www.kotobarabia.com

أدب و نقد

عدد سبتمبر

www.kotobarabia.com

أدب ونقد

عدد سبتمبر

ملف

المبعدون ومفاوضات السلام المزعوم

تقدم الشعوب العربية رهن بالتخلص من السيطرة الأمريكية

طاهر البدرى

نحن نؤمن بأن تقدم الشعوب العربية جميعاً بما فيها بل وفى مقدمتها وطننا مصر، يرتبط ارتباطا لا إنفصام به، بالقضاء على الكيان العنصرى الصهيونى إسرائيل، بصفتها أداة وقاعدة للاستعمار الأمريكى فى فلسطين، ومن ثم إقامة الدولة الفلسطينية الديمقراطية لكل الفلسطينيين مسلمين ومسيحيين ويهودا.

إن إسرائيل التى خلقت بمقتضى قرار استعمارى صادر عن الأمم المتحدة عام ٤٧، وبصفتها الحقيقية أو الفعلية كأداة للاستعماريين الأمريكيين، وهذا هو يقيننا الثابت – لها مهمة أو دور واحد فقط لا غير هو ضرب الشعوب العربية وشق الدول العربية وتقسيمها وإخضاعها لحساب أمريكا، لكى تبقى أمريكا مسيطرة على منابع البترول العربية تستنزفها وتنهبها لصالح الاحتكارات الأمريكية الكبري.

ولذلك تعلن أمريكا دائما وفى صفاقة الاستعماريين المعهودة – طالما لم تجد من الشعوب العربية من يردعها – أنها ستحافظ دائماً على تفوق

إسرائيل عسكريا على الدول العربية مجتمعة . وفى يقيننا أنه لا يوجد شىء اسمه إسرائيل إلا بالاسم فقط، وإنما هى القاعدة الستعمارية الأمريكية فى فلسطين المسماه «إسرائيل».

ومنذ إنشائها فى ٤٨ وهى تشن حروبا مستمرة على الدول العربية، تكون نتيجتها التوسع المستمر فى حدودها وخاصة بعد حرب ٦٧، ومن ثم تجاوزت بكثير حتى الحدود التى رسمها لها قرار التقسيم الاستعماري.

لقد سبق لنا فى افتتاحية العدد الأول من «الحقيقة» أن كتبنا «إن أرض فلسطين الصغيرة والعزيزة على قلوبنا جميعا ببياراتها وبرتقالها ومقدساتها لدى المسلمين والمسيحيين واليهود، ليست هى هدف الاستعمار الأمريكى مطلقاً، إنما هى نقطة إرتكاز ووثوب لتفتيت وضرب الشعوب العربية وفى مقدمتها مصر، من أجل بترولها ومواردها وأسواقها. وأى محاولة للفصل بين كفاح الشعب الفلسطينى وباقى الشعوب العربية، وبين كفاح الشعب المصري، إنما هو عزل الشعب المصرى على حلفائه، بل أشقائه الطبيعيين، للإنفراد به، ثم ضربه مرة أخرى، واتباع أخوته العرب به. لعبة الاستعماريين القدامي، فرق تسد، يلعبها من جديد الاستعماريون الجدد الأمريكان وأداتهم العنصرية إسرائيل. ولهذه الأسباب وضعنا هدف القضاء على إسرائيل فى صدر أهداف «الحقيقة» الخمسة منذ صدورها فى فبراير ١٩٨٠، واستمر النص عليه فى كل إعداد «الحقيقة» بلا استثناء منذ ذلك التاريخ.

لقد تغيرت الظروف كثيرا خلال حقبة زرع هذا الكيان العنصرى الاستعمارى فى أرضنا دون أن تتوقف عن التغير. إلا أن الطبيعة الاستعمارية العدوانية للاحتكارية الأمريكية المعادية للشعوب وخاصة الشعوب العربية كذلك الطبيعة العنصرية العدوانية لأداتها إسرائيل لن تتغير إلا إلى الأسوء. ومن ثم فإن أهدافنا الوطنية التى تتلخص فى هزيمة الاستعماريين الأمريكيين وأية ذلك القضاء على أداتهم تلك، لم تتغير بالتالى.

إن الحكومات العربية وهى فى معظمها حكومات برجوازية ودكتاتورية، أو حتى أنظمة ما قبل الرأسمالية، متناقضة مع الاحتكارية الأمريكية ، ومن ثم فقد خاضت

حروبا كثيرة مع إسرائيل فرضتها الطبيعة العدوانية للاستعمار الأمريكى وأداته العنصرية إسرائيل، انتصرات إسرائيل فيها جميعا، لأن الحكومات العربية تتبع استراتيجية خاطئة ، لأنها استراتيجية لا تعتمد على شعوبها وإنما على جيوشها فقط، وهى فى معظمها أما جيوش مهلهلة أو تفتقر إلى السلاح أو إلى كليهما معا وذلك فى مواجهة أداة أمريكية مجهزة تجهيزا حديثا جدا ومعدة إعدادا جيدا وتعرف ظروفها عدوها جيدا وتعرف مدى افتقاره إلى أهم مقومات النصر وهى المشاركة الشعبية الفعالية والكاملة.

ولأن التناقض مع أمريكا وإداتها إسرائيل دائم إلى أن يقضى على الأخيرة وتهزم الأولى فستدخل الدول العربية فى حروب كثيرة مع إسرائيل لن تتغير نتيجتها عن سابقاتها إلا أذا تغيرت استراتيجية الدول العربية تغيرا جذريا.

ولذلك نادينا منذ أكثر من ربع قرن باعتماد استراتيجية جديدة تبنى على أساس دعامتين: شعب مسلح وجيش وطنى قوى وتعتمد أسلوب الحرب الشعبية الطويلة الأمد وهو الأسلوب الوحيد الذى تتمكن به شعوبنا من هزيمة عدوها الأكبر الاستعماريين الأمريكيين وتقضى على أداتهم العنصرية إسرائيل.

وأسلوب الحرب الشعبية الطويلة الأمد يتطلب إنشاء جبهات وطنية عربية واسعة بغض النظر عن اختلاف أساليب الحكم فى الدول العربية المختلفة بسبب تباين تطورها كما يتطلب جبهة عالمية مساندة لعزل أمريكا إلى أقصى درجة ممكنة حتى عن أقرب حلفائها.

على أن يكون مفهوما أن الكفاح الشعبى وليس المساندة من قبل أى حلفاء أو أصدقاء أيا كانت نواياهم هو الأساس فى الأنتصار على العدو.

فالبرغم من أن الاتحاد السوفيتى السابق كان قد غير موقفه من إسرائيل جزئيا بعد العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ عنه فى ٤٧، وأخذ فى مساندة الدول العربية فى صراعها ضد إسرائيل ومدها بالسلاح والمعونات الاقتصادية والسياسية، والتى كلفت الشعوب السوفيتية الكثير والكثير جدا من المال، إلا أن هذه المساندة والتى أمتدت قرابة ثلث قرن، لم تأت إلا بالمزيد من خسارة الزرض العربية لصالح إسرائيل، فضلا

عن ألوف الشهداء والخسائر المادية والاقتصادية للعرب وذلك لسببين:

١) إن هذه المساندة سواء العسكرية أو الاقتصادية أو السياسية كانت مبنية على أساس سياسى خاطئ وهو الاعتراف بإسرائيل ذاتها.

٢) وهو المهم وهو القضية المحورية فى نضال شعوبنا . كانت تقدم الحكومات انقلابية ودكتاتورية تخشى شعوبها على حقوقها من حكامها الطغاة، ومن ثم اعتبرت هذه الحكومات أن مساندة الاتحاد السوفيتى لها، يمكن أن تكون بديلا عن كفاح الشعوب العربية ضد أمريكا وأداتها إسرائيل.

ومن ثم فقد كانت النتيجة الحتمية هى هزيمة هذه الحكومات فى جميع الحروب التى شنتها عليها إسرائيل.

ورغم كل هذه النواقص فى كفاح الشعوب العربية ضد أمريكا وإسرائيل، فإن الطبيعة الاستعمارية لإسرائيل كأداة لأمريكا وعدوانها المستمر على الشعوب العربية وممارساتها القمعية الإجرامية للشعب الفلسطينى فى نضاله ضد الاحتلال، كل هذا فضحها فى المجال العالمى وخاصة بعد حرب ٧٣ التى أبلت فيها الجيوش المصرية والسورية بلاء حسنا والتى ساندتها فيها قوات من معظم الدول العربية وأتخذت الأمم المتحدة قرارها التاريخى فى عام ١٩٧٥ وبأغلبية ساحقة (١٣٥) بمساواة الصهيونية بالعنصرية.

فى خلال تلك الحرب المجيدة اصطفت الدول العربية فى معظمها خلف مصر وسوريا واشتركت حتى دولة كالكويت لا يزيد عدد سكانها عن ربع مليون فى المعارك فى الجبهتين المصرية والسورية وشارك العراق بجيش كامل لولاه لوقعت دمشق فى أيدى الإسرائيليين وأبلى المغاربة وغيرهم وغيرهم من ايات البطولة الشىء الكثير الذى بهر العالم كله ومن ثم قطعت الكثرة الكاثرة من دول أفريقيا علاقاتها بإسرائيل وفشلت سياسات أمريكا مؤقتا فى فرض إسرائيل على العالم.

إلا أن خضوع السادات بالكامل لأمريكا، التى بدت مقدماته خلال حرب ٧٣ نفسها وهو الخضوع الذى هو النتيجة الحتمية لاستراتيجية الخاطئة التى قامت على أساسها حرب ٧٣ أدى به إلى إقراره بالاستسلام لإسرائيل ورحلته إليها التى هى

على حد قول المثل الصعيدى «حمل كفنه لإسرائيل رمزا للخضوع» ومن ثم عقد اتفاقات «كامب ديفيد» والصلح المشين مع إسرائيل (يراجع قول السادات: كسينجر قال لى إذا صفيت الثغرة فإن البنتاجون سيضربك، وأنا غير مستعد لمحاربة أمريكا).

وبمقتضى معاهدة السلام المزعوم بين مصر وإسرائيل فإن سيناء منزوعة السلاح ومحتلة من قبل القوات الأمريكية المسماه من باب التضليل القوات متعددة الجنسيات وحق المرور فى قناة السويس للسفن الإسرائيلية، وبيع حصص من البترول المصرى بسعر خاص لإسرائيل حتى خلال الغزو الإسرائيلى للبنان عام ٨٢ إلخ إلخ من الشروط المذلة لمصر.

لقد جعلت معاهدة السلام المزعومة تلك – وأولى بها أن تسمى معاهدة الاستسلام – جعلت من مصر تابعة لأمريكا واليوم يقتل الإسرائيليون بمنتهى الوحشية والإجرام كل يوم الفلسطينيين ويركزون على قتل الأطفال وحتى عبر السلك الشائك فى رفح الذى يقسم المدينة إلى قسم مصرى وقسم فلسطيني. ولسان حال الإسرائيليين يقول لنا: «نحن نقتل الفلسطينيين أمام أعينكم أيها المصريون، ولا تستطيعون أن تنطقوا حرفا واحدا أنكم أيضاً أسرى كامب ديفيد».

لقد جعل هذا الصلح المشنى الذى أبرمته مصر فى كامب ديفيد، جعل الدول العربية التى اصطفت خلف مصر فى حرب ٧٣، جعلها، تتخلى عن الحكومة المصرية، بل وأن تقتتل فيما بينها تبعا لمؤامرات أمريكا.

ومنذ حرب ٧٣ حتى الآن ورغم «صلح» كامب ديفيد» مع إسرائيل وأن العدو الأمريكى لا يتوقف، لا عن الحرب المباشرة ضد الشعوب ، ولا عن إذكاء الخلافات الداخلية فيها، ولا عن تعريب الصراع ليصبح عربيا عربيا، منذ ذلك الوقت ونحن نشهد ونعانى من :

١ – الغزو الإسرائيلى للبنان عام ٨٢.

٢ – الحرب الأهلية فى لبنان التى استمرت خمسة عشر عاما

٣ – الحرب فى الصحراء الغربية بين المغرب والبوليساريو

٤ – ضرب تونس

٥ – ضرب ليبيا

٦ – ضرب المفاعل الذرى فى العراق

٧ – الحرب العراقية الإيرانية التى أشعلها الخائن صدام حسين ضد إيران واستمرت ثمانية أعوام وكلفت الشعبين الشقيقين مئات الألوف من الشهداء وبلايين الدولارات.

٨ – الغزو الإجرامى لصدام حسين للكويت وما نتج عنه إنقسام الدول العربية ومحاربتها بعضها بعضا، فضلا عن الخسائر الهائلة التى لحقت بها جميعا، وما اتخذته أمريكا من خطوات فعلية لتقسيم العراق، ولا يخفى الدور الأمريكى فى دفع صدام الخائن الأكبر لبدء هذه الحرب مثلها مثل سابقتها مع إيران.

٩ – الصومال والصراعات التى أعقبت طرد زياد برى الذى سبق أن دفعته أمريكا لمحاربة أثيوبيا، وهى الصراعات التى أدت إلى احتلال القوات الأمريكية للصومال باسم عملية استعادة أمل وهو أمل استعمارى كاذب.

١٠ – الانقلاب الإجرامى للبشير فى السودان ليوقف عملية المصالحة فى السودان التى كان مقررا البدأ فى مفاوضاتها قبل يومين من إنقلابه، ولكى يستمر فى الحرب فى الجنوب، وهو ما يفتح الباب لأمريكا للسيطرة على جنوب السودان (تصريح هيرمان كوهين مساعد وزير الخارجية الأمريكية للشئون الأفريقية أمام الكونجرس عن إنشاء مناطق آمنة فى جنوب السودان مثل التى أقامتها أمريكا فى شمال العراق وجنوبه).

هكذا أحاط الأمريكيون بشريان البترول من خليج هرمز فى الشمال بفضل حروب صدام فى الشرق، وبالقرن الإفريقى بفضل زياد برى وخلفاؤه وبجنوب السودان بفضل عميلهم البشير.

هكذا يأخذ الأمريكيون برقبة مصر من جميع الجهات تقريبا سواء مباشرة عن طريق إسرائيل أو عن طريق عملائهم صدام حسين والبشير.

ترى هل تنتبه الحكومة المصرية والأحزاب المصرية والقوى السياسية الأخرى إلى

الكماشة التى تمسك برقابنا.

وهل يفيق الوطنيون فى حزب العمل لما يحكيه لهم عادل حسين المدافع الأول عن كل الخونة من الطغاة الإنقلابيين أمثال البشير وصدام أبرز وأخطر عملاء أمريكا فى بلاد العرب.

لقد قاسى الشعب الفلسطينى الكثير من الحكومات العربية العاجزة ومن عملاء أمريكا بل وقاسى أيضا من أخطاء قادته الذين ساندوا الخائن صدام وقبلوا نتيجة هذه المساندة بالدخول فى مؤتمر مدريد الاستعمارى ولكن الشعوب لا تستسلم لمجرد أن قاداتها قد استسلموا أو أخطؤا فقد قامت الانتفاضة الفلسطينية منذ ديسمبر ١٩٨٨ واستمرت لخمس سنوات متتالية رغم هذا العجز وتلك الخيانات وبرغم الوحشية الإسرائيلية التى هزت ضمير العالم كله لذلك كان لابد لأمريكا فى مواجهة الانتفاضة وبعد أن عجزت حتى جريمة صدام عن إيقافها كان لابد لها أى لأمريكا من أن تغير تكتيكاتها فخططت لقيام مؤتمر مدريد على نفس الأسس الاستعمارية التى تضمن لها ولأداتها إسرائيل هدنة لإلتقاط الأنفاس فى معركتها ضد الانتفاضة الباسلة: فهما مستمران فى بناء المستوطنات فى الأراضى الفلسطينية المحتلة فى الضفة والقطاع بل وفى الجولان والجنوب اللبنانى ليس فقط قبل انعقاد المؤتمر بل حتى بعد أن بدأ المؤتمر وخلال مفاوضات السلام الموهوم وذلك لاستيعاب مئات الألوف من المهاجرين السوفييت ومن نجحت أمريكا فى إلغاء قرار الأمم المتحدة الصادر فى ١٩٧٥ المشار إليه. بل وبأغلبية ساحقة تماثل الأغلبية التى صدر بها.

والمخجل والضار بشعوبنا العربية فى مواقف الحكومات العربية وبعض أحزابها أنها استبدلت معركة تحرير شعوبنا من نير الاستعمار الأمريكى الإسرائيلي، بالسياسة الأمريكية الديماجوجية التى يسميها الأمريكان تضليلا، وخداعا، وكذبا، أنها عملية سلام.

أن أهداف أمريكا من مؤتمر مدريد الاستعمارى والتى سبق أن كتبنا عنها فى بياننا عن ذلك المؤتمر وهى: –

١ – وقف الانتفاضة الفلسطينية

٢ – تبيض وجه العدو الأمريكي، وأظهاره كما لو كان قوة للسلام وليس للعدوان خاصة بعد أن انكشف دور أمريكا الاستعمكارى لدى الشعوب العربية، نتيجة زيادة وعى شعوبنا أثر حرب الخليج وتبينها أن أمريكا هى العدو الأصيل لشعوبنا، وأن إسرائيل ما هى إلا مجرد أداة لهذا العدو.

٣ – محاولة أمريكا التغطية على الحكام العرب للهروب من مسئولياتهم تجاه شعوبنا المبتلاه بالعدو الأمريكى الإسرائيلى، إذ أستأسدوا مع أمريكا ضد صدام بينما تخاذلوا أمام إسرائيل.

٤ – تأكيد الهيمنة الإسرائيلية – مع أنها هيمنة التابع – على الدول العربية، وإذلالها وذلك لإعطاء الفرصة لإسرائيل لجلب المزيد من المستوطنين اليهود الجدد، وتوطينهم فى الأرض المحتلة، لمتابعة تنفيذ مخططهم، «من النيل إلى الفرات».

٥ – بعد فشل المؤتمر – ومن المؤكد أنه سيفشل – التمهيد لمعركة جديدة ضد الدول العربية ، تكون إسرائيل ، وقد استوعبت مئات الألوف من المهاجرين، فضلا عن أحدث الأسلحة الأمريكية فى حرب الخليج، قد استعدت لها مقدما، وتستقطع إسرائيل عن طريقها، المزيد من الأرض العربية وتقتل وتشرد المزيد من أبنائنا».

«ضد مؤتمر مدريد واشنطون موسكو الأمريكى الاستعمارى» ١٩٩٢/١/٢٠

وحينما وصل المؤتمر إلى طريق مسدود، كما أراد الأمريكيون وإسرائيل وكما توقعنا فى بياننا سالف الذكر، وازداد تهافت الدول العربية وفقدانها للكرامة، غيرت أمريكا قليلا من تكتيكاتها وأمرت إسرائيل بطرد أربعمائة (هكذا مرة واحدة؟!) من الفلسطينيين من ديارهم مخالفة بذلك جميع المعاهدات الدولية (اتفاقية جنيف الرابعة لضمان أمن السكان فى البلدان الواقعة تحت الاحتلال) وتصورت أن هذا الصرد بالإضافة إلى عجز الدول العربية كفيلان بوأد الانتفاضة وهو الهدف الرئيسى للعدو الأمريكى الصهيونى منذ بدأت الانتفاضة.

إن الحجة التى يقدمها الإسرائيليون لهذا الطرد أن المبعدين هم من أنصار حماس وهذا بالقطع كذب فأبطال الانتفاضة هم كل أبناء الشعب الفلسطينى سواء كانوا من حماس أم لم يكونوا.

إلا أن كل تاكتيكات أمريكا وإسرائيل المتغيرة والمتعددة لم تغير من صمود وإصرار الشعب الفلسطينى على تحقيق أهدافه المشروعة رغم كل العذابات والتضحيات التى يقدمها، ومن ثم وقعت إسرائيل فى الفخ الذى ظنت أنها تنصبه للفلسطينيين بطرد المبعدين واستمرت الانتفاضة قائمة.

وتعمل أمريكا عن طريق إسرائيل لإنهاء هذه التمثيلية المشتركة لهما لمؤتمر مدريد وهما اللذان ألقاه وذلك بخلق قضية المبعدين بعد أن فشلا فى إيقاف الانتفاضة وتحميل الفلسطينيين أو العرب مسئولية فشله إلى أن يبحثا عن تمثيلية أخرى من تكتيكاتهم التى لا تخدع غير العرب.

ومن الجدير بالملاحظة أن محاولة تفريغ فلسطين من أبنائها وبهذا الحجم غير المسبوق (اللهم إلا إثر الهزائم الكبرى كما فى حرب ٤٨ وحرب ٦٨). إنما تمت عن حكومة ما يسمى كذبا بالحمائم، أى حزب العمل الإسرائيلى ورئيسه رابين، علما بأن حروب إسرائيل الأساسية تمت فى عهد حزب العمل باستثناء غزو لبنان وبذلك تفتضح أكذوبة ما يسمى بالحمائم والصقور. لأنهم جميعا من المرتزقة الصهاينة فى خدمة الاستعمار الأمريكى ولا أتمرون إلا بأمره وإنما يتبادلون الأدوار (شفويا فقط) للضحك على ذقون الحكام العرب.

هكذا سيفشل مؤتمر مدريد وتوابعه لأن التناقض الدائم بين العدو الأمريكى الإسرائيلى والشعوب العربية لن يحل إلا بهزيمة العدو الأمريكى الإسرائيلي.

ومن العجب أن يعلن «كريستوفر» وزير خارجية أمريكا عن أن بلاده قبلت أن تقوم بدور الشريك الكامل فى مفاوضات السلام المزعوم والشريك الكامل هذا هو أحد التعبيرات التى تتلاعب بها أمريكا بعقول الحكام العرب. فأمريكا ليست شريكا كاملا فحسب وإنما هى اللاعب الحقيقى خلف البرافان الإسرائيلى. ثم ما هو المقصود من هذا التعبير الغامض إلا زيادة بلبلة الشعوب العربية عن أهداف أمريكا العدوانية، وكلما أطلقت أمريكا شعارا أى شعار حتى ولو لم يكن له أى معنى أو حتى ولو كان يعنى الحط من أقدار الشعوب العربية، نجد الحكام العرب يهللون ويرقصون له.

ولنذكر كل من يدعى معاداته لإسرائيل ويتناسب العدو الأصيل أمريكا، أن جميع

الاتفاقيات التى عقدها العرب مع إسرائيل، إنما يتم الاتفاق عليها أولا مع أمريكا، حدث هذا فى تسوية فبراير مارس ١٩٥٧ بين عبد الناصر وإيزنهاور والتى بمقتضاها انسحب الإسرائيليين من قطاع غزة وسيناء (الانسحاب الأول للإسرائيليين من سيناء) مقابل التنازلات الأربعة التى قدمها عبد الناصر لأمريكا أو (إسرائيل) والتى أخفاها عن الشعب حتى الهزيمة الكبرى فى ١٩٦٧. كما حدث هذا فى اتفاقية «كامب ديفيد» بين السادات وكارتر التى أدت إلى الانسحاب الثانى لإسرائيل من سيناء فى ٨٢ ماقبل السلام مع إسرائيل وبشروط إسرائيل التى أشرنا إليها سابقا.

ألا يؤكد كل ذلك قولنا إنه لا يوجد شىء اسمه إسرائيل إلا بالاسم وأن الفاعل الأصيل أو المحرم الأصيل هو أمريكا.

يؤكد هذه الحقيقة أيضا أمر أمريكا لإسرائيل بعدم الرد على صواريخ سكود العراقية «الفشنك» حتى لا تتعرض خطة أمريكا للسيطرة على الخليج فى حربها القذرة ضد العراق لأى أخطار.

على أن الحقيقة المعلنة بألف طريق وطريق عن جوهر العلاقة بين إسرائيل وأمريكا هى اتفاقية الدفاع الاستراتيجى التى عقدتها أمريكا مع إسرائيل فى عهد ريجان لضمان التفوق الاستراتيجى الإسرائيلى على جميع الدول العربية.

فكيف تتفق هذه الاتفاقية وإدعاء أنصار أمريكا فى الوطن العربى بموقف «محايد» أو نزيه» لأمريكا بين العرب وإسرائيل.

وعلى كل مكابر يدافع عن مثل هذا الموقف المزعوم لأمريكا فيما يسمى تضليلا بالصراع العربى الإسرائيلى الذى هو فى حقيقته الصراع العربى الأمريكى المغلف بإسرائيل، عليه أن يفسر لنا لماذا تأتى أمريكا من على بعد آلاف الكيلو مترات من أوطاننا لتزرع فى أرضنا هذا السرطان الصهيونى الخبيث وترعاه وتثبته وتزوده بكل وسائل القتل والإبادة لشعوبنا العربية ليس فقط فى فلسطني، بل فى لبنان وأيضا فى مصر وسوريا (سيناء «مرتين» والجولان «حتى الآن) إلى أن يتمكن من دول عربية أخري.

وفى الوقت الذى تدعى فيه أمريكا كذبا أنها تدين الإرهاب وهى التى خلقته وزرعته فى كل أنحاء العالم، تتصل بجميع من تسميه هى بالفرق الإرهابية فى كل مكان فى أوطاننا ما يسمى بينها بالإسلامية وغيرها بهدف إثارة الفتن وتقسيم الشعوب وتأليب القوى السياسية على بعضها البعض من جميع الدول العربية سواء فى فلسطين أو فى مصر أو فى السودان.

وفى صفاقة المستعمرين المعهودة لا يجد السفير الأمريكى فى الأردن، مثلما لا يجد المتحدث الرسمى باسم الخارجية الأمريكية فى واشنطون، لا يجدون أى حرج فى الإعلان عن الاتصالات الأمريكية بما يسمونه هم الجماعات الإرهابية الإسلامية (صحيح اللى اختشوا ماتوا).

وترعى أمريكا وترتب الإنقلابات وتؤيد الطغاة والدكتاتوريين لتحطيم معنويات الشعوب العربية وإفلاسها اقتصاديا بسبب سياسات هؤلاء الطغاة ومغامراتهم، ثم تعمل على استبدالهم الواحد تلو الاخر بطغاة آخرين عندما يتضح لشعوبهم أفلاسهم ويستهلكون سياسيا تماما، بهدف استمرار سيطرتها على الدول العربية.

إن أمريكا التى تضخ بلايين الدولارات من بترول العرب سنويا فى أوردة وشرايين اقتصادها لا تجد بأسا، بل تراه من مصلحتها أن تخصص قطرة من هذه البلايين من أموال العرب لتدعيم قاعدتها الإسرائيلية وتزويدها بأضخم ترسانة حربية، أكبر من أى قاعدة عسكرية لها فى أنحاء العالم، وهو ما ينفخ فى غرور الإسرائيليين ويدفعهم إلى ارتكاب الفظائع ضد الفلسطينيين. فأمريكا هى أولا وأخيرا المسئولة عن جرائم إسرائيل.

ورغم التناقض بين أوروبا وأمريكا فى بعض النواحي، إلا أن دولا أوربية معينة تساعدها فى دورها الإجرامى هذا مثلما فعل وزراء الترويكا الأوروبية أخيرا فى فلسطين إذ صرحوا علنا بأن الفلسطينيين مسئولون جزئيا عن تصاعد العنف فى فلسطين وتناسوا المجرم الأصلى المحتل الإسرائيلي.

ومن ثم تكون تصريحات يوسف والى عن السوق العربية الإسرائيلية أو ما يسميه بالسوق الشرق أوسطية للتمويه على وجود إسرائيل، هذه التصريحات هى ضخ للماء

فى طاحونة الاستعماريين الأمريكيين الإسرائيليين.

ويوسف والى وهو يشغل منصب الأمين العام للحزب الحاكم، وهو حزب ليس له من صفات الحزب الحقيقى إلا اسمه وسينفض «مولده» فور تخلى رئيس الجمهورية عنه، وهو المسئول أيضا عن الخضوع للسياسة الأمريكية المفروضة على الزراعة المصرية والتى تفرض حظرا أمريكيا على زراعة القمح فى مصر لكى تظل مصر تمد يدها إلى أمريكا لاستجداء خبزها اليومى وهو الأمر الذى دعا مؤتمرا بنقابة المهندسين إلى المطالبة برفع هذا الحظر محذرا من أخطاره على شعبنا.

إن الوضع الاقتصادى فى مصر الذى يزداد تدهورا باستمرار وتزداد معه معاناة الجماهير الشعبية يوما بعد يوم لا يمكن فصله عن القضية الوطنية. ولذلك أثبتت الأيام عدم صدق إدعاءات الرئيس السابق أنور السادات بأن الصلح مع إسرائيل (وحقيقته الخضوع لأمريكا) سيؤدى إلى رفاهية الشعب. فقد ثبت العكس وأدى ذلك الاستسلام ومنذ ذلك اليوم إلى الإفقار المتزايد لشعبنا.

إننا نؤكد للرئيس مبارك – وقد سبق لنا أن كتبنا فى «الحقيقة» بشأن تمرد جنود الأمن المركزى، أن أمريكا كانت وراءه، وأن أمريكا ستستمر فى مؤامرتها ضد مصر، بل وضده شخصيا، مهما بدا من صداقة معسولة ولكنها مغشوشة مسمومة، تؤكد له أنه مهما حاول كسب رضاء أمريكا لبكى تكف أذاها عنه أو عن مصر أو عن فلسطين، فلن يحدث هذا مطلقا لأنه مخالف لطبيعة أمريكا الاستعمكارية.

وإذا كان الرئيس يتوقع أن يتم السلام بين العرب وإسرائيل فى أواخر هذا العام ولذا يلح على الأراف المشتركة فى مهزلة أو مأساة مؤتمر السلام المزعوم فى أن تستأنف المفاوضات فى أبريل طبقا لدعوة أمريكا وروسيا، فإننا على العكس نتوقع أن تكون أمريكا قد أعدت عدتها لضربة جديدة ضد العرب سواء عن طريق إسرائيل أو صدام أو غيرهما فى اسلودان أو فى فلسطين أو فى أى مكان من أرض العرب المنكوبة بقياداتها الفاشلة.

ولعل من المؤشرات على ما نقول، ليس التاريخ الأسود للاستعمار الأمريكى فى مصر، ولكن فيما يقومون به الآن من دعاية مكثفة عن عدم استقرار الأمنى فى مصر

سواء عندهم فى أمريكا أو فى أوروبا وهو ما أدى ويؤدى إلى ضرب السياحة فى مصر وإزدياد أحوالنا المعيشية البالغة السؤد سؤداً. وهم بقيادتهم لهذه الحملة الدعائية ضد مصر يعلمون تماما ظروف مصر الاقتصادية ويهدفون عمدا إلى ازديادها سوءاً فى الوقت الذى يؤون عددا من قادة التطرف والإرهاب والفتنة الطائفية. هكذا يلعبون بجميع أوراقهم القذرة لضرب مصر.

ويرجف أنصار أمريكا أنه بعد تحول الاتحاد السوفيتى السابق من دولة اشتراكية إلى دولة روسيا الرأسمالية، وتسير حكومته الحالية فى ركاب المستعمرين الأمريكيين، يرجفون بأنه لم يعد هناك من نصير لشعوبنا وأن أمريكا أصبحت القوة الكبرى الوحيدة فى العالم، وغير ذلك من ألوان التخويف والضليل لإرهاب شعوبنا.

ولكن أمريكا هى أكبر بلد مدين فى العالم، ولم تستطع حتى مع تفردها المزعوم بالقوة العسكرية الأولى فى العالم على حد زعم مريديها وأنصارها أن تقهر الشعوب التى تملك إرادتها وتصر على بقائها مستقلة حتى ولو كانت دولا صغيرة ككوبا وكوريا الشمالية وغيرها.

ولكن ما الحل لكى نواجه أمريكا وننتصر على مؤمراتها وعلى عملاءها وعلى أداتها إسرائيل؟

الحل الوحيد الذى لا حل غيره هو فى توحيد الشعب كله فى جبهة وطنية ديمقراطية توحيدا لابد أن يكون بالضرورة توحيدا اختياريا على أساس حريات سياسية كاملة لكى تستطيع كل طبقات الشعب وفئاته المختلفة أن تنظم نفسها سياسياً بحرية كاملة فى أحزابها ومنظماتها الديمقراطية ومن ثم تنتظم هذه القوى السياسية المشكلة ديمقراطيا جبهة اختيارية تضع فى أولويات نضالها التصدى للعدوان الأمريكى الإسرائيلي.

وبدون فهم أولويات المهام التى تواجه شعبنا فى هذه المرحلة الصعبة والدقيقة من مراحل نضاله ضد العدو الأمريكى الإسرائيلي، وهما أساسا القضية الوطنية والقضية الديمقراطية، دون فصل بينهما، لأنهما وجها عملة واحدة، يصبح السعى للتصدى مثلا لظواهر الإرهاب والفتنة الطائفية والتعذيب عبثا لا طائل من ورائه.

ومنى يتصور أن المشكلةفى مصر هى فقط قضية الديمقراطية لما يترتب على غيابها من فساد وقهر وتعذيب وتدهور فى كل مناحى الحياة الاقتصادية والاجتماعية يجهل أن الاستعمار الأمريكى هو أيضا وراء غياب الديمقراطية والمحرض على الدكتاتورية مثله فى مصر مثله فى أى بلد فى العالم يبسط عليه هيمنته وقيمه الهابطة الإجرامية (لعل آخر دليل على قولنا هذا تأييد كلينتون لدكتاتورية يلتسن فى روسيا).

ومن ثم يخطئ البعض الذى ربما يكون من بينهم بعض أخلص العناصر الوطنية حين يفصلون بين الهدفين الأساسيين من أهداف شعبنا، الوطنية والديمقراطية، ويرقصون على نغمات المستعمر الأمريكى الإسرائيلى وهم لا يدرون.

ولذلك فإن البيان الصادر عن بعض الأحزاب والشخصيات العامة المنشور فى صحف الأربعاء ٣١ مارس الماضي، فضلا عن أنه استبعد بعض القوى السياسية، تجاهل كلية وهو الأهم العد الأساسى الأمريكى الإسرائيلى الذى هو بالقطع وراء ظاهرة الإرهاب والفتنة الطائفية، ويكاد يكون عملاؤه أيا كانت أسماءهم أو ما يدعونه لأنفسهم من صفات وراء التفجيرات الأخيرة التى استهدفت مصريين أبرياء مسلمين أو غير مسلمين.

إن هذا البيان كطبيب طلب إليه أن يعالج مريضا بالزائدة الدودية فاكتفى بالنظر إلى أعراض الالتهاب المعوى من ارتفاع درجة الحرارة أو القئ أو الإسهال وتوقف عندها ولم يع السبب الأصلى لهذه الأعراض فجاء تشخيصه خاطئا وقضى على مريضه (المثل هنا للمرحوم صلاح حافظ).

لقد عالج هذا البيان قضية قومية جزئية هى قضية الإرهاب فقط وتناسى أو لم يفهم المرض الأصلى أى القضية القومية الأساسية أى العدوان الأمريكى وإداته إسرائيل سبب الفقر والخراب فى مصر وكذلك سبب الإرهاب بل وتناسى حتى قضية الديمقراطية.

يقول الرئيس مبارك إن ظاهرة الإرهاب فى مصر ليست وقفا عليها، وإن الإرهاب ظاهرة عالمية وموجودة وعلى مستوى أكبرو فى انجلترا وغيرها من الدول الغربية، كما قال أيضاً إن وسائل الإعلام الغربية تبالغ كثيرا فى هذه الظاهرة.

ونحن نوافقه تماما فى هذا القول ولكن ما لم يقله ونحن نسأله عنه، إذا كان هذا هو رأيه، وهو رأى صحيح تماما فلماذا لا يخبرنا عن أسباب مبالغة وسائل الإعلام الغربية بالذات فى الحديث عن هذه الظاهرة. ونجيب نحن لأن الغرب يصدر إلينا هذه الظاهرة المتأصلة عنده، لزيادة مشاكلنا وإفقارنا وضربنا، وحينما نقول الغرب فإنما نعنى فى المقام الأول أمريكا وإذا كانت هذه الظاهرة موجودة بل وأشد منها فى دول الغرب كما يقول الرئيس، فلماذا لا يعالجونها كما نعالجها نحن بالقوانين سيئة السمعة التى اكتظت بها نظمنا التشريعية حتى اتخمت، ونجيب نحن بسبب غياب الديمقراطية عندنا منذ انقلاب يوليو.

وليست حرية الكلمة الجزئية التى يسمح بها الهامش الضيق من الحريات السياسية المتاحة منذ ٧١ ببديل عن ديمقراطية حقيقية، شرطها الأول والأساسي، حق تكوين الأحزاب بلا قيد ولا شرط وإجراء انتخابات حرة نزيهة بلا تزوير (حتى ولو فى دائرة واحدة) لكى تأتى بممثلين حقيقيين عن الشعب لهم صلاحيات حقيقية فى حكم البلاد لقد طبق لنا أن كتبنا مرارا فى الحقيقة حول هاتين القضيتين: القضية الوطنية والقضية الديمقراطية وفيما يختص بالأولى فإن إطرارنا على توضيح حقيقة المشكلة الوطنية التى تواجه بلدنا وإصرارنا على الربط الكلى والدائم بين قضيتنا الوطنية والقضية الوطنية الفلسطينية ربطا عضويا، واعتبار مصر طرفا أصيلا، بل الطرف الأساسى الموجه ضده عدوانية الاستعمار الأمريكى الإسرائيلي، وأن فلسطين هى ، رغم المعاناة الهائلة التى تصب عليها، هى فقط الممر لهؤلاء الاستعماريين إلى بلادنا، إن إصرارنا هذا على توضيح هذا المفهوم الحقيقى السليم، حتى يعود إليه الجميع، هو الطريق الوحيد لتصحيح المسار الوطنى المصري، الذى اختل منذ اتفاقيات كامب ديفيد، لصالح ، ليس شعب فلسطين وحسب، بل لصالح الشعب المصرى أساسا.

وفيما يختص بقضية الديمقراطية فقد أكدنا مرارا فى «الحقيقة» وفى غيرها من المجالات، وأن مشكلة مصر هى مشكلة سياسية أى مشكلة الديمقراطية والحريات السياسية التى هى أساس قيام الجبهة الوطنية.

إن كفاحنا من أجل تحقيق الحريات السياسية للجميع، وحق الجميع فى إنشاء

أحزابهم المستقلة ومن أجل بناء جبهة وطنية حقيقية تبنى على أساس التحالف الاختيارى االحر لكل فريق فيها، بحيث تكون مرتكزا وأساسا لجبهة عربية وطنية قوية، وجبهة عالمية معادية للاستعمار، هو الطريق السليم الوحيد الذى يصل بشعبنا إلى طريق الرفاهية والرخاء.

فلنكافح إذن من أجل أن تتبنى جميع القوى السياسية فى مصر هذا الهدف النبيل.

ولنكافح من أجل أن تتقبل هذه القوى وتعترف، ببعضها البعض حتى تعود الحريات السياسية كاملة، وتزدهر وتزكو جميع الأفكار الوطنية على اختلافها وتنوعها، طالما يجمعها هدف واحد شريف ونبيل هو هزيمة الاستعمار الأمريكى والقضاء على أداته الإجرامية إسرائيل.

ولعله أن يكون للشعوب العربية، وفى المقدمة منها شعب مصر العظيم، شرف القضاء على الاستعمار الأمريكي، هذه الوصمة الأخيرة على جبن الإنسانية.

وعندما تتحرر شعوبنا، ستبدأ البشرية جمعاء فجر عهد جديد ومجيد، وهو عهد

شعر

إلى النقطة اللانهائية

شعر: كاميلايول إيده
ت: وليد الكبيسي

في نصف دار

نصف دار يخفينا في الليل
نصف أسرة
بنصف وجبة طعام
علي نصف مائدة

لي نصف فم
بنصف لسان أنادي به
ونصف حجاب أصمت خلفه

ذراع واحد أبحث بها
وألتقط بقايا الزجاج المكسور
من تحت أقدام أخي الصغير

قطعة من القلب
مرمية في الرمال
نصف الأفكار
احتمل بلعها مع الدم والرماد

أشرب حليب الليل الناعم
أنصت لأيقاع تنفس جديد
تحت كل صخرة

الشمس تستلقي علي الغبار
الفم والأصابع والعيون يعتريها الجفاف

الكلاب السائبة تأتي لتشرب الدموع
وتلحس الرماد من الأيادي

مع أمواتنا
نغوص ونغوص في الملح
وفي رياح العالم السفلي
التي تتنفس ذاكرة جماجم الموتي

نغوص إلي النقطة النهائية خلف العين
حيث الليلة المليئة بالنجوم تفتح ذراعيها
وتطوي الأحياء والأموات
في حضن النور

معاً

أنت الشمس في راحتي يداي
أكاد أحس بك بأطراف أصابعي

أحساسي بك ينتشر خلال ذراعي
ليبلغ قلبي
ويدور في جسدي

روحي تري نوراً
أصابعي تتعرف عليه ثانية في أجفانك
عندما تتنفس بهدوء

سبق لأدب ونقد أن قدمت في ديوانها الصغير، العدد ٢١٤ يونيه ٢٠٠٣ ترجمة للمجموعة الأولي للشاعرة كاميلا، وهي من الجيل المعاصر في الشعر الزويجي، حيث صدرت مجموعتها الأولي ١٩٩٧ وحظت بقبول واحتفاء من النقاد وجمهور القراء هناك ، وهذا مادعا مترجمنا وليد الكبيسي إلي نقلها للعربية، وقد خص بالترجمة أدب ونقد. وننشر هنا أحدث ما كتبت الشاعرة.

رأى

رمسيس لبيب وشواطئه البعيدة

طلعت رضوان

بدأ الأديب رمسيس لبيب (١٩٣٨) نشر قصصه القصيرة فى أواخر الستينيات من القرن العشرين فى الصحف والمجلات المصرية . وبعدها توالت أعماله الإبداعية فى مجالى القصة القصيرة والرواية: (الحب فوق مستطيل الضوء الشاحب) قصص قصيرة عام ١٩٧٢، (هروب الطائر الأبيض) رواية عام ٧٦، (الأيام الخضراء) رواية ٧٧، (الجنون) قصص قصيرة ٧٩. (قمر أسمر فى الغربة) رواية ٨١ (الكاتب والصياد) رواية ٨٦، (الطرق على الباب الرمادى) قصص قصيرة ٨٨، (يحدث هذا المساء) رواية ١٩٩٨، (الراية الحمراء) رواية ٢٠٠٠ وأخيراً (ملامح الشواطئ البعيدة) الذى يضم المجموعات القصصية الثلاث المشار إليها عالية بالإضافة إلى مجموعة قصصية نشرت فى الصحف والمجلات المصرية ولم تصدر فى كتاب ، وهى المجموعة التى صور الكتاب باسمها . والكتب العشرة كلها صادرة عن دار نشر واحدة هى مكتبة الثقافة الجديدة بالإسكندرية.

