أدباء مكرمون

الدكتور

أحمد زياد محبّك

الحقوق كافة
محفوظة
لاتحاد الكتاب العرب

البريد الالكتروني: E-mail :unecriv@net.sy

aru@net.sy

موقع اتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت

http://www.awu-dam.org

تصميم الغلاف الأول: سامي برهان

❑❑

أدباء مكرمون

الدكتور

أحمد زياد محبّك

- مجموعة باحثين -

من منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق – ٢٠٠٤

مقدمـة

مـن أسـباب الرقـي الحضـاري أن يكـرم المـرء ويقـدر لمـا أعطـى وقـدم، لأنـه بـالتكريم يحـس بقـوة الانتمـاء إلـى الأرض والأمـة والشـعب والتـاريخ والماضـي والحاضر والمستقبل، ويدرك أنه ليس وحده، ويزداد هذا الإحساس قوة عندما يكون التكريم من مؤسسة، وليس من فرد، ومن منظمة شعبية وليس من عشيرة أو قبيلة، ومن داخل الوطن، وليس من خارجه، وهنا يتخذ التكريم بعداً حضارياً، فالفرد لا يكرم لولاء شخصي أو قبلي أو أسري، إنما يكرم استناداً إلى معيار، وانطلاقاً من قيمة، وبناء على أساس، ويتمثل ذلك كله في ما يحسن الفرد عمله ويتميز به لخدمة مجتمعه.

وهذا هو اتحاد الكتاب العرب يأخذ بأسباب الرقي الحضاري، فيكرم الأدباء، فإذا كل جمعية من جمعيات الاتحاد تكرم كل عام واحداً من أعضائها، ويأخذ التكريم سمتاً نقدياً، فإذا الكلمات لا تلقى للابتهاج أو الاحتفال فحسب، بل تلقى لتضم نقداً خصباً متعمقاً لبعض نتاج الأديب، يشارك فيه زملاؤه من أعضاء الاتحاد، بل يمضي اتحاد الكتاب العرب قدماً في التكريم، فيصدر في كتاب الكلمات التي ألقيت في حفل التكريم، وبعض الدراسات التي كتبت من قبل أو من بعد، زيادة في التكريم، وبهذا يتوج التكريم، ويتكامل، ويخلد، بالتوثيق والنشر، ومن الجميل أن يكرم المرء في حياته، وأن يكرم وهو في أوج عطائه، ليزداد ثقة بنفسه وواقعه وأمته ويندفع نحو مزيد من العطاء، وهذا هو التكريم الحق.

وفي هذا الكتاب كلمات ألقيت في حفل تكريمي، وبحوث أخرى نشرت من قبل ومن بعد، وقد ضمها هذا الكتاب كما هي من غير تعديل ولا إضافة، لتمثل مرحلتها، وقد تم توثيقها جميعاً، بذكر الصحف والدوريات التي نشرت فيها، كما تمت الإشارة إلى دراسات أخرى منشورة، لم يتسع لها هذا الكتاب، ثم أضيفت إليه

ثلاث مواد مما نشر لي من خاطرة وبحث ودراسة، وهي مواد أعتز بها، وأعدها من خير ما كتبت، ثم ألحق بها شيء من السيرة الذاتية، وثبَت المؤلفات، ولذلك جاء الكتاب في أربعة أقسام الأول للكلمات التي ألقيت في حفل التكريم، والثاني للبحوث والدراسات المنشورة عن نتاجي، والثالث لمختارات من نتاجي، والرابع للسيرة الذاتية وثبَت المؤلفات.

ولا بد من التوجه بالشكر إلى الزملاء والأصدقاء لمشاركتهم في التكريم والكتابة عن نتاجي، ولا بد من التوجه إليهم بالشكر ثانية لموافقتهم على نشر ما كتبوه بين دفتي هذا الكتاب.

والشكر لاتحاد الكتاب العرب الذي وضع خطة التكريم، وحققها، كما حقق مكتسبات معنوية وثقافية ومادية وأدبية وحضارية كبيرة للأدباء والكتاب، ولم يكن مجرد دار نشر تصدر الكتب والدوريات، بل كان حقيقة مؤسسة ترعى الكاتب وتحفظ حقوقه الأدبية والاجتماعية والمدنية والسياسية، وتقدم له الخدمات الصحية والثقافية والمادية، وفق قواعد وأسس وقوانين يناقشها أعضاء الاتحاد جميعاً، وهم يحظون فيه بالعدل والمساواة والحرية، محققين مناخ العطاء والإبداع.

وإلى مزيد من النجاح.

أحمد زياد محبك

***

القسـم الأول
كلمـات في حفـل تكريـم
الدكتور أحمد زياد محبك

كلمة
اتحاد الكتاب العرب

جمانة طه*

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته

أرحب بكم أيها الكرام الحضور في هذا المساء الحلبي الجميل، وأشكر مشاركتكم لنا هذه الاحتفالية الثقافية الحضارية، واسمحوا لي أن أحيي باسمكم وباسم اتحاد الكتاب العرب رئيساً وأعضاء، زميلنا الدكتور أحمد زياد محبك، وأبارك له ثقة زملائه في جمعية النقد وفي المكتب التنفيذي.

لا أحد يفرح للأديب في يوم تكريمه أكثر من زملائه، ولا أحد يمكن أن يعتز بالدكتور محبك ناقداً وباحثاً وقاصّاً صار له حضوره الفاعل في المشهد الثقافي كما نعتز به نحن أعضاء اتحاد الكتاب العرب، كيف لا وهو عضو في هذه المؤسسة منذ ثمانية عشر عاماً، وقد شارك مدة ثلاثة أعوام في تحرير جريدة الأسبوع الأدبي، وهو الآن أمين سر فرع اتحاد الكتاب في حلب.

منذ سنوات أدرك اتحاد الكتاب أهمية أن يكرم الأديب أو الكاتب أثناء حياته وهو محاط بأهله وخلانه، فحرص في كل عام على تكريم نخبة من الكتاب نقاداً وباحثين وروائيين ومترجمين ومسرحيين وكتاب أدب الأطفال، يختارون من بين أعضاء الجمعيات السبع التي يضمها الاتحاد تقديراً لجهودهم المبذولة في ميادين المعرفة، واعتزازاً بما قدموه ويقدمونه من إضافات مهمة إلى المشهد الثقافي الوطني والقومي، وتشجيعاً لهم كي يتابعوا مسيرة عطائهم الإبداعي، وحفزاً لهم للمضي في

---

* *قاصة، عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو المكتب التنفيذي لاتحاد الكتاب العرب.*

التصدي للغزو الثقافي الغربي المتصهين، الذي يستهدف لغتنا وتراثنا الثقافي والديني والحضاري، وكأنما الاتحاد بهذه اللفتة الحضارية يؤكد أن التكريم هو ملح الإبداع ورمز حضارة الأمة، ولا سيما أن ينبوعنا الأول عن فعل التكريم هو القرآن الكريم الذي نص على تكريم الله للإنسان حين جعله على الأرض خليفة، " وإذ قال ربك إني جاعل في الأرض خليفة "، وحين علمه الأسماء كلها " وعلَّم آدم الأسماء كلها" وحين أسجد له الملائكة " وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا "، وحين منحه البر، وحمله في البحر، وفضله على كثير من خلقه، " ولقد كرمنا بني آدم وحملناهم في البر والبحر ورزقناهم من الطيبات وفضلناهم على كثير ممن خلقنا تفضيلا".

وما دمنا اليوم موجودين في رحاب المحتفى به الدكتور أحمد زياد محبك فهناك سؤال يفرض نفسه: من هو أحمد زياد محبك؟ إنه ابن حلب الشهباء، ولد ودرج في أحد أحيائها الشعبية، من أصالة تراثها استمد مداد حروفه، ومن حضارتها التاريخية نهل مخزونه الفكري، ومن فضائها الإنساني الممتد على المدى انفتح على المشهد الثقافي: علماً ولغة.

وانطلاقاً من هذا المناخ الحاضن، عرف أحمد زياد محبك كيف يبني نفسه علمياً وكيف يشتغل على ذاته وأدواته المعرفية، فنال درجة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث، وأصبح أستاذاً لهذه المادة في جامعة حلب، وكتب قصصاً ورواية ودراسات في المسرح والشعر.

وإذا كان لابد لي من كلمة في كتابات المحتفى به فأقول: بتأثير من مكونات أحمد زياد محبك الأخلاقية والدينية فإنه يجنب أبطال قصصه مواقف الاصطراع بين الخير والشر، ويحولهم إلى أبطال نمطيين شفافين معذبين رقيقي الحاشية، يتلقون الحياة ببساطة ومثالية تصل إلى حدِّ السلبية، وكأنما يستعير ملامح البؤس من قصص تشيخوف بل يزيد عليها، ألم يقل الناقد الفرنسي بوفون: الأسلوب هو الرجل؟

أيها الكرام الأعزاء:

سعادتي غامرة لوجودي بينكم ومعكم، وإني إذ أكرر شكري لحضوركم أتوجه إلى المحتفى به الدكتور أحمد زياد محبك بأصدق التهاني والتمنيات سائلة الله العليّ القدير أن يحفظه لأسرته ولأصدقائه وأن يمن عليه بالصحة وطول العمر ورغد العيش، إنه من وراء القصد.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

***

كلمة
فرع حلب لاتحاد الكتاب العرب

عبدو محمد*

" تل أم أحمد " قصة بهذا الاسم قرأتها منذ سنوات طويلة في دورية سورية، كانت القصة تدور حول قرية بجانب تل اسمه واسمها " تل أم أحمد "، وكان الكاتب يروي لماذا سميت القرية والتل باسم تلك المرأة التي كان اسمها " أم أحمد "، كان اسم الكاتب الدكتور أحمد زياد محبك وكنت أعرف الدكتور أحمد زياد معرفة ظاهرية، لم تكن معرفتنا وبالتالي صداقتنا قد توثقت وتوطدت بعد.

ومرّت الأيام نلتقي هنا وهناك في الشارع أو في الجامعة أو في مقرّ فرع اتحاد الكتاب العرب، وقرأت له واستمعت إليه متحدثاً أو محاضراً أو محاوراً، قرأت له "يوم لرجل واحد" "وحلم الأجفان المطبقة" و"عريشة الياسمين" و "طعم العصافير" وغيرها وغيرها، ولكن أكثر ما استوقفني وجعلني أعيد قراءته غير مرّة هو كتابه " حكايات شعبية " والذي صدر عام ١٩٩٩.

قرأت هذا الكتاب الذي وثّق فيه الدكتور أحمد زياد محبك الحكايات الشعبية المتوارثة جيلاً عن جيل باذلاً جهداً مضاعفاً غير مرّة في السعي وراء حكايات الكتاب وجمعها وتوثيقها وتدوينها والتعليق عليها حتى خرجت بالشكل الذي صارت إليه، ولقد قرأت حكايات الكتاب غير مرّة كما ذكرت، ووقفت طويلاً عند كثير منها، ودققت النظر وأعملت الفكر في تعليقات الدكتور عليها، وفيها،

---

* *قاص، عضو اتحاد الكتاب العرب، رئيس فرع اتحاد الكتاب العرب بحلب.*

ووجدتني موافقاً على بعض وجهات النظر التي أبداها الدكتور، مخالفاً للبعض الآخر منها، وكائناً ما كان رأيي أو رأيه، فالكتاب بحكاياته سفر غنيّ يحوي تاريخ حلب وبلاد الشام، بل وتاريخ المنطقة العربية في آسيا ومصر على اعتبار تلازم تاريخ المنطقتين، ليس هذا فحسب بل الكثير الكثير مما ساد فيهما من عادات وتقاليد وأحوال الملوك والأمراء والعباد.

"طلّعت هيك لاقيت أرض مغراق، وأربع قراقير، والقملة شاحطة الخنزير، والعصفور براس الجبل، يدركل علينا الشعير. قمت بالليل دغشة لأعلق للتبن جحشة، لقيت المزابل تعوي على الكلاب، والحيط ينقب الحرامي، لاحني ولحتو، ومن عزمي وقوتي وقعت تحتو، شوفوا رقبتي ما أحمرها، من الكف اللي سلختو".

هذا دهليز من دهاليز الدخول في سرد الحكايات التي كانت تروى عادة مساءً في المضافات، أو ترويها الجدات للأحفاد قرب النار في ليالي الشتاء الطويلة، والتي كان الناس يتناقلونها تندراً وتمضية للوقت ونقلاً للعادات والتقاليد وتوريثها للأجيال اللاحقة في الوقت نفسه، ومعبّرة أيضاً عما ساد من قيم وما توطَّد في النفوس من مفاهيم.

إننا نرى في هذا المدخل أو الدهليز الكثير جداً مما صار إليه حال الناس وأحوالهم، فقد انقلبت المفاهيم بعد طول فوضى سياسية، وتقلب الأحوال الاقتصادية، ومنذ أن أصبح الخلفاء العباسيون ألعوبة بيد القواد الترك وإلى أواخر الدولة العثمانية التي كان الولاة الأتراك في هذه البلاد يفعلون ما يشاؤون، يرفعون من يرفعون ويضعون من يضعون مع مايرافق الرفع والوضع من أفراح وأتراح، حتى لم يعد لأحد قيمة فكم من وضيع أهان شريفاً، وكم من ضعيف أهان قوياً، وكم من معاقب مهان لعق جراح إهانته وتظاهر بأنه المنتصر، وكم من متمرّد تحوّل إلى عاصٍ وقاطع طريق وكم...وكم...وكم...

القملة تشحط الخنزير، والعصفور يدركل الشعير، والجدار ينقب الحرامي، ومن عزمي وقوتي وقعت تحتو، شوفوا رقبتي ماأحمرها من الكف اللي سلختو.

إنها حكايات غنية بكل ما فيها، أشكر الدكتور أحمد زياد محبك الذي جمعها ووثقها وعلّق عليها وكنت قد أعددت دراسة أولية عنها سأسعى جاهداً لإتمامها.

وأشكر الأدباء المشاركين في التكريم وأهلاً وسهلاً بكم جميعاً.

***

كلمة
جمعية النقد الأدبي

محمود منقذ الهاشمي *

سرعان ما تتقدم السنون، لقد مضى على أول لقاء لي مع الدكتور أحمد زياد محبك عقدان من الزمان، كان ذلك حين حضرت مناقشة أطروحة الماجستير حول حركة التأليف المسرحي في سورية، التي أعدّها بإشراف أستاذنا الدكتور حسام الخطيب، وأذكر أنني كنت معجباً بتفكيره المنظّم والمنهجي وجهده الاستقصائي الدؤوب، وتوقعت في نهاية المناقشة أن ينجح بدرجة امتياز، في حين توقع له الصديق الأستاذ وليد إخلاصي أن يفوز بدرجة جيد جداً، وراهنني، ولكنني كسبتُ الرهان.

ثم توالت الزيارات المتبادلة بيننا، وقد بدا لي منذ البداية رجلاً جاداً رصيناً طموحاً منظّماً لطيفاً وافر النشاط، واكتشفت أن لديه ميلاً إلى كتابة القصص القصيرة ولكنه متردد حيال نشرها ويفضّل ألا يُعرف عنه غير جانبه البحثي، وقد شعرت في قصصه بالميل إلى البساطة والوضوح والمقاصد النبيلة والعبر الوطنية والتعاطف مع ذوي المكابدات الاجتماعية، والأمر اللافت للنظر هو أنه لم يكن مهتماً إلا بالتعبير عن صوته الشخصي غير مكترث لصخب الدعاية للتقليعات الرائجة والأيديولوجيات المتصارعة، وشجعتُه على نشر قصصه، وأقمنا له في " نادي شباب العروبة " أول أمسية قصصية له، وكانت مقبولة إلى حد كبير، ومنذ العام ١٩٨٦ حتى الآن نشر الدكتور أحمد زياد محبك خمس مجموعات قصصية

---

* *ناقد، عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو هيئة تحرير جريدة " الأسبوع الأدبي" .*

بالإضافة إلى مجموعة من الأعمال التي يطلق عليها القصص القصيرة جداً، وله عمل روائي "الكوبرا تصنع العسل" ومسرحية واحدة "بدر الزمان" .

والدكتور أحمد زياد محبك متعدد الجوانب الثقافية، فهو مُدون للحكايات الشعبية كما في كتابه "من الحكايات الشعبية" ومدوِّن للحكايات الشعبية ودارس لها كما في كتابه "حكايات شعبية"، وله إسهام جامعي في النقد المقارن تضمّن قدراً غير قليل مما دعاه العمق الثقافي أو الاستدعاء الثقافي، وإذا كان الدكتور محبك قد ظل مقتصراً في دراساته المقارنة على مقارنة النصوص العربية بالنصوص الأوربية، خلافاً لما دعا إليه إيتامبل وريماك من المقارنة مع مختلف نصوص العالم والخروج عن الحلقة الأوربية الضيقة، فإن في النصوص التي اقترحها للمقارنة في القسم الثاني من كتابه "قصائد مقارنة" نصوصاً فارسية وتركية وتشيلية وهندية وبرازيلية وسواها.

وفي أوائل الثمانينيات حين كان الدكتور محبك يعمل معي في اللجنة الأدبية لنادي شباب العروبة وجدته رجلاً يتحمل المسؤولية، متقناً عمله، دقيقاً في مواعيده، كريم النفس ينفق من وقته الثمين في العمل التبرعي من دون تبرّم أو فتور في الحماسة، متّزناً في سلوكه، ويمتلك الشجاعة الأدبية، ويهتم بتشجيع المواهب الجديدة بقطع النظر عن علاقته بها.

أما في النقد الأدبي فيمكن القول إنه لم يبدأ النقد إلا بعد أن ألمّ بالنقد الأدبي العربي قديمه وحديثه وبمختلف التيارات الأوربية المعاصرة، وظل مثابراً على محاولة الفهم والاستفادة من كل جديد، كما أنه أغنى تجربته النقدية بالاطلاع على كتب التاريخ وتفسيره وعلى العلوم الإنسانية واللغوية والبلاغية. والدكتور محبك في تطبيقاته النقدية يستفيد من أكثر من منهج نقدي، فهو أقرب ما يكون إلى الناقد التكاملي، وهو في محاولته فهم النصوص لا يقتصر على المعنى المعجمي بل يتجاوزه إلى الدلالة السياقية والتصويرية، ويميل إلى الاعتدال في الرأي، والاجتهاد في التفسير، وإذا تناول موضوعاً مطروقاً فإنه يحاول أن يتناوله برؤية جديدة وإضافة معرفية. ولا يقتصر في دراسة النصوص على ما تقوله بل يحاول أن يربطها بسياقات حضارية واجتماعية يستدعيها ويفسّرها وينقدها بمعطيات مختلفة من سيكولوجية وسوسيولوجية كما في تناوله قصيدة " فطور الصباح " لجاك بريفيير، وهو شديد الاهتمام بإبراز النزعة الإنسانية في بعض الأعمال الأدبية، ويحاول دائماً أن يستخلص منها مقولة عامة، ويتميّز عموماً بهدوء النفس في تفنيد أحكامه، والبعد عن الدوغمائية، وقد يقابل افتراضاته على

الافتراضات المعاكسة إذا دعت الضرورة.

وليس الوقت الآن، ولا شك، مناسباً لمناقشة إجراءاته النقدية ومدى النجاح أو القصور فيها، ولكن يمكن للمرء أن يقول باطمئنان إن الأوصاف التي وُصف بها عمله النقدي إنما هي أوصاف مستخلصة من مجمل أعماله وهي كامنة فيها.

وإذا كان الزملاء المشاركون في هذا الحفل سيتحدثون عن إبداعه في القصة القصيرة وإسهامه في النقد المقارن ودراسة الحكايات الشعبية والنقد المسرحي، فإنني أود الآن أن أقول كلمة مختصرة حول تجربته في الكتابة في القصة القصيرة جداً. وفي الحقيقة، فإن ما يكتب تحت هذا الاسم قد يكون "أفروزة" aphoriam وهو قول مكثّف، وغالباً ما يكون سلسلة أقوال، يعلن مبدأً، أو يقدم تبصّراً، أو يعلّم مسألة؛ وقد يكون مجرد قصيدة نثرية وجيزة؛ وقد يكون ما يسمى في الإنجليزية "الإسكتش" sketch. وقصص الدكتور أحمد زياد محبك القصيرة جداً في مجموعته "لأنكِ معي" تندرج في هذا الباب الثالث، فهي اسكتشات قصصية، قد تكون قصصاً مكتملة بالغة القصر، وقد تكون مشروعات قصصية، وقد تكون مشاهد قصصية يمكن أن يتضمنها عمل قصصي أكبر، وهي تعتمد غالباً على الذروة المفاجئة، والمخيبة للأمل في معظم الأحيان، والتركيز فيها هو على الموضوعات وليس على طريقة تناولها، وموضوعاتها متنوعة يميل معظمها إلى الموضوع الاجتماعي حول الفقر وصغر المنزل والظلم الاجتماعي وسوء التربية والغش وقطف أزهار الحدائق العامة والرشوة والدين وما إلى ذلك، ومعظم هذه النصوص هي من الأحداث اليومية التي تحدث لكل الناس ولكنهم لايسجلونها، ولكن الدكتور محبك يهتم بها ويحاول أن يكتشف فيها أثراً باقياً.

إن جمعية النقد الأدبي في اتحاد الكتاب العرب إذ تكرّم اليوم أحد أعضائها العاملين وهو الدكتور أحمد زياد محبك فإنها تكرّم الناقد الأديب وهو في حالة النشاط الدائم والعمل الفكري الدؤوب، وهو واجب ولا شك حيال أمثاله من العاملين المعطائين وهم في كامل حيويتهم وبذلهم. ولكن هذا الواجب يجب أن لا يكون ثمنه نسيان الجيل السابق من نقادنا وأدبائنا الكبار من المتقاعدين والراحلين، وعلى الجمعية أن تثابر على النضال من أجل القيام بما يستحقه السابقون من الاهتمام والتكريم.

***

كلمة
أصدقاء المحتفى به

محمود فاخوري*

لا جرم أن في تكريم المرء العامل –"وقل اعملوا"– مغازي كثيرة، والماعات بارعة، يدركها الحصيف، ويتقبلها المنصف بقبول حسن، أياً كان المضمار الذي يعمل فيه ذلك المرء: أدباً أو علماً أو فنّاً، أو غير ذلك من سائر ضروب النشاط والدؤوب.

ولعل في مقدّمة تلك المغازي إغراء أولي العمل والفضل بمتابعة ماسنّوه لأنفسهم من طرائق، وما درجوا عليه من مواصلة المصابرة، وتحمّل المشاق والمحن في سبيل ما نذروا نفوسهم لأجله، ولن تكون هذه المشاقُّ اليومَ –مهما بلغت– كتلك التي كان يقاسيها أمثالهم في عصور غابرة، حفلت بالمعوّقات والمثبّطات، ولكنَّ العزيمة إذا صدقتْ هان أمامها كل شيء، وسهُل عليها كلّ صعب كؤود، ماديّاً كان أو معنوياً، حتى ما يبدو من قسوة بعض شيوخ العلم أو سوء معاملتهم.

ذكروا في ترجمة حجّاج بن الشاعر، أحد العلماء، والمتوفى ٢٠٦هـ أن أمّه جمعت له مئة رغيف فجعلتها في كيس، ثم خرج يطلب العلم في المدائن على نهر دجلة، فأقام مئة يوم، وكل يوم يجيء برغيف فيغمسه في دجلة ويأكله،

---

* *مدرس في كلية الآداب بجامعة حلب، وباحث، عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو هيئة تحرير مجلة التراث العربي، عضو مجمع اللغة العربية.*

فيكفيه يومه كله، فلما نفدت الأرغفة رجع إلى بلدته. ويذكر الجاحظ في كتاب "الحيوان" أن عمرو بن عبيد –وهو من شيوخ المعتزلة– كان يجلس في داره، فإذا قرع بابه إنسان قام بنفسه حتى يفتحه له، فأتاه شاب يوماً وقرع بابه، فقال: من هذا؟ فقال: أنا، فقال عمرو: ما أعرف أحداً يسمّى أنا، ولبث الشاب خلف الباب، ثم جاء رجل من أهل خراسان فقرع الباب، فقال عمرو: من هذا؟ فقال: رجلٌ غريب قدم عليك، يلتمس العلم، فقام ففتح له الباب، فلما وجد ذلك الشاب فُرجةً أراد أن يلج الباب، فدفع عمرو الباب في وجهه بعنف، فانتظر مدّةً ثم قال في نفسه: والله إني يوم أغضب على عمرو بن عبيد لغير رشيد الرأي، ثم جاءه فقرع الباب فقال: من هذا؟ فقال: عيسى بن حاضر، ففتح له الباب.

بل إن عدداً وافراً من أعلام اللغة والعلم والأدب عاشوا عُزّاباً؛ لأن الشوق المتزايد إلى العلم عزَبَ بهم عن الزواج المركوز في الفِطرة، وغدا العلم منهم بمنزلة الروح من الجسد، والهواء من حياة الإنسان، ورأوا الزواج –على خيره وفضله– قيداً معوّقاً لهم عن الاحتراق بالعلم والتحصيل، حتى قال بعض الظرفاء :

إن ذئباً أمسكوه وتماروا في عقابهْ

قال شيخٌ: زوِّجوه ودعوه في عذابه

وفي مقدمة هؤلاء العلماء العُزّاب الفضلاء: يونس بن حبيب النحوي، أستاذ سيبويه، والمؤرّخ الطبري، الذي قسّموا أوراق مؤلّفاته على أيام حياته، فكان نصيب كل يوم أربع عشرة ورقة، وأبو بكر بن الأنباري النحوي الأديب، وأبو علي الفارسي إمام أئمة العربية في عصر سيف الدولة والإمام النووي الفقيه المحدّث وابن تيميّة شيخ الإسلام.

وفي هذا السياق اليوم... يأتي تكريم الصديق الأديب الدكتور أحمد زياد محبك، الذي يشير ثبت مؤلّفاته من جهة، ونشاطُه الأدبيُّ والنقدي من جهة أخرى إلى جوانبه المتعددة: من كتابةٍ في ميدان القصة، والرواية، والنقد، والمسرح، والحكاية الشعبية.. حتى غلب عليه الاهتمام بالأدب الحديث تأليفاً، ونقداً، ودراسة، واختصاصاً.

لكنّ هذا الاهتمام لم يستحوذ عليه استحواذاً كاملاً، بل ترك له فُرجةً ينفُذ منها إلى التراث العربي، شعره ونثره، قراءةً وتذوّقاً وتحليلاً، وما ذلك بعجيب، لأن التراث جزءٌ مكين من الحاضر، ولأن الدكتور "محبك" تشرّبت نفسه ذَرْواً من

الأدب القديم وعلوم اللغة، على أيدي بعض أعلامه في دراسته الجامعية كالعالم الشاعر عمر يحيى والأديب الدكتور صبري الأشتر، رحمهما الله.

ومن ثَمّ نرى الدكتورَ زياداً يعرّج على أدبنا العربي القديم بين حينٍ وآخر، ولكنّه تعريجٌ متصيِّدٌ، واصطفاءٌ مدروس يحسن فيه الاختيار والانتقاء، ويُمضي وقتاً طويلاً في التأمل والتفكير، والإعداد والتهيئة، حتى يتأتّى له ما يريد، على وجهٍ يرضى عنه، وتطمئن به نفسه، ويصله إلى نتائج مستجدة.

وعلى هَدْيٍ من ذلك، يمَّم وجهه شطر تراثنا العربي القديم، فدرس صحيفة بشر بن المعتمد النقدية البلاغيّة،وحلّق في عالم المتنبي الشعري، وطاف في جنّة رسالة الغفران، وواكب "خيال الظل" منذ نشأته حتى انقراضه.

أما صحيفة بشر بن المعتمد (-٢١٠هـ) فتتناول ما يُسمَّى اليوم بالإبداع، وعوامله: من نشاط، وفراغ بالٍ، وإجابةِ النفس، إلى جانب الحديث عن وقت الإبداع، ومنازله، وأصناف المُبدعين، ويتخلل ذلك كلامٌ على مصطلحي اللفظ والمعنى، وقضية التوصيل والتأثير في المتلقّين.. كلُّ ذلك وقف عنده الدكتور محبك، يحلّل ويشرح ويوازن، في حضور واضح، ونظرات نفّاذة، مفيداً من الدراسات الجمالية والفنّية المعاصرة في هذا المجال، ومضيفاً إليها ما هداه إليه البحث، وما توصل إليه من نتائج جديدة، بعد أن ناقش آراء من وقف عند تلك الصحيفة، ودرس بعض جوانبها، من أمثال أحمد أمين، وشوقي ضيف، وإحسان عباس، الذين اقتصروا على الجانب البلاغي فيها، دون الجانب النقدي، والإبداعي، كل ذلك قام به الدكتور زياد، بعد أن عرّف القارئ بنصّ صحيفة بشر، ووثّقه توثيقاً علمياً جيداً ، متتبعاً رواياته ومصادره المختلفة في بطون الكتب القديمة.

أما دراسته الثانية فقد تناولت عالم المتنبي الشعريّ، ودلّت على أن هذا الشاعر الكبير – الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، وحظي بدراسات غزيرة – ما يزال في حاجة إلى دراسة شخصيته وشعره معاً، برؤى معاصرةٍ وجديدة، وهذا ما فعله د. زياد حين فصّل القول في ذلك العالم الفسيح الذي كوّنه المتنبي لنفسه ولشعره، في اتّساع آماده، وامتداد أبعاده، حتى تجاوز المشارق والمغارب، والأيام والأعمار، وهو القائل عن شعره:

فشرّق، حتى ليس للشرق شَرْقٌ وغـرّبَ حتـى لـيس للغـرب مغـرِبُ

إذا قلتـه لـم يمتنـع مـن وصـوله جــدارٌ معلَّــى، أو خبــاءٌ مطنَّــبُ

وقارئ هذه الدراسة عن المتنبي سيُعجب بها وبما أورده خلالها من شواهد شعرية مؤيّدة، على الرغم من أنه ربما لا يوافق الدكتور زياداً على كل ما ذكره فيها من أحكام واستنتاجات، والطريف في ذك أنه انحاز إلى المتنبي كثيراً، حتى ليخيّل لمن لا يعرف أنه مختصّ بالأدب الحديث، أنه دارس تراثي في لبوسه وداخل حناياه. آيةُ ذلك مثالُ قوله: " إن عالم المتنبي واسع، وآماده الزمانيّة وأبعادَه المكانية لاتُحدّ، هي أبعادُ العزيمة، وآمادُ النفس العظيمة، وليست مسافات مكان أرضيّ، ولا مقاييس زمان ميقاتيّ، إنما هي أبعاد القوة والعظمة والإبداع، وإنما هي آماد الطموح والإرادة والعزيمة، وما المكان أو الزمان إلا رمزٌ وتجسيد".

أيها الحضور الكرام:

في هذه العُجالة، من فُسحة الزمان، لن يسعفني الوقت في الوقوف عند دراسة الدكتور أحمد زياد محبك لتجلّيات المكان في "رسالة الغفران" للمعري، ولا عند تناوله لخيال الظل تأريخاً وتطوراً وآثاراً، وحسبي أنني نوّهت بهذا الجانب التراثي عنده، ومنه يتبين لنا أنه لم ينأ عن التراث الأصيل، بل بقي وثيق الصلة به، حبّاً، ودراسةً، وتأثراً؛ بل إعجاباً وتقديراً.

***

كلمة مثقفي حلب

محمد قجه *

الأدب يكرم برجاله، والثقافة تُزهى بأعلامها، وتكريم الإنسان المبدع إنما يعني الاحتفاء بالإبداع أولاً وبالموقف الإنساني ثانياً.

وانطلاقاً من مقولة: لكل إنسان نصيب من اسمه، فنحن اليوم نحتفي بأحمد الأدب، وزياد المعرفة، ومحبّك العبارات الرشيقة، هذا الرجل الدمث الخلوق الذي عرفتُه قبل أكثر من ثلث قرن وهو على مقاعد الدراسة دؤوباً جاداً، يمتلك الثقة بالنفس، والحسّ الأدبي المرهف، والبراعة في اختيار المفردات وصوغها في قالبها الفني المترف.

أحمد زياد محبك.. رحلة من العمل الفكر والأكاديمي، ومسيرة من العطاء الثقافي والإبداع الأدبي، رحلة زادها الصدق، ومسيرة خُطاها الجهد النقيُّ، وهو خلال هذه الرحلة وهذه المسيرة يعرف كيف يوازن بين رصانة الأكاديمي وبراعة المبدع ودقّة الإداري.

ففي المجال الأكاديمي سلك أحمد زياد محبك سبيله بالأناة الواثقة، دارساً يحصل على شهاداته وصولاً إلى الدكتوراه من جامعة دمشق عام ١٩٨٤، في الأدب العربي الحديث، الذي غدا أستاذاً له في جامعة حلب بعد أن تدرج في العمل الأكاديمي من مدرس إلى أستاذ، وأصدر خلال ذلك عدداً من الدراسات الجادة في الأدب الحديث، منها ثلاث في ميدان الدراسات المسرحية: حركة

---

* *باحث، عضو اتحاد الكتاب العرب، رئيس جمعية العاديات بحلب.*

التأليف المسرحي في سورية ١٩٨٢- المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر ١٩٨٩- دراسات في المسرحية العربية ١٩٩٧. ودراسة حول الحكايات الشعبية ١٩٩٩.

كما أصدر دراستين حول الشعر الحديث: دروب الشعر العربي الحديث ٢٠٠٠- وقصائد مقارنة ٢٠٠١. ودراسة نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة ٢٠٠١.

وفي المجال الأكاديمي نفسه نراه يشرف على عدد من الرسائل الجامعية تربو على عشر رسائل في ميادين الشعر والمسرح والنقد والقصة.

ورغم استغراق أحمد زياد محبّك في معترك العمل الأكاديمي، بما يقتضيه هذا العمل من جهد ومثابرة ومصابرة، فإنه فتح نافذة على العمل الإبداعي وبخاصة في ميدان القصة والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جداً، وله في هذا المجال: يوم لرجل واحد ١٩٨٦- حجارة أرضنا ١٩٨٩- حلم الأجفان المطبقة ١٩٩٦- عريشة الياسمين ١٩٩٦- طعم العصافير ٢٠٠١- لأنك معي ٢٠٠٠- العودة إلى البحر ٢٠٠١وأصدر مسرحية "بدر الزمان" ١٩٩٦.

وكما رأينا أحمد زياد محبك ممسكاً بناصية العمل الأكاديمي، فإننا نجده في الوقت نفسه متمكناً من خيوط العمل الإبداعي، يحركها ببراعة واقتدار، ونراه يواكب النبض المتطور في سياق كتابة القصة، والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جداً.

وتمكن أحمد زياد محبك من تجاوز العملين: الأكاديمي والإبداعي إلى العمل الإداري: فنراه رئيساً لقسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة حلب، وعضو هيئة تحرير مجلة الأسبوع الأدبي، وأمين سر اتحاد الكتاب العرب بحلب، وهذه القنوات الثلاث للعمل الأكاديمي والإبداعي والإداري نجدها متوافقة متناسقة متناغمة لدى أحمد زياد محبك. وهو خلال ذلك كله يمضي محاضراً في جامعات أخرى غير جامعة حلب، فنراه تارة في جامعة تشرين في اللاذقية، وطوراً في جامعة البعث في حمص، ومرة أستاذاً معاراً في ليبيا. وهو في كل ذلك أيضاً يحصد الجوائز في ميدان الإبداع والفكر فينال جائزة المركز الاستشاري الياباني للقصة القصيرة ١٩٩٥ وجائزة جريدة الثورة وجائزة البتاني في الرقة للقصة القصيرة كذلك، ثم جائزة الباسل للإنتاج الفكري في مدينة حلب ١٩٩٨.

ولم يثنه هذا العمل المتشعب عن خوض غمار الجمعيات الثقافية، فهو إلى جانب عضويته في اتحاد الكتاب العرب، عضو اتحاد الصحفيين، وعضو جمعية

العاديات، وعضو نادي التمثيل العربي.

ولعل النقطة التي أود التوقف عندها قليلاً هي خوض الدكتور محبّك ميدان الأدب الشعبي موثقاً ودارساً، فلقد أصدر عملين هامين في هذا المضمار هما: من الحكايات الشعبية ١٩٨٣، وحكايات شعبية ١٩٩٩ ويبدو من تباعد تاريخي الكتابين أن هاجس العمل في تيار الحكايات الشعبية لم يتوقف عند أحمد زياد محبك، فهو ابن بارّ لمدينة عريقة، وهو ذلك المثقف الحلبي الذي يغوص عميقاً في الحياة الاجتماعية والثقافية لمدينته وتراثها الشفوي الذي هو بحاجة ماسّة إلى توثيق.

إن لقاءنا اليوم لتكريم أحمد زياد محبك، يعني اتفاقنا على تكريم الإبداع متمثلاً في هذا الرجل، وتكريم الجهد الأكاديمي، والدأب والمتابعة.

بورك الرجل، وبورك يوم تكريمه.

***

قراءة في كتاب قصائد مقارنة

الدكتور عبده عبود*

قبل أن أتعرف إلى الدكتور أحمد زياد محبّك زميلاً في جمعية النقد الأدبي لاتحاد الكتاب العرب عرفته باحثاً أدبياً مقارناً. كان ذلك عام ١٩٨٦ بمناسبة المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن، الذي استضافه قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة دمشق. فقد ألقى الدكتور محبّك في ذلك المؤتمر بحثاً عنوانه "صورة الأجنبي في المسرح العربي"، وهو بحث تأخر نشره إلى عام ١٩٩٦(١). وفيما بعد عرفت الدكتور محبك كاتباً للقصة القصيرة والرواية والمسرحية والنقد الأدبي، وباحثاً في التراث الشعبي، وأتيح لي أن ألتقيه ضمن جمعية النقد الأدبي، وعلى هامش الندوات والأسابيع الثقافية التي يقيمها قسم اللغة العربية بجامعة دمشق، مما عدّل الصورة التي تشكلت عنه في ذهني، لتصبح صورة أستاذ جامعي، وباحث أدبي، وكاتب متعدد الاهتمامات والمواهب. إلاّ أن الانطباع الأول الذي كونته عن هذا الرجل، أي أحمد زياد محبك الباحث الأدبي المقارن، قد تعزز بدوره، بعد أن قدّم مساهمات نقدية، دلّت على أن الأدب المقارن بالنسبة إليه ليس مجرّد سحابة صيف، ولا استجابة لندوة أو مناسبة عارضة، بل هو مكوّن أساسي من مكونات إنتاجه النقدي. فقد تتالت مقالاته ودراساته ذات التوجه المقارن، ونشرت في الصحف والمجلات، ثمّ جمعت في كتاب مستقلّ صدر حديثاً ضمن منشورات جامعة حلب(٢).

---

* *أستاذ في قسم اللغة العربية بجامعة دمشق، باحث وناقد، عضو اتحاد الكتاب العرب.* *نشرت الكلمة في الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٨٠٥، تاريخ ٢٠٠٢/٤/٢٧ .*

صدَّر المؤلف كتابه هذا، بمقدمة قصيرة، تضمّنت موقفَه من أبرز المسائل النظرية للأدب المقارن، وفي المقدمة منها: مفهوم هذا النوع من الدراسات الأدبية، وطبيعة المقارنة. فمن المعروف أنّ للأدب المقارن مفهوماتٍ مختلفة، أقدمها وأوسعها انتشاراً، المفهوم التاريخي الذي يُعرَف بالمدرسة الفرنسية، وهو مفهومٌ حصر الأدب المقارن، في دراسة ظواهر التأثير والتأثر بين أدبين قوميين أو أكثر، وصولاً إلى استكمال تاريخ كلّ أدب قومي، عَبْرَ حصر ما أخذه من الآداب الأخرى وما أعطاها من مؤثّرات. لقد ساد ذلك المفهوم الدراسات الأدبيةَ المقارنة، منذ أن ظهر الأدبُ المقارن في فرنسا في أوائل القرن التاسع عشر إلى خمسينيات القرن العشرين، حيث تعرّضت المدرسة التاريخية لحملةٍ قويّة من جانب ممثلي (النقد الجديد)، وعلى رأسهم الناقدُ الأمريكي المعروف (رينيه ويليك). فقد اخذ في محاضرته الشهيرة "أزمة الأدب المقارن" على المدرسة التاريخية، أنها تتعامل مع الأدب تعاملاً خارجياً، وتبتعد عن جوهره الفني والجمالي، مما حوّل الدراسات المقارنةَ إلى عمليات "مسك دفاتر"، تبيّن ما استورده أدب وما صدّره(٣). وبالمقابل دعا ويليك إلى إعادة الأدب المقارن إلى دائرة الدراسات النقدية للأدب، وإلى توسيع دائرة المقارنة، وتحريرها من قيود التأثير والتأثر، ونظراً لأنَّ الأدبَ حقل ثقافي، شديد التفاعل مع الميادين الثقافية الأخرى، من فنونٍ وفكر وعلوم إنسانية وطبيعية، فإنّ من المسوَّغ مقارنتهُ بتلك الميادين. شكلّتْ آراء ويليك ثورةً على المدرسة التاريخية أو الفرنسية في الأدب المقارن، وقاعدةً لمدرسةٍ جديدة هي "المدرسة النقدية" أو الأمريكية. إلاّ أن ويليك تطرّفَ في نقد المدرسة الفرنسية، وكاد يلغي الحدود المعرفية، بين الأدب المقارن والنقد الأدبي، مما حمل مقارناً أمريكياً آخر، هو هنري ريماك، على إعادة الأمور إلى نصابها، فقد رسم هذا المقارن خريطة جديدة للأدب المقارن، وبيّن علاقته بالأدب العامّ والأدب العالميّ، وأسّس مقارنة الأدب بالفنون والحقول الثقافية الأخرى.

*

اطلع الدكتور حسام الخطيب خلال دراسته في بريطانيا، على التطورات التي شهدها الأدب المقارن، وانحاز إلى المدرسة الأمريكية، نظرياً على الأقلّ. وبعد عودته إلى سورية، درّس الدكتور الخطيب الأدب المقارن في قسم اللغة العربية بجامعة دمشق، وراح ينشر المفهوم النقدي أو الأمريكي، وخصّه بحيّز كبير من الجزء النظريّ من كتابه "الأدب المقارن"(٤)، الذي ظلّ يدرَّس بصفته كتاباً جامعياً قرابة عشرين سنة، إلى أن قمت في العام الماضي، بالتعاون مع زميلتي الدكتور

ماجدة حمود، وزميلي الدكتور غسّان السيد، بتأليف كتابٍ جامعي جديد للأدب المقارن، حلَّ محلّ كتاب الدكتور حسام الخطيب(٥). وكان الدكتور أحمد زياد محبّك، أحد الذين تتلمذوا على الدكتور الخطيب وكتابه، أثناء دراسته الأدب العربي بجامعة دمشق، وقد أخذ الطالبُ عن أستاذه المفهوم النقدي أو الأمريكي للأدب المقارن. وقد تبين الدكتور محبّك ذلك المفهوم بكلّ صراحة. وبدلاً من أنْ يضع لكتابه "قصائد مقارنة"، مدخلاً نظرياً يعرض فيه مفهومه، استعاض الدكتور محبّك عن ذلك، بفصلٍ من كتاب "الأدب المقارن" للدكتور حسام الخطيب، ألا وهو الفصل الذي تُعرض فيه نظرية هنري ريماك، "في توسيع مفهوم الأدب المقارن، ليشمل المقارنة بين أيّ أدبين، ولو لم يكن بينهما أيُّ شكل من أشكال التأثير والتأثّر". وقد علّل الدكتور محبّك ذلك الإجراء بالقول: "وهذا العرض هو لأستاذيَ الدكتور حسام الخطيب، وقد آثرت وضعَه مدخلاً، تقديراً لدوره في تطوير دراسة الأدب المقارن، في جامعات القطر العربي السوري، ولجهوده في تعريف المثقف العربي، بنظرية هنري ريماك الجديدة في الأدب المقارن، وأظنّه أوّلَ من تحدث عنها، وعرّف بها القارئ العربي، وتقديراً لما كان له من فضلٍ، في عقد المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن، وأرجو أن يكون في وضعيَ هذا العرض مدخلاً، بعضُ الوفاء"(٦). من المؤكّد أنّ ما فعله الدكتور محبك، يعبّر عن وفاء الطالب لأستاذه، والوفاءَ شيء جميل، إلاّ أنه يحقّ لنا أن نتساءل: هل يجوز أن يتمّ التعبير عن الوفاء، على حساب الاعتبارات العلمية والمعرفية؟ فما وصفه الدكتور محبك، بأنه عرضُ الدكتور حسام الخطيب لنظرية ريماك، هو في حقيقة الأمر ترجمةُ تلخيصية مبشرة، لإحدى مقالات ريماك. وقد أظهر زميلنا في جامعة البعث، الدكتور فؤاد عبد المطلب، الذي قام بترجمة مقالة ريماك ترجمة دقيقة، نشرتها مجلة "الآداب الأجنبية"، حجم التشويه الذي ألحقه الدكتور حسام الخطيب بتلك المقالة(٧). فهل يستحقّ عرضُ هذا شأنهُ، أن يوضع مدخلاً لكتاب نقدي تطبيقي، مقارن، ككتاب "قصائد مقارنة"؟ وهل ما قاله ريماك في تلك المقالة، هو القول الفصل، والكلمة الأخيرة، في الأدب المقارن؟ ألم يظهر في الأدب المقارن شيء جديد، يستحقّ الذكر بعد تلك المقالة، التي أُلِّفت قبل ثلاثين عاماً؟ وهل يجوز لنا أن نتجاهلَ حقيقة أن المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن، التي ارتبط اسمها بدراسات التأثير والتأثر، قد تطوّرت على يد جيلٍ جديد من المقارنين الفرنسيين، من أمثال بيشوا وروسّو وباجو، الذين وسّعوا دائرة المقارنة، لتشمل المجالات التي تحدّثت عنها المدرسة الأمريكية، ولكن دون أن يتخلوا عن دراسات التأثير والتأثر، لأنها نوع مفيد من الدراسات الأدبية المقارنة، لا يجوز

التخلي عنه؟ وماذا عن المدارس المقارنة الأخرى؟ ماذا عن المدرسة الماديّة الجدلية أو السلافية؟ ماذا عن المدرسة الاستقبالية المستندة إلى نظرية التلقي؟ ماذا عن المدرسة التناصّية؟ وماذا عن المدرسة السيميائية: هل تغني مقالة هنري ريماك، في ترجمة الدكتور حسام الخطيب المشوّهة، عن تلك المدارس كلّها(٨)؟ لقد صدر كتاب "قصائد مقارنة" عام ٢٠٠١، أي بعد أن أصبحت تلك المدارس معروفة في أوساط المقارنين العرب. تُرى ألم يكن من المناسب، أن يعرّفَ الدكتور محبّك طلابه عليها، وعلى ما استجدّ عالمياً في نظرية الأدب المقارن ومفهومه؟

*

إلاّ أنّ "قصائد مقارنة" ليست كتاباً نظرياً، بقدر ما هو كتاب تطبيقي، يضمّ بين دفّتيه دراساتٍ نقديةً مقارنة في الشعر. فهو يحوي ستَّ دراساتٍ، قارب فيها الدكتور محبك نصوصاً شعرية عربية، لعمر أبو ريشة، ، وعلي محمد طه، وميخائيل نعيمة، ونزار قباني، وأبي فراس الحمداني، قام الدكتور محبك بمقارنتها نقديّاً، حيث شرحها، وحلّلها فنياً وفكرياً، كما يفعل أيّ ناقد أدبي. إلاّ أنّ الدكتور محبك أضاف إلى التحليل النقدي المعهود بعداً مقارِناً. فقد جاء في مقدمة كتابه: "ولعلّ من الضروري.. الدعوة إلى تعميق الفعالية النقدية بإجراءاتٍ نقدية مقارنة، تغني النشاط النقدي، لأنه في حقيقته فنُّ التمييز بين الأساليب، وهذا التمييز لا يكون إلاّ بالمقارنة. إن الإجراءات النقدية المقارنة، تساعد الناقد على تذوّق النصّ بصورة أكثر عمقاً، كما تساعده على اكتشاف سماتٍ أدبية، وخصائص فنية، قد لا يستطيع التحليل وحده كشفها"(٩). وانطلاقاً من هذه المقولة، قام الدكتور محبك بمقارنةِ النصوص الشعرية العربية السابقة الذكر، بنصوص شعرية أجنبية، مستعيناً بطريقة "الاستدعاء الثقافي". فقد قارن قصيدة عمر أبو ريشة" امرأةٌ وتمثال" بقصيدة "فينوس من ميلو" للشاعر الفرنسي شارل دي ليل، وبإحدى سونيتات شكسبير. وفي دراسةٍ بعنوان "الطير بين شاعرين" قارن المؤلّف قصيدة عمر أبو ريشة الشهيرة "نسر"، بقصيدة "طائر القطرس" للشاعر الفرنسي بودلير، وقارن قصيدة "إفرست" لعمر أبو ريشة بقصيدة "السيرا"، للشاعر الفرنسي تيوفيل غوتيه، وختم الدكتور محبك كتابه بدراسة عنوانها، "بين التقليد والإبداع"، أظهر فيها أنّ نزار قباني، قد كان في قصيدته المعروفة "مع جريدة"، مقلّداً لقصيدة الشاعر الفرنسي جاك بريفير "فطور الصباح". وقد خلُص الدكتور محبك في هذه الدراسة، إلى أنّ تأثر قباني بزميله الفرنسي، يرجع "إلى نوع من المعارضة أو

التعريف، فهو على ما يبدو قرأ قصيدة بريفير وأُعجب بها.. فأراد أن يحاكيها ويكتب ما يماثلها"، وانطلاقاً من هذه الفرضية، يرى الدكتور محبك أنه "كان الأحرى بنزار قباني أن يترجمها، وأنْ يكون أميناً للترجمة.. لا أن يعيد كتابتها، بشيء من التعديل هنا وهناك"(١٠). إنه حكم نقدي قاسٍ، ولكن له ما يبرره.

*

وعموماً فإنّ الدراسات النقدية المقارنة، التي يحويها كتاب "قصائد مقارنة" تُعدُ محاولاتٍ لاستخدام المنهج المقارِن بصورة تطبيقية في نقد الشعر، وهي محاولات وُفّق الدكتور محبك في بعضها، وجانبه التوفيق في البعض الآخر، فمن الدراسات الموفقة دراسة بعنوان "امرأة وتمثال" وهي الدراسة التي يشعر المرء بعد قراءتها بأن المنهج المقارن في النقد الأدبي يساعد حقاً في فهم النصوص الأدبية على نحو أفضل. وهذا ينطبق أيضاً على دراسة "الطير بين شاعرين". إلاّ أنه من الملاحظ أن الدكتور محبك، الذي قلل في مقدمة كتابه من أهمية التأثير والتأثر، كان يعود في دراساته التطبيقية كلها إلى هذه المسألة. فهو يخلص من مقارنة قصيدة عمر أبو ريشة "امرأة وتمثال" بقصيدة زميله الفرنسي دي ليل "فينوس من ميلو" إلى أن الأخيرة "تومئ إلى تأثر قصيدة الشاعر عمر أبو ريشة بها، ولكن من الصعب إثبات ذلك تاريخياً"(١١). وفي الدراسة المعنونة بـ "الجبل بين شاعرين" يرى المؤلف أنّ من الصعب القول بتأثر عمر أبو ريشة بتيوفيل غوتيه"(١٢)، وهذه عودة إلى مسألة التأثير والتأثر. ونجد تلك العودة أيضاً في دراسة "الطير بين شاعرين"، حيث يتساءل الدكتور محبك: " ألم يكن عمر أبو ريشة متأثراً بالشاعر الفرنسي بودلير؟ إن المقارنة الدقيقة بين النصين تؤكد التأثر، ولكنه تأثر من يقرأ ويتمثل ما يقرأه ويحوله إلى قيمة معرفية وجمالية، ثمّ يبدع، فيقدم ماهو جديد.. وليس تأثر من يقلدّ"(١٣).

ولعلّ ما شجع الدكتور محبك على إطلاق هذه المقولة تصريح للشاعر عمر أبو ريشة قال فيه إن بو وبودلير أحبّ الشعراء إلى نفسه. ومع أن هذه الإشارة مهمّة وتسوّغ مقارنة قصيدة عمر أبو ريشة الشهيرة "نسر" بقصيدة بودلير "طائر القطرس"، فإن المقارنة التي أجراها الدكتور محبك كانت سريعة وأفقية، طغت عليها العبارات الخطابية الرنانة، كقوله عن عمر أبو ريشة إنه "شاعر مثقف متحضر، ينتسب إلى ثقافة أمته، ويصدر عنها، ويغذيها بما ثقف من حضارات أخرى ويغنيها، ولكنه لا ينفصل عن ثقافة أمته، ولا يقلد ثقافة أمة أخرى"(١٤)، لقد أكد المؤلف وجود التأثر، ولكنه فوّت فرصة إجراء مقارنة معمقة، توصله إلى

طبيعة ذلك التأثر وأسبابه، بدلاً من الاكتفاء. بما توصل إليه من عموميات. وعاد الدكتور محبك إلى مسألة التأثير والتأثر في بحث "غرفة الشاعر"، ولكن داخل الأدب القومي الواحد. فقد خلص من مقارنة قصيدتي عمر أبو ريشة "اقرئيها – أوراق ميّت" و"هيكلي" بقصيدة علي محمود طه "غرفة الشاعر"، إلى أن أبو ريشة متأثر بزميله المصري: "فالمنطق واحد.. وبعض أدوات التعبير واحدة". إلاّ أن المؤلف ما لبث أن تراجع جزئياً عن هذا الرأي، ليقول "بإمكان تأثر عمر أبو ريشة بعلي محمود طه"(١٥)، بعد أن كان التأثر "واضحاً".

وبصرف النظر عن التناقض القائم بين المقولتين، فإن هذه المقارنة تجري بين أديبين ينتميان إلى أدب قومي واحد، مما يتعارض وأساسيات الأدب المقارن. ويعود المؤلف إلى موضوع التأثير والتأثر في المقالة الأخيرة التي يحتوي عليها الكتاب، ألا وهي مقالة "بين التقليد والإبداع"، فيقول عن تأثر قصيدة "مع جريدة" لنزار قباني بقصيدة جاك بريفير "فطور الصباح": "واضح تأثر نزار قباني الشديد بقصيدة جاك بريفير، ولكن من التسرع ردّ ذلك التأثر إلى سرقة"(١٦). من كلّ ذلك يستطيع المرء أن يستخلص أن الدكتور محبك، الذي قلل في مقدمة كتابه من أهمية مسألة التأثير والتأثر، لم يتمكن في الممارسة النقدية التطبيقية من التخلص من تلك المسألة، بل ظلّ أسيراً لها إلى حدّ كبير. وسبب ذلك هو إعلان الدكتور محبك بتبنّيه للمدرسة الأمريكية في الأدب المقارن، ولكن دون استيعابها بصورة كافية، مما أبقاه عملياً في دائرة "المدرسة الفرنسية" التي أعلن غير مرة في مقدمة كتابه أنه قد تجاوزها. وثمة مسألة أخرى تسترعي الانتباه، ألا وهي اختيار النصوص الشعرية الأجنبية ومصادرها. فالدكتور محبك لم يوضح في أي مكان من كتابه الأسس التي اختار بموجبها تلك النصوص. ونرجح أن يكون عامل الصدفة قد لعب دوراً كبيراً في ذلك الاختيار. فالدكتور محبك لا يجيد لغة أجنبية إجادة تسمح له بأن يتلقى النصوص الشعرية الأجنبية عبرها، وهو غير مطلع على الآداب الأجنبية اطلاعاً واسعاً. ولذلك نجد أنه أخذ النصوص الشعرية الأجنبية التي استعان بها في مقارناته عن مراجع ثانوية عربية. فقد أخذ قصيدة "فينوس من ميلو" للشاعر الفرنسي شارل دي ليل عن كتاب "البرناسية" لإيليا حاوي، وأخذ قصيدة تيوفيل غوتييه (السيرا) عن المرجع ذاته. أما قصيدة شارل بودلير "طائر القطرس" فقد أخذها الدكتور محبك عن كتاب عبد الرحمن صدقي "الشاعر الرجيم: بودلير". وأخذ المؤلف قصيدة لوي غوليم "بيت الريح" عن الترجمة العربية لكتاب غاستون باشلار "جماليات المكان"، وقصيدة مالارميه "غصة العذاب" عن الترجمة العربية لكتاب إيتيان سوريو "تقابل الفنون". وفي

بعض الحالات استعان الدكتور محبك بترجمات غير منشورة أنجزها بعض أصدقائه بصفة شخصية، كقصيدة جون دو ميرمو "الأفق المستحيل"، التي ترجمها الدكتور محمد مرشحة، وقصيدة جاك بريفير "فطور الصباح"، التي ترجمها الشاعر زكريا مصاص(١٦)، ولعل من المناسب التذكير هنا بأن من يريد أن يمارس الأدب المقارن يجب أن يمتلك "عدّة" علمية ولغوية وثقافية، من أهم مكوناتها إجادة لغة أجنبية واحدة على الأقلّ، واطلاع واسع على الآداب الأجنبية، وتلك عدة لا يمتلكها الدكتور محبك. يضاف إلى هذا العامل عامل آخر هو افتقار المؤلف إلى أساس نظري متين في الأدب المقارن. ففهرس مراجع كتابه يدل على أن اطلاعه على ذلك الحقل العلمي مقتصر على كتابين مرجعيين هما: "الأدب المقارن" للدكتور محمد غنيمي هلال، وهو كتاب صدر في أوائل الخمسينيات من القرن العشرين وما زال إلى اليوم يدرّس في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة حلب، وكتاب "الأدب المقارن" للدكتور حسام الخطيب. وفي ضوء هذه المدخلات جاءت المقاربات النقدية المقارنة التي يحويها كتاب: "قصائد مقارنة" غير منسجمة مع المواقع النظرية التي أعلن المؤلف عن تبنيها في مقدمة الكتاب، لقد كانت تلك المقاربات موفقة ومجدية في بعض الحالات، كالحالتين اللتين أشرت إليهما في موضع سابق، ولكنها غير موفقة في حالات أخرى، كحالتي "غرفة الشاعر" و "الطفولة المبكرة". إلاّ أن المقاربات المذكورة كلها، بشقيها الموفق وغير الموفق، تعبّر عن سعي المؤلف إلى الاستفادة من الأدب المقارن وأدواته النقدية في دراسة الشعر العربي الحديث، وهذا مسعى حميد، برغم ما لنا عليه من ملاحظات. فالناقد مجتهد، وللمجتهد أجر واحد على الأقل. وجلّ ما نتمناه هو أن يطوّر الدكتور أحمد زياد محبك مسعاه هذا، وذلك بتوسيع اطلاعه على الأدب المقارن ونظرياته المختلفة من جهة، وعلى الآداب الأجنبية من جهة أخرى، لتكون مقارباته النقدية المقارنة المقبلة أفضل من مقارباته السابقة. فالنقد الأدبي العربي المعاصر بحاجة ماسّة إلى هذا النوع من المقاربات.

**

هوامش وإحالات:

(١)مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد ٣٠، ١٩٩٦، ص٥٣-٩٠.

(٢)د.أحمد زياد محبك، قصائد مقارنة، منشورات جامعة حلب، ٢٠٠١.

(٣)رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر. محمد عصفور، (سلسلة عالم المعرفة/ ١١٠)، الكويت،

شباط ١٩٨٧.

(٤)منشورات جامعة دمشق، ١٩٨٢.

(٥)الأدب المقارن، مداخلات نظرية ونصوص ودراسات تطبيقية. منشورات جامعة دمشق، ٢٠٠١م.

(٦)قصائد مقارنة، ص٥.

(٧)هنري، ريماك، الأدب المقارن تعريفه ووظائفه، تر. فؤاد عبد المطلب، مجلة (الآداب الأجنبية)، العدد ٧٤، ربيع ١٩٩٣، ص٢٥-٥٦.

(٨)راجع بهذا الشأن كتابنا: الأدب المقارن مشكلات وآفاق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ص٢٥-٧٤.

(٩)قصائد مقارنة، ص٤.

(١٠)المرجع نفسه، ص ٨٩.

(١١) المرجع نفسه، ص٢٠.

(١٢) المرجع نفسه، ص٣٨.

(١٣) المرجع نفسه، ص٤٧.

(١٤) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(١٥) المرجع نفسه، ص ص٥٧.

(١٦) المرجع نفسه، ص ٨١.

***

قراءة في كتاب:

" حكايات شعبية "

الدكتور رضوان القضماني*

احتفاؤنا بالدكتور محبك الباحث والأديب، الناقد والقاص احتفاءٌ برجلٍ حرص دائماً على هويته، وأن تكون هذه الهوية غير مقطوعة الجذور مترابطة الأوصال، تحافظ على أصالتها من غير أن تتجمد أو تتقوقع، لتبقى منفتحة على الإبداع ودراسة هذا الإبداع حفظاً له أولاً وسعياً إلى تطوره وتقدمه ومواكبته الإبداع العالمي ثانياً، إنها محافظة تفتحه على العالم ولا تغلقه على نفسه تستمد من الماضي لا كي تعود القهقرى إليه بل كي تستقدمه إلى الحاضر وتصله به، من هذه المنطلقات سعى د. محبك إلى دراسة التراث الشعبي، الذي سأسميه هنا – مخالفةً للدكتور محبك– أدباً شعبياً، ومن هذه المنطلقات جاء جمعه الحكاية الشعبية في سفر بلغت صفحاته ٧٧٠ صفحة واحتوى على أكثر من مئة وخمسين حكاية أراد لها الدكتور محبك أن تكون مروية بالعربية الفصيحة على أنها " الوسيلة الأرقى والأبقى " .

