المجمع 13 (2018/1439)، 273-296

التَّكثيف اللُّغوي في *دمشق الحرائق* لزكريَّا تامر

يسرى هرابي*

المقدّمة:

تعتبر الأقصوصة جنسًا أدبيًّا مستقلًّا بذاته وتمثِّل نمطًا مخصوصًا أداره الكتَّاب المحدثون على خصائص متعدِّدة منها خاصِّيَّة الحدث والزَّمن وغيره من المقوِّمات الأخرى الَّتي تنضوي كُلُّها إلى مقولة التَّكثيف، حيث تغدو اللُّغَة محدودة جدًّا من حيث عدد الكلمات لٰكنَّها في الوقت نفسه لغة تحيل على عالم شاسع من خلال الإيحاءات والدَّلالات، وعلى هٰذا الأساس فإنَّ الأقصوصة لدى زكريَّا تامر تمثِّل في جانب كبير منها مرحلة من مراحل تطوُّر التَّكثيف اللُّغويّ. وعليه فإنَّ للأقصوصة خصائص تميِّزُها عن الأجناس الأدبيَّة الأخرى، ومن أبرزها وحدة الأثر والانطباع، واتِّساق التَّصميم، وكلّ هٰذِهِ العناصر على أهميَّتها تقتضي تحقيق التَّكثيف اللُّغويّ في الأقصوصة، لأنَّ "اللُّغة في الأقصوصة ليست شيئًا خارجها [....] إنّها أداة الإنتاج أو النّسيج الدَّاخليّ الَّذي يتحدّد بجميع العناصر الأخرى ويحدّدها في آن واحد"[1]، فتظهر وتتوسّع آفاق انتظارها حيث تشكّل الكلمة أداة للتَّعبير ونافذة نطّل من خلالها على عالم الأقصوصة. وتعدّ كَذٰلِكَ وسيلة للتَّواصل بين الكاتب والقارئ، فهي أداة لكشف المخفيّ وإظهار المخبَّأ وراء السُّطور.

لِذٰلِكَ، فالأقصوصة تمثّل الجنس الأدبيَّ الَّذي يحقّق شرط التَّكثيف بواسطة كلمات قليلة يفهم منها الكثير وتعبّر عن الاقتصاد في عدد الكلمات حتّى يتسنّى للكاتب قول ما قلّ ودلّ وَذٰلِكَ عن طريق ممارسة فعل الحذف والاختصار.

وَلِهٰذا فإنّ قوَّة اللُّغة في الأقصوصة تكمن في تعاضد جملة من الوسائل الفنِّيّة يحكمها التَّكثيف، لِذٰلِكَ اتَّكأ زكريَّا تامر في مجموعة **دمشق الحرائق** على خصائص أسلوبيّة تسم

* جامعة سوسة.

الخطاب الأقصوصيَّ ومن أهمّها الاقتصاد والتَّركيز عن طريق الاختزال الشَّديد والإيحاء والرَّمز واللُّغة الشِّعريّة.

وكلّ هٰذِهِ السِّمات على تنوُّعها تساهم في خلق التَّكثيف اللُّغويّ الَّذي يصبح بموجبه النَّصّ منفتحًا على التَّأويل المتعدّد وقابلًا للقراءات ومتّسعا للدَّلالة، فإذا هو نصّ مكثَّف عميق من حيث الإيحاءات، ثقيل من حيث العبارات، زاخر من حيث المعاني. وتبعًا لِذٰلِكَ تصير لغة الكاتب لغة مبدعة، بحيث لم تعد الألفاظ مجرّد وسائط لنقل الأفكار بل أصبحت تمثِّل علامات بارزة في الخطاب الأقصوصيّ ومنهجًا جديدًا في التَّعامل مع اللُّغَة والسَّير نحو المزيد من التَّكثيف. فإلى أَيِّ مدى وفّق زكريًّا تامر في جعل لغته تحقّق شرط التَّكثيف؟ وإلى أَيِّ حدٍّ ساهمت هٰذِهِ الوسائل الفنِّيّة في تجسيد هٰذا المقوّم الأساسيّ؟

التَّكثيف اللُّغويُّ النَّاجم عن الاقتصاد والتَّركيز:

لا يمكن للأقصوصيّ أن يتوسّع في الوصف على خلاف الرِّوائيّ، خاصّة أنّ تشكيل الكلمة يؤثّر في العناصر القصصيّة الأخرى داخل النَّصّ. ومن شروط الوصف في الأقاصيص أن يتّسم بأمرين: الاقتصاد والتَّركيز وهما وسيلتان فنّيَّتان محكومتان بالتَّكثيف اللُّغويّ عن طريق الاقتصاد في عدد الكلمات وتركيزها، لِذٰلِكَ وجب التَّطرُّق إلى هٰذَيْنِ المفهومين.

فالاقتصاد في الأقصوصة له صلة بالكمّ، فالكاتب لا يتوسّع ويختزل حيّز الخطاب وعدد الكلمات، فلا مجال لديه للإطناب وذكر الجزئيَّات والغوص في التَّفاصيل، ويكون الكاتب مقتصدًا في الكمّ وفي عدد الأسطر والكلمات دون الإفاضة ودون الإسهاب.

وأمّا التَّركيز فيرتبط بالدَّلالة لأنّه يضفي على اللَّفظ معاني تكون خادمة لمقصد الأقصوصة وغاياتها. وهنا تحضرنا موعظة فلوبير المعروفة وفحواها، ويظهر ذٰلِكَ في قوله: "إنّه مهما يكن الشَّيء الَّذي يسعى الإنسان إلى التَّعبير عنه، فإنّ هنالك كلمة واحدة تعبّر عنه، وفعلًا واحدًا يوحي به، وصفة واحدة تحدّده. وَلِهٰذا يترتّب على الكاتب أن يطيل البحث والتَّنقيب، حَتَّى يعثر على هٰذِهِ الكلمة وذاك الفعل وتلك الصِّفة"[2].

لِذٰلِكَ يبدو التَّواشج بين الاقتصاد والتَّركيز واضحًا، وزكريَّا تامر بدوره مبدع اعتمد في **دمشق الحرائق** هٰذِهِ اللُّغَة المكثَّفة المتولّدة عن الاقتصاد والتَّركيز.

ومتى بحثنا في ثنايا مجموعة **دمشق الحرائق**، لمحنا أنّ الكاتب تعمّد الاقتصاد في أقصوصة **الحبّ**[3]، فاستغنى عن عدّة تفاصيل وجزئيَّات، مثل الإشارة إلى الزَّمن إذ لم يذكر كم دام الغياب يقول: "ها أنت بعد غياب طويل"[4].

إذن، فكلّ هٰذِهِ الألفاظ مكثَّفة الدَّلالة فيها إشارة ضمنيّة للزَّمن، وَهٰذا الإضمار يمثّل نوعًا من الاقتصاد اللُّغويِّ الَّذي يحقّق كثافة المعنى. فالكاتب لم يشر إلى الزَّمن إشارة واضحة لٰكنَّه وظّف الألفاظ تدّل على ذٰلِكَ.

والمتمعِّن في مدوَّنتنا، يلاحظ حضور الوصف الخاطف الَّذي يمثّل هو أيضًا مظهرًا من مظاهر الاقتصاد والَّذي يساهم في خلق وحدة الانطباع، خاصّة إذا كان هٰذا الوصف مسلّطًا على المرأة، ومن ذٰلِكَ ما نجده في النَّصّ: "واستطاع محمَّد ذات يوم أن يتخيّل امرأة تقف محنيَّة الظَّهر في حقل بنفسج مبلّل بالمطر وتنتحب بانكسار بينما يلتمع فوقها قمر شاحب [...] وكان منظرها يدهشه ويذهله فكأنّها غريبة تمامًا عن الأرض والنَّاس، وقد جاءت من عالم غامض ناء، وهي تعبّر عن عزلتها وغربتها بخطواتها ووجهها الجميل وعينيها السَّاهمتين"[5].

