تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

الثقافة الجديدة

أبريل 2023 العدد 391 الثمن 5 جنيهات

وداعًا
سعد عبد الرحمن

الحاكم.. نفيسة البيضاء.. الأشرف

وجوه من القاهرة

ملف العدد

فى معرضه الاستيعادى: أحمد نوار يرسم مشوار وطن

شاعر الشعب الصينى يانغ كه: لسنا فى عصر الرواية ولا الشعر

عروس الخيل
سيرة شعبية مجهولة

تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

الثقافة الجديدة

• أبريل 2023 • العدد 391 • الثمن 5 جنيهات

صدر العدد الأول فى مايو 1970
برئاسة تحرير سعد الدين وهبة

أمين عام النشر الثقافى

جرجس شكرى

رئيس الإدارة المركزية للشئون الثقافية

مسعود شومان

مدير عام النشر الثقافى

الحسينى عمران

المراسلات

القاهرة - باب اللوق - 183 شارع التحرير
(عمارة ستراند) الدور الثالث

رقم بريدى : 11513

هاتف و فاكس : 27948236

Email: thaqafag@gmail.com

موقع المجلة :
www.althaqafahlgadidah.com.eg

قواعد النشر فى المجلة

ترسل المادة مطبوعة ومراجعة على البريد الإلكترونى للمجلة أو على أسطوانة مدمجة، علما بأن المجلة لا تلتفت للأعمال المكتوبة بخط اليد / لا تنشر المجلة أعمالاً سبق لها نشرها بأية وسيلة ورقية أو إلكترونية / لا تقدم المجلة أسبابا لقرارتها سواء نشر العمل أو لم ينشر / الآراء الواردة لا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة بل تعبر عن آراء أصحابها.

الماكيت الأساسى **أحمد عزت**

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

هيئة التحرير

رئيس التحرير
طارق الطاهر

نائبا رئيس التحرير
إسراء النمر
عائشة المراغى

مدير التحرير التنفيذى
مصطفى القزاز

التدقيق اللغوى
سعاد عبد الحليم

الإخراج الفنى
عمرو محمد

الفهرس

التقافة الجديدة

أبريل 2023 • العدد 391

افتتاحية رئيس التحرير

فى حضرة سيزا قاسم 4

تراث

الأمير عروس الخيل.. سيرة شعبية مجهولة ..... أحمد فوزى حميده 5

الموروث الشعبى فى شهر رمضان ..... حارص عمار النقيب 12

مقال

أنا ..... محمد خلف 17

رحيل

وَمْ وَمْ وَمْ يا سعد ..... محمد على إبراهيم 19

ذكرى

ميدو زهير والفلسفة البسيطة ..... محمود سليمان 22

حوار

عادل غنام: الرؤية من بعيد تمنح صورة أكثر وضوحًا ..... عمرو الرديني 24

ع البحرى

الإبداع وتوظيف التاريخ ..... محمد جبريل 27

بورتريه

محمد سعيد بين النقد الفنى وأدب الرحلات ..... أبو الحسن الجمال 30

ملف العدد

(وجوه من القاهرة) ..... إعداد: ثناء رستم 35

الحاكم بأمر الله.. الخليفة الحائر بين العقل والجنون

السلطان الملك الأشرف برسباى.. فاتح جزيرة قبرص ومحتكر البضائع

الست نفيسة البيضاء.. سيدة أعمال ودبلوماسية

إبداع 49

لعنة النجوم ..... ليلى النقيب

لعنة عصفور ..... سيد غلاب

النهايات المحتملة ..... السيد زرد

شجرة بطول قامتى ..... طارق عبد الوهاب جادو

الكنز ..... إبراهيم محمد عامر

الأدرد ..... محمد عبد الرحمن

خطوات البعاد ..... أشرف الخريبى

نصوص ..... هشام حربى

جدار مؤقت ..... محمد محمود عثمان

قصائد ..... عيد صالح

لا مناص إلا.. المرأة ..... منعم رحمه

الليل وغابة البوح — النوبى عبد الراضى أحمد
نبش — على الجمال
حديثها مع الورد — ربيع عبد الحميد قطب
افتكرتك — صفاء عنتر
67

كُتُب
69
التراث والنقد فى قراءة جديدة
«عصور دانيال في مدينة الخيوط» والالتعان بالمعرفة — رضوى الأسود — 72
سيرة أم فكر جديد للشعر؟ — إبراهيم أحمد أردش — 74
مغامرة التجريب في «جمر اللحظة» — شوقى بدر يوسف — 78
التنوير مسرحيًا فى مشروع أبو العلا السلاموني — سامية سيد — 83
جدل الواقع وحرية التخييل فى «الحرية المحرمة» — نبهان رمضان — 86
الناقد الثقافى والخروج من المنهج — سيد ضيف الله — 90
«صفحات مجهولة» وثيقة تاريخية من أرشيف الثقافة المصرية — محمد خضير — 93
بنات بالتيمور.. أزمة البحث عن هوية — هشام علوان — 96
التراث الدينى فى شعر هدنا ميعارى — خالد العجيرى — 99
أمواج البحر فى «قلمى علمته الشجاعة» — سعيد سالم — 102
ديوان وشاعرة الإحالات التراثية عند جيهان شعيب — فوزى خضر — 104

دراسات
107
أمراض الحضارة.. والعلاج بالفلسفة — أوس حسن
«دعاء الكروان» بين السرد الروائى والسرد السينمائى — عبداتى بوشعاب — 110

ترجمة
115
«تيمور دايمى» والإنسانية فى متحف السجاد
مدينة سلمان رشدى العجائبية — مايكل جورا – ترجمة: مجدى عبد المجيد خاطر — 118
نظرة على تاريخ الأدب البيلاروسى — محمد نصر الجبالى — 120
رولان بارت ونزعة ما بعد الحداثة — طونى ثويتس – ترجمة: مصطفى بيومى عبد السلام — 123
يانغ كه: القصائد القصيرة هى جوهر الشعر المعاصر — حوار و ترجمة: ميرا أحمد — 126
البرقية — قصة: قسطنطين باوستوفسكى - ترجمة: حسين على خضير — 130
استعادة: إسماعيل مظهر — جمال المراغى — 136

الثقافة الجديدة ٢
137
عفوية التعبير عن التراث الشعبى فى أعمال حسن الشرق — أمجد عبد السلام عيد — 138
أحمد نوار.. مشوار وطن فى الخط والكتلة وأشعة النور — محمد كمال — 140
من اللغة المصرية القديمة إلى العربية — محمود النوبى أحمد — 145
الأصول الأمريكية لـ «غزل البنات» — وليد الخشاب — 148
أكيرا كوروساوا ومعضلات الإنسان الوجودية — سهير عبد الظاهر — 152

الأجندة
157
برنامج الأنشطة الثقافية والفنية فى قصور وبيوت ومكتبات «الثقافة الجماهيرية» خلال هذا الشهر

مقالات ثابتة
محمد عبد الباسط عيد — 18
فاطمة قنديل — 26
سمير الفيل — 34
عبيد عباس — 48
هشام زغلول — 68
علاء خالد — 106
محمد مشبال — 114
ناهد صلاح — 160

افتتاحية

فى حضرة سيزا قاسم

لا تمتلك «سيزا قاسم» ثقافة رفيعة فقط، بل تمتلك قلبًا كبيرًا يتسع لكل من يتعامل معها، أو يقترب منها؛ قلب جارف بالعطاء مكسو بالنبل؛ فذات يوم وأنا فى حجرة مكتبها، التى تعد «محرابها»، سألتها بعفوية شديدة وبلا مبرر: «هل تمتلكين هذه العمارة»، فأجابت: «إنها ورثتها عن أبيها»، وبدأت تحكى عن علاقتها بالأسرتين اللتين تسكنان معها، فى الدورين الأول والثانى، وبفخر شديد تحدثت عن مشوارها مع الأبناء الذين أصبحوا هم الآن من يقطنون الشقتين، لتسكت فجأة ثم واصلت حديثها: «كثيرون قالوا لى لماذا لا تحاولين معهم ليخرجوا من هذه الشقق ذات الإيجار المنخفض الذى لا يتناسب إطلاقًا مع مكانة هذه العمارة التى تقع فى حى الزمالك»، وتستطرد «معقولة أطرد من كانوا ينتظرون أهلهم فى شقتى هذه.. هم أولادى».

قد يكون ما ذكرته لا علاقة له بالسيرة العلمية للدكتوره سيزا قاسم؛ لكنه فى الحقيقة جوهر هذه الشخصية فى علاقتها، سواء مع الأشخاص أو الظواهر والموضوعات التى أسهمت فيها، فهى تعد رائدة، ليس فقط فى مجالات النقد الأدبى، بل – أيضًا – فى مجال النقد المقارن، وخير دليل على ذلك رسالتها التى تعد أول رسالة دكتوراه نوقشت فى الجامعة المصرية عام ١٩٧٨، عن نجيب محفوظ بعنوان: «بناء الرواية.. دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيب محفوظ»، فى هذه الدراسة تثبت أننا أمام شخصية لا تميل للخفة فى إطلاق الأحكام النقدية، وأنها تمتلك من المهارات ما يجعلها تسلك الطرق الوعرة النقدية.

هذه الأدوات هى التى جعلت المكتبة العربية تفتخر بدراسات عميقة قامت بها سيزا قاسم، ومنها: القارئ والنص: العلامة والدلالة، طوق الحمامة فى الألفة والألاف لابن حزم، مدخل إلى السيميوطيقا، وفى كل هذه الدراسات وغيرها من المقالات النقدية الجادة والمنشورة فى كبريات المجلات المتخصصة، تواجه سيزا قاسم من مكتبها ومكتبتها فى منزلها، مأزق النقد العربى، الذى تعيه تمامًا؛ هذا المأزق الذى جعلها فى واحدة من حواراتها – القليلة والعميقة – تكشفه تمامًا، وذلك حينما ذكرت فى مجلة الدوحة فى عددها فى يونيو ٢٠٢٠ ما نصه: «الحركة النقدية تحتاج إلى متابعة دائمة للأعمال الأدبية، وهذا ما لم يحدث بشكل منظم ومنتظم. يحتاج كل من الإبداع والنقد إلى الآخر؛ لكن معظم الكتاب لا يدركون أو لا يقدرون ذلك. والحركة النقدية فى عالمنا تحتاج إلى كثير من التطوير والدعم».

وبالفعل تقوم صاحبة «بناء الرواية» بهذا الدعم – قدر استطاعتها- عبر مقالاتها ودراساتها الجادة والمؤثرة فى المشهد النقدى العربى، وكذلك احتضانها لتلاميذها بالتوجيه والمناقشة العميقة.

ورغم أننى لم أتلق عنها العلم بشكل منهجى؛ لكننى أعتبر نفسى واحدًا، ليس فقط من تلامذتها، بل من مريديها، وهم كثر؛ لذا أتصل بها أو أتردد عليها بشكل شبه أسبوعى، لكى نتناقش فى العديد من الموضوعات الثقافية والتاريخية والحياتية، من هنا أقدمتُ على خطوة هى الأولى، فيما يتعلق بـ «منتدى ثقافة وإبداع»؛ هذه الفعالية التى أشرف عليها منذ ما يزيد على العامين، وتتبع صندوق التنمية الثقافية، وتقوم فكرته على استضافة المبدعين والمثقفين، وكذلك طرح العديد من القضايا الفكرية للحوار، ولكن فى نشاط شهر مارس الماضى، غيَّرتُ مكانه، فلم يعد مركز الإبداع بالأوبرا، بل أصبح ٣ ش يحيى إبراهيم بالزمالك.

العنوان السابق هو منزل د. سيزا قاسم، الذى تحول لصالون شارك فيه: د. هانى أبو الحسن؛ رئيس قطاع صندوق التنمية، د. سعيد المصرى؛ أستاذ علم الاجتماع، وأمين عام المجلس الأعلى للثقافة السابق، الكاتب الصحفى محمد شعير؛ مدير تحرير أخبار الأدب، والناقد د. مصطفى القزاز؛ مدير تحرير مجلة الثقافة الجديدة، وقد دار حوار طويل امتد لأكثر من ثلاث ساعات، حول النقد وكتابها الرائد «مدخل إلى السيميوطيقا» وموضوعات أخرى تتعلق بمسارها العلمى وتأثيرها على الأجيال.

تحية واجبة للدكتور هانى أبو الحسن الذى وافق على أن ننتقل إلى سيزا قاسم، وتحية مماثلة لمن شاركنا فى هذا الصالون، وتحية ثالثة لمن أعطتنا من وقتها، وأحسنت الترحيب بنا.

رئيس التحرير

تهنئة

تتوجه «مجلة الثقافة الجديدة» بتهنئة للزميل مصطفى القزاز لحصوله على درجة الدكتوراه فى الأدب العربى الحديث ونقده بمرتبة الشرف الأولى من كلية الآداب بجامعة القاهرة عن رسالته «النقد السيميوطيقى للرواية العربية من ١٩٨٠ إلى ٢٠١٥: دراسة فى نقد النقد».

كما تتوجه بتهنئة مماثلة للزميلة عائشة المراغى لحصولها على درجة الماجستير بامتياز من كلية الإعلام بجامعة القاهرة عن رسالتها «وظائف التليفزيون وتحقيق غايات المؤسسات الثقافية فى مصر.. دراسة كيفية وكمية».

اللوحات للفنان حسن الشرق

الأمير عروس الخيل

العثور على سيرة شعبية لا يعرفها أحد

من يتابع مسيرة الحكايات والسير الشعبية، يكتشف أنها قديمة قدم الإنسان، لكن ما وصل إلينا قليل، وحتى هذا القليل لم يُدون منه سوى أقل القليل، فلم تحفظ لنا المطبعة سوى عددٍ قليلٍ من السير الشعبية، التى تم تداولها حتى فترة الستينيات من القرن الماضى، وأعادت وزارة الثقافة ممثلة فى الهيئة العامة لقصور الثقافة، والهيئة العامة للكتاب، طباعة نماذج من السير الشعبية المعروفة؛ لذلك لم نعرف سوى (سيرة الزير سالم، سيرة عنترة بن شداد، سيرة سيف بن ذى يزن، سيرة الأمير حمزة البهلوان، سيرة فيروز شاه، سيرة الأميرة ذات الهمة وولدها عبد الوهاب، السيرة الهلالية، سيرة الظاهر بيبرس، وسيرة على الزيبق).

أحمد فوزى حميده

سيرة شعبية مجهولة

عثرت على سيرة لم يتم ذكرها بين المتخصصين فى الثقافة الشعبية، مع أنه تم طباعتها منذ مائة وعشرين عامًا، وتم تداولها بين القراء، هى (سيرة الأمير عروس الخيل)، وهى سيرة فى الغالب طبعت فى عدد من المجلدات؛ حيث جاءت أحداثها فى عدد كبير من الأجزاء وصلت إلى (٤٥ جزءًا)، لكن للأسف ما عثرت عليه من هذه السيرة الطويلة ليس سوى المجلد الأول منها، ويضم خمسة أجزاء فقط، صدرت بين عامى (١٣٢٢: ١٣٢٨ هجريا – ١٩٠٤: ١٩١٠ ميلاديا) حيث صدرت الأجزاء الثلاثة الأولى عام ١٣٢٢ هجريًا، ثم توقفت عن الصدور حتى صدر الجزء الرابع والخامس منها بعد ست سنوات أى عام ١٣٢٨ هجريًا، وقد جاءت الأجزاء الخمسة فى ٤٠٠ صفحة من القطع الكبير.

وهذه السيرة كانت متداولة بين الناس شفاهة وطباعة فى فترة من الفترات حتى (الربع الأول من القرن العشرين) لكنها مع ذلك انزوت وأختفى الجزء الأكثر منها تمامًا، مما يجعل سيرة (الأمير عروس الخيل) من السير الشعبية المفقودة أو المندثرة، وغير المعروفة سواء على المستوى الشعبى أو على المستوى البحثى والعلمى الأكاديمى، وهذه السيرة تطرح عدة أسئلة فى غاية الأهمية منها:

. لماذا اختار الراوى قبيلة بنى تميم دون غيرها من القبائل كى ينسب لها هذه الشخصية غير المعروفة تاريخيا؟

. ولماذا اختار لها اسم عروس الخيل وما الغرض من رواية هذه السيرة؟

. وما سبب احتجاب السيرة طوال ست سنوات متتالية وعدم اكتمال طباعتها بعد ذلك؟

. ما أسباب اختفاء هذه السيرة وعدم ذكرها بين السير الشعبية الأخرى لدى أهل الاختصاص رغم طباعتها وتداولها فى القرن العشرين؟

. إلى أى مدى تتشابه هذه السيرة مع السير الشعبية المعروفة؟

هذا الجزء الاول
من السيره البهيه تتما وقع للعرب الجاهليه مع الامم الباقيه وذلك مثل
بفارس زمانه . فريد عصره واوانه . الفارس القسور والبطل الغضنفر الذى
شهد بشجاعته كل الفرسان . وشتت فى محاربته الجان ، مما قاسوه من الهوان
الذى تغنت به فى شعرها البلابل وفى على الاغصان . وجميع الامم
بشهدانه كاشف الغمه . عن العالمين صاحب القوة والهمه .
كاشف عن أهل الاسلام الغمه . الفارس المأنوس صاحب
السيف والدبوس . الامير عروس . وكان ذلك
فى زمن الولى الاقوم من ملكه الله رقاب العباد
فى كل بقعة وواد . المصلح بين
الاخوين الملك اسكندر
ذى القرنين
(نقلت من القلم الكوفى الى العربى وبذلك حفظت)
حقوق الطبع للمترجم
(طبع على نفقة حضرة موسى أفندى وصفى)
(محل مبيعها بمكتبة الحاج حسين الكتبى بباب الخلق
امام مدرسة راتب باشا بمصر)
(طبع بالمطبعة العامرة الشرفية سنة ١٣٢٢ هجريه)

غلاف الجزء الأول من سيرة الأمير عروس الخيل

(٢)
بسم الله الرحمن الرحيم
الحمد لله العلى المجيد . الوالى الحميد . المبدئ المعيد . الفعال لما يريد .
المتوحد بالجلال كبريائه من غير تكييف ولا تحديد . الذى لا يتقيد ملكه ولا
يبيد . خلق الخلائق وسلكك بهم أحسن الطريق الى الامر الرشيد . وصورهم
فأحسن صورهم وبرهم فى الجبلة بالتعليم والتقليد . وبصرهم بين الاعتبار
وحذرهم عذاب النار الوبيد . وأنذرهم شكره المزيد . وحكم عليهم بالموت
فى لاحد عنه محيص ولا عيد . فكم أثكل خليلا بفراق خليله . وكم أيتم
ولدا وشتت بكاءه وعويله فهو لا يبدئ بعد رحيله ولا يعيد . حكم بالموت على
أهل هذه الدار . وجعلهم فى صائلهم الاقدار . الاحرار منهم والعبيد . أوحش
الكل من أقدارها . ونظر عليهم والارواح من أوكارها . وعرضهم من الدنيا البيض
بالتنغيص والتكبيد . فالكل للفناء مشوك . والفنى والصعلوك . كلهم سواسق التقدير
والبيد . فسبحان من أذل بالموت من الجبابرة كل جبار عنيد . وكسر به من
الا كاسرة كل بطل صنديد . أخرجهم من سعة القصور الى ضيق القبور وقطع
حبل أمدهم المديد . أخذ الا بأمواجه وجوده . والاعاد لمن العبود . وأ . كلهم الحتوف
وغير وجوههم فى التراب والصعيد . وساوى الموت بين الصغير والكبير
والفقى والفقير والأمور والاصاغر والوالد والوليد . أحمده ذكر الذاكرون والغافل

الصفحة الثانية من الجزء الأول للسيرة

. وإلى أى مدى تتشابه هذه السيرة مع السير الشعبية المعروفة؟

وصف السيرة

جاء على غلافها (هذا الجزء الأول من السيرة البهية، فيما وقع للعرب الجاهلية، مع اللئام الباغية، وذلك على يد فارس زمانه، فريد عصره وأوانه، الفارس القسور، والبطل الغضنفر الذى شهد بشجاعته كل الفرسان، وشتت فى محاربته الجان، مما قاسوه من الهوان الذى تغنت به فى شعرها البلابل وهى على الأغصان، وجميع الأمم تشهد أنه كاشف الغمة عن العالمين، صاحب القوة والهمة، كاشف عن أهل الإسلام الغمة، الفارس المأنوس صاحب السيف والدبوس، الأمير عروس، وكان ذلك فى زمن الولى الأقوم، من ملكه الله رقاب العباد فى كل بقعة وواد، المصلح بين الأخوين الملك الإسكندر ذى القرنين).

نُقلت من القلم الكوفى إلى العربى وبذلك حفظت حقوق الطبع للمترجم.

طُبع على نفقة حضرة موسى أفندى وصفى.

محل مبيعها بمكتبة الحاج حسين الكتبى بباب الخلق أمام مدرسة راتب باشا بمصر.

طبع بالمطبعة العامرة الشرفية سنة ١٣٢٢ هجرية.

وقد ظلت ديباجة الغلاف كما هى، من الجزء الأول حتى الثالث، بكافة تفاصيلها، وفى نهاية كل جزء يذكر ثمنها (ثمن النسخة الواحدة خمس قروش صاغ)، وحين عادت للصدور بعد ست سنوات، أى عام ١٣٢٨هـ، نجد القائم على طباعتها يكتب اسمه كاملًا وعنوان سكنه، أيضًا تم تغيير زخرفة الغلاف الخارجى، كما تم تغيير المطبعة التى تولت طباعة هذه السيرة دون ذكر لثمن النسخة.

(طبع على نفقة حضرة موسى أفندى وصفى الليسى المرصفى).

(سكنه بغيط العده قسم عابدين).

(طبع بمطبعة النجاح العامرة بأول شارع درب الطوابه بباب الخلق).

حكاية السيرة

يبدأ الراوى سيرته بعظةٍ دينية، عن عدم الظلم والتكبر والتجبر، فمصير الإنسان أيًا كانت مكانته وثروته وسطوته هو الموت، وذلك لجذب انتباه الجمهور إلى حكاياته، فيقول:

(فسبحان من أذل بالموت من

الجبابرة كل جبار عنيد، وكسر به من الأكاسرة كل بطل صنديد، أخرجهم من سعة القصور إلى ضيق القبور، وقطع حبل أمدهم المديد، أخذ به الآباء والجدود، والأطفال من المهود، وأسكنهم اللحود وعفر وجوههم فى التراب والصعيد).

ثم يذكر أنه أثناء زيارة الإمام على بن أبى طالب للخليفة عمر بن الخطاب (رضى الله عنهما)، وقعت بينهما مباحثة فى حديث الأمم السالفة، وتذاكرا أخبار الملك إسكندر ذى القرنين، وما أعطاه الله تعالى، وكيف ملكه الله البلاد وأذل له العباد، وقالا: قد سمعنا ممن كان قبلنا أن الله سبحانه وتعالى لم يعط أحدًا مثل ما أعطى الملك إسكندر، وأنه وصل إلى شىء لم يصل إليه احد، فعند ذلك التفت سيدنا عمر إلى الإمام على، وقال له: يا إمام اعلم أنه يوم رجوعك من محاربة عمرو بن ود العامرى، وما حصل لك معه من المحاربة، كنت ذهبت أنا إلى منزله، فوجدت كتبًا قديمة، فأخذتها ورجعت إلى منزلى، ثم كشفت عنها فوجدتها كلها مشحونة بحديث إسكندر ذى القرنين، وهى قصة غريبة الشكل والمنظر، وقد ترآءَ لى من تلك الكتب، أن السعد الذى لإسكندر هو بسبب فارس من بنى تميم، يقال له عروس، وأن الله لم يخلق فى زمنه فارسًا مثله، وأنه كان من شدة بأسه يحارب الجان، فلما سمع منه الإمام ذلك، أخذه الانذهال وبات مفكرًا من ذلك المقال، وقد انصرف من عند عمر رضى الله عنه، وصلى ركعتين قبل المنام، وطلب من الملك العلام بحرمة النبى صلى الله عليه وسلم، أن يرى صفة عروس فى المنام، فأجاب الله دعاءه، وقد نظر فارسًا جبار لا أحد يقع له على عيار، وبيده سيف يلمع مثل الهلال، وهو واسع الصدر والباع ذو هيبة ووقار وقراع، وهو فارس لا يُطاق، ثم عاد إلى عمر -رضى الله عنه- وأخبره بما شاهد فى منامه وقال أحب أن تسمعنى كل يوم من هذا الكتاب، وصار يتردد الإمام إلى منزل عمر رضى الله عنه لسماع هذه

(٩٢)

سناوى وقاربوه عنه وضربه بشدة بكفه فجاءت الضربة فقلعت عينه واطبق على شدقه يلزمه فاخذ من شعر سرجه على قائم زنده وفر رأسه اليه وحلق له عينه وقال باشد الآن أريك الذهب أوان . يا أخى عيد السودان . فقال شمسلطانه وهو على قائم زنده لولا تعاونتما الاثنان على كنت قطعت رأسك بالحسام فى ساحة الميدان . فقال سناوى وهل كان يحارب شيء بقرنين . قال نعم كان ملك مسامد أقوى من كل انسان فاغاثنا من ذلك سناوى وقال من كان بى من القرسان قال له الدهر المولى هو الذى نفى وسيرنى الى هذا المكان والا فاذا كنت أنت يا مرذوك لكنت فقدت منك الحسام . وأوقعك بحد الحسام أشد الآلام . فعندها رفع يده وغيبه به الارض فرش مظلمة أقوى وش وأمر قومه ان يرتموا بالكاف وان يجروا منه الزند والاكتاف فبادرت اليه الرجال . ساحبين بايديهم النصال . فرحين بما جرى له من النكال وانكسال . مخصوصا أصحاب سفصيص قاهم فرحوا غاية الفرح وزال من قلوبهم الهم والترح . بعد ما قاسوا فى بكاء وعويل وهم عريض طويل وقد ذهب سناوى الى زاهى مكان ووعدها بالافراح . وليالى السرور والافراح . وقال لها فى ضمن المقال لا جلك انى جميع الابطال وانت شاهدين ذلك وتنابيه وبينك نظيره والليل نمسى والحديث غدا فى الجزء الثانى

(تم الجزء الاول ويليه الجزء الثانى أوله قال سناوى ابشرى بالافراح)

(ثمن النسخه الواحده خمس قروش صاغ)

الصفحة الأخيرة من الجزء الأول لسيرة الأمير عروس الخيل

الجزء الثالث

من السيرة الهية فيا وقع للعرب الجاهلية مع امام الغاية وذلك على يد فارس زمانه فريد عصره وأوانه الفارس الغيور والبطل المغتفر الذى شهد بشجاعته كل القرسان وشتت فى عباريه الجان ما قاسومين المهوان الذى تحدث به فى شعرها البابل وهى على الاعصان وجميع الامم تشهد أنه كشف الغمة عن الدائين صاحب القوة والهمة والمكين الفارس الأوس صاحب السيف والفرس الامير عروس وكان ذلك فى زمن الولى الاقوم من ملكه الله رقاب العباد فى كل بقعة وواد للصلح بين الاخوين المتباعدين ذى القرنين

﴿ تمت من القلم الكوفى الى العربى وبذلك حفظت ﴾
(حقوق الطبع للمترجم)

﴿ طبع على نفقة حضرة موسى افندى وهبى الايبى الرملى ﴾
(سكنه بخط الحمد قسم عابدين)

﴿ طبع بمطبعة التجار العامرة أول شارع درب الطراطير بباب الخلق ﴾
سنة ١٣١٢

غلاف الجزء الثالث للسيرة

القصة[١].

وتحكى السيرة عن فارس قبيلة بنى تميم الأمير عروس الخيل بن زارين، الذى خاض المعارك الكثيرة ضد ملوك الفرس والروم والحبشة وقبائل العرب، التى جارت على قبيلته فى غيابه، واستولت على أموالها، كما خاض معارك كثيرة ضد ملوك الجن وانتصر عليهم جميعًا، واعترف الجميع بسطوته وقوته ودانت بديانته.

وقد دارت أحداث السيرة فى زمن الإسكندر ذو القرنين، والخضر عليه السلام، ويخبر الجن عروس الخيل أنهما من أقاربه من جهة الأم، وقد استقى الراوى حكاياته من مدونات تاريخية، كما ذكر بعض الأحداث التى دارت فى ثنايا سير شعبية أخرى، مثل (قصة فيروز شاه ابن الملك ضاراب)، (سيرة الملك سيف بن ذى يزن) ونسبها إلى أبطال هذه السيرة، فجاءت كثير من الحكايات متشابهة معها.

أما الأمير عروس فارس بنى تميم، فإن السيرة تصفه بأنه، (كان هذا الفارس أسود مثل الليل، فكان فى الحرب عروس الخيل، وسبب سواده أن أباه كان جامع أمه وهى حائض، فحملت به فجاء أسود)[٢].

أيضا تحكى السيرة أنه (نشأ يتيمًا فقيرًا بعد مقتل أبيه، وكان مقدم بنى تميم، وقد شملته الرعاية الإلهية منذ صغره؛ حيث لجأت أم عروس إلى قبيلة أخرى، يقال لهم بنو زهانه ودخلت على أميرهم، واحتمت لأجل أن يخفى أمرها عنده إلى أن تربى أولادها، وكان فى ذلك الأمر عروس ابن عامين وأخواته الإناث كانت واحده بنت عام والثانية حاملة بها، وقد أخفى أمرها وما أحد أباح بسرها إلى أن نشأ ولدها وتربى فى مضارب بنى زهانه، إلى أن كملت فيه الشجاعة والنباهة والبراعة، وسارت بعض من العرب يغزوا بنى زهانه فيبعثه أمير بنى زهانه إلى من يريد غزاه، فهنالك يسدد عليهم الأماكن الفساح ويصيرها عليهم ضيق، ثم يوثقهم بالجراح، وقد فرح أمير بنى زهانه به لما وجده فى الحرب زائد عن أولاده ووجده فى الحرب ماله مثيل، فحينئذ أتخذه خليلًا، وزوجه شقيقة زوجته، وتكفل بكل النفقات، وقبل الدخول بزوجته علم حقيقة نسبه، وأنه من قبيلة تميم، فأخذ ثأره من قاتل والده، وقد تحارب معه حربًا

تحير أولى الألباب وتعجبت منه جميع الأعـراب؛ حيث إنه على صغر سنه خلص ثار أبيه، وقد امتلك حصونه وسار أميرًا عليهم مثل ما كان أبيه، وأما قوم نافع أقام عليهم واحدًا من جنده، والعجيب من فراسة عروس على صغر سنه أنه قتل نافع وأخواته وأعمامه وأخـوالـه وجميع أقاربه، وإذا تشاجر واحد مع خصمه يذهب إلى عروس ويقول له أن هذا الخصم قريب نافع، فيذهب إليه ويقتله)[٣].

سمات بطل السيرة

مع تتبع دورة حياة كل بطل ملحمى فى السير الشعبية جميعًا، ينتهى الأمر إلى أن الأبطال جميعا يخضعون فنيًا – منذ لحظة الميلاد حتى ساعة الوفاة – لدورة حياة متشابهة، تكاد تكون واحدة، وهناك سمات ومحاور لهؤلاء الأبطال، (وأول هذه المحاور أن ميلاد البطل الملحمى يأتى «تنفيذا لمشيئة الله العليا»، «وقد أودع الله فيه سره وهو نقمة الله فى أرضه وكل من عصى على المولى سلط الله عليه ذلك فيحط به البلوى».

وثـانـى هـذه المـحـاور أن أبـطـال الملاحم والسير الشعبية جميعًا، فى ساعة الميلاد أو عقبها أنـاس غير مـرغـوب فيهم أول الأمـر، فقد تم التخلص منهم جميعًا بطردهم خارج الجماعة – بدلًا من قتلهم – ومن ثم تـركـوا جميعًا يواجهون مصيرهم المحتوم بأيد أخـرى، ولكن ترعاه العناية الإلهية فى النهاية وتنقذهم من الموت أو الهلاك، ومن ثم تكتب لهم الحياة من جديد[٤].

أمـا ثالث هـذه المـحـاور الخاصة بميلاد البطل، فهى النبوءة التى تسبق الميلاد، وقد لا يوجد بطل لسيرة من السير لم يرتبط ميلاده بالنبوءة فهى ترتبط بوجوده الفعلى، تحدد له المصير المعد له والدور الذى سيلعبه فى حياته[٥].

(٨٨)

عروس الأمل لكان حل به الهوان ولكن عروس شاور وقولا الشقه
اخذه عليه لكان فيه عن الوجود خيفة فام واحد من بينهم متناظا وقال
وحق النفس التي فوق خلق سليمان نبي الله لازلت من بدنه النفوس وذلك
لاجل عمى عينه والعبس التي بقلبه اذا كان الانسان ينظر بعينه احوالا
مدهشه واعظاما فوبه مثيته ويقاتل السامعه للبرقه ويطلب منه الهاربه ولا
يجتني على شمه من التلف قال الناقل وهذي مثل هذا الكلام الا عروس ينادهم
ايها الجبان اذهب منكم ان احدكم يذهب الى سلك الملوك ويكشف لي خبر
تعيشم واولاده قالوا سمعا وفي الحال وحل منهم مائتين ولم يرجوا طائرين
في الجو الاعلى - فى انهم اشرفوا على - لك الملوك واعمدوا الى على تعيشم
الاكبر وقبلوا ايديه وقالوا له ياسيدي انزيرعروسا ارسلنا لاجل كشف اخباركم
فقال تعيشم اما من جهتنا فنحن في غايه وزايه ولكن بالله بلغوه اذهب الى
واخبروه في ذلك الوقت انه يتوجه الى قومه ويكشف همومهم ويزيل مادهاهم
لانهم الان في اشد التكليه وقد اخذ خيولهم من تحتهم وملابسهم وما
معهم من الاثاث والاقمشه وقد اخذوا مالهم من الرماح وقد ماتت من
الظمأ وعن حقيقة الامر فاخبروني انهم بني رياح وقد اجروهم
بالجراح والى جراح بعد تشتيتهم في واسيع البطاح وهم
عراة من اللباس والسلاح فاذهبوا اليه واخبروه
وهو يحضر اليهم ويكلمهم عما هم فيه
قال الناقل باسناده وحينئذ ذهبوا الى
عروس واخبروه بالخبر
والليل امسى والحديث عنه في الجزء الرابع

نهاية الجزء الثالث للسيرة

الجزء الرابع

من السيرة الهية فيا وقع للعرب الجاهلية مع اتمام الباقية وذلك على
يد فارس زمانه فريد عصره وأوانه الهاوس اقتدار والمثال المتقدم
الذي شهد بشجاعته كل الفرسان وتنت في عبارته الجان عاجزا منهم
الهوان الذي تنت به في شرعها الابليل وهي على الانسان وجميع الامم
تشهد أنه كاشف الغمة عن الطائين صاحب القوة والهمة
والتمكين الفارس المأنوس صاحب السيف
والدبوس الامير عروس وكان ذلك في زمن
الولي الاقوم من ملكه الله رقاب العباد
في كل بقعة وواد الصالح بين
الاخوين الملك اسكندر
ذي القرنين

نقلت من القلم الكوفي الى العربي وبذلك حفظت
(حقوق الطبع للمترجم)

(طبع على نفقة حضرة موسى افندى وصفي القيسي المرصفي)
(سكنه بخيط الدمه قسم عابدين)

(طبع بمطبعة الجواج الفاخرة بأول شارع درب الطوابه باب الخلق)
سنة ١٣٢٨

غلاف الجزء الرابع للسيرة ويظهر بوضوح اختلاف الزخرفة عن الأجزاء الثلاثة الأولى

ويعد الأمير عروس الخيل الوحيد من بين أبطال السير الشعبية الذى لم تكن النبوءة بمصيره سابقة لميلاده؛ حيث أخبره بذلك الجنى (روفيشع) حينما طلب أن يساعده فى التخلص مـن مـارد يريد زواج أخته بالقوة (فقال لى أبونا يا ولد اذهب الآن إلى سواحل الجبال وقف فى تلك التلال يمر عليك فارس يقال له عروس أبو الهم المرصوص، وقد أودع الله فيه سره وهو نقمة الله فى أرضـه، وكل من عصى على المولى سلط الله عليه ذلك؛ فيحط به البلوى؛ لأن يا ولدى لما كنت أطير إلى جهة السما سمعت أنـه ظهر فـارس فى زمـن الإسكندر ذو القرنين وهـا قد ظهر الآن وآن أوان وصـفـه وهـذا الـفـارس الـذى يقال له عروس يبقى تحت أمره من بعد أمر مهول ويقطع رؤوس شباب وكهول واعلم بان الفتى الذى ذكرته لك ينشأ من أضعف قبيلة وأفقرها فينشئ منها غلام لم يوجد أصنع منه بضرب الحسام فى ذلك الزمان وبعد ما كانت قومه خائبة من دون القبايل تصبح ذات مقام وشمائل ويبلغ من العمر ما ينوف عن سبعماية ويقتل من الأشـرار خلقة ربنا وذلك شىء لا تعلمه أنت ولا أنا ويتزوج بألف بنت من جنسه ومن جنسنا وفى مبدء أمره يتزوج من قبيلة خلاف قبيلته لما يظهر من شجاعته وشدة قوته وسبب قتله على يد ولد من أولاده ويحدث أمر ويكشف غمته وإذا فرح ساعة يكدر عام ولم يزل على هذا الوصف إلـى أن يشرب شـراب الحمام وله أحوال عندى زايدة على ذلك المنوال، ولكن اقتصرت فى السؤال لان ما له فايدة عندى الآن)[٦].

فـى حـين يـقـرر د. محمد رجب النجار، ويشاركه الـرأى أيـضًـا د. أحمد شمس الدين الحجاجى فى أن الظاهر بيبرس هو الوحيد من بين أبطال السير الشعبية الذى لم تكن النبوءة بمصيره سابقة لميلاده، وذلك راجع إلى أنهما لم يطلعا على سيرة الأمير عروس الخيل.

أيضا فى سيرة الأمير عروس الخيل تتعدد الشخصيات المساعدة (زعيم قبيلة زهانة التى لجأت إليها أمه بعد مقتل زوجها، ملوك الفرس والروم الذين هزمهم واعتنقوا ديانته، بهاء الهمامى، الجنى روفيشع وعشيرته، الخضر عليه السلام والـذى اتضح أنه ابن خالته، والسيف المسحور الذى قتل به قابيل أخيه هابيل)، (فالبطل

فى النهاية هو مجموع بطولات الأولياء والسحرة والجان والفرسان والأدوات.. هؤلاء جميعا يشكلون مفهوم البطولة الجماعية)[٧].

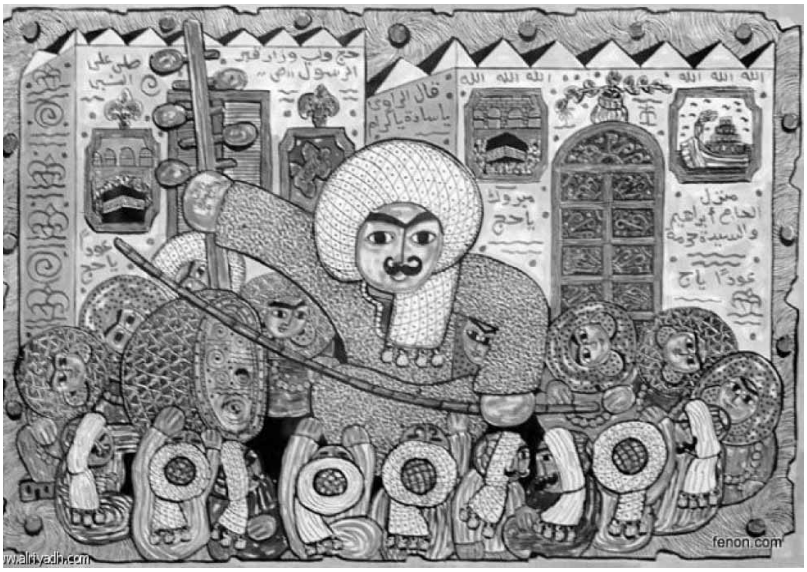
وقد استطاع الأمير عروس الخيل القضاء على كل من خالفه، ورفض الدخول فى دينه، وذلك بسبب السيف المسحور الذى قتل به قابيل أخيه هابيل، وهذا السيف كان مرصود وفى حماية الجان لا يقدر على حمله أى كائن، سوى الأمير عروس الخيل، قال الراوى (ولما نظره المتوكل قال له، هل أنت عروس التميمى فارس بنى تميم، قال نعم، فقال له، هل أنت تريد أخذ سيف قابيل الذى قتل به هابيل، وتريد قتل الجنى زوفع، قال نعم، فقال له المتوكل: اعلم يا عروس أن السيف مخصص من أبدى الأبد إلى فارس من بنى تميم يقال له عروس، وأنت تزعم انك عروس التميمى، فإذا كنت أنت عروس التميمى حقيقةً فتقدم وخذ السيف، واعلم بأنك لو طلبت فيه القضاء والقدر، وها أنت تصير بين قتيل ونصير، وذلك إذا تمثلت بين يديه فتقدم بأدب واحتشام ووحد إلهه الخالق رب الأنام عسى أن تبلغ المرام ولم يمسك شىء من الآلام، واعلم يا عروس إن أطاع إليك تبلغ المراد).

وحتى تتكامل عوامل النصر والحماية لهذا الفارس قال الناقل:

(يا سادة يا كرام وقد حضر الخضر فى تلك الساعة وحيا عروس بالسلام وقال له اعطنى ثوبك وخذ ثوبى فحينئذ خلع عروس ثوبه وأعطاه للخضر ثم خلع قمصيه الآخر وأعطاه إلى عروس وأمره أن يلبسه تحت ملابس الحروب ثم تعانقا وانصرفا. كل ذلك وعروس متعجب مما رأى وخصوصا لما سمع حكايته).

دوافع وموتيفات

فى هذه السيرة تتعدد الدوافع والموتيفات، أبرزها (الحب)؛ حيث يسمع الأمير عروس الخيل أثناء نومه من يخبره بجمال (الأميرة زاهى مكان ابنة زواید ملك الروم)، فيهيم بها عشقًا، ويتعلق قلبه بها، وحين يرسل فى طلبها، يرفض أبوها ويقتل رسل الأمير عروس، يقول الراوى:



يخوض بطل السيرة معارك ضارية لسنوات طويلة من أجل الحب

(وأما ما كان من أمر عروس الخيل فإنه حين سمع بزاهى مكان بنت الملك زواید، فرح وأمر قومه بالرحيل إليه لأجل أن يغزو أرضه، فتقدم رجل من قومه وكان مهابا عنده، وقال له: ارسل عشرة من قومك يخبروا ملك النصرانية بما تريده منه قبل الرحيل بقومك إليه، وتنظر هل يجيبك بما تحب وتختار أو يحصل بينك وبينه نزال، فإذا رضى بقولك كان وإذا لم يرض بقولك فدونك وما تريد، وأخبره بأنك آتٍ إليه برجال لا يخافون الموت ولا يخشون الفوت، فعندما سمع كلامه وجده فى غاية الصواب وما أتى بأمر يعاب)، فيخوض بمعاونة بنى تميم حربا، ينتصر فيها ويقتل ألوف الفرسان ثم يقتل الملك زواید، وتهرب زاهى مكان وكلما استنجدت بملك من الملوك، يخوض حربًا ضروس ضد عروس وقومه تكون الغلبة للأمير عروس، وأسر عددًا من الملوك وخيرهم بين اعتناق ديانته التى نكتشف فى نهاية الجزء الأول من هذه السيرة من خلال لفظ الشهادة (أشهد أن لا إله إلا الله وأشهد أن الخضر نبى الله) أنها ديانة غير الإسلام (اليهودية)، رغم أن الراوى طوال السيرة يذكر جيش الإسلام، ويبشر بميلاد سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، كما يذكر خلال أغلب أحداث السيرة جيش النصرانية والمجوس.

قال الراوى: (فقال عروس هل أنت تقسم بالفسيح، فوالله الذى لا إله غيره لولا أنك أكلت معى لكنت جعلتك ذبيح، فقال الملك صفصيص علمنى، وأنا أقول مثلك، فقال قل: أشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له فى ملكه وأن الخضر عليه السلام نبيه وأنا شاهد له بالنبوة، فعندها نطق بالشهادة، وكتب من أهل السعادة،

ففرح به عروس فرحا شديدا).

أيضا هناك دافع الانتماء والدفاع عن الوطن والأهـل، كذلك الدافع الدينى؛ حيث محاربة من يخالفون عبادة الله ويتجبرون فى الأرض، كما يأتى الدافع الشخصى وتحقيق الذات وإثبات التفوق وشدة العزم والبأس.

موت البطل

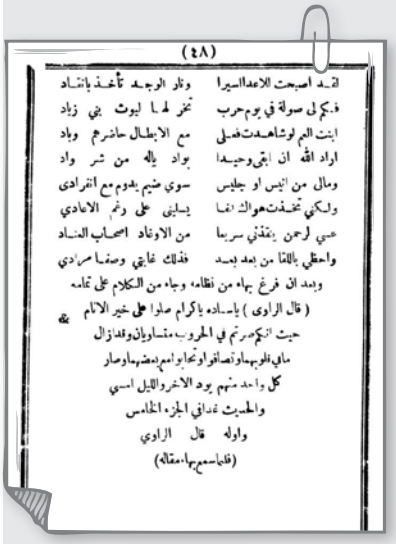
ليس من شك فى أن نهاية البطل فى الملحمة – والسيرة الشعبية – العربية هى نهاية من صنع القدر، أيضا مثلما كان ميلاده قدريًا، ومثلما كانت رسالته قدرية، وليس من شك أيضًا أن أقصى ما يطمح إليه أبطال الملاحم – إذا حانت منيتهم – أن «يلقوا الله من تحت سنابك الخيل» فى أرض المعارك، إذا ما انتهوا من معاركهم الدينية.

فى سيرة الأمير عروس الخيل وإن لم يتوفر لنا النص كاملًا؛ حيث لم يتم العثور سوى على المجلد الأول والذى يضم خمسة أجـزاء فقط من أصل خمسة وأربعين جـزءًا حتى نتعرف على نهاية بطل السيرة والأحـداث التى أدت إلى موته، لكن نبوءة المارد نفيشع الأكبر حكت عن موته؛ حيث يقتله أحد أولاده، يذكر الراوى (ويبلغ من العمر ما ينوف عن سبعمائة سنة، ويقتل من الأشرار خلقة ربنا، وذلك شىء لا تعلمه أنت ولا أنا، ويتزوج بألف بنت من جنسه ومن جنسنا، وفى مبدأ أمره يتزوج من قبيلة خلاف قبيلته لما يظهر من شجاعته وشدة قوته، وسبب قتله على يد ولد من أولاده، ويحدث أمر ويكشف غمته، وإذا فرح ساعة يكدر عام، ولم يزل على هذا الوصف إلى أن يشرب شراب الحمام).

سبب رواية السيرة

فى محاولة للإجابة على سؤال «لماذا اختار الـراوى قبيلة بنى تميم دون غيرها من القبائل كى ينسب لها هـذه الشخصية غير المعروفة تاريخيا؟» قد لا يكون هناك سبب ظاهر أو تفسير قاطع، لكن الباحث يظن أن تفاخر القبائل هو السبب، حيث قد يكون سعى قبيلة بنى تميم إلى تعزيز مكانتها بين القبائل، كان الدافع إلى استقطاب الرواة الرحالة والشعراء الذين يجوبون المناطق ليتحدثوا عن بطولاتهم وأمجادهم، والحكى عن دورهـا البطولى بشكل تذكر به بين القبائل، ويتناقل العرب أخبارها، فقد (دفـع شغف العرب بـالـقـصـص إلـى وجـود قصاصين كثر، ينطلقون من حـدث حقيقى، ويضيفون إليه، ثم يختلقون أحداثًا أخـرى وأشـعـارًا وفـق أهـوائـهـم، أو بحسب مصالحهم، ومصالح قبائلهم فضاعت الحقيقة، ولا نذيع سرا إذا قلنا أن تراثنا الجاهلى كله من نتاج القصاصين والـرواة الذين أرخـوا ثقلهم عليه) [٨].

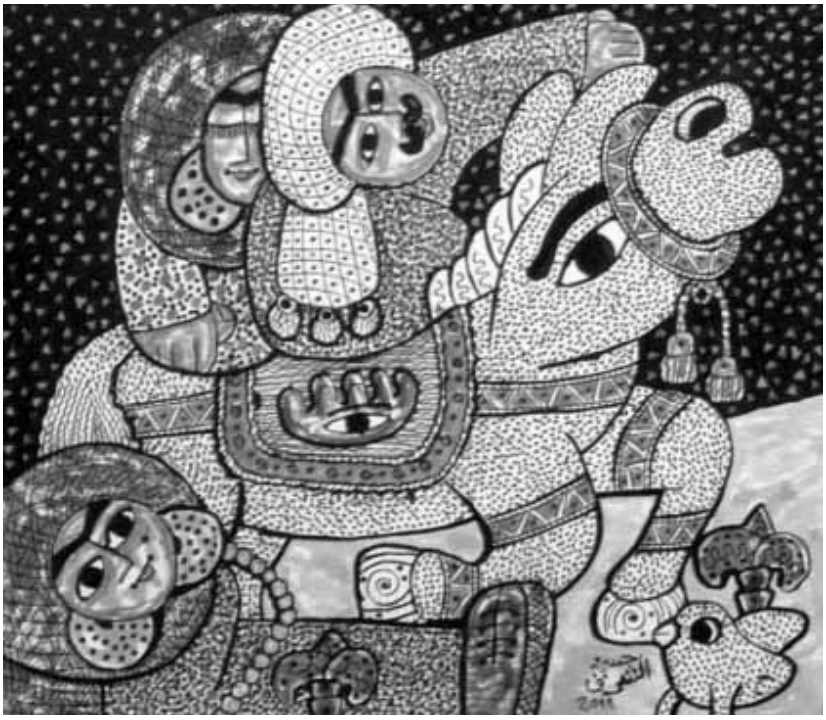
غلاف الجزء الخامس للسيرة



نهاية الجزء الرابع ويلاحظ اختفاء جملة (النسخة بخمسة قروش) التى كانت ثابتة فى نهاية كل جزء حتى الجزء الثالث

أسباب التهميش

ويظل السؤال مطروحا لماذا هُمشت سيرة الأمير عروس الخيل؟ وما سبب احتجاب السيرة طوال ست سنوات



سيرة الأمير عروس الخيل طُبعت منذ مائة وعشرين عامًا وتم تداولها بين القراء ثم منعت من الصدور

متتالية وعدم اكتمال طباعتها بعد ذلك؟

للإجابة على هذا السؤال نذكر كلمة د. سيد محمد عبد التواب فى مقدمته لسيرة على الزيبق، «ينبغى علينا العودة إلى أواخر القرن التاسع عشر لبحث أسباب هذا التهميش؛ حيث أحيطت عملية القص الشفاهى من قُصاص وقصص ومتلقين بالاستهجان، كما وسمت بالتدنى، بسبب سيطرة الثقافة الدينية ومن

هنا يمكننا فهم الموقف الثقافى الرسمى فى القرن التاسع عشر، والذى لم يختلف عن الموقف المتأصل فى تراثنا القديم، فعندما قدم محمد عبده (١٨٤٩ – ١٩٠٥) فى جريدة الوقائع المصرية سنة ١٨٨١م صورة شاملة للكتب التى تتداول فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، (حذر بقوة من الأثر الفادح لكتب الأكاذيب الصرفة، وهى ما يذكر فيها تاريخ أقوام على غير الواقع، وتارة تكون بعبارة سخيفة مخلة بقوانين اللغة، ومن هذا القبيل كتب أبو زيد، وعنتر عبس، وإبراهيم بن حسن، والظاهر بيبرس، والمشتغلون بهذا القسم أكثر من الكثير، وقد طبعت كتبه عندنا مئات المرات، ونَفَقَ سُوقها، ولم يكن بين الطبعة والثانية إلا زمن قليل).

وقد أثنى (محمد عبده) على قرار الحكومة المصرية حينها بمنع نشر كتب الفروسية العربية، وفى مقدمتها السير الشعبية التى صورت تخيليا بطولات الفرسان كعنترة بن شداد، وأبى زيد الهلالى، وعلى الزيبق، وغيرهم[٩].

المراجع

1- سيرة الأمير عروس الخيل - ط١، المطبعة العامرة الشرفية، القاهرة، عام ١٩٠٤م – ج١، ص٢-٤.

2- السيرة – ج١، ص٢.

3- السيرة – ج٣، ص٢-٦.

4- النجار، محمد رجب – البطل فى الملاحم الشعبية العربية، قضاياه وملامحه الفنية، ج٢ – القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب – سلسلة الثقافة الشعبية، عدد ٣٦، عام ٢٠١٧، ص١٥-٤١.

5- الحجاجى، أحمد شمس الدين – النبوءة أو قدر البطل فى السير الشعبية العربية – القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة الدراسات الشعبية، عدد ٥٧ – ط٢، أغسطس عام ٢٠٠١، ص١٧-١٨.

6- سيرة الأمير عروس الخيل – مرجع سابق - ج٣، ص٩-١٤.

7- جاد، مصطفى – الشخصية المساعدة للبطل فى السيرة الشعبية – الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام – ط١، عام ٢٠١٤ - ص٢٢.

8- ديوان مهلهل بن ربيعة – شرح وتقديم طلال حرب – الدار العالمية بدون تاريخ، ص٦.

9- عبد التواب، محمد سيد – سيرة على الزيبق – الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الثقافة الشعبية، عدد ٢٠، عام ٢٠١٦ – ص ١١-١٦.

الموروث الشعبى فى شهر رمضان

يعد شهر رمضان الكريم أحد أهم حلقات الربط بين التراث الشعبى فى مصر والطقوس الدينية المرتبطة بهذا الشهر الفضيل، فإذا كان التراث الشعبى هو مجموعة العادات والتقاليد الشفاهية والمادية التى تم توارثها عبر آلاف السنين بالانتقال من جيل إلى آخر، تلك العادات والتقاليد التى تأثرت بكل ما مر بمصر من تغيرات حضارية واجتماعية وثقافية وعسكرية ودينية؛ فإن شهر رمضان هو أحد أركان الإسلام الخمسة كما قال سيدنا محمد صل الله عليه وسلم فى الحديث الشريف: عن عبد الله بن عمر بن الخطاب رضى الله عنهما قال: سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول بُنِى الإسلامُ على خمسٍ شَهادةِ أن لا إلَهَ إلا اللهُ وأنَّ محمَّدًا رسولُ اللهِ وإقامِ الصَّلاةِ وإيتاءِ الزَّكاةِ وصَومِ رمضانَ وحجِّ البيتِ لمنِ استطاعَ إليهِ سبيلًا) رواه البخارى ومسلم.

د. حارص عمار النقيب

فوتوغرافيا: محمد الكاشف

أما التراث الشعبى فهناك العديد من أشكال التراث الشعبى المرتبطة بشهر رمضان والتى تم توارثها حتى قبل نزول الإسلام مثل أغنية «وحوى يا وحوى»، وهى كلمات هيروغليفية ترجع إلى الحضارة الفرعونية فى مصر. بدليل مفرداتها الأولى متمثلة فى «وحوى يا وحوى إيوحا»؛ حيث «واح وى إيوح» هى جملة كان يستخدمها الفراعنة للترحيب بملكتهم «إياح حتب» أو «قمر الزمان» (والدة أحمس الأول قاهر الهكسوس)، التى عاشت فى نهايات الأسرة السابعة عشرة، وكانت محل تقدير كبير لتضحياتها فى سبيل الوطن، فاعتاد المصريون القدماء على الخروج لاستقبالها حاملين المشاعل والمصابيح وهم يغنون «وحوى يا وحوى إياحه». وفى قول آخر يذكر أن المصريين الفراعنة كانوا يخرجون للترحيب بالقمر مطلع كل شهر، مرددين «وحوى يا وحوى إياحه»، بمعنى مرحبًا يا قمر، حيث «وحوى» تعنى مرحى، وإياح تعنى القمر. (عبد الله المدنى، ٢٠٢٢)

أما الفانوس؛ فيقول عبد الرحيم ريحان (٢٠١٧) إن المصريين عرفوا فانوس رمضان منذ يوم ١٥ رمضان ٣٦٢ هجرية ٩٧٢ ميلادية حين وصل الخليفة المُعزّ لدين الله إلى مشارف القاهرة ليتخذها عاصمة لدولته، وخرج أهلها لاستقباله عند صحراء الجيزة، فاستقبلوه بالمشاعل والفوانيس وهتافات الترحيب، ووافق هذا اليوم دخول شهر رمضان، ومن يومها صارت الفوانيس من مظاهر الاحتفال برمضان.

وبذلك يعتبر الموروث الشعبى جزءًا مهمًا من تاريخ وثقافة الشعوب، فهو الوعاء الذى تستمد منه عقيدتها وتقاليدها وقيمها الأصيلة ولغتها وأفكارها وممارستها وأسلوب حياتها الذى يعبر عن ثقافتها وهويتها الوطنية، وجسر التواصل بين الأجيال، وإحدى الركائز الأساسية فى عملية التنمية والتطوير والبناء، والمكوّن الأساس فى صياغة الشخصية وبلورة الهوية الوطنية. كما أضاف حمد بن صراى (٢٠١٤) «أنه يضمّ رواسب الزّمن والحياة والسّلوك ويضمّ المبانى والآثار، وما قدّمه الشعراء والكتّاب، وما أنتجه الإنسان من تراث اجتماعى حياتى كالأمثال والحكايات والعادات الاجتماعيّة وغيرها، وأن الموروث الشّعبى يحمل رؤية الشّعوب لأصولها ولأحداث تاريخها، ولذلك يحمل التاريخ الشعبى الذى يفى بالحاجات الاجتماعيّة والثّقافيّة للجماعة، ومن هذه المنطلقات يشكّل الموروث الشّعبى إحدى الركائز المهمّة للهُويّة الوطنيّة».

كما ترى مها السنان (٢٠١٩) أن: «الفنون التقليدية، سواء كانت فنون أداء مثل الرقصات التقليدية أو الأهازيج، أو المرويات من أساطير وقصص - جزء مهم لأى شعب أو حضارة، تتفاخر الأمم بها وتتصدر مشهدها الثقافى والسياحى».

والموروث الشعبى (الفولكلور) فى العالم كله وعند كل شعب من الشعوب على حِدَة هو وجودها الثقافى التلقائى فى الموروث؛ إذ هو حصيلة نشاطها العملى والفكرى القائم على استغلال ظروف البيئة والمناخ، والمتأثر مع البيئة والمناخ بعوامل النحت الاجتماعى والتَّغيُّر السياسى، والنمو الاقتصادى معًا، فنحن أمام البيئة كما صاغها الإنسان، وكما صوَّعها، ثم كما تأثر بها وتفاعل معها، لتكون حصيلة هذا التأثير والتفاعل فى عطاء مادى، وفى عطاء قولى، ويُمثل حركة نموه الفكرى والسلوكى والحضارى جميعًا. (فاروق خورشيد، ١٩٩٤، ٤)

والرقص الشعبى أحد أنواع الفنون الشعبية التى تعد بدورها جزءًا مهمًا من الموروث الشعبى المصرى، وتتنوع الرقصات الشعبية باختلاف البيئات الطبيعية والمناسبات الاجتماعية والاقتصادية والدينية، كما

مع الجانب الفنى الاتجاه الجماعى للرقص». (سامى زغلول، ١٩٦٨، ٢٤)

ويعرف الرقص الشعبى على أنه: «نوع من الرقصات ينشأ بصورة تلقائية من رغبة شعبية للعامة من أفراد المجتمع، للتعبير عن الشعور الجمعى. وتتوارث المجتمعات رقصاتها الشعبية باعتبارها جزءًا من التراث الشعبى». (شاكر سليم، ١٩٨١، ٣٦١)

ويعرف الرقص الشعبى (Folk dance) بأنه: «شكل من أشكال فن الأداء يكون فيه الجسم هو الأداة الأساسية بحركته المختارة عمدًا ومكررة بشكل هادف وبأنماط ثقافية Culturally Pattern لها قيمة جمالية ورمزية». (Micail Elpidoforou, ٢٠١٦, ١)

ويعرف الرقص الشعبى (Folk dance) أيضًا بأنه: «الرقص الذى يؤدى بواسطة الفلاحين واشتق من خلالهم، وتتضمن هذه الرقصات اشكال خطية أو دائرية، ولكن بشكل مرتب، مستندًا على الأنماط التقليدية من فن الرقص». (Daniela Nyberg, ٢٠١٧, ٥)

كذلك الرقص الشعبى بأنه: «التعبير من خلال الحركة الجسدية المنظمة فى شكل دال وفاعل، كذلك هو شكل من الفن الأدائى يتكون من متواليات مختارة من الحركة البشرية، لها قيمة جمالية ورمزية، وبالتالى هو نمط من التواصل غير اللفظى». (أنوار البخارى، ٢٠٢١، ٣٧٧)

الحركة هى أساس كل شىء فى الوجود، وبدونها لا يظهر أية نوع من الحياة. فمن أصغر شىء خلقه الله سبحانه وتعالى وإلى أكبر شىء والكل له حركاته الخاصة به حتى الجماد له حركته الخاصة التى لا نراها أو نشعر بها. ولولا الحركة لما ظهر أى شىء فى الكون، وبالتبعية لما ظهر الإنسان، ولولا الحركة لما تكلم الإنسان وكتب وأبدع واستطاع أن يرتقى فى هذا الكون ويثبت وجوده حتى الآن. أما عدم وجود الحركة يؤدى إلى السكون، والذى يؤدى فى النهاية إلى الاختفاء. فالأصل هو الحركة والسكون هو العدم.

خصائص الرقص الشعبى

الرقص الشعبى (Folk dance) يمتلك العديد من الخصائص التى تميزه عن أنواع الفنون الأخرى بوجه عام، وأنواع الرقص الأخرى على وجه الخصوص، ومن هذه الخصائص ما يلى:

الثراء والتنوع: حيث إنه لا يمكن أن نرى تتعدد منابع وجذور وتاريخ كل رقصة من تلك الرقصات الشعبية.

فهناك رقصات شعبية تمتد إلى جذور فرعونية وقبطية وعربية إسلامية، وأحيانًا تركية، وهذه الجذور متجمعة أفرزت لنا – عبر تاريخ طويل – أذرعًا تحمل الصفات الوراثية لها، وهذه الأفرع أثمرت بدورها كمًا هائلًا متنوعًا من الإبداع الحركى المتداخل فى بعضه بلا تنافر، بل بتناسق وتأليف عذب، ولعل من أجمل هذه الرقصات وأكثرها إبهارًا وحيوية رقصة التنورة التراثية؛ حيث تجمع بين روعة الأداء وتنوع الأزياء وثراء ألوانها على خلفية من الإنشاد والأدعية ومدح النبى صلى الله عليه وسلم، وتقوم رقصة التنورة على أداء تشكيلات فنية بديعة من خلال الحركة الدائرية للراقصين، مصحوبة بجمل موسيقية ذات إيقاع متنوع وغنائيات تضفى حالة من الصفاء والمتعة على المشاهد، وهى من أصعب الرقصات المصرية، والتى تضم: التحطيب، الحجالة، التربلة، الأراجيد وغيرها، لكن التنورة هى الأصعب؛ لأنها تحتاج لراقص ذى قدرات خاصة، وهى أحد أهم مظاهر احتفالات العرس فى الوجه البحرى والقبلى، وأحيانًا يرقصها الراقص فوق جواد، مستعرضًا مدى مهارته على التحكم فى تنورته، وكثير من الأسر تحرص على وجود راقص التنورة؛ ليضفى على كافة الاحتفالات جوًا استعراضيًا شائقًا، كما برزت التنورة فى كل الاحتفالات العربية والعالمية، واشتهرت مصر بفرق التنورة على مستوى العالم بالأداء المتميز. (محمد فايد، ٢٠١٢، ١٢٦)

مفهوم الرقص الشعبى

يعرف الرقص الشعبى كلغة بأنه: «رقص جماعى يشيع عند بعض الشعوب ويتم على أنغام وطنية، أما الرَّقْصُ فهو: تأدية حركاتٍ بجزءٍ أو أكثر من أجزاء الجسم على إيقاعٍ ما؛ للتَّعبير عن شعور أو معانٍ معينة، وهو أنواع». المعجم الوسيط.

رقَّص: رقَّص يُرقِّص، ترقيصًا، فهو مُرقِّص، والمفعول مُرقَّص. رقَّصَ فلانًا أرقصه، جعله يُهزُّ ويتنقَّل على إيقاع نغم: رقَّصت الأم ولدَها: أرجحته على ركبتيها أو بين ذراعيها - رقَّص فرسه على وقع الطبول - نشيد مُرقِّص. معجم اللغة العربية المعاصر.

أما كاصطلاح فيعرف الرقص الشعبى بأنه: «الطريقة التى يرقص بها الشعب والحركات التى يعبر بها عن عواطفه وتفكيره، وهذا هو الجانب النفسى الذى يكون

الرقص الشعبى جزء لا يتجزأ من أسلوب التعبير، وهو يمتاز عن غيره من الوسائل بأنه عالمى، وبأنه يستجيب ويثبت ويعبر عن الكثير من الخلجات والأحاسيس بل والأفكار

رقصة شعبية مرتين، فإذا تكررت نفس الرقصة الشعبية مرتين لا بد أن يكون بينهما اختلاف، ليس فى صلب الرقصة الشعبية نفسها، ولكن فى كثير من تفاصيلها، على الرغم من أن الرقصة الشعبية والممارسين لها هم أنفسهم فى المرتين، ومن هنا يكمن الثراء والتنوع فى ثنايا الرقص الشعبى. (سمير جابر، ١٩٨٧، ١٠٩)

- الزوال والثبات: حيث إن الرقص الشعبى وهو الحامل للعرف والتقاليد، وهو الفن الطيّع بكل حركته، ذلك المدرك المرئى، الزائل على الدوام، الثابت أبدًا، وفن الرقص لا يمكن أن يندثر؛ حيث تكمن فى ثناياه دائمًا القدرة على البعث، وباعثوه هم هؤلاء المبدعون والممارسون، ففى كل مره يبعثونه إلينا يحذفون شيئًا أو يضيفون أشياء. (سمير جابر، ١٩٨٧، ١٠٩ – ١١٠)، ويتضح ذلك من خلال تاريخ الرقصات الشعبية الضاربة بجذورها فى أعماق التاريخ وقابليتها للتطوير والتغيير بحسب ما يستجد على المجتمع من ظروف دينية واقتصادية واجتماعية.

- التعبير الحركى عن دورات الحياة: الرقص الشعبى تعبير بوحدات الحركة عن رد فعل جمعى لدورات الحياة المهمة، الرقص الشعبى من الممارسات المهمة التى شغف الإنسان بها منذ فجر التاريخ، وكانت محور نشاطه العام فى الكثير من المناسبات. لذا؛ فإن الرقص يلعب دورًا مهمًا فى الاحتفالات فى كل أنحاء العالم؛ فى المجتمع الأول يرقص الناس للتسلية وتزجية وقت الفراغ. وفى المجتمع البدائى يرقصون استرضاء للآلهة وقوى الخير. ويجدون فى الرقص وسيلة لطرد الأرواح الشريرة. (أنيا بترسون رويس، ١٩٨٩، ٧٨)

- طقوس وأغراض: من خصائص الرقص الشعبى الأساسية أن له طقوس وأغراض، كما أن له أنواعًا متميزة ومهمة، ولكل نوع طقوسه وأهدافه أو أغراضه، مثل: رقص العمل، ورقصات الصيد والقنص، ورقصات الحرب، ورقصات المناسبات، ورقصات العلاج؛ لاعتقاد الأهالى فى المجتمعات البدائية أن الرقص العنيف والحركات الهستيرية تحقق الشفاء. (Anya Peterson Royce, ١٩٨٠، ٨٧)

- الإتاحة: فممارسة الرقصات الشعبية متاحة لكل شخص فى الجماعة الشعبية

ويمكن أن يقسم طبقًا لعادات وتقاليد الجماعة الشعبية إلى رقص رجال فقط أو نساء فقط أو رقص مشترك. (حسام محسب، ٢٠٠٨، ١١٢)

- الدورية أو النظام الدائرى (Circle's System): حيث يمارس الرقص الشعبى عادة احتفالًا بالأحداث الدورية للسنة، والتى تتعلق بالحياة الاقتصادية عادة للجماعة مثل: مراحل السنة الزراعية، صيد الأسماك أو عند تغيرات فصول السنة وفى الأعياد السياسية والدينية. (حسام محسب، ٢٠٠٨، ١١٢)

- الاستمرارية: من خلال استعراض المراحل التاريخية للرقصات الشعبية اتضح أنها تمتاز بالاستمرارية حتى فى مسمياتها وما زالت تمارس إلى الآن ولنفس الأغراض والأسباب تقريبًا، مثل: رقصة التحطيب، ورقصة النحلة، ورقصة النطاق والمعطف، ورقصة القلة، ورقصة الشمعدان وغيرها من الرقصات الشعبية. (حارص عمار، ٢٠٢٣)

- العالمية: الرقص الشعبى جزء لا يتجزأ من أسلوب التعبير، وهو يمتاز عن غيره من الوسائل بأنه عالمى، وبأنه يستجيب ويثبت ويعبر عن الكثير من الخلجات والأحاسيس، بل والأفكار. واتخذ الرقص بفضل هذه الخصائص والمقومات مقامه البارز فى التراث الشعبى. (عبد الحميد يونس، ١٩٧٩، ٤٤)

- التأثر بالبيئة الثقافية المحيطة؛ حيث تتنوع الرقصات بتنوع البيئة الثقافية والوظائف الاجتماعية، وليس الرقص الشعبى مقصورًا على المرأة، وليس مقصورًا على مناسبات البهجة والفرح، ولقد صاحبته المشاعر والمواقف والمناسبات المختلفة. فهناك

رقصة «الخيل»، وهناك رقصة «التحطيب»، وهناك رقصات «الكفافة»، و«الحجالة». (عبد الحميد يونس، ١٩٧٩، ٤٥-٤٦)

- الفطرية والتزاوج والتشابه؛ حيث تتزاوج الفنون الشعبية: الرقصات التى يعبر بها الفرد أو المجموع عن الربيع أو رأس السنة أو الأعياد الدينية، وقد تشترك مناهج الرقص بين أوطان يتباعد بعضها عن بعض، وقد تختلف عند جماعات أو شعوب متجاورة أو متداخلة، والفيصل فى هذا كله إنما يقوم على العلاقات الجماعية من تجارة أو صهر أو حرب. وتبرز مع ذلك لها سمات قومية بما تحتويه من الحان وأدوات وأزياء. والرقص الشعبى كالأغنية الشعبية يساير حياة الكائن الإنسانى وقسماته وخصائص عاداته، وهو استجابة فطرية وشرطية لأحاسيس الأفراد والجماعات، وهو يشتق أسلوبه من الوظائف الحيوية والاجتماعية. (عبد الحميد يونس، ١٩٧٩، ٤٦)

- التخصص المكانى (باحة الرقص) (Dancing Ground)؛ حيث إن للرقص الشعبى باحة مخصصة، وهذه الباحة أو المكان المخصص للرقص توجد فى مواطن أغلب الشعوب والقبائل البدائية. وتكون الباحة فى أغلب الحالات فى مكان يتوسط مساكن الجماعة. (شاكر سليم، ١٩٨١، ٢٤١)

- الرقص أم الفنون (Mother of the arts) وتعد هذه من أهم الخصائص والسمات الأنثروبولوجية للرقص (Anthropological aspects of dance)، بينما تعد الفنون المتعلقة بالموسيقى والشعر مع مرور الوقت صورة (Painting) وهندسة معمارية (Architecture) تحلق فى الفضاء، بمعنى أن الرقص واقع ملموس بعكس الشعر والموسيقى. (Michail Elpidoforou, ٢٠١٦, ١)

- الديناميكية؛ حيث يمثل الرقص الشعبى شريحة عريضة من الثقافة الشعبية ترتبط بأواصر وعلاقات دينامية مع الشرائح والعناصر الثقافية الأخرى، فلا راقص بلا عادة تدعمه أو معتقد يرتكز عليه. (محمد عبد الصمد، ٢٠١٥، ٣٤٧-٣٤٨)

تجمع رقصة التنورة التراثية بين روعة الأداء وتنوع الأزياء وثراء ألوانها على خلفية من الإنشاد والأدعية

رقصة التنورة كأحد مظاهر الاحتفال الشعبى بشهر رمضان

تعد رقصة التنورة فى الوقت الحالى من المظاهر الاحتفالية الشعبية فى العديد من المناسبات الدينية مثل: حلقات الذكر، والاولياء، والمولد النبوى، ورأس السنة الهجرية، وليالى رمضان، وكذلك المناسبات الاجتماعية مثل: الميلاد، والختان، والزواج وغيرها. ومع ذلك تظل رقصة التنورة من الموروثات المصرية الشعبية الحركية والفنية الواضحة التى يقوم بها المصريين لاستقبال شهر رمضان، وبهذا تكون رقصة التنورة أحد المظاهر الشعبية الرئيسية المميزة لهذا الشهر مثلها مثل فانوس رمضان ومدفع الإفطار والمسحراتى وصناعة الحلوى مثل القطائف والكنافة وغيرها من المظاهر الشعبية التراثية للاحتفال بشهر رمضان.

ورقصة التنورة هى: رقصات دائرية صوفية، على أنغام قصائد الفيلسوف والشاعر التركى الصوفى جلال الدين الرومى، ستأخذك إلى عالم من الصفاء الروحى، تجعلك تشعر وكأنك تطهر نفسك من الهموم والذنوب، هذا كل ما سيراه عشاق هذا الفن فى مصر، حتى الأطفال ستجدهم يتراقصون ويلتفون بتلك الحركات الروحانية، منسجمين فى عالم من الخشوع. (تهانى عبد السلام، ٢٠٢٢)

كذلك رقصة التنورة لم تكن مجرد رقصة صوفية، أو حتى فن فولكلورى، فقد تحولت طيلة سبعة قرون مضت، منذ أن ظهرت فى مطلع القرن الثالث عشر الميلادى، على جلال الدين ابن الرومى، إلى تقليد احتفالى، دائما ما يأتى متبوعًا بإيقاعات الذكر والمديح والمواويل الشعبية، ابتكرها جلال الدين الرومى ليحيى بها ليالى الذكر فى التكية التى أنشأها لاستقبال الفقراء والغرباء وعابرى السبيل والدراويش، وفى بداية الدولة الفاطمية، استطاع الفنان المصرى أن يبنى من رقص الدراويش فنًا استعراضيًا يحمل الصورة المصرية المتكاملة، فأدخل فيه الآلات الشعبية كالربابة والمزمار والصاجات والدفوف، أما الفانوس فيعتبر الأصعب فى هذه الاستعراضات، ولا يقوم بها إلا الراقص الذى يتميز بمهارة حركية كبيرة، وتركيز أكبر، فعلى الراقص أن يتجاهل جمهوره ويشغل كل تركيزه على الفانوس حتى لا يسقط من يده، كل هذه الإضافات أدخلها الفنان المصرى ليخرج من ملل الرقص الصوفى الرتيب، ويجذب الناس إليه أكثر.

ومع بداية التسعينيات بدأ التطوير يلمسه بشكل أكبر، فأدخل عليه الزخرفة والخطوط الهندسية، وفى عام ٢٠٠٠ جعل التنورة من قماش الخيام الخشن، فوق الجلباب، وزخرفه بأشكال إسلامية، وهو شغل يدوى يُصنع فى حى الحسين والغورية فى شارع الخيامية بالقرب من باب زويلة امتدادًا للغورية فى القاهرة، وفى عام ٢٠٠٦ بدأ يدخل التطريز بالكمبيوتر على الزى، وأخيرًا أضيفت الإضاءة إلى التنورة، فتحولت إلى

أشهر الفنون التراثية الشعبية التى تشتهر بها مصر والتى تجذب العديد من الجماهير بمختلف طبقاتها وأعمارها وتحظى باهتمام السائحين الذين يقبلون بشكل كبير على حفلاتها وينبهرون بها. (تهانى عبد السلام، ٢٠٢٢)

المراجع العربية

1- أنيا بترسون رويس (١٩٨٩). «أنثروبولوجيا الرقص». ت/ رمزى محمد جمعة. مجلة الفنون الشعبية. العدد (٢٧ – ٢٨). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص ص ٧٨ – ٨١.

2- حارص عمار النقيب (٢٠٢٣). جغرافية الرقص الشعبى. القاهرة: دار ميتابوك.

3- حسام محسب (٢٠٠٨). «ماهية الثقافة ودورها فى تعريف الرقص الشعبى». مجلة الثقافة الشعبية. مجلة فصلية متخصصة يصدرها أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر. المنامة. مملكة البحرين. العدد الثانى. يوليو – أغسطس – سبتمبر. ص ١٠٩ – ١٢٣.

4- سامى زغلول (١٩٦٨). «أسلوب الرقص الشعبى». مجلة الفنون الشعبية. وزارة الثقافة. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر. العدد السادس. السنة الثانية. مايو. ص ٢٣ – ٢٨.

5- سمير جابر (١٩٨٧). «الرقص الشعبى ونقطة الزوال». مجلة الفنون الشعبية. العدد (١٩). إبريل – مايو – يونية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص ١٠٩ – ١١٣.

6- شاكر مصطفى سليم (١٩٨١). قاموس الأنثروبولوجيا. الكويت: جامعة الكويت.

7- عبد الحميد يونس (١٩٧٩). التراث الشعبى. سلسلة كتابك. العدد (٩١). القاهرة: دار المعارف.

8- محمد محمود فايد (٢٠١٤). «أسرار رقصة التنورة الشعبية». مجلة الثقافة الشعبية. السنة الخامسة. العدد السادس عشر. شتاء.

المراجع الأجنبية

1 - Daniela Ivanova-Nyberg (٢٠١٧). "Folk Dance; Folk Go Dancing as Vital vs. Folk Dancing as Obsolete field research and study in the ٤٤th .USA.". Bulgaria/USA ICTM World Conference, Irish World Academy of Music and Dance. University of Limerick, ١٣-١٩ July.

2 - Michail Elpidoforou (٢٠١٦). "Types of Dance; Steps and Positions". In book; Overuse Injuries in Dancers. Edited by; Antonios Angoules. (pp ١-٩). Chapter; Types of Dance; Steps and Positions Publisher; OMICS Group eBooks, ٧٣١ Gull Ave, Foster City, CA, ٩٤٤٠٤ USA.

المواقع الإلكترونية

1- تهانى عبد السلام (٢٠٢٢). «التنورة».. ٧ قرون من الرقصات الصوفية التى تحولت إلى فولكلور مصرى أصيل». موقع مصر الوثائقية. https://egypt-tiangeographic.com/ar/news/show/١٥٤. ٣مارس ٢٠٢٣.

2- حمد بن صراى (٢٠١٤). «الموروث الشعبى منبت الهوية وقيم الانتماء». صحيفة البيان. https://www.albayan.ae/five-senses/heritage/٢٠١٤-٠٥-٠٦-٢٠٧٠٠٨٨,١. ١١ شعبان ١٤٤٤هـ - ٠٣ مارس ٢٠٢٣م.

3- عبد الرحيم ريحان (٢٠١٧). من أين جاء فانوس رمضان؟ وما أصل كلمة وحوى يا وحوى؟ موقع العربية. https://www.alarabiya.net/last-page/٢٠١٧/٠٥/٣١/. ١١مارس ٢٠٢٣

4- عبد الله المدنى (٢٠٢٢). «قصة أغنية «وحوى يا وحوى» الرمضانية». صحيفة البيان. https://www.albayan.ae/opinions/articles/٢٠٢٢-٠٤-٢١-١,٤٤١٨٨٣٩

5- مها السنان (٢٠١٩). «الموروث الشعبى.. عمق الثقافة ومستقبل السياحة». صحيفة الرياض. https://www.alriyadh.com/١٧٨٠٣٨. الجمعة ١١ شعبان ١٤٤٤هـ ٣ مارس ٢٠٢٣م.

أنا

خطر لى أن اكتب عن نفسى كما فعل غيرى، لا عن صديق العمر ولا عن شريكة العمر ولا عن شخصيات قابلتها فى الحياة؛ فبهرتنى؛ فتحرك قلمى دون أن أدرى؛ فأخذ يكتب عنها ويرصد ويسجل مآثرها ومناقبها، وهذه لعمرى هى المهمة الأصعب فى حياتى، أن أكتب عن نفسى، ومكمن الصعوبة أن نفسى هى أقرب شىء إلىَّ، ولكنى لا أعرفها، وهذا القرب قد يكون السبب فى جهلنا أنفسنا؛ فإنك إذا أردت أن ترى الصورة أوضح اقتربت منها أو قربتها إليك أكثر، ولكنه عند درجة معينة من القرب لن ترى الصورة على الإطلاق، وقد يكون هذا سبب أننا لا نرى صورة أنفسنا بوضوح.. وقد يكون السبب أننا نبرر لأنفسنا أخطاءها، فالنفس جُبلت على تبرير أخطائها وتصغيرها ورفض تبرير أخطاء الغير وتكبيرها، ولذلك لا يرى الإنسان عيوبه ويرى عيوب غيره، ولذلك قال المسيح: «لا تنظروا فى ذنوب الناس كأنكم آلهة وانظروا فى ذنوبكم كأنكم عبيد، فإنما الناس مبتلى ومعافى؛ فارحموا أهل البلاء واحمدوا الله على العافية».

محمد خلف

حين فكرت فى أن أكتب عن نفسى وجدت قلمى يتجه إلى المحاسن يحصيها ويعددها بنهم شديد ويتجاهل العيوب ويتغافل عنها، ليس هذا فحسب، وإنما يعظم من هذه المحاسن ويبالغ فى تقييمها وتقديرها، حتى ليكاد يجعلنى فلتة من فلتات الزمان، وحين ألمحت إليه بالعيوب قالى لى: إن الله حليم ستار، قلت له: فإن هذا لن يقنع القارئ، قال: حسنًا سأختار عيوبًا تافهة من تلك التى تتوفر فى أغلب الناس حتى يشعر القارئ بموضوعيتك حتى وأنت تكتب عن نفسك، سأكتب أنك أحيانًا تكون مترددًا فى بعض القرارات حين يختلط الحق بالباطل، وسأكتب أنك أحيانًا تكون طيبًا لدرجة يتجرأ معها الآخرون عليك، وأنك تنخدع فى الناس فتتعاطف مع أناس يتبين لك فيما بعد أنهم لا يستحقون العطف، وأنك تتنازل عن حقوقك اتقاءً للمشاكل والخصومات.. فابتسمت بسخرية وقلت له: وهل تظن هذه عيوبًا! وهل تظن القارئ ساذجًا! قال: إن من يهتم بقراءة سيرتك هو القارئ المعجب بكتاباتك، ولقد كونت كتاباتك السابقة عن الآخرين وعن أمور الحياة عنده انطباعًا جيدًا عنك، وبالتالى فهو مستعد لأن يراك شخصًا مثاليًا حتى قبل أن تكتب عن نفسك وتمجد فيها. قلت له وأين الأمانة العلمية والموضوعية التى ندعيها دومًا؟ قال: لا بأس أن تتخلى عنها قليلًا لصالح نفسك وهل تملك أغلى منها؟ قلت له: اكتب. فأخذ يكتب ويكتب ويضخم فى ذاتى ما استطاع ويصطنع عيوبًا تافهة ذرًا للرماد فى العيون... وكان يتنقل بين الأحداث بطريقة عجيبة؛ فكان يتجاوز كل حاثة قصرت فيها وأخطأت وكأنها لم تحدث أو كأنها لا تعبر عن صفة لصيقة بنفسى، ويقف طويلًا عند كل حادثة وفقت فيها، ويعتبرها معبرة عن شخصيتى أصدق تعبير، وكان يتغاضى عن مواطن الهوى والضعف فى نفسى ويركز على مواطن العزم والقوة، وحين انتهى القلم وقرأت ما كتب، أعجبت به وكدت أصدقه.. قلت له: هل لى أن أضيف عبارة أخيرة؟ قال: بالطبع. قلت اكتب: عزيزى القارئ حُذفت أحداث وصفات يعتقد الكاتب أنها لا تهمك، ولكن الحقيقة المجردة قد يكون لها رأى آخر.

ثم فكرت قليلًا وراجعت نفسى وقلت له: بل امح ما كتبت، فإننى قد تعودت حين انتهى من كتابة المقال أن أرى الحقيقة فرحة بشوشة راضية عن عملى سعيدة بما كتبت، ولكننى أراها اليوم تشيح بوجهها عنى، وأشعر بغضبها، وامتعاضها، فامح امح، عفا الله عنك وعنى.

د. محمد عبد الباسط عيد

ناقد

الباب نَصٌّ (3-3)

تتمتع الأبواب فى الثقافة العربية بحضور شديد الدلالة؛ فالأبواب لا تؤدى وظيفتها النفعية فحسب، إنها -إضافة إلى ذلك- نصّ مركّب؛ إذ تلتقى على جسد الباب اللغة المكتوبة بفنون الخط والركش «الأرابيسك» والقدرة الفائقة على تطويع المعادن ونحت الحجر.. الباب العربى ليس كتلة صَمّاء، إنه يُفصح عن نفسه ويدلّ على هويته، ومن هنا حرص العرب على إطلاق الأسماء على الأبواب، والتسمية فى حد ذاتها تمييز وتحديد وإعلام.

يحمل الباب رسالة من الداخل إلى الخارج: إنه قوى ومرتفع مهيب على نحو ما نجد فى أبواب المدارس والجوامع والتكايا ومقرات الحكم.. ولكنه أيضًا جميل ومزركش، ولا يقتصر مدلول الباب أو حضوره على هذه القطعة الخشبية المجلفنة بالنحاس والمعادن الدقيقة التى يمكنك أن تشاهدها فى العمارة القديمة كما فى جامع ومدرسة السلطان حسن أو المؤيد شيخ أو الغورى.. إلخ، ولكنه يمتد ليشمل البهو أو الواجهة التى يوجد فيها؛ إذ تحيط بالباب أعمدة ويعلوه تقوّس فى البناء وقرانص حجرية دقيقة الصنعة. وهذا يعنى أنَّ الباب ليس مجرد فتحة فى الجدار، فالجدار نفسه يجب أن يتكيف مع فتحة الباب..!

الأبواب العربية -بحد ذاتها- دعوة كريمة ورسالة ترحيب بالقادمين إليها والداخلين منها، وهى تفعل ذلك بجمالها ودقة صنعتها وبنصوصها الصريحة التى تزين جدار الباب، كأن يُكتب عليها بخط عربى باذخ الجمال تلك الآية القرآنية التى تطمئنك وتحفزك على الطلب: «ادْخُلُوهَا بِسَلَامٍ آمِنِينَ». لا مكان هنا للخوف أو الارتياب، وإنما سلام وأمن، يرسله القادم على أهل الدار، ويرسله أهل الدار على القادمين إليهم.

فالباب فى ثقافتنا جزء من منظومة أخلاقية وجمالية، إنه يحمى الداخل من الخارج ويستره. فالأبواب تُبنى بطريقة معينة كى تضمن الستر للداخل حتى لو كان الباب مفتوحًا.. والستر فى هذه الثقافة مفهوم جليل، يقابله الكشف والفضح و«الجَرْح».. لا يجب أن يجرح الخارج (الشارع) الداخل (أهل البيت)، لا يجب أن يسترق العابرون النظر إلى أهل المكان. لا توجد كلمة مثل كلمة «الجَرْح» تُدلّل على قيمة الستر فى هذه الثقافة، والمقام يضيق هنا عن استظهار تجلياتها فى آيات القرآن وأحاديث النبى وتوجيهها – من ثَمّ- لآراء الفقهاء.

وفى داخل البيوت القديمة ثمة أبواب أخرى، أبواب لكل غرفة، وعلى كل باب يمكنك أن تقرأ حكمة أو نصًا شعريًا يدلّ على وظيفة الباب وموقعه وعلاقته بالقادمين إليه والمقيمين فيه، هنا تكامل عجيب بين المادى والمعنوى، بين النص اللغوى والخشب المصنوع منه الباب، هنا يلتقى الدال بالمدلول وتتخلق العلاقات بين مختلف المكونات والوظائف.

وحول المدن العربية القديمة توجد أسوار ضخمة، وعلى جسد الأسوار تتجلى روعة الأبواب، لقد كان التفكير الأمنى –بالتأكيد- وراء هذا البناء، ولكن ثقافة الأبواب والأسوار أسهمت بقوة فى التقريب الوجدانى بين الأعراق والثقافات المختلفة، ربما لم يقصد البناة الأوائل ذلك، ولكن الذى حدث أن الأسوار أوجدت جماعة تعيش خلفها، وهذه الجماعة تعرَّفت على نَحْوٍ واضح على ذاتها الجمعية، واكتشفت طاقة الضمير: «نحن»، تلك الكلمة الفريدة فى تاريخ الوجود الإنسانى، وإليها يعزى تقدمه وتحضره وحروبه ومخاوفه.. كان التعرف على الـ «نحن» ضروريًا لإحداث التوازن المطلوب مع الضمير «أنا» الذى امتلأت به نفس الإنسان فى كهفه الأول. لا معنى لـ«أنا» بمعزل عن الـ«نحن».. كان الشعور الجمعى ضروريًا لإحداث التوازن الوجدانى والوجودى وتمييز المساحات وإيجاد التقاطعات بين الفردى والجمعى.

فى القاهرة القديمة مثلًا يوجد سور كبير يفصل بين الداخل والخارج، وعلى جسد السور توجد الأبواب التى تتوزع بطريقة تعكس نمط التفكير الأمنى والاقتصادى والسياسى، ولكل باب اسم ووظيفة، فباب الفتوح يطلّ باتجاه الشرق، وهو كما ترى باب الفتوح المفترضة أو المنتظرة، ومنه تدخل الجيوش المظفّرة، فيقابلها الداخل بالغناء الذى يعزز مستويات حضور الـ «نحن» الواعية وغير الواعية، ولعلكَ انتبهت إلى دلالة كلمة الفتوح ذاتها، إنها تعنى حيازة ما لدى الآخرين، فأن يفتح الحاكم أرض الآخرين معناه أن يملكها، أن يقوض سورها وأبوابها، ويقيم حولها سوره وبابه الذى يؤكد ملكيته، ولكل باب مفتاح، ومن يملك المفتاح فقد حاز الباب ومن- أو ما- يقع خلفه.

ينتهى باب الفتوح بباب زويلة الذى يُنسب إلى قبيلة مغربية تحمل الاسم نفسه، ومع الوقت اشتهر بين الناس باسم «المتولى» أى متولى الحسبة زمن الفاطميين، وعلى هذا الباب أمر المملوك الأيوبى «سيف الدين قطز» بتعليق رؤوس رُسُل المغول، ومنذ تلك اللحظة بدأت عمليًا دولة المماليك المهيبة التى فرضت سلطانها لقرون ممتدة على البحرين والحرمين، وعلى باب زويلة أيضًا شنق العثمانى سليم الأول «طومانباى» آخر سلاطين المماليك (٩٢٣هـ- ١٥١٧م) لتنتهى أمام هذا الباب -عمليًا وحضاريًا- دولة المماليك وأسطورتهم العجيبة فى القرون الوسطى.

يرث العثمانيون الأبواب القديمة كلها، ويصهرونها بقوة المجاز الفتى فى تلك العبارة الطاغية: «الباب العالى».. إنه الباب الذى يضم تحت جناحه الأبواب الصغرى التى ترمز إلى الولايات الخاضعة لهم. فـ«الباب العالى» تعبير مجازى ترسّخ قرونًا طويلة فى العقول والقلوب، واكتسب دلالات قدسية، فكلّ علو يتصل بدرجة أو أخرى بالسماء. كان الباب العالى – فى تصور كثير من شرائح الحكام الخاضعين له- يحمى بلاد المسلمين.. إنها رمزية كبيرة خلقت حالة من التبعية السياسية والوجدانية لسلطة العثمانين، وانتقلت تلك التبعية بالتكرار والتقادم من الحكام إلى شرائح مختلفة من الكتاب والسياسيين، وذلك قائمًا فى النفوس حتى بعد أن استبدل الأوربيون مفهوم «الرجل المريض» بالباب العالى.. وهكذا يغدو باب المجاز اللغوى أرسخ الأبواب وأكثرها تأثيرًا.

وَىْ وَىْ وَىْ يا سعد

سعد عبد الرحمن

سألتنى نفسى بعدما عدتُ من الحامدية الشاذلية، لماذا كل هذا الحزن، فالرجل وإن رحل؛ فكتبه حاضره، وسيرته موجودة؟

أربكنى السؤال، كنت أبحث عن إجابة قاطعة لهذا السؤال، قلت لنفسى: برحيل عم سعد؛ سأفتقد الطمأنينة.

وجود سعد عبد الرحمن كان يمنحنى طمأنينة، هكذا بكل هدوء، ودون حاجة لجملة مزركشة، فلماذا تأخذ منى الطمأنينة يا سعد؟

رغم كل ما بيننا؛ لا أجد ما أكتبه فى رثائك، كنت أجلس فى دار المناسبات أمام رفيقة عمرك دكتور فوزية أبو النجا، بجوارها سارة وريم، بجوارى حمدى سعيد، بالداخل الأستاذ محمد السيد عيد، فى أقصى الجانب المواجه يجلس باكيًا أحمد زحام، يتقدم من بعيد متوكئًا على عصاه أحمد عنتر مصطفى، فيقوم أحمد الجعفرى بمساعدته حتى يجلس على مقعد قريب، بينما يتلقى عاطف عبد المجيد العزاء على باب القاعة الخارجى...

محمد على إبراهيم

نحن عيال سعد عبد الرحمن يا حمدى سعيد، لم نجد ما نكتبه حول رحيله، فالتففنا حول نعشه، نقول للذكريات:

ابتعدى، نحن ندرك ما بيننا وسعد عبد الرحمن، لا حاجة لنا للتذكر، سعد هو من قام بترتيب تعارفنا، وهو من فتح بيته أمام الجميع، وهو من أجلسنى أمام كتبه فى أسيوط -وأنا طالب بكلية الهندسة- وقال خذ ما شئت، وكانت زوجه تعد الكعك والشاى، وتسبقها الابتسامة، وكذلك هو من أجلسنى بعد ثلاثين عامًا أمام كتبه فى حدائق الأهرام -وأنا مهندس وأب وروائى- وقال خذ ما شئت، وكانت زوجه تعد الكعك والشاى، وتسبقها الابتسامة أيضًا.

هل فعلتها ورحلت يا عم سعد لتختبر قدرتنا على الكتابة عن الرحيل، هل ذهبتَ خلف فراشةٍ بلون قوس قزح، لم تكشف نفسها سوى لك وحدك؟

هل تتذكر يا عمى أول لقاء بيننا، كنت عائدًا من الولايات المتحدة الأمريكية بعد دورة تدريبية هناك، لم أكن أعرف اسمك، كنت كنجم بازغ بالبذلة الأنيقة والكوفيه الصوف، داعبك رفيق حياتك عمى الآخر درويش الأسيوطى وهو يقول لك:

أوعى يكون الأمريكان غيروا أفكارك.

فرأيتك بكل جدية تقول له أن عقلك ليس للبيع.

هل تتذكر محادثتى لك وقت ثورة يناير، كيف كنت تتابع معي يوميًا ما نقوم به فى أقصى الصعيد فى محافظة أسوان، كنت تؤكد على حاجة الصعيد للثورة أكثر من حاجة القاهريين، ويوم عزل مبارك، قلت لى بأن مروان سيتفاخر بأبيه...

هل تتذكر العشرين جنيهًا التى اقترضتها منك فى عام ١٩٩٧ ورفضت حتى اليوم أن تأخذها، كنت تضحك وتقول لى:

يا أخى أنا عاوز أفضل مداينك.

«وساوميهِ علىَ عينيكِ، سِحْرُهما؛

مع الدكتور ثروت عكاشة والدكتور أحمد نوار

دوامةٌ كُل من طافوا بها؛ غرقوا»

لم يمل درويش الأسيوطى من إنشاد هذا البيت الشعرى، وهو يقسم أن سعد عبد الرحمن شاعر يجب أن يتم وضع بيته الشعرى هذا كعين من عيون الشعر العربى؛ فلماذا لما تساومنا على رحيلك يا عمى سعد، لماذا تموت صامتًا، لقد خدعتنا جميعًا، وكانت خدعتك الوحيدة لكل من يعرفك، كيف لم أفطن لقرب رحيلك عندما أصدرت كتابًا عن عباس محمود العقاد، كنت أعلم كم تحبه وتقدره، وكثيرًا ما سألتك أن تكتب عنه، فتضحك وتقول لى: لم يحن بعد وقت الكتابة عن العقاد. وعندما نشرت «التحديق فى الظلال: حفريات فى زوايا أدبية مهملة»، قلت لك إن هذا الكتاب خير خاتمة للدواوين التى قمت بجمعها وتحقيقها لشعراء أهملتهم الذاكرة، مثل: محمد عثمان الصمدى، ومحمد على قرنة، وعبد الحفيظ النسر، وسيد النخيلى، ومحمد بخيت الربيعى، وأحمد الخياط، وأحمد منصور نفادى...

كنت تدافع عن حقهم فى أن يقرأ الناس أشعارهم، وأن الكتابة خالدة لا تموت، وكنت أقول لك إنك «كيخوتة جديد».

«محمد صفوت عبد الكريم»، سافرتما معًا إلى القاهرة، ثم سافر وحده وهو يضحك رغم المرض، قل له يا عم سعد إننا نشتاق إليه، وسنقول لأقرب المسافرين إننا نشتاق إليكما، أعتقد أنك لم تجد مشقةً فى العثور عليه، كان ينتظرك على باب القبر ودخلتما فى عناق طويل، وعلى مسافة وجدت شوقى أبو ناجي ومحمد مستجاب، هل قابلت العقاد بعد ليلةٍ أم ليلتين، ماذا كتب شوقى أبو ناجى فى القبر، هل هناك ما استطاع أن يسخر منه؟

لا تنس أن تخبر محمد أبو دومة كم أحبه، وإن قابلت المتنبى؛ فتعال إلىَّ فى المنام، واقصص لى ما حدث بينكما.

لماذا فعلتها يا سعد، وانضممت إلى قائمة المسافرين، هل تراهن على مقدرة قلوبنا على اكتناز وجع جديد؟

هل تتذكر فى التسعينيات، جاءنا يسرى السيد فى نادى الأدب، وقرأنا قصصًا وقصائد، وفى العدد الأسبوعى لجريدة الجمهورية، تفاجئت بقصتى القصيرة «كاميرا» تحتل نصف الصفحة، أنا لم أعطها ليسرى، ولم أرسلها فى خطاب، يسرى السيد قال لى إنك من أعطاه نسخةً منها، وقلتَ له إننى لا أرسل قصصى للصحف إلَّا قليلًا جدًا. كنت تدافع عن وجودنا كمبدعين لم يتجاوزوا العشرين من أعمارهم، وفى مرة أخرى تمت دعوتك لمؤتمر للرواية والقصة فى قصر ثقافة المنيا، كنت وقتها لم أجاوز ٢٢ عامًا، وأنت من طلبت استبدالى بكَ، قلتَ لهم هذا المؤتمر أحق به كتاب القصة والرواية،

وأنا شاعر، لقد كنت وقتها صغيرًا فى السن وفى الكتابة، لكنى كنت كبيرًا بك، كبيرًا جدًا، يجلس فى حضرة محمد مستجاب، وعبد العال الحمامصى، ومحمد جبريل. لماذا فعلتها يا سعد ورحلت؟

فى أول لقاء لنا لم نتبادل سوى السلام، وحدثنى عنك قليلًا عمى درويش الأسيوطى، فى اللقاء الثانى، شاهدتك وأنت تخرج من سيارتك، ثم تفتح شنطة السيارة وتحمل جهاز فيديو، لم تقبل بأن يساعدك أحد فى حمله حتى صالة نادى الأدب، قمت بعرض شريط فيديو لشاعر لم أكن أعرفه اسمه محمود درويش، يقوم بإلقاء قصيدة مطولة اسمها «الأرض»، كنت فاتحًا فمى مندهشًا من هذا الشاعر وهو يقول «خمس بناتٍ وقفن أمام مدرسة ابتدائية»، وكنت ألمحك وأنت تسترق النظر إلىَّ، انتهت القصيدة، وأنا مكتنز بالدهشة، من هذا الشاعر، ومنذ متى تكتب القصائد هكذا، لم يكن يسيطر علىَّ وقتها سوى الرغبة فى الاستماع مرة أخرى لقصيدة الأرض، وجدته بعد الندوة يقبل علىَّ مبتسمًا، ويقول لى: محمود درويش شاعر عظيم، المرة القادمة سآتى لك بديوانين له، وتستطيع الاحتفاظ بهما.

هكذا دون مقدمات، لقد قرر أن يختبر حدسه، ثم قال لى: هل تريد أن تستمع مرة أخرى للقصيدة، قلت له دون تفكير:

ياريييييت.

ضحك بهدوء، وضحك عمى درويش ونحن ندخل إلى مكتب الأستاذ الكبير صلاح شريت، قام عمى سعد بإعادة تشغيل شريط الفيديو، تركتنى وحدى، وفى الخلف جلس يتبادل الحديث مع درويش الأسيوطى، جلس الاثنان حتى ساعة متأخرة ينتظران بكل محبة انتهائى من الاستماع لمحمود درويش، ثم خرجنا نحن الثلاثة، ولم نفترق حتى وإن باعدتنا المسافات...

بعدها كنا نلتقى فى كافتيريا عم عاطف فى قصر الثقافة فى معظم أيام الأسبوع، كان الحضور يرتكز على وجود درويش الأسيوطى، وسعد عبد الرحمن، والموسيقار محمد فرغلى، والجلسة

مع الدكتور صابر عرب

كان يحفز صغار المبدعين على النشر، ولم يغلق بابه أمام أحد

تستوعب كل المريدين، تلك الجلسات كانت الإزميل الذى شكَّلَنى، كنت العيل الصغير الذى يصاحب الكبار، هم من علمونى عدم الرهبة، وعلمونى كيف يصنع المرء صوته...

فى أول زيارة له فى مكتبه وهو رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، بعد أن تبادلنا السلام، والتبريكات، قال لى بجدية واضحة:

- مش إنت بتقول إن ليك اتنين عمام، درويش الأسيوطي وأنا؟

- أيوه طبعًا.

- طيب يا باشمهندس، إوعى تحرم عمك من حقه عليك

- هو إيه الموضوع، قلقتنى بجد؟

- لو لقيتنى اتغيرت، لازم تنبهنى، ده حق العيش والملح.