بنى د. أحمد زياد محبك سِفره الضخم (حكايات شعبية) على أسس تختلف نوعياً عن تلك التي كان يلجأ إليها جامعو الحكايات، إنها أسس جمع الإبداع الشعبي الشفهي وتدوينه كي يكون هذا التدوين حصناً يحمي التراث الشعبي لمستقبل الأيام، وحرصاً منه على أن تكون معرفة هذا الأدب الشعبي أكثر تحديداً وعمقاً. قسم د. محبك كتابه إلى قسمين: دهاليز وحكايات طويلة وأخرى قصيرة،

---

* *أستاذ في قسم اللغة العربية بجامعة دمشق، عضو اتحاد الكتاب العرب.*

لكنه لم يعمد إلى تبويبه في أبواب انطلاقاً من دراسة تاريخية وثيمية تبدأ من السير الشعبية القديمة: جلجامش مثلاً وصولاً إلى تاريخها الحديث من حكاية الحية وآدم وحواء... مروراً بحكايات صلاح الدين والفرنجة وصولاً إلى حكايات الحجر والطير الأبابيل، فقد ولد الأدب الشعبي في العصور القديمة قبل الإسلام وقبل البدء بتدوين التاريخ العربي، في هذا الجزء من الأدب الشعبي سنجد انعكاساً للحياة الشعبية في المنطقة على مدى قرون طويلة تراكم فيها كمٌّ ضخم من المرويات بما تحويه من غنى فني ومعرفي يساعد في معرفة التوجهات الحياتية والإبداعية لشعوب المنطقة على مدى قرون طويلة من الارتقاء التاريخي.

وقد أشار د. محبك إشارات موفقة إلى قيمة هذا الأدب الشعبي، فهو (كتاب الحياة) الذي يحفظ حكمة الشعب وفلسفته وأخلاقه وطريقة التربية عنده... يصور شجاعته وخوفه، صموده، ونزاهته، طيبته وشرفه...

بدأ د. محبك كتابه بمقدمة عن غايته في جمع الحكايات، وهي "حفظها وتوثيقها ووضعها أمام الدارسين" على الرغم من أن بعضها –كما يقول– "أصبحت غير مناسبة لهذا العصر" وهو حكم قيمي فالمناسبة أمر نسبي أيضاً. ثم تلا ذلك بمدخل عن "التراث الشعبي" وهو تعريب للاصطلاح (فولكلور)، على الرغم من أن ما تناوله في الكتاب يعرف في الدراسات الأدبية بالأدب الشعبي ويحوي: الحكايات الشعبية التي جمعها د. محبك.

مما يميز شغل د. محبك على الحكاية الشعبية أنه يجعل كل حكاية يعقبها تحليل لا يتناول فيه الجانب الفكري في الحكاية وحسب، بل الجانب الفني أيضاً محاولاً أن يحمل للقارئ أهمية هذه الحكاية في تطور الأدب الشعبي العربي عموماً والسوري خصوصاً، لكن ضيق المجال حال بينه وبين الحديث عن تأثير هذه الحكايات الكبير في تطور الإبداع العربي الحديث من أدب وموسيقى ورسم ومسرح... وعن تأثير هذا الأدب الشعبي في تربية الصغار والمراهقين والشباب.

يتوقف د. محبك في دراسته، على الأدب الشعبي التي أسماها مدخلاً عند عناية القدماء بالمرويات الشعبية والأعلام الذين عنوا بذلك مثل أبي عبيدة بن المثنى في القرن الثاني الهجري، والأصمعي، والجاحظ في القرن الثالث الهجري، والأصفهاني، وابن عبد ربه وأبي علي القالي في القرن الرابع الهجري، ويؤكد دلالة هذه العناية بالمرويات الشعبية وهي ما نسميه اليوم بالأدب الشعبي – هذه العناية التي تشير إلى موقف سليم من هذا الأدب الشعبي نفتقده اليوم ونحتاج إليه، وقد بدأت بعض الجامعات العربية تدخله في مناهجها، فهذه الجامعات المصرية:

القاهرة وعين شمس... ودار العلوم تدخل إلى مناهجها مقرراً يدرسه الطلاب اسمه: الأدب الشعبي.

وقد قسم منهج الأدب الشعبي في تلك الجامعات إلى أقسام وفروع مثل: أدب شعبي شعري، وأدب شعبي نثري، وأبد شعبي غنائي، احتوت الملاحم والسير الشعبية، والمسرح الشعبي: وخاصة مسرح كراكوز وعواظ، ثم الشعر الشعبي. وفي دراستهم للملاحم والسير تقصٍ لخصائص مسرود القص الشعبي، وفي الشعر الغنائي الشعبي تقص للأدوات والصور الفنية المستخدمة في التعبير عن مشاعر الإنسانوأحاسيسه، وفي المسرح الشعبي، وكل قسم من أقسام الأدب الشعبي هذا ينقسم بدوره إلى أنواع انطلاقاً من شكله وصيغته.

يسعى د. محبك في شغله على الحكاية إلى أن يؤسس لمنهج في دراسة الأدب الشعبي، وهو منهج يبدأ من الجمع: جمع هذا الأدب الشعبي، وتدوينه، وأكثر أشكال هذه الخطوة شيوعاً تشكيل مجموعات بعثات ورحلات خاصة لجمع هذا الأدب، فالاستماع إلى الجدة لا يكفي إذ لابد من جمع ما كانت تقوله الجدات كلهن كي لا تكون الحالة فردية وخاصة، فما ترويه هذه الجدة قد يختلف إلى حد بعيد عما ترويه جدة أخرى في منطقة أخرى، وفي بيئة اجتماعية واقتصادية وثقافية أخرى... ثم يعقب ذلك التصنيف والتحليل واستخلاص السمات مستعينين بعلم الاجتماع وعلم النفس والتاريخ: تاريخ الحضارة وتاريخ الفكر.

لم يكن هذا المنهج غريباً على د. محبك، فقد بدأ بالجمع، ثم صنّف إلى دهاليز وحكايات، ثم يحلل الدهليز مستنداً إلى مقولات سوسيولوجية وسيكولوجية. يقول في تحليله أحد الدهاليز "يعبر الدهليز عن حلم بالمرأة، بسبب الحرمان منها، وصعوبة الوصول إليها..." ثم يعمد إلى تحليل بنية هذا الدهليز فيشير إلى أن الدهليز تمهيد لحكاية طويلة تدهش المتلقي وتثير اهتمامه وتشده لمتابعة الحكاية، ويتناوله لغوياً، فيشير إلى أنه يقوم على سجع عفوي وعلى توازن وإيقاع في الجمل، ثم لايفوته أن يقارن هذا الدهليز بتذكر الحبيبة والتغزل بها في عمود القصيدة العربية الجاهلية.

وفي دهليز آخر يتناول الأسلوب الذي يقوم على المفارقات والسخرية المبنية على مغالطات وبنية التركيب المعكوسة، فالمفعول فاعل والفاعل مفعول، مما يحدث الإدهاش ويثير الشعور بالمفاجأة ويثير الضحك.

"أنا من بني شحشبو، الكذب ما بعرف أكذبو، ربيت البرغوث حتى صار قدّ

الأرنبو، لما أسرجوا يخوض البحر من مشرقو لمغربو، وما يطمو لركبو... عن طاق، عن طرنطاق، عن خروف محشي برقاق، معلق على باب الزقاق، شدّوا من دانو، يشر دهانو... طلعت هيك لاقيت أرض مغراق، وأربع قراقير، والقملة شاحطة الخنزير، العصفور براس الجبل، يدركل علينا الشعير....قمت والليل دغشة، لأعلق للتبن جحشه، لقيت المزابل تعوّي ع الكلاب، والحيط ينقب الحرامي، لاحني ولحتو، ومن عزمي وقوتي وقعت تحتو، ولولا حسين ابن أختو، مايخلصني من تحتو كنت دبحتو، شوف رقبتي ماأحمرها، من الكف اللي سلختو ".

وفي تحليله الحكاية الشعبية يحددها على أنها سرد يرويه راوٍ مشافهةً أمام مجموعة متلقين، وهي خطاب شفهي يتسم بسمات شخصية الراوي من دون أن يحصر نفسه بألفاظ الحكاية ذاتها لكنه يحافظ على شخصياتها وحوادثها وبنائها العام.

لغة الحكاية، تتميز من لغة الحديث العادي، فهي لغة أدب شعبي تحوز على قدر كبير من الإيحاء والتأثير المصحوب بالتنغيم اللغوي بما يحتويه من التلوين الصوتي وما يرافقها من إيماءٍ وإشارات.

يحدد د. محبك مطلع الحكاية، كل حكاية، وهو ثابت لايتغير: (كان ياما كان، يا قديم يا زمان... ثم وقفة) نحكي ولا ننام (وقفة واستفهام) ولاّ نصلي ع النبي العدنان بدر التمام (استفهام إيجابي– تقرير...) ثم: كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان... وتسير الحكاية والسرد مستخدماً القطع والاستدراك، وهو ما أخذته القصة والرواية والسينما وسمته فلاش باك أو عودة إلى الوراء، تظهر في الحكاية بصيغة " فاتني أن أحكي لكم،..." أو (نسيت أن أقول لكم...) وهو استدراك مقصود يدخل في لحمة بنية الحكاية.

وتقوم بنية الحكاية على نهاية مفتوحة تسمح بالانتقال من حكاية إلى أخرى ووصل الأولى بالثانية. وهي بنية تقوم على تعددية الأصوات ففيها إشراك للمتلقي في حوادث الحكاية ورسم شخصياتها، وإعطاء دور للمتلقي في نسج الحكاية، وكما كان مطلع الحكاية ثابتاً فإن نهايتها ثابتة أيضاً.

(توته توته، خلصت الحدوته، حلوة ولاّ مفلوته؟! وهواستفهام إيحائي بالرضا والنهاية السعيدة والمرح... وربما الدعوة إلى النوم.

يؤكد د. محبك كليّة النص الحكائي ووحدة موضوعه، وتماسك عناصره بعلاقات بنائه، وخلوه من الإسهاب والتفصيلات المملة والخروج عن الموضوع، أو التداعيات غير الموظفة.

يتوقف عند زمان الحكاية ومكانها... فمكانها عادة مفتوح، يصبح عند ضرورة السياق محدداً: بغداد.. بلاد الواق واق، وهو في تحديده هذا يبقى مفتوحاً، فبغداد ليست عاصمة العراق، بل بلاد الحكايات: بلد السندباد وعلي بابا وجحا أيضاً، ويُوصِّف المكن عادة بعبارات جاهزة مثل: "أرض لا طير فيها يطير، ولا وحش فيها يسير..." البلدان تطوى طيَّ البساط والركبان.والزمان أيضاً مفتوح، فهو يمتد طويلاً، وربما يمتد عصوراً ودهوراً ويجري التعبير عن هذا الزمان حكائياً، كأن يقول الراوي: " عِدوا البيض بالمقلة، ولا تعدّوا أيام الحبلة ".

يحلل د. محبك شخصيات الحكاية ويحدد أهم سماتها، فهي محددة واضحة، وهي نمطية منمذجة: ابن، زوج، كنّه، حماية، ملك، وزير، تاجر، سياف، خادم، جارية، فقير، غني...ووضوح الشخصية في الحكاية الشعبية لا يعني تحديدها جسمانياً فقليلاً، ما تقف الحكاية عند ملامح جسمانية أو نفسية في الحكاية، بل تترك ذلك للسياق، وليس من ضرورة لأن تكون شخصيات الحكاية بشرية دائماً، إذ يمكن شخصنة شخصيات حكائية، مثل الحية والسمكة، والعصفور... كما يمكن أن تمسخ الشخصية البشرية إلى حيوان أو نبات أو جماد.

ولا يفوت الدكتور محبك أن يحلل شكل المحتوى في الحكايات، وهو شكل مبني على التأويل لا التفسير، نضرب مثالاً على ذلك الحكاية التالية : (يحكى أن ملكاً أراد غزو مدينة، ليصبح ملكه أكبر وأوسع، ورعيته أكثر، فأرسل جواسيسه، فعادوا يقولون: هذه مدينة لا تُغزا ولا تحتل، فلم يصدق، وتنكر بزي درويش فقير، ودخل المدينة، فرأى بائعاً، قال له: أعطني رغيفاً وحلاوة... أعطاه البائع الرغيف، وقال له اشتر الحلاوة من جاري، فأنا لا أبيع حاجتين معاً، وجاري لا يبيع حاجة...سمع الملك ذلك فغادر المدينة، ولم يعد يفكر في غزوها) .

وقد قام تحليل د. محبك لشكل المحتوى على التأويل، فالمقولة التأويلية الأولى في الحكاية: الرزق مقسوم، والمقولة التأويلية الثانية: أحبّ لأخيك ما تحب لنفسك والمقولة التأويلية الثالثة: ضرب لمنطق المضاربة وتأكيد للمشاركة، وهي مقولات تأويلية تبدو من خلال التكثيف والإيجاز، بعيداً عن المباشرة والنصح والوعظ.

إنه عمل جدير بالاهتمام يضيف إلى الدراسات الأدبية إضافة كبيرة ويقدم

لدراسة تراثنا الشعبي خدمة جلّى تحمد للدكتور محبك وله في ذلك سَبقُ الريادة.

توتـه توتـه، خلصـت الحدوتـه، حلـوه ولاّ مفلوتـه؟ شـكراً لإصـغائكم، وللـدكتور محبك كل الحب والتقدير.

***

قراءة في مجموعة:

" العـودة إلى البحـر "

الدكتور عادل الفريجات*

مجموعـة قصـص " العـودة إلـى البحـر" هـي المجموعـة السادسـة والأخيـرة للقاص الدكتور (أحمد زياد محبك)، وقد أصدرها بعد خمس مجموعات قصصية له بدأ بنشرها منذ العام ١٩٨٦. وبين هذا العام وذاك، قام الدكتور (محبك) بنشر مجموعـة كبيـرة مـن الحكايـات الشـعبية المعبـرة عـن وجـدان النـاس وثقـافتهم فـي بلادنا، كما أنشأ دراسات جادة حول الأجناس الأدبية المختلفة، كالمسرحية والقصة والرواية والشعر. ومارس أيضاً كتابة المسرحية في (بدر الزمان ١٩٩٦)، والرواية في (الكوبرا تصنع العسل ١٩٩٦)، واتسعت دراساته النقدية وتنوعت، وكان آخرها كتابه: دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة (دمشق ٢٠٠١).

وسـنركز اهتمامنـا هنـا حـول مجموعـة الكاتـب الأخيـرة "العـودة إلـى البحـر" الصـادرة عـن اتحـاد الكتـاب العـرب فـي العـام ٢٠٠١، لأن الوقـوف عنـد الأثـر الأخير للمؤلف لـه مغزاه، فهو قمين أن يمثل نضـج التجربـة واكتمـال الخبرة، كما أن سنوات التمرس والتجربـة الطويلـة هـي الكفيلـة بـامتلاك الكاتـب لأسلوبه الخـاص وحيازة ميسمه الفني.

تضم هذه المجموعة إحدى عشرة قصة قصيرة، وتقع في ١٥٣ صفحة من

---

* *أستاذ في قسم اللغة العربية بجامعة دمشق، باحث، عضو اتحاد الكتاب العرب، مقرر جمعية النقد.*

*نشرت كلمته في جريدة الأسبوع الأدبي، ثم نشرت في كتابه: **النقد التطبيقي للقصة القصيرة في سورية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢، ص ٤١. ٤٩.*

القطع المتوسط. وليس بين هذه القصص أية قصة قصيرة جداً تشبه مجموعة الكاتب، "لأنك معي" (٢٠٠٠)، من زاوية الطول والقصر فقط. ويتراوح طول هذه القصص ما بين ست صفحات، كما في قصة (الشرط الرابع)،و ثماني عشرة صفحة، كما في (تل أم أحمد) و(العودة إلى البحر). والقصة الأخيرة هي التي وهبت المجموعة عنوانها، فكان هذا العنوان مستعاراً من عناوين القصص وليس خارجاً عنها، أو ملخصاً لوحدتها الداخلية لو وجدت، كما هي الحال في عناوين مجموعات أخرى، كمجموعة "الحصار " لزكريا تامر، ومجموعة " بروق" لقاصين كثر. وهما عنوانان جامعان لمآلات القصص المحتواة فيهما.

وحين لا توجد وحدة جامعة للقصص المختلفة نكون أمام تنوع في الرؤى والمضامين وأشكال السرد المتباينة والعناوين والبدايات والنهايات والحبكات والشخصيات وعناصر القصة الأخرى المختلفة. ومن أجل دراسة هذا التنوع رأينا أن نمحص هذه القصص، ونستنبط مجموعة من السمات التي تطبع هذه المجموعة، فخلصنا إثر ذلك إلى النقاط التالية:

أولاً: حضرت في هذه المجموعة القصة القومية كما في قصة (الجدار.... والقبعة الصغيرة)، التي تتحدث عن بطولات شعبنا في فلسطين في أثناء الانتفاضة الأولى. والقصة الإنسانية كما في (وتبقى الغابة)، التي تدور حول إلقاء قنبلتين ذريتين على هيروشيما وناغازاكي في اليابان. والقصة الاجتماعية كما في (رزمة أوراق)، التي تتحدث عن بؤس أحد موظفي الدولة في زماننا، بسبب ضآلة راتبه. والقصة الأخلاقية الانتقادية، كما في قصة (ذهاب ... وإياب آخر)، وهي تتمحور حول ظاهرة الرشوة وفساد أخلاق الموظفين في العاصمة. والقصة القائمة على الموقف المفاجئ وعلى الصدفة التي جعل الكاتب نهايتها مفتوحة، مما يفتح الباب على تأويلاتٍ مختلفة، كما في قصة (شجيرات الورد)، وقصة (الشرط الرابع). والقصة المعتمدة على الموازنة بين ماض وحاضر. وهي موازنة كانت تتسلل إلى كثير من ملامح السرد عند الكاتب كما في قصصه التالية: (تل أم أحمد)، و(أمسية صيف)، و(العودة إلى البحر).

ثانياً: عول الدكتور (محبك) في سرده على تقنية المزج بين زمنين: راهنٍ تولّد وغابر تولَّى، فالقاص في قصة (تل أم أحمد) يضع راوي القصة، وهو مدرس، في مشهد أول، مسرحه مكتب المدرس، ثم يدخل عليه

أحد تلامذته القدامى ممن كان يعلمهم في قرية التل... ثم يكر راجعاً من خلال الحوار إلى الوراء حيث كان يُعَلِّم في الماضي، بغية الوصول إلى الكلام عن قرية التل وبطلة هذه القرية (أم أحمد). ويمضي مراوحاً مابين الحاضر والماضي زماناً، والمكتب والقرية مكاناً. ومن خلال الذكريات والحوار ترتسم صورة أم أحمد الأرملة وأم البنات الصامدة في وجه أعاصير الحياة وإغراءات الرجال، والمشاركة لأهل القرية في كل شيء، والحكم الذي ترضى حكومته في أمور الزواج والطلاق والبيع والشراء والأرض والإرث والموت والولادة... ثم القادرة على سرد الحكايات. وتتكشف النهاية عن معلومة فحواها: أن اسم القرية قد تغير من التل، ليصبح تل أم أحمد بعد وفاتها، وعن معلومة أخرى تسوغ زيارة الفتى معلمه، وهي حَمْلُه حكايات أم أحمد لراوي القصة ليكتب لها مقدمة قبل نشرها.

وكذلك الشأن بخصوص قصة (أمسية صيف)، ففيها يوازن الكاتب، على ألسنة شخصيات القصة مابين ماضي الحديقة وحاضرها، ومابين سوَّاس اليوم وسواس الأمس، وبين ذوقين هما: ذوق الراوي وهو الوالد، وذوق الابن، فالأول يعشق شرب السوس، والثاني يحب (الآيس كريم). والأمر ذاته أو ما يشبهه يتكرر في قصة (من غير كلام). وفي وسع متتبع أدب القاص (محبك)، أن يخلص إلى أنَّ التغيرات التي كان يخلفها الزمن ويحدثها توالي السنين شكلت هاجساً من هواجس هذا الكاتب، وهو ما وسم العديد من قصصه في مجموعاته الأخرى. وقد كانت وقفة الكاتب في الأغلب الأعم إلى جانب الماضي الأنقى والغابر الأصفى.

ثالثاً: كان السرد أحياناً يبدأ من منتصف القصة، ثم يكرُّ السارد إلى الوراء، لينتهي، بعد الربط بين الأزمان إلى النهاية. وهذا ما نجده في قصة (شجيرات الورد) وقصة (الجدار والقبعة الصغيرة). وفي أحيان أخرى قد يبدأ السرد من النهاية، كما هي الحال في بعض تقنيات السينما (طريقة الفلاش باك)، ثم يعود إلى النهاية، وفي أحوال ثالثة كان السرد يتم على نحو تسلسلي تصاعدي، كما في قصة (الشرط الرابع).

وربما وفر الخيار الأول والثاني في السرد بعض الجذب والشد للمتلقي، حيث يلقي الكاتب بالحالة الغامضة أو الموقف المجتزأ، ثم يمضي في الكشف عن الجزئيات الأخرى، كاشفاً شيئاً فشيئاً عن ملامح الشخصيات الفاعلة في الأحداث وعن تعاقب المتواليات السردية من خلال تقنيات أخرى كالحوار

والوصف والنجاوى. وهو ما يمثل في قصتي: (رزمة أوراق)، و(ذهاب... وإياب آخر).

إن محفزات السرد عند الكاتب كانت تتمثل بالكشف عن سمات الشخصية المحورية التي تقوم بالحدث أو يقوم بها الحدث، ففي قصة (ذهاب وغياب آخر)، يتصاعد الحدث ليكشف عن فساد موظفي المؤسسة في العاصمة التي اضطر بطل القصة لمراجعتهم، فاكتشف أنهم جميعاً فاسدون يرتشون أو يشجعون على الرشوة. وقد يمضي السردُ مُحفزّاً بصنع المفارقة، وصياغة المفاجأة وعدم التوقع، كما في قصتي: (الشرط الرابع)، و(شجيرات الورد). ففي القصة الثانية هنا يفاجأ القارئ بأن الفتى الأمين الذي يعمل أجيراً في بقالية، والذي يهبط خلسة إلى شقة رجل ثري ليستطلع ما فيها من خيرات، ولم يقطف وردة واحدة من ورودها، يفاجأ بأن صاحب هذه الشقة الفخمة أراد أن يترك مفتاح شقته عند البقال، ليعطيه بدوره إلى ذاك الأجير الفقير الأمين، الذي دخل شقته خلسة ليسقي له شجيرات الورد، وسيترك له الثلاجة ملأى بالطعام ليأكل. ويتوقف السرد عند اللحظة التي يدخل فيها الرجل الثري باب البناية، واللحظة التي يكون فيها الفتى الفقير في شقته يحاور نفسه. وهي نهاية مفتوحة أراد الكاتب في ظني أن نشاركه في الاحتمالات المتوقعة لختامها، بعد أن سكت عن الكلام وترك الأمور معلقة.

رابعاً: بدت بعض القصص تشكو من الإطالة غير المسوغة، فقد كانت القصة، أحياناً، تنتهي ولا ينتهي السرد، وفي أحيان أخرى ينتهي السرد ولا تنتهي القصة. وإذا كنا اجتهدنا في فهم الحالة الثانية أعني انتهاء السرد قبل انتهاء القصة، فإننا لا نرى تسويغاً للحالة الأولى، وهي الحالة التي أجد مثالاً عليها في قصة (تل أم أحمد)، فقد كان الأولى، في نظري، أن ينهي القاص سرده عند استلام راوي القصة لحكايات أم أحمد، وموافقته على كتابة مقدمة لها، دونما استطرادٍ للسؤال عن مختار القرية وعن التل والكتابات العربية المسطورة على بعض سفوحه، لأن ذلك يشوش وحدة الأثر المتوخى أن تحدثه القصة القصيرة. ومما شوش وحدة الأثر في هذه القصة استطرادات أخرى ما كان لها حاجة، حتى أنني أزعم أنه كان بالإمكان أن تكتب هذه القصة بحجم نصف صفحاتها الثماني عشرة.

ولو أن الكاتب الذي حذق الإثبات قد حذق الحذف، لبدا عمله أكثر صقلاً، ولدفع عنه بعض الحشو و المط الآيلين إلى الإملال. وإني لأزعم أن الكاتب نفسه

لو أعاد كتابة قصة (قط من فخار)، لحررها من كثير من الحشو غير النافع والاستطراد غير الموظف، وكذلك الشأن بخصوص قصة (العودة إلى البحر)، التي حوت تفاصيل لا قبل لجناحي القصة القصيرة الرشيقين بحملها. ويحضرني هنا ما قاله الكاتب الأرجنتيني (بورخيس) عن سبب إعجابه بقصص (كيبلنغ) وهو : أنه لا يوجد في تلك القصص كلمة واحدة لا لزوم لها. وأنه يريد أن يتعلم منه هذه التقنية.

إن الحبكة التي تتمثل في انتقاء تفاصيل ذات مغزى، بطريقة ماهرة لم تقوَ في قصة (العودة إلى البحر)، في نظري، على أن تبعد عن سياقها لمحات من السرد غير مقنعة، فالحجر البحري الأبيض الذي أهدته زوجة الراوي إلى سائق سيارة الشحن لا يعقل أن يكون سبباً لمعرفته الاتجاه الصحيح، وتبديل نهجه في العمل ونقل الحجارة. يقول: الراوي للسائق بعد أن التقاه مرة ثانية: "عرفت إذن الاتجاه الصحيح". فيجيبه: أجل. ويقول الراوي: وكيف؟، فيجيبه السائق: "الفضل لزوجتك، هي التي أهدتني هذا الحجر، منه تعلمت أن حجراً عن حجر يختلف، صرت أسأل إلى أين هذا الحجر وإلى أي غرض أنا به ذاهب؟.. إذا كان لبناء مشفى أو معبد أو مدرسة أو مصنع فأهلاً وسهلاً، أحمله بنصف الأجرة، إذا كان لردم مستنقع أو صد طوفان أو بناء سد ربما من غير أجر. أما إذا كان لبناء سجن أو ملهى، فلا وألف لا، ولو دفعوا لي أضعاف ما أتوقع، حتى لقد أصبحت عبرة بين السائقين، شاحنتي وحدها أصبحت المميزة" . (العودة إلى البحر ص ١٤٤-١٤٥).

والحق أن المرء ليتساءل: أي سحرٍ في هذا الحجر البحري الأبيض؟.. وماهي مفاعيله، ليتحوّل سائق يعتاش من سيارته إلى رجل ذي رسالة إنسانية سامية وجليلة، يضحي بجهده وقوت أطفاله بسبب هذا الحجر، ويتبدل من رجل لا يتحمل مسؤولية مصير الحجارة التي ينقل، إلى رجل يتجاوز حدود عمله، فيحشر نفسه في أغراض مستخدمي حجارته، ليعرف أهي أغراض خيرة أم شريرة؟ إن نبل مقصد الكاتب وسعيه لبث قيم نبيلة لا يسوغان له إقحام جزئيات في سرده لا إقناع فيها، ولم يحملها جناح الفن الخالص، بل حملها جناح الوعظ والإرشاد. والشيء ذاته يصدق على استطرادات أخرى في القصة ذاتها كما في حديث الكاتب عن مهنة التعليم لبطلي القصة: الزوج والزوجة، فقد بدا الكلام هنا مفصولاً عن الحدث وقريباً من التنظير المجرد الذي أخطأ مكان وجوده.

خامساً: إن البطل الإيجابي قد حضر وغاب في هذه المجموعة، فأم أحمد

في القصة الأولى بطلة إيجابية تمثل نموذجاً للمرأة الصامدة والمتفانية والطيبة، وكذلك أبو صخر وأبو خالد في قصة (الجدار والقبعة الصغيرة) بطلان عظيمان كلاهما مناضل عنيد يقاوم المحتل الغاشم بجسده العاري، ويجابه بعينيه مخرز العدو الباغي –إسرائيل، شأنهما شأن أبطال الانتفاضة اليوم. وكذلك كان بطل قصة (ذهاب وإياب آخر) الذي لم يدفع الرشوة لطالبيها، ولم يسهم في نشر الفساد وتشجيعه، وهو صاحب مبدأ، وليس دافع مبلغ. ولكن رغم القيمة الوطنية التي تنافح عنها هذه القصة، وهي مكافحة الرشوة والفساد عند موظفي الدولة، فإن نهايتها بدت لي غير موفقة، فهي تنتهي بالعبارة التالية التي تلفظ بها أحد زملاء طالب الرشوة: "في كل الأحوال أنصح لك أن تدفع" . (المجموعة . ص ٨٢). وهي عبارة تُبْقِي صوت الفاسد والمفسد هو الأعلى، والأخير، بدلاً من أن تجعل الصوت الصالح هو الأعلى، وهو الذي يبقى دويُّهُ في الآذان.

بيد أن نهاية قصة (الجدار والقبعة الصغيرة)، كانت أكثر توفيقاً، فقد انطوت على عبارات تشجيع على المضي في طريق الكفاح وصولاً إلى النصر المرتقب، وفيها يقول الكاتب بعد أن أطلق جنود العدو الرصاص على أبي صخر وأبي خالد: "الحجارة في إثرهم ترجمهم، وعلى الجدار ما تزال بقع الدم وكلمات تنبض: فلسطين عربية، فلسطين حرة، فلسطين دولة". (المجموعة ص ٩٢). وكذلك وفق القاص في اختيار اسمي البطلين إذ جعل لهما نَسَبَاً مع الصخر الصلد ومع الخلود المتوخى للشهداء.

وخلاصة القول في أبطال هذه القصص أن بعضها بدا يكافح قوى أكبر من قدراته، كما في قصة (رزمة أوراق)، وبعضها بدا يكافح ضد شخصيات أخرى، ولكنه لا ينهزم أ مامها كما في قصة (الجدار والقبعة الصغيرة)، وقصة (ذهاب وإياب آخر)، وبعضها بدا يكافح ضد قوى تهزها من الداخل، ولكنه ينتصر عليها كما في القصة (شجيرات الورد)، فالفتى الفقير الأمين، رغم حاله البائسة لم يقطف وردة ليست له، وما كان نزوله إلى بيت الرجل الثري إلا بدافع الفضول وحب المعرفة.

سادساً: تعددت أشكال النهايات في القصة القصيرة، وأمكن للنقاد اليوم أن يروا ستة أنواع منها، هي: النهاية الواضحة، وفيها تحل المشكلة في

القصة دون تعقيدات تذكر. والنهاية الإشكالية، وفيها تبقى المشكلة دون حل. والنهاية المعضلة، وفيها يمكن أن يكون الحل من خلال مشاركة القارئ في التوقع دون أن يكون هذا الحل هو الحل المثالي الوحيد. والنهاية الواعدة، وفيها يتم التنويه بمخارج كثيرة دون ذكرها بصراحة. والنهاية المقلوبة، وفيها يتخذ البطل موقفاً مناقضاً لما كان عليه في البداية، فإذا كان يكره شخصاً في البداية، ينتهي به الأمر إلى أن يحبه في النهاية. والنهاية المفاجئة، وفيها يفاجئ السارد القارئ بحل غير متوقع.

والتدقيق في نهايات قصص الدكتور (محبك) يُفْضي إلى استبعاد النهاية المقلوبة والنهاية المفاجئة من بين نهايات قصص هذه المجموعة، في حين تتوافر النهايات الأخرى الأربع فيها.

فالنهاية الواضحة بدت بسطوع في قصة (تل أم أحمد) فالراوي يوافق على كتابة مقدمة حكايات أم أحمد التي حملها له تلميذه، كما يوافق أيضاً على جزئية إضافية كانَت موضع انتقادنا، وهي زيارة قرية التل في وقت قريب.

والنهاية الإشكالية تلحظ في قصة الكاتب (الشرط الرابع)، فالمحامي الذي تحدثه ابنته . طالبة الطب عن خطيبها، يُفاجأ بشخص لم يكن يتوقعه، شخص دميم الخلقة شاحب الوجه ناتئ عظم الوجه، شعر رأسه مرفوع إلى فوق مثل قنفذ يزكم الوالد بَخْرُ فيه، وقميصه أحمر مخطط بالأخضر، وأسنانه نخرة وشفتاه غليظتان، كما يفاجأ بصوت ابنته على الهاتف يقول له: إن هذا الذي أمامك خطيبي! وهنا تنشأ أسئلة عديدة: فهل سيقبل الوالد المحامي بهذا الخطيب لابنته ويرحب به؟ أم يرفضه ويطرده من مكتبه؟ أم سيقول قولاً وسطاً بين بين؟ وهل سيعود إلى ابنته بهجوم عنيف عليها وعلى خيارها غير المناسب؟ أم سيعود إليها ليحاورها بهدوء وتعقل ليقنعها بخطأ خيارها؟ إنها حقاً نهاية إشكالية أبقت المشكلة دون حل وتركت الموقف معلقاً لا مخرج منه.

والنهاية المعضلة تبدت في ختام قصة (شجيرات الورد)، إذ بقيت الدائرة غير مغلقة، رسم الكاتب لها قوساً من هنا وقوساً من هناك، ولم يدعهما يلتقيان، فتركنا في مكانين، يفصل بينهما درج البناية، فالأجير الفقير (أحمد) يقبع في داخل شقة الثري (ماجد) بعد أن دخلها من غير بابها خلسةً. والثري (ماجد) يفكر في وضع مفتاح الشقة بين يدي (أحمد) ليسقي (شجيرات الورد) ظناً منه بحسن أمانته...! فماذا لو دخل (ماجد) على (أحمد) وهو في الشقة؟؟ بل قد لا يكون هذا السؤال

الوحيد المطروح إزاء هذا الموقف؛ والاحتمالات المطروحة: هل يلتقي (ماجد) و(أحمد) على درج البناية؟ أو هل يخرج (أحمد)، ويدخل (ماجد)؟.. وأخيراً هل يتسلم (أحمد) المفتاح من (ماجد) ليأكل من طعام ثلاجته ويسقي شجيرات ورده؟ إن الأمانة المتحققة في (أحمد) الفقير مهددة بظن الخيانة من (ماجد) بأنها قد تكون موضع لبس وسوء ظن، وليس لهذه المعضلة من حل مثالي في نظري، أما النهاية الواعدة، فتتمثل في ختام قصة (الجدار والقبعة الصغيرة)، ففيها يتلامح وعدّه بانتصار فلسطين، وقيام دولتها، رغم مقتل أبي صخر الذي كان يكتب بدمه: ((فلسطين دولة...)).

سابعاً . وتبقى سمة سابعة تتمثل في اختيار عناوين القصص. والمعروف أن العنوان يمثل عنصراً من عناصر تشكيل الدلالة في النص، وجزءاً من استراتيجيته. وقد تنزلت العناوين منازل من حيث دقتها وفنيّتها وإيحاؤها. وكانت جميعاً تتكون من كلمتين فأكثر. وليس ثمة عنوان من كلمة واحدة. والكاتب فيها آثر الجملة الاسمية على الجملة الفعلية. فمن بين أحد عشر عنواناً هناك عنوان واحد مكون من جملة فعلية هو: ((وتبقى الغابة)) وعنوان واحد من شبه جملة هو ((من غير كلام)). وعول الكاتب أحياناً على المكان، فجعله عنواناً، كما في (تل أم أحمد)، وعلى الزمان أحياناً، كما في (أمسية صيف)، وعلى الموقف الماثل في ختام القصة، أو بعض منه، كما في (قط من فخار)، أو على ما يوحي بمضمون القصة، كما في العنوان (رزمة أوراق) و(تبقى الغابة). واختار عنوانات أخرى تشوّش الأفكار، ولا تتساوق مع المضمون، كما في عنوان قصة (الشرط الرابع)، فالقصة الموسومة به لم تحوِ شروطاً ثلاثة ليكون عنوانها (الشرط الرابع)، ومن هنا جاء هذا العنوان متساوقاً، من حيث الغموض والتشويش، مع نهاية القصة الإشكالية، كما مر بنا من قبل. وما تقدم يفضي إلى القول: إن الدكتور (محبك) لم يكن ليختار عناوينه جزافاً، بل كان يفكر بها، ويتدبرها، ثم يضعها تاجاً على هامة القصة لأغراض مختلفة. ولسنا هنا لنطالب (د.محبك) بتسمية، الأشياء بأسمائها، لأن تسمية الشيء تلغي ٧٠% من متعة قراءته، كما يقول (مالارميه). ولهذا فإن عدم تسمية الأشياء بأسمائها من شأنه أن يحض الفكر على التأمل والتفكير، وهذه مهمة من مهمات الفن محمودة.

وبعد، فإن هذه سبع السمات الواسمة لقصص مجموعة "العودة إلى البحر" للدكتور (أحمد زياد محبك)، لا نراها تقتصر على هذا العمل الفني فحسب، بل تتجاوزه إلى بعض تجارب هذا الكاتب القصصية. وهي تجارب بدأت منذ خمس عشرة سنة، ونظن أنها ستستمر في الصعود إلى الأعلى حيث السرد الأجمل والإدهاش الأمثل.

***

قراءة في كتاب

"المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر"

فوّاز حجّو*

عُرف الدكتور أحمد زياد محبك في الأوساط الأدبية مبدعاً في أجناس أدبية متعددة، كما عُرف ناقداً لأجناس أدبية متعددة، وبين الإبداع والنقد كان يتنقل ويحاول دائباً أن يُطوّر نفسه. وكنت من المتابعين لكل ما يكتبه في الإبداع والنقد، وإن كنت أطالبه بالالتفات أكثر إلى النقد، لحاجة الحياة الأدبية إليه، ولقدرته على خوض هذا الغمار بما يمتلكه من كفاءات متعددة وعلى أكثر من صعيد.

وكان أول كتاب نقدي للدكتور محبك هو (حركة التأليف المسرحي في سورية ١٩٤٥- ١٩٦٧) وقد صدر في عام ١٩٨٢ . وبعد سبع سنوات صدر له كتاب (المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر). والكتابان في الأصل رسالتان جامعيتان، حصل بهما على شهادتي الماجستير والدكتوراه من جامعة دمشق. والكتابان يعدان مرجعين لا غنى عنهما في المكتبة العربية التي تعنى بالدراسات المسرحية،لأنهما يسدان فراغاً، ويوثقان لمرحلة هامة من عمر المسرح العربي. وقد أفادت منهما كثير من الدراسات اللاحقة. وهناك من أفاد منهما إفادة كبيرة، ولم يكلف نفسه بالإشارة إلى المرجع الذي نقل منه. وعلى الرغم من أهمية الكتابين إلا أنهما لم ينالا حظهما من الاهتمام، وخاصة كتاب (المسرحية

---

* *مدرس في ثانويات حلب، شاعر، عضو اتحاد الكتاب العرب، نشرت كلمته في: الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٨٤٤، تاريخ ١/٢/ ٢٠٠٣*

التاريخية) الذي نحن بصدد تسليط الضوء عليه. وعلى الرغم من صدوره منذ عام ١٩٨٩ ، إلا أنه لم يكتب عنه في الصحافة إلا ما ندر. ومن هنا جاء اهتمامنا به تحديداً.

والكتابان فضلاً عن كونهما رسالتين جامعيتين في المسرح، نجد أكثر من ملمح يجمع بينهما، أو يجعل أحدهما يكمل الآخر، فالأول يبحث في حركة التأليف المسرحي في سورية، والثاني يُعنى بالمسرحية التاريخية في سورية ومصر.

وإذا كان الكتاب الأول قد درس المسرحية في سورية بشكل عام ومن ضمنها المسرحية التاريخية فإن الكتاب الثاني اختص بدراسة المسرحية التاريخية وتوسع فيها، ولم يقتصر على ما صدر في سورية من مسرحيات تاريخية، بل تناول بالدراسة ما صدر في مصر أيضاً.

والكتابان أهّلا الدكتور محبك للتخصص في دراسة المسرح، هذا بالإضافة إلى الكتاب الثالث الذي صدر عام ١٩٩٧ وهو بعنوان (دراسات في المسرحية العربية). وبذلك يُعدّ الدكتور محبك من النقاد القلائل المختصين بالدراسات المسرحية في جامعة حلب بشكل خاص، وفي سورية بشكل عام. وقد تناوله الأستاذ الباحث محمد هلال دملخي في كتابه (مسرح حلب في مئة عام) على أنه أحد أدباء المسرح البارزين في حلب.

ويمكن أن نقول إن الدكتور محبك كان في الكتابين باحثاً ودارساً ناقداً، وقد تناول ظاهرة التأليف المسرحي نظريّاً وتطبيقياً، ومن هنا فإن الكتابين لهما قيمة علمية كبيرة تجعلهما في مرحلة متقدمة من الدراسات الأكاديمية في المسرح العربي. وإذا كانت أي رسالة لا تخلو من القيمة العلمية، فإن الرسائل الأكاديمية على كثرتها لا تستوي في الأهمية وفي القيمة العلمية، وقليلة هي الرسائل التي تستحق الطبع وتسترعي الاهتمام.

وكثير من الرسائل لا تخرج عن نطاق البحث إلا في القليل النادر، وهي تقدم أصحابها على أنهم باحثون ودارسون ليس أكثر، أما الرسائل التي تقدم أصحابها على أنهم نقاد حقيقيون فهي قليلة جداً. ومثل هذه الرسائل هي التي ترفد الحركة النقدية، وتسهم في تطويرها، ولكي يصل الباحث الناقد إلى هذا المستوى عليه أن يواكب الحركة النقدية ويتابع ما استجدّ فيها.

والدكتور محبك ناقد متابع للحركة النقدية، ويسعى دائماً لتطوير أدواته الفنية، وهو ناقد مسلح برؤية نقدية، ويتبدّى ذلك من خلال ما كتبه في النقد

الأدبي على اختلاف حقوله، وفضلاً عن ذلك فهو يمتلك لغة نقدية متطورة، ويتعامل مع المناهج النقدية بمرونة، ويجمع بين أصول النقد الأكاديمي وما استجد على الساحة من اتجاهات نقدية معاصرة تواكب حركة الحداثة في النقد والإبداع، ويحاول من خلال كل ذلك أن يتعامل مع المصطلح النقدي تعاملاً علمياً، تنتفي معه الفوضى التي أبعدت كثيراً من المصطلحات عن مدلولها.

إن عنوان الكتاب يوحي بأن الدراسة تشمل كل ما صدر من مسرحيات تاريخية عربية لأن عبارة (في المسرح العربي المعاصر) فيها تعميم، بينما نجد المؤلف في المقدمة يقول: "واختيرت الظاهرة في سورية ومصر" ثم يعلل هذا الاختيار بقوله: "لِمَا بينهما من تشابه، يبلغ أحياناً درجة التماثل.." ثم يعلل الاقتصار على سورية ومصر، دون غيرهما من الأقطار العربية الأخرى فيقول: "فلتحديد مجال البحث، وتيسير إمكان الوقوف على مصادره ومراجعه.."

وقد حدّد د. أحمد زياد محبك مرحلة البحث الزمنية لكتابه (المسرحية التاريخية) فكانت من عام ١٩٤٥ إلى عام ١٩٧٥ في حين كانت المرحلة الزمنية في كتاب (حركة التأليف المسرحي في سورية) من عام ١٩٤٥ إلى عام ١٩٦٧، وإذا كان عام ١٩٦٧ قد ارتبط بحدث يبرر الوقوف عنده، فإن الوقوف عند عام ١٩٧٥ بحاجة إلى مبرر مقنع.. وربما انتفت الحاجة إلى هذا المبرر لو أنه وقف عند عام ١٩٧٣.

وحين درس هذه الظاهرة لم يحرص على التقصّي والمسح الشامل، وكان أميل إلى الانتقائية، ليتاح له إمكانية السبر والتحليل على حدّ قوله، وفي هذه الحالة لا نستطيع أن نطالبه بالحديث عن كل ما صدر من مسرحيات تاريخية في الفترة التي حدّدها.

وقد حاول د. محبك أن يراعي حجم التأليف المسرحي في كلا القطرين: سورية ومصر، فاختار تسعة نصوص لثمانية مؤلفين من سورية وأحد عشر نصّاً، لعشرة مؤلفين من مصر. وكان بودّي أن يراعي حجم النتاج المسرحي لكُتّاب اختصوا بالمسرح مثل توفيق الحكيم، وعلي أحمد باكثير، وعدنان مردم بك، فهؤلاء اختيرت لكل واحد منهم مسرحية واحدة، وبالمقابل فهناك كُتّاب ليس لهم سوى مسرحية واحدة، أو هم في الأصل ليسوا من كتّاب المسرح، ومع ذلك اختيرت للدراسة مسرحياتهم اليتيمة مثل بدر الدين الحامد ولويس عوض. وبما أن المؤلف لم يقتصر على مسرحية لكل كاتب، واختار مسرحيتين لكل من سعد الله ونوّس وعبد الرحمن الشرقاوي، فإنه بالإمكان أن يختار أكثر من مسرحية للكتّاب

المختصين بكتابة المسرحية.

وحاول المؤلف في المقدمة أن يبين ما المقصود بظاهرة التأليف المسرحي في التاريخ فقال: (والمقصود بها ارتباط المسرحيات بالتاريخ، أيّاً كان شكل هذا الارتباط، أو طبيعته، أو مستواه، كاعتماد المسرحية على شخصية من التاريخ، أو حدث، أو زمان، أو مكان، أو على ذلك كله، سواء أتقيدت بحقائق التاريخ كلها، أو بعضها، أو لم تتقيد).

ويبدو أن المؤلف حين قدّم هذا التوضيح لظاهرة التأليف المسرحي في التاريخ كان يريد أن يقدم تعريفاً للمسرحية التاريخية، ولهذا اكتفى به، على أنه تعريف للمسرحية التاريخية، وهو في الحقيقة شبه تعريف، وهو في هذا يتكئ على شبه تعريف آخر لـ (ملتون ماركس) أورده في كتابه المترجم (المسرحية كيف نتذوقها وندرسها) وقد استشهد به المؤلف في كتابه.

ويمكن أن يتمخض عن ذلك التعريف أكثر من إشكالية غير محسومة.. وعلى سبيل المثال يمكن أن يُطرَح السؤال التالي: إلى أي حدّ زمني يمكن اعتبار مسرحية ما مسرحية تاريخية؟. ولمزيد من التحديد نقول: هل تُعدّ المسرحية التي تستلهم مرحلة عصر النهضة في عداد المسرحية التاريخية؟. فمثلاً هناك مسرحية (سليمان الحلبي) ومسرحية (رفاعة الطهطاوي) وقد عُدّتا في عداد المسرحية التاريخية، مع أنهما تتحدثان عن شخصيتين ليستا ببعيدتي العهد عن تاريخ تأليفهما، وكذلك الحال بالنسبة لمسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني) والمعروف أن شخصية أبي خليل القباني من شخصيات عصر النهضة، مثله مثل رفاعة الطهطاوي.

وهناك أيضاً إشكالية فنية غير محسومة، وهي اشتباه الملحمة بالمسرحية التاريخية.. إذ نجد بعض الذين كتبوا في ظاهرة التأليف المسرحي في التاريخ قدّموا بعض الأعمال على أنها ملاحم، وهذا ما برز في تسمية هذه الأعمال مثل: (الملحمة الإسلامية الكبرى عمر) لعلي أحمد باكثير، وتقع في ثلاثين جزءاً، وهي تتأرجح بين الملحمة والمسرحية التاريخية المطوّلة.. فهل كان هذا العمل الدرامي ملحمة حقيقيةً بالمعنى الدقيق للملحمة؟. وهل تنطبق عليه مواصفات الملحمة وشروطها، أو أنه يتراوح بين الملحمة والمسرحية التاريخية؟.

ولا أدري لماذا تجاهل د. محبك مثل هذا العمل على أهميته وضخامته، في حين عُنِيَ ببعض المسرحيات التاريخية التي لا تكاد تذكر إلى جانب هذه الملحمة التاريخية. ومن خلال التمهيد المسهب الذي كان أشبه بالمدخل، تحدث المؤلف

عن محاولة اتخاذ التاريخ مصدراً للتأليف المسرحي، وذلك من خلال ثلاثة محاور هي: مصادر العمل الإبداعي، وطبيعة اتخاذ التاريخ مصدراً، ثم تحدث عن تاريخ اتخاذ التاريخ مصدراً للتأليف المسرحي.. وحاول المؤلف أن يعلل أسباب هذه الظاهرة، فذكر عدداً من الأسباب التي تفسّر بروز هذه الظاهرة، وذلك من وجهة نظره، وهي أسباب ليست نهائية، ويمكن أن تُذكَر في هذا الشأن أسباب أخرى.

وعرض المؤلف لمختلف الآراء حول علاقة المسرح بالتاريخ، والفرق بينهما، وقدّم عدداً من المواقف المتباينة التي اتخذها الكتّاب من هذه الظاهرة، وهي مواقف تعكس وجهة نظرهم، وتبين طريقتهم في التعامل مع التاريخ، وبعد ذلك ذهب المؤلف إلى أنه: "من التعسف تقييد الكاتب بحقائق التاريخ، ومطالبته بالتزامها، وعدم الخروج عليها، لأنه لا يكتب بحثاً تاريخياً، وإنما يكتب عملاً فنياً، يسعى فيه إلى طرح فكرة جديدة، ترتبط بعصره، ولا ترتبط بالتاريخ، وما اتخاذ التاريخ مصدراً إلا وسيلة للتعبير عنها".

وقد تناول الكتاب المسرحية التاريخية من ثلاثة جوانب: الموضوعات، والرؤية الفكرية، والقضايا الفنية، وقد عالج في الجانب الأول الموضوعات الخاصة بالمضامين التي حملتها المسرحية التاريخية، فكانت في معظمها ذات مضامين سياسية، أما في الجانب الثاني فبرز الموقف من التاريخ لدى كُتّاب المسرحية، وتجلى في عدد من المواقف بحسب موقع كل كاتب. كما برز فهم كل كاتب للتاريخ على طريقته الخاصة، ومن خلال هذا الفهم تعامل مع التاريخ بوصفه مصدراً للتأليف المسرحي.

أما في الجانب الثالث وهو القضايا الفنية فتحدث عن البناء الفني للمسرحيات التاريخية التي دار حولها البحث، فوجدنا التنوّع في هذا البناء، واختلافه من كاتب إلى آخر، كما تحدث عن لغة الحوار بوصفه الأكثر تمثيلاً لفن المسرحية، فوجد أن المسرحيات التاريخية كلها اعتمدت على اللغة العربية الفصيحة في كتابة الحوار باستثناء مسرحيتين لسعد الدين وهبة، ونعمان عاشور. ويعلق المؤلف على هذا الاستنتاج قائلاً: "وفي هذا ردّ على الدعوة إلى استخدام اللهجة العامية، ونفي لمسوغاتها".

ومن خلال استعراض أشكال البناء التي اعتمدت عليها المسرحيات التاريخية، نلاحظ تعدد أشكال البناء الفني، كما تتضح غلبة الاعتماد على البناء السردي البسيط، إلى جانب أشكال البناء الأخرى، ولا سيما البناء التركيبي. وقد توصل المؤلف إلى أن البناء الفني كثيراً ما يرتبط بالموقف الفكري، ويدل عليه،

ويساعد على إظهاره، كما لاحظ أن التطوير في أشكال البناء، تمّ السير فيه من البسيط إلى المركب، ولم يَخلُ هذا التطوير في بعض مراحله من التأثر بأشكال البناء في المسرح العالمي، إلى درجة أنه كان في بعض أشكاله نتيجة له.

وبما أن المسرحية التاريخية كُتبت شعراً ونثراً، فقد تحدث المؤلف عن هذا الجانب ضمن (القضايا الفنية) وذلك في الفصل الذي أفرده للحديث عن (لغة الحوار). فدرس الحوار في المسرحيات التاريخية التي كُتبت على بحور الشعر التقليدية تارة، وعلى شعر التفعيلة تارة أخرى. هذا بالإضافة إلى المسرحيات النثرية التي كُتبت بالعربية الفصيحة على الأغلب، وبالعربية الفصيحة الممزوجة باللهجة العامية على نطاق ضيق.

ويرى المؤلف أن المسرحيات التاريخية التي كُتبت على شعر التفعيلة كانت كثيرة، وإن هذا النوع من الشعر في المسرح حقق نجاحاً، ولاءم الحوار المسرحي، ويذهب المؤلف إلى أن أفضل أمثلته ما قدّمته مسرحية (مأساة الحلاّج) لصلاح عبد الصبور، ويعقب قائلاً بعد ذلك: ((وفي ذلك ما يدل على مسؤولية المؤلف عن كتابة حوار يرتبط بالبناء المسرحي، سواء أكان ذلك بالنثر أم كان بالشعر)).

أما النصوص المختارة التي قام بتحليلها، فهناك تفاوت في تحليلها وفي نقدها. فبعضها كان عادياً، وبعضها الآخر كان متميزاً، وفي هذه النصوص المتميزة كان المؤلف ناقداً متمكناً، يتصف نقده بالعمق والجدّة، ويكفي أن نشير إلى تحليله لمسرحية (رأس المملوك جابر) التي حظيت باهتمامه الملحوظ فأجاد في تحليلها.

وسعى المؤلف في بحثه إلى الارتباط بالنصوص المدروسة، فانطلق في تحليلها وتقويمها من داخلها، بما تحمله من قيم فكرية وفنية، ولم يحاول فرض شيء عليها من خارجها إلا ما ندر، وهذا ما نأى بالبحث عن المقولات الجاهزة، وجنبه الوقوع في منزلق الأحكام المسبقة.

وإن الحديث عن المسرحية التاريخية كان ينبغي أن يتطرق إلى الحديث عن الرواية التاريخية للإفادة مما قيل عن الرواية التاريخية التي تعتمد على التاريخ مثلها مثل المسرحية التاريخية. وإن إجراء مقارنة بين التأليف المسرحي في التاريخ، والتأليف الروائي في التاريخ، يمكن أن يضع أيدينا على عدد من النتائج الهامة.

واختتم المؤلف كتابه بأهم النتائج التي توصل إليها من خلال بحثه في المسرحية التاريخية، ويمكن العودة إليها لمن يرغب، وهي في معظمها دقيقة،

وناتجة عن فهم عميق للظاهرة التي تناولها، وكانت بعض النتائج قابلة للنقاش، ويمكن أن نختلف معه فيها.. وفي الحالتين لا يسعنا إلا أن نحترم رأيه وجهده.

ومن النتائج الهامة التي توصل إليها الباحث ارتباط المسرحية التاريخية بالتراث، وحرص كُتّابها على الهوية العربية، وفي ذلك يقول: "ويبدو في اتخاذ التاريخ مصدراً للتأليف المسرحي ما يكسب المسرحيات ملمحاً عربياً يربطها بالتراث، ويقلل من تأثرها بالمسرح الغربي، وإن كان لا يلغي مثل ذلك التأثر، بل يمنحه شرعيته، ويقلل من ظهوره فجّاً غريباً".

وكان بإمكان المؤلف أن يعالج من خلال هذا الملمح أو النتيجة، قضيةَ التأصيل في المسرح، والحفاظ على الهوية، وأن يبحث في هذا المنحى فكرياً وفنياً للتوصل إلى نتائج أخرى تتعلق بثنائية التأصيل والتحديث، لمعرفة ما إذا كانت المسرحية التاريخية منحازة إلى هذا الاتجاه أو ذاك.

***

كلمة المحتفى به

الدكتور أحمد زياد محبك*

الإخوة الحضور

السيدة الأديبة جمانة طه : عضو المكتب التنفيذي لاتحاد الكتاب العرب

الأستاذ عبدو محمد رئيس فرع حلب لاتحاد الكتاب العرب

الأستاذ الدكتور عبده عبود مقرر جمعية النقد

الأساتذة المشاركون في التكريم

تحية الحب والحرية والإبداع

عشرون عاماً بين كتابي الأول الصادر سنة ١٩٨٢وكتابي السابع عشر الذي صدر هذه السنة، وثلاثون عاماً بين أول مادة تنشر لي سنة ١٩٧٢ وآخر مادة نشرت قبل أيام وبينهما مواد منشورة في صحف ومجلات عربية هنا وهناك في أرجاء الوطن العربي قد يبلغ عددها الثلاثمئة، وقبل عامين قال لي أولادي في عيد ميلادي : خمسون عاماً تزداد شباباً، تلك هي لغة الحساب والأرقام، وإذا كان لابد من أرقام أخرى نضيفها فلا بد أن نذكر ارتعاشات القلب ومسامرات الصحب وضحكات الشمس وبسمات الأقمار ورنات العطور، و دغدغات الآمال والأحلام، ولغة الأرقام التي يطلبها التاجر الرابح الخاسر لغة لا تنفع، والشاعر الخالق وحده يراها رموزاً وإشارات، ومن هنا يأتي التكريم لا للإحصاء ولا للأرقام ولا للأعمال، ولكن للإنسان، والإنسانوحده الأول، لأنه هو صانع الأعمال ومبدع الأرقام وحامل القيم ومن غيره لا وجود لها، وهذا هو التكريم الحق للإنسان بذاته في حياته،

---

* *أستاذ في قسم اللغة العربية بجامعة حلب، قاص وناقد، عضو اتحاد الكتاب العرب، أمين سر فرع اتحاد الكتاب العرب بحلب.*

وليس بعد مماته كما شاع وكما يتوهم بعض الناس لطول ما ألفوا، ومن هنا أيضاً يكون التكريم بداية جديدة لحياة جديدة ولعمر آخر جديد ولشباب يزداد شباباً وعطاء بل يزداد حباً للآخر، والجميل أن يكرم المرء في أكثر الناس قربًا منه وأعمقهم علاقة معه وأشدهم صلة به، وهم الذين تربطهم به أنوار المعرفة، ومباهج المحبة، وإشراقات الكلمة، ولذلك فهم أعظم تقديراً له من ذوي رحمه وأقرباء دمه، فهؤلاء تربطهم به أتربة ودماء متحولة، وأولئك يعرفون فيه الجوهر ويربطه بهم شرف الكلمة وأمانتها ومسؤوليتها، فإذا هو يتحرر بهم ويحلق معهم في فضاءات من أثير ونور، وإذا هو معهم في رحم واحد يغذوهم بعبير الحرية وأنغام الإبداع، وهذا هو الوجود الحق الذي تمنحه منظمة حضارية متطورة، ما بناها رجالها بالحجر والحديد والزجاج وحده، بل عمروها بأشذاء الحرية وأنداء الكلمة وغذوها بآماد المحبة وأبعاد التعاون وظللوها بالإبداع، فإذا هي تورق وتزهر وتثمر بكل ما هو في داخلها من تنوع وتعدد بل اختلاف يزيد الود، موقنين أن الاختلاف هو أساس الإبداع، تلك هي منظمة اتحاد الكتاب العرب التي كان لي شرف الانتساب إليها أواخر عام ١٩٨٣ بدعوة راقية ودعم شريف من أب ودود وأخ كبير ومعلم يبني في تلميذه الإنسان، هو الذي علمني كيف يكون البحث العلمي وعلمني كيف أحب الإنسان أياً كان شكله أو لونه أو معتقده، وعلمني كيف يكون الأستاذ الجامعي وعلمني كيف أحب طلابي وأحترمهم وأشجعهم، والذي أحببته وأحببت فلسطين فيه واعتنقتها قضية حب وعروبة ونضال ولأجلها كتبت مجموعتي القصصية : حجارة أرضنا، ذلك الأستاذ المعلم الحاضر في سورية دائماً وإن كان غائباً عنها هو الدكتور حسام الخطيب، وفي الاتحاد مع المبدعين والمفكرين ورجال الفكر والكلمة حملة الأمانة والمسؤولية كان لي شرف الالتقاء، تعرفت إليهم، وغمروني بفيض المودة وكريم اللقاء وتعلمت منهم الدأب على العمل لا بدأب النمل ولا بجهد النحل ولكن بإبداع الإنسان وجده وتفانيه في العمل لأجل أخيه الإنسان عبر الكلمة أشرف وسيلة لأسمى غاية، وهؤلاء المبدعون في اتحاد الكتاب هم الذين أشرعوا لي أبواباً ما كنت لأطرقها ونشروا لي أشرعة سفن ما كنت لأركبها والفضل لا يرجع إلى تلك المنظمة المبدعة بأنظمتها وقوانينها والميادين والفرص التي تتيحها فحسب، إنما يرجع أولاً إلى الرجال المبدعين العاملين في تلك المنظمة وفروعها العاملة في القطر، ولولاهم لكانت المنظمة مجرد قوانين وأفكار ولولاهم لكانت مجرد مبنى وأحجار، ومن هنا تعلمت من أولئك المبدعين أن الإنسان هو الأول لأنه هو المنطلق وهو الهدف، وفي الاتحاد حلقت بجناحين، بل بأجنحة من تشجيع وتكليف ودعوة وحب، فإذا أنا في

سرب من الصحب، عشاق الحرف، مبدعي الكلمة، الداعين إلى الحرية والعدل والحق، أطوف لألقاهم مثل الفراشة أرجاء القطر، وحيثما حللت في أي فرع من فروعه كان لي قريب في الحرف ونسيب في الكلمة، وما كان ليكون لي مثل هذا التطواف المقدس لولا اتحاد الكتاب العرب، بل لقد أوفدني الاتحاد مرة إلى الجزائر فازداد عشقي للعروبة وترسخ إيماني بالوحدة وقويت ثقتي بالكلمة وجدوى الحرف، ودعاني مرة أخرى إلى ندوة في طرابلس الغرب، فلقيت في الندوة رفاق الحرف من كل حدب وصوب أتوا إلى هذا اللقاء، فأيقنت أن هناك هدفاً آخر من الحياة أكبر من الطعام و الشراب والمال، كما عشت المعنى الصحيح للصديق في السفر، فلقد أسفر عن معادن نبيلة لفريق من الأدباء كنا معاً منهم الأستاذ ميخائيل عيد والدكتور عبد الله أبوهيف وكان ثمة رفيق في السفر هو قبل الطريق قولاً وفعلاً للجميع من شهده شهد الأخ الكبير الذي يرعى صحبه ويوفر لهم كل سبل الراحة و يزيل عنهم كل وعثاء السفر ولا يجعلهم يخطون خطوة إلا إذا اطمأن إلى موقع قدمهم وإذا كان ثمة خطر تقدمهم وإذا كان ثمة مغنم تأخر عنهم ولا يستطيع المرء إلا أن يدعوه الصديق وهذا هو موقعه في القلب وإن كان له موقع آخر في الاتحاد وهو رئاسته، وهو به عن خبرة ذكاء وحسن إدارة جدير، فباب مكتبه مفتوح لكل زائر ومراجع ومعترض ومخالف ومخاصم، بل قلبه مفتوح لهم جميعاً يلقاهم بالود والتقدير والفهم، ألا إنه الدكتور علي عقلة عرسان الذي أعده أستاذي الثاني بعد الدكتور حسام الخطيب، فهو الذي علمني كيف أقرأ المخطوط مدافعاً فيه عن الحق والخير والعروبة والأخلاق، بنزاهة أياً كان صاحبه، وهو يتركه بين يدي أمانة من غير توصية ولا حض ولاتحريض ولا حث ولا استعجال، ولقد كلفني الاتحاد بالعمل عضواً في هيئة التحرير لجريدة الأسبوع الأدبي، فعملت فيه ثلاثة أعوام ١٩٩٧. ٢٠٠٠ وكان العمل الأحب إلى نفسي في حياتي كلها، ومن خلاله قرأت لمعظم الكتاب العرب في القطر كنت أقرأ المواد قبل نشرها فأحس بمتعة وعندما تنشر كنت أحس بمتعة أكبر وكأنها مواد لي تنشر، وفي هذا العمل تعلمت النزاهة والجرأة في الحق والحكم على المادة من داخلها سواء أكانت لكبير أم صغير مبتدئ أو قدير، ولا بد من الإشادة برجال عملت معهم في هذا المجال المبدع الخلاق، كانوا مثالاً في الجد والصدق والعدل والحب أذكر منهم الأساتذة حسين حموي والدكتور وليد مشوح وحسن حميد وعبد القادر الحصني، وفي كل مرة أزورهم فيها في دمشق ألقى فيهم الود كله وأتعلم منهم الإخلاص للعمل والصحب، ولا بد أن أذكر أيضاً صحباً آخرين في إدارة الاتحاد منهم الشاعر المبدع الأستاذ فايز خضور والشاعر الجميل مصطفى خضر والشاعر النشيط

عصام خليل والباحث الغيور على الوطن والمنافح عن فلسطين والفاضح للعدو الصيهوني الأستاذ فؤاد أبو زريق، ولقد كان للاتحاد فضل علي كبير فقد نشر لي عشرات المواد في دورياته، كما نشر لي خمسة كتب ، والرقم هنا وحده لا يكفي ليدل، لأن الاتحاد بنشره الكتب إنما صنع لي دوحة فيحاء بها أستظل وإليها ألجأ ولعل أحب شجرة إلى نفسي في تلك الدوحة كتاب الحكايات الشعبية، لأنني حفظت فيه صوت جدتي بما ضم من حكايات سمعتها عنها، ثم مدَّ الاتحاد لي ظلاً طويلاً عندما ألقى علي نوراً كاشفاً في هذا التكريم الجميل الحنون، وهو تكريم أعتز به وأفخر، وقد اقترحه الزملاء في جمعية النقد الأدبي بدمشق وتبناه مقررها الأستاذ الدكتور عبده عبود ووافق عليه المكتب التنفيذي كما وافق على اقتراحي أن يكون في حلب، وهذا بحد ذاته تكريم آخر، كما رحب به الأستاذ عبده محمد رئيس فرع الاتحاد بحلب ، وإني لأقدم زهور الشكر للزملاء في جمعية النقد ولمقررها الدكتور عبده عبود ولرئيس فرع الاتحاد بحلب الأستاذ عبده محمد كما أقدم زهور الشكر والتقدير والعرفان إلى الأصدقاء والزملاء والأساتذة الأجلاء الذين شاركوا في هذا التكريم ببحوثهم وكلماتهم ،كما أرفع باقات الورد والود إلى الأستاذ الدكتور علي عقلة عرسان رئيس اتحاد الكتاب العرب وإلى السادة الأدباء أعضاء المكتب التنفيذي، وثمة وردة بيضاء نقية خاصة أقدمها إلى الأديبة الأخت جمانة طه، تقديراً لشخصها الكريم وشكراً لإلقائها كلمة الاتحاد وتمثيلها الدكتور علي عقلة عرسان، وإذا كنت قد بدأت بلغة الأرقام فبها أود أن يكون الاختتام، كما هي لدى الشاعر الذي لايفكر في ربح أو خسارة لا كماهي لدى التاجر الرابح الخاسر، لقد كرمني أول مرة نادي التمثيل العربي قبل بضع سنين واليوم يكرمني اتحاد الكتاب العرب ونهمان لايشبعان طالب علم وطالب تكريم ولذا فإنني أطمع في تكريم ثالث ورابع بكل ما في الأرقام من إيحاءات الإشارات والرموز، وشكراً لكم جميعاً وإلى اللقاء .

