

حكاية زينة



الطبعة الأولى
١٤٣٩هـ - ٢٠١٨م

تنبيه

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب أو اختزال مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي نحو أو بأي طريقة سواء كانت إلكترونية أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل أو خلاف ذلك إلا بموافقة المؤلف والناشر على هذا كتابة ومقدمًا.

اسم الكتاب	: حكاية زينة
اسم المؤلف	: عاطف يوسف
الغلاف	: عمرو الحو
التصحيح اللغوي	: خالد رجب عواد
الطبعة	: الأولى
رقم الإيداع	: ٢٠١٧/١٩٠٥٦
الترقيم الدولي	: ٩٧٨-٩٧٧-٧٨٦-١١٣-٧

٨ عمارات الواحة - قطعة ١٠ - مدينة نصر - القاهرة

ت: ٠١١١٠٣٧١٦٤٠

ghorabpublishing@hotmail.com

حكاية

زينة

عاطف يوسف

قَالَ غَارِبُ اللَّيْلِ التَّوْبَةُ

الهجرة .. أن تحلم بلغة أخرى!

الدكتور عاطف يوسف

منى عتيبة

لم يعرف الشابُّ السكندري المصري عاطف يوسف أنه أوغل في الهجرة إلا عندما جاءته أمُّه في الحلم، كانت تتحدث إليه ولا يستطيع أن يفهمها، كانت تتحدَّثُ العربية، وهو لا يفهم سوى اللغة الفرنسية حتى في أحلامه!

كان ذلك في الثمانينيات من القرن الماضي، وبعد حوالي ١٤ سنة من هجرته إلى فرنسا التي هاجر إليها اعتراضًا على نظام السادات.

الشابُّ الذي رأى انهيار الحلم الناصري؛ لم يستطع البقاء في بلاده، فقرَّر أن يترك كل شيء وراءه، وأن يولد من جديد في بلادٍ جديدة، قرَّر أن يكون واحدًا من أهل البلاد التي هاجر إليها.

وُلِدَ عاطف يوسف بالإسكندرية عام ١٩٤٣، درس في كلية التجارة بجامعة الإسكندرية، وهاجرَ إلى فرنسا عام ١٩٧٢، ودرس الاقتصاد بجامعة السربون، عمل في وزارة الثقافة الفرنسية، ثم انتقل عام ١٩٩٧ إلى الولايات المتحدة الأمريكية، أصدرَ سبع روايات خلال الفترة من ٢٠١٠ حتى الآن وهي: "الجدع، الأنسة شروق، العريجي، العرضحاجلي، الحكيم، طاها، رفاعه"، والروايات الثلاث الأخيرة هي ثلاثة أجزاء روائية من سلسلة روائية اسمها السيمفونية الخالدة، ناقش فيها عاطف يوسف العلاقة بين الشرق والغرب من منظور جديد من خلال قصص توفيق الحكيم وطه حسين ورفاعة الطهطاوي في باريس، وبأسلوب روائي يحنح إلى الفنتازيا.

فكر عاطف يوسف في حلمه الكابوسي، وكان عليه أن يتخذ قراراً، هل يقطع جذوره تماماً وينسى نظرات أمّه اللائمه، ويستمرّ ويعيش ويحلم بالفرنسية؟ أم يظلّ مهاجرًا لكن يحافظ على أهمّ رابطٍ يربطه ببلاده وهو اللغة؟ ولأنه لا يستطيع أن يقطع الجذور أو يجرّ قها، ولأنه يريد أن يحافظ على روابطه ببلاده التي يهتمُّ فعلاً بكل ما فيها، ويتابع أحداثها يوماً بيوم، فقد قرّر أن يستعيد علاقته باللغة.

فكان يقرأ كتابين باللغة العربية مقابل كل كتاب يقرؤه بلغة أجنبية، ويقرأ صحيفتين باللغة العربية مقابل كل صحيفة يقرؤها بلغة أجنبية، وينسخُ كل يوم مقالاً من صحيفة عربية، يكتبه بيده ليستعيد علاقته بلغته الأمّ، ويشترى كُتُبَ قواعد اللغة العربية والنحو ويدرسها،

وهكذا استعاد لغته، فاستعاد ذاته الحقيقية، وعندما قرّر أن يكتب الرواية اختار أن يعبر باللغة العربية، فكتب روايته الأولى (الجدع) التي أصبحت أكبر من مجرد رواية، إنها إنجاز انحياز فيه الكاتب للغته وذاته، وهي في الوقت ذاته الرواية التي تُقدّم رؤيته لمجتمع الهجرة، المجتمع الذي أصبح عاطف يوسف واحداً من أفراده، فهو في هذه الرواية لا يُقدّم سيرة ذاتية لمصريٍّ هاجر إلى باريس، وحقق نجاحاً، وهي حالات موجودة وكثيرة. ولا يُقدّم باريس في إطار فكرة العلاقة بين الشرق والغرب كما فعل طه حسين في "الأيام" و"أديب"، وتوفيق الحكيم في "عصفور من الشرق"، وسهيل إدريس في "الحي اللاتيني"، والطيب صالح في "موسم الهجرة إلى الشمال"، إنها باريس الأخرى، ليست مدينة النور والثقافة والرّقي، ليست مدينة طلاب العلم والفن، ليست مدينة الجن والملائكة، إنها مدينة السوق، سوق "الهال" الذي يُغذّي باريس بالطعام والمخدرات والعاهرات! "الجدع"، شابٌّ مصري شَبُه مُتعلِّم، يتطلع لأن يكون من كبار تجار اللحوم في السوق، ويُحقّق حلمه شَبُه المستحيل في عالم سوق الهال بعلاقاته الخشنة، عالم المصالح التي لا تعرف الرحمة، ويربط هذا العالم بأحداث الثورة الفرنسية في علاقة عضوية غير مُفتعلة، الثورة التي سالت أنهار من الدماء لكي تنجح، الثورة التي ساعدت العاهرات على نجاحها، ونجحت الثورة في رفع شعار الحرية والإخاء والمساواة، لكن العالم الحقيقي لم يتغير، ما زال هناك أغنياء، وأغنياء جدّاً، وما زال هناك فقراء إن لم يعملوا يموتوا، ولم تتوقف باريس عن إنجاب العاهرات واستقبالهنّ وتربيهنّ، ولم تتوقف

الرشوة ولا الفساد ولا استغلال النفوذ، العالم الذي قامت الثورة لهدمه
تغيّرت معالمه، لكنه في جوهره هو هو، ويبدو أنه لا أمل حقيقياً في
تغييره، وليبحث كل فرد عن خلاصه الشخصي في عالم هذه مكوناته.

يحرص الكاتب على تقديم شخصيات حية، من لحم ودم،
شخصيات يمكن أن تلتقي بها في سوق الهال بباريس أو في سوق
باكوس بالإسكندرية، وهذا أحد أوجه الاختلاف المهمة بين روايته
وروايات بعض كبار كتابنا عن باريس، فشخصياتهم في الغالب حاملة
أفكاراً وأيديولوجياتٍ وقيماً تُوضع على المحك في باريس، لكن
شخصيات رواية الجدع لا تحمل سوى قيمها الخاصة كونهم بشرًا مرّوا
بظروف مختلفة، الجدع مصري، لكنه لا يقيس قيمه إلى قيم أهل السوق،
ولا يُقيّم أخلاقهم بقيمه، يتعامل معهم كما هم، لا يحكم عليهم ولا
يُحاكمهم، ولا يحاكم نفسه مقابلهم، الحياة اليومية الحقيقية، حياة اعمل
أو مت، لا تمنح أحداً هذا الترف الفكري، فأقرب أصدقاء الجدع إلى
قلبه ماري مادلين كانت عاهرة، وزوجها جان ماري كان فتوة، لكن
كُلًّا منهما يحبُّ الآخر بجنون، ويُخلِصُ له، رغم أنهما يعيشان منذ
سنوات في حالة من عدم التفاهم الغامض، ومن أصدقائه أيضاً مدام
جوبيون وهي صاحبة مقهى وإحدى قادة مقاومة الألمان في الحرب
العالمية الثانية (هي شخصية حقيقية حتى باسمها، فلم يغير المؤلف هذا
الاسم)، ودونيس المذبةعة اللامعة، وجان كلود الشاذ جنسياً، البابا
إرنست الأديب المخمور الذي يكتب ويُلقى ما يكتبه في القمامة فتحفظ

به زوجة صاحب المقهى في ملف لأنها وزوجها يعرفان قيمته. وغيرها من الشخصيات التي يقدمها المؤلف كما هي دون أي حكم قيمي نابع من ثقافة محددة، ودون مقارنات بين ثقافات مختلفة، وهو ما أعطى الرواية سمة الحياة الطبيعية والحقيقية، فالجدع إنسان طبيعي حقيقي، يحمل نقاط قوته وضعفه، يحمل مثالياته الخاصة، ولا يتورع عن الاستفادة من علاقة صديقه الأثيرة ماري مادلين وتاجر نصف الجملة كرستيون؛ وهو لذلك شخصية قريبة إلى القارئ، شخصية يمكن أن يقابلها في أي مكان وزمان، بل يمكن أن تكون هي القارئ نفسه.

حكى لي عاطف يوسف حكاية هجرته المتكررة من مصر لفرنسا ومنها لأمریکا، ومن التجارة للفن للإبداع الأدبي فقال: الثورة موجودة داخل الإنسان أينما يحل. نحن جيل عبد الناصر، وإن كنتُ أختلفُ معه فيما وصل إليه لأنني كنتُ على أقصى يساره. واشترائي في أول اعتصام عرفته مصر وهو اعتصام كلية الهندسة سنة ١٩٦٨، ذلك الاعتصام الذي ترعرعتُ فكرته برحلةٍ قمتُ بها حول البحر المتوسط استغرقتُ عامًا كاملاً، كنتُ أبحثُ في تلك الرحلة عن الثورة في داخلي، إلى أن أطلق البوليس المصري عليَّ النار عندما كنتُ أُلقي كلمةً على الطلاب نُقلتُ على أثرها إلى مستشفى الطلبة ومكثتُ فيه قرابة ثلاثة أشهر. وجاء السادات الذي وقَّع تصريح خروجي من مصر حين وضع اسم مصر على عريضة "كامب ديفد". وكانت الرحلة التي لم تتوقف ولم تنتهِ

إلى اليوم. أحملُ هموم الوطن على كتفي وأسير باحثًا عن الحل الذي وجدته في كتاباتي المتعددة سواء بالعربية أو الفرنسية أو الإنجليزية.

