www.kotobarabia.com

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

مارس ٢٠٠٦ ـ العـــــــدد ٢٤٧

فيه ناس بتعرق ع الرغيف.. وناس بتعرق م التنس

(مختارات من فؤاد قاعود)

الشعـر العربـى الحديث:
النشـــوء والارتقـــاء

النوبـة.. أزمـة منطقة
أم أزمـة مواطـنة؟

سيد درويش: أنا المصرى
كريـــم العنصريـــن

فاطمـة زكـــى..
سيـــدة فبرايـــر

خالد يوسف: أنـا مختلف عـــن يـوسف شاهيـن

www.kotobarabia.com

المحتويات

● **أول الكتابة** .....المحررة ٥

– الشعر العربى الحديث: المنبع والمصب ...../دراسة/ حلمى سالم/١٠

– الشعر العربى الحديث: الضرورة والاستمرار..../دراسة/عباس بيضون/ ٢١

● **الديوان الصغير/** المجتمع زى الرصيف / مختارات من شعر فؤاد قاعود/ .....إعداد وتقديم: طلعت الشايب/ ٣٣

– سيد درويش: فنان الشعب...../دراسة / السيد زهرة/ ٦٥

– عن النوبة وأدول وغضب المثقفين...../قضية/عيد عبد الحليم/ ٧٦

– كتب ممنوعة/ الديكاميرون...../ نازك ضمرة / ٨١

– مؤلفات الهنود على مر العصور...../ د. خورشيد إقبال/ ٨٦

● **حوار/** خالد يوسف: أنا مختلف عن يوسف شاهين...../ أمنية فهمى ٩٤/

– المصوراتي/ فاطمة زكي: سيدة فبراير...../ شعبان يوسف /١٠٠

● **كتاب/**الفكر الأخلاقى العربى...../د. مجدى عبد الحافظ / ١٠٥

– شعر / الغبغب...../ بدر الديب /١٠٩

– شعر/ مزامير العهد الرجيم...../ محمود الشاذلى/ ١١٣

– شعر / اعتذار لمروان البرغوثى ...../ فريدة طه/ ١١٦

– شعر/ المدخل إلى علم الإهانة...../مهدى بندق / ١١٩

– قصة/ أضحية العيد...../ د. هشام قاسم / ١٢٤

– قصة / كفافيس...../ طارق إمام/ ١٢٨

– منتدى الأصدقاء وكتب...../ ع.ع/ ١٣٣

● **شموع** شعر كفافيس..... /ترجمة شوقى فهيم ١٤٤

طبقا لقوانين الملكية الفكرية

جميع حقوق النشر و التوزيع الالكتروني لهذا المصنف محفوظة لكتب عربية. يحظر نقل أو إعادة نسخ أو إعادة بيع اى جزء من هذا المصنف و بثه الكترونيا (عبر الانترنت أو للمكتبات الالكترونية أو الأقراص المدمجة أو اى وسيلة أخرى) دون الحصول على إذن كتابي من كتب عربية. حقوق الطبع الو رقى محفوظة للمؤلف أو ناشره طبقا للتعاقدات السارية.

أول الكتابة

من «المونولوج إلى الديالوج» كان هذا عنوان لمقال كتبه الشاعر محمود درويش فى مجلة الجديد الأدبية التى كان يصدرها الحزب الشيوعى الإسرائيلى – وغالبية أعضائه من الفلسطينيين – فى حيفا سنة ١٩٦٩، وذلك قبل أن يخرج «محمود درويش» من فلسطين ومن منفى لمنفي.

وتدلنا القراءة المتأنية لشعره بعد هذه الرحلة الطويلة من خروج لخروج أن الانتقال من المونولوج الذى وسم دواوينه الأولى إلى الديالوج فى مرحلته الأخيرة يمكن أن يكون أحد العناوين الرئيسية فى تجربته الشعرية منذ أن وجد نفسه مشردا بين البؤس والحرمان فى جنوب لبنان ثم تسلله عائدا لفلسطين ليجد أن قريته البروة قد دمرت لتقام مكانها مستعمرة صهيونية لا يعرف هو أحدا من أهلها فيتعمق شعوره بالغربة، ويصبح لاجئا فلسطينيا فى فلسطين، وليجد منذ ذلك الحين وطنا فى الشعر هو الغريب إلى الأبد الذى يحمل وطنه أينما حل، وهو وطن فتح قلب الشاعر ليضم كل المظلومين والمضطهدين فى العالم:

نحن فى جل من التذكار
فالكرمل فينا
وعلى أهدابنا عشب الجليل
لا تقولى ليتنا نركض إليها
لا تقولي
نحن فى لحم بلادى.. هى فينا

وفى ديوانه الأول «عصافير بلا أجنحة» – وهو الديوان الذى كتبه الشاعر قبل أن يبلغ العشرين وقام بحذفه من أعماله الكاملة بعد ذلك – لا أعرف لماذا خاصة أن الدرس النقدى يمكن أن يجد فى هذه البدايات

كل الإرهاصات الأولى التى تبلورت فى ديوانه الأخير «كزهر اللوز أو أبعد»، كذلك فإن الروح الغنائية مع عدد من القصائد العمودية تقدم مادة خصبة للمنطلقات الأولى.

فى هذا الديوان وفى أول قصيدة بعنوان «شاعر» يتحدث عن قلبه بلغة المغرد.. المونولوج.. لكن بداية الديالوج تتجلى أيضا فى نفس القصيدة:

قلبى .. الملايين فى قلبى لها غرف
أضلاعها خصل الضوء الذى سفحوا
على شفاهى صفاء اللحن منهمر
فألف ألف هزارٍ فى فمى صدحوا
أود لو شربته أمة نذرت
للصمت أيامها.. والليل منطرح
للضائعين على صحراء غربتهم
لم يعرفوا الورد مذراحوا ومذ نزحوا

يقول «محمود درويش» إن تطوره الشعرى تم من خلال التراكم وليس من خلال القفز فى الفراغ.

ومع التراكم أصبحت قصيدة «محمود درويش» أكثر درامية وأكثر تعقيدا وهى تنتقل من حالتها البسيطة إلى الحالة المركبة ومن المونولوج إلى الديالوج، إذ يخرج من بين الملايين الذين يحتلون قلب الشاعر فى قصيدته الأولى محاورون كثر يتصدرون المشهد الشعري، وليس نادرا ما يكون محاور الشاعر هو قرين له يتسم بالدهاء ويخوض معه لعبة الزمن والموت والمكابدة مع اللغة التى يبذل الشاعر جهودا مضنية لتملكها وتطويعها للمعانى البعيدة ولابتكار الأساطير وللإمساك بالوجود الهارب يقول محدثا اللغة:

«**لدينى ألدك/ أنا ابنك حينا/ وحينا أبوك وأمك/**
إن كنت كنت. وإن كنت كنت»

لكنه حين يخرج من حالة المطاردة مع اللغة وتولد القصيدة ليقول فى حديث له الشاعر ليس آتيا من اللغة فقط بل من التاريخ والمعرفة والواقع، والذات الكاتبة

لدى الكاتب ليست ذاتا واحدة».

إنها الذات المنقسمة فى عالم يقذف بها إلى الغربة وهى أيضا الذات الكريمة التى تهدى نفسها للآخرين «فكر بغيرك» الذات التى تذوب فى الكون ويذوب فيها.

ومبكرا جدا، وهو لم يغادر العشرين من عمره قال «حين أنظر إلى الأشياء لا ألتصق بها فقط، وإنما أتوغل فيها أو هى تتوغل فى كأن وعيى ووجدانى يدخلان من معادلة واحدة».

وظل «محمود درويش» طيلة هذه الرحلة من البسيط إلى المركب يبحث عن أقصى توتر للتجربة ولعنف الحسى الذى يعانق الصوفي، وبقيت الحداثة المتجددة أبدا تمردا مدهشا وفعالية لم تقطعه أبدا عن الماضى وعن منابعه الوطنية وتراث أمته فيطل علينا «أبو العلاء المعرى» فى ديوانه الجديد «كزهر اللوز أو أبعد».. فى تصديته «كوشم يد فى ملعقة الشاعر الجاهلي» وهى القصيدة الثانية فى «رباعية المنفى» التى نهض كنماذج متكاملة للمونولوج إذ الحضور الآسر للآخر والتناص معه، والولوج بقوة إلى عالم الفلسفة والانشغال بالأسئلة الكبرى فى الكون حيث يتزاوج المونولوج وصوت الفرد يحدث نفسه، والمونتاج حيث تعاقب الصور وتواشجها وتفاعلها والتناص والتضمين واعتماد الرموز والكنايات والصور واستدعاء الأساطير.

وحيث القصائد مشحونة بغضب وجودى يتجادل مع عالم يتقوض، وما من يقين هناك إن كان الذى سينهض مكانه عالم من السرور، وحيث القلق الأبدى والدنيا الموحشة المفتوحة على الجنون هل وفى وسعنا أن نغير حتمية الهاوية: وإذ يصعب تعيين مكان الصوت المفرد – الإنسان الشاعر فى هذا العالم الملتبس

أنا من هناك . أنا من هنا

ولست هناك ولست هنا

ومع ذلك ما من أحد محصن ضد داء الحنين قبل سنوات قال الشاعر:

أحن إلى خبز أمي

والآن هو أيضاً ملاحق بالحنين إلى المسافة إلى الأبعد لعلنا ننتصر على الاغتراب الشامل وهو يسعى لحماية ذلك البعيد الذى لا يرى حمايته من الدلالة

المنجزة، فالدلالة المنجزة سوف تكون نهاية بشكل ما.. وهو يهرب بكل قوته من النهايات.. فالنهايات غياب يلقى بنا من براثن الموت بكل معانيه فى زمن الكارثة.

ورغم اتساع أفق أشعاره وازدياد عالمه ثراء ولغته كثافة وعتمة وخفة فى آن واحد سوف يظل وصف «محمود درويش» بأنه شاعر المقاومة عنصرا رئيسيا فى مكونات عالمه الشاسع حتى وهو يجرب ويجرب ويجرب، سوف يبقى كذلك رغم أنه يعلن فى كل مناسبة أنه لم يعد يحب هذا اللقب ولا يتمنى أن يظل مرتبطا به «إذ أن على الشاعر أن ينتبه أيضاً إلى مهنته وليس فقط إلى دوره» حسب قوله.

وقد انتبه «محمود درويش» أيما – انتباه إلى «مهنته» وهو يكتب بعضا من أجمل قصائد المقاومة فى الشعر العربي.

فهل يا ترى لابد من وجود تناقض بين اتقان «المهنة» – أى الشعر – والالتفات فى ذات الوقت إلى الدور الذى لابد أن يلعبه الشاعر فى إضاءة وعى جمهوره بالمقاومة كضرورة حياة لشعوب ترزح تحت الاحتلال وينهكها الاستغلال الطبقى والاستبداد الأبوى دون شعارية زاعقة أو خطابة جوفاء.

بوسع الشاعر أن يخص وردة فريدة بقصيدته، وأن يلتقط تفصيلة لا ينتبه لها أحد ليبنى عليها عالما شاسعا نراه نحن المتلقين بلورة صغيرة تضئ فى قلبها الدنيا، ولكن من قال إن هذا كله غريب على روح المقاومة، أو أنه لا يتضمن – على طريقته معرفة بالعالم – وشحذا للروح الإنسانية وقدرتها على الاحتجاج حين يكون بوسع المتلقى التقاط الدلالة المركبة للقصيدة التى كتبها شاعر يجيد مهنته أولا وليس أولا وأخيرا.

فهل يستطيع الشاعر مثلا أن يتجاهل – بسبب الالتفات الكلى إلى مهنته – أن العولمة الرأسمالية التى ازدادات توحشا قد أعادت الاستعمار العسكرى إلى الوجود، كما حدث فى العراق وأفغانستان حين جرى العدوان على سيادة دولتين وإهدار استقلالهما، وتهديد دول أخرى بمصير مشابه، وتفكيك دول إلى أصغر الوحدات، ويتواصل الاستعمار الاستيطانى فى فلسطين بعد تصفية العنصرية فى جنوب أفريقيا، تلك العنصرية التى أعدمت الشاعر «مولويز» لأنه كافح ضدها بشعره وترك للعالم إرثا غنيا من شعر المقاومة بديع التكوين شمولى الدلالة.

وقد اعتمدت الأمبريالية فى مرحلتها الجديدة استراتيجية ثقافية عمادها تنميط العالم وقولبة ثقافاته عبر التوجهات التجارية الاستهلاكية والروح العدمية التى تحض على التكيف مع العالم القائم حيث وجود الإمبريالية والاستغلال شىء طبيعي، وتتكاتف مؤسسات الثقافة الإمبريالية لإشاعة النزعات الوضعية البراجماتية المغرقة فى فرديتها، وحين قال محمود درويش «فكر بغيرك» فى ديوانه الأخير كان يفتح بابا آخر ضد الوضعية والفردية المفرطة.

كما أصبحت العولمة الرأسمالية ثقافيا هى فكر وعمل مبرمج للتحطيم المنهجى لكل جماعة أو مجتمع أو تنظيم اجتماعي، وتأتى حركتها تلك بدفع من قوى المال وفوضى السوق.. فالدعوة لأن «تفكر بغيرك» هى دعوة مقاومة.

وهى أى العولمة الثقافية كما يقول عالم الاجتماع الفرنسى الراحل «بيير بورديو» تجسد فى الواقع نوعا من الآلة الجهنمية، وغابة وعالم داروينى حيث صراع الكل ضد الكل، وهو عالم يقوم فى الأساس على الفردانية التى تنفى كل ما هو اجتماعى أو تاريخي.

ويؤكد أديب ديمترى فى كتابه ديكتاتورية رأس المال أن هذه الثقافة تتوجه على الصعيد السياسى والتنظيمى إلى ترويض وتدجين الطبقة العاملة، وهى الطبقة القابلة لأن تكون ثورية بحكم ارتباطها بوسائل الإنتاج الأكثر تقدما دون أن تتملكها، مما يجعلها – رغم قلتها العددية – هى الأكثر وعيا بتناقضات الرأسمالية من جهة، وبالحاجة إلى الثورة الاجتماعية من جهة أخرى لإقامة نظام أكثر عدلا يتجاوز النظام الرأسمالي.

هل بوسع الشعر أن يدير ظهره لكل هذا، لا أظن أن «محمود درويش» قد قصد إلى هذا المعني، وربما خانه التعبير حين أراد أن يقول هناك شعر جيد متقن مهنيا وله قضية وهناك شعر ردئ غير متقن مهنيا ويمكن أيضا أن تكون له قضية، لكن قدرة الأول على أن يكون سندا لقضيته هى أكبر بما لا يقاس.

المحررة

مقال

الشعر العربى الحديث: المنبع والمصب

حلمى سالم

-١-

بات من الثابت فى الدرس السوسيو ثقافي، وثوق العلاقة الأكيدة بين التطورات السياسية الاجتماعية الفكرية فى المجتمع، والتطورات الأدبية والفنية فى هذا المجتمع.

وعلى الرغم من وثوق هذه العلاقة، بين التطور الاجتماعى والتطور الأدبى الفنى، فإنها ليست علاقة مرآوية ميكانيكية تطابقية، كما كان يرى بعض علماء الجمال الماركسيين، فيما سبق، بل هى علاقة جدلية مرنة.

وفى ضوء هذه العلاقة الوثيقة بين تطور المجتمع، وتطور الأدب والفن سننظر إلى نشوء الشعر العربى الحديث.

ومصر هى البلد الذى سأتخذه النموذج الأغلب للفحص والتطبيق (مع إشارات عربية عامة)، وربما يعود ذلك إلى أن معرفتى بهذا النموذج هى أوسع من معرفتى بغيره من بلاد العرب، وربما يعود إلى اعتقادى أن التطورات السياسية والاجتماعية والثقافية فى مصر هى مثال يلخص تلك التطورات فى مجمل الوطن العربى.

-٢-

بدأت مسيرة ما يسميه المفكرون

«النهضة العربية الحديثة» منذ قرنين من الزمن، وسواء كانت لحظة البدء فى هذه المسيرة هى الحملة الفرنسية على مصر والشام (١٧٩٨) - كما يرى بعض المؤرخين، أو كانت هى تولى محمد على حكم مصر (١٨٠٥) - كما يرى آخرون، فإن المؤكد أن بدايات هذه النهضة قد ظهرت مع أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر لاسيما أن اللحظتين (الحملة الفرنسية، وولاية محمد على)، هما لحظتان متتاليتان متكاملتان، بحيث تشكلان فى حقيقة الأمر لحظة واحدة كبيرة.

ويمكن - باقتراح من عندى - تقسيم هذين القرنين إلى ثلاث دورات كبيرة.

الأول: هى التى تبدأ بالحملة الفرنسية، وتولى محمد على الحكم، وتنتهى ببداية القرن العشرين، ولنحدد هذه الدورة بتاريخين معينين، هما: عام تولى محمد على (١٨٠٥) كبداية وعام رحيل محمود سامى البارودى (١٩٠٤)، أو عام معاهدة سايكس - بيكو (١٩١٦) كنهاية.

والثانية: هى التى تبدأ برحيل البارودى (١٩٠٤)، أو معاهدة سايكس بيكو (١٩١٦)، وتنتهى بنكبة فلسطين (١٩٤٨)، أو ثورة يوليو فى مصر (١٩٥٢)،

والثالثة: هى التى تبدأ بنكبة فلسطين (١٩٤٨)، أو ثورة يوليو (١٩٥٢)، ولاتزال ممتدة حتى لحظتنا الراهنة، بتموجات مختلفة.

-٣-

إن أهمية القرن التاسع عشر عندى تكمن فى أنه القرن الذى بدأت فيه بشائر انتقال المجتمع العربى من الطابع التقليدى القديم (ذى العلاقات الإقطاعية بتعبير السياسيين)، إلى الطابع المدنى الحديث (ذى العلاقات المدنية البورجوازية، بتعبير السياسيين)، بصرف النظر - مؤقتا - عن تشوهات هذا الانتقال من المجتمع التقليدى إلى المجتمع الحديث، وأوجه النقص العديدة فيه، وهو ما سنشير إليه لاحقا.

فماذا حدث فى هذا القرن؟

شهد هذا القرن عددا هائلا من التحولات والتطورات والظواهر والتحركات السياسة والاجتماعية والثقافية، سنرصد منها عينة تمثيلية:

-ففى الأنفاس الأخيرة من القرن الثامن عشر حدث أول لقاء - أو صدام - بين الشرق والغرب من خلال الحملة الفرنسية، حيث شاهد المصريون والشاميون القنابل (التى سماها الجبرتى القنبر)، وكانوا يواجهونها

بالخيول. ورأوا المطبعة للمرة الأولى تطبع الكلام والمنشورات. وقامت فى مواجهة الغزاة ثورتا القاهرة الأولى والثانية. وعرف المجتمع المصرى ما صار يسمى بعد ذلك بـ«النضال الوطنى ضد المحتل» واحتك العرب بمبادئ الثورة الفرنسية: «الحرية والإخاء والمساواة» (وإن كانت ملوثة بدخان المدافع).

وهنا نسجل أن هذا الالتباس بين الدانة والمطبعة، فى إدراك العرب للحملة الفرنسية، سيظل واحدا من الانشقاقات المشوهة التى ساهمت فى تشوه الانتقال العربى من المجتمع التقليدى القديم إلى المجتمع المدنى الحديث، وسيظل عنصرا من عناصر تكرار النهضة والسقوط فى الفكر العربى الحديث.

ومع خروج الحملة الفرنسية من البلاد العربية كان مفهوم «الأمة» قد بدأ فى التبلور، ومع تولى محمد على الحكم – تعبيرا عن إرادة المحكومين – كان مفهوم «الشعب» قد بدأ فى التكون. ومع إجراءات محمد على فى تثبيت حكمه وتوطيده كان مفهوم «الدولة» قد بدأ فى الظهور على مسرح الحياة العربية.

وغنى عن البيان أن المفاهيم الثلاثة (الأمة، الشعب، الدولة)، هى من المعطيات الرئيسية لدخول المجتمع العربى فى العصر الحديث.

وعلى طول القرن نشأ جيش مصرى عربى قوى بسلاح شبه قوي، وصل إلى مشارف آسيا وأوربا. وأقيمت مدارس للترجمة عن العلم والفكر الأوروبيين، وذهبت بعثات إلى أوروبا – فرنسا خاصة – وعادت لتطور التعليم والجيش والرى والمستشفيات والصناعات. من هذه البعثات انبثق رفاعة الطهطاوى الذى أصدر «الوقائع المصرية» وترجم الدستور الفرنسى ونشيد الثورة الفرنسية، ووضع تجربة احتكاك الشرق بالغرب فى كتابه العمدة «تخليص الإبريز فى تلخيص باريز» وهو واحد من الكتب المبكرة فى النهضة العربية الحديثة التى أوضحت أن أطرنا التقليدية لا يمكن أن تستجيب لمستجدات التحضر، وأننا نستطيع أن نأخذ بأسباب التقدم والتمدن، من غير أن نفقد خصوصيتنا أو هويتنا الذاتية ولعل ذلك الفهم المستنير كان بذرة أساسية استندت إليها الآداب والفنون العربية فيما بعد، فى إنجاز نقلتها الكبيرة.

بالتوازى مع الطهطاوي، كان هناك شبلى شميل الذى ترجم «النشوء والارتقاء» لدارون، الذى صدر عام ١٨٨٤، وفرح أنطون الذى أكد أن

إصلاح الأرض مسألة علمية، لا مسألة دينية، وأن أورشليم القديمة يجب أن تفسح فى المجال لأورشليم الجديدة. وهو الذى أعلن أنه «لا مدنية حقيقية ولا عدل ولا مساواة ولا أمن ولا ألفة ولا حرية ولا علم ولا فلسفة ولا تقدم إلا بفصل السلطة المدنية عن السلطة الدينية».

-٤-

حفل العقد الأول من القرن العشرين بأربع وقائع كبيرة، كان لها تأثيرها الملحوظ على الحراك السياسى والفكرى والثقافى فى العقود الخمسة التالية، أى حتى بدء الدورة الأخيرة من الدورات الثلاث التى قسمنا إليها قرنى النهوض - أو شبه النهوض - العربى الحديث:

الواقعة الأولي: هى وفاة محمود سامى البارودى (١٩٠٤) وهو ما يعنى أن مهمة إعادة العمود الشعرى التقليدى إلى استوائه السابق، وعافيته القديمة قد تمت، بحيث صارت الأرض جاهزة لأى موجات تجديدية تالية، تتواكب مع طبيعة اللحظة التاريخية الراهنة . لقد صارت الأرض ممهدة - بعد استئناف كلاسيكى قصير مع شوقى والزهاوى والرصافى - لتجربة المهجريين العرب، ولتجربة جماعة «الديوان» ولتجربة مجلة «أبوللو» وسائر المدرسة التقليدية الرومانسية.

الواقعة الثانية: هى معاهدة «سايكس - بيكو» التى قسمت تركة «الرجل المريض» (الدولة العثمانية التى تشيخ) بين إنجلترا وفرنسا فحصلت إنجلترا على مصر والسودان وفلسطين والأردن والعراق، وحصلت فرنسا على المغرب العربى كله (فضلا عن الجزائر سلفا). والشام الكبير: سوريا ولبنان.

على أن كارثة «سايكس - بيكو» انطوت على فائدتين عظيمتين لمسيرة التطور العربى الحديث:

أولاهما: تخلق وتنامى الشعور الوطنى المعادى للاستعمار (الإنجليزى والفرنسى - فضلا عن التركى نفسه)، وتشكل الجماعات والأحزاب الوطنية المطالبة بالتحرر والحرية، وهو ما لبث أن تجلى فى هبات وطنية شعبية ومحاولات للاستقلال عديدة.

ثانيتهما: الاحتكاك المباشر مع ثقافة المحتل وعلمه وتقدمه التكنولوجى والمدني، الأمر الذى كون نخبة سياسية وثقافية وتقنية، وسرب المفاهيم الليبرالية والدستورية والقانونية إلى النخبة والعامة فى المجتمعات العربية المحتلة.

إن هذا الاحتكاك المباشر مع ثقافة المحتل كان ذا نتائج إيجابية على

التطور الثقافى والإبداعى لبعض البلاد العربية، لاسيما فى المغرب العربى ولبنان حيث كثرت الهجرات إلى فرنسا وكثرت الكتابة بالفرنسية وهو ما أنتج ظاهرة «الفرانكفونية» فى الكتابة العربية الحديثة التى أهدتنا مالك حداد وكاتب ياسين ورشيد بوجدرة وألبير قصيرى وجويس منصور.

وليس من ريب فى أن الثقافة الفرنسية ستكون - بعد سنوات عاملا من عوامل ظهور أدونيس (التى نقل بها السريالية الفرنسية إلى حركة الشعر العربى الحر).وچورچ حنين وعبد اللطيف اللعبى ويوسف الخال وغيرهم من رواد حركة الشعر الحر وأن الثقافة الإنجليزية كانت عاملا من عوامل ظهور بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وسلمى الخضراء الجيوسى ونازك الملائكة وغيرهم من رواد حركة الشعر الحر.

الواقعة الثالثة: هى ترجمة سليم البستانى لإلياذة هوميروس (١٩٠٤) ليبدأ بعدها توجه ثقافى عربى كثيف نحو التراث اليونانى - فلسفة وأساطير وفكرا جماليا - يرفده توجه إلى أساطير الشرق البالية والكنعانية والآشورية. الأمر الذى سيشكل - بعد ذلك - خيطا رئيسيا من خيوط حركة الشعر العربى الحر، حيث ستزدهر أساطير التموزيين والكلدانيين والفينيقيين (لا سيما فى شعر السياب وأدونيس).

الواقعة الرابعة: هى نشأة الجامعة المصرية (١٩٠٨) بجهود أهلية تكافيلة تؤكد حضور بذور أصيلة للمجتمع المدني، لاسيما بعد أن رأسها أحمد لطفى السيد أبرز أقطاب الفكر الليبرالى آنذاك، الذى قدم استقالته بعد ذلك تضامنا مع طه حسين فى أثناء أزمة كتابه «فى الشعر الجاهلى».

- ٥ -

بعد العقد الأول المثير من القرن العشرين، توالت التطورات السياسية والوطنية والفكرية والثقافية حتى منتصف القرن، وسأوجز أكثرها أهمية وتأثيرا كما يلى:

- ثورة ١٩١٩ التى قادتها الطبقة المتوسطة المصرية، والتى شكلت الحلقة الثانية من حلقات الثورة الوطنية الديمقراطية المصرية، والتى رفعت شعارا علمانيا مدنيا تاريخيا هو «الدين لله والوطن للجميع» محققة حالة رفيعة من التسامح الدينى والاعتراف بالتعدد والتى ساهمت فى «عودة الروح الوطنية» والتى أنتجت أجواؤها الليبرالية كتاب على عبد الرازق «الإسلام وأصول الحكم»(١٩٢٦).

وكتاب طه حسين «فى الشعر الجاهلى» (١٩٢٧).

وعندى أن هذه الكتب الثلاثة قد ساهمت مساهمة مؤثرة فى دفع حركة التجديد فى الشعر العربى فى العقود التى عاصرتها والتى تلتها، وذلك بما أقرنته هذه الكتب من رفض للثيوقراطية واللاهوت، ومن التأكيد على أن الأدب هو ابن لمجتمعه، ومن تدعيم الاجتهاد الفكرى والفنى ومن تكريس التعدد وحرية الفكر فى مواجهة الواحدية والاستبداد.

– دستور ١٩٢٣، الذى كان ثمرة عليا من ثمار ثورة ١٩١٩، بما تضمنه من حقوق مدنية وتشريعية حقوقية قانونية ومن كفالة حرية الرأى والاعتقاد، وهو ما اعتمد عليه المحقق فى تبرئة طه حسين فى مواجهة دعاة الدولة الدينية وشيوخ النقل المعادين للعقل.

كان قرار رئيس النيابة الذى يحقق مع طه حسين (اسمه محمد نور) يقول فى حكمه التاريخى: «إن للمؤلف فضلا لا ينكر فى سلوكه طريقا جديدا حذا فيه حذو العلماء من الغربيين، وحيث إنه مما تقدم يتضح أن غرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن والتعدى على الدين، بل إن العبارات الماسة بالدين التى أوردها فى بعض المواقع إنما أوردها فى سبيل البحث العلمى مع اعتقاده أن بحثه يقتضيها، وحيث إنه من ذلك يكون القصد الجنائى غير متوافر فلذلك تحفظ الأوراق إدارياً».

– ثورة عام ١٩٣٦ فى فلسطين ضد الانتداب البريطاني، وهى الثورة التى أيقظت الشعور الوطنى الفلسطيني، ونتج عنها ثقافيا ظهور الحركة الرومانتيكية الوطنية فى الشعر التقليدى الفلسطينى متواكبة مع الحركة الرومانتيكية التقليدية العربية فى المهجر والديوان وأبوللو، وكان على رأس هذه الحركة الرومانتيكية الفلسطينية إبراهيم طوقان وأبو سلمى وفدوى طوقان.

– الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ – ١٩٤٥)، وما شهدته من أهوال هائلة (مثل قنبلتى هيروشيما ونجازاكى)، وما تركته فى نفوس العرب من إحساس مرير بسبب حرب «لا ناقة لهم فيها ولا جمل»، الأمر الذى ولد إحساسا بالضياع، وخلف أزمة وجودية إنسانية عاتية شكلت خيطا من خيوط التجربة الشعرية التى اندلعت للتو، باسم حركة الشعر الحر.

– نشأة جامعة الدول العربية (١٩٤٥)، التى غذت الشعور «القومى» عند العرب، وهو ذلك الشعور الذى كان قد بدأ بذورا صغيرة بعد معاهدة «سايكس – بيكو» التى قسمت البلاد

العربية – فى مطلع القرن – إلى إقطار إدارية مختلفة، لكنها وحدت الوجدان العربى عاطفيا ونفسيا فى حركة معاكسة لفعل التقسيم الجغرافي.

وقد صارت «الفكرة القومية» التى بلورتها تنظيميا الجامعة العربية، ملحما جوهريا من ملامح حركة الشعر الحر، بعد سنوات قليلة، لاسيما بعد ظهور ثورة يوليو ١٩٥٢ بنزعتها القومية الواضحة (تجلى ذلك ناصعا عند بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتى وأحمد عبد المعطى حجازى ونزار قبانى وعبد العزيز المقالح).

بل إن قصيدة نازك الملائكة «الكوليرا» – التى تعد واحدة من القصائد الرائدات فى حركة الشعر الحر – هى تشخيص عميق لـ «الفكرة القومية» لدى رواد الشعر الحر، إذ كتبت الملائكة هذه القصيدة تضامنا مع أهل مصر الذى عانوا وباء الكوليرا فى أوائل (١٩٤٧) حيث:

«الكوليرا
فى كهف الرعب مع الأشلاء
فى صمت الأبد القاسي
حيث الموت دواء
استيقظ داء الكوليرا
حقدا يتدفق موتورا
هبط الوادى المرح الوضاء
يصرخ مضطربا مجنونا
لا يسمع صوت الباكينا
فى كل مكان خلف مخلبه أصداء
فى كوخ الفلاحة فى البيت
لا شىء سوى صرخات الموت
الموت الموت الموت
فى شخص الكوليرا القاسي
ينتقم الموت»

– صدور الإعلان العالمى لحقوق الإنسان من الأمم المتحدة (١٩٤٨) الذى أكد الحقوق الجوهرية للإنسان وعلى رأسها الحق فى الحياة وحرية الرأى والعقيدة، وحق الأمن والتعليم والصحة والمسكن والطعام والكرامة الفردية، وغير ذلك من حقوق كانت هى نفسها أهداف الحركة الوطنية العربية، كما كانت مدار القيم الفكرية والإنسانية التى تمحورت حولها حركة الشعر العربى الحر، التى انطلقت متزامنة مع هذا الإعلان.

يتأكد هذا التجادل حينما نلتقى بأبيات نزار قبانى التى بعنوان «لماذا يسقط متعب بن تعبان فى امتحان حقوق الإنسان».

«مهاجرون نحن من مرافئ التعب
لا أحد يريدنا من بحر بيروت إلى
بحر العرب
لا الفاطميون ولا القراطمة
ولا المماليك ولا البرامكة
ولا الشياطين ولا الملائكة

لا أحد يريدنا
فى المدن التى تقايض البترول بالنساء
والديار بالدولار، والتراث بالسجاد،
والتاريخ بالقروش،
والإنسان بالذهب
وشعبها يأكل من نشارة الخشب
لا أحد يريدنا
فى مدن المقاولين، والمضاربين، والمستوردين
والمصدرين، والملمعين جزمة السلطة،
والمثقفين حسب المنهج الرسمي،
والمستأجرين كى يقولوا الشعر،
والمقشرين اللوز والتفاح للملوك

●●●

والمخوضين فى دمائنا حتى الركب
لا أحد يقرؤنا
فى مدن الملح التى تذبح فى العام ملايين الكتب
لا أحد يقرؤنا
فى مدن الملح التى تذبح فى العام ملايين الكتب
فى مدن صارت بها مباحث الدولة عراب الأدب».

-٦-

كانت ثورة يوليو فى مصر (١٩٥٢) - كما يقول المفكرون - الحلقة الثالثة والأخيرة من حلقات الثورة الوطنية الديمقراطية المصرية فى العصر الحديث.

وبصرف النظر عن صحة هذا القول أو خطئه، فإن ثورة مصر (١٩٥٢)، كانت نقلة كبيرة فى مسار التطور السياسى الاجتماعى الثقافى المصرى والعربى على السواء. إذ كانت بؤرة لمجموعة من الثورات والاستقلالات والانقلابات الوطنية فى الوطن العربي، سبقتها أو لحقتها بقليل، مثلما وقع فى سوريا والعراق ولبنان قبل (١٩٥٢)، وفى الجزائر والسودان بعد (١٩٥٢).

هكذا كان العقدان الممتدان من منتصف الأربعينيات إلى منتصف الستينيات لائقين تماما بوصف: عقدى ازدهار الحركة الوطنية العربية وإنجازاتها الباهرة.

شكلت ثورة يوليو (١٩٥٢) إذن قوة دفع هائلة لنشوء ونمو وصعود حركة الشعر العربى الحر، بما رفعته هذه الثورة من شعارات وتوجهات وإجراءات تجاه حرية الوطن، وكرامة المواطن والعدالة الاجتماعية، ومقاومة المستعمر والمحتل، وتذويب الفوارق بين الطبقات، والانحياز إلى البسطاء، وإعلاء «القومية العربية»، والتقدم

والاشتراكية، ورفض الاستغلال والإقطاع والاستعباد، وغير ذلك من قيم وأهداف ورؤي، رأى فيها شعراء التجديد القادمون تجسيدا لأحلامهم أو تشكيلا لها، بما يستجيب لأشواق هؤلاء الشعراء – الذين يريدون تحطيم الأطر القديمة وخلق أطر جديدة – فى الحرية والعدل والتقدم على الأصعدة جمعاء.

عندما قامت ثورة (١٩٥٢)، لم يكن قد مر أكثر من أربع سنوات على صدور قصيدة «الكوليرا» لنازك الملائكة وقصيدة «هل كان حبا» للسياب، كلتاهما صدرت عام (١٩٤٧) بصرف النظر عن مشكلة سبق أيام قليلة لنازك أو للسياب، فالريادة ليست مسألة دقائق معدودة، بل مسألة مشروع حفر متواصل».

لكن ثورة يوليو (١٩٥٢) هى التى أعطت «الشرعية الثورية» لما سبقها من قصائد الشعر الحر، ولما لحقها من موجات شعرية حرة، اندلعت مدعومة بنظام سياسى «ثورى» يتراسل مع هذه الموجات، تأثيرا وتأثرا، يعطيها مددا وحماية وتشجيعا ومنابر ، ويأخذ منها «شرعية جمالية» حتى بدا الأمر كأن ثورة يوليو هى حركة الشعر المجدد الحر بين الأنظمة السياسية، وكأن حركة الشعر الحر هى ثورة يوليو بين الأنظمة الأدبية الشعرية القديمة.

من هنا ، حدث تناظر – أو تجادل – بين شعارات الثورة (ثورة ١٩٥٢) وسائر الثورات العربية، وبين المضامين الأساسية لحركة الشعر الحر: التحرر، العدالة، الفقراء، العروبة، كرامة الفرد، كراهية الاستعمار ، البناء والعمل، العمال والفلاحون، التضامن النضالى العالمى مع سائر الشرفاء.

ولم يختل هذا التناظر – التجادل إلا فى قضية واحدة هى «كبت الرأى وقمع المختلف». ذلك أن هذه الثورة المصرية الوطنية وسائر الثورات العربية الشبيهة، على الرغم من إنجازاتها الوطنية والاجتماعية، ضاقت بالرأى الوطنى الآخر، منطلقة من أنها تملك الحق الوحيد والحقيقة الوحيدة، فكان القمع والاعتقال والاستبداد.

لذلك، برزت – إلى جوار الموضوعات السابقة فى مضامين الشعر الحر – موضوعات «السجن» والزنزانة والمحقق والمخبر والتعذيب. تجلى ذلك، كأمثلة فى شعر البياتى فى العراق، وأدونيس وشوقى بغدادى والماغوط فى سورية، وأحمد عبد المعطى حجازى وأمل دنقل فى مصر، واللعبى فى المغرب.

يقول محمد الماغوط فى قصيدته «الحصار»:

«دموعى زرقاء
من كثرة ما نظرت إلى السماء
وبكيت
دموعى صفراء
من طول ما حلمت بالسنابل الذهبية
وبكيت
فليذهب القادة إلى الحروب
والعشاق إلى الغابات
والعلماء إلى المختبرات
أما أنا فسأبحث عن مسبحة
وكرسى عتيق
لأعود كما كنت
حاجبا قديما على باب الحزن
مادامت كل الكتب والدساتير والأديان
تؤكد أننى لن أموت
إلا جائعا أو سجينا».

– ٧ –

بتعبيرات المجال السوسيو – ثقافى : نقول: «يمكن أن نعتبر ثورة عرابى (١٨٨١) هى ثورة البورجوازية الكبيرة العسكرية، وعلى ذلك كان نتاجها فى الشعر هو :نهوض البارودى بمهمة استعادة العافية والمتانة والرواء لبنية العمود التقليدى للشعر العربي، بعد مراحل انحدار طويلة، وتابعه فى إتمام المهمة أحمد شوقى وحافظ إبراهيم وخليل مطران وجميل صدقى الزهاوى ومعروف الرصافى وبدوى الجبل وبشارة الخورى وغيرهم.

ويمكن أن نعتبر ثورة سعد زغلول (١٩١٩) هى ثورة البورجوازية المتوسطة المدنية وعلى ذلك فإن نتاجها فى الشعر هو: الحركة الرومانتيكية – داخل العمود التقليدى – التى تمثلت فى مدرسة «الديوان» (العقاد وعبد الرحمن شكرى وإبراهيم المازنى) ومدرسة «أبوللو» (أبو شادى وعلى محمود طه وإبراهيم ناجى وأبو القاسم الشابى) ومدرسة «المهجر» (جبران ونعيمة وإيليا أبو ماضى وأبو شبكة).

تجسدت النقلة المهمة التى أنجزتها الرومانتيكية (بمدارسها الثلاث) فى الانطلاق من الذات تجاوبا مع الثورة البورجوازية المتوسطة التى أعلت قيمة الفرد، بحيث يغدو الشعر تعبيرا عن الشعور مؤكدة «ألا يا طائر الفردوس، إن الشعر وجدان» وأن الشعر هو «محاكاة الداخل» لا «محاكاة الخارج» كما كانت الحال عند التقليديين السابقين.

وقد تساوق مع هذه المفاهيم الجديدة تحريك قليل لشكل العمود السابق لتتكون القصيدة من عدة مقاطع يلتزم كل مقطع فيها بوزن مختلف وقافية مختلفة، متخلين بذلك عن وحدة الوزن

والقافية طوال النص، كما كانت الحال فى الشكل القديم.

ويمكن أن نعتبر ثورة يوليو (١٩٥٢) هى ثورة البورجوازية الصغيرة المصرية والعربية، وعلى ذلك فإن نتاجها فى الشعر هو: حركة الشعر الحر، التى خطت شوطا أكثر جذرية من الحركة الرومانتيكية السابقة.