***

رسالة حلب
تكريم الدكتور أحمد زياد محبك

عبود كنجو*

استمرارية لنهج اتحاد الكتاب العرب في القطر العربي السوري بتكريم المبدعين في مجالات الفكر والأدب الذين حققوا إنجازات مهمة وإضافات معرفية جديدة للثقافة العربية، فقد تم مؤخراً في فرع اتحاد الكتاب العرب بحلب تكريم الدكتور أحمد زياد محبك عضو جمعية النقد وأستاذ الأدب العربي الحديث في جامعة حلب، وهو ذو ميول متعددة وثقافة متنوعة أثمرت العديد من الإبداعات في الدراسات الأدبية والأدب المقارن والقصة والرواية والمسرحية، والأدب الشعبي.

وقد حضر حفل التكريم جمهور متميز من الأدباء والمثقفين والمهتمين بالأدب، إضافة إلى كثرة المحتفين والكلمات والدراسات النقدية، والتي خرج بعضها عن مضمون الحدث مما جعل حفل التكريم أشبه بندوة نقدية، طرحت فيها الكثير من الآراء بحياد نقدي يلتزم بمسؤولية النقد والضمير النقدي أكثر من التزامه بمناسبة التكريم.

افتتحت السيدة جمانة طه عضوة المكتب التنفيذي الحفل بكلمة تحدثت فيها عن خطة الاتحاد في تكريم المبدعين الذين حققوا إنجازات مهمة في خدمة الثقافة والوطن على غير العادة المتبعة قديماً فمن حق المبدعين أن يحتفى بهم، وتكرم

---

* *معلم متقاعد، شاعر، عضو اتحاد الكتاب العرب،* *نشرت الرسالة في: الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٧٩١، تاريخ ٢٠٠٢/١/١٢*

جهوده، وهم أحياء بيننا يشاركوننا الحياة وحب الوطن والإبداع، والغاية دائماً هي الإنسان وسموه نحو قيم الحق والخير والجمال، الإنسان الذي كرمه الله سبحانه وتعإلى في محكم التنزيل وفضله على جميع مخلوقاته، كما تحدثت عن إسهامات الدكتور أحمد زياد محبك في حقول الثقافة وتنوعها. واهتماماته حتى بقضايا الإنسان البسيط في الحواري والأحياء الشعبية والتركيز على تراثه الشعبي الذي يلخص في جوهره حكمة الحياة.

ثم ألقى الأديب عبدو محمد كلمة فرع حلب لاتحاد الكتاب العرب مبدياً إعجابه بالنشاط المتعدد لصاحب التكريم وبخاصة ذلك السفر الغني "حكايات شعبية" الذي يحوي التاريخ الشعبي لبلاد الشام والمنطقة العربية في آسيا ومصر على اعتبار التلازم التاريخي، تلك الحكايات التي كانت تروى في المضافات وينقلها الناس تندراً وتزجية للوقت والفراغ، وتقصها الجدات على أحفادهن. وهكذا تنتقل إلى الأجيال تلك القيم والمفاهيم، كما تعطي صورة عن تقلب الأحوال وما يرافق ذلك من أفراح وأتراح.

كما ألقى الناقد محمود منقذ الهاشمي كلمة جمعية النقد الأدبي، تحدث فيها عن صاحب التكريم من خلال معرفته الشخصية المديدة وتعدد عطاءاته الأدبيّة وعدم اكثراثه بالحضور الإعلامي والأيديولوجيات المتصارعة وهو في مجالات القصة القصيرة يميل إلى البساطة والوضوح والمقاصد النبيلة والتعاطف مع ذوي المكابدات الاجتماعية، أما في مجال النقد الأدبي فإنه لم يقدم على ممارسته إلا بعد أن ألم بالنقد العربي قديمه وحديثه إضافة إلى التيارات الأوربية المعاصرة مع المثابرة على الإطلاع والإفادة من كل جديد كما أغنى تجربته بالإطلاع على العلوم الإنسانية واللغوية والبلاغية مما جعله أقرب إلى الناقد التكاملي ثم ألقى محمود فاخوري كلمة أصدقاء المحتفى به، تناول فيها اهتمام المحتفى به بصحيفة بشر بن المعتمر، وشعر المتنبي، وطوافه في جنان رسالة الغفران، وصحيفة بشر بن المعتمر من النصوص النقدية الهامة في تراثنا النقدي فهي تتناول ما يسمى اليوم بالإبداع وعوامله من نشاط وفراغ بال وإجابة النفس والوقت المناسب ومنازل الإبداع وأصناف المبدعين، وقضية التوصيل والتأثير، وقد وقف المحتفى به عند هذه القضايا محللاً وشارحاً وموازناً في حضور واضح ونظرات نفاذة مفيداً من الدراسات الجمالية والفنية المعاصرة مضيفاً إليها ما هداه إليه البحث إضافة إلى مناقشة آراء الباحثين الذين تناولوا تلك الصحيفة أمثال أحمد أمين وشوقي ضيف

وإحسان عباس الذين اقتصروا على الجانب البلاغي فيها دون الجانب النقدي والإبداعي.

أما كلمة مثقفي حلب فكانت للباحث محمد قجة رئيس جمعية العاديات بحلب، وعنده أن المحتفى به يعرف كيف يوازن بين رصانة الأكاديمي، وبراعة المبدع، ودقة الإداري، مع تناسق هذه القنوات وتناغمها، فلم يشغله العمل الأكاديمي والإداري عن الجانب الإبداعي في القصة والرواية والقصة القصيرة جداً، وقد أثمرت جهوده عدة جوائز أهمها جائزة الباسل للإنتاج الفكري في مدينة حلب. وجائزة البتّاني للقصة القصيرة في الرقة، وجائزة جريدة الثورة ولا بد من التوقف عند قضية هامة وهي غوصه العميق في الحياة الاجتماعية والثقافية لمدينة حلب وتراثها الشفوي الذي هو بحاجة ماسة إلى التوثيق، وقد أثمرت جهوده عملين اثنين هما من الأهمية بمكان، وإن تكريمه يعني اتفاقنا على تكريم الإبداع متمثلاً في هذا الرجل، وتكريم الجهد الأكاديمي والدأب والمتابعة.

أما الدكتور عبده عبود وقراءته في كتاب قصائد مقارنة للمحتفى به، ويرى أن الدكتور محبك أخذ المفهوم النقدي الأمريكي للأدب المقارن من أستاذه الدكتور حسام الخطيب المنحاز نظرياً إلى هذا المفهوم، وقد تبنى الدكتور محبك ذلك المفهوم بكل صراحة، تعبيراً عن بعض الوفاء لأستاذه –كما يقول في المقدمة– والوفاء شيء جميل، إلا أنه يحق لنا أن نتساءل: هل يجوز أن يتم التعبير عن الوفاء على حساب الاعتبارات العلمية والمعرفية؟ فما وصفه بأنه عرض لنظرية ريماك للدكتور الخطيب هو في حقيقة الأمر ترجمة تلخيصية مبتسرة لإحدى مقالات ريماك، وقد نشرت المقالة مترجمة في مجلة الآداب الأجنبية، فهل يستحق عرض هذا شأنه أن يوضع مدخلاً لكتاب نقدي تطبيقي مقارن ككتاب "قصائد مقارنة"؟ ثم ألم يظهر في الأدب المقارن شيء جديد يستحق الذكر بعد تلك المقالة التي ألفت قبل ثلاثين عاماً؟

وفي إجابة عن هذه التساؤلات، عدد الدكتور عبود العديد من المدارس التي أصبحت معروفة قبل صدور الكتاب غير أن الكتاب ليس كتاباً نظرياً بقدر ما هو كتاب تطبيقي، يحوي دراسات مقارنة بين قصائد عربية وفرنسية أضاف فيها الدكتور محبك إلى التحليل النقدي المعهود بعداً مقارناً، وقد ختم الدكتور عبود كلمته: بأن الدراسات النقدية المقارنة التي يحويها كتاب، قصائد مقارنة" تعد محاولات طيبة لاستخدام المنهج المقارن في نقد الشعر، وهي قراءة جديرة بالقراءة

والمناقشة، اتفق المرء مع صاحبها أم لم يتفق فالاختلاف في الرأي لا يفسد للود قضية متمنياً على الدكتور محبك أن يمد المكتبة العربية بالمزيد لحاجتها الماسة.

وألقى الدكتور رضوان القضماني دراسة بعنوان "د. أحمد زياد محبك والأدب الشعبي" يرى في مستهلها أن المحتفى به رجل حرص دائماً على هويته محافظاً على أصالته بعيداً عن التجمد أو التقوقع منفتحة على الإبداع لحفظه وتطويره، وهي تستمد من الماضي لا كي تعود القهقرى إليه، بل كي تستقدمه إلى الحاضر وتصله به، وإن هذا الموقف من الأدب الشعبي نفتقده اليوم ونحتاج إليه، وقد بدأت بعض الجامعات العربية تدخله في مناهجها كجامعة القاهرة، وعين شمس، ودار العلوم. كما يرى الباحث أنّ المحتفى به يسعى إلى تأسيس منهج في دراسة الأدب الشعبي يبدأ من الجمع والتدوين ولا بد من التوسع في ذلك كتشكيل بعثات ورحلات تجمع وتستقصي، لأن الاستماع إلى الجدة لا يكفي وهي حالة فردية خاصة، ويرى أن المحتفى به أغنى منهجه بالتصنيف إلى دهاليز وحكايات، ثم يحلل الدهليز مستنداً إلى مقولات سوسيولوجية وسيكولوجية، ثم يعمد إلى تحليل بنية الدهليز مشيراً إلى أنه يمهد لحكاية طويلة تدهش المتلقي وتشده لمتابعة الحكاية. كما يتناول الدهليز لغوياً فيشير إلى أنه يقوم على سجع عفوي، وعلى توازن وإيقاع في الجمل، كما يتناول الأسلوب الذي يقوم على المفارقات والسخرية المبنية على مغالطات تحدث الادهاش، كما يعمد إلى تحليل الحكاية الشعبية كخطاب شفهي يتسم بشخصية الراوي الذي لا يحصر نفسه بألفاظ الحكاية ذاتها، كما يحدد مطلع الحكاية الذي لا يتغير، كما تقوم بنيتها على نهاية مفتوحة تسمح بالانتقال من حكاية إلى أخرى، وتقوم على تعددية الأصوات لإشراك المتلقي في حوادث الحكاية.

وقد تناول الدكتور عادل الفريجات إحدى المجموعات القصصية للمحتفى به وهي "العودة إلى البحر" وهي آخر المجموعات صدوراً، لأن الأثر الأخير يمثل نضج التجربة، ففي السرد يعول على تقنية المزج بين زمنين، راهن تولد، وغابر تولى، والسرد أحياناً يبدأ من منتصف القصة وعن طريق التداعي يتم الربط بين الأزمان إلى النهاية، وربما وفر الخيار الأول والثاني في السرد بعض الجذب والشد للمتلقي، كما يرى الدكتور فريجات أن محفزات السرد عند الكاتب تتمثل بالكشف عن سمات الشخصية المحورية التي تقوم بالحدث أو يقوم بها الحدث، وقد يمضي السرد محفزاً بصنع المفارقة وصياغة المفاجأة. غير أن بعض

القصص تشكو من الإطالة غير المسوغة، فقد كانت القصة أحياناً تنتهي ولا ينتهي السرد، وفي أحيان أخرى ينتهي السرد، ولا تنتهي القصة، كما لاحظ أن البطل الإيجابي حضر وغاب في المجموعة غير أنه يمكن القول: أن بعض أبطال القصص يكافح قوى أكبر من قدرته، وبعضها يكافح ضد شخصيات أخرى ولكنه لا ينهزم أمامها، كما يلاحظ تعدد النهايات في قصص المجموعة غير أنه استبعد النهاية المقلوبة، والنهاية المفاجئة، وحضرت النهاية الواضحة، والنهاية الإشكالية، والنهاية المعضلة، والنهاية الواعدة، كما اهتم المحتفى به في اختيار العناوين التي لم يخترها جزافاً ما لعناوين دلالاتها وإيحاءاتها.

أما الشاعر فواز حجو فقد تناول جهود المحتفى به في الدراسات المسرحية والتاريخية منها بصورة خاصة.. من خلال كتبه "حركة التأليف المسرحي في سورية" و "المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر" و "دراسات في المسرحية العربية" ومن المقارنة بين هذه الكتب –وبخاصة الكتابين الأولين– يتضح أن أحدهما يكمل الآخر. مما جعل المحتفى به من النقاد القلائل المختصين بالدراسات المسرحية بحثاً ودراسة ونقداً، جامعاً بين النظرية والتطبيق مع متابعة الحركة النقدية ومستجداتها، يتبدى ذلك من خلال ما كتبه في النقد مع امتلاك لغة نقدية متطورة، وتعامل مع المناهج النقدية بمرونة جامعاً بين أصول النقد الأكاديمي، وما استجد على الساحة من اتجاهات نقدية معاصرة تواكب حركة الحداثة في النقد والإبداع. ويتعامل مع المصطلح النقدي تعاملاً علمياً تنتفي معه الفوضى التي أبعدت كثيراً من المصطلحات عن مدلولها. كما كان أميل إلى الانتقائية ليتاح له إمكانية السير والتحليل كما صرح بذلك في رسم منهجه.

وأخيراً كانت كلمة المحتفى به الدكتور أحمد زياد محبك الذي رأى أن التكريم ليس للأعمال فقط. وإنما للإنسان صانع الأعمال وحامل القيم. وإن التكريم في الحياة هو التكريم الحق الذي يدفع الإنسان إلى مزيد من العطاء وحب الآخرين، والجميل أن يكرم المرء في أكثر الناس قرباً منه وأعمقهم علاقة معه، وأشدهم صلة به، وهم الذين تربطهم به أنوار المعرفة، ومباهج المحبة، وإشراقات الكلمة، ولذلك فهم أعظم تقديراً له من ذوي رحمه، لأنهم يعرفون فيه الجوهر. ويربطه بهم شرف الكلمة وأمانتها ومسؤوليتها، إنه الوجود الحق الذي تمنحه منظمة حضارية متطورة، عمرها رجالها بأشذاء الحرية وأنداء الكلمة، موقنين أن الاختلاف هو

أساس الإبداع، وإني لأقدم زهور الشكر للزملاء في جمعية النقد وفرع الاتحاد بحلب، والتقدير والعرفان إلى الأصدقاء والزملاء الذين شاركوا في هذا التكريم ببحوثهم وكلماتهم، كما أرفع باقات الورد إلى الأستاذ الدكتور علي عقلة عرسان رئيس اتحاد الكتاب العرب والسادة أعضاء المكتب التنفيذي، والشكر لجميع الحاضرين.

***

القسـم الثانــي
مقالات ودراسات منشــورة .عن مؤلفات

الدكتور أحمد زياد محبك

---

* رتبت مواد هذا القسم وفق تاريخ نشرها

حركة التأليف المسرحي في سورية

الدكتور أحمد محمد قدور*

صدرت مؤخراً عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق دراسة بعنوان" حركة التأليف المسرحي في سورية من سنة ١٩٤٥ إلى سنة ١٩٦٧"، لمؤلفها أحمد زياد محبك، وتقع ٤٣٠ صفحة من القطع الكبير.

- ١ -

والدراسة تعنى بالنصوص المسرحية في المقام الأول، ويحتج مؤلفها لذلك بغلبة التأليف المسرحي في سورية على النشاط الفني فيها، ويوضح أن مجال بحثه هو النصوص فحسب دون العروض، ويبدو مثل ذلك التمييز بين النصوص والعروض المسرحية مقبولاً، ولا سيما في الوطن العربي، حيث يُلاحظ أن التأليف المسرحي قد ارتبط منذ نشأته بالأدب أكثر من ارتباطه بالفن وأن كثيراً من المسرحيات ألّفت لغاية أدبية لا لتعرض على خشبة المسرح.

والدراسة مبنية على إحصاء للنصوص المسرحية المطبوعة والمنشورة في الصحف والدوريات، وهو إحصاء شامل ألحقه المؤلف بدراسته، وفيه إشارة إلى أكثر من مئة نص مسرحي، وقد رُتّبت النصوص وفق تاريخ صدورها، وهي موثقة بذكر تاريخ نشرها، والموضع الذي نشرت فيه.

ولقد تعرّض المؤلف في دراسته لأكثر من ستين مسرحية وقف عندها جميعاً

---

* *أستاذ في قسم اللغة العربية بجامعة حلب، باحث، عضو اتحاد الكتاب العرب،* *نشر بحثه في:* ***مجلة الموقف الأدبي***، *اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ١٥٣. ١٥٤، كانون الثاني . شباط ١٩٨٤، ص ٣٢٥ . ٣٢٩.*

بالنقد والتحليل والتقويم والمقارنة، وقد التزم فيها نهجاً محدداً، فكان يعرّف المسرحية، ويشير إلى مصدرها، ويلخّصها تلخيصاً وافياً وطويلاً في أغلب الأحيان. ثم يحلّلها ويقوّمها.

- ٢ -

تتألف الدراسة من مدخل وخمسة فصول، ففي المدخل يعرض المؤلف لعلاقة العرب بالمسرح وينطلق من مقولة يعدّها منتهية، وهي القول إن العرب لم يعرفوا المسرح قبل منتصف القرن التاسع عشر حين نقله إليهم مارون النقاش، والمؤلف لا يناقش هذه المقولة ولا يتعرض لها بالنقد.

وفي الحقيقة كان يمكن للمؤلف الاستغناء عن هذا المدخل، فهو لم يضف جديداً ولم يأتِ فيه بما يوفي الموضوع حقه، وهو موضوع ليس من صلب البحث، ولا يدخل في المرحلة المحددة له، وكان يمكنه بدء الدراسة بالفصل الأول من غير هذا المدخل.

وفي الفصل الأول يدرس المؤلف العلاقة بين التأليف المسرحي والواقع السياسي، ويدرس في الفصل الثاني العلاقة بين التأليف المسرحي والواقع الاجتماعي وفي الفصل الثالث يدرس المصدر التاريخي للتأليف المسرحي، وفي الفصل الرابع يدرس المصدر الأسطوري، وفي الفصل الخامس يستخلص أهم خصائص التأليف المسرحي في سورية.

والفصول الأربعة الأولى من الدراسة تكاد تكون ذات حجم واحد، وهي في مستوى متماثل من الجهد والعناية والإتقان، وإن كان الفصل الأول (الواقع السياسي) والفصل الرابع (المصدر الأسطوري) من أقواها جميعاً وأكثرها تعمقاً. أما الفصل الخامس فلا يتناسب في حجمه مع الفصول الأربعة الأولى، فهو قصير جداً وحريّ بهذا الفصل أن يكون خاتمة وهو في الحقيقة كذلك.

ويبدو تقسيم الدراسة إلى فصول مستنداً إلى دراسة النصوص نفسها ومعتمداً على مضموناتها، مع ملاحظة ارتباطها بالواقع وتعبيرها عنه، ولكن من غير إخضاعها لمفهومات خاصة أو مراحل محددة، ونجت الدراسة بذلك من المنهج القريب المنال الذي يعتمد التقسيم الزمني على مراحل متتالية.

- ٣ -

ويرى المؤلف في المسرحيات التي عالجت القضايا السياسية ثلاثة اتجاهات

الاتجاه الأول يدعوه الاتجاه الانفعالي الخطابي، ويمثّل له بـ (خليل الهنداوي) في عدد من مسرحياته القصيرة من أبرزها (الفدائي الصغير حسن) وهي تعالج قضايا البطولة والفداء في مبالغة وحماسة وانفعال معتمدة على الخطابة والحلم والنزوع الرومنسي ويتشدد المؤلف –ههنا– وينطلق في فهمها من منطلق واقعي، ويرفض ما فيها من نزوع رومانسي ويراها ضعيفة الارتباط بالواقع السياسي.

والاتجاه الثاني يدعوه المؤلف الاتجاه الإنساني، ويمثّل له بـ (مصطفى الحلاج) في مسرحيتين له هما: (القتل والندم) و (الغضب). ويعبّر الكاتب فيهما عن قضايا الكفاح والتحرر الوطني، ولكنه –كما يلاحظ المؤلف– يعالج موضوعه من خلال رؤية إنسانية شاملة، تبعد به عن الارتباط بالمحلي والواقعي. ويتشدّد الباحث ثانية في تقويم هذا الاتجاه، ويراه ضعيف الارتباط بالواقع السياسي، ولكنه يربطه بمرحلته التاريخية، ويكشف ما فيه من نزوع قومي ووجودي.

والاتجاه الثالث يدعوه الباحث الاتجاه الانتقادي، ويمثّله (سعد الله ونوس) في عدد من مسرحياته، أبرزها مسرحيات مجموعته (حكايات جوقة التماثيل)، وفيها انتقاد حاد للحكومات المستبدة، ويعبّر الباحث عن إعجابه بهذا الاتجاه، ويرى فيه جرأة كبيرة، ولكنه يأخذ عليه غياب التفاؤل وسيطرة اليأس والتشاؤم.

- ٤ -

ويدرس المؤلف في الفصل الرابع المسرحيات التي اتخذت من الأسطورة مصدراً لها، ويبين أنّ توفيق الحكيم هو أول من اتخذ الأسطورة مصدراً لمسرحياته في الوطن العربي، ويؤكد أن الهنداوي قد تأثّر به في ذلك وجاراه فيه.

ويرى المؤلف أن اتخاذ الأسطورة مصدراً في التأليف المسرحي في سورية كان له شكلان، الأول هو التحول عن الواقع نحو الأسطورة، وفيه يجد المؤلف المسرحي لنفسه في الأسطورة ملاذاً ومهرباً من الواقع ويمثل لذلك بالهنداوي في مسرحياته الأسطورية. والشكل الثاني هو التعبير عن الواقع من خلال الأسطورة لا للهرب من الواقع، وإنما لمجابهته وتحديه، ويمثل لذلك بسعد الله ونّوس في مسرحياته الأسطورية، ومنها (مأساة بائع الدبس الفقير).

ويُعنى المؤلف في هذا الفصل بمسرحيات الهنداوي، فيكشف نزوعها الرومانسي، ومظاهر الثقافة الغربية فيها، ويؤكد عدم تمكنها من إعادة خلقها خلقاً جديداً. ويقدم لذلك كله براهين وأدلة كثيرة من مسرحيات الهنداوي، ويطيل الوقوف عندها، ويحللها بدقة وعناية، ولكنه يقع في التكرار بسبب تعرّضه لأكثر من

مسرحية للهنداوي. كما يعنى المؤلف بمسرحيات سعد الله ونوس، ويعتمد في فهمها منهجاً جديداً يصدر فيه عن فهم (نورثروب فراي) للأسطورة، وهو يدلّ على تعمق وذكاء، فيرى أن مسرحيات ونوس لاتستوحي الأسطورة مباشرة وإنما تقدّم جزئيات وأشكالاً وعناصر تشبه الأسطورة، فتخلق جواً أسطورياً جديداً.

وفي ختام هذا الفصل يعرض المؤلف رأيه في اتخاذ الأسطورة مصدراً فيرى أنها تقيّد الكاتب لأنها تقدّم شكلاً جاهزاً، ويبدو المؤلف متأثراً بفهم أرنست فيشر، وهو يشير إليه، والرأي يحتمل النقاش والجدل، فالأسطورة كانت وما تزال منبعاً ثرّاً يلهم المؤلفين ويغذّي خيالهم.

- ٥ -

ويلاحظ لجوء المؤلف دائماً إلى المقارنات، فيقارن مسرحية من سورية بأخرى من مصر أو من الأدب الأوربي، وبعض المقارنات تبدو ضرورية، مثل مقارنة مسرحيات ونّوس بالمسرحيات الإغريقية، غير أنّ بعض المقارنات تبدو زائدة ولا ضرورة لها.

والمؤلف يتعرّض للجوانب الفنية في ثنايا الفصول ولا يخصها بفصل مستقل مما جعل جهده في دراسة الجوانب الفنية موزعاً متناثراً غير واضح وهو ما قد يتيح المجال لاتهام الدراسة بالتقصير في تناول هذه الجوانب.

وعلى الرغم من ضخامة الدراسة إذ يربو عدد صفحاتها على أربعمئة صفحة فإن القارئ يتابع فصولها باستمتاع، ولا يحس بشيء من الملل حتى حين يكون فيها بعض الإسهاب أو التكرار. ولعلّ من أسباب الاستمتاع ما يقدّمه المؤلف عند دراسته للمسرحية من تلخيص كامل لفصولها فيتيح للقارئ فهمها، ويساعده على تبني رأي فيها.

إنّ (حركة التأليف المسرحي في سورية) تقدّم إسهاماً جاداً في دراسة الأدب الحديث في القطر العربي السوري. وكما أكد الدكتور حسام الخطيب أكثر من مرة، يؤمل أن تساعد الدراسات المحلية عن الأدب العربي في كل قطر من أقطار العروبة في رسم الصورة العامة لواقع الأدب العربي الحديث، ولكن على شرط ألا تنحو هذه الدراسات منحىً إقليمياً، وأن تتناول الظاهرة المحلية المدروسة بوصفها جزءاً عضوياً من الظاهرة الأم التي هي ظاهرة الأدب العربي الحديث.

***

حجارة أرضنا

د. سمر روحي الفيصل*

مجموعة "حجارة أرضنا" لأحمد زياد محبك، لا تسفّ ولا ترتفع، لاتلجأ إلى العواطف الجيّاشة والخطاب الوعظيّ المباشر، ولكنّها في الوقت نفسه لاتبتعد عنهما كثيراً، كما أنّها تسعى إلى بناء عالمها القصصي الخاص دون أن تملك جناحين قادرين على متابعة الطيران إلى عالم الفنّ المقنع المؤثر. ويخيّل إلى الباحث أنّ القاص محبك أحسن ترتيب القصص في مجموعته، فوضع أقربها إلى الوعظ والخطاب المباشر في البداية، ثم راح يصنع القصص التي تعرض السعي إلى بناء العالم القصصي، مختتماً مجموعته بقصة "آخر الليل" التي تستحقّ الانتساب إلى الفنّ القصصي الذي يسهم في الانتفاضة إسهاماً واضحاً دون الارتكاز إلى جلال الموضوع الخارجيّ.

في قصة "آخر الليل" موازاة بين الأم التي جاءها المخاض والأب الفلاح الذي عرف إخفاق زوجته في الاستمرار بالحمل نتيجة تعرّضها للخوف من الصّهاينة أو من إحدى مفاجآتهم، وحصار القرية التي يُنذر بتجدد الخوف والإجهاض... وعلى الرغم من أنّ الأمّ تبقى خلفيّة للقصة إلا أنها خلفية اجتماعية – سياسية – وطنية لا أهمية للنص دونها. ومن خلال الحصار وترقّب مهاجمة المنزل، وقلق الأب ومخاوفه، تقدم قصة "آخر الليل" شيئاً غير قليل من الإيحاء بالحال الاجتماعية للفلسطينيين زمن الانتفاضة، وهذه الحال تشكّل سؤالاً لم تنجح

---

* *أستاذ في جامعة العين بالإمارات، عضو اتحاد الكتاب العرب، ناقد، نشرت الدراسة في:* ***مجلة الوحدة****، الرباط، العدد ٨٧، كانون الأول، ١٩٩١، ص ٧٨. ٧٩.*

غالبية قصص الانتفاضة في الإجابة عنه، ذلك أنّ الإنسان العربي القارئ لا يحتاج إلى نصوص قصصيّة تخاطب عقله، بل يحتاج إلى نصوص تخاطب وجدانه، وعلى الرغم من أن هناك ارتباطاً لاشكّ فيه بين العقل والوجدان، إلاّ أنّ الثابت هو أنّ مخاطبة العقل لا تفضي إلى الوجدان، في حين تفضي مخاطبة الوجدان إلى العقل، وهكذا يتعاطف القارئ، مع القلق المشروع للأب الذي تضع زوجته ومنزله محاصر من الصهاينة، كما يتعاطف مع الأمّ التي استشهد زوجها وأخوها وباتت تخاف على ابنتها من الخروج إلى الشارع لئلا يصيبها الأمر نفسه في قصة "قوس من ضياء"، ولكنّ قارئ القصة، قصة "قوس من ضياء"، يقتنع بمسوّغات الأم ومخاوفها، ويقوده هذا الاقتناع إلى الموافقة على احتمال مشاركة الأمّ نفسها في مواجهة الصّهاينة بعد رؤيتها ابنتها ترمي الحجارة دون أن تتأثر بمعرفتها مصير أبيها وخالها، بل إن القارئ نفسه يلتمس الإيحاء بتجدّد الحياة في صورة هشام، فهذا الشاب الذي يقاوم الصهاينة لا ينصرف عن الحياة، بل يسعى بدأب إلى الزواج من أمّ منى. وهذه لفتة ذكية من القاص محبك، تتمنّى أن ينصرف القاصون العرب إلى رصدها في نصوصهم بدلاً من الاكتفاء النص على أن الفلسطينيين لا يفعلون شيئاً غير رجم الصهاينة بالحجارة.

إنّ واقع الانتفاضة يقول إنّ الحياة لم تتوقف في فلسطين المحتلة، فالمقاومون هم أنفسهم زارعو الحقول، وهم معلمو المدارس وبائعو الخبز والخضار، ولا بدّ من أن يكونوا كذلك تبعاً لاستمرار الانتفاضة شهوراً طويلة دون أن تضعف أو يميل فلسطينيو الأرض المحتلة إلى الضعف والكسل.

ومن المفيد أن يحرص القاصون العرب على تصوير الواقع الموضوعي لهذه الانتفاضة إذا أرادوا الإسهام في استمرارها بتغذية الوجدان العربي بحركتها وآليتها، وما من شك في أن مجموعة "حجارة أرضنا" عكست السؤال الذي كثر طرحه عن إمكانية العيش بين اليهود والعرب في فلسطين المحتلة، ولم تختلف عن الإجابة القائلة باستحالة هذا العيش المشترك، وقد اكتفت قصة "فتاة من واشنطن" التي عرضت هذا السؤال بالإجابة الحاسمة الماثلة في إطلاق الفتاة اليهودية "ليز" النار على الشاب العربي "مصطفى" بعد تأكدها من أنه لم ينصع لإغرائها، ولم يستمع إلى حوارها حول الحياة معه بسلام في فلسطين، ولعل إطلاق الرصاص يرمز إلى الإجابة الحاسمة على الرّغم من إمكانية تفسيره تفسيراً واقعياً.

وما عدا ذلك نعرض قصص "حجارة أرضنا" الموقفين العربي والصهيوني

من الانتفاضة في نوع من التطرف الحاد، ولعل خير أمثلة هذا التطرف قصة " أبو خالد لا يستلم ابنه إلا جثة " الممثلة للموقف العربي، وقصة "في داخل سيارة عسكرية" الممثلة للموقف الصهيوني.. والموقفان هنا متطرفان مكتوبان من وجهة نظر عربية لم تستطع جعل النصين يعبران عن الأفكار، بل راحت –مدفوعة بنيتها الحسنة– تجعل الخطاب مباشراً مملوءاً عاطفة وحماسة، وإن اتّضح سعيها الدؤوب إلى التخفيف من حدّته بوساطة الجمل القصيرة ذات السمة الإنشائية.

***

الكوبرا تصنع العسل

محمد قرانيا*

تحاول رواية (الكوبرا تصنع العسل) للدكتور أحمد زياد محبك أن تجسد علاقة الفرد بالمجتمع، وتعالجها معالجة فنية من خلال عدد من الأشخاص تجمعهم الوظيفة، وتسعى الرواية إلى ربط هذه العلاقة الفردية بحركة المجتمع وما يعتمل في جنباته من ارتباطات اجتماعية تتمثل في العواطف الإنسانية والمعاناة اليومية لموظفين أرهقهم العمل وأضناهم ضعف المردود المادي فانعكس على أنفسهم أولاً ومن ثم على الأسر التي يعيلونها.

تعرض الرواية نماذج لشخصيات اجتماعية محددة تتكشف أهواؤها ونوازعها من خلال العمل الوظيفي، ولكن هذه الشخصيات تبدو ثانوية باستثناء شخصيتي وداد ورياض، التي تقوم بينهما علاقة اجتماعية إنسانية يحار القارئ في الوقوف على حقيقتها وماهيتها، ويقف ليتساءل، هل هي علاقة حب عذري بين رياض، الأب الذي تجاوز الخمسين، ووداد الموظفة الجديدة والطالبة الجامعية، التي تتعلق به تعلقاً غريباً، أم هي علاقة عاطفية جنسية تغذيها الحركات المثيرة والكلام المعسول؟ لكن القارئ قد يخيب ظنه حين يلمس في العلاقة تعلقاً أبوياً، ثم ما يلبث أن يقع في حيرة جديدة حين يصور المؤلف هذه الشخصية الأنثوية تصويراً يجعلها تبدو فتاة لعوباً في عطرها وأناقتها وإثارتها، فيعود القارئ ليتساءل، إذا كان تعلق وداد برياض تعلقاً عاطفياً جنسياً، فلماذا لم تسع إليه وهي الفتاة

---

* *مدرس لمادة اللغة العربية، متقاعد، قاص وناقد، عضو اتحاد الكتاب العرب، أمين سر جمعية أدب الأطفال،* *نشر بحثه في:* ***الأسبوع الأدبي،*** *عام ١٩٩٦.*

ذات المظهر الأنثوي المتحرر والتمرد على المظاهر التقليدية؟

ومع أن الكاتب قد مهد له في أكثر من موضع في الرواية، إلا أنه لم يشأ أن يجعله يتجاوز النظرات وانسفاح العواطف الحارة على الرغم من حدوث الخلوة، والأجواء الشاعرية في المكتب والمقصف والمنزل الخالي. كما في الحوار:

– صباح الخير.

– أهلاً صباح النور.

– القبرات والفراشات تستيقظ مبكرة.

– أنا أعشق النور والهواء والفجر الجميل، ولكن بصراحة لست قبرة ولا فراشة.

– يرضيكِ أن أقول نحلة؟ ربما ملكة النحل أجمل.

– ولكن ملكة النحل لا تعمل

– إذن. لا بأس نحلة، نحلة تصنع العسل.

– وتلسع.

– لا أريد لها أن تلسع. ففي لسعتها موتها. حرام موتها وهي ما تزال في بداية الطريق.

(وتضحك ثم تسأل وهي تتفحص أرجاء المكتب بعينيها)

– أين مكاني أستاذ رياض.

– مكانك في القلب.

(لا أعرف كيف ينطلق مني الكلام. يفلت. يطير. يحلق بأجنحة ملونة. بسمة عينيها تطلق كل الكلمات العذبة)

إن مظهر وداد يثير كل من يراها لذلك فقد حاول أكثر من مدير أو زميل مغازلتها والتحرش بها، ولما كانت تتمنع عليهم. كما تدعي أو يُشاع. فقد عمدوا إلى نقلها من قسم إلى قسم في المديرية، ومع ذلك فقد تعلقت برياض، وظهرت معه في أكثر من مكان بمظهر الصبية العاشقة التي افتتنت برجل ذي خبرة وتجربة، وحرصت على لقائه ودعوته لقضاء أوقات شاعرية في مقصف عام واهتمت بأمر سفره فودعته واستقبلته واصطحبته إلى منزل أختها الخالي وارتدت له ملابس مغرية وسفحت عطراً أنثوياً أشد إثارة وإغراء من الجسد اللدن الذي يرتمي أمامه، وكأنه يوجه إليه دعوة صارخة وصريحة للارتماء فوقه، والعب من

كنوزه الموارة بالفتنة الآسرة.

إنها الكوبرا، ولعل اختيار المؤلف لها هذه التسمية وهذه الصفة كان لائقاً نظراً لما يحمل من الدلالات الموحية. فالفتاة المستهترة بمظهرها والمتمردة على أساليب المجتمع المحافظ في البيت والشارع والوظيفة والجامعة، تفتح أمام العيون طرقاً جديدة تخرج فيها على التقليدي والمألوف، خروجاً مادياً من القديم والموروث، المتمثل في عدم الحشمة، والانطلاق الكامل وراء المواصفات العصرية التي تسربت إلى مجتمعنا العربي نتيجة تمثل المعطيات الوافدة.

ولعل الحيرة تعقد شبكتها أمام عيون القارئ، منذ أن يطالع العنوان (الكوبرا تصنع العسل) إذ على الرغم من أن الكوبرا أفعى سامة، فهي كما يصرّ المؤلف تصنع العسل وقد حاول أن يؤكد على ذلك في ثنايا الرواية، فوداد الشابة المثيرة، ابنة الأسرة الحلبية المرموقة تختزن في داخلها مخزوناً كبيراً من الحب للحق والخير والجمال، يتضح ذلك من خلال التغيير الذي أحدثته في المكتب الذي تعمل فيه مع زميلاتها، حيث غمرته بأصص الزينة النباتية بجهدها وعلى نفقتها، وإصرارها على زيارة زميل مريض في المستشفى لم تكن تعرفت إليه، ومحاولتها الصدق حين هتفت لها صديقتها تسألها عمن يشاركها الجلسة في بيت أختها الخالي فتجيبها (أنا مع عشيق). وقد تبرر تعلقها برياض بأنه تعلق أبوي "صدقني أستاذ رياض، مقدار الشبه بينك وبين والدي كبير جداً. ولم أكتشف هذا من قبل...".

وهنا تعود الحيرة تلح على القارئ ليتساءل عن سبب تعلقها الأبوي برجل يشبه أباها مع أن أباها لا يزال على قيد الحياة، ويمارس أبوته وعطاءه في منزل تعيش فيه وداد مع بقية أفراد الأسرة من دون منغصات، ولعل هذا التعلق الأبوي من طرف وداد لم تستطع الرواية أن تجد له تسويغاً مريحاً.

إن السلوك الشخصي لبطلي الرواية، مع فارق السن وتباين الوضع الاجتماعي والمادي يظهر في السياق الروائي واضحاً من خلال التصرفات والتطلعات التي يتشوق كل منهما إلى الوصول إليها وتحقيقها، وينعكس ذلك كله على المجتمع الذي يتحركان فوق أرضه، ويبرز مدى المعاناة التي يغرق في دوامتها الموظفون الذين يعولون أسراً كبر فيها الأولاد حتى لم يعد الراتب يفي بشيء من متطلبات العيش، عبر أرضية يتجلى فيها الواقع المر بأقسى مظاهره نتيجة التحولات الاجتماعية التي عصفت بالمنطقة، ويكاد فيها رب الأسرة ذو الدخل المحدود يختنق، لذلك نرى (رياض) يظل متلهفاً للبحث عن متنفس يعيد

إليه بعض التوازن النفسي والاجتماعي، فيعمد إلى مراسلة السعودية بغية تأمين عمل وينتظر طويلاً بغير جدوى، ولكنها الفرصة السانحة يجود بها الزمن حين يبرم عقداً للعمل في اليمن، وقد وُفق المؤلف في تقديم صورة ناجحة عن واقع اجتماعي يشمل شريحة عريضة من أبناء مجتمعاتنا العربية.

وتنتهي الرواية بوداع رياض مدينة حلب بصحبة وداد وداعاً مؤثراً يعرّج فيه على شوارعها وأسواقها ومطاعمها وقلعتها ومنتزهاتها، وهو وداع لا يقلّ حرارة عن وداع أفراد أسرته ولكن وداع وداد كان له صدى آخر في نفسه.

" أضغط على يدها. أحس بها ناعمة مثلوجة "... لا بأس فلتكن الكوبرا ولكن لها جناحا نحلة وتصنع العسل. " وأسحب يدي من يدها بهدوء وأمضي في البهو وقبل أن أخرج ألتفتُ إليها فأراها ما تزال واقفة أحييها فترد بمثلها. وفي معصمها أرى سوار الكوبرا.

***

عريشــة الياسمـين

فواز حجّو*

" عريشـة الياسـمين" هـي المجموعـة القصصـية الرابعـة للـدكتور أحمـد زيـاد محبك، وقد صـدرت أواخـر عـام ١٩٩٦ عـن دار القلـم العربـي بحلـب، وتقـع فـي مئتـين وسـتٍّ وخمسـين صـفحة مـن القطـع المتوسـط وتضـم عشـرين قصـة، ومجموعاته القصصية السابقة هي " يوم لرجل واحد" (١٩٨٦) و (حجارة أرضنا) (١٩٨٩) و (حلـم الأجفـان المطبقـة) (١٩٩٦) وتـدور معظـم قصـص المجموعـة الجديدة حول الأطفال والشيوخ، فقد كانت القصص الأولى في المجموعة حول الطفولـة وكانـت القصـص الأخيـرة حـول الشـيخوخة، وكـأن المجموعـة اتبعـت هـذا الترتيب عن عمد، ويؤكد ذلك أن القصة الأخيرة في المجموعة هي امتداد للقصة الثانية فيها.

وتحمل القصة الثانية عنوان المجموعة نفسها، وهو "عريشة الياسمين"، وهي تقدم لنا حكاية طفل وطفلة، هما أحمد وسناء، وهما ولدان لأسرتين متجاورتين، بينهما الود والصداقة والعلاقات الإنسانية الجميلة، وتحت ظلال عريشة الياسمين يلعبان بكرة المضرب، وكل منهما ينعم بالعيش في دار عربية مفتوحة ذات فناء واسع فيها بركة تحيط بها أصص الزهر، وتظللها عريشة الياسمين.

وتحمل القصة الأخيرة عنواناً هو: " عريشة في شرفة ضيقة"، وفيها يظهر عجوز في الخمسين، محال إلى التقاعد، وهو يقعد في شرفة ضيقة، لا تكاد تتسع

---

* *مدرس في ثانويات حلب، شاعر، عضو اتحاد الكتاب العرب، نشر بحثه في:* ***مجلة الثقافة،*** *دمشق، عدد آذار، ١٩٩٧، ص ١٠-١٣*

لغير كرسي واحد، وزوجته تعدّ له فنجان قهوة، والشارع يضج بزعيق السيارات، وإلى جواره في الشرفة عريشة ياسمين عجفاء .

ثم نعلم أن هذا الرجل ماهو إلا ذلك الطفل أحمد، وما الزوجة إلا تلك الطفلة سناء، وقد مر عليهما ردح من العمر، وقد حملا معهما شجرة الياسمين من الدار العربية المفتوحة القديمة إلى الدار ذات الطراز الغربي الطابقي المغلقة.

والقصتان تعدان ثنائية، تكمل إحداهما الأخرى وهما تظهران المفارقة الكبيرة بين حياة طفولية قديمة بريئة، وحياة متقدمة معقدة تغيب عنها العلاقات الإنسانية. ففي القصة الأولى هناك علاقات جوار جميلة وطيبة بين أسرة سناء وأسرة أحمد، هي العلاقات التي تقود إلى تعارف الطفلين ونشوء علاقة حب بينهما، وإلى زواجهما، على حين نجد سناء في القصة الأخيرة وقد أصبحت متقدمة في العمر، وزوجة وأما، وهي لا تقيم علاقات جوار جيدة مع جاراتها، بل إنها ترفض أن تمنح جارتها قليلاً من البهار.

ولكن الكاتب لا يعدم قدراً من التفاؤل، إذ تظهر في نهاية القصة الثانية ابنة الزوجين، وهي صبية شابة، ترجع من الجامعة، حاملة لأبيها الراتب التقاعدي الذي أعطاه إياه جارهم في البناء، ثم تحمل بالمقابل قليلاً من البهار إلى جارتها، وتعود لتجد في عريشة الياسمين العجفاء زهرة ياسمين واحدة متفتحة، فتقطفها لتضعها في شعر أمها، ويرى والدها فيها ملامح من أمها يوم كانت طفلة ويوم كانا جارين صغيرين.

إن القصتين تؤكدان تعلق الإنسان بقيم الحب والجمال والنقاء والخير، وتربط بين القصتين شجيرة الياسمين الجميلة التي تقاوم ضيق المكان ودخان السيارات، وتأبى إلا أن تمنح زهرها، وهي تظلل الإنسان في شيخوخته، مثلما ظللته في طفولته. إن شجرة الياسمين هي رمز لتعلق الإنسان بالحرية والطبيعة والفطرة الأولية ورفض المدينة الخانقة.

*

وهناك ظاهرة فنية أخرى في المجموعة، وهي ترابط ثلاث قصص منها، ودورانها جميعاً حول شخصية واحدة، هي شخصية الطفل الذي يعيش طفولته في دار عربية ذات فناء واسع وجميل.

إن الطفل الذي ظهر في القصة الثانية وهو يلعب مع سناء ابنة الجيران تحت عريشة الياسمين، يظهر في القصة الثالثة وعنوانها: " بديعة"، وقد غابت

عنه ابنة الجيران سناء، إذ ذهبت في إجازة الصيف في زيارة إلى عمة لها في الريف، وظل أحمد وحده، يعاني من غياب رفيقته، ويحس بالوحدة والوحشة، ولكن يصادف أن ينزل في الدار المقابلة جيران جدد، ولديهم ابنة تكبر أحمد بسنتين أو ثلاث سنوات، ويظهر ميلها إليه ورغبتها في ملاعبته وزيارته، وكأنها تحل محل " سناء " الغائبة، واسم هذه الفتاة " بديعة "، وهي أكبر من سناء عمراً وأكثر منها ومن أحمد نضجاً وتفتحاً، وتبدو رمزاً لعلاقات اجتماعية جديدة، يتردد أحمد في إقامتها مع بديعة ويخشاها، وإن كان لديه نزوع غريب نحوها، وما تلبث سناء أن ترجع من إجازة الصيف لتشعر بالغيرة من بديعة.

والجميل في القصة هو عودة سناء حاملةً زوجين من الحمام لأحمد هدية، وسرعان مايظهر ميل أحمد الأقوى والأعمق إلى سناء، ويمضي معها في نهاية القصة ليرشا معاً الحب لزوجي الحمام.

وفي القصة الرابعة وعنوانها أم خالد والكناري يظهر الطفل نفسه تحت اسم عماد وهو يمضي مع جدته في زيارة إلى إحدى الجارات، ودارها واسعة أيضاً وجميلة وفيها بركة ماء تحيط بها أصص الزهر وتظللها عريشة الياسمين. ويستمتع الطفل عماد بالخضرة اليانعة والزهور المتفتحة في فناء الدار، ولكن أم خالد تأبى إلا أن يقعد مع جدته بضيافتها في غرفةٍ مغلقة، ولا تسمح له أن يطل من نافذتها على الزقاق، وهي غرفة مرتبة أحسن ترتيب هادئة جداً، لا تسمح أم خالد للهواء أن يدخل إليها. وبينما تنعم أم خالد باحتساء القهوة مع جدته، يحس الطفل عماد بالاختناق داخل تلك الغرفة، ويفتعل حاجته إلى التبول، كي يخرج إلى فناء الدار، وهناك يحاول الوصول إلى قفص الكناري المعلق فوق الدرج، ولكنه يسقط ويسقط معه القفص، ويشج رأسه، وعندئذٍ تسرع جدته إلى العناية به، وتخرج أم خالد عن بخلها، فتعنى بعماد وتقدم له باقة زهر وتزوره في اليوم التالي حاملة إليه القفص والعصفور هدية.

إن القصص الثلاث تتدرج مع الطفل أحمد في تتبع مراحل وعيه وإحساسه بالعالم من حوله، ففي القصة الأولى، " عريشة الياسمين" يحس بجمال الزهور والبركة وفناء الدار من حوله، ويشعر بميل طفولي بريء نحو سناء، وهو في القصة الثانية : " بديعة " يتفتح وعيه، وتتضح رغباته لدى ظهور ابنة الجيران بديعة، وهو يحسّ نحوها بميل غريب لا يدرك حقيقته، وفي القصة الثالثة تظهر حاجته إلى الحرية ورغبته في الانطلاق.

إن هذه القصص الثلاث تعدّ قصة واحدة ذات ثلاثة مفاصل، وهي تدل على

روح روائية لدى الكاتب، وهي لا تتحد في البطل فقط، بل تتحد في الزمان والمكان إذ يوحدها عمر الطفل الذي لم يتجاوز في القصص الثلاث المرحلة الابتدائية، كما يوحّدها المكان، وهو الدار العربية ذات الفناء الواسع المكشوف والمملوء بالبركة وشجرة التوت وعريشة الياسمين وأصص الزهر، وهذه الدار في القصص الثلاث هي رمز للطفولة وبراءتها من جهة، وللماضي من جهة أخرى بما فيه من علاقات جوار طيبة في الأحياء الشعبية القديمة.

ولقد كانت القصص الثلاث مجالاً رحباً لوصف الدار العربية القديمة الجميلة التي تكاد تشبه الجنة بمائها وزهرها وشجرها وطيرها، والتي استطاع ساكن المدينة أن يجعل داره فيها محافظة على جمال الطبيعة بما ملأ به تلك الدار من زهر وعرائش.

*

وإذا ما انتقلنا إلى سن الشيخوخة وجدنا عدة قصص ترصد الأحاسيس والمشاعر في مثل هذا العمر، من خلال لقطات ومواقف إنسانية مملوءةٍ بالحياة تدل في معظمها على القوة والتفاؤل والتعلق بالحياة على الرغم من تقدم العمر.

ويظهر ذلك واضحاً في قصة " الثلج وزجاجة العطر"، وفيها يظهر شيخ عجوز يصر على الخروج من بيته على الرغم من البرد الشديد والثلج المنهمر، ويمضي إلى المصرف لا ليقبض راتبه التقاعدي فحسب، وهو ليس بحاجة إليه، وإنما لينعم بلقاء تلك الموظفة الشابة التي يلتقيها في مطلع كل شهر، فيأنس بها وبحديثها، ويرجع مزوّداً بدفقةٍ كبيرة من القوة والحياة. وهو يمضي إليها هذا اليوم على الرغم من البرد الشديد، حاملاً لها في جيب معطفه زجاجة عطر هدية، حالماً بلقائها، وبفنجان قهوة خاص يحتسيه بضيافتها، ويدخل المصرف، فيفاجأ بها تتحدث في مكتبها إلى شيخ عجوز مثله، وهي تضاحك هذا العجوز وتمازحه، فيشعر بصدمة غريبة، إذا كان يتوهم انه هو وحده الأثير لديها، ثم يشعر بصدمة أكبر عندما تحدثه عن جدّها العجوز، الذي كانت تحبه كثيراً، وقد مات منذ بضع سنوات، وهي تقدّر لأجله العجائز كلهم، وعندئذ يدرك هذا العجوز حقيقته، ويتردد في تقديم زجاجة العطر، ولكنه يقدمها لها أخيراً، ويخرج من المصرف وهو يفكر بتوكيل ابنه ليقبض الراتب الشهري بعد ذلك بدلاً منه، ولكنه سرعان مايقلع عن تلك الفكرة، ويقرر أن يأتي كل شهر ليقبض راتبه بنفسه.

إن القصة تؤكد قوة الحياة لدى ذلك الشيخ العجوز، وتظهر تعلقه بكل مايربطه بالحياة، وهي ترصد مشاعره وانفعالاته من خلال مواقفه وتصرفاته،

وتقدمه بأسلوب مسرحي واضح، عماده الموقف والحوار، بعيداً عن التحليل أو الوصف.

*

وما تمتاز به قصص المجموعة هو نقل الانفعال والمشاعر من خلال الموقف والصورة والحركة، وليس من خلال الشرح أو التحليل، بأسلوب المصور ومن ذلك شعور الشيخ العجوز بالخيبة، وهو يرى الفتاة الصبية تتحدث إلى شيخ عجوز آخر، ويتجلى هذا الشعور في الموقف التالي:

" يراها وهي تحدّث شيخاً عجوزاً، في مثل عمره، يقف، قبضة يده ترتخي عن الهدية الصغيرة، تسقط في قاع جيب المعطف، يحسّ بماء ساخن، بل بزيت مغلي قد صب فوقه، تودّع الشيخ العجوز، تدخل إلى مكتبها، يمسح العرق عن جبينه، يرفع اللفاعة عن عنقه، يفك أزرار معطفه، ويمضي إلى مكتبها، يمشي الهوينى".

إن الأفعال المتتابعة تدل على مدى قلق العجوز واضطرابه، وهي أفعال مضارعة، توحي بالحركة الانفعالية، وتدل على مشاعر داخلية، كما تضع القارئ داخل الحالة، تنقله إلى عمق الحدث، كما أن ارتخاء أصابع العجوز عن الهدية، وسقوطها في قاع جيبه، هو معادل موضوعي يمثل خيبته، وسقوط مشاعره.

*

ولكن لابد من الإشارة إلى أن قصص المجموعة كلها لا تحدّد المكان، ولا تعين الزمان، فهي لا تذكر اسم أي مدينة، أو حي، أو شارع، كما لا تشير إلى أي عهد أو مرحلة أو تاريخ، على الرغم من عناية الكاتب بتصوير المكان، واهتمامه بالأماكن الشعبية القديمة، وعلى الرغم من حرصه على وحدة الزمان، الذي هو في معظم القصص لحظة هاربة من الزمان، تتأجج فيها المشاعر، وتتقاطع فيها المواقف، وفي معظم الحالات لايكاد يبلغ أربعاً وعشرين ساعة.

ومعظم شخصيات المجموعة متميزة بحدّة انفعالها، وطرافة مواقفها، ووضوح ملامحها الشخصية، وهي تمتلك أبعادها الإنسانية، وتتصرف غالباً وفق أهوائها وانفعالاتها، ولا تبدو خاضعة لسيطرة المؤلف، ويتضح ذلك جلياً في نهايات القصص التي هي في معظمها أيضاً نهايات مدهشة مفاجئة تتفق وطبيعة الشخصيات، كما تتفق مع أهوائها وانفعالاتها.

ويعتمد الكاتب في معظم القصص على الحوار وهو حوار موجز ومكثف،

مكتوب بالفصحى المبسطة، ويعبر عن طبيعة الشخصية ويساعد في كثير من الحالات على تطوير الحوادث، ودفع القصة ومنحها الحركة والحيوية.

كما يعتمد الكاتب في مواضع كثيرة على المنولوج، ويطغى على بعضها ومن ذلك مثلاً القصة الأولى في المجموعة، وعنوانها:" كيف لي أن أراك؟ "، وهي مكتوبة بأسلوب المنولوج، وتعد في الواقع قصة تجريبية فيها مغامرة واضحة، وقد لا تتحقق فيها شروط القصة التقليدية، ولكنها تظل نصاً أدبياً فيه شيء من الشعر وشيء من القصة، وافتتاح المجموعة بها يكاد يعد نوعاً من الاستهلال أكثر مما يعد قصة قصيرة.

وإلى هذا النوع من المغامرة تنتمي قصة عنوانها: "مشروع قصيدة " وهي محاولة تجريبية تعتمد على الرمز، إذ تلخص في يوم واحد حياة رجلٍ من الولادة إلى الطفولة إلى الدراسة إلى العمل إلى الزواج والإنجاب إلى الموت، متخذة من كل ساعة من ساعات اليوم رمزاً إلى مرحلةٍ من مراحل حياة كاملة، في تكثيف شديد وتتابع سريع، وهذه القصة لاتختلف عن سائر قصص المجموعة في دفاعها عن البراءة والحرية، وإن اختلفت عنها في التقنية الفنية، وهي بهذا الاختلاف تمنح المجموعة ضرباً من التنوع الفني.

*

تلك هي بعض المواقف والقضايا في مجموعة "عريشة الياسمين " القصصية، وهي تدل على امتلاك المجموعة ملامحها الشخصية الخاصة بها ولعل هذا أقصى ما يطمح إليه كل كاتب، كما تدل المجموعة على تطور ملحوظ في النتاج القصصي للدكتور محبك، ولعل أهم ملامح هذا التطور الميل إلى الإيجاز والتكثيف والاعتماد على الصورة والحركة بدلاً من التحليل.

وتبقى في المجموعة جوانب أخرى جديرة بالدرس، وما هذه القراءة النقدية إلا محاولة للاقتراب من "عريشة الياسمين"، والعيش لبعض الوقت في ظلالها الشذية.

***

الكوبرا تصنع العسل

الدكتورة حورية حمو*

يقدم الدكتور أحمد زياد محبك في روايته الكوبرا تصنع العسل رؤيا مستقبلية للمجتمع، عمادها الإيمان بالقيم. وبطل الرواية الموظف البسيط رياض،يشكّل ثنائية جميلة مع وداد، البطلة الثانية في الرواية. وهما يمثلان شريحة اجتماعية كاملة ترى من خلالها الموظفات والموظفين ومعاناتهم من مشاكل الحياة والمجتمع ولا سيما مشكلة المرأة الموظفة والطالبة الجامعية الزهرة المتفتّحة في غابة من الأشواك والجفاف، وداد زهرة تنشر الحيوية والحياة أينما ذهبت وخاصة في مكتب الآلة الكاتبة برئاسة الأستاذ رياض المحور الذي تدور حوله شخصيات الرواية وأحداثها.

وداد هي البطلة الثانية في الرواية ولعلها الأولى لأنها تصدرت الأحداث دائماً، فكانت حديث الأستاذ رياض الدائم سواء مع نفسه أو مع اسماعيل زميله وصديقه. فهي شابة جميلة تشعُّ نضارة وحياة انتقلت في بداية الرواية إلى مكتب الآلة الكاتبة عند الأستاذ رياض حيث مكانها الطبيعي، ولكنها لاقت صعوبة كبيرة حتى تم لها هذا الانتقال. ويصفها الكاتب على لسان الأستاذ رياض بعطرها الفاغم الذي يغمر المكان أينما ذهبت إنه عطر الكوبرا وهي تهتم بمظهرها كثيراً وتضع حول معصمها سواراً من جلد هو مجسَّم صغير لأفعى الكوبرا التي تصدرت عنوان الرواية، صحيح أن وداد كانت تهتم بأناقتها لكنها لم تكن شريرة

---

* *أستاذة في قسم اللغة العربية بجامعة تشرين في اللاذقية، عضو اتحاد الكتاب العرب، نشر بحثها في:* ***مجلة الثقافة****، دمشق، عدد شباط،١٩٩٩، ص ٢٥. ٢٨ .*

كأفعى الكوبرا بل كانت تصنع الحب والفرح لتنشره حولها مع عطرها فكانت كوبرا تصنع العسل، وداد تشرب الكثير من القهوة وتُدخِّن كثيراً من سجائر الكنت ربما كان ذلك بسبب الحياة التعيسة التي عاشتها والظروف المريرة التي مرَّت بها.