واستقر بي المقام في باريس بعد رحلة قمتُ بها حول العالم، أبحثُ وأستقصي وأتحدث قليلًا وأسمع كثيرًا، زادي فيها حبي للإسكندرية وقناعتي بأن الحل أمامنا ويعايشنا ولكننا لا نراه. تلك الرحلات المتعددة كوَّنت لديّ ملكاتٍ عدة في الحياة: لا قناعة، ولا تواكل، ولا صبر، بل تخطيط وعمل وكفاح حتى أصِلَ إلى ما أريدُ وأطمئنُ إليه كونه هدفًا مرحليًا، والثوب منه إلى المرحلة التي تليه.

باريس مدينة موحشة موجعة مؤلمة، مَنْ يتغلب عليها يكسبها ومن يهادنها تكسره، ومن يخفّ منها تدهسه. ولحبي للمغامرة قررتُ أن أُلَاعِبَ باريس كملاكٍ مصري على أن أكسب جولاتها أيًا كان عددها. اقتنعتُ بأن أتسلح بأول سلاح فرنسي لأُنَازِلَ به باريس، وكان العلم والتكنولوجيا الحديثة أقوى سلاح تمرستُ عليه، وأكملتُ ما انقطع بي من تعليم بجامعة الإسكندرية - كلية التجارة - ودرست في جامعة السربون الاقتصاد تحت إشراف أحد علمائها وهو "شارل بتلهاييم"، وكان صديقًا للطلبة أكثر منه أستاذًا. لم أتعلم منه نظريات في الاقتصاد بقدر ما تعلمتُ منه الإنصات والتفكير وتحديد الجواب.

بعد انتهاء الدراسة عملتُ في وزارة الثقافة الفرنسية فترة طويلة، وكنتُ مديرًا فنيًا لمسارح جامعة باريس، لأن فن المسرح حملته معي من مصر، وصقلته في مسارح باريس التي تنقلتُ فيها من مسرح لآخر،

ومن دار أوبرا لأخرى، ومن مهرجان لآخر، حتى أصبح اسمي يرنُّ في الأوساط الفنية الباريسية في فنون الديكور والإضاءة والصوت والملابس، وحتى الإخراج المسرحي، وذاع صيت المصري من سويسرا إلى بلجيكا، إلى أن أنشأت مسرحًا خاصًا بي هو (مسرح الفير بلاي) أقدمُ فيه ما يحلو للجمهور أن يراه بشكل مُغاير لما تقدمه مسارح الدولة الفرنسية.

عرفتُ من المعين الفرنسي، وخاصة الباريسي، وتطلعتُ إلى أن العلم لم يتوقف على أعتاب باريس ولا مدرجات السربون ولا الحي اللاتيني، ولا صالونات الأدب والسفراء والوزراء وأعيان باريس التي ترعرعتُ فيها. بل هناك علمٌ آخر وحياة أخرى نسمع بها. وتغلبت عليَّ روح المغامر رغم كِبَرِ أولادي وزوجتي التي ربطتُ حياتها بحياة أبنائها الجامعيين، لكنني قررتُ أن أعبر في تلك اللحظة البحر الأعظم "المحيط الأطلسي" إلى أمريكا "بلاد الأحلام"، وإن كانت مرعبة فلن تكون أشد رعبًا مما أحلمُ به. وانتفضتُ الثورة التي بداخلي واشتعلت، ليس على عبد الناصر وتهاونه مع أعداء البلاد في الداخل، ولا غضبًا، بل نزوحًا إلى حياة جديدة لا أعرفها لأجد ما أريدُ أن أعرفه.

استقرَّ بي المقام في بلاد الهنود الحمر التي دخلتها متوجسًا متسلحًا بكل ما حملته معي في جولاتي حول الدنيا. وإذا بي أجدُ أمامي هملاً وديعًا نظر إليَّ ونظرتُ إليه وأسلمته نفسي من فرط رِقته وعطفه وجماله وسلامه، وسرنا معًا إلى أول معهد وكانت جامعة هارفارد حيثُ

درستُ فيها فنون المقايضة، والحديث وفن الكتابة والأدب، وأظهرتُ ما تعلمته في السربون، وفتحتُ الأبواب مرة أخرى لتدريس فنِّ التجارة الخارجية واقتصادها.

ثم جمعتُ كل ما تناثر من أوراق ومعلومات وعلوم وفنون وتكنولوجيا وحادثة وما بعد الحادثة لأفرغها جميعاً في شكل روايات تعايشتُ معها زمناً، قدمتُ لي الولايات المتحدة الوقت والزاد والعيش، وقالت لي عليك أن تنتج أدباً، وأن تكتبَ لأن الكلمات هنا لا تُمحيى حتى وإن كانت باللغة العربية.

فصل قبل الحكاية

هذا الفصل لازم لحكاية الزينة لأنها هكذا

مُوشَّح يا زمان الوصل

جادك الغيث إذا الغيث همى

يا زمان الوصل بالأندلسِ

لم يكن وصلك إلاَّ حلماً

في الكرى أو خلسة المختلسِ

...

إذ يقود الدهرُ أشتاتِ المنى

ينقلُ الخطو على ما يرسمُ

زُمرًا بين فُرَادَى وَثُنَى
مثل ما يدعو الوفودَ الموسَّمُ
والحيا قد جَلَّلَ الرّوض سنا
فثغور الزّهرِ فيه تبسّمُ

...

وروى النُّعمانُ عن ماءِ السّما
كيف يَروي مالِكٌ عن أنسٍ؟
فكساه الحُسن ثوبًا معلّمًا
يزدهي منه بأبهي ملبسٍ

....

في ليالٍ كَتَمَتْ سرَّ الهوى
بالدُّجى لولا شמוש الغُرر
مال نجمُ الكأس فيها وهوى
مستقيم السّيرِ سَعْدَ الأثرِ
وطرٌّ ما فيه من عيبٍ سوى
أنّه مرّ كَلْمَحِ البَصَرِ

....

حين لَدَّ الأُنْسُ شيئاً أو كما
هجم الصَّبْحُ هجُومَ الحرسِ
غارَتِ الشَّهْبُ بنا أو ربَّما
أثَّرتِ فينا عيون النرجسِ

...

أَيَّ شَيْءٍ لَامِرِيٍّ قَدْ خُلُصَا
فِيكون الرَّوْضُ قَدْ مُكِّنَ فِيهِ
تَنْهَبُ الأَزْهَارُ فِيهِ الفُرْصَا
أَمِنْتَ مِنْ مَكْرِهِ ما تَتَّقِيهِ
فإِذا الماءُ تَنَاجَى والحصى
وَحَلَا كُلَّ خَلِيلٍ بِأَخِيهِ

...

تَبَصَّرَ الوَرْدَ غِيوراً بَرَّما
يَكْتَسِي مِنْ غِيظِهِ ما يَكْتَسِي
وَتَرَى الآسَ لَبِيّاً فَهَما
يَسْرِقُ السَّمْعُ بِأَذُنِي فَرَسِ

....

يا أَهْيَلَ الحَيِّ من وادي الغضا
وبقلبي سَكَنَ أَنْتُمْ بِهِ
ضاق عن وجدي بِكُمْ رَحْبَ الفضا
لا أَبالى شرقه من غربه
فأعيدوا عَهْدَ أَنْسٍ قد مضى
تُعْتِقُوا عانيكم من كُرْبِهِ

...

واتَّقُوا الله وأَحْيُوا مَغْرَمًا
يتَلَاشى نَفْسًا في نَفْسٍ
حَبَسَ القلب عليكم كَرَمًا
أَفَتَرْضُونَ عَفَاءَ الحَبَسِ؟

...

وبقلبي منكمو مقترِبُ
بأحاديث المنى وهو بعيد
قمرٌ أطلع منه المغربُ
شَقْوَةُ المَغْرَى به وهو سعيد
قد تساوى محسنٌ أو مذنِبُ

في هواه بين وعْدٍ ووعد

...

ساحر المقلة معسول اللّمي

جال في النّفس مجال النّفسِ

سدّد السّهم وسمّى ورمى

ففوّادي نهبة المفترسِ

أَوَّلُ الْحِكَايَةِ

(١)

وُلِدَ كامل بعامين قبل زينة، تعرَّفت زينة إلى كامل وهما يلعبان على
تراب القرية. تحوَّل التراب إلى طين. وسألت زينة يا زين أين سنلعب؟
أجاب كامل وهو يزيح الطين العالق من فوق قدميه:
قال: قال لي معلم الكتاب أننا خُلقنا من طين يا زينة.
زينة: لا تقل هذا أنت كامل.
كامل: لا تصدقين شيخ الكتاب؟
زينة: أنا لم أدخل الكُتَّاب ولا أريدُ علام الكتاب.
كامل: هذا ليس صحيحًا يا زينة.
زينة: يضر بونك في الكتاب لتحفظ القرآن، أليس كذلك؟

كامل: نعم يا زينة هو كذلك.

زينة: وهل حفظت شيئاً.

كامل: لا، لم أحفظ شيئاً.

زينة: أليس بالضرب نتعلم؟

كامل: يبكي ولم يرد.

زينة تقترب من كامل وتضع يدها على كتفه وتمسح دموعه
وتواسيه:

كامل: لن أذهب إلى الكُتَّاب بعد اليوم.

زينة: لا يا كامل لا بد من العلام.

الكامل: علام لكي أكون شيخاً مثل كل شيوخ القرية.

زينة: وماذا تريد أن تكون؟

كامل: أريد أن أكون مهندساً.

زينة: لماذا مهندساً؟

كامل: لأزيح المياه التي خربت وأغرقَت بيوتنا وهدمت الكثير، ولم أعرف لماذا هذا السد الذي غمر أرضنا وجعلنا نزحف في الطين وهجر الكثير إلى ما لم نعلم.

زينة: أما أنا فسأتعلم التاريخ والجغرافيا والفلسفة.

كامل: وأين عرفتِ كل تلك العلوم؟
زينة: سمعتُ عنها من معلمتي ومن أمي وأبي.
كامل: وما عملُك في المستقبل؟
زينة: عملي أن تأتوا إليَّ لأُعلِّمكم ما تعلمتُ وما لم تعلموا.
كامل: لن أتركك قط لأنني أحبُّ فيك الكمال.
زينة: الكمال يا كامل أن تتعلمَ وتفهمَ وتبحثَ وتجِدَ، وستجدني في انتظارك دائماً أبداً.
كامل: اتفقنا يا زينة، وأنا لن أتركك أبداً حتى وإن ذهبَ أمام هذا السدّ الفظيع.
زينة: عندما نشرب هذا الماء نصير منه ولا يستغني أحدنا عن الآخر.
كامل: لن أرتاح إلا لو عرفتُ أصلنا وفصلنا.
زينة: تلك ستكون مهنتي، أما أنت فستكون مهندساً.

