيّ ووظيفته الاجتماعية.

- أنّ الأديب، الملتزم بوظيفته وقضاياها ذات الاهتمام، يلجأ في مثل هذا الموقف، إلى أساليب فنيّة تساعد في تلبية مهمّته. وتأتي تلك الأساليب في أشكال وأنواع، ومنها الأسلوب السّاحر بمختلف تقنيّاته.

### ٣.١ خلفيّة البحث

بالنسبة إلى تحليل أعمال زكريّا تامر هناك دراسات عديدة باللغة العربيّة. ومن أبرزها: كتاب زكريّا تامر والقصّة القصيرة (١٩٩٥م)، ألفته إمتنان عثمان الصّماديّ ويشتمل على واقع القصّة القصيرة وحياة تامر ورؤيته الفكرية والسياسية، والفروق الطبقيّة والاغتراب الدّاتيّ والاجتماعيّ وموقف المرأة كالأمّ والزّوجة والحبيبة وموقف المدينة. ويبحث عن البناء الفنيّ كالشخصيّة القصصية، والمحوريّة، والتّانويّة، والتاريخية والشعبية، والسرد والحوار والزّمان والمكان.

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

رَواد 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 للتعرف على مبدعي القصّة القصيرة في بدايات ظهورها في كلّ من إيران وسوريّة.

وهناك أبحاث باللّغة الفارسيّة، منها الرّسالة المعنونة بباستان گرايي در داستان های کوتاه زكريا تامر (١٣٩٢ش)، لطالبة الماجستير حديث شيخ أسديّ بجامعة مازندران. تتحدّث فيها عن الأشخاص الأسطوريّة، والتاريخيّة، والأدبيّة، والدينيّة، وترى بأنّ هذه الأشخاص تحكي عن الهموم والأفراح ويعبّر تامر بهذا الأسلوب عن المضاعب والأحزان في المجتمع العربيّ. والرّسالة ذات عنوان رئاليسم جادويي در داستان های زكريا تامر (١٣٩٣ش)، لطالبة الماجستير سمّيّة شهبوريان بجامعة كاشان، تتحدّث فيها الباحثة عن مصدر الواقعيّة السّحريّة وعن الأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة في العالم الذي أدّى بالكتاب إلى اللّجوء إلى هذا الأسلوب ومن ثمّ مكانتها في أعمال زكريا تامر.

ومنها مقالة معنونة بتحليل برنحي داستان های مجموعه دمشق الحرائق، زكريا تامر از منظر رئاليسم جادويي (١٣٩٢ش)، لعلّيّ سليميّ وآخرين في مجلّة نقد ادب معاصر عربيّ. 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 بسوررئاليسم در داستان های شيهه اسب سپيد زكريا تامر (١٣٩٣ش)، كتبه عليّ نوروزيّ وفاطمة صحراييّ، في مجلّة اللغة العربيّة وآدابها الصّادرة عن جامعة الفردوسيّ بمشهد. تتضمّن هذه المقالة بعض المباني والأصول السّورياليّة، ومن ثمّ تأثير هذا المذهب الأدبيّ والتّفكير السّورياليّ على مجموعة سهيل جواد الأبيض. ومقالة عنوانها درونمايه های طنز در داستان های کوتاه زكريا تامر (١٣٩٥ش)، لمحمود آبدانان مهديزاده وآخرين في مجلّة زبان و ادب فارسيّ. تبحث هذه المقالة عن الفكاهة في قصص تامر الذي استطاع أن يأخذ من هذا الأسلوب سلاحاً للوصول إلى أغراضه، وتتحدّث عن القضايا الاجتماعيّة والسياسيّة في عصره.

مظاهر تمهيش هوية البطل وأساليبها السّاحرة في قصّة الاستغاثة القصيرة لزكريّا تامر ١٤٣

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

## ٢. الإطار النظري للبحث

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

## ٣. البطل وسلاحه بين النّاس النّائمين

عندما يستيقظ البطل من خضم التّاريخ، يتعرّض لنوم أهالي دمشق وغفلتهم عنه، وهم لا يحترمونه ولا سلاحه الذي 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 التي تصوّر عالماً غير واقعيّ وغير معقول.

إنّ الاستغاثة جاءت وقد كانت دمشق وأهلها في نوم غفلة عمّا يجري في المجتمع حيث يصف الكاتب حالة الاستغاثة فيها: «أقبلت الاستغاثة ليلاً إلى دمشق النّائمة طفلةً مقطوعةً

الرأس واليدين وثراباً يحترق، وطيوراً تُودعُ أجنحتها السماء والأشجارَ غيرَ أن أهلَ دمشق كانوا نياماً» (تامر، ١٩٩٤م: ١٤٣). إنَّ الأديب بدأ القصة بوصف دمشق النائمة وأنها بما. وأراد أن يسخر من المكين سخرةً مرّةً إلا أنه أتى باسم المكان فخلط بين المكان والمكين من جهة الجاز اللغوي بعلاقة محليّة، في تركيب «دمشق النائمة» حيث جعل الكاتب مدينة دمشق (المكان) نائمةً بدلاً عن الناس النائمين (المكين). والقرينة في ذلك تتجلى في عبارة «أنَّ أهلَ دمشق كانوا نياماً» التي تدلّ على نسبة التّوم إلى الناس، حقيقةً. بينما عبارة «كانوا نياماً» تجري على الكناية وتقصد أنّهم كانوا غافلين. كذلك توجد استعارة مصرّحة تبعيّة في عبارة «طيوراً تُودعُ أجنحتها السماء» حيث يقصد الكاتب بإيداع الأجنحة جراحة الأجنحة.



(الرّسم الأوّل) صورة دمشق النائمة والجسد المبدّد

والاستغاثة تتجسّد كطفلة مقطوعة الرأس 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، والناس فيها لا يبالون بشيء. وأصبح التّحقير من التّوم يصرّحه الكاتب، وعنده لا يلبق بدمشق العاصمة وأهلها التّوم والتّغافل أمام كوارث جسام، منها موت طفلة مقطوعة الرأس واليدين، وتراب يحترق، وطيور أودعت أجنحتها.