والأستاذ رياض موظف عادي في الخمسين من عمره، شخصية متوازنة أتعبتها السنون وأثقلت كاهلها الهموم، ربُّ أسرة صغيرة مؤلفة من زوجته وابنته هدى وابنه عماد المتخرج من كلية الهندسة منذ عامين ولا يجد الوظيفة ولا المال لفتح مكتب أما الأب رياض فقد عاش روتين الوظيفة الممل بكل أبعاده مع صديقه وزميله اسماعيل الموظف الوحيد الباقي من جيله.

رياض في أوصافه العامة والخارجية إنسان عادي جداً لكن إذا قرأنا الرواية جيداً نجد أنها مونولوج داخلي للأستاذ رياض نتعرف إلى محيطه وإلى من حوله بمظهرهم الخارجي ونفسياتهم الداخلية فلا يمرّ بأي شخص أو شيء بشكل حيادي إنما يفكر كثيراً في أي شيء يصادفه فله مواقفه المناسبة في الأوقات المناسبة حتى مع وداد يفكّر طوال الوقت أن يعاملها برسمية وفي إطار العمل فقط، مع أنه قَبِلَ دعوتها إلى المقصف وذهب إلى بيت أختها، لكننا نجده يرفض تناول الفنجان الثاني في المقصف ويرفض تناول العشاء في بيت أختها ويكتفي بالملح وكأنما يريد أن يربطهما ملح هذه الأرض كما جمع بينهما الشقاء في هذه الأرض، إنه يحاول أن يتعامل معها بمنطقية وحكمة لأن هذا في طبعه، على الرغم من أن وداد كما حدَّثنا عنها رياض لايمكن لرجل أن يرفض دعوتها، لأنها ليست دعوة شابة جميلة فقط بل تمثل دعوة الحياة إلى الحياة، فحتى الأستاذ رياض يعترف أنها جعلته يشعر بالنشاط والحيوية، وأن شعوراً ما في داخله يجعله يهتم بها وينتظر حضورها ويقلق لتأخرها ويختلس النظر إليها وهي تعمل على الآلة الكاتبة حى أنه ليصفها بدقة حتى يصف أصابع يديها على الآلة الكاتبة ويتابعها باهتمام وشَغَفْ، إنه لايتعامل معها كامرأة أو زميلة عمل، بل يتعامل معها كما يتعامل مع معادلة للحياة، باعتدال، تفرض عليه كثيراً من التصرفات ويجد نفسه يتبعها بعد تردد بسيط فهي تدعوه إلى بيت أختها وقبل أن يرد يجد نفسه مضطراً للصعود إلى السيارة معها، وعندما تخبره أن أختها ليست موجودة وسيكونان في البيت وحدهما يتردد تسأله: هل أنت خائف؟ يقول: لا، لأن الشقاء هو الذي يجمعنا، ويتعامل معها داخل المنزل كما لو كانا في خارجه.

والرواية تجعلنا نستاء من العادات السيئة لبعض الشخصيات من خلال حديث الأستاذ رياض عنها، مثل تصرفات اسماعيل وتدخله فيما لايعنيه وحديثه

عن وداد بالسوء وكذلك معاملة المدير له، لكنّ هناك تحوّلاً في مواقف رياض من هذين الشخصين بالذات، كان يحب اسماعيل ويرى كل مافيه لائقاً به لكنه فيما بعد بدأ يشمئز منه واكتشف فجأة كل العيوب التي فيه، ترى ماسبب هذا التحول عند رياض؟ هل هو من منطلق تعاطفه مع وداد ضد اسماعيل الذي يشوّه سمعتها؟ إذ وجد وداد بريئة من كل التُهم ولا تستحق أن يتحدث عنها إسماعيل بالسوء؟ الحقيقة كان رياض يرى اسماعيل يُجرِّح في إنسانة لم تؤذه أبداً ولم تمسّه بالسوء فهي مهما كانت لاتستحق أن يتحدث عنها بتلك الطريقة السيئة وأن يشوّه سمعتها في الدائرة إذن لماذا كان اسماعيل يتصرف بهذه الطريقة؟ لماذا أصبح سيئاً وقد كان طيب القلب؟

المدير في الواقع هو الذي طلب من اسماعيل التشهير بوداد، وإذا لم ينفِّذ فسيحلّ غضب المدير عليه واسماعيل الموظف البسيط أبو العيال لايحتمل غضب المدير ولا طاقة له عليه. والمدير أيضاً مطلوب منه ذلك من مدير الدائرة السابقة التي كانت تعمل فيها وداد، فالقضية قضية مصالح بين المديرين، وكل هذا للانتقام من الموظفة المسكينة لأنها لم تستجب لإغراءات المدير السابق وتهديداته.

في الجزء الأخير من الرواية يدخل الأستاذ رياض إلى مكتب اسماعيل ويتحدث إلى قلب اسماعيل النقي والطيب إلى الإنسان الأصيل في داخله، فيستجيب اسماعيل لنداء صديقه ويقرر أن يسترد روحه التي باعها للمدير ويعده أن يتوقف عن نشر الشائعات حول وداد.

ولقد كان المدير في بداية الرواية شخصاً سيئاً ومكروهاً من قِبَل الأستاذ رياض والموظفين، والرواية تجعلنا نشعر بذلك من خلال حديث رياض عنه، والصفات التي يطلقها عليه، يقول إن صوته أجش غليظ وأسلوبه تعسفي والدخول إلى مكتبه يعني عقوبة أو غضباً عارماً، فيسبب الخوف والرعب في قلوب الموظفين، وهذا ماينتاب الأستاذ رياض عندما استدعاه المدير إلى مكتبه في بداية الرواية لتبليغه بنقل وداد إلى مكتبه، هكذا كان المدير في بداية الرواية من خلال حديث رياض عنه، أما في نهاية الرواية فيراه رياض بصورة مختلفة عما يراه عليها لأول مرّة، عندما وافق على انفكاكه من العمل للسفر وبداية عمل جديد في اليمن رأى في المدير الإنسان في ضعفه الإنساني الجميل كحمامة وادعة، يقول لوداد : " المدير نفسه أضعف مني ومنك هو الآخر مجرد موظف مثلنا ولكنه يحمل من الهموم والمشكلات أكثر مما نحمل هو أجدر منا بالعطف والشفقة،

صدقيني ياوداد، اليوم فقط، وبعد هذا العمر عرفت ذلك".

والأستاذ رياض يتعامل مع الجميع بحب ومودة دون أية مصلحة مادية أو أنانية أو رغبة في الشكر والحمد، أي من منطلق إنساني بحت يشعر بمن حوله ويساعدهم مادام ذلك باستطاعته، ربما يقول قائل إن هذه الشخصية نادرة بل ومستحيلة الوجود فهذه الصفات إنما صفات الأنبياء فقط ولا يمكن لبشر أن يحمل مثلها، لكن يمكن القول إن وجوده ممكن إذا غمر الحب والخير قلب الإنسان فكانا منطلقه وطريقه وغايته.

ويمكن القول أيضاً إن شخصية رياض في الرواية هي تعبير عن طموح وأمنية وحلم، فالرواية تصنع نموذجها، وهي تريد أن تزرع في داخل كلّ منا جوانب من شخصية رياض، بل هي توقظ في داخلنا تلك الشخصية، لأنها موجودة في الأعماق، ولكنها نائمة.

وعند قراءتنا لهذه الرواية نشعر بقرب الأستاذ رياض من روحنا ونفسيتنا، كأننا نعرفه منذ زمن بعيد، بل كأنه يعيش في داخلنا.

والأستاذ رياض وفيّ لبيته وأسرته وأولاده، فهو واقع تحت ضائقة مادية، ولكنه يوفر كل شيء لأسرته، ولا يجعل أحداً من أفراد أسرته يشعر بحاجته المادية، على الرغم من تراكم الديون عليه. وهو يحاول دائماً إصلاح أحواله الاجتماعية وتحسين حالة أسرته وإبعاد شبح الفقر والعوز عنها لذلك نراه يسعى للسفر والعمل الذي نجح في الحصول عليه في الجزء الأخير من الرواية، وهذا يعني نهاية الرواية نهاية سعيدة ومُرضية لكل الأطراف.اسماعيل يستعيد روحه، وداد ستلقى الاحترام من الجميع، تغيير لطيف وجميل يطرأ على حياة الموظفات يجعل حياتهن أكثر نشاطاً ومرحاً، طموح رياض في السفر تحقق. ولكن أليس ثمة ثمن باهظ يدفع ؟

إذا كان ثمن تحسين الحالة المادية لعائلة رياض هو اغترابه وبُعده عن مدينته التي أحبها وعن عائلته والأصدقاء، فما ثمن سعادة باقي الشخصيات، هل هو موت الموظف المسكين صالح؟

إن موت صالح لايُشكّل موت فرد بحدِّ ذاته، بل موت قسم كبير من ابناء جيله، إن لم يكن الموت الجسدي فهو الموت الروحي، وهذا ماأحسَّت به وداد وهو مايُفسِّر حزنها الكبير على صالح رغم أنها لم تره إلا مرَّة واحدة، عندما زارته في المستشفى مع الأستاذ رياض، وشعرت أنها تكرر قصة صالح وكأنها ستعيش مثل حياته، فهاهي تبدأ العمل في الخامسة والعشرين من عمرها، في المكتب نفسه

الذي بدأ هو فيه العمل وعلى الطاولة ذاتها، بل وتشعر أنها ستموت مثل صالح وحدها لاأحد حولها، تصارح رياض بكلِّ ذلك في بيت أختها أثناء إعدادها القهوة، لكن الأستاذ رياض يقاطعها :" لا، ياوداد، الحياة لاتكرر نفسها، وأنت ستكون لك حياتك" كأنما في داخله خوف كبير على وداد، وكأنها تمثّل له أملاً كبيراً وحلماً جميلاً أو شمعة مضيئة، نعم وداد شمعة الحياة التي لايريد لها أن تُطفأ أو تضعف، نلاحظ من مقاطعته لها وعباراته القصيرة والتقريرية إصراره على استمرار تلك الشمعة، وكأن وداد في نظره خالدة إلى الأبد، ولن يطالها شبح الموت أبداً، إنها استمرار الحياة كما أن وجود الأستاذ رياض هو استمرار لكل المعاني الجميلة والقيم الروحية.

إن رواية " الكوبرا تصنع العسل " هي نداء لإنسانية الإنسان، هي دعوة دافئة لطرد الخمول والكسل عن العقل، وإبعاد وحش الجشع والمادية عن الضمير والعواطف، وإزالة ماتراكم من غبار على القيم، لكي تنطلق الروح في عالم الحب والخير والبناء، لتحقيق إنسانية الإنسان.

إن رواية " الكوبرا تصنع العسل" هي الرواية الأولى لمؤلفها الدكتور أحمد زياد محبك، وقد صدرت حديثاً عن دار القلم العربي في حلب، وتقع في ١٤٣ صفحة، وتمتاز بالرشاقة والإمتاع، ولا يستطيع قارئها أن يتركها قبل ان يفرغ من قراءتها.

ومؤلفها الدكتور أحمد زياد محبك أستاذ لمادة الأدب العربي الحديث في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة حلب، وهو عضو اتحاد الكتاب العرب في سورية، وقد صدرت له ثلاث مجموعات قصصية، ضمت نحواً من خمسين قصة، ويجيء انتقاله إلى كتابة الرواية بعد خبرة ونضج في فن القص، وهذا ماانعكس واضحاً في إيجاز الرواية وتكثيفها وقدرتها على تقديم شخصيات تنبض فيها الحياة.

***

أفضية " عريشة الياسمين "

الدكتور محمد مرتاض *

مما لا يختلف فيه اثنان هو أنّ العملية النقدية للقصة لا تتحدَّد في موضوع معين أو اتجاه محدد، أو زمان مُدَقق، أو مكان مُضَيق؛ وإنما هي أولئك كله، فقراءة قصة قصيرة ما قد تكون أجدى في صورة ما إذا قرئت جملة جملة مثلما فعل ذلك (رولان بارت)، مثلاً في دراسته قصة " سرازين " لبالزاك (Balzac) حيث قرأها قراءة مقطعية [1].

وما من شك في أنه ليس ثمة خطاب يقبل التعدد في القراءة كما يقبل الخطاب السردي، ومن هذا المنطلق جاءت قراءتي لمجموعة الأديب الدكتور أحمد زياد محبك "عريشة الياسمين"[2]، حيث إنها كانت مواصلة لاحتكاكي بالأدب العربي في سورية الشقيقة ولا سيما في مدينة "حلب الشهباء" التي تربطني بها آصرة وثيقة العرى، فقد ظلت المراسلات بيني وبين أدبائها تترى وتتوالى لسنوات.

ولا بد من التوضيح بأن الأفضية في هذا الديوان القصصي لم ترد تقليدية باردة باهتة على غرار القصص الواقعية الجافة، بل إنها هنا قد أدت دوراً مساعداً على جبهات متعددة، فإما أنها عمقت الحبكة، وإما مططت العناصر القصصية وفصلتها، وإما جسدت مواقف فزادتها جلاء أو نمقت الأسلوب وأضفت عليه رونقاً

---

* *أستاذ في جامعة تلمسان بالجزائر، ناقد وقاص، نشر بحثه في : **مجلة الموقف الأدبي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٣٣٩، تموز ١٩٩٩، ص ١٢٩. ١٤٥*

وإثارة.

أضف إلى ذلك أن هذه الأفضية الواردة في مجموعة (محبك)، هي بشكل أو بآخر عبارة عن مقاطع، وقد طبق بعض الدارسين المنهج المقطعي على طائفة من القصص، هادفين من وراء ذلك إلى الدلف من المسار العام الذي يتخذه المعنى[٣] وهذا مع اختلاف في الأهمية بين ناقد وآخر، ونكتفي هنا بإيراد تعريف غريماس (Gremas) له حيث يصفه بأنه: كل مقطع سردي قادر على أن يكون وحده حكاية مستقلة وأن تكون له غايته الخاصة به[٤].

تعريفات الفضاء (الحيّز):

لقد ظهر هذا المفهوم حديثاً ليعوض المكان أو المساحة الجيوفيزيائية لبعض فقرات النص ووحداته، واشتغل بتوظيفه الحداثيون في العالم العربي، ولا سيما الذين احتكوا بصورة مباشرة بالثقافة الغربية حيث كوّن هذا المفهوم في دراساتهم جزءاً هاماً من مراحل التحليل على مستويات الخطاب الشعري ومستويات الخطاب الروائي أو السردي جميعاً[٥].

بيد أن التوصل إلى تعريف جامع مانع كما يقول المناطقة للفضاء ليس بالأمر الهين، فقد تنوعت هذه التعريفات بتنوع المصادر وتباينها، وقد يكون من الاستراحة الفكرية واللذة المعرفية أن يقوم أحد بحصر هذه التعريفات وإيرادها حسب الترتيب التاريخي وإن يكن معظم الذين عنوا بالفضاء لم يكلفوا أنفسهم ولو وقفة قصيرة عند التنظير له، وكأن القضية مفروغ منها مفصول فيها، أما بالنسبة لنا فإننا نقتصر هنا على التعريف الذي أورده الدكتور سعيد علوش حيث يقول:

١- يستعمل مصطلح (الفضاء) في السيميائية كموضوع تام، ويشتمل على عناصر غير مستمرة انطلاقاً من انتشارها، لهذا جاءت معالجة تكون موضوع (الفضاء) من الوجهة الجغرافية السيكو-فيزيولوجية/ السوسيو-ثقافية.

٢- ويفترض (الفضاء) اعتبار كل الحواس، في سيميائية الاهتمام بالفاعل، كمنتج، ومستهلك للفضاء.

٣- ومقابل (موضوع الفضاء) جزئياً، سيميائية العالم الطبيعي لأن اكتشاف (كذا) الفضاء هو أن تكون مباشرة لهذه السيميائية.

٤- وتبحث (سيميائية الفضاء) عن التحولات التي تعانيها السيميائية الطبيعية بفضل تدخل الإنسان في إنتاج علاقات جديدة.

٥- بالإضافة إلى مفهوم (الفضائية) و(التجديد الفضائي) تستعمل السيميائية السردية والخطابية (الفضاء الإدراكي) [٦].

ويلخص الأستاذ محمد المتقن تعريف الفضاء تعليقاً على ما أورده كلّ من علّوش وغريماس وكورطيس[٧] بأن هذا الفضاء هو مكان جغرافي نفسي فيزيولوجي اجتماعي ثقافي، وأنه بعبارة أكثر تحديداً " مكان رمزي بامتياز "[٨].

"عريشة الياسمين" والفضاء :

أوردنا هذه التعريفات لتكون بمثابة جسر يوصلنا إلى استنطاق ما ورد في مجموعة (محبك) القصصية حيث إن قارئها يلاحظ بدون تردد مدى هيمنة هذه الأفضية على ذهنه وكثرة ورودها في مختلف العبارات التي يتخطفها بصره.

على أن مالا بد من ملاحظته هو أن الأفضية قد تعددت أنواعها وتكاثرت أشكالها مما يعسر معها تحديد العدد وحصر كل صفاتها وموضوعاتها، ولكن تحديدها في هذه المجموعة إنما قد بنيناه على معطيات فرضية وجودها عبر الصفحات وهي تتمثل في كل من الأفضية التالية: العريض، المزعج، الطائر، الملون، الحزين، المرح، الضوئي، المائي، الدائري، المخضر، المتحرك، المغلق، المبهم، المنشرح.

١- الفضاء العريض:

لقد حفلت المجموعة بطائفة من أفضية تمثل هذا النوع -وإن لم تكن كثيرة- فإنها ترمز إلى جوانب لها علاقة بمختلف العبارات التالية:

- تقعدان على أريكة في صدر الفناء. (عريشة الياسمين: ١٢)
- تمضي بنا في دهليز طويل ما يلبث أن ينفتح على فناء واسع(أم خالد والكناري: ٥١)
- حسبك أن تلعب في فنائها الواسع تحت عريشة الياسمين، وجدّك ما يفتأ كل يوم يضيف إلى أحواضها زهوراً عريشة في شرفة ضيقة: (٢٥٠)

إنها أفضية تصب كلّها في مساحة شاسعة تدل على الراحة النفسية، والاستقرار اللذيذ، فالمرء يطيب له أن يحيا في دنيا عريضة مريحة، ولذلك فإن كلّ شيء لطيف محبّذ إلى النفوس يحمل هذه الصفة، ويقع عليه التصادم والإقبال مثل الجنة التي وعد بها المتّقون.

٢- الفضاء المزعج:

ما من شك في أن طبيعة البنية السردية تقتضي التنويع والتغيير، وأن التطرق إلى الطبائع البشرية وتناول المشاكل الاجتماعية كلها تجعل البنى التركيبية للقصص تنغمس في مجالات مختلفة، وتستعين بأوصاف متباينة تبعاً للموقف وللصورة معاً، ومن هذه المواقف والصور ما جاء يحمل في طيّه مناظر أو صفات أو أحكاماً أو آراء مزعجة؛ منها قول الباث:

- الغبار يغطي الرصيف، وأوراق صفراء تساقطت من شجرة نخرة (لا أعرف: ٢٣٧)
- تحت المقعد قطة ميتة(لا أعرف: ٢٤٠).
- إلى القبو المحفور في الأسفل يحمله ولداه.(مشروع قصيدة: ٢٣٥)

لقد وردت هذه الأفضية في أثناء تشريح مواقف إنسانية تمثلها شخصيات من ورق بلا ريب، ولكن أحداً لا يجحد دور هذه الشخصيات في مقارعة الواقع وتمثيله، وهو ما يجعلها تتلفّع بثوب التقزز في هذه الأفضية ويدفعها إلى النفور من رؤيتها ويرغمها على أن تنأى عن الاحتكام بها أو بصورها أو بألوانها أو حتى بأصواتها فهي مزعجة منفرة وذميمة ممجوجة.

٣- الفضاء الطائر :

لقد وسمناه بهذه السمة نظراً لتلاؤمه مع الصفة التي يحملها في دلالته ومدلوله:

- أطير إلى فناء الدار عابراً الإيوان (عريشة الياسمين: ١٢)
- والعصافير في العريشة فوقنا تحوم وتزقزق فتحلق عالياً ثم تسقط على السطح (عريشة الياسمين: ١٥- ١٩) .
- هناك عصافير وحمائم كثيرة تنام على أغصان الشجرة (عريشة الياسمين: ٤٤).

٤- الفضاء الملوّن (اللّونيّ):

مما هو متواضع عليه في نظرية القراءة أن الأديب يلون خطابه مثلما يفعل الرسام في لوحة، بيد أن الأديب لا ريشة له ولا صبغ، وإنما له البنى الإفرادية التي تحول الجامد إلى متحرك، والأبيض/ الأسود إلى ملون. فالأديب أيّاً كان، يوظف صوراً ملونة تضفي على خطابه الأدبي جمالية رائقة، وتبعث في كل حنو من أحناء بناه التركيبية رونقاً جذاباً وذلك ما تناثر في صفحات "عريشة الياسمين" حيث يمكن قطف أمثال من هذه التلوينات الناطقة بنفسها، والتي تتجلى أكثر في:

- فراشة بيضاء ترف في فضاء الحقول المخضوضرة، تسبح في فضاء الشمس (الشاعر والفراشة: ٨٣).
- كأنني فوق عمامة بيضاء على مهادها الناعم كالعهن أنعام (الضرس الثاني:١٥٥).
- كأنه يرى قوس قزح يظلله (من سيقرأ تلك الرواية: ١٨٣).

ومن خلال هذه الأمثلة يطفو الفضاء الملون بصورة لا غبار عليها، وهي ألوان أضفت على المجموعة زيادة في التصوير، وإضافة إلى التأثير، وهذا بصرف النظر، عن التورية التي يختفي تحت بعضها أو المجاز الذي يلفع كثيراً منها مثلما هو الشأن في:

فراشة بيضاء ـ المخضوضرة ـ ضياء.

حيث إنّ الفراشة هنا صورة مجازية، بيد أن الأوصاف التي ألبستها جعلتها تكاد تكون كذلك، فهي في خفتها ورشاقتها وجمالها وهفهفتها وطلق محياها لاتختلف كثيراً عن فرشاة تهفو الأفئدة إلى رؤيتها والتمتع بمنظرها وهي تتهادى في الحقول الزاهرة أيام الربيع. وما كان لأحد أن يشغل نفسه بالنظر إليها معجباً بها لولا مايطبعها من مزايا لونية وظلية.

٥- الفضاء الحزين (القاتم/ المهموم):

قد اقتطعنا هذه الأفضية من عبارات الناص التي وظفها مراعاة لمواقف تثير الألم والحزن، وتبعث في الحنايا لوعة وهمّاً تمثل أولئك جميعاً على نحو ما يتجلى في القائمة التالية:

- داخل فضاء الجدران الحزينة تدور المروحة ببطء وهي تئز (الشاعر والفراشة:٨٩) .
- قلبي حجر. (الهرب من الحب:٩٦) .
- يرجع إلى البيت خائباً (الفرصة الأخيرة: ١٧٢) .
- في الدور السابع.. البنت تمضي إلى غرفة أبيها.(مشروع قصيدة: ٢٣٦) .
- العصفور هامد فوق قضيب (عريشة في شرفة ضيقة:٢٤٩)
- شحوب آخر النهار يملأ السحاب كآبة والعمارات تلقي ظلالها الثقيلة على الشارع.(المقابلة الجديدة: ١٩٢).

– وغيمات باهتة متناثرة، تهيم في السماء تائهة، تغطي الشمس فتحجبها (لا أعرف: ٢٣٧).

من الوهلة الأولى نلاحظ أن هذا الصنف من الأفضية قد أنشأ قائمة طويلة مع اعترافنا بتناسي بعضها ونحن نقوم بالجرد إما سهواً وإما عمداً، فهي أفضية قد شملت معظم القصص مما يؤكد حقيقة لا تجحد وهي أن الأديب قد شرح الهموم الإنسانية وعبر عنها بصدق من خلال توظيفه لهذه البنى التركيبية التي تصب فيما أطلقنا عليه "الفضاء المهموم" والعلة في كثرة ورود هذه البنى القاتمة أمر طبيعي جداً، لأن الأديب تعبير عن الأنا /الآخر معاً، وأي من الأدباء لا يعيش بأحاسيسه وجوارحه مع ما يكتبه؟ إلا أن يكون لاغياً أو لاهياً كما هو في المذهب العبثي... إن كل فضاء في هذه القائمة يخبئ في كتفه ركاماً من الآلام، وأكواماً من المتاعب التي يواجهها المرء منذ يبدأ في الوعي إلى أن يلفظ أنفاسه الأخيرة!

ألم يصح أبو العلاء المعري منذ قرون (الخفيف):

تعب كلّها الحياة فما أعـ جب إلاّ من راغب في ازدياد [٩]

٦– الفضاء المرح:

إذا كانت الأفضية السالفة شؤماً وهمّاً وغمّاً، فإن أفضية هذا القسم تتناقض معها أفقياً وعمودياً، فهي تمثل المرح، والصفاء، والبسمة، والأمل، والسعادة، وهلم جرّا. وقد جاءت متناثرة عبر بضع قصص وظَّفها الناص في مواضع كثيرة ليضفي بها على الجوّ أريجاً، وعلى التصوير ابتهاجاً؛ وهو قد نوّع فيها مابين التعبير عن مواقف الحب الساخنة، وما بين الوصف الساحر لأفنان العريشة، ولأغصان الزهور والشجر، وما بين الوقوف عند زهرات الفلّ والياسمين، وما بين الانجذاب نحو جمال المرأة وثوران شبابها الفياض، وما بين الإشارة إلى الغابات البهيجة، والجداول العذبة والرقراقة، وهلم جرا... ونحسب أن ذلك تمثله هذه الأفضية:

– زهرات الفل تتناثر بين الوريقات كالنجوم، وزهيرات الحناء يتراص بعضها قرب بعض
(أم خالد ... والكناري : ٥٦)

– خرج من الباب الضيق إلى الشرفة الواسعة:(مشروع قصيدة: ٢٢١).

– أحس كأنه طائر يحلق في غابة بعيدة، تحمله نسمات ناعمة، فتهز الأغصان، وتتمايلا لأوراق، وتغرد الجداول. (مشروع قصيدة:

٢٢٢).

- تصب الماء حول الجذع بلطف. التراب المتشقق يشرب الماء.. ذراته العطشى توسوس وهي تتشرب الماء. (عريشة ... في شرفة ضيقة: ٢٥١).
- انظري إلى هذا الغصن الناحل في شجرة الياسمين، لقد تفتحت فيه زهرة (عريشة ... في شرفة ضيقة: ٢٥٣) .

٧- الفضاء الضوئي:

وقد فرضت حضوره بنى إفرادية وتركيبية وردت في مجموعة "عريشة الياسمين" وهذه الأفضية – وإن لم تكن عديدة كسابقتها أو لاحقتها – فهي مع ذلك تكشف عن توظيفها في هذا الإطار، حيث يمثل حضورها إضاءة لدروب مدلهمة، وهديا لسبل مدلجة؛ وهي تكاد تتلخص في لون واحد فحسب؛ هو هذه الشمس المضيئة على الكون:

- كشمس محتجبة وراء غمام متلبّد (الثلج... وزجاجة العطر: ٢١٠).
- رأى السماء والغيوم المذهبة بشمس الصباح (مشروع قصيدة : ٢٢١).
- ملأت أشعتها الأسطح، تفتحت في العمارات أمامه وحوله نوافذ كثيرة (مشروع قصيدة: ٢٢٢).

وما يجدر ذكره هو أن هذا الفضاء كان نادراً، وذلك لأن الناص أبدع نصوصاً تعبر عن المدينة التي تظل عدوة للأقمار والإصباح والكواكب والنجوم ولا يحس بأثرها الجلي، لأن المصابيح الكهربائية قد حجبت هذه الأنوار وغطت عليها.

٨- الفضاء المائي:

الماء وما أدراك ما الماء؟ هو عنصر الحياة وسر وجودها وعلة استمرارها ﴿ وجعلنا من الماء كل شيء حي أفلا يؤمنون ﴾ [١١]. بل هو السبيل إلى الخلق البشري وكل المخلوقات الأخرى: ﴿فلينظر الإنسان مم خلق، خلق من ماء دافق يخرج من بين الصلب والترائب﴾[١٢]، ﴿ألم يك نطفة من مني يمنى ثم كان علقة فخلق فسوى فجعل منه الزوجين الذكر والأنثى﴾(١٣).

ومن هنا كثر إيراد هذه الأفضية في صور مختلفة تعددت مناحيها وتنوعت

أشكالها:

- أرى سناء عند حافة البركة (عريشة الياسمين: ١٢).
- البركة بيني وبين سناء (عريشة الياسمين: ١٤).
- رقرقة الماء المتقاذف من النافورة وهو يتساقط على صفحة الماء في البركة. (عريشة الياسمين: ٢٤).
- تتأمل البركة (بديعة: ٣٩) .
- يحومان حول البركة (بديعة: ٤٦) .
- تتوسطها بركة فيها نافورة (أم خالد... والكناري: ٥١).
- أمام البركة نتوقف لنرى إلى الماء المتقاذف من النافورة. (أم خالد... والكناري: ٥٤) .
- كأنما ألقى به في بئر. (أفرح إذ تجيء: ٧٦).
- الناعورة الصناعية الزرقاء الصغيرة ماتفتأ تدور: (المقابلة الجديدة: ١٩٢) .
- تدفعها مضخة في أسفل الحوض الزجاجي. (المقابلة الجديدة: ١٩٢) .
- تقعد قبالته أمام الحوض. (المقابلة الجديدة: ١٩٢) .
- الثلج ينهمر غزيراً ...(الثلج ...وزجاجة العطر: ٢٠٦) .
- الناس يتراكضون تحت الثلج المنهمر (الثلج... وزجاجة العطر:٢٠٩).
- تتراكم ندف الثلج على لفاعته على كتفيه. (الثلج... وزجاجة العطر: ٢٠٩) .
- يرى نافورة الماء والرذاذ يتطاير منها . (مشروع قصيدة: ٢٣٩) .

يبدو من الوهلة الأولى أن صورة الماء قد تعددت، وهذا يدل على روعة الأسلوب من جهة، وعلى هيام الناصّ بكل ما يمت بصلة إلى الحقل الدلالي للماء؛ وهي سمة من سمات معظم الفنانين ومنهم المبدعون الذين يهيمون صبابة في وادي الماء، ويتلهفون شوقاً إلى رؤيته والاستمتاع بخريره، والتلذذ بانسيابه.

بعدئذ يتضح أن فضاء "البركة" كان هو الأكثر حضوراً بوروده سبع مرات، فالماء بخمس مرات، والحوض بخمس مرات أيضاً، ثم الثلج بثلاث مرات، وأخيراً الحوض بثلاث مرات، والبئر بمرة واحدة، والرذاذ بمرة واحدة كذلك.

إنّ الإلحاح على فضاء البركة في المجموعة يكشف عن انجذاب قوي نحو

المعالم الحضارية التي تبدد البداوة، وتنشر الشفافية الفنية، والجمالية في القصور والحدائق بعامة، فقد خلدت بركة المتوكل بما أنشد البحتري إعجاباً وهياماً ليس بها فحسب ولكن بمن يلجها ويسبح فيها:

يا من رأى البركة الحسناء رؤيتها والآنسات إذا لاحت مغانيها [١٤].

فالبركة من هذا المنظور بما تشتمل عليه من فضاء فسيح هي سر كل ما يتواجد حولها من مناظر فتانة تسرّ الناظرين. وهذه البركة تشغل فضاء معيناً محدداً لكنه مكرر بضع مرات تلبية لدلالة المعنى... وهذه البركة –وإن لم نعرف عنها ما عرفنا عن بركة المتوكل للبحتري –فإننا نعتقد أنها تشغل مساحة تكبر أو تصغر، تطول أو تقصر؛ لكنها في الحالات كلها تطمّ الماء لتنعش به المكان، وتلطف الجو، والشيء عينه يقال في سائر الأفضية الأخرى.

٩– الفضاء الدائري:

وقد لوحظ هذا الفضاء في أثناء ورود البنى التركيبية لتجلية بعض الأحداث، أو الإلحاح على بعض الوقائع التي تناولتها قصة ما من المجموعة. وهذا الفضاء –كما يفهم منه– يدور حول الألفاظ والعبارات، ويلفها من جوانبها المختلفة ليغدو بذلك مطوقاً لما يندرج تحته من حكم؛ والأفضية هذه هي:

– الشمس أدفأتنا والقمر أطل علينا (كيف لي أن أراك؟ :٩).

– نلف حول المباني، ندور في المنعطفات(كيف لي أن أراك؟ :١٠).

– ويتقاطر الموظفون على مكتبه (الفرصة الأخيرة: ١٦٤).

– في أسواق المدينة... في المطعم... تحلقوا حول المائدة.(مشروع قصيدة: ٢٣١).

من خلال استنباط هذه الأمثلة نلاحظ أن الفضاء الدائري قد شمل بسلطانه وهيمنته كل ما صادفه في طريقه

١٠– الفضاء المخضرّ:

خلق الله هذا الكون جميلاً بما أنشأه فيه من جبال راسيات، ومن رواب منخفضات آتت أكلها ضعفين؛ فإن لم يصبها وابل فطلّ، ومن حقول ملأى بالمزروعات والخيرات، ومن بساتين مثقلة شجراتها بالثمرات، ومن بحار وأنهار وسموات.

هي عوالم جمالية إذاً، تهز الألباب، وتثلج الأفئدة، وتشرح الصدور... لكن أجمل ما في هذا اللون بدون منازع هو هذا الاخضرار الذي يغطي أفضية كثيرة من الأرض متمثلاً في الأشجار والأزهار والنباتات، وهلم جرّا. ومن الطبيعي أن تنتظم لآلئ كثيرة في عقد هذه المجموعة لتزين جيد كثير من القصص؛ من ذلك:

- تحت عريشة الياسمين (بديعة: ٤٦).
- أشجار وعرائس وزروع. (أم خالد... والكناري:٥١)
- نمضي تحت عرائش الكرمة بأوراقها الخضراء الزاهية (أمّ خالد... والكناري:٥٣) .
- وهي ترش الماء على أصيص زهر، ثم تحنو على زهرة. (مشروع قصيدة: ٢٢٢) .

من القراءات الأولى لأفضية هذا القسم نستنتج أنها انحصرت في كل من الحديقة وعريشة الياسمين، والشجرة/ شجرة التوت، والزروع، والأوراق، والأزهار.

وهذه البنى الإفرادية التي شغلت حيّزاً قد أضفت على القصص رونقاً وطبعتها بطابع التلوين والتنميق مما يجعل المتلقي يقف عاجزاً حائراً إزاءها تشده إليها رغبة جامحة في آن يضمها بيته أو قصره أو حتى كوخه لا فرق؛ لأن الجمال لا تنفر منه إلا النفوس المريضة، ولا تمجّه إلاّ الأذواق العليلة، ولا سيما ما تعلّق منها بالاخضرار ومناظر الطبيعة، بشكل عامّ.

١١- الفضاء المتحرّك:

عندما يكون الناص يخط بيمينه ما تجود به قريحته، وتتمثله مخيلته، يكون يسبح في متاهات متباينة، فهو أحياناً هادئ دافئ، مثل الجبل، وأحياناً يكون ثائراً مغتاظاً، أو متحركاً ناقماً لا يوقفه تيار الشلال، ولا يرعبه هيجان البحر، ولا يرهبه جبروت العواصف وهي تنزع النخيل من جذوعها، وتقتلع الأشجار من أصولها... إنه يحس في حناياه أنّ الحركة لابد منها، والتنقل لامحيص عنه فينعكس أولئك كله على نتاجه حيث تفرز بنى تركيبية وإفرادية، وبنى سطحية وعميقة جميعاً تنحسر ضمن عبارة متحركة، أو فضاء متحرك، وقد تعدد ذلك في المجموعة بسبب تسارع الأحداث، وتحرك الشخصيات الدائب، والتجاء الناص إلى توظيف نماذج من الشخصية النامية:

- أحثّ الخطا في الطريق (كيف لي أن أراك.؟:٦).
- أجد الطريق طويلة هذه المرة (كيف لي أن أراك.؟:٦).

- من الطرف الآخر للشارع.(كيف لي أن أراك.؟:٦).
- أنت تسافر كل يوم إلى القرية. (غلاف علبة التبغ:٢١٩).
- أسرع إلى مكتبه قعد وراء طاولته مثل تلميذ (مشروع قصيدة: ٢٢٢).
- حتى يبغ الشارع، فيدخل في الزّحام (مشروع قصيدة: ٢٢٤).
- وهو ماض على الرصيف، يهمّ بقطع الشارع.(مشروع قصيدة: ٢٢٤).
- يمضي عبر الشارع.. وهو على الرصيف تصيبه كرة. (مشروع قصيدة: ٢٢٩).
- يمضي إلى غرفته (مشروع قصيدة: ٢٣٠).
- في الطريق إلى البيت (مشروع قصيدة: ٢٣٢) .
- يسرع إلى المسجد. (مشروع قصيدة: ٢٣٥).
- في طريق العودة إلى البيت. (مشروع قصيدة: ٢٣٥).
- أدخل باب الحديقة (لا أعرف: ٢٣٩).
- عابراً المطبخ إلى الشرفة الصغيرة. (عريشة في شرفة ضيقة:٢٤٥).

هكذا تبدو هذه الأفضية كثيرة العدد، متباينة المعاني؛ وهي قد وسمت معظم صفحات المجموعة، وسجلت حضورها عبر هذه القصص بشكل جلي. وبالنظر إلى هذه الكثرة، فإننا سنقتصر على تشريح بعض الأفضية فقط؛ وذلك حتى لا يستأثر هذا القسم بأكبر قسط من الدراسة؛ مع ملاحظة أن هذا الفضاء قد حام حول:

- الدار/ البيت/ الغرفة: ١٠ مرات
- الطريق: ٨ . مرات
- الشارع: ٠٤ مرات
- الباب: ٠٣ مرات
- الرصيف: ٠٣ مرات
- الشرفة: ٠٢ مرتان
- المطبخ: ٠٢ مرتان
- الدكان: ٠٢ مرتان
- المسجد: ٠١ مرة واحدة

ويتجلى من المنهج الإحصائي أن البنية التي ذكرت أكثر من غيرها هي الدار، تليها الطريق، فالشارع، ثم تأتي الأفضية الأخرى بعدد أقل، وهذا يشي بأن الناص قد وجه اهتمامه إلى الاستقرار، والرغبة في الالتئام، والشعور بالحنين إلى الألفة والأنس. فالحيوان مسكنه الغاب؛ لكنه يبحث عن جحر أو عرين... والطير مثواها الشجر وشعاف العمارات والقمم لكنها تبني أعشاشها وتهيئ مضاجعها. فما بالنا بالإنسان الذي من أهم صفاته الأنس، ومن خصائصه السكن، والاجتماع، والزواج، فهو مدني بالطبع، وهو اجتماعي... ثم "الطريق" التي لا معدى عنها لكل ماش متنقل، وحتى وإن لم تكن موجودة فإنه يهيئها تزفيتاً وتبليطاً وتبليجاً لتيسير الخطو فيها، أو سلوكها بدابته أو سيارته. فالطريق هي متممة الحضارة وإحدى ركائزها... وحين وظف الناص فضاء الشارع كان ذلك في الواقع امتداداً للطريق التي لا يكتمل جمالها ولا تتجلى صورتها من الوجهة الحضرية إلا بإضافة الشوارع والأرصفة إليها... ثم تأتي الأفضية الأخرى بعدد أقل، لكنها تدعم معالم المدينة وبهجتها، فهناك الأبواب، والشرفات، والدكاكين، والمسجد (بصيغة المفرد) الذي يغطي على كل الماديات، ويطغى على كل متاع الحياة الدنيا، فهو يقف وحده إزاء مجموع العوامل التي تطمح إلى النيل منه أو مقارعته فيهزمها بما يبعثه في الكون من أمل، وبما ينشره من تسامح وتعاطف، فالمسجد: باطنه رحمة، ومن قبله الطمأنينة والراحة النفسية... فهو وحيد ولكنه أقوى تأثيراً وأعظم شأناً من كلّ الأفضية الأخرى، لأنّ العبرة بقيمة الشيء وأهميته، لا بضخامته أو كثرته.

– وافق أبي على مدّ أغصان الياسمين إلى داركم:

لقد نمقت هذه العبارة بأفضية جميلة لها أثرها الكبير على نفسية المتلقي مثلما يتجلى في الخطاطة التالية:

الأب: مركز السلطة / منبع القرار / المدرة / السيد الآمر.

لكن هذا الأب– وعلى الرغم مما يتمتع به من سلطات واسعة –فإنه لان وتنازل عن حكمه المطلق ليسمح بتسرب الهواء كي تزهر علاقة الجوار، وتثمر آصرة المحبة بينه وبين أسرته وعلى رأسها حرمه التي جلست إليه في ثوب قشيب شفاف وهي تغازله بالنظرات، وتبادله الهمس بالابتسامات. لذلك يذعن الأب فيعد زوجه بأنه سيمد أغصان الياسمين إلى دار الجيران حيث تقيم سناء؛ إنّ مدّ هذه الشجرة إلى الدار الأخرى؛ بل شجرة الياسمين بصورة أروع يرمز إلى القران الذي سيحدث مستقبلاً بين حبيبين شابين، تعطره علاقة متينة وتغذيه عاطفة ساخنة لتغدو بذلك هذه الأفضية كلها في خدمة هذه الحب، وتتطهر من كل الأرجاس

لتذوب في رحيق الفضيلة، وتتلاشى في بوتقة رياحين الصبابة! وهذا من شأنه أن يقلب المعادلة، ويغير مجرى طبيعة الأفضية مثلما نتصوره في الخطاطة التالية عكس ما رأيناه في السابقة:

داركم / الياسمين / مد أغصان / رضا الأب

ففي موافقة الأب حل لكل الإشكالات، وتيسير لسبل العلاقات، وإذابة لأكوام الجليد التي كانت قابلة للنماء، والتأثر بمجرد تمنع من الأب، أو تجهم في وجه زوجه ليعم الشر المستطير فيمتد أثره إلى جيرانه أنفسهم عوضاً عن أغصان الياسمين! وهذه الأفضية أخيراً تحمل معاني القيم الإنسانية لما اشتملت عليه من أسباب ذلك.

١٢- الفضاء المغلق (أو المحدّد):

لقد ورد هذا الفضاء من خلال صفحات المجموعة القصصية في أكثر من موطن، وهذا بديهي بسبب التنويع في الخطاب، والتركيز على أماكن كانت مسرحاً لأحداث القصص، فهناك البيوت، والغرف، والنوافذ، والدكاكين، والمقاهي، والأرصفة، والطرقات، والأسرة، والشوارع، والحمامات، والحدائق، والأرباض؛ وهي أفضية تساعد كثيراً على بلورة المشاهد القصصية، وعلى الإقرار الضمني بالتركيز على المدينة، وإبراز المقوّمات الحضرية كما أشرنا إلى ذلك كم مرة.

- بيتي / بيتي (كيف لي أن أراك.؟:٦/٥)
- خبأتها في الرف الثالث في الخزانة وراء سريرك (عريشة الياسمين: ٢١)
- أدخل فيها غرفة سناء (عريشة الياسمين: ٢١)
- سأدوس على طرف السرير، وعلى حافة الرف الثاني. (عريشة الياسمين: ٢٢)
- اذهب إلى الفراش ستراه يطلّ عليك من الطاقة (عريشة الياسمين: ٢٥)
- كان في الطاقة يمامة، ترقد في عشها فوق البيض (عريشة الياسمين: ٢٦)
- أمي تخبئ في خزائنها مفتاح الدار (بديعة : ٣٢)
- بديعة في النافذة (بديعة : ٤٣)
- أمضي إلى فراشي داخل الحجرة (بديعة : ٤٥)
- بديعة في غرفتها المطلة على الزقاق، تتقلب في فراشها (بديعة : ٤٥)
- لا يعرف سوى الدكان والمقهى. (أم خالد... والكناري:٥٥)
- مناضد صغيرة موزعة في الأركان. (أم خالد... والكناري:٥٦)

- في الجدران خزانة خشبية (أم خالد... والكناري:٥٦)
- نقف إلى جانب الرصيف (الشاعر... والفراشة:٨١)
- ينقر فضاء القفص (عريشة...في شرفة ضيقة:٢٤٥)

ومثلما كان الشأن في الفضاء المتحرك (المتنقل) فإن هذا القسم أيضاً سجل حضوراً مكثفاً وكاد يهيمن على المجموعة القصصية من أول سطر إلى آخره، فهو أكثر عدداً من حيث العد الإحصائي؛ لأن الفضاء المتحرك ورد ثلاثاً وثلاثين مرة في حين ارتفع رقم هذا الفضاء هنا أربعين مرة، وقد تشكلت أنواع هذا الفضاء وتداخلت في بعضها مما يساعد الدارس على عملية اختزال وإدماج حسب البنى التي تمثلت فيها تصاعدياً:

- **البيت / الدار / المنزل:** **٩ مرات**
- الشارع / الزقاق / الزاوية (الركن) ٨ مرات
- الغرفة / الحجرة ٥ مرات
- الرصيف ٥ مرات
- المنضدة / الطاولة / المائدة ٥ مرات
- النافذة / الطاقة ٣ مرات
- الخزانة ٣ مرات
- الفراش ٣ مرات
- السرير ٣ مرات
- الطريق ٢ مرتان
- السوق ٢ مرتان
- الدكّان ٢ مرتان
- الحمام ٢ مرتان

ثمّ: الوسادة، والعش، والحديقة، والمقهى بـ : (مرة واحدة).

إن إحصاء هذا النوع من الأفضية يتيح لنا الدنو أكثر من كثافة الاستعمال في الأسلوب، ويكشف لنا عن استمساك الناص بما أكدناه في الأفضية السابقة من ميلان النفس إلى الاستقرار والطمأنينة في الحياة، وذلك لا يتأتى له إلا إن ملك الدار أو البيت، فإذا تم ذلك استطاع أن يضمن الاستقرار، ويحقق أملاً طالما

راوده منذ تفتحه على هذه الرغبة، فيتوق حينئذٍ إلى الفضاء الخارجي، ويكون أول ما يصله به هو الشارع أو الزقاق؛ ولذلك كانت أهميته من حيث الكثرة في المرتبة الثانية، ثم تأتي الأفضية الأخرى بمثابة تفاصيل تمطيطية للفضاء الأمّ، حيث تواردت تترى في شكل متناثر؛ وحين نمعن النظر فيها نجزم بأنها إكمالية للأساسية وتتمة لها، بدءاً من الغرفة، ومروراً على النافذة، والخزانة، والفراش، والسرير، والوسادة، وانتهاءً بالطريق والسوق؛ كلها تكون محوري تركيب واستبدال معاً يتكاملان ويتضافران. ولكن، أنقصر القيل على هذه الإشارات ونذر الأمر شبه معلق من غير توضيح؟ إننا نعتقد أن الحديث ما يبرح مبهماً، والأمر مايفتأ مضبباً وهو ما يشفع لنا في تناول بعض الأفضية المذكورة بشيء من التمطيط والتحليل المرتكز أكثر على التخييل والتفسير النفسي؟ علماً بأن وقفتنا ستقتصر على اصطفاء لبعض الأمثلة من هذا النوع فحسب:

– بديعة في غرفتها المطلة على الزقاق؛ تتقلب في فراشها (بديعة:٤٥)

جاء الفضاء هنا ليعبر عن سمة جمالية تركت العنان للخيال مرتخياً يتصوّر نتائجه بدون حدود، فالذي يحرّك هذا الفضاء فتاة غضة الشباب، فاترة الأنوثة، متقدة النشوة، وقد تجردت من ملابسها إلاّ لبسة المتفضّل، ثم تمددت على سريرها الذي يومئ بأفكار تفضي إلى خيالات عديدة ذلك أن الناص قد اختار لها صفة فضائية هي التقلب في الفراش؛ والتقلب غير التمدد، لأنه فيه يكون ناتجاً في الغالب الأعمّ عن علة ما تتسبب فيه، فقد يتقلب المرء في فراشه بصورة تسترعي الملاحظة لأنّ فؤاده معنى عميد، أو لأن صدره ضيق حرج كأنما يصعد في السماء، أو لأن دهارس الدهر، وقناطره قد عششت في وليجته، أو لأن أوجاع الماضي وتعاقب الحاضر قد تراكمت على فكره ولبه معاً، فلم يلف نجاة، أو يعثر على مخرج يخلصه وينقذه... بيد أنّ من يتأمل تقلب بديعة على الفراش لا تطوح به أرشية التخيل كل هذا التطويح؛ بل إنه يتسمر على حالة وحيدة هي طيش الشباب، وتدفق النزوة، وطفوح كأس الاشتياق، وانفجار مخزون العاطفة، واتقاد أتون الصبّابة.

١٣– الفضاء المبهم:

لقد دعانا إلى تخصيص هذا القسم لما أطلقنا عليه الفضاء المبهم ما استنتجناه من قراءتنا للمجموعة القصصية؛ حيث إن هنالك عبارات وظّفت عبر السطور تعمّد الباث فيها أن تكون مبهمة على شخصية القصة مما جعل عدوى هذا الجهل أو الإبهام أو التعتيم تنتقل إلى المتلقي. وواضح أن الغموض مفترض

في الخطاب الأدبي شعره وسرديته، فبدونه يغدو الفن مباشراً وتقريرياً، على أنه لا يفهم من هذا التوضيح أن معاني أفضية هذا القسم تنطلي على المتلقي، بل إن التصور الفضائي هو الذي ينشد ذلك، وإنه في نهاية الأمر فضاء يطبعه المجهول، ويخلط عليه الأوراق ذلك الإغراق في التصور، فهو فضاء بلا حدود، وتعبير بلا قيود... إنه بحر بلا شواطئ، ونهر بلا ضفاف مثلما قد يتضح أكثر في إيرادنا ثلاثة نماذج لهذا الصنف من الأفضية:

-أرى بهواً معتّما ودرجاً (بديعة: ٣٤) .

- ومن دونك الوديان السحيقة المعتّمة (الموظف الصغير: ١٢٣) .

- لو أنا كنا هناك في الغاب السحيق (الموظف الصغير: ١٢٥) .

ومن القراءة الأولى لأفضية هذا النوع نستنتج أنها جميعاً قد وظفت للدلالة على تعميق الحدث وتغييبه في عالم لا حدود له كما تمثله العبارة الأولى؛ أما العبارتان الباقيتان فنقرؤهما حسب التأويل التالي:

- ومن دونك الوديان السحيقة المعتمة:

إنّ الأودية، هي أبداً مجمّعات مياه، وهي أيضاً وسيلة لتوليد الطاقة الكهربائية، وسبيل إلى تلطيف الجو، وقهقهة النسيم، وخصب الأراضي المجاورة لضفافه، وهي فوق ذلك زاد عظيم لمد السدود بالمياه التي تتمّ تصفيتها وتطهيرها قبل وصولها إلى الورى كلهم. وقد يكون هذا أحد الأسباب التي جعلت الشعراء والفنانين يتغنون بل ويتغزلون بوصف الوديان والحديث عنها بلذة ورغب حتى إنهم شبهوا كرم الممدوح بالنهر الفياض على نحو ما ورد في شعر النابغة الذبياني في مدح النعمان بن المنذر حيث قال:

فما الفرات إذا هب الرياح له ... ترمي غواربه العبرين بالزبد

يمده كل واد مترع لجب ... فيه ركام من الينبوت والخضد

.. يوماً بأجود منه سيب نافلة ... ولا يحول عطاء اليوم دون غد [١٥]

ووصفت حمدونة الأندلسية (أو: نزهون الغرناطية) الوادي فقالت:

وقانا لفحة الرمضاء واد ... سقاهُ مضاعف الغيث العميم

حللنا دوحة فحنا علينا ... حنو المرضعات على الفطيم

وأرشـــفنا علـــى ظمـــأ زلالا ألـــذ مـــن المدامـــة للنـــديم

تـــروع حصـــاه حاليـــة العـــذارى فـتلمس جانـب العقـد النظـيم (١٦)

فالوادي عادة يحمل أسراراً رهيبة في خرير مياهه، وفي هدير شلاله، وفي جريانه الدائب، وفي صمته وصوته، إنه أبداً، متخذ كل من يحاول الوقوف في طريقه، أو يحول دون جولته وصولته، وإلاّ، فأي أمل يتحقق ومن دونه وديان سحيقة معتمة؟

فضاء مبهم: أمل مبهم × تعتيم = ؟

وتلك هي النتيجة الحتمية التي انتهت إليها هذه القصة، لأن شخصياتها اختلفت ثراء وفقراً، أملاً ويأساً، عبودية وانعتاقاً، طموحاً وقصوراً... ثنائية تضادية صاحبت الحوادث، فكان بديهياً أن تزول نتيجتها إلى افتراق أبدي، وإلى انتصار الكرامة والإباء وعزة النفس.

١٤- الفضاء المنشرح:

مما لاشك فيه أن الحياة ليست شراً مستطيراً، ولا ضيقاً مطلقاً، وإنما هي فسحة أمل، وابتسامة ثغر، وسعادة كذلك، وهذا ما تعكسه المجموعة القصصية.

- فوق موج هادئ على سطح بحيرة ساكنة (من سيقرأ تلك الرواية١٨٧)
- أبهى من افتتاح المدن والحصون (من سبقرأ تلك الرواية ٨٢)
- أبهى من دخول الغابات البكر والقلاع (من سيقرأ تلك الرواية؟: ١٧٨).
- في نزهة قصيرة إلى الحديقة المجاورة (من سيقرأ تلك الرواية؟ : ١٨٤).
- تمد يدها إلى فنجانها المركون على طرف الطاولة. (المقابلة الجديدة: ٢٠١)
- أخذ موضعه في مقعد مريح (المقابلة الجديدة: ٢٠١)
- المكتب الفاخر يجذبه، والمصباح العاكس يدهشه بأغلفته، الستائر الخضراء المسدلة وراء مديره السابق والحالي. (المقابلة الجديدة:٢٠١)
- فتح خزانته،تناول من الرفّ العلوي شيئاً ملفوفاً بورق فاخر(الثلج وزجاجة العطر:٢٠٧).
- تعيد الدورق إلى المطبخ... تعود إلى الشرفة (عريشة في شرفة ضيقة: ٢٥١).

– كنتُ أتمنى امتلاء فضاء الشرفة بأغصانها، ثم امتدادها إلى الشارع، لتنهمر زهراتها على الناس كلهم (عريشة في شرفة ضيقة: ٢٥٤).

لقد استطاع هذا الضرب من الأفضية أن يدخل الحبور إلى الأفئدة، ويضفي على المتلقي مسحة من روعة التأثر، واتقاد المشاعر، وابتعاث النشوة في سماء دنياه:

– تلتقط الياسمين من عرائش متناثرة.

بحسب امرئ من الانغماس في الجمال أن يغيب في التقاط الزهور، ويغور في لمس أغصانها الميادة اللينة، ووريقاتها المخضرة اليانعة، ولا سيما إذا كانت هذه الزهور متمثلة في شجرة ياسمين، قد ازينت بنَوْرِها، وتعطرت بشذاها، وغنجت بقشيبها؛ ثم أقبل إليهما حبيبان مولهان قد غرقا في يمّ الأمل، وكرعا من جدول الصبابة، ووضعا الخطوة الأولى على حافة جنة خيالية، وذابا في عالم سحري طافح بالمسرّات والأفراح!... فهما في غيبوبة عاطفية، بين مستقبل باسم عريض، وبين حاضر مزهر عريض، فقد أدى فضاء الياسمين وعريشته دوراً جلياً في الإثارة، وأوقدا في ولائج المدلّهين شعلة فتنة وثورة صبابة.

– ما أجمل الرصيف والأشجار والشارع والقمر والنّسيم!

ما يلاحظ على هذه الأفضية أنها تتجه توجهاً لسانياً حيث إنها تمثل محورين ذوي علاقتين: استبدالية، وتركيبية، فالعلاقة التركيبية هي علاقة تباين؛ والعلاقة الاستبدالية هي علاقة تقابل.

وانطلاقاً من الفضاء الأوّل الذي هو:

– ماأجمل الرصيف!

يمكن القول إن التركيب ماأجمل في علاقة تركيبية مع سائر الجملة؛ بينما الوحدة "الرصيف" هي علاقة استبدالية مع باقي الجملة أيضاً.

وليغدو الاستبدال الفضائي ممكناً قائماً حسب المحورين المذكورين؛ يلاحظ أن الفضاء يمثل إفرادية أو لفظة (moeme)، واللفظة بالنسبة للوحدات التركيبية هي الوحدة الدنيا (Unite Minimale) للتقطيع الأول، وتكون مزودة بصوت ملفوظ (دال) ومضمون معنوي (مدلول). ويمكن استبدال اللفظة التي تكون في المحيط نفسه بوحدات أخرى على المحور الاستبدالي (Axe Pardigmatique) كما يمكن أن توجد في محيط آخر مقترنة بوحدات أخرى على المحور التركيبي (Axesyntagmatique) [١٧].

كلمة أخيرة:

وبعد، فإن ما قمنا به من قراءة فضائية لمجموعة "عريشة الياسمين" لا نزعم أنه المنهج الأمثل لدراستها، ولا السبيل الأقوم لسبر غور هذه القصص واستكناه خباياها، ولكن الذي أقدمنا عليه هو محاولة جديدة في القراءة النقدية كي نتجاوز ما ألف الأناسي أن يردوا، وهي محاولة لإخراج النقد العربي من دائرة الوقوع في متاهات التقويم التي كثيراً ما تكون متحيزة أو جائرة، وأحلى الأمرين مرّ – كما تغنى بذلك أبو فراس الحمداني منذ قرون.

***

هوامش وإحالات:

١- *ينظر: S/Z R. BARTHES. PARIS, SEUIL 1970.*

٢- *ط. دار القلم العربي بحلب – ط١/١٤١٧هـ (١٩٩٦م).*

٣- *من هذه الدراسات ماقام به الباحث: عبدالمجيد نوسي- تنظر مجلة "دراسات سيميائية" ع٣. صيف- خريف ١٩٨٨م، ص ص ٤١-٦٠,*

٤- *DU, SENS, Ed, Seuil 1970. P. 268. وتنظر مجلة "دراسات سيميائية" ع.ن.ص ٤٣٠,*

٥- *شاع هذا المفهوم كثيراً في العالم العربي على أيدي باحثين من أمثال: د. محمد مفتاح، د. أنور المرتجي ود. محمد الأمراني، ود. عبد الملك مرتاض، د. أبي بكر العزاوي، ود. كمال أبي ديب، د. سعيد علّوش، وصاحب هذه المقالة ضمن كتابه "الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري". ط. ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر- ط١/١٩٩٤ ص ٥٨-٦٨ وقد أحصى الأستاذ أبو بكر العزاوي قائمة بيبلوغرافية تعرضت للفضاء على مستوى أوروبا والعالم العربي... تنظر مجلة "المشكاة" ع. ٢٥/١٤١٧هـ (١٩٩٧م)، ص ص ٤٦-٢٥ . العدد خاص بالفضاء.*

٦- *معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. المكتبة الجامعية- الدار البيضاء ط١/١٩٨٤م- ص ٩٤.*

* *ملاحظة: كنا قد اعتمدنا هذا المعجم الذي ألفه الدكتور سعيد علوش- مثلما فعل عديد من الدارسين قبلنا- ووثقنا التعريف اعتماداً على ما ورد فيه، بيد أن الأستاذ (محمد منيب البوريمي) كتب مؤخراً مقالة وصم فيها صاحب الكتاب المذكور بالسطو على رسالته حرفياً من غير أن يجشم نفسه حتى إحالة القارئ على عمل الباحث الأصلي -حسب قوله-.*

/ تنظر: مجلة المشكاة- وجدة (المغرب) ع. ٢٦/١٤١٨هـ (١٩٩٧م) ص ص١٥٩-١٦٣,

٧- GREIMAS ET COURTES: DICTIONNAIRE DE LA THEORIE DU LANGAGE, PARIS HACHETTE 1970.

٨- مجلة "المشكاة" ع.س.ص. ١٣,

٩- شروح سقط الزند: أبو العلاء المعري (بإشراف الدكتور طه حسين/ تحقيق الأساتذة: مصطفى السقا- عبدالسلام هارون- إبراهيم الأبياري...- نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ١٣٥٥هـ (١٩٤٧م)، الدار القومية للطباعة والنشر- السفر ٢ القسم٣ ص ٩٧٧,

١٠- حكمة متداولة على الألسنة (في الأثر).

١١- سورة الأنبياء - جزء من الآية /٣٠,

١٢- سورة الطارق- الآيات: ٥-٦-٧,

١٣- سورة القيامة- الآيات ٣٧-٣٨-٣٩,

١٤- ينظر ديوان البحتري/ التحليل في الأدب العربي: سعد الدين مطر وصاحبه، المكتب التجاري- بيروت ط١/ ١٩٦٢م، ص ٢٤٠,

١٥- ديوان النابغة الذبياني- دار بيروت للطباعة والنشر- بيروت- تحقيق وشرح: كرم البستاني- د.ط/ ١٤٠٢ هـ (١٩٨٢م)، ص ص٣٦- ٣٧/ ينظر: وصف البحر والنهر في الشعر العربي (من العصر الجاهلي حتى العصر العباسي) د. حسين عطوان- دار الجيل- بيروت ط٢/ ١٤٠٢هـ (١٩٨٢م) ص٢٥,

١٦- في الأدب الأندلسي: د. جودت الركابي- دار المعارف بمصر٠- ط. ٣/١٩٧٠م، ص٩٩,

١٧- تنظر: اللسانيات العامة الميسرة: سليم بابا عمر/ باني عمري مطبعة أنوار الجزائر٠- د.ط. ك /١٩٩٠م، ص٥٣.

