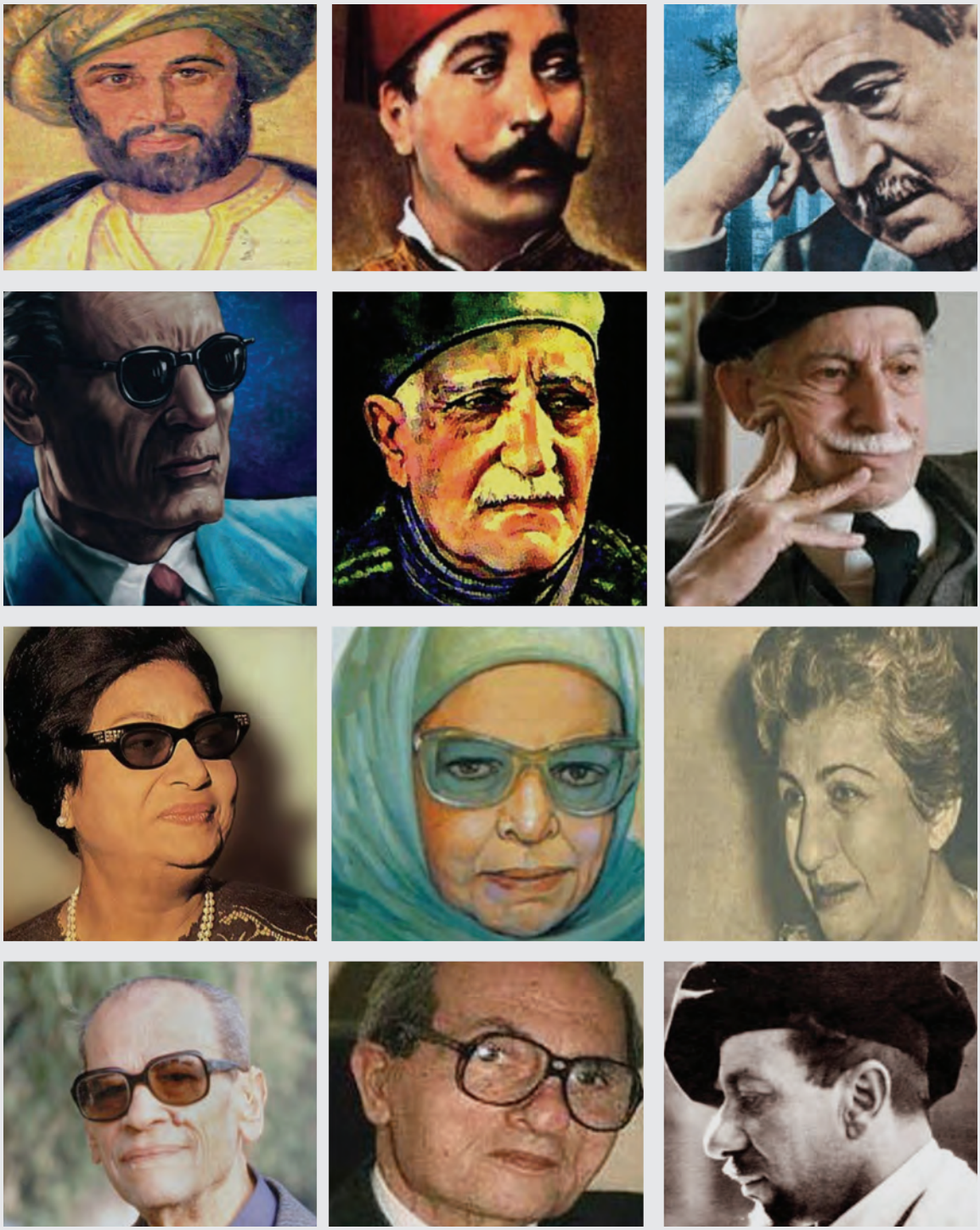
أفكار
AFKAR

عددٌ خاص بمصر ودورها الثقافيّ

كـــانـــون الأول 2022 | العـــــدد 407

ثقافية شهرية -تصدر عن وزارة الثقافة منذ 1966

المـــمـــلـــكـــة الأردنـــيـــة الـــهـاشـــمـــيـة



407

تأمل هيئة تحرير المجلة من الكتّاب مراعاة ما يلي:

• ترسل المادة المطبوعة ألكترونياً مشفوعة بصورة للهوية الشخصية، أو لجواز السّفر لغير الأردنيين على عنوان البريد الإلكتروني للمجلة.

• أن لا تكون المادة قد نشرت سابقًا.

• أن لا يتجاوز عدد كلمات المادة 2000 كلمة في حده الأقصى.

• الصور المرسلة للمادة يجب أن تكون عالية الدقة والوضوح على أن لا تقل عن 1 ميجا بايت.

• هيئة التحرير هي الجهة المخوّلة بقبول المادة للنشر أو الاعتذار عن عدم نشرها.

• تحتفظ المجلة بحقها في التصرف بالمواد التي تنشرها ويشمل هذا الحق الطباعةالورقية والنشر الإلكتروني، ولا يجوز إعادة نشر مواد مجلة «أفكار» دون إذن مسبق من هيئة تحرير المجلة.

• يرسل الكاتب اسمه الثلاثي، واسم الشهرة الذي يُعرف به، ورقمه الوطنّي (للكتّاب الأردنيين)، ونبذة عن سيرته الذاتية (للمرة الأولى فقط).

• يرفق مع المواد المترجمة نبذة عن سيرة مؤلّف النص المترجَم، ويُشار إلى المصدر المترجَم عنه.

• يخضع ترتيب المواد المنشورة لاعتبارات موضوعية وفنية.

مجلّة أفكار

مجلّة شهرية ثقافية
تصدر عن وزارة الثقافة
المملكة الأردنية الهاشمية

407 / كانون الأول 2022

الموقع الإلكتروني لمجلة أفكار:
http://www.afkar.jo
كما يمكن تصفّح المجلة على موقع الوزارة:
www.culture.gov.jo
المراسلات باسم رئيس التحرير:
E.mail: afkar@culture.gov.jo
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنيّة:
(1090) 2010 / د
العنوان البريدي:
الأردن - عمّان ص.ب: 6140
الرمز البريدي: 11118

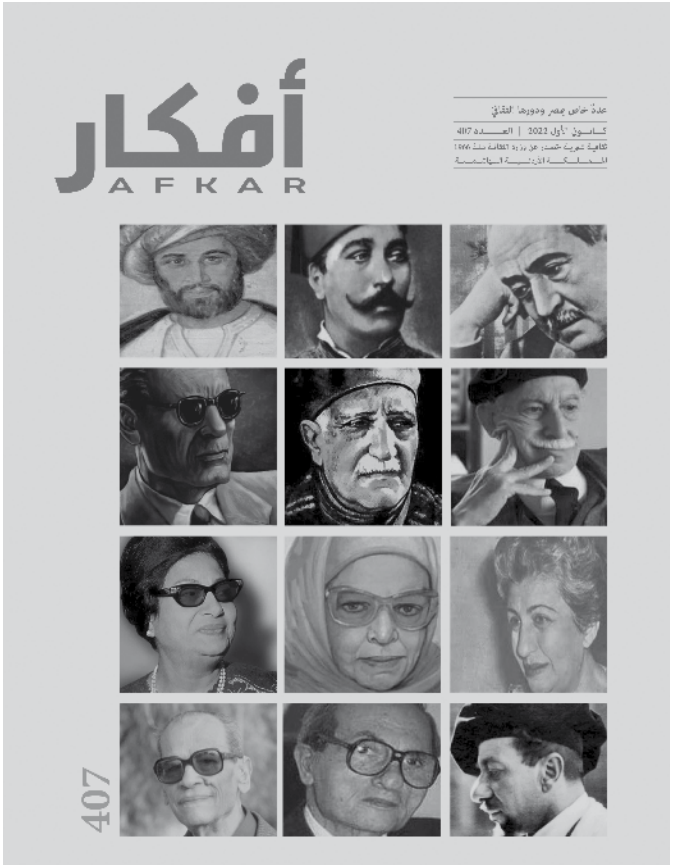
رئيس التحرير / **د. غسان عبد الخالق**
مدير التحرير / **أ. مخلد بركات**
سكرتيرة التحرير / **أ. منال حمدي**

هيئة التحرير / **د. ابراهيم بدران**
/ **أ. سميحة خريس**
/ **أ. إبراهيم غرايبة**
/ **د. رزان ابراهيم**
/ **د. أماني سليمان**

الإخراج الفنّي / **هزار مرجي**
لوحة الغلاف الأمامي / **المصمّم حمزة أمين**

المـواد المنشـورة في هـذا العـدد تعـبّر عـن آراء كتّابهـا، ولا تعـبر بالـضرورة عـن رأي وزراة الثقافـة الأردنيـة.

عددٌ خاص بمصر ودورها الثقافيّ



مفتتح 4

ملف العدد: 6
جابر عصفور؛ ناقدًا ومفكرًا ونهضويًا

دراسات ومقالات 27

إبداع 108

نوافذ ثقافية 124

المحتويات

4 **مفتتح:** مصر التي نُحبُّ / د. غسان عبدالخالق

7 ملف العدد: جابر عصفور؛ ناقدًا ومفكرًا ونهضويًا / د. عارف عادل مرشد

9 الحداثةُ الشعريّةُ في كتاب "رؤى العالم" لجابر عصفور / د. أحمد البزور

12 مفهومُ الهُويّة عند جابر عصفور / د. محمد عبدالله القواسمة

15 قراءةٌ في جدليّة العناصر التكوينيّة في مدوّنة جابر عصفور النقديّة / د. سامر أبو لبدة

18 الراحلُ جابر عصفور: صورةُ الناقدِ والمثقف التنويري / د. محمد عبيدالله

21 الحداثةُ الشعريّةُ العربيّة من منظور جابر عصفور / مجدي ممدوح

24 الترجمة في مشروع جابر عصفور النهضوي / د. عارف عادل مرشد

دراسات ومقالات

28 المشروعُ الثقافيُّ المصريّ.. علاماتٌ ومرتكزات / د. نبيل حداد

41 أعوامٌ في القاهرة / د. إبراهيم السعافين

52 تجربتي العلميّة مع أعلامِ الأدبِ العربيّ في جامعة القاهرة / د. عبد القادر الربّاعي

59 الشخصيّةُ الشعبيّةُ في روايات نجيب محفوظ / د. زياد أبو لبن

71 المشهدُ الثقافيُّ المصريُّ ودورُ المثقف / هالة البدري

77 "نيو مملوك" مبنى وزارة الأوقاف نموذجًا / منى الشيمي

82 أم كلثوم؛ نعمة الغناء العربيّ.... أخت الهرم والنيل... / أيمن عبدالسميع حسن

88 قراءةٌ في قصيدة "أقوال جديدة عن حرب البسوس" لأمل دنقل / د. حنين إبراهيم معالي

97 سيرةٌ وموالدُ لـ"أولاد حارتنا" رائعة "نجيب محفوظ" / زينب محمد عبدالحميد

100 "أبو همام" عبد اللطيف عبد الحليم، تلميذُ العقّاد، الإنسانُ، الشاعرُ، الناقدُ / د. يحيى عبدالعظيم

105 مشكلةُ الحريّة لدى د. زكريا إبراهيم... منظورٌ فلسفيّ / د. أشرف حزين

إبداع

109 والبحرُ أيضًا لا يعود / شعر: سامح محجوب

110 النفس/ شعر: علي عمران

111 الفصل الأول من رواية "الجري على السكك" / محمد السنباطي

117 الزيارة / قصة: محمد عباس

121 ألحانُ الحرمان / قصة: محمود مصطفى حلمي

124 **نوافذ ثقافية** / محمد سلام جميعان

مفتتح

مصر التي نُحبُّ

* د. غسَّان إسماعيل عبد الخالق

ما أجملَ أن تكتبَ عن أرض الكنانة، وما أصعبَ أن تحيط بها! فمصرُ هي أمُّ الدنيا وموئلُ الحضاراتِ والثقافاتِ والفنونِ والعلومِ دون ريب. وعلى الرغم من أنَّنا لم ندَّخر وسعًا في هذا العدد الخاصِّ الذي نفرده لها، لتسليط الضوء على ملامح بارزة في شخصيَّتها الراسخة والممتدَّة، فإنَّها ستظلُّ أدقَّ من أن تُعيَّن، وأوسع من أن تُحدَّ.

وعلى كثرة الفرص التي حظيتُ بها لزيارة مصر، وعلى كثرة الغنائم الروحيَّة والفكريَّة والجماليَّة التي أحرزتها في كلِّ هذه الزيارات، فإنَّ الزيارة التي سُعدت خلالها بمقابلة نجيب محفوظ ومحاورته، ستظلُّ هي الأرسخ والأغنى. وكنت قد وصلتُ مطارَ القاهرةِ بتاريخ 24/ آب/ 1998، وتوجَّهت من فوري إلى الفندق "المالكيِّ" الذي يطلُّ على المشهد الحسينيّ، ثمَّ بادرتُ لهاتفة الصديق القاصِّ والناقد شمس الدين موسى، بخصوص رغبتي في الالتقاء بالأستاذ نجيب محفوظ، استكمالًا لكتابي (جهة خامسة؛ دراسات تطبيقيَّة في أدب نجيب محفوظ)، فأكَّد لي إمكانيَّة اللقاء على الرغم من الإجراءات الأمنيَّة المشدَّدة لحمايته، بعد الاعتداء الذي تعرَّض له عام 1994. واتَّفقنا على أن نلتقي في تمام الساعة الخامسة والنصف من مساء يوم الجمعة الموافق 28/ آب/ 1998، في محطَّة القطارات ب"ميدان رمسيس".

في الموعد المُحدَّد حضر الصديق شمس الدين موسى فتعانقنا، ثمَّ انطلقنا سيرًا على الأقدام باتِّجاه سيَّارة خاصَّة أعلمني بأنَّها تقف بانتظارنا على بعد عشر دقائق، وقبل أن نصلها لمحنا الأستاذ هارفي أسعد -وهو أقدم أصدقاء نجيب محفوظ- فتصافحنا وتعانقنا، وما أن بلغنا السيَّارة حتَّى قدَّمني شمس الدين إلى القاصِّ والناقد أسامة عرابي، ثمَّ راحت السيَّارة تصعد بنا إلى (المقطّم)، حتَّى توقَّفت أمام فيلا أنيقة تحيط بها حراسة أمنيَّة مُشدَّدة يقودها ضابط برتبة مقدّم، وقد بادر إلى مصافحتنا بأدب جَمٍّ ودعانا إلى الدخول؛ فدخلنا مباشرة إلى حجرة استقبال صغيرة ذات إضاءة خافتة. وقد أعلمني شمس الدين بأنَّ الفيلا تعود للدكتور يحيى الرّخاوي أستاذ علم النفس في جامعة القاهرة.

وعلى الفور؛ لمحتُ الروائيَّ العملاق يجلس بين بعض مريديه الذين سبقونا، وقد أدهشني أنَّه نهض بنشاط جَمٍّ وصافحنا بحرارة. ثمَّ استقرَّ بنا المقام فجلس الأستاذ نجيب محفوظ في ركن الحجرة على أريكة طويلة، شاركه فيها الشاعر عادل عزَّت ثمَّ الأستاذ هارفي أسعد، فالقاصُّ زكي سالم، فالفنَّان التشكيليُّ محمَّد

* رئيس هيئة تحرير مجلة أفكار

الشربينيّ. وأمَّا نحن (شمس الدين وأسامة وأنا) فقد جلسنا قبالته، ثمَّ انضمَّ إلينا لاحقًا الدكتور عمر عوَّاد جرَّاح القلب المشهور.

توافُد الأصدقاء، واحدًا تلو الآخر، جعلني أخشى انقضاء الوقت دون طائل، فكلُّ ما لديَّ منه ساعتان فقط. وقد عزمتُ على المسارعة بالجلوس إلى جانب الروائيِّ الكبير والتحدُّث إليه، على الرغم ممَّا قد تنطوي عليه هذه المسارعة من نتائج غير محسوبة، والمضطر يركب الخطر كما يقولون. حاذيتُ الأستاذ وحيَّيته، فطالبني الأصدقاء بأن أرفع صوتي عاليًا، وعرَّفته برغبتي في توجيه عدد من الأسئلة له والاستماع لإجاباته، حتَّى أستكمل العمل على كتابي المأمول، فأصغى بانتباه بالغ وأجاب عن كلِّ الأسئلة بمرح وذكاء واقتضاب وحذر. وقد استرعى انتباهي هذا التحرُّز الشديد منه، حتَّى بعد أن تجاوز الثمانين، ولم يخف عليَّ أنَّ السبب يتمثَّل بخشيته من الاصطدام بتيار محدَّد من الرأي العامّ.

انبرى أسامة عرابي لإخراج ما في جعبته من صحف وكتب، وراح يقرأ مقتطفات منها، ونجيب محفوظ يعلِّق بخفَّة ظلٍّ آسرة. ثمَّ تعاقب بعض الحاضرين على إحاطته علمًا بمستجدَّات المشهد العامِّ في مصر. وقد نبَّهني شمس الدين إلى أنَّ هناك أعضاء صامتين في حلقة الأصدقاء هذه، وهم لا يقلُّون أهميَّة عن الأعضاء المتحدِّثين؛ فلولا احتفاظهم بالصمت لما كان للكلام أيّ دور. وأبرز هؤلاء الصامتين القاصُّ زكي سالم الذي يكتفي -غالبًا- بالاستماع لما يُقال، ولا ينفكُّ عن التأمُّل في نجيب محفوظ، ورصد أيِّ نأمة تصدر عنه، كما يسارع لتلبية رغباته مسارعةَ المريد المتفرِّغ لرعاية شيخ الطريقة. وأكثر ما يزعجه أن يدور بعض الكلام في منأى عن أذن شيخه، حرصًا منه على إشراكه في كلِّ ما يُقال.

في تمام الساعة الثامنة مساءً، أخرج نجيب محفوظ علبة سجائره واستلَّ منها سيجارة ثمَّ أشعلها بهدوء ينبئ بالعادات الصارمة التي أخذ نفسه بها منذ عقود؛ فهو مصابٌ بالسكّريِّ وغيره من الأمراض منذ أمدٍ بعيد، وما كان ليبلغ هذا العمر لولا عاداته الراسخة؛ تنظيم مواعيد الأكل والتدخين والسهر والنوم والمواظبة على المشيِّ الطويل. وإن كان حادث الاعتداء عليه قد حرمه من نعمة التجوُّل بحريَّة.

وفي تمام الساعة الثامنة والربع، قُدِّمت أطباق الدجاج المشويِّ والمُقبِّلات، فانهمكنا جميعًا بالأكل بشهيَّة كبيرة، لكن الأستاذ هارفي أسعد سرعان ما نبَّهنا (شمس الدين وأنا) إلى أنَّ موعد الرحيل قد أزِف؛ فغسلنا أيدينا ثمَّ أعدت أشيائي (آلة التصوير وآلة التسجيل وكرَّاسة الملاحظات) إلى حقيبتي، وودَّعت الأستاذ نجيب محفوظ والحاضرين، ثمَّ لحقت بالسيَّارة الخاصَّة التي اقتعد كرسيَّها الأماميَّ شمس الدين موسى، واقتعدنا (الأستاذ هارفي وأنا) كرسيَّها الخلفيَّ، وقد لاحظت أنَّ السائق الذي سيهبط بنا الجبل هو غير السائق الذي أصعدنا!

انسابت بنا السيَّارةُ باتِّجاه القاهرة، وقد ازداد جبلُ المقطّم غموضًا. وفي الطريق ترجَّل الأستاذ هارفي أسعد وودَّعني بكلمات رقيقة. وقبل أن تستقرَّ بنا السيَّارة في المكان الذي أقلَّتنا منه قرب "ميدان رمسيس"، كنتُ ما زلتُ أتساءل: كيف تبدو القاهرة القديمة (الحسين، الأزهر، خان الخليليّ) الآن؛ للرجل الذي ولد فيها وأحبَّها وورَّط الملايين في حبِّها، ثمَّ حُرِم من مشاهدتها والتجوُّل فيها بحريَّة وعفويَّة، من مجلسه في أعلى الجبل الذي طالما بدا له مستقرًّا للأسرار؟!.

جابر عصفور؛ ناقدًا ومفكرًا ونهضويًا

د. عـارف عـادل مرشـد / د. أحمـد البـزور /
د. محمـد عبداللـه القواسـمة / د. سـامر أبـو لبـدة /
د. محمد عبيدالله / مجدي ممدوح

ملف العدد:
جابر عصفور؛ ناقدًا ومفكرًا ونهضويًا

د. عارف عادل مرشد*

ودع العالَـمُ العـربيُّ وقـراؤه في نهايـة شـهر ديسـمبر مـن العـام 2021 الناقـد والمفكّـر التنويـريّ، الدكتـور جابـر عصفـور؛ رحـل د. عصفـور تـاركًا مـا يزيـد عـلى السـتين كتابًـا، وعـشرات الدراسـات والأبحـاث والترجـمات، توزّعـت مـا بـين دراسـة علـوم البلاغـة التقليديّـة، والنقـد العـربي القديـم، واتجاهـات النقـد الحديـث، فضـلاً عـن كتبـه التـي عالجـت إشـكالات النهضـة والتنويـر.

تـمَّ اختيـاره في آخـر يناير مـن عـام 2011 وزيـرًا للثقافة للمشـاركة في الحكومـة التـي دُعيـت (حكومـة الثـورة)، لكنَّـه اعتـذر عـن الحقيبـة الوزاريـة بعـد عـشرة أيـام مـن توليـه لهـا. لكنَّـه عـاد بعـد ذلـك إلى تـولي حقيبـة وزارة الثقافـة في الفـترة مـن شـهر يونيـو حتـى نهايـة فبرايـر 2015.

ولم يكـن د. جابـر عصفـور أوّلَ مثقـفٍ مرمـوق يتسـلّم منصبًـا وزاريًّـا؛ فتاريـخ مـصر الحديـث يحفـل بأسـماء مفكريـن ومثقفـين تسـلّموا مناصـب وزاريّـة تتعلـق بالتعليـم والتربيـة والثقافـة ويمكـن أن نعـدّد منهـم: عـلي مبـارك، ومحمـود سـامي البـارودي، وطـه حسـين، الـذي عـدّه د. عصفـور أسـتاذه وملهمـه والسـائر عـلى طريقـه، وأنَّـه تماهيًـا مـع سـيرته قـد حقّـق أيضًـا تسـلمه لمنصـب الـوزارة في ظـروف صعبـة كتلـك التـي أحاطـت بـوزارة طـه حسـين التـي اضطُـرت إلى الاسـتقالة بعـد حريـق القاهـرة في يناير مـن عـام 1952.

يتجـلّى مـشروع د. جابـر عصفـور النقـديّ النهضـويّ في ثلاثـة محـاور:

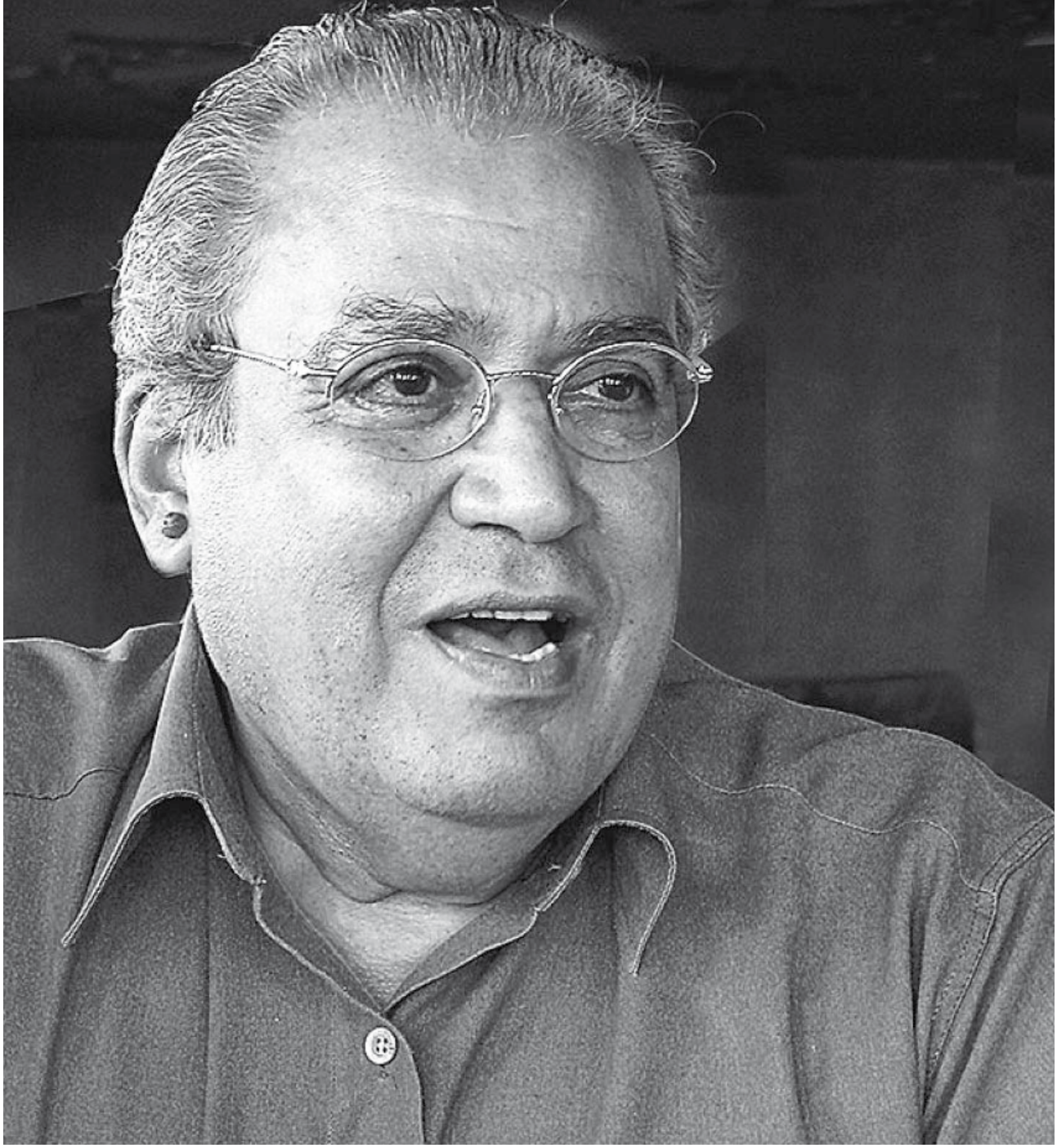
المحور الأول: قراءة التراث النقدي

وضـع عصفـور الـتراث عامـة والـتراث النقـديّ خاصّـةً موضـع المسـاءلة، مُسـقطًا أي قدسـيّة أو تبعيّـة لـرأي، مشـدّدًا في مشروعـه الانقـرائي هـذا عـلى أهميـة توالـد الأسـئلة وتكاثرهـا لتسـهم في النظـر إلى الموضـوع مـن زوايـا مختلفـة تـأتي بوجهـاتٍ نظـر أخـرى.

المحور الثاني: الاستنارة

فقـد انشـغل عصفـور بالكتابـة عـن المـيراث التنويـريّ الـذي خلفـه أعـلام التنويـر الذيـن ورث عنهـم أفكارهـم بأهميـة الدولـة المدنيـة وحريـة الفكـر، والتأسـيس لمعـاني التسـامح والتقـدم والحـوار، هـذا فضـلًا عـن الإعـلاء مـن شـأن العقـل عـلى النقـل.

* أكاديمي وباحث أردني



المحور الثالث والأخير: الترجمة

حيث اعتنى جابر عصفور بالترجمة عنايةً فائقةً خاصّةً بعد أن تولى المجلس الأعلى للثقافة في العام 1993، ووجّه شطر ترجمة الكتب الحديثة التي تحمل رؤى معرفيّة وثقافيّة وفكريّة لتواكبَ ركب الحضارة الإنسانيّة. وبتأسيس المركز القومي للترجمة في العام 2006، قام د.جابر بنقل مشروعه الأثير وهو المشروع القومي للترجمة للمركز، وتولى إدارة المركز من عام 2007 إلى العام 2011.

يتضحُ لنا مما سبق أنَّ هذا المشروع هو عبارة عن خطابٍ ثلاثيّ الأضلاع يقومُ على نقد التراث النقديّ والاستنارة والترجمة.

الحداثةُ الشعريّةُ في كتاب "رؤى العالم" لجابر عصفور

د. أحمد البزور*

تحاولُ المقالةُ استكناهَ طبيعة الخطابِ النَّقديّ الشِّعريِّ في تفكيرِ جابر عصفور، وتقديمَ رؤيةٍ شاملةٍ لكتابهِ الموسومِ بعنوان "رؤى العالم"، وما أمكنَ ملاحظتهُ، هو أنَّ جابر عصفور لم يخرج في تناولهِ للنُّصوصِ الشِّعريّةِ لمفهومِ الشِّعرِ بالمعنى الحداثيّ، كاشفاً تحوّلاتِ وعي الشُّعراءِ ودورهم في تأسيسِ نزعةِ الحداثةِ في الشِّعرِ العربيِّ المعاصر.

في البدايةِ، يُعَدُّ جابر عصفور واحداً من أصحابِ الفكرِ التَّنويريّ، وناقداً مُتمكناً من النّظرياتِ الأدبيّةِ الحديثةِ[1]، ويُعَدُّ أيضاً وريثَ التُّراثِ التَّنويريّ العقلانيّ المنتمي إلى الماضي، مُتجاوزاً مصطلحَ البعثِ، الذي رافقَ شعرَ الإحياءِ والنّهضةِ، مُستفيداً ومُتكئاً في الوقتِ ذاتهِ على الطُّروحاتِ النَّظريَةِ الغربيّةِ[2].

تتفقُ المدونّاتُ والدّراساتُ لا سيّما الأدبيّةُ بأنَّ الحداثةَ العربيّةَ ظهرتْ في نهايةِ القرنِ التّاسع عشرَ ومطلعِ القرنِ العشرين[3]، ومما لا شكّ فيه، أنَّ الشِّعرَ يُعَدُّ فناً أدبياً مهماً عندَ العربِ قديماً وحديثاً، وقد تطوّرَ تطوراً ملحوظاً شكلاً ومضموناً، وبهذا، بإمكاننا القولَ: بأنَّ الحداثةَ الشِّعريةَ تتمثّلُ بالتَّغيراتِ التي طرأت على القصيدةِ العربيّةِ المعاصرةِ بشكلٍ مغايرٍ وشاملٍ لتنطوي على رؤيةِ العالمِ[4].

ونشيرُ إلى أنَّ شعرَ الحداثةِ العربيّةِ المعاصرةِ تأثرَ بالحداثةِ الغربيّةِ في إطارِ التّأثرِ بالثّقافةِ الغربيّةِ، وبطبيعةِ الحالِ، فإنَّ حداثةَ الشِّعرِ العربيِّ كما يرى جابر عصفور تنطوي على أنا لا تزال تحلمُ ببعضِ ما تمرّدت عليه نظيرتها الأوروبيّة[5].

إنَّ عنوانَ الكتابِ يشيرُ إلى مفهومٍ اُستخدمَ اِستخداماً ثقافيّاً وفلسفيّاً ونفسيّاً وتاريخيّاً وأدبيّاً، ويحيلنا مباشرةً إلى النّظريةِ البنيويّةِ التّكوينيّةِ، حيثُ يحتلُ مفهومُ رؤيةِ العالمِ مكانةً مركزيّةً، ليشير إلى موقفٍ كلّي من الحياةِ والعالمِ، ويمثّلُ مجموعةً من الطُّروحاتِ والأفكارِ، توحّد أعضاءَ مجموعةٍ اجتماعيّةٍ، تتعارضُ مع المجموعةِ الأخرى، بمعنى، أنَّ رؤيةَ العالمِ تتعارضُ مع الرّؤيةِ الفرديّةِ، لتتجاوز ما هو واقعيّ إلى ما هو مُستقبليّ، وبتعبيرٍ آخر، فإنَّ الرُّؤيةَ في الأدبِ تمثّلُ تعبيراً كُليّاً وشُموليّاً عن قيمِ وطموحاتِ الجماعةِ التي ينتمي إليها الأديبُ، شاعراً كانَ أو ناثراً.

عموماً، يفتحُ جابر عصفور أفقاً للبحثِ، من خلالِ الخوضِ في مسألةِ الرّؤيةِ في الشِّعرِ كمصطلحٍ نقديّ غربيّ، مُقدّماً تصوّراً للمفهومِ، مُتّخذاً البنيويةَ التّكوينيّةَ منهجاً لتحليلِ تجربةِ الحداثةِ الشِّعريّةِ العربيّةِ.

إنَّ مفهومَ جابر عصفور لرؤيةِ العالمِ أقربُ إلى النّقلِ منهُ إلى التّأويلِ، ليتسق تماماً مع المفهومِ الغربيّ بوصفها واقعةً اجتماعيّةً، لهذا، يوسّعُ جابر المفهومَ، مُنفتحاً على

* أكاديمي وباحث أردني

الفلاسـفةِ والنقّـادِ والشُّـعراءِ الغربيـينَ، مسـتلهماً تصوّرهـم ومـا قدّمـوهُ مـن مفاهيـمَ، ومقدِّمـاً تحليـلاً نقديّـاً لنصـوص شـعريّةٍ لشـعراءَ معاصريـنَ يضعهـم في دائـرةِ الحداثـةِ، مـن مثـلِ: نـازك الملائكـة، وصـلاح عبـد الصّبـور، ومحمـد الماغـوط، وأدونيـس، وأحمـد حجـازي.

ينطلـقُ جابـر عصفـور في قـراءةِ النُّصـوصِ الشِّـعريّةِ، مُحـاولاً النّفـاذَ والإنصـاتَ إليهـا عـبرَ أكـثرِ مـن طريقـةٍ ووسـيلةٍ، وبالملاحظـةِ، يـرى أنَّ الحداثـةَ العربيّـةَ متأثـرةٌ بالحداثـةِ الأوربيّـةِ، مُتتبعـاً الحـركاتِ النَّقديـةَ الغربيَـةَ، ومـا يقابلهـا في العربيّـةِ مـن نمـاذجَ شـعريّةٍ، ويخلـصُ بـأنَّ العلاقـةَ كانـت وثيقـةً بـينَ تيـاراتِ الشِّـعرِ الحـداثي، شرقـاً وغربـاً.

إنَّ تشـخيصَ الحداثـةِ في نقـدِ الشِّـعرِ عنـدَ جابـر عصفـور يتمثّـلُ بمحـاكاةِ الشُّـعراءِ الغربيـين في اسـتخدامِ الرّمـزِ بكونـه دالاً يفـضي مدلولـهُ إلى إبـداعِ الشِّـعرِ عنـدَ الشُّـعراءِ، واسـتنتاجاً، نفهـمُ بـأنَّ الحداثـةَ تنـزعُ إلى نقـلِ محـورِ الفاعليّـةِ الإبداعيّـةِ مـن مسـتوى الرّسـالةِ إلى مسـتوى التّرميـزِ[6].

مـن هنـا، يبحـثُ جابـر عصفـور أبعـادَ الدّلالـةِ المركزيّـةِ في الليـلِ والنّهـار في شـعرِ نـازك الملائكـة، مُسـتنتجاً بـأنَّ الليـلَ يمثّـلُ معـادلاً رمزيـاً ومـلاذاً ورفضـاً واغترابـاً لعـالمِ النَّهـارِ، مُضيفـاً بـأنَّ دلالاتِ الليـلِ والبحـرِ امتـدادٌ للتقاليـدِ الرّمزيـةِ الغربيّـةِ التـي أرسـاها "بايـرون" و"تـواس جـراي"، مُشـيراً إلى قضيّـةِ التّأثـرِ والتّأثـيرِ في اسـتلهامِ الشُّـعراءِ المعاصريـنَ الأسـاطيرِ الغربيّـةِ.

يتمثّـلُ الوعـيُّ النّقـديُّ الحـداثي عنـدَ جابـر عصفـور في اسـتخدامِ مُصطلـحِ التَّطهـيرِ، أو مـا يسـمّى بالتّنفيـسِ الوجـداني عنـدَ أرسـطو في تحليلـه[7].

في القسـمِ الثّـاني، يتنـاولُ جابـر عصفـور ديـوانَ صـلاح عبـد الصّبـور الموسـومَ بعنـوان "النَّـاس في بـلادي"، اِنطلاقـاً مـن نظريـةِ رؤيـةِ العـالمِ، مُهتـمّاً بثوابـتَ الرّؤيّـةِ، ومُسـتظهراً الرّمـوزَ المشـكّلةَ في النُّصـوصِ الشِّـعريّةِ، ومُتتبعـاً الملامـحَ الشَّـكليّةَ الجديـدةَ للقصائـد، مُقدِّمـاً نمـاذجَ شـكليةٍ جديـدةٍ مـن طـرازِ "السّـوناتا، والسّـيمفونيّة، والدّرامـا..."، ومشـيراً بـأنَّ الدّيـوانَ يومـئ إلى مدلـولاتٍ متعـددةٍ، أوّلهـا المدلـول الاجتماعـيّ الوطنـيّ، مُسـتخلصاً بـأنَّ الشِّـعرَ موضـوعٌ مـوازٍ للوطـنِ، مـن حيـثُ إنّـهُ أداةٌ لتحريـره، ومجـالٌ لتثويـره[8].

ويـرى بـأنَّ قصيـدةَ "النَّـاس في بـلادي" تتسـمُ بالواقعيّـةِ، ومسـكونةٌ بالتَّمـردِ الاجتماعـيّ الوجـوديّ في مواجهـةِ الفقـرِ الـذي يـزدادُ قسـوةً مـع غيـابِ العـدلِ. وبالتّأويـلِ، يـرى بـأنَّ قصيـدةَ "شـنق زهـران" إلى جانـبِ أنّهـا تعتمـدُ عـلى لُغـةِ الحيـاةِ اليوميّـةِ، تمثّـلُ أيضـاً نموذجـاً إيجابيّـاً، مُتجسّـداً في بطـلٍ شـعبيّ، صاغـهُ الوجـدانُ الجمعـيّ، وصنعـهُ مـن حكايـةِ فـلاحٍ بسـيطٍ محـبٍّ للحيـاةِ، واصطفـاهُ لـكي يكـونَ تمثيـلاً لـهُ في علاقتـهِ بالاسـتعمارِ، مُسـتبشراً الأمـلَ في الغـدِ الواعـدِ الـذي يُضاحـكُ السّـماءَ[9].

إجمالاً، إذا تتبعنا الحداثةَ النّقديةَ في معالجةِ النُّصوصِ الشِّعريةِ العربيّةِ وتحليلها عندَ جابر عصفور، إضافةً إلى ما سبق، لاحظنا أنها تظهرُ في الحديثِ عن ظاهرةِ المدينةِ في ديوانِ صلاح عبد الصّبور، حيثُ يستعيرُ في تحليلهِ مصطلحَ التّفكيكِ، أو ما يمكنُ أن نسمّيه بالتّقويضِ التّمركزِ البلاغيّ، قائلاً: "بأنَّ ما نقرأهُ ليسَ بالكلامِ النّثريّ العاديّ، وإنّما هو شعرٌ، يسعى إلى تقويضِ أُسطورةِ الشِّعرِ وبلاغةٍ مدينيةٍ جديدةٍ، تهدفُ إلى قصفِ رقبةِ البلاغةِ التّقليديةِ"[10].

وبمنظارِ نظريةِ رؤيةِ العالمِ، يوسّعُ مداركَ تحليله للنُّصوصِ الشِّعريّةِ، قائلاً بأنَّ القيمةَ الجماليّةَ في مفرداتِ اللغةِ موصولةٌ بالاستخدامِ السِّياقيِّ، مُستدركاً بأنَّ النَّصَ الشِّعريَ يُشكّلُ بناءً حيّاً وكلاً مُتكاملاً[11].

ونُزوعاً للحداثةِ الشِّعريّةِ، يتطرّقُ جابر عصفور في القسمِ الثّالثِ إلى النّثرِ الشِّعريِّ المتحرّرِ إيقاعيّاً وعروضياً، مشيراً إلى ديوانِ "حزن في ضوء القمر" لمحمّد الماغوط، ليمثّل نموذجاً واعداً لشعريّةٍ جديدةٍ مغايرةٍ[12]، حيثُ إنَّ الحداثةَ الشِّعريّةَ كما يراها تكمنُ في التّمردِ والخروجِ على السَّائدِ والمألوفِ، ولتشكّل في المقابلِ موازاةً رمزيّةً للواقعِ[13].

يتأسسُ تحليلُ جابر لنصوصِ أدونيس الشِّعريةِ في القسمِ الرّابعِ على القناعِ بوصفه رمزاً، مُشيراً بأنَّ ديوانَ "أغاني مهيار الدمشقي" واحدٌ من أشدِّ أقنعةِ الشِّعرِ العربيِّ المعاصرِ لفتاً للانتباه[14]. بالنّتيجةِ، فإنَّ جميعَ الآراءِ المذكورةِ في الكتابِ تتجمّعُ في مفهومٍ واحدٍ، وهو مفهومُ الحداثةِ الشِّعريةِ، وقد كانَ جابر عصفور على وعيٍّ نقدي بالتّنظيراتِ الغربيّةِ والحركاتِ الشّكليّةِ في الكتابةِ الشِّعريةِ الحديثةِ.

في النّهايةِ، نستنتجُ بأنَّ الكتابَ قدّمَ بدوره أفكاراً نقديّةً جديدةً؛ حيثُ إنّ مقاربةَ النُّصوصِ الشِّعريّةِ عند جابر عصفور، ينتظمُ في تقديري حداثةً نقديّةً برؤيةٍ مختلفةٍ وبأسلوبٍ جديد، رابطاً تحليلَ تجربةِ الحداثةِ الشِّعريّةِ العربيّةِ بالحداثةِ الغربيّةِ. وباختصارٍ، فإنَّ الرّاسبَ المعرفيّ الثقافيّ الغربيّ عندَ جابر عصفور يشكّلُ رافداً نقديّاً مركزيّاً، مُستمداً مادتَهُ وأدواتِه النقديّة التّحليليّة بالمسائلِ والطُّروحاتِ والنّظرياتِ الغربيّةِ الوافدةِ، وبالمحصّلةِ، نقولُ: بأنَّ جابر عصفور في قراءةِ النّصِّ واقعٌ تحتَ تأثيرِ الحداثةِ الغربيّةِ وموجاتها، مسهمٌ في تشكيلِ أفكارِهِ النقديّةِ.

وأخيراً، في رأينا، وبعد قراءتنا لكتابِ "رُؤى العالمِ"، نأخذُ على عملِ جابر عصفور، بأنّهُ ارتكزَ ارتكازاً ملحوظاً على المنهجِ السِّياقيِّ، مُعطياً للسِّياقِ أولويةً في التّعاملِ مع النَّصِّ الأدبيِّ، حيثُ ينطلقُ من النَّصِّ إلى خارجهِ كالتّاريخي، والاجتماعيّ، والنّفسي، رابطاً تجربةَ الحداثةِ الشِّعريّةِ العربيّةِ عندَ الشُّعراءِ بالبيئةِ، والمؤثراتِ، والظّروفِ التي ظهرت فيها.

الهوامش:

1. انظر، جابر عصفور ومفهوم الشِّعر: عمر حفيظ، فصول، ع107، 2022م، ص 430.
2. انظر، جابر عصفور وتأسيس الحداثة العربيّة في الشِّعر: محمد السّيد إسماعيل، فصول، ع 107، 2022م، ص 337 ـ 338.
3. انظر، الإبهام في شعر الحداثة: عبد الرّحمن القعود، عالم المعرفة، الكويت، مارس، ع 279، 2002م، ص 73 ـ74.
4. رؤى العالم، عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشِّعر: جابر عصفور، ط1 ـ 2008م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص 334 ـ 337.
5. نفسه، ص 341.
6. ندوة الحداثة في الشِّعر: فصول، مج 3،ع1، 1982، ص 261.
7. رؤى العالم، سابق، ص 75.
8. نفسه، ص 90.
9. نفسه، ص 101.
10. نفسه، ص 103.
11. نفسه، ص 104.
12. نفسه، ص 177 ـ 178.
13. نفسه، ص 182 ـ 183 ـ 189 ـ 190.
14. نفسه، ص 220 ـ 221.

مفهومُ الهُويّة عند جابر عصفور

د. محمد عبدالله القواسمة*

أدرك المفكّرُ والناقدُ الدكتور جابر عصفور أهمية مفهوم الهُويّة لارتباطه بقضايا حسّاسة، مثل: العولمة، والثقافة الوطنيّة، والثقافة القوميّة، والعلاقة بين التراث والمعاصرة، وقضية التحديث والتأصيل، وهي القضايا التي كرّس لها حياته الفكريّة في تبنّي مشروعٍ عربيٍّ تنويريّ يواجه المفاهيم الأصوليّة المتطرفة والمنغلقة التي شاعت لدى أصحاب الإسلام السياسيّ، أو الفكر القوميّ في الخمسينيات، أو الأيديولوجيات التي تحوّلت إلى عقائد أصوليّة جديدة.

وقف جابر عصفور أمام هذا المفهوم الملتبس والشائك، ونهض بتفكيكه، وإعادة تركيبه متقصيًّا عناصر الهُويّة وإشكالاتها المتعدّدة، منطلقًا من فهمه الهُويّة بأنّها "ليست كيانًا ثابتًا، منغلقًا على نفسه، وإنّما هي كيانٌ فعّال، أي فاعلٌ ومنفعلٌ معًا... هُويّة الشيء هي ما يميّزه عن غيره، ويجعله مختلفًا عما عداه. فالهُويّة هي الخصائص النوعيّة التي تحدّد ثقافة عن غيرها، وتجعلها تتمايز، وتختلف بالقياس إلى بقية الثقافات" ونراه من بين الهُويّات الدينيّة والاجتماعيّة والمهنيّة والسياسيّة وغيرها يركّز على الهُويّة الثقافيّة؛ لأنّها الهُويّة التي لها علاقة قويّة بتلك الهُوّيات، كما أنّها الهُويّة التي ارتبطت بسؤال النهضة، فأي أفكار عن الحرية أو السياسة أو الثقافة تتطلب تناول الهُويّة الثقافيّة والنقاش حولها.

وإذا كانت الهُويّة عند جابر عصفور فضاءً مفتوحًا متغيرًا فاعلًا ومؤثرًا، وليست نسقًا ثابتًا ومنغلقًا فإنّ الهُويّة الثقافيّة عنده أيضًا هُويّة متغيرة بالضرورة، تنتج عن ثقافةٍ ما، أو هُويّة لمجموعةٍ ما، أو شخصٍ ما. وتماثل أو تتقاطع مع مصطلح سياسة الهُويّة؛ حيث الهُويّة هي ذات الفرد، وتشكّل ثقافته ومدى وعيه بالقضايا المحيطة به. وهي، أي الهُويّة الثقافيّة مركبٌ متجانسٌ من القيم والرموز والتصورات والذكريات والإبداعات والتطلعات. وهي المعبّر الأساس عن الخصوصيّة التاريخيّة لجماعة أو أمةٍ، وتحمل نظرة الجميع إلى الكون والموت والحياة. من هنا فإن الهُويّة الثقافيّة ما هي إلا مجموعةٌ من التراكمات الثقافيّة والمعرفيّة، سواء أكانت من تقاليد وعادات في العائلة والمجتمع أم من الدين.

بهذا الفهم الواضح لمصطلح الهُويّة الثقافيّة يواجه جابر عصفور سؤال النهضة، فيرى وجود ثلاثة تيارات حاولت تفسير عدم لحاقنا بركاب النهضة: التيار الأول يُرجع الأمر لتركنا التراث الدينيّ، والتيار الثاني يرجعه إلى التخلي عن السير بركب الحضارة الغربيّة، أمّا التيار الثالث وهو التيار التوفيقيّ الذي يجمع بين التيارين الأولين، المحافظة على ما صلُح من التراث، أي الذي يتجاوب مع الواقع، والأخذ بمتطلبات الحداثة. وهو التيار الذي ينتمي إليه جابر عصفور.

أمّا مكوّنات الهُويّة الثقافيّة فيوضح جابر عصفور أنّها تتكوّن من عناصر ثابتة وعناصر متغيرة. ويقدم النموذج المصريّ لبيان هذه العناصر؛ فيحدّد ثلاثة عناصر ثابتة، وهي: العنصر الفرعونيّ أو المصريّ القديم، والعنصر المسيحيّ الذي لا يزال ميراثه الماديّ والمعنويّ متجسدًا

* أكاديمي وكاتب أردني

في الأمـة، التـي لا يـزال يجمعهـا شـعار ثـورة 1919 وهـو "الديـن للـه والوطـن للجميـع". والعنـصر العـربيّ الإسـلاميّ الـذي يجمـع مـا بـين الديـن والهُويـة القوميّـة.

أمَّـا عنـاصر التغـيّر فإنَّهـا تتكـوّن مـن المؤثـرات الثقافيّـة الوافـدة مـن العـالم الغـربيّ، التـي بـدأت مـع الحمـلات الاسـتعماريّة، التـي أفـادت الثقافـة المصريّـة في جوانـب مـن التعليـم والإبـداع والإعـلام، مـع ظهـور دوائـر ثقافيّـة ترفـض الهيمنـة والتبعيـة.

فالحقيقــة أنَّ الهُويّــة الثقافيّــة تتحــوّل إلى مصــدر قــوة متجـدّدة وتقـدّم متواصـل، حـين يتحقّـق التجـاوب بـين عناصرهـا وبـين الـشروط التاريخيّـة التـي تتبـادل وتتفاعـل وتقبـل الاختـلاف والمجادلـة؛ مـن هنـا فـإنَّ الهُويّـة المنفتحة هـي التـي تحقّـق التـوازن والتفاعـل والتناغـم بـين عناصرها دون أن ينفـي عنـصرٌ مـن هـذه العنـاصر غـيره. وإذا تحوّلت الهُويّـة الثقافيّـة إلى هُويّـة منغلقـة، أي تلـك التـي تكـون نافيـة للاختـلاف، رافضـة للحـوار والمجادلـة، غـير خاضعـة للمسـاءلة، لا تحقّـق السـلام ولا التقـدم للمجتمـع أو الأمـة.

أمَّـا الهُويَّـة الإبداعيّـة العربيّـة فيشـير جابـر عصفـور إلى أنَّهـا واجهـت تحديًّـا كبـيرًا بعـد نكسـة 1967م؛ إذ وضعـت المبـدع أمـام المسـاءلة للـذات والهُويّـة، فـكان اللجـوء إلى الـتراث الشـعبيّ والرسـميّ مـن أجـل تأصيـل هُويّـةٍ نوعيّـةٍ تحمـل خصوصيـة اللحظـة التاريخيّـة المتمثلـة في الهزيمـة، التـي خلخلـت الوعـي الثقـافيّ والإبداعـيّ مـن ناحيـة، ولم تفـارق الأفـق الـتراثيّ مـن ناحيـة أخـرى. وتصاعـدت الرغبـة في تغيـير الشـكل الأدبيّ المسـتعار مـن الغـرب، وتمثّـل هـذا في تغيـير شـكل الروايـة مـن روايـة البرجوازيّـة الأوروبيّـة إلى محاولـة تأصيـل شـكلٍ قوميّ.

يتوقـف جابـر عصفـور، مـن أجـل تحديـد مفهـومٍ جامـعٍ مانـعٍ للهُويّـة الثقافيّـة، أمـام بعـض المفاهيـم الأساسـية التـي تشـتبك غالبًـا بالجوهـر الأسـاسيّ للمفهـوم، فيعيـد قراءتهـا، ويبـين ارتباطهـا بالهُويّـة الثقافيّـة، منهـا: اللغـة، والديـن، والثقافـة الوطنيّـة.

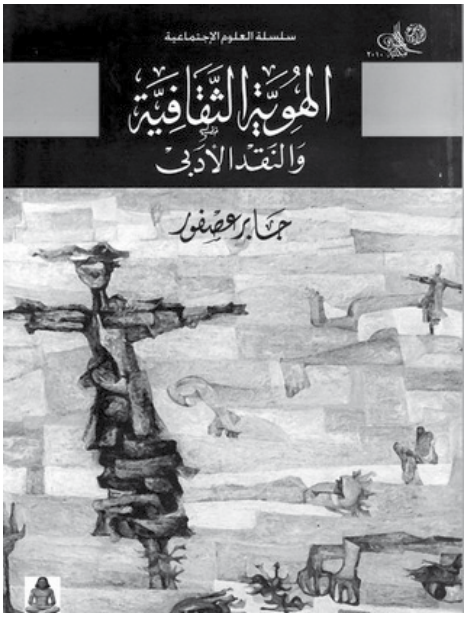
فاللغـةُ تُعـدُّ مكوّنًـا مهـمًّا مـن مكوّنـات الهُويّـة الثقافيّـة، لكنَّهـا ليسـت مكوّنًـا حاسـمًا في كل الأحـوال، فيوجـد مـن ينتسـبون إلى هُويّـة ثقافيّـة عامـة، لكـن لغاتهـم تتعـدد ضمـن هـذه الهُويّـة. فسـكان النوبـة في مـصر يتكلمـون

لغـةً خاصّـةً بهـم، لكنَّهـا تنـدرج ضمـن هُويّـةٍ ثقافيّـة مصريّـة عامـة، ومثلهـا اللغـة الكرديّـة، التـي تنـدرج ضمـن الهُويّـة الثقافيّـة للعـراق.

وتطـرح علاقـة الهُويّـة الثقافيّة باللغـة ذلـك الأدب الجزائريّ المكتـوب باللغـة الفرنسـيّة، هـل ننسـبه إلى الثقافـة العربيّـة أم الفرنسـيّة؟ الصحيـح أن ننسـبه، في ظـلِّ الـشرط التاريخـيّ الـذي فـرض الظاهـرة، إلى الأدب العـربيّ والثقافـة العربيّـة القائمـة عـلى التنـوّع، ومـن العسـف أن ننسـبه إلى الثقافـة الفرنسـيّة.

أمَّـا الديـنُ فهـو عنـصرٌ أسـاسي مـن عنـاصر الهُويّـة الثقافيّة، وعامـلٌ مـن العوامـل الحاسـمة في بنـاء هـذه الهُويّـة، لأنَّـه يتّصـل بالقيـم الروحيّـة التـي تكتمـل بهـا إنسـانية الإنسـان. لكـن المقصـود بالديـن ليـس بصيغـة المفـرد، وإنَّمـا بصيغـة الجمـع التـي تشـير إلى التعـدّد والتنـوّع. ففـي كل ثقافـة تتعـدد للأديـان، وفي هـذا إثـراء الهُويّـة الثقافيّـة؛ لأنَّ الأديـان كلهـا تدعـو إلى الخـير والأخـلاق الفاضلـة.

أمَّـا مفهـوم الثقافـة الوطنيّـة فارتبطـت نشـأته العربيـة بحضـور الآخـر المسـتعمر، الـذي هـدّد الوجـود القوميّ والهُويّـة الثقافيّـة، فتصـدت الأنـا للدفـاع عـن الهويـة الوطنيـة، ومواجهـة الغـزو الاسـتعماريّ، وتأسّـس المفهـوم عـلى علاقـة تضـاد مـع الثقافـة الاسـتعماريّة، فأصبـح المفهـوم نقيضًـا لثقافـة الآخـر العـدوانيّ، وعلاقـة التشـابه بحضـور الـتراث في مفاهيـم الثقافـة الوطنيّـة، وتحوّلـه إلى سـلاحٍ في مقاومـة الآخـر. والعلاقـة بحركـة الواقـع الصاعـدة بقيـادة العسـكر التـي أدت إلى ظهـور دول قمعيّـة. لقـد أفـرزت هـذه العلاقـات مفهومًـا أقـرب إلى المفهـوم القوميّ أو الثقافـة القوميّـة، واختفـى المعنـى القُطـري للثقافـة الوطنيّـة. لقـد أزاح النضـال ضـد المسـتعمر المفهـوم القطريّ لحسـاب القومـيّ، وفهـم الوطنـيّ بأنَّـه دفـاعٌ عـن الهُويّـة



القوميّـة. ورأينـا حسـين مـروة يـرى في كتـاب "في الثقافـة المصريّـة" 1955 لمحمـود أمـين العـالم وعبـد العظيـم أنيـس في تقديمـه لـه أنَّـه قوميٌّ؛ فالثقافـة المصريّـة هـي ثقافـة قوميّـة، والحديـث عنهـا حديـث عـن الثقافـة العربيّـة في كل أقطارهـا.

في النهايـة نقـول إنَّ جابـر عصفـور اسـتطاع أن يقـدّم وخاصّـةً في كتابـه" الهُويّـة الثقافيّـة والنقـد الأدبيّ" تصـوراتٍ مفيـدةً عـن الهُويّـة الثقافيّـة، وعلاقتهـا باللغـة والديـن والثقافـة الوطنيّـة. وكان ذلـك مـن خـلال وجهـة نظـر منفتحـة تسـتفيد مـن الفكـر الغـربيّ، وترفـض كلَّ التصـوّرات المنغلقـة التـي تقـصي الآخـر وتلغيـه. لقـد قـدّم جابـر عصفـور هـذه التصـوّرات بوصفـه مفكّـرًا تنويريًّـا هادفًـا إلى بنـاء هُويّـة ثقافيّـة عربيّـة قويّـة تحافـظ عـلى خصوصيتهـا مـع انفتاحهـا عـلى الآخـر؛ لأنَّ الأصالـة وحدهـا لا تكفـي في مواجهـة الواقـع المعـاصر، الـذي فـرض نفسـه بفضـل التقنيـات الحديثـة عـلى الكـون.

قراءةٌ في جدليّة العناصر التكوينيّة في مدوّنة جابر عصفور النقديّة

د. سامر أبو لبدة*

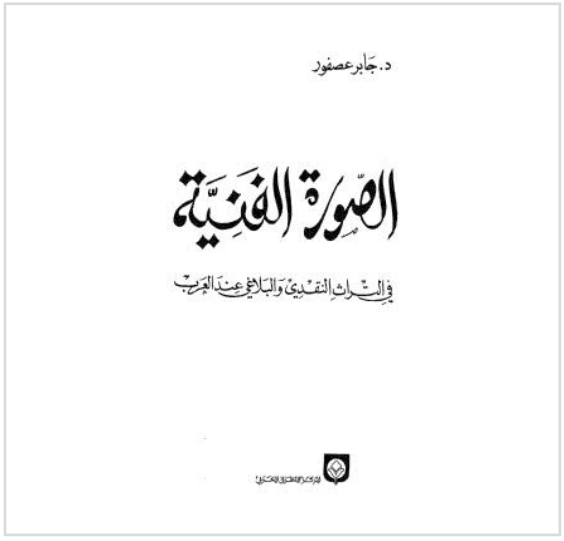
أمّا قبل، فقد "جاء في المثَل: مّن غربلَ النّاس نخّلوه، إذن فويلٌ للناقدين! ويلٌ لهم لأنّ الغربلة دينهم وديدنهم، فيا لبؤسهم يوم ينظرون خلال ثقوب غرابيلهم، فيرون أنفسهم نخالةً مرتعشةً في ألوف من المناخل". أمّا بعد، فأجدني بعد مئة عام من مجيء هذه المقولة فاتحةً لغربال نعيمة، منساقًا للاستهلال بها إيمانًا بأنّ التّفكير النّاقد أيًّا كان، مدعاة للغربلة والتنخيل، والتحليل والتأويل، وفق منازع النقّاد التي لا تُحدّ، بصرف النّظر عن أصالة ذلك الفكر وعمقه، أو ضحالته وتهاويه. ولعلّ رؤية العقّاد الكاشفة للمشهد النقديّ المُخالف لفكر نعيمة في غربالِه، المؤكّدة على سيرورة الفكر الحداثيّ، تنسحبُ كذلك على جابر عصفور في مدوّنته النقديّة، إذ سيبقى لفكره النّقدي ومنزعه التحليليّ بقيّةٌ باقية في أوسعِ غرابيل النقّاد، لا يُنكرها مُنصف، ولا يبخسُ قيمتها عارف.

والقول في الجدليّة بعيدًا عن انعكاساتها المثاليّة والماديّة، يتّصل بتعدّد الآراء وتنوّعها من جهة، وتباينها واختلافها من جهة أخرى، خاصّة عند اقترانها بالفكر النقديّ لجابر عصفور، الذي تعمّق في قِيم المعارف الموروثة، واتّصل بالاتجاهات النقديّة المعاصرة، فشكّلت منظومته جدلًا يتأكّد بتطبيق مناهج الحداثة في فهم الموروث النقديّ العربيّ، علاوةً على الجدل الذي يُشايع قرّاء منظومته في الأبعاد الإجرائيّة التي طوّعها الناقدُ الكبيرُ في الوصول إلى النتائج، التي شكّلت في مجموعها مرتكزاتٍ رافدةً للمعارف التكوينيّة المرافقة لمنهجه النقديّ منذ سبعينات القرن الماضي، وذلك وفق الإطارين الآتيين:

1. العلّة والمعلول

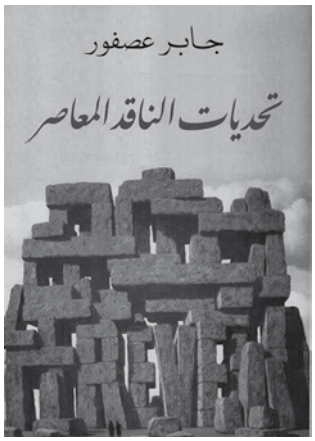
تستوجب المعرفة التكوينيّة تفاعل الناقد مع المعارف والاتجاهات التي تأثّر بها في مراحل تعليمه المختلفة، حيث تتأكّد هذه المعرفة في الممارسة النقديّة بوصفها أداةً تفسيريّةً تأويليّةً، فالتملّك المعرفيّ لموضوعٍ ما، يستوجب اكتشاف عناصره التكوينيّة ومن ثمّ نسقه الغائر. ولمّا كان الإقناعُ المنطقيُّ بصحّة التوجّه وأصالة الرأي غايةً لجابر عصفور في مدونته النقديّة بقطبيها الرئيسين الموروث والمُعاصرة، فقد اتّخذ من الغائيّة القائمة على البرهنة وفق مبدأ العلة والمعلول مرتكزًا لأحكامه النقديّة التي طالت الفكر العربي قديمًا وحديثًا تحت مظلّة نقد النّقد. فعند إنعام النّظر في مدوّنته النقديّة للموروث العربيّ القديم، خاصّة مؤلَّف "الصّورة الفنيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ عند العرب" (1973)، يحشد التفاصيل، ويتقصّى الأفكار والمفاهيم، وصولًا إلى العلّة الأولى التي تحكم التفكير النقديّ العربي في بيئاته المتعدّدة، للوصول إلى الحكم المطلق الذي يقضي

* أكاديمي وباحث أردني



"بإلحاح الناقد القديم على ضرورة التّناسب المنطقي الصّارم بين عناصر الصّورة الفنيّة، ونفوره اللافت من الوثبات الخياليّة التي تُلغي الفواصل والحدود بين الأشياء"، وبالتمعّن في دقائق الكتاب وتفريعاته، أجدني أسارع للقول بأنّ هذه العلّة التي عكسها الحكم النقديّ السّابق، لم تراعِ إلّا جزئيّات منتقاة تُخفي أكثر ممّا تكشف، حيث تؤكّد المسار العقليّ في التفكير النقديّ العربيّ، وكأنّه انعكاسٌ لآراء مُناصري القصيدة العربيّة القديمة بما عُرف نقديًّا بنظريّة عمود الشّعر، مع تغييب أفكار العديد من النقاد العرب الذين شايعوا أقطاب مدرسة البديع الشّعريّة، وأثاروا العديد من القضايا الإدراكيّة المتّصلة بمسألة التناسب النفسيّ بين أطراف الصور التشبيهيّة، ومالوا مع مقولة "أعذب الشّعر أكذبه"، إيمانًا منهم بتأبّي الصورة الفنيّة الانصياع للمنطق الصارم، وطواعيّتها للوثبات الخياليّة خلافًا لرؤية جابر عصفور، وليست آراء عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجنيّ -بهذا الصّدد- إلّا نماذج لما يُشكّل اتّجاهًا نقديًّا ينزعُ إلى الخيال الجامح تحقيقًا للذّة في نفوس القرّاء القدماء الذين يميلون بفطرتهم للمعاني المُغرِبة المُبتكرة. ومن جهة أخرى يُظهر ناقدنا معرفةً واسعةً بالإجراءات النقديّة التي حكمتها الغائيّة المطلقة، التي تُخفق أحيانًا إزاء العلّة التي قيّد جابر عصفور فكره بقيدها، الأمر الذي يُفضي بتباين مقولاته النّظريّة مع الأبعاد التّطبيقيّة، وصولًا إلى نتائج تعوزها الدقّة أحيانًا، فالعلّة الأساس في فكر طه حسين منهجُه الحداثيّ التّنويريّ، الذي يستوعب كلّ الاتجاهات النقديّة إلى عصره والتمرّس في تطبيقها، لكن جوانب التطبيق التي يتناولها جابر عصفور في "المرايا المتجاورة" (1983)، تعكس أبعاد النّقد التأثريّ عند طه حسين، من حيث الإفاضة بانطباعيته المُفرطة في تناوله للإبداع، كالحديث عن المستوى الإخباريّ في نقده، والصّيغ الأسلوبيّة المتكرّرة، والتوظيف الانفعاليّ في الخطاب النقديّ، وهذه الأطر لا تقود إلى فكرة المنهج المتكامل ذي النّسق الحداثيّ التنويري في فكر طه حسين، بل تؤكّد إخفاقه في مسايرة اتّجاهات النّقد الحديثة، وتردُّه إلى البدايات الفطريّة اللامنهجيّة في التفكير النّقديّ العربيّ. ومن المنطلق ذاته نجد العلّة الأساس في فكر عبد العزيز الأهواني ميله إلى التراث الشّعبيّ، وإدراجه منزلةً تعلو التراث الفصيح، لأنّه إبداع جماهيريّ يعبّر بصدق عن المشاعر الجمعيّة، ويُناغي الفكر البعثيّ الحاضر في ذهن الأهواني، ومن هنا يرى في كتاب الأهواني ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشّعر (1962)، ترسيخًا للعلّة الأساس المُفترضة، إذ وجد الشّعر الفصيح في عصوره الوسيطة مُقلّدًا تعلوه الصنعة والتكلّف؛ لانقطاعه عن الأحاسيس الفرديّة والجماعيّة، لمعايشة المجتمع وقتئذٍ ازدواجًا لغويًّا عكس الميل نحو الأدب الشّعبيّ كالزجل والمواويل وسواهما. وأجدني أقول بأنّ الأهواني في كتابه لم يُبدِ ميلًا نحو الأدب الشّعبي، بقدر اجتهاده في تعليل مظاهر الصّنعة والتكلّف لدى بعض شعراء مصر في القرن السّادس الهجريّ، من خلال

دراسة شعر ابن سناء الملك، إذ نوّه بوجود مدرسة تقابلها وهي "مدرسة المعاني" التي تزعمها البهاء زهير وابن مطروح، حيث أنشأت شعرًا فصيحًا راج يبن يدي العوام لانبساط معانيه وسهولته. وإن يكن الأمر فالإشكال الذي يبرزه العنصر التكوينيّ في فكر جابر عصفور المتمثّل بالعلّة والمعلول، يكمن أحيانًا في افتراض حقائق مُسبقة لا تستقيم مع الاستدلالات العديدة التي يقدّمها للوصول إلى هذه الافتراضات.



