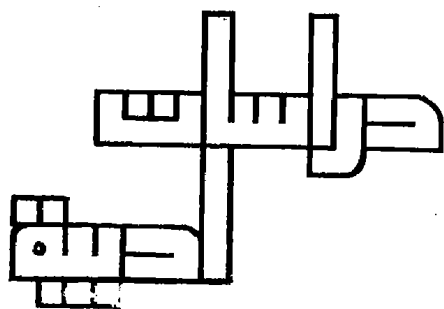


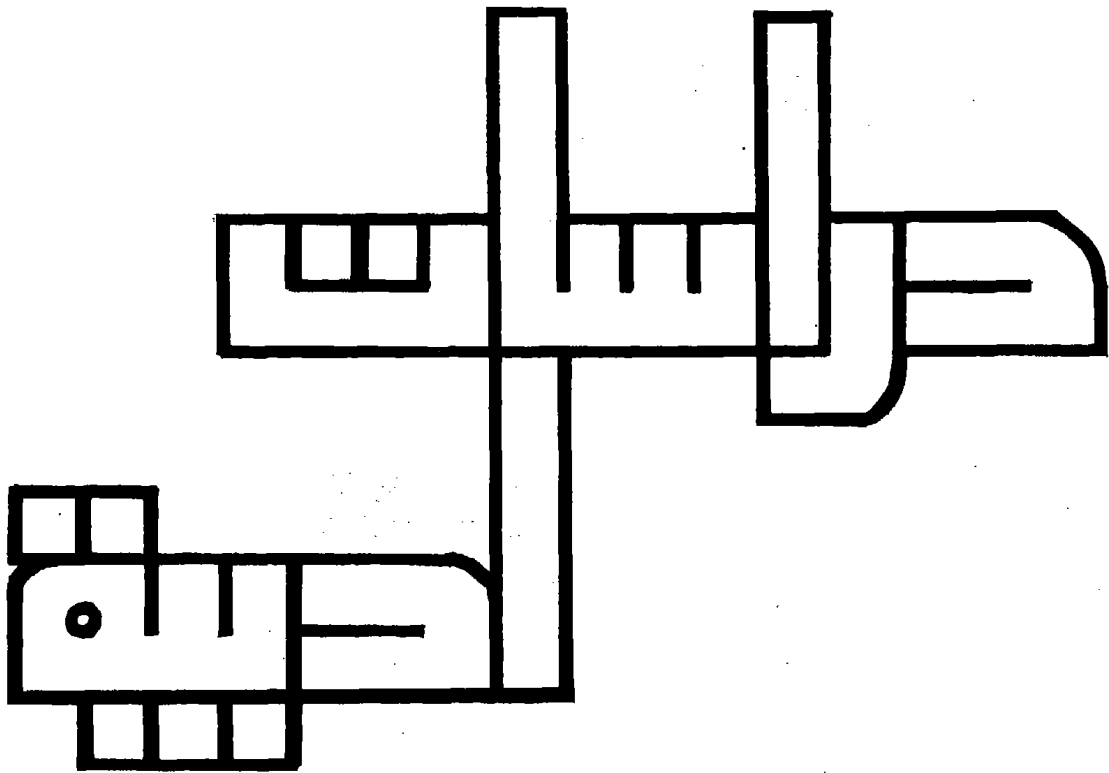
د. لويس عوض



دراسة عامة







د. لويس عوض



دار المستقبل العربي

الفنان : محمد بغدادى

تصميم الغلاف

حقوق الطبع محفوظة
الطبعة الأولى ١٩٨٩

دار المستقبل العربى

٤١ شارع بيروت . مصر الجديدة

ت ٦٦٥٩٠٠ القاهرة

مقدمة

في الادب المصرى

تفسير : في ١٩٧٣ كان الكاتب الفرنسى المعروف جان لاكوتير يعد كتابا عن مصر بأقلام مختلفة لتصدره دار لاروس للنشر في باريس بالفرنسية . وقد كتب إلى ان اعد الفصل الخاص بالأدب المصرى ، فكتبت هذا الفصل بالفرنسية وقد ظهر في الكتاب المذكور . وقد أبدى بعض المثقفين الفرنسيين اهتماما خاصا به فاعادوا نشره في مجلة « اسبرى » *Esprit* الشهرية . وقد رأيت يومئذ أن اتجاوز أدب المثقفين في المدينة المصرية فحملت مسجلا إلى الريف المصرى بمنطقة سنهور القبلىة في الفيوم ودعوت مجموعة صغيرة من المنشدين الشعبيين لينشدوا نماذج من محفوظاتهم ودونت موال « ناعسة واوب » الذى ترجمته إلى الفرنسية وقمت بتحليله في البحث المطلوب ، وهذا نص الموال مع ترجمة لجانب من تعليقى عليه . أما بقية البحث فلم اترجمه لأنه كان مجرد تكرار لآرائى السابقة عن الأدب الرسمى في مصر :

- اسمك إيه ؟
- نجاة .
- بنت مين ؟
- نجاة سالم .
- انتى من العرب ولا الفلاحين ؟
- من العرب .
- انتى الى من العرب ولا جوزك الى من العرب ؟
- احنا نفسنا من العرب وجوزى كمان من العرب .
- من أى حتة ؟

- في الاصل من «المشرق» ، وبيتنا هنا في سنهاور القبلية . احنا ساكنين هنا على حد سنهاور القبلية .
- هنا في سنهاور .
- فين «المشرق» ؟
- في الغرب . جنب بركة قارون . لكن بيتنا هنا في «العزبة» اللي جنبنا .
- في سنهاور ؟
- في العزبة اللي جنبها على السكة الاسفلت . في المغربي .
- في المغربي . طيب . وجوزك من أى ناحية ؟ من الصعيد .
- لأ . احنا في الاصل من هنا .
- لكن أصله متين ؟
- من بشاى .
- دا انتى الى من ابشواى (في محافظة الفيوم) .
- أيوه . من ابشواى . هو كدا .
- انت . لكن هو ؟
- انا من «المشرق» .
- (بصير نافد) : وهو ؟
- وهو كان من بشاى .
- ابشواى ؟ وليه قلتى لى انه صعيدى من الجرايع (قرية في المنيا بالبر الشرق بجوار شارونة في مواجهة مغاغة) .
- آه . دا من أيام الجدود .
- ماانا باتكلم عن الجدود .
- لكن دول خلاص راحوا .
- هو اتعلم الفن بتاعه دا فين ؟
- من ربنا . انا لما اجوزته كان عارف يشعر .
- (بصير نافد) : أنا باتكلم عنه . عن جوزك . هو اتعلم فنه فين ؟
- اتعلمه من اللف والدوران .
- عايز أقول في الفيوم ولا المنيا ؟
- في الفيوم .
- هو دا الى انا كنت عايز أعرفه .
- أقول الحق من الفيوم .
- شكرا . يعنى اتعلمه من منطقة ابشواى .

- أيوه . من منطقة ابشواى .
- وانت . اسمك إيه ؟
- شعبان عويس ابراهيم .
- عندك كام سنة ؟
- عندى خمسين سنة .
- من أين ؟
- من سنهور . أصلى من ابشواى . الجدود من ابشواى . وانا مولود فى ابشواى . اشترينا حته أرض فى سنهور ، فى المغربى ، ع الاسفلت .
- فلاح ولا عربى ؟
- عربى . من الواحات . من الداخلة . خالى من الواحات وابويا من الجرايع . ابويا كان يشعر . أنا واحد نجاة دى . العيلة كلها بتشعر .
- وانتى ؟
- نعيمة سالم محمد .
- تقرى له إيه ؟
- عمى .
- عملك ؟
- ابن عم ابويا .
- يعنى انتو عيلة واحدة ؟
- كلنا عيلة واحدة بنشتغل فى الفن . فنانيين شعبيين .
- انتو من العرب ولا الفلاحين ؟
- مش عارفه .
- ☐ شعبان : فلاحين ولا عرب . زى بعضه . كله حاجة واحدة . الجرايع كلها عرب .
- ☐ أتاها ، ها ، ها ! طيب يا سيدى .
- ☐ شعبان : اسمهم عرب شراقوه .
- ☐ أنا : طيب ، كويس . غنى بقى يا نجاة قصة أيوب .
- ☐ نجاة : أنا خدامتك . ربنا يسعد لك الأوقات . يارب يا كريم تسعد له أوقاته (الدعاء لى) .
- متشكر .
- لازم نذور على حُق صفيح أنقر عليه بصوابعى .

(وهنا يبدأ إنشاد
موال ناعسة وأيوب)

يا ما اسعد الى يصل على النبي
نبي ضَمَن الغزاة وَحَلَّهَا (؟)
وحلها علشان يا عيني ترضع ولدها
الصبر طيب للأمازه بيصبروا
ربك جعل للصابرين المغفرة .
وإن ضاع صبرك توجده في الآخرة .
روح ياردي برضك ردي اصلك ردي
يا الى تعاير الناس مصيرك تبلى
تجرب الأوجاع وتصبح معيره
أول سنة يا ايوب ما قلنا تنقضي
تاني سنة يا ايوب وهما يعللوا فيك
ثالث سنة يا ايوب وهما يسندوا فيك
رابع سنة يا ايوب علّوك الفراش
سبع مراتب عالية ومسطّره
يتقلب على جنبه اليمين ويا الشمال
شبه جَمَل غايب وحمله كان ورا (؟)
سأت سنة يا ايوب عافوك ناس البلد
تارى البنية يا خويا ويا الولد
سابع سنة يا ايوب عافوك أمك وأبوك
هما العزاز يا ايوب واصحاب المغفرة
يقولوا لها ياناعسه سيبى ايوب ، ما عادش ينفك
سيبيه ياناعسه وتعالى نَحْوَزك
انتي يا حلوه لسة شابة صغيره
تقول لهم يالايمين قَلّوا الملام
لاخير في الى باع ولاخير في الى انشري
خديه ياناعسه واطلعي به من البلد
لأيوب يعدينا ونصبح معيره
تقول لهم يالايمين قَلّوا الملام

سواد الليل وناعسه صاحبه مبدره
عملت له ناعسة مقطف من زعف الأشير
وشالته نزلت في الجبال ياسامعين
مشيت نهار وتالي نهار وتالت نهار
وصلت بحر العريش بلامشوره
جابت ايوب ع البحر يا عيني وخطته
ياليل ...

جابت ايوب على البحر يا عيني وخطته
بنت له عش رحمه على شط البحور
بعد رقاده على الحرير العنبره
وادى الدود من جسم ايوب ناتراً
ياخذ الدوده بايده ويحطها في جسمه
يقول لها تعالى يادوده وكلى قسمتك
بينى ما بينك يادوده حساب الآخره
خدته ناعسة ونزلت تشحت على ايوب في البلد .
تقف يا عيني على الأبواب العامره
حسنه يا محسنين يا أهل الثواب
حسنه للعليل جسمه انهر
أول يوم يا عيني عطوها دا عيش سليم
وتالي يوم يا عيني دى لقمة مكسره
وتالت يوم غاروا منها نسوان البلد
قالوا لها ماتحيش بلدنا يادى المره
انتى سييتى رجال البلد بطولكى
طولك عمود م الزان والشمعه منوره
انتى سييتى رجال البلد ياناعسه بشعوركى
تسعين ضفيره ياناعسه سابله من ورا
تقول لهم يالايمين قَلُوا الملام
أنا باشحت ع العليل الى جسمه انهر
قالوا لها ياناعسه تبيعى لنا ضفايرك
بعشر ميه من الجنيه النقى

قالت ما ايعش شعور العز بعد الغندره
 قالت ما ايعش شعور العز يا عيني بجال
 قالت لا بيع شعور العز بقرصين من الشعير
 وقرص قمح فيه علامة منوره
 جابوا لها المزين يا ليلي يا ليلي يا عين
 جابوا لها المزين وشاطر في صنعه
 حلقت شعور العز بعد الغندره
 لما آن له الأوان لأيوب ياسامعين ،
 انطق الرعراع لأيوب وقال نُهو
 خد مني يا ايوب وادعك لي جسمكو
 ربك يا ايوب مع الصابرين وليهم المغفرة
 ومد ايده ع الرعراع وكان يوم اربع يا سامعين
 ومد ايده ع الرعراع ودهن جسمهو
 ردت الجته السليمه بعد المعيره
 الورد والياسمين عمل لأيوب سجر
 اتبنى له قصر ايوب يا عيني ياسامعين
 دا قصر مين ؟ دا قصر ناعسة ع البلاوى صابره
 باعت شعور العز وطالعه من البلد
 ماشيه تنوح على الزمان واللى جرى
 باعت شعور العز وطالعه تدور على ايوب
 لقت واحد مملوك في القصر قاعدى
 يا مملوك يا اللى انتو قاعدى
 شفتش واحد عليل كان هنا
 قال لها يا ستى العليل اللى كان هنا
 كلته الوحوشه والضبوعه الكاسره
 قوام يا مملوك دلنى على عضمته
 لحسن هانبقى طول الزمان معيره
 قال لها يا ستى العليل ماعدش ينفعك
 انا مملوك واحد وانا أعجبك
 ما تيجي يا ستى بداله نحوزك

انت يا حلوه لسه شابہ صغيره
 تقول لهم يالايمين قَلُوا الملام
 دا ابن عمى مرينى صغيره
 قال لها ياستى لكيش علامه فى ابن عمك ؟
 قالت له شمتين بين كتافه من ورا
 قال لها ياستى إن شفتى العلامة تصدق ؟
 ربك ياناعسه مع الصابرين ليوم المغفره
 وراها جسمه ايوب ياليل .. ياليل .. ياليل
 وراها جسمه ايوب ياسامعين
 شافت العلامة والدم حن يا كريم
 شافت العلامة نزل سكارى زى الى جرى
 خدوا حبتهم يا عينى ودنتهم قايمين
 على فرض ربه ناس يا عينى مفتكرين
 امال فين شعور العز بعد الغنדרه
 انا بعته عليك يا ايوب بقرصتين من الشعير
 وقرص قمح فيه علامه منوره
 صلى ركعتين لله ايوب ياسامعين
 يارب من رفع السما بلاعمد
 انك تعيد شعور العز لرحمه الى ع البلاوى صابره
 صلى ركعتين لله ايوب ياسامعين
 بقدر يا من ملّس على شعرها (؟)
 لقي شعور العز سابله من ورا
 وادى المسلم يصلى على الحبيب النبى

* * *

كانت المنشدة نجاة (نحو ٤٠ سنة) حافية القدمين كاشفة الوجه والشعر ، طويلة الثوب ، على رأسها منديل بقوة ، شأنها شأن الاغلبية الساحقة من الفلاحات المصريات . وكان نموذجها السلالي هو النموذج المصرى من منطقة الفيوم : نحيلة ، تميل إلى القصر ، من ذوى الرعوس المستطيلة كما يقولون فى علم الاجناس ، « مسمسة » الانف ، سمراء دون إفراط . وكان فى صحبتها ولداها وهما صورة مجسدة من « الكاتب المصرى » المعروف فى متحف اللوفر عندما كانت سنه بين ١٠

سنوات ١٢ سنة .

و«عرب» الفيوم ، أو على الأصح بدو الصحراء الغربية المستقرون في الفيوم منذ مصر الفرعونية ، يتميزون بسمات جسدية تختلف عن ذلك كثيرا . وهم يكوّنون على وجه التقريب عُشر سكان المحافظة ، ويسمون انفسهم «عربا» بسبب اسلوب حياتهم (الرعى والتجارة) . وهم يحسبون انفسهم «عربا» بالمعنى العام لأسباب اجتماعية ، ولكنهم على الأصح قرييون بشريا من «البربر» . واكثر نسائهم منقبات ، وهم يعيشون في قرى منفصلة تماما عن قرى الفلاحين .

والمنددون الشعبيون ، سواء «المداحون» منهم ، وهم منشدو المدايح الدينية ، او الشعراء ، وهم منشدو الملاحم ، هم اصلا من الفلاحين المصريين . وهم يسمون انفسهم «عربا» غالبا بسبب حياة التنقل التي يجيئونها كالغجر . وبوصفهم فنائي القرية نجد انهم انفصلوا منذ أمد طويل عن الفلاحين الذين يفلحون الأرض ، ووضعوا انفسهم خارج إطار المجتمع بسبب عاداتهم المختلفة . فمهنهم متوارثة والفلاحون يعاملونهم بشيء من الريبة وقليل من الاحتقار نظرا لشهرتهم كخطافين بغير مسكن ثابت . وقد عرفت من المنشدة نجاة انها تعلمت فنها من زوجها الذي يلحن بالمثل محفوظاته لاولاده وفقا لتقاليد مهنته . وكانت فخورة بأنها زوجت بنتا من حاو ، وهى مهنة لا تقل غرابة عن مهنة الشعراء !

ومن اشهر هذه المواويل القصصية في مصر : «عزيزة ويونس» و«ياسين وبهية» و«حسن نعيمة» و«شفيفة ومتولى» و«خضرة الشريفة» و«ادهم الشرقاوى» ، إلخ ...

من الواضح أن قصة «ناعسة وايوب» تمثل حلقة هامة من حلقات قصة «ايزيس واوزيريس» . فهى تماثل عن قرب هذه القصة على الوجه الذى رواه بلوتارك في كتابه «عن ايزيس واوزيريس» وكما وردت في النصوص المصرية القديمة . فاسم «ايزيس» هو الصيغة الهيلينية من الاسم ، أما الاسم المصرى القديم فهو «عست» أو «عزة» في اللغة المصرية القديمة . (وهناك صيغ أخرى عند الناطقين بالشين بدلا من السين مثل «عشت» اساس «عائشة» ومثل «عشتار» و«عشتروت» في اللغات السامية ، ومثل «استارتيه» في اليونانية القديمة) . و«التاء» النهائية ، وهى علامة التأنيث في اللغة العربية ، تسقط دائما إلا عند التصريف أو عند النسبة في بنية اللغة العربية . وبالتالي يكون اسم «عزيزه» في اللغة العربية أو العربية الحديثة مبنيا على الصيغة اليونانية من اسم «عشت» بينما اسم «ناعسة» يعنى ببساطة «عن ايزيس» لأن «ن» هى الأداة التى تعنى «حول» أو «بتاع» ، أى أداة النسبة في المصرية القديمة .

ونستخلص مما تقدم ان اسم «ناعسة» بكامله ليس اسم علم ، بل جملة هي عنوان الموال : «عن ايزيس» كما في بلوتارك ، وهي اختصار لقولهم «اغنية أو موال ايزيس» ، وقد عاشت صيغة «ناعسة» في العربية في العصور الوسطى بوصفها اسم علم يقوم مقام اسم «عست» . ويلاحظ انه في المصرية القديمة لا تكتب إلا الحروف الساكنة أما حروف الحركة فهي كما في العربية الفصحى بلا تشكيل ، ولذا يمكن أن تتعدد قراءاتها ، مما يجعل نطقها الصحيح غير مؤكد .

ومن جهة أخرى نجد ان «أيوب» Job هو «اوزيريس» تحت اسم «خب» Gob أو «جب» ، إله الأرض (وهو مذكر) الذي كان اسمه وكانت وظيفته يحملان مدلولات اخصائية ذكرية صريحة ومنها اسم «ذكر» الرجل في العامية المصرية وغيرها من العاميات العربية . وهذه المدلولات القضيبية والاختصاصية ليست مشتقة من العربية الفصحى ، غالبا فيما خلا جذر «شاب» و «شباب» ، وجذر «صب» بمعنى «عاشق» ، و «صبابة» بمعنى «عشق» وهي غالبا تنويعات سامية ، أى بالسين أو بالصاد على صيغة «خب» الحامية ، أى بصوت الحاء .

وبذلك تكون محنة أيوب المصرى لا شئ غير آلام اوزيريس الذى كان يسمى في مصر القديمة «عسر» Assar أو «اوسير» Ussir و «اوسار» Ussar أو «عشر» Ashar (قارن «عزير» و «عاشور» و «أذار» و «عازر» بمعنى «يُخصب» . ومشتقاته مثل «عشار» .. إلخ) . فأيوب المصرى هو اوزيريس في صورة «خب» أو «جب» Geb ، إله الأرض القضيبى الذى أخصب «نوت» Nut ربة السماء في صورة حنحور أو هاتور . كما تقول قصة الخلق المصرية القديمة . ولكن ماينبغى أن نلاحظه هو أن القصة في صورتها القديمة وفي صورتها الشعبية الحديثة تتناول ماجرى لعست اكثر مما تتناول ماجرى لخب ، وهذا تستحق اسم قصة «ناعسة وايوب» كما يسميها الموال الشعبى وليس العكس .

وهذه هي آثار الأسطورة الأصلية في موال «ناعسة وأيوب» : فإذا تابعنا في قصة ايوب المصرى قصة موت اوزيريس إله الخصب وبعثه ، وجدنا أن وصف آلام أيوب المصرى وتحلل جسده هو وصف انثروبومورفى واقعى إلى درجة مقززة تصدم المشاعر لما يحدث للبذرة تحت التربة . و «سبع مراتب» التى وضعوها تحت جسم ايوب العليل تدل على أن روح إله الأرض الميت وصلت إلى السماء السابعة . وفي ظل التوحيد لم يكن ممكنا لاييزيس زوجة اوزيريس أن تكون أخته في وقت واحد ، فجعل الموال من ناعسة «بنت عم» ايوب المصرى .

وفي قصة الاستشفاء «بالرعاع» نتذكر مايقوله المسيحيون في مصر من ان جزءا من طقوس اسبوع الآلام الذى ينتهى بصلب المسيح هو الاغتسال بماء نقع فيه نبات الرعاع في يوم الاربعاء لتساقط على صلب المسيح ، ويسمونه «رعاع أيوب» . ومن الغريب أيضا أن المسلمين من الطبقات

الشعبية في مصر ينسبون إلى نبات الرعراع نفس الخواص الطبية الشافية رغم أنهم لا يعترفون بصلب المسيح .

وبالمثل نجد أن المسلمين كالأقباط يحتفلون بشم النسيم ، وهو دائما الاثنين التالى لعيد قيامة المسيح عند المسيحيين . وهذا التوافق في الحالين يدل على أن بعض طقوس عيد القيامة كانت طقوسا قومية في مصر قبل ظهور المسيحية فهي من موروثات مصر الفرعونية . ولكن دخول طقوس ايوب في طقوس الأسبوع الآلام لا يمكن تفسيره إلا على أساس أن اوزيريس في صورة « خب » هو الذى مر بتجربة الموت والدفن والقيامة .

وهناك احتمال أن تكون الخواص الشافية للقروح في الرعراع ، هي بقوة رع كبير الآلهة الذى كان في البانتيون المصرى القديم أبا اوزيريس وايزيس في بعض الروايات ، وإن كانا في الرواية الشائعة قد ولدا خارج الزمن في أيام النسيء الخمسة بين نهاية السنة الشمسية وبداية السنة الشمسية التالية مع بقية آلهة الدورة الاوزيرية : اخيها الشرير ست واختها نفتيس زوجة ست وتحوت كاتب الآلهة . واما النسيء في السنة الشمسية هي الأيام الخمسة الساقطة من حساب السنة بحيث تكمل ٣٦٠ يوما إلى ٣٦٥ يوما . وعلى كل فقد يكون التشابه بين اسم رع واسم الرعراع هو مصدر هذه التأويلات بوصفه مرضا من امراض اللغة كما هو معروف في تاريخ الميثولوجيا والفولكلور .

وفي قصة « ناعسة وايوب » نجد أن ناعسة تتجول بجثمان ايوب من اقليم إلى اقليم حتى تبلغ به « بحر العريش » . وهو البحر الواقع بين ييلوزيوم (خليج الطينة في مصب الفرع البيلوزى من النيل شرق بورسعيد) وبين مدينة العريش .

ورحلة جثمان ايوب المصرى في المقطف المصنوع من زعف الأشير تذكرنا برحلة جثمان اوزيريس داخل التابوت على أمواج النيل حتى مرقده الأخير في القصر الملكى في بيلوس . ويلاحظ أن رواية بلوتارك عن ايزيس واوزيريس تجعل مكان رسو التابوت الطافي عند شاطئ بيلوس في فينيقيا حيث مكان جبيل حاليا وهي ضاحية شمالي بيروت . ولما كان من المستبعد أن إله الخصب المصرى يكون بعثه في بلد أجنبى : فالأرجح أن الفساد اللغوى هو الذى أدى إلى اختلاط الأمكنة . وبحر العريش الذى حملت ايزيس إليه جثمان اوزيريس هو بحر حوريس الموازى لطريق حوريس الشهير على امتداد المتوسط شمال سيناء أما بيلوس بلوتارك فالأرجح انها صيغة يونانية من « ييب » Byb « ال » El ، وهو « العال » إله الساميين . وجذر « ييب » يعنى « القبر » أو « التربة » كما في قولنا « ييبان الملوك » بمعنى « قبور الملوك » ، وجذر « ييب » موجود في « يباب » و « تباب » العربية بمعنى « تراب » . فنحن بإزاء قبر اوزيريس المتوفى .

وفي احدى صيغ الرواية أن تابوت اوزيريس الذى ضم جثمانه طفا على أمواج النيل حتى بلغ

شاطيء ببلوس . وفي هذه الحالة يكون التابوت قد طفا على أمواج الفرع البلوزى الذى كان يصب فى خليج الطينة فى «بحر العريش» ، أو طفا حتى ببلوس ، حيث كان قبر اوزيريس . وسواء أكان اوزيريس أو «خب» - «جب» - «ايوب» قد حمل فى مقطف «ناعسة» - «ايزيس» أو فى تابوت ست قاتل أخيه ، فليس هناك أى فرق جوهرى بين الروايتين ، إذ أنه لا ينبغي أن ننسى أن فيضان النيل لم يكن سوى دموع ايزيس وهى تولول على موت اوزيريس . والفرق الظاهرى بين الروايتين ناجم عن الانتقال بتأثير التوحيد واللاهيمية من عبادة روح الطبيعة إلى الانثروبومورفية أو التأنيس فى قصة الإله المعزق .

ومع ذلك فإن صيغة «ناعسة وايوب» هى صيغة متوسطة بين الكونية الشاملة فى قصة آلام اوزيريس والانثروبومورفية الكاملة فى قصة ايوب المبثلى . ففي حالة ايوب المصرى نواجه موتيفات الموت والدفن والبعث وهى موتيفات لانواجهها فى قصة ايوب الواردة فى التوراة . فالحوار بين ايوب المصرى والدود الذى يطعم على جثته حوار لا يمكن أن يدور إلا بعد نزول الجثثان فى اللحد . ومن الواضح أن «العش» الذى بنته «رحمة» لأيوب على شط بحر العريش ليس إلا الاسم المهذب للحد ، فنحن نرى ناعسة تهيل عليه التراب حتى يرتفع إلى ضريح عال . (لاحظ أن الاسم يتغير فجأة من «ناعسة» إلى «رحمة») .

كذلك نحن نعرف أن نساء مصر فى مصر القديمة كن يملقن أو يقصصن شعورهن ويلطخن وجوههن بالثيلة فى فترة الحداد القومى على وفاة اوزيريس ، لاشك تأسيا بما فعلته ايزيس بعد موت زوجها ، وهو بالضبط ما فعلته ناعسة بعد أن وارت ايوب فى «العش» (= القبر) الذى أقامته . أما بعث ايوب فكان بدعك جسده بنبات الرعاع .

وبعث ايوب موصوف بنفس الطريقة التى وصف بها بعث اوزيريس فى ببلوس ، أى انه بعث فى صورة شجرة نمت على الشاطئ وكانت بمثابة عمود فى قصر عشتروت ملكة ببلوس (وهى ايزيس الفينيقية) . ولكن بينما نجد أن شجرة اوزيريس رمز للقضيبي ، نجد أن شجرة الورد وشجرة الياسمين اللتين نبتتا على قبر أيوب رموز فردوسية .

وهكذا بنى لأيوب قصر كقصور الجنة بعد قيامته من بين الأموات . وقصر ناعسة فى الموالمصرى ليس إلا قصر عشتروت فى رواية بلوتارك . ومع ذلك فإن الصيغة المصرية المعروفة فى الفيوم ، لو فهمناها فى ضوء المعتقدات الدينية الاسلامية وغيرها ، توحى بأن بعث أيوب ، بل والاتحاد الجسدى بين ناعسة وايوب ، قد تما فى الجنة وليس فى الأرض ، فالقصر وحديقة الزهور والغرام مع حورية من الحور يستدعى للذهن الفكرة التقليدية عن نعيم الجنة .

وفى رموز القدماء نجد أن المجازات المتعلقة بالبعث هى فى آن و احد أرضية وسماوية . ويكفى

أن نفكر في الشجرة التي تفقد أوراقها كل شتاء لنفهم معنى فقدان «ناعسة - ايزيس» لصفائرها التسعين الرائعة بعد موت «ايوب - اوزيريس» ، ولنفهم كيف ان بعث إله الاخصاب ، كبعث الطبيعة في الربيع ، هو المعجزة التي ترد لناعسة صفائرها الرائعة مثلما تكتسى الأشجار بالأوراق مع عودة الربيع . وبالمثل نرى ان ناعسة نزلت مختارة عن صفائرها الرائعة وقدمتها قربانا لقاء ثلاث فطائر كانت أهمها مصنوعة من القمح وتحمل «علامة متورة» ، وهذه في طقوس كعك العيد إلى اليوم تمثل عند الاقباط والمسلمين في مصر اشعة الشمس المنبثقة من مركزها .

ومن هذا نجد أنه ليس من العسير أن نرى أن مضمون هذا الموال ، وعلى الأرجح أيضا قاله وموسيقاه ، هي بقايا لاتزال حية من الأدب الوثني في مصر القديمة معربة في العربية الدارجة مع تحويرها بما يمتشى مع عقيدة التوحيد بقدر الإمكان ومطورة في اتجاه الأنثروبومورفيه ، أى «التأنيس» بتحول الآلهة إلى ابطال ، وبتحول الأساطير المجازية إلى أحداث ومغامرات في الحياة اليومية . وهذا التحول لا بد أنه حدث إلى حد ما أيام مصر المسيحية قبل مجيء الاسلام واللغة العربية ، ففي تلك الفترة اختلطت قصة «جب» بسيرة «أيوب» المتوارثة عن التوراة . وفي العصر الاسلامي لم تتطور القصة كثيرا لأنها مشتركة في كافة أديان التوحيد .

كذلك ليس من الصعب أن نلاحظ أن صياغة هذا الموال في صورته الحالية تم في عصر قريب نسبيا هو العصر المملوكي قبل الفتح العثماني (١٥١٧) . ففي العصر الوسيط بدا المملوك في شبابه وجماله وسؤدده وكأنه المقابل لاله الاخصاب . وفي العصر المملوكي ، بل وربما في العصر الفاطمي منذ نحو ١٠٠٠ ميلادية تمت ترجمة أو اقتباس الملاحم والانشيد الدينية القديمة إلى اللهجات العربية . وكان هذا بمثابة انتقام الجماهير الشعبية من الأدب الرسمي والفن الرسمي الذي صفى كل فن تشخيصي وكل أدب اسطوري أو رمزي وكل معتقدات فولكلورية من موروثات مصر الوثنية باسم التوحيد وتحطيم الاوثان .

ولم يمكن اقتلاع المعتقدات والآداب الفولكلورية فنبئت جذورها تحت التربة قرونا طويلة ثم اينعت وازدهرت ازدهار بعد سقوط الامبراطورية العربية .

وهكذا امكنت المحافظة على «الملاحم» (البابات *epopeia*) والرومانس (السير) الآتية في صيغتها العربية : «سيرة بنى هلال» التي اشتهرت في مصر باسم «قصة أبو زيد» و «سيرة عنتره» و «سيرة الزير سالم» و «سيرة الأميرة ذات الهمة» ، و «سيرة سيف بن ذى يزن» ، و «سيرة الظاهر بيبرس» و «سيرة فيروز شاه» ، و «سيرة على الزبيق المصرى» بالإضافة طبعا إلى «ألف ليلة وليلة» . هذه الملاحم أو السير ازدهرت في العصر المملوكي الذي كان يحق عصر الازدهار

الادبى والفنى فى العالم الاسلامى . وكان هذا العصر فى الوقت نفسه عصر يقظة الوعى القومى على المستوى الشعبى . وقد تميز هذا العصر الشعبى بأنه قبل الاسلام دينا جامعا للشعوب الاسلامية ، ولكنه رفض سيطرة التقاليد الأدبية والاثنية والعرقية والسياسية الموروثة عن العصر العربى الكلاسيكى . كان هناك شئ من هذه اليقظة شبيه من موقف مهيار الديلمى من العروبة والاسلام : رفض العروبة وقبول الاسلام . وفى اوروبا الوسيطة كان هناك موقف مماثل حيث حافظ الاوربيون على التراث الادبى الوثنى اليونانى والرومانى بل والقوطى وهو تراث لم يتفق تماما مع الأفكار المسيحية . ولكن بعد عدة قرون من تحطيم الاوثان بلا هوادة ومن القمع الكنسى المنظم لآلهة القدماء وللمعتقدات الدينية ، جرى صبغ الأساطير الاوربية والفولكلور الاوربى الوثنى بالصبغة المسيحية لكى يتيسر حفظها ويزداد استيعابها فى الروح الاوربية .

وكان الفضل فى ذلك لفطنة عدد من آباء الكنيسة ، مثل القديس أوغسطين **St. Augustine** ولاكتانس **Lactantius** وفولجانس **Fulgentius** وترتوليان **Tertullianus** ولعدد من علماء الدين المتفكرين ، مثل فيليب دى فيترى **Philippe de Vitry** وبيير برسوير **Pierre Bersuire** وآلان الجزائرى **Alanus de Insulis** .

سمحت الكنيسة بامتصاص هذا التراث الوثنى فى الرمزية المسيحية ثم فى الأدب الشعبى . ولكن الفضل الأكبر يرجع إلى شعوب اوروبا وشعرائها الجوالين المبدعين منذ التروبادور **Troubadours** والمينيسنجر **Minnesingers** أن كل ذلك حدث بعد انهيار الامبراطورية الرومانية . وهكذا كتبت حياة جديدة ليس فقط لاوليس **Ulysses** وبنيلوب **Penelope** ولكن أيضا للأبطال الاسطوريين الافظاظ المتبربرين الذين جاءت بهم الأقوام الجرمانية مثل الملك آرثر **Arthur** وفرسان المائدة المستديرة ، حين وجدوا لأنفسهم مكانا فى نظام الرمزية المسيحية .

وفى مصر حافظ « المداحون » ، وهم منشدو الشعر الدينى وحافظت الطرق الصوفية على الأدب الدينى المتوارث عن مصر القديمة . أما « الشعراء » فقد حافظوا على الأدب القومى الدنيوى القديم . ولحسن الحظ نلاحظ أن الامتصاص كان فى كثير من الأحيان ناقصا أو مشوها ، لأن هذا النقص أو التشويه يساعدنا على تحديد تاريخ الامتصاص فى مراحل أسبق .

مثال ذلك : فى سيرة « الأميرة ذات الهمة » ، بينما نجد ان الاطار اسلامى مائة فى المائة (فى بلاط الخليفة) نتابع عمليات عسكرية جرت فى عهد الملك عبادة والملك الحارثة ، وهما من ملوك النبط فى الأردن وقد عاشا فى القرن الثانى وفى القرن الأول قبل الميلاد ودخلا فى مواجهات حربية مع جنرال رومانى يدعى سفيروس (ساويرس) **Severus** .

والذى نعرفه عن مملكة النبط هذه انها كانت فى شمال الجزيرة العربية وكانت عاصمتها بتر - **Petra**

، وانها امتدت من القرن الرابع قبل الميلاد حتى القرن الثاني بعد الميلاد . وقد ضمتها الامبراطور الرومانية إليها عام ١٠٦ ميلادية في عهد الامبراطور تراجان . وكان منهم ملوك عديدون يلقب بعبادة وبالحرثة . أما أسرة سفيروس Severus فهي أسرة من الأباطرة الرومان من أصل فيني حكموا روما من ١٩٣ ميلادية إلى ٢٣٥ ميلادية ، وتعاقب في الحكم منهم سبتيموس سفيروس Septimus Severus وكراكلا Caracalla وجيتا Geta وهليوجوبال Heliogabalus وسفيروس الكساندر Severus Alexandre ، وقد اشتهرت عهود هؤلاء الأباطرة بأنها الفترة التي تبلور القانون الروماني في ارفع صورة له .

فالمعارك المشار إليها في سيرة « الأميرة ذات الهمة » إما انها كانت نحو ١٠٦ ميلادية الامبراطور تراجان عند أفول مملكة النبط واستيلاء روما عليها ، وإما في عهد سبتيموس سفيروس أي نحو ٢٠٠ ميلادية ، وفي هذه الحالة تمثل هذه المعارك حربا استقلالية متأخرة نسبيا . أما اذا كانت قد جرت في عهود عبادة والحرثة فمكانها إذن في القرن الأول ق . م . والقرن الثاني أرجح . أي المعارك تشير إلى حرب حاولت فيها مملكة النبط استرداد استقلالها من الرومان في عهد سبتيموس سفيروس نحو ١٩٦ ميلادية .

وبالمثل نجد أن في « سيرة بني هلال » المشهورة بالتغريبة نجد أن بلاط السلطان والجزاية ، المجازفة بإرسال الحملة إلى المغرب ارسلوا الفارس الأسود أبازيد إلى تونس الخضراء عبر ليستكشف الطريق كما تفعل طلائع الجيوش . وفي منتصف الطريق من الاسكندرية إلى برقة اعترض طريق ابوزيد وحش كائن الهول في قصة اوديب ، وطرح عليه ثلاثة اسئلة ملغزة ، وحين استع ابوزيد حل الألغاز الثلاثة ، جرد أباهول من قوته تماما حتى أصبح تحت رحمته . وكان في استع ابوزيد أن يفتك بأبي الهول ، ولكن الوحش بادر بشهر اسلامه ونطق بالشهادتين فعفا عنه ابوزيد والمعروف أن تغريبة بني هلال كانت في القرون الأولى من ظهور الاسلام وبذلك لا تفسير لابي الهول والغازه الثلاثة إلا أن تكون هناك رواسب هليلينية وثنية في التراث الفولكلوري العرب

وبالمثل نحن نجد أن « البحث » عن « الجزة الذهبية » وهو موضوع مغامرات جيسون on في الأدب اليوناني و الميثولوجيا اليونانية القديمة يتكرر في صورة أخرى في « سيرة سيف بن يزن » ، وقد اختلط بآثار من « أعمال هرقل الاثني عشر » ، وبآثار من البحث عن « المقدس » المعروف باسم « سان جرال » Saint Graal أو Holy Grail في سيرة الملك آرثر وفر المائدة المستديرة ، ومع كل هذا بعض المؤثرات الديونيزية . و « البحث » في الملحمة المصرية البحث عن « كتاب النيل » بأمر من ملك الحبشة كشرط اشترطه الملك على سيف بن ذى بوصفه صداقا لبنته الأميرة عاقصة . وتجري الرواية ان من امتلك هذا الكتاب أمكنه أن يسيطر فيضان النيل ، بل أن يغير مجرى هذا النهر المقدس .

وقد بقيت روح مصر محفوظة خلال آلاف السنين في هذا الأدب القومي الذى يضم الملاحم والسير والمذائح الدينية والمواويل التى تعبر عن ضمير مفطور على الحس الاخلاقى وعن أعماق بلا حدود ، ويضم علاوة على ذلك ثروة من الشعر الغنائى تتجاوز كل خيال وتضاهى في روعتها خير ما ابدعته الانسانية طوال تاريخها . وتتجلى العبقرية الأدبية المصرية أكثر ما تكون في الشعر الجنائزى الشعبى حيث تختلط الحياة بالموت اختلاطا حميما . فالمرثى المفجعة بعاطفتها الحنونة وبشهوانياتها الجارحة وبتأملاتها الميتافيزيقية من كل مانحده في عديد الندابات ليست من وحى المسيحية أو الاسلام وإنما من تراث مصر القديمة .

ومع ذلك فكل هذه الثروة الطائلة قد ضاعت وغاصت في الصمت الأبدى الذى ضرب اطنابه في الريف المصرى ولم يبق منها إلا همهمات بعيدة منبعثة من الأشباح الساكنة في القرية المصرية . وأصوات هذه الأرواح الضائعة لاتصل إلى المدينة المصرية . وحين تسمع المدينة أصداؤها الخافتة ، عادة عن طريق الفنانين شبه الأميين الذين يبثونها من خلال الاذاعة والتليفزيون ، تكون قد شوّحت وجردت من قيمتها الأصيلة لكي ترضى أذواق البرجوازية الصغيرة الجديدة الجاهلة المحبة للمتعة الفجة . فهذه الطبقة لاتدرك أن هناك ما هو أفضح من موت الأرواح المنسية عبر القرون ، وهذا هو الموت الأدبى والمدنى الذى يحل بالأحياء الضائعين من فرط نسيان الذات أو العجز عن تجاوز الذات .

الباب الأول

عباس العقاد



تأملات في أدب العقاد (١)

أول كتاب قرأته للعقاد هو كتاب «الفصول» الذي صدرت طبعته **كان** الأولى في ١٩٢٢ عن الناشر «المكتبة التجارية بشارع محمد علي بمصر لصاحبها مصطفى محمد» ، وهو مجموعة مقالات أدبية واجتماعية وبعض الخطرات التي تشبه مايسمى «بالافوريزم» في اللغات الاوربية وهى الأقوال الماثورة أو الحكم والأمثال المبلورة في كلمات قليلة .

قرأت هذا الكتاب عام ١٩٢٧ ، وكنت يومئذ في الثانية عشرة من عمري ، وفهمت أكثر مانجاء فيه رغم أن قوامه كان دراسات جادة في الفلسفة والأدب والفن وعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم الجمال ، دراسات جادة عن نيتشه وفكتور هوجو وماكس مولر وجوستاف ليبون وكارلايل وطاقور وغاندى والمعري وابن زيدون ومختار وراغب عياد ، إلخ ... وهى مقالات نشرت في المجلات والصحف المصرية بين ١٩١٤ و ١٩٢٢ كمجلة «المقتطف» و«الأفكار» وجرائد «المؤيد» و«الأهالي» ، إلخ ... ولما كان العقاد قد ولد عام ١٨٨٩ ، فمعنى ذلك أنه كتب دراسات كتابه «الفصول» بين سن الخامسة والعشرين وسن الثالثة والثلاثين ، وهى أنضج سنوات الشباب .

وبعد كتاب «الفصول» قرأت من العقاد كتابه «مطالعات» في

الكتب والحياة» الصادر عام ١٩٢٤ عن المطبعة التجارية، ثم «ساعات بين الكتب»، ثم «مراجعات في الفن والأدب»، وكلها من حصاد العشرينات. وفي ١٩٣٠ قرأت ديوان العقاد الصادر في أربعة أجزاء مجموعة في مجلد واحد عام ١٩٢٨ عن مطبعة المقتطف، ولم أكن أعرف العقاد شاعرا إلا منذ رثائه لسعد زغلول عام ١٩٢٧.

أما في الثلاثينات فقد قرأت من العقاد ديوانيه «وحي الأربعين»، و«هدية الكروان»، وكتابه عن «ابن الرومي» وكتابه «سعد زغلول: سيرة ونحبة» وكان هذا آخر ما قرأت بين شواخ العقاد في الثلاثينات، ثم قرأت بعض أعماله الثانوية مثل «تذكار جيتي» وديوانه «اعاصير مغرب» و«عالم القيود والسلود». أما كتابه «عقائد المفكرين في القرن العشرين» فلم أقرأه إلا أيام الحرب العالمية الثانية. وفي الأربعينات تابعت بعض أدبه الديني.

ولكن العقاد الذي أعرفه وتأثرت به انتهى نحو ١٩٣٧ أو على الأصح منذ انضمامه إلى السعديين بعد خروجه على الوفد.

كان العقاد أول مؤثر ضخم في حياتي الفكرية والأدبية. وكنت مفتونا به منذ صباى بسبب إيمانه المطلق بالحركة الوطنية والدستورية بقيادة الوفد وتحت زعامة سعد زغلول ثم مصطفى النحاس، أي بسبب عدائه الذي لا يلين للاحتلال البريطاني وللملك. وكنت أتابع مقالاته السياسية الملتهبة منذ ١٩٢٤ حين كنت في التاسعة من عمري، أي قبل أن أعرفه أدبيا. فلما عرفته أدبيا دخلت تحت سلطانه الأدبي كما دخلت تحت سلطانه السياسي. فكان لذلك أثر عميق في حياتي حتى بعد أن تمردت على فلسفة العقاد.

وهل كانت للعقاد فلسفة؟ نعم، كانت للعقاد فلسفة. كنت في هذه السن المبكرة ولنسمها مرحلة الدراسة الثانوية بين الابتدائية في ١٩٢٦ والبكالوريا في ١٩٣١ متفتح العقل متوقد الوجدان واسع الخيال نهما للمعرفة باحثا عن عقيدة أو معتقدات أسمى من عقيدة العوام أو معتقداتهم، أي أكثر إقناعا للعقل وإلهاما للقلب وتحقيقا لآمال البشر وأشد إيضاحا لألغاز الكون، أي باختصار باحثا عن فلسفة للإنسان وللوجود.

كنت في مرحلة الدراسة الابتدائية، بين ١٩٢٢، ١٩٢٦، أي بين سن السابعة وسن الحادية عشرة، قد اهتمت كل ما وقع تحت يدي من روايات المغامرات وروايات الفرسان والقرصان وروايات الجريمة البوليسية والحاسسية. وفي الأولى الثانوية بدأت أقرأ الحادة فاهتبت أكثر المتفهم طم. حافظ. إله. ثم سنة بعد أخرى التهمت العقاد والملازم ثم سلافة موسى ثم طه حسين. ومعهم طائفة كبيرة من القصص الأوربي المترجم ترجمة أدبية بأقلام محمد السباعي وعباس سافظ واحمد لطفي جنة واحمد حسن الزيات، ولاسيما قصص موباسان وتشيفخوف وجوته أما

شعر شوق وشعره المسرحى فكان رفيق صباى طوال الدراسة الثانوية .

وقد وجدت فى العقد وفى بعض كُتّاب جيله ، كالمازنى وهيكى وسلامة موسى وطه حسين الكثير مما كنت أبحث عنه ، لكن العقد وحده بدا لى آتقذ ، أى خلال أعوام ١٩٢٧ ، ١٩٢٨ ، ١٩٢٩ ، أنه القادر على تحريك وجدانى والاجابة على كثير من تساؤلاتى الفكرية والأدبية والفنية . لهذا قرأت « الفصول » و « المطالعات » و « المراجعات » و « ساعات بين الكتب » جملة مرات حتى قبل أن أتم دراستى الثانوية .

بدأت بقراءة « الفصول » ، وتُحِيل إلى أى فهمت هذا الكتاب ، وما لم أكن أفهمه بعقلى كنت أفهمه بوجدانى . وكنت أقرأ فيه بحثا اسمها « نظرات فى فلسفة المعرى » فأفهم منها أن المعرى لم يكن شاعرا فحسب وإنما كان « فيلسوفا » أيضا .

وحين كبرت وقرأت متون أفلاطون وارسطو وبيكون وديكارت واسبينوزا وكانط وهيجل لاحظ ... بين الاوربيين ومتون ابن سينا وابن رشد وابن عربى إلخ ... بين العرب ، أدركت أن الفلسفة تخصص قائم بذاته بين العلوم والفنون الانسانية ، وأدركت أن المعرى لم يكن فيلسوفا وإنما كان « متفلسفا » ، كما أدركت أن العقد نفسه ، رغم المسحة الفلسفية السائدة فى أكثر أعماله ، لم يكن فيلسوفا وإنما كان « متفلسفا » ، أو فلنقل أنه كان « مفكرا » ، فالمفكر هو الفيلسوف غير المحترف بمعنى غير التخصص . وهذه ليست طبقة من طبقات الفلسفة والفلاسفة ، وإنما هى أيضا وظيفة من وظائف الفكر أو لعلها تخصص من التخصصات . ومن الناس من اختص بأن يكون ترجمان الخاصة للكافة .

وقد يبدو أن هناك نوعا من التناقض فى قولنا أن هناك نوعا من التخصص يقوم على « اللاتخصص » . نعم ، هذا النوع موجود ، وهو قائم على تكامل الفكر والحياة أو على تحويل الفلسفة أو العلم أو الأدب أو الفن إلى موقف من الحياة . فالمفكر نوع من « الحكيم » الذى يرى الحياة والكون من منظور واحد أو بمنظار واحد أو *Weltanschauung* كما يقول الألمان أى من « نافذة على الدنيا » يطل منها فىرى كل شىء مترابطا ، ولا تحجب التفاصيل عنه الصورة الكاملة فلا يعود يرى الغابة من الأشجار .

نعم ، الفلسفة ذاتها ، رغم تعاملها مع الكليات ، يمكن أن تكون فرعاً متخصصاً من فروع النشاط الفكرى . وهر حاجة إلى المفكر أو الحكيم ليترجمها إلى مجموعة من القيم المتجانسة التى تمثل موقفا متجانساً من الكون والحياة .

وليس معنى هذا أن المفكر أو الحكيم بالضرورة أعلى مقاما من الفيلسوف ، فمن الفلاسفة من نقلوا إلى جوهر الأشياء أو اقتربوا من الجوهر بحيث احتاج كل منهم إلى مفكرين ومفكرين ، جيلا

بعد جيل ليترجم فلسفتهم إلى مجموعة من القيم المتجانسة في الكون والحياة . ومن الافذاذ من جمع بين الفلسفة والحكمة مثل برتراند راسل الذى نجده فيلسوفا حكيما أو مفكرا في بقية مؤلفاته . وبعض العلماء أو الأدباء أو الفنانين يجمع بين العلم أو الأدب أو الفن وبين الحكمة أو الفكر .

ماذا كان العقاد على وجه التحديد ؟ هل كان فيلسوفا ؟ طبعاً لا ، فنحن لانعرف له نظرية متكاملة في الفلسفة من ابتكاره ، وإنما نستطيع دون عناء أن نرى أنه كان متشرباً بفلسفة معينة هي الفلسفة « الترانسندنتال » . التى كانت بداياتها في الفيلسوف السويدى الروحاني سويدنبورج (١٦٨٨ - ١٧٧٢) ، ثم بلغت قمته في الكاتب الاسكتلندى توماس كارلايل (١٧٩٥ - ١٨٨١) ، الذى كان اكبر عدو للمادية وللعقلانية ولمذهب المنفعة في انجلترا نحو منتصف القرن التاسع عشر ، وفي الكاتب الأمريكى ايمرسون (١٨٠٣ - ١٨٨٢) ، وربما بعض المثاليين الانجليز من أمثال أ. س. برادلى وبرنارد بوسانكية في القرن التاسع عشر . إلخ ...

وعفوا إذا كنت أعود إلى الاسم الاجنبى للفلسفة « الترانسندية » ، وهى حرفياً تعنى « التجاوزية » ، ولكن عثمان امين رحمه الله ابتكر لها كلمة « البرانية » فى مقابلة « الجوانية » .

وشاع هذان الاصطلاحان حتى ابتدلاً ولم تعد لهما معالم واضحة . و « الترانسندية » أصلاً تعنى باختصار شديد أن معرفة الحقائق العليا تقع خارج تناول العقل الانسانى وانها تتبع من مسلمات تتجاوز الاثبات بالمشاهدة والتجربة . فما هو « ترانسندى » يتجاوز حدود المعرفة وحدود تناول العقل . وقد كانت لهذه الفلسفة بعض الجذور فى المثالية الألمانية منذ كانط .

ولست أزعم أن العقاد كان مفكراً « ترانسندياً » أو « تجاوزياً » فحسب ، ولكنى اقصد انه كان متأثراً بهذه الفلسفة غاية التأثير ، ولا سيما كما نجدها عند كارلايل . ومع ذلك فقد كان العقاد بوجه عام مفكراً توفيقياً أو تلفيقياً لعدد من الفلاسفة الالمان من كانط إلى نيتشه مروراً بشوبنهاور وفيخته ، ونستطيع أن نقول باطمئنان أن العقاد كان بوجه عام داخل تيار المثالية الأوروبية ، ولا سيما فى وجهها الالمانى وفى وجهها الانجليزى . ومع ذلك فالفلسفة الترانسندية كانت فيما يبدو أقوى مؤثر فى حياته الفكرية .

وكنى فى صباى أقرأ كلمات العقاد فى « الفصول » فى سبيل الحق والجمال والقوة أحيا ، وفى سبيل الحق والجمال والقوة اكتب ، وعلى مذبح الحق والجمال والقوة أضع هذه الأفكار المختلطة بدم فكر ومهجة قلب ، قربانا إلى تلك الاقانيم العلوية ، وهدية من السحاب إلى العباب » .

قرأته ألف مرة ، فاحسست أولاً الى واقع تحت تأثير سحر عظيم ، تعويذة ألقاها كاهن عظيم يترجم لنا أسرار الوجود . وكان فى القاموس شبه الدينى الذى يستخدمه العقاد ما يوحى بهذه الكهانة . فهو إذ يقول : « فى سبيل الحق » ، إنما يذكرنا بقول الشاعر : « ألا فى سبيل الله ما أنا

فاعل » ، وهو يحدثنا عن « المذبح » و « القربان » و « الاقانيم » .

لغة كلها من مفردات القاموس الدينى . ومع ذلك تحسب بأنك خرجت من دائرة الدين ودخلت فى دائرة الفلسفة والأدب وعلم الجمال ، وأن هذه « الاقانيم » التى يتحدث عنها العقاد ليست من اسماء الله الحسنى ولكنها الثالوث الذى استغنى به فلاسفة أوروبا فى القرن التاسع عشر عن ثالوث المسيحية (الاب والابن والروح القدس) ، وعن ثالوث الثورة الفرنسية (الحرية والمساواة والاخاء) ، وعن ثالوث الكنيسة الكاثوليكية (الايمان والأمل والاحسان) .

تحسب باننا خرجنا من دائرة الدين إلى دائرة الفلسفة والادب وعلم الجمال حين نقرأ أن العقاد يقدم ثمار قريحته « هدية من السحاب إلى العباب » . والصورة تبدو غريبة أول الأمر لأن السحاب ، (وهو العقاد الذى يجود بالغيث) ، مكانه فى الأعلى ، بينما « العباب » دان على البسيطة ، والصورة تبدو غريبة . ثانياً لأن العقاد يبدو فيها كالإله المعطى واهب الخير ، بينما يبدو المتلقى ، أيا كان توصيفه ، فى موقف المحتاج لفيض العقاد .

فاذا قرأنا فى ختام « المقدمة والإهداء » أن العقاد يخاطب « القدرة التى يبدأ منها كل شئ وإليها يعود » ، عرفنا أنه إنما يتحدث عن قدرة عظمى فى الكون أزلية أبدية ، شبيهة بالقدرة الإلهية ، أو على الأصح بديلة عنها أو صورة مختلفة عنها . وهى ليست القدرة الإلهية نفسها ، لأننا لم نتعود أن نخاطب الله فنقول كما قال العقاد : « فألى تلك القدرة أتوجه بقربانى ليكون لى نصيب من عملى ، وعسى أن يكون لعملى نصيب منها » .

فالإنسان فى العرف الدينى لا يحتجز لله « نصيباً » من عمله وكأنه زميل له فى شركة ، فالمفروض أن الله يملك الأرض وما عليها . وفكرة العقاد من مجازات الآداب الوثنية ، فهى تذكرنا بما نقرؤه عند اليونان فى أدب هسيود (الثيوجونيا) من أن المارد برومئوس صاحب الدهاء غش الآلهة فى نصيبها من القربان الذى قدمه لها فجمع عظام الثور الضحية وغطاه بشحم الثور فكان من كوم عظيم ، أما اللحم فأعطاه للبشر لأنه كان محبا للبشر ، ثم سرق نار الآلهة وأعطاهما للبشر ، فعاقبه زيوس ، كبير الآلهة ، بأن غلله على جبل القوقاز وأرسل إليه نسرا ينهش كبده كل نهار إلى أبد الآبدى .

أو فلنقل أن العقاد فى « مقدمة وإهداء » « كتاب الفصول » كان بالفعل يخاطب الله الذى آثر العقاد لأسباب فلسفية أن يسميه « القدرة » المثلثة العظمت (الحق والجمال والقوة) . وقد جرت العادة أن يهدى الكتاب كتبتهم إلى أشخاص من البشر أحباء لهم أو ذوى فضل عليهم أو على المجتمع ، ولكن العقاد الشاب لم يجد بين البشر من يستحق أن يهدى إليه أدبه ، هذا الذى يسميه قربانه ، فتوجه به مباشرة إلى الله أو إلى « تلك القدرة » ، راجياً أن يكون لأدبه نصيب من نفحات القدرة الإلهية .

وكتاب « الفصول » ليس كتابا في التصوف أو الدين والروحانيات أو الابتهاالات الدينية حتى يجوز التوجه به إلى الله ، ولكنه كتاب أكثره في النقد الأدبي وأقله في الأفكار الفلسفية . ولذا يبدو هذا الإهداء محيرا . ولكن الحيرة لا تلبث أن تزول اذا نحن نظرنا إلى موقف العقاد الفلسفى من طبيعة الفن والأدب بعامة ، ومن الشعر على وجه الخصوص . بل لا تلبث الحيرة أن تزول اذا نحن نظرنا إلى موقف العقاد الفلسفى من عظماء الرجال الذين اصطلح الناس على تلقيهم بالعابرة في مجال من مجالات الحياة ، ومن كان كارلايل يسميهم « بالأبطال » .

« العباقة » أو « الأبطال » (والصفوة عموما) في نظر العقاد فيهم من القبس الإلهى أكثر مما في غيرهم من البشر ، وبهم من الاستعداد لاستقبال الوحي والتواصل مع سر الكون أكثر مما يسائر الناس والدليل على ذلك قول العقاد في « مقدمة وإهداء » كتاب « الفصول » ان الحق المطلق والجمال المطلق والقوة المطلقة هى « جوهر الحياة : نصيب كل امرئ من الحياة على قدر نصيبه منه » . ومعنى هذا بصراحة انعدام المساواة بالاكتمال أو بالظروف أو نتيجة لظهور المجتمع المدنى في تاريخ الإنسانية كما كان جان جاك روسو يحب أن يقول ، وإنما انعدامها بالفطرة أو بالجليلة الأولى .

فعند العقاد أن لكل من الاحياء نصيبا مختلفا من « جوهر » الحياة ، بغض النظر عن اختلافهم أو اتفاقهم في عرض الحياة ، وهى نظرية تناقض الفكر الدينى التقليدى ، وهو اننا جميعا أولاد آدم وحواء (كلكم لآدم وآدم من تراب) ، أو اننا « كلنا أولاد تسعة » كما يقول العوام . هذه النظرية القائلة بأن في الصفوة نصيبا أكبر من القبس الإلهى أو من الشرارة الأولى نجدها شائعة في أكثر الفلسفات المثالية والرومانسية منذ أقدم العصور : نجدها بأشكال مختلفة في فيثاغورس ، وفي افلاطون ، وفي افلوطين ، وجماعة الافلاطونية الحديثة ، وفي مدرسة الهرامزة ، والعارفين بالله أو « الواصلين » أو « الغنوصيين » كما يسمون في تاريخ الفلسفة والاديان ، بحسب القرب أو البعد من العقل الأول كما يقول افلاطون ، أو بحسب القرب أو البعد من نافورة الضياء في مركز دائرة التاسوع ، كما يقول افلوطين ، أو بحسب مقدار العصيان الأول ونحن لانزال في عالم الأرواح قبل خلق العالم المادى ، كما تقول ديانة الهرامزة .

والعقاد إذن حين يقدم صحائفه قربانا « على مذبح الحق والجمال والقوة » لا يقصد أن يقول في تعال مبتذل إن أدبه هو الغيث الذى يسقى الأرض أو يملأ المحيط ، وإنما يريد أن يقول أن السحاب هو ابن العباب ، منه خرج وإليه يعود ، فهو الجزء والمحيط هو الكل ، وربما كان متضمنا في المعنى أن غيث السحاب مصفى من ملح البحر بمعنى أن الأدب أو الفن أو الفكر هو رحيق الكون ، ولكن ما حوى هذه الزرة العيشية لا يعود العت العبقري بعد كل هذا الاستقطار إلى البهار المائعة .

قال شلى في قصيدة « فلسفة الحب » :

« النوافير تمتزج بالنهر ،
 « والأنهار تمتزج بالمحيط .
 « إلى الأبد تمتزج رياح السماء
 « في عناق العاشقين .
 « لا شيء في الدنيا يعيش منفردا :
 « فكل شيء بقانون إلهي
 « يمتزج بكيان كل شيء ،
 « فلم لا يمتزج بكيانك كياني ؟

وهكذا يبدأ شلى بنفس الموقف الذى نجده في العقاد . ونحن نعرف أن شلى والرومانسيين الانجليز كانوا من المؤثرات المحققة في تكوين فكر العقاد ومشاعره . غير أن هذا الاندماج الكوني يقف في العقاد عند مرحلة عودة الجزء إلى الكل « السحاب إلى العباب » أما عند شلى ، فهو يبدأ هكذا ولكنه ينتهى باندماج كل شيء في كل شيء ، على طريقة المتصوفة الحلوليين .

فالعقاد رغم مثاليته ورومانسيته لم يكن متصوفا ولا مؤمنا بالحلولية ولا مؤمنا « بالمونية » أى بوحدة الوجود على طريقة الحلاج والسهروردى والنفرى وابن عربى ، وإنما كان يؤمن بالفلسفة المثالية التقليدية القائمة على ازدواجية الفكر والمادة وازدواجية الجوهر والعرض وازدواجية المطلق والمحدود بالزمان والمكان . وهذه ليست إلا ازدواجية الله والكون كما نجدها في الاديان ، مهما حاول الفلاسفة والمتفلسفون كسوتها بأزياء معقدة أو زاهية الألوان .

تأملات في أدب العقاد (٢)

الدليل على أن العقاد كان ينتمى إلى المدرسة أو « التجاوزية » أو « الترانسندية » كما يسميها الأوروبيون ، وأنه كان تلميذا مخلصا لايمرسون وكارلايل ، هو أنه كان من جهة يسلم بأن للكون أو للوجود « جوهر » واجب الوجود ، وأنه كان من جهة أخرى يسلم بأن هذا الجوهر ليس بحاجة لإثبات وإنما هو ثابت بنفسه ، وهو ثابت بنفسه لأنه خارج نطاق الإدراك العقلي وغير خاضع لتأثير الإنسان .

وقد بدأت مشكلة التجاوزية أولا في « علم المعرفة » الذى يسمونه « الاستمولوجيا » خلال القرن الثامن عشر حين ذهب الفيلسوف الاسكتلندى هيوم « ١٧١١ - ١٧٧٦ » إلى التشكيك فى قدرة العقل الانسانى على إدراك حقيقة الأشياء ، بل وعندما ذهب من قبله الفيلسوف الايرلندى باركلى « ١٦٨٥ - ١٧٥٣ » إلى التشكيك فى موضوعية معرفتنا بالعالم المادى .

وقد درج الناس من قبلهما ، منذ ارسطو بل وقبل ارسطو ، على اعتبار العقل أداة صالحة لإدراك الأشياء والحقائق - كما درجوا منذ افلاطون ، بل وقبل افلاطون وافلوطين ، على اعتبار الوجدان أداة صالحة لإدراك الاشياء والحقائق . وليس المقصود فقط القدرة على معرفة أشياء الكون وخصائصها .

ولكن المقصود أيضا القدرة على إدراك الحقائق المطلقة وفي مقدمتها وجود الله .

وقد أسس أرسطو نظريته في المعرفة على موضوعية القوانين الأولية للفكر ، أى قدرتها على الإدراك العقلى للكون ومطلقاته ، وقمة هذه الفلسفة قولهم « ربنا عرفوه بالعقل » . أما المدارس الأفلاطونية فقد أسست نظريتها في المعرفة على أن الكون وحقائقه المطلقة هى أصلا حاضرة فى داخلنا ولذا فنحن نعرفها بالفطرة أى بالذكريات « أفلاطون » أو بالفيض « أفلوطين » أو بالحلول immanence كما يقول فلاسفة وحدة الوجود . وقمة هذه الفلسفة هى البيت الشهير :

وتحسب أنك جرم صغير وفيك التقى العالم الأكبر

ومنذ تشككات باركلي وهيوم فى قدرة الحواس والعقل على معرفة العالم الخارجى دخل علم المعرفة منعظا جديدا كان أخطر ما فيه أن الفيلسوف الالماني الأشهر كانط « ١٧٢٤ - ١٨٩٤ » ، انتهى إلى أن أشياء الوجود معروفة لنا « كظواهر » ندركها فى إطار الزمان والمكان وهما صور من المدركات الحسية . أما « جواهر » الأشياء فهى غير قابلة للمعرفة و « الشئ فى ذاته » غير خاضع لإدراك الإنسان . أى لإدراك « العقل المجرد » أو « العقل الصيرف » أو « العقل النظرى » . ومع ذلك فبالعقل العملى ، وهو القانون الأخلاقى ، يدرك الإنسان فكرة الحرية والواجب والخلود ووجود الله على أنها واجبة الوجود بموجب القانون الأخلاقى أو « الأمر المطلق » .

وهكذا أعطى كانط بنظريته القائلة بأن « جوهر الأشياء » أو « الشئ فى ذاته » غير قابل للمعرفة دفعة للفلسفة التجاوزية أو الترانسندنتال ، سمها ماشئت من الأسماء .

وعند كانط أن الزمان والمكان فكرتان تجاوزيتان أو برانيتان ، تقعان خارج متناول العقل المجرد أو العقل الصيرف ، فهما فى ذاتهما غير قابلتين للمعرفة شأنهما فى ذلك شأن كل ما يدخل فى محيط « العقل المجرد » من مسلمات سابقة على كل تجربة انسانية .

المعرفة إذن ممكنة عند كانط بالعقل العملى وحده ، وهو الذى ندرك به أن الأشياء ليست موجودة ولكنها « واجبة الوجود » .

وهذا معنى قول العقاد فى « مقدمة » كتاب « الفصول » : « فى الدنيا الحق . ولو كان كل مانشهده من الدنيا باطلا لوجب أن يكون وراء هذا الباطل الموه شئ صحيح لا تمويه فيه ، وهذا الشئ هو جوهر الحياة ، نصيب كل امرئ من الحياة على قدر نصيبه منه ، وهو « الحق » فمن عرفه لا يسعه أن يعرض عنه ، ومن لم يعرفه فهو من هاوية الهلاك عنصره وإلى غير السماء قبلته ، وكل مالم يقصد به وجه هذا الحق فهو قشور الحياة المنبودة لا من لبابها المدخر » .

ومفتاح كل هذه العبارة هو كلمة « لوجب » . فهى ليست تدليلا بالمنطق ولا بالقياس

« المنفعة » التي يراها من عرض الدنيا . فكأن « الجمال » الذى يحدثنا عنه ليس الجمال الحسى أو المادى العرضى القابل للفناء ، وإنما هو جوهر أبدى لا يبل أبدا . وهذا هو جمال الفن وجمال الفكر وجمال الروح وجمال الكون وجمال الطبيعة ، باختصار : الجمال المجرد وليس الجمال المجسد أو الخاضع للحواس . هو الجمال الذى قال فيه الشاعر كيتس فى قصيدته « ترنيمة إلى إناء اغريقى » :

« الجمال هو الحق ، والحق هو الجمال :

هذا كل ماتعرفه فى الدنيا .

وكل مايلزمك أن تعرفه » .

لقد عاش كارلايل فى عصر الصراع الكبير بين العلم والدين فى القرن التاسع عشر ، ورأى الناس بين حائر قلق بسبب هذا الصراع وبين منحاز للعلم وفتوحاته ، يجد فيه كل الاجابات عن كل اسئلة الانسان ، ويلتمس فيه تفاؤلا يسيرا رخيصة يحل بالوهم كافة مشاكل الانسانية .

ووجد كارلايل شقاء عصره فى أن عصره كان يعيش بغير دين إلا الايمان بقوانين العلم وبالنجاح المادى و « برابطة النقد » بين افراد المجتمع . فقد الناس الدين الحقيقى لالنقص فى المذاهب والمعتقدات ولالنقص فى الكنائس أو دور العبادة ، ولكن لأن الدين نفسه تحجر فتحول إلى مجموعة من المعتقدات الحرفية البالية التى عجزت عن مواجهة قوانين العلم والمنطق فتزعزع إيمان الناس بالدين .

فالدين لا يزال مثالا يصير على المعجزات وعلى تجلى قدرة الله عن طريق خوارق الطبيعة . وهذه عند كارلايل كانت رموزا مقبولة فى الماضى ، أيام أن كان الانسان يعيش فى عصر الاسطورة والخيال ، أما الآن وقد انتقلت الإنسانية إلى عصر العقل والعلم فإن استمرار هذه الرموز فى البقاء يززعزع إيمان الناس بالله .

عند كارلايل أن الكون كله معجزة الله ، وأن القوانين الطبيعية نفسها هى التعبير عن الروح الإلهية وأن الطبيعة كلها خارقة للعقل . والله لا يُعرف بالعقل ولكن يُعرف من خلال رموزه الظاهرة التى يتجلى فيها لحواس الإنسان وإدراكه . وهذا معنى المجاز الذى يستخدمه كارلايل ، وهو أن كل ما فى الكون من رموز وطقوس وقوانين نعرف بها الله هى بمثابة ثياب خارجية يتخذها روح الوجود ليتمكن البشر من رؤيتها لأن معرفتها الحقيقية تتجاوز عقل الإنسان . والأغبياء لا يرون إلا الرمز أو الزى الخارجى ويتوهمون أنه الحقيقة فى حين أنه مجرد القشرة التى تخفى طيها اللباب الخفى .

وعند كارلايل أن الرموز تبلى كما تبلى الثياب وكلما تطورت الانسانية باكتشاف مزيد من قوانين الإدراك ومن قوانين الطبيعة ومن قوانين الأخلاق ومن قوانين المجتمع ، وجب أن تتجدد الرموز التى نعرف بها الخالق كما تتجدد الثياب الخارجية التى تستر جسد الانسان . فإذا لم تتجدد

صورة تملأها النفس لأنها تهواها ، وليس بسعة تطلبها لأنها تفتقر إليها . والكون كله ماكنه ومايسمه ؟ أهو آية صانع مبتدع أم مسعاة كادح منتفع ؟ كذلك خير ما في النفوس ما كان جماليا كهذا الكون ولم يكن نفعيا كعروضه ، لأن النفع عرضي ينتهي بغايته ، وأما الجمال فأبدى لانهائية له . (« مقدمة وإهداء » كتاب « الفصول ») .

ولاشك أن كل هذا الكلام يقع خارج الاطار الديني التقليدي . فليس في الفكر الديني شيء يقول أن « الجمال غاية الدنيا التي لا غاية بعدها » ، اللهم إلا تلك المدرسة الصوفية التي ترادف بين الله والجمال ، وبالتالي يمكن أن نتصور أن الفناء في الجمال هو فناء في الله . ولاأظن أن العقاد كان من هؤلاء المتصوفة لأن فيهم اشراطا أخرى غير متوفرة فيه .

ومن يقل : « لسنا نعرف للوجود نفسه نفعاً نبتغيه من ورائه ، ولا غاية نخلص إليها بعد مفارقتها » ، إنما يتحرك بالقطع خارج الاطار الديني التقليدي الذي حدد وجه الله واكتساب مرضاته في دار الخلود غاية للانسان مسعاه في الوجود . ومن يقل : « كلا ، لا نفع ولا غاية وراء الوجود غير العدم » ينفي ضمنا مبدأ الدار الاخرى لأنه لا يتحدث عن الوجود في الزمان والمكان « أى على الأرض » ولكنه يتحدث عن الوجود جملة .

ومع ذلك فمن يتابع آراء العقاد لا يجد تعارضا حقيقيا بينها وبين الفكر الديني بالمعنى الفلسفي ، وهذا ماأخذه العقاد على الفلاسفة المثاليين في أوروبا وأمريكا ، من كانط إلى نيتشه ، عبر كارلايل وإيمرسون .

ونحن حين نقرأ تنديد العقاد « بمذاهب المنفعة » لا يسعنا إلا أن نتذكر حملة كارلايل على فلاسفة « مذهب المنفعة » في كتابه « الخياط يخطط » على لسان شخصيته الوهمية الاستاذ توفلزدروك . وقد كانت مدرسة « المنفعة » كما وضع أساسها الفلاسفة هيوم « ١٧١١ - ١٧٧٦ » وبنطام « ١٧٤٨ - ١٨٣٢ » ، ثم جيمس ميل « ١٧٧٣ - ١٨٣٦ » ، ثم ولده جون ستوارت ميل « ١٨٠٦ - ١٨٧٣ » ، وهي بنت « المدرسة الوضعية » ، أخطر مدرسة واجهتها الفلسفة المثالية في القرن التاسع عشر ، لأنها جعلت المنفعة غاية الوجود الانساني ، الفردي والاجتماعي على السواء ، وانتهت بتحديد غاية الوجود الاجتماعي بأنها « تحقيق أكبر سعادة لأكثر عدد » من الناس ولهذا ركز كارلايل هجومه عليها ، ورأى في « الخياط يخطط » أن آفة عصره كانت اعتقاد الناس بأن الغاية الأولى من الحياة هي السعى وراء المنفعة الذاتية والسعادة الذاتية . والمثل الأعلى الذي يقدمه كارلايل لمعاصريه بدلا من « السعادة » هو « الواجب » وبدلا من « الأنانية » هو « إنكار الذات » والزهد في عرض الدنيا .

والعقاد حين يحدثنا عن « الجمال » المطلق الذي هو غاية الحياة في نظره يجعله نقيض

« المنفعة » التي يراها من عرض الدنيا . فكأن « الجمال » الذي يحدثننا عنه ليس الجمال الحسى أو المادى العرضى القابل للفناء ، وإنما هو جوهر أبدى لا يلى أبدا . وهذا هو جمال الفن وجمال الفكر وجمال الروح وجمال الكون وجمال الطبيعة ، باختصار : الجمال المجرد وليس الجمال المجسد أو الخاضع للحواس . هو الجمال الذى قال فيه الشاعر كيتس فى قصيدته « ترنمة إلى إناء اغريقى » :

« الجمال هو الحق ، والحق هو الجمال :

هذا كل ماتعرفه فى الدنيا .

وكل مايلزمك أن تعرفه » .

لقد عاش كارلايل فى عصر الصراع الكبير بين العلم والدين فى القرن التاسع عشر ، ورأى الناس بين حائر قلق بسبب هذا الصراع وبين منحاز للعلم وفتوحاته ، يجد فيه كل الاجابات عن كل اسئلة الانسان ، ويلتمس فيه تفأؤلا يسيرا رخيصة يحل بالوهم كافة مشاكل الانسانية .

ووجد كارلايل شقاء عصره فى أن عصره كان يعيش بغير دين إلا الايمان بقوانين العلم وبالتنجاح المادى و « برابطة النقد » بين افراد المجتمع . فقد الناس الدين الحقيقى لالنقص فى المذاهب والمعتقدات ولالنقص فى الكنائس أو دور العبادة ، ولكن لأن الدين نفسه تحجر فتحول إلى مجموعة من المعتقدات الحرفية البالية التى عجزت عن مواجهة قوانين العلم والمنطق فتزعزع إيمان الناس بالدين .

فالدين لا يزال مثلا يصير على المعجزات وعلى تحلى قدرة الله عن طريق خوارق الطبيعة . وهذه عند كارلايل كانت رموزا مقبولة فى الماضى ، أيام أن كان الانسان يعيش فى عصر الاسطورة والخيال ، أما الآن وقد انتقلت الإنسانية إلى عصر العقل والعلم فإن استمرار هذه الرموز فى البقاء يززعزع إيمان الناس بالله .

عند كارلايل أن الكون كله معجزة الله ، وأن القوانين الطبيعية نفسها هى التعبير عن الروح الإلهية وأن الطبيعة كلها خارقة للعقل . والله لا يُعرف بالعقل ولكن يُعرف من خلال رموزه الظاهرة التى يتجلى فيها لحواس الإنسان وإدراكه . وهذا معنى المجاز الذى يستخدمه كارلايل ، وهو أن كل ما فى الكون من رموز وطقوس وقوانين نعرف بها الله هى بمثابة ثياب خارجية يتخذها روح الوجود ليتمكن البشر من رؤيتها لأن معرفتها الحقيقية تتجاوز عقل الإنسان . والأغبياء لا يرون إلا الرمز أو الزى الخارجى ويتوهمون أنه الحقيقة فى حين أنه مجرد القشرة التى تخفى طيها اللباب الخفى .

وعند كارلايل أن الرموز تبلى كما تبلى الثياب وكلما تطورت الانسانية باكتشاف مزيد من قوانين الإدراك ومن قوانين الطبيعة ومن قوانين الأخلاق ومن قوانين المجتمع ، وجب أن تتجدد الرموز التى نعرف بها الخالق كما تتجدد الثياب الخارجية التى تستر جسد الانسان . فإذا لم تتجدد

الرموز صارت المعتقدات الدينية التي نتوسل بها إلى معرفة الله مجرد أسماء مهلهلة ، وفقد الناس احترامهم لها واقتناعهم بصاحبها .

وهذه كانت محنة الدين في القرن التاسع عشر أيام صراعه مع العلم وفي القرن الثامن عشر أيام صراعه مع العقل ، وقد انتهت باهتزاز الإيمان الديني أو ضياعه جملة .

وقضية القضايا عند كارلايل هي ضرورة عودة بنى الانسان ، أبناء الزمان والمكان ، إلى الإيمان بالله ، بالروح المطلق الذي اتخذ من العقل والخيال ، من الآداب والفنون والعلوم ، من لغات الأرض ، من الحضارات والثقافات ، من الأديان والفلسفات ونظم الحكم ، إلخ .. ثيابا خارجية نعرفه بها . ولن تسترد الإنسانية هذا اليقين الروحي وتسترد معه سلامها النفسي وصحتها العقلية بالتمسك بالملابس البالية التي ورثتها عن الأسلاف ولا بالتنازل تماما عن كل ثياب والسير عرايا كوحوش الغاب .

ومع ذلك فهذا النوع من الإيمان خارج عن إطار الإيمان التقليدي . هو كذلك عند كارلايل وعند العقاد على السواء . ففي فصل العقاد عن « ضروب الإلحاد » في كتاب « الفصول » يستعرض أنواع الكفر الشائعة في القرن التاسع عشر ، فيبدأ بالمدرسة التي تنفى وجود « حكمة مدبرة » في الكون لأن قوانين الطبيعة عمياء « غفل من القصد الأدنى » ، لا تميز بين الصالح والطالح ولا تعرف مقاييس الخير والشر . هؤلاء الشكاك بحاجة -- لكي يؤمنوا -- إلى تدخل الحكمة الإلهية المستمر لإنقاذ الخير من مخالب الشر ، أى أنهم بحاجة إلى معجزات .

والعقاد يحمل على الإيمان المتوقف على حدوث المعجزات بالتدخل الإلهي الخارجى حتى ينتصر الخير على الشر فيقول :

« فيم يختل إطراد القوانين الطبيعية ، وفيم تنشأ الحوادث ليستدل بها الإنسان لالتعمل عملها ؟ في شيء هو إلى العبث والتلهي والفرجة أقرب منه إلى الجد والحكمة ، في منظر عارض تنوق إليه نفس فارغة ، في حجة جدلية إذا كانت هي المؤسس الوحيد لبواعث الإيمان في هذه الدنيا فلا حاجة إليها . لأن الدنيا على ذلك لا تكون مستحقة أن يؤمن بها . ولا تكون في ذاتها إلا دليلا ناقصا على لا شيء . وإذا لم تكن النفس من التمكن من ينبوع الوجود بحيث يسرى إليها الإيمان من داخلها كما يسرى عصير الحياة إلى الشجرة اليانعة من مغرسها ، فسريران الإيمان إليها من الخارج مستحيل » . « ص ٢٤٨ طبعة ١٩٢٢ » .

وبالمثل نجد العقاد يرفض الإيمان المعلق على الثواب والعقاب في الدار الآخرة . وفي هذا يقول :

« والحكمة ما شاعت كل هذه الضروب من الإلحاد في القرن الماضي . فقد كان الناس في حاجة إلى

من يقيمهم على صراط الإيمان سوى . كانوا يؤمنون بالله ولا يدركون عظمة الكون ولا يفقهون شيئا من أسرارهِ ولا يشعرون بجمال الله في خلقهِ ولا يملأون نفوسهم من نشوة هذه الحياة التي ييشها في وجودهِ . ولكنهم كانوا يؤمنون به على النسيئة انتظارا لعالم آخر تتجلى فيه قدرته ويرون فيه من آياته ما لا يرونه هنا . كأنما ليس في هذا العالم الكفاية للإيمان القوى الصحيح ، وكأنما ليس لله حق الإيمان عليهم إلا من طريق ذلك العالم الذي ينتظرونه ، وهذا ضلال شنيع . بل هذا هو الكفر بعينه . أليس الكفر هو الجهل بالله ؟ فأى جهل بالله أشنع من هذا الضلال الذي يترأى لنا في ثياب الرشاد ؟ » . « ص ٢٤٩ » .

وبسبب رفض الناس للحياة وتعليقهم الإيمان بالله على انتظار الثواب ومخافة العقاب في الآخرة ، ظهرت المذاهب المادية لتثبت أبصار الناس على قيمة الحياة فيبتدوا بذلك إلى الإيمان الصحيح ، أو بلغة العقاد :

— « وهذا ما تكفلت به المادية في القرن التاسع عشر ، وتلك هي رسالتها في هذا العالم ! وهكذا ما من شيء في هذا العالم إلا له رسالة يدعو إليها ، وعليه فريضة يقوم بها . حتى الكفر قد تكون له رسالة يؤديها في سبيل الإيمان الذي لا إيمان أصدق منه ولا أسمى ، لأنه إيمان بعظمة هذه الحياة . وكل شعور بعظمة الحياة فإنما هو شعور بعظمة الله الحقيقية ، وهو الإيمان الحق المقصود ، وكل ما عداه فمن جرثومة الكفر وإن هتف باسم الله ، ومن معدن الإلحاد وإن صلى وصام » . « ص ٢٥٠ »

هذا الموقف من الإيمان بالله الذي نجده عند العقاد مؤسسا على أن الكون والحياة ، بكل ما فيهما من قوانين طبيعية ، هما معجزة الله الحقيقة ومظهر تجليه الأعظم الذي يستكفى به الحكماء عن الإيمان عن رغبة أو رهبة ، موقف يقع خارج الإيمان التقليدي ، ومع ذلك فإن له سندا في الفكر الديني عند المتصوفة الذين كانوا يعشقون الله لذاته ويجهلون بأنهم يعبدونه لا طمعا في الجنة ولا خشية من النار ، ولكن من فيض الحب الإلهي الذي كان يخامرهم ومن توحدهم مع جوهر ذاته .

ولأظن أن العقاد رغم مثاليته الأكيدة بلغ مرتبة « الوجد » الصوفي ، فقد كانت مثاليته مثالية الفلاسفة والمتفلسفين لا مثالية العشاق من صرعى الحب الإلهي .

تأملات في أدب العقاد (٣)

العقاد وروح الحضارات

رأينا كيف كان العقاد في وقت واحد من أتباع المدرسة المثالية في التفكير الفلسفى ومن أقطاب فلسفة الهيومانيزم أو الفلسفة الانسانية . فنظريته القائلة بأن الكون وقوانينه هو معجزة الله التى لا معجزة وراءها وأن عظمة الطبيعة وعظمة الحياة كما آتينا على عظمة الله دون انتظار لثواب أو عقاب ، هذه النظرية هى التى جعلت من عباس العقاد قاعدة صلبة للعلمانية العصرية فى عالم ما بين الحربين أو ما بين الثورتين .

وقد جرت عادة الناس أن يقرنوا الإيمان بالإنسان وبالطبيعة وبالحياة الدنيا بهفة عامة « الوجود فى الزمان والمكان » ، بازدهار المذهب المادى ، وهى فكرة خاطئة ، وهى من دعايات من يحسبون أنهم يملكون مفاتيح الآخرة ويريدون أن يملكوها بها مفاتيح الدنيا . فمن دعاة العلمانية فلاسفة ومتفلسفون مثاليون من أمثال مونتاني وبسكال وبيكون وديكارت ومدرسة الديزيم « المدرسة الإلهية » فى القرن الثامن عشر من كل من مجدوا الكون والطبيعة والإنسان حتى قبل ظهور المثالية الألمانية التى حاولت أن تمحو الخط الفاصل بين الروح والمادة .

العقاد إذن كان من أتباع الفلسفة المثالية ومع ذلك فقد كان يؤمن بعظمة الكون والحياة والإنسان بوصفها مظاهر تجلى الروح الأعظم أو الفكر المطلق « الله » ، دونما حاجة إلى مزيد من الافتراضات . فإذا أردت أن تعرف

انفرد بين « الله » في الفلسفة المثالية و « الله » في الفكر الديني ، لم تجد اختلافاً حقيقياً بينهما إلا أن الله عند الفلاسفة المثاليين إله غير مشخص ، أى مجرداً تجريداً تاماً بحيث لا تخامره أية صفات أو خصائص أو غايات أو وسائل مما نعرفه عن البشر أو عن العالم المادى .

وقد بلغ من علمانية العقاد أنه أعلن بوضوح أن كل إنكار لقيمة الإنسان والحياة والعالم المادى « الكون » نوع من الكفر لأنه بمثابة عدم إكتفاء بها للتدليل على القدرة الإلهية .

غير أن العقاد ، دون أن يتنازل عن مثاليته ، نجده شديد اليقظة إلى ما يمكن أن تؤدي إليه المثالية الرخيصة والمثالية المسرفة من خرافات فكرية قد تنتهى بتعطيل تقدم الأمم .

وأوضح دليل على هذه اليقظة هى تحليل العقاد للأخطاء التى تردى فيها المفكر الفرنسى جوستاف ليون « ١٨٤١ - ١٩٣١ » صاحب كتاب « سر تطور الأمم » الذى ترجم إلى العربية فى زمن شباب العقاد وذاع صيته بين مثقفى العشرينات فى مصر وربما فى العالم العربى . وجوستاف ليون هو صاحب كتاب « نفسية الجماهير » (١٨٩٥) ، وصاحب كتاب « نفسية العصر الجديد » (١٩٢٠) . وقد كان طبيياً وعالم اجتماع من الوزن المتوسط ، ومع ذلك فقد كانت أفكاره ذات رواج خاص فى مصر لأنها وجدت صدى عند المحافظين المصريين .

وقد كانت الفكرة الرئيسية التى بنى عليها جوستاف ليون كتاباته هى النظرية القائلة بأن « لكل أمة روحاً تسيّر أعمالها ، وأن هذه الروح هى التى تكيّف أطوار الأمة وتُشكّل ملامحها الظاهرة ، وإليها يعزى سبب كل حركة من حركاتها » .

ولم يكن هناك جديد فى هذه الفلسفة التى تتحدث عن « روح الأمم » أو « روح الشعوب » . فمنذ أوائل القرن التاسع عشر كان الناقد الانجليزى الكبير وليم هازليت « ١٧٧٨ - ١٨٣٠ » ، الذى تأثر به العقاد تأثراً كبيراً ، يروج لما كان النقاد الألمان يسمونه « روح العصر » كما يروج بعضنا اليوم لما يسميه ميشيل بيتور وبعض الفرنسيين المعاصرين « روح المكان » أو « عبقرية المكان » .

ويظهر الفلسفة العنصرية فى علم الأجناس وعلم الاجتماع وعلم الوراثة وعلم اللغويات ، ظهرت فى أوروبا تلك النزعات التى تنسب إلى الأمم المختلفة أو الشعوب المختلفة خصائص ذهنية ونفسية وربما خلقية أو جسدية مختلفة ومحددة . وكان مفكرو العنصرية وعلماءها طوال القرن التاسع عشر غالباً ما يقسمون البشر إلى آرين وساميين وحاميين ، وينسبون إلى كل جنس خصائص سلالية ملازمة موروثية وملكات ترفع جنساً على جنس أو تثبت سيادة بعضها الطبيعية وتخلف بعضها الآخر الطبيعى .

وكان من أسبق من بدأوا هذه البحوث العنصرية الفرنسي جوبينو « ١٨١٦ - ١٨٨٢ » ، صاحب « رسالة في انعدام المساواة بين الأجناس البشرية » والانجليزى هوستون تشمبرلين ، والعلامة اللغوى الالماني ماكس مولر ، وقد ائنت هذه النظرية فى القرن العشرين ، كما هو معروف ، فى الدعوة النازية العنصرية بتفوق الجنس الآرى أو النوردى الذى كان يتمثل عند هتلر فى الالماني بصفة خاصة ، وفى مجموعة الشعوب الجرمانية بصفة عامة .

أما نحن فى مصر فلم تأتينا إلا أصداء من هذه النظرية العنصرية فى القرن التاسع عشر حين عرفنا بماقاله ارنست رينان « ١٨٢٣ - ١٨٩٢ » عن فقر العرب الفطرى فى الخيال المنعكس فى فقر الأدب العربى القديم فى التعبير عن الخيال .

ونظرية « روح الأجناس » كانت المقدمة الطبيعية لنظرية « روح الامم » التى تحدث عنها جوستاف لبيون . ويعنى هذا أن لكل أمة روحا خاصة وخصائص ثابتة تنفرد بها عن غيرها من الامم . ومعنى هذا أن لكل من الانجليز والفرنسيين والالماني والروس والايطاليين ، إلخ .. ولكل من المصريين والسوريين والعراقيين والأتراك والايروانيين ، إلخ ... خصائص قومية تنفرد بها كل أمة من هذه الأمم .

هذا القول فى ظاهر الأمر لا غبار عليه ، فكلنا يلاحظ الفوارق فى بعض الخصائص بين أمة وأخرى . ولكن المشكلة تبدأ حين نجسم هذه الفوارق بين روح كل أمة وأخرى إلى حد يمنع التشابه بين البشر بالفعل أو بالقوة ، أى بالإمكان . وهذا ما فعله جوستاف لبيون وخالفه فيه العقاد بقوله : - « وقد غالى فى وصف ماهذه الروح من الأثر فى كافة أحوال الأمة إلى حد يوهم أنه ينكر ما للعوارض الطارئة من الأثر الثابت فى حياة كل أمة ، والحقيقة أن هذه العوارض ذات شأن كبير فى تاريخ الأمم لا يحسن إغفاله ولا سيما من وجهة النظر السياسى ... وهل العوارض الطارئة إلا الخيوط التى ينسج منها روح الأمة ويتكون من مجموعها سلسلة اختباراتنا وذكرياتنا الماضية فهى لا تجعل فى الأمة شخصا غير شخصها ولكنها تغير بنية ذلك الشخص ، ولا شك أن لروح الأمة دخلا فى تاريخها ، ولكن بقدر ما للارادة فى تاريخ الفرد ، وكثيرا ماتكون الارادة منفصلة بما يطرأ عليها ولا تكون هى الفعالة إلا اذا جاءت الحوادث بما يوافقها » « الفصول : ص ١٥٥ - ١٥٦ » .

هذه « العوارض الطارئة » ذات « الأثر الثابت » فى حياة الأمم وتاريخها كما يصفها العقاد ليست إلا الظروف والتطورات المادية التى تمر بها كل أمة من الأمم ، فهى فى حقيقتها ليست « عوارض طارئة » إلا فى قاموس العقاد الفلسفى الذى عودنا بسبب إيمانه بالمثالية الفلسفية أن يسمى كل وجود مادى وكل حركة فى الزمان والمكان « عرضا » لأنه لا يسمى « جوهر » إلا الاقانيم الابدية الازلية المتجاوزة للزمان والمكان ، كالحق والجمال والقوة ، كما رأينا فى مقدمة كتاب « الفصول » .

واذا كانت « العوارض الطارئة » هي « الخيوط التي ينسج منها روح الأمة ويتكون من مجموعها سلسلة اختباراتنا وذاكراتها الماضية » ، فهذه العوارض الطارئة إذن عند العقاد ليست إلا ما اصطللحنا على تسميته بالتاريخ والجغرافيا ، بكل مايشتمل عليه التاريخ من استقرار وغزوات واختلاط أجناس واختلاط ثقافات وحضارات وديانات وتسلط أباطرة طغاة أو طبقات طاغية وثورات من أجل الخير أو الحرية أو المساواة أو كرامة الانسان ، وبكل مايشتمل عليه الجغرافيا من قوميات مناخية أو اقتصادية ومن كفاح الإنسان ضد الطبيعة لترويضها والسيطرة عليها .

فإذا كان التاريخ والجغرافيا هما الخيوط التي تنسج منها روح الأمة فقد اقتربنا جدا من التفسير العلمى للتاريخ ، إن لم يكن التفسير المادى للتاريخ . فالمشكلة كما طرحها العقاد هي مشكلة الثوابت والمتغيرات كما نقول اليوم : الثوابت عنده تشكل « شخصية » الأمة أو « هويتها » ، والمتغيرات تشكل « بنيتها » . والمشكلة عنده هي مامدى الثوابت ومامدى المتغيرات : فلو كانت الثوابت خطيرة أو كثيرة كما يزعم جوستاف لبيون لما كان هناك خوف من انهيارها ، والعكس صحيح .

وهذا هو السلاح الذى استخدمه المفكرون الاستعماريون فى القرن التاسع عشر والقرن العشرين ليثبتوا لشعوب الغرب ان سيادتها اصلية وان تفوقها على شعوب الشرق قدر ابدى لأنه من تفوق روح ثابتة على روح ثابتة وليس من تفوق الظروف والمتغيرات . وهو أيضا السلاح الذى استخدمه المفكرون الاستعماريون ليقنعوا شعوب الشرق باليأس من محاولة اللحاق بشعوب الغرب فى التقدم والمدنية .

وجوستاف لبيون يرى أن « روح الأمة » أو هويتها تشكل عبر آلاف السنين ، بل عبر عشرات الآلاف من السنين ، بما يجعل ارومتها وثقافتها وعقائدها وتقاليدها وغايتها فى الحياة ومنهجها أجزاء ثابتة موروثة لا تتغير . وفى هذا يقول العقاد : « فالمؤلف مبالغ فى تقدير طول الزمن الذى يرسخ فيه المبدأ فيصير عقيدة موروثة وجزءا من أجزاء تلك الروح ، وهى مبالغة غير محمودة لأنها توقف المصلحين موقف الحذر الشديد عند كل حركة جديدة وتصغر من قيمة الفرص الوقتية فى حسابهم » . (المقصود « بالوقتية » مايسمى Temporal أو Secular أى « ما هو موجود فى الزمان » أو « الزمنى ») . وتأسيسا على النظرية التى شرحها لبيون كان بعض المفكرين الاستعماريين يذهبون إلى ان الطغيان جزء لا يتجزأ من روح المجتمعات الشرقية فى حين أن الديمقراطية جزء لا يتجزأ من روح المجتمعات الغربية . وبما أن الاستبداد والديمقراطية قد تأصلا حتى أصبحا من الثوابت هنا وهناك ، فمن العبث أن يأخذ الشرقيون بديمقراطية الغرب أو بنظمه الاجتماعية أو بقيمه الثقافية ، لأن هذه ثوابت ملازمة لروح الغرب وشتلها من بيئة لبيئة أمر عقيم .

والسؤال الذى كان يطرحه باستمرار دعاة التقدم فى مصر والعالم العربى والشرق بعامة هو : هل يمكن لمجتمعنا اللحاق بالعالم المتقدم ليس فقط فى العلم والتكنولوجيا ولكن فى الانتاج والخدمات

وفي النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، وفي الفكر والقيم ، وكان دعاة التجديد منذ محمد علي حتى الآن يجهلون دائما : نعم هذا ممكن ، لأن مقومات المدنية والتقدم أو الانحطاط والتخلف ليست من الثوابت الموروثة الملزمة ولكنها بنت البيئة والمتغيرات المادية والفكرية .

وقد كان العقاد من اتباع نظرية الدورات التاريخية التي استمدتها من علم التاريخ المقارن ، وهي النظرية القائلة ، بلغة العقاد : « ان للأمم أطوارا تمر بها كل أمة حية ، وأنه اذا اختلفت الازمان بعدا وقربا فذلك لاختلاف المناسبات والطوارئ ، ولشيء قليل من تباين الامزجة ، ولكن هذا التباين لا يمنع الامة ان تعتنق كل رأى في حينها المقذور لها ، وإن كانت ربما دعت به غير ما يدعى به من الأمم الأخرى ، تبعا لاختلاف اللغات وتفاوت الأحوال والعادات » وكان جوستاف لبيون من أعدى أعداء الاشتراكية في عصره ، وكأنه يكتب عنها بإعزاز من روتشيلد أو روكفلر ، وكان من أعدى أعداء المساواة ، وكأنه يكتب عنها « بقلم شارل الأول أو لويس السادس عشر » . وقد استدلل على اختلاف « روح الأمة » الفرنسية ، بقوله أن الفرنسيين اشد انجذابا للاشتراكية بسبب ميلهم إلى « الاعتماد على الحكومة » ، بينما الانجليز لا يميلون بها « لأن الانجليز أهل استقلال لا يعولون على غير انفسهم » .

أما العقاد فهو يخالف لبيون في هذا الرى تأسيسا على أنه : « فليس في إنجلترا مثلا حزب اشتراكي كحزب فرنسا الاشتراكي ، ولكن فيه حزبا للعمال . وكلا الحزبين غايته واحدة ومطالبة متشابهة وهي انصاف طبقات العمال من اصحاب الاعمال . » ولو كانت في الانجليز فطرة متأصلة أو ثقافة متأصلة تنفر من الحل الاشتراكي فكيف اتفق ان الالمان ، وهم ابناء عمومة الانجلو سكسون وأقرب إليهم من فرنسا اللاتينية « فإنك ملق فيها أى « المانيا » شعبا اشتراكيا صحيحا وحزبا يمثل الاشتراكية في مجلسها هو أقوى الأحزاب وأوسعها نفوذا » .

كذلك يحاول أن يصحح العقاد تصور لبيون ان « الاشتراكية آفة اوروبية عامة » حيث « قامت فيها الحكومة مقام الفرد » في الانتاج ، أما الفردية الحقيقة فنجدتها عند لبيون في امريكا حيث الانتاج نتيجة « همة الافراد الذين خلصوا من كل ضغط رسمي » والعقاد يقول لجوستاف لبيون « ان الاشتراكية قد سبقتها إلى الولايات المتحدة أيضا ، وانها ليست في بلد من البلدان اجهر صوتا مما هي هناك » .

ولكن تدليلات العقاد في هذا الصدد غير موفقة لأنه يستدل على اشتراء الروح الاشتراكية في امريكا بمطاردة الحكومة الامريكية لشركات الاحتكار الامريكية وبتعدد الاحزاب الامريكية في الانتخابات للطبقة العاملة وتنديدها بكبار الرأسماليين . فندخل الدولة لمنع الاحتكار جزء لا يتجزأ من نظام الرأسمالية الفردية القائم على مبدأ « حرية التجارة » ، وغايته حماية النشاط الفردي من التكتلات التي يمكن أن تقضى على الفردية . أما التودد لجماهير العمال في الانتخابات العامة فهو منطق

الطبقات المتوسطة للوصول إلى السلطة السياسية والاقتصادية بتأليب الجماهير المحررة من رق الإقطاع على سادة المجتمع من أبناء الارستقراطية الوراثية الحاكمة بالحق الإلهي .

وقد كان العقاد يقظا إلى ما في هذه الحملة على الاشتراكية وعلى مبدأ المساواة باسم « الفردية » أنا وباسم « الإصالة » أنا آخر من امتدادات رجعية واستعمارية تندد من جهة بمبادئ الثورة الفرنسية وتندد من جهة أخرى بحركات تحرير الشعوب والحركات الاستقلالية . وفي هذا يقول جوستاف ليون :

« مامن عالم نفسى ولا من سائح ذى نظر ولا من سياسى مجرب إلا وهو يعتقد الآن خطأ ذلك المذهب الخيالى ، أعنى مذهب المساواة ، الذى قلب الدنيا رأسا على عقب ، وأقام فى القارة الاوربية ثورة ارتج الكون منها ، وأذكى فى القارة الامريكية نار حرب الاجناس ، وصير جميع المستعمرات الفرنسية فى حالة محزنة من الانحطاط ، ومع ذلك فقل ما يوجد بين اولئك المفكرين من يقوم فى وجهة بمعارضة ما » .

وفى الحق ان جوستاف ليون لم يكن وحده يقود الحركة المعادية للديمقراطية وللإشتراكية وحرية الشعوب ولمبادئ الثورة الفرنسية منذ الحرب العالمية ، فمؤسسو العنصرية والفاشية والنازية كثيرون منذ شارل موراس « ١٨٦٨ - ١٩٥٢ » صاحب جريدة الاكسيون فرانسيز الشهيرة لسان حال الفاشيست الفرنسيين ، وليس جوستاف ليون إلا واحدا منهم ، وهو ليس أكبرهم شأنًا ، ولكنه كان صاحب مكانة خاصة بين المثقفين المحافظين فى مصر أيام الحرب العالمية الأولى ، ولعل هذا ما حفز العقاد للرد عليه دفاعا عن الديمقراطية المصرية وعن حق المصريين فى التحرر من الاستعمار .

كان العقاد يقظا لما تدعو إليه نظرية « روح الأمم » من دعوة عنصرية تميز ما بين الأمم فى القدرات العقلية وبالتالي تبرر سيطرة أمة على أمة بقوة التفوق العقلى ، أو كما قال جوستاف ليون : « غاب عن بعض الفلاسفة تاريخ الانسان وتقلب ماهية قوته العاملة وتغير قوانين تناسله الطبيعية ، فقاموا ينشرون فى الناس فكرة المساواة بين الافراد وبين الشعوب » . وهذه قمة الدعوة العنصرية التى ترتب على قوانين علم الوراثة نظرية تفوق جنس من الاجناس على الاجناس الاخرى .

ولم ينف العقاد نظرية تفوق بعض الافراد على بعضهم الآخر تفوقا عقليا بالوراثة نفيا قاطعا . ولكنه نفى أن يكون هذا التفوق مدعاة لانعدام المساواة بين الناس « فى الحقوق أمام القانون » .

ونفس الامر بالنسبة للتأيز العقلى والثقافى بين شعوب وشعوب لانجد فى العقاد رفضا باتا له . غير أننا نستخلص من بحثه استنكاره لما يترتب من انعدام المساواة بين الشعوب فى حق الحرية وتكافؤ الفرص ، تأسيسا على قول جوستاف ليون : « إلا أن العلم تقدم واثبت بالبرهان بطلان مذاهب

المساواة وأن الهوة التي أوجدها الزمان في عقول الافراد والشعوب لا تزول إلا بتراكم المؤثرات جيلا بعد جيل .

هناك إذن فوارق في خصوبة الثقافة والعقل والتراث بين أمة وأخرى ، أى فوارق بين روح أمة متقدمة وروح أمة متخلفة ، ولكن الفجوة ليست عميقة ولا محال عبورها كما يزعم جوستاف لبيون ومدرسته الذى تبالغ في تقدير الزمن التي ترسب فيه المعتقدات حتى تصبح جزءا من « روح الأمة » . باختصار : هناك أمل في أن تلحق الامم المتخلفة بالامم المتقدمة اذا أدرك المصلحون بأن هذه الفوارق ليست على هذه الدرجة من الجسامة أو العمق .

وهل كان العقاد وهو يكتب هذا الكلام يتكلم من فراغ ؟ طبعا لا . لقد كانت قضية القضايا في مطلع العشرينيات حتى نشر كتاب « الفصول » (١٩٢٢) هو مدى أهلية « الأمة المصرية » كما كانوا يسمونها يومئذ ، للاستقلال والحياة الديمقراطية .

وقد كان بين المصريين من دعاة الهزيمة ومن الاجانب من دعاة الاستعمار من يقول : إن الديمقراطية الانجليزية هي جزء من روح الأمة الانجليزية ، وعمرها يبدأ من ١٢١٥ ، عام أن اعطى الملك جون لنبلاته : « العهد العظيم » « الماجنا كارتا » ، فما على المصريين إلا أن ينتظروا سبعة قرون قبل أن تتأصل فيهم الروح الديمقراطية كما تأصلت في الانجليز .

تأملات في أدب العقاد (٤)

العقاد ومبدأ المساواة

دافع العقاد عن مبدأ المساواة بين الأفراد والشعوب في رده على جوستاف ليون دفاً عاماً بل ودافع أيضاً في ذلك البحث عن الاشتراكية والديمقراطية دفاً عاماً ، فلنحاول الآن أن نحدد ماذا كان العقاد يفهم من اصطلاح « المساواة » ، ومن اصطلاح « الاشتراكية » ، ومن اصطلاح « الديمقراطية » .

القضية كما طرحها جوستاف ليون وكافة أعداء الديمقراطية والاشتراكية منذ الحرب العالمية الأولى ، بل ومنذ الثورة الفرنسية ثم الثورة الروسية ، كانت تتلخص في نظرية إنبهار الحضارة الاوربية وبزوغ الحضارة الامريكية في تصور جوستاف ليون الذي يندد بانهباء « الأخلاق » في أوروبا نظراً لانتشار الاشتراكية فيها وقعود همه الافراد في أوروبا ، بينما هو يمجّد « همه الافراد » في أمريكا ، وفي ذلك يقول ليون :

« وليس لهذه الفروق الكلية منشأ إلا الاخلاق ، ومن المحقق أن الاشتراكية الاوربية لا تجد لها مكاناً تنزل به في البلاد الامريكية لأن الاشتراكية آخر دور من أدوار استبداد الحكومة فلا تعيش إلا في الأمم التي شاخّت بعد أن خضعت قروناً طويلة إلى نظام أفقدها الأهلية لحكم نفسها » .

لم يكن ليون وحده في تصوره أن دخول الحضارات في عصر الجماعة

نذير محقق بأفول الحضارة . والعقاد يسوق في هذا المجال رأى العلامة فلندرز بيتري ، عالم الآثار المصرية الكبير ، فيقول :

– « يقول بعض الكتّاب كما يقول الدكتور (جوستاف ليبون « ل . ع .) أن الاشتراكية نذير الانحلال والضعف وأنها لا تفشو في الأمم إلا على وشك من ادبار مجدها واختلال نظامها ونفا ما فيها من قوة وحيوية . وبين القائلين بما يقرب من هذا الرأى رجل يقتبس آراءه في الاجتماع من اطوار التاريخ المصرى وهو العلامة فلندرز بترى الباحث الأثرى المشهور . فهذا العلامة قد استخلص من أبحاثه في تقلبات الدول المصرية ان الدول تنشأ في مبدأ ظهورها على يد فرد قوى مستبد ثم تنحدر منه إلى فئة من العلية والمقرين ثم تنحدر إلى الحكم الديمقراطي أو حكم الطبقات الوضيعة فيعتريها من هنا الضعف فالسقوط في قبضة مستبد جديد . وهكذا دواليك .. وقد طار أعداء الاشتراكية فرحا بهذه الشهادة وراحوا يقذفونها في وجوه الاشتراكيين معتدلين ومتطرفين وحملوهم وزر إسقاط الدول والجنابة على الحضارة .. كأنما هذا الترتيب الذى استنبطه بترى – على فرض صحته – قاطع في الدلالة على أن الاشتراكية أو الديمقراطية هي علة السقوط الذى يعتري الدول وأنها لا يجوز أن تكون عرضا من أعراضه ونتيجة من نتائجه » (« الفصول » ، ص ١٦٢ – ١٦٣) .

بقى أن نحاول أن نحدد ماذا كان العقاد يقصد بالاشتراكية والديمقراطية ؟

العقاد ينفى بتاتا هنا وفي كل مكان من كتاباته انه من القائلين بالتساوى بين الأفراد أو بين الشعوب في المواهب وفي القدرات ، فهو من هذه الناحية لافرق بينه وبين جوستاف ليبون ودعاة انعدام المساواة بين البشر . إن كل ما يطلبه العقاد هو « تساوى الناس في الحقوق أمام القانون » لأن المساواة أمام القانون تزيل العوائق التى تعطل « تنازع البقاء » بين الناس ، « وتذهب بمزايا التفاوت بين قادهم وعاجزهم » ، ولذا « هي أخرى أن تفسح المجال لهذا التنازع وترفع العوائق التى يضعها في طريق المنافسة استئثار بعض الناس ببعض المنافع بلا موجب للاستئثار » . (ص ١٥٩) .

فالمساواة التى ينادى بها العقاد في واقع الأمر ليست المساواة التى ينادى بها أى مذهب من مذاهب الاشتراكية مهما كان مخففا ، ولكنها المساواة التى بشرت بها مبادئ حقوق الانسان في الثورة الفرنسية وهى ما يسميه الانجليز « تكافؤ الفرص » وما يسميه الفرنسيون « المساواة أمام القانون » في الحقوق والواجبات .

والعقاد لا يعطينا أمثلة على تصوره للعراقيل التى تحول دون تكافؤ الفرص غير « استئثار بعض الناس ببعض المنافع دون موجب للاستئثار » . وهذا بلغة القاموس السياسى الذى ورثناه عن الثورة الفرنسية هو « إلغاء الامتيازات الطبقيّة الموروثة » التى كان يتمتع بها أبناء الطبقة الارستقراطية بحكم مولدهم ونشأتهم كالمال واللقب الموروث والتربية والتعليم فى المدارس الخاصة وقصر الوظائف العليا

والمسئولة عليهم واحتكار أدوات الحكم في الدولة ، إلخ .

وهذا ماثار عليه أبناء الطبقات المتوسطة (البرجوازية) في ثورة كرومويل في إنجلترا (١٦٤٠) وفي الثورة الفرنسية الكبرى (١٧٨٩) وعملوا على إلغائه باسم المساواة بين البشر ، ولكنهم في حقيقة الأمر لم يثوروا على الامتيازات الطبقية ، وإنما ثاروا على الامتيازات الطبقية « الموروثة » ليحلوا محلها الامتيازات الطبقية « المكتسبة » نتيجة لتنازع البقاء وبقاء الأصلح أو الأقوى أو الأسفل في الأخلاق ، بحسب الحالة في سياق الحياة .

