تعبيرية الوحدات الوظيفة في قصص زكريا تامر

د.ظاهر لطيف كريم ئەڤین رمزی حسن

كلية العلوم الانسانية – جامعة السليمانية

مقدمة

في خضم ظهور الصرخات التعبيرية المعاصرة ، برزت صرخة معربدة حارة رائدة في استلهامها لخصائص هذه الحركة و تجسيدها ، صرخة قاص السوري المعاصر((زكريا تامر)) الذي دأب على التعبير عن سخطه الأليم و مرارته اللاذعة إزاء العذابات الإنسانية جمعاء و العذابات الإنسان الشرقي- العربي بصورة خاصة – فقد أنعلت صراخا ته إلى ما وراء حيزه المحلي أخذا بيد القصة السورية القصيرة لتخطو خطوات جديدة ، واسعة و جريئة فتتخذ معه صفات اكثر نضجا و ملامح اكثر استقرارا .

ضمن تعبيرية البناء في قصص زكريا ثامر , أخذنا تعبيرية الوحدات الوظيفية و التي تبين ماهية حضور الوظائف الأساسية و الإشارية في البنية السردية للحدث التعبيري.

تعبيرية الوحدات الوظيفية

تجدر الإشارة إلى أن التعبيريين " لم ينظروا الى العالم الواقعي إلا باعتباره مناسبة لتجسيد انفعالاتهم غير المتوازنة و تحقيقها موضوعيا " (١),لذا نجدهم كثيرا ما يعتمدون على تشويه مظاهر الأشياء و تغيير ملامحها البارزة (٢). مما ينعكس على منطقية الأحداث و سيرورتها ,إذ نه يصعب على المتلقي أحيانا أن يحدد بداية الحدث ووسطه و نهايته (٣) كما هو متعارف علية منذ زمن أر سطو (ت : ٣٢٢ق.م) حينما حدد الأنماط السردية بهذه العناصر الثلاثة في معرض حديثة عن (الوحدة العضوية) في تتابع الأحداث (٤).

ان السخط و التمرد اللذين شحنا قلب التعبيري بتدفقهما المحموم تجسدا كذلك في الثورة على جميع التقنيات الفنية التي اتبعها الكتاب و المبدعون في نتاجا تهم عامة , فما علية (تكسير الحدث)لديهم إن لم ترجع إلى بحثهم عن تقنيات و سبل جديدة يحاولون من خلالها التعبير عن كل هذه المرارة الأليمة المتراكمة في أعماقهم اثر جميع المظاهر القهرية التي ترتكب ضد الإنسان , فالملل قد طغى على اتباع الوسائل التقليدية للتعبير عن كل ما في ذلك العمق من ماس , وحان الوقت للعثور على أساليب جديدة أكثر انسجما وهارمونية مع معاناة التعبيري و رويته للعالم .

وانطلاقا من الفكرة القائلة بان عملية السرد القصصي تحتوي على "مجموعة منظمة من الجمل ذات طبيعة وظيفية " (٥) فقد تعددت و جهات نظر الشكلانيين الروس و (بروب) و (ليفي شتراوس)تجاه السرد فيما إذا كان مجرد استرجاع لبعض الأحداث , أو مشتركا مع أشكال أخرى في البناء (٦).

و على هذا الأساس تكونت فكرة (الوحدات الوظيفية)(٧) التي يبني عليها معمار القصة , إذ أن الطابع الوظيفي لبعض مقاطع القصة هو الذي يجعل منها و حدات سردية , ومن ثم كان الاسم الذي أطلق على هذه الوحدات الأولى : وظائف (٨) .

و في محاولة حديثة نسبيا " قدم (رولان **پارت**) اقتراحا حول تصنيف و حدات القصة لما قابل بين فئتين من الوحدات : الأولى (توزيعية) و الثانية (تكميلية) (٩) و قد أطلق على الوحدات الأولى اسم (الوظائف الأساسية) , وعلى الوحدات الثانية (الوظائف الثانوية أو الإشارية) (١٠) . والوظائف الأساسية حسب أطروحة (**پارت**): " تعبر عن (الأعمال) أما (الوظائف الثانوية فتعبر عن (الأوصاف)" (١١) .

والوظائف الأساسية " يجب أن تخلق شكا ما وتبدده " (١٢) , أما الثانوية فهي " التي تملا الحيز السردي بين وظيفتين أساسيتين . بمعنى أن وجودها بموضع الوظائف الأساسية ويعطيها هويتها المميزة من حيث وصفها لطبائع الأشخاص , وأعمارهم, ودوافعهم , والأماكن التي يسكنون فيها , وينتقلون منها واليها " (١٣) .

في قصص (زكريا تامر) , نجد أن الرفض يتكثف و يتشابك في نسيج الشكل و المضمون , إذ أن رفض تامر لجميع الانتهاكات التي تقام ضد الإنسانية و باسم الإنسانية ينعكس حتى على طريقة انتقائه لتقنياته الفنية في السرد القصصي للحدث . فهو يصر على تحطيم كل المقاييس التقليدية التي كانت منارا للأخرين كي يتخذوا منها وسيلة لتعبيرهم الإبداعي , بل انه يجعل من عملية التكسير والتحطيم هذه خير طريقة لتجسيد شحنات الرفض المتفاقمة في داخله معبرا من خلالها عن أزماته النفسية و الذهنية و الروحية الحادة .

لقد استندت عملية (تكسير الحدث) هذه في قصص تامر إلى طريقتين سر دينين عكس من خلالهما مضامين نزعاته التعبيرية , وهاتان الطريقتان تتلخصان في : ــ

١ــ الانتقال من المعقول إلى اللامعقول .

٢ ــ مباشرة المعقول و معاملته معاملة المعقول .

١ ــ الانتقال من المعقول إلى اللامعقول : ــ

لقد ذكرنا أن التعبيري لا يعتمد في بناء الحدث التسلسل المنطقي و التعاقب الزمني , مما يؤدي إلى صعوبة عملية تحديد بداية الحدث و وسطه ونهايته لدى المتلقي , و لكن هذا لا يمنع أن تكون البداية فيها بداية واقعية كي يسهل على الكاتب الدخول في الموضوع و عرض العقدة النفسية التي سينطلق منها البطل (١٤). فما أن يمهد الكاتب السبيل أمام المتلقي بهذا العرض الواقعي حتى تبدأ رحلة التداخلات و المقاطعات من خلال استلهام (الأحلام , وأحلام اليقظة , واللاشعور , والهذيان) – كما سنلحظ لاحقا – وكل هذه المفردات تشكل عوامل مغذية لملكة الخيال التي أنماز بها التعبيري إلى حد بعيد (١٥) .

في قصص تامر , تتكرر تشكيلة الانتقال من المعقول إلى اللامعقول بشكل خاص في مجموعته القصصية الأولى (صهيل الجواد الأبيض) ما عدا قصته (ابتسم يا وجهها المتعب) التي تنضم إلى الطريقة الثانية في تكوين العالم القصصي الفنتازي المجسد لتعبريته الشفافة و الساخطة معا . وتؤدي هيمنة التخيل على الإنتاج الإبداعي لتامر إلى هيمنة الأحلام على رؤية الشخصية , لكن هذه الأحلام في أثناء تناسجها في اللامعقول , تكتسب أحيانا بعدا أسطوريا , يخضع الواقع للرغبات التي تتطلب إشباعا للتو, بحيث يغدو الفضاء و مجموع المكونات الخارجية خاضعة لانفعالات الشخصية القصصية وأوهامها و أحلامها و هذياناتها .

ولذا يمكننا أن نقول أن العناصر المكونة للوحدات الوظيفية في هذه المجموعة من القصص فرض عليها نوع من (الشلل النصفي) – أن صح التعبير – لأن الفعل القصصي لديه يدور في فلك (الرغبة و الحلم) , ويقف عند هذه الحدود , لا يتعداه إلى (التحقيق و العمل) , فالفعل – بوظيفته النحوية – يصف لنا فقط هذه الرغبات المقموعة , و هكذا تغدو الأوصاف (الوظائف الثانوية أو الإشارية) هي الغالبة على الأعمال (أو الوظائف الأساسية) , ويذهب (بارت) إلى أن القصص التي يزخر فيها القول القصصي بالوحدات الإشارية الدالة تكون قصصًا نفسية تحليلية لا تحتوى إلا على قدر ضئيل من الأحداث و نسبة كبرى من الإشارات (١٦). أن الوظائف الإشارية التي تقوم بها شخصيات تامر القصصية تتأرجح بين الأشكالات التي ذكرناها و نذكرها دوما , نقصد إشكالات (الفقر – الكبت – القمع – تغير القيم) التي تقابلها (الغنى – الارتواء – الحرية –الأصالة) .