والأديب رمسيس لبيب يكاد ينفرد بظاهرتين: واحدة فرضها على نفسه، والثانية طبقتها قواعد الثقافة السائدة فى مصر بعد يوليو ١٩٥٢ الأولى تتمثل فى آلية النشر: فإذا كان بعض الكتاب يلجأ إلى نشر كتاب أو كتابين طوال حياته الإبداعية على نفقته الخاصة، فإن الكاتب رمسيس لبيب نشر كل كتبه

العشرة على نفقته الخاصة (ست روايات وأربع مجموعات قصصية) الظاهرة الثانية: أن اهتمام النقاد المتخصصين فى النقد الأدبى بإبداع الأديب رمسيس لبيب لا يرقى إلى المستوى الذى يستحقه هذا الإبداع ، بل إن نقاداً محترفين لم يكتبوا عنه كلمة واحدة، فى حين كتبوا عن أعمال أدبية متواضعة وأحياناً ضعيفة المستوي، وبالرغم من ذلك أشادوا بأصحابها لأسباب يعلمها المتورطون فيها ولا تخفى على المغضوب عليهم والشامخين ولكنها فى كل الأحوال واحدة من مجموعة الظواهر المسكوت عنها فى حياتنا الثقافية.

.....

فى كتابه الأخير (ملاح الشواطئ البعيدة) الصادر عام ٢٠٠٥ ويضم أربع مجموعات قصصية يمكن استخلاص بعض الملامح الأساسية للفن القصصى عند الأديب رمسيس لبيب.

اللغة الفنية:

أعتقد أن أهم ملمح هو لغته الفنية التى تكاد تميزه، لدرجة أن القارئ المتابع لكل إبداعاته يستطيع أن يقول إن هذا أسلوب رمسيس لبيب، لو أن القصة غفل من اسم مبدعها. هذه اللغة الفنية نجدها حريصة على إضفاء الحس الشاعرى فى كل الحالات النفسية والعقلية للشخصيات فى الحزن والفرح، فى نشوة الشموخ والكبرياء وفى مرارة الذل والانكسار. وحتى وصفه للطبيعة وللكائنات الحية وللجماد لا يخلو من تلك الشاعرية.

فالبطل فى قصة (دفء الأيام المنسية) يمر بحالة اغتراب وجودى جعلته يفقد القدرة على تذكر أقرب الأشياء إلى الإنسان: بيته، لذلك تبدأ القصة (وهى على لسان البطل) وهو جالس على عتبة بيت غريب. والبرد إبر تنغرس فى لحمه، ومع ذلك يقول «الركبة تتقد بداخلى» و«السماء بلعت نجومها» (ص١١) و«الشمس تنزف» ولأن البطل لا يرتاح

لشخص الطبيب وتشخيصه لحالته فإن «بسمته تسيل على معطفه الأبيض وترشح على نظارته» (ص١٢) وقصة (الحب فوق مستطيل الضوء الشاحب) تبدأ بوصف الصراع بين الضوء والظلمة، ومن سيفوز فنقرأ أن «مسحوق الضوء ينتشر» وعندما تبهت الظلمة وتشف «تولد الظلال» (ص١٦) والكاتب يستعير الأوصاف الشائعة المتعارف عليها ليضعها فى سياقات أخرى حسب الحالة النفسية للشخصية. فإذا كان البشر هم الذين يستخدمون (الوشوشة) فإننا نجد أن الليل له وشوشاته ، وإذا كان (الزقزقة) صفة لأصوات العصافير فهى هنا صفة للتهامس، وإذا كان (الحفيف) صفة لصوت الشجر، فهو هنا صفة لصوت الطبل (ص١٧) والبطل فى قصة (الأعمى والكلاب المسعورة) عندما تكون حالته النفسية مع البهجة والتفاؤل بالمستقبل، فإنه يرى الكلمات على شفاه الأطفال وهى «تستحم فى دفء الشمس» (ص٢٣) وعندما يرى البطل حادثة قتل فى الترام دون أدنى مقاومة من الركاب، تتغير حالته النفسية فهو عندما يتوجه إلى قسم الشرطة للإبلاغ عن الحادثة فأنه يرى المبنى «متشحاً بالصمت، يسربله القمر بضوء بارد صفيق فيبدو كرخام القبور» وحتى الشرطى الواقف على الباب فهو يبدو «كدمية منتصبة ومسنودة على الحائط» وهذا الوصف يمهد للنتيجة التى ستصدم البطل، إذ وجد سلبية مطلقة فى قسم الشرطة وبالتالى فهو يصف المبنى بأنه «صنع من أيد غير بشرية، أيد تعادى النبض والرقص والنور» (ص٢٤) وتستمر الحالة الشعورية للبطل، عندما تسود السلبية واللامبالاة التى عبر عنها الكاتب تعبيراً رمزياً بالغ الدلالة حيث جعل قسم الشرطة يخلو من البشر المسئولين عن الأمن للمجتمع، ثم تتصاعد الحالة الشعورية للبطل عندما يرى خمسة رجال فيود أن يشركهم معه ويحكى لهم عن الدماء التى رآها تسيل من الرقبة المرتجفة فإذا بهم «يضاجعون الاسترخاء ويهيمون فى الأنفاس المخدرة ويقهقهون فى كسل» وعندما توسل إليهم «نظرت إليه عيون محنطة» (ص٢٥) ولأن القصة صرخة ضد القبح وفضح السلوك السلبى للناس الذين يستسلمون لهذا القبح، فإن البطل فى نهاية القصة يشاهد

«العناكب والزهور الذابلة فى مستنقع العفن» (ص٢٦) وإذا كان التثاؤب صفة بشرية، فإن الكاتب يجعل «المياه تتثاءب فى كسل عند السيقان الجافة) وحتى عندما يرمى البطل حبات الترمس فى المياه فإن «سطحها الراكد لا يتحرك» وهو وصف يتسق مع حالة البطل فى قصة (حدث فى منتصف الليل) الذى ينتهى به إحساسه العميق باليأس من الواقع الاجتماعى إلى الانتحار. وإذا كانت المياه تثاءبت فى القصة السابقة، فإن أشعة شمس الصباح الباكر أيضا تتثاءب فى بداية قصة (الأبيض الهادئ) ص٤٦ وهو وصف لصيق برسالة القصة التى تبدأ برجل نائم فى غيبوبة الموت على الرصيف أمام أحد المستشفيات، ومع ذلك لا أحد يهتم بأمره، رغم كثرة المترددين على المستشفى وتنتهى القصة بأن يوضع هذا الرجل فى صندوق الزبالة بواسطة كناس الحي.

فى قصة (مدينة المدن والحارس العجوز) مدينة لا يدخلها إلا المؤمنون بسياستها المطيعون لرئاساتها وبالتالى فهى محرمة على (واسع الفم) كناية عن القدرة على الكلام. ،محرمة على (واسع العينين) كناية عن القدرة على الرؤية. وهذه القصة التى كتبت عام ١٩٦٩ بالغة الدلالة على استخدام الكاتب للرمزية فى إسقاطه على الواقع وبلغة الفن. فإذا كان الرمز هنا لفضح بطش السلطة التى ترفض وتستبعد كل من له عينان مفتوحان، وقدرة على الكلام فإن سياسة البطش هذه انتهت (وبالأدق أدت) إلى احترام المدينة ولكن سياسة إقصاء الشرفاء (تسميهم القصة الناس الطيبين) تستمر إذ إن الحارس يرفض دخول المغضوب عليهم الطامحين للعدل، كى يساهموا فى إطفاء الحريق. وكان الكاتب موفقاً وهو يبدأ بحالة شعورية للراوى مفعمة بالأمل وفى نهاية القصة فإن حالته الشعورية تكون مغايرة تماماً.

فى البداية يقول الراوى منتشياً «يا حبيبتي. إذا رأيت عينى فى مراتع الأحلام تنكفئ، وكلمات الشوق على شفتى تختنق فلا تتعجبي. رحلتى كانت غريبة حلمت بالرياح الهوج تفتح الأبواب الموصدة. وأغنيتنا القديمة تطير تشيد المدن، فحملت زاد مسافر فقير وأعطيت وجهى (للشروق) (ص٥٤) أما النهاية حيث حريق المدينة، وحيث رفض

الدخول للمساعدة فى إطفاء الحريق، فإن الحالة الشعورية للراوى تكون على النقيض فيقول: «مدينتى يا حبيبتى كانت تلفظ الأنفاس. والسور ما عاد يضم قباباً أو مآذن. أصبح سوراً للخراب ومن يومها ولا أرى غير الدخان ولا أشم سوى الحريق فاعذرينى يا حبيبتى إذا رأيت عينى فى مراتع الأحلام تنكفئ وكلمات الشوق على شفتى تختنق»(ص٥٩).

وفى قصة (العين الثالثة) يستخدم الرمز ليسقطه على الواقع. والرمز هنا فى بحث البطل عن (عين ثالثة) يرى أنها من خصوصياته وفقدت منه. والرمز فى هذه القصة يوحى بأكثر من معنى. فهو المعادل الموضوعى للبحث عن الحقيقية، أو قد يكون الرغبة فى استرداد الحق كما فى الأسطورة المصرية التى نسجها أجدادنا عن صراع حورس لاسترداد عينه، وبعد أن استردها أهداها لأبيه الإله أوزير. أو قد تكون البحث عن الجذور، حيث يلجأ البطل إلى تمثال رمسيس ويحدثه عن عينه الثالثة المفقودة. أو قد تكون التمرد على الجذور فى لحظة من لحظات اليأس وذلك عندما لم يجد إجابة عند التمثال «فنظر إلى الفرعون بغيظ. تمنى ألف معول. أسرع إلى الطريق . أهداه الطريق حجراً ألقى به على الفرعون فأحدث خدشاً فى التاج» (٦٤) يوحى الرمز فى هذه القصة بكل هذه المعاني، ويترك الكاتب للقارئ حرية استخلاص المعنى العام لدلالة البحث عن الجذور وهو البحث الذى شغل الكثيرين من الكتاب بعد عار المأساة المروعة التى عانى منها المصريون بعد هزيمة بؤونة/ يونيو ١٩٦٧ (تاريخ كتابة القصة عام ٦٩) فى هذه القصة نجد أن اللغة المستخدمة لصيقة بالشخصية التى تعانى مرارة العجز وتعانى محنة البحث عن عين ثالثة تهديه طريق الخلاص من ذلك عندما يصف البطل حالته النفسية والعقلية فيقول «خبت فى عقلى النجوم. وقلبى أوشك أن يكون فحمة هامدة. بحثت عن أولادى فوجدتهم قطعاً من العجين الرخو بلا أفواه وبلا عيون. فتشت عن أحبائى فرأيتهم على أسفلت الطريق يهدهدون على بطونهم فئراناً متخمة. واستلقى آخرون فى الظل يستحلبون الأثداء الضامرة. جريت إلى الحقول فجابهتنى جماجم

غزة وعيون تأكلها الديدان. أطبقت على الظلمة فتشبثت بالكلمات حدقت فى جوف الحروف فلم أجد إلا الخواء» والأشجار تتحول إلى أفاعى والمياه تزيد الأحساس بالعطش بدلا من الارتواء (من ص ٦٠ – ٦٤).

وفى عام ١٩٧١ يكتب قصة (الكمان والعازف العجوز) وفيها نبوءة تسارع الانهيار، حيث يسود الفن الهابط ويتدنى الحس الجمالى وتكون الطبلة هى المطلوبة والمرغوبة ويكون (الكمان) محل سخرية واستهزاء وتكون النتيجة أن يشنق العازف العجوز نفسه ولكن تلميذه الشاب يواصل رحلة الفن الأصيل، ويزداد الأمل عندما يبزغ لهذا الشاب صبى صغير يطلب منه أن يعلمه العزف على الكمان. واللغة فى هذه القصة تتراوح من حالة إلى أخري. فالعازف العجوز قبل أن يصاب باليأس «يعانق الكمان فتخفق الأنغام خفقاً حانياً. والخفقات تنساب فى إيقاع راقص.

الأنغام وقع خطى رشيقة عذراء فى المروج الرحبة. تصعد الروابى وتهبط السفوح . تتفتح البراعم وتوقظ الطيور فى أعشاشها. الورود تتعانق . الطيور تزقزق وتطير لتغتسل فى قلب الصباح. الخفق يتقارب يتجمع فى موجات . تتابع الموجات انطلاقها ثم تذوب فى لحن سيال نقي. يطفو اللحن، يرف على وجه المروج. يتراقص فرحاً فى مهرجان النور» (ص٦٥) ولكن عندما ينصرف الناس عن سماع الموسيقى التى تخاطب الوجدان، فإن الفنان العجوز ينظر إلى البيوت فيراها (كتلا قائمة ، صماء، مغمضة العيون. بيوت جهمة ممسوحة الملامح» (ص٦٦) أما الشاب الذى تتلمذ على يد العازف العجوز فقد آمن برسالته وعقد العزم على تحقيق حلم أستاذه «أحلم بأن تلتف الجموع حولى وتشرئب العيون وتولد البسمات نقية» وهذا الشاب تنتابه لحظات يأس مثلما حدث مع أستاذه، عندما يطلب منه الناس ألحاناً غير الألحان التى يصنعها وجدانه، فى هذه اللحظة يفكر فى الهجرة والبحث عن مدينة أخرى «لكن قلبى لا يطاوعنى.. فأنغامى من صنع ليل هذه المدينة كما كان يقول العجوز بحق. بودى أن أكون وفياً لأنغامي، للأنغام التى غسلتنى وروت ظمئى» (ص٧١) والكاتب فى هذه القصة يلضم

الخيال بالواقع، إذ إن القارئ لها والمتابع للحركة الثقافية والفنية، لا يستطيع أن يفصل بين العازف والعجوز الذى يدور فى الشوارع والميادين، ليعمق إحساس الناس بالجمال وبين الفنان الجميل الراحل الشيخ إمام عيسي، فالأمل واحد، والتوجه واحد، والحلم واحد، والبؤس واحد، وإذا كانت نبوءة القصة فى انهيار الذائقة الفنية، وإذا كانت القصة زرعت الأمل فى جيلين (الشاب والصبى) فإن الواقع صرع الخيال وهزمه إذ ساد الفن الهابط ولم يعد للفن الأصيل من يدافع عنه ويتبناه.

فى قصة (الحصار فى صندوق مغلق) من مجموعة (الطرق على الباب الرمادي) يتعرض البطل للمطاردة من كائن مجهول الهوية يراه مثل «كتلة سوداء خرساء» وتستمر المطاردة أينما ذهب ولأن البطل يملك قلباً جسوراً نجده فى نهاية القصة يقرر «لابد أن أقاتله. شددت أعصابى واستجمعت بقية قواى، وضممت قبضتى واندفعت إليه» (ص١٥٥) لذلك كان الكاتب موفقاً عندما افتتح القصة بلغة فنية لصيقة بالشخصية تقترب من لغة الشعر المنثور. يقول البطل «فاضت أنهار الدفء بصدي، فاعدت قراءة القصيدة، رأيت الهواء الآسن فى قاع الصمت يرتجف، يجن، يتحول إلى ريح مكتسحة، عاصفة والأمواج الوادعة تصطخب وتتحدى الشواطئ وسيوف البرق تضوى وتطعن الظلمة.

أطلقت قلبى فى البروق والرعود، رقصت مع الرجال والنساء فى المطر، وأسرعت عارياً إلى الشمس فى مهرجان الشفق.. وددت أن أخلع ملابسى واستحم بضوء القمر» (ص١٥١).

وقصة (الفرح) تأخذ شكل المقاطع وكل مقطع يحمل عنواناً،و كل عنوان يؤدى إلى العنوان التالي:

فإذا كانت القصة تحمل اسم (الفرح) فإن المقطع الأول يحمل اسم (الكشف) والمقطع الثانى يحمل اسم (اللقاء) أما المقطع الثالث فهو (التوحد) والكاتب يتدرج بنا من مقطع إلى آخر فى فضاء رحب يدور حول العلاقات الإنسانية وأهمية تعميقها بين البشر،

ولذلك تكون النهاية هى تعانق الرجال «فى قلب الحقول التى بدأت تصحو، وتحت سماء عميقة الزرقة ينتشر فيها الضوء الزاحف من الشرق» (ص١٩٨) وإذا كانت هذه هى النهاية فى المقطع الأخير (التوحد) فكان من الطبيعى أن تكون اللغة فى المقطع الأول (الكشف) هكذا «يشيع الضوء فى البحر الرمادي. تكبر مروحة الزرقة فى البحر الرمادى» ويمشى البطل «فى الخلاء الرحب. تسبح عيناه وتستحمان فى النور» (ص١٩٣،١٩٤).

المبالغة فى اللغة الوصفية الشاعرية:

برغم أهمية اللغة الوصفية الشاعرية وقيمتها الجمالية ، خاصة عندما تكون لصيقة بالشخصية المأزومة وجدانياً وعاطفياً والمنشغلة بالأسئلة الكبرى عن فلسفة الوجود والعدل الاجتماعي، فإن هذه اللغة تشكل عبئاً على الإبداع عندما تطغى المبالغة على الإيجاز. ويذهب ظني إلى أن الأديب رمسيس لبيب – فى معظم قصصه ورواياته – عندما يجلس ليبدع فإنه يكون مشحوناً بمتعة صياغة فقرات كاملة ينحت فيها مفردات حالة أبطاله الشعورية، مثله مثل السباح الماهر الذى تسيطر عليه متعة واحدة هى السباحة إلى أبعد المسافات، غير ملتزم وغير مهتم بقانون السباحة وقانون البحر وأمواجه. وعندما يعود إلى الشاطئ يكون مجهداً لأنه بذل مجهوداً أضعاف أضعاف المطلوب.

البطل فى قصة (الطفل وعيون الليل) متهم بعشقه للرقص وللغناء وصناعة الجسور، فلا ينكر التهمة ويرد «سأصنع دوماً جسوراً من الخفقات ومن ذوب القلوب. وستبقى كلماتى زهوراً تتفتح فى النور. أما صديق الأغانى والبسمات، صديق الطيور والقمم الشماء والكائنات التى تشرق بسماتها دوماً» ولأن عدوه يريد أن يسلبه طفله، فإنه يرد «أنا أتهم عيون الجرزان المتلصصة والعيون التى تخنق الأطفال فى شفاه الرجال وعيونهم» (ص١٣٤) هذا المعنى البسيط العميق والذى يشكل الخط الرئيسى فى القصة

، أضعفه الإسهاب فى الأسلوب الوصفى الشاعرى الذى يحتل أغلب كلمات القصة التى شغلت خمس صفحات ونصف من القطع الكبير (من ص١٣١ – ١٣٦).

فى قصة (الجلاء) يشتد الصراع بين قوى الطبيعة ممثلة فى الرياح العاتية والجماد ممثلا فى البيوت التى تقاوم، فهى «تتنادى، تتقارب وتتماسك وتشكل سداً» ولكن الرياح تسخر منها وتهزمها. هذا الخط البسيط العميق الذى أنسن فيه الكاتب الطبيعة والجماد، إذ إن المبنى الذى شيد فى الخلاء منعزلا ومتباعداً عن المدينة وقف شامخاً ناصعاً. وحين تفسح له البيوت مكاناً بينها وتناديه ليئتنس بسحرها الودود يتناءى ويرنو إليها من علياء وبكبرياء مستخف» أما الرياح فهى ترقص رقصة انتصارها. تقيم مهرجان انتصارها. تضحك وتصفر فى فرح ظافر وأخيراً تعلن تمام فوزها ومهرولة ضاحكة تأخذ أسلابها وتنسحب» (من ص١٧٢ – ١٧٤) هذه اللغة الجميلة التى أنسنت الطبيعة والجماد، عندما طغت على القصة كلها. أدركت أنه كلما سادت اللغة الشاعرية كلما اقتربنا من النثر الشعرى الخالص وابتعدنا عن الفن القصصي. أما قصة (ملامح الشواطئ البعيدة) فهى عن البطل الذى يبحث عن حبيبته التى قد تكون حقيقة وقد تكون رمزاً «أبحث عنك، أجعل جبينك المضئ رايتى وشعرك الفاحم الطائر شراع مركبى وعينيك نوافذى على بحار لا تعرف الشواطئ» أيضاً فإن هذا الخط العميق البسيط يحنقه الاستطراد فى الوصف الشعرى الذى يشغل أغلب صفحات القصة كلها (من ص٢٤٧ – ٢٥٠).

الغموض الفنى:

الملمح السابق يقودنا إلى ملح آخر هو (الغموض الفنى) وأرى أن ثمة علاقة وثيقة تربط بين الاثنين، فالغموض الفنى كى يؤدى وظيفته الجمالية لابد له من مفاتيح (فنية) توحى وتومئ وتضئ وتومض للقارئ ببعض الضوء الذى يساعده على فهم المغزى المستغلق عليه. وبدون هذه المفاتيح فإن الغموض الفنى يؤثر بالسلب على عملية التلقى

والتفاعل مع العمل الإبداعي، وبالتالى ينزلق سريعاً من وجدان المتلقى ولا يترك أثراً، ثم تأتى المبالغة فى اللغة الوصفية الشاعرية لتضاعف من الاستغلاق خاصة أن مثلها مثل الحمل الزائد. هذا الغموض الفنى نجده فى قصة (فى الخلاء) حيث لا نعثر على أية مفاتيح تفك شفرة المغزى من الصراع بين الطبيعة والجماد، أو تفكك شفرة مغزى انتصار الطبيعة على الجماد، أو تفكك شفرة ذلك البناء الشامخ المعزول عن المدنية والمتعالى فى كبرياء. أو شفرة النهاية فى ذلك الطلل الخرب الوحيد المفقود العيون. وفى قصة (المرايا) نجد البطل يعانى من اختلاف وجهه مع اختلاف المرآة. ففى بيت صديقه رأى تجاعيد خفيفة حول الفم، وفى بيت ابنته الصغرى بدا وجهه أكثر حيوية ونضارة ولكن فى اليوم نفسه رأى وجهه فى مرآة بيت ابنته الكبرى شاحباً. وهكذا يظل البطل منشغلا بالتغيرات التى تحدث فى وجهه من مرآة لأخري. وفى لحظة يأس يحطم كل المرايا ثم يعود ليشترى غيرها. هذا الرمز العميق الذى ابتدعه الكاتب (تغير الوجه مع تغير المرايا) يظل مغلقاً، ولا يقدم الكاتب أية مفاتيح لحل شفرة الرمز، فمثلا لماذ كانت التجاعيد فى وجه البطل فى مرآة صديقه؟ هل مثلا لأن صديقه فى مرحلة من العمر متقدمة أو فى حالة صحية متردية؟ هذا مجرد افتراض، لأن القصة تخلو من أية معلومات عن عمر الصديق وحالته الصحية وكذلك ابنته الصغري: لماذا كان الوجه أكثر حيوية ونضارة فى مرآتها؟ هل لمجرد أنها الصغرى وبالتالى ينعكس وجهها النضر على وجه الأب؟ هذا مجرد افتراض هل لأن علاقته بابنته الصغرى علاقة حميمة؟ هذا أيضا افتراض لأن القصة لا توحى بأى شىء عن الافتراض الأول أو الافتراض الثاني.

ولماذا رأى وجهه شاحباً فى مرآة ابنته الكبرى؟ هل لأن علاقته بها علاقة بها شوائب ولا يحبها؟ هذا أيضاً افتراض لأن القصة تخلو من أية إضاءة تومئ إلى طبيعة العلاقة بينهما. وحتى عندما ذكر البطل «ساءت علاقتى بابنتى» فهى إشارة لا تدل على أى شىء، لأنه قالها رداً على ابنته الكبرى التى قالت له «دعك من المرايا يا أبى» وهكذا

نجد أن الغموض الفنى عندما يكون مستغلقاً يشكل عبئاً على الإبداع أما إذا كان الغموض محملاً بمفاتيح شفراته فهو تأكيد على وظيفته الجمالية. وإذا كانت الوردة لا تقول شيئاً بعينه، فإنها تحمل مكونات الكائن الحي، فلها لون محدد ورائحة مميزة.

العلاقة بين الواقع والخيال:

أعتقد أن الإبداع الذى يتغلغل فى وجدان المتلقى ويظل محفوراً داخله ولا يمحوه الزمن، هو الإبداع الذى ينطلق من الواقع ليصاغ برؤى الخيال وليس العكس. ويذهب ظنى إلى أن الأديب رمسيس لبيب بموهبته الإبداعية فى البناء والتشكيل القصصى والروائى، تسيطر عليه رؤى الخيال الجامح فى فضاءات لا نهائية، يبدأ منها ثم يهبط بها ليصيغ الواقع. وهذا المنحى إن كان يصلح فى الشعر والفلسفة فإنه فى القصة والرواية يظلم الواقع لأن الواقع يتكون من بشر فى صراعهم مع الطبيعة ومع السلطة الحاكمة ومع بعضهم البعض، أى أن الواقع هو الذى يضبطه الكاتب ويقبض عليه ثم يسلمه لرؤى الخيال لتعيد صياغته وتشكيله بلغة الفن والأديب رمسيس لبيب عندما ينطلق من الواقع فى بعض قصصه، ثم يترك للخيال الصياغة وإعادة التشكيل فإنه يكتب القصة المؤثرة فى الوجدان والتى يصعب نسيانها مثل قصة (الكمان وعازف العود) وقصة (حدث فى منتصف الليل) حيث الانتحار المبرر للبطل وقصة ا(الحب فوق مستطيل الضوء الشاحب) حيث التعاطف مع البطل الذى يقاوم القبح المتمثل فى السلبية والجمود، وحيث التوتر فى العلاقة بينه وبين زوجته ثم الالتحام والتضامن بين الزوجين من جديد.

وقصة (كلمات فى ميدان الصمت) بمراعاة أن الرموز هنا تحمل شفرات حلها من الواقع، فالمرور متوقف تماما. والناس صاروا مثل التماثيل، ورجال المرور لا يجرؤ أحد على الأقتراب منه وسؤاله عن الموقف، وإشارات المرور تضئ بالأحمر والأخضر فى وقت واحد وفى كل الاتجاهات، وساعة الميدان متوقفة. أى أن الرموز هنا واضحة:

اجتماع العشوائية والفوضى وعدم التخطيط مع الجمود مع اللامبالاة مع عدم المقاومة مع الرضوخ والاستسلام لهذا الواقع الساكن الراكد. فالقصة هنا وإن كانت قد انطلقت من واقع يدركه القارئ ويعيشه، إلا أن رؤى الخيال شكلت هذا الواقع من جديد. ونكون (بلغة الفن) إزاء قصة بديعة تدين القبح وتدعو لمقاومته. وهذا هو دور الخيال: يستقبل الواقع، يهضمه (وقد يلفظه بعد ذلك كالجسد الذى يتمثل الغذاء ويلفظ نفايته) حتى يتمكن من صياغته برؤياه الخاصة ويعيد تشكيله من جديد. فالخيال له دور فعال فى العملية الإبداعية ولكن بشرط أن يدخل فى جدل مع الواقع وبحيث لا يكون صورة كربونية لهذا الواقع. وفى الوقت نفسه لا يكون شيئاً لا علاقة له بالواقع . يقول الكاتب الأرجنتينى بورخيس «إن أعظم ما يمتلكه الإنسان هو الخيال» أما ماركيز فيقول« الخيال هو فى تهيئة الواقع ليصبح فناً» وكتب أيضاً «الغرائبى يأخذنى ولا يبقى من الواقع إلا أرض القصة» والأديب رمسيس لبيب أثبت فى بعض قصصه القدرة على أن ينطلق من الواقع ثم يسلمه للخيال للصياغة ولإعادة التشكيل.

رسالة الأديب:

رغم اللغة الوصفية الشاعرية المغالى فيها أحياناً، ورغم الغموض الفنى المستغلق أحياناً، ورغم التحليق فى سماوات الخيال لإصطياد الرمز كبداية ومدخل للقصة، رغم كل ذلك فإن الأديب رمسيس لبيب له رسالة يدور حولها كل إبداعه القصصى والروائى. وهذه الرسالة هى تعميق الاحساس بالصراع الأبدى بين القبح والجمال: القبح فى سلوكيات البشر فى الاعتداء على حق الغير فى القتل وإهدار الدم، فى البلادة وإهدار الوقت فى كل ما يؤخر الرقى ويعيق تطور الإنسان إلى حياة أكثر بهجة وجمالا. وهذا المستوى عالجته قصص (الحب فوق مستطيل الضوء الشاحب)، (الأعمى والكلاب المسعورة)، (كلمات فى ميدان الصمت)، (الأبيض الهادئ)، (مدينة المدن والحارس العجوز) (الكمان والعازف العجوز)، (السير ببطء)، (الصمت)، (العجوز

والسكين) فى هذه القصص تأكيد (بلغة الفن) على أن القهر الاجتماعى يؤدى إلى العنف، وأن هذا العنف يوجهه المطحونون ضد بعضهم البعض، وهو المعنى الذى عبر عنه الكاتب (توماس بن) عندما كتب «إن الفقر ليتحدى كل فضيلة وسلام، لأنه يورث صاحبه درجة من الانحطاط والتذمر تكتسح أمامها كل شئ(٢).

أما المستوى الثانى فى مواجهة القبح فى قصص رمسيس لبيب، فهو قبح سلطة الحكم الباطشة حيث يعالج الكاتب فى قصص (الجنون)، (فرحة الحدائق الصغيرة)، (عيون الحب)، (الأسود والرمادى والأبيض)، (ممنوعات) معاناة المعتقلين السياسيين وما تعرضوا له من تعذيب بدنى ونفسى وإذا كان التعذيب البدنى يزول أثره بعد فترة من التعذيب، فإن تعذيب النفس للنفس يستمر داخل ذات الإنسان ولا يمحوه الزمن مهما طال. وهى الخبرة التى أجادها ضباط التعذيب بامتياز فى معتقلات عبد الناصر حيث تم تدريبهم فى الولايات المتحدة الأمريكية(٢) لأنهم لم يكتفوا بالتعذيب البدني، وإنما استخدموا أحط أساليب التعذيب النفسى والمعنوى وأن النظام الناصرى «استباح ما لم يجرؤ الاستعمار على استباحته لنفسه، من أن كان الحكم للعدو الأجنبي، وليس للوطن المصرى(٣) بل إن التعذيب والتصعيد ضد القوى الوطنية وحتى ضد الماركسيين الذى أيدو عبد الناصر «بلغ آفاقاً تجاوزت بعض ما وصلت إليه المعتقلات النازية(٤) عن هذه المرحلة من تاريخ شعبنا المصري، وعن الجروح النفسية والعقلية التى استمرت بعد خروجهم من المعتقل، وحتى بعد اختفاء عبد الناصر إلى غير رجعة. صاغ الأديب رمسيس لبيب هذه المعاناة فى القصص المشار إليها والتى كتب بعضها عام ١٩٦٩، أى بعد خمس سنوات من خروجه هو شخصياً من معتقلات عبد الناصر فى آخر دفعة من الشيوعيين المفرج عنهم عام ١٩٦٤، بعد اعتقال معظمهم فى يناير ١٩٥٩.

يركز الكاتب (من خلال خبرته الخاصة) فى كل القصص التى تناولت حياة المعتقلين السياسيين على أهم اختبار تعرضوا له: استمرار الاعتقال وبالتالى استمرار التعذيب

واستمرار الحرمان من حضن الأولاد والزوجة والأصدقاء أو الخروج، أى الحرية، والثمن بسيط: ورقة يكتب فيها استنكاراً لمبادئه بل وإدانة لهذه المبادئ مع تعهد بعدم العمل بالسياسة مستقبلا كان الامتحان عسيرا وكانت لغة ضباط التعذيب من كلمتين معسولتين: وقع وأخرج.

وأحيانا: التوقيع والإفراج ماذا يفعل المعتقل السياسي، صاحب الرأى المستقل عندما يتعرض لهذا الامتحان؟ هل يوقع ويخرج أم يرفض التوقيع ويستمر الاعتقال؟ هل ينحاز لحريته الشخصية ضد مبادئه وأفكاره؟ وما قيمة الحرية الشخصية إذا كان الثمن إخصاء عقل الأنسان وقتل مشاعره كما أراد ضباط النظام؟ وتكون المعاناة أشد قسوة والامتحان أشد عسراً إذا وصل خطاب للمعتقل من زوجته تخبره فيه أنها باعت أثاث البيت ولم يبق إلا أن تبيع نفسها أو خطاب من الأولاد يهددون فيه آباءهم بالانتحار إن لم يوقعوا على ورقة المباحث ويخرجوا. وبعض المعتقلين أدركوا اللعبة القذرة وأن هذه الخطابات مكتوبة بمعرفة ضباط المباحث ، حتى لو كتبت بخط وتوقيع أصحابها. وآخرون ابتلعوا الطعم وانهاروا وصدقوا الأكذوبة وفى الحالتين ماذا يفعل المعتقل إزاء هذا الاختبار؟

وتعالج هذه القصص شكلا آخر من التعذيب النفسى وهو إجبار المناضل على التوقيع على ورقة يعترف فيها على زملائه بأنهم كذا وكذا لما يريد ضباط المباحث مقابل الإفراج عنه ماذا يفعل المعتقل فى هذا الموقف؟ هل يخون زملاءه مقابل حريته الشخصية المشوهة والتى سوف تلاحقه أبد الدهر؟ أم ينحاز لقيم العدل والسلوك البشرى المستقيم ويرفض التوقيع مفضلا استمرار اعتقاله على خيانة زملائه، أى خيانة ضميره؟

حول هذا المحور استطاع الكاتب أن يجسد الحيرة والقلق والتوتر ،وجميع المشاعر التى تعتمل فى وجدان وعقل الإنسان وهو يتعرض لهذا الاختبار العسير، حتى يحدد موقفه ويعلق قراره. وإذا كان المناضل الذى فضل استمرار اعتقاله على خيانة ضميره

وإنسانيته (الغدر بزملائه) أو على خيانة مبادئه (ورقة الاستنكار لأفكاره) فإن موقفه بسيط ودلالته واضحة ولا يستطيع الفن القصصى تناول أزمته النفسية إلا فى لحظات المخاض: المخاض الذى منه يولد قرار الانحياز لإنسانيته ولمبادئه. أما المناضل الذى وقع على ورقة الخيانة مقابل حريته، فهو الشخصية التى يصنع منها الفن القصصى دراما تحول الإنسان فى لحظة: لحظة الضعف البشري، وهى اللحظة التى يختلف فيها البشر مهما اتفقت معتقداتهم وتقاربت أفكارهم وكان الأديب رمسيس لبيب موفقاً عندما ركز على هذه الشخصية وعلى تلك اللحظة: لحظة التوقيع التى ظلت تطارد المناضل فى صحوه ومنامه فى عيون زوجته وأولاده وأصدقائه وضحاياه من زملائه، اللحظة التى تحولت إلى سياط تجلده فى كل لحظات حياته بعد خروجه من المعتقل، حتى ليتمنى لو أن الزمن عاد به إلى الوراء، فيعيد تعديل السيناريو، ليختار الاستمرار فى الاعتقال على هذه المهانة على الحرية المشوهة الشائهة والتى لا علاج لجروح آلامها، وتكون هذه الجروح النفسية عميقة لا يمحوها مرور الزمن مثلها مثل قطع الأنف والأذن، إذا اكتشف المناضل أنه وقع ورقة خيانة الأصدقاء نتيجة خداع ضباط المباحث الذى قالوا له إن زملاءه اعترفوا بكذا وكذا وصدقهم، وهذا ما حدث مع بطل قصته (عيون الحب) عندما لامه المخبر العجوز على ضعفه وأخبره أن أحداً من زملائه لم ينطق بلفظ برغم بشاعة التعذيب «لحظتها أحس أنه تلقى طعنة مفاجئة أحس بأن رجولته قد امتهنت» (ص١٧٠).

أما البطل فى قصة (فرحة الحدائق الصغيرة) فرغم أنه يعلم أن أساليب التعذيب «بشعة، جلد، كى بالنار، خلع أظافر، إطلاق الكلاب المتوحشة» ورغم أنه يمر بلحظات الخوف والرعب الإنسانى إلا أنه يقرر عدم الاستسلام لرغبات جلاده ويرفض الاعتراف على زملائه أما سلاح المقاومة فهو كامن داخل وجدانه النقي، إذ بعد أن مرت لحظات الخوف قال لنفسه «فليفعلوا ما يشاءوا. سأبتسم رغم كل شىء».

وتنتهى القصة وهو يستقبل التحدى «ها هى أقدامهم تسرع. تقترب عجولة صارمة.

ها هو المفتاح يصطك بالباب. يزمجر فى قلبه الصدئ. الباب يفتح. الوجوه الحجرية. العيون باردة وعدوة . خلفها السراديب المظلمة. وداعاً يا حبيبتى . وداعاً يا أمل (٥) وداعاً يا أصدقاء. ها أنا أبتسم وأحضن فرحتى»(ص١٤٣) فى هذه القصة البديعة يتساءل البطل «كيف يستطيع إنسان أن يعذب وينهش إنساناً آخر لم يسئ إليه يوماً؟»(١٤٠) بهذا التساؤل ببعديه الفلسفي، يلتقى فن القصة مع فن الشعر إذ إن هذا التساؤل الذى صاغه رمسيس لبيب على لسان بطل قصته صاغه الشاعر الكبير صلاح جاهين شعراً بديعاً عندما كتب «كل يوم أسمع عن فلان بيعذبوه/ أسرع فى العراق والجزائر وأتوه/ ما أتعجب ش من اللى يطيق العذاب/ وأتعجب من اللى يطيق يعذب أخوه» ورغم عشرات (وربما مئات) الكتب التى تناولت بالتحليل شخصية (الجلاد) سيكولوجياً واجتماعياً منذ فجر التاريخ الإنسانى حتى الآن، سيظل السؤال بلا إجابة وسيظل التعجب مرسوماً فى عيون وعلى شفاه أصحاب الضمائر الحية، طالما وجد إنسان يحتمل) أو بتعبير صلاح جاهين «يطيق يعذب أخوه» وهذه الشخصية (شخصية الجلاد) عالجها رمسيس لبيب ببراعة فى قصة الجنون، حيث يتمنى الجلاد أن يترك عمله ويبحث عن عمل آخر بعد أن صارت صرخات ضحاياه تطارده ولا يستطيع أن يتخلص منها.

. . . .

فى مجموعات القصص الأربع يتردد المعنى الواحد وأحياناً التعبير الواحد واللفظة الواحدة أكثر من مرة وفى قصص مختلفة وفى سياقات مختلفة مما يدل على أن الفكرة الواحدة تلاحق الكاتب، فيتعامل معها من جديد وبشخصيات أخرى وأحداث مغايرة من ذلك مثل ما يراه من أن الجمود والبلادة فى واقعنا السياسى والاجتماعى يحول البشر إلى تماثيل وهو ما نجده فى قصة (الحب فوق مستطيل الضوء الشاحب) وقصة (كلمات فى ميدان الصمت) وعن توقف الزمن كمعادل للتحجر والتصحر الذى أصاب واقعنا نجد عقارب ساعات الميادين نائمة لا تتحرك وهو ما نجده فى قصة

(كلمات) وقصة (العين الثالثة) ويكون المعادل للقبح والخواء عبارة أثيرة لدى الكاتب هى (العين المفقوءة) نجدها فى قصة (الخلاء) وقصة (السندباد) وقصة (الطرق علي..) والملاح التائه فى قصة (الطرق علي..) نجده بطلا لقصة (ملاح الشواطئ البعيدة) وأبطال قصص المجموعة مغرمون بالاستحمام بالنور أو بضوء القمر (ص ١٣١،١٣٢،١٥١،١٨٤،١٩٣) كما أنهم مولعون بمفردة (الحضن) فهو (حضن الزحام فى قصة (دفء الأيام المنسية) وهو (حضن الليل الحانى) فى قصة (الحب فوق..) ولكن هذا الولع بمفردة (الحضن) جعل الكاتب يستخدمه فى غير موضعه فى قصة (العين الثالثة) حيث عثر البطل على أولاده «فى أحضان العناكب» ص٦٠ إذ إن (الحضن) فى اللغة وفى الموروث الشعبى يعنى الأمومة بدلالاتها الإنسانية ويعنى الأمان إلخ فكيف يكون الأمان والأولاد فى أحضان العناكب؟ فى حين أن المقصود شبكة العنكبوت.

يتميز رمسيس باختياره الدقيق لعناوين قصصه التى تجمع بين الشاعرية والحيادية، ولكنه أخفق مرة واحدة فى قصة (السير ببطء على الطوار الأيمن) إذ إن كلمة (الأيمن) ليس لها أى مدلول داخل القصة كما أنها تستدعى المصطلحات السياسية (يمين/ يسار) الأمر الذى يحدث ارتباكاً فى القراءة الأولى.

يحرص الأديب رميس لبيب على أن تكون لغة الحوار باللغة العربية حتى لو كان المتكلم عاملا وليس أستاذاً جامعياً، فى حين أن المتعلمين الكبار من المصريين والمتخصصين فى اللغة العربية لا يتكلمون بها فى حياتهم اليومية لذلك يكون الحوار باللغة العربية فى الأدب بارداً وثقيلا ومملا لأنه لا يعبر بصدق عن الشخصية المصرية. وسأكتفى بمثال واحد يؤكد ما أذهب إليه فى قصة (الدوامة) يريد الشاب الأفاق أن يطمئن على حجم الميراث الذى سوف ترثه الفتاة التى ينوى الزواج منها بعد وفاة أبيها فيسألها «إذا مات فما قدر الإرث؟»(ص١٢٨) فهذه اللغة بعيدة تماماً عن لغة المصريين مهما تعمقوا وتخصصوا فى اللغة العربية. وفى اللغة العربية نفسها هناك صياغة

أخرى للسؤال تؤدى نفس الغرض مثل «إذا مات، فكم نصيبك من الميراث؟» كما أن الشىء الذى يسترعى الانتباه أن الكاتب فى هذه القصة بالذات استخدم لغة المصريين (وهى من المرات النادرة) عندما وضع على لسان الشخصية التعبير المصرى الشائع (معلهش)ص١٢٦.

. . . .

إن المجموعات القصصية الأربع التى ضمها كتاب واحد (ملامح الشواطئ البعيدة) تضعنا أمام أديب كبير، أخلص لفن القصة القصيرة وأعطاه عمره وماله وحبه فهو كاتب متميز تمكن من وضع بصمته الخاصة. بصمة تنطق خيوطها بلغة سرد خاصة، وبفضاء قصص خاص، والأهم بشخصيات يعرفها جيداً، يحبها ويكره ضعفها، فشكل منها فناً قصصياً ممتعاً.

كنت قد بدأت بظاهرة طبع أعمال (كلها) على نفقته الخاصة، وظاهرة أنه لم يلق الاستحقاق الواجب من نقاد الأدب المصريين فإلى متى تستمر هاتان الظاهرتان؟ وهل المطلوب أن يتنازل عن قناعاته ويستخدم أساليب غيره الذين يجيدون لعبة (العلاقات الشخصية)؟ ومن خلال معرفتى الشخصية بالأديب رمسيس لبيب، أعتقد أنه لن يتنازل وسيظل منحازاً لقناعاته.