فالعقاد في موقفه هذا كان المفكر المعبر في ثورة ١٩١٩ عن فلسفة الطبقات المتوسطة ولا سيما المتعلمين من أبنائها ، فليس مصادفة أنه التقى مع سعد زغلول والوفد المصري في المشاعر والأفكار - والمصالح والغايات حتى غدا كاتب الوفد الأول إلى أن انشق على الوفد عام ١٩٣٥ ففصله الوفد في نفس العام .

وقد كان الوفد بزعامة سعد زغلول أو مصطفى النحاس هو المعبر عن هذه الطبقات المتوسطة في المشاعر والأفكار والمصالح والغايات في مواجهة الاستعمار البريطاني من جهة وفي مواجهة الملكية المطلقة وبتانها من الارستقراطية التركية والمصرية وكان هذا بوجه عام هو المعنى الحقيقي لأكثر التشققات التي حدثت داخل الوفد أيام زغلول وأيام النحاس على الأقل حتى ١٩٣٦ ، تاريخ المعاهدة المصرية الانجليزية . أقول بوجه عام لأن انشقاق العقاد في ١٩٣٥ كان من الاستثناءات القليلة ، ولكنه كان أيضا الاستثناء الذي يثبت القاعدة .

كانت مصر قبل دستور ١٩٢٣ قد درجت على حكم الباشوات ولاسيما الباشوات المنحدرين من أصول تركية أو شركسية . ولذا فقد كانوا رغم حماسهم بدرجات متفاوتة لاستخلاص استقلال مصر من الانجليز أكثر اعتدالا من سعد زغلول . ومنهم من كان يكتفى « بالحكم الذاتي » لمصر داخل الكومونويلث البريطاني أيام لجنة ملتر ومفاوضات عدلى - كيرزون ، ومنهم من كان يكتفى بإلغاء الحماية وإعلان الاستقلال الصوري مع قبول وجود الانجليز لحماية التحفظات الأربعة . كذلك كان منهم من لا يتعاطف مع الحركة الديمقراطية والدستورية ويفضل تعزيز سلطات العرش على حساب الجماهير . وكلما ازداد انسلاخ الارستقراط عن سعد زغلول كانت الجماهير تزداد التفافا حوله .

لقد كان سعد زغلول يواجه الملك فؤاد بمصطفى بك النحاس ومكرم افندى عبيد وعلى افندى الشمسى ونجيب افندى الغراي وواصف افندى غالى . وحين شكل زغلول أول وزارة دستورية في يناير ١٩٢٤ أصر على أن يعين فيها عددا من الوزراء الافندية مع الباشوات المألوفين . واستكثر الملك فؤاد أن يكون بعض وزرائه « افنديات » فاقترح منحهم رتبة الباشوية قبل تعيينهم

وزراء ، ولكن سعدا أصر على أن يخلفوا اليمين الدستورية أولا وهم « أفندية » ، وبعد ذلك يمنحهم الملك الألقاب حسبما يتفق عليه لأن الملك إنما يحكم « بواسطة وزرائه » .

ومع ذلك فمن الواجب أن نتغلغل أكثر من هذا فيما يقصده العقاد بمصطلحات سياسية مثل « المساواة » و « الديمقراطية » و « الاشتراكية » فنجده يقول :

- « يصمم الدكتور (« جوستاف ليبون » ل . ع .) هذا العصر بأنه عصر الجماعات وأنه يبيح للفرد الجاهل من الحقوق السياسية ما يبيحه للمتعلم ، وأن صوت الدكتور الفيلسوف كصوت الزارع الغبي في انابة النواب وانتخاب الحكام إلى آخر ما يقول في تنديده بروح الديمقراطية ، ولكنه ينسى أن التساوى في أصوات الانتخاب ليس إلا تساويا صوريا وأن لكل انسان من الاصوات في الواقع بقدر ما له من العقل والقدرة على إقناع سواه باختيار من هو أفضل من غيره للنيابة ، وكذلك يصبح أكبر الناس عقلا واستعدادا لإقناع أكبرهم قسطا في سياسة بلاده .. فإن كان بعض المؤسرين يستعين بالمال على شراء الأصوات ويستخدم تلك الأصوات المتعددة في غرض واحد ، فذلك ما يشكو منه الاشتراكيون الذين ينقم عليهم الدكتور ليبون » (ص ١٦٠) .

وكل هذا المنطق صحيح في الدفاع عن الديمقراطية ، ولكن يشترط لتطبيقه حرية إنشاء تنظيمات حزبية (أى أحزاب) يشارك من خلالها أهل الرأي في الدعوة لمبادئهم وإقناع الناس بالتصويت لأصلح النواب ، لأنه ما من فرد يستطيع أن يقف بمفرده في مواجهة الحكومة إذا كانت منحازة ، ويشترط معه حرية الصحافة والنشر بمختلف وسائل الاعلام ، وحرية الاجتماع والخطابة وحرية التظاهر السلمى وكافة ما أستخدم القاموس السياسى على تسميته بالحرريات العامة والخاصة .

ومع ذلك فقاموس العقاد السياسى يوحى بمنطق الصفوة لا بمنطق الجماهير صاحبة المصلحة في الديمقراطية والحكم النيابى . فهو إذ يصف مساواة « صورية » ، وهو إذ يتحدثنا عن « الفيلسوف الحكيم » في مقابلة « الزارع الغبي » ، إنما يتعد فراسخ عن معنى الديمقراطية كما يعرفها العالم الحديث منذ عصر النهضة الاوربية ويعود بالديمقراطية إلى معناها الفكرى الذى تركه لنا أرسطو في كتاب « السياسة » وبذلك يكون العقاد قد اقترب جدا من ديمقراطية لطفى السيد الارسطاطاليسية التى تنتهى في آخر الأمر إلى حكم الصفوة .

فالعقاد الذى درس تاريخ الديمقراطية الانجليزية كان لا شك يعرف أن تاريخ الديمقراطية لم يكن إلا توفيقا بالعنف أو بالحسنى بين مصالح الأفراد وبين مصالح الطبقات ، وكان لا شك يعرف أن الحرب الاهلية بين البرلمان الانجليزى والملك شارل الأول التى انتهت بإعدام الملك وإعلان جمهورية كرومويل ، لم تكن إلا لاستخلاص الشعب الانجليزى من ملوكه مبدأ « لاضرائب بغير تمثيل نيابى » .

وهذا المبدأ ، مبدأ الدفاع عن المصالح المباشرة ، لا يحتاج إلى فلاسفة أو حكماء ليهتدوا إليه ، ولكنه يحتاج إلى قادة سياسيين وأحزاب سياسية يبصرون وتبصر الناس بمافيه خير المواطنين الأفراد من جهة وخير الوطن والمجتمع من جهة أخرى ، وفي هذا يجب أن تتساوى أصوات الناس حتى يضحوا بأموالهم بمحض اختيارهم اقتناعا منهم بأن في ذلك خيرهم وخير وطنهم . وفي إدراك المصلحة الخاصة والمصلحة العامة يتساوى العالم والجاهل والمزارع والعامل والفيلسوف .

بل قد يكون في ذلك بسطاء الناس بفطرتهم أدق فهما للمصالح العام والخاص من الحكماء والجهابذة ، حتى في أعقد الأمور . فقد روى شهود العيان العديدون أنهم رأوا بسطاء الناس والعمال وسائقي التاكسي ينتحبون وهم يشاهدون أوبرا مصر تشرق في خريف ١٩٧١ ، وكأنهم يحسون في أعماق أعماقهم أن مجدا من أجداد مصر عمره مائة عام قد آل إلى زوال ، رغم أن أقدامهم لم تطأ داخل الأوبرا مرة واحدة ، بينما سادتنا من جهابذة العلم والفكر والاقتصاد ، ممن كانت زوجاتهم تتسابقن على حجز المقاصير كلما زارتنا البولشوى أو الكوميدي فرانسيز ليستعرضن الحللى والفراء ، لم يهتز لهم وجدان لإعادة بناء المجد الذى كان .

وفي زمن سعد زغلول نفسه ، أيام أن كتب العقاد هذا الكلام ، كان رجل الشارع وأصحاب الجلابيب الزرقاء أصدق حسا بالقضية الوطنية وبقضية الدستور من الحكماء والفقهاء .

والعقاد الذى درس تاريخ الديمقراطية الانجليزية لاشك كان يعرف أن حق التصويت فى الانتخابات العامة المباشرة ظل مقصورا فى انجلترا على كبار الملاك وأوساطهم ، حتى أصدر البرلمان الانجليزى عام ١٨٣٢ مايسمونه « قانون الإصلاح الأعظم » ، وبموجبه خفض نصاب الملكية وامتد حق التصويت فى الانتخابات العامة المباشرة إلى كل مواطن يدفع ضرائب عن عقاره بحد أدنى قدره عشرة جنيهات سنويا ، حتى يبقى ملايين الفقراء والمعدمين بغير تمثيل نيائى ، ولم يلغ كل نصاب مالى لانتخابات البرلمان فى انجلترا إلا فى ١٨٦٧ (بالنسبة لعمال المدن) وفى ١٨٨٤ (بالنسبة للعمال الزراعيين) ، حين أصبح جميع المواطنين الذكور متساوين فى الحقوق السياسية تأسيسا على تساويهم فى الواجبات . أما نساء انجلترا فلم يحصلن على حقوقهن السياسية إلا عام ١٩١٨ .

فالمساواة فى الحقوق السياسية وفى حق الانتخاب العام المباشر ليست مساواة « صورية » كما يقول العقاد ، ولكنها مساواة موضوعية تقوم على إدراك المواطنين لمصالحهم الحقيقية .

وإنما الخطر على الديمقراطية من داخلها يأتي من زعماء الرعاع وباعة الأوهام ودجاجلة السياسة الذين حبتهم الطبيعة قدرة خارقة على استهواء الجماهير والاستيلاء على ارادتها والسيطرة عليها بالملق والخداع أو بمخاطبة عواطفها أو شهواتها أو أوهامها حتى يلهوها عن مصالحها الحقيقية الدائمة بمصالحها الجزئية العاجلة أو بتخيلات المجد أو العظمة أو السعادة دون أساس أو بتحويل غضبها

وقلقها إلى أعداء وهميين فتعمى عن مصدر شقائها الحقيقي .

هؤلاء يوقظون الطفل أو المراهق في المواطنين ، وليس لهم من علاج إلا نشر التعليم الموضوعى والتربية السياسية العلمية على أوسع نطاق ممكن وترقيتها إلى أعلى مستوى ممكن .

وقد تنبه العقاد فعلا إلى ضرورة الحل الديمقراطي القائم على المساواة بين المواطنين في حق الانتخاب العام المباشر لاختيار ممثليهم وقادتهم السياسيين بوصفه الحل الوحيد البديل عن تدخل الحكومة لتعيين الممثلين والقادة السياسيين وكأنهم من موظفيها المؤتمرين بأمرها ، كما يحدث في الدول الدكتاتورية والشمولية .

ومع ذلك ففى قاموس العقاد السياسى ليس هناك فرق بين مصطلح « الاشتراكية » ومصطلح « الديمقراطية » . نحس بهذا اللبس حين نقرأ فى « الفصول » (ص ١٦٥) قوله :

« إن الاشتراكية الصحيحة ليست أسطورة من الاساطير ولا هى وعد خيالى يبشر الناس بالتعادل فى الأقدار والتشاكل فى المنازل والارزاق . كلا ! فليست المساواة بين الناس من همها ، ولكنها إنما تدعو إلى المساواة بين الأجر والعمل وتطلب أن يعطى كل عامل ما يستحقه بعمله ، وأن ينتفع المجموع بأكبر ما يمكن الانتفاع به من قوى الأفراد » .

وهذا فى تاريخ الاقتصاد السياسى لا يسمى « الاشتراكية » وإنما يسمى « الديمقراطية الليبرالية » المطعمة ببعض الراديكالية ، وفقا لمذهب المنفعة الذى وضع أساسه جون ستيوارت ميل فى القرن التاسع عشر (١٨٠٦ - ١٨٧٣) ، صاحب مذهب « أكبر خير لأكبر عدد من الناس » . وهو يحذر من التعسف الطبقي بين الأغنياء لأنه « يجر إلى تعنت الطبقات الأخرى وتفاقم النزاع بينها على غير جدوى » .

وحُدود المساواة الاجتماعية عنده هى تكافؤ الفرص لا أكثر من ذلك : « من حق جميع الطبقات أن تنال حظها من المعيشة الصحية وأن يسوى بينها فى فرص العمل التى تؤهلهم لها كفاءتهم الطبيعية ، ولا نذهب بالمساواة إلى أبعد من هذا الحد » .

ومثل هذا التصور للمساواة لا يحتاج إلى اقحام اسم الاشتراكية فيه أو إلى الدفاع عن الاشتراكية ، فهو فى بساطة مفهوم المساواة كما وضعته الثورة البورجوازية الكبرى (الثورة الفرنسية) . ومع ذلك فهناك إجحاءات فى العقاد بأنه كان مدركا لخطر تملك الثروة الضخمة على مبدأ المساواة لأنه يردد رأى العالم السير أوليفر لودج الذى « يقترح فى فصل كتبه عن وظائف المال أن تهتم الحكومة بشخصية الحائزين للسلاح ، لأن المال ربما كان أخطر فى يد الشرير من السلاح فى يد القاتل ، وفى رأيه أن الثروات العظيمة خطر على المجتمع » .

ولا يرى العقاد بأسا في تحديد الملكية الزراعية وإعادة النظر في نظام التوريث كما اقترح السير اوليفر لودج . وهذه كلها بقايا مخففة من آراء المفكر الفرنسي الراديكالى برودون (١٨٠٩ - ١٨٦٥) الذى كان يقول بأن العنصر الأوحى فى الانتاج هو العمل ويرجو زوال أى ربح عائد من الملكية .



تأملات في أدب العقاد (٥)

العقاد والديمقراطية

لا مناص من الوقوف طويلا أمام أفكار العقاد الأساسية في النظم والمذاهب السياسية والاجتماعية لكي نفهم من ناحية منطق انضوائه تحت لواء الوفد وسعد زغلول ثم مصطفى النحاس في أوج الحركة الوطنية والدستورية بين ثورة ١٩١٩ و ١٩٣٥ . وهو أمر يستحق الاهتمام حقا لأن العقاد كان من أكبر مثقفي عصره ، وقد كانت سمة ذلك العصر أن كبار مثقفيه قد انضوا تحت لواء الأحرار الدستوريين ، عدلى يكن وعبدالحق ثروت وعبدالعزیز فهمى وآل عبدالرازق ، وكل من كانوا يسمون في مصر وفي إنجلترا وفي أوروبا بصفة عامة « بالمعتدلين » من زعماء الحركة الوطنية والحركة الدستورية ، وقد كان هؤلاء الزعماء ومن التف حولهم من المثقفين والكتّاب يصفون سعد زغلول بأنه زعيم الرعاع الذى أدخل بتطرفه الحركة الوطنية والدستورية في مأزق خطير مع الانجليز ومع ملك البلاد ..

كان مع الأحرار الدستوريين في العشرينات لطفى السيد وطه حسين ومحمد حسين هيكل وإبراهيم عبدالقادر المازنى وعلى عبدالرازق ومحمود عزمى ومنصور فهمى وعشرات من الكتّاب المثقفين في جريدة « السياسة » اليومية ومجلة « السياسة » الأسبوعية التى كانت أرقى ما عرفته مصر من صحافة تدافع

عن الثقافة الانسانية وعن العقلانية وحرية الفكر منذ جريدة « الجريدة » قبل الحرب العالمية الأولى .
وكان العقاد وحده بين كبار المثقفين يقف مدافعا عن الوفد من جهة وعن الثقافة الانسانية من
جهة أخرى ، وقد كان هذا بالذات هو ما بهرني فيه ، ان ثقافته الانسانية لم تحفف فيه عاطفته الوطنية
أو تقلل من إيمانه بالديمقراطية وحقوق الجماهير . فتمثل لي العقاد نموذجا فريدا للكاتب الذى اجتمع
فيه العقل والعاطفة .

ومع ذلك فبعد أن اتسعت ثقافتى ونما إدراكى بدأت أفهم أن ما كنت أجده فى العقاد من
ثقافة انسانية لا صلة له بالعقل ولا بالعقلانية ، وأن الثقافة الانسانية ليست بالضرورة بنت العقل
والعقلانية ، فقد تكون بنت الوجدان أو بنت الخيال أو بنت قوانين العلم البارد الذى لا مكان فيه
لعقل أو وجدان أو خيال .

ماذا كان العقاد يفهم من اصطلاح « الديمقراطية » ؟

ربما وجدنا اجابة عن هذا السؤال فى تحليل العقاد لبعض كتب ماكس نوردو « ١٨٤٩ -
١٩٢٣ » وهو طبيب مفكر يهودى نمسوى أو المانى صهيونى النزعة ولد فى بودابست وكان واسع
الشهرة بين المصريين فى العقدين الثانى والثالث من القرن العشرين ونعرف من العقاد انه كان من
أقربهم إلى نفسه وفكره ، وهو صاحب كتاب « معنى التاريخ » و « النقائص » والاكاذيب المقررة فى
المدنية الحاضرة - والانحطاط - و - وظيفة الفن الاجتماعية - و - الفن والفنيون - و - تطبيق
الفسولوجيا على الأخلاق الذى ترجم إلى الانجليزية بعنوان - الاخلاق وتطور الانسانية .

يقول العقاد فى « المطالعات » (١٩٢٤) عن ماكس نوردو :

- ومن أمثلة نقده فى كتاب الاكاذيب قوله عن النظم الديمقراطية أنها أكذوبة سخيفة لأن الحكم فى
الأُم الديمقراطية لا يؤول إلى أشرف الناس نفسا وأعظمهم كفاءة وارصنهم لبأ واخلصهم غرضا ،
ولكنه يؤول إلى اصفق الناس وجها واكبرهم دعوى وأعزهم جاها وأكثرهم مالا واقدرهم على شراء
أصوات المنتخبين والتغريير بالجمهور . وليست حكومة الديمقراطية بحكومة الشعب كما يقولون ولكننا
هى حكومة فئة قليلة من ذوى المطامع المقتدرين على تنظيم الاحزاب ونشر الدعوة ومخادعة الجمهور
واستجلاب الاعوان بالوعود والمكافآت والمناصب . فالديمقراطية طراز جديد من الحكم المطلق
القديم ، أو هى خمرة عتيقة فى باطية جديدة .

« وهذا كله حق ، لا غبار عليه غير أنه لا يقدح فى أساس الديمقراطية لأن اساسها تمثيل
الشعب ، وليس تمثيل الشعب أن يكون نوابه أفضل الناس وأعظمهم ذكاء وعلماء ، ولكنه جمع
... مصغرة من كل ما فى الشعب من عمل وجهل ومن خير وشر ومن فضائل ومثالب . وخير
حلج للنظم الديمقراطية هو تهذيب الشعب وضبط وسائل التمثيل . فإن كان الشعب لا يتهذب فاللوم
عليه لا على طرائق حكمه ، وإن كانت وسائل التمثيل لا تضبط فالتقصير راجع إليها ، لا إلى فكرة

التمثيل في أساسها . » « المطالعات - ص ٤٣ » .

بعبارة أخرى : مجتمع من الحمير ، طبعى أن تحكمه نخبة من الحمير . وليس طبيعيا أن تسلم الحمير قيادها إلى نخبة من الخيل أو حتى إلى جماعة المكارين ، لأن المكارين رغم آدميتهم لن يروا في الحمير إلا دوابا للحمل تسخر لمصلحة المكارين دون رحمة حتى تصبح جلدا على عظم .

وهذه لاشك لغة غليظة لم يستعملها العقاد في كلامه عن الديمقراطية والارستقراطية ، ولكن ينبغي علينا ألا نفصل كلام العقاد عن السياق السياسى الذى كتب فيه فقد نشر هذا المقال أولا في جريدة « البلاغ » عدد ١٢ فبراير ١٩٢٣ قبيل إعلان الدستور في ١٥ مارس ١٩٢٣ ، وبعد شهور طويلة اشتغلت فيها « لجنة الدستور » ، التى كان سعد زغلول يسميها « بلجنة الاشقياء » بوضع مواده تحت ضغط وزارة توفيق نسيم التى كانت مطية للملك فؤاد للنص على أن الدستور « منحة من الملك » وعلى تضيق سلطات الأمة وتوسيع سلطات السراى إلى أقصى مدى مستطاع ، كل ذلك باسم تخلف الشعب المصرى وعدم أهليته للحكم الديمقراطى وضرورة وضع زمام الأمور في يد الملك الرشيد وحاشيته الارستقراطية الرشيدة .

ومنذ الانتخابات الدستورية الأولى في يناير ١٩٢٤ وفوز سعد زغلول وحزب الوفد في أول برلمان بأغلبية ٩١٪ « ١٩٥ مقعدا من مجموع ٢١٤ مقعدا » وسقوط حكماء السياسة من زعماء الأحرار الدستوريين ومن زعماء حزب الاتحاد « رجال القصر » والحكماء المهادين للانجليز أو المتعاونين مع السراى لم يكفوا عن التهكم بالشعب المصرى وبزعيمه العظيم ، فأطلقوا النكات من نادى محمد على تقول : « الاحتلال على يد سعد ولا الاستقلال على يد عدلى » أو تقول : « لو رشح سعد حجرا لانتخبناه » فنسبوا هذه الشعارات السخيفة إلى الشعب المصرى ليثبتوا أن المصريين كانوا في مستوى السوائم ، بل وفي مستوى الجمادات . وفي صباى كنت أسمع وصف الشعب المصرى بأنه « شعب زلط » ، فلا أجد وجهها للشبه بين البشر والزلط .

وما فتئ أعداء الديمقراطية في مصر يروجون هذه الأقوال عن الشعب المصرى حتى صدقتها الأجيال التالية ، وصدقت معها أن المصريين كانوا يتوجهون إلى صناديق الانتخاب لانتخاب سعد حتى بعد وفاة سعد ، وصدقوا أن سعد زغلول كان إنهمايا قال عن الجهاد الوطنى : « مافيش فايده » ، وهى العبارة التى قالها سعد وهو على فراش الموت « أنا انتهيت ، مافيش فايده » عندما أراد طبيبه الدكتور ابراهيم رامز أن يعطيه الحقنة الأخيرة . كذلك صدقوا ما كان يروجه عبدالعزيز فهمى عن سعد زغلول أنه لم يطلب من وينجيت ، المعتمد البريطانى ، في ١٣ نوفمبر ١٩١٨ استقلال مصر وإنما طلب مجرد تخفيف قيود الاضاعة بمناسبة إنتهاء الحرب .

كل هذه الأشياء كان يروجها أعداء الديمقراطية عن الشعب المصرى لكى يثبتوا أنه غير أهل

للمدقراطية . وقد أدركت فيما بعد أن هؤلاء السادة كانوا ولا شك من المثقفين الذين قرأوا مسرحية « يوليوس قيصر » لشكسبير ، وهو الذى يصف رعاى روما المتجهرين لاستقبال يوليوس قيصر بأنهم شعب « زلط » ، على لسان مارولوس القائل فى الفصل الأول ، المشهد الأول ، البيت ٣٥ :

« أيها الجمادات ، أيها الاحجار ! »

ياأحط من كائنات بلا عقل ! »

هذا هو الجو الذى كان يكتب فيه العقاد عن الديمقراطية . نعم ، الديمقراطية هى التعبير عن ارادة الشعب بعلمه وجهله ، بخيره وشره ، بفضائله ورذائله ، فإن كان جهله وشره ورذائله يفوق علمه وخيره وفضائله ، فلا علاج لهذه الحالة إلا تعليم الشعب وضبط وسائل التمثيل التياى .

وهذا هو الفهم الشائع للديمقراطية مجردا من الأحلام المثالية والمطلقات ، وهو قريب جدا من المفهوم العملى للديمقراطية الشائع منذ العصر الفكتورى ، ومنذ ظهور مذهب المنفعة ولا سيما كما نجده فى كتابات الفيلسوف جون ستيوارت ميل (١٨٠٦ - ١٨٧٣) صاحب كتاب مذهب المنفعة وكتاب - الحرية - وكتاب - الحكومة التياية - إلخ .. وهو بعيد جدا عن مفهوم الديمقراطية كما نجده بين فلاسفة الثورة الفرنسية ومن مهدوا لها أو شاركوا فيها بتلك المقولات المطلقة مثل مقولة « الحق الطبيعى » ، و - حقوق الإنسان - وبتلك الاقاييم المطلقة مثل - الحرية والمساواة والاخاء - ، وهى مقولات أضفت عليها الثورة الفرنسية مسحة شبه دينية وشبه ميتافيزيقية حين أعلنت أنها « مقدسة » و - غير قابلة للتجزئة - و - غير قابلة للانتهاك - و - غير قابلة للتصرف - أى التنازل عنها ، من كل مانجده فى القاموس السياسى لمفكرى الثورة الفرنسية .

ولكن فكرة العقاد عن الديمقراطية التى نجدها فى كتاب « مطالعات فى الكتب والحياة » تقوم على تصور عملى للديمقراطية لأثر فيه للمطلقات ولللمقدسات ، وهى أقرب إلى تصور جون ستيوارت ميل وأصحاب « مذهب المنفعة » منها إلى تجريدات فلاسفة الثورات . والغريب فى كل هذا أن العقاد كان من رافضى مذهب المنفعة .

ومع كل هذا الدفاع عن حق الجماهير فى أن تحكم نفسها بنفسها ، وهو لب الفكرة الديمقراطية ، ينبغى أن نلتفت إلى فكرة العقاد عن الجماهير ، لا كما ينبغى أن تكون ولكن كما هى فى الواقع أو على الأقل كما كانت فى واقع عصره .

ففى بحثه عن « سر تقدم الأمم » فى كتاب « الفصول » (ص ١٧٣) : نجده يصف المصريين بأنهم فى حالة من التفكك الكامل والفردية التامة التى تهتز معها فكرة الوطنية نفسها ، فضلا عن فكرة الديمقراطية فهو يقول :

- « والمصريون لا يكاد يؤلف بينهم شىء من وحدة المشاعر . ويكاد يكون أبناء النيل اثنى عشر

مليون فرد ولاأمة . ولا ريب ان ذلك انما نجم عن اختلاط العناصر وتوالى الأمم الفاتحة كما أنه يعزى إلى سوء فهم الوطنية الذى قدمنا ذكره . ومن الحكمة استحياء أشد العصبية أخذًا بقلوب هذه الشراذم المبددة . ولا فرق بين أن تكون عصبية مصلحة أو عصبية تاريخية أو عصبية وطنية مادامت تفضى إلى لم شعنتهم و توجيه نفوسهم إلى وجهة واحدة » .

ويبدو أن العقاد قد كتب هذا الكلام أيام الحرب العالمية الأولى « ١٩١٤ - ١٩١٨ » فحين نشره في كتاب « الفصول » سنة ١٩٢٢ أضاف إليه في الهامش هذا الاستدراك : « وجدت هذه العصبية القوية والحمد لله في الحركة الوطنية الحديثة التى بدأت ظواهرها على أثر الحرب الكبرى » .

كان طبيعيا أن تحول حالة الحرب دون غليان مرجل الوطنية فلما انتهت الحرب كان الانفجار الثورى العظيم فى ١٩١٩ نتيجة لنفى سعد زغلول ورفاقه فى مارس ١٩١٩ وقد تكررت نفس الظاهرة أثناء الحرب العالمية الثانية وما بعدها . هدوء وطنى عام خلال الحرب لم تقطعه إلا مظاهرات النازيين والفاشيست المصريين وجماعات الملك ، مظاهرات « تقدم ياروميل » ، أعقبته انتفاضة « اللجنة الوطنية للطلبة والعمال » التى وقفت بالبلاد على شفا ثورة وطنية واشتراكية عام ١٩٤٦ .

وفى تصورى أن العقاد لم يكن مصيبا فى تشخيصه لوطنية المجتمع المصرى وأنه لم ينظر إلا إلى السطح الراكذ أيام الحرب العالمية الأولى ، فالوطنية والقومية وحب الحرية والمساواة ليست من الأشياء التى تتشكل فى روح الأمم بين سنة وأخرى ، كما انها ليست من الأشياء التى تشكلها أحداث جزئية كزيارة الزعماء الثلاثة « سعد زغلول وعبد العزيز فهمى وعلى شعراوى » للمعتمد البريطانى فى ١٣ نوفمبر ١٩١٨ مطالبين باستقلال مصر ، مهما قلنا بأن الأحداث الجزئية يمكن أن تفجر ثورات التاريخ .

ولأن أفكار العقاد الأساسية فى علم الاجتماع كانت الأفكار السائدة بين فلاسفة البورجوازية فى القرن التاسع عشر ، نجده يقبل آراء جوستاف ليبون فى نشأة الفكرة الوطنية دون تحفظ ، حيث يقول ليبون :

« كان وجود الروح أولا فى العائلة ثم انتشر منها فى القرية ثم فى المدينة ثم فى الاقليم ولم يعم جميع السكان إلا فى أزمان قريبة منا . هنالك وجدت فكرة الوطن بالمعنى المفهوم لنا فى هذا العصر لأنها لا تصير واضحة إلا إذا تم تكوين الروح . ولهذا لم تترق فكرة الوطن عند الاغريق إلى أبعد من فكرة المدينة ، ودامت مدائهم فى حرب مستمرة لأن كل واحدة منها كانت أجنبية فى الواقع عن البقية . كذلك لم تعرف الهند من ألفى عام غير وحدة القرية ، فعاشت من ذلك الحين تحت حكم الاجنبى تقوم فيها ممالكه بسهولة كما تدول بسهولة . » « الفصول ص ١٧٢ »

وقد أثبت فردريك انجلز (١٨٢٠ - ١٨٩٥) فى كتابه « أصل العائلة » - ١٨٨٤ - أن

هذا الكلام غير دقيق حين أثبت أن الوجود الجماعى كان سابقا على الوجود الفردى ، وأن العائلة لم تنشأ إلا بعد ظهور الملكية الخاصة ، وأن الملكية الخاصة لم تنشأ إلا بعد ظهور اكتشاف الزراعة . أما قبل ذلك فقد كان الوجود الاجتماعى وجودا جماعيا تسوده الشيوعية البدائية فى مجتمعات الصيد والرعى ، حيث كانت القبيلة هى أساس المجتمع ، وبذلك يكون ظهور الأسرة عند انجلز ليس متأخرا فحسب وإنما هو من أهم انجازات المجتمع المدنى عند ظهوره باكتشاف الزراعة ونشأة حياة الاستقرار .

وتاريخ « المدينة الدولة » عند اليونان يؤيد أن قوامها الأصلى لم يكن القرية ولا المدينة وإنما كان « القبيلة » . أو ما كان اليونان يسمونه « يوباتريداى » EUPATRIDAE وهو نظير ماكانت العرب تسميه « بنى » كذا أو كذا قريش أو تميم أو مضر أو غسان إلخ .. أو « آل » كذا وكذا ، وكان إئتاء المواطن اليونانى الحر أصلا إلى قبيلته أو اله بالمعنى الواسع ، أما العبيد فكانوا ينسبون كل منهم إلى القبيلة التى تملكه ، وظل التنظيم الاجتماعى فى اليونان القديمة على هذا الوضع حتى عصر كلايستين « نحو ٥٠٠ ق . م . » أبى الديمقراطية اليونانية ، وهو أول حاكم لاثينا قسم هذه المدينة الدولة وزمامها « اتيكها كلها » إلى دوائر انتخابية بحسب عنوان المسكن وليس بحسب القبيلة التى يتبعها المواطن .

فغير صحيح إذن ماذهب إليه جوستاف ليبون وأخذ به العقاد من أن اسبق صورة للتنظيم الاجتماعى كانت الاسرة ثم تلتها القرية ثم المدينة ثم هذا المجتمع الكبير الذى نسميه القوم أو الجنس أو المواطنين بمعنى أبناء الوطن الواحد . والعقاد يقيس على نظرية ليبون فيقول : « وذلك شبيه بمعنى الوطنية فى مصر ، فإنها لا تعرف إلا وحدة القرية . وماأظن أن هناك أمة غير الأمة المصرية تقام فيها المناحات لسفر قريب أو صديق من اقليم إلى اقليم يجاوره ويقسم فيها الرجل بغيرته وهو فى عاصمة وطنه . » « الفصول ص ١٧٢ »

هذه الحالة المتخلفة التى يرصدها العقاد بصدق عن ارتباط المصريين إلى عهد قريب ببيئتهم الصغيرة لا علاقة لها بالاحساس بالوطن أو الوطنية أو بالمواطنة ، وإنما هى نتيجة للاحساس بالعجز إزاء الظلم واختلال الأمن على الحياة والمال والعرض وفقدان الحرية وحقوق الانسان اذا خرج الإنسان عن محيط أهله ومعارفه والبيئة التى يعرفها ولو أياما أو كيلومترات .

هذا الشعور بالخوف من العالم الخارجى خوف المرء من الغير ، وخوف الأسرة أو العزوة من الأسر أو العزوات الأخرى ، وخوف القرية من المدينة ، وخوف المدينة من الدولة ، بل خوف الدولة من غيرها من الدول والمجتمع من غيره من المجتمعات ، ليس إلا نتيجة لتفكك المجتمع تحت وطأة المستعمر أو الاستبداد أو الاستغلال واستشراء السلب والنهب والاسترقاق فى مجتمع تسوده شريعة الغاب .. بل ان المجتمع كله قد يتعرض للانقراض كما حدث لمصر فى العهد العثمانى حين

انخفض تعدادها إلى ٢,٥ مليون نسمة عام ١٧٩٩ بحسب الإحصاء الذى أجرته الحملة الفرنسية .

حتى الحكومة لا يرى المواطن منها إلا وجهها البغيض وهو البطش والإرهاب والإستيلاء على المال بالقوة الجبرية . هو ارتداد من حالة المدنية حيث احترام حقوق الإنسان هو ناموس المجتمع إلى حالة الفطرة حيث يحيا البشر فى تحفز دائم ضد الخطر الخارجى وخوف دائم من المجهول .

أما أسباب انحلال المجتمعات وتلاشى ارادتها بما يجعلها تفقد التماسك القومى أو الوطنى أو الاجتماعى وترتد من رقى المدنية إلى الفردية الساذجة التى وصفها العقاد فى كلامه عن حالة المصريين أثناء الحرب العالمية الأولى ، فهى أسباب متعددة فى علم الاجتماع وقد نجد بعضها فى نظرية الدورات التاريخية عند ابن خلدون أو فى غيرها من الظواهر كالكوارث الطبيعية وكالأوبئة والمجاعات والحروب التى حدثنا عنها مالثوس وليس هنا مجال بحثها .

ويخيل لى أن خطأ العقاد فى تشخيص وطنية المصريين أيام الحرب العالمية الأولى إنما كان ناجما عن قلة تعاطفه مع بسطاء الناس وإيمانه بحق الصفوة وحدها فى قيادة الجماهير .

فالغريب أن العقاد الذى كان يمثل سياسيا حتى ١٩٣٦ ، الإيمان بالتيار المتطرف فى الوطنية والديمقراطية بقيادة سعد زغلول ثم مصطفى النحاس ، كان يتشكك فى تبلور الفكرة الوطنية بين المصريين ، وفى أهلية الشعب للديمقراطية لقصوره الأصيل فى إدراك القيم العليا فى الفكر والثقافة والفنون والآداب والإكتفاء بالإقبال على إشباع حواسه .

وفى كتاب « المطالعات » يجيب العقاد أحد قرائه ، فى مقال « التمثيل فى مصر » أنه قد أهمل الكتابة عن التمثيل فى مصر أساسا منه من إصلاح حاله . ويقول العقاد أنه يتابع نشاط الفرق الأجنبية الزائرة و « معاهد الصور المتحركة » « يقصد السينمات » بما يجعله لا يطبق التردد على المسرح المصرى « كان ذلك قبل ١٩٢٤ » . فبعد أن ترى مسرحيات « الممثل كين » و « نلسون » فقل لى بالله كيف يجرؤ بعد ذلك على أن يلصق اسم التمثيل بهذه المساخر التى يعرضونها هناك وماهى إلا محاكاة فردية لهذه الصناعة وماهى إلا تمثيل للتمثيل ؟ « ص ٥٢٩ - ٥٦٠ » .

العقاد يقول انه يعيش فى عصر الجماهير التى لا تهتم إلا بإرضاء حواسها مقابل قروش معدودة يشترى بها « ضحكا سخيلا ونظرات وضيعة إلى اللحوم البشرية التى يعرضونها على المسرح عارية أو شبه عارية » (كأنما العقاد يتحدث عن « درب الهوى » و « خمسة باب ») .

« الملك ديموس هذا هو مستبد قاهر يدعون إليه كثيرا ويثنون عليه كثيرا . ولكنه بعد كل ما يقال من مدح لسياسته وثناء على حكومته عتل أحق مأفون رأى بليد الطبع قدر العينين والأظافر قد يستحق الصفع أحيانا ولكنه لا يجد الكف الغليظة التى تملأ خده العريض الطويل ، فلذلك

لا يصفعه أحد أو هم يصفعونه بكف غير الكف التي تصلح له فيعتد الصفع مزاحا رشيقا وتربيتا رقيقا .

« الملك ديموس لا يحب الوعاظ والأنبياء ، ولا يألف الفلاسفة والعلماء ولكنه يحب المهرجين والمسحاء ويألف المتزلفين والادعياء ، وفي عهد حكمه السعيد كثر هؤلاء الندماء الأماثل وانتشروا وظهرت البركة في صفوفهم وامتأ بهم بلاطه العامر وانفسح لهم عقله الضيق ..

« ولا يخطر ببالك اننا نحن المصريين - دون غيرنا - الذين نشكو هذه الدولة المحدثثة ونتأذى بهذه الحاشية الخاملة .. لا لا .. فاعلم أن هذا الملك الذي استأثر بالأمر كله في هذا العصر يحكم على غيرنا كما يحكم علينا ، ويقضى في الغرب والشرق ما هو قاض بيننا » « المطالعات » ص ٢٦٠ - ٣٦١ »

وليس الملك ديموس الذى يتحدث عنه العقاد إلا « الشعب » متوجا ، ابو « الديمقراطية » . فإذا كان هذا رأى العقاد فى الشعب فى قمة المد الجماهيرى الديمقراطى وراء سعد زغلول ، انه متمثل فى أحق مأفون يعيش لحواسه ويضيق بكل ثقافة جادة أو فكر عميق ، بل ويستحق الصفع ، « كالعبد يقرع بالعصا » ، فكيف وفق العقاد بين هذا الاحتقار الشديد للجماهير وبين إيمانه المطلق بالديمقراطية وسيادة الشعوب على نفسها وعلى ملوكها ، مما أدخله السجن تسعة أشهر « ١٩٣٠ - ١٩٣١ » ؟

فى تصورى أن منشأ هذا التناقض فى فكر العقاد السياسى والاجتماعى كان منشأ سيطرة الفلسفة المثالية الفردية على ذهن العقاد واعتقاده الراسخ بأن التاريخ لا يصنعه إلا العباقرة والأبطال . وقد وجد العقاد فى سعد زغلول صورة البطل الوطنى الديمقراطى قائد الجماهير إلى نهضتها وتحرير ارادتها فى الداخل والخارج .

العقاد والتراث (١)

يتأمل « فصول » العقاد و « مطالعته » و « مراجعته » و « دراساته » في **من** « ساعات بين الكتب » ، فضلا عن دراسته الهامة عن « ابن الرومي » ، يلاحظ جملة ظواهر متواترة خلال أدبه في العشرينات وبعض الثلاثينيات بحيث يمكن رصدتها وتبويبها واتخاذها مبادئ عامة تميزت بها ثقافة العقاد وفكره وأدبه وموقفه من الحياة ، ويمكن وصف هذه الظواهر على الوجه التالي : (١) هناك - أولاً - منهج العقاد في دراسة التراث العربي ، وقد تميز هذا المنهج بمحاولة قراءة مواقف أو نظرات فلسفية عامة في شعر الشعراء العرب من جهة ، وبمحاولة امتحان هذه المواقف أو النظرات الفلسفية من جهة أخرى بالتيارات الفكرية العالمية قديمها وحديثها .

ولست أزعم بهذا أن العقاد كان يضع أساس الأدب المقارن في اللغة العربية ، وإنما أقصد أن أقول أن العقاد دأب على استخدام معارفه الموسوعية لربط الأدب العربي بسياق الآداب العالمية الكبرى . وعوّد القارئ العربي الإحساس بجداثة التراث العربي ، وبذا أخرج التراث العربي من عزلة القاتلة ونفض عنه بعض الغبار الذي تكسده عليه نتيجة للقدم وللانفصال الحضاري معا .

وقد كان لمنهج العقاد ماله وما عليه ، كما أن العقاد لم ينفرد وحده بهذا

المنهج الذى كان يشاركه فيه أكثر أقطاب عصره ، لا فى الأدب وحده ولكن فى كل فرع من فروع الثقافة والحضارة .

(٢) وهناك - ثانيا - قاموس النقد الأدبى والفلسفى والاجتماعى الذى نجده عند العقاد ومعاصريه مختلفا فى المفردات والتعابير ، وفى المصطلحات والتراكيب عما ألفناه فى قاموس النقد الأدبى والفلسفى والاجتماعى فى التراث العربى القديم . وعند تحليل عناصر هذا الاختلاف ومصادره نجد أنه ثمرة العمل الدائب خلال قرن كامل ، أى منذ رفاعة الطهطاوى على استيعاب قاموس النقد الأدبى والفلسفى والاجتماعى فى أوروبا الحديثة منذ عصر النهضة الأوروبية .

وقد كان طبيعيا أن يختلف القاموس العلمى الحديث عن القاموس العلمى المألوف فى التراث العربى القديم بسبب سرعة تطور العلوم والصناعات وتكاثر الاكتشافات العلمية والاختراعات الفنية فى العصر الحديث وبسبب ظهور قاعدة عالمية للمصطلحات العلمية والتكنولوجيا . أما الاختلاف فى قاموس النقد الأدبى والفلسفى والاجتماعى عما ألفناه فى لغة التراث فهو أكثر ثورية لأن لغة العلوم الإنسانية والاجتماعية فى التراث العربى أكثر استقرارا وانتشارا من لغة العلوم الطبيعية والوضعية والدقيقة .

(٣) وهناك - ثالثا - قضية الصراع بين أنصار القديم وأنصار الجديد ، أو ما أصبحنا اليوم نسميه ، بتعبير أقل موضوعية قضية « الأصالة والمعاصرة » .. هذه القضية التى شغلت العرب أنفسهم فى بعض فترات العصر الكلاسيكى كانت الشغل الشاغل لعصر النهضة المصرية منذ زمن رفاعة الطهطاوى حتى زمن طه حسين والعقاد .

ودراسة العقاد ومعاصريه تدلنا على أن اعلام العشرينيات والثلاثينيات ، ولا سيما طه حسين والعقاد وحسين هيكل والمازنى وسلامة موسى وعلى عبدالرازق وإبراهيم ناجى ، كانوا على اختلاف مدارسهم الأدبية والفكرية ، من أنصار الجديد ، بل إن شوق نفسه فى أخريات حياته قد أصبح من أنصار الجديد .

وقد انتصر أصحاب الجديد على أصحاب القديم طوال العشرينيات وبعض الثلاثينيات فيما نشب بين هؤلاء وهؤلاء من معارك . وذلك بالرغم من هزيمتهم الظاهرة فى بعض المعارك الجزئية . وقد أدى هذا الانتصار إلى تحرير العقول والأذواق والأساليب وإلى استحداث « أنواع » جديدة فى الفنون والآداب جديدة فى الشعر والنثر ، كما أدى إلى اختفاء أنواع أخرى وأشكال أخرى . بل لقد أدى هذا الانتصار إلى تطور اللغة العربية ذاتها بما جعلها أقدر حملا لأعباء الفكر المعاصر وأكثر تعبيرا عن الوجدان المعاصر .

(٤) هناك - رابعا - قيادة العقاد لمدرسة « الرومانسية الذهنية » فى الشعر العربى الحديث فى مواجهة كلاسيكية شوق التقليدية ، حتى انتزعت منه مدرسة أبوللو لواء المدرسة الرومانسية

« يرومانسية الوجدان » . وهنا ينبغي أن نفرق بين ما كانت تفعله مدرسة « أبولو » فقد كان لكل منهما في الوجدان المصرى وفي الفكر الاوروبى معا منابع مختلفة .

ونفس الأمر بالنسبة للنثر العربى الحديث . فقد كان العقاد قائد مدرسة « الرومانسية الذهنية » فى مواجهة عقلانية لطفى السيد وطه حسين . وقد كان تيار لطفى السيد وتيار العقلانية طوال العشرينات والثلاثينات هما المعبرين عما فى المجتمع المصرى المصرى من طاقة ثورية وارادة لتجديد الفكر والفن والحياة ، ورغم ما كان بين هذين التيارين من هوة عميقة واختلاف فى الجذور والمناهج والغايات ، إلا انهما كانا رفيقى طريق فى مواجهة المجتمع التقليدى ، كل منهما يسعى لتقويضه بطريقة الخاصة ولغاياته الخاصة .

(٥) ولذا فهناك - خامسا - ضرورة دراسة العلاقات الجذرية والتعبيرية والغائية بين ثورة الرومانسية المصرية فى الأدب والفنون وبين هذه الثورة فى مختلف مقومات المجتمع التقليدى فى فترة ما بين الثورتين ومؤسساته السياسية والاجتماعية والاقتصادية . بعبارة أخرى لا مناص من دراسة أدب العقاد ومعاصريه على أساس دراسة حركة التاريخ المصرى بين ١٩١٩ و ١٩٥٢ وما تجاذب هذه الحركة من انفجارات الثورة والثورة المضادة عبر ثلاثين عاما ، أى حتى أصبح العقاد غير ذى موضوع بعد ثورة ١٩٥٢ ، بل أصبح لواء يتجمهر حوله المحافظون والرجعيون فى لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب أيام عبدالناصر . ثم صنّا فكريا يتعبد له المحافظون والرجعيون أيام السادات . وهو نفس ما حدث لطفه حسين ، ولمحمد حسين هيكل على وجه التقريب وما حدث لكافة زعماء العقلانية والعلمانية فى مصر الحديثة .

هناك تلك الظاهرة المشتركة بين ثوار الأدب والفكر منذ ثورة ١٩١٩ ، من جميع المدارس . الرومانسيون والعقلانيون والواقعيون والماديون فهؤلاء بوجه عام قد تصاعدت ثورتهم مع تصاعد المد الديمقراطى الليبرالى ثم أخذت فى الانحسار تدريجيا مع الانحسار التدريجى للديمقراطية الليبرالية فى مصر . أو فلنقل إن هذه الثورة الفكرية والادبية نحت نحو مصالحة المحافظين فى المجتمع ومع ذلك فهناك ما يوحى بأن هذه المصالحة لم تتجاوز ارتداء الأقنعة فى بعض الأحيان .

ومن المهم أن نعرف إلى أى مدى كانت هذه المصالحة صادقة وإلى أى مدى كانت من باب التقية . من المهم أن نعرف إلى أى مدى أثرت انتكاسات المجتمع المصرى حقا فى فكر الرواد وإلى أى مدى كان الرواد يتمسكون ليتمكنوا كما تقول العبارة المشهورة أو ينحنون للعاصفة على أقل تقدير .

(٦) ثم هناك - سادسا - قضية الشعر والنبوة أو الشعر والوحى ، وهى قضية مركزية فى أدب العقاد وفكره ، ويجب أن تدرس كقضية قائمة بذاتها وليست كمجرد إضافة من عند العقاد إلى مصطلحات النقد الأدبى فى اللغة العربية . فمن خلال دراسة نظرية « الفاتيس » ، أو الشاعر النبى ،

عند العقاد ، نستطيع أن نضع أيدينا على بعض الينايع الهامة التي ارتوى منها فكر العقاد ووجدانه وموقفه من الأدب والحياة .

(٧) ثم هناك - سابعا - تلك التهمة التي نسبها الدكتور محمد مندور إلى العقاد وكادت أن تلتصق به ، وهي أن العقاد هو « جورجياس المصرى » . و « جورجياس » هو السوفسطائى الشهير في أثينا القديمة الذى حدثنا عنه أفلاطون في « محاوراته » فأصبح رمزا للسفسطة لاللفلسفة أى لاستعمال اللغة وأحاييل البلاغة أى شىء وكل شىء وللاتنصار بالاعيب الألفاظ والمعاني على الخصوم في الرأى على حساب الحقيقة . هذه التهمة أيضا ينبغي أن تدرس بعناية ، فقد كان بالفعل في منهج العقاد في مجادلة خصومه في السياسة والأدب والفكر ألوان من الضراوة واستباحة كل الاسلحة لتسفيه مخالفه .

* * *

ولنبداً البحث بالكلام عن منهج العقاد في دراسة التراث العربى . فهو دائم البحث عن وجوه الشبه بين الأفكار الاساسية في التراث العربى والأفكار الاساسية في التراث الاوروبى . ومن سياق ما كتب العقاد ، نحس بأن غرضه من عرض هذه المقارنات ليس لإثبات أن العرب أثروا في الاوروبيين أو انهم تأثروا بهم على نحو مايفعله أصحاب الأدب المقارن وإنما يبدو أنه كان له غرضان من ذلك : أولهما : تعليم المثقفين في العربية نفع التواصل المستمر مع الثقافات الاجنبية حتى تسقط جدران الرفض السميكة العتيقة التي تفصل الفكر العربى عن الفكر الاوروبى .

وثانيهما : إشاعة الاحترام الكافى للتراث القومى ضد المتفرنجين من أبناء البلاد العربية المهورين بالثقافة الاوروبية وبالآداب الاوروبية ، والمغالين في إنكارهم أن للثقافة العربية الكلاسيكية قيمة في ذاتها . وهى موجة تفشت - غالبا بحسن نية - في بلادنا - ولا سيما بعد هزيمة العربيين واليأس من البعث القومى .

وقد كانت هذه الموجة ذاتها تدفقا من النظريات العنصرية التي ازدهرت في اوروبا الامبريالية في النصف الثانى من القرن التاسع عشر وكانت تقوم على التشكيك في قدرات الشرقيين بوجه عام وتحط من قيمة انجازاتهم الماضية ومسعاهم الحاضر .

وربما كان خير نموذج لهؤلاء تلك الشخصيات القلقة مثل أحمد فارس الشدياق الذى عجز عن أن يصبح اوروبيا فاستترك ، وشبلى شمىل الذى كان يدعو جهارا للتخلى عن اللغة العربية واصطناع احدى اللغات الاوروبية الحية الكبرى كالفرنسية أو الانجليزية أداة للتعبير .

نموذجان لهذا الربط المستمر بين التراث العربى وبين الفكر العالمى هما تلك الفصول التى دمجها العقاد فى بيان وحدة الفكر والشعور بين المعرى وشوبنهاور من جهة وبين المتنبي ونيثشه من جهة ثانية ، وبين المتنبي وداروين من جهة ثالثة ، رغم أن المعرى عاش قبل شوبنهاور بتسعمائة عام ، ورغم أن المتنبي عاش قبل نيثشه وداروين بألف عام . كذلك ربط العقاد بين فلسفة المعرى وفلسفة داروين رغم تشاؤم المعرى وتفاؤل داروين .

فمنذ أن كتب العقاد بعض فصوله عن المعرى فى ١٩١٦ ثم جمعها فى « الفصول » عام ١٩٢٢ نجده يلتبس أوجه الشبه بين تشاؤم المعرى وتشاؤم شوبنهاور فهما متفقان على أن الموت يسوى بين الغالب والمغلوب فى الحياة وبين المتنازعين من كافة الأطراف باعتبارهم مجرد عابرى سبيل فى الدنيا أو بتعبير المعرى فى اللزوميات :

تنازع فى الدنيا سواك وماله ولا لك شئ فى الحقيقة فيها
ولم تحظ فى ذلك النزاع بطائل فمتفقوها مثل مختلفيها

أو بلغة شوبنهاور فى العقاد : « الزمن هو ذلك الذى يفتأ يجعل الأشياء لاشئ فى أيدينا فتفقد بذلك قيمتها . » أو قول شوبنهاور فى العقاد : « مادامت الدنيا كفاحا لراحة فيها ومادام الغالب اليوم يغلب غداً والموت يهلك الغالب والمغلوب على السواء فالحياة وقر فادح والعدم أفضل من الوجود » .

والعقاد يذكرنا بأن تشاؤم المعرى وشوبنهاور دفع بكل منهما إلى اعتزال الناس وكراهية الأحياء والزهدي فى الدنيا واحتقار النساء وتحريم الزواج وأكل اللحوم والاستئناس بالحيوان والرأفة به .

أما فى حديث العقاد عن « رسالة الغفران » (١٩٢٤) ، فهو يقول : « ان رسالة الغفران نمط وحدها فى آدابنا العربية ، واسلوب شيق ونسق طريف فى النقد والرواية ، وفكرة لبقة لانعلم أن أحدا سبق المعرى إليها [اللهم إلا إذا استثنينا محاورات لوسيان فى الأولمب والهاوية (ص ٨٢)] . ونص الكاتب اليونانى لوسيان (١٢٥ - ١٩٢ ميلادية) الذى أشار إليه العقاد أو على الأصح نصوصه هى « محاورات الآلهة » و « محاورات الموتى » وغيرها من النصوص الساخرة التى تهكم فيها لوسيان بالمعتقدات الشائعة عن العالم الآخر ، وفيها وصف مفصل لما كان قدماء اليونان فى عصره يتصورونه عن الجنة وعن الجحيم . وقد كان من رأى العقاد أن المعرى سلك فى « رسالة الغفران » طريقا سلكه الأوائل وأنه لم يبتدع من عنده شيئا ، وإنما فضله هو فى أنه قطع هذه الطريق المطروقة بقدميه ولم يعتمد على مجرد روايات الرواة .

فهو يقول : « وهذا ما صنعه المعرى فى هذه الرسالة . فهى رحلة قديمة كما قلنا ولكنه أعادها علينا كأنه قد خطا خطواتها بقدميه وروى لنا أحاديثها كأنما هو الذى ابتدعها أول مرة (ص ٨١ من

« المطالعات ») . وهو يقول أيضا في ص ٧٨ من « المطالعات » .

وعلى هذا النحو يمكننا أن نسأل عن حقيقة رسالة الغفران : هل هي قصة تاريخية أو بدعة فنية ؟ وهل العمل الأكبر فيها للخيال أو للدرس والاطلاع ؟ وهل كان المعري فيها شاعرا مبتكرا أو كان قاصا أدبيا وحافظا يسرد ما قد سمع ويروي عمن سبق ؟ والصواب في أمر هذه الرسالة أنها كتاب أدب وتاريخ وثمره من ثمار الدرس والاطلاع وليست بالبدعة الفنية ولا بالتنخيل المبتكر .

هذا الحكم اطلقه العقاد في عمومته في مقالته « الخيال في رسالة الغفران » التي نشرها أولا في جريدة « البلاغ » في ٢٣ أكتوبر ١٩٢٣ ، ولم يخصص بالاسم ولا بالنص أحدا غير لوسيان ممن سبقوا المعري لزيارة اللجنة ، كما أنه لم يدخل في تفصيل واحد يثبت استفادة المعري من لوسيان ، بما يوحى بأن العقاد لم يقرأ نصوص لوسيان وإنما قرأ عنها وبما يوحى بأنه عرف بدين المعري للوسيان من كتابات المستشرقين . وحين كتب العقاد عن المعري بهذا الإجمال المخل لم يثر في وجهة ناقد ولم يتهمة أحد بأنه يحطم التراث العربي لصالح الآداب الاستعمارية .. وعندما قمت أنا بعد أربعين عاما في بحثي « على هامش الغفران » بتوثيق دين المعري للوسيان وغير لوسيان من اليونان والرومان كتبت في هجائي المجلدات من هجر القول فسبحان مغير الأحوال ! .

على كل ليس هذا بيت القصيد . إنما بيت القصيد هو أن العقاد لم يكن يكتب بحثا أو بحثا في الأدب المقارن حتى يلام أو لا يلام على ما كتب ، وإنما كان العقاد يحلل الأدب العربي القديم بمقاييس الفكر العالمي في عصره ، غالبا ليظهر ما في التراث العربي من قوة واعماق وقدرة على مساجلة المحدثين في أرق الحضارات المعاصرة من جهة ولكي يعود قراء العربية على ألا يتخوفوا من الانفتاح لفكر غيرهم من الشعوب .

وقد كان في تطعيم مثقفي العربية من حبيسي التراث العربي التقليدي بهذا اللقاح الاجنبي خير كثير ، لأنه أكد في أذهان أصحاب الثقافة التقليدية قيمة تراثهم التقليدي . كما أن نظراته الناقدة للتراث العربي وللتراث الانساني معا قد اعانت كثيرا على الكبح من نطاعة المحافظين الذين يقدسون كل كلمة فاه بها الآباء والاجداد مهما كانت تافهة أو خاطئة أو محدودة بزمناها ومكانها .

ومع ذلك فإن العقاد - دون أن يقصد - نشر بدعة بين أصحاب الثقافة التقليدية وسدنة التراث العربي ، وهي أنه بلبل معنى الأدب المقارن في أذهانهم فرأينا جمهرة منهم تكتب الكتب أو تضع الرسائل الجامعية باسم الأدب المقارن لمجرد عقد المقارنات والموازنات بين أعلام التراث العربي واعلام التراث الاوروي دون مسوغ كاف من التأثيرات المتبادلة أو الارتباط الأصيل .

هم يكتبون مثلا عن شعر الفروسية أو شعر الطبيعة عند العرب وعند الاوروبيين ، أو عن علم الاجتماع عند ابن خلدون وعند مونتسكيو أو عن شعراء الاندلس وشعراء التروبادور ، أو عن

تقاليد الحب العذرى فى الادب العربى ونظائرها فى الآداب الاوروبية إلخ .. مكتفين بوصف السمات الظاهرة هنا وهناك دون أن يحفلوا بإثبات وجود تناسخات أو مؤثرات أو وحدة فى المنبع ، وهذه قد تخرج منها دراسات قيمة فى النقد الادبى ، ولكنها لا تفضى إلى مايسمونه الأدب المقارن .

من ذلك قول العقاد عن المعرى فى مقالته « السخر فى رسالة الغفران » (« المطالعات » ص ٩١) : « وقد وفق فى بعض أحاديث الرسالة توفيقا يذكرنا بغمزات هينى وتقريعات كارلايل ودعابة سرفانتس ، وغيرهم من كبار الساخرين والهجائيين الذين تعتز الآداب العربية بآثارهم ويعدها الكثير من قرائنا لغوا وهذرا لخلطهم بين المزول والسخر وقلة تمييزهم بين ضحك المجون والبطالة وضحك المعرفة والشعور العميق » .

هذا نموذج من النقد الأدبى الراق الذى حاول به العقاد ترقية ذوق معاصريه أو تعميق حساسيتهم الفنية تجاه الضحك وفن الضحك وفلسفة الضحك ، ولكنه ليس من الأدب المقارن فى شئ ، فنحن نعرف أن أدب سرفانتس شئ وأدب هاينى شئ آخر وأدب كارلايل شئ ثالث وأدب المعرى شئ رابع ، وليس بينها من رابط إلا مانجده فى نظرية النقد وفى عالم الجمال من مبادئ فى تشريح ظاهرة الضحك عند الانسان وتحديد وظائفها .

العقاد والتراث (٢)

المتنبى ونيتشه

استحياء فتح العقاد باب الأدب المقارن في مقاله « فلسفة المتنبى وفلسفة على نيتشه » الذى نشره في « البلاغ » بتاريخ ٧ يناير ١٩٢٤ : (« المطالعات » ص ١٥٦ - ١٥٧) ، ولكنه لم يلبث أن تراجع واقفل هذا الباب على وجه السرعة من باب الأمانة لأنه كان يعلم أنه كان يعتمد على استنتاجاته وعلى الحدس أكثر مما كان يعتمد على الدليل اليقيني أو الترجيحي . قال : « فلولا أننا نرى جذور فلسفة نيتشه سارية أمامنا في منابها ونعرف علاقتها بما تقدمها من الفلسفات وما أحاط بها من المؤثرات لقلنا أن المتنبى غير مجهول عند نيتشه وإن هذا المستشرق اللغوى الذى كان معنيا في بادئ حياته بلغات الشرق قد عرف المتنبى في بعض ترجماته إلى الألمانية أو الفرنسية أو اللاتينية ... ألم يكن نيتشه يدرس العبرية ويعنى على التبع باخواتها اللغات السامية ؟ ألم يكن المتنبى مترجما إلى كثير من اللغات الأوروبية في إبان اشتغال نيتشه بالدرس والمذاكرة ؟ ولكنه احتمال من الاحتمالات التى تعن للذهن ولا يرى موجبا لإقصائها والبت يبطلانها ، فلا نزيد في ترجيحه على هذا الحد » .

وبهذا أغلق العقاد هذا الباب ما أن فتحه ، لعلمه بأن استكشاف المستشرقين للمتنبى في القرن التاسع عشر ضئيل لا يحتمل كل هذا الاستخلاص

أما حكاية ترجمة المتنبي إلى اللاتينية فعبارة تحتاج إلى توثيق . وأما اهتمامات المستشرقين باللغات الشرقية في القرن التاسع عشر فقد كانت اهتمامات فيلولوجية أكثر منها اهتمامات أدبية . ثم إن المؤثر الأكبر في فكر نيتشه كان الايرانيات القديمة أيام نبي المجوس العظيم زرادشت صاحب « الافيسنا » . وبدراسة كتابات نيتشه المتعاقبة لا نجد فيه التفاتا إلى الأدب العربي فضلا عن الالتفات إلى المتنبي على وجه التخصيص .

فإذا أردنا أن نعرف وجه الشبه بين أفكار المتنبي وأفكار نيتشه (١٨٤٤ - ١٩٠٠) في نظر العقاد لخصنا جوهر هذا التشابه في اشتراك المتنبي ونيتشه في تأسيس القانون الاخلاقي والقانون الاجتماعي على « ارادة القوة » . وهذا بوجه عام فهم سليم للتشابه بين هذا الشاعر وهذا الفيلسوف فكلاهما فعلا يقول بأن الحرب أو الكفاح هو ناموس الحياة وإن ارادة القوة أو اخلاق السيادة هي غاية الحياة .

ومع ذلك فيجب أن نستدرك أن تأملات المتنبي في الحياة وتمجيده لارادة القوة وتنديده بالضعف لم تتبلور عند المتنبي فيما يشبه فلسفة الاخلاق أو التأملات في معنى الخير والشر كما هو الحال عند نيتشه ، وإنما وقفت عند حد وصف قوانين الحياة كما فهمها المتنبي بغض النظر عن قيم الاخلاق . فنظرات المتنبي أقرب إلى « الحكمة » منها إلى « الفلسفة » ، وهذا لا يقلل من خطورها لأنها بإطرادها وتجانسها في شعره تمثل موقف المتنبي من الحياة .

لأظن أننا واجدون في شعر المتنبي شيئا مما قاله نيتشه في « موت التراجيديا » ، أو في « هكذا قالت زرادشت » ، أو في « ما بعد الخير والشر » ؟ أو في « نسب الاخلاق » أو في « المسيح الدجال » أو في « هاك هو الرجل » أو في « ارادة القوة » ، أكثر من هذه الملامح العامة القائمة على تمجيد القوة وازدراء الضعف .

كانت النظرية العامة عند نيتشه هي أن القيم التي تسود العالم بالنسبة لمشكلة الوجود ومشكلة الحقيقة ومشكلة الخير ، هي وليدة ردود أفعال الضعفاء في مواجهة الأقوياء ، وقد وجد نيتشه في تقييمه لهذه القيم السائدة أنها تمثل في مجموعها انكار الحياة ، والاخلاق الانسانية بوجه عام والمسيحية بوجه خاص تبدو في ضوء هذا التحليل قائمة على رفض الحياة تحقيقا للمثل الأعلى الذي ينشده الضعفاء والمسحوقون في الأرض . ومن ثم فقد أقام نيتشه فكرته عن الاخلاق في مواجهة هذه العدمية بتوكيد قيمة الحياة وبالعودة إلى كل ما يملأ الحياة خصوبة .

فالقضايا الفكرية التي حاول نيتشه ان يعالجها وإن يجد لها حلا هي قضايا تتصل من جهة بعلم الاجتماع ومن جهة أخرى بعلم الأخلاق . ومن تبسيط الأمور أن نقول أن نيتشه ، كان مجرد داعية قوة وصلابه وكفاح كما كان المتنبي . كانت المشكلة عند نيتشه ، أو احدى المشاكل الرئيسية ، هي :

إلى أى مدى تصلح الأخلاق المسيحية ، بل والأخلاق الدينية كما نعرفها فى الأديان والفلسفات المثالية ، أساسا لحضارة الإنسان ولبناء الإنسان الكامل أو السوبرمان ؟ « الفضيلة » ، « الرحمة » ، « الغفران » ، « السلام » ، « الاخاء » ، « الزهد » ، « الطهر » ، « التقوى » ، « القناعة » ، « الوداعة » ، « العطف » ، « الاحسان » ، « العدل » ، « التواضع » ، « الخشوع » ، « الصدق » ، « الأمانة » .. إلخ

كل هذه الفضائل المسيحية كانت بحاجة إلى الإرهاب المسيحى ، إرهاب الكنيسة ، لتستقر فى نفوس الاوروبيين نحو ألفى عام . وهى ليست فضائل حقيقية ، فضائل السادة ، بل هى فضائل العبيد والمعتدين فى الأرض نبتت من انكسارهم أمام الأقوياء والطغاة والظلمة والمستغلين والمتألمين فى الأرض لكى يتعايشوا مع واقع هم عاجزون عن تغييره . وهى اخلاق عديمة القيمة لأن تعاطف الضعفاء والعاجزين والمسحوقين والمعدمين عديم القيمة . إنما تبدأ قيمة الفضيلة اذا نبتت من القادرين والأقوياء .

ولتوضيح ذلك يقول نيتشه فى « ماوراء الخير والشر » (افوريزم ٢٩٣) :

— « الإنسان الذى يقول : (هذا ماأحبه واستأثر به لنفسى ، وهو ماأقصد الاحتفاظ به وحمايته من الجميع) ، الإنسان القادر على تحقيق قضية وتنفيذ قرار والثبات على مبدأ وامتلاك امرأة وعقاب الوقاحة وتحطيمها ، الإنسان صاحب الغضب وصاحب السيف ، الإنسان الذى يخضع له الضعفاء والمعتدون والمضطهدون ، بل والحيوانات أيضا ، فله عليهم حق الرقبة بالطبيعة ، باختصار ، الإنسان (السيد) بالطبيعة ، مثل هذا الإنسان اذا تعاطف فلعطفه قيمة ! أما عطف المعتدين فماجدواه ! وماجدوى عطف المناادين بالتراحم بين البشر . ففى كل أوروبا الآن على وجه التقريب حالة مرضية من الشعور بالاستفزازية وبالحساسية ضد الألم ، يصاحبها عجز مفرز عن الإمساك عن الشكوى ، وميوعة مخنثة تزين نفسها بمساعدة الدين والهرء الفلسفى لتبدو فى صورة سامية . نعم هناك عبادة حقيقية للألم . هذا (الافتقار إلى الرجولة) فيما يسمونه (الرحمة) أو (العطف) الذى يتجلى فى موقف هذه الفئات من الحالمين هو فى اعتقادى أول ما تلاحظه العين دائما . ومبدأ هذا النوع المتأخر من فقر الذوق الذى استشرى فى الآونة الأخيرة يجب أن نتحصن ضده بحزم وضرامة ، وأخيرا فأننى أتمنى أن يلبس الناس حول رقابهم وعلى قلوبهم نسيمة فعالة هى (العلم المرح) كوقاية ضد مرضى الرحمة » .

وأوضح من هذا أنه من تبسيط الأمور أن نعقد هذه المقارنات بين فكر المتنبى وفكر نيتشه إلا فى أضيق الحدود . فالمتنبى وقف عند حدود وصف القوانين الطبيعية كما تصورهما مؤسسة على « ارادة القوة » كما كان نيتشه يجب أن يقول . أما نيتشه فقد كان شغله الشاغل بحث فلسفة الأخلاق

المسيحية من حيث صلاحيتها كقاعدة للحضارة . ولما كانت الأخلاق الدينية واحدة أو متقاربة في كافة أديان التوحيد وأكثر الفلسفات المثالية ، فلست أحسب أن المتنبي أراد مثل نيتشه إحداث ثورة تهدف إلى مراجعة القيم النابعة من الفكر الدينى . ومهما كانت صلته بثورة القرامطة أو حكاية ادعائه النبوة ، فلا أظن انه كان يجهز انجيلا لثوار عصره كما فعل نيتشه أو أنه تجاوز تقرير الواقعية الأخلاقية كما تصورها أو ترجم مذهبه في حتمية الكفاح وفي ارادة القوة إلى فلسفة أخلاقية ينسف بها أديان التوحيد في وجهها الأخلاق .

فمن الناس من يعتقد بالسليقة أو بالملاحظة أن « الدنيا خطف طواقى » أو ان « الدنيا قاتل أو مقتول » ، ويؤسس سلوكه على هذه النظرة دون أن يجترىء نظريا أو عمليا على إعادة النظر في تعاليم الديانات أو في صدق الديانات . وبالمثل لأظن أن المتنبي حين قال :

والظلم من شيم النفوس فإن تجد ذا عفة فلعله لا يظلم

أراد أن يمجّد الظلم ويجعله غاية من غايات الإنسان الكامل . وهو حين يقول « والخوف خير من الود » ، أى أنه من الأفضل أن تكون مرهوبا لا محبوبا ، فهو يضع نظرية في العلوم السياسية أو في علم الاجتماع كما ذهب العقاد حين ربط بين رأى نيتشه في فساد نظرية العقد الاجتماعى ، وبين قول المتنبي :

إذا لم تجزهم دار قوم مودة أجاز القنا ، والخوف خير من الود
(أى اذا لم يقبلك الناس برضاهم قبلوك بحق الفتح أو بالسجون والمعتقلات) .

وفي « وراء الخير والشر » يجعل نيتشه هذا المبدأ مفتاحا لنظريته في قيام الحكومة في المجتمع ، وهو يرفض نظريات لوك وروسو في أن شرعية الحكومة مستمدة من « العقد الاجتماعى » أى من تعاقد ضمنى بين الحاكم والمحكوم يتنازل فيه المحكوم للحاكم باختياره عن سيادته مقابل التزام الحاكم بأداء بعض الواجبات الأساسية كضمان الأمن وكفالة العدالة ، إلخ .. أو من تعاقد ضمنى بين المواطنين انفسهم بالتنازل عن سيادتهم باختيارهم وتفويض سلطة هذه السيادة باختيارهم إلى طرف ثالث هو الحاكم مقابل التزام الحاكم بأداء هذه الواجبات الاساسية . ونظرية العقد الاجتماعى هى الدعامة الاولى التى قامت عليها الديمقراطية . حتى حكم الأمم « بحق الفتح » قد اختفى تقريبا من قاموس السياسة الدولية وحلت محله شرعية من نوع جديد يمكن أن نسميها « العقد الحضارى » ، فالسائد في العصور الحديثة أن الاستعمار يستمد شرعيته من التزامه بنشر المدنية في الأمم المستعمرة ، بل أن كلمة « الاستعمار » نفسها مشتقة من العمران .

وقد رفض نيتشه نظرية العقد الاجتماعى من أساسها وقرر في كتابه « نسب الأخلاق » ان أصل الحكومة هو مجرد الاغتصاب بلا زيادة ولا نقصان . جماعة قليلة العدد تتصف بصفات السيادة

تبطش بجماعة كثيرة العدد بلا ارادة وتخضعها لسلطانها . ولم يكن نيتشه أول من أنكر وجود العقد الاجتماعي بين الحاكم والمحكوم ، فقد سبقه إلى هذا توماس هوبز (١٥٨٨ - ١٦٧٩) بأكثر من قرنين .

ولكن المهم في كل ذلك هو أن كلام نيتشه في منشأ الحكومة ومنشأ الدولة لا يمكن أن يفهم خارج سياقه التاريخي ، فهو جزء لا يتجزأ من تلك المعركة التي دارت ولا تزال تدور في الفكر الأوروبي الحديث حول منشأ الدولة ومنشأ الحكومة منذ مارسيليو دي بادوا (١٣٢٥) حتى هارولد لاسكي . ومن المغالاة في هذا السياق أن نتحدث عن « فلسفة » المتنبى وكان له نظرية متكاملة في علم الاجتماع أو في العلوم السياسية . وإنما الذي لاشك فيه هو وحدة الشعور المشتركة بين المتنبى ونيتشه . تلك الوحدة التي تبلورت في حكمة الشاعر العربي وفي فلسفة الفيلسوف الألماني . وليس هناك من داع لأن نزيد على ذلك .

كتب نيتشه يقول :

« لم يسألني أحد من الناس قط ، وقد كان ينبغي أن يسألوا ، ماذا يعنى اسم زرادشت لى على وجه التحديد حين يجرى على لساني ، على لسان أول عدو للأخلاق . فإن ما كان يميز هذا الفيلسوف عن كافة الناس في الماضي هو أنه كان على وجه التحديد على النقيض من عدو الأخلاق . كان زرادشت أول من رأى في الصراع بين الخير والشر الترس الاساسى في دوران كل شيء . وهو هو الذى قام بترجمة الاخلاق إلى ميتافيزيقا بوصف الاخلاق قوة وسببا وغاية في ذاتها . غير أن هذا السؤال نفسه يوحى بالاجابة عليه . فزرادشت قد (خلق) أضخم غلطة ، ألا وهى (الاخلاق) وبالتالي فقد كان ينبغي أن يكون أول من يكتشف هذه الغلطة ، ليس مجرد انه كان صاحب تجربة أطول وأعمق في هذا الموضوع من تجربة كل من عداه من المفكرين ، فالتاريخ بأكمله هو الدحض العملى لما يسمونه نظرية الاساس الاخلاقى في الوجود : أهم من كل هذا أن زرادشت كان أصدق من أى مفكر آخر . ففى تعاليمه وحده نجد التمسك بالصدق بوصفه أعلى الفضائل . وهذا بعبارة أخرى هو نقيض (الجبن) الذى يتميز به المثاليون الذين يهربون من « الحقيقة » . لقد توفر لزرادشت من الشجاعة الجسمانية أكثر مما توفر لأى مفكر آخر سبقه أو جاء بعده : أقول الحق والتصويب مباشرة نحو الهدف : هذه هى الفضيلة الفارسية الأولى . هل فهمتمونى .. الانتصار على الفضيلة من خلالها ، من خلال الصدق ، والانتصار على داعية الاخلاق من خلال نقيضه ، أى من خلالى . هذا ما يعنيه اسم زرادشت عندما يجرى على لساني »

وزرادشت كما هو معروف هو نبي ايران القديمة الذى يظن انه عاش في القرن الثامن أو في القرن السابع قبل الميلاد وكتابه المقدس هو « الجاثا » ، و « الافستا » ، وديانته مؤسسة على أن الكون يحكمه إلهان ، إله الخير ، وهو « اهورا مزدا » ، أو « هرمز » ، ويتمثل في النور ، وإله

الشر ، وهو « أهرمان » ، ويتمثل في الظلام . والصراع بينهما قائم حتى نهاية الزمن ، حين ينهض خريساسبيا ذو الجذائل الذهبية البراقة في سفح جبل ديمافند ويظهر الأرض من كل الشياطين ، وهو يمثل شخصية البطل هرقل في الديانة اليونانية والمخلص حوريس في الديانة المصرية القديمة .

ولكن ظهور هذا المخلص لن يكون إلا في آخر الزمن ، وطالما بقى الوجود المادى فإنه الخير وإله الشر يقتتلان ، فالله (اهورا مزدا) ليس مطلق السلطان في الكون .

وقد وضع زرادشت اساس الديانة المجوسية ، وترك أثرا كبيرا في تعاليم الديانة « المانوية » التي اسسها في فارس نبي الفرس « ماني » أو « المنيح » ، (٢١٥ - ٢٧٣ ق . م) ، رغم أن ماني نفسه استشهد بتحريض من المجوس المزدكيين (أتباع أهورا مزدا) والمانوية ديانة تقوم أيضا على الازدواجية في حكم الكون والصراع الأبدى بين الخير والشر أو بين النور والظلمة .

وبرغم انتصار أديان التوحيد : (المسيحية ثم الاسلام) ، فقد بقيت من المانوية هذه جيوب في العالم المسيحي وفي العالم الاسلامي ، وازدهرت في العبادات المانوية الغربية التي انتشرت في البلقان ثم شمال ايطاليا وجنوب فرنسا بين ٩٠٠ و ١٥٠٠ ميلادية على وجه التقريب ، وكانت المجال الأكبر لاضطهاد محاكم التفتيش لاتباعها بتهمة الزندقة . ورغم انضوائهم الظاهر في اوروبا كفرقة من الفرق المسيحية ، فقد اتمموا بعبادة الشيطان اتقاء لشره .

وليس هناك من سبيل إلى فهم فلسفة نيتشه فهما موضوعيا إلا بدراسة تسلسل المانوية في الفكر الالماني منذ جون هوس (١٣٧٠ - ١٤١٥) حتى أدولف هتلر (١٨٨٩ - ١٩٤٥) .

وفي تقديرى أنه اجدى على الفكر العربى دراسة عناصر الاستمرارية في الفكر المانوى في الدولة الاسلامية خلال العصور الوسطى ، ولاسيما منذ تأكل الدولة العباسية ، ودراسة مدى اطلاع الادباء العرب في تلك الفترة على الديانة المزدكية المتخلفة من ايران القديمة وكانت لها جيوب معروفة في عصر المتنبي الم بطرف منها بعض مؤرخى الدولة الاسلامية كالشهرستاني وغيره ، وربما كان لها بعض الاثر في بعض الحركات السياسية التي اجتاحت الدولة الاسلامية في بعض فترات العصور الوسطى .

ومع ذلك فهذا لا يغض من قيمة تعريف العقاد بمواطن الشبه بين فكر المتنبي وفلسفة نيتشه ، لافي سياق التأثير والتأثير المباشر ، ولكن في سياق وحدة المنابع البعيدة بما يدخل في نطاق التاريخ أكثر من دخوله في نطاق الأدب المقارن .

الباب الثاني

توفيق الحكيم



وداع صديقين

في عادات العظماء

طه حسين عمدتنا أو شيخ قياتنا ، نحن الأدباء ، فلما مضى جلس **كان** مكانه في كرسي المشيخة توفيق الحكيم . أما وقد مضى توفيق الحكيم ، فلست أدري إن كان يحى حقى أو نجيب محفوظ يرضى أن يجلس في مقعد العمدة أو شيخ القبيلة فكلاهما محب للعزلة والاعتكاف ، وكلاهما مكثف بخلقته الخاصة من الأصدقاء والمريدين .

وفي زمان طه حسين لم يكن لرائد من رواد الأدب والفكر الضخام ندوة أو منتدى إلا العقاد صاحب الصالون المشهور وقد وصفه الأستاذ انيس منصور بتفصيل شديد أما سلامة موسى وأمين الخولى ، فقد كانت لكل منهما « حلقة » أشبه بحلقة الدرس منها بأى شيء آخر . أما طه حسين فكان له « بلاط » ينعقد كل مساء أحد في داره بالزمالك وربما في داره « الرامتان » في الهرم التى ابتناها في أواخر العهد البائد أو في أوائل عهد الثورة . أما لقاءاته الفردية فكانت تجرى خلال الاسبوع .

وقد كنت كثير التردد على استقبالات طه حسين في داره بالزمالك طوال الأربعينات ، بمفردى أو مع زوجتى بعد أن تزوجت عام ١٩٤٧ . وكانت لغة الحديث في صالون طه حسين هى اللغة الفرنسية ، فقد كان أكثر المترددين على صالون طه حسين من اعلام الفرنسيين في القاهرة وصفوة

مثقفيهم من المهتمين بالآداب والفنون الجميلة مثل فانسينو وماشار أو من كبار المستشرقين مثل لويس ماسينيون وارنالديز وبعض الرهبان الدومنيكان ، مثل العلامة بيير جوجيه والعلامة جاستون فييت والعلامة شارل كوينتز أو من اساتذة الأدب الفرنسى مثل برنار جويون وايتيامبل أو من اساتذة الفلسفة مثل جان جرنبيه وكويريه . وكان يتردد عليه بعض العلماء الالمان والسويسريين بعد الحرب العالمية الثانية . ولم أر احدا من الأساتذة الانجليز إلا نادراً .

أما العلماء المصريون الذين كانوا يترددون على صالون طه حسين فكان جلهم من اساتذة الآثار أو اللغات الشرقية مثل الدكتور سامى جيرة والدكتور عبدالمنعم أبو بكر والدكتور باهور لبيب والدكتور فؤاد حسنين على والدكتور يحيى الخشاب والدكتور مراد كامل ، وعند طه حسين تعرفت لأول مرة على يحيى حقى وعلى الدكتور حسين فوزى الذى كان كثير التردد فى فترة ما .

و كنت كثيرا ماالتقى بالدكتور محمد عوض محمد وبالدكتور عبدالرحمن بدوى وبالفنان عبدالقادر رزق فى صالون طه حسين أما اساتذة الأدب العربى والأدباء المصريون عامة فلم التق باحدهم فى استقبالات طه حسين الأسبوعية المفتوحة سوى الدكتورة سهير القلماوى ، والأرجح أنه كان يلتقى بهم خلال الاسبوع وكان اكثر زوار طه حسين مساء الأحد يصطحبون زوجاتهم ، وكان اكثر المترددين المصريين متزوجين من فرنسيات أو من اجنبيات يتقن الفرنسية ، ولم يكن هناك من « العُزَّاب » غير عبدالرحمن بدوى ومراد كامل وأنا فى وقت من الأوقات . ولعل عائق اللغة هو الذى كان يحول دون تردد الأدباء المصريين على هذا الاستقبال المفتوح .

وبالفعل اعطت كثرة الاجانب والاجنبيات صالون طه حسين طابعا خاصا ، فجعلت كل شئ فيه منضبطا ، فقد كان يبدأ نحو الساعة وينتهى بعد التاسعة بقليل وكانت كل الأصوات فيه خفيفة ولا تسمع فيه كلمة نابية ولا جدلا عاليا ولا نكاتا ذات فرقة ولا نقدا يمكن أن يחדش الذوق السليم ، بل ولا يثار فيه موضوع إلا بحساب . ورغم ان اكثر الاحاديث كانت تدور حول الفنون والآداب والعلم والعلماء والجامعات والجامعيين ، لم يكن هناك مجال لتعمق أو لجاح ، احتراماً لصاحب الصالون ولسيدة الصالون ، مدام طه حسين ، ولتقاليد الصفوة المثقفة كما يمارسها الفرنسيون .

ولا أعلم إن كان طه حسين قد استمر فى صالونه بعد الثورة حين انتقل إلى « الرامتان » . فقد كانت كل لقاءاتى معه منذ ١٩٥٣ لقاءات شخصية ، ولعل نزوح الاجانب عن مصر بأعداد غفيرة بعد الثورة أودى بهذا التجمع الثقافى الاجتماعى الاسبوعى . لقد كان صالون طه حسين شيئا يختلف كل الاختلاف عن صالون العقاد .

أما توفيق الحكيم فلم يكن له صالون ولكن كانت له « مصطبة » فى شارع الجلاء . وكان بابها

مفتوحا للأدباء الشباب طوال أيام الأسبوع في ساعات العمل بين ١١ صباحا و ٣ بعد الظهر ، ولكن يوم « الاستقبال » عنده كان عادة يوم الخميس من كل اسبوع ، فكان يتجمع في مكتبه الدكتور حسين فوزى والدكتور زكى نجيب محمود ونجيب محفوظ واحسان عبدالقدوس وثروت اباطة وصلاح طاهر وانا و احيانا غيرنا من ادباء الجيل التالى أو الأدباء الشباب . وكان اكثر الحديث يدور حول قضايا الساعة الأدبية ولا سيما ما يدور من معارك فكرية ، أو حول تقييم توجهاتنا الحضارية : مبادئ ، مبادئ ، لا اشخاص . و احيانا كان الجدل يشتد والمقاطع تكثر والأصوات ترتفع إلى درجة النشاز بسبب الشعور بالإنطلاق ، وكان توفيق الحكيم دائما هو المتكلم الرئيسى في هذه المحاورات فقد كان يعشق الحوار ، كنا احيانا نضبطه في لحظات الحماسة وهو يتقمص اكثر من شخصية وكأنه يؤلف مسرحية من مسرحياته الذهبية . وقد لاحظت على توفيق الحكيم أنه كان يحاول ما أمكنه إطالة ندوته ما أمكنه ذلك وكأنه كان يخشى مواجهة الوحدة عند عودته إلى داره .

ولأمر ما كان توفيق الحكيم يكره أن تكون له سكرتيرة تنظم له مواعيده ، رغم أن « الأهرام » عرض ذلك عليه أكثر من مرة .

فلما اضطر إلى اتخاذ سكرتيرة لم يستخدمها في شيء كثير . وسرعان ما تحولت إلى محررة في أحد أقسام الجريدة .

كان رعب حياة توفيق الحكيم أن يتخذ سم « المدير العام » ، كما كان حاله في دار الكتب . فلما عُيِّن عضوا متفرغا في المجلس الأعلى للفنون والآداب اتخذ من الأديب محمود يوسف الموظف وصاحب « شموع تحترق » ما يشبه أن يكون سكرتيرا خاصا له ليرعى بعض مصالحه الشخصية كالإشراف على طبع كتبه وتسليك شيكاته . إلخ ..

وكان مكتبه في المجلس الأعلى للفنون والآداب هو بداية هذه المصطبة الأدبية ، حيث كان يتردد عليه شباب الأدباء في الخمسينات ، ولا سيما رجال المسرح والرواية ، ويتداولون معه في همومهم الأدبية . ولا أظن أنه خصص يوما محددًا لهذه الزيارات أو اللقاءات ، فطبيعة عمله أو « لاعملة » في المجلس الأعلى كانت تقتضى منه الحضور إلى مكتبه في شارع حسن صبرى يوميا بين الساعة الحادية عشرة صباحا والساعة الثانية بعد الظهر ، وكان ملتزما بهذه المواعيد كأي موظف حكومى دقيق . ولكنه كان يجلس اكثر الوقت تحت الشجرة في حديقة المجلس الأعلى .

وقد أخذ توفيق الحكيم عادة لقاء اصحابه ومريديه في الأماكن العامة عن ادباء باريس وفنانها أيام دراسته في باريس في أواخر العشرينات .

فمنذ الرواى بلزاك والشاعر فرلين والشاعر رامبو وفنانى نهاية القرن التاسع عشر انقرض الصالون الأدبى تقريبا كمرکز تجمع للفنانين والأدباء ، وحلت محله « القهوة » هذه التى يصير

المتقرون عندنا على تسميتها بالمقهى ، ولم يبق من الصالون الأدبي شيء كثير منذ أن انقضى عصر الارستقراطية وبعد ان انقضى عصر الفريد دى موسيه وشوبان وليست وجروج صاند .

وحين كان توفيق الحكيم فى باريس حلت قهاوى مونمارتر ومونيارناس محل الصالونات الأدبية محل الأناقة والذوق الرفيع ، كانت اشهر هذه القهاوى قهوة « الدوم » وقهوة « الكوبول » المتجاورتين فى شارع مونيارناس ، وكلتاها تعنى « القبة » وهما لاتزالان قائمتين حتى الآن ، ولكن لم يعد لهما مجدهما الغابر . ومع ذلك فلا تزال فيهما ذكريات من بلزك إلى جان كوكتو إلى بيكاسو إلى يونسكو : اركان تعرف بأسماء مرتاديهما كما كان يعرف ركن توفيق الحكيم فى قهوة بترو فى الاسكندرية أو جناح توفيق الحكيم فى مستشفى المقاولين العرب .

واستمر هذا التقليد عبر عشرات السنين فى باريس حتى السبعينات ولكن مركز الثقل انتقل منذ الحرب العالمية الثانية إلى شارع سان جرمان حيث تجمع اتباع المدرسة الوجودية حول جان بول سارتر وسيمون دى بوفوار فى قهوة « فلور » وقهوة « الديه ماجو » .

وقد عرفت توفيق الحكيم لأول مرة منذ نحو خمسين عاماً . كان ذلك فى خريف ١٩٤٠ بعد عودتى من إنجلترا مباشرة . وكان قد اتخذ مكانه من قهوة ريتز فى عمارة الایموبيليا على ناصية شارع قصر النيل عند تقاطعه مع شارع شريف ، وكانت قهوة ريتز تحتل يومئذ المساحة الواقعة بين مكتبة فرازلى « دار الكتاب الفرنسى » وصالون الخلاقة ومحل الأحذية فى عمارة الایموبيليا . وكان يلبس البيريه المألوف ويصطحب عصاه المألوفة ، وكانت مائدته على الرصيف . وكان فى تلك الأيام يجلس وحده فى الصباح متأملاً وامامه فنجان من القهوة لا يتغير ، وربما انضم له صديقان أو معجبان . باختصار لم تكن هناك حلقة كبيرة حوله . وقد بقيت حلقة توفيق الحكيم صغيرة رغم مرور الأيام ، غالباً لأن أكثر احاديثه كانت « حضارية » مما لا يفهمه سوقة الأدباء ، كما انها كانت ذات نكهة اوروبية غير سائغة للمحافظين .

وكنت اعرف انه كان فى تلك الأيام موظفاً فى الحكومة ، إما فى ادارة التحقيقات بوزارة المعارف وإما فى وزارة الشؤون الاجتماعية ، ولذلك كنت اعجب له كيف يترك مكتبه ويجلس على القهوة اثناء الصباح العريض . ثم تعلمت عنه شيئاً غير مألوف فى مصر ، وهو أن توفيق الحكيم كان النموذج الحقيقى للأديب المتفرغ ، الأديب الذى لا يزال شيئاً غير الأدب ، ومع ذلك يحتفظ بعزة الأدب وكرامة الأدباء ويفرض على الدولة بأسلوبه الخاص أن ترعاه أدبياً فتحمى الأدب للأدب وليس لأى شيء آخر .

لقد كان العقاد أو المازنى يكدح فى مقاله السياسى ليكسب قوته حتى يقطع جزءاً كبيراً من حياته لمطالعاته ولانتاجه الأدبى . كذلك كان طه حسين يكذب بعلمه الجامعى ويكدح بمقاله السياسى

معا حتى يتاح له أن يزاول صناعة الأدب . أما توفيق الحكيم فكان أول اديب « تفرغ » للأدب واعترفت له الدولة والمجتمع معا بحقه في هذا التفرغ .

ولست اقصد بهذا أن توفيق الحكيم كان يعيش من اديه ، فالأدب وحده في مصر لا يكفي لاعاشة الأديب أو تفرغه للأدب . وإذا كان العقاد أو طه حسين أو غيرهما - قد كسبوا بعض المال من الأدب ، فذلك بفضل كتبهم المقررة على تلاميذ المدارس وبعد أن طار صيتهم في الآفاق . وإنما أقصد أن توفيق الحكيم هو أول أديب مصرى سلمت له الدولة بحقه في أن يكون مرتبه منحة تفرغ للأدب .

في البداية كان توفيق الحكيم يغتصب التفرغ اغتصابا ، فيستخدم عمله خامة لأدبه . فعل ذلك أيام أن كان وكيلًا للنيابة في « يوميات نائب في الأرياف » أو يجلس على قهوة ريتز ويخطط لرواية « عصفور من الشرق » . ثم تعاقدت معه أخبار اليوم بعد ١٩٤٤ لشراء انتاجه الجديد وهو نوع من الضمان المالى تطمئن به نفس الفنان .

ولكن تفرغ توفيق الحكيم لم يبدأ حقا إلا حين عينه طه حسين وزير المعارف مديرا لدار الكتب ، وكانت يومئذ وظيفة شرفية أو منصبا كبيرا قليل الأعباء مكّن من قبل استاذ الجليل ، لطفى السيد ، من أن يترجم ارسطو إلى العربية . ولم يكن اسماعيل القباني ، أول وزير للمعارف في عهد الثورة ، مقتنعا بهذا المنطق ، منطلق فتح تكايا للأدباء ، أو لعله كان يسوى حساباته مع غريمه طه حسين ، فقرر فصل توفيق الحكيم من وظيفته بحجة « عدم الانتاج » وهى نفس الحجة التى خرج بها الشاعر الكبير ابراهيم ناجى في حركة التطهير . ولم ينقذ توفيق الحكيم إلا جمال عبدالناصر شخصيا لأنه اعترض على قرار وزيره ، بل وإحراجه لإحراجاً حتى يستقيل فاستقال . ولم يلبث عبدالناصر أن قلّد توفيق الحكيم قلادة الجمهورية .

وحين انشئ المجلس الأعلى للفنون والآداب عام ١٩٥٥ عُيّن فيه توفيق الحكيم عضوا متفرغا ، وهكذا جاءه التفرغ رسميا . وبعد أن أحيل توفيق الحكيم إلى المعاش نحو ١٩٦٠ عُيّن عضوا بمجلس ادارة مؤسسة الأهرام ، وكانت هذه طريقة كريمة لمد تفرغه . وحين عدّل قانون الصحافة بما يحظر الادارة على من تجاوزوا سن الستين أعيد تعيينه كاتباً متفرغا فكان ابا روحيا لكل العاملين في « الأهرام » . وبعد « عودة الوعي » قلده الرئيس السادات قلادة النيل التى اخرجته بعد وفاته خرجة عسكرية .

وفى تقديرى ان توفيق الحكيم اعطى مصر اكثر مما اخذ منها .. اعطاها الباقي واخذ منها الزائل .

× × ×

وفي تصوري أن أول ما ينبغي عمله نحو هذا الراحل الكبير هو أن يقوم « الأهرام » بنشر أوراقه المخطوطة التي لم يسبق نشرها ، ثم أن يردف ذلك بإصدار طبعة جديدة من أعماله الكاملة بالاتفاق مع ورثته ، وإن يصدر عنه كتابا تذكاريًا . وفي مقدمة مخطوطاته رسائله التي تتناول قضايا عامة ولم تنشر بعد بل ورسائله الخاصة . وقد كتب لي منها شخصيا ثلاث رسائل ، نشرت احداها ، وهى عن المسرح ، فى كتابى « الحزبة ونقد الحزبية » . وهذه هى الرسالة الثانية ، وهى عن رأيه فى كتابى « مقدمة فى فقه اللغة العربية » . أما الرسالة الثالثة فهى عن الثورة والثقافة . وهذا نص الرسالة الثانية :

١٨ مايو ١٩٨١ ..

عزيزى الدكتور لويس عوض ..

قرأت كتابك الضخم عن فقه اللغة العربية وأعجبت بالكد والاجتهاد مع الصبر الطويل على صعوبة البحث . فمن الواضح أنه ليس كتابا لعامة القراء ولا حتى لأكثر المثقفين ، بل هو مالا يتوافر عليه إلا جلة المتخصصين . ولاشك أن اللغة العربية لجديرة أن يبحث فى جنورها واصولها وفروعها المفكرون الجادون امثالك . ولقد سبق ان بحث فى ذلك المفكرون الأقدمون . فقد ذكر المفسرون ان القرآن الكريم وهو عربى صريح وجد فيه من الألفاظ التى تنسب إلى سائر اللغات . وقد قال فى ذلك ابن عطية وهو من جهابذة الفقهاء المفسرين : « فحقيقة العبارة عن هذه الألفاظ انها فى الأصل أعجمية لكن استعملتها العرب وعربتها فهى عربية بهذا الوجه . وقد كان للعرب العاربة التى نزل القرآن بلسانها بعض مخالطة لسائر الألسنة بتجارات وبرحلتى قريش وكسفر مسافر بن أبى عمرو إلى الشام وكسفر ابن الخطاب وكسفر عمرو بن العاص وعمارة بن الوليد إلى أرض الحبشة وكسفر الأعشى إلى الحيرة وصحبته لنصاراها مع كونه حجة فى اللغة فعلمت العرب بهذا كله الفاظا اعجمية غيرت بعضها بالنقص من حروفها إلى تخفيف ثقل العجمة واستعملتها فى اشعارها ومخاوراتها حتى جرت مجرى العربى الصحيح ووقع بها البيان وعلى هذا الحد نزل معها القرآن » ..

هذا نص ما قاله ابن عطية . فالحديث إذن فى اصول اللغة العربية مما يستلزم قيام المفكرين بالبحث فيه . وكل بحث منذ وجدت الأفكار ونشأت العلوم يستوجب الخلاف والاتفاق . ومن هذا الاحتكاك العقلى فى التحاور تفتتح الأذهان وتتوهج العقول وتزدهر الحضارات وهذا ما عرفته حضارة العرب والاسلام فى أزهى عصورها .. لذلك سررت غاية السرور أن يقوم مفكر مثلك بالبحث فى فقه اللغة ليسير فى طريق الأسلاف الباحثين بهذا الصبر والجلد والإقدام دون إحجام أمام الصعوبات .

وأكرر لك الشكر والإعجاب والتقدير .

توفيق الحكيم

تشاؤم الحكيم

في أواخر عام ١٩٨٢ دعتنى جامعة كاليفورنيا أن أقضى شهر فبراير ١٩٨٣ ضيفاً على فرع بيركلى فى تلك الجامعة وفقاً لبرنامج كان جديداً عندهم يومئذ وهو استضافة مايسمونه « الزائر الممتاز » لمدة شهر كل سنة مقابل إلقاء محاضرتين فى الجامعة خلال ذلك الشهر . وقد أبلغونى أن أول « زائر ممتاز » استضافة بيركلى فى العام السابق كان الصادق المهدي ، رئيس وزراء السودان الحالى .

وكان موضوع المحاضرة التى أقيمتها بالإنجليزية فى بيركلى فى ١١ فبراير ١٩٨٣ ، ثم أعدت لإلقاءها فى جامعة كاليفورنيا فرع لوس انجليس ، هو « مستقبل الهيومانيزم فى مصر » ، أى مستقبل « الفلسفة الانسانية فى مصر » . وعندما عدت إلى مصر ترجمت هذه المحاضرة ونشرتها فى مجلة « المصور » فى ١٩٨٣/٩/٢٣ و ١٩٨٣/٩/٣٠ و ١٩٨٣/١٠/٧ تحت عنوان « قصة العلمانية فى مصر » . فأنا ارادف دائماً بين العلمانية والهومانزم أو الفلسفة الإنسانية بالمعنى الايديولوجى .

وفى خريف ١٩٨٣ اشتركت مع البرت حورانى ومكسيم رودانسون فى مؤتمر المستشرقين الامريكيين بمدينة شيكاغو ، وتحدثنا نحن الضيوف الثلاثة فى موضوع « الايديولوجيا والحريات » فى ظل ازدهار دعوة الحكومة الدينية فى

مصر وعند عودتي ترجمت محاضرتي ونشرتها ايضا في « المصور » في ١٩٨٤/١٢/٣٠ وكنت المتفائل الوحيد بين المتكلمين ، والمطمئن إلى مستقبل حقوق الإنسان والحكم المدني والقوانين الوضعية تأسيسا على رسوخ الفلسفة العلمانية ومبادرة الدولة الحديثة في مصر منذ ١٨٠٠ . وفي ١٩٨٤/٤/٢٠ كانت استقالتي من « الوفد » بسبب خروجه على مبادئه العلمانية .

وكانت هذه هي الفترة التي اهتم فيها توفيق الحكيم وزكى نجيب محمود ويوسف ادريس وأحمد بهاء الدين وغيرهم بالكفر . وكانت هذه هي الفترة التي ارسل لي فيها توفيق الحكيم الخطاب الهام بالمرسال إلى داري رغم أني كنت التقى به كثيرا في « الأهرام » وكأنه يريد أن يثبت شهادة للأجيال أو نبوءة بنهاية العالم . وقد روعني ماوجدته في رسالته من تشاؤم نسبته إلى شيخوخته . وهذا هو نص رسالة توفيق الحكيم بلاتعليق :

عزيزي الدكتور لويس عوض :

هذا الخطاب كان من الممكن أن نتكلم في موضوعه شفويا ونحن نتقابل . ولكني آثرته مكتوبا للتركيز . وأيضا للتفكير فيه قبل المقابلة . فاختيارك لموضوع « العلمانية » الذي تكتب فيه اليوم هل ينبع من قلق مُعَيَّن ؟ .. هذا ماخامرني فمستقبل مصر كما أفكر فيه الآن يدعو إلى القلق بالفعل . فالغوغائية ، وخاصة فيما يمس ولو عن بُعد منطقة الفكر والدين جعلت المفكرين مثلك يشعرون ببُعد بلادنا عن « العلمانية » التي كانت معروفة في بلادنا في الماضي ، نعيش في جوها ونتنفس هواءها .. فرجعت بكتابتك في هذا الموضوع إلى الماضي ... بالحنين أولا ، ثم بالحرية التي لن تتوافر . لكن إذا اتجهت بالموضوع إلى الحاضر أو المستقبل ... ولا تحاول الإقتراب من الحاضر أو المستقبل ليس خوفا من السلطة ، ولكن من الرأي العام وأقلامه .. لأن المتسلط اليوم على الرأي العام والأقلام هي « الغوغائية » أي الحكم على الأشخاص والأشياء بالإشاعة التي لا تعرف التفكير ، لأن الإشاعة لسان فقط . وقد عرفت أنا منذ ظهور « عودة الوعي » . فقد انطلقت الإشاعة انه هجوم على « عبدالناصر » ممازعج حتى المرحومة زوجتي وهي على فراش المرض ، واستنكرت ذلك مني وهي تعرف مقدار حبي لعبدالناصر الذي أعلن في الداخل والخارج عن تقديره لي بمنحني « قلادة » الجمهورية » التي لا تمنح إلا لرؤساء الوزارة ويلقبون بأصحاب « المقام الرفيع » ثم جاء السادات ومنحني هو الآخر « قلادة النيل » التي لا تمنح لغير الملوك ورؤساء الجمهوريات ... وكل هذا حدث من ثورة ١٩٥٢ ، ولم يحدث قبلها مثل هذا التكريم لأديب على الإطلاق ولكن الإشاعة انطلقت بأن « عودة الوعي » ليس سوى إتهام لثورة ١٩٥٢ وغرضي هو القضاء عليها والعودة إلى ما كان قبلها ... وهذا الكتاب هو بالفعل إتهام ... ولكنه في الحقيقة إتهام لنفسى ... لأنني تنهيت إلى خطأ جسيم وقعت فيه ، وما كان لمفكر حر أن يغفل عنه . وهو أن ثورة ١٩٥٢ بهرتني بإنجازاتها الأولى ، وحسبتها حققت أمل الذي نشرته في كتابي « شجرة الحكم » قبل ظهور هذه الثورة

بسنوات بأن المنقذ لمصر من فوضى الحكومات الحزبية الفاسدة هو ظهور ثورة أخرى شابة اسميتها « الثورة المباركة » . وكان ذلك في كتاب منشور وفي عهد الملوكية : عهد « فاروق » ... لم أفطن إلى أن « الثورة » ليست مجرد انجازات ... كنا ننتظر نحن دائما القيام بها ... ولكنه جو تنتفس فيه ... وقد اتضح لنا شيئا فشيئا أن جو هذه الثورة الشابة هو « جو خانق » ... الهواء الذى تنتفسه يوميا يهبط إلينا من سلطة علوية ... حتى ما كنا نتمنى الحصول عليه : الإصلاح الزراعى ، السد العالى ، الاشتراكية ، التعليم ، الإعلام ، الكتب التى نقرأها فى الداخل ، وماتأتى من الخارج ، والأغاني التى نسمعها ... كل ذلك لا يصعد من الشعب كما كان الحال فى الماضى ، ولكن يهبط من فوق .. من السلطة الحاكمة ... وكانت هذه السلطة ذكية فطنة تشم رائحة مانريد ، ثم تصنعه لنا هى نفسها وتلقى به إلينا ... ولما عرفت هذه السلطة اننا نتوق إلى الأحزاب القديمة ، صنعت لنا ذلك فى صورة تقبلناها بارتياح ... وأصبح الشعب يقول بدلا من : « أنا وفدى » وآخر يقول « أنا سعدى » ظهرت الصورة الجديدة فى الشعب فأصبح يقول البعض : « أنا أهلاوى » والآخر يقول : « أنا زملكاوى » ... وإذا كان الشعب يتوق إلى التعلق بشخصية « كاريزما » ... فلتكن هذه الشخصية « أم كلثوم » ... ولو كان رجل فكر لأدخلوه السجن وهكذا تلون المجتمع المصرى بلون لاخطر فيه على الثورة ... ولما خاف « عبدالناصر » على زعامته من شخصية مصر القوية إذا اكتشفت خطره عليها ، فإنه دعم هذه الزعامة باستنادها على البلاد العربية وليس على مصر وحدها ... وجعلها « العربية المتحدة » وجعل مصر « القطر الجنوبي » أى رجعنا إلى اسم مصر فى الماضى عندما كانت خريطة مصر يُكتب تحتها « القطر المصرى » . وكان اسم « مصر » فقط لا يُقبل بارتياح من السلطة العليا ... ثم جاء السادات وخاف على زعامته هو أيضا من اليسار فى مصر ومن السوفييت الذين كان يعلن فى كل مناسبة أنه طردهم ، فاتهمهم بالإلحاد ... وقوى « رجال الدين » بالقوة الضخمة التى ظن أنها هى التى تحميه ... وهكذا أيضا تلون المجتمع المصرى بلون « الهوس الدينى » ... وأصبحت ثورة ١٩٥٢ بشطريها « الناصرى » و « الساداتى » شغلها الشاغل حماية نفسها للبقاء ... بوسائل ليست فى مصلحة التقدم الفكرى ... فالتقدم الفكرى لا بد له من الهواء الطلق . فإذا كان هذا الهواء يأتى من نافذة تفتحها وتغلقها يد السلطة ، فلا تقدم . والسلطة تخشى دائما الهواء الطلق الذى يهز ستائر هيبتها ويهدد ثبات سلطانها . وكذلك كانت ثورة ١٩٥٢ تتوجس خيفة من المفكر أو المثقف الذى لا يضع فكره أو ثقافته تحت تصرفها وفى خدمة بقائها ... فالجامعة المصرية التى كانت دائما منبع آراء وقضايا واساتذتها لهم صوت خارج أسوارها يؤثر فى المجتمع ، اقتصر النشاط فيها على البرامج التعليمية وطبعها فى كتب وملامز تدر الربح التجارى ، كما أصبحت الدروس الخصوصية سلعة ذات عائد مالى يغرى ويشغل بال الأساتذة عن أى قضايا فكرية .. كما فتحت اسواق الدينار والدولار فى بلاد الرءا البترولى لكل من يريد الحصول على شقة أو سيارة أو مدخرات .. كل ذلك موجود لا فى مصر وحدها ... بل فى كل بلاد المنطقة المشتركة فى نظام حكم

متشابه .. كيف دخل هذا النظام في بلاد الشرق الاوسط وفي المجتمع العربى في وقت واحد ؟؟ ... ولما كان جوهر هذا النظام هو السلطة ذات القبضة القوية المسكة بركة الفكر الحر ، ولما كان الفكر الحر هو جوهر « العلمانية » فلا أمل إذن في استقرار « العلمانية » داخل هذه النظم . ثم جاء الخطر الأكبر وهو « الايديولوجية الدينية » التي نبتت لها مخالب تسعى إلى الإمساك بالسلطة السياسية الدنيوية ... وإذا كان المفكر الحر يستطيع مواجهة السلطة الهابطة إليه من السماء ... ؟ وهى أيضا بطبيعتها لا تنسجم مع « العلمانية » وأقرب إلى الإنسجام مع السلطة العسكرية ... والعدو الأكبر عند السلطتين : الدينية والعسكرية هى اضعف السلطات وهى « العلمانية » أى الفكر الحر ! ... لذلك أنا غير متفائل ... وأرغب جهودك في سبيل إحياء « العلمانية » يادكتور لويس وأرثى لك ... لأننى أرى مستقبل مصر والمنطقة كلها هو في زواج وامتزاج السلطتين القويتين : السلطة العسكرية وفي داخلها « الموتور المحرك » الايديولوجية الدينية ... وانى لأسمع منذ الآن أن اغلبية الجيش قد سيطر عليه « التدين » ... بل ان المفكرين انفسهم مع الأسف ... سواء الجامعيون أو الأدباء والفنانون اصبحوا أكثر اقترابا من المتدينين وأبعد شقة من العلمانيين ... وهذا ما لمست بنفسي عندما نشب الخلاف أخيرا بينى وبين مشايخ الدين .

فكر في هذا كله يادكتور لويس وكلمنى فيه عند اللقاء القريب إن شاء الله وشكرا .

توفيق الحكيم

الخلاصة

يادكتور لويس : خلاصة قولى هو أن الطامة الكبرى التي أصابت « العلمانية » في مصر وربما في البلاد العربية كلها بما لا أكاد أعرفه في أى حقبة تاريخية متشابهة في مصر ... هذه الضربة القاضية « على العلمانية » في مصر هى « ثورة ١٩٥٢ » ... وذلك على الرغم من حبى لزعمائها الذين كرمونى لأنهم فهموا من هجومى على الأحزاب في شجرة الحكم وتنبئى « بالثورة المباركة » ما يتفق وخطهم السياسى ... ولم يفهموا كما لم أفهم أنا نفسى « إلا متأخرا » أن هذه الثورة المباركة تخفى وراء ظهرها السكين الذى سوف يطعن الفكر الحر والعلمانية في الصميم ...