***

التحول في
"الكوبرا تصنع العسل"

أحمد دوغان*

التحول هو قانون الحياة والكائنات، كل شيء يتحول، الإنسان والنبات والجماد، الأفلاك والأزمان والحالات، لاشيء يبقى على حاله، لأن الأشياء كلها في تحرّك مستمر، سواء في الفضاء الكوني الرحب، أو في بنية الذرة الصغيرة. والتحوّل هو ما يلحظه الإنسان، ويدهش به، وينفعل، ويحسّ نحوه بحقيقة الكون وحقيقة وجوده فيه، فيسعى إلى فهم سرّ ذلك التحول وأسابه، كما يسعى إلى التحكم فيه؛ ولا سيما تحوله هو، على الأقل.

فالأرض تتحول من خضرة يانعة إلى يباس، والسماء من صحو ساطع، إلى ضباب كثيف وغيم مسيطر، والجبال من ساكنة مستقرة إلى غاضبة ناقمة تقذف الحمم واللهب، والأنهر من ماء هادئ المسيل، إلى تيارات جارفة، والإنسانمن طفل هادئ بريء، إلى رجل شرس عنيد، إلى شيخ ضعيف يحتاج للعون، والأمثلة على التحول كثيرة، وأنواعها كثيرة.

ويمكن القول، إن نقطة التحول هو البؤرة التي تشكل المركز في العمل الأدبي، لأنها هي العمدة، وهي الأكثر إثارة وأهمية وخطورة، فإليها يلتفت العمل الأدبي، ونقطة التحول هي النقطة التي يتألق بها العمل، وفيها يقوى اهتمام

---

* *مدرس لمادة اللغة العربية، شاعر وباحث، عضو اتحاد الكتاب العرب، نشر بحثه في : **مجلة عمان**، الأردن، العدد ٥٧، آذار، ٢٠٠٠، ص ٦٢. ٦٥ .*

القارئ، وما من عمل ناجح إلا كانت نقطة التحول فيه هي الأساس، سواء في ذلك القصيدة والقصة والمسرح والرواية، وهي غالباً ما تكون في قبل الختام.

ولكن التحول ليس قيمة مطلقة، إنما هو مجرّد عنصر، لايعني وجوده بالضرورة نجاح العمل، إنما ينبع نجاحه من صدقه، وقوته، وترابطه مع سائر العناصر، وقدرته على التأثير، والإقناع، وذلك كله لايتحقق إلا عندما يكون نتيجة لأسباب سابقة، منطقية أو عقلية أو نفسية. إن أوديب في المرحية الشهيرة باسمه، والتي كتبها سوفوكليس قبل الميلاد بنحو أربعمئة عام، أجمل مثال للتحول، ففيها يتحول أوديب من ملك عادل محبوب من رعيته، إلى قاتل مكروه يستوجب العقاب، ومن زوج مرغوب وأب عطوف، إلى ابن عاق مرتكب لأشنع فاحشة، وأخ لأبنائه في تركيب غير طبيعي على الإطلاق، كما يتحول من مبصر إلى أعمى، ومن المواطن الأول في مدينة بثينة إلى منفيّ عنها. وهي جملة تحولات مذهلة، لم تمس الملك وحده، بل مست من قبل مدينته ومواطنيه وخدمه وأهل بيته وذويه واستمرت من بعده التحولات فيهم جميعاً. ومن الملاحظ أن التحول غالباً مايكون درامياً ولذلك عندما يظهر في قصيدة أو قصة أو رواية، إنما يكسبها مثل ذلك البعد الدرامي.

وستحاول هذه القراءة استكشاف عناصر التحول وأشكاله في رواية " الكوبرا تصنع العسل" للدكتور أحمد زياد محبك، الصادرة عن دار القلم العربي بحلب، عام ١٩٦٩، وما كان اختيارها نموذجاً إلا لوضوح التحول فيها جليّاً في مختلف العناصر والأجزاء.

ويظهر التحول منذ البدء في العنوان، فالكوبرا تلك الأفعى السامة، تصنع العسل، وهو تحول درامي عنيف، ومنذ البدء أيضاً نقدم تفسيره الذي يلخص الرواية كلها، ويكشف اللغز فيه والمفارقة، ومفاده أن المرأة التي غالباً ماتوصف بأنها أفعى لينة الملمس سامة، إنما هي في الواقع قادرة على التفاعل الإيجابي مع الواقع وصنع العسل والشفاء وتقديم كل ماهو خيّر ونافع. وإذن فالرواية دفاع عن المرأة، وتأكيد لدورها الأساسي والفاعل في المجتمع، ونفي كل أشكال القمع فيها، على الرغم مما يحيط بها من كل أنواع القهر والاستغلال.

ولكن هذا التحول في صورة المرأة لم تقدمه الرواية بهذا الشكل الذي لخصناه، ولم يكن تحولاً في الذهن أو الفراغ أو التجربة كما لم يكن تحولاً وحيداً، إنما كان في مكان وزمان وعبر حوادث وشخصيات وضمن شبكة واسعة من التحولات فجاء تحولاً داخل كون وفضاء وعالم وحياة، فإذا هو تحول في صيغة

فنيـة، لافـي صـيغة شـعارية، ولـذلك لابـد أولاً مـن الاعتـذار عـن ذلـك التلخـيص المباشر الذي اضطررنا إليه للتوضيح، ثم لابد ثانياً من الدخول في عالم الرواية وبنيتها لإظهار مافيها من تحولات وكشف طبيعتها ووظيفتها وقيمتها.

تحولات المكان :

يمتلك المكان في هذه الرواية قيمة متميزة، فمما هو مجرّد مكان تدور فيه الحوادث، إنما هو مكان اعتباري، له شخصيته ودوره وقيمته، بل له جمالياته التي تربطه بسائر عناصر البناء، فلا يمكن الاستغناء عنه. وهو مكان لايوصف عبر استطرادات لغوية أو استطالات، إنما يقدم حياً متحركاً، على أنه جزء من كلّ، ومن هنا يأتي تحوله نتيجة لما حوله من تحولات، كما يكون تحوله فاعلاً ومؤثراً في كل ماحوله أيضاً من تحولات، ضمن علاقات متبادلة.

وثمة أشكال كثيرة من التحول المكاني، أو تحول المكان، وسوف نقف عند بعض النماذج، ومنها مكتب الآلة الكاتبة، في إحدى الدوائر الرسمية، وفيه ثماني مناضد عليها آلات كاتبة، صفت في رتلين متوازيين، كل منضدة وراء الأخرى، كالمقاعد في قاعة الصف المدرسي، وفي العمق طاولة لمدير قسم الآلة الكاتبة. وهذا الوضع المكاني يوحي بعلاقات وظيفية جافة،إذ تولي كل عاملة من عاملات الآلة الكاتبة ظهرها للأخرى، والمدير يراقبهن، وكأنهن جميعاً أمام اختبار، فلا علاقات إنسانية، ولا تواصل ولا لقاء. والمكان بعد ذلك أجرد كئيب، وليس من صلة بين المدير أو حديث مع أي عاملة من العاملات.

وتدخل إلى ذلك المكان موظفة جديدة شابة هي وداد، فتغير المكان وتحوله كما يصفه أحد الموظفين في الدائرة نفسها إلى جنة الفردوس وتجعل من العاملات مثل الحور العين. ماذا فعلت تلك الموظفة الجديدة؟ وكيف حوّلت المكان؟ لقد جعلت المناضد متقابلة، الظهور إلى الجدران والوجوه إلى الوجوه في لقاء إنساني حميم، ووضعت على كل منضدة أصيص نبات من نباتات الزينة الحيّة، وكان تقلب ترابها بيديها، وترش عليها الماء. ووضعت على مكتب المدير أصيص زهر خاص متميز، وألصقت على الجدار في عمق المكتب لوحة جدارية كبيرة تمثل غابة، وزوّدت المكتب بفناجين قهوة جديدة فاخرة، وأخذت تقدم لزميلاتها ولمديرها القهوة ذات النكهة المتميزة، يطوف بها عليهم الآذن.

وهكذا تحوّل المكان، وتحوّلت معه العلاقات، في البدء كانت الزميلات ينظرن إلى الموظفة الجديدة شزراً، وكنّ يشعن حولها الشائعات، ولكن سرعان

ماعرفنها على حقيقتها، فأعجبن بها وأحببنها، واصطبغت علاقات العمل بعلاقات الحب. والجميل في الرواية أن هذا التحول يأتي عفوياً، وبأقل قدر من التصوير، وإن كان مثل ذلك المكان في حالتيه يغري باستغراق في الوصف، وإطناب في التصوير، وإسهاب في التحليل، ولكن الرواية لم تقع في مثل هذا المطب، إنما كان التقديم موجزاً، يؤدي دوره مع سائر الأدوار، في تقديم الشخصية أو الحدث، دون طغيان جانب على جانب.

هذا شكل من أشكال التحول في المكان، وثمة شكل آخر، يظهر بالتحول في الموقف من المكان. ومثاله موقف رياض من غرفة المدير ومكتبه الفاخر، فهو يدخل إلى غرفة مديره، فيحس بالضيق ويشعر بالاختناق، على الرغم من رحابة الغرفة وسعتها، ويشعر نحو المدير بالنفور والاشمئزاز، ويدرك ما وراء المكتب الفاخر والهواتف من سخف وزيف وكذب ورياء، وهو يستضعف المدير، ويحسّ نحوه بعدم الاحترام، بل يراه غير جدير بالمديرية، ويسخر منه في نفسه، ويراه قميئاً قصيراً دميماً، هذا هو موقف رياض من المدير، بعد أن تجاوز الخمسين، وأمضى أكثر من عشرين عاماً في العمل موظفاً في تلك المديرية.

أما موقفه من غرفة المدير قبل عشرين عاماً، يوم دخل على مديره أول مرة، ليتسلم عمله، فهو موقف مختلف كلياً، على الرغم من أن مكتب المدير آنئذ كان أقل أبهة وفخامة.

لقد كان موقفه من مكتب المدير موقف التبجيل والاحترام والتقديس، أحسّ أمامه بالرهبة، وشعر بالاضطراب، وامتلك عليه المكان حواسّه، وداخله الروع، ثم خرج يشعر بالغبطة والسرور لمباشرته العمل. وشتان مابين الموقفين من مكان واحد، وذلك هو التحوّل في الموقف من المكان، وهو تحول من الروعة إلى القبح، ومن التقديس إلى الازدراء، ومن توهم السمو إلى اكتشاف الزيف. هذان مثالان من التحول في المكان، أحدهما حسّيّ ظاهر، وهو التحول الأول، والآخر نفسي في الباطن، وهو التحول الثاني، وكلاهما يؤكدان امتلاك المكان دوره وشخصيته في البنية الروائية.

التحول في الإنسان:

تحتوي الرواية تحولات كثيرة في شخصياتها كلها، من المدير إلى الآذن، ومن الموظفين والموظفات إلى رئيس الدائرة، ومن داخل المديرية إلى خارجها. وهذا التحول الظاهر في الرواية كان من الشر إلى الخير، ومن القبيح إلى

الجميل، ومن الزائف إلى الصحيح. ولكن لابد من الإشارة إلى أن الشر الظاهر والذي تحول كان في الأصل خيراً ولكنه كان قد تحول إلى الشر، وهو الآن يتحول إلى الخير، أو بالأحرى يعود إلى الأصل. وكذلك الأمر في القبيح والباطل، وهذا كله يؤكد قيام الرواية على الاعتقاد بأن الخير والجمال والحق هو الأصل وقد يطرأ عليه شيء من التحول العارض، ولكن مايلبث حتى يتحول ثانية، ليعود إلى الأصل، حيث الحق والخير والجمال.

ومهما يكن من أمر فإن التحوّل هو العنصر البارز في الرواية والشامل لكل شخصياتها، وسنختار في هذا السياق مثالين. لقد كان إسماعيل موظفاً نقياً، طيباً، ولكن أمام ضغط المادة وازدياد أعباء الحياة اضطر إلى بيع روحه للمدير، فأخذ يتجسّس على زملائه، ويتسقّط أخبارهم، ويشي بهم لدى المدير، ويمضي فيروّج الشائعات الباطلة ضدّ وداد كي يكسب رضا مديره، فيكلفه ببعض المهمات في الوظيفة فيتقاضى مقابلها تعويضاً لايسد حاجاته.

وكان رياض زميلاً لإسماعيل، وهو من جيله، وقد ثقلت عليه تكاليف الحياة، وازدادت أعباؤها، ولكنه لم يفعل مثلما فعل، بل صمد، وظل محافظاً على نبله وأصالته، وجهد في السعي للحصول على عمل في خارج البلاد كي يسدّ حاجاته وكان له ذلك، وقبل سفره يذكّر صديقه إسماعيل بنبله وأصالته، ويدلّه على عمل إضافي خارج أوقات الدوام، ويحثه على العودة إلى جادة الحق والصواب، والإقلاع عن التجسس على الزملاء، وإشاعة الأباطيل حول وداد، فيعده إسماعيل بذلك.

وهكذا يتحول إسماعيل، أو يعد بالتحول، وهو تحوّل منطقي، وليس بغريب على اسماعيل، لأنه في تحوله إنما يعود إلى معدنه الأول، وقد جاء في سياق الرواية بعد سلسلة من أشكال المعاناة.

وثمة شكل آخر من التحول، ليس في الشخص نفسه، وإنما في رؤية الآخرين له، وهو رؤية المدير والموظفين والموظفات لوداد، فهي لدى انتقالها إلى المديرية، كان الجميع يرونها مبتذلة متهتكة لاتصلح للوظيفة، وشجع على ذلك الإشاعات التي كان إسماعيل ينشرها عنها، ولكن مع الصبر، وإرادة الخير والحب والتغيير، تتمكن وداد من إثبات خلاف ذلك، إذ تظهر في الحقيقة نقية بريئة، كما تظهر متقنة لعملها متفوقة فيه، كما تظهر محبة لكل من حولها من موظفين وموظفات، فيتحول الجميع من رؤيتهم الأولى لها، ويبدؤون في تقديرها حق قدرها، وقد ساعدها في ذلك كله رياض، مديرها المباشر. وهذا التحول في رؤية

الآخرين جاء من خلال المعاينة والإدراك الواقعي المباشر، كما جاء نفياً للباطل وتأكيداً للحق.

التحول في الزمان:

من طبيعة الزمن التحول، ولا نأتي بجديد إذا درسنا تحوله، فهو في تحول مستمرّ، ولكن يلاحظ في بعض الأحيان أن التحول فيه يكون أقوى وأشد، وهذا ما يظهر بصورة أقوى في اللحظات الدرامية، وفي الأعمال الفنية، ففي أقل من أربع وعشرين ساعة، على سبيل المثال، اكتشف أوديب حقائق كثيرة، وعرف أنه مرتكب فاحشة كبيرة، وقد تقرر فيها مصيره، على حين مرت سنوات طويلة من الرخاء والسعادة لم يحدث فيها شيء.

وفي الرواية التي نحن بصدد درسها نجد الأستاذ رياض يمضي عشرين عاماً أو أكثر في المديرية يعيشها في رتابة، لا يحس فيها بغير التكرار والرتابة والملل، وحين تدخل وداد إلى المديرية، ثم تستقر في مكتبه، يتغير كل شيء، وتتغير نظرته إلى المديرية والمدينة والحياة، وفي خمسة أيام، هي زمن الرواية، يتغير كل شيء، تنتقل وداد إلى مكتبه، ويتغير توزيع المناضد، وفي اليوم الثاني يموت صالح أحد الزملاء في المكتب، وفي اليوم الثالث يسافر رياض إلى العاصمة ليوقع عقد العمل في سفارة إحدى الدول، وفي اليوم الرابع يحصل على موافقة المدير على الانفكاك من العمل، وفي اليوم الخامس يودّع وداد، ويغادر البلاد.

لقد تحوّل الزمن هنا من مجرد أيام تمرّ، إلى سلسلة من الوقائع والأفعال، يتحرك بها الزمن، أصبحت هي المؤشر على سيره، وليس دقات الساعة، وبذلك انتقل من زمن آلي ميكانيكي مقياسه الحركة الرتيبة، إلى زمن وقائعي حركي متطور بسرعة، مقياسه الأفعال والإنجازات.

وثمة تحوّل آخر في الزمان، عماده العواطف والانفعالات، إذ يلتقي رياض بوداد، ويحدث كل منهما عما في حياته من مشكلات وصعاب، وينساب حديثهما عفوياً، ثم يؤكد رياض لوداد اطمئنانه إليها، كما تؤكد اطمئنانها إليه، ثم يقول لها:" كأني أعرفك منذ ألف عام"، على الرغم من أنه لم يمض على تعارفهما سوى بضعة أيام. وهكذا يتحول الزمن من مجرد زمن محسوب بحركة عقارب الساعة إلى زمن أرحب وأوسع مداه لا يحد ولا يقاس، فهو أعظم من أن يقاس، لأن مجاله ههنا المعرفة والتواصل الإنساني. وهكذا يتحول الزمن من دقائق

معدودة إلى فضاء رحب، تتحقق فيه إنسانية الإنسان، هو زمن للحب والحياة.

خاتمــة :

تلك هي ثلاثة أشكال من التحول، في المكان والإنسان والزمان، وهي جميعاً متواشجة، بعضها مرتبط ببعض، ولكن الدراسة أجرت فيما بينها هذا التجزيء، ففي الحقيقة لايمكن أن يكون التحول إلا في الزمان والمكان والإنسان معاً، فكل تحول في الإنسان لا يتم إلا في مكان وزمان، ولكن المتميز ههنا أن الرواية حققت تحولات واضحة وفعّالة في الأقانيم الثلاثة، وجعلت التحولات متبادلة متداخلة، يؤثر بعضها ببعض.

وهذا كله منح المكان في الرواية خصوصيته، كما منح الزمان أيضاً خصوصيته، فلم يكن المكان مجرد مكان أو فراغ، كما لم يكن الزمان مجرد زمان، إنما كان كل منهما شخصية اعتبارية، لها حضورها وقوتها، بل لها تحوّلها.

وربما كان أهم مانؤكده في الختام أن التحول في الرواية كان دائماً تحولاً نحو الأفضل والأجمل، سواء في المكان أو الزمان والإنسان، وهذا يدل على ثقة بالإنسان، وتفاؤل بالمستقبل، ولم يكن تحولاً مفاجئاً ولا مجانياً، إنما كان مسوّغاً بالمنطق والعاطفة، وكان مسوقاً في بنية فنية، تصهر الأجزاء وتوحدها، وبقدر كبير من الإيجاز والتكثيف، ولا سيما في الزمان، ولعل هذا ما تتميز به هذه الرواية.

***

القصة القصيرة
عند الدكتور أحمد زياد محبك

محمد كمال *

على الرغم من وجود قمم شامخة في ميدان القصة القصيرة، بدءاً بنجيب محفوظ ويوسف إدريس ويحيى حقي، ومروراً بأبي المعاطي أبي النجا وإبراهيم أصلان ومجيد طوبيا وغيرهم، أقول على الرغم من وجود هؤلاء الكتاب وقوة تأثيرهم فإن القصة القصيرة المعاصرة لم تفتأ بين الحين والحين تتخذ لها مسارب جديدة وترتاد آفاقاً مستحدثة لا تقف بها عند حدود الواقعية التسجيلية الضيقة، بل تتعداها إلى مسافات شاسعة في التعبير الفني استطاع الكتاب الشباب فيها أن يطوروا أدواتهم وأشكال تعبيرهم، كما استطاعوا أيضاً أن يعمقوا رؤيتهم إلى المجتمع والإنسان والوجود بشكل عام. وكل هذا كان ناجماً عن اتساع ثقافتهم وتشعب اطلاعهم على الآداب الغربية المختلفة، وعلى كشوف علم النفس والاجتماع والسياسة، مما شجعهم بما يملكون من مواهب الإبداع على البحث عن القوانين التي تنتظم الوجود الإنساني وتتحكم فيه.

على أن المشكلة الاجتماعية تظل هي البعد الأقرب إلى الكاتب وهمومه المعاصرة، لأنه بعد مجسّد ملموس يمكِّن الكاتب من تبصر الحياة واستكشاف مستوياتها المتنوعة المتعددة، كما يمكنه من الانطلاق فيما بعد إلى آفاق فلسفية وميتافيزيقية أخرى تفرضها المواقف الطارئة، أو المتغيرات المتسارعة، أو تفرضها

---

* مدرس لمادة اللغة العربية، شاعر وناقد وباحث، ينشر في الدوريات العربية، نشر بحثه في: ***الأسبوع الأدبي***، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد٧٠٢، تاريخ ٢٠٠٠/٤/١.

البنية النفسية والفكرية والثقافية للكاتب نفسه.

والكاتب القاص الدكتور أحمد زياد محبك واحد ممن ينتمون في تجربته القصصة إلى جيل الشباب الذين فتحوا عيونهم على عالم يعج بهذه المتغيرات التي أدت إلى انهيار الكثير من القيم الثابتة وزعزعة العديد من المفاهيم الراسخة على مختلف الصعد الاجتماعية والسياسية والإنسانية، إلا أن كاتبنا على الرغم من هذا التراكم العشوائي للوجود، وعلى الرغم من هذا المصير الذي يقاد إليه هذا الوجود –متأبياً كان أم راضياً– يظل في رؤيته الإبداعية يبحث في هذا الركام غير المتجانس عما هو ثابت وأصيل في النفس البشرية لا ما هو متبدل متقلب، وذلك لأن رؤيته الإبداعية هذه خاضعة لتكوين شخصي يتصف بالاتزان والعقلانية ومجانبة المغامرة، وهي خاضعة أيضاً لثقافته الفنية الخاصة التي تكونت من خلال تفحصه الدائب وتقصيه المستمر لمختلف أشكال التعبير في القصة والمسرح والرواية والشعر، وممارسته أيضاً لكتابة المسرحية والرواية بالإضافة إلى القصة القصيرة.

على أنني لا أجازف حين أزعم أن الأداء القصصي عند الدكتور زياد وعند كثير من الجيل اللاحق متأثر بشكل أو بآخر بطريقة الأداء وأدواته الفنية التي عرف بها الكاتب يوسف إدريس، سواء في الوقوف المتأني عند تفصيلات المشهد القصصي الحسي أو النفسي، أو في الاعتماد على النقل البصري أو السمعي للمشهد، أو في تقطيع الجمل، وتفكيك علاقاتها اللغوية بالإقلال من أدوات الربط، أو في البدايات المثيرة التي لا تتردد أن تضعنا في قلب الحدث منذ الأسطر الأولى، أو في استخدام الحوار القصير المتفجر، أو في الاعتماد على ردود أفعال النفس الإنسانية أمام بعض الأحداث أو المشاهد، أو تسليط الضوء على حالة عابرة لا يأبه لها البصر، ولكنها ذات فعالية مهمة أمام أضواء البصيرة.

لقد أصدر الدكتور محبك إلى الآن أربع مجموعات قصصية هي على التوالي: (يوم لرجل واحد) و (حجارة أرضنا) و (عريشة الياسمين) و(حلم الأجفان المطبقة) وقد يلاحظ القارئ من غير أن يتحيز إلى قضايا التطور والتجديد في البناء القصصي أن الكاتب منذ البداية استطاع أن يعثر على ذاته الإبداعية، وأن يحدد زاوية رؤيته الإنسانية التي تمكن من خلالها أن يتجول في فضاءات تعبيرية مختلفة تقوم في مجملها على تعارض فني مقصود بين بساطة الحدث وعمق المضمون، أو بين السطح الهادئ الساكن المنجذب إلى طبيعته الحتمية، وبين ما

يستكن في أعماقه من جيشان واضطراب، إلا إذا استثنينا مجموعة (حجارة أرضنا) باعتبار كونها مجموعة من القصص الحماسية اللاهبة التي هي صدى لنضال أطفالنا في أرض فلسطين.

وإذا كان الفن بشكل عام لا يفترض أن يتضمن مفاهيم جاهزة ولا نظريات جامدة، وإنما يفترض أن يتضمن نتائج معرفة الفنان للواقع، فإن مهارة الفنان تكمن في سعيه إلى ابتكار صور جديدة للحقيقة، وفي سعيه أيضاً إلى استخدام أية وسيلة تعبيرية تسهم في تمثيل هذا الواقع، وفي إيصال القيمة الإنسانية للعمل الفني.

وعلى ضوء هذه المقولة يحلو للدكتور زياد أن يبني معظم قصصه على مبدأ الفعل ورد الفعل، والفعل غالباً ما يكون خارجياً طارئاً، عديم الأهمية ولا يد للإنسان فيه، ولكن أهميته تبرز حين يبدأ الكاتب برصد ردود الأفعال السلوكية والنفسية والروحية للشخصية القصصية، وبذلك تتعرى نوازع هذه الشخصية في لحظة خاطفة وتعلن عن وجودها الإنساني المتميز.

ففي قصة (غلاف علبة التبغ) صورة لرجل بلغ السبعين، وهو يدخن تبغاً من نوع (الريف) ذي العلبة الخضراء، ولكنه لا يعثر عند البائع الذي اعتاد عليه إلا على علبة ذات لون أصفر، فيحس بالخيبة ويتلاشى كل ما حوله، وتبدأ أزمته النفسية بالتصاعد، مما يضطره إلى التنازل عن بعض مواقفه السابقة، فيقصد بائعاً كان ينفر من التعامل معه فيشتري من عنده علبة الدخان التي يفضلها، إلا أن هذا النوع من العلب الخضراء يفقد مطلقاً من السوق، فقد غير المعمل المنتج لون العلبة، فتزداد الأزمة تصاعداً، ويزداد همه المحصور في الحصول على علبة خضراء تكاثفاً، فإذا به يجرجر في الطريق خيبته البائسة وارتباكه الحاد، وفجأة تقع عيناه في الطريق على علبة خضراء ولكنها فارغة، فيهوي عليها، ولا يجد الخلاص إلا بالتنازل مرة ثانية عن بعض مواقفه السابقة، فيملأ بها سجائره، ويشرع بالتدخين بهدوء واطمئنان، وهو يواجه سخرية الحياة التي لم تترك له سوى أتفه الأشياء، ويبقى عنوان القصة (غلاف علبة التبغ) يجسد هذه التفاهة في العرض دون الجوهر، وفي القشرة دون المحتوى.

إن هذه الشخصية المأزومة لايمكن إلا أن تكون من أحفاد الشخصيات التشيخوفية المعاصرة بهمومها النقية وبؤسها الشفيف، ومع أن الفعل القصصي لا تقاس جسامته إلا من خلال تكوين الشخصية التي تواجهه، فإن هذه القصة تكاد تخلو من الفعل الجسيم الذي يشكل صدمة حادة أو انعطافاً حتمياً في حياة البشر،

فهي لا تعدو أن تكون لقطة عابرة لإنسان تقلص وجوده، وتهدمت أحلامه، وتلاشت معظم اهتماماته، ولم يبق له إلا أن يألف أرخص ما تبقى له من أشيائه الخاصة، وأن يحافظ عليها، وحين فرض عليه أن يتزحزح عن هذه الألفة التي هي آخر رمز من رموز بقائه عمد إلى الوهم ليجابه به حدة الواقع؛ وتركنا الكاتب مع بطله فيما بعد نواجه نحن أيضاً تسرب الحياة وخفوت أضوائها شيئاً فشيئاً مع تقدم العمر ومداهمة الشيخوخة.

وإذا كان الزمن في الرواية عادة ينمو نمواً تاريخياً متسلسلاً، فإن الزمن في القصة القصيرة يكاد يتضاءل وتتلاشى حدوده وتتفاصل حلقاته، حتى لتتمكن لمحة مكثفة عابرة من استيعاب الماضي، والحاضر والمستقبل.

ففي قصة (حبات العنب) يقتطع الكاتب لحظات وجيزة من حياة الفتى سامح الذي يساعد والده في بيع العنب والخضار على عربة في إحدى زوايا حي قديم، فنراه مشغولاً بتنقية عنقود من العنب ذهبي كالعسل، وإذا بسيارة فارهة تقف على بعد أمتار منه، وينزل منها (رجل جهم طويل بنظارته القاتمة وبطنه الممتد إلى أمام) وفي داخلها يلمح سامح أحمد صديقه في المدرسة، فيندفع إليه بغريزة الطفولة البريئة محيياً إياه، ثم يعلم منه أن أباه رجل ثري يدير عدة مشروعات، ويفتن سامح بائع العنب بجمال السيارة، ويغوص في حلم طفولي ناعم، ويتصور نفسه يقود هذه السيارة ومعه أهله وأبناء حارته ويطوف بهم المدينة، إلا أنه يصحو من حلمه على يد الرجل الجهم تلامس كتفه وتبعده عن السيارة، فإذا بالحلم يتداعى في ذاته وينكسر، فيعود إلى عربة العنب.

فالقصة وإن كانت ترمي إلى تصوير الفوارق الاجتماعية وعوالم الغنى والفقر، إلا أنها تبتعد عن القصد التنظيري، وتنأى عن النزعة الوعظية، وجل اهتمامها أن تركز على شفافية الموقف النفسي للصبي سامح الذي اختار له المؤلف هذا الاسم فيما أعتقد ليسمح له بالحلم الذي هو جزء من مكونات الصبا والطفولة، ومع أن القصة تقوم في بنائها على السرد العفوي والحوار الجذاب، فإنها لا تخلو من الاستعانة بأسلوب التداعيات الذي هو الأسلوب الأقرب إلى التعبير عن الأحلام التي تراود الشخصيات القصصية.

على أن سامحاً وهو الفتى ذو النشأة الفقيرة المحرومة لم يشعر حين التقى برفيقه أحمد المترف المنعم بفقر مادي أو حرمان اجتماعي بقدر ما أخذ يشعر بحرمان روحي غائم يغتصب براعم هدوئه، ويرمي به بعيداً عن أجواء المرح والسعادة بعد أن كان مطمئناً إلى مداعبة حبات العنب.

وما دام الحديث عن الطفولة، وما أكثر الأطفال في أعمال الدكتور زياد، فإننا في قصة (عريشة الياسمين) نواجه مراهقة نظيفة نقية تتجسد في علاقة الفتى أحمد بجارته سناء الفتاة الغضة العود التي تصغره بسنتين، حيث يلتقيان في ساحة بيته ويلعبان بالريشة الطائرة، وتتفتح مشاعرهما ضمن إطار من الطبيعة العبقة بروائح ياسمينة ممشوقة تمتد عريشتها حتى تكاد تتدلى إلى بيت جارته سناء، وفي ذلك ما فيه من رمز يوحي بتواصل الطبيعة الزاهرة استجابة لتواصل القلوب والأرواح، هذا بالإضافة إلى روائح المامونية التي تقوم أمه بإعدادها لطعام الفطور، مما يكسب الجو حساً شعبياً فطرياً لا يختلف عن الحس الفطري الذي يهتاج في نفس أحمد وسناء، ويحدث أن تعلق الريشة الطائرة بأغصان الشجر، فلا يفلحان في إنزالها، وهنا يقرع الباب ويدخل قاسم ابن خالة أحمد الذي يكبره بثلاث سنوات، وهو قوي الجسم خشن الطباع، يستطيع أن يقذف بالمضرب نحو أغصان العريشة بقوة، وإذا بالريشة تسقط على الأرض، ويحس أحمد بالخذلان أمام سناء وابن خالته قاسم، ويتصاعد في داخله النفور منه والخوف من أن يستلب منه سناء التي هي الخفقة الأولى لأجنحة أحلامه.

والقصة على بساطة أحداثها تعتمد ضمير المتكلم، وتقدم تصويراً مرهفاً لمشاعر المراهقة في تفتحها الأول وتداعياتها الجسدية المبكرة، لاسيما بعد أن تلامس جسداهما بطريقة عفوية وأزهرت بينهما القبلة الأولى... كل ذلك في أسلوب سردي محكم، يتخلله حوار خاطف يستعيض به الكاتب عن أسطر مطولة من التحليل ويختصر الكثير من الحالات النفسية المتداخلة، فبينما يلعب أحمد مع سناء بالريشة الطائرة تقول له فجأة: ما بك يا أحمد، لماذا لا تلعب بصورة جيدة؟ اضربها بقوة.

على أن ضمير المتكلم في القصة عموماً يمكن أن يساعد أكثر من ضمير الغائب على سبر الشخصية القصصية والغوص في أعماقها المطوية واكتشاف نوازعها ونياتها وصبواتها الروحية والنفسية والذهنية، وهذا ما نجده في قصة (كيف لي أن أراك) حيث يعرض الكاتب على طريقته في بناء القصة التي تعتمد على مبدأ الفعل ورد الفعل، ويبني عملاً خالياً من الحدث الخارجي الطارئ، متوجهاً كل التوجه إلى الحدث الداخلي الذي يتركز في وجدان البطل فيسبب له القلق والتشتت، فالبطل يخرج من بيته إلى موعد مع محبوبته وهو يعرف أن موعده لن يتحقق، لأنها سبق أن آذنته بالفراق وانسحبت من حياته إلى غير لقاء... ولكنه يتشبث بالحلم ويحث خطاه إلى الحديقة حيث كانا يلتقيان، وفي داخله تتواثب

الذكريات العذبة ويسترجع صور الأمس الغارب مع غروب الشمس، ويتداخل الحاضر بالماضي، وهو يعلم أنه خرج من بيته لا لينتظرها، ولكن ليبحث عنها، فلا يجد سوى القهر والهزيمة، ومع تلاشي كل إمكانات اللقاء يظل أمامه خيط واه ضعيف هو المصادفة التي قد تنبجس أحياناً كما ينبجس النبع في قلب الصحراء اللاهبة.

وهكذا نجد ملامح التنوع والتجديد في الأسلوب ماثلة في هذه القصة التي تفلَّتت من القواعد المرسومة والقوانين المألوفة لتستحيل إلى ومضة إنسانية غنية بالرموز والإيحاءات، تعكس سعي الإنسان الدؤوب، وتوقه الذي لاينتهي إلى الهرب من اليقين المفزع إلى الحلم المريح.

إن أبطال الدكتور زياد ليسوا غريبي الأطوار ولا معقدين ولا يائسين، ولكنهم واقعيون، يملكون وعياً فطرياً لطبائعهم الإنسانية ويتعاملون مع ذواتهم ومع المحيط الخارجي من خلال هذا الوعي الفطري، من غير أن ينزلقوا في مهاوي التفاؤل المرضي الهش، ومن غير أن يسمحوا لهذا المحيط الخارجي أن يشوه أرواحهم، وأن يستلب منهم ورقة النقاء الأخيرة.

***

لأنــكِ معـي

د.محمد مرشحة *

أصـدرت دار شـمال مجموعـة قصصـية للـدكتور أحمـد زيـاد محبـك. ويجـد القارئ أن محتوى هذا العمل مؤلّف من قصص قصيرة جداً، جمعها عنوان واحد وطريف في آن، أو من الممكن وصفه بأنـه عنوان ذو إثارة واضـحة وجاذبيـة لافتـة للانتبـاه. ومـع أن هذا العنوان "لأنك معـي" يميل إلـى إيهـام القارئ بـأن فيـه تركيـزاً علـى الحـب والعشـاق، فـإن هـذه القصـص بعيـدة كـل البعـد عـن الحـب وقضـاياه ومشـكلاته. ذلـك أنهـا تهـتمّ بقضـايا شخصـية اجتماعيـة غالبـاً، ونابعـة مـن الحيـاة اليوميـة التـي يعيشـها الفرد العـادي أو الفرد المثقف الحـالم. وهكذا تغيب شخصـية العاشق لتحل محلها شخصية الحائر أو الرافض أو المتردّد.

والحق أن الكاتب الدكتور أحمد زياد محبك لا يترك القارئ تائهاً حائراً أمام عنـوان الكتـاب، وإنمـا نفهـم مأربـه منـه حـين نقـرأ قصـتيه اللتـين اسـتهل بهمـا مجموعتـه، وكـذلك حـين نتـابع باهتمـام آخـر قصـة لـه وردت فـي الكتـاب. فقصـته الأولى "كلمات" مواجهـة لعبثيـة الحياة وتفاهتها، وهكذا تبدو هذه الحياة عاريـة من كل معنى لها، إن كانت تخلو من التواصل الفنـي الإنسـاني. ويتابع الكاتب تبجيلـه للكلمات في قصته الثانية التـي أسماها "صـديقتي"، والتـي جعلها قصيدة فـي تقريظ الكلمـة. ولا شـك فـي أن قصـته الأخيـرة "غداً" تحيل القارئ إلـى وظيفـة الأدب فـي المجتمـع، بوصـفه حـاملاً لكـل المعـاني الإنسـانية الرفيعـة التـي يلخصـها الجمـال

---

* *أستاذ في قسم اللغة العربية بجامعة حلب، باحث ينشر في الدوريات العربية،* *نشرت دراسته في: **الأسبوع الأدبي**، اتحاد الكتاب العرب، العدد ٧٣٦ ،تاريخ ٢٠٠٠/١١/٢٥*

والحب والأمل. فالإنسان عاجز من غير الكلمات. وهكذا يجعل الروائي المبدع الكلمة نافذة يستطيع من خلالها تجاوز اليأس والوصول إلى الأمل، وتحطيم الحواجز كلها التي تقف عائقاً في طريق سعادة الإنسان. وأغلب الظن أن ثقته الكبرى في أثر الكلمة الإيجابي هي دليل كافٍ على حسن تعامله مع الحياة الزاخرة بالتناقضات والمملوءة بالآلام. وفي خضم هذه الصعوبات والمعاناة تبرز الكلمة سلاحاً فعّالاً بيد الأديب يُمكّنه من التغلّب على رتابة الحياة والانتصار على تجاوزات الآخرين.

وقد يتساءل المرء عن العناصر الأسلوبية التي لجأ إليها الكاتب لنقل رسالته المرّة (غالباً) إلى القارئ. إذ اعتمد وسائل وتقنيات أسلوبية ناجحة، محاولاً قدر مستطاعه شد المتلقي إليه وجذبه بوشائج قوية بهدف إقامة عملية التواصل بين القارئ والنص.

ونذهب إلى الاعتقاد بأنه تقليدي في أسلوبه اللغوي، وتلقائي منوّع في خطابه الروائي، متبنٍ نبرة شعرية ورمزية في معظم قصصه. ولعل الكاتب يسلّط الضوء على الشيء المثير في الطبيعة التي تغدو أحد رموزه الرئيسية، في الوقت الذي يصور فيه الماضي والحاضر عند الإنسان الشاعر أو الكاتب الفنان الخبير بالعصور والأمكنة والأفراد، آملاً في أن تُرد اللحظات الصادقة والتجارب العامة إلى الحياة من جديد. صحيح أن الدكتور أحمد زياد محبك يعد كلاسيكياً في موضوعاته، ولكن أدبه يعكس مخيلة الإنسان العربي في القرن العشرين. فقد أراد أن ينطلق من جديد إلى الشعر المجدد الحيّ، مستنداً في أحكامه إلى الأساسي والأولي، مُدقّقاً في البحث الجاد المحب للحياة التي تتحول بفنّه إلى نص أدبي جدير بالدرس والتفكير، وإلى لوحة مرسومة بالكلمات وملوّنة بالعاطفة الصادقة والمخلصة للآخرين. ولعل تجديده الملحوظ في قصصه يكمن في براعة صنع الصور والرموز. ذلك أن القارئ يجد نفسه مضطراً إلى إيجاد الصلة في عقله.

وأغلب الظن أن هنالك شيئاً يستدعي حسن التقاطه للعناصر القصصية المثيرة، ويتعلق ذلك بسرده المكون من تيار مُركّب ومتواصل من التفكير ومُؤلّف من الذاكرة في الأشياء التي فيها خبرة الماضي وكذلك اندماج الخبرة في اللحظة المعيشة: فحين نقرأ له قصصه يصبح عالمه جزءاً من أشخاصنا المجربين. وإنه إذ يحدثنا عن أنموذجات إنسانية متنوعة يكشف لنا –في الوقت نفسه– عن فهمه للحياة بكل اتساعها وعمقها ويوضح آلية الإبداع السردي بكل أبعادها وأهدافها.

فلجوؤه إلى الحلم (والفانتازيا.. ثم الهزل) عملية مألوفة عنده، مكرّرة

باستمرار، لأنه تمويه ناجح. فغاية الكاتب هي نقل فكره ومقولاته المتعدّدة والشائكة. والحاصل أن تلقي الخطاب القصصي يتمّ غالبّاً بسهولة ويسر، وذلك بالاتكاء على معطيات أسلوبية مقنعة. والحق أن مؤلّف "لأنكِ معي" حريص أبداً على عدم صدم المعطيات السابقة والقيم المتوارثة والظروف المعيشية القاسية التي لا يستطيع نسيانها أو تجاوزها في الواقع. وهكذا يتم شرح هذه العبثية الحياتية بما يوازيها. ففي قصصه "على وشك السفر" و"فيض من السرور" و"الدرجات" نجده دائم الحرص على التقاط معركة الوجود والفعل وتفسير مأساة المثقف والكاتب المبدع الذي يعاني التناقضات الحياتية، وذلك عن طريق آلية بسيطة غير مباشرة. فهو لا يريد خطاباً فجاً بل يسعى بنجاح إلى تعرية الواقع وإزالة الأقنعة المزيفة التي تزين عبثية الواقع وتُبرز الضعف الإنساني ضمن الظروف الخارجية القاهرة.

ونلحظ عند الكاتب إدراكنا لمستويات عدة للمتلقين: فهو يجسد أفكاره بتوجيهها إلى قراء منتمين إلى شرائح اجتماعية مختلفة. فخطابه ذو تنوّع مناسب، فهو للمتلقي العادي تارةً وللمثقف المتوسط، وللمثقف الممتاز تارة أخرى. ولا شك في أن هذا التنويع الظاهر في العملية الإبداعية ينم عن وعي روائي متميّز وإلمام تام بالخطاب الحكائي. فقد يسرد تارة سردّاً مباشراً لا تعقيد فيه، بهدف الوصول إلى قارئه مباشرة دونما حاجة إلى إعمال للعقل أو الفكر، وبالتالي اقتصاد الوقت في الوصول إلى المعنى المراد والرسالة المطروحة (ونجد ذلك في قصص متعددة منها "حفلة" و"المطر والسكاكر" و"الليرة وصحن البلور..") وقد يترك الكاتب قارئه لحظات ولحظات قبل أن يقدم المغزى والهدف (وذلك في قصص متعددة منها "الزوار" و"عرفته" و"حوار"..) وأما المرحلة الثالثة التي يمكن تسميتها بمرحلة المثقف الممتاز فهي المرحلة التي تنتمي إلى الشعرية التي تحتوي المنفعة والجمال والفكر. إذ ندخل هنا إلى الدرس والعمل والتصوير ورسم فضاءات متنوعة من العالم المثقف المشبع بالتأملات والإيحاءات. ويتعذر على القارئ في هذه المرحلة تقديم تصورات متنوعة تنوع الشخوص والمقولات. ولعل هذه المرحلة التي نسميها مرحلة المثقف الممتاز تبدو مرحلة من مراحل النهايات المفتوحة والحرة، ولكنها في الأحوال كلها ممكنة ومقبولة، وأحياناً ذات حلول واجبة وأهداف مرغوبة.

والأهم من ذلك كله هو قدرة هذا العمل القصصي على طرق الفكر والإدهاش. فمن الممكن أن تتحول قصصه كلها أو بعضها – إن أراد القارئ ذلك– إلى مقالات فلسفية أو دراسات اجتماعية عميقة وقادرة على جذب المتلقي

أو –عند اللزوم – استدرار شفقته أو استدعاء رفضه وتوبيخه لبعض المواقف الإنسانية التائهة، واستشفاف نظرة إنسانية وكونية شاملة للحياة في حاضرها المضطرب ومستقبلها الغامض. ذلك أنها عند مخاطبتها المثقف الممتاز تعني بطريقة أخرى استقبالاً للقوى والمؤهلات الكامنة في العقل الباطني الإنساني، وذلك بهدف حشدها ضمن آلية العناصر القصصية المكونة للخطاب الروائي، ومحاولة رصد مقولاتها المتعددة والسعي إلى تعيين الفكر الجوهري. ونعتقد أن قدرة أغلب هذه القصص على إدهاش المتلقي تفسّر سر نجاحها وتفاعلنا معها. ونقرأ ذلك في قصص متعددة منها "الزوار" و"لا شيء" و"الزبون الأول".

ونضيف إلى ذلك أن الكاتب في أغلب قصصه برناسي عاشق للفن، ومخلص له، كما هو رومانتيكي متعلق بالطبيعة والجمال والتناغم، وراغب في التمتع بعناصرها خالصة وبعيدة عن كل تشويه. فالتفاحة جميلة في لونها الأحمر، وفي شكلها الدائري المنسجم، أما إن تدخلت يد الإنسان فستشوه جمالها بالسكين، وستجردها من أناقتها وستعريها وستفقدها بكورتها (في "تفاحة") وكذلك الوردة إن قطفت فسيحرم الجميع من التمتع بجمالها وبانسجامها وأما إن بقيت على غصنها فإنها ستخلد الروعة والجمال وستزين الكون وستنعش الفؤاد وستبهج الناظر إليها (في قصتيه "وردة" و"الشذى") هذه هي لمحات الكاتب الفنان الساعي إلى الانسجام والكمال والشاعرية التي تسود بها الطبيعة المتآلفة عندما لا تتدخل عناصر خارجية لتشويهها وتحطيم انسجامها. فكأنه يريد من الطبيعة أن تتحول إلى فن خالد سام غير معرض للزوال والفناء.

كما تسود قصصه نفحة هزلية غنية، ويمتزج عنده الهزل بالحلم والفانتازيا. ونلمح عنده أنواعاً متعددة للهزل فهناك الهزل الخفيف المسيطر على معظم قصصه مثل "الحطيئة" و"عرفته" و"الليرة وصحن البلور". ويتعقد هذا الهزل في "الشقاء" ويميل إلى السوداوية، ويقارب الهزل الأسود في "دعاء"، لأننا نضحك من الموت. والالتباس موجود في "تعريف". وقد تمكّن من توظيف السخرية في خطابه القصصي توظيفاً ناجحاً، فبدا الإضحاك موجهّاً بإحكام إلى المتلقي لكشف الأقنعة، وتسهيل عملية حمل المغزى وتعميق الوعي باللحظة المعيشة ضمن ظروف اجتماعية مشحونة بالاضطراب أو حاملة للتناقضات، أو مغلّفة بالنفاق. ومهما يكن من أمر، فإن الهزل في هذه القصص غير مُتكلّف، وما هو بمجاني سخيف، بل يبدو عفويّاً مناسبّاً لهذا النوع من الخطاب السردي، ذلك أنه يعكس ببراعة واقعية الشخوص وعفويتها، كما يساعد في تغليف المقولات المُرة أو

المُحرّمة، ويُعدّ المتلقي لاستقبال أصدق اللحظات الحياتية وأجملها.

ونعتقد أن لجوء الكاتب إلى العناصر المذكورة أسهمت بفاعلية في شد المتلقي وخلق رباط بين القصص كلها، لأن التسلسل المنسق والتتابع المنطقي للقصص والترتيب المنهجي للموضوعات المحمولة مكنت الكاتب من ربط قصصه بعضها ببعض فأضحت ذات لمحة واضحة. صحيح إن الشخصيات مختلفة، إلا أن الراوي واحد. حتى وإن لجأ إلى أسماء وهمية في كثير من الأحيان. وحين يتجه إلى حياته الشخصية وإلى ظروف أسرته وهمومها فإنما يختار أسماء وهمية، ومع ذلك فإننا نلمح خيوطاً تربط هذه الشخصيات الخيالية برموز حقيقية وبحياة الكاتب الحقيقية.

وهكذا يبدو لنا أن هذه القصص يمكنها أن تعد في السيرة الذاتية. ذلك أن الكاتب دائم اللجوء إلى الضمير "أنا" في أغلب قصصه، كما أنه يترك إشارات كثيرة إلى أشخاص معروفين عاشرهم الكاتب (وبعض قرّائه أيضاً) ويخيل إلينا أن آلية هذا الخطاب تناسب هذا النوع من القصص لقدرتها على ترجمة اللحظات الصادقة التي يعكسها المبدع بفنّه في لحظة حياتية معينة، وينقلها فيما بعد إلى قارئه.

ونضيف إلى ذلك كله أن عنده تركيزاً على الألوان والتناغم في الطبيعة والنظرة الإنسانية الشاملة وكذلك نلمح التنويع في الألفاظ بين الفصيح والعامي واللغة الثالثة بهدف إقامة التوازن بين الموقف والحالة اللغوية الحقيقية.

وخلاصة القول إن الكاتب هدف إلى تقديم خطاب روائي مقنع في تعرية السلبيات وكشف جميع الأقنعة التي تخفي النفاق والكذب والقسوة، وصولاً إلى التأسيس لعلاقات اجتماعية حقيقية تسودها المحبّة في ظل ظروف ملائمة، وليس معنى ذلك أن القاص متشائم، فهو يميل إلى التفاؤل غالبّاً، ودليلنا على ذلك أن آخر قصة "غداً" أنهاها نهاية حاملة لكل معاني التفاؤل والأمل ومبشرة بمستقبل واعد ومشرق.

***

الحكايات الشعبية

الدكتور عبد الله أبو هيف *

أحمد زياد محبك باحث وناقد مسرحي، وله فيه ثلاث كتب هي "حركة التأليف المسرحي في سورية" (١٩٨٢)، و"المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر" (١٩٨٩)، و"دراسات في المسرحية العربية" (١٩٩٧)، غير أنه قاص وروائي ومسرحي، وله في هذه الأجناس الأدبية ثلاث مجموعات هي "يوم لرجل واحد" (١٩٨٦) و"حجارة أرضنا" (١٩٨٩)، و"عريشة الياسمين" (١٩٩٦)، ورواية واحدة هي"الكوبرا تصنع العسل"(١٩٩٦)، ومسرحية واحدة هي "بدر الزمان" (١٩٩٦). غير أنه يخوض مغامرة إبداعية جديدة هي إعادة صوغ الحكايات الشعبية في قصص فني من جهة، وفي إحاطة نقدية من جهة أخرى، في كتابه القصصي "حكايات شعبية" (منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٩٩-٧٦٨ صفحة من القطع المتوسط).

وقد ضم كتابه مقدمة عن قيمة الحكاية الشعبية، ومدخلاً عن التراث الشعبي والحكاية الشعبية، وثلاثة نماذج من الدهاليز (نوع من الحكاية)، وإحدى وسبعين حكاية طويلة، ومائة وأربع وخمسين حكاية قصيرة. وعمد في شغله إلى إعادة صوغ الحكاية في ثوب قصصي فني أولاً، وألحقها بتعليق نقدي، فكري وفني، وشرح المفردات العامية في بعض الحكايات إذا لزم الأمر ذلك.

---

* *أستاذ في قسم اللغة العربية بجامعة تشرين، قاص وناقد، عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو هيئة تحرير جريدة الأسبوع الأدب، نشرت الدراسة في:* ***الأسبوع الأدبي****، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٧٥٩، تاريخ ١٩/١/ ٢٠٠١*

بـين محبـك قيمـة الحكايـة الشـعبية بوصـفها مـادة خصـبة لبحـوث شـعبية واجتماعية وتاريخية وفكرية ودينية وأدبية وثقافية وإنسانية، ورأى أن شغله لا يتجه إلى إحياء هذه الحكايات، وإنما حفظها وتوثيقها، ووضعها مادة أمام الدارسين، فقد يتيح هذا الحفظ إمكان توظيفها في أشكال جديدة، ولاحظ أنه قد تبدو في بعض الحكايات عناصر أو مفاهيم أصبحت غير مناسبة لهذا العصر، ولكن هذا لا يحول دون حفظها تدويناً وتوثيقاً لما لها من أهمية وقيمة.

وقد آثر محبك أن يروي الحكايات بالعربية الفصيحة، كما سمعها غير تعديل في شخصياتها أو حوادثها، أو مغزاها، ولا تغيير في بنيتها العامة، إذ تم الحرص على روايتها بالعربية الفصيحة لأنها الوسيلة الأرقى والأبقى، فليست "الغاية من توثيق الحكايات دراسة اللهجة العامية، التي هي لهجة متغيرة، ودرسها لا يخدم العربية الفصحى في شيء، بخلاف الشعوب الأوربية التي دوّن كل شعب منها حكاياته باللهجة العامية التي هي لغته القومية، وليس علينا أن نقلدهم، لأن اللغة العربية هي لغة العرب جميعاً، وهم شعب واحد، ومهما تعددت لهجاتهم أو اختلفت فهي ترجع في جذورها إلى العربية الفصيحة" (ص٦).

أما تذييله كل حكاية بتعليق، قد يطول أو يقصر، وفق ما توحي به الحكاية نفسها، فالغاية منه فتح آفاق على جوانب مختلفة في الحكاية، ويحوي التعليق تحليلاً فكرياً وفنياً ونقدياً، واختار تعليقاً قصيراً للتعرف على طريقة محبك في إضاءته التحليلية لطبيعة الحكاية، ونوعها ومحتواها وأسلوبيتها وبعض مصادرها أحياناً، كما في تعليقه على حكاية "قفل ومفتاح، وتقع الحكاية في تسع صفحات: "حكاية متميزة، عمادها اغتراب البنت وبعدها عن أهلها، ومعاناتها في أثناء ذلك، ومقاساتها الأهوال، ثم عودتها إليهم، وهي أهدأ بالاً، وأحسن حالاً، كي يلتم الشمل. والحكاية مملوءة بالسحر والخوارق والعجائب، وتؤكد تعلق الإنسانبما هو غير معقول وغير طبيعي، وفيها عناصر حكائية مكرورة في كثير من الحكايات، منها الشعرات الثلاث، ومسخ ابن الملك، والأمر بالذبح، والافتداء بذبح طائر، والمخلص علاء الدين، والبنية الثلاثية واضحة في الحكاية، ولاسيما في طلب سيدة القصر من الفتاة ثلاثة طلبات. والحكاية تدل على حاجة الإنسان إلى الولد، ولا سيما المرأة كما تدل على إعلاء الحب على المُلك، فقد تخلى الملك آخر الأمر عن ملكه، ليعيش هانئاً مع زوجته، وتدل الحكاية أيضاً على إحساس الفقير بفقره، ورغبته في الخلاص منه، وهو خلاص يتحقق بوساطة الأمنية والحلم، من

خلال زواج البنت الفقيرة من ابن ملك الجان. وفي الحكاية ملامح من قصة يوسف عليه السلام، وقد غاب عن أبيه، فعمي من الحزن والبكاء عليه، ثم حين عاد إليه ارتد بصيراً" (ص٢٦٣).

ويشير محبك إلى أن معظم هذه الحكايات سمعت في مدينة حلب وريفها، من عجائز متقدمين في العمر، وأكثرها– ولا سيما الطوال– من رواية جدته لأبيه، وقد توفيت عام ١٩٧٠ وكان لها من العمر خمس وثمانون عاماً، وقد سمعها عنها مرات عديدة، ويرجع اهتمامه بهذه الحكايات وتدوينه لها إلى عهد بعيد، وقد تراكمت عنده مع الزمن.

وأظهر محبك في مدخله معرفة عميقة بالحكاية، وسوغ فنياً وفكرياً تدوينها باللغة الفصحى، بينما حافظ غالبية جامعي الحكايات العاملين في التراث الشعبي على اللهجات المحلية، وعزز شغله بما تتوفر عليه الحكاية الشعبية العربية من تشابه وتماثل، فليس فيها إلا الاختلاف في جزئيات ثانوية، نتيجة لتقادم الزمان، وتعدد الرواة، وهو ما يطرأ على الحكاية الواحدة، في المكان الواحد.

"ومثل ذلك التشابه لا يرجع إلى تشابه الحكايات في مواضع مختلفة من العالم فحسب، بل يرجع أيضاً إلى وحدة الحكاية الشعبية في الوطن العربي، وهي وحدة يمكن تلمسها في عدد غير قليل من الحكايات الشعبية المتشابهة، على الرغم من قلة ما جمع من حكايات شعبية في الوطن العربي، وحيث يتم جمع عدد أكبر من تلك الحكايات، يمكن عندئذ تأكيد تلك الوحدة، وتوثيقها، وإبراز سماتها العامة" (ص٣٥).

يشير جهد محبك الكبير إلى صبره في جمع هذا العدد الهائل من الحكايات الشعبية في بيئة واحدة هي مدينة حلب، وفي إعادة صوغها بلغة فصيحة دون المساس بتركيبها الأول لتغدو نصاً سردياً ممتعاً ومفيداً كما هو الحال مع عشرات الحكايات. على أن تعليقه النقدي على هذه الحكايات غير مسبوق، وكأنه بتحليله الوجيز يحاول أن يقرب القرّاء، ولاسيما الأجيال الطالعة إلى هذه الثروة الكامنة في صدور المسنين.

وتتصف تعليقاته بمنهجيتها الدقيقة والصارمة سواء في الكشف عن بنية الحكاية الشعبية أو إضاءة دلالاتها ومراميها، كمثل تعليقه النافذ المتبصر في حكاية "ساقية من عسل وساقية من سمن": "والحكاية تنتصر للمرأة، وتبرز دورها على الرغم من الأسوار والأبواب المغلقة، محققة بذلك انتقاماً لبنات جنسها. ويلاحظ أن الحبَ يتحقق في الحكاية خارج حدود الوطن، وفي بلاد الأعاجم، مما

يدل على فقدان الحبَ والحرمان منه داخل الوطن"(ص٦٠).

لقد ابتعد محبك عن مجرد شغل جامعي التراث الشعبي معولاً على إمكانيته الإبداعية والنقد، عارفاً بالسرد ناقداً لفنونه، وكاتباً قصصياً وروائياً ومسرحياً نقل هذه الحكايات الشعبية الكثيرة من شكلها الخام، إلى حلتها القصصية البديعة بلغة مشرقة وبيان ناصع، كمثل مطلع حكاية "الأخوات الثلاث": "كان في أحد البلاد ملك شاب، وسيم الطلعة، قوي الساعد، ولكنه سريع الغضب، حاد الانفعال، وذات يوم أراد أن يتعرف على أحوال الناس، فأمر ألا يضاء في الليل مصباح، وخرج مع الوزير، متنكراً، وبدأ يدور في الأحياء، يتنصت على الأقوال، من وراء الأبواب، ولفت نظره ضوء بين طرف البلدة فمضى إليه، حتى إذا بلغه وقف تحت شباكه المضاء، وأخذ يصيخ السمع إلى ما يدور في داخله، وهو في أشد الغضب المخالفة أصحاب البيت أمره، في إضاءة المصباح"(ص٩٧).

لا يصيب الوهن لغة محبك، ولا تخمل مقدرته السردية على استعادة الحكاية في صوغ قصصي جميل، من صفحاته الأولى إلى صفحاته الأخيرة، مما يحبب هذه القصص إلى أوسع جماهير القراء المتذوقين لمتعة السرد ومباهجه. وثمة مزية أخرى لشغل محبك هو مقارناته الكثيرة وسعيه للإحاطة بمرجعية حكاياته. كما في تعليقه على "الوطنية"، ولا يخفى أن عنوانات الحكايات من وضعه: "سمعت هذه الحكاية بروايات مختلفة، ونسبت إلى عهد الاحتلال الفرنسي لسورية، كما نسبت إلى كفاح الشعب العربي في الجزائر ضد المحتل الفرنسي أيضاً، ولعل في هذا دلالة على وحدة الشعب العربي، ووحدة النضال" (ص٥١٨).

يصدر محبك في تعليقاته النقدية عن وعي عميق بطبيعة السرد وقصده، فيلتزم بمنظومة قيمية متنورة تستند إلى معرفة تاريخية توائم بين القيم الوطنية والقومية من جهة، والقيم الاجتماعية من جهة أخرى، والقيم الأخلاقية والإنسانية من جهة ثالثة، وهذا واضح في غالبية هذه التعليقات، فيقول في تعليقه على حكاية "طفح الكيل": "تكشف الحكاية أساليب الحكام المستبدين في تضليل العامة وخداعهم حرصاً على استمرار سيطرتهم وسعياً منهم نحو مزيد من التملك والظلم"(ص٥٥٤).

وتتبدى جوانب أخرى لهذا الوعي العميق في ربط المنظومة القيمية بنسق التنضيد الفني الحكائي، كما في تعليقه على حكاية "في بركة القصر": "إن

الحكاية وهي تتوجه إلى الصغار إنما تدلّ على قهر الكبار، وشعورهم بالحرمان وإحساسهم بالضآلة والضعف، واضطرارهم إلى التعبير إلى الصغار بأسلوب الرمز والحلم والخيال" (ص٥٧٦).

"حكايات شعبية" جهد كبير لقاص وناقد في تقريب عامة القراء من غنى الموروث السردي الشعبي الذي تُعاد صياغته بمزيد من الإمتاع والفائدة.

***

حلم الأجفان المطبقة

زياد محمد مغامس*

الثقافة والإبداع كلمتان مترابطتان، ضروريتان للدخول إلى عالم الأدب، ولا بدّ من تحصيل الأولى، لتقديم الثانية بالشكل اللائق، والعلاقة بين الكلمتين جدلية مؤرقة، وبخاصة في زمننا الذي كثر فيه المتعاملون بالأدب، ظناً من بعضهم أنه مركب سهل المنال، وما هو كذلك، بل هو عملية تقصم الظهر، لأنّ المبدع الحقيقي يكون مثقفاً بلا خلاف، تضرب ثقافته في ميادين شتى، يتعمق بعضها لتمكنه من امتلاك رؤية تمكنه من تقديم نصوص يمكن أن تسمى أدباً بحق يبحث عنه المتلقون، ويأملونه فيما يقرؤونه من تجارب فنية، مقولبة في أجناس أدبية مختارة تحمل الإبداع والمعاناة.

