المجلة
مجلة الثقافة الرفيعة

تأسست عام ١٩٥٧ - الإصدار الثانى
تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب
شهرية - ثقافية

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد مجاهد

رئيس التحرير
أسامة عفيفى

الإشراف الفنى
محمد حجى

الإخراج والتصميم الجرافيكى
عبادة الزهيرى

مدير التحرير
محمد السيسى

الديسك المركزى
مسعد إسماعيل

السكرتارية التنفيذية
حسام عنتر
مروة حسين

التدقيق اللغوى والمراجعة
صلاح عزيز

منسق الاشتراكات
فكرى سعد

المرسلات :
جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير أوعبر البريد الإلكترونى للمجلة

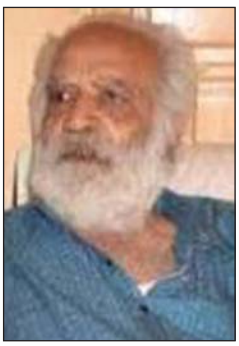
تليفاكس: 25789455
البريد الإلكترونى
almejalla@gmail.com
عنوان المجلة
١١١٧كورنيش النيل

سعر العدد فى مصر 5 جنيهات • الاشتراك السنوى للأفراد مصر 70 جنيهًا • الاشتراك السنوى للمؤسسات بمصر 280 جنيهًا • الاشتراك السنوى للأفراد خارج مصر 65 دولارًا • الاشتراك السنوى للمؤسسات خارج مصر 200 دولار

المحتوى

عار جريمة إزالة الجرافيتى..أسامة عفيفى 4
قراءة..الأمومة للنحات أنور عبدالمولى..عزالدين نجيب 6
سيناء ومهزلة غياب التنمية الثقافية..قاسم مسعد عليوة 7
جولة داخل متحف الفن الإسلامى بالقاهرة..د.أحمد الصاوى 12
ليل الجنوب..حنين وأرواح محاصرة..محمد مسعد 16
زَمَـــانُ الأَصَـــالِيـلْ!!..عبدالقادر حميدة 20
مجيد طوبيا بين الإبداع المتألق والجسد الذاوى..يوسف الشارونى 22
حلمى سالم..الساحر..شاعر بدرجة إنسان..سالم الشهبانى 26
«آميلى نوثومب» تقابل جمهورها بـ«لحية زرقاء»..محمود قاسم 28
الموسم الأول للفنون المستقلة يكرم نجيب الريحانى..منى شديد 32
طفلان ضائعان..سلام إبراهيم 36
السويد تحتفل بمئوية أوجست ستريندبيرج..سمير طاهر 40
أنظر ترى.....مجاهد العزب 44
مأساة إيميه عازار..ماجد يوسف 46
عار العنصرية يلاحق الأدب الصهيونى..علا السايح 51
نوروز الشام..خلات أحمد 54
شكرى راغب يكشف أسرارًا جديدة فى حياة سليمان نجيب..طارق هاشم 56
من دفتر أحوال الثورة..مجدى الحمزاوى 60
النساجون ينتشون حين يكتشفون لونًا جديدًا..ترجمة: ربيع مفتاح 64
كتب وكتاب..شادى صلاح الدين 67
إبراهيم عبدالقادر المازنى ناقدًا..محمد مندور 73
مسلات مصرية فى قلب روما..محمد التداوى 83
نجيب محفوظ..حضور رغم الغياب..شادى صلاح الدين 86
عواصم ثقافية 90
الكاريكاتير حول العالم..جمعة فرحات 96
رؤى..الثقافة فى مجتمعنا الجديد..د.ثروت عكاشة 98

32


22

68

83

أسعار المجلة خارج مصر:
السعودية ٧,٠٠ ريال - الكويت ٠,٦٠٠ دينار - البحرين ٠,٧٠٠ دينار - قطر ٧,٠٠ ريال - الإمارات ٨,٠٠ درهم - مسقط ٠,٨٠٠ ريال - الأردن ١,٧٥٠ دينار - لبنان ٣٥٠٠ ليرة - تونس ٢,٨٠٠ دينار - المغرب ٢٥,٠٠ درهم - رام الله ١,٧٥ دولار - غزة ١,٥٠ دولار - لندن ١,٧٥ جلك - ليبيا ١,٠٠ دولار - الجزائر ١,٠٠ دولار - السودان ٠,٩٠ دولار.

عار جريمة إزالة الجرافيتى

أسامة عفيفى

لكل ثورة أيقونتها الفنية التى تتفجر بتلقائية وعفوية من بين صفوف الثوار لتصبح رمزًا لها على مر العصوروعادة ما تتفتح قرائح المبدعين فى خضم الفعل الثورى فيبتكرون أعمالًا تعبر بتلقائية وجمال عن الوجدان الثورى الشعبى فيلتف حولها الشعب ويحتضنها لتصبح الرمز الثورى الذى يخرج من أتون الثورة طازجًا وساخنًا ليحتل مدارة فى تاريخ الذاكرة الثقافية الوطنية.

ولقد عرفت مصر عبر ثوراتها وكفاحها الوطنى مجموعة من الأيقونات الفنية المعبرة عن كل ثورة ما أن نتذكر الأيقونة حتى تتجسد أمام أنظارنا ملحمة الثورة نفسها.

فلقد تمخضت ثورة ١٩ عن أيقونتين فنيتين الأولى، صوت سيد درويش وألحانه الثورية الوطنية المعبرة عن الفعل الثورى الشعبى بانتمائها لفنون الشعب وثورته «شكلًا ومضمونًا».. والأخرى تمثال نهضة مصر لمختار الذى عبر ببراعة وجمال أخّاذ عن عراقة الشعب الثائر ورغبته فى صنع المستقبل الأكثر حرية وكرامة.. بل إن التفاف الشعب المصرى بطبقاته المختلفة حول مشروع إقامة التمثال والتبرع لإنشائه شكّل ملحمة ثورية ساهمت فى تدشين التمثال كأيقونة خالدة معبرة عن الثورة المصرية.

الشيء نفسه حدث فى ثورة ٢٣ يوليو التى خرج من أتونها وزخم معاركها الوطنية والاجتماعية.. «الأغنية الثورية» التى صنعها جيل الموهوبين من الشعراء كصلاح جاهين وفؤاد حداد وعبد الفتاح مصطفى ومرسى جميل عزيز والأبنودى وغيرهم بالإضافة إلى إبداعات الملحنين كعبد الوهاب والموجى والطويل وعلى إسماعيل وشدا بها مطربون عظام كأم كلثوم وعبد الوهاب وفريد وكارم ونجاة وعبد الحليم حافظ الذى مثّل قمة الموجة الغنائية الثورية لكفاح الشعب فى معارك يوليو الوطنية الاجتماعية ليتصدر المشهد ويصبح «صوته» أيقونة الثورة بلا منازع.

وعندما اندلعت ثورة ٢٥ يناير واستقر الثوار فى «ميدان التحرير» الذى أصبح «رمز الثورة»، بدأ الثوار ينشدون أغانى سيد درويش وعبد الحليم حافظ والشيخ إمام واستدعوا ميراث الغناء الثورى منذ ثورة ١٩١٩ حتى الآن.. وأثناء الغناء وكتابة اللافتات الثورية ومعارك الكر والفر كان هناك فنًا آخر يتخلق تدريجيًا.

صحيح أنه كان قد بدأ قبل «مظاهرات التحرير» على جدران الحارات والشوارع حيث كتبت شعارات الثورة ومطالبها.. إلا أن الرسوم المناهضة للنظام بدأت ترسم على أرض الميدان تدريجيًا، وتدريجيًا تنضج فنيًا وثوريًا لتحتل جدران ميدان التحرير، وبدأ الفنان الثورى يسجل يوميات الثورة على الحيطان تمامًا كما كان الفنان المصرى القديم يسجل التاريخ فى المعابد والجداريات القديمة.. وفى أتون الثورة واشتعالها هضم الفنان الثورى ميراث الجداريات المصرية القديمة وفنون الجداريات الشعبية التلقائية ومزجه ببراعة مع الروح الثورية المتأججة ليخرج «فن الجرافيتى» المصرى الجديد الذى نضج وتحول مع سخونة الأحداث وتطوراتها إلى (أيقونة ثورة يناير) الفنية.

وبدأ ينتشر ويتألق بعد أحداث ماسبيرو ومحمد محمود وتحول إلى ظاهرة احتلت ميادين التحرير فى كل محافظة: الإسكندرية وبورسعيد والأقصر وأسيوط والسويس. ورغم هذا الانتشار الأفقى إلا أن رسوم الجرافيتى فى مدخل شارع محمد محمود أصبحت رمز الثورة المصرية.. البارز وعلامة من علامات «ميدان التحرير» الذى أصبح أشهر ميادين العالم.

ولكن ولأن (الثورة المضادة) تسعى إلى وأد مكتسبات الثورة ورموزها، امتدت يد الاستبداد الغبية بليل لتزيل من على الجدران هذه (الأيقونة) وكأن هناك من يحاول «طمس» الثورة نفسها، ورغم الانتفاضة القوية التى انفجرت فى وجه أصحاب هذا القرار الظلامىّ الجاهل.. ورغم عودة فنانى الجرافيتى إلى ميدان التحرير ليرسموا من جديد جدارياته ويسجلوا (عار الحكومة) ويدينون فعلتها الغبية، لكن الرسوم الطازجة التى رسمت فى غبار المعارك وتحت وطأة الغازات المسيلة للدموع كانت قد أزيلت للأسف الشديد!!

صحيح أن (فن الجرافيتى) يعانى فى أنحاء العالم من (الإزالة) الدائمة من قبل سلطات الحكم المحلى التى ترى دائمًا أن مثل هذه الرسوم (تشوه الجدران) لدرجة أن نقاد الفن ومؤرخيه يصنفونه تحت عنوان (الفنون الزائلة) شأنه شأن فنون الرسم على الأرض، لكن دولًا عديدة تحتفظ بنماذج منه خصوصًا تلك المعبرة عن أحداث كبرى ومهمة فى تاريخها ليصبح مزارًا وشاهدًا على هذه الأحداث مثل الجزء المتبقى من جدار برلين برسومه وكتاباته الذى يحتل قائمة المزارات السياحية فى ألمانيا.. لكن أهل الحكم فى مصر المحروسة قاموا بعدوانهم الغاشم على أيقونة الفن الثورية غير عابئين بالتاريخ أو القيمة الفنية.

ورغم قرار السيد رئيس الجمهورية بالتحقيق فى ملابسات الحادث، ودعوة السيد رئيس الوزراء الفنانين للعودة إلى ميدان التحرير ليرسموا الجداريات من جديد، فإن «الجريمة» قد ارتكبت وتم إزالة (فعل ثورى) فنى كان يمكن أن يصبح مزارًا وطنيًا وشاهدًا إبداعيًا على أول ثورة شعبية مصرية بعد ثورة ١٩١٩.

عزاؤنا أن أفلامًا تسجيلية قد سجلت هذه الرسوم، وطبعت كتبٌ توثيقية وثقت صورها ومن أهمها الكتاب الذى أصدرته هيئة الكتاب بعد الثورة ـ بعد تولى الدكتور مجاهد إدارتها ـ فضلًا على ملايين الصور التذكارية التى صورتها (الهواتف المحمولة) والموجودة على الإنترنت وعلى المواقع الدولية بلغات متعددة.. وأصبحت رسوم الجرافيتى جزءًا لا يتجزأ من تاريخ ثورة يناير واحتلت مكانها اللائق فى ذاكرة الثقافة الوطنية، بل لقد انطلقت قوافل «الجرافيتى» بعد أن نضج فنانوها ليعيدوا صياغة الفعل التشكيلى نفسه والذى سينتج فنًا ثوريًا جديدًا مغايرًا للفنون السائدة مستقبلًا الأهم أن هذه الأيدى الغاشمة قد سجلت بفعلتها هذه «عارها» و«فضيحتها» فى سجل التاريخ الذى لا يستطيع أحد أن يزيل حرفًا من صفحاته.

امتدت يد الاستبداد الغبية بليل لتزيل من على الجدران رسوم الجرافيتى وكأن هناك من يحاول «طمس» الثورة نفسها

الأمومة.. لـ«أنور عبد المولى»

• **أنور عبد المولى**
مواليد القاهرة ١٩٢٠.. تخرج فى كلية الفنون التشكيلية قسم النحت ١٩٤١.. دبلوم معهد التربية عام ١٩٤٣.. أقام العديد من المعارض المحلية والعالمية.. رأس قسم النحت بإدارة التفرغ.. توفى عام ١٩٦٦ قبل أن يبلغ عامه السادس والأربعين.. منح جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٦٨ التى كان مرشحًا لها قبل وفاته وتأجلت بسبب نكسة ١٩٦٧.

إن طاقة الأحياء الكبرى التى فجرها محمود مختار فى النحت المصرى فى عشرينيات القرن الماضى، استمدت قوة الدفع والتفجير من زخم ثورة ١٩١٩ ومن روح الفن المصرى القديم ومن مناخ النهضة الشاملة الذى أشاعه جيل الرواد فى الفن والأدب والفكر، وقد انتهت فى أواخر الثلاثينيات إلى حالة من الركود والخمول الإبداعى لدى فنانى الجيل الذى تلاه، لغياب الدوافع التى فجرت موهبة مختار، بتلاشى قوة الدفع للثورة، وشحوب مشروع النهضة للجيل اللاحق بها ودخول المجتمع حالة من البلادة والجدل العقيم، إنْ على صعيد الحركة الوطنية والحراك السياسى أو على صعيد الحراك القيمى والمجتمعى، هذا إضافة إلى التأثير الطاغى لموهبة مختار الاستثنائية التى طبعت بطابعها أغلب نحاتى الجيل الذى تلاه بدون إشراق مواهب مشعة من بينه ببريق يصمد أمام موهبة مختار ومن ثم يستطيع أن يتجاوزها.

الفنان أنور عبد المولى (١٩٢٠ – ١٩٦٦) كان أحد أبرز النحاتين فى جيل الخمسينيات والستينيات – إلى جانب إبراهيم جابر وأحمد عثمان ومنصور فرج وجمال السجينى، الذين استطاعوا استعادة قوة التفجير والدفع، والنجاة من هيمنة تأثير مختار، وربما يعود ذلك إلى تفجر مواهبهم فى خضم الحركة الوطنية التى اشتعلت فى أربعينيات القرن الماضى وشهدت صحوة فنية وحداثية كبرى على أيدى أبناء ذلك الجيل المسمى بجيل الجماعات الفنية، وبالرغم من اقتصار هذه الجماعات (مثل الفن والحرية والفن المعاصر والفن الحديث) على المصورين الشبان آنذاك بدون أن تضم إلا نحاتًا واحدًا هو جمال السجينى، فإن نحاتى ذلك الجيل – ومنهم أنور عبد المولى – انشغلوا فى بناء ذلك الجسر بين قوة الدفع الإبداعى لثورة ١٩١٩ وقوة الدفع الثانية بعد ثورة ١٩٥٢، واستعادوا روح الخلود والعظمة للفنان المصرى القديم، لكن من خلال حس إنسانى واجتماعى عميق، متطلعين إلى الخروج بأعمالهم إلى الفضاءات العريضة للمجتمع وسط الجماهير.

ومن ثم تركز اهتمامهم على أن تتميز أعمالهم بالحداثة الفنية النابعة من جذور مصرية عميقة ومن قضايا الواقع المصرى، وأن تتخذ هذه الأعمال السمت الصرحى للفن المصرى القديم ومن بعض تأثيرات نحت مختار،كل ذلك على عكس توجهات جماعة الفن والحرية، التى انطلقت روحها الثورية من التيارات الجديدة فى الفن الأوروبى، وأقامت معارضها فى قاعات مغلقة بعيدة عن الجماهير، فارتبطت أكثر بنخب المثقفين.

وتمثال الأمومة لأنور عبد المولى تمثيل نموذجى لشخصيته الفنية شكلًا ومضمونًا، فهو يعكس حالة النهضة المصرية الجديدة بعد ثورة ١٩٥٢، وروح الشموخ والسمو والكبرياء التى ولدتها الثورة فى الإنسان المصرى، والعطاء غير المحدود للوطن والإنسانية الذى تجسده هنا فكرة الأمومة، بماتمثله من تضحية ونبل وتلاحم وتواصل للأجيال، ومن مسئولية عن صنع الحاضر والمستقبل، وهو ما نراه فى احتضان كل من المرأتين المتلاحمتين لطفلها، وأحد الطفلين يشب عن الطوق متشبثًا بساق أمه رمزًا للحاضر، والآخر وليد على صدر أمه متشبثًا بكتفها رمزًا للمستقبل. لكن الموضوع والفكرة – على سموهما – ليسا كل ما يميزهذا التمثال، وإنما نجد أن أكثر ما يميزه هو صرحية الكتلة وانسيابيتها، وانطلاقها فى خطوط رأسية متجاورة نحو الفضاء الأعلى، وكذا الحركة الإيقاعية الناعمة والجياشة بعاطفة حميمية تعمق حالة التضام والاحتضان إلى حد التلاحم والتوحد بين الأمين والطفلين، بالرغم من أن المرأتين تقفان فى اتجاهين متعاكسين.. لكن اختلاف الاتجاهات أدى إلى ثراء الحركة البصرية والبناء الصرحى للتمثال فجعله أكثر ديناميكية وتحررًا وانطلاقًا نحو الفضاء، وهو ما أكدته الكتلة الرأسية التى تستند إليها المرأتان وتتلاحمان معها وهى تتجاوز ارتفاعها بقوة فينتقل ثقل الكتلة المتضامة من أسفل إلى أعلى كعمود شامخ.

وقد عالج عبد المولى موضوع الأمومة فى مجموعة من التماثيل تمثل مرحلة نضجه الفنى أوائل الستينيات، فترة حصوله على منحة التفرغ للفن فى أول عهد ذلك النظام، مع مجموعة متميزة من النحاتين والمصورين الذين شكلوا عصب النهضة المصرية الحديثة فى الفن، وأقاموا معارضهم فى عدد من الأماكن الأثرية التاريخية مثل بيت السنارى بالسيدة زينب وسراى المانسترلى بالروضة، ويعود الفضل فى وضع هذا النظام ورعاية الفنانين إلى د. ثروت عكاشة وزير الثقافة آنذاك، وكان يرأس إدارةالتفرغ المفكر الرائد حامد سعيد، الذى استقطب مجموعة كبيرة من المواهب الفنية المؤمنة بتأصيل فن مصرتجديدًا ينبع من جذورنا الحضارية الممتدة، وكان عبد المولى من أهم تلك المواهب.

وبالرغم من أن التمثال صنع فى البداية فى حجم يعلو عن نصف المتر بقليل،فإن تكوينه ينم عن روح صرحية واضحة، بما كان يرشحه ليكون تمثالًا ميدانيًا، ولأن يكبّر ويعرض فى مكان مفتوح.

لقد اختطف الموت هذا الفنان وعمره ٤٦ عامًا وهو فى ذروة عطائه الفنى، ولنا أن نتخيل ما كان يمكن أن يثرى به حياتنا الفنية لو امتد به العمر.

عز الدين نجيب

فى ذكرى نصر أكتوبر

سيناء ومهزلة غياب التنمية الثقافية

قاسم مسعد عليوة

تسع وثلاثون عامًا مرت على نصر أكتوبر المجيد الذى غير موازين القوى فى المنطقة، وقلب نظريات المعارك العسكرية العالمية رأسًا على عقب وغسل عار هزيمة ١٩٦٧ وحرر الأرض.. ورغم النصر العسكرى المدوى فإن العبور العظيم لم يكن مجرد (نصر عسكرى) لرد الاعتبار، بل لقد كان ملحمة كبرى شهدت بطولات أشبه بالمعجزات صنعها الإنسان المصرى جيشًا وشعبًا.. على أرض سيناء التى رويت بدماء الشهداء عبر العصور، تلك الأرض المقدسة التى سار فى دروبها الأنبياء والقديسون والرسل منذ فجر التاريخ، وضحى أبناؤها بكل غال ورخيص فى مواجهة الصهاينة، وظلوا قابضين على جمر مصريتهم وعروبتهم رغم وطأة الاحتلال.

رغم التضحيات، والبطولات والملاحم ودماء الشهداء التى سالت من أجل تحرير أرض الفيروز الغالية.. همّش النظام السابق سيناء وأهلها.. وكبّل الإرادة الوطنية على أرضها باتفاقيات كامب ديفيد وشروطها المجحفة.. وعامل أهلها الذين صمدوا أمام أعتى الظروف كمواطنين من الدرجة الثانية، وحرمهم من الحد الأدنى للخدمات الإنسانية.

وها هى تعانى اقتصاديًا واجتماعيًا وإنسانيًا، الأخطر أنها تعانى ثقافيًا، كما تحاول جهات عديدة سلخها من نسيج الثقافة الوطنية فضلًا على محاولات طمس خصوصيتها الثقافية المتميزة وعدم إدراجها فى خطط التنمية الثقافية، نعم هناك أبنية، وهناك موظفون وإدارات، وقوافل.. ولكنها بلا أى مشروع ثقافى وبلا أى تخطيط.

وإذا كان الرأى العام منشغل حاليًا بعد حادث رفح الأليم بقضية التنمية الاقتصادية والبشرية فى سيناء، فلا بد أن يعلم المخططون أنه لا تنمية بشرية بلا تنمية ثقافية، وأن الطريق الوحيد لحماية سيناء وإعادة الاعتبار لأهلها يبدأ من خطة وطنية صادقة للتنمية الثقافية...

فهل نفعل؟! هذا هو السؤال.

قضايا

سيناء والوادى، كلاهما يرغب فى احتضان الآخر، كلاهما عاشق مدله بالآخر، العلاقة بينهما هى علاقة أمشاج الجزء بالكل، وأمشاج الكل بالجزء، وهل فى ذلك من شك؟.. لكن - ولنكن صرحاء - ثمة هوة مصطنعة فاغرة فاها منذ أمد غير قريب تفرق بينهما.. هوة صنعتها النظم السابقة التى لم تر فى جبالها وتلالها وسهوبها سوى طبوغرافيتها العسكرية وثرواتها القابلة للنهب.

ومع أن هذه الهوة قابلة للردم، فإن جهدًا حقيقيًا لم يبذل لردمها، لا ممن صنعوها قبل ثورة ٢٥ يناير ولا ممن ورثوها بعد ثورة ٢٥ يناير.

كم قيل عن سيناء.. سيناء البوابة الشرقية، سيناء الحصن، سيناء أرض الفيروز، سيناء معبر الأنبياء، وما أكثر الصفحات التى سودت بالحديث عن قومية مشروع تنميتها، منذ نحو ٢٠ عامًا وهذه الأحاديث لا تنقطع، قبل وبعد ثورة ٢٥ يناير، توطين ٣ ملايين مواطن، تصنيع، زراعة، نقل، سياحة، توظيف، إسكان، استقرار، ٨٣ مليار جنيه تكلفة، ١٣ مليار جنيه إنفاق،...الخ،...الخ؛ ثم بلحظة أصيب المشروع بالسكتة السياسية، لما فدغه مبارك بمطارق الفساد والاستبداد والتبعية.

٦٦ ألف كيلومتر مربع اقتطعت أجود أطرافها الساحلية للنهابين وحواشى السلطة، أما أغلب أراضى سيناء بشماليها وجنوبيها ووسطها، أما الناس الذين يسكنونها، فللفقر والشظف والإهمال والعزلة.. لا يمكن إلا أن تكون مؤامرة تلك التى استهدفت جعل هذه البقعة العزيزة من أرض مصر مطمعًا للعدو الصهيونى، ومفرخًا للإرهاب، ومؤئلاً للتطرف، ومزرعة للمخدرات، ومعبرًا لمهربات سلعية أخرى.. إنها ذات المؤامرة التى عمدت إلى إفراغ الثقافة فى سيناء من وطنيتها لتيسر ظروف الاختراق والنهب والإرهاب والتطرف والاتجار فيما يسلب الوطن أمنه وعقله.

نعم.. لاتفاقية كامب ديفيد دورٌ لا يغفل فى ما تعانيه سيناء الآن، لكنها لا تحتكر كل الأدوار إذ لا يوجد نص، فى اتفاقية الذل هذه، يحول بين مصر وتنمية سيناء وسكانها، لا يوجد بها ما يحول دون تنميتها اقتصاديًا واجتماعيًا وثقافيًا.. لكن التركيز كان فقط على ما ييسر النهب والسلب.

أبدًا لم تكن تنمية تلك التى قيل إنها كرست لسيناء، لأن عهد الفصل بين الاقتصاد والثقافة فى خطط التنمية انقضى منذ آماد بعيدة، فكلاهما صار واحدًا مندمجًا مصهورًا فى بعضه البعض، وما قيل إنه طبق فى سيناء - حتى مع مفهوم الفصل القاصر- لا يصح وصفه بأنه تنمية رشيدة، فالحقيقة المرة تبين أن الثقافة لم يُعتن بها الاعتناء اللازم، لا الثقافة العامة ولا الثقافة الوطنية؛ والأخيرة نالها قدر من التشوه خطير.

من كان يتصور أن سيناء التى ضحت فى سبيل مصر بالعزيز والغالى وروى أبناؤها بدمائهم ثراها، ورفض مشايخها إغراءات المحتل الصهيونى بالانفصال عن مصر، سيناء التى قدمت الفدائيين، وآوت القوات الخاصة من أبناء الوادى الذى عملوا خلف خطوط العدو، سيناء رمز الوطنية والفداء، من كان يتصور أن يأتى وقت يتزوج فيه عدد من أبنائها من إسرائيليات؟.. أليس هذا دليلاً على مقدار التشوه الذى أصاب الثقافة الوطنية فى هذا الجزء الغالى من وطننا؟.. وما تفسير الاتجار بالسلع الإسرائيلية؟..

سيناء التى ضحت بالعزيز والغالى تشكو الاهمال الثقافى والاجتماعى

أليس هو العور الذى أصاب هذه الثقافة؟.

المبرر المقرون بالاحتجاج جاهز.. كيف تحاسبون أفرادًا أو مجموعات من الأفراد، والحكومة ومؤسساتها تتبادل الود مع هذا العدو الصهيونى.. تعطيه بترول مصر وغاز مصر، ولا تحترم أحكام القضاء أو تستمع لمطالب الثورة؟.. كيف تعتبون على أفراد أو مجموعات من الأفراد، ورجال أعمال الوادى يمارسون نشاط التصدير والاستيراد مع هذا العدو؟.. من هنا بدأ تجريف الثقافة الوطنية فى حصن مصر الشرقى الوسيع.. من هنا بدأت المأساة.

ألم يدرك مسئولو العمل الثقافى أن إهمال تنمية سيناء تنمية ثقافية حقيقية كانت من نتائجه زيادة الهوة بينهم وسكان الوادى؟.. هل ينتظرون من السيناوية أن يقوموا هم بردم هذه الهوة ولم يكن مسموحًا لهم، فى العهد الذى نتمنى أن يبيد، تملك الأراضى التى يقيمون عليها، مثلما لم يكن مسموحًا لأبنائهم الالتحاق بالكليات العسكرية أو كلية الشرطة أو التعيين فى المراكز المؤثرة؟.. هذه أمور متصلة بالشأن الثقافى، مؤدية إليه وناتجة عنه، مثلها مثل السكوت على سرقة الصهاينة للتراث والموروث فى هذه الأرض المصرية ونسبته إليهم.. فكيف نطلب أو نتوقع قيام السيناوية بردم هذه الهوة؟.. كيف ومداهمات الشرطة، القادمة من الوادى، لا تتوقف لبيوتهم ومضاربهم بأساليب ودعاوى شتى؟.

ومع هذا فهناك من أهل سيناء، وما أكثرهم، من يتشبث بجذره الوطنى ويعمل قدر جهده لردم ما يستطيع من هذه الهوة المصنوعة صنعًا.

كم نادينا ونادى أبناء سيناء من الوطنيين الغيورين على وطنيتهم ووطنية أرضهم، التى هى أرضنا، بضرورة، بل بحتمية الاهتمام بسيناء الثقافية؛ سيناء التى لا يمكن النظر إلى ثقافتها بمعزل عن ثقافة الوادى، أو النظر إلى ثقافة الوادى بمعزل عن ثقافتها، فالنسيج الثقافى المصرى على تعدد خيوطه ونقوشه وثناياه نسيج واحد، لو نُسل منه خيطٌ تهرّأ.. هذا النسيج يلف عقائد وعادات وتقاليد وأخلاق وسلوك المواطن أيًا كانت بيئته: ساحلية أو

ريفية أو جبلية، أو صحراوية.. نسيج هو التطبيق الحقيقى لقانون التنوع والوحدة؛ فكيف تُشوّه ثقافة سيناء الوطنية وتُهمَل؟.. كيف تُعزَل؟.. ألم يفكر أهل التشويه والإهمال والتنائى بالجنب، فى أنهم إنما يثيرون بما يفعلون شهوة الطامعين فى سيناء؟.. ألم يفكروا لحظة بأنهم هم الذين شجعوا العدو الصهيونى لبث سمومه بالإعلام تارة، والأبحاث المزيفة المرتدية مسوح العلم أخرى، لزرع الزعم بأن سيناء إسرائيلية الهُوية؟!

ألم تهتز ضمائرهم؟.. ألم يستشعروا خطورة ما اقترفوه فى حق ثقافة سيناء وحق مصر وأمنها القومى؟

قلنا إن التنمية الثقافية العامة والوطنية هى المدخل الحقيقى للتنمية، وأكدنا أن التنمية الحقيقية مشروطة بثقافة التقدم والبناء وحق المواطنة، وحذرنا من مخاطر ثقافة التخلف ومن التراجع الثقافى.. قلنا وأكدنا وحذرنا مرارًا وتكرارًا، وجاءت الإجابات وعودًا وتصريحات متنوعة كالاهتمام بالنشاط الثقافى فى محافظتى سيناء باعتبارهما محافظتين حدوديتين، إيفاد القوافل الثقافية والمسارح المتنقلة، إقامة المهرجانات والمؤتمرات الأدبية والفنية، أما التطبيقات العملية فكانت شديدة الضعف، ومواكبة للاحتفالات الدورية بتحرير سيناء، وفيها تتكرر نفس الأنشطة والكلمات والأغنيات.

الحقيقة أن العبء الأكبر من النشاط الثقافى فى سيناء موكول للهيئة العامة لقصور الثقافة، من خلال إشرافها على ٢٤ موقعًا بسيناء كلها وهو عدد قليل لايغطى سيناء شاسعة المساحة، ومع نقص الإمكانات المادية والبشرية تبدو الهيئة فى موقف «الشاطرة اللى بتغزل برجل حمار»، لكن ضعف التأهيل الثقافى لدى العاملين فى قصور وبيوت ومكتبات الهيئة بسيناء جعل منها غازلة «غير شاطرة».

لقد زرت الكثير من هذه المواقع فى المحافظتين الشمالية والجنوبية ووقفت على مدى الرثاثة والهشاشة التى تغلب على معظمها، وباستماعى إلى العاملين وجدت أمورًا منها ما هو معتاد كضعف أجور الجهود غير العادية، وانعدام العدالة فى توزيعها، ومنها الغريب المفجع كالنقص الحاد فى كوادر الباحثين المتخصصين وعمال الخدمات وكوادر الأمن لدرجة أن أحد المسئولين عن الأمن قال لى: إنه يضطر إلى استئجار من يؤمنون النشاط فى محافظته(!).

يحدث هذا فى الهيئة التى وصفتها ذات مرة بأنها «رأس ضخمة وأطراف متورمة» من فرط العمالة الزائدة والبطالة المقنعة المستشرية فيها.. سيناء لا تحتاج إلى موظفين فقط، وإنما تحتاج إلى الموظف المثقف المناضل.. تحتاج إلى الموظف صاحب الرسالة.. الموظف المعنى ليس فقط بتوصيل الخدمة الثقافية للمواطن، وإنما أيضًا ببث ثقافة التنوير، وكسب ود وصداقات أهل المدن والبوادى، واكتشاف المواهب من بينهم وتقديمها للرأى العام، والحث على تنمية المهارات والمهن البيئية.

سيناء كمصر الأم تحتاج إلى استراتيجية ثقافية حقيقية.. استراتيجية تُعلى من شأن الوطن وتقود مسيرة تنميته.. تحتاج إلى فعل ثقافى وليس إلى «ضوضاء ثقافية».

سيناء المنسية

فى العام ١٩٩٣م. أصدر مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم توصية فى ختام دورته التى عقدت بالعريش نصها: «إن نجاح الاستراتيجية العسكرية فى تحرير سيناء يدعونا للمطالبة بوضع استراتيجية ثقافية لمواجهة كل أنواع الصراع الحضارى والثقافى الذى تشهده المنطقة فى هذه الآونة»، وأحيلت التوصية إلى المجلس الأعلى للثقافة فأحالها أمينه العام د.جابر عصفور إلى لجان المجلس الـ٢٦ ثم جمع

حصيلة مناقشات اللجان وأرسلها إلى الهيئة العامة لقصور الثقافة، التى ينعقد المؤتمر فى معيتها، ليحيلها رئيس الهيئة حسين مهران إلىّ، لأرى فيها رأيى بوصفى الأمين العام للمؤتمر التالى الذى عقد فى الأقصر فى العام ١٩٧٤م. ويا لهول ما وقفت عليه من تفاهات، بل غثاثات.. لا يمكن أن تكون هذه هى حصيلة مناقشات لجان بهذا الحجم وفى هذه المؤسسة المنوط بها وضع الاستراتيجيات والخطط الثقافية.. تفاهات وغثاثات على المستويين الفكرى والصياغى.. تلاميذ المرحلة الإعدادية ينتجون ما هو أفضل مما فيها بمراحل، ولعل كلًا من الدكتور جابر عصفور النشط وحسين مهران الديناميكى أراد أن يُرينا فى أى ظروف يعملان.. المهم كتبت تقريرى بوضوح وعرضته على حسين مهران، ولا أعرف ما تم بعد ذلك.

وبعد أن قرأنا أن الدكتور عماد أبو غازى وزير الثقافة فى حكومة الدكتور عصام شرف قدم خطة موسعة تستهدف إعمار سيناء شرقيها وغربيها، وكسر عزلتها الثقافية، وتنمية ثقافتها المحلية، وحرفها التقليدية والبيئية والمحافظة عليها؛ من خلال التركيز على المناطق المحرومة ثقافيًا، والخروج من سياسة المركزية إلى اللامركزية، وتوزيعها بشكل عادل فى كل مناطق سيناء؛ استقال الدكتور عماد احتجاجًا على العنف الذى عومل به الثوار، وتبعته وزارة الدكتور عصام، ولم تنفذ الخطة ولم نر حراكًا على مستوى البنية الثقافية فى سيناء، اللهم إلا افتتاح الشاعر سعد عبد الرحمن لقصرى ثقافة أبو رديس ورأس سدر، والإعلان عن نية تطوير قصر ثقافة شرم الشيخ، واعتزام تعيين ٩٥ موظفًا من أبناء سيناء فى الوحدات الثقافية بها.. ولا نرى هذا كافيًا بأى حال من الأحوال.

جمعها متحف باب الخلق

كنوز الحضارة الإسلامية فى القاهرة

د.أحمد الصاوى

بوسط القاهرة، وبالتحديد فى ميدان باب الخلق، يقع أكبر متاحف الفن الإسلامى المتخصصة بالعالم والذى تتجاوز مقتنياته من التحف الإسلامية المائة ألف قطعة.

ولدت فكرة إنشاء هذا المتحف فى أواخر القرن التاسع عشر الميلادى عندما جمعت بعض التحف المنقولة من الآثار الإسلامية بالقاهرة فى الظلة الشرقية من جامع الحاكم بأمر الله قرب باب الفتوح وكان ذلك فى عام ١٨٦٩م وقت أن أخذت رياح التحديث تعصف بالمبانى الأثرية القديمة فخشى المسئولون على ما كان بها من الضياع.

ففى تلك الفترة كانت جهود الخديوى إسماعيل لتحديث القاهرة على النمط الباريسى قد أسفرت ليس فقط عن تخطيط مصغر للعاصمة الفرنسية فى الفضاء الواقع إلى غرب القاهرة الفاطمية بل إلى شق شوارع جديدة مثل شارع محمد على وميادين جديدة أيضًا مثل العتبة الخضراء وهو ما أدى لهدم عدة مساجد ومنازل تاريخية وهدد بالضياع العديد من الآثار المنقولة بها من منابر ومصابيح وغيرها.

وفى عام ١٨٨١م صدر مرسوم من الخديوى توفيق بإنشاء لجنة حفظ الآثار العربية برئاسة «ماكس هرتس باشا» والتى تولت الإشراف على جمع المقتنيات وتوفير مبنى مستقل لعرضها بعدما ضاقت بها أروقة جامع الحاكم إلى جانب عمل اللجنة الرئيس فى صيانة وترميم الآثار الإسلامية بالقاهرة.

واختير الموقع الحالى بميدان أحمد ماهر ليطل على شارع الخليج المصرى (حاليًا بورسعيد) بينما الجانب الآخر منه المطل على شارع محمد على كان مقرًا لدار الكتب السلطانية أو الكتب خانه (دار الكتب المصرية حاليًا).

وفى ٩ شوال ١٣٢٠هـ الموافق ٢٨ ديسمبر ١٩٠٣م فتح المتحف أبوابه للجمهور لأول مرة تحت مسماه القديم «دار الآثار العربية».. وفى عام ١٩٥٢م تم تغيير المسمى إلى «متحف الفن الإسلامي» لأنه يحتوى على تحف وقطع فنية تنتمى إلى العديد من الأقاليم الإسلامية مثل الهند وإيران وتركيا واليمن وبلاد المغرب والأندلس إلى جانب مصر.

ومبنى المتحف شيدت واجهته على طراز المبانى المملوكية المنتشرة بأرجاء القاهرة ولاسيما من جهة استخدام الحجر المشهر وهو أسلوب البناء بتعاقب المداميك من اللونين الأصفر والأحمر، فضلًا على عقود مدخليه الاثنين وهما المدخل الرئيس المطل على الميدان المشهور بباب الخلق والفرعى بالواجهة الشمالية الشرقية.

طبق من خزف أزنيك التركى
من مقتنيات المتحف

نماذج متعددة من مقتنيات المتحف

وحتى السبعينيات من القرن الماضى كان المدخل الأخير يفتح على شارع ضيق يفصل بين المتحف ومحطة لوقود السيارات حتى تمت إزالتها على سبيل التأمين الواجب للمتحف من خطر الحريق وضمت أرضها للمتحف لتستخدم من وقتها وإلى اليوم كحديقة متحفية تعرض فيها بعض التحف الحجرية والأعمدة المنقولة من الآثار الإسلامية بالقاهرة فضلاً على منافذ لبيع البطاقات والكتب ونماذج مستنسخة من مقتنيات المتحف ومقصف لخدمة الزوار.

وتتوزع قاعات المتحف على طابقين إلى جانب طابق آخر تحت مستوى الأرض يستخدم كمخزن للقطع الأثرية التى لا تستوعبها القاعات ويحتاج الباحثون للإطلاع عليها لأغراض البحث العلمي.

وبعد نحو مائة عام من افتتاحه ونتيجة لتداعى بعض جدرانه والأساسات أغلق المتحف أبوابه فى عام ٢٠٠٣م لمدة سبع سنوات أجريت خلالها أعمال الترميم اللازمة وأضيفت إليه عدة قاعات من مبنى دار الكتب المصرية وبعد تحديث أساليب العرض والإضاءة أعيد افتتاحه فى نهاية شهر أكتوبر من عام ٢٠١٠م.

وكانت النواة الأولى لمعروضات المتحف من موجودات عمائر القاهرة والتى بلغ عددها فى عام ١٨٨٨م (٩٨٥) قطعة فقط قفزت بعد عامين من افتتاح الدار إلى (٣٢٠١) قطعة وطفقت تتزايد بمرور الأعوام لتتجاوز المائة ألف قطعة علمًا بأن المتحف يعير عددًا كبيرًا من مقتنياته للمتاحف الإقليمية وكذلك للمتاحف المتخصصة مثل متحف الخزف.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن المتحف لم يشتر قطعة واحدة طوال العشرين عامًا الأولى ولكنه زاد من مقتنياته بعدما خصصت له ميزانية فى عام ١٩١٠م لشراء بعض التحف من تجار العاديات وللقيام بحفائر خاصة بدأت فى نفس العام بمنطقة درنكة بصعيد مصر ثم أعقبتها الحفائر الكبيرة فى أطلال مدينة الفسطاط والتى زودت المتحف بالقسم الأكبر والأهم من

مقتنياته.

وإلى جانب الحفائر لعبت «الهدايا» الدور الأهم فى زيادة أعداد ونوعية المقتنيات، ومن أبرزها مجموعة الأمير «يوسف كمال» التى نقلت للمتحف بعد وفاته ثم مجموعة يعقوب أرتين باشا وكان عضوًا بلجنة حفظ الآثار العربية وقد قامت ابنته بعد وفاته بإهدائها للمتحف، وهى تضم نياشين وأنواطًا ولوحات وأدوات استحمام وفناجين للقهوة.. وأعقب ذلك حصول المتحف على هدايا ثمينة من السجاد التركى والإيرانى والأقمشة فضلًا على الخزف آلت إليه من مجموعة الأمير يوسف كمال.

وتوالت بعد ذلك الإهداءات من الملك فؤاد وابنه الملك فاروق وكانت آخر الهدايا القيمة تلك المجموعة النادرة من أدوات الطب والجراحة التى أهداها للمتحف فى الربع الأخير من القرن العشرين الطبيب وعالم الآثار د.هنرى أمين عوض.

ويتبع متحف الفن الإسلامى بالقاهرة فلسفة عرض متحفى خاصة تمزج بين الأسلوبين المعروفين لعرض المقتنيات الأثرية، فبعض القاعات تحتوى معروضات رتبت وفقًا للطرز المعروفة فى الفن الإسلامى مثل القاعات المخصصة لعرض الطرز الطولونية والأيوبية والمملوكية والإيرانية والبعض الآخر لعرض المصنوعات من مادة بعينها مثل قاعات التحف الخشبية والنسيج والأسلحة.

والحقيقة أن وصف متحف الفن الإسلامى بالقاهرة باعتباره أكبر متاحف الفن الإسلامى بالعالم لا يعتمد فقط على أعداد مقتنياته بقدر ما يستند للنوعيات والقطع الفنية النادرة التى يحتويها بين جنباته.

ومن أشهر مقتنيات المتحف إبريق من البرونز المصبوب يعرف باسم «إبريق مروان بن محمد» وهو آخر خلفاء الأمويين وذلك لأنه عثر عليه بقرية «أبوصير الملق» ببنى سويف حيث قتل الخليفة هناك إبان مطاردة العباسيين له.. ويتميز الإبريق بتصميم بدنه الكروى الرشيق وصنبوره الذى يتخذ هيئة ديك ناشر جناحيه وهو يصيح ربما فى إشارة لطلوع الفجر موعد أولى الصلوات الخمس طالما كانت مثل تلك الأباريق تستخدم لأغراض الاغتسال والوضوء.

ويفخر المتحف بما يضمه من مصابيح الزجاج المستخدمة لإنارة المساجد والمعروفة باسم المشكاوات ومجموعته هى الأكبر والأهم فى هذا المجال وجلها تنتمى للعصر المملوكى وهى من الزجاج المموه بالمينا المتعددة الألوان، فضلًا

طبق من الخزف المينائى بقاعة الفنون الإيرانية

قنينة من الزجاج بمتحف الفن الإسلامى

إناء من الخزف التركى من معروضات المتحف

على مصنوعات من الزجاج والبلور الصخرى.

وهناك أيضًا مجموعة متميزة من التحف الخشبية كالمنابر والمحاريب ومنها محرابان خشبيان من العصر الفاطمى ومجموعة من أحجبة الخشب الخرط التى وضعت بالقاعات بذات الهيئة ولتحقيق نفس أغراض الإضاءة الناعمة التى كانت تقوم بها فى المساجد والمنازل ومن أنفس المصنوعات الخشبية تركيبة قبر كل من مشهد الإمام الشافعى والمشهد الحسينى والأول من عمل «ابن معالى النجار» ويعتبران من أنضج الأمثلة المبكرة للحشوات المجمعة المحفورة بالزخارف.

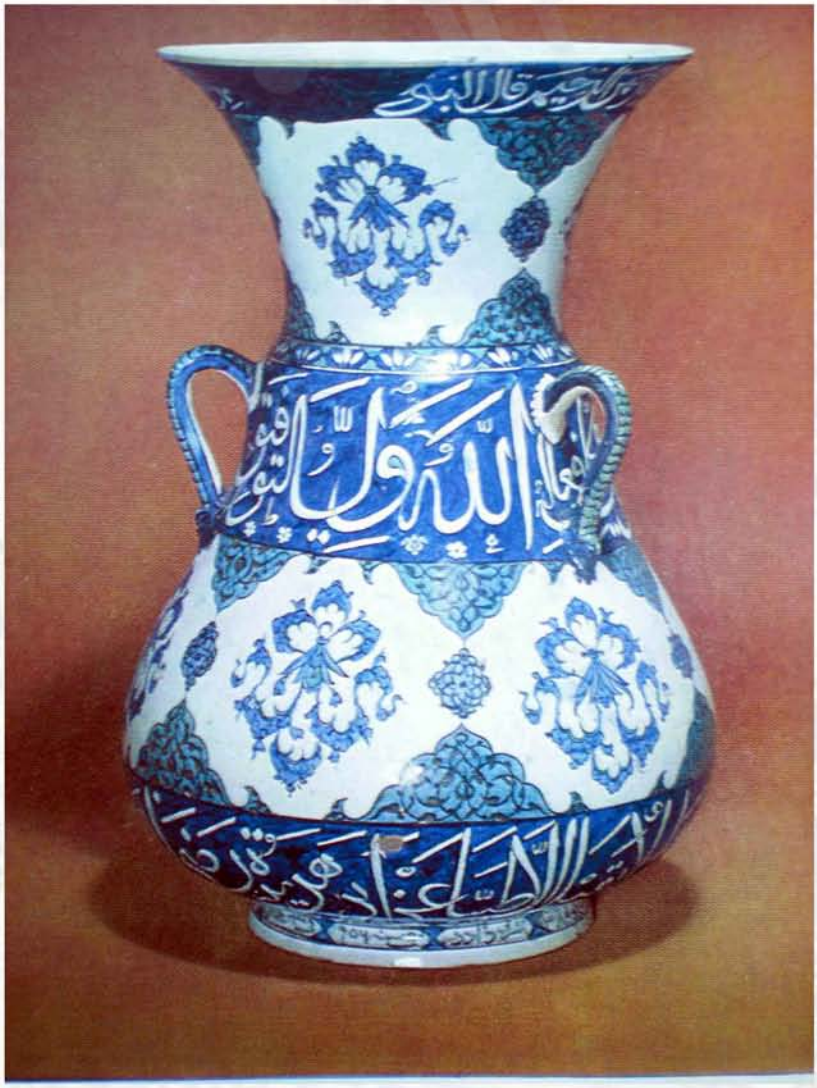
ويزدان المتحف بمجموعة متميزة من الحلى الإسلامية من الذهب وأعداد من السيوف الخاصة ببعض سلاطين المماليك وهى مكفتة بالذهب وكذا بعض الأسلحة النارية من إنتاج تركيا العثمانية والهند المغولية وجميعها مكفت بالذهب والفضة أو مرصع بالجواهر والأحجار الكريمة.

وتعرض بقاعات المتحف أمثلة من أدوات الطب والجراحة فى العصر الإسلامى وكذا المخطوطات الطبية وهناك أيضًا القسم الخاص بالنقود الإسلامية التى تنتمى لمعظم الدول الإسلامية ويزيد عددها فى الوقت الحالى عن ٧٠ ألف قطعة من الذهب والفضة والنحاس والبرونز إلى جانب صنج الوزن المعدنية والزجاجية.

وبالمتحف قاعة خاصة بالمنتجات الفنية الإيرانية وهى عامرة بأنواع الخزف الإيرانى الشهيرة ومنها ما صنع تقليدًا للخزف الصينى والتحف المعدنية والزجاجية.

وبالمتحف أيضًا مجموعة نادرة من شواهد القبور الحجرية والتى حملت إليه من مختلف أنحاء البلاد وهى تعرض لتطور فن الخط العربى عبر العصور.

ويعتز متحف الفن الإسلامى بمجموعته النادرة من المنتجات التى تحمل أسماء السلاطين والأمراء من المماليك والتى أنتجت من أجلهم ومنها صناديق وكراسى للمصاحف من الخشب المصفح بالنحاس المكفت بالفضة أو الذهب وكذا المحابر والعلب الإسطوانية وكلها مكفتة بالذهب والفضة فضلًا على الشماعد والتنانير والثريات المعدنية وأيضًا موائد الطعام التى تشتهر من بينها واحدة خاصة بالسلطان المملوكى الناصر محمد بن قلاوون وتعرف باسم كرسى عشاء الناصر محمد.



مشكاة من الخزف التركى

طبق من خزف كوبجى محفوظ بمتحف الفن الإسلامي

ليل الجنوب.. حنين وأرواح محاصرة

محمد مسعد

ناصر عبد المنعم

وفاء الحكيم

فى إطار مشروعه الذى يقدم من خلاله عالم جنوب الوادى بطقوسه وأفكاره الحاكمة وضمن الموسم الصيفى للفرقة القومية للعروض المصرية «الغد» قدم المخرج ناصر عبد المنعم عرض «ليل الجنوب» من تأليف شاذلى فرح.

المتابع لأعمال المخرج والمؤلف يمكن أن يدرك - من الوهلة الأولى - وجود مجموعة من السمات التى تربط هذه التجربة بالتجارب السابقة لكل منهما.. ففى حين تبدو تلك التجربة استكمالاً لمشروع ناصر عبد المنعم المسرحى الذى يعكف عليه منذ سنوات ويكرس له معظم عروضه المسرحية ويتناول فيه عالم جنوب الوادى بطقوسه وأفكاره الحاكمة بداية من «الطوق والأسورة» و«خالتى صفية والدير».. وانتهاءً ب«بناس النهر» و«النوبة دوت كوم».

فتلك العروض تبدو مترابطة ومتقاربة فى أسلوب المعالجة البصرية الذى يصل لدرجة التماثل فى موقع الراوى فى كل من عرض «النوبة دوت كوم» و عرض «ليل الجنوب»، وما يتبع ذلك من العلاقات التى تربط الراوى بالحدث والشخصيات، وكذلك سيادة روح روائية على العرض ربما لم تكتمل فى «ليل الجنوب» كحال العروض التى أشرنا إليها والتى كانت تعتمد على أصول سردية.

وقبل كل ذلك محاولة إعادة تخليق الفضاء المسرحى ليصبح أكثر ثراءً وتعبيرًا وعمقًا سواء عبر إعادة تشكيل العلاقة بين مساحة الجمهور ومساحة العرض أو عبر تخليق عمق للصورة أو حتى عبر تقسيم الفضاء بين مستويات كما هو حال «ليل الجنوب».

لكن الشيء الأهم والأكثر حضورًا - فى كافة تلك التجارب السابقة والذى يعيد المخرج تأمله فى هذا العرض - هو الحنين إلى ذلك الماضى بكل ما فيه من براءة وعفوية وطفولة و قسوة، حنين يدرك منذ البداية أنه لا يمكن إشباعه إلا عبر الحكى وإعادة سرد القصص التى أغلقت إلى الأبد وخطت أقدار أبطالها المأساوية.. لكن ذلك الإشباع لا يحمل إلا الحسرة و الندم على ضياع ذلك العالم و تهدمه ولذلك فهو حنين أبدي.. يتلبس فى كل مرة صورة مختلفة.. فأحيانًا ما يصبح حنينًا إلى عالم النوبة الغارق.. وأحيانًا حنينًا إلى عالم النجع كما هو الحال فى ليل الجنوب.

لكن ذلك الحنين إلى الفردوس الجنوبى المفقود غالبًا ما يتضافر مع محاولة لكشف أسباب انهيار ذلك العالم و تآكله.. وهو ما يعنى بالضرورة نجاح ناصر عبد المنعم فى تجاوز الرؤى المثالية والمُقدسة للماضى والغارقة فى السعى وراء خطواته.. ولعل ذلك ما يجعل حالة الحنين التى تشع بالشجن فى عروض «ناصر» مرتبطة طوال معظم الوقت بنقد للمجتمع المغلق وتساؤل حول الهوية لكل من المدينة والقرية والعلاقات التى تربط المجتمع المصرى الحديث والمجتمع التقليدى الذى يندثر ومقابلة بين عزلة الراوى داخل

المدينة بحداثتها والحالة الاحتفالية التى تسيطر على القرية بمجتمعها المترابط والمنغلق على ذاتـه.. بما يعيد تشكيل التساؤل حول هوية المثقف العربى وموقعه من مجتمعه، وهو السؤال الذى طالما شغل المبدعين المصريين والعرب كالطيب صالح ويحيى حقى وغيرهم.

بالمقابل فإن تجارب شاذلى فرح السابقة ككاتب ومخرج منتمى للصعيد المصرى يمكن أن تقودنا إلى تصور مختلف بعض الشيء، فشاذلى يبدو مهتمًا أكثر بالقدرية المأساوية التى تحكم واقع الجنوب وتعيد إنتاج واقعه بشكل تكرارى خصوصًا على مستوى المجتمع المغلق والذكورى الذى يشوه و يدمر طيلة الوقت أى محاولة للتغيير أو تحديث ذلك المجتمع .

ولعل تلك العلاقة بالجنوب ونقد المجتمع الذكورى كانت هى نقطة اللقاء بين كل من ناصر عبد المنعم و شاذلى فرح فى عرض «ليل الجنوب».

ففى بداية العرض يجلس شاب (يحيى أحمد) إلى مكتبه ويتحدث عن إحساسه بالغربة ورغبته فى العودة إلى الجنوب.. لكنه يدرك أن العودة مستحيلة لأن العالم الذى ينتمى إليه قد دمر وانتهي، كما أن علاقته قد بترت إلى الأبد بذلك العالم بعدما تركه (كما يؤكد له تجسده وهو طفل/حازم عبد القادر).. لكنه يكتشف قدرته على إعادة ذلك العالم عبر السرد.. وبالتدريج ينكشف عالم الجنوب (النجع) الذى يستعرضه الراوى عبر أربعة نساء (نخلة ـ ولع ـ شوق ـ نور) حيث تمثل كل منهم جزءًا من أزمة المرأة فى مجتمع الجنوب الأبوى القاهر للنساء و المكبل لهم داخل حدود أجسادهم التى تصبح فريسة للقهر و الاستغلال و الاستباحة من قبل المجتمع، وهو ما يشكل فى النهاية تلك المصائر المأساوية لهن.

أزمة المرأة فى مجتمع الجنوب الأبوى

جانب من المسرحية

مشهد من العرض

وبرغم العلاقات التى تربط بينهن طوال العرض إلا أن كلا منهن تمتلك حكايتها الخاصة والمنفصلة ، بينما يجمع ـ ويشكل ـ كل تلك الحكايات المنفصلة موقع صانع الحبال من ليف النخيل (الحباك) ـ وهو الموقع الذى تحتله كافة الشخصيات الذكورية تقريبًا.. كما أنه الموقع الذى يهيمن من مركزه المرتفع على عالم النساء فى الأسفل ويحاصرهن بالحبال التى يثبتها الرجال طوال الوقت حول مساحة النساء.

وعلى الرغم من الإيحاءات الميتافيزيقية التى يمكن أن تتسرب من هيمنة (صانع الحبال /الحباك) إلا أن المخرج تجاوز تلك الإيحاءات الممكنة وقام بقمعها عبر وضع الشخصيات الذكورية فى موقع تلك الشخصية الغائبة بما يفتح المجال إلى تأويلات مرتبطة بدور المجتمع الذى يهيمن عليه الذكور فى تخليق واقع النساء المزدرى.. أكثر من الطبيعة القدرية التى تذكرنا بربات القدر اليونانيات التى يمتلكها (الحباك) فى نص شاذلى فرح.

عالم من الحكايات

يمكن للتحرك بين الحكايات المختلفة أن يكشف لنا مدخلًا أكثر اتساعًا للتعرف على تلك الشبكة المعقدة التى حاول المخرج – عبرها – تخليق عالم متعدد المستويات بداية من المستوى البصرى عبر تقسيم الفضاء المسرحى إلى ثلاثة مستويات متداخلة يحتل الأول الراوى وهو المستوى الذى يجلس فيه الجمهور بما يعطى انطباعًا مباشرًا بمعاصرته للمتفرج وتشاركه عالمه، وعلى المستوى الثانى يقبع عالم النساء و(الراوى /الطفل) ولعل العلاقات التى تربط بين كل من الراوى الأساسى وتجسده الطفولى الذى يصل إلى أقصاه فى نهاية العرض عبر تبادل موقعيهما يقدم لمدى التداخل الذى يربط بين مستوى الراوى ومستوى الحكاية.. وإن يبقى من المستوى الثانى ذلك التقسيم الذى بين داخل وخارج.. ففى عمق المستوى توجد (أبواب /جحور) تخرج منها النساء ويعدن إليها فى نهاية العرض.

أما المستوى الثالث فهو مستوى الحباك والفرقة الموسيقية ومجتمع القرية.. حيث يهيمن الوعى الذكورى، ويقدم المخرج فى ذلك المستوى المشاهد الجماعية (كالغناء للقمر المخنوق، أو المولد.. الخ) وإن كان وجود الفرقة الموسيقية فى ذلك المستوى وبما كان قد أثر بالسلب على مساحة المستوى ولم يعط مردودًا على مستوى المعنى أو التشكيل البصري.

ويربط بين تلك المستويات التشكيل الذى صممه مهندس الديكور (د.محمود سامى) والذى يربط بين العالمين والمتمثل فى جديلة ضخمة من الحبال تمتد من المستوى الثانى وترتفع نحو الفضاء

سامية عاطف – محمد نصر

يحيى أحمد

المظلم للمسرح.. بكل ما يحمله ذلك من إيحاءات.

وإلى جانب ذلك التعقيد البادى على الصورة المسرحية فإن ذلك التعقيد يتصاعد مع توجه نص العرض إلى تقديم عالم النجع من خلال أربع حكايات ـ شبه منفصلة ـ ولا يربط بينهم إلا اختيار الراوى وهيمنته المطلقة التى تجعله هو الحابك الأكثر قدرة وهيمنة.

فبداية من (نخلة /دعاء طعميه) المرأة الطويلة القامة التى ينغص علاقتها مع (زوجها /نائل على) عدم الإنجاب مروراً بحكاية (ولع/ وفاء الحكيم) المرأة التى قام زوجها بقتل أخيها فى ليلة عرسه، وأصبحت فى مواجهة دائمة مع أخوتها الراغبين فى الثأر لأخيهم عبر قتل طفلها بعد موت زوجها بالسجن.