فهو بِهٰذا الوصف الوجيز المبين عن المظهر الخارجيّ، وعن الحالة النَّفسيّة للشَّخصيّة يعبّر عن دلالات عميقة كالحزن، والانحناء، والانكسار، والانتحاب...وكلّها مؤشِّرات سلبيّة تعبّر عن تمزّق الشَّخصيّة وضياعها. إنّ هٰذا الوصف يظهر في عبارات مقتصدة ومكثَّفة وظّفت على نحو مركّز ليخدم وحدة الانطباع، والاقتصاد من طبيعة الأقصوصة لأنّ مجالها ضيّق لا يسمح بإدراج كلّ التَّفاصيل، بل يقوم الوصف في الأقصوصة على ما هو دالّ من ذٰلِكَ مثلًا أنّه يكشف لنا عن حالة المرأة الَّتي مثّلت مصدر اهتمام محمَّد ويظهر ذٰلِكَ في النَّصّ: "وأصبحت أمنية محمَّد أن تنظر إليه المرأة وتبتسم له"[6]. فَبِهٰذا الحلم الجميل تلوّن بخيبة أمل مريرة، فمحمَّد يطارد هٰذِهِ المرأة صامتًا وحلمه أن تبتسم له، وَهٰذا ما طلبه من إبليس "فقال محمَّد بيأس: أريد أن تكون عيناها مفتوحتين، تنظران إليّ بودّ. أريدها أن تبتسم لي"[7].

وَلٰكِنَّ إبليس لم يحقِّق هٰذا الحلم "فلم تنطق الضَّحكة الخبيثة السَّاخرة من فم السَّاحر إنّما تغلغلت في جلد وجهه المتجعِّد، وظلَّ فترة لائذًا بالصَّمت، ثُمَّ قال: هل تريد أن أحضرها إليك وهي نائمة في سريرها"[8].

"وشعر محمَّد في تلك اللَّحظة أنّه ضالٌّ في غابات مفعمة بالضَّباب. وكان يحسّ على الدَّوام أَنَّ في دمه أطفالًا، صرخاتهم مخنوقة، ولقد انتظر طويلًا أن تبزغ فوق صحرائه أنثى تهبه الشَّمس والعطر والنَّشوة والطُّمأنينة. سيتأبَّط ذراعها ويسيران معًا بخطى متمهِّلة عبر الشَّوارع مستنشقين شذى ليالي الصَّيف وسيتدانى رأساهما تحت المظلَّة لحظة ينهمر المطر، وسيذهبان أحيانًا إلى دور السِّينما ويجلسان في الظَّلام متلاصقين كقطَّتين أليفين..."[9]. فنلمح في هٰذا التَّصوير الرَّغبة في التَّواصل مع الآخر، كما نرى الرُّجوع إلى الطُّفولة الكامنة في الدَّمِ وتحرير الصَّرخة المخنوقة لتتحرَّر من قيودها.

وَهٰكَذا يظهر التَّركيز في تتبُّع حالة الشَّخصيّة، وَهٰذا التَّتبّع يمثّل سمة فنِّيّة من سمات الكاتب، فالنَّصّ ينبني على الوظائف الأساسيّة ويستغني عن الوظائف الثَّانويّة، أي أنّ الكاتب يبعد نصّه عن الملحقات الَّتي لا تخدمه ولا تزيد من إثرائه. وخلاصة القول إنّ الأنموذجين اللّذين انتقيناهما للتَّكثيف اللُّغويّ النَّاجم عن الاقتصاد والتَّركيز، يتّفقان في خاصِّيَّة تسم الأقصوصة وهي خاصِّيّة الحجم، فهي من الثَّوابت البارزة فيها. فإذا تناولنا أقصوصة **الحبِّ** ألفيناها لا تتجاوز الصَّفحتين، أمّا أقصوصة **حقل البنفسج** فلم تتجاوز ستّ صفحات، فضلًا عن اعتماد التَّركيز الَّذي شمل الأوصاف والنُّعوت، فلا تشتُّت ولا تزيّد، وإنّما اكتفاء واقتصاد. وهنا يظهر التَّكثيف، حيث يتّم الاقتصاد في الكلمات بالقليل منها ممّا يفي بالغرض. فالأقصوصة مكثَّفة جدًّا خالية من الزَّوائد، كما يتّم التَّركيز في الأقصوصة على كلمات منتقاة بعناية، والكاتب وهو ينشئ هٰذِهِ اللغة المكثَّفة يعتمد إجراءات تسهّل عليه هٰذِهِ العمليّة وتمكّنه من تكثيف لغته وتخليصها من الحشو، وَهٰذِهِ المراحل تتمثّل خاصّة في استعمال أفعال تدلُّ على الحركة وتكون موحية غنيّة في دلالاتها رشيقة من حيث إيصالها المعاني والمضامين.

وَهٰكَذا تبدو **دمشق الحرائق** مجموعة فيها كثير من التَّركيز يتشكّل فيها التَّكثيف عن طريق القصر وامتدادات المعاني وتداعيات الدَّلالة من خلال توجيه القارئ في قلب النَّصّ، وَهٰذا التَّكثيف قادر لا محالة على إثارة التَّأويلات عن طريق الإيحاءات والرُّموز.

فكيف يمكن أن يكون الرَّمز وسيلة لتكثيف المعنى؟

بمعنى كيف يمكن أن يبنى الواقع في الأقصوصة على التَّكثيف والإيحاء؟

التَّكثيف اللُّغويُّ النَّاجم عن الإيحاء والرَّمز:

إنّ خاصِّيّة التَّكثيف اللُّغويّة الَّتي ذكرناها سابقًا، تمثّل في الحقيقة، سمة فنِّيّة تظهر في شكل لغة واصفة عند كاتب المجموعة الَّتي تنبني أقاصيصها في قالب رمزي إيحائي، تهدف صراحة إلى إضفاء طابع فنِّيٍّ في الأقصوصة الحديثة.

لِذٰلِكَ ترتقي الأقاصيص الَّتي راح زكريَّا تامر يؤسِّسها، إلى ذرى تعبيريّة ممعنة في الرَّمزيّة بشكل يجعل القارئ العاديَّ عاجزًا عن الإحاطة بأبعادها الجماليّة، فلقد تجاوزت مجرَّد البحث عن شكل جديد للُّغة، فنرى الكاتب يوظّف لغته المكثَّفة ليدعم من ورائها السُّبل الفنِّيّة الَّتي انتهجها، مفسّرًا في أكثر من موضع الضَّوابط والسُّنن محرِّضًا على الانطلاق من اللُّغة العاديّة محاولًا بِذٰلِكَ أن يبيّن أَنَّ التَّكثيف اللُّغويَّ ناجم عن الإيحاء والرَّمز، لذا إنّ عمليّة النَّفاذ إلى دواخل **دمشق الحرائق** تحتّم علينا منهجيًّا أن ننطلق من تعريفات هامَّة تخصّ الرَّمز والإيحاء.

جاء في **لسان العرب** الرَّمز بمعنى: "إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشَّفتين والفم والرَّمز في اللُّغة كُلُّ ما أشرت إليه مِمَّا يبان بلفظ بأيِّ شيء أشرت إليه بيد أو بعين، ورمز يرمز ويرمز رمزًا"[10].

بالإضافة إلى أنّ "الرَّمز إذن يمارس عمليّة تحويل على الواقع، فيجرّد قوانينه ويكثِّفه لينشئه إنشاءً مغايرًا، لِذٰلِكَ وجدت القصَّة القصيرة في الرَّمز مجالًا خصبًا حَتَّى تؤسِّس المعنى وتخلق من تفاصيل الواقع الكثيرة أشكالًا فنِّيَّة متعدِّدة[11].

أمّا الإيحاء: "فهو من الوسائل الأسلوبيّة البارزة الَّتي تعتمدها الأقصوصة لتكثيف الدَّلالة، حَتَّى أنّه من الجائز اعتباره عنصرًا قائم الذَّات فيها وعلامة من علاماتها الأجناسيّة"[12].

وتعتبر سمة الإيحاء من أهمِّ مقوّمات الأقصوصة فهي تتنزّل مع خاصِّيّة الأثر، عن طريق شحن اللُّغة بالإشارات بإكساب العمل طاقة إيحائيَّة أساسها التَّلميح أكثر من التَّصريح، فكأنّ الأقصوصة تقول أشياء ولا تقول أشياء أخرى والقارئ يكمّل ما لم يصرّح به الرَّاوي.

