Al-Mukhtar Journal of Social Science 42 (2): 211-233, 2024
Doi: https://doi.org/10.54172/dyeyjn46

Research Article Open Access

مقارنة العناصر البنائية والرمز بين قصتي النمور في اليوم العاشر لزكريا تامر والقفص لصادق تشويك

بثينة شموس*

بثينة شـــموس*: قسم اللغة العربيـة، كليـة الآداب، جامعـة طرطوس، سورية

المستخلص: لاقت دراسة عناصر البناء في القصة اهتماماً في العصر الحديث لدى الباحثين، إذ تشكل المحور الأساسي الذي يميز بين القصص في نجاحها وإحكامها، ولعل القصص التمثيلية كان لها جنوح أكبر في الاهتمام بهذه العناصر، إذ كانت عناصرها غالباً رموزاً تخفي خلفها مدلولات معينة، لهذا عملنا على مقارنة قصتين تمثيليتين لمجتمعين خضعا للظروف ذاتها، وهما المجتمع السوري والإيراني، فكان هناك تشابه بينهما في عناصر معينة ومدلولاتها، واختلاف في عناصر أخرى ومدلولاتها، لذا عمدنا وفقاً للمنهج التحليلي الوصفي على دراسة عناصر البناء في القصة لدى كل من زكريا تامر في قصة "النمور في يومها العاشر"، وصادق تشويك في قصة "القفص"، وخلصت الدراسة إلى أن الكاتبين اهتما بالعناصر جميعاً وبترسميها، إلا أن تشويك أسهب في الاهتمام بالمكان وجعله بطلاً لقصته وعنواناً لها، وتامر اهتم بالزمان وجعله بطلاً لقصته ومكوّناً لعنوانها، كما اهتم كلاهما برموز عناصر القصة، ومدلولاتها، وقد كشف تامر هذه الرموز في ختام قصته، في حين أبقى تشويك عليها طيّ الغموض، وغيرها من النتائج التي قادتنا إليها الدراسة.

الكلمات المفتاحية: زكريا تامر، صادق تشويك، الأقصوصة، عناصر القصة، القصة التمثيلية

Corresponding author:
Buthaina Shemous:
b.shemous@gmail.com
Arabic Department,
University of Tartous,
Syria

Received:
27-07-2024

Accepted:
15-10-2024

Publish online:
31-12-2024

Comparing Structural Elements and Symbolism between "Tigers on the Tenth Day" by Zakaria Tamer and "The Gage" by Sadiq Choubak

Abstract: Researchers have taken care of studying structural elements of the story, because it constitutes the main axis that distinguishes successful stories. Beast fable have paid attention to structural elements, because elements constitute symbols in their stories. Therefore, we worked to compare two beast fable stories of two societies that were exposed to the same circumstances: Syrian and Iranian society. There were similarities between them in some elements and their connotations, and differences in other elements and their connotations. Using a descriptive analysis approach, this article attempts to present study the structural elements of story of both Zakaria Tamer's story "Tigers on the Tenth Day", and Sadeq Chubak's story "The Cage". The study concludes that the two writers paid attention to all the structural elements, but Chopak paid great attention to the place and made it the hero and title of his story, but Tamer paid attention to time and made it the hero and title of his story. They both paid attention to the symbols of the story's elements, and Tamer revealed these symbols at the conclusion of his story, while it remained hidden in Chubak's story.

Keywords Zakaria Tamer; Sadiq Choubak; Novella; Structural Elements; Beast Fable

The Author(s) 2024. This article is distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) , which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium ,provided you give appropriate credit to the original author(s) and the source, provide a link to the Creative Commons license, and indicate if changes were made.

المقدمة:

تتمتع القصة المحكمة بعناصر قصصية محكمة البناء، ولهذا فقد أولى الكتاب هذه العناصر بالغ الأهمية، وعملوا على رسمها بما يتناسب مع مبتغاهم من القصة، ولعل من أكثر القصص التمثيلية التي لاقت قبولاً في المجتمع السوري قصة "النمور في اليوم العاشر" للكاتب زكريا تامر، يقابلها من القصص التي حظيت بشعبية واسعة في المجتمع الإيراني قصة "القفص" لصادق تشوبك، لهذا رأينا من المستحسن أن نقوم بدراسة بناء عناصر القصة في القصتين المذكورتين ومقارنتها.

أسئلة البحث

يعمل هذا البحث على الإجابة على مجموعة أسئلة أهمها:

1. كيف اهتم كل من تامر وتشوبك بتحديد عناصره القصصية؟ وما هي العناصر التي نالت أهمية أكبر لدى الكاتبين؟
2. ما هي العناصر التمثيلية والرمزية في القصتين؟
3. ما هي نقاط التشابه والاختلاف بين العناصر القصصية والرمزية لدى الكاتبين؟

فرضيات البحث

تقوم الفرضية الأولى على الاعتقاد بأن كلا الكاتبين أولى الكثير من الاهتمام لعناصر قصته لتحقق النجاح، ولكن يفضل بعضها على الآخر دون شك بما يتناسب مع مراده من القصة، في حين تقوم الفرضية الثانية على أن القصتين المدروستين نالتا اهتماماً في المجتمعين لما تحملانه من رموز وعناصر تمثيلية، فعمدنا إلى بيان تلك العناصر، وانطلاقاً من أن اهتمامنا في الدراسة ينصب على المقارنة فقد قامت الفرضية الثالثة على إمكانية وجود نقاط تشابه عديدة بين القصتين ناتجة عن تشابه البنى التحتية للمجتمعين، ووجود اختلافات بينهما ناتجة عن اختلاف أسلوب الكاتبين والنقاط التي أراد كل منهما التركيز عليها.

المنهجية

تقوم هذه الدراسة وفقاً للمنهج التحليلي الوصفي على استقصاء عناصر البناء في قصتين قصيرتين من الأدب العربي والفارسي، الأولى لزكريا تامر بعنوان: "النمور في اليوم العاشر"، والأخرى لصادق تشوبك بعنوان: "القفص"، وهما قصتان تمثيليتان تتضحان بالرموز، لذا عمدنا في بداية الدراسة إلى تعريف القصة القصيرة أو الأقصوصة، والقصة التمثيلية، والتعريف بالكاتبين وملخص لقصتيهما في دراسة نظرية قبل الانتقال إلى الدراسة التطبيقية بتحليل الشخصيات والزمن والمكان والحدث واللغة ولحظة التنوير والعنوان والتمثيل والرمز، وقد اخترنا دراسة العنوان بعد العناصر البنائية، وكان حقها أن تكون في البداية، وسبب ترتيبها هذا أن تحليلها ونتائجها مبنيّان على ما تقدم من العناصر، فلا تتّضح العناوين إلا إن جاءت بعد بقية العناصر، وعمدنا في هذه الدراسة التطبيقية إلى الخوض في تعريف الظاهرة المدروسة وأهم أركانها، ثم تحليلها لدى زكريا تامر داعمين كل فكرة بأمثلة من القصة، ثم الانتقال لدراستها لدى صادق تشوبك، محللين للظاهرة ومدعمين لكل فكرة بأمثلة من القصة أيضاً، وانتهى كل محور منها بدراسة مقارنة بين القصتين للعنصر المدروس بما يحتويه على عناصر تشابه واختلاف في النص ناتجة عن تشابه البنى التحتية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للمجتمعين، فمثلاً بدأنا الدراسة بعنصر الشخصيات، لذا عرفنا الشخصيات كما جاءت في الكتب المهتمة بها، وأنواعها وطرق رسمها في النص الأدبي، ثم انتقلنا لدراسة الشخصيات لدى زكريا تامر وأنواعها وطرق رسمها، وكررنا الأمر لدى صادق تشوبك، وانتهينا بمقارنة الشخصيات بين القصتين وفقاً للأسس التي قامت الدراسة عليها، ثم انتقلنا إلى العنصر الثاني وهو الزمن وكررنا الطريقة ذاتها، وهكذا دواليك. وانتهت الدراسة بخلاصة للنتائج التي توصلت إليها قبل أن ننهي البحث بثبت للمصادر والمراجع.

الدراسات السابقة

عند البحث عن دراسات تعلقت بالقصتين تبين لنا وجود كتاب بعنوان "القصة القصيرة عند زكريا تامر" للأمين بن مبروك (2008)، صادر عن مكتبة علاء الدين في صفاقس، وقد قام المؤلف بدراسة القصص القصيرة لذكريا تامر عامة، ونالت قصة "النمور في اليوم العاشر" شيئاً من ذلك، إلا أنه لم يتطرق إليها في العناصر كلها، وقد تمت الإشارة إلى ما تتقاطع فيه الدراسات مما ورد عن هذه القصة في الكتاب المذكور، كما نرى بحثاً فارسياً بعنوان: "بررسی ابعاد تمثیلی داستان قفس: دراسة الأبعاد التمثيلية لقصة القفص" (2019) التي قام بها كل من: بروين‌دخت مشهور ونسرين حلاجان، وقد انتشرت في مجلة علم الجمال الأدبي في إيران، وقد تناولت التمثيل العام في القصة دون التركيز على رمزية العناصر القصصية أو دراستها، ولم نقع على دراسة اهتمت بالعناصر جميعاً أو قارنت بين الكاتبين أو القصتين المذكورتين، لهذا رأينا من الجيد أن ندرسهما ونقارن بينهما في هذه الدراسة، في محاولة لمعرفة المجتمعين العربي والفارسي من خلال أدبيهما.

الدراسة النظرية

تعريف القصة القصيرة أو الأقصوصة

تعرف الأقصوصة بأنها قطعة من النثر الخيالي الموجز، وهي أقصر بكثير من الرواية، وتركز على حادثة أو موقف واحد، وغالباً ما تكون شخصياتها قليلة، ويجعلها البعض مرادفاً للقصة القصيرة ويرى البعض الآخر أنها أقصر من القصة القصيرة (نصار، 2009، 30–31)، فالقصة القصيرة لون من ألوان الأدب، وهي تصور حدثاً معيناً دون الاهتمام بما قبله وما بعده، وقد عدّها بعض الدراسين الوسيلة الطبيعية للتعبير عن الواقعية الجديدة التي لا تهتم بشيء أكثر من اهتمامها باستكشاف الحقائق والأمور الصغيرة العادية المألوفة، (وهبه والمهندس، 1984، 292)، وتقسم القصص إلى أنواع؛ منها: قصص الحوادث، وقصة الشخصيات، وهي قصص تتحرك في المكان، والقصص التمثيلية تتحرك في الزمان، ولكن بعض القصص التمثيلية تتحرك في اللحظة المكانية (نجم، 1996، 117–123)، وهذا النوع الأخير –التمثيلية– هو محور اهتمامنا، لهذا سنفصل القول في تعريفه.

القصص التمثيلية والحيوانية

تتعدد مصطلحات القصص التمثيلية، فتسمى أيضاً حكايات الحيوان، أو الحكايات التعليمية، أو الحكايات الخرافية، أو الحكايات الرمزية، وهي متنوعة وقديمة جداً، وقد تناثرت خيوطها وتعدد نسيجها على ألسنة الرواة مشافهة جيلاً بعد جيل (زلط، 1997، 39)، وتعرّف بأنها قصة حيوانية ذات مغزى يتكلم فيها الحيوان ويمثل مع احتفاظه بحيوانيته، ونُسبت إلى الحيوان خاصة لأن القصص التي وردت عنه أكثر، ودوره فيها أظهر، والأبطال فيها رموز لأشخاص (بكار، 1996، 237)، ولها أركان عدة، أهمها أنها تقوم على التمثيل والرمز، وذلك لأنها في ظاهرها قصص لطيفة تجري على ألسنة الحيوان، ولكنها في الحقيقة تتضمن معاني سياسية وطنية يفهمها الكبار والخاصة (ندا، 1991، 154–155؛ هلال، 2008، 148)، وارتكازها على التمثيل جعل شخصياتها غير بشرية تحمل صفة الإنسان وتعمل –مثله– على صنع الخيال الفني في مضمون القصص والحكايات والأساطير من خلال الشخصيات والأحداث والفكرة (زلط، 1997، 39)، ولكن دلالاتها التمثيلية ورموزها يجب ألا تخفي مدلولها الرمزي، إذ يجب أن يكون القناع الذي تختفي الأشخاص خلفه غير كثيف لئلا تنطمس الغاية الرمزية من القصة (بكار، 1996، 238)، وقد اختير الحيوان بطلاً لهذه القصص نظراً لكونه يحمل في طياته تفاعلات رمزية تكسب الزمن الإنساني فضولاً للكشف عن حقيقة تجاوزية تتداخل في النفس للبحث عن الصورة المماثلة في واقع المجتمع (البقاعي، 1985، 414)، ولعلّ الغاية الأهم للحكايات التمثيلية وفقاً للكثير من الدراسين فيه اتجاهها التعليمي والأخلاقي، فهي ترسم سلوكات الإنسان في الحياة ومغبة الغفلة والطمع والتهور (هلال، 2008، 148)، كما أن نقد المجتمع وتعرية عيوبه بهدف إقصائها إحدى أهم الغايات التي تدفع للجوء إليها،

فخلفيتها المعنوية دلالة نقدية بعيدة القصد تستلهم من المجتمع عيوبه، ومن الحكام فسادهم، ومن العادات السلبية والتقاليد البالية موضوعاً قصصياً تتناوله بالسخرية (البقاعي، 1985، 414)، فهي تحمل في ثناياها معنى يغلب أن يكون أخلاقياً أو دينياً غير المعنى الظاهري لها (وهبه والمهندس، 1984، 291).

التعريف بالأديبين وملخص القصيتين:

زكريا تامر و"النمور في اليوم العاشر"

يعدّ زكريا تامر من كتاب القصة القصيرة المشهورين. ولد عام 1931 في سورية، وهو خير من يجيد كتابة الأقصوصة، عمل في الترجمة وفي المجالات الإعلامية والثقافية بعد أن كان قد تنقل بين الكثير من المهن اليدوية، انتشرت قصصه في الصحافة العربية، وترجمت أعماله إلى بعض اللغات كالفرنسية والألمانية والروسية والإنجليزية والإسبانية (الجبوري، 2003، 2/414-415). أهم أعماله القصصية صهيل الجواد الأبيض وربيع في الرماد ودمشق الحرائق والنمور في اليوم العاشر وغيرها، وقد صدرت كلها في فترة مهمة من التاريخ العربي (ابن مبروك، 2008، 10) فالمجموعة الأخيرة –مثلاً– التي اخترنا منها القصة المدروسة في هذا البحث كتبت في مرحلة تاريخية مفصلية من التاريخ العربي ولكنها اشتملت كذلك على مواضع كثيرة منها استشراف لما سيأتي إذا ما واصل الإنسان خضوعه وخنوعه، وإذا لم يدرك الأخطار المحيقة به، فعنصر الإبداع في الإبداع القصصي عنصر بارز في أدب تامر (ابن مبروك، 2008، 236-237).