– من حيث المضمون، إذ دخلت موضوعات جديدة تبنت ما يمكن تسميته «الرومانسية الثورية»، فيها انطلاق من «الذات» لكنها الذات الممزوجة بالجماعة، وفيها محاكاة للداخل، لكنه الداخل المخلوط بالخارج: الواقع الاجتماعى والشعب وهموم الوطن من زاوية أولى.

– من حيث الشكل، إذ اعتمدت تعدد الوزن وتراوح القافية، وإسقاط وهم اللغة التى هى شعرية ونقية بذاتها، والتحول إلى الأداء البسيط الميسور البعيد عن المعاجم الغليظة، وذلك لإنزال الشعر من السماء إلى الأرض مع ما يرفد ذلك كله من تلاقح أو تناص مع الثقافة واللغة والأساطير الغربية، من زاوية ثانية.

– من حيث «فلسفة الإنشاء الشعرى ذاتها» إذ جسدت حركة الشعر الحر مبدأ ألا ثبات أبديا خالدا لأى صيغة شعرية، لأن الصيغ اقتراح العصور التاريخية والاجتماعية مسقطة بذلك قداسة أى إطار إبداعى ودوامة، مؤكدة أن صيغة الشعر الحر، هى صيغة العصر الحديث ، مثلما كانت صيغة العمود التقليدى هى صيغة العصور التقليدية السابقة من زاوية أخيرة.

يجب هنا أن أستدرك موضحا: إن ما أجريته من موازاة بين الطور السياسى الاجتماعى والطور الشعرى ليست موازاة حديدية تطابقية حرفية صماء، فقد تكون النتيجة سببا والسبب نتيجة.

والأصح هو أن العلاقة بينهما علاقة جدلية تفاعلية سريعة أحيانا وبطيئة أحيانا، مباشرة تارة وغير مباشرة تارة لكن الثابت هو حالة «الأوانى المستطرقة» التى تحكم الوشائج بين الواقع والشعر.

وما التعميمات والمبالغات التى نسوقها إلا رسوم توضيحية واسعة لتبيان ذلك الحبل السرى فى جدلية الفاعل والمفعول.

– ٨–

إذا كانت التغيرات الشعرية فى جانب كبير منها استجابة للتغيرات الاجتماعية والسياسية فلماذا تأخرت التحولات الشعرية فى مجتمعنا العربى قرنا ونصف القرن بعد بدايات تحول المجتمع العربى إلى النهوض المدنى

الحديث، منذ بدء القرن التاسع عشر؟
فى الإجابة عن هذا السؤال، يمكن أن نشير إلى عوامل عديدة، سببت ذلك التأخر الذى بلغ مائة وخمسين عاما:

أولا: ليس من الحتم أن تكون استجابة الشعر لتحولات الواقع استجابة فورية ميكانيكية فتلبية البناء الفوقى لتغيرات البناء التحتى تحتاج إلى بعض الزمن كى تتفاعل وتتبلور وتنضج.

ثانيا: إن تحول المجتمع العربى نفسه إلى مجتمع مدنى حديث، لم يتم فى سنوات معدودات قليلات بل إن هذا التحول نفسه استغرق ما يصل إلى قرنين. كما أن علاقات الإنتاج فيه لم تتغير بشكل شبه ملحوظ إلا مع الثورات التحررية الوطنية فى منتصف القرن العشرين ومع الثبات النسبى لعلاقات الإنتاج طوال القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين، كان شكل العمود الشعرى التقليدى هو الإطار المنسجم مع (والناتج عن) علاقات الإنتاج التقليدية القديمة.

ثالثا: إن دخول تعديلات على الشعر العربى (الشعر العربى بالذات) مسألة صعبة وشاقة، نظرا إلى أنه «ديوان العرب» مما يعنى أنه «سجل الحياة والهوية» وعليه فإن أى تغيير فيه يعد تغييرا للحياة والهوية. ونظرا إلى أن ثباته طوال خمسة عشر قرنا أضفى عليه هالة من الجلال والسكون والرسوخ ونظرا إلى أن الشعر العربى اكتسب مسحة خفيفة من القداسة التى اكتسبتها اللغة العربية بوصفها لغة القرآن، غدا كل مساس بلغة الشعر أقرب ما يكون إلى المساس بالدين وبالمقدس.

رابعاً: يقول مفكرو الاجتماع الثقافي: إن النهضة العربية الحديثة – فى القرنين الفائتين – كانت نهضة مشوهة منقوصة لأنها نشأت فى حضن الإقطاع من ناحية، وفى حضن الاستعمار من ناحية أخرى ومن ثم لم يكن انتقالها من المجتمع التقليدى إلى المجتمع الحديث انتقالة صافية كاملة جذرية ناجزة (كما حدث مع الثورات البورجوازية الغربية) لهذا كانت الخطوات النهضوية قليلة جزئية بطيئة متدرجة وعلى هذا النمط كانت خطوات التحول الشعرى قليلة جزئية بطيئة متدرجة، حتى كانت النقلة الكبيرة مع حركة الشعر الحر، إذ ألقى النشوء المشوه المنقوص للنهضة بظله على حراك الشعر.

خامساً: ومع ذلك، وعلى الرغم من الثبات النسبى لنمط الإنتاج القديم وعلاقاته حتى منتصف القرن العشرين لم تخل هذه الفترة من

تململات وتذبذبات بسيطة داخل الإطار القديم انعكست على الشعر فى تململات وتذبذبات بسيطة، من مثل التنوع الذى شهده شعر الأندلس، ومن مثل أنماط شعرية جديدة كالدوبيت والمخمسات والبند العراقى والكونكان والموشح ، والمقطعات والرباعيات، وغير ذلك من أساليب لم تكن معروفة فى السياق العمودى القديم.

إن أبرز تجليين لهذه التململات والتذبذبات التى اعتورت النظام الشعرى القديم هما – عندى – تجربة «شعر النثر» عند المتصوفة، وتجربة «البديع الشكلى» فى العصور المملوكية.

فقد كانت تجربة شعر النثر عند المتصوفين الإسلاميين (وهى التى اعتبرها شعرا من الشعر). خروجا على المنظومة الأخلاقية للفلسفة العربية، وخروجا على النظام الجمالى والبلاغى واللغوى العربى وقد ربط بعض علماء الاجتماع الثقافى المستنيرين وبعض المفكرين التقدميين مثل حسين مروة والطيب تيزينى وجلال فاروق الشريف، بين التجربة الصوفية العربية «بانشقاقها الفلسفى والأخلاقى والجمالى» وبين بعض الظواهر الرأسمالية الجنينية فى رحم النظام العربى التقليدى فى العصور الوسيطة.

وفى زعمى أن هذه التجربة الصوفية الانشقاقية كان لها حضور باذخ فى حركة الشعر الحر استلهاما لقيمها اللغوية واستحضارا «لإشراقها» الروحي، واستفادة من فيوضها الجمالية الكاسرة. وهو ما تجلى عند الكثيرين من رواد حركة الشعر الحر، مثل أدونيس وأنسى الحاج ومحمد عفيفى مطر كما تجلى عند جيل الحداثة التالى للرواد (مما يسمى جيل السبعينيات)، مثل قاسم حداد وأمجد ناصر وعبده وازن (الذى حقق ونشر ديوان الحلاج) وأحمد طه وفريد أبو سعدة ومحمد أبو دومة.

لنقرأ نص أدونيس عن «النفرى»:

«ساوتنى شمسى بالأشجار
وبالأنهار
وبالبؤساء / سلوها
كيف نفتني
نشرتنى فى الطرقات وفى لهجات الغربة
حرفا حرفا
لا تسلوها
أسلمت لتيه الشمس خطاي
رضيت لوجهى هذا المنفى».

كما كانت تجربة «البديع الشكلى» فى العصور المملوكية (هذه التجربة المغبونة) تململا لافتا فى العمود

التقليدى القديم بما قدمته من ترصيعات ومحسنات وزخرفات وتزاويق شكلانية وألاعيب لغوية وأسلوبية.

وعندى أن تجربة «البديع الشكلى» تستحق أن نرد إليها الاعتبار التاريخى والأدبي، وذلك لسببين:

الأول: هو أن اضطراب هذه التجربة وحذلقاتها وارتباكها وضعفها كانت تعبيرا عن تقلب التربة الاجتماعية والسياسية والحضارية، واضطراب البنى التحتية والفوقية، فى لحظة انتقال مفصلية كبيرة يغادر فيها المجتمع نمطه القديم ويتأهب للذهاب إلى النمط الحديث حين تنهى الحقبة المملوكية ويصعد محمد على إلى عرش مصر.

والثاني: هو أن هذا البديع الشكلى والترصيع التزويقى لم يكن - فحسب - محض لعب مجانى بل كان فى الجانب الأعظم منه لونا من ألوان «التقية» و«القناع» بغرض الهروب من بطش المماليك وسوطهم اللاهب ومن هذا المنظور فإن أدب العصر المملوكى هو على نحو من الأنحاء «شعر مقاومة» على عكس الظن الشائع الظالم فيه وإن كانت مقاومة سلبية قليلة الحيلة، شأن مقاومة المستضعفين.

وقلد وصلت أصداء من تجربة أدب العصر المملوكى بما فيها من تجريب شكلى وتقية رمزية إلى حركة الشعر الحر التى طورت البديع الترصيعى إلى أساليب تشكيلية وتركيبية ناضجة وطورت الثقية إلى عناية فائقة بالرمز والمجاز والإيحاء لكى يظل للنص إشعاع متجدد ودلالة متوالدة (نجد أمثلة لذلك عند محمد عفيفى مطر وحسن طلب ورفعت سلام ومحمد الطوبي).

- ٩ -

كان الاحتكاك بالثقافة العالمية (سواء بالاتصال المباشر أو عبر الترجمات) ذا أثر بالغ فى نشوء وازدهار ثورة الشعر العربى الحديث إذ عن طريق هذا الاحتكاك تعرف المثقفون والشعراء العرب على ثلاث مدارس إبداعية جمالية باهرة نهلوا منها وتفاعلوا معها - عبر خصوصيتهم المحلية والعربية - لتصبح هذه المدارس الثلاث منفردة أو مجتمعة ركنا ركينا من المكونات المعرفية والإبداعية لحركة الشعر العربى الحر.

المدرسة الأولي: هى «الواقعية الاشتراكية» التى مثلها شعراء عديدون أمثال نيرودا وناظم حكمت وايفتشينكو ومايا كوفسكى وايلوار وأراجون ولوركا ورفائيل ألبرتى وحمزاتوف

وفاتبزاروف.

كان الظرف كله ملائما لهذا الاحتكاك: ازدهار المعسكر الاشتراكى العالمي: زهوة ساطعة لحركات التحرر فى العالم ونظم وطنية عربية ترفع شعارات الاشتراكية والحرية والعدل (دعك من التطبيق) أحزاب شيوعية نشطة فى العراق وسورية ومصر والسودان.

هكذا تلفف الشعراء العرب - والاشتراكيون منهم خاصة - زملاءهم الشعراء التقدميين فى العالم ليناظروا تجربتهم الشعرية الملهمة ويبذروا رؤاهم - بعد خلق عربى جديد - فى التربة العربية المتعطشة لأهازيج التحرر والعدالة والكرامة.

وهنا يمكن أن نلتقط عنصرا من عناصر التأثير فى نشوء ثورة الشعر العربى الحديث، وهو شيوع الفكر اليسارى - آنذاك - فى شطر كبير من العالم، وفى النخبة العربية، والملاحظ أن معظم رواد حركة الشعر العربية كانوا من اليساريين تنظيميا أو فكريا أو ما شابه. هنا يمكن أن نصغى إلى عبد الوهاب البياتى وهو يوجه نداء إلى الشاعر الإسبانى ألبرتي:

«آخر طفل فى المنفى يبكى مدريد، يغنى نار الشعراء الإسبان المنفيين الموتى : لوركا - ماتشادو، آخر عملاق فى معطفه يبكي، تحت النجم القطبى ، وتحت الثلج، وقفنا بجوار عمود النور، وكانت «روما تبحث عن روما» ناديتك: ألبرتي. فأجاب الشعر، أضاء: البرق الكامن فى سحب كانت تمضى نازفة فى ليل المنفى كل عذابات الإسبان وأجابت: روما، وأجابت : موسيقى البحر الوحشية كنا أطفالا أوغلنا فى الغابة لكن الموسيقى هدأت والبحر توارى فى كتب كانت تحكى عن نور يأتى من داخل «توليدو».

المدرسة الثانية: هى «الصوفية العربية»، ومن الغرائب هنا أن غالبية الشعراء العرب لم يتصلوا بهذه التجربة الثرة فى تراثنا العربى الإسلامى القديم، إلا بعد أن كشفها للعالم كله المستشرقون الغربيون عبر تحقيقات وترجمات وتحليلات ضافية (من هؤلاء: نيكبسون وبروكلمان وماسينيون ونللينو).

وباعتناء أدونيس بهذه الترجمات والتحقيقات التى قام بها المستشرقون، انفتح نبع فياض أمام الشعراء العرب صاروا يرون فى معينه الدافق سندا قويا (من قلب خصوصيتنا العربية) لسعيهم نحو تجديد اللغة والمخيلة والصور والعلاقات الجمالية حتى لقد صارت قطع من «المواقف» للنفرى، ومن «طواسين» الحلاج ومن «الفتوحات المكية» لابن عربي، ومن «مثنوى» جلال

الدين الرومى، «منصات» أو التماهي، أو التقمص، أو عبر «ضبط وإحضار» الشاهد الصوفى – شخصا أو نصا – للمثول فى قلب العصور الراهنة.

وقد بلغ تغلغل المتصوفين الإسلاميين فى الشعر الحر درجة من التمكن والانتشار جعلتنى – فى قطعة قصيرة لي– أتأسى على هذا الوضع قائلاً:

«**لماذا استغللنا النفري**
إلى هذا الحد؟
واستخدمناه كبوسطجي؟
هل نحن جبناء؟
لابد أننا سنواجه مأزقا
يوم أن تنفد نصوص
الصوفيين..»

المدرسة الثالثة: هى «السريالية الفرنسية»، التى نشأت فى فرنسا وأوربا بعد الحرب العالمية الأولى حتى ما بعد الحرب العالمية الثانية مما يعنى أنها استمرت إلى أن تماست زمنيا مع بدء ثورة الشعر العربى الحديث فى أواخر الأربعينيات من القرن العشرين.

كان من أقطاب هذه المدرسة أندريه برتيون وإيلوار وأراجون وچورچ سادول وكريفل وغيرهم وساعد وجود چورچ حنين (المصري) بين أقطاب السريالية الكبار على شعور الشعراء العرب بأن لديهم مساهمة عربية فى هذه المدرسة الثائرة الفائرة.

كانت للسريالية «كاريزما» أخاذة بما قدمته من تحرير للخيال تحريرا غير مسبوق ومن تهشيم للمنطق المنطقى ومن تحطيم للواقع الواقعى ومن لغة مولودة من الوعى الباطنى التحتانى لا من الوعى العقلى الخارجى ومن انفجار الحلم.

وكان حضور السريالية الفرنسية يزداد توغلا فى حركة الشعر العربى الحر، كلما اكتشف الشعراء الرواد العرب صلة قربى بين السريالية والواقعية الاراكية من جهة وكلما اكتشفوا صلة قربى بين السريالية والصوفية العربية من جهة ثانية.

أما صلة القربى بين السريالة والواقعية الاشتراكية فهى راجعة إلى اتفاقهما فى تكريس تحرر البشر وإعلاء كرامة الإنسان، أى فى الذهاب – حسب الجملة الشهيرة – «من مملكة الضرورة إلى ملكوت الحرية».

وقد تأكدت هذه الوشيجة القريبة عبر إيلوار وأراجون اللذين كانا قاسما مشتركا بنى المدرستين وجوهر الوشيجة هنا أن السريالية كانت «جراحة تجميل» للواقعية الاشتراكية بهدف إزالة الزوائد الجامدة المباشرة الفجة. وذلك على نحو ما كانت «التروتسكية» التى انتمى إليها معظم رواد السريالية «جراحة تجميل»

للماركسية الستالينية، بهدف إزالة الزوائد العقائدية الحديدية القابضة.

أما صلة القربى بين السريالية والصوفية العربية فهى راجعة إلى اتفاقهما فى أولوية القلب والذوق والحس، لا العقل والوعى والمعرفة وفى توهج الرؤية والكشف، وفى البدء من البصيرة والذوق والحس، لا العقل والوعى والمعرفة وفى توهج الرؤية والكشف وفى البدء من البصيرة لا البصر فكأن «الوقفة» الصوفية هى لحظة سريالية صافية، وكان «الدفق التلقائى» السريالى هو لحظة صوفية صافية.

وقد صارت القربى بين الصوفية والسريالية حقيقة ثقافية نابضة من حقائق الحركة الشعرية العربية الحديثة بعد جهود أدونيس فى تأكيد هذه القرابة.

وهى الجهود التى تبلورت فى كتابه المهم «الصوفية والسريالية»، الذى أقام فيه عديدا من التناظرات والموازيات – التى كان بعضها متعسفا – بين رؤى الصوفيين العرب القدماء ورؤى السرياليين الفرنسيين المحدثين، مشيرا بحق إلى تأثر هؤلاء المحدثين بأولئك القدماء.

● هل قصيدة النثر جزء أصيل من ثورة حركة الشعر الحر؟

سأجيب من فوري: نعم. وأفصل كما يلى:

درج كثير من مؤرخى الشعر العربى الحديث ودارسيه، على تجاهل فرع أساسى من فروع هذه الشجرة الحديثة هو قصيدة النثر وينطلق هذا التجاهل – غير الصائب – من اعتقاد يرى أن قصيدة النثر ليست طورا طبيعيا من أطوار مسيرة القصيدة العربية الحديثة أو أنها – فى أفضل حال – ينبغى أن تدرس على حدة بوصفها ظاهرة خارج النسق.

والحق أن قصيدة النثر ، ليست شذوذا على نسق الشعر العربى ، بل أن لها جذورا بعيدة فى التجربة الإبداعية العربية القديمة، كما أنها ليست وافدا غربيا غريبا على بيئتنا العربية – كما يقول قائلون – وإن كانت قد استفادت بلا ريب من الاحتكاك بالثقافة الغربية فى العقود الأخيرة مثلما استفادت حركة الشعر الحر نفسها – وكل منشط ثقافى وإبداعى عربى – من الاحتكاك بالثقافة الغربية.

ونحن نعرف أن هناك فنونا عربية (مثل المسرح والرواية والقصة القصيرة) نشأت فى العصر الحديث بعد الاحتكاك بالثقافة الغربية ولم

يخرج أحد هذه الفنون المستحدثة من دائرة الإبداع العربى الأصيل.

ويمكننا - بقليل من السماحة والتعميم والرحابة - أن نجد بذورا جنينية وأولية لقصيدة النثر فى تراثنا العربى القديم ومثالنا الأبرز على ذلك هو نثر المتصوفة المسلمين (وليس شعرهم الموزون المقفي)، كما يتجلى فى كتابات ابن عربى والنفرى والبسطامى والسهروردى وفريد الدين العطار.

كما أن الكثير من نصوص على بن أبى طالب - رضي الله عنه - وأبى حيان التوحيدى وإخوان الصفا والجاحظ هى نماذج عالية من قصيدة النثر فى إطارها الجنينى الأولي، حتى لو كان كل هؤلاء أنشأوا نصوصهم داخل تصنيفات ليس من بينها باب «قصيدة النثر».

وقد واكبت قصيدة النثر كجزء عضوى من جسم القصيدة العربية تطورات المجتمع العربى السياسية والاجتماعية والثقافية، تأثرا وتأثيرا حتى قبل ازدهارتها الأخيرة منذ خمسينيات القرن العشرين إذ شهدت العقود الأربعة الأولى من القرن العشرين تجليات عديدة لقصيدة النثر فى مصر والعالم العربى نذكر منها: بدر دومط وخليل شيبوب ثم تنظيرات - أو إنتاج - أحمد زكى أبو شادى وخليل مطران، وحسين عفيف ومحمد فريد أبى حديد، وعلى أحمد باكثير وأمين الريحانى وجبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة ومحمد منير رمزى ولويس عوض وإبراهيم شكر الله وبدر الديب وغيرهم.

وكانت الخمسينيات هى اللحظة التى استوى فيها وجود قصيدة النثر تنظيرا وإبداعا وذلك لأسباب عديدة من أهمها تعرف شعراء سورية ولبنان على كتاب سوزان برنار - الكاتبة الفرنسية - «قصية النثر من بودلير إلى أيامنا» والاستفادة بكثير من تحليلاته النقدية فى شرح ماهية قصيدة النثر وقد تجلى هذا الاستواء النظرى والإبداعى فى تنظيرات مجلة «شعر» ونصوص أدونيس وأنسى الحاج ويوسف الخال ومحمد الماغوط وسنية صالح وشوقى أبى شقرا.

والحق أن قصيدة النثر قد خطت خطوة أبعد من خطى قصيدة الشعر الحر، بتركها العروض الخليلى كلية، واتكائها على الموسقى المضمرة التى تتولد من «التوتر، والإيجاز، واللاتنظيم» وهى الخصائص الرئيسية - عند برنار - لقصيدة النثر.

وعندى أن هذه الخطوة الأعمق - التى خطتها قصيدة النثر أبعد من قصيدة الشعر الحر - هى سبب من الأسباب

الرئيسية التى أبعدتها عن قلب المشهد الشعرى العربى فى تلك المرحلة.

إذ لم ترق هذه الخطوة الأبعد لرواد حركة الشعر الحر الذين رأوا فيها سلوكا جماليا أكثر جذرية من سلوكهم الجمالى فأبعدوها عن بؤرة المسرح.

كما لم ترق هذه الخطوة الأعمق للنظام الوطنى الثورى العربي، الذى رأى نفسه مطابقا لحركة الشعر الحر، من حيث الرؤية (تعديل الأطر القائمة من دون الخروج الكامل عليها)، ومن حيث الهيكل (نقد الأشكال لا نقض الأشكال)، فأبعدها عن بؤرة المسرح برفع حمايته عنها وهى الحماية التى أسبغها على حركة الشعر الحر، المتوائمة معه فى «سقف» التغيير الثوري: فى الشعر وفى المجتمع.

ثم إن هذه الخطوة الأعمق لم ترق – وهذا منطقى – لدعاة التقليد والثبات فى الشعر، إذ هم فى الأصل رافضون لتجديدات قصيدة الشعر الحر، ناهيك عن قصيدة النثر فأبعدوها عن بؤرة المسرح، ضمن إبعادهم للحركة التجديدية برمتها فهى بدعة وكل بدعة ضلالة.

وعلى الرغم من هذا التحالف الثلاثى (رواد الشعر الحر، والنظام الوطنى الثقافى ، والتقليديين) ضد حضور قصيدة النثر ، شقت هذه القصيدة طريقها إلى بؤرة المشهد الشعرى العربي: نتيجة لقوة وثبات قادتها من عقد الخمسينيات من ناحية، ونتيجة لانزواء رواد حركة الشعر وخفوت صوتهم المهيمن من ناحية ثانية ونتيجة لتسليم معظم التقليديين بأنهم صاروا خارج العصر من ناحية ثالثة ونتيجة لانهزام وتهلهل الأنظمة الوطنية سياسيا واجتماعيا وثقافيا. من ناحية رابعة ونتيجة لتبنى الأجيال الشعرية التالية لقصيدة النثر واتخاذها دربا جماليا من ناحية خامسة ونتيجة لتغيرات الزمن المضطرب وانهيار الواحدية والثبات والوزن «أو الاتزان أو الميزان» فيه من ناحية أخيرة.

والشاهد أنه منذ بدء ثورة الشعر العربى الحديث فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات من القرن العشرين كانت هناك حالة دائمة من «التراسل» أو التداخل بين شقى هذه الثورة: «الشعر الحر وشعر النثر. فأنت واجد فى كثير من الشعر الحر بعض سمات من شعر النثر (كما عند نزار قبانى وسعدى يوسف وعبد الصبور ومحمود درويش وسركون بولص). كما أنك واجد فى كثير من قصيدة النثر سمات من الشعر الحر (كما عند أدونيس والماغوط وإبراهيم شكر الله وقاسم حداد وعباس

بيضون».

ليس ثمة - إذن - فواصل حديدية باترة بين الشكلين، وإن اختص كل منهما بملامح مائزة، وإن صارت قصيدة النثر فى العقود الأخيرة ملونة مناخ الكتابة الشعرية الراهنة.

- ١١ -

ليس معنى كل ما تقدم، أن التطورات السياسية والاجتماعية هى التى تصنع ثورات الشعر فثورات الشعر لا يصنعها سوى الشعراء.

والتطورات السياسية الاجتماعية ما لم تواكبها مواهب شعرية عارمة ستظل تطورات مجتمعية محضة لا شعر فيها ولا منها ولا لها. كما أن المواهب الشعرية ما لم تواكبها تطورات مجتمعية ستظل شعرا جميلا، غير صانع لتحولات شعرية مفصلية.

هكذا، فإن المواكبة بين التطورات الكبيرة والمواهب الكبيرة هى المجلى الناصع للفكرة الناصعة التى هي:

مقال

الشعر العربى الحديث: الضرورة والاستمرار

عباس بيضون

يسود اليوم رأى بأن الشعر يتقهقر. رأى قلما يناقشه أحد ويؤخذ على عواهنه. إذ السائر اليوم هو أننا فى زمن ترد وتراجع، وما يصح على السياسة والاجتماع والثقافة فى جملتها يصح على الأدب وعلى الشعر بوجه خاص، ليس المطلعون أقل حيرة تجاه الشعر الآن من غير المطلعين، إذ حين نقرأ واحدة من افتتاحيات جمال الغيطانى فى أخبار الأدب، وهو مفتون بالشعر، نفهم أن قصيدة النثر بالشعر. الشعراء الأكبر سناً وشهرة يزفرون أيضا ضيقاً. يقول أدونيس إن قصيدة اليوم من حيث الرؤية والفكر عمودية. أما محمود درويش الأقل ميلاً إلى التنظير فقد أعاد الآن ما علا فى صدره منذ ٢٠ عاماً تقريباً «أنقذونا من هذا الشعر». لن نحصى من اعتبروا – ولو بعد لأى – أن القصيدة الحديثة كلها أكذوبة كوضاح شرارة مثلاً أو الغذامى على فرق ما بينهما. المهم هو أن أحداً لا يقاوم أطروحة أن الشعر فى انحدار، وأن هذا الرأى يكاد يصبح عاماً، وفى حال كهذه يروج من دون تمحيص. لن نطرح السؤال الآن إذا أمكن أصلاً أن يطرح سؤال كهذا. لكن نفضل أن نبدأ من أطرافه. القول إن ثمة قهقرياً يفترض تاريخاً للقصيدة الحديثة يمكن فرز مراحله وتميز قديمه من حديثه. يفترض أن القصيدة الحديثة كونت مرجعية كلاسيكية لها واختطلت مثالات ونماذج يمكن القياس بها أو عليها أو عنها أو منها. نصف قرن وأكثر تبدو كافية لتميز حقبة أدبية لكن القصيدة الحديثة بكل تاريخها لاتزال فى الميدان. إنها أربعة أو خمسة أجيال شعرية تعمل معاً.. جيل الرواد نفسه لم يتحول تاريخاً. غاب البعض وصمت البعض لكن أدونيس والماغوط وأبى شقرا وحجازى ورفقة مازالوا يكتبون ومازالوا يراجعون أعمالهم وتنظيراتهم. الرواد هم السابقون. والسبق ميزة لا تؤهل أصحابها بالضرورة ليكونوا كلاسيكى المرحلة ومرجعياتها ومثالاتها، وإذا كان الجميع فى المعمعة،

فإن تصدر الرواد لا يزال إلى الآن لسبب السابقة الزمنية، وإذا تعورف على الرجوع إليهم فليس ذاك إلا بسبب هذه السابقة، وبسبب أن تزامن وتجاوز أجيال عدة لم يسمحا حتى الآن بتحقيب وتأريخ. كثيرون لا يجدون للرواد سوى الأقدمية ميزة، لكن الانشغال النقدى المتركز عليهم والمراجعات النقدية تقول غير ذلك. هذا بحد ذاته لا يقرر شيئاً. إنه فقط يشى بتأخر النقد الشعرى وبتجاهله للأجيال المتقادمة تجاهلاً هو غالباً بنسبة تأخرها أو تقدمها، هكذا لا تحظى الأجيال الأخيرة بنظر نقدي. عد الشاعر نورى الجراح بعض شعراء الجيل الثانى رواداً جدداً. هكذا تتحول الريادة مرجعية مرة أخرى ويتدارك نقصها بإضافة آخرين إليها. الأغلب أن الريادة ظاهرة لا تتكرر فى الزمن مرتين، لكن سابقتها لا تتحول تصدراً ولا تغدو قيمة بحد ذاتها إلا فى ذهن موروث ما زال يعطى الفضل للأولين على المتأخرين، وهذا الذهن هو الذى أعطى الجاهلية الأولى فضلاً على ما تلاها وتفوقاً. ذلك بقى نظرياً ولم يحل دون التجويد الأموى والعباسي، وأحسب أننا فى تحويل الريادة إلى قيمة نفعل الشىء نفسه. أريد أن أبقى فى المبدأ وإلا فأن الرواد لا يستوون فى كفة واحدة، فيهم الفاضل والمفضول وفيهم المجيد والعاطل. ثم إنهم ليسوا جميعاً مؤسسين، بل إن التأسيس لا ينحصر فيهم وفى طبقتهم . الأرجح أن فى اجتماع خمسة أجيال ما يوحى بأن فترة التأسيس طالت إلى ما بعد الرواد، هذا إذا كانت انتهت فعلا. لنقل باختصار أن الريادة والمرجعية والتأسيس ليست واحداً. وأنها قد تبدو كذلك لأن تاريخاً فعلياً للقصيدة الحديثة لم يوجد أو لعله قيد الإنجازات. وفى غياب تاريخ كهذا ستظل السابقة هى الأساس وسينوب التراتب الزمنى عن الفرز التاريخي. شىء كهذا يبقى مدرسياً وليساعد على ترتيب الذاكرة، أما أن يتحول إلى معيار وإلى مفاضلة وإلى مصدر قيمة فذلك هو الكسل النقدي، بل هو قيام الحكاية مقام التاريخ وقيام العرف والمواصفات الاجتماعية مقام الثقافة. لا أشك فى أن هذا الكسل موفور عندنا وبأكثر مما نريد أو نستحق. لنعد إلى القول بأن الريادة غير المرجعية وغير التأسيس. ليس قليلاً ألا تكون الريادة سوى تمهيد وتبشير والتأشير إلى أفق ووجهة فيما يتكفل ما بعدها بالتأسيس والإنجاز.

كل هذا فى المبدأ لنخرج إلى القول بأن الكلام عن التقهقر فى الشعر يستلزم التوضيح: قياساً على ماذا وبالنسبة إلى ماذا؟ وإذا لم يقترن بتوضيح ذلك فذلك يعنى أن فى سريرته هجساً بأن للريادة سبقاً ليس فى الزمن فحسب بل فى المقام والمستوي، وأن للأوائل فضلاً على الأواخر.

تواطؤ الكثيرين على القول إن الشعر فى تقهقر لا يعنى أنه صحيح، أحسب أن القصيدة الحديثة منذ بدئها لاتزال تعد تقهقراً للشعر. وما يقال عن الشعر الآن قيل مثله وأكثر فى أول أطوار التجديد. ذلك يعنى أن حركة التجديد كلها لم ترق لجمهور المثقفين ومحبى الشعر، ولم يفت هذا الجمهور فرصة للارتياب فيها. انسلاح القصيدة الجديدة عن

الجمهور جرح لم يغفره الجمهور إلى الآن، قبل على مضض بيد أن التجديد الشعرى ظل بالنسبة إليه خيانة حقيقية. لقد عاش جمهور المتأدبين وصغار المثقفين فى حلم قومى كان بالدرجة نفسها حلماً حربياً. للشعر فيه دور مرسوم هو التحريض والحماسة، وقد تنكب الشعر الجديد تقريباً عنهما، لم يكن بين طبول الحرب الخيالية ولا أبواقها فافتقده الجمهور ولم يسامحه على غيابه.

كل هذا يعنى أن مقولة الشعر فى تقهقر مردودة شكلاً كما يقول المحامون. ولكن هذا لا يثبت العكس بالضرورة بل لا يثبت شيئاً. إنه يرد دعوى غير مشروعة ولا ينفيها، هذا بالطبع ليس إلا نقاشاً فى المنهج لا ينفع إلا فى ردع الشائعة الثقافية والمزاج العام عن أن يبدو فى مظهر قضية أو مسألة. إلا أننا لا ننتهى من نقطة المنهج هذه قبل أن نقول إن الشعر كله فى تقهقر فى الآداب كلها.

ولاشك فى أن للتجديد والحداثة مسئولية فى ذلك قد تتلخص فى أن الشعر لحق بثقافة تشكيكية نقدية متشائمة بل يائسة أحياناً. هكذا غاب عن دور اضطلع به منذ كان وهو مديح العالم وزرع الأمل. هناك بالطبع أسباب أخرى كثيرة، لكن صلب المسألة هنا فإذا جرى الحديث عن تراجع الشعر فى مناخ تراجع عام بدا هذا إدانة لطور من أطوار الشعر، فيما المسألة أكبر من ذلك وتتعداه.

ثم إن هناك على الطريق ملاحظة أخرى هى على نمط استهلاكنا الثقافي، فالشعر الجديد انطلق عندنا، كما تنطلق كل موجاتنا الثقافية والفنية وفى كل المجالات، من جملة مفاتيح يفترض واجدوها لا موجدوها بالضرورة ومتلقوها أنها أكيدة وأنها أخيراً جاءت بالحل وأنها تامة. هكذا يكتمل بسرعة نموذج لا يلبث أن ينتصب نمطاً ويجرى عليه الجميع ويستحيل مرجعاً ومثالاً. يجرى التلامذة على كعب الأساتذة من دون حاجة إلى التوليد وإعادة التجريب فإذا وصل الأساتذة إلى غايتهم وقف الأمر عند هذا الحد ودخل العمل كله فى تنميط وتكرار بلا نهاية. عندئذ نفهم أن ما ظنناه انقلاباً لم يكن إلا هم جيل أو جيلين وأن الاستهلاك السريع أدى إلى الاستنفاد. هكذا حصل مع قصيدة التفعيلة التى لم تنتج اسماً كبيراً بعد جيلها الثانى وهكذا حصل مع المدارس المختلفة للفن التشكيلي، وهكذا يحصل الآن مع الموسيقى وحصل كل مرة تقريباً مع النقد الأدبى والتنظير السياسي.. إلخ، أنها دائما موجات تبدأ وتستأنف البدء من دون تصاعد ملحوظ أو تراكم كاف أو تواصل . تعاقب أكثر منه استمراراً، يؤشر لذلك إلى مأزق الثقافة كلها، تأخر منتظم توسعاً وسيادة لأنماط شعبوية وتعميم سريع لأنماط أدبية وفكرية. إنه دائماً البحث عن المفتاح الوحيد أكثر منه الاستمرار فى المغامرة والاستطراد فيها.

بخلاف المشهور والسائد كان الشعر هو الأكثر تأخراً عن اللحاق بما سمى «الحداثة». أخرته تقاليد لم تكن فى الرواية أو الرسم أو الأبحاث، فكل هذه بلا سابقة، أو هكذا افترضت وتقلبت بتفاوت المثال الغربي، أما الشعر فليس هذا شأنه. كانت هناك مع الشعر المهجرى ومدرسة البيان المصرية وإلياس أبو شبكة وسعيد عقل محاولات متحفظة تحاول أن تطعم الشعر بجدة لا تخل ببنيانه، كانت الغاية استقلال القصيدة بتحريرها من المناسبة، وتقديم الداعى الداخلي، وهلهلة اللغة أى الخروج من الفصاحة العباسية إلى نوع لغة سائرة. مع ذلك بقى الشعر أميناً لغنائه الأصلى الذى يبدأ من ذروة عاطفية واستنفاد للحالة والمعنى أى من إيجاب كامل بحت، بقى الشعر فضاء واحداً وزمناً مترداداً متكرراً لا يمكن معهما التدرج أو التقطع أو التعدد. إنها المرآة الواحدة والكلام الواحد والمتكلم الواحد. تأخر الشعر فى اللحاق أو لحق بخطواته ناقصة. لذا بدت حركة الشعر الحديث ساعية إلى التعويض عن تأخرها بإعلانات راديكالية. لقد سمت التحاقها بالحداثة ثورة، الأمر الذى لم تدعه الرواية أو الفن التشكيلى مثلا، تكلمت عن التخريب والتفجير اللغوى والقطيعة مع الأب التراثى ومع الماضي، بل بدت فى بياناتها طامحة إلى اعتبار نفسها الثورة الأم أو الثورة بذاتها، لا نعرف بياناً روائيا مماثلاً وليس من المصادفة أن بيانات القطيعة كانت شعرية فيها تضمنت بيانات الفن التشكيلي، على سبيل المثال فى الغالب إلحاحاً على التواصل مع الماضي.

لقد عشنا فى مناخ هذه البيانات التى كانت فى قسم منها زبداً، وقلماً يتسنى لنا أن نتحقق من المنجز الفعلى النظرى والإبداعي، لم تحدد الحركة الشعرية الحديثة كحركة اتجاهات واضحة ، قام بها يسار عراقى/ مصرى ويمين لبنانى/ سوري، بمعنى اليمين واليسار فى تلك الآونة. لم يمل المصريون والعراقيون إلى التنظير كما مال اللبنانيون والسوريون، الجامع بالتأكيد هو دفع القصيدة إلى المطابقة مع المثال الغربى من دون تحفظ، عدا ذلك لم نعرف للحركة شعرا كحركة دعوى فلسفية وشكلية واضحة. كان لجماعة «الشعر» كلام ثورى مستلهم من السيريالية، تخريب تفجير، البدء من دون أب، لكن هذا الكلام يبدو مفارقاً إذا علمنا أن الثورة المطلوبة كانت خالية من أى اعتبار سياسى اجتماعى. كان اسم الثورة كافياً لكن الجماعة المعادية للماركسية بقوة يومذاك والتى يمت بعض أفرادها إلى اتجاهات شبه فاشية وجدت الثورة فى نوع من تغن حرفى بالرفض والحلم بولادة جديدة ولادة من غير أب بعد تفجير أو تخريب أو إحراق سدومى للحاضر الموروث وللماضى المستنقع فيه. الأرجح أن هذه القطيعة كانت مع التراث العربى الإسلامي، فيما بدت العدة إلى ما وراء هذا التراث أى إلى أساطير المنطقة تعويضاً ملائماً. لنقل أن هذه الثورة المزعومة ترافقت مع مجافاة للسياسة بجملتها، وفصل بين الشعر والسياسة بحيث بدت الثورة الشعرية بديلاً ثورياً كاملاً وسيجد هذا ترجمته فى

سعى الشعر نفسه إلى أن يكون بيانا شاملاً طارحاً لفنه بذلك بديلاً عن الثقافة بكاملها وعن الثورة أيضاً. مع ذلك لا نجد سوى دعوى حرة وتحريض على المغامرة لكن من دون أى تحديد، فالثورة فى اللغة تكتفى بالاسم ولا ترخصه فى محاولة للنظر مثلا فى صراع العامية والفصحى أو العلاقة بالأشكال الغنائية التقليدية أو اللغة الشفهية. كما أننا على رغم التفعيلية أو قصيدة النثر لا نجد أى نظر واضح فى مسائل الشكل أو الإيقاع. هناك بالطبع اتجاهات فردية لدى الشعراء لكنها لم تصنع حركة. فهذه بقيت ضائعة بين شكلانية تجرد الشعر من أى قصد أو محتوى واستبداله تصنع الشعر بديلاً عن الفلسفة والتاريخ والسياسة. فى كل الأحوال نتعجب من خلو الدعوى الحديثة، عدا لفظية التحديث والتغيير، من أى أفكار تفصيلية، إذ لا نجد فى الواقع غير البراءة من الماضى أو الدعوى إلى الحرية أى مقومات أخري. لكننا مع ذلك نجد عدداً من النواهى الواضحة، فالأرجح أن رفض السياسة كان نوعاً من دخلنة للشعر ورفضاً إلا للحدث الداخلي. وربما كان تبنى السيريالية وأن من دون يساريتها عنى حصر الشعر فى دفق اللاوعى واستبعاد الواقع والخارج، أى عالم الأشياء والأحداث، عن الشعر. هكذا غدا للشعر مفهوم ضيق، وانحصرت الحداثة فى المونولوج الداخلى والتخريب اللغوى.