ونتيجة لِذٰلِكَ يظهر التَّرابط واضحًا بين الإيحاء والرَّمز لأنَّهما يتفّقان في البحث في أبعاد الكلمات والألفاظ، فاللَّفظ مقتضب لٰكنّه مكتنز من حيث المعاني، مغرق من حيث الدَّلالات. والأقصوصة جملة مكثَّفة من الرُّموز تنتهج أسلوب البحث في عمق الكلمات، لِذٰلِكَ فهي تحتاج إلى التَّكثيف والإيحاء لتعميق المعنى وإنتاجه. وَهٰذا الأسلوب المعتمد يتّصل بالتَّلاعب في مستوى الألفاظ والكشف عن المسكوت عنه والبحث في العمق الَّذي يحرّك اللَّفظ ويثيره لأنّ "لغة الأقصوصة يجب أن تكون قادرة على الاستحواذ على القارئ، على الإمساك بالموقف كلّه. وأن تكون لغة متأهّبة يقظة ذكيّة فيّاضة المعاني والإيحاءات"[13]. بيد أنّه من الممكن أيضًا ضمن رؤية شموليّة، أن نتبيّن التَّكثيف اللُّغويَّ الممهور بطابع رمزيٍّ وإيحائيٍّ حاضر بصورة واضحة، فنحن متى تتبَّعنا **دمشق الحرائق**، وقفنا على أهميّة التَّكثيف في أقصوصة **البدوي**[14] وأوّل ما يمكن ملاحظته طول هٰذِهِ الأقصوصة حيث تمتدُّ من الصَّفحة (195) إلى الصَّفحة (235) ممّا يجعلنا نعدّها قصّة قصيرة طويلة (long short story).

وتقودنا قراءة هٰذِهِ الأقصوصة إلى ملاحظة ظواهر متباينة عمد الكاتب إلى توظيفها وَهٰذِهِ الظَّواهر عبارة عن رموز ومواطن أخرى يمكن أن يتخلّلها التَّكثيف مثل توظيف الألوان والصُّور والأحلام...

وَلٰكِنْ ما علاقة التَّكثيف بالإيحاء والرَّمز؟

كيف يمكن أن يكون الواقع مبنيًّا على علامات رمزيّة وإيحائيّة قوامها التَّكثيف اللُّغويُّ؟

ظاهرة توظيف الألوان: رمزيّة اللَّون

تعتبر هٰذِهِ الظَّاهرة من الوسائل الفنِّيّة الَّتي لجأ إليها الكاتب في الأقصوصة، وهي مواطن يحضر فيها التَّكثيف عن طريق استعمال مجموعة من الألوان والتَّركيز عليها، وتكون للألوان رمزيّة خاصّة، لِذٰلِكَ "ترد هٰذِهِ الألوان بشتّى ضروبها متناغمة مع السِّياق وما يعتمل في ذات الشَّخصيَّة من انفعالات وأزمات"[15].

فنحن متى تتبَّعنا **دمشق الحرائق** ألفينا زكريَّا تامر يركزّ على لون واحد، لذا نجده يعتمد الجانب السَّوداويَّ الموغل في السَّوداويَّة، وقراءة أقصوصة واحدة مثل **البدوي** تغني عن بقيّة الأقاصيص في المجموعة، لِأَنَّها تصوّر لنا عالمًا مخضَّبًا بالسَّواد والحزن والظَّلام وهو لون مثير للاهتمام والتَّساؤل، فلماذا استخدم الكاتب هٰذا اللَّون بالذَّات؟

إنّ المطّلع على أقصوصة **البدوي** يخلص إلى إدراك كثافة هٰذا اللَّون يقول الكاتب في هٰذا الصَّدد: "وكان المؤذِّن رجلًا بدينًا، قصير القامة، ذا لحية سوداء، يسير في المقدِّمة أمام التَّابوت بين صفَّين من الرِّجال الحاملين أغصان الأس الأخضر"[16].

"وكان ثمة عدد من النسوة، متلفعات بملاءات سود، يمشين على مبعدة يسيرة"[17].

"كان شعرها أسود متهدِّلًا على كتفيها، وعيناها مفعمتين بالتَّحدِّي، وقد وقفت على رؤوس أصابع قدميها محاولة قطف الياسمين من غصن عال، فأبصر يوسف لحم فخذيها"[18].

ونستشفُّ من هٰذا الأنموذج أنّ الكاتب يعاني من اسوداد الأشياء وكأنّنا بالكاتب يعيش غربة الذَّات المتمزّقة ليعبّر عمّا يختلج في النَّفس. من هنا تنكشف لنا دلالة هٰذا اللَّون الَّذي ينبئ بالتَّوتُّر النَّفسيّ وحالة الحزن، فهو يوحي بالوَحدة والعزلة، وربّما يرمز إلى غربة الذَّات الباحثة عن الحرّيّة.

يمكن أن نستنتج أنّ هٰذا اللَّون وسم عوالم **دمشق الحرائق** ليكشف لنا عن معاناة دمشق، عن غربة الشَّخصيّة وضياعها تجاه ذاتها، عن الصِّراع القائم بين الإنسان والعالم الخارجيّ، عن الذَّات الحزينة، عن الموت، عن المعاناة. وتبعًا لِذٰلِكَ لم تغفل **دمشق الحرائق** ظاهرة

توظيف الألوان، فتجلّى الإيحاء في المفردات الدّالّة على اللّون كما في أقصوصة **موت الشَّعر الأسود**، يقول الكاتب: "وَلٰكِنْ أجمل ما فيها شعرها الأسود، الماء المظلم الَّذي لا تتألَّق فيه نجمة، والخيمة الَّتي تمنح الأمان للمطارد الخائف"[19]. وفي أقصوصة **الرَّاية السَّوداء** يظهر الإيحاء في دلالة اللّون الأسود الَّذي يرمز للخوف يقول الكاتب في هٰذا الصَّدد: "يسير غسَّان في الشَّوارع المستسلمة لظلمة منتصف اللَّيل شعرًا أسود، ويدًا تحمل كتابًا، وجسدًا يغمره فرح عصفور يتواثب"[20]، وأقصوصة **الخراف**[21] الَّتي مثّلت فيها الملاءة السَّوداء سبب تخلّف طبقة معيّنة من النَّاس الَّذينَ يحملون القيم والمبادئ البالية ويظهر ذٰلِكَ في قول الكاتب: "حملق عدد من رجال حارة السَّعدي مذهولين يوم أبصروا عائشة الصَّبيَّة ابنة عبد الله الحلبي تمشي مرفوعة الرَّأس دون ملاءة سوداء"[22].

أمّا في أقصوصة **الحفرة**[23] فقد أشار الكاتب إلى هٰذا اللّون: "وكان ثوبها يكشف عن لحم ناصع وشعرها أسود طويلًا يتناثر متهدِّلًا على كتفيها"[24]. وفي أقصوصة **حارة السَّعدي**[25] يقول الكاتب: "وصار يرى الدُّنيا سوداء، وَلٰكِنَّهُ ظلَّ يحلم بأن يكون ملكًا، وصمَّم على الهرب والخلاص من البؤس"[26].

وأقصوصة **امرأة** وحيدة[27] يقول فيها الكاتب أيضًا: "وكانت عيناه قطعتين من السَّواد المتوحِّش"[28]. "وتخلَّت عزيزة عن ملاءتها السَّوداء[29].

إجمالًا يمكن القول، إنّ أقصوصة **البدوي** تمثّل لونًا جديدًا في التَّعبير عن الحزن والألم فتنطق بلسان الكاتب، بل تعبّر أيضًا عن لحظات الفراق، ممَّا يجعل للنَّصّ طعمًا خاصًّا يبرز فيه الكاتب تفاعله مع الواقع، كما أنّ هٰذِهِ الأقصوصة فيها من الظَّواهر الأخرى الَّتي يحضر فيها التَّكثيف ومن أهمّها استعمال الصُّور والأحلام. فكيف ساهم الحلم في خلق رمزيّة خاصّة بالأقصوصة؟

ظاهرة توظيف الصُّور والأحلام: رمزيّة الحلم

تمثّل هٰذِهِ الظَّاهرة سمة مميّزة في الأقصوصة لأنّها توحي بانفعال مشحون باللَّا وعي واللَّا شعور وسبق أن أشرنا إلى العلاقة بين التَّكثيف والحلم في القسم النَّظريّ، هٰذا الانفعال مستوحى من الحلم. "هنا تنشأ سلطة ثالثة فوق طبيعيَّة تأتي من مصدر خفيّ وفي مجال اللَّا وعي الَّذي تسقط فيه الحواجز السِّياسيَّة والاجتماعيَّة والاقتصاديّة والثَّقافيَّة"[30]. ففي الحلم يتّم بناء مشهد تعبّر فيه الشَّخصيَّة عن رغباتها المكبوتة الَّتي لم تستطع تحقيقها على أرض الواقع، وتكون لغة الحلم في هٰذِهِ الحالة مكثَّفة الصُّورة حيث يستحضر الحالم مشاهد مختلفة يعبّر فيها عن أحاسيسه وانفعالاته.