وكذلك (شوق/ شريهان شاهين) التى تركها (زوجها/ محمد دياب) وسافر للعمل بالخليج مما يدفعها إلى إقامة علاقة جنسية مع (عطوة/ محمود الزيات)، وتنتهى حياتها بأن تتحول إلى صوفية تطوف أرجاء مصر لزيارة موالد الأولياء للتبرك والذكر للتخلص من عقدة الذنب.. وصولاً لحكاية (نور/ سامية عاطف) الفتاة الجامعية التى يقرر أبوها تزويجها من (ابن عمها الجاهل والفاسد/ معتز السويفي) رغمًا عنها رغم علاقة الحب التى تربطها بشاب نوبى (مرجان/ محمد نصر) لتنتهى حياتها بالتحول لمختلة تدور بالشوارع بعدما تقوم النسوة بختانها.

وكما يبدو فإن كل حكاية تشكل جزءًا من الصورة المظلمة لوضع المرأة فى المجتمعات الذكورية المحافظة، كما أن جميع تلك الحكايات تدور فى أجواء يهيمن عليها تمرد الجسد الأنثوى على الوضع القمعي، حتى حكاية (ولع) التى تبدو مرتبطة بالواقع القبلى للمجتمع الصعيدى تحتوى نذر ولع بإعطاء جسدها لأول عابر طريق لحماية طفلها ياسين (زياد إيهاب) من الموت.. كما أنها تتمرد على أنوثتها (بعدما تقتل طفلها بيدها شفقة عليه من أن يقتل بيد كبير المطاريد) وترتدى ملابس الرجال وتصعد للجبل لتقيم به وهى تتوعد الجميع بالموت.

إن الجسد الأنثوى هنا هو أداة المقاومة و التمرد على المجتمع وهو الهدف والغاية التى يسعى المجتمع لمقاومتها عبر البتر أو عبر إتاحة مجال لإشباع احتياجاته عبر الطقوس.

نهاية عالم النجع

فى النهاية فإن العرض يطرح لكيفية عدم تساوى القوى المتصارعة عبر الانهيار العقلى الذى يصيب جميع الشخصيات النسائية بالعرض.. فالنساء هنا هن الضحية ولذلك فإن العرض يقدمهن فى معظم الأوقات متشحات بالسواد ـ وإن كانت هناك محاولات قامت بها (مصممة الملابس/ نادية المليجى) لتحديد كل شخصية عبر إضافة لون مميز (فنخلة الحالة بالطفل تأخذ اللون الأخضر فى مقابل ولع التى ترتدى زيًا به مساحات حمراء.. إلخ) وهو ما يشير إلى محاولة لتخليق هوية خاصة بكل شخصية برغم توحيد الزى.

كما حاول المخرج ومصمم الإضاءة المشارك (عمرو عبد الله) تبسيط العلاقات بين المستويات المختلفة و الحكايات المختلفة عبر البؤر الضوئية المحددة التى تؤكد طوال الوقت على هيمنة الراوى وحابك الحبال على العالم دون استخدام للإضاءة الملونة فى مقابل سيادة البؤر اللونية على عالم النساء للتأكيد على تلك المشاعر العنيفة التى تموج بالشخصيات.

وبعيدًا عن الحالة البكائية العنيفة التى تسيطر على كثير من أجزاء العرض، و التى كان يمكن للمخرج تفريغ الكثير منها دون إخلال بالعرض، فإن الأداء التمثيلى فى العرض لم يبتعد كثيرًا عن الإطار الشاعرى الذى اعتمده المخرج لكل عناصر العرض فصار جسد الممثل وحدة تشكيلية فى مقابل أسلوب أدائى مغرق فى الانفعالية سواء على مستوى الممثلات أو على مستوى الممثلين الذكور.

فى النهاية ربما لم يتجاوز ناصر عبد المنعم عبر «ليل الجنوب» تلك المرحلة الفنية التى يعمل عليها منذ النصف الثانى من التسعينيات بأشكال مختلفة، لكنه ومن جانب آخر حافظ على تلك المتعة الفنية التى يتميز بها مسرحه.

زَمَـانُ الأضَـالِيـلْ!!

عبد القادر حميدة

عبد القادر حميدة

دائمًا ما يغوص الشاعر «الشاعر» فى وجدان أمته ليجسد آلامها، وأحزانها، وينثر فى قصائده ومضات الأمل ويرسم ملامح ربيعها القادم برهافة تصل إلى حد النبوءة.

وها هو الشاعر المخضرم عبد القادر حميدة.. فى قصيدتيه المنشورتين بهذا العدد يؤكد أن القصيدة العربية فى مصر لم تفقد بوصلتها ولم تتشرنق فى خندق الذات، ولكنها كانت ومازالت تتصدر المشهد المقاوم للاستبداد وتغوص فى تراب الوطن ووجدان الشعب لتبشر بالحلم «غير المستحيل»، ففى «زمن الأضاليل» التى كتبها قبل ثورة يناير بخمس سنوات يجسد المعاناة ويرسم ملامح الأمل مبشرًا بالغضب الآتى الذى تجلى فى ميدان التحرير «لتستيقظ المدينة» من سباتها وتفتح نوافذ الوطن أمام الربيع الثورى الذى صنعته إرادة الجماهير.

المحرر

لِمَنْ يُولَدُ الشّعْرُ ؟!
هَـذَا زَمَـانٌ، تُغَـادِرُ فِيـهِ العَصَافِيرُ
أَعْشَاشَهَا فى الصّبَاحِ.. خِمَاصَا
وَتَـهْـجَـعُ عِـنَـد الـغُـرُوبِ.. عَطَاشَى
خِصَاصَا.
فَـلاَ حَبّهُ القَمْحِ فى الحَقْلِ تَصْطَادُ
مِنْقَارَهَا
وَلاَ النّهْرُ تَسْبَحُ فيه المِيَاهُ،
فَلاَ تَرْتَوى حَسْوَةً مِن ظَمَأْ!
وَلاَ قَطَرَاتُ النَدى فى المسَاء الكظِيمِ..
تَبُلُّ الصّدَى
وَلاَ العُشُّ، عُشْب تَيَبّس، ثم تَهَنْدَسَ..
لَكنّهُ فُوّهَةٌ مِن هَوَاءْ
حَشَاهَا بُطُونٌ خُواءْ
وَلاَ سَقْفَ يَحْمِى صِغَارَ العَصَافِيرِ،
مِن عَاصِفَاتِ الشّتَاءْ!!

•••

لِمَنْ يُولَدُ الشّعْرُ؟!
هَذَا زَمَانُ الأضَالِيلِ.. تَسْلُبُنَا وَجْهَنَا
الآدَمِىّ
وَتُلبِسُنَا وَجْهَهَا المأْسَوِىّ
وَتَغْتَالُ فِينَا البَرَاءَةَ
تَزْرَعُ فِينَا البَذَاءَةَ
تُفْرِقُنَا فى سَحِيقِ الهَوَانِ
وتَسْتَلُنَا خِنْجَرًا قَاطِعًا،
فى صَمِيمِ الزّمَانِ،
وَرُوحِ المكَانِ،
وَظَهْرِ الصّدِيقِ،
وَقَلْبِ الشّقِيقِ.!
قَطِيعًا مِـنَ الْحِـقْـدِ وَالْـغِـلّ، نَحْنُ
اسْتَوَيْنَا،
عَلَى جُثّةِ الْيَابِسَهْ
تُرَاوِغُنَا لُقْمَةُ العَيْشِ فى كُلّ حِينٍ..
وَحِينا شَحِيحًا تُرَاوِدُنَا المُنَى اليَائِسَهْ !!

•••

لِمَنْ يُولَدُ الشّعْرُ ؟!
هَـذَا زَمَـانٌ تَحَـدّرَ مِـنْ قَـهْـرِ ذَاكَ
الزّمَانْ،
أَلّذى زَمْجَرَ العَاصِفَهْ
وَوَاعَدَنَا جَنّةً دَانِيَةً وَارِفَهْ
وَعَبّأَنَا كَذِبَةً خَادِعَةً جَارِفَهْ
عَلَقْنَا بِهَا كُلّ تِلْكَ السّنِينِ العِجَافِ
الْخَوَالِى
نُغَازِلُهُ وَطَنًا قَادِمًا مِنْ خَيَالِ الْخَيَالِ
وَصُبْحًا وَسِيمَ الضُّحَى وَالوِصَالِ
بَهِىّ الخِصَالِ.
فَمَا إِنْ صَحَوْنَا عَلَى فَزْعَةِ الْهَوْلِ، ذَاكَ
المَسَاءْ
إِذَا بِالأَمَانِىّ مَحْضُ هُرَاءْ
وَأُنْشُودَةٌ خَدّرَتْنَا طَوِيلاً،

وَنَحْنُ نُرَاقِصُ فى الوَهْم،
أَضْغَاثَ ذَاكَ الهُرَاءْ.
وَهَا نَحْنُ فى آخر الأَمْر،
نجُهِشُ مِلْءَ الحَنَاجِر.. بَعْدَ الغِنَاءْ
وَنَلطِمُ فى مَوكِب، مِنْ خنُوعِ الرِّجَالِ
وَهَتْكِ خُدُورِ العَذَارَى
وَشَقِّ صُدُورِ النسّاءْ!

وَكَالأَغبِيَاءْ:
نقهْقِهُ حيناً..
وَفى كُلِّ الأَحَايِينِ نَضْحَكُ.. كَالْبُلَهَاءْ!
فَنَحْنُ السّبَايَا..
إِذَا مَاوَقَفْنَا أَمَامَ المَرَايَا..
وَنَحْنُ المَطَايَا،
وَنَحْنُ العَبِيدُ،
وَنَحْنُ الإِمَاءْ!!!

«أبريل ٢٠٠٧»

•••

مَدِينَتِى تَسْتَيْقِظُ مِنْ سُبَاتِهَا

إِذَا تَشَابَحَتْ بِدَرْبِكِ الْحَزِينِ يَوْمًا،
رِعْشَةُ الرّبِيعْ.
وَصَفّقَ الحَنِينُ فى الضُّلُوعِ مُحْرَقًا،
بِجَمْرَةِ الْأَنِينِ وَالدُّمُوعْ.
فَلْتَفْتَحِى نَوَافِذَ الْإِلْهَامِ، وَالْأَحْلَامِ،
وَالأَمَلْ.
وَلْتَحْضُنِى مَشَاعِلَ النّضَالِ،
بِالإِصْرَارِ، وَالْعِنَاقِ، وَالقُبَلْ.
لَا تُوصِدِى الْأَبْوَابَ فِى بَرَاحِكِ
الْوَرِيفِ،
بِاسْمِ حَارِسِ الْخَرِيفْ.
لَا تُوصِدِيهِ بِاسْمِهِ الْمُخِيفْ.
تَمَرّدِى عَلَى الرُّؤَى الّتِى،
تُضَبّبُ الْحَيَاهْ.
تَمَرّدِى عَلَى الْأَسَى،
عَلَى الشّتَاءِ فِى مَحَافِلِ الْعُرَاهْ.
وَفَتّحِى لِلْوَرْدِ أَلْفَ بَابْ
وَاسْتَقْطِرِى الْعِطْرَ الّذِى يَمُوجُ،
فِى حَدَائِقِ السّرْدَابْ.
وَلْتَحْشِدِى سَوَاعِدَ الْأَحْبَابْ.
ضَعِى عَلَى الرّتَاجِ قَبْضَتَيْنِ: مِنْ غَضَبْ
..وَمِنْ لَهَبْ.
سَيَسْقُطُ الرّتَاجُ خَائِرًا.. وَيَنْتَحِبْ.
وَسَوْفَ يَدْلُفُ الرّبِيعُ حَامِلًا وُرُودَهُ
ـ مَدِينَتِى ـ إِلَى الجَمِيعْ.
لَسَوْفَ يَدْلُفُ الرّبِيعُ حَامِلًا وُرُودَهُ
إِلَى الْجَمِيعْ.

مجيد طوبيا
بين الإبداع المتألق والجسد الذاوى

يوسف الشارونى

أكتب هذه الكلمات عن أحد رفقاء موكب الإبداع الأدبى تذكيرًا لدوره المتميز حتى لا يضيع فى زوايا النسيان.

ولد مجيد طوبيا فى ٢٥ مارس ١٩٣٨ بالمنيا فى صعيد مصر وحصل على بكالوريوس رياضة وتربية من كلية المعلمين بالقاهرة عام ١٩٦٠، فدبلوم معهد السينما ـ قسم السيناريو ـ (١٩٧٢)، فدبلوم الدراسات العليا من معهد السينما، قسم الإخراج (١٩٧٢).

وعلى جائزة الدولة التشجيعية فى القصة (١٩٧٩).. نوقشت رسائل علمية عن أعماله بأكثر من لغة فى جامعات: المنيا والجامعة الأمريكية بالقاهرة والسوربون وإكس إن بروفانس وروما ونابولى ووارسو.. كما كتب قصص ثلاثة أفلام روائية: «أبناء الصمت» إخراج محمد راضي، و«حكاية من بلدنا» إخراج حلمى حليم، و«قفص الحريم» إخراج حسين كمال.

ونشر سبع مجموعات قصصية: «فوستوك يصل إلى القمر» (١٩٦٧)، و«خمس جرائد لم تقرأ» (١٩٧٠) ، و«الأيام التالية» (١٩٧٢)، و«الوليف» (١٩٧٨)، و«الحادثة التى جرت» (١٩٨٧)، و«مؤامرات الحريم وحكايات أخرى» (١٩٩٧)، و«٢٣ قصة قصيرة» (٢٠٠١).

كذلك نشر سبع روايات: «دوائر عدم الإمكان» (١٩٧٢)، و«الهؤلاء» (١٩٧٣)، و«أبناء الصمت» (١٩٧٤)، و«غرفة المصادفة الأرضية» (١٩٧٨)، و«حنان» (١٩٨٤)، و«عذراء الغروب» (١٩٨٦)، و«تغريبة بنى حتحوت».. إلى بلاد الشمال (١٩٨٧) وإلى بلاد الجنوب (١٩٩٢)، وإلى بلاد البحيرات وإلى بلاد سعد، وصدرت الأجزاء الأربعة عام ٢٠٠٥.

له قصتان للأطفال: «مغامرات عجيبة، «وكشك الموسيقي» (١٩٨٠)، ومسرحية هزلية: «بنك الضحك الدولي» (٢٠٠١)، ودراسات: «غرائب الملوك ودسائس البنوك» (١٩٧٦)، و«التاريخ العريق للحمير» (١٩٩٦)، و«ديانا ومونيكا»، و«عصر القناديل» عن يحيى حقى وعصره (١٩٩٩).

روايته «تغريبة بنى حتحوت» تقع فى أربعة أجزاء، استغرقت كتابتها ستة أعوام سبقها عام لتجميع مادتها العلمية، تدور أحداثها فى نهاية القرن الثامن عشر، ثم القرن التاسع عشر فى محاولة لاستنباط شكل روائى جديد مستلهمًا التراث المصرى الحكائى فى سرد الأحداث كما فى كتب التاريخ والسير الشعبية وألف ليلة: إذ يسير السرد فى خط مستمر دون التفات إلى الخلف مصورًا أحوال مصر فى فترة التحول الحاسمة من أيام المماليك حتى قيام دولة محمد على عبر ثلاثة أجيال من أسرة حتحوت، لكنها تتخطى الفترة التاريخية وتصبح واقعًا أدبيًا لأبناء الحاضر يعيشونه باعتباره جزءًا من ماضيهم.. أما هيكل الرواية فيعتمد على فكرة الرحلة المقترنة بالنبوءة.

أما قصصه القصيرة فنقدم كنموذج لها مجموعته الثانية «خمس جرائد لم تقرأ» التى أصدرها بعد ثلاث سنوات من مجموعته الأولى «فوستوك يصل إلى القمر».

وواضح لكل من يقرأ المجموعتين أن مجيد يحاول ألا يكرر نفسه فضلًا على ألا يكرر غيره، وإن كنا نجد بذور المجموعة الثانية موجودة فى المجموعة الأولى، وبذور المجموعتين معًا فى تراثنا القصصى القصير المعاصر.

ولعل أول ملاحظة لما حدث من تطور بين المجموعتين أن ضمير الغائب كان يغلب على قصص المجموعة الأولى بينما الغلبة لضمير المتكلم فى المجموعة الثانية، مما يوحى أن الكاتب أصبح أكثر انسحابًا على نفسه، وأن أبطاله أصبحوا أكثر تأزمًا مما يدفعهم إلى الاعتراف والإفضاء إلى الآخرين علهم يتخففون مما يعانون.. ولعل كتابة هذه المجموعة بعد النكسة له أثره فى هذا التطوير.

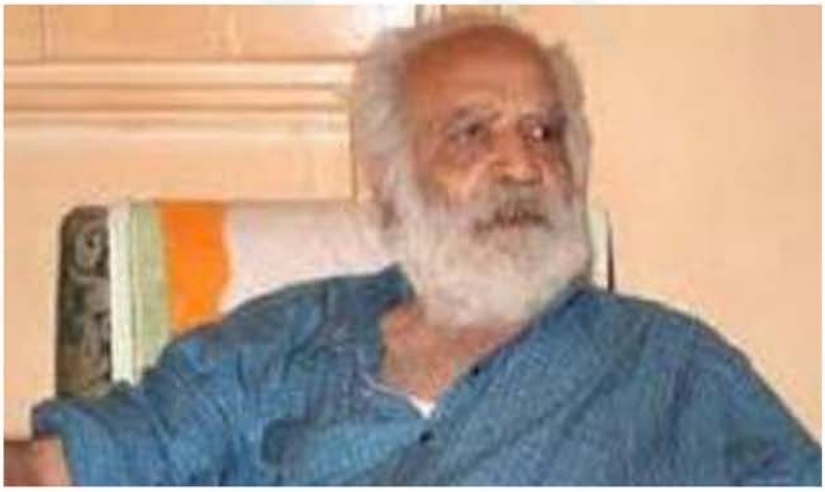
أما الملاحظة الثانية فهى أن الكاتب أصبح

حسين كمال

محمد راضى

حلمى حليم

يحيى حقى



مجيد طوبيا

أكثر خبرة بصناعة القصة القصيرة ، وكما أن لبكارة التجربة الفنية مزاياها ومساوئها فللصنعة كذلك مزاياها ومساوئها، وتضافر الموهبة والخبرة هو وحده الذى يقود الفنان إلى إقامة توازن دقيق لهذه المعادلة الصعبة، ولقد نجح مجيد طوبيا بوجه عام فى مواجهة هذه المعادلة وإن تعثر أحيانًا حين غلبت عليه الصنعة كأنما طغت عليه فرحة اكتشافه بما يصنع فأسرف حيث كان يجب أن يقتصد، وأعنى بذلك تلك الجمل التقريرية الموضوعة بين الأقواس والتى تعلق على الموقف من حين لآخر لتعطيه بعدًا آخر.

أما الظاهرة الثالثة فتتعلق بجوهر هذه المجموعة شكلًا ومضمونًا ذلك أن مجيد طوبيا يحاول استيعاب اللحظة والسيطرة عليها والإمساك بها من خلال عشرات اللقطات المتحركة فى أكثر من زمان وأكثر من مكان.

لقد حطم وسيلة السرد العادية ـ وهذه ظاهرة مألوفة فى قصص الأدباء الشبان ـ لكنه استعاض عنها بتكنيكه الخاص الذى اصطنعه.

اللحظة عنده ليست حاضرًا فحسب لأن الحاضر نفسه ليس إلا نتيجة تراكمات الماضى وماضى الماضي، كأنها طبقات جيولوجية واحدة وراء الأخرى.. وتتشابك الأزمنة والأمكنة من خلال عشرات التفاصيل الجزئية الحية والمتقابلة أحيانًا لتقدم فى النهاية اللحظة المتكاملة فى وعى القارئ كما هى فى وعى كاتبها.. هذا هو الشكل الفني.

بقيت ظاهرة الأسلوب، فالجمل التى تنتشر فى قصص المجموعة جمل قصيرة كأنها طلقات نارية تنغرس فى القلب وتنتهى مهمتها لتتلوها أخرى.. كل جملة تؤدى مهمتها وتنصرف، لا تتلكأ ولا تتطفل على غيرها.. ليس من الضرورى أن ترتبط بالجملة التى قبلها أو التى بعدها بحرف عطف أو اسم وصل، فلا وقت لإبداء هذا التعاطف بين الجمل.. إنها ـ كما وصفت بعض الأساليب ـ كحجارة الأهرام ليس بينها ملاط لكنها أشد تماسكًا بفضل تفريغ الهواء، هكذا تتماسك الجمل بعضها بجوار البعض لتشكل اللحظة الفنية كما تشكل الفسيفساء بأجزائها الدقيقة اللوحة الفنية.. ورغم قتامة اللحظة فإنها لا تتكون إلا من مجموع متناقضاتها فتسبغ عليها لونًا من السخرية.. وكأن مجيدًا يقول: هذا هو واقع الحياة لا تحاولوا أن تهربوا منه أنا أجابهكم به.. الموت يتداعى معه ذكرى الزواج، فى سرادق العزاء يجلس المعزون يقصون نوادرهم بينما يكبس الضحك على الصغار.. لصوص المقابر يسرقون أكفان الموتى وأسنانهم الذهبية، الفخر لأن الجنازة كانت مهيبة كبيرة رغم أن النعى لم ينشر بعد، الحياة تمضى كما هى لا تحس أن أحدًا قد سقط أو فقد...

• • •

فى القصة الأولى «خمس جرائد لم تقرأ» نجد أن بطلنا الذى لا اسم له ـ فجئته تروى القصة على لسانها ـ قد نزح من القرية إلى المدينة، لماذا؟ القصة لا تقول لنا.. لابد أن القرية ضاقت على مطامحه فأقبل إلى المدينة ربما ليتعلم وربما ليكسب قوته.. ليست هناك إلا إشارة إلى نساء المدينة على لسان رفاق قريته.. فامرأة المدينة سهلة المنال من ناحية والصعيدى له جاذبية شديدة بالنسبة لها من ناحية أخرى لكن حتى عندما تحقق حلمه فى امرأة المدينة وأصبحت قريبة المنال كانت تجربته معها أقرب إلى الكابوس مما هى إلى الحلم.. وكما كانت المدينة تبدو له حلمًا ممتعًا وهو بعيد عنها فى القرية، هكذا بدت له المرأة باهرة فى شرفتها، وأكثر فتنة عند ركوبها السيارة.. وكما صدم فى المدينة التى لفظته من بيت قريبه الصعيدى إلى الفندق ومن الفندق إلى شقته التى وجدوا فيها

مشهد من فيلم «أبناء الصمت»

جثته، كذلك صُدم فى هذه المرأة التى مالت عليه لتقبله فى شقته، فرأى وجهها مطليًا بمسحوق برونزى يركض خلفه بسرعة كبيرة جدًا فركض عنه ببطء شديد جدًا.

وحدث له ما يحدث فى الكابوس تمامًا: أراد أن يصرخ فوجد أن حبال صوته منزوعة ممزقة، وعندما عثروا على جثته فى شقته وجدوا خمس جرائد لم تقرأ أى أنه مات منذ خمسة أيام.

وقصة «الجاحظون» ما يزال الراوية فيها من غير الأحياء، إنها تنويعة أخرى وإن كانت أشد قسوة ـ لموضوع القصة الأولي.

وإذا كانت الرحلة الفاشلة فى القصة الأولى من القرية إلى المدينة، فإن الرحلة هنا من العاصمة حتى البحر عبر النيل، وبرج القاهرة الذى جاء ذكره فى القصة الأولى دليلًا على القهر حيث عقد الراوية فوقه مقارنة بين حجمه وحجم المدينة، يعود هنا ذكره من زاوية أخرى لكن ليؤدى نفس الدلالة، فهو فى الوقت الذى كان يغوص فيه الغريق تحت سطح الماء كان برج القاهرة الشاهق أمامه وفوقه سائح يتأمله من خلال منظار مكبر، وبنفس التكنيك السابق: الحاضر ليس إلا تراكمات الماضي، فيرتد الغريق إلى الماضى البعيد: إلى طفولته، وإلى الماضى القريب حيث كان يطلب الإحالة إلى المعاش رغم أنه فى الثلاثين دلالة على الرغبة فى الانسحاب من الحياة، وبمضى الغريق فى رحلته يتلون عليه مرة آيات القرآن ويصلون عليه مرة أخرى صلاة مسيحية، وجثته فى قصتنا هذه لا تتعفن ـ كما تعفنت جثة الراوية فى القصة السابقة ـ ذلك لأنها لا تظل بمعزل عن عالم الآخرين، فإن سمكة تبتلعها حيث تفرز أمعاؤها سوائل وأحماضًا فتحللها تمامًا وهكذا يمتصه جسد السمكة ويصبح جزءًا من خلاياها وتصطاد السمكة ويدخل جسدها فى الآلات الغاسلة فالمطهرة فالقاطعة إلى أن يعلب، ويباع ويؤكل ويستطعم الآخرون مذاق السمكة التى تغذت به، وتقول الزوجة لزوجها هذه الجملة الساخرة: إن صناعة السردين تقدمت جدًا.. هذا مصير الإنسان فى العصر الحاضر، لابد أن يموت ويُقطّع ويُعلب حتى يستطعمه الآخرون.

وقصه «الغشاء» ليست إلا صورة أخرى لتداخل مجموعة الخيوط الزمانية والمكانية الخارجية والداخلية للحظة والتى تفضى إلى لون من ألوان الموت، فالراوى هنا ـ وإن لم يتحول إلى جثة كما فى القصتين السابقتين ـ إلا أن إحساسه بذروة النشوة والحياة قد مات.. مات لأن لحظة النشوة غير معزولة فى عالم اليوم عما يجرى حولها من أحداث مروعة تحبطها وتفسدها، فالقصة تبدأ ببرقية تهنئة بالزفاف للعريس ـ وهو الراوية ـ من صديق له بالجبهة.. ويظل شبح هذا الصديق يجثم على العريس ـ حتى اللحظة التى هو أحوج ما يكون فيها إلى الانعزال، لحظة إنفراده بعروسه، لكنه ليس هذا الصديق المجند فقط هو الذى يرافق بطلنا فى مخدع زفافه، بل إن أتفه الأشياء تتدخل بدورها: صوت المياه فى المواسير، محرك، مواء قطة، هدير آلات.. صوت طائرة يقترب، حتى أنه تمنى لو كان المنزل قد صنع من مادة عازلة للصوت، ثم هناك الراديو الترانزستور، ففى اللحظة التى بدأت فيها الحياة من حوله وحول عروسه تتلاشى وتغيب فى ضباب وردي، وتضيق لتصبح ذلك الحيز الضيق (يكرر كلمة الضيق مرتين: مرة بصيغة الفعل ومرة بصيغة الاسم) فى هذه اللحظة تنبه إلى صوت رجل يتحدث معه فى الحجرة بجوار السرير ينبعث من الراديو ـ وربما من داخله أيضًا بسبب برقية صديقه ـ معلنًا عن ضحايا غارة بالعشرات، فارتبكت شفتاه فوق شفتيها وهى ترمقه بنظرة متسائلة.

لم يعد هناك إذن بالنسبة لإنسان ما بعد منتصف القرن العشرين داخل وخارج أو خاص وعام، لقد سقط الحاجز بينهما وأصبح سقوط القتلى بالعشرات فى غارة ما بين قتيل وجريح من أخص شئون الإنسان المعاصر شأنه فى ذلك شأن خلوته بعروسه تمامًا، بحيث لم يعد من الممكن أن يتجاهل الواحد ليستمتع بالآخر.

ويتضافر الأسلوب مع المضمون فتعترض الجملة الجملة وتسقط الحواجز بينهما.

وقصة «مطارحة غرامية» تضيق فيها دائرة الزمان والمكان، فالزمان يتحرك ما بين الصباح والمساء والمكان ما بين الحمام والبيت والشارع، ومع ذلك فإن المعانى التى سبق وجودها فى القصص السابقة موجودة كلها معًا هنا، فالعيون التى تلاحق البطل فى قصة «الجاحظون» ما تزال هنا تلاحق بطلنا، والموت الموجود فى قصتيّ «خمس جرائد لم تقرأ» و«الجاحظون»، والعجز الجنسى فى قصة «الغشاء» اجتمعا معًا هنا، فالراوية يذكر أن عربة سوداء كبيرة لنقل الموتى كانت تتبعه وهو لم يمت بعد، وفى المساء ـ ورغم محاولات زوجته ـ لا يستطيع أن يطارحها الغرام، ولئن كان سبب العجز الجنسى فى قصه «الغشاء» هو تداخل الخارج مع الداخل فى صورة ما يقع فى العالم من أحداث مفزعة ينقلها الراديو الصغير، فإن سبب العجز الجنسى فى مطارحة غرامية هو تداخل الخارج مع الداخل ممثلًا فى هذه العيون التى تراقب البطل وتلاحقه فتشله وتسد عليه حقه فى العزلة لممارسة ما يعتقد أنه أخص شئونه والتى توضح القصة أنه يبدو أنها لم تعد كذلك، على أن انسحاق الفرد لا يقدم دراميًا فى هذه القصة بالتلويح بوفاته أو عجزه فقط بل وبطوله الذى يعتقد البطل أنه ينقص وأن جسمه ينبعج نتيجة طرقات فوق رأسه من رجال فى ملابس حداد وجوههم شاحبة كوجوه الموتي، وكذلك بضياع الصابونة التى اشتراها ليغتسل بها ثم اكتشف ضياعها عند وصوله المنزل.

أما العجز فى قصة «مليون نحلة فى الرأس» فهو لا يتمثل فى فقدان الحياة، وفقدان الرغبة الجنسية، بل فى فقدان الحقيقة وعدم القدرة على التعرف عليها سواء من خلال حواس الفرد نفسه وإدراكه أو من خلال إدراك الآخرين، فطوابق المجمع تبدو من خلال صالته الداخلية دوائر تضيق كلما ارتفعت فإذا صعد الراوية إلى فوق ونظر إلى أسفل حدث العكس، وقضبان السكة الحديدية التى تعلم الراوية أنها لابد أن تكون متوازية يراها تتلاقى على البعد، وروث البهيمة الذى يراه على أرض الميدان لا يراه شرطى المرور ويعتمد فى ذلك على أكثر من برهان، أما المرأة فإنهم يرونها مرة ولا يرونها مرة أخرى فيلتمس العون متجهًا إلى الشمس يصلى لها كما فعل أجداده الفراعنة لكن ذلك كان منذ آلاف السنين ولم تعد الشمس إلهًا، فاتجه إلى نجم مضيء فى السماء لكن اتضح أن النجم غير موجود وإن كان ضوؤه موجودًا لأن الضوء يصل إلينا بعد آلاف السنين، لم يبق إلا المصباح ـ كمصباح ديوجينيس اليونانى الذى كان يبحث به عن الحقيقة فى وضح النهار مكتفيًا من الدنيا ببرميل يؤويه ـ غير أن مصباحه لم يكن به زيت ولم يكن معه ثقاب ولا حجران يشعله بهما حتى اتهمه الناس بالجنون، لكنه مع ذلك ظل يحرك مصباحه يمينًا ويسارًا وهو لا يرى شيئًا.

وقصة «كل الأنهار» نموذج لقصص المجموعة، فالعنوان مأخوذ من قول سليمان الحكيم «كل الأنهار تجرى إلى البحر والبحر ليس بملآن» وهو رمز للرغبة العطشى إلى المعرفة والتى لا ترتوى أبدًا.. ويلجأ مجيد طوبيا إلى تنويعات درامية حول هذا المعني: الابن يسأل عن عدد السموات والبنت عن عدد الأراضين والإنسان يصعد إلى الفضاء ليجوبه، والإغريقيان العملاقان يضعان الجبل فوق الجبل فوق جبال الأولمب ليصلا إلى السماء،

مشهد من فيلم «قفص الحريم»

وابن البحار لم يسمح له أبوه أن يوغل فى البحر الكبير لكنه غافله ذات يوم وكان أبوه على اليابسة وفك المركب وأقلع به وحوّل الدفة إلى البحر الكبير، وناداه أبوه ليعود فالمركب صغير والبحر كبير، لكنه لم يستمع لندائه، ومن يومها وأبوه ينتظره ليجيبه على سؤال عجيب يحيره.

أما قصة «كل الرجال كل النساء» آخر قصص المجموعة، فهى فى رأيى أكمل قصص المجموعة وأنضجها تعبيرًا عن النوع الفنى الذى يريد مجيد طوبيا أن يقدمه لنا من خلال مجموعته، فنحن نرتد مرة أخرى إلى ذلك العالم المتشابك العجيب الذى ينسج اللحظة الحاضرة المشحونة بالحزن والمأساة، هذا التداخل الزمانى والمكانى المفضى إلى لحظة قاتمة مريرة، اللحظة لحظة جنازة الأم، أم الراوية، ويستحضر اللحظة، فى صبر وبغير عجلة، وحواسه كعدسات الكاميرا، لقطة من هنا ولقطة من هناك، لاستحضار اللحظة بكل جوانبها بحيث تكون فى وعى القارئ كما هى فى وعى كاتبها، الحاضر والماضى يتكونان من جزئيات صغيرة موحية، كأنها نمنمة فنان دقيق، منها يتكون العمل الفنى فى النهاية وكأنما قصص المجموعة كانت محاولات من أجل الوصول إلى هذا العمل الفنى المتكامل، وكأنما هذه القصة بدورها لون من ألوان النقد غير المباشر للقصص الأخرى بالمجموعة.

أما قصة «حكايات الزوايا» فقد حاول مجيد طوبيا أن يقدم فيها شكلاً جديدًا بالنسبة لقصصه الأخرى بالمجموعة وإن كان شكلاً أدبيًا معروفًا هو الشكل الرباعي، فهناك أربع شخصيات تلتقى على محطة أتوبيس، كل منها محور زاوية من الزوايا الأربع، الحكاية الأولى واسمها «الزاوية الواحدة» بطلها لا يسمع إلا نفسه فهو يضع سماعة فى أذنه ينتزعها متى شاء فلا يسمع إلا نفسه ولا يرى العالم إلا من وجهة نظره ومع ذلك فإننا من خلال هذه الزاوية الواحدة نتعرف على شخصيات الحكايات المقبلة: ذات البقعة الحمراء على الشفاه، وإخوان الصفا، والشاب الطويل وصاحبته ذات المعطف الرخيص.. لهذا فإننا نتساءل فى نهاية قراءتنا للحكاية الأولى إذا كنا من خلالها تنبهنا إلى كل هذه الشخصيات الأخرى فهل حقًا ما يزال بطلها صاحب زاوية واحدة؟

أما الحكاية الثانية فليست صاحبتها ذات القبعة الحمراء على الشفاه التى جعلها المؤلف عنوانًا لها بقدر ما هى حكاية الشاب الذى أغرته ثم ما لبثت أن أهملته عندما وجدت صيدًا أسمن، وعن طريق هذا الحادث المؤلم العابر وصل - ربما لأول مرة - إلى صياغة لحياته: أعمل كالحمار وأجازى بأجر حمار، وإذن فليس له الحق فى التطلع إلى لحظة من لحظات المتعة التى هى من حق غيره ممن لا ينتمون إلى دنياه، دنيا الحمير .

أما إخوان الصفا فهو من أسماء الأضداد كما اكتشف صاحب الحكاية الأولى أو صاحب الزاوية الواحدة حين قال: إخوان الصفا ويتشاجرون؟... اللعنة.. وصفاؤهم لم يتم إلا حين أقبل الطعام.

أما الحكاية الرابعة فهى حكاية الأنثى الغضبى لأن رجلها مشغول عنها بمطامحه فى العمل والمجتمع، وأشار الكاتب بلباقة إلى أن هذه الأنثى قد تكون الحبيبة وقد تكون الأم لا فرق، كل منهما تريد الرجل لنفسها وتحاول أن تثنيه عما هو مشغول به عنها، بصيحتها المعروفة: وهل أنت المسئول عن صلاح المعوج فى الكون؟ وكأنما الكاتب يريد أن يقول: إنه كما أن وراء كل عبقرى امرأة ، كذلك فإن وراء كل مغمور امرأة.

أخيراً هناك قصة «ثقوب فى الأوراق الخضراء» وهى كذلك تجربة مختلفة بالنسبة لقصص المجموعة من ناحية الأسلوب حيث يشف ويقترب من لغة الشعر، وهى تحكى مأساة الذين شردوا من فلسطين والذين شردوهم منها مستخدمًا فى ذلك طريقة الكورس والصوت المنفرد، وهى دعوة إلى الأعمال بدل الأقوال واقترابها من الشعر - والقصيدة الغنائية منه بالذات - يجعلها أكثر تجريدًا ويبعدها عن روح العمل الدرامى وعن القصة القصيرة بالذات بجزيئاتها الدقيقة الحية المتنوعة التى قدمها لنا مجيد طوبيا فى القصص الأخرى لمجموعته.

تحية لمشوار المبدع مجيد طوبيا ولن ينساك أبناء جيلك ولا قراؤك مطالبين بإعادة نشر إبداعاتك.

حلمى سالم.. الساحر.. شاعر بدرجة إنسان

سالم الشهبانى

حفاة نجرى إلى أول القرية أطفالًا فرحين بسماع صوته، يأتى أول كل شهر، ننتظر قدومه ويقتلنا الانتظار مثل حبات الذرة على صاج الفرن.

كثيرًا ما يزور أحلامنا.. كثيرًا ما نجلس نتذكر ألعابه السحرية، ونموت من فرط الدهشة والإعجاب، نتساءل كثيرًا من أين يأتى؟ والى أين يروح؟ وما شكل حياته؟، وهل ينام ويأكل مثلنا؟ أين تعلم هذه الألعاب السحرية ومن علمه؟

كل هذه أسئلة كانت تدور فى رؤوسنا مثل عصاة البن التى تدور لتحمصه.. كانت هذه الأسئلة تعكس اهتمامنا، نكاد من فرط هذا الاهتمام أن نصبح دراويشه.

يأتى ويحمل على كتفه شنطته ذات اللون البنى، التى اتسعت لتحمل العالم وكأنها جراب كالتى حكت عنه الأساطير، ويمسك فى يده عصا من الخيرزان، قليلًا ما كان يتوكأ عليها وكأنها صنعت لتكمل الصورة فقط.

تعدى الخمسين من عمره من فترة ليست قليلة، الشعر مجعد أسمر الملامح، وجه به بعض التجاعيد البسيطة التى تنبئ عن سنوات عجاف مرت به.

يرتدى قميصًا وبنطلونًا وجزمة لم تفارقه فى سنينه الأخيرة، تحملت معه شقاء ومرارات الطريق واعوجاجه.

نجلس دائرة لم تكتمل مثل هلال شهر عربي، أونصف رغيف بيتى ناشف.

نتحسس بشكل لا إرادى سيالتنا، ليطمئن كل طفل على مصروفه الذى سوف يعطيه له ليجلس يتفرج على ألعابه.

يخرج من شنطته قمعًا بلاستيكيًا، مثل قمع الجاز الذى كانت تستخدمه أمهاتنا لملء باجور الجاز.. وكوب طويل مثل أيامه العجاف، وقطعة من القماش كانت زرقاء اللون فى زمن ما وثلاثة كور صغيرة فى حجم بيضة لفرخة شامورت بكرية البيض.

يرمقنا بنظرة ذئب برئ لم يرتكب ذنبًا، ولم يقتل ابن يعقوب أو يلوث قميصه بدم كذب يحرك يده بخفة فراشة وسرعة قطار.

نكاد لا نراها من فرط خفتها وسرعتها.. نكاد نرى له أكثر من يد.. تغمرنا الدهشة مثل سيل يغمر البلدة كل عام، مرة فى الشتاء وهو يضع الكورة الصغيرة فى فمه ثم يخرجها من يده الفارغة يأكلها ثم يخرجها من جيب أحدنا.

يضع القمع البلاستيكى على بطن أحدنا ينزل ماء يحول القماشة الصماء إلى حمامة تخرج من الكوب البلاستيكى.

حلمى سالم

يدهشنا ما يصنعه من ألعاب سحرية وتكاد تقتلنا الدهشة من فرط الدهشة.. نفرح فرحًا كماء النهر لم يلوث وكرمال الصحراء التى لم تدسها قدم.

فرحًا يشبه فرحة عروس بفستان زفافها وغريق أنقذه الموج بأن حدفه إلى البر.

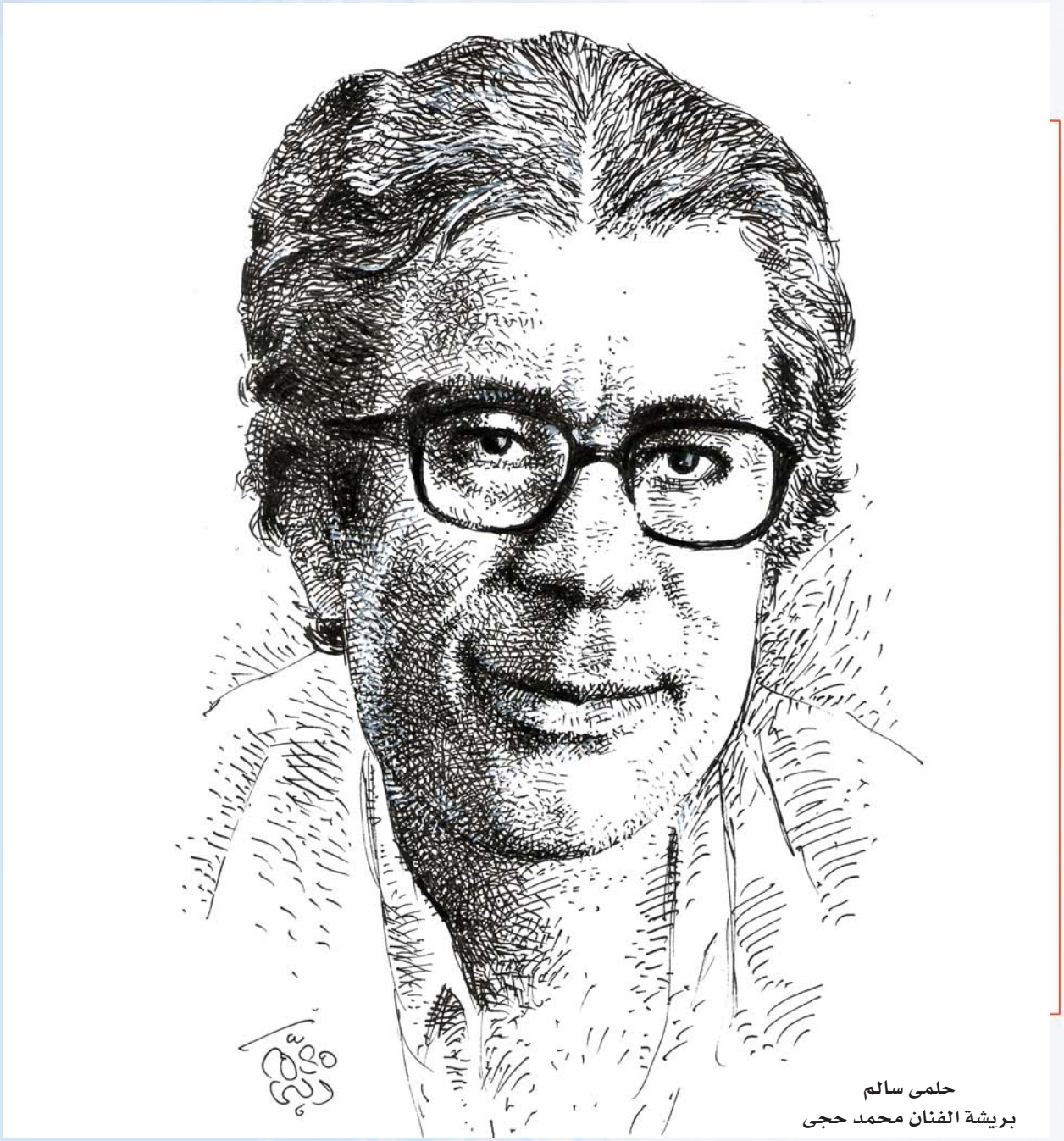
هذه الدهشة البكر لم تتكرر إلا عندما حضرت لأول مرة للشاعر حلمى سالم.. صدفة التقيته، عبر من أمامى، خفيفًا مر وكأنه كان يسير على الماء لشدة ثقته فى الماء، جميلًا كأنه ندى، والطريق وردة تنظر من شرفة ليلى مراد.

فتح جعبته ورتب نصوصه التى سوف يقرأها علينا.

قدمه مدير الأمسية تحدث عن فترة مرضه وكيف كانت فترة عصيبة مرت عليه لكنه خرج بالعديد من القصائد التى جعلته يعبر من هذه الأزمة كما عودنا شاعرًا مفارقًا، له قدرة على ابتداع ألعاب شعرية تخصه.

كان مغرمًا بالتجديد، نصوصه حملت روحه الحرة الجسور، التى لم تعرف الخوف يومًا.. الساحر حلمى سالم الشاعر بدرجة إنسان، اشتبكت نصوصه مع الشارع واليومى بشكل فنى وجمالى مغاير ومختلف عمّا يطرح.

صدر للشاعر العديد من الدواوين والكتب النقدية، حصل على ليسانس الصحافة من كلية الآداب جامعة القاهرة، عمل كمدير تحرير لمجلة أدب ونقد، ورئيس تحرير لمجلة قوس قزح الثقافية.



حلمى سالم
بريشة الفنان محمد حجى

ينتمى شاعرنا إلى جيل السبعينيات، شارك فى العديد من الجماعات الثقافية مثل إضاءة وأصوات، وغيرها من المعلومات التى لن تكلف القارئ إلا ضغطة بسيطة فى جوجل، ليعرف ما صدر للشاعر وما أنتجه من أعمال إبداعية وجوائز ومناصب تقلدها لذا فأنا أتحدث هنا عن شاعر كان لى معه أكثر من موقف شخصى.

آخر هذه المواقف عندما التقيته فى نقابة الصحفيين فى أمسيته الشعرية التى كانت تكريمًا له بعد عودته من مرضه.

رأيت شخصًا نبيلًا مبدعًا يعرف كيف يقدم نصًا يحترم وعى المتلقي.

كنت فى هذه الأمسية مشاركًا كشاعر.. وكان هنالك العديد من الشعراء الكبار والشباب المشاركين فى هذه الأمسية.

جلست أستمع إلى شهادته ونصوصه وأنا فى غاية الفرح والاندهاش والاستمتاع، كنت قد عزمت على أن أهدى وقتى المقرر لى أن أقول فيه قصيدة شعرية.. إلى شاعرنا الكبير حلمى سالم.

حتى استمتع بنصوصه.. قمت بتهور شاب وقلت: فليسمح لى شاعرنا الكبير أن أهدى وقتى إليه ليلقى علينا العديد من القصائد الشعرية بالإضافة إلى وقته.

قال بلهجة أب وشاعر كبير مازحًا: أنا (مش قابل هديتك) عايز أسمعك، هنا فقط أدركت كيف يكون الشاعر كبيرًا كيف لا ينفصل النص عن روح كاتبه.

رحمة الله على شاعرنا الكبير حلمى سالم رحل ولم يرحل إبداعه ولم ترحل مواقفه الإنسانية والإبداعية.. رحل خفيفًا كأنه الظل، بسيطًا كأنه طوب الأرض، شامخًا كأنه نخل الجنوب، رقيقًا كأنه الندى، هادرًا كأنه السيل.

كعادتها طرحت الكاتبة البلجيكية روايتها فى الصيف

«آميلى نوثومب» تقابل جمهورها بـ«لحية زرقاء»

محمود قاسم

من السهل على الفرنسيين أن يعثروا على رواياتهم التى يقرءونها فى أجازة الصيف بسهولة، وذلك باعتبار أن موسم القراءة الحقيقى مع شهر سبتمبر، أو موسم العودة إلى المدرسة، لكن الرواية الصيفية المضمونة التى يقرأها الفرنسيون بكل ثقة، هى التى تحمل اسم الكاتبة البلجيكية آميلى نوثومب، حيث دأبت الكاتبة على إصدار رواية جديدة لها فى أشهر الصيف، فيتلقفها القراء لتكون الرواية الوحيدة، أو الأكثر أهمية فى فصل الصيف، وذلك باعتبار أن قراءة الصيف أقرب إلى التسلية، أو أن الصيف هو موسم الأجازات حتى من القراءة نفسها.

رواية هذا العام التى أعدتها الكاتبة الأكثر شهرة الآن فى اللغة الفرنسية تحمل عنوان «لحية زرقاء» وتم طرحها بداية الصيف، وهذه عادة لدى الناشر ألبان ميشيل اتبعها مع الكاتبة منذ عشرين عامًا بالضبط، بدأت عام ١٩٩٢ برواية «علم صحة القاتل» ومن أهم الروايات التى صدرت طوال هذه السنوات «دهشة وارتجافات» عام ١٩٩٩، و«ميتافيزيقا الأنابيب» عام ٢٠٠٠، وروايات أخرى سنذكرها ونحن نتعرف على مسيرة الكاتبة.

وقبل أن نتوقف عند الكاتبة كظاهرة أدبية باريسية، فإننا نشير إلى أن الرواية التى صدرت منذ أسابيع بطلها واحد من

آميلى نوثومب

أغلفة رواياتها

الشخصيات التخيلية التى تمزج بين الواقع والفانتازيا، وهى هنا فتاة تسمى ساتيرن كان ظهورها إيذانًا باختفاء ثمانى نساء فى العديد من الأوطان منها نيبال وأسبانيا.

وتصف المؤلفة بطلتها قائلة: إنها «بعد هذه الليلة البيضاء، فإن عينيها قد أغلقتا واكفهرت الشابة، فى لا وعى مليء بعبارات من طراز «ليس الموت حالة من الاختفاء»، و«من أين عرفت أننى سأعاقبهم»، و«أنا رقيق كالحمل»، و«كما أننى لا أحتمل الإهانة».

إلى أن تتاح لنا فرصة الحصول على هذه الرواية التى ستدخل فى سباق الجوائز الأدبية، يهمنا التعرف على إبداع الكاتبة، ولماذا شكلت ظاهرة أدبية خاصة بها.

من المعروف أنه لم تتشكل ظاهرة أدبية عالمية فى العقود الأخيرة مثلما حدث مع الكاتبة آميلى نوثومب، ليس فقط لأنها بدأت نشاطها الإبداعى فى سن مبكرة، حيث نشرت روايتها الأولى وهى فى الخامسة والعشرين من العمر وكانت قد قامت بتأليف عشر روايات قبل هذه السن لم تتمكن من نشرها.

بل أيضًا لأنها فى هذه السن الصغيرة، فازت عن إحدى رواياتها بجائزة الأكاديمية الفرنسية عام ١٩٩٩م، وهى رواية «دهشة وارتجافات»، كما أن ناشرها الفرنسى ألبان ميشيل اعتاد أن يطرح فى كل خريف واحدة من رواياتها الجديدة، التى تتصدر قوائم المبيعات لعدة أسابيع، قبل أن تدخل فى المنافسة مع روايات أخرى لعدة أشهر، مثلما حدث مع روايتها «فضائية العدو» التى صدرت فى خريف عام ٢٠٠١م، ثم مع روايتها «روبير اسم علم» التى تصدرت المبيعات فى عام ٢٠٠٢.

آميلى نوثومب ليست كاتبة روايات بوليسية أو روايات تجسس، أو قصص عاطفية ملتهبة، لكنها أديبة موهوبة، يحتاج القارئ الذى يتابع إبداعها إلى حصيلة واسعة المجال من الثقافة، والمعرفة، وإلا ما استطاع بسهولة متابعة المعانى الخلفية لما فى الرواية.

لذا، فنحن أمام ظاهرة أدبية موجودة بقوة، لا تمثل فقط الثقافة الأوروبية الحديثة، ليس باعتبار أنها بلجيكية الأصل، وتعيش الآن فى باريس، ولكن أيضًا لأنها انغمست فى الثقافة الآسيوية، خصوصًا اليابانية، حيث قضت السنوات الأولى من حياتها فى اليابان، ورافقت أباها الدبلوماسى إلى عدة أوطان، تابعت ثقافاتها، وصادقت الأدباء فيها، وانعكس هذا بوضوح فى كتاباتها.

هى إذن ظاهرة أدبية، لكننا لا نكاد نعرف عنها شيئًا..

ولدت آميلى فى عام ١٩٦٧م، فى مدينة «كوب» اليابانية، لأب سفير، وتبعًا لمهنة الأب فقد عاشت فى اليابان السنوات الخمس الأولى من حياتها مع شقيقتها الوحيدة ثم صارت تلميذة فى مدارس حكومية عديدة بكل من إندونيسيا ونيبال، وذلك تبعا للدول التى عمل فيها الأب سفيرًا، وعندما كبرت الفتاة، قررت أن تدرس الفلسفة فى جامعة بروكسل، وذلك فى المدينة التى قررت السكن فيها منذ تخرجها فى الجامعة حتى الآن.

وقد أتقنت آميلى عدة لغات، منها بالطبع اليابانية، والإنجليزية، ولاشك أن دراسة الفلسفة قد تركت أثرها فى أعمالها، فأبطالها أصحاب مواقف حقيقية من الحياة، وليسوا مجرد مخلوقات، ويبدو ذلك واضحًا فى شخصية إيبفل فى روايتها «اغتيال»، فهو نموذج الأحدب المشوه، الدميم الذى رأيناه فى رواية «أحدب نوتردام» لفيكتور هوجو، لكن نوثومب ترى أن أحدب نهاية القرن العشرين سيكون عاشقًا ومثقفًا ورافضًا للإغراء الجنسى من ملكات جمال العالم بل سيكون محكمًا فى المسابقات النهائية لاختيار أجمل فتاة فى الكون.

كتبت آميلى نوثومب إحدى عشرة رواية، واحتفظت بها فى أدراجها قبل أن تدفع بروايتها «علم صحة القاتل» عام ١٩٩٢م إلى الناشر. وقد حققت الرواية مبيعات ضخمة، واستقبلت آميلى فى الأوساط الثقافية بحفاوة شديدة، رغم أن البعض

جسور

أرجع هذا النجاح إلى الكثير من العبارات المكشوفة التى تضمنتها رواياتها، مما حدا بآميلى أن تبتعد عن هذا النوع من العبارات فى رواياتها التالية، لتؤكد أن الكلمات المكشوفة لا تصنع وحدها كتابة جيدة.

ورغم أن الكاتبة تقيم فى بلجيكا، فإن المجلات الأدبية تتعامل معها على أنها كاتبة فرنسية، ربما لأن ناشرها فرنسى اللغة، والوطن، وربما لاقتراب الثقافتين معًا، وهذه ظاهرة عادية تحدث دومًا، ولعل من أبرز الأسماء التى تمثلها الكاتبة فرانسواز ماليه جوريس.

وتقول مجلة «لوبوان» فى ٣ نوفمبر ٢٠٠٠م إننا أمام كاتبة متفردة، لا تشبه أحدًا من الكتاب الأقدمين أو المعاصرين وأن النقاد قد أحنوا رؤوسهم أمام رواياتها الأولى الصغيرة، التى بدت كأنها فيلم سينمائى محكم المونتاج، بما يعنى أن الجمل والمفردات اللغوية موجودة فى أماكنها بشكل محدد تمامًا.

ومن المهم أن نستعرض أسماء روايات الكاتبة باعتبار أنها المرة الأولى التى يتم فيها الكتابة عنها باللغة العربية، فبعد روايتها الأولى عام ١٩٩٢م نشرت فى العالم التالى «العاشق والرهينة» ثم رواية «أشياء قابلة للاشتعال» عام ١٩٩٤م، و«نقد لاذع» عام ١٩٩٥، و«الشمال» ١٩٩٦، و«اغتيال» فى عام ١٩٩٧، وفى العام التالى «زئبق» وفى عام ١٩٩٩ حصلت على الجائزة الكبرى للرواية عن الأكاديمية الفرنسية عن روايتها «دهشة وارتجافات» ثم قدمت روايتها «ميتافيزيقا الأنابيب» عام ٢٠٠٠، وفى العام التالى كانت روايتها «فضائية العدو» و«روبير اسم علم» عام ٢٠٠٢، و«ضد المسيحية» ٢٠٠٣، و«دخول المسيح إلى بروكسل» ج٢، و«السيرة الذاتية للجوع» ٢٠٠٤، و«حمض الكبريتيك» ٢٠٠٥، «يوميات بلبل» ٢٠٠٦، «لا حواء ولا آدم» ٢٠٠٧، «عش غراب باريس» ٢٠٠٨.

وأسماء هذه الأعمال بالغة الغرابة، وغير تقليدية تمامًا باللغة الفرنسية، وتقول الكاتبة: «أتعامل كأننى فى حفل راقص للروك» وتأتى رواياتى «كأننى أرقص معها».. كما تقوم بترقيم رواياتها حسب الرواية الأولى التى ألفتها فى حياتها، بصرف النظر عن النشر، فهى ترى أنها ألفت خمسًا وثلاثين رواية، فى نفس العدد من السنوات.. وتقول: «عندما أكتب لا أبحث عن النشر، وبعد الانتهاء من الرواية أدفع بها إلى الناشر وكأننى أحاول التخلص منها».

وعن حياتها اليومية نشرت مجلة لوبوان أن «الحياة اليومية غير موجودة، ولو كان هناك فضيلة ما للوجود، فهى على النحو التالى: أستيقظ فى بروكسل على الترنيمات الأولى لأصوات الترام فى الخامسة والنصف صباحًا، مما يعنى أننى قد نمت أطول فترة ممكنة، وتستيقظ أختى جولييت قبلى بساعتين حين تنشغل بإعداد الحلويات والطبخ، وأعد بنفسى نصف لتر من الشاى الداكن، أحتسيها مرة واحدة، وأجلس أمام أوراقى وأحس أننى أقيم فى غواصة أثناء الكتابة، وبعد ذلك أطالع بريد القراء، وأرد على هذه المراسلات ثم أنزل إلى شوارع بروكسل للسير، أما الموسيقى فلها وقت آخر».

وتتعامل آميلى نوثومب مع العالم بمنظور محدد، فرواياتها أقرب إلى المسرحيات محدودة الشخصيات وتبدو كأنها تدور فى حلبات مغلقة.

وتمتلئ بحس السخرية، والتهكم المتبادل، وتحس كأنما هناك غيلان بشرية تسعى لانتهاك أجساد الآخرين.. كما يتقابل فى هذه الأعمال مشاهير مع أشخاص يعيشون وراء الغمام، وغالبًا ما تقوم الأشياء المعقدة بخنق البساطة، وتأتى الثرثرة من أجل القضاء على الصمت، وتحدث مواجهة حاسمة بين الأقوياء، والأبرياء، باعتبار أن القوة لا يمكن أبدًا أن تتسم بالبراءة.