هل يمكن اختصار حجم هزيمتنا فى موت سعد عبد الرحمن بالحديث عن نزاهته، أو الحديث عن قصائده، أو بالحديث عن كتبه الفكرية، أو بالحديث عن كيفية إدارته لدولاب العمل بالهيئة العامة لقصور الثقافة، أو بالحديث عن كل هذا مجتمعًا؟

أظن أن دور سعد عبد الرحمن «التنويرى» كان أعظم بكثير من كل ما سبق، كانت مكتبه مشاعًا للجميع، وكان لا يرفض وجهات النظر المتباينة، كان هادئًا كبركان عظيم يخفى الحمم حتى لا يصيب العابرين، ربما انفجرت تلك الحمم بداخله فلم يصب بها أحد سواه، كنت مؤدبًا حتى فى موتك يا سعد...

سارة وريم تتقاسمان ملامحك، أمَّا روحك فلم تسمح دكتورة فوزية لأحد بالاقتراب منها، تلك المرأة العظيمة، كنت أريد أن أقول لها نحن معكِ؛ لكن لم أقل شيئًا، لم أحب أن أكون كاذبًا، فى الحقيقة نحن من نحتاج أن تكون هى معنا، وحولنا بنتيكَ سارة وريم، لقد كبرتا، وأنا أيضًا كبرت يا عمى؛ لكننا لا نحب الالتفات إلى أعمارنا، نحن عيال سعد عبد الرحمن، ونحب أن نظل عيال سعد عبد الرحمن.

فى ذكرى وفاته الثالثة

ميدو زُهيرِ والفلسفة البسيطة

محمود سليمان

مع نهاية التسعينيات وبداية الألفينيات ظهرت الفرق الموسيقية المستقلة بكافة أشكالها وألوانها الموسيقية، وتميزت بالموسيقى المختلفة والكلمة البسيطة، فالكلمة تحمل بداخلها فلسفة الشاعر وبساطته فى نفس الوقت، ومن ضمن شُعراء الفرق المستقلة «الشاعر ميدو زُهيِر» فهو من أهم شُعراء جيله وعلى مدار عشرين عامًا من الكِتابة ترك كِنزًا قويًا بين فنانى وجماهير تلك الفرق وحققت كلماته شهرة سريعة، خاصة إذا كانت أُغنية فتكون شُهرتها أضعافها كقصيدة شعرية.

محمد يوسف زُهيِر أو «ميدو» كما اشتهر، وُلدَ فى حى العباسية بالقاهرة فى ٢٠ أكتوبر عام ١٩٧٤، شاعر عامية واشتهر من خلال الفرق المستقلة «Underground Bands» ويعتبر من ضمن أركان وجود هذه الفرق، وتعاون مع الكثير مثل «بلاك تيما ومريم صالح ودينا الوديدى وهانى عادل» وأصدر ديوانًا شعريًا واحدًا يحمل عنوان «حُقنة هوا».

من هوايات زُهير المُتعارف عليها الرسم، فكَان يعتبرها تفريغًا لطاقته. وقد اكتشف براعتِه فى الشِعر فى السادسة والعشرين من عمره عن طريق تأليفه لهتافات الكرة لأصدقائه، وبعدها بدأ «زُهير» فى كتابة الشعر ليُعبر عن نفسِه وبدأ فى قراءة الشعر العامية وتأثَرَ بشعر «صلاح جاهين» و«عبد الرحيم منصور» و«نجيب سرور» حتى ظهر له بالصدفة «فؤاد حداد» وبعدما قرأ لحداد أعرب عن سعادتِهِ وقال: «الراجل ده بتاعى وقريت ليه فاتحتين».. وكانت قناعته أن «القصيدة لازم تكون قوية زى الأغنية، وأن الناس لازم ترجع تلاقى قصيدة قوية عشان تقول اللى الأغانى مابقتش تقوله لأسباب كتيرة وغريبة»، تعتبر هذه الجُملة هى أكبر تفسير ودليل على أشعار «زُهير»، إذ كانت أشعاره ثورية من قبل الثورة، فلم يكُن «زُهيِر» ممن تاجروا واستغلوا الوضع السياسى آنذاك، بل كانت أشعاره مكتوبة من قبل ولكنها ظهرت فى وقت الثورتين، وبشكل بارز وقوى فى ثورة يناير ٢٠١١، ففى مسلسل الجماعة الجُزء الأول فى عام ٢٠١٠ ألقى الفنان «حلمى» قصيدة بعنوان «أزرق» وهى من تأليف «زُهيِر» ومما جاء فيها:

البنات القطر فاتهم بخ تحت عينهم أزرق
واللى ضايعة تستخبى تحت ليلة هلس أزرق
والجميلة كى لا تُحسد كان لابُد الفص الأزرق
والولد لفلف ودخن فخ كان دخانه أزرق
مص دمه.. دارى همه فى بنطلونه الجينز الأزرق
وإن قال حرام يرموه فى مكان ميعرفوش الجن الأزرق
يبقى ليه الأحمر والأبيض لما هى لونها أزرق؟

وتمكن وبرع «زُهيِر» فى أن تكُن كلماته سهلة وخفيفة على آذان الجمهور ولكنها محملة بمشاعر كثيرة، فتجده يواجهك بكلمات مثل «تدور وترجع وجع واعتكاف وتطبق السنين العجاف.. وأول ما حبك يقابلك يسيبك.. وأول ما حبك يسيبك تخاف» فتزداد الكلمات حلاوة وجمال بصوت «دينا الوديدى» ولحنها الأجمل، عن دوامة الحياة التى تسرق العُمر فى لمح البصر، فكان «زُهيِر» يعُبر عن تلك الدوامة فى أغنية بلاك تيما «مُكعب سُكر» بـ «وأما اتقطعت منى الساعة.. وقع الوقت لاقتنى كبير» وفى نفس القصيدة عبرَ بشكل آخر «أملُك صورة أنا فيها صغير شكلى اتغير ماعرفتوش.. كان فى جيوبى مُكعب سكر داب السُكر مالاقيتهوش».

ميدو زهير

لم يسع زُهيِر خلف شُهرته كشاعر غنائى كما قال: «أنا عينى على الناس وده بيعمل غُنا بيروح للناس.. هى دايرة مقفولة» ولم يسع خلف الأضواء أو الشهرة فكانت كلماته هى الصورة والصوت.. فيكتب زُهيِر للناس «عمارة الناس وغاوى بنى آدمين»:

«نبُص جوه الناس نبُص بره الناس.. يدور زعلنا وفرحنا بين الهزار والجد».

فلسفة شِعرية بسيطة شاملة جميع الأحوال الإنسانية وحالاتها،

فتجد «زُهير» رفيقًا لك فى وحدتك و«فضيت عليك نفسك يا غاوى بنى آدمين»، أما ثورة زُهير فكانت مُختلِفة، إذ يواجه فى «زحمة»:

اسألينى يا حبيبتى ع اللى داير فى البلاد
اللى فيها صادروا حلمى وباعوا صوتى فى المزاد
اسألينى عن ولاد شوفتهم بعينيا دول
جربوا كل الحلول وبيفشلوا بالاجتهاد»

ويُحدث «زُهير» بلده فى «زحمة» ويُخاطبها مباشرةً وكأنه يواجهها وجهًا لوجه:

يا بلدى طول الطريق
بَبلَع تُرابك ريق
ويوم ما عطشى اتسقى
كان سِم فى الأباريق
علّمنى كُتر البُكا
أضحك فى عِز الضيق

أما فى حالة القلق والتشتت العام يشرح لك «ميدو» أنك فى ملعب.. ومثلك مثل الكورة «متشاط» فى قصيدة «هِنا ملعب»:

هنا ملعب والناس متشاطة
تتخدر وتموت ببساطة
وكيف الناس هتبطل كيف
إذا كانوا فى دولة بتتعاطى
هِنا ملعب والناس متشاطة

فالدنيا والكذب والعُمر هُم مُثلث يشرحه «ميدو» فى رباعيات شجر التوت، فعن الدنيا:

حلوة الدنيا لكن فى صراعها
رغبة بتحيا ورغبة تموت
وخلايق تايهة فأوضاعها
المتشقلِب والمظبوط
من أوجاعها تحِب مُتعها
ياللى عشقت الشجرة أطلعها
قبل ما يخلص موسم التوت..

أما عن الكذب:

الكدب بيسرق فى المولِد
والناس طراطير
والصِدق سبيرتو فى إزازة
تفتحها يطير
أنا وشى مسرح مأساوى
ياللى بتحبوا المأساة
بصولى كتير..

أما عن العُمر:

عمال العُمر يسارع
السكة حارات ومفارع
إن كان للخوف السطوة
الخطوة تخون الخطوة
والشارع يولد شارع..

ولحبيبته يكتب «زُهير» متغزلًا فيها:

حبيبتى كانت أسطورة هايلة
جاية من عهد الفراعنة
أبتدى من بين عينيها
أتختم على الشفة لعنة
والوسط كان منحوت بمرمر

كان «زُهير» طائرًا يُهاجر حزينًا ثم يعود بقصائدة وفلسفتها البسيطة، كان متميزًا بتلك الفلسفة يتذكر طفولتهُ ومُراهقته وحبيبته فى تلك المدرسة «فى قصيدة فصول»:

كانت زمان فى المدرسة ديّا
بنوتة حلوة مؤمنة بيّا
بتحبنى مُشاغب
أعشق منامها فى الحصص
وشعرها السايب
ومهما تدارى حُبها ليّا
عارف إنها بتبكى
لما أبقى يوم غايب
كانت زمان فى المدرسة ديّا
بنوتة حلوة مؤمنة بيّا
تحدف قلمها عليَّا
لما أكون مشغول
وعينيها تيجى فى عينيا
تدراى فى الكشكول
ولما يجى الإمتحان أسقط وأغششها
ولما يدوا الأوائل أحلم تكون هى»

وفى نهاية القصيدة يعود لواقعِه والدموع فى عينه:

خلصت سنين المدرسة والعُمر خدنا معاه
كبرت عليا المدرسة صبحت حياة فيها
بنات الأصول وبنات تحب الوصول
وبنات تموت فى الدلع
ولا فاهمة حاجة سواه
اشمعنى حُب الفصول ما بيفهموش معناه؟
عديت على المدرسة ودموعى فى عينيا
كانت زمان فى المدرسة ديّا
بنوتة حلوة مؤمنة بيّا»

ظل «ميدو زُهير» طيلة حياة مهمومًا بالناس فكتب/
«آمنِت بالناس والمدد والمَدَ..
آمنِت بالخير وما حوشتهوش عن حد..
فخسرت أحلام مستحيل تتعد..
دلوقتى أنا بسأل والطمع كسبان
أنا عِشت أوهام ولا عِشت بجد؟

رحل «ميدو زُهير» ولم يجِب عن أسئلة عديدة طرحها فى ثورته على الحبيب والصديق والبلد، وإنما ترك الجمهور يجيب عنها، فلكل شخص «صديقه وحبيبه وبلده». جاءَ وعاش فى هدوء، لم يُحدِث صخبًا أمام الأضواء، كان صخبه فنيًا تشعُر بجمالهِ.

توفى «زُهير» فى ٢٦ أبريل ٢٠٢٠ عن عُمر يُناهز ٤٧ عامًا، وآخر ما كتبه قبل وفاته بشهرين:

أسيرًا كُنتُ..
حيثُ كُنتُ أسير..
كَربًا فَضَربًا..
فَصَارَ دربى
عَسير

توفى زُهير تاركًا أزمة وفجوة فى الكلمة مع فِرق الموسيقى المستقلة فكانت خسارته صدمة للجمهور والفنانين، ولكنه رحل وهو صاحب إرث ورصيد كبير لدى الجمهور.

عادل الغنَّام: الرؤيةُ مِن بعيدٍ تمنح صورة أكثر وضوحًا

عادل الغنَّام؛ صوتٌ سردى مُتميِّز، مِن مواليد مدينة دمنهور، بمحافظة البحيرة، عام ١٩٨٠، درس اللغة الإنجليزيَّة وآدابها، وامتهن التدريس.. بدأ كتابة القصَّة القصيرة منذ عام ١٩٩٨ فى نادى أدب دمنهور، ثم عرف الطريق لأتيليه الإسكندرية، وأصدر معهم أول مجموعة قصصيَّة مُشتركة عام ٢٠٠٠ بعنوان «أوراقٌ أُولى»؛ لتتوالى مُشاركاته فى مجلاتٍ ودوريَّاتٍ مصريَّة وعربيَّة عديدة، إلى أنْ خاض تجربة الغُربة، وانشغل قليلاً عن الوسط الأدبى؛ حيث يعمل بتدريس اللغة الإنجليزية بسلطنة عُمان، وأخيرًا أعلن عن تواجده من جديد بمجموعات: «قصَّة لم يكتبها الشيطان» ٢٠١٩ عن دار الزيَّات للنشر، «صينية الحنَّاء» ٢٠٢٠ عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، «رسالة إلى راهبٍ مُتجوِّل» ٢٠٢١ عن دار ديوان للنشر. فى إجازته الأخيرة بمصر أجرينا معه هذا الحوار:

حوار: **عمرو الردينى**

تكتُب -كما أعلم- منذ سنوات طويلة؛ لكنَّك بدأت النشر قريبًا، هل كانت عدم ثقة فيما تكتبه؟ أم هو تأنِّى المُبدع، الذى يرغب فى تجويدِ إبداعه؟

صدِّق أو لا تُصدِّق! لم أجد طوال ذلك الوقت ضرورة مُلحَّة للنشر؛ فأنا أكتب منذ أكثر من عشرين عامًا، قرأ لى أصدقائى المقرَّبين، ومؤخَّرًا فى وسائلِ التواصل الاجتماعى.. أنشُر فى مجلاتٍ كثيرة فى مِصر وخارجها، أضف لذلك رحلتى فى الإقامة بالخارج لسنواتٍ عديدة، إلى أنْ شعرت أنه لا بُد من توثيق هذه الأعمال وجمعها فى كتبٍ، فكان التوجُّه للنشر.

فلتحدِّثنا إذًا عن البدايات...

بدايةً فلقد ولدتُ وعشتُ فى دمنهور، درستُ فيها كل مراحلى الدراسيَّة، والتحقتُ بالجامعةِ لأدرس الأدب الإنجليزى والعلوم التربوية بكليَّة التربية بدمنهور. هويتُ القراءة والكتابة منذ صغرى، أذكر أنَّ جدِّى -رحمه الله- أهدانى كُتب «المنفلوطى» حين كنت بالمرحلةِ الإعداديَّة، ثم شرعتُ بعدها فى تكوينِ مكتبتى الخاصَّة، وقد حَوتْ عناوينًا مِن كلِّ المعارف، وما زلت أضيف لها المزيد إلى الآن.

هل أفادتك دراستك للأدبِ الإنجليزى؟ وكيف كانت مراحل تطوُّر اللغة العربيَّة لديك؟

لا نستطيع أنْ نُنكر أنَّ الأنماط الحديثة للأدب أغلبها ذات منشأ غربى، وإنْ كان لها جذور أو آثار فى التاريخ العربى، إلا أنَّ الشكل الحديث للرواية والقصة وكذلك المسرح، كل ذلك سبق الغرب فيه بسنواتٍ عديدة، والأدب الإنجليزى له بصمات واضحة فى ذلك، فكان مِن المفيد جدًا أنْ تقرأ وتدرس دراسة عميقة لأعرقِ الأدباء

كتابة «القصص القصيرة جدًا» مرهقة للغاية ولا أرغب فى العودة إليها حاليًا

وبلغتِهم الأصليَّة، بعيدًا عن الترجمةِ ومشاكلها. رحلة دراسة الأدب الإنجليزى بقدرِ ما كانت شاقَّة، إلا أنَّها كانت مُمتعة، ومُلهمة أيضًا.

وبخصُوصِ تطُّور اللغة، فمِن الصعب أنْ تضع يدك فوق نقطة زمنيَّة معيَّنة، هذا الأمر يحدث على مدى سنوات عمرك، والقراءة هى هواية لازمتنى منذ طفولتى، ولها دور كبير فى ذلك.

ثلاثُ مجموعات قصصيَّة فى ثلاثِ سنوات متتالية: ٢٠١٩/ ٢٠٢٠/ ٢٠٢١م؛ لماذا فى هذا التوقيت بالذات؟ أقصد أنَّها الفترة المواكبة تقريبًا لأزمةِ (كورونا)، بكلِّ ما أصاب حركة النشر مِن عثرات، كما أنَّها واكبت أيضًا مشارفتك ودخولك إلى سنِّ الأربعين!

مجموعتى الأخيرة فقط (رسالةٌ إلى راهبٍ متجوِّل) هى التى تزامنتْ مع فترةِ كورونا، ولعلَّ فترة الإغلاق، كانت سببًا فى توفير المزيد من الوقتِ لإنجاز المجموعة.

أمَّا بخصوصِ سنِّ الأربعين، فقد اكتشفتُ أنَّ الكثير مِن المُسابقات الأدبيَّة تضع شرط عدم بلوغ ذلك السِن للمشاركة فيها، قلت لنفسى: ربَّما جئتُ متأخِّرًا بعض الشىء! لكن لم يزعجنى الأمر كثيرًا.

دأبك القصصى ينُمّ عن إخلاصٍ لفنِّ القصَّة القصيرة دون غيرها.. هل هو تأثُّر بالأديب الكبير «رضا إمام»، والذى كان فى استقبالِك فى بدايةِ المشوار؟

«رضا إمام» شخصيَّة لها أثر على الكثير من أدباء البحيرة، هو كاتب مِن طرازٍ خاص، وشخصيَّة زاهدة فى الظهورِ والأضواء، وللأسف لم يلقَ أدبه ما يستحقّه مِن اهتمام. أذكر له كيف كان يعطى مِن خبراتِه للجميع، دون أنْ يحاول فرض أسلوبه أو منهجه الخاص على أحد. تأثُّرى بـ«رضا إمام» هو نفسى وعاطفى بدرجةٍ كبيرة، وقد كتبتُ له قصَّة (رسالة إلى راهب متجوِّل)، وهى التى حملتْ عنوان مجموعة القصص القصيرة جدًا.

كتبت مسرحيَّات فى البداية؛ أين هى الآن؟ ولِما لم تستمر فى الكتابةِ للمسرح؟

بالفعلِ، كتبتُ عددًا مِن المسرحيَّات فى البداية، ربَّما لتأثُّرى بدراسةِ المسرح فى الجامعة؛ لكن الشغف بالقصَّة كان له الغَلبة. أمَّا أين هى المسرحيَّات، فلربما يأتى وقت ما وأقوم بنشرها، لا أعلم، لا أملك خططًا لذلك فى الوقت الحالى.

فى رأيِكَ؛ ماذا أضافت تجربة الغُربة فى أدبِ عادل الغنَّام؟

الرؤيةُ مِن بعيدٍ تمنح صورة أكثر وضوحًا، البُعد فى الغربةِ لم يكن عن الوطنِ وحسب؛ بل عن نفسِك التى عشتها لسنواتٍ، أنت الآن تحيا بعاداتٍ جديدة، وعلاقات مختلفة، هى فرصة جيِّدة للتأمُّلِ والكَشف.

يعيبُ عليك البعض تمركُز الأماكن فى قصصِك داخل مدينتك (دمنهور)، هل هو نوع مِن الحنين لموطنك؟

صراحة، لا أجد فى ذلك عيبًا على الإطلاق؛ فأى حدثٍ لا بُد وأنْ يدُور فى مكانٍ، حتَّى لو حدث (فانتازى)، والمكان مِن الضرورى أنْ يكُون واضح فى ذهنِ الكاتب، البعض قد لا يُصرِّح به، لا بأس، لكن المكان يُمثِّل فى كثيرٍ مِن قصصى بطلٍ مُهم، وله دور أساسى فى تحريكِ الحدث.

للأُمِّ ظهور ملحوظ فى عالمِك السَّردى، حدِّثنا عن تأثيرِها على موهبتك.

الأُم لها الدور الأكبر فى حياتى كلها، وعالمنا السَّردى يتقاطع مع عالمنا الواقعى فى دوائرٍ كثيرة؛ لذلك فظهورِ الأم سواء بشكلٍ حقيقى أو رمزى، ليس بالغريبِ أبدًا.

تميلُ أغلب نصُوص المجموعتين الأولى والثانية للتكثيف؛ حتَّى توَّجتُ ذلك النهج بمجموعتِك الثالثة، والمُنتمية للقصَّةِ القصيرة جدًا. ماذا عن المشاريعِ القادمة؟

لا أرغب فى العودةِ للقصصِ القصيرة جدًا فى الوقت الحالى؛ فهذا النمط من الكتابة مُرهق للغاية، فعليك أن تصيغ قصَّة مُتكاملة الأركان، بفكرةٍ أصيلة، لا تخلو مِن الدهشة، وذلك بأقلِّ عددٍ مُمكن من الكلمات! بالطبع هذا يحتاج لوقتٍ وجهد كبيرين؛ لذلك فالمشروع القادم يسير فى اتِّجاهٍ آخر.

أخيرًا؛ لو حُكم عليك بالنفى لجزيرةٍ مهجورة، وعليك أنْ تختار ثلاثة كتب فقط مِن تُراثِ الإنسانيَّة تصطحبها معك، ماذا تنتقى؟

سؤالٌ صعب بكلِّ تأكيد؛ فالكتب التى تحبّ أنْ تحملها فى وحدتِك كثيرة..لكن دعنى أختار منها: (ألف ليلة وليلة)، (مئة عام من العُزلة) لـ «ماركيز»، (للرصيف أريكة مجانيَّة للعابرين) لـ «رضا إمام».

د.فاطمة قنديل

شاعرة وأكاديمية

غداء فى بيت الطباخة

ما الذى يمكن أن يحدث إذا التقى جنديان متحاربان فى خندق واحد؟! سيكون على أحدهما أن يقتل الآخر (أو) ستنشأ بينهما علاقة لها «رائحة إنسانية». تيمة طالما عالجها الفن، أدبًا وسينما، فما الذى سيضيفه الكاتب محمد الفخرانى فى روايته (غداء فى بيت الطباخة- دار العين،٢٠٢٣)؟! يلتقى الجنديان، يتصارعان فى البداية، وشيئًا فشيئًا يصيران أصدقاء، تتحدث «الحرب» كذلك فى فصول سردية مخصصة لها، تقطع استرسال الحوار بين الجنديين.

هذا هو الإطار العام، الذى يبنى به الفخرانى كتابه الجميل، مستندًا على مقولة أحد الجنديين المتصارعين (مدرس تاريخ): «أنا أعتبر أن التاريخ الحقيقى، تاريخ البشر الحقيقى، موجود فى حكايات الناس العاديين، أشخاص نصادفهم فى الشارع أو صحراء أو غابة..» (ص٢٣) وصانعًا تاريخًا موازيًا للحرب، يكتبه و«تُمليه» الحرب نفسها على الجنديين المتصارعين.

لكن التيمة، المؤثرة، لا تكفى وحدها، خاصة إذا كانت متكررة، لصناعة أدب متفرد، لأن السؤال الأساسى يظل يُخايلنا: كيف نضيف أيضًا للنوع الأدبى نفسه؟ لتقنياته؟ سأحاول تأمل التقنيات هنا، بإيجاز، لأفتح بابًا للقراءة؛ إذ يُقيم الكاتب روايته على حوارات، ومشاهد، بين الجنديين، ويبدو سرد الحرب لحكاياتها مسترسلًا فى فصول تقطع الحوارات والمشاهد، بل إنه يحكم حصاره على الجنديين، عبر إطار صارم، فعناوين الحوارات عبارة عن تتابعات زمنية متعاقبة: (١٠:١٦ pm - ٤:٣١ pm مثلًا) كأننا إزاء توقيتات عمليات حربية، تحاصر وتُوتّر حوارات الجنديين المحاصرين، بالفعل، فى الخندق!

وحدها التقنيات، التى يستخدمها الكاتب، برهافة، ستفلت الجنديين من الحصار، كلعبة يحتفظ بها الجندى (مدرس التاريخ) ويفرّجها للجندى (الطباخ): «العلبة هى إحدى ألعاب الأطفال الكلاسيكية.. ولها عين زجاجية صغيرة.. كأنها عين سحرية يقابلها على الجانب الآخر جزء زجاجى بعرض العلبة.. وهناك زر بلاستيكى.. يعمل بضغطة خفيفة من الإصبع، وبداخل العلبة شريط تصوير ضوئى، به صور كأنها لقطات سينمائية»(ص٤٨)، تبدو هذه «اللعبة» وكأنها مفتاح التقنيات المستخدمة، باب مفتوح على الخيال، من خلالها لا يمكن أن ترى المشهد سوى مرة واحدة، تتغير اللقطة كما تتغير التقنيات، يرى الجنديان فيها حياتهما البسيطة، التى تركاها وراءهما، يرى مدرس التاريخ زوجته وابنته ترسمان، ويرى الطباخ أمه؛ تتسرب منها رائحتها وهى تطبخ.

وبينما يفتتح الراوى روايته بما يشبه «السيناريو» السينمائى، سيُباغتنا بتقنيات- لقطات، متوالية تعتمد على الفانتازيا، وكتابة الأحلام، فإذ يشرع الجنديان فى كتابة الرسائل لأسرهم، تتطاير قصاصات من رسائل كتبها جنود آخرون، وإذ ينفتح الخندق على أطفال يلعبون الكرة يندمج الجنديان فى اللعبة عبر خيال يحلق من جدران خندق تتسرب منها صوت أغنية، وتتقشر الجدران عن جنود يتراصون ويغنون، ويذهبون جميعًا مع الطباخ ليتناولوا الغداء فى بيت «أمه» الطباخة!

لا لقطة تتكرر فى الرواية، فى استخدامها الأقصى للتقنيات، فى تلك العين التى تنظر فى اتجاهين: التيمة القديمة، ومغامرة إعادة إحيائها فى النوع الأدبى. لكن المحور الرئيسى، الذى يصهر التناقضات هو سرد الحرب نفسها، حيث تتحدث إلينا بصوت طفولى «طفلة جوانية فى مكان جوانى بداخلى» عبارة تكررها الحرب فى سردها عن نفسها، فى تبرئتها لنفسها من البشر، وصراعاتهم، كأنها بديل حنون عن طبول الحرب، فى حنينها «كالجنديين» وحلمها «بحياة عادية»: «لا يذكرنى أحد، لا يهتم بى أحد.. أكون عادية فى حياة عادية» (ص٦٤) لتصبح الحرب ليست فقط صانعة الدمار والهلاك، وإنما صانعة الحب والصداقة المستحيلة: «فى زمن قديم لم يكن بإمكانى التدخل.. لكننى بمرور الوقت والخبرة عرفت كيف أتدخل..وأصنع قصص حب وصداقة» (ص ٨٨).

الحرب صانعة الحكاية، صانعة الدمار والمحبة، تمامًا كالإلهة القديمة (عشتار مثلًا، ربة الخصب والحب، وربة الدمار والأوبئة)، هى التى تجمع الجنديين فى الخندق، وتمنحهما الفرصة لكتابة تاريخ آخر، لها ولهم، تمنحهما لعبة طفولتها القديمة: «أحيانًا ألمحُ العلبة تحت أنقاض معاركم وقتالكم، وألمحُ طفلة، ليست أنا لكن وكأنها أنا، تجرى إلى العلبة، وتنتشلها وتهرب بها لتحميها لى» (ص ٣٤)، هكذا يلعب السرد على لسان الحرب دوره فى كتابة تاريخ موازٍ، لوجهها الآخر، ويلعب الحوار دوره فى صناعة تاريخ للبشر، المجهولين، وتُطلق خيالنا رواية لم يخش صاحبها من خوض المغامرة القديمة، «بحقائق - تقنية - صالحة تمامًا لإثارة الدهشة».

الإبداع.. وتوظيف التاريخ

محمد جبريل

مقولة أرسطو قديمة، لكنها – فى تقديرى – صحيحة حتى الآن: إن المؤرخ لا يستطيع أن يخرج عن رواية الأحداث الفعلية من تفاصيل الماضى. أما الأدب فله أن يروى كل ما يمكن أو يحتمل أن يحدث، وبذلك فمجاله أرحب فى التعامل مع العموميات.

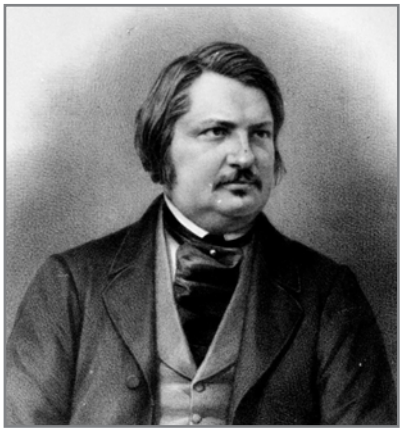
محمد جبريل

يصف الدكتور «كار» علم التاريخ بأنه حوار بين أحداث الماضى وغايات المستقبل المنبثقة تقدمًا. إن كتابة التاريخ – والقول لكار – علم تقدمى، فهى تحاول تقديم استبصارات دائمة الاتساع والعمق فى مجرى التاريخ الإنسانى، لذلك فقد كانت عادة مؤرخى العصور الوسطى أنهم يبدأون من بداية الخلق. طرف خيط الشخصية، أو الحدث، يبدأ ببداية العالم، ويمر بآدم وبنيه إلى الفترة التى يتناولها المؤرخ.

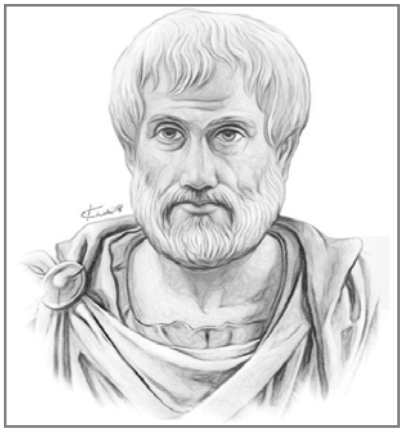
أما الرواية التاريخية، فإن الأديب – فى رأى بلزاك – مؤرخ المجتمع المعاصر وأمين سره، لكن جورجى جاتشيف يرى أنه «حتى عندما ينطلق الكاتب ظاهريًا من تعميم الواقعة، فإن الواقعة التاريخية لا تأخذ أكثر من دور الدافع، بل يسبقها الإحساس المباشر بتيار الحياة الجوهرى» (الوعى والفن: جورجى جاتشيف. ت. نوفل نيوف. مراجعة سعد مصلوح - عالم المعرفة).

لأن الأديب غير مقيد بالتتابع الخطى للكتابة التاريخية، فإن حبكته قد تتبع وحدات مختلفة. ليس معنى ذلك أن الأحداث والشخصيات التاريخية لا يمكن أن تظهر فى التراجيديا، فلا مانع من تصنيف بعض الأحداث التى وقعت فعلًا ضمن الأحداث، محتملة، أو ممكنة الحدوث (فصول - صيف ١٩٩٣).

المعرفة الصحيحة لوقائع التاريخ هى المنطلق الحقيقى لإجراء المناقشات حولها.



بلزاك



أرسطو

نحن لا نستطيع أن نخضع الأكاذيب لمناقشات موضوعية، لأن الأكاذيب تظل كذلك، لا حقيقة فيها. أشير إلى قول جورج إليوت بأن الرواية سجل الحقيقة الذى يعيننا على فهم حياتنا، وحيوات الآخرين.

وإذا كنت أوافق فورد مادوكس على أن الفنان الحقيقى هو ذلك الذى يسجل عصره بما يتفق وهذا العصر، فإنى أختلف معه فى أن المبدع «يجب أن يحدّ نفسه بحدود ما يعرف عن قرب، وبما يستطيع أن يعبّر عنه أكمل تعبير، وهو يسجل الحقيقة الواقعة».. فلو أننا أخذنا بهذا الرأى فلابد أن نلغى أعمالًا مهمة للحكيم وسارتر وألفريد فرج وكامى ومحفوظ وونوس والمدنى وباكثير وفلوبير وديكنز وأبو حديد وغيرهم.

ثمة فارق بين الكتابة التاريخية، أو السيرة التاريخية، وبين الرواية التاريخية. النوع الأول من الكتابة ينتمى إلى علم التاريخ. أما النوع الثانى فينتمى إلى فن الرواية. مهما يكن فى الرواية من حقائق تاريخية فإنها تخضع للخيال، هو الذى يحرك الشخصيات والأحداث.

الرواية التاريخية من عمل المؤرخ، أما الرواية التى توظف التاريخ فهى من إبداع الكاتب الروائى، والاختلاف – بالضرورة – قائم بين الوقائع التاريخية المجردة، وبين الخيال الذى قد يضيف إلى الحدث التاريخى، ويحذف منه، بما يصنع عملًا فنيًا ينسب إلى صاحبه. إيراد كل الحقائق بقدر استيعابها مهمة المؤرخ، أما الروائى الذى يوظف التاريخ فإنه يفيد من الوقائع التى تتسق مع مسار الأحداث، مضفورة بما تمليه مخيلته.

الرواية التى توظف التاريخ تعزف – على

حد تعبير هرميون لى – أن تكون مجرد إنارة لفترة تاريخية، أو وصفًا لمجتمع ما، أو دفاعًا عن أيديولوجية محددة، إنما هى تضع نفسها فى خدمة ما ينبغى للرواية أن تقوله.

اللجوء إلى التاريخ – فى تقدير بعض الآراء – يستهدف الالتفات إلى الناحية الأخرى من واقع محبط وقاس.

بالنسبة لى، فأنا لا أحب تعبير الإسقاط التاريخى. ذلك نوع من المعادلات الذى قد يحد من عفوية العمل الإبداعى.

الفن إضمار.

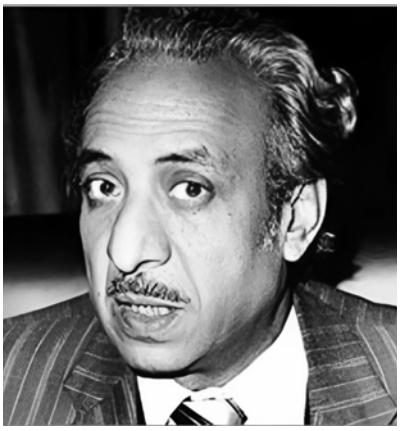
قد أجد فى الفترة التاريخية مشابهة للواقع المعاصر، لكننى أقدم على الكتابة الإبداعية بروح المبدع. أفضل أن يكتب العمل الإبداعى نفسه، لا أفرض عليه مقولات ربما تنبو عنها طبيعته. أفيد – كما قلت – من الأبعاد التاريخية، لكن تظل للعمل الإبداعى خصوصيته وعالمه المستقل.

والحق أننا مهما نسرف فى تبين مواضع الحقيقة التاريخية فى ثنايا العمل الإبداعى، فإنه يصعب – والقول لفيليب سيدنى – أن يخضع لاختبار الصدق، فليس هو بصادق أو زائف، بل إنه من العبث طرح هذا الأمر، فاسمه يدل على مكانه، فهو ابن الخيال (فصول - صيف ١٩٩٣).

يقول فيدريكو مايور: «علينا أن نقدر على تخيل الماضى إذا قيض لنا أن نكون قادرين على امتلاك تصور واضح للمستقبل».

توظيفى للتاريخ هو تعبير عن الحنين إلى فترة معينة من التاريخ، فترة أقرأها جيدًا، أتعرف – بصورة حميمة – إلى مفردات لغتها وعاداتها وتقاليدها ومظاهر الحياة فيها، فلا أبدأ الكتابة إلاّ وأنا فى حالة التوحد مع ذلك كله. أترك للعمل الإبداعى عفويته وتلقائيته، لا تشغلنى الملابسات التاريخية، فلست مؤرخًا.

أوافق حمدى أبو العينين أن الخيال التاريخى يلزم المؤرخ، كما أن الدراما التاريخية لا تكون بغير خيال، لكن كلا النوعين من الخيال بحاجة إلى شىء من الضبط والاتفاق. مهما تكن الحقيقة – والقول لأبى العينين – فإن التاريخ يحتاج شيئًا من الخيال لملء الكثير من الفجوات التى تعجز المصادر التاريخية والأثرية عن بيانها، لكن خيال المؤرخين ليس كخيال كتاب الدراما. خيال المؤرخين يستند إلى قواعد ومناهج يحمى الأحداث التاريخية من أن تصبح عرضة للتلاعب أو الاستخدام، لذلك



صلاح عبد الصبور

المعرفة الصحيحة لوقائع التاريخ هى المنطلق الحقيقى لإجراء المناقشات حولها

فإنه يجب أن يصل المؤرخون وكتاب الدراما إلى الحدود التى يتوقف عندها الخيال الدرامى، احترامًا للحقيقة التاريخية (الأهرام١٤/١١/٢٠١٠).

إذا كانت الكتابة التاريخية تشترط أن تكون الواقعة مقدسة والرأى حرًا، فإن الكتابة الروائية التى توظف التاريخ لا شأن لها بذلك الشرط. أنا أفيد من التاريخ بقدر ما يتطلب عملى الإبداعى. وكما يقول صلاح عبد الصبور فإن الموروث لا يعنى أن يكون أدب الحاضر امتداداً للماضى، بل فيضانًا لأخصب أنهاره من خلال التاريخ (المجلة - مايو١٩٦٣).

الثابت تاريخيًا – على سبيل المثال – أن مصر فى عهد كافور الإخشيدى لم تكن بمثل تلك الأوضاع الاجتماعية ولا الاقتصادية السيئة، حتى أن الأغنياء لم يجدوا الفقراء الذين يدفعون إليهم بالزكاة. ولأن روايتى «من أوراق أبى الطيب المتنبى» صدرت فى هيئة تحقيق لنص مكتوب، عثر عليه بعد أن قتل المتنبى فى دير العاقول، فقد تركت للعمل

هرميون لى

الإبداعى واقعه وانسيابيته، والتعبير عما تريد أن تقوله الرواية. ثم لجأت – بعد ذلك – إلى الهوامش، أفرّق بين الواقعة التاريخية والواقع الروائى.

وفى روايتى «قلعة الجبل» ثمة علاقة بين السلطان خليل بن الحاج أحمد – وهو شخصية مخترعة – وعائشة بنت عبد الرحمن القفاص – وهى شخصية مخترعة كذلك – ليست علاقة تاريخية بصورة مؤكدة، ليست مقصورة على سلطان بذاته، ولا امرأة بعينها، لكنها تصح فى كل الفترات بين الحاكم الذى يريد أن يسلب شعبه أهم ما يعتز به من قيم، وبين الشعب الذى يصر على رفض هذا السلب.

أنا لا أستعيد التاريخ لمجرد تذكر ما كان، أو التعرف إليه إن كان قد أوغل فى القدم، لكننى أحاول توظيفه، دون أن أتخلى عن الخيال، وعن حريتى الإبداعية.

التاريخ تعنيه الفترة المحددة، والشخصيات المحددة. أما الفن فهو – حسب التعبير النقدى – يهب الروائى القدرة على أن يسكت، ويستثنى، ويستبعد، ما يشاء من أحداث وشخصيات الماضى.

اتساقًا مع هذا الرأى، فأنا لا أكتب الرواية التاريخية بهدف استعادة أمجاد الماضى، أمجاد الإسلام، أو أمجاد العرب، أو أمجاد المصريين القدامى.. تلك وظيفة دارسى التاريخ وكتاب السير. أنا أكتب الرواية التاريخية لأن عملى الإبداعى يجد فى الفترة التاريخية ما يساعده على التعبير.

من هنا، تأتى وجهة نظر جورجى زيدان فى التوظيف الروائى للتاريخ، فهو يرى أن عامة القراء لا يقبلون على قراءة التاريخ إلا إذا كان ممزوجًا بالخيال، بمعنى أن الروائى يوظف فنه فى خدمة المعرفة التاريخية. وبذلك فإنه يمكن اعتبار روايات جورجى زيدان هى البداية الحقيقية لتوظيف التاريخ روائيًا.

يقول إى إل دوكترو: المؤرخ والروائى يعملان من أجل تفكيك الخيالات المتجمعة فى مجتمعهما. الدراسة الأكاديمية تفعل ذلك بإطراد، أما الروائى فهو أكثر حدة من هذه التعديات التى لا يمكن غفرانها، رغم إثارتها. إنه يكتب يشق طريقه فى قلب عمل المؤرخ وحوله وتحته، ويبعث فيه الحياة بكلمات تتحول إلى لحم ودم، إلى بشر حقيقيين.

ثمة قول «إن المعيار المنطقى الذى يميز السرد التاريخى عن الرواية التاريخية هو أن التاريخ يثير سلوكًا اختباريًا عند الاستقبال، فمجال التاريخ يستلزم عقدًا بين الكاتب والقارئ يمنح الطرفان بمقتضاه حقًا متساويًا فى التحقيق، وليست الروايات التاريخية تواريخ، لا لغياب الحقيقة فيها، بل لأن العقد القائم بين الكاتب والقارئ ينكر على الأخير حق الإسهام فى هذا المشروع المشترك».

أنا لا أكتب بلغة الفترة التاريخية التى أتناولها، لكننى أفيد من المفردات اللغوية للفترة، فتصبح بعض سياق السرد عندى. ولو أننى حاولت – مثلًا – أن أكتب بلغة المتنبى النثرية – ومفرداتها صعبة للغاية – فربما كنت أحتاج إلى قاموس يشرح المفردات اللغوية للقارئ، فضلًا عن حاجتى إلى ذلك أنا نفسى.

يبقى أن حقيقة الفن لا ترتبط بالواقع التاريخى، فالفن يخلق واقعه الخاص، الروائى الذى يستعمل المواد التاريخية، يرتكب نوعًا من العمل الذى ينقصه التوثيق، فهو – حسب التعبير النقدى – يتسلل بالعمل الذى أبدعه ليعبر الحدود ليلًا، لكن المبدعين الذين يكتبون السرد – بصرف النظر عن الدعوة التى يروجون لها – لديهم انتساب طبيعى. وكما يقول ديفيد هاكيت فيشر فإن الرقى الدائم للجمال فى إطار هذا الواقع يستمد من حقيقة الجمال نفسه وكماله. أما التاريخ فغير ذلك، فهو بحث تجريبى عن الحقائق الخارجية ينتقى أفضلها، وأكملها، وأعمقها، وأكثرها توافقًا مع الواقع الخارجى المطلق، الخاص بأحداث الماضى (فصول ـ صيف ١٩٩٣). وعلى حد تعبير جوليا كريستيفا julia kristeva فإن حيرة المؤرخين هى التى أتاحت للمبدعين أن يخوضوا مغامراتهم الروائية.

فى تاريخ الجبرتى، نقرأ عن الحرافيش والزعر والجعيدية والأراذل والرعاع والسوقة، وغيرها من التسميات التى أطلقها الرجل على الطبقات الأدنى من الشعب المصرى. ومع أن تطورات الفترة التى أمضتها الحملة الفرنسية تبين عن الدور الفاعل لبسطاء المصريين فى مقاومة

التاريخ يحتاج شيئًا من الخيال لملء الكثير من الفجوات التى تعجز المصادر التاريخية والأثرية عن بيانها

الوجود الاحتلالى الفرنسى، بما ألغى تصورات نابليون عن الإمبراطورية التى كانت مصر بابها الذهبى، فإن هؤلاء الناس: التجار والحرفيين وأرباب الطوائف والفرق الصوفية وغيرهم، هم المسكوت عنه، ليس فى تاريخ الجبرتى وحده، وإنما فى مؤلفات المقريزى وابن إياس وابن تغرى بردى ومؤرخى مصر الإسلامية بعامة.

روايتى الجودرية تعنى بدور المثقف فى مجتمعه، صلته بمجتمعه، وهو ما يدخل ضمن مفردات مشروعى الإبداعى، لكن ذلك الدور يمثل تكوينًا فى لوحة زاخرة بالقسمات والملامح والتفصيلات والمنمنمات والألوان والظلال.

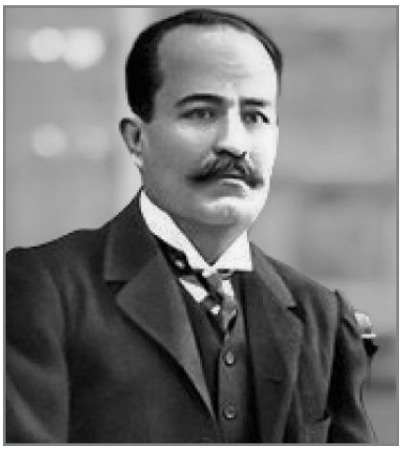
بالإضافة إلى ما قد تنطوى عليه «الجودرية» من دلالات، فقد كان حرصى أن أعرض لدور المواطن العادى فى مقاومة المحتل. اقتصر تاريخ الجبرتى على أمراء المماليك والمشايخ والأعيان والوجهاء، لم يشر إلى من يسمون بالعوام، ولو بمجرد ذكر الأسماء، وهو ما فعله الرافعى فى تأريخه لأحداث ثورة ١٩١٩، حين أورد قوائم بأسماء الشهداء الذين ينتمون إلى الطبقات الصغرى من الشعب المصرى.

وإذا كنت قد اخترعت أسماء، مثل المعلم شيحة ومختار الرمادى وتغريد وغيرهم، فإنهم يمثلون – تخيلًا – بطولات حقيقية فى اتساع أقاليم مصر، ما يبين حتى فى كتابات الفرنسيين الذين عرضوا لأحداث الحملة، بل إنه يبين فى إنهاء نابليون أحلامه الإمبراطورية.

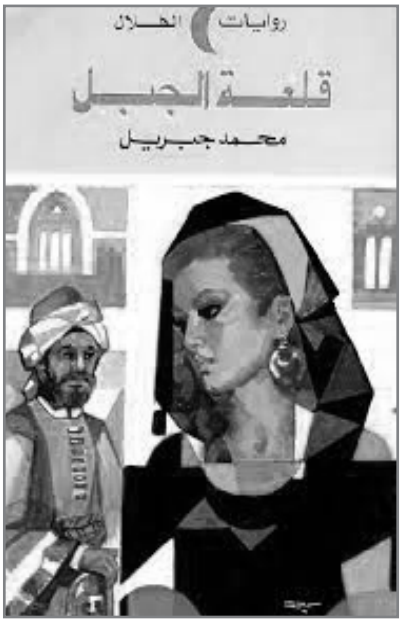
أنا أكتب عن التاريخ، وأكتب فى الصوفية، أستلهم أجواءهما. اللحظات التاريخية واجتهادات الصوفية حافزان للكتابة، لا ألج بكتابة التاريخ إلى الواقع المعاش، ولا بالكتابة المحملة بالأجواء الصوفية، إلى عالم يخاطب هواى، أو أرفضه.

بالتحديد، أنا لا ألجأ إلى التاريخ فى محاولة للإسقاط على الحاضر. تلك مهمة المؤرخ الذى يعرض وقائع الماضى، ويحللها، بما يبين عن جوانب مماثلة، أو متكررة، فى اللحظات المعاشة. أما المبدع فإن شاغله هى «التيمة» التى تطيل مناوشته، لتتخلق – فيما بعد – فى كتابات روائية أو قصصية.

الحقيقة التى يصعب تغافلها، أنى أنتمى إلى الحاضر بكل دقائقه وملابساته. يستعيد الماضى، أو يستشرف المستقبل، لكنه – فى كل الأحوال – تعبير عن الآنية بكل أبعادها.



جورجى زيدان



محمد سعيد
بين النقد الفنى وأدب الرحلات

يعد الكاتب الصحفى محمد سعيد من كبار الكتّاب الذين برعوا فى أنماط عديدة من الكتابة، فهو كاتب سياسى من طراز رفيع، إضافة إلى تميزه فى النقد الفنى، وكان ذواقة لفن الموسيقى والغناء، ويبدو هذا واضحًا فى كتاباته التى تتميز بالعمق والشمولية والنظرية الاستشرافية إلى المستقبل، كما تميز فى أدب الرحلات؛ حيث قام برحلات إلى معظم دول العالم، ولم يقصد من الرحلة المتعة الشخصية، وإنما نزع إلى التعرف إلى ثقافات وتجارب الشعوب ونقلها إلى القارئ العربى.

أبو الحسن الجمال

قال عنه أستاذه الكاتب الصحفى الكبير صبرى أبو المجد، فى عدد مجلة «الكواكب» بتاريخ ١٩٧٥/٧/١٥- أى فى السنوات الأولى لعمل الأستاذ محمد سعيد فى بلاط صاحبة الجلالة: «زميلنا محمد سعيد من الصحفيين الشبان الممتازين والمثقفين، وأنا باستمرار أرى فيه شبابي: أرى فيه انفعالى المستمر، أرى فيه ثورتى التى لا تهدأ، ولذلك فأنا أحترم آرائه كلها ما وافقته عليها وماعارضته فيها».

ورغم المنجز الزاخر للأستاذ محمد سعيد وعطائه؛ لكنه لم يُتناول بعد رحيله منذ ستة أعوام، ولو فى مقال صغير فى صحيفة مصرية أو عربية، رغم أنه لم يترك صحيفة فى مصر والعالم العربى إلا وخصها بالكتابة، إضافة إلى عمله فى أعرق دار صحفية فى العالم العربى وهى دار الهلال، وبالتحديد فى مجلة «المصور»، وفى مقالنا التالى واجهتنا بعض الصعاب فى تجميع بعض المعلومات عنه، فهرعنا إلى أصحابه، ومن أشهرهم صديقنا الأستاذ محمد مكاوى رئيس تحرير مجلة «الكواكب» السابق، والكاتب الصحفى أشرف غريب مدير مركز الهلال للتراث، إضافة إلى كتبه ومقالاته العديدة المتناثرة فى الصحف والمجلات والتى تنتظر من يجمعها فى كتب.

محمد سعيد

فى مدينة الإسكندرية العريقة وُلد محمد سعيد فى ٢٥ أغسطس سنة ١٩٤٦، لأسرة تنتمى إلى الطبقة الوسطى، وكانت الإسكندرية فى هذا التوقيت مقصد الناس من كل مكان، فهى مدينة متعددة الثقافات، وتعلم فى مدارسها حتى حصل على شهادة الثانوية العامة، وكان الأول على مستوى محافظة الإسكندرية، ثم يمم شطره إلى مدينة القاهرة ليلتحق بكلية الاقتصاد والعلوم السياسية، وشرع يجوب القاهرة فى لياليها الزاهرة، وكانت القاهرة عاصمة الأضواء والثقافة والفن، فسعى إلى لقاء الأعلام والمفكرين وحضور الصالونات والندوات، وكان معروفًا لدى أقرانه فى الكلية بثقافته الواسعة، وكان يشارك فى الندوات التى تقيمها الكلية، بل كان يستضيف نجوم الفن والغناء والأدب فى هذه الفعاليات، ويحكى صديقه الفنان التشكيلى والشاعر مجدى نجيب أن محمد سعيد طلب إليه التعرف إلى بليغ حمدى ليدعوه إلى ندوة بكلية السياسة والاقتصاد تحت عنوان «هل التراث هو المصدر الأساسى لتطوير الأغنية؟»، ويومها أعلن بليغ فى هذه الندوة بثقة بالغة أنه قد قام بدراسة طويلة للأدب الشعبى، وبدأ يكتب ألحانه بهذا الأسلوب؛ لأنه كان يؤمن بأن هذا هو الطريق السليم لوضع شخصية قومية لموسيقانا العربية.

وفى هذه الندوة وجه أحد الطلاب لبليغ حمدى سؤالًا سبب له الضيق، وقال له: «يتهمك البعض بأنك تنقل ألحانك من الجمل الفلكلورية الناجحة الموجودة فى تراثنا»، وأجاب بليغ: «إننى أدرس تركيبات لحنية وإيقاعات وأساليب أداء موجودة فى وجداننا وتعيش معنا، وأعتقد أن هذه الرؤية التى أراها انتبه إليها سيد درويش عندما بدأ فى صياغة ألحانه الشعبية، كان معتمدًا على التراث»، وفى هذه الندوة ذكره الطالب محمد سعيد ببداياته الفنية عندما غنى من ألحان غيره، ثم طلب منه

أن يغنى أغنية «تخونوه» التى كانت نقطة تحول فى بداياته من حيث «التجديد» فى الإيقاع.

عمل محمد سعيد فى الصحافة وآثر مهنة البحث عن المتاعب عن الانتظام فى العمل بالسلك الدبلوماسى، ولكى يصقل موهبته درس الصحافة فى أكاديمية الصحافة الدولية فى مدينة فينيا، ثم اتجه إلى الكتلة الشرقيه فى معهد الصحافة الدولى فى مدينة بودابست بالمجر.

كتب محمد سعيد أول الأمر فى الشأن السياسى بحكم دراسته فى كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، وكانت تحليلاته من الدقة بما كان يمتلكه من أدواته فى الكتابة بوجه عام، وكان واسع الاطلاع على الكتب المتخصصة فى هذا المجال، ثم كتب فى النقد الفنى، وكان يمتلك حاسة نقدية رفيعة، كما كتب فى أدب الرحلات؛ إذ لم يكن تخصصه الأساس فى الصحافة الفنية، ولكن معظم الناس عرفته من خلال الكتابة الفنية.

والكتابة عنده عشق فى المقام الأول امتلك أدواته فيها، فكان لديه مكتبة هائلة فى كل الفنون، وكان يجد سلوته فى المطالعة والبحث والتنقيب، وجاءت عبارته رشيقة وفكرته عميقة.

فى أدب الرحلات

كان للعرب الريادة فى أدب الرحلات، ولهم إنتاج ضخم فى هذا المجال، وعرف الكثير من الرحالة الكبار من أمثال: ابن فضلان، والمسعودى، والاصطخرى، والبكرى، وابن جبير، وياقوت الحموى، وابن بطوطة، وما تركه هؤلاء ما زالت لها القيمة العلمية حتى اليوم، بل إن ابن خلدون كان رحالة أيضًا، وله كتاب مهم بعنوان «رحلات ابن خلدون شرقًا وغربا»، وتأثر محمد سعيد بكل هؤلاء إضافة إلى الرحالة الأوربيين، من أمثال الرحالة الإيطالى ماركو بولو (ابن مدينة فينيسيا) الذى قام برحلاته فى القرن الرابع عشر متأثرًا بابن بطوطة، ثم الرحالة الكبار فى القرن الخامس عشر أمثال: فاسكو داجاما، وكريستوفر كولومبوس، وماجلان، كما تأثر بالكتاب الصحفيين الذين أغرموا بعالم الرحلة من أمثال: أحمد فارس الشدياق، وجرجى زيدان، ومحمد التابعى، ومحمد لبيب البتانونى، وأنيس منصور وتأثر بالأخير وبكتابه الشهير «حول العالم فى ٢٠٠ يوم».

محمد سعيد ورشدى أباظة

> سافر إلى 102 دولة وزار مئات المدن، وكانت له مشاهداته واستنتاجاته

عشق محمد سعيد القراءة فى أدب الرحلات وهو فى المرحلة الإعدادية، فى هذه البيئة التى زارها معظم الرحالة المشاهير فى كل العصور، ووقع هؤلاء فى حب الإسكندرية، والبعض لم يكمل الرحلة ووقع فى هواها وموقعها العبقرى وجوها المفعم بالنسيم، وتاريخها وثقافتها وحضارتها.. وكان سعيد يتمنى أن يكون مثل ابن بطوطة، وطالع رحلاته فى طبعتها المختصرة فى بداية الأمر، ثم طالعها كاملة بعد ذلك، كما استهواه هذا الفن من القراءة فالتهم كل ما وقع لديه من أدب الرحلات فى مكتبة المدرسة وفى مكتبة بلدية الإسكندرية.

وبعد أن عمل فى بلاط صاحبة الجلالة الساحر، عشق محمد سعيد السفر، فقد سافر إلى ١٠٢ دولة، وزار مئات المدن، وكانت له مشاهداته، واستنتاجاته التى شملت أرجاء المعمورة من اليابان شرقًا وحتى الولايات المتحدة غربًا، ومن البلاد الاسكندنافية شمالًا وحتى إفريقيا الاستوائية جنوبًا، والسفر عنده ليس مجالًا للمتعة، ولكن كما يقول محاولة للتعرف على مجتمعات أخرى، ونقل صورة عن هذه المجتمعات للقارئ العربى، ومن أجل ذلك لم يكتب فى أدب الرحلات فى الصحافة المصرية، ولكن كتب فى الصحافة العربية فى الكويت وأبو ظبى، وفى العراق، وفى مجلة «الجيل» اللبنانية التى كانت تصدر فى باريس ثم انتقلت بعد ذلك لتصدر فى بيروت.

ويتمثل أدب الرحلات لدى محمد سعيد ليس فى الكتابة الصحفية المتنوعة، ولكن من خلال الكتب، فله كتابان: «عاشق

المدن»، و«عربى فى ربوع الدنيا».

النقد الفنى

كتب محمد سعيد فى النقد الفنى وعن نجوم الفن والغناء والموسيقى فى مصر والعالم العربى، وكانت مجلة «الكواكب» بدار الهلال تتشح بمقالاته العميقة الرؤية، فلم تكن رؤيته سريعة ومتعجلة وإنما كان خبيرًا متأثرًا بالكاتب والناقد الفنى كمال النجمى، والناقد عبد النور خليل، وسعد الدين توفيق، وكلهم نجوم النقد الفنى فى دار الهلال، والذين كانوا لا يعتمدون على الإثارة ولكن على الإتقان والجودة والمصداقية.

كما كتب فى المجلة اللبنانية الشهيرة «فن»، وظل يكتب فيها لسنوات تحت عنوان «قراءة فى صوت»، وكان يتعرض للعمل الذى يغنيه هذا الصوت، ومن كتب كلماته ومن قام بتلحينه. وكان فى مقالاته يميز الفن الطيب من الخبيث، ويصف الغناء الأصيل بأنه الحقيقى الذى يعيش فى وجدان الناس، وليس المزيف الذى يلح عليه صاحبه فى الكتابة والدعاية فى وسائل الإعلام المختلفة، ورغم هذا لا يعلق فى وجدان الناس.

وبجانب مقالات محمد سعيد العديدة فى الصحف والمجلات إلا أنه أصدر سلسلة كتب بعنوان «أشهر مائة فى الغناء العربى» وكان ينوى إصدارها فى خمسة أجزاء، ولم يمهله القدر لهذا، فأخرج ثلاثة أجزاء، وعندما صدر الجزء الأول فى مكتبة الأسرة منذ عشرين عامًا، استقبله الناس بحفاوة بالغة ليس فى مصر وحدها وإنما فى الدول العربية مثل: الكويت والإمارات وعمان وليبيا وتونس والمغرب ولبنان، حتى فى الدول الأوروبية، وكتب عنه المستشرق المجرى «فيدور شاندور».

وفى هذا الكتاب لا يقتصر جهد الكاتب على الرصد الدقيق لأهم ما فى خريطة الغناء العربى فى القرن العشرين؛ لكنه يقدم بجانب هذا الرصد رؤية نقدية ناضجة لعطاء أبرز أعلام الغناء والموسيقى، والكاتب فى رصده لتاريخ الغناء عبر أهم نجومه يقدم خريطة يقظة للواقع العربى وإرهاصاته السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

وعلى سبيل المثال فى الجزء الأول؛ الذى جاء تحت عنوان «الأوائل»، اختار فيه عشرين صوتًا عربيًا، يعدون من أوائل الأصوات العربية فى القرن العشرين، أمثال: أم كلثوم، وعبد الوهاب، وعبد الحليم حافظ، وشادية، وفيروز، وفريد الأطرش، وليلى مراد، وفايزة أحمد، ونجاة، ومحمد فوزى، ورياض السنباطى، وسعاد محمد، ووديع الصافى، ومحمد قنديل، ونجاح سلام، ومحمد عبد المطلب، ومحرم فؤاد، وسعاد حسنى وكمال الطويل.

وفى الجزء الثانى تحدث عن المطربة نادرة، وحامد مرسى، وصالح عبد الحى، ومحمود الشريف، ومحمد الموجى، ومحمد الكحلاوى، وعبد العزيز محمود، وسيد مكاوى، وجلال حرب، وعبد الغنى السيد، ومنير مراد، ونجاة على، ورجاء عبده، ومرسى جميل عزيز، وحسين السيد، وبليغ حمدى وغيرهم...

قال عن أم كلثوم: «هى حقًا الهرم الرابع، وهى ذروة الإبداع فى فنون الغناء العربى، وإذا كانت ناطحات السحاب والمبانى العملاقة تشغل العيون والعقول لبعض الوقت. فإن هذا لم يقلل عبر العصور من الاهتمام والاحترام والإعجاب والبحث عن سر خلود الأهرامات الثلاثة وعبقريتها البنائية منذ فجر التاريخ وإلى اليوم، وها هى ثومة بفعل مكانتها الفذة وهذه الاستمرارية تصبح الهرم الرابع عبر كل هذه المكانة، وفى أسرار الذيوع والخلود».

وفى الفصل الخاص بالمطربة شادية وجاء تحت عنوان «قطرات من الحب فى بحر النغم»، يقول «ليست نجمة عادية، فقد استطاعت أن تقيم علاقتها من الفن كونه حاجة للذات مثلما هو حاجة للمجتمع، ولهذا امتلكت ذلك الحضور المميز فوق خريطة التمثيل والغناء معًا فى كل نافذة أطلت منها عبر السينما والمسرح والراديو والتليفزيون حتى فى الحياة العامة، تميزت شادية بإتقان مهارة الحضور، وأوجدت بذكائها الفطرى وحسها الاجتماعى، وثقافتها وإخلاصها وصدقها مع نفسها ومع من يتعاملون معها ومع من يستقبلون فنها، نوعًا من التوازن المرغوب لكى يتحول الفنان إلى رمز، وهى تعلن عن قدرتها على العطاء فى كل مراحل عمرها ومنذ بدأت صبية صغيرة منطلقة يحدوها الأمل فى النجاح والانتشار وحتى نجحت مصحوبة بالتقدير والإقبال الجماهيرى، وحتى قررت التوقف عن تقديم الجديد مفضلة الاعتزال ودون أن تتردد ودون أن

مع فايزة أحمد

مع سميرة سعيد

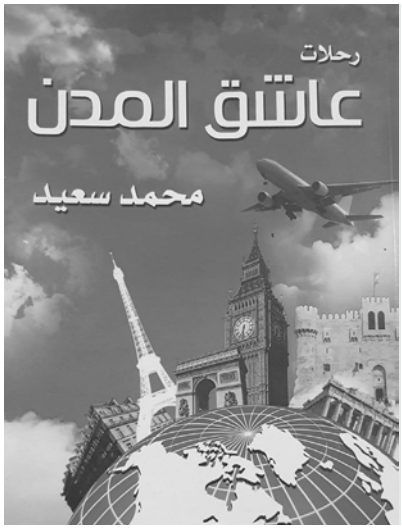
تتراجع ودون أن تضعف أمام الأضواء التى ظلت مسلطة عليها طوال سنوات عملها بالفن».

وفى الفصل الخاص بفيروز تحت عنوان «حالة جمالية نادرة التكرار»، يصفها قائلًا: «الصوت المتفرد بهذا المعنى حالة مميزة تصعب على التكرار، والمطربة فيروز حالة نادرة من حيث ما نشعر به من إحساس فى غنائها وما نراجعه فى اعتياد صوتها على ارتياد جميع أفاق الغناء الجميل وحيث جاب هذا الصوت جميع طرائق وألوان الغناء من ألوان شرقية، وأخرى غربية فى اقتدار من يعرف كيف يوظف صوته بكفايته ومن يمتلك بالإضافة لهذه الكفاية ذلك الحضور الغنائى الذى يطل من غنائها».

رده على الموسيقار محمد سلطان حول أغنية «أحلى طريق فى دنيتى»

كان الموسيقار محمد سلطان يذيع فى كل محفل أن العندليب عبد الحليم حافظ زاره فى منزله الذى يقع على كورنيش النيل، وأعطاه أغنية «أحلى طريق فى دنيتى» للشاعر محمد حمزة، فلحن له المذهب وأعجب حليم باللحن وأوصاه بإكمال تلحين الأغنية حتى يغنيها فى عيد الربيع، وذهب عبد الحليم فى مارس عام ١٩٧٧، إلى لندن بعد أن هاجمه المرض بشراسة، ولم تفلح السبل لعلاجه، ثم رحل فى ٣٠ مارس سنة ١٩٧٧. وعاد إلى مصر على لحن جنائزى.. وضاعت هذه الفرصة الثمينة التى طال انتظارها.

ولما كان محمد سعيد يتميز بالدقة



وعدم المحاباة والتساهل فى حسم القضايا الفنية، كتب ردًا على الموسيقار محمد سلطان يوضح الأمر، فكتب تحت عنوان: «عفوا يا أستاذ سلطان.. هذه هى القصة الحقيقية لأغنية أحلى طريق فى دنيتى» فقال:

«فى آخر حديث للعندليب الراحل عبد الحليم حافظ أبدى رغبته فى العودة للغناء من ألحان صديق عمره الموسيقار الكبير كمال الطويل بعد طول غياب منذ قدما أغنية «بلاش عتاب» التى غناها عبدالحليم فى فيلم «معبودة الجماهير»، وقال عبد الحليم إن ألحان كمال الطويل بالنسبة له مثل الماء والهواء، ولهذا السبب فقد طلب من كمال الطويل أن يلحن له أغنية عاطفية لكى يقدمها فى حفلاته القادمة، ورحب كمال بالاقتراح خاصة أنه أول من قدم عبد الحليم حافظ، وطالب عددًا من الشعراء بكتابة الكلمات، فكتب محمد حمزة كلمات «أحلى طريق فى دنيتى»، وكتب الشاعر على الباز كلمات «رحلة العمر»، وكتب مرسى جميل عزيز أغنية «من غير ليه» والتى اختار عبد الحليم أن يلحنها له محمد عبد الوهاب، ولم يمهله القدر أيضًا لغنائها.. أما أغنية «أحلى طريق فى دنيتى»، و«رحلة العمر ابتدأت» فقد شرع الموسيقار الكبير فى تلحينها، ولكن العندليب توفى قبل أن ينهيها وبعدها وقع اختيار المطربة الراحلة فايزة أحمد على الكلمات التى حصلت عليها من مؤلفها محمد حمزة، وعهدت بها إلى زوجها الموسيقار محمد سلطان الذى لحنها بالفعل وغنتها فايزة أحمد فى عيد الربيع عام ١٩٧٨ بعد أن قدمت كلمات الأغنية بصوت بعبد الحليم حافظ وهو التسجيل الذى قدمه لبرنامج «أتوجراف» عندما تحدث عن نية العودة لألحان كمال الطويل.. أما أغنية «رحلة العمر» والتى لحنها الموسيقار الكبير كمال الطويل بالفعل فقدمتها المطربة الكبيرة شادية، وتغنت بها فى الحفل الذى أحيته فى النادى الأهلى فى عام ١٩٨١ حيث حققت الأغنية ولا تزال نجاحًا كبيرًا». (جريدة الحزب العربى السنة السابعة العدد ٧٠٥ – ١٤ مايو ٢٠٠٠).

كما كتب محمد سعيد وأعد بعض البرامج الإذاعية مثل «مهرجان النجوم»، فى إذاعة البرنامج العام، تقديم نجوى الطوبى.

هذا قليل من كثير عن الكاتب المتقن الدقيق فى عمله محمد سعيد، ويضيق المقام هنا عن الإلمام بفضله ومآثره.

وبعد رحلة طويلة قضاها محمد سعيد فى بلاط صاحبة الجلالة، رحل الأستاذ بعد معاناة مع أمراض الكلى يوم الأحد ٢٣ ربيع الأول سنة ١٤٣٧هـ ، الثالث من يناير سنة ٢٠١٦.

سمير الفيل

روائى

لطيفة الزيات.. المناضلة الصلبة

لطيفة الزيات، المولودة بمدينة دمياط (٨ أغسطس ١٩٢٣)، هى المناضلة اليسارية التى ارتبطت بحركة الكفاح ضد المستعمر البريطانى بعد انتخابها سكرتيرًا عامًا للجنة الوطنية للطلبة والعمال عام ١٩٤٦ وهى اللجنة التى قادت حركة كفاح الشعب المصرى ضد الاحتلال البريطانى البغيض. وبعد سنوات طويلة من العمل الثقافى المتميز، أصبحت كاتبة وناقدة وأكاديمية رأست لجنة الدفاع عن الثقافة القومية.

حصلت على درجة الليسانس فى اللغة الإنجليزية وآدابها بجامعة القاهر ١٩٤٦، وبدأت عملها الجامعى ١٩٥٢؛ حيث درّست فى كلية البنات جامعة عين شمس إلى أن وصلت إلى درجة أستاذ فى النقد الإنجليزى ١٩٧٢، وحصلت على الدكتوراه فى الآدب من كلية الآداب بجامعة القاهرة ١٩٥٧. كانت أيضًا رئيسة قسم النقد والأدب المسرحى بمعهد الفنون المسرحية (١٩٧٠ - ١٩٧٢) ثم عملت مديرًا لأكاديمية الفنون (١٩٧٢-١٩٧٣).

تعرفت عليها فى ظرف مختلف، فبعد الإعلان عن قيام منابر سياسية، جرت انتخابات مجلس الشعب، بالتحديد نوفمبر ١٩٧٦، وفيها تنافس مرشح الحكومة حمدى عاشور ضد محمد عبد السلام الزيات، وقد أحس المثقفون بمحافظة دمياط وقتها أن هذا المرشح أكثر اتساقًا مع طموحاتهم ورغباتهم فى التغيير إلى الأفضل فوقفوا خلفه، ودافعوا عن قناعاتهم. جرت معركة انتخابية شرسة، وظفت فيها أسلحة غير مقبولة لإسقاط الرمز اليسارى محمد عبد السلام الزيات.

كنت قد تعرفت عليه، وصاحبته فى جولاته الانتخابية التى ذهبت للقرى والنجوع والعزب، فرأيت ما لم أره من قبل من مظاهر بؤس وفقر.

أرسلنى محمد عبد السلام الزيات لشقيقته لأحضر من بيتها فى حى الدقى كتيبات انتخابية، فاستقبلتنى بلطف، وجلست معها للحوار حول قضايا ثقافية، وأوصلتنى بسيارتها إلى نادى الضباط بالزمالك؛ حيث كان هناك حفل لتوزيع جوائز الفائزين فى القصة القصيرة، وكان برفقتى محمود حسونة، وهو أحد أقارب الشاعر محمد الزكى.

بعدها بأسبوعين أقيم للمرشح المعارض بقصر ثقافة دمياط تجمعًا انتخابيًا، حضرته الدكتوره لطيفة الزيات، فارتجلت خطابًا حماسيًا بليغًا ارتجت له جنبات المسرح. فى نفس الوقت خاض على زهران ممثل المعارضة نفس المنافسة على مقعد العمال، وفى دائرة الزرقا وفارسكور رشح محمد عبد المنعم فى مواجهة المرشح عبد الرؤوف شبانة.

انتهت المعركة الانتخابية بفوز ممثل الحكومة، وعلى الفور تم إبعاد ثلاثة من المؤيدين للمعارضة من عملهم كمدرسين إلى وظائف مكتبية وكان القرار مذيلًا بتلك العبارة «من أجل الصالح العام».

فى مرة كنت أسير قرب ميدان طلعت حرب فاستوقفتنى وهى ذاهبة لافتتاح معرض فن تشكيلى، وعرفتنى على الأستاذ حلمى شعراوى، وأخبرتنى أنه مهتم بالشأن الأفريقى.

أما عن إسهامات لطيفة الزيات الأخرى، فمن أبرزها فى الإبداع: «الباب المفتوح ١٩٦٠» تحولت إلى فيلم، «الشيخوخة وقصص أخرى ١٩٨٦»، «الرجل الذى عرف تهمته ١٩٨٦»، «حملة تفتيش: أوراق شخصية ١٩٩٢»، مسرحية «بيع وشرا ١٩٩٤»، «صاحب البيت ١٩٩٤».

ومن كتبها النقدية: من صورة المرأة فى القصص والروايات العربية ١٩٨٩، نجيب محفوظ: الصورة والمثال ١٩٨٩، أضواء: مقالات نقدية ١٩٩٤، فورد مادوكس فورد والحداثة ١٩٩٦. فى مجال الترجمة: مقالات نقدية، ت. س. إليوت ١٩٦٢، حول الفن: رؤية ماركسية ١٩٩٤.

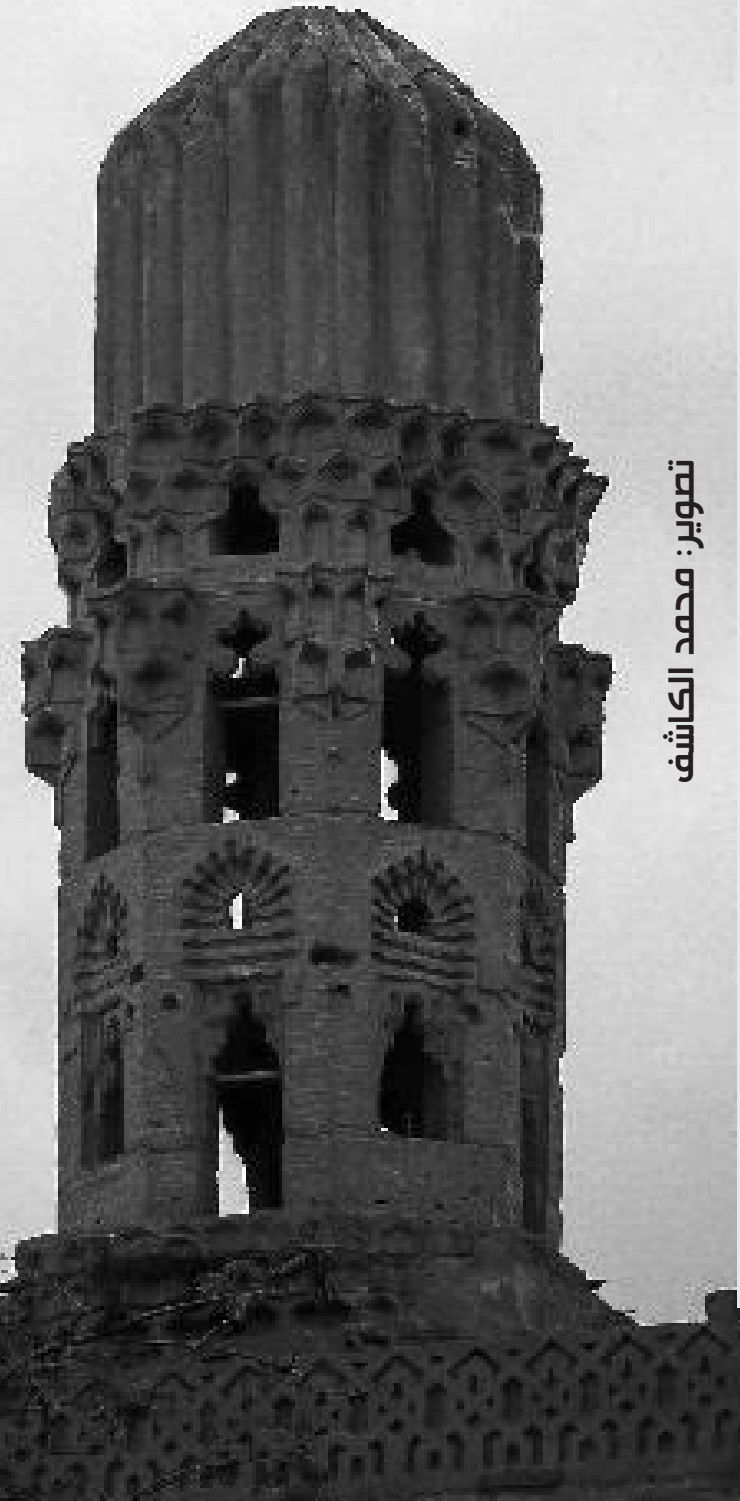
من أقوالها التى تكشف عن طبيعة توجهاتها الفكرية: «إن الإنسان لا يجد نفسه إلا إذا ضحى بها فى عمل يهدف لمصلحة الجميع». وتقول: «إننا لا نتوصل إلى ذواتنا الحقيقية إلا إذا ذابت الذات بداية فى شىء ما خارج عن حدود هذه الأنا الضيقة». تضيف فى موقع آخر: «صهرنى المد الوطنى فتحولت من إنسانة خجولة إلى إنسانة قيادية». أيضًا: «لا أستطيع أن أفكر فى قضية المرأة بمعزل عن قضايا المجتمع».

حصلت لطيفة الزيات على عدة جوائز من بينها: جائزة نجيب محفوظ للأدب ١٩٩٦ فى أول دورة عن رواية «الباب المفتوح»، وحازت على جائزة الدولة التقديرية فى لأدب عام ١٩٩٦ أيضًا.

توفيت لطيفة الزيات فى ١١ سبتمبر ١٩٩٦ عن عُمر يناهز الـ٧٣ عامًا بعد صراع طويل مع مرض السرطان، وتركت خلفها سيرة عطرة لكاتبة انحازت لبسطاء الناس ولم تنعزل خلف أسوار الجامعة، بل كان لها أثرها العظيم فى مجال العمل العام والدفاع عن الثقافة الوطنية ضد دعاوى الانهزام والتردى والخنوع.

ملف العدد
التقافة الجديدة
العدد 391
35
أبريل 2023

وجوه من القاهرة



تصوير: محمد الكاشف

الشارع الكبير أو المدينة المغلقة على حكامها وأهلها. بنى الفاطميون القاهرة وسكنوها وتركوا لنا فيها عمائر نقف أمامها منبهرين بدقة فنونها المعمارية، ولكنهم فى النهاية تركوها ورحلوا، وجاء من بعدهم الأيوبيون ورحلوا، ثم المماليك الذين تفننوا فى إقامة العمائر الضخمة الفخمة التى بُنِى معظمها لتخليد السلاطين، وكانت معظمها عمائر دينية، تخيلوا أنها قد تكون السبيل الوحيد ليغفر بها الله ذنوبهم. رحلوا جميعًا وتركوا آثارهم تحكى عن فترات حكم عانى فيها المصريون كثيرًا من الظلم والجبروت، فكلهم فى النهاية محتلين، تركوا آثارًا تحكى عن قصصهم وحكايات سكان المكان الذين تصدوا لهم مرة بالسخرية منهم، ومرة أخرى بالدعاء عليهم، وقليلة هى المرات التى دعوا لهم فيها بالخير من قلوبهم.

الشارع ملىء بالأماكن الملهمة والمهمة، والكتابة عنها تحتاج إلى مجلدات، ومن بين تلك الأماكن والمعالم اخترنا نفيسة البيضاء التى عاشت كملكة وماتت فقيرة، والسلطان برسباى الذى ارتبط به فتح جزيرة قبرص واستيلائه على أموال اليتامى وأوقاف زوجته بعد وفاتها، والحاكم بأمر الله؛ الخليفة الذى ما يزال يثير التساؤلات حول حقيقته ومقتله وجسده المختفى؛ فلقد عاش حائرًا بين العقل والجنون، وانتهى بشكل غامض وأسطورى نهاية تليق به.

إعداد: ثناء رستم

الحاكم بأمر الله

الخليفة الحائر بين العقل والجنون

يعتبر الحاكم بأمر الله من أكثر الشخصيات التى لفّها الغموض فى العالم، وهو لغز القرون وسر العصور، هو الخليفة الحائر ما بين العقل والجنون، والزاهد والملك المتوج، العبد والإله، أكد كثير من المؤرخين على أنه وافق على تحوله من عابد إلى إله، ثم تراجع واختار أن يحل الإله فى جسده، وحاول البعض توجيه الاتهام إلى دعاته بأنهم هم من نشروا تلك الدعوة بدونه. عتبر الحاكم بأمر الله من أكثر الشخصيات التى لفّها الغموض.

إنه الخليفة الفاطمى أبو على منصور الحاكم بأمر الله بن العزيز بالله نزار بن المعز لدين الله الفاطمى الخليفة الثالث من الخلفاء الفاطميين بمصر، ولد بالقاهرة عام ٣٧٥ هجرية، وتولى الخلافة بعد وفاة أبيه العزيز بالله عام ٣٨٦ هجرية، والدته هى «أم ولد» وكانت مثقفة وجميلة ولها مكانة كبيرة بين قومها فهى تنحدر من أسرة مسيحية عريقة تذهب بنسبها إلى الطائفة الملكية القبطية، كان لها شقيقان هما «أرسانيوس وكان مطرانًا للقاهرة ثم عين بعد ذلك بطريرك الإسكندرية عام ٣٩٠ هجرية والثانى هو «أرسطيس» وكان بطريرك بيت المقدس، وكان له شقيقة ذكرها التاريخ هى «ست الملك» ووصفت بأنها حازمة، وعاقلة، لديها خبره فى أمور الحكم.

اختفى الحاكم بأمر الله بشكل غامض وترك لنا سرًا لم يصل إليه أحد حتى الآن، ومسجدًا يحمل اسمه ويقع فى نهاية شارع المعز من ناحية باب النصر، ولم يكن المسجد الذى مازال باقيًا حتى الآن مجرد جامع أثرى قديم، هو تحفة إسلامية باقية من العهد القديم وذلك بعد جامع عمرو بن العاص وابن طولون والأزهر الشريف، بدأ والده فى بنائه واستكمل البناء الحاكم وحوله من مسجد إلى جامع يدرس فيه الفقه، ليساعد الأزهر فى استيعاب الدارسين، تعرض الجامع لزلزال شديد عام ١٣٠٣م فتهدّم معظمه، واستخدم لفترة كمخزن، حتى تم ترميمة فى المرة الأولى على أيدى طائفة البهرة التى تعتبره مكانًا مقدسًا لهم.

تولى الحاكم الخلافة وكان عمره أحد عشر عامًا، تحت وصاية برجوان الصقلى أمين والده الخاص، والحسن بن عمار وزيره وأمير قبيلة كتامة المغربية، ومحمد بن النعمان قاضى قضاة الدولة، وقد عهد العزيز بالله بالوصاية الفعلية إلى برجوان الذى كان يلقب «بأبى الفتوح» وتناحر الثلاثة على الحكم فى حين ظل الحاكم فى رعاية أمه وشقيقته "ست الملك" حتى بلغ الخامسة عشر من عمره، وتخلص من أوصيائه وعين بدلًا منهم رجالًا وثق بهم، لم يكن التخلص من أعدائه أمرًا سهلًا، ولكنه طلب منه سفك الكثير من الدماء بلا تردد، حتى إن قسوته الشديدة فى التعامل مع من اختلف معهم كانت مضرب الأمثال، فقد كان مسرفًا فى القتل لحماية ملكه، حتى إن أحدهم وصف حالته قائلًا: «لعمرى إن أهل مملكته لم يزالوا فى أيامه آمنين على أموالهم غير مطمئنين على أنفسهم»، كانت شخصيته قد تشكلت وكذلك هيئته التى وصفها المؤرخون بأنه، كان ذا بنية قوية متينة متناسبة طولًا وعرضًا، مبسوط الجسم، فارع الطول، بارز الصدر، مهيب الطلعة، له عينان كبيرتان سودوان تمازجهما خضرة ذات نظرات حادة مروعة كنظرات الأسد، وله صوت جهورى قوى ومرعب.

وقد حكم «الحاكم بأمر الله» دولة امتدت من المحيط الأطلسى إلى جبال طوروس فى شمال الشام، وشملت جزيرة صقلية وجنوب إيطاليا والجزيرة العربية، ودان له بالإمامة عدد كبير من أهل العراق وفارس والهند، فكان إمبراطورًا على أكبر دولة فى عصره، وظل حكمه ٢٥ عامًا، وكان يمتلك شخصية غاية فى الغرابة حتى إن بعض المؤرخين أرجعوا تصرفاته الغريبة إلى مرض أصابه فى الصغر وأثر على عقله مما جعل تصرفاته مليئة بالتناقضات، فكان يأخذ ما تحتويه خزائن عائلته ووزرائه ويوزعها على الفقراء والمساكين، وكان من عاداته أن يجلس فى إحدى نوافذ القصر فى وقت

محدد فيأتيه الفقراء فيفرق عليهم الصدقات، وألغى الحاكم الحفلات العامة والمآدب التى كانت تقام فى قصر الخلافة، ونهى عن تقبيل الأرض بين يديه والسجود أمامه، كما ألغى استعمال كلمة «مولانا» واكتفى بـ: «السلام على أمير المؤمنين»، ولم يكتفِ بذلك، بل خلع الملابس المذهبه والمزينة بالأحجار الكريمة، وارتدى الصوف والملابس الخشنة ذات اللون الأبيض مع العمامة الخضراء، ولكن لم تستمر حالة الورع والتقوى عنده طويلًا، فكان تارة يحب العلم ويشجع العلماء ويبنى لهم المدارس الفقهية ثم يهدمها ويقتل العلماء، وكانت له سياسة خاصة مع المقربين منه، فقد كان يحرمهم من ألقابهم التى منحها لهم حتى يؤدبهم، فإذا لم يعفُ عنهم قتلهم، وكان يرغب فى معرفة ما يدور فى منازل وزرائه وأقاربه، فكان يرسل العجائز من النساء إلى بيوتهم ليتجسسوا عليهم، ثم يفاجئهم بما يعرفه عنهم ويدعى أنه يعلم الغيب، وذكر ابن إياس فى بدائع الزهور «أنه عندما ذاع عن الحاكم ادعاؤه معرفة الغيب كتب له بعض الناس ورقة وضعوها عل المنبر قالو فيها: "بالجور والظلم قد رضين وليس بالكفر والحماقة، إن كنت أوتيت علم الغيب بين لنا كاتب البطاقة" فلما قرأ تلك الورقة سكت عن الكلام فى أمر ما كان يدعيه من غيب، وإن لم يتوقف عن إصدار الأوامر التى كانت تزداد غرابة مع الأيام فقد منع الناس من زراعة الملوخية والقرع والترمس ومنع بيع الزبيب والعسل الأسود، وعرف عنه تفضيله للجلوس فى الظلام، وفى أحيان أخرى كان يوقد الشموع ليلًا ونهارًا.

ومن غرائبه ما ذكره المقريزى فى كتابه «الاتعاظ»، من أنه «فى شهر صفر من سنة ٣٩٥ هجرية كتب على المساجد وعلى أبواب الحوانيت والمقابر بسب السلف ولعنهم ونقش ذلك ولونه بالأصباغ والذهب، ثم إنه فى تاسع ربيع الآخر سنة ٣٩٧ هجرية أمر بمحو ما هو مكتوب على المساجد والأبواب وغيرها من سب فمحى بأسره»، وكان يخص أبا بكر الصديق وعمر بن الخطاب بسبابه، ولم يكتفِ بذلك بل أرسل بعضًا من أتباعه إلى المدينة المنورة ليحفروا نفقًا يصل إلى الروضة الشريفة ليسرق جثتى أبى بكر وعمر، ولكن انكشف أمر جماعته، وقبض حاكم المدينة عليهم وقتلهم، وكان للحاكم عادة غريبة، فقد كان يكتب أوراقًا تحوى أوامر بالعقاب وأخرى بالخير والعطاء، وكان ينثرها فى الريح بين جمع من الناس، فما تقع ورقة بالخير قرب شخص ما ينفذ ما جاء فيها، وإن وقعت بالشر ينفذ أيضًا ما جاء بها، وحملت الكثير من أوامره طرافة واضحة، من نوعية أنه أمر بألا يُباع سمك بالقشر ولا يصطاده أحد من الصيادين، وقد يكون المقصود «سمك القرموط» الذى يعيش فى الترع والآبار.

وفسر البعض أوامر الحاكم بأن هذا السمك مسمم، ولهذا منع صيده، ونسب إليه منعه لصناعة أحذية النساء حتى لا يخرجن من منازلهن، وأمرهن ألا يكشفن وجوههن فى الطريق، والتمس له العذر بعض المدافعين عنه، بأنه كان يحافظ على الأخلاق والفضيلة بعد شيوع الفواحش فى المجتمع، وإن كان حرصه على الأخلاق الحميدة لم يمنعه من ادعاء الألوهية قبل مقتله بثلاث سنوات، ورغم مكانته كإمام معصوم حسب العقيدة الإسماعيلية لكنه لم يكتفِ بذلك، بل راقته فكرة تحوله لإله بدلًا من أن يكون وصيًا للإله، فبدأ يدعو الناس إلى تأليهه وعبادته بعد أن أقنعه اثنان من المقربين إليه بهذه الفكرة وهما محمد بن إسماعيل الدرزى، وحمزة بن على، وكانت الدعوة فى بدايتها سرية وجهر بها الحاكم عام ٤٠٨ هجرية، فأمر الرعية بأنه إذا ذكر الخطيب على المنبر اسمه فعليهم أن يقوموا على أقدامهم صفوفًا إعظامًا وإجلالًا لذكره واحترامًا لاسمه، فكان يفعل ذلك فى أرجاء مملكته حتى فى الحرمين الشريفين، وقد أمر أهل مصر على وجه الخصوص إذا قاموا خروا سجدا حتى ليسجد بسجودهم من فى الأسواق من الرعاع وغيرهم ممن كان لا يصلى الجمعة فكانوا يتركون السجود لله فى يوم الجمعة ويسجدون للحاكم.

واكتشف الحاكم أن المصريين يسخرون من ادعائه الألوهية وأنهم لا يصدقونه مما أشعره بالغيظ الشديد، وجعله متربصًا بهم، وتعلم المصريون التعامل مع الحاكم وكانوا عندما يضيق بهم الحال يبتكرون الوسائل المناسبة لهم للتعامل معه، فكان من عادتهم أن ينتظروا مروره وهو راكب فى طريقه ليعرضوا عليه مشكلاتهم وكانوا يدسون له الأوراق بالدعاء عليه وسبه

هو وأسلافه، ثم عمدوا مرة إلى مضايفته بصورة أكبر، فصنعوا تمثالًا لامرأة وألبسوها ووضعوها فى طريقه ووضعوا فى يدها ورقة وكأنها تشتكى له، فأخذ الحاكم الورقة فوجد فيها ما أحزنه وعرف أن المصريين يسخرون منه، فرجع إلى قصره بالقاهرة وأمر قادته وجنوده بإضرام النار فى بيوت المصريين ونهبها وقتل من يظفرون به منهم. وذكر ابن تغربردى فى النجوم الزاهرة يصف ما حدث فقال:«وعلم أهل مصر بذلك فاجتمعوا وقاتلوا عن أنفسهم، فاستمرت الحرب بين العبيد والرعية ثلاثة أيام، والحاكم يركب كل يوم إلى القرافة، ويطلع الجبل ويشاهد النار ويسمع الصياح، ويسأل عن ذلك فيقال له، العبيد يحرقون مصر وينهبونها، فيظهر التوجع ويقول: لعنهم الله من أمرهم بذلك؟».

ويتابع ابن إياس تسجيل هذه الواقعة بالتحديد ويقول:«ضج الناس إليه واستغاثوا به، وطلع إليه العلماء والصلحاء يشفعون للناس، فعفا عنهم، بعدما احترق من المدينة نحو ثلثها، ونهبت أموال الناس وسبيت النساء وقتل منهم ما لا يحصى».

ازداد ظلم الحاكم، وازدادت غرابته، حتى تم قتله، فقد كانت نهايته غريبه مثل حياته، ومازال اختفاؤه سرًا غامضًا لم يصل إليه أحد، ففى ليلة مقتله خرج كعادته قاصدًا جبل المقطم لكى يختلى فيه كما اعتاد يتأمل النجوم والفلك وكان يرافقه «الركابى» حارسه الشخصى، وقيلت عدة روايات فى مقتله واختفائه، فقيل إن اغتياله وإخفاء جثمانه دبرها عدد من أعدائه وربما كانوا ممن نجوا من سيفه، ولم يستبعد المؤرخون أن يكونوا من الأقباط اليعاقبه الذين كانوا يخوضون حربًا عنيفة ضد الأقباط الملكيين أخوال الحاكم، ومع ذلك وجهت أصابع الاتهام ناحية شقيقته ست الملك وقيل إنها استعانت بأحد قواد الجيش المسمى «حسين بن دواس» وهو مغربى من شيوخ كتامه، فذهبت إليه متنكرة ليلًا، واستحلفته، وبعد أن وثقت منه قالت له: «أنت تعلم ما يقصده أخى منك فهو يريد قتلك، وفوق هذا لقد ادعى الألوهية، وهتك ناموس الشريعة الإسلامية، وناموس آبائه وأجداده، وزاد جنونه»، ووعدته الأميرة فى تلك الجلسة بأن تجعله القائد الأعلى للجيش والبلاد، كما وعدته بالمال والإقطاعيات، فقبل ابن دواس العرض، ووضع خطته بأن أرسل عبدين من عبيده لتنفيذ المهمة وقيل إن ست الملك راقبت أخاها من قصرها الذى كان قريبًا من قصره، فلما خرج أرسلت خلفه العبدين، فلحقا به إلى الجبل وقتلوه، ثم قتلوا حارسه، ثم حملا جثة الحاكم إلى ابن دواس الذى حملها إلى ست الملك، فأخفتها، وقيل إن الأميرة بعد ذلك قتلت ابن دواس والعبدين.

وهناك رواية أخرى تقول: إن الحاكم ليلة خروجه إلى المقطم وكان يرافقه الركابى، اعترضه سبعة رجال من البدو، والتمسوا منه العطاء بجفاء وغلظة، فأجابهم: بأنه لا يحمل معه مالًا، ولكنه سيرسلهم إلى متولى بيت المال ليدفع لهم، فرفضوا لأنه لن يدفع لهم وطلبوا منه أن يرسل معهم الركابى، فأمره الحاكم

> اختفى الحاكم بأمر الله بشكلٍ غامض وترك لنا سرًا لم يصل إليه أحد حتى الآن

بمرافقتهم وسار مع أربعة منهم صوب المدينة وتخلف ثلاثة ظلوا مع الحاكم، وعندما عاد الركابى لم يجد سيده فى المكان الذى تركه فيه، وظل يسأل حتى قال له رجل بأنه رأى الحمار وأراه الموضع، وفى الصباح خرج الأمراء والوزراء يتتبعون أثر الحاكم حتى وصلوا إلى «دير القصير» فبحثوا ولم يقفوا له على أثر، وفى رواية أخرى أنه بعد اختفائه توغلوا فى المقطم حتى عثروا على الحمار الأشهب وأثر رجل آخر أمامه فتتبعوا الأثر حتى وصلوا إلى البركة الواقعة شرقى حلوان، فنزلها البعض، فعثروا على ثياب الحاكم وفيها أثر طعنات.

وقد يكون السبب فى مقتله كل تلك الروايات مجتمعه، فمن الممكن أنه يكون قد تعرض لمحاولة سرقة، وعندما عرف السارقون هويته قتلوه هو وحارسه حتى لا ينكل بهم، قد يكون الأمر بهذ البساطة.

المهم أن قصة الحاكم لم تنتهِ بمقتله، وإنما هى فى حقيقة الأمر قد بدأت، فلقد ساهم ذلك الاختفاء الغامض لجثته هو الذى مهد الطريق لولاة مذهبه لنشر ديانته، فلم يكن ممكنًا

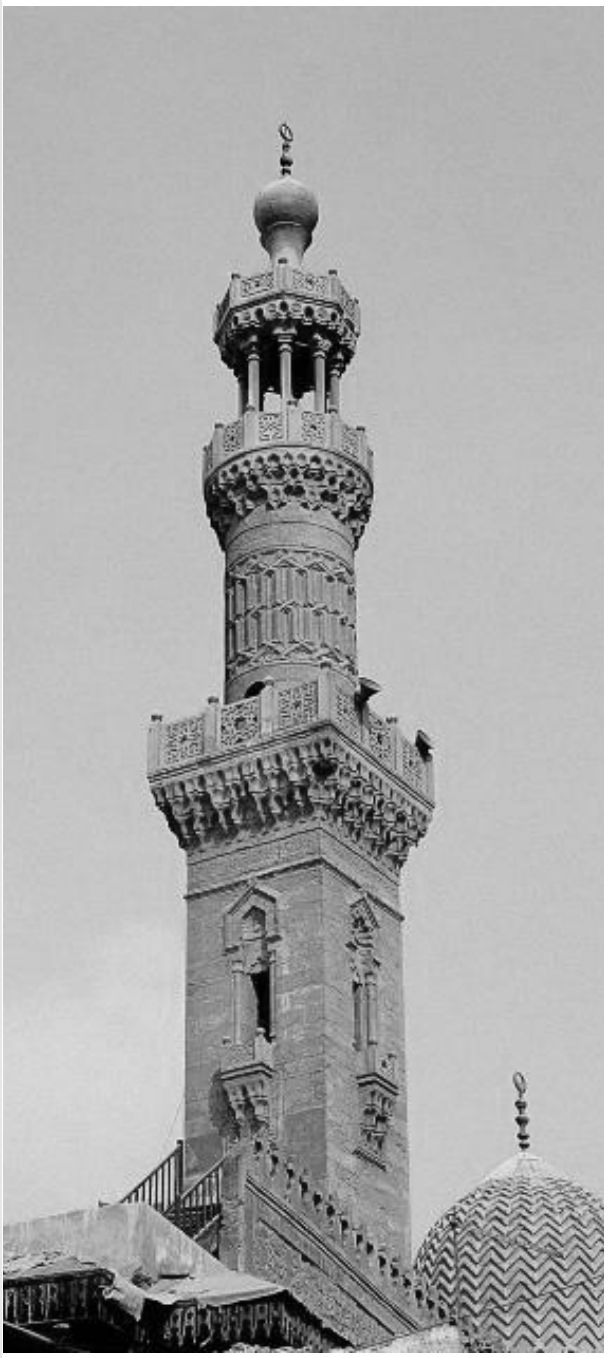
> حكم دولة امتدت من المحيط الأطلسى إلى جبال طوروس فى شمال الشام، وشملت جزيرة صقلية وجنوب إيطاليا والجزيرة العربية

أن يتراجع حمزة بن على داعية الحاكم الأول والمسئول عن زرع فكرة ألوهيته بأن ينتهى مشروعه بموت الحاكم، فمنذ أن دخل حمزة مصر قادمًا من فارس وهو يعمل بجد على مشروعه بعد أن انتظم فى سلك الدعاة بدار الحكمة، وعمل باجتهاد وأرسل الدعاة والرسائل للتبشير بحكمه وعلم الحاكم وكان شديد الاقتناع بألوهيته، حتى أن الحاكم قربه إليه وأسكنه بقصره، وكان يعاونه الدرزى والحسن الفرغانى المعروف بالأخرم، وكانت نهاية الأخرم سريعة بعد أن هاجمه رجل من أهل السنة وقتله ومعه ثلاثة من أتباعه، واستمر الدرزى معاونًا لحمزة فى

دعوته، حتى قيل إنهما نجحا فى تجنيد مائة ألف من الدعاة والأتباع وكان الحاكم قبل موته يتابعهما راضيًا ومؤيدًا حتى دب الخلاف بينهما، بسبب أن إسماعيل أعلن عن دعوة تأليه الحاكم فى وقت مبكر لم يرضَ عنه حمزة، فلم يجد الحاكم حلا سوى إبعادهما عن بعضهما، فأمر إسماعيل بالفرار إلى وادى تيم بالشام، واحتفظ بوجود حمزة بجانبه والذى أعلن صراحة عن ألوهية الحاكم عام ٤٠٨ هجرية ولقب نفسه «بإمام الزمان والمنتقم من المشركين بسيف مولانا» ولقبه الحاكم بالإمام، واستمر حمزه بدعوته حتى قتل الحاكم وتولى من بعده ابنه الظاهر، الذى أبطل دعوة أبيه وطارد دعاته فاختفى حمزه بعد أن أعلن لأتباعه أنه سيختفى هو أيضًا ليعود مع الحاكم فى آخر الزمان، وإن كان موت الحاكم لم يمنعه من تصفية حساباته مع غريمه إسماعيل الدرزى، فأرسل من يقتله ليحتل حمزة وحده المكانة الأولى وليضع القواعد لتأسيس مذهب أو ديانة الدروز القائم على تأليه الحاكم بدعوى أن الإنسان لا يمكن أن يعبد الله بدون أن يراه ولا يكفى أن يكون الله رمزًا لا يدرك بالأبصار، فكان لا بد أن يحل الله فى أشرف مخلوقاته وهو الإنسان وظل يتنقل حتى وصل إلى جسد الحاكم بأمر الله، ورغم أن المذهب حمل اسم «الدروز» نسبة إلى «إسماعيل الدرزى»، إلا أن القداسة ذهبت لحمزة من وقتها وحتى الآن.

السلطان الملك الأشرف برسباى

فاتح جزيرة قبرص ومحتكر البضائع فى مصر



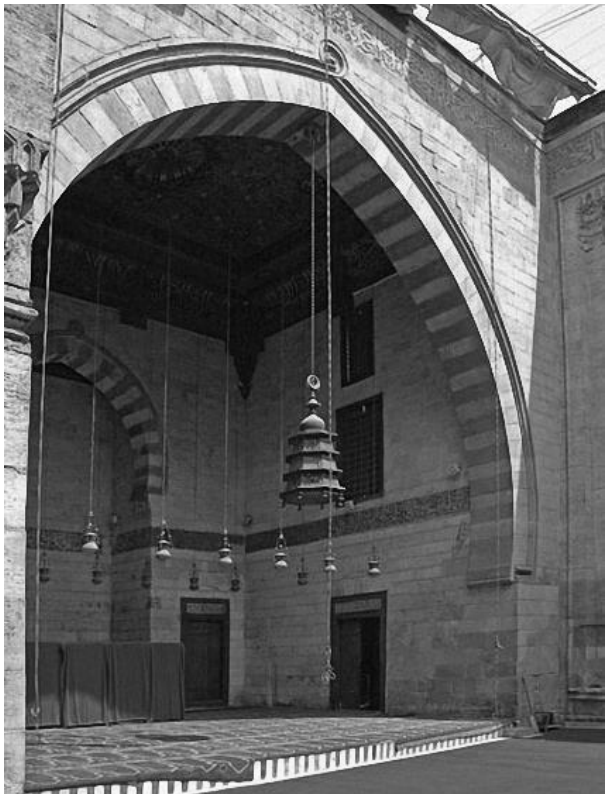
فى منتصف شارع المعز لدين الله الفاطمى مع تقاطعه مع شارع الموسكى تقع المدرسة الأشرفية، نسبة إلى السلطان الأشرف برسباى، بناها وتركها بعد فترة حكم استمرت ١٦ عامًا تقريبًا، عانت فيها مصر فى فترة حكمه من الفقر والغلاء وانتشار مرض الطاعون الذى ضرب مصر مرتين فى فترة حكمه، كان يشغل مكان المدرسة قبل بنائها، حوانيت تعلوها رباع ومن خلفها ساحات كانت قياصر بعضها وقف على المدرسة القطبية التى أنشأها الأمير قطب الدين خسرو الكردى أحد أمراء السلطان صلاح الدين الأيوبى وجعلها وقفًا على الفقهاء الشافعية، وتتبع المؤرخون سيرة المدرسة وخطوات بنائها بالتفصيل، وبدأت بهدم الدكاكين والفنادق التى تقع ما بين المدرسة السيوفية وسوق العنبريين فى عام ١٤٢٣م، وكانت معظم هذه الأراضى موقوفة على المدرسة القطبية، وكان الناظر على العمارة القاضى زين الدين عبد الباسط ناظر الجيش، وتم استبدال الأوقاف بالتحايل أو الأجبار حسبما ذكر ابن حجر العسقلانى قاضى قضاة الشافعية والمقرب من السلطان، وجهز القاضى قطارات كثيرة من الجمال والحمير لنقل ناتج الهدم، وبدأ البناء بعد إعداد الأرض وتمهيدها فى يوليو عام ١٤٢٣ م، وبعدما اكتمل بناؤها، انضم الجامع الأشرفى إلى الجوامع الكبرى الشهيرة التى كانت تقوم بدور الإعلام فى إذاعة الحوادث والأخبار المهمة مثل الجامع الأزهر وجامع عمرو بن العاص وكان أول كتاب مهم قرأ من على منبره كتابًا من طرابلس يوم ٢٣ أغسطس ١٤٢٥ م، يبشر المسلمين بانتصار الغزاه الذين أرسلهم السلطان لغزو قبرص وهى الغزوة الثانية لتلك الجزيرة.