2. الأنا المُتعالية والفوضى الخلّاقة

تَبرزُ الأنا المتعالية كعنصرٍ تكوينيّ قارّ في الفكر النقديّ لجابر عصفور، هذه الأنا ذات الآمال العريضة التي تسعى إلى إنتاج بُعد جماليّ خاصّ بها يعقب الفوضى الدّاخليّة التي تعتصرها، الفوضى التي لا بدّ من وجودها للحصول على نجمٍ راقص على حدّ تعبير "نيتشه"، فمن الخصائص المركوزة في الأنا المتعالية، القدرة على إقناع القارئ بإرباكه بالجزئيّات والتّفريعات وعقلتنها وفلسفتها طلبًا للأصالة النّقديّة، كما توهم هذه الأنا بمراجعة أدواتها، والسّعي في تحويل مسارات النّقد، والبدء ممّا انتهى إليه السّابقون، والحقّ أنّا نرى في مدونة جابر عصفور اندفاعًا في التسنّم الظاهريّ للحداثة وما بعدها، بين تعمّقٍ للبنيويّة التكوينيّة، وإقبال على نظريات الاستقبال، والتمنطق بالأسلوبيّة، وفي باطنها إيمان بالهيرمينوطيقا والظّاهراتيّة في أصولهما الأولى، وأرى أنّ فكره الجدليّ تمنطق بمفهوم المرايا الذي اصطنعه لفهم فكر طه حسين، إلّا أن مرايا جابر عصفور جاءت متنافرة أحيانًا لما حوته من فكر متلاطم خاصّة في نقده للموروث، ولي أن أستدلّ على هذا البُعد من خلال كتابه "مفهوم الشّعر" (1978)، الذي أوقفه على ثلاثة من النقّاد العرب المتأثرين بكتاب فن الشّعر لأرسطو، مع إغفال دور النقّاد الذين كان فكرهم نتاج بيئتهم العقليّة والعقديّة، وليس الناشئ الأكبر وابن رشيق القيرواني وعبد القاهر الجرجاني إلّا غيض من فيضٍ ممتدّ من النقّاد الذين أصّلوا لمفهوم الشّعر، وفي الكتاب نفسه نرى الأنا المتعالية تُلغي كلّ الدراسات النقديّة الحديثة التي تناولت مفهوم الشّعر، واصفًا إيّاها بالدراسات التّاريخيّة؛ لتسطيحها الأشياء، ولتغييبها الاستقصاء الدّقيق للمعطيات التّاريخية.

3. ختامًا...

فقد جاء في المثل: "لا تُعدم الحسناءُ ذامًّا"، وهنا أجدني أقول: لا تُعدم حسناؤنا كذلك فطنةً وبُعدَ أثر، فجابر عصفور من النقّاد الذين لا يمكن للمثقف والتنويريّ والناقد تجاوزه، فقد أثّر فكره في جيلٍ كامل تعلّم منه منهجيّة العلم من بحث واستقصاء وحنكة، وأقول أيضًا فكما "ستبقى لفكره باقيةٌ في أوسع غرابيل النّاقدين، لا يُنكرها مُنصفٌ، ولا يبخسُ قيمتَها عارفٌ"، فإنّه "لا تُعدم الحسناءُ ذامًّا".

الراحلُ جابر عصفور:
صورةُ الناقدِ والمثقف التنويري

د. محمد عبيد الله *

تضعنا الكتابةُ عن الناقد والمثقف والأكاديميّ الراحل جابر عصفور (1944-2021) في قلب قضايا الثقافة العربية في أكثر من نصف قرن، فقد ظلَّ عصفور حاضرًا منذ بدايات ظهوره مع الجيل الثقافيّ العربيّ الذي برز بعد نكسة حزيران 1967، فكان علمًا بارزًا في الجامعة (جامعة القاهرة)، وخارجها (المجلس الأعلى للثقافة، المركز القوميّ للترجمة)، وكان أكاديميًّا ومثقفًا يكتب في المجلات والصحف السيّارة، داخل مصر وخارجها، وللراحل أدوارٌ نافذةٌ لا تقتصر على مؤلفاته وكتاباته، فقد أدرك مبكرًا أنَّ الكتابة والتأليف الجامعيّ وحدهما لا يمنحان المثقف دوره المأمول، وإنَّما لا بدَّ من أن يكون "الجامعيّ" نشطًا في مجالات وحقول متشعبة تتجاوز أسوار الجامعة وقاعات دروسها.

وقد أسهم عصفور في تأسيس مجلة (فصول) المتخصّصة في مجال النقد الأدبيّ، فكان نائبًا لرئيس التحرير إلى جانب صلاح فضل، في مرحلة انطلاقتها سنة 1980م مع رئيس تحريرها المؤسّس عز الدين إسماعيل، ثم ترأس عصفور تحرير المجلة لسنوات طويلة، وجعل منها منبرًا للنقد ومناهجه وتياراته الجديدة. كما برز الراحل في مجال الإدارة الثقافيّة الفاعلة، فغدا أبرز الشخصيات الثقافيّة المؤثرة طوال العقود الثلاثة التي سبقت ثورة الشارع المصري على نظام حسني مبارك عام 2011. وقد تولّى جابر عصفور موقع الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، فأعاد وهجه ونشاطه من خلال سلسلةٍ واسعةٍ من البرامج التي تشمل النشر والترجمة والمؤتمرات، كما أسّس مجموعةً من الملتقيات والجوائز التي يشرف عليها المجلس، في مقدمتها ملتقى القاهرة للرواية العربيّة، وحرص على أن يغدو الملتقى موعدًا متجدّدًا لالتقاء كتُّاب الرواية ونقّادها من مصر والعالم العربيّ إلى جانب المهتمين بالأدب العربيّ من غير أبناء اللغة العربيّة، ولا ننسى مشروع جابر عصفور بتأسيس (المركز القوميّ للترجمة) الذي غدا منبرًا مهمًّا من منابر تواصل العربيّة مع غيرها من الثقافات واللغات، ونشر مئات الكتب المهمّة من مختلف اللغات العالميّة، وفي فروع الفكر والثقافة والأدب المختلفة.

وتستمدُّ هذه الأدوارُ قوّتها من طبيعة شخصية الناقد الراحل، وسجاياه الذاتيّة التي سهّلت تحقيق أهدافه وغاياته، فشخصية عصفور يجتمع فيها الذكاءُ والحصافةُ والتواصل والوعيُّ واتساع الأفق والثقافة، ولربما انطلق من مبدأ ضمنيّ يتمثّل في الإيمان بقوة الثقافة بوصفها قوةً ناعمةً رائدةً يمكن أن ترتّق بعض ما تفسده السياسة، ومعلوم ما عانته مصر في مرحلة ما بعد (كامب ديفيد) التي عزلت مصر نسبيًّا عن محيطها العربيّ. وهذا وغيره ميّز الناقد الراحل بجملةٍ من الخصال والأحوال جعلت منه في نهاية الأمر أوسع شهرةً وأثرًا من زملائه ومجايليه وتلاميذه في مصر والعالم العربيّ، وجعلت منه قائدًا من قادة التغيير الثقافيّ وصانعًا من صُنّاع الثقافة لأكثر من ثلاثة عقود.

* **كاتب وناقد وأكاديمي أردني**

صورةٌ أخرى من طه حسين

أوّل ما يمكن الوقوف عنده اهتمام جابر عصفور بالأديب والجامعيّ والناقد التنويريّ الراحل طه حسين (1889-1973)، سواءً من خلال كتابه (المرايا المتجاورة) الذي ألّفه عصفور في قراءة تجربة طه حسين وإبراز بعض أبرز سجاياه ودلائل دوره كمثقف تنويريّ، أو من خلال تكرار الحديث عنه في مقالات ومناسبات ومواقف لا تُعدُّ ولا تُحصى، ويبدو أنَّ هذا الاهتمام يعكس اختيارات عصفور نفسه، كأنَّما أراد أن يكون صورة محدّثة من نموذج طه حسين في اهتماماته وأدواره ونشاطه، ونتفق مع من لاحظوا هذا التشابه، وهو في الجملة تشابهٌ عميقٌ وليس تقليدًا أو محاكاة، إنَّه أديبٌ يهتمُّ بالنثر والشعر والنقد الأدبيّ، ولكنَّه أديبُ عقلٍ ينتسب لمثقفي الحداثة العقلانيّة ولمن يربطون الأدب بالفكر والمجتمع، ليس بالمعنى الثوريّ ولكن بالمعنى الأقرب لدور الثقافة الليبراليّة التي تجد ضالتها في النموذج الغربيّ وفي قراءة التراث العربيّ قراءةً ناقدةً تقرّبه من مبادئ التنوير، وتبعد به عن الثقافة التراثيّة باتّجاهها السلفي الأميل إلى الاتّباع والجمود.

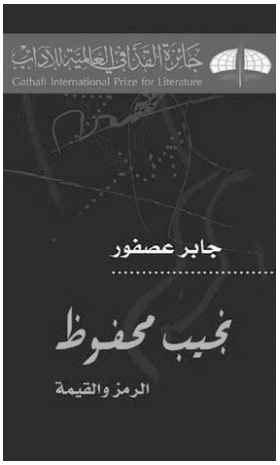
قراءةُ التراث وغوايته

جابر عصفور أحدُ كبار الدارسين والنقُّاد الذين انطلقوا من تجربةِ قراءةِ التراث، وتقع اهتماماتُه الأكاديميّةُ في قلب هذه الدائرة، وموضوعات رسائله الجامعيّة وبعض أشهر كتبه وبحوثه تغذّي هذه الدائرة الحيويّة، ومن أبرز مؤلفاته في مجال قراءة التراث: "الصورة الفنيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ"، "مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقديّ"، "قراءة التراث النقديّ"، "غواية التراث"، "دفاعا عن التراث"... ونرى أنَّ منابعَ هذا التوجّه في تفكيره واهتمامه عائدٌ إلى تأثّره بقراءة المرحوم طه حسين للتراث وبطبيعة تلك القراءة المجدّدة، فلقد تأسّست على الاختلاف، وعلى ضرب من نزع قدسيّة التراث، والنظر إليه بوصفه أثرًا دنيويًّا غير مقدس أو مدنّس، أي أنَّها قراءة حداثيّة بالمعنى الفكريّ والثقافيّ، ويعوّل فيها على وعيّ الناقد والدارس بحداثة المنهج الذي يستنير به في قراءة المادة التراثيّة، والأمر الآخر أنَّ هذه القراءة لا تهدف إلى الاستغراق في الماضي أو الاغتراب عن الحاضر، وإنَّما هي قراءةٌ جديدةٌ للتراث تتغيا وضعه أو وضع بعض جوانبه الحيّة في سياق

الحـاضر، وهـي أيضًـا تشـتبك معـه بـلا هـوادة، وتكـسر أثنـاء ذلـك بعـض مـا ألفـه واعتـاده النـاسُ في أمـر الـتراث، ولذلـك كثـيرًا مـا تخلّـف اعتراضـات وردودًا كثـيرة، فهـي إذن مختلفـة أو متعارضـة مـع القـراءة الاتّباعيّـة السـلفيّة للـتراث، وإن كانـت تتفـق معهـا في الاعتـماد عـلى المدونـة التراثيّـة، ولكـن شـتّان بينهـما في المنهـج وطـرق التنـاول والنتائـج.

زمنُ الرواية ونجيب محفوظ

الدائـرةُ الأخـرى المهمّـة هـي انتبـاه عصفـور لصعـود الروايـة العربيّـة واهتمامـه بمركزيّـة نجيـب محفـوظ في تجربـة الروايـة العربيّـة الحديثـة، وتؤيـد هـذا الاهتـمامَ مؤلفـاتُ الراحـل التـي تحمـل عناويـن دالّـة منهـا: "زمـن الروايـة"، و"نجيـب محفـوظ: الرمـز والقيمـة"، "الروايـة والاسـتنارة"، "هـذا زمـن القـصّ"... وفي معظـم قراءاتـه للروايـة تجـد تركيـزه عـلى وظيفـة الروايـة وعـلى علاقتهـا بالعـصر الحديـث، كأنَّـه حقًـا يتبـع خُطـا نجيـب محفـوظ، ومـن قبلـه أولئـك المفكّـرون الذيـن نظّـروا لظهـور الروايـة وموقعهـا في أجنـاس الأدب، والذهـاب إلى تفسـير وصـف زماننـا بأنَّـه زمـن الروايـة تفسـيرًا حضاريًـا يتّصـل بوظيفـة الروايـة وصلتهـا بالتعبـير عـن المدينـة الحديثـة وعـن روح العـصر الحديـث. وقـد لا تجـد للراحـل قـراءات نقديـة بالمعنـى النـصّيّ والفنـيّ قـدر اهتمامـه بموقـع الروايـة وصعودهـا وإثبـات دفاعهـا عـن عـالم المدينـة والعقـل والتنويـر ومواجهـة الإرهـاب، وهـو ربـطٌ يسـتند في جـذوره إلى فكـرة قديمـة لـ(جـورج لـوكاش) عندمـا وصـف الروايـة بأنَّهـا ملحمـةُ العـصر الحديـث، وأنَّهـا الجنـس الأدبي المرشـح للتعبـير عـن تحـوّلات البرجوازيـة الحديثـة، خلفًـا للملحمـة التـي عـبّرت قبـل ذلـك عـن عـالم مختلـف عـن عالمنـا. ولقـد تصـادى نجيـب محفـوظ مـع هـذا التصـوّر عندمـا كتـب مبكـرًا -كـما يذكّرنـا عصفـور- ردًا عـلى العقّـاد في مجلـة



الرسـالة أداره حـول فكـرة مؤدّاهـا أنَّ "القصـة هـي شـعر الدنيـا الحديثـة". أي أنَّهـا مرشّـحة لأن تكـون ديـوان العـرب الحديـث بـدلًا مـن هيمنـة الشـعر في أزمنـة المـاضي.

وأخـيرًا ، لا ننـسى أنَّ الراحـل جابـر عصفـور قـد تـرك جملـةً مـن الكتابـات والمؤلفـات- غـير مـا ذكرنـا- تـدور في مـدار التنويـر ومواجهـة التعصـب والإرهـاب، ونقـد ثقافـة التخلـف، والانتصـار للعلـم وللعقـل وللمـرأة وللدولـة المدنيّـة ونحـو ذلـك مـن مفاتيـح تصـدر عـن أصـل واحـد، ومـن هـذه الكتابـات مؤلفاتـه التـي تحمـل العناويـن الآتيـة: "هوامـش عـلى دفـتر التنويـر"، "مواجهـة الإرهـاب"، "الرهـان عـلى المسـتقبل"، "دفاعًـا عـن المـرأة"، "نقـد ثقافـة التخلـف"، "نحـو ثقافـة مغايـرة"، "التنويـر والدولـة المدنيـة"... فهـي عناويـن دالّـة عـلى موقـع مؤلفهـا وموقفـه مـن قضايـا العـصر، ودالّـة عـلى رحلـة شـيّقة تضمـن لصاحبهـا ضربًـا مـن الحيـاة المتجـدّدة، حتـى وإن انتهـت بالمـوت رحلـة الحيـاة القصـيرة.

الحداثةُ الشعريّةُ العربيّة من منظور جابر عصفور

مجدي ممدوح*

كان للعرب حداثةٌ أولى، قبل حداثة القرن العشرين الوافدة من الغرب. ويبدو أنَّ الحداثة الأولى قد شملت مختلف جوانب الحياة الفكريّة والاجتماعيّة والأدبيّة. يلاحق جابر عصفور خيوط الحداثة العربيّة في بواكيرها الأولى، ويحاول أن ينسجَ شبكةً من العلاقات بين هذه الحداثات. ظهرت الحداثة الشعريّة المبكرة برأي عصفور تحت مسمّى الشعراء المحدثين مثل أبي تمام وأبي نواس وبشار بن برد، والذين برزت في أشعارهم الكثير من التحولات الفكريّة المتأثرة بظهور الملامح الأولى للعقلانيّة العربية التي دشنها المعتزلة من خلال الإعلاء من شأن العقل وجعله أصلاً من أصولهم في أمور العقيدة والحياة الاجتماعيّة. لقد ظهرت في أشعار المحدثين الكثير من الحكم والأمثال التي يمكن إدراجها تحت مسمّى الفكر، لأنَّها تطرح أفكاراً مجرّدة داخل فضاء القصيدة. وبالرغم من هذا التوجّه الجديد، إلا إنَّ الموازنة بين الجانب الجماليّ والجانب الفكريّ ظلّت هاجس الشعراء على الدوام، وفي الحالات القليلة التي كان يطغى فيها الجانب الفكريّ التجريديّ على الجانب الجماليّ، كان النقّادُ في ذلك الزمان، ومن أشهرهم الجاحظ، لا ينظرون بعين الرضا لهذا الإغراق في التجريد. ليس مطلوباً من الشاعر برأي الجاحظ أن ينحو منحى الفلاسفة في نظمه للشعر، فثمة فرق بين الفكر الفلسفيّ والفكر الشعريّ.

لقد كان الجاحظ صريحاً في نقده لشعر صالح بن عبد القدوس والذي يُعدُّ من أبرز الشعراء المحدثين. يشير الجاحظ إلى كثافة الحكم والأمثال والمواعظ في شعر ابن عبد القدوس، حتى أنَّها أثقلت شعره وغيّبت الجانب الجماليّ الفنيّ فيه. وقد كان الجاحظ يفضّل أن تتوّزع الحكم والأمثال وتتناثر مثل الدرر النادرة، وأن لا تكون لها السيادة في القصيدة.

هنا نستطيع أن نرصد تحولاً مهمًّا في شعر الحداثة أو المحدثين، حيث أنَّ الشعر لم يعد عندهم مجرد حادثة لغوية نستمد منها معارف حول الماضي وقواعد اللغة، بل أصبح للشعر دورٌ معرفيّ في قراءة الحاضر وفهمه وتحليله. كان لا بدَّ لظاهرة الشعراء المحدثين من حركة نقديّة تسندها وتمنحها المشروعيّة، وإلا عُدّت بدعاً من القول، ولم تجد لها صدى بين الجمهور.

* ويمكن القول إنَّ التيار العقلانيّ الذي دشنه المعتزلة قد اضطلع بهذا الدور النقديّ، مستنداً في ذلك للمرجعيات الفكريّة والأسس العقليّة للفكر المعتزليّ الجديد. وهو فكرٌ جديدٌ تمرّد على الكثير من القوالب التي وضعها الفكر السنّي القائم على الاتباع والتقليد. يمكن تلخيص الفرق بين النقد القديم والنقد المحدث كما يلي: كان النقد القديم يبدأ وينتهي بالقياس على الماضي، حيث كان الماضي هو النموذج الأمثل الذي يجدر بالحاضر

* **باحث في الفلسفة والنقد الأدبي**

النسـج عـلى منوالـه، وكل مـا هـو مشـابه للـماضي فهـو ذو قيمـة، وكل مـا يخالـف المـاضي فهـو بـلا قيمـة. أمَّـا النقـد المحـدث، فعـلى العكـس مـن القديـم، اعتبر الحـاضر هـو المقيـاس وهـو الأنمـوذج، وأنَّ الحـاضر يمتلـك قيمتـه وأصالتـه مـن ذاتـه، أي أنَّـه معيـار ذاتـه. بالرغـم مـن النزعـة العقليّـة الواضحـة لـدى المعتزلـة، إلا أنَّهـم لم يتبنـوا العقلانيّـة بشـكلها الفلسـفي الخالـص. ظهـرت الفلسـفة في الحضـارة العربيـة الإسـلاميّة بعـد المعتزلـة بزمـنٍ يقـرب مـن القـرن. ويمكـن اعتبـار الفـارابي هـو أوّل فيلسـوف عـربي بالمعنـى الدقيـق للفلسـفة. وقـد كانـت للفـارابي آراء حـول ضروب الفـن المختلفـة بمـا في ذلـك فـنّ الشـعر؛ بـل إنَّ جابـر عصفـور يشـير إلى أنَّ الفـارابي امتلـك نظريَّـة في الفـن اسـتطاع مـن خلالهـا مقاربـة النتـاج الفنـيّ لعـصره. ويبـدو أنَّ الفـارابي أعـاد صياغـة رؤيـة النقّـاد المحدثـين الذيـن سـبقوه دون تغيـير جوهـري في المضمـون. فقـد دأب الفـارابي عـلى محاكمـة نصـوص معاصريـه وفـق ثنائيـة الإمتـاع والفائـدة، وكان يـرى أنَّ الشـعر الجيّـد هـو الـذي يحقّـقُ التـوازن بـين طـرفيّ هـذه الثنائيّـة. ويبـدو أنَّ النـزوع الفكـريّ الـذي خلقـه المحدثـون في القـرن الثـاني الهجـري قـد تراجـع، أو أنَّـه انـزاح نحـو الإمتـاع والعجـب واللعـب وفـق التوصيفـات الجديـدة التـي قـال بهـا الفـارابي. لم يتوان الفـارابي عـن تقديـم رؤيّـةٍ للفـنِّ في مدينتـه الفاضلـة عـلى غـرار جمهوريـة أفلاطـون. لقـد حـذا الفـارابي حـذو أفلاطون في الإعـلاء مـن شـأن الفلسـفة والفلاسـفة، ووضعهـم في قمـة الهـرم القائـم عـلى تراتبيّـة صارمـة، ولم يحقِّـر مـن شـأن الفنـون، بـل أنَّـه وضعهـا في المرتبـة الثانيـة بعـد الفلسـفة. لقـد كان أفلاطـون واضحـاً في تشـخيص العـداء المسـتفحل بـين الشـعراء والفلاسـفة، وانحـاز بطبيعـة الحـال للفلاسـفة وطـرد الشـعراء مـن جمهوريتـه بوصفهـم مصـدراً للاضطـراب. لا شـكَّ أنَّ الفلاسـفة أو المفكريـن قـد عانـوا في العهـد اليونـانيّ مـن الإقصـاء في مجتمعـات كانـت تفضّـل الشـعراء، بـل أنَّ الشـعراء دأبـوا عـلى ازدراء أهـل الفلسـفة والحـطِّ مـن قدرهـم. وبمـا أنَّ أفلاطـون كان ينطـق بوضـوح باسـم النخبـة الفلسـفيّة، فـإنَّ موقفـه مـن الشـعراء يبـدو مفهومـاً. خطـاب الفـارابي في المدينـة الفاضلـة جـاء مختلفـاً، لأنَّـه كان ينطـق باسـم فئـة اجتماعيّـة مختلفـة. وضمـن هـذا التصـوّر الجديـد يـرى الفـارابي أنَّ للفـنِّ وظيفـةً فاضلة، وهـي التوسّـطُ بـين عقـلِ الفلاسـفة وحـواسِّ العامـة.

يشير جابر عصفور إلى أنَّ مَيل الشعراء المحدثين للخوض في بعض القضايا الفكريّة ومحاولة الكشف عن عوالم مستقبليّة جديدة، قاد بالضرورة إلى ظهور الغموض وللمرة الأولى في الشعر العربيّ، حيث لم يعتد العرب على الكلام الذي يحمل دلالاتٍ متعددةً ولا يذهب مباشرة لمراده. وفق هذا السياق يمكن أن نفهم حِجاج أبي تمام مع الذين لاموا عليه الغموض، حيث قالوا له: لماذا تقول ما لا يُفهم؟ فأجابهم: ولماذا لا تفهمون ما يُقال؟. هذا الحجاج يشير إلى نقلة نوعية في الشعر العربيّ، أصبح بعدها المتلقي مطالباً بحدٍّ أدنى من الاستعداد والذائقة الشعريّة لكي يستطيع فهم المراد، مما يرفع الشعر إلى منزلةٍ أعلى من القول العاديّ المبتذل بين الناس في حياتهم اليوميّة، والانتقال بالشعر إلى مرتبة الفن. ومن الملاحظ أنَّ الجمهور لم يستنكر هذا التوجّه الجديد للشعر الممزوج بالفلسفة والحكمة، ولكنَّه بالمقابل عدّها ضرباً من الظرف والمِلَح.

إنَّ رؤية جابر عصفور للشعر العربيّ، قديمه وحديثه، تنطلق من رؤيته الحداثيّة. وبالرغم من أنَّ الحداثة بالمعنى الاصطلاحي المتعارف عليه هي ظاهرةٌ أوروبيّةٌ حدثت في زمانٍ ومكانٍ معينين، إلّا أنَّ جابر عصفور، ومن خلال فهمه المعمّق لجوهر الحداثة، بادر لتأصيل هذه الظاهرة واكتشاف بعضاً من عناصرها في النتاج الشعريّ العربيّ. وفيما يخصُّ الحداثة الشعريّة العربيّة المعاصرة، فقد ربطها بحركة التجديد التي دشنتها نازك الملائكة وتبعها في ذلك شعراءُ كُثُر كان من أبرزهم بدر شاكر السياب. ويبدو أنَّ هذه الحركة الشعريّة الجديدة قد تأثرت بنظرياتٍ وافدة من خلال الترجمات والاطلاع على الآداب الغربيّة وخاصة الشعر الإنكليزيّ. ويمكن القول إنَّ الموجةَ الأولى من الحداثة الشعريّة العربيّة كانت منزاحةً للنمط الإنكليزيّ، ولكنَّ الموجةَ الثانيةَ سرعان ما اتّخذت من الحداثة الشعريّة الفرنسيّة نموذجاً جاذباً؛ كما ظهر عند "شارل بودلير". لقد بادر عصفور لتوثيق هذه التحوّلات الحداثيّة في كتابٍ تناول فيه تجاربَ ثلاثة من الشعراء العرب المعاصرين هم: نازك الملائكة، وصلاح عبد الصبور، ومحمد الماغوط. ويمكن القول إنَّ هؤلاء الشعراء مثّلوا المشهد الشعريّ العربيّ المعاصر بأطيافه المختلفة. لقد كان للشعر منزلةٌ خاصّة في رؤية جابر عصفور الحداثيّة، وقد كان يقتبسُ مقولةَ "أمل دنقل" في وصف الشعر بأنّه فرحٌ مختلس.

الترجمة في مشروع جابر عصفور النهضوي

د. عارف عادل مرشد*

"الترجمة أكثر من مجرد تبليغ"
فالتر بنجامين (1892– 1940م)

يـرى المترجـمُ والمفكّـرُ المـصريُّ شـوقي جـلال (1931) أنَّ الترجمـة أكـبر وأعمـق مـن أن تكـون مجـرد عمليـة نقـل كلـمات، فهـي بمثابـة وسـيلة تواصـل وحـوار بـين مختلـف الأمـم والحضـارات، وهـو حـوار يشـمل جميـع مجـالات المعرفـة علومًـا إنسـانيّة وطبيعيّـة. والترجمـة أداة اكتسـاب وأداة تعبـير عـن عـزم الإنسـان/ المجتمـع عـلى اسـتيعاب أكـبر قـدر يعينـه باختيـاره وإرادتـه، مـن حصـاد المعـارف الإنسـانيّة التـي هـي سـلاح الإنسـان في التطـوّر والمنافسـة والارتقـاء والأخـذ والعطـاء عـلى المسـتوى الحضـاري تعزيـزًا للوجـود.

وبمـا أنَّ الترجمـةَ جسـرٌ رابـط بـين الحضـارات، وهـو مـا كان المفكـر الراحـل د. جابـر عصفـور (1944 – 2021) يؤمـن بـه، فقـد نـشر في مجلـة العـربي في ينايـر 2000 مقـالًا تحـت عنـوان "نحـو مـشروع قومـي للترجمـة"، وضـع مـن خلالـه اسـتراتيجيّة معرفيّـة لتأسـيس مـشروعٍ قومـيّ للترجمـة، تقـوم عـلى مجموعـه مـن المبـادئ، منهـا:

المبـدأ الأول: كـسر الهيمنـة اللغويـة بالخـروج مـن أسر المركزيّـة الأوروبيّـة الأمريكيّـة. فقـد ظلّـت حركـة الترجمـة العربيّـة أسـيرةَ اللغـة الإنجليزيّـة بالدرجـة الأولى، واللغـة الفرنسـيّة بالدرجـة الثانيـة، وذلـك في حـال مـن التبـادل الـذي ارتبـط بالـصراع عـلى النفـوذ الثقـافيّ عـلى الأقطـار العربيـة، ولم يصـل إلى مسـتوى هاتـين اللغتـين غيرهـما مـن اللغـات الأوروبيـة كالإسـبانيّة والألمانيّـة والإيطاليّـة ... الـخ، فلـم يكـن للغـةٍ مـن هـذه اللغـات الأخـيرة مـن الحضـور أو التأثـير أو النفـوذ مـا للإنجليزيّـة والفرنسـيّة اللتـين ارتبطتـا بالحضـور الاسـتعماريّ والمؤثـرات الثقافيّـة المصاحبـة لـه. فالترجمـةُ بالنسـبة لمثقـفٍ مثـل د. جابـر عصفـور ليسـت فقـط مجـرد فعـل ثقـافيّ تواصـليّ، وإنَّمـا هـي - في ظـلِّ واقعنـا التاريخـيّ الـذي وعـى د. عصفـور أبعـاده وتعقيداتـه وإشـكالاته جيّـدًا - فعـلٌ سـياسيٌّ بامتيـاز، وأنَّهـا بالأسـاس فعـلٌ مـن أفعـال المواجهـة والمقاومـة بـكل معنـى الكلمـة. مقاومـة هيمنـة المركزيّـة الأوروبيّـة والأمريكيّـة عـلى الثقافـة العربيّـة والإنسـانيّة بعامـة. مثلـما أنَّ الحـرص عـلى تعدديّـة اللغـات والثقافـات المُترجـم عنهـا يمثّـل شـكلاً مـن أشـكال مقاومـة التبعيـة للغـات وثقافـات بعينهـا عـلى نحـو مـا. ومـن ثـم فإنَّهـا وسـيطٌ مـن وسـائط خلـق التـوازن الثقـافيّ عـلى المسـتوى العالمـيّ، والسـماح لأصـوات اللغـات والثقافـات المختلفـة أن تتفاعـل وتتحـاور مـع بعضهـا بعضًـا.

أمَّـا المبـدأ الثـاني، فيتمثـل في الانحيـاز إلى كلِّ مـا يؤسـس لأفـكار التقـدّم، ويسـهم في إشـاعة العقلانيّـة، ويشـجّع عـلى التجـاوب الإنسـانيّ الخـلّاق في كلِّ المجـالات وعـلى كل المسـتويات، خصوصًـا مـن منظـور التنـوّع البـشريّ الخـلّاق.

إنَّ الترجمـة - وفقًـا لجابـر عصفـور - تزدهـر في اللحظـات التاريخيّـة لنهضـة الأمـم، ويحـدث ذلـك عندمـا تمتلـئ "الأنـا" الوطنيّـة أو القوميّـة بالرغبـة في الخـروج مـن قوقعـة تخلّفهـا، وتعـرف نفسـها في مـرآة الآخـر المتقـدم، وتعـرف الآخـر المتقـدم في مرآتهـا بالقـدر نفسـه، في هـذه اللحظـات

* **أكاديمي وباحث أردني**

التاريخيّة، تسعى الأنا إلى الآخر الذي تراه أكثر تقدمًا من غيره، وتحاول إنطاقه بلسانها المبين، مؤكّدة قدرة هذا اللسان المبين على أن ينطق صوت الآخر، ويشكله في نبرة ونغمة متميّزتين، وليس من الضروري أن يكون الآخر في هذه اللحظات هو العدو، أو الغازي، بل يمكن أن يكون المغاير الذي ينتج معرفةً مجدّدة بإمكانات هذه الأنا.

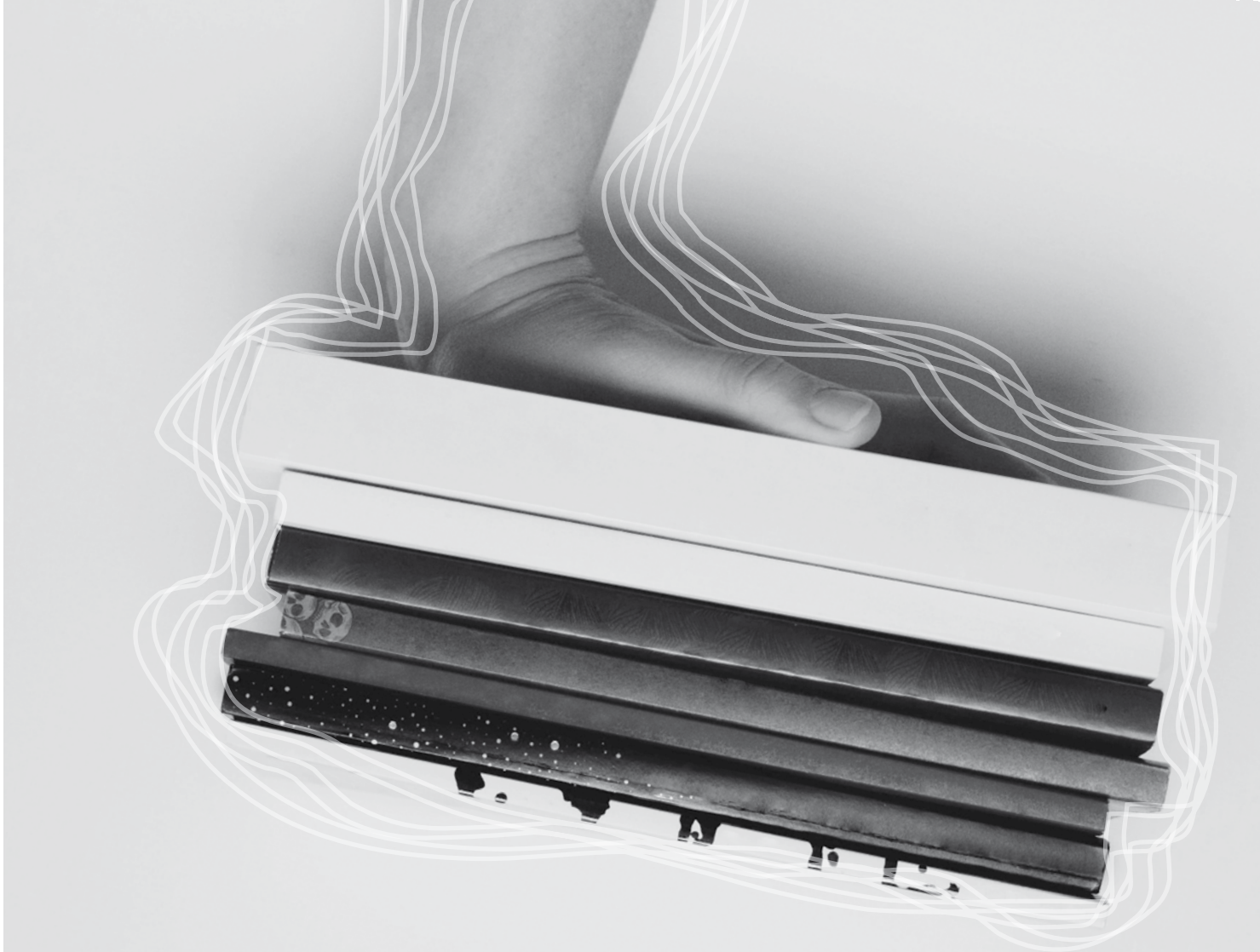
المبدأ الثالث: الاتصال بالتراث الإنسانيّ، ففي ظلّ علاقة عصفور الحميمة بالتراث وخصوصًا التراث الفلسفيّ العربيّ، تمثّل مقولة الكندي الشهيرة والأثيرة لدى عصفور عن "تتميم النوع الإنسانيّ" مُحفّزًا ومفتاحًا ومُحركًا لكل آلات التقدم التي تأتي في مقدمتها الترجمة؛ ومن ثم نجده ينطلق من هذه المقولة ليكشف عن استحالة إنجاز ما تنطوي عليه هذه المقولة من قيم دون تواصل جماعات وأفراد هذا النوع الإنسانيّ وتفاعلهما، وأنّه لا سبيل إلى تحقيق هذا بعيداً عن أفعال الترجمة. هكذا تبدو الترجمة أيضاً فريضة إنسانيّة تكتمل وتتحقّق بها إنسانيّة الإنسان. والاتصال بالتراث الإنساني يمثل تحديّاً من التحديات الخاصة، المقصورة على حركة الترجمة في البلاد النامية التي تنتسب إليها، وذلك بالمقارنة بينها وبين حركات الترجمة في الأقطار المتقدمة، فما حدث من جهود أجيال متتابعة نشطة في هذه الأقطار أدى إلى ترجمة الأصول المطلوبة للتقدم من كل لغات العالم المغايرة، الأمر الذي لم يحدث في ثقافتنا إلى اليوم، هذه الثقافة التي لا تمتلك- على سبيل المثال- ترجمةً للأعمال الكاملة أو حتى الأساسيّة لفلاسفة العالم الكبار، ابتداءً من أفلاطون وانتهاءً بفلاسفة التفكيك، وتقصيرها في ترجمة الأصول هو الوجه الآخر من تقصيرها في ترجمة الفروع المعاصرة، والمستجدات الأحدث من معارف الدنيا التي تندفع صوب وعود التقدم التي تحملها الألفية الثالثة، ولا مفرَّ لهذه الثقافة إذا أرادت أن تكون في مركز الصدارة من العصر، من أن تؤدي مهمة مزدوجة في الترجمة، وتصل ما بين تراث الإنسانيّة القديم والوسيط ومنجزاتها المعاصرة في

الوقت نفسه. وبداية تحقيق ذلك يكمن في التخطيط الواعي، والعمل الدؤوب الذي يجمع بين ذوي الخبرات في كلِّ مجالٍ واتّجاه.

المبدأ الرابع والأخير: ضرورة "الاعتماد المتبادل" فيما بين الأقطار العربيّة، فانطلاقاً من هذه الرؤية السياسيّة للترجمة نجد د. عصفور يؤكّد ضرورة "الاعتماد المتبادل" فيما بين الأقطار العربيّة، إذ لن تستطيع "قاطرة" قُطر واحد على جرِّ كل هؤلاء الركاب في عرباتها؛ فالترجمة عند عصفور ليست قطار التقدم، وإنَّما قاطرة التقدم، أي عربة الجرِّ الملحقة بها والمتصلة بها عربات الركاب. ومن ثم نجده ينتقد الانغلاق القُطريّ، ويدعو إلى ضرورة التواصل والتعاون والتنسيق فيما بين مراكز ومؤسسات الترجمة في العالم العربي وتبادل الخبرات فيما بينها؛ بما يؤكّد قوميّة الهدف ويجسّد قوميّة العمل والمساهمة. وهو ما يعكس ضمنياً، مدى الحاجة إلى العمل المشترك، انطلاقاً من مفهوم الأمة الواحدة التي تجمعها هموم واحدة وآفاق مستقبلية مشتركة.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ د. جابر عصفور في الوقت الذي كان يدفع للترجمة في مختلف العلوم والفنون وبأيّ لغة من اللغات، لم يغفل آفات الترجمة التي راح يرصدها، ومنها: غلبة طابع التشرذم والعشوائيّة على حركة الترجمة العربيّة، وتقطّع جسور الاتصال وعلاقات التواصل بين المثقفين العرب، إلى جانب غياب التخطيط وانعدام وجود مركز للمعلومات يمكن الرجوع إليه لمعرفة ما تمّت ترجمته. هذه الآفات أدت إلى ترجمة الكتاب الواحد أكثر من ترجمة، وما يترتب على هذه الترجمات من فوضى اصطلاحية تتبعثر فيها الأسباب وتتداخل النعرات والعصبيات الإقليميّة.

كما نجده بقدر ما يشيد ببعض الجهود التي تقوم بها بعض الدول العربيّة، يوجّه أيضاً سهام النقد لها في عدم دعمها الكافي للترجمة، أو في رقابتها، سواء في عمليات الاختيار أو في عمليات الترجمة ذاتها، وما يمكن أن يصاحب هذا من استبعاد كتب بعينها أو حذف أو تحريف، أو عدم صدور، أو على الأقل تأجيل صدور أعمال تمّت ترجمتها بالفعل.



دراسات ومقالات

د. نبيل حداد / د. إبراهيم السعافين / د. عبد القادر الربّاعي / د. زياد أبو لبن / هالة البدري / منى الشيمي / أيمن عبدالسميع حسن / د. حنين إبراهيم معالي / زينب محمد عبدالحميد / د. يحيى عبدالعظيم / د. أشرف حزين

المشروعُ الثقافيُّ المصريّ.. علاماتٌ ومرتكزاتٌ

د نبيل حداد*

(1)

لعلَّ السمة الأبرز في الحياة الثقافيّة المعاصرة في مصر أنَّها قامت منذ البداية على قاعدة أساسها المشروع بما تحمله الكلمة من دلالات منهجيّة... أي المشروع الثقافيّ، سواء كان في الإطار المؤسسيّ الشامل الرسميّ، أو في النطاق الفرديّ الذي يمكن معه القول إنَّ كلَّ تجربةٍ من لدن أعلام الفكر والفن والأدب جادت بها عبقرية ما لا يقل عن ستة أجيال، يمكن أن ينظر إليها مجتمعةً على أنَّها مشروع النهضة الثقافيّة المصريّة في العصر الحديث.

ولعلَّ من نافلة القول إنَّ البداية كانت بخطوة نابعة من رؤية إستراتيجيّة صدرت من أعلى هرم السلطة، وظلت دينامياتها تتفاعل إلى اليوم وحتى ما شاء الله... رؤية ترى في الفكر والفن والأدب والثقافة، بشكلٍ عام، قوةً ناعمة ضاربة لا تقلُّ مفاعيلها عن القوة الخشنة الحربيّة؛ فهي الوسيلة الأجدى للتقدم واللحاق بركب العصر في أرض الكنانة، بموقعها الفريد ودورها الطليعيّ على مرِّ الزمان وتأثيرها من جميع الوجوه في كلِّ بقعةٍ من أرجاء محيطها العربيّ والإسلاميّ والإفريقيّ... هذه القوة الناعمة الضاربة، لم تهن ولم تتراجع حتى في فترات الضعف العسكريّ والسياسيّ؛ اللهم إلا في مراحل عابرة ومتقطعة، بل إنَّ ثمارها ظلّت متاحةً لكلِّ شعوب المنطقة من حولها، وظلَّ عطاؤها غامرًا لا ينقطع عن أيِّ جيل في أيِّ ركنٍ من محيطها القومي تحديداً قبل وبعد نهضتها الحديثة.

ولسنا اليوم بصدد تقديم عرض تاريخي لقصة النهضة الثقافيّة والفكريّة الحديثة التي بدأت مع تقلص ظلِّ الدولة العثمانيّة وبقايا السيطرة المملوكيّة في هذا البلد العربي الكبير بقدوم الحملة الفرنسيّة مع نهاية القرن الثامن عشر (1798) بل حسبنا التوقف عند بعض العلامات، والظواهر، ومن ثم الوقوف على المرتكزات التي قام عليها هذا العطاءُ الاستثنائيُّ المشع في تاريخ الثقافة العربيّة.

ولأنَّنا في الشرق، ولأنَّ معظم ما يؤثر في أرض الشرق يأتي من فوق، كما تشهد بذلك حركة التاريخ منذ عهد آدم إلى اليوم؛ فإنَّ من الضروري الإشارة إلى أنَّ عوامل النهضة قد توافرت مع توجّه الشخصيّة المؤسسة الأكثر تأثيراً في تاريخ المنطقة العربية في العصر الحديث، محمد علي باشا (1805-1947) إلى إقامة دولة حديثة على أسسٍ عصرية، نعم لقد توافق طموحه الشخصيّ مع تعطش شعوب المنطقة العربيّة للحاق بركب العصر وجني ثمار الحضارة الغربيّة التي بدأت تهب رياحها على المشرق العربيّ، فكانت الخطوة الأولى في هذا الاتّجاه لذلك الحاكم بعيد النظر، كما نعلم جميعاً، هي حركة التعليم وإيفاد البعوث وفتح الأبواب على مصرعيها لكلِّ رياح التقدم ولا سيّما تلك التي تهب من الغرب.

ومع منتصف القرن الثامن عشر تبدأ الملحمة الثقافيّة التي نعيش اليوم آثارها في الأدب شعراً ونثراً ومسرحاً وصحافةً، وفي جميع الفنون القديمة والمستجدة.

* أكاديمي وناقد أردني

بدايةً يمكن القول إنَّ الحياة الثقافيّة والفنيّة في مصر، شهدت ست طفراتٍ مقترنة بستة أجيال متتابعة، ومع التأكيد بأنَّ الريادة لا تعني السبق الزمني فحسب، بل تعني كذلك تحوّل الحركة الرياديّة البازغة إلى نشاطٍ دينامي يترك أثره الفاعل؛ بل قل يخلق مساراً جديداً في حركة التاريخ الثقافيّ.

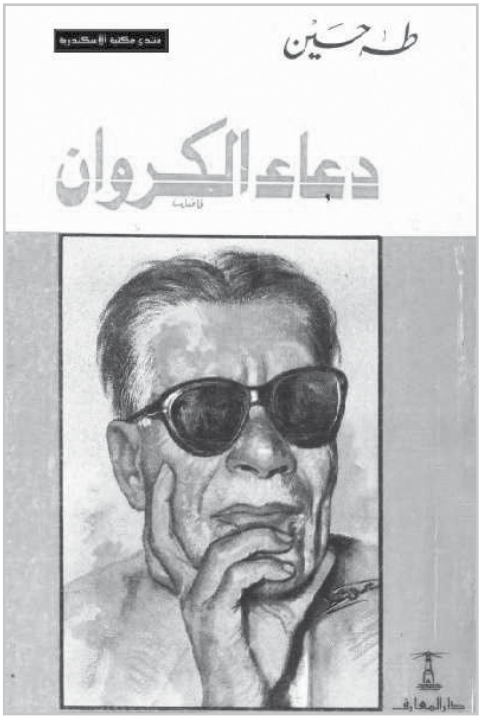
نستطيع أن نحدّد حركة الجيل الأول في البعث الثقافيّ الحديث في مصر بما بدأه رفاعة رافع الطهطاوي وتلاميذه ومريدوه. إنَّها حركةٌ ظلّت دينامياتها فاعلة إلى أن التقت بفضل دعوة الأفغاني مع رياح الفكر الليبراليّ التي بدأت تهب على مصر، وكان جيل لطفي السيد ورهطه عنواناً للمشهد الذي بات يتكوّن وينمو بسرعة بمنأى عن النهج التقليديّ، وهو تحوّلٌ بدأت به الطبقة البرجوازية البازغة وحمل تغيرات كاسحة في بنية المجتمع المصري وأنساقه الأدبيّة والفنيّة، تمثّل بظهور أنواع جديدة أظهرها المسرح.

أمَّا الجيل الثالث فهو جيلٌ بلا شك جيل المجدّدين فكراً وإبداعاً أدبيّاً وفنيًّا ويمكن أن يرمز إليه بجيل طه حسين والعقّاد، في حين يمكن النظر إلى يوسف إدريس بوصفه -من ناحية الإبداع السرديّ على الأقل- عنوان الجيل الرابع، أمَّا الجيل الخامس فقد تصدره إبداع جيل الستينيات، ولنا وقفة قادمة أطول عند إنجاز هذا الجيل. أمَّا اليوم فنحن نعيش عطاء الجيل السادس الذي تفتحت وروده مع منعطف القرن.

(2)

وربما كان من المناسب أن نبدأ مقاربتنا بوقفة قصيرة عند طه حسين لكون مشروعه الأكثر ارتباطاً بالجوانب الأخرى في مشروع النهضة الكبير، بل إنَّه أرسى معالم هذا المشروع نظريّاً في كتابه المهم "مستقبل الثقافة في مصر "(1938)، وكانت معالم هذا المشروع قد تجسّدت بشكلٍ فنيٍّ دراميّ في بعض أعماله الأدبيّة ولا سيَّما في رواية" دعاء الكروان" (1934).

من الواضح أنَّ الرسالة الفكريّة "لدعاء الكروان" تضفي عليها المكانة الأكثر أهميّةً، وتحديداً من الجانب الفنيّ. ولئن كان المشروعُ في أبسط معانيه: الأمر يُهيأ ليُدرس ويقرر، فإنَّ ما تحقّق على يدي طه حسين في "دعاء الكروان" تتويجٌ فنيٌّ وموضوعيٌّ لمشروعه الحضاريّ لنهضة المجتمع المصريّ، كما تصوّر هذه النهضة في فترة الهدوء النسبي التي أعقبت أزماته مع السلطة والمجتمع التقليديّ في العشرينيات وأوائل الثلاثينيات. "دعاء الكروان" من بعض الوجوه هي الوجه الآخر، أو بالأحرى هي التجسيد الفنّيّ للمشروع الحضاريّ عند طه حسين، هذا المشروع الذي يبسط مفرداته الفكريّة والفنيّة ضمن دعوتين: التعليم والنهوض بواقع المرأة. وليس من قبيل الجزم غير المدروس أن نقول إنَّ "دعاء الكروان" ظلّت - حتى اليوم - من أكثر الروايات العربية نضجاً بين تلك التي حملت فيها المرأة مهمّة



إيصال رسالتها الفنيّة والحضاريّة المنشودة. وثمة أمر لافت في هذا الصدد؛ ففي جميع الأعمال التي صدرت قبلها أو حتى في مرحلتها كان صوت الراوي الوحيد هو صوت الغائب المذوّت بوعي الروائيّ ووجدانه، وهو في العادة رجل المرحلة المثقف، أمّا صوت الراوي في هذه الرواية فقد حمل عذابات المرأة بالأنا الساردة التي تقول لمنظومة الواقع الظالمة بإرادتها المتمردة: لا.

ومن الواضح أنَّ المسألة عند طه حسين لم تكن تقنية سرديّة عابرة تنشد التنوّع الجماليّ، بل إنَّ صوت الراوي الأنا / المرأة رسالة فكريّة أولًا. والدليل على هذا تلك المقاطع التي جاءت بصوت الراوي الغائب، وعادة ما كانت هذه تستحضر سنوات المعاناة بل العار الأسريّ في ماضي آمنة؛ فكأنَّ تقنية الانتقاء أتت لترسم معالم الموقف من الماضي؛ فجاءت الأنا تحمل إرادة النهوض بالواقع الإيجابيّ، وجاء صوت الغائب الذي يتناوب السرد مع الأنا لِما يراد مجاوزته من الماضي الأليم، بل طمسه الذي يشوش حاضر الشخصيّة، ويحاول أن يتسرب إلى أحلام المستقبل وصورته الواعدة. صوت الراوي عند طه حسين إذن لم يكن ذا وظيفة سرديّة فحسب، بل يحمل إيقاعًا يتساوق وسعي الشخصيّة لصنع مشروعها الحضاريّ الخاص بها، وصياغة واقعها الخاص، وتحديدًا بالطريقين اللذين شدّدت عليهما أدبيات طه حسين: المرأة ذاتها، والتعليم.

وفي رحلة الكفاح، ومن موقع هامش الهامش تخوض المرأة (آمنة) معركتها ضد المأثورات الجاهلية (الوأد) بالإرداة، حتى لو كان الثمن إدانة دور الأم، وهي إدانة لا تتم بصريح الخطاب، ولا حتى بالفعل الإيجابيّ، بل تتكفل بها إيماءات المسارات السرديّة والسياقات الدلاليّة؛ فيتمّ نفي التواطؤ ومن يجسّده من وقائع الحياة، ومن دهاليز الذاكرة (حسب موحيات السرد) بل من قاع الوجدان. لقد حرقت آمنة، بوعيها الجديد، الماضي حين طمست الجوانب المعتمة من كل مختزنات الذاكرة.

أمَّا المعركة ضد الجهل، فلا بدَّ أن تُخاض عنوةً، ولا بأس من الإفادة من تسامح الطبقات الأعلى وغض الطرف عن التطفل – من جانب السادة – أثناء الدرس، ليتم تحقيق الهدف في نهاية المطاف، حتى لو انطوت وسائل المشروع على اختلاس مشروع للفرصة.

ويا له من مشروعٍ إنسانيٍّ وحضاريٍّ وفنيٍّ متكامل (مشروع آمنة) أهداه طه حسين، لا لمسيرة الرواية العربية فحسب، بل لرحلة الوعي العربي لدى جيلين على الأقل!!.

ومن البدهي أنَّ طه حسين لم يُقم دعائم مشروع آمنة بالرؤيّة الرومانسيّة، ومن الواضح كذلك أنَّ رؤية كهذه لا تكفي لإنجاز مشروع حضاريّ تستطيع الشخصية (بطل المرحلة) من خلاله أن تواجه التحديات المستجدة للعصر. أجل لقد حضرت الرؤية الواقعيّة في "دعاء الكروان"، بل تضافرت هذه الرؤية مع رومانسيّة لم تتخلص منها أجواء الرواية، بل حضرت مع المعالجة الكلاسيكيّة للحبكة (الصراع بين العاطفة والواجب) ثم مع الأيلولة التي انتهت إليها الأحداث (الحلّ عن طريق التطهر) وهكذا فإنَّ تمازج الرؤى وتضافر المذاهب كان وراء إنجاز هذا المشروع الروائيّ للمرأة الذي لم يتخط عطاءه الفنيّ والحضاريّ أيُّ مشروعٍ مماثل، ربما حتى يومنا هذا.

(3)

ميزة نجيب محفوظ أنَّه صاحبُ مشروعٍ، بل إنَّ حياته على مدار ما يقارب القرن من الزمان سلسلة من المشاريع المتلاحقة، يسلم الواحد نفسه للمشروع التالي.

لا ضرورة للتوقف طويلاً عند مشروعه الأول: دراسته الجامعيّة. فلو سار هذا المشروع حسب الافتراض الأول، لخسرنا الكثير. كان ذلك التصوّر يرى في نجيب أكاديمياً، فكان أن تدخلت اعتبارات العالم الثالث فحرمته من الابتعاث إلى أوروبا ليعود أستاذاً للاجتماع في جامعة القاهرة. ولم يلبث هو نفسه أن استأصل المشروع برمته من حياته، حين رمى عرض الحائط بما كان أنجزه من فصول من رسالة ماجستير كان ينوي التقدم بها إلى جامعة القاهرة. كانت الطريق قد اتضحت أمامه: الوظيفة (الصغيرة) لمواجهة متطلبات الحياة، والكتابة (الروائيّة تحديداً) استجابة لنداءات الأعماق. وهي نداءات لم تتمكن من مصادرتها، لحسن الحظ، الأعباء الأكاديميّة.

كانت الحلقة الأولى في مشروع نجيب الاستراتيجيّ (وهو باختصار الإخلاص لفنٍّ الرواية بل الانقطاع شبه الكامل له)... ثلاثيته التاريخية الرائعة: "عبث الأقدار"، "ورادوبيس" و"كفاح طيبة". كتبها نجيب معتقداً أنَّها بدايات لمشروع طموح يشخص فيه تاريخ مصر القديمة بما لا يقل عن عشرين رواية. كان نجيب آنذاك(الثلاثينيات) ابناً شرعياً للاتّجاه الفكريّ الكاسح في حينه: التغني بالمجد الفرعونيّ. لكنَّه سرعان ما تدارك مسيرته وأدرك عقم جهوده في حمل الرسالة الكبيرة التي نذر نفسه لها بالعودة إلى الماضي البعيد، فعاد إلى الحاضر في انعطافة أنجزت مشروعه الأهم الذي صنع شهرته وبوأه المكانة الجديرة بمواهبه وعطائه: المرحلة الواقعيّة النقديّة. أهدانا المشروع الروائيّ الثاني لنجيب روائعه ذائعة الصيت: "القاهرة الجديدة"، و"زقاق المدق"، و"خان الخليلي"، و"بداية ونهاية"، والثلاثية العظيمة؛ (بين القصرين وقصر الشوق والسكريّة) ويمكن إيجاز تعاطي نجيب في هذه المرحلة بعبارتين فحسب: الفقر هاجساً والنموذج إنجازاً.

توقف نجيب عن الكتابة بعد إنجازه "الثلاثية" سنة 1952 (حسب روايته) واكتمل نشرها سنة 1956. توقف حوالي ست سنوات أي حتى 1959 حين أصدر روايته الأكثر إثارة للجدل حتى الآن: "أولاد حارتنا".

كانت بالتأكيد سنوات التوقف فترة كمون وبيات فنيّ يحمل في جنباته جنين مشروعه الثالث الكبير: المرحلة التعبيريّة، وكان المولود المفاجأة إحدى روائع الرواية العربيّة على مدار تاريخها: "اللص والكلاب".

ثم جاءت "ثرثرة فوق النيل" وبعدها بقليل "ميرامار" (1967) لتدق ناقوس الخطر؛ لكن الصرخة ظلّت معلقة بين السطور، في حين كانت "العوّامة" كلها تهتزُّ من أي خطوة، وتنذر بالخطب القادم كل من هم فوقها.

وبالإضافة إلى ما حملته هاتان الروايتان من رؤى جديدة، فقد جاءتا بإنجازاتٍ فنيّة جعلت من نجيب حارق مراحل بحق، فبهما أدخل نجيب تقنيات جديدة في تعدد الأصوات (البوليفون)، ومواقع الراوي، واتكأ على سرديات متقدمة في المنولوج وتيار الوعي والأحلام والانتقال من صيغ السرد التقليدي إلى أساليب العرض التلقائيّ.

مع إطلال الهزيمة (1967) بوجهها البشع بدا أنَّ نجيب يقوم بعملية مراجعة شاملة لا في الرؤى وأدوات التعبير فحسب، بل في الأشكال أيضاً، فقدم شكلاً جديداً في القصِّ العربيّ لا هو بالقصة الخالصة ولا هو بالمسرحية، شكلاً اتكأ فيه على أداة قصٍّ شبه وحيدة هي الحوار، فكان أن صدرت له بين سنتي 1969 و 1971 خمس مجموعات من هذا الشكل، وبدا من خلال هذه القصص أنَّ الهزيمة لم تخلخل معتقداته في التجربة السياسيّة والاجتماعيّة التي أعقبت ثورة يوليو فحسب، بل امتدت الخلخلة إلى التشكيلات الفنيّة، وعبّر عن

ذلك أوضح تعبير عنوانُ مجموعته: "حكاية بلا بداية ولا نهاية".

كان هذا قبيل أكتوبر 1973، ثم لم يلبث بعد الحرب بأقل من عام أن أصدر روايته "الكرنك"، وهي رواية لا يمكن أن تستبعد أجواء المرحلة الساداتيّة وإملاءاتها في شكلها ومضمونها.

إنَّها أي (الكرنك) لا تمثّل إنجاز محفوظ، بل أستطيع أن أزعم أنَّها المقاربة الفنيّة لما تورّط فيه توفيق الحكيم (وتبرأ من عملية نشره قبل وفاته) من مقولات في كتابه المتشنج "عودة الوعي".

والملاحظ أنَّ نتاج نجيب في الثمانينات يوجز مسيرته كلها، بل قل إنَّه مزيج من الاتجاهات التي تجاذبته بين الثلاثينيات والسبعينيات.

ويشهد عام 1994 محاولة اغتياله على يد أحد الشبّان المتطرفين مما أعاد إلى أذهان بعض المثقفين الليبراليين في مصر حجة الناصريين القديمة -التي سلم بها علنًا نجيب نفسه- بأنَّه كان من المستحيل إقامة ديمقراطية ليبراليّة في مصر بعد محاولة اغتيال عبد الناصر على يد أحد شباب الإخوان في ميدان المنشية في الإسكندريّة، قبل محاولة اغتيال نجيب بأربعين عاماً.

وعوداً إلى مسيرة نجيب في الثمانينيات، أو إلى عودة نجيب إلى التاريخ ليمتاح منه المادة التي تلبي رؤاه الجديدة، فثمة رواية ثالثة عاد فيها إلى التاريخ الفرعونيّ هذه المرة، واختار أحد أهم المؤثرين في مجراه: "أخناتون"؛ فكانت "العائش في الحقيقة (1985)"حيث شخّص فيها تجربة ذلك الملك الفرعونيّ الذي كان أوّل من دعا في التاريخ إلى وحدة الإله (حسب طرح الرواية) ثم إنَّها - أي الرواية- جاءت في قالب روائيّ فريد جاوز فيه نجيب تقنية تعدد الأصوات وتضارب وجهات نظرها، كما هو الأمر في الإطار الذي جاءت عليه "ميرامار"، إلى أسلوب جديد جمع فيه بين تقنية تعدد الأصوات وإطار "التحقيق الإعلاميّ" المعاصر في سعيه للبحث عن الحقيقة. فالروّاة في "العائش في الحقيقة" ستة عشر، يستجوبهم شاب يافع لم يدرك "أخناتون" ولكنَّه أراد أن يفيد في تسجيل تجربته من معاصريه، أي معاصري الملك، وذلك على النحو الذي يسعى إليه الإعلاميون وراء "شهود العصر".

ويبدو أنَّ "أصداء السيرة الذاتية" (1995) كانت بداية للمشروع الأخير لنجيب محفوظ. إنَّه مشروع يقوم على الأحلام فحسب، وهو ما تجلّى في عمله الأخير "أحلام فترة النقاهة" (2006) وكما قال: "نعم، الحلم هو حدود عالميّ".

هكذا أوجز نجيب محفوظ حدود عالمه الحاليّ (أو الأخير) بكلمة واحدة: الحلم. فهو (الآن) يحلم بعبد الناصر الذي طالما أحبّه وطالما انتقده، وهو صاحب المعادلة الشهيرة في إيجاز الحكم على تجربته: عظيم الإنجازات عظيم الأخطاء. ولكن حلمه الأخير يشهد بأنَّ خلاص مصر بأصالتها، بخبزها الذي أنضجته الشمس كما كانت في عهد آدم وأخناتون. خلاصها – ربما- في الحلم الجميل الذي جسّدته التجربة الناصريّة. خلاصها في لقمة شاءت أقداره ألا تكون إلا قاسية؛ ولكنَّها من أعلى مراتب الوطن، من مصر العليا.