لِذٰلِكَ يستخدم زكريَّا تامر مفردات الحلم والكوابيس بغرابتها ولا معقوليَّتها، حين يبتعد عن المألوف في اللُّغة، وهو ما نجده في **دمشق الحرائق** خاصّة في أقصوصة **البدوي**، لقد قطع يوسف علاقاته مع العالم الخارجيّ وتقوقع على ذاته في قبو كان غرفة له "ودبّ التَّعب في قدميه وظهره، فقصد مسكنه الَّذي كان قبوًا يتألَّف من غرفة واحدة ومطبخ"[31]. لذا جاء حواره مع ذاته وذكرياته وتخيّلاته مع شخصيَّات مغيّبة غير حاضرة معه.

فكلّ هٰذِهِ الشَّواهد على تنوّعها تبرز الصُّور المكثَّفة الَّتي جاءت في ذهن يوسف، صور لشخصيَّات يبدو أنّه يعرفها، الفتاة الميّتة، زوجة أخيه فطمة... وهي صور على اختلافها تبرز ضياع الشَّخصيَّة وتمزّقها واضطرابها، فهي تشكّل لغة الكوابيس الَّتي تمثّل هاجسًا يعيشه الحالم أثناء النَّوم أو أثناء اليقظة وهي لغة مكثَّفة في دلالاتها غنيّة في تراكيبها غامضة في رموزها. وهنا تبرز براعة الكاتب من خلال تصوير عالم كامل عبر مخيّلة الشَّخصيَّة بلغة مكثّفة.

بالنّظر إلى ما سبق يأتي الحلم في أقصوصة **البدوي**، تشويهًا لكلِّ المعالم الجميلة، فيكثر الخوف والألم وتكثر الأحزان والجراح الَّتي تمزّق ذات الكاتب وتدمّر كُلَّ شيء جميل، فليس من اعتماد الحلم إلَّا تعبيرًا عن حاجة الشَّخصيَّة الَّتي تتطلَّب إشباعًا لا يتحقَّق فيدلّ بِذٰلِكَ

على تأزُّم الواقع الَّذي يعيشه. وهنا يصل الحلم إلى أقصى حالات التَّكثيف ويعرف النَّصّ في تراكيبه وصوره أعلى درجات الخيال.

ويأتي التَّعبير عن ذٰلِكَ كلّه بعبارات أكثر رمزيّة من السَّابق، فجلّ ما كتبه زكريَّا تامر في هٰذِهِ الأقصوصة يعلن عن ترابط دلاليٍّ قويّ ومتين يتجاوز حدود التَّشابه والتَّقارب فيما بينها. فصور الحلم الَّتي تطرّق إليها من حيث هي صور متنوّعة يجمع بينها ذٰلِكَ المدى المحكوم بها، إذ أنّه يعتمد الحلم انطلاقًا من الواقع ليشمل العالم المتصوّر في الذِّهن، كما أنّها تعبّر عن صور ورموز غامضة توحي بكثافة لغة متعاظمة. ففي هٰذا النَّصّ الأقصوصيّ يحاول الكاتب إبراز معاناته النَّفسيّة والعفويَّة معتمدًا الصُّور والأحلام وسيلة لصنع الرُّموز. لِذٰلِكَ تأتينا صور الأحلام مثقلة بالدَّلالات تجسّدها تساؤلات عن حلم يسكن أعماق الذهن. إنّه الحلم بالتَّعلّق بالحرِّيّة، فهي دعوة إلى التَّمرّد صاغها الكاتب في مشاهد حلميّة تنمُّ عن نظرته العميقة إلى الأشياء المستوحاة من عالمه النَّفسيّ والشُّعوريّ.

ويتواصل فعل التَّكثيف في الحلم خاصّة في أقصوصة **الطِّفل نائم**، وقد أشرنا سابقًا في هٰذِهِ الأقصوصة إلى علاقة الحلم بالتَّكثيف في الفصل السَّابق في عنصر التَّكثيف في موقع النِّهاية، ولٰكنّنا لم نفصِّل القول في كيفيّة اعتبار الحلم صورة مكثَّفة الدَّلالة يستحضر فيها الحالم صورًا وأحداثًا يصوغها في مخيّلته، لِذٰلِكَ ارتأينا أن نتبيّن ذٰلِكَ في عنصر رمزيّة الحلم، ويظهر ذٰلِكَ في قول الكاتب: "وما إن استسلم الطِّفل للنَّوم حَتَّى تحوَّلت البحيرة بحرًا هائجًا، متلاطم الأمواج، وتحوّل الزَّورق سفينة ضخمة، وتحوَّلت الدُّمية امرأة جميلة الجسد، فاحمة الشَّعر، بيضاء البشرة، تقف عارية القدمين على الشَّاطئ الرَّمليّ غير مكترثة للقطِّ الأسود الَّذي كان يحوم حولها وهو يموء مواء حادًّا"[32]. فكيف يمكن أن يكون الحلم مكثَّفًا في هٰذِهِ الجمل؟

ما يمكن ملاحظته من خلال هٰذا الشَّاهد، أنّ التَّكثيف ساهم في رسم مختلف التَّحوّلات الَّتي ظهرت في مخيّلة الطِّفل، فالبحيرة تحوَّلت إلى بحر هائج، والزَّورق تحوّل إلى سفينة ضخمة، والدُّمية تحوَّلت إلى امرأة جميلة.

لقد جسّد التّكثيف عبر الحلم دَلالات متنوّعة لتعطي رموزًا وشخصيَّات جديدة. فتحوّلت فيها الشَّخصيَّات الجامدة إلى متحرّكة مثال (الزَّورق: السَّفينة) (الدُّمية: امرأة) (البحيرة: البحر)، وكان الحلم هو محرّك تلك الشَّخصيَّات والأحداث. وليس هٰذا التَّحوّل تلقائيًّا وإنّما هو تحوّل متعمّد من الكاتب ليرسم لنا مستقبلًا بدت ملامح الأحداث فيه تكشف وجهًا آخر للسُّكون.

إنّ البعد الاستشرافيَّ لصاحب الأقصوصة يروي مستقبلًا غامضًا استعمل فيه الحلم لصورة الطِّفل البريء الَّذي يرمز للجيل القادم وهو يبحث عن السَّلام وهو يعدو، وهي رغبة بريئة تمثّلت في اللَّعب والإمساك بالأرنب، وتبقى الطُّفولة شيئًا جميلًا، فمع تلطّخ الواقع بالفساد والخوف نرى في الطُّفولة الصَّوت البريء والحلم الجميل، الصَّوت الَّذي تطمح كلُّ نفس إلى أن تسمعه. وكانت المرأة الَّتي تمثّل الوطن تتعرّض إلى الاغتصاب، وبدا الزَّورق (السَّفينة) الَّتي تحملها أمواج الغضب والَّذي يروي أحداثًا مضطربة.

وكان التَّضادُّ بين اللَّونين الأبيض والأسود واضحًا، فاللَّون الأبيض يرمز إلى السَّلام، والأسود يرمز إلى الحزن والتَّشاؤم والغضب، ليعكس بِذٰلِكَ مستقبل دمشق الحرائق. وقد وظّف الكاتب الحلم في مجموعته لكتابة أحداث ووقائع جديدة تتَّسم بالغضب والعنف والتَّوتّر. فالسُّكون الَّذي تحوّل إلى أحداث متسلسلة ومتسارعة كان يحمل متغيّرات جديدة تجسّد وقائع دمشق اليوم في ظلّ ما تعيشه من أحداث وحرب إقليميّة. ولا يمكن أن نمرّ ونحن نقرأ هٰذِهِ الأقصوصة دون أن نلمح وظيفة الحلم من حيث هو صورة مكثَّفة الدَّلالات والَّذي يمثّل المستقبل.