العقاد :

كلامك عن العقاد أعجبني لأنك جعلت منه فيلسوفا صاحب منهج فلسفى شامل . وهو ما أثار شكى في أن تكون هذه الصورة من صنع Lérudition الخاصة بالدكتور لويس عوض . فمطالعات العقاد العديدة والشتى يمكن أن تخرج منها هذه الصورة . وإن كانت عندى قد اخرجت صورة أخرى كتبها في هذه السطور : « العقاد هو موصل جيد للأفكار العالمية إلى قراء العربية ،

وبذلك أسهم في النهضة الفكرية للعالم العربى ... » وإذا كنت تقصد بكلمة « العلمانية » : *Laïcité* فإن « العقاد » كان بالفعل من أشد المتمسكين بها ... ومن أقوى المؤمنين بالفكر الحر والعقل البشرى ... فعلى الرغم من فقره الذى كاد يودى به إلى الإنتحار كان المنطقى أن يكون مؤيدا للشيوعية ولكن سيطرتها على الفكر الحر والمفكرين أبعدته عنها وخاصمها ... وكذلك موقفه من « النازية » : هو عدو بالطبيعة لكل حجر على الفكر الحر ... ولكل مايمس « العقلانية » . ويوم نشرت « ياطالع الشجرة » وقلت أنها من أدب « اللامعقول » وهو تعبيرى أنا الخاص عن الـ *absurde* لأن كلمة « اللامعقول » هى من عندى وليس لها وجود فى الآداب الأخرى على ماأظن .. وكانت تكفى هذه الكلمة ليقوم العقاد ضد هذا العمل ويقول « وهل فرغنا من المعقول » لنكتب فى « اللامعقول » ؟ قال ذلك فى مودة ، لأن المودة كانت دائما تربطنا ... فالعقاد « عقلانى » بالدرجة الأولى و« علمانى » بالطبيعة والمطالعة ، على الرغم من احترامه للدين ... فلم يعرف عنه ماغرّف عن طه وهيكىل وحتى منصور فهمى من المساس بالدين فى مبدأ أمرهم ، واضطرهم المجتمع إلى الاعتذار وإظهار التدين . فالعقاد لم يمس الدين ليتراجع بعد ذلك ... وهذا حالى أنا أيضا حتى الآن ... وقد سار فى خط واحد طول حياته « الليبرالية والعلمانية والعقلانية » . ولذلك هو جدير أن نضعه على رأس « العلمانيين » من المفكرين ...

وشكرا ... وعفوا ... إذا كنت سببت لك الإزعاج بياسى من عودة « العلمانية » و« عصر التنوير » إلى مصرنا المسكينة ! ...

الحكيم

أستاذ كبير

محمد القصاص

الثالث عشر من فبراير ١٩٨٧ رحل عنا استاذ كبير وناقد فذ هو الدكتور في محمد القصاص استاذ النقد والدراما في المعهد العالي للفنون المسرحية وفي غيره من المعاهد والكليات والهيئات التي تخدم فن المسرح . رحل عن خمسة وسبعين عاما . رحل في صمت وهدوء فكان رحيله متسقا مع حياته التي قضاها محمد القصاص خادما للعلم والأدب في صمت وهدوء ، يغرس العلم في صمت ويُعلّم الشباب كيف يتذوق الأدب في هدوء .

كان يفعل كل ما كان يفعله الدكتور محمد مندور والدكتور غنيمي هلال والدكتور رشاد رشدي وغيرهم من اساتذة الجامعات ، وكان له مثلهم ماث من التلاميذ النابهين ، ومع ذلك فلم تثر حوله الصحف جلبة ولا ضجيجا كما تفعل مع الأساتذة النجوم .

ومع ذلك فقد كانت حياته ودراساته وراء كل هذا الصمت والهدوء الظاهري تخفى سيرة عاصفة لم يكن يحس بها إلا اصدقاءه المقربون .

فهو أولا قضى السنوات العشر الأخيرة من حياته يجالذ المرض وآلامه المبرحة منذ أن اصيب وهو يقوم بواجب المعلم في الكويت بنزيف في المخ ، أو ما يشبه ذلك ثم بمرض في العظام ، ولم نقرأ في صحيفة أن محمد القصاص كان يجالذ المرض والآلام ومن الناس من اذا اصابوا بركام عقدوا المؤتمرات الصحفية

لتحدث الجرائد عن زكاهم ونظامهم . وكانت له قدرة خارقة على مواجهة كل هذه الأوصاف الجسدية في صمت وكرامة جعلاه ينتصر على عوامل الفناء سنوات .
وقد تأثرت تأثراً بالغاً حين اشتركت معه في ندوة بقصر الثقافة بمصر الجديدة منذ نحو سبع سنوات فرأيت يتحامل على نفسه حتى لا يحس أحد بما كان يعاني منه ، وراعني فيه حضوره الكامل وشجاعته الفريدة وهو يشرح للناس معنى الحرية ومعنى الاختيار ومعنى الالتزام في الأدب الوجودي . وكان هذا آخر لقاء بيننا . ومع ذلك فقد جاءني أنه كان مواظباً على إلقاء دروسه في الأدب والنقد لطلابه في أكاديمية الفنون وفي الجامعات .

كانت العواصف تكتنف حياة محمد القصاص منذ أن خرج إلى فرنسا يطلب العلم نحو عشر سنوات بين ١٩٣٨ و ١٩٤٨ ، وهي عواصف لا يعرف أحد عنها شيئاً إلا أقرب الناس إليه . فبعد أن حصل محمد القصاص على شهادة البكالوريا عام ١٩٣٢ التحق بآداب القاهرة في قسم اللغة العربية واللغات السامية الذي تخرج منه عام ١٩٣٦ بعد أربع سنوات من التلمذة على جهابذة ذلك الزمان ، طه حسين وأحمد أمين وأمين الخولي ولأنه كان الأول في اللسانس عُيِّنَ معيداً في قسم اللغة العربية فور تخرجه . ثم قضى في البحث العلمي سنتين حصل بعدهما على درجة الماجستير برسالة موضوعها « ابن جني وفلسفته اللغوية » . وقد ظهر من ذلك أن عشقه الأول كان فقه اللغة ودراسة اللغات السامية .

وأوفدته جامعة القاهرة إلى السوربون في أواخر ١٩٣٨ ليحصل منها على دكتوراه الدولة في اللغات السامية وفقه اللغة . ولأمر لأعلمه لم يقصد محمد القصاص إلى باريس أول الأمر بل أقام في بواتيه شهوراً قبل أن ينتقل إلى باريس . وربما كان سبب ذلك هو نفس سبب إفاد طه حسين إلى مونبلييه قبل دخوله السوربون ، وهو عزله في بيئة إقليمية يتعلم فيها الفرنسية ويتلقى فيها الدراسات التمهيدية قبل أن يسبح في البحر الكبير .

على كل حال ، فقد انتقل محمد القصاص إلى باريس في ١٩٣٩ . وكنت يومئذ أدرس في كامبريدج وأقضى كل إجازاتي الجامعية في باريس ، ولا أدري إن كنت قد التقيت به آنئذ في باريس أم لا ، فقد كان صاحبي الدائم في باريس هو محمد مندور . كان القصاص يقول : نعم ، التقينا ، وكنت أجيّب : لا أذكر ، والأرجح أن ذكرياته كانت أدق من ذكرياتي ، فقد كان مندور في أواخر بعثته وكان القصاص في أوائل بعثته ، ثم اننا كان يمكن أن نلتقي في جناح طه حسين بفندق لواتيسيا ، وكنا نجتمع يوماً في كل صيف كلما نزل طه حسين باريس .

وفي باريس التحق محمد القصاص بمدرسة اللغات الشرقية الحية (قسم اللغة العبرية) وحصل منها على دبلومها ، وبقسم الفلسفة بكلية الآداب في جامعة السوربون التي حصل منها على ليسانس الدولة . وكذلك التحق بمدرسة الدراسات العليا العملية في السوربون التي حصل منها على دبلوم في

الدراسات الحبشية ، والتحق بمدرسة اللوفر العليا حيث درس الفن والآثار الشرقية وحصل منها على الدبلوم . وفي المعهد الكاثوليكي درس القصاص مجموعة من اللغات السامية القديمة هي الآشورية والسريانية واللهجات الآرامية ولغات جنوب الجزيرة العربية (الحميرية والمعينية والسبائية ... إلخ) وكتب للدكتوراه رسالتها الأساسية في موضوع « التعريف والتنكير في اللغات السامية بالمقارنة مع مجموعة اللغات الهندية الأوروبية » ، ورسالتها الفرعية ترجمة كتاب ابن مدعة النحوى في « معاني النحو » .

تقول : وأين العواصف في كل ذلك ؟ طالب مُجدِّ أوفدَ إلى باريس لدراسة اللغات السامية القديمة فدرسها دراسة متأنية ، بل ومُسرَّفة في التخصص ، ثم عاد إلى وطنه واشتغل استاذاً للغة العبرية واللغات السامية في الجامعات المصرية نحو عشرين عاماً ؟ وقد كان للقصاص فضل ترجمة « تاريخ القرآن » للعلامة نولدكيه و« اللغة » للعلامة فاندرييس ، وهما من أمهات الكتب في العالم . ولكنها في نهاية الأمر جهود متخصصة في فقه اللغة متصلة بعمله كأستاذ للغات الشرقية في جامعة عين شمس أو في جامعة القاهرة .

ولكن هناك وجهها في حياة محمد القصاص لا يعرفه إلا المقربون إليه ، وهذا هو حياته باختصاره وسط القلق والاضطراب التي أوشكت أن تودي بحياته أكثر من مرة أثناء الحرب العالمية الثانية بسبب اشتراكه في حركة المقاومة السرية في فرنسا ضد الاحتلال النازي .

كان محمد القصاص يقيم بين ١٩٤٠ و ١٩٤٤ عند سيدة من أسرة كريمة تدعى الآنسة هوميسير أو هميستير ، كان أخوها نقيب المحامين في باريس ، وكان بيتها الفسيح يقع في شارع سان جير على بعد دقائق من فندق لوتيسيا . وكانت الآنسة هوميسير هذه عانسا في نحو الخمسين من عمرها ، قُتِلَ خطيبها الضابط في الحرب العالمية الأولى فعاشت مع ذكريات شبابه في فترة ما بين الحربين . وكانت تَؤوَى في بيتها الفسيح المفروش مع محمد القصاص جماعة من طلبة الجامعة ، وكان هؤلاء الشباب يشغلون في حركة المقاومة السرية الفرنسية ضد الاحتلال الألماني ويكونون حلقات إتصال مع فصائل المقاومة في باريس والأرياف (الماكي) ، كما كانوا يكونون حلقات إتصال بين حركة المقاومة داخل فرنسا وحركة الجنرال ديغول خارج فرنسا . ويبدو أن الآنسة هوميسير هذه كانت رأساً من الرؤوس المدبرة لهذه الحركة داخل نطاقها ، وقد عرفت من الدكتور عبد المنعم الطنامل صديق عمر محمد القصاص أنها كانت صاحبة شخصية قوية تحيف الألمان انفسهم بشجاعتها وحضور بديتها . وقد روت الدكتورة ليلى عثمان استاذة الجغرافيا بعين شمس وزوجة محمد القصاص أن الآنسة هوميسير هذه أنقذت محمد القصاص من الإعدام . فقد كان الجستابو في مرحلة ما يشتهون في القصاص وزملائه وصلاتهم بالمقاومة الفرنسية ، فاقنحوها بيتها لتفتيش الحجرات والقبض عليه وعليهم ، فأبلغتهم بأنه غير موجود ، ثم أضافت : « وعلى كل فبين نزلائها حالة من

حالات التيفود نقلت إلى المستشفى » . وما ان سمع الجنود الالمان كلمة « التيفود » حتى عدلوا عن التفتيش وخرجوا مهرولين .

وكانت تحدث اخطاء فيقع مرسال في يد الالمان فينتهى الأمر بالكوارث . وكانوا أحيانا يستخدمون المراسيل بالأجر درءا للشبهات بسبب اشتداد المراقبة . وقد وقعت في أيدي الالمان فتاة فرنسية كانوا يستخدمونها على هذا النحو ، وارهبوها فاعترفت وانتهى الأمر بالقبض على أحد الشبان المقيمين عند الآنسة هوميسير وإعدامه . وانتهى الأمر بأن القصاص كان يتعاون مع المقاومة الفرنسية فقبضوا عليه . وكان له استاذ اسمه هنرى والون يحاضره في علم النفس أيام تحضيره لليسانس الدولة ، وكان هذا الاستاذ وبنته منخرطين في حركة المقاومة الفرنسية فعملا على تهريب القصاص من السجن في برميل من براميل النبيذ بالتعاون مع بعض الجزائريين .

وهكذا عاش محمد القصاص على حافة الخطر طوال سنوات الحرب ، ولم يعرف الأمان إلا بعد تحرير فرنسا . وكان الالمان يعرفون اسمه ولكنهم لا يعرفون شكله ، وربما خاطبوه دون أن يعرفوا أن المخاطب هو القصاص . وكان كسائر المصريين المقيمين في باريس يعدون في عُرف الالمان رعايا بريطانيين ، أى من الأعداء ، ولذا فرض عليهم حظر التجول بعد الخامسة وتسجيل اسمائهم يوميا في قسم البوليس التابعين له ، بينما كان حظر التجول للمواطنين الفرنسيين العاديين يبدأ من التاسعة مساء .

وكان القصاص وزملاؤه المصريون في باريس كالدكتور عبد المنعم الطنامل والدكتور على راشد استاذ القانون والدكتور حسان عوض استاذ الجغرافيا والشيخ دراز يعيشون في شطف يقترب من الجوع ، أولا لأن أكثر سكان باريس كانوا يعيشون في شطف على نظام البطاقات حتى يمكن لفرنسا أن تُطعم سيدتها المانيا أيضا . وثانيا لأن المسئولين في السفارة المصرية ومكتب البعثات كانوا يتاجرون في مرتبات الطلبة في سوق العملة السوداء عن طريق الفرنك السويسرى ولا يسلمون الطالب إلا قيمة مرتبه بالسعر الرسمى .

فكانت للقصاص واصحابه مغامرات غريبة شبيهة بمغامرات السينما فكانوا يقفزون على قطارات البضاعة ويسافرون نحو مائتى كيلو متر ليحصلوا على حصص زائدة من الزبد والجبن من بلدة بون اتابل في إقليم ليمانس حيث الخير كثير في الريف الفرنسى ، ثم يعودون بهذه الخيرات إلى باريس . وكانوا يقيمون في فندق سيدة اسمها مدام جارو .

وكانت مدام جارو ، مثل مدموازيل هوميسير تخص محمد القصاص من دون سائر المصريين الذين ترددوا عليها في باريس بمودة خاصة وبعطف خاص ، حتى ان مدام جارو اعلنت أنها قررت أن تنقل إليه ملكية بيتها في بلدة بون إيتابل ، وحين بحثت عنه لإتمام الإجراءات القانونية كان القصاص

قد اختفى وعاد إلى باريس . وكانت مدموازيل هوميسير من قبل قد اعربت عن رغبتها في تبنيه فقد كانت تعيش من غير ولد . وحين توفيت عام ١٩٧٠ في نحو الثمانين من عمرها تركت له في وصيتها مكتبها الضخمة وما كان لديها من لوحات زيتية بعضها نفيس ، ولكنه لم ينتفع من هذه الهبة رغم أن الحامين قاموا بإخطاره ، وذلك لبعث الشقة وتعقيدات النقل .

شيء ما في شخصية محمد القصاص كان يجعله موضع ثقة الكبار في السن وموضع تعلقهم به بروح الأبوة أو الأمومة ، لعله طبيعته الهادئة ورضاه بكل ما يأتي به القدر وتحمله المشقات دون جفجعة كثيرة . أو لعله تحمله الصامت للأخطار أيام تعاونه مع المقاومة الفرنسية .. وقد خالطته كثيرا بعد عودته من فرنسا حتى هزيمة ١٩٦٧ ، فكان يروى لي اطرافا من ملحمة الباريسية دون تفاخر وكأنه يروى عادى الأمور أو يدعوك لنسيان ما قد قال .

وعندما عاد محمد القصاص إلى مصر في ١٩٤٨ بعد غيبة عشر سنوات عُيِّنَ مدرسا للأدب العربى بكلية الآداب بجامعة القاهرة وللغة العبرية بمعهد الدراسات الشرقية بهذه الكلية : عين ولكن بعد عنت شديد ، فقد كان المسيطرون على الدراسات السامية في الكلية من خريجي الجامعات الألمانية وكانوا ينظرون في غطرسة إلى العلم الفرنسى .

وكنت قد تعرفت عليه في ضيف ١٩٤٦ وصيف ١٩٤٧ في باريس على وجه اليقين فكان يتردد على فندق في الحى اللاتينى ، وكنا دائمي الحديث عن المدرسة الوجودية في الأدب والفلسفة فقد كانت الوجودية يومئذ أحدث مدرسة فكرية في أوروبا وكان لها من الصخب بعد الحرب العالمية الثانية ما كان للماركسية من الصخب قبل الحرب العالمية الثانية وكان يصطحبني إلى قهوة « فلور » وإلى قهوة « ديه ماجو » في شارع سان جيرمان للجلوس على مقربة من جان سارتر وسيمون دى بوفوار وغيرهما من اقطاب الوجودية .

وقد اكتشفت في القصاص شيئا كثيرا مما كان يتميز به محمد مندور والكثيرون ممن تجاوزوا تعليمهم التخصص فالعلم المتخصص وحده غير كاف لتكوين المثقف أو لتكوين المواطن ، وإنما ينبغى أن يصاحبه تكامل المعرفة والاهتمام الخاص بالعلوم الإنسانية . فتخصص القصاص في العبريات وفي الساميات القديمة وفي فقه اللغة لم يصرفه عن الاهتمام بالفلسفة وعلم النفس وبمختلف الفنون والآداب . وكنت ارتاح إلى هذه الشخصية المتكاملة التى تحولت فيها المعرفة إلى قيم متكاملة جعلت لصاحبها رأيا وموقفا في كل شيء في الحياة والمجتمع وجعلت صاحبها يعايش آخر التيارات الفكرية والفنية والأدبية . وكان اهتمام محمد القصاص بالمرح طاغيا .

ولذا فبمجرد عودته إلى مصر في ١٩٤٨ واستقراره النسبى في كلية الآداب بجامعة القاهرة بادرت إلى تقديمه إلى زكى طليمات عميد المعهد العالى للفنون المسرحية ليدعم به قسم النقد في ذلك

المعهد . ومنذ ذلك التاريخ ظل محمد القصاص استاذاً لمادة أدب المسرح ومادة النقد في ذلك المعهد أكثر من عشرين عاماً . وكنا في الأربعينات ثلاثة نقوم بهذه المهمة هم : محمد مندور وخادمكم المطيع ومحمد القصاص وكان معنا استاذ رابع في الآداب الفرنسية هو صبرى فهمى الذى توفى قبل أن تنتضى الأربعينات .

والغريب في كل هذا أن محمد القصاص منذ عودته إلى مصر في ١٩٤٨ تبلورت فيه شخصيتان مختلفتان تمام الاختلاف . شخصيته الأكاديمية كأستاذ للغة العبرية والساميات ، وهذه كان لها مريدون عديدون في أقسام اللغات الشرقية . وهذا الوجه في شخصيته لم نكن نحن الأدباء نحفل به أو نتابع آثاره بين الأفواج من خريجي الدراسات الشرقية في جامعاتنا . فقد كنا لانعرف من القصاص إلا شخصيته الأخرى ، وهى شخصية الناقد الكبير والأديب الكبير الذى أوقف أكثر وقته وجهه على تبنى العلوم المسرحية والفنون المسرحية علمياً وعملياً .

وقد أنقذ طه حسين محمد القصاص حين أبعده عن قسم اللغة العربية ومعهد الدراسات الشرقية بآداب القاهرة لاضطرابها ونقله باختياره في ١٩٥٠ إلى جامعة عين شمس عند إنشائها في تلك السنة . فشارك في إنشاء قسم اللغات الشرقية بها بلغاته السامية ، وقد مكّنه ذلك من إنشاء قسم الدراسات الفلسطينية بالمعهد العالى للدراسات العربية ، ومن المشاركة في إنشاء قسم اللغات الشرقية بها ، وبالمشاركة في إنشاء جامعة صنعاء التى كان مديراً لها لمدة عامين .

هذا الجانب العلمى التخصصى البحث فى حياة محمد القصاص لأعرف عنه شيئاً إلا بالسماع لأننى لم أكن أتابعه ومن مفارقات الحياة أن هذه الاستاذية فى العبريات والساميات لا يعرف عنها شيئاً إلا تلاميذه وزملاؤه المتخصصون . أما المثقفون والأدباء فلا يعرفون من شخصية محمد القصاص إلا شخصية الناقد الكبير ، هذه التى تفتحت بعيداً عن مجال تخصصه الأصلى ، حتى جعلت من محمد القصاص عالماً من أعلام النقد الأدبى لأكثر من ثلاثين عاماً وربطت اسمه بتاريخ المدرسة الوجودية فى مصر والعالم العربى . وهذا الناقد الكبير هو موضوع حديثى فى مقالى القادم .

شئ من الوجودية المصرية

محمد القصاص (٢)

كان أن تكون له هذه الشخصية المزدوجة : شخصية العالم المتخصص في فرع منعزل من الدراسات اللغوية ، وشخصية الأديب الناقد الذى ترك بصماته على المسرح المصرى الحديث وعلى الثقافة العربية الحديثة على مدى ربع قرن أو يزيد .

فالمثقفون المصريون والعرب لا يعرفون محمد القصاص استاذ الساميات إلا معرفة غائمة بينما قل أن نجد بين المثقفين المهتمين بالمسرح من لم يتأثر فهمه لأدب المسرح بما قاله محمد القصاص أو كتبه أو ترجمه عن الآداب الاوروية . ولو أن القصاص كان متخصصا فى الأدب الانجليزى أو الأدب الفرنسى أو اليونانيات لما كانت هناك غرابة فى ذلك لأن هذه الآداب تعج بالمسرح أولا لأنها ثانيا تعج بالفكر الإنسانى وبالفلسفات المتوهجة التى تلهم المثقفين إلهاما بالفكر والمواقف .

إنما الغرابة فى أن استاذ العربية والآرامية والآشورية والبابلية والكلدانية والحبشية يجد نفسه فى دائرة الضوء حيث يوجد جان بول سارتر والبير كامو وحيث يوجد مولير وتشيكوف ، وحيث توجد الواقعية والوجودية : حضارات ولغات بائدة مוגلة فى القدم تتجاور مع حضارات ولغات حية ذات آداب ناضرة .

وقد بدأ محمد القصاص مسيرته في خدمة الحركة المسرحية في مصر في ١٩٤٩ عندما بدأ يلقي محاضراته في أدب المسرح وفي النقد المسرحي بالمعهد العالي للفنون المسرحية .. ودخل الساحة بسلسلة من المقالات عن أدب توفيق الحكيم وفكره نشرت في مجلة « الرسالة » (عامى ١٩٤٩ و ١٩٥٠) .. وفيما تلا ذلك من السنوات ترجم مسرحية « الذباب » لجان بول سارتر بمقدمة اضافية عن الأدب الوجودى والفكر الوجودى وترجم مسرحية « الغريبان » لهنرى بك ومسرحية « القبرة أو جان دارك » لجان أنوى مع دراسة ضافية عن مؤلفها الشهير .. كذلك ترجم العديد من مسرحيات موليير العظيم ، كان أهمها « مدرسة الزوجات » و « مدرسة الأزواج » و « المتحذلقات » .. كذلك ترجم القصاص كتاب جوستاف كوهين عن « المسرح الدينى فى العصور الوسطى » وهو من أهم المراجع الأكاديمية فى هذا الموضوع .

وترجم القصاص كتاب جوستاف لانسون الشهير عن « تاريخ الأدب الفرنسى » وترجم طائفة من قصص تشيخوف العظيم وقدم لها بدراسة عن المذهب الواقعى فى الأدب .

وفى هذه الزحمة المسرحية لم ينس محمد القصاص اهتماماته الباريسية بالفلسفة وعلم النفس فترجم عن الفرنسية كتاب أميل برييه عن « تيارات الفلسفة المعاصرة » كما ترجم كتاب اليكسيس كاريل فى السلوك البشرى وبعض المؤلفات الأخرى بمفرده أو بالتعاون مع آخرين . ومنها كتاب لاسناذه هنرى والون عن « التفكير عند الطفل » وكتاب « ميلاد الذكاء عند الطفل » لجان بياجيه وهذه كلها من بقايا دراساته فى فرنسا . فإذا أضفنا إلى كل هذا دراسات محمد القصاص فى مجال تخصصه الأصلى وهو اللغات السامية وفقه اللغة ، احطنا بالدور الهام الذى أداه محمد القصاص فى خدمة الثقافة المصرية والثقافة العربية بصفة عامة .

لم يكن محمد القصاص أول من كتب عن الوجودية فى اللغة العربية ، فقد بدأنا نسمع عنها فى مصر من رسالة الدكتور عبدالرحمن بدوى « الزمان الوجودى » وكثر الحديث فى القاهرة عن الفيلسوف الالماني مارتين هايديجر (١٨٨٩ - ١٩٧٦) صاحب كتاب « الوجود والزمان » (١٩٢٧) ، ثم كتاب « مقدمة إلى الميتافيزيقا » (١٩٥٣) وكذلك كثر الكلام عن ابنى الوجودية الدينية ، الفيلسوف الدانماركى كيركجارد (١٨١٣ - ١٨٥٥) وعن الفيلسوف الالماني كارل ياسبرز (١٨٨٣ - ١٩٦٩) وعن بارت (١٨٨٦ - ١٩٦٨) . وجابرييل مارسيل (١٨٨٩ - ١٩٧٣) وعامة اصحاب الوجودية الدينية وقد حدث كل هذا فى نهاية الحرب العالمية الثانية حين كان محمد القصاص لا يزال فى باريس .

وفى نهاية الحرب العالمية الثانية أيضا بدأت مجلة « الكاتب المصرى » التى كان يشرف عليها طه

حسين تحدثنا بين ١٩٤٦ و ١٩٤٨ عن تيار آخر في الوجودية كان يدعو له أديبان فرنسيان كبيران هما جان بول سارتر (١٩٠٥ - ١٩٨٠) والبير كامو (١٩١٣ - ١٩٦٠) وهو تيار لا ينبع من الدين ولكن ينبع من الدنيا .. ولم أعد أذكر الآن أيهما سبق الآخر : جهود عبدالرحمن بدوى أم جهود « الكاتب المصرى » فلنقل إذن انهما تعاصرا ولكن المؤكد أن هذه الجهود كانت سابقة لعودة محمد القصاص من باريس في ١٩٤٨ وفي هذه الفترة عينها شرع رمسيس يونان في ترجمة مسرحية « كاليجولا » لالبير كامو (١٩٤٥) إلى العربية .

غير أنه من المؤكد أيضا أن محمد القصاص وجد طريقه إلى الوجودية ، ولا سيما إلى الأدب الوجودى قبل عبدالرحمن بدوى وقبل « الكاتب المصرى » جميعا فقد كان سارتر غير معروف في مصر أو العالم العربى قبل الحرب العالمية الثانية لأنه لم يكن معروفا في فرنسا نفسها إلا على نطاق محدود قبل الحرب العالمية الثانية .

كان مدرسا بليسيه باستير وصدر له كتاب فلسفى عن « الخيال » (١٩٣٦) ورواية « الثغيان » (١٩٣٨) ومجموعة قصص اسمها « الجدار » (١٩٣٩) واستدعى للخدمة العسكرية في ١٩٣٩ ووقع أسيرا في أيدي الألمان في يونيو ١٩٤٠ ثم أفرج عنه في ١٩٤١ لتدهور صحته في ١٩٤١ بعد محاولات للهرب من الأسر ولم ينشر سارتر كتابه العمدة في الوجودية وهو « الوجود والعدم » إلا في ١٩٤٣ وهو يكتب مسرحية « الذباب » التى مثلت في باريس في ظلال الاحتلال الالماني رغم مضمونها الثورى لأن الألمان لم يروا فيها إلا مسرحية فلسفية تناقش قضية الجبر والاختيار ولكنهم اوقفوا عرضها بعد ثمانية عشر شهرا قبيل انسحابهم من باريس بعد أن نههم البعض إلى مضمونها السياسى .

كان محمد القصاص في باريس حين صدر « الوجود والعدم » ورواية « دروب الحرية » صدر منها جزءان أثناء الحرب هما « سن الرشد » و « وقف التنفيذ » وحين صدرت مسرحية « جلسة سرية » إلى جانب عرض مسرحية « الذباب » كان يتنفس ملء رئتيه في ذلك المناخ الفكرى والأدبى الذى أشاعه ظهور المدرسة الوجودية الفرنسية التى جددت الدعوة إلى الحرية وإلى مسئولية الإنسان عن نفسه وعن الإنسانية كلها بلغة جديدة وعلى اسس جديدة .

أما في مصر فقد كنا شبه معزولين عن الثقافة الفرنسية في فرنسا المحتلة ولا نعرف عنها إلا اشتاتا كانت نجينا في الصحف والمجلات الإنجليزية التى كانت تتسرب إليها أنباء فرنسا المحتلة السياسية والثقافية عن طريق حكومة فيشى المتمتعة بدرجة من الحكم الذاتى .. فإذا كان بيننا في مصر من المتفلسفين من كان يعرف شيئا عن الوجودية فقد كانت روافدها تأتيه من كيركجارد الدنماركى ومن هايديجر الالماني .

ولست أشك في أن حكومة دييجول في المنفى كانت قناة هامة تنقل إلينا في سنوات الحرب فكر المقاومة وأدب المقاومة وأخبار المقاومة في فرنسا المحتلة وفي فرنسا الحرة وفي فرنسا فيشي ولكنها كانت كما ذكرت اشتاتا بغير سمت واضح .. وعلى كل فليس من رأى كمن سمع بمعنى أن محمد القصاص كان من القلة القليلة من المثقفين المصريين الذين اتيح لهم يومئذ أن يعرفوا الوجودية الفرنسية معرفة مباشرة بسبب إقامتهم أيام الحرب في باريس وقد أصبح سارتر ومثله البير كامو من الحقائق الهامة في الفكر الفرنسى منذ أن صدر كتابه العمدة « الوجود والعدم » اثناء الحرب العالمية الثانية .

وما إن انتهت الحرب العالمية الثانية وتحرت فرنسا في ١٩٤٥ حتى حدث ذلك الانفجار الوجودى فى العالم كله وأصبح سارتر وكامو ملكا مشاعا لنا جميعا وفى هذا العام أصدر مجلته الشهيرة « العصر الحديث » وفى ١٩٤٦ أصدر سارتر موجزه الصغير « الوجودية فلسفة إنسانية » وهو بمثابة كتاب فى ألف باء الوجودية .. ومسرحيته « موتى بلا قبور » ومسرحيته « المومس الحفية » وكتابه عن « ديكارت » وفى ١٩٤٧ أصدر الجزء الأول من كتابه « مواقف » وفى ١٩٤٨ أصدر مسرحيته « الأيدى القذرة » والجزء الثانى من كتابه « مواقف » « ماهو الأدب » وفى ١٩٤٩ أصدر الجزء الثالث من روايته « دروب الحرية » « الموت فى النفس » والجزء الثالث من كتابه « مواقف » وهذه هى الفترة التى عاد فيها محمد القصاص إلى مصر .. وهنا يحسن أن نتوقف عن الكلام عن هجرة الفكر الوجودى إلى مصر .. فحتى ١٩٤٩ كان المفاعل الأول للفكر الوجودى بين المثقفين المصريين استاذا كبيرا هو عبدالرحمن بدوى الذى كانت له مدرسة متميزة بين تلامذته فى كلية الآداب بجامعة القاهرة ولا سيما بين دارسى الفلسفة .. وكان أهم مريديه فى تلك الفترة أنيس منصور ومحمود العالم اللذين تشربا الفلسفة الوجودية تشربا كاملا .

وكان أنيس منصور صريحا فى وجوديته أما محمود العالم فقد كان حائرا بين الوجودية والماركسية وأنا اذكر تلك الأيام بوضوح شديد فقد كنت من أعداء الفلسفة الوجودية لأننى كنت أعدها انحرافا مثاليا فى الفكر الفلسفى يستخدم لغة اليسار وثورية اليسار لينسف الواقعية التاريخية والمادية الجدلية ويفصل الفرد عن مجتمعه وكنت أزجر محمود العالم أحيانا لينفض عنه تأثير استاذة الكبير عبدالرحمن بدوى .. وقد انتهى كل منهما إلى موقعه الفكرى الذى يحتله الآن بعد مكابدات شاقة مع النفس ومع الغير عبر عشرات السنين .

كل ذلك قبل أن يظهر محمد القصاص فى الأفق فأى جديد جاء به القصاص ؟

لم يكن عبدالرحمن بدوى يتحدث لتلاميذه عن الأدب الوجودى وإنما كان يتحدث إليهم عن الفلسفة الوجودية أما محمد القصاص فقد كانت أكثر دروسه وكتاباتة عن الوجودية الأدبية .

أما الوجودية الفلسفية فلن أتوقف عندها طويلا وقد تعرضت لها من قبل فى كلامى عن

كيركجارد في كتابي « دراسات اوروبية » وهي في كلمات تبدأ بافتراض أن « الوجود يسبق الماهية » أي أن الانسان مثلاً موجود قبل أن توجد خصائصه الجوهرية فهي تنفي مقولة ديكارت الأساسية بأن الفكر إثبات للوجود وبالتالي سابق عليه في قول ديكارت المشهور : « أنا أفكر ، إذن أنا موجود » وتمتد النظرية الوجودية عند هايديجر وسارتر إلى القول بأن كل مدركاتنا عن الكون أو العالم الخارجى ليست يقينية ولكنها احتمالية والإدراك الوحيد اليقيني في هذا العالم هو إدراك الإنسان لوجوده ولنفسه وهذا ذاته إدراك فردى ذاتى بحث .. ومادام الوجود سابقاً على الماهية فهذا يجعل الإنسان مسئولاً مسئولية تامة عن ماهيته وعن خصائصه وعن مصيره .. وهذا قمة الاختيار الحر .. فماهية الإنسان إذن هي الحرية وليست الفكر كما يقول ديكارت أو النطق « أى العقل » كما يقول أرسطو في تعريفه للإنسان بأنه « حيوان ناطق » « أى عاقل » .

ويخرج من كل ذلك « التزام » الإنسان بأن يختار لنفسه وأن يحدد مصيره وما فيه خيره بصفة عامة .. ولكن هذا الالتزام بالاختيار الذى يبدو أو يبدأ اختياراً فردياً بحثاً هو في واقع الأمر التزام بالاختيار للآخرين بل للإنسانية جمعاء لأنها تتشابه مع الفرد في الوجود .. ما يريده الفرد ماهية لنفسه يؤثر في ماهية المجتمع بل وفي مصير الإنسانية جمعاء .. ومن هنا تتجلى أهمية مسئولية الإنسان عن نفسه لأنها في واقع الأمر مسئولية عن الإنسانية جمعاء .

الحياة الإنسانية مأساة وهذه المأساة تبدأ في الوجودية الدينية « كيركجارد ، كارل ياسبرز ، كارل بارت ، جابريل مارسيل » باغتراب الإنسان عن الله أو كما نقول نحن في التراث الدينى بسقوط الإنسان عن براءته الأول وطرده من الجنة نتيجة للعصيان الأولى فهو على الأرض وحيد يولد وحده ويموت وحده وحياته بين نقطة الميلاد ونقطة الموت هي حياة المغترب ولذا فمسمعه الدائم هو أن يبحث عن خلاص نفسه بنفسه « أى العودة إلى احضان الله » .

أما في وجودية هايديجر وسارتر وكأمو فالإنسان يوجد لقيطا في الكون بلا سند ولا معين ولا من يتولى أمره ولذا فهو مسئول مسئولية كاملة عن نفسه وعن الإنسانية .. ولذا فإن عليه أن يشكل ماهيته وماهية الآخرين .. وفي الحالين نجد أن هذه المسئولية الرهيبة مسئولية الاختيار تجعل حياة الإنسان يسودها القلق والشعور بالهجران واليأس .. الهجران ؟ ولماذا الهجران ؟ لأن الإنسان يجد نفسه وحيداً في العالم بلا دعامة يتوكأ عليها وبلا مشجب يعلق عليه أخطائه وسوء اختياره كقولهم ان هذه جبلة الإنسان أو ان هذه طبيعة الأشياء ، أو ان الإنسان خير بالطبع أو شرير بالطبع أو اننا مُسَيَّرُونَ لا مُخَيَّرُونَ .. لا جبر إلا في عالم الجماد وفي مملكة الحيوان .

أما دنيا الإنسان فهي قائمة على الاختيار الحر وعلى حرية الاختيار .. الإنسان يخلق نفسه بنفسه والإنسان سيد مصيره فالمشكلة الأولى المطروحة في الفلسفة الوجودية هي مشكلة الجبر والاختيار . وسارتر فيلسوفاً وأديباً منحازاً لمبدأ الاختيار .. والاختيار مرادف للحرية .

فكيف عبّر سارتر عن هذا في أدبه ؟ فلنأخذ نموذجاً للأدب الوجودي في مسرحية « الذباب » التي عرضت في باريس عام ١٩٤٣ وترجمها محمد القصاص في الخمسينات وقدمها مسرحنا القومي في أوائل الستينات باسم « الندم » .

الأسطورة يونانية قديمة كان أهم من عالجها اسخيلوس في ثلاثية أوريسيت « اجا ميمون » و « حاملات القرايين » و « الصافحات » : بطل اليونان اجاميمون ملك أرجوس يعود منتصراً من طروادة إلى حاضرة ملكه بعد غيبة عشر سنوات كانت فيها زوجته كليتمنسترا قد اتخذت ايجيست عشيقاً لها .. واجلسته على عرش زوجها ونفت ولدها الصبي أوريسيت ليخلو لها الجو واذلت بنتها الصبية اليكترا وعاملتها معاملة الاماء في القصر الملكي .

بعد عشر سنوات يعود اجاميمون إلى قصره الملكي فتدبجه كليتمنسترا وايجيست في الحمام ويوحى الإله أبولو إلى الفتى أوريسيت أن يعود إلى وطنه لينتقم لأبيه .. ويلتقى أوريسيت باخته اليكترا عند مشارف المدينة وهي تصب القرايين على قبر أبيها لتسكن روحه ويعرف عليها ويعرف منها خبر الجريمة النكراء .. ويقود أبولو خطاه إلى القصر الملكي ليدبح ايجيست وكليتمنسترا ولكنه يقتل أمه يصبح رجلاً ملوثاً ملعوناً تنهشه الزبانية أو ربات الانتقام ويستجير بالآلهة أن تنقذه من هذا العذاب فتقام له محاكمة يجريها اثنا عشر من شيوخ اثينا ، ويرافع عنه أبولو قائلاً انه هو الذي قاد خطاه من أطراف الأرض ليثأر لأبيه .. ومع ذلك فقضاته لا يجدون سيلاً إلى الحكم عليه : فسته منهم في جانب التبرئة وستة منهم في جانب الإدانة .. وحين تعجز عدالة الأرض عن الحكم تأتى الربة اثينا بنت عقل زيوس كبير الآلهة وهي تمثل اللطف الإلهي وتضع صوتها في جانب التبرئة وهكذا تنصرف الزبانية عن أوريسيت وينجو من العذاب بالتدخل الإلهي كما سبق إلى الجريمة بالتدخل الإلهي .

وذباب سارتر هو زبانية اسخيلوس ولكن سارتر في معالجته لمأساة أوريسيت يجعل أوريسيت مختاراً في ارتكاب جريمته لا يحركه الله أو الشيطان لقتل أمه ، مختاراً في التكفير عن جريمته لا ينتظر رحمة من السماء لترفع عنه وزره بل ومختاراً في أن يحمل وحده غضب الزبانية على أهل مدينته لسكوتهم على اغتيال مليكهم العظيم بيد زوجته العاهرة وعشيقها فهو يرحل عن المدينة ومن ورائه الزبانية « الذباب » تنهشه بدلاً من أن تنهش أهل المدينة وبذلك يترك أهل مدينته آمنين .

كان سارتر يشتغل بالمقاومة السرية أثناء الحرب العالمية الثانية .. ولما اكتشفت سلطات الاحتلال الألماني أن مسرحية « الذباب » كانت مسرحية سياسية تدعو لحمل السلاح لمقاومة الألمان أوقفوا عرض المسرحية وقد فهم الناس من رموز المسرحية أن هتلر كان ايجيست المغتصب وأن حكومة فيشي « الماريشال بيتان والفاشيست الفرنسيين الذين استسلموا للغزو الألماني منذ الانهيار الكبير في ١٩٤٠ » تمثلهم كليتمنسترا ، وإن فرنسنتا - أرجوس بحاجة إلى بطل من ابنائها يظهر

ليجهز على المغتصب واعوانه من الخونة ويحمل وحده القصاص عن شعبه ، يظهر بمحض اختياره متحملا مسئوليته في حرية تامة دون أن يسمع نداءات من الله أو يرى اشارات من السماء كما كان يُقال عن جان دارك عنذراء اورليان في القرون الغابرة .

لقد كانت حكومة فيشي تعلم الفرنسيين أن الالمان هزموهم بسبب كثرة معاصيهم وأن التوبة من المعاصي هي سبيلهم إلى تحرير فرنسا وتحرير انفسهم وإذا بسارتر يعلم الفرنسيين أن السبيل إلى تحرير فرنسا هو الكفاح الوطنى المسلح بالإرادة الحرة ودون إعتداد على أحد ولو ألقى بأصحابه في أيدي الزبانية .

وهذا ماكان محمد القصاص يعلمه لتلاميذه ولجمهور المسرح حين ترجم لهم « الذباب » لسارتر ترجمة غاية في القوة والإحكام وجمال العبارة وحين شرح لهم في مقدماته ومحاضراته مفهوم الحرية في الفلسفة الوجودية وفي الأدب الوجودى وهو الإلتزام بالإختيار الحر بتحرير بنى الإنسان من الجبن والزيف والطغيان .

الباب الثالث

الشعر
والشعراء

صلاح عبد الصبور وغرام الملكات

كتبت كثيرا عن الشاعر صلاح عبد الصبور ، ومع ذلك ففي كل مرة كتبت عنه كنت أحس احساسا واضحا بأنه لا يزال لدى المزيد ، واني لاشك عائد إليه المرة بعد المرة . كتبت عن ديوانه الأول « أقول لكم » ثم عن ديوانه « أحلام الفارس القديم » ، وأخيرا عن ديوانه « شجر الليل » . أما عن شيعره المسرحي فلا أظن أني كتبت شيئا إلا عن « الأميرة تنتظر » ، وقد كان ينبغي أن أكتب عن « مأساة الحلاج » وعن « ليلي والمجنون » وعن « مسافر ليل » ، وعن آخر مسرحياته « بعد أن يموت الملك » التي صدرت في فبراير ١٩٧٣ عن دار الآداب البيروتية ، ولكنها صدرت في زمن الأقلام المكسورة فلم يحتفل بها ناقد ذو بال . كذلك كان ينبغي أن أكتب عن آخر ديوان من دواوينه وهو « الإبحار في الذاكرة » ، ولكنه صدر بعد أن زهدت في النقد الأدبي لكثرة الدخلاء .

واليوم أكتب عن مسرحية « بعد أن يموت الملك » ، هذه التي يصفها صلاح عبد الصبور بأنها « ملهاة مأساوية » . ليس فقط لأنها آخر أعماله الهامة ، ولكن لأن لها دلالات خاصة تفسر لنا ماجرى في حياة صلاح عبد الصبور من تحولات باعدت بينه وبين الإنتاج الأدبي في السنوات الأخيرة من حياته .

والملك الذى يحدثنا عنه صلاح عبدالصبور هو « آخر ملك مات منذ ثمانية أعوام وخمسة أشهر » ، أى قبل إنشاء المسرحية أو صدورها بأعوام قليلة ، ولذا كان من السهل علينا أن نستنتج عن أى الملوك يتحدث . ولو أنه حدد تاريخ وفاة الملك فى الخامس من يونيو ١٩٦٧ لأعانا نهائيا على تحديد هوية هذا الملك ، ولأثار فى الوقت نفسه لغطا كثيرا فى القاهرة وفى غير القاهرة من غواصم العالم العربى ، أما الملكة فهى طبعاً مصر .

ومع ذلك فصلاح عبدالصبور لا يتركنا فى ظلام تام بل يحاول أن يساعدنا على التخمين برموزه الشفافة ، فيقول لنا « ان اسمه على الأزمان المختلفة كان أنوبيس الأول (أى إله المقابر) ، وجورجياس التاسع (أى ملك السوفسطائيين) ، وابن طولون الثالث (أى زعيم المماليك) ، ولويس الرابع والثلاثون (أى : أنا الدولة) ، وعبدالرحمن الخامس (أى عبدالرحمن الداخل صقر قریش ومؤسس دولة الأندلس أو عبدالرحمن الغافق الذى هزمه شارل مارتيل) .

كل هذه كانت صفاته وعلاماته ، وإن كنت شخصيا أظن من قول صلاح عبدالصبور أن هذا الملك (ظل يحكم المدينة عشرة أعوام) أنه كان يؤرخ حكمه الفعلى بين ١٩٥٧ و ١٩٦٧ ، أى أن سيادته الفعلية لم تبدأ إلا بانتصاره فى معركة تأمين قناة السويس وانسحاب الحملة الانجليزية فى ديسمبر ١٩٥٦ ، ولم تدم هذه السيادة بأى معنى حقيقى إلا عشر سنوات أى حتى قعقة الهزيمة فى حرب يونيو ١٩٦٧ .

ولكى يجلو لنا صلاح عبد الصبور مراده بوضوح فنفهم أنه يحدثنا عن ملك فى مصر وليس فى أى بلد آخر ، نراه يقول فى فاتحة الفصل الثانى بعد موت الملك : « كان من عادة أهل هذه المدينة أن يلبسوا الميت أثوابه ، ويمددوه على فراشه الوثير أو الفقير اربعين يوما كاملة يطوف فيها أصحابه وأحبائه حوله ، ويناشدونه بأرخم العبارات وأكثرها لطفا ورقة أن يستجمع قواه الخائرة ، ويطرد من جسده « عصفور الموت الأسود » وهم يعرضون عليه عندئذ كل ما كان يحب فى حياته من طعام وشراب ، وثياب ورياش ، وهو ومتع .. فهم أحيانا يعرضون عليه وجبته المفضلة أو خمرته أو أفيونه ، أو سرج حصانه أو ملابس امرأته ، لعل هناك أمنية مازالت فى نفسه ، يعينه الطمع فى الاستحواذ عليها مرة ثانية على أن يستجمع قوته ، ويطرد الطائر » .

هذه صورة الفرعون المخطط ، أو على الأقل وصف لطقوس الدفن وشعائره عند ملوك مصر القديمة ونبلائها : خوان الميت من طعام وشراب عندما تعود إليه الروح يوم القيامة ، وحليه وجواهره وفاخر متاعه وكل مأوى الآلهة والكهنة والأتباع من صلوات عليه وأدعية له وتعاويز ترد عنه وحوش الآخرة أو السقوط فى بحيرة النار والكبريت . وقد بقيت من هذه الطقوس بقايا مثل جناز الأربعين ، الذى احسب أن المصريين تفردوا به بين أمم الأرض .

ولمزيد من تثبيت هذه الصورة ، صورة الفرعون ، فى أذهاننا يقول صلاح عبد الصبور ان هذا الملك حكم المدينة عشر سنوات فى الظاهر فقط ، أما فى حقيقة الأمر فقد أثبت مؤرخ القصر « أن المملكة لم تعرف طوال تاريخها ملكا غيره » رغم أنه كان يحمل اسما مختلفا فى كل عصر من العصور . وهذا ترديد للمعنى الشائع بين المثقفين المصريين وهو أن حاكم مصر يتخذ دائما صورة الفرعون ما أن يعتلى عرش البلاد ، سواء أ جاء من طيبة أم جاء من قولة ، من بنى مر أم من ميت أبو الكوم .

فماذا قال صلاح عبد الصبور فى مسرحيته « بعد أن يموت الملك » ؟

هو يرسم لنا صورة ملك طاغية جبار كل من حوله عبيد أذلاء لا يحسنون شيئا غير تملق الجالس على العرش . فهناك الوزير والقاضى والمؤرخ والبهلول (المهرج) والخياط الملكى ، فهم جميعا مقهورون وهم جميعا يتبارون لاسترضاء مولاهم . والملك يهيم على رعاياه بقارس الكلام ويتلذذ برؤية انسحاقهم أمامه بالقول والفعل إلى حد قلب الحقائق والاتيان بفرائب الأمور . حتى الشاعر ينسحق أمامه ويخضع بذليل الكلام حتى تشد الملكة على فؤاده فيعرف طريقه إلى الشجاعة والتحدى .

فالملك مثلا يزجر شاعره لأن قريحته نضبت فلم يعد يجدد فى شعر الشبق والشهوة الذى يلقيه الملك لمخضياته . وها هو ذا الملك لا يجد مايقوله لمخضيته إلا أن يكرر :

« كالكأس المقلوبة يتدور صدرك ..

فخذاك عمودان يقودان إلى النبع المكنون

المستغرق فى سباحات تأمل ذاته

فى باطن مرآته » .

ولا تجد المخضية ماتقوله لمولاها إلا أن تكرر :

« مولاي

فلنتسلل كإله الغابات السحرية

تتقدمك القوس المرفهة الفضية

ولتهبط بين شجيرات الورد الملتفة

ولتنزل ضيفا فى أرض الظل القمرء

أرض ساكنة دوما ، غائمة بنشار الأنداء

حتى تصل إلى النبع المكنون :

أنفذ قوسك فى صفحة مرآته

واشغله عن سباحات تأمل ذاته .

أو أن تكرر :

مولاي :

ارسل انفاسك في جلدي كالريح المرحه
لتهز ثماري ، وتكومها ناضجة مفتحة بين يديك .
ضع تحت ثيابي شمس الظهر بكفيك .
يتخلع جسمي عندئذ ، يترشف هذا الوهج المترف .
وينام قريبا ممتنا بالفرحة .
كالخقل النائم اعياء في حمرة أصال الصيف .

لقد سئم الملك سماع هذه الكلمات المعادة .

نفس الكلمات الباردة الملساء ، قلناها أمس وأمس الأمس . وهو غاضب على الشاعر لأنه لا يأتي بجديد . فهو يطعمه ويسقيه الخمر عسى أن يطفح جوفه بالشعر ومع ذلك فالشاعر قد أصابه القحط . انه لم يستخدمه ليمدحه بل ليكون نديم المسامع الملكية : « أنا لا يعني أن تمدحني كلمات تذهب في الريح : تمدحني أفعالي .. يمدحني التاريخ . لن أتسلل في أرض التاريخ كشحاذ يلتف بأسمال مهترئة وعليها بقع من سئء شعرك » .

ويحتج الشاعر بأنه لقن المحظية الثانية كلاما جديدا جميلا في الغرام ولكنها نسيتها . ويعاقب الملك المحظية الثانية بتزويجها من البهلول ، وهو المهرج القزم الأحذب ، فيزوجها القاضي بأمر الملك لحظة بقوله : « كونا زوجين » ، ثم يطلقهما بأمر الملك بعد لحظة بقوله : « كونا منفصلين » ، مجرد أن الملك لم يعجبه التكوين التشكيلي المتنافر بين هذا القزم الأحذب وهذه الغانية الجميلة الفرعاء . ففي هذا البلاط الغريب لا مجال للكلام عن العقل أو العدل ، إنما هي مجرد الارادة الملكية أو فلنقل النزوة الملكية .

ومثل هذا يحدث عندما يأذن الملك في دخول « الخياط » الملكي . فالخياط يدخل لاهثا ليبلغ الملك أنه ظفر لمولاه بثوب من الخمل الأبيض ، جاءه من صهره خياط « أمير بلاد المغرب » لم تقع العين على نظيره ولم يقع اللمس على أنعم منه . ووصف هذا الثوب لا يوحى بأنه ثوب وإنما يوحى بأنه نظام الحكم الذي كان « الترزي » الملكي أو الجمهوري يُفصّله على سمت الحاكم تفصيلا أو لعله يوحى بأنه كان مشروع روجرز .

ولم تكن هناك إلا مشكلة بسيطة .. وهي أن لون الدولة الرسمي كان « الأزرق » أما هذا الخمل فايض اللون وكأن في اختيار اللون الأبيض نوعا من العودة إلى الماضي . وحين يستشار مؤرخ

القصر فى الأمر يفتى بأنه لا بأس من العودة إلى اللون « الأبيض » لأن « الأبيض » كان شعار الدولة أو فلنقل شعار (الثورة البيضاء) فى العامين الأول والثانى . كان شعار الدولة يومئذ :

إلبس ثوبا أبيض

يغد وقلبك أبيض .

كنا عندئذ ندعو للنسيان الأبيض

ولطرح الماضى فى الأكفان البيضاء

ومواجهة الأيام القادمة بفكر أبيض .

يقول المؤرخ « لم يقدر بعض العامة أن يرتفعوا للحظات التاريخية » ، وكذلك بعض المثقفين .

« فدعونا للحقد على الماضى ، لاحقدا أسود بل « حقدا بنيا » لأن الماضى كان أهون من أن يملأ قلبا بالحقد الأسود »

ثم ان البنى لون النازى :

كان شعار الدولة فى ذلك العهد :

البس ثوبا بنيا

تصبح رجلا وطنيا

وهذه على الأرجح كانت فترة الصدام مع الإخوان والشيوعيين التى خامرها شئ من العنف . بعد ذلك خلق مجد جلالته فى السموات الزرقاء فغدا شعار الدولة :

البس ثوبا أزرق

تغدو أقرب للمطلق .

وهكذا قبل الملك أن تعود المملكة إلى الزى الأبيض . ولكن المفاجأة كانت أنه أمر بقطع لسان الخياط الملكى حتى لا يثرثر فى الحانات بأنه غير شعار الدولة أو استهوى عقل الملك . (واقرب شئ نعرفه فى عالمنا لقطع اللسان هو منع الصحفى أو الكاتب أو المفكر أو الايديولوجى من الكتابة أو الكلام) .

ويأوى الملك إلى جناح الملكة فى القصر الملكى ، فيجدها تنهه طفلها بعذب الكلام ، ويشاركها الملك لعبتها السرية هذه . ويتجادلان طويلا حول تربية هذا الأمير الصغير : هى تريده أن يكون حين يكبر ملكا محبوبا وهو يريده ملكا مرهوبا . تقول الملكة : بل سيكون مليكا محبوبا ورحيما » ، فيجيب الملك :

« تعنين يكون ضعيفا مهزوما

لعبة حاشيته

سخرية رعاياه وعبيده

اسما يتدل في الخانات مع الخمر .

يلقى في الطرقات مع الفضلات

يشتمل به جمر الارجيلات

هدفا يتلقى تعليقات الدهماء الساخرة الوقحة

الكاشفة لسوء القصد

لا .. سيكون لها في صورة بشري » .

ثم نكتشف بعد حين أن ولي العهد هذا طفل وهمي ، نسجه خيال الملكة لشدة تحرقها للإنجاب وسايرها فيه الملك العاجز عن الإنجاب سايرها غالبا ببيان ٣٠ مارس وهما يسترسلان في هذا الحلم عن وعي كامل بأنه حلم . ولكن الملكة بغريزة الأمومة تنشب بهذا الحلم وتريد أن تحولها إلى حقيقة . وكيف يكون ذلك والملك عقيم غير قادر على الإنجاب ، أو كيف وهناك شيء في كيمياء الملك والملكة يمنعهما من الإنجاب معا .

وتطلب الملكة من الملك أن يأذن لها في أن تعرف رجلا غيره تحمل منه طفلها الملكى ، فأمومتها لم تعد تحتل كل هذا الحرمان . ويستنكر الملك هذه الرغبة في بادىء الأمر ويهددها بأنه سيقتل هذا المجترى على فراشه ، ولكنها تؤكد له أن ذلك لن يغيض من حبها له بل سيقويه أضعافا مضاعفة . « أتأمل الأمر » ، هكذا يجيب الملك .

وتكون هذه بداية النهاية . يدرك الملك من اجترأ الملكة عليه بكل هذا الوضوح أن سيادته قد انتهت ، بل أن دوره قد انتهى ، وهذا مرادف للموت عند صلاح عبدالصبور : يأتيه « طير الموت الأسود » ، فيستدعى وجوه الدولة ليحتضروا بين أيديهم :

قضى الأمر

لكنى أتوسل لله وللشيطان

أن يتمدد في جسدى بهدوء

آه .. نام الطائر في قلبى

فدعوه ، لا يزعجه أحد منكم

حتى لا يخفق بجناحيه ، يخض دماي

شكراً للموت .

لذ خلصنى من وطأة أعبائى .

وبعد أن يموت الملك يعرضون جثمانه في القصر الملكي في أبهى حُلّة أربعين يوما ، ويعرضون على الجثمان كل ما لديهم من قرايين ، تماما كما كانوا يفعلون مع الملك أيام حياته ، عسى أن تعود إليه الروح . ولكن هيهات لميت أن يعود إلى الحياة .

وُحِّلَ للوزير والمؤرخ وللقاضى أنهم سمعوا جثمان الملك يردد في تأن مكتوم عبارة واحدة هى : « أبغى الملكة جنبى » وحين سألوه : « ميتة أم حية » ، لم يزد كلمة واحدة . فتقرر هذه الحاشية أن تقدم الملكة قربانا لهذا الملك الجبار ، وأن يمددوها إلى جواره ميتة أو حية حتى ولو هبت على جثمانه ريح العفن . فهى حبيبته التى كان يحيا بأنفاسها منذ أن رآها تستحم فى النهر مثل افروديت فى مياهها القبرصية ، وعرف أن مهرها الملكة ، فأخذ القصر الملكى بالسيف وألبسها التاج وسيدها على العالمين .. هكذا كان حب الملك للملكة ، أو لعله حبه لنفسه ، أن روحه لم تكن لتستقر فى ديار الأبدية حتى تتبعه الملكة فى دار الموتى .

وبحثوا عن الملكة فى كل مكان فلم يجدوا لها أثرا . فما أن مات الملك حتى انطلقت الملكة من القصر الملكى باحثة عن حلم حياتها ، وهو الطفل ، قرة عين الأمهات ، وكان « الشاعر » يطوى فى قلبه حبا قديما للملكة قبل أن يستأثر بها الملك ويأخذها بالسيف كما أخذ القصر الملكى بالسيف . فلما مات الملك جهر لها بهذا الحب الدفين وبادلته الملكة حبا بحب . وعاشا معا فى كوخ مهجور فى حوضن النهر . وبعث رجال البلاط « الجلاد » وراءهما ليعود بالملكة وليفتك « بالشاعر » . ولكن « الشاعر » استطاع بمزماره الضعيف أن ينزع من « الجلاد » سيفه ويصرعه به .

وأنجبت الملكة من « الشاعر » الأمير الصغير الذى شب فى أحضان الطبيعة يتنفس براءتها الأولى . وحين بلغ مبلغ الرشد خرج إلى المدينة ليسترد عرشه الضائع ، أو فلنقل ليبدأ تجربة جديدة فى الحكم قوامها الحرية والعدل والاخاء الإنسانى بدلا من الطغيان والظلم واسترقاق الإنسان للإنسان ، وهو النمط الذى درجت عليه البلاد آلاف السنين . باختصار خرج لىبنى « المدينة الفاضلة » وهكذا تحقق للملكة « وعد الأقدار لها بأن تحمل بذرة المستقبل » بعد موت الملك الطاغية ، وبعد أن أصبح « الشاعر » حبيب الملكة وفارسها .

والواقع أن مسرحية صلاح عبدالصبور لا تنتهى بهذه النهاية السعيدة بل تنتهى بلحظة تعلق ، هى لحظة انتظار الحاشية لعودة « الجلاد » الذى لن يعود بعد موت الملك الطاغية : وهنا يحتكم صلاح عبدالصبور إلى الجمهور ليختار نهاية المسرحية بعد أن يموت الملك ، وي طرح علينا ثلاثة حلول :

الحل الأول : هو « الشكوى إلى القدر » .

والحل الثانى : هو « الانتظار » ، أى انتظار ظهور المخلص .

والحل الثالث : هو حل « التصدى للموقف » الملكة حامل بما يبشر بإنفراج الأزمة . وهذا له ما يوازيه في موقفى مصر السياسى والعسكرى بعد هزيمة ١٩٦٧ ، لو تصورنا أن الملكة هى مصر وأن الملك هو عبد الناصر ، أو ربما بعد موت عبدالناصر الرسمى فى ١٩٧٠ .

الحل الأول وهو « الشكوى إلى القدر » نجم عنه عند صلاح عبدالصبور أن رجال بلاط الملك عادوا عنوة بالملكة حية ومددوها إلى جوار جثة الملك التى دب فيها العفن ، وانتظروا عبثا أن يصحو الملك من رقدته ، فلما يتسوا دفنوها معا تحت التراب . وهنا جن جنون الشاعر فنزل هو أيضا إلى العالم السفلى باحثا عن قضاة الأقدار ليقيم لهم مظلمته . وفى محكمة الأقدار واجه نفس الجماعة التى كانت تحكم على الأرض فى معية الملك : الوزير ، والقاضى ، والمؤرخ ، أو ربما واجه أشباحهم .

وطالب الشاعر باسترداد الملكة من الملك الميت بحجة ما بينهما من حب متبادل وما فى أحشائها من نطقته ، فرد عليه الملك بحقه فى استبقاء الملكة بحجة أنه يملك عليها حق الرقبة منذ أخذها بالسيف من احضان النهر . ويحل قضاة الأقدار هذا الاشكال بأن يحكموا بتمزيق الملكة إلى نصفين : النصف الأعلى من نصيب الملك والنصف الأسفل من نصيب « الشاعر » ، تماما كما فى حكاية الطفل الحائر بين امرأتين أمام سليمان الحكيم ، أو كما فى « دائرة الطباشير القوقازية » لبريخت ، وهكذا يتنازل « الشاعر » عن حقه فى الملكة لإنقاذ محبوبته .

هذا الحل الأول ، « الاحتكام إلى قضاة الأقدار » مرادف كما يقول صلاح عبدالصبور ، لما يسمونه « التسوية بين الأطراف المتنازعة » ، أو « قسمة البلد إلى بلدين » ، أو فلنقل مرادف لمشروع روجرز أو للحل السلمى أو لكاتب ديفيد إذا كان الكلام عن نكسة ١٩٦٧ أو للمصالحة بين المتناقضات إذا كان الكلام عن نكسة ثورة ١٩٥٢ . وهذا فى رأى صلاح عبدالصبور « حل يخسر فيه صاحب الحق حقه » .

أما الحل الثانى فهو « الانتظار » ، أى انتظار ظهور المخلص . وفى هذا الحل يقتل « الشاعر » « الجلاذ » . ينتظر الشاعر والملكة مولد الطفل وينتظران حتى يشب ويعلمانه « الحكمة والشعر مع قليل من اللعب بالسيف » حتى يتم عشرين عاما ، وعندئذ يدلونه على ميراثه ويدخل القصر الملكى فيجده خرابا يبابا كل شىء فيه نخره السوس وكسته العناكب وسقطت أستاره . وحين يقول الفتى بعزم الشباب : « سأزيل بقايا الماضى وأعيد بناء القصر » ، يأتيه جواب الوزير العجوز : « لن تقدر يا ولدى .. لن تقدر ، إننا محبسون بهذه الغرفة ، فقد احتل أمير البر الغربى باقى غرف القصر » . ومن هذا نفهم أن صلاح عبدالصبور يرفض فلسفة انتظار ظهور المخلص جيلا كاملا فى ظل الاحتلال الاجنبى .

أما الحل الثالث الذى يبدو أن صلاح عبدالصبور كان منحازا إليه فهو أن الملكة و « الشاعر » لا ينتظران عشرين عاما حتى ينهض المخلص لاسترداد ميراثه ، بل يتقدمان على الفور لطرد هذه الحاشية الفاسدة من القصر بل ومن المدينة (الوزير والقاضى والمؤرخ) ، ويشيعان الملك المتوفى إلى قبره ويشيعان وراءه بلاطه الفاسد ، كل ذلك بقوة سيف الشاعر الذى يعرف كيف يضرب كما يعرف كيف يغنى . وحين يصبح الشاعر درع الملكة العظيمة وفارسها فهذه سوف تكون أروع مدرسة يتربى فيها « طفل النهر الخالد » . فالشاعر هو « الناسج أحلام المستقبل ، المتغنى بالصباح الأجل » .

كل هذه الرموز الشفافة تدل على مدى الجدية التى كان صلاح عبدالصبور يتناول بها محنة الوطن بعد ١٩٦٧ . وهو يحاول هنا أن يؤصلها فى عقم البلاد ويؤصل عقم البلاد فى طغيان حكامها . وهو موضوع قديم عند صلاح عبدالصبور نجده يعود إليه مرارا وتكرارا فى « الأميرة تنتظر » وفى « ليلي والمجنون » الطغيان يورث العقم .

ويبدو أن بعض الجهات قد فهمت أن صلاح عبدالصبور كان فى الحل الثالث .. وهو تنظيف القصر من حاشية الطاغية .. يكتب عن ١٥ مايو ، فتاريخ نشر « بعد أن يموت الملك » هو تاريخ المصالحة الغريبة بين صلاح عبدالصبور ونظام الرئيس السادات . أقول الغريبة لأنها تعاصرت مع مخاصمة نظام الرئيس السادات لأكثر من مائة من الكتاب من نظراء صلاح عبدالصبور . وقد كانت هذه المصالحة نقطة تحول خطيرة فى حياة صلاح عبدالصبور لأنها نقلته من عالم الشعر إلى عالم النثر البيروقراطى .

ولست أزعم أن « بعد أن يموت الملك » رائعة من روائع الشعر أو رائعة من روائع المسرح ، فهى مفككة البنيان كثيرة النوافل وليس فيها من عذب الشعر إلا ما يصف جسد المرأة ويعبر عن « الليبدو » أو الاشتياق الجسدى . كما أن وصف المسرحية لطغيان الطاغية أقرب إلى الوصف الكاريكاتورى منه إلى الوصف الواقعى ، وهو من طبيعة السخرية فى الكوميديا . ولكن من قال ان وصف الطغيان وقتل الأمم موضوع صالح للمعالجة الكوميديا ؟

وأيا كان الأمر فيجب أن نذكر دائما أن عشق صلاح عبدالصبور للحرية وكراهيته للطغيان لم يكن شيئا طارئا استجد عليه أو أحس به فقط بعد هزيمة ١٩٦٧ ، وإنما هو شيء مؤصل فيه منذ أن نظم لنا مواله الرائع « شفق زهران » فى مطلع الخمسينات .

ولكن فى الوقت نفسه ينبغى ألا تفوتنا ظاهرة تفشت فى شعره وفى مسرحه بعد هزيمة ١٩٦٧ وهى اقتران الدعوة للحرية باستعمال « السيف » كأداة للتحرير وكضمان للتحرير فى الداخل وفى

الخارج : نجدها في « في ليل والمجنون » وفي « الأميرة تنتظر » وفي « بعد أن يموت الملك » . نجدها في صلاته لظهور المخلص : « تعال شاهرا حسامك » ، نجدها في السمندل يجهز على القرنفل بسيفه ، ونجدها في « الشاعر » حين يقتل « الجلاد » بسيف الجلاد ويطهر القصر الملكي بالسيف من حاشية الطاغوت .

ولكن المشكلة التي لم يتنبه إليها صلاح عبد الصبور هي أن « الشاعر » حين يحمل سيف « الجلاد » يصبح نفسه جلادا ، وهو التناقض الوجودي الذي يقع فيه كل من يطلب الحرية بالقهر . وهذه هي الديمقراطية ذات الأنياب التي حدثنا عنها تاريخنا الحديث .

وربما كان من الظلم لصلاح عبد الصبور أن نطالبه بحل هذا الإشكال المأساوي الأزل في الحياة الإنسانية وبأن يحل لنا هذه المعادلة الصعبة التي جعلت طلاب الحرية وطلاب التحرير يضرجون أيديهم بالحق وبالباطل بدم الطغاة و بدم من يعتقدون أنهم طغاة في كافة ثورات الحرية وفي كافة حروب التحرير . ولكن مجرد الإحساس بهذه المشكلة على كل حال ناقص في كل أعماله الشعرية والمسرحية .

وعلى كل حال ، فرغم إنحياز صلاح عبد الصبور الواضح لإعمال السيف في طلب الحرية ، فهو قد ترك أمام جمهوره الاختيارات الثلاثة : اختيار التعايش مع الشر أو ما يسمونه الحل السلمي ، واختيار المرجعة والمسوفين ومنتظري المهدي المنتظر ، واختيار « مأخذ بالقوة لا يسترد بغير القوة » . وهو قد فعل ذلك ليعفى نفسه من مسئولية الإلتزام ، وهذه في تقديري هي بداية الزلل : زلل عدم الإلتزام .

أحمد حجازى : مرحلته الباريسية

اليوم نتحدث عن آخر ديوان من دواوين الشاعر الكبير أحمد عبد المعطى حجازى ، وهو ديوان « كائنات مملكة الليل » . وهذا الديوان ليس ديوانا جديدا ، فقد صدر عن دار الآداب منذ ست سنوات فى ديسمبر من عام ١٩٧٨ .

ونحن نتقرب الآن صدور ديوان أحمد حجازى الجديد « أشجار الأسمنت » الذى ماسمت اسمه إلا وذكرنى بالمهندس عثمان أحمد عثمان الذى زرع شوارع القاهرة بأشجار الاسمنت فى أقل من عشرين عاما . وعلى كل فربما كان من النافع أن نتعرف على « كائنات مملكة الليل » دون انتظار لهذا الديوان الجديد ، لأن « كائنات مملكة الليل » هو الأثر الأدبى الوحيد الذى نعرفه من مرحلة أحمد حجازى الباريسية ، وهى مرحلة شحيحة من شعر أحمد حجازى ، ربما بسبب اغترابه وربما بسبب انشغاله بالعمل الجامعى .

هى مرحلة هامة من مراحل شعره لأننا نلاحظ فيها تحولا واضحا فى نسيج شعره . فتحجازى الذى نعرفه فى مصر صاحب « مدينة بلا قلب » و « لم يبق إلا الاعتراف » و « أوراس » و « مرتبة العمر الجميل » ، كان شاعرا جهير الصوت واضح النبرة متفجر العواطف قريبا جدا من تقاليد الفصاحة والخطابة العرييتين التقليديتين فيما يمكن أن نسميه دواوين الحماسة .

أما حجازى فى مرحلته الباريسية فخفض الصوت يكاد لا يتحدث إلا همسا أى انه اقترب كثيرا من تقاليد الشعر فى الآداب الأوروبية التى كان محمد مندور يسميها « الشعر المهموس » . ولم يعد مثله الأعلى فصاحة الخطباء حين يعتلون المنابر ولا تحريك العواطف بالعاطفى من الألفاظ والمعانى ، وإنما غدا مثله الأعلى الإيحاء بالبساطة المدروسة وبالرمز وبالإسقاط الدفين الذى يحتاج فى تأويله إلى التنقيب عن الواقع فى منجم الخيال .

وهذا ما قصدت إليه حين قلت أن أحمد حجازى قد اتجه فى مرحلته الباريسية إلى الشعر « المكثف » ، أو إلى الشعر « المقطر » حيث تغنى الكلمة عن الجملة وتغنى الجملة عن الفقرة وتغنى الفقرة عن القصيدة ، بل ويغنى الصمت عن الكلام .

شئ آخر حدث لشعر أحمد حجازى وهو أنه بدأ يستمد خامته من التجربة الإنسانية فى مجموعها ، متجاوزا حواجز الإقليمية . بدأ أحمد حجازى يهتز لما جرى وما يجرى خارج حدود « الوطن العربى » و « الأمة العربية » و « التاريخ العربى » وينفعل بمأساة الإنسان حيثما كان فى الزمان والمكان .

انظر مثلا إلى قصيدته الرباعية « جرنیکا » : وجرنيكا هى البلدة الأسبانية التى قصفتها طائرات الفاشيست عام ١٩٣٦ أثناء الحرب الأهلية الأسبانية فخربتها عن آخرها ، وقد خلدها الفنان بابلو بيكاسو بلوحته الرهيبة « جرنیکا » رائعة الفن السريالى ، التى تصور الثور الخرافى وسط مظاهر الخراب ، والثور كما هو معروف هو رمز الطقوس الشعبية الأسبانية التى تدور حول تضحية الثور فى الكوريدا أمام الملأ فيما يشبه طقوس عبادة العجل أبيس الذى كان بالفعل رمز الإله ميثرا ، رب الشمس ، ومعبود الأسبان الأكبر أيام الوثنية ولكنها فى لوحة بيكاسو طقوس معكوسة ، فبدلا من أن يردى الثور يادور (مصارع الثيران) الثور نرى الثور يمزق الإنسان ويقدمه قربانا لرب الموت .

وفى الفقرة الأولى من « جرنیکا » ، واسمها « خطبة لوسياس الأخيرة » ، يقول الشاعر أحمد حجازى :

« كان لوسياس على سجادة البهو قتيلا :

« هذه خطيئة

« التى توج فيها بامتشاق السيف اغنياته للحق .

« لكن بعد أن فات الأوان

« سقط السيف من الكف التى كم رفرفت ،

« فوق رعوس الناس بالحكمة ا

« في الستين يالوسياس ،
 « لن تحسن تلك المهنة الأخرى ،
 « ولو صرت اشتراكيا ،
 « وقاسمت أرقاء أثينا الخبز والخمر .
 « وهل كنت أخذت القصر بالسيف .
 « لكي تمنعه بالسيف ؟
 « لا بأس إذن
 « أن يقتل الجند خطيبا
 « تحت سقف البرلمان !

ولوسياس أو ليسياس خطيب يوناني شهير عاش بين ٤٥٩ و ٣٨٠ ق . م . في عصر بريكلير الشهير ، وكان لوسياس من اكبر المدافعين في خطبه عن الديمقراطية الاثينية . فلما كان الانقلاب الدكتاتوري طارد مجلس الثلاثين لوسياس ففر عام ٤٠٤ ق . م . من أثينا إلى ميجارا وصودرت أملاكه ولكنه لم يلبث أن عاد إلى أثينا عام ٤٠٣ ق . م .

والحق أن أجد حجازي لا يتحدثنا هنا عن لوسياس وعن أثينا القديمة ، وإنما يتحدثنا عن الدكتاتور الجنرال بينوشيه الذي أطاح بالجمهورية الاشتراكية في شيلي عام ١٩٧٥ بمعونة المخابرات الأمريكية كما أوضحت الصحف الأمريكية نفسها . واقتحم جنوده القصر الجمهوري وافرغوا رصاصهم في الليندي رئيس الجمهورية فخر صريعا في بهو القصر بعد مقاومة شخصية تحدثت عنها صحف العالم .

وقد كانت روعة النظام الاشتراكي في شيلي وعظمة الليندي ، أن الليندي قاد حزبه الماركسي اللينيني إلى السلطة بالطريق الديمقراطي أى بالاغلبية البرلمانية وليس بطريق العنف والكفاح المسلح على عكس ما عرّف عن الشيوعية والشيوعيين في بلاد العالم الأخرى كروسيا والصين وأسبانيا الجمهورية في بدايات الثلاثينات .. فكانت تجربة شيلي أول تجربة عرفتها الإنسانية لتحقيق الاشتراكية عن طريق الحوار بين البشر .

وهذا ما قصد إليه أحمد حجازي حين قال ان الليندي لم يأخذ القصر بالسيف حتى يحميه بالسيف وإنما أخذه بالإقناع شأن الخطباء تحت سقف البرلمان . والشاعر أحمد حجازي فيما يبدو يرى أن بذرة العنف ملازمة لكل حركة اشتراكية ، فهو يقول للرئيس الليندي : « في الستين يالوسياس لن تحسن تلك المهنة الأخرى ولو صرت اشتراكيا » . « وتلك المهنة الأخرى » هي مهنة

الجند سفاكى الدماء . والمقصود بهذا طبعا هو أن من نشأ على الحوار الديمقراطي أو الصراع الديمقراطي تعجز الاشتراكية عن تلقينه فلسفة الكفاح المسلح أو حرب الطبقات . وهذا ما جعل المثقفين الغربيين ينظرون إلى مصرع الليندى على أنه مأساة من الدرجة الأولى ، لأنه اثبت لاشتراكيى العالم أن السعى إلى تحقيق الاشتراكية بالوسائل السلمية وهم واهم ، فالحق (أو رأى أو المصلحة) الذى لاتسندة القوة خليك بأن تطيح به القوة .

وفي الفقرة الرابعة من قصيدة « جرنیکا » يعود أحمد حجازى إلى موضوع مصرع الرئيس ولكنه يرسمه هذه المرة بسكين الفنان لا بريشته كما يُقال فى الفن التشكيلي ، ليجسم فظاعة هذه الجريمة السياسية التى مازال العالم يتحدث عنها . هذه الفقرة اسمها « المشهد الأخير من فيلم زد » ، وهذا ما نقوله :

« كان نواب الأقاليم يشدون على الأعين ظل القبعات السود فى خوف فكاهى .
 « وينسلون فى الليل فرادى .
 « تلك سياراتهم مذعورة .
 « تمرق كالفيران ،
 « فى منعطف الوادى الذى يمتد مثل الافعوان
 « والرئيس الاشتراكي على سجادة البهو .
 « بنظارته ، شيخ وحيد ،
 « هجرته هيبه المنصب ،
 « والحراس قتلى حوله ،
 « والدم مازال طربا .
 « وجنود الانقلاب الجامد والأوجه ،
 « يلقون على جثته القبض ،
 « ويصطفون كالأعمدة الجوفاء فى البهو .
 « ولن تمضى سوى بضعة أيام ،
 « وتأتى فرق التنظيف كى تغسل هذا الدم بالماء ،
 « وتمحو من على الجدران
 « آثار الدخان ! »

لو أنك كنت صحفيا أرسلته جريدة « الأهرام » عام ١٩٧٥ إلى شيل ليغطي إنقلاب الجنرال بينوشيه ومصرع الرئيس الليندى لما كتبت خيرا من هذا « الريبورتاج » أو التحقيق الصحفى .
 فلننس العروض لأن الشاعر أحمد حجازى يحاول أن يخفى موسيقاه برحافاته الكثيرة وبمجزوء

البحور ، وبهذا يقترب كثيرا من موسيقى النثر . ومع ذلك فكل أذن حساسة تستطيع في يسر أن تحس هذا الوزن الخبأ في مهارة فائقة .

ولكن أهم من كل ذلك أن الشاعر أحمد حجازى قد عاد بنا إلى بدايات مدرسة الشعر الحديث أو مدرسة العمود الجديد فجدد التقاليد الأساسية التي أرساها عبدالرحمن الشرقاوى قبيل ثورة ١٩٥٢ بقصيدته الشهيرة « من أب مصرى إلى الرئيس ترومان » ولا يزال وفيها لها في كل مسرحه الشعرى . هذه التقاليد هي إلغاء الفوارق بين لغة الشعر ولغة النثر .

ففى كل أدب من آداب الدنيا نجد أن للشعر لغة متميزة من بعض الوجوه عن لغة النثر ولكن في عصور انحطاط الآداب تتحجر لغة الشعر حتى تصبح خاصة به وتعمق الفجوة بينها وبين لغة النثر بحيث يكون للغة الشعر قاموسها الخاص ومصطلحها البياني الخاص وكليشائها الخاصة ، بل أكاد أقول وقواعدها الخاصة .. وبالمثل في عصور انحطاط الأدب نجد أن لغة النثر الأدبى ، أو ما يسمى عادة بالنثر الفنى ، تتحجر في بلاغتها وبيانها وبديعها ، بل وأكاد أقول في جملها الموسيقية وتعمق الهوة بينها وبين لغة الحياة ، حتى تصبح للنثر الفنى لغته الخاصة به المنفصلة عن لغة الحياة .. وقد فصلت كل هذا في مقالى عن عبدالرحمن الشرقاوى « ثورة العروض » و « الشاعر الجسور » في جريدة « الجمهورية » أو في ملحقتها الأدبى في ديسمبر ١٩٥٣ / يناير ١٩٥٤ .

ودارسو مدرسة الشعر الحديث أو مدرسة العمود الجديد غالبا ما يقف اهتمامهم عند دراسة ثورة العروض وقلما يحفلون بتحليل ثورة اللغة في هذه المدرسة الجديدة وربما كان لهم بعض العذر في ذلك لأن العديدين من أبناء مدرسة الشعر الحديث ثاروا على العروض الكلاسيكى وعلى العروض الرومانسى معا ولكنهم بدرجات متفاوتة ظلوا أسرى لغة الشعر التى ورثوها عن الرومانسيين . أما عبدالرحمن الشرقاوى وحده فقد حطم في كل ما كتب من الشعر كل الحواجز بين لغة الشعر ولغة النثر .

وقد حذا حذوه إلى حد ما أكبر قطبين في مدرسة الشعر الحديث في مصر وهما صلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطى حجازى . وإلى حد أقل ثالث الثلاثة أمل دنقل ، صاحب الكلاسيكية الجديدة . غير أن إلغاء الفوارق بين لغة الشعر ولغة النثر كان كاملا في عبدالرحمن الشرقاوى الذى لم يكن لديه موضوع شاعرى وموضوع غير شاعرى ، فكل الموضوعات وكل المواقف وكل اللحظات عنده تصلح للشعر . أما عبدالصبور وحجازى وأمل دنقل فقد جددوا المصطلح اللغوى الشعرى ولكنهم لم يصطنعوا لغة النثر إلا في مواضع محددة .

وكلما اتسعت الهوة بين لغة الشعر ولغة النثر في الآداب الكبرى كان كبار الأدباء يثورون على لغة الشعر المخطئة أو على لغة الشعر المنمقة الملفقة أو على لغة الشعر المخلقة في السحاب أو على لغة

الشعر الزاهية الرياش المعجبة بنفسها كالطاووس ، وكانوا يحاولون أن يضيقوا هذه الفجوة بين لغة الشعر ولغة النثر .

فكان الشاعر الكساندر بوب ، إمام الكلاسيكية الإنجليزية ، يقول « أن الصدق لا يحتاج إلى زخارف القول » وكان وردزويرث ، إمام الرومانسية الانجليزية ، يقول : « ليس هناك فرق جوهرى بين لغة الشعر ولغة النثر » . نعم ، هناك فرق ، ولكنه ليس جوهريا . وفي تراث الأدب العربى والنقد العربى كلام شبيه بهذا ، وهو نظرية « السهل الممتنع » .

وهذا الذى نقرؤه فى شعر أحمد حجازى فى مرحلته الباريسية هو هذا « السهل الممتنع » . ومثله قوله فى الفقرة الثانية من قصيدة « جرنیکا » ، واسمها « بحارة ماجلان » :

« كانت الشمس التى تلفحنا فوق مدار السرطان .

« زهرة مقرورة .

« فوق مدار الجدى

« كم تبعد شيلى عن نيويورك

« وعن موسكو ؟

« وكم قبر من الساحل للساحل ؟

« كم ميل ترى بين الكلاشنكوف والايدي ،

« كم يبعد مبنى البرلمان

« عن سلاح الطيران ا »

وحجازى يريد أن يقرر حقيقة سياسية معروفة وهى أن كل مايجرى من صراعات دموية فى شيلى وغيرها من جمهوريات امريكا اللاتينية إنما تغذيه الدولتان العظميان ، روسيا وامريكا بالايديولوجيا والسلاح . وهو يقررهما فى بلاغة البساطة بلغة الحياة اليومية ودون أن يبتعد كثيرا عن القاموس الصحفى المؤلف ، ولكنه مع ذلك بلّور جوهر الصراع بين الفاشية (سلاح الطيران) والشيوعية (البرلمان) الذى يثرثر ويثرثر ولكنه أبعد مايكون عن الكلاشنكوف ليدافع به عن نفسه فى مواجهة سلاح الطيران ، لأن موسكو أبعد عن شيلى من نيويورك . ولكى نفهم مقصد أحمد حجازى على وجه الدقة يجب أن نتوقف طويلا عند قوله « كم قبر » و « كم ميل » بدلا من قوله « كم قبرا » و « كم ميلا » .

وماحدث للرئيس الليندى حدث على وجه التقريب لشاعر شيلى الأكبر بابلو نيرودا . فقد مات بابلو نيرودا فى فترة قريبة من تلك الأحداث الدامية التى احاطت بمصرع الرئيس الليندى ، مات فى ظروف غامضة .. وكان نيرودا أعظم شاعر شيوعى فى اللغة الأسبانية منذ جارثيا لوركا ،

بل وربما أعظم شاعر في الأسبانية على الإطلاق منذ جارتيا لوركا . وقيل يومئذ أن الفاشست في شيلي تسللوا إلى داره وسفكوا دمه ، وقيل أيضا أنه مات من المرض والشيخوخة عام ١٩٧٣ عن ٦٩ عاما (ولد ١٩٠٤) ، وكان قد حصل على جائزة نوبل في ١٩٧١ ، قبل عامين من وفاته .

وفي الفقرة الثالثة من قصيدة « جرنیکا » واسمها « بابلو نيرودا » نجد أن حجازي يقبل فكرة مصرع نيرودا على يد الفاشست العسكريين في شيلي ، ولكنه يقول انهم اقتحموا بيته ليقتلوه ولكنهم وجدوا أن المرض قد سبقهم إلى اغتياله (قيل يومئذ انهم أجهزوا عليه وهو في فراش المرض) . والرمز الذي يستخدمه أحمد حجازي هو ثورة الثور الأسباني (« التروريرو أو « التورو ») الذي يصارع مصارع الثيران « التوريادور » أو الماتدور في حلبة المصارعة « الكوريدا » ، مع أن المفروض هو أن يصارع المصارع الثور لا الثور المصارع .

وهنا يستثمر أحمد حجازي ذكرياته الأسبانية استثمارة جيدا ، يستثمر لوركا وبيكاسو وزهور الشباييك في مدن أسبانيا وغناء الفلامنكو على الجيتار في غرناطة وأشبيلية ، ونداء التوريادور للثور باسمه وبالراية الحمراء أو بالوشاح الأحمر وبوخز السهام الصغيرة لاستثارة الثور .. ولكن الصراع الآن لم يعد متكافئا . لقد كان متكافئا أيام لوركا وبيكاسو في وسط الثلاثينات ، حين كان هناك أمل أن يصارع المصارع الشيوعي الثور الفاشي لولا تدخل المانيا النازية وإيطاليا الفاشية بفالانج فرانكو أي كتائبه وسلاح طيرانه . عندئذ كان بابلو نيرودا في الثلاثين من عمره ، وكان هناك أمل في الانتصار . أما الآن وهو شيخ أقعدته الأسقام قارب السبعين ، فكيف له أن يقاوم هذا الثور العسكري « في هيئته العصرية النكراء ، في حلته الصفراء » إذ يقتحم عليه داره وهو طريح فراش المرض .

وهنا ينظم أحمد حجازي مراثية في بابلو نيرودا تفيض بالصدق الجميل :

« لمن يغنيك النشيد الأسمى الآن ،

« من يدنيك من أرض الهنود الحمر ،

« من رائحة التترات والخبز

« ومن ليل المراعى

« لتشم النار في العشب الشتائ

« ومن يعطيك أسماء الذين استشهدوا قبلك ؟

بهذا الرثاء البسيط نشم عبق شعر نيرودا في « النشيد العام » ، وهو ملحمة الانسان مع الطبيعة ومع الجيولوجيا ومع التاريخ والجغرافيا وكل ما حدثنا عنه بابلو نيرودا من بطولات بشرية وعن عبقرية الزمان والمكان .

اتخذ التكثيف الشعري إذن في شعر أحمد حجازي الأخير طريق البساطة المدروسة
لتبدو كبراءة الكلمات قبل اختراع البيان والبديع ، وما هي كذلك وإنما هي نوع من تصفية
الشعر كالسلافة المصفاة أو كالأرواح المقطرة من الأنبيق . انظر مثلاً قوله في رثاء الشهيد عمر
ابن جلون صاحب الشهيد المهدي بن بركة :

« السلام عليك عمر !

« و عليك السلام .

« تتألم ؟

« لا ! لم يحن وقته !

« أنا بين المساء وبين السحر

« أتردد ما زلت بين الشعاعين ،

« حتى يعود دمي للشروق ،

« وتزهر وردته في الحجر ! »

أو قوله :

« يستطيع ابن جلون أن يفلت الآن

« من أعين المخبرين ،

« وأن يتنقل في الأرض

« دون جواز سفر !

« يتذكر عمر كميونة باريس ،

« وكانت أول درس في الجغرافية :

« يمتد الوطن العربي شمالاً

« حتى كميونة باريس ،

« وتمتد نيويورك إلى آبار النفط العربية ! »

بهذه الكلمات القليلة ، وكل ما فيها محسوب ، لخص أحمد حجازي عصره بأكمله تلخيصاً
كثيراً يملأ النفس انقباضاً . ومع ذلك فهو لا يتركنا في ظلام دامس ، بل يجعلنا نتردد كروح المجاهد
المغربي العظيم ، ما بين شعاع المساء وشعاع السحر ، حتى يعود دم الشهداء للشروق « وتزدهر
وردته في الحجر » .. وهذه في اعتقادي هي قيامة الشهداء واللجنة التي وعد بها المجاهدون لتحرير
الوطن ولتحقيق حقوق الإنسان .

فاذا ما سألتني : وما معنى هذا العنوان الغريب : « كائنات مملكة الليل » ؟ أجبتك في احتياط

شديد : أن صغار الشعراء حين يتجولون بنا في مملكة الليل غالبا ما يحدثونا عن النسوة اللاتي يتسكنن في الليل تحت مصابيح الشوارع .

أما مملكة الليل عند أحمد حجازي فهي العالم السفلي ، أو هي مملكة الموتى . مملكة الأشباح ، مملكة الآمال الخائبة والأحلام المجهضة . فالكثرة المطلقة من قصائد هذا الديوان هي مرثى لشهداء الجهاد الوطني ولشهداء الجهاد الإنساني وللآمال الخائبة . مرثى للثورة العربية وللثورة الفلسطينية وللثورة الاشتراكية ولانتفاضة ١٧ و ١٨ يناير ١٩٧٧ ولشهداء القنطرة شرق في حرب أكتوبر ، مرثى للمهدي بن بركة ولعمر بن جلون وللرئيس اليندى ولبابلو نيرودا ولفكتور هوجو ولكارل ماركس . فأحمد حجازي ، مثل أورفيوس الذي كان عند القدماء ينزل نصف العام إلى دار الموتى في العالم السفلي ليصعد إلى عالم النور نصف العام . يتجول بنا بين أشباح الأبطال المقيمين في مملكة الموت . ولكن حينما نقرأ حديث الموت ينبغي أن نترقب بعده حديثا للبعث وللحياة الجديدة .

□ عودة المغترب أحمد عبد المعطي حجازى

التقيت في صيف ١٩٨٥ في القاهرة بالشاعر الكبير أحمد عبد المعطي **عندما** حجازى ، عرفت منه أنه يعد العدة لنشر ديوانه السادس « أشجار الاسمنت » بعد عودته إلى باريس . والشاعر أحمد حجازى تركنا واستقر في باريس منذ نحو عشر سنوات استأذا للأدب العربى في (باريس ٣) كما يسمونها وهى أحد فروع جامعة باريس انشئ في ضاحية فانسين بعد مظاهرات الطلبة في ١٩٦٨ ضد سياسة الرئيس ديغول المحافظة وضد نظام التعليم الفرنسى المحافظ .

وقد كان أحمد حجازى أحد أدباء وفنانى الرفض المصريين الذين عجزوا عن التعايش مع هزيمة ١٩٦٧ ثم مع نظام الرئيس السادات قبل حرب أكتوبر ، وعجز نظام الرئيس السادات عن التعايش معهم قبل حرب أكتوبر ، فشئت لجنة النظام فى الاتحاد الاشتراكى ١٠٤ كُتَّاب وفنانين .

ورغم المصالحة الأولى فى أكتوبر ١٩٧٣ ظل الشاعر أحمد حجازى حائرا حيرة كبرى فاختار الحياة فى منفاه الاختيارى إلى أن يقضى الله أمرا كان مفعولا . وفى تصورى أن حيرة الشاعر أحمد حجازى كانت أكبر من حيرة غيره لأنه عرف نعمة اليقين أو نقمته أكثر مما عرفها غيره من أدباء مصر . فلما اهتز هذا اليقين المطلق أفضى اهتزازه إلى اكتئاب من نوع خاص تفرد به أحمد حجازى

أدى إلى الانسحاب إلى الذات كبديل للرفض والاستسلام معا . وتأثر هذا الانسحاب إلى الذات بثقافته الفرنسية الجديدة فازدادت كثافة شعره وتغير نسيجه حتى دخل في مرحلة جديدة .

كان ديوانه الأول الذي صدر في الخمسينات هو « مدينة بلا قلب » .. وقد كنت أحد النقاد الذين احتفوا بهذا الديوان عند صدوره . وكان ديوانه الثاني الذي صدر عام ١٩٥٩ هو « أوراس » . وهو اسم الجبال التي كان يحارب منها المجاهدون الجزائريون حرب تحرير الجزائر .

وكان ديوانه الثالث الذي نشرت أكثر قصائده في صفحة الأدب في جريدة « الأهرام » خلال الستينات هو ديوانه ديوانه « لم يبق إلا الاعتراف » . أما ديوانه الرابع « مراثية العمر الجميل » .. فهو من علقم ١٩٦٧ وقد نشرت بعضه في ملحق « الأهرام » في الستينات . وتلا حجازي على بعضه الآخر بعد انتقاله إلى باريس في السبعينات . وأما ديوانه الخامس وهو « كائنات مملكة الليل » . فهو ثمرة مرحلته الباريسية كاملا . وقد صدر عن دار الآداب البيروتية عام ١٩٧٨ .. ولذا فهو يمثل آخر تطور في شعر أحمد حجازي .

ومنذ البداية يطرح أحمد حجازي قضيته في « كائنات مملكة الليل » على الوجه الآتي في قصيدة « بطالة » التي يبدو أنها من بواكير منظوماته بعد أن هبط باريس ، فهي من حصاد ١٩٧٤ :

« أنا ، والثورة العربية

نبحث عن عمل في شوارع باريس ،

نبحث عن غرفة ،

نتسكع في شمس أبريل

... ..

« إن زمانا مضى ،

وزمانا يجيء !

قلت للثورة العربية :

لا بد أن ترجعي أنت ،

أما أنا

فأنا هالك

تحت هذا الرذاذ الدقء ! »

هذه القصيدة القصيرة ليست فيها كثافة في صورها الشعرية ، فهي منظومة بالاسلوب التقليدي المباشر الذي تميز به شعر أحمد حجازي في مراحل الأولى قبل الاغتراب . ومع ذلك فنحن نلاحظ فيها نبرة جديدة وهي التركيز الشديد والعزف عن الكلام الكثير والصوت الجهير .. وقوتها في

أن قائلها يوحى بأنه يحس بأنه يرتكب عملا من أعمال الخيانة بهذا التخلي . ولكنه يأبى في كبرياء أن يتراجع عن نفسه ، مكتفيا بما يسميه « هلاكه » الروحي مثلثا في مدينة الرذاذ الدافئ .

هذا الاحساس بالذنب عند الشاعر أحمد حجازى مصدره انه كان من أشد أبناء جيل عبد الناصر إيمانا بما يسميه « الثورة العربية » أيا كان معناها في ذهنه ، وفي اعتقادي أن معناها في ذهنه كان يتلخص في عقيدتين .. عقيدة القومية العربية . وما يصاحبها من دعوة الوحدة العربية والبعث العربى ، وعقيدة الاشتراكية العربية بمعناها الهلامى الذى فشا في عهد عبد الناصر . وهو باختصار مجرد « تنويب الفوارق بين الطبقات » . ولم تكن هاتان الفكرتان عند أحمد حجازى طوال حكم عبد الناصر مجرد سياسات بل استقرتا في وجدانه وبقينه استقرار العقائد والمقدسات ، ونجسدتا في شخص عبد الناصر .

ومع ذلك فقد كانت لأحمد حجازى تحفظاته الكثيرة على ثورة ١٩٥٢ منذ البداية دون أن يفقد حماسه لها . وقد تجلت هذه التحفظات حتى منذ ديوانه الأول « مدينة بلا قلب » . كما نجد في قصيدته « دفاع عن الكلمة » حيث يصف بعض الضباط الأوغاد الذين اندسوا بين الضباط الثوار وبعض الأدباء الذين كانوا الأوغاد يتملقون بعض الضباط الأوغاد بتحطيم زملائهم في القلم . فمن أجل بعض المغام « ماتت ضمائرهم » ولأن حجازى يعرف أن الأوغاد موجودون في كل العصور . لم يزعزع هذا إيمانه بعبد الناصر وثورة ١٩٥٢ . وحتى هذه المرحلة وما بعدها كان أحمد حجازى يصور نفسه دائما في صورة الفارس المبارز اللاعب بالسيف لعب « أبوزيد الهلالى » أو دون كيشوت القادر على حماية « روح الثورة » من عبث المزيفين بقوة صدقه وإخلاصه .

لم تكن هذه القصيدة من أجود قصائده ، ولكن كان لها يومئذ معنى خاص لأنها جاءت في زمن طرحت فيها الثورة الخيار بين الاخلاص والكفاءة كدليل على « الثورية » .

وكان رأى أحمد حجازى أن « الاخلاص » مقدم على « الكفاءة » . وقد كان هذا رأى الثورة أيضا في تلك المرحلة من تاريخها . فهو يتهم ذلك الكاتب الكبير الذى كان يهجو به بأنه كان استاذاً ضليعا في فنه أو أدبه ولكنه كان أيضا ألبانا ضليعا ، وهو ينعى على الثورة أنها كانت تتمكن منها أمثال هؤلاء . وهذا معنى قول حجازى :

« المبدأ »

« أنا في صف المخلص من أى ديانة

يتعبد في الجامع أو في الشارع

فكلا الاثنين تعذبه الكلمة

والكلمة جمل وأمانه

أنا في صف المخلص مهما أخطأ ...
 فطريق الكلمة محفوف بالشهوات
 والقباض في هذا العصر على كلمته ،
 كالممسك بالجمرة ! »

وأنا لأعرف عمن كان أحمد حجازى يتحدث . ولكن النمط كان مألوفاً في تلك الأيام .
 ولكن الغريب في الأمر أن الثورة حين طرحت قضية الاخلاص والكفاءة وانحازت للاخلاص إنما
 كانت تشكو من الاكفاء المعارضين لها أو لمنهجها أو لقراراتها بسبب أنهم من جهاذة العهد البائد .
 أما أحمد حجازى فقد كان يشكو من الاكفاء « المنافقين » أو « الانتهازين » .

هذه القصيدة الزاعقة كما قلت ليست من أجود الشعر . بل لعلها ليست من الشعر الجيد .
 ولكن يشفع لها أنها كتبت في ١٩٥٨ حين كان يحق لصاحبها أن يباهى بقوله « أنا أصغر فرسان
 الكلمة » . وقد سار أحمد حجازى إلى النضج حثيثاً في الستينات حتى استكمل أدوات الشاعر في
 ديوانه الثانى « لم يبق إلا الاعتراف » .

ومع كل هذا اليقين بالثورة الاشتراكية العربية وزعيمها عبد الناصر بدأ أحمد حجازى يتململ
 كسائر المصريين مما كان يجرى في اليمن بعد أن مرت خمس سنوات على الحملة المصرية في اليمن دون
 نتيجة حاسمة . وكانت تتراعى إلينا الأنباء عن خسائر فادحة في الدم المصرى والمعدات المصرية
 والأموال المصرية ، وأخذ الناس يشبهون حرب عبد الناصر في اليمن ذات الجبال الكثيرة بحملة نابليون
 في أسبانيا ذات الجبال الكثيرة أى أن الاستعمار أو سوء التقدير أو هذا وذاك معا استدراجاً إلى حتفه
 سنوات من النزيف المتصل من غير طائل . فمابداً بأربعة آلاف جندى مصرى لمجرد تمكين ثوار اليمن
 من الإطاحة بنظامها المتخلف المغلق البائد خلال أربعة شهور ، انتهى بثمانين ألف جندى مصرى
 يكابدون في جبال وعرة لا يعرفون كل دروبها ومسالكها . والطابور الخامس من أعوان الاستعمار في
 مصر يلوى السكين في جراح المصريين لاحقاً في الوطن ولكن شماتة بعبد الناصر .

وهكذا كانت قصيدة « الدم والصمت » في ديوان « لم يبق إلا الاعتراف » ، وهى من أنبل
 ماقرأت من الشعر في أية لغة من اللغات .

« مازال فى من بريق الدم لون وشعاع
 فلتنفخوا أبواقكم في الشمس أيها الجنود
 لتنفخوا أبواقكم ..
 حيث تسرون هناك الآن ، في الليل البعيد
 ينقلنى نشيدكم من الضياع ! »

هذا مايقوله الشاعر الذى يعيش بكل وجدانه مأساة أبنائنا فى اليمن ولا يحميه من الإنهيار إلا أنه يسمع من بعيد نفير الأبطال يرتفع شاعنا فى وجه الشمس :

« نحن هنا وفى عيوننا الوطن
« وجوه آباء ، وأبناء ، وذكرى وزمن
« وفى صدورنا أمانة اغترابنا هذا
« نرخص فى سبيلها الروح ونرهق البدن ،
« فإن حيننا توج النصر العظيم عمرنا ،
« وإن فنيها فاذكرونا .. إننا أغلى ثمن ! »
« نحن هنا نخطو ، كأننا رجل
« إلى الأمام
« أقدامنا مع الكلام
« تدنو من القلعة فى أعلى الجبل » !

هذا فى اليمن ، أما فى مصر فالصورة تختلف تماما ، فهكذا يصفها الشاعر :

« ونحن موتى لم نزل
نمضى لمجلس العزاء :
فى آخر الليل أهب من سريرى أرقا
أشمل جسمى بالرداء ، ثم أمضى للخلاء
أسير فى خطى بطاء
كأنما أنا المسيح الوحيد فى جناز
دندنتى كهيبة ،
دندنتى صادقة ،
دندنتى نشاز !
عموا مساء ! أيها الأموات ابدأوا العزاء
عموا مساء ! »

ههنا فى مصر الموتى وهناك فى اليمن الأحياء - والموتى فى مجلس العزاء يعزى بعضهم بعضا ، والكلمات تلتوى ، وتختفى بين الصدور ، ثم تعود للشفاه ، ركيكة كاذبة ، تدور حول خوفها بلا انتهاء .. يبسم كل ميت لجاره ، ثم يقول مايشاء . أما هناك فالطيّار الشهيد يقول : « أنا هنا أقود كوكبى الصغير .. اطلقت نارى .. كوكبى يهوى محطم الجناح ، أما أنا فلم أزل أطيّر .. لم أزل أطيّر ! » والشاعر هنا فى مجلس الموتى واجم يتعلق بأبواق النصر خشية أن ينهار :

فلتنفخوا أبواقكم فى الشمس أياها الجنود .

• لتنفخوا أبواقكم حتى أقول ما أريد ! ...

انى أشم فى أماسيك يامدينتى
ريح العفن

من أين جاء ؟

وجهك فى ريح الصحارى طاهر طهر المطر .

وسما عداك من مياه النيل غيم وشجر .

من أين يامدينتى جاء العفن ؟

من أين جاء ؟ «

وهنا يسمع الشاعر أغنية الجندى المجهول :

« لو انكم ودعتمونى فى المطار

لو علم رف على هدى ، ودار واستدار ،

لو غصن غار

لو وردتان من يد مجهولة

القيتا فوق على غير انتظار

لو طلق نار

لو قبلة قبل تحرك القطار

كنت بكيت عندما دقت طبول الانتصار

كنت ابتسمت عندما سال دمي على الجدار ! «

فهل هناك شك فى أن أحمد حجازى كان يحس ، بل يئيد بالقلق العظيم حتى فى أوج الثورة العربية التى كان يقودها عبدالناصر فى طريق الاشتراكية ؟ وهل هناك شك فى أن أحمد حجازى كان يعبر عن وجدان رجل الشارع فى مصر حين ندد بالطموحات السياسية والعسكرية التى تجاوزت الانجازات السياسية والعسكرية وبكى الدم المسفوح من غير طائل على ذرا الجبال العنيدة ؟ وهل هناك شك فى شعاعة أحمد حجازى الفريدة لأنه اجتراً على مواجهة زعيم الثورة العربية ورجل الأقدار فيها فى قمة جبروته بأن احلامه تجاوزت قدراته ، بل واجتراً على مصارحة الناس بأنه « يشم ريح العفن » وأن جرائم هذا العفن كانت هنا فى قلب القاهرة ؟

وأنا شخصياً لأوافق أحمد حجازى على رأيه بأن الدم المصرى المسفوح على بطاح اليمن كان من غير طائل . وهو لم يقلها صراحة وإنما تفهمها ضمناً من كثرة حديثه عن الموقى الذين سيكون

موتاهم في مجلس العزاء وعن « ربح العفن » وعن « شيء كأنه الوباء » .. ففي تقدير أن لحرب اليمن ، ككل حروب التحرير ، بعدا تاريخيا يسقط عادة من الحساب ولن يتجلى معناه الحقيقي إلا بعد عشرات السنين حين تنتهى أحقاد المعاصرين ومخاوفهم ولا يعودون يذكرون إلا أنه لولا ضحايا المصريين لظل اليمن غالبا إلى اليوم مغلقا في وجه الحضارة الحديثة . وكل ما نستطيع أن نقوله هو أن الارتجال والخطأ في الحسابات والاستهانة بدور الاستعمار في قمع حركات التحرر الوطنى والاتجار بالثورة ، كل هذه جعلت ثمن هذا الغزو الحضارى أفدح مما كانت تختمله مصر المسكينة .

دليل آخر على قلق الشاعر أحمد حجازى وعلى جسارته في التعبير عن هذا القلق ، قصيدته « الشاعر والبطل » في ديوانه « مراثية للعمر الجميل » ، وهى قصيدة من ثمار الستينات حين كان عبد الناصر في أوج جبروته . وفي هذه القصيدة يقول الشاعر بعد هزيمة ١٩٦٧ :

« ماذا أقول !
أخاف أن يكون حبي لك خوفا .
عالقاً بى من قرون غابرات
فمر رئيس الجند أن يخفض سيفه الصقيل .
لأن هذا الشعر يأبى أن يمر تحت ظله الطويل !
ماذا أقول ؟ هل أقول
انك اعطيت وجوه الفقراء مسحة من كبرياء .
وأن عمرك الجميل
موزع بالعدل في أعمارنا
يحسنا أن نغلب الحزن ونتبع الدليل !
يظلمك الشعر إذا غناك في هذا الزمان .
لأنه لا يستطيع أن يرى مجدك وحده ، بدون أن يرى
مافى الزمان من عذاب وهوان » .

وهكذا نرى أن أحمد حجازى ماذكر عبد الناصر إلا وفي شعره كثير من التحفظ الذى يبلغ أحيانا مبلغ الادانة والرفض . ومع ذلك فقد ظل أحمد حجازى ناصريا حتى رحل عبد الناصر عن هذه الدنيا ، وكان من القلائل الذين أخذوا ثورة ١٩٥٢ مأخذ الجد ، لا لأن ثورة ١٩٥٢ جندته كما حاولت تجنيد أبناء جيله ، بل لأنه هو الذى جند ثورة ١٩٥٢ لتجسد أفكاره ومبادئه ووجدانه ، بل وراق الشعر الذى يخلق به فى الأعلى ويصعد به معراج الشعراء .

ولاشك أنه عبر عشرين عاما حدثت تنازلات من الجانبين حتى التقيا وتوحدا فى شخص عبد الناصر . فقد بدأ أحمد حجازى يافعا ، كما بدأ صلاح عبد الصبور يافعا ، من عشيرة الجماعات

الدينية ، ثم اعتنق أحمد حجازى حلم الجامعة القومية بدلا من حلم الجامعة الدينية ، أما صلاح عبد الصبور فقد خرج من حلمه الأول وظل يبحث عن حلم آخر حتى مات . ومع ذلك فقد كان طريقهما واحدا وهو طريق الحرية وغايتهما واحدة وهى البحث عن كرامة الانسان : حجازى يبحث عنها فى الحرية السياسية وعبد الصبور يطاردها بالبحث عن الله فى الإنسان .

و « مرثية للعمر الجميل » ليست مرثية لعبد الناصر بعد وفاته ولكنها ضريح عصر بأكمله :

« زمن الغزوات مضى ، والرفاق

ذهبوا ، ورجعنا يتامى :

هل سوى زهرتين أضعهما فوق قبرك .

ثم أمزق عن قدمى الوثاق ؟

اننى قد تبعتك من أول الحلم ،

من أول اليأس حتى نهايته ،

ووفيت الذمما ،

ورحلت وراءك من مستحيل إلى مستحيل

لم أكن اشتى أن أرى لون عينيك

أو أن أميط اللثاما .

والمستحيل الأخير كان « قرطبة » ، حاضرة العرب فى الأندلس ورمز المجد العربى الذى غير . وأنا لا أعرف أن قرطبة كانت حلم عبد الناصر الأخير حتى فى أوج سؤدده ، فقرطبة كانت حلم بنى أمية وحلم البعث العربى التى البسها خيال الشاعر أحمد حجازى لعبد الناصر الذى كان مشغولا . طوال الستينات بتحرير العبيد فى العالم الثالث أكثر من اشتغاله ببناء الامبراطوريات .

« كان بيتى بقرطبة ،

والسما بساط ،

وقلبى ابريق حمر ،

وبين يدي النجوم . »

ثم استيقظ الشاعر من حلمه فوجد نفسه فى « غرناطة » لافى « قرطبة » . وما أدراك ما غرناطة : هى رمز أفول مجد العرب فى الاندلس .

« تلك غرناطة سقطت !

ورأيتك تسقط دون جراح

كما يسقط النجم دون احتراق »

وحين يفيق الشاعر على صدمة السقوط يبدأ فى محاكمة النفس وامتحان الضمير .

« من ترى يحمل الآن عبء الهزيمة فينا .

المغنى الذى طاف يبحث للحلم عن جسد يرتديه

أم هو الملك المدعى أن حلم المغنى تجسد فيه ؟ »

باختصار : كان أحمد حجازى ينظر إلى عبد الناصر نظره إلى المهدي المنتظر بالمعنى السياسى طبعاً ، أو فلنقل أنه كان يريد أن ينظر إليه على هذه الصورة فحتى فى وقت الوهم الأعظم كان الشاعر تساوره الشكوك :

« صاح بى صائح لا تباع !