وما من شكٍّ في أنَّ نتاج نجيب جدير بجائزة نوبل لا في نهاية الثمانينيات فحسب؛ بل ربما قبل ذلك بأكثر من ربع قرن، حين أنجز سفره العظيم الثلاثيّة، ومن بعده "الحرافيش" ولكن ما من شكٍّ أيضاً في أنَّ "السياسة" هي التي أخرت حصول نجيب على هذه الجائزة، والسياسة نفسها هي التي حرمت عمالقة عربًا من أمثال العقّاد وطه حسين وتوفيق الحكيم (الذي أخذ يلهث وراء الجائزة في أخريات عمره ولكن القطار كان

قد فاته)، وما من شكٍّ في اعتقادي في أنَّ السياسة هي التي أفرجت (ولا أقول "أفرخت") عن الجائزة لينالها من يستحقها منذ زمن طويل، وذلك بعد أن وقّعت مصر اتفاقية السلام، وبعد أن أدلى نجيب محفوظ بتصريحات تصبُّ في "ثقافة السلام"، كما تراها لجان منح الجائزة.

وإذا كان هناك رابح وخاسر في قصة نجيب مع هذه الجائزة؛ فإنَّ الرابح الأول هو الرواية العربيّة والأدب العربيّ بعامة، لقد لفتت الجائزة الأنظار إلى هذا الأدب، وما إن مُنحت لأديبٍ عربيٍّ حتى سارعت دور النشر العالميّة لترجمة المئات من الأعمال الأدبيّة العربيّة من شعرٍ وروايةٍ ومسرح، ومن كتبٍ أدبيّة تراثيّة ظلّت بمنأى عن الغرب لقرون طويلة، وهنا نأتي إلى الحديث عن الطرف الخاسر: إنَّه الجهات التي تناصب العرب وثقافتهم العداءَ، وتحاول أن تصوّرهم على أنَّهم أمة متخلفة، ما من عمق حضاريٍّ أو ثقافيٍّ لها، ولا أظنُّ أنَّ الصهيونيّة العالميّة يهمّها أن تحقّق الثقافة العربيّة مثل الإنجاز الذي حقّقته جائزة نوبل للأدب العربيّ قبل أن تحقّقه لصاحب الجائزة.

(4)

بات من المعروف أنَّ أدب يوسف إدريس ينشغل في المقام الأول، بالقضايا الكبرى للوجود الإنسانيّ. ما يهمنا في هذه الورقة هو هذا الاشتباك المركب والنبيل بين معطيات القيم البرجوازيّة وما يتجذّر في أعماق أبطاله من ترسبات تستمد مادتها من طين مرجعيته الوجدانيّة في الريف المصري، أي المكوّن الثقافيّ الشعبيّ والأصيل إن شئت. ولهذا المكوّن عروقه التي تمور بدم الحياة في كل ما قرأت من أعماله، بل إنَّ تجذّر هذا المكوّن في بيئة شخصياته هو الذي يطرح الأزمة، ويصنع من ثم الحدث القصصي، سواء كانت البيئة الريفيّة الأصليّة كما في "حادثة شرف" مثلاً، أو في بيئة المجتمع البرجوازيّ المدنيّة، كما الأمر في معظم أعماله الروائيّة بخاصّة.

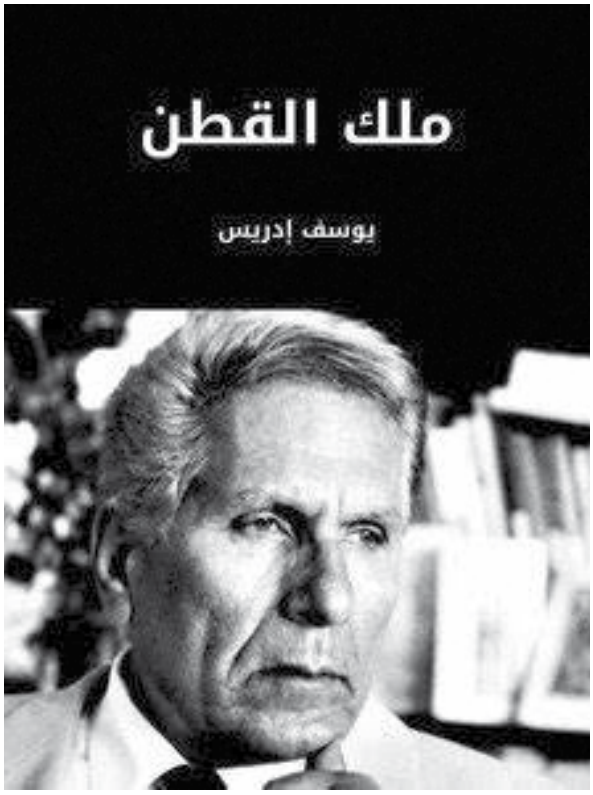
إنَّ الصراع هو الأساس الدراميّ لأيِّ عملٍ سرديّ؛

والمعروف أنَّ الصراع النفسيّ (الداخلي) يبهظ الشخصيّة بأشد مما يبهظها أي شكل آخر للصراع، وبخاصّة إذا ما ارتكز هذا الصراع على القيم. والصراع في معظم أعمال إدريس صراع قيم بامتياز... قيم الثقافة الشعبيّة بمواجهة الثقافة الفرديّة، أو البرجوازيّة، أو إن شئت الثقافة النخبويّة. هذا الصراع يتّسمُ بضخامة "الحدث النفسيّ" مقارنةً بالفعل الخارجيّ، بل إنَّ قصة "حالة تلبس" مثلًا، هي حكاية حدث نفسيّ أولاً وأخيراً، بحيث جاءت خلوًّا من أيّ شكلٍ من أشكال الحوار الخارجي (الديالوج).

والصدام القيميّ عند يوسف إدريس لا يقتصر على فنِّ القصة القصيرة فحسب، فها هو يحضر في رواية "العيب" مثلاً حين تنهار منظومة الثقافة الشعبيّة القيميّة بأجمعها، إذا ما استسلم عنصرٌ فيها لمغريات الكسب الماديّ على حساب المبدأ الذي ينشأ عليه عضو الجماعة، ولا سيّما إذا كان امرأة لا تلتزم بجزء من المنظومة، وتترك آخر. أمَّا الفلاح في مسرحية "ملك القطن" فإنَّ القيمة الأوسع في الثقافة الشعبيّة هي الانتماء للأرض، وهو انتماءٌ يتعالى حتى على حقِّ الملكيّة؛ فليس شرطاً أن تمتلك القطن حتى تنتمي إليه، لذلك نرى الفلاح البسيط في هذه المسرحية القصيرة ينقذ من الحريق محصولَ قطن صاحب الأرض الذي يسلبه تعبه وشقاءه، لا لشيء سوى أن جني المحصول تمَّ بعرقه.

(5)

كان المشروعُ الثقافيُّ الذي قاده الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة المصريّ في الفترة ما بين 1958-1962، و 1966-1970 المشروع الثقافيّ الثالث الذي تشهده منطقتنا (شرقنا العربي تحديدًا) في العصر الحديث. بدأ المشروع



الأوّل -كما ذكرنا- بإيفاد محمد علي للبحوث المصريّة إلى أوروبا، وكان رمز هذه النهضة رفاعة الطهطاوي ثم علي مبارك، وفي الشام تأخرت الأمور حوالي نصف قرن ليبدأ المشروع مع بزوغ الفكر القوميّ وظهور الطبقة الوسطى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وهو الوقت الذي بدأ فيه المشروع التنويريّ الثاني في مصر، بدءًا بجهود جيل جمال الدين الأفغاني، وانتهاء بجهود جيل طه حسين، وما إن جاءت ثورة 23 يوليو 1952 حتى كان هذا الجيل قد قدم أفضل ما لديه، ومن ثم بدأ المشروع الثقافيّ الثالث في مصر، وكان هذا جزءًا من مشروع نهضويّ شامل وضعه زعيم الثورة، واختار له الرجل المناسب: ثروت عكاشة.

حين تولى عكاشة هذا المنصب وضع نصب عينيه الإعلان العالميّ لحقوق الإنسان الذي يقول: "إنَّ للإنسان الحقَّ في أن يشترك دون قيد أو شرط في الحياة الثقافيّة

للمجتمع، وأن يستمتع بالفنون، وأن يكون له نصيب في التقدم العلميّ وما يؤتيه من ثمار". ولمَّا كانت الدولة قد خطّطت لسياسة قوميّة في شتى المجالات من إنتاج وخدمات وغيرهما باستثناء الثقافة، فقد شعر الرجل بعظم المسؤولية وراح يضع فيما يمكن اعتباره أوّل "سياسة ثقافيّة" عربيّة في العصر الحديث، وأدرك الرجل مسؤولية الدولة في اكتشاف المواهب في كل حقل ورعايتها، وتيسير السبل أمامها للخلق والإبداع، إلى جانب إقامة المشروعات الثقافيّة الكبرى التي لا يقوى عليها الأفراد أو المؤسسات الخاصة. وظلَّ الهدف دائمًا رعاية الوجدان القوميّ وتغذيته وتنميته، توطئةً لتكوين الإنسان المعاصر المنتمي، والمواطن المستنير البصير بمصالح نفسه ووطنه ومصلحة الإنسانيّة جمعاء (مذكراتي في السياسة والثقافة، ثروت عكاشة،ج1، ص428).

لم يسع الرجل في مشروعه الكبير لتوفير أسباب الثقافة الاستهلاكيّة أو حتى التنويريّة لكلِّ قطاعات المجتمع فحسب، بل راح يؤسس إلى خلق جيلٍ من المثقفين الجدّد يحمل الراية من الجيل الذي أعطى كل ما لديه، جيل العقّاد وطه حسين، فكان أن تدارك المفهوم الحقيقيّ للمثقف، الذي يعني بكلِّ بساطة صاحب الموقف الحضاريّ الذي يدعو إليه ويبشر به؛ لأنَّ المثقف الحقيقيّ صاحب رسالة قبل أن يكون صاحب علم أو معرفة، وحتى يصل المرء إلى هذه المرحلة لا بد أن ينهل من معينٍ للثقافة لا ينضب، وأن يعيش في المُناخ الثقافيّ الذي يساعد على تفتّح المواهب، ويتيح للجميع فرص إنجاز مطامحهم وعرضها وإشهارها، وهكذا نشأت حركة نشر لم يسبق لها مثيل في الوقت الذي أُتيح فيه لأيِّ تلميذٍ في المرحلة الابتدائيّة أن يقتني أي كتاب مهما عظم شأنه بقروش قليلة، ولم تكن المسألة في النشر والترجمة مسألة كم فحسب، بل إلى جانب الكم كان هناك المستوى، وما زال القرّاء والمثقفون ينعمون حتى يومنا هذا بعطاء تلك الأيام.

ولم تقتصر الأمور على النشر، بل أُنشئت عشراتُ المسارح، ودورُ العرض السينمائي، كما أُنشئت عشراتُ المعارض التي استوعبت جهود الفنانين والموهوبين. واهتمّت الدولة بما عُرف بـ "الثقافة القوميّة" فلم تهمل فئة من فئات المجتمع في المدينة أو الريف أو حتى البادية من الارتشاف من المناهل الثقافيّة، وهكذا قامت نهضة ثقافيّة شاملة أسهمت حقاً في إزالة الفوارق بين طبقات المجتمع، فظهرت مراكز للفنون الشعبيّة لتذوق كل طبقة أو فئة فنون طبقة أو فئة أخرى، وشملت الإنجازات معهداً للتذوق الفنيّ لأوّل مرة خارج أميركا وأوروبا، وكذا معهدا لفنون الباليه للحدِّ من جمهور الرقص الشرقيّ، وظهرت فكرة التفرغ العلميّ للمبدعين والمجتهدين، وأُنشئت عشرات المتاحف، كما أُقيم في كل مدينة أو مركز محافظة ما عُرف بقصور الثقافة.

وأخيراً فإنَّ نجاح مشروع ثروت عكاشة وعثراته ومعاناته تستوجب الوقوف عند بعض الأساسيات في أيّ مشروع ثقافي:

أولًا: على أيّ مشروعٍ ثقافيّ "شامل" أن ينطلق من استراتيجيّة بعيدة المدى، فالحصادُ الثقافيّ ليس كالحصاد الإعلاميّ يعطي مردوده المباشر على الفور، بل إنَّ المردود الثقافي لا يظهر إلا بعد عقود وعقود.

ولعلَّ هذه المعادلة كانت السبب الرئيسي في إخفاق المشروعات الثقافيّة حين ترتبط بالعملية الإعلاميّة، ونعني ذلك الدمج الجائر الذي جرى العرف السياسيّ العربيّ عليه بين الثقافة والإعلام في مؤسسة سياديّة واحدة (الوزارة).

ثانياً: من الضروري للمشاريع الثقافيّة الاستراتيجية، بناءً

على ما سبق، أن تصدر عن رؤية تنمويّة تمهّد الطريق للمواطن لأنَّ يحصل على الكفاية الوجدانيّة بمثل ما يتم تمهيد الطريق له للحصول على الكفاية الاقتصاديّة، أي إنَّ إدارة الثقافة، هي عملية تنمويّة شأنها في هذا شأن أي نشاط تنموي آخر.

ثالثاً: لا يمكن لأيّ مشروع ثقافيّ شامل أن يسير بخطى ثابتة وأن يحقّق من ثم الغايات التي وضع من أجلها، دون دعم قويٍّ ومباشر من أهم المرجعيات السياسيّة، ودون إدراكها أنَّ الإنجاز الثقافيّ يصبُّ في مصلحة الجميع، وأولها هذه المرجعيات.

رابعاً: وهي النقطة التي تستوجب التكرار: إنَّ القائمين على الثقافة ينبغي أن يكونوا هم (وليس غيرهم) القائمين بالفعل الثقافيّ، فالثقافة لا يمكن أن يديرها ويسهر على شأنها سوى المثقفين.

خامساً: وما سبق يقودنا إلى مسك الختام: إنَّ ثروت عكاشة- رحمه الله- لم يكن مؤلفاً مبدعاً فحسب، كتب عشرات الكتب حول الثقافة والفن، بل كان بالإضافة إلى كونه مؤلفاً، قائداً لأوركسترا فنيّة من المساعدين الأكفاء، صحيح أنَّ الواحد منهم كان موظفاً، ولكنّه كان فناناً، أو على الأقل مثقفاً، أو في أقل الأقل متذوّقاً للفنون مقدراً لدور الثقافة.

(6)

وإذ ننتقلُ إلى جهود الأكاديميين يتضح لنا أنَّ محمد مندور أدرك منذ وقتٍ مبكّر ما للصحافة، بكلِّ أشكالها، من تأثيرٍ واسعٍ ومباشر. إنَّها وسيلةُ اتصالٍ "جماهيريّ"، ومن الطبيعي أن تلبي هذه الوسيلة ما يطمح إليه من بثٍّ أفكاره وتحقيق ما يراه واجباً عليه من تثقيف الناس بكلِّ قطاعاتهم، وهو الأكاديميُّ السياسيُّ المتطلع للمشاركة في الشأن العام، والساعي إلى عضوية البرلمان.

وأتاح له إتقانه عدداً من اللغات الحيّة والقديمة مخزوناً علميّاً ومعرفيّاً متراكماً، وكان متابعاً مثابراً لكلِّ ما يستجد من علوم ومعارف وإصدارات. فإذا اجتمع هذا في مثقفٍ وأكاديميّ وسياسيّ صاحب موقف ورسالة، لم يجد ما يسعف تطلعاته ويساعده في مسؤولياته تجاه عموم الناس، مثقفين ومتعلمين ومهتمين، أفضل من الوسيلة الأولى في التثقيف الجماهيريّ؛ الصحافة.

أضف إلى ما سبق أنَّ الصحافة ربما كانت المهنة شبه الوحيدة المتاحة أمام الرجل بعد أن تمَّ استبعاده عن العمل في المجال الأكاديميّ.

ولكن هل تمَّ أداؤه الصحفيّ على حساب المستوى؟ المعيار الصحيح هو قراءة هذا الإنتاج الذي قدّمه مندور من خلال نشره في الدوريات، ثم الحكم على هذه المادة النقديّة من خلالها، وليس من خلال الموقف الانطباعيّ السائد الذي يقوم على الحكم المسبق: هذا عملٌ صحفيٌّ؟ فهو انطباعيّ حكماً!

وعلى ما يبدو فإنَّ العديد -إن لم نقل كل- مؤلفات مندور التي نتداولها ونتّخذ بعضها مقررات دراسية لطلبتنا، وربما استندنا إليها في تدبير مفاهيمنا النقديّة بأيسر السبل، وأسلس الطرق ... كانت في الأصل مادة منشورة في الدوريات، ولكن تكمن وراءها فكرة الموضوع المتكامل الذي يجعل من السهل إعادة إصدارها على الأسس المنهجية المتكاملة والملبيّة لشخصيّة "الكتاب" وبنائه.

فقد ارتقى بالمادة الصحفيّة دون أن يهبط إلى بعض مستويات الخطاب الصحفيّ، وأسهم في جعل الصحف العامة والمجلات غير المتخصّصة أداة تثقيف حقيقيّة بل ناجعة ومؤثرة، ويكفي أن نستعرض فهارس كتبه المجمّعة مما نشر بالدوريات، ليظهر لنا أنَّنا إزاء عطاءٍ معرفيٍّ ومنهجيٍّ متميز. وبهذا فإنَّ جهود مندور أثرت الصحافة بما فاق معظم ما قدمه مجايلوه من النقّاد والكتُّاب من خلال هذا الطريق، كماً ومستوى.. بل عمقاً ونهجاً... فالعجالة العابرة التي كان مندور يقدّمُ من خلالها قضيّة ما أو مقاربة مكثفة لمذهب أو اتجاه ما زالت مادة يُعوّل عليها بسهولة لمن أراد الخروج بمفهوم واضح متماسك عن الواقعيّة الاشتراكيّة أو الواقعيّة النقديّة، مثلاً. نعم إنَّ جهود مندور أسدت للصحافة وللأدب والنقد وللمتلقيّ العربيّ خدمةً قد لا تضاهيها سوى الموسوعات، أو جهود الفريق المختص.

ويلاحظ المتفحّص لنتاج مندور الذي جاءنا عن طريق الصحافة أنَّ نشر هذا النتاج جاء متوافقاً، من حيث الموضوع والمضمون والشكل الكتابيّ، مع معطيات المرحلة التي نُشر فيها، ومع منظوماتها الفكريّة والسياسيّة.

ويمكن القول إنَّ هذا النتاج ينتسب، مرحليّاً (وموضوعيّاً تبعًا لذلك)، إلى ثلاث منظومات مرحلية هي: جهود الأربعينيات، ويغلب عليها المحتوى السياسيّ والصحفيّ ببعديهما الفنيّ والقانونيّ، ثم جهود الخمسينيات ويغلب عليها طابع التبشير السياسيّ (ببعده الاجتماعيّ) بالدعوة لقيام نظامٍ جديد ومجتمعٍ جديد يقوم على فكرة العدالة الاجتماعيّة، والمنظومة الثالثة -في الستينيات- غلب عليها التناول النقديّ التطبيقيّ للنشاط الأدبيّ والفنّيّ، في مختلف ألوانه وأشكاله.

إنَّها إذن منظومة متعددة الموضوعات، متنوّعة الاهتمامات، متكاملة الأهداف: السياسة والصحافة والفن. كل ذلك في رسائل محكمة تتغيا بلوغَ أوسع قطاعات الجماهير، ووراءها هدفٌ أساسيٌّ واحد: مجتمع اشتراكيّ يكفل عدالةً اجتماعيّة، مع ما يستتبع هذه المنظومة من استحقاقات سياسيّة من السلطة، وأدوار تؤسس لبنى فوقيّة تقدميّة؛ كيانها الأساسي من أصحاب الفكر والمثقفين؛ كتّاباً وباحثين وأكاديميين وإعلاميين... إلخ.

ومن الضروري أن نفترض بدايةً أنَّ هاجس مندور الأول مع بدء نزوله إلى الحياة الصحفيّة (بالشكل الاحترافيّ) كان الخوض في الميدان العمليّ. صحيح أنَّ الجانب الأكاديميّ ظلَّ حاضراً معه، ولكن "الميدان" العمليّ" في الصحافة والسياسة ظلَّ وجهته الأولى.

وكان من حسنات الظروف المعاكسة -كما يقولون- بدايات شدٍّ وجذبٍ اعتورت تجربة مندور الأكاديميّة... فأدرك مندور بأنَّ الوسيلة الأنجع لإيصال صوته الأدبيّ والنقديّ من جهة، ورسالته الفكريّة والثقافيّة من جهة أخرى، إلى الجماهير العريضة كانت الصحافة.. ومن هنا تأتي جهود النجل الأصغر لمندور، الدكتور طارق الذي كرّس الجزء الأكبر من وقته لجمع جهود والده المتناثرة بين عشرات الدوريات ليخرج لنا بالكنوز التي زوّد بها المكتبةَ العربيّةَ من لدن محمد مندور؛ كنوز أخرجها على شكل كتب نالت حقَّها من حسن التنسيق ودقة التبويب، وإحكام التوثيق، وإحاطة التقديم.

ومما خلصنا إليه -كما غيرنا- أنَّ مندور حين كان يكتب في الصحافة، لم يكن ضيفاً عليها شأنه في هذا شأن "الكتّاب المتعاونين" من الذين يقتصر اتصالهم بالصحافة على إرسال مادة ما لنشرها فحسب. بل كان الرجل من أبناء العائلة (الصحفيّة)، بل ربّ العائلة في العديد من التجارب سواء قبل ثورة 1952 حين أسّس مندور صحيفته الخاصّة ولاقى ما لاقاه من عنت ومعاناة، أو بعد ذلك حين كان يتمُّ تكليفه بموقع المحرّر أو رئيس التحرير من أرضية الكفاءة وصلابة التجربة... نعم إنَّ مندور هو الناقدُ والكاتبُ والأديبُ، وهو الصحفيُّ المحترف كذلك.

(7)

وإذا انتقلنا إلى أكاديميٍّ بارز آخر بحجم عز الدين إسماعيل نلاحظ أنَّه أطلَّ على القارئ العربيّ سنة 1955 بكتابٍ ريادي بعنوان: "الأدب وفنونه"، وهو من أبرز الجهود التأصيليّة التي ظهرت في مرحلتها. وعلى الرغم من أنَّ صاحب هذا الكتاب كان في منتصف العشرينيات من عمره، فإنَّ هذا الكتاب يحمل محاولة تأسيسيّة مبكرة لوضع مفاهيم علميّة حصيفة ضمن تصوّر نظريٍّ وتطبيقيٍّ متطوّر للعديد من المفردات النقديّة المتداولة، بإطارٍ تنظيريٍّ منهجيّ يستوعبها ويحيط بأبعادها بحسب آخر ما توصلت إليه حركة النقد العالميّ وقت صدور الكتاب.

ثم توالى نتاج الرجل، وكان كل كتاب يصدر يحمل سمةً تجديديّة، وأحياناً دعامةً رياديّةً في موضوعه. ومن هذه المؤلفات يبرز كتابه الرياديّ: " الأسس الجمالية للنقد العربيّ"، حيث ربط عز الدين إسماعيل مبكراً بين الجهود العربيّة القديمة والنظريات الغربيّة الحديثة، وكان هذا الكتاب، رغماً عن كونه رسالة ماجستير في الأصل، من الركائز التي اتكأت إليها لجنة جائزة الملك فيصل العالميّة في تزكيتها له لنيل الجائزة.

ويأتي بعد ذلك كتابه " قضايا الإنسان في المسرح المعاصر"، ليُحدث إضافةً ملموسة للدراسات العربيّة حول المسرح العربيّ والعالميّ، وليقدم إسهامه في هذا الباب، أحدثت تفاعلاتها وأنتجت العديد من الدراسات على هديها.

ثم جاء كتاب "التفسير النفسيّ للأدب" ليشكّل أوّل محاولة جادة وموسّعة لربط النتاج الإبداعيّ العربيّ القديم والحديث بالعلوم الحديثة حول سيكولوجية الإنسان وبأدواتها المتقدمة، وكذلك في تقديم قراءات جديدة لهذا النتاج تربط بين المعُطى الأدبيّ ومعطيات الإنجازات العلميّة في حقولٍ أخرى، كعلم النفس مثلاً. ويبقى كتاب "الشعر العربي المعاصر/ قضاياه الموضوعيّة وظواهره الغنيّة" كتاباً رائداً في موضوع الشعر الحر، بل ما زالت مفاهيمه حتى يومنا هذا من بين أكثر ما يمكن الوثوق به والبناء عليه.

ويلتفت عز الدين إسماعيل - مبكراً كعادته- إلى ضرورة

ربـط النتـاج الأدبيّ بالعـصر الـذي كُتـب فيـه، لا بوصـف هـذا النتـاج وثيقـةً، فهـذا أمـرٌ لا يعنيـه، بـل بوصـف النتـاج مسـتقطراً لـروح العـصر ومعـبراً في مسـتوى علـويّ، عـن حقائـق هـذا العـصر، وشـخصيته الإنسـانيّة، ومـن هنـا تـأتي أهميـة كتابـه: "روح العـصر"..

كتـب عـز الديـن إسـماعيل إضافـةً إلى مـا سـبق عـشرات الكتـب الأخـرى التـي لا مجـال حتـى لاسـتحضار عنواناتهـا في هـذه العجالـة، وفـوق هـذا قـدّم للفكـر النقـديّ العـربيّ والعالمـيّ مئـات الدراسـات والمقـالات التـي يحتـاج حصرهـا وتبويبهـا لجهـود فريـقٍ علمـيّ، وبالإضافـة إلى ذلـك أنجـز العـشرات مـن ترجـمات الكتـب والدراسـات العالميّـة، التـي تحـاول اسـتحضار أحـدث مـا توصلـت إليـه المـدارس النقديّـة العالميّـة إلى القـارئ العـربيّ، في علـم الجـمال، والخطـاب، والتلقـي والتأويـل، وغـير ذلـك مـما تشـهد عليـه كتـب رصينـة ظلّـت تـترى حتـى الأيـام الأخـيرة مـن حياتـه.

أمّـا إنجـازه المؤسّـسي فقـد اختـار لـه خطّـاً واحـداً فحسـب: الخـط الأدبيّ الأكاديمـيّ، وهكـذا، كانـت المناصـب والمسـؤوليات المهمّـة تـأتي إليـه دون أن يسـعى إليهـا جميعهـا في هـذا الحقـل: عميـد كليـة الآداب، نائـب رئيـس جامعـة عـين شـمس، الأمـين العـام للمجلـس الأعـلى لـلآداب والفنـون، رئيـس الهيئـة العامـة للكتـاب، رئيـس أكاديميّـة الفنون(المؤسسـة العربيـة الأهـم في نوعهـا) وغـير ذلـك....

(8)

كانـت السـتينيات إيذانـاً ببـدء مرحلـة جديـدة في الحيـاة الثقافيّـة في مـصر، ومـن ثـم في أقطـار المـشرق العـربيّ بعامـة، ولا سـيَّما في بـلاد الشـام وأرض الرافديـن.

لقـد بـدأت بشـائر عطـاء جيـل جديـد في عقـد السـتينيات... جيـل يمكـن مقاربتـه ودون تعسـف، بمـا وصفـه "جـون أوسـبورن" بجيـل الغضـب في أوروبـا والغـرب بعامـة، أو

جيـل الثـورة الشـاملة؛ ومـن ضمنهـا الثـورة الأدبيّـة عـلى تقاليـد إبداعيّـة ترسّـخت -في المـشرق- طيلـةَ قـرن مـن الزمـان عـلى الأقـل، أو لنقـل الجيـل الـذي أراد أن ينجـز تجربتـه بوحـيٍّ مـن قناعاتـه، ويمتـاح مـن رؤاه الذاتيـة والتوجهـات التـي تمليهـا رؤاه الخاصـة.

وبذلـك يمكـن القـول إنَّ جيـل السـتينيات قـدّم أدبـاً جديـداً بـل إبداعـاً جديـداً جـاوز عطـاء المؤسسـة الثقافيّـة القائمـة، وظـلَّ عطـاء هـذه المؤسسـة سـائداً، وتحوّلـت تقاليدهـا إلى علامـات ترسـم الطريـق لإبـداعٍ متميّـز، فقـد أعطـت ونعـم مـا أعطـت!!، ولكـنَّ التغـيّرَ سـمةٌ راسـخة، وديناميـة التحوّل قانـون مـلازم للحيـاة الإنسـانيّة بـكل وجوههـا ومظاهرهـا وإنجازاتهـا؛ بـل موجوداتهـا، في كل زمـان ومـكان.

إنَّـه جيـلٌ أراد أن يؤسـس لنفسـه أدبـه الخـاص، وأن يجـدّد مفاهيمـه وقناعاتـه ورؤاه، وأن يؤصـل تجربتـه لا بالتقليـد بـل باسـتجابة خاصـة لمـا جـرى عـلى أرض الواقـع، ولا سـيَّما في النصـف الثـاني مـن السـتينيات بعـد أن تبخـر الحلـم بالنـصر، وبعـد أن انجـلى الواقـع للجيـل المثقـف عـن حقيقـة مريـرة بـأنَّ الإنسـان العامـل المؤثـر لم يعُـد لـه مـكان -في العديـد مـن الحـالات- إلا في المعتقـلات بحسـب كلـمات بهـاء طاهـر.

وإذا تطرقنا إلى جابر عصفور بوصفه العنوان النقديّ والأكاديميّ الأهم في جيل الستينيات؛ نرى أنَّه ارتقى بالدور الأكاديميّ من درجة الأستاذ الباحث إلى درجة العالم المنظّر، ومن دور القارئ المتابع لما تشهده الساحة الأدبيّة من إصدارات إلى دور الناقد الفذ الذي لا يُشقُّ له غبار.

وبدءاً من الثمانينيات أصبحت للرجل شخصيته الثقافيّة المتكاملة التي لا تكتفي بالعطاء أكثر أو بالإضافة النوعية الجديدة، بوصفه ينتمي إلى جيلٍ فتيٍّ سعى بنجاح إلى إرساء ثقافة عربيّة تقدميّة جديدة تحتفي بكل جديد مفيد، دون أن يفوتها جلال التراث.

وظلَّ جابر عصفور المثقف الاستثنائيّ في إمكاناته الخلّاقة ووعيه الذي يجاوز عمره بل يجاوز مرحلته، متمسكاً بقناعاته الراسخة نحو مرحله الخمسينيات والستينيات على ما فيها من مفارقة مريرة، ودفع في النصف الثاني من السبعينيات ثمن هذه القناعة إبعاداً وشبه نفي، ومن هنا فإنّني مضطر إلى العودة إلى تعبير ربما كان قد عفا عليه الزمن، أيّ المثقف الثوريّ الذي لا ينفصل إبداعه عن ممارسته في الحياة، وكان جابر بما حباه الله من بصيرةٍ ثقافيّةٍ والتزامٍ أمين بالموقف، وثباتٍ على القناعات، وتطويرٍ للموقف الإيجابيّ استجابةً للتحديات؛ قد استطاع أن ينقل قناعاته إلى مواقعه التي تبوأها بجدارة. حقاً إنَّ شخصية جابر تقدّم مثالاً معبّراً عن المعادلة الشائكة، بين من يتبوأ الدور وبين استحقاقات الدور وأدبياته التي صاغتها التجارب البشريّة عبر العصور.

نجح جابر في استعادة شعلة الإصلاح التي أوقدتها جهود الإمام محمد عبده وشيوخه من الإصلاحيين، فقد حمل جابر عصفور شعلةَ التنوير، وكان رأسَ الحربة في التصدي للثقافة الظلاميّة، لا في جهوده الكتابيّة فحسب؛ بل بمنجزاته التنظيميّة التي تمثّلت بمؤسسات فكريّة وثقافيّة تشيع ثقافة النور إلى من حولها.

واذا انتقلنا إلى وجه آخر من وجوه هذه الشخصيّة الثقافيّة الاستثنائيّة، نتوقف عند جابر عصفور المؤسّسيّ وعند تجربته الطويلة نسبياً أميناً للمجلس الأعلى للثقافة، ولا أكشف عن جديد حين أنوّه بالدور الذي نهض به المجلس الأعلى للثقافة طيلة العقود الثلاثة الأخيرة في إعادة الأمور إلى نصابها بالنسبة لدور مصر المركزيّ في قيادة العمل الثقافيّ العربيّ؛ فكانت فعاليات هذا المجلس التي لا تضاهيها فعاليات أي جهة ثقافية عربية أخرى، عاملاً حاسماً في لمِّ شمل المثقفين والمبدعين العرب في مؤتمرات وندوات وملتقيات واحتفالات واستضافات لم تفرق بين قطر عربي وآخر، أو بين مثقف أو أديب وآخر، على أساس جهويٍّ أو مذهبيٍّ، فقد وجد المئات أماكنهم في ظلِّ فعاليات هذا المجلس العتيد؛ مما أسهم في استعادة العمل العربيّ لدوره المعهود في توحيد الوجدان، وأبرز دور مصر في لمِّ الشمل الثقافيّ عن استحقاق؛ لأنَّها فوق كلِّ الخلافات.

وقد رفض جابر عصفور بضراوة أن تتحوّل الثقافةُ إلى سلعةٍ، أو أن يخضعَ النشاطُ الثقافيّ بأيّ صورة من صور الفعاليات أو المنشورات التي تصدر عن المجلس الأعلى أو مركز الترجمة الذي شاده بمساعيه، لأيّ شكلٍ من أشكال الربحيّة، أو فرض رسوم رمزيّة أو جزء زهيد التكلفة، وبذلك يتجسّدُ الدورُ العظيمُ لمصر في العطاء الثقافيّ المستمر عبر مئات السنين، والمتعاظم في العصر الحديث تحديداً، مصر التي تقوم بهذا الدور رغم كل التعقيدات السياسيّة، وثقل الأعباء الاقتصاديّة.

أعوامٌ في القاهرة

د. إبراهيم السعافين*

لم يكن الأمر سهلًا حين وصلنا القاهرة، تدبّرنا أمرنا كما أسلفت سابقًا، وانتظمنا في الدّراسة وتعرّفنا على الأساتذة والمعيدين والطلاب، وشاركنا في النّشاطات الثّقافيّة والاجتماعيّة والطلّابيّة.

كانت البيئةُ الجامعيّةُ توفّر فرص النّشاط الثّقافيّ التي لا تقتصر على ما هو داخل أسوار الجامعة على ما في داخلها من أنشطةٍ ثقافيّةٍ موّازة، بل كانت تسحب الطلاب خارج أسوار الجامعة حيث المنتديات والجمعيّات الثقافيّة والمسارح ودار الأوبرا وسواها، وكانت الإذاعة وبرامجها الثقافيّة ولا سيّما البرنامج الثاني من عوامل التوجيه والتثقيف، وكانت البيئة الثّقافيّة العامّة حاضنةً مهمّة في هذا الصّدد.

شاركتُ في مجلّة الحائط التي كانت تصدرها اللّجنة الثّقافية في القسم، وأذكر من ضمن مواد المجلّة حوارًا مع نجيب محفوظ يجيب فيه عن أسئلةٍ فكريّةٍ ووجوديّةٍ، وعن أسئلةٍ أخرى تتعلق بأدبه وحياته الشخصيّة، وكان أحد الأسئلة موجّها بصورة مباشرة عن الصّلاة. وشاركتُ في ندواتٍ ومسابقات شعريّة في كليّة الآداب وفي كليّة دار العلوم في مبناها القديم في حيّ المنيرة.

في السّنة الأولى نشرتُ أوّلَ قصيدةٍ عنوانها " بيتنا الخالي" عام ١٩٦٣ في جريدة فلسطين التي كانت تصدر في غزة قبل عام ١٩٦٧ في ملحقها الثقافيّ الذي كان يشرف عليه الشاعر محمد حسيب القاضي، وكانت أوّلَ مشاركة صحفيّة لي وأنا طالبٌ في المرحلة الثانويّة، وهي مقالةٌ سياسيّةٌ قصيرة تتحدّث بصورة عامّة عن تمدّد إسرائيل في القارّة الإفريقيّة ومطالبة الحكام العرب بالالتفات إلى هذا الخطر، ربّما في جريدة أخبار الأسبوع الأردنيّة أو في عمّان المساء التي كان يحرّرها عرفات حجازي، نشرها المحرّر في بريد القراء كما أذكر.

ومن مشاركاتي التي أذكرها مسابقة شعريّة في مدرّج كليّة الآداب، إذ شاركتُ في هذه المسابقة بقصيدة " أيّار وملّاح جديد" المنشورة لاحقًا في ديوان (أفق الخيول)، وهي قصيدة استشرافيّة ترى أنّنا نسمع وعودًا ولا يتحقّق منها شيء، وهكذا في كلّ عام. ومن طريف ما جرى أنَّ عددًا من الجمهور سألني بصوت عالٍ: "إيه أيار" لأنّ النّاس في مصر يستخدمون لفظة (مايو).

وألقى معنا شعراء العامية، ففازوا على شعراء الفصيحة وكان منهم الشّاعران المهمّان: عبد الرحيم منصور ومجدي نجيب اللذان لفتا الأنظار.

لا أدري لماذا سألتُ محكّم المسابقة الشّاعر كمال عمّار عن مسوّغات النتيجة، وربما جاملني وقال: أنت الأول من بين شعراء القصيدة الفصيحة. وأذكر أنّني شاركتُ في مسابقةٍ شعريّة في كليّة دار العلوم أشرف عليها الأكاديمي الشّاب آنذاك محمود الرّبيعي، وحصلتُ فيها على مركزٍ متقدّم. وشاركتُ بعددٍ من القصائد في الجمعيّة الأدبيّة المصريّة التي كان من أنشط أعضائها عزّ الدين إسماعيل وصلاح عبد الصّبور وفاروق خورشيد وعبد الرّحمن فهمي وأحمد كمال زكي. وكان من روّادها أهمّ الوجوه الثّقافيّة المصريّة من أمثال عبد القادر القطّ

* أكاديمي وكاتب وناقد أردني

ومحمّـد النّويهـي وشـكري عيـاد وسـعد أردش وغيرهـم، وأذكـر في إحـدى نـدوات الجمعيّـة أنّ عبـد المحسـن بـدر وأنـا أقـف إلى جانبـه، قـدّم عبـد المنعـم تليمـة لعبـد القـادر القـطّ بقولـه: "عبـد المنعـم تلّيمـة معيـد عندنـا بالقسـم". وكان مـن حسـن الحـظّ أنّ نقّادهـا كانـوا متواضعـين محبّـين تملؤهـم الحيويّـة والحماسـة؛ فأذكـر ممـن قدّمونـا صـلاح عبـد الصّبـور وعـز الدّيـن إسـماعيل، وأذكـر أننـي قـرأتُ قصيـدةً عنوانهـا " الفـارس والسـاعة" قريبـة في رؤيتهـا مـن قصيـدة "أيّـار ومـلّاح جديـد" فـكان الـذي يعلّـق عـلى القصائـد أسـتاذي شـكري عيّـاد الـذي وقـف فيهـا عنـد بعـض ملامـح الغمـوض. كان عـدد الذيـن قـرؤوا في تلـك الأمسـية اثنـي عـشر شـاعرًا.

لم يكـن التعصّـب للأشـكال الشّـعريّة عنـد الشّـعراء الكبـار حـادًّا، بـل كان الحديـث أقـرب إلى الهـدوء والموضوعيّـة، فأذكـر في إحـدى النـدوات التـي شـارك فيهـا شـكري عيّـاد وصـلاح عبـد الصّبـور، وقـد تطـرّق النقـاش إلى مسـتقبل قصيـدة التّفعيلـة أنّ الحـوار جـرى عـلى نحـو مـا أسـلفت. كان عبـد الصّبـور واحـدًا مـن روّاد قصيـدة التّفعيلـة، ولكنّـه كان منفتحًـا وموضوعيًّـا ومتواضعًـا. إذ قـال مـا معنـاه في هـدوءٍ وموضوعيّـةٍ وبتسـامح:

"قـد يبقـى الشـعر الحـر (الجديـد، شـعر التفعيلـة) ويرسـخ، وقـد يمـر أربعـون عامًـا فيصبـح أثـرًا مـن بعـد عـين، الأمـر مرهـون بالزمـن..."

ولم يكـن عندئـذٍ يعلـم أن وقتًـا مـا سـيأتي، تُنافـس فيـه قصيـدة النـثر، قصيـدة التفعيلـة وقصيـدة الشـطرين معًـا. كانـت كليّـةُ دار العلـوم بالمنـيرة شـعلةَ نشـاطٍ ثقـافيٍّ في تلـك الأيّـام، وكان طلّابهـا يشـاركون في الحركـة الشـعرية جنبًـا إلى جنـب مـع كبـار الشـعراء أمثـال محمـود حسـن إسـماعيل، وأحمـد عبـد المعطـي حجـازي، ومحمـد الفيتـوري.

في هـذا الجـوّ الثّقـافيّ المـوّار عرفـت محمـد عـزّ الديـن المنـاصرة الـذي أصبـح اسـم الشـهرة لديـه عـزّ الديـن، واسـمه ليـس مركّبًـا. كان هـو وصالـح أبـو أصبـع بعـدي بسـنتين، ولكنّـه كان نشـيطًا في النّـدوات واللّقـاءات وكان مـن غرفتـه المتواضعـة مراسـلاً لمجلّـة الأفـق الجديـد التـي كانـت تصـدر عـن دار المنـار بالقـدس، وقـد أجـرى مقابـلاتٍ مـع رمـوزٍ أدبيّـة مهمّـة وأدبـاء ناشـئين.

نـشرتُ في "الأفـق الجديـد" مقالـةً نقديّـة قصـيرة، وقصّـةً قصـيرة عنوانهـا "انتحـار بالتقسـيط"، ظهـر العنـوان مـع عنـوان قصـة محمـود شـقير " بقـرة اليتامـى" عـلى غـلاف المجلـة، وقـد أشـارت لي المجلّـة بأقـلام كتّابهـا شـاعرًا وقاصًـا.

شـاركتُ في نـدوةٍ شـعريّة في كليّـة دار العلـوم بترتيـب مـن عـزّ الدّيـن المنـاصرة مـع عـدد مـن كبـار الشّـعراء، وكان مبعـث الفـرح والاعتـزاز أن رأيـت اسـمي أنـا مـع صديقـيّ عـزّ الديـن المنـاصرة وعبـد الرحمـن غنيـم عـلى بطاقـة رسـميّة إلى جـوار شـعراء مكرّسـين كبـار مثـل محمود حسـن إسـماعيل ومحمـد الفيتـوري ومحمـد التّهامـي وفـاروق شوشـة. وأذكـر اسـتقبال الشـاعر الكبـير عـلي الجنـدي، عميـد كليـة دار العلـوم لنـا في مكتبـه قبـل النـدوة، إذ قـال لنـا: "إنَّ كبـار القـوم مـن حـكام ورؤسـاء ووزراء يحلمـون بـأن يكونـوا شـعراء".

كان ثمّـة أربـع مجـلّات تّصدرهـا وزارة الثقافـة والإرشـاد القومـيّ تجتمـع مكاتـب محرّريهـا في مـكان واحـد: مجلّـة الشّـعر ويـرأس تحريرهـا عبـد القـادر القـطّ ويشـاركه في التّحريـر محمـود حسـن إسـماعيل، ومجلّـة القصّـة ويـرأس تحريرهـا ثـروت أباظـة، ومجلّـة الرّسـالة ويـرأس تحريرهـا أحمـد حسـن الزيّـات ويتـولّى عبـده بـدوي سـكرتارية التّحريـر، ومجلـة الثّقافـة ويـرأس تحريرهـا محمـد فريـد أبـو حديـد ويتـولّى سـكرتارية التحريـر عامـر بحـيري.

لقـد نشـأت علاقـةٌ طيّبـةٌ مـع عبـد القـادر القـط الـذي

رجوتـه أن يقـرأ مخطوطًـا شـعريًّا لي فرحّـب بكـرم نـادر، ووجّهنـي توجيهـاتٍ مهمّـةً أفـدت منهـا في كتابـة نصـوصي اللّاحقـة، ثـم نُـشر لي في آب عـام ١٩٦٥ قصيـدة" البرتقالـة الحزينـة". وكـم كانـت فرحتـي حـين رأيـت القصيـدة في المجلّـة تتوسّـط قصيـدة عـز الديـن إسـماعيل الأولى وقصيـدة صالـح جـودت الثالثـة.

وقـد اعتـدتُ أن أجلـسَ مـع الشـاعر عبـده بـدوي في زيـاراتي لهـذا المـكان، وأقـرأ لـه بعـض شـعري، وكان يضحـك كثـيرًا حـين يشـعر بحماسـتي في التّعبـير عـن القضايـا الوطنيّـة والقوميّـة. وقـد شـهدته في إحـدى الزّيـارات يقـرأ مـن بعـض الكتـب للأسـتاذ أحمـد حسـن الزيّـات الـذي كان يعـاني مـن ضعـف بـصره الشّـديد. كانـت جلسـاتٍ ممتعـة، تعلّمـت منهـا كثـيرًا، لقـد كانـت تلـك الجلسـات مفعمـةً بالمعرفـة والتّواضـع وسـموّ الأخـلاق.

ولا أنـسى مـا كنّـا نختزنـه في رؤوسـنا وصدورنـا مـن ذكريـاتٍ عـن الفـنّ والأدب والحيـاة في مـصر الجميلـة، وننتظـر الفرصـة التـي نغتنـم فيهـا بعـض هـؤلاء المطربـين والفنّانـين المشـهورين، فقـد اتفّـق الأصدقـاء والزّمـلاء في الأيّـام الأولى لوصولنـا إلى القاهـرة، بحماسـةٍ شـديدة، عـلى حضـور حفلـةٍ غنائيّـةٍ، ضمّـت مجموعـة كبـيرة مـن المطربـين منهـم محمد عبـد المطّلـب وفايـزة أحمـد ونجـاة الصغـيرة ومحمـد قنديـل ومحـرّم فـؤاد وعبـد اللّطيـف التّلبـاني وعبـد الوهّاب الـدوكالي، وربّمـا فايـدة كامـل. كانـت تذكـرة الدّخـول لـكلٍّ منـا بنصـف جنيـه فيـما أذكـر.

وفي هـذه الأثنـاء سـحرتنا الأوبـرا المصريّـة مبنـىً ومعنـى، كان بناؤهـا مـن الفخامـة والعراقـة مـا يبعـث في النّفـس الرّهبـة والرّغبـة، وقـد شـاهدنا فيهـا أهـمّ العـروض لمـسرح شكسـبير، وأذكـر حمـدي غيـث في دور "هملـت" أو "مكبـث" عـلى المـسرح والسـيف في يـده، وهـو يرتـدي قلنسـوة الأمـير.

وكـم شـهدنا مسرحيّـات مختلفـة عـلى المـسرح القومـيّ المـصريّ ومـسرح البالـون ومـسرح الجيـب والمسـارح الأهليّة وسـط القاهـرة وفي أحيائهـا المختلفـة، وكـم شـهدنا في دور السّـينما مـن أفـلام عربيـة وأجنبيـة. أذكـر أنَّ أسـتاذنا عبـد

المحسن بدر وهو يدرّسنا مسرحية(بجماليون) لتوفيق الحكيم وجّهنا إلى مشاهدة فلم (سيّدتي الجميلة) (My fair lady)المأخوذ عن مسرحية بجماليون لبرنارد شو.

وقد حضرنا، في الأيّام الأولى لوصولنا هذه المدينة السّاحرة التي لا تنام عروضًا للسيرك وعروضًا للسّحر وخفّة اليد. وكان رمضان وموسم سيّدنا الحسين من أمتع المناسبات التي كنّا نحرص على ألاّ تضيع بهجتها. نؤمّ سرادق الغناء الشّعبي الذي يتبارى فيه المطربون الشعبيُّون حيث تتجلّى "خضرة محمّد خضر" بأغانيها الشعبيّة الجميلة. وخضرة هي زوجة جامع التّراث الموسيقيّ الشعبيّ المشهور المشتغل بالمأثورات الشعبيّة زكريا الحجّاوي، وما عليك إلاّ أن تدفع سوى خمسة قروش، أو عشرة قروش(صاغ) ثمن فنجان الشاي الذي يؤهّلك بجدارة للحضور والاستمتاع.

وفي هذا الموسم الجميل، موسم سيّدنا الحسين يمكنك أن تشتري من معارض الكتب بأرخص الأسعار، فمن الكتب التي اقتنيتها كتاب الأغاني الذي صدر في ستة عشر جزءًا وفصلة صغيرة. اشتريت الكتاب بستة عشر قرشًا للجزء بخصم عشرين بالمائة من سعره الأصلي عشرين قرشًا، ولك أن تشتري كتابًا مترجمًا هو كتاب" إي إم فورستر" (بناء الرواية) ترجمة إبراهيم الصّيرفي بثمانية قروش، وتشتري عدد المجلّة بخمسة قروش. ومن الذّكريات الجميلة التي لا تغيب عن البال ما نظّمه اتّحاد الطلّاب في الكليّة، فقد أعلن عن رحلةٍ إلى الإسكندريّة مدّتها ثلاثة أيّام، ولم يكن المبلغ المطلوب إلّا نصف جنيه. هذا المبلغ يغطّي السّفر بالقطار ذهابًا وإيابًا، والإقامة في فندق محترم، ووجبات ثلاث من المشاوي والأسماك. كانت هذه الرّحلة في شهر نوفمبر/ تشرين الثّاني زرنا فيها معالم الإسكندريّة، وزرنا قصر

التّين، وتجوّلنا فيه، ولأوّل مرة أرى نجفة توزن بالأطنان. سرنا على شاطئ القصر، وجلست على صخرة تدكّها أو تفتّها الأمواج، خلتُها صخرةَ "خليل مطران" في قصيدة (المساء) التي مطلعها:

داءٌ ألمّ فخلت فيه شفائي من صبوتي فتضاعفت بُرحائي.

وفي هذا اليوم نعى النّاعي الشيخ محمود شلتوت شيخ الجامع الأزهر الشّهير. كان الناس رجالاً ونساءً يعبرون الشّارع من الشاطئ إلى أماكن سكناهم بلباس البحر، وكانت المدينة أشبه بمدينة أوروبيّة عريقة.

والذي لفتني في هذه الرّحلة أنّ الطلّاب والطالبات كانوا يعاملون بعضهم بعضًا في غاية الأدب والتّهذيب، مع أن الغناءْ قد يتجاوز المألوف كما حدث في القطار في رحلة العودة إلى القاهرة، مثل أغنية:

"شاميّة يا رنج شامي، يا مشقشق على الصّواني
قلتلها يا حلوة أوريني عَ خدّك وفرّجيني
قالت لي روح يا مسكينِ دا خدّي تفاح الشّام...".

إلى أن تبلغ الأمور إلى المحظور

قال الشباب مستأذنين الصّبايا: (حنلبّخ) فأخذوا الإذن، ولم تكن إلاّ البهجة المقرونة بالأدب والاحترام.

وأمّا التّهريج الذي يأخذ طابع التّمثيل فكان يبعث على البهجة مثل قول أحد الشباب محاكيًا اللهجة السّودانيّة الجميلة وفي حركاتٍ مسرحيّة:

"كنتِ ماشي في الأنفوشي، كبّوا ميّة على طربوشي
قلت لي كده يا أنفوشي، إنت ليه بِتَكُبِّ الميّة
طلع لي واحدْ، تخينْ مصارعْ،
يتعلّم فيَّ الحركاتْ"

ومثلها:

"كنتِ ماشي في المطريّة، كبّوا ميّة على جلابيّة
قلت لي كده يا جلبيّة، إنت ليه بتكبّي الميّة
طلع لي واحدْ تخينْ مصارعْ،
يتعلّمْ فيَّ الحركاتْ".

ومما أذكره أنّ اتّحاد الطلبة كان ينظّم يومًا سياحيًّا لزيارة معالم القاهرة، مثل زيارة القلعة والمتاحف وسواها مقابل عشرة قروش فقط. لقد زرنا الأهرامات أيّام كان مسموحًا زيارة أقبيتها ودهاليزها وحجراتها، وزرنا متاحفها ومكتباتها ونواديها ومسارحها ومقاهيها وآثارها الثقافيّة كافّة، القاهرة التي تنطق بالعراقة والجلال والقدم.

وأذكرُ وأنا في السّنة الرّابعة، أي السّنة الأخيرة، زيارةً للوادي الجديد، حيث واحات الداخلة والخارجة، والوادي الجديد هو الوادي الموازي لوادي النّيل.

ركبنا القطار من باب الحديد باتجاه أسيوط، ومن أسيوط ركبنا الباصات باتّجاه الواحات. استغرقت الرحلة خمسة أيّام ممتعة، أدخلت البهجة على المشاركين فيها تلك الفرقة الموسيقيّة التابعة لكليّة الطبّ البيطريّ، وقد كان في هذه الكليّة العريقة طاقات فنيّة كبيرة من موسيقيّين وممثّلين. وتخلّل الأمسيات غناء وموسيقى

وقـراءات شـعريّة ومطارحـات وفكاهـات.

ولا أنـسى ذلـك الفتـى الواحـاتي الـذي اقـترب منّـا بحيـاء ولكـن بشـغف، خلتـه حينهـا أنّـه الفتـى طـه حسـين الطّلعة الـذي يريـد اكتشـاف العـالم الخفـيّ، يسـألُنا باهتـمامٍ بالـغٍ عـن القاهـرة، وعـن كلّ مـا يسـمع عنـه في هـذه المدينـة البعيـدة مـما تتـوق لـه النّفـس ويحلّـق بـه الخيـال، أمـلاً بـأن يتحقّـق لـه الحلْـمُ في يـومٍ مـا، ولعلّـه اليـوم حقّـق حلمـه المسـتكنّ، وأصبـح مـن خـيرة الخـيرة في وطنـه وأمّتـه.

ولعـلّ مـن أغـرب مـا علـق بالذّاكـرة أنّنـا شـاهدنا النّـاس يخبـزون عـلى نحـوٍ عجيـب، إذ يضعـون أقـراص العجـين تحـت أشـعّة الشّـمس الحارقـة في الشّـتاء، ومـا هـي إلاّ مـدّة يسـيرة إلاّ وقـد نضـج خبـزًا لذيـذًا شـهيًّا. لقـد كانـت الرّحلـة في شـهر فبرايـر/ شـباط، كان الجـوّ شـديد البـرودة ليـلاً، حـارًا في النّهـار.

ومـمّا أذكـره في هـذه الرّحلـة أنّنـا دخلنـا قريـةً بيوتهـا طينيّـة، وشـوارعها وأزقتهـا مسـقوفة. ومـا أنْ رأتْنـا نسـاؤها حتـى هُرعـن إلى بيوتهـن يحتجـبن عنّـا. قريـة خلتهـا مـن زمـن الفراعنـة. وقـد نسـتغرب إذا عرفنـا أن كلّ واحـد منّـا تكلّـف جنيهـين اثنـين فقـط، أو جنيهـين ونصـف مقابـل كلّ شيء.

كانـت رحلـة ممتعـة حقًّـا، عـلى الرّغم مـن مخاطـر الطّريق، فقـد كانـت العواصـف الرّمليّـة تكـدّس الرّمـال في طريـق الحافلـة مـا يدعـو إلى التوقّـف لإزالـة هـذه الأكـداس مـن الرّمـال. لقـد كان التّعليـم أشـبه بالمجّـاني، فكنّـا لا ندفـع رسـومًا، مـع أنّ الأونـروا ملزمـةٌ بتسـديد الرّسـوم لـو تطلّـب الأمـر ذلـك.

وهنـا لا بـدّ أن أذكـر مـا قالـه صديقـي الدكتـور أحمـد الرّشـدان طبيـب الأسـنان: إنّ مـصر قدّمـت تعليـمًا مجّانيًّـا بـكلّ متطلباتـه لأجيـالٍ مـن المتعلّمـين في مـصر والعـالم العـربيّ.

ومـن طريـف مـا أذكـر أنّنـي حـضرتُ مسـابقةً شـعريّةً في كليّـة الاقتصـاد والعلـوم السياسـيّة، كان محكّماهـا لويـس عـوض وعبـد القـادر القـطّ، وكانـت المعركـة محتدمـة بـين لويـس عـوض ومحمـود محمـد شـاكر. كان لويـس عـوض المستشـار الثقـافيّ للأهـرام قـد نـشر مقالـة عـن مصـادر ثقافـة أبي العـلاء المعـريّ، وأشـار إلى أنّ أبـا العـلاء المعـريّ قـد مـرّ، في زيـارة لأنطاكيـة، براهـبٍ في ديـر الفـاروس واسـتقى منـه بعـض فلسـفته وأفـكاره، فاسـتفزّ ذلـك محمـود شـاكر أبلـغ اسـتفزاز، واتّهـم لويـس عـوض بأنّـه نفـخ في روايـة ضعيفـة، وأنّـه خبيـث القصـد والطّويّـة، وراح ينـشر مقالـةً كلَّ خميـس في مجلـة الرّسـالة يـردّ فيهـا عـلى لويـس عـوض ويهجـوه هجـاءً قبيحًـا. وقـد نُـشرت المقـالات أخـيرًا في كتـابٍ عنوانـه " أباطيـل وأسـمار" يبدأهـا بكلمـة (بـل) مثـل (بـل معيبًا)،(بـل قبيحًـا)، واسـتمرت المقـالات إلى حـين توقّفـت المجلّـة ونظيراتهـا الثـلاث عـن الصـدور عـام 1965.

قلـتُ للويـس عـوض: مـا رأيـك في مقـالات محمـود محمـد شـاكر التـي ينشرهـا في مجلّـة الرّسـالة؟. فأجابنـي في شيء مـن الاعتـداد، ببيـت شـعرٍ للشـاعر زيـاد الأعجـم كنايـةً عـن عـدم الاكـتراث، وقـد خالنـي مـن أنصـاره أو مشـجّعيه: وإنّـا ومـا تلقـي لنـا إن هجوتنـا لكالبحـر مـا إن تُلـقِ في البحـر يغـرقِ.

وألقيـتُ السّـؤال نفسـه عـلى عبـد القـادر القـطّ، فعـبّر عـن اسـتيائه مـن حـدوث المعركـة، وأنحـى باللاّئمـة، إلى حـدٍّ مـا، عـلى لويـس عـوض الـذي اسـتفزّ محمـود شـاكر باعتـماده روايـةً ضعيفـة، وأنّـه تعـرّض لقضيّـة حسّاسـة وليسـت مـن اختصاصـه. ولم أكـن مـن قبـل قـد رأيـت محمـود شـاكر (رأيتـه فيـما بعـد في نـدوة حـول عبـد المحسـن بـدر بعـد وفاتـه في مـدرّج كليّـة الآداب بجامعـة القاهـرة، ورأيتـه مـرةً أخـرى برفقـة إحسـان عبـاس في فنـدق ريجنـسي بعـمّان).

كانت الجامعات تستقطب في ندواتها كبار النقّاد والعلماء والشعراء، ومهمّة النّقد العالم في غاية الأهمية، لأنّ ضعف النّقد، أو المجاملة، يصيبان الحركة الإبداعيّة في مقتل.

عرفت أمل دنقل في الجمعية الأدبيّة المصرية، عرّفني عليه زميلي وصديقي سيّد أحمد الشّرنوبي. كان أمل، كما يقول سيّد، أستاذه في الإسكندريّة، ولا أدري كيف كان أمل أستاذه وهما متقاربان في العمر. كان أمل دافئًا ولكنَّه عصبيّ المزاج وخاصّة حين يستفزّه ما يتعارض مع مواقفه أو أفكاره. رحل سيّد مبكّرًا نتيجة التهاب الزائدة، أخبرني حسن توفيق، بمرارة، أنّه توفي نتيجة خطأ طبيّ. كان سيّد ناقدًا واعدًا لدرجة أن أمين الخولي علّق على مقالة له في حواشي مجلته "أدب".

ولقد كان بعض المفكّرين الإسلاميّين يقيمون الندوات في أماكن مختلفة. أذكر ندوةً تحدّث فيها أحمد الشّرباصي وأحمد علي باكثير. ومن طرائف ما شهدت في إحدى النّدوات ما جرى لراقص باليه بريطاني وكيفيّة دخوله في الإسلام. كان راقص الباليه البريطانيّ يتحدّث، ويترجم له مترجم ما يقول. يقول هذا الرّجل: كنت راقص باليه مشهور، حتّى تعبت من الشهرة والأضواء، وأحسست أنّ حياتي تافهة، فقرّرت أن أعتزل كلّ شيء، وأن أسافر إلى الهند باحثًا عن الحقّ والحقيقة. وهناك مارست المجاهدة ورياضة التصوّف، وعشت حياة الشّظف والتقشّف، آكل ما يقيم أودي، وأغسل ملابسي بنفسي، ورحت أمشي حافيًا على الصّخور حتّى دميتْ قدماي، سائلاً الله أن يرشدني إلى الحقيقة. وبينا أنا نائم وإذا برجلٍ على ظهر حصانٍ يقف أمامي، فأقول له: من أنت؟ فأجابني: أنا محمّد، نبيّ الإسلام. وعندما صحوتُ سألت عن الإسلام، ولم أكن سمعتُ عن محمّد أو عن الإسلام، فدلّوني على رجل يقرأ القرآن، وكان الرّجل هو صلاح أبو إسماعيل عضو البعثة الأزهريّة في الهند.

كان صلاح أبو إسماعيل مدرّس التربية الإسلاميّة في مدرسة الأورمان الثّانوية أنيقًا فارع الطّول وسيمًا غير ملتحٍ يستقطب طلاّب الجامعة في خطبة الجمعة في مسجد صغيرٍ في قبو عمارة في ميدان الدقّي، يضيق المسجد بهم فيجلسون خارجه، وقد جلسوا على السّجاجيد وأوراق الصحف.

اعتنق راقص الباليه الإسلام وقرّر أن يقيم في بلد الأزهر

حيث أصبح مدرّسًا للغة الإنجليزية بجامعة الأزهر. وقد علّق أحد المنتدين على كلام راقص الباليه هذا: "أخشى أنْ يخيب ظنّ هذا الرّجل وهو يرى ما يتعارض مع ما يحلم به أو يرجوه في بلد الأزهر".

ولم يكن الشّعر الجديد كما سمّاه محمد النّويهي أحد فرسان النّدوات الثّقافيّة والأستاذ بالجامعة الأمريكيّة بالقاهرة، وأحد روّاد الجمعيّة الأدبيّة المصريّة مقبولاً من الجميع، فما زال الموقف مترجّحًا؛ فقد علّق مذيع على ما قالته سهير القلماوي حول ندوة شعريّة: " وسخرتْ ما شاءت لها السّخرية من الشّعر الحرّ أو الحديث" وراح صالح جودت يعيب الشّعر الحرّ، ويسخر منه:

"الشّعر لا الشّعر الجديد

المستبيح لكلّ عورة

الشّعر إن الشّعر إلهام وفكرة

لا ما يقول العابثون بكل قافية وشطرة

الشّعر لولا الشّعر ما قامت على الطّغيان ثورة".

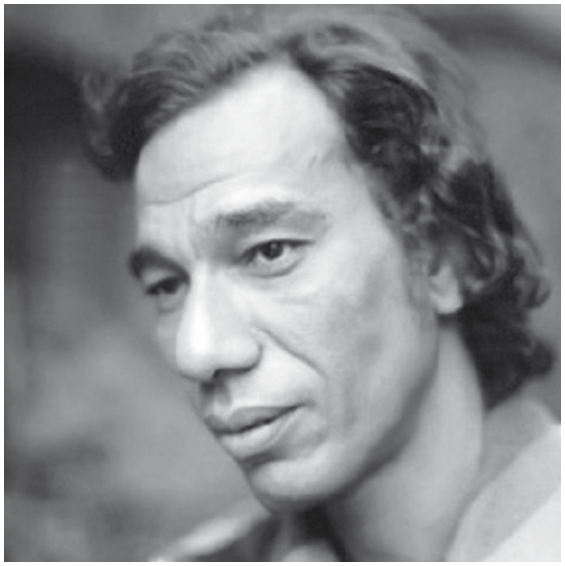
كانت السّاحة تتسع لشعراء الشّطرين وشعراء القصيدة الجديدة، مثلما تتّسع لطه حسين، والعقّاد، وتوفيق الحكيم، والزيات، وأمين الخولي وشوقي ضيف وسهير القلماوي، وبنت الشاطئ، وعبد القادر القطّ، ولويس عوض، وعثمان أمين، وزكي نجيب محمود، وعبد الرحمن بدوي، وتوفيق الطويل، مثلما تتّسع لسيّد قطب، ومحمد الغزالي، وأحمد الشّرباصي، ومحمد محمد حسين، ومحمود شاكر وغيرهم.