ورغم المدرسة التى كان يدرس بها المذاهب الأربعة؛ فإنها لم تشفع له فى أن يحمل بين المصريين لقب الحاكم الظالم، فقد ارتكب فى حقه جرمًا لم يبلغه من سبقوه من سلاطين المماليك، بعد أن بلغ أقصى مدى فى أتباع سياسة الاحتكار التجارى ضد محكوميه، فقد مـارس سياسته هذه فيما يخص طعامهم وملبسهم وحـارب التجار فى أرزاقهم فقد

جركسى الأصل، واشتراه الأمير دقامق نائب ملطية وأهداه إلى السلطان الظاهر برقوق

احتكر تجارة البهار والأقمشة المستوردة من العراق والشام، هذا بخلاف المظالم المعتادة فى جمع الضرائب والمصادرات التى كانت سائدة قبله واستمرت بعده.

والسلطان الملك الأشرف أبو النصر برسباى الدقمقى الظاهرى، وهو جركسى الأصل ولد فى بلاد الجركس، واشتراه الأمير دقامق نائب ملطية وأهداه إلى السلطان الظاهر برقوق، وكان وراء مجيئه لمصر صدفة غيرت مجرى حياته وأوصلته إلى الحكم، وذكر المؤرخ ابن تغربردى قصة مجيئة، عندما عرف الأمير تتبك اليحاوى فى عهد السلطان برقوق أن الأمير دقماق اشترى أخاه من بعض تجار الرقيق



وكان اسمه طيبرس فطلب من سلطانه أن يرسل ليطلب أخاه، ولبى له السلطان طلبه، وامتثل الأمير دقماق وجهز مجموعة من ثمانية عشر مملوكًا ليصحبوا طيبرس كهدية للسلطان وكان من بينهم برسباى، وضمت الهدية بالإضافة للمماليك أنواعًا من الفرو والقماش والخيل، وعندما وصلت الهدية من ملطية كان الأمير تتبك قد توفى، فقبل السلطان برقوق الهدية وفرق المماليك على الطباقات السلطانية أى الثكانات، فوقع برسباى تحت يد الأمير جاركس القاسمى، وبعد فترة أعتقه السلطان برقوق ضمن مجموعة من زملائه ومنحه خيلًا وأصبح من الخوصكية، وهى فرقة من المماليك الأجلاب الذين دخلوا خدمته صغارًا ويتولى تربيتهم ويجعل منهم حرسه الخاص ويكلفهم بالمهام السلطانية، وكان مسموحًا لهم الدخول على السلطان فى خلوته ويتميزون عن المماليك الآخرين بملابسهم المزركشة، وظل يترقى فى الخدمة حتى وصل إلى حكم مصر يوم الأربعاء الموافق أول أبريل عام ١٤٢٢م وحكم مصر ١٦ سنه و٨ شهور و٥ أيام وتوفى يوم السبت الموافق ٧ يونيو ١٤٣٨ وكان عمره يوم ما مات بضعًا وستين عامًا ودفن فى قبته الملحقة بخانقاته بالصحراء، ولم ينسَ قبل وفاته أن يأمر بقتل طبيبه لأنه لم ينجح فى أن يشفيه. وكعادة سلاطين المماليك بعد صراعات كثيرة وانقلابات ومؤامرات وصل برسباى إلى الحكم بعد أن سجن صديقه الذى عاونه على الوصول إلى الحكم وكان لهذا

قصة نقلها لنا المقريزى:

بعد موت السلطان المؤيد شيخ، نصب الأمراء ابنه الطفل سلطانًا ولقبوه بالمظفر وكان عمره عشر سنوات، وتولى تدبير أمور السلطنة الأمير ططر، الذى ما لبث أن خلع السلطان الطفل ونصب نفسه سلطانًا على مصر والشام، وساعده فى ذلك برسباى، وما لبث السلطان ططر أن مرض فعهد بالسلطنة لابنه الطفل محمد ووصى أن يكون الأمير جانى بك الصوفى مدبر أمر المملكة، وأن يكون الأمير برسباى مربى السلطان ومتكفلًا بتعليمه، وطبعًا حلف وأقسم الأمراء على ذلك، وتوفى ططر، وبدا الصراع بمجرد جلوس الملك الطفل على العرش اشتد الصراع ما بين الوصى والمربى، ونجح برسباى فى السيطرة على الأمور بعد أن جمع القضاة والأمراء وأرسل فى طلب السلطان من عند أمه وأجلسوه على تخت الملك وأمر الخليفة الطفل بأن يصبح الأمير برسباى المفوض بإدارة المملكة حتى يبلغ السلطان الرشد، وتراجع نفوذ الأمير طرباى الذى ساند برسباى وأوصله إلى هذا الموقع، فعمل برسباى على التخلص منه فقبض على أميرين من أصحابه، فقرر الأمير طرباى أن يطلع إلى القلعه ليقابل برسباى ويعاتبه على قبضه على أتباعه، ورغم تحذير أصحابه له إلا أنه لم يستمع إليهم، فما استقر فى الجلوس حتى أشار الأمير برسباى بالقبض عليه، فجذب سيفه ليدافع عن نفسه فسبقه برسباى وضربه بالسيف ضربة أصابت يده وأمسكه باقى الأمراء ودمه يسيل، وتفاجأ أصحابه بالموقف فلم يقدروا على الدفاع عنه، ونودى بالأمان والبيع والشراء، وألا يتحدث أحد فيما يعنيه، وتم اقتياد بطرباى مقيدًا إلى الإسكندرية فسجن بها، وعلق المقريزى قائلًا: «وللحال سكنت الفتنة كأن لم تكن فلم تنطح فيها عنزان».

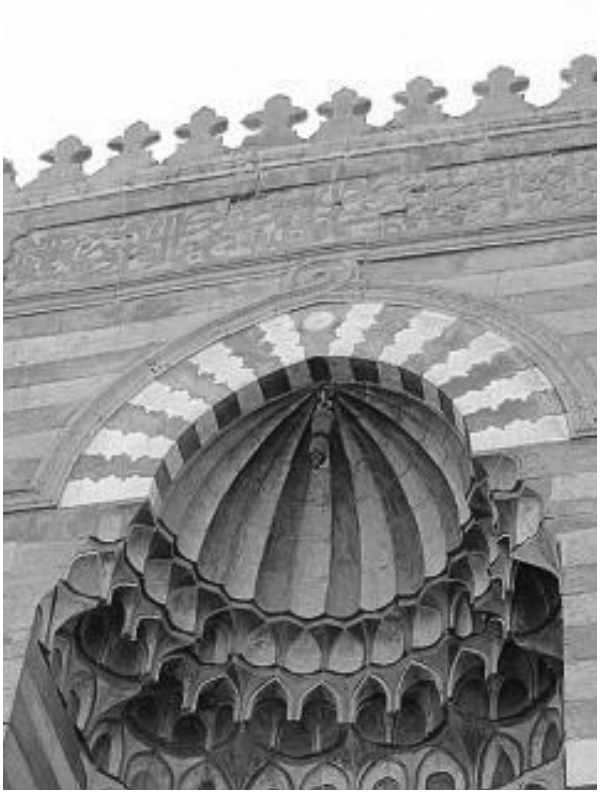
وقال ابن تغربردى بعد تولى برسباى الحكم وكان مقربًا من السلطان برسباى: «إنه كان محظوظًا فى أمور كثيرة فقال: ومن أوائل سعده أنه تسلطن من غير أن يأمر للماليك السلطانية بنفقة أى البيعة له بالسلطنة، كما هى عادة الملوك، وهذا كان من أوائل سعده فإنه لم يعلم أحدًا من الملوك التركية تسلطن ولم ينفق إلا برسباى»، وقال فى موضع آخر «وأعجب من هذا أنه ما طولب بها وهذا أغرب وأعجب».

وصف المؤرخ ابن تغربردى السلطان الملك الأشرف أنه كان «أشقر طويلًا، نحيفًا، رشيقًا منور الشيبة بهى الشكل وتجملا فى حركاته، حريصًا على ناموس الملك كما كان جليلًا مهابًا عارفًا سيوسا حازمًا شهمًا فطنا كفؤا للسلطنة وكان عليه سكينة ووقار مع لين جانب».

كما أثنى على تدينه وحرصه على شعائر الدين من الصلاة والصوم وسماع القرآن الكريم وإكرامه أهل الصلاح والعلماء، واستدل على ذلك بما أوقفه من أوقاف كثيرة فى منشآته الدينية والخيرية.

وقال عنه أيضًا: «إنه كان يكثر من الصوم صيفًا وشتاءً، حتى إنه كان يتوجه فى أيام صومه إلى الصيد ويجلس على السماط وهو صائم ويطعم الأمراء بيده، ثم يغسل يده بعد رفع السماط كأنه أكل معهم».

كانت تلك محاولات المقربين منه لتجميل صورته والتى خالفهم فيها المقريزى، وقال عنه إن أبرز صفاته هى «الشح والبخل والطمع والجور مع الجبن وسوء الظن ومقت الرعية وكثرة التلون وسرعة التقلب فى الأمور وقلة الثبات»، فلقد عرف عنه شراهته فى جمع المال بكافة طرق المفاسد والمظالم ويأتى فى مقدمتها الرشوة التى فتح ذراعيه لها وطالت كل المناصب والوظائف فى الدولة، وعندما تعب ابن تغربردى والعينى وكانا من المقربين له فى الدفاع عنه قدموا



من الطرائف فى سيرته أنه عقب وفاة زوجته فاطمة بنت قجقار أحرق كتبًا وقفها على جهات البر والخير واستولى على أوقافها لنفسه

له عذرًا بأنه كان عفيفًا ولكن مباشريه ومن حوله حسنوا له أخذ الأموال سواء كانت حرامًا أم حلالًا.

ومع أن ابن حجر العسقلانى الذى كان يشغل منصب قاضى قضاة الشافعية واحد من المقربين منه إلا أن قربه منه لم يشفع له، وذكر أن السلطان برسباى قد طلب رشوة منه عن طريق أحد خواصية لإبقائه فى منصبه ولما لم يستجب، بذل القاضى البلقينى المال له ففاز بمنصب العسقلانى.

ويذكر المقريزى: أنه كان كثير المصادرات للمباشرين، وكان هؤلاء يعوضون ما يمنحونه له من كاهل الرعية، وكان يستولى على تركات الموتى ويصادرها لنفسه، ومن الطرائف أنه عقب وفاة زوجته فاطمة بنت قجقار أحرق كتبًا وقفها على جهات البر والخير واستولى على أوقافها لنفسه، وقد وصل السلطان إلى أقصى مداه فى الفساد باتباعه سياسة الاحتكار ضد رعيته ولم يراع فيهم شفقة ولا رحمة، فقد احتكر لنفسه تجارة الغلال والسكر واللحم حتى أنه احتكر بيع التبن والحطب، فى سابقة لم يسبقه إليها أحد من السلاطين قبله.

وابتكر برسباى طرائق لجمع المال لم يفكر فيها أحد من قبله، فقد كان السلاطين قبله يهدون أمراء الحرمين الشريفين أموالًا وحبوبًا تعينهم على حكمهم، لكنه فرض عليهم دفع الأموال له نظير ولايتهم، مما كان له أكبر الأثر على خلق صراع على الحكم برشوته، وأدى التناحر بين الأشراف الحاكمين هناك إلى حدوث فتن بمدن الحجاز، كما تأثر زوار ومجاورو الحرمين الشريفين بما فرضه الحكام عليهم من أموال لتعويض ما يدفعونه لبرسباى.

لا يوجد ما يذكره له المصريون من السيرة الطيبة سوى أمرين، فى عهده ساد الأمان ولم يحاول منافسوه الانقلاب عليه، مما جعل الرعية تشعر بالأمان، ففى كل محاولة للانقلاب على السلاطين من قبله كان يسود الخوف والفزع وتنتهك الأسواق ويسود الفساد وهو ما لم يحدث فى عهد برسباى، والأمر الثانى كان نجاحه فى السيطرة على جزيرة قبرص التى كانت مركزًا للقراصنة الذين كانوا يغيرون على ثغور مصر والشام، فأرسل برسباى ثلاث غزوات انتصر فيهم إلا أن الغزوة الثالثة جعلت قبرص من أملاك السلطان ودفعت الجزية سنوات طويلة.

كانت الغزوة الثالثة لقبرص بقيادة الأمير تغرى بردى المحمودى الذى تمكن من اجتياح الجزيرة وتدمير حصونها حتى تمكن من فتح نيقوسيا العاصمة، وأسروا الملك جانوس بعد أن تمكن شقيقه بالفرار واصطحب معه حنا ابن جانوس وما قدر على حمله من الذهب والأموال ورتب القادة المنتصرين للعودة إلى مصر ومعهم الغنائم والأسرى وعلى رأسهم ملك قبرص جانوس، وكانت عودتهم يوم عيد الفطر الموافق ٥ أغسطس ١٤٢٦ م وبدأ دخول المنتصرين من ساحل بولاق وتتابع وصول المراكب التى تحمل الأسرى والغنائم، ووصف لنا ابن تغربردى ما حدث فى ذلك اليوم:

«وتم ترتيب موكب ضخم للصعود إلى القلعة، وتحرك الموكب بملك قبرص مهانًا ذليلًا وتبعه باقى الأسرى، وقد اجتمع لرؤيتهم خلائق لا يعلم عدتهم إلى الله، حتى أتت أهل القرى والأرياف للفرجة، وركبت الأمراء من الميدان ومعهم غالب الغزاة وساروا من أرض بولاق حتى خرجوا إلى المقس ودخلوا من باب القنطرة حتى وصلوا إلى الميدان».

ويصف ابن تغربردى فرحة المصريين بالنصر قائلًا : « والخلق فى طول هذه المواضع تزدحم بحيث إن الرجل لا يسمع كلام رفيقه من كثرة زغاريط النساء التى صفت على حوانيت القاهرة بالشوارع من غير أن يندبهم أحد لذلك والإعلان بالتكبير والتهليل ومن عظم التهانى، هذا مع تخليق الزعفران والزينة المخترعة بسائر شوارع القاهرة حتى فى الأزقة، وفى الجملة كان هذا اليوم من الأيام التى لم نرها قبلها ولا سمعنا بمثلها».

وعندما وصل الموكب إلى موقع السلطان وجدوه مع الأمراء والفرسان جالسًا على مقعد فخم وعنده الشريف بركات بن حسن بن عجلان أمير مكة ورسل خوند كار مراد بن عثمان متملك بلاد الروم، ورسل صاحب تونس من بلاد المغرب، ورسول الأمير عذرا أمير العرب بالبلاد الشامية، وكان اتفاق حضورهم مستغربًا كما ذكر ابن حجر العسقلانى، فلما وصل الموكب ورأى ملك قبرص السلطان وهو جالس فى المقعد

المذكور وأمره أن يقبل الأرض أمامه أغشى عليه وسقط إلى الأرض، ثم أفاق وقبل الأرض وقام على قدميه، وبعد أن فرغ السلطان من هذا الموكب أمر بإحضار جانوس ملك قبرص الأسير، فأحضروه بقيوده ورأسه مكشوف وأمروه بتقبيل الأرض، فقبلها مرة بعد مرة وعفر وجهه بالتراب وأغشى عليه، ثم أفاق وأقتم أمام السلطان حتى يتحقق من شكله، وأمر السلطان بإيداعه مكانًا بالحوش السلطانى.

وثانى يوم تفرغ برسباى إلى المهمة المحببة إلى قلبه وهى بيع الغنائم وجمع الأموال ويقول ابن حجر: «أصبح السلطان فى يوم الثلاثاء التاسع من شوال فجمع التجار لبيع الغنائم من القماش والأوانى والأثاث والأمتعة، وفرق على الغزاة على قدر أنصباتهم، وفرقوا من السبى جماعة على الأمراء، وفى يوم الأربعاء أمر السلطان بأن تباع بقية الأسرى أمام بيت النائب بالقلعة، فبطل سائر الأسواق أيضًا من أجل بيع البضائع، وبعد بيع الغنائم حمل الثمن إلى الخزانة السلطانية، وفرق فى الذين جاهدوا منه بعضه بعد أن كان السلطان هم أن يقسم الغنيمة بالفريضة الشرعيىة، ثم انثنى عزمه عن ذلك»، وفرض بيبرس على ملك قبرص الأسير أن يدفع مائتى ألف دينار، والتزم قناصلة الدول الأجنبية عنه بالمال، وعلى أن تتبع قبرص مصر وتدفع لها الجزية كل عام.

نجح برسباى فى جمع الأموال الطائلة طوال فترة حكمه وبنى العمائر الشاهقة والفخمة، ولم تستطع كل الأموال التى جمعها أن تمنع عنه إصابتة بالمرض، الذى بدأ فى يناير عام ١٤٣٨م، فتوعك بدنه وفقد شهوة الغذاء ولزم الفراش ثم تعافى ثم مرض ثم تعافى وبتتابع الأيام تزايد مرضه وهو يتشاغل بركوبه وتنزهه رغم ما به من توعك ويظهر للجميع أنه تعافى ويخلع على الأطباء، ويركب وسحنته متغيرة ولونه مصفر إلى أن عجز عن القيام وانتكس ولزم الفراش وهو يعانى من فساد المعدة، وكان الطاعون فى تلك الأيام يحصد الأرواح، ومات عدد من أولاده والحريم والجوارى والمماليك السلطانية حتى أنه فى يوم واحد مات أكثر من ١٠٠٠ شخص.

كل تلك الأخبار ينقلها لنا مؤرخو عصره العسقلانى وابن تغربردى والعينى:

"وبدأ السلطان بالتعافى وكان يوم الخميس عندما خلع على طبيبيه وهما رئيس الأطباء العفيف بن وهبة بن يوحنا الأسلمى وزين الدين خضر الإسرائيلى، وكان قد شكى لرئيس الأطباء العفيف الأسلمى، فأمر الطبيب له بشىء يشربه، فلم يوافق مزاج السلطان وتقيأه لضعف معدته وأعتقد أن الطبيب دس له السم، فطلب عمر بن سيفا والى القاهرة، فلما مثل بين يديه وهو جالس وبين يديه عدد من خواصه منهم صلاح الدين محمد كاتب السر والأمير صفى الدين جوهر، فأمر السلطان عمر بن سيفا بتوسيط رئيس الأطباء العفيف «أى بضربه بالسيف ليقسمه نصفين» فأخذ

> كان متدينًا حريصًا على شعائر الدين من صلاة وصوم وسماع القرآن وإكرامه أهل الصلاح والعلماء

الوالى الطبيب وخرج متمهلًا منتظرًا أن يتشفع أحد للطبيب وفى نفس الوقت حضر الطبيب خضر الإسرائيلى للاطمئنان على السلطان الذى عندما رآه أمر الوالى بتوسيطه هو أيضًا، فقام أهل المجلس وندماء السلطان فقبلوا له الأرض وقبلو قدميه ليخفف العقوبة عن الطبيبين وليكتفى بضربهما، فلم يقبل السلطان وأرسل عدة رسل للوالى يتعجله حتى أن آخر رسول ذهب للوالى قال له: "أمرنى السلطان أن أحضر توسيطهما أو تحضر تجيب السلطان بما تختاره من الجواب عن ذلك"، ففهم الوالى الرسالة فحمل الطبيب العفيف أولًا فاستسلم له الرجل ولم يتحرك حتى وسط قطعتين بالسيف، فلما رأى الخضر ذلك طار عقله وجزع وخاف ودافع عن نفسه، فتكاثروا عليه فوسطوه توسيطًا شنيعًا لتلويه واضطرابه، ثم حملا إلى أهليهما بالقاهرة".

فساء الناس ذلك، ونفرت قلوبهم من السلطان، ومن يؤمئذ تزايد مرض السلطان وحارت الأطباء متخوفة من علاجه ولا يصفون له شيئًا حتى يكون ذلك بمشورة جماعة من الأطباء، واستعفى أكثرهم، وزاد انتشار الطاعون، ووصى السلطان بالحكم من بعده لولده يوسف ومثل كل سلطان سبقه جعل الأمراء يقسمون على حماية ابنه، وتزايد المرض على السلطان حتى لم يعد أحد يدخل عليه، وتوالت عليه نوبات الصرع حتى خارت قواه إلى أن توفى يوم السبت الموافق ٧ يونيو عام ١٤٣٨.

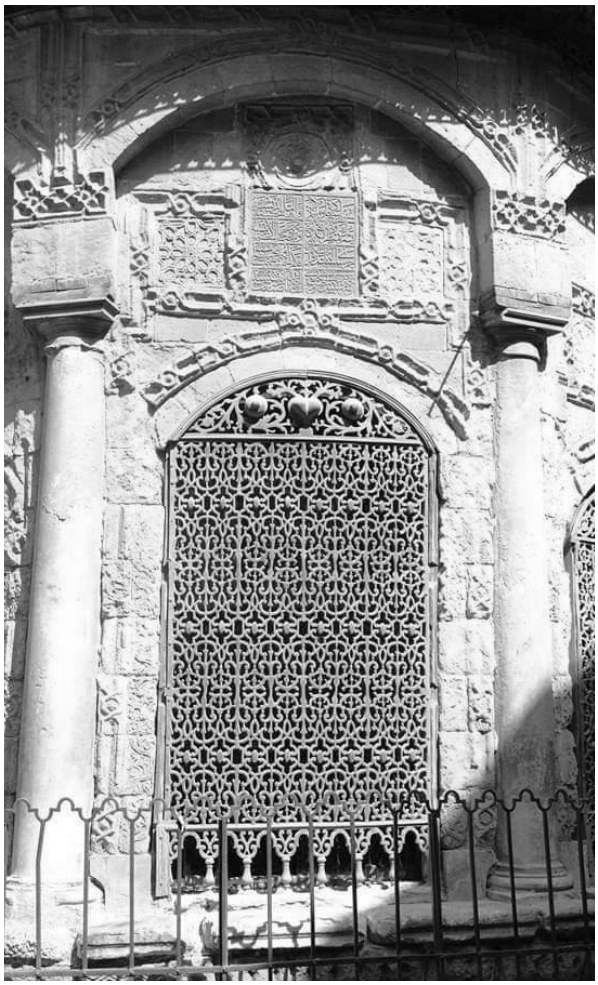
وترك برسباى آثارًا وأوقافًا ما زالت شاهدة على عصره وسنوات حكمه، فقد أنشأ الكثير من المنشآت الدينية والتجارية والسكنية وقام بشراء بعضها واستولى على البعض الآخر، وبقى من آثاره الدينية التى أنشأها وأوقف عليها العديد من الأوقاف، جامعه الذى قام بدور المدرسة والخانقاه ومجموعته بصحراء المماليك والتى تضم مدرسة وخانقاه وقبة باسم السادة الرفاعية الصوفية وزاوية للصوفية وحوضًا لسقى الدواب وميضأة وساقية وطاحون، اندثر بعضها وثالث الآثار التى تركها الجامع الذى أنشأه بسرياقوس التابعة لمدينة الخانكة، وقد أوقف على مبانيه وعلى ذريته كثيرًا من الأوقاف منها القياسر والحمامات والوكالات والأراضى الزراعية والبساتين والدكاكين، ولكن بعد انقراض ذريته سريعًا آلت تلك الأوقاف للجوامع.

الست نفيسة البيضاء

سيدة أعمال ودبلوماسية

قصتها تشبه قصة أى سيدة مصرية تمتلك الذكاء والقوة والصبر، الفرق أنها وجدت نفسها فى قصور الأمراء والحكام، ومن بين كل مظاهر الثراء الفاحش حافظت على مبادئها وقاومت، ولم تتراجع أمام جبروت المستعمر أو قوة السلطان، كانت ملكة متوجة وسيدة أعمال من الطراز الأول. امتلكت الوكالة المشهورة التى ما زالت تحمل اسمها والسبيل البديع الذى ما زال يزين ذلك الجزء من الشارع، كانت فاعلة خير أوقفت الكثير من الممتلكات على فعل الخير ومساعدة الفقراء والمحتاجين، قصتها تستحق أن نرويها بعد أن سجل لنا التاريخ مواقفها الوطنية فى مواجهة قادة الحملة الفرنسية، حتى إنها كانت من أعظم سيدات المجتمع المصرى فى العصر العثمانى والنموذج المشرف لنشاط المرأة السياسى والاجتماعى والاقتصادى، كانت تمتاز بجمال باهر وبشرة ناصعة البياض جعلتها جزءا من اسمها الذى عرفت به، دخلت حريم على بك الكبير كواحدة من سراريه، فشيد لها قصرًا يطل على بركة الأزبكية، وهو نفس موقع جراج الأوبرا الآن، وعاصرت نمو الشعور الوطنى فى مصر والذى حمل لواءه على بك الكبير نفسه، ووصف الجبرتى هذه الروح الوطنية قائلًا: «إنه منع ورود الولاة العثمانية، وكان يطالع كتب الأخبار والتواريخ وسيرة الملوك المصرية، وهؤلاء العثمانية أخذوها بالتغلب ونفاق أهلها».

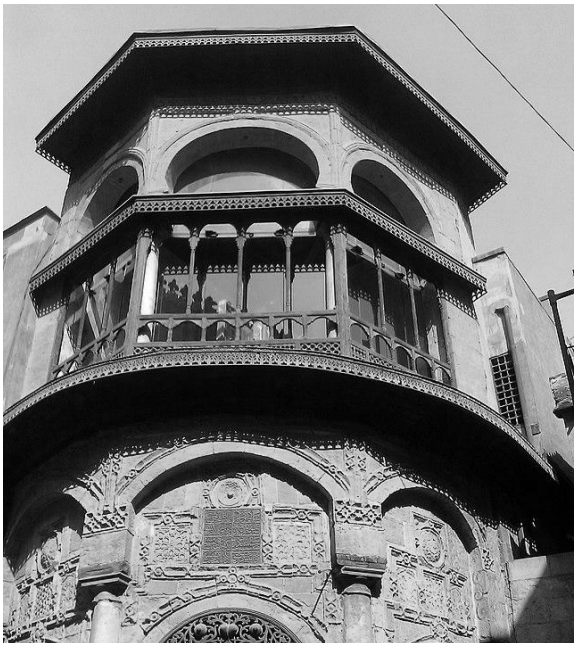
علا شأن السيدة نفيسة البيضاء فى المجتمع المصرى بعد وفاة على بك الكبير وزواجها من أحد كبار مماليكه وأكثرهم ذكاءً وهو مراد بك، الذى كان يحكم مصر فعليًا حتى مجىء الحملة الفرنسية إلى مصر عام ١٧٩٨، ومارست السيدة نفيسة فى ظل زوجها مراد بك، نشاطًا سياسيًا حافلًا، فقصدها العلماء وكبار رجال الدولة لتيسير مطالبهم وما رفعوه إليها من حاجات الشعب، وذاع صيتها فى الخارج أيضًا، حيث خطب ودها رجال الحكومة الفرنسية وأهدوها ساعة ذهبية مرصعة بالألماس تقديرًا للأعمال الجليلة التى قدمتها للتعاون بين مصر وفرنسا، وكان ذلك قبل مجىء الحملة الفرنسية، فقد كانت تتقن اللغة الفرنسية وتتحدثها بطلاقة، وتجلت شجاعة هذه السيدة ووفاؤها لزوجها ووطنها حين اشتبكت الحملة الفرنسية مع المماليك بقيادة مراد بك، الذين تجمعوا بالقرب من أهرامات الجيزة وإمبابة، وأثناء المواجهة صعد مراد بك إلى قمة الهرم وتبادل الإشارات مع زوجته وهى فوق سطح منزلها، ووصلت أخبار تلك الإشارات



إلى مسامع نابليون وسعت لمقابلته حتى تنفيها، فانتهز نابليون الفرصة وأبدى لها تقديره الشديد رغبة منه فى اتخاذها كوسيلة للتفاوض مع زوجها الهارب بالصعيد الذى صار قائدًا للمقاومة ضد وجود الحملة بمصر، فى نفس الوقت الذى عمد فيه إلى مصادرة أملاك رجال مراد بك فى القاهرة، فوقفت نفيسة البيضا موقفًا شجاعًا ودفعت الغرامات عن كثير من نساء رجال مراد بك بعد أن قرروا عليهن غرامات عجزن عن دفعها. ويصف الجبرتى شهامة نفيسة البيضا وبطولتها قائلًا: «فظهرت الست نفيسة زوجة مراد بك، وصالحت عن

نفسها وأتباعها من نساء الأمراء والكشاف بمبلغ قدره مائة وعشرون ألف ريال فرنسا، وأخذت فى تحصيل ذلك من نفسها وغيرها، وبذلك أصبحت الست نفيسة مسئولة عن شئون المماليك أمام السلطات الفرنسية مما عرضها لكثير من الأذى، بعد أن أدركت الحملة الفرنسية أنهم يمكن أن يضغطوا على المقاومة من خلال الضغط عليها، فبعد شهرين من احتلال الحملة للقاهرة، بعث الجنرال ديبوى الذى عينه بونابرت حاكمًا على القاهرة، إلى الست نفيسة لتحضر له زوجة عثمان بك الطبنرجى، وهو أحد رجال المماليك فى قوات زوجها مراد بك بالصعيد بعد أن اتهمها بأنهم قبضوا على رجل يعمل مرسالًا بينها وبين زوجها وأنها أعطته مبلغًا من المال وثيابًا ومتعلقات لزوجها ووعدته أن يعود إليها مرة أخرى لتجهز له مبلغًا من المال وشبكى دخان وفرده وخمسمائة محبوب».

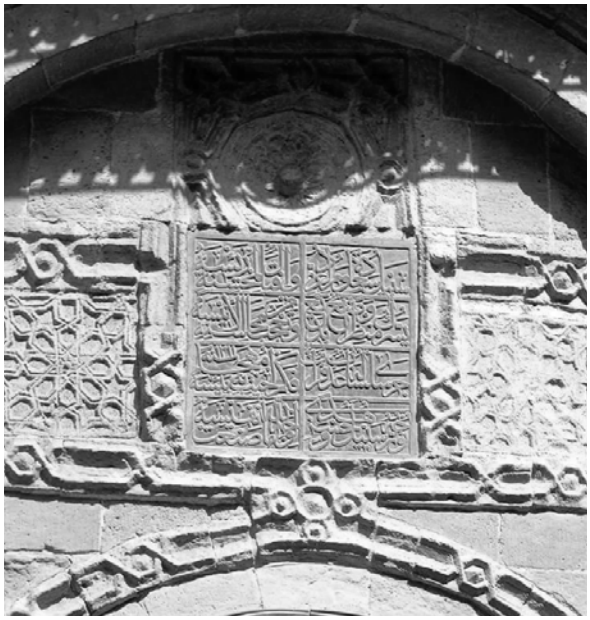
وأدركت الست نفيسة خطورة استدعاء ديبوى لها، فأرسلت إلى المشايخ تستغيث بهم، فحضر إليها الشيخ محمد المهدى والشيخ موسى الرسى، ولكنهما لم يستطيعا رفض تنفيذ الاستدعاء، فذهبوا بصحبتها وحضروا الاستجواب الذى أنكرت فيه معرفتها بما حدث، ثم أبقوها طيلة النهار ريثما يحضر المرسال المتهم، ورفض ديبوى طلباتهم بأن يتركها تعود لمنزلها ويبقوا هم بدلًا منها، فرفض وباتت ليلتها وبصحبتها عدد من النساء، وأدى هذا الموقف المتعنت من ديبوى إلى توجه المشايخ لنابليون نفسه بعد أن اصطحبا معهم كتخدا باشا والقاضى، فأمر نابليون بإحضارها وسلمها إلى القاضى ولم يثبت عليها شيئًا وغرموها ثلاثة آلاف ريال فرنسية، وذهبت إلى بيت لها مجاور لبيت القاضى لتكون فى حمايته، وأصبحت الست نفيسة فى نظر قادة الحملة الفرنسية القيادة النسائية المصرية المسئولة عن عائلات أمراء المماليك والجهة المسئولة عن جمع الأموال التى تفرض على زوجات الأمراء المماليك الثائرين، وتولت الست نفيسة جمع هذه الأموال التى بلغت أكثر من ستمائة ألف فرانك، قدمت من بينها الساعة النفيسة التى سبق أن أهداها لها القنصل الفرنسى، وقدرت تلك الساعة وحدها بنحو أربعة وعشرين ألف فرانك، وقام نابليون بإهداء تلك الساعة إلى صديقته بولين فوربس، ورغم محاولاتها لتهدئة الأمور مع قادة الحملة حتى يكفوا عن مضايقة عائلات قادة الثورة إلا أنها كانت دائمًا ما تتعرض للإساءة، ففى أحد الأيام أقامت حفلًا فى منزلها لبعض رجال نابليون وقبل انصرافهم أهدتهم خاتمًا ثمينًا لتقديمه هدية إلى ابن جوزفين زوجة نابليون، غير أن قيمة الخاتم أغرتهم بفرض مزيد من الغرامات وحين اشتكت تلقت الرد بأن من يمتلك مثل هذا الخاتم لا بد وأنه يمتلك الكثير، ودفعت الكثير من أموالها حتى تحمى عائلات المقاومين حتى أن نابليون ذكرها فى مذكراته فى منفاه ووصفها بأنها سيدة شجاعة قامت بدور عظيم فى الوفاء لزوجها ووطنها.



> مارست -فى ظل زوجها مراد بك- نشاطًا سياسيًا حافلًا، فقصدها العلماء وكبار رجال الدولة لتيسير مطالبهم وما رفعوه إليها من حاجات الشعب

لم تنتهِ مقاومتها بعد خروج الحملة من مصر ووفاة زوجها مراد بك، بل استمرت فى المواجهة التى فرضها عليها الوالى العثمانى أحمد باشا خورشيد الذى كان يتسم بالغلظة والقسوة ووجه لها تهمة مساعدة المماليك المتمردين على الحكم متعللًا بأن جارية لها سعت إلى بعض أصحاب النفوذ من العثمانيين لمساعدة المماليك المتمردين على الحكم العثمانى.

ويروى الجبرتى كشاهد عيان فى حوادث اليوم العاشر من شهر صفر عام ١٢١٩ هجرية قائلًا: «أرسل الباشا الوالى والمحتسب إلى بيت الست نفيسة وطلبها، فركبت معها وصحبتها امرأتات، فطلعوا بها إلى القلعة وكذلك أرسلوا



عاشت ملكة، وماتت فقيرة، ولقبوها بالمرأة الحديدية وأوقفت الكثير من الممتلكات على فعل الخير ومساعدة الفقراء والمحتاجين

بالتفتيش على باقى نساء الأمراء، فاختفى غالبيتهن وقبضوا على بعضهن». واستقبلها الباشا باحترام، وعاتبها بسبب جاريتها فأجابته بثقة عن دليله على هذا الاتهام، وأضافت بأنه إذا ثبت أن جاريتها مذنبة فهى التى ستتحمل العقاب بدلًا منها، ويتابع الجبرتى رواية ما حدث قائلًا: إن الباشا أخرج من جيبه ورقة ادعى أنها تثبت التهمة على جاريتها، وبهدوء وثقة طلبت منه أن تراها وتقرأها بنفسها، فأدخل الباشا الورقة فى جيبه مرة أخرى، مما دفعها إلى تأنيبه قائلة: «أنا بقدر ما عشت فى مصر وقدرى معلوم عند الأكابر وخلافهم، ورجال الدولة وحريمهم يعرفونى أكثر من معرفتى بك، ولقد مرت بنا دولة الفرنسيس الذين هم أعداء الدين فما رأيت منهم غير التكريم، وأما أنت فلم يوافق فعلك هذا فعل أهل دولتك ولا غيرهم، وعندما حاول أن يدافع عن نفسه فاجأته قائلة: وأى مناسبة فى أخذك لى من بيتى بالوالى مثل أرباب الجرائم، فاعتذر لها وأمرها بالتوجه إلى بيت الشيخ السحيمى بالقلعة، وأجلسوها عنده وعليها حراسة من العسكر.

وعندما عرف العلماء بما حدث لها توجه إلى الباشا القاضى ونقيب الأشراف والشيخ السادات والشيخ الأمير وكلموه فى أمرها، فرد عليهم بأنها فعلت ما يستوجب الحجر عليها، فطلبوا منه دليل اتهامها، فأكد بأنها سعت لدى بعض كبار العسكر تستميلهم واعدة إياهم بدفع رواتبهم إذا ما ساعدوها، وحيث إنها تقدر على دفع «العلوفة» أى الرواتب، فعليها أن تدفع. وتولى الشيخ الفيومى سؤالها فأكدت له أنها مكيدة لمصادرة أموالها التى لم تعد تملكها بعد أن غرقت فى الديون، ونقل المشايخ إجابتها للباشا وغضب الشيخ الأمير وهدده بأن ما يفعله يترتب عليه مفاسد وفى النهاية أطلقها وأقامت فى بيت السادات، وانتهى الحكم العثمانى وجاء حكم محمد على باشا لتتجدد متاعبها مرة أخرى، بعد أن رفضت الخروج لاستقبال زوجة محمد على واعتذرت بمرضها، فلم يقبلوا عذرها، وخرجت ومعها مجموعة من النساء برفقة زوجة الباشا إلى الأزبكية، وغصبت على تلك الرفقة ومن بعدها انطوت على نفسها حتى ماتت. وذكرها الجبرتى فى وفيات عام ١٢٣١ هجرية قائلًا: «ماتت الست الجليلة» وبعد أن ذكرها وعرف بها قال: «وبالجملة فإنها كانت من الخيرات، ولها على الفقراء بر وإحسان ولها من المآثر الخان الجديد والصهريج داخل باب زويلة».

وما يقصده الجبرتى هو ما نعرفه الآن بوكالة نفيسة البيضاء وسبيلها الذى أوقفته على الفقراء ويعلوه كتاب، ويعد من أكثر الأماكن أهمية ومعلمًا من معالم المنافع العامة التى أقامتها المرأة فى العصر العثمانى لموقعه الجغرافى الفريد، فهو يقع بداخل باب زويلة أقدم أحياء القاهرة وأهمها وأشدها زحامًا وهو ما يعنى حجم الخدمات التى كان السبيل يقدمها لسكان المنطقة وكان ملحقًا به الوكالة التى كانت تسمى وكالة السكرية والتى حفلت بالنشاط التجارى ويستغل ريعها للإنفاق على السبيل والكتاب، إضافة إلى حمامين يستغل ريعهما لأوجه الخير، ويعلو الوكالة والحمامين ربع لإسكان الفقراء بمبالغ رمزية، وأوقفت من ثروتها ما يضمن لتلك المنشآت أن تقوم بوظيفتها، والمفارقة أن محمد على آخر من عاصرته نفيسة البيضاء من الحكام قام بمصادرة ما تبقى من ثروتها فماتت فقيرة لا تمتلك شيئًا، ولكنها أوجدت لنفسها مكانًا فى التاريخ حتى أن الكاتبة الفرنسية فرنسواز برتوليه كتبت عن قصتها المشوقة وكفاحها الذى منحها لقب أم المماليك رواية بعنوان «عاشت فى الظل وماتت فى الذل».

عبيد عباس

شاعر

فى انتظار جودو

لو أن رجلًا محكومًا عليه بالإعدام قد قال، أو تخيّل، قبل إعدامه بساعة واحدة أنه لو اضطر أن يعيش فى مكان ما، على قمة، فوق صخرة، بموضع لا تزيد مساحته على موطئ قدم، وكان كل ما حوله هوة سحيقة، خضمًا كبيرًا، ظلمات أبدية، عزلة خالدة، زوابع لا تنقطع، وكان عليه أن يبقى واقفًا على موطئ القدم مدى الحياة، بل ألف سنة، بل أبد الدهر، لظل مع ذلك يؤثر هذه العيشة على أن يموت فورًا، أن يعيش فحسب، أن يعيش أى عيشة ولكن أن يعيش.

كان هذا ما دار بخلَد بطل رواية «الجريمة والعقاب» عندما وجد نفسه قريبًا من الموت، وربما كان هو ما دار بخلَد دستويفسكى نفسه عندما كان قريبًا من المقصلة، بل أظنه شعورنا جميعًا عند مرورنا بذات التجربة؛ لأننا، فى تلك اللحظة، اللحظة التى نواجه فيها الموت مباشرة، كأننا ولأول مرة نرى الحياة، نراها على حقيقتها، كأم نكاد نفقدها، لا كأم نهرب منها بفعل الملل أو لأنها قاسية علينا. دستويفسكى، ذاته يقول، فى موضع آخر، على لسان بطل روايته «فى قبوى»: لا يجب على الحر أن يعيش حتى الخمسين؛ لأنه فى الحالة الأخيرة، فى ظنى، كان محاصرًا بالحياة لا بالموت.

فى كتابه «معنى الحياة» يقول ألفريد إدلار ما معناه أن الإنسان يُسيطر عليه شعور كاذب بأنه يعيش للأبد، هذا الشعور، والذى نعى أنه كاذب لكننا نتحاشى أن نفكر فيه منطقيًا لنظل متحرّكين، لا يغادرنا إلا بتجربة حيّة نشعر فيها باقتراب الموت، وربما يزداد القرب فنشعر بالاستسلام الكامل فنتخلى، راضيين أو مرغمين، عن أغلى ما نملك، وهو حياتنا، لنقف عراة من الرغبة فى انتظاره، انتظار الموت.. فى انتظار جودو.

(«جودو» الشخصية الرئيسية التى تقوم عليها مسرحية الكاتب الأيرلندى صمويل بيكيت «فى انتظار جودو» والتى تدور حول رجلين ينتظران شخصًا يُدعى «جودو» والذى لا يصل أبدًا حتى مع انتهاء المسرحية، حيث يأتى لهما يوميًا طفل يخبرهما أن «جودو» يعتذر عن الحضور وأنه سيأتى فى اليوم التالى، وفى اليوم التالى يتكرّر نفس المشهد، وجودو لا يأتى أبدًا).

ولكن جودو، والذى ربما يمثل الموت، لا لا يأتى، ولكنه لا يأتى إلا فى اللحظة التى يقرّرها هو، لا الإنسان، إنه البطل الذى رغم عدم ظهوره، تقوم عليه كل الحكاية، حكاية الحياة، به نظل ونتحرّك خوفًا ومقاومة لاقترابه، نشهر فى وجهه ابتساماتنا ولامبالاتنا فى لحظة السعادة، فنهزمه بالفعل والإنجاز والأغانى والنقوش على حجارة معبدٍ كما يقول درويش، نهزمه بانغماسنا فى الحياة وبذلك الشعور الذى يجعله غريبًا وبعيدًا لا يخص سوى الآخرين بتعبير تولستوى فى «موت إيفان إليتش».

لقد جرّبت ذلك الشعور مرة واحدة فى حياتى، فى ذروة «وباء كورونا»، عندما -وباختصار شديد- وجدتنى بين عشيّة وضحاها قد انتقلت من حال إلى النقيض، من كائن يحمل شعورًا مطلقًا بالحياة والقوة، لكائن يشبه خرقة قديمة، عاجزًا حتى عن أن يميل، وهو نائم، إلى جنبه الأيمن أو الأيسر، بل عاجز حتى أن يذهب، دون أن يُحمل، ليقضى حاجته، وهنا أدركت بأننى فائض على الحياة، وعبء على نفسى، وأنه -أى الموت- فى طريقه إلىّ.

فى تلك اللحظة وحدها، وبتفكيرى فيه، وجدتنى أفكرّ فى الحياة، الحياة، ما الحياة؟ كأنى لم أفكر فى تلك المفردة من قبل، تذكرت كل ما مر بى، تذكرته بشدة وعمق، تذكرته وعانقته، عانقت لحظات السعادة ولحظات الألم، لحظات اليسر والعسر، تذكرت أطفالى وأصدقائى وأهلى، تذكرت أعدائى، نعم أعدائى، فغفرت لهم بل وعذرتهم، بل لا أبالغ لو قلت إننى شعرت نحوهم بمحبة حقيقية، لأنهم حتى بشرّهم، كانوا جزءًا من تلك الحكاية الرائعة، الحياة.

قلت يا الله، يا خالق الإنسان والحيوان والنبات وخالق الحب والكره والصحة والمرض والخوف والطعام والموسيقى والجنس والنوم والضحك والبكاء.. لو أعود، لو أعود مرة أخرى لهذه التجربة الرائعة، لخلعت عنى أسمال الطمع والكذب والادعاء، ولسرتُ عاريًا إلا من شعورى باللحظة، فما أغمضت عينى أبدًا كيلا تضيع منى لحظة واحدة من هذا الوجود، الوجود الرائع حتى فى قسوته..وقد عدت، غير أننى -للأسف- وكما ننسى جميعًا، أظن أننى نسيت.

لعنة النجوم

ليلى النقيب

لا أصــدق أننــى اقـتـربـت من الوصول، باقى فقط بضعة كيلو مترات، لا أستطيع الشعور بقدمى، أصابعى، أو أنفى، أشعر بالصقيع وتعصف الريح بجسدى، تدفعنى لأسفل كأننى غير مرحب بى فى هذا المكان المقدس؛ لكننى أخيرًا اقتربت، وهذا أهم شىء. لم تزعجنى نظراتهم خلال صعودى؛ فقد عرفت كيف يتخيلوننى: فتاة وحيدة تصعد الجبل لتحرق صورة حبيب تركها أو ربما تصرخ باسمه فى الفضاء حيث لا يمكن لأحد أن ينصت، بالتأكيد لديهم الكثير من القصص الخيالية عنى؛ لكنهم لن يتمكنوا من تخمين الحقيقه، لو عرفوا لتأكدوا من حتمية جنونى، وربما استدعوا لى طبيبًا متخصصًا. أعلم أن صمتى دفع فضولهم لذروته، ولو كنت تحدثت لما فهموا أو صدقوا كلمة واحدة.

لا يهم ذلك الآن، كل ما يهم أننى شارفت على الوصول، فالرياح تعصف بى أكثر وأكثر؛ لكن شغفى يدفعنى لاستكمال ما بدأته. أحتاج أن أبطل مفعول تلك الأمنية، أحتاج أن أنقذ الحب على هذا الكوكب. النجمان من قصة جدتى أقرب كثيرًا من هنا، أنا متأكدة.

نعم أحرق الفقد قلبى، لكننى لا أفعل ذلك لأجلى، بل لأجلهم، هؤلاء الذين ينسجون القصص حولى وكثيرون غيرهَم لكننى إن استطعت كسر تلك الحلقة الملعونة، لو استطعت إقناع هذين النجمين ألا يحتضنا، أن يضحيا بلحظتهما الحميمة تلك ليساعدانى على أن أنقذ الحب على هذا الكوكب الحزين، سيكون ذلك سببًا كافيًا لأموت سعيدة!

سأطلب منهما ألا يفعلاها، ساستجديهما، سأبكى، أو أصرخ لو اضطررت. ساشرح لهما أننى أعلم مدى عشقهما لبعضهما ومدى رغبتهما فى تلك اللحظة التى يتلاقى فيها جسديهما، بالرغم من علمهما أن تلك اللحظة ستنهى وجودهما الأبدى.

أعلم أن تلك اللحظة تعنى العالم بالنسبه لهما، لكنى سأشرح لهما أن التقائهما كجسد وروح سيحولهما لشهاب متوهج، وسيغرى حبيبين آخرين أن يتمنيا أن يصيرا إلى الأبد نجمين فى الفضاء الواسع، وعندها ستتحقق أيضًا أمنيتهما، وستتغيير حياة كل المحبين على الأرض، ستتحول الأمنية الى نبوءة، فبالرغم من استطاعة البشر الاحساس بالحب؛ سيحدث بينهم بعد غير مرئى أو ملموس كالمسافة بين النجمين ينذرهم بتحطم قلوبهم ولن يفهموا سر تلك المسافة القاسية!!

أحاول إنقاذهم الآن.

ساحكى للنجوم قصة جدتى ونبؤتها، سأشرح لهم رحلتى فى هذا الفضاء الشاسع لإنقاذ قلوب المحبين من الانكسار.

سأحكى لهم عن تضحيتى واختراقى حواجز الزمن. سأشرح لهم قسوة الشعور بقلب محطم، ينكسر تحاول تضميده لينكسر مرة أخرى لأسباب مبهمة غير مفهومة وبلا تفسير.

كيف يمكن لأمنية صغيرة أن تسبب كل هذا الدمار؟!

أخيرًا حل الليل، لا يوجد جزء فى جسدى لا يؤلمنى، لكنى لا أشتكى؛ فأنا متحمسة للنجاح هذه المرة. بدأت فى تحريك أصابعى المتجمدة ببطء حتى أستطيع الإمساك بالخريطة. لا وجود لاحتمالية الخطأ، أحتاج أن أختار النجمين بدقة لأقنعهما أن لحظة واحدة من العشق لا تستحق قلوبًا محطمة للأبد.

امسكت بالخريطة وبأصابع مرتعشة فتحتها لأكتشف فجأه أنها بيضاء خاوية، يعتصر خواءها قلبى ويكسره مليون قطعة. أدعك عينىَّ على أمل أن تكون متعبة من الرحلة؛ لكن لا! فأنا أستطيع الرؤيه بوضوح. الرسومات على الخريطة اختفت تمامًا كأن قوى خارقة ترفض أن تمحى آثار تلك الأمنية؛ فالمحبون على الأرض قدرهم أن تتحطم قلوبهم لأسباب مبهمة لا يمكن تجنبها.

أشعر بقوتى تخور فجأه. أنظر إلى السماء لأجد ملايين النجوم تحدق بى، تستفزنى، سعيدة بفشلى، يريدون حقهم فى الاستمتاع بلحظة عشق خالصة، بدلًا من أبديه بدونه.

يريدون أن يخبرونى بأنهم غير مسؤولين عن غباء البشر وربما هم لا يستحقون الإنقاذ، فهم لا يدركون أن إنسانيتهم أعظم من الخلود، وأنهم منحوا القدرة على الاقتراب والامتزاج دون فناء، وهو ما لا تستطيعه النجوم.

أستقبل دموعى من جديد فلم يكن باستطاعتى البكاء سنين تعبت من عدها، أجلس على الأرض أبكى كطفل ضائع، أسمع أصواتهم من خلفى، أنظر ورائى لأجد المسافرين معى قد وصلوا أخيرًا وأرى بينهم اثنين من العشاق متشابكى الأيدى، تلمع عيونهم بحب، أريد الاعتذار لهما عما سوف يحدث، فأنا لم أستطع إنقاذ قلوبهم من التحطم لاحقًا، لم أستطع إلغاء المسافة التى سيُجبران على الإحساس بها.

يحدق المسافرون فىَّ من جديد؛ لكنى لا أستطيع النظر إليهم؛ فكل ما أستطيعه الآن هو سماع الفتى يقول لحبيبته: انظرى إلى هذا الشهاب اللامع وتمنى سريعًا؛ فتغمض الفتاة عينيها وتهمس بعشق: أتمنى أن نصبح نجمين لامعين للابد فى الفضاء الرحب.

لعنة عصفور

سيد غلاب

كنت طفلاً، وكنت أقضى ساعة العصارى فى شرفة البيت متفحصًا الأشكال والخيالات القادمة من الأفق البعيد الذى تحده ناصية الشارع علنى ألمح بينهم أبى عائدًا من العمل، ولأنه حنون ولأنى ولده الوحيد كان الإغداق والكرم عادة يومية، وكانت الشرفة محطة قطار للهوف يتفحص وجوه القادمين عله يجد بينهم من طال انتظاره، فعودته تمثل الابتسامة (والشلن، وخد الجميل، واللب السورى) وهذه أشياء تساوى كنز على بابا بالنسبة إلى.

فجأة وقف عصفور – على سور الشرفة – غير بعيد عنى، اقتربت منه بحذر، ولم أصدق نفسى حين أمسكته، وعلى غير عادة العصافير لم يحاول التملص من قبضتى الصغيرة، رأيت فى عينيه امرأة مشوهة الوجه وثلاثة شياطين صغار، ودم حيض ورسومات عجيبة، وسمعت صراخًا وعويلاً، وصوتًا يشبه الهمس يردد (باسم إبليس... قلخ ام رش نم ...)؛ فنقرنى العصفور وطار مذعورًا... وأكمل الصوت الصادر من المرأة التى لم أنتبه لوجودها (بقو اذإ قساغ رش نمو...)، كانت واقفة فى الشارع، التقت عيناى بعينيها فتسمرتا، وكانت تتمتم وتعيد تمتمتها بوتيرة منتظمة، ولم ينقذنى من قبضة عينيها سوى أذان العصر.

كانت بشعة المنظر وجهها المشوه ... كان ... كـ... كأن قطارًا قد دهسه عدة مرات، فتفنن فى تشويهه، كان مشهدًا مفقودًا من إحدى روايات الأخوين (جريم)، قفزت إلى الداخل كفريق يبحث عن شط فى منتصف المحيط، ولا أعلم حتى الآن لِمَ لم أخبر أمى بذلك.

نتحلق حول (الطبلية) لتناول الغداء، يحكى لنا عن يومه كيف صار، ثم قبل أن يجلس إلى خليلته المخلصة التى اعتاد أن يبوح لها بأسراره ويضع فمه على مبسمها يمتص من غابها الرحيق المسحور ثم ينفثه دخانًا يخرج ما بداخله من هموم اليوم والأمس وبعض القلق من المستقبل، أو أحيانًا تريه أحلامه الضائعة تتراقص أمامه فى قاع الواقع الأليم، فيحاول يائسًا أن ينتشلها دون جدوى، فيأخذ نفسًا أعمق عله يصيب، وكان كلما قل الرحيق أعاد تغذيتها بالفحم المتوقد وأجاد تنسيقه على الحجر، كى يستخرج كل ما بداخلها من أحلام يحبسها وحش الواقع، وعندما يتعبأ صدره بالدخان والحسرة والألم يترك القارورة المسحورة مسندًا غابها إلى الحائط الذى كساه السواد، معلنًا انتهاء النزال، مرجئًا الحسم إلى يوم آخر....

كنت أنتظره على باب ذلك العالم مادًا يدى إليه فى إصرار:

- بابا! ... عايز شلن!

- يوجد فكة تحت المخدة، خذ شلن، شلن واحد بس.

هذه الجملة كانت كأنها «افتح يا سمسم»، فأقتنص الشلن الذى يغير يومى ١٨٠ درجة، فـ (خد الجميل واللب السورى) خليلاى الملازمان لى وأنا أشاهد التليفزيون، وكنت أدخل فى سباق مع ثلاثة قراطيس من اللب السورى وبعد أن أقضى على آخر حبة فيها، تكون الجائزة هى التحلية بخد الجميل ويتزامن ذلك مع بدء حلقة مسلسل (روبى روبير) فكنت أسند رأسى على حجر أمى شاعرًا بدفء أنفاسها وحنان يدها التى تمشط رأسى بينما كان روبى روبير يكاد يتجمد وحيدًا.

بين الثلوج كان، خرجت له من العدم امرأة وجهها كان مشوهًا كأن قطارًا قد دهسه عدة مرات، لكنها لم تكن تنظر له بل لى، وبدأت تتمتم ثانية: (باسم إبليس... قلخ ام رش نم ... بقو اذإ قساغ رش نمو...).

لم أنتبه إلا وأمى تضعنى على السرير وتدثرنى بأغطية كثيرة وهى تقرأ المعوذتين:

- قل أعوذ برب الفلق من شر....

قاطعتها متوسلاً إليها أن تبقى بجوارى، قالت بقلق وفزع:

- ماذا جرى لك، لقد كنت ترتجف بشدة؟!

- كانت هناك ... امرأة ... وعصفور و....

انقطع التيار الكهربائى، فصرختُ صرخة أيقظت أهل المجرة، وربما أهل المجرات المجاورة أيضًا، وكانت اللحظات التى ذهبت فيها أمى لإحضار لمبة الجاز دهرًا طويلاً.

توسلت إليها ألا تتركنى وأن تنام بجوارى، فجلست واضعة يدها على رأسى وشرعت فى قراءة المعوذتين مرة أخرى، قل أعووو....

تثاءبت، وكانت فى كل مرة تحاول قراءة المعوذتين كان التثاؤب يعود، وقبل أن يغلبها النعاس رجوتها أن تحكى لى «حدوتة»، قالت والنوم قد أثقل لسانها:

- أمرى لله، أى حدوتة تريد

- احكى لى ... حدوتة (أمنا الغولة)

- لا، ستخاف وكفاك ما جرى اليوم
- خلاص، أى حدوته والسلام
- اغمض عينيك
- آهو

***

كان يا مكان فى سالف العصر والآوان ولا يحلى الكلام إلا بذكر النبى عليه الصلاة والسلام، كان هناك زوج وزوجة وبينهما حسام الدين ثمرة الحب التى نمت وترعرعت وبلغت عامها الخامس، فطاف عليهم طائف الدهر، فتغيرت الأحوال، وزارتهم امرأة من الجيران، كانت رسولة الحزن الأبدى، رسمت ملامح مستقبل الأسرة باللعنة ودم الحيض وثلاثة شياطين صغار، فاستوطن الحزن البيت الذى لم يعرف سوى السعادة، فاعتلَّت صحة الأم، وحير مرضها الأطباء والعرافين، ولم تشفها الأدوية ولا التمائم ولا الأحجبة.

كل ما يتذكره حسام الدين أنه كان يلعب فى نهار أحد الأيام حين سمع صراخًا وعويلًا، فجرى إلى داخل الدار، ليجد جدته جالسة على الأرض تبكى وما إن رأته حتى احتضنته بشدة فاقت شدة بكائها، نظر حسام الدين إلى غرفة أمه وجد أباه خارجًا منها يكفكف دموعه محاولاً التماسك ثم أغلق الباب من خلفه، بعدها لم يرى أمه ثانية.

***

- أمى، أين ذهبت أم حسام الدين؟
- ذهبت إلى الرياض الفسيحة حيث الثمار الوفيرة وأنهار العسل واللبن وحوريات مخلوقة من النور تحلق حولها.
- لا أفهم؟
- اصبر! وسوف تفهم

***

كان أبوه يتركه عند الجيران، ويأخذه عندما يعود، لكن الاستمرار هكذا كان مستحيلاً، فهو رجل يحتاج إلى امرأة ولديه طفل يحتاج إلى رعاية، فذهب يومًا لزيارة أحد الجيران، وعاد بزوجة جديدة، وكانت صاحبة النصيب امرأة دهسها قطار الزواج عدة مرات فشوه ملامح وجهها قبل أن يفوتها، لكن الرجل كان يراها ست الحسن، أفروديت تجسدت فى امرأة، ولم تكن فى حاجة إلى مرآة تخبرها أنها أجمل امرأة فى العالم، فهذه ليست حكاية «سنو وايت»، ولأنها زوجة الأب فكانت تعلم جيدًا ما عليها فعله، فكانت تعذب الابن فى غياب الأب، وتتظاهر بالحنان أمامه، وكانت تجيد الضرب فى الأماكن المخفية التى تؤلم ولا تظهر.

وكثر دم النفاث، والآه ، والآى، فأنجبت ولدًا والولد صار اثنين ثم ثلاثة، كانوا ثلاثة شياطين صغار ينغصون حياة حسام الدين، يحطمون ألعابه، ينجسون آثار أمه، يمحون أية ذكرى لها فى البيت، أفسدوا عليه أحلامه، حتى أمانيه تحولت إلى كوابيس، بعدها شعرت زوجة الأب أنه يجب التخلص من ذلك الولد الغبى الذى يزاحم أطفالها فى مأكلهم وملبسهم، ويشاركهم حب الأب.

فكان أن دست له السم -ذات مرة- فى الطعام، لكن أحد شياطينها الصغار كاد يأكله بالخطأ، فتراجعت عن الفكرة، واستيقظ ذات ليلة ليجدها واقفة بجوار سريره تتمتم: (باسم إبليس ...قلخ ام رش نم ... بقو اذإ قساغ رش نمو...).

***

كان الأب كلما جلس إلى مائدة الطعام لاحظ أن هناك مكانًا شاغرًا، فيقوم بِعد أولاده، فيجدهم ثلاثة، ولكن هل كانوا دائمًا ثلاثة؟!، وإن كانوا كذلك فلمن هذا المكان الشاغر، لماذا يشعر دائمًا أن هناك شيئًا كان موجودًا وفقد، وبين الحين والآخر يدخل الشقة عصفور يقف أمامه مباشرة، وكانت زوجة الأب تحاول الإمساك به، دونما جدوى فكان يكرر فعلته بشكل يومى، فأشارت على الزوج أن يشترى لها مصيدة عصافير، فوضعتها على المائدة أمام الأب مباشرة فى المكان الذى يقف فيه العصفور.

وفى يوم نحس لم تطلع له شمس وقع العصفور فى المصيدة، تمامًا مثلما وقع أبوه من قبل، فهمَّت أن تذبحه ولكن الأب رق له وأخذ السكين من يدها، وأجبرها أن تتركه وشأنه، وأفلته من يدها حتى طار غير بعيد منهما.

وفى منامه رأى العصفور يخبره أن يحضر كوب ماء ويقرأ عليه الفاتحة سبع مرات وآية الكرسى ثلاث مرات ثم يشرب منه.

وفى صبيحة اليوم التالى وبعد أن فعل ما قاله العصفور وشرب الماء المقروء عليه فزع من وجه تلك الدميمة الجالسة أمامه، وشياطينها الصغار، كأنه يراهم للمرة الأولى، فأمسك بها وأخذ يهزها بعنف:

أين ولدى، أين حسام الدين؟

***

نعم يا أمى أين حسام الدين؟

لكن لم يأتنى رد، هززت يدها بعنف:

أمى أين حسام الدين؟

- .....

مع دورة الأيام واستمرار الحدوتة دون نهاية، وجدت أن الجالسة بجوارى ليست أمى وإنما صاحبة الوجه الذى دهسه القطار عدة مرات فشوه ملامحه، وما زالت تردد تعزيمتها الملعونة: (قلخ ام رش نم بقو اذإ قساغ رش نمو)؛ لتظل زوجة الأب لعنة أبدية لا تنتهى.

النهايات المحتملة

السيد زرد

رسالة

لا أدرى كيف جئت إلى هنا.. كيف وصلت إلى هذه البقعة الصغيرة من الأرض التى يحيطها الماء من كل جانب!
ألحظ بيسر كيف تتآكل حواف قطعة الأرض التى أجلس عليها؛ إذ تتقدم المياه فتغمرها شيئًا فشيئًا.
أدرك أن الوقت بالنسبة لى يتآكل هو أيضًا، وليس لدى مُتَسَعًا منه يتيح لى محاولة تذكر كيفية مجيئى إلى هنا.. هل سقطتُ من طائرة عبرت فوق المكان؟ أم أن مركبًا – كانت تقلنى – تكسرت عند شاطئ هذه الجزيرة متناهية الصِغر؟ أم أننى كنت أعيش دومًا هنا قبل أن تتضاءل مساحة الأرض، ولم يعد منها سوى هذه البقعة المحدودة التى أقتعدها؟
بقلق وارتباك، رحت أكتب رسالة.. تملكتنى الرغبة فى كتابة الرسالة. استولت علىّ تمامًا فكرة تدوين الرسالة، لا وجه للتساؤل عن كيف تَحَصَّلت على الورق والقلم، فالأرض تتناقص، وكذلك الوقت.
استغرقت وقتًا طويلاً؛ أطول مما يجب فى مثل هذه الظروف الضاغطة. أُدَقِّق فى الألفاظ، وبحذر شديد أنتقيها. أُدرك أنه يجب الإسراع، ولكنى لا أقدر سوى أن أتملى كثيرًا فى الكلمات، أتذوقها، ألوكها فى رأسى قبلما أخطها.
أعلم أن هذه الرسالة هى آخر ما سأكتب، ربما لهذا ملأنى الحرص على الدقة والإبانة. أكاد أوقن أنه ليس ثمة أحد يمكن أن يطالع رسالتى، ولكنى – على الرغم من هذا – مدفوع إلى استكمال الكتابة. تتناثر شذرات من حياتى على الورق بغير انتظام. يختلط علىّ ما إذا كانت هذه رسالتى فى الحياة، أو رسالتى للحياة، أم رسالتى عن الحياة، ولكنى أواصل – بعسر – الكتابة.
اقترب الماء، وأخذ يناوش قدمى. فى سنوات عمرى الأخيرة، حرصت على أن أتقصى شعور من اقتربوا من الموت وهم يدركون حالتهم، وها أنا ذا أعايش الأمر، دون أن يُتاح لى الإمساك بحقيقة مشاعرى. الكلمات تتأبى على قلمى، وإذا تقطَّرت جاءت مختلطة. الماء يوشك على أن يغمرنى. يمحو الماء ما كتبت، ولكنى أتشبث – بغير إرادة – بالاستمرار فى الكتابة.

تضاؤل

أحب أن أتظاهر – فى خلوتى – بأننى لست أنا. أتخير أن أكون كلباً يلهث، أو شجرة نحيلة تميلها الريح، أو مجرد فنجان انشدخ طرفه، ومع ذلك بقى صالحاً للاستعمال. نادراً ما أقبل أن أتحول – فى خلوتى – إلى كائن بشرى، ولا أدرى لماذا. هل لأننى فى الأصل إنسان، وبالتالى فإن التظاهر لا يكون مكتملاً حتى لو تلبست كينونة شخص آخر؟ أم لأننى، فى الحقيقة، لا يستهوينى أن أكون إنساناً؟ كذا، لم أقدر – مرة – على أن أتظاهر بأننى فأر أو برص أو آلة حاسبة، وأدرك بوضوح السبب فى ذلك، وهو هلعى الشديد من هذه الكائنات.
عموماً، هذا ما كانت تجرى عليه الأمور. ولا تسعفنى الذاكرة بالوقت ولا الكيفية التى أخذت فيها اعتاد هذه العادة الغريبة. لكن، فى النهاية، استقر الأمر معى على اعتياد هذه الممارسة. ولمَّا كنت فرصة الاختلاء بنفسى لم تكن تُتاح – حصرًا – إلا فى مكانين: الحَمَّام، وأعتقد أن هذا منطقى ومألوف للجميع، والمطبخ حيث ألفت التدخين فى مواجهة شَفَّاط الهواء.
كنت قد اتخذت وضعية «براد» الشاى، فوقفت على قدم واحدة، ومال جذعى للأمام متهيأ لسكب الشاى، حين اقتحمت على زوجتى خلوتى فى المطبخ، فأخرجتنى من الحالة تلك الشهقة الفزعة التى ندت عنها. انسكبت كلياً على الأرض، وداريت خجلى بالضحك.
مع مرور الوقت، مع تعد زوجتى تَفزع أو تُدهش، وأصبحت، حين تضبطنى متلبساً بالتظاهر أو التقمص، تكتفى بالابتسام. أُدرك أنها بصعوبة تمكنت من كبت رغبتها فى مناقشتى فى هذا الأمر، غير أنها – فى النهاية - تآلفت بشكل مقبول مع عادتى.
اليوم، انتصبت عمودًا من «الشاورما»، أدور على عقبى. يلفحنى اللهب على أجنابى بتتابع رتيب. تذوب شحومى وتتساقط قطرة فقطرة، بينما النصل الحاد يقتطع منى شرائح رقيقة، فرحت أذوى وأتضاءل .. أتضاء .. أت ضا.

شجرة بطول قامتى

طارق عبد الوهاب جادو

تقودنى قدماى فى كل مرة إلى ذات المكان، يحدث الأمر أحيانًا بمحض مصادفة ومرات أخرى تبدو خطواتى وكأنها تعرف الطريق جيدًا وتسير إليه برغبة واضحة. ذلك المبنى كالح الطلاء، فى آخر شارع «النجدة»، وبوابته الحديدية الصدئة تعلوها لافتة متكسرة سقطت أحرفها فلم يهتم أحد بتغييرها، هناك فى الطابق الرابع.. تلك الحجرة المنزوية فى آخر الردهة بنافذة وحيدة تطل على سماء صافية لا تحجب النظر إليها كتل المبانى الحجرية أو تلك الأبراج الخرسانية المتناثرة فى شوارع المدينة العتيقة.

يقول أخى إنه يكره المرور بذلك الشارع الذى عبرته يومًا سيارة إسعاف قديمة الطراز تحمل فى جوفها الجثمان، بينما هو فى الداخل يتصبب العرق من وجهه المستدير، يتحسس أسفل عينيه صندوقًا خشبيًا مستطيل الشكل، مفتوح أعلاه إلا من غطاء قماشى سميك، أخضر اللون، تعطر بماء «الكولونيا» واستقر بداخله جسد أرهقته الآلام وعديد «الإبر»، الأدوية من كل الأصناف، المضادات الحيوية، المسكنات، البلازما، والدماء المنقولة فى أكياس باردة تحاول تغيير الحالة اليائسة.. بلا فائدة. أما أنا.. فكنت أواجهه على المقعد المقابل، يهتز جسدى مع ارتجاج العربة العابرة للطريق باتجاه المسجد، حيث ينتظر المصلون بالداخل، ويملأون الساحة الخارجية المفروشة بالحصير.. فى وداع مهيب تطفر له العين بالدموع.

لا أشعر بأنى كنت أحمل فى صدرى أية مشاعر سلبية نحو المكان، وكثيرًا ما داهمنى الإحساس بالرغبة فى العودة إليه، فى ذات الوقت والساعة، حين باغتتنى تلك المكالمة وأخبرونى بضرورة الحضور. كنت قد تركت رقم هاتفى هناك، لأى طارئ أو حال استدعاء الأمر لاتخاذ قرار مفاجئ. حينها اخترقت نغمة الرنين أذنى بشكل قابض، ترددت فى الإجابة، لكننى استجمعت شجاعتى الهاربة عبر العروق.. وأجبت:

- ... آلو

- حضرتك ابن الحاج.....

- آه...

- ..... محتاجين دوا.. لو أمكن بسرعة!

كان الحوار متكررًا فى الأيام الأخيرة، لكن شيئًا ما بدا مختلفًا هذه المرة، فقد كانت فترات الصمت بين الكلمات والجمل أطول بشكل ملحوظ، بينما كانت الجرعات المطلوبة من الأدوية أقل بكثير من المعتاد..!

أذكر قبلها أننى كنت أغفو بين المغرب والعشاء، ورأيت فيما يرى الحالم أن طائرًا قد حط فوق الشجرة التى نبتت منذ زمن فى الفراغ المستحيل بين البوابة الحديدية للبيت وبلاط الرصيف. وعندما دققت النظر إليه رأيته يرفرف بجناحين من ريش أخضر، بينما تتهيأ حوصلته الصغيرة للانتفاخ، ولما بدا أنها قد أخذت فى الامتلاء بشىء كبالون صغير من الهواء ارتفع الطائر محلقًا فى السماء، ذات السماء الصافية بلونها الأزرق الداكن وبقع من ضوء النجوم الخافت تتناثر فيها دون انتظام. مع الرنين أفقت. وفى لحظات كنت أحمل كيس «العلاج» المطلوب، أرتقى سلم المبنى إلى الدور الرابع، وأعبر الردهة إلى الحجرة المتشبعة برائحة السكون، هذا الذى لا يخترقه إلا طنين جهاز متابعة النبض والأكسجين. فى هذه المرة فقط لم أشأ أن اقترب..

من بعيد سألت:

- ... هو عامل إيه؟

أومأت المرأة التى تناولت منى الكيس برأسها ولم ترد.

شكرتها وغادرت، استدار رأسى بشكل عفوى نحو باب الغرفة المفتوح، كان السرير يواجهنى تمامًا، وحدثتنى نفسى بأنى لا أرى الصدر كالمعتاد يصعد ويهبط ببطء مع الأنفاس الواهنة، لكننى سريعًا ما طردت الهاجس من رأسى المهموم.. وقلت:

- لو احتجتم شىء.. أنا موجود.

وهبطت الدرج فى سرعة.

فى هذا اليوم.. تمامًا عند انتصاف الليل لم يطلب أحدهم شيئًا، كان أخى هو من بادر بالمرور بدافع القلق. وربما - مثلى - لم يكن وقتها قادرًا على أن ينام. سيجارة أشعلها للحارس الليلى عند بوابة الدخول منحته الفرصة أن يصعد إلى غرفتك، حيث رآك تميل برأسك إلى اليمين فى جمود بينما عيناك قد أرخت جفونهما فى جلال.. عندها.. حتمًا.. تهاوى بجانبك، وأجهش بالبكاء.

لهذا السبب - ربما - هو يكره المرور بالمكان، فقلبه الواهن لا يحتمل ضجيج الذكريات المحزنة، أما أنا فلا... لا أكره لحظاتى حتى ما كان منها مؤلمًا، أحب كونها جزءًا من حياتى، ألصقها فى جدار الذاكرة وأرفض التخلى عنها. قد تثير الشجن وتضغط قلبى أحيانًا لكنه كما أعرفه يخفق لها بمحبة وحنو!!

لعشرات السنين أو ربما أقل ستظل قدماى تصحبنى إلى هناك، فعبر تلك الكوة اللامرئية فى سقف الحجرة لابد أن الطائر قد احتمل روحك وعبر بها إلى السماء. تمامًا إلى حيث أحب النظر، ومن لا يحب أن يرنو إلى موضع ارتحال الروح إلى البرزخ المجهول..؟!

إن أحدًا غيرى قد لا يفهم كيف اتسع الأفق فوق سطح البناء بشكل يسمح لنجمة ضاوية جديدة كى ترتسم فيه وتأخذ مكانها الموسوم. أراها فى كل مرة تومض فى خفوت ثم ما تلبث أن تشع بهذا البريق اللافت دون أن ينتبه إليها أحد من العابرين لشارع «النجدة» أو من يفترشون الأرض بجوار بوابة المستشفى، نجمة تبدو فى حجم خرزة بيضاء لامعة، لكنها رويدًا رويدًا تقترب وتكبر حتى تبدو لى كقمر صغير، أراها فأبتسم.. وألوح لها بينما أسير فى طريق العودة إلى بيت أنت من شيدت جدرانه بسواعدك، وأردتنا جميعًا أن نعيش فيه بجانبك، تزين واجهته بوابة من الحديد المزخرف، نبتت بينها وبين الرصيف شجرة بطول قامتى، لم أسأل نفسى يومًا عنها، أو أخمن.. كيف ومن أين يأتيها الماء لكى تنمو أوراقها الخضراء.. وتعيش؟!

الكنز

إبراهيم محمد عامر

للمرة العاشرة فى ظرف دقيقتين يرن على هاتفى مجددا الحاج تمام.. وللمرة العاشرة أيضا لا أرد عليه!

وأدع التليفون إلى جوارى على المائدة.. بينما أشبك أصابع يدى مفكرا فى الأمر الذى يريدنى فيه..

ينقبض صدرى.. وأشعر بالخوف الشديد.. وأقول فى حنق:

- لعنه الله.. ألم يجد سواى ليحكى له ما هو فيه؟

وأفكر فى الحاج تمام.. وفى الورطة التى وضع نفسه فيها بحماقته وطمعه الذى لا يشتهر بشىء غيرهما..

ورغم عمره الذى تخطى الستين إلا أن به اندفاع كاندفاع المراهقين.. وعقل خفيف يصدق كل شىء..

وكانت البداية حينما زار بيته أحد الأشخاص.. وطلب أن يجلس معه ولو دقائق..

ولما جلسا وجد الرجل – وكان فى الأربعين.. ذا ملامح هادئة ويتحدث بطريقة الواثق – وقال له:

- إن تحت بيتك يا حاج تمام لثروة هائلة.. ستغير وجه حياتك للأبد..

فاتسعت عينا عم تمام.. وهبّ من مجلسه واقفا فى فرح..

وأخذ يترقص كالغوازى.. ويهتف:

- مليونير.. مليونير.. أنا مليونير..

فهب إليه الرجل أيضا ولكن فى حدة.. ووضع يده على فمه.. وصاح به:

- اسكت ايها المجنون.. لا تجعلنى أندم على إخبارك بالأمر..

فأطاعه الحاج تمام.. وجلس صامتا واضعا يده على فمه كالأطفال.. واستمع إلى ما يقوله شهاب..

- إن تحت بيتك آثار فرعونية.. مقبرة أمير من الأمراء.. ثمنها يساوى مئات الآلاف.. وأنا جئت إليك كى نتعاون على استخراجها.. ونقتسم ما نستخرجه منها..

- هل تأذن لى بالإجابة؟

- نعم..

- تحت أمر حضرتك.. تحت أمر جنابك.. أنا وبيتى والآثار كلها تحت أمرك.. فقط شاور أيها الرجل الـ.. الجميل.. ولك ما تريد.. بل لك الحمل كله.. لك كل الكنز.. ولو شئت لألقيت لى بفتفوتة صغيرة لحسبت ذلك كرما منك.. وتعطفا..

فابتسم الرجل من الفرحة المجنونة التى انتابت الحاج تمام.. واستغرب فى داخله من طبيعة الرجل التى تخالف الطبيعة التى نقلت إليه.. فقد اخبروه أنه رجل رزين عاقل.. يحسن التحدث ولا ينطق إلا ما هو ضرورى.. كما أنه من المتيسرين.. والنقود الكثيرة ليست بجديدة عليه..

لكنه الكنز.. المال.. الذى لا يشبع من يحب أكله أبدا!

واتفقا على موعد آخر يلتقيان فيه.. ولكن خارج الحى.. ليذهبا إلى منطقة شبراخيت.. لشيخ يحضر الجن هناك.. ويطلبان معاونته فى تقييد حرس المقبرة.. نظير ما يطلب..

وهناك جلس تمام على الأرض مرعوبا من التعاويذ التى يرددها الشيخ.. وحاول أن يقوم ليتركهما وحدهما.. لكن يد الشيخ الصلبة أمسكت به.. وشددت عليه أن يجلس..

واتفقا على نسبة ٢٠٪ للشيخ.. وللجن الخاص به..

وحددا موعد آخر لبدء الحفر.. فراقب الحاج تمام المنطقة جيدا قبلها بفترة.. وعرف المخبرين السريين لضابط القسم.. وعرف كيف يراوغهم.. كى يتسلل إلى بيته الحفارون..

وأتى الحفارون فى يوم السبت الماضى.. واستقبلهم الحاج تمام على أنهم زوار من البلد له.. وما أن دخلوا إلى البيت.. حتى نزلوا إلى الحوش بسرعة.. وبدأووا الحفر دون صبر..

وكان معهم شهاب.. الرجل المتعلم.. والمشرف على الموضوع كله.. ينظر لهم.. ويراقب ما يفعلون..

والحاج تمام بعد أن صرف كل أهله من البيت أخذ يخدم عليهم فيما يطلبون..

إلا أن حدثا مفاجئا قد وقع.. لقد وصلوا لبوابة المقبرة بالفعل.. ولكنهم لم يستطعوا أن يزحزحوا الحجر

الضخم عنها.. بل أن أيدى الرجال قد أصابها
شلل حينما لمسوها!
وإذا بتليفون الحاج تمام يرن..
فرفعه فى رعب.. وكان شيخ شبراخيت على الجانب الآخر.. سمعه يصرخ به:
- يا مجانين.. أوقفوا الحفر بسرعة.. لم يوافق الجن بعد على فتحها..
فصرخ فيهم الحاج تمام أن يوقفوا الحفر.. ففعلوا..
وأخذ يردد سورة البقرة التى يحفظها كما يحفظ اسمه.. ويرتعش.. ويفكر أن يتوب عما يفعل.. لكن عيون شهاب القوية ألجمتاه.. وأشعرتاه بالخوف..
وظلوا على حال الصمت فترة من الوقت.. حتى رن الهاتف من جديد.. وأذن لهم الشيخ بفتح المقبرة..
وإذا بالبوابة تفتح دون عناء هذه المرة!
وانفلتت من فم الشيخ تمام شهقة فرحة.. حين لمح ما خلفها..
كانت مقبرة فرعونية بمعنى الكلمة.. تابوت ضخم.. وتماثيل مختلفة الأحجام.. وأوان ذهبية وفضية.. وسيوف وحراب.. وجدران مطلية بلون الذهب.. فحبس عينيه عن البكاء بصعوبة..
وتحرك داخلها مع شهاب والعمال.. وكلما حاول أن يضع يده على كنز من كنوزها كان شهاب يحذره ألا يلمسه..
فأحس بانقباضة فى صدره.. وضيق من وجود شهاب.. والعمال..
وفكر أنهم سيقاسمونه ما سيستخرج من المقبرة.. وأنهم سينالون أكثر مما سينول.. فأحس بالغضب يملكه.. وبالكراهية أيضا..
وللحظة فكر فى شىء جنونى.. فخرج من المقبرة بسرعة.. وإذا به يعيد غلقها من جديد..
ولم يسمع حتى الهمس..
ولكنه أحس بهم يسقطون من الرعب داخلها.. ويطرقون على الجدران كى يسمعهم ويفتح لهم.. ولو يأخذ كل الذهب.. لكنه لن يفعل..
وفكر للحظة فى الحال الذى آل إليه فى زمن قصير..

لقد أصبح قاتلا وسارقا للآثار فى غمضة عين..
كيف حدث له كل هذا؟..
هل تتغير حياة الإنسان بهذا الشكل فى لحظة؟
وإذا به يتذكر ما كان من بداية معرفته بوجود الآثار تحت بيته.. إلى هذه اللحظة التى استحال فيها قاتلا.. فيجن جنونه..
ويود لو عاد إليه شيئا من ماضيه الذى رغم كل كراهيته له إلا أنه أفضل بالتأكيد من هذا الوقت.. لكنه يعلم – وبحكمة السنين – أنه لن يعود..
فانحنى على بوابة المقبرة باكيا لاطما خديه.. يدعو أن يكون كل ما به حلم.. وألا يكون كل ما وقع له قد وقع..
وها هو.. يرن علىّ مجددا بعد أن كلمته منذ نصف ساعة.. لأطمئن عليه.. فاندفع باكيا يقص علىّ قصته المروعة بالتفصيل.. طالبا منى أن أساعده.. ولم يحدد فى أى شىء يمكننى مساعدته..
وأخيرا استقر ذهنى أن أغلق هاتفى.. وألا أمنحه فرصة ليثير قلقى أكثر مما فعل خلال الساعة الماضية..

* * *

وفى اليوم التالى عرفت ما جرى للشيخ تمام..
لقد عاد أبناؤه للمنزل.. ووجدوا أباهم ملقيا فى جوفه ميتا.. ويجمع من شاهدوه أن عيناه كانتا جاحظتين للغاية.. وأن يداه كانتا تمسكان بكثير من الصخور المفتتة..
فحزنت عليه – بالطبع – كجار قديم.. ولم أستطع أن أخبر أحدا بالسر الذى عرفته منه قبل موته.. وقلت فى سرى: لقد نال جزاؤه من الرعب على أية حال..
غير أن الأيام الماضية كانت قد حفلت بتغير أكبر..
لقد هجر أبناء الشيخ تمام بيت أبيهم.. والحارة بأسرها.. وانتقلوا إلى أماكن أخرى لم نتوقع أن يسكن فيها أحد من حارتنا..
ويقسم كل من يعرف أخبارهم أنه شاهد كل ابن للشيخ تمام يركب سيارة فارهة تسد عين الشمس.. ويسكن فى قصر يشبه القصور التى نبنيها فى أحلامنا!!

الأدرد

محمد عبد الرحمن

1

النسيم العابر من ناحية البحر يرد الروح، تسبح فيه النوارس لاعبة، وهو يرقبها ويتنقل بين الشمس الحارقة والظل الحانى، يسوق حماره الغلبان، يرقبه ليتأكد من عمق جراحه فيتأسى..

يمشى كسيرًا..

يتذكر..

بالغ هو فيما فعل، لكنه اضطر وقتئذ إلى التبرؤ منه، فـ «ابن الحمار» فعلها أمام موكب حضرة الوجيه الأمثل، مباشرة بجوار نافذة جنابه الذى تأفف واستبشع المنظر، وهو حتمًا كالخلائق يبول ويتغوط لكن ليس بالطريق. انهال عليهما الخدم الغلاظ ضربًا، وتبرع عربجى غبى ممن أعاقهم الموكب فألهب ظهريهما بسوطه. فإذا بصاحبنا يضرب حماره ويسبه ويلعن معرفته، وانفجرت ضحكات الحاضرين بمن فيهم حضرة الوجيه نفسه، فعفا عنه..

ولم يكن فى الداير من لا يعرفه بخيبته وجنونه، من ناصية مينا البصل إلى عمود السوارى والعطارين، الكل يحبونه ويعطفون عليه وإن كرهوا مرات زمجرته. كان صوته العذب الشجى صديق صباحاتهم الكادحة وسمير لياليهم المِلاح. وهو ضخم كفقمة هاربة من المالح، وجهه مستدير ورقبته شاحمة وصلعته كاملة. وفمه الواسع أبخر لا ضرس فيه ولا ناب، رغم عنفوان شبابه.

لا يعرف أحد اسمه المولود به، لكنهم ينادونه (صنقرالأدرد). ولهذا أصل مرتبط بالحمار أيضًا؛ ذلك أنه المأفون غافله وهو يثرثر مع عجوزأمام مقهى (الترجمان)، واندفع إلى حوش مدرسة (الكواكبى) يأكل من زروع حديقتها العامرة، وكان ناظرها الدرعمىّ يتحدث الفصحى ويسب بالنحوى، أمر فراشيه بأن يقيدوا الحمار «المبرطع» وصاحبه، وأن يضربوه ثم يحرروا ضده محضرًا بكراكون اللبان، واستعطفه (صنقر) باكيًا وقد اختلط مخاط أنفه بدموعه، فزجره الفظ:

- اخرس يا هلفوت يا أدرد!

فتمتم مهونًا: «علقة تفوت»، ونكاية فى «الخوجة» الألعى دندن: «آاااانا هوييييت.. وانتهيييييت».

2

وتساءل متى سيكف «الحمار» هذا عن رميه للمهالك! وفكر ببيعه لأحد العربجية ممَّن ينقلون بضائع الخضرجية بسوق السنوسى أو السباكين بإنسطاسى أو النجارين بحمَّام الورشة، لكنه ارتاح لعمله بالكراء، كما أن للحمار عنده معزَّة منذ وجده منبوذًا بطرف ترعة المحمودية، يعانى الجرب والهزال، اصطحبه وطببه بلبخات أحضرها تسولًا من (ماضى) العطار، وجمع له البرسيم مما تُسقطه أحصنة الحناطير عند موقف المبنى المهيب بميدان الحقانية، الذى قالوا إنه الاتحاد الاشتراكى ولم يفهم قولهم.

ونصحه كمسارى الترام أن يذهب لعيادة (بـروك) الخيرية بالجمرك، قال إنهم سيعالجونه هو والحمار ويطعمونهما أيضًا، وأبى أن يدعه يركب الترام ومعه الحمار، فلم يذهب.

ومذ ذاك باتا هو والحمار رفيقَى الدرب، شريكى اللقمة والنومة فى الخرابة التى لا يقبل بها إلا حمار «قـرارى». يصحوان قبيل الفجر، يستحمان بماء الحنفية العمومية البارد كثلوج (طوبة)، ويخرجان للعراء حافيين جائعين، فيمنّ الله عليهما بما يطلبانه من نذر يسير، حزمة البرسيم لهذا ورغيف الفلافل لذاك. ولهذا كانت واقعة حوش التوجيهية مجرد رمرمة، لُقطة لا تُترك، كأن يجد حمارة يسافدها، كما يفعل صاحبه حين ينكشف أمامه شىء من قبة ثوب إحداهن أو ذيل عباءتها فلا يملك إربه.

خرج من الحجز يجر أذيال خيبته، هددوه بالسجن فى الحضرة، وبإرسال حماره للحجر البيطرى بمحطة مصر، ومنه إلى شفاخانة أبيس. سأل نفسه: «أين تكون تلك؟!»، وبكى، وتوقف باسمًا لما تذكر

الوجيه متأففًا، ضحك وقال: «طظ».
نسى بمجرد أن حملت ساقاه بدنه المعتل، وعاد ليُشيع الضجيج بشارع الترام، يفكر متى سيكرمه هؤلاء القوم ويعاملونه كالمعلم (جبر) والحاج (فودة)! أليس بشرًا مثلهما؟! ألم يقل (أبو خالد): «ارفع رأسك يا أخى؛ قد مضى عهد الاستعباد»؟!
وقالوا له: يومًا ستغتسل وتلبس كالأكابر وتغنى بكازينو الشاطبى، تسجِّل لك الإذاعة فتصبح «حمارها الجديد»، وتُصور لك أفلام كالتى تُعرض فى سينما (ركس) .. لكن عليك أن تصنع طقم أسنان عند الخواجة (مزراحى) المجاور لـ (عينو) الحلوانى الوطنى فى محرم بك!
قال إنه إذا كان سيفعل ذلك فلأجل أن تقبل (فوزية) بالزواج منه.
وفى منامه رأى نفسه مقرفصًا أمام جامع (الجيوشى) كالشحاذين، وربتت على كتفه يد حانية ورقيقة، كانت رضيعة لا تتجاوز العام، مثله درداء لا أسنان لها، تضحك وتكاد تنطق: «آبا...»، وتشبه حبيبته، هش لها ونسى هموم عيشه.
(فوزية) حتمًا تحبه، يمر بفرشها وطاسة الزيت الحامية، فتترك أمرها وتشيعه نظراتها، ويأبى الاقتراب منها طلبًا لوجبته إلا إذا حمل لها غلق الفول المدشوش ومِشنَّة الخضرة من السوق، تمس أصابعها اللينة كفه الخشنة، يذوب، وقبل أن يسألها تطمئنه أن العجينة ناعمة طرية القلى. الفلافل بالنسبة له أشهى من اللحم الذى لا يذوقه إلا فى الأفراح وموالد الأولياء، ويعمد الطباخون والخدم لإغاظته بالقطع الملبسة بالسمين والكاسية للعظام، يعذبونه فيتركها، تعوَّد هو بطول أيامه أن يتناول السهل، لكنه لا يطلب ولا يستنكف، يعانى فى المضغ والبلع أو يمتنع فى صمت، ولهذا أغرم بفلافل (الست) كما يناديها، ويتمتم: «تعرف هى علتى ودوائى، فمَن غيرها أولى بى؟!».

3

وكانت الظهيرة النحس التى غابت شمسها خلف سحب (كيهك) المقبضة، والتى عاد فيها شبح الوجيه الأمثل ليقذف فى قلبه الرعب..
متعجلًا صلى خارج جامع (المودِّعين)، حتى لا يُسرق حماره وجوال اللفات النحاسية الذى ينقله من (وكالة جبر) بشارع صلاح الدين إلى (مسابك فودة) بالفراهدة. وعلم أن هناك جنازة لأحد الأكابر، الذين هم حتى فى الموت أكابر، فتحضر معهم سيارات وحراسة ورجال متأنقون يرتدون بدلًا كأنهم فى عرس.
وصل أذنيه كلام يشبه ما يصكهما فى الراديو الجعجاع، عن أن من الحاضرين بصف الصلاة الأول (الليثى عبد الناصر) والمحافظ ومندوبًا عن المشير (عامر)، وكبار موظفى وتجار الثغر، لكنه وقد حوصر بالسيارات والحناطير، وعربتا الترام عالقتان بالجانبين؛ ود لو يشق الزحام ويذهب بحمولته، ولم يعلم أن الميت هو حضرة الوجيه إياه.
وماذا يفعل لـ «بسلامته»؟!
هل يغسِّله ويضمن له الجنة؟!
غلطته أنه لم ينتبه لسيارة المراسم وما وُضع عليها من باقات ورود الهيبة وتكريم عظيمهم، وأنه نسى الفجعان وقد حليت بعينه أكوام الزرع التى لم يألفها بعمره ولا بعمر أهله، وأثناء انشغاله كالجميع بالصلاة سار الحمار على حل ذيله، وبهدوء بعثر بشدقيه تشكيل المنظر والتهم بنهم غالبية وروده.
بمجرد أن سلَّم الإمام انتبه الجمع لما وقع من خراب، وحاولوا تداركه، وحمل أقارب الوجيه جثمانه من داخل المسجد ليضعوا النعش بالسيارة، فصعقوا وكان غضبهم وزعيق الخدم الذين انتبهوا إلى (صنقر)، وتذكروه فاستشاطوا غيظًا وكادوا يفتكون به لولا معارفه، لكنهم أصروا على تسليمه للبوليس، ولم يجد (الأدرد) بدًّا من أن يفش غليله، ضرب ظهر صاحبه ووجهه بغضب بركانى، وتطور الأمر بين الاثنين فاشتبكا بما فاق الخيال، صفعات ورفسات، وتبادلًا للعض والصراخ والنهيق. كان (صنقر) عنيدًا، وحماره يفوقه عنادًا، سقطا وتمرغا فى التراب سويًا.
وانقلب المأتم مسخرة. وانفجر الضحك رغمًا عن أعين ذابلة وأخرى حزينة.
وقُبض عليه بأوامر فوقية، وحُجز ثلاث ليالٍ توسل فيها تجار الناحية وأهلها لجناب المأمور أن يُفرج عنه بلا جدوى.
ولم يأبه، بكى مشغولًا بحماره وتنفيذ تهديدهم بنفيه، وقال: «طظ.. سأرحل وراءه..».
ثم دندن بما يحفظ للشيخ سيد درويش البحر، ونام ولم يعلم أنه سيتخبط فى حلم كالشهاب الخاطف.

خطوات البعاد

أشرف الخريبى

الخطوة الأولى.. تنهار المسافات بيننا، تتراكم الرمال والصخور فى الطريق للوصول إليك. أحفر المسارات وتسيل دماء من أصابعى على الصخور، أجاهد/ أنفض عنى كل شىء، تتجمع إرادتى. كى أنجح أخيرا فى رؤيتك أمامى.

الخطوة الثانية.. اقترب منك أكثر مما ينبغى ثم أبدأ فى الالتصاق بك. أشعر أن توترى قد خف. وأن كل شىء يستريح، الدم يصعد فيملأ خلاياى المليئة بالخوف والضجيج أصلا.. أهدأ تماما، منذ سنين لم تنغلق رموشى الآن تغطيها الهالات السوداء وهى ناعسة فى أحضان أمانك.

التراجع الأول... تزيحنى من غطاء صدرك والتباس كتفيك العريضين على الأرض. ترمينى يا أبى، بيدين قاسيتين من حفير الزمان من رياح الأمس، بعروق مشدودة أعلى الكف مليئة بالدم ووجه مُلبد بالتجاعيد وبالحفر الصغيرة. غائما كأنها ستمطر، تلقينى بعيدا عنك، تلعن نفسك وتلعننى ألاف الأمتار.

تقول هكذا يكون الرجال/ اذهب وانزاح من أمامى.

أمامك كنت أقف مهزوما أسالك ماذا بك؟

أسالك وأنا فى عز البرد عن الدفء؟

أسالك آلاف الأسئلة بلا آية أجوبة تحتوى صمتى، كنت تُسلط عينيك فى الأرض تقذف تفلة كبيرة لا أفهم كل معناها، لكنى أعرف شفتيك المرتعشتين، يديك المتصلبتين على العكاز وأنت واقف فى همجية البدوى. بشرتك مليئة بالغيظ المكتوم وإشارات الغضب والحنق بادية عليك.

التراجع الثانى .. يقام الجدار بينى وبينك، أركب مركبة للفضاء البعيد. أغنيات أطلقها للمدى المتسع لرحابة الصوت واهتزاز الأعماق الخاوية من بعض حنانك، مملوءة بكامل قسوتك وخالص براءتى فى زمن لا يعرف البراءة كما قلت لى ذات يوم. هكذا كان يرى.

كنت أنزف حصاد زراعتك من الكلمات التى قلتها لى عنها وزهور كنت تعلمتها فى سنينى الأولى مع حروف الأبجدية وآيات القرآن، وأسباب الحملة الفرنسية على مصر ونتائجها وأشياء أخرى كثيرة، كنت أرمى كل ذلك، كل ذلك أرميه بعيدا عنى، أعانق فى ضجر سخونة الرمال ولهيب الصحراء، لما يطاردنى صوتك الأجش من بعيد. كان وجهك الدبلان مرتعشا، ملىء بالصفرة والألم الذى تخفيه، أمد يدى إليك فى حذر، كى أحضن للمرة الأخيرة دفء أصابعك قبل الرحيل كنت أود أن أرتمى فى أحضانك التى أشعرها مليئة بالقسوة وبالجفاء، لكننى وقفت متحجرا مثلك. لم تفر ولو دمعة واحدة من حنانك الصافى أو من يُتم ألمى العاجز فبقينا هكذا..... صامتين.

رغم ارتجافك فى عز البرد/ رغم حاجتى لصدرك الآن ورغم ارتعاشى وتوترى/ رغم أشيائك المليئة بالأمان إلا أننى لم أسمعها جميعا، فضلت أن أنظر عليك من بعيد. بعد عدة خطوات من رحيلى، عيناك تبتعدان كى لا أرى دمعة كانت تود التخلص من قبضتك الحديدية، وقد نجحت أخيرا فى رؤيتها مليئة بالسخونة فوق خدك المحفور بالتجاعيد، إلا أننى مع ذلك كنت صلبا، علمتنى القسوة كما علمتنى الحنان. رفعت يدا مُتخمة بالتراب

وألقيتها فى عينى.. وقلت هكذا يكون الرجال.

التراجع الثالث... ليس ما بيننا سوى هزئ من الكلمات وعناكب من الانفعالات.

أقول: لا..

قلت لى: يجب أن تطيع..

- ويجب أن تسمع وأن تناقش أن تتفاهم وأن تعرف، أن تسمح وأن تعطى، أن تفعل وأن ترى، أن ترفع وأن تجيب وأن تثق وأن... يا أبى.

انفصال حاد، بلا كلمة واحدة أخيرة تطفئ لهيب الانفعالات.

الخطوة المبدئية... أرى لهفتك فى أذنى، أشم رائحة صوتك الملىء بالوجد وبالأسى من خلال الهاتف، أحزن لأنى لست معك أسالك عن الأحوال.. تقول بخير، تسألنى عن صحتى وأحوالى، عن أخبارى ونومى.. يقظتى.. وعملى.. ومزاجى وعلاقاتى.. مشاكلى وآهاتى.. تنهداتى.. وأوقاتى.. وعن عمرى الآن؟

أشعر بقبضة يدك على السماعة. وبلهفة صوتك فى أعماقى، أراك شامخا.

الخطوة الثانية مكررة...

ألو .. ألـو..... ليست المسافات بيننا وأنا أختزن الشوق إليك، أختزن الحزن عليك، لكنى أثق أنك ابنى، أنك من تكوينى، من صلبى، أنك مثلى وأنك لا تغرق أبدا حتى ولو صار لك أعوام وأنت بعيد عنى، كم تبقى لك ؟

.....

موعد أجازتك متى ؟

.....

الخطوة الأولى مكررة...

ليس أمامك أى خيار..

امسح عينيك من الرمال، وانفض عنك كل شىء. أنا فى انتظار مجيئك والسلام..

أبوك.

التراجع الأول مكرر...

أمى الغالية نوال

تحية طيبة وبعد..

.....

.....

سلامى للجميع بلا استثناء

ابنك المخلص

أخيرا تنزف. تتبع نفس الخطوات وتبدأ من البداية. نفس التراجعات تبدأ تلاوة آيات حزنك تبدأ من الخط البيانى (أ) وتسحب المسطرة الكبيرة. تحاول أن تقوم بتوصل الخطين. بينى وبينك. رغم ما بينهما من تباعد كما قلت سابقا، حتى تصل للخط (ب) أشير لك بيدى وبها ارتعاش خفيف رغم أنك لا تراها.

أسمع: الخطوات الأولى بداية الخطوات الأخيرة تراجع والمسافة الفاصلة هى الحد الأدنى، بين ما يمكن أن يحدث بيننا. تقبض على أنيابك بقوة وأنت تتحدث فى الهاتف. أعتذر لك عن كل شىء لم أفعله وأقول أننى سمعت تسألنى عن هذا الشرخ الذى بالجدار.

أسألك عن العمر وأيامك القديمة وانهمار الأمطار فى قريتنا الحزينة وعنايتك بالزهور التى تحب وأن الحديث ليس له معنى فى هذا الليل الداجى – أبدأ من البداوة وأعود بدويا كما أحب يا أبى. لا تسألنى عن الاسم لأنى اخترت اسما لا أعرفه

سلام...

اسمع.. تك.

ألو.. ألو.. ألو.. هكذا تخيلت أنه ينادى علىّ.

وكان علىّ أن أمضى مستريحا إلى هذه النقطة. ومطمئنا إلى أنه ينتظر بجوار الهاتف.