والكاتبة التى نشرت رواياتها الأولى وهى فى سن الخامسة والعشرين من العمر، حاولت استرجاع بعض تجاربها الشخصية من أجل أن تسكبها فوق الورق، مثلما حدث مع روايتها «دهشة وارتجافات» التى بيع منها قرابة نصف مليون نسخة، حيث تتحدث عن تجربتها اليابانية، والتى سوف نتوقف عندها مع رواية «اغتيال».

وتتعامل الكاتبة مع رواياتها باعتبارها كراسات تدون فيها شابة صغيرة وقائع ما تحب أن تنقله إلى الناس، فالبطلة فى روايتها «دهشة وارتجافات» تدعى آميلى، وهى تعمل موظفة فى شركة يابانية ضخمة للمقاولات، يقع مركزها الرئيسى فى مدينة طوكيو، وفى يناير ١٩٩٥.. «دائما ما تدور أحداث رواياتها فى يناير» تلتقى بالسيد سايتو، فى مكان أشبه بالمتاهة، إنه مكان خانق، وبعد ذلك يبدأ الاثنان فى تبادل رسائل «باردة» لكنها معبرة، وتدعو الفتاة الرجل إلى مباراة فيما بينهما فى الجولف، وسرعان ما تكتشف زيف المؤسسات الاقتصادية من خلال هذا الرجل، فعماد العلاقات فيها هو الكذب والرياء، وتحس أن البشر ليسوا سوى نسخ كربونية مصورة عن طريق أجهزة تصوير كربونى.

وهذا النوع من المجتمع بالغ الغرابة. فالناس يمكنها أن تتحدث فى المراحيض، والأبنية أكثر من الأماكن المفتوحة، ومع ذلك فمن الأهمية ألا يكف الإنسان عن أن يكون آدميًا، يعرف ملامح الوجوه ويعجب بأصحابها، وأن يتحرر فى داخله من عبودياته المتعددة، ومنها شهوة الجسد، ولذا فرغم جمال أبطال رواياتها، خصوصًا النساء، فإن الجمال الروحى أشد تأثيرًا وبقاء.

ويبدو ذلك واضحًا فى الشخصية الرئيسية فى روايتها «اغتيال» فهى بالغة الحسن، مبهرة لكافة الرجال الذين يحيطونها، بمن فيهم أبيفان الدميم الذى

آميلى

يحبها، ويتضح ذلك من المواجهة الأخيرة التى تحدث بين الطرفين، فهى تصدم بأنه واقع فى غرامها، تحت ادعاء أنه عندما يقع المرء فى العشق، فعليه أن ينظر إلى أعماق الحبيب، وليس ظاهره، وتكون الصدمة أن إيتل تطلب من الدميم أن يحب دميمة مثله، وأن يكتشف أعماقها.

ورغم الجمال المبهر الذى تتمتع به إيتل، فإنها تبدو بالغة البساطة والتلقائية، وتقع فى حب فنان أقل موهبة، وحضورا، منتفخاً دون أن يمتلك ما يمكن للمرء أن يستند إليه، ومثل هذه المرأة الجميلة موجودة فى أغلب أعمال الكاتبة.

أما روايتها «فضائية العدو» فهى تدور فى مطار دولى أثناء انتظار القيام برحلة من باريس إلى برشلونة، لكن الرحلة تتأخر ويعانى أنجوست من أن يكون محبوسًا فى عالم ضيق لعدة ساعات، ويلتقى برجل غاضب مثله، هو نكستور تكستل «منسوج النسيج» الذى يدخل فى ثرثرة جوفاء مع أنجوست حيث يحكى الأول قصة حياته بتعبيرات غير مألوفة، ويقول: إنه ارتكب جريمتين دون أن يكتشف أحد أنه الفاعل، الجريمة الأولى هى اغتصاب امرأة وسط المقابر، أما الثانية فهى قتل هذه المرأة قبل عشر سنوات، والتى التقاها مصادفة.

وعلى طريقة الكاتبة فإن أنجوست يكتشف أن المرأة القتيلة ليست سوى زوجته، فيطلب من محدثه أن يكف عن الحكى، وتبدو الكاتبة هنا وكأنها تصنع مفرداتها اللغوية الخاصة بها، وهى مفردات تجعل من الصعب نقلها إلى لغات أخرى، خصوصًا اللغات غير اللاتينية، كأن تقول «أنا هل يكون آخر» و«كائن إنسان»، هل يمكن أن يكون عدو نفسه؟.. أو «لماذا أنا أقتل» هو... وكلمة اقتل هنا تأخذ منطوقًا لفظيًا بما يعنى «أنت» عند التلفظ بها، أو حسب المفرد الخاص بالقواعد «أنا، أنت، هو».. لذا فإن الكاتبة تبدو كأنها تكتب للفرنسيين فى المقام الأول، وقد أقرت هذا مترجمة أعمالها خارج بلادها، عدا إيطاليا.

فالقاتل هنا فخور أنه ارتكب الجريمة الكاملة، بدليل أنه ظل حرًا طوال هذه السنوات بعد أن «فعلها» ونحن هنا لسنا أمام قصص جرائم، القاتل نكستور لا يتقابل مع إنجوست إلا بعد صفحات عديدة من الرواية، وتصوره لنا المؤلفة على أنه مثقف، يقرأ كافة المبدعين الكبار فى تاريخ البشرية من جوته إلى باسكال، ولواتسون، وسبينوزا، فضلًا على قراءته فى نظرية الأنانية.

من الواضح أن آميلى نوثومب استفادت بكثرة من دراستها، وثقافتها الخاصة، ورحيلها عبر أماكن عديدة من العالم، يبدو هذا فى رواية «اغتيال» والرواية تصف سيبريا التى تراها من فوق الطائرة، فالكاتبة تحاول أن تلتقط خيطًا من خيوط أحد الأعمال القديمة المتميزة لتصيغها بشكل وهوية مختلفتين تمامًا، فمن كوزيمودو فى «أحدب نوتردام» فى رواية «اغتيال» إلى دكتور جيكل ومستر هايد «لستفنسون» فى «فضائية العدو».

أهدى دورته الأولى لرائد المسرح المستقل

الموسم الأول للفنون المستقلة يكرم نجيب الريحانى

منى شديد

استطاع المسرح المستقل على مدار السنوات الماضية أن ينقذ الساحة المسرحية من حالة الرتابة التى أصابتها، ويسد إلى حد ما الفراغ الذى خلفه غياب مسرح الدولة، نتيجة للأعمال التى يقدمها مسرح الدولة البعيد عن الجمهور وعن واقع المجتمع المصرى.

ففى الوقت الذى زهد فيه الشعب المصرى المسرح، وأصبح مسرح الدولة يتسول جمهوره في أغلب العروض المسرحية فيما عدا نماذج قليلة لأعمال ناجحة حاول بها شباب المسرح أن يحفروا فى صخر البيت الفنى للمسرح الصلب الذي لا يقبل التغيير بسهولة، كان صناع المسرح المستقل يحاولون الحفر فى الصخر أيضًا لكنه صخر وزارة الثقافة الرافضة لفكرة الاستقلال حتى لا تعلو الأصوات المعارضة.

فقد ظهرت فى بداية التسعينيات مجموعة من الفرق المسرحية المستقلة مثل «الحركة» و«الغجر» و«أتيليه المسرح» و«المسحراتي» و«الضوء» وغيرها والتى تمكنت على مدار سنوات من الحفاظ على تيار المسرح المستقل وتكوين تجمع مسرحى يهدف من خلال الأنشطة المختلفة إلى انتزاع اعتراف وزارة الثقافة بهذا التيار كجزء لا يتجزأ من الحركة المسرحية فى مصر والمطالبة بدعمه أيضًا ماديًا وفنيًا.

وكانت د.هدى وصفى الرئيس السابق لمركز الهناجر للفنون من أكثر الداعمين لهذا التيار منذ بدايته فى التسعينيات وهو ما تزامن مع افتتاح الهناجر، وبعد إغلاق مسرح الهناجر فى عام ٢٠٠٧ بحجة التجديدات أصرت هدى وصفى على استمرار أنشطته الفنية وساعدها على ذلك الفرق المستقلة،

نجيب الريحانى

ونظم الهناجر ثلاثة مواسم للمسرح المستقل خلال السنوات الثلاث التي سبقت ثورة ٢٥ يناير وذلك بالتعاون مع مؤسسة شباب الفنانين المستقلين التي أسسها سيد فؤاد رئيس فرقة الحركة وعزة الحسيني رئيسة فرقة الغجر.

و تطورت فكرة الموسم المسرحي المستقل هذا العام وتحولت إلى موسم كامل للفنون المستقلة من سينما ومسرح وموسيقى وغناء وفن تشكيلي تحت عنوان «موسم الفنون المستقل الأول المسرحي الرابع»، وقال المخرج سيد فؤاد أن الموسم الذي بدأت فعالياته الشهر الماضي ويستمر حتى منتصف ديسمبر المقبل تنظمه مؤسسة شباب الفنانين المستقلين بالتعاون مع قطاع شئون الإنتاج الثقافي برئاسة د.خالد عبد الجليل.

انطلقت العروض المسرحية للموسم بعد افتتاحه رسميًا فى ٨ سبتمبر الماضى بعرض «ببساطة كده» لفرقة «أنا الحكاية» التى تشارك هذا العام لأول مرة فى الموسم ويتناول العرض شهادات حقيقية عن أحداث ثورة ٢٥ يناير يرويها الممثلون بمصاحبة أغانى الشيخ إمام، وهو نتاج ورشة كتابة، والدورة الأولى لموسم الفنون المستقلة «المسرحى الرابع» مهداة للفنان الراحل نجيب الريحانى.

وتقدم فرقة الضوء بهذه المناسبة خلال شهر نوفمبر عرضًا مسرحيًا عن الريحانى بعنوان «الريحانى بديع»، وصاحب افتتاح الموسم فى سبتمبر إقامة معرض «دنيا الريحانى» فى مركز الهناجر للفنون للفنان حمدي الكيال الذى أقام أول معرض

عزة الحسينى

الفنان حمدى الكيال مع وزير الثقافة

جينا الريحانى تتسلم درع التكريم من وزير الثقافة

د.هدى وصفى تتسلم درع التكريم

خالد صالح أثناء تكريمه

للريحانى فى عام ١٩٦٤ فى مسرح الريحانى بشارع عماد الدين، تكون من ٩٠ لوحة تمثل مراحل حياة الريحانى والمعرض الثانى للريحانى كان فى يونيو عام ٢٠١٠ فى مكتبة الإسكندرية بمناسبة ذكرى وفاته، والمعرض الثالث كان فى احتفالات دار الأوبرا بميلاد الريحانى، ويعتبر هذا هو معرضه الرابع عن سيرة المبدع الراحل نجيب الريحانى ويسجل فيه بريشته مشاهد من حياة الريحانى وأعماله الفنية مثل المشهد الأخير له فى فيلم «غزل البنات» أمام ليلى مراد.

يشارك فى الموسم المستقل هذا العام ٣٨ عرضًا مسرحيًا، تقدمها فرق مستقلة مخضرمة مثل «أتيليه المسرح» و«الضوء» و«المسحراتى» بالإضافة لفرق أخرى مازالت فى بداية الطريق، وقال سيد فؤاد أنهم حريصون على ضم فرق جديدة للموسم سنويًا للتأكيد على استمرار تيار المسرح المستقل ونموه، وحتى تحصل هذه الفرق على فرصة لتقديم عروضها أمام الجمهور.. وباستمرارها على الساحة المسرحية يزداد عدد ليالى العرض التى تحصل عليها فى الموسم، ولأول مرة هذا العام يسمح القائمون على تنظيم الموسم بمشاركة عروض مسرحية عرضت من قبل وعلق سيد فؤاد على ذلك بأن هذه العروض لم تحصل على فرصة كافية من العرض حتى يراها الجمهور.

ويشهد مسرح «روابط» النسبة الأكبر من العروض المسرحية المشاركة فى الموسم المستقل، التى تصل إلى ٢٨ عرضًا مسرحيًا، حيث تعرض حاليًا مسرحية «خيالات٣» للمخرج محمد فوزى وفرقة «كيان ماريونت»، ويبدأ فى الثالث من أكتوبر عرض مسرحية «العجلة والقمر» للمخرجة ريم حجاب وفرقة كيان الملح حتى ٧ أكتوبر، وتعرض مسرحية «إثبات العكس» للمخرجة عبير على وفرقة المسحراتى فى الفترة من ٨ إلى ١٤ أكتوبر، ويليها عرض «الممثلات» للمخرج محمد أبو السعود وفرقة «الشطية» فى الفترة من ١٥ إلى ١٧ أكتوبر، وفى نفس التوقيت تعرض مسرحية «هايدى» للمخرج محمد الصعيدى وفرقة «تُلكا».

وتعرض مسرحية «المندسة ـ حقيقتان وممثلة واحدة» للمخرج أحمد صالح وفرقة المدينة للفنون الأدائية والرقمية فى الفترة من ١٨ وحتى ٢١ أكتوبر، ويقدم المخرج عبد الله الشاعر ليلة عرض وحيدة لمسرحية «السفاح» مع فرقة تياترو مصر يوم ٢٢ أكتوبر، ويقدم المخرج محمد محروس عرض «الزيارة» مع فرقة ناس جروب فى الفترة من ٢٣ إلى ٢٥ أكتوبر، وللمخرج محمد حسنين عرض «وسكتت شهرزاد» مع فرقة تفانين خلال يومى٣٠ و٣١ أكتوبر، ولمحمود سامي عرض «جئت لأحكى» مع فرقة الجذور من ١ إلى ٣ نوفمبر.

ويشارك المخرج عمرو قابيل بعرض «بيت الطيب» مع فرقة همسة فى الفترة من

٤ إلى ٧ نوفمبر، ويقدم عبد السميع عبد الله عرض «إيه في أمل» مع فرقة البحارة
يوم ٨ نوفمبر، ولمحمود كحيلة عرض «لعبة الموت» لفرقة فنانيست يومى ١١ و ١٢ نوفمبر، ولإيمان شاهين عرض «الرحلة ٢٠٠٠» لفرقة تياترو الهنا يومي ١٣ و١٤ نوفمبر، ولأشرف فؤاد عرض «صرخة أيوب» لفرقة أيوب الفن يوم ١٥ نوفمبر، كما يقدم مصطفى حزين عرض «مشروع ٣ عروض وفرقة واحدة» مع فرقة ملامح يومى ١٨ و١٩ نوفمبر، ولهاني عبد الناصر عرض «الرقص حرام» لفرقة هلوسة فى الفترة من ٢٠ إلى ٢٢ نوفمبر، ولعادل نصر عرض «دنيتنا» لفرقة استوديو المبدع الصغير يومى٢٥ و ٢٦ نوفمبر، ولطارق سعيد عرض «الريحاني بديع» مع فرقة الضوء يومى٢٧ و ٢٨ نوفمبر، وليسرا الشرقاوي عرض «واحدة يونانية» لفرقة ويفز Waves يوم ٢٩ نوفمبر.

وتشارك فرقة مدرسة القاهرة بعرض «قالولى هنا» فى الفترة من ٢ إلى ٦ ديسمبر إخراج جيدو كلينيه و يوخم ستافناوتر، وتقدم فرقة شوشة المسرحية عرض «كراب واللعبة في انتظار جودو» للمخرج حمادة شوشة في الفترة من ٩ إلى ١٢ ديسمبر وتنتهى عروض مسرح روابط يوم ١٣ ديسمبر بعرض للمخرج هاني طاهر وفرقة كاستينج بعنوان «كاستينج».

ويستضيف مسرح الهناجر ١٠ عروض مسرحية فقط خلال الموسم بالإضافة إلى احتفالية بميلاد الكاتب الكبير نجيب محفوظ في ١٠ ديسمبر المقبل، وكان قد شهد ثلاثة عروض خلال شهر سبتمبر الماضي وهى «ببساطة كدة» لفرقة أنا الحكاية و«اللعبة» للمخرج محمد جبر وفرقة استديو البروفة و«السلطانية» للمخرج رضا حسنين وفرقة المحروسة، بينما تقدم فرقة أتيليه المسرح عرض «٣ تحقيقات ضد مجهول» ومحمد عبد الخالق فى الفترة من ١٥ إلى ٢٠ أكتوبر، ويقدم المخرج عبد الله الشاعر «قضية ظل الحمار» مع فرقة تياترو مصر يوم ٢١ أكتوبر، وللمخرج أمير صلاح الدين عرض «ارتجال في المخ» مع فرقة كاريزما يوم ١٩ نوفمبر، ويقدم المخرج شادي الدالي وفرقة أتيليه المسرح الصغير عرض «ضحك

وزير الثقافة مع المكرمين وعدد من فنانى المسرح المستقل

السنين» يومى ٢٠ و٢١ نوفمبر، وتقدم فرقة الضوء عرض «الريحانى بديع» إخراج طارق سعيد فى الفترة من ٢٢ إلى ٢٥ نوفمبر، وتقدم المخرجة داليا بسيونى وفرقة سبيل عرض «سحر البرلس» من ١١ إلى ١٣ ديسمبر، ويقدم المخرج محمد حبيب وفرقة صوت الصدى عرض «شهيق .. زفير» يومى ١٤ و ١٥ ديسمبر.

ويقام خلال الموسم المستقل عدد من الورش المسرحية يقوم بالتدريب فيها مدربون متخصصون وسيتم تقييمها فى نهاية الموسم ويمنح المتدربون شهادات مشاركة، ومنها ورشة للمسرحيين للتعرف على أساسيات العمل بالمسرح و إعداد الممثل و تعريف بسيط على تقنيات المسرح و السينما وكيفية تحويل نصوص المسرح إلى عرض والارتجال وعمل مشاهد مصورة للمشاركين كما يتم التدريب على تنظيم طاقة الجسم و الطاقة الداخلية للممثل و العمل مع الأدوار المختلفة سواء كوميدية أو تراجيدية ، يشرف عليها الفنان أحمد مختار والمخرج هاني المتناوى.

والورشة الثانية للحكي فى إطار مشروع ورش مختبر المسرحاتى فى استخدام المسرح فى التنمية تحت إدارة المخرجة عبير على، وهي ورشة بدأت بدعوة مؤسسة المرأة الجديدة لمختبر المسحراتي لعمل برنامج تدريب فتيات منتدى الشابات بمؤسسة المرأة الجديدة علي كيفية عمل ورش فى ميدان العمل العام مع الجمهور المستهدف بالتنمية وكانت فكرة المسحراتى هى التدريب على طرح حوار ومساعدة أصحاب المشكلة على التحدث عن مشكلاتهم والجدل حول تلك المشكلات لحلها أو للمساهمة في طرح تصورات للحلول وذلك عبر ورشة كتابة وتدريبات وألعاب درامية مع أصحاب المشكلة المطروحة.

والورشة الثالثة فى السينوغرافيا وعنوانها «المعرفة للجميع» تهدف إلى التعرف على معنى الإضاءة والأجهزة وتركيبها وصيانتها وكيفية تنفيذ خطة إضاءة والتدريب على تصميم الإضاءة وكيفية التعامل مع النص المسرحى في الإضاءة، بهدف خلق جيل جديد من المبدعين فى مجال الإضاءة والتعريف بأهميتها كعنصر أساسى فى العرض المسرحى، ويديرها الفنان أبو بكر الشريف.

أما الورشة الرابعة للأراجوز والعرائس

فقرة موسيقية فى حفل الافتتاح

سيد فؤاد والفنانة سلوى محمد على

عائلة حازم شحاته تتسلم درع التكريم

القفازية فتهدف للتعريف بمفاهيم مسرح العرائس والتدريب على مهارات صناعة العروسة من الخامات البسيطة وكيفية استخدامها فى التعبير عن أفكار ورسالة المجتمع واكتشاف أساليب بصرية جذابة فى التواصل مع المجتمع ، وينتج عنها معرض عرائس قفازية وعرائس خيال ظل، وعرض مسرحى لكل منهما، يشرف على الورشة الفنان نبيل السنباطي.

ويشرف المخرج والسيناريست محمد عبد الخالق وطارق سعيد على ورشة فى حرفية كتابة السيناريو وبرنامج الورشة أولًا: ما هو السيناريو؟ ومن هو السيناريست؟، ومدخل إلى حرفية كتابة السيناريو، وثانيًا: تطبيقات على تحويل الأفكار المجردة إلى أحداث وشخصيات ومشاهد دقيقة التتابع ومعبرة، والفرق بين حرفية الكتابة فى القصة والرواية والمسرحية والفيلم، وكيف تكتب حوارًا دراميًا يتناسب مع الشخصية والموقف، وتطبيق على كتابة الحوار السينمائي، والبناء الدرامي وأنواعه، بالإضافة إلى أصول الكتابة الدرامية، وكيف يمكن تحويل قصة أو رواية أو حتى خبر فى جريدة إلى فيلم، وكيفية رسم الشخصية الدرامية ومراعاة الأبعاد النفسية والاجتماعية والجسمانية لكل شخصية، وتمييز الشخصيات عن بعضها، وتطبيق على كتابة الشخصية الدرامية «الشخصية الواحدة فى مواقف مختلفة»، وكيف يكون للكاتب لغته السينمائية الخاصة به وكيف تختلف اللغة فى الأعمال الفنية عما يتم استخدامه فى الحياة اليومية، وتطبيقات على اللغة السينمائية.

ونظمت فرقة كيان ماريونيت ورشة فى تقنية «خيال الظل ..المسرح الأسود» نتج عنها العرض المسرحى «خيالات٣» وانقسمت الورشة إلى محورين، المحور الأول عن تقنيات فن المسرح الأسود، وأفكار فى الصناعة من خلال الخامات البيئية، والمحور الثانى بناء الشخصية العرائسية، وما هى العلاقة بين الممثل وفن الدمى وفن التحريك، وإيجاد صيغة جديدة فى تشكيل الصور والأفكار المتخيلة من خلال سينوغرافيا المسرح الأسود وقد قام الفنان شكري عبد الله بالتدريب على صناعة العرائس والتحريك، ويدير ورشة المسرح الأسود المخرج محمد فوزي وسينتج عنها عرض آخر بعنوان «المطبخ».

ويتضمن برنامج الموسم من جانب آخر، معرضًا للفنون التشكيلية بعنوان «خطوط متقاطعة» تحت إشراف الفنان محمد عبلة، بالإضافة إلى مسابقة للسينما المستقلة بدأ التقديم لها فى رمضان الماضى وتقدم للمسابقة أكثر من ١٤٠ فيلمًا مستقلًا وسيتم اختيار ٣ أفلام منها لـ ٣ مخرجين يتم دعمهم من قطاع الإنتاج الثقافى بمبلغ عشرين ألف جنيه لإنتاج فيلم جديد لكل مخرج منهم.

من جهة أخرى شهد حفل افتتاح موسم الفنون المستقلة تكريم عدد من رموز الحركة المسرحية المستقلة، منهم الفنان خالد صالح العضو السابق في فرقة الحركة المستقلة، والناقدة المسرحية د.نهاد صليحة ود.هدى وصفي الرئيس السابق لمركز الهناجر للفنون والمخرج السينمائي الشاب أحمد عبد الله السيد واسم الناقد الراحل حازم شحاتة «أحد ضحايا حريق مسرح بنى سويف» وأحد كتاب المسرح المميزين فى فترة التسعينيات وأوائل الألفية، وأخيرًا الفنان التشكيلي صلاح عناني الذى اعتذر عن التكريم أثناء الحفل الذى حضره وزير الثقافة د.محمد صابر عرب، وبرر عنانى رفضه للتكريم بسبب دعم وزارة الثقافة للموسم ورفضه الشديد للحصول على التكريم من وزير الثقافة د.محمد صابر عرب لأنه فنان مستقل والفن المستقل فى رأيه فن ثائر.

وكانت مؤسسة شباب الفنانين المستقلين قد أصدرت كتابًا على هامش موسم الفنون المستقلة بعنوان «مسرح فى ثورة وثورة فى مسرح» للدكتور محمد سمير الخطيب بدعم من قطاع الإنتاج الثقافى وهو عبارة عن قراءة للمشهد الثوري مسرحيًا ونقد للممارسات المسرحية السائدة، ويقام حفل لتوزيع الجوائز وشهادات المشاركة فى نهاية الموسم يوم ١٦ ديسمبر.

لقطة من عرض نشاز لفرقة حالة

طفلان ضائعان

سلام إبراهيم

لم يمض على انتقاله إلى سكن مستقل غير فترة وجيزة حتى جاء إلى أمه فى مكان عملها ناحلاً جائعًا مفلسًا مريضًا، بالكاد يستطيع التنفس حيث عاودته نوبات الربو الذى لازم طفولته. جاء وأفضى لها بكل قصته التى لم تخبرنى بتفاصيلها إلا بالتقسيط المحسوب فهى خير من تعرفنى بعد أعوام حبنا العشرين. كنت متضايقًا جدًا من إعادته إلى البيت. إذ إنه اشتكانا مرارًا إلى الكومون مدعيًا أننى أضربه وأرعبه كى يفوز بسكن مستقل فتشبثتُ به وأقنعت الكومون بأنه سينال مراده حالما يبلغ الثامنة عشرة. عاتبته:

ـ ليش يا بوي؟

ـ كنت أريدهم يعطوننى شقة بسرعة!!

ـ وتتهمنى بالعنف العائلي!

أطعَمَتهُ... اشترت له الأدوية وعاملته بحنان مما جعله يعترف لها أنه، كان يدخن الحشيش منذ الأشهر الأولى التى وصل فيها، ويريد التوقف. ظل معنا قرابة شهرين لنكتشف أنهُ يسحب من حسابه المصرفى بالناقص مبالغ كبيرة حتى أنه عجز عن تسديد الإيجار. كنتُ ألزم الصمت المطعون فى حديقة بيتنا الصغيرة شاردًا من وجه زوجتى المتقد، المتكسر، المخذول، والمتماسك بغضبه من لحظة الانهيار التى أراها بعمق عينيها السوداوين الواسعتين، ومن وجهه المتبلد المحطم بنظراته الكسيرة، المستنجدة، والمصوبة نحو حياد ملامحى المحدقة بسماء الغروب الشاحبة. انفصلت عن المشهد تمامًا رائيًا نفسى فى حوش دار أهلى الكبير فى غروب مثل هذا وأبى ينهال عليّ بعصاه الغليظة وصراخى الموجوع المستنجد بأمى التى تهرع نحونا لتحمينى من عصاه وتبتعد بيّ إلى طرف الحوش متلمسةً أنحاء جسمى كى تتوثق من عدم إصابتى مرددة بمرارة :

ـ ألف مرة قلتُلك صير آدمي، ولا تجيب الإهانة لنفسك.

وقتها كنتُ أشعر بين ذراعيها وكأنها انتشلتنى من الجحيم إلى فسحة حضنها الآمنة. فألزم الصمت مسترخيًا بين ذراعيها بكل ما بجسدى من ود راغبًا فى النوم ونسيان كل شيء.. كل شيء.. الدنيا والغروب، أبى واللعب والذنوب . النوم والذوبان فى حضنها الحميم.. ها هى عيناى تطل عليّ من عينيه المتوسلتين.. هاأنذا أجدنى محاصرًا بفيزيقية هذا الجسد الطالع من جسدى الجالس قبالتي. كانت زوجتى تصرخ وقد أعماها الدور الذى مثّله وجعلها تمنحه الأمان وتمده بحاجته من متطلبات يومه .

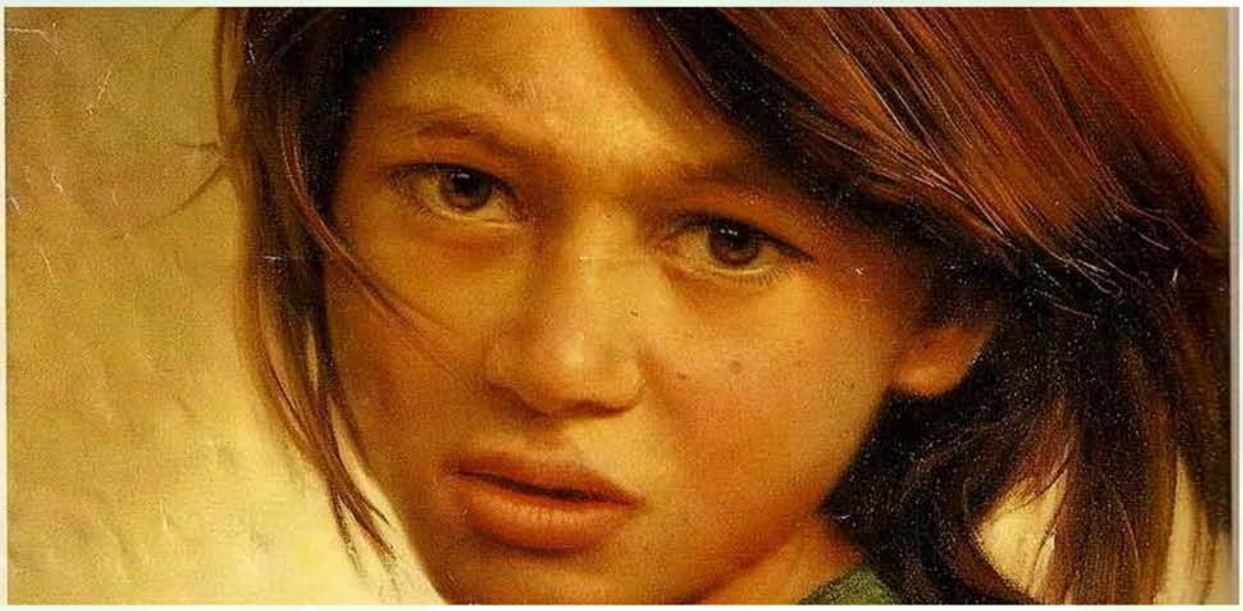
ـ تشرب قهوتك وتذهب إلى شقتك ولا تدوس عتبة بيتي!

ركّز نظراته الذليلة بعينى اللتين عادتا من غور حوش أهلى المندثر الساطع هذى اللحظة بكل تفاصيله الدارسة. عانقته برمش عينى وقلتُ:

ـ هاك المفتاح واذهب.. سأمر عليك!

ليلتها تسممنا. غادرنا النوم والصحو، الكلام والصمت. بقينا نتضور ألمًا فى صمت الليل. هربتُ من غرفة النوم. غصتُ فى حيرتى مستعيدًا كل ما حكاه لها فى عودته الأخيرة الكسيرة، والذى كان يخشى أن يبوح به لى لسبب بسيط هو إننى أبحثُ له كل شيء، الخمرة والدينُ، النساء والعفة، هو من يختار وحذرته من العنف والمخدرات والجريمة، ودعوته كى يكون صديقًا لى .

وجدته ينتظرنى بقسمات ذابلة وعينين



حمراوين متورمتين. عانقنى بعنف وحرارة كمن يريد الالتصاق بيّ والبقاء هكذا. شمنى وطبع على وجنتيّ المرتجفتين قبلاته الحميمية، فقدرت أى ليلة صعبة قضاها وحيدًا. تأرجحتُ على حافة الانهيار بين ذراعيه الفتيتين الملتفتين حولي. تماسكت بعناء وضوعه القادم من طراوة ملمسه العارى وهو ابن السنتين يغفو بحضنى على صوتى الرتيب المترنم:

غزالة غزلوك .. بالماى دعبلوك ....

تماسكتُ متغلبًا على خدرى القادم من عطر جسده الغافى فى حضني. نفس الجسد الطفلى الذى كان يقف أمامى بملامحه الجدية المحتدمة، وهو يحاول ثنيى عن الالتحاق بالجبهة مرددًا:

ـ بابا .. بابا .. لا تروح تره يقتلوك!

حـازًا بكفه المنبسطة رقبتـه. ظللتُ طوال السنين الخمس عشرة التى تركناه فيها ملتحقين بثوار الجبل أتذكر تلك اللحظات التى تجعلنى أبكى فراقه سرًا. تماسكتُ بذراعيه برفق، نافضًا عن كيانى فيض الحنين المكبوت. حاورته بعقل. كان يلزم الصمت وملامحه حائرة بين إغراء ليلتى نهاية الأسبوع وكلامى الواضح القاطع. كان يحدق بعيدًا. يغادرنى إلى حيث لا أدرى وأنا أدعوه للخلاص نهائيًا من رغبته المريضة فى ضرب الآخرين التى باح لى بها حال وصولنا إلى الشام، وكان يمارسها كل نهاية أسبوع ويلوذ بالفرار من الشرطة معتبرًا نجاته نصرًا وفخرًا. كان لا يرد على أسئلتي. يخوض فى صمته الذى يجعلنى للحظات خاطفة أكاد أسقط فى اليأس مستسلمًا ليقين خرابه الراسخ، فهو ابن الحروب حقًا ولد بعد سنتين من الحرب مع إيران، وعاش مخاض الحرب الأخيرة والحصار، ولكن أعاود ثباتى بالغور فى ثناياه القديمة، بجسده الحامل كل صفاتي.. قامته الطويلة، لون بشرته، صوته الذى يوهم العديد من الأصدقاء فيحدثونه فى التليفون معتقدين أنهم يتحدثون إليّ. أعيد الكلام رغم إحساسى بثقله عليه، مدفوعًا بشعور عميق بالذنب لتركنا إياه وعمره ثلاث سنين فقط فقلت :

ـ بابا.. اسمع.. قم.. انهض بحالك وأنا معك. أحمل حالى واترك أمك وأخويك ونعيش معًا إلى أن تجد جادة الصواب.

تكسر فى جلسته وأنا أفيض فى رسم سيناريو حياته المقبلة فيما لو اختار درب الظلام.. سيفقد عمله وسكنه، سيكون نزيل أمكنة المشردين الوسخة. رأيته ينسرح فى جلسته على سريره تحت لوحة لسلفادور دالى أهديتها له عند انتقاله حتى أصبح رأسه محصورًا بين الجدار وفراش السرير. أحسسته يكاد يندمل بالجدار بالفراش بالكلام باللحظة بالأمكنة التى أتخيله فيها وأنا أسرد مخيال تفاصيل مأساوية وضعه المحتمل . نهض من رماد هيكله بعناء ليقول بصوت وجلٍ، فاقد اليقين :

ـ ما المطلوب منى ؟

ـ الأمر بسيط. تترك كل شيء. لا خروج فى نهاية الأسبوع. ومن العمل إلى مكتبة المدينة. اجعلنى صديقك الأوحد فنحن لم نعش معًا.

ـ بابا.. هذه الشروط صعبة !

ـ ليس لدى سواها وإلا أحمل حالى وأعود إلى أهلك. ولك ما تشاء من درب تختاره!.

.....

ـ لا تعطنى جوابًا متسرعًا.. فكر عميقًا.. وطويلاً! .

وخطوت عبر فسحة المطبخ الضيقة. فتحت الباب المفضى إلى ممر مسيّج يطل على حديقة تتوسط الأبنيـة. اتكـأتُ بكوعى على السياج الحديدى مبحرًا فى الغروب، فى العشب، فى النسمات الخفيفة، فى القصة.. كل القصة.. فأوجعنى قلبي. وخلفى فى عتمة السرير قطعة من ذاتى تحمل كل سماتى تخوض فى عذاب روحها، محاصرةً بين رغائبها المعطلة بالشر.. وبين تهديد بالنبذ من أشد الناس قربًا. انحدرتُ فى خواء اللحظة، ذلك الخواء الذى أضيع فيه كلما أهجس بفقد حبيب، وهذا الحبيب ليس أى حبيب .

هبط المساء بشحوبه الحزين. هوت عزيمتى إلى الصفر حال عبورى العتبة ثانية . جاوزتُ فسحة المدخل.. مسافة المطبخ . أطللتُ على استلقاءته المخذولة على سريره القديم الذى اشترته له أمه حال وصوله. رأيته هيكلاً من رماد، همس بصوتٍ مخذول:

ـ بابا.. موافق!.

احتشد الصمت بأنفاسنا. خطوتُ نحو الكرسي. جلست بمواجهة طوله الممدد بشكل مائل على السرير. كنتُ أتكسر بأعماقى ومشهد ضعفه وانكساره واستسلامه يوجع كل ذرة مني. من أين لى الثقة بكلامه؟.. من أين وهو منذ التحاقه بنا يفعل عكس ما يقول. كنتُ أستبطنه بعينى اللتين تخضلتا بغتةً فسارعت إلى مغادرة الكرسى نحو المغسلة القريبة. مسحت وجهى بحفنة ماء بارد قبل أن أعود إلى جلستى والصمت المربك، الذى جعله يحدق نحو النافذة متحاشيًا النظر صوبي.. وددتُ لو أغور فى أعماقه.. لو أحيطه بنفسى وجسدي.. أحميه من الهوة التى يتأرجح على حافتها والتى ستفضى به إلى الخواء والضياع.. أوشكتُ على القيام ورمى جسدى نحوه.. أعانقه.. أقبله.. أشمه.. أنهضه.. أحمله عاليًا.. عاليًا.. أرميه فى فضاء الغرفة وأتلقفه بذراعى مثلما عودته فى طفولته.. أضمه بجسدي.. أعيد خلقه من جديد. وتوازنتُ بمشقة قائلاً:

ـ تسلمنى كارت حسابك والرقم.. ونتلازم كل الوقت عدا وقت عملك!

•••

أتأرجح على حافة الانهيار. انفصل تمامًا عمن حولي. أحصر بصرى عبر نوافذ المكتبة Roskilde الزجاجية المطلة على فناء محصور بين أبنيتها يؤدى إلى مدخل الرواد الوحيد. أتموجّ بوقدة روحى حال رؤيتى لشكل يشبهه، وتموت قواى حينما لا يكون هو. ساعة من الجحيم أتلظى بنارها لا تشبه أى ساعة من ساعاته التى عشتها فى ليل خنادق الحرب مع إيران، فى ليل حرب العصابات،

قصة قصيرة

فى ساعات الفقد الفيزيقى لرفاق الخنادق وثوار الجبل الذين جادوا بأرواحهم قبل أن تفيض نحو المجهول تحت ناظري. هذا جحيم مختلف تمامًا. عذاب لحظاته غير مباركة. جحيم ساعة تقبض الروح التى أمعنت فى رمادها وهى تكتشف منذ انتقالى قبل أسبوعين مدى الخراب فى روح ولدي. أسبوعان لم أذق فيهما حلاوة النوم. أسبوعان أسهر جواره جالسًا على الكرسى محدقًا بغفوته العميقة وقسماته التى تشتد براءتها وهو يغور فى مناحى النوم والأحلام مطمئنًا لوجودى بعد أن كان فى الأيام الأولى يرهف السمع متوترًا لأى حفيف يأتى من الممر الخارجي. وكان ذلك لا يخفى علي.. كنت أحدق فى عالمه السرى الذى نسجه فى غفلة عنى عبر حذره وقلقه غير المبرر إطلاقًا فى بلد مثل الدنمارك. قلق وخشية تصيب من يخرج علىً القانون.. قلقه ذات قلقى فى العراق وأنا أسهر الليل كله خشيةً من رجال الأمن الذين يختارون وجه الفجر.. كنتُ مثله أرهف السمع مستعدًا للهروب المطلق.. وقتها كنتُ لا أدرى إلى أين، هلعًا من هول التعذيب الذى ذقته مرارًا فى تلك الأمكنة المعتمة الرطبة الغامضة التى تصيب نزيلها باليأس المشرف على حافة الجنون. أسهر مغمورًا بضوء مخبوء تحت إناء ماء زجاجي، أسطوانى الشكل تترسب فى قعره كتلة دم وتنتشر فى أنحائه قطرات حمراء كأنها نزفت لتوها من جسد مجروح.. سألته بعد ليلتين :

ً بابا.. من أين جلبت هذا الضوء؟

ـ اشتريته.. ومن دونه لا أستطيع النوم!.

لم أبح له بهول الأخيلة التى تعيشنى فيها بقع الدم المنثورة بأنحاء الماء والذى يذكرنى بإصابة ـ مظهر عبد طه ـ الجندى الجالس إلى جوارى على قارب وسط هور الحويزة بشظايا قذيفة أسقطته من الزورق فبقع دمه لون الماء المضطرب فى تشكيل يشبه هذا. أسهر جواره مقلبًا وضعنا الجديد، واضطراره إلى مصاحبتى طوال اليوم. كان لابد أن يحكى تفاصيل عابرة سريعة، تفاصيل هو لا يدرك ما تخلفه فى سهرى تحت نزيف الماء وكأننى فى حضرة مذبحة لا تنتهي. أتلظى بليلى الطويل رائيًا هذه القطعة الحية الفتية الطالعة من جسدى فى طريقها إلى عالم الجريمة والضياع. يقلبنى جمر حكاياه عن ضربه لكل من ينظر إليه ويطيل التحديق.. عن مجد هروبه وعدم وقوعه بأيدى الشرطة، عن تفاصيل الكيفية التى تسرق بها العصابات.. كيفية كسر قفل باب مثلاً. كان يؤكد بأنه لم يكن معهم، لكنه يمثل أمامى العملية فى مسرح الغرفة، .. عن أمكنة بيع المخدرات وأنواعها. أتجمد رعبًا مستعيدًا قصة ملابسه الممزقة بأسنان كلب ادعى أنه هاجمه وهو فى حديقة المدينة بحفلٍ كل ثلاثاء.. وذلك مستحيل فبإشارة من صاحب الكلب يكف. ثمة أسرار خلف كل الحكايات، فالكلب الذى مزق بنطاله وقمصلته لا بد أن يكون كلب حراسة. ليس أمامى خيار سوى الإنصات وتصنع البلاهة والتصديق كى أكسب استمرارية هذا الوصال الشاذ الغريب. أسبوعان من السهد والظنون والجلوس العاجز تحت فيض الدم العائم خلف زجاج الأسطوانة .. أسبوعان فى خواء حضورى وسط عالمه الراسخ بالشر، والذى بناه بطريقة لا أستطيع فهمها مطلقًا.. فهو يلبس أجمل وأغلى الملابس التى لا نستطيع رغم عملنا أن نوفرها له. كان يدعى أنه يشتريها بأسعار زهيدة من الأجانب الذين احترفوا السرقة.. لم تنفعه قصص جوعنا أنا وأمه فى كردستان ومعسكرات اللجوء فى تركيا وإيران حيث اضطررنا إلى النوم على التراب دون غطاء.. ونكون سعداء وقتها عندما نحصل على قطعة خبز وحبات زيتون نقاوم بها جسامة يومنا الصعب. كنت أحسه بتقادم الأيام يزدرى قصتنا.. كل قصتنا.. من المؤكد أنه يعتبرنا معتوهين.. غبيين.. متعلقين بمثل لا تحقق واقعيًا لها. كيف لا يستخف وهو ما أن انتقل إلى شقته حتى جلبوا له تليفزيون وفيديو ومبلغ من المال مكنه من شراء أثاث غال. أراه فى غمرة نثار الدم السابح بأسطوانة الماء الساكن يغفو بسكينة.. نفس سكينة غفوته بحضنى قبل ستة عشر عامًا. يغفو ملء جفنيه تاركا خفقى الساهر الحائر، المبحر بذهول فى عمق سفره الغامض فى عالم النوم والأحلام.. أسهر معطوب الروح. أسبوعان فى غمرة الماء المذبوح النازف فى صمت ليلى الطويل. أسبوعان رسختْ فى نفسى خواء المصاحبة اليومية المفروضة فى حوار، الطرف الآخر فيه لا حول له ولا قوة حيث لا يستطيع دفع أجرة سكنه وقوت يومه. أسهر إلى أن تنتشلنى زقزقة عصافير الغبشة.. أسهر معانقًا تباشير فجر النافذة الغاسل نزيف ماء الظلمة المبقعة ببقايا أجساد قتلى المحن والمواقف والعصور.. حالمًا به يستقيم عائدًا إلى حضنى والمعنى بحيث أزوره فى عطلة الأسبوع فى سكنه وليس فى السجن.

أنهض من جلستى الساهرة جوار سريره. أستقيم بعناء مسلولاً بشجني، بسيل حبى المكبوت ورغبتى فى عناقه، فى حضنه وإذابته بجسدي، فى الغور فيه. أخطو مترنحًا صوب الباب المفضى إلى الفجر، تغمرنى الفضة الشفيفة المتدفقة من غور السماء. أهبط درجات السلم الحديدى إلى الحديقة وضجيج العصافير. أيمم شطر الحقول المجاورة والغابة. أنصت لحفيف خطوي، لهسيس الأعشاب، لعويل الريح، لنبضى الضاج فى عمقها وبين سيقان أشجارها الشاهقة المحتشدة ببقايا العتمة :

ـ لم يحدث لنا هذا؟.. لمَ أختار درب الشر؟ أثمت لعنة حلت علينا ورثناهاَ من الأسلاف؟!!!

أتوغل فى غابة نفسي، فى مناحيها البعيدة، فى لون الفجر والأشجار الباسقة، فى العشب والدغل والألم باحثًا عن قشة جواب.. أية قشة تفسر لى وضعى البشرى البائس، محرومًا من فراش بهجتى جوار رفيقة عمري، من ذلك التغبيش الجميل بوجه طفليّ، من طقوس إعدادى لوجبة الفطور وعلب طعام غذائهم، وقبلة الصباح وهما يخرجان إلى المدرسة، محرومًا وكأننى فى عالم آخر. عالم ناء.. عالم لا يعرف الأمان والسلام..ً عالم متوتر وفى كل يوم أكتشف حبوب مخدرة وأوراق لف الحشيش مخبوءة بأدراج المطبخ وتحت السرير، فى الحقائب والوسائد. سكاكين وهراوات وأقنعة سوداء لا تُظهر سوى العينين تستعمل عند السطو. أهيم فى فجر الغابة.. فجر القصة. أتهدج مختنقًا بشجني، وتمنيتُ فى تيه الغابة لو كنتُ فى حميمية أمكنتى الأولى.. لو كنتُ فى مدينتى الجنوبية.. حيث كنتُ أهرع وقت اشتداد محنة روحى إلى الفرات .

ـ أين منى شبابيك الذهب التى بمعانقة أصابعى لجسدها كنتُ أعثر على الطمأنينة وقت اشتداد المحنة .

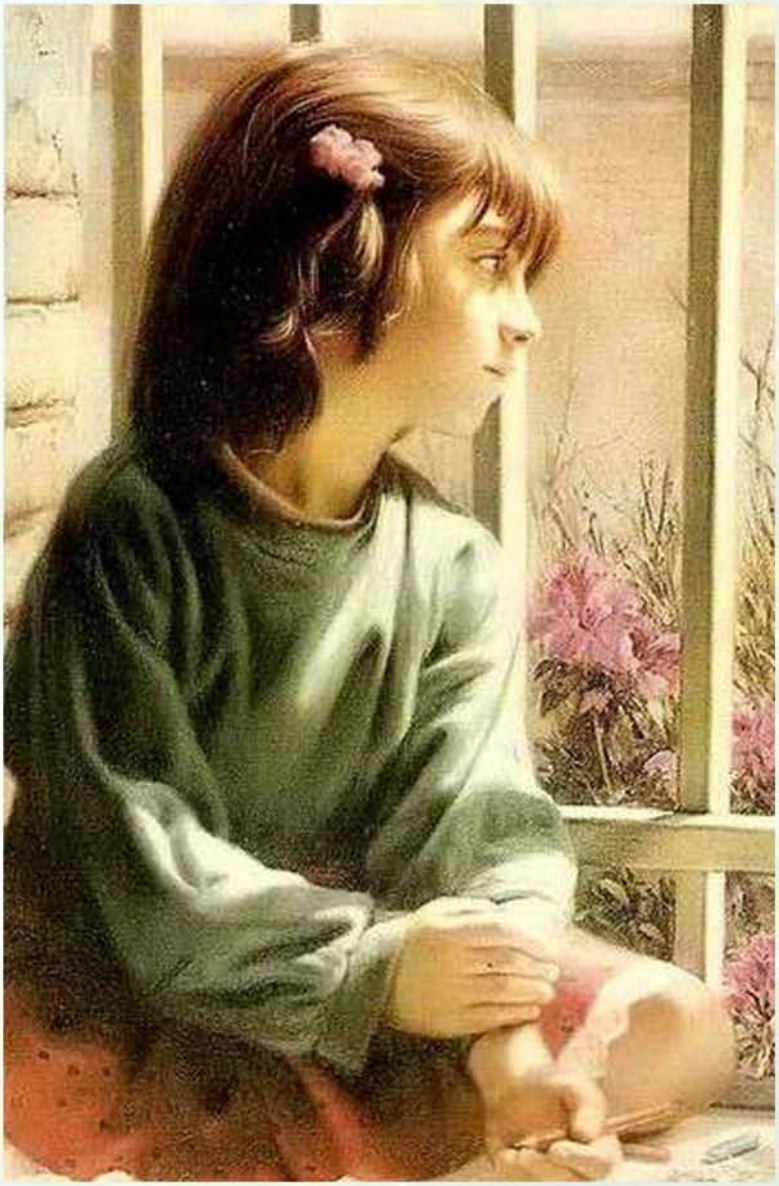
.. محنتى فريدة يا سماء ..

محنتى عارية يا فضة..

محنتى فى جسدى يا أشجار.. محنتى محنة.

كدت أختنق بلهاثي، فانفجرت فى صراخ أجوف.. صراخ مجنون مزق سكون حيوات الغابةً والفجر.. صرختُ.. صرختُ بكل ما بيّ من طاقة. صرختُ راكضًا نحو أقرب شجرة. انهلتُ نطحًا ولكمًا على ساقها المتين الأخرس حتى أدميتُ وجهى وظاهر كفي. استكنت منهكًا.. تأملتُ خواء لحظتي.

ـ يا حبيبي.. مدد.. يا حاضر الشدات.. مدد.. مدد يا داحى باب خيبر.. مدد.. ودفنتُ وجهى بعشب الغابة الندى الذى اختلط بفيضي. تحول نحيبى إلى بكاء خافت مهضوم . ومن فيض دمعى رأيته يستقيم مُنبثقًا مَن لهاثي.. من قلف الشجرة الملون بنزفى.. من غور نفسي.. من طفولتي.. جاءنى بلحيته البيضاء الكريمة واعتنق جسدى البائس.. التففتُ به وغبت فى أتون عشب لحيته الفضي.. أردت أن أبصره بحالي.. أردت أن أبوح له بكل شيء.. شجني، بؤسي، ألمي، خواء لحظتى وضياعها، صبرني.. صبرنى بهزة من رأسه



المقدسة.. ونفث فى وجهى نفسه الحميم.. يا حبيبى يا بن أبى طالب.. يا حبيبي.. يا شفيعى فى الغربة.. أشار بذراعه الموشحة برداء أبيض صوب شقة ولدى .

استقبلنى مذعورًا وهو يتلمس قسماتى النازفة ويردد لاهثًا:

ـ من الذى فعل بك هذا يا بابا.. من؟.. سأمزقه!.

نطقت بصوتٍ واهن:

ـ أنتَ !.

ـ بابا.. بابا.. يا بابا!.

عانقته بحنان فذهب الكلام.

أتأرجح فى انتظارى ورقاص ساعة المكتبة الجدارية يشير إلى السادسة والنصف. تمنيت عودته وعناقه بأى شكل يكون، لحظة فيزيقية مجردة يستدعى فيها الجسد فرعه. أحملق فى الساعة والنافذة، فى حركة أجساد البشر المغادرة قبيل موعد الإغلاق. أحملق فى ذاتى البائسة التى بدأت تتدلى فى وهن عجزها اليومي. أتوقد وأترمّد فى لحظة واحدة والدقائق تكبس عليّ معريةً انخذالي. لو يأتي.. لو يأتى فى اللحظات الأخيرة.. ولا يعيشنى هواجس ليلة الخميس الفائت التى اختفى بها وتركنى وحيدًا فى شقته، ساهرًا محتدمًا بين الغضب الماحق والخذلان الساحق.

كان هو لا يدرى أين قضى ليلته تلك؟. لو يأتى يا رب الكون والمعرفة والخلق.. لو يأتي.. لم يبق سوى خمس دقائق. تلفتُ حوالى فوجدتنى الوحيد بين أدراج الكتب والكمبيوترات والموظفات المتململات من آخر لحظات يومهن المكرور. ترسخت فى الخذلان. ترسخت فى ذل لحظتى الخاوية. تعطلتُ غير قادرٍ على النهوض مثل حالى تمامًا فى عتمة الزنزانة وغبشة الملاجئ وبيت طفولتى التى كنتُ فيها مذنبًا كل الوقت. تعطلتُ منهارًا فى بهمة السؤال الذى حيرنى منذُ الطفولة وإلى لحظتى المشرفة على الشيخوخة:

ـ لمَ يحدث لى كل هذا؟

أشَرفتُ على الخمود فى توتر الدقائق الثلاث الأخيرة، وأنهضتُ جسدى بمشقة تحت عيون الموظفات المستعجلات خروجي. خطوت بجسدى الخائر نحو الباب المفضى إلى فناء مسائى الحزين.. فناء طفولتى حينما أنفرد بنفسى تحت النجوم فى حوش بيت أهلى القديم. أخطو مخدرًا نحو باب المكتبة. أخطو كمن يتماهى فى خرس جدار. أرمى خطواتى الحجرية تحت مرأى الحارس قبالة الباب لمنع من يبغى الدخول بعد السابعة. يفتح باب الدخول آليًا.. أجتازه وكأننى أعبر نحو حتفي. صرت فى الفناء. تذكرتُ صديقى الشاعر وحزنه الدفين وهو ينشد فى باحة مسجد الحاجم قبل ثلاثين عامًا:

أموتن سكته قلبى كتاب ...

واليقره القلب يعمه!•

وبغتة ظهر من خلف حافة الجدار فصرختُ به ناسيًا كل تفاصيل انتظاري:

ـ وين كنت يا بابا.. وين؟! .

كان يترنح، و.. بالكاد يستطيع الكلام، ويحدق إلى بعينين مستنجدتين يزيد من براءتهما الخدر ونصاعة انشداده لي.

لم يستطع سوى إفراد ذراعيه مثل جناحى طائرٍ عانقته بشغف شامًا من جسده الفتى الهش خليطًا من روائح الدخان والخمرة والحشيش. كسرنى عناقه المخذول فى صمت فناء المكتبة الخاوي.

انحدرنا فى صمت الشارع متلاصقين.. حبيبين.. ضائعين..

مثل طفلين يتيمين

• من قصيدة للشاعر العراقى على الشبانى

• سلام إبراهيم، قاص عراقى مقيم بالدنمارك.

حصل على «جائزة نوبل المضادة» التى مولها ٤٠ ألف مواطن

السويد تحتفل بمئوية أوجست ستريندبيرج

سمير طاهر

تكتمل هذه السنة مائة عام على رحيل الروائى والمسرحى والشاعر والكاتب السياسى والرسام والمصور أوجست ستريندبيرج، الشخصية الأكثر إثارة للجدل فى كل تاريخ الثقافة الاسكندنافية، والكاتب الذى هز الحياة الفكرية فى السويد هزة أخرجتها من الظلام إلى النور.

وللأسف فبرغم أهميته هذه لم يحظ القارئ العربى بترجمة وافية لأعماله، فما نقل منها إلى لغتنا قليل جدًا، مثلًا بضع مسرحيات من بين ٦٠ مسرحية كتبها، أما رواياته على أهميتها فبالكاد يعثر على واحدة منها فى المكتبة العربية.. فلتكن هذه المناسبة فرصة لكى أدعو المترجمين العرب إلى سد هذا النقص وتعريف الجمهور بأعمال أحد أعظم عباقرة الأدب فى العصر الحديث، عبقرية تبجلها الاحتفالات الاستثنائية التى شهدتها بلاده من أقصاها إلى أقصاها وستتواصل طوال العام، حيث عرضت مسرحياته الشهيرة إلى جانب مسرحيات تدور عنه، وأفلام ومسلسلات تلفزيونية عن حياته، بالتزامن مع محاضرات ومعارض ونشاطات متنوعة كثيرة بما فيها جولات مشى ثقافى فى الشوارع التى شهدت خطاه وفعاليات فى الساحات والمكتبات العامة.

باختصار، هذه السنة هى سنة أوجست ستريندبيرج بامتياز.. احتفاء لم يسبق أن منحه المجتمع على امتداد تاريخه لأى شخصية أخرى.

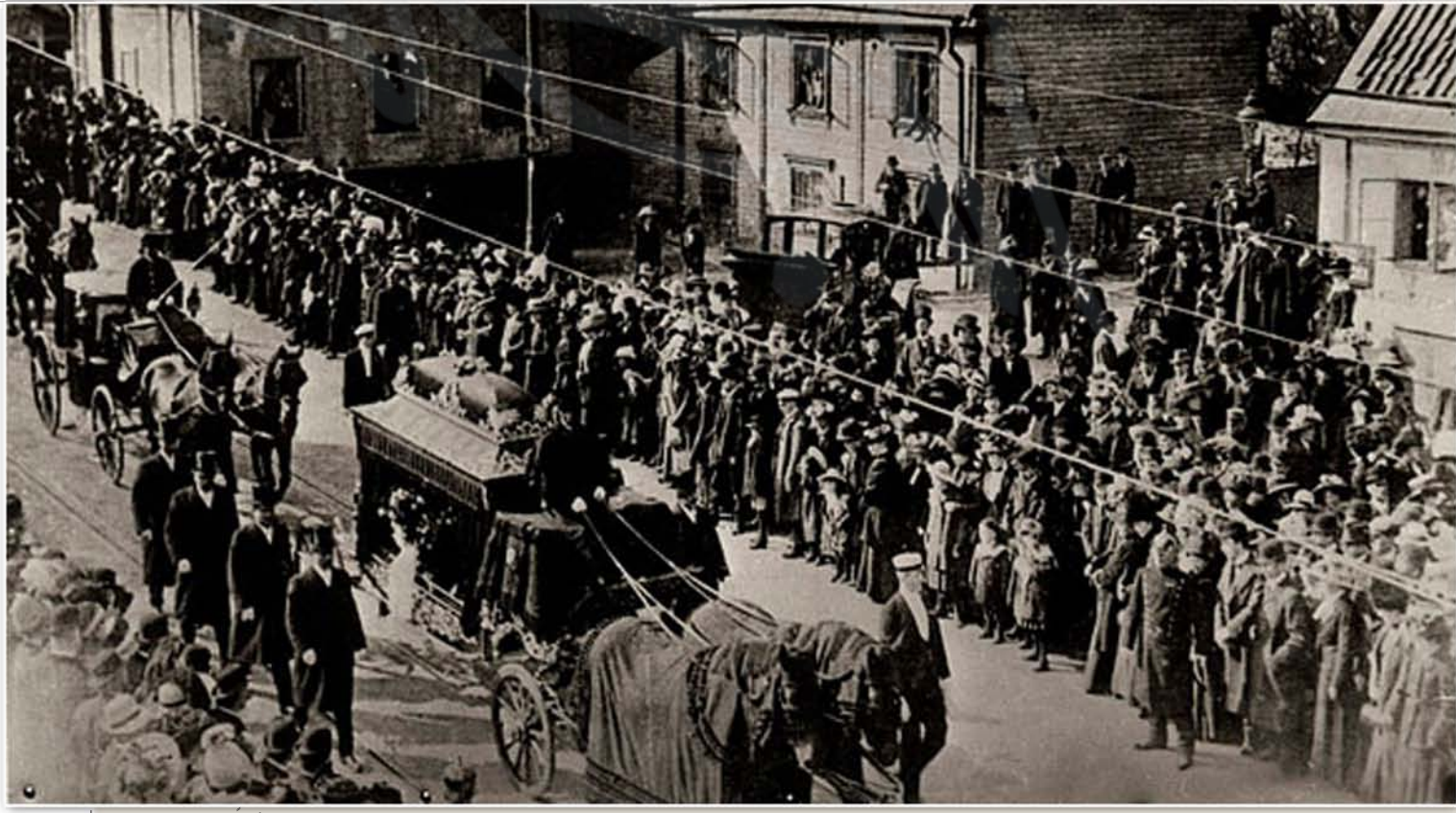
من الصعب ـ والحق يقال ـ الإحاطة بهذا العبقرى فى مقالة.. ليس فقط بسبب غزارة إنتاجه وتنوعه، ولا بسبب تعدد مجالات تفوقه من الأدب إلى الفن إلى المواقف السياسية، وإنما لأن حياته نفسها هى من التقلب والتنوع بحيث تستغرق كتبًا.. وهذه ليست مبالغة وإنما بالفعل هناك كتب تخصص كل منها فى فترة أو مرحلة أو جانب من جوانب هذه الشخصية.