ما تقدم هو بالتحديد حصاد المدرسة السورية/ اللبنانية ومجلة شعر، لكن هذا الخليط النظرى ليس كل ما قدمته شعر، لقد كان أجل ما صنعته ترجمات شاسعة لشعراء العالم، هذه الترجمات كانت بنت يومها، فقد قدمت على سبيل المثال برس قبل أن يفوز بجائزة نوبل، وأكتافيوباره وهو بعد فى شبابه، والسيريالية الفرنسية وولت ويتمان، وسلفاتورة كوازيمودو، وبالطبع لوركا ونيرودا... مهما يكن من أمر هذه الترجمات فقد أشارت إلى أن العالمية كانت حلم شعراء «شعر» الأول، وكان الحضور بموازاة المجريات الشعرية العالمية فى أساس مشروعها. وربما لذلك اندفعت فى سبيل ذلك من دون مبالاة بالتقليد. ربما لذلك كانت القطيعة نوعاً من الولادة العالمية.

ليست المدرسة العراقية فى الحركة الحديثة عن هذا التنظير. لم تكن معينة بلغة القطيعة والتخريب والتفجير والولادة العالمية. قيل الكثير عن شبهة إليوتية وستويلية فى شعر السياب، وترجم سعدى يوسف جانباً من شعر العالم، لبكن إعلاء اللغة وتحويلها لم يصل فى الشعر العراقى إلى حد التبرؤ من المادة الأولى. كان فى هذا الشعر بقايا من أمكنة وسيرة وحكاية وذكرى واقع وأشياء وثقل مادى وبيئة وطبيعة وسياسة أيضا. لم يكن الخارج معيقاً للغناء كلياً ولم تكن السياسة منافية للشعر فى حين أن تراث «شعر» الأساسى كان فى دخلنة العالم الكلية وإعلانه وتطهيره من كل مادة أولي.

كان شأن قصائد موضوعها الذات فى كليتها والعالم، بحملته واللغة فى تمامها. قصائد كانت فى شمولها بعيد تعريف الشعر على أنه تغريب وكيمياء ومونولوج داخلى وتحله

محل التاريخ والثقافة والسياسة والثورة وربما محل اللغة كلها.

-٣-

يمكننا أن نتكلم عن موجة أدونيسية فى السبعينيات، فى مصر والمغرب والعراق وجزئياً فى سوريا ولبنان، كان أدونيس المرجع الشعرى والنظرى وحتى الفلسفي، عنواناً لما يرجع إليه وما لا يرجع. لقد لبت الأدونيسية بالتأكيد حاجة جارفة لم تتوقف كثيراً أمام إشكالياتها. هى بالتأكيد قادرة أكثر من غيرها على إيجاد حداثة ذات عراقة كلاسيكية، وأن يكون أدونيس لذلك أول كلاسيكى الحداثة. إغراء دعا الجميع إلى أن يلبوه من دون الخوف من مجازفة كبيرة قادرين هكذا على التوفيق بين قطعية راديكالية مفترضة وموازين تراثية. لقد تجاوزت الأدونيسية الهلهلة اللغوية للمهجريين، التى بقيت تراوح ، نحو لغة باروكية يتفتح طريقها البلاغى ويتناسل إلى ما لا نهاية. يمكننا القول إن مرحلة وجدت لغتها وزيها الأدبى فالأدونيسية هكذا تحرر اللغة من أى إدانة ومن كل تزمين وتردها ذاتاً جماعية وفردية، ذاكرة ومستقبلاً، أصلاً وأفقاً، أى أنها لحظة التقاء الفردى بالجماعي، التقاء الفرد بالتاريخ والذاكرة بالمستقبل، أى أننا كنا فى لحظة اكتفاء وامتلاء نادرة، فهنا يبدو إمكان التاريخ وإمكان الثقافة وإمكان الروح. لا تغدو الأدونيسية موجة طاغية إلا بهذا الوعد، توحيد كل شىء والإيعاز بمشروع كلي. هنا كانت الحداثة تبدو وكأنها تسير فعلاً على عجلات والذات فى لحظة تحقق والإيمان شبه النيتشوى بالتجاوز. لقد كان الملحمة فى الانتظار والانتشار والتوسع والتفتح اللانهائى لقد كان «مهيار» بالتأكيد بطلاً، إذ هى اللحظة التى تعود فيها اللغة أباً جديداً تغتسل ومعها التاريخ من كل موات وتحنط وتنفتح فيها المعانى الجديدة، معانى الآتى والمقبل، كان هذا تفجير اللغة وهو فى الحقيقة تفجر اللغة التى تستعيد قدرتها الخالقة. ذلك بالتأكيد كان يعطى الشاعر والقارئ ريادة ليست أدبية فحسب لكنها تاريخية وحضارية وثقافية، بل ومن بعيد سياسية، لقد أنيط بالشعر هذا المشروع التوحيدى الوحيد الذى يحيى ويغير. أنيط بالشعر تلك القوة التى تتجاوز الأدب إلى نوع من تطهير الواقع وإلى نوع من إنشاء دينامية تغييرية كاملة. ليس مهما بالطبع أن نفتش عن أوليات عملية لذلك فهذا ما لم تهتم السيريالية بالبحث عنه ولم تهتم الأدونيسية كذلك. لكن الكلام عن دينامية وتوحيد لم يكن يحتاج إلا إلى هذا الإنجاز الذى هو استنفاد الذات فى اللغة واستنفاد اللغة فى نوع من التفجر النووي. لقد وجدت مرحلة كلمتها، كنا بالتأكيد فى حاجة إلى ذلك للأم الذات المبتورة كما يقول «شايهان» وتحديد نقطة ابتداء وإيجاد إرادة أولى وإيجاد ملحمة معاصرة، أى أفق وجدوى ومعنى للصراع. ثم أن الشاعر بوصفه ذاتاً مفردة ويمكن أن تلحق به المثقف أيضاً، يستعيد هناك ذاته المفردة فحسب ولكن هيمنة خيالية وقدرة مزعومة على القيام بتبعات التاريخ.

صارت الأدونيسية عنواناً لما تريده وما لا تريده، غدت أحياناً، عنواناً لتحمل لغوى ولى للعبارة وهذيان غير موزون كما غدت عنواناً لسيلانات لغوية وشعرية فلكية بلا أى مركز أو نظم، كما غدت عنواناً لتفخيمات كلاسيكية وحنين قرآنى أو عباسى بحت، بذلك أمكن للعديد أن يتنقل وللجميع أن يسعدوا بهذه المجرات الكلامية التى تعيد من جديد غسل الذات والذاكرة وتماهى الآن بالتاريخ والعالم الجديد والمشروع المستقبلي. للجميع أن يسعدوا بهذه السيمياء التى لا تحرر من الجمود فحسب ولكنها تخرج من مراوحات النمو وأسئلته المعلقة وإشكاليته القاتلة إلى إعلان بداية وإلى فتح صراع له بالتأكيد ثمنه الفادح لكن أيضا نبله مأساوى ومعناه البعيد. هذا تلخيص لا تسمح هذه العجالة بأكثر منه، لكننا ونحن نتحدث عن الشعر علينا الكلام بلغة أكثر تعييناً، أدى تكرار الأدونيسية فى كل مكان وتبسطها وتسهيلها وتوسلها بفهم وغير فهم إلى رتابة شعرية وثقل شعرى.

لقد تراكمت تصورات ليس فيها غير ذهان لغوى ولا تملك من البداية غير استفراغ لغوى بلا أول ولا آخر ولا مركز ولا موضوع ولا فكرة ولا صورة، فالواقع أن النص الشيزوفرينى يدخل نفسه فى فصام لا يفتح أى حوار أو مخرج. تراكمت نصوص تملك فقط ادعاء فوق شعرى وفوق فكرى وفوق أى شكل أو دلالة بحيث لا يبقى منه سوى قشرة متحذلقة متحملة زاعمة مزعومة. لقد كان هنا التسهيل المفرط، الأرجح أن الترجيع اللغوى تحول بالطبع إلى ذاكرة ثانية. لقد عادت الفصاحة مجرد تصويت وها هى تتحول إلى تعويذ طلسمي. هكذا ندخل فى سيمياء كاملة تقريباً. ويغدو الشعر مجرد ترجيع لإيقاع أصلي. انطلق أدونيس وحده وهو بالطبع صاحب تجربة كاريزماتية كانت بالتأكيد مخيلة مرحلة كاملة، لكن التجربة كانت من القوة بحيث استعارها الجميع اليوم، وبحيث اتكلوا عليها للبدء من النهاية. إذا كنا نتحدث عن التسهيل فينبغى ألا ننسى النمط الأدونيسى وقبله النمط القبانى ومعه النمط اليوسفى وبعده النمط الدرويشي. فالحقيقة أن التسهيل هو دائماً فى إيكال البحث والسر لعمل سابق والبدء من نتائج حاصلة بل يمكن القول إن التنميط ليس بالطبع ذنب أى من الشعراء، فهو مردود إلى ما سميته فى محل سابق من هذا البحث «كيفية استهلاكنا الثقافى» ما يعنى ميلاً إلى اعتبار الثقافة تعليماً وعقيدة والعقود غالباً منها مقعد التلميذ والمؤمن، إنها نسبياً صفة أشباه المثقفين الذين يسودون لا ثقافتنا وحسب بل وحكوماتنا وأنظمتنا أيضاً.

-٤-

هل القصيدة الحديثة مسئولة عن طلاق الشعر والجمهور، والجمهور هو جمهور المثقفين لم يعد الشعر عنصراً إلزامياً فى ثقافة هؤلاء كما كان من قبل. كان تذوقه وروايته جزءاً من تربية الماندارن الغربي، كما هو الأمر تقريباً بالنسبة إلى الخط عند الماندارن الصينى

أو حتى العربى فى وقت ما.

لقد انفقد هذا الماندران ولم تبق قواعد واضحة لتربية مثقف حديث. عدا السياسة لا نجد فى الواقع أى إلزام آخر، مع ذلك فإن الحنين إلى الماندران جزء من حنين إلى رموز موحدة أو نفترض أنها موحدة. لم يغفر المثقف العربى للشعر الحديث أنه هدم هذا الرمز وأنه غدا ثقافة أقلوية، لم يغفر له ذلك وبدا له أنه بانفراده يهدم ذاتاً عربية مزعومة ويهدم جسوراً للتواصل ويحرم العربى من حداء ضرورى لمسيرته، ربما نفهم من ذلك لماذا ظل الاشتباه ثقيلاً بالحركة الشعرية الحديثة ولماذا اتهمت يوماً بالشيوعية ويوماً بالعمالة للأمريكيين، ولماذا ظلت بالنسبة إلى كثيرين طارئة وأجنبية، بدا الشعر لكثيرين مرتداً خائناً، فتحوله إلى لغة خاصة كان يحرم الجميع من بقاء لغة موحدة كان ترجعها وذكرها عزاء فى سنى القحط والجفاف والتراجع، وربما بقيت لكثيرين المحل الوحيد لحلم جامع وذاكرة مشتركة، يمكننا أن نفهم حزازة المثقفين ضد القصيدة الحديثة وإبقاءها مع استثناءات نادرة فى هامش يضيق أو يتسع لكنه للآن لم يغد فى كلاسيكيات الثقافة العربية ولا تراثها، الراهن.

مع ذلك فإن القصيدة الجديدة المنشقة كانت مع انفرادها وأقلويتها وربما للسبب نفسه قادرة على إنتاج حركة شعرية عربية جامعة، فالأرجح أن رقعة السجال والتفاعل لم تكن فى يوم أوسع منها الآن أو أكثر مشاركة وشمولاً. وجدت ثلاث بؤر لهذه الحركة هى العراق بالغناء الصاعد من قلب المكان والطبقات التاريخية ولبنان وسوريا بالتجريب والباروكية البلاغية والوساطة الغربية، ومصر بواقعية ووضوح وضبط للخيال واللغة. هذه بالطبع توصيفات سريعة ومتواترة، مع ذلك فإن أياً من هذه المدارس لم تصمد فى مكانها، كانت هناك باستمرار هذه الريح التى تنقل اتجاهاً من أرض لتزرعه فى أرض أخرى. وكانت هناك أيضاً هذه القدرة على الانشقاق العنيف أو السلمى فى كل مكان. لقد لاحظنا كيف انتقلت الأدونيسية إلى مصر والمغرب والعراق منزاحة هكذا بالتدريج عن بؤرتها الأولى.

ثم يمكننا بالمقابل أن نلاحظ كيف أنزرعت القصيدة العراقية اليوسفية غالباً فى لبنان وسوريا ومصر والمغرب، فيما كانت تواجه ردوداً أخرى فى العراق. ليس اختلاط البؤر وحده الملحوظ بل امتداد الحركة إلى الأطراف وبزخم مماثل لما لها فى البؤر الأساسية، إلى أن بدا أن صعيداً واحداً يشمل الأطراف والمراكز، وإلى أن المراكز تغدو بالتدريج تاريخية، فى حين أن التفاعل والتجاذب يجريان على خارطة أخرى. كل هذا يرينا كيف أن القصيدة الجديدة كانت أيضاً جزءاً من حلم حديث قفز فوق الحدود واتجه دائماً إلى بناء خارطة خيالية توحيدية. لم يكن الشعراء العرب فى يوم على هذه الدرجة من التعارف والتعاطي، على رغم أن الإقليميات الضيقة طالما كانت تخفى شعوراً متأخراً بالذنب

لانقلاب على الآباء التاريخيين واستضافة آباء بدلاء مكانهم. هذا ما يفسر شوفينيات تأتى غالباً متأخرة وفى غير وقتها ومكانها. ففى لحظة بناء الدولة القطرية يجرى الانتباه المتأخر إلى صيانة الحدود. مع ذلك فإن التوحيد الشعرى الذى يدور أحياناً حول أسماء كالحضور الخاطف لمحمود درويش يعنى أيضاً إيصال الحركة بلغة مترحلة وسجال مترحل، ويطرح سؤالاً حول صلة هذه الحركة بيئات مختلفة. إذ لا نقبل سهولة بداوة الأنماط الشعرية وقدرتها على الأنزراع فى أى أرض من دون أى مقاومة كبيرة من تقاليد وتراث محلى ومن دون تكيف جدى لها مع المناطق الجديدة.

ذلك يوحى بأن الحركة الشعرية شأنها شأن روافدنا الثقافية الأخرى عائمة وبلا جذور، قدرتها على التنقل والانزراع تلقى ظلاً على كل التراكم والتجذر الثقافى فى راهننا اليوم، بل تلقى ظلاً على علاقة الأسئلة بالواقع وتشعرنا بوجود حاجز شبه فصامى بينهما. وإذا بدا لأول وهلة أن الشعب العراقى عراقى على نحو ما والتجربة السورية اللبنانية تجربة لبنانية سورية على نحو ما. فإن القدرة على الانتقال من دون تعديل أو تكييف تجعلنا نقلل من تقدير المسحة المحلية، أو تجعلنا نشعر بأن التعميم والانتشار هما أيضاً من فقدان عناصر مقاومة وممانعة جديين فى سجالاتنا الثقافية، مما يسهل إنتاج ثقافات صورية وذات وجود شكلى إلى حد بعيد.

لا يبدو بيان الـ ١٩٦٧ العراقى الذى كتبه فاضل العزاوى مع سامى مهدى واضحاً. لا نعرف إذا كان الغموض هو ثمن تسوية بين الشيوعى الذى سيغدو طريداً فى ألمانيا والبعثى الذى سيستقر بين بارونات الحكم الصدامي. بالكاد نفهم أن البيان انقلاب على السيابية، ليس نقد سامى مهدى للسيابية فيما بعد ذا قيمة نظرية لكن يمكننا أن نستخلص منه أن الرومانسية أضعف رواسب أو روافد القصيدة السيابية، وأن هذه القصيدة ليست حديثة بمقدار. فى الغناء الذى لا ينزل كثيراً عن الذرى العاطفية والتدفق الأشعث والسليقة التى تربح أحياناً على البناء ما يفسر ذلك. لابد من أن الكلام عن الحشو والثرثرة واللجوء البرانى إلى مفردات أسطورية يقع فى ذلك السياق. لكن السجال حول البناء على هذا النحو يظل تقليدياً مادام لم يشفع بنظر جديد فى الشكل والتأويل. فى ضوء ذلك لن تكون القصيدة السيابية فى الأغلب فالتة إلى هذا الحد، لكن الانقلاب على السيابية قد يجد ترجمة أفضل فى أعمال العزاوى أو أعمال سامى مهدى نفسه، أين سيولة السياب من سيولة العزاوي؟ لكن سيولة العزاوى هى تحويل القصيدة إلى ما يشبه الكولاج الجرائدي، إنها لا تخرج الآن من بؤرة وجدانية بقدر ما تنشر فى نوع من «النشرة» المدينية حيث يتكلم الواقع نفسه من دون إعلاء وجداني، ومن دون تحويل مجازى كبير وبالطبع من دون أى أسطورة شخصية . يسعى سامى مهدى إلى قصيدة ملموسة ذات صرامة أسلوبية، لكن المهم هو أن الواقع يتكلم من دون شطح غنائى أو عاطفية نافرة.

لا نعرف ما إذا استطاعت قصائد العزاوى أن تكون شعراً بقدر ما هى نقد شعر، لكن المشروع الشعرى الذى انطلق منذ «قصائد مرئية» من أسس مغايرة ظل وحده يتقدم نحو بناء بديل، مشروع سعدى يوسف بدأ من دون بيان وتقريباً من دون نقد شعر، مع ذلك فإن ترجمات سعدى العديدة تنم أيضاً عن خياره الشعرى. ما تجنبه هو الإنشاد والأسطورة الشخصية وبالطبع البيان الشامل. لقد أوجد لغة ذات وزن وحجم وحدود مادية، لكن مع خفة وشفافية وتسرير لمحات من تاريخ وخارج وسرد وتساؤلات واستخلاصات ذكية تتعالق بإيقاع محولة القصيدة إلى فضاء مركب مفتوح ومغلق.

إنه مزيج مخصوص من إشارات وثائقية وسيرية وفانتازية يتصفى بموسيقى داخلية ويبدو فى النهاية شخصياً وعاماً حيادياً وحميماً واقعياً وفانتازياً سردياً وغنائياً. مشروع سعدى كان فى أساس جناح فى شعر السبعينيات. يمكننا الكلام عن هاشم شفيق كاستمرار وإضافة، فيما أكمل الآخرون انقلابهم باتجاه قصيدة برسية أدونيسية بركاتية المحنا إليها من قبل.

– ٦ –

بدأت قصيدة النثر مع محمد الماغوط وأدونيس وأنسى الحاج وشوقى أبى شقرا، وبالطبع مع جبرا جبرا وتوفيق صايغ وإبراهيم شكر الله، هذا بالطبع تاريخ لكن الأكيد أن قصيدة النثر كقصيدة التفعيلة نوع وما يندرج تحته ليس واحداً. هناك أكثر من قصيدة وأكثر من عالم ووجهة. هذا بديهى لكن بداهته قلما تتجلى للنقد الشعرى الذى يفرد لقصيدة النثر باباً على حدة، كأن الجدل حول مشروعية هذا النوع استهلك النقاش حوله وظل من حينه يراود البداية. لقد تراءى أن قصيدة النثر هى حدث السبعينيات وما بعدها، وظلت قصيدة النثر هى الحدث الأساسى من دون أن ينتبه كثيرون إلى أنه أيضاً غرق فى تفريعاته وما يحدث فيه. وإلى أنه لم يعد ابن الشعر الضال الذى ترجى عودته فلقد أنجب أنسل وصار له أبناء وأحفاد وسلالات ومن اللامجدى أن نبقى عند صدمته.

من يراهنون على أن قصيدة النثر هى الحدث الأساسى فى السبعينيات، وما بعدها لا ينتيهون إلى أن ذلك قد يكون نتيجة بمقدار ما هو سبب. قد يكون الحدث الأساسى الفعلى سلبيا وغير مرئى، إذ يصعب أن نلاحظ أن المسألة هى فى ما لم يقع أو توقف عن الحصول. إلا أن الحدث الأول بالنسبة إلى هو نضوب شعر التفعيلة بعد السبعينيات وتوقفه عند شعراء الجيلين الأولين أو الأجيال الثلاثة الأولى فى حساب آخر. إذ يحير أننا لا نعرف اسماً لافتاً بعد هذه الأجيال ولا نجد قصيدة مبتكرة حقاً فى ما بعد السبعينيات. لم يتوقف شعر التفعيلة كما لم يتوقف الشعر العمودى أيضاً، لكن شعر التفعيلة يبدو وكأنه وصل إلى تمام مقلق. لقد اكتملت نماذج أصلية واستنفد البحث والتجريب، وانتهى

الأمر إلى دوران حول النماذج الأصلية وإعادة إنتاج وتنويع على إنتاج وتفريع منه. هذا هو الحادث الأهم وهو حادث حقاً بمعنى أنه ليس حتماً ولا نتيجة ضرورية، إذا بدا أن نضوب الشعر العمودى حصيلة تاريخية، فليس هذا شأن شعر التفعيلة الذى لم يكد يكون له تاريخ. إن جيلين أو ثلاثة لا تكفى للإرساء والتأسيس فكيف يمكن أن تستنفد كل التجربة وتنهيها. لقد استهلكت الفترة الانتقالية بين العمودى والتفعيلة جانباً من هذا الوقت القصير أساساً والذى لا يكاد يتجاوز عمر جيل شعرى واحد فكيف لا يصدمنا توقف التفعيلة، وكيف لا نجد فى ذلك عطالة كبيرة وداء عضالاً، وكيف لا نحاكم كل ما أسميناه حداثتنا الشعرية وربما إنتاجنا الثقافى كله بهذه العين. وكيف لا نتساءل بجدية عن التصحر الذى أصاب هذه القصيدة. نتساءل إذا لم يكن هذا شأن شعرنا كله وثقافتنا كلها. وإذا كان النفس القصير والمدى القصير والتجربة القصيرة بالتالى عوارض متأخرة لمرض أصلي، إذا لم تكن السرعة إلى الجواب والقطع والتمام داء أصليا. أما المقلق بالطبع فهو سعادة مراهقين بالشعر والثقافة بما حدث وتجييره لحساب قصيدة النثر التى ستعانى من التصحر والجفاف ذاتها إذا لم نحسن هذه المرة التفكير والبحث . الاستنتاج بأن التفعيلة ذاتها هى التى انتهى عمرها لا يقوم على أساس، إنه عقل استبدالي، عقل قطيعة واستئناف بدء هو الذى يوحى بأن قصيدة لا تقوم إلا باستئصال قصيدة. يحاول محمود درويش فى محاولات ناجحة أن يسبر فضاءات جديدة لقصيدة التفعيلة ويحتاج الأمر إلى إرادات مماثلة بالطبع. قصيدة النثر ليست تطوراً تاريخياً للشعر ولا مرد مرحلة متطورة أو غير متطورة من مراحله، إنها نوع أدبى آخر بين النثر والشعر، ويمكنها أن تكون بين الفلسفة والعلم والسرد والشعر ولم تقم لتكون وريثاً ولا بديلاً وإنما لمدى آخر من الحركة والمزج والتركيب.

-٧-

بدت قصيدة محمد الماغوط مكتملة وكافية بحيث إنها لم تحتج إلى مبرر، لم تحارب للدفاع عن نفسها، لم يتذكر كثيرون فى حينها أنها بلا وزن فقد شغفتهم أولاً صورها الانفجارية المشقة والسيرة الصعلوكية التى تقدمها. فضلاً عن الاحتجاج الذى يغدو فيه الشعر ملكوت البراءة والريفى المقتلع جواب الشوارع راوية الحقيقة. كتب هذا الشعر ليحظى بالتعاطف الذى يستحقه. لم يكن فيه أى اعتداء أو استفزاز لأى من مثلنا الأدبية، كان بالعكس تحدياً إيجابياً واضحاً لقصيدة التفعيلة. لقد حمل بساطة أكبر الرسالة التى لا تقدر عليها قصيدة التفعيلة، فهذا المزيج من السيرة والغناء والاحتجاج لم يوجد بهذا القدر من البداهة والنفاذ والانسياب فى شعر آخر. لم يبد شعر الماغوط لفقدانه الوزن مارقاً. كان بالعكس يملك ما جعله بسرعة مثالاً فى الشعر والنثر. غداً الفن الماغوطى نموذجاً لغناء

المغدورين. لقد أتى الماغوط إلى النثر من دون أطروحة نقدية. وصل إليها بالبساطة التى وصل إليها رائدها الفرنسى اللوزيوس برتران وسعى فيكتور هيغو عمود الشعر الفرنسى يومذاك وسعه ليجد له ناشراً بالبساطة التى انعطف فيها بودلير إلى قصيدة النثر بدون أى جرح ولا معاضلة، كانت عملية سلسة وسلمية إذا جاز القول لقد أوجد الماغوط لغة أكثر حركية وأوسع تعبيراً وأكثر مطابقة وأكثر تشعشعاً وأشد وضوحاً وهجومية فضلاً عن كونها ذات غناء طازج وعضوى ومتحرك وذات بيان إيجابى وفلسفة بسيطة إلى جانب المهمشين والمقتلعين كان بوسع كل هذه العناصر أن ترسى نموذجاً جديداً بأقل درجة من الخلاف.

لكن «شعر» كانت تريدها حرباً. كان على قصيدة النثر أن توجد كتهديد وكانشقاق. وأن تكون استفزازاً خالصاً. كتبت «لن» بحبر هذا الاستفزاز القصدي، إذ بعد نصف قرن تقريباً على كتابها لاتزال صداميتها بادية ولم تستوعب فعلا فى أى ذاكرة وأى تراث. لاشك أنه كتاب غريب لكنه أيضا كتاب مجتهد، إنه نوع من ورشة كتابية فعلية إذ الكتاب من ناحية أخرى حمل تمارين وتطبيقات واقتراحات وأشكال وتجارب، إنه مختبر كامل ومن العبث اعتباره مجرد ارتجال وشطح كلامي، لكن «لن» و«الرأس المقطوع» بعده يظلان إلى الآن مستحيلى القراءة تقريباً. فالتكوينات الكاوسية الموجودة بوفرة فيهما صلبة وصادة وغير قابلة لأى تحويل. إنها نوع من الأنتى لغة. وبلغة بلاغية أقرب، نوع من المعاضلة والتمحل المقيمين، فهى موجودة كاعتداء صريح. يصعب إيجاد مجرى إيقاعى لتراكيب كهذه لكن يصعب أكثر إيجاد مقابل دلالى لها، إنها عديمة الشفافية وقلما تشع بأى إيحاء، وأكثرها يبقى على حاله من الثقل التكويني. نصوص كهذه كانت بالتأكيد من أول أمرها سعياً إلى الفتنة، إنها لا تعلن الانشقاق فحسب لكنها موجودة علناً كفضيحة أدبية ولغوية. اقترنت قصيدة النثر، كما فصلتها «شعر» بهذا التخريب كما سماه أنسى الحاج. ومنذ ذلك الحين فإن قصيدة النثر هى هذا الشقاق والاعتداء المعلن، هى هذه المعاضلة للإيقاع والصورة والمعني، إذ لا نجد غالباً وراء المعاضلة شيئا ولا نحظى بالمقابل بكثير من الاشراقات والصور الانفجارية والكلام المشعشع.

نصوص شوقى أبى شقرا الآتى إلى النثر من الشعر أكثر ألفة للنظم والتوقيع، أن نصوصه المؤلفة من نثرات خفيفة ولاهية وخالية من أى مضمون درامي، هذه النصوص المصنوعة بإهمال متعمد وأحيانا معلن للفصاحة، تفعل ذلك بقدر من التحنك إذ تتلخص من طبول الفصاحة لكن بإيقاع عيدى مرح وخفيف. إنها تستكمل التقطير الإيقاعى الذى انشغل به الشعر اللبنانى لكن من دون أجراس رنانة بالطبع محولة النص كله إلى تداعيات إيقاعية. نص شوقى أبى شعرا فى أفضل حالاته ذو مفهوم صارم للشعر، إنه لا يجده خارج هذا المس الإيقاعى ويحاذر من أن يختنق فى أى مصيدة أخرى فى الموضوع أو

بالمعنى أو الموقف لذا تبدو قصيدة النثر مع شوقى أبى شقرا عدوة للموضوع والمعنى ولكل قصد فى الشعر.

لقد جاءت قصيدة النثر ولكن كاستفزاز صريح، لم تكن فقط طريقة فى الكتابة أو النظم فخلاف قصيدة التفعيلة كان لقصيدة النثر بيانها الشعرى والفلسفى وضمناً السياسي. إذا لم تكن قصيدة متشائمة دائماً (قصيدة المرضى والسرطان) فأنها سلبية بالتأكيد. بدا الإيجاب الماغوطى ساذجاً هنا وكذلك غناء المهمشين والمغدورين. فقصائد أنسى وأبى شقرا ومن جهة أخرى أدونيس تحصن الشعر من التورط برسائل معلنة إلى الخارج. تحصن الشعر الذى لم يعد مجرد شكل أو نوع فني، فقد تحول إلى أقنوم بذاته وفى داخله ومنه وإليه تتم الثورة والتدمير. القطيعة اللغوية والقطيعة الثقافية هما عنوان هذه الثورة وإذا لم يكن مهماً تحديد الغاية، أهى ولادة من الذات كما عند أدونيس أو تقويض ذاتى كما عند أنسى أو لعب حر كما عند أبى شقرا فإن الشعر وحده كان مفجر أو مخرب أو مدمر هذه اللغة التى تحمل كل تاريخنا العبودي، لقد أصاب رأس الأفعى بالضبط إذ لا سلطة للتقليد والانحطاط من دون أن يكون أساسها فى هذه اللغة المقدسة. لقد قتل المقدس على نحو ما وانفك السحر عن كل ماضينا العجائبي. هكذا كانت نخبة معزولة ومن أى تقليد سياسى فعلى ومع انحياز وراثى لليمين النظامى تقوم بالثورة «الحقيقية» ليس نيابة عن أحد، إذ أن مقتها للسياسة كان عنيفاً بالنظر إلى هيجانات الشارع، لا ننسى أنها كانت المرحلة الناصرية. كانت الثورة داخل حرز التراث والماضى فالقصيدة النثرية ومن دون أى تبعات سياسية من أى نوع، كانت انفجاراً فى داخل القلعة، كانت ثورة كاملة ولكن من دون أى موقف سياسي. ففى مجلة «شعر» حيث قوميون سوريون اجتماعيون ولبنانيون كانت هذه الثورة «الأرستقراطية» رداً نظيفاً وغير مباشر على حراك جماهيرى هائل رفع صورة القائد وأمجاد الماضى والإيمان الدينى بالشعب مع الاتهام المسبق للغرب. لقد اعتدى على اللغة. لم يتطلب هذا أكثر من أفراد جسورين وأحرار، إنهم الأنوات الكبيرة والدراماتيكية الجديرة بمغامرة كهذه ، أنوات ستتجلى فى مهيار الدمشقى وفى مونولوج «لن» الطويل حيث يتحول الشعر إلى سيرة عليا، إلى نمذجة وتشخيص كاملين.

لاشك فى أن السيريالية لعبت فى كل ذلك لقد قرنت الأدب بالثورة لكن السيريالية رفضت أى استقلال للأدب بينما احتكر الشعر الثورة فى أدبيات «شعر». بهذا الاحتكار غدا بديلا للثقافة كلها فحسب بل وللتاريخ أيضاً. سيكون الوقت إذن سانحاً لتضخم نرجسية الشعر إلى الأوج ولامتلائه ببيانات تدمير وقتل أب وولادة من الذات. سيكون لكل ذلك طابع سحرى تقريباً، فاللغة القديمة كانت خلقاً جديداً وألفاظ الرفض والخراب والمرض كانت بحرفيتها مفاتيح سحرية، لقد سطرت هذه النصوص الطويلة التى حوت كل شىء لتكون أناجيل للمستقبل. لم يهتم أنسى الحاج بالمستقبل لكن «لن» كانت بياناً تدميرياً، ولم يهتم

أبو شقرا بأى قصد لكن بدأ من لا لغة ومن دون أن يظهر أى عنف من أى نوع كانت الفصاحة قد جرى تقليمها ونزع أسنانها وتحويلها إلى لعبة. كان الشعر إذن هو إنجيل التحرر الجديد، لكنه بذلك بدا متجاوزاً نفسه باستمرار، بدا أقرب إلى حركة شاملة، إلى قيادة أركان للثورة والتجديد والمستقبل. كان الإلهام النهضوى والإلهام السيريالى رديفين هنا، لكن هذا جعل من البيانات الشعرية وحتى النصوص ، على رغم عدائها للمباشرة الجماهيرية عامرة بتخطيطات أيديولوجية، إن «لن» و«أغانى مهيار» دعوتان بهذا المعني. لنقل إن قصيدة النثر كانت راديكالية، الأمر الذى لم تكنه تماماً قصيدة التفعيلة، راديكالية إلى الدرجة التى غدت فيها «الثورة الحقيقية» فى وجه هيجانات الشارع، لكن من دون أى تصور سياسى كانت «الثورة الحقيقية» محاصرة فى قفص . كانت كل تجلياتها استفزازاً حاداً لكن عقيماً أحياناً للغة. ربما هيأت للشعر مكانته فى العربية وأسطورته عن نفسه فيها ادعاء القيام بتبعات التجديد والانقلاب، لكنها تبعات فوق إمكانه وطبيعته. فالشعر الذى هو تقريباً قانون لغوى والذى يتصل بطبقات متعددة من تاريخ اللغة ليكون مركز الثورة اللغوية أو أن يتصدى لمستقبليه مفتوحة. أغلب الظن أن الرواية أقدر على ذلك، ومهما يكن فإن الثورة الشعرية كانت ضئيلة الحصاد بالنظر إلى ادعائها الطنان. كانت النصوص المنتجة عامرة بادعاء ليست فى مستواه غالباً. إذ أن مجموعة من الألغازات أو السيولات الكتابية لن تملك بالضرورة هذا الاستشراف المستقبلى والريؤيوي. سيكون الخلط والصراع ممكناً دائماً بين البيان النظرى والمنجز الحقيقي.

ليس هذا هو التناقض الوحيد، الأرجح أن الحركة كلها واقعة فى شبكة من التناقضات لعل أهمها أن الادعاء الثورى كان يتمتع فقط بمخيلة شكلية بالكامل. كانت الثورة الشاملة من جانب ومن جانب آخر قصيدة تتعبد لنفسها أو لغة تتمرأى فى ذاتها، فالراديكالية الجديدة حملت معها من النواهى ما يلزم الشعر بأن يتجنب أى تراسل مع الخارج. ألزم الشعر بأن يكون حجرة داخلية تعيش فى نور نفسها، هكذا انتفى الموضوع تقريباً، كما انتفت المباشرة وانتفى بالطبع كل سرد أو وصف وما عاد فى وسع الشعر إلا أن يدور حول موضوع المواضيع وسيره السير والشعر الأعلي. لم تكن الراديكالية سوى هروب إلى الأمام من حصار فعلي. لقد عبر عن صعوبة التغيير الهائلة بأكثر إعلانات التغيير دوياً. تكفلت دائماً بالثقافة العربية ماكينة كاملة من الشعارات بالتغطية على غرق العجلات فى الرمل وصعوبة التقدم العظيمة.

أدت راديكالية قصيدة النثر إلى استتباعها لفلسفة غريبة عنها وتحويلها إلى تابو بمجرد قيامها والنتيجة قطع صورى جعل الشعر يضخم مغامرته اللغوية ويحولها إلى نهاية فى ذاتها، يصعب القول إن ذلك وسع على قصيدة النثر أو جعلها تظهر ما فى طاقتها لقد تمت محاصرتها فى علبة أيديولوجية ثم محاصرتها بعد ذلك فى قلب شكلى.

بدا أن قصيدة النثر فى حرج من اسمها، لم يجده نقادها فقط متناقضاً بل العديد من شعرائها أيضاً لقد شق عليهم أن ينسبوا شعراً إلى النثر أو نثراً إلى الشعر. وهناك من قام بمحاولات إنقاذ سريعة فوضعت أسماء أخرى لكن المشهور غلاب. لم يكن هذا جدلاً حول الاسم بقدر ما هو حول المفهوم. ظلت قصيدة النثر تحمل كلمة النثر فى اسمها كعار غير مفهوم، أو تهمة صريحة. لم يكن النثر مطلوبها بل الشعر. والشعر من دون أى زيادة إذ طالما ألزمت القافية وألزم الوزن الشعر بالحشو والزيادة، ولم يتحرر الشعر منهما ليدخل فى النثر، بل ليزداد خلوصاً للشعر. هكذا كانت قصيدة النثر، عند نفسها أكثر اشتغالاً بالشعر وتكرساً له، وهكذا بدت كلمة النثر فى اسمها نافلة، شاءت قصيدة النثر أن تكون أقل حشواً وإطناباً وتزيداً. شاءت أن تكون أكثر كثافة وإيحائية وتحويلاً، وبالطبع أصفى غناء وإيقاعاً. بوسعنا القول إن قصيدة النثر سابقت قصيدة الوزن على شعريتها وكان رهانها بالطبع أن تكون أعلى شعرية من قصيدة التفعيلة وأن تثبت هكذا نفسها بديلاً أو منافساً على الأقل. هكذا بدت قصائد النثر أكثر انغلاقاً واستقلالاً بالشعر وانطواء وتجنباً لكل ما يشى بمناسبة خارجة للقول أو يمت إلى مقابل خارجي، شاءت قصيدة النثر هكذا أن تتلخص من كل اشتباه بالنثرية، وإذا استثنينا نسبياً الماغوط فإننا نقع على شعر أشد تصفية وانغلاقاً مجازياً وتصعيدا غنائياً من شعر التفعيلة.

لاشك فى أن قصيدة النثر الأولى فعلت ما فى وسعها لتتبرأ من النثر، كان هذا اسم أطروحة تقيم بين النثر والشعر جداراً وتقوم على جوهرية الشعر واستقلاله. بعيداً عن اسمها أخرجت قصيدة النثر من نطاقها تماماً، ما كان ممكناً أن تتميز شعرية النثر أو جمالياته. لقد وضعت علامة سوداء على السرد والخبر والوصف والمناسبة والتفسير والمناقشة والبحث والاستخلاص والتفلسف. كان الشعر هكذا عملاً جوانياً يتجنب أن يستعير من الخارج اسماً أو مناسبة أو موضوعاً. كانت الذات على هذا هى موضوع المواضيع وسيرة السير، هكذا كان على الشعر أن يعيد مغامرته ذاتها فى كل قصيدة. ففى كل مكان كان الشعر يعيد تعريف جوهريته وقطيعته وداخليته.

ربما لهذا نجد أنفسنا أمام مطولات مستمرة، إذ لم يكن للقصيدة أن تبدأ من لقطة أو شظية أو حيز محدود، كان أمامها موضوع المواضيع، كان الشعر كله أمامها، وكان عليها أن تبنى نفسها دائماً كعالم موازٍ كذات أخري. هكذا نجد أنفسنا دائماً أمام «الكتاب» الكتاب حيث لا قصيدة ولكن شعراً جواباً يستفرغ اللغة ويستفرغ العالم إلى أخرهما. إذا كانت هذه التجربة الملحمية مغوية بالتأكيد فإنها تحمل أيضاً طابع استحالتها. المطولات كانت تعيد دائماً التجربة إلى أولها، وفى كل مرة كان العمل الشعرى يقدم نفسه كسفر تكوين جديد للغة والكون . هذه الرحلة كانت تفقد نفسها غالباً وتتحول بسرعة إلى ترجيع فقير وإلى تراكم لغوي.

تجربة كهذه كان يمكن أن تبدو لشعراء من جيل ثانٍ مدعية وزخرفية ومغلقة إلى حد بعيد، سرعان ما تكلست وتكلس معها مثال الشاعر الجوهرانى قدموس الذات واللغة، بدا الشعر وكأنه منهك من قول نفسه وإعادتها، وبدا لزاماً عليه أن يجدد عهده مع اللغة والأشياء ومع نفسه وصاحبه، الأرجح أن حذلقة المطولات وسيولتها وترجيعها، كل ذلك استحال نمطاً غريباً وغير طبيعى وكان من السهل تميز وعورته وهجينه، فقد كان فى هذا نوع من شعرية متعالية بقدر ما يمكن أن تكون زائفة.