نصوص

هشام حربى

خطوةٌ أولى

هل كنتِ تنتظرين صمتى هاهنا، والليل يهمس بامتداد البحر، يرصد خطوةً، والطير يتبع خضرةَ الأغصانِ، أعلمُ أن صمتَكِ فى حوارِ الوجدِ قنديلٌ، فهل كان السكوتُ علامةً لنعيدَ ترتيلَ البدايةِ وهى شدوٌ فى حرارة صرخةِ الميلادِ، أنتِ الماءُ والعشبُ الذى بدأت بهمسهما الحياةُ، فهل لهذا عدتِ تنتظرين مِنّى خطوةً، قد صرتُ أعرفها بنور الصمت، لا نبغى ملاذاً، ربما قد لانحدد وجهةً، قلنا سنبحث عن سراج قلوبنا، فمن الذى أوحى إليكِ بأن وجهتنا الإشارة، هل إذا فارتْ دموعُكِ وهى تهبطُ من مقام الإرتواء، يعيدها عشبٌ علَى أرضِ الجزيرةِ وهى حرفٌ ليس من طينٍ وماءٍ، هل تُرى ستغادرين الحرفَ مثلى وهو أحجارٌ ثقالٌ، ربما ستفوحِ بعدى بالبشارةِ، هل ستنبتُ زهرةٌ فأراكِ ترتجلين صوتاً واحداً ليحذر الباقين من نارٍ ستأتى من حطام الزهرِ والفرح الذى وجدوه فى الميدان ممزوجاً بآخر دهشةٍ، ستحددين الآن، مِن نغمٍ سيبدأ راحلٌ معراجَه، أم إنه سيظل يمسك بالخرائط كالغريبِ، أقول مثلك إن أى خريطةٍ هى بعضُ خطوٍ، والأماكنُ ترجماتُ النور، تعرفها قلوب العارفين، ولا تحددها الخرائط، مثلما أفنى أوائلنَا عيونُ جميلةٍ والماء يغمرها، تقارن صوتها بالقرب أو بالبعد، تلك بدايةُ الأشياءِ، لاشمسٌ ولاقمرٌ ولا ضوءٌ يحدد وجهةً قبل اختيار خليلةٍ، ستكون عاصمةَ المقام ونورَه، ولكى تتم من التناسخ دورةٌ، نامت عيونُ الراصدين، ومِن تدلُلِ نظرةٍ ستظللُ الأغصانُ بيتاً من صريح الوجدِ، هل حقاً نُقوّضُ خيمةً بعمودها وخيوطِ تفعيلاتها، ليقومَ بيتٌ فوق خطوتنا إلى حيث الفضاء الرحب، هل حقا سيلزمنا انتظار الشمسِ بعد أفولها لنحدد الوقتَ الذى سيكون أجدر بالصعود، وكنتُ أحسب دهشةً بالرمز تجمعنا، فتلك جديلةٌ باحتْ بصبوةِ عطرها لأراه منشوراً على بعضِ القبابِ مسيرةٌ تعلو، أمسد زغبها، جبلٌ صغيرٌ يستديرُ وغيمةٌ كانت لهاثاً يستجيرُ برشفةٍ ليست كأنهار السماء، وومضةٌ تبدو كسمتِ الوردةِ الأولى، فهل هذا تمامُ الوصلِ والقربِ الذى دوماً أفسره بقدرةِ ملمسِ الكفين، تبصر ما يفوح الآن من بعضِ القراءاتِ القديمةِ وانبساط خطوطها المتشابكات، فهل صعودى سابقٌ لأظل أمسك وردةً كانت إشارة خطونا، أم كنتِ تنتظرين عند البيت همساً سابقاً فى كل حين.

لنَا لغَة

لنَا لغةٌ نُهَدهِدها إذا استعصَى كلامُ الناسِ، مِن أطيافِ أحرُفها يدورُ السرُّ بالمعنَى، فنكشف بعضَ شَفرَتها لِمَنْ حَاموا بما اشتركتْ به اللهجاتُ مِن حرفٍ صَبغنا بعضَ غُرَّتِه بهمسِ القلبِ، أحدَثنا لهُ صفةٌ ورائحةٌ وخبأنا حروفَ القلبِ نُبديها إذا شئنا مُغلفةً بدقَّاتٍ نُحدِّدها، لنشغلَ عن حكايتنا جموعَ الصدِّ والنقادِ، نهمسُ حينَ نلقاهُم ببعضِ الرمزِ مَمزُوجَاً ببسمَتنا فيشتغلُونَ بالتفكيكِ أو بالرصدِ للمعنَى، ونحنُ نطيرُ فى طبقاتِه العُليا، ونضحكُ مِن ثراءِ الحرفِ فى لُغةٍ تطيرُ حُروفُها مَعَنا لندخلَ خَلفَ ماباحتْ بِهِ الأصواتُ، هل أنسَى صراخكِ حينَ يُشرعُ ناقدٌ تفكيكَهُ، وأظنُّ أن قدْ رأى أطرافَ فستانٍ وقلتِ لعلَّه إن طبَّقَ الرؤيا يرانا ثم تبتسمينَ حينَ يَقولُ إن النصَّ حَمَّالٌ وإن الوجدَ حينَ يفُوحُ قد يُخفى تفاصيلَ الحبيبةِ، كنتُ أفرحُ بالرؤى وأنا أمرُّ إليكِ يومياً مِن الحرمينِ حَيثُ أُقيمُ مُرتفقاً علَى طبقاتِ صَوتكِ حينَ ترتجلينَ أُغنيةً إلى أحياءِ قاهرةِ المُعزِّ نمُرُّ فوقَ جزيرةٍ بالحرفِ صُغناهَا وفى لُغةٍ نُخصِّصُهَا إذا استعصَى كلامُ الناس.

يفوح البيت

فهب أنى عرفتُ البيتَ – وهو مشابهٌ للوشم – من أغصانِ غرّته ومن عشبٍ على الشباكِ، من بعض الفراشات التى كانت تنادينى، يكونُ البيتُ أنفاساً وأضواءً وتاريخاً وذاكرةً تحيل الدفء أغنيةً أرددها، هب أنى وصلتُ إليه من جهةٍ تركتُ خيوطها عمداً لتعرفنى، وحين رأيتُ أغصانى تميل بغير مااعتادت لتدرك من زهور السور ما عرفتْ، يكون السور كالأحضان يدنى لائذاً يأتى، ويلمع فى تودده، ويشرقُ زهرهُ دوماً، لتعرفه جموع الطير، هب أنى ودون تردد ناديتُ، هل ستقول باللغة التى كانت، نعم ناديت باللغة التى استودعتُها بالباب، هب أنى سمعتُ الصوتَ يَخرج من فمى همساً بلا لغةٍ ولا لون ليعبُرَ من خلال الشوق بعضَ قيود أعتابى، وهب أنى وقفتُ أشاهد الأزمان وهى تمرُّ من كفى على الطرقات تمنحها جهامتَها، تَراها فى خطوط الشيب وهى تعاود التحديق، تسمح لانهيار السور أن يتسلق الأشجار حتى تشرق الشمس التى فى الوشم، هب أنى على الطرقات منذ رأيتها تسعى على الجدران ترفعها وتستلقى على الأعشابِ، هب أنى أخاف الآن، هل ستقول كيف يخاف من يمشى على ماءٍ، نعم سأخاف من أعشاب ذاكرتى، ستسمع همهمات الماء وهو يعدُّ خطواتى ويجدلها على زفراتِ أنفاسى، لترجع فى جوار البيت، كنتُ أحاول التوفيق بين الصد والإقبال، كنتُ ألامس البيت الذى فى الليل أبسطه على مهلٍ وفى أنغام أغنيةٍ، وكنتُ أحدث الطير الذى سيمر بالحال التى فارقتُه فيها، فهل ستلامس الأحجارَ أنفاسى، فتعزف آهةٌ تسرى، بها سأسابقُ الألحانَ وهى تشير للأرض التى نبتتْ عليها الدورُ، إنى هاهنا أهذى، وتفلت من يدى الأيام، هل ستظل تذكرنى؟ ومازالت على عينى تقاويمُ الجهات الخُرس، لاأدرى لها إسماً فكنتُ أشير للصبار وهو يقوم فى جهةٍ، وكنتُ أمرُّ مذهولا أراقب غيمةً تمشى كسَيْر الطير، أستدعى خرافاتى، وأعرف أن باب البيت منظورٌ ليعرفنى ببعض الحزن حين أمر بالصبار وهو علامةٌ تبقى، ولى فى الحزن أزهارٌ سأعرف عندها بيتاً تفوح عليه.

جدار مؤقت

محمد محمود عثمان

كانا يجلسان، والصمت ثالثهما،
رغم تجاورهما لمشاهدة الفيلم، الذى لم يَنل
اهتمامهما كثيرا. هكذا صارت أيامهما، فى الفترة
الأخيرة.
أمسك (الريموت)، وأخذ يتنقّل بين القنوات. كانت إعلانات
السلع الاستهلاكية، ومساحيق الغسيل والتجميل، هى الأكثر
تتابُعا، على الشاشة الصغيرة. ألقى الريموت، وأمسك كتابا،
وأخذ يتفحصه، ويغوص بين أوراقه..
تجاورا فى مكان العمل، أثارت إعجابه بذكائها ولباقة حديثها.
كانت مثله، تقرأ الروايات والأشعار، وتستمع إلى الموسيقى.
وترسم فوق لوحات قماشية.
ليالٍ كثيرة قرأ لها أشعار (نِـزار) و(أمـل دنقل). أسمعها
محاولاته الشعرية.. وتلت هى عليه كتاباتها الطليقة. تجادلا
كثيرا. اختلفا، دون غلبة لأحدهما..
هى تتقن عملها، وتبتكر فيه. جعلها ذلك مُتميزة. لذا أثنى عليها
رؤسائها، ومنحوها شهادات التقدير، والمكافآت.
أما هو فقد كان حديث العهد بعمله الحالى، رغم خبراته فى
وظائف سابقة. شجعَته، وساندته، ليكون مُتفوقا.
لم يكن فى حُسبانه، أن يَجد الغيرة تُلاحِقه، فى ذلك المكان،
الذى اختاره بإرادتِه.
تزوجا وتأكد لهما أن معاناتهما قد تطول، بسبب مكائد زملاء
العمل.
هما يعتقدان فى وجود أسباب، لتلك الأشياء التى تحدث لهما،
مُقترنة مع كل نجاح..
كانا عندما يستيقظان من النوم، يجدان النمل، يُشكل شِبه
دائـرة حـول رأسَيهما، فـوق الـوسـادة. قـال لهم البعض، إنه
الحسد، لم يهتما كثيرا، ومارسا عملهما فى تحدٍ وعناد.
لقد أصبح أكثر ما يُثير شجونهما، مرور السنوات دون أن يُنجبا.
ترددا على الأطباء. أكدوا لهما، أنه لا يوجد لديهما، ما يمنع من
الإنجاب..
ازداد قلقهما، كلما امتد بهما العُمر، وصارا يتحاشيان الحديث
عن ذلك.
بدأ الصمتُ يزحف إلى حياتهما، وبدا التباعد بينهما واضحا،
رغم محاولاتهما اغتنام المناسبات للتقارب. كانت أعينهما
تراوغان النظرات الوجلَى بينهما.
اهتديا أن يكون لهما صورتين كبيرتين، داخل إطارين متجاورين
على الجدار، بين الصالة
وحجرة نومهما، وأن يقوم كل واحد منهما،
كل ليلة، بالوقوف أمام صورة الآخر. يحكى ويبوح بما
يؤرقه، ويُثير شجونه. وعن المناسبات المُفرحة، والليالى
المُبهِجة، التى مرا بها سويا، واتفقا أن تكون الفضفضة،
دون صوت.
وذات مساء، وهما يسيران نحو غُرفة النوم، تعجبا مما يرونه..
كان هناك تجمع للنمل يُحيط بالإطارين، اللذين مالا كل
منهما، بصورة مُلفتة، نحو الآخر، فبدت الصورتان وكأنهما،
مُتداخلتان.
لحظتها.. راحت أنامله تتلمس أناملها برِفق، ثم احتوى كفهُ كفهَا
بحنو. تلاقت نظراتهما. تدفقت مشاعرهما، اشتياقا وحنينا،
غطّت أوجاع كثيرة، مرا بها مؤخرا.
ازداد ضغط كفه على كفها. تلقف الكتاب الذى كانت تحمله،
فى يدها الأخرى. والذى كانت تستقر بين وريقاته وردة، كان
قد أهداها إليها. لم تتساقط أوراقها، ولم تتغير ألوانها، رغم
تيّبُسِها.
قال لها هامِسا: لقد فقدتِ الكثير من ملامِحِك فى الشهور
الأخيرة..
ردت فى أسى: وأنْتَ أيضا..
حانت منهما التفاتة نحو الإطارين، وجدا أن النمل قد بدأ فى
الاختفاء. علت الدهشة وجهيهما، وكان كلما أحس باستجابة
كفها، لاحتضان كفه المتواصل، كلما تناقصت أعداد النمل،
حتى تلاشت تماما..
جمعتهُما ابتسامة رائقة، غابت عنهما طويلا. قَبّل كفها بحنو،
وهى تخطو فى رقة وتقول: سأعُد لك قهوتك المُفضلة.
أخذ يُتابعها فى شغف، بعينين مغرورقتين، وهى فى طريقها نحو
المطبخ. وصفو قد أخذ يسرى داخله، ويملأ كل جوانحه.

قصائد

د. عيد صالح

1

كل هذا الخواء..؟
لا فكرة تجول برأسى،
وقد أصبحت كبالون على وشك الانفجار
ماذا لو انفجرت..؟
كمحطات الكهرباء التى يقصفونها،
وغطت الدماء جسدى،
وتوقف عن الحركة،
رغم اختلاجاته العنيفة، كالفراخ حين يذبحونها
ونحن ننظر إليها فى بلادة وغباء،
كيف لم أصبح نباتيا، رغم كل هذه الذبائح
ماذا عن جسدى حين ينفجر الرأس..؟؟
لا عليك..
ثمة محترفون يشمرون عن سواعد الجد،
لا يعبؤون بالبكاء والعويل
حيث لا شبهة جنائية،
وليس لى أعداء،
وأحب الأطفال والنساء،
وأطارد النمل والصراصير والبعوض والذباب
بكل أنواع المبيدات،
يا لتلك الكائنات..؟؟
والحروب غير المتكافئة،
والموت العشوائى،
والقتل بلا سبب أو جريرة،
والانتحار فى لذة من ينتصر على الحياة،
الحياة التى خانتنا مع الأوغاد واللصوص،
ونحن فى سذاجة الرومانسيين،
نذرف الدموع، ونطوى الأحزان
كفرسان نبلاء..
يحاربون طواحين الهواء..!!

2

بعيدا أيها الوغد
أسقطتنى من حساباتك،
وأنا كسرت لك الحوائط والجدران كى تدخل بمجنزراتك
سحقت ورد الحديقة، وسفكت دم قرنفلة كانت تلوح لى كل صباح،
وياسمينة كانت ترشق قلبى ببياضها الشاهق وعطرها المنعش،
ووردة كانت تفوح بعطرها ولا تبوح بسرها،
لكنها فى القلب من أغنية تراقص الوجود على إيقاعها
لا بأس أن تصول وتجول بكأسك المتبجح الكسول،
وخمرتك الدموية التأثير، ويقظتك المشبوبة العطش،
وسيرتك المجنونة البطش،
أفق أيها الولد الشرس، وتمنطق بسيفك الذى علاه الصدأ،
واقتل شيطانك المتوحش،
وأخرج من عثرتك وعثارك واعتل صهوة الحلم
وأنفذ من سم خياط سجنك التعس
واعتل صهوة الحلم واقبض عنق الشمس
فى ندى الصباح المنعش.

3

قد تصدق الأحلام
وتظهر العنقاء
دعك من الخل الوفى
ولن أعيش فى جلباب أبي
وجيفارا مات
كل الطرق لا تؤدى إلى روما
والقتال بين موسكو وكيييف
يمر عبر واشنطون
والبيت الأبيض يضع العالم
على حافة الهاوية
العالم الذى ترقص حسناواته فى المدرجات
والكرات التى يتقاذفها كأس العالم
فى كرنفالات الشهد والدموع
لا تمرر سفن القمح والنفط
فى شتاء يكشر عن أنياب الجوع والصقيع.

4

دعك من قشيب اللون والظلال
دعك من قنص سحابة واختطاف شعاع
لتغزله بنول الخليل وموسيقاه
اخلع ثوب أبيك الذى ضاق عليك
واقفز فى بحر بلا ضفاف أو شطآن
حيث تطفو بلا وزن ولا مكيال،
وأنت تضرب بذراعيك الماء،
فى خفة عصفور ورشاقة غزال،
وأنت فى وهج النشوة وقمة الإشتعال،
تصاعد فى السماء خارج منطقة الجذب،
تخترق الأستار والأسرار،
وأنت تجترح نفسك بعيدا عما كان يشدك
بإيقاع ابن أحمد،
يطويك وينشرك بحبل قيس وعنترة،
والمتنبى وأبى العلاء،
فإذا أنت لا أنت،
ككثيرين من قبلك،
نظامين محترفين
فى عكاظ شاعر المليون
يرفلون فى حلل الخليل
يتيهون ويسقطون
غير مأسوف عليهم
ولاهم يحزنون.

5

حتى لو لم تكن هنا أو هناك..
أنت الحاضر فى الغياب،
والماثل فى فصل الخطاب،
تعمد الأطفال والرجال والنساء،
توزع الحلوى والقمح والشعير
تلف أطراف ثوبك الحريرى كمنطاد،
تصعد بنا فى فضائك الأخاذ،
مابين الصحو والنوم،
ما بين اليقظة والحلم،
نعبر الوديان والأنهار والجبال والصحراء،
نطير بغير ما وزن ولا زاد ولا متاع
بغير ما فرح ولا حزن ولا أوجاع
بغير ما أشقياء ولا حمقى وأغبياء
بغير ما نوازع للشر أو مكائد ومراصد
بغير ما صرخة استغاثة من سعلاة أو ظرب
بغير ما صراع أو اقتتال حتى الموت،
أنت خارج التأويل والتفسير،
والكهانة والرطانة، والتأطير والتنظير..!!
.....
أنت الذى تدفعنا
فى خضم هذه الحياة..!!

لَا مَنَاصَ إِلّا.. اَلْمَرْأَةُ

منعم رحمه

1

هَذَا الْقَمِيصِ، مَا الَّذِى أَصَابَهُ..
غَاضَ لَوْنُهُ وَإِكْتَهَلْ،
أَمَنَّ أَسَى يَحُسُّهُ كَمَا أَحْسِنِى...
أَمْ زَرْدَة الْمَشَابِكُ، الْحَبْلُ؟
تَفِيضُ وَحْشَتِى، تُطَقْ عُرْوَة
مِنْ طُولِهِ يَنْهَدُ، يَنْهَدِمَ.

2

هَا أَنْذَا وَ مُنْذُ الْبَارِحَة..مُتَّكِئًا عَلَى أُذُنِى
هَا..وَ مُذْ فَارَقْتِنِى،
عَاضًا عَلَى مَسَرَّاتِ الرُّوح
نَاجِيَةَ الشُّمَيْمْ.
إِيييَّهْ..أَيَّتُهَا الْعَصَافِيرِ الْأَفْئِدَةِ،
يَا مِنْ تَشْغَلِينَ فِى خَانَةِ الصَّدِيقِ..
أَنْسَ الْكَوْنِ أَنْتَ وَ أُنْسُهُ،
فَقَطْ..تَمَهَّلِى،
إِذْ..بِجَنَاحٍ وَاحِدٍ،
بِالْجَنَاحَيْنِ مَعًا،
قَدْ لَا نُفْلِتُ النَّبْلَهْ.

3

و..
هَب أَنَّ الْفَرَاغَ..
خَلَّوْكَ مِنْ دَفْقِ الْحَبِيبِ،
اِنْحِسَارُ الْمَشِيئَةِ عَنْ سَاعِدَيْكَ
سـ...
فَقَدْ آنَسَتْ الْكَلَامَ،
وَجِذْعَ الْمَطَرِ.
فَأَمْضِى..
لِتَشْهَدَ مَجْدَ الْغَوَايَةِ فِى الْبِلَادِ الْبَعِيدَةِ.
وَأَمْضِى..
لِتَسْلُمَ أَلَّا..
وَلَا مَنَاصَ إِلَّا..الْمَرْأَةُ.

الليل وغابة البوح

تفاصيل عادية لأوقات الترقب

النوبى عبد الراضى أحمد

جَميلٌ أنْ تَبُوحِى
وأن نرتجِلَ المواعيدَ سويًا
وأن نستَعِيدَ البدايَاتِ
أنْ أُعَبّئَ الشّوْقَ
ونَحْنُ نَقِفُ عَلَى عَتَباتِ قَصِيدةٍ ترْتَجِفُ
مِن الْخَوْفِ
لِيَشْتَعِلَ الحنينُ أكْثَرَ
نخْتبئُ فى طيّاتِ اللّيلِ حِينَ يُرسلُ الأنغامَ
من بعيدٍ ويداعبُ الأوْتَارَ
وحِينَ يُغَرّد كروانٌ على نَافذةِ الهَوَى
ويشتعلُ الوجدُ
أتسلّلُ عبرَ أنفاسِك
يذوبُ قلبى فى صوتِك الدّافئ
وفى عينيكِ الوادعتين
وَصُنْدُوقِك الأسْوَدِ
المغلقِ علَى تفاصِيلَ ربّما لا تفْضِى إلى
شَىْءٍ أكْثَرَ مِن العَادىّ
حِين تَبُوحينَ ينطلق الفراشُ إلى الأفْقِ
وتحتضنُ الأشجارُ العصافيرَ
وتتسربُ الموسيقا إلى الوقتِ
وأنا أرتّبُ فُصُولَ الدّهْشَة وأفْتَحُ بوّاباتِ
الشّوْقِ
وأبْحَثُ عن سؤالٍ يربكُ العشبَ
الاعترافاتُ أكثرُ سذاجةً من حَنينٍ معبّأٍ
وحصَارٍ يمتدّ إلى سماواتِ الله البعيدة
كان علىّ أن أصِفَ صُراخ الرّغبةِ
وأن أختصرَ المسافةَ إلى النهايةِ
فلا نَسْمَحُ لظلالِ العَابرينَ أن تقتحمَ
غابَةَ البَوْح
فلا القصيدةُ نحتمِى بها من الجنونِ

ولا ديستويفسكى استطاعَ أن يجعلَ
مسَاحاتِ الجمَالِ أكبرَ
وفلاسفةُ الحربِ لا يرفَعُون طواعيةً
راياتِ الاستسْلَام
الأظْلَالُ سَرَتْ فِيها المقَاماتُ تَضِجُّ
بأغنيّاتٍ تتسربُ فيها ألحانٌ حَزِينَة
وأنَا أُحَلّق فِى فضاءٍ
أرصدُ هجرةَ الأطْيارِ من الشّمالِ إلَى
الجنوبِ
أُعِيدُ الخَيَالَ إلى ضِفَافِ الواقِعِ
ومثلَ النّملِ ومثلَ النّحلِ أعتنِقُ الغُموضَ
ومثلَ الطّيورِ التى ارتحلتْ تغنّى وتتركُ
وهمَهَا ملءَ الفضاءِ
دَعِيهم يصِفُون الأشْيَاءَ بالأشياءِ
دعِيهم يمرّون من تحتِ فتنتكِ العصيّة
وأنت تخبّئين تَحْتَ جِلْدِك مَخْطوطَاتِ
الغوايَةِ
وأنا أسَافرُ عبرَ هَذا اللّيلِ
لستُ أحمِلُ فى دَمِى غيرَ الحرائقِ
كان اسمُكِ شَارِعًا ويداكِ نشِيدًا
والبِئْرُ تبْتَلِعُ الأسْرَارَ
والشّوْقُ ينبتُ فى الحُلْمِ
أنَا هُنَا وأنتِ هُنَاكَ
ونَحْنُ سويًا نُشْعِلُ فى الظّلَامِ المَوَاقِيتَ
وَنَرْتَجِلُ للعصَافِيرِ الأغنيات.

نبش

على الجمال

مَاتَتْ وَمَاتَ
وَمَا تَزَالُ الأَرض فِينَا نَاظِرةْ.
الكَهرَبَاءُ هِيَ الجَرِيمَةُ،
كَشَّفَ المِصبَاحُ أوجَاعَ الحَوَاسِ
وَبَعدَهَا انْطَفأَتْ عُيُونُ الفُرنِ،
ثَمَّةَ جَمرَةٌ
قَد ألْهَبَتْ شَجَنَ الدُّخَانِ
فَنَامتِ الخَبَّازَةُ الحَيرَى
عَلَى تَودِيعِ آخِرَ دَمعَةٍ
قَد نَزَّهَا الْقَلبُ الْحَزِين.

المُترَفُونَ
يُغَربِلُونَ بِنَا الزَّمَانَ
فَلَا يَفِرّ
شَعِيرُ هَذِي الأَرض مِن شَطَحَاتِهِم
قَد بَدَّلُوا
القَمحَ الْبَسِيطَ بِثَمرةِ الأَموَالِ.
وَالحُوذِيُّ
خَانَ حِمَارَهُ المِسكِين
بَعدَ غِوَايَةِ البِنزِينِ وَالعَجَلَاتِ.
ثمّ تَنَاسَتِ
الفَتَيَاتُ أَلحَانَ الأَصِيلِ
وَخَوفِهِم عِفرِيت تِرعَتِهِم
وَأَحجَارَ الغَسِيلِ.

فَصَاحَ جَدِّى
- الكَهرَبَاءُ هِيَ الجَرِيمَةُ -
لَمْ يَكُنْ يَدرِى تَعَاوِيذَ الْحَدَاثَةِ
كَانَ شَيخًا عَارِفًا بِالطِّبِّ
يَحكِي لِلحَصَى وَجَعَ النَّبَاتِ
وَحِنكَةَ الفَلَّاحِ فِى جَمعِ الثِمَارِ.
هُنَاكَ بِضع مشاعرٍ مَخفِيّةٍ
قَد أشهَرَ الإِنسَانُ
أنصَالَ المَمَاتِ بِهَا
فَصُنبُورٌ يُمِيتُ مضخّةٌ يدويّةٌ
وَرِسَالَةُ المحمُولِ
تَشنِقُ عِطرَ أوراقِ الحَبِيبَةِ فِى الهَواءِ
وَجَدّتِى لَم تَفتِلِ اللّيفَ الحَزِينَ
فَعِندَمَا نَظَرَتْ إِلَى حَبلِ المَصَانِعِ
قَد تَفَهّمَتِ الجَرِيمَةَ مِن خَفِيّ الوَقتِ
وَالأَيَّامُ صَاخِبَةٌ
فَلَمْ يَهبِطْ مَلَاكُ الدِفءِ مُنذُ سِنِينَ
والمَوَّالُ جفَّ
بِقَطعِ أوتَارِ الرَّبَابَةِ
فالزناتى والهلاليّونَ
قد رُجِمُوا عَلَى حِبرِ الورقْ.
فَرَحٌ كَئِيبٌ
فَالْجَرِيدُ مُحَمَّلٌ بِالْحُزنِ
لَم تَرَ عَينُه الخَضرَاءُ عُرسًا
قَد أنسَاه هَذَا البُؤسُ
مَا فِى كُوشَةٍ مِن بَهجَةِ التَّصفِيقِ
والطَّبلاتُ يُلهِبنَ الزّغَارِيدَ الطّوِيلَة
بِينَ أفوَاهِ النّسَاءِ..

سَمَرُ المَسَاءِ تَطَايَرَ الإِدهَاشُ مِنهُ
مِثلَ هَشِّ البُوصِ فَوقَ النّارِ.
فَالتّلِفَازُ وَالمِذيَاعُ وَالأَسلَاكُ
قَد كَانُوا الرَّصَاصَ
وَنَحنُ قَد كُنّا الزّنَادَ وَضَاغِطَهْ.
الدِّفءُ مَاتَ هُنَا
وَنَحنُ القَاتِلُ المَقتُولُ.
قَد مَاتَت وَمَاتَ
وَنَحنُ تَحتَ الوَقتِ حَرفٌ خَطَّهُ المَجهُول.

لَكَ يَا هُنَا بَعضَ البَقَايَا
فاحتَفِظْ بِالظِّلِّ
بِينَ غَضَاضَةِ الأَشوَاكِ،
إِن أَلقَت أَوَانِى الطّهيِ بَهجَتَهَا
تَذَكّرْ دَمعَةَ الفُخّارِ،
بَل
وَتَذَكّرْ الكَانُونَ وَالأَحطَابَ..
هَل فَسُدَتْ عَصِيدَةُ أُمّكَ الثّكلَى؟
أَظنّ الوَقتَ دَاهَمَهَا
ومسّ الغازُ فَرحَتَهَا
فَخذْ بَعضًا
مِن ذِكرَيَاتٍ أَنتَ صَاحِبُهَا
ومتْ أو عِشْ..
فَأَنتَ كَمَا شَدَا الحَادِى
لا تَنتَهِى
تَتَغيرُ الأَظفَارُ فِيكَ
وَيعلَوكَ الطّلاءُ
بِكُلِّ أَشكَالِ الحَضارةِ.

حديثها مع الورد

ربيع عبد الحميد قطب

وقفت تحكى تحت الشجرة
وامتدت أيدى النسمة
تمسح وجها مجهد
تحكى للورد حكاية قلب
وتقول حديثا عناها ليلا
ظهرا قد كان الوقت يقول
يا هذا الورد
متى يتعانق فى
الآفاق الحاضر بالمجهول
قل لى هل حمرة خدك
ثوبا أم بشرة
إن هىٰ كانت جلدا
فلماذا تنزعها؟
حين القلب الظآن
يطل عليك
أو حين يكون جنينك قد كمل
هل تصدقنى مرة
وتقول بأن الصيد
يحتاج قليلا من هدنة
أو بعض حروف يدهنها السكر
وإذا نفذت صارت خنجر
دورى فى الأفق رحى الشمس
حتى تتبلل من عرق
تلك الجدران المنقوشة
ويسيل النقش ويملأ تلك
الأعين بالملح
هذا النقش الآثم
وتميل بنفسجة فى حضن الليل
يطأبطها ويسير بها
ويغنى لحن البعد لها
وترانيم الهجر
وتنام بفرح
بزمان الليل اللامتناه
لا يصدمها فى الصبح الثغر
الباسم والألوان
أكرم بالليل
الليل جدار للرحمة
يقصينى عن هذا العالم
وأرتب أغنيتى وحدى
أتخير أى الألحان
لا ينكشها ضوء الصبح
أو أقدام السيارة دون تمهل
وإذا انسربت من بين شفاهى
بعض كليمات سهوا
الليل عظيم يسترنى
وقفت تحكى تحت الشجرة
تبكى وردا جاحد
وردا كذابا خان عهود الزهو
ورنت أعلى
جاءتها البسمة تسحق دمعتها
غصن يتمايل يلكزها
ويداعبها
ونست ما فات
ظهرا قد كان الوقت يقول
لكن رياحا خائنة هبت
قذفت بالشمس
وراء ركام اليوم
جلبت رملا أسود
وحصى يتطاير فى الوجه
تتشقق منه العين
الرأس القلب
تجرى تلك الأحداث وأنت
ورق بيديك
ويجول بها قلم حائر
كى تجمع تطرح ما هذا؟
لم تجمع شيئا كى تطرح.

افتكرتك

صفاء عنتر

افتكرتك فى الملامح
والشبه بينكم كبير
كان ساعتها القلب سارح
والوجع فى الروح كتير

قلت اجرب وانسى بيه
شوقى ليك أضحك عليه
والحنان اللى ف عينيه
يكفى إنى أعيشه ليه

فرصة هافرح.. فك قيدى
حزن يمشى... ويجى عيدى
والحنين اللى ف وريدى
يملى كل الكون غُناه

واتبنى الحلم بلقاه
طيبة/ رحمة/ وحب/ لين
زاد إيمانى.. وف سماه
قلب عاشق و بيقين

نبتت فيّا الحكاية
تبّتت جوّايا غاية
ف الوصول أجمل نهاية
آه يا سعدى/ يا هنايا

كل فرحك كان معايا
حتى شغفك كان يزيد
وانت جاحد للغرام
وابْتدى مليون جديد
نوبة اسامح/ يوم اصارح
وانت عِنْدَك من حديد
قسوتك/ كدبك/ وغشك
خلتك عاشق بليد

يوم بيوم صبرى عليك
توبه داب وأنا دُبت قبله
روحى تجرحها بإيديك
والوِداد قطّعت حبله

وان طلع حلمى خيال
إنى أرجع لك محال
واشتياقى لبعدى عنك
زادنى راحة واكتمال

هتولد من تانى حُرّه
وألقى كل الهم مَرْ
أصل هى الدنيا مرَة
تبقى ليه ويَّاك أمَرْ.

د. هشام زغلول

ناقد وأكاديمى

فى حدود المصطلح

يشيع فى خطابنا المعاصر -على اختلاف مشاربه- استخدام «بيت القصيد» فى سياقات متباينة لا حصر لها. ويبقى الخيط الرهيف الواصل بينها جميعًا على تباينها، ماثلًا فيما يحمله ذلك التركيب الإضافى من دلالة مباشرة قريبة المأتى، تشير لاستخلاص أهم ما فى الموضوع أو القضية موضوع الطرح. تلك الدلالة التى لن نجافيها كثيرًا حين نَجُوز به إلى مُعيِّن بذاته، قاصدين اصطفاءه من بين سائر لِداته؛ كقول ابن معتوق:

بيتُ القصيدِ من الملوكِ وإنّما يأبى علاهُ بوزنهمْ أنْ يوزنا

أو قول آخر:

لِئنْ كانت بنو الدنيا قصيدًا فإنّك بينهم بيتُ القصيد

وبدهى كون ما يدور فى فلكه هذا التعبير الاصطلاحى من دلالة، غير بعيد عن أصل استخدامه باصطلاح أربابه فى حقل الأدب والنقد. وإن تكن القصيدة محدودة -على الأرجح- بما لا يقل عن سبعة أبيات، فبيت القصيد أو القصيدة هو أنفس ما فيها، الذى فيه انتهى الشاعر إلى غاية المراد مع تمام عنايته بجودة السبك وإحكام الصنعة. ولنا أن نتفق أو نختلف مع من يرد أصله لغرض المدح؛ فإذا دبَّج شاعر مدحة «لحاجة له عند ممدوح، فذكر حاجته فى بيت بعينه، يقال لذلك البيت: بيت القصيد». لكنه ليس فى ذرعنا أن نُغفل عموم إطلاقه على أروع ما عساها تنضوى عليه أي قصيدة، أيًا كان موضوعها. ولا ما اكتسبه لاحقًا من دلالة أعم، بتجاوزه حدود مجاله الاصطلاحى مشيرًا لمكمن اللطيفة وموطن النكتة ودرة التاج؛ حتى جرى مجرى الكناية عن موصوف هو الهدف المراد وموطن الشاهد والمبتغى المنشود.

وباستشارة المعاجم سنقف على دورانها فى فلك هذين المستويين. كما سيلفتنا وصفه بالمثل، فى خلط جلىّ بين المثل والتعبير الاصطلاحى، ذاك الخلط الذى يؤسفنى أن لا يزال ينزلق فيه بعض أساتذة اللغة ودارسيها، على ما بينهما من بون شاسع يضيق عنه المقام. لكن الجدير بالإشارة أن حدود «بيت القصيد» لا تتسع لعموم ما يُستخلص؛ حسنًا كان أو سيئًا. فبينما يُستخدم لمطلق الأهمية مستحسنة كانت أو عادية، إلا أنه لن يراد به - فى حدود ما استقرأت تداوليته فى خطابات عديدة- تلك الدلالة السالبة التى ينفرد بها نقيضه الموقوف على استخلاص المستهجن؛ أعنى «ثالثة الأثافي» (جمع أُثفِية بتشديد الياء وتخفيفها). وهى كما فى اللسان: «الْقِطْعَةُ مِنَ الْجَبَلِ يُجْعَلُ إِلى جَانِبِهَا اثْنَتَانِ، فَتَكُونُ الْقِطْعَةُ مُتَّصِلَةً بِالْجَبَلِ... وتُنصب الْقُدُورُ عَلَيْهَا».

وجلى أنه تعبير مغرق فى البدوية، وغير شائع على ألسنتنا شيوع بيت القصيد، وغير وارد على ألسنة العوام. ويطلق كناية عن غاية ما يُنتهى إليه من الدواهى التي هى أشد وطأة وأثقل وقعًا من الجبل. وإن سيق التعبيران مساق الاستخلاص والانتهاء إلى الذروة، فلكل منهما إيماءاته الخاصة، التي تقرن الأول بالشعر «فروحُ الشِّعر فى بيتِ القصيد»، بقدر ما تتجافى بالآخر عنه، لتبقى صلته به فى حدود تشبيه عارض؛ كقول المخضرم خُفاف بن نُدبة السلمى:

وإن قصيدة شنعاء منِّى إذا حضرت كثالثة الأثافى

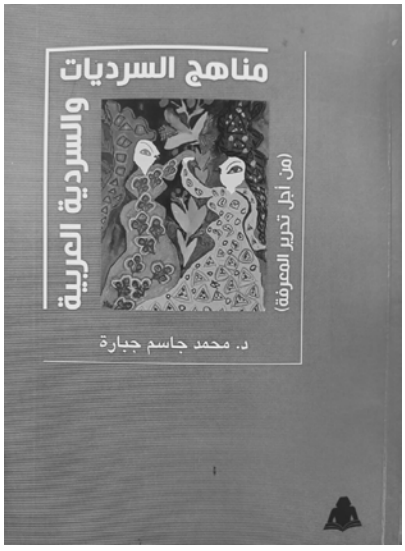
ويبقى واضحًا أن بيت القصيد على تكثيفه واكتنازه بيت جمع فأوعى، وتوفر له من حر الكلام وبديعه جل ما امتدحه نقادنا القدامى فى عموم الشعر باختلاف أغراضه. وفيها أعادوا القول وأبدوه، كما لو قصدوا أن يهدوا الشعراء إليه. ولنا أن نتصوره ذلك البيت النموذجى، المشدود كوتر قوس، لا مجال فيه لترهّل ولا مندوحة لحشو أو ركاكة، أو فضلة؛ لفظًا كانت أو معنى. وهو فى تقديرى أقرب ما يكون شبهًا بتوصيفات متواترة فى مدونة النقد القديم، تستحسن ما يأخذ بعضه بحجز بعض، ويبين صدره عن عجزه، ويهديك مفتتحه لقافيته... إلى آخره.

وبيت بلغ من الإحكام غايته على هذا النحو، حرى أن يعلق بالأذهان، وعصىٌّ على النسيان. فلن يبرح ذاكرتك من بين سائر أبيات القصيدة، ولن يعتريه ما قد يعترى بقيتها، إن طال الأمد بينك وبينها. فبيت القصيد بيت سيّار، وعادة ما تجد لسانك -الفينة بعد الأخرى- يردده من تلقاء نفسه متأملًا، أو متمثلًا به فى هذا السياق أو ذاك. ولهذا المنحى ظلال وتفسيرات هى فى جوهرها جانب من إشكالية هذا المصطلح، التى يحلو لى مناقشتها لاحقًا.

التراث والنقد فى قراءة جديدة

د.محمد جاسم جبارة

عبر عنوانين أساسي وفرعى جاء كتاب «مناهج السرديات والسرديات العربية.. من أجل تحرير المعرفة» للناقد محمد جاسم جبارة، والذى صدر مؤخرًا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وينقسم إلى فصول خمسة تسبقها مقدمة وتمهيد وتعقبها خاتمة قصيرة مقارنة بما ناقشه الكتاب من نظريات وأفكار متعددة، والمقدمة منهجية جدلية الكاتب يحاول فيها مراجعة الأطروحات النقدية المعاصرة التى انشغلت بموضوع السردية، كما يرى أيضًا أن الدرس النقدى العربى قد فقد رونقه الثقافى أو الحضارى لدى القراء بسبب إلحاحه على تحديث مصطلحاته وأطروحاته، ومن ثم ينطلق إلى تحديد مفهوم للسرديات أو علم السرد (narratology) الذى بدأ بوصفه فرعًا من الشعرية ثم انفصل عنها بعدما أنجز أطروحاته الخاصة المختلفة عن محاور الشعرية، ويتبنى جبارة فى هذا الكتاب منهجًا نقديًا يتأرجح بين التاريخى والفنى، ومن خلاله يقدم جنسًا أدبيًا على آخر، ومبرره فى هذا أن موضوع السرد والسردية يشتمل على أجناس وفنون مختلفة ومتداخلة، ربما تفرض عليه طبيعة البحث تقديم الموضوعات أو التركيز على جانب محدد دون غيره.



فى فصول هذا الكتاب الخمسة يرى «جبارة» أن هناك تخبطًا فى المصطلحات واضطرابات فى ترجمتها من لغة إلى أخرى، ومن ثم تفتقر بعضها إلى الدقة التى تجعل بعض الناقلين/ المترجمين يوهمون القارئ العربى بموضوع نقدى جديد وهو ليس كذلك، وذلك من أجل ترويج الكُتَّاب للقراء الباحثين عن موضوعات النقد الحداثى، وثمة مصطلحات عدة تطرق إليها جبارة فى التمهيد مبينًا أنه فى هذا الإطار يوازن بين المفردة فى لغتها وبين مدلولها فى الفكر النقدى عند العرب، ومن هذه المصطلحات: (الشعرية/ الخطابة أو البلاغة)، (اللغة/ اللسان)، (التوازى فى الشعر/ التوازى فى النثر)، (السيميولوجيا/ السيميوطيقا/ علم العلامة/ السيميائيات)، (اللغة/ الكلام)، الدال/ المدلول) ومن خلال استقصاء تلك المفردات/ المصطلحات فى لغتها الأصلية وتمثلاتها فى النقد العربى أو فى الاستخدام النقدي العربى يعرض الكاتب كيف وردت إلينا واستخدمت فى النقد العربى، وهل لها أصل فى الثقافة العربية القديمة أم لا.

يدرس هذا الكتاب أصول السردية الشكلانية وعلاقتها بالأيديولوجية، وهى الأصول التى حاورت علاقة التخييل بالواقع من أجل بناء نموذج منهجى يستلهم الأطروحات الفلسفية المثالية والفلسفة الواقعية إلى جانب مشاركى العلوم الطبيعية فى بناء النموذج الجمالى للأدب والنقد، وأهم من مثل هذا الاتجاه ثلاثة رواد، هم: جورج لوكاتش،ميخائيل باختين، فلاديمير بروب. كما يدرس الكتاب السيميائيات السردية التى مثلها ثلاثة من نقاد المنهج السيميوطيقى، هم: رولان بارت، بول ريكور، جوليان جريماس. كما يتطرق إلى السردية العربية ونقد الذات من خلال وضع الأسس المفاهيمية للسردية العربية وعلاقتها بالتراث، ويحلل دراسات ثلاثة من النقاد العرب الذين درسوا ألف ليلة، هم: عبد الفتاح كيلطو، وجمال الدين بن الشيخ، وياسين النصير، وذلك لأهمية ألف ليلة وليلة في التراث العربى والغربى والإنسانى عامة. كما قدم تحليلًا لمجموعة من القصص والأمثال التى وردت في القرآن الكريم، كذلك درس نصوصًا من الشعر القديم والرسائل الأدبية والفلسفية فى العصر العباسى.

يعيدنا هذا الكتاب النقدى المعتبر إلى التفكير فى جدوى النقد الجاد؛ حيث يعد نموذجًا مميزًا فى تطبيق منهجية نقد النقد عبر تناول الأطروحات النقدية الغربية، وكذلك فى قراءة النصوص النقدية العربية الحديثة التى درست التراث العربى القديم.

مواقف ومصالح بين إسرائيل وأفريقيا

أصدرت الهيئة العامة للكتاب «إسرائيل وأفريقيا.. مصالح ومواقف»، للدكتور أحمد السيد عبد الرازق، وتقديم السفير محمد العرابى. يتناول الكتاب دراسة مفهوم السلوك التصويتى كونه أحد المؤشرات الدالة على توجهات السياسة الخارجية للدول، وسعى إلى تحليل السلوك التصويتى لدول أفريقيا جنوب الصحراء على القضايا الإسرائيلية المطروحة فى الأمم المتحدة لتحديد مدى الاتساق أو التباين التصويتى للدولة والاستدلال على مدى توافق سياستها مع إرادة وسياسات الدول الكبرى الأعضاء فى الأمم المتحدة. كما تناول أهم القرارات الصادرة عن الأمم المتحدة بشأن العديد من القضايا التى تؤثر فى المصالح الإسرائيلية. وانتهى الكتاب بخاتمة تتضمن أبرز النتائج، بالإضافة إلى بعض المقترحات والتوصيات المتعلقة بموضوع الدراسة.

مصر وشرق أفريقيا فى عصر المماليك

صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ضمن سلسلة تاريخ المصريين كتاب «مصر وشرق أفريقيا فى عصر سلاطين المماليك.. ١٢٥٠ - ١٥١٧م»، للدكتوره نهى حمدنا الله مصطفى، والذى يتناول العلاقات الاقتصادية بين إمارات الطراز الإسلامى ومصر المملوكية من حيث طرق التجارة بين الطرفين ومراكزها وأهم السلع، والعلاقات الدينية والسياسية بينها، والعلاقة بين الكنيسة المصرية والكنيسة الحبشية، وكذلك العلاقات الثقافية بين مصر وإمارات الطراز الإسلامى، من حيث دور البيئة الثقافية فى مصر لجذب أبناء الطراز لتلقى العلم والعوامل المساعدة فى إمارات الطراز لطلب العلم، والوضع الثقافى لها. وقد اعتمدت الكاتبة على مصادر ومراجع متنوعة على رأسها المصادر الأصلية التى عاصرت هذه الأحداث.

الرواية الأولى لخيرى بشارة

قدم المخرج السينمائى المصرى خيرى بشارة مجموعة ساحرة من الأفلام على مدى نصف قرن، وفى السادسة والسبعين من عمره قرر خوض المجال الأدبى بروايته الأولى (الكبرياء الصينى) التى استلهم فكرتها من حياة رجل جاء من الصين «أرض الأساطير» ليحقق ذاته فى مصر «أرض الأحلام».

الرواية صادرة عن دار الشروق فى ٥١٧ صفحة من القطع المتوسط، تزخر بالتفاصيل السياسية والاجتماعية الدقيقة للعالم على مدى ستة عقود، ربط خلالها المؤلف بين خروج كونج يونج من الفقر والجهل فى قريته النائية عام ١٩٣٧ وبين التحول الذى حققته الصين خلال نفس الفترة حتى أصبحت قوة عالمية.

حبة بازلاء تنبت فى كف دعاء إبراهيم

صدر عن دار العين للنشر والتوزيع، رواية «حبة بازلاء تنبت فى كفى» للقاصة والروائية دعاء إبراهيم، وتتناول قصة طبيب قرر فى لحظة أن يسجن نفسه داخل دولاب ملابسه فى محاولة منه للتواجد فى عالم رمادى، عالم البين بين، لا هو داخل عالمه الواقعى ولا هو فى عالم آخر بعيد كعالم الموتى. ربما لأنه كان أجبن من أن يرحل ببساطة وأجرأ من الاستمرار فى آلة الحياة.

دعاء إبراهيم طبيبة تخرجت فى كلية الطب والجراحة جامعة الإسكندرية عام ٢٠١١، صدرت لها المجموعة القصصية «نقوش حول جدارية» عام ٢٠١٣، ثم متتالية قصصية بعنوان «جنازة ثانية لرجل وحيد» عام ٢٠١٥ ترشحت عنها لجائزة ساويرس الأدبية مرتين، ورواية بعنوان «لآدم سبع أرجل» عام ٢٠١٧.

مراسلات عائلة يونانية عاشت فى صعيد مصر

صدر عن دار عابدة للنشر كتاب «رسائل من صعيد مصر فى العصر الرومانى»، للكاتب الدكتور محمد رمضان العرجة، الذى يتناول دفتر أحوال عائلة يونانية من الطبقات العليا التى عاشت فى صعيد مصر نهاية عصر الإمبراطور تراجان وبداية عصر الإمبراطور هادريان، عرفت بعائلة أبوللونيوس.

تُظهر وثائق وأوراق العائلة امتلاكهم مصنعًا للنسيج فى هيرموبوليس الأشمونين فى صعيد مصر، وتعطينا صورة تكاد تكون مكتملة عن أحوال أسرة يونانية من (الصفوة) عاشت فى مصر إبان حكم الرومان، فضلاً عن مراسلات أفرادها التى تعد مصدرًا مهمًا للتأريخ للحرب اليهودية من خلال المراسلات التى تمت بين أبوللونيوس وأسرته.

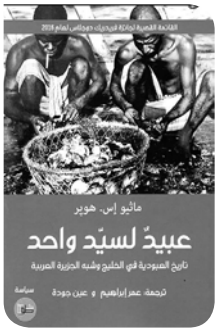
«مقدمة فى الفولكلور» للدكتور أحمد مرسى

صدر عن الهيئة العامة للكتاب «مقدمة فى الفولكلور»، للكاتب الدكتور أحمد على مرسى، والذى ينقسم إلى بابين، كل باب عدة فصول، وفى الباب الأول يتحدث الكتاب عن الفولكلور.. التاريخ والمصطلح، تعريفه ومشكلاته، أما الباب الثانى، فيتناول تحديد الميدان، والأداء والمؤدون، جمع الأدب الشعبى، وتصنيف الأدب الشعبى، تتسع حدود علم الفولكلور ومادته وتبدو أبعادها غير واضحة للكثيرين نتيجة الكم الهائل من المواد التى يعالجها والدائرة الواسعة التى يتحرك داخل حدودها، مما ينعكس على صعوبة تعريف الموضوع وتحديد ميدانه وتعدد المشكلات التى تواجه الجامعين والباحثين، سواء فى التصنيف أو اختيار المنهج، وكثرة الأشياء التى على الباحث أن يتنبه إليها فى دراسته، وهو ما يحاول الكتاب أن يناقشه للفت الانتباه إلى أن الطريق صعب، وأنه يحتاج إلى تكاتف كثير من الجهود.

قراءات جمال القصاص فى الفن التشكيلى

صدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتاب بعنوان «جدل البصر والبصيرة.. قراءات فى الفن التشكيلى»، للناقد جمال القصاص، ضمن سلسلة آفاق الفن التشكيلى. وفيه يتناول مجموعة من النصوص الفنية لتجارب بعض المبدعين، اقترب منها وعايشها وقدم لها عند عرضها أو كتب عنها بعد العرض، تتنوع بين فنون التصوير والحفر والرسم والنحت، ويتناول فى الكتاب قصة محبته للفن التشكيلى، ولماذا كان هو الأقرب لفضائه الشعرى؛ حيث يرى أن بناء الصورة هو شاغل أساسى جمع بين عالمى اللوحة والقصيدة، وأن كليهما مشغول بعوالم قصية يصوغها الشاعر والمصور كل بطريقته الخاصة، فيقفان معًا على الحالة ما بين المرئى واللامرئى، يتبادلان حوارًا مفتوحًا بمحبة خالصة.

تاريخ عمالة العبيد فى شبه الجزيرة



صدر حديثًا عن دار «خطوط وظلال» فى عمان كتاب «عبيد لسيّد واحد» عن تاريخ العبودية فى الخليج وشبه الجزيرة العربية فى حقبة الإمبراطورية، للمؤرخ الأمريكى المعاصر ماثيو إس هوبر، بترجمة عمر إبراهيم وعين جودة.

ينقسم الكتاب إلى ستة فصول يتناول كل منها وجهًا من قصة الأفارقة المشتتين فى شرق شبه الجزيرة العربية، بدءًا من تاريخ نخاسة شرق أفريقيا ونمو الشتات الأفريقى فى شرق شبه الجزيرة فى سياق عالمى، وصور اعتمادية شبه الجزيرة فى القرن التاسع عشر على الأسواق العالمية وعلى عمالة العبيد، وكيف كان الأفارقة ركيزة أساسية فى صناعة اللؤلؤ الخليجية الضخمة، والسياسة البريطانية المناهضة للعبودية عبر «المحيط الهندى»، وكيف دفعت القوى الاقتصادية العالمية نحو الانهيار الكارثى لصناعتى الخليج الرائدتين فى العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، وكيف أثر هذا الانهيار على حياة العبيد.

«عصور دانيال فى مدينة الخيوط» والالتعان بالمعرفة

رضوى الأسود

أحمد عبد اللطيف

نكتب لنتطهر، نـدوِّن ليحمل عنا الـورق بعض ما نحمله من آثام وخزى وإخفاقات وذكريات مُرَّة. هذا ما كان يطمح إليه بطل روايـة «عصور دانيال فى مدينة الخيوط» للمترجم والروائى أحمد عبد اللطيف. لكن هل هذا هو ما بلغه أخيرًا؟!

بداية، وانطلاقًا من عتبات النص، نجد دلالات مهمة تتركز فى اسم «دانيال»، وهو نبى توراتى اشتُهِرَ بتفسير الأحلام، وبالمثل نجد بطلنا «دانيال»، لكن تأويل دانيال النبى لرؤى الملك البابلى «نبوخذ نصر» أنقذه من الموت، بينما عجز دانيال البطل عن النجاة بنفسه من مصير مفجِع، فعلى الرغم من تأويله بنفسه لرؤياه وقلقه مما سيحدث، فقد حدث بالفعل!

نتعدى العنوان إلى الإهداء: «إلى الطفل الذى كنته»، والذى يُكمِله ويؤكده، ذلك الاستشهاد الذى يتحدث عن معزوفة «رومانس لارجيتو» لـ «شوبان»: «هذه ليست معزوفة موسيقية، لكنها حنين شخص للعودة إلـى ذاتـه»؛ ليتكشَّف لنا، ومنذ البداية تمامًا، ما نحن بصدد قراءته، فهى رواية يكتبها رجل بنَفَس طفل، باندفاعه وبراءته وسذاجته، بفيض مشاعره الطازجة والمبهمة والمتأرجحة بين سرد مسترسل لا تهدهده ولا تهدّئ من روعه علامات ترقيم، وبين عبارات قصيرة جدًا تفصلها نقاط تُمَكِّنه من التقاط أنفاسه، رجل ظل طفلًا حتى فى طريقة حكيه، رجل محبوس فى طفولة لم يغادرها ولم تغادره.

فى تلك الرواية الصادرة عن دار العين العام الفائت، والتى احتلت مكانًا فى القائمة الطويلة فى مسابقة البوكر العربية ٢٠٢٢-٢٠٢٣، طرق أحمد عبد اللطيف محظورًا ومسكوتًا عنه هو اللهج بالغلمان، ليس هذا فقط، ولكن الفاعل معلِّم دين!

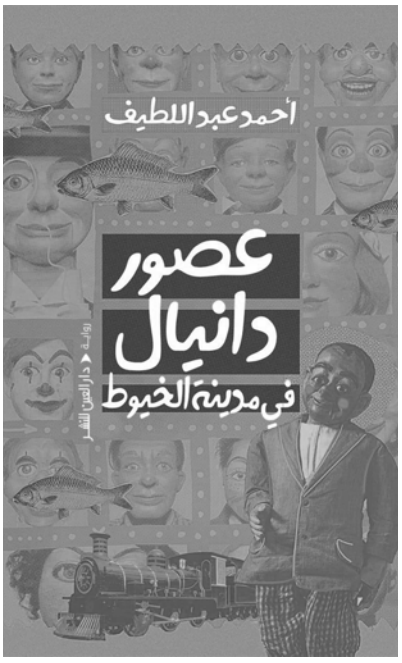
نحن هنا بصدد حدوتة، بطلها يُدعَى «دانيال»، وقد تعرَّض طفلًا لحادث انتهاك جنسى، قضى على براءته تمامًا وحوَّله لآخر.. أو بالأحرى.. لآخرين! ذلك الحادث البعيد الذى تعرَّض له طفل العاشرة، جعله يتوقف عنده؛ توقفت عنده الحياة، توقف عنده الزمن، توقف نموه النفسى، لكن ما ظل ينمو ويتعاظم بداخله هو الألم الناتج عن جُرح لا يندمل، والتعاسة التى لا تبرح مكانها، مما أحْدَث لديه انقسامات وتشظٍ نفسى، كنوع من أنواع الحيل الدفاعية للهروب من ذكرى الحادث وإنكاره وكأنه لم يكن، فيظل يفكِّر أن ما حدث كان لـ«إبراهيم»، ومن قبله لـ«دانيال الكبير»، لصديقيه، وليس له هو (دانيال الصغير)!

فى هـذه الـرواية الاستثنائية لأحمد عبد اللطيف، والتى تتميز بأنها -حتى الآن، وضمن جميع أعماله التى قمت بقراءتها- الأنضج رؤية والأكثر إحكامًا وبراعة ودهشة؛ ويتمثل ذلك بشكل جلى فى الحيل السردية التى لجأ إليها الروائى، ففى الثلث الأخير من الرواية تتوالى على القارئ المفاجآت المدهشة والمتتالية والعنيفة، وتتجمع كل قطع البازل لتتكشَّف فى النهاية حكاية ظلَّت تتراءى لنا كمتاهة كاملة؛ فالبطل هو مجموع ثلاثة صبية أصـدقـاء، هـم: «إبـراهيـم»، «دانيال الصغير»، و«دانيال الكبير». وليس هذا فقط، فهو أيضًا الموسيقار شوبان، وإن مددنا الخيط على استقامته، فهو كل فرد فينا، كل شخص تلقَّى هزيمة فى طفولته، نتج عنها نفسية مشوهة وغير سوية.

تشير الـروايـة بـوضـوح إلـى أن الانكسار السياسى يحمل بداخله انكسارًا شخصيًا، إذ إن الهزيمة النفسية لم تكن جِكرًا على «دانيال» وحده، فقد نال أبوه نصيبه منها قبلًا، إذ يُلقى النص الضوء على الأب المهزوم بهزيمة ١٩٦٧، وتتوالى بعدها الانكسارات متمثلة فى إخفاقات ثلاثين عامًا من حكم مبارك، وأخيرًا خيبة الثوار الحالمين بمجتمع أفضل، وكأن الهزائم تورَّث، وكأنها قدر لا فكاك منه.

ربما بعكس كل ما قرأت للروائى أحمد عبد اللطيف، وبالرغم من انتهاجه للغرائبية، وبرغم مشروعه التجريبى الذى بدأه بأول روايـة (صانع المفاتيح) واستمر فيه إلى الآن، إلا أن هذه الرواية كانت أقرب للواقعية منها للغرائبية، على الرغم من أنها تدور

تطرق الرواية محظورًا ومسكوتًا عنه هو اللهج بالغلمان أو الانتهاك الجنسى للأطفال



فى مدينة تسكنها عرائس الماريونيت التى يحركها أولى الأمر تلك الدُمى ذات العيون الزجاجية تُعبِّر عن سلب الإرادة، فحين تُسلَب الحرية عن المرء يصبح دمية بيد الآخرين يحركونها كيفما شاءوا. إنه عقاب يُذكِّرُنا بعقاب الآلهة فى الأساطير القديمة وفى كتاب ألف ليلة وليلة، بالقرى المسوخة سكانها، إنه عقاب مستحق لمن لم يكافح من أجل نيل حريته، لكن لم يكن ذلك مآل «دانيال» الذى ظل آدميًا ولم يتحول لدمية، ذلك لأنه كان إيجابيًا ولم يكن سلبيًا، فقد أقدم على فعلٍ، حتى لو كان ذلك الفعل قد حدث دون قصد منه.

عقدة «دانيال» التى تناسلت من الخزى والألم النفسى الناتج عن تعرضه لتعدٍ جنسى، حوَّلته إلى قاتل متسلسل، تمكَّن بفضل عمله فى «الأرشيف» -وهو من أكثر الأماكن حساسية فى الدولة، والذى يحتفظ بمعلومات كاملة عن كل مواطن، وهو من ضمنهم بالطبع- إلى اكتشاف أن محبى الأطفال كُثُر، وليس شيخه فقط، بل هم زملاؤه الأربعون الجالسون بجواره! فما كان منه -بعد أن تخلص من معلمه فى طفولته- إلا أن قتلهم جميعًا واحدًا بعد آخر فى شبابه، انتقامًا مما اجترحوه فى البراءة، وتوقِّيًا لئلا يفعلوها مرة أخرى. فى حقيقة الحال، كان «دانيال» ينتقم مما حدث له طفلًا.

فى مستوى أعمق، نستطيع قراءة الرواية من منظور أن ذلك الشيخ البيدوفيلى وغيره، ممن ينتهكون براءة الأطفال وأجسادهم، هو أى شخص يسرق حلمَ آخر، يدمر نفسية آخر، أى شخص يقوم بانتهاك حق لآخر، وفى مستوى أكثر عمقًا، نستطيع تأويل النص فى ضوء أن الخروج من مرحلة الطفولة هو بداية انتهاك كل شىء، انتهاك البراءة، وإجهاض الحلم، والتخلى عن الخيال، والخروج إلى الواقع، وبداية المعرفة، وحينها يتجلى المأزق الوجودى وعبثية الحياة، وهنا مُستهل الموت الحقيقى لكل ما هو جميل فى المرء. «الفاصل بين جنة الطفولة وجحيم البلوغ باب واحد. باب دائمًا مفتوح. يرحب بكل العابرين. وربما يدعوهم بنفسه إلى الخروج. نوع من الأبواب التى تصلح للخروج فحسب. إذ لا يمكن العودة منه أبدًا».

قصة الخلق، والطرد من الجنة، والسلطة القمعية، والمدينة التى تأكل أبناءها، والقدر الذى لا فِكاك منه، والأحلام التى تعتبر حقيقة فى مستوى ما من الوعى، هواجس مسيطرة على الذهنية الروائية لأحمد عبد اللطيف، إذ نجدها وقد تكررت بأشكال مختلفة بطول أعماله السابقة، ليس هذا فحسب، فهناك فكرة لا تقل عنهم أهمية وعمقًا وفلسفية، وهى أن المعرفة طريقًا للتعاسة وربما الهلاك، فالبطل المتمثل فى «دانيال الكبير»، وعن طريق معرفته بتأويل الأحلام، علِمَ بما سيحدث لصديقه (لنفسه)، وإن أنكر حلمه بشكل أو بآخر، فذهب إلى مدرسته ولم يعد لمنزله، وبعدها، حين رأى بعينيه ما يحدث من انتهاك لجسد «إبراهيم»، عرف يقينًا ما يحدث له وتأكد من تلك المعرفة التى يمتلكها، فاختمرت فى ذهنه فكرة القتل انتقامًا من الجانى، وفى النهاية، وحين يعلم بأن زملاءه هم أيضًا منتهِكون للطفولة، ينفِّذ فيهم جميعًا حكم الإعدام. وبين تلك المعرفة الباطنية النابعة من الحدس، والمعرفة المُكتسبة، عاش البطل حياة مضطربة، ممزقة بين هويات مختلفة، وكان مصدر عذابه هو المعرفة!

تتوالى المباغتات فى الجزء الأخير من الرواية، فنكتشف أن البطل كما قلنا سابقًا هو الأطفال الثلاثة مجتمعين، وتحديدًا كان «دانيال الأول» و«دانيال الثانى» هما الانشطار الأولى الذى حدث للبطل، نصفان لا يريدان أن يلتقيا، يهرب الكبير من الصغير الذى يعلم بسر قتله للشيخ، يهرب النور من الظلام، يحاول طمسه، وفى الوقت نفسه هى إشارة إلى النفس البشرية التى تحمل الخير والشر كليهما معًا، وكأنهما مكملان لبعضهما، ولا وجود لواحد منهما دون الآخر، فحتى الظل يحتاج لضوء كى يظهر.

كما نكتشف أن حوادث القتل الأربعين التى ارتكبها البطل، لم تكن حقيقية، فكل تلك الأشخاص حيَّة تُرزَق، إذًا كل ما حدث من ميتات لا يعدو كونه تهيؤات فى مخيلة البطل الذى عجز -ربما بدافع الخوف أو الضمير- من الفعل الحقيقى فهرب إلى الفعل المُتخيَّل. وأخيرًا فى مشهد سينمائى بديع، نرى كل سكان المدينة من الدُمَى يحمل كلٌ مخطوطه ويحاول إرساله إلى عنوان مجهول ليظل حيًا، وكأنه نوع من حفظ الأرشيف الشخصى، الإنسانى، من الضياع؛ فتتجلى الصاعقة حين نكتشف أن كل المخطوطات واحدة، وأنها مخطوطة «دانيال» نفسه! ما يؤكد أن القصص تتشابه وأن أزمة الإنسان واحدة.

الكل يحمل مخطوطه، حكايته هو، حكاية الجميع، الكل متشابه فى درجة الإحباط والتيه، إنه إنسان القرن الواحد والعشرين، بطل ما بعد الحداثة، ليس البطل الذى يبرُق، صاحب المآثر والبطولات، المتحدث عن القيم والأخلاق، بل هو البطل المهزوم، الذى يلجأ للسرد الواعى، وإن لم يكن فى هذه الرواية واعيًا بشكل كبير، بل بدا وكأنه يأتى من منطقة اللا وعى، يستدعى ما خفى فى الظلمات وتم طمره بحيل الذاكرة المراوغة، لكن فى النهاية، نعى بشكل تام، أن لا شىء يُنسى، ولا شىء يُمحى من روح محطمة ونفس مهزومة، لا بالكتابة، ولا حتى بقتل الجانى!

«الشاعر والطفل والحجر»

سيرة أم فكر جديد للشعر؟

إبراهيم أحمد أردش

فى كتابه «الشاعر والطفل والحجر» الصادر عن الهيئة العامة للكتاب، يسعى الشاعر فتحى عبد السميع، إلى البحث عن الإنسانى بديلًا عن البشرى، حيث ترتبط الإنسانية فى تصوره بالحضارة والرقى والتمدن، بينما البشرية مرتبطة بالهمجية والوحشية والبربرية، ويرى أن الشعر هو الذى يخرجنا من الكائن البشرى إلى الكائن الإنسانى ويقضى على المسخ المشوّه فينا. الكتاب ليس كبير الحجم، لكن الشاعر فتحى عبد السميع استطاع أن يفيض فى عرض رؤيته للحياة من خلال الشعر. ويقع الكتاب فى عشرة فصول، أو بالأحرى عشر رؤى تشمل داخلها رؤى فرعية أخرى، وهذه الفصول أو الرؤى هى: (١-الشاعر والمسخ وطفولة العالم ٢-هذا وقت الشعر ٣-الشعر والعنف واللغز الإنسانى ٤ -مرآة الصياد: الشعر والحياة ٥-الشاعر والطفل والحجر ٦-الشعر والجذور/ الشعر والطين ٧-الشاعر يسبق الثورة: نبوءة قصيدة النثر ٨-بضع نقرات على نافذة الشعر ٩-الشعر والعمل: وجهان لعملة واحدة ١٠-الشعر والبيت الشعرى).

إشكالية التجنيس

صدر كتاب «الشاعر والطفل والحجر» ضمن سلسلة تعنى بالسيرة الذاتية، وقد طبع ذلك على غلاف العمل وعلى تصنيف العمل من الداخل خلال توصيفه، لذلك كان المتوقع أن نجد المؤلف يقدم لنا سيرته الذاتية، قصة حياته من خلال عمل سردى حكائى يقترب من فن الرواية، لكننا لم نجد ذلك، حتى إن الشاعر لم يكد يتكلم عن نفسه، ولم يذكر أحداثًا تتعلق به إلا نادرًا، فقد ذكر مواقف بسيطة وقعت له وهو طفل وهو يدرس وهو فى العمل وهو فى بعض الأماكن وأغلبها -على قلتها- مواقف تتعلق بالشعر أكثر مما تتعلق بالمؤلف ذاته، ربما أراد المؤلف أن يقدم للقارئ

فتحى عبد السميع

سيرة الشعر الذاتية، أن يؤرخ للشعر وينظر له على نحوٍ غير مسبوق، رغم نفى المؤلف صفة التنظير عن نفسه، سيرة متصورة لدى المؤلف وتاريخ جديد للشعر لا ننشغل به بأول من قال الشعر وكيف تطور، إنها سيرة فلسفية فكرية، لا ترى الشعر بالطريقة المتداولة العادية، تنظر إلى الشعر ككيان كبير يتسع لسائر الفنون، يستوعبها يدمجها معه، كما يدمج فيه الإنسان ويطهره من شروره ويجعل منه كائنًا محبًا للخير، إنها ليست سيرة كما هو متعارف عليه، بل هو حديث عن الشعر وفى الشعر ولأجل الشعر؛ لذلك ستبحث هذه الدراسة عن رؤية المؤلف للشعر والشاعر والمتلقى وتفاعل كل ذلك مع الحياة والواقع.

١-مهمة الشاعر

الشاعر عليه ألا يكون إنسانًا عاديًا، يأخذ الأمور ببرانياتها، بل عليه أن يتماهى مع الأشياء فى دواخلها، يقول المؤلف: «الشاعر يتجاوز القشرة السطحية، ويغوص فى الواقع غوصًا عميقًا، يفحص الواقع بعين الخيال، ويقلبه بين يديه بعين العقل أيضًا، يفككه كما يفكك الطفل لعبة ليعرف أسرارها، لكن الشاعر يختلف عن الطفل

لا يبكى بعد أن يحطم لعبته، ولا يتركها مدمرة، الشاعر يقاوم الكبار الذين يحطمون العالم ولا يبكون على خرابه، الشاعر يعيد البناء مرة أخرى ليخرج لنا واقعًا فنيًا مدهشًا وثريًا جدًا، يجعلنه ننظر للواقع نظرة مختلفة تمامًا» (ص٢١).

الشاعر فى هذا التصور مصلح، بل منقذ، يستخرج من الآلام آمالًا، حتى لا ييأس الناس من أفعال المفسدين، ومن ثم يصبح «قوام عمل الشاعر تحرير عينيه من النظرة العادية للأمور، فهو يرى الأشياء بشكل مختلف، ويبنى عالمه بلغة مختلفة، وكل ذلك يضعه فى قلب الحرية، أو يحرك الحرية فى قلبه، وكل ذلك ينتقل للقارئ» (ص٢٥).

لا بد إذا أن يمتلك الشاعر حريته، وسيمتلكها حينما يدرك مهمته ويعرف كيف ينظر للأمور من حوله ويعيد معالجتها، فإذا أصبح الشاعر حرًا انتقلت هذه الحرية إلى المتلقين، أما عن الشاعر السيئ، فيقول الأستاذ فتحى عبد السميع «ولا شىء أسوأ فى تقديرى من شاعر يكرر ما سئمنا من تكراره، ويجتر ما عاد مبتذلًا بعد أن فقد قدرته على توليد الدهشة، لا شىء أسوأ من شاعر يرتدى أقنعة، وقمع أو يطمس ذاته بدلًا من تحريرها أو اكتشافها، لا شىء أسوأ من شاعر لا يدرى حجم السر الإنسانى الذى يربض داخله، والعالم الشاسع الذى يملكه، والمناطق الثرية التى يستطيع القبض عليها عن طريق الاستغراق ومعايشة تجاربه فى ظل إطار تحكمه المرونة لا الجمود والاستماع لا الإملاء، والانسياق للحالة الشعرية وما ينبع من داخلها، لا توجيهها عنوة لمقتضيات خارجية، غالبًا ما تكون حجرًا يقطع الطريق ويحطم الرحلة» (ص٤٠). إنه الشاعر الذى يرفض الحرية ويقوقع نفسه فى قوالب لا يريد أن ينفك منها.

٢-وظيفة الشعر

أ-الشعر والحاجة الراهنة: يرى المؤلف أن الأمة العربية فى وضعها الحالى تحتاج إلى شيئين لكى تعود إلى العالم، هما الشعر والحرية ويرى أن العرب قديمًا كانوا «يقبضون على شيئين ثمينين ومتداخلين هما مفتاح العالم، إنهما الشعر والحرية» (ص٢٦).

ويرى المؤلف أن الشعر كان حامى حرية العربى القديم لذلك يعد الحرية من أهم وظائف الشعر، يقول: «من أهم وظائف الشعر بناء الحرية، ولا أعنى بذلك تلك القصائد التى تنشد الحرية عبر مضمونها، فالشعر كله دعوة إلى الحرية، حتى تلك القصائد التى تدور حول أمور من أبعد ما تكون عن فكرة الحرية، وكلمة (دعوة) لا تعبر عن وظيفة الشعر، لأن الشعر يعلمنا الحرية، ويرسخها فى أعماقنا، ينقينا من العبودية» (ص٢٤).

فالحرية فى الشعر من منظور المؤلف ليست منظورًا موضوعيًا، يتعلق بثيمات بعينها، بل يرى الحرية فى الشعر أكبر من ذلك، الحرية فى الشعر تبدأ «عندما ينشغل الشاعر بقصيدته» (ص٢٥).

ب-خطورة تراجع الشعر: إن تراجع الشعر هو تراجع للإنسانية كلها، يؤدى إلى جدبها على المدى البعيد، يقول

> لا يتوقف الشعر عند مفاهيمنا التقليدية التى تنظر له نظرة قاصرة تحصره فى قوالب بعينها، بل الشعر كائن مهيمن، يشمل داخله كثيراً من الفنون

المؤلف: «كل ضمور فى الشعر يعنى بالضرورة ضمورًا فى المعجزة الإنسانية، وإفقارًا لها، أو تجريدها من عتاد بالغ الأهمية والتميز، قد لا نشعر بآثاره السلبية على المدى القصير، لكنه ضار بالإنسانية ككل، ورقيها الذى ما يزال بحاجة كبيرة لجموح الشعر فى الفضاء الرمزى للإنسان» (ص٢٨). إن الإنسانية بحاجة إلى الشعر، أن تظل محافظة عليه لا تقتله، لأنها إذا قتلته، قتلت نفسها؛ «لأن موت الشعر يعنى موت الإنسان» (ص٣٠).

ج-الشعر كيان استيعابى: لا يتوقف الشعر عند مفاهيمنا التقليدية التى تنظر له نظرة قاصرة تحصره فى قوالب بعينها، بل الشعر كائن مهيمن، يشمل داخله كثيرًا من الفنون، ويرى المؤلف أن مفهوم الشعر الواسع «يستوعب القصيدة والرواية، والسينما، وكل الفنون الأخرى، فالحالة الشعرية واسعة، والقصيدة نبع مهم جدًا من منابع تلك الحالة» (ص٣٠). لقد صارت القصيدة جزءًا من الشعر وليست كل الشعر وهى فى الوقت نفسه (نبع) بكل ما يحيل لفظ النبع إليه من السقيا والارتواء ووجود الحياة وهكذا تكون الفنون.

د-حاجة العلم للشعر: إننا فى عصر العلم التجريبى وسيطرة الآلة وتحكم التكنولوجيا، التى ربما نُخدع بها ونظن أننا لم نعد بحاجة إلى الشعر أو إلى الخيال وأن العلم يغنى عن الفن وهنا تكمن الخطورة، لأن «العلم لا يعنى أبدًا تخليص البشرية من بربريتها، بل يمكن أن يزيدها» (ص٢٨). إن المؤلف لا يجحد فضل العلم أو

يرفض عطاءاته، إنما ينظر له فى حالة انعزاله عن الحكمة أو الشعر أو الفنون بشكل عام، يقول: «العلم رافد كبير من روافد عبقريتنا الإنسانية، لكنه ليس الرافد الوحيد، وعلم بلا حكمة يعنى نتيجة عكسية تمامًا، يعنى دمارًا لا عمارًا، لا بد من أولوية الحكمة على العلم، والشعر بوابة ملكية نحو الحكمة، لا بد من الشعر حتى تصبح الحياة جديرة بأن تعاش» (ص٣١).

إن الحياة مهما استعانت بالعلوم ومهما تقدمت تقنيًا، فإنها تظل فوضوية إذا أقصت الشعر وهمشته، والشعر هنا يشمل سائر الفنون ويشمل الحكمة أيضًا، إن العلم قد أقام الحروب وأجج الصراعات بين البشر، لذلك ينبغى أن يتحلى العلم بالحكمة، عندها سينشغل بتقديم الخدمات الجليلة للإنسانية فقط، سيبحث عن رقى الحياة، لا انحطاطها، تقدمها لا تراجعها؛ بالفن يتخلص العلم من الأنانية.

ز- الشعر مرآة للذات والمجتمع: الشعر ليس كاشفًا للمجتمع فقط، بل هو كاشف للذات أيضًا «بالشعر أكتشف الحياة وأعيشها بشكل أعظم وأجمل، به أثرى أعماقى وأنقيها من النعوش والنفايات وعدوى الوحشية، به أدرك كم أنا مشوّه، ومهمش حتى من نفسى. به أدرك جمال الحياة الباذخ وأدرك كيف أننى مستلب، وضائع، وبلا كينونة تليق بإنسانيتى» (ص٤٨).

إن وظيفة الشعر فى تقدير المؤلف تكمن فى أنه «يلعب دورًا فريدًا فى تحقيق التوازن الذهنى، التوازن بين ملكاته المختلفة، والتى تشمل العقل الموضوعى، وملكة الخيال، والعواطف، والإحساس» (ص٣٦).

٣-ثنائية القدم والحداثة

حضرت الثنائية التقليدية القدم والحداثة فى كتاب الشاعر والطفل والحجر، لكنها لم تحضر فى إطار زمنى تاريخى أو من خلال الصراع المتداول بين أنصار القديم وأنصار الحداثة، بل نُظر إليها من وجهة فنية لا علاقة لها بحقب زمنية بقدر ما تتعلق بقدرة الشاعر على الإبداع، فهناك شاعر مقلد وهناك شاعر يسعى دومًا نحو الابتكار الجديد، ومن كبرى الإشكاليات الكبرى بين مناصرى الشعر القديم ومناصرى الحداثة الشعرية كانت فى تعريف الشعر نفسه، لذلك رأى المؤلف أن الشعر لا يعرف، أو أن تعريف الشعر يمكن أن يضر به، لكن التعريف ذاته ليس مرفوضًا يقول الأستاذ فتحى عبد السميع: «السعى إلى تعريف الشعر جميل ومطلوب وضرورى، فتعريف الشعر يمنحنا درجة من الوعى العميق به، لكن التعريف يتحول إلى تعليب عندما يتجاهل أفق الحياة المفتوح، أو يتجاهل أعجوبة الإنسان التى طالما تجاوزت المتوقع، وقفزت إلى ما لا يخطر فى الحسبان. فالإنسان كان وسيظل لغزًا عصيًا،

لم يجرؤ أحد على القول بأنه أحاط بالإنسانية إحاطة شاملة وكاملة، وكذلك الحياة والجمال والشعر» (ص٤٣).

إننا إذا تجاوزنا الوقوف أمام تعريف الشعر لن نصبح جامدين، أو نقف فى الشعر عند مرحلة بعينها ولن نتوقف عند شكل محدد ونحصر أنفسنا فيه. كذلك يرى المؤلف أن القديم يمكن أن يشمل داخله حداثة شعرية متفردة والجديد يمكن أن يكون تقليديًا باهتًا «لا أنظر للقديم والجديد بمعيار زمنى بل بمعيار الحيوية والفاعلية، فكل ما أشعر بنبضه وقدرته على التأثير هو جديد. والعكس صحيح، فكل ما أشعر بجموده، ونمطيته، ونسخه للتجارب السابقة، وعجزه عن تحقيق الدهشة، فهو مسخ حتى لو توهم صاحبه أو ادعى أنه يكتب فى إطار أحدث التجارب الشعرية المطروحة» (ص٤٥). إنه ينظر إلى الشعر متحررًا من سلطة التاريخ، ومتحررًا من سلطة الشكل، بل ومتحررًا من سلطة الشعراء أنفسهم، ومن تسلط الشعراء على غيرهم وعلى الشعر نفسه، فريادة الشعر ليست حكرًا على أحد «فوادى عبقر لم يعد يمثل شيئًا لأرض تلك الأيام، ولم يعد هناك تاج شعرى واحد بحاجة إلى نابغة عصره، فأمر الشعر أبسط من ذلك وأكبر أيضًا تمامًا مثل الأرض التى صارت أصغر وأكبر مما كانت عليه أيام إنجاب العباقرة الأفذاذ» (ص٤٦).

٤-المتلقى

أ-حاجة الشاعر إلى المتلقى: الشاعر ليس فى غنى عن القارئ ولا يمكنه أن يستعلى عليه، «فالشاعر يحتاج إلى القارئ بالمقدار نفسه وأكثر، والقارئ شاعر لم تمكنه ظروفه وإمكانياته من الكتابة، والشاعر قارئ أكثر من

الشعر هو الذى يخرجنا من الكائن البشرى إلى الكائن الإنسانى ويقضى على المسخ المشوّه فينا

كونه شاعرًا، كما أن الشعر –وذلك من ألغازه- قد يتحقق فى أعماق قارئ القصيدة أكثر من تحققه فى أعماق كاتبها أو قائلها»، وبالتالى فإن على الشاعر أن يدرك ثلاثة أشياء، أولًا قبل أن يكون شاعرًا فهو قارئ وقارئ من الدرجة الأولى وإلا كيف أصبح شاعرًا؟ ثم إنه -وبعد أن أصبح شاعرًا- قارئ أيضًا وسيظل قارئًا. ثانيًا: هذا القارئ هو شاعر أيضًا لو امتلك الوسيلة التى تمكنه من قول الشعر لتفوق على كثير من الشعراء. ثالثًا: أحيانًا يكون القارئ أكثر وعيًا وإدراكًا من الشاعر نفسه، بل ربما يصل إلى أشياء لم يصل إليها الشاعر وهو يبدع نصه، لذلك على الشعراء أن يعاملوا جمهورهم بتقدير واحترام وأن يقدموا لهم الشعر الجدير بالقراءة.

ب- المؤلف باعتباره متلقيًا: أشرنا فيما سبق أن صدى المؤلف فى الكتاب كان خافتًا، وكان جل حضوره متعلقًا بحكايته مع الشعر والإبداع وقد قدم المؤلف تجربته فى التلقى والتى تعددت مستوياتها ومراحلها ونقف أمام بعدين مهمين مع المؤلف باعتباره متلقيًا، أولًا: انفتاح الأفق، فالمؤلف لم يتلقَ من معين ثقافة واحدة، بل انفتح على الثقافات الأخرى، يقول: «لا شك فى وجود مرجعيات أخرى استفدت منها أو تفاعلت معها، ومنها الشعر المترجم على سبيل المثال فرغم المسافة المعروفة بين لغته الأصيلة واللغة العربية، ورغم وجود نصوص مترجمة كثيرة لا تُغنى ولا تسمن من جوع، إلا أننى قرأت من النصوص المترجمة ما وجدته ينبض بالحياة أكثر من نصوص عربية كثيرة، فضلًا عن كونها تقدم مناطق مختلفة منها ما يبدو لصيقًا بحياة وثقافة كتابها» (ص٥٩). إن معرفة المتلقى للثقافات الأخرى وما تنتجه من إبداع يعد أمرًا ضروريًا حتى وإن كان المتلقى لا يعرف لغة هذه الثقافات الأخرى عليه أن يستعين بالترجمة. ثانيًا: حرية التلقى؛ فالمؤلف كان يتلقى الأعمال -التى يكون الغموض باديًا عليها ومن ثم يرفضها كثير من القراء- بحرية كبيرة، لم يرفضها أو يتصدى لها، بل وصل به الأمر إلى أنه كان ينسخها «النسخ بهدف النسخ فقط كنت أتلقى تلك الأعمال بحرية كبيرة، وتنمو ذائقتى لا شعوريًا دون أن يقف حجر المنطق الحسابى الصارم عقبة، لقد تدحرج عن طريق حجر آخر بدون قصد، حجر من أخطر الحجارة التى تعترض الشعراء والمتلقين عمومًا فى بداية الطريق. ألا وهو المنطق الحسابى الصارم وهو ينظر للشعر فيحوله إلى كومة من الحجارة» (ص٧٢). على المتلقى ألا يمل، يحاول بإصرار وحرية ودون قيد وعندها سيصل.

ج-خصومة مع النقاد: يشن المؤلف هجومًا حادًا على بعض النقاد الذين يتلقون أنماطًا مكررة من الشعر ويرفضون غيرها وينغلقون عليها ويرى أنهم لا يعرفون شيئًا عن الشعر، يقول المؤلف: «بعض النقاد يتطلعون بذاكرة معطوبة أو مشوهة، ذاكرة بائسة لم تعلم عن الشعر شيئًا حقيقيًا وتتوهم أنها تعرف حقيقته، نقاد محترفون يحطمون الشعر» كأن هذا الناقد قد صار عدوًا للشعر رغم أنه من المفترض أن يكون المتلقى المثالى الذى يسعى له الشاعر والشعر معًا، وهذا أدى إلى أن «أغلب الشعراء يقتلون قبل ميلادهم، يقتلون من قبل الجهل بطبيعة الشعر ودوره، وقيمته، على المستوى العام، أو من قبل ربط الشعر بتصورات بائسة لا تطمح إلى ما هو أكثر من استنساخ مشوّه لتجارب قديمة، تصورات لا تمنح الشاعر من الحرية ما منحته المجتمعات البدائية القديمة لشعرائها- تصورات حنطت الشعر فى توابيت وراحت تقدسها، أو تلوكها بلا حوار أو مساءلة» (ص١٠٥).

إن الشاعر والمتلقى والشعر نفسه عليهم أن يتعاونوا ليقدموا النصوص التى يحتاج إليها العالم وتحتاج إليها الحياة، النصوص الجديد المتجددة: «إن الأساس فى حركة الشاعر هو السعى لتقديم نصوص جديدة، مدهشة، وثرية، نصوص تضيف ولا تتكرر، نصوص تمتح من النبع الخلاق الموجود فى أعماق الآدميين عمومًا، والشعراء خصوصًا؛ لأن طبيعة عملهم الانفتاح على العالم الداخلى والخارجى، والانشغال الدائم بالرصد والإصغاء والتأمل وامتلاك المهارات التى تمكنهم من اصطياد لحظات الفيض الباطنى، والسيطرة على اللغة بهدف استغلال طاقاتها وترويض إيحاءاتها، والتمكن فى النهاية من تقديم عمل إبداعى يفاجئ المتلقى ويدهشه ويثرى نظرته للعالم، وإحساسه بالوجود» (ص١٠٤).

وبعد؛ فإن كتاب الشاعر والطفل والحجر لفتحى عبد السميع ليس كتابًا فى السيرة الذاتية للمؤلف كما جاء على غلافه، فقد توارى الشاعر جانبًا، ربما أراد أن يعلمنا التواضع فى حضرة الشعر، أو ربما رأى أن حضور الشعر كان مهيمنًا على حياته ومن ثم تصبح سيرته الذاتية هى سيرته مع الشعر. وأخلص إلى أن هذا الكتاب يعد كتابًا فى الفكر الأدبى والإبداعى، وما زال هذا الكتاب يحتاج إلى دراسات عدة ربما يُستخلص منها نظرية جديدة فى الشعر لا تضعه فى قوالب أو تأخذ بعضه وتنفى أكثره.

مغامرة التجريب فى «جمر اللحظة»

شوقى بدر يوسف

القصة القصيرة فى أبسط تعريفاتها كحدثٍ منضبط، تشتغل فى بعض الأحيان على مفهوم التجريب بحسب رؤية الكاتب واستعداده لخوض هذه المغامرة الإبداعية المثيرة للجدل. والتجريب كمغامرة إبداعية هو محاولة لإيجاد شكلٍ جديد تطال فيه اللغة وتقنيات الكتابة، وطريقة معالجة النص، وهى فى هذه الحالة قد تحتمل القبول أو الرفض من جانب المتلقى بحسب نجاح التجربة من عدمه، كما أنها خيار كتابى يلجأ إليه بعض الكتّاب البحث عن شكل يميز إبداعهم ويسمه بسمات حداثية خاصة، وهذه التجربة تتشكل من هواجس عدة أبرزها هاجس الخاطرة الذاتية وحدس الكاتب، وطبيعة القضايا التى يتصدى لها الكاتب، بحسب شعرية النص وسيريالياته، ومفرداته التأويلية، إلى آخر هذه التشكلات التى تظهر عليها نصوص القصة القصيرة فى تجريباتها الحالية. بهذا المعنى يتشرعن التجريب مكتسبًا صفة الضرورة عند الاشتغال على فن القصة القصيرة فى حداثتها الآنية بحسب الكاتب وأدواته وآلياته الخاصة المستخدمة فى طرح هذه التجربة. وهى فى جميع الأحوال تتناول فى حدثها الشخصية الإنسانية فى أبسط حالاتها والمكان والزمان، لكن بشكل وطرح آليات تتناسب وهذا الشكل مثل استخدام أسلوب تيار الوعى، والمونولوجى الداخلى، والسيريالية، وتفتيت الحدث، والاشتغال على اللغة كمحور تجريبى خاص.

ولعل تجربة التجريب التى خاضها

محمد عطية محمود

القاص محمد عطية محمود فى إبداعه القصصى عامة، وفى مجموعته الأخيرة «جمر اللحظة» بصفة خاصة تحيلنا إلى محاولة اكتشاف النمط الجديد الذى اختاره الكاتب فى التحرر من المفهوم السائد فى كتابة القصة القصيرة، والبعد عن القوالب الجاهزة فى حكائية النص القصصى، لذا نستطيع ونحن نقرأ مجموعة «جمر اللحظة» أن ندرك أن نصوص هذه المجموعة هى نصوص تجريبية غير عادية، ولا بد من التعامل معها نقديًا بحذرٍ شديد لما تملكه من أبعاد سيريالية ولغوية ورمزية وعبثية، وأننا أمام مشروع مجموعة تتطور آليتها، ويرتكز الخطاب القصصى فيها على مخاطبة الذات والذات الأخرى، من خلال جمر اللحظة وما تحتويه هذه اللحظة من شحنات نفسية وصوفية وسيريالية، والكاتب فى تجربته القصصية كما هو معروف مهموم بالكتابة السردية بعد عدة محاولات للولوج فى عالم الشعر بحسب مقولته، هو مفتتن بعالم الكتابة السردية ويعتبرها هى المحركة والفاعلة فى فضاءات رغبته فى الحضور إلى هذا العالم فى كل ما يكتب، وهو يقول فى هذا الصدد (فى حوار أجراه عبد الرحمن سلامة، العرب اللندنية ٢٠١٠): «إن عشقى الأصيل للسرد والقصة القصيرة بداية، قالبًا ومفهومًا ووعاء للتعبير هو عشق لجلال اللغة المقترنة بالحياة وبتفاصيلها، والهم الإنسانى المراوغ الذى لا يفرقنا كبشرٍ بصفة عامة، وكمبدعين للفن بشتى صوره، وكمتسائلين دومًا عن ماهية الوجود، من خلال ما نطرحه من أسئلة الفن والسرد بصفة خاصة». من هنا كانت حصيلة الكاتب من الفن القصصى مجموعاته الخمسة التى شكلت جزءًا من عالمه الإبداعى، بدأها عام ٢٠٠٣ بمجموعة «على حافة الحلم»، ثم «وخز الأمانى» ٢٠٠٤، و«انتظار القادم» ٢٠٠٩، و«عيون بيضاء» ٢٠١٦، ومجموعته الأخيرة موضوع هذه الورقة «جمر اللحظة» ٢٠١٩.

والملاحظ واللافت للنظر فى هذا الطرح القصصى للكاتب محمد عطية محمود أنه يعمل على اتجاهات عدة فى تشكيل عالم قصصى له أبعاده الخاصة، وهو ينفرد بأنه يصوغ إبداعه هذا من لحظات فائتة فاتنة مرت عليه مرور الكرام، لكنها تركت وراءها خيطًا رفيعًا سرعان ما يتحول بفعل الاحتدام الداخلى للرؤية الإبداعية إلى نص إبداعى تنخرط فيه لمسات متنوعة من الرومانسية والواقعية والرمزية والعبثية وغير ذلك من النزعات الإبداعية المتنوعة، وهو ما نجده فى إبداعه القصصى والروائى كتحفيز استعارى يخلق منه جماليات تخييلية وآليات الخاصة فى الكتابة تنسحب موتيفاتها ومضامينها على ما يكتبه من نصوص إبداعية تحمل مضامين وثيمات تنعكس على مرايا الذات، وحقيقة الروح

وصـورة المـرأة، وهـو يحاول فى بعض منها أن يتماهى مع فنية التجريب وأن يرفد أشكالًا جديدة حقق من خلالها نجاحات عدة تواجدت بقوة فى منجزه القصصى فى لحظاته الفاتنة والفائتة، بل إنه استطاع أيضًا أن يبرز جوانب من التجريب فى تيمات المعنى ومضامينها الذاتية من خلال الاتكاء على روح المكان وما يحمله الزمان من تجليات خاصة يعبر عنها برموز اللحظة التى يقول عنها أنها: «تنقبض على ذاتها رغم كل شىء، وتتأرجح مع بندول الساعة القائمة على إحدى القوائم الفاصلة بين نوافذ المكان العريضة على البحر، حين ينطلق رنين النقال بعد تردد وفترة عطب اجتاح الأثير». كما يشير النص فى مسار قصة «جمر اللحظة».

ومجموعة «جمر اللحظة» أو لحظة الجمر هى لحظة من لحظات الاشتعال الذاتى الذى استطاع أن يولّد الكاتب فيها هذا الحشد من حرارة الأسئلة، والإمساك بلحظات متنوعة من العشق والصـوفيـة والحـيـرة والتـمـاهـى مع الـذات ومـع الآخـر فـى قصص، وهى تستخلص من الـذات بعض شجونها وحيرتها وبحثها الـدءوب عن لحظات متنوعة مـن العشق والـخـلاص من خلال التخييل الذاتى النابع من الرؤى الرومانتيكية المتناثرة فـى قصص المجموعة، والمشاهد الرمزية والتعبيرية المعبرة عن ذلك، كما أن واقع الحياة وتأزماتها له دورٌ كبيرٌ ترفده المجموعة فى واقـع الـصـراع الـدائـر بين الـذات وبين ما يدور حولها، ومحاولة تحريرها من هم الأحباط والتهكم، وكما حاول العديد من الكتاب البحث عن فردوس أرضى ومدينة فاضلة لها طابع الحياة الأثيـريـة، نجد أن قصص المجموعة تتجه إلى هذا الاتجاه لتضىء من خلال رموزها ومشاهدها العديد من الصور واللحظات الأثيرية التى استحضرها الكاتب من جوانب عدة وأماكن مختلفة ربما كان البحر عنصرًا متواجدًا فى أكثر من نص من نصوص المجموعة ربما كان المكان إحدى العناصر المهمة والمشكلة لتيمات النصوص وإيحاءاتها الخاصة، مثل المقهى، كورنيش البحر، السوق، الفندق، وغيرها من الأماكن

اختار محمد عطية محمود نمطًا جديدًا يتحرر فيه من المفهوم السائد فى كتابة القصة القصيرة، مبتعدًا عن القوالب الجاهزة فى حكائية النص القصصى

التى كـان لها دور كبير فى إيحاءات النص وقدراته البنائية.

التجريب فى القصة

وكما أشار إميل زولا فى مقالة عمرها أكـثـر مـن مـائـة وأربـعـين عـامًـا حول (القصة التجريبية) يصف فيه النص القصصى:«ما هو إلا الاستعداد لاختيار موقف معبّد ثم إطلاق العنان للحدث لـكـى يبسط نفسه ثـم متابعته عن طريق الملاحظة الدقيقة بصبر وأناة. بواسطة «القصص/ العالم» حتى نصل إلى معرفة واعية، بالموقف وتضميناته العملية وكذا تأثيراته الفعلية فى عقل المتلقى بـرمـوزه ولغته ومضامين ما يحمل من فكر رؤى». فالشىء الطبيعى عند إميل زولا هو الشىء المنسوب إلى الطبيعة كما هو على حالها وبشكلها الخام. ومن ثم فإن رسم معالم الحياة بصورة صادقة ومتحللة من كل القواعد هو النموذج الأمثل فى تجربته، وهو ما يتحراه التجريبيون فى أعمالهم من خلال استخدام الطبيعة وما تحويه من رؤى واقعية طبيعية خاصة فى أعمالهم الإبداعية سـواء فى القصة القصيرة أو فى مجال الرواية. من هذا المنطلق تعامل الكاتب مع هذا المنحى تعاملًا خـاصًـا مـن خـلال اسـتـخـدام الرمز والإيحاء والأسلوب الأمثل للإقناع الذى يخفى وراءه الفكره المراد طرحها عن طريق استخدام لغة شعرية ومفردات وجمل لها إيقاعها الخاص، كما أن لها أيضًا وقع التأثير على عقل وإحساس وفكر المتلقى. وقد سبق أن تناولت هذا المنحى فى دراسـة لى حـول مجموعة الكاتب «العيون البيضاء» فى محاولة لطرح الرموز القابلة للتأويل فى هذه المجموعة، وربـمـا ينسحب ذلـك إلى العديد من قصص محمد عطية وعلى الأخص مجموعته «جمر اللحظة». فهو يستخدم فى هذا المنحى المفردات على أنها عوالم صغيرة يمكن التعويل عليها وتفتيتها والانطلاق من القوة الكامنة فيها لتصبح مسارًا وضـوءًا مؤثرًا فى تلقى القارئ. والرمز عنده كما نجده فى بعض قصص المجموعة يوّلد مجالًا مغناطيسيا تنجذب نحوه عناصر وصور وأحـداث وإيقاعات وكلمات منتخبة من قاموس الكاتب ينشد منها الإيحاء والتأثير. وهكذا توحى الصورة عنده بصرر أخرى مركبة، والمواقف بمواقف أخـرى محددة، والمـفـردات بمفردات جديدة تتولّد فى عقل وذهـن وحدث المتلقى لتشير إلى البعد الرمزى المراد التعويل عليها داخل النص.

من هنا تتطور العلاقات بين الشىء والآخـر وهى وسيلة لنقل الإحساسات المتباينة فى طرح الكاتب كما هو وارد بنصوص المجموعة. والذى يبدو واضحًا فـى جـمـال الـرمـز القائم على عمق الفكرة والترتيب اللغوى للمفردات. وقد لجأ الكاتب إلى هذا المنحى أيضًا من خلال المتخيل السردى فى اختيار

العديد من المفردات المؤثرة مثل البحر والطيور وشيخه الذى يسكنه ليثير به مناخًا مشحونًا بالدلالات والتأويلات. هو يرمز إلى ذاته الحائرة وإلى آفاق اللاوعى الجمعى الناتج عن مخزون العقل الباطن الجامع للكثير من الأبعاد الإنسانية، والعاطفة الجياشة المثارة دائمًا فى سياق تجربته القصصية بصورة أو بأخرى.

ففى قصة «نظرات» تتجسد هذه النظرات المتبادلة بينهما فى طبائع كل منهما وظروف النظرات ذاتها، هو يعرف ما تجسده هذه النظرات فى طبيعة العلاقة الخاصة بينهما، لذا كانت الحياة كلها مجسدة أمامه فى بؤرة خاصة بهذه النظرات، وكان الراوى فى توالد هذه النظرات المشعة يستشعر طعم الحياة وجماليات أبعادها الحانية والباعثة على السعادة: «فكلما وجهت وجهى نحوها، تأتينى تلك النسمات الهاربة المتخفية فى سحابات حبلى بشوقٍ عارم يسرى منى مسرى الدم فى العروق.. يلتبس فىّ.. يجعل من أوردتى مسارات ودروبًا تسير فيها بخطواتها المخملية، وتجوس فى ثنايای ومخابئ روحى تعطر طريقًا ممتدًا، معبّدًا نحو القلب.. تقطعه ذهابًا وإيابًا، لتعود فى كل نهاية من نهاياته لتقطن وتستريح فى كل غرف القلب».

وتمثل ميتافيزيقا الروح دورًا مهمًا فى بعض قصص المجموعة مما يمنح المعنى فى هذه النصوص مسارًا جديدًا يضاف إلى مسارات الأسئلة التى تبحث لها عن أجوبة خاصة داخل هذه النصوص. ويمثل التجريب الكامن فى العديد من قصص المجموعة رؤى تطل من نظرات خاصة ربما هى تتواجد فى المكان لبعد الرؤية التى أرادها الكاتب ليحيل من وراءها حيرته فى أمر ما تعانيه الروح مثل الراوى فى قصة «تمائم لوصل مراوغ» والانتظار الذى عانى منه لصنع تميمته التى يريد إهداءها لحبيبته، كما تبنى بعض قصص المجموعة على

> نصوص هذه المجموعة تجريبية غير عادية تملك أبعادًا سيريالية ولغوية ورمزية وعبثية

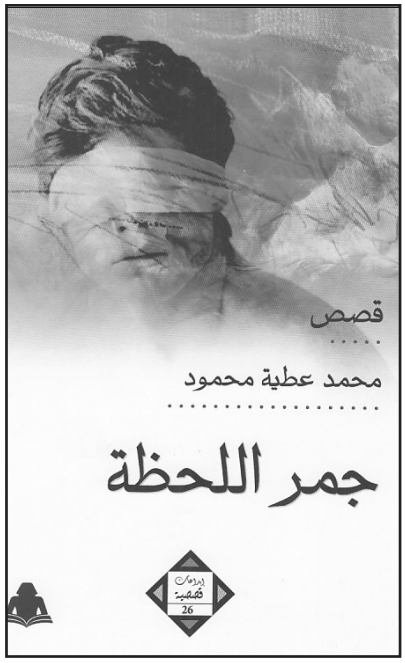
الحلم فى صياغته اللاشعورية وتحليل صورته كرغبة مكبوتة تحاول الشخصية الامتثال إليها وتحقيقها من خلال صور أحلام اليقظة القائمة على المستوى الذهنى لرغبات وتخيلات الشخصية من خلال الإبحار فى بعض المونولوجات الداخلية المستثارة فى نسيج النص نجدها على سبيل المثال فى قصة «ممر غير عابئ» من خلال هذا المشهد الضبابى للنادل الذى يمسك عليك أنفاسك فى المقهى الواقعة فى ممر جانبى. ويتبدى المشهد فى تجريبيته عبر عطرٍ مراوغٍ لا تعرف الشخصية من أين أتى، وصر صور حالك اللون سرعان ما يكون متيبسًا فى الممر، مثال آخر لهذه المونولوجات الداخلية المستثارة نجدها فى قصة «وخزة» من خلال هذا الاضطراب فى المشاعر حين استيقظت على وخزة لم تدرك معناها إلا من خلال طبيعة ما يحدث فى الغرفة. وفى قصة «مظلة تعانق عصفورًا والمدى» يبدو المشهد المواجه للبحر فى مساره الغريب الباحث عن رؤية تظلل حركة الحياة فى هذا المكان وكأنه لوحة فنية رائعة يكتمل بخطوطها فى هذه اللوحة ثمة عصفور يقتحم المكان وكأنه على ميعاد مع حركة المدى البعيد المجلل بزخم من الخوف: «يقتحم عصفور صغير، المشهد.. يتشبث بحافة إحدى النوافذ الجانبية للبناية.. تتوالى نظراته مخترقة الزجاج الذى اكتنز صورة للبحر وارتعاشات النوارس البيضاء تعود فيه من جديد.. يرفرف بجناحيه.. يتخبطان.. يتقافز بمخالبه الضئيلة.. تتعلق بالحافة وتتأرجح.. يتقهقر إلى الوراء فى شريط رفيع كصراط، يرتفع عنه بارتباك ورعشة، ثم يعود ليتشبث.. ويعاود النقر والرفرفة والانزلاق على صفحة الزجاج». فى هذا المشهد تتوحد الذات مع هذا العصفور الصغير الذى كان يتخبط فى هذا المدى المحصور بين زجاج المقهى ونسمات البحر وتوحد الذات مع رحلة هذا الصغير تحت مظلة الحيرة والبحث عن أسئلة الكينونة من خلال هذا المشهد الآسر بحسب النص.