جاءت قصة "النمور في اليوم العاشر" في مجموعة تحمل العنوان نفسه، وتدور أحداثها عن مروّض أراد أن يعلّم تلاميذه كيفية ترويض نمر شرس، فمنع عنه الطعام في اليوم الأول إن لم يمتثل لأوامره، فبدأ النمر بالتخلي عن مبادئه وكبريائه شيئاً فشيئاً تحت عنف نفسي يفرضه الجوع، ثم تطور الأمر وصار المروّض يمنع عنه الطعام حتى حينما ينفذ أوامره بذريعة أنه لم يرضَ عن أدائه للمهمة، وحين يتقن النمر عمله كان ينال طعامه، ووصل به الأمر أن يقلد صوت القط والحمار تنفيذاً لما أراده المروّض، حتى إنه كان يعرض إتقانه قبل أن يأمره المروّض، وانتهى به الأمر بأن يصفق للخطب التي كان يلقيها المروض، ويأكل الأعشاب، وفي نهاية القصة كُشفت رموزها بالكامل، إذ اختفى المروض والنمر والقفص، وانتقلت الأحداث إلى مدينة ومواطنيها.

صادق تشوبك "صادق چوبک– قفص"

صادق تشوبك كاتب إيراني معاصر ومشهور جداً، ولد في بوشهر، وبدأ عمله بكتابة القصة والمسرح، وبعد سنوات من الانقطاع كتب روايته المعروفة "تنگسير" عام 1963. له العديد من المجموعات القصصية، أهمها: خيمه شب بازى: خيال الظل، سنگ صبور: الصخرة الصامدة، چراغِ آخر: المصباح الأخير، روزِ اولِ قبر: اليوم الأول في القبر، انترى كه لوتيش مرده بود: القرد الذي كان قد مات صاحبه (دستغيب، 1974: 5-6) وهذه الأخيرة هي ما أخذت منها القصة المدروسة في هذا البحث. احتل تشوبك مكانة أدبية مرموقة، وكان ذا نظرة ناقدة للفساد والقبح، إذ كان يعمد إلى تصوير المجتمع المريض والغارق في الخرافات في أدبه، ويحاول إزالة الستائر المسدلة على قبائح المجتمع (ميرعابديني،2001: 241). كان تشوبك ينظر إلى الأحداث الاجتماعية على أنها سلسلة تربطها نظرة ناقدة (دستغيب، 1974: 25) فهو يهتم بتصوير الواقع، إلا أنه يضخم عيوب المجتمع ويضعها تحت المجهر (السابق، 99) ونادراً ما يتدخل بمسير قصصه أو يعبر عن آرائه على لسان شخصياته. تحدث قصص تشوبك في عالم لا يرحم، شخصياته جميعاً يملؤها الخوف والغربة حتى عن ذواتها (ميرعابديني، 2001: 242) ويرى البعض أن رؤيته الطبائعية ساعدته على رسم الصور الملموسة لجوانب الانحطاط البشري في أعماله، فهو يصور الواقع إلا أنه يركز فيه على علاقات الناس المسيرين والضعفاء والمغلوبين وعديمي الإرادة (السابق، 243)، ولكونه طبائعياً فهو لا يهتم بالعوامل الأصلية للظلم الاجتماعي (السابق، 243)، ولكن بعض الدراسين يرى أنه من أتباع المذهب الواقعي (عزيدفترى، 2000: 138) فيعدّونه

أديباً مغرقاً في الواقعية، وليس طبائعياً، وهو يصور التفاصيل عارية عن كل محاولات الإصلاح والمثالية، فلا يقدم الحلول للخلل الاجتماعي الذي يطرحه (سپانلو، 1995: 105–106) وقد حاول الكثير من الكتاب تقليده بجعل أعمالهم تفيض سوداوية ويأساً وغربةً وأوصافاً للمظاهر الاجتماعية السلبية (السابق، 106). كتب قصة "قفص" بعد انقلاب 1953 في إيران حين كان الاستبداد ما يزال يسيطر على الناس، وهي قصة تمثيلية، قد تكون اليد فيها ميزة للاستبداد السياسي أو علامة للقدر الأعمى (ميرعابديني، 2001: ص251) وهي تنتمي –برأي الأكثرية– إلى المذهب الطبائعي، القائم على إبراز الجوانب السوداء في الواقع بشكل يبدو وكأنه لا خلاص منها (دستغيب، 1974: 25)، تمتاز قصته بالتصوير الماهر وبمضمونها العميق والفلسفي، فهي تتكلم عن وجود الإنسان وفنائه (السابق، 49).

جاءت قصة "القفص" في مجموعة: "انترى كه لوتيش مرده بود: القرد الذي كان قد مات صاحبه"، وتدور أحداث القصة في قفص ضيق ومظلم يحتوي على مجموعة كبيرة من الطيور والدجاج بأنواع وألوان مختلفة لا تفعل شيئاً إلا مراقبة الخارج والتزاحم فيما بينها على التقاط حبيبات الطعام وسط الفضلات الرطبة والمتراكمة أسفلها، وكان تزاحمها هذا يزيد الوضع سوءاً ويجعل المكان غير صالح للحياة أكثر مما كان عليه، وفجأة فُتح باب القفص وامتدت يد شرسة تثير الرعب في قلوب ساكني القفص، وأمسكت بإحدى الدجاجات وذبحتها على أعين البقية، فارتاعت الدجاجات من المشهد، غير أنها ما كادت تنتهي من مراقبتها المذعورة لما حدث إلا وكانت قد عادت إلى تزاحمها ورعيها وحياتها الغريزية، ثم قامت دجاجة أخرى بوضع بيضة بعد كثير من العناء، فعادت اليد لاختطاف البيضة والتهامها تحت أنظار الجميع ممن تلجمهم اللحظة ويرعبهم انتظار القادم.

ونظراً لأن هاتين القصتين تعالجان موضوعاً مشتركاً يسلط الضوء على خلل اجتماعي عن طريق الأسلوب الرمزي ارتأينا أن ندرسهما دراسة مقارنة انطلاقاً من الاعتقاد بوجود الكثير من النقاط التي تستحق تسليط الضوء عليها ومقارنتها.

الدراسة التطبيقية

الشخصيات

تعد الشخصية أهم عنصر من عناصر الفن القصصي (نصار،2009، 171) وهي أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو الرواية (وهبه والمهندس، 1984، 208) وأهم ميزات الشخصية الأقصوصية التفرد والابتعاد عن البطولة الملحمية (حافظ، 1982، 29) التي نلمحها غالباً في الرواية، وتقسم الشخصية القصصية وفقاً لاعتبارات معينة إلى أقسام عديدة، ولعل أهم التحديدات في تصنيف الشخصية خاصية الثبات أو التغيير التي تتميز بها الشخصية، فتقسم إلى الشخصيات السكونية والدينامية أو كما يسميها البعض الشخصيات الساكنة والنامية، كما تقسم الشخصيات بالنسبة إلى أهمية الدور إلى محورية أو رئيسة وثانوية أو ذات وظيفة مرحلية، كما تقسم إلى معقدة أو متعددة الأبعاد ومسطحة وهي التي تكون في الغالب منمذجة، كما تقسم إلى عميقة أي تلك التي تفاجئنا بطريقة مقنعة –وهي تشبه الدينامية– وسطحية (بحراوي، 1990، 215)، ولطرح الشخصيات في العمل الأدبي أساليب متنوعة، فيمكن أن يعمد الكاتب في رسم شخصيات قصته إلى وسائل مباشرة وتسمى الطريقة التحليلية أو التقريرية، وأخرى غير مباشرة وتسمى الطريقة التمثيلية أو التصويرية، ففي الأولى يرسم شخصياته من الخارج ويشرّح عواطفها وأفكارها وبواعثها ويعقّب على تصرفاتها، وكثيراً ما يعطي رأيه فيها صريحاً دون التواء، وفي الثانية ينحّي نفسه جانباً ليتيح للشخصية أن تعبّر عن نفسها وتكشف عن جوهرها بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة (نجم، 1996، 81؛ عزام، 2005، 17–18).

الشخصيات في قصة زكريا تامر

من الواضح أن زكريا تامر اختار الشخصية المحورية حيوانية بقصد رمزيتها، إلا أنه اختار شخصية محورية أخرى بشرية، ورمزيتها أيضاً لا تخفى على القارئ، والشخصيات الفرعية كانت التلاميذ، إذ انحصر دورهم في الاستفسارات والمراقبة، وقد كانت الشخصية المحورية الأولى –النمر– نامية، إلا أن نموّها كان سلبياً، فقد كانت على درجة من الإصرار والعزيمة والتحلي بالكرامة والكبرياء في بداية القصة، وبدأت صفاتها تتلاشى بالتدريج وتتحول إلى شخصية خانعة ومروّضة ومطواع. أما الشخصية المحورية الثانية "المروّض" فكانت سكونية، إذ بقيت في نهاية القصة على ما كانت عليه في بدايتها من قسوة وسيطرة، وشخصيات القصة جميعاً مسطحة، فلا نرى أي تعقيد يسمح بجعلها متعددة الأبعاد، كما أنها شخصيات نموذجية، فالنمر يشكل نموذجاً للناس الذين يتعرضون لضغوطات نفسية شديدة تجعل منهم أناساً آخرين، والمروّض نموذج لذوي السلطة ممن يقمعون الآخرين ويؤطرونهم ويقزمون دواخلهم حتى يكونوا كالدمى في الأيدي. من الملاحظ أيضاً أن أياً من الشخصيات لم تختصّ باسم يميزها، وامتازت بمسماها العام، فلم يذكر للنمر صفة إلا أنه نمر، وعرف المروّض بعمله في الترويض وحسب، ولم توصف بقية الشخصيات إلا بأنها "تلاميذ" تتعلم الصنعة، وهذا يدعم كونها رمزاً من جهة، ويدعم فكرة تهميش الشخصية والتركيز على أفعالها دون ذاتها من جهة أخرى، فتجاهل الأسماء ليس عبثاً، بل رغبة في نسف الذات الشخصية، خاصة للنمر، وإزالة أية صفة عن المروض إلا ما تتعلق بفعله في القصة، وربما كان ذلك نتيجة لخلل اجتماعي، فمن المعروف أن التخلخل في المجتمع انعكس على القيم الفنية، فأصبح بطل القصص دون اسم (عزام، 2005، 16). أما عن طرق رسم الشخصيات فنرى أنها كانت تمثيلية وليست تحليلية، فلم يقم الكاتب بشرح تفاصيل عنها، ولم يخبرنا بأن النمر كان من ذوي العنفوان قبل أن يتقزم، ولم يخبرنا أنه صار ذليلاً، ولم يشرح شيئاً من معاناته النفسية حتى صار ما صار عليه، ولم يصرّح بأن المروض كان قاسياً، بل ترك للأحداث والحوار أن يسوق ذلك، من قبيل: "قال المروّض: إنه نمر شرس متعجرف، شديد الفخر بحريته وقوته وبطشه، ولكنه سيتغير، ويصبح وديعاً ولطيفاً ومطيعاً كطفل صغير، فراقبوا ما سيجري بين من يملك الطعام وبين من لا يملكه، وتعلموا." (تامر، 1981، 54)؛ وقوله: "فقال المروض بدهشة مصطنعة: أتأمرني وأنت سجيني؟ يا لك من نمر مضحك!! عليك أن تدرك أني الوحيد الذي يحق له هنا إصدار الأوامر" (السابق، 55)؛ "قال النمر بنزق: لن أكون عبدا لأحد." (السابق، 55)؛ "قال النمر لنفسه: إنه فعلاً طلب تافه ولا يستحق أن أكون عنيداً وأجوع" (السابق، 56)، وغيرها الكثير من الأمثلة التي تدلنا على تفاصيل الشخصيات بشكل غير مباشر.

الشخصيات في قصة صادق تشوبك

من الواضح أن شخصيات الدجاجات لا ترتكز على ذاتها، بل جاءت لاستدعاء أفعال معينة، وكذلك شخصية اليد، فليست مقصودة في ذاتها، بل لكونها دافعاً تبرر الحدث وتمهّد له، فشخصيات القصة رمزية بالكامل، وما يبرر ذلك كون القصة تمثيلية. تُعامل شخصيات الدجاجات في القصة كأنها كلّ واحد، وهذا الكل هو شخصية محورية، إلا أن كل جزء من هذا الكل ثانوي، فلولا وجودها جميعاً لما قامت القصة، ولا يمكن عدّها كلها ثانوية في أي حال، إذ لا تقوم القصة إذا ما حذفت، كما أن شخصية اليد الفاعلة شخصية محورية أيضاً، أي لا نلمح شخصيات ثانوية في القصة، ولكنها جميعاً سكونية أيضاً، فلا اليد تكف عن صفاتها السلبية أو تتغير ولا الدجاجات تكف عن خوفها وتزاحمها ولامبالاتها، فجميعها كانت في نهاية القصة على ما كانت عليه في بدايتها، كما أنها جميعاً سطحية ومنمذجة، وذلك أن مجال القصة أضيق من أن يسمح بالإطالة أو بمنحها بعداً عميقاً، فالدجاجات شخصيات تعيش حياة سطحية تعدّ نموذجاً للمجتمع بأكمله، وللإنسان الذي روّض نفسه على السير مع القطيع على امتداد حياة عقيمة يعشّش فيها التتابع الحدثي اليومي الممل والتكرار الخانق، واليد نموذج لناهبي خيرات هذا المجتمع. من الملاحظ أيضاً أن تهميش الدجاجات يكتمل بعدم منحها أسماء، وهو ما نلاحظه أيضاً مع اليد، ولكنه لا يأخذ جانباً تهميشياً بقدر ما يأخذ جانباً توجيهياً، إذ قد تكون الغاية من عدم إطلاق أسماء على الدجاجات تهميشها بعدم منحها خصوصية ذاتية تتحقق بالاسم، وهو ما

يتماشى مع وضعها الراهن وما تعيشه من تهميش وفقدان للذات، واليد لم تختص باسم لتوجيه الاهتمام على أفعالها وحسب دون أية صفة أخرى تتعلق بذاتها. ما يثير الانتباه أيضاً أنه عدّ اليد شخصية مستقلة بذاتها، فلم يذكر رجلاً أو امرأة أو إنساناً، بل اكتفى بالقول "امتدت يد" في كل مرة، وجعل لها دواعم ومقومات، وهي يد أخرى: "وإلى جانبها يد أخرى قاسية وغاضبة ولامبالية" (چوبک، 1990: 62)، وعين كالرادار: "جالت اليد في كل مكان ترشدها عين كالرادار" (السابق، 63) وفم كالقبر: "وفي اللحظة ذاتها فُتح فم كالقبر خارج القفص وابتلعها" (السابق، 65)، وكلها ذات دلالات رمزية سنتطرق إليها لاحقاً.