لذا كان لابد من العودة إلى نوع من بداية، إلى شعر يخرج من قيطعيته شبه الكاملة أنها عودة إلى لغة عربية محولة بالكامل، لغة لاتزال لها صلتها بمادتها الأولى ومقابلها الخارجى لغة مسننة ومادية كان لابد من إخراج الإيقاع من ترجيعية مملة والغناء من وجدانية وتشخيصية عاليتين، كان لابد من العودة للموضوع وللخارج وللسيرة وللتجربة المباشرة وللسياسة ولليوميات والعالم المديني. كان لابد لقصيدة النثر من ألا تتبرأ من النثر، لا من لغته الصحفية السائرة ولا فنونه، لا سرده ولا مبانيه ولا عوالمه، هكذا ومع بعض شعراء السبعينيات والثمانينيات: سركون بولص ووديع سعادة وبول شاوول وبسام حجار وأمجد ناصر ونورى الجراح وعبده مازن على سبيل المثال. دخلت قصيدة النثر فى النثر بما يعنيه ذلك من غناء مختلف ، من صلة أوسع بالخارج والمدينة والحياة اليومية وبما يعنيه أيضا من اختلاط أنواع وثقافات وبما يعنيه من إيجاد نص مفتوح، هكذا لا تعود مسابقة قصيدة التفعيلة رهان قصيدة النثر، إن رهانها فى علاقتها بالنثر والثقافة كلها وبالعالم الراهن، وقدرتها على أن تجد بالتدريج مفهوماً لآخر للغناء وللتناول الشعري.

شعر سركون بولص ذو لغة مادية. العالم الفعلى يبرق عبر الصور والاستدعاءات يتكون هذا الشعر من تقاطع مصادر متفاوتة. الذاكرة الشخصية والتجربة المباشرة والرسائل المحددة مع أنواع أدبية وفنية ونصوص ثقافية وأمكنة ورحلات وخرائط مدينية، إنها مادة لا تفقد آثارها فى الشعر ولا تتعرض فيه لتحويل وانقطاع نهائيين وإعلاء تام، عالم سركون بولص ينبض بين المادة الأولى والتحويل المجازي. إنه يتكلم بصوتين : نثرى وشعرى فى آن معاً. هكذا يحتفظ الكلام بحراكه وصدمته وإحالته المزدوجة.

– ٨ –

من أين بزغت الثمانينيات ، أحسب أنها بزغت تقريباً من قصيدة السبعينيات ، ولا أعرف إذا انفصلت بما يكفى عنها، السبعينيات سن نضج قصيدة النثر والثمانينيات وما بعدها سن غلبتها، غدت قصيدة النثر بتسارع كبير مهيمنة فى كل مكان تقريبا، ومع قصيدة النثر بدا أن الحيز الشعرى يفقد حدوده ويتداخل مع النثر، حصل هذا بتوسع جعل الشعر غير مستقل بعد بقاموسه أو موضوعه وحتى إيقاعه ، وبدا أحيانا مقترباً وحساسية

وأحياناً تقنية. الأرجح أن مفهوم الشعر لحقه لذلك قدر من الإبهام، بدا أن تراث الحداثة كاف لقصيدة الثمانينيات وما بعدها لكن تنزل الشعر من الشعر أو حتى من الأدب لم يعد قاعدة. انفتحت أبواب أخرى كالسينما بالتأكيد وليست السينما وحدها فهناك الغناء والرواية والمسرح والصحافة. لاشك فى أن الصورة السينمائية هنا تتداخل بالصورة الشعرية لا تحتاج الصورة السينمائية إلى أكثر من لغة توضيحية والحق أن لغة القصيدة الجديدة فى الثمانينيات وخصوصا ما بعدها بدت شيئا فشيئا بعيدة عن أى مفهوم سابق للغة الشعرية. اللغة هذه المرة لا تبدأ من المعنى فانتظار المعنى من التأليف الصوتى لم يعد الأساس تقصد المعنى وتوليد الإيقاع من لعبة المعنى نفسها غلبا، أى أن فى تقطيع المعنى وتوازى المعانى وتكرارها وتوزيعها تشكيليا وقصها ووصلها وحسابات النطق والصمت فيها وضغطها وبترها أو تسييلها أو ترتيبها أفقيا وعموديا، خطيا وتشبيكيا، تناظرها أو تضادها كل هذا الأشبه بالسيناريو بدا لعبة أخرى للقصيدة، الأمر الذى يطرح مجددا سؤال اللغة وسؤال الإيقاع، لا نعرف إلى أى حد استطاعت قصيدة الثمانينيات وخاصة ما بعدها أن تستوفى هذه اللعبة الأخرى.

اللغة فى قصيدة الثمانينيات وخاصة ما بعدها غير متعددة الطبقات أنها لغة السطح الواحد، إذا جاز التعبير لا يناط الأمر الآن بتعدد المعانى واحتمالاتها فهذه القصيدة لا ترتاح للتوليد اللغوى والتناسل اللغوى ولا تحتاج حتى لطبقات المعنى العديدة، إن حصر المعنى مهم لديها قد لا يكون واحديا لكنه أيضا ليس جنونيا ولا مفتوحا على كل المعاني، ذلك يفترض ألا يكون للكلام عمق مبالغ به أو خفاء لا يدرك. التسطيح لا السطحية بالطبع سمة النص الثمانينى وما بعده، أتكلم هنا عن شىء يشبه التسطيح فى الفن التشكيلى وفى بعض الروايات الكتابة فى القصيدة الثمانينية وما يليها مرسومة كما هى فى ظاهرها لا فى ما وراءها أو إيحائها فحسب. التوهيم هنا ليس الأساس ولا السحر ولا الاحتفال . شعراء الثمانينيات وما بعدها يحسبون أن الإبهام والتوهيم أساسا كتابة مضى وقتها، أن كل هذا البذخ الخيالى ليس ملزما وليس ملزما أيضاً الإيماء الخفي. الأرجح أن هذه الكتابة لا تبالغ فى ابتكارها وخصوصيتها وثقلها الإيحائى والأسلوب أنها كتابة تأخذ كثيراً بالظاهر وتبتعد عنه بحساب.

ليس فى كتابة الثمانينيات وما بعدها هذا الازدواج بين العمق والإبهام، بل ليس هناك الإيحاء بالعمق عن طريق الإبهام، إذ لا يمكن التضحية بكل شىء لإظهار الخصوصية. لنقل أن شاعر الثمانينيات وما بعدها يرى أن الإبهام والغموض تقليد قديم ولا يرى بالطبع فى الوضوح قصور خيال الوضوح بالنسبة إليه أساس والوضوح لا يعنى انتهاء الفن ولا ضيق اللعبة وانحصارها إذ يمكن التوليد تحت شمس الوضوح، ويمكن الاستمرار فى جدل المعانى وجدل الصور من دون الدخول فى مناطق مظلمة.

شاعر الثمانينيات لذلك لا يبدو تحت وطأة لا وعى هائج مظلم، الوضوح والوعى ليسا بالنسبة إليه غير شعريين، كما أنه ليس مهووسا بالخصوصية والأسلوب هوس سابقيه، لا تتطلب الخصوصية منه كل هذا الانحراف الكتابى الذى يجعل الشعر فى أحيان مستخلصا بالكامل. الأرجح أن اللغة كما يريدها شاعر الثمانينيات وما بعدها تتميز بشىء من العموم ليست تماما إبلاغية لكنها فى الأساس تواصلية، بعض شعراء ما بعد الثمانينيات يبالغون حين يقولون إن اللغة أداة فحسب، الأرجح أنهم يقولونه على سبيل الاستفزاز والتحدى لكن اللغة مع ذلك ليست حرة تماما ولا خاصة تماما الأسلوب موجود لكن شاعر الثمانينيات وما بعدها ليس عابد أسلوب، وليس الأسلوب عنده كسر كل مشترك وكل عام إلى حد نسيان نقطة البداية. لنقل إن شاعر الثمانينيات وما بعدها يشترك مع كل فنانى العالم الراهن فى قلقهم من الخصوصية، ومن التضحية بكل شىء فى سبيل أنا الشاعر، يشترك معهم فى القلق من التوقيع الخاص ومثلهم لا يحسب أن الفرادة التامة أمر ممكن ولا يخفيه أن يشترك مع غيره فى أشياء كثيرة، بل لا يخفيه أن يقال إن كتابته لا تملك طابعا خاصا.

مع ذلك يبدو شاعر الثمانينيات وما بعدها مهووسا بسيرته إنها تقريبا موضوعه الوحيد وخبرته الوحيدة التى لا يدخل فيها تعمد أو خلق تام، لكن السيرة الذاتية هنا ليست عبادة ما هو ذاتى بل رؤيته وكأنه ليس ذاتيا وتسويته بما هو أخروى وعام، السيرة الذاتية هنا شبه عامة، فما يهم منها هو المألوف والمشترك، شاعر الثمانينيات لا يبالغ فى انفراده ولا يذهب بعيدا فى تأمله لنفسه، بل يرى فى الغالب نفسه جواب أماكن وأوقات له ولآخرين: الرصيف والشارع والبار والسينما والمقهى ليست مطارح للوحدة إنها دائماً لكثيرين ثم إنها ليست مجالا لبطولة خاصة ولا لدراما من أى نوع ولا لتأمل خاص مستوحد فى هذه الأماكن تجنب نسبى للعمق والفرادة، وما يكتبه الشاعر هو ما يحسبه لغة هذه الأماكن الظاهرية البرانية القليلة التأدب القليلة الخيال القليلة العواطف القليلة الانفعال، اللغة الوقائعية مع شىء من التذييل الذاتي. إنها ليست بالطبع ملحمية ولا غنائية جدا وستكون لذلك قريبة من الكلام، قريبة من الكتابة الصحفية، قريبة من الواقعية الإيطالية فى إفحاشها بالواقع ومبالغتها فيه، وما ينتج عن هذه المبالغة من فكاهة ومفارقة ووقاحة وغلظة، وقائعية هذه الكتابة فى جزء منها مداعبة للواقع كما أن السيرة الذاتية فيها بحث عن «أنا عامة» إذا جاز التعبير.

تبدأ القصيدة هنا بشبه حكاية توحى فى سردها بأنها حكاية كل يوم وكل إنسان، حكاية يبدو وكأنها تقال على سبيل المثال، كأنها سبيل إلى القول إنها واقعة ليس إلا وإن الشعر ليس شيئاً آخر ليس سوى مجرد واقعة بلا تزيين ولا إضافات، هكذا يبدو الشعر وكأنه لا يقصد سوى نقد الشعر وإعادة تعريفه كأن كل قصيدة تعيد التأكيد مجددا على تعريفها

للشعر ونقده.

أحسب أن شعراء الثمانينيات وما يليها لا يبتعدون فى ذلك عن شبه تقليد فى القصيدة الحديثة يقضى بأن يعيد الشعر دائماً تعريفه للشعر، قبل الثمانينيات كان الشعر يقول إنه الرفض أو التخريب أو الاحتجاج أو النضال أو الحب أو أى شىء آخر، شاعر الثمانينيات وما بعدها يفعل ذلك وإن بقدر من اللامبالاة أو التأفف.

لكن شعراء ما بعد الثمانينيات بدأوا يسأمون الحكاية المثل هذه بل انتبهوا إلى أن هذا قد ينتهى إلى تقليد آخر وقد يتحول مع الزمن إلى تشابه باعث على السأم وإلى تبسيط شبه تعليمى وإلى حجر جديد على التجربة وتحويلها مجددا إلى درس وخلاصة. أظن أن شعراء ما بعد الثمانينيات بل ما بعد التسعينيات خاصة هم الآن رهن مراجعة لذلك، أو أنه بلغ مداه كما هى العادة، لذا بدأ فن الحكاية الذاتية المبتذلة بالتراجع وأمكن أن يبدأ الشعر من الحكاية وغير الحكاية ومن الأنا والآخر والمعلوم والمجهول بلا فرق لنقل إن شعر الثمانينيات وما بعدها هو شعر اللحظة، اللحظة لا اليوم فحسب فقد تذرر الزمن إلى لحظات وتحللت الرواية إلى لقطات ومشاهد . أحسب أن شاعر الثمانينيات وما بعدها يسعى إلى القبض على اللحظة بأدوات قد يكون بعضها استلهاما للسينما، إن بصرية الشعر مجاورة للحظيته، والأرجح أن المونتاج واللحظة الحركية المركبة هما ما يتجه إليه شاعر ما بعد الثمانينيات، إذا كانت اللحظة لدى شاعر الثمانينيات بسيطة فهى أكثر تركيبا لدى شاعر التسعينيات، الأرجح أن العموم يحتاج إلى وقت ليغدو فناً وأن الواقع لا يستوى بسهولة درساً ومثالا وأن الأثر الشعرى ليس فقط بخلاصاته وأنه أيضاً صلبه وكيانه وتجربته الخاصة، من هنا أحسب أن الشعراء يعيدون مجددا مساءلة اللغة والشعر والتجربة بعد أن استنفدوا الأجوبة البسيطة.

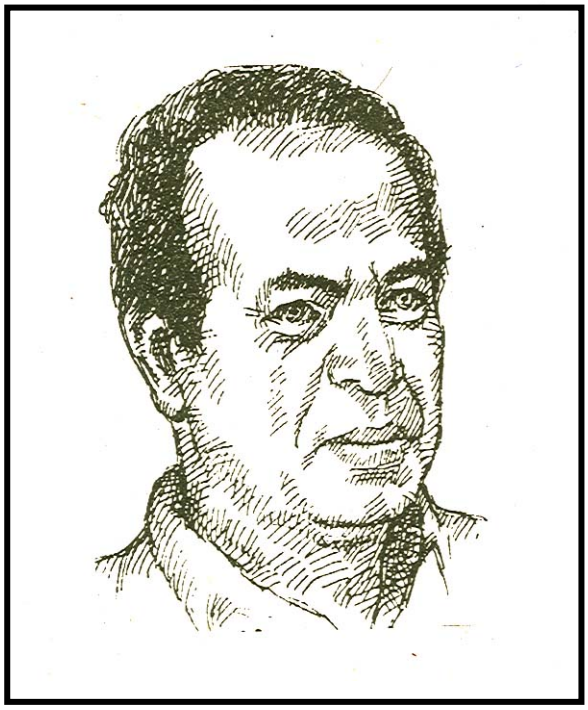
-٩-

لا يمكن الكلام عن تقهقر الشعر ولا عن تقدمه، هناك أزمة مع القارئ تعود إلى بدايات القصيدة الجديدة لكنها مع تفاقم عزلة الشعر والتحدى المتزايد لقصيدة النثر تتفاقم أيضاً، ما من حلول جاهزة سوى أن على الشعر أن يخرج من مكمنه الدفاعى لتجديد الحوار مع القارئ فحسب ولكن مع هموم العالم ومفترقاته الثقافية والفنية، إذ لا تكفى التجربة المباشرة أو السيرة اليومية لتشابكات عالم تزداد تقاطعاً وكونية واندماجاً فى استعارات كبري. لابد لشعر اليوم أن يكون أيضا نصا ثقافياً وعابر أنواع لا تخترقه جماليات السرد فحسب ولكن أيضاً المقالة والمونتاج ولا نستبعد النص الإنترنيتي، لا نستبعد العلم ولا الفلسفة بالطبع، إن تحويل كل هذا التشابك إلى صورة يومية أو سؤال شخصى أو جماعى أو علاقة جسدية هو ما يبقى للشعر حاجة فى عالمنا. أين الشعراء العرب من مهمة كهذه؟.

الديوان الصغير

المجتمع زى الرصيف

مختارات من شعر فؤاد قاعود



إعداد وتقديم

طلعت الشايب

لم يكن فؤاد قاعود الذى رحل عن عالمنا قبل أيام من الشعراء «الترزية» الذين يقومون «بتفصيل» قصائد حسب الطلب، أو يلهثون وراء مناسبة لاهتبال فرصة «ليلة محمدية» أو «أكتوبرية» «أو مهلبية» والصراخ «إديها كمان حرية»! فؤاد قاعود الذى تابعه أبناء جيلنا منذ الستينيات عندما قدمه صلاح جاهين على صفحات مجلة «صباح الخير» وافتقدوا صوته العذب فى ليالى مصر الظلماء – وما أكثرها وأطولها – هو فؤاد قاعود الصامد النبيل حتى آخر الأيام صاحب المواقف الصلبة والمبادئ الواضحة التى لا تعرف الرقص على الحبال و«عجين الفلاحة بالحبل»، وكان يرفد ذلك إيمانه بالحياة التى تخرج فى مدرستها وبالناس الذين بادلوه حبا بحب وبالشعر الذى أخلص له فكان يأتيه سلسا مطواعا ليكون «برجاسه ومتراسه» و«خوذه فوق رأيه».

لما تكون الحلبة ما فيها مصارع
أقعد أسن البحور
وارتب الأسلحة
جعلت رمحى م «الطويل»
وخنجرى «المتقارب»
ومن «المديد» قوسى وسهمى «الهزج»
وسيبفى م «الكامل» ودرعى «الوافر».
وكعب فرسى «الرجز»
ومازلت واقف فى الميدان سافر،
لا دراعى كل ولا لسانى عجز

لذلك سيظل فؤاد قاعود فارسا من فرسان المقاومة فى تاريخ شعر العامية المصرية الذى بدأ بالاعتراض على كل ما يحول دون الإنسان وحقه فى الحرية والعدل ، الاعتراض على «الباطل المطلق سراحه» وعلى «قلة البركة فى كل إيد» وعلى «قسمة المخاليق حراس وسادة وعبيد» إنه يعترض حتى على الهواء» لما يكون مقصور على

الشرفات»، وعلى «المية» «اللى ما ترضاش تمشى فى العالى»، وعلى الشمس «لما توزع ضوءها من غير عدل، وتطل ع القصر بس وتهمل الأكواخ».

هذا الاعتراض الإيجابى التحريضى هو الذى يطلق روح المقاومة فتزلزل الأرض تحت أقدام السلطة الغشوم، وتخرج أثقالها لكى يصبح هذا «الزحام الماشى من غير كلام» ثورة شاملة، وليس رقصة ترقيع وتهذيب وإصلاح على إيقاع اللصوص ومستثمرى أوجاع الناس. هذا هو الإيمان بالمستقبل وبقدرة الشعب على التغيير وصنع المستحيل، فالشمس التى تسقط مع كل غروب إنما تفعل ذلك لكى تؤوب كل يوم مع الصباح الوليد، «والموت نفير ينادى ع المواليد» والهزيمة تعلم الانتصار، وبالرغم من هجائه المر لكثير من الأوضاع وللقلوب الكثيرة التى أصابها العمي، ولزمن «الرقاصة والمغنى» زمن الإعلان الذى «فيه المواليد عجايز والرجال مانيكان» ولمدينة «السبايا والبكم» بالرغم من ذلك فإنه كان يعرف تماما أن كبار الشعراء والحكماء دأبوا «من وقت فجر الوعى حتى النهارده». على التصدى للنشر والقبح والظلم والجهل بكتابة سطورهم على أوراق شجرة الأمل بينما يقول لسان حال كل منهم وهو قابض على جمرة الحزن المبارك: «العدل سيفى وكيفي، أضرب به يخشع كل قلب، حتى الظلوم والجهول، والشعب والرب حراسى وأفراسى ، أصول وأجول بالأصول، وأفرد جناحاتى على ناسي، لحد شط الوصول ، يا روح ما بعدك روح، يا عيون بتخطط ضحكها بالنوح، حافرد جناحاتى وأبوح، يا شعب أنت الصمد والفرد والمعبود، أنت التراحيل والزنود والجنود ، فكر ودبر وقيس، دا مفيش خلافك رئيس، والعدل.. سيفى وكيفي»!

لاكن حتفضل للأبد كلمتى

● وكفايه إن اللى حيقروا الأثر
حيقولوا رغم الزيف وحكم الكيف،
فى عصر معدوم الشهامه
فات من هنا ع الطريق
فارس بحق وحقيق!

● وكإنى مركب فى المحيط بتسير
جزئية فى البحر الكبير
محتوم تغير شكلها فى اليم
عارف بإنى باموت
أو راح تموت هيئتى
لاكن حتفضل للأبد كلمتى!

فؤاد قاعود

الصدمة

لو نزلت المحروسة ملفوفة القوام
أم العيون بنفسجي
من قصرها العالى وشاورت لي
لوحدى من دون الأنام
حاغمض بصرى.. ومش حارد سلام
عشان أنا من سنه
نفضت إيدى م الغرام.

● ●

لو دندن البلبل بصوته الرخيم
وضم عوده تحت جناحاته
وكنت أنا وحدى النديم
أقفل ودانى ف وش أنغامه
أهيل عليه التراب
عشان أنا من سنه
شفت الغنا كداب.

● ●

لو اصطفانى المضحك المشهور
بلعبه.. واتشقلب قصادي،
حيطل من عينى الغضب
ومستحيل حابتسم
مهما المهرج هاص وزاط
عشان أنا من سنه
عرفت إن الضحك ابن العياط

● ●

لو خصنى الفيلسوف
بحكمته المحفورة فى ذهن الزمن
وبدأ يوجه لى الحديث
حاخد طريق غير طريقه
حامشى بعيد عن خطوته والزحام
عشان أنا من سنه
مؤمن بلا جدوى الكلام

● ●

لو اتحشى فرشى بريش النعام

ولو ستارة غرفتي
مطرزينها بأجمل الأحلام
محال أغمض عيوني
مهما يزيد لومي
عشان أنا من سنه
ضيعنى نومي.

●●

لو النجوم تنزل وتمشى فى الشوارع
لو العمارات تطير
ولو الضفادع فى الشتا عرقت
والجو أصبح فى أغسطس مطير
ولو الحمير اتكلمت بفصاحة
والنملة صبحت فى ضخامة الفيل
موش حاندهش بعد اللى فات
عشان أنا من سنه
إحساسى بالدهشة مات!!

(كتبت هذه القصيدة فى ٥ يونيو ١٩٦٨فى الذكرى الأولى للهزيمة)

الشاهد

أقر إنى شفت عند الشروق
الشمس طالعه
وأقر إنى شفتها بتنزل عند الغروب
لكن جريمة القتل ما شفتهاش،
سمعت إيه؟
سمعت موج البحر بيزمجر على بعد
مليون ميل
لكنى ما سمعتش صريخ الضحية
برغم قربى من مكان الحادث.
أيوه! أنا شفت النجوم بالليل
وكان ما بينهم نجمة حمرا بترتعش،
كان لو زاد الهوا عليها حاتنطفي
لكنى ما اتذكرش وجه القاتل
مع إنه فات من جنبى واتبادل معايا
الكلام.
كان شكله إيه؟
طويل قوى وقصير
وتخين.. رفيع.. أسمرانى وأشقر
لا له حدود مميزة ولا شكل ثابت
مادام فى كل قضية يلزمكم
قاتل ومقتول وشاهد
ممكن قوى .. أكون أنا القاتل أو
المقتول
لكن بلاش اشهد واقول الحق.
يا بيه ف عرضك
ماليش أنا ف الطور ولا ف الطحين،
طيب حاقول .. بس ابعدو المخبرين
أنا شخص حالم.. مسالم،
من صغر سنى والمشى وسط الشجر
هوايتى م الليل والنهار

وأول امبارح
قابلنى واحد قاللى كلمة وطار
سألنى ع الساعة .. وقبل ما أقوله،
تركنى واتوغل ف قلب الغابة
وشكله كان يشبه لشكل البيه وكيل النيابة
حاضر، راح اخرس
أنا قلت م الأول ما شفتش حاجة
لكى بقى انتو اللى غصبتوا عليه
وخليتونى أقول
حصلت جريمة قتل وحشية
لكن ماليش فيها ذنب أو مسئولية
يا تقيدوها بالقضاء والقدر
يا ضد مجهول
وإن كنتوا عاوزين توصلوا للعدل
اللى سألنى .. اجعلوه مسئول

●

أنا لو أفوت م المشكلة دى سليم
حاقعد فى كوخى .. واقفل جميع البيبان
يحرم عليا السير فى أى مكان
هجم الخطر ع الكون ومات الأمان
ومن علامات النهاية
إن اللى شفته قصاد عيونى بيقتل
هوه اللى بيحقق معايه!!

البرواز

أنا صورة إنسان
وحياتى رسماية مخنوقة ف برواز
ملعون البرواز اللى محدد أحلامى وخانقنى،
ملعون البرواز اللى مكتف أيامى وشانقنى،
أنا صورة إنسان
كتفنى البرواز، ومساحتى ميت سنتى فى ميت سنتى،
بروازى سجانى
والشمس اللى بتطلع ملايين المرات ناسيانى،
أنا صورة إنسان مشتاق للحرية
وبقالى مليون صبحية
رسمايه مخنوقة ف برواز مطفيه.

القوقعة

أخدت وجبتى م الذكريات
وشربت قهوتي
وعن سلام النفس والهدوء
بحثت جوا وحدتى
لكنما الأصوات .. بتفوت من السدود
وتشدنى لغوغائية المدينة
ما تخبطيش ياريح على الشباك

ولا تولولى حوالين غرفتي
دى القوقعه أمان
جعلتها من ذاتى حصن بدون بيبان
جدران وأصلب من حوافر الغيلان
فى قلب كهف ليل غميق.. نظرت فيه
عرفت نفسى مين
لكن فى نور الشمس ياعيون
بيلمع السراب ويختفى اللباب.
بلاش تسرسب يا قمر ضياك
من كوتى الوحيدة،
أنا.. لا يبكينى سقوطك فى الغيوم،
ولا يفرحنى خلاصك م الضباب
ولا كنا يوم صحاب
فقدت شوقى للبحور
لما لقيت حوافر الحيتان
ممددة على الشطوط
وشفت فى الكبينه أخطبوط
بيصطبح بدم بنت
يا بومة الغيطان..
انعبى مهما تنعبي
دانا خرست م التشاؤم والتفاؤل
ومفاجأة الأيام
ولعبة الأنين والابتسام
أنا عرفت مشيكو
وتعبت بالنهار.. من وطأة العيون على تنفسي

وفى المسا، سئمت من تلصص النجوم
ورصدها لخطوتى البريئة.
ما تزعرطيش يا طلقة الرصاص
وأمنعك يا صرخة القتيل
من هز مضجعى فى كل يوم
أنا رغم عصمتى من الشرور
الدايره فى الأسواق
عرفت بالإدراك منابع الألم
ولما بانتبه
باعانى حتى من مجرد الوجود.
مين اللى أذنك يا يمامة الصباح
تنقرى على الجدار؟
يا للا أمشى من هنا،
مالكم ومال بيوت الناس؟
ضربت حسبتى مع الحياة
لقيتنى من يوم الميلاد
بادفع فى كل بسمه صرختين طوال.
وما ينتهى العذاب،
غير لما ينطوى الكتاب
ويرجع التراب إلى التراب!

اللعب

وقعدت ألعب بالكلام
لحد كلمة صلبه زى الحجر
حنتفتها بقت اسطوانيه

ثبت فوقها كلمه أصغر شويه
وكلمه أصغر ف أصغر
بقت عمود السوارى

●

البحر ساحر والمناخ قاري
يا جنة النور والهياج اللذيذ
الرؤيا واصله للبوغاز العزيز
والريح بيعمل فى الستاير عبر
الموت فى لحظة واللا شك الإبر
وأنا ما قريت الغث غير فى الكبر
وسط الزحام.

●

ورجعت ألعب بالكلام
فردت كلمه زى ورق الخص
شرشرتها بمقص
ولزقت فيها حروف بشكل البلح
حطيتها فوق البنا،
صبح العمود نخلة
الطين حنين والجيرة متداخلة
والدور كيزان
ويدور حديث فى المسا
عن واد رهن أمه قنا فدان
والأرض طلعت زيه ضلاليه
خدت التقاوى وشربت الميه
ولا عرق أخضر بان
الرقص أظرف واللا ندغ اللبان
وأنا ما حشيت القطن جوه الودان
غير من طنين الهوام
ورجعت ألعب بالكلام
شلت السباطه كلها،
وحفرت بحروف الكلام فوهه
ووضعت فيها كلمتين ضد بعض
قربتهم فرقعوا
آدت ف راسى النخله شعلة نار
عملت دخان جبار
والصوره صبحت مدخنة فبريكه
الشغل دار والأسطى أنتيكه
أحدب .. مسيخ..
ملامحه ممسوحه بأستيكه
جايبينه من بطن التاريخ
ومثبتين فى يمينه خرزانه
يهش بيها ع العيال يسرعوا
متسربلين بالرعب والإذلال
أطفال فى سن المدارس
وف السراكى مكتوبين عمال،
الصخر أتقل واللا هم المال،
وما دلنى ع الوحده فوق الجبال
غير اصطحاب اللئام.
ورجعت ألعب بالكلام!

● ●

وزهقت م المرسوم
رشيت عليه زخة كلام مدغوم
ما فضلشى شىء معلوم
وإيه فضل فى جعبتك يا اليوم،
أرسم سفينه واللا عصفوره
واللا عجوز ساحر ببنوره
واللا أهد الحروف وألمها فى الدرج،
القرية نامت والحرس والبرج
وأنا همومى ماليه كل الخرج..
لكن يجينى ويعترينى الوئام
ساعة ما ألعب بالكلام!

الحصار

إذ يقتلوا الناس فى شوارع قنا
إذ يقتلوا الناس فى شوارع سوهاج،
إذ تتقلب أسيوط تماثيل حجر
إذ يبلع الزلزال مدينة ببا
إذ يمضغوا ف الجيزة لحم الوليد
ويعلقوا الأوصال على باب زويله
إذ ضيقوا ع الناس فروع النيل
وسددوا ما بين ضلوع المثلث
رحماك يارب الفزع
لك الكوارث والخطوب البدع
وللعبيد العزل الانبهار.
جمعونا من كل الجهات
من الصحارى ومن شطوط السواحل
ومن بطون الجبال
وكومونا ف ساحة الملعب
طل الخبير من شرفة المكتب
وبص فى المنظار
مافيش خطر!
أربع نقط يتوزعوا بدهاء
ومدفعين ورادار
مافيش خطر!
رصينا أنفسنا بطوع واختيار
أكوام فى شكل الهرم
يرمى علينا الهليوكبتر فى اليوم تلات مرات
مكعبات م الرعب للوجبات
مافيش خطر!
وألفنا جو الحصار،
ضيق المكان وفراغة الأسوار
وما يتحسب نخر العنا فى القرار
لابد من أرقام جديدة
تحسب معاناة البشر فى نهار..
حتما فى نقطة معينه
إذ يصبح الكلم المجرد كيف
حتما فى نقطة معينه..
لابد من ثورة فى علم العدد
وثورة فى الجغرافيا

لابد من قلب الكرة
لابد من جعل الشمال فى الجنوب
الدايرة تتربع فى راس الجبل
وقوس تبدد صهدها فى السهوب
لابد من فرض ملهم،
يقدر على دمج المكان بالزمان
ويجسد الآن للعيان
بعد الشحوب والنضوب
تتحدد الألوان وتبقى السما
بينها وبين الأرض شبر يا دوب..
بينها وبين الأرض أربع صوابع..
بينها وبين الأرض خنصر رضيع..
نتوء فى حجم الطوابع
بينها وبين الأرض خط افتراضي
يلغى جميع الموانع
لابد من كشف مذهل
لابد من كسف مذهل!

الصحراء

غمضت عينى لأجل كل حاجه تختفي
ويفضل الظلام
لكن صورهم المشوهه زادت وضوح
أرهقت جسمي.. شلت جزء م الجبل
وعدت لاجل انام
لكنهم حاوطونى بالمباخر والمسوح،
وحيسحرونى كلب.. حيسحرونى كلب!
الرعب فى المسا وفى النهار
الرعب فى البراح وبين قوايم الجدار
الرعب فى قرار البحر والسما
وفى الكلام الواضح الغرض
وفى غموض التمتمه
هل تنفع التـــعـــويذه يا أمى إذا حم القضا؟
قبلك جميع الأمهات
لفوا ولادهم بالأحاجى والآيات
لكن جنود الشر والضباب
فى شكل طيات السحاب.
وكل يوم، وأنا فى طريقى للجبل
يقابلنى من رفاق اللعب فى الصباح
وفى المسا
اتنين تلاته م الصحاب
متحولين كلاب
ازاى حالك يا عمر؟
«هو! هو! هو!»
ازاى حالك يا سعيد؟
«هو! هو! هو!»
مافيش طريقه ترجعوا بشر؟
«هو! هو! هو!»
عاجبكم الشكل الجديد؟
«هو! هو! هو!»

عينيه صارت مثل جذوة جمر.
فى مثل هذا الأمر
ما ترمز التعويذه غير للعجز
لكن حاشيل خنجر أبويا العظيم
ويا أقتل السحر اللئيم
يا أغمد النصل الكريم فى القلب

الغريب

حلقت دقنى فى الصـــبـــاح وغـــسلت شعري
ووقفت فى البترينه ابتسم،
هاللو يا هانم! هاللو يا فندم!
قبضت باكو بسكويت وحتة جبنه
ورجعت للزنزانه
ولما هوهوت الكلاب فى المسا،
الدقن طالت والدماغ اصلعت،
النوم هزيمه وأمر غير مأمون،
وعشان كده
فضلت عيونى مفتحه فى الظلام
سألت نجمه خارج المجموعه
خمسة وخمسة يبقوا كام؟
قالت لى خمسه وخمسه موش عشره
ولو اتفقنا ف أول الحسبه
بأن خمسه وخمسه ستاشر
ما كانش يحصل شىء.
طلع النهار
ودخلت ف حديث طويل مع الجدار
لعنت صلفه وقسوته
لكنه لم ينهار
ولما ران الصمت ع الموجودين
لجأت للتفكير بصوت عالي
ونسفت جدرانى اللى جوايه
ترن .. ترن.. أنا تراموى تلاته
ترن .. ترن.. وسع شويه!
مين رايح العباسيه؟
مالكم كده موش زعلانين ولا فرحانين
يا عـقـلا ياللى بتـيـجـوا تتـفـرجـوا ع الملحوسين،
مالكم كده مبهوتين؟
لا مصدقين عينكم ولا مكدبين،
ترن .. ترن.. وسعوا!
دانا ترماى ظريقة من غير فلوس.
وان دست علي رجل واحـــد فـــيكو متأسف له
الدنيا أرض وسما.. نهار وليل
أبيض وأسود.. مافيش وسط
لكن النهارده الضهر
اتنرفــز الدكــتــور بشــده.. وطالبنى بالاعتدال،
مين ده اللى بانظر ف المرايه باشوفه؟

ويد مين دى اللى باسلم بيها؟
غريب أنا عنكم
وحتى عن صورتى اللى تشبهكم
غريب!

الخاطر

وأنا وحدى نص الليل
طرأت فى خاطرى فكرة ممنوعة
ف ساعتها رن الجرس
دخلوا تلاته م الحرس واتنين محققين
حاسبونى من غير كلام
وسجلوا فى الدوسيه
نقط بدون انتظام
أقواس ما بينها فراغ
علامات تعجب حادة واستفهام
تلات ساعات فاتوا على التحقيق
وهما منهمكين فى الشمشمة والجس والتحديق
ولما خلص الورق
التقطوا أنفاسهم ومسحوا العرق
عم السكون برهة.. فكرت ف الانعتاق
مسحت بدورى واتنهدت
وفجأة دب النشاط
وتتابعت النظرات بالاستفسارات،
وطلبوا أوراق جديده
يسجلوا التنهيدة
ظبطت أنفاسى مع المألوف
وعطيت لهم نظرة خرسا
وحلمت بالإفلات .. لكن هيهات!
وكان من الواضح
بأن وضعى كمتهم حيسوء
وبإن فيه إثباتات.
اتجدد التحديق من الأول
وعملوا للتنهيدة شفرة جديدة
تعرجات تشبه لرسم القلب
رموز دقيقة للإيجاز والسلب
ولما ضاق الحصار
وعلمت إن الأمر حايطول،
ما عدش عندى رغبه فى الإنكار،
وعيونى جهرت بالعداء والرفض
بأن فى عيونهم الانتصار
وكتبوا أمر القبض

ترانيم فى سكة السلامة

لبسوا العساكر دروعهم ولوحوا بالسيوف
وصاح رئيسهم بالهجوم ع العدو
وأنا مسكت القلم
ضحكوا المشاهدين عليا
وأتوقعوا لى الموت بلا رحمة

وعجوزة فى الزحمه
مسحت عيونها ومصمصت شفايفها
لكنى طلعت الورق وبسرعة
رسمت صورة قنبله يدويه
ورميتها عملت فرقعه مدويه
ولما راق الجو م الدخان
فضلت وحدى فى الميدان!

●

دخلوا الوظيفه كلهم بالوسايط،
اللى فى إيده دعوة من رقاصة
واللى مقدم كارت من ظابط
وأنا ما كان ويايا غير القلم
كتبت بيه سطرين
طلع رئيس اللجنة يسأل عني
وضمنى للمقبولين رغم إني
لابس هدوم شحات
وجيت بلا واسطه ولاشهادات

●

مشوا الرفاق ويا اتجاه الريح
قبضوا العموله وأيدوا الحكام
علنا وبالتلميح
وحننوا قلب الصبايا
بالمحفظه وسلاسل المفاتيح،
وأنا لما هز الحب وجدانى
كتبت شوقى بالقلم فى ديوانى،
أثر على اللى قروه
وعرفت طعم الحب إنساني
من غير غرض مشبوه

●

دأبوا الزمايل يسهروا لياليهم
ولما يمشوا ينهشوا فى بعضيهم
ويرددوا أقوال تقلقل الأجيال
وإن يسألونى دا صحيح واللا كذب
أعف عن رد السؤال.

●

مازلت أسعى للأمام بالهدايه
قاصد تخوم أجمل نهايه
عابر سبيل فوقه عبايه
ملضوم نسيجها بالرضا والعنايه
ولما أنام.. يملا العيون نومي
ولما أقوم.. يملا البراج قومي
ولا ضرنيش الالتزام بالوصايا.

قراءة فى شواهد القبور

لما زهقت من قراية الكتب
ذهبت وحدى للمدافن
وبدأت أطالع فى شواهد القبور
وكل ميت بعد عمر طال
اتلخصت حياته فى سطور
فيه للميلاد رقم وللوفاه رقم،

دول اللى بس اتدونوا من كافة الأرقام،
اللى حملها فى حياته
رقم تليفونه ورقم بطاقته
رقم فى قرعة التجنيد
رقم وثيقة الزواج
رقم حساب البنك أو رقم معاشات السادات
دا كله أصبح غير مهم
ماتت جميع أرقامه فى الحياه
ماتت معاه
وما فضل سوى رقم ميلاده والوفاه.
هنا رفات شخص اتولد وحب واشتغل ومات
قابل مشاكل مره بالصراخ ومره بالسكات
كان له آراء كتيره واتفلسف فى أخطر القضايا
وهل تهم التفصيلات؟
هنا رفات شخص اتولد وحب واشتغل ومات..
ماشفت أبلغ من شواهد القبور
السر فى سحر البلاغة قوة الإيجاز
والكشف عن عالم بحاله فى تلات كلمات
زي: اتولد وعاش ومات
دا اللب والجوهر وما عداه قشور
ما شفت أبلغ من شواهد القبور..