من هذا الفهم الموجز نطلّ على مجموعة الدكتور أحمد زياد محبك "حلم الأجفان المطبقة"، وهو غني عن التعريف وهو المثقَّف والمثقِّف الممارس للأدب إبداعاً وتعليماً، وقدّم فيه عطاءات كثيرة، منها مجموعة " حلم الأجفان المطبقة " التي سنتحدث عنها بهذه الكلمات:

المجموعة شكلاً:

تتألف المجموعة من مئتين واثنتين وتسعين صفحة، ورقها أبيض صقيل، غلافها جميل ملون يحتوي بين دفّتيه القصص التالية: ١- حلم الأجفان المطبقة

---

* *مدرس لمادة اللغة العربية في معهد إعداد المدرسين بحلب، ناقد، ينشر في الدوريات العربية، نشر بحثه في: مجلة عمان، الأردن، العدد ٨٠، شباط ٢٠٠٢، ص ٤٢. ٤٥.*

(١٤ص)، ٢- شهادة وفاة (١٦ص)، ٣- الصورة الأخيرة للمدير العام (١٢ص)، ٤- الدار الفاخرة (١٥ص)، ٥- زيارة (١٥ص)، ٦- أنا والأفعى (١٥ص)، ٧- فنجان قهوة (٩ص)، ٨- دار عباس (٢٩ص)، ١٠- نزوة (١٢ص)، ١١- عودة الموظف إدريس إلى بيته (١٧ص)، ١٢- الشحم الأسود في زاوية الفم (١٩ص)، ١٣- ذات المعطف الوردي (٢١ص)، ١٤- البحث عن الحب (٩ص)، ١٥- ثلاثة آلاف دولار (٦ص) ١٦- حدث في الشارع الخلفي (١٠ص)، ١٧- خطة للانتقام (١١ص)، ١٨- الأرصفة (٩)، ١٩- الورقة (١٢ص)- ٢٠- أبو سليم (١٠ص).

بعض التفصيل لبعض ما سبق:

إذا كان ليس بالإمكان البحث في مضامين القصص جميعاً، نرى أن يقتصر حديثنا على ثلاث منها، هي: " ذات المعطف الوردي "، و" شهادة وفاة،" و" حلم الأجفان المطبقة "، آملين أن نعطي فكرة عن العمل، فالقليل يغني عن الكثير في مثل هذه القصص الموضوعية، وكل قصة تستقل بذاتها، لكنها ترتبط بغيرها، فكرة وهدفاً وموضوعاً، موضوعاً يحمل المتلقي إلى عالم محفوف بالجميل الممتع.

نرى أن موضوع القصص مرتبط بذات مبدعها، لأسباب كثيرة، ستظهر تصريحاً أو تلميحاً، منها: أن الكاتب يعيش الحدث ويتفاعل معه، ويعاني من قسوته، ثم يطرحه للآخرين، هادفاً جراء ذلك إلى تغيير، لا إلى تبشير، يبدو فيه منحازاً إلى المجتمع والعدالة، مجتمعه الذي نشأ بين ظهرانيه، مجتمعه السوري الحلبي الذي نبت فيه برعماً، وأصبح شجرة، تظل الآخرين بفيئها اللطيف.

وهي قصة تصور معاناة شرائح من المجتمع وتتحدث عن تطلعاتها الاجتماعية المستقبلية بموضوعية تتحقق من خلال إعادة الموضوع المستقى من الأحداث التي يقوم بها بعض سكان حلب حقيقة، ومن ثَمَّ معايشته وإخراجه إلى الأفق العياني المحسوس، ويعني هذا أن القصص تتحدث عن عواطف غيرية، غير ذاتية، معالجتها قد لا تتساوى مع قصديّة المبدع مباشرة، فقد تكون أقل أو أكثر مما يفكر به، تبعاً لموقفه وموقعه كمثقف، له هدف مما يجريه على لسان قلمه، والقصص برمتها قابلة لأكثر من تأويل، وتحقق أكثر من هدف، أي إن القصة الواحدة لا تتحقق بمعناها فقط، بل بما يستطيع القارئ أن يصل إليه من قيم وأهداف يراها محققة من خلالها.

كل قصة في المجموعة تحمل قيمة جمالية، ملموحة بطريقة مباشرة أو غير

مباشرة، وهي تتحدث عن موقف جزئي حياتي، أعيدت صياغته بعد نضج وتفاعل تراكماً في لاوعي القاص، الذي نراه مسلّحاً بأدوات معرفية، وثقافة وافرة، ينطلق منها إلى الحياة الأدبية، وإلى الحياة كما يريدها أن تكون، ولا نملك إلا الاعتراف بأنّ حواره الصامت معنا كان ينقلنا عمقاً إلى أفكار أخرى تسرّبت إلينا من المعنى الذي شكل رؤية محددة، مؤلفة من مشاهد إنسانية خاصة بمجتمع صغير، معبر عنها بطريقة توصيل مناسبة، تعتمد لغة وشكلاً فنياً محدداً.

1- حلم الأجفان المطبقة:

قصة تحمل اسمها المجموعة تتحدث عن عاشق وَلِهٍ، يعيش في الشمال وحبيبة قلبه تعيش في الغرب، ولا يملك إلا شيئين يوصلانه إليها: قلبه الدائم الخفقان ودرّاجته النارية الدائمة الطيران، يسابق بها الريح، ويقطع المدى، يجوب الأرض وينهبها بلحظات لا تحسبها من عمر الزمن لأنه يريد أن يسبقه إليها، وتمضي الأيام ويزلّ إطار دراجته بفعل حصاة يكون فيها حتفه، وكسر مرآة دراجته، ولكسر المرآة دلالة فنية مهمة، فهي تدل على تحطم الرؤية العشقية والحياتية للعاشق الذي كان يرى الأمور بمنظوره الخاص، المرتبط كلاً أو جزءاً بامتلاكه للدراجة وعشقه لـ (حياة) حبيبته.

بدأت القصة فنياً لحظة النذير بالوفاة، واسترجع القاص أحوال العاشقين من خلال حلم جميل فنياً، لتنتهي القصة حيث بدأت بأجفان كانت منطبقة من الراوي، وتفتحت باتساع عندما شاهدت الأجفان المطبقة إلى الأبد، للعاشق المتوفّى، كأنَّ عينيه أطبقتا على حياة خاصة وعلى (حياة) حبيبته البعيدة القريبة.

هذا بعض ما قالته القصة مباشرة، أما ما كان ملموحاً بشفافية، فيشكّل خلفية للقصة التي بدت عادية الحدث، حدث القصة قُدِّمَ من خلال الضمير "هو" المعاضد بالضمير"أنا" من خلال استرجاع الحلم الذي أضحى حقيقة، وهذا يعني أنّ القصة تراكمت في الماضي وانتهت وقدمت في الحاضر عندما تنامى الحدث، وتحول من حادثة عادية بسيطة، إلى فن ذهب بالقارئ بعيداً من خلال السرد والاسترجاع، ونرى أنه يخبر بالمواقف التالية:

* المرأة سبب غير مباشر في وفيات بعض الشبّان قبل أن يصلوا إلى بر الأمان.

* الإنسان يجب أن يقود الآلة، وكثيراً ما يحصل العكس لدى الشباب الذين

تقودهم آلياتهم إلى حتفهم.

* الأشياء الصغيرة التي لا نلقي إليها بالاً قد تتسبب في نتائج لا تحمد عقباها: (الحصاة التي تسببت في موت الشاب العاشق).

* التوحد اللافت للشاب مع الدراجة والحبيبة والأصدقاء والموت رغم أن بعض جمل القصة كانت تنبئ عن هذا التوحد.

وفي القصة جانب حضاري ينبّه إلى أخذ الحيطة والحذر على الطريق.

هذه بعض المهدوفات كما ظهرت في القصة، وهي مهدوفات تستدعي السؤال التالي: هل فيها قيم جمالية أخرى، ومواقف حضارية؟ نعم.. نستشفها من متابعة الحدث، بداية ونهاية، كأنّ القصة عبارة عن واقعة مسجلة بدقة، لوصفها الدقيق، وتعبيرها عن الحالة المرويّة بأمانة، كما في ص١٢ التي نقرأ فيها مايلي:

– توقعوا ردّه عن الطريق التي هو فيها.

– هو العاشق، خارج عن جادّة الصواب.

وهي جمل تستدعي ما يلي: هل الحب انحراف؟ وهل العشق خروج عن جادّة الصواب؟ وإذا كان كذلك فكيف يستطيع الشباب الحياة من دونه؟ طرح المبدع السؤال وتركه بلا إجابة، رغبة منه في مشاركة القارئ في الحدث، وتقدير الحل.

وإذا كان الأدب هو الفنّ الذي يحمل قيمة معينة، تكون القصة قد حققت ذلك، لأنها حملت وعياً وقيماً، عبّر عنها المبدع بمواقف وجمل دالة كثيرة، وهنا يطرح السؤال التالي: هل القصة متكاملة فنياً؟ الإجابة قريبة من نعم، لأنها جنحت نحو واقعية تسجيلية، أدت إلى عدم دقة في استعمال اللغة، وبخاصة حروف الجر.

٢- شهادة وفاة:

قرية من قرى وطننا، وصل مختارها إلى منصبه بطرق ملتوية، وبدلاً من أن يسهل مصالح مواطنيه عقّدها، وفرض أموالاً، واشترى قطعة أرض حوّلها إلى مقبرة، وبدأ يبيعها للفلاحين بأغلى الأثمان، وتصل الأمور إلى الذروة عندما يرفض التصديق على شهادة وفاة، لأحد سكان القرية.. وتنامى وعي الفلاحين وكشفوا زيف المختار، وطالبوا بعزله.. وعزلوه وعاشوا لحظات التعزية معاً، هذا ما قالته القصة مباشرة، أما ما لم نقله، وفُهم منها فهو كالتالي:

* لاتعسّف في تطبيق القانون، ومن يسيّره كما يشاء تلفظه الجماهير.

*لابيروقراطية في وظيفتنا وبخاصة في الريف، لأنه يعطّل بعض القيم الدينية أو الاجتماعية (كأن تتفسّخ الجثة مثلاً).

* القرار الجماعي هو القرار الفصل المفضّل لدى سكان الريف، وهذا ما يجب أن يسود.

* زيادة الوعي وتناميه في ريفنا، بفضل انتشار التعليم، وتيسّره لكافة الشباب.

* تراجع قوى الظلم التي تحكم بالجهل والأنانية والأثرة، على حساب القيم الريفية المتعارف عليها، ويوضح شيء من هذا الحوار التالي:

" لكنّ أهل القرية يطالبون بعزلك، وإذا لم تصدق انظر من النافذة..!"

" هكذا ردّ عليه أبو رشيد، ثم أدار ظهره إليه، وتوجّه إلى الباب هو وعمر، وحين فتحه ليخرج، رأى الرجال أمامه يرفعون العصي والفؤوس والمعاول، وهم على وشك اقتحام الباب على مختارهم القديم، وبعد أقل من ساعة دفن أبو أمجد، وشاركت القرية كلها في تشييعه" (ص٣٥).

فنياً تبدأ القصة بتقديم سردي، وتأخير فني أملته الضرورة الفنية الهادفة إلى بعض البلاغة، لهذا جاءت القصة أكثر تكاملاً من سابقتها، وإذا تكاملت الفكرة، تكاملت المعالجة الفنية التي تتم باللغة السليمة، لذلك جاءت القصة ممتعة اللغة، في سردها ووصفها وحوارها، وحوارها الناجح جنح به صوب المسرح، سعة واستطالة، وهو أثر من آثار ثقافة المبدع وتخصصه الدراسي على ما يبدو.

٣- ذات المعطف الوردي:

القصة في كلمات.. عاشقان يحملان شهادة دراسية واحدة، يعملان معاً، يلتقيان كثيراً داخل وخارج أوقات الدوام، اليوم سيلتقيان في الحديقة العامة، اليوم ثلجي بارد، تشتري لفافتين رخيصتين، يزداد ندف الثلج، يدعوها الأثرياء إلى سياراتهم، ترفض بإباء، تدخل الحديقة، تلاصق أحد مقاعدها بحيث ترى وتُرى، يأتي حبيبها الولهان، يلعن الحياة، يدعوها إلى المقصف القريب، ترفض بوعي، يأكلان اللفافتين، وينفرج المشهد عن اثنين يسيران ويتركان أثراً على الثلج، سيصبح أثراً في الحياة، ويقرران الدراسة والنجاح للارتقاء في السلم الوظيفي، الذي سيمكنهما من الزواج وقالت: (قبل أن نفكر في تغيير العالم، يجب أن نفكر في تغيير أنفسنا، أو تغيير موقفنا من العالم، هذا القلق والضياع والحزن لا يجدي، ما

يزال أمامنا متَّسع من الوقت للتحضير لامتحان الشهادة الثانوية، لديّ صديقة مدرّسة سأطلب منها أن تساعدنا (نحن الاثنين) على التحضير للامتحان.

وبعد أن نستعرض أقوال الشهود (الحارس، المصور، الفتيان، الفتى المشرد) نصل إلى ما قالته الحقيقة:

* قال أحد الحراس: وقد تجاذبت زملاءه الظنون (لا أحد يقترح شيئاً، بعد قليل سيأتي خطيبها، كل يوم أو يومين تأتي إلى هنا تنتظره وينتظرها) ص٢١٤.
* قال المصور الذي كان يندب حظه لقلة رزقه (غداً يغطي الثلج الحديقة، ويأتي الناس ليلعبوا فوق الثلج، وعندئذ ألتقط مئات الصور، وأعوّض عن هذا اليوم، ما رأيكم أن ألتقط لها صورة) ص٢٠٦.
* قال الفتى لصديقته: (انظري لست وحدي من لا يستطيع دعوة صديقته إلى المقصف هناك كثيرون مثلنا) ص٢٢٤.
* الفتى المشرد: وطأ رجلها بقوة، تألمت، لكنها لم تبك، كما أنه لم يقل شيئاً.

وهناك دلالات لما سبق ولسواه نلمحها في التالي:

- الثلج: يشير إلى المستقبل بصفاء بياضه، كما أنه يشير إلى الأيام القادمة المليئة بعبق الحب وكذلك آثار أقدامهما على الثلج كالملح إيجابي مستقبلي.
- الفتيان: يرمزان لاستمرارية الحياة وتواصلها بالحب مهما تعثرت بالعشاق.
- الحارس: العين الحياديّة التي ترى الناس من منظور إنسان يعيش برتابة.
- الفتى المشرد: رمز لكل قسوة يمكن أن تواجه عاشقين ينعمان بدفء الحب.
- المعطف الوردي: ليس رمزاً لكنه دالة على ذات مرتديته.

ولا يتكامل وعينا للقصة إلا بذكر الجانبين التاليين وقد برزا بوضوح فيها:

* العلم هو الطريق الصحيح الموصل إلى السعادة بأنواعها كافة.
* العمل الشريف هو الذي يحقّق الأحلام السعيدة، وتحدّي الذات هو الطريق الصحيح:

"الريح تزداد عصفاً، والثلج ما يزال ينهمر، ليمنح الكون لون البياض النقي

وعلى الأغصان عصافير دافئة، تنقر في الثلج وتزقزق" ص ٢٢٥.

فنياً انتهت القصة كما بدأت، ابتدأت بالحركة وانتهت بها، وإذا كانت الحركة الأولى تمثل نهاية مرحلة، فالثانية تمثل بداية مرحلة أخرى آملة ممتدة، كما تمتد العمارات الشاهقة أمام باب الدرج في الحديقة العامة. القصة أكثر قصص المجموعة تكاملاً وجمالاً، لأنها جاءت مقنعة، وأنصفت المرأة إلى حد كبير، وقدّمتها عاملة مشاركة في بناء المجتمع، وفي بناء مستقبلها السعيد المشترك مع الرجل الذي سيقاسمها الرغيف. نضوج الفكرة أدى إلى نضوج اللغة، وقد جاءت حافلة بقدر من الإيحاء والترابط والأمل، وما مرّ من مقبوسات يعتبر دالة وافية، وهذا يدل على تضافر الوعي واللاوعي ويصورهما في النص المبدع حالة شعورية واحدة.

كلمات في العناوين:

عناوين القصص لافتة في المجموعة، وسنتحدث عن عناوين القصص الثلاث المختارة، وهكذا بقية القصص فماذا تعني العناوين، وهي بتقديرنا: حلم الأجفان المطبقة، هي حلم لأنه يُرجى تحققه حاضراً ومستقبلاً، حلم بالوصول بأقصى سرعة، للقاء والتكامل مع الحبيبة، والأجفان من الجفنين هما الوحيدان اللذان يتوسّدان بعضهما وينامان ولا يكادان يفترقان حتى يعودا إلى الاجتماع، وهي مطبقة من التطابق الذي يعني التكامل التام مع النصف الآخر، وبذلك أشار العنوان إلى بعض رؤية مبدع مثقّف تعيش في مخيّلته الأحداث المهدوفة المعبَّر عنها، من خلال العين التي تمثّل الرقة والشفافية والرؤية. وشهادة وفاة: بقدر ما هي شهادة تفيد عن موت شخص ما، كانت شهادة للإبلاغ عن وفاة المختار عملاً لا حياة، وموت العقلية القديمة معه، وهي من الشهود الذين كانوا شهوداً على عزل المختار بالرأي الجماعي الحاضر لا الغائب. وذات المعطف الوردي: يوحي الورد بالرقّة والجمال والطيب والخيال والحلم والحب وكان كل

ذلك ممثلاً في مرتديته، والمعطف من العطف الذي نحسّ به عندما يدثّرنا الغير بحبه وحنانه، والذات هي بمعنى صاحب، والصاحب هو الحبيب المخلص والشخص المرتجى تكاملاً في حاضر مستمر بداً، حتى في الغياب، وقس على ذلك باقي أسماء القصص.

الرحلة الأخيرة:

يمكن أن تختصر القصص التي ورد شيء منها فيما سبق، بالنقاط التالية: جاءت القصص مغفلة من التاريخ، مما لم يساعد على تتبع التطور الفني للقصص المعالجة. جاءت القصص محافظة على الشكل الفني المتعارف عليه، دون محاولة تجديد لافت، اللهم في قصتين، ويصلح بعضها للتقديم كسهرة تلفزيونية، لواقعيته وقربه من روح الشعب لغة وشكلاً.

لم يظهر فيها أسلوب لافت يدلّ على بصمة خاصة من الكاتب، لأن جانب طرح القضية كان يتغلب على الجانب اللغوي، لأنّ القاص تعامل مع اللغة من خلال كونها أداة تحقق الواقع بما تحمله في ثناياها من مادة الحقيقة الأولية، لذلك ظهر ارتباط بين اللغة والواقع وتساويهما في الإبداع والتعبير، ولأن الواقع واضح، كانت لغة القص كذلك، تعبر عن وجود موجود وتحدد شيئاً ملموساً. جنح بعضها إلى معالجة قضيتين مهمتين برزتا في ثنايا القص هما: الأسطورة والأطفال، وهذه دالة أخرى على التكوين الثقافي العميق للمبدع. مالت القصص إلى هدف اجتماعي يهدف إلى تحسين صورة الواقع والمجتمع وهو دأب الكاتب المسؤول الذي له هدف مما يكتبه. مالت لغة القص إلى السرد أكثر من الحوار، وإلى الوصف أكثر من الاستبطان، وكان الحوار يقترب من الحوار المسرحي لوضوحه، ودخوله في تفاصيل كثيرة. لوحظ طول بعض القصص، وهو طول ناتج عن إفاضة في وصف كان مرصوفاً بطول جمل وتكرار صفات، وهما مما لا يحتمله جسد القصة القصيرة التي تميل إلى الاختصار في المعالجة اللغوية، والكتابة القصصية ليست فيضاً من المشاعر التي تعالج فكرة فقط، بل هي تنظيم لاشعوري للمشاعر أيضاً، تنظيم يربط بين الفكر والشعور من أجل الوصول إلى بنية متماسكة للعمل الذي يدل على ذات مبدعة، وهو هنا مثقف مثقَّف يحمل مسؤولية.

أخيراً، المجموعة بكاملها من المجموعات القليلة التي تتحدث عن حلب بمنظور حلبي خاص، قرأنا روايات تتحدث عن حلب، أو تدور أحداثها فيها أما مجموعة كاملة مسخرة لحلب، فهذه هي المرة الأولى وفق ما نعرف، وهي بذلك مجموعة رائدة، يجب أن يلتفت إليها من منظور أكثر اتساعاً وحبذا لو ساعدتنا الظروف على ذلك. هذه هي المجموعة شكلاً ومضموناً، وفكراً وقيماً، تقول

بصوت عال: أنا بعض من حلب، وحلب بعض مني، كما قدّمها صاحبها مشكوراً إلى القراء.

***

« حجـارة أرضنــا »

الدكتور ياسين فاعور*

لوحات نضالية التقطتها عين القاص في تأملاته ومتابعاته لأحداث الانتفاضة «حجارة أرضنا » المجموعة القصصية الثانية، للدكتور أحمد زياد محبك بعد مجموعته القصصية « يوم لرجل واحد» تمتد على مدى مئة وتسع صفحات من الحجم الصغير، وتضم عشر قصص قصيرة، متفاوتة في عدد صفحاتها،صدرت عن مطبعة عكرمة، وتحمل عنوان القصة الثالثة « حجارة أرضنا».

تعكس صورة الغلاف الأولى المتمثلة بالحجارة والزهرة المتفتّحة المشرئبة في تربة صخرية، والثانية المتمثلة بالقبضة الحديدية التي تقبض على الحجر، القذيفة القاتلة، تنزف دماً طاهراً يروي الحجر والتربة، والهلال المتسلق عنان السماء رمز النضال المتواصل، والأمل المشرق الذي ستحققه هذه الثورة.

يستثير عنوان المجموعة « حجارة أرضنا» ولوحة الغلاف قارئ المجموعة لتقليب صفحاتها وقراءة فهرسها، وإذا ما استقر عند قصة « حجارة أرضنا» وهي القصة التي حملت المجموعة عنوانها، كانت وقفة التأمل.

وقد تتوارد الأسئلة، وتتنوع التأويلات ، وكلها أمور مشروعة ، ما الذي يعنيه الكاتب بهذه الجملة الجوابية« حجارة أرضنا» أتراه يعني الحجارة التي تعيق عمل فلاحة الفلاح؟ ويسعى إلى استخلاصها ، وتهيئة تربته؟ أ تراها تلك التي يشيّد بها

---

* *مدرس في جامعة دمشق، باحث، عضو اتحاد الكتاب العرب،* *نشرت الدراسة في: **جريدة تشرين**، دمشق، العدد ٨٤٣٢ تاريخ ٣٠ أيلول ٢٠٠٢.*

الإنسان سوراً لحقله يحفظه من غائلة الطبيعة؟ أ م تراها تلك التي يشيد بها داره؟ أم تراها تلك المقولة التي يتحقق فيها المثل القائل « الحجر الذي لايعجبك يفجك» يكسر رأسك؟! وتأتي الحقيقة على لسان أبي جميل هاتفاً بأبطال الحجارة « اضربوهم يا أولاد ، اضربوهم».. وتصيح أم جميل «اضربوهم» ، هذه حجارة أرضنا، مهما كانوا كثيرين فحجارتنا نحن أكثر» (ص٢٥)

مثيرات، متعددة، وحوافز ملحة، تستثير القارئ، فيسارع لتقليب صفحاتها وقراءة فهرسها، وتطالعه قائمة قصص المجموعة« لنا باقي الأيام، أبو خالد لا يستلم ابنه إلا جثة، حجارة أرضنا، في داخل سيارة عسكرية، فتاة من واشنطن، رسالة، الأطفال أخيراً، أعلام صغيرة، قوس من ضياء ، آخر الليل».

عناوين متعددة، مختلفة الشكل والمضمون، منها ما جاء على شكل كلمة واحدة «رسالة» ومنها ما جاء على صيغة جملة تقريرية«لنا باقي الأيام، حجارة بلدنا، الأطفال أخيراً، قوس من ضياء» أو على صيغة جملة جوابية «أعلام صغيرة، فتاة من واشنطن ، في داخل سيارة عسكرية، أبو خالد لا يستلم ابنه إلا جثة». وبين التقرير والجواب، يقضي قارئ المجموعة ساعات، يتابع أحداث القصص، كأنها شريط سينمائي، يراها بعينه، ويعيشها بحسه وقلبه ومشاعره.

تضم قصص المجموعة، لوحات نضالية التقطتها عين القاص في تأملاته، ومتابعاته لأحداث الانتفاضة، ووعتها ذاكرته، واختزنتها مستشرفة منها المستقبل القادم، ثم باحت بها نفسه وقلبه، وأنطق بها رواة قصصه، واضعين أبطال القصص شيباً وشباباً، رجالاً ونساء، والقاص يملك حسا مرهفاً ومشاعر صادقة، قدّمت لنا لوحات قصصية، صوراً ناطقة« صوتا وصورة».

تقدم لنا قصص المجموعة الإنسان الفلسطيني، يواجه آلة العدو، وحقده، بصدر مكشوف، وساعد مفتول، وقبضة فولاذية، وعزيمة صلبة لا تلين، سلاحه الفتاك حجارة أرضه، وحجارة بيته الذي هدمته آلة العدو الغدارة.

المختار: في قصة « لنا باقي الأيام» يقول أثناء تشييع الشهيد:« هذا بلدنا، وهذا شعبنا نحن أحرار ، نحزن كما نشاء، ونفرح كما نشاء، نحن لا نحزن ولو مات منا ألف، أما هم فإذا مات منهم واحد جن جنونهم » (ص٨) وأمّ الشهيد تتجلد، وتصرخ في جنود الأعداء« حجارة أرضنا كثيرة» ونحن أكثر ولن نتراجع، خذوا هذا الحجر عن ولدي، وهذا الحجر دمعي وصرخاتي وكل عمري».

(ص١٥) وأبـو خالـد فـي قصـة « أبـو خالـد لا يسـتلم ابنـه إلا جثـة» قـدم ثلاثـة شـهداء، ويريـد لابنـه الرابـع سـمير أن يسـير علـى خطـا أخوتـه الثلاثـة، يـرفض استلامه سالماً معافى، ويتسلمه جريحاً، بعد أن تأكد من أنـه طعن ثلاثة جنود« سـامحني يـابني، أسـأت الظـن فيـك، ولكـن لا بـأس » (ص٢٢) وأم جميـل، وهـي تزغرد، تلتقط حجراً من الموضـع الذي سقط فيه ابنها، تحملـه عالياً تتجه بـه نحو الجنـود، تهجـم عليهم، تـرميهم بـه، وهـي لاتـزال تزغرد، وفـي إثرهـا تنهمـر سـيول الحجارة» (ص٣٦) والأطفال والشباب والنساء والشيوخ في قصـة« في داخل سيارة عسـكرية» يقـذفون الحجـارة، ويـدحرجون العجـلات نحـو الجنـود المتحصـنين وراء سـياراتهم، القنابـل الغازيـة تنطلـق ناشـرة دخانهـا، والشـباب يلاحقونهـا، ويحـاولون تغطيتهـا بقمصـانهم المبللـة»(ص٣٩) ومصـطفى القاسـم فـي قصـة« فتـاة مـن واشنطن» يؤكد للفتاة اليهوديـة الاميركيـة (ليز فاولر) « وأنـا لـن أقيم دولـة، ولكـن شعبي هو الذي سيقيم دولـة فلسطين» كما يؤكد هويتـه« يلف الكوفيـة علـى رأسـه، وهـو يـردد بهـدوء. لا، أنـا فلسـطيني ، فلسـطيني» (ص٥٢). وحسـن الأحمـد: فـي قصـة« رسـالة» يوضـح لصـديقه الفرنسـي (جـان) أن «الحجـر هـو تـاريخ العالم، إن حجراً تلتقطـه من شـوارع باريس لتضـعه، باسم فلسطين فـي المتحـف الحربـي، ربما كان قد استخدم من قبل في رجم الباستيل، واتخذ متراساً لصد القوى النازيـة، ولعلـه ارتـوى بـدماء شـهيد سـقط وهـو يـدافع مـن أجـل حريـة الـوطن»(٦٢). والإنسـان الفلسطيني في قصـة « الأطفال أخيراً» يبقـى لغزاً محيراً في عقول الإسرائيليين لا يعرفونـه، فهـو يـأتيهم من كل حد ب وصـوب، وحجارتـه تتبعهم لعنـة أبديـة، حتـى أنهم يقترحون « عندي فكرة احملوا في الطائرات حجارة، ثم أسقطوها فوقهم، مثلما يفعلون» (ص٦٨).. ورجاء في قصة « أعلام صغيرة» تؤكد علـى التحـام الإنسـان الفلسطيني بأرضـه« لـم أنـم كنـت كالعائمـة فـوق البحـر، فـي يـدي عبـق يديـه، وهـو يضـع الخـاتم فـي إصـبعي، ثـم يشـد بيديـه علـي يـدي طـوال الليـل وأنـا أتنسـم ذلـك العبـق، كانـت أناملـه حـارة لـم تـرتعش، رفـع وجهـي إليـه، غمرنـي وجهـه الأسـمر، غطـاني كلـي ، رجـل لاشـك هكذا تكـون يـده علـى الرشـاش أو الحجـر، وهـو يقذفـه قويـة ثابتـة، هـل هـو عبـق التبـغ الـذي يدخنـه؟ أم عبـق الأرض التـي يحفـر بيديـه ترابهـا، يحتمـي بـه، يـدافع عنـه، كـم أشـتهي أن أكـون معـه، مغروسـة فـي الأرض، مثلـه مختبئـة في حفرة طيلة الليل معه، رجاء ترجم الجنود بيد، وبيدها الأخرى تلوح بغطـاء الوسـادة، لأن الأعـلام الفلسـطينية سـتفقأ عيـون الجنـود (ص٨٧).. ومنـى في قصـة « قوس من ضياء» ستمد يدها إلى أمها بـالحجر، وتقول لهـا: «خذي يـا أمـي، تعـالي أنـت، اضـربيهم ، اضـربيهم، مـع هشـام» ويسـارع هشـام إليهـا قـائلاً «

تعالي لنضرب معاً من أجل منى، حجارتنا ستغير كل شيء»» (ص٩٥). وتلخص منى في قصة« آخر الليل» ثمن الحرية وبناء الوطن بتساؤلها: « كل هذا الدم ضروري للولادة يا أمي» (ص١٠٦).

يتماهى القاص بشخوص رواته، وأبطال قصصه الذين عرفناهم بالاسم أو الصفة، أو اللقب، بالإيحاء والإيماء، ينطقهم أفكاره ومشاعره، فيعبرون عنها في مواقف حياتية ملتقطة من أحداث الانتفاضة، يبوحون بهموم الإنسان الفلسطيني وآماله، يشاركون بأحداث الانتفاضة، يرجمون بالحجارة، يقتلون ويقتلون ، يواجهون الآلة الصهيونية، بصلابة وصمود.

تعدد الشخوص، وصلابة أصحاب الحق، وتنامي البطولات، تبدو في المجموعة من خلال سمات نلحظها في:

١- اللغة الفصيحة: تلين أحياناً حتى تبدو في إطار الحوار العادي المألوف« يا منى كل يوم تأتي الجنود الصهاينة، أخاف عليك..» وترد منى وهي تدوّم حولها« لو جاؤوا يا أمي، لا تخافي»(ص٨٨)، « نكسر الحجارة، ونناولها الأولاد، ونقف أمام الجند بأنفسنا» (ص٣٣).. وترقى أحياناً كثيرة لتصبح لغة مشحونة بالمعاني والعواطف « تنهال دفقات الرصاص تقذفها مدافع مجنونة» (ص١٠٤) « ومع ذلك، فأنا أتمنى ألا أصاب، لا لشيء، إلا لأستمر في رجم العدو، حتى أرى وطني مستقلاً» (ص٦٤)، وقد تتحول إلى لغة شاعرية « الحجر ينبض، يسيل عليه الدم، يشربه، ويرتوي به، فيلين، ويحس الشاب بحنين عارم إلى الأرض، فينثني نحوها، يميل إليها ، يحسّ في صدره شوقاً جامحاً إلى ترابها» (ص٢٩)

دقة الوصف: يبدو القاص دقيقاً في وصفه، فهو يتابع المشهد والحركة، ويقدم صورة حركية « وينهض ، فتنهض ، تحمل الكتاب المغلق، تشده إلى صدرها ،ثم تسير إلى جانبه، يسيران معاً في صمت » (ص٥٣) ولا يغفل الطبيعة الصامتة في وصفه «الأشجار فوقها تمتد عالياً، من غير أن تتلاقى أغصانها، ترميهما بظلال رطبة وأمامها تتناثر أوراق صفراء ميتة، فتغطي إسفلت الممر الضيق، والخضرة في المروج كابية، وليس ثمة زهرة متفتحة » (ص٥٣).

وقد يتعمق في أغوار النفس الصامتة، ويكشف مكنوناتها، ويبوح بسرّها« أنا ما ربيته ليؤسر، كنت قاسياً في تربيته، منذ الخامسة، علمته حمل السلاح ، خنجره ما غادر خصره قط كيف يؤسر وخنجره إلى جانبه» (ص١٧).

شـخوص القصـص: بـدت شـخوص قصصـه فـي حكـم المطلـق « الرجـال، النساء، الشباب، الأولاد» لغاية في نفس القاص يؤكد من خلالها على تلاحم أبناء فلسطين «يقذف الأطفال والشيوخ والشباب الحجارة» (ص٣١) « وعلى الرصيف يعدو مصطفى، يدخل في شارع فرعي، ينضم إلى مجموعة من الشباب والأطفال يرجمون الجنود بالحجارة» (ص٨٦):« ومن ورائهم الأمهات والأجداد والعجائز يمدونهم، بالحجر، يدبون على العصي وراء الأحفاد» (ص٣٥) ووردت بعض الشخوص بأسمائها أو ألقابها «المختار ، أم الشهيد، الجنود، الجمهور، قائد المجموعة، الزوجة، الأولاد، المنادي، البنت الصغيرة، رجال القرية، ونساؤها، مراسلو الصحف، أبو خالد، أبو عمر، أبو جميل، أم قاسم ، أم خليل ، أم العز، بسام، خالد، أحمد ،سمير ماجد، هشام، عصام، ديفيد، ابراهام روجر، ليزا».

وكان الراوي الشخصية المميزة والفاعلة في أحداث القصص وتطورها، والتعبير، عنها، وشخوص قصصه أناس عاديون، نعرفهم، خبرناهم في أفعالهم وأقوالهم ، وعاشوا بين ظهرانينا بسلوكهم وأخبارهم.

وللمجموعة علامات مميزة تبدو في:

١- **عناوين القصص،** وقد بدت مترابطة، انطلقت من الاسم إلى الصفة، مروراً بالمعاناة والأمل المنشود « لنا باقي الأيام... قوس من ضياء.... آخر الليل» والقارئ يعيش مع شخوص القصص نضالاتهم وتضحياتهم ومواجهاتهم ومعاناتهم، منذ الصفحة الأولى، كما يعيش معهم آمالهم في مستقبل الأيام، ونهاية الليل ، وانبثاق فجر النصر.

٢- **الشكل:** جاءت قصص المجموعة في ثلاثة أشكال، كتبت قصص « لنا باقي الأيام، أبو خالد لا يستلم ابنه إلا جثة، في داخل سيارة عسكرية، الأطفال أخيراً، أعلام صغيرة، قوس من ضياء، آخر الليل».. على شكل مقاطع مرمّزة بنجمة، تراوحت عدد مقاطعها مابين أربعة مقاطع وأحد عشر مقطعاً، وهذه المقاطع بدت متفاوتة في طولها، فقد جاء بعضها في حدود السطر الواحد« قصة آخر الليل».. في حين جاء بعضها في حدود خمس صفحات « قصة أعلام صغيرة». وكتبت قصتا « حجارة أرضنا، فتاة من واشنطن» بالشكل القصصي المألوف« مدخل وحبكة قفلة» بينما كتبت قصة « رسالة» على شكل رسالة مؤلفة من ثلاثة مقاطع معنونة بصيغة الخطاب« عزيزي جان».

وإن دلت هذه الأشكال على شيء فإنما تدل على قدرة القاص على توظيف أشكال قصصية متعددة، تقدم صور الشخوص في مواقف متعددة ومتداخلة، وتطور الأحداث بمهارة، وقد زاوج القاص بين أسلوبي السرد المعروفين، الراوي العارف بمجريات الأمور والأخبار، بضمير الغائب في قصة « لنا باقي الأيام، حجارة أرضنا»، في داخل سيارة عسكرية، فتاة من واشنطن، الأطفال أخيراً، أعْلام صغيرة، قوس من ضياء ، آخر الليل» وبضمير المتكلم في قصص« أبو خالد لا يستلم ابنه إلا جثة، رسالة» ومزج السرد بالحوار الداخلي والخارجي، واتكأ على التداعي والتذكر في تقريب الصورة وتجسيدها وتوضيحها:

٣- وحدة الموضوع: تقدم قصص المجموعة لوحة بانورامية لانتفاضة الأرض المحتلة وشعب فلسطين، حيث تجلت أسطورة النضال البطولي في تلاحم الشيوخ والشباب والأطفال والرجال والنساء « في مدخل القرية رجال ونساء وشيوخ وأطفال يرجمون الجنود بالحجارة، وبينهم رجاء وإلى جانبها عماد»(ص٨٥) ولا تخلو قصة من هذه الصور النضالية، صورة الشعب الذي انتفض على مغتصبي أرضه، وسالبي حقه، مستخدماً سلاحاً فعالاً، مستعملاً حجارة أرضه ، وإرادة أبنائه« حجارة أرضنا كثيرة ونحن أكثر» وأن نضاله مستمر حتى تحقيق النصر« يكفي هذا... أصبنا أربعة جنود، يكفي هذا اليوم لنا باقي الأيام»ص١٠-١١،وسيتوج هذا النضال بالنصر المؤزر لأن « حجارتنا ستغير كل شيء» ص ٩٥، وسيثبت التاريخ أن « شعبنا حارب بالحجارة وانتصر» ص ٣٠ وأن« فلسطين ما ضاعت أبداً، وفي يوم قريب، نرى فلسطين مستقلة» ص ٣٣، وأن شعباً يحب الموت كما يحب الحياة، ستوهب له الحياة ومن يفرح للشهادة ويزغرد للشهداء ويتسابق للفداء، يسير على طريق النصر« الحزن لهم، نحن لانحزن على شهدائنا، نحن نبني الوطن يا أم منى» ص٩٥ ، ونحن « لا نبني بيتي ولا بيت عماد ، نحن نبني الوطن» ص٨٥ «حتى نحرر الأرض ويملأ الغرفة والدار والوطن صوت جديد» ص ١٠٥..

ومع رسم أسطورة الفداء، يكشف القاص أساليب العدو الصهيوني في القمع والقتل والتدمير والتخريب « دفن الشباب وهم أحياء، وصدم العرب، ولو كانوا أطفالاً» (ص٤٣)، واقتلع أشجار الزيتون وحرق الحقول» ص٤٥.

ويقرر في نهاية المطاف في رسالته إلى صديقه (جان) وفي قصص

المجموعة أربع حقائق الأولى: استمرارية النضال، وأن الأطفال هم وقود الثورة، وهم شياطين أقلقوا حياة العدو» ص٧١، والثانية: أن الظلم في العالم واحد، وأن ليل الظلم قصير مهما طال ص ٦١.. والثالثة: استحالة العيش المشترك بين العرب والصهيونية إلا في ظل دولة فلسطينية مستقلة -ص٥٥- والرابعة استمرارية النضال حتى تحقيق النصر، وبناء الدولة المستقلة، وأن شجرة الحرية تتطلب التضحيات الجسام والدماء الغزيرة التي ترويها لأن الولادة صعبة» ص١٠٤، وأن هذه الدماء الزكية ضرورية لولادة الفجر الجديد ص١٠٦..

وأبطال الانتفاضة أخيراً يقهرون العدو المدجج بالسلاح والعتاد، حتى يقترح خبيرهم أن تملأ طائراتهم بالحجارة، وتلقى هذه الحجارة على فرسان الحجارة ، اقتناعاً منه بأن الحجر في قبضة أطفال الحجارة قد قهر كل أسلحة العدو ص ٤٥..

وإن كان من كلمة أخيرة، تقال في توصيف هذه المجموعة؛ فهي مجموعة متكاملة من حيث الشكل والموضوع، افتنّ كاتبها في تلوين أشكال القص، وتقنيات السرد، مما يدل على براعته في ذلك.

هنيئاً للقاص في أسلوبه السردي، وفنه القصصي، وإلى مزيد من العطاء والنجاح.

***

بناء الفضاء الروائي
في رواية الكوبرا تصنع العسل

الدكتور سمر روحي الفيصل*

المعروف أن المكان الروائيّ هو المكان اللفظيّ المتخيَّل ؛ أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعاً لأغراض التخييل الروائيّ وحاجاته. وهذا يعني أن أدبيّة المكان، أو شعريّته، مرتبطة بإمكانات اللغة على التعبير عن المشاعر والتصورات المكانيّة، مفضية إلى جعل المكان تشكيلاً يجمع مظاهر المحسوسات والملموسات، ومكوِّناً من مكوِّنات الرواية يؤثِّر فيها ويتأثَّر بها. وإذا كان الوصف قادراً على تقريب المكان من القارىء، تبعاً لرسمه صورة بصريّة تجعل إدراك المكان بوساطة اللغّة ممكناً، فإن هذا الوصف مجرد تمهيد لاختراق الشخصيات المكان بوجهات نظرها الخاصة، ومحاولتها بناء فضاء روائيّ يضبط إيقاع الأمكنة الروائيّة التي اخترقتها الشخصيات وتفاعلت معها.

والواضح بالنسبة إليَّ أن بناء المكان في رواية (الكوبرا تصنع العسل)(١) لأحمد زياد محبّك يحتاج إلى إنعام نظر ؛ لأن الأمكنة تبدو أول وهلة موزَّعة لا يضبطها ضابط روائيّ. فهناك غرفة الآلة الكاتبة، وهي غرفة العمل التي تجمع الشخصيتين الرئيستين رياض ووداد. وهناك أيضاً غرفة المدير، والمقصف، والقبو الذي يضم ثلاجة الموتى، والشارع والرصيف والحافلة الكهربائيّة وما إلى ذلك.

---

* *أستاذ في جامعة العين بالإمارات، ناقد معني، عضو اتحاد الكتاب العرب، نشرت الدراسة في كتابه: **الرواية العربية، البناء والرؤية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣، ص ٧٢. ٧٤*

وهذه كلها متناثرة في الرواية، لا يشير ظاهرها إلى شيء لافت لنظر القارىء. ولكن إنعام النظر فيها مجتمعة يقود القارىء إلى أن أحمد زياد محبّك معني في أثناء بناء المكان بالمكان المغلق، فإذا انتقل إلى مكان مفتوح نظر إليه من مكان مغلق غالباً، ومن موقع المكان المفتوح نادراً. ويقود إنعام النظر أيضاً إلى أن محبّك لجأ إلى الوصف في أثناء تقديم المكان والانتقال إلى الفضاء الروائيّ.

أ – المكان المغلق :

اختار أحمد زياد محبّك المكان المغلق ميداناً لحركة شخصياته الرئيسة والثانويّة. فمكان عمل الشخصيات هو المديريّة، وهي مكان مغلق آثر أحمد زياد محبّك تضييقه، فقدَّم غرفتين منه فحسب، هما غرفة الآلة الكاتبة حيث يعمل رياض ووداد، وغرفة المدير. أما غرفة الآلة الكاتبة فقد كان هناك وصفان لها، ورد أولهما على لسان رياض قبل انتقال وداد إلى هذه الغرفة : (هناك صفّان من الطاولات، أربع على طول الجدار الأيسر ،وثلاث على طول الجدار الأيمن ،والطاولات كلها أمامي، بعضها وراء بعض، في رتلين متوازيين)(٢). وورد الوصف الثاني لغرفة الآلة الكاتبة على لسان رياض أيضاً بعد انتقال وداد إلى الغرفة : (طاولتي في عمق المكتب، كما هي، في موضعها، ولكن أصبح وراءها غابة عميقة ممتدّة، هي لوحة جدارية كبيرة لصقتها على طول الجدار، من يرها يحسب نفسه في غابة. وعلى طاولتي وضعت أصيصاً ترتفع فيه شجرة لبلاب، تلتف حول جذع أخضر، في حلقات ودوائر صاعدة ،أوراقها زاهية الخضرة .أمام الجدار المواجه للداخل إلى المكتب وزعت أربع طاولات، ووضعت مقابلها، وأمام الجدار الآخر، ثلاث طاولات، وعلى كل طاولة وضعت إلى جوار الآلة الكاتبة أصيصاً فيه زهر الهوى، وقد تدلّت أغصانه الرقيقة الناعمة، وهي من اللطف بحيث تكاد تدعوك إلى احتضانها إشفاقاً عليها من الانكسار)(٣).

إن الاختلاف بين صورتي غرفة الآلة الكاتبة لا يكمن في استعمال الوصف الموضوعيّ في المرة الأولى، والوصف الذاتيّ في المرة الثانية، بل يكمن في الدلالة على أن الغرفة التي بقيت سنوات طويلة دون أي تغيير وتبديل انتقلت إلى حال جديدة بعد حلول وداد فيها. وليس التغيير ههنا تغييراً في ترتيب الطاولات، ولا زيادة في الجوانب الجماليّة النابعة من الصور والأصص، ولكنه تغيير في طبيعة العلاقات المكانية، لأن وداداً لم تُبدّل شكل الغرفة فحسب، بل أضفت على وجود رياض فيها بهجة ومتعة لم يعرف لهما طعماً من قبل. كما غيّرت وجهة نظر منى وهيام وسناء ودلال فيها، وفي الدوام الإضافي لطباعة التقرير السنويّ،

وفي الموقف الإنسانيّ من صالح الموظف المريض الذي توفّي بعد ذلك. ولهذا كله بدا تغيير شكل الغرفة دالاً على بداية التغيير في العلاقات المكانيّة، أو العلاقات بين المكان والشخصيات والحوادث، تبعاً للخوف الذي صاحب الموظَّفات في الغرفة من التحاق وداد ذات السمعة السيئة بغرفتهنَّ، والقلق الذي ساور رياضاً من المشكلات المحتملة الناجمة عن تقاعس وداد في العمل، أو عن الأقاويل التي يُروّجها إسماعيل عن وداد وما ستفعله بعد انتقالها إلى غرفة الآلة الكاتبة. وليس غريباً أن يكون الوصف الثاني إرهاصاً بالحوادث القابلة في السياق الروائي ؛ لأنه تجسيد لاختراق شخصية وداد غرفة الآلة الكاتبة، وإحيائها العلاقات المكانيّة فيها تمهيداً لبناء الفضاء الروائيّ.

أما غرفة المدير، وهي المكان الذي يلي غرفة الآلة الكاتبة في الأهميّة الروائيّة، فقد ورد وصفها منجَّماً ثلاث مرات في الصفحات ١٣ / ١٤ / ١٦ على الرغم من أنها مكان مغلق لم يدخله رياض طوال الرواية غير مرة واحدة. قال في المرة الأولى : (المدير في عمق المكتب، قابع وراء طاولته الكبيرة، نظارته على عينيه، يبدو منهمكاً في كتابة شيء ما. خمسة مقاعد موزّعة في شبه قوس أمام طاولته، وداد في المقعد الأول على الطرف الأيسر من الطاولة. وداد تنفث الدخان، وسيكارتها بين أناملها، وليس أمامها على المنضدة الصغيرة وسط المقاعد سوى منفضة سكائر، وضعت إلى جوارها حقيبة يدها. بيني وبين عمق المكتب مسافة أجدها شاسعة ،أطأ خلالها السجاد الفاخر ،وأنا أدخل في جو دافىء دفئاً زائداً لا ضرورة له)(٤). وبعد سرد وحوار تابع الوصف فقال : (المدير ما زال يكتب. هو من غير شك قاعد على حشية فوق الكرسي، أو لا بد أن يكون قد رفع الكرسي الدوّار، أو لعله قصَّ أرجل الطاولة التي أمامه. مع ذلك يبدو جذعه، وهو مكبّ على الطاولة، مثل زورق صغير تائه في لجة من الأوراق والملفات والمصنفات والأقلام والهواتف الثلاثة، بالإضافة إلى جهاز استدعاء السكرتيرة. تظن نفسك الحوذي الذي يقود العربة، وما أنت إلا كمسمار صغير في عجلتها أيها الغر الذي ما يزال دون عمر ابني عماد)(٥). وبعد سرد وحوار أكثر طولاً من سابقه ورد القسم الثالث من الوصف) : المكيف البارز من الجدار في زاوية المكتب وراء المدير ينز، ينز. وداد تنفث دخان سيكارتها بصمت. الستائر على النوافذ مسدلة، الدفء الزائد يخنق الأرجاء)(٦).

ورد وصف غرفة المدير على لسان رياض، كما ورد الوصف السابق لغرفة الآلة الكاتبة على لسانه أيضاً، ولكن موقع رياض ووجهة نظره في أثناء الوصف

مختلفان جداً. فغرفة الآلة الكاتبة مكان أليف بالنسبة إليه ؛ لأنه مكان عمله طوال ثلاثين سنة. أما غرفة المدير فهي مكان معاد بالنسبة إليه ؛ لأنه كان قدَّم طلباً للاستقالة من وظيفته، وافق الوزير عليه ولكن المدير ربط تنفيذ الاستقالة بالعثور على بديل لرياض. وقد دخل رياض غرفة المدير وهو يحمل موقف النفور، ولذلك اصطبغ وصفه الغرفة بصباغ دال على موقفه .ولم يكن من المفيد أن يُقدِّم وصفه الغرفة دفقة واحدة، ثم يفرغ للحديث مع المدير ؛ لأنه يعلم ما يريده منه قبل دخوله الغرفة. ومن ثَمَّ لجأ إلى حيلة روائيّة تُطيل مدّة بقائه في غرفة المدير بحيث يُقدِّم موقفه من خلال وصف المكان دون أن يبدو هذا الوصف متصلاً. وكانت الحيلة هي تفرُّغ المدير لصياغة قرار نقل وداد إلى غرفة الآلة الكاتبة، وقطع هذه الصياغة مرات لمحادثة رياض حول قضية وداد، ودعوته إياه للانتظار ريثما يفرغ من إعداد القرار الخاص بها. والواضح أن الوصف بدأ بالإشارة نفسها إلى الجو الخانق والدفء الزائد، ما يوحي بطبيعة الموقف النفسي لرياض في أثناء اختراقه غرفة المدير.

غير خاف، بعد ذلك، أن وصف المكان المغلق يتسم بالتركيز على الأشياء المبصَرَة في غرفة الآلة الكاتبة وغرفة المدير على حدّ سواء ؛ لأن الأشياء المبصَرَة واضحة دائماً، بل إن جزئيّاتها محدَّدة تبعاً لقرب المبصِر الواصف منها. ومسوِّغ ذلك كلّه معروف، هو الرغبة في تقريب موجودات الغرفتين من إدراك القارىء. ولكن الإدراك المرغوب فيه هنا إدراك ذاتي وليس موضوعياً ؛ أي أنه إدراك معبِّر عن وجهة نظر معيَّنة يريد الواصف) الراوي / رياض) نقلها إلى القارىء ليُمهِّد للحوادث القابلة، ويعلن موقفه من الشخصيات في الحاضر الروائيّ .

ب – المكان المفتوح :

ليس هناك اهتمام كبير بالمكان المفتوح في رواية (الكوبرا تصنع العسل)، ولكنّ الراوي عرض بعض الأمكنة المفتوحة، كالشارع ومُتَنَزَّه السَّبيل ومدينة حلب، مؤثراً تقديم هذه الأمكنة من خلال أمكنة أخرى مغلقة. فقد قدَّم الشارع من داخل السيّارة مرة، ومن داخل المقصف أخرى. كما قدَّم مُتنَزَّه السبيل من داخل منزل أخت وداد، ومدينة حلب من داخل بهو المديرية. قال في وصف مُتنزَّه السبيل : (من وراء زجاج النافذة تتألّق مصابيح متنزه السبيل، مرسلة أضواءها الزاهية إلى أشجار الصنوبر والسرو الباسقة، وهي مندَّاة برذاذ نيسان الناعم، فتتألق خضرتها، وتسكب الأضواء على البِرْكة، وهي تتوسط المتنزه، فتشارك الأمواج تراقصها

البهيج. أطياف الرواد من الرجال والنساء والصبايا والشباب تتهادى في دروب المتنزه، خلال مروج مزهرة، تتراكض فوقها خيالات أطفال يمرحون ويتنادون، نسمات نيسان تنعش أرواحهم)(٧).

لقد بدأ الوصف، كما هو واضح، بتحديد موقع الواصف (الراوي/ رياض)، وهو موقع مرتفع بعيد عن المتنزَّه. وتحديد الموقع ضروريّ لأن الراوي سيصف ما يقع تحت بصره من عل، ما يسمح بتقديم الجزئيّات المبصَرَة أطيافاً (أطياف الرواد من الرجال والنساء والصبايا والشباب)، ولا يُقدِّمها مجسَّمة كبيرة كما فعل في أثناء وصف غرفتي الآلة الكاتبة والمدير، تبعاً لقرب الجزئيّات الموصوفة من عين الراوي الواصف. والملاحظ أيضاً أنّه كرّر في وصف المكان المفتوح ما فعله في المكان المغلق من تقديم وصف ذاتي غير موضوعي، تخالطه مشاعر الراوي الواصف وأحاسيسه ليُعبِّر بوساطة هذا الوصف عن الحال الشعوريّة له، وهي حال السعادة والاطمئنان في أثناء وجوده في منزل أخت وداد.

الفضاء الرّوائيّ :

سعى أحمد زياد محبّك في أثناء تقديم أمكنة روايته المفتوحة والمغلقة إلى بناء الفضاء الروائي استناداً إلى مجموعة من الأمكنة في روايته، واتسم تبعاً لذلك بالسمات الآتية :

أ — التشبُّث بالعلاقات المكانيّة :

اتضح من خلال الحديث عن الأمكنة المغلقة والمفتوحة حرص الراوي على الوصف الذاتي، وابتعاده عن الوصف الموضوعيّ. أو، إنْ شئنا الدقّة، الوصف الموضوعيّ الذي يخالطه وصف ذاتي، ويمتزج به، ويبدو عنصراً من عناصره. ذلك لأن رواية (الكوبرا تصنع العسل (لم تُقدِّم رواة واصفين، بل قدَّمتْ واصفاً واحداً هو رياض، ومن ثَمَّ لم يكن هناك تعدُّد في وجهات النظر الروائية من خلال وصف الأمكنة، بل كانت هناك وجهة نظر واحدة، وحال شعوريّة تتغيَّر وتتبدَّل بحسب وضعها الروائي النفسيّ. فالراوي يشعر بالضيق في المقصف(٨)، فيُقدِّم وصفاً معبِّراً عن هذا الضيق، يضم الرعد المقعقع، والمطر الذي يضرب الزجاج، والبروق التي تقدح. وحين كان الراوي يشعر بالسعادة قدَّم وصفاً لمدينة حلب يضج بالحب. فهي رائعة، تشمخ بقلعتها التي تضم البيوت حولها كالأم. بيد أن تبدُّل الحال الشعوريّة للراوي الواصف ليس خاصاً، بل هو عام معبِّر عن تبدُّل الحوادث المحيطة به، وتغيُّر علاقاته بالشخصيات عموماً، وبوداد خصوصاً.

وليست العلاقات المكانيّة شيئاً آخر غير العلاقة بين الأمكنة والشخصيات والحوادث، مصبوغةً بصباغ المشاعر.

ب – التشبُّث بالحال الشعوريّة :

إن الحال الشعوريّة للراوي الواصف تُعبِّر من جانب آخر عن وجهة نظر محدَّدة كما لاحظتُ غير مرة. وهذا الحرص على وجهة نظر واحدة طوال الرواية نوع من تضييق المجتمع الروائي ؛ لأن الحياة الروائيّة المتسعة تضم تعدُّداً في وجهات النظر، وصراعاً بينها، يقود إلى شيء غير قليل من المتعة ونمو الشخصيات. وليس في رواية (الكوبرا تصنع العسل) شيء من ذلك كله. فالراوي واحد، والشخصيات الأخرى تنضوي تحت لوائه الروائي لولا بعضٌ من التمرُّد تبديه وداد، وتتضح من خلاله وجهة نظرها التي بدت مطابقة وجهة نظر رياض الراوي، وغير مخالفة لها في شيء، ما فوَّت على القارىء مرة ثانيةً فرصة ملاحقة صراع روائي توافرت أسبابه ولكنها وئدت حين لجأ الراوي إلى المطابقة بين وجهتي نظر الشخصيتين الرئيستين، وحين عثر على حل سريع لقضية وداد المرتبطة بإسماعيل والمدير.

ج – خلق الامتدادات المكانيّة :

لم يكن المكان المفتوح ضمن الاهتمامات الأساسيّة لرواية (الكوبرا تصنع العسل)، ولكن الراوي رغب في الانتقال من المكان إلى الفضاء، ومن ثَمَّ سعى إلى خلق نوع من الامتداد المكاني في ذهن وداد، فحدَّثها عن الحافلة الكهربائيّة (الترومواي) التي كانت إحدى وسائل المواصلات داخل مدينة حلب. وهذا الحديث لم يكن وصفاً للحافلة فحسب، بل تحديداً للأمكنة التي تمر فيها (٩)، من وراء القلعة إلى حي الجميليّة. وقد استند الراوي في هذا الحديث إلى الذاكرة الروائيّة بغية تثبيت هذا الشكل من أشكال المواصلات في ذهن وداد، وهذا ما منح المكان نوعاً من الامتداد من المكان المغلق الأثير لدى الراوي إلى المكان المفتوح الهامشيّ لديه. والواضح أن الرغبة في خلق الامتدادات المكانيّة لم تكن عرضيّة ؛ لأن الراوي عاد إلى الحافلة نفسها وذكر من خلالها شارع القوتلي ومحتوياته (سينما حلب وسينما فؤاد وسينما الشرق التي أضحت الكندي ،ومقهى النجمة ،ومحلات الألبسة والمرطبات والصحف ...). ولم يكن رجوع الراوي إلى أمكنة أخرى ليست لها وظيفة روائية غير خلق الامتداد المكانيّ في ذهن وداد ؛ لأنها من الجيل الذي فاتته معرفة هذه الأمكنة.

هذا ما فعله أحمد زياد محبّك في رواية (الكوبرا تصنع العسل) في أثناء سعيه الجادّ إلى بناء الفضاء من مجموع الأمكنة المفتوحة والمغلقة. فقد وفَّر رباطاً واحداً نظَّم حركة هذه الأمكنة وإيقاعها، فأضفى على المكان طابع الحزن حين كان الراوي حزيناً، وطابع الفرح حين كان الراوي فرحاً، وطابع الامتداد حين كانت وداد بعيدة عن معرفة المكان، وطابع العلاقات حين كان الراوي راغباً في تحديد صلته بالشخصيات والحوادث من خلال المكان نفسه .

**

الإحالات

١. د. أحمد زياد محبك : *الكوبرا تصنع العسل، دار القلم العربي، حلب ١٩٩٦*

٢. *المصدر السابق، ص ٢٥*

٣. *المصدر السابق، ص ٣٤*

٤. *المصدر السابق، ص ١٣*

٥. *المصدر السابق، ص ١٤*

٦. *المصدر السابق، ص ١٦*

٧. *المصدر السابق، ص ٧٧*

٨. *انظر المصدر السابق، ص ٥٥*

٩. *انظر المصدر السابق، ص ١٠٤ / ١٠٥*

***

فضاءات السخرية

محمد بسام سرميني*

يعتبر الدكتور أحمد زياد محبك أستاذ الأدب العربي الحديث في كلية الآداب بجامعة حلب واحداً من الأسماء الأدبية البارزة في المشهد الثقافي السوري، وتجيء أهميته الأدبية والثقافية من مسائل عديدة أهمها اشتغاله بكل صنوف الكتابة الإبداعية كالرواية، والمسرحية، والخاطرة، والمقالة الصحفية والتراث الشعبي، وهو، وإن لم ينشر أي عمل شعري له، ففي ظننا أنه يتعاطى ذلك الإبداع الجميل من حين لآخر، ولعله يؤثر أن يترك ذلك لنفسه وروحه. وليس أدل على ذلك من مجموعته القصصية الأخيرة " لأنك معي" التي سنتناولها في هذا المقال.

ما يلفت الأنظار أنه على عكس سنّة الكتاب في تصدير كتبهم بالإهداء المختار، فإن د. محبك يقدم إهداء مجموعته القصصية في آخر كتابه، وضمن قصة عنوانها " غداً "، وهكذا يجمع بين الأمل والغد ليرسم عالماً جديداً، تسوده كل القيم الإنسانية النبيلة من حب وعطاء، يتصدى لكل أشكال الزيف والتشوه والاستغلال.

" تدخل عليَّ زوجتي، تسألني: ماذا؟ هل هناك قصة جديدة؟ بل قولي مجموعة جديدة. ولمن ستهديها هذه المرة؟ إلى ابنتي أمل... وتمضي

---

* مدرس لمادة اللغة العربية في ثانويات الكويت، قاص وناقد، عضو اتحاد الكتاب العرب، نشر بحثه في: ***مجلة الكويت***، العدد٢٢٦، يونيو ٢٠٠٣، ص ٥٤ . ٥٥.

نحـو النافـذة لتغلقهـا، فـأقول لهـا: لا... أرجـوك... اتركـي النافـذة مفتوحـة" ص ١٧٣.

السخرية

محـاور كثيـرة جـداً وغنيـة يطرحهـا القـاص د. محبـك فـي هـذه المجموعـة القصصية أهمها السخرية، والطفل والطفولة، والحلم، والأغنية، والشعر والشعرية، والفن التشكيلي، وتنـاغم القصصـي بالشـعري، وتحتـل الفانتازيـا والسـخرية مرتبـة الصدارة في المجموعة القصصية، التي يخصصها الكاتب للقصة القصيرة جداً، وتؤكد أنه من النادر أن يقدم قاص على تخصيص مجموعة كاملة لهذا الشكل الفني، وهي نقطة إبداعية جريئة تسجل لصالح القاص، وذلك في تقديم أطر فنية جديدة بشكل عام.