وسيظل مثله مثل أبطال قصصه الحميمية إلى وجدانه: يبحث عن شواطئ العدل والأمان وقيم الجمال مهما كانت بعيدة.

. . . .

الهوامش

١ – نقلا عن أ. خالد محمد خالد (من هنا نبدأ) دار النيل للطباعة – عام ١٩٥٠ – ص ٥١

٢ – د. فخرى لبيب (الشيوعيون وعبد الناصر) شركة الأمل للطباعة والنشر – عام

١٩٩٠ – جـ٢ص٣٣.

٣ – د. فخرى لبيب : المصدر السابق – جـ١ – ص ٣٣٩، ٣٥١،٤٣٩.

٤ – د. فخرى لبيب: المصدر السابق – جـ٢ – ص ٢١٣، ٢٣٣

٥ – إحدى بنات الأديب رمسيس لبيب اسمها أمل.

. . . .

نقد

«أوتار الماء».. كيمياء الحنين والألم

عذاب الركابى

١ - «إن الفن يترعرع أحيانا فى الألم» - دنى هويسمان - علم الجمال قلت مرارا «إن القصيدة حالة عشق ..!! ووجدت من ينفى عنى تهمة انحيازى للشعر وهو يرفع صوته الدافئ معى ويبرهن أن القصة حالة عشق أيضا، بل الإبداع كله يخرج من متخيله الضرورى الذى وضعه فيه أندريه مالرو فى كتابه (الإنسان العابر والأدب) إلى أنه حالة إنسانية شفافة، بل أرقى حالات العشق.

ومحمد المخزنجى فى (أوتار الماء) يرسم بأسلوب شعرى ساحر، ولغة رشيقة آخاذة خارطة عشقه التى تناسبه ويستطيع أن يحدد جغرافيتها المكتظة بالألم والحنين بقلب نابض بالعشق وأصابع مفتونة فى ترتيب الكلمات ومراوغتها، وقريحة صافية، تجعل للألم عمقاً، ولحالة الانتشاء طعماً، وللأسرار قدسية.. وللحنين مدناً باتساع الحالم..!! (أحسست أنك هى المخلوقة التى تخصنى تحديداً، وبدت التفاتة وجهك الشاحب نحوى إشراقة قدر لا نهائى التوحد)ص٩.

٢- فى قصة (تلك الحياة الفاتنة) .. عشق جماله فى جرأته، وتفرده

فى حالته الطبيعية جداً، وبساطته العميقة جداً، وشاعريته التى خرجت من تقاليد البلاغة الخاوية، والزخرفة اللفظية المتكلفة إلى ظلال الكلمات وإيقاعها.. صار تربة صالحة، نباتها حليب اللحظة الصادقة.. وصار للكلمة ظل إيقاعه رعشة الجسد الذى يندى قبلا، وأغانى ،ومواعيد..!! (كنت شريكاً فى صنع مأساة جسدك تلك، فأنا والد ذلك الجنين الذى كبر خارج الرحم حتى مزق تلك القناة الرقيقة هناك، وفجر النزيف داخلك) ص٩.

لا أحد يشك أبداً أن الأدب متخيل كما قال مالرو، ولكن رشاقة العبارة، وهذا الاقتصاد فى الكلمات، وهذا الاحتراق، والحب، والشجن، والوقت المفضض بالشعر، والدمع الليلكي، جعل القاص محمد المخزنجى يريح الأدب وفن القصة على بساط الواقع المعاش والجميل: (كان هذيانك فى بدء صحوك طيباً مثلك، وتيقنت أن لى فى داخلك الكثير.. قبلتك وعابثت هذيانك ووجدتك كما فى تمام صحوك نقية من كل ابتذال)ص١٠ (ويا سكني، كثير من هؤلاء الناس الذين نراهم يمضون من حولنا فى نهر الحياة، دهستهم الحياة من قبل، مرة أو مرات لكنهم انتفضوا ليواصلوا المسير..)ص١٤.

٣ – قصص محمد المخزنجى تحكى الشوق الذى لا يكرر، والألم الذى لا يشبهه ألم، والشجن حتى الاختناق، والانتماء حتى آخر نبض، والذنب حتى حدود المغفرة، والنزيف لآخر قطرة دم.. إنها سيرة الجسد المتيم، الذى تكتمل دورته الدموية عبر الألم (لا شىء يسمو بنا كالألم الكبير)– ألفريد دى موسيه.. وعبر الحنين الجارف، والشوق، والانتماء، والصلاة للذكريات، والماضى الجميل حتى لو ترنحت أشجار المستقبل بثمارها اليانعة.، التى تظل بلا طعم إذا لم تمر عليها أصابع شمس الماضى المحفور فى الجسد والمخيلة..

قصة (هرم داكن توشيه الثلوج).. سيرة الجسد المحاصر بثلوج الذكريات التى تتراكم مع الألم.. ووجوه الأحبة والأصدقاء الذاهبة الآتية، وقصص العشق التى لا تنتهى .. والأمكنة التى تضيئها الأحاديث .. والأزمنة المذهبة بالمواعيد والعلاقات الدافئة.. سيرة الجمال التى تضيئها الأحاديث .. والأزمنة المذهبة

بالمواعيد والعلاقات الدافئة.. سيرة الجمال المكلل بأمطار الفرح:
(الشىء الجمالى هو بهجة أبدية) - كيتس (جسدك مملوء بالريح والبرد، وروحك تخيم عليها سحب مخنوقة لاتمطر ولا تنقشع، من الخارج تبدو أصغر من عمرك لكنك من الداخل تنهار بسرعة مخيفة، مفاصلك كلها تنتحب، بل تصرخ من شدة الألم) ص١٨، و(عشرون أسما ما أن يتوارد أحدها إلى خاطرك حتى تنبض أيام وتشع عواطف وتنبعث ذكريات.. حضور كل واحد منهم يساوى استحضار قطعة من عمرك .. كنت تعى دائماً استعادة أصدقاء الصبا تطهير من أكدار السنين، لكنك لم تتصور أبداً أنهم وسائد حانية لعظامك) ص٢٣.

٤ - «حقيبة بلون الشفق والرمل».. قصة سيكولوجية، هى قصة الأمل المدفون فى أعماق الروح، والتنقيب عن هذا الكنز الفريد، القريب - البعيد حلم يقظة، كالحلم بالحقيبة التى تشبه حقيبة تشيخوف، والتى استقرت صورتها واكتمل شكلها ربما منذ زمن بعيد، مذ كان البطل فى عمر العشر سنوات، كان الحلم بعيداً كبعد بيضة الديك، وكانت الحياة مرة كسخرية الأم - الطيبة التى أرادت أن تنتصر على الحياة على طريقة هنرى ميللر بالسخرية منها، واللامبالاة بمفارقاتها وفضحها وتعريتها (تنتصر على الحياة بشىء من السخرية والفضيحة) - هنرى ميللر.

والمخزنجى كان يتعذب بتلذذ، وتلك علامة الفن والحبور فى الخلق - كما يرى دنى هويسمان وعبر أسلوب التداعى (المنلوج الداخلى) وعلى أوتار الزمن الماضى الحزين يعيش الحلم الموصل إلى حياة بقدر ما فيها من دمع وآهات وعثرات فيها معنى التجلد والصبر وانتظار فجر ربما لا يبزغ أبداً: (لعلك تعرف يا محمد أننى ضيعت حبين كبيرين، وذقت مرارة الحبس خمس مرات، وقطعت شرايين يدى مرة، وعشت دائماً على الحافة، عانيت إحباطات كثيرة، وانهزمت مرات ، وغبنت، وأخطأت، ولم أرض عن شكل العالم من حولى أبداً، لهذا لم استقر طويلاً فى مكان، وحتى هذه اللحظة تمضى حياتى كنوع من

الفرار المتواصل..)ص٣٦.

فى قصة (شرفة العطور).. عزف الروح الناسكة الممتدة بامتداد الدم فى الشرايين، فهذه الأرواح الهائمة فى زوايا البيت، على ما يبدو ، هى أرواح الأحبة التى يبدأ حضورها من أعماق الروح، وتظهر وتنتشر فى البيت بلون ورائحة الخزامي، وليس هناك ما يقلق فى هذا الإيحاء لأن نشر العطر يعنى ترتيب الأمان لهذه الأسرة، على وسادة الألفة التى نسيجها عطر الخزامى والأحلام والحنين.

القاص محمد المخزنجى يعيش قصصه بحالة تأملية راقية، ممغنطة بعصارة الروح المعذبة التى تلتذ بلحظة العذاب – لحظة الإيحاء، ولهذا يسجل له أنه كاتب قصة سيكولوجية بامتياز كبير..!! صبره ، وأناته، وحرقته، وصدقه، وعناوين قصصه الطويلة تقول ذلك.. إن قصصه تكتبه لكنه لا يبدو شاكياً أبداً بل فى نشوة من يجد نفسه فى أحضان أنثى بارعة الجمال (تحولت الرائحة إلى هاجس تناسته زوجته والأولاد، لكنه استمر ينغص عليه حتمية الابتهاج بالشقة الجديدة، صارت رائحة متجسدة يشعر بحدودها اللامرئية فى ذلك المكان من الردهة..) (لم يعد يشك كثيراً فى ذلك وهو يتعقب الرائحة فى مسكنه الجديد أو تتعقبه، لعلها رائحة عارية أو أرواح تبحث عما سترها من أرواح الورود والزهور..)ص٥٧..

٥- فى قصة (المختفى مرتين).. تتداخل الأزمنة، وربما يسقط الحاجزان الجغرافى والنفسى معاً بين الماضى والحاضر والمستقبل فى حسابات أينشتين والراوى معاً، والحياة فى اللا زمن أعمق وأبلغ، هذا ما تشير إليه القصة، ومثلما تعالج الفيزياء عبر المتخيل – الأدب، وتستمد وجودها منه، فإن الراوى يواصل مسيرته، وأحلامه ، وتطلعاته، وينبش تربة ذكرياته عبر اختفاء الدكتور نادر البدراوي، الذى يعنى اختفاؤه بحسابات الأدب والمتخيل تجدد الزمن أو ولادته، فالموت ولادة أيضا..!! فى الولادة شىء من الموت، وفى الموت شىء من الولادة، هذا بعض إيقاع قصص المبدع – المخزنجى : (ولطالما كان يردد عن

أينشتين قوله: الناس الذين على شاكلتنا ممن يؤمنون بالفيزياء، يدركون أن الحواجز بين الأزمنة، الماضى والحاضر والمستقبل، ما هى إلا مجرد أوهام، وإن بدت مستعصية) و(حكى عن نفسه وعن توق الإنسان الدائم لاستعادة الزمن المفقود، قال إن الأدب يحقق ذلك على مستوى المتخيل والفيزياء الحديثة ترنو إلى ذلك على مستوى المتعين)ص٧٩.

٦-فى (أوتار رنين الماء).. رنين الزمن المتداخل، كما فى بقية قصص - المخزنجى ، يعلو وينخفض حسب تغير الأزمنة إيقاعاته تؤلف سيمفونية الحنين والشوق، والألم، والحب أيضاً.. حنين المكان الذى يصبح بفعل شراسة اللحظة مقدساً، وشوق الأحبة الذى يصبح قصائد تؤلفها الروح.. قد يحكم الزمن خطوتك، والمكان يدهشك ويجرحك ، وحتى شوقك قد تصقل قسوته قريحتك لكنها تزيدك حنيناً، ونحولاً، وأملاً..

فى قصص محمد المخزنجى تتفوق كيمياء الكتابة - رشاقة العبارة والتقنية القصصية على فيزياء اللحظة الجارحة، وهذا يعود إلى مهارة القاص، وحسن أدواته فيتوفر فى القصة عنصرا الجذب والدهشة .. وربما لأن المبدع المخزنجى يعيش قصصه كواقع جارح، ثم يبدى براعة فى كتابتها : (وعندما أذكرك بنفسى ستسغرب وجودى فى هذا المكان القصى من العالم سأشرح لك، أما أنا فسأظل على استغرابى لمجيئك هذا المكان)ص٨٧.

٧ - «أوتار الماء» .. لمحمد المخزنجى قصص زمن ما مضى وما سيأتى !! هو الزمن المقدس عبر صلوات الروح الممغنطة بفيزياء اللحظة الجارحة أبطال حقيقيون يولدون كل لحظة، ويعيشون الحب، ودفء المكان، والحياة حتى الانتشاء.. أزمنة تتداخل، تصير واحدة بحسابات المتخيل، وأمكنة متعددة يربطها إيقاع الحنين الظامئ عبر انكسارات الروح المبعثرة من شرق الأرض إلى غربها..!!

ألم يصقل القريحة لكتابة أكثر جذباً وتعة، وجدلاً (إن الفن يترعرع أحياناً فى الألم) - دنى هويسمان.

وجمال مقنع لأنه حقيقي، عصارة الروح المبدعة والواقع المرير (لا جمال إلا الحقيقى وهو وحده المستحب) – علم الجمال ص١٧٩.

تلك هى أوتار الماء.. نزيف مستمر ، متوج بلذة دائمة.. وذلك هو محمد المخزنجى كاتب مشحون بالدهشة والجذب، وبعيد عن الإسفاف والترهل والضجر..!!

عذاب الركابى – كاتب وشاعر عراقي
e-mail: athabalerkabi2000@yahoo-com

قصة

اللوحة

منى سالم

قبل أن أذهب إليها، رفعت سماعة التليفون لأخبرها بحضورى بعد قليل كانت نبراتها رقيقة هادئة:

– أهلا وسهلا.. تفضلي.

– شكراً .. سأكمل ارتداء ملابسى واستقل سيارة أجرة وأكون عندك بعد قليل.

وضعت السماعة وجهزت شنطتى ووضعت بداخلها عدداً قليلا من الكتب.

وحتى لا يضيع الوقت انطلقت بخطى سريعة

، وأشرت بيدى إلى أول سيارة ، استقللتها.. أغلقت الباب:

– المهندسين.. يا أسطي.

– فيم بالضبط؟

– عند السوبر ماركت.. السعودي.

دخلت العمارة.. سألت البواب:

– شقة الأستاذة فوزية مهران.

– الدور السادس شقة (٦).

صعدت دجات السلم الكبيرة.. وجدت (أسانسيرين)، واحد فوق والثانى فى

انتظاري، شددت المقبض.. دخلت وأغلقته خلفى، ضغطت رقم (٦)، صعد إلى أعلى وقلبى يهوى إلى أسفل، توقف المصعد، دفعت الباب ووقفت أتفقد الأرقام على أبواب الشقق، وجدت بابا مدهوناً حديثاً، عليه لوحة مكتوب عليها الاسم.

طرقت الباب رغم أنه كان مواربا، كأنما يستعد لاستقبالي.. جاء صبى وأكمل فتح الباب وعلى ملابسه دهانات البوية..

– الأستاذة موجودة؟

من ادخل سمعت صوتا

– تفضلى.بجانب الباب صالون صغير، أجلس هنا، قبل أن أهم بالجلوس على أول مقعد.. قالت لى:

– تفضلى نجلس فى الصالون الكبير.

كانت الكنبة الكبري

عليها بعض اللوحات وبعض الكتب والمجلات، أزاحت لى بيديها بعضها حتى تفسح لى مكانا، بعد سلام حار بيننا كنت أنظر إليها.. ولم أصدق نفسي.. إننى أمامها.. ملامحها هادئة مريحة، قبل أن نكمل حديثنا عن مصر والإسكندرية.. تركتنى أنظر حولي.. جهزت بيديها النسكافيه كوب بسكر لى وكوب لها بقليل من السكر.

مر الوقت سريعاً. وقبل أن أنصرف حضر اثنان من عمال النقاشة يحملان لوحة كبيرة، قالت لي:

– شاركينى الرأى فى هذه اللوحة.. أضعها هنا أم هناك؟

نظرت إلى اللوحة.

فابتسمت وهى تقول:

– هذه صورتى فى الشباب.

ابتسمت لها وأنا أقول:

– أنت فى ريعان الشباب، ومازال عطرك يفوح ويملأ أرجاء المكان.

كان خلف كنبة الصالون مكان يتسع للوحة:

وبجانبى الكنبة قطعتان من «الموبيليا متشابهتان، على شكل مكتبتين للكتب والتحف الثمينة:

رفع عامل النقاشة اللوحة أعلى الحائط حتى يحدد لها مكانا ويدق المسمار ، فرغ من دق المسمار: وعلق اللوحة.. لم تتغير ملامحها حتى الآن.. نفس اللوحة على مجموعتها القصصية باسم (فنار الأخوين).

– ممكن أنصرف يا أستاذة .. وشكراً على إهدائك لى (فنار الأخوين).

أشارت بيديها وهى تقول:

– انتظرى قليلا وتشاركينى الرأى فى وضع إحدى هاتين اللوحتين على الحائط المقابل لصورتي.. أضع هذه أم هذه؟

تفقدت اللوحتين.. وأشرت إلى اللوحة التى بها مجموعة من الجياد القوية والجميلة وهى تجرى على الشاطئ.

فن تشكيلي

تماثيل الميادين بالقاهرة

د. أسامة السروى

ظلت القاهرة مدينة خالية من التماثيل طيلة عهودها التاريخية المتوالية حتى عصر الخديو إسماعيل (١٨٦٩). حيث لم يكن قد ترسخ بعد مفهوم تجميل الميادين بأعمال النحت ذلك التقليد الذى ورد إلى أوروبا بالوراثة عن الإغريق. حيث كان لتمثال الميدان دور مهم فى الحياة اليومية فكانت الساحات الرئيسية ومدخل وواجهات المسارح والأندية الرياضية تزدان بتماثيل رشيقة تضفى على المكان جمالاً وبهاء، وتمتع الناظرين بقيمتها الفنية الرفيعة التى تنضوى عليها..

بينما لم يدخل ضمن إنجازات فراعنة مصر القدماء الاهتمام بميادين المدن الرئيسية باعتبارها مما يتعلق بالحياة الدنيا، فكان جل الاهتمام والعناية مكرسا لكل ما يتعلق بالحياة الأخروية لبناء المعابد التى تقدس فيها الآلهة، وتشييد الأهرامات وحفر المقابر وإقامة التماثيل الجنائزية التى قصد فيها تلافى الانفعالات الوقتية التى تزول سريعا بزوال المؤثر والتركيز على إبراز روح الفتوة والسيادة والشباب الدائم والوقار وجلال الآلهة بما ينضوى عليه من سر الخفاء وجوهر الغموض.. وما إلى ذلك مما يخدم عقيدة الخلود التى صنعت من أجلها التماثيل.

ولما اختط عمرو بن العاص الفسطاط فى البر الشرقى لمنف القديمة لتكون عاصمة لمصر الإسلامية بدلاً من الإسكندرية عاصمة الرومان المسيحية، لم يضع ضمن أهدافه إنشاء مدينة على الطراز الرومانى حيث المساحات

الرئيسية التى تتفرع منها الشوارع فى كل صوب.. وإنما نشأت الفسطاط بسيطة التخطيط والمبانى ثم ازدادت ديارها وتعددت شوارعها وطرقاتها.. وقصدها أهل العلم والفقه الذين أتوا من الصحراء والبادية ولم يكن يدخل ضمن تراثهم النظر أصلاً إلى التماثيل باعتبارها أصناماً وأوثانا حطمها إبراهيم قبل ذلك ونهى الإسلام عن عبادتها وأزالها من حول الكعبة. فلماذا إذن يجب إقامتها عند ناصية كل شارع.. وحتى بعد أن تطورت الفسطاط فى العصور التالية وصار بها البيوت المتعددة والقصور ذات الحدائق والبساتين والحمامات والأسواق الكبيرة وظهر الاحتياج إلى التجميل والزخرفة نجد أن الفنون التى تطورت وإزدهرت هو ما اتصل منها بالثقافة الدينية بصورة مباشرة كالزخارف الجصية والخزف ذو البريق المعدنى والزجاج وتعاشيق الخشب وصناعة المنابر والمشربيات والسقوف والأبواب والمنحوتات البارزة على الأفاريز الخشبية التى يحتفظ المتحف الإسلامى بالكثير منها والتى تنتمى إلى العصر الطولونى وما تلاه..

ويسجل رحالة القرن الثامن عشر إعجابهم بالبوابات البديعة التى شادها الفاطميون كباب النصر وباب الفتوح وباب زويلة وقد نقش على أحجار باب النصر أشكال تمثل بعض آلات الحرب من سيوف وتروس ونحن فى بحثنا هذا ندرجها ضمن أعمال التزيين الميداني..

وربما هى المرة الأولى التى قصد بها التجميل فى حد ذاته عن طريق النقش فى الحجر خارج إطار الجوامع والقصور – فى الأسوار وواجهات البوابات الكبري. والمعروف أن الفاطميين كانوا قد استباحوا لأنفسهم ما أحجم عنه أهل السنة من مزاولة التصوير ولذلك تطورت الفنون بفروعها المختلفة إبان فترة حكمهم على عكس الأيوبيين الذين تمسكوا بالسنة وتعاليمها. مما كان له الأثر الكبير فى ركود الفنون بوجه عام. وتتوالى بعد ذلك عهود المماليك فالعثمانيين ولا تزال الفنون فى تدهور وانحطاط إلى أن فرقعت مدافع نابليون وليتخذ محمد على وجهة الغرب طريقاً للتحضر

والتـقـدم والرقي.. ومن هنا بدأ النظر إلى أوربا وبالتـحـديد إلى فـرنسـا كنمـوذج عصري.. إلى أن كان عصر إسماعيل الذى نعمت البلاد فى عهده بنهضة عظيمة فى التعليم والثقافة والفنون، وكان قد وضع نصب عينيه بمجرد أن آل إليه الحكم، أن يجمل القاهرة والإسكندرية وأن يجعلهما مماثلين لأعظم مدن أوربا، فانشأ الحدائق والنوافير والبيوت والمبانى ذات الشرفات الدقيقية الصنع على النسق الفرنسى كما أنشأ قصر عابدين واتخذه مقره الرسمي.

ولما كان الخديو إسماعيل بصدد إقامة احتفال ضخم يدعو فيه ملوك أوربا بمناسبة افتتاح قناة السويس ١٨٦٩، فإنه قد استدعى عدد من الفنانين الفرنسيين بهدف تجميل المدينة وجعلها جديرة بملكه وعظمته وبزيارة ملوك أوربا لها. فأنشأ دار الأوبرا الخديوية وأقام أمامها تمثالا لوالده إبراهيم باشا وهو على صهوة جواده والذى قام بنحته الفنان الفرنسى كورديه وفى الوقت نفسه كلف الفنان الفريد جاكمار بنحت تمثال لمحمد على هو الموجود حاليا بميدان المنشية بالإسكندرية كما كلف نفس الفنان بإقامة تمثالين لسليمان باشا ولاظوغلي، لايزال الأخير فى موقعه بالسيدة زينب ثم قام الفنان بعد ذلك بتزيين كوبرى قصر النيل سنة ١٨٧٢ بتماثيل الأسود الأربعة..

وهكذا أدرنت القاهرة ولأول مرة عبر تاريخها الطويل بسبعة تماثيل ميدانية دفعة واحدة فضلاً عن العديد من التماثيل الرخامية غير الميدانية التى نصبت بداخل فندق عمر الخيام الذى كان قد أنشىء أيضاً فى نفس المناسبة (مناسبة افتتاح قناة السويس) وهى لاتزال موجودة إلى اليوم..

وتمر الأيام والسنون ويزداد توافد الفنانين الأجانب فى نهاية القرن التاسع عشر على مصر ويطيب لهم المقام فيها لبدء شمسها وطيبة شعبها.. وأقاموا أول معارضهم الجماعية التى افتتحها الخديوى توفيق بنفسه مما كان له الأثر الأكبر فى تشجيع الأمير يوسف كمال على إنشاء مدرسة الفنون الجميلة سنة ١٩٠٨ والتى أخرجت لنا «مختار» .. أول نحات تنجبه مصر فى العصر الحديث بعد ذلك الصمت الطويل منذ

نهاية عهود الفراعنة فى عام ٣٠ق.م وحتى عشرينات القرن العشرين.. حيث ظهر تمثال نهضة مصر.

وكان محمود مختار قد اشترك فى صالون باريس السنوى للفنون التشكيلية بنموذج تمثالة هذا فى عام ١٩١٩ وصادف وجود سعد زغلول رئيسا لوفد مصر للمطالبة بالاستقلال بمؤتمر الصلح الذى عقد فى باريس أثناء افتتاح الصالون وترامى إلى مسامعه أنباء عن حصول شاب مصرى على ميدالية ذهبية فى الصالون الفرنسى وكانت السابقة الأولى من نوعها.. وحينما زار سعد المعرض والتقى بمختار وشاهد نموذج نهضة مصر اقترح أن ينفذ هذا التمثال فى ميدان بالقاهرة والدعوة إلى اكتتاب شعبى لإقامته.

وذهب مختار إلى أسوان لاختيار قطع الجرانيت الوردى الذى أقام الفراعنة منه مسلاتهم وتماثيلهم العظيمة.. وأزيح النقاب عن التمثال عام ١٩٢٨ بعد رحيل سعد زغلول بعام واحد. وكان قد أقيم أولا فى ميدان باب الحديد (محطة مصر).. إلا أنه بعد قيام الثورة وفى عام ١٩٥٤ تقرر نقله إلى ميدان جامعة القاهرة لارتباط التمثال بالنهضة، والأولى به أن يوضع بالقرب من الجامعة التى تخرج لمصر رجالات العلم والفكر الذين هم عماد تلك النهضة.

وكان تمثال نهضة مصر هو بداية إبداع مختار وإسهامه القوى فى إرساء معالم الاتجاه القومى فى فن النحت المصرى الحديث وقد عولج ببلاغة تشكيلية جمعت بين التلخيص والبنائية. وكانت المرأة فيه هى مصر الحاضرة (فهى أم الأجيال التى أقامت حضارة مصر) التى ترفع خمارها بيدها اليسرى لتكشف عن وجهها ونظرتها المتجهة إلى الأفق الشرق حيث ميلاد شمس العصر الجديد تستشرف المستقبل فى انتظار الآتى، بينما تربت بيدها الأخرى على رأس أبى الهول (رمز الحضارة الغابرة) فى رقة حانية لتوقظه من سباته التاريخي.. فتستنهض بذلك ماض عريق، وتبدو على الفور الاستجابة لتلك اللمسة حيث شد أبو الهول ساقيه الأماميتين ومدهما إلى الأمام.. وكان

فى توثبه هذا رمزاً لعودة الروح وانبعاث المجد.

وكان بذلك تمثال نهضة مصر هو أول تمثال ميدانى بالقاهرة من صنع مثال مصري.. وهو أول تمثال تقيمه مصر بعد مرور قرابة ألفين عام من الصمت الفنى لاسيما فى مجال النحت، ولا تزال إبداعات مختار حتى أنجز تمثالى سعد زغلول الميدانين ليوضع أحدهما بالقاهرة والآخر بالإسكندرية فى عام ١٩٣١ وقد ألحق بكل منهما مجموعات من النحت البارز تمثل طوائف الأمة ونيلها الخالد..

وظل التمثالان فى مراحل التنفيذ إلى أن إقامتهما بالفعل حكومة النحاس باشا الوفدية فى مكانهما الحالى فى عام ١٩٣٧ فى الاحتفال بالذكرى العاشرة لرحيل سعد زغلول وفى الوقت نفسه تقريباً كان يقام تمثال الزعيم مصطفى كامل بميدانه الشهير والذى كلف به النحات الفرنسى ليوبولد سافان، وفى سنوات الستينيات أقام منصور فرج تمثال محمد فريد بميدان العتبة، وفى الفترة نفسها أيضا أهدى شعب جمهورية تشيلى تمثال سيمون بوليفار رمزاً للصداقة بين الشعبين وأقيم بمكانه الحالى فى جاردن سيتي.

أما تمثال رمسيس فكان قد أقيم عند محطة مصر بعد نقل تمثال نهضة مصر إلى ميدان جامعة القاهرة. كما أسلفت تواً وكان ذلك تحت إشراف الفنان المثال أحمد عثمان.. وقد نقل تمثال رمسيس من البدرشين ليكون أول ما تقع عليه عين القادم إلى القاهرة عن طريق باب الحديد ويذكر الأستاذ شماندى يس إبراهيم فى كتاب «القاهرة» أنه قد هدمت أبنيه كبيرة خصيصا من أجل توسيع وتجميل الميدان منها مبنى قسم الأزبكية القديم ونقل سوق السمك إلى غمرة، فازدادت مساحة الميدان وانتظمت دائرته. ومد فى وسطه متنزها تتوسطه نافورة بديعة». إلا أن ميدان رمسيس صار اليوم فى حالة يرثى لها حيث الكبارى العلوية التى تحيط بالتمثال وكأنها تكاد تخنقه فلا يستطيع القادم من محطة السكة الحديد أن يري غير جزء من قامة التمثال كما لا يري القادم من شارع رمسيس سوى أجزاء مقتطعة منه حيث تبدو من خلال الكبارى

(كوبرى المشاة الدائرى حول الميدان وكوبرى أكتوبر العلوى بمنزله ومطلعه وامتداده إلى غمره) وجاء إنشاء هذه الكبارى على حساب مساحة الحديقة وحوض النافورة ناهيك عن كمية التلوث والغبار والعادم الذى يغطى جسم التمثال المصنوع من الجرانيت الوردى فصار رصاصياً.

وننتقل إلى ميدان التحرير.. كانت تحتل مركز الميدان قاعدة لتمثال لم يقدر له أن يقام.. وكان الملك فاروق قد أمر بإقامة هذه القاعدة (النصب) ليقف فوقها تمثال لجده الخديو إسماعيل. يقابله فى ميدان الجمهورية (عابدين) تمثال لوالده الملك فؤاد الأول..

إلا أن الأقدار لم تشأ أن يقام هذان التمثالان حيث لم يعد فاروق ملكا على مصر.. وبعد قيام الثورة قدم المثال أحمد عثمان نموذجاً مجسماً يعتبر اقتراحاً لاستغلال تلك القاعدة الجرانيتية فى إقامة نصب للجندى المجهول. ولم يقدر له أن يقام.. وبعد رحيل الزعيم عبد الناصر اقترح توفيق الحكيم إقامة تمثال له على نفس القاعدة. ونادى باكتتاب شعبى وافتتح هذا الاكتتاب فكان أول من دفع مبلغ خمسين جنيها.. إلا أن هذا المشروع لم قدر له كذلك أن يتم بسبب التحولات السياسية التى تمت فى السبعينيات فى الاتجاه المقابل للأفكار الناصرية..

وظلت القاعدة (النصب) بدون تمثال إلى أن أزيلت تماما قبيل إنشاء مترو الأنفاق فأقيمت تحتها محطة مترو أنور السادات حيث يلتقى أربعة خطوط حديدية ذهابا وإيابا فى طابقين تحت الأرض. إلا أن الأمل لم ينقطع فى إقامة تمثال فى ميدان التحرير.. وكان هذا التمثال من نصيب الزعيم عمر مكرم حيث أقيم أمام مسجده الذى شيد إحياء لذكراه فى سنوات الستينيات. وكان الفنان هذه المرة واحداً من الفنانين المصريين المعاصرين الذى لهم باع طويل فى مجال صناعة التمثال الميدانى إنه فاروق إبراهيم الذى كان قد أقام قبله تمثالاً للشاعر حافظ إبراهيم وطلعت حرب ولايزالان موجودان بحديقة الحرية عند ناصية كوبرى قصر النيل ثم أقام رأس عباس العقاد بارتفاع ثلاثة أمتار فوق ربوه فى أوسان عند مسقط رأسه. ثم أقام تمثالا للشهيد عبد

المنعم رياض (سنأتى إليه بعد قليل) بميدانه خلف المتحف المصرى وللفنان أيضا جداريتان بالحجم الكبير ٣×٩ أمتار تقريبا إحداهما فى محطة مترو أنور السادات (أسفل ميدان التحرير) والأخرى فى محطة حسنى مبارك (أسفل تمثال رمسيس) وبالنسبة لتمثال عمرو مكرم فهو يرتفع إلى تسعة أمتار بالقاعدة ويتميز بالثبات والإتزان وفيه من صفات تمثال الميدان الصرحية والشموخ والتحدى ويرصد الناقد بيصار حركة الملابس حيث «انزاحت جبته رمزاً لتلك الرياح التى كان يواجهها».. وهكذا يتمكن فاروق إبراهيم بإيماءات بسيطة، ربما لا يلاحظها الكثيرون – من ملامسة الشخصية التى يجسدها حتى الكتاب الذى يحتضنه التمثال وإصبعه السبابة الذى نصبه قريبا من صدره ليشير به إلى كلمة الحق التى قالها فى وجه محمد على ونفى بسببها فى ذلك الوقت.

أما تمثال عبد المنعم رياض الذى أقيم قبل عمرو مكرم بعام واحد والذى لاقى من النقد والهجاء مما أعرب عن ضغائن كثيرة كامنة فى قلوب من هجاه، فإننا نرى أنه عولج بأسلوب نحتى جميل، فهذا قائد ميدان يرتدى بزته العسكرية ويمسك بنظاره (نظارته المعظمة) التى يراقب بها تحركات العدو عن بعد ويخطو متقدما فى هدوء وحكمة.. وقد عولجت كسرات الملابس وسطوحها فى بلاغة تشكيلية فيها الإيجاز إن أمكن ولا يمنع من الإشارة إلى بعض التفاصيل دونما إسراف كما فى النظارة المعظمة، فقط يمكن أن تؤخذ ملاحظة صغر حجم التمثال (وإن كان يزيد ارتفاعه علي أربعة عشر مترا) –بالنسبة لمساحة الميدان الكبير من ناحية وزاوية الرؤية من ناحية أخرى فالميدان واسع، وعلى مقربة من التمثال يقف فندق رمسيس هيلتون العملاق وكوبرى أكتوبر بأعمدته الضخمة وجسمه العريض والمتحف المصرى بجدرانه الصماء العتيقة أما زاوية الرؤية فإنك إذا شاهدته من بعد فسوف يتوه العمل وسط الوحدات المعمارية المحيطة لاسيما وحدة الإضاءة الضخمة التى تنافس القاعدة فى ارتفاعها وتتفوق عليها فضلا عن أنك لا تستطيع أن تراه عن قرب وذلك بالنسبة لارتفاعه الشاهق مقارنه

لقامة الإنسان.. من بعيد ضعيف ومن قريب لا يرى لاسيما أن كل الشوارع المؤدية إليه والمنطلقة من جانبه هى بالأساس أنهار مرور سيارات فلا تستطيع وأنت تقود سيارتك، أن تخرج رأسك خارج زجاج السيارة وترفع بصرك، وأية ثوان تكفى لذلك.. ربما لو كان التمثال قد وضع فى ميدان أضيق وعلى قاعدة أقل من قامة الإنسان لصار الأمر مختلفاً.. خذ دليلاً على ذلك، تمثال سيمون بوليفار الذى ينتصب فى ميدانه بجاردن سيتى خلف فندق سميراميس.. ترى المبانى والوحدات المعمارية المحيطة به أيضاً ضخمة فهذا مجمع التحرير وذاك ظهر الفندق المار إليه وغيرها إلا أن عدم ارتفاع القاعدة قد أتاح لجمهور المشاهدين فرصة المشاهدة وحتى قراءة اللوحة التذكارية التى كتب عليها أن هذا التمثال إهداء من شعب تشيلى رمزاً للصداقة بين الشعب المصرى وشعوب أمريكا اللاتينية. والمعروف أن سيمون بوليفار هو الذى حرر أمريكا اللاتينية من الاحتلال الأسبانى وخاض فى ذلك معارك عظيمة عبر الجبال وأحراش الغابات إلى أن حقق انتصار إرادة شعبه لكى يقف هنا فى القاهرة فى زيه القتالى الاحتفالى وسيفه فى يده يتكئ عليه فى استعراضية تتفق مع وقفته التى تدل على ثقته العالية وثباته وبعد نظره..

وفى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينات أزدانت القاهرة بعدة تماثيل جديدة دفعة واحدة وكان لنحاتى الفنون التطبيقية النصيب الأكبر فيها حيث كلف فتحى محمود بإقامة عدة تماثيل لتجميل شارع الأهرام الذى أعيد تخطيطه ورصفه باعتباره الطريق السياحى الذى تمر منه قوافل السائحين فى طريقهم إلى منطقة أهرامات الجيزة وأبى الهول وسقارة. وتناول فتحى محمود موضوع «المرأة والجرة على شاطئ النيل» فى أربعة تماثيل كبيرة الحجم تفرقت بطول شارع الهرم وتميزت هذه المجموعة بما يتوافر فيها من صفة الصرحية حيث الحلول الهندسية للكتلة وإن جاءت فى إطار واقعي.. وقد تناول الفنان موضوعه وصياغاته التشكيلية فى تواصل مع سابقه محمود مختار حيث تحتل المرأة والجرة الموضوع الأثير لديه وطرحه فى عدة تماثيل تمثل أهم إبداعاته فى

مرحلة العشرينيات .. وكان فتحى محمود قد نجح فى أكساب تلك المرأة الريفية مذاقاً جديداً جاء إضافة وامتداداً لدرب مختار.. إلا أن هذه التماثيل أزيلت فى أول التسعينيات ضمن عملية جديدة لإعادة تخطيط شارع الهرم!!!

إلا أن واحداً منها لايزال يحتل موقعه عند مدخل أكاديمية الفنون وربما شفع له اختلافه عن التماثيل الثلاثة التى أزيلت (المرأة والجرة) فيمثل إمرأة جالسة رافعة كفها اليمين فى مواجهة المشاهد وقد التفتت برأسها إلى اليمين قليلا فى دلال وقد عولج التمثال فى استيعاب كامل لقيم النحت المصرى القديم. وتتجلى فيه الصرحية من خلال الإيجاز فى التفاصيل ولاسيما طيات القماش، والحلول الهندسية للكتلة.

وتجدر الإشارة إلى أن التماثيل الثلاثة التى أزيلت هى الآن تزين مداخل مدن الحوامدية والبدرشين ويراهم المشاهد بوضوح أثناء السير على الطريق الزراعى الذى يمتد من جنوب الجيزة إلى بنى سويف فالصعيد .. وكان فتحى محمود قد أقام تمثالا آخر لايزال موجوداً بداخل جامعة القاهرة يمثل نصب الشهداء الطلاب الذى انتفضوا فى عام ١٩٤٦ مطالبين بالاستقلال واستشهد عدد كبير منهم عندما أغلقت سلطات الاحتلال كوبرى عباس عليهم وحصدت خيرة شباب مصر فمنهم من استشهد بالرصاص الغادر ومنهم من قفز واهباً روحه لمصر وجسده إلى نيلها العظيم.

والمعروف أيضاً أن فتحى محمود (المولود سنة ١٩١٨) كان قد أقام خلال الستينيات تمثالى طلعت حرب بميدانين بالقاهرة والزقازيق..

أما الفنان الثانى من خريجى الفنون التطبيقية فهو حسن حشمت (المولود سنة ١٩٢٠) ذلك الخزف العجوز الذى تجئ أعماله فى إطار التيار القومى الذى بدأه ومهد له الرائد مختار باحثا عن صياغات نحتية معاصرة.. يقدم لنا الآن حسن حشمت تمثالين بشمال القاهرة أقيم الأول فى عام ١٩٨٢ فى ميدان الجلاء فى مصر الجديدة.. ويتخذ العمل شكل المسلة ذات القاعدة المثلثة تعلوها رأس فتاة هى مصر الشامخة التى تقف فى ثبات ورسوخ وترتفع فى ثقة شامخة تشق عنان السماء. ويقسم الفنان

عمله رأسياً إلى ثلاثة مستويات فى الثلث الأسفل صورة الحياة الزراعية من خلال الفلاح مع حيواناته التى تلفه وتتحلق حوله فى أحد الجوانب وفى جانب آخر ترى الفلاح حاملاً فأسه وزوجته إلى جواره.. وقصد الفنان أن يعتمد طريقه النحت الغائر التى لجأ إليها من قبل محمود مختار فى قاعدة تمثال سعد زغلول ارتباطاً بتراث مصر الفنى القديم.

وفى الثلث الأوسط صور الفنان الحياة الصناعية من خلال أشكال التروس (عجلة الصناعة) التى تحيط بالعامل وهو يطرق بمطرقته على السندان. وفى الجزء العلوى قدم الفنان رموزاً تمثل الحياة الثقافية والفنية والعلمية كالكتاب المفتوح وريشة الكتابة التقليدية والبالته والفرشاة ليرمز بها للفنون التشكيلية ثم (مفتاح صول) والسلم الموسيقي، ورمز للعلم بحركة دوران الإلكترون والبروتون داخل الذرة، وفى الأعلى عند رقبة الفتاة تتدلى قلادة تعانق فيها الهلال والصليب رمزاً لوحدة عنصرى الأمة. وهكذا جمع الفنان فى هذا العمل المجالات التى تقوم عليها الحضارة المصرية الحديثة من زراعة وصناعة وعلوم وفنون لتتطلع مصر بذلك إلى الانطلاق نحو مستقبل أفضل.

وربما تكون مسلة حسن حشمت هذه هى التمثال الميدانى الوحيد من نوعه فى القاهرة الذى لم يقم تخليداً لشخصية أو تسجيلاً لحدث وإنما جاء ارتباطاً بمعنى الوطن بشكل علم.. ومن هنا يجئ تفرده فى شكله وبنائه الفنى التشكيلي.

التمثال الآخر الذى قدمه حسن حشمت للقاهرة هو «العبور» وهو موجود عند مدخل بانوراما حرب السادس من أكتوبر وترى التمثال أثناء السير على طريق صلاح سالم.. ويمثل العمل مجموعة من الجنود التى أشرعت أسلحتها وقد عبرت بخطوة عملاقة الحاجز المائى قناة السويس والحاجز الترابى العالى «خط بارليف» وتكاد تسمع صرخة الله أكبر تدوى من أفواههم المفتوحة والتى كتبت على صدورهم وفى نفس الوقت تلك الفترة أقيم فى حديقة عامة بشارع دمشق بمصر الجديدة تمثال متوسط الحجم فى تناسب مع الفراغ المحيط يمثل الأسرة فى تكوين معاصر للفنان جمال عبد

الحليم (١٩٤٧) أحد نحاتى الفنون الجميلة الذى راعى بوعى شديد معيشة التمثال مع البيئة البنائية المحيطة فقدم عمله معتمداً على فكرة الإنبثاق فتناول كتلة متراصة فيها تماسك النحت الفرعوني، فجاءت خالية من الفراغات إلا بالقدر المحسوب وقصد بذلك التئام الأسرة وترابطها وتوحدها.. إلا أن الفنان جعل هذه الكتلة تنبت من الأرض وفق قانون الشجرة التى تقف متفرعة فى الهواء.. وربما قصد الفنان بذلك إلى البعد الفلسفى الذى تمثله فكرة الأسرة. فهى تبدأ بفرد ثم تصير اثنين فيتزوجان ثم يزداد العدد ويتفرع التكوين متناميا متصاعداً بالضبط كفروع الأشجار وأغصانها.