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



مظاهر تمهيش هوية البطل وأساليبها السّاحرة في قصّة الاستغاثة القصيرة لكريّا تامر ١٤٥

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

واستفاد تامر في هذه القصّة من أسلوب الواقعيّة السّحرية عبر إحياء يوسف العظمة وزير الحريّة والذي حدث استشهاده قبيل خمسين سنة. وتمّ هذا الاستدعاء التاريخيّ ليخفي تامر نفسه وراءه من أجل أن يسخر من الواقع المرير سخره مرّةً. وهكذا «اندفاع الأديب للرّجوع إلى تراثه إنّما يكون لشعوره بالاغتراب والوحدة في العالم الذي يسوده الرّيف ليكون هذا التّراث ينبوعاً لأدبه لينهل منه، ويؤكّد على الرّمز التاريخيّ ليضيء من خلاله أحداث عصره المكتنّظ بالخوف والجوع والحروب والمشعب بالتّضال في سبيل الحرّيّة والكرامة الإنسانيّة»  
(عبدويّ، ٢٠٠٩م: ٥٨). وأردف الكاتب قائلاً:

فلم يسمّع الاستغاثة سوى تمثالٍ من نحاسٍ لرجلٍ يُشهر سيفاً، ويُقف فوق قاعدةٍ من حجرٍ مُطلّاً شامخ الرأس على حديقةٍ مبنيةٍ. واجتاحت الاستغاثة تمثال النحاس مرّةً ضارعةً، فقصد صلابته شيئاً فشيئاً، ثمّ تحوّل رجلاً يمشي ويتكلّم ويغضب ويصرخ  
(تامر، ١٩٩٤م: ١٤٣).

إنّ مفهوم السّحرية يعني الامتزاج بين الواقع والسّحر. والسّحرية نوع جديد بين الواقعيّة واللاواقعيّة، وقد ظهر هذا النوع 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 السّحرية إلى أسلوب السّحرية المرّة، لكي يُنسي المخاطب الواقعيّة السّحرية التي قد وقعت قبل بضع ثوان، وهو خلق تمثالاً من نحاس واقفاً فوق قاعدة من الحجر مطلقاً شامخ الرأس على حديقة المبنى إلى أن حوّله رجلاً يشهر سيفه، في جوّ نام فيه التّاس بمدينة دمشق، على غفلتهم ممّا يجري حولهم.

في البداية كانت الصّورة التي أتى بها الكاتب، صورةً رومانسيّةً تميل إلى صورة موحشة للإنسان. والمخاطب يفكر بأنّ هناك حادثة ما قد جرت في دمشق النائمة ويُفكر في ما أصاب المدينة من الألم الذي يتجاوز إلى الكارثة الشّاملة، ثم يتحدّث النّصّ عن صوت الاستغاثة الذي لم يسمعه أحدٌ سوى هذا التّمثال. فالمخاطب حين يدخل في موقف

السخرية سرعان ما ينسى الصورة السحرية وتحوّل التمثال إلى إنسان حي. «وتتنوع الشخصية القصصية، من حيث انمادها إلى عالم من العوالم المختلفة، فهي قد تكون إنساناً أو حيواناً، أو شيئاً جامداً أنسنه الكاتب، أو شيئاً مجرداً خلج عليه القاص صفات الأحياء من نطق وإحساس وخيال، وقد يؤتى بها من عالم الأموات لتقول شيئاً وتمضي، أو لتستغلّ جسراً لفكرة، أو لإقامة مقارنة بين الحاضر الزاهن والماضي المولّي» (الفريجات، ٢٠٠٢م: ١٢). كما استفاد تامر من تمثال جامد وخلج عليه صفات الأحياء من نطق وإحساس وخيال، وأهمّ من كلّ شيء أنّه أتى بتمثال من عالم الأموات واستنطقه، حال تحوّلته إلى رجل يمشي ويتكلّم ويغضب ويصرخ، بينما الناس يهتمشون هويته.

وهناك مقاطع أخرى تكشف عن تمزّق البطل المهمّش في الهوية بتصوير نماذج منقطعة من الواقع التاريخي باسترجاعات يقوم بها الكاتب أثناء القص: «وأنفجرت فنبلة وسقط يوسف العظمة على الأرض ممزّق الجسد» (تامر، ١٩٩٤م: ١٤٨). وهكذا يقصّ الكاتب: «وهالك على الأرض ممزّق الجسد، وتخلّق حوله الأعداء المنتصرون، فهي هو يوسف العظمة سقط أسيراً» (المصدر نفسه: ١٥٠). وهذا الموت المرير المتمثل في تمزّق الجسد يوحى بالواقع المهمّش المنسي في فترة مضت وغابت عن الأذهان. وهكذا، أصبح التحقير يتبلور من دمشق العاصمة وأهلها المتغافل أمام فجاجع، منها سقوط يوسف العظمة بالجسد الممزّق والهوية المهمّشة.

وصورة البطل المهمّشة هويته بين المجتمع السوري الغافل نشاهدها في المقطع الأخير من القصة، كما جاء في وصف الكاتب: «وأغمض يوسف العظمة عينيه، وأحسّ بأنّ شرايينه تمتلك آلاف الأجنحة التواقّة إلى فضاء رحب، فأطلق استغاثة التفت بالاستغاثة الآتية من أرض يحتلها الأعداء، وامتزجتنا في صراخ مديد تبدّد في ظلمة الليل المهيمن على دمشق النائمة» (المصدر نفسه: ١٥٠). وصورة صراخ الاستغاثة المديد، والذي تبدّد في ظلام الليل، توحى بمساوية الموقف الإنساني الذي يعيش حياة غفلة عن مصير الأبطال الباسلين المغمورين المهمّشين بلا هوية.

وهذه كلّها مشاهد وصور مؤلمة مرّة لا يتحمّلها الإنسان ذو الصّميم الحي. لذلك لجأ تامر إلى أسلوب السخرية المريرة متوسلاً بتقنية الواقعية السحرية، في بيان الواقع الاجتماعي المرّ

مظاهر تمهيش هوية البطل وأساليبها السّاحرة في قصّة الاستغاثة القصيرة لكريّتا تامر ١٤٧

الذي تعيشه دمشق النائمة العافلة. وإن لم تكن في تصوير الاستغاثة سخريّةً مضحكةً مألوفة إلا أنه تصوير مؤلم مرّ لحالة الإنسان البائسة التي تحمل القارئ إلى السّخريّة من موقف النّاس الذين يعيشون بلاوعي ووجدان، إزاء الكوارث الغاشمة الجارحة للأرواح البرئية، ولا يبالون اهتماماً بها.