وما نخلص إليه من خلال استقرائنا لكيفيَّات وجود التَّكثيف في صور الحلم الَّتي اعتمدها الكاتب، أنّ الأقاصيص تأتي موغلة في الرَّمزيّة، مثقلة بالدَّلالات، لِذٰلِكَ يصبح النَّفاذ إلى لغة زكريَّا تامر في غاية الدِّقّة والصُّعوبة. فكيف يمكن للقارئ أن يفهم ما تحدّده وما تحويه المجموعة، ليدرك أنّ **دمشق الحرائق** عبارة عن قالب رمزيٍّ متماسك يحضر فيها الإيحاء بصورة تثير الانتباه، تكثر فيها الصُّور والأحلام وتأخذ فيها الألوان أكثر من بعد دلاليّ، ويشغل

فيها الرَّمز حيّزًا لا بأس به فيتشَكَّل بِذٰلِكَ التَّكثيف اللُّغويُّ في ثنايا المجموعة. ونلمح أنّ **دمشق الحرائق** عند زكريًّا تامر عبارة عن مجموعة من الرُّموز والإيحاءات، تثري التَّوجّه الَّذي يتَّبعه الكاتب وتكسبه طاقات مكثَّفة متنوّعة، وفيما هي تتفرّع وتتوزَّع تعلن عن لغة مكثَّفة جديدة، إنَّها وفي ذات اللَّحظة، لغة التَّشكُّل والتَّفرّد، لِذٰلِكَ تصبح الأقصوصة- كلّ الأقاصيص في المجموعة- تتقدّم في شكل لغة رمزيّة تضيف إلى الخطاب الأقصوصيّ، منطلقة منه دائمًا لِأَنَّها تؤسِّسه، وتقوده، وتكاشفه، وتعرّي دواخله. وهنا تظهر البراعة في لغة الكاتب، في مضمون النَّصّ الأقصوصيّ، وَذٰلِكَ بأن يخرق السُّنن السَّائدة والمألوفة ويشكّل لغة الذَّات المتمرّدة والمندفعة نحو رغباتها. فكيف يبرز التَّكثيف النَّاجم عن اللُّغة الشِّعريّة في **دمشق الحرائق**؟

التَّكثيف اللُّغويُّ النَّاجم عن اللُّغة الشِّعريّة:

يحسن قبل البَدء في التَّحليل أن نتطرّق إلى معنى الشِّعريّة (Poéticité) الَّتي ترد في تقابل مع النَّثريّ "ومع اقتراب لغة القصّة الدَّائم من الشِّعر فإنّ هناك فوارق كثيرة بين اللُّغة الشِّعريّة واللُّغة النَّثريّة القصصيّة"[33].

ويعرّف جان كوهين (Jean Cohen) الشِّعريّة في قوله التَّالي: "يمكن للشِّعريّة أن تعرّف بنفس الصَّرامة الَّتي تعرّف بها الخاصِّيّة المعاكسة لها. فهي لغة مكثَّفة بمعنى أنّها تكون قريبة من الدَّرجة القصوى للكثافة وَبِهٰذا المعنى يمكننا الحديث عن درجات الشِّعريّة في اللُّغة الوجدانيّة"[34].

والمقصود باللُّغة الشِّعريّة لغة ذات جمل قصيرة مكثَّفة غنيّة بالإيحاء لأنّها تشارك في بناء الأحداث وتقوم بتوظيف الكلمات في شكل جديد. وَهٰذا يرتبط بأسلوب الكاتب الَّذي يختار من الألفاظ ما يحقّق هٰذِهِ الشِّعريّة الَّتي تساهم في تعميق مغزى النَّصّ، والكاتب يكتفي بالتَّصوير والتَّعبير عبر الإيماء بالتَّلميح. "ومن ثمّ فالشِّعريّة هي البحث عن مظاهر الإيحاء في الخطاب الأقصوصيّ المحقّق في الآن نفسه خدمة أسلوبيَّة جماليَّة وأخرى تأثيريَّة"[35].

وقد تتّخذ الأقصوصة من اللُّغة شكلًا جديدًا ليس كشكلها المعتاد في السَّرد القصصيّ، شكل يختلف عن بقيّة الأشكال المعتمدة الأخرى. فالكاتب يسعى إلى شدّ انتباه القارئ وَذٰلِكَ بالاعتماد على عبارات لغويّة فيها كثافة عالية. ويتّم شحن الكلمات بالكثير من المعاني والتَّعبير عنها بالقليل من المفردات، وَهٰذا لا يتأتّى إلاّ بلغة شعريّة. فكلّما كانت العبارات ضيّقة اتَّسعت الدَّلالات ويكون بِذٰلِكَ للتَّكثيف أهميّة كبيرة في الإحاطة بالمفردات اللُّغويّة. ومن هنا نفهم أنّ التَّكثيف اللُّغويَّ يظهر من خلال لغة شعريّة تكتفي بالتَّلميح والتَّعبير بعدد قليل من الكلمات. لِذٰلِكَ يصحّ القول "بأنّ الأقصوصة هي أكثر الأشكال الأدبيَّة اقترابًا من كثافة الشِّعر وتوهُّجه وتركيزه"[36].

وغير خفيّ أنّ **دمشق الحرائق** تحوي من ضروب اللُّغة المكثَّفة ما يقرّبها من الشِّعر، إنّ ما سعى إليه زكريًّا تامر هو دمج اللُّغة المكثّفة مع لغة الشِّعر، فالمتتبّع لأقاصيص المجموعة، يخلص إلى تلمّس لغة مكثّفة. ونحن إذا تأمَّلنا أقصوصة **رحيل إلى البحر** ألفينا هٰذا التَّوظيف، وعند النَّظر مليًّا في بعض الشَّواهد نجد فيها سمات اللُّغة الشِّعريّة المكثَّفة وَهٰذا ما نستشفّه من خلال الجمل التَّالية:

"أين البحر البحر بعيد والقمر أصفر هزيل مشوَّه الوجه مثبت فوق صحارى من رمل وقماش ولحم ساخن، ولقد رجعت السُّنونوَّات إلى البستان وبكت لمَّا وجدت أعشاشها القديمة متهدِّمة"[37].

"أين البحر...الحقل الأزرق العاري"[38].

"خذني إلى البحر"[39].

فَهٰذِهِ العبارات أعمق من أن تكون عبارات عاديّة لأنّ فيها من التَّفاعل بين عناصرها ما يجعلها قريبة من أن تكون غامضة، فما علاقة البحر بالسُّنونوَّات وكيف للبحر أن يكون أصفر هزيلًا؟

إنّ هٰذِهِ العبارات خارقة للمألوف فيها تداخل غير معتاد لٰكِنْ يبقى المعنى قائمًا لأنّها تنقل لنا رغبة الكاتب في الرَّحيل إلى البحر. حيث أنّ مظاهر القوّة في التَّكثيف لا تقتصر على صياغة

مفردات فيها خرق للعادي، فهناك توظيف للمجازات والاستعارات وهي من سمات اللُّغة الشِّعريّة. والأمثلة في النَّصّ:

"وبكى التُّراب معي وقال: وجهك متعب"[40].

"وجهي أعوام تبدَّدت"[41].

"مات القمر غرق في بحر مالح المياه"[42].

"القمر أمير جميل الوجه"[43].

"وأيقظني في الصَّباح عصفور صغير ينطِّط حولي ويهتف: حسن حسن حسن"[44].