ونلحظ أن مجموعة (صهيل الجواد الأبيض) تتصدى لعرض هذه الإشكالات على لسان شخصياتها الرئيسة و أحلامها و تنهداتها و حركتها بشكل و متلازم , إلا أن الإشكالات تتوزع على قصص المجموعات الأخرى التي تلحقها , فضلاً عن إضافة إشكالية (تغير القيم) الذي يشكل محوراً مهماً في مجموعته السادسة (نداء نوح) .

في قصة (الرجل الزنجي)(١٧) يمكننا تحديد الوحدات الوظيفية حسب أطروحة (بارت(١٨), وبروب (١٩), وتوماشفسكي(٢٠)) في معرض تصنيفهم للوحدات الوظيفية إذ يوضح(توماشفسكي) عملية التحليل القائمة للموضوع الرئيس Theme في النص بقوله :"إن العمل بأكمله يمكن أن يكون له موضوعه الرئيس , وفي الآن عينه سيملك كل قسم من العمل موضوعه الرئيسي ..و عن طريق هذا التفكيك للعمل إلى وحدات ثيمية كبرى نصل في النهاية إلى حدود مالا يتجزأ ,و إلى أصغر و أدق عناصر مادة الثيمة ... إن موضوع هذا القسم الذي لا يتجزأ يدعى الوحدة الصغرى Motif , وفي العمق فان كل اقتراح يمتلك وحدته الصغرى "(٢١). وبهذا نستطيع استكشاف الخصائص التعبيرية التي تنعكس على الحدث القصصي , بهيمنة النبرة الانفعالية , والتركيز على الأحاسيس الذاتية للشخصية على حساب الفعل القصصي الذي يتحول من الممكن إلى المحال , ومن المعقول إلى اللامعقول , متخبطةً ومناضلة في سبيل تحقيق رغباتها المعلقة في فضاء الحلم و الفنتازيا .

ملحوظة / قصة (الرجل الزنجي) مكونة من ستة مقاطع في عشر صفحات تقريباً .

إحصاء الوظائف

المقطع الأول : ــ

١-**التطلع** : يصف (السارد المتضمن) مستخدماً ضمير المتكلم , الحيز المكاني الذي يحيا فيه , فشمسه (قرص مستدير أصفر) تمنح ضوءها الوادعة و الطمأنينة و الدفء , فالسارد إذن يعيش حالةً من الأمان و الاستقرار لا يشغله شيء لذا فهو يتطلع إلى ما حوله ويبصر الأبنية

الغافية باستسلام , لذا نلحظ تكرار الأفعال الدالة على عملية التطلع نحو (أتطلع , أبصر , أرى , تلتهم عيناي , تملكني شوق لرؤية و جهيهما , تطلعت إليهما , يتطلع). إن عملية (التطلع) تغدو وظيفة أساسية لاستكشاف كل الممكنات التي تحدث في هذه الحياة , بجمالها و قبحها , ببراءتها و بشاعتها , وهكذا تبدأ القصة بلحظات المعقول و المعاش .

٢-**تجسيد اللاشعور** : يتضح ذلك لما يحاول السارد تجسيد لاشعوره من خلال (الرجل الزنجي) , وهنا نحن أمام عامل وظيفي مفعم بالدلالات : ــ

أ- الشق الأول / (الرجل) الذي يعبر عن الجانب الجنسي الذكري في (الليبيدو).

ب ــ الشق الثاني/ (الزنجي) الذي يعبر عن هالة من الدلالات الغامضة بغموض(اللاشعور) نفسه حيث (السواد) كصفة ل(الزنجي):-

ــ دلالة تضبيبية : عبر خفاء اللاشعور و احتجابه .

ــ دلالة أنثربولوجية : كصفة للبدائية و الجموح الحاد في الإنسان الذي لم يروض اجتماعياً و حضارياً .

ولربما تنبثق هذه الدلالات في الأذهان من جلال المقارنة بين (اللاشعور و الرجل الزنجي) , فتصورنا للاشعور هو تصور غير مرئي لواقع غير مرئي , ثم أن المقارنة بالرجل الزنجي تطبع المشبه (الرجل الزنجي) بطابع الغموض و السحرية و الشاعرية

٣)**الهلوسة** (٢٢): تتمثل في الأخيلة التي تنتاب السارد من خلال تجسيده للاشعوره بـ(الرجل الزنجي) الذي يحسبه واقعاً قائماً يعيش معه , يضحك , يبكي , يتحدث , يناقش .. بحيث أن أمه تندهش عندما تراه يوماً جالساً في غرفته و يتحدث مع (الرجل الزنجي) الذي اكتشفه أيام وحدته (٢٣) .و السارد يجسد لنا هذه الهلوسات و كأنها وقائع معقولة و معاشة و طبيعية و من هنا تبتدئ رحلة الانتقال إلى عالم اللامعقول .

(٤) **أحلام اليقظة** : تظهر عند إسقاط السارد رغبته في الزواج من فتاة يحبها و تحبه على (شاب وفتاة) يسيران ملتصقي الأيدي في أحد الشوارع , يعتقد السارد أن محاورة تجري بينهما بعد أن يدلف إلى المادة التخيلية بواسطة لفظة (ربما) , إذ نجده يقول لنفسه : **وربما** كان الشاب يقول للفتاة : ــ

ــ سنتزوج في يوم قريب فتجيبه قائلة بحرارة :
ــ وسيكون لنا منزل صغير.
ــ وسنتشاجر أحياناً.
ــ وستنتهي مشاجراتنا بقبلة .
ــ وسننجب أطفالاً أذكياء جمالهم فاتن كجمال أمهم " (٢٤).

و يتكرر حلم اليقظة لدى السارد حينما يتموج في مخيلته وجه امرأة قابلها مرةً في أحد الشوارع , وتتكور الكلمات الموحية إلى هذا الحلم من خلال :
(فكأنني , خيل إلى , يتموج في مخيلتي) إذ أنها تحمل دلالات مفضية إلى عملية الانفصال عن الواقع وبذا تتكثف عملية المزج بين المعاش والمتخيل .

(٥)**الإحباط**: وذلك لما انتحب (الرجل الزنجي) انتحاباً مفجعاً بعد أن لطمته ضحكتا (الشاب و الفتاة) اثر سماعه لصوت الفتاة التي قالت للشاب حينما رأت (السارد+الرجل الزنجي) وهو يتطلع نحوهما بنهم :

" هل لاحظت كيف يتطلع إلينا هذا المعتوه .. إن منظره مضحك " (٢٥) مع أن الرجل الزنجي يصف تطلعه إليهما بأنه كان مصحوباً بـ" ابتسامة كلها محبة و حنان " (٢٦) فالرجل الزنجي يشعر باستهانة الفتاة لمنظره , لذا نجده يحث السارد معاتباً " أنت مخلوق مضحك .. ثيابك عتيقة زرية .. وشعرك مشعث لم تقترب منه يد الحلاق منذ أمد طويل " (٢٧) , فتظهر ديالكتيكية (المظهر و الجوهر) .. فالإنسان لا يقاس عند هؤلاء بجوهره بل بمنظره , وهكذا تتفاقم أزمة (الفقر) و لا يمكنه التنفيس عنها إلا بـ (الانتحاب) .

المقطعين : الثاني و الثالث : ــ

(٦) الكبت و الارتواء : يمكننا أن نقول إن إشكالية (الجنس) من أقوى الإشكالات التي تتعرض إليها القصة , فالسارد يسال (الرجل الزنجي) : "هل تحب الناس فأجاب (الرجل الزنجي) : أنا لا أحب سوى النساء اللواتي أستطيع مضاجعتهن " (٢٨) .

وفي المقطع الثالث نجد أن (الرجل الزنجي) يحرض السارد على تقبيل الفتاة , مرددا : (قبلها قبلها قبلها ...) وبعد أن تمتنع الفتاة يلح ثانية و ثالثة " قبلها قبلها .. أنا سعيد فالمطر بدأ ينهمر فوق تراب الحقول العطشى " (٢٩) .و نلحظ في هذه العبارة الأخيرة دليلاً على تجسيد (الرجل الزنجي) للاشعور السارد ذاته وذلك باستخدام وسيلة (الالتفات) (٣٠) البلاغية , ففي الجملة السابقة يظهر الالتفات من خلال انصراف المتكلم عن (المخاطبة) بإلحاحه على السارد تكرار طلب التقبيل بكلمة (قبلها) , فضمير المخاطب فيها مستتر تقديره (أنت) , إلا أنه في السياق نفسه يتحول إلى (الإخبار) من خلال ضمير المتكلم المنفصل (أنا) في قوله : (أنا سعيد). وهذا دليل دامغ للمتلقي المتشكك في هوية (الرجل الزنجي) و تجسيده للاشعور (السارد) .