وقد رسمت الشخصيات بطريقة تحليلية وتمثيلية، إذ تبين ذلك عن طريق السرد أحياناً، خاصة فيما يتعلق بأشكالها وألوانها: "كان القفص مليئاً بالدجاج والديَكَة الخصيّة والهزيلة والجريحة بألوان وأشكال مختلفة، فمنها ذات الرؤوس الأفعوانية والكمونية والمنقطة والبيضاء والشبيهة بالقبرات" (السابق، 60)، كما ظهرت صفاتها أحياناً من خلال أفعالها، فما نراه من دناءة في الدجاجات نفهمه من تزاحمها المستمر، وانشغالها بغرائزها ورعيها أثناء موت بعضها الآخر: " كانت الدجاجات والديوك تتزاحم فيما بينها في القفص، وتنقر فضلات بعضها، وتشرب الماء من إناء مكسور ومركونٍ في جانب الممر" (السابق، 62)، إلا أن الكاتب استغنى عن الحوار كما سنرى– في بيان جزء من تلك الصفات واكتفى بسرد بعض التصرفات التي أودت بنا إلى بعض النتائج والأحكام المتعلقة بشخصياتها، كما أنه وصف اليد وصفاً مباشراً مرتين: "يد مشؤومة فاحمة السواد وبارزة العروق ومليئة بالتجاعيد ومعصوبة في وسطها بقطعة قماش ممزقة" (السابق، 63)، ووصفها من خلال أفعالها أيضاً: "كانت اليد تدور فوق رؤوسها وتحركها كمغناطيس قوي يجذب برادة الحديد" (السابق، 63).

مقارنة الشخصيات

يبدو لنا أثناء مقارنة الشخصيات في القصتين وكيفية طرحها فيهما أن قصة تامر اعتمدت على شخصيتين محوريتين وشخصيات أخرى ثانوية، وكانت إحدى الشخصيتين المحوريتين حيوانية والأخرى بشرية، وهو ما نراه أيضاً لدى تشوبك، إذ اعتمد على شخصيتين محوريتين، إحداهما جزء من شخصية كاملة، وهي يد فقط، والأخرى مجموعة تُعامل ككل واحد وكشخصية واحدة، والأولى بشرية والثانية حيوانية، ولهذه التجزئة والضم مدلولات رمزية، إلا أننا لا نرى في قصة تشوبك شخصيات ثانوية. من جانب آخر نرى أن شخصيات تامر كانت موزعة بين النامية والسكونية، فالنمر كان شخصية نامية وإن كان نموّه سلبياً، إلا أن بقية الشخصيات كانت سكونية، أما لدى تشوبك فقد كانت شخصياته بأكملها سكونية، ولم نلحظ تغيراً يذكر على أيٍّ من شخصياته. وأما عن كونها عميقة أو سطحية فقد كانت شخصيات القصتين دون استثناء مسطحة ومنمذجة، فكلها كانت نماذج لأشخاص يتسمون بسمات بارزة تحدد نموذجهم، وكلها كانت خالية من أي تعقيد يمكن أن يقربها من أن تكون معقدة أو عميقة، وشخصيات القصتين أيضاً دون استثناء لم تحمل أسماء تختص بها، والغرض لدى الكاتبين من عدم تخصيصها بأسماء واحد، وهذا الهدف هو توجيه الانتباه على الأفعال في الشخصيات الطاغية أو الساجنة دون الانتباه لأية صفة أو خصوصية تمنح لها بإعطائها اسماً، وغاية تهميش الشخصيات السجينة هو محو ذاتها وجعلها تتناسب مع ما وردت به من خنوع ومحوٍ للذات في القصتين. أما الطرق التي لجأ إليها الكاتبان في رسم الشخصيات القصصية فقد كانت لدى تامر أقرب إلى كونها تمثيلية، إذ جعل أقوالها وأفعالها تكشف عن خفاياها، ولكنها كانت مزيجاً من التحليلية والتمثيلية عند تشوبك، إذ جعل الدفة تتناوب في بيان تفاصيل الشخصيات بين ما قدّمته في أفعالها –دون أقوالها، إذ خلت القصة من أي حوار– وجعل الوصف والسرد يفيان بذلك في كثير من الأحيان.

الزمن

الزمن عنصر مهم من عناصر القصة، ويشترط في الزمن القصصي أن يكون محرراً، أي أن يكون متكاملاً، له ماضيه وحاضره مستقبله، ولا يبدو وكأنه مقتطع من سياق زمن عام (حافظ، 1982، 28)، ويمكن تقسيم الزمن القصصي إلى عدة أنواع،

أهمها –بما يخدم بحثنا– الزمن النبوئي، وهو الزمن الذي تشي به الأقصوصة في محاولة استقرائها لما يتوقع حدوثه في الزمن المنظور (ابن مبروك، 2008، 17)، فالقصص عادة ما تكون واضحة الزمان والمكان، لكن الزمن في أغلب القصص التمثيلية – التي تشكل محور اهتمامنا هنا– مرتبط بالشخصيات، إذ تكون الشخصيات محدودة في المكان حرة في الزمان، وذلك لتتوفر لها عناصر الصراع المركّز، ورغم ارتباطها بفكرة الزمان إلا أن الزمان فيها ليس سوى حقيقة نفسية تتبع من ذوات الشخصيات (نجم، 1996، 124– 125)، فكما يربط النقاد المكان بالإدراك الحسي، يربطون الزمان بالإدراك النفسي (عزام، 2005، 66).

الزمن في قصة زكريا تامر

يعمد زكريا تامر في بعض أقصوصاته إلى التوسل بالزمن المرجعي حتى يكون إطاراً حاضناً لسرده، بل إنه يحافظ على تتابعه المنطقي دون تشويش أو إرباك ويجعل الأحداث محكومة بسيرورة تتلون بألوانه (ابن مبروك، 2008، 21)، وهو ما ينطبق على هذه القصة، إذ يبدو الزمن في القصة متتابعاً تتابعاً منطقياً، فلا يختل ترتيب الأحداث فيها، وهو زمن محرر، له ماضيه (في الغابات)، وحاضره (في القفص)، ومستقبله (في المدينة)، كما لعب التتابع الزمني دوره في رسم مآل الشخصية وتحديد التطور الذي تخضع له، فكان الزمن في هذه الأقصوصة ذا دلالة واقعية لا محالة، لأنه لم يكسر التتابع المعتاد ولم ينتفض على المرجع، وهو إضافة إلى هذه السمة عنصر محوري في عملية الترويض وتحويل النمر الحبيس في القفص من حالة إلى أخرى يراهن عليه المروض ليكسر إرادة العناد التي أبداها النمر في بعض المواضع بل إن المروض يكتسب ثقته في نجاحه من عامل الزمن (السابق، 22– 23)، وما يميز الزمن في هذه الأقصوصة أيضاً أنه يمنح المتلقي قدرة على التنبؤ بمصير الشخصية المحورية "النمر"، وهي ميزة لأقصوصات تامر عامة، فبعض هذه الأقصوصات تفسح المجال للراوي أو إحدى شخصياته حتى يعبر عن توقعاته أو قراءته لما سيحدث في المستقبل القريب أو البعيد في حوادث كشف الواقع صدق حدسها ورهافة وعيها بالراهن الملغوم والمجتمع الذي يقف على حافة بركان متفاعل يوشك أن ينفجر (السابق، 17)، فالزمن في هذه الأقصوصة زمن نبوئي، وهو ما أثبتته تجربة القراءة. من جانب آخر من المعروف عن زكريا تامر أنه يتعامل مع الزمن بين بعدين، هما الإثبات والطمس، إذ يعمد في بعض الأقصوصات إلى التصريح بالإطار الزمني متتبعاً مراحله المختلفة في ثنايا الخطاب ويعمد أحياناً إلى طمسه (السابق، 16)، وهو مثبت بشدة في هذه القصة، فالإطار الزمني للأحداث عشرة أيام، وقد انقضت فيها كل التحولات المطلوبة، وما سمح بتلك التطورات الزمن وحسب، فهو هنا يتجاوز دوره في الدلالة على إطار الأحداث، بل يغدو محركاً أساسياً للعبة السرد برمتها، إذ ينهض بعبء التحول، ومن خلاله يرسم الراوي صورة الواقع الفاجعة وما تعرض له المواطن العربي من تجويع واحتقار يمسح صورته ويحوله إلى نمر سجين (السابق، 23)، فقد كان لهذه القصة التمثيلية ما تمتاز به بقية القصص التمثيلية من حرية في الزمان ومحدودية في المكان كما سنرى عند دراسة المكان، ولعل أهم ميزة للزمن في هذه القصة أنه حمل بعداً نفسياً ثقيلاً، فامتداده –كما ذكرنا– سمح للأحداث بالتكون، والسبب في ذلك ما سببه من عنف نفسي على شخصية النمر، إذ يرى "بويون" أن الوعي بالزمن هو ما يجعل الإنسان يعاني من المشاعر المقلقة ويضعه في مجال سلبي ويمنع عنه حقه في الامتلاء الوجودي ويدفعه إلى الإحساس بالفراغ وعدم الاكتمال (بحراوي، 1990، 110)، وهو ما حدث مع النمر، إذ فرّغته الأيام العشرة من امتلائه الوجودي، فلم يكن الزمن بالنسبة له إلا حقيقة نفسية نسفت ذاته ودمرتها، وأحرقت شخصيته من الداخل.

الزمن في قصة صادق تشوبك

يبدو أن القارئ ما أن يتقدم قليلاً في قراءة القصة حتى يعرف أن مستقبل الشخصيات فيها كمستقبل الدجاجة الأولى، فالتتابع الزمني في القصة منطقي وتتابعي، إذ لا يوجد فيها استباق أو استرجاع، إلا أنه في الوقت ذاته تنبؤي، أي فيما يتعلق بسرد الأحداث، إذ يمكن التنبؤ بالنهاية التي لم تُقل بعد، كما يتضح لنا أن تشوبك لم يهتم كثيراً بتحديد معالم الزمان أو الإطار الزمني

للأحداث، فمن غير الواضح فيها أنه بيّن معالم الزمن أو حدد وقت حدوث الأحداث، لكن ذلك لا يعني أنه تركها مبهمة بالمطلق، فقد أرخى إشارات هنا وهناك إلى ذلك، فالبرد الشديد الذي كانت تشعر به الدجاجات والرطوبة التي كانت تكسو ريشها يدلاننا –بما لا يترك مجالاً للشك– على أن الإطار الزمني الواسع للأحداث كان في فصل الشتاء، وفي يوم واحد؛ بل ربما في ساعة واحدة، إذ كانت الأحداث تتعاقب بعد عبارات زمنية تدل على التقارب، من قبيل: "كانت جميعها تنظر بحيرة وخوف وتأهّب واستسلام وضعف إلى الدم النافر من تلك التي كانت شريكتها في القفص قُبيل حين وحُررت للتو من هناك" (چوبک، 1990: 64)؛ "وبعد هنيهة وقفت على طرفي قدميها" (السابق، 64)؛ "لم يمضِ إلا القليل حتى ارتفع صوت قرقرة دجاجة أخرى وأنينها" (السابق، 65) أو من قبيل: "لم تكن اليد والدجاجة التي كانت قرقرتها تتعالى وتزداد توتراً وسط رفرفتها اليائسة قد غادرت القفص بعدُ إلا وكانت بقية الدجاجات قد عادت للانشغال بالنبش في أرض القفص النتنة والتّزاحم في تناول ما ترعاه" (السابق، 63)، فتتابع الأحداث متقارب جداً، ولكن هذا التقارب قد لا يكون بالقدر الذي تعبر عنه الكلمات أو تدل عليه، فالزمن النفسي الذي يفرضه الانتظار أشد وطأة بكثير من أن يقاس بالمقاييس المنطقية: "كان ما يجمع بين الدجاجات أيضاً أنها جميعاً بانتظار شيء ما" (السابق، 61)، وقوله: "كان نزلاء القفص يحدقون أمامهم بعيون يملؤها الانتظار" (السابق، 65)، فالانتظار يثقل اللحظات ويعرقل عجلة الزمن الظاهري بشدة، وهو الذي يحقق الحقيقة الزمنية التي يفرضها الزمن، وعلى غرار القصة السابقة التي كان فيها الوعي بالزمن يشعر الشخصية بالقلق نرى هنا أن الانتظار منحها هذه الخاصية، كما أن الوعي بالمكان زاد القلق لدى الشخصيات كما سنرى عند دراسة المكان، فلم يحمل الزمن هذا العبء وحده، كما أن هذه القصة كبقية القصص التمثيلية محدودة المكان حرة الزمان، والانتظار هو ما يحقق هذه الحرية على الرغم من ضيق الإطار الزمني لتتابع الأحداث، فانتهاء القصة بالانتظار يجعل نهايتها مفتوحة على امتداد زمني غير محدد ومجهول.

مقارنة الزمن في القصتين

كان الزمن في القصتين محرراً له ماضيه وحاضره ومستقبله، إلا أن تحرره أوضح لدى تامر منه لدى تشوبك، والسبب في ذلك أن اهتمام تامر ببيان الإطار الزمني للأحداث كان أوضح، فحدد بنفسه ماضي الشخصية المحورية في الغابات، وحاضرها في القفص، ومستقبلها كمواطن في مدينة، أما تشوبك فلم يبين الماضي كثيراً، وبيّن الحاضر في القفص، إلا أنه أبدع في رسم المستقبل واختصاره بكلمة "الانتظار"، كما كان الزمن في القصتين مرجعياً وتتابعياً، إذ لا نلحظ وجود استباق أو استرجاع أو غيره مما يكسر عجلة الزمن، إلا في إشارة عابرة إلى الغابات لدى تامر، كما أن الزمن كان لديهما نبوئياً، إذ يمكن للمتلقي أن يفهم مستقبل الشخصيات وتطور الأحداث منذ بدايتها. من جانب آخر اهتمت القصتان بأبعاد الزمن النفسي على الشخصيات، وقد تحقق ذلك عند تامر من خلال التتابع الزمني وامتداده، إذ استمرت الأحداث عشرة أيام، في حين يبدو لنا الثقل النفسي للزمن على شخصيات تشوبك مركزاً في الانتظار، وعلى الرغم من أن الزمن في القصتين رمزي كما سنرى فقد اهتم تامر بتصويره بأبعاده الطويلة، وبتحديده بدقة، وذلك لأن البطل الحقيقي في القصة هو الزمن، فهو الذي حقق التغيرات التي فرضت على الشخصية، وهو محور الأساس الرمزي الذي قامت عليه القصة، إلا أن تشوبك لم يهتم بتحديد معالم الزمن، ولكنه ترك له حرية فرض نفسه بإشارات عابرة تحدد أن القصة حدثت في فصل الشتاء وأنها لم تستمر لمدة طويلة إلا أن نهايتها الزمنية فُتحت على آفاق طويلة بالانتظار.