ولكننى كنت أضرب أوتار قيثارتى ،

باحثاً عن قرارة صوت قديم !

لم أكن أتحدث عن ملك ،

كنت أبحث عن رجل أخبر القلب أن قيامته أو شكت .

كيف أعرف أن الذى بايعته المدينة ليس الذى وعدتنا السماء ؟ »

وبعد أن ضاع كل شيء كالسراب نجد الشاعر يبكى ، « لا على المملكة الضائعة لكن على عمر ضائع لم يكن غير وهم جميل ! »

فوداعاً هنا يا أميرى !

آن لى أن أعود إلى قيثارتى .

وأواصل ملحمتى وعبورى .

تلك غرناطة تختفى ..

وتعود إلى قبرك الملكى بها ،

وأعود إلى قدرى ومصيرى .

من ترى يعلم الآن فى أى أرض أموت ؟

وفى أى أرض يكون نشورى ؟

اننى ضائع فى البلاد

ضائع بين تاريخى المستحيل

وتاريخى المستعاد ،

حامل فى دمي نكبتى

حامل خطأى وسقوطى .

هل ترى أتذكر صوتي القديم
ليبعثنى الله من تحت هذا الرماد . .
أم أغيب كما غبت أنت ،
وتسقط غرناطة في المحيط !

ومن هذا نرى كل شيء واضحاً ، أى لماذا تركنا الشاعر الكبير أحمد حجازى فى أوائل السبعينات وأقام فى باريس كل هذا الأمد المديد ، لقد أحس بعد هزيمة ١٩٦٧ أنه « ضيع فى الاحلام عمره » . وكان عبد الناصر هو آخر خيط يربطه بالوطن وبلم الثورة العربية ، فلما مات عبد الناصر فى ١٩٧٠ انقطع ذلك الخيط ، « ثم مزق عن قدميه الوثائق » الذى كان يربطه بعبد الناصر وبما كان يومئذ يسمى « الاشتراكية العربية » ، لا ليجرد أن عبد الناصر مات ، ولكن لأن « غرناطة سقطت » ولأن عبد الناصر صاحب حرب الاستنزاف كان أمله الأخير فى استرداد غرناطة ثم .. ربما قرطبة .

وهكذا ترك أحمد حجازى عبد الناصر فى « قبره الملكى » ورحل إلى باريس حاملاً قيثارته ليغنى عليها قصة ضياعه ، حاملاً « نكبته » ومأساة سقوطه بل وجرثومة خطاه التى تجعل منه بطلاً تراجمياً . وهذا معنى قوله فى « كائنات مملكة الليل » : « أنا والثورة العربية نبحت عن عمل فى شوارع باريس ، نبحت عن غرفة ، نتسكع فى شمس ابريل » .

ولأن الحب كان عميقاً فقد كان الجرح عميقاً . ومع ذلك فهو لا يتحدث فقط عن « هلاكه » فى بلاد الغرب ، ولكنه يصلى أيضاً عسى أن يتذكر صوته القديم : « فيبعثنى الله من تحت هذا الرماد » ، وحيث الأمل فى البعث نرى الحاشية الفضية تلمع وسط الغيمة السوداء .

وفى كائنات « مملكة الليل » ازداد همس الشاعر وانخفضت جهارة صوته وكف عن شعر الالتزام بالقضايا العامة وبدوارين الحماسة . وازدادت الرمزية فى صوره الشعرية وكثر فى شعره « اختلاط الفنون » بتأثير الشعر الفرنسى والحياة الفرنسية ، فكأنما القصيدة لوحات ، أو فلنقل أنه ترك القيثاره وامسك بريشة الرسام .

وهو لا يزال يكتب عن « بابلو نيرودا » وعن « ١٧ و ١٨ يناير » ، ولكنك تحس بأن الوجدان الفردى طغى فيه على الوجدان العام كما تحس بأن هناك مسافة بينه وبين الأشياء ، وفى اونة تحس بأن شعره ازداد « اتقاناً » ، ففى باريس لاداعى للعجلة ولا مجال للارتجال أو الانفعال . ترى لو عاد إلينا هل ترتفع حرارته وترتفع نبرته أو تعود إليه القدرة على الحلم الكبير ؟

هل الشعر في أزمة ؟

محمد ابراهيم أبوسنة

الشاعر الشاب محمد ابراهيم أبوسنة منذ أيام بديوانه
جاء في الخامس الذي يسميه « تأملات في المدن الحجرية » الصادر عن
 الهيئة المصرية العامة للكتاب في ١٩٧٩ . والشاعر أبوسنة في
 الحقيقة ليس شاباً لأنه في الثانية والأربعين من عمره فهو من مواليد ١٩٣٧ .
 وهي سن حرجة ان بلغها شاعر وجب أن يقرر أو يقرر له الناس إن كان شاعراً
 أو ليس بشاعر . وهي عادة سن النضوج الأدبي والفني . وقل من الأدباء
 والفنانين من « تفتتح » موهبته بعد الأربعين .
 وللشاعر محمد ابراهيم أبوسنة مشكلة ، وهي أنه كما ترى من سنه
 وإنتاجه ينتمى إلى ذلك الجيل الثاني من شعراء العروض الجديد ، الذي يسمى
 بالخطأ « الشعر الحر » وهم كوكبة الشعراء الذين بدأوا يلعمون منذ أوائل
 الستينات ، وهم فاروق شوشه ، وملك عبدالعزيز ، وكمال عمار ، ومحمد
 عفيفي مطر ، وأمل دنقل ، ومحمد ابراهيم أبوسنة ، وبدر توفيق ، ومحمد
 مهران السيد ، والشاعرة وفاء جدى وربما حسن توفيق وفرج مكسيم . وقد
 انضم إليهم أخيراً نصار عبدالله هؤلاء الذين كانوا ولا يزالون ينظمون الشعر على
 أساس وحدة القصيدة لا وحدة البيت ، وعلى أساس بوليفونية التفعيلة والروى
 لامونوفونية البحر وسيمترية القافية الواحدة . ومدرستهم هي

المدرسة التي بلور شخصيتها الشاعران صلاح عبدالصبور واحمد عبدالمعطي حجازى فى مصر .
وبدر شاكى السياب وعبدالوهاب البياق فى العراق ، وأدونيس فى لبنان .

ومشكلة هذه المدرسة أنها رغم كثرة اتباعها وجودة بعض انتاجها لم يستقر من أسماء شعرائها حتى الآن فى الضمير الأدبى العام إلا أسماء مؤسسيها وهم عبدالصبور وحجازى فى مصر والسياب والبياق فى العراق وادونيس فى لبنان . أما أبناء الرعيل الثانى فقد أصابوا شيئا من الصيت ولكنهم لم يصيبوا شيئا من المجد . وهو نفس ما حدث بالنسبة للجيل الثانى من الروائيين والقصاصين الذين جاءوا بعد أن ملأ نجيب محفوظ ويوسف ادريس ساحة الفن القصصى فى مصر ، أقصد جيل فتحى غانم ومصطفى محمود وعبدالله الطوخى وصبرى موسى ، ثم جيل الستينات جيل ابوالمعاطى ابوالنجا وسليمان فياض وادوار الخراط وصنع الله ابراهيم وابراهيم أصلان ويحيى الطاهر عبدالله ومجيد طويلا ومحمد البساطى ويوسف القعيد وجمال الغيطانى . كل هؤلاء أصابوا شيئا من الصيت ولم يصيبوا شيئا من المجد . فإن كان منهم من أصاب شيئا من المجد كمصطفى محمود مثلا فهو لم يصبه بوصفه قصاصا موهوبا ولكن أصابه بوصفه مفسرا للقرآن الكريم . نفس الأمر بالنسبة للنقد الأدبى أما المسرح فله قصة أخرى .

ومشكلة شعراء الستينات وقصاصى الستينات ونقاد الستينات ، وقد كنت فى يوم من الأيام أسميهم « الجيل المدشوت » وكان غيرى يسميهم « أدباء قهوة ريش » فهى فى نظرى أنهم كانوا يمثلون وعدا بمستقبل أجهضته هزيمة ١٩٦٧ ، فوقفوا معلقين بين عالمين ، العالم الذى نشأوا فيه وقبلوه وبدأوا يشاركون فى بنائه ، والعالم المجهول الذى جاءت به هزيمة ١٩٦٧ وكان بحاجة إلى عقليات ونفسيات من نوع جديد لارتياحه .

ومع ذلك فقد كانت مشكلتى مع شعراء الستينات الذين أحسب أن محمد ابراهيم أبو سنة يمثلهم أصدق تمثيل ، رغم أن أمل دنقل يفوقه فى الجزالة والتركيز والإحكام الفنى ، هى أنى كنت دائما أنظر إليهم نظرى إلى تلامذة فى مدرسة واحدة ، أو إلى كتيبة من فرسان الكلمة ، خيولهم كلها من لون واحد ، وكذلك أرديتهم وسيوفهم وخوذاتهم وبيارقهم كلها من طراز واحد ، فلا تكاد تميز الواحد منهم من أخيه إلا فى حدود أن بدلة هذا مغسولة ومكوية بينما أن بدلة ذاك مهملة وربما ممزقة من سوء الاستعمال ولم أر أحدا منهم فى سميت عبدالصبور وحجازى وتفردهما . اللهم إلا أمل دنقل ، الذى كان أكثر أنداده فراسة ونفاذا ولكنه لم يكن أرقهم عاطفة ولا أخصبهم خيالا . ولكم فكرت فى أن أكتب عنهم . ولكنى ترددت وترددت لأنى لم أعرف عمن أكتب وعمن لا أكتب . ولم يكن هناك حل إلا أن أكتب عنهم جميعا كمدرسة وليس كأفراد . فلم أكن أرى فرقا « جوهريا » بين ملك عبدالعزيز ومحمد ابراهيم أبو سنة وبدر توفيق وفاروق شوشه فى وقت من الأوقات . ليس فى النوع على كل حال . وربما وجدت عفيفى مطر أشد غموضا أو كمال عمار أوضح سليقة ، ولكن

المدرسة واحدة على كل حال . وأنا لا أتحدث هنا عن القيمة الأدبية ، فهناك قطعاً فوارق بين هذا وذاك أو ذاك والثالث ، ولكنى أتحدث عن نسيج الشعر أو عن المدرسة الشعرية .

فلما جاءنى الديوان الخامس لمحمد ابراهيم أبوسنة وجدت أن من الإنصاف أن أتحدث عنه ليس فقط لأنه أكثرهم مواظبة في الحضور الشعرى ، ولكن أيضاً لأن الحديث عنه قد يكون مدخلا إلى الحديث عن أزمة الشعر في مصر .

وكنت قد قرأت الديوان الأول لمحمد ابراهيم أبوسنة وهو « قلبى وغازلة الثوب الأزرق » (١٩٦٥) ، ثم ديوانه الثانى « حديقة الشتاء » (١٩٦٩) ، ثم ديوانه الثالث « الصراخ فى الآبار القديمة » (١٩٧٣) ، ثم ديوانه الرابع « أجراس المساء » (١٩٧٥) ، وأخيراً ديوانه الخامس هذا « تأملات فى المدن الحجرية » (١٩٧٩) فأعدت قراءة ماقرأت لعلى أجد تطوراً فى أدب محمد ابراهيم أبوسنة أو شيئاً يعيننى على إعادة تصور الأشياء والأحكام . فخرجت باطمئنان كامل إلى أحكامى السابقة على الشعر الحديث والشعراء المحدثين . وهى أولاً أن صلاح عبدالصبور لا يزال رغم كثرة نقاده اكبر شعرائنا وربما أكبر شعراء العربية المحدثين ، وأن أحمد حجازى هو أنضرهم جميعاً ، وأن أمل دنقل هو أسلمهم عبارة أو أفصحهم بيانا كما كانت العرب تقول ، وأن محمد ابراهيم أبوسنة هو ممثل الشعراء المؤلفة قلوبهم على العروض الجديد منذ الستينات ، وأخيراً أن الشعر فى مصر بخير لأن الشعراء الأصلاء لا يزالون بخير رغم مظاهرات كرامة ابن هانيء واتحاد الأدباء ولجنة الشعر فى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ورغم ترهات كثير من الشعراء فى صفحاتنا الأدبية .

ولست أقول أن « المدن الحجرية » هى أفضل دواوين محمد ابراهيم أبوسنة ففى تقديرى أنه من أفضلها جميعاً . والمدن الحجرية عند الشاعر هى المدن التى نخلت من الحب ومن الانخلاص ومن الصدق ومن الفرح ومن الأمل ... ومن الحرية ، فهى المدن التى تحجرت فيها القلوب . ولكنها فى التاريخ مدن بلا عدد مثل عاد وثمود وسدوم وبومبى التى تجمدت فيها اللحم البركانية على أجساد أهلها الخطاة بنقمة الآلهة .

وهذا ما يجعل الشاعر يقول :

فى الحفل التقليدى لعيد الميلاد

وجهت الدعوة للأصحاب وللخلان

لم تحضر إلا الأحران

اصطفت فى فرح مألوف ،

وامتد خوان الندم السنوى ،

وتقدمت الأحران :

هذا حزن وردى
يأتى برسالة يأس غامضة الأحرف
من مولاي الحب ،
يعتذر عن الحفل ، لأن الحقد الأسود
قد أصبح ملكا ، واعتقل العشاق ،
وسجن الأنهار ،
صادر أغصان الأشجار ،
وامتلأت في نصف الليل خزائنه
بملايين الأنجم ..
هذا حزن أصفر
يأتى برسالة
تحمل هذا التوقيع المتعجل :
« من قلب صديق طفولتك الضائع » (الاخلاص)
هذا حزن أسود يهتف :
إلى أحمل نعيًا
باسم جميع المقتولين
.. على أعتاب المدن الحجرية
يامولاي :
انى أرجوك .
أن تقبل عذر الفرخ ، فقد عقد العزم .
.. على أن يأتى لكن الحمى افترسته .
وألقت بعض بقاياها أمامى .
انظر ، هذى عين الفرخ الدامية تصيح :
جرعة ماء صافية من نبع الروح .

أليست هذه طريقة أخرى في التعبير عن ذلك الموقف الشعري الذى سبق أن عبر عنه أحمد
حجازى في الخمسينات في ديوانه « مدينة بلا قلب » ، وعبر عنه صلاح عبدالصبور في الخمسينات
أيضا في قصيدته : « الناس في بلادى جارحون كالصفور » أليس هذا حزن الشعراء الذين سقطوا
بين الواقع والمثل الأعلى فلم يروا في مصر إلا غابات متحجرة ولم يروا في الوجود إلا احزاننا
سرمدية ؟ لقد كان بدر شاكر السياب يعبر عن هذا اللاتفاهم مع الحياة والاحياء بصور الجذب

والحل والعقم ، ثم يحلم بالمطر .. مطر .. مطر ، فهو في بيئة صحراوية . أما محمد ابراهيم أبوسنة ،
فلأنه من بلاد النيل والخضرة والسكون الآمن بين أكلة اللوتس ، فهو يحلم بعاصفة على النيل :

عاصفة عاتية فوق القلب .

تفتح أبواب الأمل المغلقة ، تفك

.. اسار الاحلام ،

تنفض عن أوراق الاشجار .

مرض النوم .. تزلزل قيعان الأنهار :

تأق لتحرر كل نجوم الليل .

وتنشر للصبح الأجنحة البيضاء .

عاصفة تحمل مشعلها .

لتضيء عيون الليل الوحشية .

عاصفة ذهبية :

تنهض مدن الحب .

تنهار المدن الحجرية .

تستيقظ في منتصف الليل .. الحرية

وأنا لا أعرف هذه العاصفة الذهبية ، لأن العواصف التي يعرفها الناس إما عواصف رعدية أو
عواصف محملة بأجنحة البرق البيضاء والصواعق النارية أو عواصف رملية كالخماسين تحشو العيون
والخلق بالتراب ، أو عواصف مطيرة تكتسح السهول بالسيول ولم نسمع أبدا أن العواصف
« الذهبية » تفتح أبواب « الحرية » ولكن هذه الألوان الناعمة من خصائص محمد ابراهيم أبوسنة
بالذات . لأنه أشد أقرانه رومانسية ورقة وتهاوتا ففيه ضعف شديد للزرقة والبنفسج ولأوراق الورد
ولألوان الأصيل والملازمة الحرير والمرمر فهو إذن يحلم بثورة من نوع خاص لا مكان فيها للعنف
ولاللداء ، ثورة أجنحتها من خيوط الذهب ومن صفائح الفيروز تحملنا إلى « العصر الذهبي »
فردوس الشعراء .

هذا الحنين إلى البراءة الأولى نجده في أكثر ما نظم محمد ابراهيم أبوسنة نجده في كلامه عن
الحب ، وعن الطفولة ، وعن الفن ، وعن الحرية .. وهذه مثلا صورة طفلة تبتسم في قصيدته .
« رحاب » :

نهر من موسيقى .

بين ضفاف الورد :

بسمتك العذراء .

فجر من لؤلؤ .
 وشواطيء من فيروز .
 فلتبتسمى .
 حتى يهطل مطر طفولتي الخرساء .
 في نهر طفولتك الأزرق .
 بسمتك حرير ونداء .
 أن تتعانق كل الأشياء .
 تورق فوق الصحراء الأعشاب .
 بسمتك رحاب .
 تدخلني في أبهاء الحلم .
 تطعمني الأمن وترخي فوق جبينى الظل .
 تتركنى فوق المقصلة سعيدا .
 وتحرر عنقي من مشنقة الأيام .
 تأتين من الغيب الأزرق .
 من غابات الأحلام .
 موسم فرح للأرض العطشى .
 ها أنت على أعتاب الدنيا .
 زمن يبدأ عند الفجر .
 قيثاره شعر .
 بستان نجوم تسكنه الطير .
 تبتسمين فينهمر الورد .
 يتهلل سرب من أقمار .
 فوق حدائق عينيك الصافيتين .
 وعصافير خضراء .
 تسنقيك السحر :
 يا أجمل وعد .
 تعطيه السحب لحقل اجرد .
 يا أعذب أنهار الغد .

هنا من الورود والطيور والجدائل والأشجار والأحجار الكريمة ما يكفى لعشرة شعراء ،
 وكلها مغلفة فى سيلوفان أزرق شفاف وحولها شريط من حرير قمرى مفضض ، ومع ذلك فنحن

لا نصاب بالغثيان من وفرة هذه الغنائية ، لأن الصور الشعرية المنهمرة علينا تلقائية ومحكمة معا .
وهذه الغنائية المفرطة تكاد تختفى ويحل محلها شيء شبيه بطلقات الرصاص من مسدس كاتم
للصوت كلما يخرج الشاعر من شعر الوجدان الخاص إلى شعر الوجدان العام .
وهذا مذاق من علقم ١٩٦٧ :

يسألني السائح
عن أقدم قبر لعظيم
بين مقابر الشاهقة البنيان
والتفتت نحو غابات التاريخ
كانت لافتة تومض في قلب الليل
تصرخ فوق ضريح :
(هذا قبر الحرية)
- يسألني السائح ...
أما اسمي ؟؟؟
اسمي ؟ شجرة دم .
اسمي ؟ ماذا تعني الأسماء ؟
اني أقتل لا
لاتسألني : من يقتلني ؟
الحقد ؟
- منتشر في هذا الموسم .
من يقتلني ؟
اليأس ؟
- سيد هذي العاصمة الخرساء .
الحب ؟
- لم يدخل قلب مدينتنا منذ احتلته البغضاء .
الليل ؟
قد رحل العشاق ومات الشعراء
لم تسكنه غير خفافيش الدم الحمراء
الخوف ؟
أغلب ظني أن الأمن هو المقتول .

يسألني السائح :

هل مازالت تتبرج للغرباء ؟

هل مازالت تأكل خبز الحسرة .

من مائدة التاريخ المهجور ؟

هل مازالت تتنفس وسط مقابرها ؟

هل مازالت تحلم

.. برجوع الفردوس ؟ ..

يا الله ، يا الله ،

كيف يكون الزمن المقبل ؟

كيف يكون الزمن المقبل ؟

هذه لوحة من قصيدة « مشاهدات دامية في مدينة لا مبالية » . ألفت معي في اننا بهذا الشعر
نعيش بعيدا بعيدا عن عالم « وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي » ؟

بعيدا بعيدا عن اللحظة الشعرية في « مصر تتحدث عن نفسها » ؟

ما أبعد يقين القدماء عن حيرة المحدثين ؟ ومع ذلك فمحمّد ابراهيم ابوسنة في كل دواوينه
حينما يتكلم عن مصر يتكلم عنها في وجد ووله كلامه عن معشوقة أزلية أبدية ، ولقد تحسب أنه
يتغزل في امرأة لها عليه حق الموت والحياة ولا يريد أن يصرح باسمها فإذا بك تحس كأنه إنما لا يرى
قبالته سوى وجه مصر . وهذا شأن عامة الشعراء المحدثين .

انظر إلى قوله في قصيدته « أغنية حب » من ديوانه « أجراس المساء » :

يقول لى الناس : انك تعشق وهما ،

بالمستحيلات

وتدمن نوعا رديئا من الحلم

في امسيات الخريف

وأعرف انى أحبك

ولو كان حبك قبرا

ولو كان حبك كفرا .

احبك ،

وأعرف أن سواك هو الوهم ،

وأنى قتلت بك اليأس ...

تعلمت حبك من ثدى أُمى
ومن توصيات أبى
ومن نخلة كان جدى
رعاه ، وأوصى بنيه بأن يحرسوها
إلى أن يجيئ الحفيد السعيد .. إلخ

وهو فى أحلك الأيام يعبر فيما أعتقد عن شعور أغلب المصريين المؤمنين بأن التاريخ يحرسهم
وبأن السماء تحرسهم ، فهو يقول :

يحمينى الهرم الأكبر
تحمينى مئذنة الأزهر

ومثل هذا كثير فى دواوين الشاعر محمد ابراهيم أبوسنة ولست أزعم أن هذا من أجود الشعر
ولكنه بغير شك شعر جيد . كذلك لست أزعم أن محمد ابراهيم أبوسنة على نفس الدرجة من
الامتياز أو الجودة فى كل دواوينه أو أشعاره ، ولكنه بغير شك قد تقدم تقدما مطردا منذ ديوانه
الأول غزالة الثوب الأزرق « وهو الآن راسخ القدم فى تقاليد مدرسة العروض الجديد وقد تجاوز
الشراك التى تنصبها الرومانسية المراهقة والرومانسية التقليدية عادة للشعراء الشبان سواء فى العاطفة
أو فى الخيال أو فى التعبير ، ولم يعد يحفل كعامية أبناء جيله ومدرسته المبتدئين أن يهرنا بالإشارة على
غير دراسة كافية إلى أسماء أبطال الأساطير كإيزيس وأوزيريس وكاوديسيوس وبنيلوب ونرسييس
واوديب وبرومثيوس وأطلس وهرقل ، أو أن يثبت المعاصرة والحدائث بترسم خطى ذلك الشاعر
الذى قال فى الأربعينات « وشربت شايا فى الطريق » فجرت طريقة فى نظم الشعر فقد كان هذا
وذاك دأبه فى ديوانه الأول كذلك تخلص محمد ابراهيم أبوسنة درجة درجة من لعنة الأدب الهاتف
الذى جعله يسب ديجول تحمسا منه للجزائر أو أن يمجد فيديل كاسترو تحمسا منه لثورات العالم
الثالث .

من هذا نرى أن شعر العروض الجديد فى مصر لم يميت ولم يدخل بعد فى مأزق كما تجرى مزاعم
المحافظين من الأدباء وترهات الفاشلين من الشعراء والنقاد العجائز الذين لمعوا شيئا ما فى أوائل
الثلاثينات ولكن مرور خمسين عاما لم يضيف إلى أسمائهم لمعانا ، فأرادوا أن تقف دورة الحياة بل أن
يدور كل شئ إلى الوراء عسى أن يرى الناس بريقهم الذى كان .

كوكبة الشعراء

صدرت في ١٩٧٥ عن مكتبة مديبولي « الأعمال الشعرية » لمحمد ابراهيم أبوسنة . ومحمد أبوسنة هو آخر كوكبة « الثريا » في الشعر المصري الحديث ، إذا جاز لنا أن نستعير تعبيراً من الأدب الفرنسي في القرن السادس عشر .

وكوكبة « الثريا » أو « البلياد » النجوم السبعة من الشعراء الذين تجمهروا بقيادة الشاعر الفرنسي العظيم رونسار في القرن السادس عشر ، وأشعلوا ثورة في الأدب الفرنسي هي التي نسميها أدب النهضة أو أدب الرئيسانس في تلك البلاد .

ومالنا نذهب بعيداً في مجازاتنا ١٩ ، فكوكبة الثريا من الشعراء ، عرفها المصريون قبل أن يعرفها الفرنسيون ، فقد كانت كوكبة « الثريا » أو « البلياد » هي اسم مجموعة الشعراء السبعة في مدرسة الاسكندرية في القرن الثالث قبل الميلاد . و « الثريا » هن بنات المارد أطلس السبع اللواق حولتهن الآلهة إلى كوكبة من نجوم السماء ساطعة البريق .

وكوكبة الثريا في الشعر المصري الحديث هم : صلاح عبدالصبور ، وأحمد حجازي ، وأمل دنقل ، ومحمد أبوسنة ، وعفيفي مطر ، وفوزي العنتيل ، وربما نصار عبدالله ، ونظائريهم من كوكبة شعراء العامية ، (صلاح

جاهلين وصحبه) ، وفي تصورى أن « محمد أبوسنة » هو آخر الكبار فى كوكبة الشعر المصرى الحديث من جيل الستينات . ولست أقصد أن سماء الستينات لم يكن فيها غير هذه النجوم الزاهرة من الشعراء المجددين ، فقد كان منها كمال عمار وبدر توفيق ومحمد أبودومة وملك عبد العزيز وفاروق شوشة وغيرهم ممن كان يتلألأون ثم يستسرون ، فجعلهم هذا الاختلاج يتوارون كثيرا عن العيون . وفى سماء القاهرة سطع كثيرون فى مهجرهم المصرى ، مثل محمد الفيتورى ومعين بسيسو ، غير من جاءوا من بلادهم شمساً ساطعة كعبد الوهاب البياتى . وحين أقول إن محمد أبوسنة كان آخر الكبار فى كوكبة الشعر المصرى الحديث وربما أصغرهم سناً ، فإنما أقصد إلى معنى لا يخلو من الحزن ، فأكثر الكبار قد انطفأوا بالموت أو بالصمت ، ولم يبق إلا صوت محمد أبوسنة يتردد بيننا من حين إلى حين ، عسى الله أن يتفجر نهر الهجرة فى سمائنا بشمس جديدة فى أجل قريب .

ومحمد أبوسنة - رغم أن تكوينه الأساسى كان فى الستينات - كان من القلائل الذين لم يكفوا عن الغناء فى السبعينات . وقد صدر أول ديوان له ، وهو « قلبى وغازلة الثواب الأزرق » فى ١٩٦٥ ، ثم صدر ديوانه الثانى « حديقة الشتاء » فى ١٩٦٩ ، ثم صدر ديوانه الثالث « الصراخ فى الآبار القديمة » فى ١٩٧٣ ، ثم صدر ديوانه الرابع « أجراس المساء » فى ١٩٧٥ ، وصدر ديوانه الخامس « تأملات فى المدن الحجرية » فى ١٩٧٩ ، وأخيراً صدر ديوانه السادس « البحر موعداً » فى ١٩٨٢ .

ويبدو أكثر قصائد ديوانه « البحر موعداً » من حصاد الرحلة الأمريكية التى قام بها الشاعر أبوسنة فى خريف ١٩٨٠ ، أو فلنقل إن أجود ما فى هذا الديوان كان من حصاد هذه الرحلة . وقد وقفت حائراً أمام عنوان هذا الديوان أحاول أن أكتشف مراد قول الشاعر « البحر موعداً » فى قصيدته التى تحمل هذا العنوان ، فلم أجد تفسيراً له إلا أن البحر يمثل فى خيال محمد أبوسنة فكرة الاقتحام ، لا اقتحام الأخطار المعلومة ، ولكن اقتحام الأخطار المجهولة :

« البحر موعداً

وشاطئنا العواصف

« جازف

« فقد بعد القريب

« ومات من ترجوه

« واشتد المخالف

« لن يرحم الموج الجبان

« ولن ينال الأمن خائف »

...

« هذا طريق البحر
لا يفضى لغير البحر
« والمجهول قد يخفى لعارف
« جازف » .

ولست أزعم أن هذه القصيدة من أجود الشعر أو حتى من جيده .. وإنما أسوقها لأبين أن محمد أبوسنة يوحى بمعنى غير مألوف ، ولا سيما منه بالذات ، فنحن نعرفه رجلا منضبطا فيما يقول وما يفعل . فالدعوة إلى المجازفة والاقترحام في وجه العواصف وأمواج المحيط ، تذكرنا بما كان يفعله كبار المكتشفين مثل كولومبوس وماجلان واميغو فسبوتشى وبارثولوميو دياز الذين مخروا العباب في بحر الظلمات - أى المحيط الأطلسي - كما كانت العرب تسميه ، ليصلوا إلى الأرض الجديدة ، وينهبوا كنوزها . وهذا عين ما كان يفعله كبار المغامرين مثل كورتيز والسير وولتر رالى والسير فرانسيس دريك وكبار القراصنة ، كانوا يقتحمون الأمواج العالية والعواصف العاتية بحثا عن أرض جديدة يعمرونها أو عن سفينة ينهبونها ، فهناك دائما هدف كبير وراء ركوب الأخطار الكبيرة .

أما الجديد عند أبوسنة فهو دعوته إلى ركوب الأخطار لذاته ، وهو يعلم مقدما أن :

« هذا طريق البحر
لا يفضى لغير البحر »

فمجازفته إذن للمجازفة . وهى مجازفة اليائسين ، لأنه لا يحدثنا عن لذة المجازفة وإنما يقول : بما أنك لا محالة مائت فحذار أن تموت « وأنت واقف » .

والحق أن القارىء ليشتبه في أن محمد أبوسنة يحدثنا فى السياسة حين يسمعه يقول : « خلعت الأماكن للقطيعة : من تعادى أو تحالف ؟

جازف ، ولا تأمن لهذا الليل أن يمضى ، ولا أن يصلح الأشياء تالف » لو أن عنوان هذه القصيدة كان : « وصية مجاهد فلسطينى » لأمكن فهم هذا اليأس الذى يعرف أنه يائس وينتهى بخطف الطائرات وأعمال اللامعقول .

ومن نفس المقصد ، ولكن بلغة أرق وأكثر إحكاما قصيدة « مرايا الزمان » التى يقول فيها محمد أبوسنة :

« الزمان اختلف
« فالبرىء انتهى والليب احترف

« لم يعد ينقذ الآن من الموت ..
 « .. أن تلزم المنتصف ..
 « لم يعد ينفع الآن أن تعتكف ..
 « أن تعترف
 « الزمان يختلف ..

« اننى قادم من دموع الحقول
 « للرفاق الحيارى أقول :

« مارسوا المستحيل
 « مارسوا المستحيل

« سيدى من تكون
 « وسط هذا الظلام اللعين؟
 « ماردا أم ملاك حنون ؟

« قلت إني المطر
 « فى الشتاء الحزين
 « والغد المنتظر

« فى ضمير السنين
 « الزمان يختلف
 « خاسر من يقف »

بعبارة أخرى لقد مضى عهد التردد والمصالحات البريئة طلبا للأمان ، ومضى هرب الشعراء من الواقع على جناح الخيال : « والخيول التى كان وقع حوافرها يصنع الحلم تسقط فى المنعطف » .
 والحل ؟ « مارسوا المستحيل » . هذه وصية الشاعر للناس : أن يمشوا دائما على حافة الخطر : سر يمينا أو شمالا ، سر شرقا أو غربا . سر شمالا أو جنوبا . المهم أن تتحرك ، أن تسير ولا تقف .

ويبدو أن الذى وراء كل هذا الشعور بالاحباط العام أو بشلل الارادة هو الشعور بدخول قضية فلسطين فى مازق ليس هناك منه مخرج واضح ، ولا سيما بعد الحرب الأهلية اللبنانية :

« كل الليالى لها حظها فى الضياء
 « وجميع الليالى لها أنجم
 « غير هذى النجوم السداسية المظلمة
 « ليس هذا الظلام هو الليل يا إخوتى

« إنه دولة تتخطى الحدود
 « إنه دولة من دخان حقود .
 « كل هذا الظلام = اليهود
 « كل هذا الظلام = اليهود
 « كل هذا الظلام = اليهود . »

وأنا بوجه عام لأحب هذا النوع من الشعر المباشر الصارخ ، ولا أعتقد أنه يمثل أجود ما في الديوان من شعر . وآفته هي كثرة الشعارات والتهافتات التي تدخل في باب الخطابة أكثر مما تدخل في باب الشعر .

ولكن محمد أبوسنة ينجو في أكثر قصائده هذا الديوان من هذا الفخ الذي يستدرج إليه الشعراء باسم الالتزام ، وهو فخ الخطابة بالشعارات والتهافتات ، أو ما كان محمد مندور يسميه الشعر الهاتف . وفي قصيدة « أصوات » نموذج جميل لقدرة الشاعر محمد أبوسنة على أن ينسج من حالة اليأس هذه مجموعة من الصور الشعرية الراقية المتكاملة :

« قال لي .
 « ان روحك ضائعة . أنت
 « لاتستطيع الدخول إلى النار
 « في لحظة الحلم . لاتستطيع الحوار مع الرعد
 « لاتستطيع السكوت ولا النطق
 « تبقى هنالك في جنة الوهم
 « تسقى الأساطير ماء الغمام الذي لا يجيء
 « قلت : بادر بقتلي . »

« قال لي : إن زهر الشباب
 « مائل للأفول
 « والذي راح غاب
 « والأسى قد يطول
 « قلت : إني أغنى
 « قال : هذا السراب . »

« قلت : بادر بقتلي
 « مالشيء رجوع

« قال : شمس الحياة
 « لا تمل الطلوع
 « فاتقد كالنجوم
 « واحترق كالشموع » .

وكيف يستطيع الشاعر الحوار مع الرعد وقصف المدافع وتكتكة المترايوزات ؟ وهكذا كتب عليه أنه لا يستطيع السكوت ولا النطق ، فهو إذن يصخب ويلوح حانقا كما تصخب وتلوح الأشباح الخاوية : صورة شبيهة بالصورة التي رسمها ت . س . أليوت للأحياء الأشباح المعلقين بين عالمين ، عالم الحياة وعالم الموت في قصيدة « الرجال الجوف » فاليأس إذن عند أبوسنة غدا كمظاهر الطبيعة الدائمة أو قوانينها التي لا تناقش .

وفي التو واللحظة ندرك أن أبوسنة حين اغترب شهورا في أمريكا تعرض مباشرة لذلك اللاتفاهم بين الحضارات فأشعل ذلك فيه الحنين المستبد إلى الوطن : « وكل العيون هنا من زجاج وكل القلوب هنا من حديد » . وليس هناك من تماس بين البشر إلا قولهم :

« مساء سعيد »
 « صباح سعيد »
 « وداعا »
 « صحارى وييد »
 « صحارى وييد » .

في قصيدة « أسافر في القلب » . ولأن معه تذكرة دائمة للأياب إلى الوطن ، فهو يسافر كل ليلة في الحلم إلى الوطن وإلى الأحباب على جناح هذا الشعر الرقيق القاسي :

« وهذا هو البدر يأتي من الشرق
 « أخضر مثل البمام الذي في الأساطير
 « أزرق مثل المياه التي في البحار ..
 « وأحمر كالحب . أصفر كالموت في بلد لا يريدك ..
 « ابيض مثل النهار » .

« فيا من يجيء من الشرق يحمل
 « عطر الأحبة هل من جديد سوى
 « الذكريات ؟ وهل من
 « قديم سوى وخزات الألم ؟

« وهذا هو الدمع يدفنى فى شتاء المראה
 « وذاكرنى الآن تفتح أبوابها
 « فتطل عظام الحياة القديمة
 « من شاطئ النهر حتى صخور المدينة »

« وحين يحىء النهار
 « أسافر أقطع هذى الفيافى
 « إلى حيث يسطع نورك
 « تحت سماء المقطم والنيل
 « والهرم الأكبر والأصغر
 « حيث يصير الزمان
 « حديقة أفرأحنا
 « والرحيل الجحيم »

ولأبالبغ إن قلت أن محمد أبوسنة قد بلغ فى هذه القصيدة وأمثالها غاية الإحكام الفنى واللغوى وهو إكتمال العلاقة بين الذات والموضوع وبين الشكل والمضمون . وقد كان فى مواضع أخرى يجنح إلى الإسراف إما فى التعبير المباشر وإما فى التعبير الغمامى ... كان يجنح فى بعض شعره إما إلى الهتاف وإما إلى أمراض الرومانسية حيث كل الألوان تقطر بماء البنفسج ، وكل ربح مقترن بالأحزان ، وكل ضياء شفق أو غسق ، وكل تشبيه أو استعارة أو مجاز كالنجم الخافت المختلج المستسر ، ما إن تراه العين لحظة حتى يتوارى فى مجرة الخيال ، بل حيث الصور الشعرية نفسها مجرة لم تولد منها بعد نجوم .

ومثل هذا الإحكام نجده فى قصيدة « امرأة اسمها السعادة » ، وهى أيضا من حصاد رحلته الأمريكية فى خريف ١٩٨٠ ، وكأنى بها قصيدة تدعى « امرأة اسمها كارمن » ، حيث الحب غجرى والشعر غجرى وحيث لاقوانين تحكم العقل والقلب والجسد :

« هى امرأة من عبر القرنفل والنار
 « تختار عشاقها من حيارى المساء
 « الذين يجوبون هذى الفصول
 « فلا يأنسون بغير النجوم
 « ولا يأنسون لغير الرحيل
 « ولا يملكون سوى الذاكرة .

« هـى إمرأة لا تطيق الإقامة
« وتكره من يرفضون الحوار مع النار
« من يؤثرون السلامة »

« ولأذكر الآن كيف التقينا
« ولكنها بين مد الشروق
« وجزر الغروب اصطفتنى
« وقالت تعال إلى جنتى واحتوتنى
« وشقت فؤادى وصبت عذاب
« البحار بجنى ..
« سقتنى رحيق الينايع خمر التوحد
« نار المحبة جئت إليها وجاءت إلى
« رحلنا معا للنجوم قرأت لها قصة
« الحزن منذ اتخذت الورود رفاقا
« ومنذ اتخذت الربيع مدينة »

« وقالت تعال إلى جنتى
« مددت ذراعى للشمس
« عبنى للبدر
« قلبى لها . واندفعت إلى خارج الأرض
« كانت تغنى
« وكان الغناء بعيدا وكنت قريبا
« من الغيم .. كانت هناك
« اصطفتنى »

وهنا نحس أن محمد أبوسنة الشاعر الرومانسى لم يتغير كثيرا فهو لا يزال يخلق وراء الغمام ونحو
النجوم ، ويطارد « الأميرة النائبة » كما يسمونها فى النقد الرومانسى أو تطارده الأميرة النائبة . ولكننا
نحس أيضا أن شعره ازداد إحكاما ، وصوره الشعرية ازدادت تركيزا ، فكأنه فنان تشكيل من
المدرسة التأثيرية يرسم لوحة من لوحات رينوار أو تولوز لوتريك فى نهاية القرن الماضى ، وقلت
مساحة نصف الظل فى شعره .

هذه المرأة أو الحورية أو الجنية تذكرنا بالسيدة الجميلة التي لا تعرف الرحمة في شعر جون كيتس ، وهي تستدرج الفرسان إلى كهفها وتأسرهم في قبوها ، دعتة ليعبر إليها البرارى وزمهير الشتاء « حيث الممرات ضيقة والشراب الدموع » ، حتى يصل إلى جنتها الموقدة برمضاء الحب ، ولكنه تخوف من التجربة لأن الرياح أتته بأنبائها وقالت : « هي امرأة من عبير القرنفل و النار تختار عشاقها من حيارى المساء ... إلخ » فأدرك أنه لا يقبل له بهذا الحب المدمر الذى يأكل الحاضر والمستقبل ولا يبقى منه إلا الذكريات .

ولعل من أهم تطورات محمد أبوسنة في ديوانه الأخير ، توسعه في استخدام تلك الظاهرة العروضية التي تعرف في العروض الاوروى بظاهرة « الامتطاء » عند الفرنسيين أو ظاهرة « الجريان » عند الانجليز ، وهي وقوع المعنى في أكثر من بيت . وبعض أدباء العرب يظنون أن هذا هو « التدوير » في العروض العربى ، وما هو كذلك ، لأن التدوير هو مجرد اتصال الشطرين موسيقيا بلفظة واحدة . أما خاصة « الامتطاء » فهي اتصال المعنى في أكثر من شطرة أو أكثر من بيت ، أى أن المعنى لا يستتم إلا في بيت وتفعيلة أو تفعيلتين ، فهو إذن يمتطى البيتين أو الشطرين كما يمتطى الفارس الجواد بساق على كل جانب . ومن ذلك قول أبوسنة :

« كانت تغنى

« وكان الغناء بعيدا وكنت قريبا

« من الغيم .. كانت هناك

« اصطففتنى .. »

أو قوله :

« قرأت لها السر . فسرت

« صوت الرعود بقلبي ومعنى

« الاقامة في الحلم ..

« معنى الرحيل إلى الحب »

ومثل هذا كثير في ديوان « البحر موعدنا » وقد كانت له مقدمات في دواوينه الأولى ، ولكنه غدا ظاهرة شائعة في ديوانه الأخير . وهذه الظاهرة ليست من سمات محمد أبوسنة وحده ، فهي من الخصائص الجوهرية في مدرسة الشعر الحديث كلها ، وسببها الأصلي هو أن أبناء هذه المدرسة حطموا وحدة البيت في الشعر وأحلوا محلها وحدة القصيدة .

وواضح من تعاقب قصائد « البحر موعدنا » أن محمد أبوسنة كان رافضا للمدنية الامريكية حين تعرض لها تعرضا مباشرا . وليس في رفضه منطق جديد يتجاوز ما ألفناه من إتهام كلاسيكى

لأمريكا بأنها موطن المادية . وهو هجاء تقليدى يمكن أن نجده بين الاوروبيين كلما تكلموا عن أمريكا ولا يتفرد به الشرقيون :

« وأخرجت ماكينة عالية الرنين

« وريقة خضراء

« من فئة الدولار

« وقالت الحسنة :

« تلك هى الأشعار

« وهذه ياسيدى

« شاعرة المدينة . »

ولكن هذا الرفض التقليدى الهاتف لكل ما تمثله أمريكا لا تقاس قسوته بقسوة الشاعر حين يشبه البدر الأمريكى بأنه بدر « أصفر كالموت فى بلد لا يريدك » . إنه هذا الإدراك الذى انتهى إليه الشاعر بأنه ليس الرفض بل المرفوض ، وهو شئ لا نظير له إلا شعور الزنجى بأنه لا مكان له فى بلد الكوكلو كس كلان أو شعور المنبوذ فى أمة من الهندوس المتعصبين .

أحزان الشعراء

□ « مرايا النهار البعيد »

« مرايا النهار السعيد » اسم آخر ديوان من دواوين الشاعر محمد ابراهيم أبوسنة . (هيئة الكتاب ١٩٨٦) ومن عنوان الديوان نستطيع أن نستخلص امرين : الأول أن الشاعر محمد ابراهيم أبوسنة ، قد تقدم منذ ديوانه السابق « البحر موعدا » (١٩٨٢) من الإبحار في بحار التهلكة ، حيث البحار بلا جزر ولا شطآن ، وحيث العواصف العاتية تتقاذف الملاح اليائس من النجاة ، إلى رؤية اطلنطيس الجديدة ، أى ارض السعادة الدائمة كما في الاساطير ، تلمع كالسراب البعيد .

ورؤية النهار ، وشيكا كان أو بعيدا ، توحى بأن الشاعر قد تفتح للأمل في الحياة . ومع ذلك فحين يحدثنا الشاعر قائلا انه لا يرى النهار إلا في « المرايا » فيجب أن نحذر من الإسراف في التفاؤل لأن في صور المرايا وهما يجعل من النهار مجرد صورة للنهار لا تخضع إلا للحاسة واحدة من الحواس الخمس هى حاسة النظر ، وهما يلغى فيه الزمان والمكان ، وهما لا يقربنا من عالم الحقيقة بل يحبسنا في عالم الظلال .

انظر مثلا كيف يصف محمد أبوسنة في قصيدته « خطوة للوراء خطوة للأمام » حالة الشلل الظاهري التى أصابت حياتنا ، حيث يقول :

« خطوة للوراء ،
خطوة للأمام .
لم نعد نستطيع قراءة ..
اسمائنا في الظلام
لنعرف من نحن ؟
.. ماذا نخشى بين ملامحنا
وردة أم حسام ؟
لم نعد نستطيع السكوت ،
لم نعد نستطيع الكلام .
لم نعد نستطيع تبين
موضع أقدامنا
وسط هذا التردد
حول المسافة
بين الحلال وبين الحرام ..
لم نعد نستطيع البكاء
لم نعد نستطيع الابتسام
يا ترى هذه لحظة الابتداء
أم ترى لحظة للختام ؟
... ..

خطوة للوراء ،
خطوة للأمام .
لم نعد نستطيع القعود ،
لم نعد نستطيع القيام .
لم نعد نستطيع الحروب ،
لم نعد نستطيع السلام .
عاجل جدا وهام :
ليس هذا الضجيج الكلام .
ليس هذا السكوت انهمام .
خطوة للأمام ،
خطوة للأمام «

بعد الاعتذار للزعيم الشيوعي لينين صاحب كتيب : « خطوة للأمام ، خطوات للوراء »
تعبيراً عن وهم التقدم بالتاكتيك الخاطيء وحقيقة التأخر بضياح الاستراتيجية الصحيحة في الحركات
السياسية ، نجد أن محمد ابوسنة يصف حالنا نحن المصريين بل ويصف حال العرب جميعاً . ومن
وصفه نجد أننا قد بلغنا حالة تشبه الشلل فلم نعد نستطيع القعود ولم نعد نستطيع القيام ، ولم نعد
نستطيع الحروب ولم نعد نستطيع السلام . ولم نعد نستطيع أن نعرف أنرفع غصن الزيتون أم نلوح
بسيوف الحروب .

نحن نواجه الحياة بوجوه شمعية ليس فيها اكتئاب ولا ابتسام .

وقد اهتزت في ضمائرنا الحدود بين الحلال والحرام . ولم نعد نميز بين أصدقائنا وأعدائنا ، ولم
نعد نكف عن تمزيق النفس بالنقد الذاتي وعن عرض جراحاتنا وتقليب مواجعتنا دون أى اهتمام بأن
نغير ما بأنفسنا ومع ذلك فمحمد أبوسنة يختم قصيدته بنبرة متفائلة حين يختم قصيدته بقوله :

« ليس هذا الضجيج الكلام

ليس هذا السكوت انهزام

خطوة للأمام

خطوة للأمام »

بمعنى آخر : برغم كل مانسمعه حولنا من جلبة وجعجعة ونواح وشقشقة لسان ليس كل
هذا صوتنا الحقيقي : إنما صوتنا الحقيقي يسمعه الشاعر مضنراً في شيء قريب مما كان اندريه مالرو
يسميه « صوت الصمت » وبالمثل فليس هذا الصمت الذى ران على حياتنا منذ اثختتنا الجراح ، من
صمت العاجزين ، اليائسين المغلوبين على أمرهم ، ليس هذا السكوت انهزاماً ولكنه من سكوت
العزيمة والكبرياء والتصميم على أمر خطير . ونبوءة الشاعر للمستقبل هي : « خطوة للأمام » .

وفي تقديري أن أفضل قصيدة في ديوان « مرايا النهار البعيد » هي قصيدة « الاسكندرية »
وهي قصيدة جوهرها أن كل مجد زائل ما خلا مجد الحضارة :

« كان اسكندر الأكبر يعرف ..

.. رغم الفتوحات أن المدن ..

.. نساء يراوغن عشاقهن ..

ولا يحتملن طويلاً

سوى شوقهن إلى القادم المنتظر

كان يعرف أن القدر

يقلب أوراقه بين أيدي الخطر

فيمنح أعداءه مرة الانتصار
وينذره مرة للظفر
كان يدرك أن الأمانى صور
يزخرقها فى ضياء القمر
حالم ..
.. ثم تحرقها الشمس يوما
ويمحو الذى قد تبقى المطر
كان يعرف أن الجبال
.. التى يرتقيها
ستهوى إلى المنحدر
وأن السعادة مثل طباع النساء
ستقضى به للكدر ..
ما الذى يفعل الاسكندر الآن
والموت يرقبه
وسط هذا الكمال الخطر .

ومعنى هذا الكلام الجميل أن المدن والممالك بل والشعوب ، أيضا كالنساء متقلبة الطباع
تشتاق دائما إلى تغيير سادتها من الحكام والفاشين وهى نظرية فى علم الاجتماع فيها بعض الصدق
ولكنها تنطوى على المبالغة لأنها لا تفسر لنا استتباب بعض الامبراطوريات قرونا أو أجيالا .. وعلى
كل فلأن اسكندر الأكبر كان يعرف هذه الحكمة ، وهى أن كل مجد زائل ، وأن أوراق الغار التى
يلبسها سوف تذبل إما غداً أو بعد غد فقد غدا شخصية مأسوية دائمة الإحساس بعبثية الحياة .

ولأعرف من أين جاء محمد أبوسنة بهذه الفكرة عن شخصية الاسكندر انها شخصية
انطوائية متأملة تكاد أن تكون هاملتية انتحارية . ولكنها على كل حال فكرة جميلة مهما بدت غريبة
فى تلميذ ارسطو .

ولأن الاسكندر مقتنع بهذه الحقيقة أو الفكرة فقد أصيب بياس قاتل جعله لا يعرف ماذا
يريد : هاهى ذى الممالك راکعة فى انتظار أوامره ، فى انتظار نواهيهِ : هاهى الهند تبسط حكمتها «
تحت ابصاره .. فارس تشتبه / ما الذى يبتغيه ؟ الهواجس تملؤه والأسى يصطفيه / ما الذى
يبتغيه ؟ » . أجل بعد أن ملك الاسكندر كل شئ ما الذى يبتغيه ؟ أن يصبح إلهاً ؟ حتى هذا أدركه
حين نصبه الكهنة فى سيوة ابناً لآمون كبير الآلهة :

« انه فى انتظار الاشارة

.. يعرف أن الفراغ

الذى يحتويه

قاتل ، والبلاد التى ترتجيه

ترغب الآن فى موته .

ما الذى مات فيه ؟

ما الذى مات فيه ؟ »

ومن ملك كل شىء أدرك حكمة سليمان الحكيم : « باطل الأباطيل الكل باطل وقبض
الريح » . ولم يعد يأمل فى شىء فقد مات فيه شىء وهو الأمل ، ومن مات فيه الأمل فقد وقف على
شفا الهلاك الأبدى ، إلا أن تأتية من السماء علامة أو إشارة وهامى ذى الإشارة تأتى للاسكندر .

« هذا هو البحر وسط الضباب

يطالعه ممسكا بالبشارة :

أيها الجند ..

هذه حدائق روحى

وهذى مشيقتى الجبارة

تلد الآن توءم خالدا

من ركام الحجارة

فارفروا فوق

هذه الشواطىء قلبى

واجعلوه مدينة للحضارة :

ها هنا ستسكن روحى

ها هنا تقام منارة .

ها هنا الاسكندرية لغز .

تتمادى العصور فى تفسيره

من قديم تزوجت البحر ..

وعاشت

قصة نادرة الإيقاع

وسط هديره

كلما تعب البحر جاء إليها

ليراها

جسدا دافئا في سريريه »

وبهذا نجى الاسكندر من الفناء المحقق . نجى ونجا معه اليونان حين بنى مدينة الاسكندرية .. وجعل منها « مدينة الحضارة » فما أن مات الاسكندر حتى أفل نجم اثينا وسطعت شمس الاسكندرية . انتهى العصر الهليني وبدأ العصر الهلينيستي كما يقول المؤرخون وفيه اصبحت الثقافة اليونانية ملكا مشاعا للعالم القديم كله بعد أن كانت وقفا على تلك الارستقراطية الفكرية التي كانت تعيش في بلاد اليونان . وغدت الاسكندرية عاصمة العالم القديم لقرون طويلة .

وبعد ، أليست هذه القصيدة تعبيراً مُركّزاً صادقا عن جوهر التاريخ ؟ ثم أليست هذه القصيدة خير مصداق لقول ارسطو أن الشعر أكثر صدقا من التاريخ لأن الشعر يتناول الكليات بينما التاريخ يتناول الجزئيات ؟ والسؤال البديهي الذي يطرح نفسه علينا بعد قراءة قصيدة « الاسكندرية » لمحمد أبوسنة : ترى هل يتحدث محمد أبوسنة حقا عن الاسكندر والاسكندرية أم أنه يتحدث عن كل جبار دامت له الدنيا وخرج بنتيجة واحدة ، وهي أن العظمة لا تكون عظمة حقا إلا إذا ترجمت نفسها إلى قيم الحضارة .

وديوان « مرايا النهار البعيد » ملئ بمشاعر الإحباط ، ومع ذلك نحس بأن هناك أملا غامضا يتخلق وسط هذا الإحباط ، ومثل جيد على هذا الإحباط السائد وعلى هذا الأمل الغامض قصيدته « علاقة » حيث تخاطب محمد أبوسنة في الظاهر معشوقته ولكنه في الحقيقة يخاطب بلده أو مدينته كما يسميها . وفي هذه القصيدة يطرح قضية الإغتراب أو الشعور بالالإنماء في وحشية ضارية :

« يلائمني الآن شكل الرحيل

يلائمك الآن شكل الأفول

فهانحن قبل ملاحقة

الفجر للخارجين على حينا

- نستقيل -

من الحب والحلم بالغد :

ننكر أننا التقينا على شاطئ المستحيل

... ..

تبدل ما كان يجعلنا

لا نهاب السيوف

تراجع ظل اليقين الوريث
 وحاصرنا الشك حيث التقينا
 كأول عدوان وسط الظلام الكثيف ..
 كأننا طريقان عند التقاطع
 لانستطيع العناق ،
 ولا نستطيع الفراق
 ولا نستطيع الوقوف .
 تبدل شكل الظلام التي في المرايا
 فصرنا عرايا
 ورحنا نبعث في الریح
 اصداؤنا والحكايا
 عسى أن يلم شتات هوانا
 صبي جرى ،
 يفر من العجز للنصر ..
 يبدأ من نقطة الصفر
 حتى الكمال
 يجيء مع الفجر يملك رد السؤال
 ويعرف سر « لماذا » :
 لماذا تبدل شكل العلاقة
 بين النجوم وبين الظلال
 وبين القلوب وبين الجمال
 وبين مواقع أحلامنا والخيال
 تبدل كل الذي بيننا و« المُحال »
 نحاوله الآن في ملل وارتجال

هذه القصيدة المخيرة تروى قصة مخيرة هي قصة عاشقين دبت بينهما الجفوة لأن المرأة احست
 بأن إنجاز الرجل أقل من عهوده فلم تصبر على عجزه واستسلمت لغيره ممن يبيعون وهم الغرام ،
 واستراحت إلى « مخدع في الرياح » وتبدل صوتها فغدا فحيها كممثل أصوات بنات الليل المجهديات
 من كثرة السهر والشراب أما العاشق فهو باق على حبها رغم تخليها عنه عاجز عن تجديد ما انقطع من
 غرامها .

ولم يعد أمل إلا أن يظهر صبي جرىء / يفر من العجز للنصر / يبدأ من نقطة الصفر / حتى الكمال »

هذه القصة محيرة ، لأنها لو كانت تتحدث عن الغرام بين الرجل والمرأة لكان هذا « الصبي الجريء : » هو الطفل الإلهي كوييد صاحب القوس والسهام الذى يرمى بسهامه قلوب العشاق أو أكبادهم فيصيبهم ومع ذلك فنحن نفهم من سياق القصة أو القصيدة أن كوييد رب الغرام قد نفذت سهامه حين بلغ غرام هذين العاشقين نقطة اللاعودة . فالشاعر إذن يحدثنا عن صبي آخر غير كوييد به يتحقق المستحيل .

وفى تصورى أن الشاعر محمد أبو سنة لا يحدثنا فى هذه القصيدة عن الرجال والنساء وما يكون بينهم أحيانا من عشق يدخل فى باب الخيال . فلغة هذه القصيدة محملة بصور عنترية مثل قوله : « تبدل ما كان يجعلنا لانهاب السيوف » ولا أظن أن سياق القصيدة فيه مجال للحروب ، والطعان فى سبيل الحب على عادة فرسان ذلك الزمان البعيد . فالأرجح إذن أن الشاعر محمد أبو سنة يحدثنا عن أمل عظيم أعظم من أمل الوصال فى الفراش ، أمل منير :

« تغرب بين المنافى
وجاء يراود هذى المدينة
فطارده الليل عنها بعيدا ضبابا يسافر عبر القرون
يصير غناء يحاوله العاشقون
وحلما يراقصه النائمون
وبرقا يلوح فتقصفه الطائرات المغيرة
وها أنت لاتصبرين على عهدنا :
يلائمك الليل أكثر مما يلائمك الانتظار
تروحين وسط دروب الغبار
تشيعين أنى أحاول
لاستطيع اختراع النهار
وأن المسافة بين الحقيقة والانتحار
بحجم المسافة بين المتاح
.. وبين الفرار »

هو على الأرجح يحدثنا عن عاشق حالم كبير - كلنا نعرفه كانت قدرته على الحلم أكبر من قدرته على تحقيق أحلامه . كان يعد محبوبته « باختراع النهار » فلما تجلّى لها عجزه لم تصبر على عهده وراحت تستجيب للمراودين حين باتت كبنات الليل أو كسقط المتاع . ولا أمل الآن إلا أن يظهر

فينا « صبي جرى » يبدأ من نقطة الصفر حتى يحقق النصر ويبلغ الكمال .

ولماذا « صبي » جرى وليس « بطلا جريئا » أو « فارسا جريئا » ؟ منذ عشرين عاما بعد نكسة ١٩٦٧ كتب الشاعر صلاح عبد الصبور مسرحية « الأميرة تنتظر » وختمها بنبوء أو بشارة تقول للمخلص المنتظر : « تعال شاهرا حسامك » لتخلص الأميرة من أسرها وكنا يومئذ في أوج حرب الاستنزاف فكان هناك مجال للتنبؤ بمخلص يخلص إذا هو جاء شاهرا حسامه ، ولكن بعد كل هذه السنوات الطويلة لم تعد صورة الفارس الشاهر السلاح هي الصورة المثلى للمخلص لأن مشاكل الوطن غدت أكثر تعقيدا .

بل أقول أن محمد أبوسنة بالوعى أو باللاوعى لم يعد يتصور أن الخلاص يمكن أن يكون بيد منقذ في صورة « فتى الفتيان » أو في صورة البطل المنازل ذى الشباب الطير ولذا فقد تصوّر المنقذ صبيا قوى الجنان منذ صباه أصاب من الحكمة شيئا كثيرا لأنه منذ « يجيء مع الفجر » يعرف الإجابة على هذا السؤال الرهيب : « لماذا ؟ » لماذا كان كل ما كان ؟ لماذا قصّر الواقع عن الأحلام ؟ لماذا فقدنا القُدرة على الحلم وارتداد المستحيل ؟ لماذا لم يعد القلب يخفق للجمال ؟ إلى آخر هذه الاسئلة التي لو عرفنا الإجابة عليها تجدد الأمل في اللقاء بعد طول اغتراب .

هذه ثلاث قصائد من ديوان الشاعر محمد أبوسنة الأخير : « مرايا النهار البعيد » وكلها من جيد الشعر ومن أجود ما كتب أبوسنة منذ نضوجه ورسوخ قدمه في مدرسة العروض الجديد . وهناك في هذا الديوان نظائر عديدة لها في الجودة وإن كان ينبغي أن نضيف أن به أيضا قصائد عديدة ليست في مستواها .

ومن هذا الديوان نستطيع أن نستخلص جملة أمور :

— فهو أولا يؤكد إتجاه أبوسنة منذ نضوجه إلى الالتزام بقضايا أمته وبقضايا الإنسان بعد أن كانت بواكير أعماله الجيدة قيثارات رومانسية حاملة يعزف عليها أشجان القلب الهائم ، بأجنحة لازوردية في وديان الصبابات وربما كان التعبير الجارح لهذا الالتزام قوله في قصيدة « حواريه » « لا يشغلنى الآن العشق » يشغلنى ياسيدنى العشق » أى تحرير العبيد .

وهو ثانيا يؤكد أن محمد أبوسنة قد انتهى درجة درجة في دواوينه الأخيرة إلى تكثيف لغته الشعرية حتى تحوّل بها من الرومانسية الزاعقة إلى الرمزية ذات الحجب والأستار فأصابه ما أصاب أحمد حجازى دون حاجة إلى الإغتراب المديد . وبعد أن كان يصارع الألفاظ غدا يصارع المعاني فمن أجل ما نظم في هذا القلم الجديد قصيدته « المدى ينتحب » .

وهو ثالثا يؤكد أن الشاعر محمد أبو سنة قد دخل مرحلة « الرؤية » بعد أن كانت أكثر عذاباته بلارؤى وهى حتى الآن رؤية سرايية حقا لأنه لا يرى الأمل إلا فى المرايا ، ومع ذلك فمن يرى السراب الأزرق ويعرف أنه سراب غدا يستطيع أن يميز بين زرقة البحر المالح وزرقة السماء وزرقة العيون الحلوة فى فدغد الحياة .

□ أمير شعراء العامية

صلاح عبد الصبور ، أمل دنقل . وبعد أمل دنقل ، فؤاد حداد ، وبعد **بعد** فؤاد حداد ، صلاح جاهين . كل ذلك المجد انتهى في السنوات الخمس الأخيرة . وكلهم ماتوا في أواسط العمر . ولم يبق في مصر شعراء فحول إلا ذلك المقيم بعيدا . ومجتمع يجمع شعراؤه الفحول على الموت المبكر مجتمع ينبغي أن يحاسب نفسه : لماذا ؟

وكما كان صلاح عبد الصبور أمير شعراء الفصحى ، فقد كان صلاح جاهين أمير شعراء العامية . فمصر لم تنجب منذ بيرم التونسي ، وفي سمته ، إلا صلاح جاهين . وكان كل منهما بحاجة إلى ثورة تتمخض عنه ، فبيرم التونسي هو ابن ثورة ١٩١٩ ، وصلاح جاهين هو ابن ثورة ١٩٥٢ . ومع ذلك فقد كان صلاح جاهين أصدق تعبيرا عن عصره مما كان بيرم التونسي في زمانه ، لأن جاهين كان ملتزما بقضايا مجتمعه بينما كان بيرم مسحورا بالنماذج البشرية التي كان يلتقى بها في كل منعطف .

لم يكن صلاح جاهين شاعرا فولكلوريا رغم قوة جذوره الفولكلورية ، وإنما تجاوز ذلك واندمج في التيار الثوري الكبير الذي استغرق من حياة مصر والعالم العربى عشرين عاما : كان شاعر الاشتراكية وشاعر القومية وشاعر التحرر الوطنى . وأعتقد أنه كان يحاول طول حياته أن يجرى في شعره تجربة

فريدة ، وهى تزويج الأفكار الفصيحة بالألفاظ العامية .

وقد كان أهم عمل جماهيرى ارتبط اسم صلاح جاهين به هو « الليلة الكبيرة » الذى أسر صلاح جاهين قلوب الأطفال والأيفاع والشبان والرجال وبلغ به المدى فى شعبية التعبير . ولأد أن النجاح المكتسح الذى صادفه هذا العرض الفولكلورى راجع إلى مجرد زواج الفنون ، وإنما اعتقادى أنه راجع إلى قدرة صلاح جاهين العبقريّة على اكتشاف الطفل فى كل رجل وإلى قدر العبقريّة فى مخاطبة هذا الطفل بما يقنع الرجال . وقد ساعدت صلاح جاهين فى تحقيق ذلك عبقر كرسام كاريكاتورى .

كان صلاح جاهين متعدد المواهب بدرجة لم يسبق لها مثيل فى تاريخ الفنون والآداب المصرية : كان فى تقديرى أعظم رسام كاريكاتورى عرفته مصر فى كل تاريخها وكان فى تقدير أعظم شاعر بالعامية عرفته مصر منذ بيرم التونسي . وكان مخرجاً وممثلاً وملحناً ومؤدياً كشعر الربابة . كان فيه شيء كثير من ذلك الأديب الفرنسى القديم سكارون . ومع ذلك فلن يذكر أـ اخراجه ولا تمثيله ولا تلحينه ولا أدائه للكلمات . وإنما سيبقى منه عبر القرون للفن المصرى ر' الكاريكاتورى وللأدب المصرى شعره العامى .

وسيبقى قبل هذا وذاك من صلاح جاهين توجهه الوطنى وإيمانه بالجماهير وضميره التقدمى فقد كان صلاح جاهين قبل كل شيء ضميراً عظيماً غير قابل للانقسام . وكانت هذه مأساة حياته

صلاح جاهين .. □ البداية (١)

ظللت أتابع صلاح جاهين شاعرا ورساما وفنانا نحو ثلاثين عاما ، منذ أن صدر ديوانه الأول « كلمة سلام » في ١٩٥٥ حتى وفاته في أبريل ١٩٨٦ ، وقرأت له باهتمام كبير ديوانه الثاني « موال عشان القنال » ، ١٩٥٦ ثم قرأت له بإعجاب كبير ديوانه الثالث « عن القمر والطين » (١٩٦١) ، ثم قرأت له بتقدير عميق ديوانه الرابع « رباعيات صلاح جاهين » (١٩٦٣) ، وديوانه الخامس « قصاقيص ورق » (١٩٦٥) ، ثم مجموعة « أنغام سبتيمبرية » و« على اسم مصر » وبعض المتفرقات التي لا أذكر لها تاريخا محددًا .

وحين صدر ديوان « كلمة سلام » وديوان « موال القنال » كنت أعمل في الأمم المتحدة بنيويورك ، فلم أقرأهما إلا بعد عودتي إلى مصر في ديسمبر ١٩٥٦ ، وحين قرأتها أحسست بموهبة صاحبهما المحققة . غير أنني لم أكتب عنهما لسببين : الأول أن شعر صلاح جاهين في تلك المرحلة اتخذ إتجاه التعبير المباشر الذي يسمى عادة في تقاليد الواقعية الاشتراكية أدب الكفاح أو أدب المعركة ، وعرفنا بداياته في الأربعينات في شعر اليسار المصري : عبدالرحمن الشرقاوى « من أب مصرى إلى الرئيس ترومان » . وقد كانت هذه التجارب هامة كمرحلة في تاريخ الشعر العربى الحديث ، ولكن الفن - كما

علمونا - « مائل » أو « مستتر » وليس « مباشرا » .
 أما السبب الثاني فهو أن صلاح جاهين حتى تلك المرحلة كان يسمى دواوينه « قصائد شعبية » . والأدب الشعبي كما نعرفه عادة مجهول المؤلف كالملاحم والمواويل الشعبية أو الفولكلورية . فلم أكن أفهم لماذا يطلق شاعر على أدبه أنه « أدب شعبي » لمجرد أنه منظوم بالعامية .
 وقد مررت بتجربة مشابهة عام ١٩٣٨ في ديوانى « بلوتولاند » ، ونظمت بعض المواويل والسونيتات بالعامية ، ولكنى مع ذلك كنت أسميها « من شعر الخاصة » رغم لغتها العامية ، لأنها كانت كذلك . ولا أقول إن شعر صلاح جاهين كان من شعر الخاصة ، ولكنه لم يكن شعرا شعبيا ، وإنما كان أكثره من شعر المثقفين .

و حين صدر ديوان صلاح جاهين « عن القمر والطين » ثم ديوانه « الرباعيات » في الستينات كنت أنا شخصا موضع هجوم ضار من عديد من النقاد الرجعيين بسبب دعوى القديمة في ديوانى « بلوتولاند » (١٩٣٨) إلى تجاوز أدب العامية مع أدب الفصحى . وكنت أحب يومئذ أن أعبر عن إعجابى كتابة بشعر صلاح جاهين بتحليل شعره على صفحات « الأهرام » . ولكنى خشيت أن أجنى عليه بإقحامه فى مشاكل الشخصية ، فتجنبت الإشارة إليه فيما كنت أكتب من نقد الشعر . ولا أدري ما الذى جعل نقادى يتذكرون فجأة موقفى من العامية رغم أنى لم أجدد الحديث فى هذا الموضوع أكثر من عشرين عاما . ولعل صلاح جاهين كان يتابع - فى صمت - هذه الحملة الضارية على العامية وعلى شخصى فكان رده البليغ فى كل ما صدر بعد ١٩٦٠ عدوله عن التخفى وراء عبارته الغامضة « قصائد شعبية » وسفوره الصريح المتحدى بعبارة « أشعار بالعامية المصرية » فى كل ديوان من دواوينه وعلى نهجه درج كل شعراء العامية ، وكأنهم يقولون فى تحد للخصوم العامية : نعم ، نحن نكتب « شعرا » ولا نكتب « زجلا » ، لأنهم كما قال استاذهم وعميد مدرستهم صلاح جاهين فى مقدمة دواوينه المجموعة فى طبعة ١٩٧٧ « هيئة الكتاب » : « اختاروا أن يكتبوا أفكارا فصحا بالفاظ عامية ، وهذا هو أهم كل خصائصهم » . بإيجاز شديد هو يقول لأعداء العامية : الفصاحة من الأفكار لا من الألفاظ .

أنا لم أعرف رجلين تجسدت فيهما روح ثورة عبدالناصر بمثل ما تجسدت فى صلاح جاهين وعبدالحليم حافظ ، كل فى حدوده .

كانت بدايات صلاح جاهين هى البدايات التقليدية لأى شاب يسارى النزعة عمره ٢١ سنة قبل قيام ثورة ١٩٥٢ . وكان وقتئذ يتأرجح بين التعبير بالفصحى والتعبير بالعامية واكتشف صلاح

جاهين فؤاد حداد الذى كان يكبره بقليل وبهر بشعره العامى الذى كان فؤاد حداد يعبر به عن الام الشيوعيين المصريين فى السجون المصرية فى أواخر عهد فاروق . فكان هذا الاكتشاف هو الحاسم فى اختيار صلاح جاهين للغة العامية أداة للتعبير عن وجدانه الوطنى والاجتماعى ، فاتجه إليها بكلية . وكان من قبل ينسج القصيدة العربية على منوال امرىء القيس والمتنبى ، ولكنه لم يجد فى نماذجه الفصحى ما يعينه على التعبير عن وجدانه الوطنى والاجتماعى ، بمثل ما وجد فى شعر بيرم التونسي وفؤاد حداد ، فكف عن التقليد بعد أن اكتشف نفسه .

أما شعر الوجدان الفردى كشعر الغزل والغرام الذى كان يقرؤه صلاح جاهين لشعراء الفصحى فى تلك الأيام فقد وجده شعرا ملفقا مزيفا ينقصه الصدق فى التجربة والعاطفة وبالتالي ينقصه الصدق فى التعبير .

فى تلك الأيام العظيمة ، أيام المخاض الثورى بين نهاية الحرب العالمية الثانية وقيام ثورة ١٩٥٢ ، كان الشباب المثقف يرى طريقه واضحا نحو تحرير الوطن والشعب من الاستعمار والباشوات ، وكان هذا الطريق هو الاندماج فى الشعب وقيادته إلى تحطيم أغلاله السياسية والاقتصادية والاجتماعية وربما كان خير معبر عن هذا الغليان الاجتماعى هو ما كان يسمى يومئذ « وحدة المثقفين والعمال » ، وكان خير تعبير عن هذه الوحدة هو تكوين « اللجنة الوطنية للطلبة والعمال » عام ١٩٤٦ ، وهى اللجنة التى اسقطت صدق باشا واسقطت معه مشروع معاهدة صدق - يفين بما تضمنته من إقامة حلف عسكرى للدفاع المشترك . وكان الشيوعيون والطلبة الوفدية يسيطرون على هذه اللجنة ، ولذا أمكن للدكتاتوريات المتعاقبة أن تحطمها وتشتت أعضائها وأنصارها بين السجون والمعتقلات بين ١٩٤٦ و ١٩٥٠ : تاريخ تولى وزارة الوفد الأخيرة .

وفى ١٩٤٦ كان عمر صلاح جاهين ستة عشر عاما ، وفى هذا الاختار الوطنى الشعبى الذى وقف بالبلاد على حافة ثورة تجدد ثورة ١٩١٩ فى أبعادها الوطنية ، وتضيف إليها بعدا جديدا هو تحرير الطبقات الشعبية فلاحين وعمالا ، من نير الاقطاع والرأسمالية ، فى هذا الاختار تكون وجدان صلاح جاهين الوطنى والاجتماعى . ولم يكن صعبا على صلاح جاهين أن يلتقى يومئذ بشباب تفتح وعيهم السياسى والاجتماعى على هذه الحلول التقدمية ، من ماركسيين واشتراكيين وديمقراطيين ثوريين ، فقد كانوا يملأون كليات القاهرة وقتها ومقاهيها ونواديها وجرائدها ومجلات ومعارضها الفنية . وكان أحد هؤلاء الشبان الماركسيين الذين قرأ لهم صلاح جاهين هو الشاعر فؤاد حداد . ومنه تعلم فى ١٩٥١ أن التعبير بلغة الجماهير جزء لا يتجزأ من الالتحام بالجماهير .

ولأظن أن صلاح جاهين كان فى يوم من الأيام ماركسيا ، ولكن هذا لا يمنع أنه بدأ حياته

تقدّميا بالمعنى العريض ، تشمل اهتماماته آلام الطبقة العاملة . فهو يبدأ ديوانه « كلمة سلام » بقصيدة « دموع وراء البرقع » تصوّر نكبة عامل فصل من مصنعه بسبب « توفير » العمال كما يجري كثيرا في ظل النظام الرأسمالي سواء لضرورات الاقتصاد الرأسمالي أو لتحول الاستثمار إلى استغلال فاحش لعرق الطبقة العاملة .

المهم أن هذا العامل « رفته » مدير المصنع بجرة قلم باركر من رب العمل « التركي » أو « الخواجه » الذى « لا يعرف عربى ولا شفقة » يفهم من هذا أن رأس المال في مصر يومئذ كان أجنبيا عن البلاد ، حتى قرار الفصل كان موقعا « بالأفرنجى » :

« يفوت عامل في أيده نص شقة بفول

« يقف ويقول :

« يا عالم ربنا موجود

« مفيش مهرب من التوفير

« وعامنول مارفدوا كثير؟؟

ولجأ هذا العامل إلى محكمة العمال ، ولكن القاضى « وقدامه قانون العمل ودوسيه » ، أيد قرار الفصل .

وبعد أن انقطعت موارد العامل عجز عن سداد إيجار منزله فحجز عليه صاحب البيت وبيع عفش العامل بمافيه جهاز زوجته « بوريه ونحاس وربطة فرش » . وهكذا اصطحب العامل زوجته إلى بيت أبيها .

« وتمشى مراى بعيالها .

« عشان تاكل في بيت ابوها

« هناك فيه ناس يحبوها .

« أوصلها .

« وفي السكة تقول ربك يعدلها

« واشوف كل الدموع بتفور وتلمع

« ورا البرقع

« أقول لازم نعدلها

« وتدخل هيا بعيالها

« ونا أرجع

« أنا وحدى »

واهتمام صلاح جاهين بأن يذكر لنا - بعد تاريخ نظم القصيدة ، يناير ١٩٥٢ - عبارة « في أعقاب حريق القاهرة » ، له دلالة خاصة ، فكأنما هو يريد أن يقول إن الظلم الاجتماعي الذي جعل الحياة تسود في عيون الناس قد دفع هذا العامل المفصول لغير ذنب جناه وبدون أى نوع من الحماية أو التأمين الاجتماعي إلى إسقاط غضبه من النظام الاجتماعي بالاشتراك في حرق القاهرة . يؤيد ذلك قول صلاح جاهين عن زوجة العامل المفصول ، وقد ترققت الدموع في عينيها وراء برقعها :

« وفي السكة تقول ربك يعدلها »

• فيأتيها الجواب من زوجها :

« أقول لازم نعدلها »

والجديد في هذا هو اختلاف موقف الزوج عن موقف الزوجة . فالزوجة لاتزال تعتمد على القدر أو الغيب كالمألوف في إصلاح الدنيا إذا فسدت أن « يعدلها » ، أما الزوج فهو يعتمد على نفسه وعلى إرادة الإنسان في تقرير مصيره ، ويقول بضمير المتكلم عن نفسه وعن أبناء الطبقة العاملة : « لازم نعدلها » . وهذه روح ثورة ١٩٥٢ .

« ومن يتأمل هذه البداية الهامة لصلاح جاهين ، يجد أنها تنطوي على وعى طبقي عمالي واضح على الطريقة اليسارية . فالعامل المفصول حين يتقدم لمحكمة العمال لا يجد من يترافع عنه ، بينما :

« وفيه أسماء ينادوا عليها غير أسمى .

« وحيد .. مدحت .. شريف .. سامي

« يخشوا الجلسة بمحامى

« ونا أخرج

« وروحي من الشقا بتعرج

« أنا لوحدى . »

ومن يتأمل هذه الأسماء المنظورة في قضايا محكمة العمال يجد أنها أسماء أشخاص من أبناء الطبقات اليسارية ، لأن أسماء أبناء العمال التقليدية . على الأقل في الروايات ، هي عتريس وبرمي وعنتر وأبو سريع ، فأبناء الطبقات اليسارية غالبا من الموظفين لامن العمال ، وإذا نزل بهم ضر من الشركات ، وجلدوا من يحامى عنهم وعرفوا كيف يستخلصوا منها حقوقهم .

وربما كان أهم ما في هذه القصة التسجيلية هو تصوير صلاح جاهين لغربة عمال المصانع المصريين الشاملة في مجتمعهم . فالعامل مضطهد من صاحب المصنع ، وهو غالبا إما تركي أو خوجة لايعرف العربية ، ومن مدير المصنع و« أصله قومسيونجي » ، أى يهودى أو أرمنى أو

جريمى أو مالمى أو شامى كما جرت العادة فى تلك الأيام . وهو مضطهد من القاضى النافذ الصبر الذى يفترض مسبقا أن فصل العامل كان جزاء له على جريمة ارتكبها ، « والقاضى ماهوش فاضى » لأن « جدول جلستى مليون » فيه « ميت اسم وزيادة » ، و « يقول لى خلاص ماتفلقنيش » . وهو مضطهد من ضابط البوليس الذى يحجز على عفشه : جدع ضابط بوليس فرحان بنجمة يمين ونجمة شمال » . بل وهو مضطهد من الجيران الذين فقدوا النخوة تماما حين فقدوا القدرة على التكافل الاجتماعى ، فلم يتقدم منهم من يقرضه لإيجار الشقة المكسور عليه ليرفع عنه الحجز ، وكل مانسمعه صوت امرأة من الجيرة تقول وكأنها تنعى ميتا :

« بعيد عن بيتكو يأم فلان

« خلاص يبيبعوا عفش فلان »

ولست أزعم أن هذه القصيدة من روائع الشعر العامى ، بل أكاد أقول إنها قصيدة جافة رغم أنها تصور مأساة اجتماعية . ولكنها مع ذلك قصيدة هامة لأنها من جهة تصف المناخ النفسى والاجتماعى الذى تردت فيه مصر قبيل ثورة ١٩٥٢ ، ومن جهة أخرى تتضمن مؤشرات هامة لفن صلاح جاهين وفلسفته السياسية والاجتماعية فى بداياتها .

من المهم مثلا أن صلاح جاهين لا يتحدث فى وصفه للغبن الواقع على العمال من الرأسمالية المستغلة التى تشرد العمال لتجعل العامل يقوم بعمل عاملين ، بل هو يتحدث عن « توفير » العمال بصفة عامة . وتوفير العمال قد يكون عملا مشروعا إذا ساءت أوضاع المصنع الاقتصادية أو استفحلت خسائره ولاسيما فى حالة الكساد العام . وعلاجه لا يكون بتكبير الاستثمار بعمالة زائدة ، ولكن بالضمان الاجتماعى الذى يكفل إعانة البطالة للعاطلين وبتدخل الدولة لتشغيل العاطلين فى مشروعات الانتاج والخدمات العامة التى تضطلع بها الدولة لحل مشكلة البطالة .

فروية صلاح جاهين للمشكلة ليست رؤية ماركسية أو اشتراكية علمية تقترح حل الملكية العامة لوسائل الانتاج لعلاج مآسى الاستثمار الرأسمالى ، بل هى مجرد رؤية انسانية ، أو فلنقل « عاطفية » تمزق القلوب لآلام الفقراء والعاطلين بغير إرادتهم دون أن تقدم حلا لمشكلاتهم . وربما قلت إنه ليس من عمل الشعر أن يقدم الحلول السياسية أو الاقتصادية ، وهذا صحيح .

ولكن أليس من عمل الشعر على الأقل أن يدين المتسبب فى هذه المأساة الاجتماعية ، أم أن من حقه أن يوحى بأنها مأساة من صنع القدر ؟

لقد كان فؤاد حداد . على الأقل بين ١٩٥٠ ، ١٩٦٠ ماركسى التكوين ، وقد تعرفت إليه وعشت معه ثمانية شهور فى عنبر واحد فى معتقل أوردى أبوزعل انتبهت فى يوليو ١٩٦٠ أيام اعتقال

جمال عبد الناصر للشيوعيين . وكان - كما وصفه صلاح جاهين في مقدمة ديوانه - يتلو على في المعتقل بالفرنسية بعض ما حفظه من شعر « أراجون » العظيم . وبعد ذلك بسنوات راجعت له في أواخر الستينات ترجمته لرواية من روايات « اندريه مالرو » أيام أن كانت الدكتورة سهير القلماوى ترأس الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . ولم أره منذ افترقنا في معتقل أبو زعبل . ولكنى أحسست حين كنت أتابع شعره في السبعينيات والثمانينيات أنه كان يمر بأزمة روحية وأنه وجد حلا في الدين لهذه الأزمة .

والأرجح أن ماركسية فؤاد حداد كانت أحلام شاعر طوبوى حساس متعاطف مع آلام الفقراء أكثر منها اشتراكية علمية نابعة من العقل وحسابات علم الاقتصاد وعلم الاجتماع .

وأيا كان الأمر فإن صلاح جاهين رغم مخالطته لليसार المصرى وتأثره به منذ شبابه الباكر لم يأخذ عنه التشخيص الماركسى ولا الحلول الاشتراكية ، ولم يأخذ عن الطليعة الوفدية تشخيصها الراديكالى ولا حلولها الليبرالية الثورية ، لأنه كما سنرى كان يحمل في حبة قلبه أرقى تقاليد الحزب الوطنى القديم كما ترسبت في وجدان محمد فريد ، ورثها عن جده الصحفى المجاهد أحمد حلمى ، زميل محمد فريد في الكفاح الوطنى والاجتماعى . وهذا هو الذى مكّنه من الاندماج بكليته في التيار التقدمى الناصرى من ثورة ١٩٥٢ ، ذلك التيار الذى جمع في وقت واحد مبدأ التحرر الوطنى المطلق ومبدأ الاشتراكية المخففة .

وقصيدة « دموع وراء البرقع » تكشف منذ البداية عن موهبة طبيعية عند صلاح جاهين للشعر القصصى وللحوار وللحركة المسرحية في وقت واحد .

وهذه الموهبة المتعددة الجوانب هى التى جعلت من صلاح جاهين عند نضجه نموذجا نادرا للفنان الشامل الذى يحسن الشعر الغنائى ويحسن الحوار المسرحى ويحسن المؤثرات والمواقف المسرحية . فإذا أضفنا إلى ذلك موهبته التشكيلية . أدركنا كيف حقق صلاح جاهين إطلالته على فن السيناريو وبموهبة الكاريكاتورية تم له زواج الفنون .

وأهم ما فى قصيدته القصصية « دموع وراء البرقع » أن صلاح جاهين استطاع وهو فى الحادية والعشرين من عمره أن يتجاهل القوالب التقليدية للشعر القصصى فى العامية المصرية ، كقالب « الموال » الشعبى الذى تعود الشاعر الشعبى أن يروى به قصة « أدهم الشرقاوى » وأمثالها ، أو قالب الموال الشعبى الذى نجده فى قصة « ناعسة وأيوب » ، وأن يتجاهل « البحر البطولى » الذى نظمت به الملاحم الشعبية كنتغرية بنى هلال ، وابتكر لمواله وزنا خاصا به لا أذكر أنى سمعته فى أى موال شعبى : وزنا أساسه « مفاعيلن مفاعيلن » مجدول القوافى على طريقة سونيتات بترارك وسواه ، والتفاعيل تطول وتقصّر بحسب نظام مرسوم . وهى بداية حررته منذ اللحظة الأولى من عروض الشعر الشعبى وأسبغت على شعره برودة من ثقافة المثقفين .

صلاح جاهين .. □ نحو النضوج

أن نقول إن ديوان صلاح جاهين الأول « كلمة سلام » وديوانه نستطيع الثاني « موال عشان القنال » يشتمل على أهم مفردات القاموس السياسي في مصر قبيل ثورة ١٩٥٢ حتى معركة القناة أيام العدوان الثلاثي على مصر في ١٩٥٦ . ولكن بوجه عام نستطيع أن نقول إن الطابع السائد في الديوان الأول هو المسألة الاجتماعية بينما الطابع السائد في الديوان الثاني هو المسألة الوطنية .

فالديوان الأول « كلمة سلام » لا يمل الحديث عن آلام الطبقة العاملة بنفس اللغة الواقعية الخشنة المباشرة . فإذا لم تكن الشكوى من البطالة فهي في قصيدة « الزباين » من ضالة أجور العمال وصغار الموظفين :

الى زيك وبيشتغل بالأجرة
واللى زى وله ماهية مسوجرة
طول حياتنا نغرق على رغيف عيشنا
والنهارده مايفيضش حاجة لبيكره

... ..

بعنا روحنا بالجملة والقطاعي
للشيطان والخواجة والاقطاعي
واشترينا بصحتك ودراعي
يوم زيادة برا القبور الغبرة .

وواضح من الكلام عن « الخواجه والاقطاعى » أن هذا الكلام كتب قبل ثورة ٢٣ يوليو لأن ثورة ١٩٥٢ اقترنت منذ بدايتها بالاصلاح الزراعى وبتمصير المصالح الأجنبية .

وبعد هذه الصورة عن العامل الكادح ، نجد صورة أخرى بعنوان « لاجىء » عن اللاجئين الفلسطينيين المشردين يتضح منها أن صلاح جاهين قد اندمج بكليته فى القضية الفلسطينية كما اندمج بكليته فى قضية الفلاحين والعمال وهو يناجى الشاعر الفلسطينى الشيوعى المناضل معين بسيسو الذى كان يومئذ سجينا :

يامعين يا صوت الضحايا

ارعد بصوتك معايا

راح تنتصر فى النهاية

بل أكثر من هذا فى قصيدة « روزنبرج » فى ديوان « كلمة سلام » نجد صلاح جاهين يتبنى السخط العالمى العام الذى أججته الشيوعية العالمية ضد النظام الأمريكى بسبب الحكم بالإعدام على اليهودى الأمريكى روزنبرج وزوجته إيثيل لأنهما اتهما بنقل أسرار القنبلة الذرية ، أو بعض هذه الأسرار ، من أمريكا إلى روسيا ، وكان يوم إعدامهما على الكرسي الكهربائى يوم حداد عالمى فى كثير من الأوساط ذكر الناس بالحداد العالمى يوم إعدام الزعيمين الفوضويين ساكو وفنزكى فى شيكاغو عام ١٩٢٧ دون أدلة كافية لاتحاد الحركة العمالية .

وقضية روزنبرج وزوجته لا يذكر عنها الجيل الحالى شيئا كثيراً بعد مرور نحو أربعين سنة ، ولكن إعدامهما فى ١٩٥٣ كان له دوى عظيم فى كل أرجاء العالم ، لأنه جاء فى قمة الفترة المكارثية الأمريكية بعد الحرب العالمية الثانية ، تلك الفترة التى كان الناس يؤخفون فيها بالشبهات وكان فيها العلماء والأدباء والفنانون يحاكمون أمام لجنة النشاط المعادى لأمريكا بالكونجرس الأمريكى لمجرد دعوتهم للسلام العالمى أو لمجرد دعوتهم للأفكار اليسارية أو التعاطف مع المعذيين فى الأرض من كادحين فقراء أو زنوج محتقرين أو شعوب مستعمرة .

وكانت أمريكا قد بادرت فى نهاية الحرب العالمية الثانية إلى استقدام صفوة العلماء الألمان من خبراء القنبلة الذرية إليها مثل فون براون إلى جانب رصيدها العظيم من العلماء المستوردين مثل اينشتاين ، والمحليين مثل أوبنهايمر ، واستطاعت فى زمن قياسي أن تنجز القنبلة الذرية التى ضربت بها هيروشيما ونجازاكي . وكانت روسيا تحاول أن تلحق بها ذرياً فور انتهاء الحرب واتهم روزنبرج وزوجته بأنهما نقلتا إلى جواسيس روسيا بعض أسرار القنبلة الذرية ولكن يبدو أن الأدلة لم تكن دامغة فقد ثارت عاصفة من الاحتجاج العالمى على الحكم بإعدامهما . وتشفع العديد من أقطاب العالم وهيئاته لدى الحكومة الأمريكية لتخفيف حكم الإعدام ، ومنهم بابا روما ولكن دون جدوى .

عبدالله النديم ، ولا سيما حين يخرج صلاح جاهين من دائرة الكفاح الطبقي إلى دائرة الكفاح الوطنى ثم إلى دائرة الكفاح القومى ، وتؤكد صورة النديم حين يحاول صلاح جاهين استغلال أشكال الشعر التقليدية كالمواويل البطولية والمواويل الغنائية وإلى حد ما لغة هذه المواويل .

وبالرغم من أن صلاح جاهين لم يفقد أسلوبه المباشر في هذا التطور من الاهتمام بالاشتراكية والتعبير عن آلام الفلاحين والعمال إلى الاندماج التام في مجرى الوطنية المصرية العام بتأميم قناة السويس والعدوان الثلاثى ، فإن لغته ازدادت رقة وقوة وحرارة بهذا التطور الجديد ، حتى قبل أن ينشر ديوانه « موال عشان القتال » انظر إلى قوله في قصيدة « القمح » وهى من وحى معركة القناة لأنها نظمت في نوفمبر ١٩٥٦ :

لو كنت عايز تعيش في سلام وحرية
لو كنت عايز تعيش للزرع والميه
لو كنت عايز تعيش وترى ذرية
قوم طهر البر بالخنجر وبالمدفع
من جنس دودة انجليزى فى أرض مصريه

هنا لا يزال صلاح جاهين يعانى من أسلوبه الخطاى الهتافى الأول ، ولكننا نحس بأن كلامه قد داخله دفء جديد بل ورقة جديدة يتجلىان أكثر فأكثر منذ ديوانه « موال عشان القتال » :

يجعل كلامى فانوس وسط الفرح قايد
يجعل كلامى على السامعين بفوايد
يجعل كلامى ولا ناقص ولا زايد
احنا فى وقت البنا ما حناش فى وقت كلام
يجعل كلامى حجارة ومونة وحدديد
فين الكلام اللى زى الورد والحنة ؟
أرميه سلام وانقله مواويل تتغنى
على شباب انقتل فى حب أوطاننا
شال السلاح فى يمينه وقال يا بلدى
ندرن عليا لاخليلكى ولا الجنة .
وإن عشت يا مصر لا مشيكي برجليا
أهدى مراكب محبة للسواحلية
واهدى البحاروة بحب عينيا بايديا
واهدى الصعايدة بانفاسى نسيم وسلام

واخلى قلبى حديد واهدى الصنابية
 عيني رأيت فى نواحي دنشواى أفراح
 لما الى دق المشانق فيها راح وانزاح
 وكل فردة حمام طارت بألف جناح
 حتى المشانق بقت يوم الجلاء مراجيح
 وسمعت صوت غنوة الفلاحة والفلاح :

يا حمام البر سقّف
 طير وهفّف
 على كتف الحُرّ وقّف
 والقط الغله

تلا ذلك معركة كلامية محتدمة بين ايدن واصحابه بينو ودلاس من جهة وبعض أبناء الشعب
 المصرى الذى حفر القناة من جهة أخرى تظاهروا أمم باندونج والأصوات الشريفة فى انجلترا وفرنسا
 والأحرار فى كل مكان ، ومكان هذه المناظرة هو مؤتمر لندن ، وتنتصر مصر فى هذه المعركة ويعود
 الحق لأصحابه ، وغناء الشاعر عاشق مصر .

« لحد آخر الزمان يجرى فى موج النيل »
 ويطير حمامة سلام على مصر والدنيا
 ويروى حكاية بلدنا وينشد المواويل

وفى تقديرى أن هذا الشعر استفاد كثيرا من خلط لغة الثقافة ورموزها بلغة الفولكلور
 ورموزه . وفى تقديرى أيضا أن ما أشاع الرقة والقوة والحرارة فى شعر صلاح جاهين هو أنه
 استطاع أن يهتدى إلى صيغة مركبة يوفق فيها بين اندماجه فى التيارات اليسارية وبين تكوينه
 الوجدانى الأول فى أرقى تقاليد الحزب الوطنى القديم .

وقد وجد صلاح جاهين هذه الصيغة المركبة فى يوسف حلمى المحامى الذى لم يكن كاتباً
 نابهاً ، ولكنه كان من الشخصيات الهامة بين المثقفين قبيل الثورة وفى مطلعها ، لأنه كان رئيس جماعة
 أنصار السلام ورئيس جماعة أصدقاء سيد درويش وكانت حوله حلقة من الشباب النابه من مريدى
 الفن والفكر والعمل التقدمى .

وقد التقيت يوسف حلمى فى تلك الأيام حتى قبل أن اتعرف على صلاح جاهين فوجدته
 تقديمياً بين التقدميين يؤمن بالسلام العالمى وبتحرير الشعوب المستعمرة وبحقوق الطبقات الكادحة
 وبدرجة واضحة من الاشتراكية ولكن بالمعنى العاطفى العام وليس بالمعنى العلمى ولكنى لاحظت

عليه أيضا أن احساسه الوطنى كان أكثر التهايا من احساسه الاجتماعى ، وهذا ما قصدته بتعبير الانتهاء إلى الحزب الوطنى القديم فى أرقى تقاليد ، تقاليد مرحلة محمد فريد حيث اقترنت الدعوة الوطنية بدرجة من درجات الدعوة إلى حقوق الطبقة العاملة .

وقد كان صلاح جاهين مريدا من مريدى يوسف حلمى حتى وفاته فى أوائل الستينات وكان يجالسه فى حلقات أصدقاء سيد درويش وينشد معه ومع الأصدقاء أغانى سيد درويش مثل « الحلوة دى قامت » و « شمس الشموسة » و « بلادى بلادى » و « ياهادى ياهادى » وحين توفى يوسف حلمى كتب صلاح جاهين فيه مراثية رقيقة غريبة التركيب لشدة مافيها من الحزن ، اتخذت لغة النثر وعدم الاكتراث المصطنع ، وهى تنقل إلينا جوا شبيها بتجاوز الأحياء مع الموقى وبمد الألفة مع الموت .

موت مين يا بوحجاج الى ينجيك منا ؟
يعنى كان خبا الشيخ سيد ؟ ما هو زى الجن
ولا لحظة بيهمد ولا بيون
فى المسرح ، فى المصنع ، فى الغيط ، فى
المدرسة ، فى السجن
دا وتر مشدود يابا
لمسوه من كام ألف سنة ، ولسه بيزن .
أنا ... باتكلم م الشارع
والشارع فيه جامع
والجامع مبنى بقى له ميات م الاعوام
إنما شباييكه كلام وبيبانه كلام
وعرايس أفريزه كلام ، وحيطانه ...
والمعمارجى الى بناه واقف قدامى ،
وبيكلمنى
بيمدلى إيده يياخذ كيريت منى
بيولع وبيضرب لى سلام ...
ياسلام ...
موت مين ده يا يوسف حلمى الى يخوشك
عنى ؟
« تصيح على خير »

في تقديري إذن أن صلاح جاهين خرج من مرحلة الاشتراكية الهلامية التي تعلمها من اليسار المصرى قبيل ثورة ١٩٥٢ ودخل مرحلة الاشتراكية الوطنية بانتصار عبدالناصر في معركة تأميم القناة وبروزه كقائد للقومية العربية حتى الانفصال في ١٩٦١ ثم كقائد للاشتراكية العربية حتى الهزيمة في ١٩٦٧ ، فاستوعبته الناصرية كما كان عبدالله النديم شاعر الثورة العربية . ولست أعرف فنانا آخر استوعبته الثورة الناصرية تماما كما استوعبت صلاح جاهين غير عبدالحليم حافظ .

وقد وجد صلاح جاهين في الثورة الناصرية نوعا من السلام الروحي الذى جعله يتجاوز مرحلة الغناء عن الفقر والفقراء وعن الكدح والكادحين وعن الظلم والمظلومين ، فأخذ يغنى في صدق وانطلاق واتقان عن الوحدة الكبرى من الخليج إلى المحيط ، وعن السد العالى ، وعن التصنيع ، وعن الثورة الزراعية ، وعن السلاح المصرى ، وعن المجد القومى ، وعن كل تلك المعانى التى كانت تملأ خطب الزعيم الكبير وتملاً مانشتات الجرائد ، عن كل هذه الأشياء غنى في صدق وانطلاق واتقان كأنما استرد روحه الضائعة بين شعارات اليسار .

وليس معنى هذا أن صلاح جاهين كف عن قول الشعر الهاتف بالشعارات الزاعقة ، ولكن هتافاته امتلأت حرارة وشعاراته ازدادت شعبية ورددتها الملايين . وليس معنى هذا أيضا أن صلاح جاهين كف عن يساريته ، ولكنه بات يكتفى بما كان يلقيه عبدالناصر من كسر الخبز لليسار المصرى ، مستغرفا أحلام الشعب فى أوهام العظيمة مستغنيا عن تحرير الانسان بتحرير الانسانية . ومن يعد إلى شعر صلاح جاهين فى هذا الماضى القريب ، لاسيما له عبدالحليم حافظ ، يجد أن صلاح جاهين صاغ بمفرده أكثر ما كان شائعا فى عهد عبدالناصر من شعارات فهو صاحب « بكره أجمل من النهارده » (١٩٥٥) وهو صاحب « حنحارب .. حنحارب » أيام عدوان ١٩٥٦ ، وهو صاحب :

« إحننا الشعب »

أحننا الشعب

اخترناك من قلب الشعب

يا فاتح باب الحرية

ياريس يا كبير القلب »

وهو صاحب :

« والله زمان ياسلاحى

اشتقت لك فى كفاحى

انطق وقول أنا صاحى

ياحرب والله زمان
والله زمان ع الجنود
زاحفة بترعد رعود
حالفة تروح لم تعود
إلا بنصر الزمان »

وهو صاحب : « ثوار ولآخر مدى ثوار .. الثورة قائمة والكفاح دؤار » وهو صاحب
« بالأحضان .. بالأحضان .. بالأحضان .. بالأحضان يا بلادنا يا حلوة بالأحضان » وهو صاحب :
« يا أهلا بالمعارك » . وهو صاحب تلك القصيدة الغريبة التي غناها عبدالحليم حافظ بعد صدور
« الميثاق » فحجرت على عبدالناصر سخرية الطبقات الساخطة عليه ، ألا وهي قصيدة « المسئولية »
التي يقول فيها :

« أحلف بقرآني وانجيل ،
بهدف عظيم دائما يناديلي ،
بالمعركة وسهرها ،
بالقاهرة وقمرها ،
أحلف بكل بطل في عمل ،
بالملاحين ، بالعمال ، بالفن الى بيدينا أمل ،
وبالجنود على كل حدود ،
وبالميثاق الى جعلته منارى ودليل »

فانطلقت نكتة أعداء عبدالناصر اللاذعة القائلة : « وما فرطنا في الميثاق من شيء » ، ويلاحظ
أن صلاح جاهين في تعدادده للقوى الخمس في تحالف قوى الشعب العامل قد ذكر أربعا فقط وأغفل
فئة « الرأسمالية الوطنية » . ولاأظن أنه فعل ذلك لأن القوافي والأوزان أعيته فقد كان صاحب باع
واسع في الأوزان والقوافي . وإنما على الأرجح أغفلها عمدا من باب الاستبعاد لعدم الاعتراف .

ومعنى ذلك ، فرغم كل هذه الشعارات والتهافتات ، ورغم كل تلك القصائد عن السد العالي
والميكنة الزراعية والتصنيع والحديد والصلب التي تذكرنا باتجاه الشعراء الروس في بداية الثورة
البيلشفية إلى إنشاء القصائد حول الجرارات الزراعية وحول مشروع السنوات الخمس بدافع الحماس
أو بضغط من اتحاد الكتّاب لاثبات الولاء ، مما دفع شاعرا عظيما مثل ماياكوفسكى إلى الانتحار في
بداية الثلاثينات ، أقول بالرغم من ذلك كله فقد دخل صلاح جاهين منذ ديوان « عن القمر
والطين » الصادر في ١٩٦١ في مرحلة النضج التي بلغت قمته في « الليلة الكبيرة » وفي
« الرباعيات » وفي « السوناتات » وفي « سلام النصر » ذلك النضج الذي سيحفظ شعره للأجيال
المقبلة جزءا لا يتجزأ من تراث الأدب المصرى في نهاية القرن العشرين .

صلاح جاهين .. □ الشعر والكاريكاتير

كانت أهم قصيدتين في ديوان « عن القمر والطين » هما « الليلة الكبيرة »
ربما و « بكائية » لموت بيرم التونسي . وهاتان القصيدتان تثيران قضية من
أهم قضايا الشعر الفكاهي وهي قضية الشعر والكاريكاتير .

فقد جرت العادة أن يكون الوصف أو التصوير الكاريكاتوري معتمدا
على الرسم الكروكي أو على المبالغات أو على المفارقات أو على ما يسمى في
مبادئ الكوميديا « السخرية من البطولة » (mock-heroic) وأن يكون
أساسا للشعر الفكاهي . ولكن في حالة صلاح جاهين بالذات لأن الرسم
الكاريكاتوري كان موهبته الأولى ، تجد أن الكاريكاتير الأدبي لم يستغل فقط
في الشعر الفكاهي وإنما استغل أيضا في الشعر المأسوي وفي الشعر السياسي .
ولنتعرض هنا ثلاثة استخدامات للكاريكاتير الأدبي :

(١) الكاريكاتير في الشعر السياسي ، ونموذجه قول صلاح جاهين عن
جمال عبدالناصر في قصيدة « بكره أجمل م النهارده » في ديوان « كلمة سلام » :

دم يجري في العروق
يبقى واد مخلص جريء
واد صريح

رأسه تشبه للشاكوش
الوحوش ماتخوّفوش
والجبال ماتوقّفوش
والزلازل والجیوش ماتكسروش
دم یجرى یبقى شعب كبير .. كبير
یؤمر الأزمان تسیر .

فالصورة التى رسمها صلاح جاهين لجمال عبدالناصر أن « رأسه تشبه للشاكوش » مكونة
وفقا لقواعد الكاريكاتير فى الفن التشكيلي ولا سيما قاعدة المبالغة فى تجسيم الخصائص الجسدية إلى
حد التشويه . وواضح أن هذا التشويه لم يقصد به الهجاء وإنما قصد به التمجيد ، لأن « الشاكوش »
أى « المطرقة » هو فى قاموس صلاح جاهين الأداة الحديدية التى يهشم بها عبدالناصر رؤوس اعداء
مصر . وفى مقابل هذا نجد صلاح جاهين يلجأ إلى مبالغات الكاريكاتير فى هجاء انتونى ايدن فى
« موال عشان القنال » ، حيث يقول :

ياولاد حارتنا توت
هاتوا قوام نبوت
يموت البرغوت
ايدن خلاص حاي موت
حاي موت من الخضة
أبو شنب فضة
تفيت على شنبه
قام الشنب صدى
صدى بقى خردة
يامصر ياورده
شال الحمام
حط الحمام
على كل ايد فردة

وصلاح جاهين يستعمل هنا « لغة الحوارى » ليجسم تفاهة ايدن ، المهندس الأول للعدوان
الثلاثى ، ويستغل عنصر المفارقة لأن « البرغوت » ليس بحاجة إلى « نبوت » لقتله .

وبالمثل فهو يستعمل فى قصيدة « تركى بحجم » المبالغة الكاريكاتورية فى تقليد لغة الترك على
طريقة كوميديات نجيب الريحانى وبديع خيرى فى ادوار مارى منيب ، ليسخر من الترك لدخولهم

حلف الاطلنطى و تهديدهم حدود العرب لرفضهم الدخول فى الأحلاف الامريكية ديوان « القمر والطين » .

تركى بحجم .. سكر انسجم
لاظ شقلباظ
انغاط هجم
أمان أمان .. تركى بحجم
سوس بازافان .. اقطع لسان
عربى واقف لك ديدبان
أدخل تموت جنات مكان
أمان أمان .. تركى بحجم
سيكتير زمان .. سيكتير كان
ادخل نضرب فى الملان
خليك تقول أنا جلفدان
ولا ينفعوك الامريكان .

(٢) أما فى الشعر المأساوى ، ونموذجه شعر الرثاء ، فصلاح جاهين لا يستخدم الكاريكاتير الأدبى للسخرية بل يستخدمه لتعميق الحزن بالصدق الفنى . فهو فى « بكائية » بيرم التونسى فى ديوان « القمر والطين » يقول فى رثاء بيرم :

جاية عروس الشعر م البغالة
بملاية لف وكف متحنى
شافت صوان وحبال وناس شغاله
وانا بابكى جنب الباب ومستنى
والشمس تقطر حزن ع الصبحية
مين اللى مات ياشب يا بودموع
قالت عروس الشعر للموجوع
مين اللى مات ياشب ، قل لى ياخويا
قالت عروس الشعر .. ليكون أبويا
أنا قلت ابونا كلنا يا صبية ..
وجنازته ماشية أهه فى شارع السد
والنعش عايم فى الدموع فى عينيا .

ويلاحظ في هذه المراثية الرائعة أن صلاح جاهين التزم ذلك البحر الذى اقترن به دائما عديد الندابات في العامية المصرية ، وليس هناك مصرى ، من اسوان إلى الاسكندرية لا ترن في أذنيه أصداؤه منه لكثرة ماسمعه ونسمعه في المناحات . ولهذا البحر ما يقابله في الفصحى :

لولا الحياء لهاجنى استعبار ولزرت قبرك والحبيب يزار

و « عروس الشعر » هى في الواقع « ربة الشعر » كما يسميها الاوريون منذ اليونان ، وقد كانت ربات الفنون عندهم تسعا اختصت منهن « إيراتو » بأنها كان ربة شعر الرثاء . وكن يسكن فوق قمة جبل هيكون ويلهمن الشعراء والفنانين . وكل من قرأ بيرم التونسي يعرف أن صلاح جاهين لم يفتقر على بيرم التونسي حين صور عروس شعره وملهمة خياله امرأة « بلدى » بملاية لف تسكن البغالة ، فقد تخصص بيرم في وصف النسوة الجميلات في الأحياء البلدية كما تخصص محمود سعيد في رسم « بنات بحرى » .

ونعش بيرم :

فايت في قلب القاهرة ومعدى
هو عارفها وهى مش عارفاه
على كل حارة وكل عطفة يهذى
كأنه راجع لسه من منفاه
بيبوس بعينه اللبدة والجلبية
دا القبر دا .. والا كان منفى
طالع عليه الشوك والخلفا
دا القبر دا .. والا كان تبعيده
حدفوه عليها كلمتين في قصيدة
بيرم .. فتحت ديوانه رد عليا .

هذه المراثية في بيرم التونسي من أروع ما نظم صلاح جاهين على الاطلاق ، وهى لا تقل روعة عن قصيدته عن « سيد درويش » في ديوان « قصاقيص ورق » بل هى في حزنها القولكلورى الموجه تنفرد عن تلك القصيدة برقة لانظير لها رغم أن قصيدة « سيد درويش » ستظل دائما من أروع روائع شعر العامية . والواقع أن مطلعها الكاريكاتيرى هو من كاريكاتير الحياة وليس من كاريكاتير الفن .

(٣) وربما كان أهم استخدام للكاريكاتير الأدبى في شعر صلاح جاهين هو في الاوبريت الفكاهية الشهيرة « الليلة الكبيرة » في ديوان « عن القمر والطين » وهى عبارة عن لوحة جسيمة بحجم اللوحات الحائطية . واللوحة مليئة بالتفاصيل الكثيرة التى تموج بالحركة وكأنها رسوم متحركة

وتضج بالأصوات العالية المختلطة وكأننا في كرنفال أو في سيرك عظيم . هى صورة الليلة الكبيرة فى مولد من موالد مصر الكبيرة يذكرنا بمولد سيدنا الحسين وفى خلفية ديكور المشهد نرى قبة سيدنا الولى عالية منورة يطوف حولها الناس بالبيارق . وحول المقام نجد الخليط المألوف من الباعة والشحاذين والزائرين والزائرات والصبية والبنات والدرائش والقهوجية والزبائن . والمصوراتى ولاعب البخت وبنديقة النيشان والغوازى الراقصات ، والدرائش والمنشدين والمغنيين ، إلخ .. ونعلم اننا فى القاهرة أو فى الاسكندرية لأن هناك حديثا عن « شارع الترمواى » وهناك سيرك منصوب فى المولد أمامه مناد يعلن عن الشجيع اللى يركب السبع وعن البنات الحلوين .

والمهم فى هذا التجمع انه تجمع شعبى وانه صورة مصغرة للعالم من فيها يعلن عن بضاعته أو يعرض حاله سواء سمعه الغير أو لم يسمعه ، فالأصوات مختلطة . فنسمع باعة لعب الأطفال ينادون :

بائع : « فريرة للعيل .. يابو العيال ميل .. خد لك سبع فراخير »

وآخر : « زمارة شخيلة .. عصفورة ياحليلة .. » طراير ياواد طراير .