(٢)

اقتلعت الأسرتان من منبتيهما لإلقائهما في مكان غير المكان خلف
السد أو بجانب السد العالي أو أمامه، ويا ليتة كان عاليًا! تنسم زينة
أخبار المقتلَعين من أرضهم أينما حلَّت، وعزاء زينه أن تفكر في (الزين)
كامل منذ مطلع الفجر وحتى تنام إن واثاها النوم، قلقه ومُشَتَّة خوفًا
على مستقبل الزين، لكنها عادت ووضعت أمام ناظرها ما كانا يفكران
فيه معًا من أن يكون هو مهندسًا وهي مُفكِّرة وباتت تحلم أن تراه يومًا
كذلك، دخلت المدرسة وواظبت ولم تستجب لنداء من اقتلعوها من
منبتيها وانطوت على دروسها تُحَصِّل منها الكثير وتُحدِّث نفسها أنه كلما
ازدادت علمًا سيزداد الزين علمًا ويصبح كامل كاملًا بحق.

لم ترسُم البُنيَّة الزواج طريقًا للنهاية السعيدة لحياتها رغم إلحاح
أمِّها وذويها، لم تفهم أمُّها معنى لرفضها عثمان ابن عمها، هي لم تكرهه

لأنه ابن عمها، ولم تُحِبَّه لأنها شعرت منذ أن تقدّم إليها عتمان أن نبتة الحب في قلبها قد وضعها الكامل، ولن تقتلع حبّه من قلبها حتى وإن نساها في جرف النيل القادم من بلاد الحبشة والتي كانت هي بلادها.

انقطعت أخبارُ كامل، لكنه لم يُقتلع من قلبها، وسيظل فيه حتى مماتها، وحتى إن لم تمت، لكنها لن تتزوج بعتمان ابن عمها.

انكبّت زينة على الدراسة والبحث مع أستاذ من بلاد الشام اسمه القسيمي، وتفوقت كثيرًا وقدمت بحثها إلى جامعة القاهرة لثبت أنها بنت النوبة التي قدّت الشمس جسدها مثل كامل والآن النيل فرعيتها.

بمساعدة أستاذها أذاعت أن النوبيين ينتمون إلى "كوش" أو "كاش" الذي ورد ذكره في التوراة وأيضًا الإنجيل، وهو كوش بن حام بن نوح أخو "مصرام" جد المصريين ووالد "نوبة" الذي يعتقدون بأنه والد الأمم النوبية الحالية التي هاجرت إلى أفريقيا بعد الطوفان واستقرت في أجزاء منها فسُميت باسمهم.. وعليه فإن أصحاب هذا الرأي يرون وحدة الأصل النوبي والمصري القديم. يرون أن النوبيين جزء من السلالة المصرية القديمة نزحت جنوبًا في بعض الفترات التاريخية، واستقرت في تلك المناطق التي توجد بها آثارهم الآن. ولعل أصحاب هذا الرأي يرون في وجود الآثار المصرية من أهرامات ومعابد وخلافها في المناطق النوبية القديمة دليلًا على ما ذهبوا إليه، لكن يُردّ على هذا القول بأن النوبيين اختلطوا على مرّ تاريخهم الطويل بمختلف التيارات الثقافية، ولم يقتصر اتصالهم على المصريين وحدهم. ومن

الثابت أن الرومان والإغريق والعرب - وحتى شعوب شرق آسيا والهند - قد أسهموا أيضًا في تشكيل ملامح الثقافة النوبية الحالية، كُلُّ منهم بدرجات متفاوتة. لذلك لا يمكننا في معرض البحث عن أصول المجموعات النوبية الاعتراف بوجود تلك الآثار، إذ إن التماثل الثقافي بين المجموعات يمكن إرجاعه إلى عامل التأثير والتأثر الناتج عادة عن الاحتكاك والتواصل المستمر بين الأمم المختلفة فتراتٍ طويلة من الزمن عبر التاريخ.

وواصلت الزينة في بحثها التي أرادت به أن يكون رسالة للزينة كامل، أن النوبيين هم من أصول زنجية هاجرت إلى المنطقة من كردفان ودارفور في غرب السودان عبر الصحراء الكبرى لوداي النيل ومنها للمناطق الشرقية المتاخمة. استدلل أصحاب هذا الرأي بصور الملوك النوبيين وتمثيلهم التي وُجِدَت على جدران المعابد النوبية القديمة حيث تحمل كلها السحنة الزنجية، كما استندوا إلى تشابه اللغة النوبية مع بعض لغات جبال النوبة في بعض المفردات اللغوية. والواقع أن هذا الجانب المتعلق باللغة جذب اهتمام الكثيرين وخضع للدراسات والأبحاث المختلفة من قِبل الباحثين والدارسين المتخصصين، إلا أنه لم يتم التوصل حتى الآن لأي دليل علمي يُثبِت وحدة الأصل أو الاتصال ما بين اللغة النوبية ولغات جبال النوبة أو غيرها من اللغات الأفريقية الأخرى على الإطلاق.

إن النوبيين ربما يكونون قد وفدوا إليها من آسيا عبر البحر الأحمر من عهود بعيدة جداً ما قبل التاريخ، ففقدوا ملامحهم الأصلية بطول البقاء وأصبحوا على ما نراهم عليه اليوم.

أمّا الزينة استقرّ رأيها على أنه أن النوبيين نشؤوا أصلاً في قارة أفريقيا ثم تشعبوا فيها إلى قبائل وبطون استقرت كلها على امتداد وادي النيل، حيث توجد آثارهم الآن. وعليه، فهي تأخذ بأصالة النوبيين وينفون أي صلة عرقية بينهم وبين غيرهم من المجموعات السكانية التي قالت بعض الآراء بانتماثهم إليها.

تمادت الزينة في أصل أهلها وفصله إلى أن وصلت أن النوبيين ينتمون أصلاً لقبيلة النوبادي البدوية التي كانت تجول في الأجزاء الجنوبية من ليبيا والمغرب، وقد وفدوا لوادي النيل عبر الصحراء الغربية، واستقروا على ضفافه في فترات مبكرة من التاريخ، حيث اكتسبوا مهارة الزراعة، وفقدوا خصائصهم البدوية ولغتهم الأصلية بطول البقاء. يستند أصحاب هذا الرأي إلى الشّبه الكبير بين لغات بعض القبائل البدوية في شمال أفريقيا واللغة النوبية، بالإضافة إلى التشابه في التقاليد والعادات. ويعتقد أنصار هذا الرأي بأن اسم النوبة نفسه ربما يكون قد اشتقّ من اسم "النوبادي" أو "النوباد".

بطون النوبيين

يتفرع النوبيون إلى عدة فصائل أو "بطون" صغيرة شأنهم في ذلك شأن معظم القبائل السودانية الكبيرة. سبب هذا التقسيم يرجع ربما إلى

العامل الجغرافي وطبيعة المنطقة التي اقتضت توزُّع السكان في مجموعات صغيرة استقرت كلُّ منها في جزء معين من الإقليم النوبي بعيداً عن المجموعات الأخرى بهدف تقاسُّم الموارد الشحيحة للمنطقة، وبالرغم من عدم وجود أي فروق جوهرية في العادات والتقاليد ما بين هذه البطون، فإنه يمكن ملاحظة اختلافات طفيفة في اللهجة من منطقة لأخرى بدرجة طفيفة جداً لا يلاحظها إلا النوبيون أنفسهم .

وعموماً فإن النوبيين لا يكثرثون كثيراً بهذه الفروق الطفيفة، بل يرون أنفسهم - على اختلاف لهجاتهم - نسيجاً واحداً لا يمكن التفرقة بين عناصره. ولعل روح الانتماء المشهودة لدى النوبيين وإصرارهم على التمسك بالأصالة هو ما ساعدهم على الوقوف في وجه المحاولات المتكررة التي تعرضوا - وما زالوا يتعرضون - لها لطمس هويتهم أو فصلهم عن الجذور.

هذا ما استخلصته من قراءتها طوال السنين من بحثٍ وتنقيبٍ في بطون العلماء السويسريين الذين جابوا مناطق جنوب مصر وشمال السودان.

أثنى عليها أستاذها ومعلمها القسيمي في جامعة القاهرة، لكن زينة لم تكثرث كثيراً بكثرة الشهادات لأن مطعمها هي شهادة الزين الكامل فقط، لكن أين هي منه الآن؟ تعمل وتدرُس في القاهرة أصل منبتها وفصله حتى يكون لقومها كلمة أمام حكومات القاهرة التي تغافلت عن حقوقهم، وترسلُ إليهم ابن الرئيس المعزول ليواسيهم في

تشرُّدهم لكنها ردت عليه بكلمة مقتضبة: "مَنْ تكون أنت لتأتي
لُتُحدِّثنا عن مستقبل بلادنا؟" وقال آخر: النوبة مصرية وعلى مصر أن
تُعيد إلينا ما استحوذ عليه سدُّها العالي من أراضٍ وبيوت وقرى
وحضارة، وإما الاستقلال عن مصر تمامًا، وقبل الاستقلال على مصر
أن تُعوِّض أهلنا ما فقَدناه.

(٣)

انقطعت أخبار الزين كامل عن زينة منذ أن تركا قريتهما خلف
السد، ولم ينقطع حبهما الذي يسير ويجري مُتدفقاً في عروقهما، تشعر به
ويأتيها في المنام مُناجياً مُستنجداً بها. تُحادثُه في منامها وكأنها رؤية
يُسامرُها ويقرص خدها وتبتسم له، وتصحو من نومها لتواصل
الحديث إليه وتسأله عن أحواله، وهل درس الهندسة وأصبح مهندساً
أم ما زال الولد المشاغب المُشاكس؟ وهي تحب فيه كل هذا ولا تظنُّ أنها
تستطيع أن تنسى مَنْ شاغَلَ عواطفها وأيقظَ فيها الحب والحنان
والعطف عليه وعلى الآخرين.