في هذه المجموعة تأتي السخرية من داخل العمل وليس من خارجه.. إنها تنبع من الحدث والموقف.. تجيء "بسيطة كالماء.. واضحة كطلقة مسدس" لذلك فإنها تدهشنا، وتسعى لإعادة الكثير من التوازنات المفقودة داخلنا، كما أنها تذكرنا – بشكل أو بآخر – بسخرية الكبار في ميدان القصة القصيرة أمثال: زكريا تامر، وحسيب كيالي، وعزيز نسين وغيرهم.

قصة "موعظة" تتصدر قائمة السخرية بلا منازع، تحفر عميقاً في الوجدان والقلب، وتفجر كثيراً من الطاقات والآلام المخبوءة فنياً، بفعل مغالطات صارت سائدة، وتتذر بسحب بساط الحياة الجميل من تحت أقدامنا، ولنتابع وصية الأب لابنه قائلاً: " يابني: لاتوقف سيارتك على طرف الرصيف، فيظن الناس بك الضعف، أوقفها في وسط الطريق، اقطع بها الشارع، اصنع أزمة في المرور، يرهبك الناس ويتجنبوك" ص١٢.

وفي قصة "الخلاص" سخرية مريرة من الاتكالية واللامبالاة والإهمال.. إنها مجرد قطة نفقت وماتت في الطابق الخامس، فماذا سيفعل صاحب الدار في هذه الحال غير أن يحمل القطة الميتة في كيس ويرمي بها بعيداً، متخلصاً من جثة ميتة... ولكن عند كاتبنا وعالمه الساخر جداً، سنرى أن "الكاميرا الخفية" للقاص سوف ترصد سلوكاً آخر مغايراً جداً إذ إن الساكن في الخامس يقذف بالقطة الميتة إلى الطابق الذي يليه وهكذا يفعل الساكن في الرابع والثالث حتى يقذفها ساكن الطابق الأرضي إلى القبو ثم تفوح رائحتها ويتساءل الجميع عن السبب

ولكن لا أحد من سكان العمارة يملك جواباً !

ويسخر القاص من انقلاب مفاهيم الجمال في الحياة، وحفاوة الناس بالقبح حتى في عالم الحيوان، وهذا ما يتجلى واضحاً في قصة "ازدحام": " في حديقة الحيوان رأيت ازدحاماً شديداً، فذهبت أستطلع فرأيت الناس مزدحمين حول قفص فيه قِرَدة تتقافز.. ذكرت الغزال.. قلةٌ هم الذين كانوا يتأملونه" ص ١٨.

الفانتازيا والإدهاش

تأتي أهمية مجموعة (لأنك معي) من ذلك الكم الهائل من الفانتازيا التي تحفل بها قصص الدكتور محبك، وهذه الفانتازيا ليست كمية فحسب، بل هي نوعية أيضاً، ولا تأتي من خلال معطيات غربية تجريبية، وإنما تنبع من خلال رؤية إبداعية أصيلة عند الكاتب الذي يستفيد هنا بوضوح من خلال خبراته الأكاديمية المعرفية والثقافية، ومن خلال فهمه لطبيعة النص القصصي، القائم على الإدهاش والمباغتة، ولا سيما في نهاية قصصه، التي تأتي على عكس ما هو منتظر ومتوقع.

إن القفلة القصصية بقدر ما تحمله من تفجير في اللغة والحدث، فإنها، في الوقت الذي تغلق فيه القصة، تفتح أمام القارئ عوالم مدهشة من التساؤلات والاحتمالات، وهنا ينتهي دور الكاتب ليبدأ دور القارئ في البحث والمعرفة فيما وراء السطور والكلمات وبهذا الشكل يساهم الكاتب والقارئ معاً في صياغة المعرفي والجمالي في القصص وتتجلى الفانتازيا في أبهى صورها في قصة "المقص"، وهو رمز شفاف وموظف خير توظيف، يلقي بظلاله الدلالية، ليفتح أمام القارئ عالماً آخر من الأسئلة والتداعيات المعرفية:

"كل يوم يلتقيان، في صيف خريف في شتاء في ربيع.. كل صباح كل مساء يلتقيان، تخضرُّ من حولهما الحقول، تورق الأشجار، تبسم الأزاهير، ترف الفراشات، تتناغم العطور والألحان، في يديهما المتعانقتين يتحد النبض، في عيونهما يتحد الصمت.. وعلى الخطوة الجريئة يتفقان.. يقدمان، أمه تقول، أمها تقول، يتكلم أبوها وأخواتها، يتكلم أبوه، تتكاثر الأقوال، يثرثر الجيران، وإذا بشفرتي المقص تلتقيان" ص ٤٧/٤٨.

إن لقاء شفرتي المقص هنا يغتال حلم العمر الجميل، ينهيه بلحظة واحدة، وتجيء النهاية/ الفاجعة كابوساً ثقيلاً عصياً على الفهم والاستيعاب.

وقريباً من هذه الأجواء الانتقادية، التي تمزج بين السخرية والفانتازيا، تجيء قصة " الزوار" ، لتدين نمطاً من العلاقات السائدة القائمة على الانتهازية والنفعية: "في كل عيد، في كل مناسبة، في كل فرصة كنت أزوره، فأجد الزوار يملؤون الغرفة، لا أجد لنفسي موضعاً، فأقعد قريباً من الباب، ولا أطيل المكث، وأنهض أودعه، فيودعني، وكأنه لم يلحظ وجودي من قبل في زحمة الزوار، واليوم ما أزال، في كل عيد، في كل مناسبة، في كل فرصة، أزوره، فلا أجد أحداً عنده، وأهم بالنهوض، فيستبقيني، وهو يقول: كان بيتي لا يخلو من الزوار يوم كنت المدير" ص٤٢.

وفي قصة " إقبال شديد " تلعب الفانتازيا لعبتها في القفلة القصصية التي تأتي على عكس ما هو متوقع، وتفتح أمام القارئ عوالم من الدهشة والتساؤل حول واقع الحياة الثقافية، ومصيرها في عالم باتت تحكمه المصالح المادية، ويهدد ذلك بتدمير كل ما هو جمالي وأساسي في حياتنا: "من وراء الشباك ألمح أرتال الصبايا وهن يتوافدن على المركز الثقافي، أحس بالبهجة تملؤني... مدير المركز يكرر عبارات الترحيب، وهو يحدثني عن قلة الرواد، ويعتذر إلي، ويرجوني ألا أفاجأ إذا وجدت عدد الحاضرين قليلاً.. ثم ننهض معاً، بعد ارتشاف القهوة في مكتبه، نتوجه إلى المحاضرة، وعند الباب يهمس لي: رواد المركز دائماً قلة، لذلك لن تكون المحاضرة في المدرج، ستكون في قاعة الاجتماعات، فهي تكفي... وأنظر إليه مدهوشاً، وأنا ما أزال أرى من وراء الشباك أرتال الصبايا، وهن يتوافدن على المركز، ثم أسأله، ولكن أرى.. فيقاطعني قائلاً: هؤلاء جئن إلى دورة خاصة بتصفيف الشعر" ص٦٩/٧٠.

إن المتميز هنا أن الفانتازيا لا تأتي من خارج العمل، ولا من خارج الواقع المعيش، بل هي تنبع أصلاً من مفارقات جادة باتت تحكمنا، وتسلط سيوفها القاطعة على رقابنا، والقاص هنا لا يتدخل، ولكنه يكتفي بالتلميح والإشارات، وجلُّ همِّه أن يضعنا أمام مفارقات على غاية من الحدة، ويترك لأخيلتنا العنان لنفكر ونتساءل، نحاور النص ونتفاعل معه، وبعيداً عن الشعارات والاستعراضات اللغوية المزيفة، وكل التقنيات الممجوجة والمستوردة من الغرب في أغلب الأحيان، تجيء القصص بلحمها ودمها النازف والمبعثر في كل الاتجاهات، لتضعنا في بؤرة الحدث المتأزم حياتياً ومعرفياً.. إنه السهل الممتنع، تلك المعادلة التي لا يقدر على إنجازها إلا من امتلك الموهبة وأخلص لها كل الإخلاص.

الحنين إلى الفردوس المفقود

حديث القاص في هذه المجموعة عن الذكريات والطفولة، معادل موضوعي للفرار من أزمة المدنية الحديثة، بكل عقوقها وإنكارها للجميل والأصيل في الإنسانوعبر سلسلة من الذكريات والتداعيات، ينقلنا القاص إلى عالم غني بقيم الحب والجمال، عالم نحن في أمسّ الحاجة لنتعلم منه كيفية التصدي لكل التحديات التي تعصف بنا.. وتسعى جاهدة لتنقلنا إلى عالم التشيؤ والتقزم والاضمحلال.

قصة "السلام" مدهشة في بساطتها، موجعة في تفاصيلها، وهي تتأرجح بين الأبيض والأسود، تحكي عن ماض زاهٍ وجميل، وحاضر مفعم بالإثم والفجيعة: " أخرج مع أبي وأنا صغير، فنعبر الزقاق في الحي العتيق، ونمر بالحارة، فأرى أبي يسلم على هذا وذاك، ويرد تحية هذا وذاك، فأدهش.. واليوم وبعد عشرين عاماً من السكن في الحي الجديد، وقد بلغت الخمسين... وأرى جاري هذا، ويراني جاري ذاك، فلا أسلّم على أحد، ولا أحد يسلّم علي، ولا أرى أحداً منهم يسلّم على أحد "ص ٤٥.

الشعرية .. والغنائية

في كثير من قصصه القصيرة المبثوثة في ثنايا المجموعة، نتنسم عبق الشعرية المندغمة في ثنايا الغنائية، والمفعمة بالبساطة والسلاسة، وهكذا نرى أن القصة القصيرة هنا تتداخل فيها خطوط الشعري والغنائي، لتدلل على أن شاعراً رهيفاً يسكن في أعماق القاص د. محبك، حتى إن تشكيل وترتيب الجملة القصصية هنا يأتي موازياً لمعمارية قصيدة النثر المضغوطة جداً، ونكون بالتالي أمام مقطوعات شعرية تتزيَّا بزي قصصي، يقول في قصة عنوانها: "صديقتي":

هي رحلة عمر

تشظت في كلمات

اقرئيها

أعيدي لحمتها

تنبعث فيها الحياة

وتري فيها مرآة ص ٦.

ويستفيد القاص محبك من الفن التشكيلي وجمالياته، فيستعير ألوانه وظلاله وخطوطه التي تسعى لترسم للحياة شكلاً آخر: "كل شيء جميل، ألوان وظلال وأشذاء، الحياة جديرة أن تعاش، وأفتح الباب وأخرج... كنت داخل معرض لوحات فنية".. ص٩.

وعالم الشعري والفني التشكيلي يقودان القاص إلى عوالم الغنائية والرومانسية البديعة بكل شفافيتها وبصماتها الوجدانية، التي تستحق الإشادة والثناء، وبخاصة عالم "الرحابنة وفيروز"، ولنتابع آثار ذلك كله في قصة "أصداء صوت": " أشرقت الدنيا، وتألق الفجر الجميل، وداعبت شعاعات الشمس الذهبية وجه الأرض، وتفتحت الأعين الهدباء الناعسة على ابتسامة حالمة، وسرى الدفء في الكون وذاب الطل، وزقزقت العصافير، وهام النحل، ورف الفراش عندما سرت في الأكوان أصداء صوت فيروز" ص ٦٣.

أطول القصص.. أقصرها

تستهوي القاص د. محبك التفاصيل القصصية، فتراه يكتب ويطيل، حتى تظن أنه قد نسي نفسه وروحه والقصص القصيرة التي عزم على الاشتغال عليها، ولكن الحقيقة غير ذلك، فعلى الرغم من إطالته بعض الأحيان، إلا أننا في النهاية نرى أنفسنا أمام قصة قصيرة، ومن نماذج القصص الطويلة: " الزبون الأول"، "صباح مختلف"،" شاب ناجح "، " المطر والسجائر". وعلى عكسها تأتي بعض القصص مضغوطة جداً في قالب برقيات أو فلاشات سريعة جداً، يكون الهدف من ورائها بث حكمة هنا، أو مواقف وجدانيه هناك، ومن مثل ذلك القصص التالية: " بالإجماع " : إننا لنرى الرجل فيعجبنا، حتى إذا علمنا أنه موظف سقط من أعيننا" . "دعاء": أسأل الله إذا حانت منيتي أن تكون في أول الشهر، بعد قبض راتبي، حتى يتمكن أهلي من دفع نفقات دفني. "زوجتي": وأنا أصعد الدرج إلى الطبيب أتوكأ عليها. الآن أوقن أن الأبقى والأدفأ والأحن يدك وحدها".

"القصة": انتهى عمري والمداد والورق، ولم أكتب القصة.. ولكن أعلم أن ثمة من سيكتبها بعدي" .

دراسات أخرى

١. الدكتور أحمد محمد قدور، يوم لرجل واحد، **مجلة الثقافة**، دمشق، أيلول ١٩٨٩.

٢. الدكتور حسين بيوض، حجارة أرضنا، **مجلة الضاد**، حلب، العدد العشرن تشرين الأول، ١٩٩٠، ص٢٩. ٣٢

٣. الدكتور عبد الرزاق جعفر، الحجارة في وجه أسلحة الدمار، **الأسبوع الأدبي**، دمشق، العدد ٢٤٠، ٦كانون الأول ١٩٩٠.

٤. فواز حجو، أدب الانتفاضة: حجارة أرضنا،**جريدة البعث**، دمشق، ١١/ ١٢/ ١٩٩٠.

٥. علي أحمد عبد الحميد، بدر الزمان ورحلات جديدة في عالم البخل، **مجلة الموقف الأدبي**، دمشق، العدد ٢٤٨، كانون الأول، ١٩٩١، ١٣٩. ١٤٠.

٦. مصطفى النجار، يوم لرجل واحد بين الواقع والفن، **جريدة البيان**، الإمارت العربة المتحدة، تاريخ ١٨/ ١٩٩١/٩.

٧. الدكتور نعيم اليافي، الجامعة والدراسات المسرحية،**المغامرة النقدية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٢، ص٢٤٧. ٢٥٠.

٨. خالد موسى الحسين، الإنسان بين الانحدار والسمو في رواية الكوبرا تصنع العسل، **مجلة الثقافة**، دمشق، عدد كانون الأول ١٩٩٦، ص ٤٦. ٥٠.

٩. كوزيت الحنون، قراءة أولية في " الكوبرا تصنع العسل"، **الأسبوع الأدبي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٥٥٧، ١٢/ ١٩٩٧/٤.

١٠. مصطفى النجار، نماذج إنسانية في عريشة الياسمين، **جريدة الجماهير**، حلب، العدد ٩٥١٦، الجمعة ١٦ أيار ١٩٩٧.

١٠. بشار إبراهيم، عريشة الياسمين، **الأسبوع الأدبي**، دمشق، العدد

٥٨٧، تاريخ ١٩٩٧/١١/٢٢.

١١. الدكتور عبد الإله الصائغ، قصة الليرة وبائع المثلجات،**النقد الأدبي وخطاب التنظير**، مركز عبادي، صنعاء، ٢٠٠٠، ص ٢٧٠. ,٢٧٢

١٢.أنس بديوي، الكوبرا تصنع العسل، **جريدة الفداء حماة**، العدد ١١٩٤٠، ٢٠٠٢,/٩/٢٥

١٣. الدكتور عبد الله أبو هيف، الاستجابة المباشرة للإنتفاضة في قصص أحمد زياد محبك، **القصة القصيرة في سورية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤، ص ١٧٤– ١٧٧.

***

القسم الثالث:
مختارات
من مؤلفات الدكتور أحمد زياد محبك

- *خاطرة:*

العودة إلى حلب

- *قصة قصيرة:*

الخزانة والمرآة

- *دراسة:*

الاستدعاء الثقافي في أنشودة المطر.

العودة إلى حلب*

أطل عليها من الطائرة، أول مرة أغيب عنها، غبت أسبوعاً واحداً، حسبته دهراً، وأرجع إليها، تقترب الطائرة منها، أطل عليها من شاهق، أراها حمامة بيضاء، أول مرة أضمها كلها، أقبلها، أشمها، القلعة الشماء تتوسطها، والبيوت تلتف حولها، مثل عجوز التف من حولها أحفادها، وهي تحكي لهم الحكايات القديمة، تقترب الطائرة، تدنو منها، القلعة تزداد عظمة، المآذن تشمخ إلى الأعالي، والقباب تأتلق كالذهب، هذا هو الجامع الأموي، شاهد على الأمويين وخليفتهم الوليد بن عبد الملك، وهذا جبل الجوشن، يطل على الجنائن الخضر، حيث كانت تسرح خيول سيف الدولة الحمداني، وتلك هي الأسواق المسقوفة تمتد من باب أنطاكية إلى القلعة والمحلات فيها عامرة بالقصب والحرير والذهب، وهي تغص بالباعة والمشترين، مثل عروق تنبض بالدفء والحياة، وفي ظلالها الرطبة يمضي البحتري وابن خالويه والفارابي مسرعي الخطا إلى مجلس سيف الدولة، يمرون بسوق السقطية حيث يسطع عبق الكباب المشوي، ثم يجتازون سوق العطارين حيث تعبق أشذاء البهارات والأفاويه وأشذاء صابون الغار والزعتر والماورد والصابون المطيب والحناء، هل ينعطفون ليستحموا في حمام النحاسين ؟ يعترض البحتري قائلاً : لا، لا نريد التأخر عن المجلس، فقد سبقنا إليه من غير شك المتنبي وأبو فراس، ويهمس ابن خالويه في سره: أعرفك لا تحب الاستحمام، ولكن لا أعرف كيف أحبتك علوة، يستوقفهم الفارابي في سوق العبايات ليشتري عباءة، والبحتري يقول له: لو وفرت ثمنها، سيف الدولة سيهدينا من غير شك مع أول الشتاء واحدة، وهذا نهر قويق، على ضفتيه تمتد البساتين التي تغنَّى بزهرها وشجرها وطيرها الشاعر الصنوبري، لقد اقتحمتها الآن البيوت والعمارات

* نشرت في مجموعة " الرحيل من أجل مها" ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣ .

فأصبحت أحياء سكنية مزدحمة، تعج بالحياة، النهر أصبح مجرد ذكرى، غطته الأرصفة والحدائق والشوارع العريضة، ربما يمر به الجيل الجديد ولا يعرفه، فهم يقصدون الحديقة العامة ومتنزه السبيل، الحديقة العامة ليس لها مثيل في العالم كله، هكذا قال لي أبي مرة وهو يمسك بيدي ويمضي بي إلى الحديقة العامة، لا شك أن في العالم حدائق أكبر وأجمل وأكثر غنى واتساعاً وتنظيماً، ولكن ما أزال أرى الحديقة العامة في حلب هي الأجمل، في ظلال أشجارها الباسقة لعبت وأنا طفل، وعلى مقعدها في الربيع الدافئ قعدت إلى جوار من أحببت، وحول البركة في ليالي الصيف القائظ تراكض أطفالي وهي تنثر عليهم رذاذ النافورة، وغداً على مقعدها الحجري في الخريف سأقعد مستمتعاً بدفء الشمس وبين يدي الجريدة مثل سائر العجائز، وقد أقعد إلى جانب عجوز شائخ مثلي ليحدثني عن بنيه وأحفاده، وهذه هي الأحياء الجديدة تنهض، هي مدن جديدة، حي الحمدانية وحده مدينة، وهو جدير باسمه، وهذا حي حلب الجديدة، هو وحده الآخر مدينة قائمة بذاتها، لا أكاد أصدق أن تمتد حلب وتتسع إلى هذا الحد، وأنا طفل آتي إلى متنزَّه السبيل وكأنه في أقصى حلب وإذا هو اليوم في وسطها، من خمسمئة ألف نسمة إلى ثلاثة ملايين تقفز في خمسين عاماً، وهذا هو حي الشهباء الجديدة، أبنيته الحجرية البيضاء الجديدة فخمة، الفيلات فيه معرض حي لفن العمارة، الحجر مزخرف ومنحوت ومزركش كأنه طينة من عجين أبيض، زهور لا تصدق أنها من حجر تزين الواجهات والشرفات والأفاريز، وإذا كان العثمانيون قد أشادوا مساجد كبيرة تشهد على فن معماري متميز، كالعثمانية والعادلية والبهرمية والتكية تنهض شامخة بمآذنها وقبابها، لتشهد على عراقة الماضي فإن الأجيال الجديدة قد شادت مساجد جديدة أكثر جمالاً وأكثر بهاءً، هذا جامع الرحمن وذاك جامع التوحيد وهنالك جامع الغزالي وأبي حنيفة والعباس تنهض وفق طرز أجمل وأوسع وأحدث، هي أكثر بهاء وفخامة، لتؤكد تطور الحياة وتطور فن العمارة والبناء، وهذا جامع التوحيد بمآذنه الأربع وقبابه الخمس ينهض كالقلعة الشامخة، تحيط به ثلاث كنائس جميلة كالعرائس، تؤكد وحدة الأديان ووحدة الشعب كما تؤكد روح المحبة والإخاء، الكنيسة تجاور المسجد، كصديقين متجاورين متماسكين يداً بيد يواجهان معاً الحياة، دورة أخرى والطائرة تدنو أكثر فأكثر، هذه هي الجامعة التي فيها تخرجت، بمبانيها الملتفة بعضها حول بعضها، متنوعة جميلة، وإلى جوارها تنهض المدينة الجامعية، بعماراتها العشرين، هنا الشباب صناع الغد، أي حلب؟ من منحك هذا الاسم؟ حقاً هو إبراهيم الخليل الذي كان يقود بقرته الشهباء إلى هضبتك ويسرع الناس إليه وهم ينادون معلنين: حلب الشهباء، حلب الشهباء، هي

أسطورة رسخت في أعماقي وأنا طفل، أراك يا حلب كأني أرى وجه أمي أختي زوجتي ابنتي تبسمين لي تهللين تفتحين ذراعيك، كم أنت دافئة وجميلة وحنون، حتى المقابر المتألقة البياض، وأنا أطل عليها هنا في الشرق والجنوب، أحس بها وادعة هادئة تمنحني حس الأمان، كأنها الشيب الأبيض في رأسي، يشيب الكل، وتبقين أنت شابة، هنا مرقد آبائي والجدود، حتى القبور فيك يا حلب تبدو لي متميزة، إلى جوارها كروم الفستق الحلبي، وهي تتقشر وتطقطق في ضوء القمر، آه يا مدينة القمر، وعرائش الفل والياسمين والورد، متى تحط بي الطائرة لأرى زوجتي وأولادي، متى أرجع إلى البيت لأرى الشرفة والنوافذ وباب الدار، ثم أنزل مساء إلى اتحاد الكتاب العرب لأستمع إلى محاضرة عن الشاعر عمر أبو ريشة أو إلى المركز الثقافي لأستمع إلى محاضرة عن خير الدين الأسدي ثم أمضي إلى المقهى لأجتمع مع الأصحاب، هناك في مقهى القلعة، أمام الأدراج سيكون لنا لقاء، لنقعد في ظل الجدة الحنون، تحت الأبراج الدافئة نرسل دخان النراجيل ونتذوق القهوة المرة، وصباح فخري يشدو لنا والأصداء تردد : درب حلب ومشيته، كله شجر زيتوني، أهلاً بك يا حلب.

**

الخزانة و المرآة*

كل يوم صباحاً أسمع النداء، يتسرب إليّ قادماً من بعيد، كأنه قادم من مغاور ماض سحيق، يقترب شيئاً فشيئاً، ويدنو حتى يصبح صاخّاً كالحاضر الثقيل، ثم يمضي ليبتعد شيئاً فشيئاً كأنه يغيب في سحابات مستقبل بعيد. ما كنت أتوقع أن أناديه يوماً، ولكنني لا أعرف كيف ناديته اليوم فجأة ومن غير توقع، بل لعلي كنت أتوقع منذ وقت قريب أن أناديه، ولكنني كنت أرجئ نداءه، لا أعرف لماذا؟ أعرفه جيداً، أعرف نداءه وأحفظه، وأحفظ طريقته في النداء، بل لعلي أستطيع تقليد نبرته وأسلوبه، كنت أكره وأنا طفل الاستيقاظ على ندائه، يتسرب إليّ قادماً من آخر الزقاق، نداؤه كان يعني بالنسبة إليّ الاستيقاظ والذهاب إلى المدرسة، وفي بعض الحالات كان يعني تناول الدواء، ولذلك كرهته.

ذات يوم سمعت أمي تقول لأبي عن جارتنا في المنزل المقابل:

. اليوم باعت جارتنا لنوح بائع الحاجات القديمة كل الأثاث الذي تركه والد زوجها.

ويسألها أبي:

. حتى الخزانة والمرآة ؟

. نعم، حتى الخزانة والمرآة.

تذكرت أني وأنا في الزقاق رأيت العجوز نوح وهو يحمل على ظهره خزانة أدهشتني، حسبتها أول وهلة خزانتنا، كان يحملها بحرص شديد كأنه يحمل خزانة عروس، كانت إذن خزانة الحاج مختار والد جارنا صبحي وقد باعتها زوجته.

---

* *نشرت في مجموعة " الرحيل من أجل مها" ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣ .*

ويعلق أبي بحسرة:

ـ لو أعرف كنت اشتريت منها المرآة وحدها بخمسمئة.

وتتكلم أمي بتذمر:

ـ لا أحب حاجات الموتى في بيتي.

ويتكلم أبي:

ـ لن تقدّري مكانة تلك الخزانة في نفسي، هي توأم هذه الخزانة التي أمامك، والد جاري ووالدي، رحم الله الاثنين، كانا أكثر من جارين، كانا أخوين حقيقة، وأظنكِ فهمتِ بعد ذلك بقية الحكاية، كانا يذهبان إلى السوق دائماً، فيشتري كل واحد منهما مثلما يشتري الآخر.

وصمت برهة، وهو ينظر إليها، ثم قال:

ـ أنا متفائل بهذه المرآة، فهي تجلب السعادة، وتصنع الحظ الجيد، هل عرفتِ لماذا؟

وتهز أمي رأسها مستفسرة، ويتابع أبي كلامه:

ـ لأنها مشرقة مثل وجهك المشرق، نقية مثل نقاء روحك، أنا لن أبيع هذه الخزانة ما حييت، وأرجو ألا تبيعيها بعدي.

ثم نظر إلي نظرة ، كأنه يقول لي: وأنت أيضاً عليك ألا تبيعها. ولعلي بعد ذلك نسيت الخزانة والمرآة، وبالأحرى ما نسيتها إنما غدت شيئاً عادياً مألوفاً في حياتي اليومية، ولكن لم أنس ذلك الصوت الشائخ المتهدج الذي كان يأتيني كل صباح، إنه صوت نوح منادياً يغري الناس ببيع ما لديهم من أشياء قديمة، حتى إني لأسال نفسي: أما يملُّ هذا الرجل؟ وهل هناك كل يوم ما هو قديم؟ اليوم أصبح كل شيء قديماً، بل في كل ثانية ثمة ما هو قديم، ولا جديد أبداً، بالنسبة إليّ على الأقل، ولاسيما بائع الأشياء القديمة أو بالأحرى مشتريها، صوته هو نفسه، نغمته في الأداء هي نفسها، إلا أن صوته أصبح أعلى، أصبح أكثر إزعاجاً، لأنه أصبح يستخدم مكبرالصوت، وأخذ يطوف الشوارع بناقلته الصغيرة، تنقلت بين أربعة منازل، منذ أن كنت في العاشرة في دار جدي إلى اليوم حيث أنا الآن في دار ولدي الأصغر أمجد، ولكن لا بد من أن أعترف بأن ثمة ما هو جديد في حياتي، حسام حفيدي يصر على تعليمي مبادئ العمل على الحاسوب، لن يفيدني الحاسوب يا ولدي فقد تجاوزت السبعين، هكذا قلت له في البداية، ولكنه أصر، الحقيقة لست بنادم، هو عالم مذهل حقيقة، ولاسيما عندما ربطني

بشبكة المعلومات العالمية، العالم كله بين يدي، وثمة ما هو جديد في كل ثانية.

حسام أذهلني وهو يتصل بشبكة المعلومات، والحاسوب أذهلني أكثر، لعلي لأجل هذا ناديت بائع الحاجات القديمة، مع أني أكرهه منذ صغري، أكره صوته ونداءه، وأكره شراءه الأشياء القديمة، وأكره أكثر بيع الناس أشياء موتاهم هرباً من الذكرى. مع ذلك ناديته، لا أعرف حقيقة لماذا؟ هل كنت أود بيع الخزانة بدلاً من أن يبيعها بعدي أحد أحفادي؟ هل أدركت أنها لم تعد ذات قيمة وعليّ أن أبيعها أو أتخلّص منها بأي شكل كان؟ لقد حملتها معي من دار إلى دار، صحبتني وأنا طفل، ورافقتني وأنا كهل، ولازمتني وأنا شيخ عجوز، فإلى متى؟ أحياناً أحس أن حفيدي حسام قد بدأ يتذمر منها ويضيق بها ذرعاً، ولكن ماذا أقول له؟ إلى متى سأظل أحفظ وصية أبي؟ إلى متى سأظل أحمل الذكرى ؟ أنا نفسي مللت.

أحياناً أذكر يوم زارتنا خالتي خديجة وبصحبتها ابنتها وداد، لعبنا معاً لعبة الاستخباء، أنا وهي وأخوها سمير، وكانت هي في عمري وكان أخوها أصغر منا نحن الاثنين، كنا نختبئ تارة هنا وتارة هناك، فجأة قلت لها : تعالي لنختبئ معاً هنا في الخزانة، واحتوتنا معاً، وإذا نحن في قلب العتمة، أحسست بشعور غامض وهي معي، أنفاسها اللاهثة قريبة من وجهي، أحس دفئها وشذاها، وبصيص من النور يتسرب إلينا من شق الباب، فأرى أنفها الناعم وعينيها الزيتيتين، شعرت أننا سنبقى معاً إلى الأبد، لن يهتدي إلينا أخوها سمير بل لن يهتدي إلينا أحد، غمرني شعور بالسعادة لأنها معي، ولأننا وحدنا معاً، ولا أحد يدري بنا، فجأة قالت لي: سأختنق، قلت لها: لا تخافي، سأمنحك أنفاسي، وأطبقت فمي على فمها، تلمست بشفاهي شفتيها، أحسست بهما رقيقتين جداً ناعمتين، تنسمت شذى أنفاسها، وهي تقول: لا، سأقول لأمي، ثم تفتح باب الخزانة، وتخرج وأنا أتبعها هامساً: لا، لا، لا تقولي لأحد أي شيء.

ولكن ماذا ينفعني أن أذكر ذلك كله؟ هل أنقشه على جدار الخزانة؟ هل أرويه لحفيدي؟ ولماذا؟ أليسخر مني؟ أحياناً أنظر في المرآة فأرى الشيخوخة وآثار السنين، بل أذكر يوم خرجت من المشفى فإذا بي أرى شحوب وجهي ونحول جسمي، وكدت أقول لأولادي: أبعدوا هذه المرآة عني، حطموها، ولكني.

واليوم، حقيقة لست أدري لماذا ناديت بائع الحاجات القديمة، أو مشتريها، فالأمر سيان، لأنه في الواقع يشتري ويبيع ما يشتريه، تأمّلته، وهو يتفحص الخزانة، لاحظت علامات الإعجاب بادية على وجهه، سررت كثيراً، قلت في

نفسي: هي حقيقة ذات قيمة، ولابد أنه سيدفع فيها ثمناً جيداً، ولاشك أيضاً أنه سيبيعها بسعر مرتفع، لأحد هواة الأشياء القديمة، ولكنني في الحقيقة لا أريد بيعها، ولا أستطيع تقديرها بثمن.

ووجدتني فجأة أقول له، وهو ما يزال يتفحص الخزانة مأخوذاً بها:

. هذه الخزانة لها مكانة في نفسي، ورثها أبي عن جدي وورثتها أنا عن أبي، هذه المرآة وحدها تساوي الكثير، فهي تجلب السعادة حقيقة كما قال أبي، هل تصدق أني أشعر بالبهجة وأنا أرى صورتي فيها كل صباح قبل خروجي من البيت؟ لقد رزقني الله خمسة أولاد، أحفادي أصبحوا شباباً، ولقد لازمتني طوال عمري.

ودعوته إلى الجلوس، فلم يتردد، بل سرعان ما اتخذ لنفسه موضعاً قبالة الخزانة، قلت له، وأنا أرى وجهه في المرآة:

. كان عمري عشر سنوات تقريباً، وكان يمر في حيّنا كل صباح مثلك بائع الأشياء القديمة، وكان ينادي كل صباح مثل ندائك، الله يرحمك يا نوح.

والتفتَ إليَّ مدهوشاً، وهو يسأل:

. وهل تعرفه؟

. ألم أقل لك: كان يمر كل يوم بالزقاق وأنا ابن عشر سنين؟

. نوح جدي، واسمي نوح على اسمه، هو الذي أورث أبي هذه المهنة.

وأعلِّق:

. صدق المثل القائل: جبل مع جبل لا يلتقي، ولكن ابن آدم مع ابن آدم يلتقي.

وأقدم له الشاي وقطعتين من الحلوى، وأعتذر عن مشاركته بسبب السكري وارتفاع الضغط.

ويفجؤني بقوله:

. أنا سأشتري هذه المرآة فقط.

كأني أسمعه مثلما كنت أسمعه وأنا طفل، أستنكر كلامه، أجد نفسي حائراً، حتى الآن لا أعرف حقيقة لماذا دعوته؟ هل أريد حقاً بيع الخزانة أو المرآة؟ أقول له:

. ولماذا المرآة وحدها؟

. عندي في بيتي خزانة مثل هذه الخزانة، هي أختها التوءم، ورثتُها عن أبي الذي ورثها عن أبيه ، قلت لك إن جدي هو الذي أورثنا هذه المهنة، ولاشك أنه هو الذي اشتراها فيما كان يشتري من أشياء قديمة، كان جدي، الله يرحمه، كما حدثني أبي، هاوياً أكثر مما كان تاجراً، وأنا الآن مثله، إذا اشتريت قطعة نفيسة أخذتها إلى البيت، واحتفظت بها لنفسي، صدقني لا أبيعها بمال الدنيا، والخزانة التي عندي في البيت هي أغلى عندي من روحي، ربما لا تصدق إذا قلت لك، وقد تقول إني كاذب، أنا مثلك، لا أخرج من البيت إلا بعد أن أرى صورتي في مرآتها التي كانت مثل هذه المرآة، وكل يوم أقول لزوجتي: امسحيها واعتني بها حتى تصبح صافية، لأن المرآة كما تريها تريك، أريدها دائماً صافية.

وأقاطعه قائلاً:

. ليس بالضرورة أن تريك مثلما تريها.

يشتفّ الشاي مرسلاً صوتاً كالزعيق، ثم يرد بحدّة :

ـ والله يا أخي لا أعرف، أنا هكذا سمعت المثل، وأنا أعرف أن الأوائل صدقوا فيما قالوا، لأنهم ما قالوا أي شيء إلا بعد ما عاشوا وشافوا، أنا هكذا قال لي جدي: المرآة مثلما تريها تريك، وهكذا حفظته.

. وأنا أيضاً يا أخي الحبيب قال لي المحامي الكبير في آخر يوم من أيام تدريبي عنده: انظر إلى هذه المرآة الموجودة على الطاولة أمامك ماذا تفعل، ونظرت فقلت له: إنها تكبّر، قال اقلبها على الوجه الآخر، ثم قل ماذا تفعل؟ فقلبتها، ثم قلت له بعد أن نظرت فيها: إنها تصغّر، هز رأسه ثم قال: هذا هو مبدئي أنا، قد لا توافقني لا أنت ولا غيرك عليه، أنا لا يهمني ما يقوله الناس ، وهذا هو سر نجاحي، لا أقول لك إنه سر هذه المهنة، إنما أقول لك هذا هو سر نجاحي، فإذا أردت أن تكون ناجحاً مثلي فما عليك إلا أن تصوّر بعض الأمور أكبر مما هي عليه في الحقيقة، وأن تصوّر بعض الأمور أصغر مما عليه هي في الحقيقة، حفظت كلامه، وما أزال أحفظه، وبقيت أربعين عاماً أعمل محامياً.

ويسألني مدهوشاً وهو يشتفّ الشاي من كأسه:

. وعملتَ بكلامه؟

. ربما فكرت أكثر من مرة أن أعمل بكلامه، ولكن لم أستطع، ومع ذلك

كنت محامياً ناجحاً، بفهمي الخاص على الأقل لمعنى النجاح، وكان سرّ نجاحي هذه المرآة، فقد حدثت والدي حديث ذلك المحامي، فدهش، وقال لي: ياولدي، هناك ألف مرآة ومرآة، هناك المحدبة والمقعرة والمموّجة والمتسخة والصدئة، وعليك أن تعرفها كلها، أنا لست محامياً ولا قاضياً، ولا أعرف شيئاً في القضاء، هكذا قال لي والدي،ثم أشار رحمه الله إلى هذه المرآة، وقال: ولكن اذكر دائماً هذه المرآة التي هي في بيتك، هذه وحدها يجب أن تكون مرآتك، أو أي مرآة أخرى، ولكن بشرط أن تكون نقية صافية مثلها.

اشتف آخر قطرة في كأس الشاي، رفعها إلى الأعلى محيياً، وقد تهلل وجهه، وعلاه السرور، وهو يقول:

ـ مدّ الله في عمرك وأدامك وأدام شايك، أقسم بالله العظيم، ويدي على القرآن الكريم، والله تعالى يشهد، أن مرآتي كانت مثل صفاء هذه المرآة ونقائها، وصدّقني، إذا حدثتك عنها بعد ذلك فسوف يطول الحديث، ولكن ذات يوم فجعت بها، لا فجعك الله بعزيز، ولدي، ولدي سامح، كان يلعب مع أخته سناء بحجارة الشيلة والحطة، طار من يده الحجر، وفرطت المرآة مثل حبات السبحة، والله حزنت عليها حزني على أمي، يومها بكيت، بكيت أكثر مما بكيت يوم وفاة أمي، وولدي سامح ماذا أفعل به؟ الولد غالي، سامحته، ولكن قلبي فرط.

وتقلصت ملامحه وكاد يبكي، قدمت له كأساً أخرى من الشاي، وألححت عليه كي يتناول قطعتي الحلوى، أخذ يحدثني، وهو يتناول الحلوى بهدوء، وأنا ذاهل، كان حديثه كالمرآة نفسها، وكأني أرى ذاتي فيها، الاختلافات موجودة، ولكنها قليلة جداً، ثم ودّعته وهو يحمل المرآة، وخرجت إلى الشرفة لأراه وهو يحزمها بعناية فائقة في ناقلته الصغيرة، ثم يمضي بها بهدوء، وهي تأتلق كأنها قطعة من أثاث جديد لعروس ستزف الليلة.

ليست المرأة وحدها من يحب المرآة، الرجل أيضاً يحب المرآة، وهل في هذا أي عيب؟ وبعد ذلك أليست المرأة مثل الرجل؟ أو ليس الرجل مثل المرأة؟ كل منهما يريد أن يرى نفسه في المرآة، ليس نرسيس وحده كما تروي الأسطورة يعشق صورته في المرآة، ربما كان الحكام والملوك أكثر منه ومن كل النساء عشقاً لصورهم وهي تتكرر مئات المرات في كل مكان من الوطن الذي يودون أن يرسموا صورتهم على خريطته، وربما كانوا يحلمون برسمها على خريطة العالم كله، مهما يكن من أمر، ففي المرآة تجد نفسك، تراها قبل أن يراها الآخرون، أليس هذا جميلاً؟ أنا أحب المرآة لأني أرى فيها إنساناً آخر يشبهني، هو أنا في

الحقيقة، وفيها أرى نفسي أيضاً، وكأني إنسان آخر، فالآخر فيها هو أنا، وكل إنسان يرغب في أن يكون الآخر هو نفسه، أو مرآة له، وهذا ما تحققه بكل بساطة المرآة، ولذلك ربما كنا جميعاً نحب المرآة، على كل حال تظل المرآة أجمل من الخزانة، الخزانة تحتويك، تخبئك، تخفيك، أما المرآة فتظهرك، تضيئك، تخرجك إلى الكون والحياة، ولكن من المؤسف أيضاً أنه لابد من الخزانة والمرآة معاً، الخزانة دائماً وراء المرآة، ولكنك أحياناً تكره نفسك ولا سيما عندما تراها في المرآة، فتود لو تحطم المرآة، آه لو كان تحطيم المرآة وحده يكفي، لكنت حطمتها ألف مرة، حقاً صدق من قال: من أدام النظر إلى المرآة أصابه الجنون.

وأرجع إلى الخزانة، لم تعد خزانة، أصبحت محض صندوق خشبي، لا باب لها ولا مرآة، كأنها عجوز درداء تفغر فاها ولا أسنان فيه، أو كأنها قبر قديم مفتوح، أقعد في باب الخزانة، أطوي قدميّ تحتي، الخزانة تحتوي جسمي الشائخ الناحل المضمحل، كأني طفل أقعد في حضن جدتي.

لا أكاد أصدق أني تخلصت منها بهذه السرعة، كالعصفور طارت من يدي، كيف فرطت بها وأنا الذي احتفظت بها طول هذا العمر؟ ليت لي بدلاً منها مرآة علاء الدين كي أرى المستقبل، ولكن ما الذي تبقى لي منه وماذا سأرى؟ لقد فقدتها حقيقة ولن تغنيني عنها أي مرآة، فلا شيء في الحقيقة يمكن أن يكون بديلاً من أي شيء، مرة واحدة فقط قالت زوجتي، عليها رحمة الله، ما رأيك بتبديل الخزانة؟ غضبت منها يومئذ أشد الغضب، ولبثت أربعة أيام لا أكلمها، حتى بادرت هي إلى الاعتذار إلي، حقيقة كنت أودّ الاحتفاظ بالمرآة لأجلها هي، كان يسعدني كثيراً أن تقعد قبالتها لتصفف شعرها، أو لترسم بالأحمر على شفتيها، أو تقف أمامها لتبدل ثيابها، وأنا أتأمل صورتها في المرآة، فأراها أكثر فتنة، قلت لها مرة هذا هو في الحقيقة سرُّ احتفاظي بالمرآة، فلم تصدق.

ويدوي صوت اصطفاق حاد، الخزانة تقعقع، تهتز، هل ستسقط فوقي؟ هل ستتحول إلى قبري؟هل اصطدمت ناقلة نوح الصغيرة هناك وراء المنعطف بسيارة طائشة؟ هل تحطمت المرآة وتهشمت؟ ويدخل حفيدي حسام، وقد صفق الباب وراءه بحدة، يقف أمام الخزانة، يبادرني قائلاً:

. ولماذا بعت المرآة وحدها ولم تبع معها الخزانة؟

وأرد :

. من قال لك إني بعتها؟

. كنت قادماً بسيارتي من أول الشارع، كنت منطلقاً بسرعة، أنت تعرف أني لا أستطيع إلا أن أقود بسرعة، حتى إنك دائماً تصفني بالطائش، وعند المنعطف التمعت أمامي مرآة كبيرة، تحملها ناقلة صغيرة كدت أصطدم بها، عرفتها على الفور، وقلت جدي باع مرآة الخزانة، وتمنيت لو أنك بعت الخزانة كلها، فلم يبق لها موضع في البيت.

أنهض، أنزل من الخزانة بهدوء، أحس أني قد تضعضعت، اضطر إلى الاتكاء على حفيدي، أقول له:

. وأنا يا ولدي كنت في الزقاق عائداً إلى البيت، قبل أكثر من ستين عاماً، فرأيت نوح العجوز بائع الأشياء القديمة وهو يحمل خزانة تشبه هذه الخزانة، ثم رأيت أمي وهي تحدث أبي عن جارتنا التي باعت خزانة والد زوجها، سامحني يا ولدي أظن أني حكيت لك هذه القصة من قبل أكثر من عشر مرات، نحن العجائز دائماً ليس عندنا غير الماضي، فنضطر إلى الحديث عنه، لأنه أجمل ما نملك، واليوم أنا لم أبع المرآة، لقد أشفقت عليه يا ولدي، أحزنني حديثه، اسمه نوح، مثل اسم جده الذي أعرفه وأنا طفل، لقد تحطمت مرآة خزانته، هي خزانة جارنا الحاج مختار من غير شك، هي توأم هذه الخزانة، هو شاب وليس شيخاً على حافة قبره مثلي، كم صعب عليَّ أن يُحْرَم من السعادة التي ستجلبها له هذه المرآة، لذلك أقسمت عليه إلا أن يحملها، صدقني كاد يبكي عندما حدثني عن المرآة التي انكسرت ، الآن عرفت لم يكن هو ولا جده تاجر أشياء قديمة، إنما كان هاوياً.

وأصمت، وأنا أرى الضجر في عيني حفيدي.

لا أعرف لماذا كنت أكره صوته، لقد ظلمته، لعلي ظلمته كثيراً، الآن بدأت أحبه وأحب صوته وأحب اهتمامه بالأشياء القديمة، ليته يأتي غداً أو بعد غد، ليأخذ الخزانة ويأخذني أنا معها.

ويتكلم حفيدي:

ـ هل تعرف يا جدي؟ ذلك الرجل خدعك، لا اسمه نوح، ولا نوح جده، وليس عنده خزانة ولا مرآة.

قلت له بهدوء موارياً غضبي:

. لا، لا تسئ الظن بي، ولا بالناس.

ـ هذا الرجل خدعك يا جدي صدقني، انظر إلى منفضة السكائر، كيف

ملأها بأعقاب السكائر، وأنت لا تحب التدخين، لا شك أنه قعد عندك أكثر من ساعة، وأنت تحدثه عن الخزانة والمرآة، وأطلت حديثك من غير شك وأعدته ربما عشر مرات، ومن حديثك أنت عرف كل شيء، واختلق الكلام فخدعك.

أنظر إلى منفضة السكائر فأرى فيها بضعة أعقاب، وأحس في فضاء الغرفة بقية من رائحة تبغ، من أين جاءت هذه البقايا؟ هل كان نوح يدخن حقيقة؟ لا أكاد أذكر، لعلها من يوم أمس، الليلة الفائتة كان حسام مع صديقه هنا في غرفتي، ادعى أن أخته تدرس في غرفته وأنه يود استقبال صديقه في غرفتي، لم تكن أول مرة، واليوم يفرح لبيع المرآة ويود التخلص من الخزانة كلها.

وبلهجة مختلفة يتكلم حفيدي:

ـ لو كنت أعلم أنك حقاً ستبيعها كنت أعلنت لك عنها على شبكة الإنترنت.

قاطعته بحدة:

. وهل تسخر مني يا ولدي؟

ـ لا، والله، يا جدي، وكان جاءك المشتري من باريس ودفع فيها ألف دولار.

. وهل سيأتي من باريس إلى هنا؟

ـ لا، سيتم الاتفاق بالبريد الالكتروني، ويحوّل لك ثمنها وأجرة نقلها والضرائب كافة، وتتولى إحدى الشركات نقلها.

. لا، لا أريد أن تبتعد عني، لتبق هنا في بلدي، وليهنأ بها نوح أو أحد أبنائه.

وبلهجة أخرى أيضاً مختلفة، يتكلم، فيفجؤني:

ـ ولكن صدقني يا جدي قبل يومين كنت على وشك أن أطلب منك أن تأذن لي بأخذ المرآة .

. ولماذا المرآة؟ ماذا ستصنع بها؟

ـ أوصيت النجار أن يصنع خزانة لعروسي، فأنت تعلم أن زفافنا سيكون بعد انتهائها من امتحان الجامعة، وكنت أمني النفس بوضع تلك المرآة في باب خزانتها لتكون دائما في غرفتي أراها قبل خروجي من البيت كل صباح، فهي

حقيقة تجلب الحظ، عندما كنت أدرس في غرفتك والمرآة موجودة كنت أحقق أفضل النتائج.

يذهلني حديثه، أحس بصدمة كبيرة، أنظر فيه غير مصدق، أكاد أقول له: ليتك وصلت قبل خمس دقائق فقط، دائماً الفرق بين نهاية ونهاية بضع دقائق، بل ربما ثوان، ويتغير كل شيء، ولكني أصمت لا أقول شيئاً، أنقل الطرف بينه وبين الخزانة، ماذا سيفعل بها وقد أصبحت محض صندوق خشبي؟ هل سيكسرها ويرمي بها إلى القمامة فقد ذهبت المرآة ولم يبق شيء؟ هل كان نوح كاذباً؟ هل ادعى أنه نوح؟ هل استطاع خداع شيخوختي فأخذ المرآة من غير ثمن؟ وهل يصدق حفيدي حقاً في رغبته؟ ماذا لو كان هو الآخر يخدعني، ألم أحدثه أنا نفسي عن الخزانة من قبل أكثر من عشر مرات؟، ألا يردد هو الآخر أفكاري بل عباراتي نفسها؟ من أصدّق؟ فليكن كل ذلك، أجل فليكن، أنا لم أبع المرآة، ولم أنكث بوصية أبي، والمرآة لم تضع ولن تضيع، أين ستذهب؟ لاشك أنها ستستقر في باب خزانة جديدة لعروس صبية تمنح السعادة والبهاء لها ولزوجها ولأولادهما وللأحفاد.

وأسمع صوت حفيدي وهو ماض نحو الحاسوب:

ـ هيا يا جدي إلى الكومبيوتر، ألا تريد أن ترى بريدك الالكتروني ؟ لعل لك اليوم فيه رسالة جديدة.

تروق لي دعوة حفيدي، فأسير نحو الحاسوب، أحس بشيء من الدوار، ألتفت فأرى الخزانة المفتوحة، وقد أصبحت محض صندوق، كأنها تدعوني، أتجه إليها، أجد نفسي مرة ثانية قد قعدت فيها، ومن غير أن أشعر أطوي قدميّ تحتي، أضع رأسي بين يدي، أثني جذعي، ألتف على نفسي، الخزانة تحتويني، الشعور نفسه ينتابني مرة أخرى، كأني في حضن جدتي أو رحم أمي.الخزانة تهتز، تقعقع، لا أكاد أصدق؟ هل يحدث هذا مرة ثانية؟ كثيراً ما مررت بحالات جديدة كنت أحسب أني مررت بها من قبل، ولكن الأمر هذه المرة مختلف، هل أنا في حلم؟ ويدوي صوت انفجار حاد، هل اصطدمت ناقلة نوح الصغيرة وراء المنعطف بسيارة حفيدي حسام؟ هل تحطمت المرآة وتهشمت؟ لا، لا، لن تتحطم المرآة، لن تتهشم، ستقف أمامها في الصباح عروس بثوبها الأبيض لتسرح شعرها الأشقر الطويل، أهم بالنهوض لأستطلع الأمر، ولكن ثمة دفء حنون يلفني، فتور كسول يغويني بالبقاء، يغشاني نعاس ناعم، يسري بي خدر هادئ لذيذ. يتسرب إليّ نداء حفيدي حسام:

. هيا ياجدي، لديك رسالة جديدة.

يتسرب إلي النداء الصباحي، يأتيني عبر صوت نوح وأبيه وجده، وسائر أحفاده، بل عبر صوت أبي وجدي، أحس به عذباً هادئاً كالحلم الجميل.

أهم بالنهوض مرة أخرى، أحس عسراً، كأن الانفجار هذه المرة هنا عند الصدر في موضع القلب، كأن التهشم هنا في الداخل، أحاول النهوض، أرى نوراً بهيّاً كأنه منعكس في صفحة مرآة، أكاد أنهض لألمسه، ولكن أحس أني سأستسلم لنوم طويل.

***

الاستدعاء الثقافي*
في "أنشودة المطر"

- ١ -

يقدم هذا البحث قراءة ثقافية حرة لقصيدة " أنشودة المطر" (١٩٥٤) للشاعر بدر شاكر السياب (١٩٢٦- ١٩٦٤) [١]، وهي قراءة تقوم على ما تستدعيه القصيدة من أبعاد وإشارات ثقافية توحي بها القصيدة للقارئ، وهي على هذا الأساس قراءة حرة، تنطلق من المتلقي، إذ بوسعه أن يستوحي مايشاء، بقدر مايملك من ثقافة واطلاع، بما ينسجم مع النص، ويدعمه، ويؤكد أعماقه، ولا يناقضه أو يختلف معه.

وبذلك تكون الاستدعاءات الثقافية للقصيدة صدى للأعماق الثقافية للقارئ، وصدى للأعماق الثقافية أيضاً للقصيدة نفسها، أما مسألة وجودها في النص، أو قصد المبدع إليها، أو وعيه بها، فهي مسألة لايمكن الخوض فيها، بل إن تركها يؤكد حرية القراءة، ويفتح آفاقاً أخرى أوسع.

إن القراءة الثقافية الحرة تؤكد دور المتلقي في بناء النص، وإعادة تشكيله، يغتني بالقراءة، ويزداد غنى بتعدد القراءات. كما يصبح النص بالقراءة الثقافية الحرة نصاً مفتوحاً على الثقافات، فيتجاوز محدودية الزمان والمكان، ليصبح خيطاً في النسيج الثقافي الإنساني.

والمقصود بعد ذلك بالثقافة كل ماهو خارج النص ومبدعه من ثقافة، أي الابتعاد قدر المستطاع عن الاستدعاءات الشخصية للمبدع أو التاريخية أو البيئية للنص، وهو ماكانت تقوم به الدراسات التقليدية من ربط للنص بمبدعه وبيئته

---

* نشرت في كتاب: ***دروب الشعر العربي الحديث***، مطبوعات جامعة حلب، حلب، ٢٠٠٠.

ومناسبته.

إن النص بالقراءة الثقافية يغدو مستقلاً عن مبدعه وظروفه من جهة، ويغدو من جهة ثانية مرتبطاً بالبناء الثقافي الإنساني.

ولعله يرد على الخاطر فوراً استفادة القراءة الثقافية الحرة من مفهوم التناص، وهو أمر لا يمكن نفيه، ولكن يمكن نفي التقيد به، فالقراءة الثقافية الحرة تنطلق بدءاً من النص، ولكنها في الحقيقة تعتمد في الأساس على قدرة القارئ على إعادة بناء النص.

- ٢ -

ويلاحظ وجود شكلين من أشكال الاستدعاء الثقافي، وفق الحافز إليهما، الأول الاستدعاء غير المباشر، ويرجع إلى بناء عام، أو مفهوم كلي، أو عمق ثقافي، أو ملمح بعيد غائم، والثاني استدعاء مباشر، ويرجع إلى كلمة أو جملة أو بناء صريح.

وفي " أنشودة المطر"[٢] أشكال من الاستدعاء غير المباشر جديرة بالوقوف عندها أولاً.

ومنذ المفتتح تستدعي القصيدة أشكالاً ثقافية متعددة، وهو مفتتح متميز، لاتضاهيها فيه أي قصيدة معاصرة، بل لعل القصيدة تنفرد بمفتتحها المتميز، وفيه يقول الشاعر:

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السَّحَرْ
أو شرفتانِ راحَ ينأى عنهما القَمَرْ
عيناكِ حين تبسمانِ تورِقُ الكروم
وترقصُ الأضواءُ كالأقمارِ في نَهَرْ
يرجُّهُ المجذافُ وَهْناً ساعةَ السَّحَرْ
كأنما تنبض في غوريهما النجوم

١- إن التوجه في مفتتح القصيدة بخطاب إلى المرأة، يوحي بالخطاب العربي التقليدي، الذي يتم فيه افتتاح القصائد منذ العصر الجاهلي إلى عهد قريب بالتوجه دائماً إلى المرأة، سواء بندائها مباشرة أو بذكرها.

ومن النداء المباشر للمرأة قول عمرِو بنِ كُلْثُوم :

أَلا هُبِّي بصحنكِ فاصبَحينا ولا تُبْقي خمورَ الأندرِينا[٣]

ومن ذكر المرأة قول الحارثِ بنِ حِلِّزَة:

آذَنَتْنَا ببَيْنِهَا أسمَاءُ ربّ ثَاوٍ يُمَلُّ منه الثَواء[٤]

والأمثلة بعد ذلك كثيرة، وفي الحالات كلها تكون المرأة فاعلة مؤثرة، فهي بصدّها تصنع الحزن والأرق والاكتئاب وتترك الديار خاوية، وهي بوصلها تمنح البِشْرْ والسعادة والهناءة.

٢- والعينان في مستهل القصيدة تبسمان، فتدب الحياة في الكون كله، فإذا الكروم تورق، وإذا الأضواء ترقص، فعيناها تبعثان الحياة. وهي بذلك توحي بعينين أخريين، تختلفان عنها الاختلاف كله، هما عينا ميدوزا، وكانت تحيل إلى حجر كل من تقع عليه نظرتهما، ومثل هذا الفرق يزيد من قوة الإحساس بالعينين اللتين بنظرتهما تدب الحياة في الكون [٥].

٣- والعينان اللتان تبعثان الحياة في الكون، فتخضر الكروم بعد يباس، تستدعي عشتار ربة الخصب والحب في الأساطير البابلية [٦].

٤- وصورة النهر يجول فوق صفحته زورق يحرّك أمواجه تستدعي صورة مشابهة يتهادى فيها زورق على صفحة نهر، وقد قدمها علي محمود طه (١٩٠٢- ١٩٤٩) في قصيدته: " أغنية الجندول" ومنها قوله: [٧]

آه لو كنتَ معي نختالُ عَبْرَهُ
بشراع تسبح الأنجم إثره
حيث يروي الموج في أرخم نَبْرَهْ
حلم ليل من ليالي كيلُبَتْرَهْ
أين من عيني هاتيك المجال ياعروس البحر ياحلم الخيال

٥- والقصيدة تصور المطر، وتجعل الغيوم تذوب في المطر، وذلك في قول الشاعر:

كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب في المطر

وهو تصوير يوحي بتصوير أبي تمام للمطر والصحو في قوله [٨]:

مطر يذوب الصحو منه وبعده صحو يكاد من الغَضَارة يمطر

٦- ثم تصور القصيدة البهجة بعد انقطاع المطر، فإذا الأطفال يتراكضون

ويضحكون في عرائش الكروم، وإذا العصافير تزقزق، يقول الشاعر:

وكركر الأطفال في عرائش الكروم
ودغدغتُ صمتَ العصافيرِ على الشجر
أنشودةُ المطر

وهو تصوير يستدعي تصوير امرئ القيس في معلقته للطيور في الوادي وهي تغرد عقب انقطاع المطر وكأنها احتست خمرة فيها بهار حاد، فيقول [٩]:

كـأن مكـاكِيَّ الجِـواءِ غُدَيَّـةً صُـبِحْنَ سُـلافاً مِـنْ رحيـقٍ مُفَلْفَـلِ

٧- ثم يشبه الشاعر الحالة التي تعتري المرء لدى حلول المساء بما فيه من كرب وحزن بحالة طفل يهذي قبل النوم، فيذكر أمه التي فقدها، وهو لايفقه معنى الموت. يقول الشاعر:

كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام
بأن أمه التي أفاق منذ عام
فلم يجدها، ثم حين لج في السؤال
قالوا له: " بعد غد تعود .. "
لابد أن تعود
وإن تهامس الرفاق أنها هناك
في جانب التل تنام نومة اللحود
تسف من ترابها وتشرب المطر

وهذا البناء لصورة شعرية ممتدة، تقوم على أسلوب القص، والتشبيه، والاستدارة، والامتداد، يستدعي كثيراً من الصور الشعرية الشبيهة، والممتدة على بضعة أبيات، تستغرق تفاصيل الصورة، بأسلوب قصصي، مدور.

ومن ذلك تشبيه النابغة الذبياني لناقته في المعلقة بثور وحشي في الفلاة، وهو يمضي بعد ذلك في تصوير الثور، ووصفه، ووصف صياد يرسل على الثور كلابه، فيصرع بقرنه أحد الكلاب، وتفر الكلاب الأخرى، وينجو الثور، ومن ذلك قول النابغة الذبياني [١٠]:

كـأن رحلـي وقـد زال النهـار بنـا بـذي الجليـلِ علـى مُسْـتَأْنِسٍ وَحِـدِ
مـن وحـش وَجْـرَةَ مَوْشِـيٍّ أكارِعُـهُ طـاوي المصـيرِ كسـيفِ الصَّـيْقَلِ الفَـرِدِ

....

8 - ثم يأتي الشاعر بصورة أخرى يشبه بها حالة المكروب في الليلة الماطرة، وهي صورة صياد فقير، يلقي الشباك ثم يجمعها فإذا هي فارغة، فيمضي يلعن حظه النكد، وهو لايعرف سبب فقره وبؤسه، وكأنه كان يحلم بالغنى من خلال صيده. يقول الشاعر:

كأن صياداً حزيناً يجمع الشباك

ويلعن المياه والقدر

وينثر الغناء حيث يأفل القمر

وهي صورة تستدعي حكايات شعبية كثيرة عن صياد اصطاد سمكة كبيرة أهداها إلى الملك فأجزل له العطاء، أو صياد اصطاد سمكة فعثر في جوفها على خاتم، أو صياد اصطاد سمكة رجته أن يعيدها إلى البحر، ففعل، فأنعمت عليه بخير وفير(١١).

وهي جميعاً حكايات تدل على حلم الفقير بالخلاص من فقره مصادفة وبأساليب عمادها الحظ والسحر والخيال والوهم، ويشترك معها في ذلك الصياد في القصيدة.

٩- والقصيدة تؤكد التفاؤل بخلاص الفلاحين من واقع الظلم، وهي تستدل على ذلك بالطبيعة، إذ تدور الفصول، ولا يدوم حال، يقول الشاعر:

في كلِّ قطرةٍ من المطر

حمراءُ أو صفراءُ من أجنة الزهَرْ

والسطران يعبران عن رؤية ريفية تشير إلى انبعاث الحياة بعد الموت، من خلال انبعاث الربيع بعد الشتاء، وهي رؤية مكثفة تستدعي أسطورة انبعاث دوموزو أو تموز(١٢) رب الخصب في الأساطير البابلية، ويكون انبعاثه في الربيع، بعد موته في الصيف.