### ٢.٣ الحارس المثقّف الجاهل لمكانة البطل

يستدعي زكريّتا تامر في قصصه الشخصيات المهمّشة التاريخيّة والتراثيّة العربيّة والأجنبيّة، أحياناً من خلال أسمائها وصفاتها، وتوظيفها للتّراث توظيفاً فنياً محسوباً بقصد طرح دلالات إيجائيّة معبراً عن واقعه المعاصر وإدائه وإبراز تناقضاته، وأحياناً يوظف التّراث في كافّة صوره، منها الدّيّي والتاريخي والأدبي، والأسطوريّ (حواد وطاريسست، ٢٠١٤م: ٧٩). وهنا يأتي التّراث التاريخيّ متمثلاً في وجود يوسف العظمة وهو الشّخصيّة التاريخيّة المعروفة عند المجتمع السّوريّ.

هذا ويستعمل تامر الأسلوب السّاحر الضاحك في كتاباته كرمز يستفيد منه للوصول إلى بيان الواقع الاجتماعيّ إذ لا يمكنه إزاحة الستار عن وجه الحقائق السياسيّة والاجتماعيّة بصورة عارية شفافة، ولا يمكنه نقد المجتمع كما يريد، لذلك يجعل كلامه ساخرًا مضحكًا وغير صريح، وهذا الأسلوب لا يزال يبقى حليف تامر.

ويطول الكلام بين الحارس ويوسف العظمة أثناء سدّ الطّريق أمامه في الشّارع حيث يصوّر الكاتب: «أضافَ بلهجةٍ جافّةٍ: أعطني هويّتك.// لأحملُ هويّةً.// لأحملُ هويّة!// ما اسمك أم أتك لا تحملُ أيضاً اسماً؟// اسمي يوسفُ العظيمة.// وأنتَ وزيرٌ؟// نعم أنا وزيرٌ» (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 قُتل هناك. والبطل يكشف عن اسمه وهويّته بين أيدي الحارس، بعد أن كان يتعمّد الكاتب في إخفاء اسمه بتسميته الرّجل. والحارس رغم ادّعاء الثّقّف لا يعرف يوسف العظمة، في هذا المشهد. «اسمع يا رجلُ يا خرفُ. الواقفُ أمامك ليس أمّياً. في كلّ يومٍ أقرأ الجرائد وأسمع نشرات الأخبار من الرّاديو والتلفزيون، ولم يُذكر اسمك

مَرَّةً واحدةً بين أسماءِ الوزراءِ. قالَ يُوسفُ العَظْمَةُ بِدهشَةٍ: ماذا تقولُ؟! كيفَ لم تسمعَ باسمي؟ تاريخُ حياتي يُدرِّسُ في المدارسِ. قالَ الحارسُ: ما شاءَ اللهُ! ما شاءَ اللهُ! وماذا فعلتَ حتَّى صارتَ حياتُكَ تُدرِّسُ في المدارسِ كالجغرافيا والحسابِ؟ اخترعتَ صاروخاً؟ قالَ يُوسفُ العَظْمَةُ: أنا الَّذي حاربَ الجيشَ الفرنسيَّ في ميسلونَ لمنعِهِ مِنَ الوُصولِ إلى دِمَشقَ واحتلالِها. وهناكَ في ميسلونَ قُتلتُ» (المصدر نفسه: ١٤٥).



(الرسم الثاني) صورة المتكف الجاهل والسلاح بغير مفعول

ويمكن القول إنَّ فعل الأمر «سمع» في بداية المقطع، يدلُّ على تحقير شخصيَّة يوسف وتهديدها. ويبدو التَّعجب والاستغراب في العبارة الاستفهاميَّة «كيف لم تسمع باسمي؟» التي تصدر عن يوسف نفسه. وفي استفهام آخر يتفوه به الحارس «اخترعت صاروخاً» تتجلى السَّخرية تماماً.

ويستعمل تامر أسلوب التَّهكُّم وإنه «لون من السَّخرية، يُراد به نسبة عيب إلى شخص، أو تفخيم عيب في شخص، وسيلة إلى تهذيبه وإصلاحه ومبعث التَّهكُّم الرِّغبة في الإصلاح» (الحوبي، ٢٠٠١م: ١٧٧). والكاتب هو السَّاخر الضَّاحك، في هذا المقطع بجانب تَهكُّميٍّ ظاهر من شخص يدَّعي شيئاً فُيُردُّ عليه: ماذا فعلتَ؟ اخترعتَ صاروخاً؟ أيُّ إنَّك لم تفعل شيئاً ذا قيمة حتَّى يُعرف اسمك وتُدرس حياتك في المدارس. ويجري التَّهكُّم من الشَّخصيَّة المهمَّشة المغمورة الهويَّة، يوسف العظمة على لسان الحارس الليليِّ. ويسخر الكاتب بجانب تَهكُّميٍّ خفيٍّ من شخصيَّة الحارس (المواطن السوريِّ) الَّذي نسي أو تناسى أحداث التاريخ.

**وظاهرة التناقض بين الألفاظ ومعانيها** تستمرّ حتّى نصل إلى موقف آخر يُستفهم فيه عن ألفاظ هي: «قُلتَ؟» و«الآن تتحدّث» و«هربت من القبر؟» و«أين كفنك؟» و«من أين سرقت؟» فكيف يمكن الجمع بين هذه الألفاظ المتناقضة التي تؤدّي إلى الاستفهام عن المعاني المتناقضة وهي ظاهرة الموت والحياة المتجدّدة؟!

فقال الحارسُ بمرح: هكذا إذن؟ قُلتَ في ميسلونَ وأنتَ الآن تتحدّثُ معي بعد أن هربتَ من القبر؟ قُل لي: أين كفنكَ ومن أين سرقتَ هذه الثيابَ التي ترتديها؟ لم يجب يوسفُ العظمةُ بكلمةٍ، فنظرَ الحارسُ إلى السماءِ وقالَ مُتصنّعاً الخشوعَ: سبحانَكَ يا مَنْ تُحيي العظامَ وهي رميمٌ (تامر، ١٩٩٤م: ١٤٥ و ١٤٦).

هذا وفي الشّاهد السّابق نوع خاصّ من أسلوب العبث اللفظي المتناقض يستخدمه الكاتب والشاعر في عمله التّثريّ أو الشعريّ، وهو التّناصّ. والذي 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 التي لا بدّ أن يهتمّ بها المسلم كالكفن، ثم مرّة أخرى لكي يهين شخصيّة يوسف العظمة ويستهزئ به، يأتي بهذه الآية القرآنيّة متضمّناً: ﴿مَنْ يُحْيِي الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ﴾ (يس/٧٨). والقصد من إتيانها كان الاستهزاء ثمّ تثبيت كذبه الذي 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. والتّوع الذي استفاد منه تامر في هذه القصّة هو الامتصاص. وجاء في تعريفه: الامتصاص هو أعلى درجة من الاجترار. وفيه ينطلق الأديب من الإقرار بأهميّة 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 الذي 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 بالتّداء.