قالت الزينة:

يا ربِّ، مَنْ أين أبدأ البحث عنه؟ إنني أفتقدُه، وعَشِقتُ النوم لكي
أراه في منامي، فليكن الحلم ونيسي وطلَّتْهُ أُملي. أفاقتُ على حبِّ

أساتذتها وحبَّ أصدقائها، لكنها لم ترصَّ عن حب الزين بديلاً. وسمعتُ يوماً أن كلية الهندسة بجامعة الإسكندرية من الكليات الممتازة في برِّ مصر، وسمعتُ أيضًا مما سمعتُ في صباها أن كامل يريد دراسة الهندسة في جامعة الإسكندرية. وعزمتُ أن تذهب إليه حتى آخر الدنيا، وتساءلت: ألم تأتِ هي من آخر الدنيا وبينهما أقصى الجنوب المصري وأقصى الشمال المصري وطلبت من أستاذها القسيمي أن تنقل أوراقها إلى جامعة الإسكندرية دون تحديد سبب واضح أن ترفض كل العروض المقدمة إليها لكي تكون أستاذة في فلسفة أهل النوبة وتبدأ من جديد في الإسكندرية؟ هكذا قرَّرت بنت النوبة أن ترحل إلى أقصى الشمال، ألم تهاجر الطيور دائماً إلى الشمال على رأى الصالح الطيب ابن النيل. ولم تفهم رأي الطيب الصالح: لماذا تهاجر الطيور دائماً إلى الشمال؟ واليوم فقط فهمتُ وهي تهاجر مرة أخرى إلى الشمال وراء مَنْ أحببت، وهل الطيور تحبُّ كما نحب نحن البشر؟ ومتى كانت الطيور طيوراً؟ سمعتُ ذلك، أن الريش بدأ يظهر على جسم الحيوان الزاحف منذ تسعة ملايين سنة، راجع نظرية النشوء والتطور، ومن يومها طار الطير إلى الشمال وما زال حتى اليوم. وآمنت الزينة أن الصالح الطيب كان على حق. مثلما نحن على حق في أرضنا التي كساها الماء، ولم تُعوِّضنا حكومات مصر عن حقنا الضائع أو حتى الغامر.

أخاف أن أذهب إلى المستقبل؟ لأنني أعيشُ الحاضر في خيالي، أما المستقبل فهل سأمتلك خيالي أم سيضيع في الطريق؟ هل المستقبل في

الشمال أم في اختراق الفضاء؟ وسمعتُ صوت عتمان من خلفها أو بالأحرى عن يمينها لأن يسارها دائماً كان الزين. التفتت وكان حقيقةً رجلاً وسيماً جميلاً، نظرَ إليها بابتسامته السودانية التي تشي بأسنان الصحة والعافية بيضاء كلؤلؤ تحيطها شفتان موردتان.

قال: كيف حال الزينة وأين كامل؟

هي: أنا بخير

هو: وكامل؟

هي: بخير أيضاً سألت عليك العافية.

لم تغظها أسئلته خاصة عن كامل، ورأت فيه صديق طفولة، ما زال يتمتع بحُسن صباه رغم الرجولة الواضحة على ثُجياه. سارت معه وطلب أن يلتقيا.

هي: لماذا نلتقي يا عتمان ونحن نسير معاً، أليس هذا لقاء؟

هو: طبعاً لقاء، لكنني أخاف أن أكون استقطعتُ جزءاً من وقتك.

هي: الوقت ليس بذات أهمية مع مَنْ نحبُّ ونرغب.

هو: أعرف من ذلك أنك لستِ مع كامل؟

هي: أنا معه ومعك ومعهم ومعهن ومع كل الحروف العربية والحروف غير العربية أيضاً.

هو: وهو كذلك سأحاول أن ألحق بإحدى تلك الحروف لعلّي أجد مكاناً لي.

قالت بكل جرأة وتحدي مياه النيل في تدفقها القوي المستمر:
- طبعاً يا عتمان لك مكان على الرحب والسعة.

هو: مكان في القلب أم في الوجد يا زينة.

هي: قلتُ لك قلبي به الزين، أما صدري يتسع لكل الناس، أنت أعرفك من الطفولة وأحببتك، لكنني لم أفكر فيك، واليوم أنت أمامي، ونسيّر معاً وليس لي سواك صديق.

هو: وهل الصداقة حبٌ يا زينة؟

هي: من الممكن أن ترقى الصداقة إلى مرتبة الحب يا عتمان، لكن لا تضغط عليّ كثيراً، كن رقيقاً وديعاً كما خبرتُك؛ لأن بالوداعة يأتي الحب لذيداً، وبالرقة تأتي الرغبة جارفةً كماء النيل.

هو: أحبُّ كثيراً ماء النيل يا زينة.

هي: هيا بنا نشرب منه وننهل حتى الثمالة.

(٤)

خانَ كامل عهده مع الزينة، ولم يلتحق بكلية الهندسة، بل عَمِلَ
أعمالاً حرة ككل مهاجر من الجنوب إلى الشمال. التحقَ كامل أخيراً
بكلية الآداب، وتخرَّجَ فيها ولم يدرس لا الجغرافيا ولا التاريخ، بل
التمثيل ليكون ممثلاً يشخص الآخرين، وما لم تذهب عليها المقادير
يمثل طبيباً ومهندساً ومزارعاً وموظفاً، لكنها كلها أدوار ثانوية لم تُشيعْ
غروره ليكون مهندساً كما كان يحلم، وكما تَمَنَّتْ له الزينة. حَجَلَ من
نفسه كثيراً لأنه لم يلحق بركب العلوم النفعية التي ممكن أن تُؤَهِّلَه لأن
يكون كما أرادت له الزينة.

أَعْمَلَ تفكيره كثيراً، واستقرَّ على أن كل عملٍ حتى ولو لم يكن
نفعياً فهو صالح له وللزينة وللنوبة ولمصر كلها، ولم لا العالم؟
"ياه يا واديا كامل إنت سرحت لبعيد أوى".

استيقظَ على وقع قدوم ذهب صديقه القاهرة التي لا تحجل من شيء؛ فهي حرة كالنسيم، لا يقف في طريق رغباتها حتى الممنوعة أي عائق سماوي أو وضعي؛ لأنها علمت أن كل ما ترغب فيه وتشتهي هو من صنع السماء، وما وراء السحاب إن كان هناك شيء نخجل منه.

أخرجاً معاً مسرحية النسر الصغير، وكانت هي بطله الرواية التي حاولت فيها أن تقلد البطلة الأصلية للرواية سارة برنارد بطله فرنسا الأولى التي هزت مسارح العالم بتمثيلها وشخصيتها العظيمة المتألقة التي فشلت ذهب فشلاً ذريعاً أن تقلد أعظم ممثلات العالم سارة برنارد أعظم ممثلة فرنسية، ابنة القرن التاسع عشر التي عرفت معنى الحرية، حرية الإنسان في الفكر.

وكانت المرأة الأكثر تألقاً وجرأة؛ ممّا حدا بالشاعر الفرنسي جان كوكنو أن يطلق عليها الوحش المقدّس، فقد قادت حياتها وبنت لها أسطورة ما زالت تُخلدّها كونها فنانةً ومُخرجةً ومديرة للمسرح. ألهمت شخصيتها مصممي الموضة والرسامين والنحاتين وفن الديكور الذي اجتاحت البيوت والآثار وشوارع باريس آنذاك.

حاولت ذهب أن تذهب في تمثيلها مذهب سارة برنارد الشرق فاطمة رشدي التي هي رائدة من رواد المسرح والسينما المصرية، تركت ثرائاً مسرحياً كبيراً، وعاصرت عمالقة المسرح من جيل سارة برنارد، ولُقبت فاطمة رشدي باسم "سارة برنارد الشرق"، فهي كانت ممثلة

ومنتجة مسرحية وسينمائية أبهرت الجميع بفنها وجمالها، كما وصفها النقاد لكثرة مواهبها بـ "المعجزة الفنية" التي لا تكرر.

ولدت فاطمة رشدي في ١٥ فبراير من عام ١٩٠١ م بمدينة الإسكندرية، بدأت فاطمة رشدي حياتها الفنية في فريق الكورس والإنشاد مع سيد درويش ونجيب الريحاني، وبدأت حياتها المسرحية ممثلة في مسرحية "البدوية" عام ١٩١٩ م مع فرقة عبد الرحمن رشدي، ومنها إلى فرقة الجزايرلي، ثم فرقة عزيز عيد الذي عملت معه على مسارح روض الفرج.

ثم أسست بعد ذلك فرقة مسرحية باسمها عام ١٩٣٧ م، وقامت بتمثيل أكثر من مئة مسرحية في الفترة من عام ١٩١٩ م وحتى عام ١٩٦٥ م، كما شاركت بالتمثيل السينمائي في نحو ١٦ فيلمًا من عام ١٩٣٨ م إلى عام ١٩٥٥ م.

وتزوجت فاطمة رشدي خمس مرات، وكان زوجها الأول هو المخرج المسرحي عزيز عيد عام ١٩٣٣ م، وأنجبت منه ابنتها الوحيدة عزيزة عام ١٩٣٤ م، وكان من بين من تزوجتهم أيضًا المخرج السينمائي كمال سليم أحد رواد السينما المصرية وصاحب فيلم "العزيمة"، أحد أهم الأفلام في بدايات السينما المصرية، كما تزوجت أيضًا المخرج السينمائي محمود عبد الجواد.

قدّمت أول تجربة سينمائية مع بدر لاما بفيلم «ثمن السعادة»، ثم فيلم «العزيمة» الذي نال شهرة واسعة، وتعدّ «فاطمة رشدي» أول

نجمة مسرحية في تاريخ التمثيل في مصر ومن أكبر نجوم التمثيل المسرحي العربي في القرن العشرين.

وتم عرض المسرحية على مسرح الجامعة ولاقى ما لاقاه العرض من نجاح ليس لقوة إقناع من الممثلين والمخرج بل من ضعف ثقافة الجمهور المسرحية التي أتقن فيها التهريج والرقص والضحك السخيف. للأسف لم تكن ذهب على درجة عالية من فهم دور المسرح في توجيه الجمهور لكي تقوم بدور سارة برنارد أو تقلد فاطمة رشدي، بل لم تحاول ذهب الدراسة أو التوجيه لا من المخرج ولا من أحد، وظننت أن جماها يكفي لتكون بطلا التمثيل المسرحي في مصر، حتى أنها حاولت في السينما ولم تفلح أيضًا.

استمرَّ كامل في البحث عن الممثلين والممثلات الذين من الممكن أن يخرجوا معه هذا العمل الصعب، وبدأ بكل جدية بعد انتهاء الموسم المسرحي في الإعداد للموسم القادم برواية عنتر وعبله.