وفى قصة «للقهوة سر.. معها» يبدو سؤال النص سؤالًا لا نهائيًا فى معناه لكنه فرض نفسه على النص فى هذا المكان الأثير للشخصية القابعة فى المقهى تعيش طقوسها الخاصة مع فنجان القهوة الذى يثير أسئلة عدة، أبرزها ما أفصح به الشيخ القرين الذى لا يفارق الشخصية فى منعطفات حياتها، والذى يستعين به فى كل شىء، ما هو سر القهوة ورشفاتها المحببة لدى الراوى وهذا التوحد الذى بلغ مرتبة العشق والتماهى مع سر هذه المادة الساحرة: «يبدو الوجه مكتملًا فى صفحة الفنجان التى لم تهتز خارطتها برغم توالى الرشفات فى بطء.. تستحلب معه طعمًا أسطوريًا لتلك الملامح، كأنما لم تغدرك منذ دهر.. تزداد الملامح الأثيرة تحديدًا.. تعبث فى جدار القلب.. تهزه.. تميله فى انعطافه كى يأتنس بوهج لحظة الاكتمال». ولعل هذا المكان بالنسبة للراوى الكاتب هو المكان الأثير نظرًا لأن ثقافة القهوة عادة متجذرة تمامًا فى حياتنا اليومية، لذا فقد استخدمها الكاتب فى أعمق لحظات النوستالجيا فى طقوس النص حيث العشق اليومى لها يولد متخيلا خاصا استطاع الكاتب أن يوظفه فى هذا النص توظيفًا مضفرًا مع لحظات متخيلة من طبيعة المكان وصوفية

اللحظة المتماهية مع شيخه وقرينه فى تلك اللحظات التى يسمع فيها صوت المطربة فيروز: «تعاودك كلمات شيخك: فى القهوة حياة.. ولكن..».

ينداح صوت فيروز ملائكيًا فى المدى، مشمولًا بالنشوة والقلق.. يتقلب على وسادة الروح، وأنين الناى: «هل جلست العصر مثلى.. منزلا دون القصور».

وفى قصة «قنديل» تتجسد نفس الصورة للنفس الحائرة فى تشكلات المقهى العتيق بين الهبوط من درجاته الثلاث والصعود منها، وبين الهبوط والصعود يكثف الكاتب ما يختزنه المقهى من أشياء مثيرة للحيرة، ومحاولة البحث عن أجوبة لأسئلة كثيرة منها طبيعة المكان وما يحتويه من أشياء محيّرة فى شكلها ومضمونها، قنديل هذا الفارس الأسطورى الذى تعلو صورته المكان، هذا الضوء الشحيح الذى يطلقه القنديل فى جوف المكان، هذه النسمات القادمة من هواء البحر، والسطح الواطئ للمقهى الذى يبدو وكأنه أشبه بمغارة صامتة، ورائحة البخور العتيقة، وصورة عروس البحر الزيتية بملامح وجهها الذى تماهى مع المكان، وسيرة الفتوات وفرسان البحر وحكاياتهم المتناثرة فى المقهى والذى يشير إليها هذا العجوز المنكفئ وراء نصبة المقهى: «غمرتنى نظرة العجوز المنكفئ بظهره المحدودب خلف (النصبة) دون كلام ولا إشارة ولا استفهام، ثم تلاهى عنى مختفيًا خلف سحب البخار المتصاعد من براد الماء المغلى، وهو يلقى به فى جوف الأكواب.. وأنا أتأهب كى أنتقى مقعدًا مقابلًا له فى زاوية المقهى، أسفل مذياع خشبى عتيق يحتل رفا حديديًا محفورًا بالحائط». وبين البحث عن النادل فى هذه المقهى العتيق وعن جذور المكان وما يحتويه كانت رحلة العودة مرة أخرى بصعود درجات المقهى والخروج منها إلى هواء البحر: «أجدنى أعاود ارتقاء الدرجات الثلاثة الصاعدة، وأترك كل شىء خلفى، ولا يحتفظ وعى منه إلا بقنديل صار ضوؤه شحيحًا، حتى تلاشى.. ورائحة البخور لا تغادر أنفى». فليس الأشخاص هنا هم وحدهم من يشكلون أبطالًا محكومين بمصير مأسوى فى قصص الكاتب ولكن



الأشياء أيضًا تتقاسم نفس خاصيات الأشخاص وتصبح بالتالى هى أيضًا تحت رحمة المعاناة والبؤس لكونها جزءًا من حياة الشخصيات فى العمل القصصى، بل هى تلك الجزئيات التى يرصد من خلالها الكاتب مأساة الشخصيات وواقعها. لذا كانت المقهى ودهاليزها، وهذه التمائم المعلقة ورائحة البخور، كل هذه الأشياء وغيرها لها دور كبير فى ترتيب غلالات النص ورفد محتويات إيحاءاته لدى المتلقى.

وفى قصة «تمائم لوصل مراوغ» يلتقط الكاتب هذه اللقطة الحكائية النافذة إلى وقع الانتظار من الراوى الباحث عن التميمة التى يريد أن يقدمها لحبيبته، خرزة النجمة الزرقاء التى انتقاها من بائع لأصداف البحر والشبيهة بقرط رآها فى أذن امرأة عابرة، هو يسعى لوضعه فى تميمة يصنعها أحدهم ويدعى «عارفًا» فى سوق يشبه سوق (زنقة الستات) شكلًا ومضمونًا. هذا السوق أو هذا المكان الرمزى الصانع لتمائم كثيرة، كما أن هذا الانتظار الذى صنعه الكاتب للراوى القادم لهذا الغرض النبيل قد حدد معالم المكان ووظيفته فى صنع أشواق الراوى لعمل هذه التميمة: «لعبق المكان شبه كبير بقبوٍ آبق من زمن عتيق، ينتشر مثيله فى ثنايا المكان، مختلطًا بعبق متغيّر.. رائحة خيوط.. رائحة عطور، رائحة أقمشة جديدة، وروائح متعددة تميّز كل مربع من مربعات المكان على حدة.. يوغل فى صمت مراوغ، كهدأة قد يتبعها صخب مباغت فى أى لحظة، وربما لغط قد يصم الآذان، ويعلق بها كاستغاثات بعيدة، وكدوامات من حركات مباغتة يكاد يزدحم بها المكان فى ذروته». من هذا المكان استقرت ملامح وعى الراوى فى انتظار القادم لكى يسعفه بصنعته الدقيقة لهذه التميمة التى أراد لها أن تكون هديته إليها.

شاعرية اللغة

تشكل اللغة عند محمد عطية محمود أهم ملمح من ملامح كتابته القصصية، بفضل الاحتفاء بشعريتها وشاعريتها، وصياغتها صياغة تجريبية خاصة فى رصد ملامح قصص المجموعة باستخدام مفردات استطاع من خلالها أن يحيل مناخ النص وطبيعة الكتابة فيه إلى تجربة جديرة بالقراءة والتحليل والاهتمام، كما أنه من خلال اللغة الوامضة الواصفة جعل الراوى يعانق الواقع الإنسانى معانقة كاملة من خلال التواحد مع الأشياء والأشخاص والمكان والزمان وإبراز جماليات العلاقة القائمة بين الذات والذات الأخرى فى لوحات نصية توحى بتكامل العشق والعاشق والمعشوق، وروح المناجاة وروعة التصوير والتعبير من خلال لغة استكشافية تبنى موضوعاتها وتستقى انسجامها من ذاتها، وكان استخدامه لهذا البعد الصوفى المؤثر وشعرية اللغة الكامنة فيه، واختيار المفردات المؤثرة فى إبراز البعد النفسى الذاتى الحائر، التى عبر عنها فى قصة «جمر اللحظة» بقوله: «لا تقبض على جمر اللحظة! هى كلمات شيخى اللائم لى، تتجلى من داخلى على لسانى الذى صار مطواعًا

لأفكاره وتأملاته، فصار ينطق بما يدور فى خلده دون أن ينبس بكلمة، ولكن كيف لى ألا أقبض على جمراتى، وهى الفتنة الطاغية التى أبت ألا تغادرنى، وأبت إلا التلفت فى ذات الآن». وفى قصة «قنديل» من خلال ما همس به شيخه حين قال له وهو يغادر المقهى تاركًا القنديل المضى: «من وعى فقد عرف!!».

كما كان البعد الصوفى الذى استخدمه الكاتب فى قصص المجموعة كان الغرض منه محاولة الاقتراب روحيًا من المطلق الإنسانى والبعد عن الشهوات والرغبات المكبوتة وأمراض النفس وهى نظرة – فى حد ذاتها – تؤسس للغة خاصة بها فى نسيج بعض النصوص القصصية للمجموعة التى تخاطب الروح والذات الأخرى. كما أنها تستعين بشخوص صوفية تحتمى بممارساتها وتمنح هذه الشخوص رؤية جديدة تصب فى ميتافيزيقا الذات والروح مثل ما حدث لحارس العقار فى قصة «أمرا» حين تماهت ذاته مع واقع ما يعيشه وما يعانيه: «شعرت بحفيف رداء «شيخى» يخدش السكون من حولى، ولم تدركه عيناى اللتان دخلتا فى صراع مع الألوان التى بدأت تتوالى على مخيلتى.. تتداخل.. تتباين.. تتقاطع.. تحدث صوت احتكاك داخلى كفلاشات وامضة». وما همس به شيخه فى قصة «للقهوة سر معها» بأن فى القهوة حياة!!، وما قامت به العرافة فى القصة التى تحمل نفس الاسم حين تمارس طقوسها السحرية فى البحر من خلال لغة شعرية نافذة تحيل إلى عجائبية ما تريده هذه العرافة وتمارسه فى صراعها مع هذا الوحش الأسطورى فى مياه البحر: «تململت نظراتى وهى تتوجه هاربة أو ممتلئة لتلتصق قسرًا بعروس البحر المتلألئ بياض جسدها الأسطورى المستوحش والمستوحش، الفارد هيمنتها من جهة أو ضعفها من جهة أخرى، وهى تصارع وحشًا أسطوريًا حاول التهامها». وشعرية القصة هنا لا تأتى مرادفًا لمعنى

> تمثل ميتافيزيقا الروح دورًا مهمًا فى قصص المجموعة، مما يمنح المعنى مسارًا جديدًا يضاف إلى مسارات الأسئلة التى تبحث لها عن أجوبة خاصة داخل هذه النصوص

الجمالية، وإنما من احتفائها واتكائها على خصائص بنائية نجح الكاتب فى استخدامها فى قوالب شعرية متنوعة فى نسيج كل نص قصصى، ولعل حساسية الأبعاد الجمالية فى الإحساس بشعرية النص القصصى يأتى دائمًا من طريقة استخدامه وتوصيفه داخل النص، ونمثل لذلك من خلال هذا المقطع من قصة «يمامة الروح»: «إنها اليمامة التى تصافح قلبى كل يوم سرًا، وتجتاز المدى لتصافح قلبك وتبلغه من قلبى السلام.. السلام الذى افتقدناه سويا منذ انصعنا لغطرسة كاذبة للقلب، وتطوس مزعج للروح التى أبت أن تحافظ على اشتعالها وتوقد نارها لتستمر نارًا مقدسة وقلة لمن كان له قلب أو ألقى سمعًا رهيفًا ليشهد به على معجزات وخوارق كانت للروح مع الروح».

العتبات النصية

العتبات النصية لقصص المجموعة وما تحويه من إيحاءات وتأويلات خاصة تنسحب معانيها ودلالاتها على نصوص المجموعة وتحيل كل عتبة إلى جسم النص وما يتضمنه من تيمات وإيحاءات ودلالات رمزية قابلة للتأويل، وقد نجح الكاتب فى رفد كل نص بعتبة تتناسب وتتلاءم مع مقتضيات الحال حول الموضوع والرؤية والبنائية للنصوص، وقد حوت المجموعة على ثمانى عشرة عتبة نصية تمثل ثمانية عشر نصًا قصصيا كل منها يحمل فى مضمونه معنى النص وما يرمى إليه فى تجريبيته ولغته وشخوصه ورموزه وغير ذلك مما يرمى إليه كل نص. ولعل من مجريات أحوال كل نص فى عتبته الأساسية التى تعلوه هو تجريب نوع خاص من التوتر داخل النص حيث يمنح هذا التوتر شيئًا من الجماليات، يجعل القارئ والمتلقى يتفاعل معه من ناحية النبض الذى يحمله النص من بدايته وحتى النهاية التى راعى الكاتب أن تكون مفتوحة دائمًا على مصراعيها لتجعل المتلقى يكمل النص ويشارك الكاتب فى كتابة نهاية القصة، بل ويضيف إليها ما يريده هو من هواجسه الذاتية.

النهايات المفتوحة

مما تقدم نجد فى قصص المجموعة ظاهرة جديرة بالتأمل والنظر، وهى ظاهرة النهايات المفتوحة المثيرة للأسئلة والتاركة وراءها مجالًا لتأويلات المتلقى ليضع احتمال هذه التأويلات كيفما يشاء بحسب قراءته الخاصة، وهنا يبقى السؤال مطروحًا ومفتوحًا حول هذه النهاية النسبية التى تختلف تأويلاتها بحسب ثقافة كل قارئ ومتلقى ومدى ما يحمله من مخزون ثقافى ومعرفى يتيح له استكمال ما قد تركه الكاتب فى نهاية نصه القصصى من محاورات وتأويلات مضمرة وغائمة، إن النهاية المفتوحة فى الكتابة القصصية هى محاولة من الكاتب لقراءة القارئ ومحاولة من القارئ لقراءة الكتاب وهو ما ينشده الأدب فى مساره اللانهائى.

التنوير مسرحيًا فى مشروع «أبو العلا السلامونى»

سامية سيد

يعد الكاتب المسرحى محمد أبو العلا السلامونى كاتبًا من طراز خاص، فقد كتب الكوميديا الاستعراضية فى المسرح الخاص، وكتب التمثيلية التلفزيونية، وحصل على العديد من الجوائز منها جائزة الدولة فى الآداب ١٩٨٤، ووسام الدولة فى العلوم والفنون من الطبقة الأولى ١٩٨٦، وجائزة الدولة فى التفوق ٢٠١٢ وجائزة الدولة التقديرية ٢٠١٨ وألف أكثر من خمس وثلاثين مسرحية، وأصدرت له الهيئة المصرية العامة للكتاب أربعة مجلدات تضم أعماله الكاملة من المسرحيات التى سبق نشرها أو عرضها.

وعن مشروعه المسرحى آثر الكاتب والناقد أحمد عبد الرازق أبو العلا أن يكتب عنه موضحًا فى كتابه «مشروع أبو العلا السلامونى: التنوير مسرحيًا» الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، أنه قدم مشروعًا مسرحيًا متكاملًا. يكتب ويعرف لماذا يكتب، يكتب ويعلم أن الكتابة ضرورة، يكتب محددًا موقفه تجاه الواقع ورؤيته الفنية تعكس هذا الموقف بشكل متميز ولافت، تعامل مع التراث التاريخى لضرورة حين استخدمه كوسيلة إسقاط على الواقع بقضاياه السياسية والاجتماعية، وتعامل مع التراث الشعبى مستلهمًا منه العناصر التى بها يستطيع تقديم مسرح له ملامح وهوية، معياره فى كل الحالات هو صدق التناول وبراعة المعالجة ووضوح الرسالة.

اشتمل الكتاب على مقدمة وفصلين «محورين». فى المقدمة أشار مؤلف الكتاب إلى أن الكاتب المسرحى محمد أبو العلا السلامونى يعد واحدًا من كتاب الجيل الثالث فى المسرح

أحمد عبد الرازق أبو العلا

المصرى، الذى جاء بعد جيلين، الأول منهما هو جيل الرواد، ممثلًا فى توفيق الحكيم، ومعه كُتاب المسرح الشعرى أحمد شوقى، وعزيز أباظة، والثانى منهما هو جيل الستينيات، ممثلًا فى عدد كبير من كتاب المسرح منهم: يوسف إدريس - نعمان عاشور - سعد الدين وهبة - ألفريد فرج - محمود دياب - صلاح عبد الصبور- ميخائيل رومان ..وغيرهم.

والجيل الثالث -الذى ينتمى إليه كاتبنا- لا ينطلق كُتابه من منطلق فكرى أو إبداعى واحد؛ لأن لكل واحد منهم طريقته، ومنهجه، ونظرته إلى الحياة.

والسبب فى ذلك -كما ذكر مؤلف الكتاب- يعود إلى غياب الهم القومى الذى يلتف من حوله الكتاب كما حدث مع جيل الستينيات، مما أثر على توجهاتهم، وجعل مواقفهم متباينة، وأدى إلى عدم وجود عوامل مشتركة تجمع بينهم، فصار الاجتهاد الشخصى، محددًا لمدى تميز أعمال الكاتب وسط أقرانه. وإلى جانب هذا السبب، ذكر أيضًا أن ذلك الجيل واجه عددًا من التحديات، حددها الناقد واعتبرها من الأسباب التى كان من الممكن أن تقتل الكتاب كمدًا، وهى: عدم وجود مظلة نقدية تحمى ظهورهم أثناء مسيرتهم الصعبة، بالإضافة إلى وجود وسائل فنية أخرى مثل التلفيزيون والفيديو داهمتهم، بما أثر على تلقى الفن المسرحى لدى الناس، فضلًا عن المتغيرات السريعة التى نتج عنها خلل كبير فى العلاقة بين المبدع والبيئة التى يعيش فيها، تلك العلاقة الجدلية التى تمخض عنها لحظات الإبداع الحقيقية، محددًا أن تلك العلاقة تعرضت لزلزال أفقد الكاتب القدرة على استيعاب هذه المتغيرات.

كل تلك الأسباب، أدت إلى تفاوت التجربة الإبداعية لدى هؤلاء الكتاب، مما دفع ناقدًا مسرحيًا هو فاروق عبد القادر إلى اتهام بعضهم بأنهم كانوا سببًا، بل وساهموا -بما قدموه- فى انهيار خشبة المسرح المصرى، وأن عددًا قليلاً من هؤلاء - ومنهم السلامونى- كانوا فرسانًا صعدوا إلى الخشبة المنهارة. وأشار الناقد أحمد عبد الرازق أبو العلا إلى أن السلامونى قد ذهب باحثًا فى الجذور، ذهب إلى التراث (التاريخى، الأسطورى، الشعبى) ليعبر -بالمعالجة المعاصرة- عن الواقع، بكل ما فيه من تناقضات، وصراعات أحدثتها المتغيرات الجديدة. كما أكد فى كتابه أن ما يميز تجربة أبو العلا السلامونى أن لديه مشروعًا مسرحيًا متكاملا وكاملًا، انحاز فيه لفعل التنوير، فى زمن معاداته. هذا الانحياز لفعل

التنوير، أضاف بعدًا آخر إلى أبعاد تجربته الإبداعية المسرحية، حين تفاعل وعالج متغيرًا كبيرًا فرض نفسه فى مصر منذ السبعينيات، وما زال فارضًا نفسه حتى الآن، ليس فى مصر فقط، ولكن فى المنطقة العربية كلها، وهو متغير (الإرهاب باسم الدين) وقضية خلط الأوراق بين الدين والسياسية.

وتناول المؤلف فى كتابه سبعة عشر نصًا مسرحيًا، تندرج تحت محورين من محاور التجربة الإبداعية لدى كاتبها، هما:

- محور توظيف عناصر التراث الشعبى فى المسرح.
- ومحور معالجة قضية الإرهاب والتطرف باسم الدين.

فى نصوص المحور الأول (توظيف عناصر التراث فى المسرح) وصولًا لصيغة يمكن أن نطلق عليها اسم (المسرح الشعبى)، حاول مؤلف الكتاب الإجابة عن مجموعة من التساؤلات النقدية والفنية، التى تعكس الإشكاليات التى تواجه الكاتب المسرحى حين يحاول الكتابة فى هذا النوع من المسرح؛ أولها: هل سيستطيع إضفاء صفة الشعبى على مسرحه أم لن يستطيع، برغم توافر معيارين حددهما د. حسن عطية، وأشار إليهما المؤلف فى متن الدراسة، وهما استلهام الموروث الشعبى ووضعه فى سياقه الثقافى، فضلًا عن القيام بإعادة صياغة هذا الموروث صياغة فنية جديدة. وثانيها: هل سيستطيع الكاتب أن يجعل هذا المسرح قادرًا على عرض قصة من قصص الحياة، وليس الحياة نفسها كما أكد على ذلك الدكتور على الراعى؟ وثالثها: هل استطاع الكاتب استغلال منهج الأداء فى السير الشعبية - الذى لجأ إليه فى بعض النصوص - ليضفى به الطابع الشعبى على قالب مسرحياته؟ وهل

الاتجاه إلى توظيف العناصر الشعبية فى المسرح - مادة وأداة- يعنى غياب المصادر التراثية غير الشعبية عن دائرة التوظيف نهائيًا؟ وهو الأمر الذى شغل من قبل باحث اهتم بهذا الموضوع وهو د. عز الدين إسماعيل؟

كل هذه الأسئلة وغيرها كانت منطلقًا أثناء قراءة النصوص، وتحليلها، وتحديد العنصر الشعبى الذى استعان به الكاتب، ومعرفة كيف وظفه، وكيف طوعه دراميًا، ليؤدى وظيفته دون الإخلال بطبيعته التراثية.

وفى نصوص المحور الثانى الخاص بمعالجة قضية الإرهاب والتطرف باسم الدين مسرحيًا، تساءل مؤلف الكتاب: كيف تعامل الكاتب مع تلك القضية الشائكة، وهل عالج الفكر أم قدم الوقائع، وكيف تعامل مع المادة التسجيلية حين استعانت بعض النصوص بها؟ وهل أغفلت المعالجة الدرامية الجوانب الفنية المتعلقة بالحدث وطبيعته وتطوره والفعل الدرامى والشخصية بمكوناتها الإنسانية، والفكرية، والنفسية، وكيف كانت الرسالة، وما طبيعتها؟

وأشار المؤلف إلى أن مرجعية الكاتب المعرفية حول هذا الموضوع كبيرة جدًا، ومصادره متعددة، الأمر الذى جعله يعود إليها -على حد قوله- ليقف على الأرضية نفسها التى وقف عليها الكاتب، ليعرف كيف استفاد من الوقائع، وكيف وظف الوثائق، وكيف تعامل مع الشخوص التى استحضرها من الواقع فى بعض النصوص، وكيف تعامل -أيضًا- مع التاريخ الذى يمثل مرجعية مهمة أثناء المعالجة.

وذكر أن السلامونى حين كتب سبعة نصوص فى هذا المحور، فهذا دليل على أنه مهموم به، فى الوقت الذى لم ينتبه فيه معظم الكتاب إلى هذا الموضوع برغم خطورته، ليتم تناوله إبداعيًا وفنيًا، والاهتمام به يُعد نوعًا من أنواع المقاومة، والمسرح قادر على القيام بها بشرط أن يكون تناول القضية قادرًا على إثارة جذوة الحماس لمواجهة التطرف، وقادرًا على إذكاء الوعى، وتنميته، وقادرًا على الانتصار لثقافة التسامح فى مواجهة ثقافة العنف والتطرف.

وأكد على أن المسرح يستطيع القيام بهذا كله بما يملكه من أدوات الفرجة والمتعة والإبهار.

وهنا يتساءل مؤلف الكتاب: لماذا فى مقاومة الإرهاب كلنا مرتعشون؟

وهو نفس السؤال الذى سبق لأحمد عبد الرازق أبو العلا طرحه من قبل حين بحث عن القصة القصيرة التى تناولت هذا الموضوع فى مصر قائلًا: لم أجد أكثر من ثلاثين قصة عالجته، وتحدثت عنها فى كتابى ثقافة العنف والإرهاب الدينى والسياسى.

وترجع أهمية الكتابات التى تعبر عن هذه الظاهرة الخطيرة، ليس فقط فى أنها تنمى الوعى لدى الناس، ولكن؛ لأنها تعمل على التأثير على حركة المجتمع وتوجيهه نحو مسار الدولة المدنية الحديثة، بدلًا من الردة التى كبلت مساره فترات طويلة، وجعلت خطواته خطوة للأمام وخطوتين للخلف، وكما هو معروف؛ فإن العالم المتقدم لم يخطُ خطواته الواسعة إلى

الأمام إلا عندما نحى السلطة الدينية عن السلطة المدنية، وذلك من خلال صراع طويل ومرير كان للإبداع الأدبى والفنى دور كبير إن لم يكن له الدور الأساسى.

وفى المحور الأول فى هذا الكتاب تساءل مؤلفه: هل استطاع الكاتب «أبو العلا السلامونى» توظيف العناصر الشعبية فى مسرحه؟ ثم أجاب قائلًا: إن الكاتب حين استلهم عناصر الموروث الشعبى استطاع إضفاء الطابع الشعبى على قالبها بالفعل. وأضاف أيضًا: إنه فيما يتعلق بمنهج الأداء فى السير الشعبية نجح فى إضفاء الطابع الشعبى فى مسرحيات: «أبو زيد فى بلدنا، تغريبة مصرية، وملاعيب عنتر». وفيما يتعلق بعناصر الموروث الشعبى التى استطاع بها إضفاء الطابع الشعبى، نجح فى مسرحيات «المليم بأربعة، ومولد يا بلد، والحريق، وحكاية ليلة حرب، وملاعيب عنتر، ومآذن المحروسة، وراوية النديم عن هوجة الزعيم». فضلًا عن كتابة الكوميديا المرتجلة فى مسرحيتيى: «مولد يا بلد، وأبو نضارة».

- ألعاب الموالد، وتوظيف دلالاتها فى مسرحيات: «المليم بأربعة-ومولد يا بلد- وملاعيب عنتر».

- المحبظون، وتقنية أو لعبة المسرح داخل المسرح فى نصى: «مآذن المحروسة، وراوية النديم عن هوجة الزعيم» وتوظيف خيال الظل والمداحين فيهما.

- مفردات السيرة الشعبية فى مسرحية «تغريبة مصرية».

- الحكاية الشعبية وتوظيفها فى نص «الحريق».

- لعبة التشخيص فى مسرحيات: «أبو نضارة، رواية النديم عن هوجة الزعيم، ومولد يا بلد».

وتوظيف الدمية الشعبية فى نص «الحريق». وأكد مؤلف الكتاب على أن معظم العناصر الشعبية جاءت متداخلة فى كل النصوص.

أما فيما يتعلق بالعناصر غير الشعبية تساءل المؤلف: هل استطاع الكاتب توظيفها، أم أنها غابت تمامًا عن نصوصه؟ وأجاب قائلًا: إن العناصر غير الشعبية لم تغب تمامًا عن

ينتمى السلامونى إلى جيل ينطلق كُتابه من منطلق فكرى أو إبداعى واحد؛ لأن لكل واحد منهم طريقته، ومنهجه، ونظرته إلى الحياة

مسرحه، فهى موجودة، وموظفة فى سياق الحوار ذاته، محددًا أن الكاتب يستطيع أن يجعل لغة حواره المسرحى متوافقة مع طبيعة العناصر ذاتها، فحين يظهر البطل بسماته الشعبية، يتحول إلى رمز أو معادل موضوعى للتجربة الفنية، فتظهر عليه سمات البطل الشعبى، وليس البطل التقليدى، وتلعب اللغة لعبتها فى ذلك، حيث نجدها لغة وجدانية، تأخذ من الشعر إيقاعه وموسيقاه، وإن لم تكن شعرًا خالصًا، ليتضافر هذا مع طبيعة الحوار الدرامى، الذى يعد عنصرًا من العناصر غير الشعبية ويقدم نسيجًا دراميًا له إيقاعه الخاص وملامحه. كما أضاف قائلًا: إن السلامونى استطاع الجمع بين العامية والفصحى فى لغة الحوار بشكلها التقليدى، كما حدث فى مسرحية «رواية النديم عن هوجة الزعيم»، ومسرحية «أبو نضارة». ونرى الحوار ساخرًا أو فكاهيًا أو يعكس هزلًا، حين يجىء على لسان الشخوص لحظة تعبيرها عن نفسها فى موقف ما، كما اتضح ذلك فى حوار النصوص التى اعتمدت على عناصر: «المحبظين» أو «المخايلين» أو «المشخصاتية» أو من يعملون فى مهن المولد.

وفى المحور الثانى من الكتاب المتعلق بالمسرح وقضية الإرهاب طرح الناقد أحمد عبد الرازق أبو العلا سؤالًا مهمًا مفاده: ماذا حدث للتنوير؟ هذا السؤال طُرح فى سياق التأكيد على أهمية مشروع السلامونى التنويرى، الذى عالج فيه قضية التطرف باسم الدين، هذا المشروع الذى بدأه منذ أكثر من أربعين عامًا، حين كتب نص «السحرة» فى عام ١٩٧٥، وتلك الفترة الطويلة التى شهدت أحداثًا كثيرة، على أيدى الإرهابيين المنتمين إلى جماعات مختلفة، تحركت باسم الدين، لم تجد اهتمامًا من المثقفين والمبدعين والكتاب، لتناول هذا الموضوع الحيوى المهم إما عجزًا أو خوفًا. وأكد مؤلفه على أنه وسط كل هذه الأجواء من الخوف وارتعاش الأيدى، لم يتوقف السلامونى عن معالجة تلك القضية، بل استمر محتضنًا لها حتى الآن. وذكر أن الانتكاسة التى حدثت للتنوير دفع ثمنها المواطن العادى بسبب تقاعس المثقفين الذين لم يعد دورهم ملموسًا فى واقعنا المُحمل بالكثير من الأعباء.

واختتم الناقد أحمد عبد الرازق أبو العلا كتابه قائلًا: إن محاولات «أبو العلا السلامونى» تعد محاولات فى إطار استعادة مكانة التنوير فى إبداعنا المسرحى، ولو تضافرت جهود المبدعين لاحتضان تلك القضية، والتعبير عنها، لأصبح لنا شأن آخر، ولضاعت الفرصة أمام من يريدون تغييب العقل وإزاحة الحكمة.

جدل الواقع وحرية التخييل فى «الحديقة المحرَّمة»

نبهان رمضان

استطاعت الكاتبة «سهير المصادفة» فى روايتها الأخيرة «الحديقة المحرمة» أن تضعنا فى جدلٍ فكرى؛ هل واقعنا يحكمه عقل أو منطق أم أنه يدفعنا دفعًا إلى اللامنطق أو اللامعقول؟ اختارت الكاتبة استخدام السرد العجائبى لتضعنا أمام حقائق واقعنا المرير.

سردية «التعجيب»

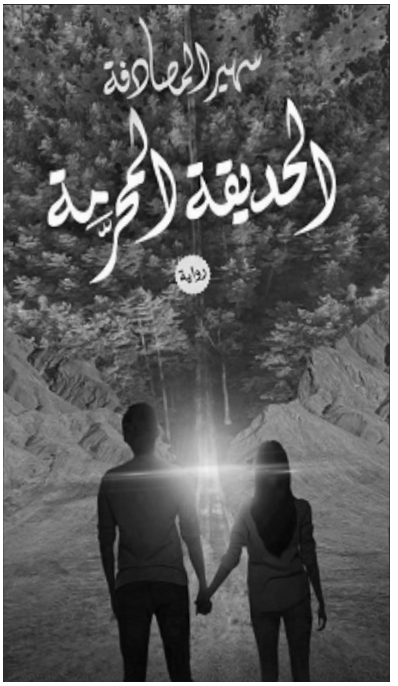
أو «العجائبى» تعد أحد أبرز الأشكال والصيغ المستحدثة حكائيًا فى تقديم نص «الحكاية»، والتعبير عن تجاوز تخوم الأطر التقليدية النمطية للحبكة السردية، ومن ثمّ تثوير المتخيل وتخصيب مظاهر الحكى داخل الأشكال الروائية المعاصرة عامة والعربية بخاصة. أصبح الأسلوب «العجائبى» من هذا المنطلق صيغة أو نمطًا تعبيريًا «تجريبيًا»؛ اللجوء إليه بمثابة الآلية السردية الطافحة بسحر التخييل والغرابة، للتعبير اللاواقعى واللامألوف عن الواقع ومعارضته دونما إلغاءٍ له، وإنما صياغة البدائل فى موازاته، وكأنه نوع من التشييد لعالم مفقود أو مأمول فى الواقع المعيش، فتكون حينئذ ملامح العجائبى وتبدياته بحسب قرب الرواية من هذا الواقع أو ابتعادها عنه ودرجة اختراقه من قبل المتخيل وانتهاكه له. ولهذا فإنّ علاقة الصيغة العجائبية بالرواية العربية وبالواقع المعبر عنه داخلها، هى علاقة جدلية تجسد مظاهر الخصوصية فى أصالة هذا الجنس الفنى ومرجعياته الحكائية المتعددة، المستمدة من مخزون التراث الإنسانى عمومًا والعربى خصوصًا.

جدل الواقع والتجريب والتخييل فى الرواية العربية المعاصرة:

لقد عرف المتن الروائى العربى المعاصر فى فترة متأخرة من القرن العشرين بفعل عوامل متعددة، تحولاتٍ ملحوظةً فى بنيات السرد سواء فى الأشكال والتقنيات أو فى المضامين، ولعلها السمة الأبرز فى حركة الإبداع الروائى، وهى التحولات التى كانت بمثابة مظهر من مظاهر تحول أشمل وأكبر فى بنية الرواية العربية ككلّ، بمعنى أنّ الروائى العربى قد وجد نفسه فى خضم المرحلة الجديدة التى مرت يرتمى فى أحضان شعار وفلسفة التجريب بخاصة منذ عقد الستينيات بوصفه عقدًا فريدًا من عقود القرن العشرين؛ محليًا وعالميًا، إذ هو العصر الفصلُ بين مرحلتين تاريخيتين على المستوى المحلى والعالمى تغيرت فيه موازين القوى، وتغيّرت سياسات متعددة، وتحركت فيه مكامن ثورات سياسية وفكرية فى أرجاء العالم جميعًا فى الشرق والغرب، فى أمريكا اللاتينية وآسيا وإفريقيا، وقد صارت ضالته من وراء ذلك السعى إلى تأسيس ملامح تجربة سردية جديدة يمكنه من

سهير المصادفة

خلالها تقويض النموذج الكلاسيكى الثابت المتسم بالنمطية والخطية والالتزام، وذلك ضمن أطر التجريب الممكن والمتاح والمفتوح أيضًا، الذى يشكّل إستراتيجية فنية يتوسلها لأجل تغيير النمط والنموذج، ويمثل مطمحًا ذا أهمية بالغة لجعل الكتابة داخل الجنس السردى تنفتح باستمرار على البحث الدءوب عن شكلٍ جديد ورؤية متجددة فى الصياغة وإعادة صياغة الواقع فى إطار كتابة التجاوز والمغايرة الحداثية، أى ضرورة التغيير وتجاوز الأدوات التقليدية السائدة والتنقيب عن أدوات جديدة تتناسب والعصر المعيش، ولعلّ ذلك سمة بارزة من سمات الكتابة السردية فى نهاية الستينيات وبداية السبعينيات، بل إن التجريب قد اعتبر وفق هذا التصور ممارسة أدبية واعية لدى عدد معتبر من المبدعين العرب، قد أسهمت كثيرًا فى تطوير الشكل الروائى تطويرًا عميقًا، وجديدًا. من هذا المنطلق اغتدى الروائى العربى فى ظل هذه التجربة مدركًا بوعيه وبحسه الفنى الخاص ضرورة التعبير عن إحداثيات التغيير، معتنقًا السعى نحو تجديد أساليب الكتابة السردية التى تعكس إلى حدٍ كبير تحولات الواقع وحقيقة ابتذاله لأنه واقع لا يقينى؛ مشحون بالشك والحيرة والقلق حيث انتقل الاهتمام من المنسجم إلى اللامنسجم، ومن اليقين إلى اللايقين، ومن الواحد إلى المتعدد والمختلف والمتغاير، مما يعكس أيضًا تشابك هواجس الذات مع سلطة الواقع المفروض، فكان بذلك السعى تجاه التجاوز من خلال أساليب فنية مستحدثة وغير تقليدية، بإمكان تحقيق معمارية ومضمون فنيين منتهكين للأشكال الثابتة والأنماط السائدة للحكى الكلاسيكى، وذلك باعتبار أنّ «التقنيات التقليدية» للحكى أصبحت عاجزة عن أن تستوعب كل العلاقات الجديدة، ومن ثمّ أضحى همُّ جمهرة الروائيين الأوائل منهم واللاحقين أمثال «الطيب صالح»، «صنع االله إبراهيم»، «غالب هلسا»، «هانى الراهب»، «عبد الرحمن منيف»، «إلياس خورى»، «حيدر حيدر»، «إميل حبيبى»، «جبرا إبراهيم جبرا»، وغيرهم الدوران حول فلك واحد والالتقاء أمام غاية واحدة تتمثّل فى البحث عن الجديد والرفض القاطع لمختلف التقاليد الفنية للكتابة الروائية. يغدو مطلب انتهاك هذا الواقع بل وتجاوزه وإعادة صياغته



أحد تجليات كتابة التجريب وتخصيب الحكى وتحديثه، ومن ثمّ انتهاك سكونية اللغة وصيغها، فكان لزامًا على الرواية أن تلوذ بسلطة التخييل وتتدثّر بإهابه، علّها تتمكّن من مقاومة كل ما يتهدد جوهر الحياة والحرية، ولتصنع منه «وسيلة لمواجهة سلطات الملموسة التى تزعم القدرة على التحكم فى الواقع وتعقيداته»، ممَّا قد يعنى بأنّ الالتحام بعالم المخيلة والتخييل هو سلطة مضادة تشكّل هى الأخرى شكلًا تعبيريًا قادرًا على تجديد الصياغة والتمرد على الواقع بكل الاحتمالات والإمكانات الحكائية سواء بالانتهاك والتفجير والتدمير أو بالهروب منه وخلق منافذ بديلة للتخفيف من وطأة ضغطه وتعقيداته وسلبيته، وبذلك يظهر المتخيل وسيلة للتخلص من التصورات والمفاهيم المعتادة. بيد أن الغرض من وراء هذا الهروب هو تبيان الضيق وكبت الأنفاس والرعب الذى يتميز به عالمنا الإنسانى، ولعلّ الهروب من حدود الواقع بات ظاهرة فنية تجسد قيمة من قيم التعبير الجديدة، بل تيمةً تسهم فى تطوير بارز للجانب الفنى فى الكتابة الروائية المعاصرة.

تعتبر بلاغة التخييل منفذًا رحبًا وحيويًا يلوذ به الروائى، مستثمرًا إياه لملامسة آفاق مفتوحة فى الكتابة بمختلف أنساقها وتأليف نسيج سردى تتعانق فى رحمه أساليب وبنيات حكائية تعكس علامات التجريب، ولعلّ أسلوب الكتابة العجائبية هو أحد أبرز الأساليب الفنية التى شكّلت فضاءً غير محدود للتحرر من كلّ أنماط الواقعية ومن قسوة الرقابة بشتى أشكالها؛ فضلًا عن كونها ملاذًا للانعتاق من سطوة الواقع ومرارته، ومن الكينونة المحاصرة بضغط القوانين والمحرمات ومختلف أنواع الرقابة، وكأنه وسيلة لخوض الصراع ضد الرقابة سواء أكانت ذاتية أم اجتماعية بتعبير الناقد «بيتر بترولد»، كما أنه يعتبر الأسلوب الذى يقترن فى خطابه بالغرابة والإثارة واللامألوف وبالانقلاب على الواقع، وقد يكون ذلك وليد خطاب جديد فى الكتابة استوجبته «الحساسية الجديدة» باصطلاح أحد الروائيين الذين ينضوون تحت موجة التجديد والتجريب، التى يراها حركة انقلابية شاملة على قواعد الإحالة التقليدية إلى الواقع، ومن ثمّ رفض هذا الواقع ونقضه والبحث عن واقع آخر له مواصفاته التى تختلف عن مواصفات الواقع من حيث استنادها إلى نوعٍ من الإيهام، فضلًا عن أن هذه الحساسية الجديدة التى يعتبرها نقلة أساسية فى الرؤى والمفاهيم وطرائق التعبير هى أيضًا جماع تلك الرؤى والطرائق الفنية التى تختلف اختلافًا أساسيًا عن الرؤى والطرائق الفنية التى وظفتها الحساسية التقليدية، وذلك باعتبارها نظامًا جديدًا للفن مثلما استشرف نظامًا جديدًا للمجتمع، كما يدعوها فى موضع آخر بالكتابة الجديدة والبلاغة الجديدة، وهى فى نظره بنية تنهض على هدم البنية التقليدية وإحلال بنية جديدة محلها، أكثر تركيبًا وأكثر تعقيدًا، وبالتالى أكثر فاعلية وأكثر قربًا وتأثيرًا فيما يسمى بالواقع، وهو خطاب قد اتسم بكونه رؤية جديدة تعبر عن المقلق والمثير والعجائبى، الذى يصبو إلى تحرير اللغة والمخيلة، ويسمح بتجاوز الحدود الوهمية التى تفصل الواقع

عن اللاواقع، وبالتالى فإن الأسلوب العجائبى يستمد وجوده وشرعيته انطلاقًا من غرابة الواقع وإكراهاته، وكأنه جاء ليكون بمثابة أداة فنية لاواقعية تصور واقعًا مرعبًا وغريبًا، بحكم أن هذا العجائبى بات يشكّل جزءًا لا يتجزأ من الواقع المعيش، كما أن نزوع الروائى إلى توظيفه واستغلاله فنيًا شأنه شأن أشكال التجريب الجمالى الأخرى ليس ترفًا إبداعيًا منبثقًا من الفراغ وإنما هو استجابة لضرورة تاريخية، ثقافية، فنية استدعتها وهيأت لها، أشاعتها فيما بعد مجموعة من المؤثرات التى كانت تضطرم فى الواقع العربى، ولهذا فإن الحكى العجائبى قد ينبع بوصفه لغة، يصاغ الموضوع السردى من الحاجة إلى لغة رمزية انزياحية ذات رؤية مختلفة تخترق الواقعى والطبيعى، ولا تكتفى بتصوير الواقع كما هو، أو تقديم صورة لواقع أفضل، وإنما السعى بجمالية مغايرة إلى التعبير عن عالمٍ لم تعد تفصل فيه الحدود بين المحتمل واللامحتمل، بين المألوف واللامألوف، وبين ما هو واقعى وما هو فوق واقعى، حيث تمحى فيه الحدود الزائفة وتتداخل لتشير إلى شىءٍ واحد، ومن ثمّ الرحيل الدائم والمنطلق فى عوالم اللامحدود واللامرئى واللامألوف والخوارقى الإدهاشى.

تأتى بداية متن الرواية على نحوٍ خاص؛ يمكن وسمها بالبداية التخييلية المثيرة ذات سمات تعجيبية، يتجلّى فيها عنصر التخييل وتمظهراته الزمنية والمكانية وفق بنية حكائية مفتوحة على أبعاد لا يبدو ذات صيغة سردية تستسلم لتداعيات الواقع المألوف ومسلماته، حيث تعلن البداية منذ بدء الحكاية توريط القارئ فى مسارٍ سردى مخصب بالمكون اللاواقعى، تؤسس لفعل الحيرة التى تفصل بين تجليات الواقع وتجليات المتخيل، إذ يبدأ النص على سارده هكذا "«ألْهم حىّ»... طارت الصيحة من لسانٍ إلى لسان كانت تدق الأبواب فتفتحها؛ لتوقظ النّائم، وتنبه الغافل"، ص ٧، جاء التحول من الواقع إلى عالم الغرائبى فى حالة هروب البطل من ذلك الواقع المزرى والقمىء.

> تتقاطع شخصية بطل الرواية مع شخصية «السندباد» فى قصص ألف ليلة وليلة، التى تتصف بأمارات المغامرة الخارقة والتطواف بين الأمصار على نحوٍ يغلب عليه السمت الخرافى والروايات الشعبية

الشخصية السندبادية

تمثل شخصية «ألْهم الابن» بطل الرواية، حيث تتقاطع مع شخصية «السندباد» فى قصص ألف ليلة وليلة، التى تتصف بأمارات المغامرة الخارقة والتطواف بين الأمصار على نحو يغلب عليه السمت الخرافى والروايات الشعبية، التى تفيض بالخرق والتعجيب، وهى شخصية بارزة من شخصيات الموروث الشعبى، وألف ليلة وليلة تحديدًا، وقد امتدت حكايته - السندباد - أو بالأحرى حكاياته على مدى ثلاثين ليلة - على خلاف بين النسخ - وهى مقسمة إلى سبع رحلات أو سبع حكايات مليئة بالمغامرات والمخاطرات العجيبة، ممَّا جعلها شخصية تعبر رمزيًا من خلال حس المغامرة الجارف والارتماء فى أحضان الأهوال والأخطار غير المعتادة، عن قلق الإنسان وطموحه اللامتناهى إلى الحرية والانسلاخ من القيود والرغبة فى الكشف عن الأهوال والغامض بالمغامرة وركوب الخطر. يتخذ البعد الزمكانى فى رواية «الحديقة المحرَّمة» لسهير المصادفة بصفة خاصة شكلًا دائريًا، لا سيما على مستوى الأزمنة التى تتمرد على خطيتها المألوفة، ويتداخل ضمنها الماضى والحاضر والمستقبل فى جدلٍ مفتوح، انطلاقًا من ثنائية جوهرية فى النص وهى ثنائية الاتصال والانفصال عن الواقع لدى البطل الذى عاش فترة زمانية من سفر غيبى يروى ما وقع له، يدون التجربة التى فصلته عن واقعه العينى، مستعيدًا ما يمكن استعادته بالارتداد، ولكنه لا يتمكّن من ذلك ليعود من جديد ويساق إلى تجربة الانفصال واختزال الأزمنة واختراق الأمكنة.

الرحلة والمغامرة

يمثّل موضوع الرحلة فى النصوص الروائية مكونًا سرديًا عجائبيًا، يسهم فى تشييد الحكاية واستكمال وحدته البنائية، ومن ثم يغدو الموضوع عنصرًا حيويًا يعمل على تفعيل الحكاية وتحقيقها، ويندمج على مستوى التشكيل ليصير وحدة ملتحمة بالمكونات الأخرى فى النص الروائى، ولذلك توظف الرحلة سرديًا بالقيمة التى وظفت فى السرد العربى القديم لا سيما فى سرد الليالى التى نلفيها فى الغالب أداة لافتتاح الحكى، مما يجعلها – الرحلة - أكثر من كونها حلية أو شكلًا ثانويًا، وإنما نسيج بؤرى تنتظم عبره ومن خلاله جُل حكايات النص فى إطار من الدينامية التى يخلقها والحركية فى توالى الأحداث وتوالدها مشبعة بالإغرائية والعجيب، كما يجعلها عنصرًا متحركًا وحافزًا فى بنية الكتابة ذات الحضور الكثيف؛ نظرًا لوظيفته التى تعمل على توسيع حقول المعنى وإضفاء طابع الحركية على الأحداث من أجل تجديد أنفاس الحكى وإمكان خلق غرائبية.

إنّ الرحلة قبل أن تستثمر سرديًا تعتبر

بمثابة عنصر مدعم للحكى ومحفّز له بما يتيحه من تغير على مستوى مادة الحكى ومنظورات السرد فى أى عمل حكائى، فقد عرفت كذلك شكلًا فنيًا خالصًا وخصبًا فى الثقافة العربية الكلاسيكية وبدت وكأنها فن من فنون القول العربى، يصف مجالات الحياة عند الرحالة الذى سجل رحلته، أو حكاها لغيره ثم سجلها، ممَّا يعنى أن الارتحال بعامة سمة عربية قديمة. فإن الرحلة اغتدت فى النص الروائى مكونًا فنيًا وأسلوبيًا، يستعيره الروائى للرفع من حرارة التشويق وتخليص حكاية الرواية من الاختناق، ونقل اللغة السردية من الرتابة إلى الحركية، فيذهب فى استثمار ذلك مستعملًا أشكالًا مختلفة وطرائق عديدة، بغية التجديد فى الصوغ والتنويع فى تشكيل المتن السردى ارتكازًا على هذا العنصر؛ أى الرحلة الذى يعتبره البعض رئة يتنفّس منها المتخيل، وهو المتخيل الذى يمنح للحكى مساحة واسعة من المتعة غير المألوفة، التى تغطى واقعًا متعددًا؛ حيث لا يمثل العجائبى إلا هدبًا من أهداب هذا المتخيل بتعبير «جاك لوغوف goff le jaques» المؤرخ والناقد الفرنسى ضمن المؤلف الجماعى رفقة كلّ من «توفيق فهد» و«محمد أركون» الموسوم بـ: «الغريب والعجيب فى إسلام العصر الوسيط». من هذا المنطلق نجد موضوع الرحلة فى شكلها الرمزى والخيالى ذا حضور جلى فى نصوص، وظفها الروائيون بحثًا عن استيلاد وإثارة روح المغامرة والمفاجأة والتعجيب فى تضاعيف النص، لأنها - الرحلة- يمكنها الاستجابة فى منظور البعض أكثر من غيرها لحاجة من أكثر حاجات البشر انتشارًا وهى لذة الجديد والغريب والمغامرة، كما يمكنها أن تعبر فى جانب آخر عن رغبة عميقة فى التغيير الداخلى تنشأ متوازية مع الحاجة إلى تجارب جديدة أكثر من تعبيرها فى الواقع عن تغيير مكانى. وكأنّ الغاية الرئيسة من هذا التوسل لبنية الرحلة فى كتابة الرواية، إضافة إلى الطابع العجائبى الذى تخلقه، هى البحث عن الذات وعن واقع آخر يراد الرحيل إليه، رفضًا لواقع موجود مستهجن أو غير مستحب وهروبًا منه كما يرى أحد الدارسين، بمعنى أن الروائى قد يلوذ بهذه التقنية فى تبليغ الموضوع السردى، سواء من خلال الحلم أو الخيال، عله يطرح فى عالمه الواقعى رؤاه وأحلامه.

يتجلّى عنصر التخييل وتمظهراته الزمنية والمكانية فى متن الرواية وفق بنية حكائية مفتوحة على أبعاد لا تبدو ذات صيغة سردية تستسلم لتداعيات الواقع المألوف ومسلماته

نص «الحديقة المحرمة» لسهير المصادفة متن الرحلة العجائبية، ولكن ليس على شاكلة نص «التجليات» الذى يرحل فيه صاحبه كالصوفيين العارجين، بل يبدو أن الروائية قد استوحت معالمها وهيكلها من نصوص الليالى «ألف ليلة وليلة» أو من نصوص الحكاية الشعبية، حيث يتجلى البطل «ألْهم» منذ أول وهلة مضطرًا للهروب من العقاب وقطع المسافات ومجابهة الأهوال، لأجل بلوغ غايته وإدراك مناله، أى ملاقاة السلطان فى قصره الذى نجا من الموت أو من الاغتيال فى تلك الليلة الليلاء، وفى غابة الوعول، ويريد الحوات أن يهنئه ويهديه هدية ما، تعبيرًا رمزيًا منه عن مدى ابتهاجه بنجاته هذه، فتكون الرحلة عبورًا حافلًا بالمغامرات والأهوال والمكابدات، انطلاقًا من قريته. يمكن تشبيهها إلى حدٍ ما برحلات «السندباد» السبع فى الليالى، وقد قطع «ألْهم» محطاتٍ كثيرة من النبع المقدس إلى الجبل الذى تم نفيه فيه وإلى الحديقة المحرمة والعودة مرة أخرى إلى الجبل والنبع المقدس، ويعايش كل مرة حادثة غير منتظرة فيها الكثير من المغامرات والفلسفات التى تحاكيها الأساطير القديمة.

إذن لقد عمد الروائيون إلى إدراج موضوعة الرحلة فى نصوصهم الروائية بمختلف تجلياتها، فجعلوا منها عنصرًا حكائيًا وآلية سردية إستراتيجيتين فى تشييد عالم اللامألوف، وتنشيط سردية التعجيب فى لغة الحكى، فضلًا عمَّا يمكن أن تولده الرحلة من تغريب للواقع الرتيب، بمضاعفة دلالات ومحمولات الرمزية للتحليق فى مساحة فسيحة من فضاءات المغامرة والحركة والدهشة. لقد كانت اللغة السردية لدى الروائيين المشتغلين على استثمار العناصر العجائبية، أحد أهم تجليات التعجيب فى تشكيل واقع حكائى متخيل على مستوى الشكل والمضمون أو المبنى والمعنى، انطلاقًا من أصغر بنية فى التركيب اللغوى وهو العنوان إلى أكبر البنيات فيه كالسارد والزمن والفضاء والشخصية وغيرها. تعدد وتباين مستويات التعجيب بحسب طبيعة النصوص السردية من حيث درجة مفارقة الواقع ومخالفته والانزياح عن أطره وحدوده، رغم انفتاحها كلها على عنصر اللاواقعى والإدهاش والتعبير الرمزى المموه فى تصوير الواقع ورصد ظواهره المستهجنة، فى سبيل طرح بديل متخيل موازٍ يستند فيه إلى مخزون اللامألوف بشتى موارده وطاقاته.

الناقد الثقافى والخروج من المنهج

د. سيد ضيف الله

د.محمد الشحات

اختار الناقد د.محمد الشحات عنوانًا مثيرًا للجدل لكتابه الأحدث، وهو الكتاب الصادر عن الدار المصرية اللبنانية عام ٢٠٢٢.«خارج المنهج». عنوان هذا الكتاب، يمهد قارئه للدخول فى حومة الجدل القديم المتجدد حول إشكالية المنهج فى النقد الأدبى، لكنه فى الوقت نفسه لا يعد بطريقة جديدة فى معالجة تلك الإشكالية، بل ربما تكون الدلالة التى تصل للقارئ المطالع لهذا العنوان هو نفى وجود طريقة محددة تصلح أن تكون منهجًا يُوصى به المؤلف قارئه. يرسخ العنوان الفرعى«مقاربات ثقافية للأدب والنقد» ذلك الفهم الذى وصل للقارئ بمجرد قراءة عبارة«خارج المنهج».

يمثل هذا الكتاب الحلقة الثالثة فى مشروع محمد الشحات النقدى، فقد سبقه صدور ثلاثة كتب عالجت السرديات العربية هى: بلاغة الراوى: طرائق السرد فى روايات محمد البساطى، سرديات المنفى: دراسة فى الرواية العربية بعد عام ١٩٦٧، سرديات بديلة: مقاربات ثقافية، ثم صدر له كتابان اختصا بتجربته النقدية فى قراءة الأدب العمانى المعاصر»كتابة جديدة: قراءة فى الأدب العمانى المعاصر»، وتجربته فى قراءة الهوامش الثقافية«هوامش ثقافية: تأملات فى نصوص ومفاهيم نقدية».

يمكن ملاحظة انتقال محمد الشحات سريعًا من أرض البنيوية والانشغال التام بطرائق السرد من منظور بنيوى عقب كتابه الأول«بلاغة الراوى» الصادر لأول مرة عام ٢٠٠٠.

كان الانتقال من البنيوية إلى النقد الثقافى انتقالًا يعكس منعطفًا يتجاوز التحولات المعرفية للناقد الفرد؛ إذ يبدو أنه كان بمثابة تحول يعكس قلقًا جمعيًا شغل طيفًا واسعًا من نقاد عرب بدءوا مسارهم النقدى منذ ما يقرب من ربع قرن من الزمان. هؤلاء النقاد لم يكن يغيب عن سجالاتهم سؤال المنهج وما يصحبه من قضايا نقدية ذات صلة كالعلاقة بالتراث النقدى ، والعلاقة بين الأصالة والمعاصرة، ومدى مشروعية السؤال عن نظرية عربية فى النقد الأدبى... إلخ.

والآن يمكن بنظرة طائر على المشهد النقدى العربى ملاحظة أن مثل هذه النوعية من الأسئلة اختفت -من الصحافة الثقافية على أقل تقدير- لتحل محلها جميعًا أسئلة أخرى تعكس جميعها وجود تحول فى استقبال القراء لمفهوم النقد، ترتب عليه فقدان الثقة فى قدرته على تقديم معرفة تسهم فى تغيير واقعهم اليومى. ومن هذه الأسئلة المتداولة على سبيل المثال سؤال موت الناقد وسؤال عجز النقد عن مواكبة الإبداع!

وفى ضوء هذا التحول فى المشهد النقدى، يمكن قراءة انشغال محمد الشحات فى كتابه «خارج المنهج» بمحاولة استعادة القارئ العام لحقل النقد الأدبى عبر نافذة واسعة تسمح بتأملات النصوص استنادًا لخبرة الناقد التى هى عند الشحات أكثر رحابة من قيود المنهج وأكثر خصوبة من دوغما النظرية إذا ما تحول أى منهما إلى سجن أو أسر يقيد تفاعل الناقد مع النصوص. ولا شك أن ذلك التفاعل يستلزم قدرًا من تورط الذات الناقدة مما يسمح بقدر من حضور النقد الانطباعى أو الذائقة دون موارية أو خجل من ذاتية الناقد الحاضرة ، فالنقد فى ضوء فهم الشحات له أمسى «ممارسة معرفية وثقافية خلاّقة بين ذات الناقد وموضوعه الذى هو جزء منه فى الوقت ذاته» (ص١١).

لقد اشتمل كتاب الشحات على قسمين كبيرين الأول هو للقراءات الثقافية والثانى أسماه هوامش ثقافية، ويبدو أن هذا التمييز بين القراءة والهامش نابع من تصور للشحات أن القراءة صارت متنًا يشمل أفكارًا رئيسة، وأن هذه الأفكار سوف تحتاج لأن تظهر بشكل أوضح فى ممارسات تطبيقية، الأمر الذى جعله يستخدم مجددًا مفهوم الهوامش الثقافية كقسم خاص فى هذا الكتاب، بعد أن كان عنوانًا لكتاب سابق له. ولا أظن أن هذا التصور مقنعٌ للقارئ؛ إذ اشتمل قسم القراءات الثقافية على تطبيقات على نصوص أدبية ونقدية والأمر نفسه بالنسبة لقسم الهوامش الثقافية. فضلًا عن ذلك، فيمكن أن نلحظ بيسر أنه لم يكن هناك تطوير لخط فكرى ممتد ومنتظم عبر المتابعات النقدية وهى تتواتر من قسم القراءة الثقافية إلى قسم الهوامش الثقافية. يشتمل قسم القراءة الثقافية على ثلاثة محاور هى «ممارسات فى نقد الثقافة» و«مقاربة الأدب ثقافيًا» و«قراءة الثيمة تأويل الثقافة» بينما يشتمل قسم الهوامش الثقافية على محورين «هوامش على نصوص أدبية» و«هوامش على نصوص نقدية». ومن دواعى الدهشة بالنسبة لى اشتمال الهوامش الثقافية على متابعتين نقديتين للفن التشكيلى بينما العنوان الفرعى للكتاب «مقاربات ثقافية للأدب والنقد». هاتان المتابعتان النقديتان هما: «المقاومة فى الفن النسائى المعاصر»، و«تحولات الفن التشكيلى فى الأردن».

إن للناقد الثقافى مساحة كبيرة من الحرية فى التعامل مع الأنواع الأدبية والفنية والجمع بينها فى مقارباته الثقافية داخل كتاب واحد، لكن كان من المهم الإشارة لذلك فى العنوان الفرعى للكتاب.

السؤال المهم الآن هو كيف حال النقد الأدبى داخل كتاب «خارج المنهج»؟ أو بالأحرى إلى أى مدى استطاع الشحات أن يلتزم بالخروج على المنهج والتحرر من أسره من أجل حوار بين المناهج كافة وخبراته النقدية من أجل إقامة علاقة معرفية وثقافية بين الناقد والنصوص؟

استطاع الشحات أن يقدم قراءاته النقدية على نحوٍ يجذب القارئ العام؛ إذ لم يثقله فى مقالاته ما يثقل الدراسات الأكاديمية من انشغال بمقولات نظرية كثيرة تبعد أكثر ما تقرب من النصوص الإبداعية فى كثير من الكتابات الموجهة للمتخصصين فى دائرة النقد الأدبى. لكن يبدو أن الكتابة للمتابعات النقدية على نحوٍ متقطع زمنيًا لا تتيح للناقد أن يراجع مدى اتساق الأفكار الواردة فى حديثه النظرى مع الممارسات التطبيقية على النصوص، وهو ما قد يبرز بوضوح عند قراءة دقيقة لمجمل هذه الكتابات بين دفتى كتاب.

ويمكن أن نرصد عددًا من الملاحظات التى توضح كيف وقع الناقد الأدبى فى سعيه للتحرر من أسر المنهج فى عدة مزالق تجعل خطابه النقدى يفتقر للانسجام بين مقولاته وممارساته.

الملاحظة الأولى: الوقوع فى أسر "نصر أبو زيد" ليس «خارج المنهج».

إذا كانت غاية هذا الكتاب هى إظهار قدرة الناقد على التحاور المبدع مع النصوص النقدية والأدبية متحررًا من قيود المنهج ودوغما النظرية، فإن هذه الغاية لا تتحقق على الإطلاق عند الوقوع فى أسر الشحات لتصور حداثى للعقل ممثلًا فى تصور "نصر أبو زيد" إذ يقول الشحات: «إن استدعاء خطاب "نصر حامد أبو زيد" ومنهجيته فى التفكير والتحليل والتأويل، فى صدارة هذا الكتاب المعنى بقضايا الأدب والنقد والثقافة العربية على وجه الخصوص، هو إعلاء من شأن العقل فى تدبير الكثير من شئوننا. أقصد إلى العقد الذى يكافئ المنهج (Mind-Method) الذى يتأتى له وحده فصل المقال فيما بين الدين والأيديولوجيا من اتصال، وهو وحده المنوط بفحص وتحليل ونقد كل ما يتصل بإشكالاتنا الثقافية والدينية المعيشة) (ص٤٨).

يكاد العقل فى الفقرة السابقة يمثُل باعتباره ثورة الحداثة على الميتافيزيقا لكنه يتحول هو ذاته إلى ميتافيزيقا جديدة.

الملاحظة الثانية: إعادة إنتاج للفصل بين الشكل والمضمون.

هناك فرضية معرفية اعتبرها الشحات قد تجذرت فى أدبيات النظرية النقدية العالمية وهى «أنه لا يجب الاستسلام أو الإذعان لغواية النظرة السطحية التى لا ترى فى الأدب سوى لعبة جمالية بريئة تهدف إلى الترفيه أو التسلية أو الإمتاع حسب التصور البنيوى للظواهر الأدبية، بل من حيث هو خطاب جمالى يُضمر بالضرورة جملة انساق ثقافية وسياسية واجتماعية وتاريخية ذات علاقات قوى مختلفة تصلها بالمؤسسة (.. سواء تمثل ذلك فى المؤسسة الاجتماعية لدى بيير بورديو) أو السلطة (عند ميشيل فوكو) أو الإمبريالية (فى خطاب إدوارد سعيد)» (ص٨٠).

هذه الفرضية يتبناها الكثير من المشتغلين بالدراسات الثقافية

> الانتقال من البنيوية إلى النقد الثقافى يعد تحولاً يعكس قلقًا جمعيًا شغل طيفًا واسعًا من نقاد عرب بدءوا مسارهم النقدى منذ ما يقرب من ربع قرن من الزمان

ودراســات مـا بعد الاستعمار ومحمد الشحات يعد واحدًا من هؤلاء النقاد. لكننا نُفاجأ عند تقديم قراءته النقدية على رواية «الزاوية المنسية» للكاتب الجزائرى اليامين بن تومى، أنه يتناسى اهتمامات النقد الثقافى وينشغل كنصوصى مخلص لعلم الأدب. فـالـروايـة بحسب إشـارة الشحات المقتضبة بها صراع ثلاثى فى المجتمع الجزائرى بين رؤية علمانية (أو إلحادية) ورؤيـة إسلاموية (شعبوية) وأخـرى عسكرية (سلطوية)، ومع ذلك نجد الشحات يتجنب القراءة الثقافية للرواية قائلًا: «على الرغم من احتفاء الرواية البيّن أو انشغالها الواضح بإنتاج مثل هذه الرؤية المركبة، بغض النظر عن اتفاقنا الأيديولوجى معها أو اختلافنا، فثمة مستويات جمالية عدة للغة السردية المستخدمة فيها» (ص٢٧٩).

إن هذا الفصل بين الرؤية التى تقدمها هذه الرواية والمستوى الجمالى / اللغة السردية المستخدمة هو فصل يتجاوز التطبيق على تلك الرواية، إذ نراه حاضرًا على مستوى التنظير لطبيعة العلاقة التى يتصورها الناقد بين الجماليات والآفـاق الثقافية باعتبارها إعادة إنتاج للفصل بين الشكل والمضمون، والـذى أصبح ينتمى لتاريخ النقد وليس للنقد. إذ يقول الشحات فى معرض تأكيده على ضـرورة ألا يتناقض التحليل الثقافى مـع أرضيـة منهجية تنتسب منهجيتها إلى علم النقد الأدبى بـ « شريطة ألا تقف مثل هـذه المنهجية الدمجية (أو التركيبية) عند حدود هذا النقد النصى، بل تكمن المغامرة فى قدرة هـذا الباحث أو ذاك على تجاوز حدود الجماليات إلى آفاق ثقافية واجتماعية وسياسية متصلة بقضايا سوسيو ثقافية بعينها تـؤرق الإنسان المعاصر، من قبيل: قضايا العرق، والنوع، والطبقة ، وخطابات السلطة، ومدونات المهمشين والأقليات، وأسئلة الهوية والجندرية، وغير ذلك» (ص٣٣١).

إن هذا الاشتراط مبنى على تصور إمكانية الفصل بين الشكل والمضمون، حيث التعامل هنا مع الجماليات باعتبارها شكلاً بلا مضمون يختص بدراستها علم النقد الأدبى، فى مقابل الآفاق الثقافية والقضايا الاجتماعية التى يتم النظر لها باعتبارها مضمونًا بلا شكل يختص بدراستها التحليل الثقافى!

إضافة إلى ذلـك، لا أحد يضمن نتائج هذا الدمج أو بالأحرى التركيب التلفيقى المُتخيل بين الجماليات والآفـاق الثقافية، فالحديث عن قضايا العِرق أو الجندر أو السلطة لا تجعلنا ندرج

> المتابعات النقدية على نحوٍ متقطع زمنيًا لا تتيح للناقد أن يراجع مدى اتساق الأفكار الواردة فى حديثه النظرى مع الممارسات التطبيقية على النصوص

صاحبه ضمن دائـرة النقد الثقافى إذ من الممكن أن يأتى هذا الحديث من موقع عنصرى أو سلطوى أو ذكورى يمتلك صاحبه أدوات الناقد الأدبى النصوصى المنشغل بالجماليات باعتبارها شكلًا بلا مضمون وثابتة، أبدية، سرمدية عابرة للسياقات الثقافية.

الملاحظة الثالثة: الحنين إلى علم الأدب وإستطيقا الفن

يبدو الشحات فى معرض دفاعه عن فوز الكاتبة العمانية جوخة الحارثى بجائزة المان بوكر البريطانية عام ٢٠١٩، مصدومًا من استجابات القراء العرب لهذا الفوز. والحقيقة أن هذه الصدمة لا تناسب الناقد الثقافى الذى يدرك أن الجوائز الأدبية موضوع للصراعات الثقافية بامتياز، إذ تمثل استجابات القراء والنقاد خريطة تتشابك فيها خيوط طبقية وجندرية وقومية وعرقية .. إلـخ دفاعًا عن مصالح وغايات تستتر بتصورات عن جماليات الأدب أو عـن الأدب الجميل. إن استنكار استجابات القراء والنقاد وإدانتها يتم على أساس تصور الشحات أنها «ليست خطابات (فى) الرواية ذاتها بالمعنى الفنى أو الجمالى أو التقنى. ويا ليتهم قرءوا الرواية متجردين من أيديولوجياتهم المسبقة! وهى جملة خطابات مغلوطة تكشف عن أمراض شتى قد تجاوزت حـدود الـخوض فـى علم الأدب وإستطيقا الفن لتطال النعرات السياسية الضيقة التى لا تكرس إلا لخطاب أيديولوجى إقصائى يتكئ على وجهة نظر ذكورية أو طبقية فى التعامل مع رواية كتبتها «امرأة خليجية ترتدى الحجاب».(ص١٧٨-١٧٩).

إن الملحوظ هنا أن الصدمة كاشفة عن حنين كـان فى وعـى الشحات النقدى -أو لا وعيه – إلـى قـراءة نصوصية للرواية خالية من الأيديولوجيا تستند لتصوره الخاص عن علم الأدب واستطيقا الفن باعتباره تصورًا وحيدًا يجب أن يتم تبنيه معيارًا للجوائز الأدبية باعتباره الضمانة لتوحيد استجابات القراء والنقاد عقب الإعلان على الجوائز!

هل يحق لى ملاحظة أن كهنوتية للنقد تعود هنا بينما يسعى الشحات للخروج من أسر المنهج؟! يبدو أن النقد ينتقم لنفسه من كل محاولة تسعى لأن تغير من طبيعته الكهنوتية. ومن ثم يمكن القول إن الخروج من المنهج خروج على النقد باعتباره مؤسسة كهنوتية تأبى أن تتنازل عن سلطته الرمزية وتتحول إلى ممارسة دنيوية كما أراد لها إدوارد سعيد، ولا يعنى الفشل فى مقاومة هذه الطبيعة الكهنوتية للنقد التوقف عن الخروج على المنهج باعتباره اليد الطولى للنقد فى ترسيخ سلطته الرمزية. إن محاولة الشحات للخروج من المنهج وإن لم تكن قد نجحت فى التخلص التام من الطبيعة الكهنوتية لمؤسسة النقد وهو يحاول أن يقاومها، فإنها نجحت فى إثـارة سـؤال مستقبل النقد الأدبـى ومـدى استعداده للتنازل عن كهنوتيته ليتكيف مع متغيرات ثقافية عالمية هدمت كل المعابد القديمة التى كان يقيم فيها كهنة العلم من الحداثيين طقوسهم.

«صفحات مجهولة»..
وثيقة تاريخية من أرشيف الثقافة المصرية

محمد خضير

«حول شخصيات بارزة وأدوار مختلفة ونقاشات وأزمات حادة وملفات مثيرة ووثائق وصور نادرة تكشف خفايا وأسرار الكثير من المواقف الحاسمة والأحداث الثقافية الشهيرة»، يكشفها الكاتب محمد ريان الباحث فى مجال التاريخ الثقافى، بعنوان «صفحات مجهولة من أرشيف الثقافة المصرية» الصادر عن دار المحرر للنشر والتوزيع، والذى يعد استكمالًا لمشروع توثيقى يعمل عليه المؤلف منذ سنوات، والذى صدر ضمن الإصدارات المشاركة بمعرض القاهرة الدولى للكتاب فى دورته الثالثة والخمسين.

وفى قراءة للكتاب تجده يتضمن فصولاً عديدة عن تجارب ثقافية فريدة مرت بها الثقافة المصرية على مدار تاريخها المعاصر منذ ثورة يوليو ١٩٥٢ وحتى الآن، وتحمل قدرًا كبيرًا من الأهمية لضرورة استكمالها والعمل على تطويرها وتحديثها، من تناوله قضايا كثيرة تثيرها تلك الصفحات المجهولة والكنوز المنسية داخل الأرشيف الثقافى فى ظل مرحلة مهمة وفارقة، ونحتاج دومًا إلى قراءتها قراءة عصرية لنستلهم منها الكثير من المعاني والأفكار. ويبرز من فصول الكتاب حديث الكاتب محمد ريان عن بدايات وزارة الثقافة وبيان وزير الإرشاد القومى فتحى رضوان -أنذاك- أمام مجلس الأمة فى ٢١ أغسطس سنة ١٩٥٧ الذى يعد وثيقة تاريخية مهمة من أهم وثائق السياسة الثقافية فى مصر، وكذلك حديثه عن الدكتور عبد القادر حاتم وإطلاقه الشعار الشهير «كتاب كل ست ساعات، ومسرحية كل أسبوعين».

كما تحدث الكتاب عن قافلة الثقافة الأولى التى تحركت إلى قرية مليج فى ٣٠ ديسمبر سنة ١٩٦١، وتجمعات الكتاب والمثقفين والثورة الثقافية على شاطئ الإسكندرية، ويرصد الكتاب الفترة التي تولى فيها الأديب الكبير يوسف السباعى وزارة الثقافة، ودوره فى فترة حرجة من تاريخ هذا الوطن، وكذلك المشروع الثقافى الذى طرحه الدكتور سليمان حزين وسماه «ميثاق العمل الثقافى فى مصر» ١٩٨٠ وغيرها من الصفحات المجهولة.

وقال الكاتب محمد ريان، فى مقدمة الكتاب: «إن للبحث فى التاريخ الثقافى متعة كبيرة جذبتنى منذ سنوات عديدة، وركزت جهودى بالتنقيب فى محاولات الإصلاح والتجديد الثقافى منذ نشأة الكيانات الثقافية الحديثة بالعالم العربى بحثًا عن حلول لأزمة الثقافة العربية. وشدد «ريان» على أن الثقافة هى أبرز أدوات القوة الناعمة المصرية، ولا توجد دولة لديها ما تملكه مصر من مقومات للقوة الناعمة، فهى بلا شك تعد المثال الأقوى لتلك القوة الناعمة على مدار تاريخها القديم والوسيط والحديث والمعاصر. كما أشار إلى أن الدكتور حسين فوزى، قد بين فى كتابه الرائع «سندباد مصرى»: أن التاريخ المصرى هو «قصة واحدة طويلة، تدور حوادثها حول أشخاص عديدين، ولكن بطلها واحد، هو الشعب المصرى».

استشهد الكاتب بما ذكره الدكتور جمال حمدان، فى موسوعته

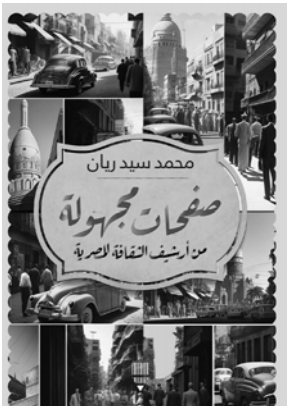
محمد ريان

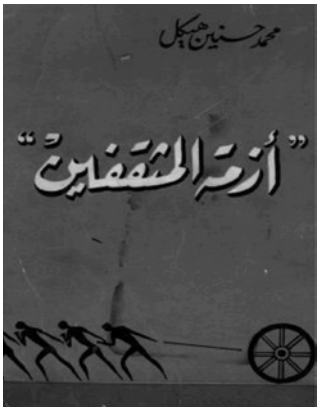
هيكل مع الرئيس جمال عبد الناصر

الخالدة «شخصية مصر» أن هناك فرقًا بين الموقع والموضع، فالموقع هو ذلك الإطار الجغرافى الكبير الذى تحدده العلائق المكانية العريضة والقيم النسبية التى تتعدى كثيرًا الحدود المحلية للدولة، وقد تصل إلى أبعاد قارية وعالمية، وبين الموضع الذى هو بكل بساطة الرقعة المحلية التى تقوم عليها الكتلة المبنية مباشرة. ولفت الكاتب النظر إلى أن مصر قد كانت هى المثال الأقوى لفكرة الموقع الجغرافى وتأثيره علي العالم الخارجى، فحقق لمصر نفوذ كبير وسيطرة على كل شعوب المنطقة بقوتها الناعمة المتميزة.

تكمن أهمية الكتاب فى أنه يقدم محاولة للبدء فى موضوع حاضر غائب دائمًا فى أذهان كل من يهمه حل الأزمة الثقافية للمصريين،

من الصفحة الأولى فى اللوحة الأولى نكتشف أننا، أو كأننا أمام كاتبين انسجما معًا إلى حد الاندماج فى شخص واحد خلط لنا هذه السيرة





تعيين فتحى رضوان وزيرًا للإرشاد القومى

خطة فتحى رضوان للنهوض بالثقافة

ووضع حلول واقعية نحو مستقبل أفضل، والذى لا يتوقف أمامه القارئ بالقراءة فقط، ولكن يفنده وينقده، ويعيد إنتاجه واستغلاله فى حياته الشخصية، ونظرته للعالم من حوله ويؤكد على مبدأ «القراءة من أجل الحياة» فى ظل الثورة العلمية والتكنولوجية العالمية وتفعيل دور القارئ فى المجتمع والبيئة المحيطة، وخاصة أن هذا الكتاب يسعى للخروج من النفق المظلم وتمهيد طريق للخلاص بالقراءة والمعرفة الحقيقية نحو مستقبل أفضل.

يضم الكتاب بين فصوله ١٧ فصلًا يبدأ بمقدمة وبيان فتحى رضوان أمام مجلس الأمة فى ٢١ أغسطس ١٩٥٧، وصلاح سالم وزيرًا للثقافة، والسياسة الثقافية فى عهد عبد القادر حاتم، ومؤتمر المثقفين عام ١٩٥٩، وهيكل وأزمة المثقفين ١٩٦١، ومؤتمر الكتاب العربى سنة ١٩٦٧م، وأول قافلة ثقافية ١٩٦١، والثورة الثقافية على شاطئ الإسكندرية، وبدر أبو غازى والإدارة الثقافية الغائبة، وبناء الثقافة فى عصر الحرب والسلام «يوسف السباعى نموذجًا»، وميثاق العمل الثقافى فى مصر ١٩٨٠، والسينما المصرية وثورة يوليو ١٩٥٢، وسعد كامل والثقافة الجماهيرية، وأبو الهول قال لى: شهادة مصرية على تاريخ الإنسانية، وحكاية أول معرض دولى للكتاب.. كما ترويها جريدة الأهرام، والثقافة فى عصر الجماهير الغفيرة، وحرب أكتوبر فى مجلة ميكى.

وزارة الحشد والتوجيه

قدم الكتاب نموذجًا من ما شهدته الفترة التى تولى فيها الصاغ صلاح سالم الوزارة، ذكر فيها أحداثًا عديدة كانت تجعل الاهتمام بأمور الوزارة فى مرحلة التأسيس والتخطيط شيئًا ترفيهيًا إلى جانب الصراعات الأخرى داخل وخارج البلاد، فقد كانت الثورة تواجه المعسكر الغربى بكل إعلامه وثقافته ودعايته ضد مصر، ومع ذلك فلا يمكن أن ننسى جهود صلاح سالم فى محاولة إعادة تنظيم وزارة الإرشاد، حتى وإن كان ذلك مجرد من سياسة ثقافية وطنية لمصر وخطة واضحة الملامح تستمر بدون أشخاص مرتبطين بها.

واستشهد الكاتب بما نشر فى جريدة الأهرام بتاريخ ١٣ سبتمبر ١٩٥٣ من تصريحات مهمة لصلاح سالم عن إعادة تنظيم وزارة الثقافة، وضم مختلف الكفاءات لوضع سياسة عامة للإرشاد فى البلاد، وتنظيم الدعاية لمصر وتوجيه رسالة المسرح والسينما توجيهًا قوميًا، كما قام وزير الثقافة بتعديل هيكل الوزارة، ومن أهم أقسام الوزارة اللجنة الفنية وتختص بوضع السياسة العامة للإرشاد القومى والدعاية بداخل البلاد وخارجها، وتتولى المراقبة التنفيذية الإشراف العام على تنفيذ سياسة الوزارة فى مختلف الهيئات والمصالح والإدارات التابعة لها، كما تتولى مراقبة الاستعلامات بشتى الوسائل من جمع وتلقى البيانات والإحصائيات والتقارير والنشرات والمعلومات من الوزارات والهيئات والأفراد فى الداخل والخارج، وهناك أيضًا مراقبة النشاط الأهلى والحكومى ومراقبة المسرح والسينما والموسيقى، ومراقبة المتحف والمعارض والأسواق.

هيكل وأزمة المثقفين

ويكشف الكاتب فى فصول الكتاب عن ما دار من نقاش طويل فى أوساط المثقفين المصريين فى الفترة من ١٢ مارس إلى ١٤ يوليو عام ١٩٦١ حول تعريف ودور المثقف فى ثورة يوليو، حيث قدم نماذج من ما دار حول هذا النقاش الذى بدأ بسلسلة من المقالات كتبها لطفى الخولى، فى هذا الوقت عبر «هيكل» عن موقف ورؤية الدولة تجاه المثقفين ودورهم فى مقالاته بالأهرام ومجموع هذه المقالات أصدرها «هيكل» فى كتابه «أزمة المثقفين» الذى نشرته الشركة العربية المتحدة للتوزيع عام ١٩٦١.

واستشهد بما ذكره كثير من الباحثين أن هيكل لم يهتم بالمثقفين عمومًا، وإنما بفئة منهم فقط هم المثقفون الناشطون سياسيًا، والمنضمون إلى أحزاب أو حركات سياسية غير رسمية مثل التنظيمات الشيوعية وغيرها.

وأشار إلى ما كتب محمد حسنين هيكل هذه السلسلة من المقالات

تحت عنوان «أزمة المثقفين» ونشرت خلال شهر يونيو ١٩٦١ بجريدة الأهـرام، حيث ذكر فى بدايتها أسباب كتابتها وهى «إن التلاقى والامتـزاج، بين ما أسميه «قـوة الدفع الثورى»، وبين ما يسمونه «بالمثقفين» أمر حيوى لتوسيع وتعميق مجرى العمل الثورى اندفاعًا إلى إقامة المجتمع الجديد، بالإضافة إلى أن المحاولة هنا ليست محاولة تاريخ، بل هى مجرد تأمل وتفكير حر مفتوح فى مشكلة قائمة، وإنما هو «تأمل وتفكير» بصوت عال، على حد التعبير الأثير لدى الدكتور محمود فوزى وزير الخارجية، وكذلك إنه بدأ فى الفترة الأخيرة، وكأن الثلوج تذوب، ما بين «قوة الدفع الثورى» وما بين «المثقفين»، وبدا وكأن هناك استعدادًا للتفتح راح يهز التحفظ والسلبية وغيرهما من السمات التى قيدت التبادل الفكرى ما بين الاثنين، وهو أمر يتعين تشجيعه وتأمينه، بمزيد من المناقشة المفتوحة ومن التفكير الحر ومن التطلع الطليق إلى كل جنبات الأفق.

الثورة الثقافية على شاطئ الإسكندرية

استعرض الكتاب فى فصل بعنوان «الثورة الثقافية على شاطئ الإسكندرية»، والذى يشير فيه إلى أن الإسكندرية كانت وستظل ملتقى الأدباء والمفكرين والأدباء بعيدًا عن مركزية القاهرة التى بها الجهاز الإدارى بكل أجهزته التنفيذية والكثافة الشديدة فى ظل ثقافة الجماهير الغفيرة، ولكن الوضع كان مختلفًا فى محافظة الإسكندرية التى احتفظت بهدوئها على مر العصور واستوعبت كل من عاشوا فيها ليرتبطوا بها، فهي المدينة التي تمثل الواقع الحالم بكل شخوصه وهمومه وآماله وطموحاته، وما زالت حتى الآن تجذب مزيدًا من الشعراء والأدبـاء لزيارتها سواء لمناقشة أعمالهم أو للإقامة والاستقرار فيها لفترات قصيرة أو طويلة، وظل للمبدعين السكندريين سمات أساسية لأعمالهم الروائية والشعرية والفنية ارتبطت بهم فى أغلب الدراسات النقدية وأبرزها هو حضور المكان – الإسكندرية - فى أغلب تلك الأعمال بصورة كبيرة ومميزة.

بناء الثقافة فى عصر الحرب والسلام «يوسف السباعي نموذجًا»

تطرق الباحث محمد ريان إلى أنه عندما تولى يوسف السباعى وزارة الثقافة فى توقيت مهم، فقد اختاره الرئيس أنور السادات للوزارة فى مارس ١٩٧٣ واستمر حتى مارس ١٩٧٦، وقد كان السباعى قبل توليه الوزارة أحد رجالها المخلصين المؤمنين بالثورة الثقافية التى نادت بها ثورة الضباط فى يوليو ١٩٥٢، كما ساعدت خلفيته العسكرية لكونه أقرب الشخصيات الثقافية إلى القيادات الثورية عند الحاجة لاستشارة أو قرار فى أى أمور تتعلق بالثقافة والأدب والفن والفكر، فقد شغل عدة مناصب من الفترة من سنة ١٩٥٢ وحتى توليه الوزارة فى سنة ١٩٧٣ أبرزها توليه وظيفة مدير المتحف الحربى ثم اختياره سكرتيرًا للمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، كما تولى منصب رئيس تحرير مجلة الرسالة الجديدة ومجلة آخر ساعة والرسالة الجديدة ورئاسة مجلس إدارة دار الهلال، موضحًا أن ذلك رشحه بقوة لمنصب وزير الثقافة، وخاصة أن الأديب الكبير توفيق الحكيم أطلق عليه لقب «رائد الأمن الثقافى». وكشف الكتاب عن محاوله يوسف السباعي التوفيق بين عهدين لرئيسين وهما جمال عبد الناصر وأنور السادات لكل منهما سياسته وأفكاره وخططه.

وأثناء بحث الباحث عن ملامح للسياسة الثقافية عند يوسف السباعى وجد مجموعة من الافتتاحيات التى كتبها لمجلة الثقافة «وزارة الثقافة المصرية» أبرزها مقال تحت عنوان «العمل الثقافي بين التصور والتطبيق» يوضح فيه نقطة مهمة جدًا وهى الإشكاليات التنفيذية فى الوزارة فيقول: «الذين ينتجون الثقافة، ويبدعون الأدب والفن، يتصورون أن على أجهزة النشر والتوصيل أن تقوم فورًا بطبع

حديث جانبى بين نجيب محفوظ وأم كلثوم و هيكل

نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم

ما يكتبون، وتوصيل ما يبدعون للناس، معتقدين أن الثقافة والأدب والفن غذاء روحى ومعنوى، وهو لازم لجماهير الشعب لزوم الغذاء المادى وضرورات الحياة، ولا شك أنهم محقون فى هذا كل الحق، فالثقافة والأدب والفن هى التى تكون عقل المواطن وضميره، وتصوغ ذوقه، وهى التى تطور الحياة، وترسم آفاق المستقبل، أما أجهزة النشر والتوصيل وغيرها من الأجهزة التى تعمل على توصيل الكلمة المطبوعة أو المسموعة أو المرئية للجماهير، فتحكمها قوانين أخرى، وهناك ظروف واعتبارات تجعل لبعض الأشياء المهمة الأسبقية على بعض الأشياء الأخرى ولو كانت هامة».

وفى الخاتمة حرص الباحث محمد ريان على تزويد الكتاب بمجموعة نادرة ومنتقاه من الصور والوثائق المنشورة ما بين صحب وكتب توثق لمراحل الثقافة المصرية من أرشيفها الغنى بالمواقف التاريخية والبصمات الفارقة فى بناء العقل المصرى، واختتم الكتاب بكلمة أخيرة وهى: إنه على الرغم من محاولات عديدة لوضع سياسات ثقافية لمصر، ويعد هذا الميثاق من أبرزها، إلا أنها لم يتم تجميعها أو استكمالها لتحقق إطار عام لثقافة تليق بالمصريين.

بنات بالتيمور.. أزمة البحث عن هُويّة

هشام علوان

ملامح عديدة تتضحُ لنا، بعد قراءة رواية محمد عبد الحافظ ناصف الأولى (بنات بالتيمور)، الصادرة عن دار الفاروق ٢٠٢٣، يمكن رصدها من خلال سرده عن على فاروق، المصرى الذى هاجر إلى أمريكا، وحصل على جنسيتها منذ خمسة وعشرين عامًا، وساعده صديقة المغربى عبد الرحمن كريمو، فى الحصول على وظيفة براتب ثابت فى إحدى شركات تعبئة اللحوم، حيث استقر به المقام هو وأسرته فى بالتيمور.

ويكشف لنا المؤلف فى بداية نصه، أن سبب هجرة على فاروق وزوجته سنية إلى أمريكا، هو خوفه من الاعتقال السياسى، حيث تم إلقاء القبض على صديقه المقرب المشاكس، بعد وشايةٍ من جارهم المخبر، وأحس بعدها أنه مراقبٌ، وثمة من يتعقبه:

«شعر على فاروق أن عيونًا بدأت تلاحقه فى كل مكان» ص٢.

كان المهجر هو الملاذ الآمن له ولزوجته، ولم يكن لديه رفاهية اختيار، وفى بالتيمور أنجب أربعة أبناء، ثلاث فتياتٍ هن: إيمان، وسناء، وياسمين، وابن وحيد، هو: رضوان.

وبمرور الزمن، شعر على فاروق بالقلق على بناته الثلاث، وتمنى أن يزوجهن من شبان مسلمين مصريين أو عرب، وأصبح ذلك هاجسه فى سنواته الأخيرة، والتى تقترب من الستين.

عنصرية بغيضة

وتبرز ملامح عنصرية بغيضة من خلال استفنى، أمينة مكتبة الجامعة، وزميلة سناء ابنة على فاروق المتفوقة، والتى حصلت على منحة مجانية من كلية الكيمياء.

تتعامل استفنى مع كل ما هو عربى بتوجسٍ وكراهية، حين تسألها سناء عن كتبٍ عربية، تقول:

«إن الكتب العربية غير موجودة، وأنها لم تسمع عن نجيب محفوظ» ص٤

محاولة لمحو الآخر، وإقصائه ونفيه، وهى سمة موجودة فى المجتمعات الغربية، التى تدعى قبول الآخر المختلف فى لونه وعرقه وجنسه ودينه وعقائده.

ربما كان تأثير صديقها اليهودى استيفن الذى عبّرَ عن تلك المشاعر العدائية بملصقاتٍ عنصرية، وضعها على جدران الكلية، وتعرّض بعدها للتحقيق والتوبيخ من قبل العميدة.

يأخذنا المؤلف من أمريكا إلى مدينة المحلة الكبرى، حيث تدور الأحداث فى توازٍ مع أشخاصٍ يعيشون فى أمريكا، وترجع جذروهم إلى المحلة، فحسن الشاب الرومانسى فى السابعة والعشرين من عمره، مدرس لغة إنجليزية مثالى، يحاول انتهاج طرائق جديدة وغير مألوفة فى التدريس، وهو أيضًا مغرم بالأدب، يكتب القصة القصيرة والمسرح، والنقد، وينشرها فى جرائد ومجلات مصرية ذائعة، حيث يتم ابتعاثه لأمريكا، ضمن اتفاقية بين وزارة التربية والتعليم، وإحدى الجامعات هناك، من أجل تطوير أداء المبعوثين، وتحسين قدراتهم فى وظائفهم حين يعودون لأوطانهم.

حسن الأقرب إلى قلب أبيه عبد الرحمن، الشيخ المسن البالغ من العمر اثنين وسبعين عامًا، والذى تزوج من فتحية ابنة عبد الشافى خفير عزبة الباشا، ولم تزل طفلة تلهو، ولم يدخل بها إلا بعد عام، يرفق بها، ويقول لعمتها التى دخلت الغرفة معهم فى انتظار طقس فض البكارة،

محمد ناصف

واتهمته بأنه ضعيف القلب، ورد عليها قائلًا:
«أنا فعلًا قلبى ضعيف، ولن أجعلكم تذبحوها أبدًا» ص١٨.
ورغم أن حسن ابنه الأوسط، فقبله حسان وبعده حمدى الذى يعمل كفرد أمن بمدينة السادس من أكتوبر، ويتغيب كثيرًا عن البيت، فاكتسب حسن صفات والده الرقيقة، وإحساسه المرهف، فى تعاملاته مع الآخرين، حاول حسن أن يؤجل بعثته بشتى الطرق، خوفًا أن يموت والده المريض وهو فى الغربة، لكن والده عبد الرحمن أصر على سفره، وأعطاه عدة نصائح ووصايا، فى محاولة للحفاظ على هُويّته هناك:
«يودع ابنه حسن وهو على فراش المرض: اذهب وارجع كما أعرفك» ص٦.

يجعلها حسن نبراسه فى تغريبته لأمريكا، حيث قرر بعض أقرانه، طارق وحسانين الهرب فى بلاد العم سام، والبحث عن عمل هناك.
حسن الذى يحب سارة خطيبته، ويلقى عنتًا شديدًا من والدها المحافظ حين يزورهم من حين لآخر، يترك قلبه معها فى مصر، رغم أنها لم تُبدِ أية إشارةٍ تُعبّر عن محبتها له، وتَحَمُّلِه لسخافات والدها المتشدد، حتى إنها ووالدها لم يودعا حسن قبل سفره فى بعثته إلى أمريكا، وهو شىءٌ غير مألوف أو معهود بين أصهار.
يمر قبل سفره بيوم من تحت شرفتها، رغم البرد القارس، لعلها تترك مسلسلها التلفزيونى المفضل، وتطل عليه من الشرفة، ينظر بولهٍ يجعله يتحمل برودة الطقس، يصفه الكاتب: «لديه يقين أن هناك مساحة من الدفء حتى مع هذا البرد القاتل» ص٣.
تتعلق سناء ابنة على فاروق بالشاب حسن، لدرجة أنها رسمته قبل أن تراه، يشعر حسن بمحبتها لكن قلبه مع سارة فى مصر.
تهتم سناء به، وتأخذه فى رحلة لزيارة تمثال الحرية، ويشعر حسن معها براحة وألفة، لكنه لا يحرك ساكنًا، وكأنه مأسور بسارة السلبية، هى ووالدها المتعنت، ولم يقدم الكاتب أى تبريراتٍ لتصرفات حسن تجاه سناء الودودة، أو يُظهر ما يجعله يتعلق بخطيبته سارة، التى لا تستحق تلك المحبة الغامرة منه.

علاقات متداخلة

تظهر بعض العلاقات المتداخلة فى النص، مثل نانسى شبرمى أستاذة الكيمياء الحيوية فى كلية سناء، والتى أعجبت بها وبذكائها، وأخبرتها أن زوجها دبلوماسى عربى من أبناء الخليج، وحين قدمتها للتعرف عليه، كان بسيطًا ودودًا وهو يقول لها: «نانسى مرات عمك شبرمى» ص٨.
علاقة أخرى لكنها عربية مصرية، بين شامخ الشاب السورى، والذى أحب إيمان ويحاول التعبير لها عن تلك المحبة، لكن بعثته أوشكت على الانتهاء، ويخشى رفض والدها على فاروق له، لأنه رفض قبله أستاذًا مرموقًا، أراد اصطحاب ابنته إلى ماليزيا بعد الاقتران بها.
يقف شامخ مترددًا لا يستطيع أخذ أى قرار، رغم حب إيمان الواضح له.
علاقة أخرى متداخلة، بين رضوان الابن الأصغر لعلى فاروق، البالغ من العمر خمسة عشر عامًا، والذى تعلق بزميلته اليهودية ليليت، ويريد أن يذهب للمذاكرة معها، والمبيت عندها بترحيب من أمها، لكن على فاروق

والده يخشى عليه من غوايتها، وحين طلبت منه إيمان ذلك، قال: «ولماذا لا تأتِ البنت هنا تذاكر فى وسطكم وتساعدوها جميعًا طالما أنها يتيمة كما تقولون» ص٦٨.

ولعل العلاقة الوحيدة الناجحة، والتى تمت ونالت رضا على فاروق، هى خطبة سامى إبراهيم بابنته الصغرى ياسمين، أخذ معه حسن، وجعله بمثابة ولى أمره، وطلب يد ياسمين لسامى إبراهيم، ورحبت الأسرة ووافقت وتمنت سناء أن يطلبها حسن أيضًا فى الجلسة نفسها، بل إن على فاروق كان ينتظر منه ذلك، وسيوافق على الفور.

علاقات عابرة دالة

تتداخل ليدجيا سميث طالبة الفنون الجميلة فى الأحداث، تظهر مرات قليلة لكنها دالة على تفسخ تلك المجتمعات، اعتداء والدها عليها وهى صغيرة، وهروبها منه واستقلالها بحياتها، تؤمن بحرية الإنسان فى اعتناقه ما يريد، ويعيش حياته كما يحب، وعلاقتها الغريبة المريبة بديفيد صديقها الذى هجرته، وإعجابها الواضح بحسن، ورغبتها فى إقامة علاقة حميمة معه، لكنه ظل متحصنًا بحبه لخطيبته سارة.

كذلك الدور الإنسانى الذى يقوم به مصطفى ريتشارد، وهو أمريكى مسلم، يتفهم مشاعر وقلق صديقه المصرى على بناته، وخوفه المفرط عليهن من المجتمع الأمريكى المنفتح، والمخالف لعاداته وتقاليده، حيث يبلغ على فاروق بوصول أفواج جديدة من المبعوثين المصريين، حتى يختار من بينهم زوجًا مناسبًا لإحدى بناته.

وفى النهاية تودع سناء حسن، وهى مختنقة بالدموع توصله بسيارتها وتتركه لتعود لبيتها، ويحس حسن أنه أخطأ وأراد أن يطمئن عليها، خاصة وهى تقود وحدها ليلًا وبحالة نفسية سيئة، حاول الاتصال بها، رغم الوقت المتأخر لكن الهاتف لا يرد، فيضطر إلى النزول ليلًا رغم تحذيرات الجميع له، وبصحبته زميله فى البعثة والسكن سعيد، لكنه كان فى عالم آخر:

«لم يشعر بصديقه سعيد الذى يسير بجواره» ص١١٩.

يركب تاكسيًا كى يذهب إليها، ليطمئن على سلامة وصولها.

وتنتهى الرواية بهذا المشهد المفتوح، ولا يخبرنا الروای العليم، هل وصلت سناء إلى بيتها، وهل لحقها حسن واطمئن عليها، رغم خطورة الموقف وتأخر الوقت ليلًا، إلا أنها مؤشر دال على أن علاقة ما ستبدأ، ربما فى تتمة أخرى بجزء ثانٍ للنص.

فى الرواية تبدو أزمات البحث عن هُويّة من خلال على فاروق المصرى الصميم، الذى لم يستطع الانخراط كليًا فى المجتمع الأمريكى، واحتفظ بعاداته وتقاليده، وحرصه على تزويج بناته من مسلمين مصريين، على فاروق الذى هاجر بحثًا عن وطن وملاذ آخر آمن، لكنه مازال قلقًا خائفًا، كأنه مقدور بهذا التوتر، ولم يستطع أن ينسى مصر وطنه الأول.

أما طارق وحسانين رفيقا رحلة السفر والبعثة لحسن، واللذان قررا الهروب والبقاء فى أمريكا رغم تحذيرات حسن لهما، وأن وطنهما دفع ثمن تلك البعثة، وعليهما الرجوع، لكنهما عقدا النية على الهروب، والبحث عن هُويّة جديدة، لا تضيق بأحلامهما التى لم تتحقق فى وطنهما الأول.

ربما كان سعيد أحد رفقاء حسن فى البعثة والسكن، هو الوحيد الذى اتفق معه على العودة، والتزم بذلك لارتباطه بأسرته وأولاده ولسنه المتقدمة نوعًا ما عن بقية زملائه.

ربما لأن حسن وعد والده على فراش مرضه الأخير أن يعود، كان لديه ميل للبقاء، وطلب من سناء أن تبحث له عن منحة لدراسة الماجستير فى إحدى الجامعات بأمريكا، كى يعود مرة أخرى من باب شرعى، يريح ضميره اليقظان، ويقر به أبوه فى قبره، ولا يحنث فى وعده.

تبدو أزمة البحث عن الهُويّة متجلية فى الرواية من خلال على فاروق المصرى الصميم، الذى لم يستطع الانخراط كليًا فى المجتمع الأمريكى، واحتفظ بعاداته وتقاليده

التراث الدينى فى شعر هدنا ميعارى

خالد العجيرى

هدنا ميعارى شاعرة فلسطينية استشهد والداها وهى صغيرة فتربت فى لُبنان؛ لذا جمعت بين أناقة المرأة اللبنانية ونضال المرأة الفلسطينية ومشاركتها فى صنع القرار، فأصبحت نهرَ عطاءٍ ينساب شعرًا لا ينضب، فهى على امتداد قصائد الديوان امرأة تؤمن بدينها وتعتز بقوميتها، تستشهد بالعديد والعديد من قصص التراث الدينى الذى تؤمن به أشد الإيمان، فتقف حيرى بين شدة الإيمان وعدم استجابة دعائها فى العودة إلى وطنها، فليس لها همّ على مسار الديوان سوى تحقق أمل العودة. يظهر هذا جليًا على الغالبية العظمى من قصائد الديوان، حتى وإن استتر بعضه عن القارئ العادى، فالعين الناقدة تستطيع أن تراه بوضوح، لكن فى البداية يحضرنى سؤال لماذا غيرت الشاعرة مسمى الديوان من (منافى الروح) إلى هذا المسمى اقرأنى للمرة الأخيرة؟ حتى وإن كان المسمى الأخير يحث على تعداد القراءة، إلا أن منافى الروح جملة شعرية بامتياز لماذا؟

فمن المنفِىّ؟ هو المبعد المحكوم عليه بالإقامة خارج حدود بلاده. والمنفَى: مكان يبعد إليه المنفِىّ، مكان إقامه.

كما سبق أن قلنا العنوان جملة شعرية بامتياز، المدهش فيها أننا لا نعرف أين تقيم الروح فى الجسد، تلك الروح التى لا نعرف طبيعتها أصلًا، «ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربى وما أوتيتم من العلم إلا قليلا» الآية: (٨٥) من سورة الإسراء. وما يزيد دهشتنا أن تلك الروح إما موزعة على عدة منافٍ، أو أن بها عدة منافٍ. فإن كانت موزعة على منافٍ فسوف تكون تلك المنافى حسية ومعنوية، وإن كان بها عدة منافٍ فذلك يزيد الأمر عجبًا وتعقيدًا فمن المنفى الذى يقيم فى هذه المنافى، فالمنفى يحتاج لشخص ينفى إليه ليصبح منفى، ولكن نحن كما قلنا لا نعرف طبيعة الروح فكيف نصل إلى المنافى التى بداخلها.

هدنا ميعارى

العنوان عتبة كل نص، وجاء عنوان الديوان مدهشًا ومراوغًا فماذا تنتظر من قصائد الديوان الذى اختير عنوانه بحرفية، تكشف عن شخصية شاعرة تدرك أين تضع قدمها، كما أن قصائد الديوان تكشف عن شاعرة تستند على خلفية معرفية حداثية واسعة وعميقة، تتلاحم مع تراثية دينية أصيلة فى معتقدها نمت فتأصلت عادة جميلة فى ممارستها اليومية، تظهر فى معالجة كل نص من نصوص الديوان، فأرى من وجهة نظرى المتواضعة أن منافى الروح هو العنوان الأنسب للديوان.