ويبدو أن القاهرة اعتادت على أن تستقبل تماثيل الميادين وفوداً ودفعات تفصلها أزمان ربما تصل إلى عدة عقود من السنين. فمنذ أوائل الثمانينات وحتى منتصف العام الماضى ٢٠٠٣ تمر عشرون عاماً لم يقم خلالها تمثال واحد، ثم يأتى الفرج كالغيث.. ستة تماثيل دفعة واحدة!!.. وهو فى الحقيقة أمر يدعو للسرور والرضا على الأقل بالنسبة لنا نحن النحاتين وكذلك المهتمين بالفن.

نبدأ أولا بتمثال أحمد شوقى أمير شعراء القرن العشرين الذى صنعه مثال مصر الكبير الراحل جمال السجينى (١٩١٧ – ١٩٧٧) ليشارك به فى المسابقة التى نظمها المجلس الأعلى للفنون والآداب فى أواخر الستينيات لإقامة تمثال لشوقى فى حدائق بورجيزى فى روما..

ولايزال هذا التمثال قائماً هناك حتى الآن وتوجد نسخة منه من الجبس فى متحف أحمد شوقى (بيته الذى عاش فيه – كرمة ابن هانئ) على كورنيش الجيزة.

وكانت هذه النسخة هى النموذج الذى صنع منه القالب ليصب التمثال فى البرونز ليوضع أمام حديقة الأورمان بالجيزة.. وتمثال لشاعر كبير فى لحظة من لحظات تأمله الجليل فى جلسته الارستقراطية الهادئة فى مواجهة حديقة (غابة) كالأورمان، هو أمر منطقى وله دلالته فيما يتصل بعلاقة الإلهام الشعرى بالطبيعة بصفاتها وهدوئها ووشوشات أغصان الأشجار بها.. اختيار المكان هنا موفق جداً فهناك من التماثيل ما

يصلح لوضعه أمام متحف حربى أو مبنى كمجلس الشعب. وهناك ما يمكن وضعه أمام حديقة غناء كالأورمان.. نرى أنه قبل ذلك – فى ١٩٨٢ أقام فاروق إبراهيم تمثال الشاعر حافظ إبراهيم فى قلب حديقة الحرية بالزمالك.. ونلاحظ أيضاً أن أحمد عثمان قد أقام تمثالا للشاعر أحمد شوقى أيضاً من قبل فى نهاية الستينيات – فى حديقة الأندلس المواجهة لها «وكلتاهما على جانبى كوبرى قصر النيل من ناحية الزمالك».

وبنفس المنطقة تم وضع تمثالى محمد عبد الوهاب وأم كلثوم فى حدائق الأوبرا الجميلة وكان الفنان الشاب طارق الكومى (المولود ١٩٦٣) قد أبدعهما فى العام الماضي.. ورغم ما يؤخذ على تمثال عبد الوهاب من ملاحظات خاصة ببنائه الفنى كتمثال – حيث تزيد نسبة الرأس والأكتاف قليلا بالنسبة لباقى الجسم – إلا أن وضعه على الأرضية مباشرة، بدون قاعدة ، جاء موفقاً .. فهو موسيقار وأرض الأوبرا هى أرضيته كما أن المساحة لا تسمح بوضع قاعدة أضف إلى ذلك أن ارتفاعات المعمار المحيط ليست شاهقة.. وهو الأمر الذى لم يراع عند وضع نفس التمثال فى ميدان باب الشعرية مسقط رأس عبد الوهاب، حيث ضيق المساحة التى لا تسمح برؤية التمثال الذى ارتفع إلى حوالى مرتين ونصف أكبر من قامة الإنسان العادي.. كيف تتم الرؤية إذن.. فى أعمال الميادين يجب أن يوضع التمثال فى مجال الرؤية الطبيعى بالنسبة للمشاهد.. حتى لا نجهد المشاهد الذى قصدنا إمتاعه!!

أما بالنسبة لتمثال أم كلثوم فهو فى الأوبرا أيضاً جاء موفقاً وبالنسبة لموقع النسخة الثانية فى الزمالك أمام الفندق الذى يحمل اسمها والذى شغل موقع الفيلا التى كانت تعيش فيها، فإنه ليس سيئا وإن كنا نلاحظ عدم ضرورة أعمدة الإضاءة الأربعة المحيطة بالتمثال فى زواياه الأربعة فهى تنافس فى سمكها وارتفاعاتها ووزنها التمثال نفسه.. فضلا عن أن وضع التمثال نفسه فوق القاعدة كان يجب أن يتحرك إلى اليمين قليلا حتى يتمكن القادم من ميدان أبو الفدا متجها إلى الجبلاية – من رؤية زاوية جانبية فهى أفضل من مشاهدته من الخلف حيث يبدو التمثال كعروسة مولد كبيرة.

ثم إن هناك ملحوظة أخرى أسوقها فى هذا التساؤل: لماذا يعاد نسخ تمثالى الأوبرا المشار إليهما الآن مرة أخرى فى ميدانى باب الشعرية والزمالك؟!.. لقد قدم طارق الكومى جهده مخلصا إلى دار الأوبرا.. وجاءت أعماله مناسبة كما أسلفت تواً.. ولكن ألا يوجد فى مصر نحاتين غير طارق الكومى مع احترامنا الكامل للفنان الشاب.. وهل انعدمت مصر من النحاتين ذوى الخبرة ما عدا هذا الفنان.. أرى والله نحاتين كبارا من فنانى الصف الأول ولكنهم تواروا فى الظل مع أعمالهم العظيمة.. أو ربما جنبوا عن قصد فى نفس يعقوب .. وإذا كان الأمر هكذا – إذا سلمنا بذلك – ألم يستطع طارق الكومى أن يقدم لنا كلا من عبد الوهاب وأم كلثوم فى تكوين نحتى جديد، من باب الإثراء الفنى والجمالى أو حتى من باب استعراض قدراته فى تقديم الحجم والتكوين المناسبين للموقع والمكان المناسبين؟!..

فالمعروف فى عالم النحت الميدانى أن العمل الفنى الذى يصلح لميدان ربما لا يصلح لآخر وهنا نذكر أن الفنان لابد أن يأخذ فى حسبانه عدة عناصر مهمة عند التفكير فى تشييد تمثاله منها المساحة المتاحة فى الميدان والمسافة الممكنة التى يتم من خلالها المشاهدة فيما يسمى بمجال الرؤية المفترضة لمشاهدة العمل الفنى بصورة طبيعية ودون قصدية من المارة ورواد الميدان.. كما تجب كذلك مراعاة اتجاهات الشوارع الرئيسية التى تصب فى الميدان والتى تتفرع منه لكى يتحدد بذلك اتجاه الزواية الرئيسية للتمثال.. وهذا الأمر يتم بمراعاة وقت الذروة لحركة الجمهور فى اتجاه الميدان ووضعية التمثال بالنسبة للشمس (مصدر الضوء الطبيعى خلال النهار فإذا كانت الشمس خلف التمثال مباشرة فسوف يظهر وكأنه كتلة سوداء كالشبح، أضف إلى كل ذلك حساب ارتفاع التمثال بالنسبة للارتفاعات المحيطة فى الميدان إذا كانت مبانى معمارية أو أشجارا أو نخيلا.. فكيف بعد كل هذا – بالله – أن ننسخ تمثال عبد الوهاب بالأوبرا لنضعه على مرتفع فى ميدان باب الشعرية الذى يملأه الضجيج والزحام طوال أوقات النهار تقريباً..

ونأتى إلى تمثال طه حسين للفنان حسن كامل (المولود ١٩٦٧) والذى يعانى بشدة من كل ما سبق.. فالتمثال النحيف يرتفع إلى مسافة فوق قاعدة أسطوانية نحيفة أيضاً..

تشعر لتوك أنه سيقع بفعل الريح.. ناهيك عن ذلك فإن المشاهدين والمارة يتساءلون لمن يكون هذا النصب.. إن شخص طه حسين ليس واضحا بالمرة فالوجه صغير جداً بالنسبة لهذا الارتفاع.. والتمثال يتجه فى زاويته الرئيسية إلى كوبرى الجلاء.. فالقادم من بعيد لا يرى سوى شبح مجنح فى عباءته النحيفة.. وربما يتشابه موقع التمثال هنا مع موقع تمثال سعد زغلول الذى يواجه كوبرى قصر النيل فيراه المارة قبل بداية الكوبرى من الشاطئ الآخر للنيل.. ولذلك قصد مختار إلى زيادة محسوبة فى نسبة الرأس واليد اليمنى الممدودة للأمام حتى لا يأكلهما الفضاء الرهيب المحيط حيث لا يظهر من خلفه على البعد غير برج الجزيرة الشاهق.. لم يأخذ حسن كامل فى حسبانه هذا الأمر ولا ضخامة المبانى المحيطة برج شيراتون القاهرة وبنك فيصل الإسلامى إلى اليمين وعمارة سكنية ضخمة على يساره على ناصية شارع السد المؤدى إلى ميدان فيني.. فضلا عن أن شخص طه حسين (المكفوف الذى قضى معظم أوقاته جالسا وليس واقفا) لم يكن مترفعا عن الناس حتى نرفعه بهذه الصورة عن عيون المارة إنه فتى بسيط من صعيد مصر الفقير.. وعاش كطالب مغترب بالقاهرة أثناء دراسته بالأزهر. وبعد عودته من فرنسا طالب بتوفير التعليم الذى «كالماء والهواء» لكل أبناء هذا الشعب.. لماذا إذن يبدو بهذه الضآلة فوق هذا المرتفع الشاهق؟.. جدير بالذكر أن وزارة الثقافة التى أعلنت عن إقامة مسابقة لإقامة نصب تذكارى لعميد الأدب العربى فى ميدان عام كانت قد وضعت شرطاً يمنع الفنانين الذين تخطوا سن الأربعين من الاشتراك فيها.. وفى ذلك مصادرة للإبداع وقصره على فئة بعينها ربما تكون أقل مما يناط بها من أعمال عظيمة. ولما فازت الأعمال الثلاثة الأولى كأفضل ثلاثة أعمال قدمت.. تم اختيار الفائز الثانى فى سابقة هى الأولى من نوعها فى تاريخ إقامة المسابقات الفنية الخاصة بأعمال الميادين. وكان الفنان عبد الهادى الوشاحى قد

قدم نموذجا لتمثال طه حسين ولكنه لم يقدر له الاشتراك به لأنه «ويا للأسف» كان قد تعدى سن الأربعين. بخمسة وعشرين عاما من عمره المديد.

ونأتى إلى تمثال نجيب محفوظ للفنان السيد عبده سليم لنختتم به هذه المقالة المطولة فنقول أولا أن نجيب محفوظ ليس قزما وليس قصير القامة.. هذه أول ملحوظة بل هو علي، ما أعلم، طويل القامة ويسير طوال حياته بدون عصا يتكئ عليها. وربما يكون قد استعان بعصا فى المرحلة الأخيرة ولكنها ليست صفة ملازمة له منذ أن شب.. ثانيا فإن نجيب محفوظ ذلك الأديب الفذ الذى سجل فى رواياته تفاعل الإنسان المصرى مع المجتمع وانصهارهما معاً منذ ثلاثينيات القرن المنصرم، لا ينبغى أن يظهر هكذا كشحات ضرير منكسر يتحسس الأرض بعصاه ويجر قدمه اليمنى خلفه. كان يجب أن يظهر وهو فى أوج مجده وتألقه وشبابه وليحيط به شموخ وجلال يلتقيان به..

أما بعد.. فإن جمهور النقاد والفنانين يأملون أن تراجع وزارة الثقافة نفسها وتتجمع لديها الجرأة والشجاعة فتزيل التماثيل الثلاثة الأخيرة عبد الوهاب وطه حسين ومحفوظ. وربما يكون من الجائز إقامتهما فى مدن الأقاليم حتى لا تضيع سدى «التكاليف الباهظة» التى صرفت عليها.. ولنقيم محلها تماثيل أخرى لنفس الشخصيات ولتسمح شروط المسابقة القادمة بمشاركة كل الفنانين المصريين ذوى الخبرة والمكانة الفنية الرفيعة. حرصاً على قاهرة جميلة، رقيقة، جليلة، تليق بميراث الأجداد المجيد.

شعر

شهرة

عبده المصرى

سأجلس قريباً حافة نهرها
وأرمى ذراعى على مهلٍ
كأنها سقطت سهواً
واعتذر فى خبث
– أن تأففت –
ثم أعاود ذات المشهد
فى حافة أخري
وفى ليل آخر
ليل بعيد
قدمى صديقتي
وذراعى طليق

شعر

يجرى الفرات للجنوب

سميرالأمير

يجرى الفرات للجنوب
إيه غير صراخ اليتامى يشدنا للفرات؟
محناش صحاب مصلحة ولا احنا كنا اخوات!
– مالناش ولاد لسه ف سن الجيش!
– الحرب إيه غير ساحة موات ودمار
كثبان رمال وجماجم
– إحنا مجرد حلم بالخضره
مضروب علينا حصار الفقر والسخرة
ومندورين للهلاك بأمر رب الجنود.
يجرى الفرات والنيل ف عكس الإتجاه يجري
ماكانش ليه ف العراق ضفتين
ولا نخلتين طارحين وبيت من طين
النيل ماكانش هناك بإراده
كل الحكاية أجره أكبر شوية
والبحر مهما يفيض يحب الزيادة
لكن اللى ميت غريب مالوش ديه
ولو سألت ابنك يرد عليك:–
– لو كان وطن واحد ما كنتش اغيب

وكنت أسيب دمى يحنى الشط
على شرط نبقى زى بعض بالظبط
ما يكونش واحد غنى وفقرا كتار
– أموت معاك ازاى وعمرى عايش ميت
وعمرى عايش يدوب برقع توب قديم من توب؟
يجرى الفرات للجنوب ويجرى دجله معاه
والنيل ف قلب الصحرا عاكس الاتجاه
وكأننا مش ولاد بلاد واحده
لا حاربنا ف فلسطين ولا غنينا للوحدة
كأننا جايين من كل حدب وصوب
يجرى الفرات للجنوب والطيارات فوقه
خايفة يمد إيده يمتى فيهزنى شوقه يا خدنى هناك
أنا المحسوب ف جيش تاني
العسكرى المجنون قسمنى على نفسى وغماني
لا بقيت مع ولا ضد
ولا اكتفيت م الضحك ساعة الجد
أنا اللى كنت زمان بنيت السد
ورفعت راية العروبة
حاسس كإنى عبارة عن طوبة
ولو أنى ديماً بافتح الراديو
على نشرة الأخبار.

فكر

الإرهاب: قراءة من الداخل

د .عاطف أحمد

على الرغم من أن ما حدث فى شرم الشيخ مأساوى بكل المقاييس. وأنه الأكبر حجما والأشد ضراوة فى تاريخ العنف الموجه ضد مدنيين ليس فى مصر فحسب بل فى المنطقة العربية كلها، فإن أحدا لا يعلم من هم بالتحديد الذين قاموا بمثل ذلك العمل ولا ما هى دوافعهم الحقيقية، ولا إلى أية تنظيمات ينتمون ويمولون ولا أين وكيف يتم تجنيدهم وتدريبهم وإعدادهم وتهيئتهم لمثل تلك المهام الانتحارية التى لا تقبل بحكم طبيعتها أن تكون موضع مساومة لسبب بسيط هو أن إنجازها يعنى موت صاحبها. لذلك فلا يعقل أن يكون السبب فى عقد مثل تلك الصفقات دنيويا بحال من الأحوال، بل لابد من وجود تصور أو اعتقاد ما بأن مثل ذلك العمل إنما هو وسيلة إلى تحقيق شىء ما هو وفقا لإيمان القائم به أفضل من حيث طبيعته ومن حيث دوامه من جميع ما لديه حاليا ومستقبلا. من هنا عدم القدرة على مقاومة مثل ذلك العمل. لأن ما هو مدفوع فيه أصلا يتجاوز الحد الأقصى لما يمكن أن نحدده نحن من ثمن عليه أن يدفعه مقابل القيام به.

أقول إن أحدا حتى الآن لا يعرف من الذى قام بذلك العمل، رغم ذلك فثمة تكهنات مبنية على احتمالات واقعية تشير، على الأقل، إلى خصائص عامة يجب

أن تتوفر فيمن يقوم به من ذلك مثلا أنه يجب أن يكون على قناعة تامة، نفسية وعقلية، بأن حياته لا تساوى ما سيلقى من جزاء نتيجة لما سيقوم به وهو جزاء قد يكون أخر وياهو جنة الخلد التى يؤمن أنه سيدخلها فورا لأنه يحمل علامة الاستشهاد في سبيل الله وقد يكون هو الصدى الذى سيتركه مثل ذلك العمل فيمن يعلم به. وهو هنا غالبا ما يرتبط بشعور غامر بالبطولة والتضحية والفداء. وقد يرتبط أيضا باحساس عميق بأن مثل ذلك العمل سيحيله من شخص لا أهمية له إلى شخص يتحدث عنه الجميع ويشيرون إليه كما لو كان من معدن منفرد مختلف عن الناس جميعا فمثل تلك التصورات حينما تستولى تماما على العقل والوجدان. هى وحدها التى يمكن أن تشكل دافعاً حيويا للقيام بعمل انتحارى شرط حدوثه هو فناء صاحبه.

كذلك يمكن القول بأن مثل تلك الأفكار والتصورات المثالية، إنما يكون لها حضور وفاعلية بل وهيمنة على ما عداها من تصورات فى الفترة العمرية ما بين العقدين الثانى والثالث. فخلال هذه المرحلة تكون الشخصية قد أخذت فى التبلور وإن لم تكن قد نضجت بعد وتكون التساؤلات الوجودية والتأملات التجريدية التى تعكس الاهتمامات النظرية الخاصة بتلك المرحلة. فى أعلى حالاتها وتكون أيضاً القابلية للتلقين وللتوحد مع الأشخاص ذوى الأهمية. فى عنفوان نشاطها. من هنا فالمتوقع غالبا هو أن ينتمى الفاعلون لمثل تلك العمليات الانتحارية إلى فئة الشباب الباكر الذى لا يتجاوز عادة العقد الثالث من العمر.

على أن هذين العاملين، المعتقد الشخصى والفئة العمرية، لا يوجدان فى فراغ اجتماعى أو ثقافي، بل هما دائما يكتسبان خصائصهما من الوسط الاجتماعى والثقافى المحيط. الأمر الذى ينقلنا إلى مستوى آخر فى التحليل، وهو المستوى الاجتماعى الثقافى الذى طرح بدوره بعض التساؤلات: منها مثلا ما هى الخصائص الاجتماعية الثقافية؟ وكيف يمكن تحديد أثرها على التكوين المعتقدى

النفسى للفرد؟

ولعل مفهوم المركب الاجتماعى الثقافى يوضح لنا بعض جوانب تلك المسألة. ذلك أن الواقع الاجتماعى يمكن إدراكه من خلال تصور أن له بنية ما أى مجموعة من العناصر التى تترابط فيما بينها ترابطا وثيقا قائما على نوع ما من أنواع الانسجام أو التوافق الداخلي. بحيث تشكل معا ما يمكن أن يكون وحدة ذاتية. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن ثمة منظومات من القيم والتفضيلات والتصورات عن العالم والإنسان وعن الواقع الاجتماعى ذاته والتى تنعكس فى سلوكيات ومواقف اجتماعية وشخصية معينة وهى التى تشكل الثقافة. والآن فإننا لو جمعنا بين كل من البنية الاجتماعية والمنظومة الثقافية فسيصبح لدينا ما يمكن تسميته بالمركب الاجتماعى الثقافي. ولعل أشهر نموذجين للمركبات الاجتماعية الثقافية هما: أولا: المركب الاجتماعى الثقافى الزراعى (الإقطاعى/ ما قبل الحداثى) الذى يقوم اجتماعيا على فكرة العائلة الممتدة كمبدأ وإطار للانتماء والولاء ومصدر للقيم والمعارف وكوحدة اقتصادية (حيث يمارس داخلها النشاط الاقتصادى الذى يقوم به أفراد العائلة مجتمعين) وتعليمية وأخلاقية وقانونية. وحيث لا يكون للفرد أية قيمة فى ذاته مستقلا عن انتمائه العائلي.

وثانيا: المركب الاجتماعى الثقافى الصناعى (الرأسمالى/ الحداثى) الذى يقوم اجتماعيا على فكرة العائلة الصغيرة (النووية) التى لم يعد لها دور اجتماعى مؤثر بأى حال، وعلى فكرة الفرد المستقل بذاته والمتساوى مع الآخرين جميعا والذى يتمتع بجميع الحقوق المدنية والسياسية بصفته تلك.

وغنى عن القول أن كلا من النمطين وإن كان يوجد فى وسط حضارى مختلف عن الاخر، لكنه يتسم بالتوافق فى كل الأحوال بين ما هو اجتماعى وما هو ثقافى فيه من ناحية، وبينهما وبين شروط العصر التكنولوجية والحضارية. من ناحية أخرى.

والآن ما الذى يحدث لو لم يتحقق مثل ذلك التوافق؟ اعتقد أنه من هنا تنشأ التوترات التى تؤدى إلى أزمات عديدة من حيث الشكل الذى قد تتخذه أى من حيث الأعراض الخارجية لكنها تظل رغم ذلك واحدة من حيث الأصل أو المنشأ.
أزمات من مثل : أزمة الهوية والآخر: الأصالة والمعاصرة: الحداثة والتقليد ، فضلا عن التساؤلات المتعلقة بسبب تخلفنا وتقدم الغرب. وأسئلة النهضة والإصلاح الدينى وهل علينا أن نستعيدهما كما حدثا فى أوربا أم أن باستطاعتنا تجاوزهما. والدخول مباشرة فى مشكلات العصر بعقلية العصر.
ولنعد الآن إلى موضوعنا الأصلي. إذ كيف تؤثر توترات المركب الاجتماعى الثقافى على المعتقد الشخصى والتكوين النفسى للفرد.
إذا كانت تلك التوترات تظهر على المستوى الثقافى فى صورة تساؤلات فكرية معينة، فإنها على المستوى النفسي، تتخذ صورة قلق عميق وشعور بفقدان الهوية أو الضياع وهى تشكل بذلك أزمة نفسية حادة تجعل الشخص يبحث عن خلاص فردى أيا كان ثمنه، فإذا صادف أن وجد من يقدم له ليس عزاء فحسب بل يقينا جديدا ورؤية جديدة وهوية جديدة، فلن يقاوم بل العكس هوالصحيح تماما فسيقبل بلا تردد على الدخول إلى ذلك العالم الجديد الملئ باليقين والذى يكسبه وضعا وشعورا بالأهمية لم يكن يتخيله من قبل. وبذلك يلعب الملقن هنا دورا مهما وأساسيا.
لكن مثل ذلك الملقن لا يقتصر دوره غالبا على مجرد ملء نفس الفرد المعنى باليقين، بل هو يتجاوز ذلك إلى تهيئة كل الظروف التى تضمن له أن يقوم بما هو مطلوب منه على الوجه الأكمل. كذلك فهو لا ينبت من فراغ وإنما هو نتاج المجتمع المحيط بما فيه من أساليب وأنماط فى الفكر والسلوك فى مختلف المجالات: السياسية، والاجتماعية، والثقافية، والاقتصادية، والتعليمية. وهنا أيضا فإننا نجد أن خصائص تلك المجالات لها تأثير مباشر على التكوين

المعتقدى والنفسى للأفراد.

ولو نظرنا إلى ما يجري، فى واقعنا الراهن، فى تلك المجالات فسنجد من الأسباب ما يجعلنا نفهم كيف يمكن لعقلية العنف الدينى أن تنشأ وتزدهر.

ذلك إننا نعانى من توترات حادة بين نمطين من التفكير والسلوك، أحدهما هو النمط التقليدى وثانيهما هو النمط الحداثى فأما النمط التقليدى والذى يقوم على المركب الاجتماعى الثقافى الزراعى فهو يتمثل فيما يمكن تسميته بالعقلية الريفية والتكوين النفسى الريفى بخصائصه التى يمكن أن تختزل – مع الإخلال طبعا – فى الطابع الشخصى لكل التعاملات دون تفرقة بين ما هو شخصى وما هو عام. وكذلك فى الإيمان الطبيعى بالغيب وبالقضاء والقدر بكل ما يستتبعه من إيمانات وتسليمات فى مختلف المجالات. بما فيها المجال السياسى حيث يتحدد الموقف من الحاكم كما لو كان هو ظل الله على الأرض أو هو الأب وشيخ القبيلة الذى لا يعصى له أمراً. وبما فيها المجال الاعتقادى حيث الإيمان بالله، كقوة غيبية متحكمة فى العالم بأسره من ناحية وكوجود مشخصن حى يرافق الإنسان فى كل ما يفعل من ناحية أخرى، وحيث الوجدان الدينى يكاد لا يترك شيئاً دون أن يتماس معه وأن كان بلا تأثير فعلى فى معظم الحالات، وحيث التعايش المسالم بين المتناقضات بعضها البعض دون أى إحساس بالمفارقة.

وأما النمط الحداثى فهو الذى يتأسس على المركب الاجتماعى الثقافى الصناعي، حيث تسود عقلية المدينة بما فيها من فردانية (حيث المجتمع يتشكل من أفراد مستقلين متساوين فى الحقوق والواجبات) ومن واقعية (حيث الواقع الإنسانى قد حل تقريبا محل الواقع الطبيعى وحيث الاهتمام يتجه إلى أمور الواقع. بهدف السيطرة عليها والتحكم فيها، قبل المسائل التجريدية والتأملية) ومن موضوعية (حيث يصبح الفرق واضحا بين ما هو ذاتى وشخصى وبين ما هو موضوعى وخارجى) وبما تستتبعه تلك المنظومة الفكرية من سلوكيات

ومواقف مختلفة فى جميع مجالات الحياة الاجتماعية.

ومثل ذلك التوتر بين هذين النمطين من التفكير والسلوك والذى نشأ عما يمكن تسميته بـ «مأزق الحداثة» (أى التناقض بين البنية الاجتماعية الآخذة فى التشكل الحداثى وبين المنظومة الفكرية (والنفسية) ما قبل الحداثة). إنما هو المصدر الرئيسى للاستقطاب الحادث فى المجتمع بين اتجاهين هما الاتجاه العلمانى من ناحية ، والاتجاه الدينى من ناحية أخرى والمشكلة هنا ليست فى عدم القدرة على التوفيق بينهما (إذ أن ذلك أمر ممكن كما سيأتى لاحقا) بل ربما كانت تحديدا فى إصرار التيار الدينى (أو على الأقل بعض من رموزه الأساسيين خاصة من لهم مصلحة واضحة فى ذلك) على التمسك برؤية معينة للنص الدينى تجعله يخرج عن النطاق الطبيعى للدين ليصطدم مباشرة مع هو واقع إنسانى أنجزته البشرية بأكملها عبر مسارها التاريخى الطويل وربما كان مثل ذلك التيار لا يدرك أن مثل تلك الرؤية إنما هى فى الواقع رؤية سلطوية، فهى أولا: تبنى تصوراتها حول العلاقة بين الله والإنسان على نمط العلاقة بين السلطان والرعية فى أدبيات العصور الوسطي. فهى تتصور أن الله هو سلطان الكون، وأن البشرية مثل كل الموجودات الأخري، هى رعيته (بمعنى أنها أداة لتحقيق إرادته هو) ثم هى ثانيا: تتصور أن السلطان (الله) قد وضع للرعية (البشرية) نظاما للحياة من خلال تعليمات أودعها فى كتاب (النص الديني) وهو تصل من ذلك إلى النتيجة الطبيعية وهى وجوب الطاعة على البشر وإلا أصبحوا عصاة للأوامر السلطانية (الإلهية) واستحقوا بذلك العقاب. وربما أيضا كانت المشكلة الحقيقية هى أن مثل هذا التيار لا يستطيع أن يدرك الأمر على ذلك النحو. وبالتالى فهو لا يستطيع أن يتصور أن رؤيته تلك هى واحدة من بين رؤى أخرى عديدة تتساوى جميعا من حيث المستوى المعرفى ومن هنا فهو يرفض تماما فكرة تعددية القراءة والتفسير خاصة فيما يسميها هو بالثوابت لا

المتغيرات، والأصول لا الفروع، وهى تسميات لا تلزم أحداً على الإطلاق.

على أن تعددية القراءة والتفسير ظلت هى القاعدة لا الاستثناء طوال تاريخ الأزدهار الفكرى للإسلام. ونظرة واحدة على ما كتب حول الملل والنحل أو الفرق أو مقالات الإسلاميين تكفى لتبين تلك الحقيقة. وحينما غابت تعددية القراءة والتفسير دخل العالم الإسلامى حالة الجمود التاريخى الطويل الذى يبدو أننا عموما لم نفق منه حتى اليوم وأن تصور الكثير منا عكس ذلك.

وأتصور أنه من المناسب الآن الحديث عما أعنيه حينما قلت إن من الممكن اليسير التوفيق بين الإسلام كدين، وبين العلمانية كتوجه فكري. المسألة هنا تتعلق بما نعنيه بكل من المصطلحين فإذا عنينا بالدين المنظومة الاعتقادية/ العبادية،وهذا بلا شك هو جوهر الدين، أى دين فنحن هنا بمنأى كامل عن مجال فعالية العلمانية. ذلك أن هذا المجال إنما يبدأ تحديدا خارج نطاق المجال الديني. أى خارج نطاق المنظومة الاعتقادية/ العبادية. فما هو جدير بالذكر أن العلوم الإنسانية الحديثة لا تتناول العقائد من حيث صوابها أو خطئها (المقاربة الإبستمولوجية) بل من حيث دلالتها ومعناها بالنسبة لمعتنقيها (المقاربة السوسيولوجية). بتعبير آخر يمكننا القول إن المستوى العقيدى (والعبادى بطبيعة الحال) هو مستوى يقع خارج نطاق نظرية المعرفة (الإبستمولوجيا). ومعنى ذلك أيضا أن النظرة القديمة للدين على اعتبار أنه قضايا خاطئة أو بلا معني، هى نظرة غير علمية بالمعنى الحديث للعلم.

وعلى ذلك فالعلمانية والتى تعنى استقلال العقل الإنسانى فى النظر إلى أمور الواقع عن أية سلطات معرفية سواه. لا تتعارض مع الدين. لسبب بسيط هى أنها تقع خارج نطاقه كما أنه يقع خارج نطاقها. فلكل نطاقه الخاص ومجال فعاليته الخاص، ومن هنا يرتفع التناقض بينهما.

على أن فهم هذه المسألة على ذلك النحو، رغم بساطته ومنطقيته التى تكاد تكون

بديهية. يبدو أنه أمر شديد الصعوبة بالنسبة لعقول معينة. وهو ما قد ينتقل بنا من مجال الاستدلال العقلى والمنطقى إلى مجال التحليل السيكولوجى أو السوسيولوجى وفقا لما نجد. وأيا كانت الأسباب فالنتيجة الطبيعية لذلك الموقف هى التعارض الحاد بين الدين وبين الواقع الفعلي. ذلك أن الواقع هنا أصبح يتم تقييمه وقياسه دينيا (عملية تديين الواقع) ومن هنا أيضا عملية رفض هذا الواقع. وهى العملية التى يمكن لها فى ظروف معينة أن تؤدى إلى تكفيره.

وهكذا تكتمل حلقات السلسلة التى تؤدى فى نهاية المطاف إلى مثل ما حدث فى شرم الشيخ.

على أنه قد يكون للمسألة أوجه أخرى من المهم تحديدها ذلك أن اختيار الهدف والتوقيت من الملامح المهمة التى قد تساعد فى تحديد طبيعة العملية والهدف منها تحديدا.

فإذا كان من الصحيح أن الشرطة المصرية قد قامت فى استجوابها للمتهمين فى حادث طابا باستخدام أساليب غير إنسانية تماما بل ومنافية لكل ما هو إنسانى فى سبيل استنطاقهم بإجابات معينة أو أيا ما كان هدفها فإنه من الطبيعى أن يفكر أولئك الذين جرحت كرامتهم وأهينت أسرهم فى الانتقام. وعلى أية حال فمسئولية الدولة هنا لا تقتصر على ذلك الوضع فحسب بل هى تمتد فى الواقع إلى صلب المسألة ذاتها أى إلى التناقض الأساسى الذى يتعلق بموقفها من التوترات الكائنة فى المركب الاجتماعى الثقافى الراهن.

ذلك أن الدولة بمراوحتها بين العلمنة وبين مغازلة التيارات الدينية وبتغذيتها للسلفية الدينية التقليدية والتى تتصور أنها ستعزز تدينها هى لدى من يراها غير ذلك، وهى مواقف يمكن أن تصب جميعا فى مؤازرة عمليات العنف الدينى وكذلك فى ممارستها لأشد الأشكال معاداة للديمقراطية وللتعددية ولحقوق الإنسان تحت مسميات تستخدم مفردات الديمقراطية والتعددية وحقوق

الإنسان، إنما هى فى واقع الأمر شريك بالتواطؤ فيما يجرى من عمليات العنف الدموى الذى يمكن أن يعصف أول ما يعصف بسلطتها هى تحديدا.

نقد

«الغرام المسلح»

والبحث عن عدالة شعرية لا تخاصم الذاكرة والعين..

أسامة عرابى

عامرة رحلة الشاعر «حلمى سالم» بالعطاء والإنجاز الفنى والإخلاص لدرس الشعر والإنصات إلى صوته الخاص عبر دربه الوعر الذى لايرى نفسه إلا منفتحاً على ما يطمح إليه، ويكشف عن حضوره فيه.. أو ما يشف عنه ويعلن عن وعده، ويظل شاهداً على اختلافه وتميزه، متمثلاً ربما قول «أبى العلاء المعرى» فى «لزوم ما لا يلزم»:

إذا قلت المحال رفعت صوتى وإن قلت اليقين أطلت همسي

ألم يرث «حلمى سالم» عن «شيخ المعرة» الشك واطراح المسلمات وعدم التطامن إلى حقائق مكتفية بنفسها تنأى عن الفاعلية البشرية والتقاليد الفكرية المادية، كما أخبرتنا بذلك قصيدته عن «المعرى» فى ديوانه الجديد الرابع عشر فى مسيرته الشعرية «الغرام المسلح» الذى صدر عن المجلس الأعلى للثقافة هذا العام، راجين فك شفراته الفنية، وتحليل بنياته المتعددة.

كتب «حلمى سالم» قصائد ديوانه هذا خلال سنتين أمضاهما متنقلاً .. مرتحلاً بين باريس ومارسيليا والقاهرة فى الفترة الممتدة بين ٢٠٠١ إلى ٢٠٠٣، فمضى على طريقة «ابن القارح» فى «رسالة الغفران» يحاور الشعراء والفلاسفة والمتصوفة والساسة والمفكرين

والمؤرخين، حاملاً أسئلته الشائكة معه، مكرساً لذاكرة تعى مغزى تواصلها مع التاريخي، ومعنى تمثيلاتها فى الجغرافيا الكونية، وراهنيته السياسية والثقافية، فقدم لنا تجربة تنتسب بنسيجها ومنحاها الدلالى إلى ما يمكن دعوته بـ «بويطيقا التناقض» أو «بويطيقا المغايرة والتجاوز والاجتياح»، عبر لقاء درامى يكشف عن آفاق إنتاج الحقيقة والمعنى بين عالمين يمثلان شرطاً تاريخياً داخل سيرورة زمنية وسمت علاقاتهما، وطبعت وجودهما، عبر سردية لا تدرك ماهيتها وأشكال توارى معانيها إلا فى كامل تعقيدها وتشابك منظومات خطابها ومنظور استراتيجيتها داخل النص.. فـ«طوبى لمن قام مثل «عوليس» بسفر جميل، ثم عاد وقد اغتنى حنكه وحكمة ليعيش بين ذويه ما تبقى من عمره) كما قال «دوبيل».

غير أن النص الماثل بيننا ينطوى على مقابلات ضد تقف إحداهما فى مواجهة الأخري، حجباً وحضوراً.. أو غياباً وتذكراً.. فى حوار لا يجرى تأسيسه بمعزل عن نقد الذات، بل ينهض على تحدى الذات والسلطة بأنماطها المتعددة، وبنهج إنسانوى يتكئ على دينامية فردية وحدس مرهف ينتج أفكاره ولا يجترها، بمنأى عن لعبة الأنساق الثابتة والمرجعيات المهنية.

من هنا، جاء ترحال «حلمى سالم» وتطوافه موشوماً بالظلال.. وفسحة زمنية تجيل النظر فى نواميس الصيرورة، محاولة التسلل إلى فجوات التاريخ ومساحات صمته ليستنطق حقيقة، ويسائل هويته، فاضحاً استراتيجيات عمدت إلى جوهرة الشرق ومركزته حول صورة ثابتة للأنا تقوم بذاتها، وتساكن ذاتها.. لذلك لم يعد الرمز عنده صورة بل إطارا قلقاً يعاد تركيبه من جديد، ويتحول شطره المعتم إلى مرايا كاشفة تتغير عبرها الرؤية وجدل العلاقة معها، وتتبدد إثرها الغلالة الكثيفة لفلسفة التعالى التى مارستها مركزية اللوجوس الغربية بإقصاء الآخر ونفيه من فردوسها الأرضي، وإبدال التاريخ الجينالوچى الواقعى بتميزات إبستيمية وكيانية لم تكن تخلو أبداً من زيف وابتداع مختلقين للتاريخ.

يقول الشاعر فى قصيدته التى اتخذت لها اسم «الشريان»:

أحفاد الغاليين يروحون ويغدون

وهم مغسولون بماء الرفعة
يشغلهم أن يكتشفوا البقع العمياء،
بقلب القحطانيين الجدد،
وكيف تصير اللغة
سلاح الفارين من الحرب.
. . . . . .
لكن الشريان الواصل بين الغاليين،
وهم يغدون أمامك ويروحون،
وبين القحطانيين وهم خلفك يندثرون،
ستفضحه عينا طفل
علقتا بلسان كريم
إذ يتدلى من مشنقة.

الأمر الذى يميط اللثام عن ماهية الخطاب الغربى الذى نهضت بتشكيله قوى وسلطات، وخرجت منه أساطير ومعتقدات عملت على «شرقنة الشرق»، وصيرته موضوعاً له، بعد أن أدخلته عنوة واقتداراً إلى قاعة المحكمة الاستشراقية بتعبير «إدوارد سعيد» الذى ربط بين تفشى الاستشراق فى حياتنا بتفشى ظاهرة الاستهلاك الذى جعلت من الشرق صورة الغرب البديلة أو الخفية والسرية، نظراً إلى غياب المؤسسات الفكرية التى تجعل من الغرب موضوعاً للدراسة لدينا.

وهو ما أفضى – بلغة الشاعر – فى قصيدته «فيكتور هيجو»

(بأن المصريين سيرتبكون بولع ملتبس
بين الدانة والمطبعة)

وإلى أن يتساءل (نفر: هل كان رجال المطبعة غزاة»؟) كما جاء فى قصيدة «نابليون».

فـ (هل الثغرة فى التكتيك؟..
هل المشكلة هى الحارس؟).. كما يقول فى قصيدة «المباراة» مثلاً؟.. أم أنها فى ذلك «الغرام المسلح» الذى أفرغ السرديات التاريخية من محتواها الإنسانى

وربطها بالمشروع الرأسمالى الأوروبى الكولونيالى، وأدى إلى ضرب من الخيانة للإرث الحضارى المشترك الذى ضم فى إرهابه بوماً حضارة الإغريق بالثقافة الإسلامية، وأنتج تفاعلاً وحواراً إيحابيثين منح أوروبا اسمها المنحوت من اسم كريمة ملك «صور» فى لبنان، وجذورها الفيلولوچية من الأبجدية الفينيقية..

بيد أنه خضع فى التحليل الأخير – لمنطق التطور اللامتكافئ الذى أخل بالتوازن القديم بين العالمين، ودفع إلى المزيد من التحكم والتسلط، مما رسخ صورة نمطية للشرق راوحت مكانها ردحاً من الزمان طويلا؟

لم يفعل «حلمى سالم» ما فعله «رفاعة رافع الطهطاوى» فى تخليص الإبريز فى تلخيص باريز»، ولا ما ذهب إليه «أحمد فارس الشدياق» فى كتابه «الرحلة، فى انبهارهما بالحضارة الغربية، وإلحاحهما على محاكاة النموذج الغربى ونقله ليفيد منه بنور وطنهما «فعمد – أى الشاعر – إلى تقنية تستحضر المشهد كله وتضعه فى ضرب من «الإرداف الخلفى» الذى يضع المتناقضين معاً فى سلة واحدة، تستجلى بعدهما ومجالى تحققهما، على نحو يسمح بتحريرهما مما ران عليهما من استيهامات ورؤى تكشف عن طرائق استخدامات التمثيل المتعددة فى ممارسة عمليات السيطرة والنقد الإبستمولوجي. فعل «حلمى سالم» ذلك لأنه يعى طبيعة لحظته التاريخية التى أفضت إلى تعثر مشروع النهضة العربي، وعلاقته بمأزق تطوره الاجتماعى والسياسى فى قسمة العمل الدولية.. ومن ثم، عجز هذا المشروع عن تطوير منظوماته الداخلية استناداً إلى إمكاناته المعوقة والمجهضة.

فياصنوى فى الهوس بمصر،
أراك مثيلي:
فردان غريبان حزينان أذلهما القرنان،
فما عدت الفاتح ذا الغرة والتاج،
وما عدت الناهض،
طمس الحلمان: الهيمنة بسيف،
والهيمنة بمعراج،
لا أسست الملك،

ولا أنقذت حفيداتى من فقهاء الأسمنت ونواب الكعبة،
لنضم القبرين ونبك على المجدين:
فلست عصى الدمع،
ولست عصى الدمع) – من قصيدة «الطهطاوى».

لذلك جاءت معارضة «حلمى سالم» الشعرية لقصيدة «مرثية العمر الجميل» محاولة للقبض على المعنى التاريخى والشعرى فى جدلهما الموار حول حقيقة واقع إنسانى لاينى يتغير وينقض أبداً.. واختباره فى ضوء الشراك التى تنصبها التحولات العاصفة على غير صعيد ومستوى لجهة تماسكها، ومدى قدرة بنيتها على التعامل معها، بمخزونها الهائل من التصورات الثقافية النمطية، وطابعها السجالى الذى لا يخلو من نزعة استهلاكية وموقف جد تنقيحى يتشبث بالوجود! لذا لم يأل «حلمى سالم» جهداً فى اجتراع مقاربة شعرية تهيئ له السبيل للاضطلاع بجهد نقدى خيال مشروع استنفد إمكانات بقائه واستمراره، والعمل على استنقاد تاريخ قادم للشعر من مكائد النخبة، ومحاولات شتل جماليات جديدة تتواشج بديناميات تاريخنا المعاصر القلقة والمتسائلة، معيدة النظر فى مشروع للحداثة ناقص ومغدور.