المكان

مكان القصة القصيرة مكان خيالي يتخذ أشكالاً عدة، وهو على علاقة وثيقة بالشخصيات التي تؤمه وتسكنه، والعلاقات التي يحملها تدل على الشخصية؛ سماتها ومهنتها وانتمائها الاجتماعي وسلوكها (أسعد، 1982، 182)، إذ يعدّ وصف المكان انعكاساً

لوصف شخصياته فهو يعكس صفات تلك الشخصيات وطبائعها (اصغري، 2009، 35، عزام، 2005، 69)، لذا يتحتم على الكاتب أن يحسن اختيار مكان الأحداث، ويصفه بإيجاز قدر الإمكان، وأن يبرز سماته الأساسية المرتبطة بالقصة ككل (أسعد، 1982، 179)، ولا يمكن للكاتب الوقوف عند المكان ووصفه طويلاً والإكثار من التفاصيل إلا إذا كان المكان نفسه هو البطل (السابق، 182)، وهناك أنماط مختلفة للمكان، يحددها دانيال غروينوفسكي في ثلاثة: الفضاء المرجعي والوظيفي والدالّ؛ يعدّ الأول ذا وظيفة توثيقية توهم بحقائقية ما صوره له سارد الحكاية، أما الثاني فيتمثل في اكتفاء القصة القصيرة بمكان محدد تدور فيه مغامرة الأحداث، والثالث يحدد مقرونية الفضاء الثاني، وهو مكمن التأويل (ابن مبروك، 2008، 38)، ويفرق البعض بين المكان والفضاء أو ما يسميه آخرون بالبيئة، انطلاقاً من الاعتقاد بأن المكان أضيق من الفضاء، فالفضاء علاقة متسلسلة بين المكان والزمان والشخصيات والأحداث، وقد يحتوي على أمكنة متعددة تتدرج جميعاً تحت مسمى الفضاء أو البيئة، فالمكان القصصي هو الفضاء الذي يحتوي زاوية رؤية الراوي وشخصيات القصة وتعرض فيه الأحداث والأفكار والعلاقات المختلفة بين الشخصيات (اصغري، 2009: 33، عزام، 2005، 72)، أي إن الفضاء الروائي أعم من المكان إذ يتضمن المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها، كما يرتبط بزمن القصة، ويقيم علاقة وثيقة مع باقي المكونات الحكائية في النص، وتأتي في مقدمتها علاقته بالحدث الروائي والشخصيات التخيلية، ويتغير وفقاً لزاوية الرؤية (بحراوي، 1990، 27– 29؛ اصغري،2009، 41)، ولعل من أهم مميزات المكان أنه قد لا يكون حداً جغرافياً محضاً بل حداً اجتماعياً أو اقتصادياً (السابق، 42).

المكان في قصة زكريا تامر

المكان في القصة هو قفص، وهو من الأماكن التي صنفها بعض الدارسين بالأماكن العدائية (عزام، 2005، 66)، ويمكن اختصار دلالته بأنه يكشف فظاعة الواقع ويعرّي تناقضاته في أكثر صورها بشاعة حتى يغدو الإنسان المهمش الذي يروّض يوماً فيوماً حتى يصير طيّعاً ليناً قابلاً كل شيء دون أن يعترض ويحب الأوامر ويطيع طاعة عمياء لتكتمل صورة حياته الميتة وموته الحي في اليوم العاشر (ابن مبروك، 2008، 57)، فالميزة الأولى للمكان هنا أن وسيلة للتطويع.

تبدو لنا أحداث القصة منحصرة في فضاء أو بيئة واحدة مكونة من مكانين، أحدهما يعود إلى الماضي ولا يشار إليه إلا بكلمة عابرة "الغابات" في استرجاع عابر للحظة من الماضي: "رحلت الغابات بعيداً عن النمر السجين في قفص" (تامر، 1981، 54)، والمكان الآخر القفص وما حوله، ونظراً لارتباط المكان بالشخصيات –كما ذكرنا فيما يسمى بالبيئة– نرى أن هذا القفص – المكان– بالنسبة للنمر وسيلة الإضعاف الوحيدة، وبالنسبة للمروض وسيلة التقوية الوحيدة، أي يختلف الفضاء عموماً باختلاف زاوية الرؤية وعلاقته بالشخصيات، فالنمر خارج القفص شامخ في غابته ولكنه داخله ليس نمراً، بل أسير ضعيف: "ولكنك الآن لست نمراً. أنت في الغابات نمر، أما وقد صرت في القفص فأنت الآن مجرد عبد تمتثل للأوامر وتفعل ما أشاء" (السابق، 55)، وفي المكان ذاته ولكن خارج القفص كان المروّض وتلاميذه، إذ إن المروض يربي جيلاً من المستبدين أمثاله، فالمكان في القصة وظيفي، إذ تحدث الأحداث فيه إلا أنه دالّ في الآن ذاته نظراً لكون القصة تمثيلية، فهو رمز للمجتمع الكبير. تامر في القصة لم يُعر المكان أهمية في وصفه، ولكنه مكان ضيق –دون شك– مقارنة بالأمكنة المفتوحة كالغابات، ولم يقل الكاتب ذلك صراحة، بل ترك العبء النفسي الذي أدى إلى ترويض النمر وجعله طيّعاً يبلغنا عن مدى ضيقه، كضيق سطوة الجوع التي مورست عليه. كما لم يبين لنا أي شيء يتعلق بتفاصيله كاللون والمحتويات وغير ذلك، لأن ذلك لا يخدم القصة ولا تمثيلها، فالمهم فيه أنه قفص محدود، وهو ما يخدم القصص التمثيلية كما ذكرنا مسبقاً من إطلاق الزمان وتحديد المكان، كما عدّ تامر المكان منعزلاً في صفاته عن صفات شخصيته التي تسكنه، أي النمر، ولكن يمكن التماس ما في السجن من قساوة ومرارة في شخصية المروض، وهو بهذا يلقي بشيء من صفات المكان التي لم يطرحها بشكل مباشر على الشخصية التي تؤمه، وليس على التي تسكنه، أي إن الفضاء

هنا مرتبط بالشخصية الطارئة على المكان، لكن هذا لا يعني إطلاقاً أنه أغفل الشخصية التي تسكن المكان، وهي النمر، فقد اهتم بها، فكان الحوار دائراً إما معها أو حولها، وكانت محور الاهتمام في كل شيء ومحور التغير، في حين لم تلقَ الشخصيات التي تؤم المكان اهتماماً بالغاً في وصفها أو في جعل الأحداث تدور حولها، بل اكتفى بالتأكيد على كونها فاعلة ومراقِبة، وربما كان مردّ ذلك إلى رغبة تامر في التركيز على الأصل وعدم الاهتمام بالفرع الطارئ والمؤقت، حتى وإن كان شخصية محورية، كما أن العلاقة بين الشخصيات الموجودة في القصة والتي فرضها المكان لا تبدو لنا إلا من خلف القضبان، فلا يوجد إلا شخصية واحدة داخل القفص، ولا يمكن الحكم على علاقتها مع البقية إلا بما تفرضه القضبان من حواجز، وهي دون شك علاقة قائمة على البغض المتبادل والعداوة، فالمكان فرض تلك العداوة التي ما كان لها أن تنشأ لو لم تجتمع الشخصيات في مكان واحد. من جانب آخر نرى أن الاختلال الدلالي المتولد من وجود تناقضات معنوية بين الحرية والسجن نما بعنف لدى النمر الذي تحول من مكانة عالية في الإباء والكرامة والعلا إلى مكانة وضيعة في التنازل والضِّعة، ويقع ذلك على عاتق المكان، إلا أن للزمان هنا شأن عظيم في ذلك، فالزمن هو الذي سمح بتشرّب الشخصية لتلك التناقضات وامتصاصها ببطء أدى في النهاية إلى تحولها رأساً على عقب. وإذا ما أمعنا النظر رأينا أن المكان في هذه القصة ليس جغرافياً، بل هو حدّ فاصل بين الإباء والخضوع، وبين السلطة والتمرد، أي إنه حد اجتماعي وسياسي، تميز بوجود حاجز حادّ بين حدوده، وهو ما استدعى وجود القضبان بين شخصياته.

المكان في قصة صادق تشوبك

الفضاء في قصة تشوبك واحد، والمكان واحد، وهو قفص دجاج ومحيطه، وهو فضاء دالّ، وله أهمية كبرى في التأويل، فضلاً عن كونه وظيفياً، وما يميز الفضاء القصصي هنا هو الإسهاب في وصفه ما بين اتساخ وقذارة وضيق: "كانت أرضية القفص رطبة تعلوها طبقة من روث الدجاج والفضلات الممتزجة بالتراب والقش وبقايا قشور الجاوَرس" (چوبک، 1990، 60)؛ "كانت مناقير الدجاج تنغمس في فضلات القفص شاءت أم أبت، ولم يكن أمامها بدّ من تناول قشور نبات الجاوَرس من بين تلك الفضلات، أما الدجاجات التي لم تجد متّسعاً أو فرصة للوصول بمناقيرها إلى أرضية القفص بكل فضلاته فلم يكن أمامها خيار إلا النقر على قضبان القفص الجانبية والتحديق إلى الخارج" (السابق، 61)، وأهم ميزة لهذا الوصف أنه وصف تعبيري، أي يصور الأشياء والأمكنة من خلال إحساس المرء بها (عزام، 2005، 69)، وقد نال أهمية كبيرة، والإسهاب في الوصف الذي تكرر على امتداد القصة يمكن أن يُقرأ قراءتين، الأولى أنه يعكس الوضاعة التي كانت فيها الشخصيات انطلاقاً مما ذكرناه من أن المكان يعكس صفات شخصياته، والقراءة الأخرى أن هذا الاهتمام في وصف المكان يجعل من المكان بطلاً، فالكاتب يركز عليه برمزه إلى المجتمع، ولهذا جعل ظهور بقية العناصر خافتاً مقارنة به، فأهمل الزمان، وعمّم الشخصيات المقيمة في المكان ولكنه ركز على أفعال تلك الشخصيات كما ركز على الشخصيات التي تؤم المكان، أي اليد، باعتقاده أنها شخصيات طفيلية، وكأن سكان المكان أوضح من أن يشار إليهم لكن الوافد المؤقت الطفيلي هو الغريب الذي يجب أن يلفت الأنظار، أما بقية الشخصيات فمألوفة لدرجة أنه لا يشار إليها، وربما كان تركيزه على وصف الشخصية الطارئة هو تأكيد أفعالها في نشر الخوف ونهب الخيرات، أو ربما يركز على الفاعل ويغفل من وقع عليه الفعل تماشياً مع استسلامه وخنوعه، فركون الدجاجات واستسلامها يدفع بالكاتب والمتلقي إلى إهمالها وعدم إيلائها الكثير من الاهتمام.

ما يثير الانتباه أيضاً أن المكان نفسه يقسم إلى داخل القفص وخارجه، لكن الخارج لا يقل وحشة أو قذارة عن الداخل: "كانت الحياة خارج القفص تبدو لها غريبة وقاسية" (چوبک، 1990، 62)؛ "كانت بقايا الشاي والدماء المتخثرة متراكمة في الجدول وممتزجة ببقايا قشور الرمان والبرتقال والأوراق الصفراء والجافة ونفايات أخرى، وإلى جانب القفص كانت هناك حفرة مليئة بالدماء المتخثرة والمتجمدة وريش الدجاج واللفت المتعفن وبقايا السجائر ورؤوس دجاج مقطوعة وأقدام مبتورة وروث حصان" (السابق، 60)، وربما كان مردّ وحشته إلى رمزيته، فالخارج رمز للحرية، والحرية بالنسبة للدجاجات تعني الموت دون شك، فلا يفتح باب

القفص إلى حينما تختار اليد دجاجة لذبحها، لهذا فإن الحرية معادل للموت، وهو ما يبعث إلى الشعور بالوحشة تجاهها، فالاختلال الكامل الذي يلحق أبعاد المكان في السجن "الداخل والخارج والرحابة والضيق" سيثمر لنا اختلالاً دلالياً أعمق وأكثر تأثيراً فيما يخص مفهوم الحرية ذاته (بحراوي، 1990، 65)، فهي هنا الموت الأكيد، وسبب القذارة التي وصف بها الخارج ليست إلا انعكاساً آخر لوضاعة الشخصيات أنفسها التي تعدّ معادلاً للمكان الذي تسكنه، أي إن المكان يعكس شخصيات ساكنيه، من جانب آخر نرى أن أهمية المكان في هذه القصة تترتب بما يفرضه من علاقات بين شخصياته، فمن المعروف أن المكان قد يشكل عنصراً محورياً وبنّاءً في القصة، فيؤثر على الشخصيات وعلاقاتها بشكل كبير (اصغري، 2009، 32)، فنرى أن ضيق المكان يفرض ضيقاً في النفوس وبغضاً لا مبرر له بين شخصياته: "فجميعها كانت غريبة ومستهترة وجافية فيما بينها، وتنظر إلى بعضها بحنق وتتخادش بمخالبها." (چوبک، 1990، 63) ولعل هذا يبدو أمراً متماشياً مع الطبيعة، فالمعروف أن المكان المناسب والجيد يخلق علاقة طبيعية بينه وبين الشخصيات (اصغري، 2009، 37)، وعلى النقيض من ذلك يخلق المكان السيئ علاقة تنافر وبغض وسوء بين ساكنيه، لذلك نرى أن كل دجاجة لم تكترث لذبح زميلتها إلا خوفاً من أن يكون القادم دورها: "لم تكن اليد والدجاجة التي كانت قرقرتها تتعالى وتزداد توتراً وسط رفرفاتها اليائسة قد غادرتا القفص بعدُ إلا وكانت بقية الدجاجات قد عادت للانشغال بالنبش في أرض القفص النتنة والتّزاحم في تناول ما ترعاه، دون أن تتضاءل مشاعر البرد والغربة والحيرة والانتظار عما كانت عليه" (چوبک، 1990، 63)، وفضلاً عن اهتمام الكاتب برسم العلاقة بين ساكني المكان اهتمّ أيضاً بشكل كبير بتوضيح العلاقة بين الشخصيات الساكنة ككلٍّ واحد وبين الشخصيات الطارئة التي تؤم المكان، وهي هنا اليد وحسب، فنرى بوضوح أن علاقة البغض والخوف الشديد تربط الدجاجات باليد، وعلاقة القسوة الشديدة والترهيب تربط اليد بالدجاجات: "وامتدت إلى داخله يد مشؤومة فاحمة السواد وبارزة العروق ومليئة بالتجاعيد ومعصوبة في وسطها بقطعة قماش ممزقة، وبدأت تمتدّ متفحّصة دجاجاته، وإلى جانبها يد أخرى قاسية وغاضبة ومستهترة، وقد خلّقت جلبة وتوتراً بين الدجاجات التي كانت حينها قد اشتمّت رائحة موت مألوفة، فشعرت بالغثيان، وبدأ كل منها بمحاولة الاختباء تحت أجنحة هذا وريش ذاك. كانت اليد تدور فوق رؤوسها وتحركها كمغناطيس قوي يجذب برادة الحديد." (السابق، 62– 63)؛ " وعلى حين غرّة امتدت اليد السوداء المشؤومة ذات العروق البارزة والمليئة بالتجاعيد والمعصوبة في وسطها بقطعة قماش ممزقة وسط القفص، واخترقت سكون هوائه، وانتزعت البيضة من مكانها" (السابق، 65)، فما يكنّه كلّ منهما للآخر واضح، وقد ساعد المكان في خلق هذه العلاقة، فلو لم تكن الشخصيات في ظروفها المكانية تلك لما نتجت تلك العلاقات المتضادة. وعليه فإن الكاتب اهتم برسم العلاقات بين الشخصيات التي تسكن المكان ببعضها، وبين الشخصيات الساكنة والشخصيات الوافدة للمكان. وانطلاقاً من تفصيل الفضاء الروائي على أنه يختلف باختلاف زاوية الرؤية يمكن أن نشير إلى أن المكان –القفص– بالنسبة لليد وسيلة تقوية، وهو بالنسبة للدجاجات وسيلة إضعاف، فعلاقته بالشخصيات التي تسكنه سلبية، وعلاقته بالشخصيات التي تؤمه إيجابية، كما أن هذا المكان يخرج عن جغرافيته بكونه حدّاً اجتماعياً وسياسياً، وما يؤكد ذلك إحكام جدرانه، وهزلية سقفه، وهي إشارات رمزية سندرسها لاحقاً.