من استقراء حياة ستريندبيرج تبدو عبقريته ـ فى تقديرى نتاجًا مزيجًا من ثلاثة عناصر: التناقضات المجحفة التى تعرض لها أو شهدها على امتداد مراحل حياته؛ والوعى المرهف بها؛ والإحساس القوى بأناه.. أو ببساطة، هى روح التمرد على الظلم مهما كانت أشكاله.

فى سن الثامنة فقد أمه، وبعد سنة تزوج أبوه للمرة الثانية، وفى خلال هذه التغيرات كانت المسافة تزداد اتساعًا بينه وبين أبيه (البورجوازى المنحدَر، المثقف، لكن «البارد المشاعر، القاسى والمهيمن» كما يصفه أوجست).. واستمرت من سيء إلى أسوأ سنة بعد أخرى.

وحين كان فى سن السابعة والعشرين علم بأن أباه أوصى بكامل إرثه لشقيق

ستريندبيرج من الخارج ومن الداخل.. مسرحية عنه



ستون ألفاً ساروا فى جنازته

عروض لمسرحياته فى الهواء الطلق

ستون ألفاً ساروا فى جنازته

أوجست وحرمان الأخير من أى نصيب، فتشاجر معه وكان ذلك آخر لقاء بينهما حيث قاطعه أوجست حتى موت الأب بعد سبع سنوات من ذلك.

فى مسيرته العلمية والمهنية ظل هذا المزيج الثلاثى نشيطًا، مثمرًا حين يتحول إلى أدب، هدّامًا حين يتسبب فى ضياع الفرص وتدمير العلاقات.. وبدا تنقله غير المفهوم بين فروع الدراسة والمهن وكأنه بحث عن الذات، يبدأ الدراسة فى الجامعة ثم يتركها بعد فصل واحد؛ يشتغل فى التعليم بعض الوقت ليمول دراسته للطب؛ يجذبه التمثيل ويعمل ممثلًا ثانويًا ثم لا يلبث أن يقطع هذا ليعود إلى الدراسة الجامعية، التى يحرم منها بعد فترة بسبب اعتراضاته وشجاراته الدائمة مع المدرسين.. ولم يستقر إلا عندما حصل على وظيفة فى المكتبة الملكية، وهى الوظيفة التى لها الفضل فى إغناء ثقافته وانطلاقه فى عالم الكتابة.

فى هذه الفترة أصدر أول وأشهر أعماله الروائية: الغرفة الحمراء (١٨٧٩) لتصير حدثًا فاصلًا فى الأدب السويدى حيث أدخلت هذا الأدب إلى عالم الحداثة، كما كانت أول ظهور للاتجاه الطبيعى فى السويد، وهو اتجاه سيعززه ستريندبيرج بعد عدة سنوات بمسرحيات: الأب والآنسة جوليا والدائنون.

وفى هذه الفترة أيضًا كتب أولى مسرحياته: الأستاذ أولوف، التى حين عرضت لم يعلم الجمهور أنها كانت تتويجًا لقصة كفاح عنيد: فحين قدمها المؤلف الشاب أول الأمر إلى مسابقة الأكاديمية السويدية فشلت فى المسابقة، فأرسلها إلى المسرح الملكى فلم يقبلوها كما هى بل طالبوا المؤلف بإجراء تعديلات عليها وحذف ما اعتبروها مقاطع عدمية، ففعل وعاد إليهم بها فطلبوا تعديلات أخرى ففعل أيضًا وهكذا خمس مرات أكلت منه خمس سنوات.

هذه الإدارة الثقافية الرجعية ستكون هدفًا لنقده السليط ومعها كل النظام الملكى والكنيسة والقيم الاجتماعية السائدة، نقدًا وصل إلى ذروته فى كتابه «المملكة الجديدة» الذى أثار ضده زوبعة من العداء السافر كان من أمثلته كتاب ألفه أحد القساوسة بعنوان «أدب ستريندبيرج والانحرافات بين فتيان المدارس»!.. ونتيجة لهذه الحملة أجبر على مغادرة البلاد إلى فرنسا وسويسرا،

لكنه واصل من هناك الكتابة بغزارة فأنجز روايات ومسرحيات ومجموعات قصصية رسخ فيها خطه فى نقد الواقع بأسلوب فنى، وهو ما قربه من فكر الشباب وزاد من انتشار أعماله، الأمر الذى أقلق النظام وإدارته الثقافية فوجهت له تهمة التجديف بالدين والتشهير استنادًا إلى فقرات من المجموعة القصصية «الزواج» وقدم للمحاكمة.

ومع إن المحكمة حكمت ببراءته إلا أن ما تخلل القضية من اتهامات كيدية، وما تكشف عن دور القصر الملكى فيها وكذلك دور الملك شخصيًا الذى كان يريد أن يمنع نشر الكتاب، وجو التآمر والتحريض الإعلامى عليه، كلها أثرت على صحته النفسية، فانفجر مهاجمًا الملك ورئيس الأكاديمية السويدية (التى تمنح جائزة نوبل) وأعضاءها «الهواة» على حد وصفه.

يذكر أن الأكاديمية كانت وقتها محكومة بإدارة رجعية الفكر ومتحجرة

أوجست ستريندبيرج

الذهنية وظلت تقابل ستريندبيرج ازدراءً بازدراء حتى آخر لحظة؛ وعندما رشح لجائزة نوبل فى أواخر حياته استبعدته الأكاديمية بتبريرات واهية فثارت موجة من الاحتجاجات والمظاهرات وأطلق أنصاره، بمبادرة من رسام اشتراكي، حملة تبرعات لجائزة أسموها «جائزة نوبل المضادة» أو «جائزة الشعب» بلغ مجموع المساهمين فيها (وغالبيتهم من عامة المواطنين) ٤٠ ألف شخص، فجمعت ما يعادل فى أيامنا ٣٠٠ ألف دولار، ومنحوها له باسم الشعب! وعادت هذه الأموال إلى الشعب ثانية حيث تبرع أوجست بمعظمها لمؤسسات مدنية مثل خزينة دعم العاطلين عن العمل.. قدمت له هذه الجائزة فى آخر عيد ميلاد له، ٢٢ يناير ١٩١٢، حيث قصدت بيته مسيرة شارك فيها ١٥ ألف مواطن من محبيه.. لم يكن ذلك أقوى لطمه على وجه الأكاديمية السويدية ولجنة نوبل البورجوازية وحسب، وإنما كان حدثًا ليس له نظير فى تاريخ الأدب فى العالم.

ومثلما كان أوجست رائد الاتجاه الطبيعى فى الأدب السويدى برواية «الغرفة الحمراء»، ورائد مسرحية الفصل الواحد، فقد كان فى رواية «ابن الخادمة» رائدًا لاتجاه جديد عرف بالأدب العمالى

من مسرحيته سوناتا الأشباح

استمر عقودًا طويلة بعد ذلك.. لكن يجدر الاستدراك هنا إلى نقطة مهمة هى أن ستريندبيرج، العصى على التقولب الأيديولوجي، كان ينطلق فى ثوريته من منطلق فردى محض هو عشقه للحرية ورفضه الصارخ للعلاقات غير العادلة سواء أكانت على مستوى شخصى أو عام، ولهذا جاء هجومه على الطبقة العليا والملك والجيش والمؤسسة المحافظة نابعًا من طبيعته المحض.

وقد تلقى هذه النقطة ضوءًا يفسر تعقيد علاقته بالأدب العمالى وبالحركة العمالية.. فالأدب العمالى الذى افتتحه هو لم يستمر فيه وإنما ـ انسجامًا مع تحرره الفنى وسعيه الدائم للتجديد ـ جرّب فى أعماله اللاحقة مناهج أخرى تاركًا هذا النهج لكتاب آخرين واصلوه.. وبالنسبة للحركة العمالية، التى كانت فى أوج قوتها وتؤسس تنظيماتها السياسية، فقد كان متشككًا فيها وتصور أن العقيدة الاشتراكية تعنى الإلحاد، هذا فى الوقت الذى كان فيه الاشتراكيون يستلهمونه ويناصرونه فى صراعه مع القصر وكان المضمون الجوهرى للاشتراكية يجرى فى دمه وينطق به قلمه! غير إنه فى أواخر حياته كان له اتصال مع عدد من المسيحيين المؤمنين من أعضاء حزب العمال الاشتراكى الديمقراطى وأدى ذلك إلى توسيع معرفته بهذا التيار ومنذ ذاك صار يصف نفسه بشكل علنى بأنه «مسيحى واشتراكى».

أوجست تجريبى كبير، لا يتردد فى سلوك طريق جديد عليه أو تجريب أسلوب لم يستخدمه هو ولا غيره من قبل (أليس هو من سهر الليالى بين المحاليل الكيمياوية لإثبات فكرته بإمكانية تحضير الذهب فى المختبر؟!) وهذا يتطلب خاصيتين كانتا على الدوام جزءًا من شخصيته: إيمانًا قويًا بالذات، وجرأة.. لذلك سيلاحظ القارئ أنه ثمة بين عمل وآخر من أعماله مسافة فكرية وفنية واسعة بشكل لم يحصل مع

معرض لسيرته الفكرية

افتتاح معرض لكافة مواهب ستريندبيرج

أى كاتب آخر.. فمن الواقعية إلى الطبيعية إلى النفسية إلى الخيالية إلى الرمزية إلى التاريخية يتنقل متسائلًا وباحثًا.. والسر فى هذا هو أنه لم ينطلق من فكر معين ليقرأ العالم وإنما انطلق من نفسه ليتلمس العالم ويحسّه.. وإذْ سار على هذا النهج طوال حياته الفكرية فقد كان حصاده النهائى هو أن السويد بعد أوجست ستريندبيرج لم تعد هى نفسها قبله.

ينطبق على هذا الرجل مثال الشمعة التى تحترق لتنير للناس.. فما حققه من اختراقات فى الفن وما قام به لتقريب بلاده من المستقبل كان دومًا على حساب صحته الذهنية وسلامه الروحي.

ثلث حياته قضاها خارج بلاده.. نوبات عصبية وفترات اختلال ذهنى قاربت الجنون.. زيجات وطلاقات عاصفة.. تشهير.. محاربة.. كل هذا ولم يحدث أن أعطى لنفسه أوصافًا كبيرة كالتى نطلقها عليه اليوم.. كان يرى نفسه كاتبًا حرًا مستقلًا يريد أن يعبر عن آرائه ويتقبل عواقب هذه الآراء دون شكوى.. بهذا التواضع صنع له مجدًا أبديًا.

• سمير طاهر، كاتب عراقى يعيش فى السويد.

أنظر ترى...

مجاهد العزب

فى معرض الفنانة القديرة د. سماء يحيى وجديد أعمالها بمشاركة الأديب الكبير د. صلاح الراوى ونصوصه المبهرة، ووسط هذا الكم الهائل من الكتابة النقدية حول الأعمال، أجدنى مهمومًا بالابتعاد عن النقد والتحليل هذه المرة والاكتفاء بما كتبه أصدقائى الأجلاء الذين حاولوا كل برؤيته، فاتحًا بابًا مغايرًا للتفكير والمناقشة حول قضية موازية للإبداع والنقد، كتبتها من قبل وأعيد طرحها هنا بالذات علها تفيد، ومذكرًا فى الوقت نفسه بقصة قصيرة للكاتب الألمانى «باتريك زوسكند» ترجمها إلى العربية طلعت الشايب، تحت عنوان «هوس العمق».

قصة سردية عن فنانة تشكيلية ومعرضها الأول، ثم كتابة ناقد فى صحيفة ما، مفندًا ومحللًا الأعمال الفنية متهمًا إياها بالافتقار إلى العمق!!. هكذا، لتبحث الفنانة بعدها عن كيف يأتى العمق المزعوم.. تروح وتجيء بين الكتب والمراجع.. تتابع المعارض المختلفة فى كل اتجاه، تحاور مبدعيها وزوارها.. تجلس منزوية بالساعات داخل غرفتها المغلقة، هائمة صائمة تنظر إلى لوحاتها بحثًا عن الغائب كما قال ناقدها، فلا تجد.. ينتهى بها الحال بالبقاء داخل جدرانها.

أين يكمن العمق؟!

انظر ترى..

لو عاد الزمن بنا، قبل أن نكبر ونصبح - كما يدعون - أصحاب رأى وكلمة.. هناك، حيث بيوتنا القديمة وحاراتنا الضيقة وخنقة الجدران البالية.. لو عدنا، إلى ذاكرة الطفولة والصبا، نيامًا فوق أسرتنا بأعمدتها النحاسية، متشاركين ووجوهنا إلى السقف الناشع ببقع المياه والرطوبة، يلفنا الصمت قليلًا ممتنعين عن شقاوة معتادة، وتهدأ للحظة صيحات الشارع وثرثرات النساء اللواتى جبلن عليها.. لحظة من التوغل داخل الذات واستعادة الصور.. ماذا نرى حين تمسح أعيننا صدأ ذلك السقف القديم؟!!.

اثنان فقط، تجمعهما سن واحدة وتراكم معرفى واحد ومدرك ثقافى شبيه، يرى أحدنا جنات نعيم وأعناب ومخلوقات أليفة طيبة القلب، يستعيد هدهدة أمه صغيرًا وضحكات أبناء عمومته يلعبون وسط الدار، ويرى الآخر وحوشًا وضباعًا وكتلًا حجرية وبيوتًا مهدمة، وصياح أبيه وصفعات أقرانه وقت خروجهم من حصة الدرس!!.

أين يكمن العمق ؟!!.

حين تمر عبر أنوفنا روائح الشواء وتلفحنا جمرات الفحم المتقد بدفئها فنستعيد دفء مكان، وسهرات الأحبة فى ليالى الشتاء الباردة؟، أو أحضان من مروا تاركين وراءهم آثارهم فينا؟، أو نرى همومنا الحارقة وذكريات الفقد وحرمان الفقر وقت عز علينا امتلاك قطعة لحم ونيران مدفأة؟.

فى سقف قديم صدئ، أم فى رائحة لحظة عابرة؟ - هه؟

ثم ماذا يكون العمق أصلاً ؟!.

و«السؤال باب المعرفة»

هكذا عُلمت فى مراحلى الأولى من عمرى وقت كان التعليم جيدًا حقيقيًا وله نتاج واضح، بيد أن الأمر لم يدم طويلًا وضاعت الجودة كما ندر معها المجد من المعلمين!.

والسؤال الذى ظل يراودنى ويراوغنى بمكر معاند طوال الوقت: هل كان علىّ معرفة ما ورائية الأشياء/ الواقع الذى نراه؟، أو بمعنى آخر أكثر دقة: ما علاقتى والميتافيزيقا؟، فعرفت «أن الفن لا ينبغى أن يقتصر على محاكاة الطبيعة المادية وحدها، بل يجب أن يكون نقطة انطلاق نحو التجربة الميتافيزيقية لكى يتيح للمشاهد أن يدنو من (الفكر الإلهى) الذى إليه خلق المادة وخلق

من أعمال الفنانة د.سماء يحيى

وجوه سماء يحيى

أحد أعمال الفنانة

الهبة التى يستطيع بها الفنان أن يفيض الروح فيما يصنع»(١)

انظر ترى!!..

لا اللون لون، ولا الخط خط، ولا الصورة صورة، ولا الواقع واقع مهما يكن ومهما تكن أكيدًا موقتًا منه، فحقيقة الصورة هى ما نراه نحن فرادى، والواقع ما نعيشه ونرويه نحن - أيضًا - فرادى، وما سبق من تاريخ هو محض تصور أسطورى على أية حال، والتاريخ لا يعنى العميق منه أو الموغل فى القدم، بل هو اللحظة ما قبل قراءتك تلك السطور التى بين يديك الآن.

الكل تصور افتراضى نسبى لما هو واقع عابر لحظى، تحول إلى تاريخ بمجرد تركه أو العبور عليه، نستعيده كالأساطير بأوجه مختلفة تحكمها البنية العقلية والتراكم المعرفى والمدرك وبعض خبرات مضافة، إلى جانب الدافع المحفز لاستعادتها وما علق فى الذاكرة من وقائع مماثلة.

أين يكمن العمق إذن؟!!

هل هو الرؤية المبنية على التذكر واستعادة التراكم المعرفى كما هى الحال عند أفلاطون؟، أم هو الأفكار تتوالد وتعيد إنتاجها وتتشكل وفقًا لمستحدثاتها كما قال أرسطو؟.. هل هى الروح وتحليلاتها بما تختلقه الذات المبدعة كما عند هيجل؟، أم المخيلة وتصاعداتها واستشراف ما سيكون وفقًا لمقدمات تبنى عليها النتائج كما هى الحال عند كروتشه؟، أم فى النهاية هو محو الأثر بعد استهلاكه وتفكيك صورته الأولى التى كان عليها واستحداث جديد كما يقول جاك دريدا؟!.

أم هو فعل ذات يراد به إحداث أثر أيًا كان هذا الأثر - كما أظن أنا - يمتد على استقامته بالضرورة داخل المتلقى أو الناظر إلى العمل الفنى، يحثه على استنهاض الكامن والمتراكم وإعادة التفكير، أو دفعه - ربما - إلى التمرد والثورة على واقع أليم والبحث عن واقع مغاير متجاوز؟!.

هكذا، كلها أمور تحدث حين التلقى..

ومن شروط العمل الفنى الجيد، أن يكون عميقًا فى ذاته، لكننا لا نستطيع بأية حال إدراك مدى العمق إلا إذا توافرت لدينا القدرة على استيعاب العمل الفنى كاملًا والتفاعل معه، وفقًا لمدركنا الثقافى والمعرفى، وما يتكشف لدينا من متراكم ذاتى ووعى، لنعود بعدها إلى تحليله والبناء عليه أو التفكير فيه بصورته الجديدة برؤية وأفكار أكثر اتساعًا.

ثم ماذا؟..

انظر ترى!!..

العمل الفنى يحث فقط، أو يدفع المتلقى إلى رؤية المتراكم لديه وإدراك الواقع، أو استشراف المستقبل، فكل مهمة الإبداع هى الحث.. أما إدراك العمق والإحالات. تداعيات النص - أو مستويات الرؤية البصرية، فكلها تأتى فى مهام التلقى الأساسية، وفقًا لمدركات وتراكمات معرفية قادرة على التفاعل مع العمل الفنى حين تلقيه، أو استنباط المخزون العميق من دلالات لون وخط ومساحات وأشكال، إلى آخره من مفردات وإلا: فمن أين يأتى العمق إذن؟!.

نعم، انظر ترى.

(١) أفلاطون. كتاب الفن البيزنطى. د. ثروت عكاشة

صفحات مجهولة من تاريخ الحركة التشكيلية فى مصر

مأساة إيميه عازار

ماجد يوسف

كان ذلك فى النصف الأول من السبعينيات، حينما التحقت فى أثناء خدمتى العسكرية (ضابطًا بالقوات المسلحة ـ الدفاع الجوى).. بالمعهد العالى للنقد الفنى، وهو فى ذلك الوقت، واحد من المعاهد المستحدثة بأكاديمية الفنون، بفضل رعاية وزير الثقافة المستنير ثروت عكاشة وإيمانه.

وكان المعهد، فى بداياته الأولى، يقبل الحاصلين على المؤهلات العليا (بكالوريوس وليسانس).. ولايزال.. شريطة أن يخضع المتقدم لاختبارات مبدئية.. تحريرية وشفوية ـ فيما أذكر ـ لتحديد خطوط عامة ورئيسية فى ثقافة المتقدم، ومدى معرفته الأدبية والفنية والجمالية، فى ميادين المسرح والسينما والفنون التشكيلية والموسيقى والآداب.. من شعر ورواية وقصة قصيرة.. إلخ، وربما احتوت بعض الأسئلة على طلب إبداء الرأى النقدى فى فيلم معروض، أو مسرحية قائمة، أو رواية ذائعة.. إلخ.

وكان الغرض من كل ذلك، التيقن من جدارة هذا المتقدم لدراسة (النقد الفنى) دراسة منهجية وعلمية منضبطة، وبامتلاكه للحد الأدنى المعقول والمقبول من هواية وهوى هذا النوع من الدرس المتخصص فى الموضوع.. وحتى يستصفى هذا النوع من الاختبارات المبدئية.. العاشق والمريد والغاوى فعلًا لهذه الميادين الإبداعية.. ومن بين الأعداد الكبيرة نسبيًا من المتقدمين، الذين تشير نسبتهم الأكبر هذه إلى هذا النوع الطموح من الناس.. إلى مجرد جمع الشهادات والإكثار منها لأسباب الوجاهة الاجتماعية ربما، أو ملء الفراغ بشيء مفيد أحيانًا، أو لمزيد من الترقى الوظيفى فى أحيان أخرى.. إلى آخر ما يشابه هذا من أسباب.. ليس من بينها الرغبة العميقة فى دراسة الفنون والآداب مجتمعة، توطئة لتخريج (ناقد محترف ودارس للفنون والآداب) للدفع به فى خضم حياة ثقافية وإبداعية متعطشة لوجود مثل هذا الناقد العارف والدارس، خصوصًا وأن المعهد ـ بعد سنتى الدبلوم الأوليين ـ يمنح درجتى الماجستير والدكتوراة لمن أراد استكمال المشوار.

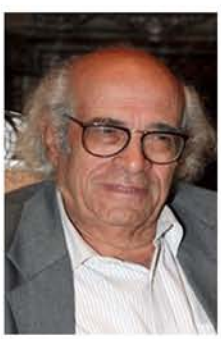
المهم، وفر المعهد فى بداياته القوية تلك، نخبة من أفضل الأساتذة للتدريس فيه، تحت قيادة العميد الفنان الكبير والمعلم الفذ الأستاذ الجليل عبد السلام الشريف، لعلى أذكر منهم الآن.. عبد المنعم تليمة فى الأدب، ونعمات فؤاد فى «شخصية مصر»، وفخرى قسطندى فى المسرح، والأستاذة الأمريكية مارتا روى لتدريس الموسيقى، غربية وشرقية، هى والأستاذة عواطف عبد الكريم أخت النحات والفنان الشهير صلاح عبد الكريم، والأستاذ الكبير إيميه عازار لتدريس الفنون التشكيلية، وكمال ممدوح حمدى لتدريس الثقافة اليونانية القديمة فى الشعر والفنون والمسرح والفلسفة.. إلخ، والأستاذ الجليل عبد العزيز صالح فى المصريات والحضارة المصرية القديمة، والدكتور محمد عنانى الأستاذ الفذ لتدريس المسرح أيضًا، وصلاح أبو سيف للسينما.. إلى عشرات الأساتذة الأفذاذ الذين غابت أسماؤهم الآن، ولكنهم لا يقلون فى مستواهم العلمى والمعرفى عن هؤلاء الأعلام المشار إليهم.

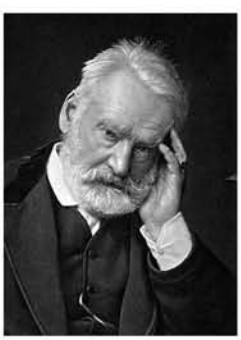
وللحق فقد كانت تلك السنوات المضيئة من أواسط السبعينيات، هى العصر الذهبى للمعهد الذى شكّل بأساتذته وخريجيه، فى ذلك الوقت، مدرسة علمية حقيقية لإعداد (الناقد الفنى) المؤهل معرفيًا وعلميًا وثقافيًا وجماليًا، لخوض غمار هذا العمل النادر والشحيح والشاق، ولم يكن يبقى بعدها، إلا توفر الموهبة الربانية لصاحب هذا الاهتمام، بعد الدراسة والعلم، لشق طريقه، وتبوأ ما تؤهله له موهبته من مكان ومكانة، كناقد فنى معتمد ومؤهل على أعلى مستوى.

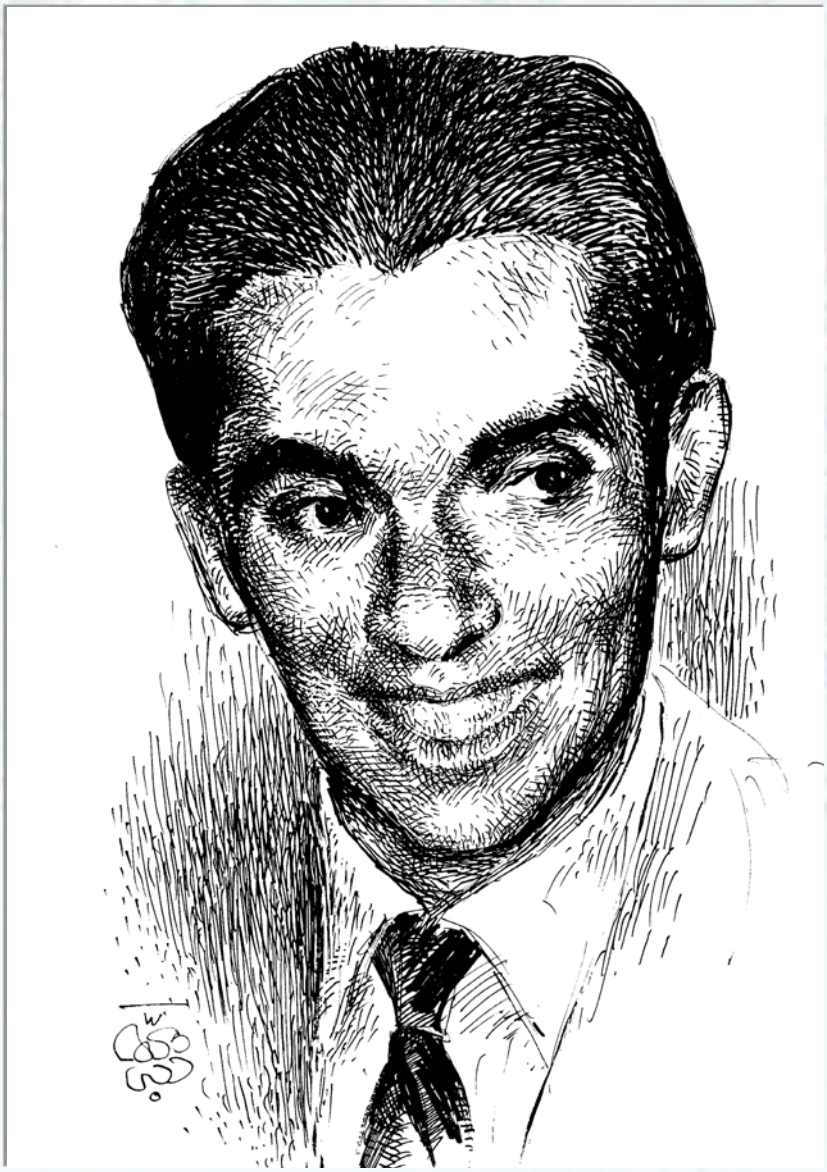
صلاح أبو سيف

محمد عنانى

عبد المنعم تليمة


إدوار الخراط


فيكتور هوجو



إيميه عازار بريشة الفنان محمد حجى

المهم، وحتى لا أطيل، كان فى الصدارة من هذا الرعيل من العلماء الأفذاذ فى ذلك الوقت، الدكتور إيميه عازار، الذى درّس لنا تاريخ الفن الحديث فى أوروبا ومصر، وهو بالمناسبة صاحب الكتاب الشهير عن «التصوير الحديث فى مصر» منذ فجر هذا التصوير حتى عام ١٩٦١والذى كتبه بالفرنسية، وقام بترجمته عنها، من سنوات قريبة (٢٠٠٥) إدوار الخراط ونعيم عطية، ليصدر عن المشروع القومى للترجمة، أى بعد ما يقارب ٤٤ عامًا منذ كتابته بالفرنسية التى يجيدها إيميه عازار.

المهم، كنت ـ وأنا الدارس للفن ولتاريخ الفن فى كلية التربية الفنية ـ أتابع منبهرًا دروس هذا الأستاذ النابه والواسع الثقافة.. لتاريخ الفن الحديث فى أوروبا وفى مصر، ومعقد الانبهار هنا، أننى لأول مرة، فى درسى وهوايتى للفن ولتاريخ الفن.. أدرك حجم الانفصال الذى وقع فيه تدريس تاريخ الفن لنا.. بين الأعمال الفنية.. وبين وشائجها وروابطها الاجتماعية والفكرية والفلسفية فقد كان معقد هذا التاريخ (الأكاديمى) للفنون، أو لفن التصوير تحديدًا يتتبع تاريخ المدارس والمراحل من ناحية منجزها التصويرى، ومسماها المجمع عليه مذهبيًا (كلاسيكية، رومانتيكية، واقعية، سيريالية.. إلـخ).. ففى فن التصوير الأوروبـى الحديث ـ مثلاً ـ يبدأ هذا التاريخ بالحديث عن النيو كلاسيكية أو الكلاسيكية العائدة أو الكلاسيكية الجديدة على أيدى «آنجر» و«جاك لويس دافيد» ويشير إلى هذه القيم الكلاسيكية الجديدة فى لوحات «قسم الأخوة هوراس» لدافيد، و«النبع» لآنجر مثلاً، ثم ينتقل للحديث عن الرومانتيكية كما تتجلى فى أعمال جيريكو «طوف الميدوزا» ـ مثلاً ـ أو «مذبحة خيو» لديلا كرو، ثم بنفس الطريقة (الانفصالية) أو العازلة للعمل الفنى عن مجمل سياقاته يتم الحديث عن مدرسة الباربيزون ثم الواقعية وصولاً إلى الانطباعية.. إلى مختلف تجليات الفن الحديث بعد ذلك.

فأنت إزاء هذا النوع من تاريخ الفن، تمضى مع الأعمال التصويرية منبتة الصلة بعروقها وشراييها من حركة الواقع واعتمالاته السياسية وآفاقه الاجتماعية وأبعاده الفلسفية ورؤاه الفكرية وكأن هذه الأعمال فى تطورها ترجع إلى أسباب تقنية وتصويرية بحتة.. تنبع من قيم التصوير ذاته، ولا تعود إلى غير هذا من أسباب.. ومن ثم بدا لنا الأمر من هذا التاريخ المجرد للفن.. وكأن التغير الحادث فى الرؤية الفنية، أو ونوازعه الشخصية، أو رؤاه الذاتية، ولا يمت بصلة إلى غير ذلك من أسباب.

وهنا تأتى فرادة إيميه عازار فى شروحه الضافية ورؤيته الثاقبة.. حينما يربط هذه التطورات بالحراك الاجتماعى والأبعاد السياسية والرؤى الفلسفية للعصر، أو للحظة التاريخية المعنية، وحينما نقول بهذا الرابط السياسى الاجتماعى فى رؤية عازار للفن، نحذر من أنه لم يقصد إلى تفسير ماركسى ما لهذه الأعمال، وهنا امتيازه وإضافته، فالعنصر الاجتماعى فى منظوره عنصر حاسم وعضوى وضرورى، أخذ به المنظور الماركسى أم لم يأخذ.. فالماركسية لم تخترع البعد الاجتماعى للفن وإن أولته أهمية كبيرة وحاسمة فى منظورها الفكرى، ولكن يبقى أن هذا البعد أشمل من مجرد التفسير المادى الأحادى الميكانيكى للواقع، وإن اشتمل الواقع عليه، ولكنه يولى اهتمامًا كبيرًا كذلك للأبعاد الروحية والنفسية والرؤيوية لهذا الواقع، بما يتجاوز مجرد النظرة المادية التى تظل فى النهاية نظرة أحادية، تعلى من جانب معين (المادى) وتغفل العديد من الجوانب الأخرى، فتطل ـ على أهميتها ـ فى قراءة تاريخ الفن على الأقل، نظرة مبتسرة وقاصرة.

بل لقد بلغ من اتساع الرجل فى شرحه لتاريخ الفن والتصوير أنه كان يتحدث فى إطار تحليله لمرحلة ما من هذا التاريخ.. الكلاسيكية الجديدة أو الرومانتيكية.. إلخ، عن تجليات هذا المنحى التصويرى الجديد فى الأدب والإبداع الأدبى فى المسرح والقصة والرواية والشعر، بل وفى الإبداع الفكرى والفلسفى أيضًا لنفس المرحلة، بحيث أنه يتم بسلاسة بسيطة وعميقة فى الآن نفسه.. الحديث عن الفن أو المدرسة الفنية فى الإطار الإبداعى كله للمرحلة المعنية، وتجليات ذلك فى المسرح مثلًا أو الشعر أو الرواية.. إلخ، بل ويلفت نظرنا إلى كتابات بعض الشعراء فى الفن التشكيلى كبودلير وأبوللينير مثلًا، وعلاقة الرومانتيكية فى الفن بإبداعات فيكتور هوجو فى الأدب، وأفكار روسو فى العودة إلى الطبيعة، وعلاقة الثورة الفرنسية بالثورة فى الفن، وكيف أن الكلاسيكية العائدة كانت هى المدرسة الفنية المواكبة حرفيًا للثورة من الناحية التاريخية أو الزمنية، ولكن من الناحية الفعلية كانت الرومانتيكية هى الثورة الفنية الموازية والمعادلة حقًا للثورة السياسية والاجتماعية فى فرنسا.

•••

كان هذا معيار أول وحاسم فى رؤية إيميه عازار للفن ولتاريخ الفن، ولعل المعيار الثانى الذى لا يقل أهمية فى رؤية هذا الأستاذ الكبير، ما نستطيع أن نطلق عليه «كيفيات قراءة اللوحة أو العمل الفنى».. أو باختصار.. «كيف نقرأ اللوحة».. وقراءة اللوحة ـ بمفهوم عازار ـ لا تحيل إلى ترجمة مضمونها بمعيار أدبى، أو حكائى، أو شعرى حتى.. وإنما للفن لغته الخاصة وأبجديته الفارقة عن اللغة الأدبية والقراءة المضمونية، وهذه اللغة هى لغة تشكيلية بالأساس، وإن اصطنعت الكلمات، وامتطت اللغة.. من أجل تعبيرها عن نفسها وعن خصوصيتها، ولكنها بالأساس لغة تشكيلية، أو يجب أن تكون كذلك.. أجروميتها ـ هذه اللغة ـ هى اللون والخط والتكوين أو التصميم، والمساحة، والكتلة، والفراغ، والضوء والظل.. إلخ.. والقمر ـ مثلًا ـ فى هذا المفهوم لا يكتسب أهميته فى اللوحة.. من اعتباره.. هذا القرص الفضى المنير فى السماء، فى ليلة صافية فى أحضان سماء لازوردية شفيفة.. إلخ، وإنما هذا القمر الشاعرى فى اللوحة، هو مساحة لونية مستديرة تتحدد قيمتها فى إطار علائقها التشكيلية مع بقية المساحات والتكوينات والألوان فى اللوحة بغض النظر عن مضمونها الشعرى أو الأدبى.. ولعل ما يعطى للوحة، ولهذا القمر قيمته بالدرجة الأولى، أنه حقق حضوره التشكيلى والمعمارى والتكوينى فى اللوحة، ومن ثم ـ ونتيجة لهذا التحقق التصويرى أيضًا كعنصر تشكيلى بحت ـ كان لنا أن نضيف (أو لا نضيف) له ما نراه من قيم شعرية وأدبية أخرى.

كان هذا هو المفتاح الثانى فى قراءة إيميه عازار للأعمال الفنية، هذا المفتاح التشكيلى، والذى إذا وضعناه نصب أعيننا، استطعنا بالدربة والصبر والمهارة، أن نصطنع فى نقدنا للفنون لغة خاصة وتشكيلية بالأساس، لا تدين للأدب أو للشعر أو للقصة أو للحكاية، إلا فى مستوى ثان أو ثالث من التحليل، حتى وإن اصطنع الفنان (كموضوع) للوحته.. أسطورة ذائعة، أو قصة مشهورة، أو موضوعًا تاريخيًا.. كمعركة تاريخية معروفة.. أو حادث شهير.. كفرق «طوف الميدوزا» مثلًا.. وهكذا.

•••

الدرس الثالث فى رؤية إيميه عازار، أن لكل فنان ـ بهذا المعنى ـ مفاتيح تشكيلية خاصة، تمكننا ـ فى حال تأملها بعمق، واستبطانها بقوة ـ من العثور عليها (عميقًا) معراة من (الموضوع الخادع، والحكاية البادية، والأسطورة الماثلة).. ومن ثم يصبح تاريخ التصوير بهذا المعنى، تاريخًا لتطور المعطيات التشكيلية، والصيغ البنائية، والرؤى المعمارية للأعمال الفنية.. وهكذا قرأ عازار فى كتابه (العمدة) التصوير الحديث فى مصر، وهو ما حدا بالناقد الفرنسى «سيريل بو» الذى قدم الكتاب إلى القول: أن السيد إيميه عازار يتحدث عن التصوير بلغة التصوير، بحيث أننا منذ اللحظة الأولى، وبلا لف أو دوران، نجدنا أمام نقاء التقنية النقدية، ولزوميات التصوير ذاته.

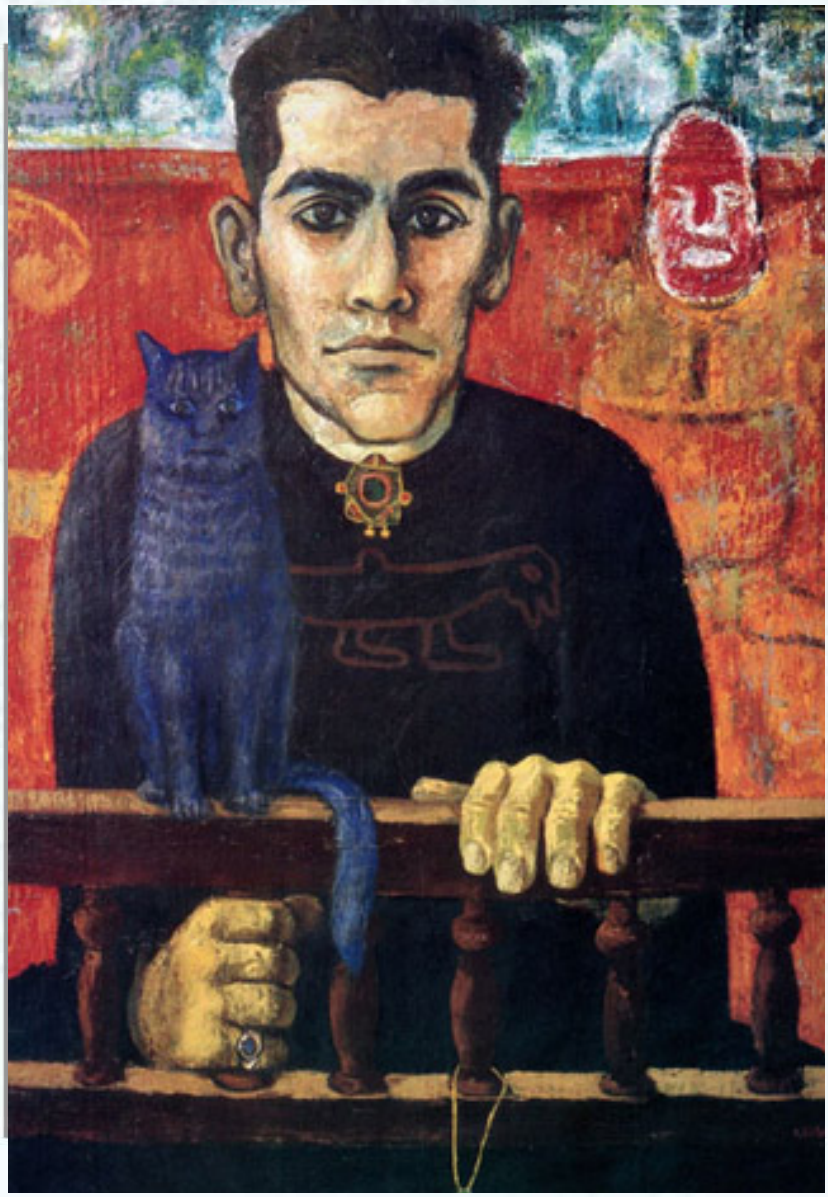
إيميه عازار
مهداة من الفنان د. صبحى الشارونى

وباختصار.. اكتفى فى هذا «البورتريه» السريع، أو فى هذه العجالة.. بالحديث عن الجانب الفنى والرؤيوى فى عمل هذا الناقد الفذ إيميه عازار.. واعتقد أن ما رسّخه إيميه عازار من معايير وأقيسة (تشكيلية) بحتة فى قراءة العمل الفنى.. لم يتجذر التجذر الكامل فى نقدنا التشكيلى حتى الآن.. والذى مازال يميل لحد كبير (فى معظمه) إلى الانطباعات، والحديث عن المضامين، أو ما يحيط بالعمل الفنى نفسه.. من حياة الفنان وتاريخه الشخصى ومعاناته الخاصة، دون أن يتمكن ـ هذا النقد ـ من استخلاص ما هو جوهرى، وما هو تشكيلى، وما هو لغة فنية خاصة من كل ذلك.

•••

ربطتنى بإيميه عازار، منذ تعارفنا الأكاديمى هذا، علاقة قوية، من ذلك النوع من العلاقات الذى ينشأ بين معلم كبير ولافت بمنهجه ومنطق قراءته، وبين طالب نابه.. كان فى شوق كبير إلى قراءات من هذا النوع للعمل الفنى.. بمعنى أن طريقة إيميه عازار المبتكرة وغير الشائعة فى ذلك الوقت ـ وربما حتى الآن ـ ناسبت لدى الطالب المجتهد تصورات ورؤى وأفكار كان يرهص بها فى تجاربه الشعرية، ومحاولاته الإبداعية.. وإن لم يعثر على غطائها النظرى الكامل بعد حتى هذا التاريخ.

وأدرك الرجل مدى اهتمامى، ومن ثم كنت من المقربين له والمفضلين لديه بين زملائى.. وكنت ـ حوالى هذا الوقت ـ أمارس النقد بالمعنى الواسع.. تشكيلى وأدبى وفنى.. فى الصحف والمجلات، وكنت أطلعه على هذه المحاولات ليبدى الرأى المفيد والنصح والبناء.. وفى هذا الإطار، اتفقنا على أن يكون الفنان المصرى الكبير رمسيس يونان، موضوعًا لرسالتى للماجستير التى شرعت فى التحضير والإعداد لها تحت إشرافه.. وتطلبت مراجعاتى وتحضيراتى التردد على منزله الأنيق بالزمالك.. ومازلت أذكر انطباعى الأول بهذه الزيارة إلى محراب الأستاذ، فى هذا الحى الأرستقراطى العتيد.. وتلك العمارة الفخمة



إيميه عازار بريشة الفنان عبد الهادى الجزار

المحدودة الارتفاع والأدوار.. ربما لا تزيد عن ستة طوابق فى أحسن الأحوال، فقد انمحت مثل هذه التفاصيل من الذاكرة الآن.. والتى كانت ـ العمارة أقصد ـ بمدخلها النظيف الأنيق، والذى أضفى عليه مرور الزمن طابع العتاقة الرصينة، والقدم المعتبر والمتماسك.. فكل شيء يلمع ويبرق رغم قدمه، والبواب المكين يتربع على دكته الشهيرة بزيه التقليدى.. من عمامة بيضاء نظيفة، وثوب أبيض معتنى به.. ليسألك فى أدب عن مرادك، ويوجهك إلى ما تريد.

وما إن تدوس على الجرس حتى يتردد فى الداخل صوت موسيقى ناعم وهادئ لا علاقة له بجلبة فجة، أو برنين حاد مفزع ومزعج.. ثم ما هى إلا ثوان حتى يفتح لك الباب «سفرجيًا» فى زيه التقليدى المزركش أيضًا كما كنا نشاهده فى الأفلام، ليرحب بك، ويقودك فى أدب عبر ردهات وقاعات ازدانت جميعها بلوحات لكبار الفنانين المصريين والأجانب، تزينت بها جدران الأروقة والردهات، ولعلك ترى معظمها للمرة الأولى، لأنها غير شائعة فى كتالوجات الفنانين المشهورين، وغير رائجة فى المظان المطبوعة لأعمالهم.. ويتكرر الأمر.. اللوحات والجدران.. مضافًا إليهما مكتبة صغيرة وعامرة تتسم بذوق رفيع لا يخفى.. فى الصالون الكلاسيكى المنمق والمرتب والمستقر لأمد طويل، لا يقل بحال عن ربع القرن (على الأقل).. وتشعر فى لحظات الانتظار، حينما تتأمل المكان، بأرفف كتبه ومجلداته العربية (والأجنبية أكثر) فى دواليب خشبية ذات ضلف زجاجية، والمكتبات عتيقة ونظيفة لازالت تحتفظ بلمعان خشبها الزان ودلالته على جودة الصانع، ودقة الأويما، وإتقان التشطيب الذى يجعلك على يقين، وأنت الذى تستعد لدخول الحياة الزوجية فى تلك الأيام (وطالع عينك مع النجارين وصناع الأثاث).. بأن مستوى الأداء الآن لصناعة الموبيليا والأثاث قد تدهور فى مصر جدًا.. قياسًا على ما تراه من قطع فنية رائقة ومتقنة الصنع، سواء فى المكتبات، أو فى الصالون الكلاسيكى الرائق الناعم، والذى لا يزدحم ازدحام الذوق الجديد لأغنياء الحرب الجدد، أو أغنياء الانفتاح بالأويمات الضخمة البذيئة، والحليات الفخمة الفقيرة من الذوق والفن بمعناها الأصيل.. وقل مثل هذا عن السجادة الثمينة العتيقة جدًا والأصيلة جدًا، بألوانها التى تتعايش وتنسجم مع المكتبة والصالون واللوحات وألوان الجدران فى تناغم موسيقى وفنى يليق ببيت أستاذ كبير للفن والنقد والإحساس كإيميه عازار.

ولا يقطع استغراقاتى وتأملاتى فى هذا المتحف الحى، إلا السفرجى المهذب ينحنى مقدمًا فنجان القهوة الذى طلبته ومعتذرًا عن تأخر الأستاذ لانشغاله بمكالمة طرأت له قبل طرقى للباب.. ثم سرعان ما يأتى الأستاذ فى روبه المنزلى الأنيق، وسيجارته التى لم تكن تفارق يده أبدًا.. مرحبًا بحب وفرح حقيقيين بزيارتى.. وينتقل الحديث من تعليقى على متحفه الحى هذا.. الذى ملأه بالفخر والسعادة، وأعطاه الفرصة ليحدثنى حديثًا تفصيليًا عن هذه اللوحات الأصلية التى أهديت له فى سنى العمر المختلفة، ومراحل الحياة الغنية المتعددة من أصحابها ومبدعيها من كبار الفنانين المصريين والأرمن والأجانب.. الذين أبدعوا هذه اللوحات فى مصر، ومن وحيها.. طبعًا أخص بهذه الملاحظة الأرمن والأجانب بشكل عام.. أما اللوحات المصرية فكانت للجزار ومحمود سعيد وحامد ندا وناجى ومرجريت نخلة وغيرهم.. ثم ينتقل الحديث بنا إلى رمسيس يونان، ونتائج بحثى ونكشى حتى الآن عن كتاباته وأعماله ومصادر الكتابة عنه.. والمراجع المهمة فى هذا الخصوص.. إلخ.

•••

وتتكرر زياراتى للرجل عدة مرات فى بيته، قبل أن أنقطع عنه تمامًا، بل وأنقطع عن الاستمرار فى البحث والتحضير للماجستير نهائيًا، بسبب سفرى من أجل توفير المال اللازم للشقة والعفش وبيت الزوجية.. إلخ.. حيث سافرت إلى قطر للعمل بالمجلس الأعلى للشباب هناك.. مشرفًا ثقافيًا للنادى الاجتماعى الوحيد هناك ـ حتى هذا الوقت (أواخر السبعينيات) ـ

ذاكرة

نادى (الجسرة) الثقافى الاجتماعى، وتتواصل بيننا الاتصالات أنا والأستاذ حول الرسالة، يحثنى بقوة على الاستمرار، وتعاكسنى بقوة أيضًا ظروف السفر، والتزمات الزواج، وضروراته الملحة، وأعباء العمل، حتى أننى أذكر أن المهلة القانونية الممنوحة لدارس الماجستير لينجز فيها رسالته، أوشكت على الانتهاء أو انتهت بالفعل، فلم أعد أذكر جيدًا الآن، ولعلى أذكر، وإن بشكل عائم، المحاولات المستميتة من الأستاذ لتجديد هذه المدة لى، ومنحى فرصة جديدة مع المعهد، وما تجشم أثناء سفرى من محاولات ومكابدات من أجل ذلك، وبرغم الشوط الكبير الذى قطعته هذه الدراسة، والقراءات الواسعة حول الفنان رمسيس يونان وأعماله وعصره ورفاقه وأفكاره وكتاباته.. بما شكل ذخيرة كبيرة بالفعل.. حالت ظروفى (كسلى) لا أنكر، دون الاستمرار، وانقطعت الصلة بينى وبين الأستاذ بسبب السفر المتواصل من قطر إلى السعودية.

ومرت سنوات لعلها طويلة نسبيًا، انقطعت فيها الأسباب بينى وبين الأستاذ، لم أكن أكف فى أثنائها ـ برغم ذلك ـ عن السؤال عنه، والاتصال به فى الإجازات، حتى انبتت بينى وبينه الأسباب تمامًا، ولم يعد تليفونه يرد، وبسؤالى للزملاء والأصدقاء، قالوا لى كلامًا مبهمًا لم أستوعبه جيدًا، ملخصه أن الرجل ترك المعهد والتدريس به، بل وترك شقته فى الزمالك فى ظروف غامضة، ولم أعرف ولم يعرفوا، كيف كان ذلك.. ثم بعد لأى وبحث مستفيضين لا أذكر تفاصيلهما الآن، توصلت إلى تليفونه الجديد، الذى أذكر أنى حصلت عليه بشق الأنفس، وعندما حادثته معبرًا عن رغبتى فى لقائه، إذ به يعطينى عنوانه الجديد فى مدينة العمال بإمبابة!.. وأذكر كيف دخت السبع دوخات حتى وصلت إلى بيت واطئ من بيوت مدينة العمال بإمبابة، والتى لا تزيد فى العادة عن دورين.. وإذ بالدور الأول الأرضى يشغله أصحاب البيت الأصليين وأشاروا إلى سلم داخلى يقود إلى الدور الثانى الذى يقطنه الأستاذ.. وراعنى الوسط الجديد الذى يقع منزل الأستاذ فى رحابه.. وهو وسط شعبى متواضع وفقير للغاية، وحينما صعدت إليه راعنى أكثر المكان الضيق جدًا والمتواضع للغاية الذى تكدست فى أنحائه لوحاته وكتبه وسريره.. كلها فى مكان واحد، وأذكر جيدًا.. كيف اخترعنا بصعوبة مساحة للجلوس فى هذا الخضم المتراكم والمتنافر.. وكان من الطبيعى أن تتقافز الأسئلة والاستفهامات فى نظراتى المتعجبة ودهشتى البادية، وإن لم أنطق بشيء حياءً وتأدبًا، وهو من ناحيته لم يعن بتقديم إجابات عن هذه الأشياء الخرساء التى لم أطرحها أصلًا!.

وبذل جهدًا جبارًا ليبدو متماسكًا وثابت الجنان والمنطق كما يليق بأستاذيته ومقامه، وهو يتجاهل كل ذلك ليحدثنى عن رسالتى وعن أخبارى وعن أحوالى.. إلخ، ويعتب علىّ عتابًا صادقًا لإهمالى الرسالة وانصرافى عنها، بسبب الزواج والسفر والعمل.. إلخ، وكلها حجج لم تبد مقنعة بالنسبة لرجل وهب نفسه للفن والعلم والنقد. وأظنه لم يتزوج البتة، أو على الأقل لم أر له زوجة فى كل هذا التاريخ الذى جمع بيننا، منذ أواسط السبعينيات وحتى اواخر الثمانينيات.. وكانت هذه هى زيارتى الأخيرة له فى هذا المكان البائس.. وتركته وأسئلتى معلقة تبحث عن إجابة.. ما الذى دفع الأحداث والأمور فى حياته إلى مثل هذا التدهور من الزمالك إلى إمبابة؟ وكيف فقد ـ فجأة ـ هذا المستوى الراقى الأرستقراطى، وحينما أقول (الأرستقراطى) لا أعنى المستوى المادى والمالى فقط، وإنما المستوى الجمالى والفنى والذوق العالى، والبيئة الاجتماعية اللائقة بأستاذ مثله؟

وبقيت هذه الأسئلة وغيرها معلقة بلا إجابات، حتى حكى لى بعض من أثق به مأساة إيميه عازار، وأظنه ـ إذا لم تخنى الذاكرة ـ هو الأستاذ الكبير إدوار الخراط.. وزادتنى الحكاية حيرة على حيرة.. وشكلت لغزًا لعلنى ـ حتى الآن ـ لم أعثر له على تفسير مقنع.. أو تبرير معقول!.

وتتلخص الحكاية، كما رواها إدوار الخراط، فى أن هذا (السفرجى) المؤدب المهذب نفسه، استطاع بطرائق لولبية غير معروفة، وعبر إشرافه الطويل على مختلف شئون الأستاذ.. وأوراقه ومستنداته وعقوده بل وممتلكاته، خصوصًا أن عربيته ـ عربية عازار ـ كانت مكسرة كما يقولون، ولا يتكلم بطلاقة إلا بالفرنسية.. بمعنى أنه لم يكن يجيد التعامل مع المؤسسات الرسمية، والمصالح الحكومية، والهيئات المعنية ذات الصفة القانونية.. إلخ، وأن هذا السفرجى الذى كان ينوب عنه فى كل ذلك لعقود طويلة، والذى عامله الأستاذ باستمرار كمدير لأعماله ـ ليس أقل ـ وأودعه ثقته الكاملة، استطاع عبر تزويره لأوراق الأستاذ وخداعه وحصوله على توقيعاته بحسن نية طبعًا.. الاستيلاء على شقة الأستاذ وممتلكاته ولوحاته ومقتنياته، حينما استتب له الأمر عبر هذه المخاتلات والتزويرات والاحتيال والنصب الطويل النفس استطاع فى اللحظة المناسبة.. طرد الأستاذ من شقته.. واستولى على حياته بهذا الشكل الرخيص، وألقى به فى الشارع، تسانده القوانين والأوراق والتوكيلات الرسمية والشهر العقارى.. إلخ.. إلخ.. إلخ!

ومن ثم انتقل الأستاذ إلى مدينة العمال بإمبابة لإنقاذ ما يمكن إنقاذه.. وهو ما لم يتحمله لمدة طويلة، إذ بلغنى بكل الألم بعد ذلك بمدة ليست طويلة.. أن الأستاذ قد توفى!.. أما كيف كان ذلك؟ وأين ذهبت أوراقه ومخطوطاته ومشاريعه وكتبه ومجلداته ولوحاته ومقتنياته أو الباقى منها؟ أين ذهب كل ذلك؟ وهل من المعقول أن هذا العقل الفذ لم يبدع ـ على مدى عمره ـ إلا كتابه المعروف هذا عن التصوير المصرى الحديث؟.. إذن أين ذهب كل ذلك؟.. وهل كان له ورثة يمكن سؤالهم عن كل ذلك؟ وماذا نفعل من أجل النبش عن كل ذلك ومعرفة الأبعاد الكاملة للحقيقة التى تظل غامضة وملتبسة حتى الآن؟ وهل هناك أمل ما فى العثور على ما تبقى من أوراق الرجل ومخطوطاته وإعدادها للنشر بعد ترجمة ما يحتاج منها إلى ذلك؟ كل هذه الأسئلة تظل معلقة حتى الآن على الأقل، تنتظر ما تسفر عنه الأيام القادمة من إجابات.. قد تشكل ـ إذا كانت إيجابية كما نرجو وهذا هو المهم ـ المزيد من المكاسب بكل تأكيد للحركة التشكيلية المصرية المعاصرة.. وما خفى من تاريخها.. أو من بعض جوانب هذا التاريخ.. وها نحن ننتظر!!

رمسيس يونان

رحم القسوة لا يلد إلا العنف

عار العنصرية يلاحق الأدب الصهيونى

علا السايح

«لو كنت قائدا لجيشنا الأسطورى
لزرعت الموت والدمار فى كل المنازل والشوارع
فى كل المساجد والكنائس...
هل سيسكنون عندنا.. لا سكن لهم عندنا
لا رحمة لهم عندنا»

هذا هو ما قاله الشاعر الصهيونى المتطرف أبشلوم كور- الذى أفرزته حركة باخ، ورباه الحاخام العنصرى مائير كاهانا - فى قصيدة بعنوان «لو كنت قائدًا لجيشنا الأسطورى» والتى نشرت فى صحيفة معاريف فى ٢ يوليو ١٩٨٢، فى مطلع قصيدته عن مجازر إسرائيل محرّضًا الجيش على قتل المزيد من الأطفال والنساء وتدمير المنازل، مما يؤكد أن الصهيونى ضحى بدور الأدب الإنسانى بكل مقوماته الفنية فى سبيل نزعة العدوان والعنف والحض على كراهية الآخر وإلغائه وقتله واغتصاب أرضه والعيش مكانه وفوق أنقاضه.

وبعد أن كان الأدب والشعر والثقافة تعبيرًا عن الحرية والإبداع والفكر جعلته «إسرائيل» رصاصًا ينطلق من يد الصهيونى ليخترق جسد الفلسطينى والعربى وعقل الأوروبى والعالمى.