(٥)

الزين يقطن داخل الزينة، لا يغفل لها عينٌ دون أن تلاقيه وتناغشه في حبٍّ وودٍّ ما بعده حبٍّ، تُلامسه بأطراف أصابعها الفرعة كجسدها الذي قدّته الشمس، يميلُ عليها الزين ويضع يده خلف رأسها ويغرس أصابعه في شعرها الكث الأسود ويقول: "أحبُّك كحبي لهذا لشعر الكث المجعد الذي ليس له نظير على ضفاف النيل أو حتى في آخر الدنيا"، توقفت الزينة عند آخر الدنيا وسألت: "أين آخر الدنيا يا زين؟" قال: "أظنُّ أن للنيل نهاية ونهايته أن يصب في بحر عظيم يسمى البحر المالح"، وسألت الزينة: "وكيف يكون ماء البحر مالِحًا؟ هل أذاب المصريون القدماء الملح في البحر؟" ابتسم الزين ابتسامة الخبير وقال: "لا يا زينة، البحر المالح هو ما نستخرج منه الملح؛ فهو مالح أصلاً، أما نهر النيل فهو عذب ولا يضره إن ألقينا فيه الملح لأنه نابع

من تجمعات السحب التي هي أصلاً من بخار البحار بفعل أشعة الشمس". ردت الزينة: "أنت تعرف كثيراً يا زين"، ابتسم الزين لمديح الزينة له، وقال: "المعرفة أهم درجات العلم يا زينة، ليس بالشهادات نصل"، ردت الزينة: "وكم من أصحاب الشهادات لا يعرفون ما تعرف أنت! أنا يا زينة لا أهتم بالشهادة بقدر اهتمامي بالمعرفة ذاتها. المدرسة والجامعة تعلم فعلاً أما المعرفة فشيء آخر علينا أن نستوعبها من ممارسة الحياة والقراءة الشاملة المستمرة؛ لأننا لا نشبع من العلم يا زينة"، قالت: "ولا من المال يا زين؛ لذلك ستذهب إلى آخر الدنيا يا زين"، "نعم يا زينة سأذهب اليوم إلى الإسكندرية، وإن تطلب الأمر أعبر البحر المالح"، "وماذا يكون خلف البحر المالح؟ تقول إنه كبير جداً، "نعم سمعت أنك تحتاجين إلى سبعة أيام بلياليها بالمركب لتصلي إلى الشاطئ الآخر"، ياه يا زين ده بحر كبير أوي، يا ليتك تأتي معي لنطلب العلم هناك ونعود إلى بلادنا مؤهلين أن نزيح غشاوة الجهل من عقول أهلنا، التعليم يا زين هو سلاحنا الذي به نخرج أهلنا إلى النور، لا نريد أن نكون سادة العالم بل نريد أن نكون من العالم، أريد يا زين أن يأكل كل طفل وجبة المساء لا ينام طفل في النوبة جوعان، ولا يحلم والده بتعليم أبنائهم بل يكون التعليم كالماء والهواء تلك النعمة التي ورثناها عن أجدادنا في وادي النيل. اذهب يا زين إلى آخر الدنيا، اذهب حتى إلى ما بعد آخر الدنيا؛ لأنني سأنتظرك هنا أحمي أولادنا وأمة النوبة من الضياع. وسأجعل من تماسيح النيل حراساً على بلادنا، ومن ماء النيل الطاهر تترعرع أجساد أبنائنا حتى يصيروا إلى الأزل.

فاض ماء النيل وصرخت التماسيح وخرجت إلى الشاطئ وسارت على الطمي لتبتلع الوحوش التي تفزع أهلنا، وصرخت الزينة، واستيقظت من نومها تتمتم باسم الزين الذي سار هناك مع الزمن. أيقظها عثمان وقَدَّم لها كوبًا من الماء لتفريق من هذا الحلم الذي رغبت أن يستمر إلى الأبد، لكن أولادها أحاطوا بها وبدأت موسيقى صراخ البنات والصبيان والأب والأم يحاولان تهدئة من يقع تحت أيديهما، لكن ذهب البنت الملقبة بالكبيرة العاقلة التي دائما تحلُّ محل أمها في مساعدة إخوتها الست في ارتداء ملابسهم وإشباعهم بالفطور وتصحبهم الزينة بالدعوات إلى مدارسهم حتى تفرغ ذهب وتستعد لتستقبل يومها النادي مثلها.

ذهب ليست بسمرة والدتها فقد أخذت كثيرًا عن عثمان والدها في بشرته الفاتحة وجسمه الطويل وجمال أمها الزينة وعينيها، فكانت مطمع كل من يقع عينه عليها وكأنها الفتاة الوحيدة التي أنجبتها النوبة. قرّرت البنت الصلبة العود والفكر كأما أن تكمل علامها في القاهرة ورحمت الأم لأنها تذكرها بالزين في صلابه فكره وتحقيق رغباته حتى وإن تعارضت مع تقاليد النوبة كلها وأصولها. عارض عثمان في أول الأمر، لكنه وجد صعوبة في صد امرأتين أشبعهما النيل من مائه وسواهما بطينه. ورددت الأم دعاءها اليومي خلف بنتها البكرية مرددة خلفها: "الدنيا ملك من يستيقظ مبكرًا، يا بنيتي".

(٦)

وهكذا يعيش النوبي على ضفاف النيل، يُقسّم حياته بين الحلم الشارد وواقعه الأكثر شروداً، وليس بينه وبين الحلم إلا شعرة أو جريدة نخل سقطت من علٍ، وحامت في الهواء يحملها إلى ما شاء، لكن الهواء لا يتركها تسقط إلا في تلك البقعة التي وُلِدَ فيها الزين الذي ارتفع عن سطح ماء النهر الخالد، وطار مُتَجَهّاً إلى الشمال ككل الطيور البيضاء التي تحمل حلمها إلى مستقبلها، هبطَ الطائر بما يحمل في بلاد الإسكندر الأكبر، وطمعَ في أن يدعو له الإله آمون الذي أنجبَ مَنْ دانّت له الأرض والسماء.

اكتشف أن الإسكندرية التي خلقها الإسكندر ليست المدينة التي ألّهَ فيها والدّه الإله آمون الخفي إله الشمس والرياح والخصوبة، فلم يكن الإله وحده خفياً، بل إن اسمه خفي أيضاً، وشكله لا يمكن

إدراكه. بكلمات أخرى إن الغموض المحيط بآمون سببه هو كماله المطلق، وفي هذا كان مختلفاً عن كل الآلهة المصرية الأخرى. كانت قداسته بمكان بحيث إنه ظلَّ منفصلاً عن الكون المخلوق. كان مرتبطاً بالهواء، ولهذا كان قوة خفية، مما سهَّل له الترقى كإله أعلى، وكلما اختفى الإله الذي صَنَعَهُ الإنسان ازدادت قُوَّتُهُ، وآمن الناس بعظمته وغالوا في تقديسه دون معرفةٍ حتى أنهم هم أنفسهم مَنْ سَوَى هذا الإله وخلقوه من عقولهم، ليس لتأليهه هو في ذاته بل لتأليه أنفسهم ونشوتهم إلى العظمة والقدسية التي تستند على قاعدة الإيمان أو العقاب، لكن نزعة الزين الانتفاضية، رفضت الخضوع حتى للإله الموحد إله الإله، وملك النبوة وطيبة والعالم بأسره. هام بحلمه إلى أبعد من المدينة التي كانت عاصمة العالم إبان حكم كليوباترا التي دانت لها أثينا وحواضرها. وجد الزين تلك المدينة الكالحة التي يحبو على رمالها طحالب الفساد والمحسوبة ولواءات الجيش والشرطة، وأقفلت المدينة قوقعتها المحطمة على نفسها في انتظار مَنْ سيأخذ بيدها يوماً ما، وقال فيلسوفها:

عرَّشت أشواق عشقي في مدينتي العظمى الإسكندرية، الثغر المحروس، الميناء الذهبية، رؤيا ذي القرنين وصنيعة سوستراتوس المهندس العظيم، ولؤلؤة كليوباترة الغانية الأبدية، المدينة الساطعة المرخمة لا تحتاج بالليل إلى نور لفرط بياض رخامها، أكاديمية أرشميدس وأرانوسنيس الفيلسوف والشاعرين أبولونيوس وقاليما خوس، مثوى الميوزات جميعاً وعاصمة القداسة والفجور معاً، أرض

القديس مرقس و القديس أنانيوس وأصحاب الكنيسة البوقالية
أوريجانوس والأسقف ديونيزيوس والأنبا أثناسيوس الرسول الواقف
وحدة مع العدل ضد العالم كله، مدينة البطارقة أعمدة الأورثوذكسية
القويم، إكليل السبعين ألف شهيد الذين سوف يبعثون إلى جانب السيد
المسيح وجوهمهم بيضاء كاللبن والصاروفيم يغنون في مكرمتهم
ويسبحون، رأس فاروس يلقي نورة من اليوسيس الحضرة إلى قانوب
أبي قير، من الجومنازيوم ومعبد ياسيدوس إلى الأميريون والستاديون
من الهیود روموس إلى معبد السيراييوم من تل راتوتيس كوم الشقافة إلى
السلسلة رأس لوقياس من تل بانيون كوم الدكة وكامب شيزار إلى
بتراي حجر النواتية، المرسى العظيم الشأن لا يُضارعه إلا مرسى
قاليقوط في بلاد الهند، تنبثق من قلبها المسلة الجسيمة التي ليست تحت
قرار الأرض مثلها بنيانا ولا أوثق عقداً، أفرغ الرصاص في أوصالها
فهی مؤصرة لا ينفك التثامها، وعمود السواري المنحوت من رخام
جبل أبريم الأحمر، تاجه منقوش محزم بأحسن صنعة وأنقن وضع ليس
له قرین.

مدينة المراتع والمحارث والمدارس والمسارح والجنان، ذات العماد
ذات الأربعة آلاف حمام، والأربعة آلاف ملهى، كلها قمينة بالملوك،
الأربعة آلاف بقال لا يبيعون إلا البقل الأخضر، دعك من الآلاف
الأخرى، عروس البحر الدفاق من القلزم إلى بحر الزقاق.

يا مدينتي يا جامعة المزارات من سيدي المرسى أبي العباس
وسيدي أبي الدردار إلى سيدي الشاطبي وسيدي جابر وسيدي بشر،
رضوان الله عليهم أجمعين.

يا مدينتي ذات الشوارع الفساح، وعقائد البنيان الصحاح، جليلة
المقدار، رائعة المغنى، شاحخة يا إسكندرية، يا شمس طفولتي الشمس،
وعطش صبايا ومعاشق الشباب.