وعليه نرى في هذه القصة أن الكاتب أولى وصف المكان أهمية لم تنلها بقية العناصر، ومردُّ ذلك إلى وظيفته التمثيلية التي لولا وجودها لما نال ذاك التصوير، إذ جعل جينيت أهم وظيفة للوصف الوظيفة التفسيرية الرمزية التي تقضي بأن يكون المقطع الوصفي في خدمة القصة وعنصراً أساسياً في العرض (بحراوي، 1990، 176)، فرمزية المكان جعلت من المحتم على الكاتب ألا يغفله، فشكل العنصر الأهم في العرض.

مقارنة المكان في القصتين

تخلو القصتان من أي فضاء قصصي آخر حتى في الخيال أو الأحلام إلا في إشارة عابرة إلى الغابات في قصة تامر، فكان الفضاء لديه في مكانين، في حين كان لدى تشوبك في مكان واحد، وهذا الفضاء في علاقة مكانه مع شخصياته لم ينل لدى تامر

أهمية في الوصف، إذ قلل من الاهتمام بوصف المكان أو ذكر تفاصيل تتعلق به، إلا أن العبء النفسي للمكان متحداً مع الزمان واستمراريته بيّن القليل من تفاصيله، خلافاً لتشوبك الذي أسهب في وصف المكان، فضلاً عن بيان العبء النفسي له، وكان المكان هو بطل قصته، وهو ما دفعه إلى جعله عنواناً لها، فالقفص هو محور الاهتمام في قصته، لا الشخصيات ولا الزمان ولا الحدث، ومن جانب عكس لنا وضاعة حياة شخصياته وتدني مستوياتها بما ألصقه بها من صفات نسبها إلى المكان المعادل لها، وهو ما لا نلاحظه لدى تامر، إذ لا يعدّ المكان لديه انعكاساً لساكنيه، فليس فيه ما ينسب إلى النمر، إلا أننا قد نستطيع بشكل ما أن ننسب علاقته إلى المروض بما في المكان "القفص" أيضاً من قساوة وقوة، وبهذا يكون المكان في قصة تشوبك معادلاً لساكنيه، وفي قصة تامر معادلاً لواردیه. من جانب آخر اهتم تامر بالشخصية الساكنة في المكان أكثر من تلك التي تؤمه، أما تركيز تشوبك فكان على الشخصية التي تؤم المكان باعتبارها العنصر الغريب الذي يثير الانتباه، لكنه ركز على أفعال الشخصيات الساكنة في المكان مهملاً تلك الشخصيات وذواتها. من جانب آخر أبرز تامر العلاقة بين ساكن المكان –النمر– والشخصية التي تؤمه –المروض– وهي علاقة سلبية يسودها العداء المتبادل والانصياع من قبل النمر، والقسوة من قبل المروض، كما رسم تشوبك علاقة الشخصيات الساكنة في المكان ببعضها، وما فيها من بغض متبادل وحنق وامتعاض، والعلاقات بين الشخصيات الساكنة في المكان والواردة إليه، والتي تعكس خوفاً من قبل الدجاجات وسطوة من قبل اليد، فالمكان بالنسبة للشخصيات الساكنة فيه عند تامر وسيلة إضعاف، وبالنسبة للشخصيات التي تؤمه وسيلة تقوية، وهو ما يتكرر تماماً عند تشوبك، من جانب آخر ركز تامر على انعكاس الاختلال الدلالي الذي يخلقه المكان بين السجن والحرية على نفسية شخصيته، وقد وصل هذا الانعكاس أوجه في شخصية النمر بما ولدته من انقلاب حاد في شخصيته، ونلحظ هذا الانعكاس الدلالي عند تشوبك أيضاً إلا أنه أقل حدة وظهوراً بما خلقه الوعي بالمكان من تناقض بين قدرة الشخصيات على الرعي والانشغال بالذات والغرائز مع وجود مشاعر الخوف والبرد والغربة باستمرار. كما نلاحظ أن المكان عند تامر وظيفي مهمته أن يكون مسرحاً للأحداث، ودالّ بجانبه التأويلي، على غرار تشوبك الذي جعل مكانه وظيفياً ودالاً أيضاً، وأولاه الكثير من الاهتمام في التأويل.

الحدث

الحدث هو الخبر الذي ترويه القصة، ويجب أن يكون له بداية ووسط ونهاية (وهبه والمهندس، 1984، 292)، لذا يعرّفه بعض الدارسين بأنه زمن القصة ذاته (عزام، 2005، 66)، كما يعرّف بأنه تصوير الشخصية وهي تعمل عملاً له معنى، وليس هذا المعنى شيئاً مستقلاً عن العمل يمكن أن نضيفه إليه أو نفصله عنه، وأركان الحدث الثلاثة هي الفعل والفاعل والمعنى (رشدي، 1964، 55)، ويمكن للأحداث أن تعرض بطرق عدة، لكن ما يهمنا فيها التتابع، وهو ما يمكن عرضه من خلال السرد، وقد اختلف الدارسون في تصنيف التتابع والتناوب التكراري والسردي بين المقولة الزمانية والأسلوبية، لذلك عده البعض من مظاهر الزمنية الأسلوبية (عزام، 2005، 105).

الحدث في قصة زكريا تامر

يبدو الحدث في القصة واضحاً "الترويض" طبّقته شخصيتان هما الفاعل –وهو الوارد إلى المكان– والخاضع –وهو الساكن في المكان– فكان هذا الحدث كما وقع على الشخصية الرئيسة ذا بداية –معاندة وإباء– كقوله: "قال النمر: لا أحد يأمر النمور" (تامر، 1981، 55)، ووسط –تقديم تنازلات– من قبيل ما نراه في قوله: "قال النمر لنفسه: إنه فعلاً طلب تافه ولا يستحق أن أكون عنيداً وأجوع" (السابق، 56)، ونهاية –خنوع– كما نرى في قوله: "قال النمر: سامحني. أنا جاهل أمي، وكلامك رائع، وسأصفق كما تبغي" (السابق، 58)، وهو ذاته بالنسبة للشخصية الرئيسة الفاعلة، إذ كان ببداية –عناد وقسوة– كما نرى في قوله: "اعترف بأنك جائع فتشبع فوراً." (السابق، 55)، ووسط –مزيد من العناد والقسوة– كما نرى في قوله: "لن تأكل اليوم إلا إذا قلدت مواء القط."

(السابق، 56)، ونهاية –سلطة مطلقة– كقوله: "وفي اليوم التاسع، جاء المروض حاملاً حزمة من الحشائش وألقى بها للنمر وقال: كُل" (السابق، 58)، فالحدث في القصة هو الترويض، والفاعل هو المروّض، والوسيلة هي التجويع، وما يلاحظ في القصة أن الحدث كان أفعالاً من قبل المروض أدت إلى نتائج ملموسة على النمر دون أن يقوم النمر بأفعال سوى الخنوع والانصياع لهذه الأفعال، أي كان فعلاً من المروض، وردّ فعل للنمر، فكان الحدث ذا وتيرة تصاعدية لدى المروض، وتنازلية لدى النمر.

الحدث في قصة صادق تشوبك

تكشف القصة تتالياً في تطور الأحداث مكبلاً بالثبات، إذ تتقدم أحداثه بعسر إلى نقاط معلومة مسبقاً، فالحدث في هذه القصة هو الاستغلال، وقد وقع على الشخصيات الساكنة في المكان ببداية (انشغال بالحياة اليومية)، ووسط (تعرض للاستغلال)، ونهاية (عودة إلى الانشغال بالحياة اليوم)، وقد تكرر الحدث مرة أخرى بطريقة مغايرة (انتزاع البيضة) فكان حدثاً تكرارياً، وكان الفاعل للحدث هو الشخصية التي أمّت المكان، وهو بالنسبة لها يحظى بالترتيب ذاته فالبداية ساكنة والوسط فعل والنهاية سكون، وهذا الحدث كان إيجابياً على الشخصية الطارئة على المكان، وسلبياً على الساكنة فيه، لكن الفعل كان حقيقياً بالنسية لليد، وانفعالياً للدجاج، أي رد فعل بالنسبة للدجاج، إذ تلقته فنالت ما نالته من خوف واستغلال أودى بها إلى سكون أشبه بالموت: "كان الصمت سيّد الجميع، وكأن غبار الموت قد انتثر فوق القفص" (چوبک، 1990، 64)، أي كانت وتيرة الحدث تصاعدية بالنسبة لليد وتنازلية بالنسبة للدجاج أيضاً.

مقارنة الحدث في القصتين

يتضح لنا من المقارنة بين القصتين أن للحدث فيهما بداية ووسطاً ونهاية، ولكنها تختلف في تفاصيلها بين القصتين، فبداية الحدث عند تامر كانت بمعاندة النمر للأوامر، ووسطه كان بتقديم التنازلات، ونهايته بالانصياع المطلق، والحدث ذاته إذ نظرنا إليه بالتطبيق على المروض كان بحاجة إلى عناد في بدايته، وعناد أكثر في وسطه، وسلطة مطلقة في نهايته، أي إن الحدث الحقيقي في القصة هو الترويض، والفاعل هو المروض، والخاضع له هو النمر، إلا أنه اختلف كثيراً عن الحدث في قصة تشوبك، فالحدث في قصته بدأ بسكون الدجاجات واليد، وكان وسطه حركة وأفعالاً لكليهما، وانتهى بسكون، لكن الفعل الحقيقي كان من قبل اليد، واكتفت الدجاجات بتلقيه والخضوع له، فكان الفاعل هو اليد، والحدث هو الاستبداد، والخاضع هو الدجاج، أي إن الأفعال كانت حقيقية لدى الشخصيات الساجنة فكانت وتيرة الحدث بالنسبة لها تصاعدية في القصتين، وكانت نتائج الحدث على هذه الشخصيات إيجابية في القصتين، وانحصر دور الشخصيات السجينة على تلقي الحدث والانصياع له، أي إن أفعالها كانت في الحقيقة ردود أفعال، وليست أفعالاً حقيقية، لهذا كانت وتيرتها تنازلية لدى هذا النوع من الشخصيات، وكانت نتائج الحدث على هذه الشخصيات سلبية في القصتين.

اللغة والحوار والسرد

للغة أهمية بالغة في القصة، إذا لا تقوم قصة دونها، ويمكن أن يكون العرض بالسرد والحوار، فالحوار يسهم بشكل كبير في تطوير الأحداث ورسم الشخصيات (نجم، 1996، 97)، وقد رأينا أن رسم الشخصيات– أحياناً– بدواخلها وبواطنها ومكنوناتها يبلغ أوجه إن وُظِّف الحوار لأدائه، أما السرد فقد يكون تتابعياً عندما يبدو الحدث ناتجاً منطقياً لما قبله، وقد يمكن التنبؤ به، وهو ما تقتضيه طبيعة السرد، فللتتابع الأقصوصي عدة أشكال منها التتابع السببي أو المنطقي، الذي ينهض على حتمية منطقية واضحة للحدث وعلى عملية نمو تدريجي متسلسل تقود فيها المقدمات إلى النتائج ويشعر معه القارئ بالقدرة على التنبؤ بالتطورات المقبلة (حافظ، 1982، 30؛ ابن مبروك، 2008، 67)، وهو ما يسمى أيضاً بالسرد الاستشرافي، أي تعمل الاستشرافات كتمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها –في هذه الحال– حمل القارئ على توقع حادث ما،

أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات، فيكون الاستشراف كتمهيد تطلعاً إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي (بحراوي، 1990، 132–133)، وهناك نوع آخر من الأحداث التي تروى بما يسمى بالتتابع التكراري أي تنمية القص من خلال إعادته بصورة جديدة في كل مرة، لكنها تنطوي على الجوهر ذاته، وتوسع أفقه أو تضيف إليه، هذا التتابع يوهمنا أنه يقدم جديداً في كل مرة، ولكنه في الواقع يعيد الدقّ على الأوتار القديمة نفسها بتنويعات جديدة، فالتكرار عبء ثقيل على النص ولكن التتابع التكراري تنمية حاذقة له (حافظ، 1982، 31)، وقد يعلق بطء سرد الأحداث زمن القصة مؤقتاً لتمديد الخطاب، وبالمقابل فإن تسريع سرد الأحداث يعدّ اختصاراً لكثافتها واختزالاً لموضوعها (بحراوي، 1990، 196) وما لا ينفصل عن السرد زاوية الرؤية التي لن نخصّها بعنوان هنا إلا في إشارات خلال دراسة السرد، وهي في القصتين باستخدام الراوي العالم بالكل، أي باستخدام ضمير الغائب، وذلك لأن استخدام الضمير الثالث "الغائب" يسمح باتخاذ مسافة مناسبة من الشخصية، إذ يقدم أوصافها وانشغالاتها وأفكارها من موقع العين الراصدة (السابق، 233).