فمنذ أن ولدت فكرة إقامة الدولة العبرية وإنشاء كيان يهودى صهيونى مستقل فى دولة فلسطين العربية كان أمام الصهاينة تحديان لا يستهان بهما، خصوصًا بعد زعمهم بأن هذه الأرض قد منحها الله لهم، وأنه ليس هناك حل لمشكلة يهود العالم طالما أنهم مبعثرون فى شكل جماعات صغيرة مضطهده إلا أن يجتمعوا فى هذه الأرض، وبالطبع كانت هذه حجتهم لتحقيق هدفهم الاستعمارى الاستيطانى فى أغلى وأطهر بقاع الأرض.

التحدى الأول خارجى ويتمثل فى حصول هذا الكيان الصهيونى الجديد على الشرعية الدولية.. وللنجاح فى تحقيق ذلك استخدم اليهود الصهاينة الكثير من الحيل والآلاعيب الشيطانية لكسب عطف وتأييد العالم و خصوصًا الأوروبي، وإجباره على المشاركة فى ميلاد الدولة المزعومة.. وساعدهم على النجاح فى هذا التحدى السياسات الاستعمارية التى سلكتها الدول الأوروبية فى المنطقة العربية .

أما التحدى الثانى الداخلى - وهو مجال حديثنا الآن: كيف للصهاينة أن يضمنوا تأييد وانتماء وولاء أبنائهم وأحفادهم للدولة العبرية على مدار التاريخ.. خصوصًا وأنه مع بداية نشأة الكيان الصهيونى لم يكن هناك قبول من كل اليهود لفكرة الهجرة والانتقال إلى وطن جديد رغم تصويره بأنه الوطن المنقذ لهم من اضطهاد العالم.

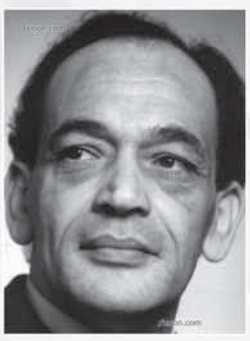
«احصدوهم.. اذبحوهم.. نريد أن نرى الدماء فى صبرا وشاتيلا»
يوناثان غيفن

هذا بالإضافة إلى وجود شباب ورجال لم يعايشوا ميلاد هذا الأمل وتحقيقه يواجهون دومًا حالة العداء المستمر الذى لا ينتهى مع دول الجوار فى المنطقة والذى قد يضعف من قوة الانتماء المرجوة.

لم تجد «إسرائيل» سبيلاً لمواجهة هذا التحدى إلا باستخدام سلاح العنصرية - الأقوى فى كثير من الأحيان من السلاح النووى - وهو ما جعل التمييز العنصرى الإسرائيلى يدخل فى صميم الأيديولوجية الصهيونية.

سامى ميخائيل

جون جونيه



حامد عبد الله

فايز أبو شمالة

اشتباك

عنصرية إسرائيل لم تكن باتجاه العرب فقط بل تعدته إلى الشعوب الملونة، وتجسدت فى كامل معانيها تجاه كل ما هو غير يهودى وخصوصًا الفلسطينيين فقد مارس الكيان الصهيونى العنصرية فى كل نواحى الحياة حتى وصلت للثقافة والفكر.

وعندما تطوق الثقافة بسور من العنصرية لا تجد إلا مجتمعًا مشوهًا هشًا مشروخًا يعيش دائمًا فى توتر دائم، والتوتر كما هو معروف أكبر عدو للإبداع والأدب.

وقد جاء على لسان الكاتب الصهيونى سامى ميخائيل (رئيس جمعية حقوق المواطن فى إسرائيل - عراقى الأصل) فى وصفه الثقافة الإسرائيلية قوله بإنها لا تقل سمية عن الإسلام المتطرف (!!) حيث أن إسرائيل تغذى أطفالها من الروضة حتى مرحلة الشيخوخة الكراهية والشك والتعالى على الآخر خصوصًا العرب.

وقد ساعد على عنصرية الأدب والشعر ما تداولته المدارس من علوم كالتربية الدينية والوطنية والتاريخ والجغرافيا وجميع الأدبيات المتداولة فيها والتى تسعى لتشويه التاريخ العربى الإسلامى بالإضافة إلى ما احتوت عليه الكتب الدراسية من معانى تحرض على قتل الآخر والمحافظة على روح الكراهية للأمم، حتى أن وزير المعارف الصهيونى فى حكومة نيتنياهو (١٩٩٦) أكد أن التربية والتعليم فى «إسرائيل» تهدف إلى خلق صلة وثيقة بين الطلبة والجيش عبر برنامج تدريبى منظم.

وقبل الحديث عن دور الأدب الإسرائيلى فى نشأة وتطور الدولة الإسرائيلية وموقفه من القضية الفلسطينية والعرب بشكل عام لابد من إلقاء الضوء هنا على أننا لن نتحدث عن الأدب العبري، ولكن ينصب حديثنا على ما يسمى بـ(الأدب الإسرائيلي) وهو الرصيد الأدبى الذى كتب داخل الكيان الصهيونى بعد قيام دولة ٤٨ سواء نشر داخله أو خارجه، أو كتب باللغة الانجليزية أو ما عداها من اللغات، فقد أدرك الإسرائيليون أن اللغة العبرية لغة ميتة لن يلقى لها بالًا أمام العالم، ومثال على ذلك الكاتبة (ياعيل دايان) فبالرغم من إقامتها فى فلسطين المحتلة طوال حياتها فإنها تكتب بالإنجليزية عن واقع الكيان الصهيونى .

وحقيقة فقد عجز (الأدب الإسرائيلى) دائمًا عن الظهور بمظهر الأدب القوى المتماسك وذلك لسببين: أولهما أن إسرائيل ذاتها تفتقر لمقومات القومية وهى الأرض واللغة.. والثانى أن (الأديب الإسرائيلى) نجده دائمًا لا يعبر عن ذاته بالإضافة لكونه لايبحث فى أدبه وشعره عن المعانى الحسية أو التعبيرات اللغوية أو عن الأفق الوجدانى له.. بمعنى أدق النتاج الأدبى الصهيونى نتاج أيديولوجى ليس له هدف ثقافى فنى فهو دائمًا ما يعبر عن إيقاع خطوات المؤسسة العسكرية الصهيونية.

وكما قال (عميحاى) عن (الأدب الإسرائيلي) أن ما يكتبه الصهاينة المعاصرون لا يتعدى فى حقيقة الأمر كونه رسمًا لحدود السياسة.

الأدب الإسرائيلى اعتبره البعض - كما جاء على لسان الدكتور عبد الوهاب المسيرى - أدبًا من الدرجة الثالثه وأبدى الشاعر الفلسطينى محمود درويش رأيه فى (الأدب الاسرائيلي) قائلًا: إنه لا يتعدى أن يكون خطبة أو مقالة.. يقف دائمًا على أيديولوجية ثابتة هادفة ومعبرة دائمًا عن الحقد الدفين تجاه الشخصية العربية، وعن تزييف حقيقة الأرض الفلسطينية، ويصاحبها نظرة متعالية تبرر ما تعرض له اليهودى على أيدى الألمان..ارتفعت هذه النظرة حدة حتى وصلت لحد اعتبار أن قاتل العرب بطل».

نجد هذا جليًا فى شعر الشاعر الهمجى (يوناثان غيفن - أحد أبناء ثقافة الكراهية ومتزعمى العنصرية) فى قصيدة (عدت من أجازتى) التى نشرت فى ٢٢ أكتوبر١٩٨٢ بصحيفة يديعوت أحرنوت .. وحاول فيها أن يصوغ من الكلمة الدموية منظرًا جميلًا حيث قال:

أمى بكت لأننى لم أقتل المزيد
من قاتلى أطفال معالوت

وعن الحديث عن أطفال صيدا وصور، جاء فى أشعارهم ما هو أسوأ من ذلك وأسوأ مما يتخيله عقل حيث كتب (إفرايم سيدوم) - الذى يعد رائدًا من رواد حركة هتحيا التى ترأسها غؤولا كوهين، وأفرزت العديد من المسمين شعراء أمثال سيدوم، ونعمى شيمر، وأبشالوم كور- قصيدة بعنوان (صيدا وصور):

يا أطفال صيدا وصور/ إنى أتهمكم/ ألعنكم
لأنكم مخربون
ستنامون محطمى العظام فى الحقول والطرقات
لا تسألوا لماذا.. فإنه العقاب/ والآن حان العقاب
كل النساء فى صيدا وصور.. كل الأمهات
كل الحوامل.. كل المسنين وكل الأرامل..
ها نحن قادمون لنعاقبكم.. لنقتص منكم.

وتأكيدًا لفكرة الدموية والتطرف، نجد أنه فى الوقت الذى وقف فيه العالم العربى والأوروبى ضد ما حدث من مجازر فى صبرا وشاتيلا ١٩٨٢ حيث نظم الكثيرون حملات ضد همجية الكيان الصهيونى ومنها ما قام بها الأديب الفرنسى جون جونيه مشاركًا جارهلاى والفنان المصرى حامد عبدالله عبر العالم مدافعين فيها عن القضية الفلسطينية منددين بالسلوك الصهيونى.. كتب الصهيونى (يوناثان غيفن) قصيدته بعنوان صبرا وشاتيلا ونشرتها - فى ملحق - صحيفة يديعوت أحرونوت فى أكتوبر ١٩٨٢.. قال فيها:

هناك جمهور غفير.. يجلس أمام الشاشة الصغيرة
رأينا الأسرى الفلسطينيين فى طريقهم إلى المعتقل
صرخ الجمهور.. وصرخت أنا أيضًا.. اقتلوهم.
احصدوهم.. اذبحوهم.. نريد أن نرى الدماء فى صبرا وشاتيلا

«رأينا الأسرى الفلسطينيين فى طريقهم إلى المعتقل».. غيفن

«أمى بكت لأننى لم أقتل المزيد».. غيفن

(الثقافة الإسرائيلية) بجناحيها الأدب والشعر واكبت على مدار السنين كل التطورات والأحداث التى مر بها الكيان الصهيونى.. تارة مبررة ومدافعة عما ما تقوم به العصابات الصهيونية من أفعال اغتصاب واستيطان وغدر وعنصرية، وأخرى داعية للسلام بالمعنى الغامض الصهيونى، والذى عبر عنه الأديب الفلسطينى (فايز أبو شمالة): «بدت للأدب الإسرائيلى قضية السلام وكأنها أطروحة مثالية يخاطب الشاعر فيها الفضاء فى السماء وليس بمفهوم أن السلام هدف يحتاج لتحقيقه توافق وتنازل الأطراف المتصارعة حول قضيتهم».

فقد حرص (الأدب الإسرائيلي) دائمًا على مخاطبة الجمهور الصهيونى قاصدًا التأثير على الوعى السياسى، فنجد أنه مع بداية نشأة الكيان الصهيونى قام بتشجيع المهاجرين الأوائل إلى فلسطين.. هذا التشجيع لازمهم خصوصًا عندما لم يجدوا فيها إلا الحزن والافتقار إلى الأمان.. وبالتدريج انصب الاهتمام الشعرى على ضرورة (المقاومة!!)، ثم تعالت سمات الغطرسة والاستعلاء فى أشعارهم وظهر هذا جليًا فى أشعار (أنا جرينو)، و(جبرائيل اليشع).

وتعتبر الفترة من ١٩٤٨-١٩٦٧ من أكثر الفترات التى عبر فيها الشاعر الصهيونى عن مدى احتقاره للشخصية العربية وصورها على أنها كابوس مزعج، مجردة من القومية، يغلب عليها جشع المال وشهوة الجنس، وأظهر الفلسطينى بكونه ضعيفًا فقيرًا يعمل فقط لكسب قوت يومه ويقبل العمل بالمهن المتدنية التى لا يقبلها اليهودى.. أما الشخصية الصهيونية فصورها الأدب على كونها الشخصية المناضلة المقاتلة.

وبعد حرب ١٩٦٧ تناول الأدب الإسرائيلى الشخصية الفلسطينية بكونها محبطة، خاب أملها فى العرب ولم يعد أمامها إلا الانخراط فى المجتمع الإسرائيلي، وبالطبع فقد زادت لغة الغطرسة فى كل الأدبيات التى صاحبت هذه الفترة.

ولكن المتابع للحظات النصر فى (الأدب الإسرائيلي) يجد أنها لم تخل أبدًا من مشاعر القلق الدفين وعدم الثقة فى إمكانية الاحتفاظ بالانتصارات العسكرية.. وهو ما يلمسه المتابع بشكل واضح بعد اتفاقية كامب ديفيد.

كما ظهر بعد العدوان الصهيونى على لبنان عام ١٩٨٢، والانتفاضة الفلسطينية ١٩٨٧، ما سمى بالأدب المناهض وأدب الانتفاضة.. والذى عبر عن شدة الخوف من المستقبل الغامض، وحذر فى متنه السلطات الصهيونية من استمرار سياستها الاستعمارية، إلا أن هذا لم يأت على هوى السلطة الحاكمة، وبالتالى فلم يمنح الفرصة لهذا النوع من الأدب فى الانتشار والمعرفة به، وقوبل بهجمة شرسة قضت عليه تمامًا.

ومع طول الطريق الذى سار فيه الأدب والشعر الإسرائيلى آخذًا على عاتقه تحويل المجتمع الإسرائيلى لمجتمع محارب، معبأ بروح عدوانية وأطماع توسعية استعمارية، ومتبع لمنهج التغييب والطمس والتضليل والكذب عن الذات، هادف فيه إلى خلق روح الانتماء وكسب ولاء جميع سكانى إسرائيل وصهاينة العالم للدولة الإسرائيلية المزعومة - واجهته الكثير من العقبات خصوصًا بعد أن وجد اليهودى نفسه هو وأولاده فى عداء دائم مع من حوله، وفى وضع متهم عنيف غاصب عنصرى من قبل العالم الخارجى حتى إنه بدأت تظهر الهجرة المعاكسة من الداخل للخارج.

أمام هذا الموقف عمد الكيان الصهيونى إلى فكرة تنشئة جيل خاص يسمى جيل اليهودى الأمثل (جيل الصابرا)، يتربى تربية خاصة يهودية أساسها الرغبة فى ذبح الأعداء ولاسيما العرب حتى الموت لتستمر إسرائيل.

جيل الصابرا ظهر بعد جيلين من تأسيس الكيان الصهيونى ولا يخفى على أحد ما تحتوى عليه جعبة هؤلاء من عنصرية وإصرار على تحقيق حلم أرض الميعاد من النيل إلى الفرات، يتحرك هذا الجيل دائمًا بين السلب والإيجاب السلبى لتحقيق هدفه.

وأكثر نموذج عبرعن فكر هذا الجيل والذى يعد مثلًا حيًا له ما جاء فى أشعار المتطرفة (نعمى شيمر) - التى تعد عضوة فاعلة فى حركة هتحيا والتى سبق الحديث عنها- ناصرت شيمرعمليات إبادة الفلسطينين إذ قالت:

ماذا علينا.. ليذبحوا بعضهم.. ليذبح أحدهم آخاه

فلماذا نتدخل نحن.. ولماذا لا نكون سعداء

نفس الشاعرة نجدها تتحدث فى بعض قصائدها عن السلام الذى لم تتضح حقيقته إلى اليوم فتقول:

ربما غدا سنبحر فى سفن

من ساحل إيلات حتى ساحل العاج

وعلى المدمرات القديمة سيشحن البرتقال

ربما بكل الممرات الضيقة غدا

سيسوق قطيع أغنام

ربما بألف مدقة غدا.. ستدق أجراس العيد

يا للعجب كيف الحديث عن السلام وآلة الحرب تنقل البرتقال!!.

هذا هو السلام الذى يهدف إليه جيل الصابرا..

جيل الصابرا نتاج طبيعى لما عايشه اليهودى الصهيونى فلم يجد حوله إلا الدمار والاغتصاب والعنصرية وقتل النفس البريئة وقلب الحقائق ومعارضة الواقع ومعاداة الفكر والخلاف مع الفطرة والطبيعة.

وقد اعتبر الصهاينة أن جيل الصابرا هم من يمثلون الشخصية اليهودية ١٠٠٪ ونصبوه أن يكون بديلًا ليهودى المنفى ويشغل كل المهن التنموية العليا والمتدنية منها.

تبقى حقيقة واحدة وهى «من تذوق طعم الدم ولم يتنفس الهواء إلا وهو معبأ بالكراهية لن يبدع إلا شرًا ولن يولد من رحم القسوة إلا العنف».

نوروز الشـام

خلات أحمد

خلات أحمد

حمزة الخطيب

نيسان(١) يا حمزة!
والأرض تناديك، عريسها
كل بنفسجها
أحمرها المهراق
وزغاريد العذارى
لك
أربعون وطنًا مصلوبًا
تبزغ فيك، ثلاثة عشر قلبًا
ولما العشق طغى
أهديتها/ تنا طفولتك
سينهض الصبح
وفي أول النوروز(٢)، سنهتف
للحرية
ونطير.

إبراهيم قاشوش

صوتك
يرفع وقتنا
ثورة
وحماه الجرح
تنجز العاصي، عاصيًا
لم يكن إلا صحيحًا
أن تكون
ناعورة
عاصي
حماه
لترفعنا لصوتنا
الذي ثورة.
سنطير.

غياث مطر

ذاك الشهيد، حبيبي
يحمل لي منذ آذار وردًا
غيثٌ هو
ينهمر من فرط الحب
ويسقي « الحماة» مطرًا
أرفعوه حبيبي
إليّ
خمسة وعشرين شمسًا
سنطير.

مشعل تمو

كثيرٌ أنت
لا تسعك الكلمات.

حمص

أيميسا الشمس
أربعاؤنا المجنون ثورة
لساح/عة الحرية
الفراعنة
الرومان
والمغول
مروا.

سنشرب العاصي
ونطرق على الأواني النحاسية
ليمروا.
ومن جهاتنا الثمانية
مشرعين على الحرية
سنطير.

• شاعرة سورية من كردستان سوريا

(١) لا يتزوج الكرد فى شهر نيسان أبدًا، لأنهم يعتقدون أن هذا الشهر هو عرس الأرض.. فلا ينافسها عليه أحد.

(٢) نـوروز: اليـوم الجـديـد، بداية الحياة

فى كتابه الباب الخلفى

شكرى راغب يكشف أسرارًا جديدة فى حياة سليمان نجيب

طارق هاشم

غلاف الكتاب

سر احتفاظ يوسف وهبى بزينب صدقى واستغنائه عن فاطمة رشدى وزوجها عزيز عيد.

كيف تحولت سيدة الغناء العربى من مغنية تغنى بطبق مهلبية إلى رائدة من رواد النهضة الفنية فى مصر.

لا أعرف لماذا كلما أمسكت بكتاب الباب الخلفى لشكرى راغب، على الفور تذكرت رواية «الرجل الذى مات مرتين» للكاتب البرازيلى جورجى أمادو، ولا أعنى بذلك أى تشابه بين الكتابين، فالحكاية تكمن فى أن شكرى راغب، صاحب كتاب الباب الخلفى هو فى الحقيقة أقرب إلى الرجل الذى مات مرتين؛ فعلى الرغم من رحيل راغب فى أغسطس من العام ١٩٨٣، فإن الحقيقة تثبت أن هذا التاريخ يعتبر تاريخ وفاة شكرى راغب ثانيةً، حيث إنه قد مات مرة أخرى من قبل، وأعنى بذلك فى العام ١٩٧١ شتاءً، حيث نشب حريق مزعج ومدمر فى أحد الأبنية التاريخية العظيمة فى مصر - مبنى دار الأوبرا المصرية - والذى تحوّل إلى أنقاض لمعنى مازال يكوينا إلى الآن.

كان راغب أشهر مدير مسرح فى تاريخ الأوبرا المصرية، فحين نذكر الأوبرا يتبعها عاشقها الأسير شكرى راغب فى كتابه «مائة شخصية مصرية وشخصية»، يذكر شكرى القاضى: فقد كانت مثل تلك اللحظات (يعنى لحظة الحريق)، بداية النهاية لحياته (أى راغب)، حيث خارت قواه أمام المشهد المروع وارتمى جالسًا أسفل قاعدة تمثال إبراهيم باشا فى ميدان الأوبرا وراح يهذى بالمعشوقة التاريخية التى احترقت معها قلعة من قلاع الثقافة والفنون فى العالم كله».

لقد كان حريق الأوبرا بمثابة قتل عمد بالنسبة لشكرى راغب حيث كانت كل حياته، وهو ما يوضحه كتابه الباب الخلفى، والذى نحن بصدد الحديث عنه.

لقد صدر الكتاب فى طبعته الأولى فى العام ١٩٥٨ بغلاف أزرق بديع عن الدار المصرية وهى فى الحقيقة مجرد مطبعة بشارع سامى بالمالية آنذاك، وكُتب على الغلاف بطريقة المخرج أو المنتج: شكرى راغب يقدم الباب الخلفى، وكأنه سيقدم نصًا مسرحيًا لجمهور المتلقين، ولعل أجمل ما فى غلاف الكتاب هى البساطة التى احتلت كل الأوجه، وفى الصفحة الأولى

فاطمة رشدى

سليمان نجيب

وُجِد إهداء من شكرى راغب لشخص غير معلوم، ربما تناسى أن يذكره منشغلًا بطرافة الإهداء، وهذا يخص النسخة التى فى يدى، بما يفيد أن هذه النسخة تختلف عن كافة النسخ، ولنقرأ معًا الإهداء الطريف الذى كتبه راغب: «أنصحك بعدم القراءة، وإلا فدعه يقرأك، مُوَقعًا أخوك شكرى راغب»، متناسيًا أن يذكر اسم المُهدَى إليه، أو ربما كان يقصد قارئًا ما بعينه.

ويرى راغب أن الباب الخلفى أو (الكالوس) هو قبلة الرواد، كما إنه باب دخول الممثلين فى جميع مسارح العالم، كذلك يقصده عشاق المسرح والشباب من أجل الحصول على توقيع من يحبون من الفنانين.. ببساطة تشعر أن الباب الخلفى هو النافذة الحقيقية إلى العالم كما تصوره راغب شكرى.

الكتاب يقع فى ١٩٢ صفحة، وكتبه صاحبه بلغة مرنة ذات إيقاع مريح فى خفة ظل تميّز بها كاتبه.

ويذكر راغب إنه فى العام ١٩٣٨ نُقلت دار الأوبرا إلى وزارة المعارف، حيث رأَت الوزارة أن الوقت قد حان لتمصير دار الأوبرا، بعد أن كان يسيطر عليها الإيطاليون، فوُضِعت الخطة ما بين الأستاذ محمد حسن مدير عام الفنون الجميلة حينذاك، والأستاذ محمد العشماوى وزير المعارف الأسبق؛ حيث قررت الوزارة نقل الممثل سليمان نجيب وكيلًا لدار الأوبرا، ثم شكرى راغب وعبد الرحمن صدقى وصلاح ذهنى تباعًا حتى تتحقق الخطة المرغوبة، فتصبح دار الأوبرا دارًا مصرية «بحق وحقيق» على حد تعبير شكرى راغب الذى ولد بالقاهرة فى أول فبراير من العام ١٩٠٧، وفى العام ١٩٢٥ ترك

نجيب الريحانى

يوسف وهبى

خبيئة

دراسته بعد أن ثبُت طبيًا عدم صلاحيته لوظيفة مدرس، ثم ألحق بوظيفة سكرتير لمدير الفنون والزخارف فى يناير من العام ١٩٢٦، التى صارت فيما بعد الفنون التطبيقية، وبقى فى عمله حتى عام ١٩٣٨، حيث نُقل بعد ذلك إلى دار الأوبرا المصرية (راجع السجل المصرى للمسرح والسينما - لمصنفه وصاحبه محمد شكرى عضو نقابة الممثلين - الجزء الأول ١٩٤٥ مطبعة عطايا باب الخلق - يُعَدُّ من الكتب النادرة).

وعن غرام سليمان نجيب الأول يحكى راغب من خلال كتابه الباب الخلفى: مرت أيام الحرب وجاء عام ١٩٤٥ وبدأت الأوبرا تعود إلى سابق عهدها، ونظّم سليمان نجيب الموسم الأول وحشد فيه أكبر مجموعة من ذوى الأصوات العالمية والأسماء الرنّانة، وكان سليمان إبّان الحرب على صلة وثيقة بالراقصة الأولى بتشى دانواش التى حضرت إلى مصر مع فرقة الأوبرا الإيطالية فى العام ١٩٣٨، وتوطدت صداقتها مع سليمان فى تلك اللحظة، حتى أن سليمان كان دائم الاتصال بها فى فترة الحرب وخصوصًا فى المدة التى احتل فيها الحلفاء إيطاليا، فكان يراسلها ويرسل إليها مع أصدقائه ما كانت تحتاج إليه من هدايا ومأكولات أو غير ذلك مما يصعب الحصول عليه فى إيطاليا أيام الحرب.

حتى جاء عيد ميلاد فاروق، فتقرر أن تقدم فرقة الأوبرا الإيطالية فاصلًا راقصًا على مسرح سراى عابدين، وبالطبع حضر فاروق البروفة التى أعدّت للراقصات الإيطاليات وعلى رأسهن بيتشى دانواش الراقصة الأولى الجميلة صديقة سليمان نجيب (كما أوضح راغب - الباب الخلفى ص ٢٥)، ويشير راغب إلى أن الملك فاروق حاول التقرب من بيتشى دانواش فى تلك الليلة عن طريق حلّاق فاروق الإيطالى جارو، إلا أن دانواش لم تعره أى اهتمام، لسبب واحد هو أنها كانت تطمع فى الزواج من سليمان نجيب، كما حكت هى بنفسها لشكرى راغب، بل ووسطت المايسترو الإيطالى بلليشا حيث كان صديقًا للطرفين (سليمان وبيتشى)، أن يحقق أملها فى الزواج من سليمان بك نجيب، وكانت إهانة لفاروق الذى عزّ عليه أن ترفض بيتشى طلبه فى الوقت الذى تتقرّب فيه إلى سليمان وأصحابه من الباب الخلفى وعقب نهاية العرض المسرحى للفرقة الإيطالية، تسلل فاروق مرة أخرى إلى المسرح ليتحدث ولكن هذه المرة مع مدير المسرح - سليمان نجيب - معاتبًا له على إهماله، وبالطبع جاء هذا الإهمال نتيجة لوَلَه سليمان ببيتشى، الذى نسى الدنيا من أجلها حتى إسدال الستار، الحادثة التى كانت السبب فى خصام الملك فاروق وقتذاك للمثل ومدير المسرح سليمان نجيب.

الجميع كان يعرف قصة غرام نجيب ببيتشى بدءًا من شكرى راغب وسامى الشوا ونجيب الريحانى.

على إثر هذه الليلة استُدْعى سليمان نجيب إلى القصر لمقابلة أحمد حسنين باشا صباح اليوم التالى، بتكليف من الملك فاروق للتحقيق مع سليمان بتهمة جديدة وغريبة، وهى اصطحاب الراقصات إلى بيوت الباشوات، وهذه إجابة سليمان نجيب: «أنا لا أعرف إلا راقصة واحدة، وأصطحبها معى فى كل مكان أشاء، حتى بيوت الباشوات والبهوات كمان، وهذه الراقصة هى بيتشى دانواش التى سأتزوجها، بلغ مولاك هذا الكلام والسلام عليكم».

من بعدها رفع أحمد حسنين نتيجة التحقيق إلى الملك السابق، فكانت قطيعة من الملك، حيث قاطع الأوبرا ومواسمها وسليمان ومشروعاته، وانصرف عنها إلى الكباريهات وأماكن اللهو، وذلك على حد رواية شكرى راغب (الباب الخلفى ص ٢٨).

ويشير راغب إلى أن الموضوع لم ينته عند هذا الحد، حيث تدخل أحمد حسنين بعد ذلك مقترحًا على الملك نقل سليمان إلى مكان آخر (وكما جاء فى ص ٢٨ من الكتاب): «إذا كان سليمان مش عاجبك ننقله إلى أى مكان آخر، وإذا كنت راضيًا عنه ما فيش داعى للمقاطعة، فرد الملك

أم كلثوم

زينب صدقى

الملك فاروق

السابق: سليمان لازم يستنى فى الأوبرا، بس أنا أحب أأدبه».

ولم تمض أيام حتى استُدْعى سليمان نجيب لمقابلة الملك فاروق، وعرض عليه فى هذه المقابلة مشروعات الأوبرا ومواسمها المقبلة، كما قصّ عليه نجيب آخر القصص والنكت التى كان فاروق يَسُرُّ لسماعها من سليمان، وضحك فاروق كثيرًا وسمح لسليمان بالسفر إلى الخارج لاستحضار فرقة باليه شانزليزيه من فرنسا.

كيف تسللت زينب صدقى من الباب الخلفى؟

على الرغم من أن كتاب الباب الخلفى قد أفرد كثيرًا من صفحاته للحديث عن سليمان نجيب بالتفصيل الدقيق، حيث أن مؤلفه شكرى راغب قد عاش مع سليمان بدار الأوبرا ما يقرب من سبعة عشر عامًا، فلقد تحدث عنه كصديق وممثل وفكاهى ودون جوان وعاشق للطاولة والخيل، فإن المؤلف لم ينس أحد رموز هذه الفترة النادرة وهى الممثلة العظيمة زينب صدقى.

دخلت زينب صدقى مكتب صديقها مدير دار الأوبرا سليمان نجيب، ومرت علىّ وأنا جالس إلى مكتبى فى الجانب الأيسر لمدخل غرفة المدير، حيتنى فأجبت تحيتها بوجه مشرق.. وأنا أذكر زينب صدقى فى مسرحياتها الخالدة بمسرح رمسيس، أذكرها وهى تمثل دور مارجريت فى مسرحية غادة الكاميليا، أذكرها فى مجنون ليلى، والذهبى وناتاشا، أذكرها عندما اختلفت مع فاطمة رشدى وأصر يوسف وهبى أن يتخلص من فاطمة رشدى وزوجها عزيز عيد وكانا من أهم عمد الفرقة، وكان يوسف وهبى يعيد النظر فى احتفاظه بزينب لأنها كانت ملكة التمثيل حقًا، جمالًا وثقافة، وفنًا وأناقة وأرستقراطية.

كتب شكرى راغب عن زينب صدقى كما لو كان يكتب مونولوجًا مسرحيًا فى تصاعده الدرامى، كتب عن محبة وعشق لهذه الفاتنة الموهوبة الشاهدة على عصر كانت فنوننا المصرية من أعرق الفنون وأكثرها ازدهارًا.

نصيب أم كلثوم من الباب الخلفى

ولا ينسى راغب أن يمر فى كتابه – وكيف ينسى – على أم كلثوم، التى تناولها بحديثه مشيدًا بكل ما تقدمه فى أدائها الفنى والإنسانى، ومما يذكره فى كتابه الفريد الساحر البسيط: أم كلثوم كما تعرفها الملايين هى السيدة العظيمة الفنانة صاحبة الحنجرة الذهبية، والشخصية الجبارة، وصاحبة أجمل صوت وأعمق نكتة وأبرع تصوير، هذه أم كلثوم كما تعرفها الملايين.

أما أم كلثوم كما يعرفها شكرى راغب صاحب الباب الخلفى، فإنها السيدة التى تساوى مائة رجل بل تزيد، كما يذكر: إن أم كلثوم اشترك فى تكريمها العهدان الماضى والحاضر، وهنا يقصد قبل الثورة وبعدها، حيث صدر الكتاب كما أشرنا فى السابق فى العام ١٩٥٨، ويرجع ذلك بحسب راغب أن أم كلثوم لها من شخصيتها وروحها ومن كرامتها وفنها ما يوجب على الجميع احترامها، كما يشير إلى أن أم كلثوم التى بدأت حياتها الفنية تغنى بطبق مهلبية، سايرت النهضة الفنية، بل أصبحت رائدة لها.

إن كتاب الباب الخلفى ليس كتابًا فحسب بل هو قطعة فنية نادرة الحدوث، فصاحبه أى شكرى راغب، الذى حصل على جائزة الدولة التقديرية فى الإبداع الفنى فى عام ١٩٧٩ وعاش مناضلًا فى سبيل المسرح والأوبرا، كان ذلك شيء بسيط من الدولة على سبيل رد الجميل، فبعد أن قامت ثورة يوليو فى العام ١٩٥٢ كان اسمه فى قائمة التطهير، حيث كانت الأوبرا تتعامل مع القصر، إلا أن اللجنة لم تجد من يحل محله نظرًا لخبرته وقدرته الفنية، فأبقته لدرجة أن صلاح سالم كتب تأشيرة محددة أمام اسمه (شر لا بد منه ويبقى).

لكن سبحان مغير الأحوال فقد مرت الأيام وأصبح شكرى راغب مستشارًا فى رئاسة الجمهورية ومشرفًا على الإصلاحات فى قصر عابدين (راجع مائة شخصية مصرية وشخصية – شكرى القاضى سلسلة تاريخ المصريين عدد ١١– الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧)، كذلك ترك كنزًا فريدًا اسمه الباب الخلفى.

من دفتر أحوال الثورة

مجدى الحمزاوى

السيد/

نحيط سيادتكم علمًا بأنه بعد البحث والتحرى واستيفاء المعلومات من مصادرها ، تأكدنا بما لا يدع مجالاً للشك من الآتى:

أولاً – إنه فى يوم التاسع والعشرين من يناير عام ٢٠١١ وبينما كان الطفل موضوع البحث والـذى يعمل ماسحًا للأحذية؛ حيث كان مقره الرئيسى هو بعض المقاهى المنتشرة بميدان رمسيس بالقاهرة، وغير جدير بالذكر فى هـذه الحـال أن نسرد لسيادتكم ما الذى دفعه لهذا العمل حيث أنـه لم يتعدى الثمانية أعـوام بعد، كما أنه أيضًا من نافلة القول أن نخبركم عن المعاناة التى لاقاها هذا الطفل حتى يكون له صندوق مسح الأحذية الخاص به، ولا كيف انه يضطر فى كل يوم تقريبًا لمسح أحذية العاملين بالمقاهى وأصحابها بالمجان حتى يسمحوا له بالتواجد فى المقاهى وممارسة عمله.

المهم يا سيدى إنـه فى يـوم التاسع والعشـرين هـذا؛ وبعـد انـطلاق شرارة الثورة المباركة بأربعة أيام، كان صاحبنا يمارس عمله بأحد المقاهي؛ حيث ناداه شخصان ليمسح لهما أحذيتهما، وهو يقوم بعمله سمعهما يتحدثان عن ضرورة المضى بالثورة إلى نهايتها؛ وأشياء من هذا القبيل. هنا دفعه فضوله إلى الدخول فى الحديث والسؤال عن ماهية الذى يتحدثون عنـه؟؛ عندها انـبرى أحدهما فى لهجة حماسية استرعت انتباه كل من بالمقهى؛ وأخـبره كيف أن الثورة ستقضى على كل الفقر الموجود وستتوزع ثروة البلاد على

المحتاجين، وأنه عندما تأتى الثورة بالكامل فإنه أى الولد الصغير سيترك هذه المهنة وسيعود ثانية للالتحاق بالمدرسة، حيث أن الدولة ساعتها بعد مجيء الثورة ستكون هى الملزمة بتعليمه وإعاشته يخبرنا أحد المتواجدين أنه تقريبًا عند سماع الطفل لهذه العبارة، شرد بفكره بعيدا وربما راح يحلم، ولم ينتبه إلى أنه بعد أن فرغ من مسح الأحذية انصرف الشخصان ولم يناولاه أية نقود وعندما سأل الصغير عن المكان الذى سيأتون منه بهذه الثورة أخبراه بأنه ميدان التحرير.

ثانيًا:- يخبرنا شهود العيان وبعض الثقات أن الولد بعد أن أفاق من حلمه ذهب واشترى علبة كشرى ثم انصرف كلية إلى مشاهدة التليفزيون فى المقهى الذى كان يذيع الأخبار عندئذ وعلمنا بأن التليفزيون ساعتها كان موجهًا على القناة المصرية التى تحدثت عن وجبات (الكنتاكي) التى تذهب للمتواجدين بالتحرير، وهنا ترك الطفل علبة الكشرى دون أن يتمها، وأخذ صندوقه على كتفه، وسار فى شارع الجلاء، متجهًا إلى الميدان.

ثالثًا:- بعد أن وزعنا صورة الطفل على رجالنا الذين كانوا متواجدين بالتحرير فى هذه الآونة وأيضًا بعض الشهود الذين نثق أنهم كانوا متواجدين به، أجمعوا كلهم تقريبًا، على أنه فى ليلة الثلاثين من يناير، سمعوا صوت طفل وهو يصيح (جاى لك يا ثورة) وأخذ يكررها مرارًا وهو يخلص من نفسه من بعض الأشخاص الذين كانوا يحيطون بالميدان، وفعلاً نجح فى الإفلات منهم وجرى وصندوقه على كتفه إلى حيث الثوار بالميدان، وهنا رحب به الثوار والبعض صاح فى حماس (الله أكبر)، تلقفته مجموعة صغيرة عبارة عن فتاتين وبعض الشباب ورحبوا به، وهنا صاح الطفل إنه جائع وإنه يريد وجبة (الكنتاكي) وهنا علا صوت كل من سمعه بالضحك، وتطوعت الفتاتان وأخذتاه جانبًا حيث أخبرتاه بألا وجود لهذا (الكنتاكي) ولكن واحدة منهما أخرجت بعضًا من ساندويتشات الكبدة والسجق.

المهم أن الطفل ظل مع هذه المجموعة، ولكنه أبى أن يقيم معهم بلا عمل فكان كل يوم يمسح أحذية الثوار بلا مقابل، وكان بعض الشباب فقط يتطوع ويحضر له علب الورنيش والصبغة اللازمة، وفى أوقات الليل كانوا يحدثونه عن الثورة وما ستأتى به لأمثاله بل إلى المصريين جميعًا، وعندما طلب أحدهم أن يكتب لا فتة تطوع الولد بكتابتها يا سيدى وكان خطه جميلاً فعلاً ومن الممكن أن يعمل خطاطًا لا ماسح أحذية، بل إنه فى ليلة من ليالى السمر التى كانت بالميدان، حدث أن تعب من يقوم بالغناء وتوقف ثانيتين ليلتقط أنفاسه، ولكن هذا الطفل أكمل الأغنية، يقول الشهود ورجالنا:- أن صوت الطفل كان رائعًا، قويًا وجميلاً فى نفس الوقت، إلى الدرجة التى استدعت بعض المجموعات المجاورة للانضمام إلى المجموعة التى كان معها، بل إن بعض الشهود يقسم أنه بصوت هذا الولد قد توحدت بعض المجموعات التى كانت تتنافر فى الصباح فيما بينها، نتيجة الاختلاف حول ما يجب أن تقوم به السلطات آنذاك فى الأيام القادمة.

ويقسم البعض إنه فى موقعة الجمل الشهيرة، هذا الطفل تقريبًا يطير فوق الرؤوس ليلتقط الجرحى ويقوم بإسناد من منهم على وشك الوقوع، ويقسم البعض الآخر أنه كان هو الوحيد الذى يخرج من الميدان ويعود بسرعة فائقة حاملاً معه بعض الأدوية البسيطة كأربطة الشاش ومطهرات الجروح، بل يذهب بعضهم إلى أن الصورة الشهيرة للحصان المقلوب، لا تقول الحقيقة، وأن الحقيقة هى أن هذا الطفل هو من وقف فى وجه الحصان وصرخ فيه أن يقف، فوقف الحصان وساعتها امتدت إليه وإلى من يمتطيه أيادى بقية الثوار.

وعندما اعترف التليفزيون المصرى بالثورة المجيدة وراح يفتش عن البعض من شباب التحرير كى يظهروا فى برامجه، كان من يقع عليه الاختيار منهم لا بد أن يمر على هذا الطفل ليقوم بتلميع حذائه أولاً، احتفاءً بهذه المناسبة.

رابعا:- فى وقت تحرك الثوار لمصر الجديدة ليجبروا الرئيس السابق على التنحي، حدثتنا بعض المصادر على أن هذا الطفل كان من المتجهين إلى هناك، ولكن بعض المصادر الأخرى أكدت أيضًا أنه كان لايزال فى التحرير، وعند هذه النقطة يا سيدى يستحسن أن أبلغ سيادتكم إنه بمحض الصدفة البحتة وفى اجتماع خاص برجالنا فى المحافظات المختلفة، كانت صورة الطفل على المكتب بمحض المصادفة وإن الكثير من الرجال الذين يعملون فى السويس والأسكندرية والمحلة الكبرى وقنا وأسيوط والفيوم، قالوا: إنهم فى أثناء الثورة شاهدوا شخصًا مثله بالضبط فى الميدان الرئيسى لتلك المدن، ويكاد أن يكون أخاه التوأم، وربما نقطة التوأمة هذه هى التى تحل الإشكال فى تضارب الشهادتين بين أنه كان فى التحرير وفى نفس الوقت متجهًا لمصر الجديدة، وجارى التحقق من هذه النقطة مع أنها لن تفيد كثيرًا.

خامسًا:- بعد تنحى الرئيس السابق والأخذ والرد الذى حدث فى هذه الفترة وبعد فض الاعتصام فى التحرير، انصرف كل من هناك ونسوا الولد وحيدًا، فلم يجد بدًا من حمل صندوقه والعودة لميدان رمسيس.

عندما وصل للميدان ودخل المقهى، وقبل أن ينادى عليه أحد من الزبائن،

قصة قصيرة

وقعت مشاجرة كبيرة فى الميدان، قام فيها المتشاجرون بقذف بعضهم البعض بكل ما وصلت إليه أيديهم من صناديق وزجاجات المياه الغازية المنتشرة على جوانب الأكشاك والمحلات فى هذه المنطقة، ولكن أحدهم عندما لم يجد شيئًا يقذفه قام بالتقاط صندوق تلميع الأحذية من أمام الطفل ورمى به غرماءه. نزل الصندوق على الأرض محطمًا تحطيمًا تامًا ووقف الولد لا يعرف ماذا يفعل من هول المفاجأة، بعدما هدأت المشاجرة، حاول الولد أن يقوم بالتقاط ما تبقى من صندوقه، ولكنه لم يجد شيئًا يصلح للالتقاط، فبكى.

ووقف الولد لا يعرف ماذا يفعل من هول المفاجأة ؛ بعدما هدأت المشاجرة ، حاول الولد أن يقوم بالتقاط ما تبقى من صندوقه ، ولكنه لم يجد شيئا يصلح للالتقاط ، فبكى.

تخبرنا مصادرنا أن الولد ساعتها جلس بجانب بقايا صندوقه المحطم، وتعالت بعض أصوات الموجودين تحوقل وتستعيذ، ولكنهم لم يفعلوا شيئًا يذكر، كل ما فى الأمر أنه كانت هناك دائرة صغيرة من الجماهير حول الولد، نتجت عن أن بعض المارة والمتواجدين بعيدًا إلى حد ما عن مكان الحدث كانت تسترعى انتباههم جلسة الولد هذه فيأتون ليشاهدوا، ويسألون عن السبب ، وما أن يعرفوا حتى تكون مهمتهم فد انتهت. استمرت هذه الحالة لدقائق، ثم جاء أحد الملتحين أصحاب الجلابيب البيضاء وقال للولد: قوم يا بنى تعال معايا.

كان واضحًا أن الولد سرح بفكره بعيدًا، وربما لم يسمع كلمات هذا الملتحي، الذى أعاد الأمر مرة ثانية ولكنه فى المرة الثانية مد يده وأنهض الولد وهو يقول: حصل خير إن شاء الله، جايز يا بنى ربنا كاتب لك تودع الشغلة الزفت دي، وتقرب لربنا، وتكون بنى آدم كويس.

هنا عاد الولد للواقع يا سيدى وسأل الملتحى إذا كان واحدًا من الذين يأتون بالثورة؟ وهنا أومأ الملتحى برأسه علامة الموافقة وهو يقول: كله بأمر الله.

أفادتنا تحرياتنا بأن الملتحى وهذا الولد معه، اتجها إلى العربات التى تذهب لإمبابة والكيت كات، وانقطعت معرفتنا بالأمر لأيام حيث كنا مشغولين بما هو أهم، وسيادتكم تدركون هذا؟

بعد مرور حوالى ثلاثة أيام، أدركنا أن هذا الملتحى أخذ الولد معه لجراج سيارات، وكان عمله هو غسيل السيارات الموجودة والاعتناء بها أثناء الليل، أما فى النهار فكان الولد دائمًا مرافقًا لهذا الملتحى وهو يجوب بعض المساجد والتجمعات الخاصة به، ويذكر واحد من مصادرنا أنه فى يوم قال الملتحى للولد: هيا لأعلمك كيف تتوضأ حتى تؤدى فروض الله، وساعتها أجاب

الولد بكل ثقة أنه يعرف جيدًا كيف يتوضأ، كان هذا أمام جمع من الناس وفعلًا دخلت المجموعة مكان الوضوء فى المسجد وتوضأ الولد والملتحى يراقبه باهتمام، وفى منتصف قيام الولد بعملية الوضوء صرخ الملتحى فيه بأنه يتوضأ بطريقة خاطئة، ولكن الولد رد بأنه يتوضأ كما تعلم. وقبل أن يتمادى الملتحى فى صراخه، جاءه صوت واحد من الموجودين يخبره بأن الولد فعلًا يتوضأ بطريقة صحيحة، وهنا سكت هذا الملتحى تقريبًا، لأنه كما عرفنا أن صاحب الصوت كان أكبر منزلة فى هذا الجمع منه.

بعد عدة أيام بدأ الملتحى فى تلقين الولد دروسًا هو ومجموعة ممن هم أكبر فى العمر، تتلخص هذه الدروس فى أن الدين عند الله هو الإسلام، ومن يبتغى غير الإسلام دينًا فلن يقبل منه. كما أنه كان يقول لهم عن منزلة الجهاد وأنه واجب ضد كل من هو ليس بمسلم.

وكان الولد يسأل متى يعود للمدرسة؟ فكان رد الملتحى إن هذه هى المدرسة التى من ينجح فيها يفوز بالدنيا والآخرة. وعندما ناقشه الولد وقال له أنه يريد أن يدخل المدرسة كأيام زمان حتى يقدر أن يصبح طبيبًا كما حلمت به أمه ذات يوم.. أخبره الملتحى بأن هذا سيحدث ولكن بعد أن تتمكن الثورة من الأمر فالأمر مازال فى أوله ومازالت هناك صعوبات.

وعلمنا أيضًا يا سيدى أنه فى يوم الحادثة الشهيرة عند كنيسة إمبابه، جاء هذا الملتحى وأخذ الولد من عمله وسار به هو ومجموعة من الصبية والشباب، وهو يقول لهم: أن الوقت قد حان للجهاد، وأن عليهم أن يقفوا مع الله ومع أخيهم فى الدين حتى يرد له حقه المسلوب منه، وأعطى كل واحد منهم زجاجتين من زجاجات المولوتوف طالبًا منهم أن يحرقوا

بها الكنيسة.

عند الكنيسة وحالات الهرج والمرج والاقتتال الذى كان دائرًا، يبدو أن الولد شعر بأن الحالة ربما تشبه موقعة للجمل حيث كانت الحالة مضطربة فصرخ بصوت عال: الله أكبر جاى لك يا ثورة، ورفع زجاجة المولوتوف ليقذفها على الكنيسة. ولكن قالوا لنا أن عين الولد تسمرت عندما لمح الصليب الموجود فوق الباب، ثم رفع رأسه عاليًا إلى حيث الصليب الموجود فى الأعلى، وهنا تسمرت يده تمامًا؟

نسينا أن نقول لسيادتكم ، واعذرونا على ذلك فالعجلة التى طلبتموها منا كانت هى السبب وكنا نقرر أن نصوغ هذا التقرير من جديد ونتلاشى هذه السقطة، ولكننا ننفذ أوامر سيادتكم حرفيًا من حيث السرعة.

نود أن نخبر سيادتكم أن هذا الولد عندما كان يجول ماسحًا للأحذية فى الميدان، كان عندما يستبد به الجوع ولا يوجد معه نقود نتيجة لانصراف الناس عن تلميع أحذيتهم لسبب أو لآخر.. كان عندما يتوجه لمسجد الفتح فى الميدان، حيث الوجبة المجانية للفقراء موجودة طوال العام، كان يقف فى الطابور كثيرًا وفى الكثير من الأوقات كان بعض من يكبرونه سنًا يزيحونه عن مكانه، خصوصًا من اعتادوا على هذا من مرتادى الميدان من الباعة وبعض السائقين؛ ولكن حسن الملتحى صاحب البنطلون الجينز الأزرق دائمًا. والذى كان لا يترك صلاة جماعة فى مسجد الفتح، صاحب عربة الكبدة الموجودة بالقرب من باب المسجد الخلفى حيث الدخول لمطعم المسجد، كان ساعتها ينادى عليه ويمنحه بعض الساندويتشات، كان الطفل ساعتها يرفض أن يأخذ شيئًا بلا ثمن فكان حسن ساعتها يقول: بعدما تفرغ من الأكل ستقوم بتلميع حذائي؛ ثم يضحك حسن بصوت عال جدًا عندما ينتهى صاحبنا من طعامه ويجد أن حذاء حسن من نوع (الكوتشي) الذى لا يمسح، وهنا كان حسن يشاركه فى كوب الشاى ويقول له: متعوضة المرة الجاية، ويخبرنا مصدرنا أيضًا أنه عندما تعرض الولد للمرض وكان يجلس بالقرب من حسن ويبدو عليه الإعياء اصطحبه لصيدلية منير القبطي، وعندما عرف منير حالته أعطاه بعض الدواء ونصحه بالراحة التامة لمدة ثلاثة أيام، وساعتها غمغم الولد بأنه لا يقدر أن يترك يومًا بلا عمل، منحه منير عشرين من الجنيهات، ورفض الولد قبولها ولكن منير أخبره أنه يدفع مقدمًا ثمن تلميع حذاءه لمدة ستة شهور، بل إن كاترينا زوجة منير والتى تعمل صيدلانية هى أيضًا فى نفس الصيدلية خرجت ساعتها من المعمل وسألت عما يدور، وعندما عرفت نادته وفتحت له الباب وقامت هى بفتح علب الدواء التى كانت فى يده وناولته الأقراص وهى من أحضرت كوب الماء ليشرب، ثم مسحت على رأسه وقالت له بالسلامة يا بطل، وكانت كاترينا تربت بيدها على رأسه حيث لمح الصليب مرسومًا فوق رسغها.

يبدو يا سيدى أن الولد تذكر هذه الأشياء؛ ولذا وقفت يده عن رمى الزجاجة: ولكن سرعان ما جاء صوت يأمر بقذف الزجاجات بسرعة؛ وهنا اهتزت يده وسقطت الزجاجة بجانبه تمامًا.

بعد يومين قضاهما بالمستشفى نتيجة حروق من الدرجة الأولى، قضى الولد نحبه، وقال الممرض أن آخر كلمة قالها الولد قبل أن يموت هي، يا رب خلينى لغاية ما أشوف الثورة.

ونتيجة أنه لم يتعرف عليه أحد، حتى أن الملتحى أنكره وقال: انه لا صلة له به، بعد مرور ما يقرب من ثلاثة شهور على ما حدث فنحن نقترح على سيادتكم أن تقوموا بدفنه لأننا نعتقد أنه لن يتعرف عليه أحد ولن يطالب أحد بجثمانه.

النساجون ينتشون حين يكتشفون لونـًا جديدًا

(مسرحية قصيرة جدًا)

تأليف: هوارد باركر•
ترجمة : ربيع مفتاح

المنظر: عائلة تركية تعمل فى نسج السجاد.. أمامهم سجادة.. ضجيج الصوت (صوت القنابل) يرتفع ولكنهم يركزون فى عملهم.

المـرأة: أعصابى.. أحـاول أن أعمـل، لكن أعصابى تخوننى.

الرجل: لأنك تعملين تحت رئاستي، فسوف أنتظر حتى يزول التوتر.

المرأة : إن الإبرة تطيش.

الرجل: الإبرة تسير حيث تأمرينها.

(تسقط قذيفة)

المرأة: (ترمى الإبرة)... أعصابي..

انظر ماذا يحدث...

الفتاة: إنها إرادة الله حيث تسقط القذيفة.. وأعصابنا لن تستطيع أن تغير مسارها.

المرأة: أعرف... أعرف.

الرجل: امسكى الإبرة.

الفتاة: إذا توقفنا بسبب القذائف، وانتهى الحصار وبـدأت التجارة، فلن يكون لدينا مخزون كاف من السجاد.

المرأة: أعرف كل هذه الأشياء.

الفتاة: أنا لا أعطيك محاضرة.

الرجل: هذه كلها أشياء مفزعة ولكن لا يوجد لدينا المخزون الكافى.

المرأة: أعرف ذلك، حتى موتى لن يكون أمرًا ذا أهمية.

الفتي: .. ولا أنا..

المرأة: ولا أنت، ولكنى لا أستطيع أن أمسك بالإبرة حين....

الفتي: (محدقًا)... إن جيشنا ينسحب.

الرجل: كل شيء بأمر الله.

الفـتى: لكـن الأعـــداء.... سـوف يدخلون المدينة.

الرجل: واضح إنها إرادة الله.

(قذيفة تسقط.. شخص يصرخ.. لحظة صمت)

لماذا تتوقفون عن العمل؟

الفتي: سأحصل على بندقية من أحد الموتى، وسوف...

الرجل: لابد أن تنتهى من هذه السجادة.

الفتى: وماذا لو أن الأعداء قتلونا؟.

الفـتاة: لـن يقتلونا، وسـوف ينـظرون إلى السجادة ولن يفعلوا شيئًا.. ضع همك فى عملك.

الفتي: سيضربونك على مقدمتك، وسوف يخلعون جونلتك فـوق السجادة أو بعيدًا عنها.

الفتاة: كيف أستطيع أن أنسج وهـو يتكلم هكذا؟! كيف؟.

الرجل: لقد تركت صفًا من الغرز..

الفتى: وأنـت... سوف ينزعون أحشاءك ويقدمونها قربانًا.

الرجل: وهذا صف آخر، نحن نسمح بمرور الرياح لتقضى على كفاحنا وتدمر عائلتنا.. مازلت أعمل، أصابعى مازالت سريعة وبطيئة كما هي، ولكنى أقاوم، ولم أترك شيئًا واحدًا من أجل الخوف أو التاريخ.

الفتاة: سوف أنتهى من آخر صف لي.

الرجل: إنها تعرف جيدًا أن كل الآلام يمكن إخمادها عن طريق العمل، السجادة هى الحياة، هكذا علمنى والـدي، وكذلك علمه أبـوه، لا الروس ولا التتار قد غـيروا شيئًا، الحياة ستستمر، ورسالتنا فى هذه الخيوط.

الفتي: أعرف، أعرف ذلك جيدًا.

الـرجـل: تقول أنـك تـعـرف، ولكنك مازلت تفضل البندقية.

الفتي: لأنه بدون البندقية لن يكون هناك سجادة وما أعرفه أن السجادة والبندقية صورتان لشيء واحد.

(تسقط قذيفة بالقرب منهم، تقف المرأة على قدميها وتطلق صيحة، لكنها لم تلفت انتباه الرجل)

المرأة: لا تقف، ولا تلق بالًا لشيء.

(تسقط قذيفة أخرى تصرخ المرأة ثانية)

الفتى: كل شيء على ما يـرام، أنـا مستمر (بخوف).. أنا.

الفتاة: اجلس، لو وقفت ستصيبك شظايا الطائرة.

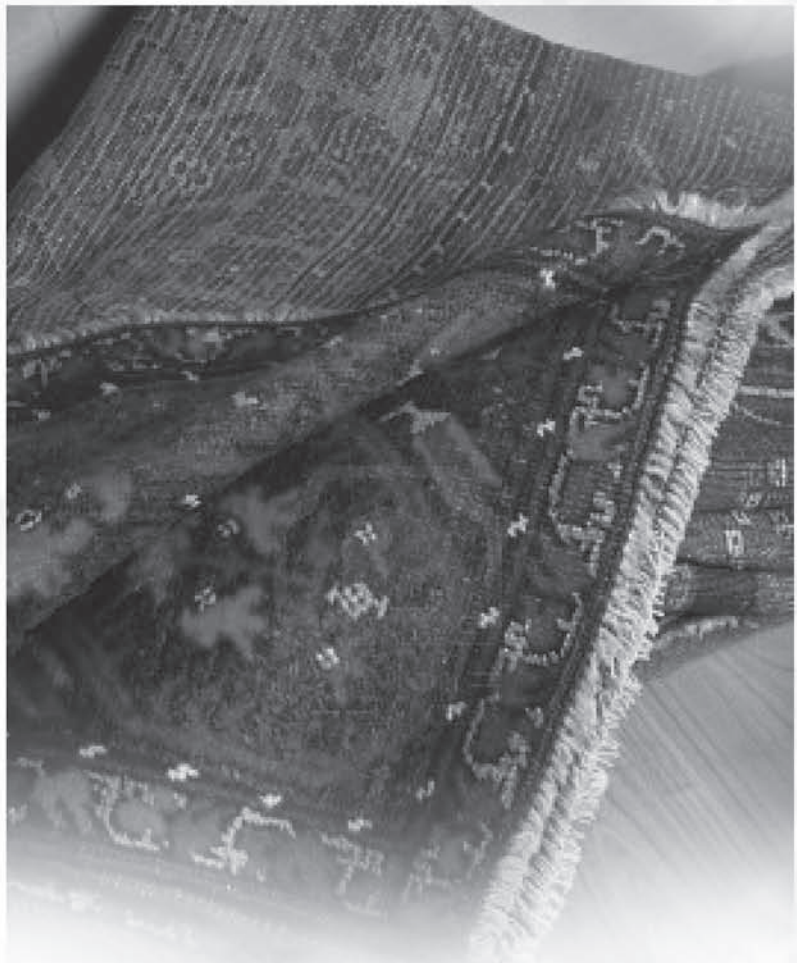
الفتى: الحصان أصابته رصاصة.

(سيل من الدم ينتشر على خشبة المسرح)

الرجل: قد ينتهى الحصار قريبًا وسنحتاج للطعام ولكى نأكل نحتاج إلى أمـوال، ولن يكون لدينا شيء نتاجر فيه إذا لم ينجز المـخـزون الـكـافى.. المـخـزون هـو كل شيء.. المخزون هو الحياة.