سيكولوجية الإنسان المتوسط

لما الإنسان الفوقى عمل الأسرى عبيد
اختار من بينهم واحد وعطى له كرباج،
وعفاه م الشغل
ودا كان الإنسان المتوسط.
لما الإنسان التحتى ضج
من وطأة أصحاب المصنع، وعمل إضراب
اتصدى له الإنسان المتوسط.
لما حصلت أزمة
هلك الإنسان التحتي
والإنسان الفوقى كان شايل فى مخازنه
كل احتياجاته
لكن.. اللى خبى السلعه من الجماهير
وطرحها فى السوق السوده
وكسب من دم الناس ألوفات،
فدا كان الإنسان المتوسط.
إذا كان الإنسان الفوقي
بيقول رأيه الشرير بوضوح
والإنسان التحتى بيجهر بعداوته
يوجد إنسان تالت باهت

يركب ع الموجه الرايجه بدون إنذار
إن كان المد يمين يجري، ويعود إن كان المد يسار،
ويغير ويا ملابسه الأفكار
وإن كان فى الجو مافيش أى عواصف
يثبت فى مكانه الأوسط فى الوسط
ويوجه ببساطه التيار
ودا تكتيك الإنسان المتوسط.
لما كان الإنسان المتوسط طفل
أمه وابوه وصوه
إنه فى الفصل مع التلاميذ
يحتقر الزملا الفقرا،
ويقرب من أولاد الناس الهاي
علشان لما يخلص تعليمه
ياخدوه وياهم فى أعلى الدرجات
ودا هدف الإنسان المتوسط..
لما الإنسان المتوسط يتجوز
يمسك لمراته الدفتر
ويأسسوا شركه تجاريه
وإن كان م الممكن يمتلكوا فى أقصر مده
تلاجه وڤيللا وعربيه
حتى ولو كانوا بيكرهوا بعض
تبقى جوازه هنيه
فى رأى الإنسان المتوسط.
لما الإنسان المتوسط ينجب أطفال
يظهرهم فى مظهر كداب
يضغط نفسه
ويلبسهم زى أولاد البهوات
لكن رغم اللبس الغالى بتبان أخلاق
أهاليهم فى سلوكهم
ويشوفوا جميع الأشباء
بعيون الإنسان المتوسط.
لما الإنسان المتوسط يبلغ أمانيه
يصبح قدام الناس إنسان فوقي
يستخدم من جنسه السابق كتبه
ويجيب من جنسه اللى قبل السابق عمال
رخره إنسانته المتوسطه فى البيت
تستخدم م النوع التحتي
شغاله وطباخ
لكن خولى العزبه وسكرتير الأعمال
لازم يبقوا على درجه من التعليم،
يتعاملوا بلين ومرونه وخبث عظيم،
ودا نوع الإنسان المتوسط.

●

وأخيراً
إذا كان الإنسان الفوقي
قاعد فوق السلم مكشوف
بصراحه ومدلدل رجليه
فالإنسان التحتي

أضلاع السلم راكزه عليه
والاتنين موقفهم مفهوم
لكن.. على مر الأزمان
اتكون فى نص السلم
أغرب أنواع الإنسان
الإنسان المتوسط!

من أقوال أبو البركات الجدلى

طبع الأسد يسكن،
علشان ما يتحفز لقفزه مهوله
والفيلسوف يسكت
علشان ماتكمل فى ضميره المقوله
ولابد تسقط كل يوم فى الغروب
الشمس لاجل تؤوب
مع الصباح الوليد
والموت نفير بينادى ع المواليد

●

أعجب لضيق عقلك يا عبد اليوم
ولقصر نظرك ع العموم
نظرت للحاضر كأنه الأبد
لا علموك تفهم رموز اللى فات
ولا السفر بالفكر خلف التخوم
لرصد نوع أيامك المقبله
وايش تكون غير حلقة فى السلسله؟!

●

مرقوم فى ما تركه الجدود من آثار
وف التراث الضخم والأسفار
إن الهزيمة تعلم الانتصار
وإن الطريق ممدود بدون ما حدود
وإن الثبات والحركه سر الوجود

●

الطفل بعد الضعف شب وقام
ترك لغى الأطفال وشد الحزام
وصبحت الشخليله رمح وحسام
هجم وزود ع البنا سطرين
ولما شاخ ترك الطريق لابنه
ولما خش القبر خشه وحيد
لكن بنايته من حجر وحديد
بيقول برغم تعارض الأشكال
فيه شىء بينمو كل جيل ويزيد.

●

من يوم ميلادى عرفت إنى حاموت
وفهمت إن الموت كمالة الحياة
وعشان كده
وضعت حكمى بين فواصل صمت

●

كأنى مركب فى المحيط بتسير،
جزئية فى البحر الكبير
محتوم تغير شكلها فى اليم
عارف بإنى باموت

أو راح تموت هيئتي
لكن حاتفضل للأبد كلمتى!

الدوران حول كرش بوذا

مولانا بوذا
لما بيقعد على مصطبته المفروشه بالسجاد
ينتشر الكرش الوافى المعبود
فى جميع الأبعاد
ويسقف بإديه
يدخل له فطاره المعهود.

●

فى مطابخ مولانا خمسين طاهى محنك
الواحد منهم عنده خمسين طاهى مساعد
والطاهى مساعد عنده خمسين خدام،
مولانا يفطر بخروف
يتغدى بفحل جاموس
يتعشى بخمسه م المريدين

●

مولانا قبل الأكل عيونه ضلام
ماتشوفشى أى نجابه باينه عليه
لكن.. بعد ما يتعشى ويتكرع
تبدأ علامات الحكمه تظهر ف عنيه

●

يجتمعوا الناس
تحت الكرش الوافى خاشعين
وإن حاول حد يبص لفوق ما يشوفش
غير الجزء التحتى من السره القدسيه
سبحان القدره الإلهيه
بوذا يبدأ حكمه المتصفيه

●

لا تنظر للى عطاه المولى الأموال
لا تقنط من تغيير الأحوال
وإن هزلت أجسامكم م الجوع
اقتاتوا من دررى المنظومه والتعاليم
واحلموا بالموت اللى يوصلكم للجنه
اللى حتنصف كل المظاليم.

●

واختلفوا جميع العلماء
فى التحديد العلمى لقطر الكرش الأعظم،
ناس قالوا رقم،
بعديهم ناس افترضوا رقم تاني
وقلائل نادوا بالتجريب
ومحاولة مسح ورسم خريطة علميه
وجماعه رمت بالكفر جميع اللى بحثوا الموضوع
حتى وصلنا لأيام سيدنا اينشتين
اللى هش الدبان من على مناخيره

وقال:
اعلمـــوا إن الكرش مـــالوش تحـــديد موضوعي
وبإن الناس بتشوف الجزء
اللى هيه قاعده نواحيه
وبأن المسأله نسبيه!!

سطور على حائط اللا جدوى

من بعد غزو مخلوقات غريبه للوطن
والسيطره على الجهات الأربعة
قتلوا تلاته من مثيرين الشغب
الحق والخير والجمال،
شيعتهم فى صمت
وماكانش فى الجنازه إلا حافر القبور
وقله من أرازل الحرس
اشتدت العمايه والغوايه عمت المكان
واتقدموا أفاضل الرجال بالاعتذار
وأتأنبوا على سلوكهم النبيل،
ومعتقل سياسى كتب عريضة استنكار
اتبرى فيها من جميع ما يعتقد
لكل دا وما سبق وما سيأتى
أسلمت نفسى للخلا
مستنى طاقة قدر تنفتح لي
لو تنفتح لى حابتهل واقول
اجعلنى طائر
إبدل دراعاتى القديمة أجنحة
أنهض وأرفرف وارتفع عن الصغائر،
رصدت ليلة القدر كلها
وعيونى مفتوحه على السما
استنظر البشاير
وأقدم الضراعه وأطلب السماح
لحد لما شقشق الصباح ولا ظهرش حل،
لما اتنصب قصادى حائط اللا جدوي
حققت فيه لقيته موش سدد،
مفيش حدود ولا نهايه للعدد
وف آخر اللاحل تتوجد حلول..
لكن حلول مضادة،
بالرغم من فداحة الخساير،
مع اعترافى بالهزيمه المطلقه
لقيتنى أملك بعد كل ده
حرية اختيار محددة
عليا أن أختار ما بين اتنين:
أمارس اليوجا وأتحول إلى تمثال
أو أنتظم درويش فى ساحة الحسين!!

ورقة من مفكرة ابن إياس

طلعم المماليك ميدان القلعه،
ولبـــســـوا لبس الحـــرب.. وندهوا ع السلطان،

بعت لهم مندوب كبير.. قتلوه
بعت لهم قاضى القضاه.. ضربوه
واضطربت الأسواق
القمح أصبح سعره فوق ما يطاق،
والخلق ضجت،
طلع الصباح والقاهرة منهوبه
والعامه جوه بيوتها مرعوبه
مستنيين الأمان
وبيطلبوا من الله
يأمر بنصر سريع لأى اتجاه،
وبفوز مبين
لأيها واحد من السلاطين
حتى يعود الهدوء ويفتحوا الدكاكين.
وف تانى يوم من محرم
أعلن فى كل مكان
بعودة البيع والشرا والأمان
ووصلت الأخبار
بأن لما عظمة السلطان
رأى بعينه الغلب.. أظهر مخافة
وغادر القلعة فى نص الليل
من عند باب القرافه
وقد مضى أمره
وف أربعه منه
نزل من القلعة بموكب كبير،
سلطان جديد لابس حرير

حواليه مماليكه الخصوصيين
وأمامه قاضى القضاة
الشافعى والمالكى والحنفى والحنبلي
وكل شيخ منهم فى رتبة ولي
لابسين على جسومهم كنابيش دهب
ليها العجب
لما خلعها عليهم السلطان
بايعوه وخلعوا اللى كان.
وفى صباح خامس محرم
قبضوا على باقى الخصوم
فصلوا الرقاب م الجسوم
ورصعوا بيها ف ساعة العصر
ببيان زويله والفتوح والنصر
وأصدر السلطان ضرايب جديده
وبدأوا يستدعوا كبار الأغنية
ويقرروهم ع الكنوز
اللى يقـــر .. يجـــردوه من كل شىء
ويعتقوه،
واللى يعاند يقتلوه
وساءت الأحوال، وضج أهل القاهرة
من وطأة الأحمال.. لكنهم صبروا
ومر باقى الشهر من غير حوادث مهمه
خلاف حكايه غريبه
عن شخص كان ساكن فى حارة الروم
نظر مرات جاره بعين الخيانه

وهيه كانت مؤمنه وطاهره..
فحوله المولى إلى خنزير،
وصارت الناس ينظروا له بعجب،
ففر منهم فى الترب
وقد كتب قاضى القضاه محضر بذلك
ورفعه للسلطان
فعد هذا من غريب النوادر.

الأوقات

الفجر طلعوا الغلابة متنبهين للبوليس
رغم أنهم ما عكروش الأمان
يجرو ا ورا الأتوبيس
وف إيدهم الساندوتش فى صفحة م
الجرنان
قاصدين طواحين الشقا الدوارة
سيان ف قلعة صناعة
أو ورشة فى الحارة
بيعتلوا طول النهار
والأجرة مش قادرة على الأسعار.
ولما بان الصباح
طلعوا لافندية المناظر
لابسين بدل متبطنة بالجوع
ومعولين ع المظاهر
يبقى معاهمش اللضا
وينادوا بعضيهم برتبة بيه
والبيه دا رايح للديوان يسترزق
مستنى وهبة خدمة أو إكرامية
هيه الماهية تكفى إيه واللا إيه؟
معذور يا بيه
والضهر طلعوا الحيتان
فاردين زعانفهم على العربات
اشتغلت البوتيكات
وساندوتشات الشاورما اتملت
واتفتحت البيرة
ولما حان العصر
روشوا بكلاكساتهم إشارجى المرور
وصدروا له نظرة الأسياد
وجريو لأجل ما يلحقوا الاستاد.
فى نفس هذا الوقت
مضى مدير البنك فى مكتبه
على خمسة مليون جنيه
لتاجر استثمار حايسرقهم،
وف المغارب، صيحوا كل البغايا
من نوم تقيل،
وشقوا ريقهم بإسبرينه وكاس
وقعدوا ع التسريحات
يزوقوا روحهم لشغل الليل
ساعتها قال المذيع بإن كله تمام
والكون على ما يرام.
دا اللى حصل طول النهار،

ولما دخل الليل
اتمددوا الشعرا على خيبة الأمل
واتغطوا بالإحباط!

التحولات

أنا لو أركـز فى اســتــلاب الروح من الجسد
وأضفر الإرادة فى قوتي
واسن جد رؤيتي
لأنقلب لطائر أو جماد
فى الواقع المكعب الأبعاد.
أنا لو تقمصت بقوة الإرادة شكل قنبله
أندس تحت كرسى فاره القوايم
وأنفجر مجلجلة
وتنطلق أشلائى فى السما مع الحطام
أهدا وأروق..
وف لحظة الهدوء
تنزل شظايا نتف من الجليد
على ملأ جديد
ولو قدرت أكون البحر فى الشتا
لكنت أدفع الأمواج بمحض مسئوليتي
واملا الفراغات اللى ما بين العمايـر
واغطى ع السطوح
ولما تركض الســيــول وهيــه راجــعــه للشطوط
تتكشف المسـاحـه عن مـروج فى زهوة الوضوح
عليها ألف ألف نوح
بيبدروا البدور ويفتحوا الفتوح
ولو لقيتنى فوق دماغى عمة الخليفة
وف صبعى خاتم الأمير..
وبدلتى عليها شارة المشير
وأنا رئيس الجند والقضـاة والمهندسين والأطبا
والمؤلفين والمغنين والذين شكلوا علامة استفهام
أولاد الذين .. أيوه كل من مـشى أو لم يقم
بأى فعل كان فى المكان،
لكنت أحقق التوازن بالأوامر المبنيه:
يتحكموا الأطفال فى أقدار البيوت
ويحددوا إقامة الكبار
وتحقن النسا بهورمون الذكوره
ولا يعـقم فى المقابل الرجال بهـورمون الأنوثة
كما وإن كل عمله ف كافة الأسواق..
من فضه فالصو أو أتامونيا وتوتيا أو برونز
أو خرود
تتحط فى أكياس وتغطس فى المحيط

ويبطل البيع والشرا
لكن نكتــر فى الدكــاكين البــضــايع
والجعانين فى الشوارع
يحصل التحام
ويعقبه توازن وانسجام..
آه لو أكون وآه لكنى لسه لم أكون..
تتقطع المهج وتتعب العيون
لابد من تدريب خمس تلاف سنه
ضوئية واللا مظلمه
بدأت أول ألف
البــحــر فى عـرض الســمــا.. والخلق
فاكراه حرف..
والكلمه وسع الكون..
وأنا ذره فى الملكوت
تواقه تنفذ تفوت..!

الفاعل

عزقت بالأزمه فى جزع الجدار
ضجت شقوقه بالعفار
واتفجعت الوطاويط فى جحرها
وبإيه تلوذ
حكيت كوريكى فى البروز والحزوز
سقط الملاط العجوز
وكشفت فى وضح النهار أمرها.
عديت تلات دقات كبار
دقه.. محيط هدار
ودقه.. صوت انفجار
والتالته كانت ضجة الانهيار
وبعدها اترفع الستار
اندفعت المجاميع كما الإعصار
حل المناخ التوقع
لمع الشغف فى العيون
فرغت قبل الحرس ما يغادر السكنات
وزرقت ما بين الكتل فى الونس
وكلنا شكل بعض
وإسمنا واحد
لا حــددتنا الصــور، ولا مــيــزوا بينا
العسس
وفجأه جلجل مكرفون القصر
حدث مهول
الشاه فزع من نومه قبل الضحي
والشــمس دخلت مــخــدعــه بدون إذن
حسب الأصول،
قال القاوون للعمامه
دى مقدمات القيامه، وصبح يوم المعاد،
صرخت وسط الناس
وأنا فى هيئة فلاح فصيح
لكل جانب يوم قيامته الخاص
دى قيامة الفقرا على الجلاد،
اتجهت المناظير تجاه الصوت

وقال كبير البصاصين
مين اللى هد السور؟
جاسوس ومدسوس ع البلد موتور
الشاه حلف ما ينام ولا ياكل
إن لم تحوط قبضته ع الفاعل
لبست توب الملس
ورسمت سمت الفارس المعشوق
وعملت م التيه فرس
لهلبت شوق ابنة مدير الحرس
قدمت اسمى المزور
وشيك بمليار دولار
وعملت م المقاطيع صحابى حشم
سكرت قلوبهم بالعشم
ووقت كتب الكتاب
ماجاش عريس الهنا
وجت هديه عباره عن خنجر
مكتوب عليه الفاعل.
بدروا الهوا مخبرين
وأنا وسطهم فى كل وقت وحين
ويعرفونى البصاصين
مره سجين.. ومره راكب هجين..
ومره جثة ياسين
ومره عند الشط قبضة طين
ومره فى القهوه باخدم عليهم
قدام عنيهم

واللى يصدق مين؟
حددت يوم للفعل
ويوم للاستيعاب،
ولما جت شمس الصباح التالت
دورت صوتى فى النجوع والكفور
حتى الخدور فى القصور
يهدر يقول .. لمن يهمه الأمر
اليوم فى عز الضهر
راح يظهر الفاعل بشحمه ولحمه
لملمت صـــورتى الأصـــيله م الغـــيطان
والبيت
وعنبر الفبريكه والدكان
ولما ركبوا العقربين على بعض
ظهرت واتجليت
أطرافى بدو الصحاري
وقلبى ورش الحديد
وصدرى طمى الغيطان
وهامتى تيجان النخيل والقباب
انهارت الأبواب وباش القصر
وطل يوم النصر
واتعدلت الدنيا وأنا الفاعل
مره سجين
ومره راكب هجين
ومره جثة ياسين
ومره عند الشط قبضة طين!

النهايات

فى ليلة التتويج
حملت ديل فستان جلالتها
وف وسط بهو العرش
مشيت فخور بمهمتي
لكنى مش عارف
إيه اللى خلانى بصيت على السقف
المطعم بالدهب
لمحت برص كبير مقزز
عينيا جت فى عنيه
ولما أيقن إنى شفته وشافني
سكب لعابه ع المكان
القصر أصبح كوخ شديد الفقر
والملكه صارت عبده زنجية
وبقينا فى القرن التمنتاشر
عبيد فى أمريكا الجنوبيه
١٨,١٠
الاكتشاف المذهل
اللى حيلغى الموت ويحيى الحياه
أنجزته بعد كفاح طويل ومرير
وكنت ما اكتبهوش على الأوراق
لتسرقه منى السكرتاريه
أو أقرب الأقرباء.
وكنت لخصته ف كلمات قليله
حفظتها عن ظهر قلب
والليله حابهر بيه جميع الأساتذه
فى مجمع الخالدين
وف جمع حضرة زبدة العلماء
وصحافة العالمين
وقفت علشان أعلن المعجزه
لكنى قبل ما ابوح بأول عباره
اغتالنى واد مهووس بمترليوز
سقطت، مانطقتش خلاف.. يا خساره!

●

كتبت نوتة لحن له خاصيه
تخلى عواميد الحجر والنبات
ترقص مع النغمات
مزيكه حتجب اللى فات واللى آت
جربتها وأنا وحدى فى الغابه
وقفت مسيرة السحابه
ونطقت الحيوانات
وف حفلة الافتتاح
وقف يقود الفرقة أكبر موسيقي
لكن وكيل الفنانين الدنئ
بدل جميع النوت
بلحن على ذوق سواقين التاكسي
وقال حسب زعمه
إن الدوسيه الأصلى ضاع واختفي
زهدت فى التأليف ونجمى انطفي!

●

أنا اجتهدت فى كل صوره لبستها
وبقيت على عتبة نتايج نادره
فى مجمل الحيوات
لكن مناخ النحس والأوغاد
سوء السريره وضلمة النيات
وقفوا لى بالمرصاد
فى كافة النهايات!

المدينة

قوام كده بتنسي
بتكلمينى كأنى مش إبنك
وبتضحكى لى ضحكتك للسايح
وتعرضى لى شقه مفروشه
وفسحه بالحنطور للطابيه
وبتنظرى لى نظرة الأجنبي
وكإن جنسك حاجه غير جنسي

●

لإمتى راح تفضلى رميانى ف الغربه
للنفى والكربه
وأما أسرق المواعيد واجيلك جري
ألقى المقابله مقابلة الغربا
والقاكى ناسياني
تنسينى وانتى امي
ومركبة طبعك فى دمي
تنسينى بعد ما كنت دلوعتك
وأثيرك المحبوب
وتضحكى لأولادك التانيين
أمشى ف وسطيهم غريب
ويوصفولى السكك.. وكأنى مش منهم
مع إن عرقى بطعم ملح الشط
وطينى من طينهم!
حنيتك ماتتوصفش بقول
وقسوتك فوق احتمال القلوب
يا مرحبه بالغير وناسياني
لا أنا أول الأولاد ولا الأخرانى،
بتجرعيه كاس الصدود المر
طبعك ومش شارياه
ودموعى مش أول دموع
يسكبها عيل من عيالك تاه
ومات بدون ما يهتدى للرجوع!

●

تقوليلى فى وشي
إنت ابن مين يا جدع
يا للهوان والمضيعه والفزع
أنت مين يا جدع
دانتى أمى والبحر أبويا
والمنيا أختى والشوارع خالتي
ازاى نسيتى ملاعبتى فى المهد،
والطلق ف ولادتي
وبرجالاتك والتفاف النسوه

آه من صدودك آه
يا نبع زاخر بالحنان والقسوه
طبعك ومش شارياه

●

أنا فى عرضك يا أمه تنتبهى لي
أنا فاضل لى يومين
أبوس إيديكى من صباع المنتزه
لكف راس التين
تهدينى تعريشه
على سطح بيت م البيوت
أطل منها طلتين بالعدد
على مينتك الشرقيه
واملا بصباحك والمسا عنيه
واحس تانى بالأمان
اللى اتفقد من زمان
وبعدها
أبقى اندفن ف ترابك الزعفران!

المرائى

البهلوان كرر حركته القديمه
رفعت حاجبى بإيدى لاجل اتعجب
الخدعه عدت سليمه
واتحرك المركب
وسار سعيد جدا وراضى النفس
لكنى لما انصرف
نزلت حاجبى بقرف

●

سمعت غنوة كل يوم فى الإذاعه
رددت مطلعها بصوت رسمي
دندنت من غير قناعه
ليكتبوا اسمي
ويدوروا بيه على كافة الاقسام
لكنى وأنا ع الكنبه قبل الهجوع
دورت تسجيل الفنا المنوع.

●

فى العصر.. إتقال هوه هوه الدرس
وهما.. هما برضك السميعه
معاويه ليس عليه غبار ولا بأس
والحق ع الشيعه
والفلسفه وعلم الكلام شىء حرام
لكنى جوه الصومعه فى العزله
قريت لإخوان الصفا المعتزله.

●

هدد رئيسى فى العمل بالأوامر
وطالبنى من تانى بحفظ اللوايح
خرجت م المكتب وأنا ضامر
أعمل بعكس ما قاله وأثير الفضايح،
بقى اللى مستوفى الورق من كله
أماطله واتفنن فى تعطيله
واللى معاهوش مستند أمضيله

●

أنا المرائى وكل قارئ شبيهي
وعنده دستة أقنعه فى الدولاب
الأمر عادى وبديهي
لا يدعو لاستغراب
معادش شىء مدهش.. ولكن ضروري
نرسم خطوط الدهشه فوق وشنا
ونخلى بالنا لننكشف كلنا..

الطاقة

قعدت انخور فى جدار السجن كام سنه
لحد ما فتحت دايره صغيره ف حجم الدينار
أطل منها ع المشاه والبياعين
وأملا عينى م النهار
ولما أسمع المفتاح ف طبلة الزنزانه
ويدخل السجان بوجبة السجين
آخدهما بالإيد الشمال
وادارى كنزى باليمين!

●●

وبقيت أنا المشاهد الشهيد
أبص بالعين اليمين من مخبئى البعيد
ورغم إن الفتحه ما تنفدش إيد
باحس إن روحى ماشيه وسط السوق
وناسيه جسمى فوق!

●●

أصبحت أصحى بدرى كل يوم
وساعة الشروق
تصبح الطاقه على وشى بحزمة نور
فأنتبه وأقوم
الشمس طالعه من ورا المباني
أنا شايفها وهيه مش شايفاني
وبدأت المدينه تصحى م النعاس
العامه والحراس
واتعد مسرح المكان
لعرض جزء من ملايين الوقائع الذريه
اللى بتحصل كل يوم
رصدت منها ما كفانى أقطع النهار بلا ملل
وجزء م المسا بلا هموم!

●●

أنا كنت جوه الأربع الجدران
ميت بلا أكفان
أمضغ طعامى فى الظلام بلا استيعاب
ما اعرفش إيه لونه ولا ريحته ولا شكل الشراب
وكففت عن تذكر الأشياء
لكن بقت فى قاع ظلام العقل ندعة ضوء

وذكرى باهته للشروق
ولمحه من أمل
خدتنى م الخمول وحفزتنى للعمل
وعرفت بعد الحدث العظيم
وبعد بعثى من جديد
إن المشاهده هى جوهر الحياه!

●●

أوقفت تقديم العرايض والتماسات الخروج
وعاملت سجانى برقه وانشراح
واستعجب السلطان
لما علم بدا من الأعوان
وظن أنى باحتضر
لكنى حاسس إنى مقسوم لى أجل مريد،
وإنى ح ابقى بعد موته ميت سنه سعيد
فى مكمنى الأمين وموقعى الفريد.

الخروج صفر!

اتسرسبت أيامى من بين صوابعي
سالت كسيل الميه م الغرابيل
سالت كسيرى فى الطريق دون دليل
ونهاية السكة بدت للنظر
على بعد رمية حجر!
اتسرسبت أيامى من بين صوابعي
من غير ما أحدد رد أى سؤال
واضح بإن المسألة حاتفوت
وأنى مش حا أخرج من التجربه
برأى قاطع فى الحياه والموت!
يبدو بأن العقل رغم الخزين
لم يرتكز على أى فرض متين
راح رامى كل المعلومات البليده
وعاد كيوم الميلاد.. بصفحه بيضا جديده!
وعد الصبا صار زى حلم الطفوله
خدعه مهوله
جدل الشباب والفلسفه واللجاجه
ماصفوش على أى حاجه!
فينك يا أيام اليقين والغباء
يا مضلله قلب الشباب
ومغرره الناسك
فينك يا وجه الزيف ووهم السراب
أديكى بالصدمه على راسك!
وارمى التراب على وشك الكداب!
حكموا اللى عاصرونى بأنى حكيم
صدقتهم تصديق غشيم
ولبست توب ظنهم
كأى وغد زنيم
وفى نهاية السكة ألقانى عايم
فى بحر م الجهل العميم!

لا عندى رغبه فى عمر تانى طويل
وصل إلى ما وصل

ولا قلبى هايب م الرحيل
وداق تقاليب العسل والبصل

لكن كان المفروض والمعقول
يموت وعنده فكره مـعـقـولـه عن مـعنى

لشخص قضى حياته عرض وطول
للى حصل!!

دراسة

سيد درويش فنان الشعب
والثورة الدائمة

السيد زهرة

هذا هو الجزء الثاني من دراسة الزميل السيد زهرة عن الأغنية الوطنية من عرابـي لعبـد الناصر. ويضيء هذا الجزء جوانب خفية من تجربة فنان الشعب والثورة سيد درويش وما حل بالأغنية الوطنية من انتكاسة بعد رحيله على أيدي عبد الوهاب وأم كلثوم.

في ١٧ مارس عام ١٨٩٢، ولد سيد درويش في حي كوم الدكة بالإسكندرية، أبوه نجار فقير مثله مثل كل أبناء كوم الدكة.. كلهم عمال بسطاء. هؤلاء الفقراء أبناء كوم الدكة، كانت ذاكرتهم تحفظ عن ظهر قلب تاريخا وطنيا حافلا للحي في مقاومة الغزاة وفي تقديم التضحيات في سبيل الوطن.

حين شب سيد درويش عن الطوق، كان يشاهد كل يوم "طابية مدفعية كوم الدكة". كانـت لا زالت في مكانها.. هي نفسها.. نفس الطابية التي كان عرابي وجنده يرابطون فيهـا يقـاومون الغزو الغاشم قبل أن تستبيح قوات الغزو الإنجليزي المدينة، وتحتل الطابية. كان يشاهد جنـود العدو يروحون ويجيئون حاملين بنادقهم.. يذلون الأهالي، ويستبيحون كوم الدكة.

في المقاهي، وفي مجالس وسهرات فقراء كوم الدكة، كان سيد ينصت كل ليلة للحكايات التي لا يملون من تكرارها.. حكايات من الماضي القريب يحفظونها بالأسماء والوقائع والتـواريخ.. حكايات مقاومة عرابي وجنده في كوم الدكة.. وحكايات المذابح والفظائع التي ارتكبها الإنجليـز في الحي.. وحكايات العملاء الذين خانوا الثورة. كان يعرف أسماء الشهداء من أبناء الحي الذين سقطوا دفاعا عنه ويعرف أماكن البيوت التي أحرقت وتدمرت، ويعرف حكايات الإذلال والقهر الذي عانى منه الحي، ويشهد صور إذلال وقهر أمام عينيه على يد جنود الاحتلال.

حين شب سيد درويش عن الطوق، كانت الحركة الوطنية قد شهدت صحوة جديدة في أعقاب هزيمة الثورة العرابية، يقودها مصطفى كامل ومحمد فريد.

ومثله مثل كل أبناء الحي، كان على الصبي سيد درويش أن يتنقل من عمل إلى عمل. عمـل مقرئا للقرآن الكريم، ومنشدا للتواشيح الدينية.. عمل في محل لبيع الأثاث، ثم في محـل لبيـع الدقيق، ثم عاملا للبناء يصبغ ويبيض الحوائط.

لكنه، في أثناء ممارسته لكل هذه الأعمال، كان يغني. كانت الموسيقى والغناء هو كـل حيـاتم حياته. كان يملك الموهبة الفذة. ذلك النوع من الموهبة الذي لا يجود به الرأي إلا نادرا جـدا.. ذلك النوع من الموهبة الذي قد لا يأتي إلا كل بضعة قرون مرة، لكن الموهبة وحدها لا تكفـي. وكان الحظ حليفا لسيد درويش.

بالصدفة اكتشف موهبته الأخوان أمين سليم عطا الله، واصطحباه مع فرقتهما التمثيليـة فـي رحلة إلى الشام في عام ١٩٠٨ استمرت نحو عشرة أشهر، ثم في رحلة أخرى إلى الشام أيضـا في عام ١٩١٠، استمرت هذه المرة نحو عامين كاملين. كانت هذه هي نقطة التحول الكبرى في حياة الفنان الناشئ.

تعرف على ألوان الغناء العربية في الشام، وخاض مع الفرقة خبرة ثرية. لكـن الأهـم أنـه تعرف إلى فنان العراق الكبير عثمان الموصلي، هذا الفنان الذي لم ينل للأسف حقه في تـاريخ الغناء العربي. على امتداد ما يقرب من ثلاث سنوات في الرحلتين، تعلم سيد على يد الموصلي، المقامات وأصول الغناء العربي عموما.. تعلم منه موسيقى وغنـاء العـراق والشـام وتركيـا وفارس.. حفظ منه عشرات الموشحات.

وهكذا، حين عاد سيد درويش إلى الإسكندرية من رحلة الشام الثانية، كان جاهزا كي يشـرع في رحلة صياغة موسيقاه وألحانه الخاصة. أبدع "أدواره" العشرة الكبرى، والتي أشـهرها "أنـا هويت وانتهيت" و"ضيعت مستقبل حياتي". وأبدع عددا من روائع الموشحات، أشهرها "يا شادي الألحان".

أهل الفن اعتبروا هذه الأدوار والموشحات تطويرا هائلا في الغناء والموسيقى العربية. غناء عربي أصيل، ولأول مرة يصور اللحن معاني الكلمات والمشاعر.

في نفس الوقت، كان سيد درويش أول من يدون ألحانه بالنوتة الموسيقية، منهيا بذلك عصـر الارتجال في الغناء العربي، وليجعل اللحن هو الأساس وليس المطرب يتصرف فيه كيفما شاء.

لكن لم يكن هذا هو أقصى ما يطمح إليه سيد درويش. لم يكن هذا سـوى مرحلـة الإعـداد والتمهيد للثورة.

وهكذا، عندما رحل الشيخ سيد من الإسكندرية إلى القاهرة في عام ١٩١٧، كان قـد امتلـك أدوات الثورة.

فنان فقير، نشأ وعاش بين الفقراء، يعرف أوجاعهم وآلامهم وأحلامهم لم يعـرف القصـور، ولم يغن لباشا أو أي من الأثرياء.. ولا يعنيه ذلك.

فنان اختزنت ذاكرته حكايات المقاومة والبطولة التي يصنعها الفقراء في سبيل الوطن.

فنان يملك الموهبة الخارقة، ويملك المعرفة والعلم بأصول الموسيقى والغناء.. فنـان يملـك الحلم الجارف. وسوف يقدر له بعد ذلك أن يمتلك أدوات أخرى.

حين رحل الشيخ سيد إلى القاهرة، كان جاهزا لما قاله عنه صلاح جاهين بعد ذلـك بسـنين طويلة:

في إيده ريشة عود
بيلون السموات
سحاب ورعود

ويا له من سحاب.. يا لها من رعود. يا لها من ثورة في تاريخ الأغنية العربية عموما، وفي الأغنية الوطنية العربية بصفة خاصة.

* * *

"... يا عزيز عيني"

عندما اندلعت الحرب العالمية الأولى، ومصر تئن تحت الاحتلال البريطاني، كان هذا مشهدا متكررا. جنود الاحتلال يقتحمون منازل الفلاحين ليلا مدججين بالسلاح.. ينتزعون الشباب وسط بكاء وصراخ الأطفال والنساء. يقيدونهم، ثم يرسلونهم بعد ذلك إلى الشـام وتركيـا وأوروبـا والعراق ليكونوا في خدمة الجيش الإنجليزي أثناء الحرب. أكثر من نصف مليـون مـن أبنـاء الفلاحين سيقوا إلى هذا المصير المجهول.

آباء وأمهات وأطفال هؤلاء الشباب لم يكونوا يعرفون عن مصيرهم شيئا، ولا يعرفون أحـدا يلجأون إليه، ولا يملكون إلا البكاء. وذات يوم، صحا المصريون على أغنية حزينـة غاضـبة تتحدث عن محنتهم.

يا عزيز عيني.. وأنا نفسي أروح بلادي

بلادي يا بلادي... والسلطة خدت ولادي

كلمات بسيطة جدا مثل التي تجري على ألسنة الأمهات والآباء المكلومون.. لحن بسيط، بـلا زخارف ولا مقدمات طويلة، وبلا "يا ليل يا عين".. لحن يتدفق ألما وغضبا.

بسرعة البرق، كان اللحن يسري في مصر كلها "كما تسري النار في الهشيم"، كما قال توفيق الحكيم عن أغاني سيد درويش بعد ذلك. كانت مصر كلها تغني مع الشيخ سيد.. يا عزيز عيني.

فجأة، وجد الفقراء والمغلوبون على أمرهم فنانا يغني معهم ولهـم.. وجـد الشـعب فنانـه. فسرعان ما وجد أبناء البلد أن هذا الفنان القادم حديثا إلى عالم الموسيقى والغناء في القاهرة، هو دائما معهم.. مع كل الطوائف في كل محنة تمر بها.. معهم في كل قضية تعذبهم وتعذب الوطن.

كان الصنايعية، وكل أبناء البلد يضجون بالشكوى من سـوء الأحـوال وضـيق ذات اليـد، فيصحون على ذلك اللحن الآسر الخالد:

الحلوة دي قامت تعجن في الفجرية

والديك بيدن كوكو كوكو في الفجرية

ياالله بنا على باب الله يا صنايعية

يجعل صباحك صباح الخير يا أسطى عطية

طلع النهار فتاح يا عليم

والحبيب مفيهشي ولا مليم

مين في اليومين دول شاف تلاطيم

زي الصنايعية المظاليم

يضج الناس بالشكوى من غلاء الأسعار، فيغنون مع الشيخ سيد:

استعجبوا يا أفندية... لتر الجاز بقى بروبية

شركة المياه الأجنبية قدمت إلى القاهرة والإسكندرية وهددت بالقضاء على مهنـة السـقايين، فينشد السقايين مع سيد:

يهون الله يعوض الله

ع السقايين دول تعبانين

متعفرتين م الكوبانية

خواجاتها جونا هيطفشونا

يضرب الموظفون الوطنيون عن العمل، فيغني لهم سيد درويش

هز الهلال يا سيد... كراماتك لجل نعيد

يتحدث الناس عن دور المرأة في المجتمع، فيغني لبنات الوطن:

ده وقتك ده يومك يا بنت اليوم

قومي اصحى من نومك بزياداكي نوم

تنطلق الدعوة لمقاطعة السلع الأجنبية، سلع المحتل الغاصب، فيشارك في الحملة ويغني:

خسارة فرشك وحياة ولادك... على اللي ماهوش من طين بلادك

يحاول المحتل إثارة فتنة طائفية وشق الصف الوطني، فيبدع ألحانا كثيـرة تـدعو للوحـدة الوطنية، ويقول في واحدة منها:

اللي الأوطان بتجمعهم... عمر الأديان ما تفرقهم

بمثل هذه الأغاني.. بالمئات منها، كان الذي أحدثه سيد درويش في تاريخ الغناء العربـي، لا سابقة له.. كان زلزالا رهيبا.. بالأدق، كان ثورة كبرى.

لم يكن مقلدا لأحد.. لم يبدأ من حيث انتهى أحد. كان هو البداية لعصر جديد تماما في الأغنية الوطنية.

العارفون بتاريخ الموسيقى والغناء العربي يعلمون أنه منذ عصره الذهبي في العهدين الأموي والعباسي وطوال العهود التالية، ظل الغناء العربي دوما حبيسا في قصـور الحكـام.. وظلـت إبداعات كبار المطربين في تاريخ الغناء العربي أسيرة لرضا الحكام وعطاياهم. ولهذا السـبب تحديدا ظلت الأغنية العربية بعيدة عن الشارع وهمومه.

لأول مرة مع سيد درويش، تتحرر الأغنية من أسر القصور، ومن أسر الحكام وعلية القوم. لأول مرة تصبح الأغنية حرة طليقة.. تخرج إلى الشوارع الفسيحة.. إلـى حقـول الفلاحـين، ومصانع العمال، وأزقة وحواري الفقراء.. لأول مرة يصبح للشعب فنان، وللأغنيـة الوطنيـة فارس.

موقع سيد درويش في تاريخ الغناء العربي هو موقع الثورات الكبرى في تـاريخ الشـعوب. هذه الثورات تحرر الشعوب من الاستعمار أو الاستعباد.. وسيد درويش هو "محـرر الأغنيـة العربية".

* * *

خارج عن الأصول والمنقول

الشيء العجيب أن سيد درويش عندما أحدث هذه الثورة في الأغنية العربية عموما، والأغنية الوطنية على وجه الخصوص، لم يكن يعتبر أنه يفعل شيئا خارقا للعادة. كان يقول باستمرار أن الألحان التي يصوغها، والدور الذي يقوم به، هو أمر عادي جـدا لـيس مفروضـا أن يثيـر استغراب أحد. كان يعتبر أن هذا هو الدور الطبيعي الذي من المفروض أن يقوم بـه أي فنـان أتيح له أن يجيد حرفة الغناء.

بديع خيري، الذي كتب كثيرا من أغاني سيد درويش قال أن الشيخ سيد كان هو الذي يقترح موضوعات كثير من الأغاني كي تواكب الأحداث التي يشهدها الوطن، وكان يعدل في الكلمات كي تكون أكثر تعبيرا عن نبض الشعب، وكي يسهل على الناس غنائها. وكان يكتب بنفسه كثير من كلمات أغانيه.

لكن الذي كان سيد درويش يعتبره أمرا اعتياديا وطبيعيا، لم يكن كـذلك بالنسـبة لأسـاطين الموسيقى والغناء في ذلك الوقت. كانوا يدركون أن ما يفعله بالغناء ودوره يمثل قطيعـة شـبه كاملة مع تاريخ الغناء العربي. وبالطبع كانوا يعتبرون ذلك إثما لا يجوز غفرانـه أو التهـاون معه.

فنانون كبار من أمثال كامل الخلعي وداوود حسني، كانوا يعتبرون أن سيد درويـش "ملحـن خارج على القواعد والأصول والمعقول والمنقول". ومعروف أن "نادي الموسيقى الشـرقي" لـم يعترف أبدا بسيد درويش، ولم يكن يسمح لأحد من المنتسبين إليه بأن يردد أغانيه. وقـد حكـى محمد عبد الوهاب، المطرب الناشئ في ذلك الوقت واحد الذين كانوا يتعلمون في النـادي، أنـه عندما كان يحب أن يغني لسيد درويش، كان يحكم إغلاق الغرفة كي لا يتنـاهى إلـى إسـماع أساتذته، ذلك "المنكر" ويصيبه مكروه بسبب ذلك.

الذي لم يدركه "سدنة" الموسيقى والغناء في ذلك الزمن أن هذا الذي اعتبروه جريمة كبـرى ارتكبها سيد درويش بخروجه "عن القواعد والأصول والمعقول والمنقول" هـو بالضـبط سـر عبقريته، وسر خلود ألحانه بعد ذلك.