الجميع : « طراير طراير طراير »

ونتعلم نوعا من الحكمة الشعبية من « لاعب البخت » الذى يمزج العقل بالفهلوة فى ندائه :

فتتح عينك .. تاكل ملين

فينك فينك .. تاكل ملين

أوع لجيبك .. لا العيب عيبك

قرب جرب .. تاكل ملين .

وهو يقصد أن المولد مليء بالنشالين ، ولهذا وجبت اليقظة ، ملآن بالشطار ، ولهذا وجب الحذر . وهو نفسه أحد هؤلاء الشطار بوصفه لاعب البخت . وهو لا يقرأ البخت ولكن يلعبه مع الزبائن بتصويب البندقية على الأهداف فحين أصاب الهدف « أكل الملين » . ثم نسمع أصوات :

« نداءات : طعمية .. أراجوز .. عجمية باللوز » . وفى داخل السيرك نسمع مدرب الاسود يصيح :

المدرّب : « أنا شجيع السيمة

أبو شنب بريمة

أول ما أقول على هب ..

السبع يتكهرب

أهه جه .. أهه جه
تسقيفه أمال
تشجيحه أمال

فلا نعرف إن كان يطلب « التشجعة » لنفسه أو لأسد السيرك . وفي القهوة نسمع « المعلم »
يوزع التحيات على الزبائن على الطريقة « البلدى » :

القهوجى : « مسا التماسى
ياورد قاعد على الكراسى

نداء : هات شاي يادقدق

القهوجى : « عيني وراسى »

وفي القهوة يرتفع صوت المغنى الصعيدى ، المعلم حنتيرة بالغناء :

المغنى : ياغزال ياغزال

دا العشق حلال

دوبتنى دوب

خليتنى خيال .. إلخ

وفي القهوة المنافسة غزية ترقص وتغنى :

الغزية : طار فى الهوا شاشى

وانت ماتدراشى

طرفه شاورلى عليك

حكم الهوا ماشى .. إلخ

والزبائن ينتقلون من قهوة المغنى الصعيدى إلى قهوة الغزية . والمشكلة أنهم يهربون فى كل مكان من طلب المشروبات . وهناك باعة السمك المقلى والفشة والمبار وهناك أمام السيرك حلقة ذكر يردد فيها المجتمعون : « الله حى » وبينهم مداح يروى حلمه عن المولى أمام الجمهور فيستحشهم على الذكر ، ويأتى فلاحون ما أن تقع عيونهم على الذكر حتى يقول احدهم : « دى الحضرة ، والذكر انجلى ، يالله بنا نذكر ياوله » وفى الوقت نفسه هناك أكثر من « زفة » للاطفال الذين تم ختانهم ، وهناك كوراس من النسوة ينشدن أغنية « زفة المظاهر » فيقلن :

نساء : يام المتطاهر

رشى الملح سبع مرات

في مقامه الطاهر
خشي وقيدى سبع شمعات
أطفال : يا عريس يا صغير
علقة تفوت ولا حد يموت
لابس ومغير
وح تشرب مرقة كنتكوت

وفي وسط كل هذا الزحام الذى اختلط فيه الحابل بالنابل ، لا تكتمل الصورة إلا حين نسمع
سيدة تنادى : « يا ولاد الحلال بنت تايه طول كده ، رجلها الشمال فيها خلخال زى ده » .
لا تكتمل الصورة إلا بالنداء على الأولاد التائهين . وبعد ، أليس هذا حال الدنيا ؟ ويكون آخر
مانسمعه هذا الكورس :

الجميع : « دى الليلة الكبيرة ياعمى والعالم كتيرة
مالين الشوارد يا بابا م الريف والبنادر »

فهل أراد صلاح جاهين أن يقول لنا أن خلقة كل شيء هى ضياع بعض الأحياء في مهرجان
الحياة . ربما .. ولكن الذى لا شك فيه أن صلاح جاهين لم يكن يُصوّر مجرد مولد ولى من الأولياء ،
وإنما أراد أن يُصوّر مهرجان الدنيا كما كان يراها في السفيرة عزيزة ، وهى عين الفنان .

لقد كانت لصلاح جاهين عين سينائية ، عين كاتب سيناريو موهوب شديد الاحساس
بوظيفة الحركة في الرسوم المتحركة ، وبتزامن الأصوات المنسجمة والمتنافرة وبتعاقبها ، وبالتشكيل
والتلوين التركيبى اللذين يعطيان للأشياء أبعادا وللأحياء قدرة على الحركة . وفي اعتقاده أن صلاح
جاهين بزعمه بيرم التونسي في هذا ، لأن بيرم كان استادا في رسم اللوحة بينما كان صلاح جاهين
استادا في وضع السيناريو وتنفيذ صورته ومشاهدته بالكلمات . وقد استغل موهبته في الكاريكاتير
لإضفاء جو كوميدى على أوبريت « الليلة الكبيرة » ، مثل قوله « شجيع السيما ابو شنب برمه » ،
إلخ ..

ومن هذا نرى أن صلاح جاهين قد استخدم الكاريكاتير في الشعر السياسى وفي الشعر
المأساوى ، وفي الشعر التصويرى الذى رسم فيه لوحات من الحياة ، مثل « الليلة الكبيرة » ،
وما أكثره . كذلك استخدمه في الهجاء الاجتماعى والأدبى ، ولكنه لم يهج قط اشخاصا بعينهم وإنما
كان دائما يتوخى أن يهجو أنماطا بشرية . فهو في قصيدته « السيد عبدالعاطى البيروقراطى » يقول :

راجل يعرف امتى ينخنخ ويطاطى
وكان يعرف امتى يدلدل رجليه .

ييجى المكتب بدرى ، بمواعيد ظباطى
والساعة اثنين ولا ورقة تكون فى أيديه ..
لاتقوللى مصالح شعب ولا كلام واطى ،
الهدف السامى علاوة ثلاثة جنيه
والسيد عبدالعاطى البيروقراطى
السد العالى فى نظره .. اسمه دوسيه !

وقال فى السخرية من لجنة الشعر فى « المجلس الأعلى للفنون والآداب » بمناسبة حملتها على
الشعر الجديد وعلى الشعر العامى ، فى قصيدة بعنوان « رجز » ، وهى أرجوزة قصيرة يعارض بها
« الفية ابن مالك » فى النحو العربى :

على قراب السيف ارتكز
وعلى رنين السيف ارتجز ،
جردت نصل الشعر من قراب
النحو والاعراب والاعراب ..
فى حربكم .. ياغزوة الندم ،
ياأوصياء الشعر ، ياقيم ،
يا من فقدتم عمركم هبا
أهلا بكم وألف مرحبا ..
عجيبى ، وياعجيبى لآلهة
فى جبل الاولب تافهة ،
ما قدرت تكلم البشر
فحررت شكوى كما الدرر ،
وقال عرض الحال : ياوزير .
نحن الموقعين نستجير ..
الخلق لانهوى سوى الجديد ،
سوى الكلام الحق والمفيد ،
والعين يامولاي مبصرة ،
واليد يامولاي قاصرة ،
ارأف بنا وانظر لغلبنا
اقذف بنا فى وجه شعبنا
قل ان فن غيرنا -

وتفضلوا بقبول الاحترام
ووقعوا : العزى .. هبل .. طبل .
وهكذا تمخض الجيل !
ياخية الأمل !

وكما أن شعر صلاح جاهين الهاتف بالشعارات السياسية والاجتماعية والاقتصادية فيه نوع من
السجل الذى تعرف منه الأجيال المقبلة بعض السمات الرئيسية لعهد عبدالناصر ، كذلك يلقى
شعره الهجائى بصيصا من النور على بعض وجوه ذلك العصر . فهو فى قصيدة « الممالك » يسخر
من الممالك سخرية مريرة بقوله :

زمن الممالك	حاجة رومانتيك ..
راكبين على خيل	الله يعطيك
يلعبوا بالسيف	لعب يسليك
غير الخوازيق	بقى ، والمشاكيك ،
واسياخ النار	الى تدفيك :
حاجة تخليك	تشكر أهالك
الى ماولدوك	زمن الممالك !

ولم يكن هذا شعرا يزجى فى فراغ ولكنه كان بمثابة تعليق على بعض التيارات اليمينية ،
ولاسيما فى الفنون التشكيلية والموسيقية ، التى ظهرت فى عهد عبدالناصر وكانت تدعو لتجديد
مصر المملوكية والدعوة لإحياء فنونها فى مواجهة الدولة المركزية والفنون العصرية التى اقترنت باسم
محمد على وباسم جمال عبدالناصر .

صلاح جاهين .. □ الرباعيات

أن صلاح جاهين بلغ قمة نضجه الشعرى في « الرباعيات »
أعتقد (١٩٦٣) وفي « السوناتات » وهي مجموعة من القصائد تتميز
بوحدة الشكل ووحدة الموضوع في ديوانه « قصاقيص ورق »
(١٩٦٥) ويلاحظ أنه في الحالتين حقق في شعره أمرين تميزت بهما مرحلة
النضج : الأمر الأول أنه نقل للشعر العامي قالبين جديدين لم يعرفهما عموده
أو عروضه من قبل ، هما الرباعية والسونيتة . أما الأمر الثاني فهو أن شعره
تحول من الموقف الاجتماعي إلى الموقف الفلسفي .
وقال « الرباعية » ليس جديدا في الشعر العامي بالمعنى الدقيق ، فنحن
نسمعه كثيرا في شعر الحكم وفي شعر المراثي الذي نعرفه باسم عديد الندابات ،
وهو عادة يكون من رباعيات كل رباعية منها مؤلفة من زوجية أو دوبيت ،
وتنتهي الرباعية أو الرباعيتان بكوراس النائحات يصرخن مولولات في صوات
واحد : « يالهوتي ! .. » أو « ياكسرتي ! » ونموذج هذا ما أورده احمد
رشدي صالح في كتابه « الأدب الشعبي » :

يام الجطيفة ، جطفتك حمرة
تخلي الجطيفة ف ليلة الدخلة
يام الجطيفة ، جطفتك زيتى

تحلى الجطيفة لما تيجى بيتى
يام الجطيفة جطفك وردى
خلى الجطيفة لما تيجى عندى
يامغسله ، عدى خواتها
لحسن تكون دهشانه وجعوا منها

أما الذى حل محل نواح الكوراس شعر الحكم وفى رباعيات صلاح جاهين فهو تأوه الشاعر فى ختام كل رباعية بقوله « عجيبى ! »

وإذا أردت أن تعطى عنوانا آخر لديوان « الرباعيات » ، فيمكن لك أن تسميه « البحث عن شجرة الخير والشر » أو « البحث عن شجرة الحياة » ففي سفر التكوين فى التوراة أن الله حين خلق آدم ووضعه مع حواء فى الجنة وضع وسط الجنة شجرة لها اسمان فى سفر التكوين ، احدهما هو « شجرة معرفة الخير والشر » وهى تسمى أحيانا « شجرة المعرفة » أما اسمها الآخر فهو « شجرة الحياة » ونهى الله آدم وحواء أن يأكلا من ثمار هذه الشجرة ، فلما عصيا طردهما الله من الجنة ، وكان سقوط الانسان والقصة بوجه عام واردة فى كل الأديان مع بعض الاختلاف فى التفاصيل والتفسير .

فحيث الشجرة شجرة الحياة ، يقال أن الخطيئة الأولى كانت التشبه بالخالق فى الخلق لأن الخلق شأن الخالق وحده ، وهذا معنى الاحساس بالعرى الذى صاحب العصيان الأول ، أما حيث الشجرة شجرة المعرفة ، أو معرفة الخير والشر كما يقول « سفر التكوين » فيقال أن الخطيئة الأولى كانت ولا تزال ، التشبه بالله فى العلم المطلق والمعرفة الكاملة ، ومظهر هذا التشبه الإيمان بقدرة العقل والحواس على اكتشاف الحقيقة المطلقة ، وعلى فض مغاليق الحكمة الالهية .

أول مظهر من مظاهر التحدى هو كثرة التساؤل فى المباح للعقل وفى غير المباح ، والتمسك بإجابات العقل تمسك اليقين للخروج من حيرة الوجود ، و « رباعيات » صلاح جاهين تطرح التساؤلات بعد التساؤلات ، ولكنها لا تقدم اجابات على هذه التساؤلات بل تقف عند حد العجب ، فهى إذن لا تحمل معنى التحدى .

هو مثلا يطرح قضية الخير والشر ويتساءل : كل الناس خلقوا من طينة واحدة وكل الناس يولدون بلا علم سابق بالعالم المحيط بهم : ترى لماذا نجد مع الزمن بعض الناس أختيارا وبعضهم اشرا ؟

.....
 مع أن كل الخلق من أصل طين
 وكلهم يبنزلوا مغمضين
 بعد الدقائق والشهور والسنين
 تلاقى ناس اشرار وناس طيبين
 عجبى !!

والقضية التى يطرحها هنا صلاح جاهين هى قضية فطرة الانسان : هل الانسان خير بالطبع أم شرير بالطبع ؟ ظاهر الأمر أن كل الناس من جبلة واحدة ، وظاهر الأمر ان شرهم وخيرهم لا يظهر إلا مع الزمن « بعد الدقائق والشهور والسنين » . وكأنه ابن الوجود والزمن . ويعقد الأمر أن تكشف الخير والشر فى الناس لا يحدث فى وقت واحد ، فبعضهم يظهر خيره أو شره بعد دقائق من مولده ، وبعضهم بعد شهور ، وبعضهم بعد سنين . ويعقد الأمر أكثر وأكثر أن صلاح جاهين يذكر « الشر » قبل أن يذكر الخير « وكأنما الشر أقرب من الخير إلى جبلة الانسان ، فلست اعتقد أن الوزن والقافية هما اللذان حكما سيد الأوزان والقوافى . وبهذا نخرج أكثر حيرة مما دخلنا .

ثم ينتقل صلاح جاهين إلى موضوع الجبر والاختيار . ومصدر حيرته هنا هو : كيف يتحمل الانسان مسئولية الاختيار وهو الذى يحكمه الجبر فى أهم حادثتين فى حياته ، فى مولده وفى وفاته :

عجبى عليك .. عجبى عليك يازمن
 يابو البدع يامبكى عينى دما
 ازاي أنا اختار لروحي طريق
 وأنا اللي داخل فى الحياة مرغما
 « عجبى !! »

مرغم عليك ياصبح مغصوب ياليل
 لا دخلتها برجلي ولا كان لى ميل
 شايلىنى شيل دخلت أنا فى الحياة
 وبكره ح اخرج منها شايلىنى شيل
 « عجبى !! »

و « الصبح » و « الليل » طبعا تعبران مرادفان للحياة والموت . وفى الحالتين يأتى الانسان إلى الدنيا ويخرج منها مكرها . وههنا نجد أننا نتحرك فى عالم عمر الخيام من حيث علاقة الانسان بالوجود والحياة والموت . غير أن « رباعيات صلاح جاهين » تتجاوز عبثية « رباعيات عمر الخيام »

لأنها تؤكد معنى الفاجعة في وصف فقدان الإرادة حيث تتحدث عن الإنسان المحمول في الدخول والخروج .

ومأساة الإنسان عند صلاح جاهين ليست مجرد فقدان الإرادة وإنما فقدان القدرة على المعرفة والقدرة على الفهم :

وانا في الضلام .. من غير شعاع يهتكه
اقف مكانى بخوف ولا اتركه
ولما ييجى النور واشوف الدروب
احتسار زيادة .. أيهم أسلكه ؟

..... « عجبى !! »

وفي دورة الوجود والعدم الأبدية كحلقات سلسلة لا بداية لها ولا نهاية ، كل شيء فيها متناه ولا متناه معا ، يتساءل صلاح جاهين « الاصل هو الموت واللا حياة ؟ » والجبر الاعظم الذى رأيناه في قصة الوجود والعدم نجده ينكسر برهة بحد ثالث بين الجبر والاختيار ، هو شلل الإرادة وشلل القدرة على الحركة كلما اراد الانسان ممارسة قدرته على الاختيار بسبب كثرة الضباب لا ندرى أو كثرة النور الذى يعشى البصيرة .

فالإنسان موجود في ظلام سرمدى ، وهو يقف في الظلام مرتاعا متوجسا من المجهول . وهو ليس كطفل يبكى في الظلام ، ولكنه اشبه شيء بسائق سيارة وسط الظلام الدامس ، وحين يتاح له أن يضيء كشافاته لا يرى طريقا واحدا بل يجد نفسه في مفترق جملة طرق لا يعرف ايها يسلكه .

ولا ندرى ماذا يقصد صلاح جاهين بهذا « النور » الذى يأق . هل هو نور العقل أم نور الحياة . ولكن الأمر في النهاية واحد ، لأن الحياة تتضمن الحركة ، والحركة تتضمن درجة من درجات القدرة ، والقدرة تتضمن درجة من درجات الحرية ، والحرية من الداخل التى نسميها « الاختيار » أو الحرية من الخارج لانتفاء العوائق ، كما في قوانين الجاذبية والقصور الذاتى .

وهذا ما يسمى في الاخلاق الدينية « حرية السقوط » وعكسها حرية الرق أو التقدم ، أو ما يسمى في فلسفة الهيومانزم « سيادة الانسان على مصيره » على كل ، فعند صلاح جاهين انه عندما يخرج الانسان من الظلام وتبدأ الرؤية ، يستمر ما كان من شلل أو عجز عن الحركة ، لا بسبب عدم رؤية الطريق ، بل بسبب تعدد الطرق التى يراها الانسان ، ويسبب حيرة الانسان في الاختيار بمعنى هذه الطرق المتعددة .

وقد بلغ من يأس صلاح جاهين من حل مشكلة الجير والاختيار انه قال :

لا تجبر الانسان ولا تخيره
يكفيه ما فيه من عقل يبحره
الى النهاردة يطلبه ويشتهيه
هو اللي بكره ح يشتهى غيره

..... « عجبى !! »

هذا الاحساس بالحيرة الحقيقية في فهم الوجود ومعناه ومرماه هو ابرز ملامح « رباعيات صلاح جاهين » ولهذا فإن مشكلة صلاح جاهين هي أنه يطرح وي طرح الاسئلة التي طرحها من قبل عمر الخيام في « رباعياته » ولكنه لا يحاول أن يقدم الاجابة أو الاجابات على اسئلته كما فعل عمر الخيام .

فعمر الخيام قد رتب على احساسه العميق بعدمية الوجود فلسفة « اللحظة » و « الآن » أو ما كان فريق من الوجوديين يسمونه MAINTENANT كرد على عبثية الكون اللامعقول ومن هنا كانت مخمرات الخيام الشهيرة وانتهاج لذات الوجود في الحاضر . وسواء أكانت هذه الخمر الخيامية مخمرا حقيقية أم مخمرا إلهية ، وسواء أكانت غايتها الاحتجاج على اللامنطقى بنسيانه أم نسيان اللامنطق بالاتحاد بالوجود أو الاشراف مع سر الاسرار كما يقولون فإن عمر الخيام قد اقترنت رباعياته بفلسفة معينة خصصت لشعره مكانا في تاريخ الفكر والشعور الانساني .

أما صلاح جاهين فقد شملته الحيرة تماما عن كل شيء إلا « العجب » ولم يكن عجزه عن الاختيار في تصوري بسبب تعدد الطرق التي يراها عندما خرج من الظلام إلى النور ولكن غالبا بسبب عجزه عن المواجهة . أما سبب عجزه عن المواجهة فهو في تصوري حبه المرضي للحياة الذي جعله يفصح عن رضاه بأن يكون مجرد كرمبة حية خير من العدم أو اللا حياة :

أحب أعيش ولو أعيش في الغابات
اصحى كما ولدتنى أمى وابات
طائر .. حوان .. حشرة .. بشر .. بس اعيش
محلا الحياة .. حتى في هيئة نبات

..... « عجبى !! »

هذا الحب المرضي للحياة هو الذى يفسر لنا احجام صلاح جاهين عن مواجهة الشر سواء بالعجز أو بالرفض ولأننا لا نعرف ان كل هذا « اللاموقف » فيه عجز أو رفض ، فمن الصعب علينا

أن نعرف إن كان هذا قرارا واختيارا أم انه من شلل الخوف من الشر . وليس هذا محض افتراض
فرباعيات صلاح جاهين كثيرا ما تحدثنا عن الخوف مجسدا : ان قلت الخوف من الشر صدقت ، وإن
قلت الخوف من الخير صدقت أيضا ، لأن اختيار الخير مكلف وقد ندفع الحياة أو الحرية أو السعادة
ثمنا له :

وف ليلة راجع في الضلام قمت شفت
الخوف .. كأنه كلب سد الطريق
وكنت عاوز أقتله .. بس خفت

« عجبى !! »

وهذا معنى قول صلاح جاهين في إحدى رباعياته :

يامرايتى يالى بترسمى ضحكى
ياهل ترى ده وش والا قناع

« عجبى !! »

وقوله في رباعية أخرى :

حبيت .. لكن حب من غير حنان
وصاحبت لكن صحبة مالهش أمان
رحت لحكيم واكثر لقيت بلوق
إن الى جوه القلب مش ع اللسان

« عجبى !! »

وهذا يعطينا مفتاحا هاما من مفاتيح شعر صلاح جاهين وربما من مفاتيح شخصيته فبالرغم
من أنه غير قادر على مواجهة الشر أو غير راغب فيها ، نجده قادرا على مواجهة النفس حريصا عليها
حرص مؤمن عظيم الايمان يحاسب نفسه على ذنوبه كل ليلة قبل أن ينام . وهو يعترف لنا في رباعياته
انه لكثرة ما لبس من اقنعة بسبب رعبه القاتل من الشر غدا لا يعرف إن كان ما يراه في المرأة كل يوم
وجها أو قناعا .

وقد بلغ من حساسية صلاح جاهين انه يعترف لنا بأنه كان يخشى على نفسه من كثرة النور :

عجبتنى كلمة من كلام السورق
النور شرق من بين حروفها وبرق
حبيت اشيلها فى قلبى .. قالت حرام

ده انا كل قلب دخلت فيه انحرق

« عجبى ١١ »

وهو تنويع رائع على قول الآية الكريمة « إنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الانسان إنه كان ظلوما جهولا » ، فصلاح جاهين يقول انه انسان ضعيف يعرف حدوده ، يعرف أن في حمل الكلمة هلاكه . فما هذه الكلمة التي تحرق قلوب حاملها : أهى الحب الالهى والايمان بالتوحد مع الوجود على طريقة الصوفية ؟ أهى الحب الانسانى الذى يدفع المصلحين إلى السير فى طريق العذاب لينقذوا الانسان من نفسه ومن أخيه الانسان ؟ هناك دلائل فى صلاح جاهين تدل على أنه فى مرحلة « الرباعيات » كان يبحث عن الله :

غدر الزمان يا قلبى ماهوش أمان
وحايجى يوم تحتاج لجة ايمان
قلبي ارتجف وسألنى .. آآمن بإيه
آآمن بإيه مختار بقالى زمان

« عجبى ١١ »

يا باب ايا مقفول .. إمتى الدخول
صبرت ياما والى يصبر ينسول
دقيت سنين والرد يرجع لى مين ؟
لو كنت عارف مين انا .. كنت اقول

« عجبى ١١ »

فى هذه الرباعية الجميلة يستعير صلاح جاهين القاموس الفلسفى الذى تركه لنا العارفون بالله منذ أيام الهرامزة والغوصيين فى نهايات مصر القديمة ، ويحدثنا عن « الباب » المؤدى إلى حضرة « الحق » وهو يطرق الباب سنوات ليؤذن له فى الدخول . وكالعادة فى بلادنا لا يؤذن لطارق بالدخول حتى يعلن عن هويته ليكشف عن أهليته . وهو لا يستطيع أن يدخل إلى الحرم لأنه لا يعرف من هو . أهو محب يطلب الوصال ، أم فيلسوف يبحث عن الحقيقة ، أم فضولى يسلى نفسه بالتطفل على الاسرار الالهية ، أم شكاك يبحث عن اليقين أم شائء يطلب التشهير بالمستورات والمخطورات . ومن لا يعرف من هو لا يُفتح له .

وقد كانت هناك من قبل فى الشعر العربى الحديث محاولة جميلة ساذجة قام بها ايليا ابو ماضى لاستغلال هذه التساؤلات الخيامية شكلا وموضوعا فى قصيدة « لست ادرى » الشهيرة التى غناها عبد الوهاب .

ولكن شتان في الاعماق والابعاد ما بين صلاح جاهين وايليا الى ماضى . فايليا ابو ماضى وقف عند حد الغنائية ولم يمس من الغيب كثيرا من روح الخيام . وهو لم يقدم لنا نموذجاً صوفياً أو نموذجاً « هيدونيا » كما فعل الخيام ومع ذلك فقد فتق بعقريته ذلك الحجاب الحاجز بين الاقليمية والعالمية ، وبين الشعر والفلسفة وبين العامة والفصحى ، فترك لنا في « الرباعيات » اثراً ادبياً لن يمل القراء من قراءته ولن يمل النقاد من استكشاف ابعاده .

وفي اعتقادي ان مأساة صلاح جاهين التي عبر بها عن مأساة مثقفي جيله ، ولم يأل جهداً في الإيحاء بها عبر « الرباعيات » هي أنه كان يقول لنا بصراحة انه كان يعيش في عالمين مختلفين تمام الاختلاف ، عالمه الداخلي الخاص المليء بالحيرة والامتناع عن كل اختيار إيجابى ، وهو ماعبر عنه في « الرباعيات » ، وعالم خارجي قوامه مجتمع يخاف من التفكير ويعاقب المفكرين ونظام سياسى واقتصادى اجتماعى صارم يرتعد منه حتى اصدقاؤه ويبطش بكل من يخرج عليه ، بل ويطالب الناس بالانضواء تحت رجالاته ومقولاته وافعاله طوعاً أو كرهاً .

والشاعر لكثرة ما مارس من تقية ، ولم يعد يميز وجهه من قناعه ، ولكثرة ما لهج لسانه بالولاء عن غير اقتناع ، أعلن ان بلاءه الاكبر الذى اورثه الاسقام هو « إن الى جوه القلب مش ع اللسان » ماذا يفعل الشاعر العاشق للحياة وسط هذه الازدواجية القاتلة من عالم داخلي خصب مفكر متأمل ، وعالم خارجي يحظر الخصوبة والتأمل والتفكير ؟ الحل هو أن يفتح باب التساؤل ولا يقدم أية إجابات عن تساؤلاته .

فحيرة صلاح جاهين إذن حيرة مدروسة ، وهى شبيهة « بالجنون المصطنع » عند هاملت حتى لا يطلع عمه الملك كلوديوس على دخيلة نفسه . بل أكثر من ذلك فقد استعان صلاح جاهين بموهبته في الفكاهة والكاريكاتور ليمثل دور « المهرج » في المجتمع المصرى أو دور « مضحك الملك » الذى يباح له أن يشد لحية الملك ليضحك أو يجلس على عرشه ، أو يسخر منه بكلام اختلط فيه التهكم بالحكمة ، حتى لا يفطن أحد إلى قدراته الحقيقية وإلى دخيلة نفسه . وفي لحظة قوة نسي نفسه وقال :

أنا قلبى كان شخشيخة اصبح جرس
جلجلت به صحيو الخدم والحرس
أنا المهرج .. قمتوا ليه خفتوا ليه
لاف ايدى سيف ولا تحت منى فرس

..... « عجبى !! »

لقد كان صلاح جاهين ، كما يقول في « الرباعيات » يسمع كل يوم عن اصدقائه ونظرائه من

الادباء والفنانين والمثقفين يعذبون في السجون والمعتقلات أو يقطع رزقهم بمجرد لفظة أو إشارة ،
وكان يعرف انه لا قَبْلَ له باحتمال كل هذه الآلام .

يوم قلت آه .. سمعوني قالوا فسد
ده كان جدع قلبه حديد واتحسد
رديت على اللامين انا وقلت .. آه
لو تعرفوا معنى زئير الاسد

..... « عجبى !! »

لذلك كان يفاجئنا بالهرب من وقت لآخر في سفاسف الأشياء مثل « خللى بالك من زوزو »
و « الفوزير » مستعينا بموهبته في الفكاهة والكاريكاتور حتى يتجنب ما يمكن أن يحاسب عليه وحتى
يفرق في صخبها زئير الاسد الجائل في الاجمة المصرية .

وليس معنى ذلك أن صلاح جاهين كان رافضا لمقولات عصره لكنه كان كأي مثقف مصرى
كثير التحفظات على أخطاء عصره الفادحة وعلى حماقاته الفظيعة . أما في « الرباعيات » فقد توخى ان
يترك فوزيره الكونية وفوازيه الاجتماعية بغير حل عملا بالمثل السائر : العاقل من اتعظ بغيره . وحين
استفحلت الجفوة واستفحل معها الخوف بعد موت عبدالناصر ، تعلّم صلاح جاهين أن يعدل جملة
عن فوزيره الكونية ، وانصرف إلى تسلية الاطفال والكبار بفوازيه نيللى وسعاد حسنى وشريهان عبر
التليفزيون المصرى عسى أن يتجملوا ويتحملوا مشقة الصيام بعد أن كان يعينهم على تحمل مشقة
الحياة .

□ شجيرات السرو والصفصاف

يتحدث الناس عن الشعر الحديث في مصر أى عن مدرسة ما بعد
عندما ناجى ومحمود حسن اسماعيل أو ما بعد مدرسة ابو اللو، إنما يتحدثون
عادة عن صلاح عبدالصبور وأحمد حجازى وأمل دنقل ومحمد
أبو سنة وكلهم من شعراء الالتزام : ولكن الناس ينسون أن هناك جيلا تاليا من
شعراء المدرسة الحديثة لم يتألق بعد هزيمة ١٩٦٧ بسبب هزيمة ١٩٦٧ التى لم
تترك ألقا فى شعر أو نثر إلا فى دواوين أمل دنقل ، كبير شعراء الرفض .
هذا الجيل التالى فلنسمه مؤقتا جيل الانسحاب أو جيل الاغتراب أو جيل
الهجرة حتى نعثر على عبارة أدق وصفا لحاله . وهو جيل ليس فى ضخامة جيل
الثورة أو فاعليته ومع ذلك فهو جدير بالاهتمام والتحليل لأنه يثبت لنا أن عرق
الذهب الذى كنا نجده فى شعر مدرسة الشعر الحديث لا يزال ممتدا رغم كثرة
ما يخامره من تراب .

هذا الجيل التالى ازدهر فى السبعينات رغم أن بعض ابنائه كان يشق طريقه
بصعوبة شديدة فى الستينات . وربما كان من الأفضل أن نقسم ورثة الشعر
الحديث إلى جماعتين تبعا لنوع الانسحاب أو الانطواء ودرجته : جماعة مكونة
من الشاعرة ملك عبدالعزيز والشعراء كمال عمار وبدر توفيق وفاروق شوشة
وفاروق جويده ومن كان على خريطتهم فى مدرسة إبداع ، وجماعة

مكونة من محمد عفيفى مطر ونصار عبدالله ومحمد ابودومة ومحمد مهران السيد ومن كان على خريطتهم فى نفس المدرسة .

وسأبدأ بالجماعة الثانية لأنى أرى فيها الامتداد الطبيعى لمدرسة الشعر الحديث أكثر من غيرها وسأبدأ بنصار عبدالله لأنى أرى فيه الابن البكر للفوج الأول من هذه المدرسة التى تطلعت فى الخمسينات مع بدايات ثورة ١٩٥٢ وبلغت أوجها فى الستينات ولم يسكنها حتى الزلزال الكبير ، وإنما بدأت شموعها تنطفئ شمعاً بعد شمعاً باليأس من النجاة ثم بالهجرة المتصلة داخل النفس أو إلى العالم الآخر .

ونصار عبدالله صاحب ثلاثة دواوين حتى الآن وهى : « قلبى طفل ضال » (١٩٧٩) ، و « أحزان الأزمنة الأولى » (١٩٨١) ، و « سألت وجهه الجميل » (١٩٨٤) وليس معنى هذا أن نصار عبدالله بدأ ينظم الشعر نحو ١٩٧٩ ، ففى ديوانه الأول قصائد ترجع إلى ١٩٦٧ ، ولكن أكثر قصائد هذا الديوان نظمت فى السبعينات . ومنذ الوهلة الأولى نحس بأن صوت نصار عبدالله صوت متميز ، قوى وعميق ومتفلسف ، غالباً بتأثير دراسته للفلسفة فى جامعة القاهرة التى جعلت منه فيما بعد استاذاً للفلسفة فى كلية الآداب بسوهاج .

ولكن أهم ما يميز به صوت نصار عبدالله يومئذ عن أصوات شعراء ذلك العصر ، الكبار منهم والصغار ، هو انصرافه عن الالتزام الاجتماعى والقومى ، وانصرافه عن الالتزام بالوضع الانسانى أو بقضايا الانسان الكلية واقانيه ، وهو عودته إلى ارتياد مناطق النفس الفردية التى كان قد هجرها الشعراء طوال عهد عبد الناصر ، ولم تبق منها إلا نماذج من غنائيات صلاح عبدالصبور مثل « وجه حبيبي خيمة من نور » ، ومثل وصفه لفاتنة فيينا .

ورغم أن صلاح عبدالصبور كان بين الشعراء المحدثين لا يقترب من قضايا المجتمع إلا من خلال تناوله للوضع الانسانى فى شموله إلا أنه كان فى التحليل الأخير فى مقدمة شعراء الالتزام لأنه كان يحدثنا عن ملحمة الخير والشر فى الوجود وعن دراما الانسان المصلوب فى الكون لكى يحدثنا عن الحرية المصلوبة فى مصر . وهكذا تداخل فى وجدانه الخاص والعام والفردى والجماعى والزمنى والأبدى .

فماذا كان نصار عبدالله يقول عام ١٩٦٧ ، وهو عام الزلزال الكبير ، حين كان من الصعب على شاعر أو ناثر أن يتجنب الانفعال بقضايا الوطن والمجتمع ؟ كان يكتب عن الحب ، لا بلغة العشاق ولكن بلغة الفلاسفة . وهو فى قصيدته « تأملات فيثاغورية » يقول :

« حين انقسم الواحد

أصبح نصفين

حين التحم النصفان
 صارا .. انسان
 نصفى يبحث عن نصفى
 يتجول فى الطرقات وفى الساحات ينتقل بين دروب الأحياء
 وبين قبور الموتى .. ياويلي إن كان النصف الآخر لم يولد ،
 أو كان النصف الآخر قد مات ! »
 « كل صباح جسدى تهجره روح كى تسكنه روح
 كل صباح روحى تهجر جسدا كى تسكن جسدا
 أقصر كل صباح وأطول
 أتبعثر أو اتجمع
 انقسم من الداخل يوما
 ومن الخارج يوما
 أولد الما
 أولد وأموت وأولد
 حتى يحصل جمع العددين الموعودين
 حيثذ أبصر كيف وأين ..
 وأوفيك الدين »

وليس من شك فى أن هذه القصيدة الغريبة من وحي التدريب الأول فى الفلسفة الفيثاغورية
 الذى تلقاه نصار عبد الله فى الجامعة وهو فى مقتبل حياته . فيثاغورس قد علمنا أن « الكون اعداد
 وانغام » وأن العدد هو أساس كل شئ فى الوجود وعلمنا نظرية تناسخ الأرواح . والذى أضافه
 نصار عبد الله هو أنه قرأ نظرية العدد فى خروج الواحد من اتحاد النصفين العاشقين (الذكر
 والانثى) . وسواء أكان هذا التقدير فى حساب الفيلسوف الرياضى اليونانى فيثاغورس (القرن ٦
 ق.م) أم لا ، فإن قصيدة نصار عبد الله منظومة فى تقاليد الشعر الفيثاغورسى ، فقد أثر عن
 فيثاغورس انه كان ينظم نظرياته الرياضية فى الأعداد وفى الزوايا فى هيئة الشعر ، وكذلك فلسفته فى
 تناسخ الأرواح . وقد عرف عن فيثاغورس أنه وضع معادلات الزوايا فى الهندسة . وقد حاول نصار
 عبد الله أن يستوحى نظريات فيثاغورس فى الزوايا فقال :

« قامتى أطول منى
 قامتى أنت وشئ لاأراه
 ياحروف الكلمات المهمة

يا بقايا التتمتات

قامتى انت وهانت تجوين الليالى المظلمة

وتميطين عن الوجه لثام الكلمات

هذه انت تهدين الزوايا القائمة

فأقيمي من توازى النور والظلمة ناموس الحياة »

هذه الفقرة التى يسميها نصار عبد الله « الانقسام من الخارج » فى باب الفيثاغورسيات ، تبدو غامضة وماهى كذلك . فهو يريد أن يقول بلغة الشعر والرياضة والفلسفة أن سميت شعره كشاعر أطول من سميت شخصه كانسان أو كبشر . ولثام الكلمات يخفى حقائق الوجود ، فاللغة ليست أداة « تعبير » ولكن أداة « تعتميم » لا يميطة إلا الشعر وحقائق الرياضيات . واللغة بوضوحها المبتذل تحفى قوانين الوجود وتسربل كل شئ بنور العقل الوضاء (المنطق) ، أو تسربل كل شئ فى غابة من الرموز المعتممة (الخيال) وبذلك تؤدي إلى التفاؤل الساذج أو إلى التشاؤم القاتل .

هى كالزوايا القائمة إذا بنى عليها معمار الكون تخدع الانسان وتجعله يحسب أنه يقيم فى منزل كالمكعبات التى تبني بها لعب الاطفال . ولكن الكون ليس كله زوايا قائمة ، ففيه من الزوايا الحادة والزوايا المنفرجة ما يعقد بناء الكون . بل أكثر من ذلك : فأساسه هو الخطوط المتوازية والمدارات والدوائر غير المتصلة وهو ما يمنع التقاطع وظهور الزوايا جملة . والخطان المتوازيان لا يلتقيان مهما امتدا . وشعر الشاعر المتفلسف يكشف هذه الحقيقة ، ويجعل من « توازى النور والظلمة ناموس الحياة » . الخير والشر متوازيان لا يلتقيان ، الروح والمادة متوازيان لا يلتقيان . الحياة والموت ، الزمن والأبد ، الحق والباطل ، كلها متوازيات لا تلتقى لأن النور والظلمة متوازيان لا يلتقيان . ليس فى الكون جدلية أو حوار أو تداخل بين الأضداد . الازدواج فى الكون أصيل وهذا ما يسميه نصار عبد الله « الانقسام من الخارج » . فهل رأيت ياسا أفضع من ذلك ؟

أما ماسماه نصار عبد الله « الانقسام من الداخل » فهو أقسى وأمر : الانسان المشطور دائم البحث عن نصفه الآخر المفقود . وهنا ترتفع الصرخة الموجهة فى نهاية الفقرة :

« ياويلي إن كان النصف الآخر لم يولد

أو إن كان النصف الآخر قد مات ! »

والحل ؟ الحل عند نصار عبد الله هو « التناسخ » وتناسخ الأرواح ، جزء لا يتجزأ من الفلسفة الفيثاغورسية . وهو حلول روح الانسان بالتقمص أو بالميلاد الجديد إلخ ، بسلسلة لا تنتهى من الدورات فى كائنات أخرى . وهى تجربة يصارحنا الشاعر بأنها تحقيق به أو ينعم بها . الحل عند نصار عبد الله هو اندماج النصفين فى واحد صحيح ، وهو مانسميه « الخلاص بالحب » .

« أولد وأموت وأولد
حتى يحصل جمع العديدين الموعودين
حينئذ أبصر كيف وأين ..
وأوفيك الدين »

ونحن مع فيثاغورس الذى تعلم الفلسفة والرياضة فى مصر القديمة بجامعة أون (عين شمس)
نقترب كثيرا من حكمة سقراط ، ومن فلسفة افلاطون الذى تعلم أيضا فى معبد الشمس فى
هليوبوليس ، ومن افلوطين وفرغوريوس واصحاب الافلاطونية الحديثة ، بل ونقترب كثيرا من جو
الهرامزة والغنوصيين (العارفين بالله) وكل من تكلم عن هجرة الأرواح بين النجوم أو هجرتها أو
عن سجنها فى الأجساد عقابا لها ، أو تكلم بين الكائنات ، عن الهاوية الأبدية بين المثل وظلالها ، أو
بين الفكر والمادة ، أو بين نافورة الضياء فى مركز الكون « الله » وعالم الظلمات الذى يكتنف العالم
الخارجى « المادة » . هذه الدوائر التاسوعية المتوازية رغم انها تتعد تدريجيا عن المركز إلا أنها لا تحل
مشكلة الانسان المشوق دائما إلى العودة إلى مصدر وجوده الحقيقى ، ألا وهو نافورة الضياء فى
مركز الوجود . لا تحلها إلا بالعشق الالهى ، عشق المتصوفة أو الحلوليين أو الذاكرين ، أو وجد
الشعراء المجازفين كالفراسات أن تحترق اجنتحتهم فى ينبوع اللهب بعد أن تعشى ابصارهم بنافورة
الضياء . كل ما قبل ذلك ازدواج فى ازدواج . كل ما قبل ذلك تفتت للواحد الصحيح .

هذه المعانى لا تتأكد فى الديوان الثانى لنصار عبد الله ، وهو « أحزان الأزمنة الأولى » (هيئة
الكتاب ١٩٨١) . فهذا الديوان الثانى يقترب كثيرا مما ألفناه فى شعر شعراء الالتزام . ومثله الديوان
الثالث : « سألت وجهه الجميل » (هيئة الكتاب ١٩٨٥) . ونصار عبد الله فى هذين الديوانين
لا يهجر الشعر الفلسفى تماما ولا يتخلى عن كآبته الوجودية ، ولكننا نحس بأنه أكثر ارتباطا بالزمان
والمكان .

فهو فى قصيدته إلى ناظم حكمت الشاعر التركى الشيوعى الكبير ، يعارض هذا الشاعر فى
نظراته المتفائلة عن مستقبل الانسانية ، وهو ييلور رأيه فى كلمات :

آه لو تعلم يا ناظم مثلى

ماهو التاريخ حتى

لا تصب العطر فى الأرض هباء

وترش الياسميننا

« العصر الذهبي » خرافة لا وجود لها لا في الماضي ولا في الحاضر ولا في المستقبل . إنما التاريخ والجغرافيا اطالس تجرى فيها جداول دموع لا تجف . يقول نصار عبدالله في ١٩٧٥ عن « أطالس الدموع » :

« ملكا كنت وجفت زهرة في التاج
داستها جيوش الفاتحين :

آه يا قلبي الحزين

قلب الصفحة من يدري

لعل الريح إن هبت من الشرق إلى الغرب
تهز الميتين

وتعيد الراحلين . »

وغير واضح هنا إن كان نصار عبدالله يتحدث عن رياح الشرق بالمعنى السياسي أم بالمعنى الحضارى . فهو أحيانا يتحدث وكأنه يصف القاهرة في ١٩٧٤ كما في مرثية إلى الشاعر أحمد عبدة :

المكان - المقاهى .. لقد زوروها ، واسموا موائدها ساحة النضال :

(إنهم يرسمون خريطة مصر)

يحذفون الشمس المضيئة

يثبتون الظلال الظلال !

الزمان - انتهاء زمان الحقيقة

وسيادة عصر الكذب

حين صار التعب

خاتما لمطاف الجميع

حين صار الشتاء الربيع

والتراب الذهب !

يلبس اللصوص ثوب القضاة

والذئاب فراء الشياه

والكسالى الذين بلامشغلة

معطف الفئة العاملة !

إنهم يرسمون الشجاعة في كل عين جبانة

انهم يسرقون الحقيقة من كل شيء :
انهم يلبسون عبدة ثوب الخيانة !

وأنا لا أعرف من هو الشاعر احمد محمد عبيدة محور هذه القصيدة ، ولكن يبدو وكأنما الشاعر نصار عبد الله يتحدث عن بطل الأبطال احمد عبيد شهيد الثورة العراقية العظيم الذى آثر أن يقاتل فى التل الكبير إلى آخر قطرة من دمه على الاستسلام أو الفرار ابتغاء السلامة ، وقد لبس نصار عبد الله قناعا شفافا ليتحدث عن أحداث الدفرسوار فى ١٩٧٣ بمنطق أحداث التل الكبير فى ١٨٨٢ .

وقصيدة نصار عبد الله « من احاديث واصل بن عطاء » مؤسس فرقة المعتزلة توحى بأنه كان فى ١٩٧٢ يتحدث فعلا عن المجتمع المصرى الذى ظهرت فيه ظاهرة التكفير وشاع فيه تكفير الناس للناس :

« سراج الدين كذبه شهاب الدين
ونجم الدين كذبه شمس ، وتبادل التكفير كل الخلق فأين الحق ؟
... ..

أنا عاص
وقلبى كله عصيان
أنا عاص ، ومن ذا يمنح الايمان ، من ذا يمنح الايمان
سوى الرحمن
فكيف يؤثم الانسان انسانا
وكيف يُكفّر الانسان ؟
زعمتم أننا فى أعين الرحمن منزلتين
فأين البين والمابين ؟
طوبى لأصحاب الصغيرة والكبيرة
طوبى اذا شهد السريرة ذو البصيرة .
سأوى الآن

إلى جبل ليعصمنى من البهتان :
تصدقنى الحجارة والتراب ، سترهف الأذان لى ..
وستفتح العينان .. »

وقد كان أصحاب « التكفير والهجرة » يومئذ يعتصمون بالجيال ليعتزلوا المجتمع الجاهلى الجديد حتى يمين أوانهم ، فلما نزلوا فى الوادى كان ما كان . أما عند نصار عبد الله فالمعتزل هو العقل كما كان الأمر أيام واصل بن عطاء .

والتكفير ليس في الدين وحده ، ولكن في السياسة أيضا ، وهو اساس فرقتنا واضمحلالنا :
« انتقسم القلوب فنحسب الانصاف كالأرباع / والأرباع كالأحاد » وبين الحب والأحقاد /
تناثرنا / فصرنا صرخة في واد » .

ومن هذا ترى أن نصار عبدالله قد انتقل من الشعر الفلسفى في ديوانه الأول إلى شعر الالتزام
في ديوانه الثانى . بل أكاد أقول اننا نحس انه يحمل وحده اكثر من أى شاعر من شعراء جيله علقم
هزيمة ١٩٦٧ ، ولاغرو فتجربته تجربة مباشرة ، تجربة رجل حمل السلاح في حرب الاستنزاف
وماتلاها من أيام . وقد كانت من قبل تشغله مشكلة الخير والشر في الكون كله فأفاق على زلزال
١٩٦٧ وبدأ يبحث عن الخير والشر في عالمنا المحدود . وفي ١٩٧٠ كتب يقول في « المبارزة بمقبض
السيف المكسور » :

« ياأيها القائد جيش الحرب بالكلام
على جنودك السلام ،
على بلادك السلام !
صمتنا فليس صوت هذا العام صمت كل عام »
وهذا تعليق على أيام « الصمت والصبر » .
« فإن لون الأرض قد غدا لونين
واصبح السؤال كالجواب بين .. بين »
وهذا تعليق على حالة « اللاسلم واللاحرب »
وهذا ماجعل نصار عبدالله يقول قبل العبور :

« يا عابرين للسماء هذا الماء
صلوا على سيناء
صلوا ولا تسلموا
حتى تكذبوا الأنبياء
حتى يعود بيننا المايين . »

بعد أن كان في ١٩٦٧ ، في مرحلة « الصمود » ، مجندا مفعما بالأمل ، يعرف أن ملحمة التحرير
سوف تقتضى منا « آلافا من القتلى بلا أسماء » ويسير فخورا في كتائب عبدالناصر ، ويسأل في شوق :
« متى نلقى العيون على صحافتنا الصباحية ونسمع في الاذاعة آخر
الأنبياء . »

متى سنراك فى القدس الربيعية
ونلمح وجهك العريان فى سيناء . »

أصبح فى ١٩٧٠ مكتتب الشعر يفيض بالأحزان .

حتى ديوانه الثالث : « سألت وجهه الجميل » (هيئة الكتاب ١٩٨٥) ، هو فى مجمله سلسلة من المراثى عن كمال جنبلاط ، وعن الشاعرة روحية القلينى ، وعن الشاعر فوزى العنتيل ، وعن « الجد » رفاعة الطهطاوى ، وعن شقيقه عبدالحق صاحب الوجه الجميل ، وعن أمل دنقل ، وعن « الوطن الميت » ، وحين يخرج الشاعر من حزنه نراه يستسلم للغضب ، فيأتى شعره أقرب إلى الهجاء : « ياأمة تحيا بلاسبب » .

وهذا ما قصدت إليه عندما قلت ان نصار عبدالله هو شاعر من شعراء الانسحاب أو الانطواء أو الهجرة رغم كل ما يبدو عليه من سمات الالتزام . فهو كاستاذ قد انسحب إلى سوهاج حيث يعلم الفلسفة فى الجامعة . وهو كشاعر انسحب أيام البراءة الأولى إلى عالم الافلاطونية الحديثة حيث الكون والنفس يلتقيان ، ثم انسحب بعد الكارثة إلى مقابر سيناء وكبريت والهاكستب وبحر البقر وحيثما تبعثرت جماجم شهدائنا وهياكلهم العظمية ، يروى وحده بدموع احزانه الجميلة شجيرات السرو النابتة بين القبور ، واشجار الصفصاف الباكية بشعورها المحلولة المتدلية على ضفتى القنال .

□ الشاعر المطارد .. والشاعر الذى رأى الموت ثلاث مرات

الفوج الثانى من ابناء مدرسة الشعر الحديث يسرى عليهم تبويب شعراء طبقات الشعراء الذى يسرى على مدارس الأدب الأخرى . فبعد الرواد (صلاح عبدالصبور واحمد حجازى) هناك محمد ابوسنة ، وأمل دنقل ، ونصار عبدالله ، ومحمد عفيفى مطر وهم يمثلون الفوج الثانى من شعراء المدرسة الحديثة ومع هؤلاء الشاعر محمد مهران السيد والشاعر محمد ابودومة والشاعر بدر توفيق وربما الشاعر كمال عمار ، ومن هنا نخوهم من الشعراء .

وليس معنى هذا أن ابناء هذا الفوج الثانى شباب لا يزالون فى سن التجربة والخطأ ، فأكثرهم يتراوح بين الخمسين والستين ، وهى سن لا ينتظر بعدها تطور إلا من قبيل المعجزات . ومع ذلك فهذه الجماعة مهمة لأنها تمثل المجرى العام أو التيار الذى تتجمع فيه الأمواج العالية ، لأن فيها من السمات العامة المشتركة ما يساعدنا على فهم بعض جوانب حركة الشعر الحديث .

ولنبداً بمحمد مهران السيد الذى صدرت له حتى الآن خمسة دواوين ، كان أولها ديوان « بدلا من الكذب » (الكاتب العربى ١٩٦٧) ثم مسرحية شعرية اسمها « الحرية والسهم » (هيئة الكتاب ١٩٧٠) ، ثم مسرحية شعرية اسمها « حكاية من وادى الملح » (الاذاعة والتليفزيون ١٩٧٥) ، ثم ديوان « زمن

الطائفة » (ليبيا ١٩٨١) .

والكثرة الغالبة من قصائد الديوان الأول « بدلا من الكذب » (١٩٦٧) تتناول مشاعر فردية وتجارب شخصية كالحب والموت .. إلخ . والديوان مهدى إلى جمال عبدالناصر .. الزعيم والقائد بكل ما يحمله جوهر هذا الاسم من نبيل وأصالة وانطلاق . وفي قصيدة « بورك زحف الأعصار » (مع عبدالناصر أبدا) ، نقرأ :

« أحبائي ..

لستم أول أو آخر صيحة حق

يقذفها الشعب المأدر .. في وجه الجبناء

لستم أول أو آخر من يركب هذى الأسوار يدق

علم الثورة في عين الأشرار

ويثبت في الليل نجوم الصدق

عبر سماوات الشرق

ولذلك .. لن ابكى احدا في هذى الأيام

لن اقف طويلا اجتر الآلام

فليالى الشجن العاصف تحت الاعلام نهار

وحياة الخلفاء بطولات وضحايا وثمار

لكن .. سأقدم لكم مرجى

بورك زحف الأعصار

يتقدم خلف لواء الألوية المغوار

خلفك يا عبد الناصر يمضى الأنصار »

هذا الشعر الواضح في مبناه ومعناه ليس من أجود الشعر ، فهو جهير الصوت إلى درجة مزعجة ، وقد كان أولى أن ينظمه مهران السيد في العروض التقليدى . ولكن واضح أيضا أن صاحبه كان داعية ناصريا متحمسا ، وأنه يشير إلى تدفق الجماهير في ٩ و ١٠ يونيو رافضة تنحى عبد الناصر بعد هزيمة ٥ يونيو . والشاعر يتنبأ في فقرة أخرى بانتصار « كلمات الحق » برغم « أغوات القصر » ، وهو غالبا يقصد عبد الحكيم عامر وشمس بدران ومن ذهب مذهبه . فليكن .

ولكننا مع ذلك نقف حائرين أمام قصيدة أخرى جيدة اسمها « الحكاية باختصار » تقول عكس ماتقوله قصيدة « بورك زحف الأعصار » على خط مستقيم ، رغم انه واضح من السياق ان القصيدتين نظمتا بعد النكسة . تقول « الحكاية باختصار » :

« لم يصدقنا القول .. ولو مرة
هذا المشدود إلى صارى المركب
فليحصد معنا خيبتنا المرة
« صدقناه قديما ورحلنا
ونسينا في غمرة فرحتنا
أن نشرب كأسا للذكرى !
« ومضى العمر ونحن نجوب .. نجوب بحار الظلمات :
لم نهبط ميناء طيلة هذى السنوات
وكان العالم شدته إلى القاع الجنيات
« لم يحدث أن خرج من القمرة يوما للسطح
لم يفتح كوتها ليطل على الآفاق
لم يغمس معنا كسرة خبز في الملح
ومع الليل البارد كانت تحترق الأخشاب النخرة ضحكات
« سيدنى
ربان سفينتنا الملعونة كان
سفاحا يترصده الاعداء
هرب من الأرض تنكر في البحر
قرأ كتابا أو اثنين
وألّم بشيء من أسرار السحر
ولأمر ما كنا أول من يحدده القرصان
فإذا الرحلة تنشد جزر الشيطان
نهشت منا اللحم
عرتنا حتى العظم
سلبتنا ميراث الانسان
« معذرة ..
لم أجلب شيئا للذكرى
غير الجثة
جثة هذا المصلوب العارى
لتجف أمام الأعين ، أعين كل الناس ، على الصارى »

وواضح هنا ايضا ان مهران السيد لا يقصد « برهان سفيتتنا الملعونة » غير جمال عبد الناصر .
فأيهما نصدق : قول الشاعر « خلفك يا عبد الناصر يمضي الأنصار » أو قوله : « كنا أول من يخدمه
القرصان فإذا الرحلة تشد جزر الشيطان » ؟

وأنا لا أقول أن الشاعر كان كذابا في إحدى الحالتين ، ولكني أقول أن هذا التناقض في النظر
إلى عبد الناصر كان يمثل ازدواجية المشاعر عند كثير من المواطنين نحو عبد الناصر نفسه حتى في أيام
مجد عبد الناصر ، في قمة انتصاره وفي قمة هزيمته معا ، فهو عند البعض أحيانا نصف إله وأحيانا
أخرى شيطان مريد .

وأيا كان الأمر ففي الديوان الأول لمهران السيد قصائد عديدة من الشعر السياسي مثل قصيدته
عن جومو كنيانا وقصيدته عن ثورة الجزائر . وهي ليست من الشعر الجيد لأنها مباشرة وخطابية
ومثلها قصيدة « يا وطني » في ديوانه الثاني ، فهي تشبه عمودا لمصطفى أمين في استنهاض الهمم أو
تزيين الحياة بالأمل والتفاؤل . ولكننا نحس بأن شعر مهران السيد ينضج أكثر فأكثر من ديوان إلى
ديوان .

والطابع العام لشعر مهران السيد هو الحزن العميق والاحساس بالاغتراب كأنه في حالة
لا تفاهم دائم مع الحياة كذلك نحس من أكثر قصائده بأنه شتيت دائم نفسيا وجغرافيا وكأنه تائه
أبدى بين بنسبونات القاهرة وطرابلس وبيروت وقهاويها وباراتها . وأكثر شعره تنديد بالكذب على
النفس والكذب على الغير ونفاق الناس لمن في السلطان ، ولا سيما نفاق الشعراء . وحين نضج
شعره نراه يتحدثنا في قصيدة « شطحات شاعر » في ديوان « زمن الرطانات » عن جمال مصر المزوق
في زمن الانفتاح :

« حُسنك هذا مجلوب من اطراف الدنيا ، ومعامل إغراء السذج والبلهاء ..

تبهرنا تكنولوجيا الأصباغ ، وآخر صيحات الرقص ،

وما في المدن الحرة ، من لمعان المعدن والأضواء

وتشني الترف المتحدى في قلب شوارعك

المنهوشة حتى الأمعاء ..

طفح الكيل ، كما طفحت أحياءك بالغبية

اجمع كل الناس على موتك ، لكنهم اختلفوا

في الأسباب !

لست على دين معاوية الضائع بين تجارته

ونقوش الجدران ، وما يتفياها الشعراء التجار

ومحظيات القصر ،

أما كيف رأى بدر توفيق الموت ثلاث مرات ، فذلك لأنه كان ضابطاً محترفاً في قواتنا المسلحة ، وشارك في حرب السويس عام ١٩٥٦ وكان عمره يومئذ ٢٢ عاماً فهو من مواليد ١٩٣٤ وفي حرب اليمن عامي ١٩٦٢ و ١٩٦٣ ، وفي حرب ١٩٦٧ . ومن يقرأ دواوينه الثلاثة يحس بوضوح بأن بدر توفيق شاعر بلا أيديولوجيا غير افتتانه في شبابه كعامة أبناء جيله بشخص جمال عبد الناصر ورسائله - ولا يعرف إن كان قد حافظ على هذا الافتنان بعد تجربة ١٩٦٧ ، فشعره اللاحق لا يقول شيئاً محددًا في هذا الموضوع .

انظر مثلاً إلى هذه المراثية الرقيقة في الشهيد الطيار رفعت صالح توفيق ، مات في حرب اليمن في نوفمبر ١٩٦٢ :

« وبالأمس عادت صحبة الفرسان من طوافها

البعيد

لم تنفرج شفاههم

لم تبسم وجوههم

انعقد الحزن عليها قد هوى النسر الشجاع

مضرجاً فوق الحدود

« لم تفرع الطبول

لم يطلق النفير الحان الجناز

لم يحمل الجثمان في نعش ولا غطي بقايا كفن

فلم نودعه وداعنا الأخير »

وهكذا ننتقل من مراثية إلى مراثية فالديوان كله مراث في أبطالنا الذين سقطوا في حروبنا وأكثرهم بلا أسماء . وفي « إيقاع الأجراس الصدئة » ، وهي أول مراثية في الديوان ، يبدو أنه يحدثنا عن أبطالنا في سيناء والاسماعيلية في حرب ١٩٥٦ :

« اذا جئتم لرؤيتنا فلا تقفوا بشاهد قبر

لأن رفاتنا ليست ببطن الأرض !

فنحن هناك .. نحن هناك في اطفالكم دمنا ..

وفي احلامكم طافت امانينا بغصن سلام ! »

ومنذ البداية نحس مع بدر توفيق اننا لسنا مع شاعر عنتري ممن يطربون لصليل السيوف فهو منذ أن بدأ يتجول في حدائق الموت لم يعد يحلم إلا بالسلام بين كل هؤلاء الموتى بلا قبور . ولو عرفنا ماذا كان الشاعر يقصد « بباب الشرق » الذي وقف به في انتظار معجزة : إما العودة إلى الوطن

أما كيف رأى بدر توفيق الموت ثلاث مرات ، فذلك لأنه كان ضابطاً محترفاً في قواتنا المسلحة ، وشارك في حرب السويس عام ١٩٥٦ وكان عمره يومئذ ٢٢ عاماً فهو من مواليد ١٩٣٤ وفي حرب اليمن عامي ١٩٦٢ و ١٩٦٣ ، وفي حرب ١٩٦٧ . ومن يقرأ دواوينه الثلاثة يحس بوضوح بأن بدر توفيق شاعر بلا أيديولوجيا غير افتتانه في شبابه كعامة أبناء جيله بشخص جمال عبد الناصر ورسالته - ولا اعرف إن كان قد حافظ على هذا الافتنان بعد تجربة ١٩٦٧ ، فشعره اللاحق لا يقول شيئاً محدداً في هذا الموضوع .

انظر مثلاً إلى هذه المراثية الرقيقة في الشهيد الطيار رفعت صالح توفيق ، مات في حرب اليمن في نوفمبر ١٩٦٢ :

« وبالأمس عادت صحبة الفرسان من طوافها
البعيد

لم تنفرج شفاههم

لم تبتسم وجوههم

انعقد الحزن عليها قد هوى النسر الشجاع

مضرجاً فوق الحدود

« لم تفرع الطبول

لم يطلق النفير الحان الجناز

لم يحمل الجثمان في نعش ولا غطي بقايا كفن

فلم نودعه وداعنا الأخير »

وهكذا تنتقل من مراثية إلى مراثية فالديوان كله مراث في أبطالنا الذين سقطوا في حروبنا واكثرهم بلا اسماء . وفي « إيقاع الأجراس الصدئة » ، وهي أول مراثية في الديوان ، يبدو انه يحدثنا عن أبطالنا في سيناء والاسماعيلية في حرب ١٩٥٦ :

« اذا جئتم لرؤيتنا فلا تقفوا بشاهد قبر

لأن رفاتنا ليست ببطن الأرض !

فنحن هناك .. نحن هناك في اطفالكم دمننا ..

وفي احلامكم طافت امانينا بغصن سلام ! »

ومنذ البداية نحس مع بدر توفيق اننا لسنا مع شاعر عنتري ممن يطربون لصليل السيوف فهو منذ أن بدأ يتجول في حدائق الموت لم يعد يحلم إلا بالسلام بين كل هؤلاء الموتي بلا قبور . ولو عرفنا ماذا كان الشاعر يقصد « باب الشرق » الذي وقف به في انتظار معجزة : إما العودة إلى الوطن

تحت رايات السلام وإما « الغزوة الكبرى » ، لا يعرفنا اين كان الشاعر : في اليمن أم في سيناء :

احاول فتح باب الشرق للشمس التي حجبت .

احاول لثم ارض الشمس والدار التي اغتصبت .

وقصيدة بدر توفيق « المجد للانسان » ، وهى مهداة إلى كل اولئك الموقى بلاقبور ، من أجمل

المراثى التى نظمت في ذكرى الجندى المجهول واحلام السلام :

« سفينة الفضاء لم تعد

ولا انتظارنا انتهى

والفارس المجهول في الميدان ما يزال !

« تجمل يا كرمه الغائب في الظلال

واورق طريقه في موكب السن

إنسانك المبارك احتفت به مواطن التلال

ونحن فوق الأرض نستظل بالهجير ..

نسأله المحال ...

« المجد للانسان حين يحمل انتظاره

وشوقه الطويل ،

ويغفر الثقوب والستار والظلام !

المجد للانسان حين يحمل السلاح

ويقهر انفعاله ،

ويغمر المكان بالصلاة للسلام ..

وينتهى للصمت وهو عاشق الكلام ! »

بعبارة اخرى : ليست العظمة في شوكة السلاح ، ولكن في ضبط النفس رغم شوكة

السلاح . ألا ترى معنى أن هذه خلاصة التمدن ؟

وبوجه عام لانجد في الديوان الثانى لبدر توفيق ، وهو « قيامة الزمن المفقود » ، إلا تنويعات

على احزان ديوانه الأول « إيقاع الأجراس الصدئة » . وقد كان أمرا غير مألوف خقا أن يتصدى

جندى شاعر لموضوع الحرب ولا نجد فيه اثرا للروح الملحمية التى تغرى المحاربين بالحديث عنها .

على العكس من ذلك ، نجد في بدر توفيق نفس تلك الحساسية المرهقة التى جعلته دائما يشعر

بالفاجعة قبل أن يباهى بالانتصار . انظر إلى قوله في قصيدة « الاشارة رقم ٦٢ »

« دمرنا أهداف الخط الأول »

ثم الثانى والثالث

رقت اعلام النصر

الأعداء ارتدوا خلف الخط الرابع والعشرين

تركوا مؤنا تكفى جوع العالم

لا بد لنا من خطف اسير نسأل فيه الغد

جرحانا خمس جنود ..

القتلى جندى واحد .

فى العام التاسع عشر

وصلت من قرينه بضع رسائل

فى عصر وفاته :

احداها كانت من أمه

تسأل عن تاريخ العودة ! »

مأساة صغيرة وسط هذه البلاغات الحربية المبنية على المبالغات : هذا الفتى القروى المجند الذى لم يتجاوز عمره تسعة عشر ربيعا قُتِلَ فى إحدى هذه العمليات العسكرية ، وعصر وفاته وصلته من أمه رسالة تستفسر عن موعد عودته . هو طبعاً لن يجيب على هذه الرسالة ، ولكن الذى سيجيب عليها هو ادارة الجيش .

ومثل هذا كثير فى « قيامة الزمن المفقود » وفى « رماد العيون » . وقفات انسانية لاكثر ولا أقل أمام موت بسطاء الناس فى معارك لا يعرفون عنها شيئاً وكأنهم جاءوا من المجهول ومضوا إلى المجهول . ومن وقت لآخر يطل وجه « مصر » أو وجه « القدس » أو وجه « ناصر » فى شعر بدر توفيق ثم يختفى ، ولا يبقى إلا الانسان : الانسان البسيط الضعيف الخالى من الدعاوى والادعاءات ، بل الانسان الخالى من الأحلام إلا شوقه إلى السلام ، لا السلام بالمعنى الفلسفى ولكن بمعنى الهدوء الشامل الذى لا تميز فيه إلا القناعة بالوجود البيولوجى رغم أن بدر توفيق عاش فى عصر يموج بالصخب والايديولوجيات .

وربما كان هذا سر قوته وضعفه معا : قوته لأنه يذكرنا وسط كل هذا الصخب ، صخب الايديولوجيات ، أن للانسان قضية هى نفسه ، قضية كثيرا ما ننساها لأنها قضية بسطاء الناس أو الجنود المجهولين . وهو مصدر ضعفه ايضا لأنه نشر فى شعر بدر توفيق جوا من الاغتراب عن الحياة نفسها . ولعله لم يجد مثلاً على ضياع الانسان خيراً من سيرة الفدائى الفلسطينى « ياسر » الذى تحول إلى ارهابى بقوة بلاغة البلغاء ، كما فى قصيدته « كتابة على شاهد الحياة » :

« ازدحم النقاش حول ما يثيره اختطاف
الطائرات

وحول ان السطو لا يفيد .
تضاحك الأحياء في مجتمع الأموات ،
وبسمة أسفة كانت تدق الباب خجلانة :
الفقراء الكادحون يرفضون الكذب والمشاجرات
ويرفض المحاربون راية المساومات .
الموت واحد فقط
فكيف تصبح الحياة رؤية مبتذلة
أو حلبة تعقد لاستباق المراهقات ؟

ياسر طفل السنة الأولى
يفرح في افراحنا .. يسكت إن سكتنا ..
يبكى اذا بكينا .
ومثلما ينتقل الحديث للهو وللمغيبات
ينام ياسر الصغير وهو لا يدري
بأن عشرين مضت من سنوات العقم والمجاذلات
وان عشرين آخر
سوف تضل في بحار الزمن الرديء
فأينا يا ياسر المسيء ؟

ينتقل الطفل البريء
وجها جميلا مدهشا بين وجوه القوم
فتلهب النظرة وجهنا بسيف اللوم
ونحمل الأعوام من دار الرجا لمنزل القنوط
وفي لسان الفجر يحتج السكوت
فنحنمى بما تبقى من مقابر التاريخ واجداد
الحضارات

ياسر طفل السنة الأولى
سوف يتم ذات يوم عامه العشرين :
يومئذ ماذا نقول ؟

نحن إذن مسئولون بلغونا الكثير غير المسئول عن انحراف بعض الفدائيين إلى أعمال الارهاب . ولكن بغض النظر عن صحة هذا الظن أو عدم صحته ، تبقى القضية الأساسية في شعر بدر توفيق انه بدأ منطويا ومنسحبا داخل نفسه وانتهى منطويا ومنسحبا ، ربما لأنه واجه الموت كثيرا إن لم يكن في شخصه ففي رفقة السلاح الذين كانوا يتساقطون من حوله في جبال اليمن وفي رمال سيناء . وليس من سماع عن الموت كمن رأى . ومع ذلك فليس من يتجول بين الموتي كمن يتجول بين الأحياء .

□ الشاعر العبوس

اليوم اتحدث عن شاعر من أهم شعراء الفوج الثاني من مدرسة الشعر الحديث في مصر وهو محمد عفيفي مطر . وقد كانت بداياته في الستينات ، نحو ١٩٦٢ وما كادت الستينات تكتمل حتى كان له مكان مرموق بين ابناء هذا الفوج الثاني رغم صعوبة شعره وغرابة صوته .. ومنذ السبعينات تعددت دواوينه فله حتى الآن (١٩٨٧) تسعة دواوين : له حتى الآن ديوان « من دفتر الصمت » (دمشق وزارة الثقافة ١٩٦٨) و « ملاح من الوجه الامباذوقليسي » (بيروت دار الآداب ١٩٦٩) و « كتاب الأرض والدم » (بغداد وزارة الاعلام ١٩٧٢) و « الجوع والقمر » (دمشق اتحاد الكتاب ١٩٧٢) و « رسوم على قشرة الليل » (القاهرة ، أتون للنشر ١٩٧٣) ، و « شهادة البكاء في زمن الضحك » (بيروت دار العودة ١٩٧٣) ، و « النهر يلبس الأتعة » (بغداد وزارة الاعلام ١٩٧٥) ، و « يتحدث الطمي » (القاهرة مدبولي ١٩٧٧) ، و « انت واحدها وهي اعضاؤك انتثرت » (بغداد وزارة الاعلام ١٩٨٦) . ويلاحظ أن محمد عفيفي مطر رغم كفاية انتاجه كما وكيفا ، ليس معروفا في مصر بالدرجة الكافية شأن بعض ابناء جيله من ورثة الشعر الحديث ، أي شأن محمد أبوسنة وأمل دنقل وفاروق شوشة وفاروق جويده .

وليس في هذا غرابة ، فهو أولا شاعر من شعراء الخاصة لا يتجاوب معه وربما لا يفهمه إلا المثقفون ، وهو ثانيا قد نشر أكثر دواوينه خارج مصر في دمشق وبيروت وبغداد فلم يتح لأحد في مصر أن يتابع انتاجه زمنا إلا المتابعون للانتاج الأدبي في المشرق العربى خلال زمن القطيعة العربية . وهو ثالثا قد غاب عنا بجسمه ورسمه نحو عشر سنوات بعد ان عطلت له السلطات المصرية في ١٩٧٢ مجلته « سنابل » التى تجمهر حولها شعراء الرفض المصريون .

فمحمد عفيفى مطر إذن هو شاعر من شعراء الاغتراب أو الهجرة إلى داخل النفس أو إلى خارج الوطن ، بل هو كبير شعراء الاغتراب .

ومنذ البداية نقرأ لعفيفى مطر فندرك اننا بإزاء صوت جديد يغنى على مقامات العروض الجديد ولكن بمضمون وجدانى شبه فلسفى وبقاموس رمزى جديد . نقرأ له فى قصيدة « الدوامة » (١٩٦٢) فى ديوانه الأول :

دمى يفور بالصور
تسيل فيه افرع الشجر ..
دمى يفور بالزجاج والحصى
تسيل فيه من قياثر التراب غنوتان
أرى افتراق عالمين غير اننى سجين
دمى يريد أن يفر ضاحكا من العروق
أنا اريد أن افتت الرؤوس فى مقاصل الغناء
لأننى المفجع الوحيد فى مواسم الضحك
لأننى المغرد الوحيد فى حدائق البكاء
الشارع الممدود ريح
تيارها يهتز حول الأبنية
حملت عباءته رنيناً فى ضريح
شهقاته دقت تمام الثامنة

وكنتم اقف أمام هذا الكلام الغريب فلا أفهم منه شيئا كثيرا فهو مثل كلام الشعراء السرياليين الاوروبيين الذين كنت أقرأ لهم ولا أفهمهم كأنما الصورة الشعرية أو الفنية اللامترابطة فى أعمال اندريه بريتون أو بيكاسو أصبحت غاية تطلب لذاتها . ومع ذلك كنت أحس بأن وراء هذه الغابة أو هذا الاغراب المرفوض بعدا شعريا يستحق البحث عنه والغوص وراءه والصبر معه . ولا أدري من أين كان عفيفى مطر يجيء بهذه الصور والتراكيب الغريبة ، ولكن ينبغى أن نذكر أن

تلك كانت فترة ازدهار المدرسة الفينيقية في الشعر العربي الحديث ، تلك المدرسة التي تجمهرت حول يوسف الخال وانسى الحاج وشوق ابو شقرا وتوفيق صايغ ، وربما كان كاهنها الاكبر ادونيس ومؤسسها جبران خليل جبران .

ونظيرهم في مصر بشر فارس وربما حسين عفيف . وعلى كل فهذه الغرابة تبدو أقل غرابة إذا ذكرنا أن عفيفي مطر في هذه القصيدة كان يشبه قلبه بكأس من البلور تفيض بالنيبذ الأحمر وقد تهشمت الكأس في قبضة الشارب « غالبا بفعل الشعر المسكر » . وهذا معنى فتات الزجاج التي تسيل مع الدم في عروق الشاعر . ونحن هنا لسنا بعيدين كثيرا عن قول بشارة الخوري :

« لم يعد لي غد فافرغت كأسى ثم حطمتها على شفتيا » ، ولكن برموز السريالية . وليس هناك من داع لاعمال المنطق في هذه التراكيب الشعرية ، فافرع الشجر لاتسيل في الدم ولكن تطفو عليه ، وإنما نحن في عالم كالكاليدوسكوب الخرافي الذي تكدست فيه الصور التشكيلية دون ترابط أو مصداقية .

ومنذ تاريخ باكر (١٩٦٢) كان عفيفي مطر يفرع إلى دراساته الفلسفية ليستوحيا في شعره ففي قصيدة « حديث من السياديس » من ديوان « من دفتر الضمت » يقول :

امير على جوقه الريح عيناى من زرقة البحر

ماين عيني تمشى الشمس

جناحاى ظل على الأرض يقات من فيئه المتعبون

ولكننى امتح الريح قلبى الحزين

فتغناله الاغنيات الحبال

ويسود في القلب ضوء الشمس

صريع انا في يد الحزن والمقت .. لكننى لاحب القبور

وسقراط قد باعنى للجنون

تغنى لى الأرض .. امشى شريدا خلال الحوار

ولااستطيع الرجوع

سأمضى وحيدا إلى أى ركن ، واقتات من ضجر البحر ..

من غمغمات الحوار .

وامشى إلى داخل الأرض ، ارتاح في ظل كوخ من العشب ،

عيناى لا تغمضان

وماكدت امضى إلى الباب حتى وجدت الأمهات والآلهة

يديرون كاساتهم بالنيذ الالهى

قالوا : تفضل ..

أنا لاحب النيذ ..

بمنفأى فى آخر الأرض لا تعبر الرىح بين الزروع ويهتز

جبل الردى فى شواشى الفروع

فامضى بعيدا عن البحر

وياضجة البحر ، ياوجه سقراط .. فى القلب قيثاره الموت ،

فى العين دمع الوداع .

انا كنت ياقاتلى فى اثينا

إلها صغيرا ، على مفرق الغار ، امشى على بركة من دماء

وقد اخرستنى الغباوات اذ تلبس الدرع تمشى بظل السيوف

وفى أعين الجند لاعشق الصمت والموت

اجشو إليك

فاطلق من الصدر قلبى الصغير

ليكى اثينا ، ويسخو له البحر فى عنفوان العناق الأخير .

هذا هو السبياديس فى شعر عفيفى مطر . أما السبياديس فى التاريخ (٤٥٠ - ٤٠٤ ق

فقد كان قائدا اثينيا عبقرىا نشأ تحت وصاية بريكيليس عاهل اثينا وتلمذ على سقراط وك

اصدق اصدقائه وأخذ عنه اتجاهه إلى التوحيد وتشككه فى الوثنية وتعدد الآلهة .

وقد كان السبياديس من غلاة الحزب الديمقراطى فاقنع الاثينيين بإقامة تحالف مع ار

وغيرها من دويلات اليونان ضد اسبرطة ، وكان من دعاة التوسع الاستعمارى فاقنعهم بتجه

تحت قيادته لفتح صقلية ، وخرج إليها باسطوله عام ٤١٥ ق . م .

وما أن بلغ السبياديس صقلية حتى استدعته اثينا لمحاكمته بسبب ما نُسب إليه من تحطيم

الالهة هرميز وغيره من آلهة اليونان فى اثينا قبل سفره ومن تدنيس مقدساتهم فلجأ السبيادي

اسبرطة . وهناك نجح فى إقناع الاسبرطيين بأن يبعثوا بقائد اسبرطى إلى سيراكيوز عاصمة ص

وبأن تحتل حامية منهم موقعا فى اتيككا ، وهى الدولة التى كانت اثينا عاصمة لها . ونجم عن

السبياديس إلى اسبرطة وخروجه إلى ايونيا فى مهمة قتالية لها أنه اثار حلفاء اثينا عليها . ولكنه .

ماخسر ثقة الاسبرطيين ففر إلى تيسافيون . وحاول أن يجرى انقلابا فى اثينا بإشعال ثورة فيها

كبار رجال المال فيها وبدعم من الفرس ليستولى على مقاليد الحكم فيها .

وعينه الاثينيون فائدا في الاسطول الاثيني في بحر ايونيا وفي بحر مرمرية حيث انتصر انتصارات حاسمة في عدة معارك عام ٤١٠ ق.م. وعاد إلى اثينا في عام ٤٠٧ ق.م. ودخل اثينا في موكب نصر ليس له مثيل ولكن اعداءه السياسيين في اثينا تألبوا عليه ، واغتنموا فرصة هزيمة احد اتباعه في احدى المعارك عام ٤٠٦ ق.م. فأثاروا عليه الجماهير وانسحب السياديس أمام الغضب العام عليه إلى فريجيا على ساحل الاناضول وهناك أرسل له الاثينيون من اغتالوه في منفاه . وقد كان السياديس موهبة عسكرية فذة تجلت عبقريته في السياسة والقتال وهو بعد في الثلاثين من عمره ولكنه جر الخراب على اثينا بانانيته وشهوته للسلطة المطلقة وقد انصفه المؤرخ اليوناني العظيم ثيوسديد بقوله ان محنته كانت في ابناء وطنه الذين تنكروا له في كل منعطف حاسم بسبب حزبيتهم المدمرة التي مزقت اشلاء اثينا ، ولولا تفرقهم ودسائسهم المستمرة لبنى لاثينا امبراطورية اجتمع فيها العقل والسياف معاً .

ألا يذكرنا كل هذا بأشياء كانت تحدث في مصر قبل ١٩٦٢ ؟ أنا لاأظن أن عفيفي مطر كان يريد أن يحدثنا عن السياديس قائد اثينا المغوار الداهية الذي اجتمعت فيه صفتا الحاكم المثالي عند افلاطون ، وهما الملك الفيلسوف . إنما أظن انه كان يرسم لنا صورة جمال عبد الناصر كما كان يتخيله : محطما للاوثان عاشقا للمجد والسلطة مخططا لتوحيد أمة اليونان ، وكان يمكن أن ينجح في توحيدها لولا أخطاء بعض معاونيه وتآلب المتحزبين عليه .. يتخيل إلى أن عفيفي مطر يحدثنا عن مغامرتنا السورية وما انتهت إليه من بوار .

وبعد هزيمة ١٩٦٧ يفزع عفيفي مطر مرة اخرى إلى رموزه الفلسفية اليونانية . فإذا بصورة البطل المعتال تحتفى وتحل محلها صورة البطل المنتحر وهذا هو الفيلسوف اليوناني امباذوقليس . وقد كان امباذوقليس (نحو ٤٩٣ - ٤٣٣ ق.م.) متعدد المواهب ، فقد كان طبيبا ومشرعا ونبيا أى عرافا كما كان يقول القدماء ومعلما أو استاذاً . كذلك كان فيلسوفا وعالما وشاعرا وخطيبا وسياسيا ومشتغلا بالكهانة ومدعيا للقدرات الخارقة وعمل المعجزات فطبقت شهرته الآفاق . وقيل عنه انه كان من اتباع مدرسة فيثاغورس . وكان زعيما ديمقراطيا وروى عنه أنه عرض عليه التاج فأبى أن يكون ملكا ، ثم نفى إلى البلوبانيز . وكان أهم ما نظمه امباذوقليس شعرا قصيدتين : احدهما « عن الطبيعة » والثانية عن « التطهير » وهما من خمسة آلاف بيت ، ولكن لم يبق من الاولى إلا ٣٥٠ بيتا ومن الثانية إلا ١٠٠ بيت . وقد تجمعت حول وفاته روايات أو اساطير فقيل انه صعد إلى قمة جبل اتنا في صقلية ، والتقى بنفسه في فوهة بركان اتنا الشهير ليتحد بعناصر الطبيعة الأربعة ، وهى النار والهواء والماء والتراب ، وهى العناصر الأولية التى كان يقول في فلسفته أن الكون مكوّن من اتحادها .

وفي فلسفة امباذوقليس ان اتحاد العناصر الأربعة فى الكون وانفصالها يتم بموجب مبدئين اساسيين هما « الحب » اوالتجاذب « ايروس » والكراهة « بوليموس » أو التنافر والشحان والصراع

والتضاد . وقد بدأت الخليقة بانفصال العناصر « ابتداء بالنار والهواء » وكانت تدور حول الأرض الكروية نصف كرة من النور ونصف كرة من الظلام فنتج عنهما النهار والليل . وقد اتخذت قصة انتحار امباذوقليس في فوهة بركان اتنا سبيلها إلى الأدب العالمي كما في القصيدة الدرامية للشاعر الانجليزي الكبير ماثيو ارنولد « امباذوقليس فوق اتنا » (١٨٥٢) حيث قال عن هذه العناصر : « كل شيء فينا يعود إلى حيث جاء : اجسادنا إلى التراب ، ودمائنا إلى الماء ، وحرارتنا إلى النار ، وانفاسنا إلى الهواء » ولا يبقى منا بعد الموت « سوى لهيب الفكر الآكل ، سوى العقل العارى القلق ! إلى أبد الآبدين ! » هو وحده الذى يعيش بعد الموت ويعود إلى الكل العظيم . إلى روح الوجود ، أى إلى الله كما نقول نحن في أديان التوحيد ، وبهذا تكتب له بالتناسخ حياة جديدة وهو المقابل الوثنى للبعث في أديان التوحيد : يكتب البعث للروح بعودتها إلى الله ، روح الوجود .

فماذا قال عفيفى مطر حين استلجنا إلى هذه الفلسفة الانتحارية في ديوانه الثانى « ملاع من الوجه الانباذوقليسي » (١٩٦٩) بعد هزيمة ١٩٦٧ ؟

اتهم الظلمة والأضواء
والصحف الغبية الاجيرة
والكتب التى تولد فى المخادع الغريبة
والأعين الشاحصة الرمداء
إذ ترقب التلمة فى السماء
لكنها لا تنظر الأرض التى تحفل بالجريمة
اتهم الساعة إذ تدور
والشمس لم تطلع على سقوفنا
والأرض ما تزال واقفة
اتهم القضاة والقاعة إذ تغص بالشهود
اتهم البيارق المرفوعة
والسيف والجنود
اتهم البرىء والمحسن والمسيء
اتهم الاشاعة
والشارع الذى يغص بالذائد الممكنة الممنوعة
من قبل أن اقفز فى فوهة البركان
اتهم الانسان
لأنه منسحق ممتلىء بالشحم والهوان

ممتلىء بالضحك الجبان
ممتلىء من كتب التبريز والكهانة
بالرعب والخيانة

« من قبل أن أموت
اتهم السكوت
اتهم السكوت
اتهم السكوت »

فهل رأيت عبوساً أشد من هذا العبوس ؟

هذه الأفكار الانتحارية تذكرنا بموقف نصار عبد الله حين حاصرتة الاحزان الخاصة والعامة بعد هزيمة ١٩٦٧ . ومع ذلك فانسحاب عفيفى مطر ليس مجرد انطواء على النفس أو مجرد اغتراب عن آمال معاصريه وآلامهم شأن الشعراء المهزومين وليس مجرد رفض لكذب الحياة في زمان معين وفي مكان معين ، وإنما هو قد تجاوز ذلك إلى رفض الحياة الانسانية جملة بل وربما إلى رفض الوجود جملة بكل ما فيه من خير وشر ، كأنما الخليفة قد صاغت يد شيطان رجيم . انه الخطيئة يهجو الكون كله وهو ما كان كارلايل يسميه « النفى الأبدى » بمعنى الإنكار الأبدى .

وليس من شك في أن عفيفى مطر كان مطالباً بأن يلتمس مثل ماثيو ارنولد عالم الصفاء بالعودة إلى « الكل من حوله » تلك العودة التي كان يبشر بها جوته وعامة الخنوليين بين الأحياء ولا يتنبأ بها للأموات وحدهم . وربما كان من حق عفيفى مطر الانسحاب من دنيانا والحرب من مواجهة الحياة وهمومها وأن يتحدث عن كراهتي للعالم المرير « - ولكن ترى هل من حقه أن يتحدث ولو على لسان امباذوقليس عن « احتقارى للبشر الفانين في جوارى .. وللحياة بعدما تعكرت بالأوجه المجذورة الملوثة » أو أن يقول :

« يؤلمنى تجسدى
تخوننى الدماء فى يدى
تقتلنى فضيحة اللغة
تصلبنى شراسة احتقارى
للبشر الفانين فى جوارى »

« الكراهية » نعم . أما « الاحتقار » فلا . لأن الاحتقار فيه درجة من درجات التأله ، كأنما عفيفى مطر من طينة غير طينة البشر . وعفيفى مطر نفسه يعرف ما عرفه امباذوقليس ، وعامة المتشائمين من قبل ، أن جرثومة الفساد ملازمة للكون داخل الزمان والمكان . ولأنه يؤمن بالتناسخ

نراه يحلم بالأفول الأبدى في فردوس من ظلمة بلا نهاية ولا تخوم ، وبالتالي خالية من لعنة التجدد :

كورس :

لا تبشس يا أيها المقتول :
فالشمس في مناسك الأفول
تموت في طقوسها الفصول !
لا تبشس فالعود في الوصول

صوت :

العود لعنتي المؤبدة
والريح خطوطي المقيدة
يالعنتي إذا ولدت في شريعة الجسد
يالعنتي إذا اسكرني تجدد الخليقة
وعدت في طرائق الطفولة المبددة
فاغتلت ذكرياتي ، وانتسخت معالم الطريقة !

ألا ترى معنى أن هذا الشعر رغم كل مافيه من تشاؤم وجهامة ، من أجمل ما نظمته شعراء المدرسة الحديثة بجميع افواجها ؟ وألا ترى معنى أن عفيفي مطر ركن ركين من أركان هذه المدرسة بجميع طبقاتها رغم اغترابه عنا في عالمه الداخلي وفي تجواله الفلسفي المستمر بين الكون والفساد ؟ ولولا اسرافه في تجديد رموز الشعر بالقلق الدائم في التعامل مع اللغة والمعاني لما قامت بينه وبيننا - نحن البسطاء - هذه الحوائل التي تحجب كلياته الميتافيزيقية عن ادراكنا الجزئي الذي لا يفهم إلا ماتفهمه الحواس . لقد وجد عفيفي مطر اللغة غابة من الرموز ، فأراد بخياله المبدع أن يجدد كل أوراق الغابة دفعة واحدة وأن يصبغها بألوان غير مألوفة للعين المجردة التي لا ترى إلا خضرة الربيع والخطب اليابس في زمهرير الشتاء . وحين تقمصته روح امباذوقليس تجاوز فيلسوف اليونان في تشاؤمه وطلب التوحد لا مع العناصر الأربعة ولكن مع الروح المطلق الذي كان في الكون قبل الحلول ولكن بدون حلول .

□ في السريالية المصرية

كلما قرأت لبعض الشعراء الرمزيين كنت أسأل نفسي : هل الشعر أداة من أدوات تعذيب البشر ؟ ومن هؤلاء الشعراء الرمزيين الذين كلما قرأتهم شعرت بالاجهاد الشديد ، الشاعر محمد عفيفي مطر . ومع ذلك فقد كنت أجد بعد كل عناء متعة خاصة ، لعلها متعة الكشف أو لعلها متعة اقتحام الصعاب .

خذ مثلاً ديوانه « كتاب الأرض والدم » (١٩٧٢) ، تجد فيه قصيدة « يوميات رجل يدعى الجنون » وهي تقول :
 « هذه الأرض التي كانت قرارى وانتظارى
 بين ثديها مشيت شمس النهار
 خبزت من صهدها قمحا وازهار انتحار
 لبست برقها الأسود
 (من خوف وعار وانكسار)
 دخلت وانكملت في عقر دارى
 ثم صارت جثة ترقد ما بين جدار وجدار .. »
 « كلما دقت يد الظلمة بالى
 خفت أن تطلع من جوف التراب

حميمات من خيول الجوع أو رعد الظمأ »
 « كلما دقت يد الحارس بالى
 خفت أن يطلقنى تحت النهار فأرى فوق الصوارى
 جسد النهر القليل
 حاجزا بينى وبين الحلم والشمس التى
 أخلقها منى شعاعا فشعاعا »
 « اسمع النهر يغنى باكيا : ...
 أيها الحارس

(يا ابن اللثيمة
 كدت أن أخلق عن وجهى القناع) :
 قل لمولاك لكى يطلقنى قبل الشتاء
 ربما أطفأت الريح جحيما فى الدماء
 قل له أن يفتح السقف وأن يمنحنى
 سنبلة تطرح فى نهر القمر
 قل له : يمتلىء الرأس حيننا وكآبة
 فاقطع الرأس وأدرجه بتابوت السحابة
 (علنى أصرخ فى الرعد الدفين المتكلم
 وأرى حنجرتى تسقط فى الأرض حريقا
 أو تواشيع دماء)

هذه القصيدة التى نظمت عام ١٩٦٨ ، تبدو لأول وهلة نوعا من الهذيان بسبب مجازاتها الغريبة واستعاراتها المعقدة وصورها المضطربة ، ولكنها فى حقيقة الأمر ذات معنى مفهوم لمن درس شعر عفيفى مطر ، فهى تعليق على نكسة ١٩٦٧ . فالأرض التى يتحدث عنها الشاعر فى مطلع القصيدة هى أرض مصر التى « لبست برقعها الأسود من خوف وعار وإنكسار » بعد هزيمة ١٩٦٧ وتكومت كالجثة فى غرفة الشاعر والنهر الذى يتحدث عنه هو نهر النيل ، وهو يراه قتيلا معلقا فوق الصوارى ، أو بتعبير أدق جريحا ، فالقتيل لا يبكى ولا يغنى ، يحجب عن عين الشاعر أحلامه بضياء الشمس الذى ينسجه قلب الشاعر برجاء الانتصار . كذلك واضح فى هذه القصيدة أن الشاعر تراوده باستمرار الأفكار الانتحارية ، وهى بمثابة « لا يتموتيف » أو صيغة متكررة فى أكثر شعره .

ومن يتأمل هذه القصيدة يجد فيها بعض المفاتيح الرئيسية لشعر عفيفى مطر ، وفى مقدمتها أنه يلبس الأقنعة . وهو هنا يخبرنا بأنه « يدعى الجنون » ، أى يلبس قناع المجنون . والأرجح أن هذا

التخفى الدائم وراء الأقنعة هو سبيلنا إلى تفسير هذا الاغراب المستمر في تعبيراته ، وكأنه يريد دائما أن يخفى معانيه داخل قشرة من داخل قشرة ، شأن من يخشى العقاب الأليم لو افترضت مكونات نفسه .

ولذا نجد أن مجازاته واستعاراته وكنائياته معقدة وكأن فيها طرفا ثالثا خفيا ، أو كأنها ناقصة دائما في « المعادل الموضوعي » كما أن الأوصاف فيها لا تنطبق على الموصوفات والأفعال لا تصدر عن فاعليها : فنرى جسم النيل القليل معلقا « فوق الصواري » ونسمعه يصرخ في الرعد « الدفين » ، ونرى حنجرته تسقط في الأرض « حريقا أو تواشيح دماء » وهو يشتاق إلى « سنبلة تطلع في نهر القمر » ، كلها تراكيب غير مألوفة تجعل قراءة عفيفي مطر عملا شاقا وغير مأمون النتائج .

وأنا لست من دعاة الوضوح المبذل في الشعر . وقديما كانت العرب تقول : القارىء أو السامع يسأل الشاعر : « لماذا لا تقول ما يفهم ؟ » فيجيبه الشاعر قائلا : « ولماذا لا تفهم ما يقال ؟ » وهي قضية ليس هنا مكان مناقشتها لأنها في صميم فلسفة الفن وعلم الجمال .

ولست أزعم أن عفيفي مطر دائما ملك الغموض ، فإن له قصائد غاية في الوضوح ، بعضها يعبر عن احساسه بنكسة ١٩٦٧ بلغة صريحة مباشرة تذكرنا بقصيدة نزار قباني المشهورة « هوامش على دفتر النكسة » ، بل وهناك ما يوحى بأنها مستوحاة منها على سبيل المعارضة . ففي قصيدة « هوامش على سفر الداخل » المنظومة في ١٩٦٩ في قمة حرب الاستنزاف ، نسمع عفيفي مطر يقول :

« تعليمنا من أول الصبا حتى إحالة التقاعد
شحن للملكات الحرص والمساومة
نفتن في استغلال جارنا في قبضة من الملح
وعلبة من الثقاب
نعرف من طبائع النمل ومن طقوسنا الكلية
كيف نواري وجهنا الأجرب كي نأخذ بالمجان
دخينة أو كوبة من الشراب
نظل عمرنا نحلم بالسفر
إلا بلاد النفط والجمارك المفتوحة
والرؤوس الفارغة المحشوة
بالرمل والملوحة
والشبق الغبي والمراهم الجنسية .. »

« في الليل .. كان سجان الرياح والزنازة
 مسقوفة لسقط الأحزان
 يا أيها السجان
 امنحهم « علاوة دورية »
 احكم رتاج البيع والشراء
 حتى يصير درهم الزيت وقطعة الصابون قضية .. »
 حين قتلت (في زمان الحرب) عافت الرمال جسدي
 أسلمني نهارها القائط غيلة للدرك الليلي
 ساءلني :
 يا أيها الجندي
 كيف رجعت حافيا ممزق السترة
 وأنت والأسرة
 لستم كفء زوجين من الأضرار ! »
 حين وضعت تحت إبطي جمجمتي
 تلقفوني ساعة فساعة
 وعلقوا على صدري شارة الشجاعة
 وأولموا ولائم الاذاعة
 وجففوني في قصائد الشعر
 وصرت في مأتم الربوع
 إشاعة .. »

وهكذا الأمر في بقية قصائد « كتاب الأرض والدم » المنشور في بغداد في ١٩٧٢ رغم أن
 كله من حصاد هزيمة ١٩٦٧ . وبعض هذه القصائد يجري في سلاسة ويسر ولكن بعضها الآخر
 يعود إلى التعقيد والتركيب والإسراف في إستيلاد صور الخراب .

ومهما يكن من شيء فالملاحظ على « مرثي » الهزيمة عند عفيفي مطر أنها لم تتجاوز مرحلة
 نهش النفس وتمزق الثياب ولطم الخدود الذي كنا نفعله جميعا لسنوات قليلة حتى بدأت حرب
 الاستنزاف تجدد الأمل في وثبة أخرى من وثبات القادرين . فكأنما الهزيمة كانت مصابا شخصيا لهذا
 الشاعر الغاضب العبوس .

كذلك نلاحظ أنه عزف تماما عن البحث عن الحلول التي يمكن للنفس أن تجد فيها سلامها كما
 فعل صلاح عبد الصبور في دراماته الشعرية التي ترجم فيها الحزن الخاص والمرارة الخاصة إلى حزن

عام ومرارة عامة ، بل وإلى أمل عام في أن يقتل القرنندل السمندل المخادع ويخلص الأميرة المنتظرة من شراكه .

وبالمثل فإن عفيفي مطر فعل ما فعله نصار عبدالله وهو أنه ظل حبيس بكائياته الممرورة ولم يخرج منها إلى ملحمة أمل دنقل الذي ليس دروع المقاتل في حرب اليسوس وصرخ في الأفق على مدار الأرض : « لاتصالح » ! كذلك لم يفعل عفيفي مطر ما فعله أحمد حجازي عندما استجمع شجاعته وأعلن للعالمين أنه كان يعيش في وهم عظيم ، أو ما فعله نزار قباني حين قلب الموائد على الجميع .

هذا الانسحاب إلى داخل الذات لم يكن عند عفيفي مطر وليد إنكسار ١٩٦٧ ، بل كان جزءاً من طبيعته تحلي في شعره منذ أن بدأنا نقرأ له في ١٩٦٢ . وديوانه « الجوز والقمر » (دمشق ١٩٧٢) ، ليس إلا مجموعة من قصائد شبابه الأول في أوائل الستينات قبل أن تتجمع كل هذه الأعاصير القومية . ومثله ديوان « يتحدث الطمى » (مديبولي ١٩٧٧) ، أكثره من تلك الفترة البعيدة .

وأنا حين أقرأ شيئاً لأفهمه لأأحجل من الاعتراف بعجزى عن الفهم . وهكذا حين أجد عفيفي مطر يسمى أحد دواوينه « النهر يلبس الأقنعة » (بغداد ١٩٧٦) أقول أننا عدنا مرة أخرى إلى هذيان الشعراء . فأية أنهار هذه يمكن أن تلبس الأقنعة ؟ الشاعر ، نعم ، أما النهر فلا .

ونحن نعرف أن النهر والطمى من الصور الأساسية في شعر عفيفي مطر ولكن سواء أكان النهر النيل أو دجلة أو الفرات أو بردى أو بانياس فالصورة المستحيلة تبقى مستحيلة مهمة تغيرت الأوطان .

وحتى لو كان الشاعر يتقمص شخصية النهر ، أو على الأصح جموع الشعب المتدفقة كأموال النهر ، جائز في قاموس عفيفي مطر الشعري ، فنحن لا نزال في عالم اللامعقول الذي جعل عفيفي مطر يقول في « الوشم الرابع » : « هل أنت تحلم فالشمس طالعة في صراخ المواويل والنهر يختبئ يتكلم تحت سريرك والنوم بوابة تندفق منها مواريثك الصامته ؟ »

والحق أن ديوان « النهر يلبس الأقنعة » يشتمل على مونولوجات داخلية يدور أكثرها حول موضوع غيلان الدمشقي ، وهو أحد شهداء الفكر الديني في التاريخ الاسلامي ، ازدهر أيام عمر بن عبدالعزيز الذي عينه لرد المظالم والأموال المغتصبة (كما نفعل نحن الآن مع المدعى العام الاشتراكي) لما ذاع عنه من التفقه في الدين والقوة في مطاردة الظالمين . وقيل عنه إنه كان مصرى الأصل حتى أن ابن قتيبة كان يسميه « غيلان القبطي » ، ودخل الاسلام وتفقه فيه ونشأ في مدرسة السنة التي تؤمن

بالجبر ، أى أن الانسان مسيرٌ لا مُخيرٌ ، وهو المذهب الذى كانت تدين به الدولة الأموية وتؤسس عليه أركان الحكم فيها لأنه كان يعطى العصمة للخليفة ويرفع المسئولية عن الطبقة الحاكمة .

ولكن غيلان الدمشقى الذى كان يتبنى قضايا المستضعفين فى الأرض ، لم يلبث أن ثار على مذهب الجبر فى سبيل العدل والتوحيد وسار سيرة المعتزلة بل قيل انه كان له أثر بليغ فى فكر واصل بن عطاء مؤسس مدرسة المعتزلة التى كانت تنادى بخلق القرآن وبالعدل والتوحيد وبحكم العقل وباختيار الانسان ومسئوليته عن أعماله . وقد وصفه ابن الحنفية « بأنه حجة الله على أهل الشام ، ولكن الفتى مقتول » . وقد كان . فقد أباح الامام الأوزاعى ، فقيه أصحاب الجبر ، دمه فأعدمه هشام بن عبد الملك عام ٧٢٧ ميلادية .

وديوان « النهر يلبس الأقنعة » يبدأ بوصف مشهد محاكمة غيلان الدمشقى ، حيث كان المدعى العام ملاك الظلم الذى يسميه عفيفى مطر « ظلمائيل » و « مأساة غيلان الدمشقى » ليست دراما على غرار « مأساة الحلاج » لصالح عبد الصبور ، وإنما هى سلسلة من المونولوجات الداخلية التى يتقمص فيها الشاعر شخصية شهيد المعتزلة . والبداية جميلة ويسيرة . يقول الفقيه المتهم بالزندقة فى مجمع الأشباح من قضاة وسجانيين وبصاصين وشهود زور :

« أقبل الموت (الذى كان صديقى فى رؤى الرعب القديم

وانتظار الزمن الطالع كالزهرة من فوضى السديم) .

أقبل الموت بوجه وقناع ضمنى وهو يغنى بالوداع

لزمان اليأس بالأندلس

(جاءك الرعب إذا البرق رمى

رمحه بين الضحى والغلس

فأحال الصمت نارا ودما

آه ياليل زجاجى العيون

اطفئى الآن عيون الحرس

علنى أهرب فى نعش الجنون

هرب الطين بجذر الترجس

أو أرى الشعر الخرافى الظنون

جال فى النفس مجال النفس

سدد السهم فأصمى إذ رمى

طائر الخوف وعصر العسس

وأحال البرق أطلال الحمى

بئر نار في هشيم اليبس) «

هذا المونولوج السائغ يقول الشاعر متقمصا شخص غيلان الدمشقي وهو يتأهب للملاقاة حتفه ، وهو تنويع حزين على : « جادك الغيث إذا الغيث همى يازمان الوصل بالأندلس » ولكن هذه الشفافية تختفي كلما انتقلنا من وشم إلى وشم حتى الوشم الرابع الذي يطبعه النهر على خرائط الجسد كما يقول الشاعر ، وهو ينتهي بعرض الدم ، أو بدم غيلان المسفوح . تتعقد الرموز وتتشابك وتنساب وتتداخل فلا يبدو لها أول ولا آخر كأموج النهر الدافق في تيار الوعي أو اللاوعي شأن شعر السرياليين ولعل هذا ماقصده عفيفي مطر بقوله « النهر يلبس الأقنعة » ، بمعنى « الشعر يلبس الأقنعة »

ومن المهم أن نذكر أن عفيفي مطر في ديوان « النهر يلبس الأقنعة » ، وهو منظوم في السنوات الخمس من ١٩٧٠ إلى ١٩٧٥ ، لم يكتف بمأساة غيلان الدمشقي ، بل ختم ديوانه بمتحف من شهداء الفكر في التاريخ العربي سماه « ١٩٦٨ » ، وكأنما « مواريثه » كما يسميهم هم هذا النهر المختبئ تحت سريره متدفقا خلال بوابة النوم حاملا جثث القتلى من الفلاسفة والشعراء :

« أصدقائي امرؤ القيس علقمة الفحل والنفري
الغريب المشرد بين قرى مصر والبصرة ،
السهروردي زوج ابنتي
وأنا طالب الثأر من قاتليه ومن يعيدون تطويقه
يا لحصار المعاصر والأسئلة .. اسمعوني
فهل لغة تشعل النار في حطب الشعر .. هذا هو
النفري المشرد في لغة الخطباء يولول في وحشة
السحر يصرخ في صحراء الكلام ويكسر قفل الينايع
يدخل في مدن الحاكمين يقيم المتاريس ينشئ
كوميونة من قشعريرة الرفض والأسئلة »

وهكذا يفتضح جزء من سر الشاعر محمد عفيفي مطر . لقد وجد دارس الفلسفة نفسه بين من درسهم من فلاسفة الأفلاطونية الحديثة ومن الفلاسفة المتصوفين من أصحاب مذهب الحلول أو وحدة الوجود كما يسمونها أي حلول الله في الكون وفي الانسان ، تلك الزندقة في الفكر الاسلامي التي جرت على دعائها الدمار ، فانتهد بصلب الحلاج والفتك بالسهروردي المقتول وتشيتيت النفري وابن عربي صاحب « الفتوحات المكية » المصادر من كل فكر رسمي حتى الآن .

ومن يقرأ « الطواسين » للحلاج أو « المواقف والمخاطبات » للنفري يستطيع أن يعرف من أين

جاء عفيفى مطر بلغته الغريبة هذه . فهو لم يكن بحاجة إلى أدونيس ومدرسته في الشعر العربى الحديث رغم تأثره بها ، لكى يهتدى إلى كل هذا الاغراب في التعبير والفكر والشعور .

ولماذا بدأ عفيفى مطر ملحمة السريالية بغيلان الدمشقي وختمها بأحداث « ١٩٦٨ » ؟ لأن ثورة الطلبة على عبد الناصر في ١٩٦٨ نتيجة لهزيمة ١٩٦٧ اتخذت في وجدانه أبعادا مقدسة عبر عنها في أناشيد « ١٩٦٨ » التى ختم بها ديوانه « النهر يلبس الأقنعة » حيث يصور الجموع الثائرة في جامعات مصر تصويره لنهر متدفق يكتسح تياره كل سلبات المجتمع المصرى التى أدت إلى الكارثة ، ويصور شهداء الفكر الاسلامى على أنهم أنبياء العهد الجديد ولكنهم أنبياء مهزومون برصاص شعراوى جمعة : « هذه قبة الجامعة : هبط الليل .. فالتف حراسها للهجوم المباغت » :

« اهدموا واهدموا واهدموا

نزل الله في جسد الشعب - لما استوى فوق عرش

الجماعات - ينفخ فيه السنابل -

والغضب المتأجج نحن له أنبياء ، مصاحفنا تنزل من شهوة الماء . اهدموا واهدموا . »

وهكذا حاول عفيفى مطر ما حاوله صلاح عبد الصبور من قبل حين جعل من العلاج زعيما للمستضعفين في الأرض وفسر بذلك مأساة النفرى « يقيم المتاريس وينشئ كومبونة » في الجيزة . نحن في « ساحة الحلم والخلق ، والحلم مركبة الحضرة الشاملة » . « والسهورردى والنفرى يخطان / فوق الحوائط والصحف الجامعية طير الكلام المفاجئ » بالشمس والريخ « والكحل مشتعل في عيون الصبايا » بوحشية الحب والثورة المقبلة «

فهل عرفت الآن لماذا فشلت ثورة الطلبة عام ١٩٦٨ ؟ لأن المثقفين انفصلوا عن الجماهير وانسحبوا إلى الماضى البعيد ، وخرجوا من سياق القرن العشرين ، وذهبوا يستلهمون تراثا عظيما حقا في عالم الفكر ، ولكنه لا يطعم فما ، ولا يبنى بيتا ، ولا يعثر أرضا ، ولا ينشئ مصنعا ولا يبيش جيشا ولا يصلح نظاما ، ولأنه يحتفل بالتصورات أكثر من احتفاله بحقائق الحياة .

فليس غريبا إذن أن يزداد انطواء عفيفى مطر على ذاته في ديوانه الأخير : « أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت » (بغداد ١٩٨٦) ، وليس غريبا إذن أن يصبح سجين عالمه الداخلى .

□ شاعر وشاعرة

ألا اكون قد اثقلت على القراء بكثرة الحديث عن الشعراء المحدثين ،
أرجو فليكن حديثي اليوم ختام الكلام عن الشعر مؤقتا وإلى حين قريب .
 فلأزال في قضية الشعر المصرى منذ ١٩٦٧ كلام كثير ينبغي أن
 يقال ، فلتكن لنا عودة إلى هذا الموضوع بعد أن ينكسر هجير الصيف .
 فلنقل أن جوهر ما طرحته من رأى في هذا الموضوع هو أن هزيمة
 ١٩٦٧ قد مهدت الأرض لتراجع مدرسة الالتزام في الأدب واحلت محلها
 مدرسة الاغتراب أو الانسحاب أو الانطواء على النفس ، سمها ما شئت من
 الأسماء .
 وقد تجلّى هذا الاغتراب في شعر الشعراء أكثر مما تجلّى في بقية الأنواع
 الأدبية .

وكلمتى اليوم عن شاعر وشاعرة لهما وضع خاص في شعرنا الحديث
 لأنهما وفقا لمعلقين بين القديم والجديد . أما الشاعر فهو فاروق شوشة ، وأما
 الشاعرة فهي ملك عبد العزيز وسأبدأ بملك عبد العزيز لأن حضورها الشعرى
 كان سابقا على حضور فاروق شوشة .

فملك عبد العزيز بدأت تنفتح ملكاتها الشعرية حتى قبل زواجها من
 الناقد الكبير الدكتور محمد مندور في ١٩٤١ ، وهى لاتزال طالبة بجامعة

القاهرة في العشرين من عمرها . وملك عبد العزيز صاحبة خمسة دواوين هي : « أغاني الصبا » (دار المعارف ١٩٥٩) ، و « قال المساء » (الدار القومية ١٩٦٦) ، و « بحر الصمت » (دار الكاتب العربى بدون تاريخ) ، و « ان المس قلب الأشياء » (هيئة الكتاب ١٩٧٤) و « اغنيات الليل » (هيئة الكتاب ١٩٧٨) .