نظر الزين خلف بحر الزقاق العظيم وعزم على أن يطير مع طائر
البحر الأبيض إلى الشمال حتى أرهقه الطير، وهبط في بلاد إيطاليا،
وعاش في ميناء فينيسيا المدينة العائمة على وجه المياه التي لا تفتح أبوابها
إلا لسكانها عاشقي مياهها المالحة، وقنواتها التي ليس لها مثل في الدنيا.
عاش الزين مع أهل فينيسيا الأكثر انفتاحاً على من يظنون أنه منهم من
الإسكندرية، لكن تطلّع الزين كان أبعد من ذلك؛ لأنه كان يعتقد أنه
كلما طار في اتجاه الشمال يقترب أكثر إلى الزينة، روحه التي تملأ رثيته
التي تساعد على الطيران إلى الشمال. هبط الزين في بلاد لا يعرف لغتها
ولا أهلها، لكنها كبيرة لا نهاية لها وليست هي بلاد الإله الخفي آمون.
بلاد تتحدث الفرنسية، تسلّل إليها في وضوح النهار مخترقاً كل الحواجز
الدنيوية والإلهية والوضعية، وهبط الطائر بوحه الزينة في عاصمة
بالدولة الفرنسية، أما الزينة بعد الاطمئنان عليه قفلت عائدةً إلى بلاد
النوبة حيث أولادها وزوجها ووطنها.

(٧)

شَقِيَّ الزين في بلاد لا يعرف لُغتها ولا لهجتها ولا بشرتها، الكل يُهرع في عجلةٍ، وليس إلا هو الذي يسير على مهلٍ، ليس كسلاً منه، بل ليس هناك ما ينجزه أو حتى يقوم به. أراد أن يلامس وجه تلك الشقراء ليقارنه بوجه زينة البض الذي يشع حياه وحيوية، أتلُك الشقراء تُماثل الزينة؟ لماذا تأتي لي الزينة اليوم أتفتقدني أم تفكر فيّ كما أفكر فيها؟ تلثم لساني وتعثرت سقايَ ونظرت إليه بتحدٍّ، تقدّم في اتجاهها، دخلت الحديقة الشاسعة، سارت فيها على مَهَلٍ، وسرت وراءها حتى جلست، وأخرجت كتاباً من محفظتها المعلقة على طرف كتفها الأيسر وضعت ساقاً على ساق، وهزّت قدمها، وكانت تلك دعوة للزين أن يجلس بجوارها، وألقى عليها السلام باللغة الإنجليزية التي يُتقنها الزين، ردت بلكنتها التي فهم فيما بعد أنها لكنة فرنسية، وظهر عليه التلعثم،

وفهمت البنية ذلك، كارين طالبة في الجامعة، وأنت أنا من بلاد بعيدة من النوبة. وكانت أول مرة تسمع الفتاة عن تلك البلاد، لكنها خمنت أنها أفريقية لسحنة الزين، تشجعت في السؤال ولم يخل عليها الزين في الإسهاب في الجواب كعادة النوبيين في الحكى واللت والعجن. إلى أن أوقفته الطالبة لقرب ميعاد محاضرتها الجامعية، وطلبت منه اللقاء مرة أخرى ليكمل لها قصته. التي يبدو عليها أنها لا تنتهي. قبّلتها على خده مما حدا به ملامسة هذا الخد الوثير الأحمر الشفاف، ولم يسعفه الحظ أن يتذكر ملمس خد الزينة في تلك اللحظات. اصطحبها حتى باب الحديقة الذي بجواره بائعة أبو فروة، لكن رائحته التي تنعش الأنوف لم تع انتباهه لما هو أشد وأوقع جاذبية له ذلك الوجه الأبيض ذو الخدود الوردية الذي كان يحلم به حتى قبل أن يفارق الزينة.

رأت كارين في اصطحابها إلى الباب غاية في الرقي مما أجلت معه محاضرتها الجامعية، وطلبت منه البقاء أو زيارة حجرتها التي ليست بعيدة عن الحي اللاتيني. تجاوزا شارع سان ميشيل في مواجهة باب الحديقة شارع سوفلو ثم عرجوا منه يسارًا إلى شارع شامبليون رقم ثلاثة، حيث منزل الغادة الجميلة. لا يتعدى الثلاثة طوابق، ذو باب خشبي صغير عليه نقوش من الفونت الأسود، كونت رقم على مفاتيح فتح الباب على يمين الباب ورن جرس وفتح الباب، صعدا ثلاثة أدوار على سلم ضيق مبلط ببلاط المعصراني الأحمر اللامع الملصق على شكل سمبوسك، أخذته البنية أكثر وأكثر في ضحك ومرح عندما نبهها أنهما

تخطيا الأدوار الثلاثة، لكن البيت يظهر من الخارج غير ما يعلم من الداخل، فكان ستة أدوار بالتهام والكمال، وهي تسكن الدور السادس الذي صعد إليه الزين بطلوع الروح، ولكن مرانه على صعود جبال النوبة السوداء أراحه، وعملت بمفتاحها أول كالون وثاني كالون وكأنها تبحث عن رقم آخر لخزانة البنك الأهلي في هذا الباب القصير المنبجج داخل الحائط الكالح، فُتح الباب البني الموارب، وكان خلفه مشجب الملابس، تحاذيه طاولة وكرسي، وفي امتدادهما سرير سفري لا يكاد يكفي فردًا واحدًا، وفي ركن آخر كان الحمام أو هكذا شُبّه إليه. ألقت أشياءها على الطاولة، وارتمت على السرير في إغراء الأنثى المدربة على مشاغبة مشاعر الرجال من ليسوا من ذوي الخبرة مثل الزين الذي تسمر على الأرض المغطاة بكليم مهترئ وأشار لنفسه أن يجلس على الكرسي الوحيد مقابلتها ونظر بنصف عين متبعا الحائط الذي أمامه حيث طاقة صغيرة بين السقف والحائط وكأنها وُجدت قبل بناء البيت بعدة مئات من السنين. سألته كارين إن كان يريد ماءً أو شرابًا كضيافة، شكرها وقالت: "من أي بلاد الدنيا أنت؟" لم يفهم الزين ما قالت، لكنه أراد أن يتابعها ليكون على بينة منها، قالت: "أنت من بلاد أفريقيا." قال: "أنا من بلاد وادي النيل." قالت: "من الحبشة؟" قال: "من النوبة." قالت: "وأين تقع تلك النوبة؟" قال: "بلاد الرقص في الأفراح والأتراح، وهي جنوب مصر وشمال السودان"، أبدت بهجتها وكأنها على (وش جواز) مما أدهش الزين وواصل الحديث إليها عن بلاد النوبة وهي في نشوة ما بعدها نشوة، وقال: "أدعوك في سياحة

وجدانية من نوع آخر في سياحتي هذه، آخذك وأنتقل بك إلى عالم مشحون بالتناقضات، لكنه في ذات الحين هو عالم وبوتقة من عوالم من الألفة والتآلف والتحاب والانصهار الجاذب.. هو عالم يحب السلم والسلام، بل هبهما لغيره مضحيًا بذاته. هو عالم الحروب والاقتتال وينبذ العداوات والخصومات، لكنه دائمًا يجد نفسه مجرورًا جبرًا إلى ساحات وميادين لا يُحبّذها، فلا تستغربي ولا تندهشي عجبًا، وأتمنى ألا يأخذك الذهول والتوهان وأنت تتأملين وتشاهدين عبر الخيال ملامح القوة والصلابة والصمود في عوالم شعب النوبة. إن الإثارة والإيثار كما ألقى التآلق وتحدي النفس في الشدة والأزمة نهج من مناهج التربية الطبيعية في النوبة وسلوك أصيل يتعلمه منهم من المهد إلى اللحد. فالصبر والمثابرة على مقاومة العناصر البيئية الطبيعية المحيطة. ولا ننسى هنا قوة شكيمة شعب النوبة عند الدفاع والزود عن النفس والنسل وهي غريزة حب الحياة والبقاء عند الإنسان والحيوان معًا. فالحفاظ على الإرث الإنساني من جغرافيا وتاريخ وثقافة وهوية ووطن هي من أبجديات الفطرة البشرية الطبيعية. ويبقى أن المعاني والقيم أصيلة في كل إنسان لا يزايد عليها في كل مكان إلا متكبر مكابر ناكر محافٍ لنواميس الكون والحياة ومبطل الحياة لقوانينها. يبقى أن شعب جبال النوبة بفطرتهم الفريدة كانوا دائمًا قادرين على التغلب وتجاوز أعتى النواميس والقوانين التي تهدد وجودهم بالغناء والرقص. ويبقى أن الموت هو العدو والمهدد الأول لحياة الإنسان، وللعجب يا هذا النوبة المستضعفون في الأرض أبدًا كانوا يواجهون الموت بالغناء والرقص.

إنهم يرقصون للموت رقصة وداع الراحل منهم وللرقصة لون وشكل
مغاير لرقصات الأفراح والأعراس. إنهم يتغنون للموت والرحيل أو
الانتقال ولموسيقى وداع الميت وألحانه أنغام وأهازيج تختلف عن تلك
التي تُؤدَّى في زفة العريس أو التي تُغنى في ساحات مصارعة.

وفي جبال النوبة قد يدهشك هذا الشعب الأبي وهو يُغني بلحن
صوته الجمهوري العالي الموثوق طبيعيًا بنغم أشكال الطبيعة ولحنها
والبيئة من حوله. فهو يشدو ويغني بل يغرد بالنشيد محاكيًا زقزقة
عصافير البواكير تلك العصافير الفَرحة بالشفق مشتاقة إلى بزوغ نور
الفجر عند الهزيع الأول وكذا تجدهم يترنمون بأصوات اليامات
والحمائم، وهديل الأماسي في ساعة التزاوج، وبهجة الوعد بالتناسل
والتوالد، إن للشعب في جبال النوبة خاصية تبلورت عندهم لمواجهة
أطوار المد والجزر كافة في دائرة العيش والتعايش سلماً وحرّاً. إنهم
يعرفون كيف يرقصون للمآسي، ينشدون في الأحزان أو يصفقون
بأيديهم عند الابتلاءات درءاً للمخاطر، كما يعرفون كيف يضربون
الأرض بأقدامهم الثابتة فيعطون من خلالها إيقاعات ترمز لروح
الشموخ والعزة أو الثبات والتحدي في وجه أشكال الصعاب وألوان
الأزمات كلها.

في جبال النوبة كما يذهبون دائماً في سائر أقوالهم أن الغناء ليس فن
الغناء والرقص ليست تراثاً وثقافة وحسب، لكنها بالآخر نهج حياة

وسلوك بشر وهي ممارسة يومية عادية جداً، الغناء والرقص الجماعي في نغير الكديب^(١).