وهنا يلغي السارد نفسه و يصرح بأن (الرجل الزنجي) هو الذي بقي " وحده متوحشاً ضائعاً عبر سهول خاضعة لشمس صيف مجنون , و لأغنية خشنة , و لقمر من الشمع الطري " (٣١) . عاكساً بذلك عملية (الارتواء) للدافع الجنسي القابع في لاشعور الإنسان كرد

على (الكبت و الحرمان) المتمثل في الشعور و الوعي الخارجي .

المقطع الرابع

قرار العودة إلى العمل : يستنتج السارد بعد طول معاناة و فراغ بأن " لكل واحد من الأحياء عملاً معيناً و هدفاً صغيراً و خيطاً من البهجة البيضاء " (٣٢) أي أنه يصل إلى نتيجة مفادها أن الإنسان سيتمكن من تحقيق ذاته من خلال (العمل) فهو هوية (العامل) ومعنى وجوده في هذه الحياة لذا فان (السارد و الرجل الزنجي) = (الشعور و اللاشعور) يتفقان معاً على الرجوع إلى العمل " و هكذا امتدت يدي لتفتح باباً قديماً هجرته منذ زمن مديد "(٣٣) .

المقطع الخامس

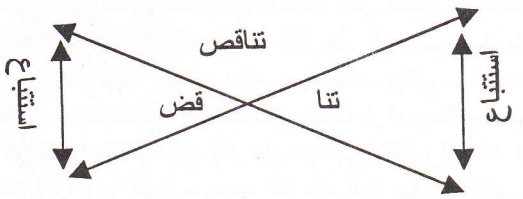
(١) ترك العمل : بعد أن يقرر كلاً من (السارد و الرجل الزنجي) العودة إلى العمل , يعاني كل منهما رتابة هذا العمل و مرارته . الرتابة المجسدة في وصف السارد " عقربا ساعة العمل يزحفان بكسل .. فمتى ستزعق الصفارة معلنة انتهاء العمل "(٣٤) و المرارة المجسدة عبر قساوة (أرباب العمل = الرأسماليين) واستغلالهم لطاقات الإنسان , جاعلين منه (رقيقاً تقنياً) غير آبهين بما تحتويه تلكم النفوس الإنسانية من مشاعر و أحاسيس و إبداعات , وهنا تبرز إشكالية (الحرية المفقودة) . فنجد تحريض (الرجل الزنجي) للسارد لكي يبصق في وجه وكيل العمل , دون الخوف من عقاب الطرد من العمل " ستطرد من العمل .. هذا العقاب الوحيد الذي يملكونه .. وبه ستستعيد إنسانيتك المفقودة , و ستهدم سدود الشوارع "(٣٥) , و ما هذا إلا رد على (العمل) الذي يكبل حرية الإنسان ويشدد عليه الخناق .

المقطع السادس

الشعور بالعقم : و هو يتمثل بالآلام التي يعانيها السارد من خلال الصراع الأزلي بين قيم (الشعور و اللاشعور) في أعماقه , إذ أن شبح الفراغ و الموت و البطالة يطارده فلا يجد شيئاً مجدياً يفعله إلا (التمدد و الحلم وإشعال السجائر و حضور فكرة الموت في ذهنه) و تحضره أفكار فلسفية في سياق هلوساته التشاؤمية " لا أدري من أين أتيت "(٣٦) , ثم يسال (الرجل الزنجي) :"إلى أين نذهب ؟! " (٣٧) انه ينحر إلى عالم الكهوف , عالم الكابة الموحشة , عالم المجتمع القائم الذي لا يجد (الرجل الزنجي) مكاناً فيه , لذا ماذا سيكون الحل؟ فالقصة تتركنا حائرين أمام السؤال الأخير للسارد المتضمن لمأساوية مصير (رجالنا الزنوج = لاشعور الإنسان) في مجتمع تنعدم فيه أبسط متطلبات الحرية في" هل مات الرجل الزنجي؟ "(٣٨) هذه هي الوحدات الوظيفية في قصة (الرجل الزنجي) بتنوع أشكالها و ألوانها,وإذا ما أمعننا النظر في هذه الوظائف تمكننا من الحكم على غالبيتها بأنها (وظائف إشارية) أكثر ما تكون (وظائف أساسية) تخدم الحدث . فالأحداث قليلة و ضئيلة جداً قياساً بالقصص التي تتغلب عليها (الوظائف الأساسية) . الانفعالات النفسية و الرغبات و الحاجات الذاتية هي الطاغية على مضمون القصة . الفعل القصصي فيها ضعيف مما يؤكد بذلك خصيصة مهمة من خصائص القصة التعبيرية . و يمكننا أن نستدل بدليل لأخر على غلبة الوظائف الإشارية .أو غلبة (الأوصاف) على (الأعمال) في (الرجل الزنجي) أن السارد نفسه يختار (التسكع و الهروب) كوظيفة إشارية أخيرة إذ أن حذاءه أخذ يضرب وجه الرصيف ضرباً سريعاً متلاحقاً رغم أنه كان يدرك تفاهة وجوده ولاهدفية حياته بوضوح عندما يصرح في قوله :" ليس لدي ما أفعله " (٣٩) فعلية (التسكع) الأخيرة لها دلالة كبيرة على لاهدفية الشخصية و فراغها الذي أصبح النتيجة النهائية لكل فرد يحمل على عاتقه وظيفة (الشعور بمتطلبات ذاته الإنسانية المعذبة) ويمكننا أن نرسم (المربع العلامي) مثلما اقترحه (غريماس)(٤٠)من أجل شكلنة الدلالة الضمنية و الصريحة في القصة تحليلاً و تأويلاً : ينظر الشكل رقم (١) ـــ

تضاد

الإنسانية المفقودة .....تحقيق الوجود الإنساني



تضاد

الفقر-الكتب-فقدان الحرية .....الغني-الارتواء الجنسي – الحرية

الشكل رقم (١)

ويبدو هنا أن (غريماس) قد أفاد في فكرة (المربع العلامي) من (مربع التقابل Square of Opposition) الذي اقترحه أر سطو لحفظ العلاقات بين الأنماط الأربعة الرئيسة الخاصة بالمقدمات المنطقية في المنطق الأرسطي أي : ـــ (الكلية الموجبة , الكلية السالبة , الجزئية الموجبة , الجزئية السالبة (٤١) .

في قصة (القبو) (٤٢) نحن تجاه إشكالات الحاجات النفسية الثلاث من جديد , حيث العامل جالس في مقهى يفصله عن الشارع حائط من زجاج ,حيث العودة إلى الماضي من خلال طريقة

الـ (الارتجاع الفني ـ Flash back) حيث يتذكر (سميحة) , وكيف كان يتعذب باشتهائه لجسدها , ثم عودته إلى (القبو = الفقر) ليذهب في اليوم الثاني إلى العمل , ومن ثم كوابيس الاتهام بالقتل , ثم (الشنق = افتقاد الحرية) ويستيقظ على صوت أمه : " كانت كآبتي أقسى من عذاب أرض بلا مطر , ولم أكن أكثر من كومة لحم بائسة لا يستطيع مساعدتها أي الـه" (٤٣) بحيث تطغى الرغبات الثلاث مرةً أخرى على سيرورة الحدث القصصي .

في القصة التي أطلقت عنواناً على اسم المجموعة كلا (صهيل الجواد الأبيض) (٤٤) يتغلب عنصر البحث عن (الحرية) على باقي العناصر , بل يغدو هو العمود الفقري للقصة , حيث السارد يرغب في الرحيل عن المدينة على صهوة جواده الأبيض , لكنه في ابتعاده هذا , إنما يريد التحرر من الكبت و العمل.