اللغة في قصة زكريا تامر

تتنوع لغة تامر ما بين سرد وحوار، وقلما نجد فيها وصفاً، إذا تُرك للحوار عبء النهوض بتقدم الأحداث ورسم الشخصيات، ومن دلالته على تقدم الأحداث: "وأضاف مخاطباً تلاميذه: سترون كيف سيتبدل فالرأس المرفوع لا يشبع معدة جائعة" (تامر، 1981، 55) ومما نراه من رسم الشخصيات عن طريق الحوار فهمنا لطبيعة النمر الأبية في البداية، إذ ورد في القصة: "قال النمر: لا أحد يأمر النمور" (السابق، 54)، وتقديم التنازلات في الوسط: " قال النمر: أنا جائع" (السابق، 54) والخنوع في النهاية: "قال النمر: ها أنا قد قلدت مواء القطط" (السابق، 57). فالحوار في هذه القصة يتناسب مع التغيرات المستمرة في شخصية النمر، فهو يخلق روحاً، ويوحي بحركة الأحداث ويكسر السكون، وهو يتضافر مع بقية عناصر السرد في بيان جزئيات القصة، ويمتاز هذا السرد أيضاً بأنه تتابعي، إذ يمكن للقارئ أن يتوقع الخاتمة دون كثير عناء، إذ يلعب التتابع دوره في رسم مآل الشخصية، وتحديد التطورات التي تخضع لها في مسيرة الترويض التي تتم وفق مراحل متتالية يتنازل من خلالها النمر كل مرة عن قيمه (ابن مبروك، 2008، 22)، وما يلاحظ –أيضاً– أن سرد الأحداث في القصة سريع اختصاراً لكثافتها، فيكتفى بالمهم مما حدث في عشرة أيام، وقد قلّ الوصف في القصة وقلّ اللجوء إلى أية محسنات لفظية أو معنوية، وهو ما يتناسب مع مضمون القصة القصيرة التي تحمل على عاتقها إيصال الفكرة دون اللجوء للزخارف التي لا تتناسب –بدورها– مع الموضوع، وقد كان بضمير الغائب دائماً، لئلا يقع عبء التدخل في سيرورة الأحداث على كاهل الكاتب.

اللغة في قصة صادق تشوبك

تخلت قصة "القفص" عن الحوار إطلاقاً في عرض تفاصيلها، فكان السرد مكتفياً بالوصف الدقيق لجزئيات المكان والأفعال، ولعل ابتعاد الكاتب عن الحوار في القصة هادف، فهو ينفي عن القصة الحيوية والحركة التي قد يضفيها الحوار فيما إذا كان موجوداً، إي إن انعدام الحوار يتماشى مع السكون والخنوع الذي تقبع فيه الشخصيات منذ البداية، وما يدعم ذلك –أيضاً– كون تتابع السرد بطيئاً، فبطء السرد يتماشى مع طبيعة الشخصيات الخانعة والمستسلمة، ومع الحدث الذي ينتقل من سكون إلى سكون، ومن سمات سرد القصة أيضاً أنه سرد تتابعي أيضاً، إذ يمكن التنبؤ بمصير الشخصيات جميعاً بعد مضيّ القليل من سرد الأحداث، إلا أنه في الآن ذاته سرد تكراري، فالحدث الأصلي "ذبح الدجاجة" يتكرر بطريقة أخرى "اختطاف البيضة"، وفي كليهما إشارة رمزية إلى الفناء، فعلى الرغم من أن الحدث لم يتكرر بعينه، ولكن رمزيته هي التي تكررت، وفاعله ذاته، والواقع عليه ذاته، فهذا التكرار خلق مشهداً جديداً يوحي بالغرق المتجدد في الفناء، ولم يكن عبئاً يثقل على كاهل النص، فالحدث الأول كان إفناءً للموجود، والحدث الثاني كان إفناءً لما سيأتي في محاولة لإفناء النوع بأكمله، وهي دلالة تغوص في رمزيتها.

من مميزات السرد في القصة أيضاً أنه بالغ في الوصف، إلا أن المبالغة لم تقع موقعاً سلبياً، بل خدمته أيّما خدمة، فقد كان وصف القصص وحركة تلك اليد المخيفة بشكل غير مباشر يبين النظرة السوداوية للكاتب، وهو من أحد أفضل ما قدّمه تشوبك في فن القصة، ومما لا نظير له أيضاً عند غيره (دستغيب، 1974، 49)، فقد بلغ في وصفه حد الكمال كما رأى الكثير من الدراسين (عزبدفترى، 2000، 142)، والاهتمام بالوصف لم يكن متوازياً مع الاهتمام بالمحسنات اللفظية أو زخرفة الكلام، فقد كانت اللغة بعيدة جداً عن التنميق والتزيين الكلامي إلا في القليل من المحسنات المعنوية، وهو ما نراه في بضع تشبيهات داعمة واستعارات واضحة، من قبيل: "ترشدها عين كالرادار" (چوبک، 1990، 63)؛ "فُتح فم كالقبر خارج القفص وابتلعها" (السابق، 65)، "يد أخرى قاسية وغاضبة ولامبالية... كانت اليد تدور فوق رؤوسها وتحركها كمغناطيس قوي يجذب برادة الحديد" (السابق، 62–63)، وهذه التشبيهات ليست اعتباطية، بل هادفة، فكلها تقودنا إلى الدلالات الرمزية للمسمّيات، وإلى تمثيلية المشهد ككل، فالرقابة تقع على كل شيء ولا يخلص منها الدجاج ولا الوسيط– اليد، والفم قبر يدفن في جوفه كل خير. فيما عدا ذلك لا نرى اهتماماً بالزخرفة اللفظية أو المعنوية، فلا مجال القصص القصيرة يسمح بهذه البحبوحة اللغوية، ولا الموضوع يحتمل أن يزخرف، بل يُقدّم كما هو؛ عارياً وجافاً، والزاوية المستخدمة في التقديم هي الراوي العالم بكل شيء، أي ضمير الغائب، لئلا يتدخل الكاتب في أي شيء.

مقارنة اللغة في القصتين

استخدم الكاتبان لغة تفي بغرضهما من القصة القصيرة، فابتعدا عن المحسنات قدر الإمكان، إلا ما نراه من أشياء بسيطة تخدم الغرض في القصتين، وفي قصة تامر ساعد الحوار في رسم الشخصيات، فبيّن لنا دواخل الشخصيات وبواطنها، أما في قصة تشوبك فقد كان ذلك على عاتق السرد والوصف فقط، إذ خلت القصة من الحوار، وقد تناسب وجود الحوار في قصة تامر وما يخلقه من حركة وحيوية فيها مع التغيرات المستمرة والنمو والتصاعد في الحدث من الأفعال الدائمة وما قابلها من ردود أفعال، وانعدام الحوار في قصة تشوبك –أيضاً– تناسب مع السكون شبه الدائم وجوّ الركود الذي كان يخيم على الدجاجات، أي إن كلا الكاتبين استطاع أن يوظف ما يخدم قصته. من جانب آخر نرى أن السرد في القصتين كان ذا نمو تدريجي وكان تتابعياً، إذ يمكن التنبؤ بالنهايات منذ قراءة البدايات، وفضلاً عن ذلك امتاز سرد تشوبك بنمو تكراري مزامنة مع التتابعي، فأعاد الحدث برمزيته بصورة جديدة لا تختلف عن الصورة الأولى التي طرحها إلا في ظاهرها، وقد كان السرد في قصة تامر سريعاً بما يتناسب مع الامتداد الزمني للقصة واختصاراً لكثافتها، على نقيض ما نراه لدى تشوبك، فقد كان السرد بطيئاً غايته تعليق الزمن والإغراق في السكون بما يتناسب مع طبيعة الشخصيات الخانعة ووتيرة القصة.

لحظة التنوير

تكتسب النهاية في القصة القصيرة أهمية خاصة، إذ هي النقطة التي تتجمع فيها وتنتهي إليها خطوط الحدث كلها، فيكتسب الحدث معناه المحدد الذي يريد الكاتب الإبانة عنه، ولذلك فنحن نسمي هذه النقطة لحظة التنوير (رشدي، 1964، 95–96)، إذ يجب أن تقوم القصة القصيرة على اختصار الأبعاد والتشديد على الخاتمة.

لحظة التنوير في قصة زكريا تامر

تبلغ لحظة التنوير أوج الكشف في هذه القصة، إذ يفضح الكاتب فيها كل مستور بالرمز والتمثيل، يقول: "وفي اليوم العاشر، اختفى المروض وتلاميذه والنمر والقفص، فصار النمر مواطناً، والقفص مدينة" (تامر، 1981، 58)، فاليوم العاشر يهتك ستر الإبهام والتعتيم الذي مارسته القصة القصيرة في مختلف مراحلها السابقة، ويرد الأحداث من عالم الحيوان إلى عالم الإنسان إمعاناً في الواقعية وكشفاً لملابسات هذا الواقع (ابن مبروك، 2008، 23)، وهو ما بدا مألوفاً بفضل السرد التتابعي، فالنهاية في القصة متوقعة وواضحة منذ البداية، إذ هي ليست وليدة حديثة لما لاحظناه من حبكة وترابط سببي بين الأحدث، بل هي مزروعة في بذرة

البداية كذلك، فنمت كاشفة عما تستره رموزها في لحظة الختام الكاشفة، إذ انتهت خطوط الحدث فيها، وأصبحت حبلاً غليظاً يربط القصة التمثيلية بواقعها، قد كان وقع هذا الكشف أشد لو بقي في لوح التخفي، فقد أخمد الكاتب لحظة التنوير بكشفها، وعرّى الرموز التي كانت تحفظ مكانتها لو بقيت خلف الستار.

لحظة التنوير في قصة صادق تشوبك

بفضل لحظة التنوير تتجمع الخيوط التي رماها الكاتب في القصة، فنعلم لماذا أطال الكاتب وصف ذبح الدجاجة ولماذا ألح على فكرة ضيق المكان ووحشة الخارج، إذ يتبين للقارئ أن الكاتب يعرض بذلك مستقبل الشخصيات جميعاً: "كان نزلاء القفص يحدقون أمامهم بعيون يملؤها الانتظار" (چوبک، 1990، 65)، فالانتظار هنا هو انتظار المستقبل المعادل للحرية من القفص، والمعادلة –بدورها– للذبح والموت، فكانت لحظة التنوير بذكر الانتظار بؤرة العدسة التي تجمعت فيها الأحداث وتفرقت فيما بعدها، معلنة عن مصير كل شخصية على حدة، فالمستقبل المجهول المنتظر للشخصيات واضح وبيّن وإن لم يُفصح عنه، فهو ما انفكّ يتجلى منذ لحظة البداية من خلف الأحداث التي ساقته وجعلته شبه حتميّ على الرغم من تخفيه، فتصوير الانتظار ينطوي على إشارات خفية، ويجلو الغبار عن المصائر والنهايات، وقد بلغت هذه اللحظة أوج البراعة في احتوائها لمعاني الرمز وتجليه دون كشفه صراحةً.

مقارنة لحظة التنوير في القصتين

اتفق الكاتبان في جمع خيوط الحدث المتناثرة على امتداد القصة في ختامها، وزال الغموض عن سبب الإسهاب في الوصف لدى تشوبك، وزيادة وتيرة الأوامر لدى تامر، فأزالت لحظة التنوير في القصتين الضباب عما خفي من الأحداث، إلا أن هذا الانقشاع كان بفعل الكاتب وبصراحة تامة لدى تامر، إذ بيّن مدلولات رموزه، وفضح خفايا النص، غير أن تشوبك أبقى ذلك خلف هالة من الغموض، ولم يبيّنه صراحة، فبقي الرمز بين الخفاء والتجلي الواضح للمستقبل، مما أكسبه مسحة أدبية، وعزز من مكانة كشفه.

العنوان

يعد العنوان أعلى اقتصاد لغوي فالدلالة فيه مركزة والعلاقات فيه شديدة الإيحاء (ابن مبروك، 2008، 19)، وهو يشكل خروجاً على صعيد البنية اللغوية من حيث طوله أيضاً، فهو ذو بنية مجازية دالة وموحية تتضمن حديثاً دينامياً عبر ما تدل عليه في وضعية الحدث، وهو عملية ما سيكشف مضمون القصة (نجم، 2007، 99)، فلعنوان القصة بالغ الأهمية في بنيته ودلالته، إذ يشكل المواجهة الأولى والانطباع الأول مع القارئ، لهذا لا بد من أن يُختار بعناية تلبي الغرض منه.

العنوان "النمور في يومها العاشر"

أول ما نلاحظه في عنوان القصة أنه جمع بين عنصري الشخصية المحورية المنفعلة والزمن، وهو بهذا يحور انتباه المتلقي منذ البداية للتركيز على هذين العاملين، ففي هذه الأقصوصة يوجّه الاهتمام نحو نهاية الزمن "اليوم العاشر" مما يجعل القارئ يتساءل في البداية عن قيمة هذه العلاقة ودورها في سياق الأقصوصة (ابن مبروك، 2008، 20)، ففي اليوم العاشر ستتغير الشخصية الرئيسة بالكامل، وستكسر حدود المكان وتعمم الشخصيات ويتلاشى غموض الرمز بالكامل، فالكاتب باختياره لليوم العاشر في عنوانه أوجز القصة بالكامل بين مفردات العنوان، فالنمر في البداية كان نمراً، ولكن في اليوم العاشر لم يتخلّ عن صفاته وحسب، بل شقّ شرنقة الرمز وكشف عن مدلوله الحقيقي، فالزمن هو البطل الحقيقي في هذه القصة، وبفضله حدث المرجو ونالت القصة تمامها، فلا يمكن أن تعدّ هذه القصة قصةً بطلها الشخصيات، بل الزمن دون شك يتضافر معه المكان، وهناك من الباحثين من

قرأ اليوم العاشر قراءة مغايرة، فرأى أن هذا العنوان يحيل على مرجعية نصية خارجية يكون تناصه معها في أن قصة خلق العالم والكائنات تم في ستة أيام وفي اليوم السابع استراح الله، ولكن القاص جعل كلمة النمور التي تتصدر العنوان هي المخلوقات التي يتم التعالق من خلالها مع قصة الخلق الأولى، ولا شك في أن اختيار القاصّ لهذا الحيوان الذي يتميز بقوته وشدة افتراسه لضحاياه ينطوي على مقاصد دلالية تتناسب مع المعنى الدلالي الذي يسعى العنوان للإيحاء به، والذي يحمل معنى الزيادة في عدد الأيام ما يجعله نواة بنية دلالية أولى تحفز على القراءة وتؤثر في أفق توقع القارئ، فتحل سلطة القهر والاستبداد محل الخالق وتغدو المهمة التي تقوم بها السلطة هي التعديل في طبيعة المخلوقات لكي تستطيع تدجينها والسيطرة عليها (نجم، 2007، 99-100)، ومهما كانت القراءة لما وراء العنوان فهي ليست إلا دليلاً على أدائه وظيفته الدلالية على أكمل وجه، وفيما يتعلق ببنيته نرى أن تكوُّنه من أربعة عناصر لغوية يحقق اقتصاداً لغوياً معقولاً، وكان يمكن له أن يكون أشد اقتصاداً لولا غاية الكاتب في خلق بنية لفظية تراكمية من كلمات تؤدي نوعاً ما دور التراتب الزمني الذي استغرقته التحولات، فتراكم الألفاظ وتراتبها في العنوان خلق انسجاماً مع تراتب الأيام التي كانت الوسيلة الفاعلة لتحقيق الهدف ولاكتمال الحدث وتحويل النمر إلى شخصية أخرى في اليوم العاشر. وفضلاً عن أهمية العنوان بالنسبة إلى القصة نجده مهماً أيضاً بالنسبة للمجموعة القصصية بأكملها، إذ يتوّج كعنوان لها، وعندما يكون العنوان عنواناً للمجموعة فهو يوحي بجزئية تمثيلية للنص من خلال كونه عنواناً فرعياً لإحدى قصص المجموعة جرى انتدابه ليكون عنواناً رئيساً للعمل يسمه ويمنحه هويته (السابق، 96)، فهذه الجزئية التمثيلية للنص ألقت بظل القصة على المجموعة القصصية بأكملها، وعليه نرى أن عنوان المجموعة حقق غايته في البنية والدلالة والهوية الشاملة التي نالها حين اختير للمجموعة ككل.