وأذكرُ أنّ حديثًا جرى حول انتخابات رئاسيّة فخرجتْ مسيرة من كليّة الآداب على رأسها وكيل الكليّة عالم النفس الإكلينيكيّ عثمان نجاتي، توجّهتْ إلى مبنى مجلس النوّاب بعابدين الذي كان يرأسه أنور السّادات، وكانت المسيرة تهتف: "يا أنور، يا سادات، رشّحْنا جمال بالذّات".

أمّا عن الحياة الفنيّة فكانت تضمُّ الأعلام الذين يعزّ نظراؤهم في أيّ زمان. كانت القاهرة قبلة الباحثين عن الفنون من كلّ لون وجنس، ومنطقة الجذب لطلاّبها من أنحاء العالم العربيّ.

كان الغناءُ يشغل الرّأي العام في كثيرٍ من الأحيان ولا سيّما حين يتّصل الأمر بكبار المطربين والموسيقيّين؛ فلا أنسى ما ضجّت به وسائل الإعلام حين التقت أمّ كلثوم بمحمّد عبد الوهّاب، وكان المانشيت الرئيسيّ في الأهرام : "لقاء السّحاب بالسّحاب"، حين غنّت أم ّكلثوم أغنية " انت عمري" من كلمات أحمد شفيق كامل وألحان محمد عبد الوهّاب.

ولا أنسى الحركة الصحفيّة؛ فقد كان مقال محمد حسنين هيكل (بصراحة) المقال الذي ننتظره كلّ يوم جمعة في الأهرام. فعلاوةً على ما كان لهيكل من أسلوب أدبيٍّ جميل يجعل مقالته مشوّقة جدًّا، كانت جذّابةً أيضًا لما تتضمّن من معلومات وأفكار وأخبار لصلته المباشرة بمطبخ السّياسة، فقد كان قريبًا من جمال عبد النّاصر وصانعي السّياسة في مصر.



أذكـر أنّنـي قـرأتُ لـه مقالـةً يسـوّغ فيهـا اسـتقالة كـمال الدّيــن حســين وعبــد اللّطيــف البغــدادي مــن مجلــس قيـادة الثّـورة، قيـل آنـذاك، بسـبب معارضتهـما لمشـاركة الجيـش المـصري في نـصرة الثـورة في اليمـن، فقـد قـال مـا معنـاه: إن للثّـورة تقاليـد تحفـظ فيهـا مـا لأعضائهـا مـن تاريـخ، وإذا اختلفـت معهـم تقـول لهـم: نحفـظ لكـم مـا قمتـم بـه وارتاحـوا.

أذكر أنّني استغربت ذلك التسويغ.

كان هنـاك ثـلاث صحـف رئيسـيّة هـي: الأهـرام والأخبـار والجمهوريــة التــي كان يــرأس تحريرهــا نــاصر الديــن النشاشـيبي، إلى جانـب صحيفـة المسـاء، وكان مـن كتـاب الأعمــدة الكبــار بعــض الصحفيّــين العــرب مثــل عميــد الإمـام.

وكانــت الحركــة الرياضيّــة في أوجهــا، كان أغلــب النــاس مـن أنصـار الأهـلي والزّمالـك، وكانـت الأنديـة تضـمّ بعـض اللاعبـين العـرب مثـل مـروان كنفـاني وفـؤاد أبـو غيـدا لاعبي النّـادي الأهـلي. أمّـا أنـا وزميـلاي في السّـكن عبـد الرّحمـن ومنـذر فكنّـا مـن أنصـار نـادي الترسـانة (الشّـواكيش) وكنّـا معجبــين باللاعبــين الرّائعــين حســن الشــاذلي ومصطفــى ريـاض.

ومـن الذّكريـات الجميلـة احتفـاء الجمعيّـة الأدبيّـة المصريّـة بصـدور المسرحيّـة الشـعريّة "مأسـاة الحـلّاج" للشّـاعر صلاح عبـد الصّبـور التـي رأى النقّـاد أنهـا تأثّـرت بمسرحيّـة "ت. س. إليـوت" "جريمـة قتـل في الكاتدرائيّـة" التـي ترجمهـا صـلاح عبـد الصّبـور نفسـه.

كانــت الأمســية عبــارة عــن قــراءة للمسرحيّــة بصــوت المخـرج المسرحـيّ اللامـع سـعد أردش. افتتـح الأمسـية عـزّ الدّيـن إسـماعيل بقولـه: جميـلٌ أن يجـد النقّـاد أعـمالاً بـين الحـين والآخـر ينشـغلون بهـا مـدةً طويلـة مثـل هـذا العمل المهـم "مأسـاة الحـلاج"، وكأنّ النقّـاد في راحـةٍ، ينتظـرون عمـلاً ليمارسـوا نشـاطهم. كانـت تلـك أشـبه بدعابـة مـن صديقـه عـزّ الدّيـن إسـماعيل.

قـرأ سـعد أردش العمـل كلّـه بصوتـه المسرحـيّ الجميـل قبـل أن يبـدأ النقـاش والحـوار والتعليـق.

وأذكـرُ أنّنـا بعـد حضـور إحـدى النـدوات رافقْنـا الشّـاعر كـمال نشـأت باتجـاه رمسـيس مشـيًا عـلى الأقـدام. أثـاره أحـد الأصدقـاء حـين ذكّـره بتعليـق أحمـد كـمال زكي في البرنامـج الثـاني، والبرنامـج الثـاني كان مختصًّـا بتقديـم البرامـج الثّقافيّـة.

راح يشـتم الحالـة الثقافيّـة والشـلليّة والتحيّـز الإيديولوجي. والنّفـخ في شـعراء ليـس لهـم حـظٌ مـن الشّـعر، شـتائم مقذعـة، قـال أحمـد كـمال زكي عـن كـمال نشـأت: وكان يمكـن لـه أن يكـون ثالـث ثلاثـة لـولا أنّـه... وراح ينقـده نقـدًا لاذعًـا. عـدّه كـمال نشـأت نقـدًا منحـازًا وغـير موضوعـيّ.

وقـد أسـعدني الحـظّ بـأنْ كنـتُ في مرحلـة اللّيسـانس أو البكالوريـوس ضيفًـا دائمًـا عـلى إذاعـة فلسـطين، وأظنّهـا كانـت تابعـة لإذاعـة صـوت العـرب. كان ثمّـة برنامجٌ ثقـافيٌّ يعـدّه ويقدّمـه المذيـع والشـاعر الشـابّ خليـل عيلبـوني، انعقـدت بينـي وبينـه صلـةٌ أدبيّـة وإنسـانيّة رائعـة، فأصبحـت أشـبه بضيـفٍ دائـم عـلى هـذا البرنامـج الثّقـافيّ الـذي لـه صلـة وثيقـة بالقضيّـة الفلسـطينيّة والقوميّـة. ومـن طريـف مـا جـرى حـول هـذه الصّلـة الدّائمـة بالبرنامـج أنّ خليـل عيلبـوني أطلعنـي في إحـدى المناسـبات عـلى تعليـق طريـف لمديـر الإذاعـة آنـذاك عـلي هاشـم رشـيد شـقيق الشـاعر هـارون هاشـم رشـيد يقـول فيـه: ليـس مـن المعقـول أن تقتـصر الإذاعـة عـلى شـاعر واحـد. كنـت أحصـل عـلى مكافـأة مجزيـة نسـبيًّا عـن كل مـادّة

أو مقابلة آنذاك، قدرها أربعة جنيهات تقريبًا. ومن الطّريف أنّني كنت أرى كبار المطربين مثل فايزة أحمد يقفون للحصول على مكافآتهم أمام صندوق المحاسبة في مبنى الإذاعة في شارع الشريفين، ومكان المحاسبة أقرب إلى كشك مستقلّ في وسط المبنى.

ربّما كانت مكافآتهم بالمئات أو الآلاف، وأنا أقف كذلك معهم من بعيد.

أذكر أنّ خليل عيلبوني وبعض المشتغلين بالثقافة والإعلام تحدّثوا عن فكرة إنشاء رابطة أو اتحاد للكتّاب والأدباء الفلسطينيين في منتصف الستّينات، ولكنني لا أعرف ما تمّ بشأن تنفيذ الفكرة أو الإجراءات التي تمّت فيما بعد.

كنت أحيانًا وأنا أجلس مع خليل أرى بعض الممثّلين والممثّلات في الإذاعة يمثّلون وأمامهم عمود معدنيّ أسود اللّون، على كلٍّ من طرفيه ميكروفون يسمح بالحوار. كانت هذه فرصة ثمينة لمشاهدة ما كان يدور بيني وبين نفسي في الخيال.

وأذكر في إحدى زياراتي للإذاعة في شارع الشّريفين أن سنحت لي الفرصة بالجلوس وأحد الزّملاء وأظنّه إبراهيم الفيّومي، مع غالي شكري الذي كان له رأي طريف في عنصر الحوار في روايات نجيب محفوظ؛ انتقد غالي شكري لغة الحوار لدى نجيب محفوظ الذي يحرص على أن يكون باللّغة العربيّة الفصيحة. قال غالي شكري: "إنّ حوار نجيب محفوظ غير واقعيّ، ولا يحاكي لغة الشخصيّات ومستوياتها الفكريّة، فليس من الطبيعيّ أن تتحدّث الشخصيّات بالعربيّة الفصيحة، والشخصيّات كلّها تتحدث العاميّة، إنّ حوار نجيب محفوظ لا يحاكي الواقع، وإنّما يترجم ترجمةً، أيْ من العاميّة إلى الفصيحة". كنا نستمع ولا نعلّق. فقد كنتُ في ذلك الحين أرى أنّ ما يفعله نجيب محفوظ هو الصّواب، فلماذا حين نترجم حوار روايةٍ أجنبيّة نترجمه إلى العربيّة الفصيحة؟!

ومن الذين أثّروا في تجربتي الشّعرية بعد أستاذي عبد الله شبيب، الشّاعر عبد الرّحمن بارود الذي يمتلك حصيلةً لغوية وفيرة، فقد سنحت لي الفرصة للقاء الشّاعر الذي تحدّث عنه أستاذي عبد الله شبيب معلّم اللّغة العربيّة بمدرسة عقبة جبر الثّانويّة طويلاً، وأشاد بشاعريّته. كان أستاذي معجبًا بشعره، وكان ينشر قصائده في مجلة "الأفق الجديد" التي يشرف على تحريرها الشّاعر أمين شنار. أمّا قصائده فكانت من شعر الشطرين الرّصين، وقد أُتيح لي أن أحضر مناقشة رسالته للماجستير بعنوان " أراجيز رؤبة بن العجّاج" بإشراف شوقي ضيف وعضوية خليل يحيى نامي وعبد العزيز الأهواني، وأذكر عبارةً علّق بها الأهواني على موضع في الرّسالة: "لقد نحتها بارود من شاعريّته". وقد نالت الرّسالة إعجاب المناقشين.

عرضتُ شعري على عبد الرّحمن بارود، ووجّهني بما يناسب رؤيته للشعر، ومما قاله لي: إنَّ البحر الخفيف قادرٌ على الامتداد بالفكرة والصورة حتى تكتمل، وأُعجب بقصيدة لي أقرب في حقولها الدلاليّة إلى الرومانتيكيّة، مطلعها:

"هاتفٌ في الخيال عذبُ النّداءِ
داعبَ الحلمَ في عيون الهناءِ
أرقص النّور في ظلام الحنايا
واستثار الإلهامَ حلوَ السّناءِ
...
وبهيجٌ يرى اخضرار الرّوابي
بعد جدب الثّرى وشُحّ السّماءِ".

كان يمكن لبارود أن يكون من ألمع الشعراء في جيله بما

امتلك من شاعريّة أصيلة ولغة ثريّة طيّعة ولكنّه، كما سمعت، انصرف عن الشّعر إلى ما هو أهمّ، كما رأى، وقد عانى ما عانى- رحمه الله- بسبب أفكاره وآرائه. وقد اطّلعت على شعره أو بعض شعره مطبوعًا في مجلّدٍ واحد.

وممّن وجّهني في هذه المرحلة أستاذي عبد المحسن بدر، فقد عرضت عليه قصيدة لي فيها أمشاجٌ من الرومانتيكيّة عنوانها: " نهاية ملّاح" مطلعها:

"الموج يضرب في الشّطوطِ مصارعًا كرّ السنين
والرّيح معولة تدمدم في انتحاب النّادبين
والنّورسُ المحزون يعلو ثمّ يهبط في أنين".

كانت النّهايةُ فاجعةً تؤذن بموت البحّار، وليست كنهاية "سانتياغو" بطل رواية "إرنست همنغواي" "الشيخ والبحر". لم تعجب النّهاية عبد المحسن بدر، فقال لي: "وماذا أضفت إلى شعر علي محمود طه، وإبراهيم ناجي؟".

فغيّرت النّهاية، وبدأتُ أراجع موقفي من الرّومانتيكيّة وموضوعاتها من النّاحيّة النّظريّة، وإنْ كانت لا تفارقني في التّطبيق.

كان المُناخ العامّ مُناخ الواقعيّة، وعلى الرغم من انكسار النّمطين الرومانسيّ والواقعيّ كما ذهب إلى ذلك شكري عيّاد في مقالة له في مجلة عالم الفكر الكويتيّة في مرحلة لاحقة، فإنّ الموجة الرومانسيّة كانت تلقى ازورارًا بل اتّهامًا، ولعلّ ذلك يذكّرني بزميلي الرّوسي المختصّ بالمعاجم حين قال لي: إنّ مصر بعيدة عن الاشتراكيّة. فسألته لماذا كوّنت هذا الانطباع؟ فقال لي بحسم: "ما تزال هناك محلّات يملكها أفرادٌ يعمل لديهم أفراد". وكأنّه يترجم مقولة استغلال الإنسان لأخيه الإنسان. وقد كان يُشير إلى بعض محلّات البقالة في ميدان قريب من حديقة الأورمان. استمعت لصديقي جيّدًا وأنا أتخيّل السّذاجة حين تزحف الفكرة النّظريّة إلى التّطبيق.

حاولتُ بعد ذلك أن أبتعد عن الموضوعات المغرقة في الذّاتيّة، حتّى لا أُعدّ من الذين يُجارون التيّار الرومانتيكي الذي يتّهمه بعض النقّاد بأنّه منسحبٌ من هموم الحياة ومشكلاتها. حتّى زميلي السيّد الشّرنوبي أخذ عليّ في قراءته لقصيدتي "البرتقالة الحزينة" الحديث عن لغة تشابهت لدى شعراء القضيّة، حتى شاعت لديهم مفرداتٌ بعينها أصبحت من "الكليشيهات"، من مثل البرتقال، دون أن يقف عند رمزيّة المفردة في دلالتها على المعنى البعيد.

تجربتي العلميّة مع أعلامِ الأدبِ العربيّ في جامعة القاهرة

د. عبد القادر الربّاعي*

بعد أن حصلتُ على البكالوريوس من قسم اللغة العربيّة وآدابها في جامعة دمشق، بتقدير (جيّد)، توجّهتُ إلى جامعة القاهرة وسجّلت فيها للحصول على الماجستير. حدثت حرب حزيران ونحن في القاهرة قبل أداء الامتحان التمهيديّ.

وبعد انتهاء الحرب وتوابعها المعروفة كتنحّي عبد الناصر عن الحكم، وعودته بنداءات حاشدة من الشعب المصريّ، وغير ذلك من إشكالات، تقدّمتُ للامتحان التمهيديّ في الربع الأخير من شهر حزيران ونجحت فيه؛ لكنَّ ذلك النجاح أدخلني في نفقٍ مفتوحٍ على ما يتلوه، وهو الحصولُ على موضوع لرسالة الماجستير، واختيار المشرف على الرسالة للاتفاق معه على الموضوع.

اتصلتُ بعد المشورة بالأستاذ الدكتور يوسف خليف وبعد أخذ ورد على بعض الموضوعات، وفّقت أن أحظى بإشرافه على رسالتي للماجستير بعنوان: (صريع الغواني – مسلم بن الوليد – حياته وشعره).

سجّلتُ الرسالة في قسم اللغة العربية، جامعة القاهرة بتاريخ 1 / 9 / 1967. وحين أكملت الرسالة بعد عمل شاقٍ لمدة خمس سنوات، وبإعانةٍ من أستاذي المشرف؛ تقدّمت للمناقشة فيها صيف عام 1972. فشُكّلت لجنةُ المناقشة من الأساتذة؛ كالتالي:

- الأستاذ الدكتور يوسف خليف من جامعة القاهرة، مشرفاً ورئيساً.
-

الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن من جامعة عين شمس، عضواً.

- الأستاذ الدكتور عبد اللطيف خليف من جامعة الأزهر، عضواً.

أخذت المناقشة وقتاً طويلاً وخاصّةً مع الدكتور إبراهيم عبد الرحمن؛ لكن النتيجة كانت مشرّفة والحمد لله: (النجاح بامتياز).

عدتُ للأردن، وبدأتُ أبحث عن عنوان جديد لرسالة الدكتوراة. وفي ربيع العام التالي 1973 أي بعد ثمانية أشهر تقريباً من حصولي على الماجستير، أتتني في مكان عملي بمدينة جرش الأثريّة بأعمدتها الرومانيّة المهيبة، رسالة من أستاذي المرحوم أ.د. يوسف خليف، يأمرني فيها أن أعدَّ مشروعاً لأطروحة الدكتوراة تحت عنوان: (الصورة الفنيّة لدى شعراء مدرسة البديع في العصر العباسي)؛ وذلك لعرض المشروع عليه في القاهرة أثناء العطلة الصيفيّة، ومن ثم عرضها على قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة القاهرة الذي كان هو رئيسه لأخذ الموافقة على الموضوع. هذه الرسالة الثمينة، والمبادرة الكريمة غير المعتادة، من أستاذي النبيل كان لها مردودٌ عظيمٌ عندي.

أولاً: لأنَّها تؤكّد أنَّ ثقة أستاذي العالية بقدراتي العلميّة هو الدافع وراء حرصه على أن يظلَّ مشرفي.

ثانياً: لأنَّها فتحت لي منفذاً لرسالة الدكتوراة التي كنت محتاراً في اختياري عنواناً لها.

ثالثاً: لأنَّها أعطتني فرصةً للذهاب في العطلة الصيفيّة،

* أكاديمي وناقد أردني

إلى القاهـرة لعـرض مشروعـي عـلى أسـتاذي، مـع الأمـل في أن يحظـى بالقبـول لـدى القسـم.

رابعـاً: بهـذا التكليـف اختـصر الدكتـور يوسـف عـليَّ مسـافةً طويلةً بشـأن تسـجيل الرسـالة.

امتثلـتُ للأمـر، وبـدأتُ أفتّـشُ عـن الصـورة الفنيّـة في الشـعر التـي كانـت جديـدة عـليَّ، وعـلى جيـلي بكاملـه، والرسـائل فيهـا قليلـة. اتّصلـت بالدكتـور نـصرت عبـد الرحمـن رحمـه اللـه - وهـو مـن الأردن - الـذي كان قـد نـال درجـة الدكتـوراة حديثـاً برسـالته المعروفـة: (الصـورة الفنيّـة في الشـعر الجاهـلي). فأطلعنـي عـلى رسـالته التـي أفـدت منهـا، ومـن الدكتـور نـصرت شـخصيّاً، مـا مكّننـي مـن أن آخـذ بدايـة الخيـط. وعملـت جاهـداً لأصـوغ مشروعـاً يـرضى عنـه أسـتاذي ومعلمـي ومـشرفي الدائـم.

كانـت دراسـة الصـورة الفنيّـة في السـبعينيات مـن القـرن العشريـن جديـدة عـلى الـدرس العـربي، وقليلـة الحضـور فيـه. لقـد نوقشـت في ذلـك الوقـت مجموعـة محـدودة من رسـائل الدكتـوراة عنوانهـا الصـورة الفنيّـة، وأشـهرها:

- رسـالة الدكتـور جابـر عصفـور (مـصري) بعنوان:(الصـورة الفنيّـة في الـتراث النقـديّ والبلاغـيّ).

-رسـالة الدكتـور نعيـم اليافي(سـوري) بعنـوان: (الصـورة الفنيّـة في الشـعر العـربيّ الحديـث).

- رسـالة الدكتـور نـصرت عبـد الرحمـن (أردني): بعنـوان: (الصـورة الفنيّـة في الشـعر الجاهـليّ).

- رسـالة الدكتـور عـلي البطـل (مـصري) بعنـوان: (الصـورة الفنيّـة في الشـعر العـربي القديـم).

لم أكـن أتبـيّن مرامـي الدكتـور يوسـف خليـف مـن تكليفي دراسـة الصـورة عنـد شـعراء البديـع في العـصر العبـاسيّ، مع أنَّ الموضـوعَ قياسـاً بموضوعـات الصـورة السـابقة ملائـمٌ تمامـاً، إذ لم تتعـرض أيـة دراسـة مـن الدراسـات المشـار إليهـا للشـعر العبـاسيّ. والشـعر العبـاسي عنـوان تجديـد الشـعر

العـربي القديـم. وممثـل هـذا التجديـد شـعراء البديـع، وهـذا موضـوع ملائـم تمامـاً للمرحلـة، قياسـاً بمـا تـمَّ عملـه حـول الصـورة الفنيّـة.

أنجـزتُ مـا طلبـه أسـتاذي. وفي العطلـة الصيفيّـة سـافرتُ إلى القاهـرة، وحملـت المـشروع معـي إلى هنـاك، حيـث عرضتـه عليـه، فوافـق عليـه مبـاشرة، وطلـب أن أقدّمـه لقسـم اللغـة العربيّـة الـذي كان الدكتـور يوسـف نفسـه، هـو رئيسـه في ذلـك الوقـت كـما ذكـرت. فالمتوقـع أن ينـال المـشروع موافقـة القسـم، لأنَّ كلَّ الأحـوال المحيطـة بـه تدفـع بهـذا الاتّجـاه، لكـن المـشروع لم يحـظ بالموافقـة الأوليّـة مـن القسـم مـع الأسـف الشـديد؟!. وغضـب الدكتـور يوسـف لعـدم موافقـة القسـم عـلى المـشروع غضبـاً عارمـاً، خصوصـاً أنَّـه هـو رئيـس القسـم؟!.

لقـد علمـتُ حـين بـدت الأمـور تتكشـف، أنَّ الـذي كان وراء عـدم الموافقـة عـلى المـشروع هـو الدكتـور جابـر عصفـور صاحـب كتـاب: (الصـورة الفنيّـة في الـتراث النقـديّ والبلاغـيّ)، عـلى الرغـم مـن أنَّـه كان حديـث العهـد بعضويـة القسـم، ويعـد – بحكـم السـن والتجربـة - طالبـاً مـن طلبـة الدكتـور يوسـف. لكنَّـه كان – كـما يبـدو - هـو المرجـع الوحيـد في دراسـة الصـورة الفنيّـة، لأنَّ

دراسته للماجستير وللدكتوراة في الصورة الفنيّة. فرسالته في الماجستير: (الصورة الفنيّة عند شعراء الإحياء)، إنَّه الوحيدُ في القسم بهذا التخصّص.

لقد فهمتُ أنَّه كان رأسَ الحربة في ضرورة تجديد الدراسات الأدبيّة، والنقديّة، واللغويّة في الجامعة بشكلٍ علميٍّ مختلف، وأنَّه كان مبعث صدام مع بعض الأعضاء القدامى في القسم، ومنهم رئيس القسم الدكتور يوسف خليف نفسه. لذلك أراد الدكتور يوسف أن يضعني- بصفتي الطالب المميز في القسم حسب تقييمه- ورقةً رابحةً بيده حين كلّفني بكتابة مشروع، أساسه الصورة الفنيّة، التي كان الدكتور جابر يحمل لواءها؛ ومن هنا كان ينتظر قبولَ المشروع لا ردّه، ولهذا صُدم من النتيجة التي لم يتوقعها إطلاقاً؟!. إذ كيف يمكن أن تُرفض رسالة موضوعها حديث وضمن التخصّص، ومشرفها رئيس القسم؟!. قد يكون الأمرُ عاديّاً عند بعض الناس، لكن المسألة لم تكن كذلك عند رئيس القسم نفسه، خصوصاً أنَّ المعترض على ذلك هو واحد كان طالبه قبل وقت ليس بالبعيد؟!.

ويبدو أنَّ المسألة لم تكن سهلة كذلك على المتسبب فيها، وهو الدكتور جابر عصفور نفسه أيضاً. فالأمرُ علميٌّ بحت، وليس فيه إنقاص من قدر أستاذه. فرأيه - كما تبيّن لي بعد ذلك - أنَّ شعراء البديع مصطلح عائم، وأنَّ دراسة الصورة على جملة من الشعراء غير محددي العدد والعصر، تظلُّ عائمةً كذلك. ويبدو أنَّه، وهو دارس للصورة دراسة بلاغيّة نقديّة جديدة، كانت له مآخذ على الدراسات التي طُبّقت على مجموعة من الشعراء في عصر ما قبل مشروع رسالتي. ومن هنا أراد الاعتذار للدكتور يوسف بطريقةٍ علميّةٍ تقنعه، لا بطريقة تطيب خاطره!!. ومن أجل هذا تصرف تصرّفاً علميّاً سليماً، فقد استعان بالدكتور النعمان القاضي الذي يعرف أنَّه المقرب من الدكتور يوسف، كي يعينه فيما انتواه. عرفتُ ذلك حين التقاني الدكتور النعمان بعد أن تفقّدني في ردهات مكتبة جامعة القاهرة، وقال لي: يبلغك الدكتور جابر تحياته، ويطلب منك أن تختار شاعراً واحداً فقط من شعراء البديع لتدرس الصورة الفنيّة في شعره، فإن فعلت يكن قبول رسالتك مؤكداً.

فاجأني الطلب، وبعد تردّدٍ خوفاً من عدم رضا الدكتور يوسف، وافقتُ، وقلت: أبو تمام. ليكن عنوان الرسالة:

(الصـورة الفنيّـة في شـعر أبي تمـام). أتى اختيـاري لأبي تمـام كونـه أكـثر شـعراء البديـع، تمثّـلاً للبديـع الشـعريّ الجديـد في العـصر العبـاسيّ، خصوصـاً أنَّنـي درسـت جانبـاً مـن شـعره لإغنـاء موضـوع البديـع الـذي كان الشـاعر مسـلم بـن الوليـد – وهـو موضـوع رسـالتي للماجسـتير، أسـتاذاً لأبي تمـام في البديـع ذاتـه.

وهكـذا تمـت الموافقـة دون أن أدري كيـف كان ذلـك؟!. فالدكتـور يوسـف لم يخـبرني بـشيء، لكـن موظفـة شـؤون الدراسـات العليـا أخبرتنـي بقبـول رسـالتي بالعنوان السـابق المذكـور، وبـإشراف الدكتـور يوسـف نفسـه!!. وبهـذا الإجـراء، الـذي لا أظـنُّ أنَّ الدكتـور يوسـف كان بعيـداً عنـه، كونـه رئيـس القسـم الـذي وافـق عـلى الموضـوع بصيغتـه الجديـدة وبإشرافـه، اسـتطاع الدكتـور جابـر المحافظـة عـلى احـترام أسـتاذه، وأن يسـلك لدراسـة الصـورة مسـلكاً جديـداً مختلفـاً، وأكـثر خصوصيّـة، وأنجـح تطبيقـاً عمليّـاً.

أعتقـدُ أنَّ الدكتـور جابـر في رسـالته عـن الصـورة الفنيّـة، وعـى جيّـداً دراسـة الغربيـين لهـا في الشـعر. ذلـك أنَّـه تبـيّن لي في أثنـاء إعـدادي للرسـالة أن دراسـتها عندهـم بـدأت في الثلاثينيـات مـن القـرن العشريـن، أي قبـل أربعـين عامـاً مـن تفكـير جامعاتنـا في دراسـتها. وكان "شكسـبير" هـو الشـاعرُ الأوّلُ الـذي طُبّقـت عـلى شـعره أوّل رسـالة دكتـوراة بعنـوان: (الصـورة الفنيّـة عنـد شكسـبير ومـا تنبئنـا بـه) ل"كارولايـن سـبيرجن".

وقـد كتبـتُ بحثـاً حـول هـذه البدايـات نـشر في مجلـة (علامـات) السـعودية، وأعـدت نـشره ضمـن كتـابي: (في تشـكّل الخطـاب النقـديّ: مقاربـات منهجيّـة معـاصرة.) نـشر الـدار الأهليـة – عـمّان 1998.

إنَّنـي أعتقـدُ الآن أنَّ الدكتـور جابـر كان مصيبـاً تمامـاً. أقـول هـذا بعـد إنجـازي خمسـة كتـب في الصـورة: أولهـا تطبيقـيّ، عنوانـه: (الصـورة الفنيّـة في شـعر أبي تمـام)،

وثانيهـا نظـريّ، عنوانـه: (الصـورة الفنيّـة في النقد الشـعريّ)، وثالثهـا (الصـورة في شـعر زهـير بـن أبي سـلمى) ورابعهـا (مقاربـة الصـورة والأسـطورة- التشـبيه الدائـريّ والطـير في الشـعر الجاهـليّ) ورابعهـا الأحـدث؛ هـو (بلاغـة الصـورة- التكويـن الفنـيّ إطـاراً) 2022.

والواقـع أنَّ كتـابي عـن الصـورة في شـعر أبي تمـام، كان أوّل رسـالة دكتـوراة في كل الجامعـات العربيّـة عامّـةً لدراسـة الصـورة الفنيّـة عنـد شـاعر بعينـه- كـما أعلـم. وإن أنـت عـدت إلى الدراسـات التـي كُتبـت عـلى نمطـه في الصـورة الفنيّـة لـدى شـاعر واحـد بعـد أن أصبـح كتابـاً متـداولاً، فإنَّـك لـن تجـد شـاعراً عربيّـاً مجيـداً واحـداً في القديـم والحديـث، إلا وقـد دُرسـت الصـورة الفنيّـة في شـعره عـلى نمـط كتـابي هـذا. وسـتجد أيضـاً أنَّ أكـثر هـذه الدراسـات قـد أفـادت مـن كتـابي نفسـه، بـل إنَّ كثـيراً منهـا اتّخذتـه نموذجـاً يُحتـذى بمنهجـه. وقـد احتـذى بعضهـا هـذا المنهـج فعـلاً، وتتبـع فصولـه تتبعـاً دقيقـاً، وأشـار إلى قناعتـه بذلـك صراحـةً.

وهكـذا عـدتُ مـع بدايـة العـام الـدراسيّ الجديد عـام 1973 إلى الأردن فرحـاً، ومنشرحـاً بعـد أن حصلـت عـلى عنـوان

جديد لرسالة الدكتوراة في الأدب العربي، وما عليَّ بعد هذا إلا أن أخطّط للكيفية التي أستكمل فيها الدراسة في الرسالة بالطرق العلميّة، والمنهجيّة المناسبة لموضوعها الجديد، وذلك بفضل جرأة الدكتور جابر أولاً، وعلميّته ثانياً، ومسؤوليته الأدبيّة عن تيار جديد في الدراسات النقديّة والأدبيّة بشكل عام في جامعة القاهرة جامعة العرب كل العرب آنذاك ثالثاً. رحم الله جابراً فقد كان واستمر ساداً للعلم والعقل والتنوير.

ومع بداية العام الدراسي 1973/ 1974 أتتني إعارة إلى جامعة الملك سعود بالرياض. وهناك زاملتُ أساتذة من أعلام مصر في الأدب العربيّ، قديمه وحديثه، أشهرهم الأستاذ الدكتور مصطفى هدارة، تخصّص الأدب العباسي، والأستاذ الدكتور النعمان القاضي، تخصّص الأدب القديم، والأستاذ الدكتور سيد حنفي، أستاذ الأدب الحديث. بدأتُ هناك بالإعداد لرسالتي في الدكتوراة، وهي مختلفة عن الماجستير. أفدت كثيراً من الأساتذة المصريين المذكورين؛ إذ لم يبخل عليَّ أحدهم بمعلومة أو برأي، فكلهم كانوا لي من المشجعين والمستحسنين للرسالة. كما أنني أدين بالشكر والعرفان للأستاذ الدكتور محمد باكلا – وهو سعوديّ الجنسية – إذ كان يسافر إلى لندن مع نهاية كل فصل لأنَّ زوجته وأهله مقيمون في لندن. كان يأتيني بما أريد من كتب حول الصورة باللغة الإنجليزيّة، وكان يتمنّع عن أخذ ثمنها لكنّي كنت مصرّاً على ذلك. ومع هذا أصرُّ على أن يهديني بعضها إهداءَ تكرمٍ وفضل.

أنهيتُ جزأي الفصل الأول النظريّ بعد سنتين من عملي في الرياض، وأنجزتُ كذلك ما تحتاجه مادة التحليل النصّي بفضل اطّلاعي على الزخم العلميّ الواسع جدّاً الذي تحتفي به المكتبات العلميّة الزاخرة بالكتب والمعلومات التي أريد في الرياض، وأولها المكتبات الجامعيّة. ولما كنتُ بحاجة إلى استقراء النصوص الشعريّة وتحليلها العلميّ المغذّي للتخصّص الدقيق حول الصورة الفنيّة في الشعر، فقد قدمتُ استقالتي من جامعة الملك سعود لأتفرغَ للعمل إلى جانب أستاذي في مصر. كان الأستاذ الدكتور أحمد الضبيب رئيساً للقسم في كلية الآداب في جامعة الملك سعود، وكنَّا نحن في قسم اللغة العربيّة في كلية التربية تابعين له. وحين وصل إليه كتاب استقالتي استهجن الأمر؛ إذ لم يكن معهوداً أن يستقيل عضو هيئة تدريس غير سعودي لم يمض إلا سنتين في العمل فقط. أجّل البتَّ في الاستقالة واستدعاني. شرحتُ له حاجتي لأن أكون في القاهرة سنةً كاملةً حسب النظام المصريّ بالنسبة لطلاب الدكتوراة غير المصريين، وأن أكون إلى جوار المشرف في كتابتي

للرسالة. عندها اقتنع ووافق على الاستقالة.

عدتُ إلى القاهرة وأقمتُ سنةً كاملة أنهيتُ فيها كتابة الرسالة، وحين تأكّدتُ أنَّ كلَّ شيء في الرسالة على ما أرغب، وأعمل؛ اتصلتُ بأستاذي الدكتور يوسف خليف لعرض الرسالة عليه. الواقع أنَّ الرسالة كُتبت خارج معرفة الدكتور خليف لأنَّها ذات موضوع جديد ويستفيد مما يماثلها باللغة الإنجليزيّة، وبما هو مكتوب على منوالها باللغة العربيّة. وهي في كل الأحوال بعيدة عن تخصّص الدكتور يوسف التقليديّ.

ذهبتُ بالرسالة إلى الدكتور يوسف في منزله بالدقي، فقد اعتدتُ لقاءه هناك دائماً. وهذا هو المتّبعُ عادةً في مراجعات طلبة الدراسات العليا، أن يلتقوا بأساتذتهم في البيوت. بعد السلام عليه قال لي: ماذا فعلت؟!، أعطني صورةً موجزةً عن عملك في الرسالة. وقبل أن أمضي في إعطاء الدكتور يوسف ما طلب، أريد أن أذكر أنَّني في بعض إجازاتي في الصيف أحببتُ أن أزوره وأطّلعه على شيء مما أعملُ عليه في الرسالة. وكان بعد أن يقرأ بضعَ مواقع من الصفحات التي بين يديه، يغلق الأوراق ويقول لي: هذا الذي أنت فيه، هل مقنع لك تماماً؟. قلت: نعم. قال: امض إذن فيما أنت فيه، فلو تدخلت أنا في عملك سأفسده عليك.

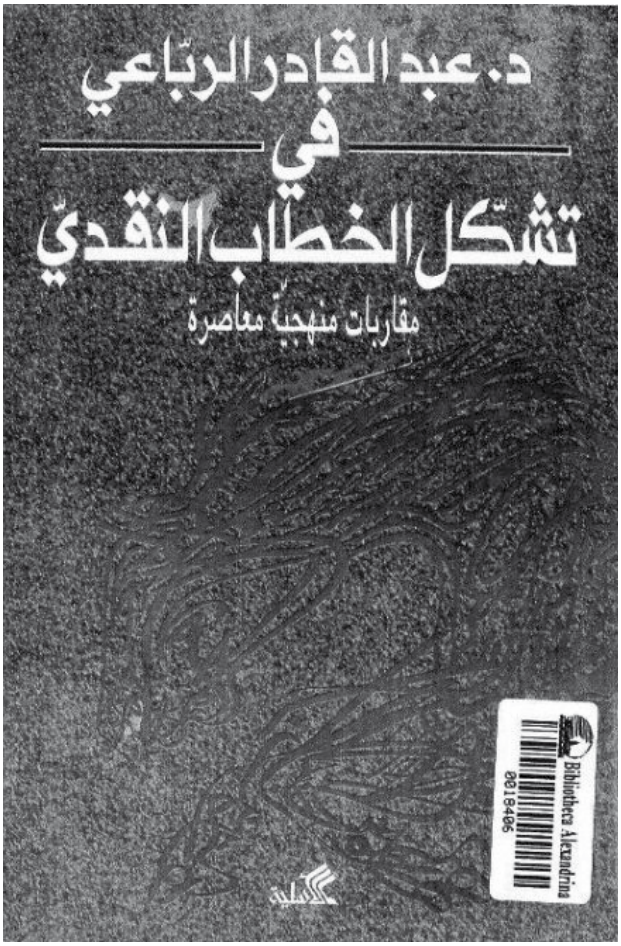
ولهذا أتى إنجاز الرسالة خارج معرفته كليّاً.

أعود الآن للإجابة عن سؤاله بعد أن سلّمته الرسالة كاملة، ماذا فعلت؟. بدأت أشرح أهمَّ ما في الرسالة وهو مصغٍ دون أيِّ اعتراض أو تأييد. وحين انتهيتُ، قال: ما كلّ هذا؟، كنتُ أريد أن آتي لك بالدكتور شوقي ضيف مناقشاً لكن ما سمعته يختلف كليّاً عما يؤيده!. وفجأةً انتابني صمتٌ أدرتُ فيه عملي أمام ذهني، وأنا أقولُ صامتاً: إن كان هذا لا يروق لشوقي ضيف فهو لا يروق له أيضاً، لأنَّه وشوقي ضيف على نهجٍ علميٍّ واحد؟. لقد أنهى صمتي بمحاولة التخفيف عنّي قائلاً: اذهب أنت لأهلك وأبنائك في الأردن الآن، ثم إئتني بعد شهر من الآن، سأكون قرأتُ الرسالة، وسنتبادل الرأي فيها!!.

نهضتُ متثاقلاً وخائفاً. وحين عدتُ للشقّة التي أنا فيها في "المنيل"، لم أكن كما كنتُ قبل أن أذهب إليه. بدأت الرسالة مفتوحة أمامي، أقلّب فيها عملي وحرصي وتعبي، وأقف عن إعادة كتابتها أو كتابة معظمها من جديد. ماذا أفعل؟. لا شيء. حزمتُ أمتعتي وعدتُ إلى الأردن قلقاً متعباً أتكلّف الكلام والمشاعر، وأنا تائه لا أرى بصيصاً من النور ينفتح أمامي، فكلُّ شيءٍ أمامي مُغلقٌ تماماً.

وبعد شهرٍ عدتُ إلى القاهرة، وفي اليوم التالي من وصولي اتصلتُ به، فحياني منشرحاً وحدّد لي يوماً ألتقيه فيه. كنتُ أعدُّ الأيام بالثواني. وما إن جاء الوقت حتى قرعتُ جرس بابه، فالتقاني مبتسماً لكن ذلك لم يخفّف عنّي شيئاً، لأنَّني لا أذكر أنَّه لقيني على بابه إلا وكان مبتسماً. جلسنا، وسألتُه رأساً: ما رأيك بالرسالة أستاذي الكبير؟!!. ابتسم أكثر، وقال: أراك مرتبكاً وتسأل مسرعاً؛ فما شأنك؟. قلت: أنا قلق جدّاً يا أستاذي. قال: هدّئ من روعك، فرسالتك أفضل رسالة أشرفتُ عليها حتى الآن، وأنا أشرفتُ على أكثر من ثلاثمائة رسالة.

ماذا أسمعُ؟! أأطيرُ فرحاً؟. تمالكتُ نفسي، وقلتُ: بفضلك، أنت أستاذي العظيم. قال: لا، أنت صاحب الفضل على ذاتك، هذا صنيعك أنت. قلت: أهناك ما يحتاجُ تعديلاً؟. قال: نعم، في باب الإيقاع الشعريّ بدأت بصفحتين تحدثت فيهما عن عمل الخليل بن أحمد الفراهيديّ، احذف هاتين الصفحتين فهما قديمتان ورسالتك جديدة بكلِّ ما فيها.



هل حقّاً ما أسمع؟. كيف يمكن له وهو صاحبُ الدراسات التقليديّة، أن يأمرني بحذف الجانب المحسوب على المنهج التقليديّ من الرسالة؟! كتمتُ ما أشعرُ به وتجرأتُ قائلاً: كنتَ استبعدتَ أستاذَنا الكبير دكتور شوقي ضيف من أن يكون مناقشاً، هل أتجرأ وأطلب منكم أن تدعوه كي يكونَ أحدَ أعضاء اللجنة؟. قال: بعد قراءتي للرسالة غيّرتُ رأيي، فهو عضو في اللجنة، إن شاء الله. وتشكّلت لجنة المناقشة من التالية أسماؤهم:

الأستاذ الدكتور يوسف خليف جامعة القاهرة، مشرفاً ورئيساً

الأستاذ الدكتور شوقي ضيف جامعة القاهرة، عضواً

الأستاذ الدكتور مصطفى الصاوي الجويني جامعة عين شمس، عضواً

وحُدّد موعد المناقشة يوم 13 / 5 / 1976. تفاءلت بهذا الموعد فهو يصادف عيد ميلاد ابنتي البكر (ربى) الخامس، حيث ولدت يوم 13 / 5 / 1971. حلَّ الموعد وبدأت المناقشة بالدكتور شوقي ضيف الذي فَرِح بالرسالة، ومهرها بعبارة دالّة حبًّا، قال: "هذه رسالة علميّة جديدة في دراسة شاعر مجدّد، وصاحب مدرسة فنيّة جديدة، يستحق أن يدرس دراسة جديدة كهذه الدراسة، وخاصّةً حين تكون الصورة الفنيّة الجديدة عنوان الدراسة". ولم يكن ما قاله الدكتور الصاوي بعيداً عما قاله الدكتور شوقي ضيف، وإنَّما كان مؤكّداً له وإن اختلفت العبارات. والمهم أن نتيجة المناقشة كانت (النجاح مع درجة الشرف الأولى).

لم تقف علاقتي بأعلام الأدب العربيّ في جامعة القاهرة عند هذا، وإنما استمرت سنوات وسنوات، كنت أشاركهم في المؤتمرات العلميّة وخاصّةً المؤتمرات التي كانت تعقدها (جمعية النقّاد المصريين) وبعض الجامعات الأخرى. كما كنتُ حريصاً على نشر البحوث العلميّة في مجلة (فصول) القاهريّة. ثم إنّني زاملتُ مجموعةً منهم في عملنا معاً في السعودية وقطر أثناء إجازاتي للتفرغ العلميّ.

وهكذا عشتُ مع أعلام مصريين: كانوا كباراً بعلمهم، متعاطفين بأخلاقهم. وقد تأثرتُ أيَّما تأثر بهم، علماء أجلاء لا يميزون بين الطالب العربيّ والمصريّ إلا بما هو أهل له من الطرفين. بل إنَّني وأمثالي مدينون لمصر العظيمة بالكرم والمساواة، فنحن تعلّمنا سنوات بين الماجستير والدكتوراة برسوم متساويّة – على قلّتها – مع الطلبة المصريين دون زيادة أو نقصان، وإذا قيست بالحاضر فهي لا تزيد عن أقلِّ القليل.

الشخصيّةُ الشعبيّةُ في روايات نجيب محفوظ
رواية "القاهرة الجديدة" أنموذجاً

د. زياد أبولبن*

إذا كان التراثُ الشعبيُّ العربيُّ يشكّل المهادَ الجمعيَّ الفكريَّ الذي تأثرت به المادةُ الإبداعيّة الحديثة، فلا بدّ من أنَّ التقنيات السرديّة الحديثة تتأثر به، وتنعكس بالضرورة على المُنتج الروائيّ الحديث. وتشكّل الرواية في بنيتها مادةً خصبةً لتوظيف الشخصيّة الشعبيّة، مفردةً من مفردات عناصر الرواية الحديثة ومكوّناتها، وتشتبك مع باقي العناصر في تعالقٍ لا فكاك منه، فيتداخل الفضاء الروائيّ بشقيه: الزمان والمكان، في رسم صورة غير مستقرة للشخصيّة الشعبيّة في ذهنيّة القارئ العربيّ.

فأين تقع الشخصياتُ الشعبيّةُ في روايات نجيب محفوظ؟ وإن حُدّد موقعها، فما ارتباطها بالمجتمع، هل تشدّ القارئ أو السامع لها؟ وهل يسعى القارئ أو السامع لتتبع سيرها على مدى الرواية وإلى نهايتها؟ فهنا، تتعدّد الشخصيات الشعبيّة في روايات نجيب محفوظ، وتتنوّع أيضاً، فقد تكشف الدراسة عن شخصياتٍ مناضلةٍ ثوريّةٍ بالمفهوم الوطنيّ، وشخصيات مثقّفة، وشخصيات منحلّة بالمفهوم الأخلاقيّ العام، وشخصيات وصوليّة انتهازيّة، وشخصيات متديّنة، وشخصيات رافضة للواقع متمردة، وأخرى عبثيّة،.. وغيرها.

وإنَّ مفهوم تطوّر الشخصية تغيّر جوهريّاً في السرد الروائيّ، وإنَّ خلق الشخصيات وبناءها يُعدُّ مثالاً نقيّاً لاستبطان الشخصيّة، وإنَّ الشخصية الشعبيّة تمثّل الوجدان الجمعيّ، وتمتلك قدراتٍ كبيرة.

يبدأ نجيب محفوظ في روايته "القاهرة الجديدة"[1]، واصفاً المكان الذي تدور فيه أحداث الرواية، وهو مكانٌ جديدٌ على المجتمع المصريّ، ومصدر الإشعاع العلميّ والثقافيّ لأبنائه، إنَّها الجامعة التي أخذت مكانةً جديدةً بينهم. حيث شكّلت هذه الرواية اتجاهاتٍ مختلفةً بين الطلبة، ونقاشات ذات اليسار وذات اليمين والوسط، واستغراباً واستهجاناً من قبل الجميع لدخول الفتاة إلى حلقات العلم والدراسة الجامعيّة، وتنبأ بعضهم بمنافستها للرجل مستقبلاً. فأخذ الجميع بالسخرية والتهكم على فتيات الجامعة، وقد أبرز نجيب محفوظ لنا شخصيات الرواية، واتجاهاتها الفكريّة، من خلال النقاش الذي دار في بداية الرواية حول المرأة، ومكانتها في المجتمع، "وقد استخدم أنموذج محجوب عبد الدايم لتجسيد القضيّة الأولى، كما استخدم النموذج مأمون رضوان لإبراز قضية الانتماء إلى اليمين، وأنموذج علي طه المنتمي إلى اليسار، وأخيراً أنموذج أحمد بدير رمزاً لفئة من الشباب لا يهتم بالانتماء لأيٍّ من التيارين، أو بتحديد فكر واضح لها"[2].

النموذج الأول: محجوب عبد الدايم، الذي تمثّلَ بشخصيته الشعبيّة في "القاهرة الجديدة"، ذاك الشاب اللامبالي بما يدور حوله، فلا يعبّر عمّا يحيط به أو ما يواجهه من أزماتٍ إلا بكلمة "طظ"، وهي فلسفته وشعاره، فهو شخصيّة عبثيّة تسقط في بحر الفساد

* أكاديمي وناقد أردني

والمـرض الاجتماعـيّ، لمـا تفرضـه ظـروف حياتـه عليـه في سـنته الأخـيرة مـن الدراسـة الجامعيّـة ومـا بعدهـا، بعـد أن يعجـز أبـوه عـن تأمـين مصاريفـه الشـهريّة، وتحمـل مسـؤوليات الأسرة، وبعـد تخرّجـه يعجـز عـن إيجـاد وظيفة يرتـزق منهـا، وكـما وصفـه مأمـون رضـوان "أحـق النـاس بلقـب فوضـويّ"، فهـو دائمـاً عـلى قلـق، صاحـب نظـرة توحـي بالتحـدّي والسـخرية، ويتمتـع بشـخصية متمـردة عـلى الواقـع. لقـد دفعتـه فلسـفته التـي آمـن بهـا دائمـاً إلى اتّخـاذ الأمـور ببسـاطة، دون اكـتراث لمـا لهـا مـن عواقـب وخيمـة، قـد تنقلـب عليـه في يـوم مـن الأيـام، فـإذا "كان صاحـب فلسـفة اسـتعارها مـن عقـول مختلفـة كـما شـاء هـواه، وفلسـفته الحريـة كـما يفهمهـا هـو "طـظ" أصـدق شـعار لهـا. هـي التحـرر مـن كل شيء، مـن القيـم والمثـل والعقائـد والمبـادئ، مـن الـتراث الاجتماعـيّ عامـة!"[3].

ويـأتي الحـوار الداخـليّ الـذي يتمثّـل في فلسـفته مـن خـلال الظـروف التـي يعيشـها، وأيّ ظـروف تلـك؟ ظـروف الأسرة التـي لم يـرث منهـا إلاّ الفقـر. وهـو الرافـض لهـذه الظـروف بـكلّ معطياتهـا وأبعادهـا، مـن خـلال سـخريته مـن نفسـه: "إنَّ أسرتي لـن تورثنـي شـيئاً أسـعد بـه فـلا يجـوز أن أرث عنهـا مـا أشـقى بـه! وكان يقـول أيضـاً: إنَّ أصـدق معادلة في الدنيـا هـي: ... + العلـم + الفلسـفة + الأخـلاق = طـظ."[4].

هـذه القيـم التـي تسـاوي عنـده "طـظ"، هـي قيـم سـاقطة بالنسـبة إليـه في ظـلِّ هـذه الحيـاة، ويأخـذ مركزيّتـه في هـذا الوجـود بالتفسـير الديـكارتي للوجـود "أنـا أفكـر فأنـا موجـود"، وهـو يعتـبر نفسـه أسـاس هـذا الوجـود، ولم يكتـفِ أن تكـون نفسـه أسـاس الوجـود، بـل الوجـود كلّـه، وأهـم مـن الوجـود نفسـه.

وتسـعى الروايـة إلى تفسـير فلسـفة محجـوب عبـد الدايـم في الحيـاة، بمـا يقولـه علـماء الاجتـماع أيضـاً:

"مـن أنَّ المجتمـع خالـق القيـم الأخلاقيّـة والدينيّـة جميعـاً، ولذلـك يـرى مـن الجهالـة والحمـق أن يقـف مبـدأ أو قيمـة حجـر عـثرة في سـبيل نفسـه وسـعادتها!."[5].

ووصـل إلى إرشـاد تمثّـل في العلـم ورجـال العلـم، وهـو يسـخر مـن كلّ هـذا وذاك، ويؤكّـد لنفسـه حقيقـة أنَّ دنيـاه هـي اللـذة والقـوة والسـعي إلى تحقيقهـا بأيـسر الطـرق والوسـائل، ضاربـاً بعـرض الحائـط كل القيـم والأخـلاق والعلـم والفضيلـة، كلّ هـذا نشـأ معـه منذ صغره في الشـارع والبيـت الـذي تـربّى فيـه، فالبيـت فقـرٌ وحرمـانٌ، والشـارع في بلدتـه "القناطـر" سـبّ وقـذف واعتـداء عـلى الآخريـن، مثلـما سُـبّ واعتـدي عليـه. هـذه حياتـه مـع أمثالـه مـن الصبيـة، فدخـل المدرسـة، ثـم الجامعـة، فوجـد غـير مـا كان قـد وجـده في صبـاه مـن شـباب طمـوح ومهـذَّب، ولـه آمـال ومُثـل عُليـا، وعَـرَفَ نزعـات جديـدة تختلـف عـمّا عَرفـه سـابقاً، وهـذه النزعـات الفلسـفيّة تقبّلهـا بسرعـة، لأنَّهـا تخـدم فلسـفته التـي سـار عليهـا، وهـي فلسـفات علـماء النفـس والاجتـماع والأخـلاق، القادمـة مـن الغـرب والموصلـة إلى الإلحـاد، وقـد أخـذ منهـا مـا يوافقـه ويوافـق حياتـه التـي دائمـاً يتمـرد عليهـا، فرفـض مجتمعـه القديـم القائـم عـلى الفضيلـة والأخـلاق وتفسـيراته الغيبيّـة، فقلـب موازينهـا، وبنـى فلسـفةً قائمـةً عـلى الرذيلـة والفسـاد، يعـبّر عنهـا بالمـزاح والسـخرية، ويؤمـن بهـا وحـده دون العالمـين، ولم يكتـفِ بذلـك بـل وصـل إلى القناعـة التامـة بهـذه الفلسـفة الشـيطانيّة:

"الحريّـة المطلقـة... طـظ... ليكـن لي أسـوة حسـنة في إبليـس... الرمـز للكـمال المطلـق... وهـو التمـرد الحـق، والكبريـاء الحـق، والطمـوح الحـق، والثـورة عـلى جميـع المبـادئ!"[6].

وقادتـه حياتـه تلـك إلى التعلّـق بفتـاة جامعـة أعقـاب سـجائر، وهـذا الحـبّ لم يختلـف كثـيراً في تفسـيره عـن فلسـفته في الأشـياء، فهـو يصـل إلى تصاعـدٍ قـويٍّ، واضطـرابٍ

نفسيٍّ من خلال حوارات داخليّة. فيحدّث نفسه في وحدته، قائلاً:

"لست خيراً منها فهي جامعة أعقاب سجائر، وأنا جامع أعقاب فلسفة، ثم إنَّي في نظر المجتمع شر منها!"[7].

فهو جمع فلسفته من نخالة الفلسفة وفتاتها، وسط هذه الفوضى التي زرع نفسه فيها، يتذكر أباه في "القناطر" عندما جاءه خِطاب يخبره أنَّ أباه قد أصابه المرض، وأقعده الفراش، ويجب أن يعجّل في السفر إليه، هنا يلجأ الكاتب إلى الاسترجاع عن طريق الحوار الداخليّ الذي يتمثّل في مرضه المفاجئ، وهو العارف بأبيه القويّ الذي لم تثقل الأيام خطواته، فقرّر السفر سريعاً وهو يحدّث نفسه قائلاً:

"لو انتهى أجل الرجل لوأدت آمالي جميعاً.. رباه أيمكن أن يحدث هذا، وما عاد بيني وبين الامتحان النهائي سوى أربعة أشهر"[8].

هنا تبدأ المشكلة التي تأخذ في التفاقم، ويبدأ صراعه مع المجتمع. ونلاحظ أنَّ الكاتب يتدخّل عن طريق التعليق والوصف بين ذهنيّة الشخصيّة وبين القارئ، حيث إنَّ هذه الشخصيّة لا تختلف في حديثها النفسيّ عن حال الكاتب، وكان من المتوقع أنَّ الكاتب يشعرنا بالحوار الداخليّ من خلال شخصيّة ما. "فالمونولوج الداخليّ عنده لا يقوم في المحلِّ الأوّل بخلق العالم النفسيّ للشخصيّة، بل البرهنة على أفكار المؤلف. فالشخصيات تتقلّص وتنكمش وتصبح نماذج مختزنة كزوائد ملحقة بالفكرة التي تتكشّف وتشكّل مادة الرواية"[9].

لكنّ نجيب محفوظ يفاجئنا في روايته، فيرتب المصادفة ترتيباً يتلاءم مع الأحداث التي تتبع ذلك، وهذه الصدفة كان يمكن أن يبرّرها في موقف آخر من الرواية، حتى لا يشعر القارئ أنَّها صدفةٌ مقصودةٌ في وقت ضاقت بشخصية "محجوب عبد الدايم" الدنيا، وسوف تكون شخصية "سالم الأخشيدي" التي يلتقي بها أحد الأسباب التي توصله إلى السقوط في الفساد الفعليّ بعد أن كان يمارسه ذهنيّاً بفلسفته التي تبنّاها[10]. ويعرض الكاتب من خلال الحوار الداخليّ لدى محجوب عبد الدايم، كيف أنَّ صديقه - سالم الأخشيدي - هذا الذي يتولّى مركزاً حسّاساً في الدولة كان في يوم من الأيام زعيم طلبة الكليّة، وهو الذي وزّع منشورات ضد الدستور الجديد، وكيف قابل الوزير، ولكن بعد مقابلته تلك تغيّر الحال وانقلب فجأة وأصبح شعاره "ميدان الجهاد الحقيقيّ للطلبة: العلم!"[11]، وعُيّن فيما بعد بوظيفةٍ حسنةٍ كان واسطته الوزير الذي قابله، وهو نموذجٌ انتهازيٌّ متسلِّق إلى الوظيفة [12].

وبعد أن يلتقي محجوب عبد الدايم بأهله ويطمئن على صحة والده الذي أقعده المرض، يتلقّى الصدمة بقسوة وألم، فيحدّد مصروفه الشهريّ بعد أن كان ثلاثة جنيهات، أصبح جنيهاً واحداً فقط، وهذا سيجعله في فقرٍ مدقع وبؤسٍ دائم، ولكن لا خيار له، وهذا ما يخبرنا عنه الكاتب، وكثيراً ما يلجأ نجيب محفوظ إلى تفسير الأشياء أو طرح الأسئلة على الشخصيات. ويجيب عنها، وهنا نرى تدخّل الكاتب مباشرة في شخصيات روايته، ولو ترك هذا على لسان الشخصيات لأعطى الرواية عمقاً وبعداً أكثر نضوجاً واستكشافاً للموقف من قبل القارئ، فمثلاً قول الكاتب:

"فماذا هو صانع غداً بجنيه واحد؟!... هل يملك خياراً حقَّاً؟! كلا، إنَّ أباه مُكره، وما عليه إلا الإذعان والتسليم.."[13].

ويصوّر الكاتب عن طريق الحوار الداخليّ تشابك الأسئلة من جديد وتزايد القلق من المستقبل، فمحجوب عبد الدايم لم يكن يستطيع أن يكّيف نفسه سابقاً بثلاثة جنيهات فكيف به الآن بجنيه واحد؟،

فيضيق ذرعاً بهذا الواقع، ويمقت حظه وقدره:

"لماذا قدّر له أن يولد في ذلك البيت؟ وماذا ورث عن والديه سوى الهوان والفقر والإمامة؟. أليس من الظلم أن يرسف في هذه الأغلال قبل أن يرى النور؟ ولو كان "ابن حمديس بك" مثلاً لكان له جسم غير هذا الجسم، ووجه غير هذا الوجه، وحظ غير هذا الحظ، ولذاق الطمأنينة والسلام، ولاقتنى سيارة"[14].

فلم يكن حظُّه إلاّ أسوأ حظ، ولم يترك قدره بحاله إلاّ ليعبث به من جديد فيزيده شقاءً وفقراً، فينظر حوله إلى أقرانه أمثال مأمون رضوان بحسدٍ وحقدٍ دائمين على ما هو فيه من سرور ودعة ورزق وفير وحبّ يهزّه طرباً ونشوة كل صباح ومساء، وأيضاً صديقه علي طه الذي يحسده ويكنّ له الحقد، ليس بأقل من مأمون رضوان فيلجأ دائماً محجوب عبد الدايم لإظهار ما في قلبه من حسد وحقد إلى السخرية منهما والاستهزاء بأفعالهما.

وتنتظم حياة محجوب عبد الدايم الجديدة بأن يأكل مع جماعات العمّال الذين تجمّعوا أمام دكان، والذي كان صديقه علي طه يرثي حالهم هذا، فيزيد من محجوب عبد الدايم بؤسه ورفضه للحياة، ويعلن على نفسه: "إمَّا النجاح وإمَّا الانتحار"، ولم يتوقف حظُّه وقدره عند هذه الحال التي آل إليها، وإنَّما يحاول الكاتب أن يفاقم الأزمة أكثر في شخصية محجوب، ليجعل من اتجاهها نحو الفساد سبباً مبرراً، ويقصد الكاتب أن نتعاطف دائماً مع شخصياته الشعبيّة مهما كانت انحرافاتهم، وزاد في شقائه:

"وبلغ الكرب ذروته حين طالبته الكليّة باقتناء كتاب اللغة اللاتينيّة، ثمنه خمسة وعشرون قرشاً، فأسقط في يده، ولم يجد من ثمنه مليماً واحداً، وقد بات الامتحان قريباً!"[15].

ماذا يفعل؟ ليقرّر زيارة قريبه أحمد بك حمديس بعدما رفض أن يسعى سائلاً في بابه، ولكن هذه الزيارة لم تُحقّق ما جاء من أجله، وهو مساعدته ماليّاً، فزاده حقداً وكرهاً لهذه الحياة، وكيف أنَّ أحمد بك حمديس لم يعره أي اهتمام أو سؤال، فالكاتب يسلّط الضوء من خلال استرجاع الذكريات عن طريق الحوار الداخليّ عند محجوب عبد الدايم على طفولته وأيام زمان، قبل خمسة عشر عاماً مع عائلته وعائلة أحمد بك حمديس الذي تغيّر به الحال، وأصبح موظفاً كبيراً يقطن الزمالك، وفي ترف ترنو إليه العيون[16].

فيفكّر محجوب عبد الدايم بابنة أحمد بك حمديس، ويسعى إلى ربط العلاقة بينهما ليصل إلى ما يفكّر فيه، ويتردّد في نفسه من الظفر بها، فهو ليس لديه مبادئ أو قيم أو أخلاق تردعه عمّا يفكر به. ويبدأ من خلال حديثه مع نفسه بالمقارنة بين فقره وغنى آل حمديس هذا، الفقر الذي اتّصف بالمرض والدمامة، وذاك الغنى الذي اتّصف بالصحة والجمال والرفاهية، كل هذا ويبحث عمّا جوّعه:

"ذلك الجوع الذي جعل من دراسته كفاحاً مريراً، ومن لياليه عذاباً أليماً"[17].

فيتحدّى قدره ويهدّد غاضباً بأنّه:

"سيدفع العالم ثمن هذه الآلام؟!"[18].

وعندما تأتي الفرصة المناسبة مع ابنة حمديس يحاول الاعتداء عليها، لكنَّها تصده، وتتركه بين حجارة الأهرام التي يتمنّى في هذه اللحظة أن يقذف بها القاهرة، وكلّما ضاقت به الحال تذكّر والده لياليه السوداء، ولياليه الجوع والهذيان، فيسعى إلى سالم الإخشيدي لمساعدته، ويدعوه إلى حفلة في دار جمعية الضريرات لمقابلة السيدة "إكرام نيروز"، ويكتب عنها مقالاً في مجلة النجمة، ويوافق فوراً، ويذهب إلى دار الجمعية،

ومـن الملاحـظ أن نجيـب محفـوظ يوظـف سـخريته مـن هـذه الـدار بمـا تقـوم بـه النسـاء والرجـال في أبهـى الثيـاب، وتبـدأ الحفلـة بإلقـاء كلمـة، وتبـدأ مسرحيـة "لموليـير"، وغنـاء لمـدام "كارد" أغنيّـة فرنسـيّة، في حـين أنَّ الضريـرات مسـلمات، ورقـص وموسـيقى إيطاليّـة، وكـؤوس مترعـة، ومسـابقة الجـمال، كلُّ هـذا في دار جمعيـة الضريـرات؟!. هـذا التناقـض في المجتمـع، وهـذا الزيـف والتملّـق يدفـع بمحجـوب عبـد الدايـم إلى أن يكتـب مقـالاً تختفـي فيـه الحقيقـة، ويظهـر فيـه الزيـف والتملّـق، لينـال إعجـاب "إكـرام نـيروز"[19].

هكـذا تتغـير الحقائـق، وهـذا مـا تقـوم عليـه فلسـفة محجـوب عبـد الدايـم، وتتعمّـق فيـه هـذه الفلسـفة لمـا عليـه المجتمـع مـن فسـادٍ ورذيلـة. لكـن سـالم الإخشـيدي يتّصـل بمحجـوب عبـد الدايـم ويدعـوه لمقابلتـه، وتـرك مقـال "إكـرام نـيروز" ويعـرض عليـه الفرصـة الذهبيّـة التـي طالمـا انتظرهـا، ليحقّـق حُلمـه البرجـوازيّ عـلى حسـاب كلِّ القيـم التـي تخـلّى عنهـا محجـوب عبـد الدايـم وحاربهـا، وهـو زواجـه مـن عشـيقة قاسـم بـك فهمـي مقابـل الوظيفـة.