ورغم تعدد دواوينها فملك عبد العزيز شجيرة في شعرها . ولا غرابة فمن كانت رفيقة حياة مناضل مثل محمد مندور ، قضى عنفوان رجولته في مقاومة الطغيان السياسى والاجتماعى والدفاع عن العدالة الاجتماعية والاقتصادية ، لم تكن لتجد الحياة دائمة سلسلة رحية ، أو تجد البال قلقلها بالهام الشعراء . فقد كان لديها من قلق الحياة شئ كثير . ولا يبدو ان في شخصية ملك عبد العزيز بركانا مكظوما يهدد دائما بأن ينفجر ويملاً الدنيا حمما ، فقد كنت دائما أرى لغزها في وجهها الهادئ دائما أبدا كوجه الجو كندا حتى في اقصى الملهمات ، كأنه وجه بحيرة عميقة ساكنة حمتها الجبال المحيطة من الأعاصير الهائجة .

ولا أظن أن في ديوانها الأول الذى تنتمى اكثر قصائده إلى أوائل الأربعينات شيئا مما يخلد به الشعراء ، ومع ذلك فهو مدخل هام لمعرفة خصائص تكوينها الأدبى . فمن ديوان « أغاني الصبا » نستطيع أن نرى أن ملك عبد العزيز نشأت في التقاليد الشعرية الرومانسية التى كانت سائدة منذ مدرسة ابوللو ومدرسة المهجر . وهى قد عنيت بالذات لإبراهيم ناجى وعلى محمود طه المهندس وحسن كامل الصيرفى بوصفهم أول مؤثرات في حياتها الشعرية وانا اضيف أن أبا القاسم الشاى ومحمود حسن اسماعيل وعبد الرحمن الخميسى كانوا أيضا من عناصر تكوينها الأول إلى حد الاحتذاء .

انظر إلى قصيدتها « صلاة الخريف » (١٩٤٢) التى تنسج فيها على نول الشاى في قوله « عذبة أنت كالطفولة ، كالأحلام ، كالفجر ، كابتناسم الوليد » ، « كثلوج الجبال يغمرها النور وتسمو على غبار الصعيد » .. تقول ملك عبد العزيز عن غمام الخريف « أبيض كالسلام ، كالأمل المنشود ، كاللحم ، كابتناسم الغيوب » ، « كالحنان الوديع ، كالرحمة السمحاء ، كالود في صفى القلوب » ، إلخ ..

وفى ملك عبد العزيز الباكورة أصداء من عبد الرحمن الخميسى الشاب حيث يقول :

« ماذا تريد الزرع النكباء

من راسخ اكتافه شماء »

نجدها تتردد في قصيدة ملك عبد العزيز « اعصفى يارياح ! » (١٩٤٠) وهى من نفس الفترة ، حيث تقول : « اعصفى ! اعصفى يارياح ! .. أنا أقوى منك ياربع .. أنا ! » وكلاهما صدى لقصيدة محمود حسن اسماعيل : « ياربع المغيب ! يا أغاني الزمن ! » والكل في النهاية أصداء

لقصيدة شلى الشهيرة : « انشودة إلى الرياح الغربية » واكثر قصائد الديوان الأول هذا بلاقيمة خاصة سوى انها دلالات على نفس حساسة تفيض بالشاعرية وهى دلالات على ماسماه محمد مندور الشعر المهموس الذى لازم الشاعرة ملك عبد العزيز فى بقية دواوينها أو ماسمته هى بصدق التعبير عن « العواطف الغائرة ، لا العواطف الفائرة » .

ثم نكتشف أن الشاعرة ملك عبد العزيز بعد صمت طويل بلغ نحو عشرين عاما قد خرجت فى ديوانها الثانى « قال المساء » ، أى فى قصائدها التى نظمت بين ١٩٥٩ و ١٩٦٣ ، قد خرجت من تقاليد مدرسة أبوللو فى عروض الشعر إلى تقاليد الشعر الحديث ، فامتدت إليها عدوى القصيدة الجديدة ، لأقول فى المضمون ولكن فى الشكل ، وفى بعض الأحيان فى الشكل والمضمون معا . انظر إلى قولها فى « أغنية المطر » :

« لو عدت يامطر
لاهتزت الأرض الخبيثة الثمر
وفجرت كنوزها العيون والشجر
لارتوت الجذور
لفتحت براعم الزهور
وارتعشت فى كل عرق نبضة الحياة ! »

فهى هنا قد تخلصت من التفعيلة الرتيبة بل ومن القافية الرتيبة :

« رفعت وجهى
نشوتى صلاه
ولحنك المرتعش الايقاع
يطير بى فوق الغيوم
يحملنى إلى مشارف النجوم ... »

ونحن هنا لانزال فى دائرة الوجدان الرومانسى والشعر المهموس ولكن القالب الموسيقى المتحرر يساعد على إنهمار العواطف والأشواق . وقد تمكنت الشاعرة ملك عبد العزيز بهذا التحرر من ان تكثف صورها الشعرية كما فى قصيدتها « انشودة النجوم » :

« واطمئنى
الليل يطول
طرفى يتعلق بالآفاق ..
فى الأفق ينابيع ثره

تغوى قلبى
 النور بها حلم مطلول . «
 « فى الشط الآخر راودنى
 نبع أزرق
 فيروز صب على ماس
 وسقته شمس ..
 أعماق البحر ثوت فيه
 وصفاء البحر حواشيه
 وندى الإصباح . «
 « يا نجم يا حلم صباى
 ورفيقة أوهامى النظرة
 لِمَ لا تأتين ؟
 لِمَ لا ترمين إلى بأمراس لدنة
 مِنْ صُنْع يدك
 خيطا من نور
 أصعد فيه
 وأورد مروجك ، وافرحتى
 لو أن يدك
 مرت بحنان فى شعرى
 لو أن يدك
 مسحت بحنان أعطافى
 وتمشت فى جسدى رعه
 من مس يدك ! »

وهذا نموذج جيد من الشعر الجيد الذى يمثل الزواج بين الوجدان الرومانسى كما نجده فى مدرسة أبوللو وموسيقى الشعر الحديث القائم على وحدة القصيدة لآعلى وحدة البيت . ومثله كثير فى ديوان « قال المساء » . ونجدها فى هذا الديوان تحاور « الصباح والمساء والشفق والغسق وتحاور النجوم والغيم والمطر والندى والزهر والشجر » فى حزن رقيق وفى فرحة رفيقة ولأنها امرأة فهى لا تجسر على الكلام عن الحب بالوضوح الذى يتكلم به الشعراء الرجال . فإن ارادت أن تتحدث عن الرغبة تحدثت عن الزهور : « وفى ارتعاشته القلق » سمعت همسها الشفيف « لمحت فى اغوارها

حكاية « تريد أن تبوح » ممزوجة بالشهد والعطور والتغم . وهكذا اسبغت انوثتها على شعرها رقة في اللفظ والمعنى ، وكسته برده من العبير .

ولأظن ان شيئا ما تغير في بقية دواوينها الخمسة إلا أن شعر الوطنية والكفاح من أجل الحرية غدا سمة واضحة في شعرها المنظوم بعد هزيمة ١٩٦٧ ، مثل ردها على نزار قباني وامثاله في قصيدتها « النصر لنا » وفي مرثيتها لعبد المنعم رياض وفي « اغنية إلى جيفارا » ، وكلها قصائد في رفض الهزيمة والايمان بمنطق التاريخ ، وهو عكس ما حدث لكثير من الشعراء . ويظهر في شعرها معنى جديد للحب وهو تحقيق الانسانية بزوال الحواجز بين البشر . « لو تدرى » :

« بأن الحب أن تتراجع الجدران

أن ندنو

وأن يتوحد الانسان بالانسان

ليبنى عالم الانسان »

فهى قد انتقلت من شعر الوجدان الخاص إلى شعر الوجدان العام . ومع ذلك تبقى ملك عبد العزيز دائما كما كانت عاشقة النجوم ، فهى كالفرشة المحمومة حول النجوم البعيدة ، لا يحترق جناحها لأنها لا تعرف من النجوم نارها ، أما نورها فهو غواية الحالمين والحالمات . في ملك عبد العزيز شيء من الشاعر فرلين صاحب قصيدة « الساعة الرائعة » .

أما الشاعر الذى سأحدث عنه اليوم وأصف كيف وقف بين القديم والجديد ، فهو أعرف من أن يعرف لأنه ، فضلا عن موهبته كشاعر ، بل وقبل موهبته كشاعر ، اشتهر بين المثقفين المصريين ومتقفي العالم العربى بأنه اكبر ذواقة عاشق للشعر العربى ولغة العربية في الجيل الأخير . وقد اقترن اسمه لعشرين سنة ببرنامجه الاذاعى الشهير « لغتنا الجميلة » ثم ببرنامجه التلفزيونى الشهير « أمسية ثقافية » - وهذا هو فاروق شوشة .

وفاروق شوشة صاحب ستة دواوين هى : « إلى مسافرة » (١٠٦٦) ، و « العيون المحترقة » (١٩٧٢) ، و « لؤلؤ في القلب » (١٩٨٣) ، و « في انتظار مالا يجيء » (١٩٧٩) ، و « لغة من دم العاشقين » (١٩٨٦) .

والشاعر فاروق شوشة زعيم هذه المدرسة التى جمعت بين القديم والجديد في حركة الشعر الحديث ، رغم أن ملك عبد العزيز كانت من اسبق أعضاء هذه المدرسة في الاهتمام إلى هذه الصيغة التوفيقية .

وفاروق شوشة يضع ايدينا بنفسه على تكوينه الفنى . حين يقول في مقدمة اعماله الكاملة أنه

منذ بداياته في أواخر الخمسينات . « كان تيار الجديد في الشعر والفن والثقافة يدب ويتدفق من حولي ويكسب في كل يوم أرضاً وموقعا وساحة ... وكانت قوائم الكلاسيكية في اعماقي تهتز بشدة وتتخلخل . لقد وجدت كما وجد كثيرون غيري في هذا الشعر الجديد ما كنا نبحث عنه : الطريق والطريقة : وانجرفت لأصبح واحدا من شعراء الموجة التالية لجيل الرواد (يقصد السياب والبياتي ونازك وعبد الصبور وحجازي) ... دون ان أفقد هذا الانتماء العميق لشجرة الشعر العربي في عطاياها المستمرة عبر العصور . فالوجهان يمثلان حقيقتي الشعرية وحقيقة انتائي من خلال موقف يعي تراثنا في امتداده وتطاوله ، ويتنسب إلى العصر في حديثه وحساسيته وتطلعه » . وهكذا أصبح الشاعر فاروق واحدا من جيل الستينيات : أمل دنقل وعفيفي مطر وأبو سنة وآخرين ، كما يقول . وهكذا تجاوز في شعره القديم والجديد .

فهو مثلا يقول في قصيدة « عابرة » :

« من أنت ؟ لا أدري ، ولا من دليل

يا موضة تعشى فؤادي الكليل

ولفحة توقظ في خاطري

كوا من العمر القصير الجميل

من أنت ، لا أدري ، ولا من دليل :

غيبى إذن في رحمة المستحيل ! »

وهو يقول في قصيدة « الرحلة في بحار العشق » :

« تسافر ؟

هذا زمان القرار .

زمان الذين يروحون لا يرجعون

زمان الذين يقيمون لا يرحلون ،

زمان جميع النوايا ،

فعجل

غفرانك ! قد وقع المحذور :

تمت بذكرك في خلواتي ،

وجهرت بحبك في صلواتي ،

وأبحت السر برغمي ، فأرحم ضعفي واستر زلي ،

فإن المستغرق في ذاتك

في فيض صفاتك وصفاتك ،

في عسجد هذا الملكوت :
افتح عيني فتعشيني اقباس النور
اترنخ ، يا ويلي ، ثملا واطل أدور
وأنا مبهور ! »

والحق أن المرء ليحار في أمر هذا « الحبيب » القادر على أن يجعل الشاعر يقيم في حبه الأذكار ويدور ويترنخ كال دراويش ، فلانعود ندرى إن كان الشاعر يحدثنا عن العشق الإلهي أم عن عشقه لامرأة .

وبالرغم من تجاوز القديم والجديد في شعر الشاعر فاروق شوشة ، نرى أن أكثر شعره في تقاليد العروض الجديد وأقله في العروض التقليدي كما بوبه أو قننه لنا الخليل بن أحمد . ورغم غلبة القوالب الحديثة في شعر فاروق شوشة نجده جهير الصوت خطاى النبرة شأن أكثر الشعر التقليدي ، وكأنه أعد ليلقى من فوق أعواد المنابر . والأرجح أن هذه الجهارة لازمت فاروق شوشة بسبب كثرة استعماله للميكروفون في الاذاعة والتلفزيون ، فهي من آثار مهنته . ولأقول انها العامل الوحيد في جهارة شعره . فالأرجح أن منشأ هذه الجهارة - أصلا - هو أن فاروق شوشة من أكثر شعرائنا « استطاعا » لجرس الألفاظ وكأنه موسيقار يفهم المعاني بأذنه قبل أن يعيها كمدرجات بكافة حواسه . ولعل هذه الموهبة فيه هي التي وجهته أصلا إلى مهنته وليس العكس .

فليس غريبا إذن أن الشاعر فاروق شوشة رغم طبيعته الرومانسية وتأثره العميق بمدرسة أبوللو التي أغنته عن كلاسيكية شوقي وحافظ ، عاجز عن قول الشعر المهموس ، وهو السمة الأولى في لغة الرومانسيين ، بحيث نحس بأن أكثر معانيه وخلجاته كان يمكن له التعبير عن بربايعات وخماسيات مدرسة أبوللو ومدرسة المهجر . نموذج من هذه الجهارة نجده في قصيدته « الخلاص » التي يقول فيها :

« يالى من السقوط والضياح !

الويل لى ..

اكلما نطقت أو صرخت كان صوتكم ؟

وكان سمتمكم !

متى أقول ماأريد أن أقول !

ويلي من الحديث الميت العقيم ،

ويلي من الوجوه في قناعها القديم ..

شاهت .. ولا تريد أن تحول ،

فألف نصل خلفها يجول ،

يامن تسللتم إلى دثاري المهيب ،
 حشوتموه من فضولكم
 ومن فتات ماتهافه العقول
 ومن تسلل الرماد في الحريق
 كرهتكم .. كرهتكم
 يامن حجبتكم عن جيني الشروق ،
 ابدأ من حيث انتهت خطاكمو
 من صخرة المضيق ! »

واضح من هذه القصيدة أنها قصيدة احتجاج تمثل بحث الشاعر عن « الخلاص » من مجتمع يقوم على إجماع الغوغاء الذي يفرق فيه صوت المثقف العامل الحساس ، ولهذا يصرخ الشاعر مستغيثا : « ويلي من الحناجر المدرية ! » والشاعر يفرق صوته في هدير الجموع ليس قسرا بل اقتناعا لأنه انساق مثل البسطاء أعداء الثقافة والفكر :

« كانوا يقولون لنا - في معرض النصيحة
 المجربة :

الفجر آت ، فاغمسوا أقلامكم ، وعانقوه
 وطهروا بالحب لحظة النقاء والصفاء .
 وكل ما عرفتموه من حقائق الحياة مزقوه
 ولا تقولوا كان بين دفتي كتاب ..
 فباطل ماتدعون .. باطل ماتهرفون
 وليس غير ذاتنا المهذبة !

غوصوا إلى الأعماق خلف حكمة الأشياء
 وكل ذرة تجول في معابر الفضاء
 وانسوا هموم عصركم .. فكلها يهون
 إن قيس بالذي مضى . »

« كرهتكم .. كرهتكم ..

يامن خطاكمو تشل خطوطكم
 ولم تزل اصداؤكم تميت صرختي ..
 يا طالما وقفت عند بابكم ..
 تلكأت رؤاى في رحابكم

وما غنمت غير ساقط الحديث والمتاع
 وعدت في يدي بضعة من الرماد
 ومسبحه .. وفي جرائي العتيق مكحله والف صوت
 لم يعد يبين .

يا طالما تمسحت عيناى فى أهدا بكم
 أقول : زادى انتمو وأى زاد ا
 يالى من السقوط والضياح .

ويبدو أن الشاعر فاروق شوشة مر عام ١٩٦٥ ، عام إنشاء أمثال هذه القصائد ، وهو غالبا
 حرب اليمن ، بأزمة روحية أو فكرية أو سياسية جعلته يفيق من وهم سابق أو سحر سابق :

« يا طالما تمسحت عيناى فى أهدا بكم »

ربما شئ قريب من « عودة الوعي » الذى نقرأ عنه فيما بعد عند توفيق الحكيم .

ولكن أيا كان الأمر فإن فاروق شوشة لا يفصح عن مصدر تمرده رغم قوة إعلانه لهذا التمرد .
 وهو مفتاح إلى شخصية فاروق شوشة شاعرا وانسانا ، فعقله ملئ « بالفرامل » التى تمنع لسانه من
 الإفصاح كلما هم قلبه بالجيشان . وهو يعود إلى هذا « الكظم » مرة أخرى فى قصيدته « فلتنزل
 الستار » ، حيث يقول : « الفاظكم فضفاضة الحروف والصفات / كأنها ثياب ميت بلارفات ا
 ياليت مانقول كان قدر امنياتنا . » فلا تعرف عمن يتحدث .

وفى تصورى أن هذه كانت مشكلة الشاعر فاروق شوشة كما كانت مشكلة الشاعرة ملك
 عبد العزيز : هى تكظم مشاعرها واحاسيسها لأنها امرأة ، وهو يكظم أفكاره وأقواله لأنه يريد أن
 يدخل الحياة ويخرج منها دون أن يكون له أعداء . نوع فريد من الشعراء يحمل وجهها هادئا أملس
 رضيا ولكن أعماقه تغيث بمائج العواطف والأنغام .

□ حسين عفيف

كان كثير التأمل في الحياة والموت لأقصد شفاها ولكن في شعره أو نثره المركز المبلور الغريب . وكان وكأنه يرصد المواقيت في هدوء . وأخيرا جاءه هذا الزائر المنتظر ، جاءه في حينه أو فيما يقرب من حينه ، فقد توفي الشاعر حسين عفيف منذ أسابيع عن سبعة وسبعين عاما . وكما عاش حسين عفيف في هدوء لا يحس به أحد كذلك مات في هدوء فلم يحس بموته أحد . حتى أنا الذي خالطته لمأما خلال أكثر من عشر سنوات وكنت أتابع على البعد أخباره لم أعرف بموته إلا بعد شهر من وقوعه . بل لم أعرف بموته إلا حين حمل إلى الأديب الشاب نبيل فرج نسخة من الأهرام تحمل تاريخ ٧ يونيو ١٩٧٩ وتقول في صفحة الوفيات في مكان منزو وفي ثلاثة سطور :

« شيعت أمس جنازة الأديب المستشار حسين حسين عفيف تغمده الله برحمته وأسكنه جناته » ..

وقد ألفنا أن نقرأ نعي الناس في ثلث عمود أو نصف عمود أو عمود كاملا يكاد يكون سجلا لشجرة العائلة والعائلات المصاهرة والعائلات المجاورة . ومن الناس من يقاتلون ليأق أمواتهم في رأس العمود ، ومنهم من يكبد نفسه ثمن بنط ١٢ أسود وكأنه يعلن عن ميتة في الاعلانات المبوبة بين منصور شفروليه وساعة سايكو ، فلا نعرف إن كان ينعي ميتة أم يعلن عن

نفسه . ونحن أمة من فضائلها أنها تحتفل بالموت والموتى وتعطيها الحق الواجب من الاجلال ، ولكن المبالغة في الفضيلة قد تجعل منها رذيلة .

لذلك نُحِيلُ إِلَى أن حسين عفيف هو الذى ألف نعيه بنفسه قبيل موته ، فقد كان حسين عفيف مقتضبا ومركزا فى كل شئ ، فى كلامه وإشاراتهِ وكتاباتهِ التى لا مكان فيها للغو أو زوائد .

وكنْتُ قد زرته قبل وفاته بأسبوعين أو ثلاثة مع صديقنا المشترك المستشار وجدى عبدالصمد حين عرفت باشتداد وطأة المرض عليه ، فرأيت فى وجهه الحالم المبتسم خضرة خفيفة جعلتني أحس بأن منيته قد اقتربت . ولم أكن أعرف شيئا عن سيرته أكثر من أنه كان مستشارا سابقا فى وزارة العدل وأنه عاش عزبا طول حياته ، وأنه كان معتكفا قليل الأصدقاء ، وأنه كان يرعى أخواته البنات طول حياته ، ولا سيما أخته رابعة ، فكان طبيعيا أن ترعاه أخواته البنات فى شيخوخته فلما عرفت بوفاة حسين عفيف سعيت إلى أسرته لأجمع بعض الحقائق عن سيرته ، لعل بذلك أسد فراغا فى تاريخ الأدب العربى الحديث . وهذا ما عرفت من أسرته :

وُلِدَ حسين عفيف فى طنطا فى ٦ ديسمبر ١٩٠٢ وتوفى فى القاهرة فى ٦ يونيو ١٩٧٩ .

وكان والده الشيخ حسين عفيف فى آخر مناصبه رئيساً للمحكمة الشرعية العليا بالقاهرة ، وكان تاريخ وفاته فى أغسطس ١٩٣٤ ، أى حين كان الشاعر حسين عفيف نفسه فى الثانية والثلاثين من عمره . وكان الشاعر شديد الالتصاق بأمه التى عاشت إلى سن متأخرة وماتت فى ١٩٦٦ أى نحو ثلاثين عاما بعد وفاة زوجها القاضى الشرعى الشيخ حسين عفيف .

وحين تعرف من الأسرة أن الشيخ حسين عفيف كان من مريدى الاستاذ الامام الشيخ محمد عبده المتوفى عام ١٩٠٥ وأنه كان على تزاور معه ، وأنه كان صديقا للشيخ محمد رفعت والشيخ على محمود والاستاذ عبدالوهاب النجار والاستاذ على الجارم ، وحين تعرف أن الأم ماتت منذ نحو ثلاثين سنة بعد وفاة الأب ، نستطيع أن نستنتج أنه كان هناك فرق محسوس فى السن بين الأب والأم قد يتجاوز ربع القرن وأن الأب الذى عمّر حتى مات بعد أن أصبح رئيسا للمحكمة الشرعية العليا ، قد مات عن أرملة فى الخمسين أو دونها ، وأن الشاعر حسين عفيف نفسه وجد نفسه وهو فى عنفوان شبابه ، أى فى الثانية والثلاثين من عمره ، مسئولاً عن أم وستة أخوة : شابين وأربع بنات .

وهذه التفاصيل تهمنا كثيرا لأنها تفسر لنا لماذا عزف حسين عفيف عن الزواج طيلة حياته . فالبرغم من أن آل عفيف كانوا من مساتير الناس ، إلا أنه لاشك كان عبئا ثقيلا على محام شاب كحسين عفيف أن يجد نفسه فجأة ، أو بمنطق الأمور ، وليا على سبعة أشخاص ، يطعم من يجب أن يُطعم ويُعلّم من يجب أن يتعلّم ويُزوَّج من يجب أن يتزوَّج . قالوا وقد مات الأخوان الشبان قبيل زواجهما ، أحدهما فى ١٩٣٧ والثانى فى ١٩٣٨ ، فكانت هذه هى الصدمة التى أرعبت الشاعر

حسين عفيف من فكرة الزواج . أم وأربع اخوات في سن الزواج ثم ماذا يحدث لو أنه لحق بأخويه وترك أرملة وأطفالا بلا عائل ؟ إن شبح الموت المبكر والموت قبل الأوان ، أى قبل أن يتم الأحياء مسئولياتهم نحو بنهم ، كان يخيّم على وجدان الشاعر حسين عفيف في الثلاثينات والأربعينات .

ولم يكن بيت حسين عفيف مثل بيت برناردا البّا الذى وصفه لوركا ، فقد تزوجت أخواته الأربع الواحدة بعد الأخرى ، ولكن بعد أن زوجهن جميعا كان قد فاته سن الزواج ، فقد كان يتأرجح بين الأربعين والخمسين ، ولم يكن يستطيع أن يواجه مسئولية إنشاء عائلة قد لا تجد من يكفلها إذا جاء الموت فجأة أو حتى في السن المألوف .

كذلك لم يعرف الشاعر حسين عفيف الاستقرار في تعليمه أو في روابطه الانسانية على نطاق المجتمع الكبير . فلأن أباه كان قاضيا دائم التنقل في محاكم الدولة ، فهو آنا في طنطا وآنا في دسوق وآنا في الزقازيق وآنا في القاهرة وآنا في أسوان ، يغيّر موطن عمله بمعدل مرة كل سنتين ، كان لا بد أن ينعكس كل ذلك على تعليم الغلام حسين عفيف . فإذا به يتلقى تعليمه الابتدائي متقلبا بين طنطا والقاهرة والزقازيق ، ويتلقى تعليمه الثانوى بين طنطا ومدرسة الخديوية في القاهرة ، وكثرة التنقل هذه تقطع الوشائج بين الايفاع وتجعل ظل الفراق يخامر دائما كل مودة أو حب عميق . ولعلها المسئولة عن انطوائية الشاعر حسين عفيف وحبه الغريب للعزلة ومناجاة النفس بدلا من مناجاة الغير . قيل أنه حين كان في الزقازيق غلاما في الثالثة عشرة من عمره غاب وافتقده أهله ، وبعد البحث وجدوه قاعدا على شط الترعة تحت شجرة الصفصاف يتأمل الماء والخضرة ويتسمع للطيور . صحبة الطبيعة أكثر طمأنينة من صحبة البشر .

ولم يعرف حسين عفيف الاستقرار إلا حين التحق بكلية الحقوق عام ١٩٢٤ وتخرّج فيها عام ١٩٢٨ وهو في السادسة والعشرين من عمره . أربع سنوات متصلة قضّاها في معهد واحد . ولكن أى استقرار هذا الذى كان يمكن أن يعرفه شاب يواجه الحياة العملية في ظل دكتاتورية محمد محمود صاحب « اليد الحديدية » الذى عطّل دستور ١٩٢٣ وحكم البلاد بالحديد والنار ؟ وما أن انقضت غمة محمد محمود حتى جاءت عام ١٩٣٠ وما بعدها دكتاتورية اسماعيل صدق الذى لم يعطل دستور ١٩٢٣ بل ألغاه إلغاء ، وأحل محله دستوره الرجعى ، دستور ١٩٣٠ ، الذى سحب من الشعب المصرى حق الانتخاب العام المباشر وفرض عليه الانتخاب على درجتين ، توكيدا لحكم « أصحاب المصالح الحقيقية » كما كان صدق باشا يسعيهم . والدماء تجري أنهارا في شوارع القاهرة لاسترداد الدستور والحكم الديمقراطى ولوضع حد لطغيان الملك فؤاد و « أصحاب المصالح الحقيقية » الذين يمثلهم صدق باشا رئيس الاتحاد (المصرى) للصناعات ، وقد كان جلهم من الأجانب .. والأزمة العالمية الطاحنة تطحن مصر فيفلس آلاف الزراع والتجار وتتفشى البطالة بين العمال والمتعلمين والفنيين ، حتى أن خريج الجامعة كان يعد محظوظا لو وجد بواسطة باشا أو وزير أو أمير وظيفة

كتائية غير مثبتة ، أى على غير درجة تعود عليه بثلاثة جنيهاً واربعين قرشاً شهرياً ، وقد كان مرتب البكالوريوس المؤلف قبل ذلك ١٢ جنيهاً .

هذه الأزمة العالمية ، أزمة ١٩٣٠ ، التى جاءت بالنازية فى ألمانيا إلقاءً للشيوعية وزلزلت أركان الرأسماليات الليبرالية فى فرنسا وانجلترا والولايات المتحدة فى أوائل الثلاثينات ، هى التى جاءت بصدق باشا فى مصر لينقذ الرأسمالية الأجنبية المتمصرة بتصفية الديمقراطية الليبرالية المصرية . وكان حسين عفيف منذ خروجه فى ١٩٢٨ يزاول المحاماة وسط هذا الكساد العام ووسط هذا الغليان العام ، ففتح مكتباً فى السيدة زينب ثم نقل مكتبه إلى شارع قصر النيل .

وهذا وجه مطوى أو منسى فى سيرة حسين عفيف لا يعرف أحد عنه شيئاً وهو قصة كفاحه ، أو فلنقل « قلقه » الاجتماعى والسياسى والاقتصادى فى أواخر العشرينات وأوائل الثلاثينات فقد اشترك فى تأسيس شىء اسمه « جمعية الشبان الحقوقيين » عام ٢٩ ونشر فى ١٩٢٩ كتاباً صغيراً اسمه « أزمة الحقوق » ، ثم كتاباً اسمه « البطالة » فى عام ١٩٣١ أو ١٩٣٢ وفى ١٩٣١ أو ١٩٣٢ انضم حسين عفيف إلى « حزب العمال » الذى أنشأه النبيل عباس حليم ، ليناوياً به الملك فؤاد . فقد كان عباس حليم ، سليل الأمير حليم بن محمد على الذى كان فى عصر الخديو اسماعيل يطالب بعرض مصر بعد اسماعيل ، زاعماً بأن الخديو اسماعيل ضيّع عليه حقه فى العرش بتغيير قانون الوراثة . ولما كان الملك فؤاد سليل اسماعيل ، فقد كان عباس حليم ينادى بأن فؤاد نفسه مغتصب لعرش كان ينبغى أن يتولى إليه بدلاً من الخديو توفيق ومن تلاه من فرع اسماعيل .

وأخذ عباس حليم ينشر عن نفسه انه يشبه « فيليب ايجاليتيه » أى « فيليب المساواة » ، دوق أورليان الذى كان يناهض البوربون أيام الثورة الفرنسية ويرفع علم « المساواة » تقرباً إلى الجماهير . وتقرب إلى الوفد لينتفع من شعبيته فوضعه الوفد على رأس الحركة العمالية التى كان عباس حليم يغازلها ليبنى بها قواعده الشعبية . ولكن الوفد مال به أن أدرك أن عباس حليم كان يجهز لحزب نازى قوامه من العمال والشباب الضائع وينتظمهم فى تنظيم شبه عسكري على غرار القمصان السود فى ايطاليا الفاشية والقمصان البنية فى ألمانيا النازية والقمصان الخضراء التى لبسها اتباع مصر الفتاة فى مصر وقد كان ذلك عصر القمصان الملونة والدعوات الفاشية . حتى الملك فؤاد كان من خلال أحمد حسنين باشا وعلى ماهر باشا ينظم الجواله والكشافة وفرق المرشدات بقيادة « المارشلة » منيرة صبرى ، ويتواصل سرا مع هذه الجماعات شبه العسكرية . وحين أدرك الوفد أن عباس حليم كان يترسم خطى هتلر تبرا منه وعزله من قيادة الحركة العمالية وولى مكانه فى قيادة العمال أحمد حمدى سيف النصر باشا .

كل هذا حدث فى السنوات الأولى من الثلاثينات . وهذه هى الفترة التى انضم فيها حسين

عفيف إلى تنظيم عباس حليم ، حوالى ١٩٣١ أو ١٩٣٢ وغير واضح إن كان انضمامه هذا جرى قبل طرد عباس حليم من الوفد أو بعد طرده . مثقف حساس قلق يحمل كل قلق عصره ، وبالتالى يبحث عن مخرج من ضائقة مصر الطاحنة . ومن معاصريه من الشباب من يتسوا من الديمقراطية التقليدية وفتنوا بحلول موسوليني وهتلر .

ولكن حسين عفيف الذى دخل كعامة شباب جيله مرحلة البحث عن خلاص جيله سياسيا واقتصاديا واجتماعيا سرعان ماخرج من هذه المرحلة مشمئزاً من الساسة والسياسة والاتجار بالشعارات ، فاصطدم بعباس حليم وخرج من حزب العمال . قيل : لقد لاحظ حسين عفيف على عباس حليم مظاهر البذخ فى الانفاق على المظاهر الشخصية من أموال الحزب المتجمعة من اشتراكات الأعضاء . قال حسين عفيف لعباس حليم : « كيف تنتقل بين القاهرة والاسكندرية والأقاليم ! » فأجاب عباس حليم : « بالبولمان طبعاً » قال حسين عفيف : « وكيف يجوز لرعيم العمال أن يبدد اشتراكات العمال على هذه المظاهر الارستقراطية ، وهو الذى يندد دائماً بترف الأغنياء ويتباكى دائماً على فقر الكادحين ؟ » وكانت هذه هى النهاية .

فلنقل إذن أن تجربة حسين عفيف السياسية كانت مجرد سذاجات سياسية ، فهو الفنان الانطوائى الذى لم يخلق لأمثال هذه الأمور . ومع ذلك فنحن نعرف أن حسين عفيف لاقى عنتاً بسبب كفاحه السياسى . فقد كانت هذه هى الفترة التى أصدر فيها كتاب « البطالة » .

ولم يصادر الكتاب ولكن حسين عفيف كان من مطاردى حكومة صدق باشا والمباحث العامة ، حتى أنه اضطر للانسلاخ عن أسرته والاقامة بمفرده فى منزل مستقل فى السيدة زينب ليجنب أسرته « البهدة » فى عمليات التفتيش المستمرة التى كان يقوم بها بوليس صدق باشا لشباب ذلك الجيل . وقد فتش البوليس مسكنه الخاص فى السيدة زينب ، وكان يجمع كتابه عن « البطالة » حيثما وجده فى بيوت من يفتشهم من الشبان . ولا أعرف إن كان حسين عفيف ، بعد أن يؤس من عباس حليم وحزب العمال قد جرب حظه السياسى مرة أخرى مع أحمد حسين وفتحى رضوان ومصر الفتاة ، أم أنه اكتفى بهذا القدر من السياسة .

على كل فنحن نجد الأمر الطبيعى فى بحث حسين عفيف عن ذاته ، وهو أنه انضم إلى « جماعة أبولو » فى فترة ما من الثلاثينيات . وقد وقع فى يدى كتيب صغير يضم ثلاثة بحوث عن الشعر ، احدها بقلم ابراهيم ناجى والثانى بقلم على أحمد باكثير والثالث وهو محاضرة عن الشعر المنثور ، القاها حسين عفيف فى مدينة الاسكندرية ومع ذلك فنحن نحس بأنه لم يندمج حقاً فى هذه الجماعة لأن عالمه فى الحقيقة كان غير عالمهم . كانوا ينظمون وكان حسين عفيف يجمعهم بشيء يشبه سجع الكهان ، أو يشبه « نشيد الانشاد » أو يشبه شطحات الصوفية ، هذا الذى نسميه الشعر المنثور . وكان أكبر مؤثرين فى تكوينه الأدبى هما رابندرانات طاغور شاعر الهند الكبير ، صاحب

« السادهانا » و « جيتاجالى » . ثم لامارتين ، شاعر فرنسا الكبير ، صاحب « البحيرة » و « رافائيل » و « جراتزيبلا » .

كان أول ديوان فى الشعر المنشور لحسين عفيف هو ديوانه الصغير « مفاجأة » (١٩٣٤) ثم صدرت له « وحيد » (١٩٣٨) ثم « سهير » التى يبدو انها كانت مسرحية طبعت مرتين ، ونسمع ان الفرقة القومية اختارتها لتقدم على مسرح الأوبرا ، كما أقرتها وزارة المعارف لمكتبات مدارسها ومنحتها الدولة جائزة أدبية . ثم صدرت « الزنبقة » فى ١٩٣٨ ومن بعدها « البلبل » فى ١٩٣٩ ، وهما أيضا ديوانان من الشعر المنشور ، ولا أعرف إن كانت قصة « زينات » ، وهى أول ما اشتهر به حسين عفيف حقا ، قد صدرت عام ١٩٣٩ أو عام ١٩٤٣ . كل ما أعرفه انى حين عدت من إنجلترا عام ١٩٤٠ وجدت لغطا كثيرا فى الحياة الأدبية عن شاعر جديد فريد فى الأسلوب اسمه حسين عفيف مؤلف « زينات » ، فقرأتها وأعجبت بها ولكنى وجدتها كأوراق الورد مسرفة فى الطراوة والعبير . وكل ما أعرفه أن هناك نسخة منها عند أسرة حسين عفيف طبع عليها تاريخ نشرها وهو ١٩٤٣ ، والغلاف يقول انها « الطبعة الأولى » ، ولكن حسين عفيف قد شطب بخط يده هذا التاريخ وكتب مكانه ١٩٣٩ . وكان عام ١٩٤٠ هو عام « الأغنية » ، وعام ١٩٤١ هو عام « العبير » ، وهو ديوان من الشعر المنشور أهده مؤلفه إلى روح رابندرانات طاغور .

ثم فترة جفاف امتدت نحو عشرين سنة أو على التحديد حتى ١٩٦١ ، عام صدور « الارغن » الذى تلاه صدور « الغدير » فى ١٩٦٥ ، ثم « الغسق » فى ١٩٦٨ ثم « حديقة الورد » فى ١٩٧٤ ، ثم « عصفور الكناريا » فى ١٩٧٧ . وهذه كلها دواوين من الشعر المنشور .

فإذا سألت : لِمَ كان هذا الجفاف أو هذه السنين العشرين العجاف ، فالاجابة الواضحة : هى أعباء الواجب ، فبعد أن كان حسين عفيف محاميا حرا سيدا على وقته ومزاجه إذا به يعين قاضيا فى أواخر ١٩٤٣ بمدينة سوهاج ، وإذا لم تخنى الذاكرة كان ذلك فى عهد كامل باشا صدق وزيرا للحقانية كما كانوا يسمونها فى تلك الأيام ، ثم نقل قاضيا بمدينة الاسماعيلية فى ١٩٤٦ ، ثم قاضيا بمدينة الزقازيق فى ١٩٤٧ حين أصيب بالكوليرا أيام الوباء المشهور ، ثم نقل رئيسا لنيابة بنها ، ثم مستشارا فى محكمة المنيا عام ١٩٥٥ ، ثم مديرا عاما للتفتيش القضائى من ١٩٥٥ إلى ١٩٦٢ ، ثم رئيسا لمحكمة استئناف الجيزة حتى إحالته إلى المعاش فى ١٩٦٥ بعد تجاوز السن القانونية . وهكذا جرى عليه ماجرى على والده من قبل : ان ينتقل من محكمة إلى محكمة ومن بلد إلى بلد . ولم تعد إليه خصوصته الأدبية الأولى إلا بعد أن بلغ سن المعاش .

قيل كان قاضيا كفؤا لم ينقض له حكم واحد فى محكمة واتخذت احكامه مرجعا . قيل كان قاضيا نزيها لا يأذن لمحام مهما علا قدره أو طال جاهه أن يزوره اذا كانت بينهما قضية موضع نظر . قيل كان مفتشا أميناً لا يخالط زملاءه من القضاة الذين يفتش فى أحكامهم خشية أن يخالطوه فى الحياة

فبجاملهم فى العمل . قيل كان قاضيا انسانا يتعذب من أجل الخطاة الذين يمثلون أمامه إن كان زللهم من شدة الفقر أو لأسباب تفوق احتمال البشر . وأنا أصدق كل هذا الذى يقال فى حسين عفيف القاضى ، لأن حسين عفيف الشاعر الذى يدقق كل هذا التدقيق بحثا وراء اللفظة أو الفكرة أو الصورة أو النغمة كفيل بأن يدقق فى كل ما يساق من أدلة وشهود للنفى أو للاثبات ، وقد كانت لحسين عفيف فى شبابه نحو عام ١٩٣٤ فى شارع ابن رضوان الطيب قرب حديقة الحيوان فيلا يحيط بها ثلث فدان من الأرض الزراعية فحولها إلى حديقة زهرية مونة بدأب شديد ، وهذا ما فعله بمنزل أخواته فى نجع حمادى وكوم أمبو وأرمنت حيث كان يقضى أكثر اجازاته ، مازال بمحادثتها حتى جمع فيها نحو مائة وخمسين فصيلة من فصائل الورد . وهكذا كان حسين عفيف بستانيا فى أدبه يعرف أى نوع من الطير يعشق أى نوع من الفن ، ويعرف أى نوع من العبير يضمخ أى نوع من الحور وعرائس الخيال والحياة ..

الباب الرابع

الثورة
والثقافة

□ الثورة والثقافة (١)

كان من النافع من حين إلى آخر أن يقوم المصريون بعملية جرد **ربما** لإنجازاتهم وخسائيرهم في مراحل سيرهم المختلفة .

وقد دأب قادة ثورة ١٩٥٢ على مراعاة هذا التقليد عادة في خطبهم القومية ، ولا سيما في عيد ثورة ٢٣ يوليو ، وفي أزمنة الأزمات ، لتذكير المواطنين بآلاء الثورة عليهم ولتحذيرهم من الانسياق وراء الأوهام .

وقد كنت دائما أتابع باهتمام ، كأكثر المواطنين ، هذه الخطب القومية ، لا لأنى بحاجة إلى تذكير أو تحذير ، ولكن لأستشف منها نوعا من « إعلان النوايا » الذى يتضمنه كل بيان لرئيس الدولة .

وكان أهم ما استخلصته من كلمات الرئيس حسنى مبارك في احتفالات العيد الحادى والثلاثين لثورة ٢٣ يوليو قضيتين :

الأولى : هى دعوته للنهوض بالإنتاج الوطنى كماً وكيفاً حتى نعالج الآثار السلبية للانفتاح الاستهلاكى .

والثانية : هى دعوته للاستقرار حتى يمكن لواضعى الخطة الخمسية ومنفذيه ومتابعيه أن يعملوا فى جو من الأمن والهدوء والاستمرار ، فيتمكنوا من ترجمة الخطة إلى حقيقة .

سأركز هنا على القضية الأولى :

أما الدعوة للنهوض بالانتاج الوطنى كماً وكيفاً فهي دعوة لا يمكن أن يجادل فيها مصريان .
والمخضرمون من أمثالى الذين عاصروا مصر الملكية ومصر الجمهورية جاءتهم هذه الدعوة بردا وسلاما
على قلوبهم . فقد كنا فى شباب جيلى منذ ١٩٣٠ نعلق شرفنا الوطنى على نهضة صناعتنا الوطنية ،
وكنا ننظم المظاهرات لمقاطعة البضائع الاجنبية ونستحث حكوماتنا لحماية الصناعة المصرية ولتنمية
الخبرة المصرية ، وكنا نؤمن بأن الاستقلال السياسى والاستقلال الاقتصادى وجهان لنفس العملة ،
كل منهما شرط الآخر وغايته .

وقد حاولت ثورة ١٩٥٢ إعطاء دفعة قوية للصناعة المصرية والانتاج المصرى بإجراءات ليس
هذا مجال تفصيلها ، فوفقت فى أشياء وفشلت فى أشياء لأسباب ليس هذا مجال تفصيلها .

ولما المهم فى هذا من وجهة نظر المثقفين أن ثورة ١٩٥٢ لم تحاول أن تشمل بالحماية والرعاية
الانتاج المادى والخبرة التكنولوجية وحدهما بل أتيح لها أن تمد حمايتها ورعايتها أيضا إلى الانتاج
الوطنى الابداعى فى الآداب والفنون ، وقد نجحت فى ذلك نجاحا كبيرا ، وإن كانت طبيعة الثورة قد
تعارضت مع الفكر النظرى فضرر فى ظلها الفكر الفلسفى والاجتماعى والسياسى .

كانت الثورة تبسط هذه الحماية وهذه الرعاية على الابداع المصرى فى الآداب والفنون من
خلال وزارة الثقافة وإدارتها ومؤسساتها وهيئاتها العامة ، وتدعمها بالخبرة الفنية من خلال مجمع
معاهدها الفنية المعروفة بأكاديمية الفنون ومن خلال عمليات التبادل الثقافى . أى باختصار من خلال
القطاع العام والاجهزة التابعة للدولة كالاذاعة والتليفزيون .

وقد أدت صحافة الثورة والصحافة منذ تأميمها دورا خطيرا فى حماية الآداب والفنون
ورعايتهما .

ومنذ الرئيس السادات وانحياز الدولة فى عهده إلى القطاع الخاص ضمرت وظيفة وزارة
الثقافة حتى غدت عضوا بلا وظيفة كما يقولون فى البيولوجيا كالزائدة الدودية أو كذيل القرد الباقى
أثره فى مؤخرة الانسان وتحت شعار رفع وصاية الدولة عن الفكر والثقافة الغيت وزارة الثقافة
وأدججت فى وزارة التعليم ، ثم اعيدت كوزارة دولة للثقافة بسبب كثرة مشاكل الالغاء .

عشر سنوات من الضمور والاضطراب صفيت فيها مؤسسة السينما ، وانتقلت مؤسسة
المسرح بكامل هيئتها إلى الكويت والعراق ودول الخليج ، وتحولت دار نشر الدولة بين ١٩٧١ ،
١٩٨١ إلى مجرد مطبعة تجارية . ومنذ حريق الاوبرا لم يزر قاعة سيد درويش فى برامج التبادل الثقافى
من أعلام الموسيقى الكلاسيكية إلا شارل مونش فى أوائل عهد السادات وروستروبو فيتش فى
أواخره ولم يحس أحد بمجيئهما أو برحيلهما .

وبالمثل فإن صحافة الثورة المؤتمنة غدت منذ الرئيس السادات والعودة إلى مظهر التعدد الحزبي ، تسمى الصحافة القومية ، ولكنها في حقيقتها صحافة تبحث عن هوية ، وهي مجرد مصرف مالى لكتاب المعارضة بسبب قوانين العمل دون أن تكون منبرا لهم .

كانت لها بوصلة في عهد عبد الناصر هي « الميثاق » ، ثم فقدت مجالها المغناطيسى .. وهي الآن بحاجة مستمرة إلى الضبط اليدوى ليتعرف مؤشرها على النجم القطبي .

وهكذا فإن عشر سنوات من الانفتاح الاستهلاكي كما أضرت الانتاج الوطنى على الصعيد المادى فقد أثرت بالسلب أيضا على الانتاج الوطنى فى الآداب والفنون .

وإذا أردنا توصيف ماجرى بين ١٩٧٠ و ١٩٨٠ نستطيع أن نجمله فى عبارة واحدة هى : استيلاء اليمين منفردا على مقاليد الأمور بسبب ضعف مصر السياسى والاقتصادى نتيجة لهزيمة ١٩٦٧ .

وتحت مظلة اليمين الذى انفرد بمواقع التأثير اكتشف المصريون والعرب :

(أ) ان عبد الناصر كان بإصلاحه الزراعى وتأميماته وقطاعه العام وباشتراكيته الهلامية شيوعيا وملحدا ، وانه سلم البلاد للشيوعيين والملاحدة .

(ب) ان عبد الناصر بانحيازه لحركات التحرر الوطنى وكتلة عدم الانحياز وتعامله الاقتصادى والعسكرى مع السوفييت والكتلة الشرقية قد جعل من مصر قاعدة سوفيتية يجب اقتلاعها .

(ج) ان مايسمونه انجازات عبد الناصر كالسد العالى ومحاولات الاكتفاء الذاتى كان إما مشروعات مرتجلة لمجده الشخصى مؤكدا انها ستجر الخراب على البلاد وإما أنها مشروعات عقيمة مسخرة لخدمة لصوص المال العام من أهل الثقة .

(د) ان حكمه المطلق والدولة البوليسية أو دولة المخابرات التى أقامها عبد الناصر فى مصر قصمت ظهر الشعب المصرى ، وجعلته عاجزا بالسلبية حتى عن الدفاع عن حدود بلاده ، فضلا عن عجزه عن المشاركة فى تقرير سياستها واختيار قياداتها .

وأكثر هذه الاتهامات جائر رغم ان بعضها فى موضعه . فعبد الناصر لم يكن شيوعيا ولا اشتراكيا لأن جوهر « الاصلاح الزراعى » كان توسيع قاعدة الملكية الفردية ، وهو عكس ماتفعله الشيوعية والاشتراكية .

وهو لم يكن شيوعيا ولا اشتراكيا لمجرد أنه أمم بعض الشركات واحتكر الاستيراد والتصدير فمحمد على أمم كل أرض مصر واحتكر الصناعة والتجارة والاستيراد والتصدير ، ومع ذلك لم يقل

أحد بأن محمد على كان شيوعيا أو اشتراكيا ، وإنما يقال أن محمد على حاول بناء الدولة الحديثة على أساس « رأسمالية الدولة » القائمة على علوم الغرب وعلاقاته الاجتماعية . وعلى أساس الاستقلال الاقتصادي في الصناعة والزراعة والتجارة . وقد حاول عبد الناصر شيئا من ذلك .

وقد تجمع لعبد الناصر قطاعه العام بتأميم قناة السويس وتأميم المصالح الأجنبية وتأميم الرأسمالية المصرية المناوئة لنظامه أو المتعاونة مع الاستعمار ثم بتصادى الدولة لمشروعات وصناعات ضخمة إما ذات طابع قومى كالسد العالى وكهربية الريف وإما يعجز رأس المال الخاص عن انشائها لضخامتها كصناعة الحديد والصلب . ولم تكن نظريته في الملكية العامة نتيجة لايمانه بالنظرية الماركسية في فائض القيمة . وقد كان في إمكانه أن يعيد توزيع ملكية مأمم من شركات على المعدمين كما فعل بالارض الزراعية في قانون اصلاح الزراعى ، ولكنه آثر تراكم رأس المال بالملكية العامة المجمعة على تبيد رأس المال بالملكية الفردية المفتتة ليتمكن من تنمية قاعدة الصناعة في مصر .

وبالفعل كانت هناء أخطاء ، بل واخطاء رهيبه في القطاع العام ، تبلغ مبلغ الجرائم القومية ، ولكن الحساب الختامى في جانب الايجابيات أكثر منه في جانب السلبيات .

ومع ذلك فلقد اتفقت كلمة اليمين المصرى منذ وفاة عبد الناصر على اتهامه بالشيوعية والاحاد وتسليمه الاقتصاد المصرى والثقافة المصرية والصحافة المصرية للشيوعيين والملاحدة . وقد نجحوا في الانقضاخ على نظامه ، بالانقضاخ على القطاع العام وإبراز عوراته وعلى الصناعة الوطنية وإبراز تخلفها ، حتى لقد مرت بنا فترة كان فيها صعاليك البلاد وحثالها يباهون باستهلاك السلع المستوردة وبالترويج لها ويسخرون من الانتاج الوطنى ، وهو ترف كان دائما مقصورا على أبناء الطبقة الارستقراطية في أى بلد من البلاد .

وكل من عاصر عهد عبد الناصر يعرف انه اختص الشيوعيين والاشتراكيين بل والديمقراطيين الليبراليين كالوفديين بألوان من التنكيل في السجن والمعتقلات تجاوزت بمراحل ما أصاب الاخوان رغم علو ضجيج الاخوان ورغم أن التاريخ لم يسجل لليساى المصرى عملا واحدا من أعمال العنف ضد نظام عبد الناصر وكل اعتراضاتهم عليه كانت بالكلمات وبالمنشورات . وكل من عاصر عهد عبد الناصر يعرف أنه لم يكن « يتعاون » مع السوفييت وإنما كان « يتعامل » معهم . وكان يضع خبراءهم الفنيين والعسكريين فيما يشبه الحجر الصحى حتى لا يخالطوا المصريين .

وكما تخصص اليمين المصرى في مهاجمة الانجازات الاقتصادية في عهد عبد الناصر تخصص أيضا في مهاجمة انجازات عهده في الآداب والفنون والثقافة بعامة . فأنكر جملة أنه كان هناك ازدهار في الآداب والفنون خلال عشرين سنة من الثورة . ولم يهدأ اليمين المصرى حتى استولى بين ١٩٧١ و ١٩٨١ على كافة منابر الثقافة والرأى والخبر .

ومنذ ١٩٨١ اكتشف المصريون أن مصر الناصرية لم يكن فيها شعراء ولا ناثرون ولا كُتّاب مسرح ، بل كان فيها عصر انحطاط عام للأدب والفنون ، واكتشفوا أن إنشاء وزارة الثقافة كان خطأ جسيماً لأنها كانت بمثابة خلية شيوعية أسسها ثروت عكاشة ورعاها وسقاها السوفييت .

اكتشف المصريون خلال السنوات العشر الماضية أن صلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي وعبدالرحمن الشرقاوي وأمل دنقل وفوزي العنتيل ومحمد أبوسنة وبدر توفيق وملك عبدالعزيز وفاروق شوشة وكمال عمار وعفيفي مطر ونصار عبدالله ، وصلاح جاهين وعبدالرحمن الأبنودي ، وفؤاد حداد ونجيب سرور وغيرهم ، أكاذيب شعرية فرضتها ثورة ١٩٥٢ ، وأنهم المعاول التي خربت بها الشيوعية الدولية تراث الشعر العربي ، وتقاليد البيان العربي وعروض الخليل بن أحمد .

بل لقد اكتشف المصريون أخيراً بجهد هؤلاء أيضاً أن ماتبقى من وزارة الثقافة ممثلاً في هيئة الكتاب ومجلاتها : « فصول » و « إبداع » أو كآر للشيوعية ، وأن المشرفين على الكلمة المطبوعة في وزارة الثقافة ، وهم أساتذة الأدب العربي في الجامعات المصرية ، حمر وقرامزة وقرامطة ، لا شيء إلا لأنهم أغلقوا مجلات أدبية كانت تدار من منازلهم بالتليفون ولا تباع أكثر من ستائة نسخة من كل عدد ، مجلات كلفت الدولة مئات الآلاف من الجنيهات دون عائد مالى أو ثقافى .

ومن قبل اكتشف المصريون في عهد الرئيس السادات أن اساتذة الأدب العربي في جامعاتنا بلاشفة ملحدون لا يجب أن يكون لهم مكان بين النشء ولا في مراكز البحث العلمى ، وبالفعل دبّرت لهم أماكن في هيئة التأمين والمعاشات إبان خريف الغضب .

كذلك اكتشف المصريون خلال السنوات العشر الماضية أن المسرح المصرى في عهد عبدالناصر سقط في يد عصابة شيوعية يرأسها الدكتور على الراعى رئيس مؤسسة المسرح وأحمد حمروش مديرها العام ، وأن هذه العصابة مكونة من نعمان عاشور ويوسف ادريس والفريد فرج وسعد الدين وهبة وصلاح عبدالصبور ونجيب سرور وعلى سالم ومحمود السعدنى ولطفى الخولى ومحمود دياب وميخائيل رومان وشوقى عبدالحكيم وغيرهم . ومعهم نفر من أعلام المخرجين والممثلين ، وبناء عليه أصبح من الواجب تصفية مسرح القطاع العام وتشتيت هذه العصابات اليسارية حتى يفسح المجال للمسرح التجارى ، مسرح التسلية .

وقد كان ، فعاشت مصر طوال السنوات العشر الماضية بلاشعر ولا مسرح . أما النثر العربى فقد ظل خصباً على صفحات بعض الجرائد القومية بفضل النقد البولييسى العظيم الذى كان يقطر من أقلام قادة كُتّاب اليمين المصرى . وكانت بداية استخراج الأرواح الشريرة من جسد مصر قائمة لجنة النظام المكارثية فى الاتحاد الاشتراكى التى ظهرت الحياة الثقافية المصرية من ١٠٤ كُتّاب وصحفيين

في فبراير ١٩٧٣ ، وكانت آخر حملة مماثلة في سبتمبر ١٩٨١ . وفيما بين هذين التاريخين استولى اليمين على كافة منابر الثقافة والصحافة والاعلام وفرش وقعد .

لعشر سنوات ظل اليمين يقاتل معاركه تحت مظلة مكافحة الشيوعية والاحاد حتى سقطت في يده جميع المعازل في التعليم والثقافة والاعلام .. ومادام القطاع العام في نظر اليمين المصرى مرادفا للشيوعية والاحاد ، فليحذر الرئيس حسنى مبارك ، الذى عكف منذ توليه على رد الاعتبار للقطاع العام ، بل وعلى تدعيمه بالخطة الخمسية وترشيد الاستهلاك ، أن يكال له ماكيل لسلفه العظيم من اتهامات عندما تمنح الظروف .

فلا يزال الغول فاغرا فاه ليلتهم كل إنجاز قومى .

ولأن اليمين المصرى كان بلا عطاء يعطيه غير تحطيم كل من نما وازدهر في عهد عبد الناصر ، فقد ظل عشر سنوات يستخرج جثث عظماء الماضى من توابيتها : في الشعر شوق وحافظ وناجى ومحمود حسن اسماعيل ، وينوح عليها من جديد حتى ينسى الناس في ضجيج العويل أن يسألوا : وماذا قدمت الأجيال التالية بعد هؤلاء ؟ .. ألم يمر من هنا رجل اسمه صلاح عبد الصبور أو رجل اسمه أحمد حجازى أو رجل اسمه عبد الرحمن الشرقاوى أو رجل اسمه أمل دنقل ؟ ألم يترك هؤلاء بصماتهم على الأدب العربى الحديث وينقلوا بثورة العروض وثورة المعانى الشعر العربى من حال إلى حال ؟

ولقد كان لشعر العامية أيضا أميره في عصر الملكية ، وهو بيرم التونسي ، فهل نسينا صلاح جاهين وعبد الرحمن الأبنودى وفؤاد حداد وغيرهم كثيرون في عصر الجمهورية ؟

كان هؤلاء وأولئك نضجوا بفضل ثورة ١٩٥٢ ، بل وبرغم ثورة ١٩٥٢ ، لأن أكثرهم كابد مر العذاب من الجناح اليميني في ثورة ٢٣ يوليه ، ومع ذلك فقد صمدوا لأيمانهم بفهم وبرسالتهم حتى انتصروا ودخلوا تراث الادب العربى الحديث والأدب المصرى الحديث . وكان إيمانهم بمصر وبالشعب المصرى أقوى من الألم والغضب فالتقوا مع عبد الناصر بعد أن بلغ سن الرشده السياسى .

وفي النثر استخرج اليمين المصرى جثث ملوكنا المخططين من توابيتها : جثث لطفى السيد وطه حسين والعقاد والمازنى ومحمد حسين هيكل بل وعلى عبد الرازق وجددوا مآثمهم كل اسبوع في الصحافة الادبية . ولطموا الخدود وشقوا الجيوب وكأنما كان هؤلاء قتلى عبد الناصر . وقد كان هذا من مضحكات الحياة الثقافية في السنوات العشر الماضية : أن يقيم عتاة اليمين الثقافى مأتما اسبوعيا لرسل العقلانية المصرية والعلمانية المصرية الذين وهبوا أكثر عمرهم لإعادة بناء العقل المصرى على

أسس التواصل الثقافى مع العالم المتقدم فصوروهم فى صورة كهنة يرتلون التراث ترتيلا وليس فى صورة ثوار الفكر الذين جددوا مع ثورة ١٩١٩ الفكر المصرى بمراجعة التراث العربى القديم وبإقامة الجسور بيننا وبين الحضارات الراقية .

أما فى المسرح فقد جاءت الضربة القاضية بشل المسرح القومى وغيره من مسارح الدولة عن العمل سواء بكثرة المصادرات أو بحبس المال العام عن المسرح الأحمر الذى تبنى نعمان عاشور ويوسف ادريس والفريد فرج وسعد الدين وهبه وأمثالهم ، واجترأ فقد مسرح بريخت ومسرح بيتر فايس للجمهور المصرى .

وفى عالم الكتاب بدأت السبعينيات بوزارة الخزانة تحاسب مؤسسة التأليف والنشر ، وهى دار نشر الدولة ، حساب الملكين ، وتطلب منها اعتبار الكتاب الثقافى سلعة لخدمة وهو غير ما درج عليه العرف فى أى بلد من بلاد العالم المتمدن ، حيث الثقافة الرفيعة تمول دائما بالخسارة ، سواء من جانب الدولة أو من جانب المؤسسات الثقافية : فتحولت دار نشر الدولة فى صورتها الجديدة القشبية وهى هيئة الكتاب إلى مطابع تجارية نحو من عشر سنوات لتطعم جيشا من الموظفين العاطلين .

وقد أدرك العجين المصرى سطوة هذه الفلسفة الجديدة التى سادت منذ ١٩٧١ ، فطبق هذا المبدأ على وزارة الثقافة فى كل فرع من فروعها . وبدأ يسأل اوركسترا القاهرة السيمفونى وفرقة أوبرا القاهرة وفرقة باليه القاهرة : كم انفقت وكم تذكرة باعها شباك التذاكر . لن يأخذ أحد إلا بقدر ما يحصل ، وكل هيئة تعجز عن تغطية نفقاتها تستحق أن تصفى . شئ واحد لم يحدث . لم نسمع بعد وزير خزانة يقول لهيئة الآثار : إذا كسد الموسم السياحى واشتد العجز فى ميزانية المتحف المصرى فليتخلص بالبيع مما فيه من جثث وأصنام .

النهوض بالانتاج الثقافى ، النهوض بالآداب والفنون ، نعم . ولكن كيف السبيل ؟ فلنتواضع فى أحلامنا فلا نطمع فى إحياء ازدهارة ثورة ١٩١٩ ، ازدهارة سيد درويش ومختار يوسف وهبى والريحانى ، ازدهارة طه حسين والعقاد والمازنى وهيكى وسلامة موسى وعلى عبدالرازق ولنكتف بإحياء ازدهارة ثورة ١٩٥٢ رغم تسلل الشيوعيين الوهميين فى أحشائها .

« بهذه المناسبة : أنا لست ناصريا » .



□ الثورة والثقافة (٢)

سنوات انتهت بزعة اسس النظام الناصرى وخلخلة القطاع العام **عشر** في الاقتصاد وفى الثقافة ، وانتهت باستفحال قطاع خاص طفيلى فى الحالىن ، أكاد أقول غير معالم المجتمع المصرى . فانتقلت القوة الاقتصادية من أيدى المنتجين إلى أيدى الوسطاء ورجال الخدمات وعيال المصريين المغتربين فى الدول البترولية ، أى من يعيشون عائلة عليهم . قامت دولة المقاولين والتجار ووكلاء الشركات الاجنبية وملوك الاستيراد والتصدير والمضاربين والسماسة ، ومعهم صيغ الانفتاح من أصحاب البوتيكات ومهرى المناطق الحرة ، وظهرت فى مصر فئات من ناهىي الدعم وفارضى الاتاوات للقيام بوظائفهم الرسمية لتصرف أمور المواطنين .

وانتهى تصدير الأيدى العاملة إلى أن نرى دخل الاسطى الذى يدق مسمارين أو يصلح حنفتين أو يركب بريزتين أو يقود التاكسى مشوارين ، يبلغ ضعف دخل الوزير وخمسة أمثال أستاذ الجامعة أو القاضى وعشرة أمثال دخل العامل الذى يتفصد جبينه عرقا أمام أفران الحديد والصلب أو على ماكينات الغزل والنسيج ، وعشرين مثل خريج الجامعة .

هؤلاء ، رجال القطاع الخاص الطفيلى ، فهل يمثلون اليوم عقل الأمة وثقافتها ، وذوقها فى الآداب والفنون وهل يمثلون قيمها الاجتماعية الفردية

وفهمها للفضيلة والرزيلة ولقواعد السلوك . وهم يمثلون أيضا إدراكها السياسى ! فمن يملك القوة الاقتصادية فى أى مجتمع يملك كل هذه القدرات ، وهو الذى يوجه مسار الاقتصاد والتشريع والثقافة والآداب والفنون ، مالم يجد قوة مقاومة أو احتكاكا يحد من سطوته .

وبالفعل ظهرت فى السنوات العشر ١٩٧١ - ١٩٨١ أنماط من الاستهلاك فى الفنون والآداب مغايرة تماما للأنماط التى كانت سائدة فى سنوات الثورة ، أنماط تتميز بالخفة والسطحية وإرضاء الحواس ، وحلت موسيقى الكباريه محل موسيقى الكونسير ، الكاباريه الافرنجي لعشاق « المستورد » والكاباريه البلدى لعشاق البلدى . وبعد أن كانت القاهرة تؤم الاوبرا لمشاهدة البولشوى والكوميدى فرانسيز و « الاولد فيك » أو لتستمع إلى اوبرا بلجراد وسكالا ميلان واوركسترا برلين الفيلهارمونى أصبحت تقيم الأعياد فى استقبال فرانك سيناترا وداليدا وخوليو اجليسياس وديميس روسوس وانريكو ماسياس ... إلخ .

وليس معنى هذا أن الجمهور قد تحول ذوقه أو تغيرت ثقافته من الرقى إلى التفاهة ، وإنما معناه أن الطبقات المستنيرة وصاحبة الذوق الرفيع قد انسحبت من سوق الاستهلاك الفنى والادبى ، وتوارت بسبب استفحال الطبقات الجديدة من أغنياء الانفتاح والكسب غير المشروع والشهية النهمه لاهتبال الحياة الحسية والسعادة السطحية السريعة .

نفس الأمر بالنسبة لعشاق الموسيقى المحلية والغناء الخلى : اقترنت الثورة « بالكونسير » الشهري أو الموسمى الذى كان أو كانت تقيمه أم كلثوم أو عبدالحليم حافظ أو نجاة الصغيرة ، وهذه ، رغم التحفظات الفنية الكثيرة عليها كمدرسة من مدارس الفن ، كانت من جهة الغذاء اليومى للجماهير ، ومن جهة أخرى موضع الاحترام لما يبذل فيها من الجهد الفنى وماتثله من الابداع الشرقى . وقد انقرض كل هذا فى الفترة من ١٩٧١ إلى ١٩٨١ وحلت محله نمرة الكاباريهات وسهرات المنوعات ، ولاأريد أن أزيد .

انقرض الفنان ذو الرسالة وحل محله محيو الأفراح والليالى الملاح . حتى الحب ، الحب العادى بين الرجل والمرأة ، لم يعد أحد يأخذه مأخذ الجد . لأن المعبود الجديد أصبح المال . لن أنسى عبدالحليم حافظ وقد اندفع إلى مكتبى فى « الأهرام » فى اليوم التالى لهزيمة ٥ يونيو دافع العينين وهو يقول لى فيما يشبه التشنج : « حانقول إيه للناس يادكتور ! » لقد كان يعد نفسه بأغانيه الحماسية التفاؤلية مشاركا فى المسئولية عن خديعة الجماهير .

وفى المسرح كانت الدولة وكان الجمهور يحميان معا المسرح الجاد من تراجيديا وكوميديا سواء من ثمار الابداع المصرى أو من ثمار الابداع العالمى ، سواء بالعامية أو بالفصحى . بل لقد نبغت مصر فى ابتكار نوع فريد من الدراما هو التراجيديا الضاحكة ، وهو نوع من التراجيديا يعتمد

على الرمز ويعبر عن مآسى الانسان المصرى ومآسى المجتمع المصرى بأسلوب هازل ليتقى غضب الحاكم وهو فى نظرى إضافة حقيقة إلى نظرية الدراما فى المسرح العالمى ، كان طبيعيا أن تنبت فى مصر بالذات حيث اكتسب المصريون خبرة القرون المديدة فى التعايش مع الطغيان ، وفى نزاع مخالف الطغاة بالملق والمداجاة ، أو بارتداء ثياب المهرج الذى ينزف دمه دما تحت قناع مضحك الملك ، فلا يعرف الطاغية أبيضش به لقوة احتجاجه أم يفك كربته لجمال دعابته ؟

فى سنوات الثورة قدم مسرح الدولة من التجارب المسرحية المصرية الجادة الخلاقة : لتوفيق الحكيم « الصفقة » و« ايزيس » و« ياطالع الشجرة » و« شمس النهار » و« رحلة صيد » و« بجماليون » ، ولنعمان عاشور « الناس الى تحت » و« الناس الى فوق » و« عيلة الدوغرى » و« وابور الطحين » ولألفريد فرج « سقوط فرعون » و« حلاق بغداد » و« سليمان الحلبي » و« على جناح التبريزى » ، وليوسف ادريس « اللحظة الحرجة » و« جمهورية فرحات » و« الفرافير » و« المهزلة الأرضية » ، ولسعد الدين وهبة « السبنسة » و« كوبرى الناموس » و« سكة السلامة » و« بير السلم » ، ولحمود دياب « الزوبعة » و« الغريب » ، ولعبد الرحمن الشرقاوى « مأساة جميلة » و« وطنى عكا » و« الفتى مهران » ، ولصلاح عبدالصبور « مأساة الحلاج » و« ليلي والمجنون » و« الأميرة تنتظر » و« مسافر ليل » ، ولمصطفى محمود « الزلزال » ، ولميخائيل رومان « الدخان » و« مصرع جيفارا » ، ولعللى سالم « انت الى قتلت الوحش » و« عفاريث مصر الجديدة » ، ولنجيب سرور « ياسين وبية » و« آه يا ليل يا قمر » ، ولشوقي عبدالحكيم « المستحيل » و« شفيقة ومتولى » ... إلخ . هذا غير مسرحيات الكتاب غير المتفرغين للمسرح مثل فتحى رضوان (دموع ابليس) ، والمقتبسات من نجيب محفوظ ويحيى حقى . ومثل لطفى الخولى (القضية) وصلاح جاهين (الليلة الكبيرة) وعمود السعدنى (الأورنص) ورشاد رشدى (اتفرج يا سلام) و(بلدى يابلدى) وانيس منصور (حلمك يا شيخ علام) وما ذكرت إلا المسرحيات التى كان لها دوى فى مواسمها .

أما المسرح العالمى فقد كان له نصيب كبير فى عهد الثورة . قدم مسرح الدولة من اليونان لاسخيلوس « أجائمنون » و« حاملات القرايين » ، ولارسطو فانيس « الضفادع » و« السلام » ، ومن شكسبير « تاجر البندقية » و« هاملت » و« عطيل » ، ومن راسين « اندروماك » ، ومن مولير « طرطلوف » و« المريض بالوهم » ، ومن جولدوني « خادم سيدين » و« صاحبة اللوكاندة » ، ومن ابسن « عدو الشعب » و« بيت الدمية » و« الأشباح » ، ومن تشيخوف « الخال فانيا » و« الشقيقات الثلاث » ، ومن المسرح الاوربى الحديث « الذباب » و« المومس الفاضلة » و« الايدى القذرة » لجان بول سارتر ، و« دائرة الطباشير القوقازية » و« القاعدة والاستثناء » لبريخت ، و« ست شخصيات تبحث عن مؤلف » لبرانديللو و« الغول »

و « ماراصاد » لبيتر فايس و « يرما » و « عرس الدم » و « بيت برناردا البا » للوركا ، و « الدرس » و « الكراسى » ليونسكو ، و « لعبة النهاية » لصمويل بيكيت ، ومن المسرح الأمريكى « مشهد من الجسر » و « موت بائع متجول » لأثر ميللر و « الحيوانات الزجاجية » لتنى ويليامز . وكان هناك نموذج أو نموذجان من برناردشو .

كلا . ان مسرح الدولة لم يكن يعبث في عهد الثورة . بل كان عبر عشر سنوات يحاول أن يبنى عقل مصر وذوق مصر بالمسرح الجاد الرفيع سواء منه المؤلف أو المترجم ، ويفجر المواهب المصرية والاهام المصرية ويتبنى كتاب الجيل الثائر الجديد الذى ورثه متفتحا ومتمردا عن العهد الملكى البائد ، ويحافظ على التواصل الثقافى مع كافة الحضارات الراقية في كل العصور بفضل النخبة من الشباب الثائر المثقف العقل والذوق الذى ورثه ثورة عبد الناصر عن عصر فاروق العقيم .

وفي مقابل كل هذا الفيض السخى من شواخ الفن كان مسرح التسلية كالديك الذى باض بيضة واحدة اسمها « أنا وهو وهى » وكان يطوف بها المواسم بعد المواسم ويطوف بها كل قنوات التلفزيون الشهر بعد الشهر والسنة بعد السنة ، وسخرت له كافة أجهزة الاعلام وكأنه ألقى أمرا عجيبا .

وحتى في هذا المجال تقدمت وزارة الثقافة لتلقن الفنانين والمواطنين درسا هو انه حتى في باب الكوميديا الخفيفة يمكن تسلية الناس بالضحك الهادئ المتمدن بدلا من قهقهات الحشاشين أمام الفرسكة الرخيصة والتقصيع وتلعيب الجوابب والضرب على القفا والتزحلق على قشر الموز واختباء العشاق تحت السراير أو في الدواليب : قدمت « زهرة الصبار » (عن الفرنسية) و « حرم جناب الوزير » (عن اليوجسلافية) ، و « الصعلوكة » (عن الفرنسية)

كل هذا المجد الذى حققته وزارة الثقافة بين ١٩٥٧ و ١٩٦٧ انتهى في عصر الانفتاح . بدأ الانكماش تدريجيا بعد الهزيمة ، ثم انتهى بالانهيار التام عام ١٩٧٠ أولا بكثرة مصادرات النصوص التى كانت تقوم بها أمانة الدعوة والفكر في الاتحاد الاشتراكي باسم حماية المعركة أيام مراكز القوى (ست مسرحيات صودرت في عام واحد هو عام ١٩٧٠) . ثم بعد هزيمة مراكز القوى قامت لجنة النظام في الاتحاد الاشتراكي بالمصادرة من المنبع وهو مصادرة رجال المسرح انفسهم من مؤلفين ومخرجين وممثلين في حملة التطهير الواسعة التى أعقبت اضطرابات عام الحسم ، أى باسم مكافحة الشيوعية ، وتشتت فنانون الدولة في كافة أرجاء العالم العربى بين منفى ومرتزق ولم يبق في وزارة الثقافة إلا الكتبة والاداريون ، وتضخم في الميزانية الباب الاول (مرتبات الموظفين) وضمرب باب المشروعات أى باب الانتاج الفنى .

وبعد أن صمت مؤلفو المسرح المتفرغون حاول اساتذة الجامعات ملء الفراغ . الدكتور

رشاد رشدى (وهو حالة خاصة) والدكتور سمير سرحان والدكتور محمد عنانى والدكتور عبدالعزيز حمودة والدكتور فوزى فهمى ، وقدم كل عملا لا بأس به ، ولكن الفراغ ظل رهيبا .

وبالافتتاح ازدهر القطاع الخاص فقدم « سيدتى الجميلة » و « مدرسة المشاغبين » و « انتهى الدرس يا غيبى » و « شاهد ماشافش حاجة » و « هالو شلبى » و « الجوكر » و « ريا وسكينة » و « مين يعاند ست » و « البغبغان » و « الفضيحة » و « المتزوجون » و « أهلا يا دكتور » و « سيدة الخوش » و « الواد القمس » و « الفهلوى » و « الغنى وأنا » و « مزرعة الحيوانات » و « وراك وراك » و « سك على بناتك » و « زواج مستر سلامة » و « مطلوب على وجه السرعة » .

وقد تابعت عدیدا من هذه « الفارسات » على شاشة التليفزيون فوجدت قليلا منها يعالج قضايا اجتماعية جزئية ولكن يعيبه أيضا الاسراف فى الفرسة وكوميديا المواقف ، وهو أردأ وأسهل أنواع الكوميديا ، إن جاز أن نطلق على هذا التهرج اسم الكوميديا . وهو فى بعض الاحيان تهرج بارع ولكن أكثره تهرج غليظ .

كنت - ومازلت - أرى مواهب الممثلين المصريين النابغين ومواهب الممثلات المصريات النابغات تسطع بلألاء الماس الحر وهى تؤدى أتفه النصوص المسرحية فأحزن حزنا عميقا كلما رأيت الفن فى مصر يفقد عفته .

وقد كان أرق ما شاهدت فى مسرح القطاع الخاص فى أوائل عهد السادات مسرحية « ياسين ولدى » ، لفائز حلاوة ، وهى أقرب إلى المأساة ، أو هى تدرج تحت باب « التراجيديا الضاحكة » ، وهى نموذج من نماذج الفن الملتزم أو الفن ذى الرسالة أو الكباريه السياسى ، ورسالتها سياسية . ومثلها كوميديا « يحيا الوفد » لفائز حلاوة ، وهى كوميديا ذات رسالة سياسية فى هجاء الروس ولكن يغض من قيمتها الفنية اعتمادها البالغ على الكاريكاتير السياسى وعلى السخرية الغليظة .

ورغم أنها فى نظرى تتبنى موقفا سياسيا مؤسفا ، إلا أننا حين ننسى الخلافات المذهبية يبقى أنها عمل فنى داخل نراث الفن الملتزم بقضايا العصر الذى حاول مسرح الدولة أن يرسى أساسه بنجاح كبير أكثر من عشر سنوات تحت جناح وزارة الثقافة . ومن الفصيلة نفسها كوميديا « بكالوريوس فى حكم الشعوب » لعلى سالم ، وهى كوميديا راقية فى الالتزام السياسى . ولكن على سالم أصلا من رعايا مسرح الدولة ، وقد لجأ إلى القطاع الخاص فى السنوات العشر الأخيرة يأسا من مسرح الدولة . وهو ما يفعله يوسف ادريس الآن وقد كان فضلا من القطاع الخاص أن يقدم هذه النصوص الراقية .

ولا يحسن أحد أن مسرح القطاع الخاص الذى ازدهر فى السبعينات قد نشأ من فراغ ، فهو فى حقيقته ابن غير شرعى لمسرح القطاع العام ، بدأ نحو أواسط الستينات فى قمة عهد عبد الناصر فى

هيئة تيار فنى يستهدف تسلية الناس . تبنته وزارة الاعلام أيام حربها العوان ضد وزارة الثقافة ، وجمعت روافده فيما كان يسمى فرق التلفزيون ، وكانت تحاييه كلما اجتمعت الثقافة والاعلام فى وزارة واحدة .

كانت التهمة الظاهرية الموجهة يومئذ إلى وزارة الثقافة أنها وزارة مثقفين وأن ماتقدمه من فنون كان ثقل الدم صعبا على افهام الناس لا يصل إلى الجمهور العريض أو إلى رجل الشارع الذى يجب أن تصل الثورة إلى تعبته . وكان فى هذا الاتهام درجة من درجات الصدق ، لأن رقص الباليه فن الخاصة ورقص البطن فن الجماهير ، فلماذا تهتم الدولة باهتمامات الصفوة المثقفة بدلا من أن تهتم باهتمامات الجماهير ؟ الأمر نفسه بالنسبة للموسيقى الكلاسيكية والموسيقى الشرقية . الأمر نفسه بالنسبة لمسرح الالتزام بقضايا المجتمع والانسان . كان الرومان يقولون « بالخبز والسرك يحكم الطغاة » .

أما التهمة الحقيقية التى كانت تقال فى الكواليس فقد كانت تهمة سياسية ، بل أكاد أقول تهمة بوليسية ، وهى أن كل هذا الفن والأدب القائم على الثقافة والفكر والتفلسف وما يسمى الالتزام بقضايا المجتمع والانسان ، هو فى جوهره فن شيوعى ، فإن لم يكن فنا شيوعيا فهو على الأقل فن خطر لأنه يبذر بذور القلق فى عقول الناس وأفئدتهم . للجماهير الحق فى الخبز والتسلية فقط ، أما الثقافة فلا . كان جوبلز رحمه الله يقول : « كلما سمعت كلمة (ثقافة) تحسست مسدسى » .

وقد كانت فرق التلفزيون جزءا من القطاع العام تنفق عليها الدولة ولا ينفق عليها الاستثمار الخاص . وهى التى تبنت مسرحيات التسلية وروجت لها وقررتها كالكتب المدرسية على الجماهير من خلال التلفزيون والاذاعة ، وكان كاهنها الأكبر سيد بدير الذى أثبت أنه أعظم اميريزاريو عرفته مصر . وأخرجت فرق التلفزيون اذا لم تخنى الذاكرة « أنا وهو وهى » ، و « جلفدان هائم » ، و « حلمك يا شيخ علام » ، و « مطرب العواطف » ، و « لوكاندة الفردوس » و « البيجاما الحمراء » ، و « نمره ٢ يكسب » وبعض إعادات للريحانى . وكانت تسير خطوة بخطوة ازدهار رقص البطن فى التلفزيون وأحزاب الكرة كبديل للأحزاب السياسية .

وبعد أن استقرت تقاليد مسرح التسلية انشئت فرقة الفنانين المتحدين واستقال فؤاد المهندس من عمله كفنان بوزارة الثقافة فى أواسط الستينات وبدأ مسرح القطاع الخاص فى عهد عبد الناصر رسميا جنبا إلى جنب مع مسرح تحية كارىوكا . وأصبح بقوة ماله المغناطيس الذى اجتذب إليه أضخم فنانى مسرح الدولة الواحد بعد الآخر ، المخرجين والممثلين على السواء .

وكان لابد من أكلوبة فنية لإراحة ضمائر الفنانين : نحن فى مواجهة مسرح المثقفين نريد أن نخشى تقاليد مسرح الريحاني . والناس الآن لم تعد تسأل : أهذا الذى نراه مسرح الريحاني أم مسرح روض الفرج ؟

مصر الملكية عاشت على مسرح يوسف وهبى ومسرح الريحاني . أما يوسف وهبى فهو كازيمير دى لافيني ، وأدمون رويستان وسكريب وفكتوريان ساردو وأمثالهم من أقطاب المسرح الرومانسى ومسرح البوليفار . وأما ثنائى نجيب الريحاني وبيديع خيرى فهما مارسيل بانيول وجورج فيدو ، وكلاهما من أرق نماذج مسرح البوليفار ، أى مسرح الشارع الكبير ، أو مسرح الجمهور الكبير ، باختصار : المسرح التجارى .

ومسرح البوليفار ظاهرة تجدها فى كل عاصمة من عواصم العالم المتمدن . ولكن شتان ما بين مسرح تجارى ومسرح تجارى وشتان ما بين جمهور وجمهور . لقد دخل جورج فيدو الاكاديمية الفرنسية قبيل وفاته ، لأن أكثر أعماله رغم يسرها وخفتها تنطوى على لمسة انسانية ، ونموذجها شخصية « توباز » (ياقوت أفندى) . وما كل كُتّاب البوليفار من مستوى جورج فيدو ومارسيل بانيول . وأكثر مسرحيات القطاع الخاص فى مصر مقتبسة من مسرحيات البوليفار فى باريس أو بيكاديللى أو برودواى ، ولكن مع التخصيص الشنيع .

□□ المسرح : هل هو مدرسة أو كبايريه ؟

●● الاجابة عن هذا السؤال توضح كل المواقف . ومع ذلك فمن الكبايريات ما هو راق ونظيف ومنها ما هو مخمارة تعج بالجنس والسكرارى . والفرق بينهما هو الفرق بين جمهور وجمهور . وفى البلاد المتقدمة « المسرح المدرسة » موجود وتموله الدولة (وزارة الثقافة فى فرنسا ومجلس الفنون فى انجلترا والمجلس القومى للفنون فى الولايات المتحدة) فهو ليس فقط قطاعا عاما ولكنه أيضا قطاع عام متفق سلفا على أنه يمول بالخسارة كقطاع التعليم . وفى البلاد المتقدمة « المسرح الكبايريه » موجود أيضا ولكن يموله الجمهور ، لأنه مسرح تسلية وليس مسرح ثقافة ، وهى فى الأغلب تسلية نظيفة .

فى البلاد المتقدمة لاتناقض هناك أو منافسة بين « المسرح المدرسة » و « المسرح الكبايريه » كل يعرف غايته ويسعى إليها . أما فى مصر « فالمسرح المدرسة » يحسد « المسرح الكبايريه » على مكاسبه ، و « المسرح الكبايريه » يحسد « المسرح المدرسة » على هيئته واقتترانه بتاريخ البلاد ونهضتها .

وتخلف الجمهور فى مصر يزيد هذه المشكلة حدة لأن الفنان كأى مواطن يخدم من يطعمه ويغنى عليه . فإذا كان من يطعمه ويغنى عليه هم السوق جاء منه بالضرورة سوقيا .

والآن ، بضمور وزارة الثقافة أكثر من عشر سنوات ، خلت الساحة أو كادت من « المسرح المدرسة » ، ولم يبق فيها إلا « المسرح الكبايريه » .

والخطر الأكبر اليوم هو أن الطبقة المتعلمة نفسها من مهندسين وأطباء وقضاة ومحامين وزراعيين وعلميين وإعلاميين ، مئات الآلاف ، إن لم يكن الملايين من المواطنين وأولادهم ، يفقدون عادة القراءة والتفكير بسبب مشقة البحث عن الرزق ، وهم لا يجدون الغذاء الراقى من الفنون والآداب بسبب غيبة الثقافة ، وبالتالي فهم يألفون درجة درجة ما يشاهدونه ويسمعونه من فنون ساذجة أو غليظة تخاطب مجتمع الاسطوانات وأرباب البوتيكات .

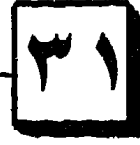
ولادء لهذا الخطر فى تقديرى إلا أن تستأنف وزارة الثقافة ما انقطع من حمايتها المباشرة للفنون والآداب على مسارح الدولة ، وأن تزيد أكاديمية الفنون رسوخا وتدعم قدراتها لأنها تمثل العمل الكبير الذى تصقل فيه مواهب الفنانين الشبان وتنمى على أساس علمى ، وأن تحفز وزارة الثقافة القطاع الخاص على ترقية انتاجه بمنحه الجوائز التشجيعية إذا سار فى الطريق القويم .

ولأعتقد أن المجالس الثقافية واللجان الثقافية قادرة على أن تحقق شيئا من هذا ، فهى مجرد برلمانات شورى صغيرة لا تملك ، ولا ينبغى أن تملك ، سلطة التنفيذ بحكم تكوينها وتعيينها وعدم تفرغها وبعدها عن المسئولية .

والحل عندى هو إعادة انشاء « وزارة الثقافة » بكافة ما كانت تشتمل عليه من قطاعات عامة فى المسرح والسينما والموسيقى والفنون الشعبية والفنون التشكيلية والكتاب .. إلخ . حيث كانت للوزير هيمنة حقيقية على مؤسسات وزارته .. وقدرة على مساءلة أجهزته وتوجيهها وردعها بالحكم المركزى .

أما النظام الانفتاحى ، نظام « وزارة الدولة للثقافة » ، يعاونها « مجلس أعلى للثقافة » ، فنظام تضيق فيه المسئولية وتتحول فيه المؤسسات والهيئات إلى سنجقيات مملوكية ، فيها سلطة بلا مسئولية .. وكالعادة ، من يملك « الكيس » يملك السلطة الفعلية .

يوسفنى أنى أصبح ضد التيار ، فأنا من دعاة المركزية فى الحكم فى زمن انتشرت فيه خرافة اللامركزية . فمصر من عهد مينا ، مدينة بكل دوراتها الحضارية إلى عصور الدولة المركزية فيها ، وبكل دورات تخلفها إلى تفككها اقليميا أو وظيفيا .. وهذا لا علاقة له بقضية الديمقراطية ، لأن الديمقراطية ليس معناها الفوضى أو اختفاء الغاية الواضحة والارادة المتأسكة .



□ الثورة والثقافة (٣)

لقد انهكت مصر الناصرية ومصر الساداتية حملات التطهير المتلاحقة على الثقافة والمثقفين حتى ارتعش الحرف في أقلام كتابها وارتعشت الكلمات في أفواه فنانيها وارتعشت الصورة في ريشة رساميها بل والفكرة في رءوس مثقفها .. فأى اختيار ممكن أمامنا الآن ؟!

والآن انتقل إلى القضية الثانية في خطاب الرئيس حسنى مبارك في احتفالات الثورة لعام ١٩٨٣ . وهى قضية الاستقرار .

منذ تولى الرئيس حسنى مبارك ، وقد دبت بعض الحيوية في بعض قطاعات وزارة الدولة للثقافة ، ولكنها كانت أشبه شئ « برقصة القديس فاييتوس » كما يسميها الانجليز ، أو « رقصة القديس جى » كما يسميها الفرنسيون ، وهى نوع من السير العصبى اللامترابط الأعضاء ، غالبا نتيجة لخدوش أو تمزقات في النخاع الشوكى .

وقد تجلت هذه الحيوية في مهرجان حافظ وشوقى الناجح عام ١٩٨٢ وما صاحبه من تقديم عرض مسرحى ناجح بقاعة سيد درويش اسمه « حدث فى وادى الجن » من تأليف يسرى الجندى قوامه مناظرة بين شوقى وحافظ ، ذكرنا بالمناظرة الشهيرة بين اسخيلوس ويوريديس فى كوميدى « الضفادع » لارسطو فانيس . وقد كان أنجح ما فى هذا المهرجان فى نظرى هو أنه جمع فى

القاهرة أدباء العالم العربى لأول مرة منذ قطيعة كامب ديفيد ، فاثبت أن الآداب والفنون يمكن أن تجمع مافرقته السياسة .

وبعد أشهر قليلة قدمت تجربة هنا وتجربة هناك لم يلمع منها شيء ثم كانت ارهاصة ثانية تجلت في نجاح مسرحية « الحصان » ، وهى من تأليف كرم النجار واخراج أحمد زكى وتمثيل سناء جميل . وقد بهرتنا هذه التجربة المثيرة على مسرح الدولة حتى تعلقت أنفاسنا واستولى علينا الأمل في عودة المجد الذى كان . ولكن واحسرتاه ! من بعد ذلك صمت القبور !

ومنذ تولى الرئيس حسنى مبارك ، والأمل يداعبنا ، لما نراه من شواهد متناثرة هنا وهناك على الاهتمام بالانتاج الوطنى ، بعودة الروح إلى هذه الجثة الهامدة ، جثة الثقافة المصرية التى لم يعد فيها شيء ينبض بالحياة إلا أحجار هيئة الآثار . ومع ذلك فالكل يحس بأن في هذا الجو التفاؤلى فيروس قاتل كالسهم يحول دون الاسراف فى التفاؤل .

وهذا الفيروس ليس نقص المواهب ، فالمواهب موجودة ، وليس نقص المال فالمال موجود رغم أنه محبوب عن المسرح المصرى ، وليس نقص المنابر ، فرصيدنا من المنابر هو هو منذ ٢٨ سبتمبر ١٩٧٠ .

وربما كان رصيدنا من الشعراء قد انحسر انحسارا فظيحا برحيل صلاح عبدالصبور وأمل دنقل ، ولكن أحمد حجازى لا يزال حيا يرزق فى باريس وعفيفى مطر لا يزال حيا يرزق فى بغداد وبدر توفيق لا يزال حيا يرزق فى الرياض ومحمد ابوسنة ينفى نفسه فى البرنامج الثانى وصلاح جاهين ينفى نفسه فى مدينة المهندسين .. إلخ . ثم أن هناك الجيل التالى الذى يتخلق الآن ويبشر بخير كثير مثل نصار عبدالله فى سوهاج ، ومحمد ابودومه وهو مغترب فى المجر وأحمد سويلم الذى حدد إقامته فى هيئة الكتاب .

والسؤال هو : هل لو عاد كل هؤلاء إلى الوطن وتجمعوا فى صعيد واحد ، أمكن أن تتجدد حيويتهم وأن يقولوا شعرا عظيما ؟

لأظن ذلك ، فلالمال وحده بكاف ولا التجمع وحده بكاف لاذكاء تلك الوقدة الاولى التى ألهبت خيال الشعراء وأججت الهام كُتّاب المسرح والنقاد والفنانين التشكيليين .

فبيت الداء فى نظرى هو أن فريقا من الكُتّاب فقدوا الاحساس بالانتفاء إلى شيء عظيم منذ أن فقدوا الاحساس بالمشاركة فى بناء شيء عظيم . انهم يعيشون الآن فى غربة اليأس . ومنذ انخياز الدولة السافر إلى اليمن والثقفون يعيشون بلاهدف فى الحياة ، لاحساسهم العميق أن الدولة معادية للثقافة .

لن تعود الحيوية للحياة الادبية والفنية في مصر إلا إذا عادت الدولة إلى حيدتها بين اليمين واليسار ومكنت كُتّاب اليسار وفنانيه من استرداد مواقعهم الثقافية في منابر التعبير ، وجعلت الفيصل هو العلم والموهبة والقدرة على إقناع جماهير المثقفين وليس الانتخاب الصناعي لأهل الثقة أو أهل الحظوة .

نعم لا أظن أن حيويتنا الادبية والفنية ستعود لأن قيادة الحياة الادبية والفنية آلت منذ سنوات طويلة إلى من هم عاطلون من الموهبة باتفاق أكثر الادباء والفنانين .

ولكن صرحاء . في أيام عبد الناصر كان هناك ما يشبه توازن القوى بين اليمين واليسار داخل نظامه ، وكان توازنا مقصودا ولكنه غير محتسوب بدقة .

كانت الصحافة السياسية في يد اليمين بصفة عامة ، وكانت الصحافة « الثقافية » في يد اليسار بصفة عامة ، وكان المجلس الاعلى للفنون والآداب في يد اليمين بصفة عامة ، أما وزارة الثقافة بأجهزتها التنفيذية فكانت قياداتها تتداول فيما يشبه الدورات الرتبية بين اليسار واليمين . وأما « الارشاد القومي » واجهزته الجماهيرية فكان أكثر الوقت في يد اليمين . ولهذا فقد كانت كل الغزوات على الصحافة الثقافية اليسارية تأتيها من « الارشاد القومي » ، منذ تجريدة ١٩٦٤ التي فصل فيها حلمي سلام طه حسين من رئاسة تحرير « الجمهورية » ونقل فيها عشرات من كُتّاب « الجمهورية » إلى باتا ومؤسسة الخشب ومؤسسة الأدوية .. إلخ ..

أما السلطة السياسية فقد كانت فيها أقلية تقدمية ، ولأقول يسارية ، بقيادة عبد الناصر ، وأغلبية يمينية ، بقيادة بعض أعضاء مجلس قيادة الثورة اليمينيين والرجعيين الذين سيطروا على التنظيم السياسي بل وعلى السلطة التنفيذية لانشغال عبد الناصر بالسياسة الخارجية . ولأن عبد الناصر كان على رأس الأقلية التقدمية فقد زاد هذا من قوة التقدميين ، واليساريين من الباطن ، لأن الجماهير كانت في صف عبد الناصر .

وقد خلق هذا داخل مصر الثورة توازنا حرجا بين اليمين واليسار وبين الرجعية والتقدمية ، توازنا بين أغلبية قوية بالكم وأقلية قوية بالكيف . ولم يدرك عبد الناصر نفسه أنه كان « زعيم الأقلية » في كوادرنورته وحزبه (الاتحاد القومي ثم الاتحاد الاشتراكي) ، إلا بعد أن طرح « الميثاق » للمناقشة في المؤتمر القومي عام ١٩٦٢ . فتذكر له المؤتمر القومي .

وقد كان محزنا ومضحكا معاً أن يلجأ عبد الناصر لحل هذا التناقض الرهيب بإنشاء الجهاز السري المعروف بالتنظيم الطليعي ، وكأنه يبدأ تنظيم الضباط الأحرار من جديد ويفترض أن ثورة ٢٣ يوليو لم تحدث ولم تكن . وقد كان ينبغي أن يفعل ما فعله بونابرت في ١٨ برومير (٩ أكتوبر

(١٧٩٩) حين طوق بجيشه مجلس الخمسمائة بضاحية سان كلود وأطاح بحكومة الادارة التي كانت تعمل في هدوء على تصفية الثورة الفرنسية . ورغم كل هذه التوازنات الحرجة فقد استطاع كُتّاب اليسار ومتقفوه أن يملأوا الساحة الادبية والفنية بفضل مواهبهم التي لا شبهة فيها وثقافتهم الانسانية الواسعة الراسخة وبفضل القليل من السند الذي وجدوه عند عبد الناصر والأقلية المستنيرة من رجاله .

فلما مضى عبد الناصر اختل التوازن واستولى اليمين على كافة المواقع الثقافية بعد أن استولى على كافة المواقع السياسية والاقتصادية .

وبالمثل فإن رصيدنا من رجال المسرح الموهوبين ، كتابا ومخرجين وممثلين ، لا يزال زاخرا كما كان منذ عشر سنوات ، ومع ذلك فهم لا يكتبون شيئا ولا يخرجون شيئا ولا يمثلون شيئا لمسرح الدولة ، وإنما نجد لهم حضورا ملحوظا في مسلسلات التلفزيون ، ولا سيما ماصنع منها في استديوهات الدول البترولية .

والسؤال هو : لو أن وزارة الثقافة أوتيت من المال مايجل كافة مشكلات فناني المسرح ، أتراهم قادرون على رفع عماد مسرح الدولة من جديد ؟ لا أظن ذلك . وقد كان من أصدق ما سمعت من ملاحظات في هذا الصدد في الأيام الأخيرة قول قائل : لو أنك فرشت الأرض ذهبا تحت أقدام فناني المسرح لما أعلوا فنا ولا جددوا حياة .

لماذا ؟ أترى مواهبهم قد نضبت أو أصابهم الشيخوخة الفنية ؟ لا أظن ذلك . ففى اعتقادي أن اكثرهم اليوم لا يزال في العنفوان قادرا على العطاء العظيم . ولكنهم قد اعتادوا على مدى عشر سنوات أن يحققوا أكبر أرباح بأقل مجهود بفضل استديوهات الخليج . فماذا يحفزهم إلى الخروج من هذا الخمول اللذيذ إلى التفانى في سبيل الفن والوطن ، اذا كانت الدولة تقول لهم : أنا بغنى عنكم .

انهم الآن بلا قيادة ، والافحش من هذا أنه ليس بينهم من يقبل قيادة غيره عن طيب خاطر ، فكل منهم يتصور أنه مؤهل لقيادة الحركة المسرحية دون أن ينجز شيئا يبرر هذا التصور أمام نفسه أو أمام الغير أكثر من ماضيه المشرف في خدمة المسرح المصرى .

وقد ظهرت عليهم أعراض هذا الداء منذ أوائل السبعينات ، بعد هزيمة ١٩٦٧ بفترة وجيزة ، حين ارتفعت أصواتهم من كل جانب تطالب بلا مركزية الحكم في دولة الفن ، ورفعوا شعار البيوت المسرحية المستقلة ، كل منهم يريد أن يكون جان لويس بارو في مسرح الاوديون أو موريس اسكاند في الكوميدي فرانسيز بباريس أو لورانس اوليفيه في الاولد فيك ثم في المسرح القومى بلندن .

رفعوا هذا الشعار في مؤتمراتهم ، في أواخر وزارة ثروت عكاشة وفي وزارة جمال العطينى .

وكان لهم ما أرادوا . وتفتت هيئة المسرح إلى جمهوريات صغيرة مستقلة ذات سيادة ، وبدلاً من أن يرتقى الانتاج المسرحى ويزداد غزارة ، بقى على حاله الزرية وتاهت المسئولية بسبب تعدد القيادات .

وفى تصورى أن انكسار القيادة المركزية على المستوى القومى بعد هزيمة ١٩٦٧ هو الذى اسقط هيئة السلطة المركزية ونمى التمرد بين كثير من المواطنين على كل ارادة خارج ارادتهم ، بل وشجع الخروج على حكم القانون نفسه .

بين اليمين التقليدى الجاهل واليسار التقليدى الخامل سقطت الثقافة المصرية إذن ، ونحن الآن فى مرحلة انتقال .

اليمين التقليدى إما يمين جاهل ، وحيد القرن ، « كالثور فى مستودع الخنزف » ، عابد السلف ، ذائب فى العقل العام ، أسير الموروثات ، عدو العقل والعصر ، وإما يمين فردى عابد لذاته يقيس كل شئ بمقياس « الأنا » أو « اللحظة الراهنة » .

واليسار التقليدى الخامل إما مغترب فى وطنه وإما مغترب خارج وطنه ، مستسلم لليأس لكثرة ماتلقى من ضربات قاصمة ، لم يبق له رغم مواهبه وثقافته من قدرة على الحركة إلا التمسك بشعارات لفظية ، وقد وجد فى الحالىن مهرباً من الكفاح عن حقوق الشعب المصرى فى الدفاع عن حقوق كل الشعوب المجاورة .

أما وقد آلت الثقافة المصرية إلى اليمين التقليدى الذى سلمه الرئيس السادات منابر التعبير درءاً لخطر « الشيوعية » عن مصر ، فإن فلسفة « الاستقرار » لا تعنى إلا استمرار اليمين فى فرض هيمنته الثقافية على البلاد . وقد كان اليمين الثقافى فى عهد عبدالناصر محدود القدرة على الانفراد بالتأثير بسبب حيوية اليسار التقليدى ، تحقيقاً لنظرية التوازن الحرج التى لازمت فلسفة الثورة الناصرية ، ولنظرية الحكم بملء الفراغ ، سواء فى السياسة الداخلية أو فى السياسة الخارجية . وقد كانت الملامح الاساسية فى الفترة الناصرية هى ازدهار « الوسطية » فى كل الأمور ، وبالتالى نشأت الاسطورة السياسية والاقتصادية والثقافية القائلة بأن إلغاء اليسار لليمين وإلغاء اليمين لليسار كفيل بأن يخلق وسطاً .

وقد اثبتت الاحداث أن ضرب اليمين باليسار وضرب اليسار باليمين لا ينتج عنهما وسط ، وإنما ينتج عنهما بلبلة أو فراغ يمكن أن يملأه أى شئ ولا سيما الانتهازية التكنوقراطية والبيروقراطية وخدم السلطان ، كل سلطان ، مالم يكن خالق الفراغ ذا فلسفة إيجابية واضحة المعالم .

وهذا يفسر كيف امكنت الاطاحة بالناصرية في السياسة والاقتصاد والثقافة في أقل من عشر سنوات وفي يسر شديد .

وقد كانت لعبد الناصر قدرة جبارة على تغيير مواقفه بنجاح عظيم وبسرعة مذهلة بين اليمين واليسار وكأنه لاعب شيش ماهر ، بما ترك الشعب يلهث من ورائه دون أن يستقر مرة على عقيدة واضحة ، وكلما انتقل من انتصار إلى انتصار ازداد الشعب تعلقا ببطولته ، حتى كانت كارثة ١٩٦٧ ، وهنا بدأت علامات الاستفهام .

ولعل هذه المجازفات العظيمة ذاتها كانت أخطر عيوب نظام عبد الناصر لأنها لم تترك عقيدة اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية واضحة ترسب في وجدان الشعب بما يبلغ مبلغ اليقين . فقد كان في نظامه مكان لكل النقائص والاضداد سواء من الأشخاص أو من المبادئ بشرط ألا تظهر إلى السطح أو تسبب له المتاعب .

كان في نظامه مكان لانصار الحق الطبيعي ولانصار الحق الالهي ، لانصار التأميم ولانصار الملكية الخاصة الذين كان الميثاق يسميهم « الرأسمالية الوطنية » ، لانصار أمريكا ولانصار السوفييت ولانصار اليمين بين ، أو عدم الانحياز الذي لا تعرف إن كان مرادفا « للوسط الممتنع » كما يقول المنطقة أم انه كان مرادفا « لمركب الموضوع » كما يقول أصحاب الجدلية . كان في نظامه مكان لهيكل ولعل صبرى ، لذكريا محي الدين ولخالد محي الدين ، لعثمان أحمد عثمان ولكمال رفعت ، وهكذا . وكان على هؤلاء أن يتعايشوا داخل إطار واحد . الوحيد الذي كانت له حرية الحركة كان عبد الناصر نفسه .

وفي أيام عبد الناصر لم يسأل الكثيرون حائرين : من أنت ؟ لم تكن هناك حيرة لأن الاجابة « بدت » واضحة : أنا كل هؤلاء وأولئك « أنا الدولة » . أنا مصر . أنا الأمة العربية . ولم يبدأ التساؤل حقا إلا بعد الانكسار .

قال الشامتون : البهلوان سقط ولم تكن هناك شبكة . وأنا شخصا كنت أرى أن اكبر انجاز لعبد الناصر جاء بين ١٩٦٧ ، و ١٩٧٠ حين أعاد في ثلاث سنوات بناء القوات المسلحة من الصفر . ولكنه كان يحس أكثر من غيره بعمق « الشرخ » الذي أحدثته الهزيمة ، واعترف هو به أمام الجماهير .

كل ما كان في عهده كان من المتغيرات . فهل كانت هناك ثوابت ؟ مجد الوطن ؟ ربما . العدالة الاجتماعية ؟ ربما . حرية الشعوب ؟ ربما . ولكن مجد الوطن والعدالة الاجتماعية وحرية الشعوب ذاتها مقولات يختلف مفهومها من مواطن إلى مواطن ، وبغير ايدولوجيات محددة متصارعة ، يمكن أن يحجب التعتيم والتعمية المتناقضات ، فلا يلغى بعضها بعض كما يتوهم دعاة

الدولة الشمولية ، بل تبقى المتناقضات بغير حل .

وهذا يفسر كيف خرجت ملايين الجرذان من جحورها بمجرد رحيل عبد الناصر وبداية الانفتاح كلا . ان الرئيس السادات لم يخلق جرذان الانفتاح لأنها كانت كامنة في عهد عبد الناصر ، وهى التى قادته وقادت البلاد إلى هزيمة ١٩٦٧ .

هذه إذن كانت نقطة الضعف في نظام عبد الناصر ، انه لم يحل متناقضات المجتمع المصرى ، بل تركها تتعايش معه بشرط ألا تسبب له المتاعب .

لم تكن لديه فلسفة اجتماعية متبلورة أو « عقد اجتماعى » واضح يمكن أن تلتف حوله الجماهير وتقاتل دفاعا عنه ، وكان « الميثاق » أرقى مظهر في عهد عبد الناصر من فكر سياسى رسمى ، ومع ذلك فقد كان « الميثاق » توفيقيا وغامضا .

ولم يكن لدى عبد الناصر مسار يميز به الرأسمالية الوطنية من الرأسمالية غير الوطنية ، ولا الاشتراكية الوطنية من النازية ، فلبس اليمين قناع الناصرية ، ولبس اليسار قناع الناصرية . وكان اليمين أقرب إلى مراكز السلطة بحكم منشأ الضباط الأحرار وتكوينهم المحافظ واشتغل عبد الناصر بتصدير الثورة قبل تثبيتها في مصر ، فلم تضرب جذورها في أعماق التربة المصرية ، وسهل ضرب الناصرية لأنها لم تكن فلسفة بل كانت مواقف . وبعد أن مضى صاحبها خلع الكل الأقنعة واستولى اليمين .

الاستقرار ، نعم . ولكن كيف السبيل ؟ لقد استولى اليمين على أكثر مواقع السلطة الثقافية كما استولى على أكثر مواقع السلطة الاقتصادية بين ١٩٧١ و ١٩٨١ من خلال تجربة الانفتاح .

وفلسفة الاستقرار على اطلاقها ودون تحفظات معناها أن كل من استولى على « تبة » في عهد الانفتاح بغير حق غير الاتجار بمقاومة الشيوعية والاحاد قد حصل على العهد بالأمان أن يظل متربعا في دستانه ، ينشر منه التخلف بين المواطنين ، أو ينشر منه الانحلال الفنى والأدبى والثقافى ، أو يجرح الشرفاء من خصومه في رأى أو يصادر مايكتبون أو يؤذيه حتى في لقمة العيش .

وهذه ليست دعوة إلى حملة تطهير جديدة بين المثقفين ، فمصر الناصرية ومصر الساداتية قد انهكتها حملات التطهير المتلاحقة حتى خلت مصر من الأمان ، فارتعش الحرف في أقلام كتابها وارتعشت الكلمة في أفواه فنانيها وارتعشت الصورة في ريشة رساميها ، بل والفكرة في رعوس مثقفها . وأنا شخصيا أجد المنهج الهادىء - وربما الحذر - الذى تجلّى في تحركات مبارك وقراراته ومواقفه منذ توليه السلطة خير وقاء لمصر من الانزلاق في مغامرات غير محسوبة كما حدث كثيرا في الماضى وجر على البلاد أو على المواطنين آلاما كان يمكن تجنبها .

ومع ذلك فالاستقرار الحقيقى لا يتأتى من طرف واحد هو ولى الأمر ، وإنما يتأتى فى الوقت نفسه من كبح تلك القوى اليمينية المثلثة التى تتحكم فى معاش الناس وفى فكرهم .

فلمست أظن أن الاستقرار السياسى ممكن بغير الاستقرار الاقتصادى ولست أظن أن الاستقرار الاقتصادى ممكن طالما أن هناك قوى تعمل فى الخفاء وفى العلن على الاستئثار بثروات البلاد سواء بنهب مواردها أو بخلق الاختناقات و بزيادة حجم التضخم فيها ... إلخ . وبالمثل لست أظن أن الاستقرار الثقافى ممكن طالما ظل أصحاب الفكر اليمينى على احتكارهم لمنابر التعبير .

ولو انفرد أصحاب الفكر اليسارى باحتكار منابر التعبير لما تغير الوضع كثيرا ولحل ارهاب اليسار محل ارهاب اليمين . لا تقدم إلا بالحوار . ولا تقدم إلا بالجدلية . لا تقدم إلا بالديمقراطية . وليس هناك فرق أساسى بين الصوت الواحد (المونولوج) وبين برج بابل : أحدهما ينفى الحوار والآخر يقيم حوار الصم ، وكلاهما يؤدي إلى الخراب .

وقد أثبتت التجربة الناصرية والتجربة الساداتية صدق المثل السائر : « يعملوها الصغار ويقع فيها الكبار » . لقد دفع عبد الناصر فاتورة صلاح نصر وسامى شرف وأمثالهما باهظة ، كما دفع السادات فاتورة محمد عثمان اسماعيل ورشاد عثمان وأمثالهما باهظة . انها الطبقة التى تتمتع بالسلطة أو الجاه دون أن تتحمل مسئولية السلطة أو الجاه . هذه هى الطبقة التى تدول بسببها الدول وهى نفسها لا تدول ، كما تحدثنا صحائف التاريخ .

الصيغة التى أقدمها بكل احترام وإجلال للسيد رئيس الجمهورية كبديل لفلسفة الاستقرار ، هى التغيير فى روية وهدوء ، دون إهدار لأى حق من حقوق الانسان ، يمينا كان أو يسارا أو وسطا . ولأن التغيير المتروى الهادىء بطيء بطبعه ، فهو بحاجة إلى مزيد من اليقظة حتى لا يحاصره ثم يجهضه أعداء الثقافة أو أنصار التخلف .

□ الثورة والثقافة (٤)

اليوم (أى فى ١٩٨٣) اننى طالب فى الجامعة يبلغ عمرى
 عشرين عاما . وأنا أنظر حولى فى فترينة الصحافة المصرية
 والثقافة المصرية بحثا عن قيادات صحفية أو ثقافية أو أدبية أو
 فنية ، فماذا أجد ؟ (والكلام هنا مقصورا على رجال الكلمة ، وعفوا للنسيان)
 ١ - أجد شيوخا بين ٧٥ سنة و ٨٥ سنة من جيل العشرينات لم يبق
 منهم إلا توفيق الحكيم وحسين فوزى ويحيى حقى وإبراهيم مدكور وزكى
 نجيب محمود وأحمد الصاوى محمد ، وهو جيل أعطى كل ما عنده ، أطال الله
 بقاءه .