(الكبت) في القصص السابقة يقدم كشكل أبدي مزمن يعود إلى لحظة الطفولة , لكنه هنا كان له فتاة " مدينة أفواح و لذة , لك شفتاها الأرجوانيتان تفتحان لصحرائك الجائعة أبواب كنوز توقظ النار النائمة في دمك , لك نهداها .. لكَ عيناها , لك شعرها الأسود .. سلبت منك "(٤٥) ويمكننا أن نشير هنا إلى أن صورة المرأة كمدينة أو كوطن , صورة مكررة في قصص تامر , فحتى الأعضاء تكتسب أحياناً هذه الصفة , كما في تشبيه (سليمان) لفم حبيبته (سميحة) في قصة (البستان) , إذ يقول : " فمها وطني " (٤٦) في قصة (صهيل الجواد الأبيض) نلحظ أن أسباب الابتعاد عن العمل تختلف , يقول السارد ك : " ستنهض في الصباح في لحظة معينة , ستتمطى أو تتثاءب بتكاسل , ستغسل وجهكَ وتمشط شعرك وترتدي ثيابك و ستبصق كهرم مهتريء ... ثم سيدفنك المعمل في أحشائه الشرسة تعب , تعب , تعب ... لماذا تعيش يا سكران ؟ **لماذا لا أموت** " (٤٧)

فالتعليل هنا ينبثق من ظروف العمل ذاتها وليس من العمل أو من الآلة , لذا فهو يختار الموت حلاً , متراجعاً عن وهم هدم المعمل , و العودة إلى الأرض كما هو الحال في قصة (الأغنية الزرقاء الخشنة) .

ان كراهية الشخصيات الرئيسة في قصص تامر للعمل , دليل أخر على ضعف الوظائف الأساسية التي غالباً ما تأخذها الشخصيات الرئيسة على عاتقها من أجل السير بالوحدات القصصية الوظيفية حتى نهاية القصة فالعمل هو الذي يكشف النقاب عن هوية (العامل) ، إلا أن الشخصية تكره دوماً عملها , بحيث يمكننا صهر الرغبات في كل قصص مجموعة (صهيل الجواد الأبيض) في بوتقة (كراهية العمل , و البحث عن الحرية من خلال الحلم و الاستجابة لنزوعات اللاشعور) . فالسارد مثلاً في قصة (رجل من دمشق) يعلن صراحة كراهيته للعمل كلية لا لظروفه أو شروطه (أي العمل) التي كان يوحي لنا بها بين الفينة و الفينة , فهو يقول : " أنا أحب كل الأشياء إلا العمل " (٤٨)

وهو يجسد حلمه بمدينة شنقت الجوع و الكابة و الضجر , لا تأريخ لها وأيامها تمر بلا أسماء , وحينما يسألونه :"ما هو الشيء الذي يرفع المخلوق البشري إلى مرتبة الإنسان ؟ سيجيب :

ـــ الكسل .

ـــ ما هي أحسن الفضائل ؟

ـــ ما هوايتك ؟

ـــ التثاؤب .

وهنا سيصافحونني بحرارة قائلين : ـــ

ـــ أدخل إلى مدينتنا فأنت مواطن مثالي.... اعمل ليومكَ فقط . وعش كما تشتهي .. استسلم لنزواتك .. وافعل كل الحماقات بحماس " (٤٩).إن تصريحات السارد الواضحة المستمرة بالتعبير عن تلك الحاجات و الرغبات ,كثيراً ما تسيء إلى الدلالة البنائية للقصة , حيث أن ما ترمي إليه البنية السردية من بعد دلالي , كثيراً ما يكون مصرحاً به من قبل السارد منذ مبدأ القصة . وفي كثير من الأحيان تنتهي القصة بعبارة تكرر ماكان يردده السارد من معاناة في البحث , فيقدم المفارقة الحادة و الهازئة بين الواقع والحلم , بل في كثير من الأحيان بحيث تأخذ شكل (التعليق) على الحالة , أكثر مما هي نتاج الفعل القصصي .

وهو كثيراً ما يعيش الحلم ـــ الذي هو دائماً حامل للرغبات المحققة ـــ كواقع , بل إن شراسة الواقع تمتد في الحلم ذاته لتقتلَ الرغبات الوهمية , وليتحول الحلم الى كابوس .

وبهذا نجد أن الرغبات بمجموعها في قصص تامر رغبات ذات صفة عامة , إذ أن الخصم ليس شخصاً أو مجموعة اجتماعية يقفون عائقاً في وجه الشخصية الرئيسة حائلين دون تحقيق رغباته , بل هم دوماً (العمل ـ الكبت ـ الفقر) مما أدى إلى هيمنة النبرة الخطابية على السرد , وهيمنة الوصف على العمل , وهيمنة النتائج على التعليل , ثم إضعاف الفعل و المشاركة و تلاشي السعي و الحركة و النضال .

ولذا يمكننا إبدال لفظة (العامل) الوظيفي التي اقترحها (ثارت) بلفظة (الراغب) في تحقيق الوظيفة , ومما يمنح قصص تامر فرادةً تعبيرية مميزة , إذا ما علمنا أن أفعال الرغبة تدل على وظائف إشارية , بعكس الأفعال الأخرى التي تدل على وظائفَ أساسية تخدم التسلسل المنطقي لوحدات الحدث .

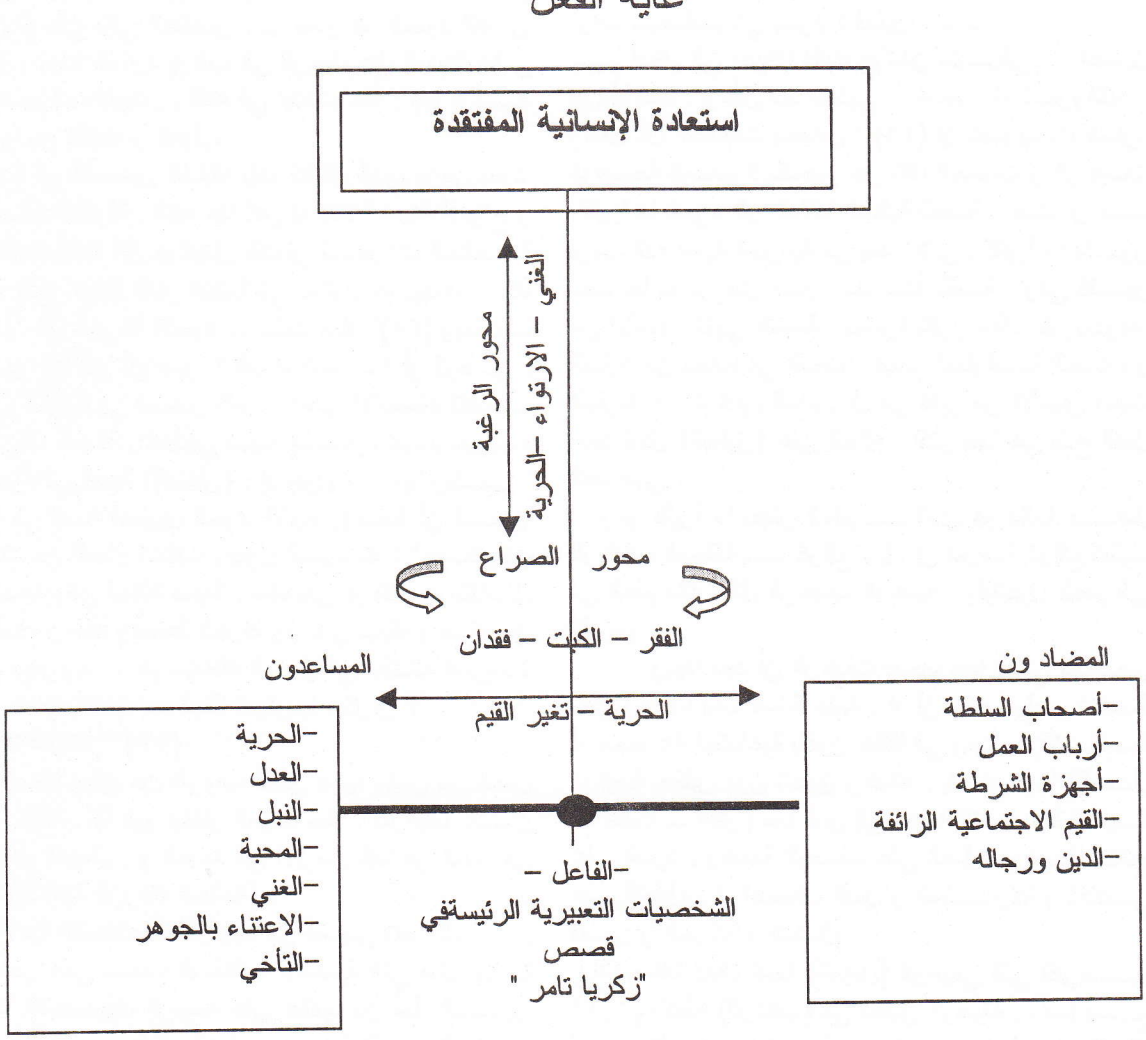
ولا نود هنا أن نغفلَ عن القصة التعبيرية الأولى في هذه المجموعة (الأغنية الزرقاء الخشنة) (٥٠) التي تتجسد فيها رغبات السارد بصورة أوضح , فهي الأخرى تبدأ

بلحظات الممكن و المعقول المحاكيـــة للحيـــاة اليوميـــة المعاشة, إذ نحن تجاه رجل مطرود من العمـــل , وهـــذا يمثل تحريضاً لديه لاستدعاء صياغة خيالية تستمد لحمتـها البنائية من الواقع المعاش إلا أن الإجابة تأخذ منحى وهمياً قائماً على أحلام اليقظة , فتكـــون النتيجـــة بـــالضرورة تصوراً هذيانياً يندمج بالمصدر التعليلي القائم على الأوهام (أحلام اليقظة) .