والإهداء هو الآخر لا يقل جمالًا عن العنوان، فالحلم فى الإهداء ينتظر الصباح الجديد، حلم العودة ينتظر الإشراق، والرسائل تصبح سراجًا ينير الطريق للسائرين، وهنا تتحدث عن الهدف الحقيقى للإبداع، فكل فنان سواء كان شاعرًا أو قاصًا أو روائيًا أو نحاتًا أو ممثلًا يريد أن تنير إبداعاته العالم من خلال إعادته لتشكيل العالم من جديد، هذا هو الهدف الأسمى للفن، وتلك أمنية كل فنان. والشاعرة هدنا ميعارى تهدى ديوانها لابنها فهى أم، والأم هى أول وطن، وهى الوطن الحقيقى، والوطن يهدى أبناءه كل جميل حتى لو كان فى قلب المحنة، وهى تهدى ابنها ذلك، بينما تتعانق معه فى أطلال البلاد، والتى ربما كانت أول المنافى التى تنفى إليها الروح إذا كانت الروح هى الموزعة على المنافى.

وتأتى أولى قصائد الديوان بعنوان (الرجل الصالح) لتمهد لتلك الخلفية الدينية، وهى تريد من خلالها العودة بالدين إلى بدايته الأولى فهى تريد دينًا

وسطيًا لا تطرف فيه ولا تسيب، دين تأخذ مصدره من الكتاب والسنة الصحيحة، فهى تتخطى الفتى فى قصة سيدنا موسى وهو يخاطب النبى، إنما تصبح النبى ذاته وهو يخاطب الخضر، عندما نسى فتاه الحوت علم أنه وقت التقائه بالخضر.

يا هذا الرجل الصالح
إنى قد نسيت الحوت
ما أنا على سبيل الحياة
ساع إلى درب النجاة
أنا بين أقدارها
سائر لأموت
يا هذا الرجل الصالح
هل لنا بسفينة
تحمل الحزن عنا
أو تجاوز السراب

ترافق الرجل الصالح وتسأله عن السفينة قبل أن يركبا فيها ويخرقها، هى تريد سفينة مثل سفينة سيدنا نوح، تشكل بها العالم من جديد، وكما قلنا فهى على علم ودراية بتراث العالم، فتعود للقصة التراثية المعروفة لدى كل شعوب العالم، طوفان يغمر الأرض ويأتى المخلص لينقذ الصالحين على ظهر سفينته، لكنها هنا حلمها بسيط تريد إعادة تشكيل عالمها بالعودة إلى وطنها، ولكن كيف تعود تحتاج إلى سفينة تحمل عنها الحزن فقط، بذلك تصبح فى وطنها تطرق على أطلاله وتبحث عن الوصايا التى كانت تكتب لها على رمل الشاطئ.

يا هذا الرجل الصالح
ويح هذى العصا التى شقت بحار القلب
وعلمت الثائرين الطائعين الصبر
وألزمتنى السكوت
أعطنى يا سيدى
من عطرك الحال التى أسمو بها
فالناس فى زمنى
محال أن تكون كما نريد
الشمس على مرافى الريح
وخلف خيوط العنكبوت

تذكر قصة شق البحر بالعصا عندما عبر سيدنا موسى بالصالحين من قومه، تحاجج بها من يظنون أنهم أصحاب العصا وهم يقتلون ويشردون، فتشكو للرجل الصالح بأن هناك عصا أخرى مخالفة لتلك العصا تشق بحار القلوب تستنفذ ما بها من صبر وتزرع فيها الخوف والهلع، فهل من يفعل بهم هذا بالفعل أحفاد موسى النبى يؤمنون بدينه فعلًا إن كانوا كذلك فما بال عصاهم تفعل العكس، وكيف لهم تحويل الثائرين إلى طائعين فيحتجون بأن ما هم فيه هو الصبر، هى تريد نفحة من عطر النبوة لكى تسمو بروحها، لتصبر على أهل هذا الزمان الذين يخالفون كل شىء، فكيف وهم أسلاف من كذبوا النور الذى حماه الله منهم ببيت العنكبوت، فلا عجب ألا يكون هؤلاء الناس معنا فيما نريد لوطننا.

هنا تحاول الربط لشرح الحالة الدينية التى كانوا عليها وأصبحوا فيها، والحالة الدينية التى كنا عليها وأصبحنا فيها، هم أسرى الزمن ونحن أحفاد من كذبوا الرسول.

فى طريق عودتها هدنا ميعارى تربط بين كل الأحداث التاريخية والدينية والتراثية بما يماثله فى الواقع من أحداث عادية، غارقة فى هم العودة بالتفكير فى أدق تفاصيل الطريق.

يا جوقة البلهاء حول رشاش الحمى
فى عتمة الليل المفاجئ
لم يزل شدو الثكالى كالنشيج
لكنه شدو يذوب على الصدى
من وقع أسنان المسامير لتابوت يئن
من الولوج
صدأ على الأجراس كيف تدق
وكيف نعرف كم من الأسرار
يحمل نعشنا
وكم من حمامات السلام اليوم غادرت
البروج
فى النعش جثة جارتى فى النعش صاروا
جثتين
فى الليل صار النعش كعلبة السردين
حول النعش نهوى
بأفئدة الأمانى كالحجيج

الأبله يحول آلة الدفاع عن النفس إلى آلة دمار شامل يقتل بها من حوله ويقتل نفسه، لأنه يعيش فى ظلام تخلفه وجهله، فماذا تنتظر منه سوى عزف سيمفونية مخالفة تتوافق وحالته المزاجية المعكوسة، أنغام طرق شواكيش على رءوس المسامير التى تدق فى توابيت الموتى، لحصاده الذى لا يقل بلاهة عنه، هذا يشبه نفس البلاهة الدينية فدقة الجرس هى المحرك الأول لجلاء القلوب واستقبال الصلاة عن المسيحيين، فلماذا تركوا الصدأ يتكون على الأجراس فيصيب القلوب بعطبه، فتموت القلوب بنفس الطريقة البلهاء فتهجر حمامات السلام أبراج تلك الكنائس وتودع تلك القلوب، التى لا يهمها كم جثة فى النعش حتى أصبح مزدحمًا بالجثث كعلبة سردين، أى ربط هذا! تحاول أن تقول إن الدين سلاح السلام فما ذنبه إذا استخدمه بلهاء حوّلوه إلى سلاح دمار، فهو مثله مثل الأسلحة الرشاشة التى اخترعت للحماية، فما ذنب تلك الأسلحة أن أمسك بها البلهاء؟!

فى قراءته للعهد القديم فى كتابه

> تربط الشاعرة بين الأحداث التاريخية والدينية والتراثية بما يماثلها فى الواقع من أحداث عادية، غارقة فى همِّ العودة بالتفكير فى أدق تفاصيل الطريق

الشهير (الفولكلور فى العهد القديم) تكلم جيمس فريز عن أحداث كثيرة مما ذكرته التوراة مثل خيانة يعقوب لخاله لابان وسلب أغنامه، وتكلم عن العهد على ركام الأحجار، وعبادة شجرة البلوط، وعن قدح يوسف، ويعقوب فى مخاضة نهر اليبق، وأرجع كل هذا إلى أنه قصص تراثية لها أصول قديمة وضعت فى التوراة، وأظن أن هدنا ميعارى قرأت جيدًا العهد القديم وتاريخ عدوها، ففى قصيدة المقصورة الأخيرة تقول:

ما كدت أقرأ حتى تلاشى فى دمى
لغة القصائد والحكايات السقيمة
يممت قلبى نحو تاريخ هنا
واقتديت بأحرف كتبت على الجدران
فى صور القديمة
أحببت وجهك يا بلاد الخلد
أحببت ما خلفت من شمس لنا
تهمى على أفق الفنار
وفوق أشجار الفضاء تستمضى غيومه
أوقاتنا ملك لنا
لكننا نبكى كثيرًا

***

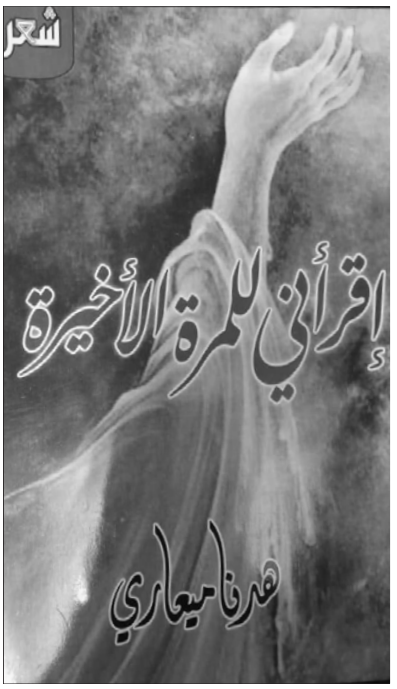
لكننى ما كدت أقرأ
كل فنجان فلا أدرى مصيره
ورأيت بين العائدين من المساء حقيبتى

بالفعل الإنسان أسير البيئة، فهناك علاقة تأثير وتأثر بين البيئة والإنسان والإبداع، فكلنا أسرى البيئة، تشكل لغتنا كما تشكل عاداتنا وتقاليدنا وزينا، تأثرت هدنا ميعارى بكل ما قرأت وبكل ما يدور من حولها فخرجت تلك الأبيات ذات البعد التراثى الدينى والذى يحكى كقصص تتناقلها الأجيال جيلًا بعد جيل، كتب لا وعيها بما يتأثر ليؤثر على ذات القضية، من السم ترياق، ولا يفل الحديد إلا الحديد، فالحكايات سقيمة، والعهد على الأحجار والمبكى، تقابله جدران حضارة تنبثق منها النور، تضىء فوق أشجاركم، ونحن مثلكم نبكى أيضًا لكنه بكاء يضيع منا الوقت، إن ما مع يوسف قدح يكيل به لا فنجان عراف، ولو كان كذلك لكنا نحن الأولى بقراءة الفنجان.

فى قصيدة رسالة فى التابوت:

يا أيها البركان أطلق لى يديك
على شفاهى
واصطفينى منبرًا للصمت
مثلما تغفو المآذن والكنائس
فى كهفها العربى إلى بعد التماهى

لم يكن المنبر أبدًا للصمت، المنبر للخطب للصراخ، المنبر يحتاج إلى خطيب جيد يشرح دينًا أو فارس مقدام يلهب حماسة



جنده، أو معلم ضليع يلقى علمه، لكن ماذا تفعل سيدة، الدور ليس دورها، وأصحاب المنابر تسحبوا للظل، تغافل رجال الدين سواء الإسلامى أو المسيحى، رغم أن صوت الكنيسة مرتفع فى الغرب، لكن الكنائس العربية وعلماء الإسلام يعرفون كهوفهم التى يأوون إليها، اتهام صريح منها للقائمين على الدين أمدونا بالعون بالتعبير عنا لا تكتفوا بنصحنا فقط، وتوجيهنا وترغيبنا فى الصمت والصبر، هبوا بدوركم المقدس الذى خلقكم الله من أجله.

فى قصيدة سيد الشهداء تلم القصيدة بعصر الفتنة، ثقافة دينية وإيمان راسخ بقضية الوطن أين ضاع وكيف ضاع ولماذا انقسمت الأمة إلى فرق، حتى تصل إلى ذروة ذلك فتقول:

فى بلدتى انقسم الرعاء بكل مرج
وتشيعوا فرقًا
وكأنهم وطن الحسين وأهله
وما عادهم ساحة التضليل
باب الجاهلية

هم من تبدل سنة دون الكتاب بسنة تذكر عصر الفتنة وانقسام الدولة بين على ومعاوية، وهى من خلال القصيدة تحفظ ذلك جيدًا وهى ترى أنها تحب الحسين، لكنها لا تريد تبديل سنة بسنة، وحدة الأمة التى حث عليها القرآن والتشيع للحسين، من هنا بدأ الخلاف، فكان كل قائد مثل راعٍ، ذهب فى وادى حيث المروج التى تصلح لرعى قطيعه بالطريقة التى يحبها القطيع ذاته حتى يضمن الراعى ولاء القطيع، من هنا بدأ الانقسام وقلدتهم الأجيال الحديثة، فكل مجموعة تشيعت لشيخها وآرائه، الذى يرى ما سواه على باطل، بهذا أصبحت الأمة مزقًا يتهم بعضهم بعضًا.

وتقول فى ختام قصيدة سيد الحب الملثم:

شغف لدىَّ أراك يا وطنى جديدًا
من عزة للخطو نحو الصبح
لأقصى الدرب عزة
رسمى على الجدران أقصى
وقصيدتى للحب غزة
شغف لدىّ وكل أطفال العروبة
أن نصافح كل صبح
غابة الزيتون وحارة الغرباء
ندعوك بيتًا للحياة
ونراك فى القدس المعظم
يا سافر الوجه الملثم

الهم هم العودة إلى الوطن، فردوسها المفقود، لم تترك على مدار الديوان طريقًا للعودة إلا وشذبته وسلكت فيه وعالجته معالجة شعرية قلما تجدها فى ديوان، ثم تعود وتسلك طريقًا آخر.

هدنا ميعارى أنثى تحمل هم الوطن، لتثبت للعالم بكل المقاييس أن الأم وطن، وهى الزوجة السكن، لديها شغف أن ترى الوطن يخطو نحو العزة والكرامة فهى التى تهتم بالقضية الفلسطينية منذ طفولتها، فكانت ترسم الأقصى على الجدران، وهى تلك الشابة التى تقول قصائد الحب وهى تجنى الزيتون، وهى تلك الزوجة التى تؤسس بيتًا للحياة، تربى فيه الرجال الذين يلقنون الدرس لكل من يظن أنه ملثم سواء كان من العدو الخارجى أو الداخلى، فهو مهما خبأ وجهه أمامها سافر ومكشوف.

لو استطال بى المطاف لقرأت الديوان قصيدة قصيدة، ديوان أكثر من رائع صدر عن موهبة حقيقية وتجربة شعرية شخصية شكلًا، عامة مضمونًا، تصلح لكل زمانٍ ومكان فى رحاب أمتنا العربية، تجربة شعرية صقلت بثقافة قرائية حداثية وتراثية، وروح قوية تتجلى بمصداقية، فى رؤية عميقة ربطت بين التراثى والآنى فى قالب جميل قلما نجده.

أمواج البحر فى «قلمى علمته الشجاعة»

سعيد سالم

إيمان يوسف شاعرة تحب الله والكون والناس والأشياء. تكتب عنها جميعًا بحب يشف عن إنسانية رفيعة المقام ونفس شديدة الصفاء ومشاعر مفعمة بالرقة والجمال. هى تحب يمامتها وشرفتها وفنجان قهوتها، مثلما تحب حبيبها الذى تلومه بحب على مراوغته ونذالته. تحب وطنها وتستحثه على النهوض والتقدم، وكل هذا الحب نابع من حبها الأكبر لخالق الكون، فتقول وعطر الإيمان يفوح من بين أشعارها:

«نقرأ ونصلى ونصلى/ نروض أنفسنا..../ بذكر الله/ الحب لجلال وجهك/ الكريم حياة/ فارزقنى العفو والعافية يا الله».

هذا هو الديوان الثالث عشر للشاعرة المتميزة إيمان يوسف السكندرية المولد والهوى والتى تسيطر أمواج البحر على جملها الشعرية فتغمرها بالشوق والحب والثورة والتحدى وجنون الفن.. كلماتها عن الإسكندرية وبحرها المعشوق جاءت بمفردات غير تقليدية: «أخيرًا أصبح لى شجرة/ أستظل بها فى عناء الفقد/ إنه المطر على شاطئ الإسكندرية/ يروى الطيور المهاجرة/ عادت لأعشاشها الصابرة/ وموسيقا الوطن تعزف مساء الخير»..

تتحدث الشاعرة بحب وثقة عن قلمها الذى ألبسته ثوب الشجاعة واتخذت منه عنوانًا لديوانها وجعلته لا يهاب النقد، ولا افتعال الذكاء/ من سارقى الطموح/ محطمى الهمم/ صانعى الغوغاء/ قلمى أقنعه بالتحرر/ من أوامر التحفظ/ والتقلص والتلصص والتخصص/ جعلته يكتبنى بحق.... يفلسف خبايا الأرق / على الورق.

تنتقل بنا إيمان يوسف فى قصائدها بين مضامين إنسانية تؤكد على معانٍ ثرية متنوعة عديدة.. من هذه المعانى التفاؤل القائم على الثقة بالنفس والمقرون بإرادة قوية لتغيير الحياة إلى الأفضل. فى قصيدة قولوا له تقول:

«ان أحلامنا الممكنة/ تدمر قيود الأزمنة/ لعلها تأتى لنا فتنبهر/ بعودة الروح الساكنة/ فتنسحب من الخريف/ وتستغرق بنا الهمم»... ومن هذه المضامين التى أشرنا إليها عشق الحرية وإرادة التحرر من قيود الظلم والطغيان فى مزج جميل بين الذات والوطن وهى تتشبث بها فى كبرياء المحب المطعون حين تقول فى قصيدة لن أسمح:

إيمان يوسف

«عندك الأخذ بلا وفاء/ وكأننى غنيمتك التى تهبك العطاء/ وحقوقها سراب ضاع هباء/ عفوا يا قاتلى لن أعود لهذا الداء/ منحت نفسى الحرية/ ولأوطانى دعاء السماء.. هى لا تجد خلاص الإنسان الحقيقى على الأرض إلا بالحب من حيث إنه طريق النجاة المأمون، وهو المعنى الذى نراه فى معظم قصائدها، لكنه يصل إلى ذروته حين يتحول من الناسوت إلى اللاهوت فى قصيدة «الحب نجاة». الحب هنا موجه إلى جلال وجه الله حيث يطمئن الفكر». يتجلى يتحلى يتخلى/ فارزقنى العفو والعافية يا الله/ أحبك والحب نجاة.. ومن المعلوم أن التخلية والتصفية والتحلية كلها مصطلحات صوفية شهيرة، فلا عجب أن نشم رائحة التصوف المعتدل فى معظم القصائد.

الصور الشعرية فى هذا الديوان يغلب عليها الطابع الرومانسى الحالم، خاصة فى قصيدة «عفوا لن أبيع شرفتى»، إذ نشأت علاقة حميمية بينها وبين يمامة رقيقة وديعة تقف كل صباح على شرفتها تشاركها ذكر الله فتترك جريدتها جانبًا وهى التى تغص بأسوأ أخبار الإنسان والإنسانية الغارقة فى الحروب والحرائق والفيضانات والأوبئة والعداء بين الحكومات والشعوب. تلفظ هذا العالم القيح الكريه وتبتسم وهى تتأمل تلك اليمامة الرقيقة الوديعة:

«أجمع انقساماتى وأتحد/ أعدل إيدلوجياتى/ تتسامى مشاكل الأرض فوق الأحداث/ تتحقق نظريات الخير والعدل والجمال»...

لم تغفل الشاعرة حديث النفس التى أنهكتها الحياة فى قصيدتها «أعدك يا نفسى»، ووعدها هذا مرهون بقرارات إيجابية تدفع الإنسان إلى التقدم وتحثه على القوة والجرأة والشجاعة ونبذ الخوف والتخاذل:

«أعدك يا نفسى/ أن أستعيد قوتى وبهائى/ أن أهجر التسويف والتجريف والتحريف/ وأعاند كل خيال مخيف/ وكل رأى ضعيف»... تعاهد نفسها بإرادة قوية أن تعيد صناعة عالمها من

جديد حتى يليق بعقلها وقلبها وحقها فى حياة كريمة:

«أغير وجودى/ أشيد سدودى/ أغلق هموم اقتحام حدودى/ أصنع قرارا/ أسافر وأسافر/ لأجد اليقين»..

وكما صادقت الشاعرة يمامتها، فإنها صادقت فنجان قهوتها: نلتقى/ أنا وصديقى فنجان القهوة/ يشاركنى العزلة/ يحاول أن ينتزع المحنة/ تمتد يداه إلى روحى/ ينقذنى من ديمومة الملل/ ونسافر عبر القارات/ وقت انغلاق المطارات...

مرة ثانية تدمج الشاعرة مشاعرها الخاصة فى قضايا الوطن الصعبة المرهقة التى تجلب لنا الخوف من الإرهاب والقلق من سوء حالة الاقتصاد، حين تقول إن الفنجان يشاركها فى: «إغلاق معابر الخوف/ والكف عن احتساء القلق مع احتساء القهوة/ رائحة الموت نجاهدها/ أرقام المصابين تصادمنا/ نعاند الهزائم/ نستلهم الهمم/ من بصيص شمس نهار الشرفة... وفى ذات المقصد نجدها فى قصيدة «البين بين» تهاجم السلبية والتردد وما شابههما من أمراض تهاجم المجتمع فتتجمد حياته ويسقط فى بئر الفشل «أين صولجانات التحدى/ وإنجازات التصدى/ لماذا يستهويك التردى/ أين المعاندة أين المجاهدة تسطو عليك مساحات الخوف/ تتوارى الشجاعة/ بين ثنايا الموت/ فى الكرب والعوز والورى»..

وكان من الطبيعى بعد كل هذه المواقف الإيجابية من الحياة مع النفس والآخرين والوطن والكون والله، أن تحث الشاعرة ذاتها على النهوض، فقالت فى قصيدة «انهضى»:

«انهضى يا ذاتى ولا داعى للركود»، فهى تنوء بحمل مسئوليات الحياة تجاه الآخرين الذين هم بالقطع أهل وأبناء وأحباب، رافضة العون والمساعدة من أحد، فالكل منصرف إلى مصالحه غير مشغول بمعاناة غيره: «لا أحد يدلك/ لا ينقذك إلا أنت/ الكل فى فلكك يدور/ يستقون يتوضئون بمائك بأرضك/ فلا يتبقى لك إلا فتات وجور/ وبعض تمر وظل شجر/ بفلسفة جود ونور/... ثم تختتم نداءها بسندها الإيمانى الملازم لحرفها داعية إلى المولى: «اللهم اجعل لى مخرجًا/ قمرًا ينير القبور».

ومن نهوض الذات إلى نهوض الوطن، كان جميلًا أن تشير باقتدار فنى وباعتزاز شديد إلى ثورة يناير العظيمة التى أعادت إليها وإلينا جميعًا كرامتنا واعتزازنا بأنفسنا:

«تحررت من معتقدات الهزيمة/ وثقت فى يومى وقصيدتى/ وثقت فى صوتى ومحبتى/ وثقت فى بلادى وانتمائى/ وحتى فى ظروفى اليتيمة/ أعددت للفرح الوليمة».

ولا بد أن نشير هنا فى عجالة إلى أن الشاعرة إيمان يوسف نشيطة بدرجة غير مسبوقة فى ارتياد المجالس والندوات والهيئات الأدبية والثقافية والعلمية والسياسية والمساهمة الإيجابية الفعالة فى أنشطتها. كما أنها غزيرة الإنتاج الأدبى المتنوع ما بين الشعر والقصة والسيرة الذاتية وقصص الأطفال.

الإحالات التراثية عند جيهان شعيب

د. فوزى خضر

جيهان شعيب

جيهان شعيب شاعرة مبدعة من سوهاج، وإذا ذُكر الشعر فى سوهاج يستدعى التاريخُ الأدبى جميلَ عبد الرحمن الشاعر العربى العملاق صاحب الصولات والجولات فى ميدان الشعر، أما جيهان شعيب فهى ابنة سوهاج المبدعة التى قدمت لنا تجربة فنية لافتة فى ديوانها (يا ليت قومى يعلمون).

تقول فى قصيدة (يقاسمنى العمرَ حزنُكَ):

وتأتى السحائب عبر السما
يقاسمنى العمرَ حزنُكْ
ولم يأتِ ضمن السحائب
مُزْنُكْ
تراق على الطرقات قوارير أمرى
ويُغتال تمرى.
(الديوان ص ٩)

نلاحظ فى ديوان (يا ليت قومى يعلمون) اتكاء الشاعرة جيهان شعيب على الإحالات التراثية خلال نسيج قصيدتها المفعمة بالصور والمعانى المؤثرة فتقول:

يعاودنى ذكر حرب البسوس
فغطيت رأسى بشال القمر
وفرقت عمرى
بين رفاق السفر
لأدخل محراب صبرى
أدبّرُ بالقهر أمرى.
(ص ١٦)

وتستخدم مقولة الحجاج بن يوسف الثقفى (أرى رءوسًا أينعت وحان قطافها وإنى لصاحبها) فى خطبته

الشهيرة حين ولاه عبد الملك بن مروان إمارة العراق، فتقول جيهان:

ما زلتَ تلهو الآن
بالعمر الجميل
وترى رؤوسًا أينعت
وتغار من شمس الأصيل.
(ص ٢٧)

وهى تستحضر رابعة العدوية فتقول:

ما كنتُ..
بنتَ شهيدة الحب الإلهىِّ
المجنح شوقُه.
(ص١٠٥)

وتتكئ الشاعرة على الإحالات الدينية مما يشير إلى الأثر الدينى العميق فى تجربتها الحياتية، مما انعكس على تجربتها الشعرية، فنرى الكثير من التعبيرات التي ارتبطت بالسور القرآنية.. تستدعى الشاعرة موقف يعقوب وحلمه بقميص يوسف بينما يراه قومه مستمرًا فى ضلاله القديم، وهو يتمسك بأمل لن يتحقق من وجهة نظرهم، فتقول فى قصيدة (ملقاة على الدرب):

ما زلت تحلم الرجوع
وباشتهاءات المريد
ما زلت تحلم بالقميص:
ذاك الذى يأتيك من بلد بعيد
ما زلت..
رهن ضلالك الرخو القديم.
(ص ٢٨)

ويتكرر استخدام الشاعرة قميص يوسف فتقول:

وارسم تواريخ الفجيعة
أزهرتْ..
من تحت جائحة الكتب
كى لا يشموا اليوم
رائحة القميص
ويبصروا ضوء الشهب.
(ص ٨٧)

وتتكرر قصة يوسف - عليه السلام – حيث تستخدم الشاعرة بعض تفاصيلها مثال ذلك قولها:

أنا ذلك الجب الذي
ألقوا بأوجاعي به.
(ص ٣٠)

وتحيل الشاعرة إلى كثير من آيات القرآن الكريم فى قصائدها مثل قولها:

تَبَّتْ يداك.
(ص ٤٧)

وقولها أيضًا:
الليل سيعلن ظلمته
والنجم الثاقب يتأمل.
(ص ٦٠)

وقولها:

يا ليت قومى يعلمون.
(ص ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١١٠ ، ١١٢)

وتحيل الشاعرة إلى حكاية قابيل وهابيل ابنىْ آدم عليه السلام، فتقول:

فإذا بسطتَ إلىّ..
راحة غِلك المدفون
كي يغتالني
هذى يدى لن تقتلكْ
قابيل أنت
إذًا ستتعب حين تحملن
على كتفيك وِزرًا
قد يهون الدهر لكن لا يهون.
(ص١٠٨)

ثم تقول:

قابيل أنت
بدون غربانٍ على جسدى تدلك
كيف تدفنني إذًا ؟!
(ص ١٠٩)

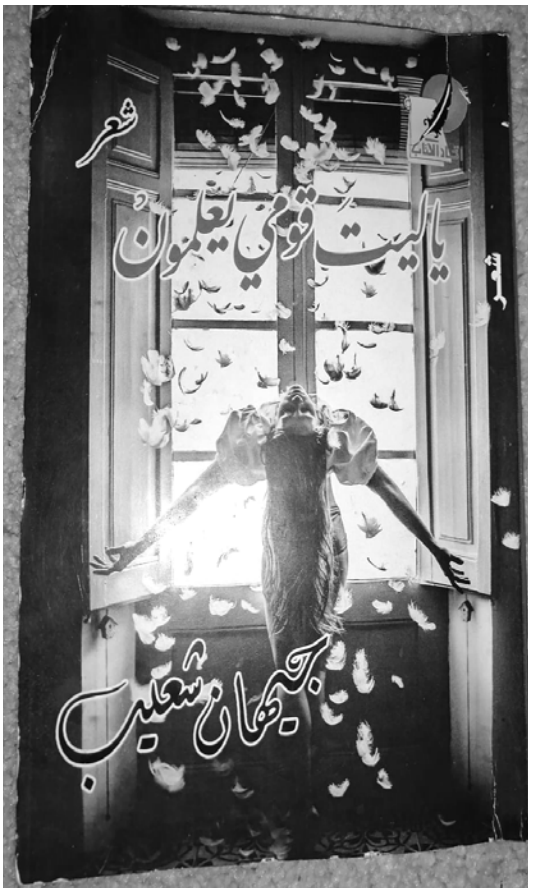
وتستدعى الشاعرة حديث الإسراء والمعراج فتحيل إلى البراق فى قولها:

ما كنتُ بين الروح
والروح الفضاء
ولا البراق يشقه
يوم التقيت..
بطعنة الرمح الخئون.
(ص ١٠٥)

وقولها أيضًا:

شوقى لوصلكَ زلزالٌ يحاصرنى
فلا البراق أتي أو رقّ لى القلقُ
(ص١٠٧)

تحتاج دراسة الصورة الفنية والموسيقا عند جيهان شعيب إلى بحث منفصل، لكننا نكتفى بالإشارة إلى



قولها:

وعاهدتُ شمس المغيب
على أن تكون معى فى المساء
نسيل معًا كالهواء
نكون سنابل عشقٍ وماء
فقد ألتقيك
(ص ١٣)

وقولها:

وتهافتتْ حولى جوانح ليلةٍ
فابتزَّ إعصارُ الهوى ليلاتى
(ص ٧٠)

وبعد؛ فإن الشاعرة جيهان شعيب استطاعت أن تقدم لنا تجربة شعرية ناضجة، تآزرت فيها الإحالات التراثية مع الصور الفنية الفريدة والصياغة المحكمة والموسيقا الواضحة؛ فتمكنت من توصيل تجربتها بيسر كى تحقق المتعة للفكر والشعور من خلال ديوانها (يا ليت قومى يعلمون) الذى صدر عام ٢٠٢١م ضمن مطبوعات اتحاد كتاب مصر.

علاء خالد

شاعر وروائى

انحطاط أم ازدهار؟

ربما هناك أكثر من رأى يتقاسم تقييم هذه اللحظة الحاضرة فى تاريخ الأدب، هناك من ينعتها بالانحطاط، وآخرون بالازدهار. كيف نصل لهذا الرأى أو ذاك، بدون مقاييس أو معايير يتم بها قياس الازدهار، أو الانحطاط. ربما من بداية القرن التاسع عشر، وصولًا للقرن العشرين، الذى تسمى بداياته بعصر النهضة فى مصر، أو عصر التنوير، وماصاحبه من ظهور أشكال أدبية جديدة، خاصة فى الرواية، والمقال، والسيرة الذاتية، كلها كانت تشير لبداية ظهور «ذات فردية»، تشتبك مع شكل أدبى وتؤسس له؛ لذا كان هناك عنصران يشكلان هذه المرحلة، الذات والشكل، بوصفه ممثلًا لحركة ثقافة وذاكرة، باتجاه تثبيت دعائم لها وحلولها عبر هذه الذوات، فى لحظة مفصلية، لتكشف عن مكنوناتها، أو ما تحمله ذاكرتها من رغبة فى تغيير الواقع والمستقبل معًا.

***

ربما اللحظة الحاضرة تعيد مفهوم «التعدد» والسبب الأرجح يعود للتكنولوجيا، التي ساهمت فى انتشار وسائل التواصل الاجتماعى، وسمحت باعادة اكتشاف وإنعاش الواقع الكتابى بشكل عام، وظهور العديد من القوالب الأدبية، ليس هذا فقط، فالفرد والحرية التى سمحت بها هذه الوسائل، جعلت هناك أفكارًا كان من الصعب التعبير عنها فى السابق، خاصة فيما يمس الجسد الإنسانى وعلاقته بالسلطة، بالإضافة لأشكال من التعبير تخص الحياة اليومية، بكل تنويعاتها وهوامشها وفجاجتها أيضًا.

الذات الفردية التى كان أمامها، من قبل، طرق قليلة للسير فيها، أو للتعبير عن نفسها، عادت وتعددت الطرق أمامها، وهذا أوصل لاشكال جديدة من التفكير. ولكنها غير منظمة بل غير مصنفة، لتصنع منظومة فكرية واضحة لها سمات محددة. أعتقد أن المشكلة التى تقف أمام هذا التعدد، الذى أسميه عشوائيًا؛ أن لا شىء يضبطه، وأغلبه محفوظ داخل الشبكة العنكبوتية، فتطوره، وضبطه صعب الحدوث، لتشعبه اللا نهائى، كأنه عرض بث مباشر ومستمر لا يهدأ. ربما حركة النقد الآن غير مؤهلة لرصد هذه التحولات التى تحدث على الشبكة العنكبوتية، وتنعكس على ذات الفرد، الذى يشبه أنه يكلم نفسه.

***

شىء آخر ربما له أهمية أيضًا، أن قياس الانحطاط أو التخلف، ربما يكون مرجعه قياس تخلف الحياة اليومية فى الشارع، ومن يمثلها، وهى المصدر الذى يعبر عنه الأدب والفن، أو يتأثر به، إلى حد ما، فالربط بين الحياة اليومية والأدب لا يكون فى صالح «ازدهار» ونمو الأدب. ربما هو رابط مباشر نعم، ولكن يحمل معيارًا للقياس، هل هناك بحث عن ذات فردية جديدة، تتوسط، وتجسر المسافة بين الحياة اليومية والأدب، بحيث تحفظ حرارة الحياة اليومية، وفى الوقت نفسه تبدع قوالب أدبية، غير تقليدية، تحفظ داخلها هذه الحرارة.

ربما يحدث هذا، ولكن هذه الذات أصبحت تتمثل فقط دور وحياة «الذات الهامشية»، أو تعبر عن الهامش، الذى أصبح سلطويًا هو الآخر، كتعبير عن الحياة اليومية للناس، وهو بالتأكيد سلوك سياسى أكثر منه أدبى، ليس بمعنى أن من يعبر عنه لا يكتب أدبًا، ولكنه يسير فى اتجاه «مين ستريم» سياسى، وليس اجتماعى.

***

ربما النظريات الأنثروبولوجية والاجتماعية والإثنية، والتاريخية، أصبح لها تمثيلًا واضحًا داخل الأشكال الأدبية المختلفة، بل والسيطرة عليها، بما تملك من أدوات لقراءة الواقع والحياة اليومية غير اللجوء للخيال، ولكنها أيضًا علوم لها سياقاتها، التى تنمو فيها. ربما تكون شاهدًا أو سندًا مؤقتًا فى لحظة تعثر الأدب والفن، ولكن نظرًا لقوة أدواتها، بالقياس بأدوات الخيال الفردى الآن، تم الاستيلاء على هذا الخيال الفردى وتأميمه أكثر لصالح هذه العلوم. فالرواية التاريخية، على سبيل المثال، تقوم أساسًا، مهما كان خيالها متفردًا، على جوهر علم آخر، هى تفيد هذا العلم ولا تفيد الخيال الأدبى، الذى يتحرك داخل حدود وعلى حواف هذه العلوم. على العموم هى قضية لم تحسم حتى الآن.

***

ربما أيضًا يقاس ازدهار الأدب، من عدمه، قياسًا لمساهمته فى حركة ثقافة عالمية. حتى هذه التى كانت تتشكل بكتاب كبار يصنعون هذه الثقافة، أصبحت ثقافة متخصصة ومتعددة، ومن ثم لها مقولات جديدة، ومن الصعب المشاركة بها إلا بالشروط نفسها، ألا وهى التخصص. جانب من هذه الثقافة العالمية أصبح مسيسًا، ويعيد تكرار ثورة الأدب ما بعد الاستعمارى ونظرياته، وقضاياه التى تركز على الهامش ومساواة الأقليات بشكل عام، كما ذكرت من قبل. هذه النظريات تحول منتجنا الأدبى، بل توجهه، فى اتجاه أن يتحول إلى «معرض» ومادة كشف عن حركة التاريخ داخل مجتمعاتنا. وليس حركة الفرد.

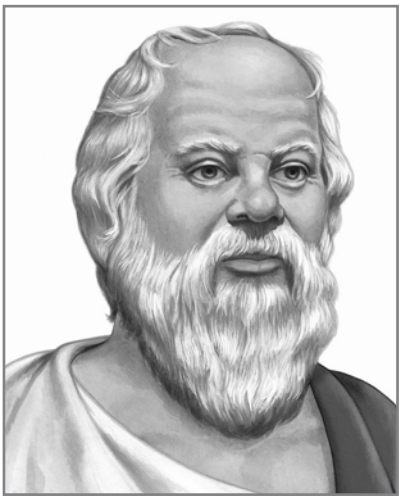
أحيانا أنحى ذائقتى كى أفهم من يتحكم بصيرورة هذه اللحظة، هل لها اتجاهات سياسية لها أولويات، وبشكل غير مباشر، تقوم بتوجيه ثقافات العالم للدفاع عن هذه الأولويات؟ أم هناك أسباب أخرى؟

أمراض الحضارة.. والعلاج بالفلسفة

عصرنا الراهن هو عصر هلامى، عصر النسيان واللامبالاة، عصر تنفلت فيه الكينونة من الإنسان وتتبدل الأفكار والمشاعر والطموحات وفقًا لأنظمة الخطاب التى تتحكم برأس المال وبالسلطة الرقمية المروجة للتفاهة والثرثرة، أما ما نراه الآن من أفكار وقيم متعددة ومتشظية هنا وهناك، ما هو إلا تكرار بليد وانبعاث مشوه للماضى؛ لأن هدفه الهروب لا الخلاص، إنه هروب وتلاشٍ يتجه نحو الدعاية والتسطيح لا العمق والمعنى.

أوس حسن

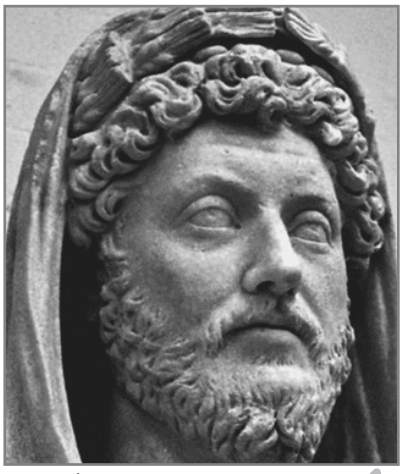
إن كل أثر فنى عظيم ومتجاوز للزمن إذا أراد لنفسه الرواج والانتشار لا بد أن يخضع للتشىء والتسليع فى نظام التفاهة؛ ليصبح بعدها محدودًاومتناهيًا فى الزمن ينتهى بموت صاحبه أو بانتهاء المدة المحددة له إعلاميًا ودعائيًا، وهكذا هو حال الأفكار فى زمننا مهما كانت مبدعة وخلّاقة، ستدخل نظام التفاهة وتخرج منه مقولبة ومبتورة من أصالتها فيكون مصيرها المحو والزوال مع أصحابها دون أى ذكر لهم فيما بعد. إضافة إلى أن الإنسان فى وقتنا الحاضر يفضل أن يعيش على السطح، يخاف من الفهم، يخاف من عزلته وخياله ومن سقوطه الحر فى الأعماق. كل ما يهم الإنسان الآن هو اللهاث المحموم للبقاء فى معركة الحياة أو لترسيخ عنصر التفوق الواهم على غيره من البشر دون الالتفات إلى الآخر الذى يماثله فى الرغبات الأساسية وفى الحقوق. فى ظل هذا التوحش والابتذال، وفى ظل الإنسان الذى مزقته الحضارة، لم يعد بمقدور الفلسفة أن تعيد الإنسان متكاملًا، بعد أن أصبح شظايا إنسان أو شبح إنسان؛ لكنها تنبأت بالخراب الوشيك، فتوجب عليها أن تكون ثورية لتنضوى تحت المجهر النفسى، وتعيد لنا إحياء كل ما هو هامشى ومنسى فى تاريخ الفلسفة وتحديدًا فيما يخص الإنسان بوصفه فردًا منعزلًا يعانى ويتألم، يتأرجح بين الوحدة والنسيان أو يصيبه الرعب والقلق وهو يسعى إلى حريته وانعتاقه من أعباء الوجود والزمن.



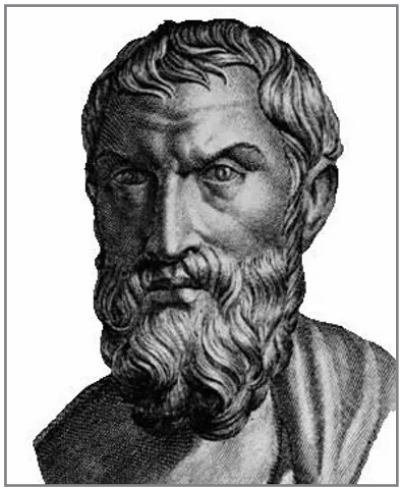
سقراط

هذا ما يفسر لنا العودة إلى الرواقية والأبيقورية وغيرها من جوانب الفلسفة التى تهتم بالأخلاق وسعادة الفرد الذاتية لتجعله أكثر توازنًا وانسجامًا مع واقعه الإنسانى.

لكن لا يكفى للفلسفة هنا أن تعطى الوصفات والأدوية الجاهزة لمعالجة الشرخ الكبير بين الذات والموضوع، بل يجب أن يكون هناك مرانًا مقرونًا بالعمل والتجربة، فكل فلسفة لا تكون مقرونة بالعمل لا يعوّل عليها، لكن قبل الانطلاق إلى الواقع يجب على الإنسان أن يعرف نفسه معرفة حقيقية وأن يحفر فى أعماق ذاته؛ ليعى أين يكمن المعنى الحقيقى فى السقوط والانهيار.



ماركوس أورليوس



أبيقور

عاصفة الأزمات ويقظة الحرية

يرى كارل ياسبرز أن الفلسفة تجربة معيشة، ويمكن لأى شخص أن يتفلسف انطلاقًا من ماهيته الوجودية التى تتيح له الإمكانية فى الحرية؛ إذ يرى ياسبرز أن كل إنسان معرض لليأس والمرض والذنب وغيرها من أنواع المعاناة التى يكابدها الإنسان فى حياته، وهذه ما يطلق عليها بالمواقف الحدية أو النهائية للوجود، وهذه المواقف التى تنشأ من تلك الأزمات التى قد تقود الإنسان إلى مرحلة التحطيم، ولا يقصد ياسبرز بالتحطيم بمعنى الانهيار أو الموت، وإنما بتلك الهزة التى تصيب الفكر، والتى تؤدى إلى خلق الوجود الفردى على أنقاض الآلام والأوجاع، ثم بعدها تأتى مرحلة العلو أو التجاوز، وهى

المرحلة التى تختار فيها الـذات الجديدة العيش بحرية تامة متعالية عن كل عذابات وآلام الماضى، وعن كل قيد كان يكبل حريتها فى السابق. إن الطمأنينة والسعادة وراحة البال ربما تجعل الإنسان يرسف فى أغلال العبودية، أما عاصفة الأزمات التى تعصف بالإنسان إذا توفرت لها الفرص المتاحة من دهشة ووعى وشك؛ فإنها ستوقظ فيه وجوده الحقيقى والأصيل، وهذا الوجود هو وجود باطنى يحيا فى أعماق الإنسان ولا يخضع للتفسيرات العلمية والتجريبية، إنه يحيا كحاضر أبدى فى أسـرار النفس الدفينة، يستجلى أبعاد الزمان ويستوعب روح التاريخ فى لحظة توهج أبدية.

إن العاصفة التى توجه لنا أسلحتها المرعبة وتجعلنا نسقط فى أعماق الهاوية، تكشف لنا عن هشاشتنا الوجودية وعن تناهينا فى الزمان؛ لكنها فى نفس الوقت توقظنا من سبات كالموت، إنها يقظة الحرية.

الفلسفة طب العقول

انطلاقًا من مقولة الفيلسوف الألمانى مارتن هايدغر: «بمَ ينشغل التفكير، وأين تكمن قوة التفكير؟» ربما على التفلسف أن يكون وجوديًا ومتاحًا لكل شخص أن يتفلسف، وتحديدًا عندما تتعرض المجتمعات البشرية إلى كوارث وأزمات جماعية، هنا على الفرد وحده أن يكون متيقظًا لفردانيته ومسار تفكيره الـذى يجب أن يكون منفصلًا عن المجموع والرأى العام.

يرى نيتشه فى الفيلسوف الحقيقى بأنه طبيب الحضارة ومنقذها من الانهيار، طالما كانت هناك قيم تتصدع وتتهاوى، وكى تبرأ الحضارة من سقوطها المدوى فى العدمية يجب أن تكون فى حالة خلق دائم للمعانى والقيم الأصيلة، وأن تسمو أكثر بغريزة الحياة وطاقتها الخفية.

فالفلسفة قبل كل شىء هى طب العقول وتخليصها من الأوهام والعادات السائدة فى نمط التفكير.

كان سقراط فى عصر يبشر بأفول أثينا نتيجة الـحـروب، إضـافـة إلـى تفشى وبـاء الـطـاعـون المميت الـذى فتك بالكثير من الأرواح، لكنه لم يتوقف عن طرح الأسئلة وامتلك قدرة قوية على المحاججة والجدال لتوليد الحقيقة، ولتحسين رؤية البشر إلى العالم.

يُعتبر سقراط من أوائل الفلاسفة الذين

كارل ياسبرز

> الفلسفة تجربة معاشة، ويمكن لأى شخص أن يتفلسف انطلاقًا من ماهيته الوجودية التى تتيح له الإمكانية فى الحرية

أنزلوا الفلسفة من السماء إلى الأرض؛ لتتأمل حال الإنسان وأحواله. كان المنهج الذى اتبعه هو معالجة الخلل فى نمط التفكير وطريقة الحياة، ومعرفة النفس أكثر لتسمو بالمعرفة والفضيلة، أمّا الفضيلة عند سقراط فهى دعوة دائبة لإعمال العقل.

وكذلك فى القرن السادس عشر عاد وباء الطاعون ليتفشى، لكن نرى أن الفيلسوف الفرنسى ميشيل دى مونتين رغم فقدانه لأعز أصدقائه نتيجة الطاعون الذى فتك بنصف سكان مدينة بوردو، إلا أنه لم يستسلم لغرائز الانحطاط، أوتلك التى يسميها سبينوزا الأهواء الحزينة، بل ارتقى سلم العزلة وحيدًا فى مواجهة العالم الذى تحدق به الكارثة، ليرتق الانقطاعات المشوهة لنسيج الحياة، ويبهرنا بكتاباته التى تمس أعماق الإنسان، وتعلمنا مفهوم الحياة كإبداع وفن فى أدق التفاصيل اليومية وفى أكثر الأشياء بساطة.

الرواقية وصفة علاجية للأفكار والمشاعر

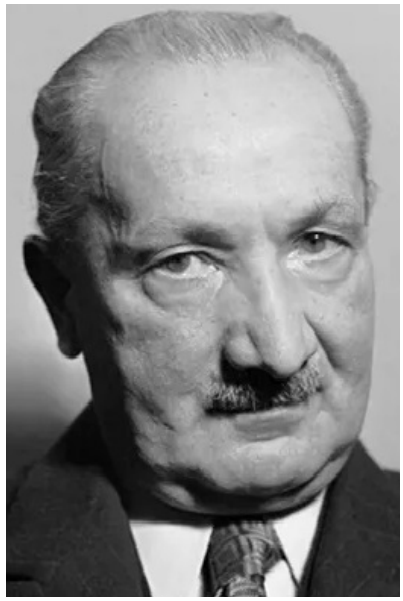
تضعنا الأوبئـة والأمـراض فـى مواجهة حقيقية مع كينونتنا ومع الأسئلة المصيرية الكبرى، وفى هذه الأجواء تعود الفلسفة بقوة إلى واجهة الحياة لتساعدنا على مواجهة الأزمات اليومية.

مع جائحة كورونا عادت الفلسفة الرواقية بقوة مليئة بحمولات نفسية تساعد الإنسان فى تحسين نظرته إلى العالم وإلى الأشياء من حوله، فالرواقية هى فن التصالح مع الحياة والمـوت على حد سـواء، فما يسبب لنا شقاءً وبؤسًا هو حكمنا على الأشياء، لا الأشياء نفسها، وكذلك مفهومنا عن الموت الذى صنعته العادة البشرية المتوارثة بوصفه أمرًا فظيعًا ومروعًا، دون أن نعلم أن الموت هو عبارة عن تبدلات جديدة فى العناصر تخضع لقوانين الطبيعة، والتى يجب أن يعمل بمقتضاها العقل البشرى.

تقدم لنا الفلسفة الرواقية أيضًا وصفة علاجية، أو وصفة وقائية إن صح التعبير للنفس والمشاعر وما يختلط بها من أوهام وأحكام فى نظرتنا للواقع والأشياء من حولنا، فالتمثلات الخاطئة التى نحملها فى أذهاننا سرعان ما تصبح محددًا لسلوكنا وتصرفاتنا.

تفترض الرواقية بـأن الصفاء النفسى والخلو من الكدر يأتى من التسليم بهذا العالم وعدم الحكم على الأفكار والمشاعر. إن الألم والمعاناة ناتجان من حكمنا على الأحداث والمصاعب التى تمر بنا وفقًا للمعايير المسبقة التى ورثناها، أما هذه الأمور ليست فى ذاتها خيرًا أو شرًا، وإنما الوعى المغلوط والمحاكمات العقلية هى من تترك الانطباع السيئ فى النفس وما يصطبغ بها من أفكار. إن كل ما يمر على الإنسان هو خير للعالم والطبيعة، لذلك تدعو الرواقية إلى تقبل الألم والفقدانات بروح شجاعة وعقل حكيم، وعدم الانصياع لرغبات العالم الخارجى، فالانصياع وراء الحاجات الزائفة، والإفـراط فى الرغبات الطبيعية البيولوجية يوّلد فى النفس شقاءً وألمًا، وربما ندمًا وحسرة فى النفس.

يرى الرواقيون أن الخير الوحيد هو فى



مارتن هايدغر

العمل العقلانى الفاضل المتناغم مع الطبيعة، والشر هو ذلك الفعل المنافى للعقل والطبيعة، أمّا الأشياء الخارجية التى يصنفها الناس على أنها خيرات وشرور، كالمال، والصحة، والمرض، هى أشياء ليست فى ذاتها خيرًا و لا شرًا، إنما أشياء غير فارقة، أى لا يمكنها أن تؤثر فى العقل والحالة الداخلية للإنسان؛ لأن الأشياء التى تجرى فى عالمنا الخارجى من أحداث وظواهر لا يمكننا السيطرة عليها، بل يمكننا السيطرة على النهر المتدفق من المشاعر والأفكار التى تجرى فى العقل والنفس، لكن هذا لا يمنع من الإقبال على الحياة وعلى الأشياء الفارقة لكن بتحفظ وزهد، بحيث أن فقدانها ووجودها لا يجعلك تقع فى فخ الألم والتصنيفات الذهنية.

يقول ماركوس أورليوس فى كتابه التأملات «بلا زهو تقبل الرخاء إذا أتى، وكن مستعدًا لفقدانه إذا ذهب».

الوعى بالموت

يقول فيلسوف اللذة أبيقور «..لا يعنينا الموت فى شىء.. يوجد فلا نوجد، ونوجد فلا يوجد».

لكن قبل كل شىء علينا أن نؤنسن الموت كحقيقة تدخل فى نظامنا الوجودى، وهذا لا يأتى إلا من الوعى العميق بالموت، فنحن نظن أن الموت بعيد عنّا؛ لكنه يحيط بنا فى كل اتجاه ويدخل فى أدق تفاصيل حياتنا اليومية. إن كينونة الإنسان ليست كينونة متصلة، وإنما مجموعة من الكينونات المنفصلة تموت فيها الذات وتتلاشى مع كل انتقالة زمنية يفرضها الوعى، لتولد على أنقاضها ذات جديدة لا تكون متحررة من الذات القديمة بالضرورة، لكنها أكثر نضجًا وعمقًا.

الإنسان محاصر بالموت ومحكوم به، موت

ميشيل دى مونتين

> كل ما يهم الإنسان الآن هو اللهاث المحموم للبقاء فى معركة الحياة أو لترسيخ عنصر التفوق الواهم على غيره من البشر

البراءة، موت الدهشة، موت الحلم، موت المعنى، موت الروح والعاطفة. لكن رغم ذلك؛ فالإنسان قادر على أن يخلق نفسه فى كل مرة، وأن يخلق معه الحياة برمتها.

عندما يباغتنا الموت بفقدان أحد الأحبة أو المقربين منا؛ يحدث لنا ما يُسمى بصدمة الوعى، فالوعى الإنسانى ليس ذلك الشعور أو الفكر الذى يعبر عن سلوكنا وعاداتنا الموروثة أو المكتسبة، ولا معرفتنا البديهية بالأشياء والموجودات من حولنا، وإنما هو عبارة عن تلك الانعطافات الصغيرة أو الكبيرة وما ترافقه من صدمات تعيد خلقنا من جديد. إن صدمة الوعى تتحرك وتتصارع فى اتجاهين مختلفين، ويكون الحزن هو مركز هذه الحركة المتصارعة، فإما أن يجرفنا الحزن بطريقة مفرطة نحو الماضى، عندما يقوم الذهن باستحضار الصور بطريقة تتأثر بها الحواس، لتندمج الذات مع الشخص الميت، فلا تعد تفرق الذات بين نفسها وبين الصورة المستحضرة، وهذا الحزن هو عاطفة سلبية تمنع الجسد من القيام بالعمل وتعيق حركته وحركة الفكر أيضًا، أو يهدمنا الحزن ويعيد تشكيلنا، بعدما تتحول صورة الشخص المفقود فى داخلنا إلى صورة ضبابية باهتة لكنها لا تخلو من الحنين والمحبة المتسامية، وهذا الحزن هو عاطفة إيجابية تساهم بارتقاء الوعى، والفكر الذى يستطيع فهم الأشياء والأحداث من حوله دون تأثر وانفعال، وهذا ما يساعد على تكثيف الأحاسيس وتنقيتها من شوائب العالم الخارجى، ومن كل ما هو ضار للطبيعة البشرية.

يرى سبينوزا فى كتابه علم الأخلاق أن الإنسان الحر لاينقاد لفكرة الموت أو خشيته، بل يظل بعيدًا كل البعد عن الهواجس التى تذكره بالموت؛ لأن حكمته دائمًا فى تأمل الحياة التى يحياها.

العزلة وحياة لا مرئية

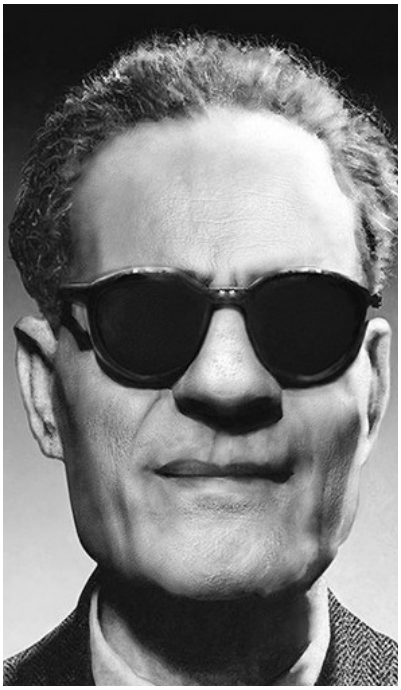
عندما يصيب وباء ما أجسادنا، يحفزنا على الإبداع وعلى الشغف الدائم بطاقة الحياة، فالحياة لا تعاش كما نراها ونحياها، بل فى تلك اللحظات الهاربة التى تسلل خفية من أعمارنا.

فى العزلة تتجلى الرؤى أكثر؛ لنعيد حسابات الماضى وفى الأوهام التى قدسناها، وهذا تمامًا ما يحصل مع المريض عندما تنشطر حياته إلى نصفين؛ ليرى أضواء المدينة اللامعة كما لم يرها من قبل، وحركة الغيوم السابحة فى الأفق، وتعاقب الفصول والطيور التى تتوارى بعيدًا فى الغروب، لينصت ويستمع إلى كل الأصوات كما لم يستمع إليها من قبل، ثم توقظه شمس السماء الواسعة فى الصباحات، كما لم توقظه من قبل؛ ليبصر بعيدًا من النافذة هذا الكم الهائل من السراب؛ السراب الذى منعه من حياة لم يعشها، الحياة التى ظلت وحيدة ومستيقظة فى الأعماق أو فى مكان ما فى هذا العالم.

«دُعاء الكرَوان»
بين السرد الروائى والسرد السينمائى

الْكَرَوَانُ طائر محبوب شجى، تغريده عذب ولحنه غنّاء، حاضرٌ حضورًا متواصلًا فى نسيج العملين بإيحاءاته المقصودة من لدن الأديب والمخرج أيضًا. وُجوده فى أجزاء بعينها داخل السرد وفى المشاهد يُذكّر آمنة بعهد هنادى، الكروانُ يلَون مسار الحكى وهو شاهدٌ على المشوار المضنى الذى قاسته الأم وابنتيها.

عبداتى بوشعاب



طه حسين

بدايةً

تتمحور هذه القراءة، حول ثلاثة مصطلحات أدبية وفنية تجمع بينها علاقات دلالية تجعلها تنفتح على بعضها فى تجارب إبداعية عالمية كثيرة؛ السرد، الرواية، السينما. وهى مصطلحات تبدو لأول وهلةٍ واضحة يسيرة الفهم على المتلقى، لكن عند تساؤلنا عن فحواها بعد نسبة السرد لكل من الرواية والسينما، نجد أنه من المناسب أن نتوقف لنقارِب مفهوم السرد فى ضوء هذين المجالين الإبداعيين بشكل مركّز، لا نسعى من خلاله إلا التفصيل أو الإطناب وإنما إلى الاختصار والإيجاز.

السرد كما يراه «رولان بارت» Rollin Barth: «أسلوب يمكن أن يؤدّى بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية، وبواسطة الصورة ثابتةً أو متحركة، وبواسطة الامتزاج المنظّم لكل هذه المواد، إنه حاضر فى الأسطورة والخرافة والقصة والرواية (١) وهكذا يختار السارد الطريقة التى تناسبه وتساعده فى إيصال المادة المحكية التى يسردها إلى المتلقى. فالسرد يرتبط بالرواية لأنه أسلوبها الذى يقربها من القارئ ويجعله مشدودًا لها أو معجبًا بها، كما يرتبط بالسينما؛ لأن المخرج يقدم الأحداثَ بتسلسل تصاعدى أو استرجاعى حسب السيناريو الذى ينفّذهُ.

إن المقارنة بين السرد عندما يكون مكتوبًا وعندما يصبح مجسّدًا تمثيليًا عملية دقيقة تستدعى تتبع العملين بتركيز؛ الروائى الأسبق، والسينمائى الأحدث. والنماذج كثيرة فى هذا الباب، اخترنا منها رائعة «طه حسين» روايةً و«هنرى بركات» فيلمًا، إنها «دعاء الكروان».

بين دفتى الرواية

كان «طه حسين» من المتأثّرين بالمذهب الواقعى، الذى بدأ يأخذ مكان المذهب الرومانسى فى فرنسا بعد أن تراخت حركته فيها وفى كثير من دول أوروبا والأمريكيّتين الشمالية والجنوبية (٢). إذ بدأ مصطلح الواقعية يَرُوج وينتشر فى فرنسا كمذهب فنّى جديد عام ١٨٢٦ فى سياق النقد الأدبى، وكانت الواقعية قبل هذا التاريخ صفةً عامّة تُطلق على أى نتاج فكرى يعتمد وصف الحياة – كما هى حقّا – دون مؤثرات خارجية أو داخلية (٣). والمعنى؛ أن الكاتب الواقعى يضع نصب عينيه تصوير الواقع للكشف عن الحقيقة أيّا كانت؛ اجتماعية أو إيديولوجية أو اقتصادية...

الواقعُ الذى سعى «طه حسين» إلى تعريته ونقده بصراحةٍ فى «دعاء الكروان ١٩٣٤»؛ ليكشف عن أسبابه الاجتماعية والاقتصادية التى شكّلت نواة الرواية، واقعٌ يُعد الفقر سمته الرئيسة؛ فقرٌ مُعزّز بالجهل والظلم والتسلط والخِذلان.

«لم يكن يُقدَّر أنى سألقاه قائمة باسمه حين أقبل إلى فى ظلمة الليل يسعى كأنه الحية أو كأنه اللص، ولكنه لم يكد يبلغ باب الغرفة ويتبين شخصى ماثلا فى وسطها، وعلى وجهه ابتسامةٌ شاحبة كأنها ابتسامة الأشباح حتى أخذه شىء من الذعر(...) ألا تزالين ساهرة إلى الآن؟ أتعلمين متى أنت من الليل؟».

يبدأ السرد وينتهى – كما نقرأ – فى الرواية بضمير المتكلم «آمنة»، الشخصية المحورية فى النص، والتى ستتحول من فتاة ساذجة ومطيعة، إلى فتاة راغبة فى الانتقام، ثم إلى شابَّة مُحبّة. هى من تتولى سرد الأحداث والوقائع، وتُعلق عليها؛ الأحداث التى تتلخص فى هجرة الأم «زهرة» وابنتيها من القرية المنسية فى جوف جبلٍ صعيدى إلى المدينة – طردًا وإكراهًا – بسبب ميوعة ربّ الأسرة سيئ السمعة؛ حيث قُتل فى جريمة شرف، وبعد وصول الأسرة إلى المدينة، تُرغَم «الأم» على قبولِ عملِ البنتين فى بيوت الميسورين؛ فيكون حظّ «آمنة»

هنرى بركات

طيّبًا فى بيت «المأمور» الرجل النبيل الذى ستصاحب ابنته «خديجة» وتبقى بمأمن عنده. أما حظ «هنادى» التعيس، فأخذها لتعمل فى بيت «المهندس» العازب، البورجوازى المستهتر الذى سيسلبها براءتها، لتدخل بعدها فى حالة غيظٍ وندم شديدة تعترف على إثرها للأم بما جرى معها فى بيت «المهندس». تقوم الأم بإبلاغ أخيها (خال البنات) ثم يأتيهن ليُعيدَهن إلى القرية؛ لكنه سيَقتل «هنادى» فى طريق العودة ويسبب الصدمة التى ستغير مجريات كل شىء.

تتوالى بعض الوقائع الصغيرة، فتقرر «آمنة» الانتقام من «المهندس»، ولتحقق ذلك ستقصد «زنوبة» طلبًا بتشغيلها عنده، وما إن تدخل بيته حتى تبدأ التخطيطَ للنيل منه والانتقام لروح «هنادى»؛ لكنها تقع فى غرامه، ويقع هو فى حبّها؛ فيطلب الزواج منها وبإلحاح، غير أن شيئًا نفسيًا فى داخلها كان أقوى من مشاعرها المضطربة نحوَه، لذلك تتردّد ولا توافق لتنتهى الرواية نهاية غير معروفة!

تُقدم الرَّاوية «آمنة» وجهة النظر الأساسية للعمل، كى تُشعرنا أنها تعرض رأى المؤلف الحقيقى. وعلى الرغم من أن لسان «آمنة» سَيْطر على معظم السرد، إلا أننا نلاحظ أنه ينتقل أحيانًا إلى لسان الغائب، مما يولد انطباعًا بأن المؤلف يتدخل فى عملية السرد؛ فيُحدث بعض التشويش على نمط الحكى فى هذه الرواية:

«كانت زهرة أم هاتين الفتاتين تعيش مع زوجها الأعرابى وابنتيها فى قرية من هذه القرى، قد اتخذت اسمها فى أكبر الظن من بطن من بطون الأعراب أو قبيلة من قبائلهم؛ فقد كانت تسمى بنى وركان».

كما يمكن لأى قارئ أن يلاحظ خُلوَّ الرواية من الحوار إلا قليلًا جدًا (كحوار «آمنة» و«هنادى» فى الصفحتين ٢٥/٢٦)، ذلك أن المؤلف آثر الاعتماد على الحكى والاستعانة بالوصف فى مجمل الصفحات حتى يكسر رتابة السرد. فها هو ذا يمزج السرد بالوصف، حينَ حديثه عن شخصية البطلة «آمنة»، التى نراها فتاة بريئة ساذجة تفضل اللعب على كل شىء، ولا تعتبر الحياة إلا انبساطًا ولهوا، فهى تساعد أمّها «زهرة» لاعبةً، وتخدم فى بيت «المأمور» فرحةً، وتتعلم كل شىء متساهلة وفى جو من اللهو، لا تعرف شيئًا عن شدائد الدنيا وتكاليفها، تعيش بالأمل فى قلبها والمرح فى حركتها والابتسامة على شفاهها، كان ذلك فى أيامها الأولى ببيت «المأمور»:

«رددت عليهم فتاة أخرى لا يعرفونها ولا يعلمون من أمرها شيئا. أخذت منهم آمنة الضاحكة فى أكثر الوقت، الباسمة دائمًا؛ أخذت منهم آمنة الغرّة الساذجة التى تؤثر اللعب أو تكاد تؤثره على كل شىء».

لكن مأساة أختها «هنادى» التى قُتلت أمام عينيها بيدِ خالها المتخلف الرجعى، الذى يمثل أسوأ ما فى المجتمع الشرقى وهو العقلية الذكورية المستبدة والمتغطرسة؛ ذلك أن جريمته وجريمة «المهندس» سوف تَقلبان ميزان حياتها؛ لتكتشف أن جانب الشر فى الناس أقوى من جانب الخير، وأن الحياة بشِعة وصعبة بقدر ما كانت تراها جميلة وسهلة. وهذا حال «آمنة» وصورتها بعد عودتها لبيت «المأمور» عقِب هربها من القرية للمرة الثانية:

«رددت عليهم آمنة الحزينة دائما، الواجمة فى أكثر الوقت حتى كأنها بلهاء غافلة. رددت عليهم آمنة التى رأت الشر بشعا والإثم عريان والجرم منكرا، فملأت نفسها من هذا كله وإذا هى سيئة الظن بكل إنسان».

بنى «طه حسين» حكاية الظلم والثأر والحب، بناءً مثيرًا يَشدُّ قارئ

بنى «طه حسين» حكاية الظلم والثأر والحب بناءً مثيراً يَشدّ قارئ الأدب الواقعى

الأدب الواقعى. إن رغبته فى الإصلاح الأخلاقى الذى سيكون أرضية لإصلاح اجتماعى شامل، تجعله يبدو بارعًا فى الوعظ وإسداء النصائح الحكيمة؛ ليجد القارئ نفسه مجبورًا على التعاطف مع الشخصيات الضعيفة فى العمل؛ ثلاث نساء مغلوب عليهن، ينتهى أمرُهنّ نهايات محزنة يجمع بينها طابعٌ تراجيدى مأساوى على ما آلت إليه أوضاع المستضعفين فى مصر آنذاك. رغم أننا لم نعرف مصير «آمنة» حسب نهاية الرواية؛ لأن المؤلف قرّر أن يترك للقراء اختيار الخاتمة التى تناسب كل واحد منهم، فيستمر تفكيرنا حولها ويطرح بعضنا أسئلة كهذه: هل عدَلت «آمنة» عن رغبتها فى الانتقام؟ أم أنها نفذت عهدها وثأرت لـ«هنادى»؟

أمام شاشة العرض

انتشرت الرواية وحققت النجاحَ حتى تقرر تحويلها إلى شريط سينمائى عُرض عرضَه الأول سنة ١٩٥٩، فيلمٌ يعدّ من جواهر السينما العربية بإجماع من النقاد، والفيلم مدرجٌ فى قائمة أهم الأفلام المصرية فى كتاب الناقد سامح فتحى «أهم مئة فيلم وفيلم فى السينما المصرية» الصادر سنة ٢٠١٧. وإذا تمكن كاتب الرواية من الاعتماد على السرد والتخلى عن الحوار؛ فإن مخرج الفيلم لا يمكنه أن ينفذه بدون حوار؛ فبنية الشريط السينمائى تقوم أساسًا على هذه الخاصية الفنية؛ لذلك قدَّم المخرج «هنرى بركات» الرواية للسيناريست «يوسف جوهر» الذى أعدّها – بمساعدة بركات – كى يتم تيسيرها سينمائيًا، ومن ثم تجسيدها، لكنّ صوت الراوى «آمنة» التى أدّت دورها «فاتن حمامة» بقى معنا؛ حيث تَبث مشاعرها وتفصح عن معاناتها عبرَ خاصية المونولوج بين الفينة والأخرى. غير أن نهاية الفيلم تتميز بمشاركة «طه حسين» بصوته الحقيقى عندما يسرد علينا ما قالته «آمنة» فى نهاية الرواية:

> المقارنة بين السرد عندما يكون مكتوبًا وعندما يصبح مجسّدًا تمثيليًا عملية دقيقة تستدعى تتبع العملين بتركيز؛ الروائى الأسبق، والسينمائى الأحدث

«دعاء الكروان! أترينه كان يُرجِّع صوته هذا الترجيع.. حين صُرعت «هنادى» فى ذلك الفضاء العريض..»!!

يمكننا هنا معاينة العمل الذى قام به السيناريست، من بداية الفيلم حتى نهايته المختلفة عن نهاية الرواية، فـ«الباشمهندس» الذى أدّى دوره «أحمد مظهر» سيُقتل برصاص «الخال» هفوةً وخطأً، لأنه أراد قتل «آمنة» لكنَّ «الباشمهندس» لينقذها من غدر رصاص «الخال» ضحّى بنفسه، وكأن موته عدالةٌ إلهية منصِفة للمسكينة «هنادى» التى أدّت دورها «زهرة العلا»، ومنصِفة أيضا للأم التى جسدت دورها «أمينة رزق» وقد جُنَّتْ بعد أن شتت «الخال» شمل أسرتها. مع الوضع فى الاعتبار أن هذا النوع من المَشاهد الختامية، يُناسب فيلما أبعادُه واقعيةٌ اجتماعية ورؤيته درامية رومانسيّة، متجاوبًا كذلك مع عواطف فئة من الجمهور تُحِب هذا النوع من الأفلام.

لكنّ العديد من النقاد يعتبرون أن «هنرى بركات» لم يُوفَّق فى هذه النهاية المقترحة، يقول الناقد «دِلور ميقرى»: «إن النهاية – يقصد نهاية الفيلم – أضرت بهدف العمل الروائى؛ ألا وهو تشديدُ كاتبه على إدانة فكرة الثأر المترسّخة فى بلداننا عمومًا، من خلال التأكيد على قدرة الإنسان على التسامح» (٤). بيد أننا نرى أن هذا النص الروائى الغنى سرديًا ووصفيًا، ربما ما كان ليحظى بالشهرة التى نالها، لولا انتقاله من الورق المثير للخيال إلى الصورة المثيرة للحواس، الثرية بعناصر الجمال الفنى كانفعالات الممثلين، ومناظر الانتقال من طبيعة الصعيد بنخيلها الشامخ وأنهارها المتدفقة، إلى المدينة ببيوتها العصرية ونمط الحياة الجديد فيها وقتذاك.

يتوالى سردُ الوقائع فى الفيلم عبر مشاهد حوارية تارة – وهى الغالبة – ومشاهد حكى استرجاعى تارة أخرى، مشاهدٌ تصف علاقةً ملتبسة بين امرأة ورجل، غامضة من جانب «آمنة» وواضحة النوايا من جانب «الباشمهندس». حقدٌ وغضب وشهوة وحيرة، أحاسيس ورغبات متناقضة متضادة، يعرضها المخرج فى سياق درامى عنيف ولكنه مُسلٍّ. الصراع يحدث بين هذين الطرفين؛ الشابة الضعيفة الفقيرة الخادمة ابنة البسطاء، والشاب القوى الثرى المهندس ابن العائلة الارستقراطية. ولكن! يتغيّر حالُ الطرفين تدريجيًا، فالفتاة تعرف كيف تتحول من موقع ضعف إلى موقع قوة متخذة من الغواية سبيلًا إلى ذلك. تُسيطر الفتاة على عقل وقلب «الباشمهندس» القوى الذى يفقد قوته فيصير عبدًا لها بسبب رغبته الغريزية أولًا، ثم بسبب مشاعر الحب الحقيقية التى أصبح يُكنّها إليها ثانيًا. ورغم

مقاومتها المستميتة؛ لكن حقدها تراخى وتراجع تّجاه عدوّها فلانتْ مشاعرها لتنحو العلاقة بينهما منحى عاطفيا غريبا.

ينجح «طه حسين» فى الكشف عن أن الخير صفةُ الإنسان الفِطرية التى جُبل عليها، أما الشر فهو دخيل عليه؛ لم يتّجه بالبورجوازى الشرير ليفهم عاقبة أعماله الوحشية فيتحول من شرير إلى خيّر؛ لأن هذا الأمر عادى ويحدث فى أغلب الأحوال كما يرى الناقد «عدى الزعبى» (٥)؛ بل يُفلح فى قلب الأحقاد ورغبة الانتقام إلى شعور بالمحبة، وقلب الشهوات المحرّمة والاستهتار إلى رغبة فى الحلال والاستقامة. مع تركه نهاية الرواية مفتوحة على احتمالات مُفترضة. هذا ما يعدُّ الاختلاف الأكثر حِدّة بين العملين لأن «هنرى بركات» اختار للفيلم نهاية تقليدية تجلّت فى قتل «الخال» لـ «الباشمهندس» حتى بعد أن يبدأ فى الالتزام بالأخلاق الحميدة فى تعامله مع الآخرين، وبشكل خاص مع النساء. وهى نهاية يُعاقَب فيها الشرير – البورجوازى الوضيع – فى رسالة أخلاقية تتوافق مع الحِقبة الناصرية (٦) (زمن عرض الفيلم ١٩٥٩)، التى تختلف عن الحِقبة الملكية (زمن كتابة الرواية ١٩٣٤). ففى الرواية تنتصر المحبة على الكراهية، لرغبة المؤلفِ إعطاءَ فرصة للمخطئ حتى يعترف بأخطائه ويتدارك زلاته ويفهم الواقع بشكل صحيح؛ فيمتثل لميزان القيم، أما فى الفيلم فلا ينتصر أحد، بل تتم معاقبة البورجوازى كرسالة تتناسب مع الوضع السياسى، والإيديولوجى فى مرحلة الخمسينات والستينات.

نهايةً

«دعاء الكروان» تحفة أدبية ورائعةٌ فنية، تلامس عواطف جمهور الأدب والفن، قريبة جدًا لقلب القارئ ووجدان المتفرج، وعقليهما أيضًا. إبداعٌ سردى فى الورق بأساليب كتابية مثيرة للخيال. وإبداع تصويرى بوسائل سينمائية كلاسيكية تمتح من اللونين الأبيض والأسود اللذيْن لا يقل تأثيرهما ودلالاتهما عن أفلام الألوان. وإذا كان صوت الخير الذى تمثله المرأة فى العملين يرمز إلى الكروان؛ فإن صوت الشر الذى يمثله الرجل فيهما يشير إلى الغراب، وشتان بين تغريد الأول ونعيب الثانى.

نرى فى النهاية أن خاتمة «الروائى» كانت مقنعةً أكثر من خاتمة «السينمائى» فى هذه التجربة التفاعلية بين الأدب والسينما، ذلك أن معاقبة الشرير بعد توبته ليس أمرًا منصفًا، أولًا؛ لأنه تائب وبدأ يحاول إصلاح ما أفسده، وثانيًا؛ لأن النُّبل فى الإنسان يمكن إنقاذه حتى فى أسوء الشخصيات.

يبدأ السرد وينتهى فى الرواية بضمير المتكلم «آمنة»، الشخصية المحورية فى النص، والتى ستتحول من فتاة ساذجة ومطيعة، إلى فتاة راغبة فى الانتقام، ثم إلى شابَّة مُحِبّة

الهوامش

1- رولان بارت، نقلا عن: عيد يقطين، الكلام والخبر: مقدمة السرد العربى. المركز الثقافى العربى، بيروت١٩٩٧ ، ط١، ص ١٩.

2- شفيق البقاعى، أدب عصر النهضة. دار العلم للملايين، لبنان د.ت، ط ١، ص ٦٢١.

3- فيصل دراج وسعيد يقطين، أفاق نقد عربى معاصر، دار الفكر المعاصر، بيروت د.ت، ط١، ص١٠٠.

4- دلور ميقرى، دعاء الكروان: تحفة الفن السابع. مجلة الحوار المتمدن، العدد ٢١٨٦، ٢٠٠٨/٠٢/٠٩. تاريخ الدخول: ٢٠٢٠/٠٩/٠٩.

5- عدى الزعبى، النهاية الحقيقية لدعاء الكروان، مجلة رمَّان الفلسطينية، منشور بواسطة موقع المجلة: ٥٣٧٠ بتاريخ: ٢٠١٩/٠٨/٢٢، تاريخ الدخول: ٢٠٢٠/٠٩/١٢.

6- نفسه.

د. محمد مشبال

ناقد وأكاديمى

عن البحث البلاغى فى تونس

يقدم البحث البلاغى بمفهومه الجديد فى تونس مشهدًا يقوم على الغنى والتنوع؛ فعدد الباحثين الذين يتعاطونه يشكل نسبة مرتفعة بالقياس إلى نظرائهم فى البلاد العربية الأخرى، وتسجل المرأة فيه حضورًا نوعيًا بارزًا. كما أنهم ينطلقون من خلفيات علمية مختلفة (لسانيات وبلاغة ومنطق ونقد أدبى) والسمة اللافتة فى هذا البحث توجهه نحو الأفق الرحب للخطاب بأجناسه وأنواعه وأنماطه المختلفة. إذ تعد الجامعة التونسية رائدة فى ارتياد آفاق بلاغة الأجناس النثرية والسردية العربية القديمة. ويمكننا أن نرسم خريطة هذا البحث فى ثلاثة توجهات:

١. يتمثل التوجّه الأول فى تقديم النظريات البلاغية الغربية القديمة والجديدة وترجمة مؤلفاتها؛ من قبيل الكتاب الجماعى الذى أشرف عليه حمادى صمود بعنوان: «أهم نظريات الحجاج فى التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم»(١٩٩٨) الذى أتاح للقارئ العربى تعرّف البلاغة الجديدة (ونظريات حجاجية أخرى).

٢. أما التوجه الثانى فقد تمثل فى إعادة قراءة البلاغة العربية القديمة بمنظورات جديدة؛ وقد انخرط فى هذا التوجه عدد من الباحثين منهم؛ محمد النويرى فى أطروحته «دور علم الكلام فى تأسيس النظرية البلاغية عند العرب»(١٩٩٨)التي أثبت فيها العلاقة بين علم الكلام والحجاج حيث قدّم مفهوما مغايرًا للمفهوم السائد للبلاغة. وحمادى صمود فى كتابه «من تجليات الخطاب البلاغى»(١٩٩٩) الذى استثمر فيه مفهوم الحجاج الذى كان غائبًا عن أطروحته «التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس الهجرى (مشروع قراءة)» (١٩٨١). وعبد الله صولة فى مقالته «البلاغة العربية فى ضوء البلاغة الجديدة (أو الحجاج)"، وشكرى المبخوت فى كتابه: «الاستدلال البلاغى» (٢٠٠٦). وبسمة الشكيلى بلحاج رحومة فى أطروحتها: «السؤال البلاغى: الإنشاء والتأويل» (٢٠٠٧) ونور الهدى باديس فى أطروحتها «بلاغة المنطوق وبلاغة المكتوب: دراسة فى تحول الخطاب البلاغى من القرن الثالث هـ إلى القرن الخامس هـ» (٢٠٠٥). وكتابها «بلاغة الوفرة وبلاغة الندرة: مبحث فى الإيجاز والإطناب» (٢٠٠٨).

٣. أما التوجه الثالث؛ فقد تمثّل فى مقاربات بلاغية حجاجية إجرائية قام أصحابها بتحليل نصوص محددة، حرصوا فيها على الكشف عن بلاغة أجناس الخطاب النثرية والشعرية والسردية القديمة أو الحديثة، وإن كان هذا التوجه فى بداياته الأولى ذا ميسم «أسلوبى» أو «إنشائى»؛ حيث أصدر محمد الهادى الطرابلسى فى بداية الثمانينيات كتابه «خصائص الأسلوب فى الشوقيات» (١٩٨١) حلل فيه قصائد أحمد شوقى مستثمرًا العدّة التقنية البلاغية فى إطار المقاربة الأسلوبية؛ وهى المقاربة التي وجهت وقتئذ معظم الباحثين العرب فى المغرب والمشرق معًا، وأصدر صالح بن رمضان فى بداية التسعينيات (١٩٩٠) كتابه «أدبية النص النثرى عند الجاحظ»، الذي كشف فيه عن المكونات التي صنعت أدبية النص النثرى فى رسائل الجاحظ. وفي هذه الفترة تحديدًا، بدأت أولى طلائع المقاربة الحجاجية فى الظهور، من ذلك دراسة عبد الله صولة «كتاب الأيام لطه حسين خطابًا حجاجيًا» (١٩٩١) استفاد فيها من البلاغة الجديدة ومن اللسانيات الحجاجية. وفى عام (٢٠٠١) نشر أطروحته عن «الحجاج فى القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية»، وبعد هذا بسنوات قليلة أى فى (١٩٩٧) نشر محمد على القارصى دراسة بعنوان «من مظاهر الحجاج فى كليلة ودمنة»؛ وهى دراسة انتقائية ركزت على مجموعة من الأقيسة البلاغية المعتمدة فى النص السردى. كما أصدر حمادى صمود كتابًا يحلل فيه الحجاج فى رسالة نقدية عنونه بـ «بلاغة الانتصار فى النقد العربي القديم رسالة أبى بكر الصولى إلى مزاحم بن فاتك أنموذجًا» (٢٠٠٦). وسار على نهجه تلميذه على الشبعان الذي أنجز أطروحة بيّن فيها الحجاج فى خطاب المفسرين؛ حيث كشف عن آليات الإقناع التى توسل بها المفسرون لبناء المعنى فى الخطاب التفسيرى؛ وقد اختار لدراسته نماذج من تفسير سورة البقرة. وعلى سبيل تنويع الخطابات التى يمكن اختبار الحجاج فيها، اختارت سامية الدريدى دراسة موضوعها: «الحجاج فى الشعر العربى القديم من الجاهلية إلى القرن الثانى الهجرى: بنيته وأساليبه»، وقد استفادت فى مقاربتها من الحجاج اللسانى والحجاج البلاغى. ومن الباحثين الذين وظفوا الحجاج البلاغى المرتكز على استثمار النظريات اللسانية التداولية فى دراسة الخطابين النثرى والسردى فى هذا العقد، عبد الله البهلول فى أطروحته: «الوصايا الأدبية إلى القرن الرابع الهجرى مقاربة أسلوبية حجاجية» (٢٠١١) وكتابيه «الحجاج الجدلى خصائصه الفنية وتشكلاته الأجناسية فى نماذج من التراث اليونانى والعربى» (٢٠١٣) و«بلاغيات فى البدء والسرد والرد» (٢٠٢٠). وفي هذا إطار هذا التوجه يمكن إدراج مقاربة بعض الباحثين للحجاج فى الرواية؛ حيث عمل كل من ناصر كحولى وزهير قاسم بدرس ما يسمى بـ «الحجاج غير المباشر» فى نماذج من الرواية العربية. يستفيد هذا التوجّه من مفاهيم السرديات التلفظية ومن النظرية البلاغية الحجاجية ومن اللسانيات التداولية ومن نظريات نقدية أدبية فى دراسة الحجاج الضمنى (أو البعد الحجاجى) مفترضًا أن السارد يتوجه إلى متلق مفترض لإقناعه بدعواه.

من عبادة إلى ثقافة

دايمى والإنسانية فى متحف السجاد

تيمور دامى

ج . أ

يقال إن الفنون لم تعد سبعة أو ثمانية أو تسعة، ولكنها أصبحت سبعة وسبعين فنًا، وأنها إن تكاتفت فيما بينها وأخلصت لمجتمعها؛ فستشد من أزره، ولن يعوقهم مانعًا داخليًا كان أو داخليًا. تجسد هذا التكاتف أو قل شيئًا منه فى مشهد أذربيجانى جمع بين فن إحدى الحرف مع الكتابة والسينما من أجل دعم ثقافة المجتمع وفنه واقتصاده والتعبير عن حضارة هذه البلد وتقاليدها التى تتمسك بها.

استضاف المتحف الوطنى الأذربيجانى للسجاد، والذى يعود تاريخ تأسيسه لعام ١٩٦٧ كأول متحف للسجاد فى العالم، الفنان والمخرج السينمائى «تيمور دايمى» وكتابه الذى يحوله إلى فيلم، ودايمى هو فنان متعدد المواهب، حاصل على درجة الدكتوراه فى الطب وأخرى فى الفلسفة، كما درس فى كلية «عظيم زاده» للفنون بجامعة أذربيجان الحكومية للثقافة والفنون. تتضمن اهتماماته المهنية الفنون البصرية، وصناعة الأفلام، والسينما التجريبية، ونظرية الإدراك، والكتابة الفنية، والممارسة التربوية، والفيزيولوجيا العصبية، واالتقنيات النفسية، والممارسات الأنثروبولوجية.

واهتم أيضًا بأحد أهم الفنون والحرف فى بلده وهى السجاد، وذهب يبحث فى تاريخ هذا الفن وتلك الحرفة، وعلاقتها بتاريخ وحضارة بلاده، وأهميتها فى حاضرها ومستقبلها، فالسجادة كانت وماى تزال رمزًا للشعب الأذرى منذ أكثر من ١٠ قرون وحتى الاستقلال وتأسيس جمهورية أذربيجان عام ١٩١٨، كأقدم جمهورية إسلامية فى أوروبا، فكانت السجادة شعارها ورمزًا فكريًا ودينيًا، وجزءًا مهم فى اقتصاد هذه الدولة.

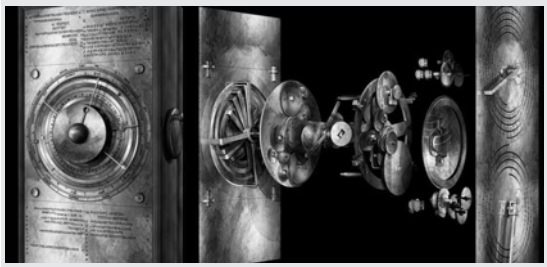
اختار لكتابه عنوان «عبادة إلى ثقافة» فى إشارة إلى أن الشعب الأذرى، ارتبط بالسجادة رباطًا دينيًا؛ فكان يتفانى فى نسجها من أفضل الخامات وبأكثر التصاميم قدسية لاستخدامها فى الصلاة، ثم أصبحت لها مدارس عديدة، بلغ عددها تسعة، ولكل منها زخارف تسجل لفترات وأحداث مختلفة مهمة وعميقة فى تاريخ الشعب الإنسانى، ولهذا لا يخلو منها بيتًا، ويعد متحفها الدولى مركزًا لبحوث ودراسات السجاد.

تحدث دايمى عن البعد الإنسانى لفن السجاد، والذى لا ينفصل عن البعد الاقتصادى والأخلاقى والقيمى، وتلك القطع التى يبدع الشعب الأذرى فى تصميمها حتى بلغ عدد تصميماتها الفريدة ١٤ ألف تصميمًا، ويتقن فى نسج من خيوط مصنوعة من خامات مختلفة وراء تصنيعها إبداع آخر، ويقيم لفن السجاد الأذربيجانى الكثير من المعارض خارج البلاد، ينتظره من يفضل هذا الفن ويقدره، وبهذا يساهم هذا الفن وغيره بقوة فى اقتصاد بلاده، وبعد فن الكتابة، يستعد دايمى لعمل معالجة سينمائية لكتابه.

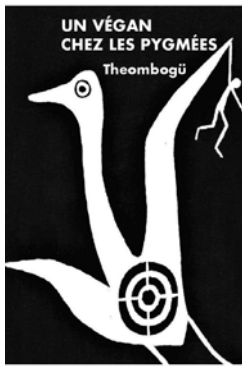
الخوارزمى يشكل مستقبل الثقافة

بحثوا طويلاً عن أفضل الطرق للتحليل والتفكير العلمى والمنطقى، وفى الأخير وجدوا مبتغاهم عند عالم الرياضيات والفلك والجغرافيا العربى أبو عبد الله محمد بن موسى الشهير بالخوارزمى، واستخدموا تحليلاته لبناء منظومة برمجية تدعم تقنيات الذكاء الصناعى، ومنها ظهرت وحدات الخوارزمية بأشكالها المستحدثة يوميًا، وفى سبيل التوسع فى استخدام هذه الوحدات فى المجال الثقافى وتصميمها بما يلبى ما يحتاجه أقيمت ورشة عمل فى فرانكفورت، والتى أظهرت دور وحدة الخوارزمية فى تصفية الأفكار ومزجها، والخروج بالأفضل والأدق فى أقل وقت ممكن، وذلك فى ظل فيض المعلومات التى يصعب، بل ومن المستحيل التعامل معها بأى طرق أخرى؛ وإن حدث فستتطلب وقت طويل للغاية.

أقيمت ورشة عمل فى فرانكفورت، أظهرت دور وحدة الخوارزمية فى تصفية الأفكار ومزجها



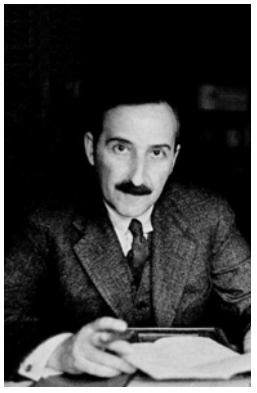
البحث عن الجذور مستمر مع ثومبوجو



المجتمعات التى حاولت أن تمزج بين كتل بشرية من أصول مختلفة ستتفكك لا محالة، ومن مؤشرات ذلك البحث عن الجذور، والذى أخذت تجسده العديد من الكتابات

فى دراساتهم المستقبلية؛ يعتمد علماء الاجتماع على ماضى وواقع يكون المستقبل امتدادًا لتفاعل تأثيرهما، ولهذا جاءت قراءاتهم منذ عقود بأن المجتمعات التى حاولت أن تمزج بين كتل بشرية من أصول مختلفة ستتفكك لا محالة، ومن مؤشرات ذلك البحث عن الجذور، والذى أخذت تجسده العديد من الكتابات، ومن أحدثها كتاب «نباتى بين الأقزام» لثومبوجو الذى تنسبه دائمًا وسائل الإعلام الفرنسية للكاميرون، رغم أنه فرنسى المولد والنشأة، وذلك لكتاباته التى يهتم فيها دائمًا بجذوره، ويدور كتابه الجديد حول شاب باريسى المولد والأسرة والتعليم، أخذه فضوله ثم شغفه إلى جذوره الأفريقية، فقرر أن يعيش هناك لمدة عام، وخلالها تحول إلى ثائر فى وجه بلد المولد من أجل حقوق بلاد الجذور المنهوبة.

عالم ستيفان زويجالمفقود



حمل نفسه ثائرًا وغير راضيًا؛ من بلاده ألمانيا إلى إنجلترا ثم الولايات المتحدة وصولًا إلى البرازيل التى استقر فيها ووصفها بأرض المستقبل، ولكن يأسه وحزنه على أوروبا وما ينتظرها أصابه بالاكتئاب، وجعله هو وزوجته يقبلان على الانتحار، حينها كانت مؤلفاته وترجماتها إلى ما يزيد على ٢٠ لغة هى الأكثر رواجًا، وبعد ما يقرب من ٨٠ عامًا أعيد اكتشاف تلك المؤلفات والمترجمات للألمانى «ستيفان زويج» (١٨٨١-١٩٤٢) من جديد، بعدما تبين صحة بصيرته ورؤيته وتأملاته لمستقبل أوروبا، وقد تحقق منها الكثير على أرض الواقع، وهو ما جعلها قارة طاردة خلال السنوات القليلة الماضية، وأخيرًا مع صدور الترجمة الإسبانية لأعماله الكاملة باتت متاحة بكل اللغات الأوروبية.

> يأسه وحزنه على أوروبا وما ينتظرها أصابه بالاكتئاب، وجعله هو وزوجته يقبلان على الانتحار

الأكشاك مشروع قومى إيطالى

فى واحدة من إرهاصات عصر كورونا الذى لم ينجل بعد، يقدم «فيدريكو رامبينى» فى كتابه الجديد «انتحار غربى» رؤيته حول ما أفرزته تلك التجربة العارضة، والتى كشفت، بل وفضحت، العديد من الأنظمة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وأنها هشة للغاية، رغم ما كانت تحاول أن تظهره من قوة مصطنعة، وأن أهم ما تجلى تمثل فى قدر حجم الفجوة الثقافية، ليس بين بلاد وأخرى أو شعوب وغيرها، ولكن بين أفراد تجمعهم نفس المدينة، بل وذات الشارع والبناية، كما أظهرت قدر التفكك الذى أحدثته أساليب وألاعيب تلك الأنظمة، وخاصة فى الغرب الذى ظل يتوهم أن تقدمه العلمى والتقنى يعكس سموًا اجتماعيًا وأخلاقيًا.

> تجربته العارضة كشفت هشاشة العديد من الأنظمة السياسية والاقتصادية والاجتماعية

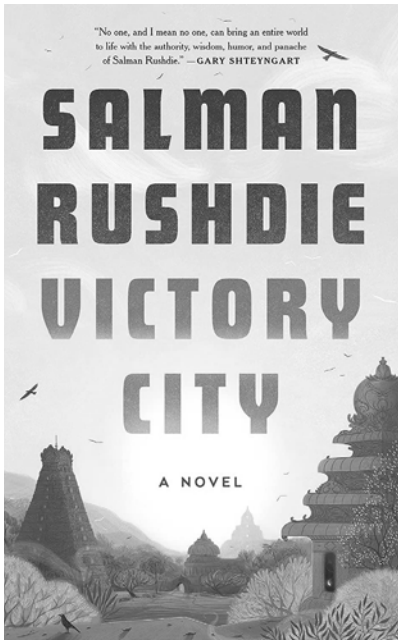
عن مملكة تأسست على التعدديّة لكنها تخفق فى الوفاء بمُثُلها:

مدينة سلمان رشدى العجائبيّة

مايكل جورا (النيويورك تايمز)
ترجمة: مجدى عبد المجيد خاطر

تبدأ حكاية «بامبا كامبانا» حين تسير أمّها إلى النيران، و«تقول القِصّة» أنّه مع وفاة كل أزواجهن، أشعلت نساء إحدى الممالك الصغيرة المحطّمة نارًا على ضفاف أحد الأنهار، و«ودّعت كل منهنّ الأخرى» ثمّ خطون إلى الموتى فى صمت، وكانت لحومهن المُحترقة تفوح أيضًا برائحة الصندل والقرنفل، لذلك لم تقرب بامبا اللحم قطّ طيلة ما بقى لها من حياتها التى استمرّت مائتين وثمانية وثلاثين عامًا أخرى، توّجت خلالها ملكة ثلاث مرّات وشاخت ببطء بالغ لحدّ أنّها كانت تتبدّى أصغر بكثير من حفيدات حفيداتها. على أنّها كانت فى التّاسعة فقط عندما ماتت أمّها، وقد زارتها الإلهة التى حملت اسمها أثناء سيرها شاردة بعيدة عن النيران، وهكذا اكتسبت قواها، وبعد بضع سنوات أتى شقيقاها هوكا وبوكا سانجاما؛ راعيا البقر اللذين تحولا إلى جنديين فارين من الهزيمة.

تُعطيهما بامبا كيسًا من البذور يتلألأ الهواء حيث يبذرانها، وتنبت «مدينة عجائبيّة»؛ فى البدء قصور ومعابد ثم بشر أيضًا، بشر استهلّت بامبا ذكرياتهم. وبرزت من الأرض جيوش بأكملها مزوّدة بأفيال مُقاتلة على استعداد لصدّ هجمات السلاطين المُتاخمين، وأصبح الأخوان ملكين نبيلين فى جنوب ما أصبح الهند الآن، أولًا هوكا ثمّ بوكا اللذين تزوجتهما



بامبا بدورها، رغم أنّها عشقت تاجر خيول برتغالى علّم آل سانجاما صنع الألعاب الناريّة والبنادق أيضًا.

كل هذا حقيقى لحدٍّ ما، لكن ليست بامبا كامبانا وبذورها، بل ذلك الانتحار الجماعى الّذى وقع فى أوائل القرن الرابع عشر. هوكا وبوكا كانا شخصين حقيقيين، وكذلك المدينة التى أسساها والتى اتّخذ سلمان رشدى من اسمها عنوانًا لروايته السادسة عشر «مدينة النصر» Victory City؛وهو المُرادف الإنجليزى لكلمة «فيجاياناجار» Vijayanagar؛ عاصمة الإمبراطوريّة التى سيطرت على المنطقة؛ طيلة سنوات حياة بامبا، إلى أن لحقت بها هزيمة عسكريّة ساحقة فى العام ١٥٦٥. تُسمّى أطلال «فيجاياناجار» الآن «هامبى» Hampi، واعتبرت اليونسكو معابدها موقع تراث عالمى، وتُغطّى آثارها المعماريّة سائر جنوب شبه القارّة الهنديّة، كما أنّ جيوش الإمبراطوريّة الضّخمة، واعتمادها على أفيال مُحاربة، ونزاعها الطويل مع السلاطين المسلمين فى الشمال- كل ذلك حقيقى أيضًا، وثمّة رحّالة برتغاليون عديدون تركوا سجلات دونوا فيها ما شهدوه خلال أسفارهم.

تأتينا مدينة النصر على هيئة مخطوط عُثر عليه داخل إناء فخارى دُفن منذ زمن طويل، يضم «قصيدة روائيّة عملاقة» باللغة السنسكريتيّة كتبتها بامبا كامبانا شخصيًا، تروى التاريخ السرى للإمبراطوريّة، ويُلخّصها ناسخ مُعاصر مجهول: «ليس باحثًا ولا شاعرًا، بل رجل يغزل الصوف». العالم الّذى تؤسسه بامبا عالم ينعم بالسلام، فيه الرجال والنساء متساوون، وكافّة المعتقدات موضع ترحيب، لكن الحكاية التى يرويها رشدى عن دولة تُخفق دائمًا فى الوفاء بمُثُلها؛ إذْ يزعم هوكا وبوكا أنّهما يرغبان فى السلام لكنّهما يشنان حروبًا ضد جيرانهم لإبقاء نار الحرب مُستعرة، ولا يُمكنهما مُطلقًا الانتصار على تعصّب بلادهما؛ وهو إصرار مُتشدد على وجود عقيدة صالحة وحيدة، يعمل على تقويض التعدديّة التى انبنت عليها مبادئ المدينة.

هذه واحدة من أقدم ثيمات رشدى منذُ روايته «أطفال منتصف الليل» قبل ما يزيد على الأربعين عامًا، والتى حظيت بمعالجة أوضح فى روايته «الآيات الشيطانيّة» التى أسفر اعتداؤها على النقاء الروحى عن صدور فتوى ضد رشدى نفسه، ولاحقًا فى روايته «تنهيدة المغربى الأخيرة» التى استعانت بمبدأ التعايش -Con vivencia بأسبانيا القرون الوسطى؛ حيثُ عاش أبناء الديانات المُختلفة فى ودّ وسلام؛ فى نقد القوميّة الهندوسيّة المُتشددة بومباى المُعاصرة. ومع ذلك فتلك الهموم السياسيّة فى جوهرها لطالما انغرست- وتجسّدت- فى أسلوب رشدى الأدبى؛ وفى النشوة الوقحة بنثر يعمل من خلال تكديس حدث تلو آخر؛ وفى الوفرة النحويّة الاستطراديّة حيثُ يتوافر متّسع للجميع. تُولد مدينة النصر من بذرة، لكن سرعان ما: «تجوب الكلاب الضّالة والأبقار المهزولة الشوارع، وتبزغ البراعم والأوراق فوق غصون الأشجار، وتحتشد السماء بالببغاوات والغربان كذلك». تلك الكلمات الأخيرة تجرح الكبرياء بعض الشىء؛ تحوّل مُباغت فى السّجل، لكن هذا هو رشدى؛ فليست الببغاوات وحدها محل الترحيب، بل الغربان أيضًا.

ومع هذا فكل شىء هُنا يتبدّى كأنّما أصابه الخرس؛ إذْ يكمن اهتمام رشدى الرئيسى فى تعقّب تاريخ حياة بامبا، واستعراض ما ألمّ بسلطانها ومكانتها من تغيير مع مرور السنين، واللذان ظلّا يتأرجحان دائمًا بين ذروة المجد وقاعه؛ إذْ تُكابد بامبا فترة نفى طويلة، وتشهد صعود عشيرة أخرى من الغزاة الأشاوس تحل محلّ سُلالة زوجها المؤسسة، ثمّ صعود عشيرة أخرى، ومع ذلك يتبدّى أولئك الحكّام المختلفون ومعاركهم؛ وكذلك أسماؤهم المتبدّلة، من دون أهمية تقريبًا. وربّما يكون هذا هو مربط الفرس، وربّما هكذا تتبدّى الأسر الحاكمة من بعيد. لكن بامبا هى الشخصيّة الوحيدة النابضة بالحياة فى الكتاب، وحياة مدينتها الكُبرى لا تتخذ أبدًا شكلًا واضحًا فى ذهن القارئ، وعلى سبيل المُقارنة راجع

الجزيرة التركيّة الموصوفة بدقّة بالغة والمُتخيّلة بشكل كامل فى رواية أورهان باموق الأخيرة «ليالى الوباء».

تظهر أريحيّة رشدى بوضوح تجاه أسلافه، ووعيه بأنّه يعمل داخل تقليد مهيب؛ إذْ أعادت إحدى رواياته الأخيرة كتابة «ألف ليلة وليلة»، وبذلت أخرى التقدير اللائق بثربانتس وروايته الأشهر «دون كيخوته»، أمّا «مدينة النصر» فتستدعى [الملحمة الشعريّة الهنديّة القديمة] «رامايانا»، على أنّ رشدى لديه فى عقله أسلافًا بدهيين، وحكاية مدينته المندسة تأتّى مُحمّلة بإيحاءات تُشير إلى رواية إيتالو كالفينو المُبهرة على الدوام «مُدن لا مرئيّة»؛ حيثُ كل الأماكن ليست سوى ظلال لنسخة فريدة ومثالية من مدينة البندقيّة. إلى ذلك، يُظهر إطار الكتاب التاريخى وجود خيط مدفون يجمع بين أعمال رشدى بأكملها؛ إذْ تستدعى «تنهيدة المغربى الأخيرة» الزمن السابق على كولومبوس مُباشرة، وتُراوح «عرّافة فلورنسا» بين إيطاليا فى عصر النهضة وبين بلاط المغول فى دلهى؛ إذْ يحرص على تأمّل ماض لم تكن أقدام الكولونياليّة الأوروبيّة قد ترسّخت فيه بعد، عندما كانت أجزاء العالم المُختلفة منغمسة فى نزاعات دمويّة لكن متكافئة لحدٍّ ما، أمّا استشكاف السبب فمتروك للباحثين.