استدعى الآباء القرناء المحتكين بسلك
الضوء العريان،
استدعى عافية البتانون إذا اصطكت
ببنات أفينيون،
ولكن لم يخلد من ثورته العربية في
باريس سوى الأسمنت)
– من قصيدة مرثية العمر الجميل –

يحاور نص «حلمى سالم» أزمنة متعددة يمثل كل منها عالماً أو تاريخاً أو حقولاً مرجعية أو أنساقاً خاصة أو مؤسسات، تملاها جميعاً بحساسيته الشعرية ورهافة وعيه الفنى اللتين جعلتا من الديوان فضاء وثقوباً زواجتا حوار الشخصيات برؤية الشاعر واستدعائها لحظاتٍ تتقاطع معها أو تتناقض، أو تشكل مهاداً لأحداث وصوراً تتجاوز دور الذات العارفة والتصميم المسبق ..

وأتت قراءته لفيكتور هيجو .. وطه حسين .. وابن رشد.. وأبى نواس.. وابن الفارض.. والسهروردي.. والحلاج.. والمتنبى .. ورامبو.. والتوحيدى .. والطهطاوي.. والمعري.. وحجازي.. وسواهم، أتت وسيلة لإبراز الاختلاف لا التماهى .. فالشىء لا يكتسب تميزه، بل لا يتبدى ويبزغ إلا عبر التعدد والتنوع والتعارض .. عندها يأخذ الشعر على عاتقة الدور النقدى للفيتشية ولضروب تطويع الواقع، حفاظاً على إنسانية الحياة وشعريتها، وبحثاً عن عدالة لا تخاصم الذاكرة والعين!

فتحية لـ «حلمى سالم» ولديوان «الغرام المسلح» بجسارته التى ترى التاريخ من موقع الند الذى يملك رأسمالاً من الثقة فى إمكاناته استمده من قراءته الحية.. الواعية لواقعه ودرسه المستفاد..

ألم يقل لنا فى قصيدة «المتصوف»:

محترف حصارات
لو مرت سنة من غير حصار أرتاب
وأسال: هل صرت دجيناً لا يقلق أحداً؟)

نص

انتيلچينسيا

أمينة عبدالله

فكرة إنك بتعرف جوع العيون
وتحس عطش صوت بنسبه المتفاوتة
دا مش معناه إن خبراتك طويلة
أو إنك تقدر توجد مفاتيح متعددة لشخصية واحدة

على فكرة شفرة دخولك لا حداثيات روحي
معتمدة على تراث قديم بالمعرفة
زى بدلتك الكلاسيك

■ ■

شفرة دخولك مش مؤهلة
للتعامل مع عيون مدربة ع الحياد
أو لتهجين محاصيل تنبت أصوات متعددة
فكرة إنك تشبه حد باعرفه
خلتنى استدعى معرفتى بالنمور
وأرضى بصلة الدم اللى بينكم،
أقنعت نفسى إن الشبه بينكم مش أصيل
وإن أكيد فيه سمات مختلفة بس خبرتي
مش مأهلانى لاكتشافها
أو إعادة صياغتها
ومن هنا
جاتنى رغبة ف إعادة إنتاجك
باستدعاء كل التفاصيل اللى تخصك
لوحدك

ترجمة

إلى النقطة اللانهائية

شعر : كاميلايول إيده

ترجمة: وليد الكبيسى

فى نصف دار

نصف دار يخفينا فى الليل
نصف أسرة
بنصف وجبة طعام
على نصف مائدة

لى نصف فم
بنصف لسان أنادى به
ونصف حجاب أصمت خلفه

ذراع واحد أبحث بها
وألتقط بقايا الزجاج المكسور
من تحت أقدام أخى الصغير

قطعة من القلب

مرمية فى الرمال
نصف الأفكار
احتمل بلعها مع الدم والرماد

أشرب حليب الليل الناعم
أنصت لأيقاع تنفس جديد
تحت كل صخرة

الشمس تستلقى على الغبار
الفم والأصابع والعيون يعتريها الجفاف

الكلاب السائبة تأتى لتشرب الدموع
وتلحس الرماد من الأيادي

مع أمواتنا
نغوص ونغوص فى الملح
وفى رياح العالم السفلي
التى تتنفس ذاكرة جماجم الموتي

نغوص إلى النقطة النهائية خلف العين
حيث الليلة المليئة بالنجوم تفتح ذراعيها
وتطوى الأحياء والأموات
فى حضن النور

معاً

أنت الشمس فى راحتى يداي

أكاد أحس بك بأطراف أصابعي

إحساسى بك ينتشر خلال ذراعي
ليبلغ قلبي
ويدور فى جسدي

روحى ترى نوراً
أصابعى تتعرف عليه ثانية فى أجفانك
عندما تتنفس بهدوء

سبق لأدب ونقد أن قدمت فى ديوانها الصغير، العدد ٢١٤ يونيه ٢٠٠٣ ترجمة للمجموعة الأولى للشاعرة كاميلا، وهى من الجيل المعاصر فى الشعر النرويجي، حيث صدرت مجموعتها الأولى ١٩٩٧ وحظت بقبول واحتفاء من النقاد وجمهور القراء هناك ، وهذا مادعا مترجمنا وليد الكبيسى إلى نقلها للعربية، وقد خص بالترجمة أدب ونقد. وننشر هنا أحدث ما كتبت الشاعرة.

ملف

أيقونة الضلع الأعوج
نعمات البحيرى والغرام المسلح للكتابة

أحمد سعيد

شاى القمر.. الحلق الجمالى السادس لحواء الأعوج نعمات البحيرى الحاملة بالكلمة والمعنى أمة الرب التى حملت بكلمات المقهورات، والمهمشين، والمحاصرين بتابوهات النوع والتقاليد وديناصورات المحرمات.

من نصف امرأة تتردد أصداء العالم الذى نحياه، حيث الجحيم هم الآخرون، وسجناء الطاونا، حيث تتمثل صور الوجود والصراع الاجتماعى والنفسى عبر لقطات دالة من الدراما، والتصوير والتشكيل الرؤيوى واللغوي، وتحولات الطبقة الوسطى منتصف الثمانينيات، تلك الوضعية الزمانية والمكانية كوطن ومجتمع غارق فى بحيرات التناقضات، ترصد بجمالية قصصية مكثفة، وأسلوبية حكائية تتراوح بين الحكى الشعبى والشفهى ولغة فصيحة ذات وضعية جمالية تأسرك بإنسيابها وتدفقها النوعى والجمالى.

تدافع بصوت كصوت فيروز عن الحق فى الحرية والتحرر من قيود الآلهة الوهمية.

رسمت نعمت وضعيتها برسوخ، كادر خاص بانتمائها الاجتماعى والطبقى والجمالي. راصدة لبؤرة الصراعات الهامشية داخل مجتمعها الأنثوى والذكورى، والوطيفي.

هى تعى أين تقف وكيفية التوقف والتأمل.. وماهية الصياغة والتكوين.

تصرخ بتساؤلات العلة الفاعلة وبمنهج سقراطى يتهكم ويولد، وبحس وجودى بالأنا التى تتحرك بضمير الغائب، ونون النسوة، وتاء التأنيث تصرخ بأصدائها ولن تكون أو لا تكون.. تحتمل نهش النسر لبروميثوس جسدها، وعقلها، وقلبها تضئ شعلة المعرفة لتغوى القارئ بثمرة الحكى المحرمة لتحرجه من جنة الوهم المكتسبة ترحل مع عوليس بسفينة العاشقين، لأنها لا تنزل النهر مرتين، ولا تحتمل خفافيش الجهل والظلام والقهر، فتأتى كالنبوءة بانهدام سور برلين الأقنعة، والرغبات الضائعة وهؤلاء البشر الكفاكويين الذين تحولوا إلى أمساخ وحيوات ضائعة تحت قطار مستعمرة العقاب، والنفاق، والتسلط ، والقهر، ولأنهم عميان يقودون عميان فهى تحمل صليبها وتخلص للفداء البشرى فيكون جدها خبز الحكى، ويكون دم التجارب واللحظات الإنسانية والتأمل الذاتى والطموح الجمالى لأناس سرقت منهم جمالياتهم البسيطة للحياة عبر العيب والحرام والضلع الأعوج ونقص الدين والأخلاق يكون كل ذلك نبيذها فقضى فى طريق الآلام فتكون صوت هؤلاء المتعبيين والحزانى والمجدليات اللواتى هرب منهم عريس الحياة والرغبة فى غد أكثر أماناً وطمأنينة تشكل بحداثية تشكيلية، وتفاصيل بسيطة تشرك معها كل هوامش الحياة والأحيان من أماكن ونباتات، وحيوانات، وأغاني، وأمثال ، وسرد مكثف لا ترهل فيه، وإيقاعية لغوية خالية من الغنائية، وصور بصرية ومونتاج لتجعل القارئ المشاهد داخل «راكور» من الجماليات البهجة ، وتأتى المولودة الجمالية الرابعة «ارتحالات اللؤلؤ» كعلامة فارقة ودالة على غنى وثراء التجربة الجمالية واللغوية، وحاملة لحس حداثى من

الكتابة ورصد الجماليات السرد، وشعرية الحكي، وشاعرية العمق الدلالي، عبر الاستخدام الكثيف والمكثف لتقنيات اللغة وتحديث القص ومغامرة جمالية لذلك الغرام المسلح للكتابة وارتياد إمكانات السرد، واستبطان لا وعى اللغة وتفكيك ميتافيزقيا العوال والدلالات، وكسر أفق التوقع، وتحديث أفق التلقى واستحداث منظور حداثى للكتابة السردية وامبراطورية العلامات والتشبع من لذة النص، وتجاوز المرحلة الأودبين كلسرد، والبحث عن أركولوجيا جديدة، للمعرفة القصصية واللغوية، والتخلص من الأخ الأكبر الواحد لكلاسيكية الحراك الدرامى واللغوى واللعب كشهرزاد بالدوال للنجاة من سيف شهريار الذى يميت كل بكارة للتجربة والمعنى لذلك تكون مجموعة «ضلع أعوج» صرخة فى وجه المجتمع الذكورى وتكشف الغطاء عن الضلع الأعوج من المفاهيم الراسخ فى ذهنيات الخطاب الذكورى لسلطة المعرفة الاجتماعية والقيم الأبوية المشيدة خلف كل حركة أنثوية.

هى ابنة الحظ حين كتبت رواية «أشجار قليلة عند المنحنى» ترصد فيها تناقض المثقف وقهر السلطة، واستغلال الذات وتحطم الأنا، وتحزق المثال أمام الواقع وابتسار الأحلام وانهيار أشجار الذات والإنسانية والحب، والمدينة الفاضلة أمام الخوف الذى يحاصرنا عند كل منحنى من ثقافة الكلام والشعارات، فالظل ضنين لقلة أشجار الحرية، الحياة، الحب تحت شمس الخوف والشمولية السياسية.

تلك هى قطط نعمات البحيرى سيدة الجوزاء هى فى شاى القمر لاتزال تقاتل بشراسة للتخلص من كل ثعابين الزيف والقهر والخوف تدعونا للبحث عن رفاعى لنكتشف تلك الثعابين التى بيننا وفينا من ثعابين التشاؤم، والخوف، والقهر، وترقص بحيوية كبيرة مع عصابة البنات، ولا ننسى أن نشكر هؤلاء الأشباح أصحاب مدن الموت المعنوى على أنهم اكتفوا برحيلها وترسم حراك ريم

الانتهازى لتصبح سيدة عمود بإحد« الصحف لذلك عليك أن تكتشف طرقك السرية للحزن، وأن حفلة شاى القمر صاحبتها ليست مدعوة فالقمر سيكون شاية لهؤلاء الصادقين.

تسقينا شاى القمر يوم اللطافة لأنه لن يكون مشهداً أخيراً وأن قططها ماركيز، وكونديرا، وإيزابيل اللندى سيعلق وجهها كل صباح ليخبرها أن نباتاتها مثمرة وتموء معهم .... ادخلنا فى تجربة.... بحثنا عن الشرير.. ويكون شاى القمر نبيذها الفادى لدم الكلمة، فالكلمة نور العالم.

ندوة أدب ونقد

تحولات المعرفة عند بعض المثقفين

ورقة عمل

شهدت بلادنا فى العقدين الآخرين انتقال عدد من المثقفين الفاعلين فى الحياة السياسية والفكرية من موقع فكر سياسى لآخر.

وتهدف هذه الندوة إلى سبر أغوار هذه الرحلة المعرفية والروحية، والتعرف على دفاعها وآلياتها وخبراتها وحصادها.

وما نحن بصدده ليس جديدا فى تاريخ الإنسانية، فلقد عرف الأدب العالمى فى رسالة الغفران والكوميديا الإلهية وغيرها الرحلة المؤلمة إلى العالم الآخر حيث تتطهر الروح وتنجو بنفسها، وفى التاريخ الاقتصادى الاجتماعى السياسى كان هناك المثقفون الذين خذلوا طبقاتهم بإرادة ذاتية وانتقلوا من موقع لآخر دفاعا عن أفكار وخيارات جديدة ودفع بعضهم ثمنا باهظا من حريته وحياته ذاتها.

وتبرز هذه الظاهرة في مراحل الانتقال الفاصلة التى عادة ما تتسم بالسيولة وتجرى فيها تحولات عاصفة شأن المرحلة التى نعيشها على الصعد العالمية والإقليمية والمحلية. فقد انهار نظام القطبية الثنائية ليهيمن قطب واحد، وانطلقت العولمة الرأسمالية لتجتاح العالم تحت رايات الليبرالية الجديدة، وانحسر الفكر الاشتراكى ودخلت الماركسية فى أزمة، وتآكلت المنظومة الثلاثية التى نشأت بعد الحرب العالمية الثانية وتكونت من النظام الاشتراكى وحركة التحرر الوطنى ودولة الرفاه الاجتماعى فى أوروبا وأمريكا، وبرزت القدرة التكيفية الهائلة للرأسمالية التى جعلتها قادرة على تخطى أزماتها الكبرى واحتياج العالم مع عودة الاستعمار العسكري.

وفي منطقتنا تزاوج التسلط والاستبدال مع الفساد والنظم الأبوية العشائرية مدعمة بالنفط، ورسخ المشروع الصهيونى الاستيطاني أقدامه على حساب شعب فلسطين وعجزت النظم العربية حتى عن تحرير الأرض المحتلة بعد هزيمة ١٩٦٧. وأصبح الإسلام السياسى منافسا قويا

لمشاريع التحرر القومى وللاشتراكية معا بعد تراجعهما، وانهيار مشاريع التحول الكبيرة فى العالم. ويلوذ بشر متزايدون بالدين في مفارقة مع القوة المتزايدة للعلم وقد أصبحت الأصولية قوة عالمية إذ تنتسب لكل الديانات سماوية وغير ذلك.

وعلى الصعيد المحلى انتقل النظام نفسه وبأدوات ثورة يوليو - غالبا - إلى نقيضها فى كل من الخيارات الاقتصادية والاجتماعية والوطنية، وان انتزع الكفاح الوطنى هامشاً من الحريات الديمقراطية شكل مع البيئة العالمية والإقليمية خلفية درامية للتحولات التى نحن بصددها.

لا تهدف هذه الندوة إلى معالجة التحولات باعتبارها مجرد اختيار فردي، بل كتحولات وجودية للكائن، وكانعكاس مركب لواقع موضوعى تركزت إحدى سماته في المثقفين الذين قال عنهم المفكر الأمريكى «إيريك بنتلي» إنهم جروح مفتوحة، وتحدث لوكاش عن وعى شقى ممزق.

وربما كان أخطر ما يمكن أن يحد من ثراء التحول كتجربة معرفية وروحية أن يقع المثقف أسير فكرة تقول إنه بتحوله هذا قد أدرك الحقيقة الكاملة المنفية لما كان عليه سابقا، ذلك أنه شاء أم أبى فإن ما كان عليه سابقا لا يزول بجرة قلم بل يبقى تأثيره بهذه الدرجة أو تلك.

ونجد أنفسنا هنا مرة أخرى أمام نسبية الحقيقة التى هى متضمنة فى سيرورة المعرفة وديناميكيتها داخل التطور التاريخى الطويل للعلم. ولم يكن تطور المعرفة وحده هو الذى قال بعدم وجود حقيقة مطلقة وإنما هى الخبرة الإنسانية أيضاً، والانتصارات المتعاقبة للعلم.

نحن مطالبون أن نتعامل مع مثل هذا التحول كمسار لا كقطيعة، مسار تتم فى إطاره الوحدة المتناقضة القائمة بين العمليات السياسية والثقافية والطبقية، وقليلون على ما نظن هم الذين يتعاملون بوثوقية مطمئنة مع اختياراتهم الجديدة وهو ما لا يعنى أن ما كانوا عليه سابقا هو حقيقة أخرى انكشف زيفها.

إن الإقرار بامكانية التحول وضرورته أحيانا هو - أيا كان اتجاهه - تعبير عن ديناميكية وتساؤل مستمر وقلق لا يرتاح للطمأنينة المغرورة وينطوى على نزوع للتحرر واتساع الأفق.

كذلك تبرز قضية العلاقات الملتبسة والشائكة أحيانا بين المثقفين الطليعيين والقوى الاجتماعية التى انحدروا منها أو تلك التى اختاروا الدفاع عن مصالحها، ومصدر الإلتباس الأولى هو عزلتهم عنها حتى أن بعض المثقفين ينساقون أحيانا وراء فكرة التفوق الوجودى والمعرفى للمثقف باعتباره كذلك؛ كما أن هذه العزلة قد تؤدى لسهولة التحول باعتباره صنو التأمل الذاتي.

إن شهادات المثقفين فى هذه الندوة ليست موضوعا للمدح أو الذم، للتحبيذ أو الإدانة، فلسنا قضاة ولا يحق لأحد أن يحاكم أحدا، بل نتطلع جميعا إلى معرفة أعمق وإضاءة لجوانب خافية من الحقيقية.

ضرورة أن تكون النهايات حاسمة

فاطمة ناعوت

فى ميتتك القادمة
تخير أسلوباً آخر،
يجنبك المشى فى الطرقات الطويلة،
واستنشاق البخار العطن
الذى يفوح من شفاه النسوة
الداكنات،
اللواتى يتصيدن المرضي
لينتزعن قبلة
يستحلبن لعابها
تحت طاولات التشريح
ثم
ألم نتفق أن تكون نهايتانا
بجنون الخلايا؟

المرأة التى زرعت الكركديه
كى ينخفض ضغط الدم،
نظفت بقايا القئ والمخاط،
ثم أشاحت عن النسوة داكنات
الروح،
ذوات الأرداف الثقيلة،
لأنهن يتلصصن من ثقوب العنابر
فيتلفن الهدوء ومقابض الأبواب،
ثم يقتسمن خبز المريض ورئتيه،
لكنها
أدمت أناملها
حين انتبهت فجأة،
أن الجلطة تخثرت فى المخ،
لحظة رفضت أن تنام إلى جواره
عارية...
ونطيفة.

يلزم أن تتعلم المرأة
أن الدماغ الذى سجن «إنجلز
وجارودي» بين طياته

لابد أن يكون حانياً
وذا شرايين ضيقة
لا تسمح بمرور الإقطاعيين والنحاة،
ومن ثم
تأمن السيدة على عريها
إذا لامس عريه.

المدهش
إن دماغك المرسوم على الشاشة
كان مليئاً بالتلافيف والأوردة،
يشبه دماغ بائع الصحف الممدد
إلى جوارك
داخل قلاية الأشعة
بحثنا عن القصيدة
فلم نجد إلا أزقة قانية
وكثيراً من علامات السؤال،
حتى إن الطبيب الجالس إلى
الحاسوب
لوح قائلاً:
أيهما دماغ الشاعر؟

فى المرة القادمة،
أختر ميتة أخري
تنجيك من حاملى الحقائب ومسوخ
كافكا
الذين يتسلقون الحوائط بأقدامهم
المزغبة،
يتسولون المحبة من النفطيات،
ثم يلتهمون خبز المريض ولسانه.
الأشياء تعلم الخبر كله،
بدليل:
أن بقايا كوب الكركديه،
وقميصك الملقى على عجل جوار
السرير المعدني،
وحتى توقيعك المشوش على إقرار
المستشفي،
جميعها تدبرت الأمر
ورسمت مشهدا آخر للحكاية
خاليا من المط والترهل وأنابيب
المحلول،

مشهد ذو حبكة مكثفة
وخاتمة فلسفتها:
أن موت الفجاءة
يفتح الأبواب على نحو أسرع
فتذوب التكتلات الدموية
مما يسمح للقاعة أن تنظف
حوائطها
من روث الأصدقاء الذين يكتبون
الشعر

ولا يحسنون الأدب.

لكن الحائط
ما كان ينبغى له أن يكون حائطا
مادام فى وسعه أن يغدو سلة زهر
أو قصيدة.

لماذا صدقتنى حين قلت:
إننى أزداد بياضا كلما نأيت عنى؟
وإن البوليس سيعتقلك بتهمة
الصلع؟
كانت مزحة
أو لعبة شعرية
لا تستوجب أن تطيل شعرك إلى
هذا الحد،
ثم تعدل فى بناء النهاية،
فيغدو خلل الخلايا
شللاً نصفياً،
خوفاً من الكيماوي
ونتف الرأس

فمن الثابت
أن البوليس فى بلادنا
لا يحفل بالرؤوس
مادامت تحملها أعناق رجال
لا يدافعون عن حبيباتهم
حين تبكيهن التعاسة.

ومن الثابت أيضا
أن نساءك اللواتى عذبتهن
هن اللواتى حملن لك قوارير الدواء
وقطرن من دموعهن ماء نقياً
لتنجو من قصور الدورة الدموية
وانحباس الشعر.

أيها المقامر
ما معنى أن تكتب ديواناً كاملاً عن
السرطان،
ثم تموت بجلطة المخ؟

رأى

عن ملفات الأدب فى الأقاليم

بقلم/ سمير الأمير

من المفترض أن مجلة فكرية / أدبية تصدر عن أحد أحزاب اليسار المصرى ويشرف على تحريرها ناقدة مرموقة بقيمة وحجم «فريدة النقاش» وشاعر كبير بجدية وعمق «حلمى سالم» من المفترض أن تتميز وتنأى بنفسها عن «معجنة» مجلات وزارة الثقافة التى تحولت إلى «سبوبة» لمحرريها وشللهم من منتفعى الأدب ومحترفى سرقة الدعم الثقافى الذى لا يصل أبداً إلى مستحقيه من الموهوبين الحقيقيين فى القاهرة وعموم مصر المحروسة.. لذا تحتم على «أدب ونقد» أن تتعامل مع النصوص الإبداعية والمقالات بموضوعية بغض النظر عن اسم الكاتب أو محل إقامته فنشر الأعمال التى تأتى من أبعد قرية فى الريف المصرى متجاورة مع تلك الأعمال التى يكتبها أشهر كتاب القاهرة وذلك لترسيخ قيم الثقافة الموضوعية والجادة وللانتصار للمواهب الأصلية أينما وجدت ومن هذا المنطلق ولثقتى أنكم قادرون على القيام بهذه المهمة وقد فعلتم ذلك من قبل وكان لكم فضل فى الوقوف إلى جانب أدباء أصبحوا الآن متحققين فى الواقع الأدبى المصرى بل والعربى ومنهم على سبيل المثال القاص محمد المخزنجى والروائى رضا البهات والشاعر طاهر البرنبالى

وأسماء كثيرة لا يتسع المجال لذكرها.

من هذا المنطلق أود أن أهمس لكم ببعض الملاحظات حول سياسة النشر للأدباء ضمن ملفات تكرس للجغرافيا أكثر مما تكرس لقيمة الأعمال الأدبية ولكتابها وأوجز ملاحظاتى فى النقاط التالية:

أولا: – أليست القاهرة هى أيضاً إقليم مثل بقيمة أقاليم مصر؟ فهل ستنشرون قصائد أحمد عبد المعطى حجازى وقصص بهاء طاهر فى ملف يحمل اسم «القاهرة الكبرى والقليوبية» هل ستنشرون مقالات رجاء النقاش وصلاح عيسى ضمن ملف الدقهلية حيث ينتمى الأول «لمنية سمنود» والثانى لقرية «بشلا»؟

ثانيا: – هل يمكن اعتبار الملف الأدبى الخاص بإقليم معين ضمن المتن أم ضمن الهامش؟ فإن اعتبرتموه متناً فلماذا تضعونه بين قوسين كبيرين ألا يدل ذلك على تهربكم من التقييم العام للأعمال المنشورة، الموقف الذى ربما يعبر عن الكسل أكثر مما يعبر عن الاهتمام.

ثالثاً: هل تريحون ضمائركم المعذبة نتيجة شعوركم بالتقصير فى حق الأدباء (المتعشمين فيكم) فتتخلصون من هذا الشعور بوضعهم فى سلة واحدة تسمونها تهذباً «ملفاً؟

رابعاً: – وهذا مطلب شخصى – أرجو ألا تنشروا أيا من قصائدى التى أرسلتها بالبريد أو مع الأصدقاء ضمن هذه الملفات الجغرافية وذلك لأن أمى تصر على أننى «دقهلاوى» بما أنها من «ميت سلسيل» ويصر أبى على أننى «شرقاوى» بما أنه من «منشأة الأمير» أما زوج خالتى فيطالب بضمى إلى محافظة دمياط حيث استضاف أمى فى شهرها الأخير وحدث أن ولدت هناك وهذا يجعل وضعى فى ملف معين أمراً بالغ التعقيد وينذر بعواقب عائلية وخيمة.

دراسة

إشكالية المنهج
فى تواريخ العصر المملوكى

د. محمود إسماعيل

ثمة مقولة متواترة – خاطئة – عن ازدهار الفكر التاريخى فى مصر إبان العصر المملوكى . ومرد ذلك إلى انبهار المؤرخين المحدثين بكثرة عدد مؤرخى العصر. ووفرة ما ألفوا، بل إن المقريزى صنف وحده ما يزيد على ثلاثمائة كتاب ورسالة. كما تعاظمت ظاهرة ضخامة المؤلف الواحد؛ حتى إن كتاب «نهاية الأرب» للنويرى يقارب ثلاثين مجلدا.

صحيح أن أعداد المؤرخين بمصر تزايدت فى هذا العصر؛ وذلك لهجرات الكثيرين من المشارقة من بلادهم واستوطنوا مصر؛ نتيجة الغزوات المغولية والصليبية، كما استقر بها أيضاً الكثيرون من مؤرخى بلاد المغرب والأندلس؛ تحت تأثير تعاظم الخطر النصرانى وتفكك امبراطورية الموحدين. وكتب هؤلاء وأولئك فى شتى ضروب المعارف التاريخية، فكان العصر عصر «موسوعات» حوت معارف شتى ذات صلة بالتاريخ.

لكن نظرة مدققة تكشف عن التدهور الكيفى فى الفكر التاريخى برغم الازدهار «الكمى»، إذ إن معظم ما كتب كان نقلا واقتباسا عن

السابقين، دون أدنى إبداع أو ابتكار، كما فشت ظاهرة «السطو» على مؤلفات المؤرخين القدامى ونسبة ما سرق إلى من سرق.

ولم تقتصر تلك الظاهرة على مؤرخى مصر وحدها، بل كانت شائعة فى كل أقطار العالم الإسلامي، حيث كان تدهور الفكر التاريخى جزءاً من تدهور الفكر الإسلامى برمته خلال عصر أطلق عليه ابن خلدون «عصر الانحطاط». وقد سبق لنا تبيان ذلك كله فى مجلدات ثلاثة من مشروعنا «سوسيولوجيا الفكر الإسلامى»(١)، بما يغنى عن البيان.

وقد أرجعنا التدهور إلى أسباب سوسيو - تاريخية، تمثلت فى سيادة نمط الإنتاج الإقطاعى العسكرى على أطلال الطبقة الوسطى - حاملة العلم - التى اختفت أو كادت. وانعكس الأساس الاقتصادى على الأحوال السياسية والأوضاع الاجتماعية، ومن ثم الحياة الفكرية. إذ آل حكم أقطار العالم الإسلامى - فى الغالب الأعم - إلى حكومات «العسكر»، ومعظمهم عناصر غير عربية، تولت الحكم عن طريق «الغلبة»، فى صورة «أوتوقراطيات» استبدادية متسلطة. كما اختفت الطبقة الوسطى نتيجة تدهور الأحوال الاقتصادية وسيطرة قوى أجنبية على طرق التجارة البحرية، كما تهددت التجارة «البينية» نظراً لانعدام الأمن من جراء الحروب الداخلية بين النظم القائمة.

بديهى أن تفرز هذه الأوضاع مردودها السلفى على النشاط العلمى والفكري. إذ اختفت الاتجاهات العقلانية والعلمية التجريبية بعد تحريم العلوم الدنيوية، باعتبارها «علوما غير نافعة». أما العلوم الدينية فقد تحولت إلى «التقليد»، حيث اعتبر «الإبداع» بدعا وضلالات. ولم يقدم فقهاء ومحدثو العصر إلا شروحا وملخصات وحواشى ومختصرات لكتب السابقين. وحرمت الفلسفة وجرم المشتغلون بها، ليسود «التصوف الطرقى»، الخرافى والتهويمى حتى أصبح يمثل ثقافة الحكام والمحكومين فى آن.

بديهى أن يتدهور الفكر التاريخي، موضوعا، ومنهجا، غاية ومقصدا،

باعتباره جزءاً من الثقافة العامة آنذاك. فقد تقصلت موضوعاته لتنحصر فى التواريخ الإقليمية والسير الخاصة بالحكام والمشاهير، وطبقات الفقهاء والمحدثين، فضلا عن الأحداث السياسية والوقائع العسكرية. أما الكتابة فى «التواريخ العالمية» فقد اختفت أو كادت لغلبة النزعات الإقليمية والسخائم العنصرية والصراعات الطائفية. ولم يتعد التاريخ الاقتصادى – الاجتماعى تسجيل الكوارث الطبيعية، وتفشى الأمراض والاوبئة، والنزعات العرقية، والنزاعات الطائفية.

ولا غرو، فقد تدهورت مكانة علم التاريخ، إذ شكك الفقهاء فى مغزاه وجدواه واعتبروه من قبيل «العلم غير النافع». ودخل المؤرخون فى جدل عقيم معهم دفاعا عن العلم وتبريرا لوجوده. مثال ذلك، أن المؤرخ «ابن حجر العسقلانى» أفتى بأن الاشتغال بالتاريخ حلال، لا حرام، كما أفتى «الكنانى» المؤرخ بأن الشريعة تبيح الاشتغال به(٢) وصنف «السخاوي» كتاب «الإعلان بالتوبيخ عن ذم التاريخ» لإثبات فوائد العلم وجدوى الاشتغال به. وللغرض نفسه صنف «السيوطى» كتاب «الشماريخ فى علم التاريخ»، وكتب «الكافيجى» «مختصر علم التاريخ»(٣).

على أن أهم أسباب تدهور العلم وتجليات هذا التدهور تكمن فى «إشكالية المنهج»: موضوع هذه الدراسة. وقضية المنهج تنطوى على عدة أبعاد، هى «المرجعية»، و«طرائق الكتابة» و«مسألة الموضوعية» و«قضية التأويل والتفسير». فلنحاول تناول كل بعد على حدة تناولا عاما، ثم تعميق ما نستنتجه من أحكام من خلال تقديم دراسة لأحد مؤرخى العصر، وهو المؤرخ «عز الدين بن شداد»، تأكيدا لما نذهب إليه.

بصدد مسألة «المرجعية»، نلاحظ أن الكثيرين من مؤرخى العصر كانوا «مؤرخى بلاط» موالين للسلطة، أو من المشتغلين فى دواوين الإدارة، أو من المؤرخين – المحدّثين، أى من علماء الحديث المشتغلين بالتاريخ.

بديهي، أن يعتمد المؤرخون السلطويون على مشاهداتهم، باعتبارهم «شهود

عيان»، أو مشاركين فى الأحداث بدرجة أو بأخري. كما قدر لهم الاستعانة بالوثائق فى كتابة تاريخ معاصريهم، والنقل من مؤلفات السابقين بخصوص العصور الماضية. لكنهم – مع ذلك – لم يوظفوا تلك المصادر المهمة بالقدر الكافي، فكانوا يكتفون بإثبات الوثائق دون تحليل أو تخريج. كما أنهم أحجموا – فى ظل إكراهات السلطة– عن تدوين الحقائق التى عاينوها. أما ما نقلوه عن المؤرخين السابقين، فلم يعملوا فيه النقد والنظر، بل عولوا على الاقتباس حتى بالنسبة لأخطاء السابقين، بما ينم عن جهل من ناحية، وتغليب «الرواية» على «الدراية» من ناحية أخرى.

وينسحب نفس الحكم على المؤرخين – المحدثين، خصوصا أنهم لم ينقلوا إلا عن مصادر تتعلق بمذاهبهم، وأحجموا عن الإفادة من كتب مخالفيهم فى المذهب.

لذلك لم يخطئ أحد الدارسين الثقات حيث ذهب إلى أن مؤرخى العصر «لم يقدموا أدنى جديد مبتكر»(٤). والأدهى شيوع «السرقات الأدبية» بين معظمهم، فكانوا يسطون على كتابات السابقين، دون إشارة إلى المصدر، بما يوحى بأنها من إبداعهم، كما هو حال المقريزي، على سبيل المثال(٦).

أما عن تبويب المعلومات وتصنيفها، فقد اعتمدوا نهج القدماء فى «النظام الحولى»، الأمر الذى فت فى وحدة الموضوع وتكامل بنيته. ونادرا ما عالجوا التاريخ كموضوعات، لكن غلب عليها التكرار والاجترار، نظراً لضآلة المعارف، والافتقار إلى فنون الكتابة التاريخية.

ناهيك عن ضمور «ملكة النقد»، لغلبة «التقليد» وتوجيه الاهتمام للسند على حساب المضمون، خصوصا بالنسبة للمؤرخين – المحدثين الذى يفضلون «الرواية» على «الدراية».

بديهى أن تتسم العروض بالخلل والتخليط، لغياب الوعى ببناء الموضوع وتسلسل تداعياته.

بخصوص مسألة «الموضوعية»، نلاحظ أن حظها عند مؤرخى العصر كان

ضئيلا، خصوصا عند مؤرخى البلاط الذين كان همهم تبرير سياسات الحكام، بالحق أو بالباطل ولم يكن بوسعهم «الحياد» خلال عصر مار بالمحاذير والضغوط والإكراهات.

أما المؤرخون - المحدثون ، فقد تفننوا فى تعرية خصومهم المذهبيين والتنديد بشخوصهم ومذاهبهم. وحسبنا حكم «السيوطي» على «ابن إياس» بأنه «ألف تاريخا جمع فيه أكابر وأعيانا، ونصب لأكل لحومهم خوانا»(٧).

وقد يفسر ذلك بنقمته على «الأكابر والأعيان» باعتباره مؤرخاً «شعبيا» تصدى لتجريح الأرستقراطية وتعرية مفاسدها.

على أن الأمر تعدى «التعرية والتجريح» إلى «التكفير»، خصوصا عند المؤرخين - المحدثين(٨). لذلك - وغيره - شاع بين المعاصرين أن «التاريخ أساسه الكذب»(٩).

من هنا، شاعت «المجازفات» عند المؤرخين التى تنم عن الجهل وانعدام الدراية، على حد قول «ابن إياس»(١٠). وإن كان الإنصاف يقتضى الاعتراف بوجود ثلة من المؤرخين اتسمت كتاباتهم بقدر كبير من الموضوعية، بل إن بعضهم لم يتورع عن نقد االسلطة ومؤرخيها، فضلا عن تعرية مفاسدها ومفاسدهم(١١). كما هو حال «ابن حجر»، و«ابن الأعرج» اللذين انحازا إلى الرعية. وحسبنا أن الأخير دعا إلى إصلاح شامل فى أجهزة الدولة الإدارية والمالية والقضائية، وندد بالشطط الجبائى، وطالب بتشكيل جهاز رقابى من «موظفين أكفاء ثقات وقضاة وكتاب شهود»(١٢). ويشاركه «السيوطى» موقفه، حيث أثر عنه رفض ما قدمه السلاطين إليه من إنعامات، واعتكف بمنزله احتجاجا على مظالمهم(١٣).

أما عن رؤى مؤرخى العصر وموقفهم من مسألة «التعليل» و«التأويل»، أى «التفسير»، فقد غلب عليها الطابع الدينى الغيبي. فالتاريخ فى «مخيالهم» «قدر إلهى يجب التسليم به، والخضوع له، وصيرورته منوطة بمخلص تبعث به العناية الإلهية على رأس كل مائة سنة». وفى هذا الصدد كتب «السيوطى»

كتاب «التنبئة عمن يبعث الله على رأس كل مائة».

ونظراً لغياب العلوم التجريبية وذيوع التصوف الطرقي، غصت كتابات المؤرخين بالخرافات والشعوذات، والتسليم بالكرامات والخوارق(١٤).

ولا غرو، فقد امتهن بعضهم الاشتغال بالسحر والتنجيم، كالمقريزي، فربطوا بين وقوع الحوادث وبين حركة الأفلاك.

وطبيعى أن يشذ بعض مؤرخى العصر عن القاعدة العامة، حيث اعتبروا التاريخ ووقائعه نتاج «فعاليات بشرية» وإرادات إنسانية. وفى هذا الصدد قدم المقريزى بواكير رؤية عن تأثير الاقتصاد فى الاجتماع والسياسة، وذلك فى كتابه «إغاثة الأمة بكشف الغمة». وقد بالغ – لذلك – بعض دارسيه فاعتبروه «مؤرخا ماديا تاريخيا» (١٥). وهو حكم لا يتسق مع إيمانه بالتنجيم (١٦). كذا الاعتراف بتأثير الكرامات والخوارق فى تفسير الأحداث والوقائع.

كما نتلمس نظرة واقعية للتاريخ عند بعض مؤرخي الشيعة (١٧). نظراً لاحتفاظهم بمعارف فلسفية وعقلانية وعلمية تجريبية.

أما عن مقاصد مؤرخى العصر من كتابة التاريخ، فتشي – بالمثل – بتدهور الفكر التاريخي. إذ تحمل مقدمات معظم مؤلفات العصر حقيقة المقاصد الدنيوية وإن غلفوها بمسوح دينى أحيانا، وادعاءات وهمية بترشيد الحكام ونصحهم لصالح الرعية. لقد استهدف معظمهم التكسب والارتزاق عن طريق تبجيل الحكام وتحويل مساوئهم إلى فضائل وتبرير سياساتهم الجائرة(١٨).

وبصدد لغة وأسلوب الكتاب، فقد مال – فى الغالب الأعم – إلى الركاكة والاهتمام بالصنعة اللفظية والمحسنات البديعية على حساب المضامين والمعاني. كما فشت الألفاظ الأعجمية، نظراً لعجمة الحكام ومؤرخيهم كما هو حال «ابن تغرى بردي» على سبيل المثال.

لذلك – وغيره – لا نبالغ إذا ما حكمنا بتدهور الفكر التاريخى فى هذا العصر، وهو تدهور يعود بالأساس إلى «الفقر المنهجى». وهو حكم قال به

بعض المؤرخين المحدثين، إذ ذكر «مرجوليوث(١٩) : «النقل شائع، والسطو سمة بارزة، والاجترار والتكرار بديل للإبداع والابتكار». وقال «روزنتال»(٢٠).«لقد عزف مؤرخو العصر على نغمة واحدة» قوامها «المجازفة والجهل». لذلك فمعظم ما كتب – فى نظر «محمد مصطفى زيادة»(٢١)–«كان معيبا» لذلك أيضا «لم تحظ كتاباتهم بثقة الدارسين المحدثين»(٢٢).

تلك رؤية عامة سنحاول مزيدا من برهنتها بعرض الأفكار الأساسية التى طرحها تلميذنا النابه «د. سند أحمد سند» عن منهجية المؤرخ «عز الدين بن شداد» فى رسالته للدكتوراه – بإشرافنا – تلك الأفكار التى لا تختلف كثيرا عما ذهبنا إليه فى حكمنا السابق.

ولد العز بن شداد بحلب عام ٦١٣هـ، برع فى العلوم الدينية وأحاط بطرف من العلوم الدنيوية. رحل إلى مصر عام ٦٥٨هـ واتخذها موطنا ومستقرا، حيث اتصل بالبلاط المملوكي، وحظى برعاية «الظاهر بيبرس» فتقلد الكثير من المناصب العليا، حتى وفاته عام ٦٨٤هـ.

ويشى ذلك بتيسر أحواله فعاش حياة الطبقة الأرستقراطية، الأمر الذى انعكس على كتاباته التاريخية، إذ كان «مؤرخ بلاط»، كما حذق علوم التفسير والحديث والفقه، وكان شافعى المذهب، الأمر الذى أثر فى منهجه التاريخي، كما سنوضح فى حينه.

له مصنفات شتى فى العلوم الدينية، كما ألف فى التاريخ «الروض الزاخر فى سيرة الملك الظاهر» و«الأعلاق الخطيرة فى ذكر أمراء الشام والجزيرة»، و«تحفة الزمن فى طرف أهل اليمن»، فضلا عن تذييل» لكتاب «الكامل» لابن الأثير.

فماذا عن منهجه فى دراسة التاريخ؟

بخصوص «مرجعيته» كان شاهد عيان لكثير من أحداث عصره، حيث شارك فى بعض الحملات العسكرية، كما خبر حياة البلاط المملوكي، وعقد صلات وطيدة مع الكثيرين من علماء ووجهاء عصره، فضلا عن رحلاته

وسفاراته إلى الخارج(٢٣).

لذلك استمد مادة تاريخية أصلية مهمة وظفها فيما كتب من تواريخ وفضلا عن ذلك «سمع عن شهود عيان» واطلع على الكثير من الوثائق، لكنه لم يفد منها الإفادة المرجوة، إذ زين بنصوصها مؤلفاته، دونما تحليل أو تجريح على الرغم من أهميتها بصدد النظم المملوكية، الإدارية والمالية والقضائية والعسكرية(٢٤).

أما عن تأريخه للعصور السابقة، فقد اعتمد على النقل والاقتباس. ويحمد له إثبات مصادره أحيانا، كذا إفادته من مصنفات مؤرخين شيعة من المعاصرين والقدامى(٢٥).

أما عن تصنيفه وترتيبه الأحداث التاريخية، فقد اتبع «النظام الحولى»، شأنه شأن معاصريه، وإن أرخ لأطلال المدن والآثار تأريخا يعتمد طريقة «الموضوعات». وفى نهاية كل «حولية»، كان يسجل تراجم لرجالات الدولة والوجهاء والمشاهير والعلماء والشعراء.