ومن خلال أحلام اليقظة , تتجسد الإشـــكالات الثـــلاث القائمة على ما يحلم به السارد المتضمن (العامل) : ــ

١- أن يصبحَ ملكاً ⟵ كرد على الفقر .
٢- أن يتزوجَ من امرأة جميلة رأها ذات مرة في الشارع ⟵ كرد على الكبت .
٣ــــ أن يهدمَ المعامل ويعودَ الى الأرض الأم⟵ كرد على فقدان حريته .

ولكي نقفَ على تصور عام ودقيق لعملية إسناد الوظائف الإشارية أو الثانوية إلى شخصيات قصص تامر التعبيرية , من المفيد أن نملأ المثال الأتي كما تصوره (غريماس) في كتابه (الدلالية الهيكلية) (٥١) : ــ ينظر الشكل رقم (٢) ــ



إسناد الوحدات الوظيفية للشخصيات التعبيرية في قصص "زكريا تامر "
الشكل رقم (٢)

٢ــ مباشرة اللامعقول و معاملته معاملة المعقول

لقد لجا تامر إلى هذه التقنية المعبرة بصورة مكثفة مع مجموعته الثانية (ربيع في الرماد) , إذ أنه لم يعد يصوح غالباً بالانتقال من المعقول الى اللامعقول بل أصبح اللامعقول و المحال و المتخيل جزءاً لا يتجزأ من البناء القصصي التعبيرية لديه مع أن بداية هذه السمة تظهر لديه أصلاً مع قصة (ابتسم يا وجهها المتعب) (٥٢) .ففي هذه القصة ليس هناك أي تمهيد يوحي بأننا تجاه أحلام أو أحلام يقظة أو تداع , بل ان اللحظة اللامعقولة , تقدم في سياق المعقول دون أي توقع أو تمهيد مسبق , وهذا شبيه بمقولة الكاتب التعبيري (كارل اينشتين) : " يجب أن نتناول المحال (أو العبث) كما لو كان واقعة حقيقية " (٥٣) . إن السارد المتضمن في قصة (ابتسم يا وجهها المتعَب) يصف حياته من خلال ضمير الـ (أنا) : " تعاقبت علي الأعوام الكثيرة و أنا راقد على ظهري بدون فرح أو كابة .. أحملق ببلاهة في عتمة موحشة "(٥٤) وما أن ينتهي من وصف و حشته وسط صخب مدينته الكبيرة يفاجئنا مباشرةً بلحظة اللامعقول المعاشة , وذلك في قوله : " وتسرب إلي في إحدى الليالي ضياء القمر من ثغرة في سقف قبري " (٥٥) , وهكذا يحدد لنا حيزه المكاني (القبر) لنكتشف أن السارد هو (رجل ميت) أطعم لحمه وذكرياته و أحلامه الهرمة لغربان سوداء ويقضي ساعاته كلها مدفوناً تحت الرماد المنهمر من جرح رجل بأنس مصلوب وسط صخب مدينة كبيرة. وبطبيعية شديدة ينقل لنا (السارد الميت) فكرة تبادرت الى ذهنه " ماذا سأخسر لو عدت إلى العالم ؟ "(٥٦) , وهكذا يتم تحويل المحال و اللامعقول إلى عملية طبيعية ممكنة معاشة , بل عملية معقولة لا غبار عليها "وهكذا قدر لي أن أرجعَ مرةً أخرى إلى الشوارع " (٥٧) إن خلق العالم الفنتازي عبر صيرورة اللامعقول معقولاً , و المحال ممكناً , والمتخيل معاشاً هو من صميم الإبداعات التعبيرية في حبك الأحداث التي تتصف بأنها تعجبية و حركية , وأحياناً سرية خفية إلى درجة الغموض , خاصة أن التعبيرية يعتمد كثيراً على تشويه الملامح البارزة و تمزيقها (٥٨) كما ذكرنا سابقاً . وفي محاولة لإحصاء الوحدات الوظيفية في مثل هذه المجموعة من القصص التي يتم فيها التحول من عالم اللامعقول إلى المعقول و تصويرها كما لو أنها من صلب هذا الواقع بكل ما فيها من مفردات حياتية بسيطة دالة على معقوليتها و إمكانية عيشها بحيث يدمج فيها كلا العالمين (الممكن و المحال) دون الإيحاء بذلك أو التمهيد له . و يمكننا أن نتخذ من قصة (ابتسم يا وجهَها المتعَب) مثالاً للمقاربة بينها وبين مثيلاتها من القصص .

إحصاء الوظائف

١ــ الرتابة و الضجر : القصة تبدأ بنقل أحاسيس السارد المتضمن الميت من خلال المونولوج . فقد تعاقبت عليه الأعوام وهو راقد على ظهره بدون فرح أو كابة , يحملق ببلاهة في عتمة موحشة .

٢ ــ الحنين إلى الحياة : الميت تمتلكه قشعريرة قاسية لما تسلل إليه في إحدى الليالي ضياء القمر من ثغره في سقف قبره , فقد تذكر " دفعة واحدة نهدي امرأة بلون الحليب وأغنية قديمة و نهراً تنساب مياهه الخضراء بهدوء ونعومة " (٥٩) مما أدى إلى استفاقة حنين جارف في نفسه إلى مدينته التي أبعده عنها " موت فظ " (٦٠) .

٣ــ قرار العودة إلى الحياة : وينجلي ذلك في قول الميت لنفسه " ماذا سأخسر لو عدت إلى العالم ؟ " (٦١) وهكذا يقدر له ببساطة شديدة أن يرجع مرةً أخرى إلى الشوارع , ويمثل هذا القرار نقطة التحول الرئيسة في تحويل المحال الى الممكن و وجعل اللامعقول معقولاً , مجسداً بذلك وظيفة أساسية تكشف من الخيال الفنتازي في القصة .

٤ــ قرار رؤية أمه و اخوته : يهمل الميت نظرات الاستنكار و الاستغراب التي رمقته في الشارع , وكتعويض عن هذه الاستجابة المستنكرة تعاظم في نفسه شوق لرؤية أمه واخوته , فيقف أمام باب بيته القديم محاولاً الضغط على زر الجرس وهو يفكر بأن أمه "ستفاجأ برؤية ولدها الذي مات قبل أعوام .. يا لفرحتها "(٦٢)

٥- إنكار الأم والأخوة : الأم تنكر معرفتها لابنها , بل و تنكر أنه لديها ولد ميت , ولا تستجيب للهفة ابنها فهي تجيبه (ببرود وبصوت جامد) : " أولادي جميعهم أحياء ..أنت مخطئ .. أني لا أعرفك " (٦٣) ,والأخوة أقفلوا الباب في وجهه صارخين " اذهب عنا يا مجنون نحن لا نعرفك " (٦٤)

٦ــ الاغتراب : يظهر ذلك من خلال ثلاث وحدات : ــ

أ ــ تنهدات السارد : " أه يا أمي .. لأجلك جئت من عالم الموتى .. أنا وحيد بدونك أنا وحيد " (٦٥) بعد أن نبذته الأم .

ب ــ قوله : "وجرتني قدماي بعد قليل نحو شارع متخم بالضوضاء" (٦٦)

حيث أفرغ من هذه الجملة أية إشارة إلى (الرغبة) في هذا الفعل , إذ أسند فعل (الجر) إلى (القدمين) للدلالة على اضطراره وعدم حيلته وضعف إرادته الشخصية في اختيار (الشارع) فضاءً لنشاطه وفعله , فهو مجبر على ذلك جبراً .

ج ــ في قوله : "أحسست بأني قد غدوت شيئاً ما كريهاً لاطفولة له " (٦٧) إن فقدان الإحساس بالطفولة وذكرياتها ضرب من ضروب الاغتراب Alienation, فعندما يتعرض الإنسان إلى تقلب يتنافى مع طبيعة تكوينه من تطلعات وأمال ورغبات عند ذاك يفتقد الإحساس بالموروث الفكري و الخلقي و العقيدي , فتنقلب القيم

الاجتماعية إلى شبكة من تعارضات و سو ائب تفتقر لأدنى المقاييس المنطقية و آنئذ تتفسخ الروابط (٦٨).