### ٣.٣ سلاح البطل بغير مفعول

الصورة التي نراها في هذه القصة، هي صورة حسية ملموسة من جانب القارئ، وحسيتها ترجع إلى السخرية من الآلات المستخدمة للدفاع عن النفس وعن الموطن العربي السوري. حين اعترض الحارس الليلي طريق يوسف العظمة واستجوبه عن السيف الذي يحملة معه: «قف، ماذا تحمل؟» // قال الرجل: «أحمل سيفاً» // ولمن السيف؟ // السيف سيفي. // وهل السيف ثقاة أو برتقالة؟ ألا تعلم أن السيف سلاح؟» (تامر، ١٩٩٤م: ١٤٣ و ١٤٤).

هنا استخدم تامر صورة حسية للرد على السؤال «هل السيف ثقاة أو برتقالة؟» حيث للبرتقالة صورة حسية ملموسة بين الأطفال وهذه الصورة قد تستخدم للرد على تساؤلاتهم الصبيانية، خلق تامر عن رؤية يوسف العظمة طفلاً، أو شخصاً مهمشاً ساذجاً لا يفهم الفرق بين السيف والبرتقالة، وفاعلية السيف. هكذا، قد تأتي السخرية على شكل العبث بالمتهم في إطار اللعب بالألفاظ أو العبث اللفظي «ومعناه أن يعكس السامع اللفظ الذي سمعه إلى معناه الآخر، معتمداً على الاشتراك المعنوي في اللفظ الواحد، أو على الجنس أو الطباق بين اللفظ الذي سمعه واللفظ الذي ينطق به» (السطوح، ٢٠٠٧م: ٦٤). وهناك نوع من العبث اللفظي يسمى أسلوب التناقض. وهو «عبارة تناقض نفسها في الظاهر أو تبدو عبثية ممتلئة بالسخف من الناحية المنطقية ولكنها في الواقع تحتوي على حقيقة ممكنة، أو قضية منطقية زائفة تناقض نفسها، أو رأي يأتي على العكس من الأفكار المقبولة بشكل عام» (فتح، ١٩٨٨م: ١٠٨).

وقد يلجأ تامر إلى التناقض بين لفظ وآخر في المظهر والجوهر. ويأخذ من الصورة الكاريكاتيرية أداة لسخرية تحكي عن التناقض المستفهم بين المظهر والجوهر، لكي يوهم القارئ أن هناك ارتباطاً بين شيئين متناقضين. وهما السيف والبرتقالة. وفي هذا الأسلوب صورة حسية أخذها تامر من صورة تساؤلات الأطفال الصبانية. فكيف يمكن إيجاد علاقة منطقية بين السيف والبرتقالة؟ هذا ما يجسده الكاتب في ذهن المخاطب. والسيف من آلات الحرب، ويستخدم في موضع غير ما يكون عليه يوسف العظمة والحارس الليلي، ونحن نعلم أنه ليس هناك أي نقاش أو صراع بينهما، إذا رجعنا مرة أخرى إلى الموضع الذي أخذه

الحارس الليليّ، إلّا أنّنا نؤمن بأنّ استخدام هذا التناقض جاء كوسيلة لتحقير يوسف العظمة وتمهيش هويّته. وهكذا نستطيع الإجابة عن السّؤال الذي طرحناه قبل لحظات.

نحن لا نستوعب منتهى توجّه المجتمع العربيّ في تلك الفترة التي عاشها الكاتب، لكنّه استخدم الأسلوب السّاحر كعماد رئيسيّ لنيل أغراضه. هذا الأسلوب يتجلّى من بداية القصّة إلى منتهائها، أحياناً يتغيّر الأسلوب من السّاحر 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 الموضوع يمزج أو هو جدّيّ؟ وإذا اعتبرنا الحارس الليليّ رمزاً عن الشّعب الغافل، فهنا تكبر أهمية هذه الصّورة في النّظر شيئاً فشيئاً. حين يتابع الحارس الكلام، بلهجة ساخرة بينما يميّز قول يوسف العظمة، بالجدّ: «ألا تعلم أيضاً أنّ القانون يحظر حمل السّلاح؟//: يحقّ لي حمل السّلاح، فالسّلاح جزءٌ من مهنتي.//: وما مهنتك؟ تاجر أسلحة؟» (تامر، ١٩٩٤م: ١٤٤).

والجانب الاستهزائيّ التصويريّ المضحك من السّلاح، يستمرّ في قول الحارس حين يذكر: «السيف الآن يُكتفى بتعليقه على جدارن العرف كتحفة أثرية، لا أحد يستخدمه سوى ضعاف العقول.//قال الرّجلُ باستياءٍ: لا يحقّ لك احتقار السيف، فهل نسيت أنّ أجدادنا أربعوا الدّنيا بسيفهم؟// قال الحارس بصوتٍ ساخرٍ ممطوطٍ: إيه. رحمة الله على أجدادي وأجدادك» (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 السيف»، 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 أربعوا الدّنيا» ويبرز أسلوب المجاز المرسل المركب في عبارة «رحمة الله على أجدادي وأجدادك».

هذا والسخرية المضحكة، التي يبادر إليها الكاتب على لسان الحارس، تكشف عن عدم اكتراث الأجيال القادمة بمآثر الأسلاف من جهة مفهومها ودلالاتها وليس من جهة توظيفها واستخدامها العصري. وأراد الكاتب بهذا التصوير المضحك تقرير الوضع الفكري الفردي والاجتماعي في سوريا المعاصرة. لذلك يسخر خفياً ممن سخر من السّلاح، مهما كان نوعه.

#### ٤. البطل بين الزيف والضياء

البطل يعاني من تزيف موقفه الاجتماعي وهميش هويته بين أبناء جلدته ومن الضياء والغربة عندما ينكره الآخرون في المحادثات التي تجري بينه وبينهم.