(وقد دخل التراث من جيل العشرينات - دون ترتيب - طه حسين ،
 والعقاد ، وسلامة موسى ، والمازنى ، ومحمد حسين هيكل ، وعلى
 عبد الرازق ، والمنفلوطى ، ومصطفى صادق الرافعى ، وأحمد حسن الزيات ،
 وزكى مبارك ، ومحمد السباعى ، وعباس حافظ ، وعبد القادر حمزة ، وحافظ
 عوض ، وتوفيق دياب ، ومحمود عزمى ، ومحمد التابعى ، وأحمد أمين ، وأمين
 الخولى ، ومحمد عبد الله عنان ، وشفيق غربال ، وحسن إبراهيم حسن ،
 ومحمد صبرى السوربوى ، وعبد الرحمن الرافعى ، وفريد أبو حديد ، ومحمد
 عوض محمد ، وعبد العزيز البشرى ، وعزيز أباظة ، وفكرى أباظة ، ومحمد
 كامل حسين ، وزكى عبد القادر) .

٢ - وشيوخنا بين ٦٥ سنة و ٧٥ سنة من جيل الثلاثينات لم يبق منهم - دون ترتيب - إلا مصطفى أمين و جلال الحماصي وحافظ محمود وسهير القلماوى و بنت الشاطيء ، وأمينة السعيد ، وحسين مؤنس ، وإبراهيم عبده ، ونحيب محفوظ وشوق ضيف ومحمود شاكر ، ومحمد أحمد خلف الله ، وعبد القادر القط ، محمد القصاص وفتحى رضوان ، ويكار وصلاح طاهر وبدر الدين أبوغازى ، ولويس عوض ، وذلك الحاضر الغائب عبد الرحمن بدوى . وهو جيل أعطى أهم ما عنده ولم يبق عنده إلا القليل .

(وقد دخل التراث من جيل الثلاثينات - دون ترتيب - زكى أبو شادى ، وعلى محمود طه ، وإبراهيم ناجى ، ومحمد مندور ، وعبد العزيز الاخوانى ، ومحمد غنيمى هلال ، ورمسيس يونان ، وإبراهيم المصرى ، وأحمد حسين ، وسيد قطب ، ومحمود حسن اسماعيل ، وصالح جودت ، وزكى عبد القادر ، وعلى أمين ، وكامل الشناوى ، وعثمان أمين ، وجمال الشيال ، وشهدى عطية ، وعلى الجريتلى ، ورشاد رشدى ، وسعيد العريان ، وعلى باكثير ، وإبراهيم أنيس)

٣ - وكهولا بين ٥٥ سنة و ٦٥ سنة من جيل الأربعينات ، بعضهم تخرج فى بدايتها وأكثرهم تخرج فى وسطها وبعضهم تخرج فى نهايتها . فهناك شكرى عياد (١٩٤٠) وعبد الحميد يونس (١٩٤٠) ومحمود عبد المنعم مراد (١٩٤٠) ، ومحمد عودة (١٩٤٠) ، واحسان عبد القدوس (١٩٤٢) ، وعبد المنعم الصاوى (١٩٤٢) ، ونعمان عاشور (١٩٤٢) ، وإبوسيف يوسف (١٩٤٢) ، وعلى الراعى (١٩٤٣) ، ومرسى سعد الدين (١٩٤٣) ، وعبد الرحمن الشرقاوى (١٩٤٣) ، وموسى صبرى (١٩٤٣) ، ومحمد أنيس (١٩٤٣) ، وعبد العظيم أنيس (١٩٤٤) ، ومجدى وهبة (١٩٤٥) ، ومصطفى سويى (١٩٤٥) ، ويوسف الشارونى (١٩٤٥) ، وأحمد بهاء الدين (١٩٤٦) ، وفتحى غانم (١٩٤٦) ، وأنيس منصور (١٩٤٦) ، وبدر الديب (١٩٤٦) ، ومحمود العالم ، واسماعيل صبرى عبد الله (١٩٤٦) ، ولطفة الزيات (١٩٤٧) ، وكامل زهيرى (١٩٤٧) ، وأحمد غنيم (١٩٤٧) ، ولطفى الخولى (١٩٤٩) ، ومحمد سيد أحمد (١٩٤٩) ، والفريد فرج (١٩٤٩) ، وفاروق خورشيد (١٩٥٠) ، وعز الدين اسماعيل (١٩٥١) ، حتى يوسف ادريس (١٩٥٢) .

ويمكن أن يضاف إلى هؤلاء نفر كبير من الكُتّاب والصحفيين والكُتّاب والقياديين الذين لا أعرف تاريخ تخرجهم بين أوائل الأربعينات وأواخرها ، أو على كل حال قبل قيام ثورة ١٩٥٢ ، مثل محمد حسنين هيكل ، وحسين فهمى ، وخالد محمد خالد ، وثروت عكاشة ، وأحمد أبو الفتوح ، وفؤاد زكريا ، وفؤاد كامل ، ومصطفى محمود ، وصلاح حافظ ، ومراد وهبة ، وكمال عبد الحليم ، وسعد كامل ، وعبد الفتاح الديدى ، وأنور عبد الملك ، وفاطمة موسى ، وسعد الدين وهبة ، وفيليب جلاب ، واسماعيل المهدي ، وأمير اسكندر ، ويوسف جوهر ، وثروت أباطة ،

وكال الملاخ ، وعبد المحسن طه بدر ، وأحمد كمال زكى ، وصقر خفاجة ، وحسين نصار ، وأنجيل سمعان ، وعبد الرحمن الحميسى ، وعبد العزيز الدسوقي ، ونعمات أحمد فؤاد ، وجمال حمدان ، وخليل صابات ، وعبد بلوى .. إلخ .

وجيل الأربعينات جيل أعطى الكثير ، وهو جيل مجهد لشدة ما اكتنفه من صراعات ، ومع ذلك فاعتقادی أن أكثر أبنائه لا يزالون قادرين على العطاء الكثير إذا اتبحت لهم الظروف .

(وقد دخل التراث من جيل الأربعينات : أحمد رشدى صالح الذى تخرج عام ١٩٤١ وصلاح عبد الصبور الذى تخرج عام ١٩٥١ ، وفيما بينهما محمد عفيفى وأنور المعداوى وإبراهيم عامر وزكريا الحجاوى) .

هذا كتالوج بأسماء الكتّاب والصحفيين الذين كانوا يوجهون المثقفين أو يوجهون الرأى العام أو كانوا يؤثرون فى تكوين الفكر المصرى فى عهد عبد الناصر (عفوا للنسيان) ويلاحظ أنهم جميعاً كانوا ممن اكتمل تكوينهم العقلى والثقافى والوجدانى قبل ثورة ١٩٥٢ وأن قيمهم الاساسية كانت قد تكونت قبل ثورة ١٩٥٢ ، وبالتالي فقد ورثتهم مصر الجمهورية عن مصر الملكية . وبعض هؤلاء كانوا يوجهون الرأى العام أو يؤثرون فى تكوين الفكر المصرى فى عهد السادات ، ولكن أكثرهم كانوا من المطاردين بدرجات متفاوتة بين ١٩٧١ و ١٩٨١ بسبب انتابهم لليسار أو لاعتراضهم على سياسات الدولة خصوصاً اتفاقات كامب دافيد .

ولا أعتقد أن لثورة ١٩٥٢ فضلاً بأى معنى كان فى تكوينهم أو فى انضاجهم أو فى اتاحة المنابر لهم . فمن المعروف أن أكثر هؤلاء الكتّاب والصحفيين كان لهم وجود مقرر فى العرف العام بدرجات متفاوتة حسب أعمارهم وانبئاتهم السياسية وطبيعة عملهم فى عهد الملكية .

بل ومن المعروف أن أكثر هؤلاء الكتّاب والصحفيين دخل فى صراعات عديدة مع الثورة إبان عهد عبد الناصر أو إبان عهد السادات أو إبان العهدين معا ، ومنهم من بدأ صراعه مع النظام القائم منذ عهد الملكية . وليس منهم من لم يسجن أو يفصل أو يوقف عن العمل أو يكسر قلمه فى مرحلة أو أكثر بين ١٩٥٢ و ١٩٨١ . وهو ما يدخل فى باب تبديد الطاقات وشل المواهب وقصف العمر . ولا يستثنى من هذا إلا حالة واحدة أو حالتان كحالة رشاد رشدى ومهدى علام اللذين عاشا فى سلام دائم مع عبد الناصر ومع السادات طوال الفترة ما بين ١٩٥٢ و ١٩٨١ .

ويلاحظ أن الكثرة الساحقة من أبناء هذه الاجيال المتعاقبة نشأت فى تقاليد فكرية عصرية تجرى بينها مجرى المسلمات ، وهى تقاليد التواصل الثقافى العضوى المستمر بين الثقافة والحضارة فى مصر والثقافة والحضارة فى اوربا ، فلم تكن هذه الاجيال المتعاقبة ترى أى تناقض بين الاصالة

والمعاصرة . ومنهم من بالغ في فهم مصر الاوربية إلى حد الدعوة ، كطه حسين ، إلى تعليم اللغة اللاتينية في المدارس الثانوية المصرية .

ولكن جوهر التواصل الحضارى والثقافى بين مصر واوروبا عند هذه الاجيال كان يقوم على تجاوز الاقتباس المادى إلى الاقتباس الحضارى والثقافى ، أى تجاوز اقتباس العلم والتكنولوجيا إلى اقتباس القيم والافكار والمناهج الاساسية التى تتميز بها المجتمعات الاوربية العلمانية الحديثة منذ بداية عصر النهضة ولم يكن هناك فرق أساسى بين موقف الأحرار الدستوريين وموقف الوفديين إلا الموقف الطبقي ، تماما كما كان الوضع فى اوروبا ، الدستوريون يدعون لحرية الحكماء والوفديون يدعون لحرية البشر ، الدستوريون يدعون لحكم الصفوة ، والوفديون يدعون لحقوق الانسان . وفى الحالتين كانت الحقوق والحريات اوربية وكانت مناهجها اوربية كذلك .

وحين خفت صوت الديمقراطية وارتفع صوت الاشتراكية فى الاربعينات كانت دعوة الكتاب والصحفيين الاشتراكيين دعوة لأنواع من الاشتراكية حلم بها الاوريون أو مارسوها بالفعل ، أى أن الحلم الاشتراكى المصرى كان امتدادا للحلم الاشتراكى الاوربى كما كانت الديمقراطية المصرية من قبل امتدادا للديمقراطية الاوربية . وسواء أكان هذا الحلم الاشتراكى فائيا أو نازيا أو ماركسيا لينينيا أو ماركسيا تروتسكيا ، فقد كان فى جوهره حلما بتنظيم اجتماعى واقتصادى على غرار أحلام المجتمعات الاوربية .

ولم يكن هناك أى احساس بالذنب بين أكثر المثقفين المصريين ، بل وبين أكثر المصريين ، فى الاستفادة من التجربة الاوربية فى السياسة والاجتماع والاقتصاد ، وفى العلوم والفنون والآداب ، لأن العقلية العلمية السائدة فى مصر منذ محمد على كانت تؤمن بوحدة الحضارة الانسانية والتراث الانسانى والمصير الانسانى رغم اختلاف الالوان والظلال وكانت لا ترادف الاستقلال الوطنى بالعزلة الوطنية أو بالرفض القومى لاية تجربة انسانية خارج حدود الوطن .

ولاشك أن العزلة القومية كان لها دائما انصارها وكوادرها فى القرنين الاخيرين ، وهم السلفيون ودعاة القديم . ولكن هؤلاء لم يستفحلوا أبدا إلا فى عصور الهزائم والانتكاسات . وفى عصور النهضة كان لهم دائما مكان فى المجتمع المصرى ولكن بحيث لا يعرقلون حركة التقدم .

وجيل الاربعينات من الكتاب والصحفيين الذين ورثهم ثورة ١٩٥٢ عن أواخر عصر الملكية كانوا ثمرة الاختمار الفكرى الذى كان يجرى فى مصر طوال الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥) . وكانوا فى جملتهم من دعاة الاشتراكية العلمية ومقاومة الاستعمار . ولكنهم رغم اشتغالهم بالحركة الوطنية كانوا دعاة تواصل ثقافى وحضارى مع اوروبا ، واثقين من انتصار الحرية والاشتراكية والانسان حتى فى الدول الاوربية الاستعمارية التى كانوا يقاتلونها . وكان أكثرهم يتقن

لغة اجنبية أو اكثر ويقرأ في لغة أجنبية أو أكثر . كما أن عددا كبيرا منهم أتم تعليمه العالى في اوربا وتوجه بأبحاث الجامعات وكانوا يتعلمون على فلاسفة اوربا الثائرين على الرأسمالية الاوربية والاستعمار الاوربى .

وقد كان هذا من أسباب سوء التفاهم الذى كان بين المثقفين وبين ثورة ١٩٥٢ في مراحلها الأولى ، لأن نقص أكثر الضباط الثوار في الثقافة جعلهم يخلطون بين البحث عن الجذور والاكتفاء بالجذور ، ولذا كانت نظريتهم السياسية والاقتصادية وفكرتهم عن الاصلاح أو إعادة بناء المجتمع المصرى نظرية فيها من الوجدان والنوايا الحسنة أكثر مما فيها من العلم والفكر .

ومنذ بداية الثورة بدأت تبلور تدريجيا فلسفة الاكتفاء الذاتى التى اتخذت على الصعيد المادى صورة تمصير رؤوس الأموال وتمصير الوظائف في البنوك والشركات وصورة تصنيع البلاد بالحماية الجمركية وبسيطرة الدولة على الاستيراد . وقد ألهم تناقض الثورة مع الاستعمار القديم أولا ، ثم مع الاستعمار الجديد . فلسفة الاكتفاء الذاتى ، واستغل البعض هذا الاتجاه فخرجت دعوة « من الابرّة إلى الصاروخ » ، واختلطت فكرة « الاستقلال الوطنى » بفكرة « الاكتفاء الذاتى » كأنما الاكتفاء الذاتى شىء مطلوب لذاته .

أما على الصعيد الثقافى ، فقد اتخذت فلسفة الاكتفاء الذاتى أبعادا أشد ضرا . كانت هناك مدرستان تتنازعان التأثير في الجامعات ووزارة التعليم وأجهزة الثقافة ، وكلاهما تتحركان باسم القومية :

مدرسة تنادى بأن ثقافتنا كاملة الاوصاف وفيها كل ما نحتاج إليه من خبرة ومعارف وقيم ، وانها أرقى من كافة الثقافات ، وأنه لا شىء ينخر في قوميتنا أكثر من تعرضها لغزو الثقافات الاجنبية . . وبالتالى فحماية الثقافة القومية لا تكون إلا بالاكتفاء الذاتى ونسف الجسور الثقافية التى تصلنا بالمجتمعات الاخرى المختلفة عنا في التراث .. وهذه هى المدرسة التى أدت سيطرتها إلى التخفف من تعليم اللغات الاجنبية في مدارسنا وجامعاتنا إلى حد التخلّى عن تعليم اللغة الفرنسية واعتبار اللغة الانجليزية « مادة رسوب » يمكن دخول الجامعات بدون النجاح فيها . وقد صاحبت هذه الدعوة دعوة لتدريس الآداب الاجنبية باللغة العربية في أقسام اللغات بالجامعات .

أما المدرسة الاخرى فقد كانت مدرسة أقل عنجهية لانها ، مع تمجيدها للتراث القومى ، كانت ترى أن مجد الحضارة العربية والاسلامية كان في عصر المأمون حين كانت نوافذ الثقافة القومية مفتوحة على كافة الثقافات العظمى ولا سيما ثقافة الفرس وثقافة اليونان ، وحين اتخذت حركة الترجمة طابع حركة قومية لاختصاص التراث القومى . وقد تبلورت هذه المدرسة أولا في مشروع الالف كتاب الذى كان يقوده الدكتور حسين مؤنس ثم في مشروع ترجمة روائع المسرح العالمى

الذى كان يقوده الدكتور محمد اسماعيل موافى .

وقد اجهض المشروعان في مرحلة ما ، لأن الدولة لم تكن تعرف ماذا تريد ، أتريد فتح النوافذ أم تريد اغلاقها .

وعلى كل فقد كانت حركة الترجمة ذاتها تحمل جرثومة موتها ، وهو مبدأ الانعزالية الكامن لا الظاهر . فقد كانت حركة الترجمة مؤسسة على فلسفة استاتيكية خاطئة ، تفترض ان الثقافات الاجنبية الراقية لا تنمو نمو عضويا وانما هي كم محدود ان حصلته فقد حصلت الرق وانتهى الامر ، وهو غير صحيح .

فاللغات الاجنبية هي مفاتيح الثقافات والحضارات ، واذا كان جائزا لرجل الشارع ألا يملك منها شيئا كثيرا لأنه يعتمد في زاده العقلى والوجدانى على ما يقدمه له المثقفون ، مترجمين كانوا أو منشئين ، فهو غير جائز بالنسبة لكوادر المثقفين والخبراء في كل علم وفن ، الذين ينبغي أن يكونوا على تواصل مستمر لا ينقطع مع كل جديد في العلوم والفنون والآداب حتى نساير العالم المتقدم خطوة بخطوة ، ليس فقط في اكتساب فكر العصر وقيمه ، ولكن أيضا في قدرتنا على البحث عن الذات ومراجعة تراثنا وقيمنا التقليدية .

هذا إذن كان أكبر نقد حضارى وجه لعصر عبد الناصر ، وهو أنه على الأقل في السنوات العشر الأولى من الثورة (١٩٥٢ - ١٩٦٢) - أيام هيمنة كمال الدين حسين - سلم قيادة مصر العلمية والتعليمية والثقافية لمدارس انعزالية نسفت الجسور بيننا وبين العالم المتقدم باسم الاكتفاء الذاتى .

ومع ذلك فلم تظهر آثار الانعزالية الوخيمة في عهد عبد الناصر نفسه . لماذا ؟ لأن الكوادر الثقافية التى ملأت ساحة الفنون والآداب في عهد عبد الناصر كان قوامها تلك القيادات المثقفة بالثقافات الاوربية التى ورثها عبد الناصر من جيل العشرينات ومن جيل الثلاثينات ومن جيل الأربعينات ، وكان لها في القصة باع وفي المسرح باع وفي الشعر باع وفي النقد الادبى باع . وكان جيل الاربعينات بالذات ، وهو جيل اليسار المصرى ، أكثر الاجيال حضورا في عهد عبد الناصر بعد ١٩٦١ .

ولأن عبد الناصر صالح أبناء هذا الجيل بعد ١٩٦١ عندما علمته الأحداث أن الاعتماد على اليمن المصرى ربما كانت فيه حياته ولكن بالقطع كان فيه مقتل ثورته ، فقد ملأ اليسار عصره بالحوية والحركة في الفنون والآداب ، ورمموا ما كان قد انقطع من جسور نحو عشر سنوات بيننا وبين الحضارة الاوربية والثقافة الاوربية ، واستردت مصر مرة أخرى مكانتها كمصدر اشعاع حضارى بين الغرب والشرق بفضل تجمع المثقفين في وزارة الثقافة نحو عشر سنوات .

فلما خاصم الرئيس السادات اليسار المصرى واسكت كتابه بين ١٩٧١ و ١٩٨١ ، كان القحط الكبير ، وعادت الثقافة المصرية إلى عزلتها والافتقار على جذورها الجافة ، وتجددت نظرية الاكتفاء الذاتي في الثقافة أكثر من عشر سنوات . وقد كان من نقائص عهد الرئيس السادات أن الدولة التي فتحت باب استيراد السلع على مصراعيه إلى حد إقامة المناطق الحرة ، أغلقت باب استيراد القيم والأفكار بالضبط والمفتاح .

وقد كان هناك أمل عظيم في أن تؤدي حرية الحركة البشرية بين مصر والخارج التي اقترنت بفلسفة الانفتاح في عهد الرئيس السادات ، إلى بداية عهد جديد من التواصل الثقافى بيننا وبين العالم المتقدم . كان هناك أمل عظيم في أن تبدأ مصر في تكوين رصيد جديد من المثقفين الذين يقيمون الجسور الثقافية مرة أخرى بيننا وبين أوروبا وأمريكا ، ولكن عقلية الهجرة والاغتراب التي سادت أكثر من غادروا أرض الوطن من الشباب المتعلم قد أضعف هذا الأمل كثيرا ، بل لعلها غدت أشبه شيء بنزيف عقل الأمة .

حتى الاهتمام بتعليم اللغات الأجنبية وتعلمها الذى ابتهجنا له في عصر الرئيس السادات وكنا نأمل أن يؤدي إلى تصحيح ذلك الخطأ الفاحش الذى ارتكب في عهد الرئيس عبد الناصر ، وهو ازدياد اللغات الأجنبية ، قد اكتشفنا ، وبالفعل ، انه اهتمام تافه الدافع تافه النوع تافه الغاية ، مصدره ليس اكتساب الثقافة الراقية ولكن اكتساب مايسميه رجال التربية « المهارات الأربع » ، وهى كيف تحسن الكلام ، وكيف تحسن القراءة ، وكيف تحسن الكتابة ، وكيف تحسن الفهم في اللغة الأجنبية التي تتعلمها ، تمهيدا للتوظيف في أية شركة من شركات الانفتاح وليس تمهيدا لقراءة كتاب نافع أو للتغلغل في أسرار علم من العلوم .

لقد كانت المهارات الأربع في زمان الخواجات هى الشرط الوحيد المطلوب في كل موظف أو موظفة عند شيكوريل وشملا وداود عدس وصيدناوى ، أو في البنك العقارى وبنك سوارس وبنك باركليز والكريدى ليونيه .

وبينما كان أبنائنا يقرأون في جامعاتنا أو في جامعات أوروبا ماكتبه فولتير وروسو وهوجو واندرية جيد ، أو ماكتبه افلاطون وارسطو وديكارت وبرجسون ، أو ماكتبه آدم سميث ومالتوس وريكاردو ولورد كينز ، كان أبناء الجاليات الأجنبية في مصر يدخلون الحياة « بالمهارات الأربع » ويخرجون منها « بالمهارات الأربع » ، فنهبوا مانهبوا من مال ولكنهم عاشوا كذرات من الغبار على صفحة الحياة المصرية ، ما أن نفخ فيها نافخ حتى تلاشت وكأن لم تكن .

أما عقل مصر الأصلية ووجدانها فقد صاغها عبر الأجيال أبناء مصر الذين أخذوا العلم من أسبابه .

وقد كنت أرضد بإشفاق تلك المحاولات المتكررة التي كان يقوم بها أصحاب « المهارات الأربع » ، وهى مدرسة دنلوب ، عبر الثلاثين عاما الماضية ، سواء فى عهد الرئيس عبدالناصر أو فى عهد الرئيس السادات ، ليجعلوا « المهارات الأربع » هى الأساس فى تعليمنا الجامعى والثانوى والاعدادى ، ليس فقط فيما يخص اللغات ولكن أيضا فى كل علم وكل فن .

ففى كل علم وكل فن فلاسفة للمهارات الأربع من دعاة التبسيط الساذج ودعاة « أكل العيش يحب الخفية » . هم أعداء العلم والفكر وأصحاب الدربة التكنولوجية والعقيدة الصماء . ولعلهم قد كسبوا بعض الأرض فى الظاهر ، ولكنهم حتى الآن قد عجزوا عن زعزعة نظامنا التعليمى لأنه قائم على أسس راسخة ولأن الحواس لا يمكن أن تكون عقل الانسان .

ونحن الآن لنعيش فى فراغ ولكننا نعيش فى مرحلة إنتقال نرجو أن يتخلق فيها نظام جديد يرد للعلم هيئته ويرد للثقافة هيئتها ويدعم ما بيننا وبين الحضارات الراقية من أواصر وجسور .

وربما كانت خير نقطة للبداية هى إجراء جرد صادق لمحصل الثورة منذ ١٩٥٢ من حملة القلم ومن الفنانين التشكيليين ومن رجال المسرح والموسيقى والسينما ومن المؤرخين ومن الصحفيين ورجال الاعلام وعلماء الاجتماع وعلماء الاقتصاد وعلماء النفس ، إلخ .. المؤثرين فى رأى العام للتعرف من هم أبناء عبدالناصر الشرعيون أى لنعرف من تخرجوا من الجامعات والمعاهد العليا و اكتملت ثقافتهم الاساسية فى عهد عبدالناصر ، ومن أبناء السادات الشرعيون من قيادات الشباب فى الفنون والآداب .

بهذا وحده يعرف الرئيس حسنى مبارك ماذا ورث ومافرصه الحقيقية فى تجديد الازدهار الثقافى على أرض مصر فى ظل الخبرات والمواهب المتاحة ، وماتحتاج إليه البلاد من تخطيط ثقافى يمكن به مواجهة القصور الحالى والمستقبل المشرق بإذن الله .



□ المهرجان الغريب

صور مصرية .. في معرض أمريكي

هناك برنامج ثقافى مصرى أمريكى اشتهر باسم برنامج « مصر اليوم » ، القصد منه تعريف من يهمه الأمر من الأمريكيين بأحوال مصر اليوم فى الفنون والآداب وفى الاجتماع والاقتصاد . ولأن الفنون الموسيقية والفنون الشعبية والفنون التشكيلية كان لها حضور فى هذا البرنامج سواء بالحفلات أو المعارض ، فقد اتخذ هذا البرنامج شكل المهرجان الثقافى الذى أمتد عبر ستة أسابيع من بلد إلى بلد فى أمريكا من ساحلها الشرقى إلى ساحلها الغربى . وقد شرفت سيدة مصر الأولى هذا المهرجان بافتتاحه .

وحين أقول أن البرنامج كان مصرياً - أمريكياً ، أقصد أن الرجال كانوا من عندنا والمال كان من عندهم . قيل كلفهم نحو ربع مليون دولار واستغرق الإعداد له نحو عام كامل . أما الأموال الأمريكية فهى حصيلة تبرعات أو منح تقدمت بها عدة هيئات ثقافية أمريكية مثل الصندوق القومى لرعاية الدراسات الانسانية ، والصندوق القومى لرعاية الفنون ، ووكالة الإعلام الدولى التابعة للولايات المتحدة ، ومؤسسة أموكو ، وغيرها من الهيئات والأفراد . وقد نفذ البرنامج تحت إشراف معهد الشرق الاوسط ومؤسسة سميسونيان الشهيرة وغيرها فى واشنطن ، كما نفذ تحت إشراف متحف الفنون والصناعات الشعبية فى لوس انجليس ، وتحت إشراف متحف التاريخ الطبيعى فى يوستون

بتكساس ، أما الجامعات التي استضافتنا نحن المحاضرين خارج واشنطن ، فقد كانت جامعة يوستون بتكساس ، وجامعة أوستن بتكساس ، وجامعة كاليفورنيا الجنوبية ، وجامعة الدولة في كاليفورنيا .

وقد تعمدت أن أحشد هذه الأسماء الضخمة التي كانت كانت كفيلة بإنجاح أى برنامج ثقافى لأطرح السؤال البديهي : هل حقق البرنامج كل النتائج المرجوة منه ؟

وأنا لأعرف كيف كان مسار المعارض الفنية المصرية والحفلات الموسيقية والفولكلورية المصرية في أمريكا ، كما لأعرف كيف استقبلت ولامدى نجاحها ، فقد كان مسار ندوتنا مختلفا زمنيا عن مسارها ومركزا في أسبوعين لاستة أسابيع . وقد تلقيت من المستر جون دورمان المدير المنظم لبرنامج « مصر اليوم » في أمريكا خطابا يقول فيه : « ان إجماع الآراء هنا هو ان الندوات كانت أقيم برنامج في النشاط كله الذي استغرق ستة أسابيع . لقد كانت حقاً مجموعة ممتازة من الأساتذة » . وربما كان هناك بعض المجاملة في هذه العبارة ، بمعنى أن نخبة الأساتذة الذين شاركوا في الندوات ، رغم أنهم كانوا حقاً من صفوة المثقفين ، لم يعطوا في تصوري خير ما عندهم ، ثم أن التعريف بالبرنامج وبالمحاضرين لم يكن يتناسب مع كل هذا الحشد الكبير من قادة الفكر في مصر . ومع ذلك فقد كانت النتيجة العامة في نظري لا بأس بها .

وقد كان هناك ليس من نوع ما في فهم المراد من هذا اللقاء المصري - الأمريكي ، هل كان لقاء للتعرف والتعريف أم كان لقاء لدعم الصلات السياسية ، فقد كان هناك أربعة سفراء أمريكيون على الأقل ممن كانوا يحتفون بنا أو يحتفى بهم معنا في واشنطن ، وكلهم خدموا في الشرق الأوسط ، هم السفراء ريتشارد بنديك ولوشويس باتل وريتشارد نولتى ودين براون ، إلى جانب غيرهم من « خبراء » الشرق الأوسط ، ولم أر في واشنطن إلا عددا قليلا جدا من أعلام العلم والفن والأدب . وربما كان هذا من طبيعة الأشياء في عاصمة أمريكا ، حيث تغطي السياسة على كل شيء آخر . وقد تدهور الموقف عندما انتقلنا إلى يوستون تكساس حيث وجدنا أنفسنا محاطين برهط كبير من رجال الأعمال و « الوجهاء » وفراشات المجتمع ، ممن لا يؤمنون المحاضرات والندوات ولكن موهبتهم تسطع في حفلات الطعام والشراب على العشاء . ثم عاد الميزان فاعتدل حين انتقلنا إلى الجو الجامعى في أوستن وفي لوس انجليس .

كنا ثمانية من المصريين اختيروا بعد جدل طويل بين الجانب الأمريكى ووزارة الثقافة المصرية ليتحدثوا في أربع ندوات تغطي مختلف وجوه الحياة المصرية : كان هناك مرسى سعد الدين ومحمد شعلان ليتحدثا عن الشخصية المصرية ، أو على الأصح عن الهوية المصرية ، وكان هناك صلاح عبد الصبور وشخصي ليتحدث عن الفن والأدب في مصر ، وكانت هناك سهير القلماوى وسعد الدين ابراهيم ليتحدثا عن المجتمع المصرى في مرحلة الانتقال ، وكانت هناك فرخندة حسن

وصلاح العبد ليتحدثا عن الأرض ومواردها . وكل هؤلاء أعرف من أن يعرفوا في الحياة المصرية . وقد أنضم إلينا في مرحلة ما الدكتور سمير سرحان والدكتور محمد عناني وشاركا بجهد إيجابي في هذا النشاط الثقافي . وكانت كل ندوة تستغرق ساعتين : ثلث ساعة لكل متحدث وثلث ساعة للمعلق الأمريكي ، والباقي للجمهور .

وفي واشنطن كان جمهورنا نحو ثلاثمائة مستمع بدا عليهم الاهتمام بما نقول ، فكانت بداية طيبة تفيض بالحياة . فلما انتقلنا إلى يوستن تكساس ، كان هناك الاكرام الاجتماعي المعتاد فلما ذهب أول فوج منا في الصباح إلى جامعة رايس لعقد الندوة فوجئوا بأن الجمهور كان مؤلفا من فتاة واحدة أو فتاتين ، فلم تعقد الندوة ، وانما وجدها المصريون مناسبة لإقامة الحوار فيما بينهم . ولما عرفنا بما جرى قررنا ألا نعقد بقية الندوات في هذا البلد الغريب الذي يحسن إقامة المآدب ولكنه لا يحب الاستماع . وكان في يوستن جو من ذلك الجو الذي أحسه عامة المصريين في « دالاس » عندما عرض عليهم التلفزيون المصري ذلك المسلسل الشهير . كلاهما مجتمع مغلق من سرة الناس ليس فيه مكان للثقافة والمثقفين ، يفوح بالبترول والثراء الفاحش وجمع التحف الغالية لاستعراضها أمام المعارف والجيران . وسألنا عن سبب ما كان من إهمال عام للندوات ، فقليل لنا أن الشخص الذي تعهد بالإعلان عن الندوات ، في يوستن لم يفعل شيئا ، وبالتالي فقد جهل الناس أمر الندوات . ومع ذلك فلو أن كل من حضر حفلات العشاء تكرما لنا حضر بنفسه الندوات أو أرسل لها مندوبا عنه لكان لنا منهم جمع غفير . وأنا لا أكنم أني أحمل شيئا كثيرا من المرارة رغم أني لم أكن من بين من واجهوا هذه التجربة باشخاصهم ، فقد كنت مشغولا بأبحث دون جدوى عن كتب أدبية متخصصة اشترتها من مكتبات المدينة . ولكني لا أستطيع أن أنسى أن عشرة من أقطاب العلم والأدب في مصر قطعوا آلاف الأميال للتحدث عن مصر إلى أهل يوستن بدعوة منهم ثم لم يجدوا « صريح أبن يومين » يستمع إليهم ... وفي عقر الجامعة .

على كل فقد انتهت المشاكل بمجرد خروجنا من يوستن . تقرر أن ننتقل إلى أوستن ، أو ما يسمى جامعة تكساس في أوستن ، قبل أن نرحل إلى الغرب ، وكانت جامعة أوستن كالمعهد بها مركزا علميا جادا ، وفيها مكان خاص للاستشراق ودراسات الشرق الأوسط . فكانت الندوات موضع اهتمام الأساتذة والطلاب ، وحين انتقلنا إلى لوس انجليس تقاسمت الندوات جامعة كاليفورنيا الجنوبية وجامعة الدولة في كاليفورنيا ، ووجد المحاضرون المصريون جوا جادا من اللقاء على العلم . وبهذا المعنى يمكن أن نقول أن برنامج الندوات كان برنامجا ناجحا .

كل هذا استغرق أسبوعين وآلاف الأميال داخل أمريكا وحدها . وقد أغنمت فرصة رحلتي هذه لكي أقوم بعملين : أولهما استكمال مكتبتني من النصوص اليونانية واللاتينية ، وثانيهما متابعة ماهو جديد في المسرح سواء في نيويورك أو لندن أو باريس . وقد وفقت في المهمة الأولى أما المهمة

الثانية فلم أجد جديدا يستحق المتابعة في عواصم الغرب الثلاث إلا القليل ، شاهدت المسرحيات التي كانت تعرض في وقت واحد في نيويورك ولندن ، تقدمها فرق مختلفة أو نفس الفرق بانتقالها من بلد إلى بلد . لقد كان موسم ١٩٨٠ / ١٩٨١ موسما عقيما في العواصم الثلاث ، أو يكاد يكون كذلك . وجدت مسرحية جديدة تمثل في نيويورك ولندن في وقت واحد ، وكان اسمها « الرجل الفيل » أما لندن فقد كان فيها أربع مسرحيات جديدة هي « البوتقة » (لآرثر ميللر) و « فرجينيا » (لادنا اوبريان) ، و « تعليم ريتا » (لويل رسل) ، و « شهر في الريف » (لتورجنيف) ، غير هذا فقد كانت فيها طائفة من المسرحيات المستمرة في العام الماضي أو المعادة فالمسرح القومي بلندن كان مستمرا في تقديم مسرحية « اماديوس » للكاتب المسرحي الفذ (بيتر شيفر) ، وهي عن حياة الموسيقار موزار ، و « حياة جاليليو » لبريخت ، و « الانسان السوبرمان » لبرنارد شو ، وبعض مسرحيات شكسبير المطروقة ، مثل « عطيل » و « دقة بدقة » ، كما أنه شارك في احتفالات ذكرى مولير بمسرحية « دون جوان » ، تحية منه للمسرح الفرنسي ، وفي لندن أيضا شاهدت كوميديا سياسية خفيفة اسمها « موت فوضوى قضاء وقدر » وكنت في الموسم الماضي قد فاتني مشاهدة عرض مسرحي شهير عن حياة المغنية الفرنسية « اديث بياف » كان حديث كل الناس في لندن عام ١٩٨٠ ، فوجدته يقدم في نيويورك فبادرت إلى مشاهدته . أما باريس فلم أجد فيها جديدا إلا عرضا مسرحيا مبنيا على قصيدة رامبو الشهيرة « فصل في الجحيم » غير هذا كانت كلها إعادات لمسرحيات سارتر ويونسكو وشووجان جينيه وارثر ميللر وبريخت وكلوديل وجولوتوني وابسن وسوفوكليس : أعمال كلها عظيمة ولكن كلها معادة . ومن كل هذا المولد لم أتوقف طويلا إلا أمام ثلاث مسرحيات هي « موت فوضوى قضاء وقدر » للكاتب الايطالي داريو فو ، و « البوتقة » لآرثر ميللر ، و « فرجينيا » لادنا اوبريان .

واعود إلى مهرجان « مصر اليوم » فأقول أن هذا المهرجان بما فيه من ندوات قد خصص هذا العام لمصر ، ولكنه ليس الأول من نوعه ، فهو حلقة في سلسلة من ندوات دولية سنوية تبتها أمريكا داخل بلادها في السنوات الأخيرة للتعرف منها على فنون الأمم الأخرى وآدابها والالمام بقضاياها الثقافية . وقد بدأت هذه السلسلة من الندوات عام ١٩٧٧ بإقامة حوار مشابه حول ثقافة كندا في القرن العشرين ، ثم تلاه في ١٩٧٨ حوار مشابه حول ثقافة المكسيك المعاصرة . وفي ربيع ١٩٧٩ أقيم في الولايات المتحدة الأمريكية مهرجان « اليابان اليوم » على نفس الغرار ، وفي ربيع ١٩٨٠ أقيم مهرجان « بلجيكا اليوم » . أما القصد من هذه البرامج فهو « تعميق فهم الجمهور الأمريكي للثقافات المعاصرة في الدول الأخرى وإبراز المصالح المشتركة والقضايا الاجتماعية » . ولكن لوحظ حتى الآن أن الدول المختارة لهذه البرامج دول صغيرة ذات مشاكل ثقافية وسياسية خاصة : ففي كندا هناك مشكلة تجاوز الثقافتين الانجليزية والفرنسية . وفي بلجيكا هناك مشكلة تجاوز الثقافتين الفالون (الفرنسية) والفلمنكية . وفي المكسيك هناك مشكلة التخلف من جهة ومشكلة تجاوز المكسيك

الكاثوليكية مع الدول اللاتينية الشيوعية مثل كوبا أو الدول ذات الغليان اليسارى . واليابان رغم تقدمها التكنولوجى يقوم فيها صراع الماضى والحاضر على قدم وساق . فعلى من سيأتى الدور بعدنا ؟

وربما كان من المناسب فى هذا السياق أن نتفحص الطريقة التى تدار بها هذه البرامج الثقافية فى أمريكا التى يقال أنه ليست فيها وزارة ثقافة . فأمثال هذه البرامج وغيرها ينفق عليها صندوقان هامين إلى جانب الاعانات الضخمة التى تتلقاها من المؤسسات الثقافية الخاصة ومن المؤسسات الصناعية والتجارية الخاصة ومن ميزانيات الولايات المتحدة ومن الرعاية الأفراد . هذان الصندوقان هما « الصندوق القومى لرعاية الفنون » و « الصندوق القومى لرعاية الآداب » . وكلا الصندوقين قد انشئ عام ١٩٦٥ بقانون من الكونجرس وبميزانية سنوية تأتية من الكونجرس ، فهو ما يسمى « وكالة فيدرالية » ، أى هيئة حكومية ، والصندوقان معا يمثلان مانسميه وزارة الدولة للثقافة لدينا ، أو المجلس الأعلى للثقافة ، من حيث الاختصاصات والتمويل . والذى يدير صندوق الفنون جهاز يسمى « المجلس القومى للفنون » وهو مجلس معين من ٢٧ شخصا من الاعلام المهتمين بالفنون بقرار من رئيس الجمهورية ، وقد بدأ متواضعا سنة إنشائه بميزانية قدرها ٢,٥ مليون دولار عام ١٩٦٥ ، وقد بلغت ميزانيته ١٥٤ مليون دولار عام ١٩٨٠ . ونفس الكلام يمكن أن يقال عن « الصندوق القومى لرعاية الآداب » الذى بلغت ميزانيته هذا العام (١٩٨١) ١٥١ مليون دولار ، ويديره « المجلس القومى للآداب » ، وهو أيضا مشكل بقرار جمهورى من ٢٧ شخصا من الاعلام المهتمين بالآداب .

فمجموع ماتدفعه الدولة المركزية مباشرة فى أمريكا يتجاوز سنويا ٣٠٠ مليون دولار ، والفرق بين نظامهم ونظامنا أن هذه الوكالات الفيدرالية عندهم لا تملك أصولا عينيه كالمطابع والمسارح والسينما ، وإنما تنفق كل أموالها فى صورة منح وإعانات ثقافية ومصروفات ادارية لتنفيذ برامج محددة .

ويلاحظ أن هذه الهيئات الثقافية لا علاقة لها بالاعلام ، فقد انشئت للاعلام . الخارجى وأما ما يسمى فى أمريكا « الاعلام الدولى » فهو وكالة فيدرالية منذ ١٩٤٨ ، أعيد تنظيمها فى ١٩٧٨ ، وميزانيتها قد بلغت ٤٢٧ مليون دولار عام ١٩٨٠ ، وكلها تأتية من الدولة . وهذه الوكالة الفيدرالية تعنى أساسا بالاعلام ولكنها تساعد صندوق الفنون وصندوق الآداب فى عديد من عمليات التبادل الثقافى .

فكأن ماتنفقه الدولة فى أمريكا على الثقافة والاعلام يبلغ نحو ثلاثة أرباع مليار دولار ، نصفها للثقافة ونصفها للاعلام ، وهو قطرة بالنسبة للمليارات العديدة التى يتبرع بها أو يستثمرها الافراد أو المؤسسات الخاصة فى الفنون والآداب وغير ما يخرج من ميزانية كل ولاية على حدة لرعاية

الفنون والآداب ، ومع ذلك فأمريكا لاتعد في مقدمة دول العالم المثقفة ، فهي أكثر انصرافا إلى العلوم والتكنولوجيا منها إلى الفنون والآداب . والطريقة الأمريكية لقيمة لها في رفع الوصاية عن العلم أو الثقافة ، لأن الوصاية قائمة في جميع الأحوال ، إن لم تكن وصاية الدولة فهي وصاية ممولى العلم والثقافة للتجارة أو للتنوير أو الحروب . وإنما قيمة الطريقة الأمريكية هي في إلغاء البيروقراطية أو في اختصار جيش الإداريين والكتبة غير المنتجين ممن يتعيشون على إدارة العلم والثقافة ، إلى الحد الأدنى . وعلى كل فقضية وزارة الثقافة في مصر كقضية وزارة التعليم وكقضية الانتاج والخدمات القومية من خلال القطاع العام ، لم تقل فيها بعد الكلمة الأخيرة ، لأن في الحياة طريقا ثالثا غير إطعام جيش الطفيليين وغير ترك كل شيء لمقياس الربح والخسارة .

□ تأملات في الثقافة المصرية

نص المحاضرة التي ألقيتها في واشنطن ولوس انجليس .

سيداتي وساداتي

كل تقرير موجز عن حالة « الفن والأدب في مصر اليوم » تتمثل الصعوبة في الأولى في تعريف المراد بكلمة « اليوم » . وبما أن الكلمة لا يمكن أن تعني (١٩٨١) ، فمعناها لا بد أن يكون أحد أمرين : إما « منذ ثورة ١٩٥٢ » أو بتحديد أكثر منذ تولي الرئيس السادات . فبالرغم من وجود عناصر استمرار أساسية في عهدي عبدالناصر والسادات ، فإن هناك مايكفي من عناصر الاختلاف بينهما بما يبرر التعريف بالمفارقات . ومادنا نتحدث عن المفارقات ، فلا سبيل إلى تقييم فترة مابعد ١٩٥٢ بغير الإشارة إلى الدورة السابقة عليها من دورات التاريخ المصري ، أي دورة ١٩١٩ - ١٩٥٢ ، أو مانسميه « العهد البائد » .

لقد كان أكبر هدفين من أهداف ثورة ١٩١٩ هما تحقيق الاستقلال القومي وإقامة الديمقراطية الليبرالية . وقد تحقق كلا الهدفين ، ولكن تحققاً منقوصاً ، لأن الوجود الاجنبي العسكري والاقتصادى وضع حدوداً للإنجازين معاً . و قد قامت أسس الفلسفة الديمقراطية الليبرالية على العلمانية وعلى مبدأ الحق الطبيعي ، وهو ما حمى الكفاح الوطنى من الشوفية العمياء ومن كراهية

الأجانب . هذه الأسس العلمانية لثورة ١٩١٩ هي التي مكنت الفن والأدب ، بالإضافة إلى مختلف أشكال التنظيم الاجتماعي وأنماط السلوك والأخلاقيات ، أن تحذو ، مأمكن ذلك حذو نظائرها في حضارة الغرب وثقافته .

ففى الفن ، بعث من جديد الاهتمام بالتصوير والنحت ، بعد ما يقرب من ألفى عام من الخوف الدينى من أنهما من الفنون الوثنية . ولكى يتحقق التحرر من الاراييسك وتقاليد الزخرفة التجريدية ، كان من الضروري العودة إلى التراث الفرعونى الوثنى ، ولكن المفاعل كان التلمذة لاوروبا . وكانت النتيجة هي تماثيل مختار السماء واللوحات الرائعة التي تركتها ريشة صبرى وناجى ومحمود سعيد وراغب عياد ويوسف كامل ومحمد حسن .

وفي العمارة أدى البحث عن الجذور إلى ثورة على طراز المعمار فى العصور الوسطى ، اسلامية كانت أو بيزنطية ، وإلى محاولة لإحياء العمارة الفرعونية ، غير أن هذه المحاولة تم التخلي عنها بوصفها غير عملية ، واختار بناء المدن فى مصر طراز العمارة المعاصرة الخاص بالبحر الأبيض المتوسط . ولا تزال هناك آثار من هذه « الفرعونية الجديدة » يمكن مشاهدتها فى ضريح سعد زغلول وفى محطة سكة حديد الجيزة وفى عدد محدود من القصور الخاصة .

وفي الموسيقى كانت هناك محاولة للفكاك من القوالب التقليدية لموسيقى الحجرة التركية وكذلك من الربع تون الشرقى . ومن سيد درويش إلى عبد الوهاب اقترنت هذه الثورة من جهة بالعودة إلى الموسيقى الشعبية « المصرية » ، ومن جهة أخرى باقتباس أوليات الهارمونية والكاونتربوينت فى الموسيقى الغربية واقتباس التقاليد الاوبرالية فى المسرح الغنائى . ولم يكن هناك أى إحساس بالخجل فى نهب بيتهوفن وشوبرت وفيردى والروس الذين « ترجمهم » عبد الوهاب الشاب إلى المصطلح الموسيقى المحلى فى مصر .

وفي الأدب عبرت ثورتنا الديمقراطية الليبرالية فى ١٩١٩ عن نفسها من خلال مدرستين متكافئتين فى الثورة .. فالعقلانية كان يقودها لطفى السيد وطه حسين وعلى عبد الرازق وحسين هيكل وابراهيم المازنى . وبالرغم من أن هؤلاء كانوا من دعاة الصفوة ، إلا أنهم كانوا من المؤمنين راسخى الايمان بالحق الطبيعى كما كانوا من أعدى أعداء الحق الإلهى . كان هؤلاء يشكلون عصر التنوير فى بلادنا وقد قاموا فى المجتمع المصرى بنفس الدور الذى قام به ديكارت وفولتير ومونتسكيو ودالمبير وكوندياك وكوندورسيه فى المجتمع الفرنسى خلال القرن الثامن عشر . وقد ترجم لطفى السيد كتب أرسطو « السياسة » و « علم الأخلاق إلى نيقوماخوس » و « للكون والفساد » ، كما خصص أهم سنوات حياته للدفاع عن القومية المصرية وعن الديمقراطية الارسطاطاليسية ، أى الديمقراطية تحت سيادة القانون ، وقد طبق طه حسين المنهجية الديكارتيه على دراسة الأدب العربى والفكر العربى ، وعلى التعليم المصرى ، ودعا إلى أن الثقافة المصرية هي أساسا جزء لا يتجزأ من ثقافة

البحر الأبيض المتوسط ، وكرس حياته لإنشاء الجامعات ولنشر التعليم بالجهان . أما على عبدالرازق فقد تصدى لإعادة بحث نظرية الحكم الثيوقراطية في الاسلام وأنكر أن الخلافة تشكل أى جانب أصيل في النظرية السياسية الاسلامية ، ورغم أن أفكاره أخذت مأخذ الزندقة في أواسط العشرينيات ، إلا أنها في واقع الأمر فسرت منطق الدولة العلمانية التي كانت تمارس في مصر بالفعل منذ محمد علي .

ومن جهة أخرى نجد أن الرومانسية المصرية التي كان يقودها أولا العقاد وعبد الرحمن شكري والمنفلوطي في العشرينات ، ثم قادتها في الثلاثينات مدرسة أبولو في الشعر ، كانت كالعقلانية المصرية ، تنهل بغزارة من الينابيع الاوربية والامريكية . ففي الشعر نهلت أساسا من الفريد دي موسيه ولامارتين وفكتور جو هو ، ومن ويردزويرث وبايرون وشلي وكيتس . حتى جوته وهابني كان لهما نساكهما . وفي النثر نهلت الرومانسية المصرية من روسو وهازليت وكارلايل وإيمرسون . وفي الدراما نهلت من شكسبير وكازيمير دي لافيني واسكندر دوماس الابن وادمون رويستان . وفي الرواية نهلت من وولتر سكوت واسكندر دوماس الأب وبرناردان دي سان بيير والفونس كار وفكتور هوغو وجوته وتولستوي ودوستويفسكي . أما في السياسة فقد نهلت من مبادئ الثورة الفرنسية ، لا في مرحلة العاصفة والاندفاع بصفة غالبية ، ولكن من مبادئ الحرية والمساواة والاخاء في مرحلتها الشرعية الباكورة ، مرحلة ميرابو . وبينما كانت العقلانية المصرية ثمرة انتجتها الصفوة الارستقراطية ، ضربت الرومانسية المصرية جذورا عميقة في الطبقات المتوسطة . وكان كلا المدرستين يتميز بالهيومانية والعلمانية والديمقراطية . ولم يكن في تواصلهما الثقافي باوربا أى معنى من معاني « الاغتراب » سواء بالنسبة لهذه المدرسة أو تلك . بل على العكس من ذلك كانت كلتا المدرستين تمثلان المجرى الرئيسى للحياة المصرية ، على الأقل حتى عام ١٩٣٦ .

وقد جاء التصدع مع أزمة الديمقراطية الليبرالية في الغرب باندوبها الغائرة ، تلك الأزمة التي بلغت أوجها بنشوب الحرب العالمية الثانية وكانت لها موجات صغيرة متكسرة على الشاطئ الجنوبي من البحر المتوسط ، فوطأت في نفوس الناس لحلول معادية لليبرالية ، لحلول تقوم على التنازل عن الارادة الفردية والبحث عن الخلاص من خلال الارادة الجماعية وهو ما اشتهر باسم النظم الشمولية ، يمينية كانت أو يسارية . وقد اشتد الاستقطاب حتى بلغ توترا لا يحتمل فيما تلا الحرب العالمية الثانية مباشرة من سنوات ، فجهز الأرض للثورة الناصرية عام ١٩٥٢ . كان ذلك عصر القلق . فالطبقات المتوسطة أقبلت على الحركات الطوبوية واعتنقت فلسفات العصر الذهبي : في اليمين كان العصر الذهبي في الماضي : كانت مدينة الله . وفي اليسار كان العصر الذهبي في المستقبل : كان الفردوس الشيوعي . وفي الظاهر بدا الأمر وكأنه تجديد للقصة القديمة : قصة اليوجي والقوميسار . ولكن في الحقيقة كان الأمر على عكس ذلك : فقد كان أكثر أهل اليمين من القوميسارين المتنكرين في بردة

النسك اليوجى ، وكان أكثر أهل اليسار من النسك اليوجى الذين استغرقهم حلم اليقظة بأنهم قوميسارون متسلطون .

وقد حددت اختيارات ثورة ١٩٥٢ فى مرحلتها الناصرية ، الا وهى العروبة والاشتراكية القومية ، مسار الثورة الثقافى . وإذا سمح لى بأن أجازف بتفسير شخصى للتغيرات الثقافية ، فأنى أقول أن عبد الناصر ، تحت تأثير البعث وربما أيضا لأسباب جيوبوليتية ، أكره المصريين على التخلى عن قوميتهم المصرية التقليدية لكى يندمجوا فى بحر أكبر هو بحر الأمم الناطقة بالعربية ، على أن تكون مصر منها بمثابة القلب النابض . والمفترض أن هذا التغير الايديولوجى كان لازما لنظام خرج ، ليس فقط لكى يحرر المسحوقين من نير الدول الاستعمارية ، وإنما أيضا ليتمكن المحرومين فى الأرض من استرداد ميراثهم المشروع ، وإن كانوا فى سبيل تحقيق ذلك قد انتهوا إلى أن نهبوا ناهبيهم . مثل هذا النظام أكد التناقضات بين « العرب » والغرب إلى حد الغطرسة القومية .

وهكذا أصبح « الاكتفاء الذاتى » شعار نظام عبد الناصر ، فأقيمت حواجز من الحماية الاقتصادية والثقافية لتحول دون استيراد السلع والأفكار ، وبولغ فى تمجيد الثقافة القومية إلى درجة تدعو للسخرية ، ولا سيما فيما يتصل بالتاريخ العربى . ولم نجد فى اللغات الأجنبية إلا فائدة قليلة ، أما التجربة الثقافية عند الأمم الأخرى فقد وجدنا فيها فائدة أقل . وكادت أن تنقرض دراسة اللغات الأجنبية من مدارسنا وجامعاتنا . وصحونا من الوهم بهزيمة ١٩٦٧ ، ولكن التدمير كان قد تم بالفعل . كانت خمسة عشر عاما من العزلة الثقافية قد شكلت جيلا كاملا من المثقفين الشبان المكتفين بالذات ، وهو عبء ورثه نظام الرئيس السادات من عهد عبد الناصر . وهؤلاء يتولون الآن القيادة فى الصحافة والمسرح والسينما وفى أجهزة الاعلام وفى الفن التشكيل وفى الموسيقى وفى الجامعات . وأنا أشك فى أن نظام الرئيس السادات يدرك تماما حقيقة أبعاد مشاكله الثقافية .

وفى الواقع لم يكن نظام عبد الناصر المغلق هو الذى دفع ثمن اختياراته وانحيازاته الثقافية كاملا . فلقد كان نظام عبد الناصر ، برغم كل ما اتسم به من جماهيرية ، نظاما يقوم على حكم الصفوة . ثم أنه كان قد ورث عن عهد الملكية ، أو على الأصح عن عصر الديمقراطية الليبرالية فى مصر ، أربعة أجيال من الكتاب والفنانين الفعالين الذين كانوا قد تشرّبوا تماما قيم الحضارة الغربية كما كانوا ملمين تماما بالوسائل التكنيكية الغربية . حتى الراديكاليين منهم كانوا قد استمدوا راديكاليّتهم من تقاليدھا الفرنسية والانجليزية ، وليس من تقاليد البعث العربى الاسلامى . حتى اليمينيين من الثوار على الحضارة الغربية ، مثل توفيق الحكيم ويحيى حقى وحسن فتحى ، كانوا غربيين فى ثورتهم على الغرب . وفى بحثهم عن الجذور كانوا يكتبون مثل تولستوى ورسكين ، ومثل شارل موراس وفرنسوا مورياك . ولكى يثبت عبد الرحمن بدوى تصدع الغرب نراه يستشهد باشبينجلر أو يغازل نييتشه لكى يبنى صورة زرادشت أو السوبرمان .

وعندما جاءت ١٩٥٢ ، كان الأقطاب الثلاثة في ثقافة مصر الديمقراطية الليبرالية ، وهم طه حسين والعقاد وسلامة موسى ، في الستينات من عمرهم ، وقد نضبت حيويتهم ، وتجاهلهم نظام عبد الناصر في أدب شديد . ولكن آباء الأدب المصرى اليوم ، وهم توفيق الحكيم وحسين فوزى ويحيى حقي ، وكلهم من انتاج فرنسا الذى اكتمل تكوينه في العشرينات من هذا القرن ، كانوا يومئذ في نحو الخمسين من عمرهم ، وظلوا على فاعلية تامة طوال عهد عبد الناصر . وكان الجيل الثانى ، وهو الجيل الذى تكون في الثلاثينات من هذا القرن ، في نحو الأربعين من عمره عندما قامت ثورة ١٩٥٢ . كان من بين كُتّاب هذا الجيل الثانى محمد مندور ونجيب محفوظ وعبد الرحمن بدوى وحسين مؤنس ومحمد القصاص وسهير القلماوى وزكى نجيب محمود ورشاد رشدى وشخصى . وكان من بين مصورى هذا الجيل ومثاليه رمسيس يونان وصلاح طاهر وحامد سعيد وبيكار والاحوان وانلى وعبد القادر رزق . وكان أكثر أبناء هذا الجيل ، جيل الثلاثينات ، الراديكاليون منهم والمحافظون على السواء ، تام التكوين في تقاليد الأدب والفن الغربية . ولأن أبناء هذا الجيل من الكُتّاب والفنانين كانوا ينتمون إلى جيل الثلاثينات المعذب الذى كان ينتمى إليه أعضاء مجلس قيادة الثورة أنفسهم ، فإن الملتزمين منهم ، يمينا كانوا أو يسارا ، قبلتهم الثورة ولكن على مضض ، أى نصف قبول ، فقد حالت ثقافتهم الواسعة دون انضوائهم الكامل تحت لوائها دون تحفظ . ومع ذلك فإن أكثرهم قد أعطى ، في مرحلة أو أخرى ، مجالا كافيا للتعبير عن نفسه بوضوح ، وفي بعض الأحيان دفع الثمن فادحا .

أما الجيل الثالث من الكُتّاب الذين ورثهم نظام عبد الناصر فقد كانوا جيل عبد العزيز الأهوانى وعبد القادر القط وعلى الراعى ومحمود العالم ويوسف الشارونى وعبد الرحمن الشرقاوى وعبد الرحمن الخميسى ورشدى صالح ونعمان عاشور وسعد الدين وهبه ولطيفة الزيات وأنيس منصور وعلى باكثير واحسان عبد القدوس ويوسف السباعى وفتحي غانم وأخيرا وليس آخرا ، ثروت عكاشة ، الذى لم يشتهر كثيرا ككاتب ، ومع ذلك فقد احتل مكانا خاصا في تاريخ الثورة ، بوصفه وزير الثقافة الذى كان أحد الضباط الأحرار ، فهو الذى أسس الكونسرفتوار ومعهد الباليه واوركسترا القاهرة السيمفونى وفرقة الكورال والفرقة القومية للفنون الشعبية ، وبسط الرعاية السخية من جانب الدولة على المسرح المصرى وعلى الفنون التشكيلية : على حامد عبد الله ورمسيس يونان وفؤاد كامل وأنجى افلاطون وعبد الهادى الجزار وجمال السجيني وخديجة رياض ونحمة حليم وجاذبية سرى وكمال خليفة وحامد ندا . وقد كان بعض هؤلاء الكُتّاب والفنانين من الراديكاليين الذين لم يتصالحوا مع عبد الناصر بالمعنى الحقيقى .

وكان أصغر جيل ورثه عبد الناصر من العهد البائد هو جيل يوسف ادريس والفريد فرج وميخائيل رومان وادوار الخراط وكامل زهيرى ولطفى الخولى وأنور عبد الملك وفؤاد زكريا وصلاح

عبد الصبور إلتخ كان هؤلاء فى العشرينات من عمرهم وقد أتموا للتو تعليمهم الجامعى عندما جاءت ١٩٥٢ . وكان أكثر هؤلاء من الراديكاليين ، أو على الأقل من المنشقين ، وقد استمدوا معتقداتهم الراديكالية أو العلمانية أو الهيومانية من نفس ينبوع الذى سقى الأجيال السابقة عليه ، وهو ينبوع الثقافة الغربية .

هذه الأجيال الأربعة من المثقفين كلها نشأت داخل العرف المؤسس على أن التلمذة للثقافة الغربية لا تتضمن تخليا عن الهوية القومية بل تتضمن بالأحرى تقوية للهوية القومية وتحريرها لها . وكان هذا الرصيد الضخم من الكتّاب والفنانين الموهوبين ذخرا فى متناول يد عبد الناصر ، ولكنه بدد الكثير منه بما كان يجريه من حركات تطهير موسمية عديدة ، وبمعسكرات الاعتقال التى أقامها ، وبالرقابة المحكمة التى فرضها ، فقد كان على خلاف مع مثقفيه الراديكاليين خلال السنوات العشر الأولى من حكمه ، أى حتى إعلان الميثاق فى ١٩٦٢ ، وكان على خلاف مع مثقفيه المحافظين خلال السنوات الثمانى التالية ، أى حتى توفى فى سنة ١٩٧٠ . وأيا كان الأمر فعندما تصالح عبد الناصر مع اليسار المصرى ، أعطى كتّابه وفنانيه مجالا كافيا ، وإن لم يكن واسعا ، للتعبير عن أنفسهم ، وهو ماأدى إلى الازدهارة الكبرى خلال الستينات فى كل مجال تقريبا من مجالات الفن والأدب .

ومع ذلك فقد جاء الغسق مع كارثة ١٩٦٧ ، ودرجة درجة انطفأت الأنوار ، وعندما تولى الرئيس السادات لم يكن قد بقى إلا القليل من تلك الحيوية الخلاقة فى الرواية وفى الشعر وفى الدراما وفى التصوير وفى الموسيقى ، تلك الحيوية التى أذهلت العالم العربى فى الستينات .

فالجيل الأول : جيل توفيق الحكيم وحسين فوزى ويحيى حقى ، فقد الكثير من أنفاسه بعلة الشيخوخة وحدها ، والجيل الثانى ، جيل نجيب محفوظ وأمثلة ، رغم أننا لانزال نعمل شكليا ، لانملك إلا القليل لنقوله مما هو إيجابى أو ملهم للغير ، لأننا نفتقر إلى منظور جديد ، ونحن لم نتأقلم تأقلمنا تاما مع عالم الشجعان الجديد ، أما الجيلان الثالث والرابع فقد خرجا من السباق لسبب أو لآخر ، وبعضهم الآن يبحثون عن حلول انتحارية فى باريس ولندن وعواصم العالم العربى .

ولما كان كل هذا الذبول طبيعيا تماما ، فقد كان من المنتظر بعد أن استردت مصر شرفها الوطنى بانتصارات حرب أكتوبر ، كان من المنتظر أن يحدث انفجار جديد فى المواهب الأدبية والفنية يهز مصر كالزلازل خلال السنوات العشر الأخيرة ، معبرا عن النظام الاجتماعى المفتوح الجديد الذى أسسه الرئيس السادات . ولكن كل ما لدينا حتى الآن هو إما هياكل عظمية فى التوايت القديمة التى تحفظ فيها جماعات البعث السلفى موميائاتها . وإما جيل « المكتفين بذواتهم » الذين ورثهم نظام السادات عن نظام عبد الناصر المغلق ، جيل من يعرفون انجليزية قليلة وفرنسية أقل ، جيل من لا يجدون ماينفعهم فى حضارة الغرب وثقافة الغرب إلا الأجهزة المادية وأغانى الكاباريات . وهناك

اسمان أو ثلاثة من أسماء الشبان الأصحاء مثل جمال الغيطاني ويوسف القعيد اللذين اكتسبا صيتهما الأدبي السنوات الأخيرة ، ولكن طائرين غردين لا يقيمان ربيعاً أدبياً .

إن آثار المونولوج العظيم لا تزال غائرة في أعماقنا ، فعشرون سنة من العزلة الثقافية لا قهرها بسهولة . غير أن سياسة الباب المفتوح عندما تمتد من مجال السلع والخدمات المستور من الأفكار والقيم المستوردة ، سوف تبعث في مصر على وجه اليقين ذلك التراث الانساني من التوصل الثقافي مع بقية بنى الانسان . ولا سيما من ثقافات العالم الراقية . انه ذلك التراث كون ماهية مصر عبر المائتي سنة الأخيرة ، من الطهطاوى إلى طه حسين ، فجعل منها الحارس التقدم والاعتزان في الشرق الأوسط .

□ الثقافة والفراغ

لم يكن إنشاء وزارة الثقافة في مصر عام ١٩٥٨ مظهرا من مظاهر مركزية الدولة وإنما كان ملء الفراغ في رعاية الفنون والآداب الناشئ عن الانتقال من نظام الاقتصاد الحر إلى نظام تأمين وسائل الإنتاج والخدمات وملء الفراغ الناشئ عن الانتقال من نظام الأحزاب المتعددة إلى نظام الحزب الواحد وملء الفراغ الناشئ عن تصفية النفوذ الأجنبي والمصالح الأجنبية في مصر . وقد كان وجهها آخر من وجوه تأمين الثقافة تأمين الصحافة الذي يسمى أدبا « تنظيم الصحافة » ، لأن الصحافة سلطة شعبية وليست مرفقا من مرافق الدولة .

لم تعرف مصر في عهدها الديمقراطي الليبرالي ١٩١٩ - ١٩٥٢ ، بحسناته وسيئاته ، نظام « الوقف الثقافي » الذي عرفته أوروبا وأمريكا منذ مئات السنين . فقد عرفت أوروبا في العصور الوسطى ما عرفته مصر من الأوقاف الخيرية ، وكانت في صميمها أوقافا دينية ، بمعنى أن ملكا أو أميرا أو نبيلًا يوقف تركته أو جزءا منها ، أو يوقف ريعها أو بعضها منه ، على الأديرة . فلما تحولت الأديرة إلى جامعات علمانية مثل اكسفورد وكامبريدج ودرام « ديرهام » ، استمر بعض الأشراف ثم الأثرياء ثم المؤسسات الفردية والشركات المساهمة في إيقاف ريع أطيانهم أو اسهمهم وسنداتهم أو تجارتهم أو

عمائدهم على هذه الجامعات أو على كلية معينة فيها ، أو على فرع معين من فروع الدراسة أو البحث في صورة منح سنوية منتظمة على مستوى الطلاب أو على مستوى الأساتذة . ثم امتدت هذه الأوقاف العلمية أو الثقافية من الجامعات العريقة إلى الجامعات الحديثة منذ القرن التاسع عشر كما أنها شملت منذ أجل بعيد الكليات الخاصة مثل ايتون وهاروورجى وبراد فيلد ، وامتدت منذ القرن التاسع عشر إلى مراكز البحث العلمى والنشاط الفنى والمستشفيات إلخ .. كل ذلك دون أن تغنى الحكومة عن واجب الانفاق على التعليم أو على الثقافة والفنون والآداب . ولكن هذه الأوقاف العلمية والثقافية بالقطع خففت العبء على الحكومات ، كما أنها بهذا الاستقلال والدعم المادى فى الموارد ضمنت للجامعات والمؤسسات الثقافية ومراكز البحث قدرا أكبر من الاستقلال فى الرأى ومن حرية البحث العلمى .

ولكى تحفز الحكومات أصدقاء العلم أو الثقافة أو الفنون والآداب لوقف المال فى هذا السبيل أعفت من الضرائب كل تبرع لهذه الأغراض . وفى الوقت نفسه سنت من التشريعات ما يمنع هذه الهبات أو ريعها من أن تتحول إلى تكايا يستغلها التناقلة .

وفى أمريكا كان يصدق هذا على أرسخ الجامعات مثل هارفارد وبرنستون وييل إلخ .. وعلى أرسخ مراكز البحث فى كل علم وفن . ونفس الأمر بالنسبة لفرنسا وإيطاليا وألمانيا . ومن أجل هذا نسمع عن مؤسسة روكفلر ومؤسسة فورد ومؤسسة كارنيجى وعشرات غيرها من المؤسسات الثقافية التى أوقف مؤسسوها على كل منها مئآت الملايين من الدولارات لينفق ريعها سنويا على العلم والأدب والفن وعلى العلماء والأدباء والفنانين ، إلى جانب ما تنفقه الصناعة الأمريكية على الأبحاث التكنولوجية كاستثمار سريع العائد أو بطيئه .

أما فى مصر فقد كان المظهر الوحيد المعروف من هذا التقليد العظيم العريق ، ما كان يوقف من أوقاف على الأزهر وعلى المعاهد الدينية ، وقد صادرتها الدولة مرتين وادجتها فى الميزانية العامة . مرة أيام محمد على ومرة أيام عبد الناصر .

ومنذ إنشاء الجامعة المصرية الاهلية عرفت الجامعة بعض الأوقاف الضئيلة كالبعثة الفهمية فى فرنسا ، فقد كانت أكثر التبرعات فردية وليس لها صفة الاستمرار . مثال ذلك الأميرة فاطمة اسماعيل التى تبرعت بجواهرها لتقيم مبنى كلية الآداب الحالى بجامعة القاهرة .

وكانت رعاية الفنون التشكيلية فى مصر منذ البداية من واجبات الطبقة الارستقراطية التى كانت تعنى أيام المماليك البحرية والبرجية ، بل منذ العصر الطولونى ، بفن المعمار وبناء المساجد وبالصناعات اليدوية . وفى تاريخ مصر الحديثة بدأت رعاية الفنون التشكيلية رعاية فردية بعد الحملة الفرنسية ، فاسماعيل كان يحتضن فن العمارة والنحت بمثل ما كان يحتضن فن الاوبرا وفن المسرح .

وكان الأمير يوسف كمال من أكبر رعاة الفنون التشكيلية في مصر الحديثة فهو الذى أسس كلية الفنون الجميلة ، ورعى أول معرض منظم في القاهرة وهو « معرض الربيع » الذى افتتحه سعد زغلول في ١٩٢١ واشترك فيه مختار ومحمود سعيد وناجى وراغب عياد ويوسف كامل ومحمد حسن وغيرهم .

وكان لثورة ١٩١٩ أثر عظيم في تفجير مواهب مصر التشكيلية والموسيقية والأدبية ، أو على الأصح إعادة تفجيرها . فتأسست « الجمعية المصرية للفنون الجميلة » التى نظمت « صالون القاهرة » الأول في ١٩٢٤ ، ونظمت على مدى خمسين عاما بعد ذلك ، وكانت هدى شعراوى وزعيمات الحركة النسائية في ثورة ١٩١٩ من أبرز رعاة الفن التشكيلي .

وقد كان من أهم رعاة الفن التشكيلي في مصر ، غير الأمير يوسف كمال وهدى شعراوى ، ويصا واصف رئيس مجلس النواب ومحمد محمود خليل رئيس مجلس الشيوخ الذى تبرعت أرملته الفرنسية بقصره ومقتنياته للدولة فتحول إلى المتحف المعروف وشريف صبرى والدكتور على ابراهيم . وفي الأربعينات والخمسينات كان هناك جورج حنين وابوبكر حمدى سيف النصر . وما بين ١٩١٩ و ١٩٥٢ كانت هناك طائفة كبيرة من رعاة الفنون التشكيلية من الأجانب المقيمين في مصر ، بعضهم من العلماء مثل الأب دريوتون ، وبعضهم من رجال الأعمال مثل فانسينو ، رئيس البنك العقارى ، والمقاول بردجان والمقاول فيف راعى مختار العظيم حتى وفاته في ١٩٣٤ ، ومن بعده عبد القادر رزق في أواسط الثلاثينات ، وكان منهم الكونت زغيب اللبناى والبنكير شارل موصيرى .

أما الآثار والحفائر فقد وقع عبء رعايتها منذ الحملة الفرنسية أولا على البعثات الأجنبية ، ولكن منذ عصر اسماعيل تقاسمت هذا العبء الدولة والبعثات الأجنبية .

أما الأدب شعرا ونثرا فقد كانت ترعاه في مصر حتى ١٩٥٢ الأحزاب السياسية وكبار رجال الدولة ، مباشرة أو عن طريق الصحف والمجلات والمطبوعات والوظائف الشرفية . وحكاية رفاعة الطهطاوى وتلامذته مع محمد على معروفة للخاص والعام ، كما أن رعاية اسماعيل ليعقوب صنوع والمسرح المصرى والاورى ورعاية الخديو عباس حلمى لأحمد شوقى معروفة للخاص والعام . كذلك معروفة للخاص والعام رعاية الأمير أحمد فؤاد « الملك فؤاد » والارستقراطية المصرية للجامعة المصرية منذ ١٩٠٨ حتى تأميمها في ١٩٢٥ .

كذلك من ابعديات تاريخنا الأدبى رعاية حزب الأمة ثم حزب الأحرار الدستوريين من بعده لفتحى زغلول ولطفى السيد ثم طه حسين ومحمد حسين هيكل وعلى عبدالرازق و ابراهيم عبدالقادر المازنى من خلال جريدة « الجريدة » ومجلة « السياسة الاسبوعية » . وكذلك رعاية الوفد لحافظ

ابراهيم والمنفلوطى والعقاد وعباس حافظ ومحمد السباعى ، ثم لطف حسين بعد ١٩٣١ ومحمد مندور وغيرهم من خلال جريدة « البلاغ » ومجلة « البلاغ الاسبوعى » وجرائد « كوكب الشرق » و« الجهاد » و« الوادى » و« المصرى » و« صوت الأمة » ومجلة « البعث » التى كان يرأسها محمد مندور . وكذلك رعاية الحزب الوطنى لرشيد رضا وفريد وجدى ومصطفى صادق الرافعى وفتحى رضوان وعبدالرحمن بدوى . ولم تكن هذه الرعاية بالضرورة رعاية مالية فكثيرا ما كانت احتضانا وحماية أدبية مع المال أو بغير المال .

وفى الثلاثينات تخصص جورجى صبحى فى رعاية حركة « العودة إلى الطبيعة » بين التشكيليين . والمثقفون من أبناء جيل يعرفون الرعاية التى كان يختص بها الثرى اليسارى الشاعر (بالفرنسية) جورج حنين الأدباء والفنانين اليساريين السرياليين : رمسيس يونان وفؤاد كامل وكامل التلمسانى وغيرهم من خلال مجلات « التطور » ثم « المجلة الجديدة » بعد أن آلت إليهم من سلامة موسى ، ومن خلال نشاط جمعيات « الحزب والحرية » و« الفن والحرية » ونشاط صالونات القاهرة ومعارضها الفنية منذ ١٩٣٩ حتى إنشاء وزارة الثقافة فى ١٩٥٨ .

وفى هذه الفترة أيضا شارك فى رعاية الثقافة اليسارية والفن اليسارى على مستوى الصفوة الأثرياء اليساريون أبوبكر حمدى سيف النصر وبول رستم وغيرهما من خلال الاقتناء الفنى أو المطبوعات الثقافية أو دور النشر أو إعانة الفنانين والمثقفين .

ولماذا لا نتحدث عن رعاية المليونيرات الاخوة هرارى لطف حسين فى محنته بين ١٩٤٦ و ١٩٤٨ ، حين انشأوا له دار الكاتب المصرى ومجلة « الكاتب المصرى » اللتين ملأتا الحياة الثقافية علما وفكرا ونورا فى سنوات الارهاب والظلام ؟ فإذا لم تكن هذه رعاية الثقافة ، ترى ماذا تكون رعاية الثقافة ؟

ومنذ إعلان دستور ١٩٢٣ بدأت الدولة تدخل طرفا فى حماية الفنون والآداب والثقافة بعامه بوصفها وظيفة من وظائف الدولة الديمقراطية الحديثة ، بدلا من تركها لرعاية الأفراد من الأمراء وصدور الدولة أو سراة القوم . فالفنون والآداب والثقافة الرفيعة فى أرقى أُمم العالم كانت دائما تخاطب الخاصة أو الصفوة ولا تصل إلى قاعدة أعرض إلا بجهود قومية ، شأنها فى ذلك شأن التعليم نفسه . فما بالناس بمجتمع تغلب عليه الأمية والقيم السائدة منذ عصور الانحطاط والتخلف .

وقد تجلت هذه المشاركة القومية فى قيام دار الكتب منذ العشرينات بنشر التراث وبعض الأعمال التى لا يختلف عاقلان فى قيمتها الثقافية ، وفى تقرير مؤلفات المحدثين على طلاب المدارس وتوزيعها عليهم بالهجان ، ثم تجلت منذ الثلاثينات فى إنشاء إدارة الثقافة وإدارة الفنون الجميلة اللتين كانتا النواة الأولى لوزارة الثقافة لتشجيع حركة التأليف والترجمة والنشر وإعانة الجمعيات الثقافية

وإنشاء الجوائز الأدبية والفنية ، كما تجلت في ضم مدرسة الفنون الجميلة إلى الدولة واضطلاع الدولة بالمسؤولية عن بعثات الفنون والآداب وعن إعانة الجمعيات والنوادي الأدبية والفنية والثقافية بصفة عامة وعن الاقتناء الفنى والأدبى والثقافى ، وتجلت في إسناد الوظائف القليلة الأعباء إلى كبار الأدباء والفنانين والمثقفين كتنعين لطفى السيد أو توفيق الحكيم أو أحمد رامى مديرا لدار الكتب وقد كانت تعد من وظائف التفرغ للابداع الادبى أو الفنى أو الفكرى . وقد كان توفيق الحكيم أكبر متفرغ في تاريخنا الأدبى منذ أن عينه طه حسين مديرا لدار الكتب في ١٩٥٠ حتى عينته الثورة عضوا متفرغا للأدب « لرعايته » في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عام ١٩٥٥ ثم عينته مؤسسة الأهرام عضوا متفرغا « للأدب لا للإدارة » في مجلس إدارتها عام ١٩٦١ وهو لا يزال كذلك مد الله في أجله . ثلاثون عاما من التفرغ ملاً فيها الحكيم حياتنا بهجة وحكمة وفنا جميلا .

ومع ذلك فبانتشار التعليم واتباع قاعدة المثقفين لم تعد هذه الجهود الفردية والحكومية في رعاية الفنون والآداب كافية لمواجهة النمو المطرد في احتياجات المجتمع الثقافية ، وكان لابد من تدخل الدولة كطرف أصيل في رعاية الثقافة ، بمثل ما دخلت من قبل كطرف أصيل في رعاية التعليم على كافة المستويات .

وبثورة ١٩٥٢ استجدت في المجتمع المصرى تغيرات سياسية واقتصادية واجتماعية أساسية حتمت ازدياد دور الدولة في رعاية الثقافة بجميع فروعها . فقد ألغت ثورة ١٩٥٢ الأحزاب السياسية التى كان الأدباء ينضون تحت لوائها ويرتزقون من السياسة ليتفرغوا للأدب والفن . وصفت الثورة طبقة الامراء والباشوات والبكوات الذين كان مثقفوهم يقومون بواجب رعاية الفنون والآداب ، كما صفت طبقة المليونيرات المصريين والأجانب الذين كانت صفوفهم المثقفة تقوم باقتناء أعمال الفنانين . ومن هنا نشأ فراغ عظيم بين ١٩٥٢ و ١٩٥٨ كان يمكن أن يعصف بحياتنا الثقافية والفنية والادبية لو استمر أعواما أخرى دون ظهور راع جديد للفنون والآداب .. وحين ولدت وزارة الثقافة عام ١٩٥٨ أمكنها أن تملأ هذا الفراغ .

وحتى منذ ١٩٥٥ فكرت الثورة في ملء هذا الفراغ فأنشأت المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ولكن انشاءه منذ البداية جاء ساذجا في التصور معطلا للحركة في التكوين . كان ساذجا في التصور لأن واضعى اساسه تصوره مجرد « لجنة جوائز » مفخمة مضخمة ، ينفق جهازه ١٥٠,٠٠٠ ألف جنيه سنويا ليوزع جوائز قيمتها ١٥٠,٠٠٠ جنيه لكل الفنون والآداب والنشاط الثقافى في البلاد ، وهو على عكس ما كان ينبغى أن يكون . فلم تتجاوز فاعليته فاعلية « نادى القصة » أو « جمعية الأدباء » . أما ان تكوينه كان معطلا للحركة الأدبية والفنية في هذه الحدود الساذجة ، فقد جاء من أن العناصر المحافظة في الثورة شكلت المجلس ولجانه من العناصر المحافظة في الثقافة المصرية .

وقد كان أعضاء المجلس حقاً أعلاماً وفحولاً ، بل كانوا قمة حياتنا الأدبية والفنية والفكرية في ذلك الأوان ، بل كان أكثرهم من الرواد الثوار في الثقافة المصرية في العشرينات والثلاثينات ولكنهم بحكم الشيخوخة تحولوا أو تحول أكثرهم إلى قوى محافظة في الأربعينات والخمسينات : كان عميدهم طه حسين صاحب « حديث الأربعاء » و « الشعر الجاهلي » و « مستقبل الثقافة في مصر » ، ومعه عباس العقاد صاحب « الديوان » و « ابن الرومي » و « سعد زغلول » وتوفيق الحكيم صاحب « عودة الروح » و « أهل الكهف » و « يوميات نائب في الأرياف » ، ومحمد عوض محمد مترجم « فاوست » الكبير ، وأحمد حسن الزيات مفجر الرومانسية المصرية بترجماته عن جوته ولامارتين ، ومحمد فريد أبو حديد رائد الشعر المرسل في الأدب العربي الحديث ، ويحيى حقي صاحب « قنديل أم هاشم » ، وحسين فوزي صاحب « السندباد المصري » ، ومحمود تيمور صاحب « أبوعلى عامل ارتيست » ومحمد كامل حسين صاحب « قرية ظلمة » ، وغيرهم وغيرهم .

وكان أكثر هؤلاء من عظماء المجددين الذين غيروا معالم اللغة العربية والأدب العربي والفكر العربي بين ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ ، ولكنهم أصبحوا عاجزين عن فهم ما كان عبدالرحمن الشرقاوى يفعل في « رسالة من أب مصري إلى الرئيس ترومان » وما كان صلاح عبد الصبور يفعله في « الناس في بلادى » . ولم تكن لهم حيلة في مسرح الريحاني العامي لأن الريحاني كان قد مضى بمسرحه العامي ولكنهم خاصموا مسرح نعمان عاشور ويوسف ادريس وسعد الدين وهبة وكل مسرح يكتب بالعامية . كذلك خاصموا كل قصص يرد فيها حوار عامي رغم أن منهم فحولاً مثل توفيق الحكيم ومحمود تيمور بدأوا حياتهم الأدبية يجرون الحوار في المسرح والرواية باللغة العامية .

ولست أقصد أن الشيوخ أو حماة التراث أو التقليديين لا مكان لهم في الحياة الأدبية أو الفنية أو الفكرية أو السياسية إلخ .. فعلى العكس من ذلك ، بمس مجتمعات ليس فيه تراث أو حفظة للتراث . إنما قصدت أن كل مجتمع صحى ينبغي له أن يقوم على الحوار بين أصدقاء الماضي وأصدقاء المستقبل وأن يكون الحكم بينهما في هذا الحوار أصدقاء الحاضر .

وهكذا ظل المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب لربع قرن واجهة جميلة بلا مضمون ، مجلساً لا يرعى أحداً من جهة ولا يقيم حواراً بين الأجيال من جهة أخرى ، بل أخشى أن أقول أنه في مرحلة من مراحل كان أداة عدوان من أصحاب القديم على أصحاب الجديد ، ولولا قلة فاعليته وضالة موارده واسترابة أهل الصحافة والثقافة في أحكامه لقضى على حياتنا الأدبية والفنية قضاء مبرماً . ولست أحسب أنه كان يرعى أم كلثوم أو عبد الوهاب أو طه حسين أو توفيق الحكيم أو عزيز أباظة أو محمود تيمور أو محمد كامل حسين أو محمد عوض محمد إلخ .. لأنه نفخ كلاً منهم ذات مرة ألفين وخمسمائة جنيه وشهادة تقدير ، فهذا ما يسمى في جميع المعاجم وفي كل اللغات « تكريماً » وليس « رعاية » .

إنما كانت الرعاية تأتي للأدباء والفنانين من وزارة الثقافة منذ انشائها على مدى عشر سنوات ، ومن الصحافة القومية التي تبنت أهل القلم والفكر والإبداع . جاءت هذه الرعاية من خلال تفرغ الفنانين والأدباء . ومن خلال عرض أعمالهم واقتنائها أو نشر أعمالهم وتيسيرها للمثقفين أو تقديم أعمالهم على المسرح وتمكينهم من النضوج من خلال الممارسة والأمل وكفاية العيش . وسواء أكان التفرغ صريحا كتفرغ وزارة الثقافة أو تفرغا مقنعا كتفرغ الصحافة ، فقد كان هذا التفرغ هو الأساس في نهضتنا الثقافية .

لماذا ؟ لأن الحضارة بنت الفراغ . فالإنسان الذى يلهث وراء لقمة العيش لا يجد الوقت للتفكير أو الدراسة أو الإبداع .. حتى التعلم ، من الألف باء إلى التخصص ، لا يتاح عادة إلا إذا تفرغ التلاميذ للعلم ، وكلنا يعرف ما يلاقيه أبناء الفقراء من عوائق عن التعلم لأن ظروف حياتهم تضطرهم إلى العمل منذ الطفولة أو في المراحل التالية . ولا شك أن الحاجة أم الاختراع كما يقولون .. ولكن المخترع عادة لا يخترع إلا إذا وجد الفراغ الكافي للاختراع . والفراغ وحده ليس ضمانا لتنمية مواهب الإنسان أو ترقية مداركه وذوقه أو تفجير طاقاته فيما يجرى . فقد يكون الفراغ مفسدة إذا لم يصاحبه الإيمان بالقيم السامية ، قيم الحق والخير والجمال .

وفي بعض البلاد المتقدمة كفرنسا انشئت « وزارة الفراغ » لتوجيه الشباب إلى تثقيف عقولهم وصقل نفوسهم وتربية أذواقهم بالفنون والآداب إلى جانب الرياضة والسياحة والتسليه الراقية ، وهذا كله هو الوظيفة الحقيقية لما نسميه « وزارة الشباب » .. وإذا كان الفراغ لازما لاستيعاب قيم الحضارة فهو من باب أولى لازم لخلق مقومات الحضارة من علوم وفنون وآداب .

أو فلنقل أن الفنون والآداب مهن كغيرها من مهن الحياة تحتاج إلى تفرغ كامل لاتقانها ، ولكنها مهن غير مأجورة لأنها لا تشفى مريضا ولا تبرئ متهما ولا تبني بيتا ولا تصلح آلة .. إلخ .. فمن ذا الذى يشتري الحكمة بمال ؟ ولو ترك الناس لشأنهم لتهرب أكثرهم من التعليم . ومن هنا فقد وجب أن يقع عبء رعاية الثقافة على المجتمع كله . وفي المجتمعات الراقية يقوم صفوة المجتمع نيابة عنه برعاية صفوة الفنانين والأدباء والمفكرين والدارسين ، ولكن في المجتمعات الأرقى تقوم الدولة كلها بهذا الواجب حتى تكتفى شبة التسول بالعلم والفن والآداب ، كما كان يحدث بين شعراء القبائل والسلاطين من مداحين وهجائين ، أو حتى ينتهى أمتهان الحكمة بشبهة الاحسان إلى الحكماء . وفي المجتمعات الأكثر رقيا لا يرعى الحكماء إلا المواطنون أنفسهم خشية أن يحل سلطان الدولة محل سلطان الأفراد .

ولكن وزارة الثقافة في أوجها ، رغم أنها قدمت للثقافة والمثقفين كل هذه الخدمات الجليلة وأولها أنها مكنتهم من القيام بوظيفتهم في المجتمع ، قد أخطأت الطريق إلى التطبيق وليس إلى المبدأ .

فبدلاً من أن تقصر وظيفتها على رعاية الثقافة والمثقفين ، أى على خلق المناخ اللازم لازدهار الفنون والآداب ، ظنت أن من واجبها إنتاج الفنون والآداب إنتاجاً مباشراً ، فاشتغلت طابعاً للكتب وبائعاً لها ، واشتغلت منتجاً ومنتفذاً ومهندس ديكور ونجاراً وكهربائياً وأمبريزاريو وصرافاً ومحاسباً للمسرحيات ، واشتغلت شركة تصوير وتحميض وشركة تسجيل وشركة توزيع لما تنتجه من أفلام . كل ذلك حيث لا ضرورة لشيء من ذلك . فاضطلعت وزارة الثقافة بما لا يفهم فيه المثقفون وبما لا يحسنون إدارته ، وتضخم جهازها الإدارى والحسابى والكتابى ، واتخذت سمت الصناع والتجار ، فلم يعد أحد يعرف كيف يعاملها : أيعاملها معاملة المثقفين أم يعاملها معاملة الصناع والتجار ؟

□ حلول ثقافية

لعل أهم مبدأ أعلنه السيد الوزير منصور حسن في ورقة العمل التي طرحها للمناقشة هي إعلانه أن الثقافة خدمة لاسلعة وأن العائد الثقافي هو مقياس نجاح الأجهزة الثقافية . وهو في اعتقادي كسب كبير للحركة الثقافية لأنه سوى بين الثقافة والتعليم وأعفانا - أرجو نهائيا - من تعبير وزارة المال لوزارة الثقافة بأنها متجر أو مصنع غير رابح .

والترجمة العملية لهذا المبدأ هي ما جاء في التنظيمات الجديدة من أن الوضع يبقى على حاله في أربعة قطاعات من قطاعات وزارة الثقافة هي هيئة الآثار ودار الكتب والوثائق القومية وأكاديمية الفنون ومجمع اللغة العربية ، أما لوضوح وظيفتها التعليمية واما لوضوح ارتباطها بخدمة الثقافة القومية . وهذا أمر يستحق التحية حقا وان كان ينبغي أن نطالب بمزيد من الدعم والترسيخ والترشيد لهذه القطاعات الأربعة .

والترجمة العملية لهذا المبدأ أيضا هي ما جاء في التنظيمات الجديدة من إعفاء وزارة الثقافة من « إدارة » كافة الأجهزة التي تباشر نشاطا صناعيا أو تجاريا وهي أجهزة « الطباعة والنشر والتوزيع » وأجهزة « دور العرض والتوزيع السينمائي » وأجهزة « الاستديوهات والمعامل » وتحويل هذه الأجهزة إلى شركات استثمارية أو اقتصادية تملك وزارة الثقافة أصولها المادية ، وتؤجرها بإيجار رمزي للشركات المستثمرة ، وهنا يتبادر إلى الذهن سؤالان :

مادامت هذه الشركات استثمارية ، أى تهدف إلى تحقيق أرباح ، فبأى حق يؤجر حق المجلس الأعلى للثقافة ما يملكه من أصول مادية تقوم بعشرات الملايين لهذه الشركات الاستثمارية بإيجار رمزى ، إذا كانت هذه الشركات من شركات القطاع الخاص ؟ فإن كانت من شركات القطاع العام ، فلن يكون هناك بأس من هذا الإيجار الرمزى ، ولكن ماذا نكون قد أجرينا من تغييرات إذا نقلنا ملكية أدوات الإنتاج الثقافى ووسائل الخدمات الثقافية المادية من وزارة الثقافة إلى المجلس الأعلى للثقافة غير تغيير الأسماء .

ان مشكلة ملكية وزارة الثقافة لأدوات الإنتاج الثقافى ووسائل الخدمات الثقافية « المطابع ، المكتبات ، الاستديوهات ، المعامل ، دور العرض السينمائى ، وربما المسارح » هى نفس مشكلة ملكية الدولة للقطاع العام : تضخم الجهاز الادارى ، العمالة الزائدة ، الصيانة الناقصة ، الشلل البيروقراطى ، قلة الإنتاج وانخفاض مستواه ، العجز عن الحياة دون حماية خاصة من الدولة فى مرحلة ما ، أو أكثر من مراحل الإنتاج أو التوزيع ، الاستيراد أو التصدير ، التقييم أو التسعير ، إلخ .. ولست أزعم أن كل هذه الأمراض الروماتيزمية قاسم مشترك أعظم فى كل هيئات القطاع العام أو مؤسساته أو شركاته ، ولكن على كل حال هذا ماتهم به هيئات وزارة الثقافة ومؤسساتها ذات المقومات الاستثمارية فى الوقت الحاضر .

وتحويل هذه الهيئات أو المؤسسات ذات المقومات الاستثمارية إلى « شركات » استثمارية سوف يساعد « نظريا » على حل الأزمة لأنه سيفصل أولا ما يدخل تحت باب « الرعاية » وما يدخل تحت باب « الاستثمار » وسيمكن ثانيا من محاسبة هذه الشركات بالمقاييس الاستثمارية البحتة . أما من الناحية العملية فلا أظن أن الوضع سيتغير كثيرا طالما بقيت هذه الشركات الاستثمارية تحت ولاية وزارة الثقافة فى زبها القديم أو بمكيأجها الجديد فى صورة المجلس الأعلى للثقافة .

لماذا ؟ لأن وزارة الثقافة يتجاور فيها نوعان من البشر : المثقفون ورجال الاستثمار . فإذا أدار المثقفون أدوات الاستثمار فهم غالبا يحبطون الاستثمار وإذا أدار رجال الاستثمار الثقافة فهم غالبا يحبطون الثقافة . ولست أزعم أن كل المثقفين عاجزون عن فهم النشاط الاقتصادى أو السيطرة عليه ، كذلك لست أزعم أن كل الاقتصاديين أو المالىين عاجزون عن فهم الثقافة أو خدمتها ، ففى الفريقين من يتقن عمل الآخر ، ولكن هذا هو الاستثناء وليس القاعدة . ونحن نأخذ بالقاعدة العامة ولا نأخذ بالشواذ .

المشكلة إذن ليست فى تحويل النشاط الاقتصادى فى وزارة الثقافة إلى شركات ، حتى ولو كانت من شركات القطاع العام ، فهذه سوف تكون اقتصاديا خطوة إلى الأمام ، ولكنها لن تكون بالضرورة خطوة إلى الأمام من الناحية الثقافية . المشكلة هى فى ملكية وزارة الثقافة نفسها أو المجلس الأعلى للثقافة نفسه لمقومات هذا النشاط الاقتصادى .

هذه الشركات الاقتصادية سوف تكون محسوبة على المجلس الأعلى للثقافة كما هي الآن محسوبة على وزارة الثقافة ، لأن العاملين فيها هم نفس العاملين الآن في وزارة الثقافة ، فإن استمرت خسائرها فالمجلس الأعلى سوف يكون مسئولاً عن تغطية هذه الخسائر أو سيتحمل وزر تصفيتها لو رفضت الدولة اعانتها بالقروض أو الدعم ومصرفاتها الأساسية كالباب الأول وباب المشروعات والصيانة سوف تظهر ضمن ميزانية المجلس الأعلى .

فإذا تخفف المجلس الأعلى من مسئوليته عنها مادياً مع فقدانه السيطرة عليها والتدرة على توجيهها أدبياً ، فلا معنى لاحتفاظه بملكيتها ، وأولى أن تنقل ملكيتها كاملة إلى وزارات أخرى أسوة بما اقترح من نقل « الشركة المصرية للورق والأدوات الكتابية » إلى وزارة التموين والتجارة الداخلية ، وما اقترح من نقل « الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية » و « الشركة المصرية للطباعة والنشر » إلى وزارة الصناعة .

المشكلة هي أن هذه الأجهزة الاقتصادية الجديدة التي تسميها ورقة العمل « شركات القاهرة » لكذا أو كذا « للطبع والنشر والتوزيع » و « لدور العرض والتوزيع السينمائي » و « الاستديوهات والمعامل » ، لن يمكن إدارتها اقتصادياً طالما كانت تابعة لوزارة الثقافة أو للمجلس الأعلى وسواء سميها شركات أو مؤسسات أو هيئات .

لماذا ؟ لأنه بالإضافة إلى أمراض شركات القطاع العام كزيادة العمالة ، ونقص الصيانة ، وتضخم البيروقراطية وبطء الروتين ، والتخوف من المسئولية بالإضافة إلى كل هذه الأمراض فهناك الترابط العضوي بين الاعتبارات الثقافية والاعتبارات الاقتصادية .

خذ مثلاً عمليات الطبع والنشر والتوزيع :

لو أن الشركة القائمة بها استهدفت الربح كما ينتظر منها فلن تطبع أو تنشر أو توزع إلا أتفه الكتب لأتفه المؤلفين والمترجمين ، وسوف تعطى الأولوية لكتب الجنس والجريمة ولثقافة بسطاء الناس ، وهي أروج أنواع الكتب حتى في أرق بلاد العالم . غير أن انتشار الأمية في مصر والعالم العربي يزيد من حدة أزمة الكتاب عامة والكتاب الثقافي الجاد بصفة خاصة .

ولو أن الشركة القائمة بها خضعت لاعتبارات الثقافة أو لتوصيات المجلس الأعلى للثقافة فيما ينشر من كتب ، لعدنا من حيث بدأنا ، فوجدنا أنفسنا نطبع ونشر ونوزع بحسب محبى الدين بن عربى وهنرى برجسون بدلاً من روايات الجيب والثقافة الرخيصة . وهنا تبدأ الخسارة ، لأن دورة التوزيع ستكون عندئذ بطيئة ، وهو ما يؤثر في حركة الطبع والنشر . وإذا ترك المجلس الأعلى أمر التعاقد عما ينشر أو مايؤلف أو مايحقق أو مايترجم للشركة وحدها فإن هذه الشركة ، أخذاً بحسابات الربح والخسارة ، قد تكون الطريق المختصر إلى خنق الثقافة في البلاد . بل أكثر من ذلك : إذا ترك المجلس

الأعلى أمر التعاقد عما يطبع لشركة الطباعة هذه المطالبة بتحقيق أرباح ، فسوف يكون من حق هذه الشركة الاقتصادية الانشغال بطبع كتب وزارة التعليم والوزارات الأخرى المجزية ، وطبع كل مايزيد سيولتها النقدية ، وإهمال مطبوعات الآداب والفنون التي يوصى المجلس الأعلى للثقافة بطبعها ونشرها لأنها غير مجزية أو لأن حساباتها دفترية .

لقد عرف جهاز الطبع والنشر والتوزيع في وزارة الثقافة عهدين متميزين في السنوات العشر الأخيرة إزاء الضغط المتواصل الذي كانت تمارسه عليه وزارة الخزانة : عهد سهير القلماوى ، وهو عهد تقصير الخطوط التجارية للتركيز على الخطوط الثقافية ، ولو أدى الأمر إلى التنازل عن المطابع التجارية لوزارة الصناعة ، وعهد محمود الشنيطى ، وهو عهد التركيز على الخطوط التجارية ، ولو أدى الأمر إلى تقصير الخطوط الثقافية .

وبين هذين النقيضين أجدنى أفضل السياسة الأولى على السياسة الثانية ، وأرى ألا يحفظ المجلس الأعلى للثقافة من أجهزة الطبع والنشر والتوزيع [آلات وموظفين] ، إلا مايراه لازما حقا لانتاج وتوزيع مايتبناه من أعمال أدبية وفنية ، سواء مباشرة أو عن طريق الدعم والرعاية . وفي هذه الحالة يستوى أن تكون « شركة القاهرة للطبع والنشر والتوزيع » شركة أو هيئة أو مؤسسة ، ويستوى أن تكون تابعة لوزارة الثقافة أو للمجلس الأعلى للثقافة . فجوهر القضية هو : لمن تكون الولاية على سياسة الطبع والنشر والتوزيع وعلى خططها وبرامجها : لرجال الثقافة أم رجال المال والادارة ومامدى هذه الولاية ، فمن له الولاية فعليه أن يتحمل المسؤولية في حدود ولايته . وحذار من أى تنظيم فيه سلطة بلا مسئولية أو مسئولية بلا سلطة .

وفي الوقت الحاضر لاأعتقد أن خسائر وزارة الثقافة ناجمة عن أية توضحيات في سبيل الكتاب الثقافى أو فى المسرح أو السينما ، وإنما أكثر خسائرها من سوء التشغيل وأمراض القطاع العام . ولن يجدى الدولة ، نقل النشاط الاقتصادى إلى وزارة الصناعة أو إلى المجلس الأعلى للثقافة أو غيرهما ، لأن القطاع العام هو القطاع العام وأمراضه هى أمراضه ، ومن شركات القطاع العام مايكبد الدولة خسائر فادحة تغطى سنويا من الميزانية العامة .

فالدولة تدعم السلع الصناعية سنويا بمبلغ ١٦٠ مليون جنيه « الأقمشة الشعبية والأسمدة وحديد التسليح » ، كما تدعم الانتاج الزراعى بمبلغ ١١٠ ملايين جنيه ، كما تدعم المرافق العامة بمبلغ ٩١ مليون جنيه « منها ١٧ مليون للكهرباء و ٢٥ مليون للسكك الحديدية و ٢٨ مليون للنقل العام و ٤ ملايين للنقل النهري و ٤ ملايين للبريد و ١٣ مليون لمياه الشرب] حتى انتاج الببسى كولا يخسر سنويا ٢,٤ مليون جنيه [دعنا من السلع التموينية التى كلفت الدولة ٨٨٥ مليون جنيه عام ١٩٧٩ منها نحو ٦٠٠ مليون للقمح وحده » وأكثر هذه الخسائر ناتجة من تحمل فرق الاسعار للتيسير على المواطنين .

ومع ذلك فهناك تصور آخر لوزارة الثقافة أو المجلس الأعلى للثقافة ، وهو بناؤها أو بناؤه على غرار وزارة التعليم ، وتجريد أجهزة الثقافة من كل نشاط اقتصادى . فى هذه الحالة يمكن التنازل بشروط بالبيع أو بالإيجار الفعلى لالرمزى لكافة الأصول الاستثمارية [المطابع ، المكتبات ، الاستديوهات ، المعامل ، السينمات ، وربما المسرح بما فيها من أدوات « لجهات تكون أقدر على استغلالها مثل بنك مصر مثلا . وفى هذه الحالة يقف دور المجلس الأعلى للثقافة عند الرعاية والدعم . فى هذه الحالة يمكن للمجلس الأعلى أن يمول مكافآت المؤلفين والمترجمين والمحققين وأن يتكفل بشراء عدد من النسخ يغطى نفقات التأليف من كل كتاب ثقافى ومجلة ثقافية يعتمدهما لتوزيعهما بالجنان على المكتبات العامة وعلى دور الثقافة وعلى طلاب المدارس والجامعات [المهم ألا تنقل المطبوعات من مخازن المطبعة إلى مخازن المجلس أو الوزارات وأن تصل فعلا لأيدى القراء أما نفقات الورق والطبع وكافة الجوانب المادية والادارية فهى عبء الناشر الذى يتصدى لادخراج المطبوع] .

نفس الأمر بالنسبة لكل مسرحية أو فيلم يرى المجلس الأعلى رعايتها أو رعايته سواء من اقتراحه أو من اقتراح الغير . يمول المجلس مكافآت من يرى رعاية عملهم من المؤلفين أو المترجمين أو المقتبسين ، كما يمول المجلس مكافآت المخرج والممثلين عن العرض الأول أى للشهر الأول ، ويشترى عددا من المقاعد يغطى نفقات المؤلف والمخرج والممثلين والملحن والعازفين أو المغنين . أما الجانب المادى فى العروض المسرحية أو الأفلام السينمائية كالديكور والملابس وادارة المسرح وكافة الخدمات التكنولوجية والتحميض والتسجيل والطبع الخ .. فهى تمثل استثمار المنتج وعليه عبؤها .

بمعنى آخر يمكن للكُتّاب والناشرين ورؤساء التحرير والمنتجين ومؤلفى المسرح والسينما أن يكونوا فرق عمل دائمة أو متغيرة للتعامل مع المجلس الأعلى للثقافة على أساس كل عمل أدبى أو فنى على حدة . ويكون هذا هو مدى رعاية الفنون والآداب دون أن يقحم المجلس نفسه فى الجانب الاقتصادى من انتاج الآداب والفنون ، فيما خلا كتب التراث التى أرى أن يتحمل المجلس نفقاتها من الألف إلى الياء .

كذلك لابد من العودة إلى نظام التفرغ للفنانين والادباء ولكن مع الضوابط التى تحول دون اساءة استعمال هذه الامتيازات . وبالمثل يجب أن يراعى فى إعانة الجمعيات الثقافية أن تخصص الاعانة للنشاط الثقافى الفعلى فلا تستنزف فى الادارة أو النشاط غير الثقافى . والتحية للاستاذ منصور حسن لأنه تذكر نظام التفرغ الذى ازدهرت الفنون التشكيلية فى ظله أعظم ازدهار بين ١٩٦٠ و ١٩٧٠ .

أما بالنسبة لهيكل حياتنا المسرحية فإن « ورقة العمل » التى قدمها السيد الوزير منصور حسن قد أصابتنى بالذعر حين رأيته خالية من أى ذكر لفرقة الباليه بينما وجدتها تشتمل على أربع فرق استعراضية تكاد تقوم بنفس النوع من النشاط ، هى « الفرقة القومية للفنون الشعبية » و « فرقة

رضا» و « الفرقة الغنائية الاستعراضية » وكلها شيء واحد ، ثم السيرك القومي ، وهو شيء شبيه .
فهذا اقتربنا من فنون التسلية .

فهذه الفنون الشعبية الاستعراضية لها جمهور كبير يحمها ، وهي ليست بحاجة إلى وزارة الثقافة لتزدهر مادامت وزارة الثقافة تدفع مرتبات فنانها . وقد كان ما يهم وزارة الثقافة فيها هو قيامها بتطوير رقص الغوازي والعوالم عندنا حتى يتعد عن رقص البطن ويتحول إلى رقص بكل أعضاء الجسم ، دون أن يتعد كثيرا عن التراث الشعبي . وقد كان لفرقة رضا فضل الريادة فيه . فلما أنشأت الدولة « الفرقة القومية للفنون الشعبية » على غرار فرقة موسييف الروسية وفرقة تانسيج اليوغوسلافية نجحت كما نجحت فرقة رضا في فنون الرقص الاستعراضى الشعبى . وقد كان ينبغي أن تتحول الفرقة القومية للفنون الشعبية إلى القطاع الخاص لا أن نؤم فرقة رضا ونجعلها جهازا من أجهزة المجلس الأعلى للثقافة . ولا بأس من إعانتها إعانة سخية ليحافظا على المستوى الراقى داخل إطار القطاع الخاص . ونفس الأمر بالنسبة للسيرك القومي .

وإذا بنا نفاجأ بالتنظيمات المقترحة التى تستكثر أن تكون لمصر وزارة ثقافة وتبحث يائسة عن وسائل للتخفف من المسؤولية المباشرة عن الثقافة ، تحبى لنا فرقة انقرضت هى « الفرقة الغنائية الاستعراضية » ، وهى فرقة شبيهة بفرق كباريات الدرجة الأولى من اوربا وأمريكا نبتت فى خيال المرحوم عبدالرحمن صدق ولم نر منها إلا عرضها الافتتاحى على مسرح الجمهورية بعد تحضير سنتين ثم اختفت نهائيا عن الانظار . كفانا مانراه فى التلفزيون من بذاءات جون ترافولتا والاستعراض الأوربى فى الكباريات العالمية . وإذا كان للتلفزيون بعض العذر فيما يفعل - ربما لرداءة الاستعراض المصرى - بحجة تسلية الناس ، فلا أحسب أن المجلس الأعلى للثقافة قد أنشئ لتسلية الناس أو لترقية الكباريات المصرية . نطلب الرحمة .

كذلك أجد أن تنظيم مسارح الدولة فى « ورقة العمل » قد اتسم بالخلط حين قسم البيوت المسرحية التابعة للدولة إلى « قومى » و « حديث » و « كوميدى » و « طليعى » و « عرائس » : « المسرح القومى » نعم . « المسرح الطليعى » ، نعم « مسرح العرائس والاطفال » نعم . هذه المسارح الثلاثة لها وظائف محددة ومتميزة ويجب أن يكون لها مقار ثابتة . أما « المسرح الحديث » و « المسرح الكوميدى » فلا . فهذه يمكن أن تكون فرقا لمسارح ، وإلا لجاز أن ننشئ « المسرح التراجيدى » و « المسرح الرومانتيكى » و « المسرح الواقعى » و « المسرح الرمضى » ، « والمسرح الشعرى » و « المسرح العالمى » فالذى نعرفه أن « المسرح القومى » يقدم القديم والحديث على حد سواء ، ويقدم الكوميديا والتراجيديا على حد سواء ، ويقدم المسرح المصرى والعالمى على حد سواء .. إلخ .

وهناك حلان للوضع القائم : أولهما اعتبار كافة المخرجين والممثلين المعيّنين في هيئة المسرح بمثابة رصيد مشاع للمسرح القومي ومسرح الطليعة ينفذ « الخطة » المسرحية ، مسرحية مسرحية ، بحسب ما يرسمه المجلس الأعلى للثقافة ، وفي هذه الحالة لا مجال هناك للكلام عن « البيوت المسرحية » وعن استقلالها وانطلاقها . والحل الثاني هو أن نفهم من قولنا « البيوت المسرحية » الفرق المسرحية لا الدور المسرحية ، وفي هذه الحالة يقسم رصيد الهيئة من مخرجين وممثلين إلى مجموعات عمل ثابتة هي الفرق صاحبة الاستقلال في الخطة والحركة . داخل إطار الخطة التي يرسمها المجلس الأعلى للثقافة .

وحتى لا يحدث التضارب بين البيوت المسرحية والمجلس الأعلى يجب أن نميز بوضوح بين « السياسة » و « الخطة » ، وأن نعرف بوضوح ماذا ننتظر من المجلس الأعلى : أنتظر منه وضع السياسات أم ننتظر منه وضع الخطط ، فعلى هذا الوضوح يتوقف الكثير .