٧ــ **الجوع** : حين يتأمل الصحون المليئة بطعام شهي من الواجهة الزجاجية لأحد المطاعم "انبثق بغتة جوعي المختبيء في أغواري منذ سنين "(٦٩)

٨ــ **القتل** : تمثل عملية (القتل) استجابة لتحريض حافز (الجوع) ,وذلك بعد أن يقنع أحدهم السارد بقتل امرأة لقاء أن يجعله سعيداً ! ,ولكن تظهر دوافع نفسية تساعد على عملية إتمام (القتل) , عند تذكره لمشاجرة بينه وبين رجل سكران في الخمارة , انتهت بانهزام السارد ,وفي محاولة لطرد فكرة (الانهزامية Defeatism) و(الشعور بالدونية Inferiority Feeling) يسقط رغبته في ضرب الرجل السكران ,على أخيه الصغير , وحينما تعترض أمه على ضربه لأخيه , تضطرم في نفسه الرغبة في قتلها معاً . وبذا يكشف عن سلوك سايكوباثي Psychopathic (٧٠) حاد يتصف به العديد من شخصيات تامر القصصية سواءً أكانت رئيسة أو ثانوية , بسبب تضاد هم المستمر مع المجتمع وأفراده , وتنشط لديه الرغبة في القتل لحظة تذكره ثانية لرجل السكران وأمه : "فاجتاحني غضب هائل جعلني أحس بأن يدي قد انفصلتا عن جسدي و وتحولت كل يد إلى مخلوق , غامض شرير .. له عالمه الخاص وله حبه وحماقته ونشوته وجريمته " (٧١) ولا تقتصر السايكوباثية على الشخصية الرئيسة بل أنها تتعداها إلى شخصيات أخرى في القصة، فالرجل الأنيق الذي حوض على قتل المرأة يفضل القتل بالسكين على خنق الضحية فلا شيء أجمل من دم مسفوح على لحم أبيض (٧٢)

٩ــ **الغنى** : استجابة الاغتناء و الحصول على النقود جاء نتيجة لمنبه (القتل) , فقد غدا السارد يدلف الى مطاعم فخمة برأس مرفوع , وحينما يلتهم صحناً من (البفتيك الفاخر) يخبره النادل : "هذا مطعم للأغنياء وهو لا يقدم إلا افخر الأطعمة , اللحم الذي أكلته .. . لحم إنسان بدين " (٧٣) وهكذا تتداخل الفنتازيا ثانية وتتكثف لحظات اللامعقول وكأنه واقع معاش قائم .

١٠ ــ **جدلية الفقر والانحراف** : يتجسد في اللقاء الذي يتم بين السارد والطفل الصغير الخائف من البقاء وحيداً في المنزل , فيتصور السارد في الحال أم الصبي الصغير وهي "امرأة فقيرة جميلة وديعة ملقاة الآن على سرير رجل غريب يسحق جسدها العاري بينما هي تفكر بطفلها الذي ينتظر , وبالنقود التي ستكون ملكاً لها بعد قليل " (٧٤) .

ولم يأت هذا التصور جزافاً , بل أن له جذوره المتأصلة في نفس السارد فعندما "كنت صغيراً أقف مرتجفاً قرب حائط صلب , أنتظر ذراعي أمي الحانتين اللتين أدركت فيما بعد أنهما كانتا تطوقان في كل ليلة عنق رجل ما .. يملك نقوداً "(٧٥) .

١١ ــ **الكبت** : تظهر أثاره لحظة قتل السارد للمرأة فبعد أن تسمرت عيناه على الجسد الهامد , يفكر " لحم الأنثى مازال يحتفظ بإغرائه الحار رغم ثلج الموت المتساقط عليه .. ولو لم يدخل الرجل الانيق الى الغرفة في تلك اللحظة لسقطت فرق الجسد وأنا ألهث " (٧٦) وهذا يمثل ذروة الشعور بالحرمان الجنسي , إذ نلحظ أن عملية التفكير في الاتصال الجنسي مع الميتة تتكرر في قصة (البدوي) مما قد يجعل المتلقي يفكر بأن مثل هذه الشخصيات مصابة بمرض مضاجعة الموتى Necrophilia (٧٧) إلا أن الأمر لا يتعدى مجرد التفكير في الشروع بمثل هذا الشيء بالرغم من أن السارد يقر بأنه لولا دخول الرجل الأنيق إلى الغرفة لما توانى عن مضاجعة المرأة التي قتلها . إلا أن مجرد عملية التفكير في أمر بمثل هذا الشذوذ , هو لون آخر من أفانين السخط التعبيري على التقليدي والمألوف الذي امتلأت به شخصيات تامر بصورة عامة .

١٢ــ **الإحباط** : نستشف ذلك من خلال تشبيهه للمدينة بأنها كانت في تلك اللحظات ــ أي اللحظة التي تذكر فيها أمه وانحرافها ولقاءه بالصبي الصغير : ــ "كانت المدينة موسماً عجوزاً ذات وجه شاحب متعب لا يعرف الابتسام " (٧٨) مما أدى به أن يحن إلى قبره بل أن حنينه إلى قبره كان " أغنية أسيانة تنمو وتزدهر" (٧٩)

١٣ــ **قرار العودة الى القبر** : يفضل السارد العودة إلى قبره بعد أن اجترع مرارة الحياة في مدينة عجوز لا ترأف ولاترحم فما أن رفع وجهه إلى أعلى فإذا به يجد أن (القمر) قد اختفى تماماً خلف السحب السوداء , ولا ننسى أن (القمر) في مبدأ القصة , هو الذي حرض الميت على إصدار قراره بالعودة إلى عالم الأحياء فما أن اختفى في نهاية القصة خلف السحب السوداء حتى أعلن مباشرةً " أنا عائد إلى قبري " (٨٠) فالعالم بالمثابة إليه قبر أوحش من القبر الذي قضى فيه أعواماً متعاقبة .

١٤ــ **الضياع** : إن الضياع هو التحصيل الحاصل للإنسان سواء أكان حياً أو ميتاً إن عاشر الأحياء , أو بقي وحيداً في قبره ! "أواه يا أماً تمقت ولدها .. إني أضعت قبري فإلى أين أذهب ؟ "(٨١) .

من خلال إحصاء الوحدات الوظيفية لهذه القصة , نلحظ أن الوظائف الأساسية التي تجسد الأعمال المغذية للحدث القصصي تتساوى في عددها مع الوظائف الثانوية (الإشارية) التي تدل على الأوصاف التي تصطبغ بها شخصيات القصة ونفسياتها .

إذن فالعناية مازالت مستمرة بالوظائف الإشارية حتى في الضرب الثاني الذي يباشر فيه السارد باللامعقول والمحال دون التمهيد له أو الإيحاء به . وتتمظهر مباشرة اللامعقول ومعاملتها معاملة المعقول في جميع قصص تامر التعبيرية التي لحقت صدور مجموعته القصصية

الأولى (صهيل الجواد الأبيض) بشكل متواصل حتى صدور أخر مجموعة قصصية له (نداء نوح) . ونلحظ أن قصص تامر تتمحور حول إشكالية (الحرية) وفقدانها منذ المجموعة الثانية (ربيع في الرماد) حتى (نداء نوح) , إلا أن هذه المجموعة الأخيرة تضيف إشكالية جديدة على الإشكالات الثلاث الأولى والتي تشكل حضوراً مهماً في قصص (نداء نوح) ألا وهي (تغير القيم) وتفسخ الارتباط بالتراث والمبادئ الأصيلة (٨٢) .ففي مقطع (الليلة الأخيرة) من قصة (شهريار وشهرزاد)(٨٣) نجد أن السارد الغريب (الذي يسرد الحكاية بضمير الغائب) يحكي لنا قصة (شهريار = ماسح الأحذية) الذي تزوج من (شهرزاد= ابنة صديقه صانع الأحذية) , وهذا الزواج العصري رمز لاندثار التراث بكل قيمه وسحره وأصالته فما أن تتنبأ شهرزاد لزوجها في ليلة زواجهما الأولى بأنه "سيزعم في المستقبل أنك ملك وأني ملكة , وسيزعم أيضاً أني أنقذت عنقي من الذبح بسيفك بأن حكيت لك طوال ألف ليلة وليلة حكايات مشوقة , فما رأيك في أن أروي لك مثل هذه الحكايات ". (٨٤)