كان سيد درويش يقول: "للشارع فضل كبير علي، أخذت منه الكثير واستفدت منـه الكثيـر، فالشعب هو الفنان الأصيل. ليت لنا بعض فنه، الذي يصدر عن طبيعة أصيلة. لا يمكن للصنعة مهما بلغت من القدرة والإعجاز أن تبلغ قدرها".

وهذا صحيح بالطبع، ولكنه ينطوي على قدر كبير من التواضع. ذلك أن "فن الشعب" موجود طوال التاريخ. لكن سيد درويش هو الذي رد إليه الاعتبار. هو الذي نقل الأغنية إلى الشـارع، وجعل الشعب يغني "الغناء المتقن" بالتعبير القديم في الموسيقى العربية.

لهذا، كان طبيعيا أن يكون مجال المسرح الغنائي هو الساحة الكبرى لإبداعات سيد درويش، فهو ساحة الغناء الجماعي. وفي أقل من خمس سنوات هي الفترة التي قضاها الشيخ سـيد فـي القاهرة قبل أن يرحل إلى جوار ربه، أبدع أكثر من ٣٠٠ لحنا للمسرحيات الغنائية. كأنه كـان يسابق الزمن.

كثيرون من الذين كتبوا عن سيد درويش ودوره في تاريخ الأغنية الوطنية يعتبرون أن دوره هذا ارتبط بثورة ١٩ في مصر وكان نتاجا لها بالأساس. وليس هذا صحيحا.

قبل أن تندلع ثورة ١٩، كان سيد درويش قد أعطى للأغنية الوطنية معناها الأعم والأعمـق والأشمل من مجرد كونها نشيدا حماسيا في مناسبة معينة. قبل أن تندلع الثورة، كان سيد درويش قد ربط الأغنية الوطنية بالمضمون الاجتماعي.. ربطها بهموم الناس وقضاياهم، والتي هي فـي نفس الوقت هموم وقضايا الوطن عموما.

الحق أن الأصح أن يقال هو أن سيد درويش كان أحد أكبر الذين مهدوا للثورة واحـد أكبـر صناعها بألحانه التي سبقتها.

وحين اندلعت الثورة، شارك فيها سيد درويش كمواطن فنان. ومع الثورة أبدع بعضـا مـن أكثر أغانيه الوطنية خلودا.

* * *

كان واحد.. وكان الكل

في ١٩ مارس ١٩١٩، اندلعت الثورة في مصر. ثورة عارمة تطالـب برحيـل الاحـتلال والاستقلال للوطن. اندل٨عت المظاهرات الكبرى في كل مكان في مصر تهتف "الاستقلال التام أو الموت الزؤام" و"نموت نموت وتحيا مصر" و"عاش الهلال مع الصليب" وتهتف لسعد زغلول زعيم الأمة. الشهداء كانوا يسقطون برصاص الاحتلال.. أغلقت سـلطات الاحـتلال الجـامع الأزهر الذي تنطلق منه المظاهرات، فتحولت الكنائس إلى مراكز للتجمع والخطابة تنطلق منهـا المظاهرات.. الجماهير الثائرة في كل أنحاء مصر كانت تقطع قضبان السكك الحديدية، وأسلاك البرق والهاتف، وتحرق القطارات التي تنقل قوات الاحتلال.. كانت قيامة شعب بأسره.

منذ اليوم الأول لاندلاع الثورة، كان هذا المشهد مألوفا في القاهرة الثائرة عربة حنطور يقف فيها منتصبا سيد درويش وبجواره بديع خيري. كان الناس يعرفونه ويحفظون أغانيه. يهتف سيد درويش بأغانيه الوطنية، ولمصر وسعد، ويهتف خلفه المتظاهرون.

يغني، ويغني معه المتظاهرون، لحنه الهادر:

قوم يا مصري... مصر داليما بتناديك

خد بنصري... نصري دين واجب عليك

جنود الاحتلال كانوا يعرفونه أيضا، ويعرفون دوره والتفاف الثوار حوله وحول ألحانه. كانوا يلاحقونه من شارع الأزهر.. إلى باب الخلق.. إلى عابدين.. إلى كل أحياء القاهرة. كانوا يلاحقون شعبا ثائرا بأسره، وفي القلب من ثورته الفنان الثائر سيد درويش.

"المواطن الفنان" سيد درويش كان في قلب الثورة. لكن ليس أي فنان. أنه صاحب الثورة الكبرى في تاريخ الأغنية العربية. سيد درويش، ولأول مرة في التاريخ، جعل الأغنية سلاحا من الأسلحة الكبرى في معركة الشعب الثائر، حتى أنه قيل أن لثورة ١٩ زعيمان: سعد زغلول وسيد درويش.

في يوم ١٥ مارس ١٩٢٣، كان موعد الشعب مع عودة زعيم الأمة سعد زغلول ورفاقه من المنفى إلى الإسكندرية. قبلها بأيام، كان سيد درويش قد سافر إلى الإسكندرية ليكون في استقبال سعد. قضى أياما في تحفيظ تلميذات وتلاميذ المدارس الأناشيد التي سيصدحون بها في استقبال زعماء الأمة.

حفظهم نشيد:

مصر.. وطننا.. سعدنا

وحفظهم لحنه الخالد:

بلادي بلادي بلادي... لك حبي وفؤادي

كان قد اقتبس هذا الشطر الأول من النشيد من الزعيم الوطني مصطفى كامل.

استقبلت الأمة سعد زغلول، وأنشد الشعب بأسره: بلادي بلادي. حين انتهى الاستقبال، سأل سعد: من صاحب هذا اللحن العظيم كي أحييه وأشد على يده؟ قيل له: أنه سيد درويش.. وقد رحل إلى جوار ربه منذ ساعات فقط.

ليومين متواصلين بعد الخامس عشر من سبتمبر، ظلت الجماهير الحاشدة تردد في الإسكندرية نشيد بلادي. وطوال العقود التالية، سوف يردد الشعب هذا اللحن الجبار في كل مناسبة وطنية، وفي أي مناسبة يريد فيها أن يعبر عن الحب العظيم للوطن. قام سيد درويش

بتحفيظ بنات وأولاد مصر نشيد بلادي ثم رحل إلى جوار ربه شابا في الواحدة والثلاثـين مـن عمره.

في عام ١٩٢٣، كان سيد درويش قد نشر أجزاء من كتاب من تأليفه عن "فن الموسيقى". كان يوقع المقالات بإمضاء: خادم الموسيقى العربية. وحين فجعت الأمة برحيله، اكتشفت أن الـذي رحل كان "سيد الموسيقى والغناء".. "سيد الأغنية الوطنية" في كل عصر وأوان.

رثاه كبار شعراء وكتاب مصر في قصائد ومقالات.. رثاه أمير الشعراء شـوقي، وعبـاس محمود العقاد، وبيرم التونسي، وغيرهم كثيرون. لكن أظن أن أحدا لم يصف سيد درويش مثلما فعل فؤاد حداد عندما كتب:

أسمر وجيه اللون... وفيه شبه من أربعين مليون

وف إيده حنة وريشة ومسطرين وسلاح

كان مصري كامل.. وكان عامل.. وكان فلاح

وكان سيد.. وكان درويش

وكان واحد.. وكان الكل

رجل إذن سيد درويش. كان مفروضا أن تتواصل ثورته، وأن تشهد الأغنية الوطنية صحوة مستمرة. لكن شيئا غريبا حقا حدث. بعد رحيله، شهدت الأغنية الوطنية عهدا طويلا من الـردة استمر لثلاثة عقود كاملة.

قضية

عن «النوبة» و«أدول» وغضب المثقفين

عيد عبد الحليم

أثارت الكلمة التى ألقاها الأديب النوبى حجاج حسن أدول فى المؤتمر القبطى العالمى الثانى والذى أقيم فى «واشنطن» بالولايات المتحدة الأمريكية فى الفترة ما بين ١٦ وحتى ١٩ نوفمبر ٢٠٠٥ تحت عنوان «الديمقراطية فى مصر للمسلمين والمسيحيين واتصالها بالديمقراطية فى الشرق الأوسط» الكثير من ردود الأفعال بين أوساط المثقفين المصريين عامة والنوبيين بشكل خاص – نظراً لما تضمنته «الكلمة» من أفكار رأى الكثيرون أنها مخالفة للواقع وبها قدر كبير من المغالطات التاريخية.

حيث بدأ أدول حديثه بالكلام عن حضارة نوبية منفصلة كل الانفصال عن الحضارة المصرية، وعن وجود محنة تاريخية وواقعية يعانى منها الشعب النوبي..!! حيث يقول:

«ونأسف نحن النوبيين حين نلحظ الفخار العالمى بالحضارة النوبية وفى الوقت نفسه لا نجد أى عمل إيجابى من الفخورين يساند الشعب النوبى

فى محنته. محنته التى يتعرض لها منذ أوائل القرن الماضى وحتى الآن».

والمحنة التى يقصدها «أدول» هى عملية التهجير والتى تمت مرتين الأولى مع بناء خزان أسوان عام ١٩٠٢، والثانية فى الستينيات عند بناء السد العالى.

ويصف «أدول» ما حدث للنوبيين بأنه «ترانسفير بشع لا إنسانى ولا أخلاقى» «كل هذا الظلم البين – والكلام له – والعالم صامت عنا. العالم المتحضر الذى يهتم بعذابات الحيوانات والطيور والزواحف والنباتات، ويرفض اندثار نوعية منها صامت تجاه عذابات النوبيين وضياع ثقافتهم التى ساهمت فى تحضر البشرية».

ويتحدث «أدول» على اعتبار أهل النوبة أقلية فى مجتمع عنصرى فنحن النوبيين فى مصر، من يريد منا الترقى فى مجاله، عليه أن ينسى نوبيته ولا يطالب بحقوقه وقد تصدى لمقولات «أدول» مجموعة من الكتاب منهم الروائى إدريس على والذى كتب مقالاً فى جريدة العربى بتاريخ ٨ يناير ٢٠٠٦ تحت عنوان «أكا أدول» فند فيه ما جاء فى الورقة مؤكداً أن ادعاءه بأن النوبيين يتعرضون للاضطهاد هى مسألة لا وجود لها فى الشارع فلا توجد لافتة فى موقع مكتوب عليها «ممنوع دخول النوبيين» ولا توجد قوانين أو حتى تعليمات سرية تفرق بين النوبى وغيره، فالنوبى يمارس حياته بشكل عادى فى المدن وقرى التهجير.

ويضرب «إدريس» أمثلة ببعض النوبيين الذين وصلوا إلى مواقع قيادية فى الدولة ومنهم وزير الدفاع المصرى والراحل د. مصطفى محمد على عميد معهد السينما السابق، والمطرب الشهير محمد منير.

ويرى أن ما وصفه «أدول» بأنه عملية ترانسفير بشعة فى وصفه لعملية التهجير يعد كذباً وافتراءً فهو لم يشهد ذلك نظراً لأنه ولد وتربى فى الإسكندرية بالإضافة إلى أن عملية نقل النوبيين تمت بشكل سلمى حيث تم نقلهم إلى قرى حديثة فى كوم أمبو مزودة بالماء النقى والكهرباء.

ويرى «إدريس» أن «حجاج» يجر الوطن إلى حرب عنصرية فى قوله «إن لم ننل حقوقنا كاملة فسوف نقوم بانتزاعها لا مهادنة ولا تنازل».

فى حين رأى الكاتب يحيى مختار فى مقال نشر بجريدة «أخبار الأدب» بتاريخ

٢٠٠٥/١٢/٢٥ بأن هذه الورقة جاءت فى الوقت الخطأ لأنها تتوازى مع دعاوى انفصالية أخرى ومنها فصل جنوب السودان ومشكلة دارفور والصراع فى العراق بين الأكراد والسنة والشيعة، فهو توقيت غير مناسب نظراً لأن مثل هذه الدعاوى تكون ذريعة للتدخل فى شئوننا الداخلية.

ويضيف «مختار» «لست أدرى كنوبى أعايش قومى وأعبر عنهم سواء أهل الجنوب أو الشمال، عن أية محنة يتحدث حجاج أدول، أنه يلح على أن هناك شعباً نوبياً واقعاً تحت الاضطهاد من المصريين، وأن هناك تطهيراً عرقياً قائماً على قدم وساق.

وإذا كان حجاج أدول يتحدث عن «النوبيين الخونة» المعنيين بالتزوير فى المجالس المحلية والتابعين لحزب السلطة الديكتاتورية، فماذا يمكن أن نسمى طرح المشكلات الداخلية التى تخص فئة من فئات الشعب فى مؤتمر الدولة الإمبريالية التى تخططت لعمليات التقسيم وتفتيت دول المنطقة والتدخل فى شئونها الداخلية.

ويؤكد «مختار» أن «البيان ملئ بالمغطالات والإساءة إلى الثقافة المصرية، كذلك هو دعوة للاستقواء بالأجنبى خاصة فى قوله «فلتذبحونا تحت سمع وبصر العالم كله، فلن نخشى الجبروت والاتهامات الظالمة ولـ غوغائيتكم الزاعقة».

ويشير «يحيى مختار» إلي أن دعاوى «أدول» ليست جديدة بل رددها فى كثير من المحافل الداخلية ومنها شهادته فى الجامعة الأمريكية فى ٤ أكتوبر ١٩٩٤ «والتى كانت مفترضة أن تكون شهادة أدبية فقال فيها إنه توقف عن الإبداع الأدبى لأن «ست الشريرة» ويعنى بها أهل الشمال أعدوا صكوك بيع الهضبة النوبية لاتمام ذبح الحضارة النوبية، ولأن الكراهية احتلت السويداء من قلبه ولذا فإن التوقف عن الكتابة قيمة ويؤكد «مختار» فى نهاية مقاله أن كلمة «أدول» تعد عاراً كبيراً بالنسبة له، ولا تعبر بأى حال من الأحوال عن أى شخص من أهل النوبة فلم يفوضها أحد أن يتحدث باسمهم، وإذا كان يبحث عن الشهرة فبئس الطريق الذى سلكه، مع أنه تناسى أن مصر هى التى منحته جائزة الدولة التشجيعية عن مجموعته القصصية «ليالى المسك العتيقة» فى بدايات التسعينيات، ثم إنه حصل على منحة تفرغ لأكثر من خمس سنوات ثم طبعت روايته التى نال عنها التفرغ فى المجلس الأعلى للثقافة

وقبض ٤ ألاف جنيه مكافأة على النشر.

وربما كان أكثر المقالات حيادية هو مقال الكاتب محمد سلماوى – رئيس اتحاد الكتاب – والذى نشره فى جريدة الوفد بتاريخ ١١ يناير ٢٠٠٦ «خدام وأدول والمجتمع الديمقراطي» والذى أشار فيه إلى أن ما طرحه «أدول» من اتهامات العنصرية هو شىء خطير ينبغى أن نتعامل معه، فقد تعودنا توجيه مثل هذه الاتهامات لإسرائيل فى معاملتها للأخوة الفلسطينيين وللأمريكيين فى معاملتها «السابقة» للزنوج، ثم وجهناها أخيراً لفرنسا بسبب إهمالها لسكان الضواحى المحيطة بباريس وازدرائها لثقافتهم الشرقية، لكن ها هى نفس الاتهامات توجه لنا من أحد أبنائنا لتمثل اختياراً عسيراً لثقافة الاختلاف بين مثقفينا الذين وجدوا أنفسهم بين خيارين، الخيار الأول الأسهل لأنه يتطلب مناقشة ما طرحه من شواهد قائمة، والخيار الثانى هو مناقشة ما طرحه من اتهامات وتعنيدها بالحجة إذا كانت خاطئة، والاعتراف والدعوة لإصلاحها إذا كانت صحيحة، وهو ما لم يحدث.

ويتفق سلماوى مع ما طرحه الأدباء النوبيون من اهتمام الحياة الثقافية بالأدب النوبى و«أدول» أقرب الشواهد لذلك لحصوله على جائزة الدولة ومنح التفرغ التى حصل عليها، وكذلك غيره من الأدباء.

ويأخذ سلماوى على من غالوا فى اتهام «أدول» ووصموه بالخيانة أنه لابد وأن يتعاملوا مع المسألة بشىء من الروية.

وإن اتفق مع ما طرح «أدول» حول فكرة غياب الديمقراطية قائلاً «إن ما تطرحه صحيح لكنه ينطبق علينا جميعاً فنحن فى بلاد ليس فيها مواطنون من الدرجة الأولى يتمتعون بكامل حقوقهم سواء كانوا أقباطاً أو مسلمين أو نوبيين، وقد يختلف الظلم الواقع على فئة أو طائفة عن طائفة أخرى لكننا جميعاً فى الهم شرق».

ورغم أن «يحيى مختار» قد قام بالرد على مقال سلماوى بمقال آخر فى جريدة الوفد تحت عنوان «سلماوى والمثقفون ودروس فى الديمقراطية» يفند فيه بعض مواقف «أدول» السابقة فى هذه المسألة، فإن القضية مازالت تتسع لأكثر من رأى، وعلى المثقفين أن يبتعدوا عن الأفعال.

واقترح أن يقيم اتحاد الكتاب ندوة لمناقشة «الورقة» وما جاء فيها يشارك فيها مجموعة من المفكرين.

وإن كنا نختلف - بالتأكيد - مع كثير مما جاء فيها خاصة ما وصفه «أدول» بـ «الترنسفير» و«التطهير العرقي» لأبناء النوبة، لأنها أفكار تفتت من وحدة أبناء الشعب، خاصة أننا فى مرحلة غاية فى القسوة وغياب الحرية، تحتاج من كل واحد منا أن يسعى للتكاتف مع الآخرين للبحث عن مخرج لأزمة هذا الوطن.

ولعل ما طرحه الروائى الكبير بهاء طاهر فى مقاله «عن النوبة وأدول» فى جريدة العربى بتاريخ ١٢ فبراير يؤكد ما ذهبنا إليه وإن رأى أنه حتى الكتاب النوبيين الذين انتقدوا موقف «أدول» طالبوا ببعض المطالب التاريخية لأبناء النوبة ومنها دفع التعويضات المتأخرة عن الأرض والممتلكات التى ضاعت بسبب التهجير عام ١٩٦٤، ومنحهم فرصة العودة والتوطين فى المناطق التى تستصلح من النوبة القديمة مثل توشكى وغيرها.

وتلك مسائل صغيرة لا تستحق أن يستخدم حجاج أدول من أجلها مصطلحات العنصرية ومرادفاتها. فأما إن شاء أن يعرف ما العنصرية فليذهب إلى أى من ولايات الجنوب الأمريكى ليرى كيف يعيش السود هناك وكيف يعاملون.

ويرى بهاء طاهر أن أخطر نقطة تعرض لها «أدول» هى تحديد علاقة مصر بأفريقيا والتى تقوم على مبدأ التعالى من جانب المصريين - على حد تعبيره - وأن مصر تنصلت من دورها الأفريقي، وهو أمر مخالف للتاريخ وللواقع فمصر هى التى قادت حركات «التحرر فى القارة السمراء».

كتب ممنوعة

«الديكاميرون» حين كان ممنوعا

نازك ضمرة

مؤلف الكتاب: جيوفاتى بوكاتشيو، مكان الصدور الأصلى إيطاليا، تاريخ الصدور الأصلى القرن الرابع عشر، أول نشر علنى للكتاب فى بريطانيا عام ١٩٢١، الناشر الأول طباعة خاصة (جمعية القصص، الشكل الأدبى مجموعة حكايات.

ألف كتاب (الديكاميرون) للمرة الأولى فى أوائل القرن السادس عشر، لكن سرعان ما اعتبر من الكتب الممنوعة بأمر من بابا بول الرابع عام ١٥٥٩، وقد عزز هذا المنع عام ١٥٦٤، وقد تركزت الاعتراضات على الكتاب لاحتوائه على حكايات ونوادر ووصفات لتصرفات جنسية، تشجع على التحرر من المحظور عرفاً، وتنبه العامة لأساليب كانت تعتبر شبه محرمة أو أنهم لم يعتادوا عليها، ورأى المثقفون ورجال الدين والراهبات ورؤساء الأديرة أنه مخالف للأخلاق المسيحية، وللتقاليد التى تحاول الكنيسة ترسيخها كالعفة والإخلاص للعلاقات الزوجية وتكريس حياة الراهبات للعبادة ولخدمة المحتاجين وبيوت الله ومع هذا وتحت ضغوط الطلب الشعبى المتزايدة، سمح بطباعة كمية مستعجلة من الكتاب بأمر خاص من حاكم فلورنسا فى إيطاليا عام ١٥٧٣ وبناء على تفويض خاص من الحاكم الأعلى ورئيس القضاة فى فلورنسا، وتمت مراجعة تلك الطبعة بإشراف البابا جريجورى الثامن، وأبقيت حكايات

النشاطات الجنسية وأوصاف الإغواء حسبما وردت فى الكتاب الأصلي، إلا أنه تم استبدال شخوص رجال الدين والراهبات بأسماء أفراد عاديين من النبلاء والبورجوازيين.

وعندما جاء البابا سيكستون الخامس لم يقبل تجديد السماح للكتاب بالصدور، فأعاد إدراجه ضمن قائمة الكتب المحظور تداولها ونشرها، فزاد طلب الأغنياء والأمراء وأفراد الطبقة البرجوازية عليه، وحتى أن الكثير من الناس العاديين صاروا يتلقفون الكتاب ويتداولونه فيما بينهم، فاضطر البابا للموافقة على طباعة كمية جديدة من كتاب (ديكاميرون) لكنه أصدر أوامره بحذف أخبار النشاطات الجنسية والكلمات المنافية للأدب، وتم طبع هذه الدفعة عام ١٥٨٨ لكن حتى هذه الطبعة لم ترض البابا سيسكتون الخامس فأبقى أمره على منع الكتاب من التداول لكن الإقبال على طلب الكتاب ظل يتزايد من عامة الناس، فتم غض البصر عن تنفيذ أوامر المنع رضوخاً لكثرة الحاح الناس على اقتناء الكتاب وقراءته.

أما فى أمريكا وفى عام ١٨٩٢ كان كتاب (الديكاميرون) من ضمن الكتب التى نشرها دار ورثنجتون للنشر، والتى كانت تعانى من صعوبات مالية فطالب الدائنون من دار النشر بيع بعض مخزون الدار من الكتب الثمينة والممنوعة والنادرة مثل (ليالى ألف ليلة وليلة) وتاريخ (توم جونز) وكتاب (فن الحب) و(هلتاميرون) و(جارجانتوا) و(بنتاجرذيل)، و(اعترافات روسو) وكتاب (ديكاميرون) وذلك لدفع الديون المستحقة على الشركة ولكن أنتونى كومسك عارض البيع، وطلب من المحكمة الأمر بحرق هذه الكتب، وبعدها بسنة عرضت مؤسسة المكتبة الأمريكية لأول مرة دليلاً يحتوى على ٥٠٠٠ اسم للمكتبات الصغيرة والفروع وأسمتها مجموعة (الكتب التى يمكن أن يوصى بها أى فرد لشخص آخر) ولم تتضمن تلك القائمة أية أعمال (بوكاتشيو) وعندما أصدرت (جمعية المكتبة الأمريكية) دليلها كانت أعمال (بوكاتشيو) مازالت مستثناة، وفى عام ١٨٩٤ صدر أمر بالسماح لتلك الأعمال الأدبية التى تخضع لقيود فى النشر والانتشار بالصدور من مثل (ألف ليلة وليلة) و(تاريخ توم جونز) و(ديكاميرون) و(هيبتاميرون) و(فن الحب).

وموضوعنا الأساسى فى هذه السطور هو كتاب (الديكاميرون) ولمحات من ملخص مضمونه، وكما قلنا إن أسباب الحظر على نشر كتاب (الديكاميرون) فى القرون الأولى وصفه بأنه يهدم القيم الأخلاقية والعفاف، بل يحرض على هدم التقاليد وتهوين الرذيلة والاستهتار بقداسة العلاقات الأسرية، فدار جدل طويل حوله فى أمريكا وفى سنة ١٩٠٦ حتى وصفته تقارير صحفية وقضائية بأن ما يحتويه الكتاب مجرد أمور كلاسيكية، فتمت موافقة مبدئية على نشره ولكن أرسلت مادة الكتاب لأفراد من المثقفين فى مختلف مناطق الولايات المتحدة بالبريد لقراءته وإعطاء آرائهم وأحكامهم عليه، وبعد ذلك حكم أحد القضاة بغرامة مقدارها خمسة دولارات على كل من يسوق هذا الكتاب.

ولكن فى العام ١٩٢٧ أصدر القاضى العلم للولايات المتحدة فى واشنطن حكما بإبطال قرارات المحاكم السابقة والصادرة بمنع تداول كتاب (ديكاميرون) ووافق على استيراد ٢٥٠ نسخة منه بصفة مستعجلة بواسطة شركة أى أند بولي. وبذلك أنهى ذلك الحكم القضائى جميع أنواع المنع والحجر على هذا الكتاب الكلاسيكى داخل الولايات المتحدة.

موجز بعض حكايات وردت فى كتاب ديكاميرون:

إن كتاب (الديكاميرون) هو أحد أقدم كتب الخيال الأدبي، ويحتوى على مائة حكاية، وأعتبر فاحشاً بذيئاً، ولتجميع تلك الحكايات فى كتاب واحد قصة طريفة تشبه الخيال، إن لم تكن خيالية فعلاً، وتتلخص القصة فى أن عشرة من الشباب والشابات انعزلوا بعيداً عن المدينة هرباً من مرض الطاعون الذى اجتاح أوربا فى القرن الثالث عشر أو الرابع عشر، وشغلوا أنفسهم بتوليف القصص عن مواضيع مختلفة، وكان على كل فرد منهم أن يروى قصة عن موضوع مخصص يومياً وحتى أصبح مجموعها ١٠٠ حكاية ومن هذا المجموع ثمانية منها فقط كانت إغوائية، أما باقى الحكايات فكانت نقداً اجتماعياً أو للترفيه وفنون التحايل أو ملاحظات من أحدهم على واحد أو واحدة من أعضاء الفريق المنعزل والكثير من الانتقادات للراهبات

وللرهبان.

وفى بعض الحكايات كان الترميز إلى الزنا إلى جماع الحارم مختصرا أو ملغزاً موحيا بالفعل تلميحا دون توضيح وتتضمن الحكايات تعابير كلامية ذات دلالات تسد مسد الوصف الجنسى المفصل فالصدور وأعضاء التناسل كان التطرق لها استعارة أو مجازاً، وكثيراً من تلك المفردات مقتبس من الحياكة والحراثة والحصاد، كالكلام الذى يرد على لسان زوجة فى الكتاب (تشكو أن زوجها أهمل نكش حقلها المسكين).

أما عاشق الجلسات فيعرض بزميلته باستخدام اللغة التى نستخدمها للخيل فيقول مثلا:

(الأحصنة الملجومة تعتدى على خيول مدينة بارثيا البكر).

وهناك تلميحات عامة أخرى باستخدام الهاون والذى تطحن الأشياء فيه ويتم تنعيمها به، يستغل مجازا لنشاط جنسى كما ورد فى حكاية الرجل الذى يشكو قائلا :«إذا لم تعرنى هاونها فلن أعيرها ».

ومن القصص الثمانى الأكثر إثارة جنسياً أربع منها مؤسسة على التحايل وروح الظرف والنكتة وفى واحدة منها وهى العاشرة والتى حكيت فى اليوم التاسع ، يقنع الكاهن رجلاً بأنه – أى الكاهن قادر على تحويل زوجته إلى فرس وذلك سيساعده كثيرا فى ترويج تجارته، وعلى هذا تقوم الزوجة بالواجب المطلوب مقتنعة تخلع ملابسها وتنحنى لتقف على أطرافها الأربعة، وبينما يشرح الكاهن للزوج باهتمام شديد مبينا أن أهم جزء فى عملية تحويل زوجته إلى فرس هو تركيب الذيل، وتنتظر الزوجة بصبر بينما يتظاهر الكاهن بلمس وتغطية أجزاء من جسدها ليصبح جسد فرس، ثم يبدأ فى العملية الجنسية والتى ستولد ذيلاً للفرس، ويكثر الوصف هنا ويطول بلغة مجازية مثيرة. ومن مثل ذلك يقول الكاهن:

«وفى النتيجة لم يبق شىء إلا تركيب الذيل، ينزع قميصه، ويمسك الإزميل الذى زرع الرجال به، ويدفسه بسرعة فى الثلم المخصص لذلك، ويقول: «وليكن هذا ذيلا جميلا لهذه الفرس الجميلة».

والقصة العاشرة فى اليوم الثالث تحتوى أطول وصف لعملية الإيلاج الجنسي،

ونادراً ما ترجم هذا الوصف حتى السنوات الأخيرة ويلخص هذه القصة:
«إن أخا فى الدين يقنع فتاة شابة غراً أنها تخدم الرب بتقديم نفسها له، لأن به شيطاناً يسكنه، ولا يمكن إخضاع ذاك الشيطان إلا إذا أدخله فى جهنمها، ومع أن هذه القصة هزلية وخيالية، لكن الفتاة تتطوع وتتخطى المألوف، بل تظهر تعاطفا واهتماما شديداً لمعالجة هذا الشيطان العنيد، بل يزيد حماسها لتلبية رغبة أخيها فى الدين وذلك لخدمة الرب، وفى النتيجة تتعب أخاها فى الدين وتهلكه وهى تحرق الشيطان فى جهنمها بشهية وبرغبة لا تتوقف، بل تزيد فى إلحاحها على مواصلة حرق ذلك الشيطان، وتطلب أن لا يتوقف أخوها فى الدين عن حرق الشيطان فى جهنمها».

مقال

مختارات من مؤلفات الهنود على امتداد العصور

د. خورشيد إقبال الندوى

يرجع تاريخ التأليف بالعربية فى الهند إلى قرون عديدة ولاشك أن الهند قد أنجبت فى عصورها المختلفة أدباء وشعراء، عرفوا بفصاحة اللسان العربى المبين، كما خرج منها صفوة العلماء وكثير من رجال العلم والقلم، الذين أدوا أدوارا رائعة فى مجال التصنيف والتأليف، وتركوا آثارا خالدة. فإذا ألقينا نظرة فاحصة فى مؤلفات الهنود عبر العصور، وجدنا أنهم ألفوا كتبا كثيرة فى موضوعات شتى وميادين متعددة، وإذا تصفحنا هذه الكتب عرفنا أن معظمها تتسم وتمتاز بجودة الأسلوب وحلاوة اللغة، كما أنها تقدم فى الوقت نفسه – أفكارا – مختمرة ناضجة، وبالتالى فهى تستحق العناية والاهتمام من قبل الباحثين والدارسين.

ومن هذا المنطلق أردت أن أتناول فى هذا البحث – بإذن الله تعالى – الكتب النادرة والمؤلفات الرائعة فى الشكل والمضمون، التى لا نظير لها فى شبه القارة الهندية، ربما فى العالم الإسلامى بأكمله.

وهى كالآتى:

١ - «**حجة الله البالغة**» للإمام الكبير أحمد بن عبد الرحيم المعروف بشاه ولى الله الدهلوى (ت١١٧٦هـ):

هذا الكتاب كما سماه حجة بكل المقاييس، فهو نادر فى بابه، مبتكر فى موضوعه، رائع فى أسلوبه، يتسم بالدراسة العميقة حول أسرار أحكام الشريعة وحكمة الدين وفلسفة الشرع الإسلامي،. كما يمتاز بنصاعة العربية وقوة العبارة وسلامة المنطق ووضوح الحجة.

علاوة على هذا فهو يتميز بالدقة العلمية والغوص العميق فى تفهم أسرار الشريعة، وبالتحليل الدقيق للآيات القرآنية والأحاديث النبوية، وتحقيق خاص فى أسرار المعارف وغوامض العلوم.

إضافة إلى ذلك يتمتع الكتاب بحسن الأسلوب وتسلسله وسيلانه مع الطبيعة، ويتحلى بالظرافة والإبداع والابتكار، ومن ثم فهو يستحق عكوفا طويلا ودراسة وافية من الباحثين والدارسين من حيث الشكل والمضمون، لأنه غاية فى المحتوى والأسلوب.

قسم المؤلف هذا الكتاب العظيم إلى مقدمة وقسمين رئيسيين: تشتمل المقدمة على بحوث قيمة دقيقة فى المصالح المرعية فى الشرائع وأسرار الأحكام الشرعية وحكم الترهيب والترغيب وأسرار تعيين أوقات العبادات وأسباب أحكام المعاملات والحدود والكفارات وغيرها.

أما **القسم الأول**: فبين فيه القواعد الكلية التى تستنبط منها المصالح المرعية فى الأحكام الشرعية .

وفى **القسم الثانى**: وضح أسرار ما جاء عن النبى صلى الله عليه وسلم مفصلا، ثم قسم كلا منهما إلى أبواب عديدة حسب الترتيب الذى رآه لربط الأحكام الإلهية فى الأحكام الشرعية والآثار المترتبة عليها فى الحياة البشرية.

يقول الشيخ السيد سابق: «لم يتكلم فى هذا العلم - على أسرار الشريعة - أحد قبله على هذا الوجه من تأصيل الأصول وتفريع الفروع وتمهيد المقدمات والمبادئ واستنتاج المقاصد»(١).

ويقول الشيخ أبو الحسن الندوى: «لم يؤلف كتاب – فى حدود علمى وفى اللغات التى أعرفها – فى تأييد أى ديانة من الديانات وتفسيرها اللبق الحكيم وفلسفتها الجامعة المتناسقة كهذا الكتاب فى منزلته ومكانته، وإن كان قد ألف فيه، فإنه ليس بين ظهرانى العلماء والباحثين فى الدنيا العلمية المعاصرة»(٢).

أشاد العلماء بأسلوب الكتاب، ونال حفاوة بالغة فى الأوساط العلمية والدينية، طبع فى الهند وفى البلاد العربية أكثر من مرة.

٢ – «**سبحة المرجان فى آثار هندوستان**» للعالم الكبير والشاعر العظيم غلام على بن نوح الحسينى الواسطى البلكرامى المعروف بآزاد (ت١٢٠٠هـ):

هذا الكتاب عظيم القيمة من النواحى العلمية والتاريخية والأدبية، وهو ذخيرة أدبية حافلة بالنصوص القيمة شعرا ونثرا فى شتى الفنون والأغراض والمعارف، وهو إلى ذلك موسوعة ثقافية هندية عامة، والكتاب بعد ذلك كله أهم مرجع لمعرفة كثير من تاريخ الأدب العربى فى الهند.

وقد قسمه آزاد إلى أربعة فصول:

الفصل الأول: وفيه يوضح آزاد مكانة الهند من خلال الأحاديث النبوية والتفاسير القرآنية، وقد كان هذا الفصل منفردا باسم «شمامة العنبر فيما ورد فى الهند من سيد البشر».

ضمه آزاد إلى سبحة المرجان وجعله فصله الأول.

الفصل الثانى: يشتمل على التراجم لعلماء الهند فى جميع الموضوعات العلمية والفقهية والتصوف وتاريخ الأدب، ولاشك أنه بهذا العمل يعد صاحب فضل السبق بين علماء الهند، إذ لم يكتب أحد قبله تراجم لعلماء الهند وأدبائها.

الفصل الثالث: فى المحسنات البديعية ويشتمل على خمس مقالات:

الأولى: فى المحسنات التى نظمها عن الهند، نقل فيها ٢٣ نوعا من البديع الهندى ووضع لها الأسماء التى تناسبها فى اللغة العربية، منها التنزيه، الانتزاع، قلب الماهية، الاستبداد، المخالطة وما إلى ذلك.

الثانية: استخرج آزاد ٣٧ نوعا بديعيا، ووضع لها أسماء مناسبة، منها : التفاؤل،

النذر، الوفاق، المزاح، التحول، التسوية، الغبطة.. إلخ.

الثالثة: فى نوع مما اخترعه الأمير خسرو الدهلوى سماه آزاد «أبو قلمون» ويراد به كلمة تعطى معنى مشتركا بين لغتين فأكثر .. إلخ.

الرابعة: فى حسن التخلص، وقد ذكر فيها جملة كبيرة عند انتقاله فى قصائده المختلفة من الغزل إلى المديح.

الخامسة: فى القصيدة البديعية، وقد نظمها على غرار بديعية عز الدين الموصلي، وصفى الدين الحلي... إلخ.

الفصل الرابع: فى العشق والعشاق، ويشتمل أيضا على خمس مقالات:

الأولى: فى بيان أنواع الغزلان – يقصد النساء – عند الهنود.

الثانية: فى بيان أقسام الغزلان التى استخرجها المؤلف.

الثالثة: فى القصيدة الغزلانية، وهى قصيدة تحتوى على نيف وأربعين بيتا، وضح فيها أنواع الغزلان التى نقلها عن الهنود.

الرابعة: فى أقسام العشاق، يذكر كل قسم ويستشهد له.

الخامسة: يذكر فيها القصيدة التى تشتمل على أحوال العشاق وتصور نفسياتهم وخلجات نفوسهم.

وهذا فن عجيب من فنون الهنود، خلع عليه آزاد خلعة التعريب، وهكذا أهدى إلى أدباء العرب نوعا جديدا، ألف آزاد هذا الكتاب عام ١١٧٧هـ، وطبع فى بومبائى بالهند سنة ١٣٠٣هـ.

٣ – «**إظهار الحق**» للعلامة رحمة الله بن خليل الرحمن الكيرانوى (١٣٠٨هـ/١٨٩١م):

كتاب قيم رائع، من حق كل مسلم أن يفتخر به، وقد قسمه المؤلف إلى مقدمة وستة أبواب.

المقدمة: فى بيان الأمور التى يجب التنبيه عليها.

الباب الأول: فى بيان كتب العهد العتيق والجديد.

الباب الثاني: فى إثبات التحريف.

الباب الثالث: فى إثبات النسخ.

الباب الرابع: فى إبطال التثليث.

الباب الخامس: فى إثبات كون القرآن كتاب الله ودفع شبهات القسيسين مع مبحث إثبات صحة الأحاديث النبوية المروية.

الباب السادس: فى إثبات نبوة محمد صلى الله عليه وسلم ودفع مطاعن القسيسين.

وهكذا تناول المؤلف فى هذا الكتاب المسائل الخمس التى تعد بمثابة أمهات المسائل المتنازع فيها بين المسلمين والمسيحيين أى النسخ، والتحريف، والتثليث، وحقيقة القرآن، ونبوة خاتم النبيين محمد صلى الله عليه وسلم.

يعد هذا الكتاب من أهم الكتب التى ألف فى هذا الموضوع فى العالم الإسلامي، وعديم النظير وفقيد المثيل فى شبه القارة الهندية يقول عنه الأستاذ عبد الله الأنصارى: «إن هذا الكتاب الفذ فى موضوعه حاسم بأمر الله تعالى للقضاء على الحملات المغرضة والشبهات الهدامة التى طالما يرددها المستشرقون ودعاة الضلال لينفثوا فى أوساط القراء المثقفين سمومهم (٣).

إن الكتاب المذكور يعد بمثابة قلعة حصينة للإسلام وصاعقة على المذاهب الباطلة، وقد أحدث ضجة وضجيجا فى العالم المسيحي، وليس أدل على ما يحمله هذا الكتاب من المعرفة الواسعة والبراهين الساطعة فى إبطال المسيحية المحرفة ما كتبته جريدة لندن تايمز (London Tines) بأنه «لو داوم المسلمون على مطالعة وقراءة هذا الكتاب لتوقف كليا انتشار الدين المسيحي، وأبت النفوس من قبوله واستقاموا على الإسلام(٤).

طبع الكتاب مرارا وتكرار فى الأستانة ومصر والمغرب، كما ترجم إلى الإنجليزية والألمانية والفرنسية والفرنسية والأردية والتركية وغيرها.

٤ - «**نزهة الخواطر وبهجة المسامع والنواظر**»: لمؤرخ الهند الكبير عبد الحى بن فخر الدين الحسنى (ت١٣٤١هـ١٩٢٣م):

موسوعة إسلامية كبرى عن تراجم المسلمين وأحوالهم فى بلاد الهند، يقع الكتاب فى

ثمانية مجلدات كبار ويحتوى على أكثر من أربعة آلاف وخمسمائة من التراجم لعلماء الهند وأدبائها، أتم المؤلف منها سبعة، وخلال إتمام المجلد الثامن ومراجعته وافته المنية، فقام بعد وفاته بمدة طويلة نجله الشيخ أبو الحسن على الحسنى الندوى بإتمامه ومراجعته.