فَهٰذِهِ الجمل تحقِّق نوعًا من الانزياح اللِّفظيّ فهل يمكن أن يتكلَّم التُّراب ويتمنّى هطول المطر وكأنّنا إزاء ذات تتكلَّم وتعبّر وترجو النُّزوع إلى الخلاص. "قال التُّراب الشَّمس اللَّيل القمر النُّجوم النَّهار كلُّهم يحبّونني...وأنا أحبُّ المطر"[45]. ففي هٰذا المثال يفصح التُّراب عن حبّه للمطر والشَّمس والقمر والنُّجوم يحبُّونه لٰكنّه يحبُّ المطر أليس في هٰذا إشارة إلى الخير لماذا فضّل التُّراب المطر؟ نلمح أنّ لفظة "مطر" فيها من الدَّلالات ما يغني عن التَّعريف. وتتألَّف هٰذِهِ الكلمات من عدّة إيحاءات وإشارات فضلًا عن اعتماد التَّشخيص (التُّراب يبكي) و(القمر يموت) و(القمر أمير جميل الوجه) فهل يمكن أن يبكي التُّراب؟ هل يتكلَّم العصفور؟ وكيف يموت القمر؟

وَهٰذِهِ العبارات تصوّر أبلغ تصوير وأجمله، وتحمل في طيَّاتها أفعالًا تدّل على الحركة (بكى، مات، ينطِّط ركضت، لمعت، ارتويت، أعطيت، أحبُّ، تحمل...) فكلّ هٰذِهِ الأفعال فيها دلالة واضحة على الحركة وهو ما يزيد من حدّة الحدث. كما نلمح أنّ هناك تقاربًا بين الكلمات، حيث تجمع بينها علاقة فهي كلّها تتنزّل في معجم الطَّبيعة (التُّراب، الأزهار، العصفور، القمر، النُّجوم المطر...)، فكلّ هٰذِهِ العبارات مجازيّة. لِذٰلِكَ تأخذ الانزياحات غرضها في تثبيت الدَّلالة وتحقيق التَّأويل. وَهٰذِهِ الجمل تتضمّن صورًا شعريّة تراوح بين المجاز والاستعارة، فقوله بكى التُّراب تعبير استعاريٌّ يضفي على غير العاقل (التُّراب) سمة العاقل، ولا يساورنا شكّ في أنّ

صورة كَهٰذهِ صورة استعاريَّة تهدم المواضعات المألوفة بين الأشياء أو هي تلغي الحدود والفواصل بينها.

ومن الأمثلة الأخرى الَّتي يحضر فيها المجاز في النَّصّ:

"أنت أجمل امرأة ولدت قمرًا صحراء بلا ماء"[46].

"الأرض صلبة والحدائق بلا نهر، والنَّهار لا يملك نجومًا. أين البنفسج الحالم بنهدين هاربين من حريق شمس؟ لن ينبت البنفسج في الحدائق. رائحة العشب الذَّاوي يأس التُّراب. الحقول ميِّتة السَّنابل"[47].

"فم الميِّت بلا مدية. قوارب سود في الشَّرايين. العصافير مذبوحة، وشجرة الرُّمَّان معذَّبة الفم تنتظر مقدم رجل يهرق دمه في ترابها العطشان. أنا أحبُّ القطارات وخصلة الشَّعر النَّاعمة على جبهة الفأس الملطَّخة بدم الأشجار. أقبل رجال ونساء وتعانقوا بغبطة. الأشجار العارية تنمو في أغصانها الأوراق"[48].

"يا سيوفًا باردة أشرقي على الأرض الحزينة الوجه جثوت على ركبتي يا سيِّدي أعط دمي ضحكة طفل"[49].

إنّ ما يمكن أن نلمحه هو غلبة العبارات والألفاظ المكثَّفة والمجازيّة في هٰذا النَّصّ (يأس التُّراب)، (قوارب سود في الشَّرايين معذَّبة الفم)، (الأشجار العارية)، (أعطي فمي ضحكة طفل) ،(خبز مبتلٌّ بالدُّموع، قمرًا صحراء بلا ماء، الأرض صلبة، الحدائق بلا نهر)، (النَّهار لا يملك نجومًا) ،(البنفسج الحالم بنهدين هاربين من حريق شمس)، (شجرة الرُّمَّان المعذَّبة الفم الملطَّخة بدم الأشجار العارية...)

فكلّ هٰذِهِ الألفاظ على اختلافها تحقّق مجموعة من الانزياحات الدَّلاليّة، ففي المثال (حطّم السَّاعات كلّها ولم يفتش عن النُّجوم في الطِّين) يبلغ الانزياح أقصاه، فما المقصود بِهٰذا التَّصوير؟ ما العلاقة بين الطِّين والنُّجوم فكلاهما لفظان متباعدان كلّ البعد؟

فَهٰذا الكلام سائغ اللَّفظ قريب المعنى ملائم، وهو يقدّم لنا صورًا غير مألوفة، فهل يوجد أبرع من هٰذا التَّصوير وأغرب من هٰذا الكلام وأنفذ من هٰذِهِ المعاني إلى نفس المتلقّي ودخائل الذَّات بألفاظ غريبة، وهي مع ذٰلِكَ تلبّي شرط التَّكثيف ولا تسقطه.

أمّا لغة التَّلميح فهي من مميّزات الأقصوصة أيضًا وهي لغة أقرب إلى لغة الشِّعر منها إلى اللُّغة العاديَّة، حيث نلاحظ الكثافة المعنويّة الهائلة الَّتي حملتها هٰذِهِ العبارات (رجل يهرق دمه في ترابها العطشان. أنا أحبُّ القطارات، وخصلة الشَّعر النَّاعمة على جبهة الفأس الملطَّخة بدم الأشجار. أقبل رجال ونساء وتعانقوا بغبطة. الأشجار العارية تنمو في أغصانها الأوراق...) فَهٰذِهِ الجملة ساهمت في اختزال الكثير من الكلام وأغنت الكاتب عن الإطناب في الأحداث. "وَلِهٰذا تبعد الأقصوصة وهي من النَّثر عن المعاني التَّصريحيّة Dénotatifs لتقترب من الشِّعر الَّذي يستخدم المعاني الإيحائيَّة أو الحافّة Connotatifs"[50].

فالصُّورة الَّتي رسمها الكاتب تكشف لنا عن تعبير مجازيٍّ قوامه التَّلميح، وكلّ العبارات تحمل في طيّاتها إشارات تكشف عن ذات متوتّرة لا تعرف ماذا تريد، لذا جاء هٰذا التَّعبير لنجوب مع الشَّخصيَّة الأماكن والأزمنة ونقرأ مواقف خفيفة الظِّلّ انتقاها الكاتب. ولقد قادتنا بعض الصُّور إلى المعاني البعيدة عبر الخيال، وهو خيال شعريٌّ مكثَّف يخلو من الحواجز، فاللُّغة تحتاج إلى الخيال وهو خيال ألحَّ الكاتب على تجسيده في صور شعريّة مكثَّفة الدَّلالة. أين تظهر اللُّغة الشِّعريّة في **دمشق الحرائق؟** وإلى أيّ مدى استطاعت أن تبدو لغة مكثَّفة؟

إنّ اللُّغة الشِّعريّة التي استخدمها زكريَّا تامر في **رحيل إلى البحر** لغة مكثَّفة غنيّة بالدَّلالات فالأقصوصة تتّشكل في سياق لغويٍّ مختلف كأشدِّ ما يكون الاختلاف عن تلك اللُّغة العاديّة. ونلاحظ أنّ التَّكثيف في اللُّغة واضح فنحن هنا أمام لغة شعريّة بالكامل بما تحوي من الانزياحات وعن المألوف والمجازات فضلًا عن الصُّورة الشِّعريّة القائمة على التَّشخيص فمثل هٰذا النَّوع من الأقاصيص تأخذ فيه الانزياحات والصُّور البلاغيّة والتَّعبيريّة مكانة كبيرة. فتنبني هٰذِهِ الأقصوصة على لغة مكثَّفة "لغة تتفيَّأ النَّفاذ إلى قلب المتلقّي وعقله وإثارة عواطفه"[51].

لِذٰلِكَ صاغ زكريّا تامر أقصوصته بلغة تقف على مشارف الشِّعر، فلقد وظّفت عباراتها بمهارة وأصبحت العبارة الشِّعريّة تؤسِّس للغة مثيرة للفضول تشدُّ القارئ، لغة تحقّق الانطباع والانفعال والتَّأثّر.

فلقد مثّلت هٰذِهِ اللُّغة عاملًا مهمًّا في خلق الأثر، لأنّها تعبّر عن أزمة الذَّات التَّائهة والباحثة عن الرَّحيل، لِذٰلِكَ ظهرت مكدودة ضائعة. وهو ما دفع عبد الرَّزّاق عيد إلى القول: "يعدُّ زكريّا تامر رائدًا في تمثّله لتجربة الشِّعر الحديث الَّذي قام بالانتهاك المنظّم ذاته على مستوى اللُّغة والصُّورة والواقع"[52].