بهذا تتجسد مباشرة اللامعقول ومعاملة المعقول من خلال اللحظة الفنتازية المتزامنة للسرد القصصي , فالمزج بين (الماضي الغابر , والحاضر الراهن , والمستقبل البعيد) إحدى السمات المهمة لمباشرة اللامعقول في القصة . فالتقنع بشخصيتي (شهريار وشهرزاد) التراثيتين اللتين تمثلان زمن الحكاية الأصلي وهو (الماضي الغابر) . أما زمن السرد فهو (زمن الواقع الراهن) = زواج ماسح الأحذية بابنة صديقه صانع الأحذية , شهريار الذي يفضل التحديق في شاشة التلفزيون , ومتابعة مباراةٍ بكرة القدم أو مسلسلة تلفزيونية مأساوية أو فلم (سوبرمان) على أن يستمع لصوت التراث التزامني والاستطلاعي عبر (السرد المتقدم) (٨٥) النابع من قرار صوت (شهرزاد) عند تنبؤها بما سيزعم عنهما في (المستقبل البعيد) . ينتهي الحوار المتزامن للغة العصر أثناء تهديد شهريار لشهرزاد بأن (تخرس) فقد "بدأ عرض مباراة كرة القدم , وإذا تفوهت بكلمة ذبحتك كأن الله لم يخلقك "(٨٦) فمشاهدة عرض بكرة القدم خير من الاستماع لتفاهات أكل الدهر عليها وشرب .

وتنتهي القصة بتعليق من تامر مفاده أن شهرزاد قد خافت " وسكنت عن الكلام كأي عربي وعربية " (٨٧) فالكبت والصمت باتا وظائف أساسية يجب أن يتحلى بهما كل عربي وعربية , لأن العلل والمال هي ذاتها التي تفرض على الجميع الالتزام بمثل هذه الصفات . مع أن صيغة (التعليق المباشر) من الكاتب يخل عادة بالنظام السردي , وقوة دلالاته الضمنية في القصة ,إلا أن هذا الأسلوب أيضاً يجسد إحدى سمات التمرد التعبيري الذي يجر الكاتب لاختراق بنية النص ليصوح علناً بمغزى قصته بوضوح مباشر . وبما أن القول طاغ على الفعل , فمن الطبيعي إذن أن تهمين الوظائف الإشارية ثانية على الوظائف الأساسية.

الخاتمة

طالما أن هناك علاقة تماس قوية في دلالة لفظه التعبيرية بين اللغة والاصطلاح فان الحضور الشديد للوظائف الإشارية وهيمنتها غالبا على الوظائف الأساسية في الوحدات الوظيفية لبنية الحدث القصصي التعبيري الذي يأتي عن طريق :

أولا : الانتقال من المعقول إلى اللامعقول .

ثانيا : مباشرة المعقول ومعاملته معاملة المعقول .

الهوامش :

(١) الموسوعة الفلسفية ١٣٣

(٢) ينظر : النظرية الدراما من أر سطو إلى الآن ١٧٩ , ودليل القارئ إلى الأدب العالمي ٥٦٠

(٣)من إحدى الاعتراضات التي قدمها (د.مكاوي) في عد (كافكا) من الكتاب التعبيريين انه " يروي قصصه و رواياته بطريقة تقليدية ويقدم أحداثا ذات بداية و وسط و نهاية بصرف النظر عن كون هذه الأحداث بطبيعتها وهمية أو غير واقعية أو فوق الواقعية " , ينظر :التعبيرية في الشعر و القصة و المسرح ٧٠ – ٧١ .

(٤) ينظر : كتاب أر سطو طاليس في الشعر,ترجمة: د. شكري محمد عياد,دار الكتاب العربي, القاهرة , ١٣٨٧ هـ – ١٩٦٧ م , ص ٥٨ .

(٥) الألسنية و النقد الأدبي في النظرية و الممارسة ٢٣

(٦) ينظر :التحليل البنيوي للسرد مجلة (الأقلام) ٣ / ١٩٧٨,ص ٤

(٧) من الجدير بالذكر أن (نظرية الوظائف أو االأغراض) هذه قد تطرق أليها قبلا (ب.تموشفسكي) في كتاب (نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس _:١٧٥ – ٢٢١) , كذلك (ف. بروب) الذي اعتنى بنقل أرائه العديد من الباحثين كما في (مدخل في نظرية القصة تحليلا و تطبيقا ١٩ – ٥١) و (القصص الشعبي العراقي في ضوء المنهج المورفولوجي : ١٣ – ٢٧) و(الألسنية والنقد الأدبي في النظرية و الممارسة : ٢٩ – ٥٧) ...

(٨) ينظر: التحليل البنيوي للسرد مجلة (الأقلام) ٣ / ١٩٧٨ ,ص٤

(٩) تطلق الدكتورة (سامية أحمد اسعد) مصطلح (الإدماجي أو الاندماجية الطابع) على الوحدة الوظيفية الثانية أي (التكميلية) و لا نجد فرقا كبيرا بين الترجمتين لأن الوظائف الثانوية تندمج بين الوظائف الأساسية وتدخل في صلبه كي تضفي على النص طابعا

تكميليا مستحكما. ينظر : المرجع ذاته ٣ / ١٩٧٨ , ص٤

(١٠) الألسنية و النقد الأدبي في النظرية والممارسة ٢٤

(١١) المرجع ذاته ٢٤

(١٢) المرجع ذاته ٢٥

(١٣) المرجع ذاته ٢٦

(١٤) ينظر : أشهر المذاهب المسرحية ٢١٤

(١٥) ينظر : المصطلح في الأدب الغربي ٣٧

(١٦) ينظر : نظرية البنائية في النقد الأدبي: د.صلاح فضل , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد, ١٩٨٧ ,ص٤١٠ .

(١٧) قصة (الرجل الزنجي) ضمن مجموعة (صهيل الجواد الأبيض) ١٧ ــ ٢٧

(١٨) ينظر : الألسنية و النقد الأدبي في النظرية و الممارسة ــ فصلد (تصنيف الوظائف) و (النحو الوظائفي) .

(١٩) ينظر : القصص الشعبي العراقي في ضوء المنهج المورفولوجي : داود سامان الشويلي , دار الشؤون الثقافية العامة , الموسوعة الصغيرة (٢١٩) , بغداد , ١٩٨٦ ,ص ١٦٠ ــ ٢٧ .

(٢٠) ينظر : نظرية المنهج الشكلي ــ نصوص الشكلانيين الروس ــ: ترجمة : إبراهيم الخطيب , الشركة المغربية للناشرين المتحدين(الرباط) و مؤسسة الأبحاث العربية (بيروت) .ط١ ,١٩٨٢,ص ١٨٠ــ ١٨١ .

(٢١)في أصول الخطاب النقدي الجديد : تزفيتان تودوروف و أخرون , ترجمة و تقديم : أحمد المديني , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط١ , ١٩٨ (١)في أصول الخطاب ٧ , ص١٧ .

(٢٢)هلوسة Hallucination : أخيلة يحسبها الإنسان حقائق ثابتة , وهي اختلاق ذهني . ينظر : موسوعة علم النفس ٣٢٧ .

(٢٣)و (٢٤) ينظر : قصة الرجل الزنجي ١٨

(٢٥) القصة ذاتها ١٩

(٢٦) ا لقصة ذاتها ١٨ ــ ١٩

(٢٧) قصة (الرجل الزنجي) ١٩

(٢٨) القصة ذاتها ٢٠

(٢٩) القصة ذاتها ٢٢

(٣٠) الالتفات / هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار , و عن الإخبار إلى المخاطبة و ما يشبه ذلك. ينظر:كتاب (البديع): عبدالله بن المعتز (ت ٢٩٦ هـ) , نشر و تعليق : اغناطيوس كراتشقوفسكي , دار المسيرة ط٢ , ١٣٩٩ هـ ــ ١٩٧٩ م , ص٥٨