العنوان "القفص"

أول ما يطالعنا في العنوان أمران؛ الأول أنه نال أقصى درجة في الاقتصاد اللغوي إذ تكون من عنصر لغوي واحد، والآخر أنه دل على مكان، لكن بنيته واقتصاده اللغوي الشديد ليسا عبثاً، بل يشكل ذلك أحد أشكال التناسب مع مضمونه، فالشخصيات فيه ساكنة مستسلمة إلى أن تأتي الشخصية الطارئة لتحرك أجسام الشخصيات وأحداث القصة ثم تعود تلك الشخصيات إلى سكونها، وكأن العنوان بكونه كلمة واحدة كان تلك الشخصية الطارئة، فانتقل باللسان من سكون قبله إلى سكون بعده، وهذا الاقتصاد الشديد لم يخلّ أبداً بالدلالة المرجوة من العنوان، فقد ذكرنا أن البطل في هذه القصة هو المكان، لهذا أسهب الكاتب في وصفه، وبلغ اهتمامه به أوجه، فهذا القفص ليس إلا المجتمع الذي تعيش فيه شخصيات من مختلف الألوان والأصناف والأشكال، وقد أراد الكاتب أن ينقد هذا المجتمع، فصوره كما صوره، ورسم شخصياته كما رسمها، واستطاع أن يحقق البطولة لهذا المكان الذي اختاره عنواناً لقصته.

مقارنة العنوان في القصتين

يعتمد العنوان "القفص" على اقتصاد لغوي شديد أكثر مما نلاحظه لدى تامر "النمور في اليوم العاشر"، ولكل منهما مبرراته، فقصة تامر تقوم على التتابع الزمني والتراكم، وهو ما يخدمه ويدعم حضوره تراكم الكلمات أيضاً، أما قصة "القفص" فهي غارقة في الركود والموت غير العلني إلا في نبضات بسيطة، وهو ما يتناسب مع استخدام كلمة واحدة تتحرك فيها الشفاه ثم تعود بعد ذلك إلى صمتها وركودها. ومن الملاحظ أن اختيار العنوان ركز على العنصر الزمني في قصة تامر، لأن الزمن هو الذي أوصل الأحداث إلى مبتغاها، أما في قصة تشويك فكان المكان محط التركيز لهذا اختير المكان كعنوان للقصة، وكلاهما كان منسجماً مع مضمون القصة ومكثّفاً لمحتواها، ولكن الميزة التي اختص بها عنوان قصة تامر أنه اختير كعنوان للمجموعة القصصية كلها، وبهذا يكون قد ألقى بظلاله على قصص المجموعة كلها، وشكل سمة تمثيلية للمجموعة ككل.

الرمز والعناصر التمثيلية

سبق وذكرنا أن القصص التي تأتي على ألسنة الحيوانات تكون ذات غاية تمثيلية، فغالباً يختار الكتّاب عالماً موازياً لإسقاط رموز عالمهم عليه، ولو لم تكن رمزية لما كان لها غاية إلا إمتاع الصغار، فالغاية التمثيلية تمنح القصة بعداً هادفاً فضلاً عن منحها مكانة أدبية، إذ قد يكون في فنية القصة وفي قوتها التمثيلية ودقة شخصياتها وسخريتها وفكاهتها ما يكفي لجعلها في المقام الأول من الأدب القصصي (نجم، 1996، 55)، ولعلّ خير القصص التمثيلية ما تشفّ عن رموزها كما سنرى في القصتين المدروستين، إذ تتضافر الرموز تحت ظلّ تمثيلي عام، إلا أن ذاك الظل لا يحجب المقصود.

التمثيل والرمز في قصة زكريا تامر

تتشابك الرموز في القصة لتجتمع في بؤرة واحدة تكشف عن نفسها في النهاية، وهي تمثيل القفص والنمر والمروض بالمدينة والمواطن ومسؤول ما: "وفي اليوم العاشر اختفى المروض وتلاميذه والنمر والقفص، فصار النمر مواطناً، والقفص مدينة" (تامر، 1981، 58)، وقد دلنا على رمز المروض ما جاء في النص: "قال المروض للنمر: سألقي مطلع خطبة، وحين سأنتهي صفق إعجاباً." (السابق، 58)، والتلاميذ هم من يتعلمون فنون تطويع المواطن، فلا بد من أن تامر أراد أن ينقد الوضع الاجتماعي والسياسي للمواطن في ذلك الحين، فارتأى أن يلجأ إلى التمثيل، وإمعاناً في نقده صرّح بدلالاته في نهاية القصة، وقد جعل وسيلة القهر هي التجويع "إذا أردتم حقاً أن تتعلموا مهنتي، مهنة الترويض، عليكم ألا تنسوا في أي لحظة أن معدة خصمكم هدفكم الأول" (السابق، 54)؛ وقوله: "سترون كيف سيتبدل، فالرأس المرفوع لا يشبع معدة جائعة." (السابق، 55)، فالشخصيات رمزية كما رأينا، والمكان رمزي (القفص– المجتمع أو المدينة)، والزمان رمزي (في اليوم العاشر– بعد أن يكتمل الخلق ويتم)، والحدث الرئيس رمزي (الترويض– التطويع)، وربما يكون اختيار النمر دون غيره رمزاً للإنسان رغبة منه في تصوير المبالغة في الفعل، فلم يختر حيواناً يتصف بالخنوع بذاته، بل كان على مكانة من الصفات العليا وتم تحطيمه، فهو لا يرى المجتمع الذي كان في تلك الحقبة سلبياً بذاته، بل صار كذلك تحت الضغوطات. ومن الرموز الأخرى التي تبدت لنا في القصة والتي تدل على التدرج في جعل الإنسان يتخلى عن مبادئه ويتحول إلى دمية، اختيار القط أولاً ليقوم النمر بتقليده، فهو يحمل رمزاً بتحويل النمر إلى حيوان أليف ووديع: " إذا قلدت مواء القطط بنجاح نلت قطعة كبيرة من اللحم الطازج. قلد النمر مواء القطط، فصفق المروض، وقال بغبطة: عظيم! أنت تموء كقط في شباط" (السابق، 57)، ووصل بالمروض الأمر إلى أن يطلب منه تقليد نهيق الحمار، وهو هنا يرمز بذلك إلى تحويل النمر إلى حيوان غبي لا يفكر: "قال المروض: اللحم الذي تأكله له ثمن، انهق كالحمار تحصل على الطعام. حاول النمر أن يتذكر الغابات، فأخفق، واندفع ينهق" (السابق، 57)، وبعد التدرج من الدعة إلى الغباء وصل به الأمر إلى طلب التصفيق على خطبة دون وعي مضمونها: "وفي اليوم الثامن قال المروض للنمر: سألقي مطلع خطبة، وحين سأنتهي صفق إعجاباً. قال النمر: سأصفق"، فتبين الهدف من محاولة الترويض، فهو يريد تحويل المواطن الأبي إلى مواطن يغض طرفاً عن الخطأ ويصفق لأي كلام رنان، ففي هذا تهكم واضح بالوضع الذي كان سائداً آنذاك.

التمثيل والرمز في قصة صادق تشوبك

ربما لا نبالغ إذا قلنا بأن القصة تتضح بالرموز إلى حد يظن المتلقي أن أية كلمة فيها ليست إلا ستارة تخفي خلفها معنى ما، فالقصة دون شك تمثيلية، وما شخصياتها ولا زمانها ولا مكانها سوى رموز، فضلاً عن الكثير من الرموز التي تتواجد بين سطورها، فهي تمثيل للمجتمع ومواطنيه وما يعانونه من استبداد يقابله خنوع وخضوع، فليست الدجاجات والديوك سوى رموز للناس، وما تعدد ألوانها وأنواعها سوى رمز لتعدد أصناف الناس في المجتمع: "كان القفص مليئاً بالدجاج والديَكَة الخصيّة والهزيلة والجريحة بألوان وأشكال مختلفة، فمنها ذات الرؤوس الأفعوانية والكمونية والمنقطة والبيضاء والشبيهة بالقبرات، ومنها ما هو منتوف الذيل،

أو قصير السيقان من دجاجات صغيرة وغير بالغة وضعيفة" (چوبک، 1990، 60)، وقد كان سبب اختيار الدجاج للتمثيل للمجتمع ميل الدجاج إلى الاستسلام والوداعة، وتدني شعوره بالكرامة كالحيوانات المفترسة مثلاً. ربما كان يؤلم الكاتب آنذاك الخنوع الذاتي في أبناء المجتمع، فأراد أن يبين أن الخنوع كان سمة ذاتية متأصلة فيهم، ولم يكن نتيجةً فرضتها ظروف معينة، لهذا اختار الدجاج، ولهذا جعل صفات الضعف تجمع بين هذه الدجاجات: "خصيّة، منتوف الذيل، صغيرة، غير بالغة، ضعيفة"، كدليل على الخنوع والاستسلام والضعف المضاعف، والشخصية الأخرى هي اليد، إذ جُعلت شخصية بمفردها لتهميش أي شيء سوى الفعل الذي تقوم به، واختار اليد لأنها وسيلة القيام بالأشياء، وهي في الكنايات تستخدم للوسيط الذي يقوم بعملٍ لشخص آخر نيابة عنه، فيستخدمه من هم أعلى منه لقهر من هم أدنى منه، فيقال "فلان يدُ فلان"، فهي كما يتضح في القصة تتصف بالقبح والقسوة: "وامتدت إلى داخله يد مشؤومة فاحمة السواد وبارزة العروق ومليئة بالتجاعيد ومعصوبة في وسطها بقطعة قماش ممزقة" (السابق، 63)، والعصابة في اليد ليست إلا دليلاً على انقيادها وعدم حريتها هي الأخرى، ولهذا أيضاً اختار اليد لتنوب عن شخصية الإنسان بأكمله، إلا أن هذه اليد تعمل برقابة العين: "جالت اليد في كل مكان ترشدها عين كالرادار" (السابق، 63)، فالعين إشعار بأن الوسيط نفسه غير حر ومراقبٌ هو الآخر، وعملهما لصالح الفم: "وفي اللحظة ذاتها فُتح فم كالقبر خارج القفص وابتلع البيضة" (السابق، 65)، فالفم رمز لمن يلتهم خيرات الآخرين التي أحضرها له الوسطاء، إذ لم يوصف الإنسان كاملاً، بل اختير منه ما يصلح أن يكون رموزاً لسلطة وقدرة: يد وعين وفم، فالشخصيات جميعاً رمزية، والمكان رمزي، وما الإطالة في وصف تدنّي مستوى المكان سوى دليل على انعدام أية أرضية اجتماعية مناسبة للحياة الكريمة: "وكلها موضوعة إلى جانب الممر المجاور لجدول الماء الصغير والمتجمد. كانت بقايا الشاي والدماء المتخثرة متراكمة في الجدول وممتزجة ببقايا قشور الرمان والبرتقال والأوراق الصفراء والجافة ونفايات أخرى، وإلى جانب القفص كانت هناك حفرة مليئة بالدماء المتخثرة والمتجمدة وريش الدجاج واللفت المتعفن وبقايا السجائر ورؤوس دجاج مقطوعة وأقدام مبتورة وروث حصان" (السابق، 60)، فقد تكررت أوصاف شبيهة بهذه على امتداد القصة تعمل كلها على بيان الوضع المعيشي المتردي والذل الذي يخيم على المكان، وما ضيق المكان سوى رمز لضيق العيش، فقد جاء غير مرة إشارات صريحة إلى ضيقه بساكنيه وانحشارهم فيه: "فالمكان كله كان ملوثاً بالفضلات وضيقاً بشكل بالغ، ويسيطر على جوّه الهياج والاضطراب بما فيه من ديوك ودجاجات تنحشر بجانب بعضها كحبات الذرة، فلم يكن المكان يتسع لها للجلوس ولا للوقوف ولا للنوم" (السابق، 60)، وقد وصفت جدران القفص بأنها محكمة وسقفه بأنه واهٍ، وما هذا إلا دليل على أن ما يحيطون به أنفسهم من قيود ما هي إلا من صنع أنفسهم: "... وتنقر الجدار الداخلي له، ولكن ذاك الجدار كان محكماً؛ فعلى الرغم من أنه لم يكن يحجب الخارج إلا أنه لم يكن يفضي إليه أيضاً" (السابق، 64)؛ "وتنظر إلى سقف القفص الواهي والدنس والمثير للسخرية" (السابق، 62)، والحياة خارج القفص التي صُورت بالقسوة ليست إلا دليلاً على تبرير الدجاجات لعدم سعيها للخلاص: "كانت الحياة خارج القفص تبدو لها غريبة وقاسية" (السابق، 62)؛ هذا عن رمزية المكان وصفاته، والزمان كذلك رمزي تجمعه متناقضات نفسية، فما صُوّر لنا كان زمناً سريعاً، ولكن الانتظار يجعل وطأة الزمن أقسى وأبطأ، وما هذه التلميحات إلا إشارة إلى العمر بأكمله، فهو سريع وكأنه ساعة في يوم، ولكن الانتظار الدائم لشيء ما هو ما يجعله يبدو مستمراً، فالزمن في القصة يرمز إلى حياة مجتمع بأكمله. أما عن الأحداث التي جرت فيه فكانت الرعي والتزاحم والانشغال بالغرائز والمراقبة والانتظار من قبل الدجاج، مقابل اختيار الدجاجة وذبحها واختصاف البيضة من قبل اليد، وكلها دون شك ذات دلالات رمزية، فالتركيز على الرعي ضمن الفضلات ما هو إلا دليل على رضاها بأدنى درجات الضِّعة، وهو ما تكرر غير مرة بتعابير مختلفة على امتداد القصة: "كانت الدجاجات والديوك مرغمة على تنكيس رؤوسها لتناول طعامها أو لإخفاء رؤوسها تحت أجنحة البقية وريشها، وكانت مناقيرها تنغمس في فضلات القفص شاءت أم أبت" (السابق، 61)، وإغراقاً في الخنوع كانت تُصور الشخصيات مليئة بشعور بالامتنان مقابل أبسط الحقوق: "وتشرب الماء من إناء مكسور ومركونٍ في جانب الممر، وتمدّ رقابها إلى الأعلى كعربون شكر" (السابق، 62)، والتزاحم والمشاعر السلبية التي كانت الدجاجات تكنها لبعضها ما هي إلا