#### ١.٤ البطل هو الوزير الزائف

والتّهكّم موضع لم يغفل منه تامر وقد أخذ منه أداة يقيس بين حوارات تجري بين يوسف العظمة وبين الحارس الليلي، كما يلي. «: أنا وزير.. وزير الحريّة.//: أنت؟! وزير؟!//: قال الرجلُ مجذوءٍ: نعم أنا وزيرٌ. لماذا الاستغراب؟!//: فضحك الحارس، وقال: لا بدّ أنّك سكرانٌ.//: أنت مُخطئ. أنا لستُ بسكران.//: إذن أنت كذابٌ.//: كُن مؤدّباً وإلا ندمت. أنا لم أكذب في يومٍ من الأيام.//: سأتغاضى عن وقاحتك وأثبت لك كذبك. اسمع، الوزير لا يمشي في آخر الليل كالشّخاذ بل يركب سياراً طويلةً عريضةً، والوزير لا يحمل سلاحاً بل يُرافقه دائماً شرطيٌّ مسلّحٌ بمسدسٍ...» (المصدر نفسه: ١٤٤).

هذه الحوارات فيها جانب تهكّم، والقصد من إتيانها هو إهمال هذه الشخصيّة وهميش هويتها وعدم الاهتمام بها. فيها الاستهزاء الاقتصاديّ أو الماليّ، لأنّ من يكون تاجراً، يمكنه البيع والشراء في مهنة السيف والحديد. وفيها الافتراء والتّهمة، لأنّ من شرب الخمر فهو سكران ولا قيمة لكلامه وأدعائه. وفيها بعض تناقض. والتناقض يتمثل في قول الحارس الليليّ تجاه يوسف العظمة، كونه هو وزير الحرب حقيقةً ولا شكّ في ذلك. الكاتب، وهو راويّ القصة، يعلم بأنّ هذا الشّخص هو يوسف العظمة لكنّه أراد جهل المجتمع وخاصّة



مظاهر تمهيش هوية البطل وأساليبها الساحرة في قصة الاستغاثة القصيرة لكريتا تامر ١٥٣

المراكز العسكرية حول معرفة هذا الشخص وهويته. لذلك أتى **بصفتين متناقضتين** وهما "الوزير والشحاذ" و«هذه الظاهرة تدلّ على حالة من الإبهام والغموض في شخصيّة الرواية البطل اللابطل» (فرهنگ نیا وپورمحمدانیان، ١٤٤١ هـ.ق: ١٠٨). أي الإبهام بين صفتي الوزير البطل والشحاذ اللابطل. ومن هنا، يسأل القارئ كيف يمكن تسمية الوزير بالشحاذ؟ والجواب أنّ هذا **التناقض بين لفظين** أيضاً من أسلوب الكاتب وأراد به منتهى التحقير والجهل تجاه شخصيّة يوسف العظمة، وقصد تزييف هويتها في عيون الإنسان العصريّ.

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

وقال للحارس: ما الخبر؟// قال الحارس: الأخ يتحوّل وهو يحمل سيفاً ويدّعي أنّه وزير.// قال الشرطي: سنأخذه معنا ونريحك منه.// ثمّ أضاف موجّهاً الكلام إلى يوسف العظمة: هل يتفضّل السيّد الوزير بالركوب في سيّارتنا؟ (تامر، ١٩٩٤م: ١٤٦).



(الرّسم الثالث) صورة الوزير الرّائف

أراد تامر إيجاد خلل في ذهن المخاطب، ألا يتناسب تعامل هذا الشرطي مع يوسف العظمة بهذا اللّحن! هل هو صادق في ما يوجهه إلى يوسف أو أراد التلاعب بالمعنى في هذا الكلام؟ حين نواصل القصّة ونرى بأنّ تعامل هذا الشرطي سيكون مستهزئاً من يوسف العظمة، نعلم بأنّ هذا النوع من الخطاب يُعدّ التلاعب بالمعنى، أي التناقض بين معنيين في هذا الكلام.

هذا والتلاعب بالمعنى أو التناقض بين معنيين نوع من الحالة المتناقضة المستفادة في هذه القصة. والتلاعب بالمعنى هو تعبير الكلمة عن فكرتين منفصلتين، أحدهما قريب الخطور بالبال، لكنّه غير مقصود والثاني يأتي بمعنى بعيد الخطور بالبال، لكنّه هو مقصود، وهذا هو المراد من التناقض، فيتوقّع المخاطب المعنى القريب لكنّ المتكلّم يريد المعنى البعيد وهنا تقع المفاجأة على الكلام (الحوينيّ، ٢٠٠١م: ٦٧). واللعب بالمعاني «هو نوع من الفكاهة والسخرية، أساسه التلاعب بالمعاني عن قصد، وقد يتخذ صورة التلاعب بالمعنى عن غير قصد، وهو أنواع عدّة، منها الكناية، والتورية، والتعريض، والإجابة بغير المطلوب (السطوحويّ، ٢٠٠٧م: ٥٨).

وفي مكان آخر، نرى مثل هذا العبث بالمعنى والتناقض الموجود بين معنيين، والهدف منه الاستهزاء حيث يسخر كلّ من رئيس المخفر والشرطيّ من هويّة يوسف العظمة حين الاستجواب: «قال رئيس المخفر: إذن ستنام الليلة في مكان يليق بك//ثمّ تحدّث إلى الشرطيّ همساً، وبعدئذٍ ذنا الشرطيّ من يوسف العظمة، وقال له وهو يرتّب بيده على كتفه: هل يسمّح السيّد الوزير بتسليمنا سيّفه؟» (تامر، ١٩٩٤م: ١٤٨). وفي مكان آخر، أيضاً:

قال الرجل ذو الثياب البيض، ليوسف العظمة: هل يسمّح لي السيّد الوزير بإرشاده إلى غرفته التي سينام فيها الليلة؟//فهزّ يوسف العظمة رأسه موافقاً (المصدر نفسه: ١٤٩).

وفي الأمثلة السابقة توجد ظاهرة الدّم بما يشبه المدح. وهذه الظاهرة تُعدّ تقنية بلاغيّة خاضعة لأسلوب التّهكّم بحيث يعامل الناس (رئيس المخفر، الشرطيّ، الرجل ذو الثياب البيض) البطل معاملة شخص مهمّس بلا قيمة ومكانة وهويّة. وهو في أعينهم الوزير الرّائف.