(٣١) قصة (الرجل الزنجي) ٢٣

(٣٢) و (٣٣) و (٣٤) قصة (الرجل الزنجي) ٢٣

(٣٥) القصة ذاتها ٢٤

(٣٦) و (٣٧) القصة ذاتها ٢٦

(٣٨) القصة ذاتها ٢٧

(٣٩) قصة (الرجل الزنجي) ٢٧

(٤٠) ينظر: مدخل الى نظرية القصة ١١٩ ــ ١٢٢

(٤١)ينظر : الموسوعة الفلسفية ٤٧٤

(٤٢) قصة (القبو) ضمن مجموعة (صهيل الجواد الأبيض) ٢٨ــ ٣٤

(٤٣) القصة ذاتها ٣٤

(٤٤)قصة (صهيل الجواد الأبيض) ضمن مجموعة تحمل العنوان ذاته ٣٥ ــ ٤٣

(٤٥) القصة ذاتها ٣٨

(٤٦)قصة(البستان) ضمن مجموعة (دمشق الحرائق) ٩

(٤٧) قصة (صهيل الجواد الأبيض) ٣٨ ــ ٣٩

(٤٨) قصة (رجل من دمشق)ضمن مجموعة (صهيل الجواد الأبيض) ٦٧

(٤٩)قصة(رجل من دمشق)-مقطع التثاؤب - ٦٧

(٥٠) قصة (الأغنية الزرقاء الخشنة) ضمن مجموعة (صهيل الجواد الأبيض) ٩ــ١٦

(٥١) نقلاً عن : مدخل الى نظرية القصة ٦٩

(٥٢)قصة (ابتسم يا وجهها المتعب) ضمن مجموعة (صهيل الجواد الأبيض) ٤٤ ــ ٥١

(٥٣) التعبيرية في الشعر و القصة والمسرح ٦٧

(٥٤) و(٥٥)و(٥٦) و(٥٧) قصة (ابتسم يا وجهها المتعب) ٤٤

(٥٨) ينظر:دليل القارئ إلى الأدب العالمي ٥٦٠

(٥٩) و(٦٠) و(٦١) وقصة (ابتسم يا وجهها المتعب) ٤٤

(٦٢) القصة ذاتها ٤٥

(٦٣) و (٦٤) القصة ذاتها ٤٦

(٦٥) و(٦٦) و(٦٧) قصة (ابتسم يا وجهها المتعب) ٤٦

(٦٨) ينظر : الاغتراب اصطلاحاً ومفهوماً : قيس النوري , مجلة (عالم الفكر) , مج١٠ ,ع١ , حكومة الكويت , الكويت ١٩٧٩ ,ص١٦ .

(٦٩) قصة (ابتسم يا وجهها المتعب) ٤٦

(٧٠) الشخصية السايكوباثية : تتصف باضطراب سلوكي في سن مبكر , يتخذ اتجاهاً مؤذياً او مضاداً للمجتمع ويتسم بالاندفاع الخارج عن السيطرة الارادية وعدم استجابته لوسائل الشدة او اللين , ويتصف بعدم النضج العاطفي والنقص في الحكم على الأمور مع توفر بعض الإتجاهات للانحرافات الجنسية والخلقية , ينظر :النفس ــ انفعالاتها وأمراضها وعلاجها : د. علي كمال , الدار

العربيـــــــــــــة ــ بغـــــــــــــداد , ط٢ ,
(٧١) قصة (ابتسم يا وجهها المتعب) ٤٨
(٧٢) القصة ذاتها ٤٩
(٧٣) القصة ذاتها ٥٠
(٧٤) القصة ذاتها ٥٠ ــ ٥١
(٧٥) القصة ذاتها ٥١
(٧٦) القصة ذاتها ٤٩
(٧٧) تطرق الى الفكرة ذاتها(رياض عصمت) في كتابه (الصوت والصدى دراسة في القصة السورية الحديثة) عند حديثه عن قصة (البدوي) ضمن مجموعة (دمشق الحرائق) , ينظر : ٢١٤ .
(٧٨) و(٧٩)و(٨٠)و(٨١) قصة (ابتسم يا وجهها المتعب) ٥١.
(٨٢) تتكرر اشكالية (تغير القيم) في قصص هذه المجموعة نحو (الصفقة ٧٥ , الثاني ٩٩ , عنترة النقطي ١٠٧ .... الخ)
(٨٣) قصة (شهريار وشهرزاد) ضمن مجموعة (نداء نوح) ــ الليلة الاخيرة ــ ٢٣٤ ــ ٢٣٥
(٨٤) شهريار وشهرزاد ــ الليلة الاخيرة ــ ٢٣٤
(٨٥) السرد المتقدم : هو سرد استطلاعي يأتي غالبا بصيغة المستقبل ينظر : مدخل الى نظرية القصة ٩٧
(٨٦) و(٨٧) قصة (شهريار وشهرزاد) ٢٣٥

المصـــــادر

(١) المجموعات القصصية :
ــ صهيل الجواد الابيض دار مجلة شعر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٠ .
ــ دمشق الحدائق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٧٣ .
ــ نداء نوح : رياض الريس للكتب و النشر ، لندن ، ط١ ، ١٩٩٤.

(ب) الكتب والدراسات :
ــ اشهر المذاهب المسرحية ــ نماذج من اشهر المسرحيات : دريني خشبة ، مصر ،١٩٦١.
ــ الالفية والنقد الادبي في النظرية والممارسة : د.موريس ابو ناضر ، دار النهار للنشر ، بيروت ١٩٧٩.
ــ البديع : عبد الله بن المعتز ، نشر وتعليق : اغنا طيوس كراتشكوفسكي ، دار الحيرة ، ط٢ ، ١٩٧٩.
ــ التهجيرية في الشعر والقصة المسرح : د.عبدالغفار مكاوى ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، ١٩٧١.
ــ دليل القارئ الى الادب العالمي : ليليان هير لاند زواخرون ، ترجمة : محمد الجورا عدارالحقائق ، بيروت ، دمشق ، ط١، ١٩٨٦.
ــ الصوت والصد ى ــ دراسة في القصة السورية الحديثة : رياض عصمت ، دار الطليعة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩.
ــ في اصول الخطاب النقدى الجديد : تودوروف ، ترجمة : احمد المدني ، دار الشوون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٧.
ــ القصص الشعبي العراقي في ضوء المنهج المورفولوجي : داود سلمان الشويلي ، دار الشوون الثقافية العامة ، سلسلة الموسوعة الصغيرة (٢١٩) بغداد،١٩٨٦.
ــ كتاب ارسطو طاليس في الشعر : د.شكرى محمد عباد ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، ١٩٦٧.
ــ مدخل الى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا : سمير المرزوقي و جميل شاكر ، دار الشوون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦.
ــ المصطلح في الادب العربي : د.ناصر ، دار المكتبة المصرية ، بيروت ١٩٧١.
ــ موسوعة علم النفس : اعداد د. اسعد رزوق ، الموسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٧.
ــ الموسوعة الفلسفية : م.روزنتال ،ى . يودين ، مراجعة د.صادق جلال العظم وجورج طرابيشي ، دارالطليعة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠.
ــ نظرية البنائية في النقد الادبي : د.صلاح فضل ، دار الشوون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧.
ــ نظرية الدراما من ارسطوالى الان : د. رشاد رشدى ، المطبعة الفنية الحديثة ، القاهرة ، ١٩٦٨.
ــ النفس انفعالثتها مراضها وعلاجيها : د.علي كمال ، الدار العربية للنشره بغداد ، ط٢ ، ١٩٨٣.

(ج) الدوريات :
ــ الاغتراب اصطلاحا ومفهوما : قيس النورى ، مجلة (عالم الفكر) الكويت، مج ١٠، ا/ ١٩٧٩.
ــالتحليل البنيوى للسرد:مقالتين مترجمتين لــ (رولان بارت وتزفيتان تودورف) ترجمة: د. سامية احمد اسعد ،مجلة الاقلام ، ٣/ ١٩٧٨.

کاری دەربڕین لە چیرۆکەکانی زەکەریا تامر

د . ظاهر لطیف کریم ئەڤین رمزی حسن

کورتە

لە مۆتیڤی ووشەی " دەربڕین " پەیوەندیەکی بە هێزەیە لە نێوان پێناسەکردنی ئەم ووشەیە لە ڕووی زمانەوانی و ئەدەبی یەوە . تامادەبوونی کاری هێماو گرنگی دان بە کارە سەرەکیەکانی ، خۆی لە خۆیدا ، بنەمایەک بۆ ڕوونداوی دەربڕینی چیرۆک دەست نیشان دەکات کە لە ڕێگەی ئەم دوو خالەوە ئەنجام دەدرێت .

١- گواستنەوە لە ماقولەوە بۆ ناماقول

٢- پەیوەست بوونی ماقول و مامەلەکردنی بە مامەلەیەکی ماقول .

The Function of Expressionism in Zakariya Tamirs Stories

Dr. Dahir L. Karim **Avin R. Hasan**
College of the Humanities Science. **University of Sulaimany**

SUMMARY

For the definition of expressionism, there is a connection between the meaning of its lexicographical and technical literary. The function of the signs will explain the structure of the narrative expressionism, which comes through:

1- The transmission from reasonable to unreasonable.

2- The communication of reasonable with mutual reasonable.