الفتاة: أصابعى تسير بسرعة أكبر عندما

أفكر فى الطعام.
المـرأة: أرجـو أن تـعـذروني.. إن أعصابى تهددنا جميعًا.
الفتـاة: الآن أدركـت أنـك لست شابة كما كنت.
المرأة: أنا مرهفة وحساسة دائمًا.
الـرجل: ولكن أصابعك كانت نشيطة مثل النحلة، أصابع صلبة لا عيب فيها.. رأيتها وأعجبتني.
المرأة: نعم كنت أسرع نسّاجة فى المدينة.
الرجل: وساعتها قررت الآتى: هذه المرأة لابد وأن تكون زوجتي.
المرأة: القذائف هى التى تفسد تركيزي.
(تسقط قذيفة بجوارها)
الفتي: رجل مقتول فى الحديقة.
(تيار من الدم ينساب على خشبة المسرح)
لابد أن آخذ مكانه
الـرجل: ..لـو تركت حواشى القماش، لن ينتهى العمل فى هذه السجادة.
الفـتـى: إن الأعـداء سـوف يستولون على المدينة
الرجل: لقد استولوا عليها قبل ذلك
الفـتي: هـل هـذا هـو تـفـكـيرك؟! إن ذلك يساعدهم على العودة أنـا لا أنتقدك، بل أعمل فى الشراشيب.
الرجل: لقد استهلكت صوفًا أكثر كما ترى.. أنا أكون حيث توجد شلة الصوف.
(تنهض الفتاة وتفحص الصوف)



مسرحية مترجمة

الرجل: لكنى أعترف أن هذا الهجوم جعلنى أضطرب.
(الفتاة تعود بشلة الخيط، تنفجر قذيفة، تتزحلق فى الدم، وتقع)
الفتي: هل أنت بخير؟
الفتاة:لا تتوقف عن العمل، أنا بخير، كل ما حدث أننى سقطت فى دم الحصان
الفتي: تقصدين دم الرجل، أليس كذلك؟
الفتاة: لا تتوقف عن العمل.
(الطائرات تقذف)
الرجل: نحن نعمل لنأكل، لا نعمل من أجل السجادة، ولكن من أجل ما تشتريه السجادة.. أحضرى لى بعض الصوف.
الفتى: دم الرجل بالتأكيد.
المرأة: الطائرات تقصف، كيف أستطيع الصبر؟
الرجل: أنا فى شوق لرؤية الصوف.
(لحظة صمت) انظروا إلى لونه لقد أصبح شاحبًا جميلًا حين امتزج بالدم.
الفتاة: سأبحث عن الباقى
الرجل: انتظرى قليلًا حتى يجف، حينئذ سيعطى لونًا ذا حمرة مختلفة.
الفتاة: سوف أحضر لك أكثر وأكثر.
الرجل: أحضرى أكثر وانقعيه فى الدم.
الفتى: دم الرجل.
الرجل: وإذا نفد ذلك اذهبى إلى المستشفي.

الفتاة: (فى تعجب).. المستشفى؟
الرجل: نعم كى تملأى إناءً كبيرًا من دم الجرحى
الفتى: الجرحى؟!!
الرجل: نعم.. من هؤلاء الذين ينزفون دمًا؟ إن له بريقًا كبريق دم الثور
المرأة: لون جميل ذو حمرة غير عادية.
الرجل: سوف يجلب لنا العملاء يلهثون ويقولون: لا يوجد نساج لديه مثل هذه الألوان الحمراء.
الفتى: مستحيل أن يحدث ذلك.
الرجل: لقد أعطاك الله موهبة المشاغبة.. إنك تراوغ دائمًا. انصرف إذا أردت وسوف يقوم الغزاة بقتلك وتقطيعك.. سوف تسحقك مدافعهم.
المرأة: آه.. آه
الرجل: كل أغنياء وعظماء العالم سوف يأتون ويزايدون ويتشاجرون من أجل هذا اللون.
الفتى: حتى إذا كان هذا الدم هو دم الغزاة.
الرجل: وهل يحسن ذلك لونه؟!
الفتاة: أخي، إنك لا تعرف كيف تستثمر مواهبك...
الفتى: أستطيع أن أفعل لكن..
الرجل: الحرب سوف تنتهى كما يحدث دائمًا ولن يكون لدينا مخزون من هذا الدم.
الفتى: من أجل ذلك أقتل، أذبح...

الرجل: لن تفعل شيئًا، سوى تسليط لسانك علي، إنك لم تنجز غرزة واحدة.
المرأة: لقد توقف قصف النيران.
الفتي: إن مدينتنا قد سفكت، وأنزل علمنا.
المرأة: القصف الجوى قد توقف بالفعل.
الفتي: لقد هلكنا.
الرجل: نحن فى حاجة للطعام.
الفتاة: الغزاة سوف يعطوننا خبزًا.
المرأة: إن جنودهم نصف جوعي.
الرجل: (للفتى)... أسرع إلى المستشفى.
(يخرج الفتي،النساجون يعملون، يظهر جنديان يحدقان فيهم)
الجندى الأول: استولينا على المدينة، ووجدنا جنودنا مصلوبين، وبعضهم بدون عيون والبعض الآخر بدون أحشاء.
الجندى الثاني: ولذلك فإن الوحشية والسلب والنهب حتى اغتصاب النساء، كل شيء مباح.
الجندى الأول: إلى (الرجل) اعطنى هذه السجادة.
(الرجل يتمسك بها)
الجندى الثاني: لا تكن أحمق.
الرجل: اترك رأسمالي، رصيدى، مخزوني.
الجندى الثاني: ما هذا؟
(يحقره بلغته ثم يتقدم ويطعن الرجل فيقتله، المرأة تتجمد مكانها).
الجندى الأول: إلى الفتاة: أنت..... تعالى معي، أبحث عن خادمة تغسل لى أشيائى وحاجات أخرى.. تنهض الفتاة، بينما الجندى الثانى يطوى السجادة.. لا تنظرى إلى بفزع هكذا، فأنا حنون أكثر مما تتصورين.
(الجميع يخرجون)
المرأة تحاول أن تصرخ ولكن لا تستطيع أن تفتح فمها.
الفتى: يعود بالإناء وينظر فى استغراب ويصيح كالمجنون السجادة.. السجادة.. السجادة.

• هوارد باركر: كاتب مسرحى إنجليزى معاصر ولد عام ١٩٤٦.. له إنتاج مسرحى غزير وقد برع فى كتابة المسرحية القصيرة جدًا.

كتب وكتاب

شادى صلاح الدين

غربة الملك الضليل.. وعقدة طه حسين

غربة الملك الضليل عنوان يستدعى امرؤ القيس من الذاكرة، وقد وضعه الدكتور عبد الرشيد الصادق الصمودى عنوانًا لكتابه الصادر عن المجلس الأعلى للثقافة، ويتضمن مجموعة من المقالات التى تعنى بالأدب العربي، ليعيده مرة أخرى للساحة بعد غياب، منطلقًا من أن القارئ العام غير المتخصص لا ينشغل بمثل هذه الموضوعات التى كان ينشغل بها نظيره فى زمن طه حسين والعقاد.. حتى صار الشعر العربى القديم حبيس أسوار الجامعة ومقررات الدراسة فى كتابات ودراسات أكاديمية، يرى أنها لا تصلح للقراءة، حيث وضعت لأغراض نفعية، كتاب جامعى أو مذكرة دراسية يتداولها الطالب ثم يؤدى الامتحان آخر العام فيما ورد بها ولا شيء بعد ذلك.

ويمضى قائلًا فى مقدمته: القارئ لم ينصرف عن الشعر العربى القديم وحده بل إن الشعراء الجدد يريدون إحداث قطيعة مع الشعر العربى القديم فقد تمردوا عليه، وقدموا القصيدة الجديدة، حتى وصلنا إلى ما يسمى اليوم «قصيدة النثر» وباتت القصيدة التقليدية مرفوضة إلى حد كبير بين الشعراء الجدد وكذلك النقاد فما بالنا بالقارئ فلا أحد يتذكر اليوم أو يحاول التوقف أمام قصائد أحمد شوقى أو محمود سامى البارودى وسواهما.

ويتناول الكتاب، كذلك عددًا من الشخصيات الأدبية والفكرية من بينها د. طه حسين ودوره فى تأسيس التأريخ للأدب العربي، ثم قضية الشعر الجاهلي، التى لم يتوقف البحث فيها إلى اليوم، وقد اتهم طه حسين بسببها فى أمانته العلمية وفى إيمانه الديني.

ويؤكد الكاتب أن الشق المتعلق بالإيمان حسمه وكيل النائب العام محمد نور، حين حفظ التحقيق معه عام ١٩٢٧ استنادًا على أن شكوكه فرضتها مقتضيات البحث العلمى وأنه لم يكن لديه أى قصد جنائى من وراء ذلك، ومن ثم نجا طه حسين من تلك التهمة، وبقيت التهمة الأخرى تلاحقه وهى أنه أخذ فكرته فى انتحال الشعر الجاهلى نقلًا عن المستشرق الإنجليزى «مرجليوث».

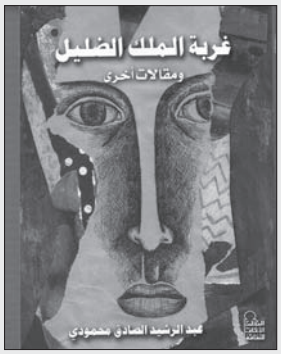
ونفى طه حسين ذلك تمامًا، ونفاه أيضًا «مرجليوث»، لأن محاضرته التى قال فيها بانتحال الشعر الجاهلى كانت عام ١٩٢٥، ومحاضرات طه حسين التى ألقاها على الطلاب كانت فى نفس السنة، وهى التى أصدرها فى كتاب بعد عام لكن خصومه لم يصدقوا ذلك حتى بعد أن أصدر د.عبدالرحمن بدوى كتابًا أثبت فيه أن الشك فى صحة الشعر الجاهلى قائم منذ قرون وقال به بعض النقاد العرب مثل ابن سلام.

ويثبت د. عبدالرشيد أن الشك فى الشعر الجاهلى موجود فى مقالات طه حسين الأولى عام ١٩١١ حين بدأ يدرس بالجامعة المصرية، ربما بتأثير محاضرات أستاذه «نالينو» وهو مستشرق إيطالى كان يقوم بالتدريس بالجامعة ولاحظ نالينو فى محاضراته أن عدم الموافقة بين أخبار الأشعار التى تنسب إلى التبابعة وأخبار الكتابات الحميرية الحقيقية دليل على أن الأشعار مختلقة.

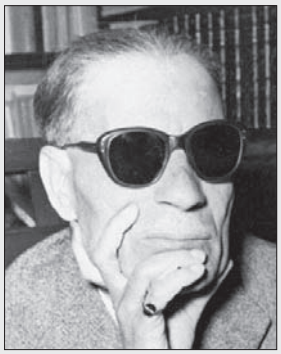
وفى عام ١٩١٤ ينتقد د. طه حسين ابن خلدون لأنه اعتمد فى تاريخه على الروايات الشفهية ولم يعتمد على الوثائق المكتوبة، وفى العام التالي.. عام ١٩١٥ ينكر الوجود التاريخى لشخصية الخنساء، لأسباب عديدة واعتبرها شخصية أسطورية وينسى الكثيرون أنه تخصص فى التاريخ وهو يدرس بالجامعة، وقد انتمى إلى المدرسة التاريخية التى ترى أن التاريخ يعتمد على الوثيقة، وتلك مدرسة ذاعت فى القرن التاسع عشر ولذا ظهر فى الغرب من يعتبر شكسبير أسطورة وأنه لا وجود له، وكذلك الحال بالنسبة لأرسطو وفى التاريخ العربى هناك من قطع بأن الفارس عنترة بن شداد شخصية أسطورية تمامًا ولا وجود لها، المهم أن طه حسين واصل البحث على هذا النحو حتى وصل إلى موقفه من الشعر الجاهلى وأن الكثير من قصائده تم انتحالها فى العصر الإسلامي.

ويصف د. عبدالرشيد نظرية أستاذه فى الشعر الجاهلى بالشمول والتطرف الشديد لكن يعز عليه ويرفض تمامًا الطعن فى أمانته العلمية وأنه نقل تلك النظرية أو سرقها من «مرجليوث».

ويؤكد الكتاب حقيقة مهمة، هى أنه من المؤلم أن الدارسين والباحثين العرب توقفوا عند طه حسين، بينهم من يدافع عنه وإن رآه أخطأ فى الاستنتاج وهناك من يهاجمه ويتهمه فى دينه وفي ضميره العلمى لكن لم نجد أبحاثًا علمية سواء فى الشعر الجاهلى أو تاريخ العرب فى الجاهلية، لو حدث ذلك لتقدم البحث العلمى وتقدمت رؤيتنا للثقافة وللتاريخ العربى قبل الإسلام، ذلك أن ملاحظات طه حسين تبقى صحيحة فى معظمها وهى أن الكثير من مفردات الشعر الجاهلى أقرب إلى الثقافة الإسلامية وإلى المجتمع العربى بعد الإسلام، وهذا يعنى أن هناك حلقة علمية مفقودة ومن ثم يجب البحث فيها، بدلًا من التوقف عن طه حسين لنمتدحه أو نلعنه وننسى أن قرنًا من الزمان يقترب على آراء طه حسين، وهذا يعنى أننا لم نتقدم علميًا ونقديًا خطوة واحدة، لقد جعلنا من طه حسين «عقدة» يصعب تجاوزها.. خصومه يتوارثون اتهامه وشتمه ومحبوه يتوارثون الدفاع عنه لكن لا أحد يضيف إلى البحث العلمي.



غلاف الكتاب



طه حسين

الأعمال الكاملة لـ« عمر نجم».. شمعة على شاهد الشاعر الكبير

على الرغم من قصر حياته ورحيله المفاجئ فقد ترك عمر نجم علامة شعرية جعلت كثيرًا من عشاق الكتابة يقتفون أثره، ويبحثون عن دواوينه.. ويأتى إصدار هيئة الكتاب الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر عمر نجم ليرد الاعتبار للشاعر الكبير.. ويضع شمعة على شاهد قبر الشاعر الراحل.

لقد تميز شعر نجم بالبحث عن الجذور، وإيجاد الإجابات للأسئلة الغامضة التى يطرحها الواقع علينا وتتعلق بالهوية ومبررات الوجود، إنه يرجع إلى التاريخ - بعاميته البسيطة - يستلهمه، ويسأله، ويحاول أن يعثر على إجابات، ربما لم تكن شافية للشاعر وهو ما زاده عذابًا ومرارة.

نجم فى أعماله لا يقدم إسقاطًا على الواقع بالمعنى الذى تعارف عليه النقاد، وإنما يريد أن يقدم مزيدًا من الدلالات على اضطراب الواقع الممتد منذ زمن قديم، ذلك الاضطراب الذى عاشه الآباء، ويعيشه الأبناء، فيما تظل النقاط المضيئة القادمة من الماضى علامات نحاول أن نستمد منها مبررات الوجود بل ونسهم فى تعميقها فى مواجهة ظلام ما يزال يطل علينا من كافة الجوانب.

ذلك الظلام المتمثل فى هذا الكم غير المحتمل من الخيانات التى عاشها الشاعر كما عاشها أبناء جيله، وتكشف ملامحها الأحداث الراهنة، من نخاسين باعوا الوطن بكل ما فيه: ثرواته وتراثه وأبناؤه، وفتحوا الأبواب للأعادى فيما أوصدوها أمام الأبناء البسطاء.

نجم كان واعيًا بأن الماضى مليء بالمشاهد التى اتكأ عليها النخاسون فى مسيرتهم التى انتهت بالوطن إلى محاولات تجريده من قيمته ومجده وإنسانيته وعزله عن دوره الثقافى والحضارى، إنه يسلط الضوء على القيمة الثورية والاجتماعية والإنسانية للدعوة الإسلامية منذ بدايتها فيقول نجم فى قصيدة بعنوان «شيش وباب»:

لما زاد القهر بينهم
والوطن ما بقاش يساع
من قريش خرج الغلابة
و الوطن جوه ف قلوبهم
و شم منقوش ع الدراع
مسلمين
خلف قائدهم نبينا
ابن عبد الله الأمين
المدينة اتقبلتهم بالرايات
ع الدفوف الطير صدح
للعلالى قام رمح
ف الجريد غنى البلح
و العُنا أصبح مشاع
«طلع البدر علينا
من ثنيات الوداع «

نجم عاش فى زمن صعب، بعد أن رحل الآباء وتركوا الأبناء يكملون طريقهم، فمنهم من انكسر سريعًا، ومنهم من انحرف به الطريق عند مفرق الطرق، ومنهم من حاول أن يبتدع طريقًا آخرًا، ومنهم من كان يحاول أن يبدع طريقًا آخرًا ولا يزال، لكن عمر الذى نضج أسرع ممن هم فى نفس مرحلته، كان يحمل فى داخله صوته الشعرى الخاص رغم أن بداياته الشعرية تكشف مدى تأثره بفؤاد حداد، فى أعوامه الأخيرة.

وربما أصابه مرض الشك والحيرة والخوف من المستقبل، كان يحلم ويتمنى ويأمل بمستقبل مختلف لكنه شك فى فكرة تحقق أمنياته، لكنه لم يهرب من الواقع المؤلم كما فعل البعض بل انغمس فيه حتى النخاع، ولم ينفرد بذاته بعيدًا عن ناسه وأهله خوفًا من واقعهم المرير، بل أحرقها ليضيء جوانب الطريق منتظرًا يوم عودة حلمنا الضائع لواقعنا.

فى الديوان يصرخ نجم «أنا مش نبى»، إنه يؤكد رغبتنا وحلمنا جميعًا بالخلاص، ولكنه لا يدعيه، ربما رغبة فى مزيد من البحث عن وسائل لتصحيح الواقع، أو ربما للاحتجاج الذى يسبق الثورات:

وكأن مش باقى
غير إنى أرثى
من زمان مسكون ببكرة
إنما مسجون بأمسى
أنا اللى مولود فى وقفتك يا
بورسعيد
وأنا اللى كان سبوعى
زغروطة فى زفة شهيد
وأنا اللى فى خمسة يونيه
طلقت مريلتى، وصاحبت
نضارتى
وقطعت طيارتى الورق
ولبستلك كاكى
بأموت
لو الشجر ف احضانك
ينام باكى
غنيت مع القمرى وفتحت
شباكى
لما اللمض عيطت والنور بقى
مزرّق
أنا قلبى كان بفته
أنا قلبى أصبح أرق
من نسمة حواريكى
طبطبت على كتفك وقولتلك
بوحى
وهبتلك روحى
وقعدت أستنى مع الباقيين
هلال العيد
من امتى باستنى ومفيش جديد

غلاف الكتاب

الشاعر عمر نجم

إلا انكسارى
والشيبة من بدرى
وهزيمتى م التجاعيد؟
مشنوق على سلك الكهربا دلتا وصعيد
مشنوق وفوق المصطبة سهران وحيد
مشتاق أناجى القمر أتاريه مخاصمنى
أنا اللى راضع مواويله وبيضه فاطمنى
وأنا اللى كان القمر يندهلى ف المواعيد
لا صرختى واصله
أو صوتى.. أو همسى
وكأن مش باقى
غير.. إنى.. أرثى

عمر نجم ليس الشاعر الأسمر الباسم دائمًا عندما يفاجؤك وجهه وأنت تعبر شوارع القاهرة المفعمة بالوجوه، وإنما ذلك المعنى الذى يحمل زغاريد النساء يوم الشهيد، وفرحة الشهادة فى بورسعيد، ورضع المواويل الحزينة والفرحة، والرغبة فى الحياة وليس الوقوف بلا جدوى:

من امتى باستنى ومفيش جديد
إلا انكسارى
والشيبة من بدرى
وهزيمتى م التجاعيد؟

ولد عمر نجم بمدينة سوهاج فى ٢١سبتمبر ١٩٥٦ وحصل على بكالوريوس التجارة جامعة عين شمس ١٩٧٨م، ودبلوم المعهد العالى للنقد الفنى ١٩٩٠.. عمل صحفيًا منذ عام ١٩٧٦، حيث بدأ فى مجلة «صباح الخير»، وفى عام ١٩٨٥ شارك فى تأسيس مجلة «القاهرة» وعمل سكرتيرًا لتحريرها، ثم عمل سكرتيرًا فمديرًا لتحرير مجلة «المسرح»، وفى كتاب أصدره محمد الفارس اعتبر أن نجم أحد أربعة شعراء فى باب جاء عنوانه «جذور التحدى».. قدّم خلاله لأربعة شعراء هم: «محمد كشيك ومجدى رياض وعمر نجم ويسرى العزب».

سيرة بنى هلال..
الرواية الصعيدية للسيرة الهلالية

«سيرة بنى هلال» إحدى أشهر السير المصرية وأهمها.. لها روايتان مختلفتان، الأولى بالصعيد والثانية بالوجه بحري، لكن أهم ما يميز الرواية الصعيدية البدء بالصلاة على النبى وقصر الأبيات ووحدة القوافى والآلات المستخدمة والمصاحبة للراوى كأن يقول الراوى : «أول ابتداء القول/ نصلى على النبى المختار».

وعن الهيئة المصرية العامة للكتاب صدر كتاب «روايات السيرة الهلالية فى قنا» فى جزءين، جمع وتوثيق الدكتور خالد أبوالليل.

قدم للكتاب الدكتور شمس الدين الحجاجي، موضحًا أن السيرة الهلالية لها علاقة موثقة بالمجتمع القنائي، وأن عملية رواية السيرة لم تنفصل عن عملية معايشة الحياة، واعتبر أن ما يحدث فى إبداع السيرة تجسيد حى للعبقرية الفنية العربية، مشيرا إلى أن هذا البحث الجديد يقف دليلًا على أن هناك مدرسة يمكن أن نسميها المدرسة العربية فى دراسة السير الشعبية.

ويوضح الحجاجى أن السيرة عمل فنى مختلف عن التاريخ، فهى عمل فنى متكامل يحكى حكاية فرد أو جماعة من بدايتها إلى نهايتها من وجهة نظر الوجدان الشعبي، وإن كان لها بذور تاريخية، فشخصيات أبوزيد ودياب وحسن السلطان يذكرهم المؤرخ الشهير ابن خلدون على أنهم الجيل الثانى من مهاجرى بنى هلال.

يتكون الكتاب من ١٩ فصلًا من القطع الكبير «روايات الرواه، قصص متفرقة للرواة، مواويل من السيرة الهلالية، مربعات متفرقة من السيرة الهلالية، روايات الرواة المحترفين».

ويستعرض المؤلف خلال فصول الكتاب السيرة الهلالية والقصة الفنية عن حياة بنى هلال وهجرتها من الشرق المقحل، شبه الجزيرة العربية إلى الغرب المزهر تونس الخضراء، فقد توقفت هذه السيرة عند انكسارات بنى هلال وانتصاراتهم فى صورة تبرز عادات المجتمع العربى وتقاليده، فى رحلة بحثه عن الكلأ والعشب تلك الرحلة البحثية، التى لم تنته فنيا بعد.

كما يشير الكاتب أيضًا إلى أن الهلالية قد تتشابه مع غيرها من السير الشعبية العربية فى حروبها وقصص الحب والمغامرات، التى تتضمنها فهى عبارة عن سلسلة من هذه القصص، ومع ذلك لها خصوصيتها على عدة مستويات والتى منها خصوصيتها على مستوى الدور الذى يلعبه فيها الشعر أو على مستوى امتدادها الزمانى والمكانى، وكذلك مدوناتها وتنوع رواياتها وأيضًا استمراريتها وخصوصيتها على مستوى نهايتها المأساوية، التى هى فى الحقيقة، تعكس مأساوية واقع معاش فى صراعاته الداخلية والمحتدمة وسلبياته المتعددة والمتكررة.

وقد أشار الباحث فى كتابه إلى المشكلات التى واجهته، وأولها عدم انتمائه إلى مجتمع قنا.. وهو ما وصفه بـ«غربة اللغة» فى قنا حيث تتعدد اللهجات وتكثر الظواهر الصوتية واللغوية الجديدة عليه، كما واجه الباحث أيضًا اتساع المساحة الجغرافية لمنطقة مكان البحث وتنوع الرواة بين الهواة والمحترفين وندرتهم فى الوقت نفسه، ولعل هذا السبب هو ما زاد من القيمة المعرفية للرواية لنتعرف من خلالها على واحد من المجتمعات الداخلية فى مصر وهو مجتمع قنا.

خالد عبدالحليم حاصل على ليسانس الآداب قسم اللغة العربية من جامعة القاهرة، كما حصل على ماجستير من نفس الكلية عن رسالته «الحكاية الشعبية»، كما حصل على الدكتوراه أيضًا حيث كان عنوان الرسالة «السيرة الهلالية بمحافظة قنا» دراسة للراوى والرواة.

غلاف الكتاب

«أخضر بحواجب».. على كل لون

غلاف الكتاب

يظل حديث الألوان موضوعًا جذابًا فى جميع الحقول المعرفية، فمن الفن التشكيلى إلى الدراسة العلمية البحتة، ومن الأدب إلى العلوم الإنسانية.. وفى كتابه «أخضر بحواجب» الصادر عن دار العين بالقاهرة مؤخرًا، يعيد القاص محمود الحلوجى اكتشاف الألوان من جديد، من خلال رؤيته الخاصة وخبرته الشخصية وعالمه القصصي، فمن صفحة لأخرى، ومن لون لآخر، تكتشف أن هناك مئات المعلومات مضافاً إليها عشرات الملاحظات الذكية من الكاتب عن الألوان وإيحاءاتها ومعانيها وأهميتها باختلاف الثقافات داخل المجتمع الواحد.

ويشير الحلوجى، فى مقدمته التى سماها «إصحى للون»، إلى أنه يبحث فى الألوان ومعناها، ومذاقها ورائحتها، وملمسها، وصوتها، وكيفية الاستفادة من نظام الألوان فى الطبيعة، مشيرًا إلى أنه رتب موضوعات الكتاب، حسب درجات الألوان، كما يشير إلى العبارات التى يتكرر بها كلمة الألوان مثل كلمة «إيش لونك».

ويقول: تخيل لو أنك أغمضت عينيك ثم فتحتهما، وأعدت النظر لنفس الأشياء التى كنت تنظر إليها قبل إغماضك، فرأيتها لا لون لها، طبعًا ستشك فى اختفائها، ويمكنك ساعتها ألا تحس بوجود الحياة من حولك، وربما تكون النتيجة أن تصطدم بالأشياء عند مرورك بها.

ويؤكد الحلوجى أن الكلام كالألوان، هناك حديث يمتزج بآخر، فيولد معنى جديد، مثلما يمتزج لون بآخر، فيكون لونًا جديدًا، يقول الحلوجى: أصل الألوان هى الأزرق، والأحمر، والأصفر، وتوصف بالألوان الصريحة، لأنها لم تنتج من اختلاطها بلون آخر. مضيفًا: والمعنى الجديد فى الكلام يكمل معنى سابق، مثلما يكمل البنفسجى، الأصفر، ويكمل الأخضر الأحمر، ويكمل البرتقالى الأزرق.

ومن العبارات الأخرى التى تتكرر بها كلمة «لون»، «على كل لون يا باتستا» و«وشه جاب ألوان» و«لونه مخطوف».

ويحاول الحلوجى أن يحلل معانى هذه العبارات.. فمثلا يقول عن الأبيض: «هذا اللون الذى يعبر عن رحلة الحياة، فيرتديه راقصو المولوية فى دورانهم تجردًا وتصوفًا كحركة الأجرام فى الكون، ويجمع كل الألوان كأنثى الطاووس البيضاء، التى تختزل فى بياضها ألوان ذكرها المزهو بعشرات الألوان فى ريش ذيله المتشعب..» ويضيف: «الأبيض زاهد فى ملابس الحج فيخرج المسلم من بيته متجردًا من كل شيء عدا ملابس الإحرام البيضاء، ثم يعود من حجه كيوم ولدته أمه، ويولد المسيحى فيعمّد، ويلبسونه الأبيض تجردا».

« الأبيض» كان حاضرًا فى شعر أمل دنقل حينما قال: «كان نقاب الأطباء أبيض، تاج الحكيمات أبيض، أردية الملاءات، لون الأسرة، أربطة الشاش والقطن، قرص المنوم، أنبوبة المصل، كوب اللبن، كل هذا يشيع بقلبى الوهن، كل هذا البياض يذكرنى بالكفن! فلماذا إذا مت يأتى المعزون متشحين بلون السواد؟» ..

أما «الوردي» ذلك اللون الذى تكاد تحتكره البنات ـ على حد قوله ـ فينتشر أكثر بين متعلقاتهن ويقطف من حمرة خدودهن، إلا أنه دليل على الصحة «أطمئن على صحتى حين أتأمل أظافرى فأراها وردية بلا زرقة أو شحوب، وأعجب كيف تستغنى بعض الفتيات عن لون أظافرها الطبيعي، فتطلينها بالمانيكير».

و «الأصفر» الذى اختاره الحلوجى ليصبح اللون الغالب على غلاف كتابه يقول عنه: «متوهج الحضور، يقظ فى أغلب حالاته، منتشر، ومثير للذهن، زاعق، أو من الآخر ضارب.. ضرب الفواكه حتى نضجت وضرب فى نفوخ فان جوخ عندما أعلن ثورته الصفراء فى لوحاته كزهرة الخشخاش المسروقة».

ويلفت انتباهك أنه رغم مميزات الأصفر فإن له «سمعة سيئة حين ينسب لونه لصحيفة صفراء تروج لشهرتها بنشر الموضوعات الملفقة والمفبركة وأخبار الفضائح والإثارة بلا هدف».. وهو نفسه «نذير الطرد» فى مباريات كرة القدم ونذير الجنون حين تقودك فوضى الحياة فى مصر لأن تكون نزيلًا بالسرايا الصفراء.

والكاتب كان حريصًا أن يفرّق بين الأصفر وبين «الذهبي» الذى قال عنه سيد درويش «ليه يا مصرى كل أحوالك عجب تشكى فقرك وانت ماشى فوق دهب»!

فهو اللون – أى الذهبى – الذى يفوض دائمًا «للحديث عن الثروة فى صورته المجازية كوصف البترول بالذهب الأسود، ووصف القطن بالذهب الأبيض، أو فى صورته الحقيقية، ولهذا يقاس معيار رخاء الدول بمقدار ما فى خزائنها من احتياطى ذهب».

«سُلم الوصول إلى طبقات الفحول»

مصطفى بن عبد الله القسطنطينى هو الاسم الحقيقى للموسوعى الشهير حاجى خليفة صاحب كتاب «كشف الظنون»، الذى عاش فى القرن السابع عشر الميلادي، وكتب فى التاريخ والجغرافيا والتراجم والفكر والفلسفة والاجتماع.

وقد لفت إليه الانتباه فى أوروبا وفى العالم الإسلامى بتصانيفه الوفيرة وعرف عند العثمانيين بأنه «إصلاحي»، وله فى الإصلاح كتاب «دستور العمل فى إصلاح الخلل».

سلسلة «التراث» التى تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب أصدرت المجلد الأول من كتاب «سلم الوصول إلى طبقات الفحول»، للموسوعى الشهير بدراسة وتحقيق وتعليق الدكتور محمد حرب، والذى أصر على كتابة اسم المؤلف الحقيقى مذيلًا بلقبه المعروف به بين المؤلفين.

الكتاب امتداد لمنهج خليفة فى التراجم غير أنه يتسم بالشمول النوعي، فالترجمة لم تقتصر على نوع معين من الأعلام بل تنوعت فشملت كثيرًا من الفئات كالأنبياء والخلفاء والملوك والأمراء والعلماء والقضاة والقراء والفقهاء والنحاة والشعراء والفلاسفة والأطباء، فيترجم لجميع المشاهير من الناس، وإن كان أولى عناية أكبر بالعلماء والفقهاء.

يبدأ المؤلف بذكر مختصر لصاحب الترجمة فيقول ـ مثلا ـ الشيخ العالم الفاضل فلان، أو يقول: السلطان، أو الملك، أو الأمير فلان، ثم يذكر اسمه كاملًا بذكر اسم والده وجده وجد جده، حتى يصل به إلى آخر نسبه، ثم يأتى بالتراجم التى لم تعرف سوى بالاسم فقط، أو باللقب فقط، ثم يذكرتاريخ وفاته بذكر الشهر الذى توفى فيه ثم السنة.

ورغم أن حاجى خليفة اختار لكتابه عنوان «سُلم الوصول إلى طبقات الفحول»، الأمر الذى يوهم بأنه رتب هؤلاء الأعلام على الطبقات، إلا أن المرء يفاجأ بأن تراجم الرجال الذين أوردهم فى الكتاب جاءت على ترتيب الحروف.

وقسم حاجى كتابه قسمين: قسم فى تراجم الرجال على ترتيب الحروف (٥٥٤٢)، وقسم فى ترتيب الأنساب والكنى والألقاب مرتبًا أيضًا على الحروف (٣٠١٩) بحيث يستطيع القارئ أن يصل إلى غايته بسهولة.

وحرص حاجى خليفة فى القسم الأول على ذكر قائمة بمؤلفات المترجم له، وأن يختم الترجمة بذكر المصدر الذى اعتمد عليه فى سرد هذه الترجمة محيلاً إلى اسم المؤلف مثل: «قاله الجمال فى المنهل»، أى جمال الدين أبى المحاسن فى «المنهل الصافى»، أو «ذكره السيوطى فى النحاة»، أى كتاب «بغية الوعاة»، أو: «انتهى نقلاً من الكتب المذكورة»،عند تعدد المصادر.

وكتاب «سُلم الوصول» واحد من أهم كتب التراجم التى اعتمد فيها مؤلفها، ليس فقط على المصادر العربية، وإنما كذلك على المصادر التركية والفارسية، ولعله كذلك من أوائل المؤلفين المسلمين الذين انفتحوا على الثقافة الأوروبية واستفاد من المصادر الغربية فى كتاباته.

وتطلبت طبيعة النص، كما وَرَد فى مُسودة المؤلف، شَطب بعض التراجم التى لا تتناسب مع موضوع الكتاب، وربما شطب بعضها الآخر من طريق السهو والخطأ، كما كرر بعض التراجم الأخرى، الدمج بين ما ورد فى الترجمتين المكررتين.. كما يبدو أن هناك شخصين تدخلا، فى تأريخ لاحق، فى إضافة معلومات إلى بعض التراجم أثبتها المحقق مع الإشارة إلى ذلك نظرًا إلى قيمة المعلومات المضافة.

لم تشهد الحقبة العثمانية فى البلاد العربية إنتاجًا علميًا ملحوظا باستثناء إنتاج عدد قليل من المؤلفين يأتى على رأسهم مؤلفنا مصطفى بن عبد الله المعروف بحاجى خليفة (١٠١٧- ١٠٦٨هـ/ ١٦٠٩-١٦٥٧م) الذى يُعد من أهم المؤلفين العثمانيين الذين شاعت شهرتهم فى الآفاق مثل مواطنه الرحالة الشهير أوليا جلبي.

ووجد حاجى خليفة أنه إذا كان أحصى فى كتابه «كشف الظنون» النتاج الفكرى العربى الإسلامى إلى عصره، فمن الضرورى أن يفرد كتابًا آخر يترجم فيه لجميع الأعلام المؤلفين الذين أتى على ذكرهم فى كتابه الببليوغرافى.

غلاف الكتاب

إبراهيم عبد القادر المازنى ناقدًا

محمد مندور

كان المازنى - مع العقاد وشكرى - رائدًا للتجديد الأدبى عامة والشعرى بخاصة فى النصف الأول من هذا القرن.. ومع ذلك فما أبعد البون بين مزاج كل من هؤلاء الثلاثة واتجاهه، فإذا كان العقاد مفكرًا عنيدًا يعرف ما يريد ويثبت عنده فى الغالب الأعم، وكان شكرى منطويًا يستبطن ذاته ولا يملّ الغوص فى أعماقها، فإن المازنى يعتبر بلا ريب فنان هذا الثالوث.. إذ كان أعنف الثلاثة انفعالاً وإسرافًا وتقلّبًا بين عواصف عواطفه المهتاجة فى صدر حياته وقبل أن يستوى على فلسفة ساخرة فى الحياة، حتى ليصحّ القول بأن حياة المازنى تنقسم قسمين لا تبدو عند النظرة السطحية أية علاقة بينهما، وكان المازنى نفسه شديد الإحساس بهذا الانقلاب الذى تمّ فى حياته حتى لنراه يؤكده فى شعره حيث يقول فى إحدى قصائده:

إنى أرانى قد حلت وانتسخت
مع الصبا سورة من السُّوَرِ
وصرت غيرى فليس يعرفنى
إذا رآنى صباى ذو الطُّرَرِ
ولو بدا لى لبتُّ أنكره
كأننى لم أكُنْهُ فى عمرى
كأننا اثنان ليس يجمعنا
فى العيش إلا تشبُّث الذّكَرِ
مات الفتى المازنى ثم أَتَى
من مازنٍ غيره على الأثر

وإذن فقد كان هناك مازنىٌّ قديم نجده فى شعره وفى معاركه النقدية بنوع خاص، ثم مازنى حديث نجده فى قصصه ومجموعات مقالاته وهو المازنى الناثر الساخر، وإن لم يكن من الصحيح أن المازنى القديم قد مات عن آخره ولم يخلف شيئًا عن المازنى الحديث. فكثيرًا ما يحتل المازنى القديم المازنى الحديث ويأخذ الاثنان فى العراك والتنابذ كما يحدث أن يجلس المازنى الحديث وأمامه شبح المازنى القديم أو شخصه ثم يتحاور الاثنان وإن كان الجديد هو الذى يقود الحوار ويسلخ القديم بألسنة حِداد.. وأكبر الظن أن المعارضة التى نَقرأها

محمد مندور

بين إبراهيم الكاتب وإبراهيم المازنى فى مقدمة تلك القصة (قصة إبراهيم الكاتب) إنما هى معارضة بين المازنى الجديد والمازنى القديم أو شبحه الذى لم يمت عن آخره كما قلنا.

وعلى ضوء هذه الحقيقة الكبيرة نستطيع أن نفسر، بل أن نبرر ما فى آراء وأحكام المازنى النقدية من تناقض بل استنكار. فالمازنى الجديد كثيرًا ما تنكّر للمازنى القديم وأنكره، وود أن لم يكنه.. ولو جاريناه فى هذه الرغبة لوقفنا من دراستنا له كناقد عند هذا الحد، ولكننا نأبى أن نسلّم له بما أراد.. قد كان المازنى أرهف حسًّا وأوسع ثقافة من أن نهمل ما يريد أن نهمله من نقده أى من النقد الذى كتبه المازنى القديم قبل أن يحاول نسخه المازنى الجديد.

الشعر - غاياته ووسائله

يقول العقاد والمازنى فى خاتمة المقدمة التى كتباها للجزء الأول من الديوان: (وقد مضى التاريخ بسرعة لا تتبدل وقضى أن تحطم كل عقيدة أصنامًا عبدت قبلها، وربما كان نقد ما ليس صحيحًا أوجب وأيسر من وضع قسطاس صحيح وتعريفه فى جميع حالاته فلهذا اخترنا أن نقدم تحطيم الأصنام الباقية على تفصيل المبادئ الحديثة ووقفنا الأجزاء الأولى على هذا الغرض وسنردفها بنماذج من الأدب الراجح من كل لغة وقواعد تكون

المازنى

كالمسبار وكالميزان لأقدارها).

ولكن لسوء الحظ لم يتم الكاتبان الأجزاء العشرة التى كانت مقدرة للديوان، ولم يظهر منه غير الجزءين الأول والثانى اللذين حاولا فيهما تحطيم شوقى والمنفلوطى ثم زميلهما عبد الرحمن شكرى، ولكننا لحسن الحظ نستطيع إلى حد ما أن نستجلى رأيهما فى الأدب والشعر الصحيحين من بعض كتاباتهما الأخرى.. ومن بين هذه الكتابات كتيِّب نشره المازنى فى سنة ١٩١٥باسم «الشعر ـ غاياته ووسائله» على ورق جرائد فى أربع وأربعين صفحة من القطْع الكبير وفيه يبسط نظرية من الشعر تجمع بين رومانسية المضمون ورمزية التعبير وهى النظرية التى نادت بها جماعة التجديد كلها فى خطوطها العريضة إذا أردنا أن نلخصها فى اصطلاحات مذهبية فهو يؤكد أن الشعر ليس تصويرًا وأن مجاله هو العواطف وأن اللغة قاصرة بحيث يصبح لزامًا على الشاعر أن يلجأ إلى الرمز والإيحاء عن طريق الصور الشعرية أو الأنغام الموسيقية وهى نظرية سبق أن فصلنا القول فيها عند حديثنا عن زميليه «شكرى والعقاد» فى هذه السلسلة وإن يكن له فضل محاولة بلورة هذه النظرية منذ وقت مبكِر فى بحث مطرد متماسك.. ويا حبذا لو أعيد طبع هذا الكتاب كوثيقة قيمة فى تاريخ نقدنا المعاصر.

وعصارة هذا الكتيب هى أن الهدف الأول والأسمى فى التجديد الذى كانت تدعو إليه تلك المدرسة هو: الصدق فى الإحساس والصدق فى التعبير حتى

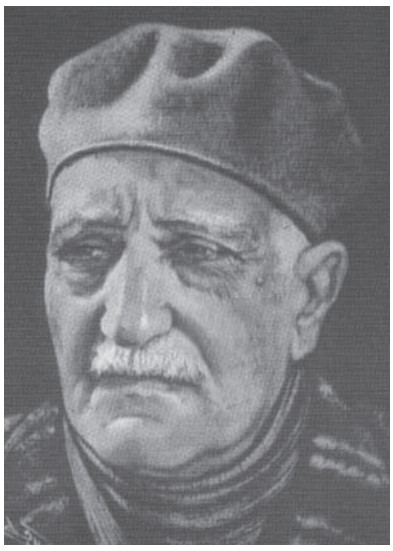
ليعرِّف المازنى نفسه الشعر بقوله: «إنه خاطر لا يزال يجيش بالصدر حتى يجد مخرجًا ويصيب متنفسًا».. ومعنى ذلك أن الشاعر لا يقول الشعر بعمل إرادى وفى موضوع يختاره من التاريخ أو من حياة الناس المعاصرين له وإنما يقوله عندما تجيش الخواطر فى صدره وتلمس لها مخرجًا فتنطلق من نفسه شعرًا غنائيًا شخصيًا وبذلك تنحصر وظيفة الشعر فى التنفيس الشخصى عن قائله، ومن البديهى أن هذه النظرة تضيق عن أن تتسع لألوان أخرى من الشعر الوصفى والدرامى والموضوعى الذى يمكن أن يعبر عن آمال الآخرين وآلامهم بل قضايا الشعوب، وتفسير هذا القصور تستطيع أن تجده فيما أوضحناه فى مقالاتنا السابقة من أن دعوة التجديد التى ظهرت فى أوائل هذا القرن قد ظلّت محصورة فى نطاق شعرنا التقليدى الذى يعتبر شعرًا غنائيًا، وأن اتجاه هذا التجديد كان نحو الوجدان الفردى فى وقت شعر فيه أولئك الشبان بالحاجة الماسة إلى التعبير عن ذواتهم والتنفيس عما كربتهم به الحياة.

المازنى وحافظ إبراهيم

وإلى السنة نفسها أى سنة ١٩١٥ يرجع كتيِّب آخر نشره المازنى بعنوان «شعر حافظ» وقد ضمنه مقالات عدّة فى نقده نشر بعضها فى مجلة «عكاظ» ويؤكد المعاصرون أن هذا الكتيب قد أثار حافظًا ثورة كبيرة دفعته إلى أن يكيد للمازنى بأن يستخدم نفوذه عند حشمت باشا ناظر المعارف عندئذ لكى ينكّل بالمازنى فينقله من المدرسة الثانوية التى كان يعمل بها إلى مدرسة دار العلوم ليُعلّم مبادئ اللغة الإنجليزية للمبتدئين مما دفع المازنى إلى أن يستقيل من وظيفته الحكومية ليعمل فى الصحافة بعد ذلك طوال حياته.

وفى خاتمة كتاب «حصاد الهشيم» الصادر فى سنة ١٩٢٤ متضمنًا مجموعة كبيرة من مقالات ودراسات المازنى الرائعة نراه يتنكر لهذا الكتيب ويود أن لم يكتبه فيما عدا مقدمته التى نقلها فى «حصاد الهشيم». وقد فسّر المازنى هذا التصرف فى الخاتمة المشار إليها بقوله: «ويرى القارئ فى كتابى هذا مقالًا كان فى الأصل مقدمة لكتاب جمعت فيه ما نقدت به شعر حافظ منذ أكثر من عشر سنين وللقارئ الحق أن يستغرب أن أنقل مقدمة كتاب مطبوع وأن أدسّها هنا ولهذا سبب لا أرى بأسًا من إيضاحه: جمعت فيما مضى نقدى لشعر حافظ وطبعته ونشرته وبعت منه عددًا ليس بالقليل ثم أخذ الشراة يبطئون على فضقت ذرعًا بما بقى من نسخه فحملتها إلى بقال رومى اشتراها منى بالأقة! وعزيت نفسى بذلك بقولى لنفسى إن جبن ابن الرومى وزيتونه أحق بهذا النقد».

ثم يروى كيف أن صديقًا جاءه وهو مريض ينبهه إلى أن كاتبًا قد سطا على نقده لحافظ وأنه قد أجاز لهذا السارق أن يسرق الكتيب كله مردفًا قوله: «إنى لأستحى يا صديقى أن أنبه إلى سطو صاحبنا المتلصص على نقدى مخافة أن يتنبه الناس إلى ما أرجو مخلصًا أن يكونوا قد نسوه من أنى أنا كاتب هذا الهراء القديم! ومن أجل هذا أهب لصنا ما عدا عليه وبزنى إياه وما أسهل أن يهب المرء غير شيء!! فضحك صاحبى وانصرف!! وخطر لى بعد أن وهبت النقد لسارقه أن أستنقذ المقدمة».



عباس محمود العقاد

فهل صحيح أن هذا النقد كله هراء كما زعم المازنى أم هى عواطفه الجائشة المتقلبة التى خيلت إليه ذلك؟ أم أن المازنى الجديد قد أراد هنا أيضًا أن يتنكر للمازنى القديم؟

وبالرجوع إلى مقدمة هذا الكتيّب الذى يقع فى ستين صفحة من القطع الكبير نجد المازنى يبرر نقده العنيف لحافظ تبريرًا معقولًا فيقول: «كتبنا هذا النقد منذ عام ونشرناه تباعًا فى «عكاظ» ولم يكن الباعث لنا عليه كما حسب بعضهم ضغينة نحملها للرجل أو عداوة بيننا وبينه وكيف يكون شيء من ذلك ولا علم لنا به ولا صداقة ولا صحبة ولا نحن نرتزق من الكتابة والشعر أو نزاحمه على الشهرة لأن ما بيننا من تباين المذهب واختلاف المنزع لا يدع مجالًا لذلك ولكننى لسوء الحظ أجد من يمثلون المذهب الجديد الذى يدعو إلى الإقلاع عن التقليد والتنكب عن احتذاء الأولين فيما طال عليه القدم ولم يعد يصلح لنا أو يصلح له.. أقول لسوء الحظ بأنه لو كان الناس كلهم يرون رأينا فى ضرورة ذلك وفى وجوب الرجوع عن خطأ التقليد لربحنا من الوقت ما نخسره اليوم فى الدعوة إلى مذهبنا ومحاولة رد جمهور الناس عن عادة إذا مضوا عليها أفقدتهم فضيلة الصدق ومزية النظر وهما عماد الأدب وقوام الشعر والكتابة».

ولكن المازنى كان لديه أكثر من سبب لكى يتنكر لهذا الكتيب وأولها أنه يستهل بموازنة بين شكرى وحافظ يوم كانت العلاقة لاتزال طيبة بينه وبين شكرى، ولكن هذه العلاقة لم تلبث أن فسدت فسادًا جعل المازنى يطهّر جماعة التجديد

من شكرى الذى يسميه كما سنرى «صنم الألاعيب» فى الجزءين الذين ظهرا من الديوان ويبلغ فى هجومه على شكرى حد اتهامه بالجنون وهذيان الحواس فضلًا عن هبوط الملكة الشعرية وبذلك ناقض نفسه بنفسه.. وها هو مطلع تلك الموازنة وبيان أساسها العام كما صاغه المازنى فى أولى مقالاته فى هذا الكتيب:

(لا نجد أبلغ من إظهار فضل شكرى والدلالة عليه وبيان ما للمذهب الجديد على القديم من المزية والحسن، من الموازنة بين شاعر مطبوع مثل شكرى وآخر ممن ينظمون بالصنعة مثل حافظ بك إبراهيم، فإن الله لم يخلق اثنين هما أشد تناقضًا فى المذهب وتباينًا فى المنزع من هذين: والضد كما قيل يظهر حسنه الضد ـ حافظ رجل نشأ أول ما نشأ ما بين السيف والمدفع. ومن أجل ذلك ترى فى شعره شيئًا من خشونة الجندى وانتظام حركاته واجتهاده وضعف خياله وعجزه عن الابتكار والاختراع والتفنن.. ولعل هذا هو السبب أيضًا فى أن حافظًا لا يقول الشعر إلا فيما يسأل القول فيه من الأغراض بيد أنه على ما به من ضيق فى المضطرب وتخلف فى الخيال كما أفصح لسان تنطق به الصحف وأقدر الناس على نظم معانيها وتنضيد أخبارها وتنسيق فقرها لو أن هذا ما يحمد عليه الشاعر أو أن فى هذا فخرًا لأحد – شاعرًا كان أو غير شاعر ـ وأما شكرى لا يصعد طرفه إلى أرفع من آمال النفس البشرية ولا يصوبه إلى أعمق من قبلها، ذلك دأبه ووكده، وهو لا يبالغ كحافظ فى تحبير شعره وتدبيجه بل حسبه من الوشى والتطريز أن يسمعك صوت تدفق الدماء من جراح الفؤاد وأن يفضى إليك بنجوى القمر عن مكفهر القبور ووميض الابتسامات فى ظلام الصدور وأن ينشقك نسيم الرياض وأنفاس السحر وأن يشعرك هزة الحنين ودفعة اليأس والأمل وأن يغوص بك فى

حافظ إبراهيم

لجج الفكر).

ثم يمضى المازنى فى هذه الموازنة خلال ثلاث مقالات يورد فيها أبياتًا لشكرى وأخرى لحافظ فى معان وأغراض متقاربة مفضلًا شكرى على حافظ حتى إذا فرغ من هذه الموازنة التى تسقط فيها مواضع ضعف حافظ وتبريز شكرى مما دفع بعض القراء فيما يظهر إلى اتهامه بأنه يغفل دائمًا جيد حافظ ليستشهد برديئه، أخذ يتهم حافظًا بأن جيده مسروق من القدماء. وبالفعل كتب عدة مقالات فيما سماه «سرقات حافظ» وهى سرقات مدّعاة تعسف المازنى فى معظمها تعسفًا ظاهرًا ونكتفى فى التدليل على ذلك بأول سرقة زعم المازنى أنه قد ضبطها وهى قول حافظ:

جنيت عليك يا نفسى وقبلى
عليك جنى أبى فدعى عتابى

إذ يدعى بأنه مأخوذ من قول المعرى:

هذا جناه أبى علىّ (م) وما جنيت على أحد

رغم الاختلاف الواضح بين معنى البيتين إذ يجادل حافظ نفسه بينما يقرر المعرى حقيقة يشكو منها ويتبرم بها.. وقد أصبح معنى المعرى مجرد جزء من مجادلة حافظ لنفسه.

وأما الذى يستحق النظر والإفادة منه فى هذا الكتيب فهو المقالات الأخيرة التى تناول فيها المازنى بعض أبيات وقصائد حافظ بالنقد التطبيقى والتفصيلى مثل: نقده لقصيدة حافظ فى زلزال «مسّينا» يلتقط عدة أخطاء فى الذوق الإنسانى والشعرى لحافظ بل فى اللغة ذاتها مثل قول حافظ:

فإذا الأرض والبحار سواء
فى خلاق كلاهما غادران

الذى يعلق عليه المازنى بقوله إنه قد أخطأ فى قوله غادران خطأ لا يغتفر.. وذلك بأنه لا يصح أن تقول محمد وعلى كلاهما مصيبان أو غادران، بل الصواب أن تقول مصيب أو غادر.. ثم يستشهد على ذلك بعدة أبيات من الشعر القديم مثل قول ابن الرومى فى الهجاء:

إن أبا حفص وعثونه
كلاهما أصبح لى ناصبًا

وفى رأينا أن الكثير من ملاحظات المازنى الجزئية فى هذه المقالات الأخيرة من الكتيب يستحق الاعتماد، كما أنه مما يشهد المازنى بالفطنة وسلامة الذوق وسعة المعرفة بالشعر جيده ورديئه.. وبذلك نخلص إلى أن هذا النقد لا يمكن اعتباره كله هراءً كما زعم المازنى وإن يكن العنف والتحامل والإسراف واضحة فى كثير من أجزائه.

المازنى وشكرى

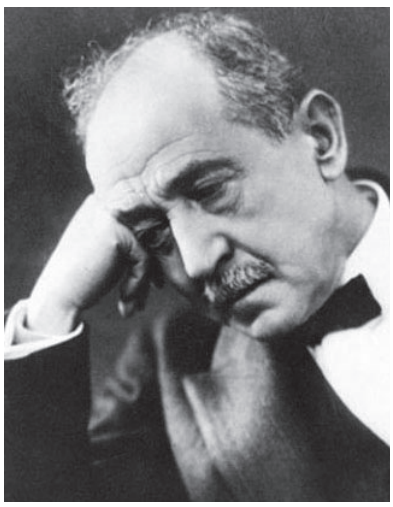
رأينا المازنى ـ فى كتيبه السابق عن شعر حافظ ـ يعتبر شكرى شاعرًا مطبوعًا يمثل مذهبهم الجديد أصدق تمثيل، ولكن العلاقة لم تلبث ـ كما قلنا ـ أن فسدت بين الرجلين بعد أن عاب شكرى على المازنى انتحاله لبعض الأشعار الإنجليزية وبخاصة من مجموعة «الذخيرة الذهبية» الواسعة الانتشار، ويرى فى ذلك إساءة لدعوة التجديد كلها، مما أحفظ عليه

المازنى فهاجمه هجومًا عنيفًا فى الجزء الأول من الديوان تحت عنوان «صنم الألاعيب»، وأخذ يشكّك فى سلامة عقله مستدلًا بعدد من أبيات شكرى التى وردت فيها كلمة الجنون، مع أنه من الثابت علميًا أن المجنون لا يحس بجنونه، وعلى العكس من ذلك يؤكد دائمًا أنه أعقل العقلاء.

والظاهر أن الرأى العام قد أنكر عندئذ على المازنى هذا الهجوم العنيف على زميله فى المذهب، بل على تناقض فى الانتقال العنيف من الإشادة بشكرى كما رأينا إلى شن هجوم عنيف ظالم عليه حتى رأينا المازنى يحاول تبرير موقفه فى الجزء الثانى من الديوان وإن يكن قد عاد فيه إلى مهاجمة «صنم الألاعيب» من جديد فيقول:

(كتبنا كلمة أولى عن شكرى أرضت اثنين: أهل المذهب العتيق البالى الذين كانوا يأبون إلا أن يعدوا شكرى من دعاة الجديد وإلا أن يحسبوه علينا ويأخذونا بشعره، ولكن هؤلاء سخطوا من حيث رضوا، ولم يرقهم أن نميط الأذى عن المذهب الجديد وننفى عنه وخامة شكرى. وليس يعيننا أمرهم ولا نحن نبالى سخطهم من رضاهم فإنهم فى رأينا جثث محنطة) ثم يقول: (مسكين هذا الصنم، لا يعرف لبكمه ماذا يقول ويتطوع المشفقون عليه للدفاع عنه فيجيء دفاعهم أقتل له من نقدنا، وينقمون منا أنا جعلناه صنم ألاعيب، وهم يسخرون منه ويتضاحكون به، وماذا يجدى ذودهم عنه.. لقد كنا وكان شكرى نخلص له النصح ونمحضه الرأى والسداد ونشجعه ونغتبط بما نراه من تململه من قيود العهد القديم، ونعتد ذلك منه رغبة صادقة فى التحرر ونجرى مع الأمل فيه، فهل كان عليه أن نظل العمر طامعين فى غير مطمع ثم أهملناه على شيء من اليأس منه ثم تخشنا له وعنفنا عليه فى الزجر فلم يغن لا الإغضاء ولا اللين ولا العنف، وظل سادرًا راكبًا رأسه حتى أحفاه! ولقد كنا فى كل ما كتبناه عنه فى أول عهده بقرض الشعر لا نغفل إلى جانب التشجيع أن ننبهه إلى عيوبه فقلنا عنه لما صدر الجزء الثانى من ديوانه: «إنه يطأ مفاخر الصنعة بقدميه، وإنه لا يتعهد كلامه بتهذيب أو تنقيح ولا يبالى أى ثوب ألبس معانيه، وعللنا يومئذ جموحه هذا بأنه نتيجة طبيعية لتمادى الشعراء فى المنهج القديم ولجاجتهم فى احتذاء المثال العتيق أى أنه نتيجة رد فعل، فهو تطوح وتطليق للعقل يقابلهما من الجهة الأخرى غطيط المقلدين فى كهف الماضى وكان ذلك سنة ١٩١٣ فهل يرى أحد أن رأى اليوم لا يتفق مع رأى الأمس إن صح أن هناك رأيين؟ كلا لقد أدينا الواجب له قديمًا، ولكننا اليوم نؤدى حق الأدب وحده»).

ومن الواضح أن المازنى يغالط فى هذا الدفاع الملتوى عن تناقضه. ويكتفى أن نلاحظ أنه يعتبر عدم الاحتفال بالألفاظ والصياغة اللغوية عيبًا فى الديوان بينما كان يراها فضلًا فى كتيبه عن شعر حافظ حيث يقول: (إن شكرى لا يبالغ كحافظ فى تحبير شعره وتدبيجه، بل حسبه من الوشى والتطريز أن يسمعك صوت تدفق الدماء من جراح الفؤاد...).



أحمد شوقى

وعلى أية حال فإن المازنى لم يقصد فى الجزء الثانى من الديوان إلى نقد شعر شكرى بالحق أو بالباطل، بل قصر همه كما فعل فى الجزء الأول على إيهام شكرى وإيهام القراء بأن شاعرنا العظيم مجنون مصاب بهوس الحواس. ولم يقتصر فى هذا المقال الثانى على الاعتماد فى تأييد دعواه على شعر شكرى بل استند أيضًا على الكتيب الرائع الذى كتبه شكرى، على لسان صديق مجهول بعنوان «اعترافات مجنون» فراح يزعم أن هذا الصديق ما هو إلا شكرى نفسه، بل حاول أن يزيد هذا الادعاء تأكيدًا بالاستناد إلى مسرحية صغيرة كان شكرى قد كتبها أيضًا بعنوان «الحلاق المجنون».. ومن البيّن أن كل هذا لا يعتبر من النقد الأدبى فى شيء بل هو تجريح شخصى. أصاب المازنى والعقاد شاكلة الحق عندما اعترفا فى السنوات الأخيرة بأنهما قد ظلما شكرى، واعترفا بقيادته لهما فى دعوة التجديد وفى وصلهما بالشعر الغربى عامة والإنجليزى خاصة، وبذلك نستطيع أن نؤكد أن حملة المازنى العنيفة على حافظ كانت أقرب إلى النقد الأدبى، أراد المازنى أم لم يرد من حملته على عبد الرحمن شكرى وإن كنا لا نستطيع إغفال ما فى حملة المازنى على حافظ أيضًا من شطط يستطيع كل قارئ أن يحس به فى مثل قوله فى ص ١٤ من كتيبه عن «شعر حافظ»:

(لو كان للأدب حكومة تنتصف له من المسيء وتكافئ المحسن لكان أقل جزاء حافظ على ما ارتكب من الشعر أن يبتاع ما اشتراه الناس من كتبه ثم يحرقها بيده لأن شعره جناية على الأدب وأنت فقد تعلم أن من الشعر ما يكون آثمًا ومنه ما هو بريء صالح، أما الآثم فذلك الذى يفسد الذوق ويعود الناس الكذب ويضلل النفوس وشعر حافظ من هذا النوع).