برغم ذلك تُقدِّم أفضل صفحات «مدينة النّصر» شيئًا مُختلفًا؛ إذْ يشبّ خلاف فى نهاية الرواية - ونهاية حياتها، ونهاية تاريخ الإمبراطوريّة- بين بامبا وبين الحاكم الحالى الّذى يأمر خدمه أن يفقأوا عينيها، فيستعينون بسفود ساخن و«لا يعتريها سوى الألم فى البداية، ألم جعلها تشتهى الموت وتراه راحة مُباركة». ثم تتوالى الأحلام والكوابيس التى تتركها «تنزف بصرها المفقود كأنّه العرق من كل مسام جلدها»، لكن على الأقل ثمّة صور و«لم تعد العتمة مُطلقة». ذلك العمى تكهّنت به أولى جُمل الرواية، وما كان رشدى ليعلم حين كتبها أنّه فى أغسطس العام ٢٠٢٢ سيتعرّض لعدة طعنات ويفقد إحدى عينيه على يدّ متعصّب دينى. ومع ذلك فليست هذه هى المرّة الأولى التى يتنبأ فيه بمصيره، وتكشف لنا «مدينة النّصر» مرّة أخرى بقدرتها المُذهلة وغير المألوفة على التنبؤ سبب أهمية كتاباته دائمًا.

نظرة على تاريخ الأدب البيلاروسى

كوزما تشورنى

فاسيل بيكوف

يحتل الأدب البيلاروسى مكانة مهمة بين آداب الشعوب السلافية الشرقية وبين الآداب الأوربية بصفة عامة. وقد تطور الأدب البيلاروسى من خلال اتصاله الوثيق وارتباطه بالآداب الأخرى المجاورة له؛ الروسى والأوكرانى، ومن خلال اندماجه فى عمليات تطور أدبى أكثر شمولاً، ونعنى بذلك أدب الإمبراطورية الروسية والأدب السوفيتى.

د. محمد نصر الجبالى

تشكل الأدب البيلاروسى الشفهى فى بداياته تحت تأثير تقاليد شعوب مملكة كييف روس السلافية. ويمكن القول إن مضامين هذه الحكايات الشعبية كانت دينية بشكل كامل. وتعود أصول الأدب البيلاروسى إلى عصور قديمة ويرتبط بشكل وثيق بالإبداع الشعبى الشعرى عند سكان بيلاروس، والذى يعتبر الأكثر ثراءً بين شعوب السلاف الشرقيين.

أما الأدب المكتوب فقد ظهر للمرة الأولى فى القرن العاشر الميلادى، وتحديدًا فى عام ٩٨٨ م، وهو مرتبط باعتناق المسيحية. وقد ظهرت الكتابة فى تلك الفترة أيضًا وأصبحت مدينة بولوتسك المركز الرئيسى لنشر الكتابة البيلاروسية والأدب المكتوب عمومًا فى بيلاروسيا. ومرت عملية تشكيل وصياغة اللغة البيلاروسية بمراحل معقدة وطويلة حتى تم الانتهاء منها بشكل كامل فى القرن السادس عشر، وهو ما ينسحب أيضًا على الأدب البيلاروسى.

وكما أسلفنا تعود أصول الأدب البيلاروسى إلى القرن العاشر الميلادى. ومن أهم الآثار الأدبية التى تعد رمزًا لتلك الفترة كتاب «خطاب يوحنا من بولوتسك» (القرن العاشر الميلادى) و«حياة القديسة يفروسينيا من بولوتسك» (نهاية القرن الثانى عشر) و«تعاليم القديس كيريلس تروفسكى». وقد جاء فى المخطوطات الروسية القديمة والأدب الروسى القديم على ذكر مكانة مدينة بولوتسك حيث نقرأ عنها فى أقدم الأعمال والمخطوطات الأدبية الروسية.

وقد اعتبر توحيد الأراضى البيلاروسية وتأسيس دوقية ليتوانيا الكبرى حدثًا شديد الأهمية ساعد على تشكل الأدب البيلاروسى بشكل كبير فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلاديين؛ حيث تحولت اللغة البيلاروسية القديمة إلى لغة رسمية فى الدولة، كما اعتبرت المخطوطات المكتوبة باللغة البيلاروسية إنجازًا كبيرًا للنثر البيلاروسى فى تلك الفترة. ووصل هذا الأدب إلى ذروته فى القرنين السادس عشر والسابع عشر.

ومن الشخصيات الأدبية البارزة فى تلك الفترة العالم والمترجم والكاتب

ومؤسس الطباعة باللغة السلافية القديمة فرانتيسكو سكورينا (١٤٩٠-١٥٥١). وقضى سكورينا سنوات طويلة يترجم إلى لغة قريبة من البيلاروسية القديمة وأصدر ترجمة الإنجيل وقدم تعليقًا وافيًا لها وصدرت فى عام ١٥١٧ فى مدينة براغ التشيكية. وكان ذلك أول كتاب مطبوع بلغة سلافية شرقية. كانت اللغة البيلاروسية القديمة هى اللغة الرسمية فى دوقية ليتوانيا الكبرى. ومنذ مطلع القرن السادس عشر بدأت الكتب تُطبع وتصدر باللغة البيلاروسية. وفى القرنين السادس عشر والسابع عشر وبفعل تأثير الثقافة البولندية ظهرت أعمال شعرية وفق تقاليد فن «الباروكية» وأعمال درامية بيلاروسية «مدرسة سيمون من بولوتسك للدراما».

وفى القرن الثامن عشر تعرضت الكتابات الأدبية باللغة البيلاروسية القديمة لمرحلة اضمحلال وانهيار بفعل ابتعاد الطبقة المثقفة عن ثقافتها الأم واندماجها فى الثقافة الغربية. ثم عاد الأدب البيلاروسى للنهوض مرة أخرى فى الربع الأخير من القرن الثامن عشر؛ حيث صدرت أول مسرحية كوميدية باللغة البيلاروسية تحمل عنوان «الكوميديا» للكاتب ماراشيفسكى، وتلى ذلك نشاط ملحوظ للإبداعات المكتوبة باللغة البيلاروسية استمر فى النصف الأول من القرن التاسع عشر؛ حيث صدرت أعمال شعرية ساخرة منها «تاراس على جبال باناسوس» للأديب قسطنطين فيرينيتسين و«إنييدا فى وجهها الآخر» للأديب فيكينتى رافينسكى، وقصائد للشعراء بافليوك باجريم ويان بارشيفسكى ويان تشيشوت وألكسندر ريبينسكى. وكان أول كاتب فى بيلاروسيا تصدر أغلب أعماله باللغة البيلاروسية هو الأديب فينيتسينت مارشينكيفيتش الذى قام بتأليف أول أوبرا بيلاروسية بعنوان «الملحمة الصغيرة» (١٨٤٦).

وقد تطور الأدب البيلاروسى على مدى القرون من السادس عشر، وحتى النصف الأول من القرن التاسع عشر فى إطار التيارات التى كانت سائدة فى غرب أوروبا فى تلك الفترة. وفى النصف الأول من القرن التاسع عشر ظهرت ملامح الرومانسية فى الأدب. ومن أبرز ممثلى تلك المرحلة الشاعر البيلاروسى والبولندى الشهير آدم ميتسكسيفيتش الذى أهدى إحدى أروع كتاباته، وهو ديوان بان تاديوش إلى وطنه بيلاروس.

وساد التيار الواقعى فى الأدب البيلاروسى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. ويمكن أن تُنسب أعمال الأدباء فرانتشيك بوجوشيفيتش وآدم جورينوفيتش ويانكى لوتشينا إلى هذا التيار. وقد لعبت الصحف والمجلات الأدبية فى القرن التاسع عشر دورًا مهمًا فى تطور الأدب البيلاروسى وأهمها صحيفة «ناشا دوليا» التى نشرت أعمال للعديد من الأدباء من أمثال يانكا كوبالا ويعقوب كولاس ومكسيم بوجدانوفيتش ومكسيم جوريتسكى وأليس هارون وغيرهم.

وبعد ثورة ١٩٠٥ بدأت مرحلة جديدة فى الأدب البيلاروسى؛ حيث ظهرت أولى الصحف باللغة البيلاروسية، وتشكلت بفضلها العديد من الجمعيات الأدبية ضمت العشرات من الأدباء والكتاب البيلاروس ومنهم مكسيم بوجدانوفيتش وسيرجى بوليان ومكسيم جوريتسكى وإيميتروك بيادوليا وغيرهم. وبعد ثورة أكتوبر ١٩١٧ سيطر الموضوع الوطنى والنهضوى على الأدب، وأصبح الهدف الأساسى للأدباء فى تلك الفترة السعى لمساعدة على إثبات وجود القومية البيلاروسية والاعتراف بها. وفى أثناء الحرب العالمية الأولى ومع إعلان بيلاروسيا إحدى جمهوريات الاتحاد السوفيتى فى ١٩١٩ سيطر موضوع الروح الوطنية على الأدب البيلاروسى. وتمحورت الحياة الأدبية فى العشرينيات من القرن الماضى حول بعض المجلات الأدبية وأهمها «مالادنياك» (الشاب) و «أوزفيشا» (الارتقاء). وواصل كبار الكتاب إبداعاتهم باللغة البيلاروسية. كما ظهر جيل جديد من الشعراء من أمثال ميخاس تشاروت وفلاديمير دوبوفكا وأليس دودار وكتاب النثر من أمثال تيشكا جاراتنى وميخاس زاريتسكى وكوزما تشورنى.

وفى الثلاثينيات من القرن العشرين

للفنانة البيلاروسية آنا سيليفونتشيك

توقف تطور الأدب البيلاروسى وتعرض لحالة من الجمود بفعل سيطرة الأيديولوجيا الشيوعية والماركسية، غير أنه واصل إنتاج المؤلفات الغنائية العاطفية والملحمية والمسرحية على يد أدباء من أمثال فلاديسلاف جولوبوك وميخاس تشاروت وفلاديمير دوبوفكا. وشهدت الثلاثينيات تطور فن الرواية فى الأدب البيلاروسى؛ حيث لم تكن لها تقاليد واضحة قبل ذلك. وفى عام ١٩٣٤ تم تشكيل اتحاد كتاب بيلاروسيا، وكان الاتجاه المهيمن فى الأدب فى تلك الفترة هو الواقعية الاشتراكية.

وتكبد الأدب البيلاروسى خسارة فادحة فى النصف الثانى من الثلاثينيات؛ حيث قُتل الكثير من الكتاب والشعراء الشباب بفعل عمليات القمع ضد الأدباء إبان حكم ستالين. وفقد الأدب فى بيلاروسيا أسماء موهوبة مثل: أليس دودار، وميخاس زاريتسكى، وتودور كلياشتورنى، وفاليرى كورياكوف وغيرهم كثيرين. وتوصف ليلة ٣٠ أكتوبر ١٩٣٧ بكونها من الليالى السوداء فى تاريخ الأدب البيلاروسى؛ حيث تم إطلاق النار على ٢٣ شاعرًا شابًا.

وفى فترة الحرب العالمية الثانية سيطر الأ دب الاجتماعى والهجاء على الأدب البيلاروسى، ومن أهم مؤلفات الشعرية فى تلك الفترة ديوان الشاعر بيمين بانتشينكو «يوميات إيرانية» وقصيدة الشاعر أركادى كوليشوف «راية الكتيبة»، أما قمة المؤلفات النثرية فى سنوات الحرب فكانت رواية «اليوم العظيم» للأديب كوزما تشورنى. وشهدت تلك الفترة مزيجًا من الأدب الرومنسى والواقعى والحداثى. ومن أشهر الرمزيين فى الشعر البيلاروسى مكسيم بوجدانوفيتش وفى النثر إيميتروك بيادوليا، فيما يُعتبر يانكا كوبالا عميد الشعر الرومانسى والحداثى فى تلك الفترة.

مرت عملية تشكيل وصياغة اللغة البيلاروسية بمراحل معقدة وطويلة حتى تم الانتهاء منها بشكل كامل فى القرن السادس عشر

وبعد الحرب العالمية الثانية هيمنت موضوعات الحرب والعمليات العسكرية على الكتابات الأدبية البيلاروسية، ومن أهم أعمال تلك الفترة قصص يانكا بريل، وإيفان ماليج، وإيفان شامياكين. واحتلت أعمال وإبداعات شعراء الجبهة مكانة مهمة فى الأدب؛ حيث تحدث هؤلاء عن روح الشجاعة والبطولة والتضحية بالنفس والوطنية، ومن أشهر هؤلاء: ألكسى بيسين، وأركادى كوليشوف. ومنذ النصف الثانى من ستينيات القرن الماضى تم تناول القضايا الأخلاقية وحرية الإبداع فى أعمال: فاسيل بيكوف، وفلاديمير كوروتكيفيتش، وأندريه ماكايونوك، وإيفان بتاشنيكوف.

وفى الفترة من منتصف الخمسينيات إلى نهاية السبعينيات شهد الشعر تطورًا كبيرًا، وظهر جيل كامل من الشعراء الموهوبين من أمثال ريجور بورودولين وأوليج لويكو وأليس ريزانوف ونيل جيليفيتش.

وفى نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات ازدهر فى الأدب البيلاروسى موضوع تناول القمع فى فترة حكم ستالين؛ حيث تناول هذا الموضوع الأديب فاسيل بيكوف فى كتابه «عنوان المأساة» ١٩٨٥، ويتناول فيه الرابط والعلاقة المأساوية بين عمليات الإنتاج الجماعى فى الاتحاد السوفيتى والقمع والتنكيل وبين الوضع على الجبهة. وهناك أعمال كاملة خصصت لهذا الموضوع أهمها قصة «رمال الصفراء».

كما اشتهرت فى الثمانينيات كتابات اليوميات ومنها يوميات لاريسا جينيوش وقصص بافل برودنيوكف «قفازات من القنفذ» و«الجحيم الشمالي» التى تتحدث عن سيرة حياه الكاتب. وهناك أيضًا موضوع الكتاب العائدين من المنفى بعد انهيار النظام السوفيتى. كما واصل الأدب البيلاروسى تطوره فى المهجر بفعل إبداعات الكتاب البيلاروس من أمثال ناتاليا أرسينيفا وأليس سالافى.

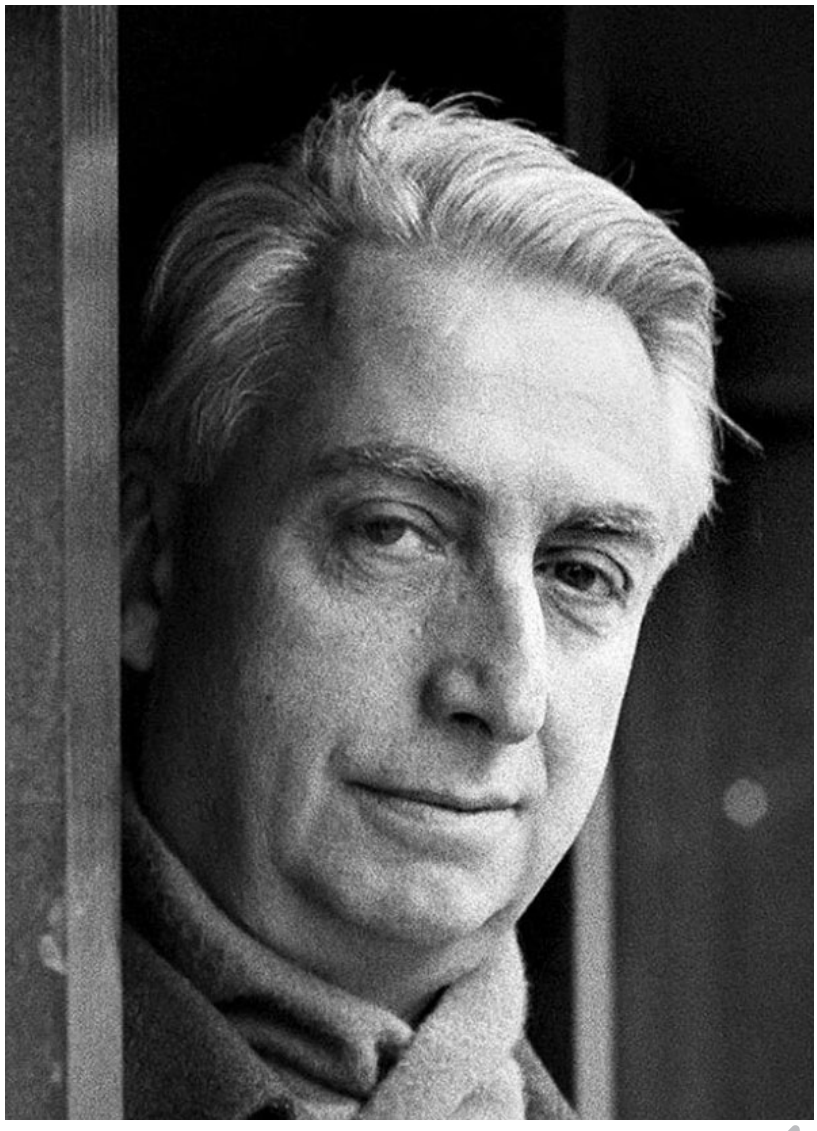
أما الأدب البيلاروسى المعاصر فيتسم بالتجانس والمزج بين الاتجاهات التقليدية واتجاهات ما بعد الحداثة. كما تم التوسع فى استخدام الأجناس الأدبية المختلفة والبحث عن جديد الموضوعات وشيوع الموتيفات الوطنية.

ويتم ترجمة الأعمال الأدبية البيلاروسية إلى مختلف لغات العالم، ويتم كل عام الاحتفال بعيد الأبجدية البيلاروسية، والذى يهدف إلى التعبير عن المسار التاريخى للكتابة والطباعة فى بيلاروس وتطور الأدب والثقافة البيلاروسية المعاصرة. ومن أشهر الأدباء البيلاروس الذين ذاعت شهرتهم داخل وخارج بلادهم فرانيتسك بوجوشيفيتش وفاسيل بيكوف وإيفان بتاشنيك وفوبيانكا بريل وكوزما تشورنى. ويعد فاسيل بيكوف أشهر كاتب بيلاروسى على الإطلاق، وهو موضوع مقال قادم، إن شاء الله.

رولان بارت ونزعة ما بعد الحداثة

رولان بارت Roland Barthes بنيوى فرنسي ومفكر ما بعد بنيوى، ناقد ولغوى وسيميوطيقى (١٩١٥-١٩٨٠). تعد حياة «بارت» الفكرية والمهنية نموذجًا مثاليًا لنزعة ما بعد الحداثة. فيما يقرب من ثلاثة عقود، يتحرك بارت عبر التيارات الفكرية الرئيسة فى عصره ومكانه (بيئته)، ويفعل ذلك بطريقة مميزة تمامًا فى أغلب الأحيان. وعلى الرغم من أنه لا يذكر أسماء معاصريه؛ فإن دَيْنَه وتقديره واحترامه لهم كان واضحًا؛ فعمله حيًا بأفكارهم وحافلاً بها، يرددها ويأخذ منها ويتوقف أمامها ويلعب بها ومعها ببراعة أسلوبية متقنة تشير إلى سمة بارت المميزة.

طونى ثويتس
ترجمة: د. مصطفى بيومى عبد السلام



رولان بارت

في كتابه: رولان بارت Roland Barthes، وهو أحد كتبه الأخيرة، يقدم وجهة نظره الخاصة فى حياته المهنية والفكرية فى تلك المرحلة (١٩٧٧b: ١٤٥). لقد بدأ مثل الكثير من جيله بوصفه سارتريًا (نسبة إلى سارتر) وماركسيًا على نطاق واسع، ولكن بحلول وقت كتابه: أساطير Mythologies (١٩٧٢ [Fr. ١٩٥٧]) الذى دفعه أو حمله لأول مرة ناحية الإعلام العام، أصبح مشروعه من أكثر المشاريع البريختية (نسبة إلى بريخت) التي تعمل على التنوير الإيديولوجى للمألوف أو المعتاد. جمع كتاب: أساطير سلسلة من القطع القصيرة التى كان يكتبها بارت بانتظام لمجلة الأدب الجديد Les Lettres Nouvelles تدور حول أشكال الثقافة الشعبية (إعلانات مساحيق الغسيل والسمن، شارلى شابلن، تصوير الطعام، عقل أينشتين، المصارعة، وغيرها)، وختمها بمقال جديد طويل بعنوان: الأسطورة اليوم. هذا المقال يشكل بدوره شيئًا مختلفًا إلى حد ما: غزوته الكبرى الأولى فى الفكر البنيوى، ومحاولته لتصور سيميوطيقا عامة قد تكمن عادة وراء التحليلات الانطباعية للقطع التى سبقته. على مدى العقد التالى، فإن بارت

سيتبع هذا الكتاب ببعض النصوص الكلاسيكية للبنيوية: عناصر السيميولوجيا (١٩٦٧ [Fr. ١٩٦٤])، وهو كتاب المبادئ الأولى؛ ومقدمة للتحليل البنيوى للسرد (١٩٧٧a [Fr in Barthes. ١٩٦٦])؛ ونظام الموضة (Barthes, ١٩٨٥ [Fr. ١٩٦٧]). ومنهج تلك النصوص، كما يبدأ بالقول فى دراسته أو مقالته عن السرد، يتحرك من أعلى إلى أسفل: لأنه يستحيل ببساطة أن ندرس جميع المسرودات والعمل صعودًا للوصول إلى توليف استقرائي، إننا نبدأ: بإجراء استنتاجى، يُلزم أولًا بوضع نموذج افتراضي للوصف أو ابتكاره (ما يسميه أو يطلق عليه اللغويون الأمريكيون «النظرية») ثم تدريجيًا العمل من هذا النموذج نحو الأنواع السردية المختلفة التي تتوافق مع النموذج وتغادره فى الحال (Barthes, ١٩٧٧a: ٨١).

إن الخطر فى مقاربة مثل هذه يمكن أن يكون استباقيًا pre-emptive. فمقالته عن السرد (مقدمة للتحليل البنيوى للسرد) لا تزال إيعازية أو استرشادية مع توليفها الفضفاض لجميع الأعمال الحديثة فى إطار العمل من أجل الوصول إلى الكمال والإتقان. لكن نظام الموضة يبدو الآن بشكل خاص وكأنه طريق مسدود: أى يبدو أن كل خطوة محتملة موجودة بالفعل فى «الهذيان العلمي البسيط» لمجموعاتها، كما سيصفها لاحقًا (Barthes, ١٩٧٧b: ١٤٥)، ولذا لدينا هذا الشيء الغريب والمتناقض، كتاب شامل ومرهق عن الموضة لا يمكن أن يقول شيئًا على الإطلاق عن الجديد.

فى الوقت نفسه الذى ينتج فيه هذه التحليلات البنيوية الدقيقة، يعمل «بارت» أيضًا على سلسلة من الكتابات التي تتخذ اتجاهات مختلفة تمامًا. على وجه الخصوص، هناك مقال الجدل المعروف: «موت المؤلف» (١٩٦٨)، والمقال المختصر والغنى: «من العمل إلى النص» (١٩٧١)، والكتاب الاستثنائى S/Z (١٩٧٠). فى هذه الدراسات، نرى بارت ينتقل من البنيوية إلى ما سيصبح تعددًا لاستقصاءات ما بعد البنيوية (نزعة ما بعد البنيوية).

S/Z هو كتاب طويل ينطوي على قراءة بطيئة الحركة لقصة بلزاك القصيرة «ساراسين» «Sarrasine». ويبدو، للوهلة الأولى، وكأنه شكل خاص إلى حد ما من البنيوية. يبدأ بارت بالقول إنه سيقسم النص إلى «سلسلة من الأجزاء المختصرة والمتجاورة»، والتى يسميها الوحدات القرائية lexias (١٩٧٠: ١٣). لكن هذه الوحدات القرائية ليست تركيبات، مثل الجمل، نتاج تطبيق قواعد النحو على المفردات. بعبارة أخرى، فهي ليست بنيوية، ولم يعد هذا سيميوطيقيًا تمامًا. هناك شيء تعسفى تمامًا عنهم: «أحيانًا بضع كلمات، وأحيانًا عدة جمل» (١٩٧٠: ١٣)، أيهما يعمل بشكل أفضل. وكما يوحى الاسم، فإن هذه القطع ذات الحجم الصغير تشبه إلى حد كبير التجميع الذى يقوم به المرء أثناء القراءة أكثر من كونها وحدات بنيوية. سيكون اللعب عبر كل من هذه الوحدات القرائية شفرات عديدة. عندما يتعلق الأمر بطرح سؤال فى السرد، أو التعبير عنه بملامح أخرى، أو التأجيل أو إعطاء إجابة، فإن «بارت» يقترح مصطلح الشفرة الهرمنيوطيقية؛ وعندما يشيرون إلى هيئات معرفية مشتركة، فإن لدينا شفرة ثقافية أو معرفية؛ وهلم جرا. ومرة أخرى، هذه الشفرات ليست بنيوية أيضًا: فهى ليست وحدات يتم تجميعها معًا فى النص، أو قواعد لتجميع الوحدات معًا، فهى تسمى فقط مجموعات التأثيرات التى تحتوى عليها كلمات النص، والتوجيهات التى تشير إليها. ويضيف أن خمسة من أسماء بارت هنا ستكون كافية لهذا الاسم. ومن المفترض أنه إذا كنا نصف نوعًا مختلفًا من النص تمامًا - ورقة علمية، على سبيل المثال، أو تشريعًا - فسنجد أنه من المفيد إدخال نصوص أخرى، وقد لا نحتاج إلى النصوص الخمسة الأصلية كلها.

> يتحرك «رولان بارت» عبر التيارات الفكرية الرئيسة فى عصره وبيئته بطريقة مميزة تمامًا فى أغلب الأحيان

ما يسمح به هذا الجهاز المتحرك والمرن لـ «بارت» هو تتبع التقلبات غير المتوقعة للقصة، التى أخذت زوج من الوحدات القرائية فى وقت واحد مع تعليقات قصيرة متداخلة. بدلًا من التركيز، كما فعل فى المقالة البنيوية السابقة، على الطرق التى يمكن أن يُنظر من خلالها إلى هذه القصة على أنها نتاج نظام رسمى يمكن أن يولد قصصًا بكل تنوعها، فإن S/Z يهتم بالتفرد المطلق لهذه القصة الواحدة على وجه الخصوص، بالكشف التدريجى لها عبر وقت قراءتها. يميز «بارت» بين ما يسميه نص القراءة ونص الكتابة: فى الأول، يتم التعامل مع القارئ بوصفه مستهلكًا، وفى الأخير بوصفه منتجًا مشاركًا نشطًا للنص. من المغرى أن ننظر لنص القراءة على أنه روتين مألوف للرواية الواقعية، مع كون نص الكتابة هو المطالب الأكثر صرامة للنص الطليعى. ومع ذلك، فمن الأدق القول إن هذه ليست طريقة لتصنيف الموضوعات الأدبية (يعمل نص القراءة على رف واحد، ويسهل الوصول إليه؛ ونص الكتابة على الرف الذى يصعب الوصول إليه إلى حد ما)، ولكن بوصفه نوعًا من الرؤية البصرية لأى موضوع أدبى: انظر إليه بطريقة ما، وقد يكون واقعيًا مألوفًا للقارئ، لكن انظر إليه بطريقة أخرى ولديك شيء مختلف تمامًا وغير مألوف.

وبالفعل، هذا ما وصلنا إليه هنا. يعد بلزاك، بعد كل شيء، مثالًا لنمط مألوف من الواقعية الأدبية، وهو مؤلف معتمد (أساسى) يُدرس فى المدارس، على الرغم من أنه من غير المحتمل أن يختار أى منهج هذه القصة بالذات. ومع ذلك، بمجرد قراءة S/Z، تبدو «ساراسين» غير مألوفة مثل أى شيء من الأدب الطليعى. ما قدمه S/Z هو «ساراسين» الغريب أو الشاذ بشتى الطرق. إذا كان جزء مهم من الراحة التى يقدمها نص القراءة هو إدارته المطمئنة للاختلاف الجنسى (وما يسمى بـ «حبكة

الزواج» هو فى النهاية أحد الأنواع الموجودة فى قلب الرواية الكلاسيكية)، فإن S/Z يظهر «ساراسين» الذى تنفجر فيه تلك الهموم. نرى ذلك فى العنوان؛ حيث لدينا حرف S «أنثوى» الذى هو مع ذلك الحرف الأول لرجل، ساراسين الساذج الذى يأتى إلى روما ليتعلم كيف يكون نحاتًا؛ و«المذكر» Z الذى يشير إلى اسم زامبينيلا La Zambinella، صاحبة الصوت الجميلة التى وقع فى حبها فى أول ليلة له فى الأوبرا. وبينهما، فى قلب القصة، لدينا شرط الإخصاء؛ لأنه فى براءته لم يدرك ساراسين أنه فى هذا الوقت لا تزال جميع الأجزاء النسائية على المسرح الإيطالى تغنى من قبل كاستراتي castrati (المخصي)؛ لأن الكنيسة لا تسمح للنساء على المسرح. إنها أيضًا ضربة الموت، موته؛ لأنه عندما يكتشف الحقيقة، سيحاول ساراسين أولًا أن يقتل زامبينيلا، ثم نفسه، فقط ليتم قتله بضربة السيف من الكاردينال الذى هو عاشق وحامى زامبينيلا. ولمضاعفة الأشياء فى السرد الشارح، يتم تأطير القصة بأكملها من خلال السرد من منظور الشخص الأول (السرد بضمير المتكلم) لإغواء فاشل من الجنس المتباين فى حفلة فخمة: ينهار كل شىء عندما يروى الراوى قصة ساراسين لرفيقته، بعد أن لفت نظرها إلى دخول شخصية جديرة بالملاحظة، لا شىء سوى زامبينيلا القديمة جدًا والتى لم تعد جميلة. إن ما يخططه «ساراسين» فى ظل قراءة بارت الصبورة والمذهلة هو موت السرد نفسه، الذى لا يكمن فى جوهره حل زواج الأضداد أو التكميلات، بل استحالة العلاقة الجنسية، كما يقول «لاكان» Lacan مرارًا وتكرارًا. «سرديات العالم لا تعد ولا تحصى»، كما ينص السطر الأول من «مقدمة فى التحليل البنيوى للروايات» (Barthes, 1977a: ٧٩)؛ وإذا كان التحليل البنيوى للسرد يشير إلى وفرة نظام قادر على توليد تنوع لا نهائى، فعندئذٍ، مع S/Z، يتكاثر السرد بسبب خفض الاختلاف غير القابل للاختزال فى قلبه.

تتحول كل أعمال بارت اللاحقة، بطريقة أو بأخرى، من التنظيم الشامل والسرديات الكبرى للبنية إلى التأثيرات الأكثر محلية والأقل قابلية للحساب لمثل هذه الخصوصيات فى قلب كل خطاب. إن «النصوص المتداخلة» التي سماها لهذه

طونى ثويتس

الكتابات اللاحقة، فى ملخصه «رولان بارت» Roland Barthes، لم تعد هى الآن سارتر وماركس وبريخت وسوسور، ولكن معاصريه فيليب سولرز، وكريستيفا، ودريدا، ولاكان، ومعهم سلفهم العظيم: نيتشه. يتعامل كتاب لذة النص The Pleasure of the Text (Barthes, ١٩٧٥) مع الطرق المتناقضة التي تتقاطع فيها متعة القراءة مع أنظمة المعنى، إلى الحد الذي يكشف فيه عدم استقرار موضوع القراءة. ويتحدث كتاب كاميرا استجلائية Camera Lucida (١٩٨١) بالمثل عن قوة التصوير الفوتوغرافي بوصفها لا تكمن فى سيميائية المعلومات الخاصة بها (التي يطلق عليها الاستوديو الخاص بها) كما هو الحال فى النقطة المفرد أو النقطة، التفاصيل الصغيرة أحيانًا التى لا تكاد تنتمى إلى تلك الشبكة من معنى ولكن الذى يطعن القلب. ويتوقف كتاب خطاب العاشق A Lover's Discourse (١٩٧٨) على مفارقة تفرد وشدة تجربة العاشق والتفاهة اللازمة لمفردات المحب: ما الذي يمكن أن يكون مبتذلًا ولكنه ضروري أكثر من «أنا أحبك»؟ وكتاب رولان بارت فى حد ذاته ليس مذكرات بقدر ما هو تأمل فى مذكرات وشهادة وكتابة حياة؛ حول ما يعني أن نقول «أنا» فى النص، وحول التوقيع وتأثيراته، وبالتالى الترياق الواضح للقراءة السخيفة والمتسرعة إلى حد ما لـ «موت المؤلف» كحظر على مناقشة التأليف. إن شكل الكتب اللاحقة، مثل كتاب نيتشه، يصبح قولًا مأثورًا، مجزأ، وأحيانًا يتم التخلى عنه لتقلبات الترتيب الأبجدى.

ببليوجرافيا

1- Barthes, R. (١٩٦٧). Elements of Semiology. Trans. A. Lavers and C. Smith. London: Jonathan Cape.

2- Barthes, R. (١٩٧٠). S/Z. Trans. R. Miller. New York: Hill and Wang.

3- Barthes, R. (١٩٧٢). Mythologies. Trans. A. Lavers. London: Granada.

4- Barthes, R. ١٩٧٧. Image – Music – Text. Ed. and trans. S. Heath. London: Fontana.

5- Barthes, R. ١٩٧٧. Roland Barthes. Trans. R. Howard. New York: Macmillan.

6- Barthes, R. (١٩٨٥). The Fashion System. Trans. M. Ward and R. Howard. London: Jonathan Cape.

هذه ترجمة لـ:

Thwaites, Tony (٢٠١٦). Roland Barthes, in A Dictionary of Postmodernism, Niall Lucy; edited by John Hartley; with contributions by Robert Briggs [and five others] (West Sussex, England: Wiley Blackwell).

شاعر الشعب الصينى الشهير يانغ كه:

القصائد القصيرة هى جوهر الشعر المعاصر

وُلد يانغ كه عام ١٩٥٧ فى قوانغشى، هو من شعراء الصف الأول والجيل الثالث فى الصين. يمتلك خيالًا تاريخيًا وثابًا فريدًا من نوعه، وفتحت كتاباته الشعرية فى المناطق الحضرية آفاقًا شعرية جديدة. ومنذ ثلاثين عامًا، وقد سلك شعره دربًا مغايرًا، راحت تدعمه مشاعر إنسانية عميقة، وتقاليد راسخة الجذور، مما مكنه ليكون دومًا فى مقدمة صفوف الشعراء الصينيين المعاصرين. نظم يانغ كه أكثر من إحدى عشرة مجموعة شعرية، كما كتب بعض المقالات النثرية. تُرجمت أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية، وهو يشغل الآن منصب رئيس لجنة الشعر الصينية، ونائب رئيس اتحاد الكتاب الصينيين فى قوانغتشو. وقد حصل على العديد من الجوائز الأدبية الرفيعة منها جائزة لوشون الأدبية فى دورتها الثامنة فى قوانغتشو، وجائزة كامبريدج شو تشى فى الشعر، وجائزة الشاعر المتميز عن مؤسسة حقوق النشر الرومانية، وجائزة الكتاب الشباب فى دورتها الثانية فى قوانغشى، وجائزة الإبداع لأدب الشباب، وجائزة الإسهام المتميز لشعراء الجيل الثالث الصينيين، وجائزة ليو يو شى للشعر، كما حاز على المركز الأول فى جائزة تايوان للشعر الحديث المقفى فى دورتها الثانية، وغيرها من الجوائز الأدبية الرفيعة الأخرى.. فى هذا الحوار نقترب منه ونتعرف على عوالمه أكثر.

أجرت الحوار وترجمته عن الصينية:
ميرا أحمد

يعيش داخل كل شاعر طفلٌ صغيرٌ، وذاكرة هذا الطفل تمده بمخزون وفير وذكريات من الماضى ينهل منها لحاضره. فهل يمكن أن تحدثنا عن طفولتك؟ ومتى اكتشفت موهبتك فى الشعر؟ وهل البيئة التى عشت فيها ساهمت فى بزوغ هذه الموهبة؟

شهدت طفولتى «حقبة غير شعرية»، وهى تلك الحقبة التى عانت فيها الثقافة تخريبًا وتدميرًا، وتعرف بـ«حقبة الثورة الثقافية الكبرى»، وقد وصفتها الصين آنذاك بأنها «عشر سنوات من الكارثة». لكن من أوفر الحظ، أن الأساتذة فى المرحلتين الإعدادية والثانوية، تركوا لى كامل الحرية لكتابة المقالات كيفما أشاء. وقد اقتربنا فى مرحلة الطفولة من الشعر الصينى الكلاسيكى، والأشعار التى وردت فى طيات الحكايات الشعبية، كما تعرفنا على جيلٍ من الشعراء الأجانب أمثال: جوته وطاغور وبوشكين، وكان هذا إرثًا شعريًا لا غنى عنه، كما كان لهؤلاء الشعراء، الفضل فى اكتساب مهارات الكتابة الإبداعية. كنا نجهل بالأدب الحداثى، وفى الثمانينيات بعد حركة الانفتاح والإصلاح فى الصين، طالعنا الشعر والروايات والمسرحيات الأجنبية وغيرها من الآداب الفنون الأخرى. وأستخلص من هذا، أن ما يشهده الواحد من ظروف محيطة به ليست بملء اختياره.

على سبيل المثال، إذا أصبح مواطنٌ أوكرانى شاعرًا فى المستقبل، فلا يمكن أن يتحدث عما شهده من الحرب الروسية الأوكرانية، أو يحكى عما إذا كان لها من دورٍ فى بزوغ موهبته الشعرية أم لا، وذلك لأنه عاش طفولته الأولى فى أجواء سلمية، لم تشهد حالة الصراع بين البلدين، ومن المحتمل أن يغدو شاعرًا فى المستقبل. وهذا يعنى أنه فى ظل ظروف وخلفيات مغايرة، من الممكن أن يغدو المرء شاعرًا؛ فوالدى معلمان، وربما كانت لأسرتى الصغيرة أثرًا فى تكوينى الشعرى، لكن ليس بالضرورة أن يحدث هذا، فشقيقاتى الصغيرات لا تمتلكن موهبة الكتابة، وأنا أنظم الشعر، وزوجتى أستاذة جامعية، وابنى لا يمارس

الكتابة الإبداعية، وهذا يعنى أن الكتابة أمرٌ بمحض اختيار الكاتب، فهى لا تعود إلى ظروفه المحيطة أو بيئة طفولته.

ما مواصفات الشاعر الحاذق والمتمرس من وجهة نظرك؟ وما معايير الشاعرية الحقة؟

لا يتحتم على الشاعر الحاذق المتمرس نظم قصائد متميزة فحسب، بل الأدعى من هذا هو أن يتحلى الشاعر بطموح كتابة إبداعية عظيمة الشأن ورفيعة المستوى، تنطوى على معانٍ ودلالات فلسفية سامية، وصور غرائبية، وتعبيرات غير مألوفة، وهذه الأشياء كافة هى معايير الشاعرية الحقة التى يتعين على الشاعر أن يتمسك بها على مدار حياته. لكن فى الوقت ذاته، علينا إدراك أن الصعوبة الحقيقية تكمن فى وجدان المتلقى وذهنه، ومن ثم ينبغى أن

> الكتابة أمرٌ بمحض اختيار الكاتب ولا تعود إلى ظروفه المحيطة أو بيئة طفولته

تولج الكتابة الإبداعية إلى أعماق القلب، وتلمس أرق أجزائه، وتعبر عن المشاعر الإنسانية، وتجسد مشاعر الطبيعة البشرية، وتحدث دويًا هائلًا يتكرر مداه دونما انقطاع. وهذا يعنى وجوب نظم قصائد يتفق عليها النقاد والقراء والشعراء، وتُوصف بالجودة، وتتعت بالحسن، وتبلغ مرقاة التمام.

هل فى مقدرة الشاعر تغيير العالم وإحداث فروق ملموسة؟

لا سبيل ليغير الشعر العالم فى لمح البصر، فهو عديم الجدوى، وهو كما النسيم وكما المطر، له تأثيرٌ خفى، يتسلل إلى الأفئدة، وتعزف أنغامه وقوافيه على أوتار القلوب، كلما طال الوقت، زادت قيمته وعلا شأنه. وقد تم تدمير مبانى صينية عتيقة على مدار آلاف السنين؛ بسبب الفيضانات والحرائق والحروب، وأسباب عديدة أخرى، ثم تم ترميمها على نحو متواصل إبان حكم الأسر المتعاقبة، ولم يكن السبب إزاء هذا الترميم، فنًا معماريًا رفيع المستوى أو تقنيات فائقة، بل كان السبب وراء ترميم وتشييد هذه البنايات هو الشعر. فعلى سبيل المثال تم بناء جناح «وانغ بوه» على غرار العمل الفنى الكلاسيكى «مقدمة جناح وانغ بوه»، وكانت إعادة بناء «برج الرافعة الصفراء» على شاكلة قصائد لى باى وتسوى هاو فى الثمانينيات. فالشعر فى مقدرته البقاء فى جنبات العالم، وليس قادرًا فقط على البقاء حيًا فى طيات النصوص واللغات.

كيف تتبدى صورة المرأة فى قصائدك؟

سأستعير هنا مقولة جوته فى مسرحيته الشهيرة «فاوست»: «الأنوثة الخالدة ترتقى بنا إلى العلا». وهذا هو موقفى الفعلى إزاء المرأة. أما عن صورة المرأة فى أشعارى، فسأجيب عنها بكلمات أستاذة النقد الأدبى الشهيرة «خه يان هونغ» بجامعة شنغهاى للتكنولوجيا، عندما نعتت قصائدى قائلةً: «هناك العديد من قصائد يانغ كه تتجلى بها صورة المرأة، وهذا ما لا يميزه عن غيره من الكثير من الشعراء فحسب، بل أنه أيضًا يجعل موضوعاته الشعرية، وطبيعة الحياة الفردية، والمدلولات الثقافية للجنس والأخلاق أكثر ثراءً وتعقيدًا وتفردًا.. وأظن أن الوعى الأنثوى فى قصائد يانغ كه، هو ما يُطلق عليه «الوعى بالإلهة الأنثى». فدومًا الحسناوات فى قصائده عصريات وساحرات ومثيرات. ولطالما كان يانغ كه يتفنن فى وصف المرأة، ودومًا مفتونٌ بالهالة الروحية لها، وهو ما يعرف بـ«نكهة المرأة»، فنشعر أن ثمة تقديس للأنثى تحمله القصائد. فقد كتب يانغ كه الشعر الغزلى عن عارضة الأزياء الشهيرة الأمريكية سيندى كروفورد قائلاً: «الشعر ثائرٌ فوضوى/ والعينان متوهجتان/ والأنف مليحة/ والثغر واسع ممتلئ/ والشامة على الشفتين/ والجسد عدوانى مثير/ والروح متمردة كمهرة جامحة دون زمام». كما وصف الأميرة ديانا وهى تحتضن مرضى الإيدز، وتصوير نهديها كأنهما زوجٌ من الحمام، يهتزان ويرغبان فى التحليق، وشمس الغروب راحلة إلى المغيب. وبالتالى يتبدى

للمتلقى أن الهالة المنبثقة من جسد المرأة، هى الجانب الرئيسى الذى يتبدى فى قصائد يانغ كه التى تتغنى بالمرأة وحسنها. ومثل هذه الجوانب، سواء كانت رسمًا بالفرشاة أو رسمًا بالكلمات، تكون عبر الأخيلة والتصورات الشعرية، حسية، ودقيقة، ونابضة بالحياة، وتغدو كما لوحة فنية فاتنة، يتفنن الشاعر فى رسمها، وإكسابها ألوان وظلال رائعة، وإيقاع موسيقى موائم».

أطلق عليك بعض النقاد لقب شاعر الشعب، فما السبب وراء هذه التسمية؟ وما يميزك عن أقرانك من الشعراء؟

على الرغم من أن كتاباتى ترتكن بشكل أساسى إلى تيار الحداثة، بيد أن روافد كتاباتى تستند دومًا إلى الحياة المعاصرة والحياة العصرية، ففى ظنى أن الشاعر يتعين عليه أن يمتلك المقدرة على التعامل مع العصر، ويتدخل بمنظوره الشخصى البحت فى العصر وقضاياه. فقد نظمت قصائد عن الطبقات الدنيا والمستضعفين فى الأرض والفقراء والمعدومين، وعن حياة العوام ومعاناتهم وآلامهم، وكدهم وتعبهم وأنفاسهم المزوجة بالتعب والمشقة، وعن روح التفانى التى يتمتعون بها. فأنا أقدم حالة التحضر مستندًا إلى وسيلة استماع محايدة، وأحسب أن المدن متحضرة إلى درجة ما، كما أن العامة فى حاجة إلى حياةٍ آمنةٍ وهانئةٍ، فلا يمكن أن يكون مضمون القصائد وأغراضها قائمًا فقط على البلدات المعدمة التى تفتقر إلى الخدمات التعليمية والطبية. وربما ثمة سبب آخر وراء هذا اللقب، وهو قصيدتى الشهيرة المعنونة بـ«الشعب».

صرح الأستاذ «شيه ميان» الأستاذ بجامعة بكين وعميد معهد البحوث الشعرية بجامعة بكين قائلًا: «إن اهتمام يانغ كه بالطبقات الدنيا، وتعاطفه مع الريف الصينى، جعل قصائده ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالريف الصينى، فحملت فى طياتها نكهتى الأرض والشعب، كما أن القصائد حافظت على أواصر متينة وعلاقات وطيدة بين جنوب الصين

> يتعين على الشاعر أن يمتلك المقدرة على التعامل مع العصر وقضاياه

والشعب». بينما قال الأستاذ «وو سه جينغ»: «إن قصيدتى يانغ كه المعنونتان بـ «ميدان مدينة تيان خه»، و«الشعب»، قد حللتا الخطاب السياسى للميدان والشعب، وجسدتا بوضوح معايشة الواقع والحياة والواقعية، والالتزام بدور الشاعر المنوط به باعتباره ضمير المجتمع وصوت الشارع».

كما يرى الناقد الشاب «خوه جون مينغ» أن شعرى عميق المعانى ومترامى الغايات، «ويختلف تمام الاختلاف عن شعر أقرانه ومعاصريه المولعين باليوتوبيا، وانصهار الكلمات فى بوتقة الشعر، بينما كان شعره دومًا حاضرًا فى قلب المشهد وعمق الحياة الواقعية. كما أنه لم يكتف بتسليط الضوء على ملمس الحياة الواقعية الناعم بروحه الاستكشافية الخفية، ومراقبة ورصد الواقع الملئ بالتناقضات الجلية، بل كانت له قدرة على الولوج إلى المكان والزمان بعمق واستمرارية». كما صرح قائلاً: «فى نظرى، يمتلك يانغ كه قوة الخيال التاريخية، ورغبة البحث عن الحقيقة».

وسبق وصرح شاعر الضبابية الشهير يانغ ليان قائلاً: «يشبه يانغ كه والت ويتمان، فقد جسدت قصيدة «الشعب» محنة الكلمة التى تتكرر وتتهالك، وتظل تتأرجح حتى تغدو شريدةً بلا مأوى. هو لا يتقيد بدور النشر، ولا تكبله أصفاد الضعف الإنسانى، بل تربطه صلةٌ وطيدةٌ بالشعر وفضاء الحرية الذى يتواشج معه.. إن التأمل الذاتى العميق لهذا الشاعر، هو الملاذ الحقيقى للشعب الصينى وللثقافة الصينية. يانغ كه يشبه إلى حدٍ كبيرٍ ويتمان، ويرجع هذا التشابه إلى رؤيته الواسعة التى تمتد من تخوم الماضى إلى الحاضر الراهن، ومن ثمّ ما من ضرورة لتصنيفه وإنسابه إلى جيل بعينه».

وهناك الكثير من هذه التقييمات، ومثل هذه الآراء، لذلك خلع البعض عليّ لقب «شاعر الشعب»، لكن هذا اللقب يُشعرنى بشىء من الخجل، فأنا فى عينى مجرد عضو ينتسب إلى جماعة الشعراء الصينيين المعاصرين، وأظن أن من يكتبون عن الأماكن العامة نادرون إلى حد ما، فالغالبية يكتبون عن التجارب الذاتية ومناجاة الذات، ولا أنكر أننى أيضًا لدى أشعار تجسد تجارب ذاتية وإنسانية خاصة.

ما مدى معرفتك بالشعر العربى الذى تُرجم إلى الصينية؟ وهل أحببت ما قرأت منه؟

نطالع منذ الصغر «حكايات ألف وليلة»، وقد كان لهذه الحكايات تأثيرٌ بالغٌ داخل الصين، وكان بينها قصة «علاء الدين»، التى لا تزال حتى الآن معروفة لدى سائر العائلات الصينية؛ وذلك بسبب الفيلم الذى يحمل العنوان ذاته. وفى عهد سابق كانت التقييمات والآراء حول رباعيات الخيام مرضية للغاية، كما أنها حظيت بترحيبٍ كبيرٍ من قبل النقاد، لكن الصينيين بما فيهم أنا، غير واضح لنا ما إذا كانت الأعمال الفارسية تنتمى إلى العالم العربى أم لا. كما أن المجموعة الشعرية المهورة بـ «عزبتى حديقة» للشاعر السورى أدونيس، هى أكثر المجموعات الشعرية التى كان لها مردودٌ بالغ الأثر فى السنوات الأخيرة

داخل الصين، فقد بلغ عدد مبيعاتها مئات الآلاف من النسخ. وذات عام، فى عشية الإعلان عن الفائز بنوبل للآداب، استبق مستخدمو شبكة الإنترنت إعلان فوز أدونيس، ولا شك أن هذا دليلٌ ساطعٌ على حب القراء الصينيين له. وبدءًا من ملاحم هوميروس وصولًا إلى سائر الشعراء والشاعرات الحائزين على نوبل للآداب؛ بداية من ريكله فى أوروبا إلى نيرودا فى أمريكا الجنوبية، لا أكون أنا الوحيد الذى طالعت أشعارهم، بل هناك الكثير من الشعراء الصينيين ممن طالع أشعارهم أيضًا.

ما أحب المجموعات الشعرية إلى قلبك؟ ولماذا هذه المجموعة على وجه التحديد؟

أجد صعوبة فى تحديد المجموعة الشعرية المفضلة لديّ، وعلى الرغم من تقديرى لجهود الشاعر «دو فو»، وأملى بأن أسير على نهجه فى نظم الشعر التاريخى، بيد أن شاعرى الأثير يبقى «لى باى»؛ والسبب وراء هذا الولع والإعجاب، هو روحه الطليقة غير المقيدة التى تنساب عبر أشعاره، ولغته الحية النابضة بالحياة، فهو يبحث دومًا عن المعانى أثناء نظم القصيدة، ويحطم أعمدة الوزن والإيقاع، وهذه السمات توائم ذائقتى الشعرية، مما يجعلنى أشعر أنه شاعرٌ حداثى كلاسيكى فى آن واحد.

وإذا طُلب منى اختيار عملٍ وكاتبٍ من جيل الثمانينيات، ترك بصمةً كبيرةً فى قلوب الكثيرين، فسأختار رواية «مائة عام من العزلة» لماركيز. وقد سبق لى وشاركت فى مهرجان الشعر الدولى فى مدلين، وهى المدينة التى التحق بها ماركيز بالمدرسة الثانوية، وكانت مكان جامعته أيضًا.

ماذا تفضل من القصائد؟ القصائد الطويلة أم القصيرة؟

فى غالب ظنى، أن القصائد القصيرة هى جوهر الشعر المعاصر، بينما القصائد الطويلة هى نتاج أدبى، ظهر قبل بزوغ فن الروايات الطويلة، ثم استبدلت وظيفتها بالروايات الطويلة الواقعية. إن نظم الشعر ليس فى حاجة إلى خططٍ مسبقةٍ أو أفكار متعاقبة ومتكررة، إنما الشعر هو سنا يضيء العالم، وهو شرارة الإلهام

> غالبية الشعراء يكتبون عن التجارب الذاتية ومناجاة الذات

الذهنى، وهو تحفةٌ فنيةٌ رائعةٌ لن تتكرر.

تختلف أجواء وطقوس الكتابة من شاعر إلى آخر، ما طقوسك التى تساهم فى تدفق إبداعك الشعرى؟

اعتدت لفترة طويلة الكتابة فى ساعة متأخرة من الليل، حيث السكون والهدوء، وتدفق الأفكار فى يسرٍ وطواعيةٍ دونما انقطاع، لكنى الآن لم أعد أسهر حفاظًا على صحة البدن.

هل نحيا فى عصر الرواية أم فى عصر الشعر؟ وما مستقبل القصيدة الصينية فى ظل عصر الشعر الرقمى؟

نحيا فى الوقت الراهن فى واقع افتراضى، ولا نحيا فى عصر الرواية أو الشعر، بل نحيا فى عصرٍ مرئى رقمى. فى الوقت الراهن أعكف على كتابة مجموعة من القصائد، وستنشر فى مقتبل العام المقبل، وتتناول جميعها الصناعات ذات التكنولوجيا الفائقة؛ فى محاولة لتقديم رؤية شعرية مغايرة ومتفردة، وتكون إضافةً فريدةً من نوعها إلى مكتبة الشعر الصينى المعاصر، كما أنها ستوسع حيز الاهتمام بالحياة الرقمية الراهنة حتى تصل إلى آفاق الكون.

ما المشكلات التى تواجه ترجمة الشعر؟ وما المعايير التى ينبغى أن تتوافر فى ترجمة الشعر؟

تمت ترجمة أعمالى إلى سبعة عشر لغةً أجنبيةً، بينما بلغت ترجمة المجموعات الشعرية الكاملة ثمانى لغات فقط، وبالنسبة لى إن مطالعة أعمالى المترجمة بلغات أجنبية، الأمر تمامًا كما مطالعة الكتب السماوية، فلا يمكننى الحكم بمدى جودة الترجمة ودقتها. إن الترجمة لا بد أن تنقل جوهر المعنى فى لغة النص الأصلى، لكن فى الوقت ذاته، تتمكن باقتدار من نقل المناخ الشعرى بلغة أجنبية أخرى، دون أن تُفلت المناخ العام للقصيدة.

كيف ترى بعض الأشعار التى تستعصى على القارئ فتح مغاليقها؟ وهل أنت من المؤيدين أو المعارضين لتلك الأشعار التى تنتمى إلى تيار الشعر الضبابى؟

مسألة الرفض أو الترحيب، أحسب أنها مسألةٌ تخص القارئ أو المتلقى وحده، وهو من يحددها وتقع على عاتقه مسؤولية الخيار. وقد صرحت من قبل أن الشاعر لا بد أن يتمتع بنتاجٍ شعرى يحظى بتقييم النقاد المتخصصين، وفى الوقت ذاته، يكون ضمن نتاجه قصائد ترحب بها العامة.

والقصائد التى تغلفها حالةٌ من الغموض والإبهام، بعضها قصائد رائعة تجسد معان سامية غير مبتذلة، وبعضها ينطوى على شىء من الغموض والتعقيد، يستعصى على القارئ فتح مغاليقه.

هل ثمة سؤال تود طرحه عليّ؟

أظن أن مشكلات الشعر تتبدى فقط أثناء مرحلة الكتابة، أما الحديث عن الشعر بعد مرحلة الكتابة، يصير غير صائب ويثير الشكوك. وأنا أرغب فى التعبير عن خالص شكرى وامتنانى لكِ أيتها المترجمة المصرية، لما بذليته وتبذليه من جهودٍ فى ترجمة أعمالى الشعرية.

البرقية

قصة: قسطنطين باوستوفسكى*

ترجمة: حسين على خضير

كان شهر تشرين الأول باردًا وممطرًا. اسوّدت سقوف البيوت الخشبية. وكان العشب المتشابك مستلقيًا فى الحديقة، وازدهر كل شىء، ما عدا عباد الشمس الصغير، لم يتمكن من أن يزدهر قرب السور.

تسير السحب الرخوة فوق المروج المتواجدة خلف النهر ولامست أشجار الصفصاف المتحركة، وبعض من هذه السحب أمطرت بغزارة. لم يعد من الممكن السير أو المرور على طول الطريق، وبدأ الرعاة فى دفع القطيع إلى المروج.

هدأ بوق الراعى حتى الربيع. أصبح من الصعب على كاترينا بتروفنا أن تستيقظ فى الصباح وترى نفس الأشياء: الغرف التى ما زالت فيها الرائحة الكريهة للمواقد التى لا تبعث الدفء، ومجلة «فيستنيك الأوربية» المتربة، وأصبح لون الأكواب مصفرًا على الطاولة، السماور غير نظيف منذ فترة طويلة والصور على الجدران. وكان الظلام شديدًا فى الغرف، وظهرت على عينيها غشاوة، أو ربما بهت لون اللوحات بمرور الوقت، ولم يكن بالإمكان ترتيبها. عرفت كاترينا بتروفنا من ذاكرتها فقط أن هذه الصورة كانت لأبيها، وهذه الصورة الصغيرة داخل إطار ذهبى، كانت هدية من كرامسكوى(١)، وهى لوحة لامرأة مجهولة. عاشت كاترينا بتروفنا حياتها فى منزل قديم بناه والدها الفنان الشهير.

عاد الفنان من بطرسبورغ إلى قريته الأم فى سن الشيخوخة، وعاش بهدوء واعتنى بالحديقة. لم يعد بإمكانهُ الكتابة: كانت يده ترتجف، وعيناه تؤلمانه فى أغلب الأحيان. كان المنزل، كما قالت كاترينا بتروفنا: «تراثيًا». كان تحت حماية المتحف الإقليمى. لكن ماذا سيحدث لهذا المنزل عندما تموت، وهى تُعد آخر من يقطنه، لم تكن كاترينا بتروفنا تعلم. وفى القرية -التى كانت تسمى زابوريا- لم يكن هناك من يتحدث معها عن اللوحات، وعن الحياة فى سانت بطرسبرغ، وعن ذلك الصيف عندما عاشت كاترينا بتروفنا مع والدها فى باريس وشاهدت جنازة فيكتور هوغو.

لم يخبروا مانيوشكا حول هذا الأمر، ابنة أحد الجيران، أبيها كان إسكافيًا فى الكوخاز، تذهب تلك الفتاة كل يوم لجلب الماء من البئر، وكنس الأرضيات، وشعل النار فى السماور.

أهدت كاترينا بتروفنا قفازات مجعدة وريش نعام وقبعة سوداء مزينة بالخرز الزجاجى مقابل خدماتها.

- من أجل أى شىء أعطيتنى هذه الأشياء؟ سألت مانيوشكا بصوت أجش وبكبرياء.

- وهل أنا من الذين يشترون الملابس العتيقة؟

- وهمست كاترينا بتروفنا: «بيعيها ياعزيزتى». منذ عام وهى أصبحت واهنة وغير قادرة على التحدث بصوت عالٍ.

- بيعى.

- أعطتها الخرق، وقررت مانيوشكا أن تلملم كل شىء وغادرت.

كان الحارس نـادرًا ما يدخل إلى حجرة الحريق. كان يدعى تيخون، وكان نحيفًا وشعره أشقر. لا يزال يتذكر كيف جاء والد كاترينا بتروفنا من سانت بطرسبورغ، وبنى منزلًا، وشرع بإقامة الضيعة.

كان تيخون صبيًا فى ذلك الوقت، لكنه ظل يحترم الفنان الكبير لبقية حياته. نظر إلى لوحاته، وتنهد بصوت عالٍ:

- يا له من عمل طبيعى!

غالبًا ما كان تيخون يعمل بلا مقابل وبدافع الشفقة، لكنه لا يزال يساعد فى الأعمال المنزلية: لقد قطع الأشجار الميتة فى الحديقة، ونشرها بالمنشار وقطعها من أجل الحطب. وفى كل مرة حين يغادر، يتوقف عند الباب ويسأل:

- ما هو الجديد يا كاترينا بتروفنا، وهل ناستيا تكتب شيئًا أم لا؟

صمتت كاترينا بتروفنا، إنها جالسة على الأريكة -احدودبت، وأصبحت بنيتها الجسدية صغيرة- راجعت بعض الأوراق فى الحقيبة الجلدية الحمراء. تمخط تيخون لفترة طويلة، وراوح بالقرب من العتبة.

قال: «حسنًا»، دون انتظار الإجابة. - أعتقد أننى سأذهب يا كاترينا بتروفنا.

- اذهب، يا تيشا، قالت همسًا. اذهب، الرب معك!

خرج وأغلق الباب بعناية، وبدأت كاترينا بتروفنا تبكى بهدوء. وأصـدرت الرياح صفيرًا من خلال الأغصان العارية خارج النوافذ، مما أدى إلى سقوط الأوراق الأخيرة. ارتجف ضوء الكيروسين الليلى على الطاولة. وبدا لها الشىء الوحيد الذى يعيش فى المنزل المهجور. لولا هذه النيران الضعيفة، لما عرفت كاترينا بتروفنا كيف تعيش حتى الصباح.

كانت الليالى طويلة وثقيلة أشبه ما تكون بـالأرق. ومر الفجر ببطء وتأخر أكثر فأكثر خلف النوافذ غير المغسولة، حيث توجد بين إطارات النوافذ منذ العام الماضى أوراق خريفية صفراء، أصبحت الآن متعفنة وسوداء.

اللوحات للفنان الفرنسى إدوارد مانيه

ناستيا، ابنة كاترينا بتروفنا وهى الشخص الوحيد القريب لها، عاشت بعيدًا فى مدينة لينيغراد (بطرسبورغ حاليًا)، أخر مرة زارت فيها أمها منذ ثلاث سنوات.

عرفت كاترينا بيتروفنا أن ناستيا ما عادت تهتم بها الآن، فلدى الشباب قضاياهم وإهتماماتهم غير المفهومة، وسعادتهم الخاصة، والأفضل ألا تزعجها، لذلك نادرًا ما كتبت كاترينا بيتروفنا إلى ناستيا، لكنها فكرت بها طوال الأيام، وهى جالسة على حافة الأريكة المخروفة بهدوء لدرجة أن الفأر، الذى خدعه الصمت ركض من خلف الموقد، ووقف على رجليه الخلفيتين وأخذ يحرك أنفه ويتشمم الهواء الفاسد.

لم تكن هناك رسائل من ناستيا أيضًا، ولكن كان ساعى البريد فاسيلى المبتهج يجلب لكاترينا بيتروفنا حوالة قدرها مائتى روبل كل شهرين أو ثلاثة أشهر مرة واحدة، كان يمسك كاترينا بتروفنا من يدها حينما تقوم بالتوقيع، لكى لا توقع فى المكان غير ضرورى.

حينما غادر فاسيلى، جلست كاترينا بيتروفنا حائرة، والنقود فى يديها، ثم ارتدت نظارتها وأعادت قراءة بعض الكلمات فى الحوالة البريدية. كانت الكلمات كلها متشابها: هناك الكثير من الأعمال أقوم بها، بحيث لا يوجد وقت، ليس فقط للمجىء، بل حتى لكتابة رسالة حقيقية.

رتبت كاترينا بتروفنا الأوراق النقدية بعناية. ومن جراء الشيخوخة نسيت أن هذا المال لم يكن فقط فى يد ناستياعلى الإطلاق، وبدا لها أن المال تفوح منه رائحة ناستيا.

ذات يوم، فى نهاية شهر أكتوبر، ليلًا، طرق شخص ما لفترة طويلة الباب الخارجى المغلوق بإحكام لعدة سنوات فى وسط الحديقة.

شعرت كاترينا بتروفنا بالقلق، ولفت وشاحًا دافئًا حول رأسها لفترة طويلة، وارتدت معطفًا قديمًا، وخرجت من المنزل لأول مرة خلال هذا العام. سارت ببطء وبهمس، ومن جراء التيار الهواء البارد أُصيبت بالصداع. كانت النجوم المسلية تطل على الأرض بشكل مُثير. والأوراق المتساقطة تعيق السير.

بالقرب من البوابة سألت كاترينا بتروفنا بهدوء:

- من يطرق الباب؟

لكن من خلف السياج لم يرد أحد.

قالت كاترينا بتروفنا:«لا بد أننى توهمت»، ثم عادت.

لهثت، وتوقفت بالقرب من الشجرة القديمة، وأمسكت بيدها غصنًا باردًا ومبللًا واكتشفت أنه غصن من شجرة القيقب. لقد زرعتها منذ وقت طويل، حينما كانت لا تزال فتاة مرحة، هو أيضًا الآن ينهار ويقف متجمدًا من جراء الصقيع، ولم يكن لديه مكان ليمضى إليه فى هذه الليلة العاصفة والخالية من المأوى.

شعرت كاترينا بتروفنا بالشفقة على شجرة القيقب، ولمست جذعها الخشن، وعادت إلى المنزل، وفى تلك الليلة بالذات كتبت رسالة إلى ناستيا.

كتبت كاترينا بتروفنا: «حبيبتى»، لن أنجو هذا الشتاء، تعالى ليوم واحد، ودعينى أنظر إليكِ، وأمسك يديكِ، لقد أصبحت عجوزًا وواهنة لدرجة أنه من الصعب علىّ ليس فقط المشى، بل حتى الجلوس والاستلقاء، لقد ضل الموت طريقه إلىّ. ستجف الحديقة- ولم تعد كما هى على الإطلاق- حتى إننى لم أرها. هذا الخريف سيىء وصعب جدًا؛ وكل حياتى، على ما يبدو، لم تكن طويلة كهذا الخريف.

بعد أن زمتت أنفها، أخذت مانيوشكا هذه الرسالة إلى مكتب البريد، وحملتها ودستها فى صندوق البريد كانت تنظر ما بداخله، ماذا هناك؟ ولكن لا يوجد شىء يمكن رؤيته بالداخل سوى صندوق من الصفيح الفارغ.

عملت ناستيا كسكرتيرة فى اتحاد الفنانين. وكان يقع على عاتقها تنظيم الكثير من المعارض والمسابقات والعديد من الأعمال.

تلقت ناستيا الرسالة من كاترينا بتروفنا حينما كانت فى العمل. أخفتها فى حقيبتها دون قراءتها، قررت قراءتها بعد العمل. أثارت رسائل كاترينا بتروفنا الشعور بالارتياح بالنسبة لابنتها: بما إن والدتها كتبت لها، فهذا يعنى أنها على قيد الحياة. ولكن فى ذات الوقت، بدأ قلق مُبهم من رسائلها، وكأن كل رسالة فيها عتابًا صامتًا.

بعد العمل، كان على ناستيا الذهاب إلى ورشة الشاب النحات تيموفيف، لمعرفة كيف يعيش، من أجل إبلاغ إدارة الاتحاد بذلك، لأن تيموفيف اشتكى من البرد فى ورشة العمل، وكذلك من المضايقات وعدم السماح له بالكشف عن قدراته الفنية.

أخرجت مرآة صغيرة، ودهنت وجهها بالبودرة وابتسمت، هى الآن معجبة بنفسها. أطلق عليها الفنانون اسم سولفيغ (٢) بسبب شعرها الأشقر وعينيها الكبيرتين والناعستين.

فتح تيموفييف الباب بنفسه. كان قصيرًا، وحازمًا، وغاضبًا. يرتدى معطفًا. وقد لف على رقبته وشاحًا كبيرًا، ولاحظت ناستيا أنه يرتدى حذاء نسائى من اللبّاد.

- لا تخلعى ملابسكِ، تذمر تيموفيف.

- وإلا جمدتِ. أرجوكِ!

قادَ ناستيا عبر ممر مُظلم، وصعد عددًا من السلالم وفتح الباب الضيق للورشة.

رائحة الدخان تفوح من الورشة. كان الكيروسين يشتعل على الأرض بالقرب من برميل مصنوع من الطين طرى، وتقف المنحوتات المغطاة بخرق رطبة على المساند. وخارج النافذة

العريضة كان الثلج يتطاير بطريقة مائلة، وغطى نهر نيفا بالضباب، ومن ثم أصبحت الرؤية عديمة، وهبت الرياح من خلال إطارات النوافذ وحركت الصحف القديمة الموجودة على الأرض.

- يا إلهى، يا لها من باردة هذه الورشة! قالت ناستيا، وبدأ لها أن الجو فى الورشة كان أكثر برودة من المنحوتات الرخام الأبيض، وحالة من الفوضى تعم ما موجود على الجدران.

- وهذا الحال، يروق لكم! قال تيموفيف، وهو يدفع كرسيًا مُلطخًا بالطين نحو ناستيا.

- أنا لا أفهم كيف لم أمت إلى الآن فى هذا المخبأ. أما فى ورشة بيرشين تهب التدفئة من الجهاز التسخين، وكما لو أنها تأتى من الصحراء.

- أنتم لا تحبون بيرشين ؟ سألت ناستيا بحذر.

- إنه لا يستحق الترقية فى عمله! قالها تيموفيف بغضب.

- وإنه غير ماهر! شخصياته مصنوعة بشكل سيىء، المرأة الكوخوزية هى عبارة عن تمثال حجرى يرتدى فوطة مطوية. وحتى عامله يشبه إنسان الكهوف. ينحت بمجرفة خشبية. إنه ماكر، يا عزيزتى، ماكر مثل الكردينال!

- أرنى نحتكم للكاتب غوغول، طلبت ناستيا من أجل تغيير الحوار.

- دعينا ننتقل إلى مكانٍ أخر! قال النحات ووجهُ متجهمًا.

- لا، ليس هناك! فى تلك الزاوية، نعم!

أزال تيموفيف الخرق المُبللة من إحدى الشخصيات المنحوتة، وفحصها بدقة من جميع الجوانب، وجلس القرفصاء بالقرب من موقد الكيروسين، ودفئ يديه، وقال:

- حسنًا، ها هو نيكولاى فاسيليفيتش! (المقصود هنا الكاتب غوغول) الآن من فضلك!

جفلت ناستيا. نظر إليها بسخرية، الرجل المدبب الأنف والأحدب، وكأنه يعرفها جيدًا. شعرت ناستيا وريدًا متصلبًا رقيقًا يضرب صدغها. بدا أن عيون غوغول الثاقبة تقول: «لكن الرسالة غير مفتوحة فى الحقيبة».

- يا لك من ثرثار!.

- حسنًا، وماذا؟ سأل تيموفيف. ألا يبدو العم جديًا؟

- رائع! أجابت ناستيا بصعوبة.

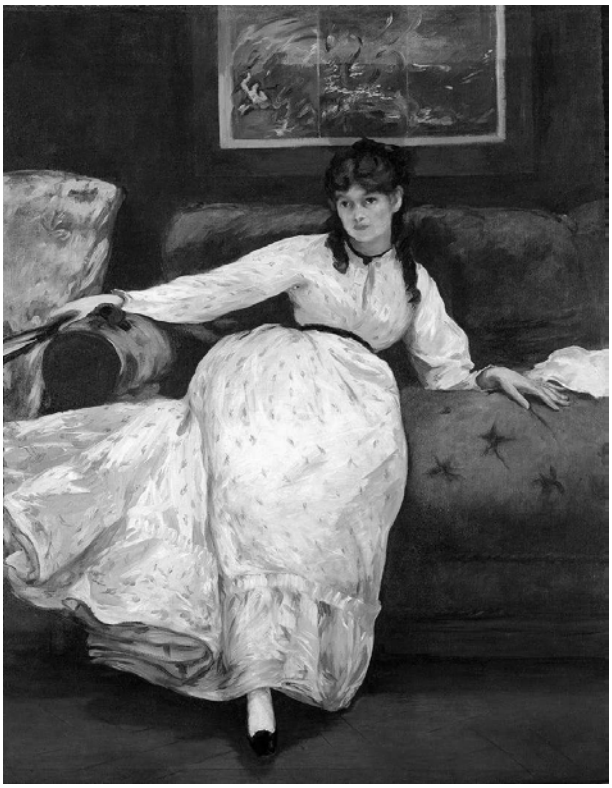
- إنه حقًا عمل رائع!.. ضحك تيموفيف بمرارة.

- كرر تيموفيف: «رائع!». بيرشين وماتياش وجميع الخبراء من كل اللجان، الجميع يقول «رائع». وما الفائدة من ذلك؟ إنه أمر جيد، ولكن حيث يتم تقرير مصيرى كنحات، هناك أيضًا بيرشين يتمتم دون توقف. وحين يتمتم بيرشين يعنى النهاية!

- ألم تنام ليلًا! صرخ تيموفيف وركض فى أرجاء الورشة، ووطئ بحذائه.

- أصاب الروماتيزم يداى من جراء الطين الرطب.

- قالت ناستيا: كنت تقرأ كل كلمة عن غوغول لمدة ثلاث سنوات. تلتقط صور للوجوه القبيحة! مسكَ تيموفيف مجموعة من الكتب



الموجودة على الطاولة، وهزها فى الهواء وألقى بها مرة أخرى بقوة. وطار غبار الجص من على الطاولة.

- كل شىء عن غوغول! قال وهدأ فجأة.

- ماذا؟ هل أخفتكم؟ أرجو المعذرة، ولكن والله أنا على استعداد للمعركة.

قالت ناستيا ونهضت: «حسنًا، سنخوض المعركة معًا» صافح تيموفيف يدها بحرارة، وغادرت وفى ذات الوقت اتخذت قرارًا حازمًا لإخراج هذا الشخص الموهوب والمغمور بأى ثمن. عادت ناستيا إلى اتحاد الفنانين، وذهبت إلى رئيس الاتحاد وتحدثت معه لفترة طويلة، وكانت متحمسة، وأثبتت أنه من الضرورى ترتيب معرض لأعمال تيموفيف على الفور. نقر الرئيس بقلمه الرصاص على الطاولة، وفكر فى شىء ما لفترة طويلة ووافق أخيرًا.

عادت ناستيا إلى المنزل، إلى غرفتها القديمة فى مويكا، ذات سقف مذهب من الجص، وهناك فقط قرأت رسالة كاترينا بتروفنا. إلى أين أذهب الآن! قالت، وهى واقفة. «هل يمكننى الخروج من هنا!». فكرت فى القطارات المزدحمة، والنقل إلى السكك الحديدية الضيقة، وبالعربة الهزازة، وبالحديقة الذابلة، وبدموع والدتها التى لا مفر منها، وبالملل المستمر الذى لا مثيل له فى أيام الريف، ووضعت الرسالة فى درج مكتبها.

قضت ناستيا لمدة أسبوعين بترتيب معرض تيموفيف. وتشاجرت وتصالحت عدة مرات خلال هذا الوقت مع النحات المشاكس. أرسل تيموفيف أعماله إلى المعرض كما لو كان يحكم عليها بالدمار. قال لناستيا بتشفى: «لن تكون الأمور على ما يرام، يا عزيزتى»، كما لو كانت ترتب معرضها الخاص بها، وليس معرضه. فقالت له: «بصراحة، أنا أضيع وقتى معك فقط». فى

البداية، كانت ناستيا يائسة ومستاءة، حتى أدركت أن كل هذه النزوات كانت من جراء كبرياءه الجريح، وأنه كان يتظاهر بذلك، وكان تيموفيف فى أعماقه سعيدًا جدًا بمعرضه المستقبلى. افتتح المعرض فى المساء. كان تيموفيف غاضبًا وقال إنهُ من المستحيل مشاهدة التمثال تحت الإنارة. - ضوء خافت! قالها متذمرًا.

- يا له من ملل قاتل! الكيروسين أفضل.

انفجرت ناستيا غضبًا، وقالت: أى نوع من الضوء الذى نحتاجه؟ أنك من النموذج الذى لا يمكن التعامل معهم! صرخ تيموفيف بحزن، نحتاج إلى شموع! شموع!

- كيف يمكن وضع غوغول تحت المصباح الكهربائى. إنه لأمر سخيف!

كان هناك نحاتون وفنانون فى الافتتاح. لم يتمكن المبتدئون، بعد أن سمعوا محادثات النحاتين، فيما يخص تخمينهم وثناءهم لأعمال تيموفيف أو توبيخهم. لكن تيموفيف أدرك أن المعرض كان ناجحًا. اقترب الفنان صاحب الشعر الرمادى وسريع الغضب من ناستيا وربت على يدها:

- شكرًا لكِ، سمعت أنكِ أنتِ من أخرج تيموفيف إلى النور. فأحسنتم صنعًا، وبعد ذلك، كما تعلمون، لدينا الكثير من الذين يثرثرون حول اهتمامهم بالفنان، وعن رعايته وأحاسيسه المرهفة، وعندما يتعلق الأمر بالعمل، نصطدم بأشخاص تافهة. شكرًا لكم مرة أخرى.

بدأت المناقشة. تحدثوا كثيرًا، وأشادوا، وتحمسوا، وتكررت الفكرة التى طرحها الفنان العجوز حول الاهتمام بالإنسان والشاب النحات المنسى وهو يستحق الرعاية.

جلس تيموفيف مُتجهم الوجه. ينظر إلى الباركية، ولكنه لا يزال يلقى نظرة خاطفة على المتحدثين، ولا يعرف ما إذا كان من الممكن تصديقهم أم أنه لا يزال الوقت مبكرًا جدًا.

ظهرت ساعية البريد من اتحاد الفنانين قرب الباب داشا الرقيقة والغبية. أشارت إلى ناستيا. اقتربت منها ناستيا وسلمتها البرقية مبتسمة. عادت ناستيا إلى مكانها، وفتحت البرقية بهدوء، وقرأتها ولم تفهم شيئًا: كاتيا تحتضر. تيخون.

- أى كاتيا؟ فكرت ناستيا بارتباك.

- أى تيخون؟ على الارجح أن هذه الرسالة ليست لى. نظرت إلى العنوان: لا، البرقية كانت لها.

عندها فقط لاحظت الأحرف المطبوعة الرفيعة على الشريط الورقى: «زابوريا». ناستيا جعدت البرقية وتجهم وجهها. تحدث بيرشين: قال وهو يتمايل مُمسكًا نظارته: «فى أيامنا هذه، أصبح الاهتمام بالإنسان حقيقة رائعة تساعدنا على التطور والعمل. يسعدنى أن ألاحظ فى بيئتنا من النحاتين والفنانين، وظهور هذا الاهتمام. أنا أتحدث عن معرض أعمال الرفيق تيموفيف. نحن مدينون تمامًا لهذا المعرض -دعنا نقول دون الإساءة لقيادتنا- لإحدى موظفاتنا البسيطات فى الاتحاد، عزيزتنا أناستاسيا سيميونوفنا.

انحنى أولًا لناستيا، وصفق الجميع. صفقوا لفترة طويلة. كانت ناستيا مُحرجة من البكاء. لمَس شخص ما يدها من الخلف، وكان هذا الرجل فنانًا كبيرًا وحاد المزاج.

ماذا هناك؟ سأل همسًا وأشار بعينيه إلى البرقية المجعدة فى يد ناستيا. هل هناك خبر غير سار؟

- كلا، أجابت ناستيا. إنها من إحدى معارفها...

- أها! تمتم الرجل العجوز وأخذ يستمع مرة أخرى لبيرشين.

نظر الجميع إلى بيرشين، ولكن نظرة شخص ما ثقيلة وثاقبة أشعرت ناستيا طوال الوقت بالخوف من رفع رأسها. من يمكن أن يكون؟ فكرت. هل خمن أحدًا ما؟ يا لها من حماقة. ومرة أخرى انتابتها نوبة من التوتر.

رفعت عينيها بجهد وأبعدتهما على الفور: نظر إليها غوغول مبتسمًا. بدا أن الوريد الرقيق المتصلب يضرب بقوة على صدغها. وبدا لناستيا أن غوغول قال بهدوء من خلال أسنانه التى أطبق عليها بشدة: «آه، منكِ!».

نهضت ناستيا بسرعة، وخرجت، وارتدت ملابسها على عجل فى الطابق السفلى، وركضت إلى الخارج. سقط الثلج الندى، وكان هناك صقيع رمادى فى كاتدرائية إسحاق. كانت السماء ملبدة بالغيوم وكل شىء أصبح مكفهرًا، حتى المدينة وناستيا ونهر نيفا. «يا حبيبتى»، تذكرت ناستيا الرسالة الأخيرة والتى جاء فيها: «يا حبيبتى!». جلست ناستيا على مقعد فى الحديقة بالقرب من إدارة الأسطول البحرى وبكت بمرارة. ذاب الثلج على وجهها وكان ممزوجًا بالدموع. ارتجفت ناستيا من البرد وأدركت فجأة أن لا أحد يحبها بقدر ما تحبها هذه المرأة العجوز الواهنة والمهجورة فى «زابوريا الكئيبة».

«الوقت متأخر! لن أرى ماما مرة أخرى». قالت لنفسها وتذكرت أنها لأول مرة فى العام الماضى تفوهت بهذه الكلمة الطفولية

والعزيزة «ماما». ونهضت من مكانها، وسارت بسرعة بوجه الثلج الذى صفعها. أخذت تفكر، ولم تر شيئًا. ماما! كيف يمكن أن يحدث هذا؟ لا يوجد أحد فى حياتى، كلا ولن يكون هناك أقرب لى منها. «ليتنى أفلح فى الوصول إليها، وليتها تتمكن من رؤيتى وتسامحنى فقط».

خرجت ناستيا إلى شارع نيفسكى، واتجهت إلى محطة سكة حديد المدينة. كان الوقت متأخرًا. لم تعد هناك تذاكر. كانت ناستيا تقف بالقرب من شباك التذاكر، وشفتيها ترتجفان، ولم تستطع التحدث، وشعرت أنها ستنفجر فى البكاء من أول كلمة ستقولها. ألقت أمينة الصندوق المسنة نظرة خاطفة من النافذة وكانت ترتدى نظارات.

- يا أخت، ماذا حدث لكم؟ سألت بانزعاج.

- لا شىء، أجابت ناستيا.

- لدى أمى... ومن ثم استدارت ناستيا وسارت بسرعة إلى المخرج.

- إلى أين أنتِ ذاهبة؟ صرخت أمينة الصندوق.

غادرت ناستيا. وطوال الطريق بدا لها أن السهم الأحمر (٣) كان يتحرك بالكاد، بينما كان القطار يندفع بسرعة عبر الغابات الليلية، يغمرها بالبخار ويصدر صرخة تحذير طويلة.

وصل تيخون إلى مكتب البريد، وهمسَ مع ساعى البريد فاسيلى، وأخذ منه البرقية، وقلبها لفترة طويلة، ومسحَ شاربه بكمه، وكتبَ شيئًا ما بخط أعوج. ثم طوى البرقية بعناية، ودسها فى قبعته، وذهبَ إلى كاترينا بتروفنا. لم تستيقظ كاترينا بتروفنا لليوم العاشر. لا شىء يؤلمها، لكن الإغماء يثقل على صدرها ورأسها وساقيها، وكانت تتنفس بصعوبة.

لم تغادر مانيوشكا كاترينا بتروفنا لمدة ستة أيام. ولم تخلع ملابسها ليليًا، وكانت تنام على أريكة بالية. بدأ أحيانًا لمانيوشكا أن كاترينا بتروفنا لم تعد تتنفس. ثم بدأت تبكى خوفا ونادت: هل أنتِ على قيد الحياة؟

حركت كاترينا بتروفنا يدها تحت اللحاف. وطمأنت مانيوشكا. منذ الصباح كان هناك ظلام نوفمبر فى زوايا الغرف، ولكن الطقس كان دافئًا.

أشعلت مانيوشكا الموقد. وعندها أضاءت النار الجدران الخشبية التى تبعث البهجة، وتنهدت كاترينا بتروفنا بحذر. جعلت النار الغرفة مريحة وملائمة للسكن فيها، كما كانت منذ زمن طويل فى عهد كاترينا بتروفنا، خرجت منها دمعة واحدة وحلقت فوق صدغها الأصفر المتشابك فى شعرها الرمادى.

وصل تيخون. سعل وتمخط بأنفه وبدا مضطربًا.

- ماذا يا تيشا؟ سألت كاترينا بتروفنا بوهن.

- الجو بارد، يا كاترينا بتروفنا! قال تيخون بمرح ونظرَ إلى قبعته بقلق. سينزل الثلج قريبًا. والطقس سيكون أفضل. وسيمحو الطريق من جراء الصقيع، وهذا يعنى أنه سيكون أكثر قدرة على

القيادة بشكل أفضل.

- ممن؟ فتحت كاترينا بتروفنا عينيها وبدأت تمرر يدها الجافة والمتشنجة على اللحاف.

- ومن سيكون إن لم تكن من ناستيا سيمينوفنا. أجاب تيخون وابتسم ابتسامة مصطنعة، وسحب البرقية من قبعته.

أرادت كاترينا بتروفنا أن تنهض، لكنها لم تستطع، هوت مرة أخرى على الوسادة.

- ها هي! قال تيخون، وفتح البرقية بحذر وسلمها إلى كاترينا بتروفنا. وكاترينا بتروفنا لم تأخذها، ولكنها نظرت إلى تيخون بنظرة الرجاء.

- «اقرأها»، قالت مانيوشكا بصوت أجش.

- الجدة لا تستطيع القراءة من جراء الضعف الذى أصاب عينيها.

نظر تيخون حوله خائفا، وعدل الياقة، ورتبَ شعره الأحمر المتناثر، وقرأ بصوت متردد: «انتظرونى، لقد غادرت. ما زلت دائمًا ابنتكِ المحبة ناستيا».

- لا حاجة، يا تيشا! قالت كاترينا بتروفنا بهدوء. لا حاجة ياعزيزى. الرب معك. شكرا لك على الكلمة الطيبة وعلى لطفك.

استدارت كاترينا بتروفنا بصعوبة إلى الحائط، ومن ثم بدت وكأنها نائمة. كان تيخون جالسًا على مقعد فى الممر البارد، يدخّن ومُنكس الرأس، وبصقَ ومن ثم تنهدَ، ما زالت مانيوشكا لم تخرج ولم تلوح بيدها لكاترينا بتروفنا فى الغرفة.

دخل تيخون على أطراف أصابعه ومسحَ وجهه بكفهُ. استلقت كاترينا بتروفنا الشاحبة والصغيرة وكأنها نائمة بسلام.

- لن تنتظر حتى تأتى، تمتم تيخون.

- أوه، حزنها المرير لا يوصف! أنظرى أيتها الحمقاء، قال بغضب لمانيوشكا،

- ردوا الجميل بالجميل، ولا تكونى مغفلة.. اجلسى هنا، وسأذهب إلى مجلس القرية لأبلغهم.

ذهب تيخون، وجلست مانيوشكا على كرسى وركبتيها مرفوعتين، وهى ترتجف وتحدق باستمرار فى كاترينا بتروفنا.

دفنت كاترينا بتروفنا فى اليوم التالى. الطقس أصبح صقيعًا. نزلت كرات الثلج الرقيقة، وتحول النهار إلى اللون الأبيض، وكان

الطقس جافًا ومشرقًا، ولكنه رمادى، كما لو كانت قطعة قماش مغسولة ومجمدة وممتدة فوق رؤوسنا. وكانت الأماكن النائية وراء النهر رمادية. ومنها جاءت رائحة الثلج الحادة والمبهجة، والتقطها لحاء الصفصاف فى أول وهلة للصقيع.

تجمعت النساء المسنات والشباب فى موكب الجنازة. حمل التابوت إلى المقبرة من قبل تيخون وفاسيلى وشقيقين لماليافينا. ولحى الطاعنون فى السن كانت تبدو أشبه بالألياف النظيفة. حملت مانيوشكا وشقيقها فولوديا غطاء التابوت وتطلعا مباشرة إلى الأمام دون أن يرمشا. كانت المقبرة وراء القرية وتعلو النهر. نمت عليها نبتة يطلق عليها أشنة وكذلك الصفصاف الأصفر الطويل. المعلمة فى الطريق. وصلت مؤخرًا من المقاطعة ولم تكن تعرف أى شخص أخر فى قرية زابوريا. قالوا الشباب همسًا: المعلمة، المعلمة قادمة!

كانت المعلمة شابة خجولة، ذات عينين رماديتين، وما زالت فتاة، رأت الجنازة وتوقفت على استحياء، ونظرت إلى المرأة العجوز الصغيرة بخوف فى التابوت. سقطت الرقاقات الثلجية القارصة على وجه المرأة العجوز ولم تذُب. هناك، فى المقاطعة، تركت المعلمة ورائها أمًا واهنة جدًا، متحمسة دائمًا لرعاية ابنتها. وقفت المعلمة للحظة وتابعت السير خلف النعش ببطء. نظرت إليها العجائز، وتهامست العجائز بعضهن مع البعض وكأنهن يقولن: يا لها من فتاة هادئة سيكون من الصعب عليها مشوارها مع هؤلاء الفتيان. إنهم مستقلون ومزعجون جدًا فى قرية زابوريا. وأخيرًا، اتخذت المعلمة قراراها وسألت إحدى العجائز، وهى الجدة ماتريونا: على الأرجح إن هذه المرأة العجوز كانت وحيدة.

- يا عزيزتى، وتلت الصلاة ماتربيونا على الفور. اقرئى الصلاة إنها وحيدة تمامًا. كانت صادقة وودودة جدًا. كان من عادتها الجلوس طوال الوقت على أريكتها لوحدها، ولم يكن هناك أحد ليقول لها كلمة واحدة. هذا مؤسف! لديها ابنة فى لينينغراد، نعم، على ما يبدو، إنها حلقت عاليًا، وليس لها أقرباء ولا محبين.

وُضع التابوت فى المقبرة بالقرب من قبر حديث. انحنت النساء المسنات إلى التابوت، ولامست أيديهن الداكنة الأرض. اقتربت المعلمة إلى التابوت، وانحنت وقبلت يد كاترينا الشاحبة والذابلة. وثم نهضت بسرعة، وأشاحت بوجهها وسارت باتجاه السياج الطوب المدمر. خلف السور، هناك فى الثلوج المتطايرة ترقد عزيزتها والأرض الحبيبة والحزينة.

نظرت المعلمة لفترة طويلة، واستمعت إلى كبار السن من الرجال يتحدثون خلف ظهرها، وأهيل التراب على سطح قبرها، وصاحت الديكة فى أفنية البيوت البعيدة، وتوقعوا أيامًا صافية، وصقيع خفيف، وسكون شتوى.

وصلت ناستيا إلى قرية زابوريا فى اليوم التالى بعد الدفن. وجدت قبرًا جديدًا فى المقبرة، تجمدت الأرض الموجودة عليها على شكل كومة، وكانت غرفة كاترينا بتروفنا مظلمة وباردة، والتى يبدو أن الحياة قد هجرتها منذ زمن بعيد.

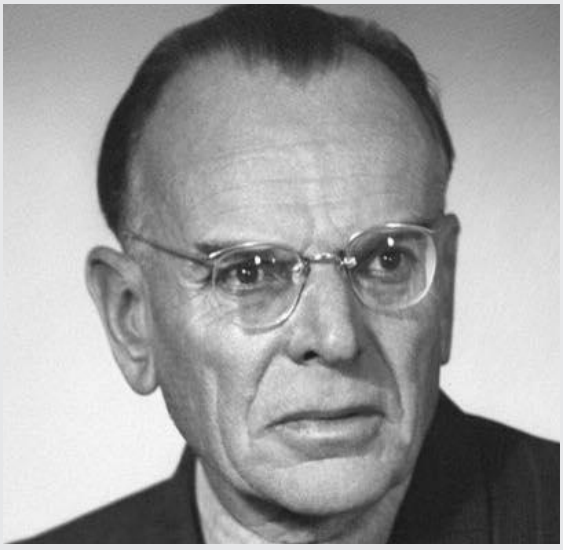
بكت ناستيا طوال الليل فى هذه الغرفة، حتى تحول الفجر الغائم والثقيل إلى اللون الأزرق خارج النوافذ. غادرت ناستيا قرية زابوريا خلسة، محاولة ألا يراها أحد وألا يسألها أحد عن أى شىء. بدا لها أنه لا أحد سوى كاترينا بتروفنا، يمكنه أن يكفر عن ذنبها الذى لا يمكن إصلاحه والوزر الذى لا يُطاق.

الهوامش

1- كرامسكوى اى. ن (١٨٣٧- ١٨٨٧) فنان روسى، كشف فى لوحاته عن العمق النفسى للإنسان.

2- سولفيغ هى بطلة دراما الكاتب النرويجى إبسن لعمله «الطريق المشمس»، تجسد الشعر والجمال.

3- السهم الأحمر: قطار سريع يسير بين موسكو وسانت بطرسبرج.



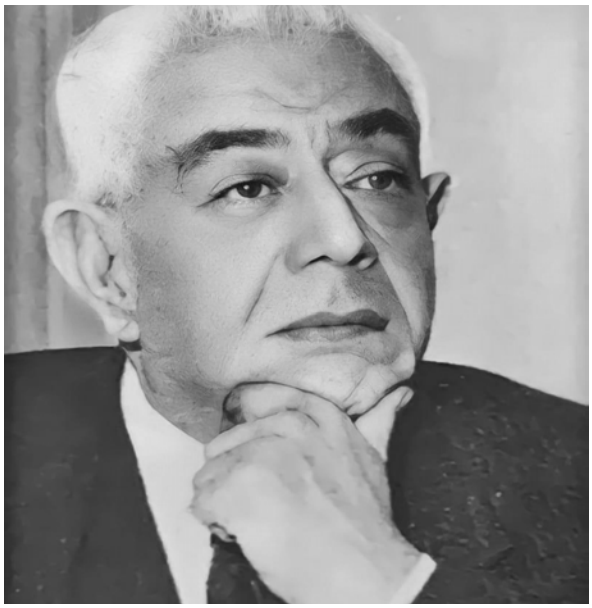
***قسطنطين باوستوفسكى (١٨٩٢ – ١٩٦٨): كاتب وصحفى ومترجم، ترجمت أعماله إلى العديد من اللغات، تم ترشيحه لجائزة نوبل فى الأدب لعام ١٩٦٥، ولكن السلطة السوفيتية مارست ضغطًا كبيرًا على اللجنة التحضيرية آنذاك، وذهبت الجائزة إلى مرشح السلطات السوفيتية ميخائيل شولوخوف. تعد قصة «البرقية» إحدى العلامات البارزة فى مسيرته الإبداعية، وترجمت إلى العديد من اللغات عدا اللغة العربية، وهى القصة التى أبكت نجمة هوليوود الشهيرة مارلين ديترتش.**

جعلت الترجمة من المستحيل ممكنًا، فأتاحت أمام كل إنسان على الأرض كل ما كتب أيًا كانت لغته؛ لتتسع دوائر التفكير والتطور والتنمية فى مختلف المجالات والاتجاهات، وبات المترجم هو الجسر الذى عبرت من خلاله الحضارات والثقافات من بقعة لأخرى، وفى مصر من أعطى بلا حدود وساهم فى هذا الجسر، والتالى أحمد زكى عاكف.

إسماعيل مظهر

جسر بين العلم والأدب والإنسانية

جمال المراغى

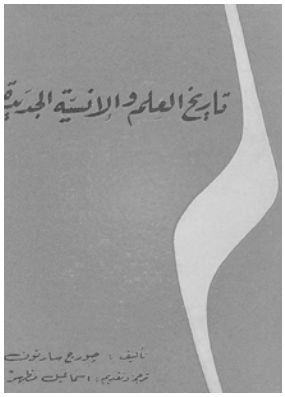


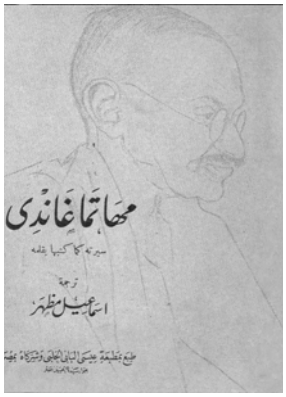
تعددت سجالاته مع عميد الأدب العربى طه حسين، وكثيرًا ما اختلفوا وخاصة فى قضية اليهودية والصهيونية، والتى يبدو أنه انتصر فيها باعتراف طه حسين المكتوب؛ لكن لإسماعيل مظهر (١٨٩١-١٩٦٢) اعترافًا هو الآخر، مما أسره فى نفسه عندما أشار العميد إلى أهمية أن يسخِّر كل كاتب ومفكر يملك لغة شيئًا من قدراته وإمكانياته، وينتقى ما يستحق الترجمة ويفيد به شعبه.

كادت رحلة إسماعيل مظهر فى الحياة الفانية أن تنتهى، وذلك بعد رحلة ثرية أعطى فيها للعلم وتطوره ما يكفى ليخلد اسمه، ويعيش ما قدمه طويلًا كأساس لا بد من العودة إليه فى كل ما يخص الإنسان جسدًا وروحًا، بل الكائنات الحية عامة، لولا أنه استدرك وعاد للترجمة التى مارسها على مضض فى سنواته الأولى، كما يفعل الكثيرون ثم ينتهون إلى أن مظهر خالفهم وانتهى بالترجمة.

توفرت لإسماعيل الكثير من الظروف التى تساعد على النبوغ فى العلم لمن يريد ذلك، وأهمها أسرته المنغمسة فى العلوم التطبيقية وخاصة الهندسة، ولكنه بعدما أنهى دراسته فى المدرسة الناصريه ثم الخديوية؛ اختار علم الأحياء، وقسم جهده بين صراعه فى العلم، وصراع آخر سياسى ومجتمعى اضطره إلى اللجوء للصحافة، التى ترك فيها بصمته أيضًا، ومن خلالها نادى بالاشتراكية والإصلاح الاجتماعى، وكوّن حزبًا للعمال والفلاحين عام ١٩٢٩.

إلا أن وصله النداء الذى شغل فكره ووجدانه، وبعد تجربة شبابية ترجم خلالها كتاب «حياة الروح فى ضوء العلم» لأدمونة لا يسوفت، ومحاولة أولى لترجمة كتاب داروين المهم «أصل





الأنواع»، عاد مظهر إلى الترجمة، ولمس ما يحتاجه هذا الحقل أولًا، فعكف يضع قاموسًا من اللغة الإنجليزية إلى اللغه العربية «فى جزئين» يضم ما يزيد على مئة ألف كلمة فى ٢٥٠٠ صفحة، ومعجم للترجمة العلمية فى ثلاثة أجزاء، وقاموس آخر من اللغة الإنجليزية إلى اللغه العربية أيضًا، خاص بالجمل والعبارات الاصطلاحية.

ثم ذهب بنهم وتركيز شديدين يترجم ما يلضم به العلم والأدب بالإنسانية؛ فاستكمل ما بدأه مع كتاب «أصل الأنواع» لتشارلز داروين الذى أصبح مرجعًا لدراسات التطور الإنسانى فى مصر والعالم العربى، وترجم كذلك كتبًا انتقاها بخبرة ورؤية ثاقبة، ومنها: «تاريخ العلم والإنسية الجديدة» لجورج سارتون، «بين العلم والدين» لأندرو ديكون وايت، «أحداث شهيرة فى التاريخ» لصمويل نيسنسون، «نشوء الكون» لجورج جاموث، «فى الفكر الدينى: الألوهية والفكر.. قصة الطوفان» لأرثر جيمس، «مهاتما غاندى: سيرة ذاتية» و«الضحية وقصص أخرى» لرابندراناث طاغور.

الثقافة الجديدة

أبريل 2023
العدد 391

سينما

أكيرا كوروساوا

والمعضلات الوجودية

تشكيل

عفوية التراث

عند حسن الشرق

سينما

الأصول الأمريكية

لـ «غزل البنات»

أحمد نوار

يرسم مشوار وطن

عفوية التعبير عن التراث الشعبى فى أعمال حسن الشرق

أقام متحفه الخاص فى قريته وتميزت أعماله بالفطرية التلقائية؛ إذ تناول من خلال لوحاته الأمثال واللهجات، وأيضًا الأزياء الشعبية فى التراث المصرى، كما لاقت أعماله قبولًا محليًا ودوليًا مميزًا، بعدما جاءته الفرصة لنشر رؤيته التشكيلية صدفةً، حين زارت المستشرقة الألمانية أورزولا شيورنج محافظته «المنيا» فى العام ١٩٨٥ وشاهدت أعماله، فانبهرت بها ونظمت له معرضًا فى القاهرة، لاقى نجاحًا كبيرًا، ومن هنا بدأت رحلة الفنان حسن الشرق (١٩٤٥ – ٢٠٢٢) إلى العالمية مع مجموعة من المعارض، كان الأول بألمانيا بمدينة شتوتجارت ثم فى ميونيخ، وفى عام ١٩٩١ أقيم معرضا بفرنسا، وفى متحف اللوفر ثم فى سويسرا، وفى عام ١٩٩٤ بقصر برج برنبخ الشهير بألمانيا وبعدها منح مفتاح مدينة نيولابك الألمانية عن مجموعة أعماله الفنية.