ويدخـل في صراع مـع نفسـه في أن يكـون زوج عشـيقة ووظيفـة ومـال ومركـز، أم حيـاة بـؤس وفقـر دائـم، لا يـتردّد أن يطلـق "طـظ" في هـذه اللحظـة والمواقـف، ويوافـق فـوراً. ويتـم زواجـه المفاجـئ مـن "إحسـان شـحاته" حبيبـة صديقـه عـلي طـه، فهـي سـقطت في الفسـاد والرذيلـة، بعـد أن هدّدهـا الفقـر والجـوع، وهـدّد إخوتهـا السـبعة وأباهـا وأمهـا. ومـا كان لهـا مـن وسـيلة إلاّ الاندفـاع بهـذا الطريـق، كـما يـبرّره لنـا الكاتـب، فيجعـل مـن "إحسـان شـحاته" شـخصيّة المـرأة السـاقطة ويـبرّر هـذا السـقوط بالظـروف التاليـة:

المُنـاخ الأُسريّ الـذي نشـأت فيـه "إحسـان"، فقـد كان أبوهـا يرتـزق في سـوق النسـاء، حتـى تزوجتـه أمهـا، ووهبتـه مـا ادخـرت مـن مـال بـدّده عـلى المخـدرات والقـمار. فيصبـح الاثنـان متكافئـين في الرذيلـة، وكلّ منهـما دفعتـه ظروفـه إلى هـذا، فهـي لا تختلـف أبـداً عنـه، فكلاهـما واحـد.

ويلجأ الكاتب إلى الحوار الداخليّ عندما يبدأ محجوب عبد الدايم في المقارنة بين الماضي والحاضر، وبين الحقيقة والزيف الجديد، وهذا ما ذكّره بأبيه عندما رأى صورة الفلاح المصريّ على ورقة الجنيهات العشرة: "وتساءل لماذا لم يصوّروا أحد الباشوات؟.. أو العلم التركيّ؟!.. وقال لنفسه ساخراً: إنَّ هذه الصورة شبيهة بإمضائه على عقد الزواج"[20].

وقد ذكّره بدكان الفول بميدان الجيزة وليالي فبراير الباردة، عندما وجد نفسه يلبس طربوشاً وحذاءً وثياباً جديدة، وذكّره بباب سيارة ابنة حمديس عندما أقفلت في وجهه ساعة رحلتها للهرم ومحاولته الاعتداء عليها، وحاله الآن وهو يجلس على مقعد فخم ضخم وباب مكتبه الذي يُغلق عليه:

"وذكّره المرتب بوالديه اللذين ينتظران على لهفة نصيبهما من مرتبه"[21].

وكلُّ تلك الذكريات تأتي من خلال الحوار الداخليّ المتصاعد عند محجوب عبد الدايم:

"ليالي فبراير، دكان الفول بميدان الجيزة، رحلة الأهرام،

تـردّده بـين الجيـزة وشـارع الفسـطاط، والأخشـيدي مـادّاً يـده بالسـؤال، زواجـه"[22].

كلُّ هـذا ليـبرّر محجـوب عبـد الدايـم مـا اتّخـذه مـن قـرارٍ جديـد، ومـا تقبّلـه مـن أن يكـون قـوّاداً بقرنـين. وتبـدأ حياتـه الجديـدة مـع إحسـان شـحاته، ويعلـم كلّ العلـم أن زواجـه منهـا مـا كان إلاّ قـواداً لهـا وهـي عشـيقة لقاسـم بـك فهمـي، مقابـل حيـاة رغـدة وعيشـة هانئـة:

"وجعـل يـوصي نفسـه قائـلاً: اقتـل الشـك. امـحُ الكرامـة مـن قاموسـك، احـذر الغـيرة، توثـب للطمـوح. واذكـر أنَّ مـا أنـت فيـه هـو الامتحـان الأول والأخـير لفلسـفتك، فقـل الآن، "طـظ"، قلهـا بلسـانك وبقلبـك وبإرادتـك.."[23].

ويصـل بـه الأمـر إلى أن يعـرف حياتـه الجديـدة، ومـا يـدور بهـا فيعـبّر عـن نفسـه، وهـو عائـدٌ إلى بيتـه:

"أنـا في الحجـرة والكبـش في الحقـل.. أنـا في الحانـة والبـك في الحجـرة"[24].

النمـوذج الثـاني مأمـون رضـوان الـذي تمثّـل بالانتـماء إلى اليمـين، وهـو يعـبّر عـن فكـر الإخـوان المسـلمين[25]، وتنحـدر شـخصية مأمـون رضـوان مـن أسرة برجوازيّـة منعَّمـة مترفـة آمنـة اقتصاديّـاً بعكـس محجـوب عبـد الدايـم الفقـير المسـحوق بطبقتـه وسـط فسـاد الطبقـات البرجوازيـة الأخـرى. "ويكشـف مأمـون رضـوان عـن وجـه الإنسـان الناجـي المؤمـن المهتـم بخـلاص الإنسـان وروحـه"[26]، وهـذا الكشـف يـأتي في بدايـة الروايـة لتنحـو الروايـة منحـىً آخـر، أي تّتجـه إلى رسـم شـخصية البطـل محجـوب عبـد الدايـم، وتختفـي الأصـوات الباقيـة مـن زملائـه الذيـن يشـكّلون تيـارات مختلفـة في المجتمـع، الذيـن ينضمـون تحـت صرح الجامعـة، ويحـاول مأمـون رضـوان طـرح فكـرة بـأنَّ الإصـلاح واجـب في طريقـة الدعوة الدينيّـة، وليـس المشـكلة في الديـن نفسـه، وإنَّمـا في الذيـن يقومـون عـلى هـذا الديـن، فالحـوارُ الداخـليُّ يـكاد يختفـي تمامـاً عنـد شـخصيات الروايـة، مـا عـدا بطلهـا محجـوب عبـد الدايـم، وهـذا الاختفـاء ناتـج عـن اختفـاء الشـخصيات نفسـها، وإنَّ الـصراعَ المتمّثـل في الروايـة بعيـدٌ كل البعـد عـن تلـك الشـخصيات الثـلاث: مأمـون رضـوان، وعـلي طـه، وأحمـد بديـر، فهـي شـخصيات لا تعـاني وتواجـه مـا يعانيـه محجـوب عبـد الدايـم ويواجهـه مـن مشـاكل.

ومحجـوب عبـد الدايـم لا يكـره مأمـون رضـوان كـما يكـره عـلي طـه، وإنمـا كان دائمـاً يعتـبره رجـلَ ديـنٍ، ورعـاً، ولهـذا عندمـا ضاقـت بـه السـبل ذهـب إلى مأمـون رضـوان يطلـب مسـاعدته، لأنَّـه:

"حقيـق بـأن يصـون سرّه، ويحفظـه بالغيـب. جديـر بـأن يغـضي عنـه إذا تأخـر عـن قضـاء دينـه"[27].

كـما قـال محجـوب عبـد الدايـم، ومأمـون رضـوان تُفتـح لـه أبـواب المسـتقبل، ويرشَّـح لبعثـة "للسـوربون"، ويعـود مأمـون رضـوان في الظهـور عندمـا يقابـل محجـوب عبـد الدايـم، ويسـمع منـه تبريـر زواجـه مـن إحسـان، وإنَّـه لم يخـن صديقـه عـلي طـه، وبعـد انتهـاء الزيـارة:

"شـعر محجـوب وهـو يصافـح مأمـون أنَّ الشـاب يودّعـه الـوداع الأخـير، ومـا أن سـمع صفقـة البـاب وهـو يغلـق حتـى بصـق باحتقـار وغضـب وغمغـم بحقـد شـديد "طـظ"[28].

وفي الفصـل الأخـير مـن الروايـة يجتمـع الأصدقـاء الثلاثـة: عـلي طـه، وأحمـد بديـر، ومأمـون رضـوان، ويـدور حديـثٌ بينهـم وبعـد "فضيحـة القاهـرة"[29] تلـك، يظهـر مأمـون رضـوان بمظهـر الإنسـان المسـلم الـذي يلقـي عظاتـه وإرشـاداته التـي تلاقـي اعتراضـاً مـن صديقـه عـلي طـه الـذي ينتمـي إلى اليسـار الاشـتراكيّ، ويـبرّر مواقـف الآخريـن

أمثال محجوب عبد الدايم بأنَّ:
"حقيقة المسألة أنِّي أرى الخير متعلقاً بجوهر الروح، وتريانه، أو يراه الأستاذ تابعاً للرغيف. فإذا أحسن توزيع رغيف محق الشر..!"[30].

النموذج الثالث علي طه الذي يقدَّم تيار الفكر التقدميّ الاشتراكيّ، وهذه الشخصية تحاول إصلاح المجتمع، والانكباب على الكتب، وتطرح النظريات لحّل المشاكل السياسيّة التي يعاني منها المجتمع، وإذا نظرنا إلى علي طه نجده أيضاً من أسرة ثريّة منعَّمة اقتصاديّاً، ويسعى دائماً مع فتاته إحسان شحاته التي أحبّها، فيطرح آراءه وأفكاره عليها، دون النظر إلى المأزق الاقتصاديّ الذي تعانيه، فلهذا نجدها في حوارٍ داخليٍّ يرتكز على حُلم يخرجها من الفقر الذي يهدّدها، ويهدّد إخوتها السبعة وأباها وأمها، فهي:
"تقول لنفسها مرات متأسفة: إنَّ العيش السعيد شباب وثياب! ولحظت بذلته الصوفية الأنيقة فرغبت في لومه"[31].

ويدخل في تناقض بين أفكاره وأفعاله، حيث إنَّه يقول شيئاً ويفعل شيئاً آخر: "والواقع أنَّه لم يكن يخلو من تناقض. كان كثيراً ما يستهين بالملابس والمأكل ونظام الطبقات، ولكنَّه كان يلبس فيتأنق، ويأكل لذيذ الطعام حتى يشبع، وينفق عن سعة"[32].

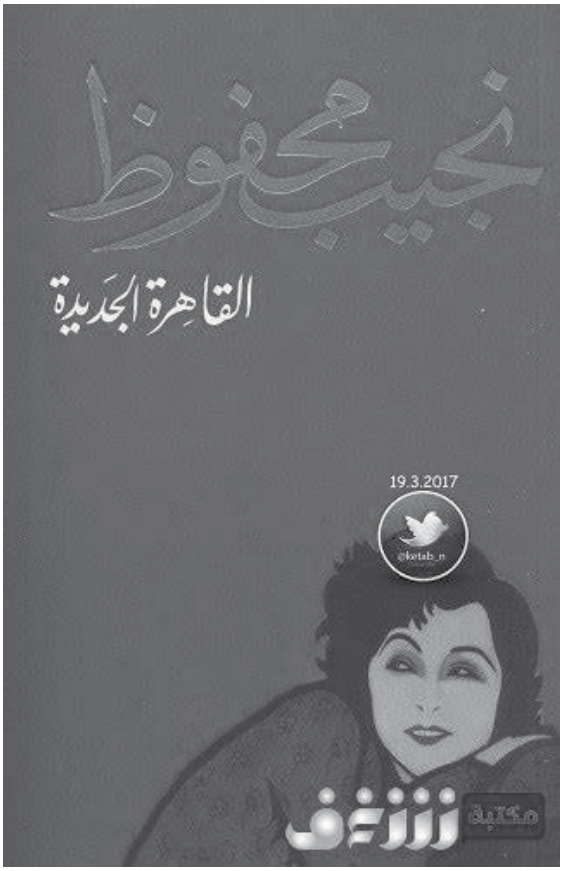
لهذا فشل في حلّ مشكلة إحسان شحاته، وكيف يكون ذلك؟ وإحسان شحاته ليس لديها مشكلة الثقافة، وإنَّما مشكلة الفقر الذي يهدّدها دائماً مع أسرتها. وانتهت قصة حبّهما سريعاً عندما سقطت إحسان في الرذيلة، فوجدت المال والثياب التي كانت تحلم بها.

ويجمع بين علي طه وزملائه الآخرين صداقة الدراسة بالرغم من اختلاف مشاربهم الثقافيّة، سواء محجوب عبد الدايم الذي كان يكرهه ويمقته ويحسده، أم مأمون رضوان النقيض التام لفكره، أم أحمد بدير الصحفيّ الذي يسجّل الأحداث دون التعليق عليها، كلّ هؤلاء كانوا ينهمكون في نقاشٍ فكريٍّ كلّما طُرِحَتْ مشكلة أو قضية أمامهم، ويختلفون الاختلاف كلّه، ويختفي صوت "علي طه" في الرواية، كما تختفي باقي الأصوات، ويعجز عن حلّ مشاكل المجتمع، ويبقى بين نظرياته وكتبه: "ونستطيع أن نجمع خيوط هذه الشخصيّة، فنجدها تقدّم التشدّق والضجيج بالشعارات الرنانة، والتجوّل بين النظريات المختلفة، وهو يبدأ حياته بالعمل في مكتبة الجامعة، والتسجيل لنيل الماجستير، ثم يترك هذا كلّه، ويقرر فتح مجلة يجعل منها منبراً لأفكاره الاشتراكيّة، وهذا رغم أنَّه لم يستقر على شيء بعد"[33].

أمَّا النموذج الرابع أحمد بدير الصحفي الذي يسجّل الأحداث التي تجري في المجتمع دون التعليق عليها، فهو "مراقب صامت على طول الرواية يعرف الأسرار ولا يتكلم، ويتعامل مع الواقع بمنطقه مع إدراكه لفساده"[34].

وعندما يدور النقاش في بداية الرواية بين الأصدقاء الأربعة حول المرأة، يسألون أحمد بدير عن رأيه فيقول باستهانة:
"على الصحفي أن يسمع لا أن يتكلم، خاصّةً في عهدنا الحاضر"[35].

فهو إذاً مسلوب الإرادة والحريّة، فهو لسان الحكّام، يقول كما يأمرونه، ويأتي دوره دائماً بالذي يسأل عما يدور حولهم، وهو لا يُصرّح برأيه في هذه الأشياء، ويقوم بالتعريف بشخصيات المجتمع، كما فعل عندما التقى محجوب عبد الدايم في حفلة دار جمعية الضريرات: "فلا يبدو له أيّ دور في التركيبة النفسيّة التي

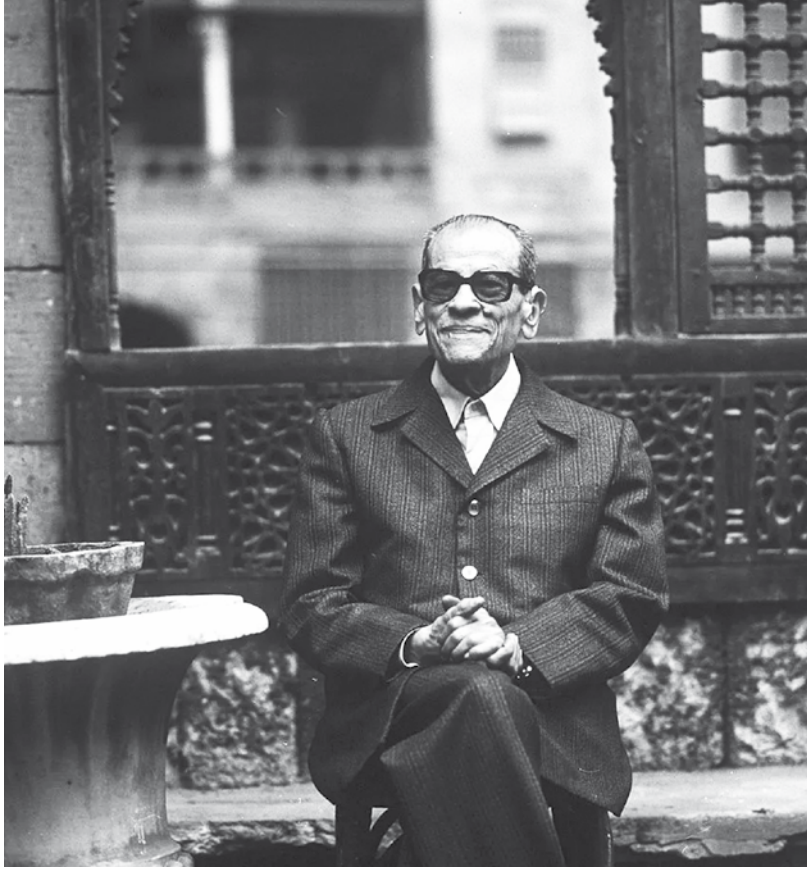


تتشكّل من الرفاق الثلاثة الآخرين، وأنَّ النصَّ لا يشير إلى أي غرفة خاصة به في بناء دار الطلبة، وفي الحديث الذي يتناول به الرفاق علاقة الشباب بالفتيات ينحو دوره باستدراج الآخرين إلى التعبير عن آرائهم بهذا الخصوص"[36].

ويعلن في نهاية الرواية عن مجتمعه الذي تعوّد على مواجهة مثل هذه الظروف، ومثل تلك الفضائح التي كشفت عن شخصيات المجتمع الساقطة الغارقة في الفساد والرذيلة:

"إنَّ مجتمعنا يستطيع أن يهضم هذا الوزير وأمثاله إذا أساغه بشيء من النسيان. وسوف يقبع عاماً أو عامين أو أكثر في نادي محمد علي، وعسى أن تخرجه غداً المظاهرات الوطنيّة من عزلته، وتحمله كالأبطال إلى الوزارة مرة أخرى، فيعيد سيرته الأولى، أو يلعب دوراً جديداً، ومَنْ يَعِشْ يَرَ"[37].

عندما نمضي في قراءة الرواية لا نجد أنَّ أحداثها تضيف جديداً إلى محجوب. لقد كانت صفات محجوب التي حدّدها الروائي أشبه "بالقاعدة" العلميّة والأحداث التي تلتها أشبه "بالتطبيق" على هذه القاعدة. وكان أبلغ تطبيق عليها في الرواية هو زواجه من -إحسان شحاته، عشيقة قاسم بك وكيل الوزارة - لقاءَ أن يُعينه البك سكرتيراً لمكتبه. إنَّ محجوب نفسه كان يرى أنَّ في الأمر امتحاناً أو اختباراً لفلسفته: "فجعل يستصرخ ما جُبل عليه من جسارة واستهانة وفجور. أجل! ما الذي يُخجله؟ ما الذي يُؤلمه؟ أيؤمن بالزواج؟ أيؤمن بالعِفة؟ أيشعر بإهانة في تصريح صاحبه؟ إنَّ الحياة تنبري لامتحان -فلسفة- ليثبت بالتجربة المحسوسة، أكانت سفسطة وجدلاً أو عقيدة وعملاً.."[38]. وبهذا.. كانت شخصية محجوب شخصية "مُسطَّحة" يستطيع القارئ أن يحكم على نوع "الاستجابة" التي تواجه بها الأحداث عادة، فهي استجابة تخلو من الصراع، وتضع المصلحة الشخصيّة فوق القيم الاجتماعيّة، والمُنتظَر من الكاتب في كلِّ أدبٍ رفيع "أن يقدّم لنا النموذج البشريّ أو الشخصيّة الإنسانيّة في حركتها وفي تأثيرها وفي نموّها ككائن حيّ. وهو ما يُسمَّى عادة بديناميكية الرواية أو بتنامي أحداث الرواية. وبهذا الأسلوب يمكن أن يضيف الكاتب إلى فهمنا للحياة فهماً جديداً، ويرفعنا إلى مستوى أعلى من الوعي العام بالحياة والواقع. هذه مهمّة الروائي الأصيل"[39]. ونقصد بالشخصيّة التي تتغير، تبعاً لتغير الزمن والأحداث، ومع ذلك



فشخصيّة محجوب من الشخصيات التي لا تُنسى؛ لأنَّ الكاتب من ناحية، ركّز فيها نوعاً واحداً من السلوك هو "الانتهازيّة"، وهو أيّ "الروائيّ" بهذا مثّل "شكسبير" الذي كان يركّز في الشخصية غريزة واحدة أو سلوكاً واحداً، غير أنَّ "شكسبير" كان يجسّم ذلك من خلال الصراع الذي خَفَتَ صوته في شخصية محجوب، لأنَّها شخصيّة "مقتنعة" بموقفها الانتهازيّ حيال المجتمع الظالم الذي لا يقوم على الحقِّ والعدل والأخلاق - كما يراه الروائيّ نجيب محفوظ – طبعاً، من خلال تصويره لشخص محجوب. من ناحية أخرى أتى ببعض الوسائل من خارج الشخصيّة ساعدت على تجسيمها من خلال زميليه علي طه ومأمون رضوان المحافظين على القيم، ثم من خلال التناقض بين حياته وحياة أفراد الطبقة الأرستقراطيّة كما ظهروا في حفلة جمعيّة الضريرات التي شهدها محجوب، وجرت في الحفلة كل المنكرات التي تمارسها الطبقة الأرستقراطية عادة. ثم التشابه بين شخصية محجوب وشخصية إحسان "التي تزوّج منها" من حيثُ إنَّ كُلاً منهما ذو فِطرة نزّاعة إلى الانحراف، وجدت ظروفاً سيئة فانحرفت، فالفطرة والبيئة والفقر كانت أسباب الانحراف والوقوع فيه، ولا ريب في أنّ هذه أسباب قاهرة لا يمنع من الوقوع في الانحراف تحت وطأتها إلا الإيمان العميق الذي يستهين بمباهج الحياة إلى جانب ما وَعد الله – تعالى - من النعيم في الجنّة. ولم تخلُ حياة محجوب من مُصادفات، أهمها اثنتان: زواجه من إحسان شحاته، وزيارة أبيه له. عندما يقرأ المرء حكاية زواج محجوب من إحسان، فلا يملك إلّا أن يسأل نفسه: لماذا لم تسقط مع قاسم بك إلا إحسان، حبيبة علي طه، زميل محجوب؟ أما يدل هذا الجمع المدبّر على قدرة الروائيّ على خلق التواصل بين شخصيات روايته؟ ذلك حق، وإنَّ الروائيّ رمى من وراء ذلك إلى هدفين مهمّين؛ الأول: هو انتقاد علي طه الاشتراكيّ الذي اكتفى في علاقته مع إحسان بالشعارات، دون أن يقدّم لها شيئاً يعينها على مقاومة إغراء المال. أليست هي القائلة له، وهو يرى مِعطفها القديم ويدّعي أنَّ اللبس من الصغائر: يا لك من مُراءٍ أتعُدّ اللباس من الصغائر وأنت تتأنق مزهوّاً؟.، والهدف الثاني: أن يعمّق إحساسنا بمأساة محجوب، إذ لم تكن الفتاة التي تزوّجها ساقطة فحسبُ، بل كانت أيضاً حبيبة لزميله في الدراسة وصديقه "علي طه" وهذه – إذن- مصادفة مقبولة فنيّاً، لأنَّها مصادفة.. احتمال وقوعها كبير. أمَّا زيارة الأب فمع أنَّها مصادفة ممكنة الحدوث.. بعد أن رفض محجوب طلب سالم، بأن يتبادلا الوظيفة، - سالم الذي كان على اطلاع على كل شيء-، فإنَّها لا تخلو من الافتعال، لأنَّ الأب وصل قبل موعد زيارة وكيل الوزارة بساعة، وكان يمكن لإحسان أو محجوب أن يعتذر لوكيل الوزارة، فيخبره بالظرف، وبقدوم الأب؛ لأنَّ الفضيحة كان يمكن أن تقع، وأن يعاقب الجُناة دون حضور الأب، لأنَّ حضورَ الأب كثّف

الجرعة الدراميّة في الموقف، مما جعل الموقف يبدو جارحاً، يبعث القارئ على النفور، والشعور بمأساويّة الحياة الاجتماعيّة بدل أن يضفيَ عليه جوّاً من التطهير للنفس، شأنَ الأدب الرفيع.

وأخيراً. كان يمكن أن يتصرف امرؤ كما يتصرف محجوب.. ثم يعلو ويعلو حتى يصبح من الطبقة الأرستقراطيّة دون أن يُفتضح أمره أو يصيبه مكروه.. كما كان مع سالم الإخشيدي الذي اتّخذ الانتهازيّة طريقاً كمحجوب، ولكنَّه اقترب من الطبقة الأرستقراطيّة دون ضجيج أو عجيج، بفعلٍ من الروائيّ. ومثل هذا يحدث في الحياة العربيّة غير المؤدلجة كثيراً. هذه الحياة التي لا تقوم على "نظام اقتصاديّ" عادل يؤمن بتكافؤ الفرص. وبذلك كانت نهاية الرواية منسجمة مع فلسفة الروائيّ؛ استقال قاسم بك، ونُقِلَ محجوب إلى أسوان يخوض بِحاراً من الظلمات نحو مصيرٍ غامض. "وتمتم محجوب بصوت مبحوح:

- "انتهى كل شيء. أعجب بها من حقيقة! أيخفق ذلك الكفاح الجبار ولمّا يتسلّم ماهيّته الجديدة؟. أتصاب الحظوظ كالأعمار بالسكتة القلبيّة؟!"[40].

هكذا الشخصيات الشعبيّة في الحياة تلعب دوراً مهمّاً في تطوير الأحداث داخل الرواية، فهي شخصياتٌ تتمردُ على واقعها، لكنَّها تسقط عندما تخرج من هذا الواقع.

الهوامش:

1. نجيب محفوظ، 1977، القاهرة الجديدة، مكتبة مصر، القاهرة، د.ط، 1977.
2. فاطمة الزهراء محمد سعيد، الرمزيّة في أدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1984، ص32.
3. نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة، ص25-24.
4. المصدر سابق، ص25.
5. المصدر السابق، ص25.
6. المصدر سابق، ص31.
7. المصدر السابق، ص27-26.
8. المصدر السابق، ص29.
9. إبراهيم فتحي، العالم الروائيّ عند نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، ط1، 1988، ص26.
10. قد اختلف مع محمود أمين العالم، الذي يعتبر الصدفة في كتابه "تأملات في عالم نجيب محفوظ"، ص39، "تعبيراً رمزياً لانتظام الأشياء"، واختلف – أيضاً- مع فاطمة الزهراء محمد سعيد، التي تعتبر الصدفة في كتابها: "الرمزية في أدب نجيب محفوظ"، ص40، "وسيلة فنيّة لتبرير الأحداث والسير بها، ولكنها تأخذ شكلاً أعمق في التناول..."، واتّفق مع عبد المحسن طه بدر، في كتابه: "الرؤية والأداة (نجيب محفوظ)"، ص260، "من غير المألوف أن يلتقي على رصيف القطار بسالم الأخشيدي بالذات".
11. نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة، ص33.
12. قدّم نجيب محفوظ شخصياته الوطنيّة التي تنهار وتسقط وتُغيّر مبادئها فجأةً في رواية "زقاق المدق"، مثل شخصيّة المعلم كرشة، وفي رواية "اللص والكلاب" شخصية رؤوف علوان، وفي رواية "أولاد حارتنا" شخصيات أبناء الحارة جميعهم.
13. نجيب محفوظ، نجيب، القاهرة الجديدة، ص40.
14. المصدر السابق، ص41-40.
15. المصدر السابق، ص52.
16. انظر المصدر سابق، الفصل الثالث عشر، ص59-53.
17. المصدر السابق، ص60.
18. المصدر السابق، ص68.
19. انظر المصدر سابق، ص100.
20. المصدر سابق، ص120.
21. المصدر السابق، ص161.
22. المصدر السابق، ص172.
23. المصدر السابق، ص135.
24. المصدر السابق، ص147.
25. وهذا النموذج نجده مكرراً في شخصيّة عبد المنعم شوكت في الثلاثيّة.
26. عبد المحسن بدر، الرؤية والأداة (نجيب محفوظ)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1985، ط1، ص256.
27. نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة، ص68.
28. المصدر السابق، ص151.
29. هذا اسم الرواية في طبعتها الأولى الصادرة عن نادي القصة، في نوفمبر، سنة 1935.
30. نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة، ص209.
31. المصدر السابق، ص17-16.
32. المصدر السابق، ص17.
33. فاطمة الزهراء محمد سعيد، الرمزيّة في أدب نجيب محفوظ، ص43-42.
34. عبد المحسن بدر، الرؤية والأداة (نجيب محفوظ)، ص256.
35. نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة، ص8.
36. سامي سويدان، أبحاث في النصّ الروائيّ العربيّ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1986، ط1، ص40.
37. نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة، ص209.
38. المصدر سابق، ص107.
39. محمود أمين العالم، في الثقافة المصريّة، دار الفكر، بيروت، 1955، ط1، ص26.
40. نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة، ص205.

المشهدُ الثقافيُّ المصريُّ ودورُ المثقف

هالة البدري*

وأنـا أفكُّـر في دوري كناشـطةٍ ثقافيّـة مصريّـة تشـاركُ في المشـهد الثقـافيّ في القاهـرة الآن، بجانـب مـا أكتبـه مـن إبـداعٍ أدبيٍّ وصحفـيّ سـألتُ نفسي: مـا الـذي أبحـثُ عنـه؟ هـل هـو الاسـتمتاعُ بأوجـه النشـاط المتعـدّدة للثقافـة؟. وجـاءني الـردُّ سريعًـا؛ ليسـت المتعـة وحدهـا- عـلى الرغـم مـن أهميتهـا- هـي مـا أبحـثُ عنـه، وأنـا ألعـبُ دورًا ثقافيًّـا في المجتمـع؛ لأنَّ الهـدف في أيِّ دولـةٍ ناميـة هـو تنميـة الوعـيّ الـذي أعتـبره دورًا حتميًّـا عـلى المثقـف أن يقـوم بـه تجـاه أهلـه.

فكيف هو المشهدُ؟

يتنـوّعُ النشـاطُ الثقـافيُّ في مـصر بـين نشـاطٍ حكومـيّ تقـوم بـه هيئـاتُ وزارة الثقافـة ويشـارك فيـه المثقفـون في معظـم الأحيـان تطوّعًـا، ونشـاطٍ شـعبيٍّ يقـوم بـه المجتمـعُ المـدنيُّ متمثـلاً في الصالونـات الأدبيّـة والجمعيـات الثقافيّـة. منـذ مطلـع القـرن المـاضي اشـتُهر منهـا صالونـا قـوت القلـوب الدمرداشـية، ومـي زيـادة، اللـذان كان يرتادهـما كبـارُ رجال الفكـر والأدب. وأذكـر هنـا صالـون العقّـاد أيضًـا، وقـد سـجّل أنيـس منصـور بعـضَ مـا كان يجـري فيـه في كتابـه الشـهير. وصالـون الراحـل د. عبـد العزيـز الأهـواني الـذي كان يحـضره الدكاتـرة؛ مصطفـى سـويف، وعبـد المحسـن طـه بـدر، وجابـر عصفـور، وسـيزا قاسـم، ونـصر حامـد أبـو زيـد، وأمينـة رشـيد، وسـيد البحـراوي، وبعـد وفـاة الأهـواني انتقـل الصالـون إلى د. مصطفـى سـويف. كـما كان هنـاك أيضًـا صالـون د. شـكري عيّـاد، وكان يشـارك فيـه: محمـد عـودة، د. سـيزا قاسـم ود. أمينـة رشـيد ود. نـصر أبـو زيـد، وبهـاء طاهـر...

أمَّـا نـدوة د. عبـد المنعـم تليمـه يـوم الخميـس مـن كلِّ أسـبوع فقـد بـدأت عـام 1956 بعـد أن أغلـق العـدوان الثـلاثيّ الجامعـة وأراد الالتقـاء بزملائـه، واسـتمرت حتـى وفاتـه، وقـد حضرتهـا في الثمانينـات وكان يرتادهـا تلاميـذُهُ مـن النقّـاد ومنهـم: طـارق النعـمان، ومحمـد بـدوي، وعـلى عفيفـي، وأمـاني فـؤاد، وفاطمـة قنديـل، والشـعراء: حلمـي سـالم، وعبـد المنعـم رمضـان، وأحمـد طـه، ومقصـود عبـد الكريـم، ورفعـت سـلام، ومحمـود نسـيم، وفريـد أبـو سـعدة. و"أتيليـه القاهـرة" يـوم الثلاثـاء العظيـم كـما كنّـا نسـميه بندوتـه التـي كانـت مـن أهـم أحـداث القاهـرة الثقافيّـة، ويحضرهـا كلُّ الأجيـال مـن المبدعـين باعتبـاره يومًـا مُقدَّسًـا.

ومـن أشـهر التجمّعـات الثقافيّـة أيضًـا "ورشـة الزيتـون" التابعـة لحـزب التجمّـع التـي يديرهـا باقتـدار شـعبان يوسـف، ومحمـد إبراهيـم طـه، والتـي اسـتمرت لأكـثر مـن أربعـين عامًـا في مناقشـة الأعـمال الأدبيّـة وتقديـم الإنتـاج الجديـد كلَّ عـام، ومـن روّادهـا: فخـري لبيـب، وفاضـل الأسـود، وشـوقي الكـردي، وسـلوى بكـر، وجـمال مقـار، ومحمـود الشـاذلي، وفتحـي امبـابي، وأسـامة ريـان...

وقـد عرفـت القاهـرةُ في الثمانينـات بـؤرًا مضيئـة مثـل اللقـاء في بيـت إدوار الخـراط يـوم الأربعـاء مـن كلِّ أسـبوع، والـذي كان يرتـاده الفنّـانُ التشـكيليُّ عـدلي رزق اللـه،

* كاتبة وباحثة مصرية/ رئيس مجلس إدارة ورئيس تحرير مجلة الإذاعة والتلفزيون سابقا

والكاتب بدر الديب، وبعض السبعينيين الذين قدَّمهم الخراط منهم يوسف أبو رية، ومن بين الشباب منتصر القفاش، ومي التلمساني، وغادة الحلواني. و"صالون فاروق خورشيد" ومن بين روّاده الشاعر محمود حسن إسماعيل، وفتحي سعيد. و"صالون الشاعر سالم العبري" المستشار الثقافيّ لسفارة عُمان، وكانت تحضره الشاعرتان علية الجعار، وزينب أبو النجا، والصحفي محمد الحيوان، وسكينة فؤاد، ود. مصطفى الشكعة، والشاعر كمال نشأت، والمذيعة رباب البدراوي، الشيخ صقور القاسمي، الشيخ إبراهيم فوده، والشاعر اليمني قاضي.

بالإضافة إلى المواعيد الثابتة للقاء المثقفين في مقاهي وسط البلد مثل "مقهى سوق الحميدية" يوم الأحد الذي يرتاده الكتُّاب: فؤاد دوارة، وفاروق عبد القادر، وحسين قدري، وسليمان فياض، وجميل عطية إبراهيم، وعددٌ كبير من الكتُّاب والمثقفين. و"الجريون" يوم الثلاثاء، و"زهرة البستان" كل يوم لتناول الإفطار معًا صباح الجمعة. و"صالون د. وسيم السيسي" في الجمعة الأخيرة من الشهر بالمعادي، وكان يُقدّم فيه عشرُ فقراتٍ ثقافيّة منها فقرة موسيقية لهاني شنودة، ولقاء مع سياسي بارز، وعرض للكتب، ومناقشة قضيّة ثقافيّة. وأذكرُ أيضًا "صالون دكتور محمد حسن عبد الله"، وكان يتردّد عليه: وديع فلسطين، ود. محمود الربيعي، ود. صلاح قنصوة، وناجي فوزي، ود. عبد الغفار مكاوي، وإدريس علي. وصالون د. عبد القادر القط ود. محمد عبد المطلب في مقهى "أمفتريون" بمصر الجديدة، وكان يرتاده د. محمود مكي، وأحمد الشيخ، ود. عبد الناصر حسن، ود. حامد أبو أحمد، ومحمود الضبع، ومجيد طوبيا، وهالة البدري، وحسن فتح الباب، وعلاء عبد

الهادي، وأحمد سويلم...

كما توجد أيضًا بعض الصالونات الأدبيّة مثل "صالون الشموع" للكاتبة لوتس عبد الكريم في المعادي، التي أسَّست "مجلة الشموع" ورأس تحريرها أحمد بهاء الدين، وما زال الصالون مستمرًا حتى الآن، و"صالون الكاتب محمد جبريل" ويُقام كلَّ يوم خميس من الشهر، وقد خرج من معطفه الكثير من الأدباء الشبّان، و"صالون د. حامد طاهر" وكان يُعقَد يوم الاثنين الثاني من كل شهر بمنزله في حي الدقي، وكان من روّاده مراد وهبة وجابر عصفور، و"ساقية الصاوي" التي أنشأها محمد عبد المنعم الصاوي تخليدًا لاسم والده الكاتب عبد المنعم الصاوي، وقدّم فيها تنوّعًا ثقافيًّا كبيرًا، و"صالون الشاعر حُزين عمر" يوم الثلاثاء، وصالونات توقفت بوفاة أصحابها مثل "صالون الكاتب محمد مستجاب" الذي كان يُعقد مساءَ الخميس، و"صالون الناقد ربيع مفتاح".

ومع بداية عشرية هذا القرن انتشر عددٌ من الصالونات فاق ما كان موجودًا من قبل، من بينها "صالون هالة البدري الثقافي" السبت الأول من كلِّ شهر، ومن بين روّاده الكتُّاب: د. عواطف عبد الرحمن، الباحثة راوية كرشاه،

د. أسامة أبو طالب، د. صلاح فضل، د. نبيل المحيش، د. طارق النعمان، والكُتَّاب عادل سعد، ومحمد رفيع، ومحمد علي إبراهيم، وياسمين مجدي. وصالون(Our Book Club) للكاتبة أمل صديق، ويديره الناقد صلاح فضل، ومن بين روّاده د. كمال مغيث، والكتاب محمد توفيق، وأشرف العشماوي. و"صالون علاء الأسواني" في عابدين، وكان يرتاده عددٌ كبيرٌ من المثقفين، و"منتدى المستقبل للفكر والإبداع" بمكتبة خالد محيي الدين بحزب التجمّع، ويديره د. يسري عبد الله، ويرتاده جمال القصاص، وأحمد الفيتوري، وعمرو الشامي.

و"صالون زين العابدين فؤاد" على الشبكة الدوليّة، وروّاده العديد من الكُتّاب في كل مكان، و"صالون المساء الثقافيّ" الذي تديره الكاتبة هالة فهمي، و"صالون فتحي إمبابي" ومن روّاده حسناء رجب، ومنى الشيمي، وأسامة الرحيمي، و"صالون شريف العصفوري" صباح السبت الأول من الشهر بنادي التجديف بالجيزة، وترتاده ضحى عاصي، ونورا ناجي، ود. مصطفى عطية. و"صالون الشاعرة مي مختار" الذي تقيمه صباح الجمعة الأول من الشهر في قهوة الفيشاوي، ومن بين حضوره زين عبدالهادي، وحمدي البطران، ومنى ماهر، ورشا عبادة. و"منتدى الثقافة" الذي يديره د. حسام عقل، و"صالون سالمينا الثقافي" في مدينة نصر لمؤسسه أحمد ربيع، بالإضافة إلى صالونات لأجانب يعيشون في القاهرة، يقرأون ما يُترجم من الأدب العربيّ والعالميّ، وهناك صالونات تقيمها دورُ النشر من أهمّها؛ "الدار المصريّة اللبنانيّة"، و"مؤسسة روز اليوسف" بعنوان صالون إحسان عبد القدوس، ودار "ميريت" وكان يحضره الشاعرُ الراحلُ أحمد فؤاد نجم، ومن بين الكُتّاب الذين يداومون الحضور مع صاحبها؛ محمد هاشم، محمود الورداني، وحمدي أبو جُليل، وغيرهم من الكُتَّاب الذين نشرت لهم الدار. و"صالون بتانة" ويقدّم ندواتٍ عن الكتب المنشورة في الدار، بالإضافة إلى كتب أخرى، ويحضره د. عاطف عبيد، وشعبان يوسف، ود. حسن طلب. وصالونات تقيمها هيئات مثل "الصالون الثقافيّ العربيّ" الذي أنشأه قيس العزاوي الأمين العام المساعد الأسبق لجامعة الدول العربيّة.

بالطبع هناك صالونات في البيوت المصريّة لا يتمُّ الإعلان عنها في الصحف، يقيمها أصدقاء يتجمعون معًا حول قراءة كتاب، وقد حضرتُ منها عدة صالونات ومنها: "صالونات الروتاري والليونز" وغيرها من الصالونات في الأندية الرياضيّة والمحافظات المصريّة المختلفة، وهي

ظاهـرةٌ تحـلُّ مشـكلة احتيـاج النـاس لمناقشـة الفنـون والآداب وقضايـا أخـرى ملحّـة. ومـن الطبيعـي أن يكـون روّاد أيٍّ مـن هـذه الصالونـات هـم روّادٌ لصالونـات أخـرى؛ ولهـذا انتقيـتُ مـن بينهـم الأسـماء الرئيسـة حتـى لا تتكـرر الأسـماء.

صالون هالة البدري الثقافيّ

آمنـتُ بـدور الصالونـات الثقافيّـة في المجتمـع، ليـس باعتبارهـا طرفًـا يقـوم بـه المثقفـون لسـدِّ أوقـات الفـراغ، ولكـن لنـشر الثقافـة في ذاتهـا، ومتابعـة الإنتـاج الجديـد بشـكلٍ مسـتمر دون الوقـوع تحـت توجّهـات معينـة، خاصّـةً الرسـميّ منهـا؛ لأنَّ الصالونـات تتيـح الحريـةَ والجـرأةَ عـلى كـسر التقاليـد الثابتـة للإبـداع ، وتعمـل عـلى تطويـره، والتنافـس بـين تيـارات الحداثـة الجديـدة. وكنـتُ قـد أنشـأتُ أوّلَ صالـونٍ أدبيٍّ لي في منـزل الصديـق المهنـدس نبيـه زكي الـذي أصرَّ أن يكـون باسـمي، وارتـاده العديـدُ مـن المثقفـين منهـم: فوزيـة أسـعد، ورفعـت السـعيد، وأمينـة شـفيق، وإقبـال بركـة، ود. سـمير مرقـص، ونبيـل زكي، وداود عبـد السـيد، والمستشـار أمـير رمـزي.

وقـد أنشـأته بعـد تجربـةِ لقـاءٍ مـع القـرّاء في صالـونٍ أدبيٍّ دعتنـي إليـه الباحثـة منـى حمـزة في عـمان، التقيـتُ فيـه بمجموعـةٍ مـن الأصدقـاء الذيـن يجتمعـون حـول كتـابٍ يناقشـونه مـع مؤلفـه، وقـد قـرّروا أن أكـون أوّل كاتـب يدعونـه عـلى نفقتهـم الخاصـة مـن خـارج الأردن، ليناقشـوا روايتـي" مطـر عـلى بغـداد" وقـد دفعنـي اللقـاءُ معهـم إلى أن أبـذل جهـدًا حقيقيًّـا نحـو نـشر فكـرة الصالونـات الأدبيّة في البيـوت والمجتمعـات الرياضيّـة وتجمعـات الشـباب في مـصر؛ كي أحقّـق فكـرة ذيـوع القـراءة بـكل أنواعهـا؛ كي يعـودَ النـاسُ إلى الكتـب مـرةً أخـرى بعـد سـيطرة وسـائط التواصـل الاجتماعـيّ، ومـن إيمـاني بأهميـة انتشـار الوعـيّ عـن طريـق الكتـب والمعلومـات الصحيحـة المُوثَّقـة. وبدأتُ في تكويـن صالونـاتٍ أدبيّـة متنوّعـة، بعضهـا عـام الصبغـة، وبعضهـا يجمعنـي بصديقـاتٍ مـن الناشـطات السياسـيات والصحفيـات، وكان هنـاك صالونـات أخـرى لنسـاء لا علاقـة لهـنَّ بالعمـل العـام، بعضهـن يقـرأن الأعـمال الأدبيّـة خـارج مناهـج الدراسـة للمـرة الأولى، وصالونـات عامـة روّادهـا مـن خـارج الوسـط الثقـافيّ، ثـم جذبـت الكتـاب والمبدعـين بعـد ذلـك.

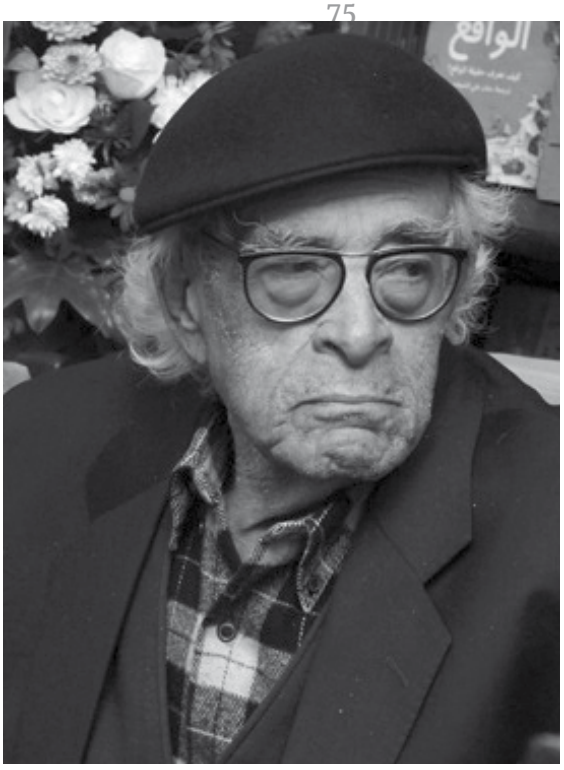
تتـم معظـم اللقـاءات في البيـوت، وبعضهـا في أماكـن عامـة، وقـد سـاعدتُ مجموعـةً مـن الأصدقـاء عـلى اختيـار الكتـب وأيضًـا اللقـاء بالكاتـب أو الكاتبـة إن أمكـن ذلـك. وقـد بلـغ مجمـوع مـا أنشـأتُ مـن صالونـات ثقافيّـة خاصّـة- حتـى الآن- سـتة صالونـات.

تنفـرطُ السـنوات مسرعـةً، وأراجـع حصيلـةَ مـا قـرأ جمهـور هـذه الصالونـات؛ فأندهـش مـن عـدد الأعـمال التـي تعرَّفوا عليهـا في السـنوات القليلـة الماضيـة مـن الإبـداع العـربيّ والعالمـيّ، وإبـداع الشـباب أيضًـا. ومـع عزلـة المبدعـين التـي تفشَّـت في السـنوات الأخـيرة في الـدول العربيّـة كافـة، أصبحـت الصالونـات الأدبيّـة طريقـةً ناجحـةً للانفتـاح عـلى الجمهـور، وخلـق علاقـة مبـاشرة بـين المؤلـف والقُـرَّاء، ربمـا إذا مـا انتـشرت الفكـرة بشـكل أوسـع فإنَّهـا ستسـاعد المجتمـع عـلى اكتسـاب عـادة القـراءة مـرةً أخـرى.

لم يقتـصر دورُ الصالـون عـلى الأدب وحـده، فقدمنـا أمسيّة موسـيقية للكاتـب والملحـن العراقـي المـرواتي عـمار أحمـد، وقدّمنـا أمسـياتٍ للفـنِّ التشـكيليّ منهـا للفنانة الفلسـطينية الكبـيرة لطيفـة يوسـف، والفنـان حسـن الفداوي، وأمسـيات شـعرية عربيّـة شـارك بهـا سـعيدة خاطـر، ومنـيرة مصبـاح، وإبـاء إسـماعيل، ومـن الكُتَّـاب العـرب محمـد الغـربي عمـران، وفوزيـة رشـيد، وعبـير العطـار، وحيـاة الرايـس،

وكمال رحيم، وسميحة خريس، ومجدي نصّار، والشاعرة السودانية مشاعر عثمان، ومن روّاد صالوني أيضًا: د. سحر طلعت، ونهى عاصم، ود. سمية رمضان، ود. منى طلبة، شيرين فتحي، وشريف العصفوري، وسعاد سليمان، وسحر توفيق، وصلاح البشير، ورينيه غوماشي. وقد دفعتنا "جائحة كورونا" إلى اللجوء إلى بثٍّ وقائع الصالون على برنامج "زووم"، وهو ما أكسبنا جمهورًا في كلِّ أنحاء العالم، خاصَّة في وطننا العربيّ الكبير، ولدى الكُتَّاب المهاجرين في الولايات المتحدة وكندا وأوروبا.

لم أكتفِ بهذا الدور فحسب، لكنَّني قمتُ من خلال لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة بتأسيس ندوة بعنوان " حوار" تقوم على فكرة إجراء حوار بين كاتب شاب وكاتب مُخَضْرَم، وكنت قد اقترحتُ هذه الفكرة بسبب ملاحظتي أنَّ جيلَ الشباب يرى في إنتاج الأجيال السابقة له إنتاجًا متجمّدًا عند مدارسَ قديمةٍ، في حين يرى الجيلُ المخضرمُ أنَّ الشباب لا يُقدِّمون أدبًا رفيع المستوى. ونظمت هذه الندوة بحيث يقرأ كاتبٌ شابٌّ



أعمال الكاتب المخضرم، ويقول رأيه فيها، ويفعل الكاتب الكبير الشيء نفسه، كي تتحقق فكرة التلاقي بين الأجيال، ويتم انتخاب الأعمال الحقيقيّة ذات المستوى الرفيع.

مرَّ على انعقادها المنتظم حتى الآن عشرون سنة، تمَّ خلالها إلقاءُ الضوء على عددٍ كبير من الأدباء الشبّان اللافتين للنظر، الذين أصبحوا الآن من أهم الكُتَّاب على الساحة الأدبية المصرّية، وقد ساعدت الندوة على إعلان وجودهم الأدبيّ، ونضجهم الفكريّ، وجدارتهم بالمنافسة. ومن بين الذين شاركوا في هذه الندوة الكُتَّاب: خيري شلبي، وعبد الوهاب الأسواني، ويوسف الشاروني، وبهاء طاهر، ويوسف القعيد، وأبو المعاطي أبو النجا، وإبراهيم أصلان، وإبراهيم عبد المجيد، ونبيل عبد الحميد، وعبده جبير، ومحمد المنسي قنديل، وسعيد الكفراوي، ومحمود الورداني، وصفاء عبد المنعم، وهناء عطية، وأمينة زيدان، ومحمد إبراهيم طه، وحمدي

أبـو جليـل، ووحيـد الطويلـة، وسـهير المصادفـة، ود. هويـدا صالـح، وأحمـد عبـد اللطيـف، ومنـير عتيبـة، وأحمـد أبـو خنيجـر، ومحمـد خـير، وسـهى ذكي، ومصطفـى البلـكي، وضحـى عـاصي، وصفـاء النجـار، وشـيرين فتحـي، ومحمـد مسـتجاب، وأمـاني الشرقـاوي، مـلاك رزق، وأحمـد داود، ومينـا سـعد، وأحمـد عطـا اللـه، وداليـا أصـلان، ومـن النقّاد: اعتـدال عثـمان، ود. فايـزة سـعد، ود. حسـين حمـودة، ود. سـامي سـليمان، ود.زينـب العسـال، وسـيد الوكيـل، وربيـع مفتـاح، وشـوقي عبـد الحميـد، ود. عبـد النـاصر حسـن، ود. يـسري عبـد اللـه، ود. عـزة بـدر، ود.شريـف الجيـار، ود.عـادل ضرغـام، ود.محمـد عبـد الباسـط عيـد، وأسـامة جـاد، ود. محمـد الشـحات، ود. رضـا عطيـة، وعمـر شـهريا. وحرصنـا أيضًـا عـلى تقديـم عـددٍ كبـيرٍ مـن الكتُّـاب العـرب الكبـار منهـم: الطيـب صالـح، ونبيـل سـليمان، وبثينـة خـضر مـكي، وبثينـة النـاصري، و"أرثـر يـاك" مـن جنـوب السـودان. وقـد سـاعدتني هـذه النـدوة عـلى البحـث عـن الجديـد فيـما يكتبـه الشـبّان، وتتبعهـم بالقـراءة والاهتـمام بإنتاجهـم، وتقديمهـم في محافـل مختلفـة، وخلـق فـرص أمامهـم لتطويـر إنتاجهـم؛ إيمانًـا منّـي بأنهـم قـادرون عـلى الإبـداع بمـا يناسـب عصرهـم وإيقاعـه وصراعاتـه ومشـاكله، وخلـق بنيّـة إبـداع جديـدة تناسـب تطورهـم ومسـتقبلهم، لأنَّ الحيـاة تتجـدد وتزدهـر.

ينابيعُ الإبداعِ في مصر

في بدايـة الثمانينـات قـرّرت أن أجـوبَ مـصر؛ قراهـا ونجوعهـا، بحثًـا عـن مصـادر الإبـداع، ونـشرتُ مقـالاتٍ لمـدة ثـلاث سـنوات أربـطُ فيهـا بـين نـوع الإبـداع والبيئـة المصـدرة لـه، وقـد بـدأت الحكايـةَ بمقولـةٍ قرأتهـا لمكسـيم جـوركي: "أريـد أن أعـرف روسـيا". وكنـت قـد عملـتُ مراسـلةً لصحفيـة "روز اليوسـف" في بغـداد حتـى مطلـع الثمانينيـات. وحـين عـودتي قـرّرت أن أعـرف مـصر عـن كثـب، وسـاعدتني "هيئـة قصـور الثقافـة" عـلى أن أجـوبَ مـن خلالهـا كلَّ المحافظـات، واشـترطتُ في كلِّ رحلـةٍ أن تكـون لي محـاضرة للقـاء الطلبـة في جامعـة المحافظـة، وفي المسـاء أجـري لقـاءً في أحـد بيـوت الثقافـة مـع روّادهـا. تعرفـت خـلال هـذه الرحـلات التـي امتـدت لسـنوات عـلى خريطـة الثقافـة المصريّـة، وعـلى الأدبـاء والفنانـين الذيـن يعيشـون خـارج العاصمـة، وأيضًـا عـلى الأجيـال الشـابّة مـن المبدعـين. وقـد لاحظـتُ أنَّ وجـود شـاعرٍ كبـيرٍ في مدينـة صغـيرة يخلـق جيـلًا مـن الشـعراء، وأنَّ وجـود نحّـاتٍ في واحـة صغـيرة يخلـق جيـلًا مـن النحّاتـين، هكـذا مـرّت الأيام لتخلـق صداقـاتٍ ومعرفـةً حميمـة بأجيـال مـن المبدعـين، قـرأت أعمالهـم الأولى، وعرفتهـم عـن قـرب، وأصبحـوا- الآن- مـلءَ السـمعِ والبـصر. وأنـا الآن بصـدد نـشر كتـاب بالعنـوان نفسـه" ينابيـع الإبـداع في مـصر " لأوثـق للسـاحة الثقافيّـة خـارج العاصمـة.

نادي القلم الدوليّ/ الفرع المصريّ

أمَّـا بالنسـبة لنـادي القلـم فقـد انضممـتُ لـه منـذ سـنوات طويلـة، وشـاركتُ في العديـد مـن أنشـطته، ثـم عملـت سـكرتيرًا عامًّـا لـه، ثـم رئيسًـا للفـرع المـصريّ، وهـو نـادٍ ينـادي بحريـة الكلمـة، وينـشر الأدب والثقافـة، ومـن خلاله شـاركتُ في عـشرات الأنشـطة الثقافيّـة بالتعـاون مـع وزارة الثقافـة، وكثـير مـن الجمعيـات والهيئـات الأهليّـة والدوليّـة. كنـتُ أتمنـى أن أكتـبَ عـن دور النقابـة العامـة لكتّـاب مـصر وعـن ندواتهـا، ودور الجمعيـات الثقافيّـة، مثـل؛ جمعيـة محبـي الفنـون الجميلـة، وجمعيـة الأدب المقـارن، ومكتبـة مـصر العامـة، ومكتبـة مـصر الجديـدة، ومكتبـة القاهـرة... لكـن لم يتسـع لي المجـال، وأحتـاجُ لاسـتكمال هـذا البحـث ليكـون المشـهدُ أقـربَ إلى الحقيقـة.

"نيو مملوك"
مبنى وزارة الأوقاف نموذجًا

منى الشيمي*

يصافحني كلما نظرتُ من نافذتي، مبنى ضخم يحتلُّ نواصي أربعة شوارع: "هدى شعراوي ومظلوم باشا من الناحية الجنوبيّة الغربيّة، وصبري أبو علم وشارع شريف من الناحية الشماليّة الشرقيّة"، تحيطه عماراتٌ سكنيّة وإداريّة من مختلف الطُرز. مبنى عتيق، جدرانه الخارجيّة بالمشهر (اللونين الأصفر والأبيض) يحسبه الرائي قلعةً قديمةً، أو مسجدًا، وبخاصّةٍ أنَّ مئذنة وقبة تكلِّلان المشهد، إلا إنَّهما لجامعٍ صغير ملاصق له، بناه أحد المماليك الشراكسة غير المعروفين. إنَّه مبنى وزارة الأوقاف، المصمَّم على طراز النيو مملوك، أو المملوكي المستحدث، والذي تمَّ بناؤه في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر، تحديدًا عام 1896م.

لماذا استُخدم هذا الطراز؟

العمارة دومًا انعكاسٌ لحالة الدولة، قوّتها، وفكرها وفلسفتها، وقد تمتَّعت مصر- أثناء سلاطين المماليك البحريّة (1250- 1383)، أو البرجيّة (1383- 1017)- بفتراتٍ من القوّة والغنى والاعتداد بالنفس، وقد كان طرازُ عمارتهم من أكثر ما عبّر عن الروح المصريّة الإسلاميّة، بارتفاع مبانيه وشموخه، وزخارفه الكثيرة المستمدة من عناصر الطبيعة، ما جعل ابن خلدون يقول عبارته: "القاهرةُ هي مركزُ الكون، وحديقةُ العالم".

لا تنسى العينُ جمالَ مجموعة السلطان المنصور قلاوون بشارع المعزّ (المسجد والضريح والمدرسة والمارستان)، ومجموعة الظاهر برقوق، والناصر فرج، والمؤيد شيخ، وقنصوه الغوري آخر سلاطينهم، على الرغم من انعكاس الأوضاع الاقتصاديّة المتدهورة على مجموعته المعماريّة! ثم، بزوال دولة المماليك واحتلال العثمانيين مصر، توقَّف البناء بالطراز الذي عُرف بها، وتسلَّل الطرازُ العثمانيُّ إلى مساجد مصر وقصورها تدريجيًّا. وفي عصر حكم أسرة محمد علي، خصوصًا الخديوي إسماعيل، كان ثمة رؤية أخرى للتحديث؛ أن تكون القاهرة "باريس الشرق"، أو باريس أخرى على النيل. رؤية لم تنفصل عن توجُّهه السياسيّ والاجتماعيّ، ومن أجل تحقيقها استقدم المهندسين الأوروبيين، وعلى رأسهم "هاوسمان"، من قام بتخطيط باريس، ليبدأ في بناء الحي الأكثر شهرةً في القاهرة، على الرغم من مرور السنوات على تشييده، وأُطلق عليه آنذاك: "الحي الخديوي، أو الإسماعيلي".

كان حدّه الغربيّ كوبري قصر النيل، وعلى طرفه الشرقيّ، بنى إسماعيل مقرًّا جديدًا للحكم بديلًا عن قلعة صلاح الدين: قصر عابدين. على أن يتخلَّله أربعة ميادين، ثلاثة على محور واحد تقريبًا، هي ميدان عابدين أو الجمهورية، والأوبرا ثم العتبة، تتفرَّع منها الشوارع إلى ميادين أصغر، حتى تلتقي في الميدان الرابع: ميدان الإسماعيليّة أو التحرير الآن. حي عبَّر بحق عن تلك الفترة التي اتسمت بالانفتاح على العالم، وتعدُّد الهُويّات والثقافات، فتباينت طُرز العمارة في مبانيه، حسب ميول المهندس الذي صمَّمها، صار الحيُّ

* باحثة مصرية متخصّصة في العمارة

مـع الوقـت معرَّضًـا لـكلِّ الطُـرز: الكلاسـيك المسـتحدث، والبـاروك "الركوكـو" المسـتحدث، والنهضـة المسـتحدثة، والتـي تتميَّـز بالزخـارف؛ أكاليـل الـورود البـارزة، تماثيـل الأسـاطير، والأعمـدة العملاقـة، والقبـاب التـي تزيّـن الأسـقف.

سـنوات قليلـة وتغـيَّر كل شيء، ورَّط الخديـوي إسـماعيلُ- ببذخه-البـلادَ في أزمـة ماليّـة، وكي يحلَّهـا اسـتدان مـن الدول الأوروبيّـة، وعندمـا فشـل في السـداد، تدخَّلـت تلـك الـدول، وانتهـى الأمـرُ بانتـزاع إنجلـترا مـصر مـن الدولـة العثمانيّـة نهايـةَ عـام 1882. ونتيجـةً لتلـك الأحـداث انتفـض الجيـشُ بزعامـة عـرابي، ليحمـي البـلاد، وانضـم الشـعبُ بأطيافـه المختلفـة إلى تلـك الحركـة.. في تلـك الأثنـاء اعتمـل سـؤالُ الهُويّـة في نفـوس المصريـين، وانعكـس جليًّـا عـلى العـمارة، هـذا مـا تؤكِّـده المبـاني التـي شُـيِّدت بعـد تلـك النكسـة، والمسـتخدم في تصميمهـا الطـرازُ المملـوكيُّ المهجـور منـذ قـرون، والـذي كان يمثِّـل في الأذهـان هُويّـة مـصر العربيّـة، الإسـلاميّة. فإعـادة إحيـاء طـرازٍ معـماريّ كان يرمـز في السـابق إلى المحليّـة المتفـردة المزهـوّة بذاتهـا وقوّتهـا واعتدادهـا بنفسـها، لا يعنـي إلا أنَّهـم يرفضـون الواقـع، ويلـوذون بعصـور مجدِهـم لتنقذهـم مـن التغريـب، ومـن الانسـحاق والتبعيّـة.. رسـالة حملـت في طياتهـا الكثـير!!

عـاد اسـتخدام الطـراز المملـوكيّ، لكـن ليـس بأسسـه القديمـة، بـل بـ"التلقيـط" منهـا بمـا يناسـب مـا اسـتجدَّ عـلى الشـخصيّة المصريّـة، وتطـوُّر أدوات المعـماريّ، والوضـع الاقتصـاديّ للبـلاد... إلـخ، لهـذا أطلـق المعماريـون عليـه اسـم: الـ"نيو مملـوك"، أو العمارة التلقيطيّـة- Eclecticism.

هـذا أحـد رأيـين في أسـباب عودتـه، أمَّـا الـرأيُ الآخـرُ فيرجّـح أنَّ إعـادة إحيـاء الطـراز المملـوكيّ جـاء عـلى يـد معماريـين أجانـب، اجتذبتهـم القاهـرة مثلـما اجتذبـت غيرهـم كثيريـن آنـذاك، لكنَّهـم وجدوهـا بعيـدةً كلَّ البعـد عـن الصـورة التـي أسَّـس لهـا المسـتشرقون السـابقون في كتبهـم ولوحاتهـم! فبـدؤوا بنـاء مـا كُلِّفـوا بـه عـلى الطـراز المملـوكيّ، ليسـتعيدوا بـه القاهـرة الراسـخة في خيالهـم!

أيًّـا كانـت الأسـباب، لقـد أصبحـت التلقيطيّـة الطـراز الرسـميّ المـصريّ للعمائـر الرسـميّة والدينيّـة في تلـك السـنوات، وصمَّـم المعـماريُّ المـصريُّ صابـر صـبري مسـجدَ "أولاد عنـان"، المبنـي عـلى ضريـح كان موجـودًا بالاسـم نفسـه، قبـل أن يُفـكَّك ويُنقـل إلى الميـدان أسـفل القلعـة، ليُعـرَف باسـم "مسـجد عائشـة"، ويُبنـى مكانـه" مسـجد الفتـح"، واسـتكمل حسـين فهمـي المعـمار مـن عـام 1906 إلى عـام 1911، بنـاء "مسـجد الرفاعـيّ" ليكـون آيـةً في الروعـة والفخامـة، لا يفـرِّق غـير المعماريـين بينـه وبـين "مسـجد السـلطان حسـن" المقابـل لـه، والمبنـي قبلـه بقـرون. وصمَّـم: "إمـبرواز بـوردي"- Ambroise Baudry منـزل "الكونـت سـان موريـس" قنصـل فرنسـا، وكان آيـة أخـرى في الجـمال، وقـد جمـع لبنائـه، عنـاصرَ أصيلـة مـن قصـور مملوكيّـة هُدِمـت بعـد مذبحـة القلعـة والقضـاء عـلى المماليـك، إلا إنَّ المنـزل هُـدم لاحقًـا لبنـاء عـمارة "الإيموبيليـا" (ثمـة أجـزاء كثـيرة مـن عنـاصره المعماريّـة معروضـة في مقـر السـفارة الفرنسـيّة)، كـما شـيَّد مهنـدسٌ مجهـولٌ يخمِّـن البعـض أنَّـه المجـري: "ماكـس هـرز" قـصرَي الأمـير يوسـف كـمال في نجـع حـمادي والمريـس بأرمنـت، ربمـا هـو أيضًـا، مـن صمَّـم مبنـى وزارة الأوقـاف، هـذا المبنـى الضخـم الرابـض أمـام نافـذتي، وسـبّب مـا ذُكـر أعـلاه كلـه!