أسلوبه ينم عن اهتمام بالبديع، ولغته سليمة، وإن استخدم بعض ألفاظ العامية أحيانا، يؤخذ عليه الإسراف فى استخدام «النهج الحواري»، دون الاكتفاء بذكر المحتوى والمضمون، كذا الإسراف فى الاستشهاد بالشعر(٢٧).

ينفرد عز الدين بن شداد بسمة إعمال النقد فيما نقل عن المؤرخين السابقين إذ كان يعمل العقل والنظر فى الروايات ويرجح ما يراه منطقيا مقنعا. كما تفرد بمعالجة موضوعات جديدة مثل وصف الآثار الباقية عن القرون الخالية (٢٨).

ولعله تأثر فى ذلك بكبار المؤرخين السابقين من أمثال «البيرونى» كما كان منصفا حين يعلن عن غموض الحقائق المشتبهة، وعدم قدرته على البت فيها(٢٩). مقررا «أن التاريخ معرض للتصديق والتكذيب، وأن واضعه سائق نفسه إلى التعنيف والتثريب».

هذا فضلا عن وقوفه على الأسباب التى تحول بين المؤرخ وبين الوقوف

على الحقائق، ملخصا إياها فى «الخصومة والتحاسد والمداخنة» بين الفقهاء كذا بين «الملوك وتغلب بعضهم على بعض»(٣٠).

ومع ذلك كان مؤرخا «مقلداً» لكن تقليده - حسب قوله - كان «للمؤرخين العدول. على أن قوله مشكوك فيه، خصوصا أنه نقل الكثير عن مؤرخين اهتموا بالأساطير - كالوا قدى - دون تمحيص أو نقد. ويرجع ذلك - فيما نري- إلى اتباعه نهج أهل الحديث الذين غلبوا الرواية على الدراية.

وهذا يقود إلى محاولة الوقوف على رؤيته للتاريخ وتفسيره وقائعه وأحداثه. كانت رؤيته «دينية» تعول على «القضاء والقدر» فالتاريخ من ثم محكوم بالعناية الإلهية. وله شعر فى هذا المعنى نقتبس منه قوله:

من لزم الصبر نال بغيته وطاوعته السعود فى الفلك.

ويشى ذلك بإيمانه - مثل سائر مؤرخى عصره - بالصلة بين طوالع الأفلاك وحركة النجوم وبين الوقائع التاريخية.

ناهيك عن أخذه بكرامات المتصوفة، وأقوال المنجمين، والرؤى المنامية (٣١).

وكان يعتبر عصر الرسول (صلى الله عليه وسلم) والخلفاء الراشدين نموذجا يجب احتذاؤه، شأنه شأن السلفيين(٣٢). ومن ثم قال بالتفسير الأخلاقى للتاريخ. فلطالما قيم الحكام والمشاهير من خلال منظور أخلاقي.

ومع ذلك ، يحمد له ولوج باب «التفسير الاقتصادى - الاجتماعي» - ربما دون وعى - حين تحدث عن تأثير التجارة فى الصراع الإسلامى - الصليبي، كما ندد بالبورجوازية التجارية، مبديا اتسام كبار التجار بالفساد ،والرشوة والسرقة أحيانا(٣٣).

أما عن موضوعيته، فمشكوك فيها، إذ برر كل أخطاء الحكام وسياساتهم الجائرة حفاظا على وضعيته الأرستقراطية. كما سكت تماما عن ذكر الأحداث المتعلقة بهذه المفاسد، فى حين تحامل على الرعية الذين كانوا فى نظره من «أهل الزنا واللواط»(٣٤).

خلاصة القول: إن الفكر التاريخى تدهور فى مصر المملوكية - منهجيا -

الأمر الذى انعكس سلبا على مقومات علم التاريخ الأخري، وأن هذه الظاهرة كانت سائدة فى كل أقطار العالم الإسلامى الذى عاش – آنذاك – مرحلة الإقطاعية العسكرية. وهو أمر يؤكد مقولتنا عن «سوسيولوجية الفكر».

المصادر والتوثيق:

(١) راجع: محمود إسماعيل: سوسيولوجيا الفكر الإسلامى – طور الانهيار، مجلدات ١،٢،٣، القاهرة ٢٠٠٤.

(٢) شاكر مصطفي: التاريخ العربى والمؤرخون، جـ٣،ص١٥٥، بيروت ١٩٩٠

(٣) محمد مصطفى زيادة: المؤرخون فى مصر فى القرن الخامس عشر ، ص٨، القاهرة ١٩٤٩.

(٥) انظر:

أحمد عبد الرازق: المصادر المملوكية المتأخرة ، ص ٣١،٣٢، القاهرة ١٩٧٤.

(٦) شاكر مصطفي: المرجع السابق، جـ٣، ص ٤٥.

(٧) أاظر:

محمد مصطفى زيادة: المرجع السابق ص ٣٩.

(٨) ابن الأعرج: تحرير السلوك فى تدبير الملوك، ص٦٠، القاهرة .د.ت

(٩) روزنتال: علم التاريخ عند المسلمين، الترجمة العربية، ص ٧٤، بغداد ١٩٦٤.

(١٠) ابن إياس: بدائع الزهور فى وقائع الدهور، جـ٢،ص٢٨٨، القاهرة،د.ت

(١١) محمد مصطفى زيادة: المرجع السابق، ص ١٩

(١٢)ابن الأعرج: المصدر السابق، ص ٣١ – ٣٩.

(١٣) عبد المنعم ماجد: الدولة الأيوبية، ص١١، القاهرة ١٩٩٧.

(١٤) روزنتال: المرجع السابق، ص١١٦.

(١٥) انظر:

طيب تيزيني: مشروع رؤية جديدة للفكر العربى فى العصر الوسيط، ص ٤٠٣.،

٤٠٤، دمشق ،د.ت

(١٦) محمد مصطفى زيادة: المرجع السابق، ص ٧٥.

(١٧) أحمد أمين: ظهر الإسلام، جـ٣، ص١٧٨، القاهرة ١٩٦٢.

(١٨) روزنتال: المرجع السابق،ص ٨٦

(١٩) مرجوليوث: دراسات عن المؤرخين العرب، الترجمة العربية، ص ١٧٤، بيروت، د.ت.

(٢٠) روزنتال: المرجع السابق، ص ٩٠.

(٢١) انظر:

المؤرخون فى مصر فى القرن الخامس عشر الميلادى ص٩٠.

(٢٢) انظر:

Blochet: Histoire des sultans Mamlukis,P.9,Panis,1919.

(٢٣) سند أحمد سند: العز بن شداد مؤرخا، رسالة دكتوراه، جامعة عين شمس، مخطوطة، ٢٠٠٤م،ص١٤٣.

(٢٤) نفسه، ص ٥٨ – ١٦٠.

(٢٥) نفسه، ص ٢٠٨

(٢٦) نفسه، ص ٢١٣.

(٢٧) نفسه، ص ٢٢٨، ٢٢٩.

(٢٨) نفسه، ص ٢٣٩.

(٢٩) نفسه، ص ٢٤١

(٣٠) نفسه، ص ٢٤٣.

(٣١) نفسه، ص ٢٤٩، ٢٥٠،٢٥١.

(٣٢) نفسه، ص ٢٥٦.

(٣٣) نفسه، ص ٢٥٧.

(٣٤) نفسه. ص ٢٦١.

قصة

الرجل الذى عاد!

محمود قناية

كان يتردد ذكره كثيرا فى بيتنا .. يسأل عنه الأقارب والجيران.. وكنت صبيا حين سمعت أمى تتحدث عنه بفخر .. كانت تقول:

– أخى الدكتور كمال سيأتى قريبا من أمريكا بعد أن حصل على الدكتوراه بامتياز!

عوضنى الله به خيرا بعد وفاة أبى وأمى!

سترونه حين يأتى ومعه زوجته الدكتورة كريستين..

الدكتور كمال وإن كان هو شقيقى الوحيد وليس لى من إخوة وأخوات سواه.. فهو الظل الوارف للمرحوم أبي، وهو الحنان الغامر لست الحبايب.. وصحيح هو أصغر منى سنا.. لكنه الأكبر مقاما عندي.. هو خالك يا مجدى الذى لم تعرفه بعد فقد كنت صغيراً جداً لم تبلغ عامك الثانى يوم غادر مصر، لكنه سيعود لتراه ويأخذك فى حضنه ويقبلك.. أنت تشبهه كثيرا يا مجدي.. عيناك الواسعتان مثل عينيه، أنفك الصغير مثل أنفه، شعرك الأسود الناعم ينسدل على جبينك كشعره تماماً.. وحين تنام تثنى ساقك اليمنى مثلما كان يفعل وهو نائم.. الولد كخاله يا مجدى..

وفى يوم وصلتنا برقية قرأها أبى وابتسم وسلمها إلى كانت تقول:

«سأحضر ومعى الدكتورة كريستين فى الخامسة مساء غد»

قلت وأنا أنظر إلى أبى وقد انتعش قلبى بالسرور:
– ستطير أمى من الفرح بهذا الخبر يا أبي..
قال أبي: بالتأكيد، خالك وزوجته سيحضران قادمين من أمريكا بعد غيبة سنوات طويلة وهى تنتظرهما باللهفة والشوق..
أسرعنا عائدين إلى المنزل.. سلمت أمى البرقية .. قرأتها.. احتضنتنى وعيناها مغرورقتان بالدمع.. قالت والكلمات تزدحم فى فمها .. أخيراً يا كمال يا حبيبى ستحضر أوحشتنى كثيراً..
متى تمر الساعات لأراك..؟
ترى هل تغيرت..!؟ ما شكل زوجتك الأمريكية؟
هل سنعجبها ..؟ هل ستحبنا..؟
وقالت لأبي: إبراهيم أنا لن أوصيك .. شقة الضيوف، والبيت كله... أريده الآن قبل أن يحضر الدكتور وزوجته أن يبرق .. يتلألأ من النظافة.. أرسل إلى ثلاثة عمال من الذين يعملون فى المزرعة، أريدهم لهذا الغرض.. وأرجوك أرسل معهم الفاكهة والخضار .. وأنا سأقوم بتجهيز اللحم والطيور ، وحتى لا ننسى أرجوك أرسل معهم زجاجات المشروبات، والمياه المعدنية للدكتور وزوجته!
خرج أبى سعيداً بسعادتها وجلست مع أمى وسمعتها تنادى الخالة أم متولى التى تساعدها فى أعمال المنزل وقالت:
– الدكتور كمال أخى سيأتى غدا مع زوجته .. أريدك يا أم متولى أن تأتى إلينا ومعك ابنتك فردوس من الفجر لنجهز غداء الضيوف.. زغردت أم متولى وهى تقول:
– من قبل الفجر أنا وفردوس سنكون عندك يا ست ، وهل يوجد أغلى من الدكتور كمال
يارب تسعدى بأخيك وبمجدى الغالى وترينه كخاله دكتور قد الدنيا..!
وحين دقت الساعة الخامسة فى اليوم التالى كان منزلنا قد اكتسى بالستائر وأضيئت الثريات ونجفة الصالون ، وصارت الحجرات تتضوع برائحة الورد

والريحان.. أما طاولة الغداء فقد امتلأت بما لذ وطاب.. وجلسنا ننتظر القادمين..
وفجأة.. وقفت سيارة أمام منزلنا.. تجمع بعض الأطفال متطلعين إلى السيدة الأجنبية التى نزلت منها وإلى الرجل الذى كان يقود السيارة والذى استقبله أبى بالعناق والقبلات وسلم على السيدة الأجنبية..
كنت أقف كلعبة مهملة بجانب السيارة.. أتفرج عليهم لا يسأل عنى أحد من القادمين!
أقبلت أمى مسرعة .. احتضنت الدكتور كمال وقبلته كثيراً.. كانت تبكى وهى تقبله وتقول:
أوحشتنى يا كمال.. أوحشتنى يا ابن أمى وأبي..! أوحشتنى كثيرا كثيرا..!
ثم عانقت السيدة التى قدمها خالى إلى أمى قائلا:
– زوجتى كريستين!
وقال يقدم أمى لها:
– أختى وفية..
ثم قال بالإنجليزية:
– اسم أختى معناه السيدة التى تعيد الحق تماماً لمستحقيه!
ابتسمت مدام كريستين وقالت لخالى كلمة أجنبية لم أعرف معناها.. لكنه رد عليها بالإنجليزية
قائلاً: ليس الآن.. بعد الغداء سأخبرهم!!
وقفت بجوار أمى فقالت لي: تقدم يا مجدى سلم على خالك الدكتور كمال..
تقدمت وأنا أتعثر فى خطوي.. فقال خالى:
– مجدى .. لقد كبرت .. برافو .. حين غادرت مصر كنت بيبى صغير..!
قبلنى خالى وكانت أمى فخورة سعيدة وهو يقبلنى وقالت:
– مجدى فى الصف الأول الثانوى متفوق فى دراسته ويتعلم الإنجليزية بجانب العربية..
قال خالى: برافو.. شىء عظيم .. هذا يعجب تانت كريستين.. سلم عليها..

سلمت على زوجة خالى كريستين.. ومازلت أذكر أظافرها الطويلة الملونة!
وتناولنا الغداء.. كان الطعام شهياً والحلوى رائعة، وكان أمام خالى وزوجته زجاجات المشروبات والمياه المعدنية يصبان منها فى كاسات بللورية فاخرة كانت تحتفظ بها أمى ولم تخرجها لأحد من قبل!
وكانت أم متولى وابنتها فردوس تقفان وتلبيان الطلبات..
بعد الغداء جلسنا بالصالون ورأيت مدام كريستين ترمق خالى بنظرة ماكرة.. فقال بعد تردد موجها كلامه لأبى وأمى:
نشكركم يا جماعة على اهتمامكم بنا وكرمكم معنا.. والواقع أن هناك موضوعاً جئنا من أجله بعد أن أنهينا كل الإجراءات المتعلقة بى فى القاهرة بحضور المشترى الذى اعتقد أنكم تعرفونه!
قال أبي: مشتر .. من هو؟
قال خالى: إسحق هارون سمسار الأراضي..
هتف أبى كأنه يصرخ: إسحق هارون ..! الثعبان!؟
قال خالى وهو ينظر إلى مدام كريستين باسما: نعم هو!
والواقع أننا كنا نعرف مسبقا مكره ودهاءه.. لكن وبمساعدة كريستين استطعنا أن نجعله يدفع لنا ضعف السعر الذى يشترى به من الآخرين!
قال أبي: وماذا بعت له..؟
قال خالي: لقد بعت له ثلثى أرض المزرعة وهى الأرض التى آلت إلى إرثاً من والدي..
وعلى فكرة يمكن لوفية أن تبيعه ثلث المزرعة الذى تمتلكه .. وبنفس السعر الذى اشترى به منى!
قاطعته كريستين: إننى استطيع أن أساومه وأجعله يدفع أكثر من السعر الذى اشترى به منا لأن احتياجه لثلث المزرعة شديد!
قال أبى: لا .. وفية لم توافق.. لقد عرض علينا ذلك من قبل! واعتقد أنها لن توافق أبداً..!

بالمناسبة يا دكتور.. هل وصلك قيمة نصيبك فى محاصيل نهاية السنة..؟
قال خالي: بالطبع البنك أخبرنى بكل ما أودعته بحسابى أولا بأول.. شكراً لك يا أبو مجدي!
قال أبي: لكن يا دكتور .. هلا أخبرتنا بموعد تسليم الأرض؟
هتف خالي: من أجل هذا حضرنا .. سيأتى إسحق غداً صباحاً فى العاشرة.. سيتسلم الأرض منك يا أبو مجدى بموجب تفويض منى لك فأنت أدرى بالمزرعة.. ولقد أعددت التفويض وأحضرته معى!
كانت أمى تستمع ذاهلة لما يقوله خالى وقد هربت الدماء من وجهها.. كانت تنتفض .. وكانت تقشر له تفاحة فجرحت يدها..
أسرعت مدام كريستين وأخرجت زجاجة من حقيبتها .. واقتربت من أمى وأمسكت يدها ورشتها وهى تقول بالعربية:
– هذا يساعد على أن يطيب الجرح سريعاً!
نظرت أمى إليها.. وإلى خالى وأجهشت بالبكاء وهى تقول:
– هذا جرح لن يطيب سريعاً يا مدام!
نظر إليها أبى وقال:
– هذا جرح صغير يا وفية، وكم تحملت من جراح!
وقال خالى:
– لا تبك يا وفية.. هذا جرح بسيط.. لا أريد أن أسافر غداً وأنت حزينة!
قالت أمى بصوت مختنق:
– لم أكن أتوقع أن السكين ستجرحنى وأنا أقشر لك تفاحة!
قام خالى واقترب منها.. ربت على منكبيها وهى تنتفض .. كانت تنصبب عرقاً.. ووجهها مبتل بالدمع .. عانقته وهى تجهش بالبكاء.. وغمغمت .. أنا لا أصدق .. أنا لا أصدق..!
كنت واقفا بجوارهما.. ولامست يدى يده.. كانت يده باردة.. ونظرت إلى وجهه .. بدا جامد الملامح .. وعينيه مشدودتين إلى زوجته الأمريكية!

فجأة قالت له أمى:

– سمعتك تقول إنك ستسافر غداً.. إلى القاهرة ستسافر..!؟

قال:

– لا.. بل إلى أمريكا..!

قالت: بهذه السرعة..!؟

قال: وراءنا أعمال ومشاريع هناك.. سوف نمولها بثمن الأرض التى بعناها!

سكت خالى.. فنظرت إليه مدام كريستين.. فعاد يقول:

– طبعاً نحن لن ننسى أن نكتب إليكم!

●●●

فى الصباح .. كان خالى وزوجته قد غادرا بيتنا.. ووجدت قميصه ملقى بإهمال على السرير.. أمسكته .. وضعته على المشجب.. كان مخضباً بدم أمى وهى تعانقه بالأمس..!

●●●

نقد

أحمد الشهاوى فى «لسان النار»:

رافع صورته فى العراء ويشتاق إلى زوال

غادة نبيل

الديوان السادس عدا «كتاب العشق»، «أحوال العاشق، و«الوصايا فى عشق النساء» هو «لسان النار» لأحمد الشهاوي.

يحمل لنا الشاعر به وجداً لو قلنا عنه صوفى لقصرنا ولو قلنا عنه وجودى لقصرنا ولو اتهمناه بعدمية احتضان للموت لقصرنا. فكل تجربة كبرى تقاس بالأثر أو المتبقى من الغائب ومراوحات حالات الاشتهاء/ الاتهام أو التمنى/ الإدانة عبر قصائد «لسان النار» حيث الجملة القصيدة أو الجملة النص ممتدة ومتأرجحة نفس التأرجح العهدى بين «أطوال» النصوص وحجمها فى كثافة تعبيرية وأسلوبية تحيل إلى متون ومستويات ثقافية متعددة الطبقات.

بتعب كتب هذا الديوان الذى يقف ما بعد اليأس أو يقين اليأس، بتراكيب تعتمد أسلوب المسند والمسند إليه، معشقاً عشقه بين الغرابة فى الصور حيناً والبساطة فى توصيف الشعور حيناً متوسلاً بهذه «التوليفة» إلى خاصية لا ينجو منها المحب وخاصة لو كان فناناً: العمق.

من تقنيات «لسان النار» حركة دائرية فى غير قصيدة تعتمد – أسلوبياً – تأجيل الإجابة أو الإبانة للنهاية أو الختام عبر دوائر نفى مثلما نجد فى «ريح عاطلة» والتى شعرت بأنها يمكن أن تحتمل ختاماً لها صـ٢١ حين يقول، عقب سلسلة من «لست» فنظنها هذه المرة جواباً ختامياً لها:

«فأنا المتعلق من قشة روحى بخلاياك
أنا الممسوس بحرفٍ من اسمك».

بشىء يشبه دوائر النفى هذه ولكن معكوسها نجد الإثبات، بالتسمية وذلك فى القصيدة التالية «ليل أعمى» حيث يسمى نفسه أو حاله «المحذوف من الذاكرة/ المحذوف من النسيان/ المكتوب بشك فى سيرة مائه».

وهو كذلك «الذابل»، «المعتوم» ، «الداخل»، «السكران»، «المحتفل»، «الواثق»، «الناكح»، «الغارق»، «الماكث»، «الحارث»، «المؤتلق»، «الآكل حسرته»، «الزعلان»، «المحترق بنوره»، «الموهوب الحزن»، «الأبعد من أبعد نجمة».

ونجد صوت الذات يعلو ولو بطريق آخر فى قصائد أخرى حيث يسمى نفسه بعزة مثلما يقول: «كنت الواحى الموحى له» أو حين يعلن «أنا عارف» أو حين يقول مثلاً فالموج موجك والريح أنفاسك».

وفى قصيدة «جسد» حيث تكرار المفردة مفتتح كل صفحة أو فقرة تقريباً يتحرك الشاعر من النثرى البحت – إن كان لهذا الوصف من معنى دقيق – نحو وزنه المختار برهافة:

«لا فوقى سماء
ولا تحتى شجر
يدك اليمين رسالتي
والأخرى حجر
فلتأتنى عبداً إلهاً
فأنا قضاؤك والقدر
فلتعطنى سيفاً لأدخل
فلكم هتكت مشيئتي
وذهبت حراً غير حر».

وهذا نجده كذلك بصورة أخف فى الوزن المكتوم – كما أسميه – فى قصيدة «كتاب من الماء» والجزء الأكبر من قصيدة «لكن إيقاعى هواى».

ونلاحظ تغير موقع الشاعر أو الضمائر ما بين ضمير المخاطب الذى تبتدى به قصيدة «إغراء الحشائش» ولكن سرعان ما يتبين أن الأمر هنا أشبه بمونولوج داخلى يحاور الشاعر فيه نفسه، يصفها ثم ينتقل إلى منطقة مؤقتة ظاهرياً، متهمة الحياد، يقف فيها موقفاً ينضج بحكمة ليست متأخرة إلا بقدر ما نقيس الحكمة بفاعلية

دفاعاتنا آثناء التجربة

«**أصابع الذكرى زبد**

زبد ليبقي

لتفتح المواسم».

لكن هذه الوقفة سريعاً ما تحيل إلى ضمير المتكلم بما يدعم حس القرار أو مصيرية الاختيار – أو ربما – اختيار المصير؟.

«**سأسير نحوك**

سأدوس كل حروف موتاي

وأنجو

سأخلص النخل من أعطافه

لكنه يخدعنا.

كيف؟ .بالشعر. يكشف عن الضمير المدمج فى الخطاب الذى نظنه ضمير المتكلم ويفصح عن الأخرى فيه، المتكلمة:

«**وأكون سيدة اليتامي**

سأقدم الإغراء لك

لغة

تذوبها الكؤوس

وأخلع التاريخ عني

وأدس الحشائش فى يديك».

أقول عن هذا الديوان أن نصوصه التفافية بحيلة إرجاء، لكنها إن أمعنا نجد أغلبها التفافية فى دوائر – على نفسها أو على المتن كحركة عامة أو كتلة متحركة أثناء القراءة ذاتها . الديوان يشبه نفسه. ماذا فى هذا الإعلان أو هذه الخلاصة (وبالطبع لا أقصد نفس الشاعر فدعونا من هذه التأويلات المجرمة أو المزعجة).

إن الشهاوى حين يتبع تقنية تكرار استخدام مفردة واحدة كمفتتح لكل شطر أو بيت عبر أكثر من قصيدة (مفردة «أعود» فى قصيدة «أعود إلى أى شىء» ومفردة «ألا» فى القصيدة الأولى «ختام مفتوح» على سبيل المثال، ونعى النفس عبر كل النصوص فى مرثية تصاعدية مفتوحة على سؤال الموت الذى يطل عبر أكثر من نص بوصفه أول الأسئلة وختامها أيضاً أو «جواب السؤال» (فحبيبه مشغول بهذا وهو مهجوس بنفس القلق الأسيان – شأننا جميعاً) يبدو مؤكداً لتيمة التكرار فى متن الحياة ومتن

الموت (طالما نراه حولنا ولم يحدث لنا بعد). وتبقى الكتابة إذن همزة الوصل بين تكرارين كلاهما شائك ،وحزين. ولعل قصيدة «بها أحتمي» إذ يعترف «**قصيدتى لغتى»، قصيدتي» جسدى**» توكيدا آخر ولكن الكتابة ذاتها نشاط اكتئابى وفى الأغلب نتاج حزن. إذن تتكشف الحقيقة الوحيدة ابنة التجربة المعيشة التى منحت أولى قصائد الديوان عنوانها «ختام مفتوح».

فى هذا معنى المعاودة وإلحاح التأجيل ورجاء التكرار وأيضاً ذلك العزاء الأعرج الذى قد يغيظ ويفرح، عزاء التوقع.

وحده الموت – موتنا وليس موت الآخرين – لا يحمل وعد التكرار. ولهذا هو مرعب . ولهذا – أيضاً – هو مشتهى.

ونجد مثلاً تساؤل البداية فى قصيدة «هل شغف عيناك بأحمد»، وهو المغرم (أقصد الشاعر) باستخدام اسمه فى عناوين النصوص وداخلها عبر أكثر من عمل له، يقول:

«**لما أذهب**
وتروحين إليه
هل سيكون كتابى صوت يمينك»

ومرة أخرى فى المتن: «**نحى الموت/ فأنا/ من أجلك جئتب**».

وهو يقول بهزيمة أكيدة وحزن غائم:

«**ماذا تبصر فى المرآة الآن**؟
شمس تنزف/ تلبس ثوب حداد/ نجم قلق».

وأيضاً:

«**أتكفن بالماء الناشف/ أتغور فى الأبدية**» و«**تحتضر طيور صامتة محنية/ أتصاعد فى العزلة/ مخلوقاً من نار/ جاء من اليتم/ أنتصت لنواح البحر علي**».

وقرب نهاية قصيدة «لا أحد يفكر فى اسمي» حيث هاجسه الحقيقى الذى يجعل ألم هذه الحياة غير محتمل يقدم وصيته:

«**لا أحد يحط العاشق فى عينه**
لا أحد يورث مصباحاً منطفئاً لحفيد
أروح إلى النوم
فلا أحد سينظر فى اسم زال

ولا مرآة هناك
ستعرفنى».

وأيضاً عبر إعلانه: «لا وقت لى فى الزمان». هنا فعل إرادة لا مجرد تقرير حالة عن كائن «يبكى وحدته فى قبر من خشب».

ولعل العناوين نفسها حيث ينتصر الغم على الفرح والموت على الحياة (عزاء لنشيد، أرض فارغة وسماء تكذب، ظل يتيم، قبر حرف يطير، موت أكبر، وحدة، خداع وقت، فراق الفضة، قبور باقية، ريح عاطلة، وغيرها) تجسد هذا الغمر فى ما يبدوان كضين أو نقيضين – الحب والموت بوصف الأول مرادفاً للحياة أو المعنى الأوحد العميق للعيش، ولفكرة الوجودة ذاتها – ولكنهما كأنما عبر اكتشاف قديم متكرر يندغمان فى واحد هو هاجس الموت الذى تتأكد حقيقته بموت النفس من خلال فقدان المحبوب أى فقدان الحب، الفقد والرحيل – قبل أوانه بالموت الفيزيقى والمغادرة غير الإرادية.

كذلك:

«وأوجعنى الخريف
اقتربت من النهاية
حاملاً نعش الملوحة»

ومرة أخرى: «**موتى يهدهدني**»

إن الموت الذى يطل برأسه من النصوص المنكسرة الوجدان هو تنكيس للحب قرار إزالة له، بينما لانزال نتنفس . وهذه القسوة ، كما تتشاكى النصوص عقب قسوة الميلاد وقسوة الموت لا يتحملها الإنسان فما بال الفنان؟ يسحب غياب الحب كل معنى عن فعل الوجود ويتركه قبحاً أعزل بلا هدف أو لزوميات حيث يغدو العيش فعل مجاهدة يومية صلدة ضد كل الخطأ الذى ، حين يغادر المحبون، يكونون شركاء فيه ضدنا، أى ضد محاولة الحياة والعطاء.

ومن الطبيعى أن يفجر هذا أوليات الدهشة ويزيد موقف الغضب وعدم الفهم الأصلى خيال الكون حدة. وكلما ظل الحب المخذول بلا مردود سوى العنف بالهجر والتخلى إلخ. كلما زادت – والحال هكذا – فتنة الموت فى مقابل رعبه وقد يضعنا فى مواجهة وجودية أو حتى عدمية هازئة مع الحياة. فتنة الموت لا تأتى إلا مجل، نتاج معادلة الحسم، كبديل لقانون التكرار أو كما تشى النصوص، تكرار الأذي:

«هل طلب العاشق موتاً
كى يتخفف من هجرانك

هل نام غزال تحت الظل..
ولم يتزوج موته.

المقصود ببساطة ، حين تصبح الحياة رديفاً لتكرار الأذى العمدى أو لألم لا يحتمل، يكف الموت عن أن يكون مؤذياً وربما حتي، فى تمنى العشاق المهزومين،و يضحى مرادفاً للخلاص من حالة الأذي، وذلك بدون وعى بأن هذا ذاته، إنما هو إعلان موت وأذى نهائيين ولا استئناف. شىء أقرب لفعل الانتحار مثلا.

إن نشدان الموت هكذا لا يكون إلا بعد نشدان الحب وصدمته، أى نشدان المعنى وفقده.

يقول الشهاوى:

وفراغاً ينفتح كأيدٍ تائهة. ويكتب كذلك:

«**كسفينة نوح غرقت فى بحر من غربان**
صحراء تنهض من ثلج مجتمع عند النهر
ذهبت لتنام فأزعجت النمل
وسارت نحو شجيرة موت
تخطو ثانية لسماء عجزت عن أن تمشى».

اتهام صريح ، توصيف؟ لا يهم. يدعم المعنى السالف مراراً:

«**إن البرزخ آخرتي/ ومماتى فى حياة أخرى/ ومقامى فى الموتين**».

ملخص أو وثيقة لرهان العجز، لمعنى التكرار الآثم المدنس، أى اللاهدف، للقنوط والسأم والفراغ التام من المعنى:

«**ليس لى سطر أخير**
كى يكون خاتمة
لبدء قيامتى معك»

أحمد إنما يؤكد هكذا «الختام المفتوح» كنهج لسياسة الحبيب أو تكنيك تلاعبنا به الحياة والحبيبة التى تلعب لأنها تجبن أو تضعف عن أن تحب.

كلاهما يروضنا ولكن التكرار لا يتمجد إلا بالعودة للمحبوب والسكن إليه ربما حتى مع علم الفقد الوشيك، وليس بتكرار أو دوام انصرافه وهجره: يقول:

«**لست أحب الهجر**».
ومرة أخرى يدعم هذا أن انتفاء الحالة لا يتحقق بغير تبديل القانون – أى بانعدام الفقد ولا شىء غير ذلك.
«**كلما شفت..**
زال الموت عنى»
ومقولته: «**زدت الأرض بفيض منك**
فلا أحد يموت».
والحقيقة أن النبر المخالف لهذه الروح، لقصائد مثل «قالت امرأة»، أو «حرير أسود» أو «المهجوس بكعبتها» و«مسبحة العاشق وشواهدها» تبدو كأنما كنت قبل القصائد الأولى التى شكلت أكثر الديوان – وإن لم يكن هذا صحيحاً بالضرورة – ولكن تتابع قصائد قصيرة كحبات المسبحة فى القسم الأخير عوضاً عن كونها تتميز إلى جانب الوجازة، بخفة معنى وإيقاع أتاح نفساً وانفساحاً للقارئ لأن «يرتاح» من كثافة الشجن وصراحة التفجع المتتالى عبر صفحات الديوان فى تذكرة حانية من صاحب «لسان النار» بلدة كامنة خلف النار المهيمنة التى يشعلها الحب فى بيداء القحل التى عليها الحياة بدون القدرة على المحبة.. وإن صادفنا الشوه أو صدمنا عدم التقدير.
القصائد القصيرة ألهمها الحب أكثر من الألم وتكاد تكون غنائية القصد، بدون شبهة الغناء أو الوزن الخليلى المعروف،تخالف «استسلام» النصف الأول من المتن ذى النصوص المتألقة بحال الحزن العميق. وربما لا يكون هدف الشاعر أو همه قارءه من حيث الاكتراث بحالته المزاجية عقب النصوص من الاحتفاء بالحب من خلال المحبوب، أو الحب نفسه، لأننا «قدرنا» عليه ضمن اتهام وإدانة للطرف الآخر الذى لم يقدر عليه نفس قدرتنا أو لم يجله بنفس القدر والاستحقاق. وتستثنى هنا قصيدة «تلك رسالتي» لأنه انتصر فيها لموسيقى تلوح ببساطة وتكاد لا تحسبها.
أمر أخر ، فالمحب والصوفى يوقن – حتى وهو ينهدم – بأن ثمة قدسية لقانون التكرار وإن كرهه. و«حبات المسبحة» بنهاية المتن تدعم فكرة التكرار والمعاودة.
أليس التسبيح فعل ابتهال يبدأ كلما انتهى على المسبحة؟ أليس التكرار هنا صلاة وذكراً مقيماً؟ هل يبدل العابد معبوده؟ إن المسبحة هكذا إعلان لتكرارية العواء والصدى محاولة الحياة، بالحب فعلها الأوحد ذو المعني، والارتداد بيأس إلى هوة تنتظرنا لا محالة:
«**أعوى كذئب بالحروف**

وأصمت
كلما نادانى موت بالغياب».

تشتد لغة الوجد ومفردات القاموس الصوفى – إن كنت لا أجترئ كثيراً بهذا – فى القسم الأخيرة «دراويش العشاق»، «القبلة»، «قربان»، «خلودى»، «فيها شفاء لى»، «راحا فى ملكوت الله»، «معراج العارف»، «أصلى فى قدسها»، «شهاد من نور»، «فى الدار الأولى»، «الرحلة المقدسة» إلخ.

وأجدس أن الحزن العارم فى القسم الأكبر من «لسان النار» أى الثلاثة أرباع الأولى من الديوان – باختراق أو استثناء قصيدتين انتصر فيهما الوزن بوضوح مقروء لا مستتر، انسجم مع غلبة نثرية اللغة. وأرجو ألا أشنق لهذه النظرة هنا فما وصف باقترابه من صيغة أو بالأحرى شكل «الهايكو» اليابانى فى القصائد الأخيرة لم يفتجر، علها غنائيته وحكمته واحتفائه بالحب، «الوجدان الوزنى » هنا فى النصوص الأخيرة بنفس الدرجة.

وبالنهاية ماذا نقول لمن يشكو «**إلى البرسيم غربة طائر**»؟ لا شىء، لا نصيحة، فى البداية مذكرينه وأنفسنا:

«ألا تستجدى ذاكرة من نسيان
.....
.....
.....
ألا تسقط مثل حكيم»

الفن للناس

زهران سلامة يعتصم بالرسم

عدلى رزق الله

كنت فى طريقى للاستمرار فى الحديث إليكم عن تكملة جولاتنا فى قاعات متحف الفن الحديث وفنانيه الـ ٤١٣، اعترض طريقى معرض جاد لفنان جاد لم تحظ أعماله – حتى الآن – بما تستحقه من أضواء، وما يستحقه الفنان أيضاً. أصحبكم اليوم للتعرف عليه حتى تستيطيعوا التزود بما تحمله لوحاته من قدرة على الحب والتعبير عنه. ليكن فى كلماتى ما يضىء لكم الطريق إلى فنان شريف فى زمن صعب اختلط فيه الحابل بالنابل.

مازال جيل الستينيات – الذى ينتمى إليه زهران – يواصل تقديم إبداعاته على الساحة الثقافية المصرية/ العربية. نضع أعمال زهران سلامة – بقلب مطمأن – بين إنجازات متميزة لهذا الجيل.

تطرح أعمال زهران أسئلة جادة كثيرة فى مناخ العولمة حيث تفرض الأنظمة السياسية أحادية التوجه بالقوة العسكرية السافرة دون غطاء أخلاقى ما تريد. ذلك فى وقت توحشت فيه الرأسمالية ووصلت إلى حدها الأقصي، فظهرت أنيابها المحملة بالرؤوس النووية وآلات الدمار الشامل.

فى هذا المناخ وهذه الظروف يرتفع صوت زهران بلوحته المفارقة والمختلفة عن كثير من السائد فى بلادنا. لكى نتلمس الخصوصية والاختلاف لابد من العودة إلى جذور كونت هذا الفنان وشكلت ملامح تجربته. يحلو لى أن أذكركم – كعهدى دائما – بأن حديثى ما هو إلا

حديث فنان عن زميل، وهذا يفترق عن حديث الناقد أو المؤرخ.

النشأة:

زهران ابن «معتمد سلامة» الفلاح الأجير البسيط الذى لا يملك غير قوة ذراعيه، وقدر كبير من العناد والصبر والقدرة على تحمل المعاناة. القدرة على العمل فى الأرض إلى حد العشق ، والرضا بما يأخذ من مقابل لهذا العمل يكفى أسرته حياة الكفاف تاركاً الخير لأصحاب الأرض راضياً وغير حاسد أو طامع.

زهران ابن «تفاحة» الأم زوجة الرجل الثري، الذى رحل عنها فى شرخ شبابها تاركاً لها بين الطامعين فى ثروتها. تختار الأم تفاحة العامل الأجير زوجاً لها. يجردها الزوج الجديد من إرث وثروة. ساعد أخاها على الاستئثار بكل شىء لكى تخلص له دون ما يجعل اللقاء بينهما مستحيلا. فعل كل هذا بذكاء فطرى يملكه الفلاح المصرى حتى ولو كان أجيراً لا يملك من عطاء الدنيا شيئاً. استكانت الأم «تفاحة» لرجلها فى كل شىء، إلا فى شىء واحد: تعليم الابن. أراد الزوج لابنه ما كان طبيعياً فى مثل تلك الظروف وأرادت الأم شيئاً آخر. أن يتعلم زهران. وكان أن رضخ الرجل، وتعلم زهران.

حين يتعلم الطفل فى ظروف تصل قساوتها إلى الحد الأقصى فحدث ولا حرج عما سيحدث للطفل زهران. نتوقف الآن عند معجزة خلق الإنسان والفنان.

يهاجم الجميع الفلاح وابنه على اختراق نواميس الحياة وأعراف، نظر القادرون وأبناؤهم نظرة استعلاء إلى الطفل زهران وأبيه. كما نظر الفقراء نظرة استنكار إلى الفعلة التى تخترق الاستكانة والقهر، وبهما تستمر الحياة.

ويحدث الحادث الأكثر أهمية فى حياة الطفل يمر العمدة راكباً. يطلب الأب معتمد من الطفل زهران تقبيل يد العمدة. يحتار الطفل ويجد نفسه مندفعاً بقوة لا يعرف رداً لها ويقول: لا.

لا يلين رأسه لأوامر أبيه ، ولا لصفعاته، ومن بين الدموع ترددت لا..لا..لا.

حاسمة قاطعة ويولد زهران سلامة.

الرسم:

يجد زهران الضائع فى عوز أبيه، واضطهاد التلاميذ القادرين، وغضب أترابه من رحيل زهران عنهم إلى المدرسة، يجد فى نفسه قدرة على الرسم. تعلق رسومه على جدران المدرسة. يرسم ما يطلب منه فى المناسبات الدينية والوطنية. يزهو الطفل بالتغير الذى حدث فقد أصبح لقبه «الرسام». يزهو الطفل ويجد نفسه ويفض الخبيئة.و..

يعتصم بحبل الرسم طريقا لوجوده وكينونته

أعمال زهران الفنية

هذه المقدمة عن حياة الفنان وكيفية اكتشافه لخبيئة عمره «الرسم» تفسر وترد على السؤال المطروح فى الحركة التشكيلية عن عزوف زهران عن السائد، وإعطائه ظهره بالكامل للحداثة حقيقية كانت أو مدعاة زائفة. ظل زهران يرسم ويرسم وفى هذا خلاصه ووجوده.

١ - وجوه

على مدى عمره الفنى يلتقط زهران وجوها من بين جموع الغلابة «واللى على قد حالهم». من لا يملكون حتى القدرة على ارتياد معارضه. من هنا لا يحصل زهران على أجر ممن يرسمهم إلا ابتسامة خجول.

يقول لهم زهران بريشته: أحبكم فأنتم أهلى وناسى وعزوتي.

ولنا أن نعرف هنا أن زهران لم يهرول إلى تغيير موقعه الاجتماعي، وأشكر من قال لى هذه الجملة فى لحظة صدق بمرسمى بكنج مريوط، وهو أحد وجوه السلطة التشكيلية فى مصر، وأنا بالطبع فى حل من ذكر اعتراف هذا الرجل الشجاع، والذى عليه أن يجهر بها بنفسه إن أراد .. وجوه ... وجوه... وجوه. وجوه أطفال الفقراء. وجوه كبار أثقلهم الزمن تاركاً على الوجوه ثنيات الألم، وتضاريس المعاناة. بحيث تصبح الوجوه شهادة «لا» ورسالة حب من الفنان

تعاطف «قصده» الفنان، ينتقل إلى المرسوم والرائى والفنان أيضاً.

٢ - مناظر

يهرب زهران أحياناً من وجه الظلم والظلمة. من قال «لا» للعمدة يستطيع قولها أحيانا ولا تتاح له الفرصة أحياناً أخرى. يهرب إلى الطبيعة - مناظر .. مناظر.. مناظر يأتنس بالطبيعة . يعشق البحر يحج إلى الوادى الجديد. يعيش ذكريات طفولته مرة ثانية فى رسم الحقول ومحصولاتها. يهدينا زهران مجموعة من المناظر فقد وجد فيها الفنان ألفة وأنساً، لا يجده بين البشر فى الكثير من الأحيان.

٣ - وجوده الطير والحيوان

للحمام والبط مكان أثير فى قلب زهران وفى لوحاته.. يربى الحمام والبط ليعينه على الحياة ويوفر له قدراً من «البروتين» كما يحلو له أن يقول. خمسة أفواه غير زوجته تريد الغذاء. يشكر زهران للحمام وللبط تكاثره، ويرسمه شاكراً، ويتأنسن الطير فى أعماله.

الحمار وقد رأيت عم معتمد حين يأتى لرؤية ابنه حين نزور بلدة الباجور حيث يقيم . يأتى عم معتمد راكبا ظهر حماره الطيب. حين يصل إلينا وقبل أن يلقى علينا السلام كان يمسح عرق حماره قبل أن يجفف عرقه هو. كان يربت على ظهر حماره ويطعمه بيديه شاكراً له حمله على ظهره. حين يكتفى الحمار بغذائه وحنان صاحبه. يطرطق أذنيه فى سعادة طيبة وينظر بعينيه الواسعتين فى خجل إلى عم معتمد، ويتمسح بوجهه فى جلباب صاحبه. حينئذ يلتفت إلينا عم معتمد بترحيب بابنه واصدقائه. لا يثقل حتى على ابنه خفيفا يأتى وخفيفا يرحل.