فالنوبة قد لا يحتاجون إلى وليمة أو مناسبة فرح وكُره ليغنوا و يرقصوا تعبيراً عن فرحهم او تنفيساً لأحزانهم. فالحياة اليومية عندهم تتجدد بإفساح مجال ووقت للغناء، وعندما يتغنون فهم يرقصون بأرواحهم كأضعف الإيمان، فغناء النوبة هو الإحياء والتسخين في رياضة كرة القدم. وحين يغني النوبيُّ فهو عندئذ في ساعة تمارين الإحياء والتسخين استعداداً للرقص، يبقى فقط أن تتوفر له عناصر الرقص الفعلي، لكن تأكد أنه يرقص روحاً ووجدانياً إذا فالغناء والرقص عند النوبة سر من أسرار الكون وشعيرة من شعائر الحياة والبقاء يتعدى معنى الفن والتراث إلى أبعاد موعلة في مناجاة روح الله السرمدي كلي الكمال. الغناء عند النوبة قد تقف في شموليتها حد أن تكون طقساً وعبادة وصلاة، وفي أزمنة الحروب يتحد الشعب في جبال النوبة بمختلف مشاربهم ومكوناتهم الاجتماعية والإثنية، وبكل ألسنتهم يتفقون روحاً وبدناً في مُناجاة الله في سرهم وجهرهم طلباً للقوة والسلم ذلك يتم بالغناء والرقص، بهذه نستطيع القول إن النوبة يغنون ويرقصون طوال العام، ولا تنس الغناء والرقص في الليالي القمرية، دعك من المناسبات الكثيرة التي لا يمكن تناولها هنا حصرياً. فقط نجمل بأن النوبة هم شعب يصنع الفرحة لنفسه في عتمة الظلام. هم

(١) نغير الكديب: هو الرقص والغناء الجماعي في النوبة.

شعب يتسمون ويضحكون للزمن الآتي وإن تراءى للبعض منهم في الأفق القريب أو البعيد أن لا مجال أو فسحة أمل لغد أو مستقبل ويكفي اليوم شره أن نغني وأن نرقص ليكون الكون مكانًا ممكنًا للنوبة أن يعيشوا فيه. ذلك عسى أن يكون ثمرة النضال في يوم من الأيام قصة رقص يرويه النوبة لأجيال تعيش في أجواء من السلم والسلام للجميع بما فيهم شعب النوبة الذي يستحق أن يعيش ويبقى كغيره من سائر الشعوب والقبائل الأخرى في مصر والسودان".

الزين يحكي وعيناه تارة إلى الطاقة المواربة بين الحائط والسقف وتارة أخرى يدقق النظر إلى السجادة المتهرئة الملقاة على الأرض بدون عناية. استيقظ الزين من حكايته على صوت كارين الناعس وهي مُلقاة على ظهرها على هذا السرير الصغير وساقاها على الأرض، وطلبتُ منه أن يُقبلَها، وقد كان عندما دَعَتْهُ بذراعيها إلى جانبها، وقالت: "أنت شاعر يا زين"، تنبّه أنه ليس شاعرًا بل صادق، ولم يشأ أن يحاورها لا في الحكي ولا في الشعر، جلس الزين على حافة السرير متذكرًا زينة الجميلة التي أصبحت ليست له بل امتلكها عتمان وذبحها شرعًا. الزينة ليست غالية الثمن بل عليه أن يذهب وحيًا كارين وذهبَ على أمل اللقاء.

ذهب

بعد ذبح الزينة شرعاً وقبولها الصداق المسمى بينهما، ذهبت إلى بيته لتنجب وتعمل لدى العثمان في تربية الأولاد الستة بعد رحيل السابعة "ذهب" إلى القاهرة بعد أن أوصت بها أستاذها القسيمي لتكمل تعليمها أو تعليم أمها في الأدب والفلسفة، وانتهت البنت من تعليمها الجامعي، ولم ترغب في العمل ليس لرغبة فيها بل لأنه ليس هناك عمل أصلاً مما حدا بها أن تكمل تعليمها في المعهد العالي للسينما، وعشقت المسرح عن طريق المصادفة وهي تبحث عن مادة للدراسة، وكان التمثيل اختيارها أو التمثيل المسرحي اختارها.

ذهبت كثيرًا إلى المكتبة لتبحث وتقرأ وتتعلم عن المسرح وفنّه من تمثيل وإخراج وكتابة سيناريو وحتى الإضاءة والصوت وفن الديكور وإخراجه والتفصيل على القماش والجلد وكل ما هو يمس المسرح من

الألف للياء، كما كانت تقول أمها: "إن أردت النجاح عليك بدراسة الموضوع الشامل، ولا تقف عند حد ما يَخُصُّك فقط"، وأرشدتها القيسي حتى في دراسة المسرح.

أقام المعهد مسرحية الملك ريتشارد الثالث لشكسبير وأخرجتها دهب بنت الزينة:

«ريتشارد الثالث»: شهوة الحكم تُدمر الأصدقاء قبل الأعداء، فوق بحيرة الدم تنمو شهوة الحكم، لكنها تبقى مثل وردة ملعونة، هشة وبلا جذور، تقتلعها صرخات الضحايا ولعناتهم. شكسبير الذي وصل بالكلمة إلى مداها في المعنى والإحساس والحكمة، يخضع للتأويل عبر مرآة المخرجة دهب الزين التي أخضعت «ريتشارد الثالث» للتشريح والتفكيك، وألبسته «العباءة العربية». قد تتغير الألفاظ من الإنجليزية الرصينة إلى العربية الفصحى والبسيطة واللهجة المحكية، لكن المعنى يبقى راسخاً ويعيد إنتاج نفسه عبر كل عصر، ومع كل سلطة ألف ديكتاتور هم أشباح مستنسخة من «ريتشارد الثالث»، ارتدوا قناعه الزائف، وغدروا بالأصدقاء قبل الأعداء، وتلوّث أيديهم بقتل الأطفال وحتى الأشقاء، ثم انتهى مصيرهم إلى الجنون أو الذبح والإعدام. فمصير الملك الإنجليزي يتردد صده في مصائر موسوليني وهتلر وصادق حسين وبشار الأسد وعبد الفتاح السيسي. كما أن كشوف الضحايا بالملايين، أسماء نعرفها وأخرى لا نعرفها، لذا ليس غريباً أن يقف «ستاني - جاسم النبهان» في نهاية العرض ويفتح كشفاً

طويلاً بأسماء الضحايا: الحسين بن علي، الحلاج، فهد الأحمد، عبد الحميد بن باديس، فايق عبد الجليل، وآخرون.

إنه صراع أزلي بين شرعية الكلمة و سطوة السيف، يعود بنا إلى جريمة القتل الأولى في التاريخ البشري، إلى مأساة «هايل وقابيل»، فالأخ يقتل أخاه طمعاً فيما ليس في يده، قد تكون امرأة أو ثروة أو كرسي الحكم. فمن ريتشارد الثالث الذي اختاره شكسبير نموذجاً للأخ القاتل والديكتاتور الدموي؟ إنه أمير إنجليزي ينتمي إلى عائلة «يورك» إبان الصراع المير مع أبناء العم «عائلة لانكستر» على حكم إنجلترا، وهو ما سُمي بـ «حرب الوردتين» في الفترة من ١٤٥٥ - ١٤٨٥ م، فعندما أُصيب هنري السادس المنتمي لعائلة لانكستر بمرض عقلي حكم بدل منه ابن عمه ريتشارد الثاني الذي ينتمي لعائلة يورك. وعندما تمأكل هنري السادس للشفاء نشبت الحرب بين أنصارهما. قُتل ريتشارد الثاني، ولكن تولى الحكم من بعده ابنه إدوارد الرابع بدعم من شقيقه ريتشارد. لكن مات إدوارد بعد سنوات قليلة وتولى ابنه الصغير إدوارد الخامس وهنا استولى عمه الوصي على العرش ريتشارد الثالث على الملك. ولكن آخر المطالبين بعرش لانكستر هنري تودور استرد الحكم وأصبح بعدها هنري السابع. انتهى الصراع بعد ذلك بزواج الملك هنري السابع بإليزابيث ابنة إدوارد الرابع المنتمي لعائلة يورك، وبذلك أقام الصلح بين العائلتين. وسبب التسمية هي أن الفريقين المتقاتلين كان شعارهما عبارة عن وردتين: الحمراء لعائلة لانكستر والبيضاء لعائلة يورك.

وفي طريقه إلى العرش قام ريتشارد بقتل أخيه كلارنس، ثم تسلّل إلى عزاء أبناء العم المفجوعين بمقتل كبيرهم وعرض الزواج على أرملة «آن» رغم أنه قاتل زوجها وأبيها. في حين تظهر الملكة السابقة «مارجريت» لتصب اللعنات على عائلة «يورك» خصوصًا الملكة «إليزابيث» التي جلست مكانها على العرش، لتفقد أبناءها وزوجها وسلطانها، كما فقدت هي أعز الناس.

ويحاول الملك المريض إدوارد الرابع جمع شمل العائلة وعقد صلح وعهد وفاء بين أشقائه وأهل زوجته إليزابيث، لكنه يفجع بنبأ مقتل أخيه كلارنس، ثم يموت سريعًا، لتدور المنافسة على العرش بين شقيقه «ريتشارد» من جهة، وأرملة الملك وطفليه من جهة أخرى. ويوظف ريتشارد كل وسيلة ممكنة للوصول إلى غايته، حتى أنه يُشوّه عبر شائعات متواترة سمعة أمه ويشكك في نسب أخيه وشرعية ولديه، ثم يعقد صفقة مع المستشار الفرنسي واسع النفوذ «بكنجهام» للتخلص من كل من يقف في طريقه إلى كرسي الحكم من أمراء ووزراء وحتى طفلي شقيقه أصحاب الحق الشرعي في الحكم، في مقابل حصول بكنجهام على حكم إحدى المقاطعات، وعندما يشعر ريتشارد أن المستشار متردد في قتل الطفلين، ينهار التحالف ويعتبره عدوًّا على الفور، ويسعى للتخلص منه رغم أنه كان أكثر الناس إخلاصًا له. كما يساوم أرملة شقيقه إليزابيث، ليتزوج ابنة أخيه الراحل، ليعطي حكمه شرعية في أعين الشعب. في حين تتآمر إليزابيث ضده في الخفاء مع

القوات الأجنبية. ولا يدوم حكم ريتشارد الثالث سوى عامين ليسقط في المعركة الكبرى أمام قوات ريشموند. بعد أن أصبح وحيدا قد تخلّى عنه الجميع ليصبح صيحته الشهيرة: «مملكتي مقابل حصان»، لقد راح ريتشارد نتيجة سقطته التراجيدية، فهو قد فجر بركة الدم فظلت تتسع من حوله حتى أغرقته في نهاية المطاف. وكل القتلة المأجورين والقضاة المزيفين تخلّوا عنه، ليصبح ضحية اللعنة التي أطلقها هو نفسه: «ليس لي إلا اليأس، فما من أحدٍ يجنّي. وإذا متُّ فلن يأسى أحدٌ لموتي، أجل ولم يَأْسَوْنَ؟ وأنا نفسي لا آسى لنفسي». من المؤكد أن ثمة تبايناً بين صورة ريتشارد التاريخية، والصورة التراجيدية التي رسمها له شكسبير، فهو أصبح رمزاً للشّر المحض «رسول الجحيم، كتلة الدنس، الشرير، العبد الرجيم، المولع بسفك الدماء، القاتل، القنفذ، الخنزير البري، قبضة الجحيم، الأفعوان التي تقضي عيناه القاتلتان على كل من ينظر إليه، الملك السفاح، الذئب، الضفدع، العنكبوت، المتضخم بالسم، خالق الجحيم في الأرض السعيدة».