#### ٢.٤ البطل الضائع العازل

يستفسر رئيس المخفر عن هويّة يوسف ويجري بينهما حوار فيه يبدو ضياع الأبطال في غضون التاريخ. «: من أنت؟// أنا يوسف العظمة.// وماذا تشغل؟// أنا وزير الحريّة.// أ أنت يوسف العظمة نفسه الذي قُتل في ميسلون؟// نعم. استشهدت في ميسلون وأنا أحارب الأعداء الذين كانوا يريدون احتلال البلاد.// ولماذا قُتلت في منعهم من احتلالها؟» (المصدر نفسه، ١٤٦ و١٤٧). وفي الحوار يكمن الوجه الساخر عندما نرى

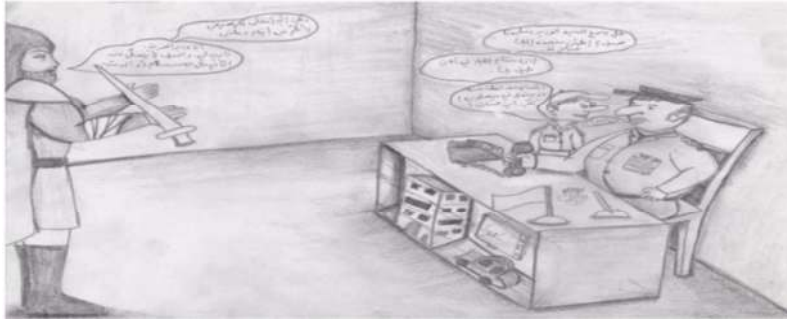
مظاهر تمهيش هوية البطل وأساليبها السّاحرة في قصة الاستغاثة القصيرة لكريّا تامر ١٥٥

الرئيس يعرف حوادث التاريخ ولكنّه يستهزئ واجماً من الرّجل الغريب المهتمّش بلا هويّة ويدهمه بالأسئلة الموجهة إليه عن الهوية المغمورة. وهذا يدلّ على ضياع الأبطال وتمهيش هويّتهم في حوادث التاريخ بحيث قد يتجاهل الناس مكانة هؤلاء الأبطال. وضياعهم الحقيقيّ «ليس إلّا ضياع الوطن والأرض والهويّة» (فرهنگ نيا وپورحمدانيان، ١٤٤١هـ.ق: ١١١).

وبعد وقفة استرجاعية يعود القصص إلى الموقف نفسه في حوار بين يوسف العظمة ورئيس المخفر. «وصاح رئيس المخفر: تكلم.. أين تسكن؟// قال يوسف العظمة وهو يتنسم مستغرباً: لا بيت لي» (تامر، ١٩٩٤م: ١٤٨). ومثل هذا الموقف القهري الذي اتّخذه رئيس المخفر، يحكي عن ضياع الأبطال وتمهيش هويّتهم في أعين أبناء الشعب.

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

:السيف لا يتخلّى عنه إلّا في حال الاستسلام أو الموت.//:اطمئنّ. سنعيده إليك صباح غد.//فقطبّ يوسف العظمة جبينه مُفكراً، ثم سار بخطى وثيدة نحو طاولة رئيس المخفر، ووضع سيفه على سطحها وهو يقول بصوتٍ كئيبٍ: إني أتخلّى لكم عن سيفي لأنكم من أبناء وطني (المصدر نفسه: ١٤٨ و ١٤٩).



(الرسم الرابع) صورة البطل الضائع العازل

والحقّ أنّها «تظهر الهوية بتحقيق الذات في الوجود الجماعيّ، فهي ليست إلّا جوهر الإنسان وهي التي لا محلّ للإنسان سواها ويشعر بالعدم والتقصّ دونها» (فرهنگ نيا وپورحمدانيان، ١٤٤١هـ.ق: ١٠٩) فتخلّى يوسف العظمة عن سيفه ظناً منه أنّ الأجيال القادمة (الوجود الجماعيّ) تحترم الأبطال وتكرم منزلتهم، بينما هي تجهل أو تتجاهل مآثر

الأبطال ولا يهتمها ضياعهم في خضم التاريخ. وعزل السلاح عن الجنديّ البطل يحكي عن إخماء الهوية الوطنية وتهميشها، تماماً.

## ٥. البطل بين الموت والأسر

يجرب البطل في عالم الواقع التاريخيّ التّخيير بين الموت والأسر فيبقى مصرّاً على خيار الموت بالإباء والشرف. ويتلى في الواقع القصصيّ السّحريّ بحجره عن المجتمع بمدعى أنّه أصيب بمرض الجنون.

## ١.٥ موت الخزي والعار الذي 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:

وَقَوْلُكَ هُنَا يُعْرَضُ حَيَاتُكَ لِلخَطَرِ. // مُهْمَتِي الْيَوْمَ أَنْ أَحَارِبَ الْعَدُوَّ وَأَهْلِكَ لَا أَنْ أَهْرَبَ وَأُجْوَى. // وَلَكِنْ قُوَّةُ الْعَدُوِّ تَقْوَفُنَا سِلَاحاً وَعَدَدًا؟ // مَاذَا تَقْتَرِحُ؟ // الْانْسِحَابُ يُحَافِظُ عَلَى أَرْوَاحِ رِجَالِنَا. // إِذَنْ أَنْتَ تَقْتَرِحُ الْهَرَبَ؟! // إِنِّي أَقْتَرِحُ الْانْسِحَابَ لَا الْهَرَبَ. // الْانْسِحَابُ وَالْهَرَبُ أَمْرٌ وَاحِدٌ لِأَنَّ الْوَطْنَ فِي حَالِ الْانْسِحَابِ وَالْهَرَبِ سَيُتْرَكُ لِلْعَدُوِّ لِيَسْتَوْلِيَ عَلَيْهِ (تامر، ١٩٩٤م: ١٤٧).



(الرّسم الخامس) صورة رفض موت الخزي

والانسحاب والهرب يؤدّيان إلى الانهزام والخذلان. وهذه نتيجة حتمية للمحاربة. لذلك يسخر الكاتب من الانسحاب والهرب على لسان يوسف العظمة. والكاتب يكشف عن هذه الفكرة في عبارات حوارية أخرى بين الطّبيب ويوسف العظمة، أثناء الحرب، أيضاً. «: سَنُهَزِمُ لِمَحَالَةٍ. // نَعَمْ سَنُهَزِمُ وَنَحْنُ نُحَارِبُ. //: سَتُقْتَلُ. أنتَ وَزَيْرُ الحَرِيَّةِ وَحَيَاتِكَ لَيْسَتْ مُلْكَاً لَكَ. إِنَّمَا مُلْكُ الوَطَنِ. //: أنا الآنَ مُجْرَدُ جُنْدِيٍّ. وَالنَّاسُ يَجُوعُونَ وَيَدْفَعُونَ ثَمَنَ خُبْرِهِم لِلْجُنُودِ كَمَا يَمُوتُونَ وَهُمْ يُدَافِعُونَ عَنِ الوَطَنِ. سَأَكُونُ حَائِناً وَلِصّاً إِذَا لَمْ أُمِتَّ اليَوْمَ. //: رِجَالُنَا لَيْسُوا جُنُوداً مُدْرَبِينَ عَلَى القِتَالِ. //: الوَطَنُ المَهْدَدُ اليَوْمَ بِالاحتلالِ وَطَنُهُمْ، وَيجِبُ أَنْ يَمُوتُوا فِي سَبِيلِهِ» (المصدر نفسه: ١٤٧ و ١٤٨).