اختلـف الفقهـاءُ في تعريـف الوقـف، وإن كان معظمهـم يقـرُّ بأنَّـه: "حـبس الواقف عـينًا من أعـيان ماله، ليـجعل منـافعها وفـوائدها وريـعها لوجـه مـن وجوه الخـير". وهو نظـامٌ متجـذِّرٌ في المجتمعـات الإسـلاميّة، أسـهم في مسـاعدة

الفقـراء والطـلاب وذوي الحاجـة. ومـع الوقـت انقسـم إلى ثلاثـة أنـواع: الوقـف الخـيري، للمسـاجد والفقراء والأسـبلة.. إلـخ، الوقـف الأهـلي: يخصّصـه الواقـف للأبنـاء والأحفـاد والأقـارب، ثـم الوقـف المشـترك، وهـو مـا جمـع بـين الاثنـين. ولأنَّ أراضي الأوقـاف تقلّـل مـن دخـل الدولـة، لأنَّهـا كانـت معفـاة مـن الضرائـب، قـام محمـد عـلي باشـا، بعـد اسـتوائه عـلى الحكـم، بضبطهـا، ليخـدم ريعهـا مشروعـه التحديثـيّ، واسـتعان عـلى ذلـك باللـين أحيانًـا والشـدة أحيانًـا أخـرى، إلى أن نجـح في انتـزاع الكثـير منهـا، خاصّـةً الأراضي التـي لم يثبـت أصحابهـا ملكيتهـا بالحجّـة، وفـرض الضرائـب عـلى مـا تبقـى منهـا، ثـم تـولّى بنفسـه الـصرف عـلى المسـاجد والكتاتيـب.

ولمزيـدٍ مـن السـيطرة، أصـدر عـام 1835 إدارةً لإنشـاء ديـوان يضبـط الأوقـاف الخيريّـة، تحـدَّدت اختصاصاتـه بضبـط الأوقـاف في الثغـور والبنـادر. وقـد تركَّـزت أهميـة ذلـك الديـوان في قيامـه بوضـع سـجلاتٍ للأوقـاف وأماكنهـا في السـنوات الثـلاث السـابقة لإنشـائه -1833 1834- 1835، وكذلـك إنشـاء قلـم لمحاسـبة نظّـار الأوقـاف، كي يضمـن عـدم التلاعـب أو الاختـلاس، إلا إنَّ هـذا الديـوان أُلغـي في عهـد خلفـه عبـاس الأول!

وفي عـصر الخديـوي إسـماعيل، أُعيـد الاهتـمام بالأوقـاف، بإسـناده إلى "عـلي مبـارك" الـذي وضـع لائحـةً بتنظيمـه، لائحـةً ظلّـت سـاريةً إلى أن تـولى الخديـوي عبـاس حلمـي الثـاني 1892، وشرع مثـل أسـلافه في إحـكام السـيطرة عليـه بحجّـة تمويـل الحركـة الوطنيّـة الناهضـة آنـذاك. وإلى فـترة حكمـه يرجـع بنـاء مبنـى الـوزارة الحـالي؛ الفـترة نفسـها التـي ازدهـر فيهـا طـراز" النيـو مملـوك".

هكـذا، وضـع المهنـدسُ غـير المعلـوم تصميمـه، ووافـق عليـه صابـر صـبري، مصمّـم "مسـجد أولاد عنـان" السـابق

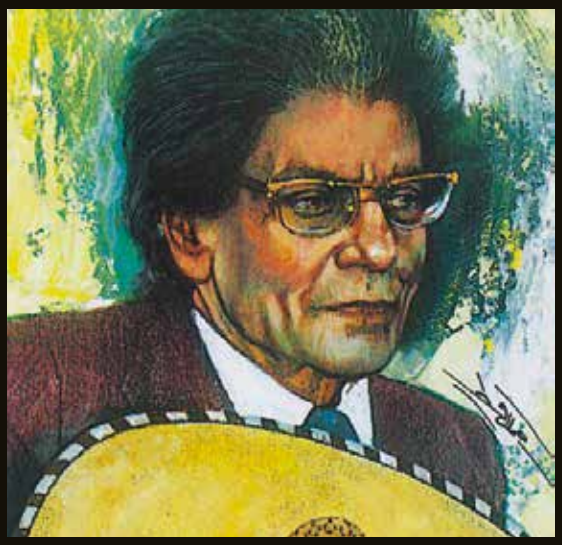
ذكـره، وكان ب"اشـمهندس" النظـارة مـن 1892 إلى 1906، وتـمَّ البنـاءُ عـلى ثـلاث مراحـل؛ الأولى: الجنـاح المطـل عـلى شـارع مظلـوم، يتوسّـطه البـاب القديـم غير المسـتخدم الآن، ويعلـوه الاسـم: "ديـوان عمـوم الأوقـاف" قبـل أن تتحول إلى نظـارة. وهـو شـاهقُ الارتفـاع، منقـوشٌ عليـه بيتُ شِـعرٍ من "بـردة البوصـيري": "عنايـة اللـه أغنـت عـن مضاعفـة.. مـن الـدروع، وعـن عـالٍ مـن الأطـم". والمرحلـة الثانيـة: الجنـاح الثـاني، وهـو الممتـد في شـارع صـبري أبـو علـم، أو شركـس سـابقًا، واكتمـل بنـاؤه عـام 1913، يزيّنـه مدخـلٌ معقـودٌ، اسـتُخدم لزخرفتـه الحجـرُ الأبلـقُ (التنـاوب في اسـتخدام اللونـين الأبيـض والأسـود) وعـلى جانبيـه نُقـش اسـم عبـاس حلمـي الثـاني وعـام الافتتـاح. ثـم المرحلـة الثالثـة: الجنـاح الثالـث، وتـم إلحاقـه في وقـت تـالٍ عـام 1929، ويمتـدُّ في شـارع شريـف وهـدى شـعراوي.

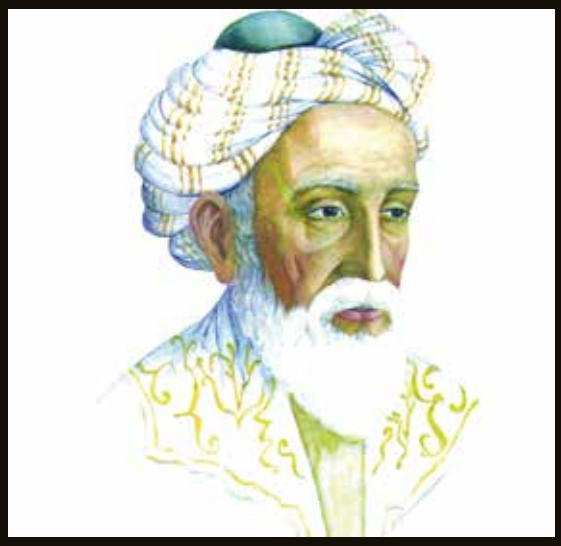
وقـد اسـتُخدم للواجهـة نظـامُ نوافـذ مجموعـة قـلاوون نفسـه، المكلـل أعلاهـا بالمقرنصـات، التـي نجدهـا أكـثر وضوحًـا في مجموعـة الأشرف برسـباي، السـلطان الثـاني والثلاثـين في دولـة المماليـك. وأحيـط إفريـز السـقف بالعرائـس الجصيّـة، والتـي اسـتُخدمت في كثـير مـن العمائـر المملوكيّـة الأصيلـة.

وأخـيرًا، أطلَّـت الأجنحـةُ الثـلاثُ مـن الداخـل عـلى فنـاءات مكشـوفة، أمَّـا غرفـه فتـوزَّع بداخلهـا سـجلات التوليـة، والأوراق المتعلقـة بمـا جـرى أو لا يـزال يجـري بشـأن كل وقـف عـلى حـدة، وسـجلات المحاسـبات الوقفيّـة، واسـتحقاقات الأوقـاف الأهليّـة، ومحافـظ حجّـج الواقفـين المكتوبـة بخـط اليـد، وكلُّهـا بحاجـة إلى تصاريـح كثـيرة ومعقّـدة الآن، إن كنـت بحاجـة إلى الاطـلاع عليهـا!

المصادر والمراجع:

1. جامعة القاهرة في عيدها المئوي، محمد فوزي المناوي.
2. علاقة الدولة الحديثة بالأوقاف، مصطفى محمود علي جمعة.
3. الاستشراق الفنيّ والطراز المملوكيّ الجديد في قاهرة القرن التاسع عشر، جريدة مركز طارق والي/ العمارة والتراث، مؤمن غانم.
4. الأوقاف وبناء مجتمع المعرفة، إبراهيم البيومي غانم.





أم كلثوم؛ نعمة الغناء العربيّ.... أخت الهرم والنيل ...

أيمن عبد السميع حسن*

هنا، تضيقُ المساحات، مهما رَحُبت، عن استيعاب مآثر العظماء الذين مرّوا ولا يزالون، فوقوفاً على أطلال الذاكرة، يَحسنُ بنا أن نقومَ بتطوّافٍ معرفيّ، نُخبر فيه العَالَم، على عَجلٍ؛ من هي السِت أم كُلثوم..؟!

أم كلثوم كانت تتنفَّسُ الشّعرَ، تتحدَّث بالشّعر، وتخيط به أردية الصبايا، والعجائز، والشيوخ، والأطفال، وتصنع منه الأمصال الوقائيّة المُثلى ضد أمراض الحقد والكراهيّة وحُب الذات، فطارت قصائدها عالياً، تُحلّق في عَنان السماءِ، موشاة ببريق الذهب والفضة..!!

عُرفت بـ" ثُومة"، والسِتَ، وسيدة الغناء العربيّ، شمس الأصيل، وهي من هصرت أغصان البلاغة هصراً، وارتشفت رحيق الجمال حتى تغلغل رضاب اللغة إلى خلايا الطبيعة الأصيلة، لُقّبت بصاحبة العِصمة، كوكب الشرق وقيثارته، فنانة الشعب، صاحبة الحنجرة المثقفة، والصوت الكريستاليّ المجدّد، الذي يجمع بين التعبير والطرب، كانت إذا غنَّت تُورق الآمال في القلوب، وتُجري الحياة في الصدور، ويسري شجنها في الجوارح مَسرى الدم في العروق، تُغني بجوارحها قبل صوتها، لها فيوض عديدة من المواهب الربانيّة، ما إذا غنت، تنتصر للحياة، ويتوقف الزمن، ويذوب المكان، ولا يبقى غير اللحن والكلمة، حتى اللحن والكلمة يتبدّدان ولا يبقى غير قصة الحُب الخاصّة بالمستمع، في صوتها قوّةُ الأسر وجلال المعنى، وحُسن السلوك، وروعة الأداء، وسمو العاطفة، وخصوبة الخيال، فيه- أقصد صوتها- فلسفةٌ تتجمّل بطابعٍ خاص في المُناجاة الوجدانيّة، تُنشد القصائد كمآذنٍ ألَفتْ مَراثي الرّيح، أيضاً، كانت تُغني على أوتار أنين العُشَّاق ومواجعهم، قِيل: إنَّها أنطقت عوالم الصمت في الشِعر العربيّ، فكشفت عن المعنى المسكوت عنه، وأبانت عن ذلك بعبقريّة فريدة لا تتكرر كثيراً، كما أثبتت أنَّ قدرات الصوت والموسيقى أعرق في الدلالة من حدود الكَلِم، كانت "ثومة" ناعمةً كنسمات العطر، مُبهجةً كسنابل القمح، طيّبةً كأشجار التوت، يَضوع المسكُ من صوتها الجهوريّ الهادر، جذورها أصيلة المنبت كأنَّها "الخريطة الجينيّة" لهذا الشعب المصريّ العريق، هي أيقونة السعادة، كان سعيها الدائب نحو الحياة ينشر الخير والنُبل والشرف، قل فيها ما شئت، فأنتَ في كل المواضع مُحقٌّ وصائب..!!

من الصعوبة بمكانٍ اختزال تجربة فنيّة واسعة كتجربة أم كُلثوم في مقال، خصوصاً أنَّها عاصرت حقباً ومحطاتٍ تاريخيّة مختلفة، فهي ضمن أبرز رموز مثقفي مصر والعالم العربيّ المعاصرين.. فعلت في الغناء العربيّ مثلما فعل محمود سامي البارودي في الشِعر العربي في بواكير عصر النهضة، وما فعله محمود مختار في الفن التشكيليّ الحديث، وما فعله سيد درويش في الغناء الوطنيّ الشعبيّ، ومثل كبار الساسة والزعماء في مصر، سعد زغلول ومصطفي كامل ومحمد فريد، نعم؛ لأنَّها كسرت الأعراف السائدة في الغناء العربيّ.

* **كاتب وباحث مصري/ عضو اتحاد كتّاب مصر**

كـما لا أريـد هنـا أن أتحـدث عـن السـيرة الذاتيـة المعتـادة لأم كُلثـوم (-1898 1975م)، فقـد عرفهـا الجميـع، وتحـدَّث عنهـا الكثـيرون، بـل سـأتحدث عـن فنِّهـا وجمالـه ومتعتـه.. بصـوتٍ ينبـض قلبـه بالنـار المتأججـة، أتـت علينـا ابنـة قريـة (طـماي الزهايـرة- محافظـة الدقهليـة) التـي هـزَّت جـدران الأغنيـة العربيّـة بكلـمات جديـدة، ومقامـات صوتيّـة غـير مألوفـة، الصـوت الذهبـيّ الـذي راح يجـوب العـالم فيـما بعـد، يجمـع الذهـب للمجهـود الحـربيّ، فـكان لهـا في انتصـارات أكتوبـر(1973) يـدٌ طـولى.

أم كُلثـوم، هـي سـيّدةٌ، محافظـةٌ، وقـورةٌ، ثيابهـا ترتبـط بالطابـع المحافظ، ذات الأكـمام السـابغة، تعكـس مفهـوم الأناقـة، فكانـت العبـاءة العربيـة عليهـا هـي الهيبـة والوقـار..

بـدأت مسـيرتها بتـلاوة القـرآن الكريـم في قريتهـا آنـذاك، وأنشـدت قصائـد المدائـح النبويّـة في الموالـد الشـعبيّة، كـما حفظـت الكثـير مـن عيـون الشـعر عـلى يـد والدهـا الشـيخ "إبراهيـم البلتاجـي".

لقـد أنطقـت أم كُلثـوم عـوالم الصمـت في الشِـعر العـربيّ، بصوتهـا المتهـدج المزحـوم بتراتيـل الشـجن والغـارق في وحشـة العطـش ونـوازع الشـوق اللاهـث، وغنّـت – فيـما بعـد- قصائـدَ لأسـاطين الشِـعر قديمـاً وحديثـاً.. تسـاقطت عليهـا فيـوض عديـدة مـن المواهـب الربانيّـة، فعندمـا تغنّـت ببيـت أبي الفـراس الحمـداني، قالـت فيـه:

معللتـي بالوصـل والمـوتُ دونـه إذا مـتُّ ظـمآنَ فـلا نـزل القطـرُ.

قامـت الدنيـا ولم تقعـد، حفـاوةً بتلـك المبدعـة التـي تعـزف عـلى أوتـار القلـوب.. هـي الصـوتُ الطـريُّ حتـى النسـيم، النـديُّ البهـيُّ، الأثـيريُّ، الآتي مـن خلـف طبقـة شـفافة مـن الضبـاب، الهامـس المداعـب كضـوء الشـمس في صباحـات ريفيّـة ربيعيّـة، والمسـائيّ المتخافـت، يظـلُّ ينبـض بالحيـاة بطبقاتـه الأليفـة الطالعـة، يقـظٌ، سـعيدٌ، مجـروحٌ في وقـتٍ واحـدٍ، يوحـي لـكلِّ مسـتمعٍ أنَّـه يتوجّـه إليـه ويخاطبـه

وحده دون غيره، يغاير كل الأصوات التي زامنته، ومع مرور العمر وتمكّنها من صنعتها، صرنا نرتشف من رضابها، حتى تذوب آلامنا وتصير حياتنا وأحلامنا دانية القطاف، مذللة الثمار، سخية العطاء..!!

وُصفت بصاحبة الحنجرة المثقفة، التي تجمع بين التعبير والطرب... كما قِيل أيضاً عن صوتها: هو الراحة الوحيدة وسط الشقاء العربيّ، غنَّت للوطن وللحبِّ؛ لأنَّها إحدى علامات المحبة، التي تمنحها الحياة لنا بين وقت وآخر، من خلالها استطعنا أن نتحمل – عبر صوتها- مشاق الحياة التي لا تنتهي.. ننعتها بـ " السيّدة الراقية"، عندما ينبلج صوتها وسط عتمة القلوب المهزومة، نهرع صوبه، نفرغ في آنيته مواجعنا المتقطعة، فينقذنا بدوره من الاستسلام للأمر الواقع... هو ربما يحمل الكثير من الوهم والقليل من الحقيقة، لكن عبر هذا الملجأ الوديع نهرب من الحقائق المريرة الشريرة.. إلى المحبة والسلام..

تقف "ثومة" على خشبة المسرح في ألق، مرسوم على وجهها سمت الحضارة، وفيض النيل المبارك، تتحلى بأنوثة وثقة الملكة "بلقيس"... تربت بحنوٍ على الميكرفون أمامها، ترفع يدها؛ تحيي مريديها من الجماهير، فتلامس النجوم بهمسها، تشدو بقصائدها فتبكيهم من حرقة الوجد.. منديلها، رفيق أصابعها، تدغدغه، وتسرُّ إليه بأسرارها، تحنو عليه وتقسو عليه أحياناً، تضغط عليه فيستوعب أنفاسها، وانفعالاتها، وهي تشدو يمتصُّ هذا المنديلُ عرقَ يدها الناتج من اضطرابها من الجماهير، فلقاء الجماهير الشهريّ تحسب له كلَّ مرةٍ ألفَ حساب..!!

وصفها العبقري الراحل(نجيب محفوظ) عندما سألته إحدى المذيعات عن رأيه في كوكب الشرق، آنذاك، قال محفوظ، بعد تفكير: "أم كُلثوم، نِعمة الدنيا.."!!.

عام (1956)، كتبت مجلة " نيوز ويك" الأمريكيّة، عن أم كُلثوم وصوتها، ورد في المقال: "صوت أم كُلثوم هو المفضّلُ والمحبوبُ في جميع أنحاء الشرق الأوسط.." واصفةً إيّاها بأنَّها "ملكة بلاد العرب"، لتضيف إلى ألقاب أم كلثوم المصريّة والعربيّة، لقباً عالميّاً جديداً.. لم تكن "ثُومة" مجرد مطربة، بل كانت مثالاً للفنانة المثابرة المجتهدة، التي شغفت بالنغم، وراحت تكرّس حياتها لأجل الكلمة، البسيطة الصادقة، واللحن المؤثر المعبر، حتى تحوّلت إلى "أيقونة" فنيّة فريدة، غنّت للوطن والحب والطبيعة ولجمال اللحظة، وغنّت للتضحيّة وللإخلاص وللتسامح.. كان صوتُها يجمع بين الرقّة والقوّة، صوتٌ جهوريٌ صادح، استطاعت صاحبته أن تعزّزه بكلماتٍ وقصائدَ مناسبةٍ لعدد من الشعراء المعروفين..

(ليلة الخميس الأول من كلِّ شهر)، هي كلمة السرّ بين الجماهير العربيّة وبينها، الموعد الوحيد الذي يحلّق حوله الوجدانُ العربيّ، على اختلاف الميول والمشارب والأذواق والأعمار والهوايات.. فمن مسرح حديقة الأزبكيّة، أو من "دار سينما ريفولي" مصر، ينطلق صوتها الحادي، يجود بأنفاس الحب (يا حبيبي كلُّ شيء بقضاء/ ما بأيدينا خُلقنا تعساء)، الكلمات تأتي بهدوءٍ في البداية، ثم بقوّةٍ، ثم بتدفق لا متناه، نرى السِتّ وهي تنشئ المعاني إنشاءاً، نعم، لقد اقتحمنا صوتُها من مذياعٍ قديمٍ بمقهى "الفيشاوي" في حي الحسين محمولاً على رائحة الشاي والزنجبيل، وخبطات قشاط الطاولة، و"قرقرة" النارجيلة، تشدو بكامل نشوتها ولوعتها، حقاً، هو صوتٌ له قوانينه الخاصّة، يحمله الهواء ليستقر في الوجدان دون استئذان..

غنّت شعراً فصيحاً لشعراء من التراث العربيّ القديم، قصائد لأبي فراس الحمدانيّ، وابن النبيه المصري، وابن

الفـارض، وصفـي الديـن الحـليّ، والعبـاس بـن الأحنـف، والشريـف الـرضي، كـما ترنمـت بقصائـد الشـاعر الأمـير عبـد اللـه الفيصـل مـن السـعودية (ثـورة الشـك، مـن أجـل عينيـك)، وللشـاعر اللبنـانيّ جـورج جـرداق (هـذه ليلتـي)، وللشـاعر السـوداني الهـادي آدم (أغـداً ألقـاك)، وللشـاعر السـوري نـزار قبـاني (أصبـح الآن عنـدي بندقيـة)، وللشـاعر الكويتـي أحمـد مشـاري العـدوانيّ (شـدا لـك المجـد وظفـر، يـا دارنـا يـا دار).. وغنّـت (الرباعيـات) لعمـر الخيـام الشـاعر الفـارسيّ، كـما غنّـت (حديـث الـروح) للشـاعر الباكسـتانيّ محمـد إقبـال..

تبـارت الأقطـار العربيّـة مـن قـادة وزعـماء وملـوك العـرب في تكريـم أم كُلثـوم؛ لمكانتهـا التـي سـكنت في القلـوب، فنالـت تكريمـات عديـدة، نذكـرُ منهـا:

- وسام الرافدين العراقيّ من الدرجة الأولى عام (1946).
- وسام الاستحقاق السوريّ عام (1955).
- وسام النهضة الأردنيّ من الملك الحسين عام (1958).
- سـوار مـن الذهـب الخالـص مرصـع بالمـاس مـن ملـك المغـرب محمـد الخامـس عـام (1958).
- وسام الأرز الوطنيّ برتبة " كوماندز " عام (1959).
- كـما أهدتهـا دولـة تونـس وسـام وقـلادة الجمهوريـة الأكـبر عـام (1968).
- نجمـة الامتيـاز التـي قلّدهـا لهـا سـفير باكسـتان بالقاهـرة بعـد شـدوها بقصيـدة (حديـث الـروح) للشـاعر الباكسـتانيّ محمـد إقبـال عـام (1967).

التـفَّ حـول أم كُلثـوم الكثـير مـن المؤلفـين والملحنـين، كانت تتوهـج وسـطهم، منهـم: محمـد القصبجـي، زكريـا أحمـد، ريـاض السـنباطي، أحمـد رامـي، أحمـد شـوقي، طاهـر أبـو فاشـا، بـيرم التونـسي وغيرهـم..

كـما كانـت حريصـةً دائمـاً عـلى الاسترشـاد بـآراء أصدقائهـا مـن كبـار كتَّـاب ومفكـري عصرهـا، ومنهـم: محمـد التابعي، ومصطفـي أمـين، ومحمـود عـوض، وأنيـس منصـور، ومحمد حسـنين هيـكل وكامـل الشـناوي، وفكـري أباظـة..

ووقـت أن تقدمـت في العمـر أبى الزمـنُ أن يقـترب مـن بريقهـا وحضورهـا.. لكنَّهـا إرادةُ اللـه، ففـي الثالـث مـن فبرايـر عـام (1975)، غـادرت أم كُلثـوم الدنيـا تاركـةً لنـا جواهـر ولآلـئ مـن أغنياتهـا تـزداد إشراقـاً، مـع مطلـع كلِّ لحظـة.. عليهـا سـحائبُ الرحمـةِ والمغفـرة.

قراءةٌ في قصيدة "أقوال جديدة عن حرب البسوس" لأمل دنقل

د.حنين إبراهيم معالي*

بين يدي القصيدة

إنَّ قصيدة أمل دنقل "أقوال جديدة في حرب البسوس" هي شهادتان: "شهادة كليب" في "الوصايا العشر"، وشهادة اليمامة في "أقوال اليمامة ومراثيها"، فيستمع القارئ إلى صوتين في القصيدة.

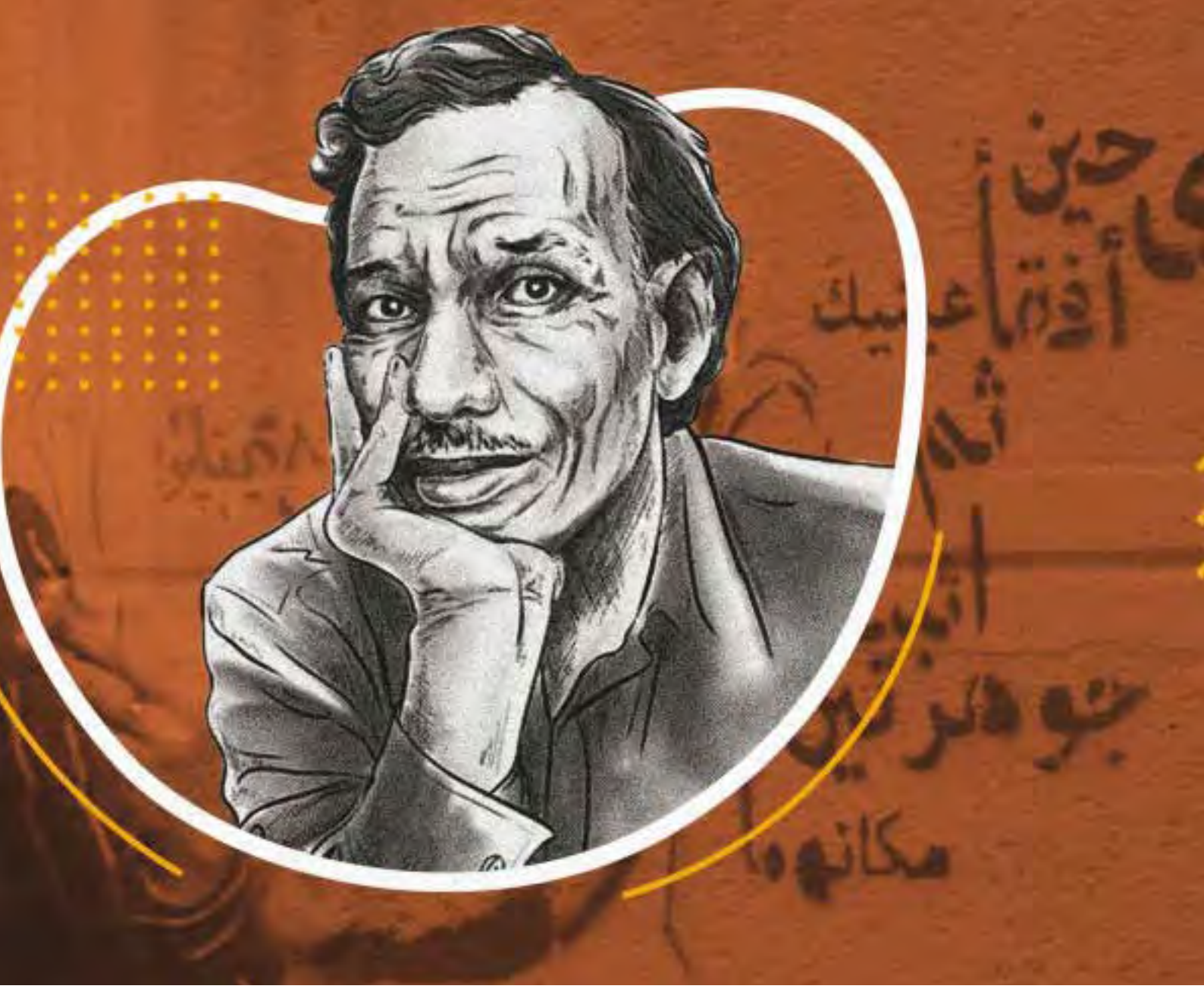
وقد كُتبت القصيدةُ ما بين عاميّ (1976-1977) وهي ناقصةٌ؛ لأنَّ الشاعر أراد أن يكمل الشهادات المتعلقة بالشّخصيّات التي استحضرها من الأخبار التّاريخيّة والسّيرة الشّعبيّة عن حرب البسوس، وهي شهادة المهلهل "أخ كليب"، وشهادة جسّاس ابن عمه القاتل، وشهادة جليلة بنت مرّة، وهي بين ناريْن: نار القتيل زوجها: "كليب" ونار القاتل أخيها "جسّاس بن مرّة"، بالإضافة إلى شخصيات أخرى، ولكنّ الشّهادات لم تكتمل، وبقيت حبيسة عقل الشّاعر وذهنه، ولم تكتب؛ لأنَّ مرضه أعياه، والموت خطفه من الحياة، فانقطع مداد قلمه وإبداعه، ولم تصل للمتلقي رؤيته كاملةً.

وتميّزت القصيدة باستشرافها لمستقبل الواقع العربيّ، فقد جعل الشّاعر قصةَ حرب البسوس التّاريخيّة والشّعبيّة هي المنبعُ الذي يستقي منه شخصياته في القصيدة، ويصل من خلالها إلى الواقع الحاضر، ويتنبّأ بالمستقبل، بحيث إنّه ربطها بالصّراع العربيّ الإسرائيليّ الذي لا خيار معه إلا الدم والقتال بعيدًا عن الصلح، كما يظهر في رؤية القصيدة، التي تنسحب على رؤية الشاعر وتنسجم معها، وهي رؤيةٌ ثاقبةٌ لما يمكن أن يحدث مخالفًا الواقع، فكأنّ الشّاعر يدعو لعدم الصلح، وبذلك يكون الشّعر معبّرًا عن الوجدان والشّعور، ويخلّد أصحابه ورؤاهم الثّاقبة التي تعطي النصّ الشعريّ مرونةً في التأويل والنقد، ولكن تبقى القصيدة سرًّا يبحث عن مفتاحه، فالشّعرُ نبضُ الشّاعر ورؤيته للكون، وللإنسان، وللحياة، و يعبّر "أمل دنقل" في القصيدة عن نزيف الواقع العربيّ الذي يتحوّل بين يديه بوصفه مبدعًا إلى موسيقى وثورة شعريّة، مستلهمًا الماضي؛ ليضيء حرفه الحاضر والمستقبل معًا، ولهذا فإنّ القصيدة رحبةٌ بالانفعالات والغضب الذي ينبض به قلب الشّاعر المرهف الحسّ، فيخرج رؤيته بقصيدة إيقاعها صاخب، وصوتها خطابيّ، وكأنَّه يصرخ في وجه المتلقي، وهذا جليّ في "لا تصالح"، وهذا يجعل الحياة تتجلّى في النّصّ، ويحاول صوت القصيدة أن يحيي الضّمير العربيّ، والوجدان، ليبقى في النّفس، ويؤثر في القارئ، بعد مرور هذا الزمن على كتابته.

القصيدةُ والقناع

الشّاعر مبدعٌ، يخلق نصًّا إبداعيًّا بمخيّلته الشّعريّة، مستفيدًا من التفاصيل والتّراث، ويستدعيها بأسلوبٍ فنّيٍّ محوّر عن البعد التراثي الحقيقيّ للوصول بها

* أكاديمية وكاتبة أردنية



إلى الواقـع الـذي نعايشـه؛ ليعـبّر الشّـاعر عـن رؤيتـه في تجربـةٍ شـعريّةٍ تظهـر قدرتـه عـلى فهـم واقعـه مـن خـلال بعـث الحيـاة في تـراث الأمّـة، فيتحـوّل إلى طاقـةٍ إيحائيّـةٍ في شـكلٍ فنّـيٍّ شـعريٍّ جديـد، يبتعـد فيـه الشّـاعرُ عـن التكـرار والإعـادة دون التغيـير في وقائـع القصّـة، كـما هـي في الـتّراث، وبهـذا يصـل الحـاضر بالمـاضي ناهـلًا مـن تـراث المـاضي، واصـلًا بـين زمنـين، ومسـتشرفًا للمسـتقبل، وهـذا يجعـل قصيـدة الشّـاعر تبتعـد عـن الإغـراق في الفرديّـة، وتتجـاوز ذلـك إلى الجماعـة، وهـذا مـا يجعـل الشّـعر ضـوء الحقيقـة أو ومضـات مـن الحقيقـة.

وثمّـة تشـابه بـين عـدد الوصايـا التـي كتبهـا "كليـب" لأخيـه وهـي عـشر وصايـا، وبـين عـدد مقاطـع القصيـدة، وقـد حـاول الشّـاعر أن يسـتلهمها في خطابـه المعـاصر في التأكيـد عـلى عـدم الصلـح مـع العـدو الصهيـونيّ، فمنـذ بدايـة القصيـدة يبـدأ بقولـه: " لا تصالـح ... ولـو منحـوك الذهب" وهـذا يتوافـق مـع الـشرط الثـاني في الوصايـا (وثـاني شرط أخـوي لا تصالـح ولـو أعطـوك مـالًا مـع عقـود)، ويظهـر هـذا في معظـم مقاطـع القصيـدة.

وتبـدأ كلُّ الوصايـا والـشروط في السّـيرة الشـعّبيّة بكلمـة "أخـوي" مؤكـدةً صلـة القرابـة بينهـما، ليصبـح الحافـز

لأخـذ الثـأر مـن "جسّـاس" قويًّـا، فهـذه الوصيّـة كُتبـت بالـدم، ومـن هنـا انطلـق الشّـاعر في مقطعـه الأول، وأشـار إلى التوّحـد بينهـما في قولـه: " ... أن سـيفان سـيفك، صوتـان صوتـك". ومـن هـذه الأمثلـة يتضـح أنّ الشّـاعر يتمثّـل هـذه الوصايـا في قصيدتـه؛ لنسـمع صـوت الشّـاعر، وهـو يدعـو لعـدم الصلـح مـن خـلال صـوت "كليـب"، وبهـذا يصبح اسـتدعاء التّراث وسـيلةً للوصـول إلى القنـاع، فالشّـاعر يتقنّـع بكليـب ليقـدم للقـارئ رؤيتـه المعـاصرة، بصـورة تبعـده عـن الإغـراق في الذاتيّـة، وبأسـلوب فنّـيّ بعيـدٍ عـن المبـاشرة والأسـاليب التقليديّـة، ويتسـتّر الشّـاعر بهـا؛ لينتقـد الواقـع.

ومـن خـلال القنـاع يركّـز الشّـاعر عـلى جملـةٍ واحـدةٍ وهـي: " لا تصالـح" وهـي لازمـة تتكـرر عنـد الانتقـال مـن مقطـع إلى آخـر، بوصفهـا محـورًا أساسـيًّا في قصيـدة الوصايـا لتأكيـد عـدم الصلـح بـلا الناهية والفعـل المضـارع المجـزوم الـذي يوجـب حسـم القضيـة مـع الأعـداء، فالصلـح ليـس مقبـولًا مهـما كان السـبب، وفي المقاطـع كلهـا يقـدّم " كليـب" لأخيـه " المهلهـل" أسـبابًا ومـبرراتِ عـدم التصالـح مـع الأعـداء، فالمـال والذّهب ليسـا شـيئًا يسـتحق التخلـي عـن عاطفـة الأخـوّة وصلتهـا " فهـي أشـياء لا تُشـترى" وليسـت للمسـاومة، وهـذا يسـتدعي الوقـوف عنـد ذكريـات الطفولـة، فالذكريـات والأخـوّة هـي التـي لا تجعـل دم الأخ في عينـيّ أخيـه مـاءً، ويسـتفزّ فيـه الألم والحـزن، عندمـا يذكّـره بمشـهد الـدم عـلى ثيابـه... وهل يمكـن أن يسـتبدل الثّيـاب المختلطـة بالدمـاء بثيـاب المُلـك والغنـى، ويواصـل "كليـب" تحريـض أخيـه عـلى الرغـم مـن معرفتـه أنَّ الحـرب تثقـل القلـب، ولهـا آثـار نفسـيّة؛ إلا إنَّـه لا مفـرَّ منهـا فهـي الخيـار الوحيـد.

ومـا زال " كليـب" يدفـع بأخيـه إلى الثـأر، وفي كل مقطـع يـزداد الخطـاب تأثـيرًا وحـدّةً، ويعلـو الصـوت، ويتجـاوز ذلـك بتوقـع مـا قـد تقـول الأطـراف الأخـرى، وكيـف يمكـن الـردّ عليهـم وعـلى مـا يحتجـون بـه؛ لإبعـاد الحـرب عنهـم؛ وهـي:

"سيقولون:

جئناك كي تحقن الدم..

جئناك، كن - يا أمير - الحكم

سيقولون:

ها نحن أبناء عم.

قل لهم: إنَّهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك".

فحججهـم واهيـة في نظـر صاحـب الوصيّـة الـذي قُتـل غدرًا مـن ابـن عمـه، فهـو لا يريـد أن يحقـن الـدم؛ لأنَّ الحـقَّ لا يؤخـذ إلا بـدم، ولا يريـد أن يراعـي القرابـة؛ لأنَّهـم لم يراعوهـا وقتلـوه.

ويؤكـد " كليـب" علاقتـه مـع أخيـه مجـدّدًا بتكـرار كلمـة "أخيـك"، وفي المقابـل ينعـت القاتـل بصفـة "الغريـب" مـع أنَّـه ابـن عمـه، فـلا صلـة لـه مـع قاتلـه، فهـو يدعـو أخـاه إلى عـدم مسـاواته مـع هـذا الغريـب في أيّ شيء:

"لا تصالح على الدم.. حتى بدم!

لا تصالح! ولو قيل رأسٌ برأس

أكلُّ الرؤوس سواء؟

أقلب الغريب كقلب أخيك؟!

أعيناه عينا أخيك؟!".

ويحـاول " كليـب" أن يظهـر علاقتـه مـع أخيـه التـي تتجـاوز هـذا الرابـط الأخـوي، وتتخـذ بعـدًا إنسـانيًا، فـ" لا تصالـح"

حتـى وإن كان هـذا متعلقًـا بشـعورك الإنسـانيّ بالشّـفقة عـلى النّسـاء والأطفـال مـن العـدو؛ لأنَّهـم جعلـوا، بقتلهـم الغـادر، اليمامـةَ -بنـت أخيـك- تعـاني وتلبـس ثيـاب الحـداد، وهـي في سـنوات الصبـا، فجزاؤهـم ليـس بعيـدًا عـن جزائهـا، فهـو يزيـد مـن حـدّة الألم والحـزن في قلـب أخيـه عـلى اليمامـة، فـلا تجـد مـن تلجـأ إليـه بعـد مقتـل أبيهـا، وحـرم أحفـاده مـن عطفـه عليهـم، وهـذه آثـار مسـتقبليّة لمـا يمكـن أن يحـدث بعـد مقتلـه.

ويعـود "كليـب" إلى مـا يمكـن أن يقـدّم لأخيـه إذا مـا تنـازل عـن الحـرب وهـو التـاج، الـذي يعنـي أن يصبـح ملـكًا، ولكنَّـه سـيكون ملـكًا مزيفًـا، اسـتغل دم أخيـه ليصـير ملـكًا، وسـيرى في كل مـرة دم أخيـه يرتسـم لـه عـلى يـد مصافحيـه، والمُلـك المزيـف لا يحمـي أحـدًا، لا بـل سـيكون تـولي المُلـك هـو بدايـة الغـدر والخيانـة للمهلهـل وليـس نهايتهـا، وسـيكون الغـدر مضاعفًـا، ويـأتي مـن كلِّ صـوب، وتتشـابه النهايـة.

ولا تجنـح إلى الصلـح حتـى لـو كان هـذا الـرأي رأي قومـك: "مـا بنـا طاقـة لامتشـاق الحسـام" وهـذا رأي الجماعـة، لا تسـتمع لهـم، فالحـرب هـي التـي سـتجعل لسـان الحـق يتغلـب عـلى لسـان الخيانـة الـذي يظهـر لـك مـن كل جانـب، ولا تجعـل كلـمات السـلام تسـتهوي نفسـك فتميـل إليهـا، فالسـلام سـوف يحقـن الدمـاء، لكنَّـك لـن تنعـم في المقابـل بالحريّـة الكاملـة، وسـتكون الحريّـة مزيفـة، ولـن تسـتطيع أن تتنسـم هواءهـا؛ لأنَّـك ستشـعر بـأنَّ الزيـف يمـلأ أرجاءهـا، وستشـتم رائحـة دم أخيـك فيهـا، فـلا حريّـة تقـام عـلى دمـاء الأخ.

وهـو صلـحٌ لا يُعـوّل عليـه؛ لأنَّ الصلـح ملـوثٌ بـدم الغـدر والقتـل، فكيـف سـيكون المسـتقبل الـذي بنـي عـلى دعائـم هشّـة ومؤقتـة، ومهـدّدة بالتداعـي؟ هـل سـيكون مشرقًـا؟ بالطبـع لا، وسينشـأ الجيـل الجديـد عـلى الانكسـار، واعتيـاد ذلـك مـع مـرور الوقـت، عـلى الرغـم مـن شـعوره الدائـم بالهزيمـة، فالقتـال والمواجهـة للعـدو هـي الطريقـة الوحيـدة؛ لتجنـب كل مـا يمكـن أن يحـدث في المسـتقبل، ولذلـك يـأتي صـوت "كليـب" صارخًـا:

"وارو قلبك بالدم..

وارو التراب المقدس..

وارو أسلافك الراقدين..."

فمهـما طالـت مـدةُ الثـأر والحـرب، وكـثُرت المثبطـات والذرائـع التـي تتخذهـا القبيلـة للتملـص منهـا، فـلا تنـثنِ عـن طلـب الحـق، وخـذ مـا تسـتطيع منـه:

"سيقولون:

ها أنت تطلب ثأرًا يطول

فخذ - الآن - ما تستطيع

قليلًا من الحق..

في هذه السنوات القليلة

إنَّه ليس ثأرك وحدك،

لكنَّه ثأر جيل فجيل..."

فالحـوارُ طـاغٍ، وفعـلُ الأمـر طـاغٍ؛ ليـدل عـلى الطلـب المتكـرّر بإلحـاح؛ حتـى تـكاد تسـمع صـوت كليـب الـذي يكتـب وصيتـه بدمـه وهـو يـصرخ مـن الأنـين والألم، ومـع

ذلـك كان يعلـم أنَّ زمـن ثـأره قليـل، فعـلى أخيـه أن يطالـب بحقِّـه سريعًـا دون تأخـير، ويأخـذ مـا يسـتطيع؛ لأنَّ مـا يحقّقـه الآن لا يمكـن أن يُحقّـق في المسـتقبل.

فالثـأرُ ليـس فرديًّـا، وليـس مصلحـةً خاصّـةً يحقّقهـا المهلهـل لأخيـه، وإنَّمـا هـو ثـأرُ أجيـال، وقبيلـة اسـتُهين بـدم ملكهـا، فتصبـح منتهكـةَ الحقـوق والأفـراد، وسـيُصبح دمُ القبيلـة مسـتباحًا بـلا قيمـة تذكـر أمـام الأعـداء، وسـتظهر القبيلـة في صـورةٍ واهنـةٍ أمـام أفرادهـا وأعدائهـا، فالثـأرُ يأخـذ هنـا بعـدًا جماعيًّـا لحمايـة الجماعـة، والأجيـال القادمـة.

وتجـاوز كليـب هـذه الأقـوال الواقعيّـة إلى أقـوال تتصـل بقـراءة الطالـع مـن فئـة المنجمـين، وأقـوال الكهّـان الذيـن يحـذرون مـن الحـرب مـن أجـل أن يجنحـوا إلى السّـلم، ويخيفـوا النـاس مـن الحـرب، فقـد تكـون هـذه التوقعـات لصالـح العـدو وحدهـم:

"لا تصالح، ولو حذرتك النجوم

ورمى لك كهّانها بالنبأ.."

أمَّـا غفـران الذنـب الغـادر، والتنـازل عـن الحـق فليـس قائمًـا بـأيِّ وجـه مـن الوجـوه؛ لأنّ المقتـول لم يقـترف ذنبًـا، ولم يتعـدَّ عـلى أيِّ حـقٍّ مـن حقوقهـم، فلـو كان قتلـه مقابـل ذنـب اقترفـه، لـكان ذلـك مُـبرِّرًا لغفـران فعلتهـم، ولكـن هـذه الفعلـة الغـادرة تحـدث أثـرًا عظيـمًا في نفـس المقتـول؛ لأنَّـه لم يعلـم سـبب قتلـه، وهـذا يزيـد مـن حنقـه عليهـم، مطالبًـا بحقِّـه حتـى لـو كانـت الحـرب ثقيلـة.

وحتـى يمعـن كليـب في التأثـير في نفـس أخيـه فإنّـه يصـف صـورة القاتـل الـذي كان يمـشي معـه، وأصبـح عـدوّه، ولم ينبهـه لسـهمٍ غـادر؛ بـل إنَّـه اختبـأ واحتمـى بالغصـون، مراقبًـا لمـا سـيحدث، متشـفيًّا بالمغـدور، سـاخرًا منـه، بينـما اهتـزّ قلـب كليـب، وعـلى الرغـم مـن هـذا حـاول أن يدافـع عـن نفسـه أمـام مَـن غـدر بـه، فلـم يسـتطع.

فالصّـورة التـي يرسـمها الشّـاعرُ في المقطـع السـابع هـي صـورةٌ متحركـةٌ مليئـةٌ بالصـوت، وهـذا يجعـل الصـورة تنتقـل إلى ذهـن القـارئ؛ فيشـعر بمـا شـعر بـه كليـب في تلـك اللحظـة، فـلا يُـلام كليـب عـلى رفـض الصلـح إذن؛ ليصـل الشـاعر ذلـك بالحـاضر الـذي نعيشـه، وهـذا مـا يجعـل نبـوءة القصيـدة تتجـاوز حـدود الزمـان والمـكان.

وهـذه الصـورة تجعـل كليبًـا يطالـب أخـاه باسـتمرار القتـال، لكـن إلى متـى سيسـتمر القتـال؟ هـل هـو دائـم دون انقطـاع؟ الجـواب لكليـب الـذي حـدّد موعـد انتهـاء المعركـة، وهـو عندمـا يعـود كلُّ شيءٍ إلى وضعـه الطبيعـيّ، حتـى وإن كان تحقُّـق بعضهـا مسـتحيلًا؛ مثـل: عـودة القتيـل إلى طفلتـه.

والقاتـلُ ليـس قاتـلًا فقـط، وإنَّمـا هـو لـصٌّ أيضًـا، فالصلـح لا يتـمُّ مـع اللصـوص والقتلـة، ولا يكـون إلا بـين ندّيـن، وهنـا يقـترب الشّـاعر مـن الواقـع الـذي يريـد أن يعـبر عنـه، بقنـاع الشـخصيّة الماضيـة:

"والذي اغتالني محض لص

سرق الأرض من بين عينيّ

والصمت يطلق ضحكته الساخرة!"

لينهـي الشـاعر قصيدتـه بالإشـارة إلى الفئـات المعارضـة للصلـح بـين الزمنـين: المـاضي والحـاضر، فهـم يحبّـون العبوديـة، ويسـتمتعون بالحيـاة عـلى حسـاب غيرهـم، حتـى لـو كان هـذا الاسـتمتاع عـلى جثـث القتـلى، وعـلى الرغـم مـن هـذا فـإنَّ الأمـلَ معقـودٌ عـلى هـذا الفـارس القنـاع الـذي يختلـف عنهـم جميعًـا، وسـيحقّق مـا يريـد مهـما كانـت الصعوبـات والمواجهـات، وتنتهـي القصيـدة بتأكيـد عـدم الصلـح، وتكـرار "لا تصالـح" مرتـين في مقطـعٍ مسـتقل، حتـى مـع وجـود هـذا الأمـل.

وتقـوم القصيـدة عـلى المفارقـة الزّمنيّـة، والمفارقـة بـين الحـال قبـل كليـب وبعـده، وكأنَّـه الحـال نفسـه قبـل الصلـح وبعـده، ويكـثر الشّـاعر في القصيـدة مـن أسـلوبيّ

الاستفهام والنفي، فالأسئلة لا تنتظر جوابًا، بالإضافة إلى أسلوب النفي الذي يشعر القارئ بمدى الاستفزاز النفسيّ الذي يعتمل في نفس الشّاعر مستندًا -في تعبيره عنه – على قناعه "كليب".

ينتقل الشاعر من وصايا " كليب" إلى اليمامة في أقوالها ومراثيها، واليمامة صوت آخر يتقنَّع الشاعر به ليسمعنا صوته من خلال ابنة "كليب" التي كما يظهر في السّيرة الشّعبيّة أنَّها لم تصالح، ولا تريد الصلح، وكأنَّها تنفذ وصايا والدها العشرة، فهي لا تريد الصلح إلا إذا عاد أبوها إلى الحياة، فتبدأ القصيدة بـ:

"أبي.. لا مزيد!!

أريد أبي.. عند بوابة القصر

فوق حصان الحقيقة

منتصبًا من جديد.."

وهو شرطها الوحيد لإيقاف الحرب، فعودة أبيها تعني عودة الأشياء التي حولها كما كانت بالنسبة لها، وهذا يمثّل إعادة المسلوب؛ لتعود الحقوق، وتطرح القصيدة هذا بأسلوب الأسئلة المتعاقبة؛ لتحدث المفارقة:

"هل يرث الأرض إلا بنوها..؟

وهل تتناسى البساتين من سكنوها..؟

وهل تتنكر أغصانها للجذور..".

فهي تستحضر صورةَ أبيها المقتول في دمه وصدرها يشتعل ألمًا، فقلبها لم يعد يحتمل المزيد، وتطالب بعودة حقِّه في الملك، وتحقيق مبدأ العدل، أمَّا إذا لم يعد الحقُّ إلى أصحابه فسوف يعم الخراب والشر.

وتظهر أقوال اليمامة صريحةً، فهي تطلب من الناس أن يكونوا أُناسًا، وبهذا تكون قد أخرجت قاتلي أبيها من كون أنَّهم ناس، أي من البشرية؛ بل من الآدميّة، والصفات الإنسانيّة التي فقدها "جسّاس" القاتل لوالدها غدرًا، فالنار والحرب هي الوسيلة؛ لتطهير إنسانيّة من فقدها، فالنّاس لم يعودوا أُناسًا، والصحراءُ لم تعد الصحراء، بل إنَّ المعمدانيّة التي يحتاجها الناس للتطهير لم تعد معمدانيّة الماء، بل هي معمدانيّة النّار لشدّة مفارقة هؤلاء الناس لطبيعتهم الإنسانيّة، وهذا يُحدث دهشةً للقارئ بحيث يعبّر عن تشظي الواقع واللامنطقيّة التي يتّصف بها، ولكي تعود الناس والأمور إلى طبيعتها فلا سبيل لذلك إلا بالنار.

وقد كان موقف اليمامة من خلال أقوالها واضحًا برفض الصلح، وهذا انعكس بدوره على إيقاع القصيدة، فالإيقاع في أقوال اليمامة جاء أقوى وأصدح صوتًا من مراثيها، ففي المراثي يخفت الإيقاع أكثر ليتناسب مع خيبة الأمل التي تشعر بها، وهذا يغاير الإيقاع في "لا تصالح" فهو إيقاعٌ عالٍ يكتسب قوته من النبرة الخطابيّة المتألّمة التي تتوّجه من الأخ إلى أخيه، فيأتي الصوت معبّرًا عن الألم الجسديّ والنّفسيّ؛ بسبب غدر ابن عمه له.

فأقوال اليمامة التي ترفض فيها الصلح إلا عند عودة أبيها إلى الحياة، موقف تطالب فيه بحق والدها المقتول غدرًا، بينما كانت مراثيها على نحو مغاير من أقوالها، ويبدو أنَّها لا ترثي ما حدث لأبيها فقط، وإنَّما ترثي وضع قبيلتها؛ لأنَّهم لم يحقّقوا الثأر الذي كانت تطمح إليه، فصوت اليمامة في مراثيها يعبّر عن رثاء حال القبيلة وأفرادها، وما وصل إليه حال المُلك، وفيها صوت الخضوع والشعور بالعار الذي يحيط بهم من كل جانب، فقد سيطر العدو على ميراثهم، وأصبحت سيوف العدو تغطي سقوف المنازل، فقوّة الأعداء وصلت بيوتهم واعتدت عليها، ويجسّد صوتُ اليمامة صوتَ الحسرة والألم على ما آل إليه الحال، وهي تذكر كليبًا بين الحين والآخر، ولم يكن ذلك الثأرُ حقَّ "كليب" وحده، وإنَّما حقُّ الناس جميعهم، وهذا

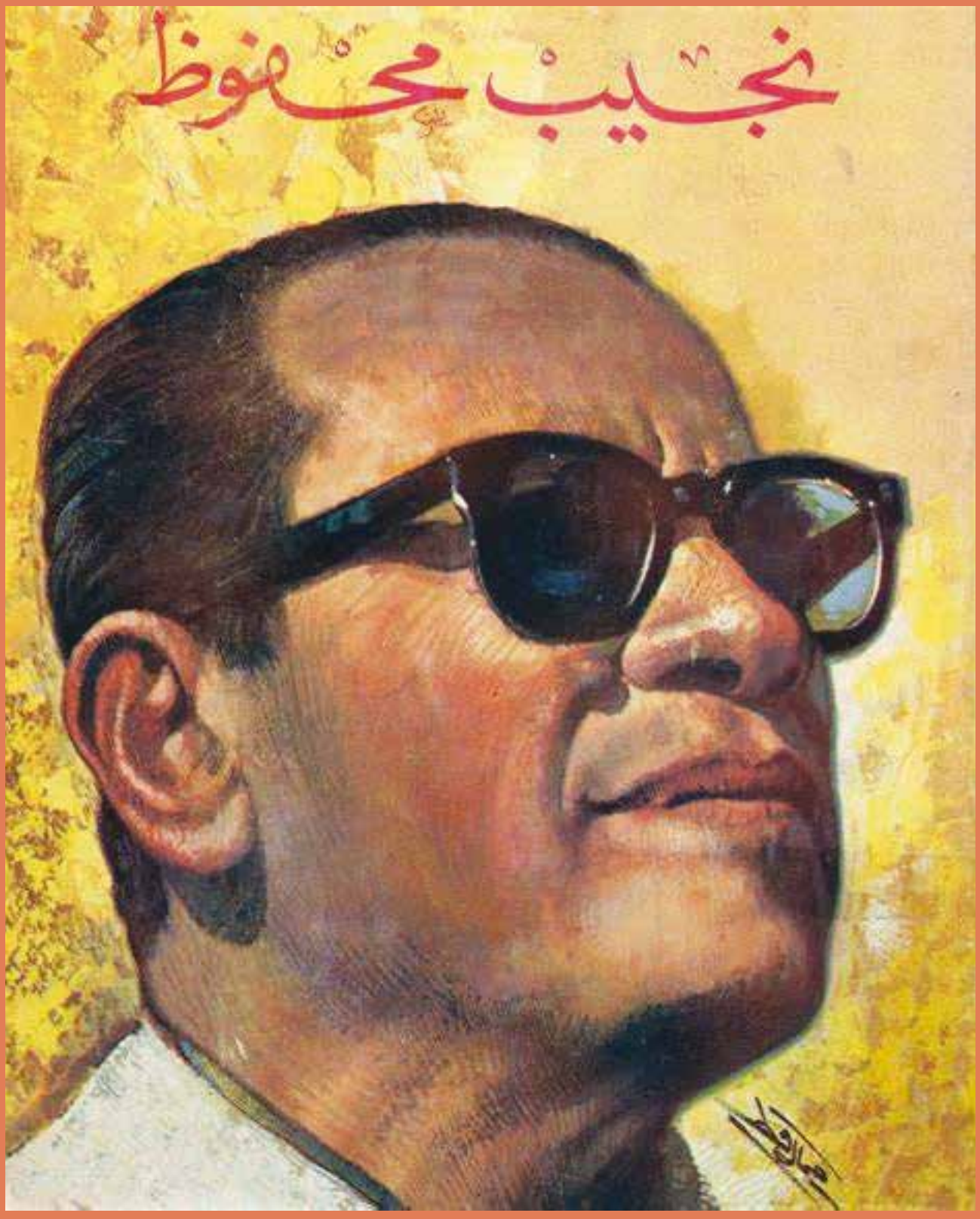
يُظهـر أنَّ المطالبـة بالحقـوق هـي مطالبـةٌ جماعيّـةٌ.
لذلـك فهـي تسـأل باسـتنكارٍ وحـزنٍ وألمٍ عـن حـقِّ الضحايـا مـن الشـهداء الذيـن سـقطوا في الحـروب، وحـقِّ الأحيـاء من الأرامـل واليتامـى، وهـذا يتقاطـع مـع الواقـع الـذي يـودّ الشّـاعر التعبـير عنـه بأسـلوب القنـاع؛ فهـو يبتعـد عـن ذاتـه، ثـم يعـود إليهـا، ولكـن تجلياتهـا تظهـر بـين الحـين والآخـر، رابطًـا بـين مـاضٍ وحـاضر ومسـتقبل.
ومـا زال البعـدُ الإنسـانيُّ موجـودًا في القصيـدة، وهـو مفعـمٌ بـالألم والحـزن، بعيـدًا عـن المطالبـة بالحقـوق بصـوت مرتفـع، وهديـر تحريـضي بـين وصايـا المقتـول، وأقـوال ابنته التـي يعتـصر قلبهـا ألمًـا، حتـى اغتيـل صوتهـا معـبّرةً بعـد هـوان عـن حسّـها الإنسـانيّ، وبكائهـا المتواصـل مـع مـن يشـاركها، وكأنَّهـا لا تجـد أحـدًا يبـكي ليشـاركها في حزنهـا، فوالدهـا قُتـل، ولذلـك لا تجـد مـن يشـاركها في الألم، أو يحـزن عـلى حالهـا إلا أخواتهـا الصغيـرات، يشـاهدنها تبـكي، فيتسـاءلن عـن سـبب بكائهـا، ويشـعرن بمـا تشـعر، ويبكـين مـن قصـصٍ تسردهـا لهـن عـن "كليـب".
وتكـرّر اليمامـة بمـا يشـبه اللازمـة "خصومـة قلبـي مـع اللـه " وبمـا يشـبه الصدمـة في مخاطبـة السـماء، فهـي تؤمـن بالعـدل، ومـا حـدث مخالـف للعـدل في الحيـاة، وهـذا جعلهـا لا تصـدق مـا حـدث.
وبمـا أنَّهـا متألمـة ولا تجـد جوابًـا مـن أحـد عـلى أسـئلتها التـي تعكـس مـدى الحـيرة التـي تشـعر بهـا، وتسـمع صـدى صوتهـا يـتردد دون جـدوى، تشـخّص المـوت، وتخاطبـه، ولكنَّـه لا يجيـب أيضًـا؛ لأنَّـه لم يتـألم فهـو "لم يعـرف مـوت أبيـه"، ولم يجـرب البـكاء بحرقـة.
وهـذا جعلهـا تتسـاءل عـن وريـث أبيهـا، فهـي تعلـم أنَّ المُلـك سـيضيع دون وريـث، وأنَّ الوريـث هـو امتـدادٌ لأبيهـا الـذي قُتـل، فيجـب أن يكـون لـه ذكـر في غيابـه بوريثـه؛ لأنَّ لا عـودة لميـت، فحياتـه انحـصرت بذِكْـره فقـط، وهـي تشـير بذلـك إلى أخيهـا "الهجـرس" الـذي أنجبتـه الجليلـة بعـد وفـاة "كليـب"، وعـاش في ظـلِّ رعايـة قاتـل والـده "جسّـاس"، فلـما عـرف "الهجـرس" بقصـة مقتـل والـده، انتقـم لأبيـه وقتـل قاتلـه، وهـذا جعلهـا تخاطـب أخاهـا وتسـتشرف المسـتقبل عاقـدةً الآمـال عليـه في أن يحكـم حكـمًا جديـدًا، ويأخـذ حـقَّ والـده. ولكنَّهـا تتسـاءل عـن هـذا الأخ وصفاتـه وهيئـة مجيئـه:

"يجيء أخي

هل عباءته الريح؟

هل سيفه البرق؟".

وكأنَّهـا تحـاول أن تتخيـل صورتـه المسـتقبليّة، وهـي صـورةٌ تتأرجـح بـين التشـاؤم والتفـاؤل.
ولكـن تبقـى الأسـئلةُ قائمـةً ومتعلقـةً بالمسـتقبل، فـلا إجابـة، فـما زالـت تسـمع صوتهـا يـتردّد حولهـا، وأحسّـت بجفـافٍ يـكاد يذهـب بكلماتهـا، فنـادت مناداتهـا الأخـيرة التـي تتوجـه فيهـا إلى الشـباب؛ شـبابِ الغـد، الذيـن يكـبُر الأمـلُ فيهـم في إعـادة الحـقِّ إلى أصحابـه، حـقِّ " كليـب" وحـقِّ غـيره، حتـى لا تُـسرق الحقـوقُ والأمـاني.


نجيب محفوظ

سيرةٌ ومواليدُ لـ"أولاد حارتنا" رائعة "نجيب محفوظ"

زينب محمد عبد الحميد*

تنبني روايةُ "أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ بناءً يجعل منها سيرةً تُروى، أو كما تسميها الرواية "حكايات". كان لها نصيبٌ من شكلها حين تداول الشارع سيرتَها بعد أن نال كاتبها من الدراما – بالحكاية المعروفة عن تكفيره - ما أكسبها مزيدًا من الانتباه والقراءة والتأويل.

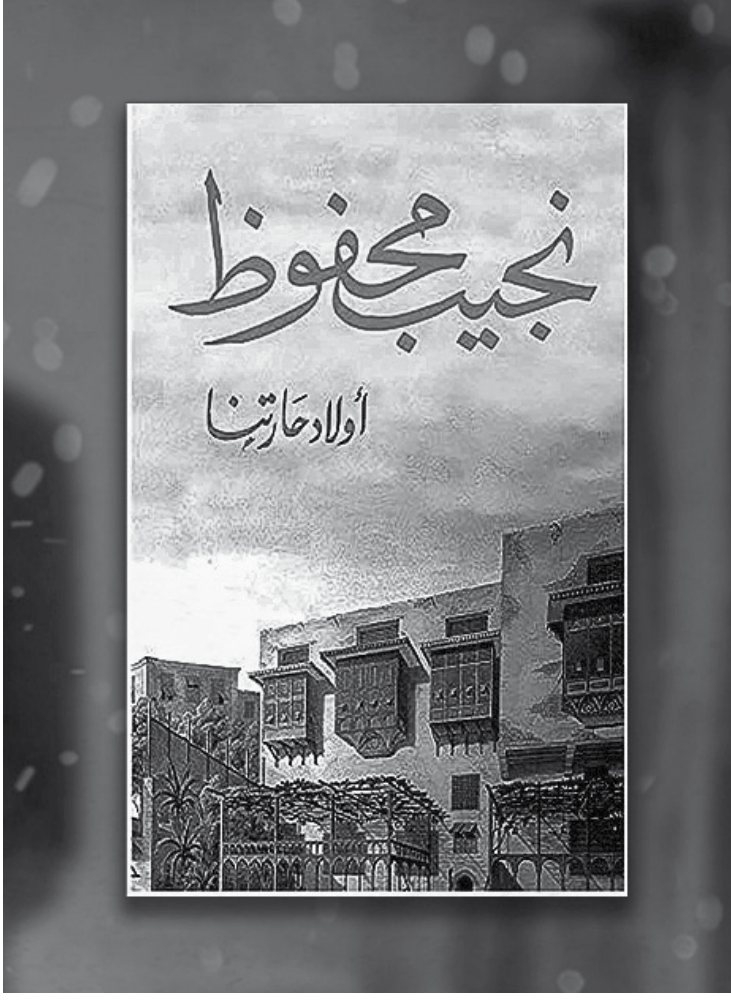
رسمت الرواية إطارًا عامًا للحكي يمكن أن نطلق عليه إطار "السيرة الكليّة"؛ إذ تتضمن داخلها ما فعله الروّاه من جيل لآخر في نوع من إعادة الحكي وإعادة تمثيل الماضي في آن، - تارةً، كما خطّط له في أحداثه السرديّة الأولى وأخرى كما يتصوّره الروّاه- فيما يمكن أن نسميه "حلقات السيرة" فتتشكل ثم يُعاد إنتاجها مع كلِّ جيل، وتكتسب مواقف وشخصيات جديدة بمرور الأحداث.