دليل على انشغالها بمعاداة بعضها وترك العدو الحقيقي: "لم تكن اليد والدجاجة التي كانت قرقرتها تتعالى وتزداد توتراً وسط رفرفاتها اليائسة قد غادرتا القفص بعدُ إلا وكانت بقية الدجاجات قد عادت للانشغال بالنبش في أرض القفص النتنة والتّزاحم في تناول ما ترعاه... فجميعها كانت غريبة ومستهترة وجافية فيما بينها وتنظر إلى بعضها بحنق وتتخادش بمخالبها" (السابق، 63)، والانشغال بالغرائز يرمز إلى انشغالها بأنفسها عن الأمور المهمة التي تصيب المجتمع: "في تلك اللحظة غرس ديك ذو رأس أحمر وريش ملون ولامع منقاره في فضلات القفص ونبش التراب ومرّغ رأسه جيئة وذهاباً ثم رفعه وقبض بمنقاره على عرف رأس دجاجة وهبّ فوقها، فجثمت الدجاجة مباشرة واعتلاها الديك برشاقة، فنالت الدجاجة نقرة على رأسها وجثمت بذلّ في الفضلات ثم نهضت" (السابق، 64)، والمراقبة تعني اكتفاء الناس بالمشاهدة دون تحريك ساكن: "إلى جانب القفص في الخارج كانت سكين حادة وقديمة تحزّ عنق تلك الدجاجة فينفر الدم منها، وأثناء ذلك كانت بقية الدجاجات والديوك تراقب ما يحدث من داخل القفص، فتقرقر بتوتر وتنقر الجدار الداخلي له" (السابق، 64)، والانتظار رمز لانتظار أوان الموت، فالكل يقف مكتوفاً ينظر إلى من تقع المصيبة على رأسه دون اكتراث إلا بنفسه حين يحين وقته، وكلها أفعال سلبية تصور ردود فعل سلبية على ما كان يحدث في المجتمع في الحقبة التي يصورها الكاتب.

أما الأفعال التي قامت بها اليد فتنحصر بثلاثة: إثارة الخوف في قلوب الدجاجات، واختيار دجاجة وذبحها، واختطاف بيضة والتهامها؛ فإثارة الخوف من لوازم بقاء السيطرة: "وقد خلّقت جلبة وتوتراً بين الدجاجات التي كانت حينها قد اشتمّت رائحة موت مألوفة، فشعرت بالغثيان، وبدأ كل منها بمحاولة الاختباء تحت أجنحة هذا وريش ذاك" (السابق، 62–63)، واختيار الدجاجة وذبحها محاولة إفناء: "إلى جانب القفص في الخارج كانت سكين حادة وقديمة تحزّ عنق تلك الدجاجة فينفر الدم منها" (السابق، 64)، وأخذ البيضة ليس إلا قتلاً مبكراً للدجاج، وموتاً مسبقاً، وصورة استعارية لإفناء النوع في النهاية، وكونها دون قشرة دليل على هشاشتها من جهة، وإعلام بسوء تغذية الدجاج بشكل غير مباشر من جهة أخرى: "وبعد كثير من الألم وتركت تحتها بيضة دون قشرة تبدو عليها آثار دماء وسط كل تلك الفضلات، وعلى حين غرّة امتدت اليد السوداء المشؤومة ذات العروق البارزة والمليئة بالتجاعيد والمعصوبة في وسطها بقطعة قماش ممزقة وسط القفص، واخترقت سكون هوائه، وانتزعت البيضة من مكانها، وفي اللحظة ذاتها فُتح فم كالقبر خارج القفص وابتلعها" (السابق، 65)، فبدلاً من أن تكون دورة حياة الدجاج من بيضة إلى دجاجة إلى بيضة وهكذا دواليك، كانت دورة إفناء الدجاج والقضاء على نوعه من ذبح دجاجة إلى التهام بيضة، وهي دلالة مغرقة في الرمزية.

مقارنة الرمز والتمثيل في القصتين

يبدو لنا أثناء مقارنة التمثيل في القصتين أن كلتيهما تمثل المجتمع وساكنيه، ولكن تامر جعل شخصية واحدة معادلاً للمجتمع، أما تشويك فجعل مجموعة شخصيات، غير أنه تعامل معها ككلٍّ واحد، وليس على أنها مجموعة، وقد كانت شخصيات الكاتبين – دون شك– رمزية، إلا أن تامر اختار شخصية عرفت بعنادها وقوتها وعزتها –النمر– طوّعتها شخصية أخرى –المروّض– تحت فرض سلطة شخصية وزمانية –عشرة أيام– ومكانية –قفص– عليها، وما هذا إلا إشارة إلى أن المواطن الذي أراد تمثيله في تلك الحقبة لا يمتاز بالخنوع في ذاته، بل مورست عليه ضغوطات جعلته يتخلى عن كل ما تحلى به، خلافاً لتشويك الذي اختار شخصياته الرمزية التمثيلية من الحيوانات الأليفة الخانعة بذاتها، فكأنه أراد أن يشير إلى أن الخنوع والانقياد سمة شخصية وذاتية في أبناء المجتمع الذي يصفه آنذاك، ويبدو لنا أيضاً أن شخصية اليد المستغلة لم تكن تعمل لنفسها بل كانت وسيطاً لرمز الفم، إلا أن شخصية المروض المستغلة عند تامر خلت من تلميح كهذا، فلم يظهر إن كانت تعمل لذاتها أم لغيرها، لكن ما يثير الانتباه في تدرج الشخصيات التي اختارها تامر أنه انتقل من النمر، إلى القط، أي حوّل النمر الشرس إلى حيوان مطواع وأليف أولاً، ثم إلى الحمار، أي نقله من الأنفة إلى الدّعة ثم إلى الغباء والغفلة، والغرض من ذلك سياسي كما يبدو، وهي أن يصفق لأي خطاب يلقيه رمز المروض، فشخصيات القصتين رمزية دون شك، وأفعالها رمزية كذلك، فمحاولات الترويض في قصة تامر رمز للتطويع

الذي مورس بالتجويع، وموافقة النمر على تناول العشب في النهاية ترمز إلى الخنوع التام في مرحلة تسبق الجوع المطلق، أي تسبق العدم، وهذا ما نراه أيضاً في قصة تشوبك، فالانشغال برعي الحبوب من الفضلات يرمز إلى أدنى درجات الخنوع في محاربة العدم أيضاً إذا ما اختفت هذه الحبوب والفضلات، والانشغال بالغرائز أثناء موت الآخرين دليل على عدم اكتراث أناس المجتمع إلا بأنفسهم، وغلبة الأنانية على الطابع العام للمجتمع، وهو ما نلاحظه أيضاً في تزاحم الدجاجات وعدائها لبعضها وانشغالها بذلك عن العدو الحقيقي، وأفعال اليد –كذلك– كانت طافحةً بالرمزية، إذ كانت جولتها على أجسام الدجاج لنشر الرعب فيها، وهي الخطوة الأولى للسيطرة والوصول إلى الأهداف، وذبح الدجاجة رمز للإفناء الذي تكتمل دورته بالتهام البيضة، وكأنها محاولة لإفناء النوع والعودة إلى العدم، والزمان رمزي في القصتين كما ذكرنا، لكنه نال اهتماماً أكبر في قصة تامر، إذ إنه تمّ واكتمل لديه في اليوم العاشر، أي بعد أن استقر الخلق وتمّ الكمال، فجاءت القوة المدمرة لتدمر هذا الكمال، وهو لدى تشوبك رمزي أيضاً، إذ يرمز إلى عمر الإنسان الذي ينقضي سريعاً متلاحقاً، ولكن الانتظار هو ما يجعله يبدو مستديماً، وهذا الانتظار بذاته رمز للموت، والمكان في القصتين متشابه (قفص ومحيطه)، ورمزه متشابه (مجتمع وأناسه)، ولكنه نال بالغ الأهمية عند تشوبك، فأغرق في وصف أرضيته وجدرانه المحكمة التي لا تحجب الخارج ولا تفضي إليه، وسقفه الواهي، وهذا الوصف المركز للمكان يعود إلى كون المكان بطل قصته، وأهم ما يميز الرموز في قصته أنها بقيت طي التستر المعلن، فلم يُكشف عنها ولم تُفتضح تمثيليتها في نهاية القصة، إلا أن القناع سقط عن رموز تامر في نهاية قصته فكشف بذاته عن تمثيليتها ورموزها في لحظة جارحة سمت الأشياء بمسمياتها، لئلا يكون تامر ذاته شبيهاً بذاك النمر المروَّض.

خاتمة

تظهر دراسة القصتين والمقارنة بينهما أنهما تمثيليتان، إذ حاول الكاتبان تسليط الضوء على ظاهرة الرضوخ والاستسلام في المجتمع، إلا أن تامر عد ذلك الاستسلام مفروضاً على المجتمع، في حين عده تشوبك ذاتياً متأصلاً فيه، وقد قدم تشوبك شخصيات حيوانية وشخصية متسلطة إنسانية، وهو ذاته ما فعله تامر، واتفق الكاتبان على أن شخصياتهما كانت رمزية بالكامل، وزمان القصتين ومكانهما كانا كذلك، وقد ركزا على هذين العنصرين بشدة، ولكن تركيز تامر على الزمان كان أكبر، إذ جعل الزمان بطلاً للقصة، واختاره ليكون جزءاً من العنوان الذي حقق اقتصاداً لغوياً معقولاً وراعى فيه التراتبية التي تدل على التراتبية الزمنية، كما راعى في دلالته الإيفاء بمضمون القصة، لهذا أعطاه مجالاً ليبرز فيها، وبالمقابل ركز تشوبك على المكان وأسهب في وصفه وصفاً تعبيرياً وجعله بطلاً لقصته، واختاره عنواناً لها، فحقق بذلك اقتصاداً لغوياً في بنيته، وكان دالاً على مضمون القصة، والأحداث أيضاً كانت مستقلة ببداية ووسط ونهاية في القصتين، إلا أنها تبرز لدى تامر بشكل أوضح لتميز قصته بالحركة والنمو، أما لدى تشوبك فكانت انتقالاً من سكون إلى سكون يتوسطه أفعال، وقد تميزت الأحداث في القصتين بأنها كانت أفعالاً بالنسبة للشخصية الساجنة، وردود أفعال بالنسبة للشخصية السجينة، وكانت رموزاً لأفعال معينة في المجتمعين. أما لغة الكاتبين فامتازت بابتعادها عن المحسنات قدر الإمكان، وبميلها للحوار عند تامر، وللوصف عند تشوبك، وكان للرموز أهمية بالغة في القصتين، إلا أن تامر كشف رموزه وبين تمثيلية قصته في لحظة التنوير، وتشوبك لم يفعل ذلك، بل حافظ على هالة الإبهام التي تحيط بها حتى النهاية. بهذا نرى أن القصتين تستحقان الاهتمام على تفاصيلهما لما فيها من غنى واختزال لعناصر فنية كثيرة، ويمكن لنا أن ندرس المذاهب التي اتبعها الكاتبان –والتي كانت أساليبهما نتاجاً لها– كاقتراح لمقالة مكملة لهذه المقالة.

المصادر والمراجع

المراجع العربية

- ابن مبروك، الأمين (2008م). *القصة القصيرة عند زكريا تامر الانتهاك المنظم*. صفاقس: علاء الدين.

- أسعد، سامية (1982م). القصة القصيرة وقضية المكان. مجلة فصول، 2 (4)، 179–186.
- بحراوي، حسن (1990م). *بنية الشكل الروائي الفضاء والزمان والشخصية*. بيروت: المركز الثقافي العربي.
- البقاعي، شفيق (1985م). *الأنواع الأدبية؛ مذاهب ومدارس*. لبنان: عز الدين للطباعة والنشر.
- بكار، يوسف والشيخ، خليل (1996م). *الأدب المقارن*. الأردن: منشورات جامعة القدس المفتوحة.
- تامر، زكريا (1981م). *النمور في اليوم العاشر*، ط2. لا مك: دار الآداب.
- الجبوري، كامل سلمان (2003م). *معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى عام 2002*. لبنان: دار الكتب العلمية.
- حافظ، صبري (1982م). خصائص الأقصوصة البنائية وجمالياتها. مجلة فصول، 2 (4)، 19– 32.
- رشدي، رشاد (1964م). *فن القصة القصيرة*، ط2. مصر: مكتبة الأنجلوالمصرية.
- زلط، أحمد (1997م). *أدب الطفولة؛ أصوله ومفاهيمه*، ط4. مصر: الشركة العربية للنشر والتوزيع.
- عزام، محمد (2005م). *شعرية الخطاب السردي*. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- نجم، محمد يوسف (1996م). *فن القصة*. لبنان: دار صادر.
- نجم، مفيد (2007م). شعرية العنونة في تجربة زكريا تامر القصصية. الراوي، 17، 93–111.
- ندا، طه (1991م). *الأدب المقارن*. لبنان: دار النهضة العربية.
- نصار، نواف (2009م). *معجم المصطلحات الأدبية*. الأردن: دار المعتز.
- هلال، محمد غنيمي (2008م). *الأدب المقارن*، ط9. مصر: نهضة مصر.
- وهبه، مجدي والمهندس، كامل (1984م). *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*، ط2. لبنان: مكتبة لبنان.

المراجع الفارسية

- اصغري، جواد (2009). بررسی زیبایی شناخت عنصر مکان در داستان: دراسة جمالية لعنصر المكان في القصة. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة شهيد باهنر كرمان، إيران،23 (26)، 29 –45.
- چوبک، صادق (1990). *انتری که لوتیش مرده بود: القرد الذي مات صاحبه*، ط2. لوس آنجلس: شركتِ كتاب.
- دستغيب، عبدالعلي (1974). نقد *آثار صادق چوبک: نقد أعمال صادق تشوبک*. طهران: پازند.
- سپانلو، محمد علی (1995). *نویسندگان پیشرو ایرانی: الكتاب الرواد الإيرانيون*. طهران: نگاه.
- عزبدفتری، بهروز (2000). صادق پوبک و داستان قفس: صادق تشوبک وقصة قفص. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة تبريز، 174، 135–170.
- مشهور، بروبندوخت وحلاجان، نسرين (2019). بررسی ابعاد تمثیلی داستان قفس: تحليل الأبعاد التمثيلية لقصة القفص. مجلة علم الجمال الأدبي في إيران، 17 (42). 39–23.
- میرعابدینی، حسن (2001). *صد سال داستان نویسي در ایران: مئة عام على كتابة القصة في إيران*، ج1 و2، ط2. طهران: جشمه.