حسن الشرق

د. أمجد عبد السلام عيد

وظف حسن الشرق التراث الشعبى المصرى والعربى بتمكن واقتدار، مثل ذكريات الطفولة الملهمة وأحاديث الجدة، والألعاب الشعبية، التى اشتهر بها الصعيد، مثل السيجا والتحطيب، إلى جانب العادات والتقاليد التى نشأ وتربى عليها فى صعيد مصر، فضلا عن عبقرية المكان الذى عاش فيه؛ إذ لعب المكان دورًا كبيرًا فى تشكيل وجدان الفنان والمخزون الثقافى؛ إذ استمع إلى شعراء الربابة يغنون للحب والعشق والخيانة، وزار الموالد، فجسّد حكاياتهم فى لوحاته، واستلهم منها أفكارًا كانت له معينًا تنبض بالروح المصرية الخالصة فى بنائية أعماله الفنية ووظف الخطوط والكتابات والأشعار أحيانًا على مسطح لوحاته مثل أشعار صلاح جاهين وابن عروس كنوع من توظيف الخط واللون والموتيفات الشعبية الفطرية كحكايات ألف ليله وليله والسيرة الهلالية، وكذلك أشعار الراحل عبد الرحمن الأبنودى، مستوحيًا منها الكثير فى أعماله، فضلًا عن الحياة اليومية للقرية المصرية بكل تفاصيلها من فلاحين وأفراح وليالى الحنة حيث جسدها ببراعه على مسطح أعماله بشكل مبسط وتلقائى لتأتى انعكاس وتأكيد مباشر لعنصر الخيال والفكر الفطرى الشعبى، مبرهنًا من خلال لوحاته على دور الخيال والفكر والتقنية والحبكة الفنية مجسدًا الصورة الفطرية الشعبية المصرية، مبلورًا أفكاره بواسطه الرؤية الذاتية التخيلية، فى صورة جمالية بأسلوبه الخاص ووسائله الذاتية الفطرية؛ حيث يتصف الفنان بخياله الخصب الذى ينتقل به من بيئته المحلية والمفعمة بالتراث الفكرى والاجتماعى والدينى؛ لينتج أعمالًا فنية تحمل فى طياتها قيمًا أصيلة، وفلسفة جمالية مثالية تؤكد أهمية الفكرة فى بناء الصورة التشكيلية الشعبية، إلى جانب أهمية وأثر الخيال فى لوحات الفنان التى تعكس التميز الموضوعى والبنائى، ودور الصياغة الفنية وتحديد الأسلوب الجمالى والفنى فى لوحاته الشعبية، لتعكس تصورًا فنيًا وإدراكًا حسيًا يمثل أهمية كبيرة وركيزة أساسية لبناء أعماله التشكيلية الشعبية مستعينًا بالتعبيرات الفنية وصدق التعبير وقوته ليصنع لنفسه إضافة إنسانية فنية مميزة فى مجال الفن التشكيلى الشعبى، قوى فى بنائه وتعبيره التشكيلى، ليساهم ذلك بشكل مباشر فى بناء تشكيلى شعبى قوى يتسم بصدق التعبير، من خلال بناء فنى تتحول معه الخطوط والألوان المكونة للشكل إلى خطوط وألوان تتناغم لتعبر القيمة الفطرية الشعبية عن الغاية دون إغفال للوظيفة، أو الغرض من هذا العمل الفنى، وتتحول الكلمة المكتوبة، إلى تكوين زخرفى فى دلالة هندسية وتناسقية تجريدية، تعبيرًا عن التراث الشعبى المرئى وغير المرئى على نحو يؤكد معنى التواصل بين مضمون التراث المصرى وإدراك المشاهد لأبجادياته من خلال إثارة الإعجاب والمتعة النفسية عند مطالعة لوحاته لنرى عملًا فنيًا

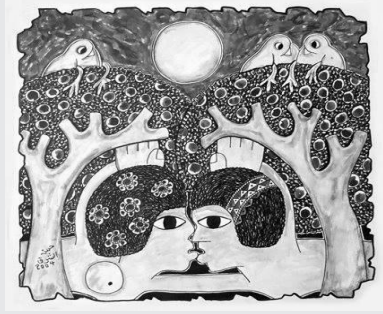
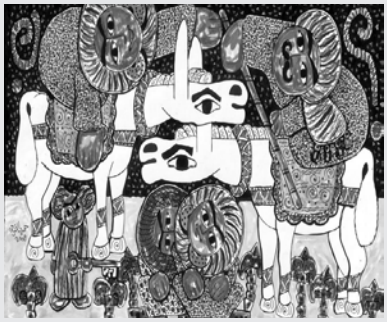
شعبيًا تشكيليًا فطريًا يعكس القيمة الكلية والتنظيم الخاص للبناء التشكيلى.

أكد حسن الشرق من خلال لوحاته أن الشكل فى الفن الشعبى، وحدة واحدة، تتضمن كل النواحى المتعددة كالخيال والوظيفة والتعبير الفنى والفكرة والخيال، بالإضافة إلى صياغة الشكل الجمالى، محيلًا كل تصوراته وانطباعاته ووجهات نظره إلى لغة تشكيلية لها مضامينها الخاصة والتى رشحته للمشاركه فى بينالى التلقائيين بتشيكوسلوفاكيا، وكذلك مشاركاته فى معرض أتيليه جدة للفنون الجميلة باللملكة العربية السعودية.

جاءت أعماله المعروضة مؤكدة على الإيقاع العام فى الأشكال الفنية والإيقاع التشكيلى الشعبى؛ حيث أضفى واقعه على المناخ التشكيلى الشعبى فى مظهر شاعرى جذاب وممتع، من خلال التعبير العبقرى، الذى تظهر بصماته بواسطة الفكرة والمفردات التى يستخدمها الفنان لتحقق نوعًا من الاتجاه الفريد للإيقاع فى لوحاته، إلى جانب التكتل والتوزيع كقيمة جمالية يضعها الفنان موضع الاعتبار والتحقيق فى موضوعات لوحاته، والتى توثق علاقة الجزء بالجزء والجزء بالكل، وكذلك تعالج الوحدات التى يتعامل معها الفنان بوعى هذا الترابط الذى يهيئ البصر والحس، والإدراك والملمس والذوق والشعور لدى المتلقى؛ ليشعر بمجرد رؤية أعماله بإحساس بالتكتل والوحدة والتنوع فى الصياغات والموتيفات لتصيغ الدلالات التكوينية والرمزية فى التصميم الشعبى التشكيلى والوحدة الشاملة التى تشير إليها أعمال حسن الشرق، وما تصبو إليه لوحاته فى سياق النظام التشكيلى الشعبى الذى تهيمن عليه العمليات الإبداعية المتنوعة بحيوية معبرة وموحية تعكسها أعماله بصدق.

> جسّد حكايات شعراء الربابة واستلهم منها أفكارًا تنبض بالروح المصرية الخالصة فى بنائية أعماله الفنية، ووظف الخطوط والكتابات أحيانًا على مسطح لوحاته

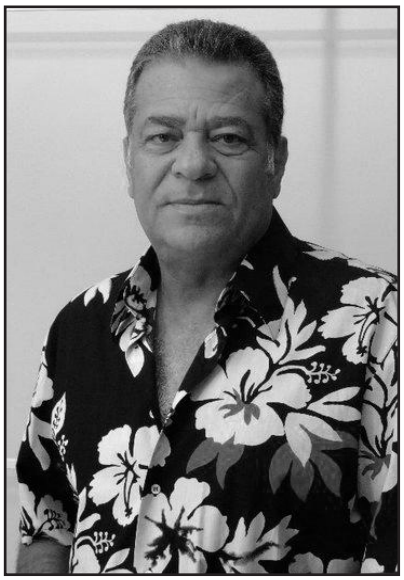
كذلك اتسمت أعمال الشرق بالبساطة وعدم التعقيد؛ حيث لجأ إلى المعالجات التشكيلية البسيطة لعناصره وموتيفاته الشعبية، موضحًا قيمتها الفنية ومؤكدًا على النظرة العميقة للبيئة المحيطة ومستعينا بالأسلوب الزخرفى القائم على طبيعة الإيجاز والتلخيص الشكلى الدال على العنصر المصاغ بحيوية ودقة فى الأداء الزخرفى مع التحطيم والتخلى عن النسب؛ حيث يتضح فيها الخروج على النسب الشكلية للعناصر المتعارف عليها، إلى جانب الخطوط المحددة، مستخدمًا الخط فى صياغاته التصميمية للتحديد دون الخوض فى التفاصيل الداخلية للعنصر المصاغ، ودون أن يعبر عن الملامح الحرفية أو السطحية للعناصر المصاغة، متخطيًا ذلك ليعبر عن روح العنصر المصاغ وفق معتقداته وعاداته، فهو يجنح للنظرة الشمولية للموتيفات والصياغة ودون تحديد ملامح دقيقة، محدثًا التركيب الخاص بالعمل، ومفعلًا التنوع والثراء فى بنية العناصر المصاغة ما بين صياغات وموتيفات آدمية وحيوانية ونباتية وهندسية وخطوط وكتابات عولجت بأسلوب فطرى يتسم بالتلقائية والبساطة الشديدة ومجسدًا بشمولية التراث المصرى والعربى الشعبى الفطرى.

فى معرض فن الرسم الاستعادى للفنان الكبير أحمد نوار بمجمع الفنون بالزمالك

مشوار وطن فى الخط والكتلة وأشعة النور

يظل فن الرسم حالة مواكبة لضياء فجر البشرية الأول عبر الرسومات والخربشات والكشطات على جدران الكهوف، التى ربما شكلت أول استجلاء واستعذاب للغة النقطة والخط، وهو ما تم استخدامه عبر اعتمادٍ على لغة المعتقد فى درأ خطر الوحوش، برسمها وحفرها على الحوائط البدائية.. وقد تطور هذا مع تواتر الأداء الإنسانى الحضارى المبكر عبر التجليات المصرية الماثلة فى الرسومات الخطية الإشارية والرمزية على الأحجار والمعادن والأخشاب، حتى اكتشفت الكتابة بتكويناتها التصويرية التى تشكلت منها اللغة فى أرقى دلالاتها.



د. أحمد نوار

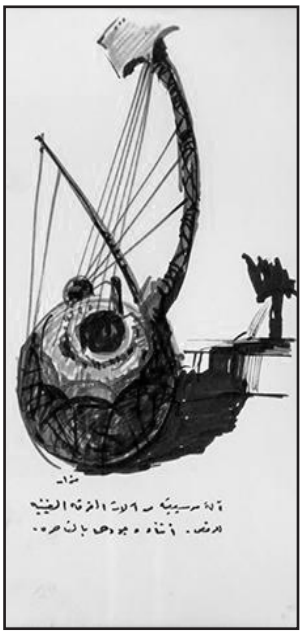
محمد كمال

قبل أن يتجلى الرسم فى الحضارة البابلية مع مطالع الألفية الثانية قبل الميلاد من خلال النقش على اللآلئ والأصداف والمعادن لحيوانات وطيور كالنسور والأسود والثيران؛ لتتوالى التوهجات الحضارية، حتى اكتشف الصينيون الطباعة مع نهايات القرن الثانى الميلادى على التوازى مع وجود أوراق البردى المصرية والورق الذى حضروه منها مع بعض الأحبار الصينية المكونة من الشمع ورماد الورق وصمغ الصنوبر، علاوة على الطباعة من القوالب الخشبية، قبل أن يطورها جوتنبرج لاحقًا ويسهل ويزيد من سرعة استنساخاتها على ألواح معدنية فى القرن الخامس عشر الميلادى، لتبقى النقطة والخط هما سلطانا مشهد الرسم والطباعة، حتى التصقا بالقدرات التعبيرية المختلفة لمبدعين كبار من عصور مختلفة.. وربما تدفقت هذه التتابعات التاريخية فى صورة خواطر سريعة أثناء تجوالى مع الفنان الكبير د. أحمد نوار عندما افتتح د. محمد شاكر وزير الكهرباء معرضه الاستعادى فى فن الرسم بقاعات مجمع الفنون بالزمالك الذى يديره بكفاءة واقتدار الفنان الشاب إيهاب اللبان؛ حيث صمم عرضًا لأعمال الفنان على أحدث الطرز العالمية، بما أحدث فعلًا جاذبًا للمتلقين من فنانين ونقاد وجمهور كى يعيدوا رؤية مشوار مبدع كبير مع ملكات ومهارات فنون الرسم الذى كان ولم يزل محل اهتمامه منذ أن كان طفلًا فى قرية «الشين» مركز قطور بمحافظة الغربية، إذ ولد بها فى الثالث من يونيو عام ١٩٤٥م وسط بيوت الفلاحين وبراح الغيطان وخضار الزرع وساحات اللعب ومواقد النيران وعرق المكافحين، قبل أن يرحل إلى طنطا للالتحاق بالمدرسة الثانوية الصناعية التى تلقى فيها بواكير دروس الرسم والزخرفة، أى أنه كان مجهزًا على المستوى التقنى والإبداعى عندما التحق بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٦٢م، قبل أن يتخصص فى مجال الجرافيك بها، متسلحًا بمهارات الرسم الأولى التى ظلت ساكنة بداخله من معين القرية الغنى الذى أشرنا إليه،

المقاتل أحمد نوار عام 1968م

وهو ما تجسد بشكل مثير للدهشة فى مجموعة رسومات نوار عام ١٩٦٠م بعنوان «قريتى» أى وهو فى عمر الخامسة عشر، حيث انطلق بقلمه الفلوماستر على الورق ليرسم الفلاحين والفلاحات والبيوت والأشجار والعتّالين والدواب والطيور، عبر رشاقة أدائية اعتمد فيها على تنوع ثخانات الخطوط والتهشير والظل والنور، علاوة على درايته المبكرة المدهشة بالضوابط التشريحية، وهو ما يثير الإعجاب بغلام صغير ما زال فى سن لا تسمح له بإنجاز

هذه البناءات الحرفية العتيدة.. وفى كلية الفنون الجميلة كان الطالب أحمد نوار فى حضرة التمكن من فن الرسم مع دخوله قسم الجرافيك، بما تجلى فى تفوقه ونبوغه على التوازى مع توهج المشروع القومى المصرى الذى مال لرعاية المواهب الإبداعية آنذاك عبر ربطهم بمشاريع وطنهم العملاقة ومنها بناء السد العالى بكل تحديات تشييده مع قوى الإمبريالية العالمية بزعامة الولايات المتحدة الأمريكية وقتذاك، لذا فقد تأكد هذا التأثير فى أحد أعمال نوار التأسيسية المبكرة «السد العالى _ إرادة الإنسان» عام ١٩٦٦م وهو طالب فى السنة الثالثة بالكلية من خلال استخدامه للأحبار على الخشب الحبيبى كسطح خشن عنيد يقبل الوسيط التقنى بصعوبة، بيد أن الفنان هنا استثمر مهاراته السالفة فى تجسيد الوجه المصرى المكسى بملامح الإصرار، حيث توارى الجزء الأوسط من الوجه خلف شريط منير يشف عما وراءه من بناءات وماكينات وتروس وأسلاك متداخلة تآلفت مع مثيلتها عبر بقية الوجه، حتى وصلت إلى المنطقة الكامنة تحت الذقن فى هيئة دائرتين غائرتين أقامتا حوارًا بصريًا وروحيًا مع العينين الحادتين الممتلئتين بالرغبة فى المواجهة، عبر إعلانٍ حتمى صامت يخلو من الصراخ فى الطريق نحو انتصار الإرادة، وهو ما تجسد فى غلق الفنان للفم بضمه للشفتين من أجل التعبير عن الكتمان والوعيد، وقد أكد نوار هذا العنفوان بالطائر المنبعث من بين العينين اللتين بدوتا فى هيئة ترسين، حيث احتل جناحاه مكان الحاجبين، وعلا رأسه الأبيض ترس نصفى، ترميزًا لوهج الدماغ ووجودها عند درجة عالية من اليقظة والقدرة على الشغل والإنتاج، فى حالة من القتال المستتر على جبهة العمل الميدانى.. والمشهد فى مجمله يستدرج الرائى من أسفل لأعلى والعكس، مع ذلك الدوران الأفقى بصحبة الآلات والروافع والتروس، ليرسخ الفنان لمفهوم ذوبان الطاقات البشرية والمادية فى وعاءٍ واحد عند أقصى حدود تجليات العزيمة الرافدة من ذلك الاستنفار الوطنى الكامن فى البعد اللونى الرمزى عبر التدرج المونوكرومى البنى الذى يكسى كل أركان التكوين، وهو ما حاول به أحمد نوار أن يقترب من ملمس الأرض الرابض بين ترابها وطينتها.



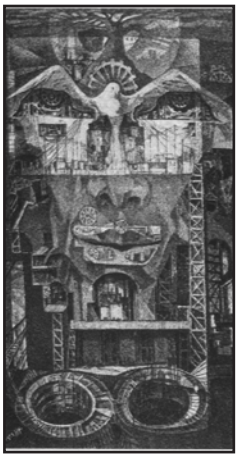
وقد انطلق أحمد نوار لالتقاط المرئيات فى رحلاته المختلفة ومنها رسوماته فى مدينة «ليماسول» القبرصية عام ١٩٦٦م، وكذلك وجوه البسطاء بالقلم الرصاص على الورق عبر أداء كاريكاتورى رشيق يعتمد على التباين فى ضغطات القلم المتنوعة على السطح الورقى، علاوة على ترك المساحات العذراء البيضاء، بما يكشف عن رغبة دفينة فى خلق مشهد مغاير للمرئى سيظهر لاحقًا، وأيضًا شهد ذات العام كذلك رسمه لوجه د. وفاء مسلم خطيبته آنذاك، حيث شكلت قوة دافعة لإبداعه فى بداية مشواره مع الإبداع والوطن معًا.. وربما رسخت قدرات أحمد نوار فى توظيف فن الرسم لصالح طاقته التعبيرية برغبته المستمرة فى صياغة تكويناته عبر أقل خطوط ممكنة، وهو ما ظهر فى تعامله عام ١٩٦٦م على مسرح «محمد فريد» بالقاهرة مع إحدى فرق الرقص الغينى «جوليبا» كعينة للفلكلور الأفريقى، حيث برزت لديه مهارات الرسم بالقلم الفلوماستر على الورق عبر الخطوط السريعة متمايزة الثخانات لأعضاء الفرقة وأزيائهم المحلية وأدواتهم الموسيقية مثل الطبول وآلات الأصابع والنفخ، مستخدمًا اللونين الأسود والأصفر فقط، فى حالة من الزهد الشكلى والغنى التعبيرى والالتقاط الحركى بأداء اختزالى خاطف.

وقبل مغادرة نوار لكلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٦٧م كان مشروع تخرجه «يوم الحساب» الذى نفذه بكمية وفيرة من أقلام الرصاص على ورق فى مساحة ضخمة بلغت ٢٧٥سم × ٩٧٦سم، حيث اعتمد فيها على بلاغة الرسم التهشيرى ودقة التشريح، علاوة على استحضاره لذروة التراجيديا فى ذلك الموقف المهيب عبر أجساد مذعورة من هول الحساب، وأخرى مشتاقة للنعيم الموعود، من خلال تكوين عرضى ممتد بدت فيه الأبدان متعاشقة فى يوم الحشر العظيم، والمدهش هنا أن الفنان مال لكسائها بسيل من النور طمعًا فى عفو إلهى وجنة منشودة.. وعلى التوازى فى نفس العام كان نوار يمارس تجواله فى ربوع مصر ومنها «أسوان» التى جسدها على الورق بأقلام الفلوماستر عبر بيوتها الناعسة فى حضن الجبال المغتسلة بالضوء الشمسى الفيّاض الذى نحته نوار بترك المساحات الورقية عذراء مقابل تلك الكتل التهشيرية السوداء شديدة الدكانة، بما خلق تضادًا بصريًا ساحرًا بأقل خامات

ممكنة.

والمثير للغرابة أن عمل يوم الحساب قد سبق هزيمة ٥ يونيو ١٩٦٧م بأيام قليلة، حيث ذلك الزلزال الرهيب الذى رجرج أوصال الأمة بكل طوائفها، وهو ما أدى بنوار للالتحاق بالقوات المسلحة من أجل تأدية الخدمة العسكرية بعد رفض الدولة سفره إلى إسبانيا لاستلام جائزة بينالى «إبيثا» عن عمل يكشف أبعاد مأساة الهزيمة، وكذلك ضاعت عليه بعثة مدتها أربع سنوات.. وعلى جبهة القتال وجد أحمد نوار ضالته كقناصٍ نال شهرة كبيرة مع هوايته فى اصطياد رءوس الصهاينة الواحد تلو الآخر حتى وصل عددهم إلى خمسة عشر بعد اعتماده على دراسته الفنية فى خلق محاور هندسية إحداثية لتفجير أدمغة المعتدين على الأرض، ليظل على إصراره فى الدفاع عن شرف وطنه المصرى والعربى، وهو ما تجلى فى مجموعة أعماله «فلسطين» التى أنجزها عام ١٩٦٨م بأقلام الفلوماستر على الورق، مجسدًا فيها مأساة فلسطين المحتلة من خلال الأجساد المذعورة والوشوش المرعوبة، عبر ارتكانات للحوائط ومحاولات الاحتماء الجسدى للواقعين فى مرمى رصاص الاحتلال، وأولئك الملثمين المحتشدين بغل المقاومة، حتى يغادر الجبهة عام ١٩٧٠م بعد قرار الرئيس جمال عبد الناصر بعودة أساتذة الجامعة إلى أماكنهم الطبيعية لرعاية العلم، وعلى أثر هذا وجد نوار نفسه فى حضرة الجهاد القتالى والأداء الإبداعى معًا، بما تجسد فى مجموعة أعماله المستوحاة من أجواء المواجهات العسكرية عبر الرسم بالأحبار على الورق والخشب الحبيبى مثلما فعل فى عمله «السد العالى ـ إرادة الإنسان» عام ١٩٦٦م، وذلك خلال عامى ١٩٧١م و١٩٧٢م مثل «صعود الشهيد» و«الشهيد» و«نابلم» و«فلسطين»، وفيها تتجلى قدرات أحمد نوار التصميمية فى تشييد تكوين متين البناء يعتمد فيه على التقاسيم المتداخلة لأشلاء آدمية بين رءوس وأذرع وأرجل وجذوع، مغلفًا إياها أحيانًا بوابل من النيران يهيئ الرائى لحالة

> من المثير للغرابة أن عمل يوم الحساب قد سبق هزيمة 1967 بأيام قليلة، حيث ذلك الزلزال الرهيب الذى رجرج أوصال الوطن بكل طوائفها



من المجابهة الشرسة، بينما يدثرها فى أحيانٍ أخرى بأكفان يسودها البياض البهى وكأنها تستعد لبعث محتمل، وهو جوهر رسالة الفنان الذى يبث رسالته التعبيرية دائمًا بين أوتاد التحدى وجسور الإرادة من خلال أسطح وأدوات بسيطة يستخدمها بمهارة فى الرسم لبث كل دفقات الإصرار بين ثنايا المشهد.

ورغم شغف نوار بجبهة القتال، إلا أنه ظل على ولائه للطبيعة وسحرها باعتبارها منجمًا ذهبيًا لفن الرسم بشقيها اليابس والمائى، ليندفع فى التقاط زوايا المنظور المتنوعة للمساجد والكنائس والجبال والبيوت والأشجار فى مصر وإسبانيا عبر نفس القدرة على اللعب بالمهارات التهشيرية مع تعاشقات الفراغ الأبيض المرتكن إلى خام الورق نفسه.

ويستمر ولع أحمد نوار بفن الرسم على قدر عشقه لأرضه من خلال مشوار وطن أراد تأطير كفاحه بأدوات بسيطة على السطح الورقى عبر الخط والكتلة وأشعة النور المتسربلة على المساحات البكر، حتى أمست رحلاته الكشفية داخل مصر وخارجها بمثابة سلاف جمالى مُشبع لحالاته الإبداعية المتنوعة التى بدت مفعمة بأقصى درجات الوجد صوب الأرض والتاريخ، وقد تجلى هذا فى مجموعة أعماله «جبل أبو غنيم» خلال عامى ١٩٩٨م و١٩٩٩م، حيث تجسيده لتلك العربدة الصهيونية فى إحدى بقاعنا العربية الطاهرة، عبر القدرات التهشيرية التى يزيد فيها ثقل الكتلة السوداء الداكنة مقارنة بالفراغ الورقى الأبيض من خلال مفردات الجبال والكراكات والطائرات والأسلاك الشبكية، مع بريق الأشعة البيضاء المنيرة، وهو ما يعد بمثابة نسق جديد فى بناء مشاهد الرسم عند نوار، الأمر الذى يتكرر بعمق فكرى فى نفس العام ١٩٩٩م مع مجموعته «البصمة» التى يستثمر فيها آلام يديه ويعيد صياغة الأشعة عليها بعد شفائها عبر الرسم على الورق بالقلم الفلوماستر، بالتضافر مع العيون والأسلاك والروافع وأوراق الشجر، وهنا تبرز قيمة تاريخ أحمد نوار كقناص

تدور أعماله جميعها فى فلك حب الوطن وإبراز محاسنه للمتلقى

على الجبهة عرفت يداه نسف رءوس العدو، وكذلك يبدو اعتزازه بحساسية يديه كرسام من طرازٍ رفيع يعرف قيمة وطنه، لذا فقد تصدرت كفاه المشهد، محرضًا الرائى للتفاعل مع مفرداته من خلال التوحد الأفقى المباشر مع العمل والرأسى الصاعد بداخله.

وبين عامى ١٩٩٩م و ٢٠٠٥م يستحضر نوار «وجوه الفيوم» من أروقة التاريخ بأقلام الفلوماستر على الورق، ليبعث من خلالها برسالته التعبيرية التى يكشف من خلالها عن مصرية الوشوش وقدرتها على الكفاح فى مواجهة الاحتلالين اليونانى والرومانى، وهو ما يبدو عليها من ملامح الأسى والقهر والصمود فى مواجهة المحن، لذا فقد كسا أحمد نوار وجوههم بفيض من النور وتواليف من التوريق والإزهار خلف بعض الشبك الرامز به إلى محبس التاريخ الذى طالما فشل فى سجن الروح.

ويستمر الفنان الكبير أحمد نوار فى تفاعله مع الطبيعة المتنوعة من خلال رحلته للصين عام ٢٠١٣م عبر التقاطه للجبال والبيوت والأشجار بملامح جغرافية متفردة ألفتها العيون، فى تكتلات غلب عليها التهشير الأسود المغرق فى الدكانة مقابل الأبيض المضىء، وهى مغامرة من الفنان لها حساباتها الدقيقة حتى لا يتصدع التكوين ويصاب بالخلل فى التوازن البصرى.

وربما كانت رحلة نوار للأراضى الإسلامية المقدسة فى مكة والمدينة المنورة هى خير تجسيد لمفاهيمه النورانية التى أسس لها من قرية «الشين» إلى جبهة القتال، مرورًا بجولاته الكشفية فى قبرص والصين وغيرها من البقاع المختلفة، حيث

انجلت هنا مقاصده التعبيرية بين عامى ٢٠١٥م و ٢٠١٦م فى ذلك النور الروحى المنسكب على الجبال والكعبة والخيام والمسجد النبوى والمسجد الحرام، حتى تحولت المرئيات إلى أبيار من النور، علاوة على البشر من المريدين البادين فى صورة نقاط سوداء متجاورة يحفها الضياء، وهو المزج البارع عند أحمد نوار بين المقصدين الفنى والإبداعى، حيث مهارات الرسم التى تعبر بدقة عن السياق الحاضر بداخل الفنان فى حالة من التوحد مع معطيات المرئى والمستتر معًا.

حتى يصل الفنان القدير أحمد نوار إلى حالة من استقطار العزائم فى مجموعته «إرادة وطن» التى أنجزها بين عامى ٢٠١٧م و ٢٠١٨م، دامجًا فيها بين الكتلة الكبرى التهشيرية السوداء وكسائها النورانى الذى بدا وكأنه الروح الساكنة على الجسد وبداخله، قبل أن يطعم المشهد بالعيون والعجلات والخيوط والأشعة المنيرة لمزيد من بث الطاقتين البدنية والروحية معًا، بقدرة لافتة على الاختزال والإدغام فى تكوينات كلية متماسكة تتمايل بين أركان المشهد نحو زوايا مختلفة داخل منطقة برزخية واقعة بين السكون والطيران، عبر استمرار لمغامرة سيادة الكتلة المصمتة السوداء شديدة الدكانة، مقابل تلك الهفهفة النورانية البيضاء الدائرة حولها.

ثم يكرر نوار نفس التقنية البنائية فى نفس العام ٢٠١٧م من خلال مجموعة أعماله «القناع» التى يزيد فيها من حضور الكتلة السوداء بشكل لافت، على التوازى مع اختراقها بالأشعة المنيرة المتقاطعة بمهارة من الفنان فى الزخرفة والتطريز والانشطار النورانى معًا، جامعًا بين التقنى والإبداعى كما أشرنا سابقًا، عبر استجابة لمثيراته البيئية والتعليمية الأولى التى لازمته حتى الآن فى تجربته الممتدة.

ثم يواصل أحمد نوار كفاحه الإبداعى بين عامى ٢٠١٨م و ٢٠١٩م مع مشوار الوطن ضد الحاقدين والناهبين لخيراته من خلال مجموعته «فظائع داعش» التى

يكشف فيها عن وقوف هذه الجماعات الإجرامية مع الصهاينة فى خندق واحد، لذا نجده قد طعّم تكويناته المألوفة بصور فوتوغرافية للإعدامات الوحشية الغالب عليها لون البدل الحمراء التى يرتديها الضحايا، قبل أن يشعل النيران فى بعض المشاهد، مع الحفاظ على العجلات والخيوط والأشعة المنيرة والمساحات البيضاء البهية التى تسبح فيها التكوينات كمعادل للحرائق العدوانية باسم الدين، وهى نفس ملامح القتال ضد سارقى سيناء الذين كانوا فى مرمى بندقية نوار كقناص على الجبهة إبان حرب الاستنزاف، بما يشير إلى انسجام كل مراحل مشروع الفنان الملفوفة كبرادة الحديد حول هدف مغناطيسى تعبيرى واحد.

وعند حلول وباء كورونا على البلاد مع مطالع عام ٢٠٢٠م يلجأ أحمد نوار إلى التشرنق الإبداعى واعتبار هذه الجائحة من فصيل أعداء الوطن مثل الصهاينة والدواعش، لذا فقد استمر على نفس النهج فى تشييد الكتلة السوداء بسيادة لحضورها، مقابل ذلك النور الفيّاض الذى بدا هنا أكثر شفافية ونداوة وكأن الفنان يجسد الصراط الفاصل بين الحياة والموت، مع استحضارة للفيروس فى صورة كائنات دقيقة متحركة ملموسة تحاول اختراق التكوينات المختلفة التى ظهر بعضها على هيئة وجوه آدمية اكتست بالنور، قبل أن تحميها حوائط الصد الجمعية التى اقترب بها الفنان من خنادق الدفاع عن أرض الوطن، مع حفاظه كذلك على الشبك والعجلات الدائرة كرمز لحيوية شعب لا يموت.

ثم يعاود نوار استحضار إرادة الوطن مرة أخرى فى نفس عام الكورونا ٢٠٢٠م عبر كتل سابحة فى فضاء نورانى، ليصيبها بالتفتت والتحلل وكأنه تبشير بانتصار النور على الظلام، حتى إن تكوينات المشهد بدت فاقدة للجاذبية الأرضية فى حالة من التحليق المقترن بالعجلات والخيوط المنيرة، تعبيرًا عن التوق إلى مشارف

مهارات الرسم لدى نوار تعبر بدقة عن السياق الحاضر بداخله، فى حالة من التوحد مع معطيات المرئى والمستتر معًا

العرش داخل ذلك الحيز الورقى الأبيض الذى لعب هنا دور الغلاف البهى المدثّر لكل المفردات الموشكة على الذوبان فى ذلك السيل من النور الظاهر كالغيث الإلهى.

والمدهش هنا أن الفنان الكبير أحمد نوار يعود مرة أخرى عام ٢٠٢١م فى مجموعته «القنص» إلى التلال الرملية والخنادق والأعلام والعجلات وكأنه استُدعى للجبهة ثانية، وهو ما بدا فى تلك السيادة اللافتة للكتل السوداء المعتمة وسط أجواء سماوية مضيئة وإشعاعات منيرة كالليزر الروحى، حيث يخترق به الفنان إبداعيًا تحصينات العدو الصهيونى الذى كان يواجهه ببندقيته قبل أكثر من نصف قرن، مستعيدًا ملكاته الهندسية كقناص عرفه العدو على مدى عامين متتالين، وهو ما يكشف عن قدرة إضافية للفنان على الاجترار من خزان الذكريات التى ما زالت حية بداخله كركن ركين فى مشروعه الإبداعى الرافد من ساحة القتال والرابض فيها حتى الآن، وهو ما يجعله يميل لتجسيد قتل الهزيمة مرة أخرى من خلال تجربته «العبور» التى يطير فيها بالكتلة السوداء محيطًا إياها بفوران نورانى يدور حولها ويتغلغل بداخلها حتى يرحل بها إلى آفاق مغايرة بعيدًا عن فعل الجاذبية الأرضية، مع نفس العجلات والأشعة الروحية المنيرة التى يشق بها عتمة الكتلة وظلامها المطبق، قبل تفتتها وتحولها إلى ما يشبه الطائر المحلق المنجذب نحو عتبات العرش.

وعندما كنت أتجول فى افتتاح هذا العرض الكاشف عن أحد العاشقين للأرض الطيبة، كنت قد تيقنت أن بساطة الخامة وزهد الوسيط قد ينتج مشروعًا إبداعيًا قادرًا على الخلود، بما تجلى فى تلك الملحمة الاستعادية للفنان الكبير أحمد نوار الذى بقى رحّالًا لقرابة ثلاثة وستين عامًا مع جزء من مشوار وطن عبر الخط والكتلة وأشعة النور.

من اللغة المصرية القديمة إلى العربية

د. محمود النوبى أحمد

إذا حاول الباحث رسم خريطة لغوية لمصر الفرعونية وما حولها من بلاد ؛ ارتسمت معه ثلاثة أقاليم لغوية، تظهر هذه الأقاليم فى صورة دائرتين متداخلتين؛ لتدخل مصر بينهما فى مرحلة الوسط. إحداها – وهى المعروفة اصطلاحًا بالسامية، وهى لغة أهل المشرق العربى، والأخرى وهى المعروفة اصطلاحًا بالحامية، وهى تحديدًا – البربرية – التى تشمل المغرب العربى فى شمال إفريقيا، وتبقى مصر فى الوسط إقليمًا لغويًا محوريًا تتقاطع فيه هاتان الدائرتان، فمصر دول وسطية فى أرضها ولغتها وسلوك أهلها وفى كل شىء.

ولم يطلق المصريون على لغتهم اسم «اللغة الهيروغليفية» كما هو معروف عند بعض الدارسين وبعض العوام، لكن لفظ «هيروغليفى» كان يشير إلى اسم أول خط كُتبت به هذه اللغة، ويعنى باليونانية «الكتابة المقدسة»، نظرًا لأن الكهنة كانوا يستخدمون هذا الخط فى الكتابة على جدران المعابد.

إذن، فالهيروغليفية نمط للكتابة الرسمية على جدران المعابد والمقابر والتماثيل والألواح الحجرية والخشبية الملونة، وليست لغة؛ لأنها نوع من أنواع الخطوط يشبه إلى حد ما خط النسخ فى لغتنا العربية المعاصرة الذى هو شكل لكتابة اللغة العربية، وليس هو اللغة العربية نفسها.

ثم انبثقت من رحم اللغة المصرية القديمة، اللغة القبطية الذى تزامن ظهورها مع بداية الاحتلال اليونانى لمصر، فكانت تُكتب فى مجملها بحروف يونانية، ولعل اللغة القبطية بتداخلها مع اللغة المصرية والكتابة اليونانية هى التى فتحت الباب أمام شامبليون لمعرفة رموز حجر رشيد وتفهم الكتابة الهيروغليفية.

كيف عرف العرب مصر؟

عرف العرب مصر منذ أمد بعيد، فقد تبادلوا معها التجارة، وعرفوها عن طريق الحروب، أو الجيوش العربية التى تمر على مصر ومنها إلى غيرها، إضافة إلى صلة النسب بين العرب والمصريين، وهى صلة قديمة وُجدت منذ عصر سيدنا إبراهيم عليه السلام بزواجه من السيدة هاجر المصرية، ثم تزوج النبى محمد صلى الله عليه وسلم بمارية القبطية رضى الله عنها أم إبراهيم ولد النبى صلى الله عليه وسلم، وإذا توقف دارس اللغة عند زواج سيدنا إبراهيم ثم سيدنا محمد من مصريتين، وحاول الدارس تتبع أخبار الزوجتين، تبين له عدم ورود أى نوع من الأخبار فى كتب التاريخ أو كتب السير، تلك التى قد تشير إلى اختلاف لغة الزوجة المصرية، ولا توجد أخبار تشير إلى غرابة نطق السيدتين رضوان الله عليهما، ولم ترد أخبار تشير إلى نوع من عدم الفهم بينهما وبين من عاش معهما، سواء كان الزوج أو غيره، وهذا أمر ربما يشير إلى نوع من التقارب بين اللغتين، أو هو نوع من التقارب والمعرفة اللغوية بين شعبين.

وهناك قصة رواها الكندى (فى الولاة والقضاة) ورواها المقريزى (فى الخطط)، عن قدوم عمرو بن العاص رضى الله عنه إلى مصر قبل الإسلام.

فمما جاء فى القصة: إن عمرو بن العاص وهو صغير انتقل مع والده فى تجارة إلى مصر، واشترك مع أبناء كبراء مصر فى واحدة من ألعابهم، وفيها أن من وقعت الكرة فى حجره يحكم البلاد يومًا، وقيل أن الكرة وقعت فى حجر عمرو بن العاص، فأجلسه الحاكم إلى جواره يومًا

> الهيروغليفية نمط للكتابة الرسمية على جدران المعابد والمقابر والتماثيل والألواح الحجرية والخشبية الملونة، وليست لغة؛ لأنها نوع من أنواع الخطوط يشبه خط النسخ فى لغتنا العربية

كاملًا وكأنه يحكم معه، وهذه القصة لها دلالتها فى وجود الصلة المباشرة بين العرب والمصريين منذ عصر ما قبل الإسلام، فعمرو بن العاص كان يذهب مع قوافل العرب التجارية منذ صغره، واستمر على ذلك فى شبابه قبل الإسلام؛ لذلك قيل أن عمرو بن العاص هو صاحب فكرة فتح مصر، وأنه وصفها لأمير المؤمنين عمر رضى الله عنه حتى أرسله إليها لفتحها.

ولما فتح المسلمون مصر نزلت القبائل العربية بمصر بأعداد كبيرة وتفرقوا فى المدن والقرى حتى إنك ترى اللهجات المتعددة فى مصر لهجات ناتجة عن تداخل اللغة المصرية القديمة واللغة العربية، فاللغة المصرية القديمة كانت لغة ذات لهجات متعددة، ولقبائل العرب لهجاتها المختلفة، فنتج عن ذلك كله ما نراه فى اختلاف لهجات أهل مصر بين قرية وقرية ومدينة ومدينة؛ نتيجة لوجود هذه القبائل واختلاط لهجاتها باللهجة المحلية لأهل مصر.

ويتبين لدارس اللغتين المصرية القديمة والعربية أنهما من أصل واحد ثم افترقتا بما دخلهما من القلب والإبدال كما حدث فى كل اللغات القديمة، فالألفاظ العربية لها مثيلتها فى اللغة المصرية القديمة، وألفاظ اللغة المصرية القديمة لها مثيلتها فى اللغة العربية، ونحن فى حاجة ضرورية لتحديد كم المشترك من الألفاظ بين اللغتين المصرية القديمة والعربية، وبالتالى رصد مدى التغير الصوتى والتطور الدلالى لكل لفظ من هذه الألفاظ، هذا الدور كان من المنطقى أن تقوم به – أو تقدّم الإسهام الأكبر فيه – معاجم اللغة المصرية القديمة ومعاجم اللغة العربية على حد سواء، لكن لأن اللغة العربية لا تقع فى بؤرة اهتمام واضعى المعاجم الأولى للغة المصرية القديمة من الغربيين، نجد مثلًا أن المعجم الرئيسى للغة المصرية القديمة لا يضم من المشترك المصرى/ العربى سوى ستة وستين لفظًا على وجه الحصر، ضمن مجموع ثلاثمائة وتسعة من الألفاظ الساميّة، أكثر من نصفها – مائة وواحد وثمانون تحديدًا من اللغة العبرية.

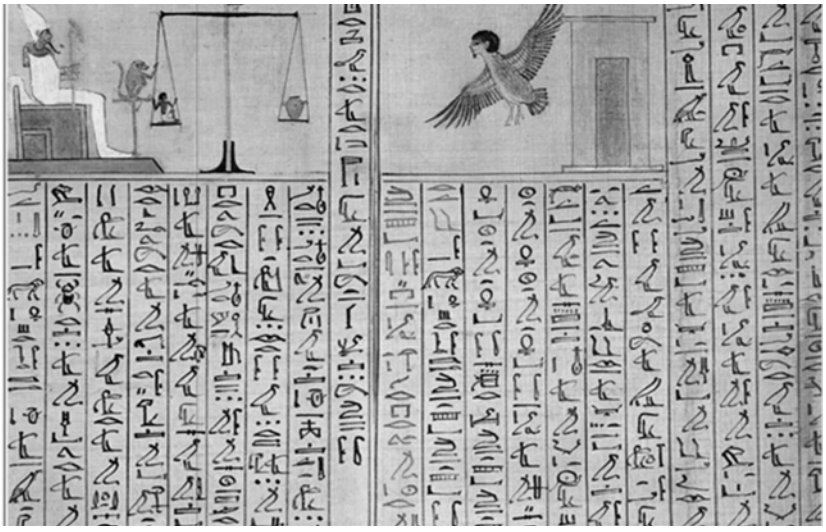
بل صارت اللغة المصرية القديمة تدرس فى جامعاتنا العربية باللغة الإنجليزية الخالصة منفصلة كل الانفصال عن الروابط العربية والبيئة العربية للغة، ومن جانبها لم تهتم المعاجم العربية حتى التى تم تأليفها فى مصر بالربط بين اللغتين المصرية القديمة والعربية، على الرغم من وجود الرابط بل الروابط المؤكدة.

ولعل وجود صلات جوهرية بين قواعد اللغتين وبنية الكلمات والجمل أكبر دليل على صلة الرحم القديمة بين اللغة المصرية القديمة واللغة العربية، فاللغة المصرية القديمة تشترك مع

اللغة العربية فى عدة خصائص، وفى أكثر من قاعدة وأداة، فمن ذلك مثلًا: أن اللغة المصرية القديمة فيها حروف الحاء والعين والقاف، وفيها حروف الجر، وفيها الاسم الجامد، والمشتق، والفعل بأزمانه، وفيها شيوع المصدر الثلاثى، وغلبة الفعل المعتل الآخر، ووجود الظرف (ظرف الزمان وظرف المكان)، وحروف العطف، والتذكير والتأنيث، وفيها المفرد والمثنى والجمع، والضمائر المتصلة والمنفصلة، والبناء للمعلوم والمجهول، والصفة تتبع الموصوف، والإضافة المباشرة، والإضافة باللام (كقولنا كتاب محمد وكتاب لمحمد)، ثم النسب بالياء، وفيها الحال والتمييز، والجملة الاسمية والجملة الفعلية، وتقدم الفعل على الفاعل، وإضافة تاء التأنيث فى نهاية بعض الأسماء والصفات المؤنثة..إلخ.

ومن أشكال الكتابة فى اللغة المصرية القديمة الكتابة بالعلامات، «وتمثل كل علامة هيروغليفية صورة لشىء حقيقى عرفة المصريون القدماء، فعلى سبيل المثال عبرت صورة مخطط أرضى لبيت بسيط عن كلمة «منزل»، وعكست علامة قدمين متحركين معنى فعل «يجىء». وهكذا؛ فإن هذه العلامات تعبر عن أشياء تصورها أو كلمات مرتبطة بها. وعندما تستخدم علامة هيروغليفية على هذا النحو، يسمى هذا النظام فى الكتابة بـ «كتابة الفكرة»، وهذا يستخدمه الشباب الآن فى كتاباتهم للفكرة بطريقة عربية فعندما توضع علامة «القلب» بين «أنا» و«أمى» مثلًا فهذا يعنى فى النهاية «أنا أحب أمى» وغيرها كثير من أشكال كتابة الفكرة الحديثة بين الشباب وأهل الحرف.

ومن جانب آخر فقد تأثرت اللغة العربية باللغة المصرية القديمة فوجدنا فى المعجم العربى كلمات مصرية قديمة وكذلك فى معجم العامية المصرية كثير من الكلمات المصرية القديمة التى لازلنا نرددها حتى الآن ولا نعرف أنها من لغة الأجداد، من اللغة المصرية القديمة، فمن الكلمات المصرية القديمة



المتداولة على ألسنة المصريين مثلًا كلمة «مَم» وتعنى الأكل والطعام، و«إمبو» وتعنى الشرب، وفى الصعيد يقولون «تِحّ»، و«تح» أتت من الكلمة المصرية القديمة «اتح» وتعنى شد أو اسحب، وكلمة «كخة» بمعنى القذارة، وكلمة «تاتا تاتا» فى الهيروغليفية امشِ، وكلمة (البُعبُع) المأخوذة من كلمة بوبو هى اسم لعفريت مصرى مستخدم فى تخويف الأطفال، وهناك مصطلحات شعبية مثل كلمة «شبشب» وأصلها سب سويب، ومعناها مقياس القدم، وتعنى كلمة «مدمس» الفول المستوى فى الفرن، ويعود أصلها لكلمة «متمس» الهيروغليفية، ومعناها إنضاج الفول بواسطة دفنه فى التراب.

وفى موسم الشتاء يقول المصريون «يا مطرة رُخى رُخى»، وكلمة «رُخى» هيروغليفية معناها «انزل»، وهناك كلمات أخرى يتداولونها وهى فى الأصل هيروغليفية، مثل كلمة «نُونُو» وتعنى الوليد الصغير، و«مككحح» وتعنى «العجوز المشيب»، و«بَطَحَه» يعنى ضربه فى الرأس وأسال دمه.

ومن الكلمات التى يستخدمها المصريون حتى الآن، كلمة «طَنّش» التى تعنى لم يستجب، و«ست» وتعنى امرأة، و«خَمّه» وتعنى خدعه، وكلمة «يَاما» وتعنى كثير، وكلمة «مَقهور» ومعناها حزين، و«هَوسة» و«دَوشة» ومعناهما ضجيج وصوت عالٍ، و«كركر» تعنى ضحك كثيرا، وكلمة «كانى ومانى» وهى اللبن والعسل فى المصرية القديمة.. وغير ذلك. فلغتنا الدارجة فى مصر مزيج من العربية والمصرية القديمة، ذلك ما يؤكد أن العلاقة وطيدة بين العربية والمصرية القديمة.

المراجع

1- د. أشرف محمد فتحى، اللغة المصرية القديمة واللغة العربية مدخل معجمى. (بحث)

2- د. سمير أديب، كلمات مصرية قديمة فى لغتنا العربية. (بحث)

3- الكندى، الولاة والقضاة.

4- المقريزى، الخطط.

الأصول الأمريكية لـ «غزل البنات»

كان صعود أنور وجدى كنجم شباك وبطل أول على شاشة السينما العربية إيذانًا بتغلغل جماليات سينمائية مُستمدة من جماليات هوليوود إلى ثقافتنا العربية على حساب الجماليات المتأثرة بالسينما الأوروبية. ولا شك أن الكثيرين من المهتمين بفن أنور وجدى قد لاحظوا أنه كذلك يقتبس «موتيفات» وعناوين ومواقف من الكوميديات الموسيقية الأمريكية أو الناطقة بالإنجليزية. لكن ما لا يعرفه أحد فى زعمى هو أن الفيلم الكلاسيكى «غزل البنات» -وهو واحد من أعظم كلاسيكيات السينما العربية عمومًا وليس السينما الكوميدية فقط- هو فيلم مقتبس بحرفية شديدة عن الفيلم الأمريكى «مخل بالشرف للغاية» (Strictly Dishonorable) من إخراج جون ستال (John Stahl) وإنتاج عام ١٩٣١. والفيلم الأمريكى نفسه مقتبس عن مسرحية أمريكية بالعنوان نفسه، من تأليف برستونس تورجس وعرضت على مسارح برودواى عام ١٩٢٩. بعد عرض الفيلم الأمريكى بما يقرب من عشرين عامًا، ظهر «غزل البنات» على شاشاتنا العربية من إخراج أنور وجدى عام ١٩٤٩. المثير أن الفيلم الأمريكى قد أعيد إنتاجه عام ١٩٥١ بالعنوان نفسه، ومن بطولة النجمة جانيت لى فى نفس دور ليلى مراد، لكن بعد تحوير القصة الأصلية بحيث تبتعد عن «غزل البنات» أكثر وأكثر.

د. وليد الخشاب

هرب الفتاة إلى أضواء المدينة

يدور الفيلم الأمريكى «مخل بالشرف للغاية» (١٩٣١) حول فتاة تهرب من بيت أهلها فى الجنوب الأمريكى -أى فى منطقة «غفل» بعيدة عن تعقيد وإثارة المدينة الحديثة- تترك خلفها «الأقاليم»، بصحبة شاب وبهدف الزواج منه فى المدينة الحديثة التى نفهم أنها نيويورك. فى رحلة الهرب، يلجآن لعمارة فى ظلام المدينة، ويطرقان باب إحدى الشقق التى يسكنها مغنى أوبرا إيطالى، وسيم وساحر نساء. يقع المغنى فى غرام الفتاة البريئة، ويحاول إقناعها بالبقاء فى شقته وقضاء الليلة فيها، ويزعم أن غرض دعوته هو حمايتها من المغامرين ومن أهلها. الفيلم الأمريكى «مخل بالشرف» مثله مثل الفيلم العربى المقتبس عنه «غزل البنات»، يحكى قصة فتاة متمردة تهرب من بيت الأسرة البعيد عن المدينة،

بصحبة رجل تعرفه، وتلجأ معه فى ظلام الليل إلى بيت فنان كبير مشهور يتغزل فى جمالها.

يتشابه الفيلمان «مخل بالشرف» و«غزل البنات» فى هذا الإطار السردى، وفى أن معظم الأحداث تدور فى ليلة واحدة، منذ وصول الفتاة إلى المدينة الغاوية ودخولها منزل فنان كبير. لكن المتفرج -حتى وإن شاهد الفيلمين الواحد تلو الآخر- قد لا يخطر بباله أن الفيلم العربى مقتبس عن الفيلم الأمريكى. أمسك أنور وجدى بهذه الوحدات التى تتشكل منها الحكاية، وفككها، وحوّر فى أدوار شخصياتها، وملامح نفسياتها، وأعاد تركيبها فى تركيبة جديدة. كما حوّل نوع الفيلم من ميلودراما أمريكية جادة إلى كوميديا موسيقية مصرية.

فى فيلم «مخل» لا يرى المشاهد معادلًا لقصة حمام الذى يلعب دوره نجيب الريحانى فى «غزل». فى الفيلم العربى، يفقد نجيب الريحانى/ أستاذ حمام وظيفته كمدرس لغة عربية فى مدرسة خاصة، ويبحث عن عمل يقيه الجوع. الواقع أن هذا خط درامى قادم من مسرحية «الجنيه المصرى» (المعروفة اليوم باسم «السكرتير الفنى») التى كان الريحانى قد لمع فى بطولتها عندما أعاد تقديمها بعنوان «الدنيا ماشية كده» قبل أقل من عشر سنوات من إنتاج فيلم «غزل البنات». الفارق بين المسرحية والفيلم هو أن «الجنيه المصرى» مسرحية مقتبسة عن مسرحية فرنسية: «توباز» أو «ياقوت» من تأليف مارسيل بانيول، بينما فيلم «غزل البنات» يستلهم بدايته من مسرحية «الجنيه المصرى»، ثم يستكمل بقية الحكاية معتمدًا على اقتباس الفيلم الأمريكى «مخل بالشرف للغاية». هناك فارق آخر بين حكاية المدرس المظلوم فى «الجنيه» وفى «غزل». فهو فى المسرحية ينجو من مصير الفصل من وظيفته فى

اللحظة الأخيرة، ثم يتحول إلى مجال الأعمال، بفضل احتضان سيدة ثرية له. فى فيلم «غزل»، نشاهد السيناريو الأكثر سواداً وقد تحقق على الشاشة: فى الفيلم العربى، يفقد المعلم الطيب وظيفته، وهو المخلص فى عمله، وتلقى به الظروف فى يد آنسة ثرية (لا سيدة ثرية)، وهى التى تقوم بإقناع أبيها بأن يعين المعلم الأستاذ حمام فى وظيفة مدرس خصوصى لها.

يستفيض «غزل البنات» فى عرض حال المدرس الطيب العليم بأسرار اللغة العربية السليمة -وبالتالى المالك زمام واحد من أهم أسس النهضة- والذى، رغم علمه، لا يلاقى التقدير المعنوى ولا المادى الكافى، فيصبح رهين سلطان صاحب رأس المال الخاص فى المشروعات المتوسطة (صاحب المدرسة) أو عرضة لتقلبات مزاج الطبقة الأرستقراطية الحاكمة (الباشا والد ليلى) الذى ينقذ المدرس الأستاذ حمام من الفقر، حين يلحقه بخدمته مدرسًا خصوصيًا لبنته. فى كتابه الفارق «ماذا حدث للمصريين؟»، يقارن جلال أمين الفارق بين تفاعل الإنسان البسيط مع ممثلى الطبقة العليا فى حالة الريحانى وقد واجه الباشا فى فيلم «غزل البنات»، وتفاعله فى حالة عادل إمام وقد اصطدم برجل الأعمال كرم مطاوع فى فيلم «المنسى» (ط. الشروق، ٢٠٠٦ ص ١٣٩ إلى ١٤٢). يلفت جلال أمين إلى حالة السلام النسبى بين البسطاء والأرستقراطية عند نجيب الريحانى، وكأن كل طبقة تلزم مكانها، مقابل التهديد الذى تشعر به طبقة الطفيليين الانفتاحيين عند عادل إمام. الواقع أن «غزل البنات» يشخص إحباط من يحاول الالتحاق بالطبقة الوسطى فلا يجد من سبيل إلى ذلك إلا أن يحنى الرأس للطبقة الحاكمة ويلتحق بخدمتها كتابع.

غزل البنات يفكك أصله الأمريكى

ابتداءً من تلك اللحظة التى ينضم فيها المدرس الكهل إلى خدمة الباشا، ينطلق فيلم «غزل» فى إعادة ترتيب وإنتاج حكاية فيلم «مخل». فى الفيلم الأمريكى الأصلى، تهرب الفتاة من بيت الأسرة بصحبة شاب. فى الفيلم العربى المقتبس، تهرب الفتاة من بيت الأسرة أيضًا، لكن بصحبة رجل فى سن والدها، وهو المدرس حمام. فى «مخل»، تقرر الفتاة أن تطرق باب المطرب الكبير فى منتصف الليل، فيشعر الشاب أنها متمردة وطائشة بقدر لا طاقة له به. فيتخلى عنها ويتركها لمصيرها. فى «غزل»، الشاب الذى يتخلى عن الفتاة هو محمود المليجى، لكن تخليه عنها مضمر، فهو فى الظاهر يغويها ويستبقيها، لكن المشاهد يعرف بنذالته؛ لأنه يخطط للاستيلاء على أموالها. وفى «غزل»، الفتاة هى التى تهرب ذاهبة إلى الشاب ومن يصاحبها فى رحلة الهرب هو العجوز الحكيم مدرسها. على عكس الشاب الأمريكى الفسل -وبالتعبير العامى «الخرع»- فالشاب المصرى هو الذى يغوى الفتاة، وهو نذل حقيقى لأنه ينوى أن يبتز ثروتها وأن «يضحك عليها». فى الفيلمين، تلجأ الفتاة إلى بيت كبير تحت جنح الليل. فى «غزل» يتضح أنه بيت الفنان الكبير يوسف وهبى، الذى يلعب على الشاشة شخصيته الحقيقية. فى «مخل»، يتضح أن البيت/ الملاذ هو بيت مغنى أوبرا إيطالى شهير. فى الفيلمين، شخصية هذا الفنان هى شخصية زير نساء معروف. كانت هذه صورة يوسف وهبى فى الأذهان وفى الصحف الفضائحية فى العشرينات والثلاثينات

> يشخص «غزل البنات» إحباط من يحاول الالتحاق بالطبقة الوسطى فلا يجد من سبيل إلى ذلك إلا أن يحنى الرأس للطبقة الحاكمة ويلتحق بخدمتها كتابع

بالفعل. وشخصية مغنى الأوبرا فى الفيلم الأمريكى الأصلى كانت كذلك شخصية زير نساء. إذن؛ فقد حوّل «غزل» المغنى صائد الفتيات إلى ممثلٍ زير نساء، لكن الفيلم العربى لا يستفيض فى هذا الرسم لشخصية يوسف وهبى: فقط لمحة هنا ونظرة هناك، اعتماداً على صورة النجم فى الحياة. وبالمثل، فانجذاب ليلى مراد ليوسف وهبى يبدو من قبيل انبهار المراهقات بالنجوم أكثر منه انجذاب حقيقى. ومع ذلك فقد احتفظ «غزل» بوجود مطرب كبير وهى الفكرة القادمة من «مخل»، وأضاف شخصية عبد الوهاب، أى -مثلما فى الفيلم الأمريكى «مخل»- مطرب مشهور يحرك غناؤه المشاعر، ليساهم فى خلق جو يؤجج عواطف الفتاة الهاربة من أسرتها. ولهذا يخلق الفيلم العربى مصادفة وجود عبد الوهاب يؤدى بروفة ويغنى مع الأوركسترا فى منزل يوسف وهبى.

بعد ذلك الموقف، بقية أحداث الفيلم الأمريكى تمثل ميلودراما عادية: مغنى الأوبرا يتحايل على الفتاة لتبيت الليلة فى شقته، ويغازلها، ثم يحاول إغواءها، بل ويقتحم عليها غرفة نومها فى منتصف الليل. يبذل المغنى المجرب كل جهده، بالحيلة والاستعطاف مرة، وبالتهديد والوعيد مرة أخرى، لكن الفتاة تصمد لكل تلك المحاولات، رغم أنها واقعة فى غرامه. ثم إن القاضى المتقاعد، الرجل الحكيم جار مغنى الأوبرا يحاول أن يثنيه عن مطاردة الفتاة وينصحه بالابتعاد عنها، لكن المغنى لا يستجيب لصديقه القاضى. فى «غزل» يتحول دور القاضى، الرجل الحكيم المتقدم فى العمر إلى دور المدرس الحكيم المتقدم نسبيا فى العمر، الأستاذ حمام/ نجيب الريحانى. فى الفيلم العربى، نجيب الريحانى هو الذى يحاول حماية الفتاة ليلى، ويحاول أن يثنيها عن البقاء فى بيت يوسف وهبى، الذى يمثل غواية لعفافها وتهديداً لبراءتها، مثلما كان بيت مغنى الأوبرا يهدد عفاف الفتاة الأمريكية.

فى الفيلم الأمريكى، يطرق رجل شرطة باب المغنى المشهور ويستجوبه، حيث إنه تلقى إخبارية بوجود طفلة (يعنى فتاة قاصرًا) فى شقة المغنى، بصحبة خاطفها. لكن المغنى ينفى وجود الفتاة بالمكان، رغم أنه قد أخفاها بغرفة فى الشقة. وظلت الفتاة مختبئة بالغرفة؛ لأنها ترفض أن تسلم نفسها للشرطى خوفًا من أن يعيدها إلى أهلها. إذن؛ فشخصية الشرطى فى الفيلم الأمريكى هى التى تحولت فى «غزل» إلى شخصية الطيار الذى لعب دوره أنور وجدى. فأنور وجدى -مرتديًا بذلته الرسمية التى تشبه ملابس الضباط- هو الذى دخل فيلا يوسف وهبى ليخلص الفتاة من بيت الغواية، مثلما حاول الشرطى أن يفعل فى «مخل». فى «غزل» تحول الشرطى إلى طيار، وأصبح الطيار شخصية محورية منقذة بكل المعانى، بينما الشرطى فى «مخل» مجرد شخصية عابرة.

القاضى جار المغنى فى فيلم «مخل» الأمريكى كان هو صوت العقل، الذى ينصح ساحر النساء بالامتناع عن محاولة إغواء الفتاة، فهو بمعنى ما صوت الحكمة وحامى الفتاة. إذاً فتلك الشخصية الأمريكية هى التى انصهرت فى شخصية حمام/ الريحانى فى الفيلم العربى «غزل»، ومثلت جانب الحكمة والنصح والحماية فى شخصية الريحانى. فقد جمعت شخصية الريحانى فى «غزل» بين دور الناصح الحكيم وحامى أخلاق الفتاة، وبين تصرفات الرجل الذى يصاحب الفتاة ليلى فى هروبها من منزل الأسرة.

نهايات مختلفة

دائما ما يقال إن «غزل البنات» كان مخططًا له نهاية مختلفة عن تلك التى عُرِضَ بها الفيلم، وإن وفاة نجيب الريحانى قبل الانتهاء من تصوير دوره كاملاً قد دعت أنور وجدى إلى تعديل النهاية، لتعويض المشاهد التى لم يتمكن الريحانى من تصويرها. ما نعرفه على وجه التأكيد هو أن الفيلم الأمريكى الأصلى «مخل بالشرف للغاية» كان يركز فى نصفه الثانى على انجذاب الفتاة لمغنى الأوبرا، ومقاومتها لمحاولته اغتصابها مع بقائها على حبها له. وينتهى الحال بزير النساء مغنى الأوبرا إلى أن يقع فى حب الفتاة بحق، بعد أن أسره طهرها. فيصعد المغنى إلى الطابق الأعلى ليبيت فى شقة جاره القاضى، ثم يعود إلى شقته فى الصباح -حيث قضت الفتاة ليلتها وحيدة معززة مكرمة- ويطلب منها الزواج، لينتهى الفيلم نهاية سعيدة. أما نهاية «غزل البنات» فهى أيضاً تتضمن ابتعاد الفتاة عن الغواية، لكنها تكلل بانسحاب الحامى الحكيم، الريحانى، ليفسح المجال للشابين الطيار أنور وجدى والفتاة الأرستقراطية ليلى مراد ليرتبطا. فى ضوء ما نعرفه عن الفيلم الأمريكى الأصلى، لو ترجمنا نهاية الأحداث إلى

استطاع «غزل البنات» أن يحفر لنفسه مسارًا فى الذاكرة البصرية، جعل له مكانة بارزة كواحد من أهم كلاسيكيات السينما العربية

تصرفات محتملة للشخصيات المصرية فى «غـزل البنات»، هل كنا نتصور أن النهاية الأصلية كانت تتضمن ارتباط ليلى مراد بيوسف وهبى؟ هذا هو معادل ارتباط الفتاة بالمغنى فى الفيلم الأمريكى الأصلـى. والإجـابـة لا بالطبع، بسبب نجومية أنور وجدى وليلى مراد. هل كنا نتصور أن النهاية الأصلية تتضمن أن تتعرض ليلى مراد لمحاولة اغتصاب مثلما حدث للفتاة فى الفيلم الأمريكى الأصلي؟ الإجـابـة لا بالطبع، بسبب المحاذير الرقابية وشكل النجمة ليلى مراد على الشاشة. إذن، ما يمكن تخمينه هو أن نهاية «غزل البنات» قد تم اختصارها فقط، بحيث يستخلص نجيب الريحانى بسرعة أن الحكمة هى ارتباط أنور بليلى، بدلاً من أن يستغرق السيناريو فى حكاية أساه وتردده ومتابعته لتطور العاطفة بين النجمين الشابين.

النقطة الحاسمة فـى فـارق الـدلالـة التاريخية للفيلم الأمـريـكـى والفيلم العربى ترتبط بخطاب الحداثة. فى الفيلم الأمريكى، نرى ملمحاً ظل قوياً فى المجتمع الأمريكى حتى خمسينيات القرن العشرين، وهو مناقشة مخاطر انتقال بنات الريف إلى الحضر سعياً

وراء الحياة الحديثة المثيرة، مما يهدد قيمهن التقليدية. وهـذه التيمة شغلت أيضاً ميلودرامات السينما المصرية وكوميدياتها حتى السبعينيات. أما ملمح الحداثة الأكبر فى «غزل البنات» فيتمثل فـى جسد أنـور وجـدى أكثر مـن تعينه فى جسد ليلى مراد. ينضم الطيار أنور وجدى فى الفيلم -بحكم ارتدائه بذلة رسمية- إلى قائمة طويلة من الضباط الذين مـلأوا الشاشة فى الأربعينيات والخمسينيات، والـذى تواكب ظهورهم مع تعاظم الاعـتـزاز القومى بالجيش كمؤسسة وطنية حديثة تعبر عن العزة القومية والتقدم الحضارى، وتنعقد عليها الآمال الوطنية فى الاستقلال عن بريطانيا وفى حكم رشيد. صحيح أن أنور وجدى فى الفيلم طيار ولا يوجد ما يدل بوضوح على كونه طياراً مدنياً أم حربياً، لكن البذلة الرسمية تضعه فى سياق الضباط السينمائيين الآخرين الذين «تنبأت» السينما المصرية بحضورهم القوى فى المجتمع، قبل ١٩٥٢. وبذلك يتميز الفيلم المصرى «غزل البنات» عن أصله الأمريكى «مخل بالشرف للغاية» بمساهمته القوية فى خطاب الاحتفاء بالمؤسسات العسكرية وشبه العسكرية الحديثة، وفـى خطاب العزة الوطنية الاستقلالية.

فارق آخر بين الفيلمين يتمثل فى موقعهما فى التاريخ الفنى. اليوم لا يكاد أحد يتذكر «مخل بالشرف للغاية» فهو فيلم عادى بسيط. أما «غزل البنات» فقد حفر لنفسه مسارًا فى الذاكرة البصرية، جعل له مكانة بارزة كواحد من أهم كلاسيكيات السينما العربية. ولعل مَرَدَ هذا إلى العدد الهائل من كبار النجوم الذين شاركوا فى الفيلم، وإلى كونه الفيلم الأخير الذى قام الريحانى ببطولته. ولا شك أن تلك الوفاة، مع تميز أداء الريحانى التمثيلى، قد ضاعفا من صورة شخصية «حمام» كأقوى ما أداه الريحانى فى السينما. وكأن ما أورده أنور وجدى على لسان الريحانى فى مطوية الدعاية للفيلم قد لاقى قبولاً من الجماهير عبر العقود. يقول الريحانى فى المطوية إنه لم يكن راضيًا تمام الرضا عن أدواره السينمائية؛ لأن الأفـلام لم تظهر: «صـدق العاطفة وحُسن الأداء، حتى إننى أحسست أن ضـوء الستار الفضى إنما هو كضوء القمر جميل ولكن بارد لا حياة فيه». ثم يستدرك الريحانى قائلًا إن «غزل البنات» – بفضل «عزيزى أنور ابنى البار الوفى» قد حقق حلمه فى عمل فيلم يُحيل ضوء الشاشة إلى «شعاع منعش كله حياة، وكله حرارة (...) شعرت بوجود عشاق فنى أمامى، شعرت بأننى أنفذ بسهولة من وراء الستار فأصل الى قلوبهم وأصيب مشاعرهم».

ربع قرن على رحيل إمبراطور السينما اليابانية

أكيرا كوروساوا ومعضلات الإنسان الوجودية

«أنا أحب السينما... وغايتى عمل أفلام جيدة وهذا يكفينى، ولا شك أن للفنان مسئولية أخلاقية، ولكن لا يجب إبرازها بشكل واضح وبدون داع، وقد تولد الشعور بالمسئولية معى بقدر يابانيتى، وبقدر إنسانيتى، ويظهر ذلك فى الفيلم بلا شعور، وبدون وعى».

أكيرا كوروساوا

قام المخرج اليابانى «أكيرا كوروساوا» Akira Kurosawa (١٩١٠ – ١٩٩٨) بالمزج بين التقاليد اليابانية القديمة مع الأسلوب السينمائى الغربى، وقد بدأ مسيرته السينمائية بعد تلقيه تعليمًا شمل الرسم والأدب والفلسفة، وفى أفلامه يجسد كوروساوا عادةً المعضلات الأخلاقية والوجودية للإنسان، والتى خصص لها جانبًا كبيرًا من أعماله التى تناولت اليابان المعاصرة فيما بعد الحرب العالمية الثانية، وتأثير القنبلة النووية على بلاده. وكثيرًا ما تعرض كوروساوا لمفهوم البطولة، سواءً فى تصوير عالم الساموراى أو أهل المدن العاديين، مركزًا اهتمامه على رجال يواجهون خيارات تمتحن أرواحهم وأخلاقهم. إن كوروساوا يشير دائمًا إلى مركزية ومرجعية الذات الإنسانية، فاعليتها، حريتها، شفافيتها، وعقلانيتها فى أى زمان وأى مكان.

د. سهير عبد الظاهر

قدم كوروساوا أول أفلام مسيرته السينمائية «سانشيرو سوجاتا» San-shiro Sugata عام ١٩٤٣، والذى تدور أحداثه حول الصراع فى القرن التاسع عشر بين فنون القتال المستحدثة (الجودو)، وبين المصارعة اليابانية التقليدية (الجوجستو)، فقد جاء الفيلم ليحمل تأكيدًا على تراجع النمو الاقتصادى، فى ظل إعادة تكييف الأشكال السياسية والاجتماعية الغربية فى اليابان بعد الحرب، والتعايش بين ما هو يابانى وما هو غربى (أمريكى).

وقد أراد كوروساوا – بناءً على التعليمات الحكومية – أن يصنع فيلمًا تسجيليًا؛ فقام بتقديم فيلم «الأجمل» The Most Beautiful ١٩٤٤، من خلال تصويره لمجموعة من العاملات داخل المصنع، واللاتى يعملن باجتهاد لإنتاج العدسات، ليسجل كوروساوا وبصورة واقعية المعنى

الحقيقى للمجهود الحربى من خلالهن. وقد تم استقبال الفيلم بحفاوة بالغة من قبل الحكومة اليابانية العسكرية آنذاك، والتى دفعته إلى تقديم الجزء الثانى لفيلم «سانشيرو سوجاتا» Sanshiro Sugata II عام ١٩٤٥.

هذا وعقب هزيمة اليابان فى الحرب العالمية الثانية، ومع فرض سلطة الاحتلال الأمريكى لبطشها على اليابان، تنامى الصعود المهنى لـ «كوروساوا» بسلسلة من الأفلام التى جاءت ذات تنويعات فيلمية عدة، من فيلم الجريمة إلى فيلم الرعب إلى الفيلم الملحمى؛ حيث تباينت فيها الموضوعات المطروحة، وقد صاغها كوروساوا عبر شكل فنى مميز، فنجد مثلًا أن الأفلام التاريخية تمتزج فيها الأبعاد الملحمية والدراما الشخصية، ذات الصبغة الشكلية كما فى مشاهد المعارك، مثل فيلمى: «الساموراى السبعة» Seven Samurai ١٩٥٤، و«الحارس الخاص» Yojimbo ١٩٦١.

ولقد عكست أفلام «كوروساوا» تلك الرؤية المعاصرة للمحاربين القدامى (الساموراى)، بأن بات أسلوب حياة المحاربين – أقرب ما يكون – لميثاق اجتماعى، وذلك من خلال إيمان الساموراى بالولاء وإدراك فكرة الهدف القومى، عبر تمسكهم بالمهارات الأولية وقواعد الانضباط الأساسية والتربية الأخلاقية.

وقد كانت الحرب هى خلفية الأحداث فى فيلم «يوم أحد رائع» A wonderful Sunday ١٩٤٧، كانت الحرب وآثارها حاضرة فى كل مكان، تتباين بين أوهام وأحلام الزوجين الشابين، والواقع القاس الذى يحيط بهما، من خلال عزمهما التمتع بالمدينة يوم العطلة، جاء ذلك أشبه بالتسجيل لواقع المدينة بعد الحرب العالمية الثانية، وما خلفته من دمار على البلاد، وقد جاءت نهاية الفيلم لتحمل دعوة للأمل بالرغم من كل تلك النكسات التى يتعرض لها بطليه طوال أحداث الفيلم، وفى هذا الفيلم اعتمد كوروساوا على (التوثيق) لتسجيل اللحظة الاجتماعية الراهنة (تسجيل للواقع الاجتماعى اليابانى – آنذاك – فقد كان يهتم (كما فى أفلامه القادمة) بالتطور النفسى والأخلاقى للشخصيات؛ وليس فقط بالبنية المادية والاجتماعية والواقعية للشخصيات.

يواصل كوروساوا رحلته فى الكشف عن الجوانب الخفية للمدينة من خلال فيلمه «كلب ضال»Stray Dog عام ١٩٤٩... ومرة أخرى، هى مشكلة مهنية تحولت إلى معضلة أخلاقية، وهى سرقة سلاح (مسدس) المحقق «موراكامى» والذى قام بدوره بطل أفلام كوروساوا (المفضل) اليابانى «تشيرو ميفونى» Tashiro Mifune (١٩٢٠ – ١٩٩٧).

وتتوالى الأحداث من خلال رحلة بحث يائس عن السلاح المسروق فى المدينة (نرى جوانب المدينة المتعددة من خلال رحلة البحث الشاقة التى يقوم بها البطل منذ بداية الفيلم وحتى نهايته)، ومن خلال تلك الرحلة نرى استكشافًا للأماكن غير الأخلاقية فى المدينة، مثل: دور اللهو – بيوت الدعارة – السوق السوداء – تجمع رجال العصابات (الياكوزا). وقد جاء الفيلم ليحمل مزيجًا بين التركيب البنائى للفيلم نوار Film Noir، والواقعية الإيطالية الجديدة Italian Neo- Realism (متأثرًا بفيلم سارقى الدراجات Bicycle Thieves) حيث نلاحظ توافق المشاهد داخل الفيلم

مع سمات الواقعية الإيطالية الجديدة، والتى تعكس فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية فى اليابان، من خلال استعراض العالم السفلى للمدينة (فى بلد لا يزال يتعافى من الحرب).

ولقد شهد فيلم «راشومون» Rasho-mon ١٩٥٠... تحولًا ملحوظًا فى الموضوع المطروح، فكان موضوعه فلسفيًا جدليًا، يدور حول نسبية الحقيقة تلك التى تخضع لتصورات الأفراد وافتراضاتهم للتعرف على الحقيقة، فقد جاء هذا الفيلم ذو الروايات الأربع المتضاربة، والتى أدت إلى تدمير الصورة النمطية لكل من شخصياته (محارب الساموراى، قاطع الطريق، الزوجة، اللص، والشبح / الروح)؛ فقد ظهروا جميعًا كمنحرفين، جبناء، كذابين، ومجرمين، وقد جاء الفيلم تاريخيًا؛ ليعبر عن التشكيك فى النظام الأخلاقى للساموراى فى نفس الوقت حاملًا نقدًا لنظام الحكم العسكرى فى اليابان آنذاك.

بحثًا عن معنى الحياة... تدور أحداث فيلم «أن تحيا» Ikiru ١٩٥٢ حول الموظف البيروقراطى «واتانابى»، والذى عاش حياته متفانيًا فى عمله بإحدى المصالح الحكومية، وكيف واجه أمر مرضه، بعد أن عرف بقرب موته...، فتغيرت نظرته لنفسه وللعالم من حوله؛ ولكن بعد فوات الأوان...، وقد وصل أوج اهتمام كوروساوا بالمشاعر الإنسانية من خلال هذا الفيلم، والتى كانت أحداثه ليست ببعيدة عن الأدب الروسى، فثمة تشابه ما بين أحداث الفيلم ورواية «موت إيفان إيليتش» The Death of Ivan Ilyich لـ«ليو تولستوى».

وقدم كوروساوا هذا الفيلم بشاعرية لافتة، ليعكس التناغم السردى للأحداث؛ حيث قام بحشد وسائله الفنية للتعبير عن مضمون االقصة ذات الطابع الميلودرامى، بلغة سينمائية شديدة العذوبة.

فعندما يتم الانتقال من الحاضر إلى الماضى من خلال استخدام الإضاءة

الساموراى السبعة 1954

الأشرار ينامون ملء جفونهم 1960

(المواجهة بين ظلام إحدى الغرف وإضاءة ساطعة)، أو عن طريق حركة كاميرا تبدو مستمرة (فى حين أن المكان والزمان مختلفان)، أو عن طريق جملة موسيقية. ولا يتردد كوروساوا فى إدخال عنصر تنافر فى إيقاع الفيلم المنسجم طالما دعت الضرورة إلى ذلك؛ فجميع مشاهد رحلة واتانابى فى المدينة ليلًا، تتم من خلال حركات كاميرا طويلة ترافق الشخصيات أو بصور ذات إضاءة عالية.

أما فيلم «الساموراى السبعة» Sev-en Samurai عام ١٩٥٤ فقد حمل بين طياته الدافع الإنسانى لحماية حقوق أهل القرية، من خلال التأرجح ما بين الشجاعة والحماقة فى نفس الوقت، ونلاحظ تبديل السلوك الفردى لأولئك الرجال من أفراد الساموراى؛ وبالرغم من اختلاف أصولهم الاجتماعية، فقد اتحدوا جميعًا للعمل على حماية الفلاحين الذين لا حول لهم ولا قوة من الاضطهاد الذى يتعرضون إليه من قبل مجموعة شرسة من قُطاع الطرق، هنا تبرز التضحية من أجل (قانون أخلاقى) فرضته الذات المحاربة (الساموراى المحارب)، والتى تضحى بنفسها من أجل الآخرين، من خلال ملحمة إنسانية تدور رحاها بين عدد من الساموراى وعددهم (سبعة) وجهودهم المستميتة فى الدفاع عن القرية البائسة المنهوبة،

من بطش أولئك اللصوص المحتالين.
ومما لاشك فيه أن تأثير إلقاء القنبلتين الذريتين على مدينتى «هيروشيما» و«ناجازاكى»... كان له بالغ الأثر على كوروساوا، الأمر الذى دفعه إلى تقديم فيلم «سجل كائن حى» ١٩٥٥ Record Of A Living Being، ليعرض كوروساوا من خلاله عواقب إلقاء القنبلة النووية، والفيلم هنا لا يتحدث مباشرة عن الحدث الرهيب؛ ولكن عن آثار ذلك الحدث وتأثيره النفسى على البطل، وهواجسه المخيفة من الخطر النووى الذى يحيط به، ثم قرار هجرته إلى البرازيل.
وكانت فترة الحكم الإقطاعى لليابان والصراعات بين العشائر مادة ثرية لأفلام كوروساوا، فقدم فى عام ١٩٥٧ فيلم «عرش الدم» Throne of Blood أو «قلعة خيوط العنكبوت» Spider Web Castleعن مسرحية «ماكبث» لـ ويليام شكسبير؛ الذى يعرض قصة صعود محارب شجاع، يأخذه طموحه القاتل إلى الطمع فى السلطة، فيتآمر على سيده، ويتخلص من صديقه من أجل أن يسيطر على الحكم، الأمر الذى دفعه إلى نهايته المأسوية على أيدى جنوده.
فقد قرر كوروساوا أن يجعل فيلمه يابانيًا خالصًا، ليس ببعيد عن ممارسات مسرح النو Noh اليابانى التقليدى، فمن خلال تراجيديا «ماكبث» قدم كوروساوا فيلمه بلغة يابانية مستخدمًا العناصر السينمائية ليعبر من خلالها على موازة لغوية لتحويل النص الشكسبيرى إلى قالب سينمائى يابانى خالص.
وفى فترة الستينيات اتخذ أكيرا كوروساوا من الدراما المعاصرة مادة لموضوعات عددًا من أفلامه، حيث أصبح كوروساوا يوجه تركيزه نحو اليابان الجديدة ذات المعجزة الاقتصادية الآخذة فى التقدم، ونمو الشركات الكبرى فى ظل صدمة العصر الجديد، وثقافة العولمة الحديثة، وتحكم رأس المال. كما ظهر فى فيلم «الأشرار ينامون ملء جفونهم» The Bad sleep well ١٩٦٠؛ حيث يدور موضوع الفيلم حول الصراعات والمؤامرات الدائرة فى إحدى الشركات اليابانية، ويتضح من خلال الفيلم شجب كوروساوا للسلطة، وإدانته لأساليب الرشوة والتلاعب غير المشروع (غير الأخلاقى).

> يشير دائماً إلى مركزية ومرجعية الذات الإنسانية، فاعليتها، حريتها، شفافيتها، وعقلانيتها فى أى زمان وأى مكان

ومن جديد تحتل دراما الفترات التاريخية اهتمام كوروساوا؛ فيقدم فيلم «الحارس الخاص» Yojimbo عام ١٩٦١ ويعرض نموذجًا لرجل سامورای مجهول...، يبدأ بمهارة فى الاشتراك فى معركة من أجل الدفاع عن قرية يسيطر عليها عصابتين من المحتالين، ويستمر ذات الموضوع فى فيلمه التالى «سانجيرو» Sanjero ١٩٦٢ الذى يقوم فيه البطل بمساعدة مجموعة من محاربى الساموراى عديمى الخبرة، ويعتبر بعض النقاد فيلم «سانجيرو» Sanjuro بأنه الجزء الثانى أو المتمم لفيلم «يوجيمبو» Yojimbo الذى سبقه مباشرة.
وفى عام ١٩٦٣ يقدم كوروساوا فيلم «عالٍ ومنخفض» High and low ومن خلاله يعود ليعرض وجوهًا للحياة فى المدينة، عبر إبراز قضية التفاوت الطبقى فى المجتمع اليابانى، من خلال قصة خطف أحد الأطفال ومطالبة الخاطف (المجهول) بالحصول على فدية مالية كبيرة من أحد رجال الأعمال، وتدور الأحداث فى إطار تشويقى، يؤكد من خلاله كوروساوا على إبراز التناقض ما بين الثراء والفقر بين الطبقات الاجتماعية.
يعود كورساوا عام ١٩٦٥ إلى تقديم البعد الفردى للنزاع الأخلاقى، وذلك من خلال فيلم «اللحية الحمراء» Red Beard، وفيه المواجهة بين مفهوم الطب من النظرة التقليدية ونموذج الطبيب الإنسان (المهنية الاجتماعية لدور الطبيب فى المجتمع والتعاطف الإنسانى مع المرضى)، وذلك من خلال الأحداث التى تدور بين أحد الأطباء (ذو لحية حمراء) وبين طبيب شاب انضم حديثًا للعمل فى المستشفى الفقير.
وهنا يبرز الطابع الوجودى ما بين الطبيب المعلم، والطبيب الشاب الرافض للتأقلم فى مكان عمله الجديد الذى لم يطمح أبدًا أن يعمل بداخله، فنموذج الطبيب جاء بوصفه رجل صارم ذو مبادئ راسخة، يحاول جاهدًا أن يبذل كل ما فى وسعه من أجل المرض ورعاية الفقراء فى المجتمع، وهو شخصية لا تتأثر بالآراء المحيطة، يمثل نموذجًا للفردية التى تسعى لخدمة الآخرين.
وبعد غياب خمس سنوات كاملة، قدم كوروساوا فيلم «دوديسكا دن» Dodes-ukaden ١٩٧٠، والذى عرض من خلاله مظاهر للحياة اليومية الصعبة لحى يابانى بائس، تملؤه مجموعة من الأكواخ شديدة الفقر، وبالرغم من ذلك؛ فإن الفيلم لا يخلو من الفكاهة الإنسانية لقاطنى تلك الأكواخ من الهامشيين.
وبعد خمس سنوات أخرى...، قام كوروساوا بتقديم فيلم «دورسو – وزالا» Dorso Ozalla ١٩٧٥، الذى عرض من خلاله مزيجًا لسبل الحياة داخل الغابة

المترامية الأطراف، والعلاقة المتبادلة ما بين الإنسان والطبيعة. ومرة أخرى يعاود كوروساوا الرجوع إلى اليابان المضطربة فى القرن السادس عشر من خلال فيلم «المحارب الظل» Kagemos-ha ١٩٨٠، والتى دارت أحداثه فى حقبة تاريخية مؤلمة عاشتها اليابان فى عام ١٥٧٥...، حيث كانت اليابان تعانى من الاشتباكات والحروب بين العشائر الذين ناضلوا من أجل تحقيق أكبر قدر ممكن من السلطة والهيمنة على البلاد.

فى حين استلهم كوروساوا أحداث فيلمه التالى «فوضى» Ran ١٩٨٥ من مسرحية «الملك لير» قصة الملك الذى كان يحظى هو وأبنائه بشعبية كبيرة كمثل للولاء العائلى...، ولكن من جديد؛ فإن الطمع فى السلطة يؤدى إلى مزيد من التناحر.

وإلى جانب التنويعات الفيلمية العدة التى قدمها كوروساوا، عرض كوروساوا جانبًا من سيرته الذاتية فى بعض الأفلام، والتى تحققت فيها (وبوضوح) النزعة الذاتية، وهى أفلام: «أحلام أكيرا كوروساوا» Akira kurosawa's Draems ١٩٩٠، إلى جانب فيلم «أنشودة فى أغسطس» Rhapsody In Augast ١٩٩١، وأخيرًا فيلم «ليس بعد» Mad-adayo ١٩٩٣، وهى أفلام ذات طابع شخصى – ذاتى؛ تخرج عن إطار الأفلام الملحمية التى سبقتها.

وقد وصل المزج ما بين الحقيقة والذكريات والأحلام إلى ذروته فى فيلم «أحلام أكيرا كوروساوا» Akira Kuro-sawa's Dreams ١٩٩٠، فموضوع الفيلم تناول ثمانية أحلام متفرقة عرض من خلالها كوروساوا جانبًا كبيرًا من سيرته الذاتية وذكريات طفولته، وكذلك مراحل حياته بمخاوفها وشجونها.

وقد مثلت هذه الأحلام خلاصة التجربة الإنسانية لكوروساوا، والتى تمثلت فى رفضه للعنف والصراع الإنسانى المحتدم وما نشب عن ذلك من حروب، إلى جانب تمثيله الذاتى لطفولته المبكرة شبابه عبر سرده عدة من أحلامه التى اتضحت من

اللحية الحمراء 1965

> يقدم وجهة نظره وتصوراته حول قضايا مجتمعه من خلال نهج روائى يغلب عليه الصبغة الإنسانية

خلالها نزعته التشكلية المميزة من خلال دمجها عبر مفردات الصورة السينمائية لتعبر عن مزيجًا متألفًا بين السينما والفن التشكيلى، ويواصل كوروساوا كشفًا لجوانب من حياته من خلال توضيح موقفه تجاه الهجوم النووى على بلاده من خلال فيلم «أنشودة فى أغسطس» Rasbody In August ١٩٩١، قدم كوروساوا صورة شاعرية للتعبير عن أحداث فيلمه من خلال أعين العجوز التى عاصرت الحرب، وكانت شاهدة على إلقاء القنبلتين الذرتين على مدينتى «هيروشيما» و«ناجازاكى» فى عام ١٩٤٥، وقد صار أحفادها يعيشون فى الولايات المتحدة الأمريكية...، ورصد الفيلم ذكرياتها عن ذكرى تلك المحرقة الأليمة، من خلال استعراض العلاقة بين أخوين؛ حيث هاجر الأخ إلى أمريكا بينما ظلت الأخت فى اليابان.

ويأتى فيلم «مادايو أو ليس بعد»-Mad adayo ١٩٩٣ فيلم كوروساوا الأخير، والذى يتناول العلاقة بين المعلم المتقاعد وطلابه، حاملًا فى طياته الصفات الإنسانية لكوروساوا نفسه، صانع الأفلام الذى دمج الثقافة العالمية مع ثقافة بلاده ليصل لأقصى درجات الغوص فى أعماق النفس البشرية.

إن الموضوع الفيلمى لدى كوروساوا كان ركيزة أساسية من ركائز عمله السينمائى؛ حيث يقدم من خلاله وجهة نظره وتصوراته حول قضايا مجتمعه من خلال نهج روائى يغلب عليه الصبغة الإنسانية؛ وإن تكررت عدة جوانب فى أفلامه، فكان هذا التكرار بمثابة سمة أسلوبية مميزة لمساره الفنى الكبير.

أجندة أبريل

هذه مجموعة متنوعة من الأنشطة الثقافية والفنية التى تشهدها قصور وبيوت ومكتبات «الثقافة الجماهيرية» فى مختلف ربوع المحروسة خلال هذا الشهر

إعداد: أمانى عمارة

01

- قصر ثقافة الجيزة: ندوة بعنوان «شخصيات عظيمة عبر التاريخ» أون لاين
- قصر ثقافة الفيوم: عرض لفرقة عرب الفيوم البدوية، ويقام بمكتبة الفيوم العامة ٨ م
- قصر ثقافة المطرية: ورشة تعليمية بعنوان «كيفية العزف على بعض الآلات الموسيقية» ٨ م
- بيت ثقافة التل الكبير بالإسماعيلية: عرض لفرقة الإنشاد الدينى ٧ م
- قصر ثقافة طور سيناء: أمسية شعرية بعنوان «عبور الرجال» ٨ م
- قصر ثقافة العريش: عرض لفرقة العريش للموسيقى العربية ٨ م

02

- قصر ثقافة الفيوم: أمسية شعرية غنائية، تقام بمكتبة الفيوم العامة، يشترك فيها: محمد شاكر، محمد حسنى إبراهيم، عبد الكريم عبد الحميد، بمصاحبة الفنان عهدى شاكر ٨ م
- قصر ثقافة الريحانى: ورشة عمل عن «فانوس رمضان بالخياميه» ١١ ص
- قصر ثقافة بنها: أمسية شعرية بنادى الأدب ٨ م
- قصر ثقافة القناطر الخيرية: معلومة فى دقيقة عن «تاريخ فانوس رمضان» أون لاين
- قصر ثقافة بنى سويف: اللقاء الأسبوعى لنادى الأدب ٧ م
- قصر ثقافة الإسماعيلية: ورشة للأطفال بمناسبة الاحتفال بيوم اليتيم ١١ ص

03

- قصر ثقافة روض الفرج: ورشة أوريجامى لعمل الفانوس ١١ ص
- قصر ثقافة السويس: أمسية شعرية ٧ م
- قصر ثقافة بورسعيد: أمسية شعرية ٧ م
- قصر ثقافة القصر: محاضرة بعنوان «قواعد الأشكال الهندسية فى التشكيل» أون لاين

04

- قصر ثقافة الريحانى: ورشة عمل «مفارش بالستان والجبير» أون لاين
- بيت ثقافة التل الكبير: عرض لفرقة الإنشاد الدينى وأمسية شعرية ٧ م
- قصر ثقافة العريش: عرض لفرقة الآلات الشعبية ٧ م
- قصر ثقافة بورسعيد: عرض لفرقة الآلات الشعبية ٨ م
- قصر ثقافة الأقصر: عرض لفرقة الأقصر للفنون الشعبية ٧ م

05

- قصر ثقافة السويس: عرض لفرقة الإنشاد الدينى ٧ م
- قصر ثقافة طور سيناء: ورشة فنون تشكيلية عن «المسحراتى» ١٠ ص

06

- قصر ثقافة التل الكبير: عرض لفرقة الإنشاد الدينى وأمسية شعرية ٧ م
- قصر ثقافة طور سيناء: محاضرة بعنوان «طعامى فى رمضان» ١٠ ص
- قصر ثقافة العريش: عرض لفرقة العريش الاستعراضية ٨ م
- قصر ثقافة أسوان: عرض لفرقة أسوان للموسيقى العربية ٧ م

07

- قصر ثقافة الأقصر: محاضرة بعنوان «أهل المروءة» أون لاين

08

- قصر ثقافة بورسعيد: عرض لفرقة فنون شعبية أطفال ٨ م
- قصر ثقافة العريش: عرض لفرقة العريش للموسيقى العربية ٨ م

09

- قصر ثقافة بنها: أمسية شعرية لنادى الأدب ٨ م
- بيت ثقافة الشيخ زايد بالإسماعيلية: شخصية ومعلومة بعنوان «عبد الرحمن الأبنودى.. سيرة ومسيرة لا تنضب أبدًا» تقام بمدرسة الزهور الثانوية ١١ ص

10

- قصر ثقافة السويس: أمسية شعرية ٧ م
- قصر ثقافة العريش: محاضرة عن «التمكين الثقافى» ١٠ ص
- قصر ثقافة أسوان: اللقاء الأسبوعى لنادى الأدب ٧ م

11

- قصر ثقافة بورسعيد: عرض لفرقة الموسيقى العربية ٨ م
- قصر ثقافة العريش: ورشة إبداعية لذوى الاحتياجات الخاصة ١٠ ص
- قصر ثقافة الأقصر: ورشة فنون تشكيلية بعنوان «المسحراتى» أون لاين

12

- قصر ثقافة طور سيناء: أمسية بعنوان «رمضان فى البادية» ٨ م
- قصر ثقافة أسوان: ورشة فانوس رمضان ١٠ ص

13

- قصر ثقافة بورسعيد: عرض لفرقة الفنون الشعبية ٨ م
- قصر ثقافة الأقصر: محاضرة بعنوان «فن الإعلان فى القرنين التاسع عشر والعشرين» أون لاين

14

- قصر ثقافة الإسماعيلية: عرض لفرقة الآلات الشعبية ٨ م
- قصر ثقافة أسوان: عرض لفرقة كورال الأطفال ٨ م

15

- قصر ثقافة بهتيم: أمسية شعرية بعنوان «إبداعات رمضان» ١١ ص
- قصر ثقافة بورسعيد: عرض لفرقة الآلات الشعبية ٨ م
- قصر ثقافة أسوان: محاضرة بعنوان «عادات وطقوس الزواج فى قرى الأقصر» ٧ م

16

- قصر ثقافة طور سيناء: ورشة فنية بمناسبة عيد الفطر ١٠ ص
- قصر ثقفة الأقصر: عرض لفرقة الأقصر للموسيقى العربية ٧ م

17

- قصر ثقافة الطفل بدمنهور: عرض لفرقة كورال الأطفال، قصر الطفل ٧ م
- قصر ثقافة التل الكبير: شخصية ومعلومة عن «قاسم أمين وتحرير المرأة» ١١ ص

18

- قصر ثقافة الإسماعيلية: ورشة رسم للاحتفال بعيد الفطر ومظاهر العيد ١١ ص
- قصر ثقافة السويس: مناقشة كتاب «المرأة المصرية والإعلان فى الريف والحضر» تأليف: عواطف عبد الرحمن ١١ ص

19

- قصر ثقافة القناطر الخيرية: عرض لفرقة الموسيقى العربية ٨ م
- قصر ثقافة الإسماعيلية: أمسية شعرية ضمن نشاط نادى الأدب ٨ م

20

● بيت ثقافة الشيخ زايد: ورشة بعنوان «ارسم ولون» بمناسبة عيد تحرير سيناء ضمن نشاط المواهب، ويقام بمدرسة الشهيد عمرو هلال ١١ ص

● قصر ثقافة أسوان: عرض لفرقة أسوان للموسيقى العربية ٧ م

21

● قصر ثقافة الأقصر: عرض لفرقة الأقصر للآلات الشعبية ٧ م

22

● قصر ثقافة الأقصر: محاضره بعنوان «تكنيك صناعة بورتريهات الفيوم» ١٠ ص

● قصر ثقافة الشهداء بعزبة الألفى بقنا: محاضرة بعنوان «الإسلام والفنون الجميلة» ١٠ ص

● قصر ثقافة فاقوس: عرض لفرقة فاقوس للموسيقى العربية ٧م

23

● قصر ثقافة بورسعيد: محاضرة عن سيناء ١٠ ص

● قصر ثقافة أسوان: محاضرة بعنوان «كيفية التغلب على المشاعر السلبية» ٧ م

24

● قصر ثقافة بورسعيد: أمسية شعرية ٧ م

● قصر ثقافة أسوان: اللقاء الأسبوعى لنادى الأدب ٧ م

25

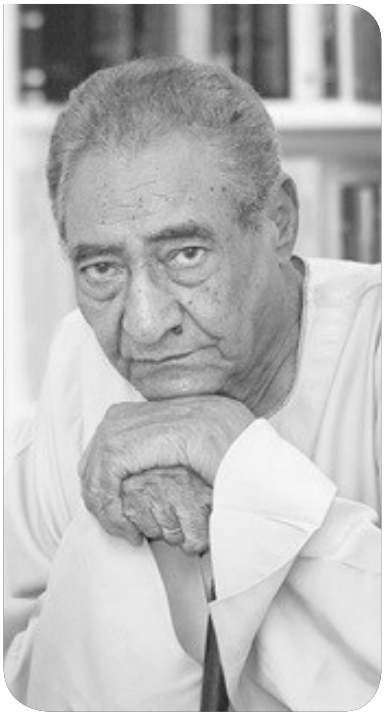
● قصر ثقافة الجيزة: محاضرة عن «المرأة ودورها فى تنمية المجتمع» ٦م

● قصر ثقافة بورسعيد: عرض لفرقة موسيقى عربية» ٨ م

26

● قصر ثقافة الإسماعيلية: أمسية شعرية لنادى الأدب ٨ م

● قصر ثقافة السويس: عرض لفرقة الموسيقى العربية ٧ م



27

● قصر ثقافة بورسعيد: عرض لفرقة الفنون الشعبية ٨ م

● قصر ثقافة طور سيناء: محاضرة بعنوان «عيد تحرير سيناء» ١٠ ص

● قصر ثقافة أسوان: عرض لفرقة أسوان للفنون الشعبية ٧ م

28

● قصر ثقافة أسوان: عرض لفرقة كورال الأطفال ٧ م

30

● قصر ثقافة روض الفرج: حلقة نقاشية عن تحرير سيناء ١١ ص

● قصر ثقافة بنها: أمسية شعرية لنادى الأدب ٨ م

● قصر ثقافة طور سيناء: مناقشة كتاب بعنوان «قوة الحب والتسامح» تأليف: إبراهيم الفقى ١٠ ص

ناهد صلاح

ناقدة سينمائية

أم العروسة.. من الضيق تولد المسرة

من عاداتى فى شهر رمضان مشاهدة أفلام الأبيض والأسود، ومن الأفلام التى تبعث فى نفسى بعض الطمأنينة فيلم «أم العروسة» إخراج عاطف سالم، فأتماهى مع حسين (عماد حمدى) كأنه أبى، أتابعه بلهفة وهو يهبط درجات سلم منزله، محنى الرأس، مضطرب، منقاد لمصير لا مفر منه، عرفه حين شاهد من أعلى السطوح مرقص أفندى (اسكندر منسى) زميله فى العمل، وسط الزحام يقف بجوار ضابط الشرطة، فأدرك أن الوقت حان ليُعاقب على فعلته، فى هذه الليلة بالذات التى يحتفل فيها بزفاف ابنته الكبرى أحلام (سميرة أحمد).. ثم تنقلب الآية فى لحظة لنراه يصعد درجات السلم، سعيدًا، مهرولًا صوب زوجته زينب (تحية كاريوكا)، يحتضنها ويقبلها بعد أن ارتاح باله، فضابط الشرطة جاء لتحرير محضر بسبب الإزعاج الصادر عن مكبر الصوت، وزميله المسيحى الوفى أصلح فعلته، فى إشارة إلى الترابط والمحبة بين عنصرى الوطن، ما أدى إلى تغيير المصير التعس إلى نهاية سعيدة وغير متوقعة.

لقطتان متابينتان تلخصان حالة «أم العروسة»، الفيلم الذى يرشدنا إلى الحال الأعم للطبقة الوسطى فى مجتمعنا ومكابدتها، من خلال حسين الموظف المطحون من الظروف الاقتصادية الصعبة، نعيش معه يومياته هو وأسرته المكونة من زوجته وأبنائهما السبعة، فنفهم معنى أن الحياة على طريقتهم هى معجزة كاملة التكوين، لا يقدر عليها إلا أفراد من نوع حسين وزينب ورباط المحبة الذي ينجيهما، فيتجاوزان كافة المعوقات.

هنا الأب المتعب، الحنون، هو نموذج لآلاف الآباء المصريين، تسانده الأم الطيبة، القوية، المرحة، المترعة بالأنوثة، هى الأخرى نموذج بارز للأمهات المصريات، واحدة منهن تواجه الصعوبات بصلابة، فتصبح سندًا لزوجها ولأولادها الصاخبين، خفيفى الظل، حتى وإن أوصلوها لدرجة الصراخ والركض وراءهم فى الغرف، وهنا أيضًا شكل البيوت الدافئة؛ غرفة النوم للأب والأم، غرف الأبناء والأسرة ذات الدورين، المطبخ، الصالة، مائدة السفرة، الراديو الكبير، صوت جرس الباب وصوت المنبه وبكاء الابنة الوليدة، وعلى خلفيتهم صوت عزف الابن الأوسط على الكمانجة، كل هذا يخرج من جدران بيت حميمى، يمثل الشارع الشعبى بملامحه الكلاسيكية فى أزمنة ولت، وإن تركت ذكرى على الشاشة تراودنا من وقت لآخر.

إيقاع حيوى، متماسك وشخصيات المرسومة بعمق متفهم لطبيعة الموضوع، ومن هذا المزيج يتدفق الضحك، ليس على طريقة أنه من الضيق تولد المسرة فقط، إنما باعتبار أنه يمكن تقديم مواقف إنسانية مغلفة بالكوميديا، جماليًا ودراميًا.. قد تكون الكوميديا للتخفيف من وقع الأحداث، أو وسيلة للنقد أو لو شئتم للمعاتبة الموجهة للإصرار على عادات وتقاليد معينة، لا تتلائم مع الأحوال الاقتصادية الصعبة، مثل كثرة الإنجاب والإسراف فى تجهيز العروس وحفلات الزفاف، حتى تفخر الأسرة بصورتها فى نظر الآخرين، دون الالتفات لإمكانياتها المادية، وهو الأمر الذى اضطر الأب فى الفيلم أن يختلس مبلغًا من عهدته المالية، لولا ستر الله وإغاثة صديقه.

وعليه؛ فإن الفيلم يعكس اتجاهًا انتقاديًا؛ لكنه ليس لاذعًا فى إطلاق أحكام حادة، فلا يستخدم الكوميديا والضحك كأسلوب لتصفية حسابات، أو لتوجيه الاتهامات، بل يطرح الحكاية بما يستدعى التواصل معها وكشف المأزق الذي يطالنا جميعًا، ربما يجد البعض صعوبة ما فى فصل المسحة الكوميدية عن الانتقاد الساخر، وهذا حقهم حتى يتمتعوا بلحظات كوميدية بحتة، ولغة الفيلم هنا تتيح ذلك ببساطة؛ لكنها فى الوقت نفسه تقدم قراءة للبيئة الإنسانية وتستخدم الكوميديا لإظهار عيوبنا برفق وتعاطف.

تتشابك الأمور، التى ينسجها عاطف سالم بلغة سينمائية سلسة، دون فذلكة بصرية، ولا ادعاء أو ثرثرة درامية، بل قدرة على تخليق الموقف الكوميدى من رحم الأزمة، فبينما الأب كان حائرًا، يحاول أن يستبدل جزءًا من معاشه لتجهيز ابنته، نجده يهرول من محل لآخر وراء زوجته لشراء مستلزمات الابنة، كما نراه فى البيت يغسل «المواعين» و«يكوى» الملابس، ويضبطه ابنه الصغير يقبل زوجته، فيدعى أنه يضع لها «قطرة». لقطات ضاحكة متتالية تنبع من المواقف، مثل هذا الموقف الذى تشرح فيه الأم لابنتها ألا تتلهف على الاعتذار لخطيبها «عشان ما يقرش ملحتك»، أو المشهد الذى يجمع الأم بالخياطة وهى «تفاصلها» فى الأجر.

حتى يأتى مشهد النهاية على السطوح وسط الازدحام الهيستيرى لحفل الزفاف، حين يقع الأب مغشيًا عليه؛ لأن ابنته الثانية طُلبت للزواج، ثم يستفيق عندما يعده الخطيب أنه سيتكفل بالنفقات، وبالتالى لن تتكرر المعاناة، لكن صحيح، هل هى لن تتكرر؟ يخبرنا الفيلم أن الدائرة كما هى تدور فى نفس الفضاء، فأسرة حسين أفندى تسير فى الشارع بنفس الحشد من الأبناء، يزيد عليهم الابن القادم فى الطريق، الأم حامل مجددًا، والأب يسير بجوارها منتشيًا، وبذلك يواصل الفيلم سخريته على طريقته.

الغلافان الأمامى والخلفى

للفنان حسن الشرق