وهذا الكتاب الضخم فريد من نوعه فى شبه القارة من حيث الأسلوب وغزارة المادة، فمن حيث الأسلوب تميز بالقوة والروعة والسهولة فى الألفاظ والتراكيب، والاقتصاد فى الوصف والبعد عن المبالغة، حيث كان المؤلف يتحرى الصدق والدقة فى الأوصاف والنعوت، ويمتاز أيضا من حيث الترتيب فقد رتبه المؤلف حسب القرون ورتب تراجم كل قرن على حروف المعجم لتسهيل المراجعة وتيسير الوصول إلى المراد.

ومن حيث غزارة المادة فإنه أكبر كتاب يعرف بالهند فى تراجم الرجال الذين نبغوا فى الهند من القرن الإسلامى الأول إلى سنة وفاة المؤلف (١٣٤١هـ) يغطى المساحة الزمنية من القرن الأول إلى القرن الرابع عشر الهجري، والمساحة المكانية من ممر «خبير» فى الشمال الغربى من الهند إلى خليج بنغال فى الشرق ، ومن قلل «كشمير» إلى «مالابار» و«كالى كوت» فى الجنوب والأعيان من كل طبقة على اختلاف مذاهبهم الفقهية واتجاهاتهم العلمية واختصاصاتهم الفقهية.

صدرت طبعتان للكتاب من دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد – الهند – ترجم إلى الأردية ونشر فى باكستان عام ١٩٦٥م.

٥ – «**ماذا خسر العالم بانحطاط المسلمين**» لسماحة الشيخ أبى الحسن على الحسنى الندوى (ت١٩٩٩م): كتاب مشهور فى العالمين العربى والإسلامي، يأتى فى رأس قائمة المؤلفات الإسلامية والفكر الإسلامى الأصيل، ويستعرض التاريخ بوجهة نظر جديدة مبتكرة، وفى الوقت ذاته يعمق الإيمان فى القلوب والوجدان، نال قبولاً واسعاً ومكانة كبيرة فى الأوساط العلمية والفكرية والدينية، وأحدث ضجة كبيرة فى العالم العربى والإسلامي، يدل الكتاب دلالة واضحة على سعة معرفة المؤلف بالثقافة الإسلامية والتاريخ، وفهمه العميق لكليات الروح الإسلامية فى محيطها الشامل، وقد اعترف بذلك الأستاذ سيد قطب عندما قال فى تقديمه للكتاب: «إنه الإحساس

المتناسق بكل مقومات الحياة البشرية، وبهذا الإحساس المتناسق سار فى استعراضه التاريخى وفى توجيهه للأمة الإسلامية سواء، ومن هنا يعد هذا الكتاب نموذجا للتاريخ»(٥).

وعلق الدكتور بكهنكم(٦) على الكتاب بقوله: «كان ينبغى إن ينشر فى بريطانيا، لأنه وثيقة تاريخية ونموذج صحيح لما يحتاج إليه المسلمون فى نهضتهم – فى القرن المعاصر – من جهود مبذولة على وجه أفضل».

ومما يدل على أهمية هذا الكتاب ما قاله الدكتور محمد يوسف موسى: «إن قراءة هذا الكتاب فرض على كل مسلم يعمل لإعادة مجد الإسلام» (٧).

وقال الدكتور محمد رجب البيومى: «ما أذكر أن كتاباً ملك على مشاعرى واستثار الأعماق الدفينة من وجدانى كهذا الكتاب» (٨).

ومن خصائص الكتاب أنه يفيض بحب النبى صلى الله عليه وسلم وصحابته رضوان الله عليهم، وأنى أشهد كلما قرأت الكتاب ترنحت جوانحى وأعطافى وأخذتنى نشوة إيمانية لا أكاد أصفها، وتتجلى هذه الحقيقة خاصة فى السطور التى جاءت بعنوان «زعامة العالم الإسلامى».

وقد أراد شيخنا الندوى بهذا الكتاب إعادة الروح إلى الكيان الإسلامي، وإعادة ثقة المسلمين بأنفسهم وبقيمهم الدينية الحضارية والأخلاقية، وقد مضى على تأليفه خمسون عاماً ومع ذلك لم يخمد بريقه، والكتاب فى الحقيقة ليس إلا صرخة مدوية لتعود الأمة إلى مجدها، خاصة أمة العرب إلى قيادة العالم من جديد لتجبر الإنسانية خسارتها، وتعود بها إلى المجد والعزة والكرامة، فهل آن للأمة أن تعود إلى وعيها ورشدها؟

طبع الكتاب أول مرة فى القاهرة ثم طبع مرارا وتكرارا فى بيروت ودمشق والكويت والقاهرة، وترجم إلى لغات مختلفة.

٦ – «**الرحيق المختوم**» بحث فى السيرة النبوية للشيخ صفى الرحمن المباركفورى:

كتاب رائع وبديع،يتجمع بين الأسلوب العلمى الرفيع، والمنهج الدينى الرصين،

والأسلوب القصصى الجميل، بحيث يعرض السيرة النبوية العطرة عرضا عميقا سهلا شيقا، خاليا من الشوائب والأباطيل.

أطلع المباركفورى على معظم الكتب التى ألفت فى السيرة النبوية حتى الآن، وسرد الحوادث التاريخية بأسلوب يسير تستسيغه الخاصة والعامة، واعتمد فى كثير منها على كتب الحديث المعروفة مثل البخارى ومسلم ومسند أحمد، كما لم يهمل كتب الطبقات ذات الصلة الوثيقة بالسيرة النبوية كالاستيعاب وأسد الغابة وابن عساكر وما إلى ذلك.

نال الكتاب القبول والتقدير من كبار العلماء والدعاة، كما تقبله القراء بقبول حسن. وقد فاز هذا الكتاب فى مسابقة السيرة النبوية التى نظمتها رابطة العالم الإسلامى بمكة المكرمة بالجائزة الأولى، صدرت له طبعات كثيرة فى معظم البلاد الإسلامية، وترجم إلى لغات عديدة.

هذه هى الكتب التى اخترتها من آلاف الكتب بالعربية للمؤلفين الهنود، لأننى وجدتها نادرة من حيث الشكل وعديمة النظير من حيث المضمون والمحتوي.

الهوامش:

(١) نقلا من تقديمه على كتاب حجة الله البالغة ص (س).

(٢) رجال الفكر والدعوة ١٨٦/٤.

(٣) مقدمة كتاب إظهار الحق.

(٤) إظهار الحق ١٥/٢.

(٥) انظر: تقديم سيد قطب على كتاب ماذا خسر ص ١٢.

(٦) هو المشرف على قسم الشرق الأوسط فى جامعة لندن.

(٧) نقلا عن تعليقه على كتاب ماذا خسر ص ١٧.

حوار

مخرج «ويچا» خالد يوسف:
أنا مختلف عن يوسف شاهين

أمنية فهمى

بفيلمه الجديد «ويچا» يصبح رصيد المخرج خالد يوسف أربعة أفلام مختلفة.. والفيلم وإن كان جيداً من الناحية الفنية، وحاز إعجاب النقاد والجمهور معاً، إلا أنه أثار المشاكل بعد الأسبوع الأول من عرضه، عندما تقدم عدد من مشايخ الأزهر بشكاوي، مطالبين بوقف عرضه، تحت زعم أن أحد مشاهده يسئ أو يسخر من الزى الإسلامى للمرأة.

حول تلك النقطة وعدد آخر من القضايا المتنوعة، كان لنا مع خالد يوسف هذا الحوار..

● **قيام إحدى البطلات بارتداء الحجاب فى أحد المشاهد ، كوسيلة للتنكر حتى تتمكن من زيارة صديقها فى شقته بالحى الشعبى الذى يقطن به، وهو الأمر الذى جلب سخط بعض مشايخ الأزهر، هل هو رسالة موجهة للمجتمع تحاول تصحيح بعض مفاهيمه؟ أم أنها مجرد محاولة لتصوير أو نقل الواقع الذى لا يمكن أنكاره ولو كره الكارهون؟**

– الأمران معاً.. ففى إطار تصوير الواقع فهذا الأمر موجود، وتحت عباءة الدين

ترتكب الجرائم الأخلاقية طوال الوقت، فهناك من يرتدون زى رجال الدين الإسلامى أو المسيحى لارتكاب جرائم القتل مثلا، وهناك من ترتدين النقاب لممارسة الرذيلة.. وفى إطار الرسالة الموجهة يمكن أن نقول إنى منزعج من تحول المجتمع إلى مناققين، فظاهرة النفاق الاجتماعى لم تكن موجودة فى الخمسينيات والستينيات مثلا.. اليوم لا يمكن لأى أنثى أن ترتدى الملابس العادية دون أن تضع حجاباً دون أن يحكم عليها أحكام أخلاقية قاسية. هذا جديد على المجتمع المصري، لذلك قصدت أن أنبه إلى ظاهرة النفاق الاجتماعى التى تفشت فى مجتمعنا مؤخراً.

● لكن هذا قد يدفع البعض إلى المطالبة بوقف عرض الفيلم؟

– كيف يمنعون عرض الفيلم؟ الأمر يحتاج إلى قرار محكمة.. ثم أن هؤلاء الذين يمكنهم المطالبة بعدم عرضه؟ لقد عرضت فيلمى على الرقابة التى أجازته، ومن يرد الاعتراض فعليه أن يحاسب الحكومة التى وافقت على عرضه.. أنا مبدع لى رؤية ووجهة نظر.. عرضتها فى عمل فني، ثم عرضت هذا العمل على الرقابة التابعة للدولة، والرقابة أجازته ووافقت على العرض ولم تعترض على أى مشهد أو جملة.

● لجأت إلى المفردات السائدة حالياً.. وهى وجود مطرب أو مطربة يؤدون أغنية ترتبط بالفيلم، والاستعانة بموديل على أن تدور القصة حول زوجين شابين، واثنين آخرين على علاقة متحررة دون زواج .. إلخ .. إلخ. هل هذا من شروط نجاح أى فيلم حالياً؟

– لم أصنع أكثر من ٤ أفلام، ولو شاهدتى هذه الأفلام ستجدن أننى لا أساير السائد أبداً. فعندما قدمت فيلم العاصفة كانت بداية انسحاق الأفلام الجادة أمام الأفلام الكوميدية أو المسماة كوميدية، وكان فيلم العاصفة سياسياً فبدا ضد التيار وقتها. وعندما كانت السينما مازالت تسبح مع نفس التيار، قدمت فيلم (أنت عمرى) وهو فيلم رومانسى تراچيدي.. حتى عندما قدمت جواز بقرار جمهوري، وهو كوميدى لم أقدمه بالمفردات السائدة فى تلك النوعية من الأفلام، بل حرصت أن يكون كوميديا راقية كما تعلمناها من أساتذة كبار أمثال فطين عبد الوهاب، وأدعى إنى قدمت كوميديا موقف حقيقية.

إذن ليست هناك اتهامات ضدى بأنى أمشى مع السائد، كون حدث تماس بين ما أقدمه وبين السائد فهذا لا يعنينى كمبدع، لأنى أفعل ما أراه ضمن رؤيتى.

أما مسألة الاستعانة بمطربة.. فإن القصة كانت تستدعى وجود مطربة من لبنان تحلم بتقديم فنها بعيداً عن رغبات أهلها الذين يريدون أن يزوجوها بمن لا تحبه، وقد قصدت أن ألقى الضوء على المجتمع اللبنانى الذى يضم أناس متعصبين جنباً إلى جنب مع المتحررين لأن الصورة الذهبية لدى المتفرج المصرى أنه مجتمع مفتوح وهذا خطأ شائع. وفيما يخص الأغانى والأستعانة بموديل كممثل فهذه ليست مفردات.. لأن المفردات تكون فى اللعب على قيمة مضمونة توفر الكسب المادى فقط. ولا أحد يمكنه أن يدعى أن الأغنية محشورة أنها فعلاً كانت ضمن نسيج الفيلم. لأنه إذا استغنينا عن الأغنية لن تسير الدراما كما هو مقدر لها. لأنه من خلال الأغنية حدث إعلان حب بين اثنين من الأبطال، وبدايات عزم مريم على الانتحار. كل هذا حدث ضمن دقيقتين هى زمن الأغنية ولو استغنيت عن الأغنية كان لابد أن أضع مشهدين أو ثلاثة تستغرق ٦ دقائق حتى أحكى كل تلك الأحداث.. وعليه تصبح الأغنية ضرورية وموظفة داخل نسيج الأحداث.

● أصبحت كل من هند صبرى ومنة شلبى من عوامل نجاح أى عمل منذ قامتا ببطولة (أحلى الأوقات).. فهل اخترتها لهذا السبب؟!

– اختياراتى جاءت عبر قناعة أن شخصية مريم لا تؤديها إلا منة شلبى وشخصية فريدة لا تؤديها إلا هند صبرى . عندما يشعر المتفرج أن المخرج استعان بهند صبرى مثلاً أو منة شلبى فى شخصيات غير ملائمة وأن هناك تجاوزات فى الشكل والسن والمواصفات النفسية، وقتها يمكن أن نقول إن خالد يوسف يستعين بأناس لهم جماهيريتهم وبالمناسبة دائماً يوجه إلى السؤال عن هانى سلامة ولماذا استعين به.. لكن السؤال لابد أن يكون هل أنا استعنت بهم فى أدوار غير مناسبة لهم أم لا.

● ذكرت قبلاً أنك قادر على صنع أفلام جماهيرية دون أن تنزل إلى مستوى الأفلام التجارية؟ ما هو مفهومك عن الفيلم الجماهيرى والفيلم التجارى؟

– الفيلم الجماهيرى يحترم عقلية المشاهد ويراعى درجات التلقى المختلفة بمعنى أن المخرج لابد أن يدرك أن هناك مستويات تلقى متعددة وأن هناك من يشاهد الفيلم فيجد أنه مجرد (حدوتة) وعندما يخرج من صالة العرض يشعر أنه استمتع لمدة ساعتين وحصل على التسلية مقابل سعر التذكرة، وأنا لست ضد هذا إطلاقاً لأن أحد أهداف السينما هو التسلية والمتعة. هناك درجة أخرى من التلقي.. وهى أن يكون المشاهد على درجة من الثقافة فيصل إلى عمق أكبر.. وهناك مشاهد أكثر ثقافة يقرأ الفيلم بشكل آخر وهكذا. إذن الفيلم الجماهيرى هو الذى يحترم عقلية المشاهد ويراعى درجات التلقي.

أما الفيلم التجارى فيلعب على أى تيمة ممكن تجذب الجمهور سواء كانت غناء أو رقصا أو أفيهات كوميدية أو تعرية الجسد وهكذا.

● بالنسبة للبعض كانت نهاية الفيلم غامضة إلى حد ما؟ ما الذى قصدته؟ وهل مثل تلك النهايات تتفق مع مزاج المتلقى المصرى؟

– كان لى هدف معين من تلك النهايات وأتصور إنى نجحت فى الوصول إليه لأن المشاهدين أخذوا يتساءلون.. هل أدهم هو من قتل الباقين؟ أم أن مريم قررت الانتحار فعلاً فضربت الآخرين بالنار قبل أن تقتل نفسها، ومعنى أن يصل المشاهد لهذه النتيجة هو أنى نجحت لأن ما أردت قوله هو أن تلك المجموعة من الأصدقاء يصلح كل فرد فيها أن يكون قاتلاً أو مقتولاً لأن من يكرسون للكراهية ويفضلونها على الحب تكون نهايتهم مأساوية. والبطلان اللذان انقذاهما من كانا يملكان كل الأسباب للبعض لكنهما انتصرا لقيمة الحب. هذا ما كنت أريد أن أوصله للناس.. فقد يصل إليهم بعد الفيلم بدقيقة أو ثلاث دقائق أو ساعات أو أيام، فهذا لا يهم.. ما يهم أن يصل فى النهاية.

● كلنا نعلم أنك تلميذ المخرج الكبير يوسف شاهين.. ما الذى استفدته منه وما أوجه الاختلاف بينكما؟

– لابد أن أوضح أولاً أنه لا يمكن المقارنة بينى وبين يوسف شاهين، لأنه لابد أن أطاوله قيمة وقامة. أما فيما يخص ما تعلمته منه فيكفى أن أقول إن كل ثقافتى

السينمائية وكل ما تعلمته عن السينما كان منه. لكن هذا لا يعنى أن أكون نسخة منه. فأنا لى رؤيتى الخاصة فى الحياة وهناك خلفيتى المختلفة، لذلك عندما أقدم أفكارى للسينما يكون ذلك بشكل مختلف فأنا انتمى إلى جيل مختلف له مجموعة قيم مختلفة ينحاز لها.

● لماذا تحرص على كتابة سيناريو الأفلام التى تقوم بإخراجها؟

– لم أكتب سوى سيناريوهين من مجموع ٤ سيناريوهات قدمتها للسينما، ولست حريصا على هذا الأمر بالصورة التى تتصورينها، لأنه عندما يصلنى سيناريو جيد كتبه آخرون أرحب به جداً وأقدمه، وإذا دارت فى ذهنى تيمة جيدة أبدأ فى كتابتها بنفسي.

● هل يرتبط تقدم السينما بتقدم المجتمع ككل.. أم يرتبط بتقدم تقنيات السينما نفسها فقط؟

– التقدم منظومة كاملة، لذلك فإن المجتمع الذى يمر بفترات نهضة يمكن أن نلمسها على كل المستويات. ففى الخمسينيات والستينيات كان عندنا حلم قومى أياً كان ولا يهم أنه ضاع أو أنكسر أو غيره، لكنه كان موجودا لذلك كانت هناك نهضة مجتمعية فى كل شىء، فترات الإنحدار تكون ملموسة فى كل الأمور ومناحى الحياة لأن المناخ العام يؤثر وتحدث حالة من الشد والجذب.

● هذا يعنى أن السينما المصرية رغم تفاؤل البعض وكثرة الإنتاج مقارنة بسنوات مضت تمر بحالة انحدار؟

– طبعاً.. ففى سنوات مؤسسة السينما كانت مصر تنتج ١٢٠ فيلما فى العام.. منهم ٣٠ على الأقل جيدون جداً والباقى سىء أو متوسط . لكن تلك الأفلام الجيدة تعد رصيداً يدخل المكتبة السينمائية ونصبح فخورين أن هذا هو إنتاج السينما المصرية.. الآن ننتج ٣٠ فيلما فى السنة منهم ٢ فقط جيدين وأن وجدوا.

● قدمت فيلماً كوميدياً هو جواز بقرار جمهوري.. هل ترى أن الكوميديا مجرد تسلية أم أنها قد تكون وسيلة جيدة لتوصيل أفكار جيدة؟

– الكوميديا مثل التراجيديا بالضبط ممكن نحملها أكبر وأعقد القضايا، لأن

الكوميديا وسيط يحمل الدراما أو الرؤيا بأى شىء يريده المخرج، لكن لابد أن يكون فيها عنصر التسلية موجودا بشكل أكبر من التراجيديا.

● **ما رأيك فى موجة الأفلام المتأمركة التى بدأت تظهر مؤخراً..؟**

– الأمركة موجودة فى حياتنا كلها وليس فى السينما فقط، فالثقافة الأمريكية دخلت حياتنا قسراً وتسيدت من خلال الچينز والكوكاكولا ومطاعم الوجبات السريعة، إنها قوة جبارة مؤثرة فى حياتنا ولا يمكن أن نمنع تأثر السينمائيين بها.

● **لكن أليس من المفروض أن تقاوم السينما هذا التيار وتقف ضده؟**

– أنا شخصياً لا توجد أمركة فى أفلامى وأنا حريص على هذا لكن بوعى أو بدون وعى هناك من يكرس لهذه الثقافة السائدة فى أفلامه.

● **ما سبب اختيارك لدول شاهين بالتحديد؟ هل لأنها لبنانية وقد تؤدى الأدوار المتحررة بدون أى حساسية؟**

– كان هذا جزء من الاختيار، لكنه ليس كل الاختيار.. فقد كنت أريد أن أدخل فتاة لبنانية مجال الدراما المكتوبة بعيداً عن الغناء والفيديو كليب وغيره، فعندما كنت أكتب السيناريو كان يؤرقنى أننا اختزلنا لبنان فى عدد من الڤيديو كليبس التي تعرض طوال الوقت، لذلك هناك اعتقاد سائد بين العامة أن لبنان بلد متحرر جداً ومتسيب، وهذا غير صحيح فهناك المتعصبون والمتشددون.. أحببت أن أوضح أن مجتمعا مثل كل مجتمعاتنا العربية، وأنه يضم بعض من يريدون أن يزوجوا بناتهن قسراً.. يعنى نفس المفردات هنا مثل هناك، وقتها لم أكن أعلم هل سيتطلب الأمر مشاهدا ساخنة أو متحررة أو لا، فقد بدأت الكتابة أولاً ثم بحثت وأعجبتنى دوللى فأعطيتها الدور.

المصوراتى

فاطمة زكى: سيدة فبراير

شعبان يوسف

كانت الحرب العالمية الثانية، فترة أمان نسبى لليسار المصري، وعلاقة غير مقدسة بينه وبين الدولة المصرية أنذاك، وذلك لأسباب عديدة، منها الخارجى ومنها الداخلى، فما يخص الخارج، هو التحالف المؤقت بين الاتحاد السوفيتى (الاشتراكى) والولايات المتحدة الأمريكية (الرأسمالية)، لمواجهة خطر الفاشية المحدق، وكان الداخل المصرى بينتعش بحالة تشغيل عمالى مؤقت، لأن الحركة الاقتصادية والتجارية للصادر والوارد كانت شبه متوقفة، مما أدى إلى استيعاب واسع للعمالة المصرية، وبالتالى انخفاض نسبة البطالة، وأيدت - آنذاك - حكومة الوفد المنتخبة فى (١٩٤٢ - ١٩٤٤) حق العمال فى تكوين نقاباتهم، كل ذلك عمل على توسيع دائرة تنفس اليسار، وخاصة اليسار الماركسى الذى كان نشطا وتحول إلى نشاط شيوعى منظم، ليصدر مطبوعات متعددة، وكانت هذه الفترة تمهيداً لما جاء بعدها من مد وجذر للحركة الشيوعية.

وعندما أسدل الستار النهائى السياسى على الحرب العالمية الثانية

عـام ١٩٤٥، وانتـهت فـتـرة الـهـدنة بـين اليـسـار والدولة، والـتى سـاد فـيـهـا الـوئام الاجتماعى المؤقت، بدأت الدولة المصرية تنشب أظافرها – قوية وحادة وشرسة – فى وجـه الحركة الشيوعية خصوصا، والحركة الديمقراطية عموما، وتم طرد وإسقاط حكومة الوفد فى أكتوبر ١٩٤٤، وجاءت حكومات الأقليات السياسية، وحكومات القصر (حسب تعبير د. عاصم الدسوقي) مما أجج التناقضات الاجتماعية، وفتح باب المعارضة وتياراتها على مصراعيه.

لذلك تشكلت أشهر لجنة مقاورمة جماهيرية فى مصر على مدى القرن العشرين، وهى اللجنة الوطنية للعمال والطلبة، وذلك فى فبراير ١٩٤٦، واحتوت على كل أشكال المعارضة المصرية الرئيسية، والتى كانت تصدر وتتحرك بهاجس وطنى فريد، وحس تاريخى عبقرى باللحظة المتفجره .

فى ذلك التاريخ خاضت المرأة نضالات عديدة ،فكانت الفنانة أنجى أفلاطون والكاتبة الروائية والناقدة لطيفة الزيات والكاتبة سعاد زهير، وثريا أدهم، وروحية الساعي، وصينيفيف سيداروس، وثريا إبراهيم، ووداد متري، وليلى شعيب وغيرهن، و فى قلب هؤلاء تألقت فاطمة ذكى التى رحلت عنا منذ عام ، والتى تعتبر – بسق – بطلة أحداث ٢١ فبراير ١٩٤٦ وكانت طالبة فى كلية العلوم (جامعة فؤاد الأول) وقد انتخبت لتمثل كلية العلوم فى اللجنة مع رفاق ثلاثة لها، والجدير بالذكر أن أحداث فبراير ١٩٤٦ لم تكن باكورة نشاط فاطمة ذكى بل بدأت وهى مازالت صبية يافعة فى مظاهرات ١٩٣٥، وهى تصف تلك المظاهرات بأنها «مظاهرات طروادية»، فكانت فيها طالبات مدرسة الأميرة فوزية وطالبات مدرسة الأميرة فوقية وكانت المظاهرات تمشي من الجيزة حتى بيت الأمة وأطلق على المظاهرات الرصاص فى شارع القصر العيني، ولم تكن المظاهرات بالنسبة لفاطمة ذكى شيئاً ترفياً، بل كان ضرورياً لمواجهة الاحتلال الأجنبى والاستبداد الداخلى وهذه المظاهرات بالنسية لجيل فاطمة ذكى (جيل الأربعينيات) أمراً طبيعياً ومتغلغلاً فى دمائه منذ الطفولة فهو جيل تربى وشب على الشعارات الوطنية لثورة ١٩ ومارس عنفوانه بالعداء للانجليز: «فعندما كانت طائرة إنجليزية تمر كنا نقول: «يا عزيز يا عزيز.. كبة تاخد الإنجليز».

ورغم أن دور فاطمة ذكى كان دوراً قيادياً كبيراً فى الحركة الطلابية واليسارية والشيوعية إلا أنها بأخلاق نضالية نأت عن الإدلاء بشهاداتها كاملة فى حياتها، وطلبت من (لجنة توثيق الحركة الشيوعية)، أن يرجئوا ونشر شهادتها كلها بعد رحيلها، وإن كانت بعض الشهادات التى قالتها تحت إلحاح توثيقى ما، أو تاريخى ، تفى بأغراض التعرف على الأبعاد الإنسانية والنضالية العامة، والتى وردت فى كتابات: رفعت السعيد وفخرى لبيب، ثم شهادتها عن أحداث فبراير ١٩٤٦ فى كتاب: عمال وطلاب فى الحركة الوطنية.

ولفاطمة ذكى مواقف لا تمر بدون تأمل، ودرس نضالي، لكونها امرأة، ثم يسارية عموما، وشيوعية خصوصاً وانتخبت فى اللجنة الوطنية العليا للطلبة عام ١٩٤٦، وعندما كانت فى آخر سنة لها بالكلية عام ١٩٤٧، اقترح عليها عبد المعبود الجبيلى (أحد مؤسسى الحركة الشيوعية المصرية)، ترشيح نفسها لرئاسة الاتحاد العلمى، أبدت فاطمة ذكى اندهاشها، لكونها تجمع بين تلك المحرمات (امرأة وشيوعية)، بالإضافة إلى وجود عناصر إخوانية بالكلية تنافسها، ولكن الجبيلى بعد أن استشار القاعدة الطلابية، أقنعها بالنزول خاصة أن الطلاب قالوا له بضرورة ترشيح نفسها وخاضت فاطمة ذكى الانتخابات بكل قوة وصلابة وجسارة تحت إشراف إدارة الكلية والحرس الجامعى وخرجت النتائج الأولى بفوز الطالبة فاطمة ذكى مما أثار احتجاجات (الإخوان المسلمين)، وكان مرشحهم ويدعى (عبد الحميد) أخذ درساً أظنه لم ينس عواقبه خاصة وأنهم نصحوه بعدم خوض هذه المعركة وفازت فاطمة ذكى برئاسة الاتحاد العلمى لهذه الدورة.

وفى الذكرى الثانية ٢١ فبراير ١٩٤٧، تظاهرت فاطمة ذكى مع حشود نسائية فى شارع قصر النيل، وهتفن ضد الحكومة، فحوصرت المظاهرات التى كانت تهتف بحياة مصر، وألقى القبض على زميلات فاطمة، وحشرن داخل عربات البوليس، وكانت بينهن لطيفة الزيات، وحكمت الغزالي، وثريا شاكر (حبش)، وأفلحت فاطمة فى الهرب من كل هذه الحشود البوليسية.. تقول فاطمة ذكى : (أثناء وجودنا بالعربة رأيت أنه يجب أن أهرب، وخاصة أننى كنت مدرسة بكلية البنات بالزمالك والقبض

على سيسئ إلى وظيفتى. ولما كنت بطلة سابقة فى (الجرى) بالنادى الأهلي، فما كان منى إلا جلست فوق كنبة السائق ثم قفزت منها إلى الشارع ثم جريت إلى الشوارع الجانبية وتكفل الزملاء فى الشارع بمنع البوليس من ملاحقتى. والجدير بالذكر أن فاطمة ذكى كررت حكاية (الجرى) هذه فى الذكرى الثالثة لـ ٢١ فبراير ١٩٤٩، فعندما قررت المنظمة الشيوعية المصرية توزيع بيان يندد بالاحتلال والأوضاع الاقتصادية المتردية، وكانت فاطمة مسئولة عن المطبعة والتوزيع، وكانت المطبعة تقع فى ضاحية (الزيتون)، وعندما اقتربت فاطمة من المطبعة فوجئت بالعشرات من أفراد البوليس المسلحين الذين خرجوا عليها فأسرعت بالجرى ولكن قبض عليها وأودعت بالجبس ثمانية شهور بسجن مصر، ورغم الإفراج عن بعض المقبوض عليهم بوساطات أقاربهم، فلم يفرج عن فاطمة ذكى بل خرجت من سجن مصر لتعتقل بسجن الأجانب.

وتشيد فاطمة ذكى بدور المرأة المصرية التقدمية فى المظاهرة التى قوبل بها النقراشى واللاتى هتفن فيها بشعارات (لا مفاوضات بعد اليوم، الجلاء بالدماء عاش الكفاح المشترك يسقط الدولار الأمريكي، تحيا روسيا، تحيا بولندا، تقول فاطمة : (وجدت نفسى محمولة على مقعد يحمله العمال وبعدى بمسافة كانت حكمت الغزالي، ومظاهرة أخرى بقيادة لطيفة الزيات، وأسيا النمر، وعند التقاء المظاهرات أمام سينما رويال (مسرح الجمهورية) بدأ البوليس بالهجوم والضرب وفرقوا المظاهرات وأسرع أصحاب المحلات فى الشوارع لإخفاء الطلبة فى محلاتهم.

ولم يكن دور فاطمة فى الإحياء الدورى السنوى لذكرى ٢١ فبراير ١٩٤٦، إلا استكمالاً لأدوار عديدة فاشتركت فى حملة مكافحة الكوليرا، وكانت هى وزميلاتها يحملن حقائب إسعاف، ويأخذن المصل من مركز شبرا الذى كان يديره شريف حتاتة وسمير حنا ويدرن فى الشوارع والحوارى لتطعيم النساء فى المنازل، وعندما قبض على زوجها (نبيل الهلالى) فى الحملة الشرسة ضد الشيوعيين عام ١٩٥٩، ولم يكن قد مر على زواجهما إلا فترة وجيزة، كان عليها أن تكمل المشوار : «عندما قبض على زوجى كنت مسئولة فى منطقة الجيزة ، وكنت أحس ضرورة عمل نشاط حزبي،

وبناء أجهزة فنية فالحزب مازال مستمراً فى المعركة).

رحلت فاطمة ذكي، وسيظل دورها علامة فارقة ومضيئة فى تاريخ نضالات المرأة المصرية والحركة الشيوعية، كما ستظل مبادؤها منارة مشتعلة فى النضال من أجل الحرية والعدل والمساواة.

كتاب

الفكر الأخلاقى العربى

د.مجدى عبد الحافظ

صدر فى القاهرة عن دار الثقافة للنشر والتوزيع كتاب «الأخلاق فى الفكر العربى المعاصر - دراسة تحليلية للاتجاهات الحالية فى الوطن العربى»، للدكتور أحمد عبد الحليم عطية الذى بدأ يتجه لدراسة الفكر العربى المعاصر على الرغم من أنه تخصص فى الفكر العربى الحديث. والكتاب يقع فى ٢٢٩ صفحة من القطع المتوسط.

وتعود أهميته لأكثر من سبب فمن حيث الموضوع لعل هذه الدراسة هى الأولى من نوعها حيث أن أغلب الدراسات التى كرست فى الأخلاق لم تكن تهتم على الإطلاق ومعالجات غريبة فمثلا نجد الأخلاق عند فلاسفة اليونان أو عند الفلسفة الأوربيين المحدثين منهم والمعاصرين وتتبع هذه الدراسات للمذاهب الأوربية المختلفة فى الفلسفة الخلقية دون الإشارة من قريب أو من بعيد لتلك المحاولات الحية التى حاول فيها مؤلفونا الاقتراب من صلب الموضوع ومحاولة معالجته من داخل المنظومة الفكرية والإطار

المعرفى السائد فى الشرق العربي. وكاد هذا الإغفال أن يطوى صفحة ناصعة من صفحات حياتنا الفكرية والتى حاولت الإجابة على السؤال: كيف ينظر الشرق إلى مجمل القيم الأخلاقية السائدة؟ وكيف يقوم السلوك الإنسانى بداية من تصور خاص يعتمد فى مرجعيته على خصوصية يراها البعض تعكس نفسها فى كل لحظة، أو يراها البعض الآخر تنعكس عليها القيمة الأخلاقية التى يجد نفسه بصددها، مما يعمل على أن يتواءم الفعل مع القيمة الأخلاقية ذاتها بصرف النظر عن الخصوصية، ولعل هذا السؤال لم يجب عنه فى هذا البحث وربما سنجد الإجابة فى الأجزاء القادمة حيث أن هذا الكتاب جزء من ثلاث دراسات كما يذكر الكاتب (ص ح).

كما أن هناك سببا آخر يضفى أهمية على هذه الدراسة وهو عدم اقتصارها على الفكر العربى فى مصر، بل تعدت هذا الإطار الضيق لتشمل مفكرين فى أقطار عربية أخري، وهو ما نعتبره حسنة أخرى أضافها الكتاب، حيث أن المعتاد فى مثل هذه الدراسات أن يقتفى الباحث أثر التيارات المختلفة فى وطنه المحلي، على الرغم من وضعه فى الغالب عنوانا يوحى بأنه يعالج الموضوع عربيا وقد وجدنا دراسات كثيرة بهذا الشكل على عكس هذه الدراسة فباحثنا يعالج فى كتابه اسهامات من مصر، وسوريا، والأردن، ولبنان، والعراق.. إلخ.

ويضع الباحث عدة أهداف لدراسته، فهو أولاً يريد إقامة علم أخلاق عربى إسلامى معاصر (ص خ)، كما يشغله أيضا فى هذه الدراسة بيان نظرة المفكرين العرب المحدثين إلى الأخلاق (نفس الصفحة).

ونعتقد أن الهدف الأول ليس له علاقة بما يشيعه البعض هذه الأيام فيما يسمى بأسلمة العلوم، نعتمد فى هذا على معرفتنا القريبة بالكاتب وارتفاعه فوق هذه الأساليب غير العلمية، إلا أننا نرى أن هذا الهدف ذاته طموح للغاية، ويحتاج لجهود مكثفة من أكثر من باحث بحيث يأتى إقامة العلم الأخلاقى العربى نتيجة تراكم أبحاث ودراسات ونظريات ومناهج أى كتتويج لمرحلة من العطاء المستمر القادر على إعطاء ثمرة جهود إبداعية جماعية حية. بينما وفق البحث فى تحقيق الهدف الثانى من بيان نظرة المفكرين العرب المحدثين إلى الأخلاق. وربما كانت كثرة إعداد المفكرين

العرب ممن تعرض لهم هذا البحث قد جاء بعض الشيء على حساب التحليل.

ولا نختلف مع الكاتب عندما يقول إنه حاول «تتبع الجهود المختلفة فى الكتابة الأخلاقية ورسم منحنى لتطور هذه الكتابات» (ص٣)، إلا أننا سنختلف معه – وليعذرنا قدر الإمكان عن إصدار الأحكام فالمنهج الموضوعى يقتضى بيان المصادر وعرضها بصدق دون تدخل أهواء أو ميول ذاتية وللقارئ أن يتابع ما قدمنا وأن يكون لنفسه وجهة النظر الخاصة به (نفس الصفحة) واختلافنا ينحصر فى أن النقد مهمة أساسية فى عمل الباحث، وبدون النقد لا يمكن أن نصل إلى معرفة واضحة ومحددة ودقيقة للفكرة الأساسية ذاتها، سواء جاء النقد من الباحث نفسه أو نقلا عن الآخرين.

وينقسم الكتاب إلى مقدمة وسبعة فصول، يخصص الباحث الفصل الأول عن الأخلاق اليونانية فى الفكر العربى الحديث ونجده يتعرض فى هذا الفصل لثلاثة رواد: أحمد لطفى السيد، وإسماعيل مظهر، ونجيب بلدي.

والفصل الثانى يكرسه فى الأخلاق الاجتماعية ويتعرض فيه إلى منصور فهمى، وعبد العزيز عزت، والسيد محمد بدوى، بالإضافة إلى قبارى إسماعيل. أما الفصل الثالث فيوقفه على دراسة الأخلاق الوجودية ويتعرض فيه لعبد الرحمن بدوي، وعادل العوا، وزكريا إبراهيم. بينما يحدثنا فى الفصل الرابع عن الأخلاق الفعلية ويقصرها على توفيق الطويل. أما الفصل الخامس فيناقش فيه الأخلاق القومية فيما بين الفضيلة والرذيلة والضمير، وهو يقصر هذا الفصل أيضا على شخصية واحدة هى ذكى الأرسوزي. وفى الفصل السادس يعرض للأخلاق الفلسفية الإسلامية ونجده يتحدث عن شخصيات متعددة تنتمى لمدارس مختلفة: محمد يوسف موسى أحمد محمود صبحى، ماجد فخري، سحبان خليقات، ناجى التكريتى.

ويخصص بابه الأخير عن الأخلاق القرآنية باعتباره يغرق بينها وبين الأخلاق الفلسفية الإسلامية، وكالعادة أيضاً يصحبنا فى جولة مع إعلام هذا الأتجاه فيذكر لنا: عبدالله دراز، وأحمد عبد الرحمن، وأبو اليزيد العجمي، وحسن الشرقاوي، ومحمد عبد الله الشرقاوي. هذا عدا الشخصيات الأخرى التى تعرض لها سريعا

عبر كتابه وهى كثيرة جداً.

إن هذا الكتاب على الرغم من بعض ملاحظاتنا عليه، إلا أنه نجح فى أن يضع بين يدى القارئ العربى كتابا فى الأخلاق تقع العين فيه على أسماء عربية خالصة.

شعر

الغبغب

بدر الديب

هيا نفتح الغبغب..
لا.. هذا غير ممكن
لماذا.
لأنه مفتوح
فما المانع أن ندخله.
عليك أولاً أن تضحى «بكل شيء»
وكل شيء هنا تعنى كل «كائن».
عليك أن تضحى بكل كائن.

ماذا يعنى أن أضحى..
يعنى أن تقدمه قرباناً للإله
ولماذا يريد الإله أن يأكل كل كائن؟
الإله لا يأكل.. إنه يرقب الدم
ويتلقى الضحية

ويخفيها فى الغبغب
فالضحية هى كل كائن وهى من
الإله وبه وله.
وهذا معنى أنه إله.
هو القريب والأصل وهو البعيد
المستحيل
والطريق إليه يغسله الدم
والتضحية

عندما أقول كل «كائن»
فلا يعنى هذا كل كائن.
لأن كائن الضحية مشروط معلم
ومختار
وإذا كان من يختار هو الإله

الغبغب كلمة سامية تنتمى إلى التراث الدينى للساميين القدامى وتشير إلى حفرة أو مجرى تحت محراب الإله الذى يضحى أمامه بالقرابين فيتسلل إليها الدم أو يسقط اللحم المحرم.
والقطعة مقدمة قرباناً إلى الفنان الإنسان عدلى رزق الله بمناسبة مجموعة لوحات النساء المتجردة التى انتهى منها أخيراً وقدمهن جميعاً قرباناً للإله «الفن».
بدر الديب
١٩٩٨/٣/٢٨

فهو صاحب الحق فى الاختيار
ولذلك فهو – أى الضحية – هى «كل كائن».
ولهذا لابد أن نسير فى هذه المتاهة بحذر شديد.
ولا فرق بين الحذر مع الإله وبين التأدب،
والاعتراف بالفارق بين الفرد والإله،
وبين الإله والضحية،
وبين الضحية والفرد المضحى والمضحى به.
وكل خطأ هنا هو تجديف
وكل تجديف فساد للإله وللضحية وللفرد المضحى.