أمَّا الراوي فقد جعل من نفسه مدوّنًا وحاكيًا للسيرة الكبيرة العامة، واختار أن يدوّنها ويسرد أحداثها وتحوّلاتها أثناء تناقلها السيريّ الجزئيّ أو الحلقي؛ نافيًا عنها كونها حكاية واحدة، ومؤكّدًا على إنَّها سلسلة من الحكايات، وأنَّه لم يشهد سوى طورها الأخير، ثم دعم حكاياته بكثرة الروّاة وجعل من كثرتهم حجّةً وبديلًا عن أية مصادر موثّقة؛ فجميع أهل الحارة يشيرون إلى البيت الكبير قائلين في حسرة: "هذا بيت جدنا، جميعنا من صلبه، ونحن مستحقو أوقافه، فلماذا نجوع وكيف نُضام؟!"

اختارت الرواية ذلك الشكل من التعبير السيريّ للأحداث لتعكس لنا مردود الحدث على أجيال تالية، أو لتزجَّ بشخصياتها في أجيالها الجديدة داخل سير الأحداث في تفهّمه وإعادة إنتاجه طبقًا لتصوراتهم أو مصلحتهم ورؤيتهم الشعبيّة لماضيهم؛ إذ تنبني حلقات السيرة في الرواية فتنتجها توجّهات شخصيات أو مراحل بعينها؛ خاصّةً بما تمارسه السلطة القمعيّة الشريرة المتمثلة في الفتوّات، ثم يتعامل الناس مع حلقات الحكاية/ السيرة بمن فيهم الروّاة؛ الذين يعيدون حكي البطولات تحت مظلة من الظلم؛ فيقلّلوا فيها من دور المقاومة ويتغنوا للسلطة القائمة؛ يقول هذا على لسان راوي الحكاية أو السيرة الكبيرة/ الأم التي راعت تلك التغيرات ووعتها: "وهذه الحال الكئيبة شهدتها بنفسي في أيامنا الأخيرة، صورة صادقة مما يروي الروّاة عن الأزمات الماضية. أمَّا شعراء المقاهي المنتشرة في حارتنا فلا يرون إلا عهود البطولات متجنبين الجهر بما يحرج مراكز السادة، ويتغنون بمزايا الناظر والفتوّات، بعدل لا نحظى به، ورحمة لا نجدها، وشهامة لا نلقاها، وهذ لا نراه، ونزاهة لا نسمع عنها".

تُقسّم الرواية فصولها أو لنقل حلقاتها السيريّة وتعطي لكلِّ حلقة اسم صاحبها وتبدأ بسرد مولده أو بالأدق لنقل ظهوره، فكما يقول د. أحمد شمس الدين الحجاجي: " إنَّ البطل الشعبيّ في أدب أمّةٍ من الأمم هو نتاجٌ لواقعها الاجتماعيّ ومن أهم عناصره السياسيّة، وواقعها الثقافيّ، ومن أهم عناصره الدين، فالبطل هو نتاج لهذه الخلطة ممتزجة امتزاجًا تامًّا. وليس البطل الشعبيّ في السيرة الشعبيّة العربية بدعًا من أبطال السير، فهو تعبيرٌ عن الجماعة التي أبدعتها." ولهذا

* ناقدة ومترجمة مصرية



التصوّر نفسه تحول لحظة ميلاد البطل، أو تستعيض عنها بعدة أشكل:

ففي حلقة أدهم السيريّة أو لنقل سيرة "أدهم"، تضعنا الرواية بدايةً مع اجتماع الجبلاوي بأولاده حيث يقرّر تمييز "أدهم" من بينهم، فيقول: "وقع اختياري على أخيكم أدهم ليدير الوقف تحت إشرافي.." وبهذا الموقف تستعيض الرواية عن مرحلة ميلاد البطل في السير الشعبيّة، حيث لحظة تفضيل الجبلاوي لأدهم على غيره من أولاده هي لحظة ميلاده بطلًا، ومن ثم تدشين هيمنته ووجوده ثم تبدأ سيرة الميلاد.

لا تأتي لحظة ميلاد البطل متفردةً معزولةَ السياق عن الأحداث قبلها؛ لذلك تحلُّ حلقة "جبل" ساردةً حال حارة الجبلاوي قبل ميلاده، أو لنقل قبل اللحظة التي ستدشنه بطلًا من أبطال السيرة، ومن ثم تعيد الرواية استدعاء سيرة "أدهم" وتداولها بين الناس، وعن الظلم الواقع بينهم وحالهم الضيق؛ ثم تشي الأحداث بتطلّع الناس إلى استجلاب بطل، أو مخلّص يفوق أبطال سيرهم الفائتة. يلوح الظهور الأول ل"جبل" بأوصافٍ جسديّة له تجعله متفردًا عن سابقيه، حيث جسده المفتول الصالح لتشكيله كبطل. ثم تسرد الرواية لحظة ميلاده والتي ضمّت داخلها أيضًا اغترابه الأول عن أهله، في ميلاد وتكوين يبدو أنَّه يلائم تكوينه كمخلّص له الحقّ في الوصل ثم الفصل بين عالمين عالم الناظر والفتوّات وعالم أهله المظلومين، وبذلك تأخذ حلقة السيرة دورتها من ولادة البطل وتشكّله، ثم مواجهة الظلم وتخليص المظلومين حتى رحيله.

أمَّا حلقة "رفاعة" فقد بدأت بوالدته وعم شافعي حال وصولهما للحارة بعد رحلة اضطهاد عانا منها وعادا لتضع الأم مولودها، ليبدأ ميلاد البطل الجديد بتاريخ من الاضطهاد والمساواة بين البطل وجماعته فيما بعد. تخلق لحظة الميلاد هنا مشابهةً ومقاربةً بين أوصاف البطل وظروفه وحال طالبيه، ثم تتنامى الأحداث ليتحوّل "رفاعة" إلى حالة التفرد، وتأتي رحلة جديدة من "مركزيّة البطل" وتجاوز للاندماج في مآل الظلم؛ فيصير محور الحدث ومحركه؛ ليثبت كونه بطلًا متجاوزًا لمحيطه.

نرصد كذلك بعض المواقف والتفاعلات التي قام بها أبطال حلقات السيرة الجدد، حيث إعادة الفهم والإدراك لصنع بطولة جديدة، أو لنقل إعادة إدراك لميلاد ومهمات وغاية حلقات بطوليّة قبلهم. قد يحتوي هذا الفهم على بعض الاعتراضات على مواقف الأبطال السابقة فمثلًا يتساءل "رفاعة" عن جدوى انتصار "جبل": "انتصر "جبل" يا أبي ولكن ما جدوى النصر؟" ويأخذ موقفًا مغايرًا وينشده في بطولته الجديدة مستعينًا بإعادة طرحه لأزمات أنتجها أبطال سابقون، أو إعادة فهم تصوّراتهم وأهدافهم، ومحاولة شقّ طريق جديد لبطولته "قال رفاعة بصوت مليء بالثقة:

كان "أدهم" ينشد الحياة الصافية الغنَّاء، كذلك "جبل" وهو لم يطالب بحقه في الوقف إلا سعيًا وراء الحياة الصافية الغنَّاء، لكن غلب علينا الظنُّ بأنَّ هذه الحياة لن تتيسر لأحد إلا إذا توزع الوقف على الجميع، فنال كلٌّ حقَّه واستثمره حتى يغنيه عن الكدِّ، فتخلص له الحياة الصافية الغنَّاء، ولكن ما أتفه الوقف إن أمكن بلوغ هذه الحياة بدونه، وهو أمر ممكن لمن يشاء، وبوسعنا أن نغنّي منذ الساعة!"

يتفاعل أبطال حلقة السيرة الجديدة مع حلقات السير الماضية، لأنَّ البطل الجديد يحاول عبر اختلافه عن سابقه، أن يشقَّ مكانًا جديدًا لسيرته عبر البطولات التي ستُحكى؛ لذلك لم يبعد أي بطل جديد تصنعه الحكاية عن استيعاب البطولات السابقة والتعليق عليها؛ بل وأخذ موقفًا من ردود أفعال الناس وتصوّراتهم عن سيرهم وماضيهم.

وبينما تؤكّد الرواية على نهجها السيريّ حيث تسرد لميلاد البطل، ولا تغفل إدراج نسبه ضمن سردها لأربع حلقات متتالية (أدهم - جبل - رفاعة - قاسم)؛ تأتي حلقتها الأخيرة لتعطي بطلها وصفًا مغايرًا مستخدمة التقنية السيريّة نفسها، ولكن بشكلٍ سلبيٍّ هذه المرة. إنَّه شكل ينفي عن البطل النسب، بل ويحقّر منه بنسبته لأمّه دون والد، ويضع ميلاده والحديث عن ظهوره داخل دائرة غامضة؛ ليصبح ميلاده رغم كونه بطلًا، ميلادًا شيطانيًّا لنا أن نفكّر فيه. لنا أن نعيد السؤال وتعيد الرواية أو السيرة إلينا الإجابة، فالحاجة إلى ميلاد بطل جديد تتحوّل إلى حاجةٍ ملحّة ومتجدّدة؛ وبذلك تواصل السيرة الحكي عن أجيال جديدة رغم انتصار البطل - ذلك الانتصار والعدل المؤقت-، وتردّد سيرته بين الناس كماضٍ بعيد، إلا إنَّ التعايش مع الظلم يجعل الناس يتغاضون عن جوهر السيرة، وتتحوّل إحدى حلقاتها لأسطورة قديمة للحكي فقط، أو لنقل عن جوهر البطولة التي تحملها السيرة. وهذا النسيان نفسه هو ما يدفع راوي السيرة الكليّة للاستمرار في نسج أبطاله ومواصلة الحكي عن ميلاد جديد لبطل جديد للحارة؛ مبررًا التوالد الحلقيّ، يقول الراوي: "ولولا أنَّ آفة حارتنا النسيان ما انتكس بها مثال طيب، لكن آفة حارتنا النسيان".

يتفاعل أبطال السيرة الجدّد مع السير الماضية، لأنَّ البطل الجديد يحاول عبر اختلافه عن سابقه أن يشقَّ مكانًا جديدًا لسيرته عبر البطولات التي سوف تُحكى. لم يبعد أيُّ بطلٍ جديدٍ تصنعه الحكاية عن استيعاب البطولات السابقة والتعليق عليها بل واتخذ موقفًا من ردود أفعال الناس وتصوراتهم عن سيرهم وماضيهم. ينتهي عصر "رفاعة" ويستطيع بانتقاده ومخالفته لأبطال السير السابقين وبتصوّر الناس عن اختلافه ومكانته أن يصير بطلًا من أبطال السيرة المتجددة التي يعاد إنتاجها مرات، كذلك يفعل "قاسم" ليأخذ موقفًا من الأبطال القدامى، لكن البطل الجديد الذي يندرج تلك المرة في السيرة ليس معارضًا تمامًا لموقف أبطاله القدماء. أمَّا قاسم فيحاول أن يعيد التوازن ويظهر التأسي بمفردات البطولة كما كانت عند كلِّ بطلٍ سبقه؛ لكنَّه بالوقت ذاته يدرك العنصر المهم الذي سيحوّله لبطل جديد، هذا العنصر هو تحقيق "العدل".

تداخلت مفرداتُ السيرة مع الناس وأصبحت تشغل حيّزًا من حياتهم، فأطلقوا أسماء أبطالها على معالم شوارعهم مثل "صخرة هند" وغيرها، كما صار التبرك بأماكن السيرة شاهدًا على فاعليتها وتعمق أثرها في نفوس الناس، وهكذا عاشت الرواية وأبطالها داخل السيرة بإطارها الروائيّ العام، ثم جعلت تفصيلاتها منها مرتكزًا لتوالد أجيال لاحقة، يعيدون حلقات السيرة وينسجونها بصمتهم.

"أبو همام" عبد اللطيف عبد الحليم، تلميذُ العقّاد، الإنسانُ، الشاعرُ، الناقدُ

د. يحيى عبد العظيم*

في صالون العقاد؛ انطلق أبو همام إلى القاهرة؛ جلس بين يدي شيخه العقّاد، وكان آنذاك طالبًا بالأزهر الشريف، فحان دوره؛ ليلقي قصيدته على مسامع عملاق الأدب العربي عباس محمود العقّاد. كان ذلك أوائل الستينيات من القرن الماضي.

لقاء العقاد

أنشد عبد اللطيف عبد الحليم ـ وهو طالب بالأزهر قصيدته أمام عباس العقّاد في ندوته الأسبوعيّة التي كان يقيمها في بيته بالقاهرة كلَّ يوم جمعة، فلقيت صدى وقبولًا في نفس العقاد الذي وجّه سؤاله إليه: «أين تدرسُ يا مولانا؟» فأجابه الفتى: «في الأزهر»، فردَّ عليه العقّاد: «ادخل دار العلوم يا مولانا"، وكلمة "مولانا" كانت من لوازم شيخنا العقّاد.

ومنذ هذه اللحظة؛ أصبح العقّادُ أستاذ أبي همام الأثير؛ إذ التحق ذلك الشاب اليافع الذي كان يحفظ ما يزيد على العشرين ألف بيت بكلية دار العلوم/ جامعة القاهرة، وتخرج فيها سنة 1970م، ثم عُيّن معيدًا فيها، ولشغفه بالعقّاد ومدرسة الديوان؛ حصل أبو همام على درجة الماجستير سنة 1974م، وكانت تحمل عنوان: "المازني شاعرًا"، والتي أنصف فيها المازنيَّ أيّما إنصاف.

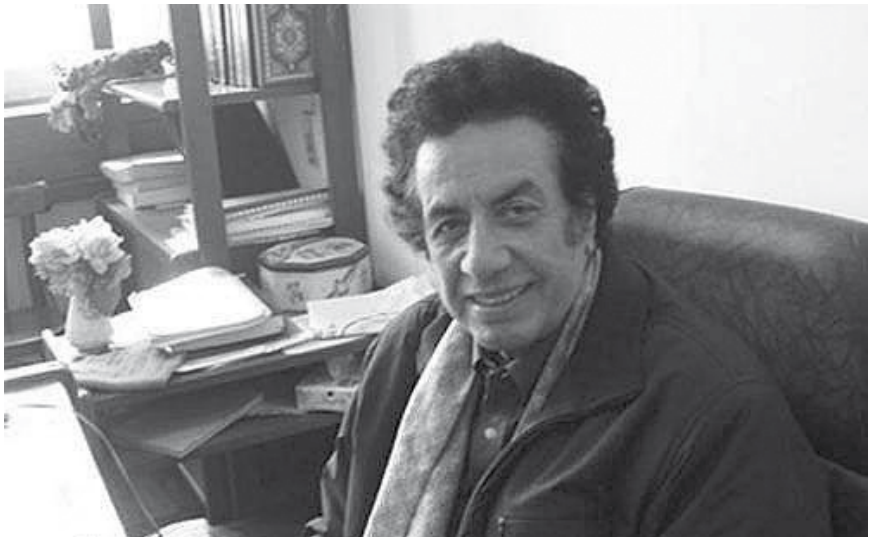
دكتوراة الدولة في الأدب المقارن

لكن أبا همام ما لبث أن ابتُعث إلى إسبانيا، وتحديدًا إلى "جامعة مدريد" التي حصل فيها على درجتي الليسانس والماجستير مرةً أخرى، وذلك في العام 1978م، والتي حصل فيها كذلك على دكتوراة الدولة سنة 1983م عن رسالته الموسومة بـ:(دراسة مقارنة بين شعر العقّاد و"ميجيل دي أونامونو").

العودة إلى دار العلوم

عاد مولانا أبو همام إلى القاهرة، إلى بيته الأثير الذي كان يعشق كل موطئ قدم فيها، حتى رقّي وأصبح أستاذًا مساعدًا بقسم الدراسات الأدبيّة بها، في هذه الأثناء كنت قد التحقتُ بدار العلوم، فالتقيتُ بشيخي وسيّدي وأستاذي أبي همام، وقد توطدت علاقتنا، فاتّخذت طبيعة الشيخ والمريد، وهذا كان ديدنه مع طلابه الشعراء على وجه الخصوص، نقابله، ونجلس إليه، فنجد منه الأب الحاني، والمعلم الإنسان، والناقد المتمرس، والعليم الخبير بكثيرٍ من أمور الحياة التي كانت تقف أمامنا حجر عثرة، فيأخذ بأيدينا للخروج من تلك المآسي.

* أكاديمي وباحث مصري



في قاعة الدرس

في تلك الفترة من أواخر ثمانينيات القرن الماضي؛ كانت الجماعات الإسلاميّة تنتشر بين الطلاب؛ ليس في دار العلوم وحدها، ولا جامعة القاهرة فحسب، بل وعلى مستوى الجامعات المصريّة كلها، فكانت تثير المشاكل والقلاقل في كثير من الأحيان.

كنتُ في الفرقة الثالثة؛ كان مولانا يقوم بتدريس مادة الأدب الأندلسيّ ونصوصه، ثم أخذ في الشرح مستغرقًا فيه حتى جاء على ذكر الغزل الأندلسيّ بجمالياته، وأبياته السائرة، وما قالته ولادة بنت المستكفي في ابن زيدونها، وما أنشدته حفصة بنت الحاج الركونية الأندلسيّة، وما إن ولج مولانا هذه الطريق حتى هاج الطلاب المتشدّدون، فغضب أبو همام، وترك قاعة الدرس، فتدخلت للتهدئة، وكبح جماح هؤلاء الطلاب، وأن عليهم الاعتذار لشيخنا.

كان مولانا قريب الحاشية، رحيم النفس، جميل الروح، فنزل من مكتبه، وقال لنا في مدرج (3) بالدور الأول آنذاك، والذي لا أدري ما هو مصيره الآن؟، ثم وجّه حديثه لمن أغضبوه قائلًا: "إذا كنتم تتحدثون عن الدين، فأنا أكثر منكم تدينًا والتزامًا، فقد كنت أؤم المصلين في إسبانيا، وأخطب الجمعة، وأحفظ القرآن كاملًا، وأحفظُ ما لا تستطيعون حفظه من أحاديث الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ فعليكم ألا تضيّعوا على أنفسكم، وعلى زملائكم وقتهم، ومحاضراتهم، والتزموا بدوركم طلابًا في طريق العلم، واسألوا ما شئتم، وسأجيبكم عنه".

أنا وأبو البقاء

في إحدى محاضرات مولانا أبي همام والتي كنت غائبًا عنها؛ شرع مولانا في شرح وتحليل قصيدة أبي البقاء الرنديّ الأندلسيّ، والتي يرثي فيها الأندلس، ويقول في مطلعها:

لِكُلِّ شَيءٍ إذا ما تَمّ نُقصانُ
فَلا يُغَرَّ بِطيبِ العَيشِ إنسانُ
هِيَ الأُمُورُ كَما شاهَدتُها دُوَلٌ
مَن سَرّهُ زَمَن ساءَتهُ أَزمانُ
وَهَذِهِ الدارُ لا تُبقي عَلى أَحَدٍ
وَلا يَدُومُ عَلى حالٍ لَها شانُ.

أخبرني زملائي أنَّ مولانا قد سأل عني قائلًا: "أين يحيى عبد العظيم؛ ليكتب لنا قصيدةً على غرار نونية أبي البقاء".

أبو همام الإنسان

نظمتُ قصيدتي التي عنونتها بـ: "إلى أبي البقاء الرنديّ"، معارضةً لقصيدته، وعلى الوزن والقافية عينهما، ذهبت إلى مولانا أبي همام، فصمّم أن يناقشها معي، ويعرضها بالقناة الثالثة في التليفزيون المصريّ، فلم يكن آنئذ غير القناتين الأولى والثانية، والثالثة كانت في بداية عهدها، ولم يكن هناك تلك الكثرة الكاثرة من القنوات التي وكما يقول المصريون: "بقت زي الرز"، ولم تكن بهذه الحالة من السخف والتسطيح الذي نعيشه يوميًّا، وما تقدمه تلك القنوات من إسفاف، بل تكاد تخلو كثير من البرامج من المعلومة الهادفة، والقدوة الحسنة لشبابنا وشاباتنا، فأصبحنا نرى كل تلك الحوداث والبلايا في كل حدب وصوب.

كان من أبيات قصيدتي؛ ما يستشرف حالنا اليوم رغم مرور ما يزيد على ثلاثة وثلاثين عامًا، وأقولُ فيها:

ونامت القدس في أحضان أندلس
وباتت العين يمحو دمعَها الحانُ
فالخمر فيها وفى الصهباء منسية
أتُسْكِتُ القلبَ والأيامَ ألحانُ؟.
من قال خمر الدنا للدمع شافية
وهل يواسى بفقد الإلف هيمانُ
ومن يحقّق للبلدان بغيتها
وقد تعرت بها في الليل أبدانُ
واليوم صارت بلاد الله متخمةٌ
بكل خُلْفٍ، ويُنْسِي القومَ نسيانُ
عادت طليطلة تبكي لمرسية
وعاد أيلول يسقيه حزيرانُ
وترتع الريح تمحو كل ثائرة
كأن أهل الثرى للريح عبدانُ
فيُكتَمُ الحقُّ في أفواه أتقيةٍ
لينطق الزور زنديق وسكران
ويصبح العلم في أنهارنا غَرِقًا
ويحكم الناسَ بالطاغوت ....

ذهبنا نستبق إلى مبنى ماسبيرو ـ نحن أبناء أبي همام ومريديه ـ فوجدناه جالسًا في الصالون في استقبال باب (4) من مبنى الإذاعة والتليفزيون المصري ينتظرنا، فباغتنا بضحكته المعهودة التي لا تخرج إلى من قلب أبي همام، تركت سيارتي؛ لنعيش صعلكة الشعراء يومًا، كان ذلك في العام 1988م، وكان يقطن في المعادي، صعدنا إلى الاستوديو، جلسنا في بهو أمامه، ننتظر حتى يتم التجهيز، فاجأنا شاب ضحوك مقتربًا من مولانا، وقدّم له كوبًا من الشاي، وقال له مبتسمًا:" أنا تلميذك بدر، أتدرب هنا مساعد مخرج، وحضرتك طردتني اليوم من المحاضرة". فضحكنا جميعًا.

أقسم مولانا ألا يشرب من الكوب شيئًا إلا إذا جيء لكل منا بكوب مثله، أو نقتسمه جميعًا، وقال بالبلدي: "حتى لو كل واحد فينا هياخد شفطة من الكوباية"، والتفت إليَّ، وقال: "يحيى هو الذي سيجد لنا من يحضر الشاي"؛ لكنَّهم بادرونا بأن الاستوديو جاهز الآن للتصوير، فدخلنا، وكنا مجموعة من شعراء الكلية؛ يسجّلون قصائدهم في هذا البرنامج الذي أذكر أنَّ عنوانه كان "نجوم على الطريق".

في باب اللوق

في مطلع كوبري (6) أكتوبر أمام "هيلتون رمسيس"؛ لا سبيل لأن تمرّ إلى الجهة الأخرى إلا مجازفةً؛ كنّا قد خرجنا توًّا من "ماسبيرو" سيرًا على الأقدام؛ أخبرنا أبو همام أنَّه سيأخذنا إلى الكافيتيريا التي كان يجلس بها العقّاد وتلاميذه في باب اللوق وسط القاهرة؛ ذهبنا إلى هناك، جلس مولانا، وتحلقنا حوله؛ بادرنا قائلًا: "مين بيشرب سجاير"؟ قلت له: أنا. قال:" اشرب،

واشربوا ما تحبون، وليذهب أحدكم؛ ليحضر لنا بعض الساندويتشات"، وسحب سيجارة، وأشعلها، وقال: "ليكن كل منكم على راحته".

أخذنا الوقتُ والشعرُ، والحديثُ يمنةً ويسرةً، ثم أخذ مولانا يخبرنا عن أماكن جلوسنا، فقال: " أنا أجلس هنا مكان شيخنا العقّاد، ويحيى يجلس مكان خليفة التونسي أمين سر العقّاد، وصاحب شخصية أمين في رواية العقّاد الوحيدة "سارة"، وفلان يجلس مكان فلان"، حتى كاد الليل أن ينتصف، فهمَّ واقفًا، وقال: "هيا بنا لألحق آخر مترو متجه إلى المعادي"، وكان مترو الأنفاق لم يمر على تشغيله سوى عامين تقريبًا، هرولنا، وأخذنا نعدو في طريقنا إلى محطة السادات "التحرير" حتى يلحق مولانا بآخر رحلة إلى المعادي.

أبو همام الشاعر

كان بزوغ نجم مولانا الشاعر عبد اللطيف عبد الحليم مطلع الستينيات من القرن الماضي عندما ألقى قصيدته بين يدي العقّاد، فنالت رضاه وإعجابه، فأصدر ديوانه الأول "الخوف من المطر" في العام نفسه الذي حصل فيه على الماجستير "المازني شاعرًا" سنة 1974م، يقول الراحل أبو همام في مطلع قصيدته "من آخر كلمات ابن حزم":

غادرتكم، لا تروق صحبتكم غمامكم راعد، ولا مطر
وبأسكم بينكم، وشأنكم يحكم فيكم، وشأنه البطر
كل ... تدعونه ... وما له همةٌ ولا خطر.

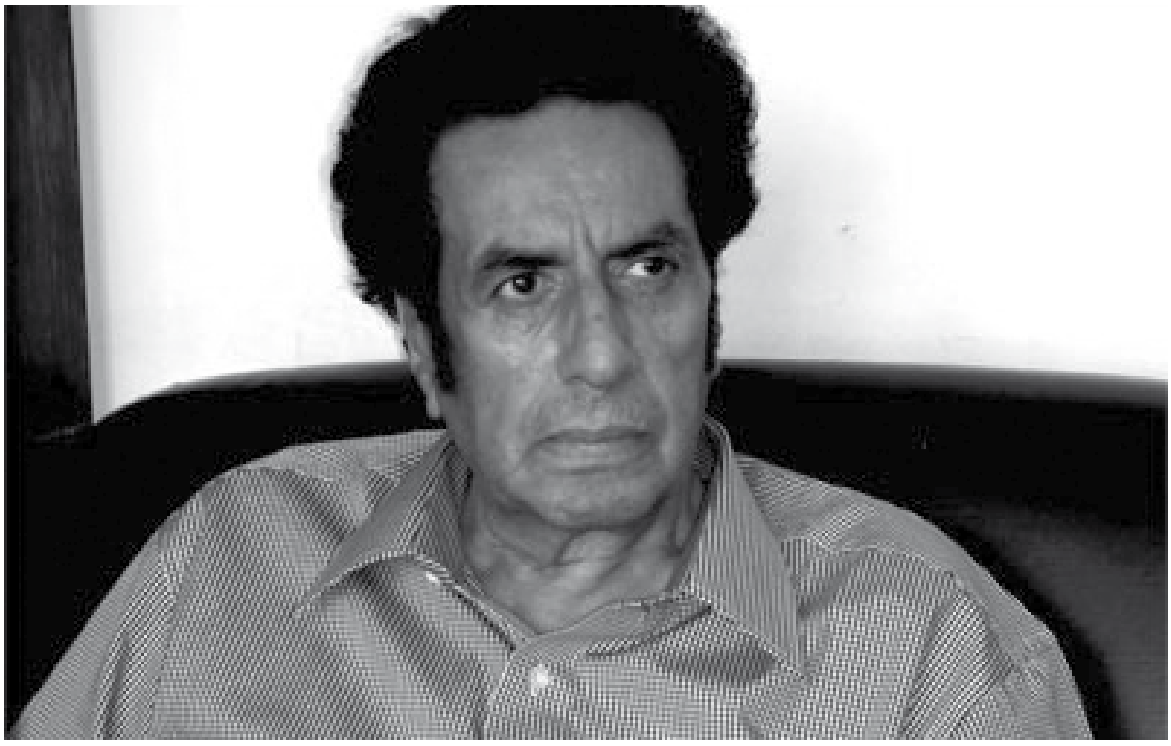
ثم أصدر ديوانه "لزوميات وقصائد أخرى" في العام 1985م، ثم ديوانه "هدير الصمت" 1987م، فديوان "مقام المنسرح" 1989م، و"أغاني العاشق الأندلسيّ" سنة 1992م، وأخيرًا ديوان "زهرة النار" سنة 1998م، وها هو الشاعر يقولُ في إحدى قصائده:

تبسّمي، تورقُ النجومُ بأعماقي، وتَندى أشعةُ القمرِ
ووقِّعي نغْمةَ الصباح بأعراقي وصُبّي الربيعَ في الوتر
عصفورتي زهوةَ الحقولِ، ويا شوقَ الندى، في تنفُّسِ البُكَر
تَألَّفي صُحبةَ الهجير، ولا تَمْلَمَلي للسقام، واصطبري
ليت الذي تطلبينَ، أرديةُ الحسن، أو الحَلْيُ شائقَ الصّور
أو مهجةُ الشاعر الأسيف وإن أخشى عليكِ المخزونَ من فِكَري.

ومن أبدع ما كتب قصيدته "من المعتمد بن عباد إلى ملوك الطوائف" التي يقول فيها:

جرحيَ دامٍ، وما بنا أملٌ والرومُ من حولنا همُ الأملُ
نرعى خنازيرهم! وليس لنا من رعيها ناقةٌ ولا جملُ
قصورنا تاجها صقالبةٌ وشعبنا في عيوننا همَلُ
وكلنا قادرٌ ومعتمدٌ أسودنا لا يهابها الحَمَلُ
إلى اعتماد تكون قِبلتنا يمثل فيها الخفيفُ والرَّملُ.

لقد كان مولانا فوق ذلك مترجمًا بارعًا، فحصل على جائزة الدولة التشجيعيّة في الترجمة الإبداعيّة سنة 1987م، فغضب غضبًا شديدًا، وقال أنا شاعر، ولست ترجمانا، فقد كان لا يعشق شيئًا يقترن باسمه غير لقب الشاعر، رغم أنَّه العالم المتبحر الحَبر، المحقّق الثبَت، النقّادة الغيور على شعرنا العربيّ بعيدًا عما طاله من تدليس وتزوير وتزييف، فكانت المناظرة التي أجرتها قناة الجزيرة بينه وبين نوري الجراح، والتي أفصح فيها أبو همام عن دور المخابرات الفرنسيّة في تمويل وإصدار مجلة شعر البيروتية أواخر الستينيات من القرن الماضي لترسيخ جذور قصيدة النثر، ثم نفضت يدها عمن فيها، بعد أن أدخلتهم طريقًا لا يستطيعون العودة منه، وإن كانت هذا اللون رغم كثرته وغلبة الغثاء عليه في طريقه إلى زوال آجلًا أو عاجلًا.



أبو همام الناقد

يمثّل كتابُه "شعراء ما بعد الديوان" علامةً فارقةً في أدبنا العربيّ الحديث؛ إذ أقامه مولانا على ثلاثة أجزاء، يرصد فيها كل تلاميذ العقّاد دون النظر إلى السن، فقط محور الدراسة والتأريخ يدور حول كل من كان تلميذًا للعقاد، والدور الذي لعبه كل منهم استمرار مسيرة مدرسة الديوان، بل إنَّه يقدّم من هؤلاء الشعراء "سيد قطب" الدرعمي قبل انحرافه موليًّا وجه قبل الإخوان، بل ومنظِّرًا لهم، ويقدّم له قصيدة بعنوان "قُبلة" في ديوانه الأول الذي أصدره سنة 1926، وهو العام نفسه الذي أصدر فيه الشيخ الشعراوي ديوانه الأول.

لقد ظلَّ أبو همام منافحًا عن القصيدة العموديّة، مقدمًا كلَّ ما يؤكّد أنَّ الشاعر الشاعر هو الذي يستطيع أن يقدّم كلَّ جديد من صور وتراكيب ودلالات واستعارات وتشبيهات في القالب العمودي، وقد فعل ذلك، فمسألة أنَّ القصيدة العمودية عاجزةٌ وقاصرةٌ عن استيعاب ما تقدمه قصيدة التفعيلة رهنٌ بمقدرة الشاعر، وليس بانسيابية القالب الذي تكتب فيه القصيدة.

الفارس يترجّل عن جواده

كان مولانا عضوًا في كثير من اللجان الأدبيّة، ورأس مجلس إدارة جمعية العقّاد الأدبيّة بين عامي 1985 و1988، والتي كنت عضوًا بها، وأنا طالب في السنة الثالثة بكلية دار العلوم/جامعة القاهرة، كما حصد أبو همام كثيرًا من الجوائز المصريّة والعربيّة، وقد ولد عبد اللطيف عبد الحليم عبد الله سنة 1945م بقرية طوخ دلكة ـ محافظة المنوفية، وترجّل عن صهوة جواد الشعر والنقد في 16 ديسمبر سنة 2014م، وقد ترك العقّاد في ذريته، فجعل اسم ابنه "همام"، واسم ابنته "سارة"، وهما اسما بطلي رواية العقّاد الوحيدة "سارة"، وباسم ابنه كانت كنيته الأثيرة إلى قلبه، والتي غلبت عليه. رحمات الله تعالى ومغفراته على مولانا "أبي همام" في أعلى عليين.

مشكلةُ الحريّة لدى د. زكريا إبراهيم... منظوٌر فلسفيٌّ

د. أشرف حزين *

تتّسمُ المقاربة الفلسفيّة لمشكلة الحريّة بالشموليّة والإحاطة بكلِّ جوانب المشكلة والنفاذ إلى أعماقها. ويرى د. زكريا إبراهيم أنَّ الإنسان يشترك مع باقي الموجودات في الطبيعة من جهة كونه كائنًا طبيعيًّا، وهذا الكائنُ الطبيعيُّ تسري عليه كلُّ القوانين الطبيعيّة التي تسير وفق نظام العلّة والمعلول . ولكن الإنسان بوصفه كائنًا متميزًا على باقي الكائنات، يُعدُّ أشدَّها حنينًا إلى التخلص من جبرية الظواهر، وأقواها نزوعًا نحو التحرّر من أسر الضرورة. وليست قوانين الطبيعة وحدها هي التي تحاول الحدَّ من حرية الإنسان؛ بل إنَّه يخوض نضالًا ضدَّ جبريّة المجتمع وقيوده، وكذلك جبريّة الماضي، وحتى صراعه مع الآلهة؛ وهكذا تغدو الحريّةُ مشكلةً؛ بل مشكلة المشاكل كما يصفها إبراهيم. يشير زكريا إبراهيم أنَّ الفلسفة المعاصرة أعادت مشكلة الحريّة إلى الصدارة بعد أن أصابها الجمود وعلاها الصدأ. ومع أن الجانب الميتافيزيقيّ هو الذي هيمن على هذه الإشكاليّة طوال تاريخ الفلسفة، إلا إنَّ إبراهيم ينوّه أنَّ الجانب الأخلاقيّ يُعتبر من الجوانب المهمّة التي يجب على الباحث أن يوليها الاهتمام الكافي، علاوةً على أنَّه يرى أنَّ العلوم المعاصرة أتاحت للفلسفة أن تعاودَ البحثَ في مشكلة الحريّة وفق منظورٍ علميّ. فمن المعلوم أنَّ تطوّر العلم أدى " إلى معاودة النظر في مبدأ الحتميّة، مما أدى إلى قيام نزعات احتماليّة في نطاق العلم نفسه، تعبّر عن إمكان قيام حريّة ميتافيزيقيّة شاملة.

يناقش إبراهيم ابتداءً مقولة الحريّة من حيث معناها، ويحاجج القائلين بها والمؤيدين لوجودها، وكذلك مناقشة المنكرين لها، ويقدم تعريفًا مبدئيًّا للحريّة، فيصفها أنَّها تلك الملَكة الخاصّة التي تميّز الكائن الناطق من حيث هو موجودٌ عاقلٌ يصدر في أفعاله عن إرادته هو، لا عن إرادة أخرى غريبة عنه. ويُستفاد من هذا التعريف وجود عنصرين مهمّين؛ هما: عنصر الوعيّ، وانعدام القسر الخارجيّ، وشرطُ الوعيّ مهمٌّ وإلا تحوّل الإنسانُ إلى كائن مطبوع. ويحذّر إبراهيم من أنَّ وضع تعريف للحريّة ليس بالأمر الهيّن، ويقترح تحديد الحريّة بواسطة السلب، فيرى أنَّ مفردة الحريّة يمكن أن تكون مقابلًا لمفرداتٍ أخرى مثل: الضرورة، الحتميّة، القضاء والقدر، الطبيعة. كما يشير إلى أنَّ اشتغالات الفلاسفة على هذه المشكلة تمخضت عن أربعة مفاهيم مختلفة للحريّة:

أولًا: مفهوم حريّة الاختيار الذي ينطلق من الإرادة المطلقة، حيث تكون الحريّة هنا داخليّة خالصة، وليس لها مرجح خارجيّ؛ لأنَّها قائمة على استواء الطرفين.

ثانيًا: الحريّة الأخلاقيّة التي تأتي بعد طول تأملٍ، فمفهوم الحريّة هنا ليس في السلوك العفويّ المباشر، بل يكون بعد وعيٍّ وتأمل، ويشير إبراهيم أنَّ "كانط" ربط هذا النوع من الحريّة بالاستقلال الأخلاقيّ.

ثالثًا: حريّة الحكيم الذي استطاع التخلّص من كلِّ شر، ومن كلِّ كراهيةٍ ومن كل رغبة، أو هي حرية الفيلسوف الذي تخلّص من عبودية الأهواء والغرائز والجهل. وقد

* أستاذ الفلسفة في جامعة نيويورك

اعتنـق هـذا المذهـب فلاسـفةٌ مثـل "اسـبنوزا و"ليبنتـز" وكذلـك اعتنقها الرواقيـون، ولكـن الملفـت أنَّهـم وصلـوا إلى طريـق مسـدود وتحوّلـوا للمذهـب الجـبريّ.

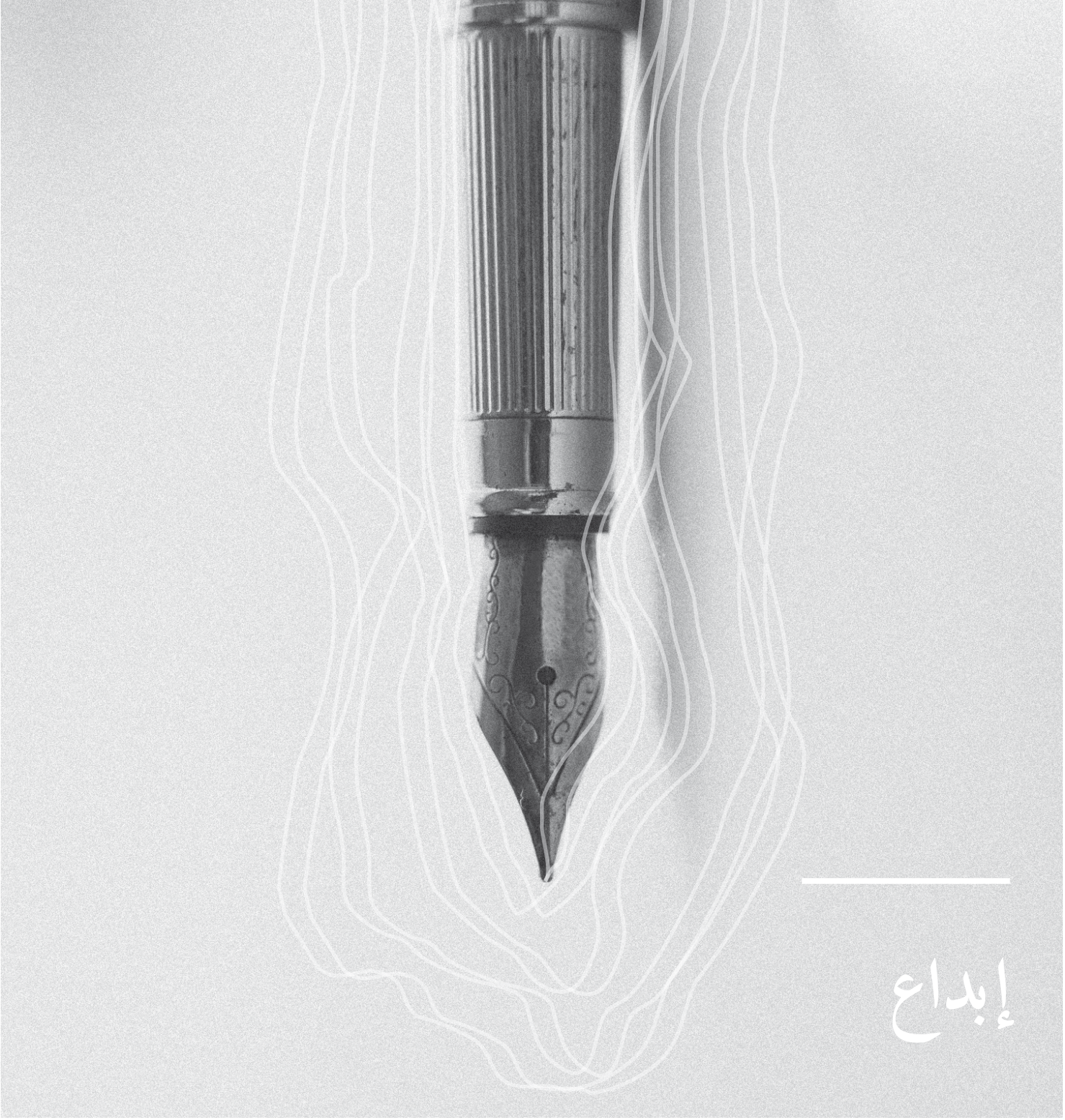
رابعًـا: وهـي حريّـةٌ نابعـةٌ مـن الشـعور الإنسـانيّ، وتُدعـى بالعليّـة النفسـيّة؛ حيـث تنبعـث الحريّـة مـن أعمـق أعـماق الـذات. ويعتـبر "برجسـون" هـو أفضـل مـن عـبّر عـن هـذا الشـكل مـن الحريّـة. ويسـتدرك إبراهيـم بالقـول إنَّ تعريـف الحريّـة ربمـا لا يكـون مجديًـا، خاصّـةً عندمـا نخضعها للاعتبـارات العقليّـة الخالصـة. ويشـير "برجسـون" في هـذا الصـدد " أنَّ كلَّ تعريـفٍ للحريّـة لا بـدَّ أن ينتهـي إلى تقويـة حجـة أنصـار الجبريّـة، ذلـك لأنَّنـا حينـما نحـاول أن نبرهـن عـلى الحريّـة بالبرهـان العقـليّ التصـوريّ، فإنَّنـا لا بـدَّ أن ننتهـي إلى إنـكار وجودهـا. وربمـا يكـون هـذا صحيحًـا؛ لأنَّ قضيـة الحريّـة تصبـح قضيـةً خـاسرةً حينـما يتصـدى لهـا فلاسـفةٌ مـن منطلقـات عقليّـة خالصـة. ويشـير زكريـا أنَّ قضيـة الفعـل الحـر تتضمـن بالفعـل تناقضًـا منطقيًّـا، فـكلُّ فعـلٍ مهـما كان لا بـدَّ أن يخضـعَ لمبـدأ السـبب الـكافي، والـذي يقـرّر أنَّـه لا يمكـن أن يحـدث شيء إلا إذا وجـد السـبب الـكافي لحدوثـه، فـإذا كان هنـاك سـببٌ لـكلِّ فعـل هـو علـة وجـوده، فكيـف نسـتطيع الادّعـاء أنَّـه فعـلٌ حـر؟ أليـس هـو خاضـع لجبريّـة السـببيّة؟. أمَّـا إذا نفينـا أن يكـون للفعـل الحـرِّ سـببٌ كافٍ، فإنَّنـا ننفـي إمكانيـة حصولـه. وهـذا يطـرح اشـكاليّةً أساسـيّةً في مقولـة الحريّـة، وهـي قضيـة البـدء مـن العـدم، فهـل الحريّـةُ خُلقـت مـن العـدم بـلا أسـباب أو علـل؟. يجيـب "مـين دي بـيران" عـلى هـذا السـؤال بالإحالـة إلى مشـكلة "الأنـا أفكّـر" الديكارتيّـة، ويـرى أن "ديـكارت" كان واهـمًا في تصويـره للـذات بوصفهـا ذاتًـا مُفكِّـرة، واقـترح الـذات المريـدة كبديـل عنهـا، واسـتبدل "الأنـا أفكّـر" الديكارتيّـة ب"الأنـا أريـد"، وقـال: " أنـا أريـد، أو أنـا أتعقـل الفعـل في ذاتي، فـإذن أنـا أدرك نفـسي كعلّـة، وبالتـالي فأنـا إذن موجـود، وأنـا كائـن باعتبـاري علّـةً أو قـوة. ويخلُـص إبراهيـم مـن كلِّ هـذه المحـاولات لتعريـف الحريّـة أنَّهـا عصيّـةٌ عـلى التعريـف. وقـد ذهـب إلى هـذا الـرأي فلاسـفةٌ معـاصرون، مثـل؛ "يسـبرز"، و"لافـل"، و"جبريـل مارسـيل".

بعـد رحلتـه في تعريـف الحريّـة، واسـتنتاجه أنَّ تعريفهـا مسـتحيلٌ، يتسـاءل إبراهيـم: " هـل نسـتنتج مـن ذلـك أنَّ الحريّـة ليسـت سـوى وهـمٍ أو خـداع؟. يجيـب إبراهيـم عـلى هـذا التسـاؤل أنَّ الحريّـة بالفعـل لا يمكـن إثباتهـا، وأنَّ محاولـة إثباتهـا تقـود إلى نفيهـا، فالحريّـة تُعـاش بشـكلٍ مبـاشر، وهـي بالتـالي لا تحتـاج لإثبـات، فهـي تجربـةٌ ذاتيّـةٌ مبـاشرة. ويـرى أنَّ مجـرد حضـور الـذات أمـام نفسـها ينطـوي عـلى الحريّـة. وبعـد أن يغـرق إبراهيـم في الآراء والآراء المضـادة حـول فكـرة الحريّـة، نـراه يعـود مـرةً أخـرى إلى "كانـط" لـكي يحتكـم إليـه وسـط هـذا الخضم مـن الآراء المتناقضـة. يشـير "كانـط" - بحسـب إبراهيـم- إلى وجـود عالمـين يحكـمان وجـود الإنسـان، عـالم الظواهـر الـذي يعيـش فيـه الإنسـان بجسـده البيولوجـيّ والـذي تـسري عليـه كلُّ قوانـين الطبيعـة، وعـالم البواطـن.

ويقـول "كانـط" إنَّ أفعالنـا الخارجيّـة ليسـت سـوى رمـوزٍ أو مظاهـر تعـبّر عـن خلقنـا الباطـن، بـل هـي عاليـة عليـه، فنحـن إذن خاضعـون لقوانـين الـضرورة في جانبنـا الـذي يخضـع ويتحقّـق في عـالم التجربـة؛ ولذلـك فـإنَّ أفعالنـا مرتبطـةٌ ارتباطًـا ضروريًّـا بمـا تقدَّمهـا، أعنـي البواعـث والدوافـع السـابقة عليهـا. وبالرغـم مـن أنَّ "كانـط" يعطـي قيمـةً للبواعـث الداخليّـة، إلا إنَّ ضرورة هـذه البواعـث تضـع الإنسـان في حالـة مـن انعـدام الاختيـار. وللخـروج مـن هـذا المـأزق، يقـترح "كانـط" أن لا ننظـر إلى الإرادة الإنسـانيّة بشـكلٍ منعـزل، بـل علينـا أن نربطهـا ربطًـا شـموليًّا بحيـاة الإنسـان في مجموعهـا. وهـو يـرى أنَّ الطابـع

الخلقي يدخل كطرفٍ في المعادلة السابقة ويقرّر لنا سلوكنا، ويقرّر أيضًا أنَّ هذا الطابع الخلقي، نحن الذين نشكّله ونخلقه بفعلٍ حرٍّ متعالٍ على الزمان. ويعترض إبراهيم على هذه الحريّة التي يقدمها "كانط"، والتي يقول عنها إنّها متعالية على الزمان، ويرى أنَّها حرية صوفيّة، وهي حريّةٌ مثاليّة موهومة. والحقيقة أنَّ إبراهيم يرى ضرورة تخطي "كانط"؛ لأنَّه لا يقدّم صورةً وجوديّةً عن الحريّة. ويذهب إبراهيم للقول إنّنا بدلًا من أن نبحث عن الحريّة خارج الزمان، فإنَّه يتوّجب علينا البحث عنها داخل وجود الإنسان وداخل المجتمع. وعندما ينتقل إبراهيم إلى هذا النوع من الحريّة يجد نفسه أمام الدليل الاجتماعيّ على وجود الحريّة، وهو الدليلُ القائمُ على القوانين والجزاءات. يشير إبراهيم أنَّ كلَّ التشريعات والقوانين والجزاء والثواب والعقاب في المجتمع تفترض في مجموعها أنَّ الإنسان هو ربُّ أفعاله؛ وبالتالي فهو مسؤولٌ عنها.

يبادر زكريا إبراهيم في نهاية الفصل الأول إلى فحص ما يُسمّى بالدليل الميتافيزيقيّ على وجود الحريّة، وهو كما يشرحه إبراهيم " دليلٌ يقوم على فهمنا لمعنى الإرادة وتحليلنا لمضمون الفعل الإراديّ". ويناقش مفهوم الضرورة بوصفه محدّدًا مهمًّا من محدّدات الحرية، حيث يشير أنَّ الحريّة لا يمكن الإحاطة بها إلا من خلال نقيضها. فالحريّة ليست مفهومًا مطلقًا معزولًا عن غيره؛ لأنَّ كلَّ ما هو مطلق يُعتبر كلمةً جوفاء لا معنى لها ولا تدلُّ على أيِّ شيء. وهكذا يستنجد إبراهيم برأي "كارل يسبرز" الذي يقرّر أنَّ لا وجود للحريّة المطلقة، حيث لا معنى لها. ويقرّر "يسبرز" أنَّ الحريّة تصبح خاويةً إذا لم يكن ثمة شيء يضادها. وفكرة الضرورة قديمة في الفلسفة، حيث نرى أنَّ الفلسفة اليونانيّة قد قالت بالضرورة وقسّمتها إلى نوعين: النوع الأول هو الضرورة العمياء التي يخضع لها الإنسان والآلهة على حدٍّ سواء. وتسري هذه الضرورة على الكائنات كافة، سواءً كانت كائنات حيّة أو جمادات. والنوع الثاني من الضرورة الذي قال به اليونان هو الضرورة التي يقتضيها القانون الأخلاقيّ، باعتبار أنَّ الإنسان مطالبٌ أن يسير وفق نظام أخلاقيّ حتى يكون سيره مستقيمًا. يتتبع إبراهيم مفهوم الضرورة في الفلسفة اليونانيّة، ويرى أنَّها ظهرت عند "لوقيبس"، وعند "بارمنيدس" الذي ألّه الضرورة، وكذلك أفلاطون الذي جعل الكون يدور حول محور الضرورة. وعندما ننتقل إلى الفلسفة الحديثة، فإنَّ "اسبينوزا" يُعدُّ من أهمِّ القائلين بالضرورة، حيث يرى أنَّ الله- عزَّ وجلَّ- هو العلّة الحرّة لسائر الأشياء، وإن كان كلُّ شيء يصدر عنه وفقًا لما في طبيعته من ضرورة، فما يحدث في الوجود إنَّما يصدر ضرورةً عن طبيعة الله المطلقة وقدرته اللامتناهيّة. ويصوّر الفيلسوف "تين" مذهب الضرورة " في صورة ميكانيكيّة تجعل من الإنسان مجرد حيوان، هو من الناحية الفيزيائيّة كالآلة، ومن الناحية العقلية كالنظرية الهندسيّة. أمَّا "شوبنهاور" فيشير إبراهيم أنَّه يتفق مع "كانط" في كون الحريّة لا وجود لها في العالم الطبيعيّ؛ بل هي موجودةٌ فقط في العالم الميتافيزيقيّ. وقد تأثر العالم الفيزيائيّ "أينشتين" بنظرية "شوبنهاور" عن الحريّة، فهو يرى أن الإنسان لا يفعل بناءً على إملاءات خارجيّة فقط؛ بل وفقًا لضرورة باطنيّة أيضًا. ويشترك "لافل" و"يسبرز" في نفيهم للحريّة المطلقة وتأكيدهم على ضرورة وجود مادة تمارس الإرادة وجودها من خلالها. ويخلص زكريا إبراهيم للقول إنَّ الحريّة والجبريّة بينهما جدلٌ لا يتوقف، وعندما ننفي الجبريّة فإنَّنا ننفي الحريّة، والعكسُ صحيحٌ.



إبداع

سـامح محجـوب/ عـلي عمـران /
محمـد السـنباطي / محمـد عبـاس /
محمود مصطفى حلمي

والبحرُ أيضًا لا يعود

شعر: سامح محجوب*

بينما يفكِّرُ الآخرونَ
في المثولِ بين يديكَ
أفكِّرُ في لذةٍ سقطتْ
بين رجليّ عجوزٍ
أرهقهَا
انتظارُ الطمثِ
والقطاراتُ
لا تعود
لا تعود
من الجنوبِ!!
بينما يدّعي الجميعُ
معرفتكَ
أتعثَّرُ- أنا الحدسيُ –
في كتابةِ تقريرٍ تافهٍ
لرئيسي في العمل
بينما ينتظركَ الجميعُ
في الأماكنِ المقدسةِ
أشربُ نخبكَ
رفقةَ امرأةٍ سيئة السمعةِ
في حانٍ شعبيّ
لا أحدَ هنالك أيُّها الفقراء
"تداووا فإنَّ لكلِ داءٍ دواء"
احملوا أحزانكم
فوق ظهوركم الضامرةِ
وتسلقوا سور المعنى
فلربما عثرتمُ
على لفظٍ واحدٍ
على قيدِ الحياةِ
-لفظٍ أخيرٍ –
تعبرونَ به النهرَ
تجهرون بهِ
بلا علامةٍ إعرابيّة
بينما يتمتمُ
المعوزون باسمكَ
أرسمُ دائرةً
وأنامُ مُقَرْفِصًا
لأقتربَ أكثر
من طفولتي
لعلني أسمعُ
صوتَ أمّي
تغني خلسةً
لفتًى سأكونه
عما قريب.
فتًى ينظرُ
في وجهِ الهزيمةِ
بملءِ جوارحهِ
بيننا ما بيننا!
هذا اللهاثُ الأبديُّ
هذا التواطؤُ على شيءٍ
نراهُ ولا ندركهُ
بيننا ما بين
الكذبِ والاحتيالِ
ما بين الناي
وثقوبهِ المحفورةِ بالأنين
لا أنتظركَ
ولا تنتظرني.
القطاراتُ
لا تعود من الجنوبِ
والبحرُ أيضًا
لا يعود.

* شاعر مصري

النّفس

شعر: علي عمران*

لم يزدَهِـر فـي كَومـةِ الصَّلصَـالِ
إلَّا غِـــــلالُ الغِـلِّ، والأغـــــــلالِ
فـتَفتَّحتْ في الحَقــلِ أوَّلُ لـوزَةٍ
حــتّى تَـــــــدُورَ أصابِـعُ المِنـــــوَالِ
وتدورَ أحداثُ المسلسلِ نفسُهـا
نَفـــسُ الـرُّؤَى، والنّـصِّ، والأبطـــــالِ
للآدَمِيِّ تمَـــدَّدتْ فـــوقَ الـرُّبَى
صفصَـــافـةٌ للعشــقِ، والمـــــــوَّالِ
وتهادَتِ الأقمارُ تُشعِلُ شمـعَهـا
مِـــنْ أجـــــلِ ذاكَ الكـائِنِ الدَّجَّـــالِ
دجَّالُ يختَـــرِقُ القَتـــادُ ثيابَـهُ
لا شـــــيءَ غيرُ الشَّرِّ فـي الأسمـــالِ
والنَّفسُ كالكلبِ الضَّريرِ تقَـودُهُ
جِيَـفُ المَهَـــا فـي دارسِ الأطـــــلالِ
نَحتَتْ لَهَا تمثالَ حِـقدٍ أســـوَد
وتمسَّـــكَتْ بشـــــريعةِ التِـــمثالِ
فكأنّها الثُّعبانُ فـــي صحـرائـهِ
وكأنّهـــا الضِّـــرغامُ فـــي الأدغـالِ
تَرَكَتْ غديرَ الصَّفوِ واندَفَعَتْ إلى
همـــجـيّةِ الإعصـــــارِ، والشّـــلَّالِ
ألقَـتْ علـى بُرجِ الحمائِمِ وَحلَهَا
فتصـــارَعَـــتْ كتَصَـارُعِ الأفـــــيَالِ
اللـــهُ كـــرَّمَها، وأنبَتَ حَـولَـهـا
بُستانَهُ فـــــوقَ السّحـــابِ العـــالي
لكـنَّها حَنَّـتْ لِـطينةِ أصـلِـــها
واستمْـــرَأتْ دُونيَّـــةَ الأوحـــــالِ

* شاعر مصري

الفصل الأول من رواية "الجري على السكك"

محمد السنباطي*

نقترب بالسيارة "الرينو" الجديدة بنفسجيّة اللون من محطة الرمل. نشارف على اجتياز "الشاطبي"، فأتبيّن صوتها تقول متأفّفة:

- حتى الآن لم ينتهوا من بناء المكتبة!

قلت دون أن أنظر: الصبر طيب يا هانم!

- التبرعات بالملايين، ملايين بلا عدد، والذي يحيّرني أنَّه لا توجد علاقة بين الكتب والبحر. الذي يحبُّ القراءة يمكنه أن يفعل ذلك ولو في صحراء!

- لكن الكتب تستحق الاهتمام.

- زمانها ولَّى خلاص! كان الأوفق في مثل هذا المكان بناء فندق سبع نجوم! (وتتأفَّف): مافيش عقل خالص؟!

لا أوافقها، ومع ذلك لا أجادلها إلا في حدود. لا مفرَّ من أن ينتصر رأيها في النهاية. أركنُ وننزل بناءً على رغبتها. أسرَحُ: للإسكندرية سماؤها الخاصة بها، غيومُها المنتسبة إليها، شمسها الضاحكة لها على الخصوص. أرَى: هناك بعيدًا تنغرز القلعة في خاصرة البحر حجابًا واقيًا وتعويذة تدرأ الأخطار. ترنُّحات قوارب ومراكب ثملة في المينا الشرقية. ألاحظ التبادل: يأخذ منها البحرُ ألوانَها الفاقعة، الطازجة، المبتلة، ويعطيها ما ألقته إليه الشمسُ من إشراقات. أعود من شرودي. دائمًا ما أسوق السيارة على طريق الكورنيش الناعم، بالهانم، على غير استعجال. نتسكع!. أراقب بروفيلها: واقفة إلى جواري كأنَّها أمّي. تتأمل. لا أدري إلى أين تذهب أفكارها!!. تطلب مني أن أشتري كيسين من "الفِشَار" من محطة الرمل. حمامة. أناولها واحدًا. تقول بعد أن تُسقِط في فمها بضعَ حباتٍ منتفشات منه:

- سأسألك سؤالًا، وإذا عرفت الجواب سأعطيك مكافأة!

- علاوة استثنائية؟!

أعرف أنَّها لن تعطيني شيئًا لكنّي أتصنَّع الاهتمام. من الخطر أن أشرد وأنا أسوق، لذا أنتهز الفرص القليلة المتاحة وأسرح بعيدًا: تستعيد الإسكندرية شيئًا فشيئًا بكارتَها الأولى. تنسحب زرقة الماءِ وخضرتُه على البرِّ الفاتن. ألمح الخطاطيفَ بأجنحتها الرفيعة الطويلة، وذيلها المنتفش، تستعرض رشاقتها في فضاء المنظر الأخاذ. لا شكَّ أنَّ رائحةَ البحر والسمك النيِّء وتراكمات علاقة الموج بالرمال وما يترك عليها دون وعي... كل ذلك يغلِّفُ روحَ المكان ويتغلغل في وجدانات الشبان والشابات المتهامسين، وقد جلسوا للنجوى وحديث الأيادي المتعانقة فوق الكورنيش العريض.

- مستعد؟

- مستعد يا هانم، هاتي سؤالك العويص!

يمرُّ عليهم بائع اللب الأسمر والسوبر، والفول السوداني المحمص. وأحيانًا عربة البطاطا ألمحها تتدحرج قادمةً من بعيد فأشم رائحتها القديمة، وأتنسم هَبْوَها فتتوارد

*روائي مصري

عـلى القلـب أغنيـة بعينهـا "فـوق الشـوك"؛ فمـنذ أيـام المدرسـة عندمـا كنـت في الفسـحة الكبـيرة أمـدُّ يـدي مـن فرجـة في سـور القرميـد الأحمـر حُفـرت خصِّيصًـا لمثـل هـذه الأغـراض، وفي غفـلة مـن زملائنـا، أعضـاء الشرطـة المدرسـيّة، وكانـت لديهـم أوامـرُ مشـدّدة بمنـع الطلبـة مـن التعامـل مـع الباعـة الجائلـين... أمـدُّ يـدي بالقرشـين لعـم "زينهـم" لأشـتري البطاطـا، يلفّهـا لي في ورقـة أنـزوي بهـا مغتبطًـا تحـت سـارية العـلم، وكانـت إذاعـة المدرسـة تلعلـعُ دائمًـا بتلـك الأغنيـة؛ "فـوق الشـوك"! أزيـح الورقـة عـن الجـزء العلـويّ لل"بطاطايـة" فأقـشر أعلاهـا محـاذرًا حرارتـها اللاهبـة.

- لو تمكنت من الإجابة سأعطيك عشرة جنيهات!

"فـوق الشـوك مشـاني زمـاني". أتلـذّذُ بمذاقها. أسـتحلب حلاوتها الدفينـة. "بعـد سـنين قـال لي ارجـع تـاني". وألتهـمُ بقيـة الثمـرة وسـخونتها تلسـع لسـاني، بعدهـا وبانتصـار، أبتسـم للولـد الـذي لـفَّ ذراعـه بالشـارة الحمـراء، ثـم أُهـرع إلى المكـتبة التـي كنـتُ عضـوًا في جمـاعة أصدقـائها فأقـضي بهـا مـا تبقـى من الفسـحة. "والـلي مشـيته رجعـت أمشـيه والـلى قاسـيته رجعـت أقاسـيه فـوق الشـوك".

- ما العلاقة التي تجمع ما بين البحر و"الفشار"؟

مـاذا تقـول هـذه المعتوهـة؟ أتنسـم عبـير تلـك الأيـام. والخطـاطيفُ مـا تـزال في لعـبة الصعـود ثـم الانقـضاض.

- العلاقة التي تربط البحر بـ"الفشار"؟!!

اسـتطعتُ لكـثرة مـا راقبتهـا تبـينَ منقـارها العريـض. منقـار الخطاطيـف وليـس منقـار الهانـم. ربمـا لم أره عريضًـا مفلطحًـا، لكنَّـي قـرأتُ عنـه ذلـك في مكتبـة المدرسـة. يتلـكأ بائـعُ الترمـس اللـوز ولا يغـادر إلا وقـد اشتـروا منـه قراطـيسَ ملفوفـةً بدقـةٍ مثنيـةً مـن ذيلـها؛ كي لا تتسـع للكثـير مـن الحَـب الأصفـر المملح بنكهـة البحـر. وجدتهـا!! يضـع يـده في المـاء ويـرشُّ كومـة الترمـس وينـاول "القـلة" ذات الغطـاء البلاسـتيك للزبائـن فقـط.

- وجدتها يا هانم! الملح!

ضحكَت وقالت: أنت ذكي، لكن هذه ليست الإجابة!

ملعـون أبـو الإجابـة: البنـات والصبيـان والشـوق في قلوبهـم يقزقـرون ويقذفـون بالقِـشر مـن أفواههـم دون وعـي، وبـدون أن تتأثـر ابتسـاماتهم العريضـة ولا اسـتعراضات قدودهـم السرحـة. تتبـدد كل صـور بنـات حـواء وينجـلي المنظـر عـن واحـدة تضـع قلبي في راحة يدهـا السمـراء وتحـوِّط عليه بأصابعـها المضفـورة بالحنـان. إنهـا يمامتـي أنـا. والشـمس صفـراءُ تعصـب قورتهـا بسـحابة، بينـما شـعرُ "سـماح" ينـزل كسـتارة هائلـة تجرجـر الذيـل عـلى أكتـاف البحـر الممتـد هنـاك إلى مـا وراء الرؤيـة. ولأنَّي مسـكونٌ بعشـقٍ طـاغٍ أجـدني أتخفّـى وراء التوريـة فالقلـب يقصـد "سـماح"، وأصيـح وقـد صنعـتُ مـن راحتـيَّ بوقًـا دافئًـا:

- بَحِبك يا إسكندرياااااه!