وَهٰذا الانزياح يستمرُّ في ثنايا مجموعتنا، فيكسب الأقاصيص شعريّة قائمة بالأساس على تكثيف الصُّور ممّا يزيدها ثراءً وتركيزًا في كلّ مرّة، فمثلًا في أقصوصة **في الصَّحراء**[53] نلاحظ أنّ الكاتب صاغ عباراته بلغة مبنيّة على اللَّا معقول، إذ يقول في بداية الأقصوصة: "ولمّا هبَّت الرِّيح بادر إلى اعتقالها وعاد إلى غرفته وسجن الرِّيح في درج طاولته، فتحلَّق حوله بغتة عدد من الرِّجال الَّذينَ يرتدون ثيابًا بيض"[54]. ويتحقَّق الانزياح حين يعتقل الرَّجل المنخور الأسنان الرِّيح ويسجنها في درج طاولته فيتحلّق حوله عدد من الرِّجال يرتدون ثيابًا بيضًا ويقولون له: "أشفق على الأشجار فهي بحاجة إلى الرِّيح كي تخلِّصها من أوراقها الميِّتة، فأغصانها تتعذَّب أشدَّ العذاب"[55]. فَهٰذا الحوار يكشف لنا نوعًا من الانزياح، فقد حضرت حكاية سرقة الرِّيح للتَّمرّد على الواقع بسننه وقيوده وللتَّخلّي عن القواعد المكبّلة للحرِّيَّات.

وَهٰذِهِ الأقصوصة حافلة بالاستعارات، إذ يعمد الكاتب في مواضع مختلفة إلى التَّشخيص فيقول: "التُّراب عطشان وإذا لم تجلب الرِّيح الغيوم فلن تهطل الأمطار"[56].

وتبعًا لِذٰلِكَ فإنّ شعريّة الأقصوصة تتحقَّق عبر الاستعارة، فهي ظاهرة بارزة عند زكريّا تامر، فمثلًا في أقصوصة **الشَّنفرى**[57] تفقد هٰذِهِ الشَّخصيّة مرجعيَّتها التَّاريخيّة لتصبح "رجلًا يحبُّ الورد والكلمات والنُّجوم، غير أنّ الورد ليس خبزًا، والنُّجوم ليست سجائر"[58]. "إنّ الاستعارة في هٰذِهِ الأقصوصة تكشف لا منطقيَّة الواقع الَّذي عبث بكلِّ الحدود فأصبح كلّ شيء ممكنًا

وصار التَّدجين سهلًا وأضحى بالإمكان جعل الأشياء والشَّخصيَّات تنحرف انحرافًا تامًّا عن معانيها ومواضعها"[59].

لقد عملنا من خلال هٰذِهِ الجمل على بيان الرَّوابط الَّتي تجمع بينها محاولين إماطة اللِّثام عن جميع الخصائص الفنِّيّة الَّتي اعتمدها الكاتب لتحقيق لغة يبلغ فيها الانزياح أعلى درجاته، ولم تشمل اللُّغة هٰذِهِ الأساليب فحسب، بل تجاوزت ذٰلِكَ إلى التَّشبيه وهو ما نجده حاضرًا خاصّة في أقصوصة **رحيل إلى البحر**.

خاصِّيّة التَّوسّل بالتَّشبيه:

قامت الصُّورة في أقصوصة **رحيل إلى البحر** على التَّشبيه، تشبيه اشتمل في الكثير على الاستعارة والمجاز.

وإذا كانت الصُّورة عند زكريَّا تامر ضاربة في بلاغة البيان، ففيها من الايقاع ما يقرّبها من الشِّعر، فإنّها تقوم على التَّكثيف في مستوى العبارات.

والأمثلة في النَّصّ:"سنتسلَّق الجبال ونلعب مع الغيوم سنمتلك وحدنا القمّة وستكون مدن العالم تحت أقدامنا كالجواري الخائفات"[59].

"فتهاوى رأسي على صدري، قطار كثيرة عرباته، أطلق صفيره الطَّويل الشَّبيه بأغنية يأس"[60].

"البحر طفل في ساعات الصَّفاء أوه ما أروعه حين يغضب"[61].

"أنت كالبحر... لحمك رمل الشَّاطئ"[62].

"قال التُّراب ركضت فوقي الخيول كإعصار غاضب ولمعت السُّيوف في ضوء الصَّباح، وارتويت من الدَّم وأعطيت أزهارًا حمرا"[63].

"البحر امرأة حنون"[64].

إنّ ما يشدّ الانتباه في هٰذِهِ الجمل هو قيام لغتها على التَّشبيه، وهو ما يبرز أنّ الكاتب يعتمد التَّمثيل عندما يعجز عن تقريب الصُّور، فلقد أضفى التَّشبيه على الجمل وضوحًا وأثار في القارئ الفضول والحيرة.

لقد شبّه الكاتب مدن العالم بالجواري والصَّفير الطَّويل بأغنية يأس، والبحر بامرأة حنون والخيول بالإعصار... وَهٰذِهِ التَّشبيهات تخدم وحدة الانطباع وتتميّز بالتَّكثيف، فهي وجيزة العبارة لٰكنّها عميقة الدَّلالة. ويتّضح ذٰلِكَ في قدرة هٰذِهِ المفردات على تقريب الصُّورة للقارئ وشدّ انتباهه، فهي تشبيهات مختزلة لٰكنّها مكثَّفة لغة ودلالة، عبارات غنيَّة تجعلنا نبحر معها نحو أشدِّ العوالم حيرة، عبارات غريبة، فالبحر يصبح طفلًا وفي بعض الأحيان امرأة حنون، لِذٰلِكَ تبرز هٰذِهِ الخاصِّيّة الأسلوبيّة كوسيلة فنّيّة تساهم في شحن العبارة بدلالات يصعب على القارئ العادي فهمها.

نستشفّ من ذٰلِكَ أنّ الكاتب استعان بالتَّشبيه لشحن لغته ولتوليد طاقة شعريّة، فللتَّشبيهات في **رحيل إلى البحر** ألوان من الحركات تغري القارئ بأن يمضي معها في طرقها الغامضة ويتتبّع مسالكها الخفيّة. لِذٰلِكَ فإنّ الصُّورة الشِّعريّة هي محصّلة علاقات لغويّة بحيث تتضافر في صياغتها المكوّنات الَّتي تكوّن النَّصّ وَهٰذِهِ الأنماط تدور إمّا على التَّشبيه أو الكناية أو الاستعارة بشتّى أصنافها.

إجمالًا، يمكن القول بخصوص هٰذا العنصر. إنّ **دمشق الحرائق** شكّلت تجربة زكريًّا تامر من خلال لغته المكثَّفة الحاملة للدَّلالات والإيحاءات الَّتي تحثّ القارئ على البحث، التَّنقيب في ثناياها، فلا نجد قصيدًا يحمل أبياتًا شعريّة، بل نلمح أنّ اللُّغة في مجملها مكثَّفة تقترب إلى لغة الشِّعر تخترق المألوف والعادي.

بالإضافة إلى أنّ المجموعة اشتملت على تشبيهات كثيرة تقوم على التَّكثيف وإيراد المعنى عبر الكشف عن المخفيّ والغامض ومحاولة توضيحه. ولقد عمل زكريًّا تامر في أقاصيصه جاهدًا على توظيف لغة شعريّة منتقاة بعناية، والحرص على إبقائها حاملة لمعان ودلالات متعدِّدة وهنا يكسر في هٰذِهِ الأقاصيص السُّنن السَّائدة، فيتجاوز الموقف ثمّ يلتقط الأحداث كما هي، بل يصوغها صياغة هادئة رصينة، ومن ثمّ يسهم في خلق التَّكثيف وبلورته. لِذٰلِكَ تبدو **دمشق الحرائق** غنيّة بالعبارات العفويّة الَّتي تمسّ الحياة.

لقد حرص زكريًا تامر على أداء مجموعته بلغة مكثَّفة فيها جانب كبير من الاقتصاد والتَّركيز، اقتصاد في عدد الكلمات وتركيز من خلال دقّة العبارة وانتقاء الألفاظ المناسبة وصياغة التَّراكيب السَّليمة.