المازنى والمنفلوطى

وفى الجزء الثانى من الديوان تكفّل

المازنى بتحطيم الكاتب مصطفى لطفى المنفلوطى فتحدث عن أدب الضعف والنعومة والأنوثة حديثًا عامًا لا يخلو من جدل عقيم.. ثم انتقل إلى نقد تطبيقى «للعبرات» وبخاصة لقصة «اليتيم» التى ألفها المنفلوطى ونشرها فى هذا الكتاب، وانتهى أخيرًا إلى الحديث عن أسلوب المنفلوطى وهو خير أجزاء هذا النقد. لأن المازنى قد لجأ فيه إلى نقد تطبيقى دقيق، كما استند إلى بعض الأصول الأدبية واللغوية الثابتة، ولذلك نراه فى الجزء الذى يستحق النظر، عن حين ما عداه لا يخرج عن فكرة واحدة هى إسراف المنفلوطى فى العاطفية إسرافًا يمكن تفسيره كما – رأى المازنى – بالافتعال والنعومة والتطرى مما يخرج بأدبه إلى السلبية واحتمال التأثير فى الشبان تأثيرًا يضعف من صلابتهم فى الحياة وإيجابيتهم فى مواجهتها، ولكنه على أية حال أدب مثالى سليم نراه أفضل بكثير من أدب الميوعة الجنسية بل الوقاحة التى نشهدها اليوم فى بعض أدبنا القصصى.

وأما نقد المازنى لأسلوب المنفلوطى فقد استند - كما قلنا - إلى عدد من الأصول النقدية السليمة.

فهو مثلًا يأخذ على المنفلوطى إسرافه فى استعمال المفعول المطلق ويقول أنه أحصى له ٥٧٢ مفعولًا مطلقًا فى العبرات، وثلاثين مفعولًا مطلقًا فى قصة «اليتيم» وحدها مع أنها تقع فى ١٩ صفحة من «العبرات» مطبوعة ببنط كبير. وقد أورد لها المازنى أمثلة عدة زعم أنه من الممكن الاستغناء فيها عن هذه المفعولات المطلقة دون أن يضطرب التعبير مثل قول المنفلوطى:

(وقلت لا بد أن يكون وراء هذا المنظر الضارع الشاحب نفس قريحة معذبة تذوب بين أضلاعه «ذوبًا».. وقد علق المازنى على المفاعيل المطلقة السبعة والعشرين التى أوردها بقوله: وهذه أمثلة للمفعول المطلق

عبد الرحمن شكرى

فى كتابة المنفلوطى وكلها لا ضرورة إليها ولا داعى إلا من الرغبة فى تأكيد الغلو الذى يتطلبه من يحمل نفسه على التلفيق والتصنع أو ما يجرى هذا المجرى من الأغراض الأخرى).

وإن كنا لا نوافق المازنى على ما أطلقه من أن كل هذه المفعولات المطلقة لا ضرورة لها ويمكن الاستغناء عنها. فمن بين هذه الأمثلة مثلًا قول المنفلوطى: «فيتهافت لها جسمه تهافت الحباء المقوض».. إذ من الواضح أن المفعول المطلق هنا ضرورى لخلق صورة موحية. وهكذا الأمر فى عدد من الأمثلة الأخرى التى يستطيع أى قارئ أن يفصل فيها بين المازنى والمنفلوطى.

وكذلك الأمر فيما سمّاه المازنى بالإسراف فى النعوت، فالمازنى عند تطبيق هذا المبدأ يلوح لنا أنه فى الآخر قد أسرف وإن كنا نلاحظ أنه قد ربط هذا النقد بمبدأين لغويين سليمين أولهما: تأكيده للحقيقة اللغوية الثابتة التى تؤكد أن لا ترادف فى اللغة، وأن ما يسمى مرادفًا لا بد أن ينطوى على مفارقات وظلال تميزه عن مرادفه. والمبدأ الثانى يعبر عنه المازنى تعبيرًا سليمًا بقوله: (كل لفظة يمكن الاستغناء عنها قاتلة للكاتب فإن العلم أغنى فى باب الأدب من أن يحتمل هذا الحشو ويصبر عليه، وليس شيء أحق بأن يثير عقل العاقل من عدم اكتراث الكاتب بوقته ومجهوده).

والمازنى فى نقده لأسلوب المنفلوطى لا يتكفى بنقد طرائق التعبير، بل يمد معنى الأسلوب إلى مفهومنا الجديد الواسع الذى يرى أن أسلوب الكاتب هو الكاتب نفسه من حيث أنه يتركز فيه فنه ونظرته إلى الحياة. وعلى هذا الأساس نراه يسمى المنفلوطى حانوتيًا بسبب إسرافه فى ذرف العبرات، كما نراه يأخذ عليه تكلف التفصيل فى المحسوسات المفهومة وغير المفهومة.. مثل قوله فى وصف اليتيم مثلًا: إنه قد رأى عليه (قميصًا فضفاضًا من الجلد يموج فيه بدنه موجًا).. وكان هذا اليتيم يسكن فى غرفة مقابلة لمنزل المنفلوطى ويفصل بينهما شارع، ومع ذلك نرى المنفلوطى يزعم أنه قد رأى اليتيم منكفئًا على مائدة المطالعة، ثم رآه يرفع رأسه فيرى الدموع تنهل من عينيه، بل يرى الدموع قد محت الكتابة من صفحة كراسته.. وأمثال ذلك مما عدده المازنى فى نقده لأسلوب المنفلوطى، مما يقطع بالافتعال وبُعد الأسلوب القصصى عن الواقعية الصادقة بل عن المعقولية السليمة.

خاتمة المرحلة

هذا هو نقد المازنى القديم، أى نقده فى المرحلة الأولى من حياته وقبل أن يموت المازنى ويأتى على إثره فتى آخر من مازن، هو المازنى الجديد الساخر الذى تخلص من عاطفيته العنيفة واندفاعاته المسرفة التى زجّت به فى متاهات نقدية تنكّر هو نفسه بعد ذلك لمعظمها أو على الأصح تنكّر لها المازنى الجديد، الذى سوف نرى فى المقال الآتى مما استقر عليه رأيه نهائيًا فى الأدب والنقد والدراسات الأدبية.

وإنه ليحلو لى أن أميز بين الرجلين بقلم المازنى نفسه فى صفحة أعتبرها من أجمل وأعمق ما كتب حيث يقابل بين

طورى حياته فى مقدمة قصته «إبراهيم الكاتب» فقال:

(لست أحتاج أن أقول بأنى لست بإبراهيم الذى تصفه الرواية وأن هذا المخلوق ما كان قط ولا فتح عينيه على الحياة إلا فى روايتى... ثم إنى لست أرضى أن أكون فيما تعجبنى سيرته ولا مزاجه ولا التفاتات ذهنه.. وقد ندمت على خلقه بعد أن سويته، فلو كان دمية لحطمتها وطحنتها ولو كان صديقًا لجفوته ونبوت به، ذلك أنه يتناول الحياة باحتفال وأنا أتلقاها بغير احتفال، هو يعبث بالدنيا وأنا أفتر لها من أعذب ابتساماتى، وأحس السرور بها يقطر من أطراف أصابعى كالعرق، وهو مغرم بالتفلسف وأنا أعد الواحد من هذا الطراز مرزوءًا يستحق المرثية، وهو وعر متكبر وأنا سمح متواضع وهو عنيد وأنا ريض سلس، وهو نفور وأنا عطوف، وفى نفسه مرارة وأنا مغتبط بالحياة راض عنها قانع بها وهو كأنما يريد أن يخلق الدنيا والناس على هواه ولذلك تراه قليل التسامح ضيق الصدر وأنا لا أرى فى الإمكان أبدع مما كان ولست مثله أو من التثليث فى الحب أو الكره، ولم أمرض قط بالبينيمونيا... إلخ... فليس بيننا كما ترى من تشابه سوى أن كلينا قصير قميء وأنا أزيد عليه أنى أصبت بالعرج فليته كان هو المصاب وأنا الناجى المعافى).

فإلى المازنى الثانى.. المازنى الحق فى المقال الآتى.

•••

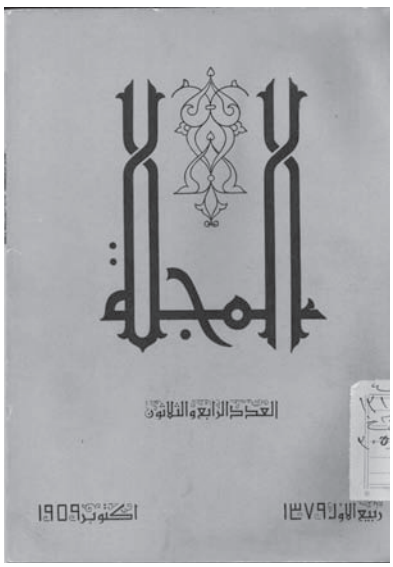
قسّم إبراهيم المازنى حياته قسمين، بل أخبرنا فى إحدى قصائده أن المازنى القديم قد مات وجاء على أثره فتى جديد من بنى مازن.. ومن الممكن أن نحدّد على وجه التقريب تاريخ الانتقال من المازنى القديم إلى المازنى الجديد بحوالى سنة ١٩٢٣ أو سنة ١٩٢٤.

ولقد سبق أن تحدثنا فى المقال السابق عن المازنى ناقدًا فى مرحلته الأولى، وناقشنا آراءه النقدية فى نظرية الشعر عامة وفى نقده لحافظ إبراهيم، ثم نقده للمنفلوطى وعبد الرحمن شكرى فى كتاب «الديوان» بجزءيه.

ونعرض اليوم لآرائه النقدية فى مرحلته الثانية التى تخلص فيها من انفعالاته العنيفة وغضباته المضرية وأصبح المازنى الهادئ الساخر الثائر المبدع.

والفترة الثانية من حياة المازنى تعتبر فترة دراسات جمالية وأدبية أكثر منها فترة معارك نقدية أو نقد توجيهى بالمعنى الدقيق لهذه الألفاظ فقد راجعنا معظم ما كتبه من مقالات نقدية فى تلك الفترة فوجدناها أبعد ما تكون عن روح الشدة التى تميز بها نقده فى المرحلة الأولى، بل أبعد ما تكون عن روح الجد.

فالدكتور طه حسين مثلًا ينشر كتابًا عن الشعر الجاهلى يشكك فى نسبة أكثر هذا الشعر إلى من نسب إليهم من شعراء، ويحاول المازنى أن ينقد هذا الكتاب فيلجأ إلى أسلوبه الساخر ليدّعى أنه يشك هو الآخر فى وجود الدكتور طه حسين نفسه عندما يستعرض حياته منذ أن كان يحفظ القرآن فى إحدى قرى الصعيد



إلى أن أصبح طالبًا أزهريًا، ثم طالبًا فى السوربون بباريس فأستاذًا بالجامعة.. ويستخدم كل هذه المراحل ليدلّل على أنه من غير المعقول أن يكون الصعيدى طه حسين هو نفسه الذى أصبح أحد فتية الحى اللاتينى بباريس.

ويُطلب من المازنى فيما يبدو أن يكتب عن كتابى «الصحائف» و«ظلمات وأشعة» للآنسة مى فيكتب مقالًا عن «الواجب» يستهلّه بأنه قد تلقى الكتابين المذكورين فى ساعة ضيق نفسى فأخذ يفكر فى الواجب.. وبالفعل يكتب المقال كله عن آراء الفلاسفة فى الواجب ومشقة أدائه مُغفلًا أىّ حديث عن كتابىّ مىّ.. ولعله قد هرب من ذلك حتى إذا انتهى من المقال اختتمه بأسطر قليلة عاد فيها إلى الكتابين ليجامل فيهما الكاتبة مجاملة خفيفة متكلفة تتفق مع ما عرف عنه من نفور من هذه الآنسة وصالونها الأدبىّ فيقول: (كذلك كنت أحدث نفسى قبل أن أفض الغلاف عن الكتابين وقد مضت على ذلك أسابيع كنت أقدر أن تكون كلها معاناة للإحساس بمرارة الإذعان لعامل أو باعث من غير النفس ولكنى ما كدت أتصفحها فأقرأ من هذا فصلًا ومن ذلك صفحة حتى شعرت بأن الواجب قد استحال رغبة وزايلنى انقباضى من الأدب).

وأكبر الظن أن أحد الأصدقاء المشتركين المعجبين بـ«مىّ» مثل الأستاذ العقاد أو غيره هو الذى كان قد طلب من المازنى أن يكتب عن الكتابين على نحو ما نحسّ من الأسطر السابقة، فأحس المازنى بأنه إزاء واجب فأخذ يبحث فى فلسفة الواجب التى استغرقت المقال كله، ثم عاد فتذكر الكتابين وجامل فيهما هذه المجاملة اللطيفة المتكلفة. وبذلك تخلص من حرج الموقف بلباقة وإن ظلت لباقة مكشوفة.

وبالمثل نراه يكتب مقالًا عن كتاب «الفصول» لصديقه الأستاذ العقاد فيختار للحديث قضية عامة يجعلها العنوان

الأول الكبير لمقاله وهو «الأدب ينهض فى عصور المشادة.. لا عصور اللين والأمن»، على حين يضع عنوانًا ثانيًا بخط صغير هو «كتاب الفصول» الذى يكتب فى التعريف به بضعة أسطر لينتقل بعد ذلك إلى القضية العامة التى اختارها، وينفق فى الحديث عنها كل المقال على أن يعود فى النهاية ليكتب أسطرًا قليلة لا غناء فيها عن أهمية كتاب صديقه فيقول:

(ولقد كانوا يعيبون على المذهب الجديد أنه يهدم ولا يبنى كأنما يمكن أن يبنى المرء قبل أن يزيل الأنقاض ويصلح الأرض ويهيئها للبناء. فاليوم ما عساهم أن يقولوا؟ هذا كتاب كله بناء وتشييد فهل يفرح الجامدون كفرحنا به؟ لا نظنهم يستطيعون ذلك! وما كنا لنطالبهم بما يفوت ذرعهم ويخرج عن طوقهم.. إذن فليغصوا به إذا شاءوا).

وأما عن أهمية هذا الكتاب وما تضمنه من نظرات وأبحاث، ورأى المازنى المفصل فى كل ذلك فلا شيء على الإطلاق.. وكذلك الأمر فى المقال الذى نشره عن الجزء الثالث من ديوان العقاد أيضًا فإنه لم يبذل أية محاولة لنقد هذا النقد وإظهار ما فيه من مواضع القوة أو الضعف وكل ما فعله هو أن اتخذ لمقاله عنوانًا ثانيًا هو «ترجمة شيطان.. من نار إلى حجر»، وأنفق المقال كله فى تلخيص القصيدة الطويلة التى تحمل هذا العنوان فى ديوان العقاد المذكور وعرضها مكتفيًا بأن يصفها عدة صفات عامة لا موضوعية فيها مثل قوله إنها فريدة فى لغة العرب، أو:

(إن فى ظهورها لدليلًا على انتهاء دور التمهيد الذى اضطرنا إليه ركود اللغة قرونًا عدة وأننا الآن فى دور البناء الفنى.. وإذا كانت اللغة اتسعت للشعر القصصى على هذا النسق فهى لن تضيق عن غيره من فنون الشعر بحمد الله ثم بفضل العقاد).

مصطفى لطفى المنفلوطى

ومن هذه الأمثلة العديدة التى ضربناها لمقالات النقد التوجيهى التى كتبها المازنى فى المرحلة الثانية من حياته، نستطيع أن نؤكد أنه لم يقم فى هذه المرحلة بمجهود يذكر، وإنما نستطيع أن نسجل له هذا المجهود فى مجال الدراسات الأدبية والجمالية التى خلّف فيها عددًا كبيرًا من المقالات الجيدة أفادت فائدة كبيرة فى توسيع ثقافتنا الجمالية والأدبية فى حياتنا المعاصرة.

الدراسات الجمالية

وقبل أن نتحدث عن الدراسات الجمالية والأدبية للمازنى نحب أن نوضح منهجه العام فى الدراسة والتفكير! وهو منهج نستطيع أن نجده فى مقالين نشرهما فى سنة ١٩٢٣ بجريدة الأخبار (القديمة) ثم جمعهما فى كتابه «حصاد الهشيم» عن مسرحية «تاجر البندقية» التى كان قد ترجمها إلى العربية عندئذ الشاعر خليل مطران. وموضع الاستشهاد بهذين المقالين يأتى من حديثه المفصل عن قضية الابتكار.. فهو يؤكد فيهما وبخاصة فى المقالة الأولى أن الابتكار ليس معناه الخلق من العدم، وإنما معناه حسن الاستفادة من كتابات ومجهودات السابقين. ويؤيد هذا الرأى بأن شكسبير نفسه لم يبتكر موضوع هذه المسرحية وأحداثها وأفكارها الأساسية، وإنما أخذها عن خمسة مصادر قديمة، وكان ابتكاره فى حسن استفادته من تلك المصادر وانتقاء خير ما فى كل منها ليؤلف من كل ذلك مسرحيته الأصيلة الرائعة.ومعظم مقالات المازنى ذات الغناء تعتبر تطبيقًا للمنهج نفسه. فنقطة البدء عنده دائمًا هى فكرة أو أفكار التقطها من قراءاته فى المؤلفات الأوروبية، وعمله هو فى الغالب الأعم توليد من تلك الأفكار، فبحثه مثلًا عن الوصف الشعرى وفن التصوير تقوم فكرته الأساسية ـ كما أشار هو نفسه فى هامش هذا البحث ـ على النظرية الجمالية التى عرضها الناقد الألمانى الشهير «لسنج» فى كتابه «لاوكون»، وبحثه عن المجاز فى اللغة ونشأته ووظيفته يقوم كما صرح هو نفسه على رأى الفيلسوف الإنجليزى «لوك» فى هذه القضية، ولكن هذا المنهج لم يفقد المازنى أصالته التى يستمدها من قدرته الفائقة على تمثّل ما يُقرأ والإفادة منه والإضافة إليه وتطبيقه فى دراساته الأدبية وفى معالجته لمشكلات التعبير فى أدبنا المعاصر على نحو ما سنفصله.

نظرية الوصف والتصوير

وبحثه عن الوصف والتصوير مثلًا نراه يستهلّه بوصف ابن الرومى الشهير لصانع الرقاقة، ثم يستطرد منه ليفصّل النظرية العامة التى فصلها «لسنج» فى كتابه «لاوكون» وقال فيها:

(إن الشعر الوصفى هو الذى يستطيع أن يصور الحركة المتتابعة فى الزمن على حين أن التصوير بالريشة لا يستطيع أن يلتقط إلا منظرًا ساكنًا أو شبه ساكن فى مكان ما).

ويأخذ المازنى بعد ذلك فى التوليد من هذه الفكرة العامة توليدات يمكن أن نقرّه على بعضها مثل هجومه على الإمبرشيونزم أو الانطباعية فى التصوير بالريشة باعتبار أن التصوير الناجح

الجميل هو الذى يصور الأشياء فى ذاتها لا وقعها فى نفس الفنان ذلك الوقع الذى يرسمه بعض فنانى هذا المذهب أحيانًا فى صور بشعة مشوهة، على حين أن الشعر الوصفى يستطيع أن يصور تلك الانطباعات أروع تصوير مع وصفه للمرئيات. ومن خلال هذا الوصف. ويرجع المازنى تخليط أصحاب المذهب وعبثهم إلى أنهم قد خرجوا بالتصوير عن مجاله لينافسوا مجال الشعر فساء مسلكهم وساء فنهم. ولو أنهم أدركوا حدود وسيلتهم التعبيرية والتزموا تلك الحدود لما ضلّوا هذا الضلال البعيد. على حين لا نستطيع إقراره على بعض التوليدات الأخرى مثل زعمه أن الشعر الوصفى لا يستطيع أن يلتقط أوضاعًا ساكنة فى المكان. وهذا رأىٌ انفرد به المازنى فى فهم «لسنج» فأخطأ فيما نعتقد لأن الشعر الوصفى عامر بتصوير الأشياء الثابتة، ولم يقل أحد بضرورة قصره على وصف المتحركات وملاحقتها عبر انسياب الزمن.

وفى مقال المازنى الثانى عن «التصوير والشعر الوصفى» يخيل إلينا أنه قد أتى حقًا بجديد عندما تحدث عن (الدمامة) وصلاحيتها لأن تكون موضوعًا للتصوير أو الشعر الوصفى. إذ نراه يفرق بين الدمامة والإحساس بالدمامة، أى إثارة ذلك الإحساس.. فيقرر أن المصور أو الشاعر لا ضير فى أن يختار الدمامة موضوعًا لفنه على نحو ما نشاهد فى روائع قصائد الهجاء، وفى كثير من اللوحات الفنية. ولكن هدفه من هذا التصوير لا يمكن أن يكون إثارة الإحساس بالدمامة، بل يجب أن يكون هدفه دائمًا شيئًا آخر غير إثارة هذا الإحساس. كأن يكون إثارة الإعجاب بالقدرة الفنية على التصوير أو إثارة الضحك والسخرية من الدمامة التى يجهلها أصحابها ويدّعون عكسها لغرورهم المضحك أو إثارة العطف والشفقة على تلك الدمامة بفضل ما يسبغه عليها الشاعر أو المصوِّر من مشاعره الخاصة الحانية.

قضية المجاز

ودراسة المازنى القيمة فى «حصاد الهشيم» للمجاز ونشأته بصفحة طويلة للفيلسوف الإنجليزى «لوك» يؤكد فيها أن المجاز قد نشأ فى اللغات على أساس نقل الألفاظ أى الرموز اللغوية من مجال المحسوسات إلى مجال المعنويات، ثم يعرض لبعض من أيدوا «لوك» أو عارضوه فى هذا الرأى مرجحًا رأى «لوك»، ثم ينتقل إلى نقد آراء علماء البيان العربى القدماء فى المجاز ونشأته وإرجاعها إلى الاتفاق بين الناس على نقل لفظ من مجال إلى آخر بجامع الشبه بين المجالين لينتهى فى آخر الأمر إلى التفرقة بين المجاز اللفظى والمجاز الشعرى موضحًا أن المجاز اللفظى هو وحده الذى يمكن أن يفسر على أساس التشابه الظاهرى بين المنقول منه والمنقول إليه، على حين أن المجاز الشعرى قد يقوم على أساس تشابه داخلى أى تشابه فى الوقع النفسى بين المنقول منه والمنقول إليه.

وبذلك مسّ المازنى من بعيد الأساس الفلسفى لمذهب الرمزية فى التعبير وهو المذهب الذى يقوم على إمكان تبادل عوالم المحسوسات المختلفة للألفاظ الخاصة بكل منها على أساس وحدة الأثر النفسى، على نحو ما أوضحنا فى كتبنا ومقالاتنا النظرية والتطبيقية ومنها: كتابنا عن (الأدب ومذاهبه)، ولكن بحث المازنى كان يعتبر بلا ريب جديدًا كل الجدّة بالنسبة لعالمنا الأدبى واللغوى عندما كتبه.

قضية الخيال

وفى كلمته عن الخيال فى «حصاد الهشيم» يعتنق المازنى مذهب من يقول من علماء النفس: «إن الخيال السليم هو الخيال الذى يؤلف بين العناصر المختلفة ليخلق شيئًا جديدًا»، وهذه النظرة لا تقرها جميع الأبحاث النفسية وبخاصة الحديث منها، إذ نراها تميز بين الخيال الخالق والخيال المؤلف. فهناك خيال يكاد يخلق من العدم لاسيما ذلك الخيال الذى تمتعت به الشعوب البدائية التى تخيلت الكائنات الوهمية والأساطير الخارقة، ولكننا مع ذلك نلاحظ أن المازنى فى هذه الكلمة قد حاول جاهدًا أن يقصر الخيال على التأليف لكى يتخذ من هذه الفكرة أساسًا للتمييز بين الخيال الجيد والخيال الرديء فى الشعر العربى.. فنراه يستسخف بحق كل خيال يأتى بالمحال الذى تستنكره حقائق الحياة وواقعها المسلّم به من الجميع مثل قول أحد القدماء:

بكت عينى اليسرى فلما زجرتها
عن الجهل بعد الحلم أسبلتا معًا

فقد علق عليه المازنى بما يظهر سخفه وكذبه وافتعاله، فالإنسان لا يمكن أن يبكى بعين واحدة، والبكاء بالعينين معًا لا يمكن أن يكون أكثر دلالة على الحزن بعين واحدة بفرض إمكانه. وكذلك الأمر فى كثير من الإحالات الأخرى التى أشار إليها المازنى فى هذه الكلمة. وباستطاعتنا أن نذكر أن هذا المقياس قد استخدمه الأستاذ العقاد أيضًا فى «الديوان» عند نقده لشعر شوقى، ولعله كان من المقاييس التى اتفق عليها الصديقان فى ندواتهما الخاصة.

وهكذا يتضح من هذه الكلمة أن المازنى إذا كان يخطئ أحيانًا فى التفكير النظرى فإنه يصيب أحيانًا كثيرة فى التطبيق، ويستخدم من معارفه النظرية ما يعينه على هذا التطبيق حتى لو أهدر جوانب نظرية أخرى قد يعوق ذكرها تطبيقاته النقدية.. ومردُّ كل ذلك إلى أن المازنى كان فنانًا بطبعه، وكان يحس بذوقه مواضع الجمال أو القبح فيما يعرض له من نقد، ثم يحتال بعد ذلك على ما قرأ أو درس من نظريات ليضعها فى خدمة أحاسيسه الذوقية الصادقة

وتأييدها بالحجج العقلية حتى ليخيل إلينا أن المازنى كان فنانًا فى حياته وأدبه ونقده، على حين كان صديقه العقاد مفكرًا أكثر قدرة على معالجة النظريات الفكرية والتوليد فيها.

الدراسات الأدبية

وأما عن الدراسات الأدبية التى قام بها المازنى فى النصف الثانى من حياته فنلاحظ أنها قد تناولت الشعراء القدماء أنفسهم الذين درسهم العقاد، مثل: المتنبى وابن الرومى.. وقد سبق أن فسرنا هذا الاختيار بأن هذين الشاعرين يحققان الشرط الأساسى الذى اتخذته جماعة الديوان أساسًا للحكم بعظمة الشاعر، وهذا الشرط هو ظهور شخصيته فى شعره، وهذا بالبداهة مقياس ضيق، وإلا لصح لنا أن ننكر على أعظم شعراء الإنسانية وهو «هوميروس» صفة العظمة، لأن جميع نقاد العالم يجمعون على أن شخصية «هوميروس» لا تطالعنا قط من قريب أو من بعيد خلال ملامحه الرائعة.

ودراسات المازنى للمتنبى وابن الرومى تلوح لنا متأثرة أكبر التأثر بمنهج صديقه الكبير عباس محمود العقاد حتى لنرى المازنى يحيل على دراسات العقاد فى مواضع كثيرة، فضلًا على أن دراسات المازنى لهذين الشاعرين قد دار معظمها حول استشفاف شخصية الشاعرين من شعرهما، وهذا هو منهج العقاد الذى سبق أن أوضحناه. وإذا كان المازنى قد انفرد بشيء فهو دراسته لفن الوصف عن ابن الرومى على أساس نظرية «لسنج» التى تحدثنا عنها فيما سبق، ثم فطنته إلى أن ابن الرومى كان أكثر تأثرًا عن طريق النظر والسمع أكثر منه عن طريق حواسه الأخرى لاسيما اللمس والشم.. وقد راح يدلل على هذه الملاحظة الصادقة بأمثلة عدّة من شعر ابن الرومى.

ثم نلاحظ على دراسات المازنى الأدبية أنها جاءت كثيرة الاستطرادات وبخاصة

فى مطالعها حيث نراه يستهل دراسته الطويلة عن ابن الرومى وبصفحات وصفحات عن إهمال العرب لسير شعرائهم، بل الاستطراد إلى الهجوم على العرب عامة وشعرهم بخاصة، وتفضيل الغرب وشعرهم عليهم. فيقول:

(إن أظهر عيوب الأدب العربى فى نظره اثنان: فساد فى الذوق، وشطط فى الذهن عن السبيل السواء).

ثم يأخذ فى إيضاح هذين العيبين على أن يستدرك بعد ذلك فيقول:

(لسنا نحاول الزراية على العرب أو الغض من شعرهم، وإنما نريد أن نقول إن العرب ليسوا أشعر الأمم! وإن أحدًا ليقرأ آثار الغرب فيملك قلبه ما يتبين فيها من سمات الصدق والإخلاص ومخابل النبل والشرف، وما يستشفه من دلائل الحياة والإحساس بالجمال وحبهما وعبادتهما فى جميع مظاهرهما، وما يتوسمه من ذكاء المشاعر ويقظة الفؤاد وصدق النظر وصفاء السريرة وعلو النفس وتناسبها وتجاوبها مع كل ما يكتنفها من مظاهر الطبيعة).

ثم يردف كل ذلك بقوله: (هذه حقيقة لا موضع فيها للشبهة، وما ينكر أن الشعوب الآرية أفطن لمفاتن الطبيعة وجلالة النفس الإنسانية وجمال الحق والفضيلة إلا كل مكابر ضعيف البصيرة، أو رجل أعمته العصبية الباطلة عن إدراك ذلك. ونقول العصبية الباطلة لأن الحق غاية الوجود وكلنا سواء فى التماسه، وأيما رجل فاز منه بنصيب فهذا السعيد الموفق، وإلا فهو معذور ومشكور، وليس يغض من أحد أنه انصرف عن هذه الدنيا غير منجح).

بل يأخذ بمثل ما زعمته الشعوبية قديمًا وبعض المستشرقين حديثًا من أن أغلب فحول الشعر والنثر العربى ممن ينتهى نسبهم إلى غير العرب مثل: بشّار بن بُرْد ومروان بن أبى حفصة وأبى نواس وابن الرومى ومهيار وابن المقفع وابن العميد والخوارزمى وبديع الزمان وابن إسحاق الصابئ وأبى الفرج الأصفهانى وأبى حنيفة النعمان وغيرهم.. وما نريد أن نعود فنناقش هذا الرأى المسرف الذى قتله العرب والمنصفون فى كل قطر بحثًا وتفنيدًا. ولكننا أوردنا هذه الآراء لندلل بها على مدى تأثر المازنى بالغربيين وثقافتهم وأدبهم بل تعصُّبه لهم. وإذا كنت لا أحب لنا كعرب أن نتنكر لأمجادنا التليدة أو نبخسها حقها، فإننى من جهة أخرى لا أحب أن نصدف عن الثقافات الأجنبية وعن الإفادة منها والانتفاع بها، ولكن فى اتزان ومحافظة على تراثنا وثقة بأنفسنا وبماضينا.

دائرة النقد

لا شك أن القارئ لهذا المقال والمقالات السابقة قد لاحظ ضيق دائرة النقد ضيقًا شديدًا عند الجيل الذى سبقنا. فقد كان مقصورًا على الشعر، بل على نوع واحد منه وهو الشعر الغنائى أى شعر القصائد بالرغم من أنه كانت قد ظهرت وازدهرت عندنا فنون أدبية أخرى كبيرة كفنّ المسرحية الشعرية والنثرية، وفن القصة

والأقصوصة وفن المقال الأدبى. وقد رأينا فى مقال سابق كيف ترّفع الأستاذ العقاد عن أن يشغل نفسه بنقد الأدب والفن التمثيلى ولكننا قرأنا للمازنى فى «حصاد الهشيم» نقدًا لمسرحية غادة الكاميليا التى مثلتها فرقة الأستاذ يوسف وهبى وقامت بدور مارجريت (غادة الكاميليا) السيدة روزاليوسف.. إلا أن المازنى قد صبّ معظم نقده إن لم يكن كله على مناقشة المشكلة الاجتماعية الأخلاقية التى تضمنتها تلك المسرحية دون أن يعرض بشيء للأصول الفنية وهل توفرت لهذه المسرحية التى كانت فى الأصل قصة للكاتب الفرنسى دوماس الصغير. وأما عن التمثيل فقد تناوله المازنى فأثنى على مقدرة السيدة روزا الممتازة، وعلى الأستاذ يوسف وهبى فى دور أرمان عشيق الغادة، على حين أخذ على الممثل الكبير عزيز عيد عدم حفظه لدوره واعتماده على الملقن.

والواقع أن النقد المسرحى قد تخصص فيه خلال تلك الفترة نقاد آخرون مثل محمد تيمور وأحمد حلمى ومحمد على حماد وغيرهم، وكأن الأدب المسرحى ليس جزءًا من الأدب عامة، وهو انفصال نعتقد أنه كان له أثره فى تأخير تطور التأليف المسرحى إلى المستوى الأدبى الذى يتمتع به آداب الغرب، ولكن الظاهر أن نظرة المجتمع كله إلى المسرح قد لعبت دورًا كبيرًا فى هذا الانفصال.. ومن المؤكد أنه لولا الخصومة التى كانت ناشبة بين العقاد وشوقى ورغبة التحطيم، لما كتب العقاد كتيبه المعروف عن مسرحية «قمبيز» لشوقى. على أننا قد نفهم هذا الانفصال قبل أن يدخل ميدان المسرح كبار شعرائنا وناثرينا من أمثال: شوقى وعزيز أباظة والحكيم ومحمود تيمور، وأما بعد ذلك فلسنا نرى مبررًا لأن يهمل الجيل السابق من نقادنا هذا الفن الأدبى الكبير، كما نحمد لجيلنا المعاصر، وهو جيل لاحقٌ اهتمامه به، ودرسه لأصوله الفنية العالمية، كما نحمد له أيضًا عنايته بفن القصة والأقصوصة الذى أخذ يطغى فى آداب العالم كافة.

ولقد حدث قبل كتابة هذا المقال بأيام أن دعت جريدة المساء إلى ندوة تناقش سؤالًا وضعه القسم الأدبى بالجريدة هو: هل أدّى النقد واجبه نحو الأدب المعاصر؟

وفى هذه الندوة وقف الأستاذ يحيي حقى ليلفت الأنظار إلى قضية مهمة هى: انتصار النقد الأدبى على الفنون التشكيلية، ودعا إلى أن يمد النقاد اهتمامهم إلى تلك الفنون بحكم وحدة الأسس والوظائف بين الفنون كافة.

ولقد دفعتنى هذه اللفتة الأصيلة إلى أن أبحث فى هذه السلسلة هذه القضية لأتبين: هل كان لجيل نقادنا السابق اهتمام بالفنون الأخرى أم لا؟

ولحسن الحظ عثرت على عدة مقالات للمازنى فى نقد بعض الفنون الأخرى مثل: فن النحت المصرى المعاصر، وفن الغناء والموسيقى العربيين، وكل هذه المقالات مجموعة فى كتابه «صندوق الدنيا».

أما عن النحت فقد كتب المازنى مقالًا طويلًا عن تمثال «نهضة مصر» لفناننا الكبير محمود مختار، وهو مقال يجمع بين الجد والفكاهة، وفيه يحمل المازنى حملة شديدة على هذا التمثال الخالد، فيزعم أنه لم يفهم فكرته، وهل أبو الهول هو الذى يمثل النهضة فى هذا التمثال. وفى هذه الحالة لا يرى المازنى أن الوضع الذى اختاره مختار لأبى الهول يوحى بالنهوض، لأن ذوات الأربع لا تنهض على أقدامها الأمامية بل على القدمين الخلفيتين. ووضع أبى الهول فى التمثال وضع إقعاء لا نهوض.. وأما إذا كانت الفلاحة الواقفة إلى جواره هى التى ترمز للنهوض، فإن المازنى لا يرى فى وضعها ما يوحى بهذا النهوض إلخ... ومن المؤكد أن المازنى كان يستطيع الفهم لو أراد، فالتمثال كله يرمز للنهضة القائمة على ارتكاز مصر الجديدة التى أسفرت عن وجهها فى شخصية الفلاحة على مصر القديمة التى يرمز لها أبو الهول. وقد اختار له محمود مختار الوضع الرابض الذى يروق البصر، وإلا فكيف كان يريد أن يختار وضع الناهض على ساقيه الخلفيتين الذى يوحى للناظر بالانكفاء على الوجه!.

ولكننا على أية حال نحمد للمازنى اهتمامه بهذا التمثال كما نحمد له اهتمامه بمسرحية غادة الكاميليا، وأخيرًا اهتمامه بفنّ الغناء والموسيقى العربيين، وقد أخذ عليهما ما لانزال نشكو منه أحيانًا حتى اليوم من الحرص على التطريب أكثر من الحرص على التعبير الصادق العميق، ثم أبدى فيما يختص بغناء الشعر لفتة أصيلة فقال: «إن كثرة التكرار عند مغنينا لبعض الجمل الشعرية والوقوف عندها أكثر مما يجب وما يحلو، إنما يرجع إلى ما أخذته جماعة الديوان فى دعوتها الجديدة على القصيدة العربية من التفكك وانعدام الوحدة العضوية».. مؤكدًا أنه لو تخلصت الأغنية الشعرية هى الأخرى من هذين العيبين لاستقام غناؤنا على نسق الغناء الغربى الذى يعتبره المازنى غناءً إنسانيًا رفيعًا. وبهذه اللفتة الأصيلة ربط المازنى بين فنّ الشعر والغناء العربيين وهو ربط نرجو أن يحققه ويوسعه جيلنا نحن بحيث تصبح الفنون التعبيرية كافة بل التشكيلية أيضًا وحدة تخضع لكثير من الأصول الثقافية والجمالية الموحّدة، وبذلك يكون للمازنى فضل توجيهنا نحو هذه القضية الهامة، وإن كنت أحسب أننا سائرون تلقائيًا نحو هذه الغاية بعد أن اتسع مفهوم النقد عند جيلنا الحاضر فأصبح يقوم على مذاهب فكرية وجمالية واسعة تتصارع وتتنافس، كما أصبح لا يقف عند شعر القصائد، بل يمتد إلى كافة فنون الأدب الشعرية والنثرية التقليدية والمستحدثة على السواء.

•••

نشرت فى العددين ٣٥، ٣٦ من «المجلة»، فى نوفمبر وأكتوبر ١٩٥٩، على حلقتين كجزء من سلسلة كتبها الدكتور محمد مندور بعنوان: «سلسلة النقد والنقاد».

مسلات مصرية فى قلب روما

محمد التداوى

أعشق أن أكتب للناس على ورق، وأرى فى تصفح الناس لجريدة أو مجلة أحد أمرين: إما نزهة، إذا كان العابر قرأ الخبر بالصدفة، لأن عنوانًا جذبه أو أن الموضوع استهواه، أو مهمة إذا كان العابر شخصًا جاء إلى هنا بغرض البحث فى موضوع ما، يجمع أو يقرأ كل ما كتب عنه.. وأنا أحاول هنا التوفيق بين ما يعجب هذا ويشفى تعطش ذاك حول موضوع المسلات المصرية القديمة خارج الحدود، وتحديدًا المسلات المصرية فى مدينة روما الإيطالية.

مسلات مصرية أخرجت قصرًا من أرضها ليتفاخر بها إمبراطور بسيادته أو تخليدًا لذكراه، لينتهى الإمبراطور المتفاخر، ويخلد اسم الفرعون، وتبقى مسلاتنا شواهد على تاريخ مصر الفرعونية وعلى قدرة المصريين القدماء التى لازالت تحير العالم والعلماء.

الكتابة عن المسلات المصرية فى روما أمر ليس بالهين حين تحاول أن تختصر ثلاث عشرة مسلة، تقدمه فى مقال.. لكل مسلة قصة بدأت بأوامر من الفرعون - أى فرعون- ببناء مسلة له فى مكان ما.. تسبقها الفكرة التى حتمًا عرضها أحد مستشاريه أو كهانه بوصفها الطريق إلى المجد.

كان فرعون مصر إلهًا يمشى على الأرض فى معتقد أهل البلاد الذين هم أسلافنا، الذين تركوا لنا حضارة نتفاخر بها أمام كل الشعوب، مع أننا نظرنا دائمًا إلى عورهم العقائدى ولم نتدبر إلا نادرًا عظمتهم العلمية والعملية.

أنا هنا كمصرى وسط مدينة روما أرى فى كل مكان هذه المسلات.. أحتار عمن أتكلم.. للمسلات الثلاثة عشر قصص مختلفة وحكايات متباينة وفراعنة سادوا البلاد والعباد، اقتطعوا هذه المسلات من جبال مصر كى تخلد ذكرى ما، والمسلة فى تخليد الذكرى بقت لنا لغزًا لا نفهمه منتظرين أن نجد نصًا يحكى لنا القصة بكل وضوح، وهذا النص غائب للأسف الشديد.

فالصدفة فقط هى التى كشفت لنا

كيف كانت تصنع المسلة حين تركوا لنا هم المسلة المسماة بالناقصة فى أسوان، كى تحكى طريقة من طرق قطعهم للحجارة وخصوصًا القطع الضخمة مثل المسلات.

والصدفة أيضًا هى من تعطينا الفكرة عن المدة التى كانوا يستغرقونها لقطع مسلة مثلًا بارتفاع ثلاثين مترًا.

هنا فى ميدان الفاتيكان وتحديدًا ساحة القديس بطرس أبو الكنيسة الكاثوليكية، تقع المسلة الوحيدة التى لم تسقط كزميلاتها فى عصور الاضمحلال الرومانى بعد أن ضعفت سلطة الإمبراطورية فى مواجهة السلطة البابوية وساد فساد واضمحلال كبير أدى إلى طمس الكثير والكثير من معالم روما الرومانية إلا أن مسلة مصرية ظلت واقفة.

مسلة الفاتيكان

مسلة الفرعون أمنحتب الثانى، هذا اسمها الحقيقى عند الولادة فى محجر من محاجر الصحراء المصرية.. ارتفعت أول ما ارتفعت فى سماء مدينة أون الشهيرة بهليوبوليس عند اليونان وعين شمس حاليًا، ثم اغتصبها إمبراطور رومانى كان يحب إثارة مشاعر الغضب عند سكان الإمارة التى تقع تحت سيادته، فمن مصر أراد أن يهينهم فلم يجد أكثر من المسلة لتجرح كبرياءهم فقد أخذ منهم عزيزًا لديهم أسيرًا فى بلاده، واستقبلها استقبال الفاتحين وأقامها فى ميدان مهم كى يراها سكان روما وزوارها كدليل على سيادته على مصر وسكانها.

هذا هو التاريخ، نحن لنا أسرى غائبون نسيناهم كما نسينا غيرهم، لكنهم هنا شواهد إنهم ينتمون إلى أرض أخرى وعالم آخر اسمه مصر الفرعونية.

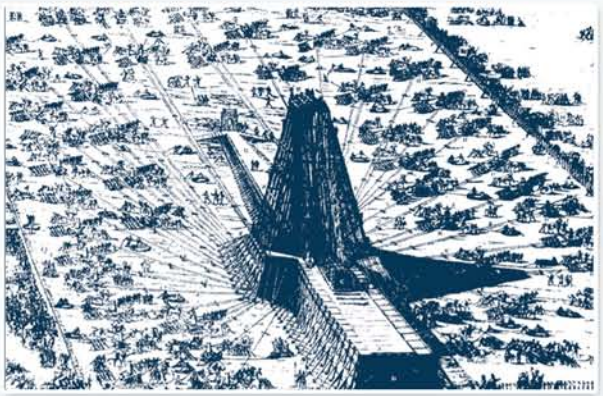
مسلة الفرعون أمنحتب الثانى بعدما أحضرها هذا الإمبراطور المسمى كاليجولا سنة ٣٧ ميلادية وأقامها لتتوسط حلبة نيرون التى كانت بمثابة حلبة الصراع بين الفرسان، ظلت فى مكانها حتى بعد أن تهدمت الحلبة، ظلت واقفة حتى بعد أن تكونت مدينة من المقابر حولها وإلى جوارها اكتشفت بازيلكا أو كاتدرائية القديس بطرس، ثم أمر البابا سيكستوس الخامس بنقلها من مكانها إلى ساحة الفاتيكان الرئيسية فى صيف سنة ١٥٨٦ ميلادية بواسطة المهندس الايطالى دومينيكو فونتانا، الذى استغرق فى نقلها أربعة شهور مستخدمًا معدات ضخمة وأيدى ثمانمائة عامل ومائة وأربعين حصانًا، وطلب البابا أن ينتهى الجميع من العمل فى صمت تام ووصل الأمر لأن يعاقب من يحدث ضجة بالموت فى ساحة رفع المسلة، إلا أن حدثًا استثنائيًا غير كل شيء حين شاهد البحار الذى أتى من مقاطعة ليجوريا بينيدتو بريسكا، الحبال مشدودة بقوة بسبب الوزن المفرط للمسلة الذى يبلغ أكثر من ٣٠٠ طن وبسبب شدة الحبال هذه ارتفعت درجة حرارتها مما كاد يتسبب فى تهتكها وسقوط المسلة وفشل المهمة الكبيرة، فنادى بصوت عال خرق الصمت المحيط بلهجته الليجورية: «aiga ae corde» بمعنى اسكبوا الماء على الحبال قاصدًا تبريده، وهى النصيحة التى أخذ بها المهندس فونتانا، وجعل العمال يسكبون مياهًا كثيرة إلى أن انتهوا من رفعها فى العاشر من شهر سبتمبر من نفس العام، ولم يعاقب البابا هذا البحار بل كرمه بأن طلب منه أن يحدد هو مكافأته التى لها قصة أخرى ربما كان مجالها مقالًا آخر.

المسلة كانت تحمل فوقها كرة يقال أنها كانت تحوى رماد يوليوس قيصر، وحين رفعت فى ساحة الفاتيكان نحيت هذه الكرة وأودعت متحف روما بعد ذلك، ووضع الصليب فوقها بأمر بابوى فى وقت نقلها إلى ساحة القديس بطرس بالفاتيكان.. تعبيرًا عن أنها تنتمى الآن لمعتقد سماوى غير معتقد تعدد الآلهة القديم.

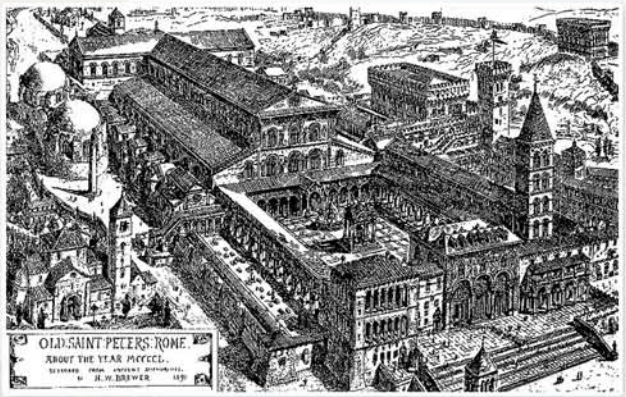
المسلة الموجودة الآن ترتفع خمسة وعشرين مترًا فوق قاعدة تحيط بها الأسود البرونزية التى صمم اثنين منها النحات الإيطالى الشهير بالبريشانو.

مسلة لاتيرانيسى

أما أطول مسلة فى روما، فهى للفرعون تحتمس الثالث وخلفه تحتمس الرابع، تتوسط حاليًا ساحة سان جيوفانى فى لاتيرانو، وترتفع أكثر من اثنين وثلاثين مترًا بارتفاع يقل أربعة أمتار عن ارتفاعها الحقيقى، ولديها أكبر قاعدة وتزن ٢٣٠ طنًا، أخذت من معبد آمون فى الكرنك حيث أحضرها إلى روما قنسطانطيوس الثانى فى العام ٣٥٧ م. ليزين بها ساحة مكسيموس وقد عثر عليها فى ثلاثة أجزاء منفصلة العام ١٥٨٧ م. وأعادها البابا سيكستوس



رفع المسلة ١٥٨٦ بتخطيط فونتانا



كاتدرائية القديس بطرس القديمة مع المسلة المصرية

الخامس إلى وضعها اللائق ووضعت فى ساحة سان جيوفانى قرب قصر لاتيران وتسمى بمسلة لاتيرانيسى.

مسلة ساحة بوبولو

تتوسط ميدانًا فسيحًا اسمه ميدان الشعب أحضرها من مدينة عين شمس الإمبراطور أغسطس قيصر فى سنة ١٠ قبل الميلاد ووضعت فى ساحة مكسيموس ثم سقطت وتوارت تحت أنقاض المدينة إلى أن عثر عليها فى نفس الوقت الذى عثر فيه على المسلة الموضوعة فى لاتيرانيسى عام ١٥٨٧ م. وكانت قد كسرت إلى قطعتين وأعيد تركيبها بأوامر البابا سيكستوس الخامس فى ١٥٨٩ م. ثم أضيف إليها نحت الأسود فى القاعدة عام ١٨١٨ م. وارتفاعها أربعة وعشرون مترًا ثم أصبحت ٣٦ مترًا بسبب القاعدة التى أنشئت من أجلها.

مسلة سولارى

هى مسلة الفرعون بسمتيك الأول أقامها فى مدينة المسلات أون ـ عين شمس ـ ثم أحضرها من مصر الإمبراطور أغسطس سنة ١٠ قبل الميلاد وجرى لها ما جرى للأخريات إلى أن عثر عليها فى القرن السادس عشر.. فأصلحت ونظفت ورفعت فى ساحة قصر «مونتيتشيتوريو» فى روما فى ١٧٩٢ م بأوامر البابا بيوس السادس، وارتفاعها ٢١,٧٩ مترًا وأصبحت الآن ٣٣,٩٧ مترًا بفضل القاعدة التى صنعت من أجلها.

وإذا كان الرومان قد احتاجوا أربعة أشهر ليرفعوا مسلة مثل مسلة أمنحتب الثانى، فإن النص الذى اكتشف على إحدى مسلتى حتشبسوت يؤكد أن قطع مسلتين بطول ثلاثين مترًا لكل مسلة، قد يستغرق سبعة أشهر لا غير، وهو الأمر الذى حير العلماء أكثر حيث أنهم قالوا إن قطع مسلة واحده يحتاج ثمانية أشهر على الأقل رغم ما كان يمتلكه المصريون القدماء من معدات وإمكانيات بسيطة.

مسلة بياتسا ديل بوبولو

الكولوسيوم شاهد على تاريخ روما

تنبأ بالثورة وتمسك بالبعد الفرعونى والإسلامى

نجيب محفوظ.. حضور رغم الغياب

بم كان محفوظ سيشهد على اللحظة الراهنة؟.. ربما كان هذا هو السؤال الأهم الذى طرحه المشاركون فى الاحتفال بذكرى رحيل نجيب محفوظ السادسة، فهو الحاضر بإبداعه، المشتبك مع قضايا وطنه، رغم رحيله.. لقد كان شاهدًا على الحراك السياسى الذى عاشته مصر فى فترات مختلفة، وراصدًا لذلك الحراك من خلال شخوص رواياته!!.. بل إن كثيرًا من الأحداث التى مرت بها مصر بعد رحيله وحتى قيام ثورة ٢٥ يناير طالما بشّر بها.

وقد وافقت الذكرى السادسة لرحيل الروائى العالمى نجيب محفوظ، أربعينية الشاعر حلمى سالم، وهو ما احتفت به مؤسسات وهيئات ثقافية عديدة، فعقدت الهيئة العامة للكتاب احتفالية كبرى بمحفوظ تضمنت مجموعة ندوات حملت عناوين «ذكريات نجيب محفوظ»، و«دراسات حول نجيب محفوظ»، و«نجيب محفوظ وأدبه فى إيطاليا»، شارك فى اللقاءات والندوات كل من د.أحمد مجاهد، ويوسف القعيد، وجمال الغيطاني، وإكرامى فتحى، وجيهان فاروق، وحسام نائل، ود.محمد بدوى، ود.حسين حمودة، ود.يسرى عبد الله، ود.صلاح السروى.

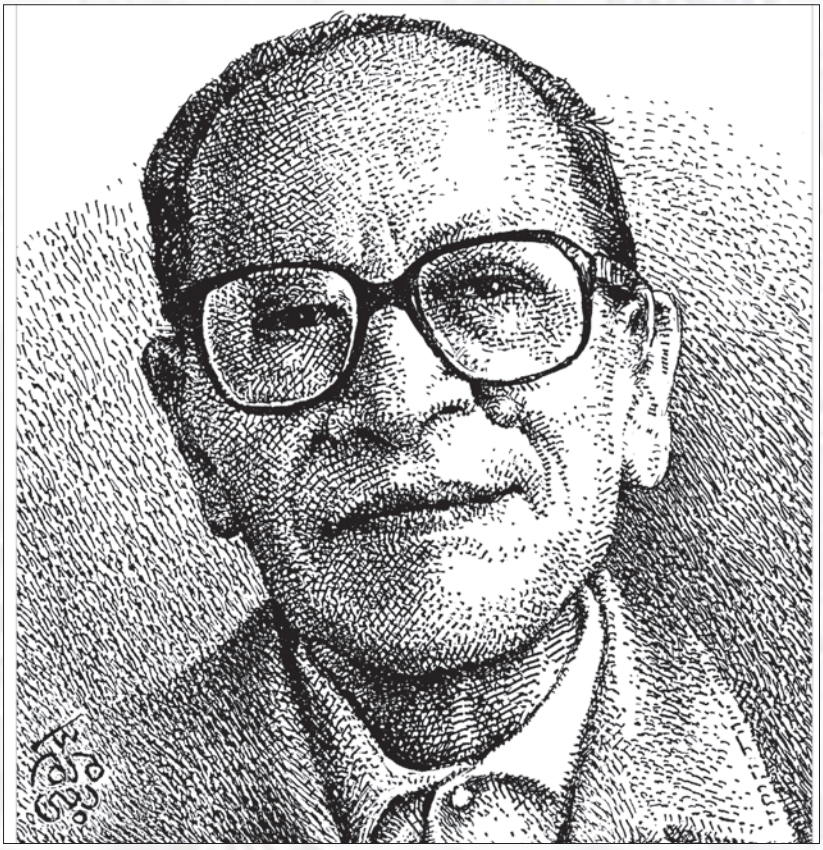
وعقد أتيليه القاهرة ندوة حول محفوظ شارك فيها د.عمار على حسن، ود.حسين حمودة، ود.محمود الربيعي.

على الجانب الآخر شاركت هيئة الكتاب المثقفين فى الاحتفال بأربعينية سالم التى شارك فيها د.أحمد مجاهد، والشاعر السماح عبد الله، والناقد شعبان يوسف، وميسون صقر، وحسن طلب، وعبد المقصود عبد الكريم، كما احتفلت مؤسسات ثقافية أخرى بالمناسبة ومنها ورشة الزيتون الإبداعية، ومجلة أدب ونقد.

ففى احتفالية أتيليه القاهرة بمحفوظ تحدث الكاتب الصحفى عمار على حسن عن المشهد السياسى الراهن وطرح السؤال: ماذا لو كان نجيب محفوظ على قيد الحياة؟ ماذا كان يمكن أن يقول، وبم كان سيشهد على اللحظة الراهنة؟

وأجاب محاولًا تقمص شخصية الروائى العالمى من خلال رواياته ورؤاه: محفوظ لو كان يعيش بيننا لبلغ عمره السنة بعد المائة، وكان يمكن أن يرى المشهد على النحو التالي، كان سيسأل نفسه سؤالًا: هل نحن أمام مأمون رضوان الإخوانى الطيب فى «المرايا»، أم عبد الفتاح إسماعيل الإخوانى الماكر فى «القاهرة ٣٠»؟

هل نحن أمام حسن البنا أم سيد قطب؟، إن تنظيم الإخوان والمجموعة التى أمسكت به تنتمى إلى قطب أكثر مما تنتمى إلى البنا، تنتمى إلى عبد الفتاح إسماعيل وليس مأمون رضوان،



نجيب محفوظ بريشة الفنان محمد حجى

الغيطانى والقعيد ومجاهد .. وذكريات نجيب محفوظ

سيد قطب يرى العالم من خرم إبرة فى كتابيه «الظلال»، و«معالم فى الطريق»، ومحفوظ قال من قبل: يبدو أن المصريين مشتاقون إلى حكم الإخوان.

محفوظ كان سيسألنا عن البطل اليسارى على طه فى «القاهرة ٣٠» ومكانه فى ميدان التحرير بعد أن أهين اليسار المصرى فى العقد الأخير.

كان سيقول: نتمنى أن يكون فى مصر مليون على طه، ذلك الفتى المنحاز إلى العدل الاجتماعي، خصوصًا وأن التوجه الحالى يذهب إلى رأسمالية متوحشة على غرار ما كان يحدث فى لجنة السياسات.

كان محفوظ سيسأل أين سعد زغلول بمصريته فى ثورة ٢٥ يناير وهو الذى ربما لو ظهر لكان لمصر شأن آخر، كان سيسأل: أين الحزب الذى ولد من رحم حركة نضالية مثل الوفد، كان سيكتب على الفيسبوك: احرصوا على أن يكون فتوتكم عاشور الناجي.

التعددية والتنوع

وحول ما تشهده مصر هذه الأيام من محاولات إقصاء الآخر والانفراد بمقاليد الحكم، سلّط د.حسين حمودة الضوء على قيمة التنوع والإيمان بالتعددية فى فكر محفوظ، قائلًا: محفوظ عبر عن التعدد والاختلاف وتمسك بهذه القيمة، وقد تجلى هذا بوضوح فى رواياته التى ظهر فيها البعد الفرعونى والإسلامى والغربي، وقد تجلى البعد الفرعونى فى «عبث الأقدار»، و«كفاح طيبة».. والإسلامى فى «ألف ليلة»، و«رحلة ابن فطومة»، واستعار الأشكال السردية الغربية التى هضمها وأضاف إليها فى صياغة عالمه الروائي.

وقال: ظهر ميل محفوظ إلى الإفادة من النتاج الغربى منذ الأربعينيات حيث قرأ بفرنسية متعثرة البحث عن الزمن المفقود لمارسيل بروست، وهو ما استفاد منه فيما بعد، وقد قدم شخصيات تمثل فى حد ذاتها تيارات فكرية عاشت فى المجتمع المصرى وحكمت توجهاته، وقد تناول موضوعات التحرر والتسلق وسبل الخلاص والمدينة التى تخرج من علاقاتها القديمة لتنخرط فى شكلها الجديد الذى فرضه عليها العالم الحديث.