هل يمكن أن نتقدم ولو خطوة واحدة
نعم، إذا أصبح المضحى جزءاً من الإله
وإذا قبل الإله أن يتبنى الكائن المضحى والمضحى به.
وقبول الإله معجزة لا تتكرر ولا تفرض
ولكنها مكرورة فى كل ضحية وإلا فهى غير ضحية

وقف الفنان أمام الغبغب
وراح يبحث مفتشاً فى كل كائن
عله يجد الضحية الصحيحة.

تطلع للسماء ونظر للسحب
وأحب أن يأخذ منها ضحية.
أشكالها وأحجامها وسطحها الرقيق أو الكثيف
كل سحابة يمكن أن تكون ضحية
فهل تتوفر فيها الشروط وهل يتقبلها الإله.
ولكن قبل أن يمسك الفنان بالسحابة تمر
وتأخذ طريقها إلى زوال بعيداً عن الغبغب
وكذلك أيضاً كل الزهور
ومجارى الأنهار وصخور الجبال
وغروب الشمس ، كل شمس والفجر أيضاً كل فجر.

كل كائن سائر إلى طريق الغبغب
وكل كائن يرفض ولا يستطيع أن يكون جزءاً من الإله.

ماذا يفعل إذن الفنان الإنسان،
هذا رعب. هذا خوف، هذا جنون
رغم أن هذا ما قاله إبراهيم الذى
لا يحب «الآفلين»
وراح يفتش فى كل «كائن» من
جديد.

وتحركت فى روح الفنان أمه
وتذكر الرحم الذى خرج منه
مغسولاً بالدم والوجع
وفرحة الوجود وصرخة الحياة
إنه منها وهو خارج منها وعنها
وهى راقدة على الفراش تنظر إليه
ولا ترى إلا نفسها وقد خلصت من
الحمل
والألم وامتلأت فرحة وترحيباً
فهل هو الضحية أم هي.

لقد كانت أمه هى التى تقدمت
للغبغب
وهى وحدها القادرة على الإمساك
بالضحية.

وانفجر رأس الفنان فجأة،
وخرجت من رأسه كامله شاكية
السلاح
هى «منيرفا» و«إيزيس» و«مريم»
وهى كل مومس وكل زوجة وكل
بنت
وهى البكر التى لم تفض ولن تفض
وهى «الكائن» الذى هو كل كائن

وراح يقلب أمه ويراها
من كل موضع لم يشهده من قبل،
من رأسها ومن جنبها ومن ظهرها
ومن أمامها
أثدائها وفرجها وأرجلها وسيقانها
وأفخاذها
وكل ما لها من ذراع ومن جمال
ومن أصابع وأيدي

هى هى دائماً، المرأة تذهب للعمل
وتقف فى المطبخ
وترقد فى الفراش للرجل وتجذبه
إليها وترده عنها
وهى هى تمد ثديها وشفتيها لتطعم
الرجل والطفل
وتبقى هى دائماً مثل الإله فى
حاجة إلى ضحية
وهى لا تغرب ولا تأفل وتتغير ولا

تغيب
وهى تتوالد فلا تموت.

وأمسك الفنان بقلمه وألوانه
هى البنى لا أبيض ولا أسود ولا أحمر
ولكنه أقرب إلى لون اللحم قبل أن

يضحى به
لون هو لون جسم المرأة الأم الإله.
هو لو الكائن الذى هو كل كائن
قريب الإله والجزء الذى لا ينفصل
عنه.

شعر

من مزامير العهد الرجيم

محمود الشاذلى

هذا يقينكم،
ملتصق بالجبين..
كالخفافيش البليدة
وفى تجاويف العيون..
يرعى بنهم ضرير..
كالنمل والذباب

هذا يقينكم،
أفيون النفوس المغلوبة، طوعاً ورغبة..
منتفخون به ككرة الرقص،
تتناطحها الرءوس التى باتت..
أعشاشاً للدبابير
واللاعبون على أرض الخطيئة
يتلوون كالثعابين البرية..

سقط عنهم ما يستر العورات..
لا يستحون، ولا يحزنون
ولا جديد تحت الشمس

القطط الجائعة مازالت تموء
وفئران الذاكرة..
– تحت الجلود المشققة – تختبئ،
كحراب الشك البريمة
تحفر الصدور بحثاً عن دماء
لم تتقيأها القلوب بعد
ولا جديد تحت الشمس

أيها المسخوطون قى قمقم اليقين
العائشون تحت خط الاستلاب
طوبى لكم..
أساطير النعاس والشجون والخلود
فالهاتفون باليقين،
هانئون.. فائزون..
لا يخسرون على موائد الجدل،
لأنهم لا يرفعون راية الشقاق
يتبلون خبثهم بضعفهم،
كبرهان حداثى على فتح الشهية..!
المدججون باليقين فائزون
لأنهم فى عيون ناصبى الموائد..
ملح الأرض

لهم نفايات الكون كله
والصائمون يوم الفطر
بعد انقضاء شهر الرفث والنبيذ..
يزفون النقاء العنصري..
فى مواكب الإبادة
والهانئون باليقين،
يراهنون دائماً على البقاء
وليس من جديد..!!

●●●

شعر

اعتذار لمروان البرغوثى

فريد طه

أنا خنتك بصمتى وشعرى يا مروان
وعجزى إن إيدى تكون مع إيدك
فى قيد واحد
ونتحدى سوا السجان
وأقسم لعمتى الخرسه
أنا وأنت .. مع الخلان
ونعمل من زتون غزه.. حزام ناسف
نفجر به غضب عاتي.. على المحتل
فى الضفة وجنوب لبنان
نحرر به كروم مسبيه فى شبعه
وفى الجولان
ونعقد مؤتمر قمة بزنزانتك
أنا وأنت ووفاء والدره والشهدا..
فى كل مكان
بأبن فيه عروبتنا..

وحكامنا اللى عينهم زعيم دنيتنا وعصابته
عليك ددبان

●●●

أنا خنتك بصمتى كتير
وشعرى كان سلاح عاجز
وأنا بصرخ على أمه..
من المغاوير
حناجرها سلاح الردع..
ضد الآمر الناهى بواشنطن
وضد شامير
وتحرس لما بتشوفك يا سبع القدس..
متكبل .. بين الخنازير
بترفض لنهزام بينهم
وتتحدى إيديك.. قيدك..
فتصبح حر.. وأنت أسير
ونبقى إحنا فى أسر الخوف وبنادى..
تسامحنا عن التقصير
تعلمنا الصمود إزاى يا برغوتي
فى وقت الشده والأعاصير
وتبقى أنت صلاح الدين.. وخالد
وسليمان خاطر..
وتعمل من حديد قيدك
حزام تفجير
تصحى ضميرنا م الغفلة
دلو لسه ف عالمنا ضمير.

●●●

أنا خنتك بصمتى صحيح
وحبيتك
لأنك رمز للعزه وللمجاريح
عشان علمت نخل القدس يتحدي..
هبوب الريح
وعلمت الحجارة تكون ف كف ولادنا طلقة نار
وف بيوتنا تكون مصابيح
وخليت الشموخ يسجد على هامتك
وإنت جريح
وأعلنت إنتفاضة القدس.. م الأقصى إلى الأقصي
نرددها وراك تسابيح
وقلت لنا الرغيف إن كان.. من الغاصب
نموت م الجوع
ولا نطاطي..
وأقصانا في.. فى قدسه ذبيح
فسامحنى .. إذا كان الضلام حالك بزنزانتك
ومتكوم فى جوفها طريح
عليك إنت النضال والسجن يا مروان
وأمتنا
عليها الشجب والتصاريح
أنا خنتك بصمتى فى محنتى وشعري
وخوف جوايا عايش به..
وقلب جريح
وحزن كبير على أمه
بنيت له جو قلبى ضريح

شعر

المدخل إلى علم الإهانة

مهدى بندق

لماذا على مقعد دائم
تتربع فينا الإهانة؟
... ...
لأن الزمان يؤازرها
ويرد التجاعيد عن وجهها
ويدلك أقدامها بزيوت التغاضي
ويرفع آباءها الفارعين، على كتفيه
إلى العرش.. ميراثها المتجدد عبر
الفصول
فيجثم جيل على البئر متحا
وثمة جيل
يهب على حرمة البيت فتحا
وجيل
يزيد المقيمين ذبحا
فيلقاه بالشكر.. أهل القتيل

●●●

قال الضابط لصديقى : يابن
الزانية، فمات صديقي
أذكر.. نا
جالسين على صخرة الأمل المتوهج
من قبلة الشمس والغيث
نصطاد أقواسها القزحية، ثم نعيد
إلى البحر أسماكه،
للفضاء العصافير، للصمت
حكمته، للكلام براءته الشاعرة
وبعد الغروب نخب لمقهى
«الطواسين» فى شارع الاقحوان
المطل على أرخبيل التمرد
فيه ندخن نرجيلة الدهش، نرفس
مثل حمارين ثالثنا

برد تشرين، رابعنا جفنة الشاى
راقصة بدفوف المساواة
والناس لا يفهمون الحمير التى
تتكلم فى الجبر والاختيار
فيستاءون
وينصرفون إلى النرد والصخب
المستجيب
لنشخر نحن ونضحك مما يقال،
لنا الوقت، حتي
كبرنا كما يكبر الخطأ المستباح
فقلنا المروق دليل السفائن بين
العواصف، لكن
رأينا الشواطىء غارقة فى بكاء
سخين
يواقعها من أمام وخلف قراصنة
الدهر جمعا
فيرمى المخاض على عتبات
السلامة
أنساله الفظة الشائهة
... ...
فكيف تموت من الشتم وحدك يا
صاحبي
والقواميس تشتمنا والجرائد ،
والعسكر الجاثمون،
وكل قطاط المدينة، كل السنانير،
ظل النصوص، وجمع اللصوص
وها نحن نمضى إلى النرد،
والصخب المستجيب..
ولسنا نموت

●●●

أهذه بلاغة مموهة
أم أنها ترجمة لسيرة كونية
لعارها منتبهة؟
... ...
فقال صديقى الذى مات من سبة
عابرة
– حواتم الغروب لم تعد لو كرها
بالفئ
يا غيهب الذهاب والرجوع
لا شىء يأتى من لا شىء
كذلك الذى أخفيته بداخلي
صنيعى المخادع المخدوع
رأيته بشاشة المرناء
رصاصة فى جبهة
نخاسة أشلاء
ودون ذكر الاسم حتي
لكننى بحجة المحايد العلمى لم أشأ
أن أنكر الوقتا
فكان أن أرسلت لى برقية العزاء
نيابة عن أهلى الموتي

●●●

يقتل المرء (وهذا بدهى) فيخرج
طائر يسمى الصدي
يأتى من هامته صارخاً: أغيثونى
أغيثوني..
مداوماً حتى يثأر له
المشكلة..
أن المقتولين يتزايدون فى متتالية
هندسية
وبها ذاتها يتناقص التأرويون
فأقسم بعض «التناصيين»
بـ «ياسين»
«إن اليمين لعنقاء تلتهم الناس فى
كل حين
وإن اليسار لحسناء ثائرة، إنما فى
المدى تستكين»

(١)

أما البعض الآخر فمضى يمحو
جغرافيته العقلية ليقول:
«لم أضع مصحفاً فوق رمحى
الدمشقى قط
غير أن الزمان اللئيم
سار بى ليسار الشطط
الذى دار ثم بشحم اليمين اختلط
وأنا قد تبينت فى محنتي
أن شر الأمور الوسط»

(٢)

وهكذا تشابهت فتاتنا الخريدة
الحسنة
وهذه الغريمة الدميمة السيئة
فى الحفلة التنكرية التي
دغت إليها المرجئة

●●●

فى عامى التسعين
ما بين حبو ا الركبتين وارتكاسة
القيام
رغب أن أسابق الفرسان فى
ملاعب الإقدام
فلم يزل مسترخياً لجامي
حتى أعدت للحصان فى دمى
الصهيلا
وفجأة، رأيت هذا التوأم اللعين
جاثيا أمامي
فصحت فيه..
ألا ترانى صائلا جئولا
وأنت فى النزال دائماً ترتجف
فقال: سيف بالبلى معترف
زجرته، مطالباً رفيقتى أن نستعيد

رعشة الجماع
لكنه أعادنى بضحكة الشماتة
لموضعى فى القاع
يحكنى الذباب، والدمـــوع فـــوق
وجهى الملتاع
تقول إن سوأتى تنكشف
فى وضح النهار للرعاع

●●●

فى مجلس «الأصداء»
لما رأونى جثـة تشـدها لجـحـرها
الأفاعي
ألقوا ورائى فى الدجى متاعي
أ – قـصـائدى أزواج هذا السـيـد
التجاهل
ب – بطاقـــة التـــأمين ضـــد حق
الانتخاب
ج – ســوسنة ترملت من قـبل أن
تزف
د – حصوات كليتيا
هـ – ستة عشر بحراً نفد ماؤها

●●●

لصاحبى محمود أمين العالم
أن يعصر الظلالا
سلافة من قبل أن يخلق الكرم
وتخلق الكؤوس والشفاة
بينا أنا أعاين الزوالا
فى هذه القبور منذ عوقبت ثمود
وها أنا أراه فى الغداة
يهوى على القلوب
بالرغام والجلمود
(فلقد ثبت لى من تحقيقات إدارة
البحث الجنائى «الكونى»
إن مـــوضع المحـــرك الأصلي.. لم
يكن
وأن الموجود ليس إلا تجميعاً لقطع
غيار مقلدة
ولهذا سقطت الكونكورد
بقيادة العقيد طيار هيجلينين)
فأى أمل بعد هذا .. للمسافرين؟!

●●●

– كنت تذكرنى علانية
– ومستعد للعقاب
– لا عقاب عندى لأمثالك الوقحين
لكن.. أوظفك بوابا لقصري
كلما سأل عنى بليد من هؤلاء
تردد أنت عبارتك الشهيرة
... ...
فـعلقت مندوبة مـجلة «القـبـول
الثقافى» قائلة
«أما أنا فقد..

عوقبت بالنفاس
بالحيض والنجاسة
شهادتى مجروحة، وزيجتى تعاسة
أضرب لو فقدت جذوة الحماس
أنبذ لو خرجت دون إذن
وكلمـــا انكمـــشت تحت الســـرج
والمجن
تواثبت على فراشى مهرة فأخري
ناشبة أنيابها فى بدني
وحـينذا ، يهـاب بى «ياخنس هيـا
ارثى لنا صخرا»
فمن ترى يرثى مماتى حية
فى موطن الأسري؟!

●●●

قلت لو هب:
– أرأيت الذى يدع النساء
كذلك الذى يقدم الشعراء
معلقين فى حبال الوزن والقوافي
يقودهم إلى حظيرة الخراف
فتملأ الأفواه بالكلا
ويمدح الخطأ

●●●

ها نحن فى نهاية المطاف يا كتابنا
بنتهل
الحمد للتناقض
لأننا – نحن المذ لينا المهانينا –
به بلغنا رتبة الصفر
فى لجة ليست بنا تدري
لكنها تحملنا، لساحل
على الشواش. من ثقوبه نطل
مسددين للفضا ممحاتنا التي
لم تعرف الأقلام مثلها من قبل

●●●

من هنا يطلب الشـعب لجـسـمـه
السرطان
مـصليـاً لأجل أن تلفـه فى بردها
الكروب
مدكراً أن واحداً فى واحد
تكاثر مكذوب
وأن هذا كله معجل بساعة
نلغى على دقاتها الزمانا
... ...
ذاك اقتحام العقبة
وبعدها
فلتبحث الإهانة الشبقة المدربة
عن عاشق.. سوانا

قصة

أضحية العيد

د. هشام قاسم

الدبابة الجبارة تسير فى الشوارع التى يمشى فيها الأطفال. الدبابة راكبها واحدإسرائيلى، وعاملها واحد أمريكاني، وشاريها واحد صهيوني.. جايب فلوسها من بنك حاطط فيه واحد عربى فلوسه.

الدبابة قوية وعفية.. شكلها مخيف.. ويا حفيظ تخيف حتى الشجعان اللى قلوبهم لسه نص نص. يلف برجها فى دايرة كالرحى بس من النوع المختص بطحن البنى أدمين. يطلع مدفعها قدام ويرجع ورا مثل التعبان . جنزيرها يفرتك الأرض اللى ماشى عليها. ويا ويل اللى يقف فى سكتها على طول يضيع.. من غير حتى ما يلحق يقولها أنا مين وهى مين. جدرانها معمولة من حديد صلب متين.. وبغطا من فوق ما يفتحوش عفريت.. لكن للأسف الجنود جواها خايفين.. ليه مش فاهمين. مايخرجوش بروسهم أبدا براها إلا ما يكونوا فى آخر آمان.. هناك جوا المعسكر اللى هم قاعدين فيه.. دبابات تحمى دبابات، وعساكر تحمى عساكر وأبراج تبص لبعيد على المتسللين.

.. .. والأطفال الفلسطينيون يخرجون فى الشوارع كالناس العاديين من غير احتلال بلا دروع واقية أو الاختباء من خلف سواتر .. برغم أن الدبابات المتوحشة تفاجئهم من حين إلى آخر بوجودها بينهم تسد أمامهم الطرق. يتجهون بصحبة الكرات التى يتبادلون ركلها باتجاه عم حمزة المصرى ليركبوا الأرجوحة التى يقف بها بجوار مدرسة جمال عبد الناصر صباح كل عيد.

لم يجدوه أمام بوابة المدرسة الغربية كما اعتاد أن يقف.. فاتجهوا نحو الأخرى الجنوبية لعلهم يعثرون عليه فلم يلقوه. سألوا أطفالاً آخرين كانوا قادمين باتجاههم وساكنين بالمنطقة:

– ألا تعلمون أن ابن عم حمزة وهو يقيس بنطال العيد يوم أمس بدكان أحمد الخياط أصابته رصاصة من عند الصهاينة.

تفرقت مجموعتا الأطفال. بقى طفلان فى مكانهما جالسين على الرصيف.. أياديهما وسط أرجلهما .. عيونهما ساهمة تنظر باتجاه البوابة الغربية.. لا يتصوران العيد بدون أرجوحة عم حمزة.

مثل كل صباح فى الأيام القليلة الفائتة بعد أن انطلقت صواريخ القسام باتجاه مستعمراتهم تمر أمام المدرسة الدبابة الإسرائيلية. «ألا تمنح لنفسها أجازة أبداً ولو فى أيام العيد» سؤال أحدهما للآخر.

– ما شأن الدبابة وعيدنا.. ما شأنها بالعيد والفرح من أساسه.

وقفت أمام البوابة الغربية للمدرسة. أخذت تأرجح ماسورة المدفع يمنة ويسري، إلى أعلى وأسفل. رآها الطفل الذى – استنكر وجودها فى العيد – تعلو وتهبط كما يندفع مقعد أرجوحة عم حمزة متطوحاً فى الهواء.. فجرى باتجاهها وزميله يصيح عليه:

– على .. على إلى أين أنت ذاهب والله لأقول لأبيك؟.

لم يرد على أو يتكلم بل فعل.. ركض .. حتى أصبح مجاوراً للدبابة فى المنطقة العمياء التى لا يرى من بداخلها المحيط المجاور لها.

قفز نحوها كما اعتاد أن يقفز نحو مقعد الأرجوحة وهو يتأرجح غير منتظر ثباته.

امتطى مدفع الدبابة. أخذ يصفق، ولمعة فرحة العيد ظهرت فى عينيه تحركت

الماسورة الطويلة، وعلى يهلل بذراعيه يتراقص بخصره.. سعيداً بقدرته على حفظ توازنه ، وهو حر اليدين.

يغنى الأغنية التى اعتاد غناءها مع كل عيد عندما كان والده قادرا على ذبح الأضحية قبل الانتفاضة:

بكره العيد ونعيد
وندبح الشيخ سيد
ونحطه فى الأروانة
وندب عليه بالخرزانة
ونعلقه فى التراسينة
ونقول عليه لحمة سمينة.

يبدو أن الأغنية التى كررها علي، ومع كل إعادة يعلو صوته بها أكثر وأكثر .. وصلت إلى المختبئين داخل الدبابة فزادوا من سرعة تحريك ماسورة المدفع يمنة ويسري.. علويا وسفليا باندفاع شديد.

يحوط على بكلتى ذراعيه الماسورة.. وينادى على زميله:

- **فارس هات السكينة.**
- **ماذا تفعل بها؟.**
- **سأذبح الشيخ سيد**
- **أنت مجنون .. الدبابة ليست الشيخ سيد.**

نظر فارس حوله وطلقات مدفع الدبابة الرشاش تتدافع نحوه.

اقترب من الدبابة أكثر .. حتى لا يصبح فى محيط نيرانها . تلك خبرة منماة على مدى أيام الانتفاضة. دون أن يدرى من أين أو من دفع السكينة باتجاهه.. قبض عليها واتجه نحو الدبابة. لم يعطها لزميله.. بل صعد بها نحوه على ظهر الشيخ سيد تبادل الصبيان السكين وتلقفها، والتراقص بها مغنين الأغانى التى يكثرون ترديدها مع كل عيد أضحية:

خروفى .. خروفي

لابس بدلة صوفي
وليه قرنين
وأربع رجلين
بياكل برسيم
ويصبح لى سمين
ونسن السكين.

أخذ يحكان السكين على شريط الذخيرة الذى على برج الدبابة ثم عادا واقفين يحركان السكين يعكسان من على سطحه ضوء الشمس نحو المتفرجين الذين يصفقون للعرض الذى يعرض لأول مرة فى العيد. مالا على شريط الذخيرة، وبدأ فى نحره بالسكين:

خروفى .. خروفي
أقطعه بالسكين
وأفرقه على المساكين

فصل الصبيان شريط الذخيرة وهبطا من على ظهر الدبابة مسرعين نحو أهاليهما بأضحية العيد.

لم تلتفت الدبابة الجبارة نحو القطعة المقتطعة منها بل مضت مسرعة جبانة عن المكان.

قصة

كفافيس

طارق إمام

بتكاسل أشار لنا الحارس الأسود بالدخول قبل أن يغفو من جديد تاركا رأسه المعممة تسقط على صدره، وكان علينا الآن أن نواجه الهواء الكثيف لبيت الشاعر..

نتردد فى الخطى .. نتعثر . كانت النوافذ مفتوحة . فى كل حائط نافذة. تخترقها الريح البحرية المنداة مطيرة كل الأوراق من على مكتبه. بعض الأوراق كانت تتساقط على الأرض وبعضها كان يحلق إلى ما لا نهاية فى سماء الغرفة، يدومه الهواء، قبل أن تستقر ورقتان أو ثلاث على المكتب الخشبى العتيق من جديد.. أما البقية الباقية فكانت تتطاير بخفة عابرة النوافذ إلى الخارج، إلى سماء المدينة الشتائية التى بدت الآن غريبة ونائية أكثر من أى وقت مضى .. كأنها سماء مدينة أخرى فى حلم.

كانت تلك هى غرفة جلوسه التى تتفرع منها الغرف الأخري، غرفه السرية حيث عرف اللذة والألم.. أما النوافذ التى اقتربنا منها ملاحقين الوريقات المتطايرة – والتى عبثاً حاولنا أن نقبض على إحداها فى تطايرها – فكان كل منها يطل على مكان مختلف كأن كل نافذة كانت

تخص مدينة لا تطل عليها الأخرى. مستشفى صغير بحديقة فى فضاء رمادى تطل عليه سماء خالية. لا سحب ولا طيور ولا شمس مخبأة تطل على استحياء. كنيسة ضخمة بنية تقرع أجراسها بينما تتساقط أوراق الشجيرات المحيطة بها. ينهمر فوقها المطر بلا هوادة ليسرع الرهبان خطاهم فى طريقهم للدخول، تتكاثف عليهم أوراق الشجر البنية فتحولهم لأشباح خريفيين بلا زمن. عبر النافذة الثالثة أمكننا أن نلمح البارات المتراصة. تصل لمسامعنا المشاجرات الصغيرة وتغنجات العاهرات اللائى تبدأ أنفاسهن فى الليل.. واجهت أعيننا نقاط الضوء الأبيض منبعثة من عواميد الإنارة التى لم تحل دون العتمة المحكمة.

الشىء الوحيد الذى كان يمكن رؤيته عبر النوافذ الثلاثة، ودون أن تتغير زاوية رؤيته هو المقابر. سكون عميق يخفى آلاف الخطى التى طالما عبرت شوارع تلك المدينة: مدينة الأنبياء والعشاق والحالمين والقتلة. أدرنا ظهورنا بعد أن استسلمنا لانفلات كل الوريقات من بين أيدينا.. قصائده المخطوطة التى رأيناها بأعيننا اليائسة بينما تغادر للأبد، تتخلى عنها كلماتها فور اقترابها من حواف النوافذ لتتحول إلى وريقات بيضاء.. ترفرف فوق السماوات المتنائية التى لا تشبه إحداها الأخرى، فوق المستشفى والكاتدرائية والبارات، وينطلق بعضها إلى سماء البحر. لعلها – بعد لحظات أو ساعات أو أيام أو شهور – تستقر فى مدن أخرى.

على المائدة الدائرية العتيقة كانت هناك أطباق اتسخت ببقايا طعام: أهى آخر وجبة تناولها الشاعر قبل موته، أم هو الحارس يتناول طعامه هنا بلا اكتراث؟ حاولنا تقليبها وتشممها غير أننا لم نستطع حسم الأمر. كانت بلا رائحة ، حتى ما فيها من بقايا طعام لم نتعرف أبداً على كنهه.. ولكننا حين انتبهنا لفوران القهوة على موقد صغير بجوار المكتب، تأكدنا أن ذلك النائم بلا مبالاة عند باب البيت محض عابث أبله.

كنا الآن فى بيت الشاعر الذى أبى إلا أن نقضى لياليا الثلاث الفائتة مشوشين، بأحلام سيئة وخوف مجهول، وها هو يواجهنا بتشوش جديد لا قبل لنا به. فور أن وضعنا حقائبنا الصغيرة فى غرف الفندق الساحلي، وبمجرد أن فضضناها بادئين

بترتيب أشيائنا فى الغرف، اكتشف كل منا ضياع نسخته من مختارات الشاعر، التى صحبناها معنا فى رحلتنا من العاصمة إلى هنا، وظللنا نطالعها طوال رحلة القطار.. ثم أعدناها بحرص إلى حقائبنا عندما تبدت واجهة المحطة وأبطأ القطار سيره استعداداً للتوقف. فيما عدا ذلك كانت أشياؤنا مكتملة.. حتى الكتب الأخرى كانت كما هي.

صعقنا، واستعدنا بشحوب هيئة رفيقنا الفضولى فى القطار – من أبناء هذه المدينة – والذى نبهنا حين شاهد انهماكنا فى القراءة أثناء الرحلة أن لعنة الشاعر ستطاردنا حتى يسرق نسخ كتابه . قال إنه منذ موته يغتاظ كثيراً كلما صدر كتاب له، فهو لا يحب ذلك. سألناه – وقد أنصتنا لعبثه الرصين – إن كان شاعراً ، فأجاب بهدوء أن المدينة كلها تعرف ذلك.. لذا امتنع حتى أصحاب المكتبات عن عرض أى كتب له، إذ كانوا يستيقظون ليجدوا الواجهات مهمشة والنسخ منزوعة منها ومن الأرفف الداخلية، أما بقية الكتب التى تخص مؤلفين آخرين فكانت نسخ منها أيضا تختفى – نسخة واحدة من كل كتاب – فالشاعر مغرم بالقراءة ولا يستطيع مقاومة اقتناء كتاب جديد!!

دون وعى منا وجدنا أنفسنا ننصت له، مستعيدين هيئة الأحفاد الذين يستمعون لحكاية جدة طاعنة، يعرفون كذبها غير أنهم يقاومون النوم حتى تفرغ منها. قال إن الشاعر منذ موته ينهض مبكراً، يغادر مقابر اليونانيين ليتجول فى المدينة، يخطف نسخ جرائد الصباح بخفة – فالموتى كما تعرفون لا يحتفظون بالعملات الورقية فى جيوبهم – يتركه الباعة: بعضهم يعرف أنه الشاعر، والبعض الآخر يعرف أنه ميت.. وفى الحالتين لن يجرؤ أحد على اعتراضه.

بعد ذلك يتوجه إلى بيته، يلقى تحية مقتضبة على الحارس النائم – الذى تنتشر فى المدينة أنباء جنونه – يجلس قليلاً إلى مكتبه ليكتب ، يكون الحارس قد أعد له طعاماً خفيفاً، يتناوله ثم يطلب القهوة.. يتركها فى أحيان كثيرة – فأنتم تعرفون أن الموتى يحبون رائحة القهوة أكثر مما يحبون مذاقها – وقبل أن يغادر يفتح نوافذ غرفه الثلاث الكبيرة، يترك الريح تتخبط بين الجدران عابثة، فى اليوم التالى يرى ما تبقى

من الأوراق على مكتبه فيعرف أنه شعر جيد، أما ما يغادر الغرفة فينساه بلا ندم. قبل عودته للمقابر – ويكون ذلك عادة عند الغروب – يختار واحداً من أماكنه الثلاثة القريبة: أحياناً يذهب إلى المستشفى يجلس فى الحديقة متأملاً المرضي.. أحيانا يتوجه إلى الكاتدرائية الخريفية التى لا تكف أوراق أشجارها عن التساقط، ولا تنتهى الأوراق المتساقطة رغم ذلك. يعترف بأخطاء اليوم – وغالبا ما تكون آثامه هى قصائده ذاتها .. أما فى الأيام التى يكون فيها مبتهجا، فيتوجه للبار .. يتخذ طاولة منزوية وما أن يبلغ النشوة حتى يبدأ فى ترديد قصائده الأخيرة التى قاومت الريح بصوت عال، مشروخ، يخص الأموات.

.. هل جاهدنا أثناء إنصاتنا لنخفى – دون جدوى – ابتسامات عابثة؟!.. هل اعتبرناها أضغاث أحلام يقظة لمسافر مجهد؟ .. ربما انفلتت أيضا ضحكة من أحدنا استقبلها هو بصمت خجل، وأدار وجهه متظاهراً بالتطلع عبر نافذته قبل أن ينحنى بأدب على شخص تفصلنا عنه عدة مقاعد، تبادل بعدها مقعده معه. وقرب الوصول، وبينما تلفتنا بحثاً عنه لتقديم كلمات اعتذار نعرف أنها غير مجدية فوجئنا بمقعده شاغراً وظل كذلك حتى توقف القطار.

قررنا أن تكون زيارتنا لبيت الشاعر هى آخر ما نفعل بعد أن حدسنا بأن شيئاً غير عادى يحيط بنا . كنا نتشارك حلماً واحداً نستيقظ منه صارخين فى الوقت ذاته: الشاعر يقبض علينا بكف عظيمة هائلة.. يعتصر الجسد فيها حتى يحوله لورقة مستوية.. يضعها أمامه بهدوء ويخط عليها قصيدة جديدة. ثم ينصرف فاتحا النافذة لتطير الورقة. ترفرف قليلاً فى الهواء ثم تستعيد هيئها الإنسانية، قبل أن يسقط الجسد على الأرض غارقاً فى الدماء.. وها نحن نواجه رياحاً هوجاء بدأت تقتلع المكتب الضخم نفسه وترتفع به عن الأرض. كانت تبرز الآن نسخ من المختارات التى نعرفها جيداً، تسبح أمام أعيننا، نرى ملحوظاتنا المكتوبة بخط اليد وتواريخ قراءتنا للقصائد تسقط منها، تتعلق قليلاً أمام أعيننا قبل أن تتحول لبقع صغيرة من الحبر. تستعيد الأغلفة تماسكها الذى جعدته أصابعنا، وكذلك الصفحات المثنية عند قصائد بعينها تستوى من جديد، قبل أن تتقافز على المكتب الذى صارت اهتزازاته أشد

عنفاً.. كانت الجدران أيضا تهتز. اصطفقت الأبواب المؤدية إلى الغرف الداخلية وشاهدنا نساء وأطفالاً يتدافعون، يحملهم الهواء، يحلقون بطريقة مروحية أعلى رؤوسنا.. ويخرج الشاعر فى كل مرة ليقف عند ركن.. واحد .. اثنان.. ثلاثة.. وجه واحد على أجساد عديدة راحت تحتل الغرفة حتى لم نعد نعرف أيها الشاعر وأيها أشباهه. كنا نستعيد – مع تحديقنا فى وجهه. – هيئة رفيق القطار العابر.. كيف لم ننتبه من قبل؟! .. الوجه النحيف المائل للزرقة، البذلة الكتانية العتيقة الأوسع من الهيكل المختبئ فيها.. الملامح الدقيقة واللكنة الغريبة فى عربيته غير المتقنة..

كنا نقاوم – دون جدوى – تيار الهواء الذى بدأ يعلو بأجسادنا عن الأرض – تنهار قدرتنا على المقاومة، بينما ترفرف أجسادنا باتجاه النوافذ..

الإرادة لدى صناع الحياة

كثيراً ما يتردد لفظ الإرادة وتسمعه آذاننا وينطقه لساننا، لكن هل فكرنا أن نتناقش حول هذه الكلمة التى قد تحمل أكثر من معنى فى آن واحد، وهل عرفت أنواعها؟ ومدى قدرتها على مواجهة الظروف الصعبة؟ وما العلاقة بين الحظ والإرادة إذا كانت بينهما علاقة فى الأصل قد وجدت؟

– تلك الأسئلة وغيرها دارت بعقلى قبل أن أتناول القلم وأكتب عن هذا الموضوع منها أسئلة عابرة وأخرى فكرت فيها مراراً، لذا رأيت طرحها ومناقشتها لإيجاد ردود لتلك الأسئلة كما ذكرت فى بداية التفكير فى طرح هذا الموضوع.

أولاً : أود أن أقول إن الإرادة شىء مجمل لا يتجزأ، وأن الإرادة واحدة وليست لها أنواع وهدفها واحد وهو خلق العزيمة فى نفوسنا والقدرة على مواجهة الأزمات الصعبة.

ثانياً: لا توجد علاقة بين الحظ والإرادة بدليل: إذا أصاب الحظ أمرأ يوماً فلا يصيبه فى اليوم التالى ولكن إذا أصر على تحقيق هدفه فبإرداته يقدر على تحقيق المستحيل ومثال ذلك:

١ – عبور معوق (مصاب بشلل نصفى) لبحر المانش وهو مجرى مائى كبير يربط بين فرنسا وانجلترا.

٢ – قيادة معوق مصاب بشلل أطفال لسيارته الخاصة دون أدنى مشكلة فى القيادة.

ثالثا:: كيف نقتبس الإرادة لدى الإنسان؟ وهل يتم قياسها بالنتائج التى يتوصل إليها أم نقيسها بعدد محاولات الإنسان للوصول إلى تحقيق هدفه؟

وإننى أرى أن الإرادة تقاس بعدد المحاولات الجادة من الإنسان للوصول إلى هدفه، واتفق فى الرأى بخصوص هذا الموضوع كاتبنا الشهير أنيس منصور وعلى الإنسان أن يبذل المحاولات مرة بعد مرة حتى ينجح فى النهاية وهى النتيجة الطبيعية لقوة الإرادة لدى الإنسان للوصول إلى هدفه.

وفى نهاية مقالتى أوصى كل إنسان منا أن يفتش بداخله ويبحث عن الإرادة حتى يجدها وينميها ويقويها فى مواجهة الصعب حتى يكتب له النجاح.

مع تحياتى رحاب طه محمد صالح
آداب بنات عين شمس – لغة عربية
٥ ش الروضة خلف مركز شباب أبو النمرس
ت: ٨٠٩٣٢٠٤

كتب

سينما الحب والغضب

عن مركز الحضارة العربية صدر كتاب "سينما الحب والغضب" للكاتـب يسـري حسـين، وتضمن مجموعة من المقالات النقدية التي كتبها الكاتب عبر عشرين عاما فيكتب عـن سـينما "يوسف شاهين"، و"السينما الإنجليزية المعاصرة"، و"السينما الفرنسية المعاصرة"، ثم يتطرق إلى السينما الأمريكية الجديدة والتي تتميز بطابع الكشف والمقاومة والدخول في منـاطق مسـكوت عنها كما حدث مع فيلم "قصة حب في البيت الأبيض" للمخرج الأمريكي "روبرت رايز" و"فهـر نهايت" لمايكل مور، ثم يعرج المؤلف – مرة أخرى إلى السينما العربية فيقدم رؤيته حول "عالم نجيب محفوظ على الشاشة".

والكتاب على حد تعبير الكاتب "يوميات أو ملاحظات في كتاب النقد، والمشاهدة، والتذوق".

بثينة ألكساندر الحجر ليس بريشة

عن سلسلة "آفاق عالمية" بالهيئة العامة لقصور الثقافة صدرت مختارات من شـعر الشـاعر الأسباني بثينته ألكساندر ترجمة عبد الهادي سعدون.

ويعد "ألكساندر أحد أهم ثلاثة شعراء في تاريخ أسبانيا بالإضافة إلى لوركا وداماسو، الـذين جاء خطابهم الشعري في مواجهة الأوضاع التعسفية وخنق الحريات في ظل حكم فرانكو.

وقد حصل "ألكساندر" على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٧٧ يقول ألكساندر في قصيدة أهـداها إلى صديقه غارثيا لوركا:

صديقي الطيب
في المساء المكتمل أشعر بنبضك الحي
قل لي، أنا أستمع إليك
أسمعك، ترقد، تحت الأرض الرخوة
التي تستريح فوق صدرك
هل تتنفس؟ أي هدير ساخن
أعلن عن نفسك
أشعر حتى الصدر يصعد مني
بدءا بالجذر العميق
الخبئ الذي يخزنني في ذكراك
يا صاحبي، يا صاحبي الحي
هل حقًا مت؟

العولمة المضادة

"بورتو أليجري عولمة ضد العولمة" أحدث إصدارات الكاتب الصحفي مدحت الزاهد، والذي يدور موضوعه حول المنتدى الاجتماعي العالمي الذي تشكل فـي مواجهـة منتـدى دافـوس الاقتصادي "صوت الاحتكارات" وذلك بمبادرة برازيلية، انطلقت من أرض أمريكا اللاتينية التي شهدت صعودا كبيرا للحركات الاجتماعية وانتفضت شعوبها ضد تحـالف حكومـات العسـكر العميلة والولايات المتحدة الأمريكية التي قدمت دعما غير محدود لهذه الديكتاتوريات.

سعدية وعبد الحكم وآخرون

عن دار ميريت للنشر صدرت رواية "سعدية وعبد الحكم وآخرون" للروائـي حسـين عبـد العليم، والتي تنتمي إلى الرواية الوثائقية حيث تناقش ظاهرة البغاء والتي كان مصرحا بها فـي بدايات القرن العشرين ثم صدر قانون بمنعها.

وقد صدر للكاتب من قبل مجموعة من النصوص منها "بازل" و"سيرة النمل والتراب".

مغزول آخر روايات عبد العزيز مشري

عن دار الكنوز الأدبية ببيروت صدرت رواية "المغزول" للكاتب السـعودي الراحـل عبـد العزيز مشري، و"المغزول" عنوان الرواية كلمة تستخدم بلهجة منطقة الباحـة – الواقعـة فـي الجزء الأعلى لجنوب المملكة، وتعني المجنون، وقد استخدمها الكاتب لبناء عمله السردي.

وعلى حد تعبير الشاعر علي الدميني فقد شكل الكاتب في هذا العمل بناء فنيا مغايرا لما ألفناه في سردياته السابقة حيث خرج من نسق خطية، الحدث وتلازماته الزمنيـة التعاقبيـة الناميـة، واستبدله بنسق تداخل الأزمنة والأحداث.

وقد استطاع الكاتب أن يحول تجربة حياتية واقعية إلى عمل فني ينطوي علـى كثيـر مـن الغرائبية تفوق في تفاصيلها مهارات التخيل الفني والفنتازيا، فلم يكن بحاجة لتركيب حياة متخيلة توهمنا بحياة حقيقية، بل إن كل ما فعله هو استعادة أجزاء متشابكة ومتعارضة في تجربته.

الصفحة الأخيرة

شموع

شعر/ كونستانتين كفافيس

ترجمة/ شوقى فهيم

أيامنا القادمة تقف أمامنا
مثل صفٍ من الشموع
ذهبية ودافئة، ومفعمة بالحياة.

أيامنا الماضية تذوي خلفنا،
صفاً من الشموع المحترقة،
مايزال الدخان ينبعث من أقربها،
شموع باردة، خامدة ، ومحنية.

لا أريد أن أنظر إليها فيتملكني الرعب
عندما أري الصف المظلم يمتد
والشموع المطفأة يتزايد عددها

أغسطس ١٨٩٣