يستمرّ الإلحاح على الاستسلام للسّجن، والموت، والقتل، والهرب، وعدم الهرب، عندما يلتقي يوسف العظمة بصوت الاستغاثة في سجن العدو. «وَسَمِعَ صَوْتاً يَقُولُ لَهُ: سَتُقْتَلُ.. سَتُسَجَّنُ.. أَهْرَبُ. // فَقَالَ يُوسُفُ العَظْمَةُ بِنَزَقٍ: السَّجْنُ لِلرِّجَالِ. وَالمَوْتُ لَا مَهْرَبَ مِنْهُ» (المصدر نفسه: ١٤٩ و ١٥٠).

قد خلق الأديب مثل هذا التصوير المؤلم من أجل احتقار موت الخزي والسّخرية منه بحوارات لا تتضمن مزاحاً صريحاً. ويتمّ التصريح على سخرية مرّة من الهرب أو الانهزام بلسان البطل يوسف العظمة إذ قال ننهزم ونحن نحارب، والموت لا مهرب منه.

## ٢.٥ مصير البطل وسيفه

وفي نهاية المطاف، يجد البطل نفسه، في العالم القصصي، خلف قضبان دار المجانين، دون أن يعرف السّبب لهذه المعاملة التّهميشية مع هويته الاجتماعية:

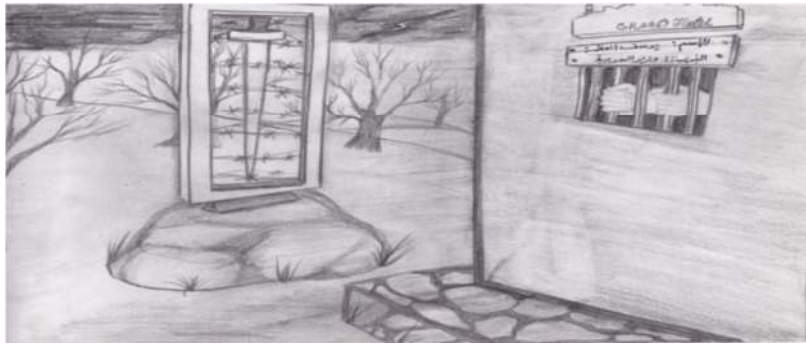
... وَوَجَدَ نَفْسَهُ بَعْدَ هَنِيهَاتٍ واقفاً فِي عَرَفَةٍ صَغِيرَةٍ، فَقَالَ لِلرَّجُلِ ذِي الثِّيَابِ البِيضِ الَّذِي كَانَ يَهُمُّ بالخُرُوجِ مِنَ العُرْفَةِ: أَيْنَ أَنَا؟ // قَالَ الرَّجُلُ: أَنْتَ طَبْعاً فِي أَفْحَمِ فُنْدُقٍ فِي البَلَدِ. // ثُمَّ غَادَرَ العُرْفَةَ مُغْلَقاً البابَ خَلْفَهُ بِحَرَكَةٍ سَرِيعَةٍ عَنيفَةٍ (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 مهمشاً من دون هويّة، بهذا الفعل. وحين يقال له «أنت طبعاً في أفخم فندق في البلد» أراد تامر بهذا التناقض الاستهزاء من يوسف وتوبيخه من جانب الآخرين وجزاؤه يكون التهميش عن الهوية والإقامة في دار المجانين. وهذا هو الموقف الأخير حيث استهزأ الكاتب من الوضع الاجتماعي الذي يعامل الأبطال معاملة المجانين المغمورين بلا هويّة.

وفي زمن حجره بطنّ الجنون، يلتقي يوسف العظمة بالاستغاثة في الحبس حيث يمتزجان في كيان واحد. والاستغاثة تصبح روحاً في جسد يوسف العظمة في أواخر القصة. وفي هذا الموقف ينتهي التلاشي والتبدّد كما نرى:

دُهِشَ يُوسُفُ الْعِظْمَةُ، وَتَحَوَّلَ فِي الْغُرْفَةِ قَلِيلاً ثُمَّ اتَّجَهَ إِلَى الْبَابِ وَحَاوَلَ فَتْحَهُ، فَأَلْفَاهُ مُقْفَلاً. وَعِنْدَئِذٍ أَقْبَلَتْ الْاسْتِغَاثَةُ مِنْ أَرْضٍ يَحْتَلُّهَا الْأَعْدَاءُ، وَتَغَلَّغَتْ فِي هَوَاءِ الْغُرْفَةِ، فَارْتَجَفَ يُوسُفُ الْعِظْمَةُ، وَأَنْدَفَعَ نَحْوَ نَافِذَةٍ صَغِيرَةٍ، وَأَمْسَكَتْ أَصَابِعُهُ بِقُضْبَانِهَا، وَتَطَّلَعَ إِلَى الْخَارِجِ، فَإِذَا السَّمَاءُ مَغْطَاةٌ بِالسَّحَبِ السُّودِ (المصدر نفسه: ١٤٩).



(الرسم السادس) صورة مصير البطل وسيفه

وعبارة "أقبلت الاستغاثة" وردت في أوّل القصة ونهايتها حسب المقاطع الواردة. ومثل هذا التوظيف المكانيّ للعبارة، رغم وجود عنصر الأنسنة والتشخيص، يوحي برمزيّة مفردة "الاستغاثة" وهي تمثّل وحيّاً لبعث الضمائر والوجدانات من الغفلة أو روحاً لبعث الأبدان من الموت. إذن الاستغاثة تتلاشى وتتبدّد حيثما تلاشى الإنسان. وتحيي حيثما عاش الإنسان.