لا تعليـق يصـدر عـن الهانـم، فقـد تعـوّدت منـي مثـل هـذا الصهيـل!

أقـودُ السيـارة بهـا وهـي جاثمـة في المقعـد الأمامـي. ألتفـتُ إليهـا فألمـح منظـر وجههـا الجانبـي صُلبًـا قاطعًـا، وإن كان خدُّهـا متـوّردًا فذلـك يعـود إلى إدمانهـا لَحـسَ غـذاء ملـكات النحـل بأصبعهـا. أنفهـا مدبـبٌ دقيـقُ النحـتِ صـارمٌ لم يرثـه أحـد مـن أبنائهـا. في بدايـة عمـلي عندهـم اقترحـتُ عليهـا الجلـوس في "الكنبـة الورانـية" لتكـون عـلى راحتـها فقالـت: " الكنبـة" للمشـتريات يـا جـمال.

خصلـة مـن شـعرها كورقـةِ تـوتٍ تتشـبث بالعـود الأجـرد في فصـل السـقوط. مـع هـذا فهـي دائمـة العنايـة بهـذا الشـعر. "نوسـة" الكوافيرة تواظـب عـلى الحضـور إلى الفيـلا مـرة واحـدة أسـبوعيًّا، ولا تمـلُّ مـن الانتظـار حتـى تخـرج إليهـا الهانـم مـن الحـمام الـذي تطيـل المكـث فيـه. "نوسـة" فيّاضـة الأنوثـة... للبنـت ابتسـامة المـاء. لكنّـي لا أفكـر إلا في يمامتـي البعيـدة. ونوسـة تنتـظر. وأنـا أنتظـر. وواجهـة الفيـلا تشرئـب فـوق الأشـجار؛ فيفيـض إحسـاسي خصوصًـا وإن جوقـة العصافـير الشرسـة لا تأبـهُ بأحـدٍ وهـي في عالمهـا الخـاص، يتعارك ذُكـرانُها في إصـرارٍ وحـشيٍّ بينـما يخطـف أحدهـا وإحداهـا لحظـة الحـب خطفًـا. وأهبـط

بعيـني مـن تيجـان الأعمـدة الرخاميّـة إلى الممـشى المفـضي إلى مـا يشـبه الحقـل، تتخللـه مربعـات إسـمنتية محيطاتهـا أعشـاب متشـبثة بأهـداب الحيـاة؛ وكأنَّ أحـدًا لا يـدوس أطـراف أصابعـها اليـابسة.

لم أطلـب منهـا أن تدلّنـي عـلى إجابـة اللغـز، لكنَّهـا تطوّعت بذلـك مـن تلقاء نفسـها:

- الملـح الـذي في "الفشـار" يضايـق لسـاني، ومـع ذلـك لـو لم يكـن الملـح موجـودًا في "الفشـار" لفقـد نكهتـه ومـا صـار لـه قيمـة. البحـر أيضًـا لـو تخلّى عـن الملـح لمـا صـار بحـرًا، سـيكون أيَّ شيء آخـر!

- أعتقد أنَّني أجبتكِ على السؤال وقلتُ إنَّه الملح!

- لكنَّكَ لم توضح العلاقة التي...

مـن المؤكّـد أنَّهـا شردت في مـكانٍ سـحيق، أو زمـانٍ مـراوغ. شـعرتُ بهـا وكأنَّهـا تنعـس.

***

"الهانـم" – وأنـا كظلّهـا – تدخـل أرقـى المحـلات وأفخمهـا، يهـشُّ لهـا البائعـون ويقفـون احترامًـا. الأسـعار نـار مولعـة. عـزَّ الطلـب، فهـي تربـط بـين الغـلاء وبـين الجـودة. خـذ هـذا. خـذ هـذه. خـذ تلـك. تناولنـي أكياسًـا شـفافة لامعـة تِكِتاتهـا أفرنجيّـة، تحتـوي أحـدث الصيحـات، سـتذهب إلى أصحـاب النصيـب. "فانـلات" وقمصـان نـوم. جـوارب مـن معـارض "جونيـور". سندوتشـات أجبـان فاخـرة، مغلفـة. لحـوم حمـراء وبيضـاء، وبيـض مـن سـوبر ماركـت المسـلة. أحمـلُ هـذا كلَّـه وأرصُّـه بعنايـة عـلى الكنبـة "الورانيـة". وقبـل أن تدخـل مـن بـاب السـيارة وتسـتقر مكانهـا وأنـا أفتـح لهـا تسـألني:

- نسـينا شيئًا؟

فجـأة ونحـن في طريـق الكورنيـش أسـمعها كأنَّمـا تهـبُّ مـن نومها:

- قف هنا!

أو تـضربُ برفـقٍ يـدي الممسـكة بعجلـة القيـادة لأقـف. أنبههـا أنَّنـا في الممنـوع، وأعـرف أنَّهـا لـن تأبَـه. تـراودني أحيانًـا خاطـرةٌ أن يـأتي "الونـش" فعـلاً ويسـحب السـيارة وهـي بداخلهـا. ولكنَّـي أعـود وأهـزُّ رأسي لأطـردَ هـذه السـخافة. وقبـل أن يهـبَّ عـليَّ صوتُهـا متلهفًـا أكـون قـد فهمـت مـا ترمـي إليـه. هـي تحـبُّ الطـازج دائمًـا:

- شـايف الرجـل الـذي هنـاك؟ معـه صنـارة بموتـور وتحـت رجلـه قفـص خـوص؟ انـزل شـوف معـه سـمك!

- الوقوف هنا ممنوع يا هانم. الونش يشيل العربية.

- انزل يا جمال!

تُصـدرُ الأمـرَ بإغـراءٍ عجيـب. حـدودي لا أتخطاهـا وليـس لي أن أعـترض إلا للتنبـيه. "شـايف الرجـل الذي هنـاك؟" صوتها أفعـى بلاسـتيك تتحـرك فـوق سـيراميك أملـس. آه. "معـه صنـارة بمـوتور". صـوتها لا يـؤذي ولا يلـدغ ولكنَّـه حـازم وقاطـع. ومـا عـليَّ إلا تنفيـذ رغبتهـا، أو الـشروع في تلبيـة رغبتهـا رغـم علمـي أنَّ هـذا غـير ممكـن، وأنَّ الرجـل ليـس محـترفَ صيـد ولا تاجـرًا. أترجـلُ مـن السـيارة وأنا مخنـوق. أكاد أحتـقر نفـسي. أتأفـفُ داخليًـا. أتخطّـى الصخـور التـي أذاب البحـر آذانهـا لكـثرة مـا غمرهـا بحكايـاه المعـادة، وكسـا بعضَهـا بالريـم الأخـضر الداكـن الـذي يتلـوى مـع المـاء غـير معانـد. أذرُعُ الريـم تتراقـص في بلاهـة. أخـشى أن أنزلـق. أقـترب مـن الرجـل في قميصـه المشجـر وبنطلـونه الجينـز. حافيًـا ينتصـب كتمثـال. كل قـدم فـوق صخـرة. أحييـه ولا أنتظـر الـرد. لأقـلَّ مـن ثانيـة يتفحصـني. وجهـه مريـح. غطـاءُ رأسـه المسـتدير لم يمنـع تفحـم جبهتـه. مـن خلـف قفـص "الخـوص"، أو مـن مكـان آخـر خـلاف تخمينـي يصـلُ صـوتٌ فـيروز تغنـي للإسـكندرية وشـطها والهـوى الـذي رمانـا. أعـرف واللـه أنَّـك تصطـاد لمزاجـك الرائـق حيـث يمتـد البحـر أمامـك، ويحملـك صـوت سـفيرة النجـوم إلى آفـاق السـمو والجـمال. يـا بختـك يـا عـم. يرفعـك حتـى وإن ظلّـت قدمـاك الحافـيتان عـلى صخرتـين مبتلتـين. هـل أُخـبِرُكَ أنَّ شـكلك ليـس غريـبًا عـليَّ؟ تـرى

أيـن تقابلنـا سـابقًا؟
- أنا أصطاد لي ولأولادي.
- هـذا واضـح تمامًـا، ولكـن "الهانـم" التـي – انظـر! – تنتظـر في السـيارة التـي هنـاك. اعـذرني يـا أخـي إنَّهـا تضعنـي دائمًـا في مثـل هـذه المواقـف الحرجـة!
- تشتـغل عندها؟
كـدتُ أستعطــفه لـولا يقينـي أنَّـه لـن يلـين. أتمنـى أن يتكلّـل مسـعاي بالفـوز؛ فأعـود لهـا مجبـورَ الخاطـر وأَجبُر خاطرهـا. مـطَّ شفتــيه وأنهـى الحديـث. وحتـى فيــروز أنهـت الأغنيـة دون أن أنتبـه لذلـك. بلعـتُ إحــراجه لي واستــدرتُ عائـدًا ووجهـي للصخــور. ثـم رفعـت عينـيّ إليهـا. مازالـت تحفّـزني كأنَّمـا تترجـاني:
- قل له بأيّ سعر، بأيّ سعـر!
- قلت له.
- ولم يقبل؟!
وقفـتُ إلى جـوار العربـة لا أدري أأركـب أم سأعـود إليـه. عيناهـا مـن خلـف النظـارة تخرجـان مـن محجريهـما. السـمكة المنتزعـة لتوّهـا مـن المـاء ودارت في الهـواء نصـف دورة، بيضـاء مبللـة، تلمـع عينهـا في حـيرة وارتبـاك، تتلـوى وتقـاوم أصابـع القبضـة الخشـنة. هـذه السـمكة تسـاوي عنـد "الهانـم" كنـوز الدنيـا، ولكـن الرجـل يبخـل بهـا.
- لماذا هو ضيّق العين هكذا؟ بخيل شحيح ابن كلب!
أفتـحُ بـاب السـيارة وأدخـل والشـتائم مـا تـزال تقـع فوقـي. أصلـه واطـي، معفـن، "زفـر" زي السـمك المنـتن اللـي معـاه!
هـل أنبههـا أنَّنـا كنّـا منـذ قليـل في منطقـة "المكـس"، التـي طالمـا اشـترينا السـمك منهـا، أو أكلنـا في مطاعمهـا الشـعبيّة المتناثـرة قـرب البحـر؟ نمـرُّ عليهـا فتتهافـت إلى "نخاشيشـنا" رائحـة أسـماكها، تديـر رأسـها تتفقـد الأكشـاك المرصوصـة في طابـور طويـل، وتطلـب منـي أحيانًـا الانتظـار إن جذبَـتِ انتباهَهـا سـمكة بعينهـا، وأحيانًـا تتقدمنـي جاذبـةً إيّـايَ مـن قميـصي فننـزل قـربَ المـاء نترقـب خـروج الصيادين، كانـت تعـرف أحدهـم واسـمه "الريـس حمـدي" لكنَّهـا تـصرُّ عـلى أن تدعـوه: "ابـن حميـدو!"، وعندمـا تلمـح قاربـه الأخـضر الـذي يرفـرف فوقـه علـم مـصر تشـير إليـه والفرحـة الطازجـة تغمـر وجههـا، وقـد تقفـز كصبيّـةٍ صغيرة تلـوّح لـه بيدهـا، فـإذا بـه يُحـضر لهـا سـمك "الدنيـس" الـذي تحبـه. لا تأخـذ أقـلَّ مـن خمسـة كيلوجرامـات، وتصرُّ أحيانًـا أن نقـف عـلى "الكوبـري" الـذي يفصـل ظاهريًّـا مـاء البحـر المالـح عـن مـاء "الترعـة" العـذب، ويقـف صيـادون، أو بائعـون وأمامهـم طـاولات مرصوصـة مليئـة بالسـمك، وخصوصًـا السردين. تـأتي إحـدى المراكـب حـوالي الثامنـة مسـاءً وعليهـا الطـاولات، كـما أنَّ قـوارب كثـيرة متراصّـة على جانبـي "الترعـة" تتمايـل، وحواليهـا بيـوت الصيادين بطـول الترعـة في صفـين متقابلـين، وقـد بـدت أطبـاق "الـدش" بأحجـام كبـيرة فـوق الأسـطح الواطئـة. كانـت تلقـي بصرهـا تتأمـل المـكان وهـي لا تريـد أن ننـصرف.
وعندمـا لا يعجبهـا السـمك هنـا تسـألني متأفّفـة: إيـه رأيـك؟
وقبل أن أنطق تستعجلني: اطلع على "أبو قير"!
هي لا شكَّ تقصد الحاج "نورة!"
ليـس عنـده مطعـم، لكنَّـه يشـوي السـمك أو يعمـل "الطاجـن" المعتـبر عنـد واحـد صاحـب مطعـم عـلى بعـد خطـوات. يخـرج الصيـادون مـن البحـر قاصديـن الحـاج "نـورة" هـذا. عنـده جميـع أنـواع السـمك الطـازج.
يلمحهـا فيهـرع إليهـا. لا تنـزلُ هـي مـن العربـة. تفتـحُ الزجـاج وتحدّثـه بمـا تريـد:
- اشـوي لي خمـس "جمبريـات" مـن الحجـم الكبـير. عـاوزة عيـش بلـدي يـا حـاج "نـورة".

تقـوم بتقشـير "الجمـبري" حتـى يتبـدّى أمامهـا كأصابـع الكفتـة، تضـع كل أصبـع في رغيـف وتبرمـه عـلى هيئـة

"سـندوتش" طويـل. تعطينـي اثنـين، وهـي اثنـين، بعـد مـا تـأكل تنفـض يديهـا ثـم تمسـح فمهـا بمنديـل ورق.
كل مـا ترغـب فيـه لا يكـون لـه قيمـة إلا إذا أتاهـا مهـرولاً في التـوّ واللحظـة، وإلا فهـو لا شيء.

ومـا زالـت شـتائمها تنهمـر؛ لأنَّ الصيـاد ابـن كـذا وكـذا لم يحقّـق رغبتهـا في أن تقتنـي أسـماكه الطازجـة. ظننتُهـا تفكّـر الآن في الحـاج "نـورة"، لكنّـي سـمعتها تأمـرني بحزمهـا الغاضـب:

- الجـمرك!

فهـي إذن تعنـي بـاب 14 ناحيـة "اللبـان". إنَّهـا تقصـد "مسـعودة"! يرتسـم أمامـي جثـمان تلـك المتسـوّلة، والعربة في انطلاقهـا، ملقـاةً لا شـكَّ عـلى الرصيـف، مسـتغرقة في غيابهـا الكبـير. يدهـا الممتـدة اليابسـة متكئـة عـلى جـذع شـجرة "الفيـكاس" التـي تظللهـا. كتلـة مـن اللحـم البائـت يتركـز وعيُهـا إن أمكـنَ، في راحـة تلـك اليـد. وكلـما وهبهـا أحـد المـارة شـيئًا تفحـصته الأصابـع أتوماتيكيًّـا قبـل أن تناولـه دون وعـي كامـل لابنهـا "هـلال" الـذي يُسـقطه في الصنـدوق الخشـبي المغطَّـى ب"هلاهيـلَ" حائلـةِ اللـون. الصنـدوق بـه النقـود وعليـه "الهلاهيـل" وفوقـها يتربـع الولـد "هـلال" المترهـل متلهفًـا عـلى مـا يضعـه المـارة في كـفِّ أمّـه الراقـدة. مـن اهـتراءات الثوب الـذي لم يعـد ثوبًا يبـدو لحمُهـا ناقـمًا عـلى الذيـن لا ينتبهـون لبؤسـها. يتهلّـل وجـه هـلال ويتـوّرد إذ يلمـح عربـة "الهانـم"، فهـو يميّزهـا بـين سـيل العـربات. يعتـدل في جلسـته فـوق الصنـدوق متصنّعًـا خشـوع المعوزيـن الصابريـن. أنـزلُ أنا وأفتـح الباب الخلفـي فتسـتدير "الهانـم" بجذعهـا لـترى مـا سـأحمله لمسـعودة مـن عـلى الكنبـة "الورانيـة". أسـمع طقـطقة عظمهـا وقـد اسـتدارت منتبهـة جـدًّا إلى الأشـياء التـي أحملهـا كي لا أنـسى، أو أتناسى، منهـا أيـة قطعـة. الملابـس الداخـلية الأنيقـة عاليـة الجودة في أكياسـها الشفـافة عليها تِكِتَـات بلادهـا يأخذهـا الصبـي نيابـةً عـن أمـه المسـتغرقة في غيبوبتهـا، وقـد أطـلَّ البـؤسُ مـن الفتحـات المتسـخة. يتـناول الأكـياس وينهـض قليـلاً حتـى يضـع هـذه الأشـياء فـوق "الهلاهيـل" التـي فـوق الصنـدوق الـذي فيـه النقـود، ثـم يجلـس عليهـا جميعًـا عائـدًا إلى اسـتكانته المصطنعـة منتظـرًا أن أحمـل إليـه "السندوتـشات". أقدّمهـا إليـه و"الهانـم" تصـوّرني بوجـهها الذي ينضـح بالفرح الطـفوليّ. لـن تتحـرك العـربة قبـل أن تـراه يمضـغ كحيـوان بـريء. أهـزُّ رأسي مستفـهمًا فيجيئنـي تلعـثمه:

- حضرتك نسيت تعطيني الزيتون.

أنظـر إليـه ولا أرد. ابتسـامة "الهانـم" تمـلأ وجههـا وتمسـح الغضـون.

- شـوف برطـمان زيتـون عنـدك يـا جـمال، علشـان الولـد نفسـه تنفتـح لـلأكل.

ألقـي نظـرة على "مسـعودة" وهي موحُـولة في غيبـوبتها، موصُولـة بـلا مبالاتهـا، وأتسـاءل كيـف يمكـن لمثلهـا أن تضـع عـلى جسـدها مـا قـدمناه إليهـا. إنَّهـا بالتأكيـد لـن تـراه ولـن يلمـسه جثمانُهـا الـذي ودَّع الاسـتحمام مـن زمـن. أقـدّم "البرطـمان" للولـد: يكفيـك شـهرًا وزيـادة!.
وأتّجه للسيارة؛ فتهمس الهانم بخجل مراوغ:

- قل لها تدعو لـ"جمـالات"!

فأعـود وأنـادي، والولـد فمـه مزدحـم كأنَّمـا يجـتَرُّ. يراقبنـي متلهفًـا. أنـادي: يـا مسـعودة!

وأقـترب بفمـي مـن أذنهـا: باللـه عليـك لا تنـسي الدعـاء لسـتك "جـمالات". ربنـا يرزقهـا بابـن الحـلال.

الجملـة الأخـيرة أهمـسُ بهـا همسًـا كي لا أجـرح إحسـاس "الهانـم". يخـرج صـوت الصبـي مـن بـين الزحـام الـذي يُـلاك:

- اطمئن يا باشا. سأنبهها تدعو لـ"جمالات".

- ستك جمالات يا بجم!

- ستك جمالات يا باشا!

وتـأبَى "الهانـم" أن نتحـرك إلا بعـد أن تـرى شـفتيّ

"مسعودة" الجافتين تنفرجان بالدعاء لابنتها.

- سمعتها؟

- آه، شاورت لي بعينيها.

ولكن الولد هلال يتحمس لتوصيل الرسالة الموصى عليها إلى أمه المسكينة. الولد على ركبتيه وكوعيه، ووجهه السمين قرب وجه أمّه يحايلها، فتحركت اليد فجأةً خارجة من الغيبوبة، وكأنَّما تحركت يد تمثال، ولطمته فارتمى صارخًا؛ فضحكت "الهانم". قهقهت من كلِّ قلبها:

- يَـدَها مِرذبَّة!

ونغادر المكان إلى حيث توجد حالات أخرى.

"الهانم" لم تعد تصرُّ على إخراج "مسعودة" من قذارتها. ولن تجبرها على فعل ما لا تقبل: الاستحمام. في البداية كانت تلحُّ أن تأخذ المرأة "دشًّا" دافئًا لإزالة ما تراكم على جسدها من قشف. لوجه الله، طلبت مني – كان ذلك منذ مدة – أن أحضرَ "باتعة أم محمد" معي ونذهب إلى "مسعودة" لنعرض عليها الأمر خطوةً خطوة، ولم تكن قد دخلت في الغيبوبة بعد، حاولت "باتعة أم محمد" إقناعها بالحسنى فلم تجد سوى الإصرار على الرفض. بدأت "أم محمد" تثور: اسمعيني يا امرأة، ستقفين معي تحت "الدُّش". شفتِ "الدُّش" قبل الآن؟ وكلما أفعلُ شيئًا تقلدينني. "الهانم" عندها صابون تركي معتبر. ريحته ترد الروح. لا تقلقي! الصابون لن يجرح جلدك. انتبهي يا غليظة! .... أمَّا ظهرُك يا غليظة فأنا أتولاه. هيا قومي معي!

وعندما أصرَّت على الرفض صرخت "باتعة" وبعصبيّة: "كم من النقود يلزمك وتستحمين يا ولية؟ بينك وبين النظافة عداوة؟ يا خايبة. عيشك لن ينقطع لو تنظفين. فزّي قومي قامت قيامتك. قومي. الهانم عمرها ما تتخلى عنكِ. ستبعث لك المرتب الشهري يا وليه يا رزية. أعوذ بالله منك ومن أمثالك. "إنت" معفنة. يابـاي! قال دش قال. أتعرفين المكنة التي ينظفون فيها الفراخ المذبوحة في المحلات؟ لا يصلح لكِ إلا أن توضعي في إحدى هذه المكنات، ويسكبون فوقك الماء المغلي الذي يهري بدنكِ، والمكنة تدور بكِ، تفسخك! ومن يدري هل ستنظفين بعد ذلك أو تخرجين دون أي تغيير؟! أعوذ بالله من وجهك العكر".

- "تشتميني يا صايعة يا ضايعة تعالي نامي معي على الرصيف تعالي. (وجذبتها) نامي هنا تدوسك الأرجل. ما هذه المياه التي تحضرونها لي في زجاجات بلاستيك هذه؟ هل قيل لكم إنّي مريضة؟ خذي قزازتك وارحلي!"

كانت "الهانم" في العربة تراقب المشهد من مكان آمن. وعندما تبينت أن موقف "باتعة أم محمد" ضعيف صرخت فيَّ:

- انده عليها يا جمال. شدّها وهاتها.

ولم يمض أسبوعان أو أكثر أو أقل، حتى كانت قد غفرت ل"مسعودة" تمردها. وعندما رأتها – فيما بعد – مستسلمة للغيبوبة تأثرت لها، وها هي تحضر لها ما اعتادت إحضاره موقنةً أنَّ على نهر الخير أن يواصل الفيضان، ولا يهمُّ أين يصب، بل المهم أن يصبَّ ولو في البحر. "الهانم" ست طيّبة وغريبة الأطوار، تقعد وحدها – في الحمام – تتكلم كثيرًا وتهلوس. يعلو صوتها مهدّدًا متوعّدًا كل المجرمين والمتآمرين في هذا العالم؛ وخصوصًا تلك التي خطفت ابنها وتزوجَته. النمرودة !! قال إيه؟ تحبّه ويحبها. أحبَّها "بُرص" وعشرة خُرس!

***

وكلّما هلَّ عليها زوجُها الحاج "البلاسي رامز"، نازلاً تقولُ له ووجهها "مكلضم": هات فلوس!

- معاك اللي يكفيك.

- بقول لك هات!

وإذا لم يعطها تشتمه. لم يكن يرد عليها الشتائم. يقول لي:

- يللا بينا يا جمال.

ويتركها ويتقدّمني. يطارده صوتُها: "ابعتلي العربيّة. أنا نازلة، عيب عليك".

الزيارة

قصة: محمد عباس علي داود*

أمـامَ البـابِ الخشـبيّ بزخارفـه المبهجـة توقفـتُ، أعـدتُ قـراءةَ العنـوان الـذي قرأتُـه مـراراً، تأكّـدت مـن الرقـم المـدوّن، أعـدت التأكّـد، دققـت جـرسَ البـاب، ووقفـت مثقلاً بحمـل لهفتـي أنتظـرُ، بعـد دهـرٍ رأيـتُ البـاب يُفتح، أطـلَّ وجـه ولـدي حسـام، تلقيتـه بـين أحضـاني، أخـيراً مـن قلـب المتاهـة عـثرتُ عليـك .

أخذ يمسح الدموع عن وجهي:

- كيف حال السفر معك؟

- كلُّ آثار التعب تبدّدت الآن.

أخـذني مـن يـدي، كان الصبـاحُ يافعـاً، سرتُ وسـط الخـضرة أتنسـم عطـرَ الصفـاء، أديـرُ النظـر حـولي. أشـار إلى مظلّـةٍ تكوّنهـا الأغصـانُ الملفتـة بخضرتهـا التـي تـشرح القلـوب، قـال :

- الوكر، هنا أجلس وسط الحديقة لأتناول الإفطار.

أخرجـتُ منديـلاً ورقيـاً أمسـح بـه مـا تبقـى مـن شـعيرات بـرأسي، العـرق إبـر حاميـة تنفـذ في مسـامي، وأسـفل ظهـري، حملقـتُ في المائـدة التـي تتوسـط الوكـر، كـما يسـمّيه، والمقعديـن الخاليـين.

- أين الأولاد؟!.

ردَّ باسماً: في المدرسة.

كانـت الشـمسُ ترشـق أسـهمها الذهبيّـة مـن خـلال أوراق الشـجر في أضلـع المقعديـن والمائـدة، فكـرتُ أن أجلـس قليـلاً لأسـتريح مـن عنـاء الطريـق.

بالبسـمة نفسـها أشـار إلى مبنـى وسـط الخـضرة، زاهـي البيـاض، قـال بمـرح:

- تعال، هذا بيتي.

سرتُ معـه، هـي أيـام طويلـة لم أره فيها، افتقدته، أحسسـتُ أنَّ العمـر يهـرول ويدنـو مـن نهايتـه دون أن أراه، البيـت لم يعـد فيـه مـا يشـدني للبقـاء، الزوجـة ذهبـت. اقـترح عـليّ أن أسـافر إليـه في إجـازةٍ قصـيرةٍ بـدلاً مـن البقـاء وحـدي في الشـقة مـع كلِّ أيامـي مـع زوجتـي الراحلـة وذكراهـا، تلـك التـي أعيشـها مـع كلِّ ركـنٍ بالمـكان، وافقتـه وأتيـت .

- اتفضل يا بابا.

فتحـتُ البـاب وتقدّمـت، مسـافة طويلـة قطعتهـا لأجلـه، كان ظنّـي أنَّنـي بالبعـد عـن البيـت سـأبتعد عـن زوجتـي الراحلـة، لم أدر أنَّنـي أخـذتُ ذكراهـا معـي، في الحقيقـة هي ليسـت ذكريـات، هـي حيـاةٌ كاملـةٌ أعيشـها معهـا شـاعراً أنَّهـا ماتـزال معـي ولم تغـب قـط، عيناهـا ترافقانـني أينـما حللـت، وأراءهـا تنـير لي طريقـي أينـما سرت، لذلـك أسـأل نفـسي مـراراً مـا هـو المـوت؟، ومـا هـو ذلـك الحـدُّ الفاصـلُ بينـه وبـين الحيـاة؟، وكيـف نسـتطيع إذا كنّـا صادقـين أن نتجـاوز هـذا الحـدَّ الفاصـل؛ فيصبـح المـوت والحيـاة شـيئاً واحـدًا برغـم الاختـلاف الظاهـر بينهـما؟. إنَّنـي كثـيراً مـا أنتبـه لنفـسي وأنـا أحدّثهـا وأسـتمعُ إليهـا، ولا أكـذب إذا قلـت إنَّنـي أراهـا وأرى انفعـالات وجههـا وتأثـير كلامـي عليهـا كـما اعتـدت منهـا بطـول عشرتنـا معـاً، وحينـما

* قاص مصري وعضو اتحاد كتّاب مصر

اقـترح حسـام أن أسـافر إليـه سـألتها في جلسـتنا اليوميّـة هـل أذهـب إليـه؟، سـألتني بدورهـا: هـل سـتتحمل مشـقة السـفر وركـوب الطائـرة؟. قلـت جـادًّا: مـن أجـل رؤيـة حسـام، سـأفعل.

فتحـتُ البـاب وتقدّمـت، تلاقـت عينـاي بأربعة أعين باسـمة معلقـة عـلى الجـدار، تسـتقبل الداخـل مبـاشرةً، تبسـمت بإجهـاد اللحظـة مـن أجلهـا، زوجتـه معلقـة في يـده بفخـر، وهـو يواجـه الكامـيرا ببسـمة ثقـة طالمـا أعجبتنـي فيـه.

- ما رأيك؟

حدّقتُ في ملاحة الملامح، همستُ: جميلة.

اتسعت ابتسامته:

- زوجتي، ستعجبك أكثر حينما تراها.

ومـضى إلى الأمـام، سرتُ خلفـه إلى وسـط الردهـة، رأيتنـي أفتـحُ عينـيّ عـلى اتسـاعهما، الأنـوارُ خافتـةٌ، تنبـع مـن "لمبـات" صغـيرة تحجبهـا بلـورات زجاجيّة خشـنة السـطوح، الظـلال تتلاقـى عـلى فُـرش المقاعـد والأرائـك بألوانهـا النضرة لتصنـع عالمـاً مـن غمـوض. النـور الخافـت يكتفـي بافـتراش الجـدران، بينـما تبـزغ مـن الأركان موسـيقى هادئـة تـروي الـروح.

شـدَّ انتباهـي صـورة ثانيـة زاهيـة الألـوان تتوسـد منتصـف الجـدار المقابـل، كانـت لامرأتـه وحدهـا، تأملـتُ وجههـا، حسـنها فيـاضٌ، قسـماتُها رقيقـةٌ، بسـمتها رائعـة، مـن صغـره يتمنـى هـذا ويسـعى إليـه. تركنـا منـذ سـنين قائـلاً أنَّـه سـيبحث عـن ذاتـه، سـنوات مـرت لم أر منـه إلا كلـمات عجـلى عـبر الهاتـف.

كنت كثيراً ما أسأله :

- ألم تجد ذاتك التي تبحث عنها بعد؟

فترن ضحكته عبر السماعة: مازلت أحاول.

أخيراً اضطرني أنا للمجيء إليه.

- تفضل من هنا يا أبي.

أهمسُ في إرهاق:

- لا داعي للفرجة الآن.

تتسع ابتسامته:

- ألا تريد رؤية بيتي؟

أهـزُّ رأسي مستسـلماً وأسـير خلفـه، يمـضي إلى ممـرٍ ضيّـق بـه حجـرةٌ إلى اليسـار، أرى إلى اليمـين هـرةً ناعمـةً سـاحرةَ العينـين تطـلُّ مـن إطـارٍ ذهبـيٍّ عـلى الجـدار، يفتـح بـاب الحجـرة الأولى، أدخـل بعـده، تقابلنـي سـتارة مزركشـة ذات ورود مطـرزة بقماشـها السـماويّ تغطـي جـزءاً مـن الجـدار، الجـزء الآخـر بـه نافـذةٌ مفتوحـةُ المصراعـين، الهـواء يسـبح مرحـاً في المـكان، وجهـي تنبسـط أسـاريره أمامـي في المـرآة.. حجـرة وفـاء.

أرمـق الصـور المتزاحمـة عـلى الجـدران؛ ممثلـين ومطربـين لا أعرفهـم، يشـير حسـام إلى بعضهـم ذاكـراً أسـماء أجنبيّـة، لا أحـاول حفـظ أحدهـا، أشـعة الشـمس عـبر النافـذة ترشـقهم بمطـر الضـوء.

أهـزُّ رأسي عجبـاً، أرسـل بـصري عـبر النافـذة إلى الحديقـة، أسـمع صوتـه يقـول:

- وفاء في المدرسة.

ويتّجـه للحجـرة الأخـرى، خطـوة قدمـي لم تعـد تسـاعدني، أتقـدمُ متمهّـلاً خلفـه، شـاعراً أنَّنـي بحاجـة لمجهـود مضاعـف لتحريـك جسـدي.

حجـرة أشرف، ألمـح وجهـين متلاصقـين عـلى "الكوميدينـو" الملاصـق للسريـر، ضحكتهـما الصغـيرة رائعـة، أقبّلـه وأختـه بحنـان، منـذ سـنين لم أرهـما، مـا أروعَ أن يكـون لـك أحفـاد، ومـا أروعَ أن تنعـم بقربهـما، وتشـعر بـدفء مشـاعرهما نحـوك، هـل سأشـعر بهـذا حينـما ألتقيهـما بعـد قليـل؟!.

أعيد وضع الإطار مكانه وأمضي، يقابلني وجهي في المرآة، مرهقاً زائغَ العينين، متهدلَ الجفون، يشكو عجزه عن الاستمرار في اعتقال جفنيه دون إغلاق. أتاملُ الشعيرات البيضاء في رأسي، يبدو عليها أيضاً الإرهاق، تناثرت وترامت على جانبي وجهي بلا حول، أدير رأسي عن المرآة، وأنا أتمنى أن أسأله الراحة أولاً، وبعدها أتفرج كما يشاء.

- اتفضل يا أبي.

لا أجدُ الجرأةَ على البوح بما لديّ، أسألُ نفسي: هل يمكن أن تكون ضيفاً عند ولدك؟، وهل يليق بك أن تخجل منه، فلا تصارحه بحاجتك إلى الراحة؟.

أمضي برغمي إلى الحجرة الثالثة على اليسار المطلة على الحديقة من الوراء، بالتحديد كما قال لي تطلُّ على الوكر، تبدو أكبر من الحجرات الأخريات، تقابلني ستارةٌ لبنيّةُ اللون ذات نقوش مطرزة تغطي الجدار، تنسل عبرها خطوط مستقيمة من الضوء من خصاص الشيش لترتمي تحت قدميّ، تحيل الظلام إلى عتمة ناعمة، الفُرش الورديُّ المبعثر يؤكد أنَّها حجرة نومه، أغادرها صامتاً، هذا هو الوكرُ الحقيقيُّ أيّها الشقيّ، من يومه هكذا، كان يتوق للشقراوات ذات العيون الملونة، أرقبه بجانب عينيّ، أتعبني في تربيته، مع هذا أشعر به قريباً مني، أمُّه- رحمها الله- كانت تقول: لا أعرف، كيف يشبهك لهذا الحد؟!.

رغم هذا فأنا أختلف عنه كثيراً، لم أكن يوماً أحمل تطلعات أكثر من الست؛ امرأة ترضى بمعيشتها، تشعر أنَّني رجلها، وأولاد أُحسنُ تربيتهم، ولا شيء أكثر من هذا. أمَّا هو...!

- تطلع يا بابا، المنظر من فوق رائع.

صرخت رغماً عني: يا بُني هذا إجهادٌ لا أتحمله.

عدنا إلى الردهة، تحت الصورة الزاهية الألوان لامرأته، جلستُ.

- نأكل أولاً، مؤكد تشعر بالجوع!.

وأشار إلى مائدة الطعام في الجانب الأيمن، حولها أربعة مقاعد بعدد أفراد الأسرة، رغم أن الجوع يتعملق في أحشائي قلتُ:

- أرى أن ننتظر الأولاد.

- إذن نشرب شيئاً.

هرول نحو المطبخ، سمعتُ صوت مزلاج الباب يُفتح، ورأيت أصل الصورة التي أجلس تحتها حيّاً أمامي، تأملتُ الشكلَ بانبهار، وجهها، دهشتها، عالجتُ القيام ترحيباً بها:

- من أنت؟!.

أظهرت ملامحي ارتباكاً طارئاً، عالجته بمحاولة الرد:

- أنا!

أنقذني حسام الذي عاد بالمشروبات :

- بابا ، جاء من مصر.

مدّت يدها بالسلام، بسمتها جافة، عيناها تلمعان بنظرة معجونة بازدراء، أو كره، أو ربما رفض لزيارة غير محبب بها، لم أدر حقيقة نظرتها بالضبط، لكنَّها على كل حال وراءها شعور بعدم الارتياح لوجودي.

شعرها القصير هالةٌ من ذهب تحيط بوجهها المشرب بالبياض، ينفرج ثغرها بالكاد:

- أهلاً، عن إذنك.

وتمضي إلى حجرتها الثالثة على اليسار، مؤكّدٌ هي التي وضعت صورة الهرة الناعمة الساحرة العينين في الممر، لكن أين مخالبها؟!.

مدَّ يده بالشراب، وقد اكتسى وجهه بحمرة طارئة :

- اتفضل يا أبي، البيت بيتك طبعاً، عن إذنك ثواني.

كنـتُ قـد نسـيتُ التعـب ليحـلَّ محلّـه شـعورٌ جديـدٌ بعـدم الارتيـاح لهـذا الاسـتقبال، قلـتُ محرجـاً: سـأنتظر في الحديقـة.

فتحـتُ البـاب ومضيـت، اتّجهـت إلى المظلّـة، أو الوكـر كـما يسـمّيها، ألقيـتُ بإرهـاقٍ جسـدي عـلى أحـد المقعديـن القابعـين هنـاك.

وصلنـي صوتُهـا محتجّـاً مـن خـلال النافـذة التـي فُتحـت تـوًّا في حجرتهـا:

- لا أحبُّ الزيارات الفجائيّة!!.

انتبهـتُ لكلماتهـا، فعـاد التعـبُ يشـلُّ جسـدي، تصلّبـت أعضـائي عـلى حالـةٍ شـعوريّة واحـدة، لا أعـرف كيـف اجتاحتنـي في لحظـة؟، حالـة شـعوريّة لم أمـر بهـا مـن قبـل، رأيتنـي فيهـا صغـيراً ضئيـلَ الحجـم، عـاري الجسـد في عـراء لا حـدودَ لـه.

- بابا جاء من مصر.

- تلك مشكلتك أنت، فهمت.

حاولـتُ تعقـبَ صوتـه، معرفـةَ ردِّ فعلـه، رؤيـةَ وجهـه في تلـك اللحظـة .

لم يكـن هنـاك إلا صمـتٌ منكـسرٌ، وضبـابٌ كاسـحٌ يغـشي الـروح والعينـين، اسـتطعتُ مـن خلالـه بالـكاد أن أحـدّدَ مـكان البـاب الخشـبيّ... وأمـضي!.

لوحة للفنانة
المصرية رشا جوهر

ألحانُ الحرمان

قصة: محمود مصطفى حلمي*

في سنةٍ من غفلة، فاجأني الخالُ من خلفي ليهوي بكفّه على ظهري بشدة، شعرتُ أنَّ السماء قد انطبقت فوق رأسي، وأنَّ جسدي يتهاوى أمام شدةِ ضربةِ كفّه الضخم، لا أبالغ في التعبير؛ فكفُّ الخال لا تضاهيها أخرى في حجمها أو ثقلها أو شدة ضربتها، وبصوته الذي يملأ الدنيا ضجيجاً، قال صارخاً:

-تترك الأرض لتغرق، وتجلس هنا لتُزمّر يا ابن "بهانة".

لم يكن هناك شيء يؤذيني بقدر ذكر اسم أمي في العلن، ولم يكن هناك ما يفعله الخال بكثرةٍ سوى أن يناديني باسم أمي علناً على الدوام، ربما لأنَّني لم أر أمي، ولديّ إيمانٌ بأنَّها كانت أفضلَ امرأةٍ في الدنيا، أو ربما لأنَّني أحبّها بشدة، لتأكّدي أنَّها لو عاشت معي لكانت أحبتني بمشاعر صادقة، ولكانت بالتأكيد ستحنو عليّ أكثر بكثير من الخال.

الخال هو الأخ غير الشقيق لأمي، وألقّبه بالخال كنوعٍ من التقدير المغلف بالإجبار، بكل تأكيد، أو ربما لأنَّه بالنسبة إليّ مجرد خال، فذكره بلفظ خالي يشعرني بقربٍ إليه غير موجود من الأساس، ولا يمتُّ إلى مشاعري نحوه بأيِّ صلة، فتحتُ عينيّ على الدنيا، فلم أجد أمامي سوى الخال حسّان وزوجته شادية، الخالة شادية لا تختلف عن الخال كثيراً، فأحياناً أظنُّ أنَّهما توأمان وليسا زوجين، هما متشابهان في كلِّ شيء، الشكل، الملامح، الصوت، الغلظة، الحقد، القبح، وقسوة القلب، ربما لم يكن يصلح أحدهما سوى زوجٍ للأخر، ولا يمكن أن يعيش أحدهما بدون الآخر، فعندما تنظر إليهما وهما يتغازلان تكاد تفرغ كل ما في معدتك من شدة التقّزز، أمَّا حين يختلفان وينتج عن ذلك شجارهما معاً، فلا عليك سوى أن تجد مكاناً يخبئك لئلا يصيبك أحد تلك القذائف المترامية في كل اتّجاه، قد تكون محظوظاً إن كانت تلك القذيفةُ فردةَ حذاءٍ أو حجرًا صغيرًا، وقد تصيبك التعاسة إن كانت تلك القذيفةُ إناءَ طبخٍ كبير، أو كرسيًّا من الخشب العتيق، تستطيع أن تصف ذلك العراك بلقاء العمالقة حقاً.

أخبرني الخال منذ إدراكي أنَّه أخذني بعد وفاة أمّي أثناء ولادتي، لم يكن لي أب يربيني، فهناك من قال إنَّ أبي قد ذهب إلى الحرب ولم يعد، وهناك من قال إنَّ أبي قد سافر للعمل وترك أمّي تحملني في أحشائها، ثم انقطعت أخباره، لكن الخال دائماً كان يخبرني بالقصة التي لم يعلمها سواه على حدٍّ قوله، كان يقول إنّني ابن حرام، وإنَّ أمّي قد وقعت في الرذيلة مع شخص مجهول لتحَمَل بي؛ لأنَّ أبي كان عقيماً، وعندما علم أبي بحَمل أمي هجرها و"طفَش" من البلد إلى الأبد، لم أستطع التأكّد من أيّ رواية مما سمعتُ عن أمّي، المهم أنَّ الخال كان يجتهد في إلحاق كل أنواع القبح والعار بي.

أمّي لم يكن لها سوى الخال ليأخذ وليدها، وإن لم يكن الخال يرغب في أخذي ما كان أخذني، ولكنَّه رجلٌ أبتَر،

* قاص وباحث مصري

قد وجد ضالته في طفلٍ ليس له من يسأل عنه، حتى الخالة شادية لم تعترض حينئذ، فقالت للخال:

-نِعمة، ولد نربيه في صغره، ويسندنا عندما نكبر.

لا أعلم ما العلاقة بتربيتي وما أراه من إهاناتٍ على يد الخال وزوجته، لكن التربية التي أراها منهم الأن هي عملي لديهم كأجيرٍ بغير أجر ليس إلا، أنا الذي أرعى الحقل، وأرتّب الدار، وأُطعم المواشي، بل وصل الأمر بالخال ليأمرني أن أفرُك له ظهره حين يستحم، فالخالة شادية لم تعد تطيق فرَك ظهره له.

لم يكن لديّ أي نوع من الرفاهية إلا في تلك الآلة البسيطة (الناي)، أحضرها لي صديقي الوحيد سعيد خِلسة، وعلّمني كيف أخرج منها ألحاناً يطير لسماعها فؤادي، حين كنتُ أعزفُ الناي كنت أنسى كلَّ شيء، أنسى الخال حسّان والخالة شادية، والضرب، والشتم، والنوم بدون طعام، فقط أتذكّر أنَّ هناك شيئاً جميلاً في تلك الدنيا، قد رأيتُ جماله رغم كلِّ القبح الذي يحيط بي، أحببتُ الناي أكثر من نفسي، كنت أخبئه تحت جلبابي عند خروجي بالمواشي إلى الحقل، وعند عودتي إلى البيت كنت أدُسّه في كومة التبن حتى لا يراه الخال، واليوم فاجأني خالي بتلك الزيارة المباغتة في الحقل.

أمسك الخال بي من ياقة جلبابي وجذبها نحوه بقوّةٍ كادت تخنقني، احمرّ وجهي وانتفخت أوداجي، حاولتُ أن أخبئ الناي إلا إنَّه سقط مني أرضاً، لم يكن يشغل بالي سواه رغم قسوة اللكمات التي كانت تنهال على كلِّ جسدي، وكعادة الخال أخذ بكلِّ الطرق الممكنة يلقنني درساً لا ينبغي لي أن أنساه.

- أخبرتُك مئات المرات أن تهتم جيّداً بينما تروي الأرض، لقد أغرقها الماء بينما أنت تلعب.

استجمعتُ قوّتي وحاولتُ أن أردَّ عليه، إلا إنَّه لم يعطني الفرصة، طرحني أرضاً وأكمل الضرب بقدميه، تكوّرتُ على نفسي فوق الأرض بينما وقف الخال فوقي يلهب جسدي بكلِّ طريقة، لم ينجدني من لظَاه سوى جيران الحقل الذين أتوا مسرعين حين سماعهم صرخاتي، أمسكه بعضهم بينما حملني "عَمّ عبدون"؛ جارنا في الحقل، من على الأرض، وهو يواسيني ويدعي على الخال بأن يأخذه الله شرَّ أخذة. رغم شدة الألم الذي عصر جسدي كانت عيناي متعلقتين بالناي، وقد دَثّره التراب تحت قدميّ الخال، لكنَّه رغم بلاهته لم يغفل عنه، وحمله ثم هوى به على ركبته؛ فحطّمه إلى نصفين.

حين رأيتُ الناي يتحطّم لم أسمع أيَّ شيءٍ سوى ألحانه، فقط تزاحمتْ على أذني بكل نغماتها المختلفة، وقد انطبعت من قبل فوق جدران قلبي، أخذ الخال يتفوّه بألفاظِ السباب المتنوعة، وصوته يعلو فوق كلِّ شيء، وفي النهاية أقنعه المزارعون أن يعفو عني، وافق على مسامحتي شريطةَ أن أُكمل رَيّ الحقل، وإطعام المواشي، وأن أنظّفَ الزريبة، وأطعمَ الطيور، وأرتّبَ الدار، كان يوماً قاسيّاً عليّ، ولم أذق مثل مرارته من قبل، رغم كلِّ ذلك لم يكن يشغلني أكثر من الناي الذي لن أراه ثانيةً، جمعتُ نصفيه من على الأرض وأنا أنظر إليه متحسّراً، ودموعي تنهال على وجنتيّ، خبأته تحت جلبابي وحملته إلى الدار عند عودتي، لم أشعر بالحقد والغضب نحو الخال مثلما شعرتُ به في ذلك اليوم.

ذهبتُ إلى الدار، وفعلتُ كلَّ ما طلب مني الخال، ثم دلفت إلى مبيتي وأنا متعبٌ حزينٌ مكسور، نشرتْ ظلمةُ الليل سوادَها على الكون، وظللتُ ساهداً أفكّر فيما يمكن أن يشفي غليلي من الخال، لم أستغرق وقتاً في التفكير، وجدتُ نفسي أنهضُ بعد منتصف الليل خارجاً من مكان مبيتي، وفي كلِّ يدٍ من يديّ نصفُ

الناي المكسور، دلفتُ إلى غرفة الخال فإذا هو يَغُطّ في نومه وبجواره الخالة شادية، وأصوات شخيرهما تتسابق لتعلو على بعضها، تأملتهما فإذا هما أقرب من الأموات عن الأحياء، لم أشعر بنفسي إلا وأنا أقف عند رأسيهما وبكلِّ قوتي انهلتُ على رقبة كلٍّ منهما بنصف الناي المكسور الذي أصبح سنُّه مدبباً من أثر كسره، أعدتُ الطعنات على رقبتهما فتفجرت الدماء منهما لتغرق السرير، وأرضية الغرفة، وبعضهما البعض، العجيب أنَّهما لم يصرخا أو يقاوما، شعرت أنَّهما كانا ميتين بالفعل.

بعد أن تأكدتُ أنَّهما قد فارقا الحياة، جلستُ بجوارهما أنظر إليهما وأضحك، لم أكن أعلم سرَّ ضحكاتي، إلا إنَّ منظر الدماء وهي تغطي جسديهما كان يشعرني بنشوةٍ لا مثيلَ لها، بعد قليلٍ قُمتُ وأخذتُ أجري في كلِّ مكانٍ في الدار، كنت أجري وأضحك وألعب، دخلتُ إلى المطبخ وتناولتُ من كلِّ أنواع الطعام التي كانت الخالة تحرمني منها وتخبئها عني، عدُت إلى غرفتهما وفتحتُ "الصوان" الذي كنت أعلم أنَّهما يخبئان النقود فيه، أخذتُ كلَّ نقودهما وخبأتها أسفل جلبابي كما كنتُ أُخبأ الناي، وخرجتُ.

على باب الدار جلستُ، منتظراً شروقَ الشمس حتى أذهب إلى صديقي سعيد؛ لأطلب منه أن يشتري لي ناياً جديداً.

لوحة للفنانة
المصرية رشا جوهر

نوافذ ثقافية

محمد سلّام جميعان*

ثقافة عربيّة

أربعةُ وجوه لغودو ووجهان لإلدا / كمال أبو ديب

يجمعُ هذا الكتابُ في مضامينه أشكالاً تعبيريّة متعدّدة يتمازج فيها البُعد الملحميّ مع شيء من العبثيّة والرمزيّة، وصاغه مؤلِّفه بنبضٍ شاعريّ في تقديم رؤاه الفكريّة والفلسفيّة التي تتواشج مع الذات الإنسانيّة (في مواجهة معضلات الوجود في العالم والهوَس بما وراء العالم) بحسب كلمة الغلاف الأخير.

ويتكوّن هذا العملُ من مسرحيّةٍ تثير أسئلة جوهريّة حول الإيمان والشكّ، والأمل والخيبة، والحقيقة والوهم، فالبطلُ عاجزٌ عن إنقاذ نفسه في عالم فارغ المعنى للمنتظرين، فتبدو الجريمةُ واضحةَ المعالم في هذا العالم الذي لم يعد التواصل فيه ممكناً لغياب التموضع الحقيقي والفاعل للغة، وطغيان الزيف والرياء عند مالكي القوّة التكنولوجيّة في استعمار الثروات الطبيعيّة.

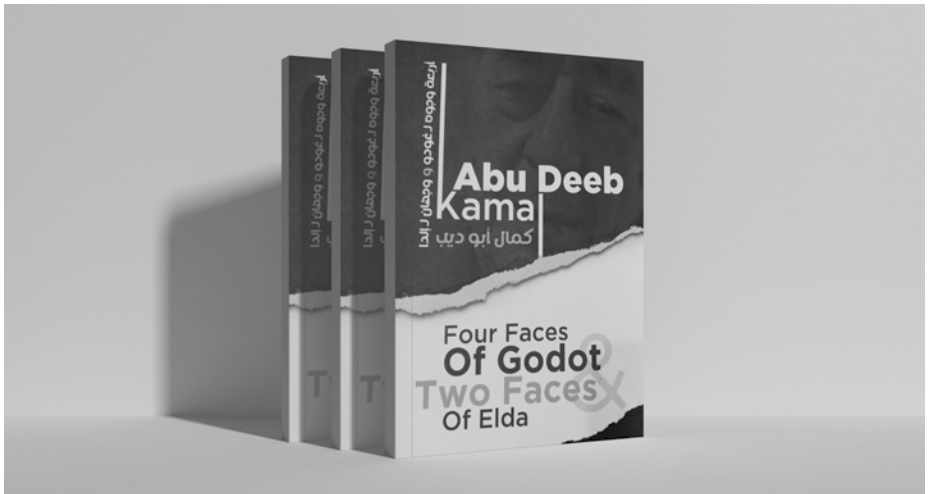
يلتقي الفن والجمال في التعبير عن الفكرة المسرحية لاعتماده على الثيمة اللغويّة بالدرجة الأولى، تجسِّده شخصياتٌ مسرحيّةٌ ساحرة تتناسج في صراع حادّ ومأزوم، وتتوهّج أفكارها في صورٍ تعبيرية شتّى.

إلدا، الأستاذة الجامعية القادمة من إحدى جامعات النرويج، تخوض في حوارات حول ثنائيّة الذكورة/ الأنوثة، يكون للسلطة فيها منطق الرجل الباسط هيمنته على أنثاه.

وتتعمق المسرحيّة في كثير من الأسئلة والتأملات التي تتركنا أمام الوهم، فلا خلاص من انتظار لا يجيء.

وتبدو السلطةُ الفاعلةُ للنصِّ للمؤلِّف هي المهيمنةُ على النصِّ بحيث يحرِّك الشخصيات في إيقاعها وشكلها التعبيري المسرحيّ وفق أُدلوجته، تماماً كما بدت في أحد كتبه النقديّة (جدلية الخفاء والتجلّي)، فكأنَّ هذه الثنائيّة تمثّل جدلية الفكر في أشكال الحياة والفنون المختلفة، وهو ما يطرح أخيراً العلاقة بين الكتابة والواقع، والمسرح والحياة والعلاقة **البنائيّة** بينهما.

وفي هذا النصِّ المسرحيّ تجتمع قضيّتان مركزيّتان، هما: التحرّر والتقدم/ التطوّر، وما يتشابك معهما من قضايا جميعها محكومة بالانتظار غير اليائس.



* شاعر وناقد أردني

الأمرُ برمّته؛ في قضايانا الكبرى حتى نتفاوض مع السلطة / فادي وائل السيد

يدعونا هذا الكتابُ إلى التوقّف عن الادعاء بأنّنا بخير، ومواجهة الكبوات التاريخيّة، والانخراط في البحث والتأمّل والتعلُّم، والسيطرة على نتائج الماضي من خلال السيطرة على التاريخ. فالتاريخُ من وجهة نظر مؤلف الكتاب " ليس ذلك الموضوع الممِلّ الذي تلقينا فيه الأحداث والشخصيات بتلقينٍ أعمى... بل هو ما اعتقده السابقون بأنَّه الطريقةُ الصحيحةُ للوصول إلى مستقبلٍ مشرق".

فعبر عشرة فصول هي فصول الكتاب، يقف المؤلِّف على مجموعة من القضايا ذات الأهمية في التفكير والمعايشة، ويعيد استقراءها بمنظورٍ جديدٍ؛ فتبدو البساطة التي نرى فيها الأشياء أكثر عمقاً مما كنّا نظنّ. فناقش قضايا الإرهاب والتكنولوجيا، والديمقراطيّة والعلمانيّة، والعلم والإيمان، والتربية والتعليم وحقوق المرأة، والأسرة والهُويّة والزواج. وبدا في ذلك عالم اجتماع متخصّص يعتمدُ بالدرجة الأولى على مشاهداته الشخصيّة دون أن يُغفل الاستعانة بمجموعة من المصادر والمراجع خاصّةً بكلِّ فصلٍ تساعده في تفكيك العوامل والمؤثرات الفاعلة في البنية الاجتماعيّة، وإعادة تركيب وعي هذه البنية الاجتماعيّة في إطارٍ فاعلٍ وناهضٍ ومتحرِّرٍ من المسلَّمات واليقينيات التي كانت عاملاً مؤسِّساً للعقل العربيّ والإسلاميّ.

ويستهدي المؤلفُ في سبيل تحقيق ذلك إلى عقلانيّة الفكر والفكر الأوروبيّ الحديث، واستقراء التجارب الناهضة في مسيرة التاريخ الإنسانيّ، بعيداً عن نظرية المؤامرة التي يمكن أن تَصِمَ الباحث عند تسليطه الضوء على الأدوات والمنهجيات الغربيّة في تحويل المعرفة المجرّدة إلى علم تطبيقيّ.

يهدف الكتابُ في مآله الأخير إلى إثارة التفكير الجَماعيّ بوصفه القوّةَ الخفيّةَ للمجتمعات الإنسانيّة، وهو ما نحتاجه نحن العرب اليوم في نشاطنا الحضاريّ.

تداعياتُ رجلٍ معلَّق بقشّة / عبد الرحيم العدم.

تؤكِّد هذه المجموعةُ القصصيّةُ في تفاصيلها أنَّ الفنَّ هو محاكاةٌ للواقع، فعبد الرحيم العدم يغوص في تفاصيل الحياة اليوميّة، فتتحوّل عنده القصة إلى لقطة سينمائيّة فيها كثيرٌ من المرارة الساخرة والنقد المؤلم، في أسلوبيّةٍ تعبيريّةٍ تحيل المألوف والعادي في الواقع إلى صورةٍ سرديّةٍ فيها كثيرٌ من الفن، بعيداً عن المباشرة. ففي اللحظة السرديّة التي تكشف عن حدثٍ عاديّ ينعطف العدمُ بالحدث إلى البؤرة القصصيّة التي تنقل الحدث من تشخيصاته الواقعيّة إلى ظلال الفن، فهو بهذا يُقوِّل الواقع ويُنطقه برؤيته الخاصة.

ثمَّة نقد جارح للأنماط الاستهلاكيّة، ومقارنة حادة بين مستويات العيش وضرورياتها، والرغبة المالية، وبالتالي انسحاق الذات أمام الكماليات على حساب ضرورات العيش. ومناكفةُ اللغةِ سمةٌ بارزةٌ في هذه المجموعة القصصيّة من خلال إزاحة المعنى وتأويله لخلق حالةٍ من المفارقة الصادمة للواقع ومن يعيشون فيه. فاللغةُ البسيطةُ تتناغم مع بساطة الشخصيات القصصيّة، وتبتعد عن التمثيل التصويريّ، باستثناء نصِّ السيرة الذاتيّة المنشحن بطرافة لُغويّة فيها كثيرٌ من الترميز والفنتازيّة التعبيريّة. وكثير من القصص هنا فيها الشكّ والمواربة المعنويّة التي تفضح التصدُّعات التي تكسر النفس أمام خيباتها وانجراحاتها وخسرانها.

ثقافة عالميّة

الجغرافيا السياسيّة لما بعد الحداثة / " ألكسندر دوغين"، ترجمة: إبراهيم استنبولي

انطلاقاً من أن الجغرافيا السياسيّة هي علمٌ عن الحدود المتحركة والحيّة، يقدِّم المؤلِّف في كتابه هذا تفسيراً للظواهر السياسيّة من منظورٍ جغرافيٍّ قائمٍ على التنبؤ بالأحداث؛ مثل توقع حدوث حرب القارات العظمى مستقبلاً في عصر العولمة.

ويعيدُ انهيارَ الاتحاد السوفياتيّ والمنظومة الاشتراكيّة إلى تحويل الصراع في سياق المجابهة الإيديولوجيّة وتجاهل الحتمية الجيوسياسيّة للمجتمعات، إضافة إلى عوامل أخرى. ويؤكّد فكرة الاتحاد الأوراسيّ لمواجهة الأطلسيّة البحريّة الغربيّة.

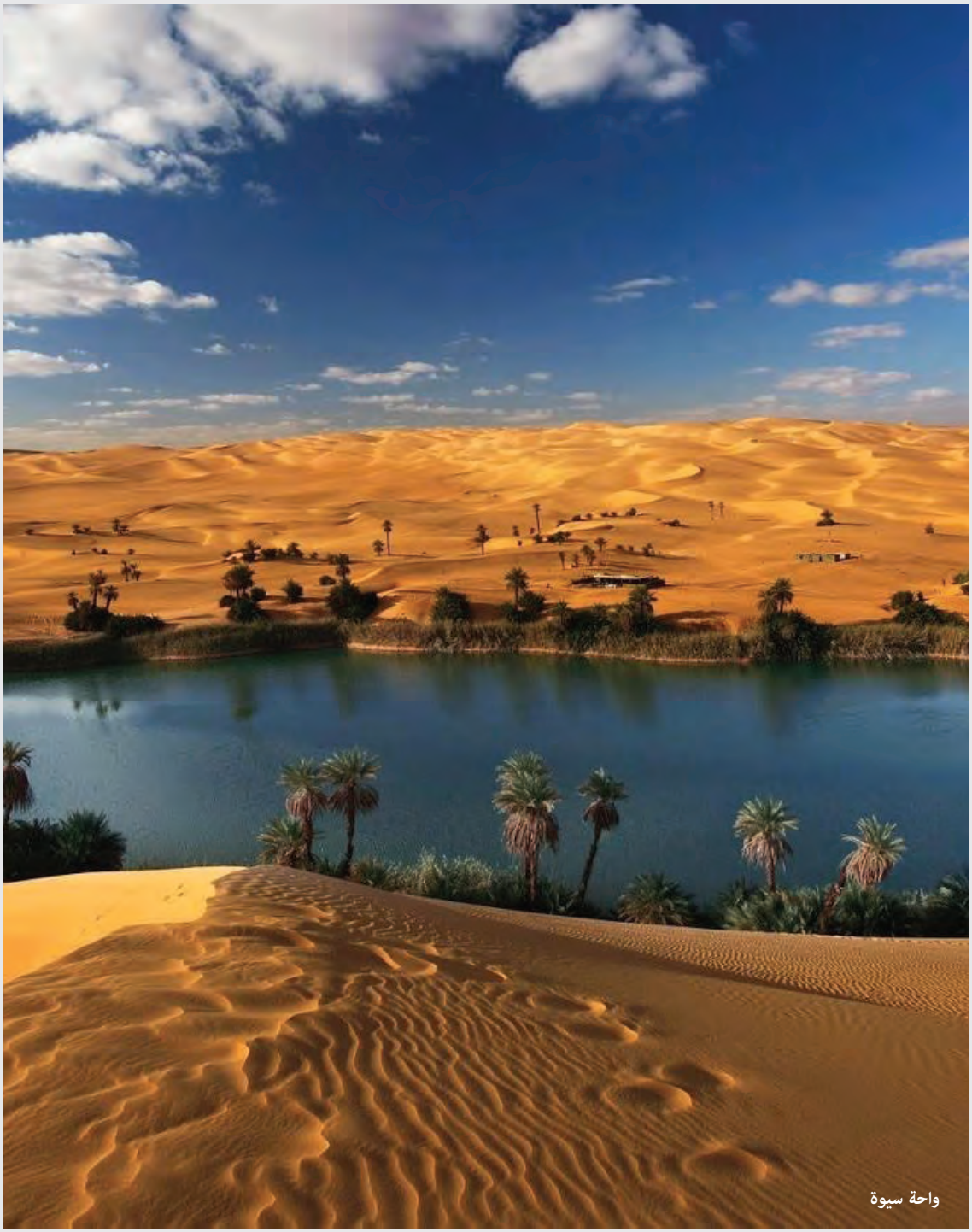
وانطلاقاً من الجغرافيا السياسيّة يفسّر "دوغين" بعضَ الظواهر باعتبارها ظاهرةً جيوسياسيّة، مثل؛ انتشار وامتداد المذهب البروتستانتيّ في الصين، وحرمان الدول الوطنيّة من سيادتها بشكلٍ تدريجيٍّ تحت راية العولمة. وعندئذ تتصرف الولاياتُ المتحدة لا بصفتها دولةً وطنيّةً؛ وإنَّما باعتبارها قاطرةً فوق وطنيّة (إمبراطوريّة) للعولمة فتقوم بفرض شروط ما بعد الحداثة على المستوى الدوليّ من دون مراعاةٍ للحدود القوميّة والإداريّة.

ويطالب "دوغين" روسيا أيضاً بتحديد موقفها من العولمة أحادية القطب؛ لأنَّ "انخراط روسيا في هذه العملية على المدى الطويل سوف يؤدي إلى اندثارها وغيابها كبلادٍ عظيمةٍ، وباعتبارها نواةً لحضارةٍ أرثوذكسيّة خاصّة".

ويذكر "دوغين" أنَّ مفهومَ الأوراسيّة فكرةٌ اجتماعيّةٌ سياسيّةٌ وفلسفيّة قد ولدت في القرن العشرين ثم اكتسبت في القرن الواحد والعشرين أهميةً بالغة. وتمثّل الفكرةُ الأوراسيّةُ بالمعنى العالميّ موقفاً معادياً للعولمة، لأنَّها تشكّل رفضاً للنظام الذي تفرضه الأطلسيّة.

ويحدّدُ "دوغين" مستوياتٍ ستةً لمشروعه، ويقدّمُ نظريةً اقتصاديّةً لأوراسيا الجديدة التي ينشدها، يسمّيها" فرضية الخلود" وفيها نجدُ بعضَ مرتكزاتِ الفلسفة الماركسيّة. ويتطلب الكتاب من القارئ عمقاً جغرافيًّا واقتصاديّاً لفهم الحرب الروسيّة الأوكرانيّة.

لوحة (الوكالة) للفنانة المصرية رشا جوهر



واحة سيوة

وزارة الثقافة
إربد 2022 العاصمة العربية للثقافة