ويرسم زهران الحمار والرفيق الإنساني. حمار ليس مكحول العينين كحمار محمود سعيد. حمار لا يتمسح فى الخطوط الفرعونية ليكتسب مصريته كحمار راغب عياد. حمار هويته مصرية دون محاولة لاكتسابها، فهو كذلك فعلاً.

أرضعته الجاموسة «وشخبت له أمه لبنها فى فمه». حين رسمها نرى فيها الأم/ الجاموسة وقد حدث هذا يحمل الحيوان فى لوحاته سمة المؤاخاة وعدم التعالى.

٤ - المسافرخانة

نفرع الآن إلى أهم ما قدمه لنا زهران سلامة هذا العام لوحات تفرقت على جدران قاعة راتب صديق بأتيليه القاهرة «لوحات المكان» عشق زهران سلامة قصر المسافرخانة، المبنى العربى الذى احترق وحرق معه قلوبنا فقد كانت لنا مراسماً به عملنا به لسنوات كانت وافرة العطاء الفني.

أقام زهران سلامة ما يقرب من الثلاثين عاماً بها كفنان يرسم. عاش جزءاً من تلك السنوات كمسئول عن إدارة مراسم وزارة الثقافة. أحس زهران بالخطر على المبنى وحاول إنقاذه بكل الطرق والوسائل المشروعة، لكن لم تثمر جهوده عن شيء واحترق المكان كما تنبأ الفنان زهران للأسف. عشق زهران سلامة المسافرخانة كما لم يعشقها أحد، رسم قاعاتها فى لوحات تتبعت الضوء وانكساراته بتغير ساعات النهار. يبدأ مع شروق الشمس وينتهى مع غروبه. لا يفارق المكان نهاراً أو ليلاً. كان يقول أأننسى بملائكة المكان وشياطينه. رسم المشربيات وكانت بالقصر أكبر مشربية ورثناها عن فن الفترة الإسلامية.

سجل كل الأشعار الصوفية التى نحتت فى الحجر والخشب على الأبواب والأسقف. تتبع الزجاج الملون والمعشق بالجص فى أبهى صوره. قلت لكم منذ البداية أن زهران سلامة يمارس حبه وعشقه رسماً.

لوحات نقف أمامها مسحورين بعبق التاريخ مختلطا بروائح الزمن القديم وتمتلئ اللوحات بعبق تعبد صوفى عاشق.

الحداثة

هنا نكون قد وصلنا مع الفنان ولوحاته إلى موقف يستحق المناقشة والتأمل. منذ البداية أقول وبوضوح كامل وبصراحة قاطعة أيضاً:

لا أحد يستطيع أملاء وجهة نظره على الفنان الصادق، وزهران من هؤلاء الصادقين. لكننى هنا سأطرح وجهة نظر فى الفكر التشكيلي، سأدعو الفنان إلى الحوار معى عليها وقد يكون فى هذا الحوار فائدة، وبالقطع ستكون هناك فائدة ستعم علينا جميعاً طالما أن النوايا طيبة، وأن الصداقة قائمة والاحترام والقبول.

من حواراتنا معاً أعرف موقف زهران الرافض لزيف من يدعون الحداثة إدعاءً وزيفا. هؤلاء الباحثين عن ثراء مادى وسلطة ستزول مهما أغوت أصحابها. هؤلاء الذين يعتبرون الفن «وسيلة» و«وسيطاً» إلى الوصول لأهداف هى غير فنية، وغير محترمة أيضاً.

بينما زهران الذى أعطى ظهره للثراء ولمن يبحث عنه، وتباعد عن السلطة فوقف على الضفة الأخرى من الشاطئ مناقضا بموقفه من يدعون بالباطل ما لا يملكون فى أعمالهم!!

ويعتبر زهران سلامة أن اللوحة «وسيلة» و«وسيط» إلى حب الناس البسطاء والانحياز إليهم.

لاحظوا معى وجود كلمتى «وسيلة و«وسيط» فى كلا الطريقين هذه نقطة مهمة للتأمل والتفكير.

نأتى بعد ذلك إلى مناقشة موضوع الحداثة الذى يحتاج إلى حديث نتفرغ له وحده، وهو يستحق لكننا هنا سنتلامس مع الموضوع تلامساً أول ببعض الخواطر التى ألخصها فى التالى:

الحداثة ليست شكلا بعينه ولا أسلوباً يتبع، ففى هذا قتل للفن والابتكار.

الحداثة ستأخذ أشكالاً تتعدد بتعدد الفنانين، بل هى كذلك لدى الفنان الواحد أيضاً، فأنا القائل يوما بأن:

الفنان هادم لقانون، خالق لقانون أبداً.

بمعنى أن الفنان عليه تحطيم قانونه الذى تحقق وإلا تحول عمله إلى «المانيرزم» أو بالعربى «الأسلبة» الجاهزة التى تفتت فتحولت إلى «مشق» كما يقول أخوتنا الخطاطون ولهم كل الاحترام.

يقول البعض أن عصر الحكى قد انتهي، وأنا اختلف مع تلك القولة حتى لو كان قائلها صديقنا الكاتب الكبير إدوار الخراط.. فالحداثة فكر ثائر متحرك يثور حتى على نفسه من أجل فن جديد.

الحداثة ليست «عن» ولكن «في»

اعتقد بأن صديقى زهران سلامة قد فعلها يوماً حين قدم لنا فى التسعينيات معرضاً به ثورة على أعماله وفاجأنا جميعاً، ولا أعرف لماذا لم يكمل الطريق الذى بدأه؟

سأعرض كلماتى تلك على زهران سلامة وسأدعوه إلى الحوار، وسأنشر تعليقه مع هذا النص حتى تعم الفائدة ولا تظل الأسئلة حائرة فى عقولنا.

تحية إلى زهران ومعرضه الجميل الذى متعنى فنيا ومن منكم يقترب من «رأس سدر» حيث اختارها الفنان مكاناً لعزلته وأقام بها مرسمه، أدعوه إلى زيارته ورؤية أعماله والحوار معه ففى كل هذا متعة اقترفها معه حين ألقاه، وأنتم جميعاً مدعوون.

بطاقة

زهران سلامة

- مواليد زاوية جروان / المنوفية ١٩٣٩
- عمل بوزارة الثقافة مديراً للمراسم الفنية
- رسم بالصحافة وأغلفة الكتب ورسومها الداخلية
- عرضت أعماله فى كل من القاهرة/ سوريا/ السعودية/ هولندا/ باريس/ النمسا/ المانيا.

يقيم حاليا برأس سدر حيث بنى مرسمه

ت: ٠٦٩٣٤٠٠١١٣٨.

ملف

نعمات البحيرى وشاى القمر:

كتابة الحرية والتناغم

د. مجدى أحمد توفيق

تنقسم قصة «شاى القمر» – أولى قصص مجموعة «شاى القمر» لنعمات البحيرى إلى ثلاثة أقسام فى تقديرى . القسم الأول يضم مشهد الزيارة الجماعية لبيت الراوية. والقسم الثانى يضم مشهد حديث الراوية مع أمها. والقسم الثالث يضم مشهد ركوب الراوية التاكسى متجهة إلى والدها. وفى اعتقادى أن المشهد الأول لا ينتهى بأن تركت الراوية البيت ونزلت، ولكنه ينتهى عند انتهاء حديثها مع صاحب الورشة، وتمكنها من أن تحادث أمها. ذلك أن حديث صاحب الورشة يكمل فى تقديرى المشهد. ولابد للقارئ من أن يشعر بأن هذا المشهد فيه بعض الخلل. فلقد بالغ المشهد فى عدد الزوار حتى ملأ بهم البيت. وبالغ، كذلك، فجعل الكبريت يختفي، والراوية تجده بالمصادفة أسفل البوتاجاز، ثم يختفى ثانية، والأكواب التى استعارتها من الجارات تكسرت تباعا بعد أن ملأتها بالشاى الساخن. وأنا أريد أن أدفع عن ذهن القارئ فكرة أن هذا الخلل النسبى خطأ وقعت فيه الكاتبة. هو، فى تقديري، علامة مهمة تدلنا على أن المشهد فى مجمله رمزي. ويحسن حينئذ أن نرجع إلى

الجملة الأولى فى القصة، لنجدها تنبهنا إلى أن المشهد المسرود لا تدرى الراوية إن كان حلما أو حقيقة، وهو فى الحالتين مشهد رأته رؤية العين على نحو ما. هذا التقديم يتيح لنا – ما لم نقل يستفزنا على – أن نقرأ المشهد قراءة تأويلية تفترض فيه دلالة رمزية بعيدة. للقارئ أن يشك فى صحة هذا الفرض، وأن يتردد فى قبول هذه الاستراتيجية للقراءة. القارئ معذور. ذلك أن أسلوب الراوية فى السرد بسيط، متدفق ، مشهدي، لا يوحى بأنها ترمز إلى شىء مع هذا يصعب على أن أفهم هذا النص بمعزل عن فكرة أنه يصور علاقة الراوية بالجماعة. هم عبء على الراوية. فيهم قليل من الطيبة، وكثير مما تمجه النفس، كالجارات حولها، فيهن جارة طيبة، وجارات غير طيبات. الراوية غير مؤهلة ، أو مستعدة، لأن تستقبلهم، ليس لديها أكواب كافية لتعد لهم الشاي، ليس لها قدرة كافية على أن تمنحهم ما يرغبون فيه وواحدة من الضيوف تعجب لما تراه على الراوية من شعور بالرضا والبهجة والتآلف. لقد ملأت الراوية وحدتها ببهجة خفية، دلتنا عليها بأن وجدنا فى درج مطبخها كرات زجاجية كانت تلعب بها فى طفولتها بعد أن ألقى أبوها بكتبها إلى المرأة صاحبة الفرن فى الأرض الخربة التى تواجه بيتهم لتشعل فرنها بالكتب، فإذا بالراوية لا تخزن لحرق الكتب مكتفية بكرات الزجاج تحررها من الشعور بالقهر. ومثلما أبدت الضيفة نظرة سحرية للراوية تحسدها على بهجتها ، أبدى صاحب الورشة القريبة من بيتها نظرة سحرية أخري. تبدو له ثيابها جميلة تمثل الفنانة الثورية وقد كان هو نفسه يحلم قديماً بأن يكون واحداً من هؤلاء الفنانيين. لا تجد الراوية فى الجماعة سوى النظرات السحرية، وكثيرا من الشر، وثقيلا من العبء ولحظات نادرة من المتعة، مثل لحظة غناء المغنية السمراء فى بيتها.

تحولت الراوية عن الجماعة إلى حياتها الشخصية تحاول أن ترممها. ولكن أمها لا تساعدها. أمهما مهمومة بشعورها الحارق بالقهر من زوجها، والد الراوية. لقد قهرها طوال حياتهما.، وقهر أولاده جميعا، منها ومن غيرها، ولم تنج من قهره سوى

الراوية على نحو ما ربما دلت عليه قصة الكتب التى احترقت فى فرن الجارة، ولاذت بكرات الزجاج تلعب بها وتهزم الإحساس بالقهر. وتتمنى الأم أن يموت قاهرها. تتمنى أن تشهد الحياة يوماً بعد موته. تتعاطف الراوية مع الأم، وتشاركها الأمنية. ولكنها، بعد ذلك تقرر أن تذهب لحضور الغداء الذى دعاها إليه والدها فى بيته الذى يعيش فيه مع زوجة من زوجاته. صورت الراوية تعدد زيجاته تصويراً ساخراً فوصفته بأنه يفتح فروعاً متعددة لذكورته ويبدو أن سخريتها الهادئة سلاحها لمقاومته. لهذا دعاها والدها إلى الغداء لأنها الوحيدة التى تتقهر لقهره.

أرادات أن تركب سيارة حديثة بها موسيقى هادئة. هل تقدم تصورها للحداثة؟. هل تصف طريقتها فى الكتابة: سرد حديث متحرر من تقاليد القصص القديمة. ونبرة هادئة تخلو من التفجع المأساوى فى عالم مزدحم بأسباب المرارة؟. المهم أنها ركبت سيارة تاكسى كان سائقها غريبا، يثبت مذياعه على محطات الأخبار. ما إن تبدأ أغنية. أو موسيقى هادئة حتى يغير المحطة إلى برنامج إخباري. وأبدت الراوية تعجبها من مسلكه . فبادرها بأن اندفع فى كلام متصل عن العالم الذى أصبح قرية صغيرة، وعن أننا أصبحنا جزءاً لا يمكن له أن ينعزل عن سائر الأجزاء. هل يكون السائق نموذجا للفكر السائد؟. لأوهام العولمة؟. هنا بدت لها السيارة قديمة متهالكة، تشبه السيارة التى ترى نفسها تركبها فى أحلامها، قديمة متهالكة، بطيئة، لا تكاد تسير، حتى تضطر إلى أن تحملها. هذا هو مجمل واقعها، يشبه هذه السيارة.

فى مقابل مشهد السيارة مشهد مكمل مهم. فى حديقة اندفع الماء الذى يسقى الأرض فيما يشبه النافورة، فإذا بشاب وفتاة يسرعان إليه، يتلقيان الرزاذ على وجيهما، ويرسلان ضحكاتهما، وإذا بشيخ عجوز وامرأة عجوز يتركان بيت العجائو القريب ويشاركان الشابين التمتع بالرذاذ والضحك، وإذا بجنديين من جنود الأمن المركزى يتركان معسكرهما وينضمان إلى الضاحكين. تكاثر الناس تحت الماء. وأكدت الراوية أنها قد ملت الحديث عن المنطلق الواقعى الذى يربط الأسباب بالنتائج. قررت

أن تترك التاكسى ، وسائقه الغريب، وعدلت عن موعد والدها ، ومضت فى الطريق.

الراوية توجهها أشواق الروح إلى النشوة، والنقاء، والسعادة، وسط حياة مزيفة خالية من التواصل الحميم أو الصحيح. وإذا كان القارئ لا يرغب فى تأويل فإن عنوان القصة يضطره إليه. ذلك أن الشاى لن يضاف إلى القمر إلا إذا اتصلت المتع السحرية لإيقاع الحياة اليومية بأحلام النشوة والنقاء والسعادة البعيدة بعد القمر.

ما أريد أقرره هو أن قصص «شاى القمر» تمتاز بهذا التدفق السردى البسيط، الذى حررته الساردة من تقاليد القص القديمة، وحررته، كذلك ، من الاقتران برسالة واضحة محددة تنتظم حولها الأحداث، ولكنه ، فى الوقت نفسه يظل يحمل إمكانية تأويلية مهمة، تضرب به فى المستوى التحتى للتأويل، فى علاقة الراوية بالعالم حولها: موقفها من الجماعة، جروحها الذاتية، وعيها بالوضع السياسى القائم، وهى علاقة تتفتح دوماً على موقف إنسانى متكرر، تؤسس فيه الذات بهجتها وتآلفها فى عالمها المحدود، ولا تسمح للعالم الواسع حولا أن يضر بعالمها الخاص، وأن يفسد بهجته التخيلية.

وتستمد الراوية تدفقها السردى البسيط من تلبس الخطاب موقف الحديث المستدفق الذى يجعل لغة القص نفسها لغة حديث من الراوية إلى القارئ تعوض غياب الحوار بين الشخصيات بهيمنة لغة الحديث على لغة القص بوجه عام، ومثال ذلك قولها فى صدر قصة «**قفص صغير ملون**»: «**عبارة «اللى فوق واللى تحت» جزء من نسيج حديثنا اليومي، و«اللى تحت» هم الحاجة «وأولادها أحمد ومحمود الأباصيرى والذى راح وحده يحلق فى الأفق البعيد، متجاوزا التقاليد والعادات التركية الصارمة ليحب ويتزوج بنتاً سمراء مصرية، وأنجب منها أطفالاً وعاش بعيداً عن سطوة أمه الحاجة، وكذلك فعل أحمد. أما محمود فظلت أمه تحركه بإشارات أصابعها مثل دمية صغيرة. هكذا كانت تحكى جدتى وأمى وعمتى فى فضاء شمس السطح**» (نعمات البحيري: شاى

القمر – مكتبة الأسرة – سلسلة الأدب –ط١ –٢٠٠٥م ص٨٣).

فى هذا المقتبس تلتفت الراوية إلى ما أسمته «**نسيج حديثنا اليومى**» التفاتاً يدل على تنبهها إلى فعل الحديث وأثره فى تنظيم العالم لغوياً. ذلك أن الحديث يقسم عالم البيت إلى قسمين : «**اللى فوق**» و«**اللى تحت**» . من ثم يغدو تنبهها إلى الحديث اليومى منظماً لحديثها هى يظهر ثانية هذا التأثر بفعل الحديث فى تشكيل الخطاب حين نكتشف آخر الفقرة أن حديثها فى الفقرة كان محاكاة لما كانت تحكيه جدتها وأمها وعمتها. هذا معناه أن لغتها إذ تنطلق من لغة الحديث لا الكتابة، ومن فعل الحديث اليومى بوجه خاص، فإنها سرعان ما تزداد تحديداً ، وتستعير إيقاع ضرب محدد من أضرب الحديث اليومى هو الحكاية. ينعكس ضرب الحكى اليومى على المقتبس انعكاساً بجسده مرورها السريع على حكاية الحاجة ذات الأصول التركية، وأبنائها المختلفين الذين كانت تحرص على أن تسيطر عليهم فرداً فرداً.

ولما كان الحكى الشائع بين المتحدثين فى الحياة اليومية يلخص الأحداث تلخيصاً يلائم تدفق الحديث – على خلاف الكتابة الأدبية التى ألفت أن تعنى بالتفصيلات، وأنساق اللغة، وتقنيات السرد – فإن المقتبس يمثل هذا الحكى اليومى المتدفق بما جمعه من معالم الحياة لأسرة كاملة.

قد تلحظ أنها اختارت أن يكون المكان سطحاً مشمساً وقد كان المكان سطحاً فى قصة «**وجوده على الجدران**» كذلك. وكان المكان المفتوح الذى يناسبه وصف الفضاء فى المقتبس هو المكان المختار جمالياً فى معظم قصص المجموعة. وإذا بدأت القصة فى مكان ضيق أو مغلق، نحو الشقة فى قصة «**شاى القمر**» السابقة، فإن الأحداث سرعان ما تغادره وتخرج إلى الطريق بعد قليل. يلتقى ، من الوجهة الجمالية، المكان المفتوح، مع تركيز نظرها على واحد من أبناء الحاجة هو «**الذى راح وحده يحلق فى الأفق البعيد، متجاوزاً التقاليد والعادات.. الصارمة**». فى الحالتين: المكان والشخصية المتمردة التى تركز عليها النظر، تبرز فكرة الانطلاق،

والتحليق، والطيران، بوصفها نوعاً من الدلالة الجمالية المهيمنة على النصوص، يصعب أن نفهم النصوص بمعزل عنها.

ولا تتصورن أن قصص المجموعة تجرى على النحو الذى رأيناه فى قصة «**شاى القمر**» بغير تنويعات على صورتها، ففى المجموعة تنويعات ملحوظة. منها عناية بعض النصوص بشخصيات أخرى غير الراوية، ترصدها رصداً، وتضعها فى بؤرة النظر وتحول الراوية إلى عين مراقبة لها. ذلك شأن قصة «**وجه ريم**» فيها ترقب الراوية امرأة اسمها ريم، تزور أسرتها كثيرا، تخلب الألباب، وتستدر العطف بحكايات كاذبة جذابة ترويها، تطلب بعدها قروضا لا تسددها. تضيق الراوية بريم وخداعها، ولكنها لا تستطيع أن تفعل شيئاً يوقف خداعها. قد ترى فى ريم نمطاً اجتماعياً تلومه القصة وفاقاً لظاهرها المقبول، وهو وحده يكفى لقراءتها. وقد تراها تمثل نمطاً من الكتابة المخادعة ترفضها الكاتبة وتقاومها، أو من زيف العلاقات الاجتماعية وخداعها تفضحها القصة. بهذا تتعدد إمكانات تأويل القصة على ما تقدم. على أية حال تتراجع الراوية فى هذا النص وتتحول إلى عين مراقبة وتبرز شخصية ريم فوقها.

وبلغ التراجع فى قصتين من قصص المجموعة درجة التنازل عن ضمير المتكلم السائد فى المجموعة، والقبول بضمير الغائب فى قصة «**أول الرقص**» وفى قصة «**طرق سرية للحزن**» فى الأولى كان الأجنبى يعلم مجموعة من الفتيات، منهن فلاحة جاءت من وراء الجاموسة، الرقص، ويأتى حجرات نومهن ليلاً. وما أسهل أن نضع الغرب الاستعماري، أو الأمريكي، محل الأجنبي، والعرب محل الفتيات، ومصر محل الفلاحة، لتكشف إمكانية التأويل التى لا تمنع من قراءة القصة على ظاهرها. وفى القصة الأخرى أخذت من جارتها المدخنة التى تثرثر مع جارتها المحجبة عنواناً خرجت تجد فى البحث عنه. سمعت غناء سخيفاً فى التاكسي، ووصلت إلى المبنى المقصود، وصعدت الطابق الخامس عشر، وضلت بين الحجرات، ورجل الأمن

يستدعى ملتحياً وآخر ضخماً، ورجل عربى غير مصرى يظهر ، وأحدهم يخرج من مكتبه بيده صاجات رقص. يبدو أنها جاءت لكى تفتش على حسابات المكان لحساب الضرائب أو مشابه. فى القصتين نشعر أن الراوية تتأمل من خلال الأحداث أوضاعاً أوسع من وضع الذات وعالمها المحدود لهذا تتوارى كل التواري، فيغدو الضمير السردى ضمير الغياب. على أية حال لم يحدث هذا إلا فى قصتين من ثلاث عشرة قصة هى عدة قصص المجموعة، وكتبت جميعها بضمير التكلم، أو بالأحرى المتكلمة.

ولقد استخدمت قصتان من قصص المجموعة خطاب الحب، هما «**يوم اللطافة**» و«**رسالة إلى رجل مطمئن**». دارتا حول علاقة حب بين الراوية ورجل ما ، تسعى الراوية إلى أن تشجعه على أن يحلق معها، وتنهى القصة الأولى بأن يسقط منهاراً بغير تحليق، وتنتهى الأخرى إلى أن يواصل إهداءها الأجهزة الحديثة، وأخرها جهاز كومبيوتر، علامة على استغراقه فى القيم المادية، خلافاً لتوقها إلى تحرير الروح، لهذا تنتهى إلى إدارة برنامج على الجهاز يخص الحزن، والجنون.

ومن الملحوظ كذلك أن القصتين الأخيرتين فى المجموعة: «**المشهد الأخير**» و«**شكرا للذين لم يقتلونا**» اهتمتا بطبقة المثقفين. مثلت الأولى المثقف فى صورة صديق للراوية كان مثقفاً ثورياً ولكنه كانت انتهازياً وصفته بأنه ذئب كان يقترض منها كلما احتاج مالاً ولما أحس أنه مراقب ترك معها أوراقه التى تخصه، وانتهى بها الأمر إلى أن هاجمها رجال الأمن ، فتشوا سكنها، وأفسدوا محتوياته، واقتادوها معهم، وقدمت القصة الأخرى نموذجاً مضاداً لهذا النموذج السابي. ففيها كانت صديقة الراوية شاعرة، ريفية ذهب بها والدها إلى الغرب،. وسنة بعد سنة من حياتها فى الوطن ران عليها الإحباط، حتى قررت أن تكف عن كتابة الشعر. ولما كانت شخصية الراوية فى المجموعة كلها شخصية إيجابية، متفائلة، مصرة على أن تهزم اليأس، وعلى أن تحلق بروحها وخيالها، فإنها تجتهد فى أن تدفع صديقتها الشاعرة إلى أن تواصل كتابة الشعر بوصفه وسيلة للتحليق والتحرر. ولكن الشاعرة لا تظهر استجابة رضا لدعوة

الراوية . تودع الشاعرة الراوية، وهى تركب القطار عائدة إلى بلدتها، كأنه الوداع الأخير بينهما، أو كأنه قرار بالموت تتهيأ له بهذا الوداع. ولم يبق للراوية سوى أن تواصل تفاؤلها، وتآلفها مع نفسها ، وتحليقها، لتكون هذه المعانى آخر ما يبقى للقارئ من السطور الأخيرة فى القصة، وفى المجموعة كلها.

ولعلنا نلحظ أن النموذج السلبى الانتهازى الذى يستحق الاحتقار كان رجلاً والنموذج الإيجابى الذى يستحق التعاطف والتقدير كان امرأة قد تكون صديقة محبطة مثل هذه الشاعرة اليائسة، أو منتصرة على الإحباط مثل الراوية نفسها. هذه الملحوظة تضيف إلى المجموعة بعداً نسوياً. يتضح هذا البعد فى ثلاث قصص: «**الساحرة**»، و«**عصابة البنات**»، و«**قفص صغير ملون**» تروى الأولى أن أم سارة كانت تلام لأنها لم تنجب ذكوراً مثل نساء العائلة الأخريات اللواتى يزهين بإنجابهن الذكور. ولكن هؤلاء الذكور سرعان ما أصبحوا جميعاً عشاقاً لسارة، واتباعاً لها، يأتمرون بأمرها، ويكيدون لكل شاب يتقدم للزواج منها، حتى يجبروه على الرحيل والعدول عن الزواج منها. وتخدع سارة هؤلاء الذكور جميعاً فهى تسافر لتستكمل تعليمها خارج البلاد، وتعود معها مؤهل علمى رفيع، وطفل، وزوج غربى وسيم، فنالت أمها بها شرفاً تختال به، وانقلبت النساء الأخريات إلى تمنى لو كن قد أنجبن فتيات لا ذكوراً.

وتروى «**عصابة البنات**» شعور البنات بالضيق لأن الصبى الوحيد بينهن يستطيع أن يمشى على سور ملجأ الأيتام، وهن لا يستطعن خشية أن تنكشف سيقانهن، ثم يلجأن إلى حيلة ناجحة، فيرتدين بنطالونات بيجامات تحت جلابيبهن، ويتسلقن السور، ويمشين عليه آمنات يستعرضن براعتهن، يبرهن على أنهن لسن أقل براعة من الذكر.

ونرى فى «**قفص صغير ملون**» الجار الذى يأخذ قطة الراوية. ويحبسها فى قفص صغير ملون، وتترك له أم الراوية ما أخذ، وتعوض ابنتها بقطة أخري، ولما رأى القطة

الأخرى طمع فيها فثارت عليه الراوية متمسكة بقطتها الثانية، فنظر إليها نظرة إعجاب شعرت معها أنها قطة يطمع فيها، سيضعها فى قفص صغير ملون. هو شعور سيلازم الراوية والولد يكبر، ويصبح ضابطاً، ويستمر تدليله، وحصوله على كل ما يريد.

ينتشر هذا الملمح النسوى بفكرة الحرية والتحليق التى تجد لها رمزاً مناقضاً فى القفص الصغير الملون بوصفه علامة السجن والقهر والعجز عن الطيران.

ولا يقتصر الأمر على مقاومة سلطة الرجل، بل الغاية مقاومة أشكال الاستبداد جميعاً.

بل إن التنويعات التى رصدتها فى المجموعة تظل علامة على أن المجموعة تظللها روح عامة واحدة. تتمثل بداية فى الحكى المتدفق بلغة الحديث، أو بإيقاعه، ويبلور الحكى نفسه فى مشاهد حية مألوفة محررة من تقاليد القص المتوارثة أو القديمة، ومحررة كذلك من الرسائل البارزة القاطعة المستفادة من الحكاية، ما عدا العبارات المرسلة عن الواقع السياسى العالمى فى لحظات عابرة.

يستند هذا كله إلى معنى ملح متكرر، يتردد فى ثنايا المجموعة، ويحوم عليها. هو الإلحاح على فكرة الحرية، والإطلاق ، وتناغم النفس مع نفسها.

قصة

سحر من المغرب

سعد القرش

لبضعة أشهر غابت البهجة عن الدار، وعن أوزير كلها؛ إذ ظل الطاعون يسري في السكك والغيطان الحوارى، ويلتهم من يقابله، حتي خلت الدنيا من الحياة، فلا أفراح تقام، ولا صلوات في جامع عمران، باستثناء صلاة الجمعة، التي يخطفونها خطفاً. أما الأرض فصارت خراباً، عدا مساحات صغيرة، قريبة من السور، يسرق أصحابها ساعة ليزرعوها، حين تشتد حرارة الشمس.

كانت السكة الوحيدة العامرة هي المؤدية إلي المقابر. ولم تشهد جنازة زحاما، فلا يشيع الميت إلا أبناؤه وأهله المقربون، خوفاً من أن يموتوا في الطريق، فلا يجدوا من يبادر إلي دفنهم.

ولزم عمار داره، مكتفياً بإعادة قراءة أحد كتابين عاد بهما إلي أوزير، ساخراً من مقولة كعب الأحبار عن جبن المصريين. وفشل في فك رموز الكتاب الثاني، وكلما تسلل الطاعون إلي الدار. من السطح أو من الباب واختطف نفساً، ضاقت عليه الدار، فيلجأ إلي صدر أمه هند. ولكن الدار اتسعت عليهم قليلاً، بانضمام المغربية، كإحدي سيدات الدار، بعد موت زوجها.

وعلي يد المغربية وقابلة من الغجر، وضعت صفية ولدين، ولم تهف نفس عامر إلي النظر إلي ولديه، واكتفي برؤيتهما عن بعد، في غربال، ملفوفين في خرق بالية. وظل مشغولاً بصفية.

كانت صفية تمد إلي عامر يدها، ليدفئها بكفيه، وتتحامل علي نفسها بالابتسام، لكي يطمئن وفي هذيانه، قال لها كلاماً كثيراً، متفادياً أن تفضحه دموعه، فحكي عن أيامه في الأسر، واشتياقه إليها. وكانت تتظاهر بالتجاوب معه، والفرح بحكاياته، في حين تخذلها عيناها، بانطباق الجفنين علي نور الروح.

زهد عامر في حياته، معرضاً عن الطعام، حتي كاد يرمي نفسه في النيل، ليتخلص من عبء انتظار شفائها.

ثم خفضت المغربية رأسها، متوسلة إليه أن يتناول بعض الطعام

– ستي صفية أمرتني بتحضير الأكل لك يا سي عامر.

فقام من السرير، ووجد صفية غائبة تماماً، يرفع صدرها الغطاء بصعوبة، فأزاحه عنها، وتنفست بعمق ، ونهته أمه هند، وغطت المريضة:

– ضعيفة يا ابني ، تموت من البرد.

– البرد أحسن لها يا أم من الموت من خنق نفسها بالغطيان.

لكنه لم ينهر المغربية، مقدراً أنها كذبت عليه بحسن نية، حين أتت إليه بالطعام.

وذهب إلي الأريكة، عند الفرن، ونظر إلي واجهة الدار، وهز رأسه، إلي أن استكان. وخيل إليه أن أمه تردد بصوت صاف:

يا شابة يا أم الشباب الزين

لولا شبابك ما بكت لي عين

فاستيقظ من إغفاءة، وكان مهيأ لتلقي طعنة أخري، من قدر لا يرحمه، ولكنه منح نفسه أملاً ببعض التلكؤ، عن دخول الدار، ليري بعينيه ولم يكن قادراً علي الحركة. وكانت هند تقول كلاماً منغماً يشبه الرثاء.

فجري إلي السرير، وأطلق صرخته:

– صفية ماتت يا أم؟

– الله يرحم الجميع.. جدودك ووالدك كان زينة الشباب، وشقيقك سالم وابنه وامرأته.

كانت تنظر إليه، ولكنها لا تراه وتواصل حكايتها:

– مبروك والدك خاف الموت مرة واحدة، وبعدها مات

كانت تحكي بلا مرارة، كأن زوجها يسمعها ويراها، وانتقلت من الحجرة إلي وسط الدار، قريبا من المدخل، ورفعت جلبابها بذراعيها، وروت حكاية اللوتس، حين كان زوجها يرفعها ويداعبها، والعمة حليمة تستعجلها الرجوع إلي الفرن. وقالت ضاحكة إنه كان مضطرباً، يتصبب عرقاً، وهي غشيمة غير فاهمة، حتي بعد الزواج، حين أغلق عليهما باب.

وبكت ناعية زوجها مبروك، ناسية أن صفية زوجة عامر هي من ماتت، وتنتظر الدفن.

وصرخ عامر:

– صفية ماتت يا أم.

وقالت له إن علي صفية أن تحمد ربنا، لأنها وجدت من يغسلها ويكفنها ويصلي عليها، ويمشي في جنازتها إلي المقابر، فمن مات محظوظ بالأحياء.

- الحسرة علينا، أن يموت ناس أوزير كلهم، وما يبقي أحد يصلي عاينا.،

بعد دفن زوجته، مر بجامع عمران، ودخله لأول مرة.

كان خلي الذهن، يحب الله من قلبه، راضياً بقضائه. وصلي ركعتين، ناسياً أن ينوي وعلق بابتسامة خفيفة:

- رحمة علي صفية.

أسر عامر لعلي الله القهوجي بأنه صلي، من دون نية محددة، يتوجه بالركعتين إليها. ولم ينشغل القهوجي أو اتباع عامر من العبيد أو أصدقائه العائدين معه من تغريبه ربع قرن، بحكاية النية، وإنما بالصلاة نفسها. وأراد القهوجي أن يخفف عنه، فقال إنهم يقولون إنك، يا سيدي ما صليت قبل العودة إلي أوزير.

وقال عامر باطمئنان المؤمن:

- كنت في طنطا أوالمحلة، أو سمنود في الأسر، ونسيت الصلاة.

صمت القهوجي، وتذكر أنه هو أيضاً لم يكن يصلي في المدينة، أية مدينة، مهما تطل إقامته بها، وحين يجتاز أوزير، يفكر في الصلاة، قبل أن يقرب زوجته.

وقال لعامر:

- الله لا يحب المدن.

فعلق عامر من غير تفكير:

- وهي لا تحبه.

وهم بالخروج ، وهو يستغفر الله مانعاً بادرة ابتسامة.

لكن نوح المراكبي أوقفه، وأشار إلي ممر جاف، هابط من أعلي الشاطئ إلي وجه ماء النيل بين مرتفعين من طمي الفيضان. وقال إنه شاهد طيف والدته، كانت تسبر بخفة، كأن قدميها لا تلمسان الأرض، حتي بلغت الماء، فبسطت طرحتها، كأنها مركب، إلي أن غابت عن عينيه ولم تبال بتوسلاته إليها بالرجوع، ولا التفتت إليه.

انتظر عامر علي الشاطئ، حتي غربت الشمس، علي حين جابت مراكب الصيادين نهر النيل بموازاة أوزير بحثا عن جثتها حتي اقترح أحدهم وضع رغيف عيش، فوقه حبات من الملح علي صفحة الماء، وتبع الصيادون الرغيف، معتقدين أنه سيغوص حيث توجد هند مع إحدي الجنيات.

واستأذن مؤذن الجامع ليرفع أذان الفجر، ولم يذهب إلي الصلاة أحد.
كانوا ينتظرون علي الشاطئ، مجاملة لعامر، وخوفاً علي أمه هند، وسأل عامر نفسه:
كيف طاوعها قلبها، حتي تترك حفيدين يتيمين؟
مع غروب شمس اليوم التالي، تأكد لعامر أنها غرقت، وجرف التيار جثتها، باتجاه سمنود.
ولكنه تخوف من فكرة غياب أمه، بعد خلو الدار من أى سند لظهره، وقدر أن سقف السماء يقترب من الأرض، وأن الذين خطفهم الطاعون هربوا من انهيار السقف والجدران، لائذين بالموت، وأنه وحده يواجه عبئا، لا مفر منه حتي بالطاعون، ورجح ألا تكون أمه قد اقتربت من النهر، إلا في أوهام المراكبي.
عاد إلي الدار التي أمست ضيقة وخانقة؛ فلم يحتمل البقاء بها، وخرج إلي الأريكة.
ولاحظ أن كل الوجوه التي رآها لرجال. وفي حلم خاطف، زارته نساء أقمن زمناً في حياته أو في خياله.. من ابنة رينيه، إلي المرأة التي أحيته ما بين سمنود والمحلة الكبري، بعد موت شقيقه سالم. وانبسط وجهه لمرأي صفية، علي النورج، محفوفة بهالة من الإشراق والعناد.
ولكنه انتقض علي صوت المغربية:
- الأكل يا سي عامر.
كانت قد تفننت في صنع أصناف من الأطعمة المغربية والمصرية، للسيد الذي لم يذق طعم الزاد، علي مدي يومين، ووضعتها إلي جوار الأريكة، علي الطبلية، وأمرت العبيد بألا يوقظوه، إلا بعد انتهائها من رص الأطعمة- رجحة أن رائحة الشواء والطبيخ ستنبهه.
ففزع عامر من غفوته، وضرب الطبلية بقدمه، ونهر المغربية بصوت عال أزعج ابنيه فبكيا، وهرعت إليهما، وانشغل العبيد برفع الأعمة المختلطة بالتراب.
خنقة بكاء ولديه، فنظر إلي شجيرة التوت، التي لم تورق وجفت كعصا. وتوقع جفاف ابنيه، جلدا علي عظم، حتي يموتا مثلها فيستريح من قاتلين صغيرين، فرقا بينه وبين زوجة لم تكن قبل الوضع، تعاني تعباً، ولا ماتت بالطاعون، وإنما من نزيف سببته صعوبة الولادة، كما قالت له القابلة الغجرية.
●●● لام نفسه، علي ابتعاده عن صفية أكثر من عشرين سنة، ولم تهنأ به إلا قبيل انطفاء شمس دنياها واستهان بحياة تخلو من مثلها، وبدار لا تعمرها امرأة.
●●●
اعتاد الرجال ونساؤهم أن يقضوا مع عامر أول الليل، منشغلين بشي الذرة، وتناول القهوة والإشارة في جانب من السمر إلي أن أمه هند ستعود يوماً، وتملأ الدنيا صخباً، ويكبر في حجرها الحفيدان، وكان عامر ينتقض كلما ذكره بولديه أحد كأنهما عدوان.

والتمست منه نساء، في مثل سن أمه، الخروج ولو إلي الغيط بدلا من الموت كمداً، وداعبنه قائلات إنه ربما أعجبته أمه، فيسعد سيدها إهداؤها له، وعجز عامر حتي عن الضحك، واثقاً بأنه لم يعد قادراً علي شيء، وأن الله ينتقم منه، بسلبه قدرته، ليصبح والخصيان سواء.

كان أول خروج لعامر من داره، حين اقترب منه القهوجي، قائلاً بتردد إن من واجبه كسيد لأوزير، أن يعزي الشابين الأجنبيين كارلو وموران في وفاة الفرنسي الكهل رينيه.

فارتجف مستنكراً أن يرث الأغراب غربته مؤكداً أن رينيه ابن البلد، ولأوزير فيه أكثر منهما سنوات بطول العمر، مقابل أيام جمعتهما به. وسأله إذا كان أحدهما أو كلاهما أوعز إليه في حق تلقي العزاء أو أن يأتي عامر خاصة لتعزيتهما. فنفي القهوجي.

هز عامر رأسه باطمئنان، وقال إن أهل أوزير أولي بتلقي العزاء في رينيه، من الفرنسي والبندقي ونهض معه.

شيعوا رينيه، في المسافة القصيرة الفاصلة بين بيته والكنيسة. ورسم موران وكارلو علامة الصليب، وقرأ عامر ورجاله الفاتحة علي روح الفقيد.

في المساء أقيم في الساحة القريبة من البوابة سرداق للعزاء، تواصلت فيه تلاوة القرآن، ساعات بسبب كثرة المعزين من القري الأخري في رجل عمل في أرضه كثير من الشغالة والفواعلية ونجاري السواقي، ولم يؤجل أجرة أحدهم إلي اليوم التالى.

تجرأ القهوجي، وهو يناول عامر القهوة الخالية من السكر، وسأله عن اسميهما.

وغاب عامر عن القهوة والقهوجي والسرادق وقارئ القرآن، وزكريا ويحيي وعيسي وإسماعيل، وأنبياء سورة مريم ولم ير أحداً من المعزين الذي يصافحونه شاعراً لأول مرة بالتقصير في حق ولدين لا ذنب لهما في شئ وليس من الحكمة أن يعاقبهما ويتجاهل منحهما اسمين.

وأنصت إلي قارئ القرآن، في تلاوته سورة مريم، حين بلغ آيات «وأذكر في الكتاب إدريس إنه كان صديقاً نبياً ورفعناه مكاناً عليا. أولئك الذين أنعم الله عليهم من النبيين من ذرية آدم وممن حملنا مع نوح..».

لم يتابع بقية الآية، عازماً أن يكون اسمه ابنيه إدريس ونوح، ولكنه تذكر نوح المراكبي، الذي أبلغه نبأ غرق أمه، فتشاءم به، وقال للقهوجي:

- إدريس ويحيي.

وأتبع مجيباً عن سؤال لم ينطقه علي الله القهوجي:

- كلهم أنبياء والسلام.

ورأى القهوجي رضا عامر عن ولديه فرصة ليقول بهدوء إنه يريد أماً لابنيه إدريس ويحيي. وتردد أن يحدثه في شأن زواجه بسيدة تحبهما كثيراً. وأكد أنها وحدها التي تعرف أيهما ولد قبل شقيقه.

فقال عامر:

- الأول إدريس.

ثم انتبه إلي أن القهوجي لم يقل له من تكون تلك المرأة. وقال إنها السيدة المغربية.

عز علي عامر أن يتزوج أرملة متأسياً علي أيامه من طنطا والمحلة الكبري ولم تتسع ذاكرته لنساء كان في حياتهن الأول، من دون أن ينشغل بمعرفة أسمائهن.

في رجوعه من السرادق إلي الدار لم يستبعد أن تصبح المغربية أما لولديه وزوجة له، حتي لو لم يقربها. وكانت في الأيام السابقة أكبر من جارية. وأقل من زوجة، ولم يفكر فيها كأنثي، وظلت بحكم حب جده عمران وأمه هند لها، مثل زوجة أخ، وتذكر أنه لم ينظر إلي وجهها، ولا تحمل ذاكرته ملامحها ، وحين فكر فيها زوجة له، سوغ ذلك لنفسه بأنه لم يعرف زوجها.

ومن مجلسه علي الأريكة، أتته رائحة الطيب، سارية من الدار. وتمني أن تأتيه بالعشاء، لينظر إليها ولكنها أرسلت بالعشاء عبيداً. وكلما طلب شيئاً، هو أو القهوجي أو أحد الرجال الذين ضاقت بهم الطبلية، أرسلت المغربية به عبداً، وحدثته نفسه أن من حق ولديه أن تكون لهما أم، وقدر أكثر من مرة أن تكون المغربية مناسبة، وقرر ألا يكرر خطأه بإضاعة الفرصة، فليس في العمر خمسة وعشرون عاماً أخري، كتلك التي أضاعها علي نفسه وعلي صفية.