وأضاف: فى أعماله ومنها «ميرامار» و«ثرثرة فوق النيل» تناول قضية العدالة والاغتراب، وفى نقلة أخرى تناول المصير الإنسانى (أولاد حارتنا والحرافيش وابن فطومة)، وفى مرحلته الأخيرة انشغل بمغامرة الكتابة نفسها وفكرة حلول النوع والأشكال المتعددة، ربما كان هذا تعبيرًا عن الثراء والتنوع والتعدد الذى شكّل شخصية محفوظ منذ سنوات التكوين.

مهابة القيمة

بينما تحدث د.محمود الربيعى عن الحضور المهيب لمحفوظ، تلك المهابة التى لا تجعله منعزلًا، ولا تضعه فى مصاف الطبقات العليا، وقال: ليست مهابة التقعر والتحذلق، وإنما مهابة القيمة والفكرة، لقد التقيت محفوظ أول ما التقيته عقب هزيمة ٦٧، كان على وجهه مسحة حزن خفيفة، أحسست أن له حضورًا مهيبًا، لكنها مهابة من نوع خاص، ليست مهابة توفيق الحكيم أو العقاد أو طه حسين، فمحفوظ يجعلك تقف على مسافة منه على أمل مستمر أن تقطع هذه المسافة إليه.

وأشار الربيعى إلى ضرورة أن يتم التعامل مع محفوظ بهذا القدر من المهابة، فالدعوة إلى إدخال محفوظ فى التعليم يجب أن تتم فى ظروف يحتشد فيها المعلمون والتلاميذ لقراءته بنفس الروح التى يقرأ بها الغرب أعمالهم العظيمة فى قاعات الدرس، وإذا لم تتم قراءة محفوظ بهذه الروح فليبق مهملًا إلى أن تتهيأ الظروف لهذه القراءة المهيبة.

الحلم بالثورة

وفى ندوة «ذكريات نجيب محفوظ» أولى ندوات هيئة الكتاب فى الاحتفال بمحفوظ احتلت الأوضاع الراهنة، ومصر بعد ثورة يناير محور المناقشات، وقال الكاتب الكبير يوسف القعيد: كان محفوظ يحلم بمصر مختلفة، حلم بالثورة وهو فى الثامنة، وشارك فى المظاهرات وهو طفل صغير، كما أن محفوظ لديه موقف من تجربة عبد الناصر بالطبع لم يكن يحلم أن تحكم مصر قوى أخرى، ولكن كان يريد أن يتخلص النظام من عيوبه.

وأضاف القعيد: بعد أن تخرج نجيب محفوظ كان يريد أن يسافر إلى فرنسا لدراسة الفلسفة فى باريس، ليصبح أستاذًا جامعيًا بعد عودته، وعندما تقدم بأوراقه للحصول على البعثة وسأله الموظف عن اسمه تصور أنه مسيحى فرفض تسلم أوراقه ولم يذهب محفوظ للبعثة، رغم ذلك لم يحوله فشل بعثة فرنسا لإنسان معقدٍ وقرر وقتها أن يكون روائيًا طالما أن هذا الباب أغلق، وأخذ الأمر بجدية ومثابرة، وكان يكتب فى البداية روايات تاريخية ولكنه توقف بعد كتابة ثلاث روايات عندما اكتشف أن جورجى زيدان يكتب الرواية التاريخية، وبدأ محفوظ يكتب روايات من الواقع المعاصر.

بعد ذلك ـ الكلام للقعيد ـ أصيب محفوظ بمرض الحساسية فى العين وهو ما كان يمنعه من القراءة والكتابة طوال شهور الصيف، فكان يكتب فقط من شهر أكتوبر حتى شهر مارس ولكن هذا لم يمنعه من النتاج الكثيف الضخم فقد كان يكتب عملًا أدبيًا كل عام إن لم يكن عملين.. ولم يتوقف أبدًا عن الكتابة إلا بعد ثورة يوليو حتى عام ١٩٥٩وتفرغ فى هذه الفترة لكتابة السيناريوهات.

وعن طباعه الشخصية قال: كانت لديه قدرة على مواجهة النفس، وقد ظل موظفًا طوال حياته وقيد الوظيفة لم يمنعه من الكتابة ولم يدفعه للتكاسل، وكان ملتزمًا فهناك بعض الروايات المرفوضة من الرقابة مثل «ثرثرة على النيل» ولم يسع مطلقًا لإجازتها أثناء عمله بهذا الجهاز.. فقد دخل للرقابة وأعماله معطلة وخرج منها وأعماله معطلة أيضًا، كانت لديه قدرة على الالتزام بالأشياء وقدرة فريدة على التنظيم، ويعتبر الوقت ثروة ضخمة جدًا، وحتى وقت حصوله على نوبل التزم ببرنامجه اليومي.

المقاهى

من جهته تحدث جمال الغيطانى عن المقاهى فى حياة نجيب محفوظ وذكرياته معه وقال: لعبت المقاهى دورًا كبيرًا فى حياة نجيب محفوظ، وحتى عام ٥٩ كنت أقرأ له ولم ألتق به شخصيًا، ولفتت نظرى كتب تحمل أسماء الشوراع التى أعيش فيها مثل زقاق المدق وقصر الشوق، بدأت بـ«زقاق المدق»، وفوجئت أنى أمام رواية تتجاوز الروايات الأجنبية التى كنت معجبًا بها، وعندما رأيته لأول مرة دعانى لأجلس معه وأصدقائه على المقهى، ثم انتقل إلى مقهى آخر، وكانت المناقشات تحتدم، ولو قدر أن تسجل المناقشات التى دارت لأصبحت من أهم ما ينشر فى الصحف، وقد انتهت الندوة نهاية مثيرة وبعد انتهائها انفرط العقد، ومن خلال هذه اللقاءات تسربنا للحياة الأدبية والثقافية.

وأكد الغيطانى أن محفوظ لم يكن فى بداياته مجهولًا، كما يردد البعض ولم يكن مهملاً، وما يقال إنه لم يحظ بالاهتمام حتى كتب عنه سيد قطب كلام غير صحيح.

يعود الغيطانى إلى المقاهى مرة أخرى قائلًا: كنا نجلس على مقهى ريش سنة ١٩٧٧، ثم دعانا لمقهى عرابى وكان هذا المقهى ينتمى لآخر فتوة من فتوات القاهرة، وهناك فوجئنا بنجيب محفوظ آخر غير الذى نعرفه، ووضعنا أيدينا على بعض الأصول الحقيقية لرواياته ومنها «بداية ونهاية» و«السراب» فكلها قصص حقيقة وأرجو أن يهتم الدارسون بأسماء أبطال روايات محفوظ.

وقال فى فترة تالية كنا نلتقى فى نادى الدبلوماسيين واتفقنا على أن نلتقى هناك، بعدها وقع محفوظ فى منزله ودخل المستشفى ثم توفى ولم ندخل النادى الدبلوماسى بعدها.

وحول ذكرياته مع محفوظ أثناء وبعد نكسة ١٩٦٧ قال الغيطاني: فى عام ٦٧ بعد النكسة فوجئت بالأستاذ نجيب يهمس لنا لنلتقى فى الفيشاوي، وكان له موقف واضح، وقال إذا لم نكن قادرين على أن نحارب إسرائيل عسكريًا يجب أن نجد طريقة للصلح، ومن هنا كان تأييده للسادات، وكانت لديه قناعات أساسية لم يغيرها على الإطلاق مثل إيمانه بالديمقراطية، وفى هذا الوقت كتب «الحرافيش».

وأضاف: كانت قناعاته ثابتة، لا يحيد عنها وكان مستعدًا دائمًا لأن يدفع الثمن، وضرب الغيطانى مثالًا بروايته «ثرثرة فوق النيل» قائلًا: عندما عرف المشير بروايته هذه فأصدر قرارًا باعتقال محفوظ إلا أن عبد الناصر أصدر قرارًا بوقف اعتقاله فورًا.

سلاسل محفوظ

من جانبه أكد د. أحمد مجاهد أن اهتمام هيئة الكتاب بالأديب العالمى نجيب محفوظ لا يقتصر فقط على الاحتفال بذكراه وتنظيم الندوات فى بعض المناسبات فقط وإنما تهتم الهيئة بالأديب العالمى طوال العام، من خلال إصداراتها المختلفة، ودلل على ذلك بـ«سلسلة نجيب محفوظ « التى تصدر عن هيئة الكتاب ويرأس تحريرها الروائى والكاتب يوسف القعيد.. مشيرًا إلى أن هذه السلسلة ستصدر ثلاثة كتب هى «نجيب محفوظ وأدبه فى ايطاليا» لحسين حمودة، و«نجيب محفوظ يتذكر» لجمال الغيطانى، أما الكتاب الثالث فهو «نجيب محفوظ.. الرؤية والأدب» لعبد المحسن طه بدر.

كما صدر مؤخرًا فى مكتبة الأسرة كتابان مهمان عن نجيب محفوظ الكتاب الأول بعنوان «العالم الروائى لنجيب محفوظ» تأليف إبراهيم فتحى، و«الصورة والمثال» للدكتورة لطيفة الزيات،

ثورة ٢٥ يناير.. ثورة اجتماعية

هذا بالإضافة إلى صدور ثلاثة كتب أخرى من النشر العام بهيئة الكتاب وهى «تأملات فى عالم نجيب محفوظ لمحمود أمين العالم، و«نجيب محفوظ وسينما أمريكا اللاتينية للدكتور حسين عطية، و«نجيب محفوظ من الحارة إلى نوبل» تحرير أسامة الألفي.

محفوظ والسرد العربى

وفى ندوة «دراسات حول نجيب محفوظ» قال الناقد الدكتور محمد بدوى: كان أمام نجيب محفوظ مشكلة كيفية تجسيد صورة الأحياء الشعبية من خلال اللغة العربية الفصحى، فكان يكتب فى أعماله الأدبية عن شخصيات لا يتطرق إليها أحد، وظل يحاول أن يعيد تفسير وتأويل الكتب المقدسة.. لقد كان متميزًا فى تلخيص مسيرة البشر حتى جعل العالم كله يتعرف على شخصيتنا وأحداثنا.

وواصل بدوى: عميد الرواية العربية نجيب محفوظ خلق شكلًا فنيًا للسرد العربى يمس جميع البشر، الحارة فى أعماله صورة مصغرة للمجتمع المصرى، والتوجه الوجودى القوى والمعنى بإشكالية الزمن الذى رأى أنه العدو والحليف للإنسان فى آن واحد، عرضه للاغتيال على يد الجماعات المتطرفة.

وتطرق إكرامى فتحى إلى الحديث عن لغة نجيب محفوظ وأثره فى السرد، مشيرًا إلى أن لغته تنقسم إلى شقين شق وظيفى وشق جمالى، بينما تحدث حسام نايل عن رواية «أولاد حارتنا» وعن الفضاء العائلى فى هذه الرواية وقدم تحليلًا نقديًا.

وتحدثت د.جيهان فاروق عن فكرة الخلاص فى أعمال محفوظ، مشيرة إلى أنه وضع حكمته ذات الطابع الفلسفى فى أصداء السيرة الذاتية على لسان الشيخ عبد ربه والمخلص هو المؤلف نفسه، واعترف نجيب محفوظ للغيطانى أن هناك لحظات كان سيمزق فيها أصداء السيرة الذاتية.

رحيله صادم وقاس.. حلمى سالم

وفى احتفالية هيئة الكتاب بأربعينية حلمى سالم، قال الدكتور أحمد مجاهد رئيس الهيئة: الرحيل المفاجئ للشاعر لم يكن صادمًا لنا فقط وإنما كان مؤلمًا وقاسيًا، فبعد أن أسعدنا خبر اجتيازه للجراحة الصعبة بنجاح، هيأنا أنفسنا لمتابعة مشواره الحياتى والشعري، وقد كان يملؤنا الأمل أن يعود حلمى سالم كما كان حيويًا يملأ منتدياتنا الشعرية شعرًا وفرحًا وإثارة للأسئلة، لكنه رحل فى وقت تمر به البلاد بمرحلة عصيبة

حلمى سالم

من التقلبات والتغيرات.

وأضاف: حلمى كان أحد دلائل الثورة، وأحد الذين مهدوا لها بشعره ومقالاته، بل ونشاطه السياسى المباشر.

وأشار مجاهد إلى أن هيئة الكتاب قد منحته آخر جائزة حصل عليها قبل رحيله، وطبعت له آخر دواوينه، مؤكدًا: أن دور الهيئة لن يقف عند هذا الحد، بل ستعمل بكل ما فى وسع مثقفيها، الذين يعملون بها من أجل إتاحة أعماله الشعرية والنثرية للقارئ قبيل رحيله بأيام، حتى يتاح للشعراء والباحثين والمثقفين والأجيال الجديدة معاينة تراثه كاملًا، وحتى يتاح لنا أن نقف فى شرفته الواسعة ونتأمل أحوال مصر التى حلم بها شاعر كتب كل ما كتب من أجل إرساء مبادئ الحق والخير والجمال.

وأكد الناقد والشاعر شعبان يوسف أن التفتيش فى سيرة حلمى سالم الأدبية، والشعرية، والفكرية، التى تمتد إلى أكثر من ٤٠ عامًا، هو عمل متعدد الأوجه ومحير إلى حد كبير، مشيرًا إلى أن حلمى سالم هو الأكثر قدرة على خلق الأفكار، واختراق تابوهات كثيرة أدت لإشكالات.

وتناول شعبان تجارب حلمى سالم المختلفة ومن بينها مجلة إضاءة، التى كان يريد لها أن تكون شعرية وليس بها شبهة سياسية، وبالفعل صدر العدد الأول فى يونيو ١٩٧٧م، وكانت المقدمة من صياغته، ووجه فيها انتقادات لتجارب سالفة واعتبرها بيانًا للحركة الشعرية فى هذا الوقت.

واختتم شعبان يوسف حديثه قائلًا كان حلمى أكثر شعراء جيله وسطية فى السياسة وصدامية فى الفكر، فكتب عن فرج فودة، ومحمود العالم، وأشياء كان هو الوحيد القادر أن يكتب عنها.

وذكر الشاعر السماح عبد الله ـ الذى قدم الندوة بهيئة الكتاب ـ أن الشاعر لا يموت لكنه ينتقل من حال إلى حال، ويظل طوال حياته فى حال كتابة القصيدة، فإذا ما انتقل إلى حال أخرى تحول هو نفسه إلى جزء أصيل من قصيدته، وتصبح حروفه دالة على حركاته وسكناته وتقلباته، وهكذا بانتقال حلمى سالم من حال إلى حال يكون قد حجز لنفسه مقعدًا دائمًا فى قلوبنا، وأصبح مشاركًا وفعالًا فى كل ما نمر به من منعطفات وتحولات وكأنه يمارس معنا نوعًا من ألاعيبه الشعرية التى اشتهر بها، وهو ما يفسر هذا الاهتمام الكبير من الجماعة الثقافية فى مصر بشعره وبدوره فى تطور القصيدة الحداثية، فقد أقامت له ورشة الزيتون ندوة كبيرة وأقام له معرض فيصل للكتاب أمسية شعرية خاصة وها هى هيئة الكتاب تحتفى بشعره لما له من مكانة ودور كبير فى حياتنا الثقافية.

من جانبها ذكرت الشاعرة ميسون صقر أن حلمى ترك شعرًا ينبض بالحياة، فكان يعطى لكل قصيدة من روحه ووجدانه، يوسع تجربته الشخصية من خلال الحياة، لغته دائمًا لغة تجريب تدخل من خلال الموسيقي، ويضم من تجارب الآخرين ليوسع تجربته، وأضافت ميسون: تأثر حلمى فى شعره بالفن التشكيلى والموسيقى، التى أكسبت شعره مذاقًا مختلفًا، كما أنه لم يحتذ نموذجًا بعينه، فقد كتب قصائده من القلب والعقل مباشرة، وعندما كان يكتب قصيدة جديدة يمر على أصدقائه يقرأها لهم، وكم تساءلت عن مدى علاقة الصوت بالقصيدة وقصيدته كانت خاصة بصوته، وكما يقول حلمى دائمًا إن خصائص الشعر وضعها بشر وما وضعه بشر يغيره بشر آخرون.

واستطردت: كلنا نبدأ بالمحاولة ثم الخلاصة وهو يكتب الخلاصة كأنها الكتابة الأخيرة، أما الشاعر فلا تصنعه إلا قصائده، وحلمى عرف سريعًا أن الحياة كأى حياة أخرى يجب أن نعيشها وإلا ستصبح نسيًا منسيًا.. لم يتخل عن أحلامه وأحلام جيله، نظر حوله ونظر نظرة العارف وحمل شعره وتمسك به كثيرًا.

وأنهت ميسون كلامها بقولها: حلمى كتب فى المباشر الجميل فى قصيدة «ارفع رأسك عالية أنت المصرى»، وكذلك اختص بتجارب عميقة قريبة من النفس الشعري، كان فيها الجريء الذى لا يحسب حساباً لأحد مثل قصيدة «خليج السويس».

واختتمت الندوة بإلقاء بعض القصائد الشعرية للراحل، فألقى الشاعر حسن طلب قصيدة «هل كان فى الإمكان»، إضافة لقصائد ألقاها الشاعران أمجد ريان، وعبد المقصود عبد الكريم.

شادى صلاح الدين

القاهرة

تدشين رابطة الكتاب السوريين فى مصر

شهدت القاهرة مؤخرًا الاجتماع التأسيسى الأول لـ«رابطة الكتاب السوريين» التى تأسست مطلع العام الجارى كتجمع مستقل للكتاب السوريين من مختلف التيارات الأدبية والفكرية خارج إطار الهيئات الرسمية. وفى إطار المساندة والتضامن أعلن عدد من الكتاب والأدباء العرب انتسابهم إلى الرابطة التى أتاحت عضويتها للكتاب العرب وغير العرب ممن يساندون الشعب السورى كأعضاء شرف.

وعلى مدى أيام ١٦ و١٧ و١٨ من سبتمبر الماضى انتخب أعضاء الرابطة الكاتب السورى صادق جلال العظم رئيساً، كما جرى انتخاب أعضاء المكتب التنفيذى للرابطة وهم: رشا عمران، وحسام الدين محمد، وفرج بيرقدار، ولينا الطيبي، وريمة الجباعي، وجورج صبرا، وحسين العودات، وخطيب بدلة، وخلدون الشمعة، وعبد الناصر العايد، ومفيد نجم، وحليم يوسف فى أول انتخابات لمؤسسة ثقافية سورية معارضة تطرح كبديل عن «اتحاد الكتاب العرب» الحكومي.

جدير بالذكر أن صادق جلال العظم مفكر وأستاذ جامعى من مواليد دمشق سنة ١٩٣٤، له عدد من الكتب أبرزها «نقد الفكر الديني»، و«الاستشراق والاستشراق معكوساً»، و«ما بعد ذهنية التحريم»، و«فى الحب والحب العذرى».

وكانت الرابطة أصدرت مع انطلاقها بياناً تأسيسياً وقعه أكثر من مائة كاتب سورى جاء فيه: «نتطلع إلى أن تكون رابطة الكتّاب السوريين حاضنًا لتفاعل التيارات الأدبية والفكرية المختلفة التى تزخر بها الحياة السورية، وإلى أن تكون إطارًا عمليًا لنقد وتفكيك ثقافة اللون الواحد التى كرّسها استثمار حزب البعث الحاكم بالسلطات المادية والرمزية وسلوكه الشمولى الإقصائى الذى تجسّد فى «اتحاد الكتّاب العرب» على مدار عقود من حكم التعسف الأمنى.

وفى إطار نشاطها أصدرت رابطة الكتاب السوريين كتابا بعنوان «الرابطة الأدبية» وهو كتاب دورى يعنى بأنشطة الكتاب والمثقفين السوريين» وجاء العدد الأول بعنوان المثقفون والثورة.

د. صادق العظم

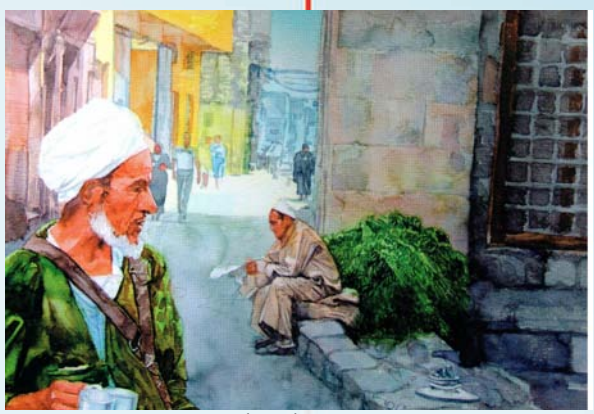
غلاف العدد الأول من «الرابطة الأدبية»

«مائيات محمد الناصر» حتى ٢٥ أكتوبر

استقبلت قاعة قرطبة للفنون أعمال الفنان محمد الناصر التى تشكل نماذج مختارة من إبداعاته تمتد لعقود منذ بداية عمله وحتى الآن.

المعرض الذى جرى افتتاحه آخر سبتمبر يستمر حتى ٢٥ أكتوبر الجارى. وفى تعليقه على المعرض قال الناقد موسى الخميسى: بصيرة الفنان الشاعرية تتكشف فى اعتماده التنوع فى التأليف والمعالجة بأسلوب متجانس، فهو لم يعمد إلى تفكيك عناصر الضوء أو تمديد القيم اللونية المتممة المضاءة فى الظلال، بل يحاول التسجيل المطابق لمظاهر الوقائع البصرية مع الاحتفاظ بالاستقلالية من خلال الاكتفاء بتلاعب الضوء على اللوحة، والإيحاء إلى موضوعه وتسجيل الأثر الذى يتركه.

وأضاف: ظل محمد الناصر أمينًا للشكل والموضوع والمدى التشكيلى، فالفنان من وجهة نظره لا يعبر عن آمال عصره، بل يتطلع أيضًا إلى المستقبل، ومن هنا يأتى ذلك الجو المنتشى لهذه الأعمال الفنية الذى يستولى على خيالنا، فلوحاته تسحرنا بإخلاصها ومشاعرها العميقة، لأن الحياة المصرية اليومية تطل علينا منها، ولهذا فقد سمت بهذه القوة الشاعرية.



أحد الأعمال المعروضة – محمد الناصر

الجزائر

الربيع العربى والحياة السيناوية فى «روكش»

ثورات الربيع العربى.. ودور الشباب فى انطلاقها والدور الملقى على عاتقهم فى الفترة المقبلة كان الموضوع الرئيسى الذى تبنته مجلة «روكش» الجزائرية/ التونسية فى عددها الأول، الذى يضم ملفًا تفصيليًا عن سيناء.

«روكش» مجلة فصلية متخصصة فى دراسة الوطن العربى تصدر كل ثلاثة شهور، وهى تبدو كالكتاب فى الشكل ومحتوى الموضوعات العميقة لكنها فى المقام الأول صحيفة تريد إيصال الخبر والمعلومة للقارئ المهتم.

تستعرض المجلة عددًا من الموضوعات المتعلقة بثورات الربيع العربى، كما يضم العدد موضوعًا تفصيليًا عن الحياة البدوية داخل سيناء المصرية بكل تفاصيلها الحياتية.

يرأس تحرير المجلة السيدة سونيا ترب، ومدير التحرير هاشم جوزالى.. يعود اسمها «روكش» لأصل فارسى وتعنى النهضة.

Il était une fois dans le Sinaï

Egypte. Dans les montagnes sèches du Sud Sinaï, ils ne sont plus qu'une poignée contre l'Histoire et le mouvement irrésistible de la civilisation. Les Bédouins ont tenté jusqu'ici de préserver leur mode de vie ancestral. Ils se protègent du soleil, avec parcimonie et discrétion. Dans ce western où les chevaux sont remplacés par des motos, les gardes de tout bonnet par l'opium frais et les Winchesters par les Kalachnikovs, l'après révolution a une autre saveur. On y boit du thé sucré avec des Sheikhs corrompus, on décrypte les guerres de clans qui sévissent dans la région et on pourrait en bandit de grand chemin. On apprend aussi que les véritables rebelles ne sont pas toujours où on les attend...

À Sainte-Catherine et Wadi Feiran, un reportage exclusif de Samuel Forey, photos de Francesco Leonardi.

Avril 2012. Péninsule du Sinaï, Égypte. Sur la route de Sainte Catherine on venant de la côte ouest de Tabo, sur la frontière israélienne.

المجلة اهتمت بسيناء فى عددها الأول

المغرب

الرواية العربية فى كتاب لـ«محمد الدوهو»

تحت عنوان «حوار النصوص بين الرواية العربية والرواية العالمية» وضمن منشورات اتحاد كتاب المغرب، صدر حديثًا كتاب نقدى للباحث المغربى محمد الدوهو.. يحاول من خلاله استجلاء نماذج بحوارات متجددة أقامتها الرواية العربية مع نصوص عالمية متنوعة.

وتكمن أهمية القيام بهذا النوع من الأبحاث المقارنة ـ بحسب الناقد المغربى محمد برادة ـ من منطلق أن شكل الرواية منذ التجارب اليونانية الأولى، مرورًا بألف ليلة وليلة ودون كيشوت، وصولًا إلى الرواية الجديدة فى فرنسا وأميركا اللاتينية والبرتغال والعالم العربي، يجسد أسئلة الحداثة ومعضلات العصر المطبوع بالقلق والعنف والخوف، وهى سمات مشتركة بين الشرق والغرب مع اختلاف فى التفاصيل والمستويات.

وقد شملت النماذج المختارة السبعة فى دراسة الباحث «محمد الدوهو» مقارنة صورة الأب بين الإخوة كارامازوف لدوستويفسكى والخبز الحافى لمحمد شكري، وعلاقة رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح مع «دون كيشوت» لثيربانتيس وحضور كافكا فى الرواية العربية، وعلى تأثيرات فلوبير وتولستوى على الرواية العربية ومسار الرواية البوليسية العربية، وشعرية رواية الحرب بين «ذهب مع الريح» و«الوطن للعينين» لحميدة نعنع، ثم تيار الوعى فى الرواية العربية من خلال نموذج رواية «الصياد واليمام» لإبراهيم عبد المجيد.

ويخلص الباحث محمد الدوهو إلى أن الرواية أضحت ديوان العرب فى العصر الحديث، من حيث كونها تؤرخ سرديًا للتطورات والتقلبات السياسية والاقتصادية والثقافية التى عرفتها المنطقة، كما إنها فى المقابل تدين بتطورها إلى حد كبير للتجارب الروائية العالمية.

بيروت

«مشروع ليلة» يلغى حفلته مع الفرقة الأمريكية

ألغت فرقة الموسيقى اللبنانية «مشروع ليلة» الحفل الغنائى الذى كانت ستنظمه لفرقة «الفلفل التشيلى الحار الأمريكية»، وصرح كريم غطاس مدير أعمال فرقة الموسيقى اللبنانية «مشروع ليلة» فى رسالة نشرها عبر إيميل الفرقة، أن فرقته لن تشارك الفرقة الأمريكية فى الحفلة الغنائية التى كانت ستقيمها ببيروت.. وذلك بعد العديد من النداءات من قبل جمهور الفرقة اللبنانية حيث تم اتهام الفرقة الأمريكية بمساندة الكيان الصهيونى بشكل غير مباشر عن طريق إقامة حفلات هناك.

وقد أعلنت الفرقة اللبنانية موقفها عقب إعلان تفاصيل الرحلة الفنية للفرقة الأمريكية التى أقامت حفلة فى تركيا ثم فى تل أبيب قبل الذهاب للبنان.

جدير بالذكر أن فرقة «مشروع ليلة» التى تقدم حفلًا غنائيًا فى باريس فى شهر أكتوبر من كل عام قد تكونت عام ٢٠٠٨ فى جامعة بيروت من حوالى ثمانية من الشباب وبالفعل تم إعلان نشأتها فى ليلة واحدة، وتلقى الفرقة قبولًا لدى الشباب لكلمات أغانيها وموسيقاها التى تحوز على اهتماماتهم.

إعلان جائزة «غونكور» الفرنسية ٣٠ أكتوبر من لبنان

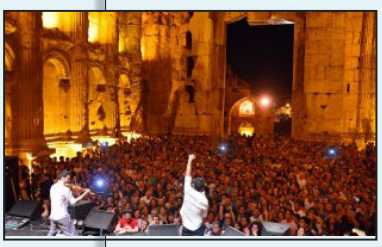
أعلنت لجنة تحكيم جائزة «غونكور» أحد أرفع المكافآت الأدبية فى فرنسا، أنه سيتم الكشف عن القائمة القصيرة للروايات المختارة للتنافس على جائزة العام الحالى من بيروت، فى ٣٠ أكتوبر المقبل، أثناء انعقاد معرض الكتاب الفرنكوفوني. ومن المقرر أن يحضر جميع أعضاء «أكاديمية غونكور» فعاليات المعرض.

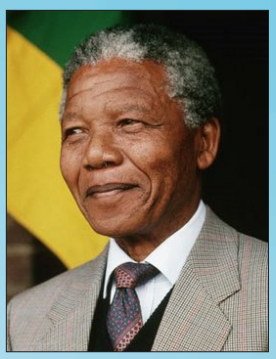
ومثل كل عام، وبعد إعلان القائمة الطويلة للروايات المختارة للتنافس، ينتظر الوسط الأدبى الفرنسى اسم الكاتب الذى ستفوز روايته بالجائزة التى تفتتح سلسلة التكريمات الأدبية فى خريف كل عام، وتعلن فى ٧ نوفمبر المقبل.

ومن بين الروايات المتنافسة لهذا الموسم «الطفل اليوناني» لفاسيلى أليكساكيس الصادرة عن منشورات «ستوك»، و«مشاركة» لغوينايبل أوبرى الصادرة عن «ميركور دو فرانس»، و«طاعون وكوليرا» لباتريك دوفيل الصادرة عن دار «سوي»، و«أى ثروة» لجاسبار مارى جانفييه الصادرة عن «فايار»، و«مثل حيوان» لجوى سورمان الصادرة عن «غاليمار»، و«شارع اللصوص» الصادرة عن دار «آكت سود».

غلاف الكتاب

غلاف أول عدد من مجلة روكش


فرقة مشروع ليلة اللبنانية.


نيلسون مانديلا

أبيدجان

«كريس براون» تعود للغناء فى كوت ديفوار

بعد انقطاع دام أربع سنوات، تعود الفنانة الأمريكية كريس براون للغناء مع فريق «كورا أوارد» فى حفل يستضيفه إستاد العاصمة أبيدجان يوم ٢٩ ديسمبر القادم.

يشارك فى الحفل عدد من فرق غناء المسابقات الشهيرة جرامى أوارد، ويهدف الحفل إلى تكريم مختلف الفنانين والمفكرين من أصل أفريقى مثل مايكل جاكسون وكذلك نيلسون مانديلا... وأشار رئيس الحفل إلى أن توقف هذا النشاط الفنى كان نتيجة لقيام الفرق الغنائية بالعديد من الحفلات فى عدد من البلدان مثل جنوب أفريقيا، ونيجيريا، وبوركينا فاسو، لكنها صادفت عددًا من المشاكل مما قضى على نجاحها فى تقديم العروض ببلدها الأصلى.

كاتمندو

التغير المناخى والقضية الفلسطينية فى مهرجان بنيبال

اثنان وتسعون فنانًا من مختلف أنحاء العالم سيشاركون فى الدورة الثانية لمهرجان كاتمندو الدولى للثقافة والفنون، الذى يستمر حوالى شهر، خلال الفترة من ٢٥ نوفمبر وحتى ٢١ ديسمبر.

المهرجان الذى ترعاه عشر مؤسسات نيبالية كبرى على رأسها أكاديمية نيبال للفنون التشكيلية، ومركز نيبال للفن.. يرتكز على عدة محاور أبرزها التغير المناخى الذى ستدور حوله الأعمال الفنية ، وذلك من خلال لوحات تشكيلية وأعمال فوتوغرافية، وفنون للأداء وعروض أفلام.

تأتى أهمية هذا المهرجان من كونه فعالية ثقافية ضخمة، على يسار الثقافة الرسمية والاعتيادية للدول والأماكن التى تشكل مراكز ثقافية فى العالم، فنيبال دولة آسيوية تقع بين الهند والصين، وهى دولة حبيسة صغيرة قلما يسمع عنها العالم، بسبب هذا الموقع المعزول.

المفارقة أن نيبال التى تجاور التبت الصينية قد شهدت حراكًا حديثًا لم يسمع عنه العالم، وتحولت إلى جمهورية من أربع سنوات فقط، تحديدًا فى العام ٢٠٠٨ حيث أُلغيت الملكية رسميًا وتم إعداد دستور وطنى جديد، وأصبح هناك برلمان منتخب وأحزاب، وكان هذا المهرجان أحد نتائج هذا التغيير.

يمثل الوطن العربى فى المهرجان شاب فلسطينى هو «إبراهيم جوابرة» الذى يذهب إلى نيبال كى يوصل ويقدم صوتًا فلسطينيًا مقهورًا أمام كل هذا الحشد الدولى من خلال عدد من فنون الأداء هى «الحقيبة»، و«قلق» و«ترانزيت»، حيث يلقى الضوء على مأساة تهجير الفلسطينيين ووقوف العالم موقف المتفرج بل المتواطئ على هذه المأساة التى لاتزال وقائعها تجرى فالعالم يضع يده على فم الفلسطينى الذى يصرخ كى لا يسمع صراخه أحد ولكنه لن يموت معزولًا.

تشارك فى هذه الدورة ذات تيمة «الأرض – الجسد – العقل» ٣١ دولة، وقد حرص القائمون على المهرجان على إضفاء طابع التكنولوجيا شديدة الحداثة عليه، حيث التركيز على الوسائط الفنية الحديثة والطباعة الرقمية.

المهرجان يقام كل ثلاث سنوات، وكانت دورته الأولى تحمل اسم «فصل الأسطورة عن الواقع – مكانة النساء»، وتدور فعاليات المهرجان فى معظم مدن دولة نيبال، ولا تقتصر على العاصمة كما هو الشائع فى مثل هذه الفعاليات الثقافية.

كاتمندو عاصمة نيبال

لندن

صبرا وشتيلا فى تايت مودرن

أعلن متحف «تايت موديرن» الشهير فى لندن ضمه لوحة «صبرا وشاتيلا» للفنان العراقى ضياء العزاوى إلى مجموعته الدائمة، لتعرض اللوحة مع مجموعة من أعمال كبار الفنانين العالميين أمثال بابلو بيكاسو وسلفادور دالى وغيرهم.

جدير بالذكر أن هذه اللوحة لم تعرض سوى مرتين الأولى فى الوطن العربى عام ١٩٨٣ فى الكويت، ثم عام ٢٠٠٣ فى مدينة إكس أن بروفانس الفرنسية ضمن تظاهرة لتكريم الشاعر الفلسطينى محمود درويش.

حجم اللوحة يبلغ ٧,٥ أمتار طولًا و٣ أمتار عرضًا، أنجزها الفنان العراقى بالحبر الصينى على ورق ملصق على قطعة قماش فى اليوم التالى من وقوع المجزرة.

يجسّد العمل المجزرة المروعة من خلال سلسلة مشاهد مقطعة جمعت لخلق سردية تشهد على عنف الحرب ودمويتها.. ويطغى فضاء اللوحة صراخ صامت وأياد ممدودة بيأس وأشلاء بشرية مرسومة بخطوط سوداء قاتمة ملطخة فى بعض أجزائها باللون الأحمر.

جدير بالذكر أن «صبرا وشاتيلا» واحدة من مجموعة أعمال أبدعها الفنان العراقى عن الصراع العربى الصهيونى.

بريطانيا تحظر تصدير «الطفل والحمامة»

قرر وزير الثقافة البريطانى إد فايزى فرض حظر على تصدير لوحة الطفل والحمامة للفنان الشهير بيكاسو، على أمل أن يظل العمل الفنى داخل بريطانيا حتى ديسمبر، وهو الفرصة الأخيرة للاحتفاظ باللوحة فى المملكة المتحدة ولتتمكن جهات بريطانية من شرائها.

وكان العمل الفنى معروضًا للجمهور البريطانى منذ عام ١٩٧٠، لكنه بيع بشكل خاص هذا العام لمشتر أجنبى مجهول، و تقدر قيمته بخمسين مليون جنيه استرلينى (٧٩ مليون دولار).

«الطفل والحمامة» هى واحدة من أقدم لوحات بيكاسو التى رسمها وهو فى التاسعة عشر من عمره، و هى لوحة لطفل يحتضن حمامة ويقف بجوار كرة متعددة الألوان فى باريس عام ١٩٠١.

وتعد هذه اللوحة واحدة من أهم أعمال بيكاسو وباكورة إنتاجه وتعتبر ضمن قائمة أهم الأعمال المعروضة فى بريطانيا.

واعتبر مجلس الفنون البريطانى أن هذا العمل الفنى مرتبط بالتاريخ والحياة البريطانية، وذو أهمية قصوى لدراسة أعمال بيكاسو القديمة وفهم تطوره الفنى، فهو ذو أهمية خاصة لتراثهم الوطني.

لذا تسعى المؤسسات الثقافية البريطانية لجمع التمويلات اللازمة لمنع بيع وتصدير مثل هذه الأعمال إلى الخارج والحفاظ عليها داخل البلاد.

كما تحاول تأجيل تصدير اللوحة حتى ١٦ يونيو ٢٠١٣ فى حال تم تقديم توصية بشرائها عند السعر الموصى به والبالغ ٥٠ مليون جنيه استرليني.

الربيع العربى على مسرح «سوهو»

تعد تجربة مسرح «سوهو» فى إنجلترا من أخصب وأشجع التجارب المسرحية فى هذا البلد العريق فنيًا، حيث تشتغل فرق وخشبات «سوهو» على التجريب فى حقل «النص»، وعلى هذا يأتى أى اختلاف أو جدة فى بقية عناصر العمل المسرحي، انطلاقًا من الإبداع والاختلاف فى الكتابة، ويقدم المسرح الكوميديا ومسرح الكباريه ضمن أشكال أخرى عديدة، اعتمادًا على هذه المفاهيم أعلن المسرح عن ٢٥ عرضًا جديدًا لموسم الخريف الذى ينتهى فى منتصف ديسمبر القادم.

ومن أبرز عروض هذا الموسم مجموعة من المسرحيات القصيرة بعنوان «ألف ليلة وليلة فى العصور الحديثة»، وتلقى هذه المجموعة الضوء على ما اصطلح بتسميته بال«الربيع العربي».. أسبابه ونتائجه، وشكله المختلف باختلاف كل دولة، من مصر إلى تونس، مرورًا باليمن وليبيا وسوريا وذلك باستخدام العرائس إلى جانب موسيقى حية ليست مسجلة مأخوذة من تراث كل بلد لتحكى كل منها قصة من قصص هذا الربيع.

إلى جانب مسرحيات الربيع العربى تعرض مسرحيات أخرى من بينها مسرحية «البحث عن باتر فلاى» من إخراج اليابانى ستيفن تيللز، والعرض مأخوذ عن أوبرا بوتشينى «مدام باتر فلاي» ولكن بإعداد راديكالي، تدور أحداثه حول مهاجر يابانى أمريكى يعيد اكتشاف تراثه اليابانى الأمر الذى ينتج عنه الكثير من المفارقات، التى تغلفها موسيقى بوتشينى البديعة.

لوحة صبرا وشتيلا للعراقى العزاوى

لوحة الطفل والحمامة

باريس

«ممنوع لصق الإعلانات».. فيلم تسجيلى

فاز الفيلم الوثائقى «ممنوع لصق الإعلانات.. ما يرويه فن الشارع للعالم» بجائزة فرانس ٢٤- وهى المعروفة بإذاعة فرنسا الدولية للوثائقى- ويب.

ويقدم الفيلم الوثائقى نظرة عن الصور المرسومة على الجدران فى ثمانى مدن عبر العالم، وهى: تركيا، أثينا، باريس، بوجوتا، سان بولو، نيروبى، نيويورك، وسنغافوره.

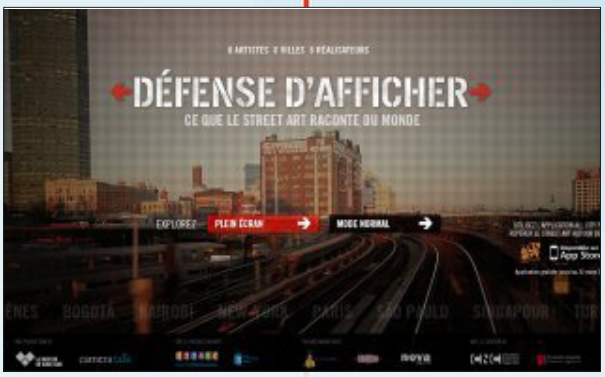
ويضم الفيلم مشاهد ولقطات لفنانين يجوبون شوارع بلادهم لممارسة ذلك الفن بالشارع، فى مدة لاتزيد عن ١٠ دقائق يحاول كل فنان أن يقدم نفسه وبلده من خلال رسومات على حوائط مدنهم.

تسلم الجائزة فى دورتها الرابعة خلال مهرجان «تأشيرة للصورة» بمدينة بربينيان فى فرنسا، وتبلغ قيمة الجائزة ٤ آلاف يورو.

ومن المعروف أن القناة الفضائية فرانس ٢٤ تقيم مهرجانًا للصورة كل عام فى نهاية شهر أغسطس، وقد فاز العام السابق فيلم الطريق عن رحلة الصحفيين لمنطقة عمل بعد كارثة تشرنوبيل.

ومن ناحية أخرى عرف العالم العربى هذا الفن وانتشر بكثافة فى أعقاب ثورات الربيع العربي.

ملصق مهرجان البندقية



ملصق الفيلم

البندقية

سينمائيون يطالبون بإطلاق سراح المخرج السورى عروة نيربية

دعا رئيس مهرجان البندقية الدولى ومديره وجمعيات ومراكز سينمائية وسينمائيون من أوروبا إلى إطلاق سراح السينمائى السورى عروة نيربية، الذى تؤكد عائلته أن السلطات السورية اعتقلته فى مطار دمشق وهو فى طريقه إلى القاهرة.

وقد أصدر عدد من السينمائيين بيانًا وزع على الصحافة فى المهرجان ودعا لإطلاق سراح السينمائى السورى.. عرف البيان بمسيرة نيربية السينمائية، حيث عمل مديرًا لمهرجان «دوكس بوكس» للأفلام الوثائقية، ويعتبر واحدًا من أنشط مؤسسيه فى دمشق، كما عمل منتجًا للأفلام الوثائقية السورية، وكان يستعد لخوض تجربة الإخراج الأولى له مع فيلم عن دمشق.

وذكر البيان أن عروة نيربية ينتمى إلى الجيل الجديد من السينمائيين السوريين المهتمين بسينما العالم والمفعمين بالتوق إلى الحرية.

جدير بالذكر أن مهرجان البندقية السينمائى الدولى أقدم مهرجان سينمائى فى العالم، أسسه جوزيبى فولبى فى العام ١٩٣٢ وتبدأ فاعلياته فى نهاية شهر أغسطس من كل عام.

كما يعد المهرجان من أكثر مهرجانات العالم تألقًا، ويعتبر جزءًا من بينالى فينيسيا.. الذى يعد بدوره معرضًا فنيًا ضخمًا ومهرجانًا للفن المعاصر.

وتمنح جائزة المهرجان الرئيسية وهى الأسد الذهبى لأفضل فيلم يعرض فى المسابقة الرسمية للمهرجان، إضافة لجائزة كأس فولبى لأفضل ممثل وممثلة.

موسكو

العاصمة الروسية تحتفل بميلادها الـ(٥٦٨)

موسكو.. مدينة أسطورية، تبدو الصور الفوتوغرافية التى تأتيك منها وكأنها لوحات خيالية منزوعة للتو من كتاب للحكايات.. روعة مهيبة بطعم يختلف تمامًا عن الجمال الغربي.

هذه المدينة الشابة - إذا أخذنا فى الاعتبار مدنًا مثل «أسوان» التى يعود عمرها لأكثر من خمسة آلاف عام - يحتفل بها الملايين فى ذكرى ميلادها الـ(٨٦٥).

الاحتفالات متعددة الجوانب ويغلب عليها الطابع الثقافى، حيث أقيمت العديد من المهرجانات الغنائية والراقصة، وتم إطلاق معرض موسكو الدولى الخامس والعشرين للكتاب، بمشاركة ألف وخمسمائة دار للنشر من دول مختلفة منها ألمانيا وبريطانيا والنمسا وفرنسا، واليابان وإيطاليا وتركيا والسعودية.. وإيران التى تشارك بشكل مكثف حيث تشارك بخمسمائة عنوان جديد صادر عن خمسين دار نشر إيرانية، يرتكز معظمها على الجغرافيا السياسية، وقضايا الشرق الأوسط المشتعلة وفى قلبها القضية الفلسطينية.

ورغم الرياح الباردة ودرجة الحرارة التى تبلغ بالكاد تصل إلى عشر درجات مئوية، قامت فرقة «الكواترو» وهى إحدى فرق باليه موسكو بإقامة حفل موسيقى أمام مسرح البولشوى، بدلًا من داخل المسرح كالمعتاد، ليشاهده أكبر عدد ممكن من الجمهور، حيث كان البدر والسحاب العابر يحتضنان معالم المدينة التاريخية مكوِّنًا «ديكورًا»

طبيعيًا مهيبًا، أما أوركسترا موسكو فقدم لهذا الجمهور الغفير موسيقى رحمانينوف جنبًا إلى جنب مع موسيقى فيردى و بيزيه، وأشهر الرومانسيات الروسية الشعبية، ومقطوعات الأوبرا الإيطالية والفرنسية، إنها الموسيقى الخالدة فى شوارع المدينة الخالدة.

أما المسارح الروسية فأعلنت برامج مواسمها الجديدة فى هذا اليوم الاحتفالي،فمسرح تشيكوف الفنى الذى افتتح موسمه الـ١١٥ بمسرحية «شقة زديكا» عن نص للكاتب الروسى الكبير ميخائيل بولجاكوف، وسوف يكون الموسم الحالى كله تحت شعار «يوبيل قسطنطين ستانسلافسكى» أبوالمسرح الحديث.

وبمناسبة الاحتفالات سوف يتمكن الجمهور الروسى من مشاهدة مسرحية أجاثا كريستى «شاهد الاتهام» لأول مرة.

تقليد عجيب لازم الاحتفالات بمدينة موسكو هو قيام السلطات بـ«طرد الغيوم» من سماء المدينة التى تتلبد بها عادة، حتى تبدو المدينة كاملة البهاء، وحتى لا تتساقط الأمطار على رؤوس المحتفلين.

نيويورك

مسارح فى الهواء الطلق

تزايد ملحوظ فى عدد العروض التى تقدم مجانًا لجمهور يتزايد ـ بدوره ـ سنة بعد أخرى، فى مهرجانات مسرح الهواء الطلق التى تقام فى الحدائق القومية بالولايات المتحدة.. حيث تتحول المساحات الخضراء إلى فضاءات مسرحية تقدم أعمال شكسبير بعدد لا حصر له من الأساليب والرؤى الفنية.

أكبر هذه المهرجانات هو مهرجان سنترال بارك فى نيويورك، الذى يفتتح بمسرحية «كما تحبه» لفرقة «موس هال» حيث يتابع أكثر من مائتى متفرج ما يقارب «دستة» ممثلين عبر الحديقة.

تحت هذا العنوان الكبير هناك مهرجان «شكسبير داخل الغابات» حيث تقدم فرقة «موس هال» ثلاث مسرحيات لشكسبير، من إخراج تيد ماديسون، أما فرقة نيويورك للمسرح الكلاسيكى وشعارها «ارتدى حذاءً مريحًا»، فتنتهج نوعية المسرح البانورامى وجمهورها يتبعها سيرًا من موقع لآخر، وستفتتح موسمها بمسرحية «الليلة الثانية عشرة»، أما فرقة مسرح ٢٠٢ فسوف تقدم مسرحية «كوميديا الأخطاء» بفريق عمل يتكون من خمسة رجال وخمس سيدات وخمس عرائس، يقدمون نص شكسبير الشهير فى ٩٠ دقيقة وبأزياء تشبه أزياء الشخصيات الكارتونية، وذلك فى بريدج بارك ببروكلين.

فى هذه المهرجانات نصيب كبير للجامعات والمؤسسات التعليمية حيث تشارك جامعة نيويورك بالتعاون مع فرقة سميث ستريت وكذلك مدرسة بال للدراما بتقديم عرض «الليلة الثانية عشرة وحلم ليلة صيف» فى هارلم.

وتعد ولاية أركانس نموذجًا لهذا التعاون حيث تتولى المعاهد والمدارس والجامعات إقامة المهرجان الشكسبيرى السنوى فى الهواء الطلق.

هناك مسرح شكسبير فى أركانس الذى يستقدم أشهر الممثلين وأكثرهم احترافية، ويعتمد شكل الإنتاج على الانفتاح على المجتمع التعليمى فى علاقة جدلية مع المستوى الاحترافى دون إغفال تقديم أعلى المستويات الفنية.

يقوم المهرجان بتقديم أعمال «الليلة الثانية عشرة» إخراج ريبيكا سكاليت التى تقول إنها أخذت العمود الفقرى لأسلوبها الإخراجى فى هذا العرض من العلاقة الرومانسية، حيث هناك الكثير من قصص الحب تدخل فى نسيج العمل المسرحي، لافتة إلى أنها تركِّز على اللغة المسرحية بصوتيات تدعم المشاعر التى يحس بها الأبطال كلٌ تجاه الآخر.

إلى جانب ذلك يقدم المهرجان مسرحية «العاصفة» وهى من أكثر مسرحيات شكسبير غنائية وسحرًا على حد قول المخرج «جوش رايس» الذى عمد إلى إخراج عرض مسرحى حافل بالخدع جعل الجمهور ينسى كل ما هو خارج ذواتهم، من خلال الأضواء، والأصوات، والحركة، والشخصيات، والأزياء، حيث الهدف هو خلق مشاعر بين الجمهور والممثلين توازى المشاعر

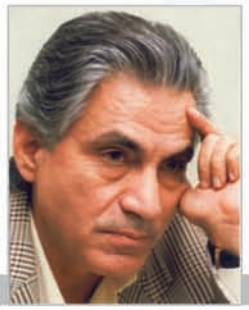
جانب من الاحتفالات

أحد العروض

كاريكاتير عالمى

للرسام الأمريكى «بيش» والهجوم الإسلامى قد أصاب قبعة العم سام.

للرسام الهولندى «فان دام» بعنوان «الربيع العربى» والإرهاب العربى أو الإسلامى يقف على عش الموجود فيه قنابل وليس طيورًا.



عن الفيلم المسيء للنبى محمد عليه الصلاة والسلام

من حقنا كمسلمين أن نغضب عندما ينتج الغرب فيلمًا ركيكًا ورديئًا بقصد الإساءة للنبى محمد صلى الله عليه وسلم. لكن ليس من حقنا أن نستخدم العنف للتعبير عن غضبنا حتى لا تتأكد الصورة السلبية عنا باعتبارنا همجًا وإرهابيين كما أظهرنا هذا الفيلم الرديء.

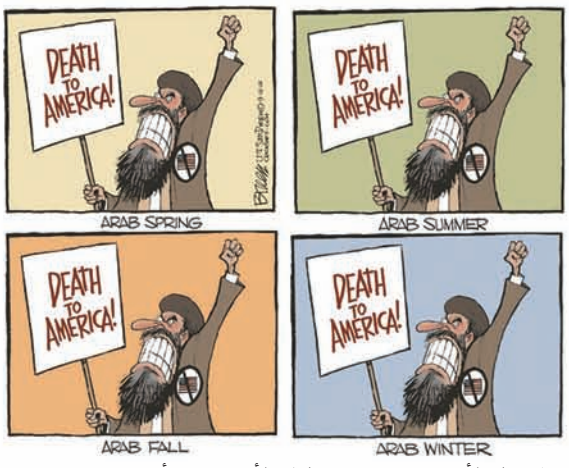
كان يمكننا أن نتظاهر أمام السفارة الأمريكية بطريقة سلمية راقية لا بهذا الشكل الذى حدث والذى وصل فى ليبيا إلى قتل السفير الأمريكى وثلاثة من الموظفين الأمريكان.

كان يمكننا بدلًا من ذلك أن نرفع قضية على منتجى الفيلم فى أمريكا بتهمة الحض على الكراهية التى يجرّمها القانون الأمريكى أو ننتج عملًا فنيًا عظيمًا يليق برسولنا الكريم، ودول البترول الإسلامية تملك إمكانات هائلة تمكنها من إنتاج عمل فنى محترم.

كان لا بد أن نظهر ديننا أنه يحترم عقائد الآخرين وأن الدين الإسلامى دين الرحمة ولا نسمح مثلًا لأحد المتشددين بأن يمزق الإنجيل أو يزدرى الدين المسيحى وكان لا بد أن نحاسبه أو نعاقبه.

المهم.. رسول الله ودينه فى غنى عن دفاعنا الأهوج والعنيف.. يرحمكم الله.

ودعونى أقدم لكم هذا الكاريكاتير الغربى والذى عبر عن موقفهم من رد فعلنا العنيف:



للرسام الأمريكى «برين» والمقاطع الأربعة تقول أن المسلمين يكرهون أمريكا طوال فصول السنة وليس (الربيع العربى فقط).

للرسام الأمريكى «راميرز» وفيه الشرق الأوسط يحرق العلم الأمريكى وهو واقف على صندوق هو المساعدات الأمريكية.

للرسام الأمريكى «رامسى» عما حدث فى ليبيا وأن الإرهاب الذى قطعه إربًا مازال يلدغه.

الثقافة فى مجتمعنا الجديد

بقلم:
د. ثروت عكاشة

إن التجربة التى مرّت بها الثقافة، خلال سنوات الثورة، تحمل أكثر من دلالة، على التطور الجديد، فى حياتنا الفكرية، لإقامة ميزان القوى فى كيان الإنسان، على أسس نابضة بالأمل والحياة.

وفى مرحلة التطور الصناعى، التى نمر بها فى هذه الأيام، نحسُّ أننا أشد حاجة إلى الثقافة، ليقوم هذا التوازن فى كياننا، فلا يصرفنا البناء المادى عن بناء العاطفة، والوجدان، والضمير.

وبعض الأمم يغريها ما تحققه من تقدم فى مجال الصناعة، فتغفل الجانب الروحى من حياتها، وإذا هى أمام مجتمع جاف جامد غير متوازن.

ذلك أن الثقافة، تدخل حياة الفرد وحياة المجتمع، لتجلو بصيرته وتضاعف من حساسيته بما يحيط به من عوامل، وتنمّى شخصيته فى طريق التطور الإنسانى المستقيم، وتربطه ربطًا محكمًا بالحياة، وبالأحداث، وبالزمن، وبالناس.

فإذا ما جفّ هذا المَعين الإنسانى من حياة الإنسان، أو إذا ما انخفض مستواه فى تكوين الجماعة، فإن الإنسان والجماعة التى يحيا فيها، تعيش حينئذ وهى شديدة الإحساس بأن شيئًا ما ينقصها، ليملأ حياتها نورًا وجمالًا وأملًا.

وقد تنسى جماعة من الجماعات، فى فترة الاندفاع الأولى نحو البناء المادى، ما ينبغى أن يتوفر لها من نموّ وجدانى وعاطفى، وصقل للمشاعر والإحساسات الإنسانية فى أبنائها، لكنها عندما تتعرض لأزمة فى وجدانها فغالبًا ما يكون ذلك على أساس ما بنته يداها.

لأن البنيان يكون حينئذ بنيانًا خاويًا خاليًا، بلا روح.

ولأن الشعور بالمسئولية عن هذا البنيان، يصبح شيئًا عزيزًا فى مجتمع تطور إلى آلات صمّاء، تحكمها الاتجاهات المادية المجردة عن كل ما يتصل بالذوق، أو التذوق، أو الشعور بالجمال، أو الارتباط الوجدانى بالحياة.

وهكذا كان للتجربة التى مرّت بها الثقافة فى بلادنا، أكبر الأثر، فى تحديد الدور الإيجابى الذى يجب أن تؤديه الثقافة للمجتمع الذى تحيا فيه.

وكانت أولى خطوات التجربة، أن يستقر الرأى على مفهومها.

ولعلنا قد قطعنا زمنًا طويلًا، نناقش هذا المفهوم، وطالما اختلفنا عليه.

على أننا انتهينا، أو كدنا ننتهى، إلى أن هذا المفهوم واسع وعريض، يستوعب كل مصدر يمكن أن يشعّ فكرة، وكل صوت يمكن أن يومض بانفعال، وكل حركة يمكن أن تشرق على الناس بشعور.

الثقافة إذن، بهذا المفهوم، شيء شائع فى حياتنا جميعًا، يستوعب جميع طرق الأداء الفكرى أو الفنى، ويدخل حياتنا مع الشمس ومع الهواء.

وعلى هذا الأساس من فهم الثقافة، مضت الثورة فى طريق التنمية الثقافية لتقيم شخصية الفرد على أساس من التذوق والقدرة على الاستمتاع بما فى الحياة من جمال.

ذلك لتقوى ملكة الملاحظة المستنيرة فى كل المواطنين، ولتزداد مقدرتهم على الخلق والإبداع، عن طريق ارتباطهم بالطبيعة من حولهم، وبالحياة النابضة فيهم، بل حياة الأجيال التى سبقتهم، وبالأمل فى مستقبل أفضل للأجيال التى تعقبهم.

وبهذا تعرف الثورة طريقها، لتكوّن المواطن السليم المتوازن، الخالى من العُقد الاجتماعية أو الفكرية أو النفسية، ليواجه مسئوليات المجتمع الجديد، فى أمانة وشجاعة وصدق.

وليُسْهم فى بناء مستقبلنا الديمقراطى الاشتراكى التعاونى، على أساس من وجدان طيب، وبصيرة مجلوّة، وإرادة تعرف إمكانياتها، وتعرف كذلك غاياتها.

ويوم يتحقق لنا هذا المواطن، ستكون جميع البرامج التى أعدّتها الدولة قد آتت ثمراتها.

ومن بينها برامج التنمية الثقافية.

وحينئذ تتردد أصداء الصيحة التى أطلقها فينا الرئيس جمال عبد الناصر فى ضمائر الأجيال.

نشر بالمجلة فى العدد ٤٤- أغسطس ١٩٦٠، وكان الدكتور ثروت عكاشة وزيرًا للثقافة واكتفت المجلة بنشر اسمه دون الإشارة إلى موقعه الوزارى.. نعيد نشره فى إطار الحوار المجتمعى عن دور الثقافة بعد ثورة يناير.