ثم من في المجلس الأعلى للثقافة يضع السياسة أو الخطة ؟ أهو المجلس الأعلى نفسه أم أمانته العامة ؟ فإذا قالت « ورقة العمل » أن المجلس الأعلى هو واضع « الخطة العامة » فماذا تركت للبيوت المسرحية وللشركات الاقتصادية ، وهل هناك « خطة عامة » و « خطة خاصة » ؟ ثم من الذي يقول أن فلانا من دون فلان يستحق أن يمنح منحة التفرغ أو أن يكرم باقتناء أعماله ؟ أو أن الكتاب الفلاني من دون الكتاب الفلاني يستحق التمويل الكامل أو إعانة التشجيع ؟ أو أن الفرقة الفلانية أو الكاتب المسرحي الفلاني يستحق الدعم الفلاني أو يستحق الجائزة الفلانية ؟ أهو المجلس الأعلى بكامل هيئته وهو مكون من خليط الثقافات والتخصصات المختلفة ، أم أن المجلس نفسه سينقسم إلى لجان عمل كل منها تغطي تخصصا معينا ؟ وهل سيتمخض النظام الجديد عن ظهور قوميسار للمسرح بسلطات مطلقة حاكم بأمره وقوميسار للسينما وقوميسار للأدب وقوميسار للفنون التشكيلية إلخ .. هو ممثل هذا التخصص أو ذاك في المجلس الأعلى المسئول عنه أمام المجلس دون أن يكون مسئولا أمام قواعد الفنانين والأدباء العاملين في كل حقل ؟ أم أن هذا القوميسار نفسه ينبغي أن يكون رئيس مجلس المسرح المعبر عن ارادة المسرحيين في مجلس الثقافة الأعلى ورئيس مجلس الأدب المعبر عن ارادة الأدباء ورئيس مجلس السينما المعبر عن ارادة السينائيين إلخ ..

الحق أن هذه كلها قضايا ينبغي التفكير فيها في أناة حتى نتجنب سوء العواقب . فنحن في وضع فريد لأننا نجتمع الأدباء والفنانين وهم موضوع التكريم والرعاية ، في مجلس ثم نريد منهم أن يتحكموا في حياتنا الأدبية والفكرية والأديب والفنان هو آخر من ينبغي أن تطلق يده في تقييم أئداده أو في تحديد مصير مدارس الفن والأدب . وقد يكون هذا محتملا في الصحافة الأدبية أو الفنية نظرا لتعدد منابر الصحافة حيث تعدد الدعوات يمكن أن ينتهي بالحوار . أما في المجالس التي تتخذ قرارات وترسم سياسات وتضع خططها فهذا قد يؤدي إلى أوحم العواقب .

والبدل عن الدكتاتورية الأدبية أو الفنية ليس تلك البرلمانات الصغيرة العقيمة التي يسمونها الآن « لجان المجلس الأعلى للفنون والآداب » ، فهذه مجرد « مكبمات » أكثر ما يقال فيها كلام غير مسئول ، ولو أنها تسلمت سلطات تشريعية أو تنفيذية لكثرت المذابح الأدبية والفنية . وفي البلاد التي ترعى الفنون والآداب والثقافة عن طريق مجالس الرعاية هذه تتكون هذه المجالس من « رعاة الفن » وليس من الفنانين ، ومن « رعاة الأدب » وليس من الأدباء ، ومن « رعاة المسرح » و« رعاة الموسيقى » وليس من فناني المسرح والموسيقى إلخ . طلبا للحياد بين الأدباء أو الفنانين من جهة ، وللحياد بين مدارس الفن أو الأدب من جهة أخرى .

أما ونحن نتعامل مع واقع مختلف وننتقل من خلفية مختلفة ، فربما كان أسلم السبل هو أن يتكون المجلس الأعلى للثقافة من اربعين عضوا : منهم خمسة أعضاء عن الأدب وخمسة عن المسرح وخمسة عن السينما وخمسة عن فنون الموسيقى وخمسة عن الفنون التشكيلية وخمسة عن العلوم الانسانية ، ويضاف إلى هؤلاء الثلاثين عضوا متفرغا عشرة أعضاء غير متفرغين من الشخصيات العامة ، مستشارو الرأي المشهود لهم بالاستنارة والثقافة الواسعة ، على أن يراعى في اختيار كل مجموعة من المستشارون المتفرغين تمثيل أهم مدارس الأدب والفن أو العلوم الانسانية حيث يندر اكتشاف المحايدين . هؤلاء المستشارين المتفرغون الخمسة في كل فرع ، يكون لهم كبير يمثلهم أمام الوزير وفي الأمانة العامة ويراعى أن توجد صلة عضوية من نوع ما بينهم وبين الأدباء والفنانين العاملين في دائرة تخصصهم .

بهذا نتجنب الانفراد بالرأى وبهذا نقيم الجسور بين القيادة والقاعدة .

□ مذكرات في السياسة والثقافة

كتاب هام ظهر في أوائل ١٩٨٨ ، هو مذكرات الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة الأسبق ، بعنوان « مذكرات في السياسة والثقافة » ، وهو من جزئين كل جزء منهما يتجاوز ستائة صفحة (مكتبة مدبولي) وفي تقديري أن هذا الكتاب من أهم الكتب التي ظهرت في السنوات العشر الأخيرة .

وهذا الكتاب هام لسببين :

أولهما أن نصفه ينتمي إلى تلك الطائفة من المذكرات السياسية ومثيلاتها التي انهمرت علينا غزارا بعد أن انطوت آخر صفحة في حياة عبد الناصر ، وقام بتدوينها عديد من رجال ثورة ١٩٥٢ ، فهي بمثابة شهادات الأحياء أمام محكمة التاريخ ، ومنها مذكرات أحمد حمروش والرئيس السادات وعبد اللطيف البغدادي وسعد الشاذلي والفريق محمد فوزي ومحمد رياض وأمين هويدي وكال حسن علي وصلاح نصر وعلي صبري واسماعيل فهمي ومحمد عبد السلام الزيات ، ومحمد ابراهيم كامل ، وسيد مرعي ، وحافظ اسماعيل ، وهي ظاهرة عظيمة الأهمية والدلالة أن يدلى شهود العصر كل بشهادته أكثر مما حدث في أي عصر آخر . وربما كانت تنتمي إلى هذه الفصيلة من الكتابة بعض كتابات محمد حسنين هيكل ، وموسى صبرى ، والهام سيف النصر وفتحى عبدالفتاح ومصطفى طيبة .

والمخرج في مذكرات رجال السياسة، بل وفي المذكرات جملة، أنها في حقيقة الأمر ليست مجرد شهادات الأحياء على عصرهم، فهم ليسوا شهودا، بالمعنى المألوف، لأنهم أطراف في حدوث ما حدث. وربما كانت هذه مرافعات محامين عن موكلهم، أو دفاع جناة عن أنفسهم، أو اتهامات شركاء الجريمة بعضهم لبعضهم الآخر، أو مفاخرات بأعجاد بعضها وقع وبعضها لم يقع، أو تعبيراً عن أحقاد وتسوية لحسابات قديمة. لهذا يتحتم دائماً أخذ المذكرات في شيء من الاحتياط لفرز كل ما هو ذاتي من كل ما هو موضوعي.

وكتاب الدكتور ثروت عكاشة: «مذكرات في السياسة والثقافة»، لا يشذ عن ذلك. ولأن الدكتور ثروت عكاشة كاتب متمرس وفنان متأمل دائم النظر في العلاقة بين الذات والموضوع، نجده سباقاً إلى التنبيه إلى هذه المحاذير.

فهو فمند البداية يذكرنا بقصة «راشومون» اليابانية التي تدور حول جريمة سطو ومحاولة اغتصاب في غابة، يقوم بها قاطع طريق على رجل وامرأته، وكان هناك شاهدان من الخطابين ساعداً على إنقاذ الموقف. وفي التحقيق أخذ كل طرف يروي تفاصيل الواقعة من وجهة نظره، فإذا بنا أمام خمس روايات مختلفة كل الاختلاف إلى حد يستحيل معه معرفة حقيقة ما قد جرى حتى اللص صور نفسه في صورة البطل الذي أراد إنقاذ هذه المرأة المتيمة بحبه من زوجها الكريه الذي تبغضه.

وهذا طبعاً لا ينفي أن للوقائع حقيقة موضوعية، ولكنه يبرز أن تداخل الذات والموضوع قد يكون الوقائع فيطمس حقيقتها أو يغيرها بحسب زاوية الرؤية أو بحسب الاضواء والظلال الساقطة عليها.

فكتاب ثروت عكاشة اذن مذكرات في السياسة لأنه يصور لنا دوره كضابط في القوات المسلحة في حركة الضباط الاحرار ويصف لنا علاقته بجمال عبدالناصر وزملائه من أعضاء مجلس قيادة الثورة، كما يصف لنا دوره وادوار بعض زملائه في ليلة ٢٣ يوليو، وكيف كان ابعاده إلى سويسرا ثم باريس، بعد عام من قيام الثورة بسبب ما شجر من خلال بينه وبين بعض زملائه من الثوار.

ثم هو يصف لنا موقفه في أزمة مارس ١٩٥٤ بين محمد نجيب وجمال عبدالناصر. يصف لنا صورة مفصلة لاتجاهات سياسة فرنسا إزاء مصر أيام تأميم القناة والعدوان الثلاثي وحرب تحرير الجزائر، ولتجربته السياسية والعسكرية أيام أن كان ملحقا عسكريا في سفارتنا بباريس ثم سفيراً لمصر في روما، كل هذا مجدول مع غوه الفني والسكري والثقافي بين متاحف اوربا ومعارضها واوبراتها وقاعات الكونسير فيها.

ثم هو يصف لنا دوره الغريب بعد النكسة في صراع الديناصورات كما كانوا يسمونه بين عبدالناصر وعبدالحكيم عامر ، ثم علاقاته المتنافرة مع الرئيس السادات ومع خصوم الرئيس السادات ، مما أدى به إلى الانزواء عن المناصب العامة نحو خمسة عشر عاما .

وربما كان الجانب السياسى فى كتاب الدكتور ثروت عكاشة ، « مذكرات فى السياسة والثقافة » أقل أهمية من ذلك الجانب الثانى ، وهو الجانب الثقافى ، ذلك الجانب الذى يعطى لهذا الكتاب أهمية قصوى بوصفه اشمل سجل ثقافى ظهر حتى الآن لثورة ١٩٥٢ عبر عشرين عاما ، وربما أوضح طرح للمشاكل الثقافية التى اعترضت طريق الثورة ، رغم انه بشموله ووضوحه قد اغفل العديد من القضايا أو ربما تجنب أن يسميها بأسمائها ابتعادا منه عن مواطن الشغب والجدال .

فالدكتور ثروت عكاشة يحدثنا باستفاضة عن تلك الحرب الضروس التى نشبت طوال عهد عبدالناصر بين مدرستين من مدارس الثقافة : مدرسة تخطط الثقافة أنا بالارشاد القومى وأنا بالاعلام ، ومدرسة تتفهم الثقافة على أنها زراعة للآداب الراقية والفنون الراقية والعادات الراقية من كل ما يؤدى إلى ترقية الفكر والوجدان والسلوك . وقد كانوا يسمونها فى المجتمع الطبقي ، قبل الثورة ، بالآداب « الرفيعة » والفنون « الرفيعة » والتربية « الرفيعة » تأسيسا على أن الرقى من سمات الطبقات الارستقراطية « الرفيعة » .

وقد كنا نحن المخضرمين نتعلم من اساتذتنا أن الثقافة كلمة مستحدثة مستولدة من فعل « ثقف » (السيف) أى « صقله » ، وبالتالي فالثقافة اذن هى « صقل » النفس ، وهى فكرة جميلة ولكن يعيبها انها كانت لغة قوم محارين يهتمون كثيرا بأن تكون سيوفهم صقيلة سواء عند القتال أو عند الزينة . ونحن المدنيين لم نكن ننظر لنفوسنا أبدا على أنها اسلحة قتال ، ولذا لم نكن نرتاح أبدا إلى هذا التفسير ، وكنا نقف أمامه حائرين .

وكان الاوربيون مثلنا يقفون حائرين أمام المرادف الاوربى الذى ترجمنا عنه كلمة « ثقافة » ، وهو لفظ Culture ، وهو لفظ مشتق من لغة الزراعة ، وهو يوحى بأن الانسان كالنبات منه ما هو مزروع بيد الانسان وخبرته ، وهذا هو المثقف ، ومنه ما ينبت فى الطبيعة على الفطرة ، كالغابات والاعشاب الشيطانية ، وهى فى العادة تكون مهوشة وربما قاتلة لنافع النبات وللعمران ، وهذا الفهم للثقافة يوحى بأنها بنت المدينة أو المجتمع المدنى وانها نتيجة للتعليم ، وقد لاحظ بعض الاوربيين أن الانسان قد يكون متعلما ، بل واسع العلم ، ومع ذلك يكون منحطا فى مداركه وقيمه وسلوكه ، ومن هنا كانت حيرتهم أمام كلمة الثقافة .

ثم ان علماء الانثروبولوجيا ملأوا الدنيا كلاما عن الثقافات البدائية عن أقوام كانت تعيش على الفطرة كقبائل البوشمان والهوتنتوت والاسكيمو ، وعلماء الاجتماع ملأوا الدنيا كلاما عن الثقافات

الشعبية والثقافات الاقليمية ، ممازاد حيرة الحائرين ، وجعل العديد من المفكرين يبحثون عن مفهوم أوضح للثقافة .

وقد كان الدكتور محمد مندور يحب دائما أن يردد احد التعريفات الفرنسية لكلمة الثقافة وهي أنها « مايقى في النفس بعد أن ننسى ماقرأناه » . وهو تعريف لا بأس به لأنه يميز الثقافة عن التعليم الرسمي ولكنه في نظري غير كاف لأنه وصف سلبي لتفاعلات كيميائية ايجابية داخل النفس البشرية فالثقافة في نظري لا تكون ثقافة إلا إذا قامت على مبدئين : تكامل المعرفة وتحول المعرفة إلى قيم . وهذا يترك الباب مفتوحا لتتكلم عن ثقافة راقية وثقافة متخلفة .

ومنذ البداية ندرك من « المذكرات » أن ثروت عكاشة ينتمى إلى تلك المدرسة التي تفهم الثقافة على أنها زراعة للآداب الراقية والفنون الراقية والعادات الراقية . فنحن نعرف من « المذكرات » مدى اهتمامه منذ شبابه ، حتى قبل الثورة بسنوات ، بالموسيقى الكلاسيكية . فنستطيع أن نفهم لماذا بادر حين أصبح وزيرا للثقافة إلى انشاء اكااديمية الفنون بما فيها من كونسرفتوار ومدرسة للباليه وفنون اوراكسترالية واوبرالية وكورالية وما ارتكز عليها من فرق موسيقية وغنائية وراقصة رقصا ايقاعيا كلاسيكيا كان أو شعبيا ، غربيا كان أو شرقيا ، ومع كل ذلك قاعة للكونسير هي قاعة سيد درويش .

كذلك نستطيع أن نفهم لماذا انشأ داخل اكااديمية الفنون معهدا للسينا ليجعل من فن السينا في مصر فنا يقوم على الدراسة العلمية بعد أن كان متروكا لاجتهادات الأفراد على طريقة الاسطوانات والصبيان في العصور الوسطى . كذلك أدمج في الاكااديمية معهد الفنون المسرحية الذي كان له تاريخ حافل في الأربعينات والخمسينات ، واراد أن يضع نواة معهد الفولكلور لكي يقيم الدراسات الفولكلورية على اسس علمية .

ولكى يجعل الفنون الراقية والآداب الراقية في متناول جماهير المثقفين انشأ ثروت عكاشة العديد من قصور الثقافة في مختلف أرجاء الجمهورية . وفوق هذا وذاك وضع نظام تفرغ الفنانين والكتاب لكي تحمى الدولة الفنانين التشكيليين والأدباء الشبان بصفة خاصة بعد أن عصفت الثورة بالقادرين من رعاة الفن من مصريين واجانب .

وقد حقق ثروت عكاشة اكبر انتقاله في تاريخ الرقص الشرقى حين تبنت وزارته فرقة رضا صاحبة الفضل الأول في تحويل الرقص الفولكلورى إلى باليهات شرقية . ولمزيد من تهذيب الرقص الشرقى ذى التراث المنحط من عصور الحريم والاغوات انشأت وزارة الثقافة في عهد ثروت عكاشة الفرقة القومية للفنون الشعبية على غرار فرقة موسييف الروسية وفرقة تانزيج اليوغسلافية واستقدم لها الخبراء الاجانب ، لتدريب الراقصين والراقصات على العمل الجماعى بروح الفريق وتدريبهم على

الحركة الايقاعية والتعبيرية بكل اعضاء الجسم وليس بالأرداف وحدها . وبالمثل كان انشاء وزارة الثقافة في عهده لمسرح العرائس ثورة في فن الأراجوز بعد أن كان يعتمد على اجتهادات أفراد موهوبين متناثرين مثل شكوكو ، وهو آخر من حمل تراث ابن دانيال .

ولعل لست بحاجة إلى أن أقول ان ازدهارة المسرح الكبرى خلال الستينات تعاصرت مع السنوات الثمانية التي تولى فيها ثروت عكاشة وزارة الثقافة وهو بطبيعة الحال لم يبدأ من فراغ ، وإنما وجد مواهبنا المسرحية الشابة تتفجر في الخمسينات : نعمان عاشور ويوسف ادريس والفريد فرج وسعد الدين وهبه وصلاح عبدالصبور ، وعبدالرحمن الشرقاوى ، وصلاح جاهين ، ولطفى الخولى ورشاد رشدى وشوقى عبدالحكيم فتبنتها مسارح الدولة حتى نضجت بالممارسة العملية وانطلقت من عقلاها ، ثم جاء من بعد ذلك محمود دياب وعلى سالم ونجيب سرور . وكان لتوفيق الحكيم كل عام اكثر من عمل على مسارح الدولة وحتى الآن لا تجد موهبة جادة ملاذاً إلا في مسارح الدولة لأن المسارح الأخرى مشغولة دائماً بتسليّة الناس بسفاسف الفن .

كذلك انشأت وزارة الثقافة مسرح الجيب ومن خلاله عرف المثقفون المصريون المسرح الاوروبى التجريبي والطليعى كأعمال بيكيت ويونسكو ودروغات وبيتر فايس وجولدوني بمثل ما قام المسرح القومى بعرض كلاسيكيات اسخيلوس وسوفوكليس وارسطوفانيس وشكسبير وموليير وابسن وتشيوخوف وبرنارد شو وسارتر وبريخت وآرثر ميللر ولوركا ، كما نشطت دار الاوبرا في استقدام أعظم فرق الاوبرا والباليه والمسرح والاوركسترات من عواصم الفن في العالم ، فأثبتت أن مصر في زمن الانغلاق الاقتصادى الكبير لم تفرط في التواصل الثقافى مع كافة الحضارات الراقية في الشرق والغرب .

وكتاب « مذكرات في السياسة والثقافة » فيه وصف تفصيلى لمبادرات الدكتور ثروت عكاشة أو لاستجاباته لتحقيق هذه الانجازات ولتأصيل الفن الراقى على أرض مصر . وهو يعطى لكل ذى حق حقه في الاعتراف بفضل معاونيه من صفوة المثقفين ، وفي مقدمتهم الدكتور حسين فوزى ، والاستاذ يحيى حقى ، وابوبكر خيرت ، والدكتور على الراعى والدكتور عبدالعزيز الأهوانى ، والدكتورة سمحة الخولى ، والدكتور مجدى وهبه ، والدكتور مصطفى سويف وغيرهم ، والعشرات من الفنانين والأدباء النابهين ، دون أن ينسى تحية سلفه الكبير فتحى رضوان في تعميق الخطوط بين الثقافة والاعلام .

وقد كنت أود أن أقرأ في « مذكرات » الدكتور ثروت عكاشة مزيداً من التنويعه بمجهود أهم رجلين أقاموا دعائم المسرح المصرى في عهده من مواقع الادارة ، وهما على الراعى واحمد حمروش . أما أنا فأحب أن أضع في رأس القائمة الدكتور ثروت عكاشة نفسه بوصفه العقل المستنير

والنفس الحساسة والطاقة الضخمة التي لولاها لما استجد أو نما كل هذا الغرس الثقافي الراقى في عهد ثورة ١٩٥٢ . فأكثر ما كان يجري في وزارته كان من مبادراته الخاصة وثمره لصلاته الشخصية مع انضج العقول وارقى الاذواق . وحسبى أن أقول أن تاريخ مصر الثقافي سوف يذكر عنه أنه حاول من موقع السلطة المركزية أن يستكمل مسيرة الخديو اسماعيل الثقافية دون أن يكون له ظهور كالخديو اسماعيل . ويكفيه مجدا انه كما قال رينيه ماهر رئيس اليونسكو استنفر العالم لانتقاد آثار النوبة ، ولم يطمئن له بال حتى انقذ معابدها في ملحمة الصخور والمياه .

وفي رأيي أن « مذكرات في السياسة والثقافة » للدكتور ثروت عكاشة كتاب ينبغي أن يدرسه كل وزير يتولى وزارة الثقافة ، ليس فقط لأن هذا الكتاب يمثل برنامج العمل الثقافي الذي تحتاج إليه البلاد في هذه المرحلة من تطورها ، ولكن لأن التجربة الثقافية التي خاضها الدكتور ثروت عكاشة توضح لنا بعض المعوقات في طريق المسيرة الثقافية الراقية .

ولاشك أن هناك معوقات من نوع آخر قد استجدت في طريق المسيرة الثقافية منذ أن انطوت الحقبة الناصرية وهي تحتاج إلى حلول أكثر تعقيدا ، ولكن المعوقات التي صادفها ثروت عكاشة وانتصر عليها مؤقتا هي التي جعلت بعض مانشأ من مؤسسات ثقافية لا تؤدى اليوم وظيفتها على الوجه المطلوب . وربما كانت بعض هذه المعوقات ذاتها باقية إلى اليوم بأسماء أخرى .

من هذه المعوقات التي انتصر عليها ثروت عكاشة مؤقتا قضية اختلاط مفهوم رسالة الفن في اذهان البعض : أهى تسليية الناس أم تثقيف الناس ؟ وطبيعة الفن : أهو سلعة أم خدمة ؟ أقول انه انتصر لأنه استطاع بعد سنوات من التفتان في ارساء قواعد الفن الجاد أن يكسب جمهورا عريضا للفنون الراقية في المسرح والموسيقى والرقص والتشكيل والسينما . ولكن حركة المجتمع المصرى منذ الانفتاح الاقتصادى نقلت القوة الاقتصادية إلى الطبقات الجاهلة والطبقات الساذجة التي تعيش على الأنكار الجاهزة ، وإلى الطبقات التي تعيش على غرائزها ولغرائزها ، وافقرت الدولة فحسمت الأمر لصالح فنون التسليية من جهة وإلى ثقافة الوعظ والارشاد من جهة أخرى وضممر دور الدولة فضممر معه دور وزارة الثقافة وضممرت معه قدرتها على حماية الآداب والفنون الراقية .

ومع ذلك فالصورة ليست قائمة إلى هذا الحد . فأبناء مدرسة ثروت عكاشة في الثقافة قد تغلغلوا في مختلف أجهزة الاعلام . ولا سيما التلفزيون والاذاعة وأنا اراهم في كل ارض جديدة يكسبون لها لبرامج الموسيقى الكلاسيكية والاورالية ولبرامج الباليه ولبرامج الفنون التشكيلية وللأفلام التسجيلية ولبرامج المسلسلات الجادة التي أوشكت أن تحل محل المسرح الجاد وتعوضنا عن فقدانه . أراهم في البرامج الثقافية التي تزداد رقعتها كل يوم بالصوت والصورة ، فأقول لنفسي : لاخوف علينا : لقد فقد المثقفون ارضا في وزارة الثقافة ، ولكنهم كسبوا ارضا في وزارة الاعلام حيث مجال التأثير اوسع وانفع ، فحذار أن يسقط هذا الجهاز الأخير في يد السوق والمهرجين .

□ الثقافة والسياحة

منذ اسابيع قليلة تفضل السيد وزير الثقافة ودعاني لعرض خاص اقامه احتفاء بوزير الثقافة المغربي في قصر الغورى للتراث ، المجاور لوكالة الغورى بحى الأزهر . وكان العرض تكرارا لعرض الافتتاح الذى حضره السيد رئيس الجمهورية .

وكان أهم ما فى العرض فقرتين : فقرة تحاول ان تحيى تقاليد خيال الظل عند ابن دانيال ، وفترة تعرض نوعا من الرقص الدينى ، ربما له علاقة بالصوفية ، يبلغ قمته فى رقصة تدعى « رقصة التنورة » .

ولكن أهم من هذا وذاك افتتاح قصر الغورى نفسه بعد ترميمه ، قال الوزير بمبلغ ضئيل لم يتجاوز اربعين ألف جنيه ، فقصر الغورى تحفة من تراثنا المعمارى المملوكى . وقد كان شيئا جميلا حقا أن تتصدى وزارة الثقافة لترميمه وتجديده لأمثال هذه المناسبات الفنية الاستعراضية حتى يمكن أن نخصص وكالة الغورى نهائيا للفنانين التشكيليين دون أن نزعجهم فى مراسيمهم بالعروض المسرحية .

اما تجربة إحياء فن خيال الظل كما نعرفه عند ابن دانيال فلم اسعد بها كثيرا لجملة اسباب منها سذاجة النص أو على الأصح سذاجة لغته وحواره ، ومنها رداءة « الأكوستيك » أو الصوتيات مما جعل الأصوات والأصضاء

تتداخل فلائمير جزءا كبيرا من الحوار . وقد جعلتني سذاجة النص اترحم على صلاح جاهين وأيامه . وخيال الظل فيما يبدو مقترن بنشأة فن الأراجوز كما أن فن الأراجوز مقترن بنشأة فن العرائس (الماريونيت) .

والسلطان قنصوه الغورى هو آخر سلاطين مصر المملوكية قبل الفتح العثمانى لمصر (١٥١٧) . وقد كانت لدولته سطوة جعلته يتحكم فى طرق التجارة فى منطقتنا من الشرق الأدنى بين اوربا والشرق الأقصى ويرهق التجار بالرسوم والضرائب مما حفز الرحالة الاوربيين إلى البحث عن طريق آخر إلى الشرق البعيد ، فاكتشف البرتغالى « فاسكو داجاما » طريق الهند من حول رأس الرجاء الصالح عام ١٤٩٧ ، تماما كما حدث عند اغلاق قناة السويس بعد حرب ١٩٦٧ ان بنى الاوربيون والامريكان السوبرتانكرز ، أى ناقلات البترول الضخمة ، لنقل البترول حول رأس الرجاء الصالح بدلاً من قناة السويس .

كان أهم عرض رأيناه إذن هو رقصة الدراويش . وقد أحسن المخرج حين استبعد من الفرقة الموسيقية الآلات الوترية الحديثة مثل الكمان وآلات النفخ الحديثة مثل الكلارنيت والسكسفون واكتفى بالدفوف وبالزامير التقليدية . وبذلك حافظ لرقص الدراويش على جوهه الأصلى الطبيعى .

ولم تكن هذه أول مرة أرى فيها رقص الدراويش ، فقد رأيته منذ ربع قرن أو يزيد أيام عبدالناصر فى خيمة أقيمت لتكون كإباريها للسياح كانت تسمى « صحارى سيتى » عدة كيلو مترات غرب الأهرام . وقد اشتهرت فرقة الدراويش يومئذ باسم « فرقة أبو الغيط » . وكانوا جميعا سمرا كالتوبيين تدلت شعورهم الغزيرة المحلولة الكثرء على اكتافهم فبدوا كأنهم جماعة من الميائيد التى تحدثنا عنهم الاساطير اليونانية يرقصون رقصاتهم الوحشية فى أعياد ديونيزوس رب الخمر . وكانوا يلبسون جلابيب طويلة وعلى صدر كل منهم وشاح أخضر أو ملون مما يحمله على اكتافهم أهل الذكر أو فرق المنشدين من الشاماسة فى الكنائس أو المداحين فى مواكب الاولياء .

ولكن لأمر ما جمع دراويش فاروق حسنى شعورهم المرسله واخفوها تحت عمام صغيرة فبدوا أقل وحشية مما بدت عليه فرقة ابو الغيط فى صحارى سيتى . ولا اعلم إن كانت الفرقة التى رأيناها هى نفس فرقة ابو الغيط ، أم انها الجيل الثانى من ابنائهم واحفادهم ، فقد كانت مؤلفة من جميع الأعمار : الكهول والشبان والفتيان ، كلهم فى سمره التوبيين وكلهم ذوو وجوه صخرية منحوتة كأنها تماثيل من البازلت أو من الصوان الاسمر .

ولأعرف كيف نسمى هذه الفرق : أهى فرق للرقص الدينى ، أم فرق للانشاد الدينى . فقد كان الانشاد نادرا والرقص كثير ، وربما اغنت الأعلام التى تقول : « لا إله إلا الله » . عن الانشاد طوال العرض . فلنقل انه كان نوعا من « الباليه » الدينى على قرع الدفوف الذى يصم الآذان .

وكان محور هذا العرض شابا داكن السمرة فارح القامة متناسق الاعضاء ، صخرى الملامح ، رشيق الحركة قويها ، يتبع دقات الدفوف في كوريوجرافية متقنة ، وكان يقوم بالدوران في حركتين ، حركة تشبه دوران الأرض حول الشمس وحركة تشبه دوران الأرض حول محورها ، ثم توج طقوس الرقص بالدوران حول نفسه في اتجاه واحد وبسرعة متزايدة ، إن قلت بلغت حد الجنون أصبت وإن قلت بلغت حد الإعجاز أصبت . كل ذلك والدفوف الصاخبة تلاحق سرعة دورانه وتستحثها . وفي وسط هذا الدوران المعجز كان يتخفف في مهارة الساحر من تنورة كان يلبسها بعد تنورة كان يلبسها تحت جلبابه الأبيض الطويل الفضفاض الذى كان يدور تحت خصره كالكأس المقلوبة .

واستمر الرقص في دورانه حتى فقدنا حساب الزمن ، وبدا وكأن جسمه يتلاشى من سرعة الدوران . ولعل هذا كان المقصود من طقوس هذا الدوران السريع . فالمعروف في ميكانيكا الحركة أنه كلما ازدادت السرعة وقل الاحتكاك اقتربنا من قانون القصور الذاتي الذى تتحرك بموجبه الأفلاك السماوية في مداراتها : أى أن الجسم يسير بنفس السرعة وفي نه احتكاك يهدى من سرعته أو يغير من اتجاهه . ونحن نلمس هذا في حياتنا . بأقصى سرعتها فإذا وزنها الذى يبلغ طنا أو طنين يتناقص حتى يصبح بضعة كيلو جرامات ، ولولا ضرورة التحكم في السيارة لطارت أو أصبحت نعشا طائرا كما يقولون . ويبدو أن هذا ما يحدث للدرويش الدائر ، انه يسمى بسرعة دورانه حول نفسه إلى انعدام الوزن والتلاشى .

التلاشى فيم ؟ يُقال في ذات الله لأنه يصبح كالأفلاك السابحة في الملكوت . ولأن الدروشة فيما يُقال رياضة روحية ، فهي خطوة في طريق الصوفية أو تلك الحالات التى تسمى بالوجد والتجلى والاشراق ، الخ ... حيث يتلاشى الموجود في الوجود الأكبر ويسقط عنه جسده ، فلا يبقى فيه إلا روحه عابرة السموات ، وهذا لا يحدث إلا اذا سقط جسده صريع الوجد مغشيا عليه ، تماما كما يحدث في حلقات الذكر أو حلقات الزار .

فليكن . ولكن هذا لم يحدث ، لأننا فوجئنا في نهاية الحفل - لا بغيوبة الراقصين - ولكن بقدرة عجيبة على التماسك الجسدى الذى جعل الدراويش يتقدمون الواحد بعد الآخر أمام الجمهور وينحنون المنحاة الممثلين ردا على تحية الجمهور العاصفة . وهنا فقط ندرك أننا لم نكن في حلقة ذكر ولكن في مسرح فن . ولا شك أن المؤدين بدا عليهم الارهاق العظيم لأن الجهد كان عظيما .

أنا لا أعرف مامصدر فن الدراويش الذى رأيته في قصر الغورى وفي صحارى سیتی من قبل ؟ هل هو نابع من تقاليد الذكر ؟ أنا رأيت في صباى وشباى عددا من الأذكار الحقيقية في الريف والحضر ، ولم أر بينها شيئا قريبا من رقص الدراويش . فإن كان كذلك ، فهو يجعل من فن الدراويش فنا من الفنون الشعبية التى يصح أن يكون له مكان في وزارة الثقافة ، وفي قصر الغورى

بالذات ، إذا أريد لقصر الغورى أن يكون مركز الفنون الشعبية .

ومع ذلك فهناك شواهد توحى بأن الأمر أكثر تعقيدا مما يبدو في الظاهر . فإطلاق الراقصين شعورهم كالنساء رغم اكتمال رجولتهم ، ثم اشتغالهم برقصة التنورة . و « التنورة » كما هو معلوم جزء من الملابس الداخلية عند النساء بما يذكرنا بما كتبه الرحالة الفرنسي جيرار دى نرفال عن عصر عباس الأول بعد سقوط محمد على (١٨٤٠) ، فقد حظر عباس الأول ظهور الراقصات في قهاوى القاهرة فحلت محلهن طبقة من الراقصين الذكور قال دى نرفال أن المصريين كانوا يسمونهم باسم غير كريم (انظر كتابه « رحلة في مصر والشرق ») .

ومع ذلك فليس من دواعى لأن نتعجل الاستنتاج فإسدال الشعور على المنكبين كان زيا معروفا في عصور مختلفة وعند أقوام مختلفة . وقد كان نابليون بوناپرت وجمال الدين الأفغانى يسدلان الشعر على الكتفين ، وفي عصرنا هذا تجدد زى اسدال الشعر حتى المنكبين بين الملايين من شباب الهيز في جميع أرجاء العالم . وهناك احتمال أن تكون هذه الرياضة الروحية ، رغم ادعاءاتها التوحيدية ، قديمة قدم الوثنيات الأولى ، دون أن يغض ذلك من صوفيتها ، فالتصوف قديم قدم الأفلاطونية الحديثة ،

بل قَدَم « الميستاي » Mystae في عبادة الربة ديمتر (امنا الأرض) في اليوسيس كما كان يحدثنا قدماء اليونان نحو ٥٠٠ ق.م . بل وربما كانت أقدم من ذلك في الحضارات القديمة . ربما كانت قديمة قدم « الزار » الذى كانت تقوم به الكوريبانت ، عذارى باخوس رب الخمر اللاتى حدثنا أفلاطون عن رقصهن المجنون الذى كان ينتهى دائما بالهذيان المقدس وسيطرة اللاوعى .

المهم في كل هذا أن تجيب وزارة الثقافة على هذا السؤال : ما الذى تقصده وزارة الثقافة بعرض هذا اللون من الفن كرقصة التنورة ؟ هل هو مجرد « حفظ » التراث حفظا متحفيا أم انها تريد تكوين مدرسة الرقص الدينى من جنس مدرسة ابو الغيط أو مدرسة التنورة .

ونفس هذا السؤال يمكن أن نسأله لو أن وزارة الثقافة عرضت غدا تجربة للرقص والانشاد الدينى كالذكر والزار . أهى تعرضها كنهاج للفن الشعبى ينبغي حفظها كتراث شعبى متحفى حتى يتعلم المصريون وغير المصريين شيئا عن تاريخ الفنون في مصر ؟ أم انها تعرضها لنشر الذكر والزار بين الناس ولاستيحائها والتنويع عليها ، أى لادخالها في نسيج حياتنا اليومية بفضل ما فيها من أصالة ؟

لست أظن أن وزارة الثقافة تقصد نشر الذكر والزار ورقص التنورة في بلادنا وإلا لاتخذ الموقف ابعادا تنبغى مناقشتها على نطاق أوسع وبصراحة أكثر ، لما يتضمنه هذا من موقف حضارى فظيع ، لأن معناه الدعوة إلى العودة إلى مصر الفاطمية ومصر الأيوبية ومصر المملوكية . ونحن نحترم كل هذا العصور احترامما تاريخيا وعلينا أن نحافظ على آثارها وشواهدنا كمتحف لتاريخ مصر السياسى وتاريخ مصر الثقافى وتاريخ مصر الحرفى ... الخ كما يحتفظ الانجليز ببرج لندن وكما يحتفظ

الفرنسيون بقصر فرساي وبقصور اللوار ، لأقول كمعالم سياحية ولكن كشواهد تاريخية على حضارات غبرت .

ولكن الانجليز حين يحافظون على برج لندن لا يقصدون تمجيد قطع رؤوس ملكاتهم ونبلائهم كما كان يفعل ملكهم هنري الثامن وملكتهم اليزابيث الاولى . وبالمثل فإن الفرنسيين حين يحافظون على تراث كاترين دى مديسيس أو ماري دى مديسيس لا يقصدون تمجيد عصور دساس البلاد أو المذابح الدينية .

نفس الأمر بالنسبة للتراث الفولكلوري الذي تحافظ عليه الأمم المتحضرة . هي تحافظ عليه كشواهد للزمان والمكان وليس كأسلوب حياة أو نمط من الفنون يستغنى به الناس عن اساليب الحياة وأنماط الفنون التي تراكمت وتفاعلت في الوعي الانساني حتى تبلورت في الحضارة المعاصرة . وليس معنى أن نحافظ على اليارثون أو الكرنك أو ابن طولون أن نبني معابدنا وعمائرنا على طراز اليارثون أو الكرنك أو ابن طولون .

وفي الوزير فاروق حسنى ملكة عظيمة هي قدرته على أن ينقل حماسه الشديد إلى نفس سامعه بسبب عواطفه الجياشة المتفجرة من حيوية شبابه ومن طبيعته الفنانة وحين يفوق سامعه بالتأمل الهادئ يجد أن ماسمعه أو رآه كان شيئا جميلا حقا ولكنه لا يمثل أكثر من جانب رومانسى صغير في نسج الحضارة المعقد العظيم .

ولن انسى ماحييت كيف استطاع فاروق حسنى ، ونحن في باريس أو روما ، أن ينقل إلى عدوى حماسه للفنان الشعبى « متقال » الذى سحر جمهوره في باريس ، فتحمست له بالفعل ، وبعد ان ثبت إلى نفسى قلت : ما هذا ؟

« متقال » فنان عظيم حقا ، وكذلك ربابته ولكن خطأ جسيم أن نتعامل معه وكأنه البداية والنهاية . ونُحِيلُ إلى أن فاروق حسنى يشبه المجرى الذى اكتشف نفسه واكتشف الحجر واكتشف الكون في موسيقى بيلا بارتوك وكودالى .

كلا . ان الحضارة ليست مجرد بيلا بارتوك وكودالى و متقال صاحب الارتجالات الموسيقية الرائعة ، ولكن الحضارة أيضا باخ وهاندل وهایدن وموتزارت ، وبيتهوفن وشوبرت ومندلسون وشومان وماسنيه وجونو وبرليوز ، وليست وشوبان وديبوسى ورافيل ، وفيردى ودونيزيتى وروسينى وبوتشيتى وبيزيه وفاجنر وجريج وسيلليوس والخمسة الروس العظيم ، حتى نصل إلى استرافنسكى وبيروكوفيف الخ ... وقبل هؤلاء وبعد هؤلاء وبين هؤلاء رهط كبير من النابغين .

وبالمثل ، فمهما رأينا ملامح الباليه القومى في الذكر أو الزار أو في رقص الدراويش وفي الرقص

الشعبي فتن يغنيها عن مدرسة البولشوى وكوفنت جاردن واوبرا باريس . وفن الدراما ليس خيال الظل ولا الأراجوز ولا السامر ، ولا مسرح النور ومسرح الكابوكى الذى يباهى به اليابانيون وسوف يقرر علينا فيما يسمى دار الاوبرا الجديدة لأنها بنيت على نفقة اليابانيين . انما فن الدراما هو مانعرفه فى الآداب العالمية من اليونان إلى العصر الحديث .

وفى تقديرى ان فاروق حسنى ، وزيرا للثقافة ، يحسن صنعا لو تخفف كثيرا من افتتانه بالفنون والآداب الشعبية والتفت بصورة أكثر جدية إلى الفنون والآداب التابعة من اكااديمية الفنون وكليات الفنون الجميلة . فهو وزير للثقافة وليس وزيرا للفنون والآداب الشعبية التى يمكنه أن يسلم أمورها لرجال محنكين وموهوبين من أمثال عبدالغنى ابو العينين وعبدالرحمن الابنودى . واذا كان ترميم قصر الغورى وقصر المناسترى شيئا لازما لاجدال فى ذلك فلا يقل لزوما عنه أن نعرف بماذا ستمتلئ هذه القصور .

هذا كلام يسوقه محب للفنون والآداب الشعبية اقترن اسمه بالدفاع عنها منذ الاربعينات . متقال ، فليكن . ابودراع ، فليكن . ابوالغيث ، فليكن . ولكننا لانريد لوزارة الثقافة المصرية أن تصبح مجرد فاترينة للسياح يزورون دورها وقصورها بحثا عن « طعم للشرق » ، أو أن يصبح نشاطها مجرد احتفالات ومهرجانات وتكريمات لهذا العملاق أو ذاك . هكذا تستنزف أموال الوزارة ووقتها ويصبح نشاطها مجرد اختبار اعلانية فى صفحة آمال بكير أو جمال الغيطانى .

نريد أن نعرف ماذا يعد رجال المسرح فى كل مسرح للموسم القادم وهل لديهم خطة بعيدة المدى . نريد أن نعرف ماذا يعد رجال السينما للسينما وماذا تعد الوزارة لإحلال المواهب الناشئة فى هذا الفراغ الناجم عن تراجع جيل كامل من المؤلفين والممثلين والمخرجين . نريد أن نعرف ماترتبه الوزارة لحماية مختلف الفنون الموسيقية والابورالية والايقاعية وما مصير عازفينا وراقصينا من الشباب غير أن نهديهم لكاباريهات شارع الهرم ولطاعم الدرجة الاولى ليشنفوا آذان الطاعمين الحالمين الجالسين حول زجاجات النبيذ .

نريد أن نعرف مامصير دار الكتب بعد أن قتلها القتلة عام ١٩٧١ بضمها إلى هيئة الكتاب ، وبعد أن كان يرأسها على مبارك باشا واحمد رامى واحمد زكى باشا ولطفى السيد باشا ومنصور فهمى باشا وتوفيق الحكيم .. أصبح يرأسها موظفون نكرات لاصلة بينهم وبين العلم والثقافة ولا يعرفون ماذا يصدر من مطبوعات فى العالم الكبير خارج حدودنا بل وربما خارج كورنيش النيل .

نريد أن نعرف مامصير دار المعارف بعد أن قتلها القتلة فى السبعينيات فحولوها إلى دار تصدر مجلة اكتوبر بعد أن كانت منارة العالم العربى فى نشر التراث العربى والاسلامى ، وهل يمكن

انقاذ مابقى منها بضمها إلى الهيئة المصرية العامة للكتاب ؟

نريد أن نعرف مادور الناشر المصرى غير جمع الملايين فى الوقت الذى تنوء فيه هيئة الكتاب تحت عبء رعاية المواهب الناشئة وصيانة المواهب الراسخة . وهل على القطاع الخاص فى النشر أو فى المسرح أو فى السينما أو فى صناعات الترفيه التزامات نحو الثقافة أم انه سيباح له دائما أن يرفع اعلام القرصان ؟

هذه كلها وعشرات من امثالها ، اسئلة لااجابة عليها إلا بالعمل فى صمت . ولاأظن أن فاروق حسنى مستطيع ان يجيب عليها قبل أن يذب عن وزارته زناير الصحفيين المشغولين بإثارة الناس حول « زهرة الخشخاش » ، وأن يكبح شبق من حوله للنجومية والأضواء .

□ في الخيال السياسي

كتاب غريب قرأته في الأسبوع الماضي عنوانه « وقائع ما حدث في يوم القيامة بمصر » ومؤلفه هو الصحفي المصري المعروف خارج مصر أكثر مما هو معروف داخل مصر ، وهو بكر الشرقاوى ، المقيم منذ سنوات عديدة (نحو ١٤ سنة) في منفاه الاختيارى بين بيروت ولندن . وقد صدر هذا الكتاب الغريب عن مكتبة مدهولى عام ١٩٨٧ .

وقد تركنا بكر الشرقاوى في أوائل السبعينات غالبا في ١٩٧٣ ، فقد كان أحد الذين شملتهم حركة التطهير الأولى ضد الصحفيين والاعلاميين ورجال الثقافة من الشيوعيين والاشتراكيين والناصرين في أوائل عهد الرئيس السادات (قوائم لجنة النظام بالاتحاد الاشتراكي في فبراير ١٩٧٣) . وكان بكر الشرقاوى يومئذ موظفا بمؤسسة السينما أيام أن كان مديرها العام الدكتور عبدالرازق حسن .

ولأن بكر الشرقاوى لم يكن غشيمًا في السياسة فقد أدرك كما أدرك غيره من المطرودين أن حملة تجويع اليسار قد بدأت فرحل مع من رحل من الراحلين إلى بيروت وأقام فيها مشغولا بالصحافة والترجمة حتى ١٩٧٧ . وفي بيروت ترجم بكر الشرقاوى مسرحية « جاليليو » لبريخت وكتاب فرويد الشهير « موسى والتوحيد » فلما سخنت الحرب الأهلية في بيروت شد رحاله إلى لندن

حيث هو يقيم حتى الآن مشتغلا بالتحريير في الجرائد والمجلات العربية التي تصدر في إنجلترا .

قلت ان بكر الشرفاوى لم يك غشيما سياسيا فقد عرفت عنه انه بعد أن تخرج في كلية العلوم نحو عام ١٩٥٢ ، قبض عليه في أوائل عهد عبد الناصر وحوكم في ١٩٥٣ بتهمة الشيوعية أمام محكمة عسكرية من تلك المحاكم الاستثنائية التي كان يشكلها عبد الناصر لمحكمة الخارجين عليه ، وهي فيما اظن نفس المحكمة التي حاكمت الصحفي الكبير صلاح حافظ . وقد ظل بكر الشرفاوى سجيناً حتى ١٩٥٧ ، ولا اعرف ماذا جرى له بعد ذلك : هل اعيد اعتقاله مع الشيوعيين في حملة رأس السنة (١٩٥٨ / ١٩٥٩) أم انه ظل طليقا حتى المصالحة الكبرى بين عبد الناصر واليسار المصرى بعد الميثاق .

هذه الخلفية لا بد منها قبل الحديث عن رواية بكر الشرفاوى « وقائع ماحدث في يوم القيامة بمصر » لكي تلقى بعض الانوار الكشافة على احداث هذه الرواية وتجلو ألباز بعض مواقفها الفكرية والسياسية .

والحق أنه ينبغي أن اعتذر للقارئ عن تعرضي لهذه الرواية لأنى لم اتعود أن أتناول بالتحليل إلا الأعمال « الأدبية » وهذه الرواية بالذات لا تندرج تحت « فن الأدب » وإنما هي رواية صحفية سياسية كاتبها قليل الحيلة في فن القصة ، قليل الدراية بأهمية الشكل والاسلوب ، واضح القصور في معرفته بسلامة اللغة والبناء . ولست أقصد بهذا أنه يتوسع في استعمال العامية ، فأنا شخصا من دعاة العامية ، ولكنى أقصد انه لا يستثمر العامية ولا الفصحى بالكفاءة اللازمة .

ومع ذلك فقد وجدت أن رواية « وقائع يوم القيامة » من أهم الروايات التي صدرت في السنوات العشر الأخيرة ، وانها أجدر بالتحليل من عشرات من الروايات التي صدرت منذ وفاة عبد الناصر لأنها رواية « سوسيولوجية » تصف روح قطاع هام في المجتمع المصرى « المعاصر » لن يستطيع مؤرخ أو مشتغل بالسياسة أن يتجاهله وهذا هو قطاع « الناصريين » أو قطاع اليسار الناصرى بتعبير أدق واذا لم يعجبك أن تسميها « رواية » فلا أقل من أن تصفها بأنها « حالة نفسية » نلمسها جميعا « حادة » في قطاع صغير من الرأى العام المصرى والعربى ، وبدرجات متفاوتة في قطاعات عريضة من الرأى العام المصرى والعربى . كذلك فإن الفكرة الاساسية في الرواية لو أنها كانت في يد أديب أكثر اقتدارا من بكر الشرفاوى لخرجت منها رائعة من روائع الأدب العالمى لا تقل أهمية عن أعمال جورج اورويل وانياتسيو سيلونى وآرثر كيسلر واولدس هكسلى وربما نيكوس كازانزاكيس .

فماذا يقول بكر الشرفاوى في « وقائع ماحدث في يوم القيامة بمصر » ؟ بإيجاز شديد هو لا يحدثنا عن يوم القيامة الذى نعرفه في الأدب الدينى ، ولكنه يحدثنا عن قيامة وهمية لجمال

عبد الناصر من بين الأموات في أواخر عهد الرئيس السادات وما كان لذلك من أثر في الشعب المصري وعلى بعض القيادات السياسية والصحفية في مصر وقد جرت هذه القيامة في فترة ما بين توقيع اتفاقية كامب ديفيد واغتيال الرئيس السادات وربما كانت هذه القيامة نتيجة مباشرة لكاتب ديفيد والكتاب كله محاكمة لعهد الرئيس السادات وإلى حد ما محاكمة جزئية لعهد الرئيس عبد الناصر تنتهي بأن عبد الناصر ينقد ذاته ويندم على إهداره لذات الديمقراطية ويعد العدة لاستئناف ثورته أو القيام بثورة جديدة مبرأة من الحكم الفردي . والراوى صحفى من الدرجة الثانية يعمل في جريدة قومية من الدرجة الأولى يرأس تحريرها أفاق ممن جرى العرف على تلقيهم بكلاب السلطة .

والرواية تبدأ في مقر الجريدة القومية حيث نرى رئيس قسم الأخبار الخارجية مهرولاً إلى مكتب رئيس التحرير وفي يده سلخ من التيكز (رسائل وكالات الأنباء الاجنبية) كلها تقول أن تمثال رمسيس الثانى نزل من قاعدته في ميدان باب الحديد بعد أن امتلاً بضوء ساطع ، واخذ يمشى في شوارع القاهرة والجماهير الغفيرة الفرحة تتبعه من شلوع إلى شارع دون أن تعرف وجهته . وفي النوافذ والشرفات وعلى السطوح تزغرد النسوة ابتهاجا بهذه المعجزة كل الناس في فرح غامر بعودة الروح إلى رمسيس الثانى ماعدا رئيس التحرير الذى كان ينتفض غضبا وجزعا . ثم تبين أن موقفه هذا كان موقف الجهات الرسمية .

وبعد أن قطع رمسيس الثانى شارع رمسيس تتبعه الجماهير سار في شارع الخليفة المأمون حتى بلغ ضريح جمال عبد الناصر فإذا الجماهير تكبر « الله اكبر الله اكبر » . قال رمسيس الثانى « السلام عليك يا عبد الناصر ، يا عدو أعداء مصر .. قم يا عدو بنى اسرائيل . فأنت تعرفهم . أنت آخرنا وأول القادمين . قم إليهم . قم إلى مصر والعالم كله » .

وتفجر النور من رمسيس الثانى ، ففتق الظلمة ورأى الناس ضريح عبد الناصر خاويا . وهنا بدأت الأذكار : « الله حى ! الله حى » فلما انبلج الفجر أذن المؤذن وتلا الاوراد والأدعية عن قيام الساعة ونودى بالصلاة فأدت الجماعة « صلاة العائد » وتلاشى جسد رمسيس الثانى وتجلى مكانه أمام عيون الناس جمال عبد الناصر وإذا الديدباناب يصيحون : « حرس سلاح » « حرس سلاح ! » ودوى النفير في الفضاء .

وفي الصباح صدرت الصحف بالمانشيتات الحمراء تقول : « مؤامرة سوفيتية كوية » أو « اليسار المصرى ضالع فى المؤامرة مع جبهة الرفض ومنظمة التحرير الفلسطينية » أو « موسكو اصدرت التعليمات » . كذلك صدرت الأوامر بعدم نشر صورة عبد الناصر في الجرائد والمجلات والتلفزيون أما رئيس التحرير فقد كتب افتتاحية يقول فيها ان رمسيس الثانى جاء من أعماق التاريخ ليؤيد المبادرة .

وكما اختفى رمسيس الثاني حين تناسخ في شخص عبد الناصر كذلك تحول عبد الناصر نفسه إلى اسطورة . فإذا بوكالات الأنباء تحمل للصحف النبأ : « عبد الناصر يظهر في حلوان » (غالباً في عيد العمال) أو النبأ « عبد الناصر في الأقاليم » « عبد الناصر في مسجد كذا » « عبد الناصر يخطب في جامعة القاهرة » وهكذا .. وقدم المحرر الراوى للمدعى العام الاشتراكى بتهمة ترويج أخبار كاذبة وبتهمة العمل على تقويض السلام الاجتماعى وبتهمة الشيوعية لمجرد أنه كان يقول في كل مكان أنه رأى عبد الناصر وأنه أجرى حديثاً معه . ثم أفرج عنه لأن وكالات الأنباء الأجنبية لم يكن لها حديث إلا ظهور عبد الناصر وتنقلات عبد الناصر وما كان يروى عن خطب عبد الناصر .

وكان ابرز ما تناقله الناس من أقوال عبد الناصر هو اعترافه بأنه اخطأ حين اعتمد في ثورته على بعض العسكريين بدلاً من اعتياده على الشعب أسوة بأسلافه من الزعماء الشعبيين مثل مصطفى كامل وسعد زغلول ومصطفى النحاس ثم ندمه على عدم ايمانه السابق بالديمقراطية والحوار واعترافه بأن منهجه السالف في الاعتماد على المخابرات كان من أسباب إحباط ثورته . باختصار : لقد تغير مفهوم « الحرية » في نظره .

ولم تلبث المظاهرات أن عمت العالم العربى وفى بعض البلاد العربية سار المسئولون أمام المظاهرات وقررت منظمة التحرير الفلسطينية أن تضع قواتها تحت أمرته لو أراد ذلك . وجاءت الأنباء أن واشنطن لا تخفى قلقها وان موسكو ترقب الموقف فى تحفظ لأن اليسار المصرى يرقبه فى تحفظ ، أما اوربا فقد اصبحت بدع وبدا الناس فيها يخزنون المواد الغذائية تخوفاً من نشوب حرب عالمية ثالثة وتساعد المد المعادى لاسرائيل فى مصر والعالم العربى .

ومع ذلك فقد نجحت الحكومة الساداتية فى تنظيم فرق من الانفتاحيين تهتف : « الموت لعبد الناصر » « لاناصرية بعد اليوم » « عبد الناصر عدو الله » وهكذا بدأت الاشتباكات بين المواطنين . ولم تجد الحكومة حلاً إلا حملة اعتقالات ٦ سبتمبر ١٩٨١ التى كانت بداية النهاية لنظام الرئيس السادات .

وجاء للراوى خبر بأن جمال عبد الناصر قد حدد له موعداً فى مكتبه بعد منتصف الليل وحسب أول الأمر أن الموعد فى مكتبه فى قصر القبة ثم عرف أن عبد الناصر نقل مكتبه إلى مخدع الملك خوفو فى قلب الهرم الأكبر فأدرك أن عبد الناصر صار كأسلافه العظماء زعيماً لا فى الدنيا ولكن فى الآخرة . وكانت هذه مأساة مصر أن يتحول كل زعيم فيها إلى إله للموتى .

وتمت المقابلة ، ووجد الراوى جمال عبد الناصر جالسا إلى مكتب حجرى وأمامه صحائف يضع فيها اللمسات الأخيرة . لقد استدعى عبد الناصر الراوى ليسلمه مخطوط « الجزء الثانى من فلسفة الثورة » وقد فعل وهو يقول : « اننى اشعر وكأننى فى تلك الأيام التى سبقت كتابى الأول

عن فلسفة الثورة « يجب أن تبدأ من هنا من عمق تاريخ مصر ومن أول تاريخ العالم » وبعد أن سلم عبد الناصر الراوى هذه الأمانة نهض وانفتح باب سرى في جدار الغرفة المواجهة فكشف عن قاعة فسيحة يملؤها ضياء يعشى الأبصار فيها أناس كثيرون هم عظماء مصر عبر التاريخ المصرى . وهبوا جميعا واقفين حين دخل عليهم عبد الناصر وانطلق الباب دون صرير وصار الراوى وحده تكتنفه رهبة طاغية .

كانت مشكلة الراوى كيف يحافظ على هذا المخطوط فقد كان يعلم أن رجال الأمن يتعقبونه وربما عملاء بعض الدول الأجنبية ولم يهتد إلى حل إلا أن يسلم المخطوط إلى صاحبه منى التى كانت مثله تخشى أن تعتقل فيقع الكتاب فى أيدي أعداء عبد الناصر ، وهذاها ذكاء المرأة إلى أن أضمن وسيلة للمحافظة على هذا الكتاب لم تكن اخفائه بل اذاعته فوراً وبهذا يصبح السر خيراً شائعاً وهكذا استخرجت من الكتاب عدة صور ضوئية سلمتها لوكالات الانباء التى اذاعتها على الفور فى جميع أرجاء العالم .

وينتهى الكتاب بتصوير الهياج العام على نظام الرئيس السادات وعلى اتفاقية كامب ديفيد بالذات مما أدى إلى حملة الاعتقالات الشاملة فى ٦ سبتمبر ١٩٨١ التى جمعت أقصى اليمين إلى أقصى اليسار إلى أهم رموز الناصرية ورموز المقاومة الدينية ثم أدى إلى اغتيال الرئيس السادات فى ٦ أكتوبر ١٩٨١ .

والافتراض الضمنى الذى يقدمه المؤلف أن اغتيال الرئيس السادات جاء نتيجة لتصاعد الناصرية ولتصاعد الرفض الشعبى لاتفاقية كامب ديفيد وهو افتراض يصعب علينا قبوله نحن معاصرى اغتيال الرئيس السادات ، لأن الجماعات المسئولة عن اغتيال الرئيس السادات لم تكن يومئذ ناصرية الملاح ولم يكن لها شغل إلا اتهامه بالكفر وإلا الدعوة لاقامة الحكومة الدينية ، وربما كان بعضهم من رافضة الصلح مع اسرائيل ولكن هذه جزئية ضاعت وسط الصراع بين نظام الشريعة ونظام القانون الوضعى بل أن رجل الشارع كان اكثر انشغالا بقوانين جيهان السادات للأحوال الشخصية كما كانت تسمى واكثر انشغالا بانتشار لصوصية المال العام وخراب الذمم . واعلن عبد الناصر حل المخابرات معلناً أن فشل تجربته الاولى كان بسبب غياب الديمقراطية والاعتماد على بعض العسكريين للقيام بثورته بدلا من الاعتماد على جماهير الشعب .

بل لقد بلغ إيمان عبد الناصر بالديمقراطية أنه أعلن أن جماعة جديدة من الضباط الأحرار خفت إليه ليقودها فى ثورته الجديدة ولكنه رفض عرضها وقرر أن يكون زحفه الجديد لقيادة الأمة عن طريق تأسيس حزب مدنى من اتباعه المدنيين « الأوفياء » سماه « حزب الأوفياء » أو « حزب الايزيسيين » . وايزيس كما هو معروف هى زوجة اوزيريس الوفية بل رمز الوفاء التى ذهبت تجمع

أشلاء زوجها الممزقة المبعثرة في أرجاء الوادى وجدت فيه الروح بقبلة الحياة وهذه هى مصر عند بكر الشرقاوى .

هذا عرض لهذه الرواية الغريبة التى اعتقد أنها تسترعى النظر لأنها تعتبر من تصورات بعض دراويش عبد الناصر حول موضوع عودة الروح إلى جثمان البطل المخلص . وهو نوع من الخيال السياسى ينبغى رصده لأن مصر فى اعتقادى لم تبرأ منه فى يوم من الأيام ولقد يختلف اسم المخلص من عصر إلى عصر ولكن المبدأ واحد فى جميع العصور . وهو تصور لا أظن أنه يدخل فى باب الفكر السياسى ولكنه يدخل فى باب الطرق الدينية لأنه يربط التاريخ بالنبوة الوطنية ويربط العدالة الاجتماعية بأساطير الشعوب .

□ في الجلوس على القهاوى

الدكتور سمير سرحان شخصية متعددة الجوانب : فصفتة الأولى أنه استاذ الأدب الانجليزى بكلية الآداب بجامعة القاهرة وصفته الثانية أنه عاشق للمسرح ، عرضت له بنجاح على الأقل ثلاث مسرحيات ، احداها « ست الملك » والثانية « العمر قضية » ، وهى مسرحية تعليمية راقية عن سيرة طه حسين وأفكاره الأساسية فى الحضارة والتنوير ، ظهرت فى تلك الفترة المدهمة قبل اغتيال الرئيس السادات حين بلغت عدوانية جيوش الظلام أقصى مداها ، والثالثة كانت ترجمة بالعامية المصرية لكوميديا شخسبير الغنائية العظيمة « حلم منتصف ليلة صيف » . وأنا لا أتكلم إلا عما شاهدته شخصيا .

ومن هاتين الصفتين كانت صفة الدكتور سمير سرحان الثالثة وهى استاذيته وعمادته بعض الوقت لمعهد الفنون المسرحية بأكاديمية الفنون . وفى ظروف لا علم لى بها فوجئنا بانتقال هذه الطاقة الضخمة رئيسا لبيئة الثقافة الجماهيرية ، وهو موقع أكثر مشقة من كل المواقع السابقة ، لأنه كان بحاجة إلى ملكات وطاقات أكبر فى التنظيم والادارة للمهمة الخلاقة والمتابعة التى لا تراخى فيها . فقد كان الدكتور سمير سرحان بهذه الصفة الرابعة المشرف المسئول عن العشرات من قصور الثقافة المبنوثة فى مختلف أنحاء الجمهورية والعشرات من

الفرق المسرحية الاقليمية و فرق الفنون الشعبية .

وبذلك غدا قائدا لاوركسترا جسيمة عرف كيف يجعلها تشغى كخلية النحل .

ولم يكن في هذه الصفة الرابعة شئ جديد لأنها كانت اساسا امتدادا لنشاطه المسرحى الأصيل ، وكل ما حدث هو أنه انتقل من مسرح الخاصة ، مسرح المثقفين فى القاهرة إلى المسرح الجماهيرى ، فكرس جهدا كبيرا لاكتشاف المواهب الجديدة فى الأقاليم فى التأليف والتمثيل والاخراج . ولست أشك فى أن بعض هذه البذور الكثيرة التى بذرها سوف تترعرع فى يوم من الأيام .

وأخيرا ، منذ ثلاثة أعوام ، حظ الدكتور سمير سرحان رحاله رئيسا للهيئة العامة للكتاب . ومنذ ذلك التاريخ وهو يستكمل مسيرة سلفيه صلاح عبدالصبور وعزالدين اسماعيل منذ بداية الثمانينات فى تحقيق غايتين من أهم غاياتنا الثقافية وهما : استرجاع هبة الكتاب المصرى والمجلة الأدبية المصرية بعد ضياع كامل نحو عشر سنوات بين ١٩٧٠ و ١٩٨٠ من جهة ، ثم إتاحة النشر للمواهب الشابة والمواهب المدفونة لتفجير طاقات جديدة للبحث والابداع من جهة أخرى عسى أن يخرج من كل ذلك أدب جديد تورق به شجرة الأدب المصرى التى صوحت بعد كارثة ١٩٦٧ .

ولكثرة ما أرى حولى من انتاج الشباب الغض لا أظن أن أحدا يستطيع أن يزعم أن هناك أزمة نشر عند الجيل الجديد . كذلك نجح سمير سرحان فى أن يجعل من معرض الكتاب ومن هيئة الكتاب ندوة حية دائمة للفكر والشعر يمكن أن تستوعب نشاط الشباب المثقف وتحل بالحوار الحر عقد الجيل الجديد وتحيل تشاؤمه العقيم إلى أمل فى المشاركة أو إلى قلق خصب على أقل تقدير .

وفى وسط كل هذه المشاغل وجد سمير سرحان الوقت الكافى ليكتب طرفا من مذكراته التى يسميها « على مقهى الحياة » وهو كتاب فى نحو ثلاثمائة صفحة يصف فيه بعض الأوضاع والأحداث الهامة فى فترة تكوينه منذ أن كان طالبا فى نهايات التعليم الثانوى حتى عاد من بعثته فى امريكا ، وكذلك يصف أهم الشخصيات الأدبية والعلمية التى أخذت بيده فى مرحلة التكوين ويسرد بعض المُلح والنوادر الشخصية التى ترغمك على الابتسام ، بل على الضحك ، ارغاما .

والكتاب طلى .. إن بدأت قراءته عجزت عن تركه قبل أن تتمه . وفيه كم كاف من الصراحة يساعدنا على التعرف على شخصية صاحبه . وربما كان من أهم ما فيه وصفه لدور « القهوة » ، التى يسميها الأدباء « المقهى » عملا بالنحو الفصيح فى اشتقاق اسم ، كصالون أدبى . وهو اشتقاق سخيف لأن الناس فى مصر منذ أن عرفت مصر القهاوى يكتبون « مقهى » ولا يتوقفون عن قولهم « قهوة » فالسلامة اللغوية فى واد والعرف العام فى واد ، وهذا من الأمراض .

المهم في كل هذا أن سمير سرحان حين كتب هذا الجانب من سيرته الذاتية سماه « من مقهى الحياة » وهو اسم له دلالة ، لأنه مفتاح لشخصية سمير سرحان نفسه . فهو لا يسبح في تيار الحياة ولا يطفو على أمواجه ، وهو لا يندمج مع الأحياء إلا نادراً ، وإنما هو يتأمل موكب الحياة تأمل الجالس على القهوة لمن يمرون أمامه من الناس ولمن يجلسون حوله ، وهذا التأمل يجرى عادة في انقسام تام ، وهو بغير شك أدعى إلى الموضوعية في الحكم لأن الذات لا تختلط بالموضوع كما يحدث عادة نتيجة للاندماج .

هو أدعى للموضوعية في الحكم ، ولكن يعيبه شيء خطير وهو أنه يصبح وصفاً من الظاهر فقط ، ويصبح فيه الناس والمرئيات والموجودات بل والأحداث ، أشياء ذات بعدين .

فسمير سرحان إذن يتفرج على الحياة من المقهى كما يتفرج المتفرج على شريط السينما أو كما يتفرج متفرج على صور في معرض . وهو نفس موقف ابراهيم عبدالقادر المازني في « صندوق الدنيا » ، ونفس موقف أحمد بهجت عندما كتب « وجه في الزحام » ، إلخ ... كاتب فنان يتفرج على « السفيرة عزيزة » . ومع ذلك فالأمر عند سمير سرحان أشد تعقيداً من ذلك ، لأن الأمر يتعلق بسيرته الشخصية فهو لا يصف الآخرين ، وإنما يصف نفسه وما جرى له مع الآخرين . ومن أشق الأمور على المرء أن يحول ذاته إلى موضوع فينقل عن ذاته ويتخيل نفسه مجرد واحد من السابلة الكثيرين المارين أمام المقهى أو القهوة .

هناك وصف كاف لعبقرية قهاوى القاهرة التي لأعرف لها نظيراً في الدنيا إلا عبقرية قهاوى باريس وعبقرية بارات إنجلترا . فهناك قهوة الفيشاوى في سيدنا الحسين التي لعبت وربما لا تزال تلعب دوراً هاماً في حركتنا الأدبية والفنية . وهناك قهاوى نجيب محفوظ على تعددها . من قهوة القزاز إلى صفية حلمى إلى قهوة ريش إلى كازينو قصر النيل إلخ ... وفي الثلاثينيات كانت هناك قهوة في ميدان السيدة زينب كانت تتردد عليها جماعة أبوللو ، وربما وجد الاستاذ مختار الوكيل أو الاستاذ طاهر أبوفاشا الوقت ليحدثانا عنها .

وفي الأربعينات ظهر نوع من التخصص في القهاوى ، فكنت التقى بابراهيم ناجى وزكى مبارك في قهاوى ألقى بك حيث كانوا يجيدون الزبيب ، والتقى باساتذة الجامعة في جروبي عدلى باشا حيث كانوا يجيدون البيرة وقد ترجمت في ركن من أركانه « صورة دوريان جراى » لأوسكار وايلد ورواية « استر ووترز » لجورج مور ، وكتبت مسرحية من فصل واحد اسمها « محاكمة ايزيس » لم تر النور بعد ، كما كتبت بعض فصول رواية « العنقاء » . وكنت التقى بجماعة التروتسكيين ودعاة السيرالية آ فى امريكين سليمان باشا وأنا فى قهوة « البول نور » على بعد خطوات منها فى شارع فؤاد . ولكن ملتقى اليسار المصرى والطليعة الوفدية فى الأربعينيات كان قهوة ايزافيتش فى ميدان التحرير (الاسماعيلية سابقاً) .

وقد انقرضت أهمية ايزافيتش ببداية ثورة ١٩٥٢ . ويبدو أن ذلك تزامن مع سطوع نجم قهوة عبدالله وصان سوسى فى الخمسينيات ثم انديانا بالدق فى الستينيات .

بهذه المناسبة فإن « صان سوسى » لاتعنى « بلاأحزان » ولكن تعنى « بلاهموم » . واسمها أصلا هو اسم قصر فردريك الأكبر ملك بروسيا فى القرن الثامن عشر الذى دعا فولتير ليقم معه فيه فاشتهر القصر بشهرة فولتير ، حتى كاد يبلغ شهرة قصر فرساي . وقصر صان سوسى فى ضاحية بوتسدام خارج برلين . وأعتقد أن صديقى سمير سرحان قد اخطأ حين حشرنى فى - عبدالله أو صان سوسى ، فأنا لم أتردد على أيهما أكثر من مرتين أو ثلاث مرات ط بضغط من الدكتور عبدالقادر القط .

وواضح من كلام سمير سرحان
السعدنى ومركزها قهوة عبدالله ، و
رشدى صالح ونعمان عاشور وعلى الرابع
بالواقعية الاشتراكية . والأغلب أن هذا الكلام صحيح فقط .

وبعد قهوة عبدالله وقهوة صان سوسى كانت هناك قهوة انديانا فى ميدان الدق التى لم اررها شخصيا إلا مرة واحدة غالبا من باب الفضول ، ويبدو أن عمدتها كان الناقد أنور المعداوى . وبحسب مايقول سمير سرحان كانت قهوة انديانا تتميز بأن روادها كانوا من كبار الموظفين الذين كانوا من قبل متواضعى المنشأ ، وبذلك كانت تعكس نوعا من التسلق الطبقي الذى تميز به سكان الدق فى عهد الثورة الناصرية .

أما سبب ازورارى عن كل هذه القهاوى التى كان يرتادها كل هؤلاء المثقفين فهو انى كنت بطبعى انفر من كل منتدى تدخن فيه الشيثة وتلعب فيه الطاولة لاقتراهما فى ذهنى بمعان شرقية معينة .

وفى منطقة ما يصل بنا سمير سرحان إلى تعميم كاسح حيث يقول : « من قهوة عبدالله إلى كازينو صان سوسى إلى قهوة انديانا بالدق كانت حركة أدبية كاملة قد تشكلت ورسمت معالم واضحة للأدب المصرى بل والعربى كله . ولاشك أن فى هذه الملاحظة الذكية درجة من الصدق فى وصف حركة المجتمع المدنى فى عهد عبدالناصر ، ذلك المجتمع الذى صورته نجيب محفوظ متمثلا فى روايته « بداية ونهاية » ورمز له بذلك الضابط الخارج من بيئة شعبية تعيش فى حوارى القاهرة حيث تكب الأخت الكبرى على ماكينة الخياطة ليلا ونهارا لتنفق على تعليم شقيقها ، وإذا بشقيقها الضابط يتمرد على بيئته الشعبية ويتنكر لها بمجرد تخرجه من الكلية الحربية . ولكن يعيب هذا التعميم الكاسح

أنه يبالغ في قياس الكل على الجزء ويبالغ في قياس الأدب على الحياة .

وهكذا تأدب سمير سرحان على هؤلاء الرواد في النقد والأدب وكان راعيه الكبير فيما يبدو هو أنور المعداوى الذى قدم أول مؤلف له للجمهور . أما ثقافته الحقيقية التى صقلت نفسه فكانت من تخصصه فى الأدب الانجليزى بجامعة القاهرة التى تخرج فيها عام ١٩٦١ ، ثم فى جامعة انديانا بامريكا التى حصل فيها على درجة الدكتوراه . وقد كان أكبر مؤثر فيه هو الدكتور رشاد رشدى فى مصر . وفى الكتاب صفحات كثيرة تعبر عن ذلك الوفاء الجميل الذى يمكن أن يحمله تلميذ بار لاستاذة كما أن فيه صفحات عديدة تصف جمال العلاقة الدافئة التى يمكن أن تربط زملاء الدراسة الجامعية كلما جاء ذكر الدكتور محمد عنانى والدكتور عبدالعزيز حمودة . ومع ذلك فينبغى تصويب سمير سرحان حيث تخونه الذاكرة أو حيث يستقى معلوماته من مراجع خاطئة .

فالدكتور رشاد رشدى لم يكن أول رئيس مصرى لقسم اللغة الانجليزية وآدابها ، والدكتور رشاد رشدى لم يتسلم قسم اللغة الانجليزية من الانجليز بعد العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ . فالتاريخ أقول للدكتور سمير سرحان أن الانجليز تركوا العمل بقسم اللغة الانجليزية ، بل وبجميع أقسام الكلية ، بل ومن كل موقع فى خدمة الحكومة المصرية فى ديسمبر ١٩٥١ حين أنهت وزارة النحاس باشا عقود خدمة مختلف الموظفين الانجليز فى الحكومة المصرية بعد إلغاء معاهدة ١٩٣٦ ، « لأنها لا تستطيع أن تضمن سلامتهم » إزاء غضب الجماهير .

وفى خلال شهر واحد كان أكثرهم قد رحل عن مصر ولم يبق فى القاهرة إلا أفراد معدودون قتل منهم واحد هو الاستاذ كروفورد ، استاذ اللغات اليونانية واللاتينية ، قتل فى التيرف كلوب عند احراقه أثناء حريق القاهرة فى ٢٦ يناير ١٩٥٢ . أما ما بين خروج الانجليز من الجامعة (١٩٥١) وخروج الانجليز من القنال (١٩٥٦) فقد مرت مياه كثيرة تحت كوبرى الجامعة كما يقول المثل الفرنسى ولا داعى للخوض فيها لدمامتها .

وقد اعجبتنى صفحات قليلة يصف لنا فيها سمير سرحان مشاركته أيام شبابه الباكر فى ذلك الحلم الناصرى العظيم المبهم الذى اجتمعت فيه الروح القومية مع درجات من العدالة الاجتماعية التى كانوا يسمونها آنذ « الاشتراكية » . فدلنا بذلك على أنه كان ابنا من أبناء جيله . أعجبتنى هذه الصفحات لأنها من الصفحات النادرة فى الكتاب التى تعرف القارىء بانتماء كاتبه إلى معتقدات واضحة فى الحياة ، وتكشف عنه متلبسا ومعترفا بالايمان بشيء ما خارج حبه لمهنته ، ولا سيما لأن هذه الصفحات كتبت مؤخرا فى فترة أصبح هجاء الناصرية فيها زيا ومغنا ، وهو ما يؤكد صدقها ودلائها .

ومع ذلك فهذه الصفحات القليلة لشدة هدوئها وعموميتها تدلنا أيضا على أن انتفاءات سمير

سرحان السياسية لم تبلغ قط مبلغ « الالتزام » ، وأن عواطفه السياسية كانت من جنس عواطف الملايين من المصريين الذين شاركوا في المجد العظيم ثم شاركوا في الحزن العظيم .

وهناك بعض المفاتيح السياسية في كتاب الدكتور سمير سرحان « على مقهى الحياة » يمكن أن تحل بعض الألغاز التي واجهته في تلك الفترة البكرة من شبابه . فهو يذكر لنا مثلاً في نوع من الأسى أن مختلف من عرفهم من قبائل الأدباء في قهوة عبد الله وقهوة صان سوسى وقهوة انديانا كانوا من رافضة استاذة رشاد رشدى دون سبب واضح ومنهم من كان يرفضه دون أن يقرأ له شيئاً مذكوراً . وهو يجلو لنا بنفسه ، دون أن يتنبه ، هذا الموقف المحير من رشاد رشدى في تلك القصة الموجزة التي رواها عن وقائع تعيينه أو على الأصح عدم تعيينه ، معيدا في قسم اللغة الانجليزية بكلية الآداب رغم تفوقه وجدارته .

قال سمير سرحان أن الدكتور رشاد رشدى كان يرفض مقابلته في هذا الشأن ولكن تحت إصراره على استجلاء الأمر جاءه التفسير من زميله الدكتور محمد عنانى كالحقيقة العارية : قال الدكتور عنانى لسمير سرحان أن الدكتور رشاد رشدى صارحه بقوله : « لقد سمعت أن هذا الولد شيوعى ... وعلى ذلك فلا مكان له بيننا مهما كان امتياز العلمى .. » .

سمع ؟ سمع ممن ؟ وهل بهذه البساطة يقضى الناس على مستقبل الناس ويقتلون أحلامهم المشروعة ؟ هذا الموقف السياسى المكارثى الحاد من جانب الدكتور رشاد رشدى في بيئة أكاديمية كانت تضع العلم فوق كل اعتبار لم يكن خافيا على أحد سواء من الأدباء أو من الجامعيين ، لأن رشاد رشدى كان يمارسه جهاراً نهاراً مع الجميع ، هو الذى عبأ شعور الأدباء التقدميين ضده عبر ثلاثين عاما ، وفيه وحده الاجابة على حيرة الدكتور سمير سرحان . وإذا كان الدكتور سمير سرحان قد استطاع أن يحل مشكلته العقائدية مع الدكتور رشاد رشدى بوسائل الشخصية فما أكثر من عجزوا عن سلوك هذا السبيل .

ولا أظن أن الدكتور رشاد رشدى كان نموذجا فريدا في هذا المضمار في مصر الناصرية التي كانت تتحدث كثيرا عن الاشتراكية والتأميم وحقوق الجماهير ، فقد كان نظراؤه مبثوثين في مواقع المسؤولية في كل مرفق من مرافق الحياة المصرية . لقد كانت مصر الناصرية مثل عربة يشدها جوادان جامعان في اتجاهين متعارضين ، حتى على مستوى القيادة . فهل تعجب إذن أن الثورة الناصرية آلت إلى ما آلت إليه ؟ ولقد نجا سمير سرحان بسبب قدرته الفريدة على أن يجلس على الشاطئ في هدوء ويرقب الأمواج تتلاطم أمامه في التيار العظيم دون أن يحاول أن يخوضها في هذا الاتجاه أو ذاك . ولعل هذا يفسر مسحة الحزن الشائعة في كتابه الصغير الجميل ، حزن من يشارك ولا يشارك ومن يعارك ولا يعارك ، وكأنه يحمل مسحة خفية يردد مع كل حبة من حباتها صلاة ت . س . اليوت

الرهية إلى الله :

« علمنا أن نبالي وألا نبالي » « علمنا أن نجلس ساكنين »

□ بدر الديب : ثلاثة دواوين

أغلقت أبواي وأوصدت على نفسى نوافذى وبقيت كالحجر المنصوب على الطريق قد انمحت من فوقه علامات الطريق .
بدر الديب : « تلال من غروب » .

في الفترة الأخيرة صدرت للشاعر بدر الديب ثلاثة دواوين هي « كتاب حرف (ح) » عن دار المستقبل العربى فى ١٩٨٥ ، و « تلال من غروب » عن دار روز اليوسف ، سلسلة الكتاب الذهبى فى يناير ١٩٨٨ ، وأخيرا « السين والطلسم » عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى مارس ١٩٨٨ ..
وأنا أقول « الشاعر » بدر الديب لأن أكثر القراء لا يعرفون بدر الديب إلا نائرا ، منذ أن بدأ يكتب بصفة منتظمة لجريدة « المساء » ، ثم تفرقت مقالاته القليلة فى الصحف والمجلات المصرية . وكان أكثرها فى السياسة أو فى أمور الثقافة والحضارة . أما مقالاته فى السياسة فلاجناح علينا إذا نحن تجاوزناها ، لأنها جاءت متأخرة نحو عشرين عاما ، أى فى نهاية الحقبة الناصرية ، بعد أن انفض مولى الاتحاد الاشتراكى ، ولأظن أنها أضافت شيئا للأدب السياسى لأن بدر الديب كان كصاحبه فتحى غانم فنانا أكثر منه صاحب توجهات سياسية واضحة .
وأما مقالات بدر الديب فى الثقافة والحضارة فهى أولى بالاهتمام .

ولقد تختلف معه قليلا أو كثيرا كما أفعل أنا ، ولكن لا يسعك إلا أن تأخذه مأخذ الجدل لأنه رجل يعرف عما يتحدث ، وهو أمر نادر في هذه الأيام ؛ تأخذه كما تأخذ زكى نجيب محمود مأخذ الجدل فهما من نسيج فكري متشابه رغم اختلاف الأجيال واختلاف الوجدان واختلاف أدوات العمل الثقافي .

فبدر الديب من كبار المثقفين المصريين ، ولكنه مثقف غير محترف ، أولا لأنه صاحب وجدان فني عميق ، وثانيا لأنه تعود منذ أن تخرج في الجامعة عام ١٩٤٨ أن يهادن الحياة ويلتقي بها في منتصف الطريق ، وقد غدرت به الحياة وجعلت من الشاعر الفنان خبيرا لليونسكو في علم المكتبات نحو أربعين سنة في مصر وفي تايلاند وفي الهند وهو الآن يخدم اليونسكو في الرياض . مرورا بأمريكا وأوروبا . وعلم المكتبات علم جاف بلا قلب ولا وجدان ، بل علم بلا فكر ولا تفلسف . فالثمن الذي تقاضته الحياة من بدر الديب إذن كان ثمنا فادحا . وهو يفسر لنا سنوات الصمت المديدة التي توارى فيها الفنان ولم نعد نسمع فيها إلا عن « الموظف الدولي » .

وحين جاءتنى دواوين بدر الديب الثلاثة سعدت بها سعادة عظيمة لأنني قرأت مخطوطة أحدها ، وهو « كتاب حرف ال (ح) » ، منذ أربعين عاما على وجه التحديد : في ١٩٤٧ و ١٩٤٨ وقد ظل المخطوط مخطوطا نحو أربعين عاما حتى نشره صاحبه عام ١٩٨٥ . وأعتقد أن هذا الديوان الأول قرئ أيضا على محمود العالم ومصطفى سويف وعباس أحمد ويوسف الشاروني وأنيس منصور وعبد القادر التلمساني وأمين عز الدين وبهيج نصار وصلاح عز الدين وفية قلائل آخرين كانوا يدرسون الفلسفة أو درسوها في آداب القاهرة في الأربعينات .

كانت هذه أسرة الفتى بدر الديب الصغيرة في تلك الأيام البعيدة . وكانوا جميعا من عشاق الموسيقى الكلاسيكية والفكر الجديد والأدب الجديد . وكانوا يتأرجحون بين الوجودية والماركسية وعلم الجمال الجديد فقد كانوا جميعا من تلامذتي ومن تلامذة عبدالرحمن بدوي ، وكان بدر الديب يقرأ علينا مقطوعاته هذه فنناقشها ، ومنا من كان يتجاوب معها ومنا من كان يرفضها لأنه لم يكن يفهمها ، وكان بدر الديب دائم الحديث عن الفيلسوف الفرنسي جاستون باشلار . وهو من أقطاب علم المعرفة الذين تخصصوا في دراسة المنهج العلمي والخيال الشعري على ضوء مذهب التحليل النفسي . وقد كنت أرجو لبدر الديب يومئذ أن يتم دراساته العليا في الفلسفة حتى يتاح له أن يعمل بتدريسها في كلية الآداب . ولكن القدر كان أقوى من الأماني ، فقبل بدر الديب أول بعثة عرضت عليه ، وكانت لدراسة علم المكتبات ، وهكذا تغيرت مسيرة حياته . ولكن يبدو أن الجنوة ظلت راقدة تحت الرماد حتى اشتعلت بعد هذه السنين الطويلة .

فإذا أردت أن تعرف ماذا قال بدر الديب وماذا يقول الآن فربما كان أفضل مدخل إلى هذا

قصيدته « حى على القصيد » الواردة فى ديوانه « تلال من غروب » ، حيث يقول :

« حى على القصيد وحى العروض وحى القافية أصداء أمة لن تموت وإن كانت غافية أصوات
رهط ، أصداء سير فى البادية هذا رغاء ، هذا ثغاء ..

فى رحلة الصيف ورحلة الشتاء عائدة لقد كانوا وكنا مثلهم ، مع القرآن أمة تحمل الرسالة
البادية .

وانتهى ، انتهى الشكل وانقضت فوق الأرصفة ، فوق القطارات وعلى الطائرة أصوات الثغاء
والرغاء وجمال القافلة . والذي يبقى الآن ، صوت القرآن الذى لم يقبل العروض والقافية ، وفتح
الأفق للحق وللنغمة الخفية . الذى رفع الأصر والشوق للجماعة الضيقة وقال أننا أمة وسط .

كانت دعوى الشريعة معجزة لتظل مثالا ، هو المحال الذى لن يتكرر ، لا يمكن أن نصنع من
الاسلام قافية ولا يمكن أن نجعله عروضاً . كل مانستطيع ، أن نجعله صوتاً يرفع الروح والبدن
كالعمل الصالح إلى سماء من الحق والعدل والحرية . احتسبوا عند الله دينكم ولا تشوهوه ، واستمعوا
لصوت الرب يدعوكم لنبد القافية ...

لماذا أغلقتم الدين كما أغلقتم البيت من قبل .

ارفعوا الأيدى عن الكلمة .

ارفعوا العروض عن النغمة .

واقبلوا القول بلا قافية .

وارحموا من فى الأرض يرحمكم من فى السماء .

فماذا يريد بدر الديب أن يقول فى هذه القصيدة مما يهم الأدباء ؟

هو يقول أن الشعر الموزون المقفى الذى ورثناه عن العرب كان صوت أمة بادية
تقوم قوافلها برحلة الشتاء والصيف ولا تسمع فيها إلا رغاء الأبل وثغاء الأغنام . وقد كان
شعرا عظيما لأن الشكل فيه تطابق مع المضمون . ولم يبق بهذه الأمة من كل هذا المجد
العظيم إلا صوت القرآن لأنه حمل رسالة الفطرة لبنى الانسان و« فتح الأفق للحق وللنغمة
الخفية » وهما جوهر الدين ، وتحقق به الاعجاز لأنه أعرض عن الوزن والقافية .

أما اليوم فلم يبق فى الحضارة الحديثة إلا الأصداء البعيدة الجوفاء . وضاع الرغاء
والثغاء ووقع اخفاف الابل تحت ضجيج القطارات وازيز الطائرات وزحمة أرصفة الشوارع
والموانئ ، وغدا الشكل العربى المتوارث عبثا خانقا لوجدان الشعراء ومخطما لمضمون الحياة
الحديثة .

ذاك فنحن نجد بين المعاصرين من يصر على التمسك بتعريف قدامة بن جعفر للشعر بأنه « الكلام الموزون المقفى » .

كل شيء له حرف وجوهر، وشكل خارجي ومضمون ، وكما أن التمسك بالحرف من دون الجوهر يقتل الدين فكذلك التمسك بالوزن والقافية يقتل الشعر . هذا يجعل ما أراد بدر الديب أن يقوله .

هذا الموقف من الشعر ليس ابن اليوم عند بدر الديب ، بل هو قديم قدم ديوانه « حرف الحاء » (١٩٤٧ - ١٩٤٨) . فبدر الديب إذن رائد من رواد « الشعر المنثور » أو الشعر الحر أو قصيدة النثر Free Verse أو Poème en prose كما يحب النقاد أن يسموها في هذه الأيام على غرار الفرنسيين ذلك الجنس الثالث الذى استجد فى الفرنسية منذ بودلير ورامبو واستجد فى الانجليزية منذ بليك ثم والت هويتان ، واستجد فى العربية منذ جبران خليل جبران وبشر فارس وحسين عفيف . ولا أعرف له نظيرا فى الأربعينات المصرية إلى محاولات ابراهيم شكر الله ، وهو من رجيل بدر الديب ، وأخيرا محاولة محمد الجوادى فى السبعينات فى كتابه « صور من معرض » (١٩٧٢) . أما فى لبنان فقد ازدهر الجنس الثالث فى مدرسة أدونيس ومدرسة « شعر » بصفة عامة (خليل حاوى ، يوسف الخال ، انسى الحاج ، توفيق صايغ ، أبو شقرة) ولى شخصيا تجربة مشابهة فى ديوانى « بلوتولاند » اسمها « الحب فى سان لازار » (١٩٤٠) وقد كنت أحسبها بلا أعقاب .

و « الشعر الحر » أو « الشعر المنثور » أو « قصيدة النثر » شعر محرر من الوزن والقافية ، أو على الأصح شعر له موسيقاه الداخلية الخاصة به بدلا من أصوات الحركة وأصوات السكون ، فكأن القوافى ، وكلها من ابتكار الشاعر ومن إملاء السياق ، بلا أطواق حديدية تحكمها من الخارج . وهذا شيء غير شعر العروض الجديد الذى نجده فى مدرسة السياب والبياتى وعبد الصبور وحجازى الذى يسمى خطأ بالشعر الحر ، لأن شعر العروض الجديد خليلى الأوزان رغم أنه يحطم وحدة البيت ووحدة القافية وينبنى على وحدة القصيدة ، وهو غير الشعر المرسل الذى يتقيد بالوزن مع إهمال القافية .

أما ماذا يقصد بدر الديب « بحرف الحاء » ، فيبدو لى أنه وجد فى مرحلة باكورة من حياته (٢٢ سنة) أنه الحرف الأساسى فى كلمة « الحب » وفى كلمة « الحياة » . ولا غرابة فى ذلك فبدر الديب كان ولا يزال يقف مبهورا أمام الحروف والكلمات . وإذا كان العلامة ماكس مولر قد عرّف اللغة بأنها غابة من الرموز المتحجرة ، فإن بدر الديب كان دائما يرى اللغة غابة من رموز لم تنحجر بعد وإنما تجرى فيها عصارة الحياة . وكان دائما يقف مبهورا أمام تلك الحروف السحرية التى تبدأ فيها بعض صور القرآن مثل : « ن » و « ا ل م »

و«كهيعص» ويحاول أن يفض مغاليقها ليقف على ماتخفيه من أسرار . وحرف الحاء في
عالمه الرمزي هو « الحب » بحروف التاج ، ليس حب الرجل للمرأة ، ولكن « الحب
الكوني » الحب حافظ الوجود .

« ح ح ح ح ح »

أنا أحبك أحبك وأحيا أحيا فيك .

لقد خفت عليك العيون ستفتك بك الحروف

« وضعتك في صندوق صغير واسلمتك يا حرفي إلى اليم الكبير ... »

أنا وحدى .. وحدى أقصك . وصندوقك الصغير يرقص رفيقا على اليم .

قد حطمت ألواحى ، ونبتت أولادى أولادى الثلاثة عشر .

سأظل وحدى .. وحدى معك ..

في الدخان والنار .

« أنا أدعو

أنا أدعو

أنا أدعو لدين . »

والدين دين الحب . أنظر إلى قوله في مقطوعة « كهيعص » :

« كانت اللغة بعيدة نائية ولكنى كنت أحبها . أم أنا أعبدها في الحقيقة ؟

كانت لى لغية وكانت لغيتى فيها حرف جر واحد . حرفى كان كهيعص .

وكهيعص حرف لا يجر ولا يحرك . لم تكن له حركة ولم يكن يحب أن يتجه أو

يوجه . كان حرفا قاسيا صلبا ولم أكن أستعمله . ولكن لغيتى لم يكن فيها إلا »

« هل أنت مسلم

- .. إلى عربى

- من الحجاز ؟

- لا .. من مصر .

- وكيف كان ذلك ؟

- زعموا أن أرض الحجاز تنبت نباتا فريدا غريبا ، إذا دلكت أوراقه فى يدك أخضرت الدنيا

أمامك وجرى فيها نيل ..

وعرضت حرفى على الرجل الشيخ ، ووددت لو يشتريه فلما قلبه فى يديه

- أنا أريدك أن تشتري حرفى

- وساومنى عليه حتى بعته بورقة من نبات بلاد الحجاز . فلما دلكتها فى يدي لم تخضر

الدنيا أمامي ولم يحجر فيها النيل . فلما سألته أن يرد لي حرفي قال لي قد أطلقتته وقد مات .
 فبكيت وحدى أسي على حرفي .
 كهيعص وفجوة لا يعبرها إلا العجل في بطن أمه .
 كهيعص الحب والخلق والموت . بذرة المسيح التي ماتت .
 أنشرها يارب وأردد على حرفي .
 أن الرجل الشيخ قد قام وأنا مازلت راقدا غافيا »

أما هذا الشيخ الذي اشترى من بدر الديب فهو لاشك الحلاج صاحب « الطواسين » أو
 النفري صاحب « المواقف والمحاطبات » أو ابن عري صاحب « الفتوحات المكية » ، أو أحد من
 أولئك المتصوفة العديدين الذين كان يدرسهم بدر الديب في قسم الفلسفة في كلية الآداب على
 عبد الرحمن بدوي .

هذا ما جنته دراسة الفلسفة على بدر الديب وربما ماجناه عبد الرحمن بدوي . لذا نسمعه
 يستغيث : « أنا مصلوب مصلوب على ظلي . مصلوب في اللحظة ، واللحظة صارت ظلمة والظلمة
 صارت ظلا وأنا وحدى في ظلي أغيب » . ولذا نسمعه يسأل الشاعر رامبو صاحب « فصل في
 الجحيم » : « رامبو » كيف خرجت من الجحيم ؟ والاجابة معروفة ، رامبو لم يخرج من الجحيم إلا
 حين كف نهائيا عن قول الشعر في سن الثامنة عشرة واشتغل في الحبشة بتجارة البن والسلاح .
 وهذا ما فعله بدر الديب . كف عن قول الشعر أربعين عاما . ولكن بدر الديب ، لأمر لا نعرفه ،
 عاد مؤخرا إلى قول الشعر ، فلنصل من أجله أن يعود إلى الجلجثة ، لا كما يعود المجرم إلى مكان
 الجريمة ، ولكن ليعاد صلبه .

ومع ذلك نلاحظ في أعمال بدر الديب الأخيرة أن هناك تراجعا واضحا عن الهذيان المقدس
 الذي ابتلى به هذا الصنف من الشعراء في اتجاه التماسك المنطقي والبناء الوجداني المفهوم بين الكاتب
 وقارئه بما يزيد من المشاركة . نخذ مثلا قصيدة « لعنة » في ديوان « تلال من غروب » :

« عند قمة الدورة للدهر »

في عز منحناها

جاءني الشيطان وقدم لي عرضا جديدا

بنى لي قصرا فيه كل ما أريد

طنافس وموسيقى وكتب ومعجزات الفن .

تعال . تعال . تعال . أتتركتك وحيدك ؟

تعال . تعال . تعال . تعال . تعال . تعال . تعال . تعال . تعال . تعال .

وعندما جلس عرفت الروح عزلة
لم تعرفها من قبل »

غنى عن البيان أن هذا مجرد تعبير جديد عن التجربة الفاوستية مع مفيستوفوليس . لكنها تجربة مجردة من الحماقات الأولى ، مجردة من لهفة الغواية سواء من جانب فاوست أو من جانب الشيطان . والجديد فيها أن شيطان بدر الديب جنتلمان لا يفرض صحبته على أحد ، ثم هذا الفتور في الحماسة للسقوط من جانب فاوست - فلنقل أن هذه الدراما الصغيرة اتخذت هذا الشكل الجديد لأنها تكرر لتجربة قديمة خاضها كل طرف من الطرفين وعرف نتائجها مقدما .

وانظر أيضا إلى قصيدته « ذهب القلب » في ديوانه « السين والطلسم » :

« ها أنا فعلا لا أريد
وها أنا فعلا دون إيمان ،
أسلك في الظلام
صوب كعبات أخير :
عندما يلعب القلب بالكيما
يصنع من ذهب القلب حجر »

فلنقل : هذا شيخ أصاب الحكمة فأدرك أن القلب حين يلعب بالكيما يحيل الذهب إلى حجر ولا يحيل الحجر إلى ذهب . وهذه هي التجربة الفاوستية مرة أخرى مع حجر الفلاسفة .

ولكن أليس هذا مايقوله كل الناس : ان فقدان الإيمان يحيل ذهب القلب إلى حجر ؟

قال بدر الديب اليس هذا مايقوله كل الناس ؟

لا بأس . ولكن لقد حدث تطور نوعي عبر أربعين عاما فدخل بدر الديب إلى الحياة والموت والأبدية فعذاب السراب قد اختفى وحل محله قلق هادئ وشاعرية رقيقة شبيهان بما نجده عند حسين عفيف من حيث أدوات التعبير .

فحين كان بدر الديب يكتب عن « حرف الحاء » في الأربعينات كان موجة في حركة تيار الوعي أو اللاوعي التي اقترنت بازدهار السريالية المصرية ، وهي قائمة على التداعي الحر للأفكار والألفاظ والخطوط والألوان . ولذا كان قادرا على أن يجعل الكلمات أو المعاني تقف على رءوسها .

كان المثقفون المصريون يقرأون يومئذ شعراء فرنسا منذ بودلير ومالارميه ولوتريامون ورامبو ويتوقفون كثيرا عند حركة « مزج الفنون » Transposition des arts أو فلنسمها « زواج الفنون » حين كان لكل حرف من حروف الأبجدية مقابل في السلم الموسيقى وكان لكل مقام في

السلم الموسيقى لون مقابل من ألوان الطيف ، وكان بول فاليري وت . س . اليوت ونيثشة
 وريترماريا ريلكه هم الادام اليومي لصفوة المثقفين المصريين ، ومع هؤلاء تراث الرمزية الأوربية
 الذى كان موضع اهتمامهم جميعا . وكنا نكثر من قراءة الحلاج والنفرى وابن الراوندى
 والسهروردى المقتول وعامة المتصوفين المسلمين لأننا كنا نبحث عن رموز وفلسفات نجدد بها
 الأدب العربى والفكر العربى .

وكان بدر الديب ورعيته هم آخر العنقود .

ترى هل يتجدد هذا الفيض وهذا العذاب ؟ من يدري ؟

المحتويات

صفحة

□ مقدمة : في الأدب المصري ٥

الباب الأول عباس العقاد

٢٣	١ — تأملات في أدب العقاد (١)
٣٠	٢ — تأملات في أدب العقاد (٢)
٣٧	٣ — تأملات في أدب العقاد (٣) العقاد وروح الحضارة
٤٤	٤ — تأملات في أدب العقاد (٤) العقاد ومبدأ المساواة
٥١	٥ — تأملات في أدب العقاد (٥) العقاد والديمقراطية
٥٩	٦ — العقاد والتراث (١)
٦٦	٧ — العقاد والتراث (٢) المتنبى ونيثشة

الباب الثاني توفيق الحكيم

٧٥	٨ — في عادات العظماء
٨١	٩ — تشاؤم الحكيم
٨٦	١٠ — أستاذ كبير — محمد القصاص
٩٢	١١ — شيء من الوجودية المصرية

الباب الثالث الشعر والشعراء

١٠١	١٢ — صلاح عبد الصبور و غرام الملكات
١١١	١٣ — أحمد حجازي : مرحله الباريسية
١٢٠	١٤ — عودة المغترب
١٣٠	١٥ — هل الشعر في أزمة ؟ — محمد ابراهيم أبو سنة
١٣٩	١٦ — كوكبة الشعراء
١٤٩	١٧ — أحزان الشعراء — مرايا النهار البعيد
١٥٩	١٨ — أمير شعراء العامة
١٦١	١٩ — صلاح جاهين — البداية

٢٠	— صلاح جاهين - نحو النضوج	١٦٨
٢١	— صلاح جاهين - الشعر والكاريكاتور	١٧٦
٢٢	— صلاح جاهين - الرباعيات	١٨٥
٢٣	— شجيرات السرو والصفصاف	١٩٤
٢٤	— الشاعر المطارد والشاعر الذي رأى الموت ثلاث مرات	٢٠٣
٢٥	— الشاعر العبوس	٢١٣
٢٦	— في السريالية المصرية	٢٢١
٢٧	— شاعر وشاعرة	٢٢٩
٢٨	— حسين عفيفي	٢٣٨

الباب الرابع الثورة الثقافية

٢٩	— الثورة والثقافة (١)	٢٤٧
٣٠	— الثورة والثقافة (٢)	٢٥٤
٣١	— الثورة والثقافة (٣)	٢٦٢
٣٢	— الثورة والثقافة (٤)	٢٧٠
٣٣	— المهرجان الغريب : صور مصرية في معرض أمريكي	٢٧٨
٣٤	— تأملات في الثقافة المصرية	٢٨٤
٣٥	— الثقافة والفراغ	٢٩١
٣٦	— حلول ثقافية	٢٩٩
٣٧	— مذكرات في السياسة والثقافة	٣٠٧
٣٨	— الثقافة والسياحة	٣١٣
٣٩	— في الخيال السياسي	٣٢٠
٤٠	— في الجلوس على المقاهي	٣٢٦
٤١	— بدر الديب : ثلاثة دواوين	٣٣٣

للمؤلف

- ١ — The Theory and Practice of Poetic Diction. M.Litt. Dissertation Cambridge University.
- ٢ — « فن الشعر » لهوارس . الناشر : مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٤٥ . (كتب في كامبريدج ١٩٣٨) . الطبعة الثانية : الهيئة العامة للتأليف والنشر القاهرة ١٩٧٠ . الطبعة الثالثة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٨ .
- ٣ — « برومسيوس طليقا » للشاعر شلى . الناشر : مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٤٦ . الطبعة الثانية : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٧ .
- ٤ — « صورة دوريهان جراى » لأوسكار وايلد . الناشر : دار الكاتب المصرى ، القاهرة ١٩٤٦ . الطبعة الثانية : دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٩ .
- ٥ — « شبح كاترفيل » لأوسكار وايلد . الناشر : دار الكاتب المصرى ، القاهرة ، ١٩٤٦ .
- ٦ — « بلوتولاند » وقصائد أخرى : « من شعر الخاصة » . الناشر : مطبعة الكرنك ، القاهرة ، ١٩٤٧ . الطبعة الثانية : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٨ (نظم بين ١٩٣٨ ، ١٩٤٠ بكامبريدج) .
- ٧ — « فى الأدب الانجليزى الحديث » . الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٠ . الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٧ (بحوث نشر أكثها فى مجلة الكاتب المصرى خلال ١٩٤٦ و ١٩٤٧) .
- ٨ — Studies in Literature, Auglo-Egyptian Book-shop, Ciaro, 1954.
- ٩ — « خباب سعى العشاق » لشكسبير . الناشر : دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٠ ، الطبعة الثانية : دار المعارف ١٩٦٧ (ترجمت ١٩٥٥) . الطبعة الثالثة فى البحث عن شكسبير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨ .
- ١٠ — « دراسات فى أدبنا الحديث » . الناشر : دار المعرفة . القاهرة ، ١٩٦١ . (بحوث أكثها فى جريدة « الجمهورية » عام ١٩٥٤ وفى جريدة « الشعب » خلال ١٩٥٧ و ١٩٥٨) .
- ١١ — « الراهب » : مسرحية تاريخية . الناشر : دار ايزيس ، القاهرة ، ١٩٦١ .
- ١٢ — « دراسات فى النظم والمذاهب » . الناشر : المكتب التجارى ، بيروت ، ١٩٦٢ . الطبعة الثانية : دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٦٧ .
- ١٣ — « المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى الحديث » ، الجزء الأول : « قضية المرأة » الناشر : معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، ١٩٦٢ . (محاضرات القيت على طلبة المعهد) .
- ١٤ — « المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى الحديث » ، الجزء الثانى : « الفكر السياسى والاجتماعى » الناشر : معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، ١٩٦٣ . الطبعة الثانية : الناشر : دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٦٤ . (محاضرات القيت على طلبة المعهد) .

- ١٥- « الاشتراكية والأدب » . الناشر : دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٣ . الطبعة الثانية : دار الهلال القاهرة ، ١٩٦٨ . (بحوث نشرت في « الجمهورية » خلال ١٩٦١ وفي « الأهرام » خلال ١٩٦٢ و ١٩٦٣) .
- ١٦- « الجامعة والمجتمع الجديد » . الناشر : الدار القومية ، القاهرة ، ١٩٦٤ .
- ١٧- « دراسات في النقد والأدب » . الناشر : المكتب التجارى ، بيروت ، ١٩٦٤ . الطبعة الثانية : مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٥ .
- ١٨- The Theme of Prometheus in English and French Literature (Ph.D.Dissertation, Princeton University, 1953). Ministry of Culture, In-House, Cairo, 1963.
- « . الناشر : دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٤ .
- « عن شكسبير » . الناشر : دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، الطبعة الثانية : دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٨ . الطبعة الثالثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨ .
- ٢١- « لصوص النقد الأدنى عند اليونان » . الناشر : دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٥ . الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨ .
- ٢٢- « مذكرات طالب بعثة » . الناشر : روزاليوسف ، سلسلة الكتاب الذهبى ، القاهرة ، ١٩٦٥ . (كتبت في ١٩٤٢) .
- ٢٣- « دراسات عربية وغربية » . الناشر : دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٥ .
- ٢٤- « على هامش الفجران » . الناشر : دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٦٦ .
- ٢٥- « العنقاء : أو تاريخ حسن مفتاح » . الناشر : دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٦٦ (رواية كتبت بين القاهرة وبابلس بين ١٩٤٦ و ١٩٤٧) .
- ٢٦- « اجاثون » لاسخيلوس . الناشر : دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٦ . الطبعة الثانية : فى « ثلاثية أوربست » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٧ .
- ٢٧- « المحاورات الجديدة : أو دليل الرجل الذكى الى الرجعية والتقدمية وغيرهما من المذاهب الفكرية » . الناشر : دار روزاليوسف ، القاهرة ، ١٩٦٧ . الطبعة الثانية : دار ومطابع المستقبل ، القاهرة ، ١٩٨٦ .
- ٢٨- « الثورة والأدب » . الناشر : دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٧ .
- ٢٩- « انطونيوس وكلوياترا » لشكسبير . الناشر : دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٧ . الطبعة الثانية : فى « البحث عن شكسبير » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨ .
- ٣٠- « حاملات القرابين » . لاسخيلوس . الناشر : دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٨ . الطبعة الثانية فى « ثلاثية أوربست » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٧ .

- ٣١- « أسطورة أوربست والملاحم العربية ». الناشر: دار الكاتب العربي ، القاهرة ، ١٩٦٨ .
- ٣٢- « الصافحات » لاسخيلوس . الناشر : دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٩ . الطبعة الثانية: في « ثلاثية أوربست » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٧ .
- ٣٣- « تاريخ الفكر المصري الحديث » (جزءان) . الناشر : دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٦٩ (من الحملة الفرنسية الى عصر اسماعيل) . الطبعة الثانية (في مجلد واحد) : مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٨٧ .
- ٣٤- « الجنون والفنون في أوروبا ٦٩ » . الناشر : دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٧٠ .
- ٣٥- « دراسات أوروبية » . الناشر : دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٧١ .
- ٣٦- « الحرية ونقد الحرية » . الناشر : مؤسسة التأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ .
- ٣٧- « الوادى السعيد » . الناشر : لصمويل جونسون ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧١ .
- ٣٨- « رحلة الشرق والغرب » . الناشر : دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٢ .
- ٣٩- « ثقافتنا في مفترق الطرق » . الناشر : دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٤ .
- ٤٠- « أقنعة الناصرية السبعة » . الناشر : دار القضايا ببيروت : الطبعة الأولى بيروت ١٩٧٦ ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، ١٩٧٦ . الطبعة الثالثة . مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٨٧ .
- ٤١- « لمصر والحرية » . الناشر : دار القضايا ، بيروت ، ١٩٧٧ .
- ٤٢- « تاريخ الفكر المصري الحديث » من عصر اسماعيل الى ثورة ١٩١٩ . (المبحث الأول : الخلفية التاريخية ، الجزء الأول) . الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ .
- ٤٣- « مقدمة في فقه اللغة العربية » . الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٠ .
- ٤٤- « تاريخ الفكر المصري الحديث » من عصر اسماعيل الى ثورة ١٩١٩ (المبحث الأول : الخلفية التاريخية ، الجزء الثانى) . الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ .
- ٤٥- « أقنعة أوروبية » . الناشر : دار ومطابع المستقبل ، الفجالة ، القاهرة ، ١٩٨٦ .
- ٤٦- « ثورة الفكر في عصر النهضة الأوروبية » . الناشر : مؤسسة الأهرام ، القاهرة ، ١٩٨٧ .
- ٤٧- « تاريخ الفكر المصري الحديث » من عصر اسماعيل الى ثورة ١٩١٩ ، (المبحث الثانى : الفكر السياسى والاجتماعى الجزء الأول) . الناشر : مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٨٧ .
- ٤٨- « دراسات في الحضارة » . دار المستقبل العربى — القاهرة ١٩٨٨ .

دراسات أدبية

رقم الإيداع : ٥٤٨٩ / ١٩٨٩
الترقيم الدولي : ٠ - ١١٤ - ٤٤٢ - ٩٧٧

هذا الكتاب

من دروب الأدب والفن والثقافة والراث حول الدكتور
لويس عوض بنق وبتقى ويرز ما حفى فصرى معه أنيا
القارىء العزيز على شواى الكساب والأدياء والشعراء
والصائين ..

إننا نعوض مع فى أصاق توفى الحكيم وصلاى جاهين
وصلاى عبد الصور وأمل دنقل وعباس محمود العقاد
وكثيرين غيرهم ممن أنروا حياتنا القية والأدية بمختلف
المشاعر والأحاسيس وأمدونا بالقى الروحية الرفعة والخبرة
الإنسانية الراحرة .

ويشرف دار المستقبل أن تقدم هذه الدراسة القيمة
للدكتور لويس عوض الأديب والناقد الكير الحاصل على
جائزة الدولة التقديرية هذا العام .

دار المستقبل العربى

دار المستقبل العربى

٤١ شارع بيروت . مصر الجديدة
ت ١٦٥٩٠٠٠ ص ب ٢٤٨٥
القاهرة . جمهورية مصر العربية