●●●

بعد إنصرافهم، طلب عامر إلي زوجة علي الله القهوجي أن تأخذ معها إدريس ويحيي، ولكن المغربية أشارت إلي أن الولدين لا يكفان عن البكاء إلا معها. ورفضت أن يناما في حجرة بعيدة مع إحدي الإماء. وحين اختلي بها، ومد إليها يده، تأودت هاربة، كأنها فرس حرون وجري وراءها كصبي يري أنثي لأول مرة قافزاً من السرير إلي باب الغرفة إلي باحة دار أخليت لهما.

لم يكن قد مسها بعد، وحين أمسك بها، كان يلهث من التعب. وأدهشه عدوه خلفها، وظن أنها خجلي، ومدد ساقيه، ويرفق ضغط ركبتيها وبسط ساقيها مثله، فاستجابت ثم راح رأسها علي فخذه، وداعب شعرها، ثم مضي الوقت في صمت لا يقطعه إلا هديل حمامات، وقأقأة دجاجات علي سطح الدار. وتذكر حكايات أمه عن ليلتها مع أبيه في طنطا، وكيف كسا جسدها بكل ما عثر عليه من بيض الطيور علي سطح الطيور علي سطح المنزل. وابتسم في حين كانت المغربية تنظر بحياد إلي الجدار، كأنها لا تري.

رفعها بين ذراعيه، وصعد السلم متجاوزاً الدور الأعلي، قاصداً السطح وكانت نسمات الهواء أشد مما

يحتمله جسدها الضئيل، فالتمست منه أن يهبط بها إلي الغرفة. كانت لا تزال بين يديه. وجسدها قوس ينساب حول صدره، كأنه يلتحف بها، وفاتح الباب برفق، حتي لا يستيقظ ولداه. وسحب فوقها الغطاء، وقبل أن يعتدل ، تعلقت بعنقه وجلست إلي جواره وكانت ساقاه علي الأرض، يتأهب للانصراف في أي وقت.

غضت طرفها، وقالت بحياء:

– من حقي أني أختشي منك يا سي عامر.

كان قد بلغ من الملل حداً لا يحتمل معه أن يذكرها بأنها أمست زوجته، ولم يشأ أن يخدش كبرياءها ووحدتها في بلد غريب، إنه تزوجها لكي ترعي ولديه.

وأضافت بعد أن رفعت بصرها، من دون أن تجرؤ علي النظر إلي عينيه:

– من حكايات سي الحاج وستي حليمة وأمي هند والقهوجي عنك، تصورتك فوق الناس. أعجبه ذكاؤها، وحسب أنها تسعي إلي إرضاء غروره، وواصل الإنصات إليها. ورأى أنها تتكلم بلا تكلف، ولا تعني شيئاً آخر أكثر من الكلام، ولا تهدف إلي استمالته إليها.

علا صوتها بالضحك:

– وأنا في سمنود ، من يومين، سألوني عن بلدي، قلت من دار سي الحاج عمران، من حريم سي عامر سيد أوزير.

سمع بكاء أحد ولديه فنهض، ووقفت علي حافة السرير، وتعلقت برقبته من الخلف وقال إن إدريس هو الذي يبكي بلا سبب ويزعج أخاه، وأسعده أنها تميز بكاء أحدهما عن الآخر، وتتحدث عنهما كأنهما ابنا بطنها، وأعجبه أن بطنها لا يصيبه ترهل بطون المصريات. ومد يده وتأكد بنفسه، وحين هم بسحب يده، قبضت عليها، واحتفظت بها فوق السرة تماما. وقالت إنها تنتظر لحظة بكاء إدريس، وسيبكي يحيي بعد قليل متأثراً به، ونزعت عنه ثيابه، وهو مأخوذ بها، وتذكر أنها رفضت أن ينام الولدان في غرفة بعيدة عنها. وكلما علا صراخها بادلاها البكاء، وهي تطلق أهانيجها، وتتلوي تحته، وتنساب بنعومة ورشاقة، وهو يباريها منتزعاً من عمره ثلاثين عاماً. ثم هدأ الزوجان وسكت الولدان.

مضي الليل علي عجل، وهو لا يريد أن يشبع ، وكلما نام الولدان فزعا من جديد فتضحك وترفع صوتها بالغناء وكان صوتها العذب في صفائه كخرير مياه الجداول، يصيب أكثر المناطق ضعفاً فيه، فينهض راغباً إياها، ولا يباليان ببكاء الولدين.

وحين توسدت ذراعه ، لم تكنت ترغب في النوم، ولا هو. ولم يقويا علي القيام ولا الكلام ولكنه سألها عن اسمها ففاجأته ضحكة مغناج، ممطوطة ذات جرس وذيل، أيقظت الولدين:

- زهرة يا سي عامر.

فكتم ضحتكها بقبلة في فمهما، واشتعلا الجسدان وفي نهاية الشوط داعبها، واتهمها باللؤم، وأقسم ألا يسألها عن اسمها مرة أخري.

واستغرقا في ضحك متصل.

وظلت الابتسامة تكسو وجه عامر، حتي سأله علي الله القهوجي، بعد أيام عن حاله. وقال عامر إنه صدق بعد زواجه زهرة ما سمعه في طنطا، من شيخ كان يصطحب صبية. قال له إن من لم يتزوج مغربية ما ذاق طعم النساء.

ثم ألح القهوجي إلي أن عامر يكبرها بعشرين سنة أو أكثر، فسخر منه أبو إدريس، مؤكداً في فخر أن الرجل حين يعشق أو يتزوج يصير من عمر زوجته!

في الأيام التالية.. لم يرغب عامر في شيء، فالمتعة أمامه، والموت ينتظره.

حتي بعد ابتعاد شبح الطاعون عن أوزير، وكفه عن اصطياد الأرواح، ظل أبو إدريس يتوقع غدره، في أى وقت، ويحتسي اللذة كأنه سيموت بعدها مباشرة.

ملف | وردة إلى نعمات البحيرى

شاى القمر.. انتصار على الفناء

فريدة النقاش

من عالم المتخيل، من هذا العالم الغائب الحاضر، منه كذاكرة يبليها الزمن ويحييها الإبداع تأتى نعمات البحيرى إلى الكتابة باعتبارها ضد الفناء.. خلودا، وتبنى عالم نصها متخيلة له نظامه أى نسقه،و تحاول به حوارا مع هذا المتخيل فيصبح عملاً أدبياً يشدنا إليه بخيوط من المتعة والمعرفة والأسي.

ويضاء العمل الأدبى إضاءة إضافية حين نرى – إلى مرجعه فيه – واقعا متحولا، الهدم فيه أكثر من البناء، نرى المرجع تميزا أدبيا لا إنعكاسا بسيطا مباشرا، أدب ينهض من متخيل تحول إلى حلم.. إلى وقائع وتفاصيل وشخصيات حرة، حاملا أثرا دلاليا للموقع الذى نشأت فيه هذه العلاقة بين الفرد والواقع المادى الاجتماعي. وهو واقع يظلله الغبار ويفعل فيه الخراب فعله حيث تدهور الأحوال وإزدواج المثقفين، وصناعة العلاقات المصلحية، الهيمنة الأبوية الخاوية، الوحشة المطلقة، الكآبة والحزن.

الكتابة هى هنا انتصار على الموت لأنها تنطوى على شوق للإفصاح عن مبهم أو عن مجهول، أليس الموت مجهولا، هى – أى الكتابة – توقنا لأن نولد أبدا فى اللغة ونبقي، ونحن نرى بفرح إلى صراعيه التاريخى تتوهج فيه بذرة الحياة

خارجة من الدمار بما ينهض بينهما من علاقات تنتظم فى حركة داخلية غير مرئية لكننا نستشعر دبيبها، حركة تفضي مع الزمن إلى تغير فى البنية ذاتها، والانتقال إلى أخرى تتكون لها آليتها الداخلية بدورها فى استعارة كبيرة لولادة الحياة الدائبة وهى تنتصر على الفناء وتنشد الخلود وتصنع إيقاعها الداخلى الفريد.

لذلك سوف نجد الأم

شخصية محورية تتفنن فى التحايل على الألم والقهر ومواصلة العيش وحماية الأبناء، تظهر للراوية فى الأحلام كمنقذة لها ابتسامة الموناليزا.. هى على استعداد للتنازل عن مال لإحدى بناتها إذا كانت لاتزال تحب زوجها لأنها حرمت من الحب.. وفى الحلم ليس على الحالمين حرج أن الأم ترغب فى أن يطيل الله فى عمرها فقط لترى يوما من بعده أى من بعد زوجها مرددة المثل الشعبى من عاش بعد عدوه يوما بلغ المنى كله.. لتصل العداوة بينهما لنهاياتها القصوى وتتآكل الهيمنة الأبوية.

أما المفارقة الكبرى فهى فى تحلل الأبوية رغم قوتها الظاهرة التى تضعها الراوية فى نبرة تهكمية سوداء «هو الذى ظل عمره كله يراها أما مثالية، ولا يراها امرأة مثالية، فغادرها وفتح فروعا أخرى لذكورته».

وإذا كان الحلم تقنية رئيسية فثمة حلم داخل الحلم تسوقه لنا الرواية فى صيغة مشهدية محكمة ومفعمة بالدلالة وواشية بنوع الآتى الذى تتطلع إليه ويحتضن الإنسانية لكاملها صـ١٧ من أول كان المشهد فى الحديقة المقابلة لمحطة الأتوبيس إلى صـ١٨ ورخات الماء.. حلمها وهو المشهد الذى يتراسل مع حلمها فى قصص أخرى حلمها بحب يخترق الحدود والحواجز واللغات وألوان البشرة والقوميات إنه الانفتاح على الآتى.. على مستقبل آخر.. الآتى الذى يعاكس الانهيار والضياع..

ثم دلالة رمزية للأبواب المكسورة التى كانت فى الحلم قد جاءت بها من لدى الجيران لتصب شايا لضيوف كثيرين وجدتهم فجأة فى بيتها «ربما لإحساسها بفرط اغتراب فانكسرت جميعا».

لم تكن الأكواب هى وحدها التى انكسرت بل إن البيت كله.. وهو الصورة المصغرة للعالم الاجتماعى أصبح فى حالة مزرية وإن كنا كيساريين سوف نحمد لها قطعا أن الجدار الأيمن للبيت هو الذى تداعى وحده..

فى هذه القصة تقنية أخرى إضافة للحلم والتهكم هى الاختفاء إذ كانت علبة الكبريت تختفى تماما وتجهد الراوية نفسها فى البحث عنها لكنها لم تجدها رمزا للنار والضوء إلا فى حالة اللعب بحبات البلى ماساتها الصغيرة التى خرجت بدورها لامعة كما كانت من أتون احتراق الكتب التى منحها أبوها للفرانة.. ويستوقفنا هنا تشبيه وكتبها التى احترقت بمكتبة بن رشد، وهو تشبيه يلقى بظله على كل أشكال تمرد المرأة فى القصص، حيث تتكرر تيمة الحصار والقمع والملاحقة، وصورة رجل الأمن الطويل العريض بلا ملامح وهو نفسه الذى قادها فى المشهد الأخير إلى حيث لا تدرى فى منتصف الليل، وحيث نجد وصفا فريداً لواقعة زوار الفجر التى طالما تكررت فى الأدب والسينما والمسلسلات.

بعد قليل تحولت تفصيلات غرفتى إلى ركام داخل أجولة، وصارت الغرفة مثل لوحة كبيرة مرسومة بفرشاة العبث والفوضى والضابط يتقدم مني، وأنا أطبق بكلتا يدى على فتحة صدرى وأنا أسمعه يقول فى أدب جم:

– نريدك معنا بعض الوقت

– من؟

– أنت

– من؟

سوف نلاحظ فى هذا المشهد أن خوف المرأة على جسدها هو محور حركتها وذعرها الوجودى وليست الأوراق التى كانت تخفيها.

وأتوقف عند قصتين من قصص المجموعة لمست فيهما تناصا مع أعمال كلاسيكية معروفة «فسارة» فى الساحرة هى صدى على طريقتها لشخصية «سارة» فى رواية عباس محمود العقاد بهذا الاسم وهى المرأة المتحررة المدانة من قبل المؤلف والموصوفة بأقسى الاتهامات، وهى أيضا سارة الفاتنة زوجة النبى إبراهيم فى التراث الديني، وبها أيضا أصداء من بطلة رواية محمد البساطى ليال أخري.. سارة الجديدة امرأة مميزة متحررة بطريقتها هى الابنة الوحيد فى أسرة لم تنجب إلا الذكور الذين حاصروا من أحبتهم «سارة» بالمكائد والمقالب فقررت أن تسافر وعادت وفى صحبتها شاب أجنبى وسيم للغاية وطفلة صغيرة.

وهى قصة لوسمحت لى نعمات كتبت على عجل رغم فكرتها العبقرية حولتها العجلة إلى أمثولة تنتهى باستخلاص الدرس «وكانت سارة النموذج الذى يجب أن تكرره نساء العائلة اللائى لا ينجبن إلا الذكور واللائى رأين أنفسهن فى مكانة منحدرة عن مكانة أم سارة».

أما فى «وجه ريم» فسوف نجد أصداء لريم «توفيق الحكيم» فى يوميات نائب فى الأرياف.. ريم الغامضة الملتبسة البكماء والتى على الضد منها «ريم» نعمات البحيرى الثرثارة صاحبة الحكايات الفاتنة لكن يلفها الغموض أيضا.. فهى تظهر وتختفى إلى أن اختفت ذات مرة وكانت قد قامت فعلا هى التى كانت تجزم أن كل ما نفكر فيه ونفتقده ونحبه وهم فى وهم، وما نعيشه ليس إلا نوعا من تبادل الأكاذيب.. ولأن الحياة هى كذلك فأن استراتيجية ريم فى التعامل معها هى المراوغة والظهور والاختفاء حتى أنها هى نفسها صدقت حكايتها عن حياة أولى كانت قد عاشتها وحوت أول صـ٢٦،٢٧.

وفى «شكرا للذين لم يقتلونا.. نجد أصداء لانتحار أروى صالح وأن بطريقة أخرى حيث البيت فى «مدينة الدمار والصمت» وأمرأة مثقفة تقرر أن تهجر المدينة – أروى هجرت الحياة كلها.. وتشجع على مثل هذا الاستدعاء فقرة فى قصة المشهد الأخير صـ٩ وهى إعادة كتابة لرأى «أروى صالح» من المثقفين .. منهية عنايات هاتفه ملعون أبو الثقافة هى المسكونة بوهم «الحب والمساندة» الخاليين من الغرض.. حقيقة الأمر أن هذه الوضعية لا تعرى المثقفين الذين هم ضحاياها بل تعرى المجتمع التجارى الاستهلاكى الرأسمالى القائم على المنفعة العارية وتسليع كل شىء وإفقار البشر الحساسين ماديا وروحيا وسحقهم.

ثمة سلطة لضمير المتكلم الراوى – الراوية التى هى مركز محورى لا يتيح الكثير من حرية الحركة داخل النص رغم جدل التمزق والإلتئام بالحلم الذى لا يندر أن يصبح كابوسا.

وحين تتخذ القصة شكلها الكلاسيكى بداية ووسط ونهاية تنفتح النهاية على قصة أخرى لم تكتب فكل قصة تحمل فى داخلها قصة أخرى مع تأملات استبطانية تقترب أحيانا من الخطابة والمواعظ فتستعجل الأحكام وتسهم وحدة المكان واقتصاره غالبا على مسكن مغلق إلى وحدة الزمان وذلك باستثناء الطرقات المفتوحة وهى كثيرة أو سطح البيت الذى يتلاقى فيه الناس اللى فوق والناس اللى تحت وتشجب الفوارق فى صورة مقلوبة للتقسيم التقليدى للناس اللى فوق أغنياء واللى تحت فقراء.

ثمة استعارة كبرى لانهيار الأحلام والحكايات العظيمة الاشتراكية.. التحرر الوطني.. لكن قيم الحكايات التى سقطت.

تتسلل إلى الحلم فى تصوراتها عن الآتى بعد أن تكون قد دفعت الراوية دفعا إلى المنمنات وإلى التراجع لداخل الذات وتأمل العلاقات الحميمة مع الأشياء والتفاصيل الصغيرة.

ويطل علينا المعمار محكما دقيقا وأن لم يخل من النتوءات سواء على المستوى اللغوى أو الرؤيوى خاصة حين تفصح أكثر مما تضمر فيما يتعلق بوضع المرأة الشائك والملتبس من الواقع العربى المعاصر حيث يتجلى الزمن العربى الفاسد فى نظام النص عاكسا الطابع الاجتماعى الخاص لهذا الزمن العربى فى زمن العولمة الكونى إذ يتداخلان عبر التداعيات والإيحاءات فى بنية صراعية يتجادل الداخل والخارج فيها بشكل دائم.. وتكتوى المرأة فى وحشتها بنار الوعى بالذات أو المعرفة التى تكتسبها من الفعل فى العالم فتقرأ نحن وجوهها الكثيرة ونحن نلتقط مفرداتها التى تتكرر مثل البهجة والوهج اللذين يزيحان كآبة العالم ووحشة المرأة الوحيدة وتتبادل الجمل الفعلية والأسمية مواقعها انتقالا من حالة الفعل للتشيؤ والعكس بالعكس.. أليست هى بنية راعية تتردد فيها أصداء الواقع وأسئلة الوجود.. أنها العلاقة مع الواقع التى يكشف عنها النص فى فرادته.

«إن كل نص مكتوب أو منطوق لا يمكن فهمه إلا على أنه رد فعل لنصوص أخرى، موضوعا داخل سياق حوارى يتسم بالصراعات والتناقضات تعبيرا عن رؤى جماعية للعالم» كما يقول باحثين، لذلك سوف نجد أن الروح العدمية فى هذه القصص تنتفض على نفسها وتتحول من بؤسها لروح مقاومة.

قصة

شمشون ولبلب

مصطفى نصر

اليوم الاثنين، ستعرض سينما ركس من اليوم فيلم «شمشون ولبلب» من إخراج سيف الدين شوكت ١٩٥٢.

فى الحصة الأخيرة فكرت فى الفيلم وشردت. لم أفهم شيئاً مما يقوله مدرس اللغة الإنجليزية. عندما دق الجرس حملت كتبى – التى أحملها دون حقيبة – وسرت. التلاميذ يتزاحمون للخروج من الباب المواجه لمحطة السكة الحديد. المفروض أن أذهب للمبنى المخصص لتلاميذ الموسيقى وأظل محبوسا لبعد العاشرة. لكننى اليوم أحس بالاختناق. لم أتعود على ذلك. طوال فترة دراستى الابتدائية وأنا حر. أرمى حقيبتى بعد عودتى من المدرسة وأجرى إلى الشارع . لا استذكر الدروس إلا قبل الامتحان بشهرين أو ثلاثة، فأظل استذكر ليلا ونهاراً حتى أنجح.

خرجت من باب المدرسة مع باقى التلاميذ الذين يخرجون فى ذلك الوقت. سرت فى الشارع وحدي. لن أذهب إلى البيت فهم يعلمون أننى أبقى فى المدرسة حتى تنتهى دروس الموسيقى بعد العاشرة تقريبا.

سأذهب إلى سينما «ركس» لمشاهدة فيلم «شمشون ولبلب» الأولاد فى حارتنا شاهدوه من قبل وحكوا لى عنه يمكننى أن ألحق حفلة الثالثة، وأخرج من السينما فى السادسة. لكننى أعود من المدرسة بعد ذلك بكثير. لا، المناسب لى حفلة السادسة مساء لأخرج فى التاسعة. وأصل البيت فى موعد خروجى من المدرسة كل يوم تقريباً. مالى أنا ومال هذه الحبسة السخيفة؟!

بعد نجاحى فى امتحان قبول الإعدادي، جاءتنى رسالة من إدارة التعليم بالإسكندرية لحضور اختبار فى الموسيقى بمدرسة نبوية موسى الإعدادية للبنات بشارع منشا.

أبى اندهش لذلك.. مالنا ومال الموسيقي؟! ليس فى بيتنا راديو ولا كهرباء، وطوال دراستى فى المرحلة الابتدائية لم أتعلم شيئاً فى الموسيقى (علمت من بعض الأصدقاء أنهم يدرسون لهم فى المدرسة «طفا طيفى طا» وبعض الأناشيد والأغانى).

ذهبت إلى المدرسة وحدي.. عدد كبير من التلاميذ فى سن واحدة، كلهم سيدخلون المدارس الإعدادية لأول مرة عندما تبدأ الدراسة. بدأوا الامتحان فى الباليه. طلبوا من الجميع خلع الملابس والوقوف فى ردهة المدرسة بالسروال والفانلة. اقتربت من أحد موظفى المدرسة وسألته: أخلع أنا أيضا ملابسى؟

قال الرجل مندهشا: طبعا ، اشمعنى أنت الذى لا يخلع ملابسه؟!

وجاءت امرأة تميل للامتلاء، علمت بعد ذلك أنها مدرسة الباليه واسمها «فيكتوريا» كان معها خبراء فى الباليه من روسيا، جاءوا خصيصا ليشاركوا فى اختيار الطلبة الصالحين للباليه.

وقفنا صفا طويلا. ودخل ولد وراء الآخر لترى لجنة الامتحان إن كان يصلح للباليه أم لا. رأتنى مدام فيكتوريا فصاحت ضاحكة: نو.نو. فاتيجيه.

وضحك الجميع وضحكت أنا أيضا، فجسدى البدين ليس له صلة بالباليه..

وتقدمت إلى اللجنة الكبيرة التى جاءت من القاهرة لاختيار الذين سيدرسون الموسيقى على أصول علمية. هكذا أرادت حكومة الثورة.

قال أحد أفراد اللجنة : ستسمع نغمات البيانو، وتقلدها.

وقلدت النغمات. ودق رجل آخر على المكتب دقات منتظمة وقلدتها، ونجحت. ولا أدرى كيف نجحت.

ووقع أبى على موافقته بأن أكون فى الموسيقي، وأذهب إلى المدرسة صباح السبت ولا أعود إلى البيت إلا بعد انتهاء دراسة يوم الخميس، وليس من حق والدى أن يرجع فى كلامه وإلا دفع ثمن تعليمى وما أنفق على من أكل وإقامة.. إلخ.

وقع أبى فرحا، ونشرت الخبر فى كل مكان أعرفه: سأدخل مدرسة داخلية كما نرى فى أفلام السينما.

عندما بدأت الدراسة جمعوا كل تلاميذ الموسيقى فى أولى أول، فهم فنانون وسوف يصبحون ذوى شأن فى المستقبل.

بعد انتهاء اليوم الدراسى يعود التلاميذ إلى بيوتهم ونبقى بتوع الموسيقي. نجلس فوق سور الفسقية الكبيرة التى لا تعمل، أو داخل المدرج نتحدث إلى أن ينتهوا من إعداد طعام الغداء.

بعد ذلك ندخل المدرج لنستذكر، أو لحضور الدروس النظرية فى الموسيقى التى يدرسها لنا مدرس الموسيقى فى المدرسة الصباحية.

خبراء الموسيقى لم يصلوا بعد من بلادهم ..الوحيدة التى تمارس عملها الآن مدام فيكتوريا معلمة الباليه فهى يونانية تعيش فى الإسكندرية، وتقول إنها مصرية، وستدفن فى مصر.

الأولاد الذين تدرس مدام فيكتوريا لهم يشكون من الآلام التى يعانونها من التمارين. ويسمون الباليه «البلى».

لو كنت موجودا فى المدرسة لكنت أتناول غدائى الآن. ليس مهما. سأشترى سندوتش طعمية قبل أن أدخل السينما. لا، سأتناوله فى الحديقة المواجهة للسينما.

يوم الخميس، بعد عودتى من المدرسة، أبحث عن أصدقائى فى الحي، أسمعهم يتحدثون عن أغان لم أسمع عنها، فأنا فى المدرسة محبوس، أخرج مساء على النوم كل ليلة. والمدرسة ليس بها راديو ولا البيت قبل أن التحق بالموسيقي، كنت أسمع الراديو فى قهوة أبو دومة فى الشارع العمومي. نسمع الأغانى والتمثيليات وبرنامج ساعة لقلبك.

لم أجرب النوم فى المدرسة ليلة واحدة فقد تأخر ورود البطاطين مما جعلهم يسمحون للذين يسكنون قريبا من المدرسة بالانصراف بعد انتهاء دروس الموسيقى إلى بيوتهم. ويبقى الذين يسكنون بعيداً: سيدى بشر، بحري، الورديان،.. إلخ ينامون فى حجرة كبيرة يسمونها «الهيلتون» ويشرف عليهم مدرس شاب أعزب، يدرس لنا اللغة الإنجليزية فى الصباح.

كان معنا ولد من أصل تونسى يعيش فى حى بحرى الذى يذخر بالتوانسة والمغاربة، والده تاجر كبير وغني. الولد ذهبى الشعر وعيناه زرقاوان ووجهه يميل للاحمرار. وكان ممن ينامون فى المدرسة لبعد حى بحرى عن المدرسة.

دخل هذا الولد المدرج حيث كنا نستذكر وصاح فى حركة تمثيلية «هرقل» سألته: رأيت هذا الفيلم فى سينما الهمبرا؟ فصاح غاضبا: سينما الهمبرا تدخلها أنت.

ودهشت فالهمبرا بالنسبة لى «أملة» وأدخلها عندما تتيسر الحال فمازلت أدخل

سينما الدرجة الثالثة،. حيث ثمن التذكرة تسعة مليمات. والهمبرا بثلاثة قروش كاملة.
بعد أن انتهيت من تناول سندوتش الطعمية، ذهبت إلى السينما حاملا كتبى مما يثير الريبة. فمنظرى يدل على أنى هارب من المدرسة، رغم أن الساعة تقترب من الخامسة الآن.
شاهدت صور اللقطات المعلقة فى مدخل السينما، ثم سرت حول السينما إلى أن يحين موعد الدخول.
صراع شمشون القوى (سراج منير) ولبلب (محمود شكوكو) . يمتلك شمشون كازينو كبيرا مقابلا لجسده العملاق. بينما لبلب لا يمتلك إلا قهوة صغيرة على قدر جسده الأقل.. يتراهن الاثنان إذا استطاع لبلب أن يصفع شمشون سبع صفعات يتنازل شمشون له عن الكازينو. ويفعلها لبلب. يضربه الصفعات السبع. ويحصل على الكازينو.
بعد خروجى من السينما، عدت إلى البيت عادى جداً وكأننى كنت فى المدرسة.
فى اليوم التالى لم يسألنى أحد فى المدرسة عن تغيبي، لكننى خسرت الكثير بسبب هذه النزوة الطارئة . فقد جاء الخبير الموسيقى الذى سيعلمنا العزف على البيانو.
على البخت لم يأت إلا فى اليوم الوحيد الذى هربت فيه من المدرسة.
اختار مدرس الموسيقى العدد الذى سيعلمه ونظر إلى أصابع التلاميذ واختار المناسب منها، وحولوا الباقى إلى معلم الكمان.
معلم الكمان المصرى الوحيد بين معلمى الآلات الموسيقية. رجل غريب جدا. لا أدرى كيف أصبح عازفا وهو بهذه العقلية الغريبة. كان يصر على ضربنا بالقوس خلف أصابعنا إذا أخطأنا حتى أننى تركت الكمان من ضربه فانكسرت. وذهبت إلى مدرس الموسيقى النظرى المشرف على المشروع ومعى آخر. قلنا له: لا نريد الاستمرار فى هذا المشروع.
فقال لنا: لو حدث هذا ستدفعون مبلغا كبيرا، تكاليف التعليم والأكل.
ثم استدرك قائلاً: الحالة الوحيدة التى يمكن أن تتركوا فيها المشروع . أن ترسبوا فى آخر العام فالموسيقى ليس فيها إعادة.
وقررنا ألا نحضر الامتحان لكى يتركونا لحالنا. وحدث هذا.

●●●

أتذكر هذا كلما شاهدت شمشون ولبلب فى التليفزيون والذى أصبح «عنتر ولبلب».

وأتساءل كل مرة: «لماذ غيروا اسم شمشون إلى عنتر؟ هل اعترضت إسرائيل على اسم الفيلم؟ لأن شمشون مقدس لدى اليهود؟ هل كان هذا شرطا من شروط معاهدة كامب دافيد؟

المهم أنهم اجروا مونتاجا فى الفيلم، فجاءوا بممثلين وممثلات ليغيروا اسم شمشون إلى عنتر وتجد الفرق واضحا بين صوت الممثلين الأصليين وصوت الممثلين الجدد الذين استعانوا بهم فى المونتاج. وكالعادة فلتت منهم كلمتان مازالتا تنطقان «شمشون» لتفضح ما فعلوا.

بائع القازوزة

تعرفت على بائع قازوزة فى سينما ركس. من خلاله كنت أدخل السينما فى حفلة الساعة الثالثة يوم الأربعاء. وكانت مخصصة للنساء وممنوع دخول الرجال فيها. لكن العاملين فى السينما يأتون بالرجال من أقاربهم وأصدقائهم ويسمحون لهم بالدخول.

فى تلك الحفلة يسهل لقاء النساء والفتيات بالرجال. فلا يمكن أن يأتى أقاربهن لضبطهن فتجلس المرأة أو الفتاة على راحتها وتفعل ما تشاء.

كنا ندخل السينما فى تلك الحفلة دون نساء أو فتيات، فنحن على ثقة من أننا سنجد ما نريد داخل السينما.

قابلت بائع القازوزة فى ذلك اليوم. كان يمسك زجاجاته والمفتاح المعدنى بيده الأخرى دون أن يدق به على الزجاجات كعادته. سألته عما يحزنه.

فقال إنه رأى رجلا وامرأة فى الحفلة الصباحية فى وضع مخل، فأخذهما وذهب بهما إلى المدير. ففوجئ به يسبه ويخصم له أجر يومين، ثم اعتذر للرجل والمرأة. وقال لهما:

– افعلا ما تشاءان.

ضحكت لقوله هذا حتى أغضبته، فتركنى ودار حول الجالسين يعرض بضاعته دون أن يدق على الزجاجات . تركت مقعدى وسرت خلفه. قلت له: إننى لم أقصد إغضابك بضحكى.. لم يكن متحمسا للعمل، فترك زجاجاته وجلس بجوارى خارج صالة العرض. قال لى:

– المدير معذور.

سألته: لماذا؟

قال: منذ أيام قليلة دخل أحد العاملين دورة المياه، فوجد رجلا مسنا ينحنى بالداخل ومعه شاب صغير. صاح العامل، فالتف العاملون فى السينما حولهما وأوسعوهما ضربا وجاء المدير فصفع الرجل المسن وسبه وقال لهما:

– من الممكن أن أذهب بكما إلى قسم الشرطة. لكن يكفى ما نالكما من ضرب وإهانة.

وخرجا . لكن فى اليوم التالى وقف فوكس فورد وخرج منه رجال الشرطة. أخذوا المدير وذلك العامل الذى ضبط الرجل المسن والشاب فى دورة المياه. ضربوهما فى قسم الشرطة. عادا ووجهاهما متورمان ، من يومها والمدير لا يهمه ما يحدث داخل السينما.

شعر

قصيدتان

عادل عبد الباقى

سلامتك

.. إلى رفعت عبد اللطيف الإنسان المصري
سلامتك...
سلامتك يا حبة عيون الكبار
سلامتك تعيش
بتسأل عليك.. الصحاب.. ليل ويا النهار
جميع الشوارع.. وكل البيوت..
حوارى بلدنا.. اللى شاهده عليك
وشافت ولادها اللى كانوا.. فى إيديك
بيتهجوا.. يقروا حروف الكتاب
ما بين السطور تأخدهم معاني..
يفكوا الطلاسم بهمه واقتدار..!
يشيلوا معاك حمل السنين

ويبقوا كتيبه .. تشق الليالى تطلع نهار!
حوالين صوابعك.. تمام زى سبحه
تبسمل.. تحوقل.. تكبر.. وتشكر..
نعيم المعارف وبحر العلوم
وتكبر.. وتكبر معاها سنين باقتدار
وتتلم صحبه جيوش التحرر
برغم المصاعب .. وشغل الصغار ، تزيل الغبار
تفتح عيونها على صفحة بيضا
وتكتب حروفها .. وتغزل طريقها: طريق المصاعب
وتستنى منك إشارة وقرار

●●●

سلامتك يا سيدنا..
يا سيدنا حقيقى وتسلم تعيش
يا بحر المحبة .. يا نهر اليسار
يا علم الجسارة.. يا بلسم جراح الصغار والكبار
يا شوق الليالى لطلعة نهار..

●●●

ذكرى روميش

كان يهوى فى العصاري:
فسحه يومى والنيل ونيس

ع الشطوط.. ع المراوي
كان يومى غاوي:
يبدر الأفكار تعيش
لها فى لحظة تجللي..
وغسلها بدموع «إيزيس»
فرعت ع الشط ضله..
جمعتنا .. رغم ليلها كان غطيس
كلنا .. رغم البعاد والفراق والزمان
... واللى كان..
والعيشه الغطيس!
كلنا .. نحبها..
«درس باقى يا روميش»

شعر

كأنك مصر التى فى الضمير

كريم الحنكى

عشية مصر، يلفك حلم الزمان السليب
وينهض فى الروح ناصر
ويلقى عليك روائعها كلها، ويقيم هوى فى الضمائر
فتلمع أضغاث أحلامنا فى سماء الغروب

●●●

عشية مصر ، تلفك أوزار ما قد مضى من حروب
فتسألها: يا بلاداً لنا (...) يا بلاد الكنانة،
ماذا تبقى لنا من سهامك؟
هل انكسر القوس فى النفس واشتعل القلب شيباً؟
أدبَّ السقام بأحلامنا كلها منذ أن غبت فى هرب، ومضينا نجرب،
أوهامنا فى ملامك؟
ألم تكن الأرض إلا مهاد الخيول، ومرمى سهام سنطلقها
كالصهيل متى خضعت نجمة فى حسامك؟

وأيامنا الغابرات: ألم تك وعداً بهياً دنا، ثم قربنا منك
عهداً ، وشط بنا عنك عهداً، فكيف اجتمعنا أخيراً
لنبكى على حائط من سلامك، ونرضى بهذا الفتات من الروح
نطوى الضمير على غصص سوف نحملها، أبداً كالندوب؟

●●●

عشية مصر، يلفك بوح الضمير
ويرتسم النيل شاعر
ويلقى عليك ملامحها كلها، والظلال معبأة بالخواطر،
ومسكونة كعيون حبيبي

●●●

عشية مصر، يلفك، فيض الهوى والطيوب
فتبصر أم المدائن قاهرة ومثيرة
يحاورها قلبك العربى ويؤوى إليها جوانح أشواقه وضميره
ويتبع ركب القبائل، إذ تحمل الحلم مرتحلاً منذ شبه الجزيرة
تؤلفه وهجاً – يرث الومضات القديمة – فى شفة النيل ، من شجن ومآذن
ليس يشابهها غير أرواحنا وهى تكمل إذ تتنادى إلى ماء مصر
التى تنفض الآن عنها الهباء، وتمشى إلى حلمنا فى هدوء
وكل الدروب تؤدى .. وكل الأغانى الكسيرة
ترمم إيقاعها .. ثم ها أنت تلمح مصر الكبيرة مصر الكثيرة
فيبدو فراعنة ومماليك بعض الفرنجة والعاص والترك،
يضطربون جميعاً، وأولاد أيوب، من نسل حطين، والفاطميون
من نسل سيف المعز، وباشا الكبير يكفكف أشواقه بالجنون

وبعض الفرنجة ثانية، ثم سبعة الآف عام من الماء
يحملها – نشوة – قلبك العربى ، يلخصها كلها ثم يخلص فيها.
فما بين مصر وبين جنوب الجزيرة
تراجيع أغنية من غموض تبينه واحد الروح
ذاك الذى لاح أول هذا الكلام، وراح يخلف بارقة فى الضمير
وذاكرة عند هيكل أيامنا.. ثم ها أنت تلمح مصر الأثيرة
يلم بك اليمنى «عمارة» متخذاً وجهها حرماً،
لا تدوم به سلوة الشعراء – الصعاليك والأمراء – ولا تنتهي
ويقودك «دنقل» حتى تطل على وجع يستعيد الرواء،
و«شوقى» إلى ما يحرر فى خفقات الحنين جناح الغناء،
ويأخذك «المتنبي» وكل قرامطة الأرض، فى ضحك كالبكاء.
ويرسى النواسى روحك قرب كؤوس الخصيب.

●●●

عشية مصر، يلفك وجه الحبيب
وينتصب الحب ساحر
ويلقى عليك مهاراته كلها، ويدير عليك الدوائر
فتدخل أرض الكنانة منذهلاً آمناً كالقريب.

●●●

عشية مصر .. وما مصر – إن لم تكونى بها – غير طيف خلوب ..
تدورين بى كالنهار الذى يتصعد فى داخلى من كلامك
فأطفر نحوك متشحا بالثلاثين من عمر وانتكاس

أحاول أن أتخفف منه على ضفة من سلامك
وأن اعقد الآن فوق يديك سماء غرامك
فالمح عنقاء روحى تقوم محلقة من حطامى الأخير
وكاملة من حطامك
كأنك مصر التى فى الضمير
يروادها قلبى العربي، ويسكن بعد الضياع إليها،
وتمنعه حين تطمعه، ثم تبقى صفيته – نجمة فى أعالى الغناء
وأغنية كابتسامك
ترش على خافقي، نغماً من هيام وطيب
عشية مصر، تدورين بى مثل حلم قريب

عدن – القاهرة ، سبتمبر ١٩٩٧

شعر

أروقة لأزقة الضياء

إدريس علوش - المغرب

(١)

لكى أبحث عنى
عن مرادف لعدم الاسم
أحتاج مجهر عالم متقاعد
وغربالا لجمع شتات الحقيقة..
وعقارب ساعات متربة..
وحقيبة أسرار باردة..!

(٢)

ربما أجدني
كما طفولة البارحة
مقعما بالسراح المطلق
وبياض الألوان...

(٣)

للعربة رائحة الموتي
ولأناملها سعة الشاهدة
هذا القبر لى لن أبرحه
حتى يأذن القماط
ورماد الكفن
ماذا لو أجهش بالسكر
ونادم المساء بعريه
وشرفة الاغتراب مشرعة
فى اكتئاب
تشتهى تذكرة السفر
إلى ورش الولادة
ورحم
الصحراء....

(٤)

للضياع أروقة السلحفاة
ولمتاهة الأزقة ضياء
ونفس المسافة الواقية لدرع
الأحزان
جازفت بالهواء
لتنشئه مدنا

والحانات من يرثيها
غير نديم الحكمة
سألت أقداح التاريخ
ومالت جداولا للخلود...

(٥)

على كآبة الوجود
تحت خطوى على المشى
نحو مجهول أرخبيلات الذات
أو نحو رقصة الرغبات...
خراب هذا العمر
أجازف حين أسميه البقاء
ويبقى سؤال الوجد
ليس فى بهو المكان
عدا إسهامات الغجر
ودوالى البدو الرحل
وأسفار
العتاة..!

(٦)

متعدد فى اللحظات
أخيط الزمن منفردا
بدهشة الحكى تارة
وأخرى بهدم السراب
أهيم فى مرتع الشغب
فراشة تحوم فى فناء الدار
وأترك قيض الظهيرة
لهتافات الشمس...

(٧)

قميص الشتات
ماثل فى صندوق البريد
يعاتب ذكرى امرأة
لها عوض القناع شراع
وعوض الوهم
سؤال هذى البلاد
المفتونة بخريطة الجدار...

الصفحة الأخيرة

حسن توفيق

رجاء النقاش

إذا سألتنى عن الإخلاص للأدب فإننى أدلك على إنسان هو عنوان لهذا الإخلاص ورمز له وتجسيد ليس بعده تجسيد. وربما تسألنى قبل ذلك عن معنى الأدب الذى أتحدث عنه. ومعك حق. فالأدب الذى أعينه ليس مالا ولا سلطانا ولا نفوذا يمارسه صاحبه على الناس، بل هو الجمال الذى تحس به النفس التى فيها لطف ورقة وحنين إلى أن تكون نفسا نبيلة، وهذا الجمال يتحقق فى الشعر والنثر، ويتحقق فى ألفاظ اللغة عندما تكون منجز به إلى كل ما هو عادل وطاهر فى هذا الوجود، وعندما تكون هذه الألفاظ لها موسيقاها التى نسمعها بالأذن فنطرب أو نسمعها بالقلب فنغيب عن الوعي، ونرتفع فى غيابنا عن وعينا إلى فوق، وإلى ما هو فوق الفوق!

هذا هو الأدب الذى أعنيه، أما الإخلاص فيه فيمثله المخلص الفريد العنيد حسن توفيق، وهو شاعر بالهواية وصحفى بالاحتراف، وصعلوك بالوراثة، وأمير من أمراء هذه الدنيا فى نظر محبيه الكثيرين، وأنا منهم ولكنه عندنا من الأمراء السابقين، لأنه لم يبق له من علامات الإمارة إلا الكرامة والعفة والنفس العالية والعطاء العاطفى الذى هو فيه من كبار المسرفين.

وليس عندنا من المستندات ما يثبت أن حسن توفيق كان أميرا سابقا سوى إحساسنا بذلك، وكفى الله المؤمنين شر المستندات.. والإحساس هو سيد الأدلة والبراهين هذا هو ما نؤمن به وعلى الله الإتكال.

حسن توفيق شاعر موهوب وإنسان جميل، وهو فى الوفاء أعجوبة الأعاجيب، وهو بعد ذلك وقبل ذلك رومانسى يقبض على رومانسيته العذبة بيد لا تلين واستعداد للقتال حتى لو سالت دماؤه على أسفلت الواقعية والواقعيين.

حسن توفيق لم يدخر للأيام شيئاً، ولم يتزوج، وأنفق الكثير على نشر ما جمعه من كتابات شاعر الأطلال العزيز على قلوبنا جميعا: إبراهيم ناجي. وحسن توفيق يقيم ويعمل فى الخليج منذ ربع قرن، ولكنه لم يجمع لنفسه مليما واحدا حتى لقد قال له أحدهم يوماً: «أنت، يا حسن. لو تركت عملك فى الخليج سوف تموت من الجوع» فأخرج حسن توفيق من جيبه قلما وقال لمحدثه: أنا معى قلم، وفى قلمى حبر وشعر ونثر والشعراء والناثرون لا يموتون من الجوع إذا كانوا مخلصين ومعهم قلم فيه حبرا.

«ملحوظة: أنا اختلف فى الرأى مع حسن توفيق، ففى بلادنا يمكن أن يكون معك قلم فيه حبر، وفيه شعر ونثر، وأن تكون مخلصا .. ومع ذلك تموت من الجوع!».