ومثلما تأسّست الأقصوصة على الاقتصاد والتَّركيز من خلال دقّة العبارة والاقتصاد في عدد الكلمات، فإنّها تأسّست كَذٰلِكَ على الإيحاء والرَّمز الَّذي تحضر فيه الألفاظ مثقلة بالدَّلالات.

أمّا السِّمة الأبرز والأهمّ هي قرب اللُّغة من لغة الشِّعر الَّتي "تلتقط التَّفاصيل في خصوصيّتها، وتعبّر عنها في سرعة متواثبة تتناسب وخلجات النَّفس وتردّدها في الإنسان"[65].

لقد رام الكاتب أن يكثِّف لغته عبر هٰذِهِ الأساليب الفنِّيّة حتّى يأتي القول مركّزًا ويكون الإيحاء طاغيًا على المفردات مستطيعًا عبر هٰذا التَّكثيف أن يحوّل اللُّغة العاديّة إلى لغة غير مألوفة، لغة جديدة إبداعيّة.

لقد استطاع زكريًا تامر أن يؤلِّف في كلمات قليلة عالمًا كاملًا فنقل لنا مشاعر وأعمالًا ومواقف مختلفة عبر التَّركيز الَّذي تقتضيه الأقصوصة وتستوجبه، وهو ما يضمن توهُّجها ويصنع شعريَّتها.

وقد كان التَّدقيق في تتبّع التَّفاصيل سمة مميّزة لنصّ زكريًا تامر، فالنَّصّ غنّي بالأوصاف والنُّعوت، مغرق في رسم ملامح الشَّخصيَّات ونقل أعمالها وتصوير مشاعرها.

وعليه، نقول إنّ هٰذا الفصل مكَّننا من تتبّع خاصِّيّة التَّكثيف وعلاقتها بالوسائل والخصائص الفنِّيّة الَّتي تميّز النَّصّ الأقصوصيَّ، ممّا استدعى المزيد من الانزياح عن المواضعات اللُّغويَّة السَّائدة والمألوفة.

لِذٰلِكَ مثّل عنصر التَّكثيف اتّجاهًا جماليًّا في الخطاب الأقصوصيّ يقوم على الغموض واستدعاء التَّأويل والإيحاءات المتعدّدة الَّتي تفسح المجال واسعًا أمام القارئ لإنتاج الدَّلالة.

الهوامش

(1) إلياس خوري، دراسات في القصّة العربيَّة، وقائع ندوة مكناس، ص 55 .

(2) محمَّد يوسف نجم، **فنّ القصّة**، دار الصَّادر والشّروق، بيروت، 1996، ص114.

(3) زكريَّا تامر، **دمشق الحرائق**، ص 67.

(4) **م. س.**، ص69.

(5) **م. س.**، ص257.

(6) **م. س.**، ص257.

(7) **م. س.**، ص258.

(8) **م. س.**، ص258.

(9) **م. س.**، ص260.

(10) ابن منظور، **لسان العرب**، المجلّد السَّادس، ط.1، دار صادر، ص223.

(11) الأمين بن مبروك، **القصّة القصيرة عند زكريَّا تامر: الانتهاك المنظَّم**، ص184.

(12) بشير الوسلاتي، **النَّصُّ الأقصوصيُّ وقضايا التَّأويل**، ص 75.

(13) صبري حافظ، **الخصائص البنائيَّة للأقصوصة**، ص31.

(14) زكريَّا تامر، **دمشق الحرائق**، ص 193.

(15) بشير الوسلاتي، **النَّصّ الأقصوصيُّ وقضايا التَّأويل**، ص84.

(16) زكريَّا تامر، **دمشق الحرائق**، ص 195.

(17) **م. س.**، ص195.

(18) **م. س.**، ص199.

(19) **م. س.**، ص138-137.

(20) **م. س.**، ص119.

(21) **م. س.**، ص109.

(22) **م. س.**، ص111.

(23) **م. س.**، ص151.

(24) **م. س.**، ص153.

(25) **م. س.**، ص159.

(26) **م. س.**، ص165.

(27) **م. س.**، ص311.

(28) **م. س.**، ص313.

(29) **م. س.**، ص315.

(30) محمّد القاضي، **تحليل النَّصّ السَّرديّ بين النَّظريّة والتَّطبيق**، ط1، دار الجنوب ،1997، ص117 .

(31) زكريًّا تامر، **دمشق الحرائق**، ص198.

(32) **م. س.**، ص74.

(33) صبري حافظ، **الخصائص البنائيَّة للأقصوصة**، ص31 .

(34) 192. Jean Cohen, *Le haut langage*, Editions du Seuil, coll .Points, Paris, 1972, p

(35) أحمد السَّماوي، **في نظريّة الأقصوصة**، مطبعة التَّسفير الفنّي، صفاقس، 2003، ص152.

(36) صبري حافظ، **الخصائص البنائيَّة للأقصوصة**، ص27.

(37) زكريًّا تامر، **دمشق الحرائق**، ص267.

(38) **م. س.**، ص268

(39) **م. س.**، ص268

(40) **م. س.**، ص269.

(41) **م. س.**، ص269.

(42) **م. س.**، ص269.

(43) **م. س.**، ص269.

(44) **م. س.**، ص269.

(45) **م. س.**، ص300.

(46) **م. س.**، ص272.

(47) **م. س.**، ص273.

(48) **م. س.**، ص273

(49) **م. س.**، ص273

(50) أحمد السَّماوي، **في نظريَّة الأقصوصة**، ص152.

(51) **م. س.**، ص160.

(52) عبد الرَّزّاق عيد، **العالم القصصيُّ لزكريًّا تامر**، ط1، وحدة البنية الذِّهنيَّة في تمزُّقها المطلق، دار الفارابي، بيروت-لبنان، 1989، ص7.

(53) زكريًّا تامر، **دمشق الحرائق**، ص175.

(54) **م. س.**، ص177.

(55) **م. س.**، ص177

(56) **م. س.**، ص178.

(57) **م. س.**، ص169.

(58) **م. س.**، ص171.

(59) الأمين بن مبروك، **القصّة القصيرة عند زكريّا تامر: الانتهاك المنظّم**، ص158 -159.

(60) زكريّا تامر، **دمشق الحرائق**، ص 268.

(61) **م. س.**، ص272.

(62) **م. س.**، ص295.

(63) **م. س.**، ص287.

(64) **م. س.**، ص300.

(65) **م. س.**، ص291.

المصادر والمراجع

المصدر:

تامر. زكريا. **دمشق الحرائق**. ط.1. لندن: رياض الريّس للكتب والنشر، 1973. ط.3. 1994.

المراجع العربية:

خوري، إلياس. **دراسات في القصة القصيرة العربية**. وقائع ندوة مكناس. د.م: د.ن.

السّماوي، أحمد. **في نظرية الأقصوصة**. صفاقس: مطبعة التسفير الفني، 2003.

عيد، عبد الرزّاق. **العالم القصصي لزكريا تامر: وحدة البنية الذهنية في تمزّقها المطلق**. ط.1. بيروت- لبنان: دار الفارابي. ، 1989.

القاضي، محمّد. **تحليل النصّ السردي بين النظرية والتطبيق**. د.م: دار الجنوب، 1997.

ابن المبروك، الأمين. **القصّة القصيرة عند زكريّا تامر: الانتهاك المنظّم**. صفاقس–تونس: مكتبة علاء الدين، 2008.

نجم، محمد يوسف. **فنّ القصّة**. د.م: دار الصّادر والشّروق، 1996.

الورقي، السعيد. **اتجاهات القصّة القصيرة في الأدب العربي المعاصر**. ط.2. مصر: دار المعارف، 1984.

الوسلاتي، البشير. **النصّ الأقصوصي وقضايا التأويل**. صفاقس: دار صامد للنشر والتوزيع، 2014.

الدوريات: حافظ، صبري . "الخصائص البنائية للأقصوصة." **فصول**. المجلّد2. العدد 4. سبتمبر 1982.

المعاجم العربية: ابن منظور. **لسان العرب**. المجلّد 13. ط1. بيروت: دار صادر.2000.

المراجع الفرنسية:

-Cohen (Jean), *Le haut langage*, Paris: éditions du seuil, coll Points, 1972.