١٠- ورؤية الانبعاث السابقة من خلال صورة الشتاء والربيع بما فيها من إيجاز وتكثيف تستدعي صورة مشابهة تقوم على الإسهاب والتطويل، عبر عنها أبو القاسم الشابي ١٩٠٦-١٩٣٤ في قصيدته " إرادة الحياة " وفيها يصور قدوم الخريف وموت الأوراق وسقوط البذرة ودفنها تحت الثرى وحلول الشتاء والبرد وهي ماتزال تحت الثرى تحلم بالهواء والنور والحياة، ثم يأتي الربيع، فتخرج، ليمنحها قبلة الحياة، ولقد صور الشاعر تلك الرحلة من الموت إلى الحياة بأسلوب قصصي جميل في

ثلاثة وثلاثين بيتاً، هي صلب قصيدته الشهيرة التي شاع منها مطلعها، وهو قوله [١٣] :

إذا الشعب يوماً أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر

١١- وبعد أن تقدم القصيدة التفاؤل بتحقيق المظلومين خلاصهم مؤكدة ذلك بصورة من الطبيعة، تقدم صورة أخرى من خلال المجتمع، تؤكد فيها أنه كلما تفاقم الظلم والاستبداد أوشكت ساعة الخلاص على الاقتراب، وفيها يقول الشاعر:

وكل دمعة من الجياع والعراة

وكل قطرة تراق من دم العبيد

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

أو حلمة توردت على فم الوليد

في عالم الغد الفتي واهب الحياة

ومجيء هذه الصورة الاجتماعية المؤكدة للخلاص بعد تلك الصورة الريفية المؤكدة للخلاص أيضاً من خلال دورة الفصول، إنما يستدعي القول بالمادية التاريخية التي تعني إمكان فهم المجتمع ودرسه بمنهج علمي والوصول إلى قوانين اجتماعية كما يتم درس الطبيعة وفهمها والوصول فيها إلى قوانين طبيعية، والسبيل إلى ذلك هنا وهناك المنهج العلمي. كما يستدعي أيضاً القول بالحتمية العلمية التي تقول بحتمية ظهور النتائج في حال توافر الأسباب[١٤].

١٢- ويصور الشاعر فجر الخلاص قادماً مع الفجر الفتي، فيقول:

في عالم الغد الفتي واهب الحياة.

وهذا الغد الفتي الذي يهب الحياة، ماهو إلا الربيع الذي يمنح الوجود كله حركة وحياة، ويعيد إلى عشتار بسمتها وفرحتها بعد أن غشاها الحزن.

وفي هذا استدعاء لصورة الربيع الذي يأتي شاباً ضاحكاً كما صوره البحتري فقال [١٥]:

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا من الحسن حتى كاد أن يتكلما

*

وبعد، فتلك استدعاءات ثقافية منوعة، تبعث عليها صور وحالات ومواقف

وملامح غائمة، وهي محض استدعاءات، تثور في نفس القارئ، وتتحرك، والباعث عليها هو النص، وإن كان النص نفسه لايؤكدها، فليس ثمة إشارة أو دليل أو برهان، بل لعل قارئاً آخر ينكرها، لأنه لايجد رابطاً، أو دليلاً، ولكن مثل هذا المنحى من البحث عن رابط أو دليل أو قرينة، إنما هو منحى قديم، ينطلق من مفهوم التأثر والتأثير، أوالسرقة، أو التناص، في أحسن الأحوال، وهذا كله يختلف عن المنهج الذي يسير عليه هذا البحث، وهو منهج القراءة الثقافية الحرة، وإذا حدث شيء من إنكار أو استنكار لمثل تلك الاستدعاءات الحرة، فإنما في هذا تأكيد لحرية القراءة، وتأكيد لدور القارئ في بناء النص، وإعادة إنتاجه.

- ٣ -

وثمة استدعاءات أخرى، مباشرة، تحفز عليها كلمة أو جملة أو بناء صريح، ولعلها أكثر إقناعاً لمن يبحثون عن قرينة أو رابطة أو دليل.

١٣- ومن ذلك قول الشاعر:

تثاءب المساء، والغيوم ماتزال

تسح ماتسح من دموعها الثقال

فالمساء يمتد، ويتطاول، حتى ينعس، فيتثاءب، وفي هذا التشخيص استدعاء لغوي لقوله تعالى في محكم آياته :{ **والصبح إذا تنفّس** } [١٧]، وثمة تشابه كبير، بين نعاس الليل وتثاؤبه، وصحوة الفجر وتنفسه، وهو استدعاء واضح ومباشر.

١٤- ويصور الشاعر البلاد وهي تستعد للثورة، وتتهيأ لها، فيقول:

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

ويخزن البروق في السهول والجبال

حتى إذا مافضَّ عنها ختمها الرجال

لم تترك الرياح من ثمود

في الواد من أثر

فالثورة، كما يصورها الشاعر، تجتاح الطغاة المستبدين، وقد استعار لهم قوم ثمود، وفي هذا استدعاء مباشر لما ذكره المولى عز وجل في محكم آياته عن قوم ثمود، الذين طغوا وأفسدوا في البلاد، فزلزل ديارهم ودمّرها، ومنه قوله تعالى : { **وثمودَ الذين جابوا الصخرَ بالواد، وفرعونَ ذي الأوتاد، الذين طَغَوْا في البلاد، فأكثروا فيها الفساد، فصب عليهم ربُّكَ سَوْطَ**

عذاب }[١٧].

١٥- ويصور الشاعر الفلاحين يهاجرون من قراهم بعد أن دهمهم الطوفان، فيقول:

وأسمع القرى تئن، والمهاجرين

يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع

عواصف الخليج، والرعود، منشدين

وفي قول الشاعر: " أسمع القرى"، استدعاء مباشر وواضح، لقوله تعالى في محكم آياته:{ **وَاسْأَلِ القرية** }[١٨]، على سبيل حذف: " أهل ".

١٦- ويلاحظ تتابع عدة تشبيهات في القصيدة، عمادها جميعاً أداة التشبيه الكاف، وذلك في قول الشاعر:

بلا انتهاء، كالدم المراق، كالجياع

كالحب كالأطفال، كالموتى، هو المطر

وتتابع هذه التشبيهات مع اعتمادها على أداة تشبيه واحدة هي الكاف، يستدعي على الفور بيتين للشاعر أبي القاسم الشابي في قصيدة له عنوانها: " صلوات في هيكل الحب "، وفيهما يقول[١٩]:

عذبة أنت كالطفولة كالأحلام كاللحن كالصباح الجديد

كالسماء الضحوك كالليلة القمراء كالورد كابتسام الوليد

١٧- ويلاحظ ماتحمله كلمة " كل " من شعور، بالجزم والحتمية والتأكيد، وذلك في قول الشاعر:

في كل قطرة من المطر

حمراء أو صفراء من أجنة الزهر

وكل دمعة من الجياع والعراة

وكل قطرة تراق من دم العبيد

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

أو حلمة توردت على فم الوليد

ومثل ذلك الشعور بالحتمية والتأكيد والجزم من خلال استخدام "كل"، ولا

سيما في حالة تقديم الخبر على المبتدأ أو كونها مجرورة بفي، مايستدعي آيات قرآنية كثيرة، منها قوله تعإلى:**{ ولِكُلٍّ وُجْهَةٌ هو مُوَلِّيْها }** [٢٠]، وقوله عز وجل : **{ كَمَثَلِ حبةٍ أنبتتْ سبعَ سنابلَ، في كلِّ سنبلةٍ مئةُ حبةٍ}**[٢١]، وقوله تعإلى: **{ ثم تُوَفَّى كلُّ نفسٍ ماكسبتْ وهم لايُظلمون}**[٢٢]، وقوله تعإلى: **{ كلُّ نفسٍ ذائقةُ الموت}**[٢٣].

١٨- ويذكر الشاعر الطغاة المستبدين المستغلين الذين يسرقون خيرات البلاد وينهبونها، فيقول:

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق

من زهرة يربّها الفرات بالندى

وذكر الأفعى تشرب الرحيق من زهرة يربها الفرات، يقتضي على الفور استدعاء ملحمة جلجاميش، وفيها يعثر جلجاميش على زهرة الحياة، ويحملها ليعود بها إلى أوروك، ولكن العطش ينال منه في الطريق، فينزل إلى بئر ليشرب، فتأتى الأفعى، وتقضم زهرة الحياة [٢٤].

١٩- وفي عنوان القصيدة: " أنشودة المطر"، استدعاء مباشر لعنوان قصيدة أخرى للشاعر أبي القاسم الشابي، وهو:" نشيد الجبار، أو هكذا غنى برومثيوس"، ومطلعها[٢٥]:

سأعيش رغم الداء والأعداء كالنسر فوق القمة الشماء

وإذا كان الشابي قد استعار " نشيد الجبار برومثيوس " ليعبر عن غناء فردي ذاتي يتمرد فيه على ألمه ومرضه ويؤكد قدرته على الفعل والعطاء، فإن السياب قد استعار نشيد الطبيعة في مطرها الذي يحول العالم من موت إلى حياة، ومن يباب إلى خصب، فكان نشيده طبيعياً واجتماعياً، حقق به ثورة شاملة في الطبيعة والمجتمع.

٢٠- والقصيدة كما هو واضح تنوِّع في أحرف الروي، ولا تلتزم طريقة واحدة في التقفية، ولكن يظهر واضحاً حرف الراء الساكن، وقد تتابع متوالياً في مقاطع عدة، ولا سيما المفتتح، وهذا الروي الساكن يوحي في الواقع بحركة قوية ممتدة صاخبة مزمجرة، هي حركة الطبيعة والمجتمع، في ثورتهما، التي وحَّدها المطر، ورمز إليها.

وهذا كله يستدعي على الفور حرف الروي الذي التزمه أبو القاسم الشابي في

قصيدته:" إرادة الحياة "، [٢٦] . وهو الراء الساكنة التي تحدث بسكونها دوياً مزمجراً يمتد ويستمر وهو في تحركه الداخلي كتحرك الطبيعة والمجتمع في القصيدة نفسها.

ويقوّي ذلك كله أيضاً مجيء القافية في كلتا القصيدتين على وزن فعو، فقد استخدم الشابي فعولن، وقطعها عند فَعُوْ // o، كما استخدم السياب مستفعلن وحولها إلى مُتَفْ // o.

٢١- ولقد استخدم السياب في قصيدته الأصوات المنقولة، وهي صوته، وصوت الطبيعة، وصوت الفلاحين المهاجرين وصوت الثورة، ويظهر ذلك فيما يلي:

أصيح بالخليج: " ياخليج،
ياواهب اللؤلؤ والمحار والردى"
فيرجع الصدى
كأنه النشيج :
" ياخليج
ياواهب المحار والردى "
وفي قوله أيضاً :
أكاد أسمع النخيل يشرب المطر
وأسمع القرى تئن والمهاجرين
يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع
عواصف الخليج والرعود منشدين:

ثم ينقل في القصيدة صوت الفلاحين وهم ينشدون، ويمتد نشيدهم على أربعة وثلاثين سطراً، وفي قوله أيضاً :

وأسمع الصدى
يرن في الخليج :
" مطر .. مطر .. مطر ...
في كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنة الزهر

وكل دمعة من الجياع والعراة

وكل قطرة تراق من دم العبيد

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

أو حلمة توردت على فم الوليد

في عالم الغد الفتي واهب الحياة ".

وهذا التعدد في الأصوات، بما فيها صوت الشاعر وصوت الطبيعة، وصوت الشعب يستدعي بشكل واضح تعدد الأصوات أيضاً في قصيدة أبي القاسم الشابي: " **إرادة الحياة** " ، وفيها ينقل الشاعر صوت الريح في ثلاثة أبيات، وصوت الأرض في ستة أبيات، ثم ينقل صوت الغاب، وهو يحكي له حكاية البذرة التي تدفن تحت الثرى في الشتاء ثم تبعث في الربيع، وتمتد الحكاية بصوت الغاب على ثلاثة وثلاثين بيتاً، ثم يختم الشاعر القصيدة بصوت الحياة المقدس، فيقول:

ورنّ نشـــيد الحيـــاة المقـــدس فـــي هيكـــل حـــالم قـــد سُـــحِرْ

وأُعْلِـنَ فـي الكـون: " إن الطمـوح لهيـــب الحيـــاة وروح الظفـــر

إذا طمحـــتْ للحيـــاة النفـــوسُ فـــلا بـــد أن يستجيـــب القـــدر"

٢٢- ولقد أنهى السياب قصيدته بتكرار مقطع كان قد ورد في صلب القصيدة، وهو المقطع الذي يؤكد فيه خلاص المجتمع بالمقارنة مع صورة انبعاث الربيع في الطبيعة، ويكرره في نهاية القصيدة. وهذا التكرار ظاهري في الشكل، ولكنه في العمق مختلف، إذ إن المقطع يرد في صلب القصيدة، في نشيد الفلاحين، على أنه حلم وأمنية، ويسبقه قول الشاعر:

أكاد أسمع

ثم يرد المقطع نفسه في نهاية القصيدة على أنه حقيقة، يردده الواقع، ويسبقه قول الشاعر:

وأسمع الصدى

يرن في الخليج

وهذا التكرار الممتاز يستدعي أيضاً تكراراً مشابهاً في قصيدة أبي القاسم

الشابي " إرادة الحياة"، وقد افتتحها بقوله:

إذا الشـــعب يومـــاً أراد الحيـــاة فـــلا بـــد أن يستجيـــب القـــدر

واختتمها بالشطر الثاني من البيت نفسه، مع ملاحظة أن الشطر كان في البداية افتتاحاً على لسان الشاعر، على حين كان في النهاية اختتاماً ينطق به نشيد الحياة المقدس.

والذي يقوّي هذا الاستدعاء ويدعمه قول السياب:

وأسمع الصدى

يرن في الخليج

وقول الشابي[٢٨]:

ورنّ نشيـــدُ الحيـــاةِ المقـــدسُ فـــي هيكـــل حالِـــمٍ قـــد سُجِـــرْ

مع الاعتقاد بأن الاتفاق في فعل رن لايعني في القراءة الثقافية الحرة الاقتباس أو التأثر أو التقليد أو السرقة، وإنما يعني غنى النسيج الثقافي.

٢٣- وتكرار السياب كلمة "مطر"، ثلاث مرات، في عدة مواضع من القصيدة، إنما هو تكرار شعري موظف، دلّ به على حركة الطبيعة، فهذا المطر هو الخيط الواصل بين السماء والأرض، الواصل بين اليباس والخصب، بين الموت والحياة، وهو الخيط الواصل بين الظلم والحرية، لأنه خيط الثورة، فكما يغير المطر في الطبيعة، كذلك تغير الثورة في المجتمع.

وهذا التكرار يستدعي قصيدة الشاعرة إديث سيتويل (١٨٨٧- ١٩٦٤) ، وفيها تكرر قولها [٢٨] :

مايزال المطر يهطل

وهو عنوان القصيدة أيضاً، ولكن شتّان بين رؤية الشاعرة ورؤية الشاعر، فالشاعرة تحمل رؤية دينية، تصور من خلالها جرائم الحرب العالمية الثانية، وقصف لندن، وترى الخلاص في السيد المسيح، على حين يعبّر السياب عن رؤية ريفية، ترى الخلاص في المجتمع كالخلاص في الطبيعة، لا يكون إلا من خلال الموت من أجل الحياة، فالبذرة تتشق وتضحي بنفسها من أجل ربيع جديد، وكذلك المجتمع لايتحرر إلا بالثورة، وتقديم قوافل الشهداء.

وبعد، فهذه استدعاءات مباشرة، انبثقت من كلمة أو جملة أو عبارة أو عنوان، وقد تبدو للقارئ أكثر قوة، وقد تبدو له أكثر إقناعاً، وهذا حق، ولكن وجود هذه الاستدعاءات المستندة إلى ماهو صريح وواضح ومباشر، لايمنع من ظهور استدعاءات أخرى، عمادها الملمح الغائم، والبناء البعيد، والإشارة الخفية، وهذه الاستدعاءات غير المباشرة هي الأدل على غنى النص، من جهة، والأدل على الممارسة الحقيقية للقارئ في إعادة إنتاج النص، من جهة أخرى، وهي الأكثر تأكيداً للقراءة الثقافية الحرة.

ومن هنا تبدو الاستدعاءات البعيدة، غير المباشرة، هي الاستدعاءات الحرّة حقيقة، وهي التي تفتح الآفاق لقراءات أخرى، تدعمها أو توسعها أو تنفيها، وهنا تتأكد ثانية القراءة الثقافية الحرة.

***

الحواشي

١- *ينظر في حياة السياب وشعره :*

*عباس، د. إحسان، **بدر شاكر السياب**، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٩*

*بلاطة، د. عيسى، **بدر شاكر السياب**، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧١.*

*توفيق، د. حسن، **شعر بدر شاكر السياب**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩.*

٢- *السياب، بدر شاكر، **الديوان**، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، المجلد (١)، ص ٤٧٤-٤٨١.*

*وقد نشرت القصيدة أول مرة في **مجلة الآداب** بيروت حزيران ١٩٥٤ ص ١٨.*

٣- *التبريزي، الخطيب، **شرح القصائد العشر**، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٤٣هـ، ص ٢٠٩.*

٤- *المصدر السابق، ص ٢٤١*

٥- *الأصفر، عبدالرزاق، وعثمان، سهيل، **معجم الأساطير اليونانية والرومانية**، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢، ص ٣٩٧- ٣٩٨.*

٦- *المصدر السابق، ص ٣١٥.*

٧- *طه، علي محمود، **الديوان**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، ص ٢٢٥.*

٨- *التبريزي، الخطيب، **شرح ديوان أبي تمام**، تح. محمد عبده عزام، ط. دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٥٧، ج٢ ص ١٩٢.*

٩- التبريزي، الخطيب، **شرح القصائد العشر**، ص ٥٤.

١٠- المصدر السابق، ص ٢٩٣ - ٢٩٥.

١١- ينظر: ستيفنسن، **قصص شعبية عراقية**، تر. الدكتور داود سلوم، والدكتور عبدالله أحمد المهنا، شركة كاظمة، الكويت، ١٩٨٣. ولا سيما حكاية " السمكتان الضاحكتان ".

١٢- ينظر: هووك، صموئيل هنري، **منعطف المخيلة البشرية**، تر. صبحي حديدي، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٨٣، ص ١٦-١٨ و ٣٢ - ٣٤.

١٣- الشابي، أبو القاسم، **أغاني الحياة**، منشورات دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٥٥، ص ١٦٧.

١٤- ينظر محمود، زكي نجيب، وزملاؤه، **الموسوعة الفلسفية المختصرة**، دار القلم، بيروت، لاتا ص ٣٨٤ - ٣٨٥.

١٥- البحتري، **الديوان**، تح، حسن كامل الصيرفي، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٥، المجلد الرابع ص ٢٠٩٠.

١٦- **القرآن الكريم**، سورة التكوير، رقمها ٨١ الآية ١٨.

١٧- **القرآن الكريم**، سورة الفجر، رقمها ٨٩ الآيات ٩-١٣ ولقد ذكرت ثمود في القرآن الكريم ٢٦ مرة.

١٨- **القرآن الكريم**، سورة يوسف رقمها ١٢ الآية ٨٢.

١٩- الشابي، أبو القاسم، **أغاني الحياة**، ص ١٢١.

٢٠- **القرآن الكريم**، سورة البقرة، رقمها ٢، الآية ١٤٨.

٢١- **القرآن الكريم**، سورة البقرة، الآية ٢٦١.

٢٢- **القرآن الكريم**، سورة البقرة، الآية ٢٨١.

٢٣- **القرآن الكريم**، سورة آل عمران، رقمها ٣ الآية ١٨٣.

٢٤- ينظر : ساندرز، **ملحمة جلجاميش**، تر. محمد نبيل نوفل، فاروق حافظ القاضي، دار المعارف بمصر، القاهرة، لاتا، ص ٩٤.

٢٥- الشابي، أبو القاسم، **أغاني الحياة**، ص ١٧٩.

٢٦- المصدر السابق، ص ١٦٧.

٢٧- المصدر السابق، ص ١٧٠.

٢٨- ينظر: العظمة، د. نذير، " اديث سيتويل ومؤثراتها في شعر السياب"، **مجلة المعرفة**، دمشق، العدد ١٧٧، تشرين الثاني، ١٩٧٦، ص ٦١ - ٦٢.

***

أنشودة المطـــر

بدر شاكر السياب
١٩٦٤.١٩٢٥

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر،
أو شرفتانِ راحَ ينأى عنهما القَمَرْ
عيناكِ حين تبسمانِ تورِقُ الكروم
وترقصُ الأضواءُ كالأقمارِ في نَهَرْ
يرجُّهُ المجذافُ وَهْناً ساعةَ السَّحَرْ
كأنما تنبض في غوريهما، النجوم...
وتغرقان في ضباب من أسىً شفيف
كالبحر سرّح اليدين فوقه المساء،
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف،
والموت، والميلاد، والظلام، والضياء؛
فتستفيق ملء روحي، رعشة البكاء
ونشوة وحشية تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر!
كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب في المطر...
وكركر الأطفال في عرائش الكروم،
ودغدغت صمت العصافير على الشجر

أنشودة المطر ...
مطر ... مطر ... مطر ...

تثاءب المساء، والغيوم ماتزال
تسحّ ماتسحّ من دموعها الثقال.
كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام :
بأن أمه – التي أفاق منذ عام
فلم يجدها، ثم حين لج في السؤال
قالوا له: " بعد غدٍ تعود .. "
لابد أن تعود
وإن تهامس الرفاق أنها هناك
في جانب التل تنام نومة اللحود
تسف من ترابها وتشرب المطر؛
كأن صياداً حزيناً يجمع الشباك ويلعن المياه والقدر
وينثر الغناء حيث يأفل القمر.
مطر .. مطر..

أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟.
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضّياع ؟
بلا انتهاء – كالدم المراق ، كالجياع،
كالحبّ، كالأطفال، كالموتى– هو المطر!
ومقلتاك بي تطيفان مع المطر
وعبر أمواج الخليج تمسح البروق
سواحل العراق بالنجوم والمحار،
كأنها تهم بالشروق
فيسحب الليل عليها من دمٍ دثار
أصيح بالخليج: " ياخليج

يا واهب اللؤلؤ ، والمحار، والردى ! "
فيرجع الصدى
كأنه النشيج :
" ياخليج
ياواهب المحار والردى ... "

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال،
حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرّجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من أثر.

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر
وأسمع القرى تئن، والمهاجرين
يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع،
عواصف الخليج، والرعود، منشدين:
" مطر ... مطر ... مطر ...
وفي العراق جوع
وينثر الغلال فيه موسم الحصاد
لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشوان والحجر
رحىً تدور في الحقول ... حولها بشر
مطر ... مطر ... مطر ...
وكم ذرفنا ليلة الرحيل، من دموع
ثم اعتللنا –خوف أن نلام – بالمطر...
مطر ... مطر ...
ومنذ أن كنا صغاراً، كانت السماء
تغيمُ في الشتاء

ويهطل المطر ،
وكلَّ عام – حين يعشب الثرى – نجوع
مامرَّ عامٌ والعراق ليس فيه جوع .
مطر ... مطر ... مطر ...
في كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنَّة الزّهر
وكل دمعةٍ من الجياع والعراة
وكلّ قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
أو حلمة توردت على فم الوليد
في عالم الغد الفتي، واهب الحياة !
مطر ... مطر ... مطر ...
سيُعشب العراق بالمطر ..."

أصيح بالخليج: " ياخليج ...
ياواهب اللؤلؤ، والمحار، والردى ! "
فيرجع الصدى
كأنه النشيج :
" يا خليج
يا واهب المحار والردى " .
وينثر الخليج من هِباته الكثار ،
على الرمال، : رغوه الأُجاجَ، والمحار
وما تبقى من عظام بائسٍ غريق
من المهاجرين ظلّ يشرب الردى
من لجّة الخليج والقرار.

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرَّحيق
من زهرة يربُّها الفرات بالندى

وأسمع الصدى
يرنّ في الخليج :
" مطر ... مطر ... مطر ...
في كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنة الزَّهر
وكلّ دمعة من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسمٍ جديد
أو حُلمةٌ توردت على فم الوليد
في عالم الغد الفتيّ، واهب الحياة ".

ويهطل المطر ...

**

ما يزال المطر يسقط

الغارات على (لندن) ١٩٤٠ ليلاً وفجراً
إديث سيتول – انكلترة ١٨٨٧ – ١٩٦٤

ما يزال المطر يسقط
مظلماً كعالم الإنسان؛ قاتماً كضياعنا
أعمى كألف وتسع مئة وأربعين مسماراً
فوق الصليب.
مايزال المطر يسقط
بصوت كنبض القلب الذي تحول
إلى ضربة مطرقة
على حقل الفخار (المقبرة) . ووقع القدم المستخفة
على القبر:
مايزال المطر يسقط
في حقل الدم حيث الأماني البسيطة تلد
والدماغ الإنساني يغذي شرهه – تلك الدودة في جبهة قابيل
مايزال المطر يسقط
على أقدام إنسان معذب علق على الصليب.
مسيح كل نهار – كل ليلة – مسامير هناك
تسبغ الرحمة علينا
على داوود والعازر؛
تحت المطر الجرح والذهب هما واحد

مايزال المطر يسقط
مايزال الدم يسقط من خاصرة مجرحة لإنسان معذب
يحمل في قلبه الجراح كلها، جراح الضوء الذي يتلاشى
الشرارة الأخيرة الباهتة
في القلب الذي يقتل نفسه، جراح الظلام
الغبي البائس
جراح الدب المحاصر
الدب الأعمى الباكي الذي يجلده المروضون
على جسده الذي بلا عون ... دموع أرنبة في الفخ
مايزال المطر يسقط –
عندئذ، أواه، سأقفز إلى إلهي؛ الذي يشدني إلى الأسفل
انظر انظر حيث دم المسيح يجري في السماوات:
إنه يفيض من الجبهة التي سمرناها على الشجرة
حتى القلب المنازع الظامئ
الذي يقبض على نار العالم ملطخاً معتماً بالألم
كتاج من الغار لقيصر
عندئذ يصرخ صوت الرجل الذي كقلب الإنسان
يوماً ما كان طفلاً قد ولد بين الوحوش
ماأزال أحبه، ماأزال أسكب ضوئي البريء، دمي
لأجلك.

*العظمة، نذير، اديث سيتول ومؤثراتها في شعر السياب، **مجلة المعرفة**، دمشق، العدد ١٧٧، تشرين الثاني، ١٩٧٦، ص ٦١ – ٦٢ .*

***

القسم الرابع

السيرة الذاتية

للدكتور أحمد زياد محبك

أنا.. و الأجيال
أحمد زياد محبك

أمسك يد ولدي وأمضي به في نزهة، فأحس دفء يده الناعمة، كم أنا بحاجة إليها؟ أشعر معها بالأمان والراحة، وهي في يدي بضة صغيرة. وأذكر يد أبي، وأنا طفل، يمسك بي من يدي، ويمضي بي في نزهة، فأحسّ بيده كبيرة قوية، أشعر معها بالأمان والحنان. ويراجعني أحد طلابي، يسألني عن قضية، يطلب مني عوناً، فأشعر بالسرور وأنا أجيبه، وأحس بالرضا، وأفتح له نافذة على الأفق. وأذكر أستاذي، وأنا أراجعه، وأسأله العون، فلا يضن عليّ، بل يقدم لي من علمه، ومن عونه، ويمد لي أفقاً، بل آفاقاً.

ذلك التواصل بين الأجيال هو ما يقنعني بأن أكتب عن نفسي، وإلا، فما معنى أن يكتب المرء عن نفسه. كل شيء زائل، ويبقى ما ينفع الناس، ويرضي الله، ولا حلّ ولا خلاص إلا بالعمل.

*

عام ١٩٧٢ تخرجت في جامعة حلب، حاملاً الإجازة في اللغة العربية، وكان ترتيبي الأول، وفي العام التالي نلت دبلوم الدراسات العليا من جامعة دمشق، وفي عام ١٩٨١ حصلت على الماجستير في الأدب العربي من جامعة حلب، وبعد ثلاثة أعوام، عام ١٩٨٤ نلت الدكتوراه في الأدب العربي الحديث، من جامعة دمشق وهي أول شهادة دكتوراه تمنحها جامعة دمشق، لطالب عربي سوري، بإشراف الدكتور حسام الخطيب.

وقد تعلمت من أساتذتي العطاء والطموح والتفوق، والتطلع إلى ما وراء الشهادة العلمية والعمل الوظيفي، ومنهم الدكاترة فخر الدين قباوة وصبري الأشتر

وعمر الدقاق وشكري فيصل وعبد الكريم اليافي ونعيم اليافي وعماد حاتم، وأخص بالذكر أستاذي الدكتور حسام الخطيب، الذي علمني الدقة في البحث العلمي، وهذب ذوقي في النقد، وعلمني الإخلاص في العمل الوظيفي، والطموح إلى الكتابة والنشر، وتحقيق الحضور الأدبي.

وفي عام ١٩٧٤ عُيِّنتُ مدرساً في وزارة التربية، وبعد ثلاث سنوات نقلت معيداً إلى جامعة حلب، ثم باشرت عملي فيها مدرساً عام ١٩٨٤ بعد نيلي الدكتوراه، وفي عام ١٩٩٨ تسلمتُ منصب رئيس قسم اللغة العربية، وبقيت فيه زهاء عامين، إلى عام ٢٠٠٠، ثم كلفت بعد عام برئاسة قسم الجغرافية، وقد جرت العادة على تكليف أستاذ من قسم اللغة العربية برئاسته، ولكني اعتذرت.

عام ١٩٨٢ نشر اتحاد الكتاب العرب أول كتبي، وهو: "حركة التأليف المسرحية في سورية"، وفي العام التالي ١٩٨٣ نشرت وزارة الثقافة كتابي الثاني: "من الحكايات الشعبية"، وفي عام ١٩٨٦ نشر اتحاد الكتاب العرب أول مجموعة قصصية لي وعنوانها : "يوم لرجل واحد" وفي عام ١٩٨٩ نشرت دار طلاس دراستي: "المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر " ، وفي العام نفسه طبعت على نفقتي الخاصة في دار عكرمة بدمشق مجموعتي القصصية الثانية وعنوانها " حجارة أرضنا "، وفي عام ١٩٩٦ نشرت دار القلم العربي بحلب ثلاثة كتب لي، وهي رواية عنوانها: "الكوبرا تصنع العسل " ومسرحية عنوانها : "بدر الزمان " ومجموعتي القصصية الثالثة، وعنوانها: "عريشة الياسمين"، وفي العام نفسه ١٩٩٦ نشر اتحاد الكتاب مجموعتي القصصية الرابعة، وعنوانها: "حلم الأجفان المطبقة "، وبعد ثلاثة أعوام نشرت جامعة حلب كتابي: "دراسات في المسرحية العربية " وفي العام نفسه نشر اتحاد الكتاب العرب كتاباً متميزاً لي عنوانه: "حكايات شعبية ". وفي العام التالي ٢٠٠٠ نشرت جامعة حلب كتابي النقدي الرابع، وعنوانه : " دروب الشعر العربي الحديث"، وفي العام نفسه نشرت دار شمأل بدمشق مجموعتي القصصية الخامسة : " لأنك معي " وفي عام ٢٠٠١ صدر لي أربعة كتب أولها "طعم العصافير" وهو مجموعة قصص صدرت عن دار القلم العربي بحلب والثاني " العودة إلى البحر" وهو مجموعة قصص أيضاً صدرت عن اتحاد الكتاب العرب وثالثها: " من الأسطورة إلى القصة القصيرة" وهو كتاب نقدي صدر عن دار علاء الدين بدمشق والرابع : " قصائد مقارنة" وقد تولت طباعته جامعة حلب، وفي عام ٢٠٠٣ صدر لي عن اتحاد الكتاب العرب مجموعتي القصصية الثامنة: " الرحيل من أجل مها"، وفي

مطلع عام ٢٠٠٤ نشرت لي دار المعرفة بلبنان كتابي " انكسارات ".

ولقد كلفني الدكتور حسام الخطيب بالعمل في لجنة تأليف كتاب اللغة العربية لغير المختصين، فشاركت عام ١٩٨٧ في تأليف ستة كتب، واقترحت مثل هذا المشروع على جامعة سبها في ليبيا، وتمت الموافقة وشاركت عام ١٩٨٩ في تأليف أربعة كتب، ثم شاركت في حلب مع لفيف من الأدباء في تأليف كتاب عنوانه: " أدباء من حلب "، وكتبت مقدمة له، وقد صدر الجزء الأول عن دار الرضوان بحلب عام ٢٠٠١ وصدر الجزء الثاني عام ٢٠٠٣، ووافقت وزارة الثقافة على نشر كتاب لي عنوانه: " عمر أبو ريشة والفنون الجميلة " وأرجو ألا يتأخر طبعه .

وما تزال لدي أربعة كتب منضدة على الحاسوب تنتظر النشر، وهي: " متعة الرواية" و" دراسات في التراث الشعبي" و" قصيدة النثر " و" العودة إلى القاهرة " .

في القصة القصيرة أجد نفسي، فهي الأحب إلى قلبي والأمتع، لأني من خلالها أعبرّ عن الناس، وألتقيهم، وإلى فنّها المتقن أشعر بالظمأ وبكتابتها أحسّ بالارتواء، وإن كنت أحس بالألم لأنني حتى الآن لم أبح ببعض ما في نفسي، والنقد عندي هو سعي إلى كشف الخصائص والسمات المميزة للنص بعيداً عن السلبيات وبعيداً عن ذات المبدع، وإن كنت من خلال النص أتعرفه ولكن لا أسعى إلى درس شخصيته.

في عام ١٩٨٣ انتسبت إلى اتحاد الكتاب العرب، بتشجيع من أستاذي الدكتور حسام الخطيب، وبترشيح منه، وفيه اكتسبت روح المحبة والتعاون والعمل الجماعي ضمن المؤسسة، وله الفضل في تحقيق حضوري الأدبي، فقد نشر ستة من كتبي، وأوفدني إلى الجزائر عام ١٩٨٨ وإلى طرابلس في ليبيا عام ١٩٩٩ لحضور مؤتمر أدبي هنا وهناك، وفي إطار اتحاد الكتاب العرب عملت عضو لجنة قراءة للمخطوطات، وعضواً في هيئة تحرير جريدة "الأسبوع الأدبي" لمدة ثلاثة أعوام ١٩٩٧– ٢٠٠٠ ولقد تعلّمت في هذا العمل الموضوعية والإنصاف، والعمل في الظل وبصمت، ثم عملت مع مطلع عام ٢٠٠١ أميناً لسرّ فرع حلب لاتحاد الكتاب العرب، وفي ٢٠٠١/١١/١٤ كرمتني جمعية النقد الأدبي بدمشق بالتعاون مع فرع اتحاد الكتاب العرب بحلب وشارك في التكريم لفيف من الدارسين والباحثين من دمشق وحلب، وفي الحقيقة كان الدكتور علي عقلة عرسان رئيس اتحاد الكتاب العرب الأستاذ الثاني الذي تعلمت منه أن الأدب خلق وقيمة وموقف.

ولم تكن الجامعة محض مكان للعمل وكسب الرزق وتحقيق العيش، بل كانت مجالاً خصباً لتأكيد الذات، باكتساب الخبرة، وحب زملاء العمل كافة، والتعاون معهم، ولقاء الأجيال المتعاقبة، التي علمتني أن الحياة في تطور مستمر، وأن من الضروري التجدد لتحقيق التواصل مع تلك الأجيال، من خلال المشاعر والأخلاق أولاً، ثم من خلال العلوم والمعارف ثانياً، ولم يكن العمل الإداري الذي شغلته لمدة عامين في رئاسة القسم إلا مجالاً لمساعدة الآخرين، وقد علمني أن الحياة تزداد أهمية عندما تزداد أعباؤها، وأنه من الضروري دائماً تنظيم الوقت والعمل، الذي لا يتحقق إلا بضبط التفكير والانفعال، كما علمني العدل وإقامة الحق ومعاملة الناس جميعاً بالحب والإنصاف.

إن فضل جامعة حلب عليّ لا يحدّ ولا يوصف، فهي واتحاد الكتاب العرب معاً الأم والأب. لقد أوفدتني جامعة حلب معاراً إلى ليبيا من عام ١٩٩٠ إلى عام ١٩٩٤ حيث عملت أستاذاً في جامعة سبها، فعشت في مناخ الصحراء النقية والقاسية، وتعرّفت إلى الأشقاء العرب، وعشت روح العروبة، وازداد تمسكي بالصدق والصبر قوة، فقد صهرت الصحراء روحي، وكان لها أثر طيب في نفسي، كما أوفدتني جامعة حلب إلى مدينة ليون بفرنسا عام ١٩٩٨، فزرت باريس ورأيت الحضارة الغربية وما تحققه للإنسان من كل وسائل العيش المترف، وإن كان على حساب الشعوب الفقيرة، ولم أدهش، وإن كنت قد تألمت، وفي عام ٢٠٠٠ زرت استوكهولم بدعوة من مركز تعليم اللغات الأم وبالتنسيق مع الصديق يوسف طباخ وزوجته السيدة جولييت حيث ألقيت محاضرات في مدرّسي اللغة العربية، ورأيت هناك الدولة وهي تمنح المواطن أياً كان دينه أو جنسه أو جنسيته الرعاية الصحية وتوفر له فرص العمل والسكن والعيش الكريم فوق ما يتوقع أي مواطن في أي بلد آخر، كما رأيت ما كنت أسمع عنه من أحاديث النظافة والنظام في السير، وما أشتهيه لكل بلد في العالم.

ولقد شاركت في عدة ندوات أدبية في دمشق واللاذقية ومعرة النعمان، ولا أنسى مشاركتي في ندوة التراث الشعبي ببيروت صيف ١٩٩٩ ولقائي الدكتور وجيه فانوس، كذلك لا أنسى مشاركتي في العام نفسه في مؤتمر الرواية العربية في طرابلس بليبيا، وكان من دواعي سروري أن أزور طرابلس ثانية، وفيها تعرفت إلى الروائي المصري محمد جبريل وكان مشاركاً في المؤتمر.

ولقد أوفدتني جامعة حلب صيف ٢٠٠٢ إلى جامعة عين شمس بالقاهرة،

فأمضيت أربعة أشهر ازداد فيها حبي للشعب العربي، وتأكد يقيني بوحدة الشعب، وأدهشتني القاهرة التي لا تنام حيوية ونشاطاً، وحبَّبت إليَّ الصخب والحركة والضجيج، وجعلتني أعجب بالمدن الكبيرة، ثم سحرتني الإسكندرية بجمالها، وقد غمرني في القاهرة الروائي محمد جبريل بحبه، وكان لا بد من أن أزوره كل أسبوع مرة أو مرتين بصحبة زوجتي لنلقى منه ومن زوجته الأستاذة زينب العسال الودَّ كله.

ولا بد من أن أذكر حبي لأصدقائي الذين ملؤوا حياتي، وأنا الوحيد، وكان لهم في نفسي كبير الأثر، ولن أسمي أحداً منهم فهم كثر، كما لا أنسى أصدقائي من الأدباء ولاسيما الشعراء، فأنا أحب الشعر كثيراً، وأحب الشعراء أكثر، وهم أيضاً كثر، ولن أسمي أحداً منهم.

إن صحبة الأدباء ممتعة جداً، فهم طيبون، أبرياء أنقياء، لاهم لهم سوى الكلمة، يرفعون لواءها، شرفاً وأمانة وقضية، لا يشغلهم الدرهم ولا الدولار، وهم يبعثون في النفس الشوق إلى الحياة، ويثيرون فيها قوة الحياة.

والشعر عندي حالة سمو مقدس، وفي رحابه أحس برعشة كونية، وأقدر كل نوع منه حق قدره، والجيد فيه هو الجيد، أياً كان نوعه، سواء في ذلك قديمه وحديثه، وللرواية عندي مكانة خاصة، فهي حياة جديدة وعالم جديد، وإذا تعبت من العمل أو مللت فزعت إلى الرواية أجدد بها عزمي.

*

وإذا كانت جامعة حلب واتحاد الكتاب الأم والأب، فإن حلب هي الجدّة، ففي حلب عام ١٩٤٩ ولدت وفي دورها نشأت، وبظل قلعتها لعبت، وبمدارسها تعلمت، وتحت سمائها تهذب طبعي حيث تتداح نداءات المآذن وأنغام الموشحات ويشدو صباح فخري وينشد المتنبي وأبو ريشة.

وكنت لا أستطيع أن أكتب إلا والمسجل إلى جانبي وصباح فخري يشدو بالقدود الحلبية والموشحات، ولكن تغير اليوم كل شيء، فشاشة الحاسوب على المنضدة أمامي إلى اليمين قليلاً، والتلفاز على بعد بضعة أمتار في صدر الغرفة، وعلى المنضدة إلى اليسار قليلاً جهاز التحكم، وأنا أكتب على الحاسوب مباشرة، وبين فينة وأخرى أنتقل من محطة فضائية إلى أخرى، وتبقى حلب في العمق، أطل عليها من النافذة، ولست أدري لماذا للمكان في نفسي مثل هذا الأثر.

حلب هي الجدّة، والجدّة هي حلب حقيقة، فلقد كانت جدتي التي عمرت إلى

التسعين وتوفيت عام ١٩٧٠ هي حلب أيضاً، هي التي روت لي عشرات الحكايات، وأسمعتني مئات الأمثال والمواويل والحزازير، ونقلت إليّ طباع حلب وعاداتها، وعرّفتني إلى أسرها وبيوتاتها، فقد كانت مقصد كل زوجين مختلفين، وكل وارث يريد تثبيت النسب، تفض نزاع الكبار، وتحفظ الأشعار، وتروي الأنساب، وهي شامخة قوية صامدة، على الرغم من بلوغها التسعين، مثلها مثل قلعة حلب.

ولعلّي أكون قد رددت إلى جدتي أم أبي، وإلى جدتي: حلب، بعض الدين، حين دونت أكثر من مئة وخمسين حكاية شعبية ضمنتها كتابي "حكايات شعبية "، هي من جدتي ومن حلب، وهي إلى حلب وإلى أولادي والأجيال كافة.

ولعله ليس من الضرورة أن أذكر زوجتي، لأني إذ أذكرها إنما أذكر نفسي، وكل ما تقدم من كلام هو لها، بل عنها، فلها الذكر كل الذكر، فهي بعض مني وأنا بعض منها، بل أنا هي، وهي أنا، فبها وحدها الاتحاد والتوحد والحلول، ولها الصدر دون العالمين، وهي التي لم أستطع البعد عنها كما لم تستطع البعد عني في سبها بليبيا أربع سنوات، أو في القاهرة أربعة أشهر، وقد وهبتني في كل الأوقات . إلا ما ندر- أجمل الذكريات، كما وهبتني تسعة أولاد ملأت بهم حسي ووجداني، وعلمتني معنى الحياة.

*

وقبل الختام لابد من القول إنني أصبت في حياتي بعدة انكسارات، ولكنها كانت دنيوية، ولم تمسّ مني الروح أو الإيمان، فقد كنت أقوى منها جميعاً، بفضل من الله وحده، وبقوة منه، وقد أوقدت تلك الانكسارت في داخلي شعلة الحياة، وقد اخترت كلمة " انكسارات " عنواناً لأحد كتبي، لا لتأكيد الانكسار، وإنما لتأكيد تحويلي الانكسار إلى ثقافة ومعرفة وإبداع، وقد تثير هذه الإشارة شوق القارئ إلى معرفة تلك الانكسارات، أوقد تبعثني على البوح بها، ولكن لن أفعل، فليس من الضرورة ذكرها، لأن ذكرها لا يفيد في شيء، إنما المفيد هو أن يكون المرء دائماً الأقوى، وهذه الإشارة إليها كافية لتبعث العزيمة ثانية، في نفسي، وفي نفس كل قارئ، وهذه هي غايتي من الإشارة إليها، وهي غايتي أيضاً من الكتابة، وأنا أعد الكتابة أمانة أعتز بحملها، لا لأعبر عن نفسي، ولا لأشدو ألمي، إنما لأحترق من أجل أن أضيء ولو بقعة صغيرة للآخرين، ويقيني أننا من النور جئنا وإلى النور سنرجع، ولكن علينا أن نمر في الحياة، وهي معتمة، قليلاً أو كثيراً، وعلينا أن نبعث فيها النور.

ومهما يكن، فهي مجرد انكسارات قليلة، كانت الانتصارات أكثر منها، وأكبر.

ولعلي أقول هنا كلمة أخيرة، وهي: إنني لم أعبر في كل ما كتبت حتى الآن عن نفسي، ولست " أنا " موجوداً في أي قصة من قصصي، أو روايتي، " الكوبرا تصنع العسل "، وهذا ما يؤلمني تارة، وما يريحني أخرى، ومن هذا التوتر بين الذات والموضوع أجدني قادراً على الكتابة دائماً، وأرجو أن أستمر كذلك ما دمت حياً.

*

إلى القاهرة اصطحبت معي ابنتي، ومن قبل كان أبي قد اصطحبني معه إلى القدس، ونحن نعبر شوارع القاهرة المزدحمة، كنت أمسك بيدها، كما كان أبي يمسك بيدي ونحن نسير في شوارع القدس القديمة، وفي كل عام آخذ بيد طلابي في السنة الرابعة، وأمضي بهم إلى التخرج، ويمضون هم ليأخذوا بيد أولادي.

وهذه ابنتي تكتب القصة، وهي تحار كيف يمكنها أن تنشر، واسمي يمثل أمامها عقبة.

وتلك هي الأجيال، تحمل الأمانة، ولا يبقى سوى الله، وإليه الرجعى، ولا ينفع سوى العمل الطيب خالصاً لوجهه تعالى، ولنا الثقة برحمته وهو الرحمن الرحيم.

***

الأيام والأعمال
للدكتور أحمد زياد محبّك

السيرة الشخصية :

- من مواليد مدينة حلب عام ١٩٤٩
- متزوج وعنده تسعة أولاد، ست إناث وثلاثة ذكور.

الشهادات العلمية:

- الإجازة في اللغة العربية وآدابها من جامعة حلب عام ١٩٧٢ بتقدير جيد.
- دبلوم الدراسات العليا، شعبة الأدبيات، جامعة دمشق، ١٩٧٣، بتقدير جيد جداً، ومعدل ٧٤.
- الماجستير في الآداب من قسم اللغة العربية في كلية الآداب والعلوم الإنسانية من جامعة حلب بتاريخ ١٩٨١/٥/١٦ وعنوان أطروحته: " حركة التأليف المسرحي في سورية ".
- الدكتوراه في الآداب من قسم اللغة العربية في كلية الآداب والعلوم الإنسانية من جامعة دمشق بتاريخ ١٩٨٤/٦/٢٦ وعنوان أطروحته: " التاريخ مصدراً للتأليف المسرحي في سورية ومصر ".

السيرة الوظيفية:

- عين مدرساً في وزارة التربية بتاريخ ٨/٤/ ١٩٧٤.

- عين معيداً متفرغاً في كلية الآداب بجامعة حلب باختصاص الأدب العربي الحديث بموجب القرار الوزاري رقم /٣١١/ تاريخ ١ ١٩٩٧/١١/٢٥.
- عين مدرساً لمادة الأدب العربي الحديث، في قسم اللغة العربية من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة حلب بموجب القرار الوزاري رقم ٧٩٩ تاريخ ١٩٨٤/١١/٢٠.
- عين أستاذاً مساعداً لمادة الأدب العربي الحديث، في قسم اللغة العربية من كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة حلب بموجب القرار الوزاري /٣٤٠/ تاريخ ١٩٩٠/٥/٣.
- عين أستاذاً لمادة الأدب العربي الحديث، في قسم اللغة العربية من كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة حلب بموجب القرار الوزاري رقم ١٣١٥ تاريخ ١٩٩٥/١١/٢٩.
- عين رئيساً لقسم اللغة العربية بموجب القرار الوزاري ذي الرقم ١٨٣/ و والتاريخ ١٩٩٩/١٢/١، وبقي فيه دورة واحدة، لمدة عامين.

المواد التي درَّسها:

- الأدب العربي الحديث (السنة الرابعة)
- النقد العربي الحديث (السنة الرابعة)
- الأدب المقارن (السنة الرابعة)
- الأدب الأوربي(السنة الرابعة)
- موضوع في الأدب العربي (دبلوم الدراسات العليا)

الجامعات التي عمل فيها:

- جامعة حلب (عضو هيئة تدريسية . أستاذاً)
- جامعة البعث(حمص) (مكلفاً)
- جامعة تشرين (اللاذقية) (مكلَّفاً)
- جامعة سبها في ليبيا (معاراً من جامعة حلب ١٩٩٠. ١٩٩٤)

رسائل ماجستير ودكتوراه أشرف عليها:

- **حركة النقد المسرحي في سورية**، الطالبة حورية حمو، رسالة ماجستير، جامعة تشرين، اللاذقية، ١٩٩٢، (طبعت بالعنوان نفسه كتاباً في اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٨)
- **تاصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق**، الطالبة حورية حمو، رسالة دكتوراه، جامعة تشرين اللاذقية، ١٩٩٧، (طبعت بالعنوان نفسه كتاباً في اتحاد الكتاب العرب، بدمشق، عام ١٩٩٩).
- **القناع في الشعر العربي المعاصر**، الطالب خالد يسير، رسالة دكتوراه، جامعة تشرين، اللاذقية، ١٩٩٧.
- **حركة النقد العربي الحديث حول الشعر الجاهلي**، الطالبة ريم هلال، رسالة دكتوراه، جامعة تشرين، اللاذقية، ١٩٩٨(طبعت بالعنوان نفسه كتاباً في اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٩٩)
- **البنية الفنية في شعر صلاح عبد الصبور**، الطالبة خلود ترمانيني، رسالة ماجستير، جامعة حلب، ١٩٩٨.
- **الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث**، الطالب محمد صالح السليمان، رسالة ماجستير، جامعة حلب، ١٩٩٩(طبعت كتاباً بالعنوان نفسه في اتحاد الكتاب العرب بدمشق، عام ٢٠٠٠)
- **صورة الغرب في الشعر العربي الحديث**، الطالبة سمية الأيوبي، رسالة ماجستير، جامعة حلب، حلب، ٢٠٠١.
- **صورة المستقبل في الشعر العربي الحديث**، الطالب أنس بديوي، رسالة ماجستير، جامعة حلب، حلب، ٢٠٠١.
- **الإيقاع اللغوي في شعر التفعيلة**، الطالبة خلود ترمانيني، رسالة دكتوراه، جامعة حلب، حلب، ٢٠٠٤.

من البحوث المنشورة :

- " قراءة الإبداع في صحيفة بشر بن المعتمر " ، **مجلة علامات في النقد**، السعودية، الجزء ٢١، المجلد٦، سبتمبر، ١٩٩٦، ص ١٣١. ١٦٢
- " الشاعر والمدينة "، **مجلة فصول**، القاهرة، المجلد الخامس عشر، العدد الثالث، الجزء الثاني، خريف١٩٩٦، ص ٣٢١. ٣٣٣.

- " عمر أبو ريشة ومعبد كاجوراو" ، **مجلة بحوث جامعة حلب**، العدد الثلاثون، ١٩٩٦، ص ٩١. ١١٨.
- " مسرح سعد الله ونوس "، **مجلة فصول**، القاهرة، المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف ١٩٩٧، ص٩١. ٣٣٣.
- " الاستدعاء الثقافي في أنشودة المطر "، **مجلة باسل الأسد لعلوم اللغات وآدابها**، وزارة التعليم العالي، دمشق، العدد الأول، تموز، ١٩٩٨، ص١٥ـ ٣٨.
- رسالة الغفران: نظرة جديدة، **مجلة الرافد**، وزارة الإعلام، الشارقة، العددان ٢١.٢٢، ديسمبر ١٩٩٨، ص ١٦٤. ١٧٣.
- " تجليات العظمة في شعر المتنبي "، **مجلة المعرفة**، وزارة الثقافة، دمشق، العدد ٤٣٣، أكتوبر، ١٩٩٩، ص ٢٢٢. ٢٤١.
- " جماليات المكان في رسالة الغفران "، **مجلة الفيصل**، السعودية، العدد ٢٨٦، يوليو أغسطس، ٢٠٠٠، ص ٥٥. ٦١.
- متعة السرد، **مجلة المعرفة**، وزارة الثقافة، دمشق، العدد ٤٤٧، كانون الأول ٢٠٠٠، ص ٢١١. ٢٢٢.
- " تشابه الحكايات الشعبية " ، **مجلة المأثورات الشعبية**، الدوحة، قطر، العدد ٦١، يناير، ٢٠٠١، ص ٧٩. ٨٨.
- " الآباء والأبناء في الحكايات الشعبية "، **مجلة الفن والتراث الشعبي**، رأس الخيمة، العدد ١١، حزيران، ٢٠٠١، ص ٣٠. ٣٩.
- أهمية المشافهة في تعليم اللغة العربية، **مجلة الرافد**، وزارة الإعلام، الشارقة، العدد ٥١ نوفمبر، ٢٠٠١، ص ٢٩. ٣٢
- " الموت في مأساة هاملت "، **مجلة الفيصل**، السعودية، العدد ٣٢٣، يوليو ٢٠٠٣، ص ١٤٢. ١٤٣.

النشاط الثقافي:

- عضو اتحاد الكتاب العرب بدمشق منذ عام ١٩٨٣ .
- عضو هيئة تحرير جريدة الأسبوع الأدبي من عام ١٩٩٧إلى عام ٢٠٠٠ .
- عضو نادي التمثيل العربي منذ عام ١٩٨٨ .

- عضو جمعية العاديات بحلب منذ عام ١٩٩٨.
- عضو اتحاد الصحفيين منذ عام ١٩٩٩ .
- حاز جائزة المركزالاستشاري لتعليم اللغة اليابانية في حلب عن القصة القصيرة عام١٩٩٥
- حاز جائزة البتاني في الرقة عن القصة القصيرة عام ١٩٩٧.
- حاز جائزة جريدة الثورة بدمشق عن القصة القصيرة عام ١٩٩٨.
- حاز جائزة الباسل للإبداع الفكري بمدينة حلب عام ١٩٩٨.
- أمين سر اتحاد الكتاب العرب – فرع حلب منذ عام ٢٠٠١ .
- أوفده اتحاد الكتاب العرب لمدة أسبوع إلى الجزائر العاصمة ١٩٨٨ في زيارة اطلاعية.
- أوفدته جامعة حلب إلى فرنسة ليحاضر في طلاب الدراسات العليا بجامعة ليون الثانية لمدة أسبوع عام ١٩٩٤.
- شارك في ندوة التراث الشعبي ببيروت عام ١٩٩٩.
- شارك في مؤتمر الرواية العربية في طرابلس ليبيا عام ١٩٩٩.
- حاضر لمدة أسبوع في مدرسي اللغة العربية بمعهد تعليم اللغات الأم في استوكهولم بالسويد بدعوة من المعهد نفسه عام ٢٠٠٠.
- كرمته جمعية النقد الأدبي في اتحاد الكتاب العرب بدمشق بالتعاون مع فرع اتحاد الكتاب العرب في حلب عام ٢٠٠١.
- أوفد إلى جامعة عين شمس بالقاهرة بمهمة البحث العلمي لمدة أربعة أشهر عام ٢٠٠٢.

المؤلفات المنشورة:

- **حركة التأليف المسرحي في سورية**، (دراسة) :

اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٢، ٤٣٠ صفحة، قطع كبير

- **من الحكايات الشعبية**، (حكايات شعبية):

وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣، ١٩٤ صفحة، قطع وسط.

- **يوم لرجل واحد**، (قصص قصيرة):

اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٦ ، ٢٠٠ صفحة، قطع وسط

- **المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر**، (دراسة):
دار طلاس، دمشق، ١٩٨٩، ٣٧٤ صفحة، قطع كبير
- **حجارة أرضنا** ، (قصص قصيرة):
مطبعة عكرمة، دمشق، ١٩٨٩، ١٠٩ صفحات، قطع صغير
- **الكوبرا تصنع العسل**، (رواية):
دار القلم العربي، حلب، ١٩٩٦، ١٤٥ صفحة، قطع كبير
- **بدر الزمان**، (مسرحية):
دار القلم العربي، حلب، ١٩٩٦، ١٠٤ صفحات، قطع كبير
- **حلم الأجفان المطبقة**، (قصص قصيرة):
اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦، ٣٣٥ صفحة، قطع وسط
- **عريشة الياسمين**، (قصص قصيرة):
دار القلم العربي، حلب، ١٩٩٦، ٢٥٦ صفحة، قطع وسط
- **دراسات في المسرحية العربية**، (دراسة) :
مطبوعات جامعة حلب، حلب، ١٩٩٧، ١٨٥ صفحة، قطع كبير
- **حكايات شعبية** (نصوص ودراسة) :
اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩ ، ٧٧٠ صفحة، قطع وسط
- **دروب الشعر العربي الحديث** (دراسة) :
مطبوعات جامعة حلب، حلب ٢٠٠٠ ، ٢٤٠ صفحة، قطع كبير.
- **لأنكِ معي** (قصص قصيرة جداً) :
دار شمأل، دمشق، ٢٠٠٠ ، ١٨٠ صفحة، قطع صغير.
- **طعم العصافير** (قصص قصيرة) :
دار القلم العربي، حلب، ٢٠٠١، ١١٢ صفحة، قطع وسط.
- **قصائد مقارنة** (دراسة ونصوص) :
مطبوعات جامعة حلب، حلب،٢٠٠١، ١٢٥ صفحة، قطع كبير.
- **دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة**(دراسة):
منشورات دار علاء الدين، دمشق،٢٠٠١، ٣٠٠صفحة، قطع كبير.

- **العودة إلى البحر**(قصص قصيرة):

اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠١، ١٥٣صفحة، قطع وسط.

- **الرحيل من أجل مها** (قصص قصيرة):

اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م، ٢٤٨صفحة، قطع وسط.

- **انكسارات** (بحوث ومقالات)

دار المعرفة، بيروت،٢٠٠٤، ٤٤٠ صفحة، قطع كبير.

المؤلفات بالمشاركة

- ستة كتب في اللغة العربية لغير المختصين لجامعات سورية (١٩٨٦.١٩٨٨)
- خمسة كتب في اللغة العربية لغير المختصين لجامعة سبها بليبيا (١٩٩٢)
- كتاب أدباء من حلب (ثلاثة أجزاء) حلب (٢٠٠٠.٢٠٠٤)
- عشر مواد لموسوعة (أعلام العلماء العرب والمسلمين) للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، في تونس (٢٠٠٤).

***

المحتوى

مقدمة ٨

القسم الأول: كلمات في حفل تكريم الدكتور أحمد زياد محبك ١٠

كلمة اتحاد الكتاب العرب، جمانة طه ١٢

كلمة فرع حلب لاتحاد الكتاب العرب، عبدو محمد ١٥

كلمة جمعية النقد الأدبي، محمود منقذ الهاشمي ١٧

كلمة أصدقاء المحتفى به، محمود فاخوري ٢٠

كلمة مثقفي حلب، محمد قجه ٢٤

قراءة في كتاب قصائد مقارنة، الدكتور عبده عبود ٢٧

قراءة في كتاب: "حكايات شعبية "، الدكتور رضوان القضماني ٣٥

قراءة في مجموعة: " العودة إلى البحر"، الدكتورعادل الفريجات ٤١

قراءة في كتاب "المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر"، فوّاز حجّو ٥٠

كلمة المحتفى به الدكتور، أحمد زياد محبك ٥٧

رسالة حلب تكريم الدكتور أحمد زياد محبك، عبود كنجو ٦١

القسم الثاني:مقالات ودراسات منشورة عن مؤلفات الدكتور أحمد زياد محبك .. ٦٧

حركة التأليف المسرحي في سورية، الدكتور أحمد محمد قدور ٦٩

حجارة أرضنا، د. سمر روحي الفيصل ٧٣

الكوبرا تصنع العسل، محمد قرانيا ٧٦

عريشة الياسمين، فواز حجّو ٨٠

الكوبرا تصنع العسل، الدكتورة حورية حمو ٨٦

أفضية " عريشة الياسمين"، الدكتور محمد مرتاض ٩١

التحول في " الكوبرا تصنع العسل"، أحمد دوغان ١١١

القصة القصيرة عند الدكتور أحمد زياد محبك، محمد كمال ١١٨

لأنكِ معي، د.محمد مرشحة ١٢٤

الحكايات الشعبية، الدكتور عبد الله أبو هيف ١٢٩

حلم الأجفان المطبقة، زياد محمد مغامس ١٣٤

«حجارة أرضنا»، الدكتور ياسين فاعور ١٤٣

بناء الفضاء الروائي في رواية الكوبرا تصنع العسل الدكتور سمر روحي الفيصل ... ١٥٠
فضاءات السخرية، محمد بسام سرميني ١٥٧
القسم الثالث: مختارات من مؤلفات الدكتور أحمد زياد محبك ١٦٥
العودة إلى حلب ١٦٧
الخزانة و المرآة ١٧٠
الاستدعاء الثقافي في " أنشودة المطر " ١٨١
أنشودة المطر، بدر شاكر السياب ١٩٢٥. ١٩٦٤ ..... ١٩٥
القسم الرابع: السيرة الذاتية للدكتور أحمد زياد محبك ٢٠٣
أنا.. و الأجيال أحمد زياد محبك ٢٠٥
الأيام والأعمال للدكتور أحمد زياد محبِّك ٢١٢
السيرة الشخصية : ٢١٢
الشهادات العلمية: ٢١٢
السيرة الوظيفية: ٢١٢
المواد التي درَّسها: ٢١٣
الجامعات التي عمل فيها: ٢١٣
رسائل ماجستير ودكتوراه أشرف عليها: ٢١٤
من البحوث المنشورة : ٢١٤
النشاط الثقافي: ٢١٥
المؤلفات المنشورة: ٢١٦
المؤلفات بالمشاركة ٢١٨
المحتوى ٢١٩

* * *