## ٦. النتائج

- من المفاهيم الخاطئة التي سخر منها زكريّا تامر في قصّة الاستغاثة، هي دمشق النائمة والجسد المبدّد للاستغاثة والبطل. وقد لجأ تامر إلى «أسلوب السّخرية المريرة متوسلاً بتقنية الواقعية السّحرية»، في بيان الواقع الاجتماعيّ المتر، عبر إحياء يوسف العظمة وزير الحريّة المهتمّش بلا هويّة ليضخّم وجه الغفلة أو عبر استرجاعات من الواقع التّاريخيّ يقوم فيها الكاتب أثناء القصّ بـ"تصوير مؤلم مرّ" لحالة الإنسان البائسة التي تحمل القارئ إلى السّخرية من موقف النّاس الذين يعيشون بلاوعي ووجدان، إزاء الكوارث العاشمة الجارحة للأرواح البرئية، ولايالون بما اهتماماً.

- ومنها، السّخرية من المثقّف الجاهل لمكانة البطل. ويستعمل تامر "الأسلوب السّاحر بجانب تهكميّ ظاهر" من الشّخصية المهتمّشة المغمورة الهويّة ليوسف العظمة على لسان الحارس الليليّ. "وبجانب تهكميّ خفيّ" من شخصية الحارس (المواطن السّوريّ) الذي نسي أو تناسى أحداث التّاريخ. "وقد يتلاعب بالمعنى أو التناقض بين معنيين". وهو نوع من تعبير الكلمة عن فكرتين منفصلتين. وقد يستخدم الكاتب "تقنية التناص" في عمله الثّريّ هذا.

- ومنها، السّخرية من سلاح البطل بغير مفعول. وهي صورة حسّية ملموسة من جانب القارئ، وحسّيتها ترجع إلى السّخرية من الآلات المستخدمة (السيف) للدّفاع عن النّفس وعن الوطن العربيّ السّوريّ. "ويمزج تامر بين السّخرية والجدّ امتزاجاً كاملاً" إلى حدّ أن لا نعرف هل هو الآن في هذا الموضوع يمزج أو هو جدّيّ؟ والسّخرية المضحكة، التي يبادر إليها الكاتب على لسان الحارس الليليّ، تكشف عن عدم اكتراث الأجيال القادمة بمآثر الأسلاف من جهة مفهومها ودلالاتها وليس من جهة توظيفها واستخدامها العصريّ. وقد يلجأ تامر إلى "التناقض بين لفظ وآخر"، ويأخذ منه أداة تحكي عن التناقض المستفهم بين شيئين متناقضين.

- ومنها، السّخرية من البطل الضّائع العازل يوسف العظمة. ويكمن الوجه السّاحر في أنّ رئيس المخفر يعرف حوادث التّاريخ جيّداً ولكنّه "يستهنّزى واجماً" من الرّجل المهتمّش والغريب والمغمور الهويّة. وهذا يدلّ على ضياع الأبطال وتمهيش هويّتهم في خضمّ حوادث التّاريخ.

- ومنها، السخرية من البطل هو الوزير الزائف. "والتهكم" موضع لم يغفل منه تامر حين يسخر من يوسف العظمة في أنه وزير الحريّة، على لسان الآخرين في القصة. وهو "أسلوب الدّم بما يشبه المدح" حيث يعامل الناس (رئيس المخفر، الشرطي، الرجل ذو الثياب البيض) هذا البطل معاملة شخص مهمّس بلاقيمة ومكانة وهويّة. وهو في أعينهم الوزير الزائف.
- ومنها، السخرية من موت الخزي والعار الذي يرفضه البطل. يسخر الكاتب من الانسحاب والهرب على لسان يوسف العظمة المهمّس دوره وهويّته في المقاومة، بـ"تقنية الاسترجاع القصصي". ويتمّ التصريح على سخرية الهرب بلسان البطل إذ قال ننهزم ونحن نحارب، والموت لا مهرب منه.
- ومنها، السخرية من مصير البطل وسلاحه. هناك نوع من "أسلوب التناقض بين مفهوميّن" (أفخم فندق أو دار المجانين). وهذا هو الموقف الأخير حيث استهزأ الكاتب من الوضع الاجتماعيّ الذي يعامل الأبطال معاملة المجانين المهمّشين بلا هويّة.
- القصد وراء الاستفادة من هذه الأساليب هو التكلّم عن التناقضات الموجودة في المجتمع السوريّ ومشاكله الاجتماعيّة والسياسيّة. وهذا يعتبر فاعليّة الأسلوب الساخر.

## 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.
- الحوثيّ، أحمد محمّد، (٢٠٠١م)، الفكاهة في الأدب، أصولها وأنواعها، د.ط، القاهرة: نخضة مصر للطباعة والنّشر والتّوزيع.
- حميدان، أحمد حسين، (٢٠٠٦م)، معارك أخرى للحرب في القصة العربيّة القصيرة، د.ط، دمشق: من منشورات اتحاد الكتاب العرب.



مظاهر تمهيش هوية البطل وأساليبها السّاحرة في قصّة الاستغاثة القصيرة لـزكريّا تامر ١٦١

- الخطيب، محمّد كامل، (١٩٧٩م)، السّهم والدائرة، د.ط، بيروت: دار الفارابي.
- السّطوحيّ، سها عبدالستّار، (٢٠٠٧م)، السّخرية 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، شاكّر، (٢٠٠٣م)، الفكاهة والسّحك، رؤية جديدة، د.ط، الكويت: مطابع السّياسة.
- عزّام، محمّد، (٢٠٠١م)، النّصّ الغائب تجلّيات التّناصّ في الشّعر العربيّ، د.ط، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- فتحّي، إبراهيم، (١٩٨٨م)؛ معجم المصطلحات الأدبيّة، د.ط، الجمهوريّة التّونسيّة: المؤسّسة العربيّة للنّاشرين.
- الفريجات، عادل، (٢٠٠٢م)، النّقد التّطبيقيّ للقصّة القصيرة في سوربة، د.ط، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- هلال، ماهر مهديّ، (١٩٨٠م)، جرس الألفاظ في البحث البلاغيّ والتّقديّ، د.ط، بغداد: دار التّرشيد للنّشر.

## الرّسائل الجامعيّة

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

## المقالات

- عبدّي، صلاح الدّين، (٢٠٠٩م)، «استدعاء التّراث في أدب زكريّا تامر»، مجلّة العلوم الإنسانيّة الدّوليّة، ع ١٦، صص ٥٧ - ٦٩.
- فروهنك نيا، أمير، پورحمدانيان، عليّ، (١٤٤١هـ.ق)، «ملاحح السّخرية في رواية المتشائل لإميل حبيبي»، مجلّة آفاق الحضارة الإسلاميّة، س ٢٢، ع ٢، صص ٩٩-١٣٠.