وما من شخصية شكسبيرية حملت كلّ هذا الشرّ الهائل والمأساوي مثله، ينبع ذلك من إحساسه المضطرب بنفسه، فهو يخلو من الوسامة، حيث ولد مشوهاً وعانى مشاعر الشفقة التي يعامله بها الآخرون، ليتشكل إنساناً عديمياً بلا ضمير، لا يتورع عن قتل أقرب الناس إليه، ولا يحفل بأي قيمة أخلاقية: «فلأكن شريراً ما دمْتُ لا أصلح للحبّ، ولا للاستمتاع بهذه الأيام الجميلة الزاهرة ولأميز تلك الأيام ومتعتها اللذيذة بغضبي وحقدّي».

وتأتي الصورة الثالثة للملك السفاح على يد ذهب، لتمزج بين الأصل التاريخي، والتراجيديا الشكسبيرية، والطقسية العربية. وهنا يلفتنا العنوان: «ريتشارد الثالث: مأساة مُعَرَّبة» هل هو ترجمة أمينة أم إسقاط على الواقع العربي أم تناصُّ مع النص الشكسبيري؟ أتصور أن كل الإجابات تبقى مقبولة، فذهب حاولت الحفاظ على النص الشكسبيري وروحه، بما في ذلك الأسماء واللوحات الأساسية، وقدمت ترجمة عربية مطعمة باللهجة المحكية، وفي الوقت نفسه ثمة «تناص» معه، وتفاعل حوارى، فهو يستلهمه ويراه في مرآة الراهن، ويُعيد تحميله بملامح عربية، فنرى الملك يرتدي «العباءة والبشت» والموسيقى مستلهمة من التراث العربي، إلى جانب الموسيقى الإلكترونية، وجمل شكسبير تتمزج مع أحاديث وآيات قرآنية وأشعار عربية شهيرة مثل:

"أعلمه الرماية كل يوم فلما اشتد ساعده رمانى".

نحن لا نرى «ريتشارد الثالث» الإنجليزى المحكوم بزمكانية لا تتجاوز سماء إنجلترا، خلال ثلاثين عامًا، ولا نتابع أحداثًا ماضية جرت قبل حوالي خمسمئة عام، بل فوق هذا كله، نرى ريتشارد الثالث ماثلاً في العصر الراهن، في أماكن لا حصر لها وأزمنة لا تحصى. يكرس التلفزيون جهوده لتلميع صورته حين يُضفي حالة الطهارة والقداسة والترفع على نفسه، في حين يتحول خادمه السفاح إلى شيخ يتحدث باسم الدين. ويستعين بمستشار أجنبي ليدعم سلطته، ويتزوج بأرملة أحد ضحاياه. ما تريد ذهب أن تقوله ببساطة إن «الديكتاتور» الدموي

لا يعرف دينًا ولا أخلاقًا ولا مبدأً، وهو قابل للاستنساخ في أي عصر وبلد، ما دام المعنى يُحرف والميديا يتم التلاعب بها، والنفوذ الأجنبي قائم، والديمقراطية مجرد لافتة للتنكيل بالخصوم، والقانون يُطبق على أناسٍ دون أناسٍ... إلخ.

هذه الصورة المركبة لبطل العرض، وما اقتضته من فسيفساء لغوية وبصرية، لا تخلو من إبهار، وإن ظل التلقي لها منقوصًا، فالمتفرج العربي قد لا يرتاح لوجود أسماء أجنبية في ملابس عربية، وقد لا يفهم الجمل الإنجليزية التي تظهر على الشاشة، ولا يهضم بسهولة كثرة الإسقاطات المثورة في اتجاهات مختلفة، لكن يبقى الإمام العام بالطرح قائمًا حتى لو لم يكن له سابق معرفة بالنص الأصلي. كما أن المتفرج الغربي، قد لا يرتاح لاستنطاق شخوص شكسبير بلغة أجنبية وارتدائها ملابس غريبة، واضطراره إلى متابعة شريط ترجمة مثلاً. فالنص - في رؤية دهب - حدث له نوع من «التغريب» الصادم، إذ أُخرج من بيئته الأساسية وظلَّ معلقًا في الفراغ متقاطعًا مع بيئة أخرى. وهو مستوى مختلف عن «التغريب» الذي طرحه شكسبير عبر بطله التراجيدي حيث أعطت للأحداث والحوار قدرًا عاليًا من المبالغة والدرامية.

بيئة العرض تظلُّ مفتوحة وقابلة للاشتغال عليها، فهي عبارة عن مربع فارغ تقريبًا بلا أي ديكور يحيط به الجمهور فيما يشبه الدائرة. والممثلون يدخلون ويخرجون من زوايا المسرح الأربع، هذا الانفتاح والفراغ والتجريد أعطى للعرض بُعدًا كونيًا، ثمة أرض فضاء عارية

وربما مُتَخَيِّلَةً، يحدث فيها الصراع والمواجهة الدامية بين أقطاب السلطة، والجميع تدفعهم شهوة الحكم بنسب متفاوتة. وفي الخلفية نرى ستارة شفافة تكشف الكواليس إلى حدٍّ ما، وتقسم العمق إلى قسمين: فوق، وتحت. لعبت هذه الستارة على بساطتها دورًا أساسيًا في الرؤية البصرية والدرامية، فهي تارة جدار وتارة أخرى شاشة تلفزيون نرى عليها لقطات تلفزيونية تعبيرية كاشفة ومعقدة للحوار الدائر في الجزء الأمامي، وتارة ثالثة تصبح ستارًا لما يُحَاكُّ من دسائس في الخلف. أو نرى في المستوى العلوي منها نبض الشارع أو وزيرًا وعاشقته يلهوان.

فالحديث أمام الستارة كان حوارياً ممسرحاً، في حين كان خلفها تلفزيونياً وبصرياً، وربما دون كلام. وفي الحالات التي لم توظف فيها الستارة لإنجاز مشهدية معينة، كنا نراها تتحول إلى صورة كبيرة للملك نفسه، وتتغير طبعاً بتغير الملك. ووجودها جعل الحدث المسرحي موزعاً على ثلاثة مستويات، وأحدثَ تناغماً بين الشكل التقليدي للمسرح وفنون حدثية أخرى. ومع ثراء الصور المجسدة والمتخلية تراوحت الإضاءة بين خيال الظلّ والأزرق والأصفر والأحمر، للتعبير عن روح كل مشهد.

يمكن القول إن التمديد في «زمكانية» العرض ليشمل رقعة فسيحة من الجغرافيا والتاريخ، تم دعمه بأشكال متنوعة من الموسيقى، وبالثراء في اختيار ملابس عربية وأجنبية، دون تحديدها في بلد معين. وهذا التنوع نراه أيضاً على مستوى اختيار الممثلين أنفسهم، فالمرحلة

استعانت بممثلين من أكثر من بلد عربي مثل سورية ولبنان والعراق والكويت وإنجلترا. في تأكيدٍ واعٍ على أن رسالة العرض غير موجهة إلى مكان بعينه.

والملاحظة الأساسية بالنسبة للتمثيل هي براعة الممثلين في مسرحة الحدث والكلمة، دون افتعال أو تشنُّج، فجميعهم كانوا أبطالاً وعلى وعي تامٍّ بحدود الشخصية ومساحتها، حتى لو لعب أحدهم أكثر من دور في العرض. رأينا قدرة على التلوين الصوتي، وتناغمًا في الحركة والانفعال، وخلق طقسية مسرحية مبهرة. وقد نجحت ذهب بنت الزينة ومحبوبة الزين في أن تبهر جمهور المعهد على مستوى الإخراج المسرحي أو على مستوى التمثيل في دور "آن".

الزين

لم يستقر الزين كامل لا في دراسة ولا في عمل. دائم التقلُّب. يعيش في هجرة مستمرة وكانت تلك حياته. درس الأدب الفرنسي، درس المسرح والإخراج السينمائي وهَجَرَ كُلًّا من المسرح والسينما، وكان يقول دائماً: "تلك حياتي، أنا المهاجر". حتى الكتابة هاجر إليها وكتب المسرحية الكوميدية ومسرح الطليعة والجيب والمسرح الكلاسيكي، وكتب القصة القصيرة والرواية، كان الكامل ناقماً على كل ما يخطُّ ويكتب، فقرر أن يعمل في الرسم، ورسمَ وتفنَّنَ في رسم شوارع باريس وأزقتها التي عشقته وفرشت له كل ما تملك لفنان أن يعيش في بلد الفن، لكنه هجر الرسم والفن كما هجر البنت الجميلة الشقراء كارين دون سبب واضح إلا أنه ضَجِرَ بطبعه.

قابلته في رحلة (صياعته) داخل باريس، دعتَه إلى فنجان قهوة باريسية تلك التي كان الزين يحبها، ودخلا قهوة كلوز دي ليلًا في

طريقهم إلى بلفار سان ميشيل. سألته عن أخباره وإنتاجه الأدبي والفني. لم يحبّ الزين الذي بدا مغمومًا موهومًا مرهوبًا، حاولت كارين أن تهدئ من روع الزين وتمنيه بأنه سيكون فنانًا ذا شأنٍ في باريس، وقالت إن الفنانين كلهم قد بدؤوا كذلك، والآن آثارهم ملء السمع والبصر. قال: "همي أن أفكاري كثيرة، ولم أستطع تحقيقها". قالت كارين: "عليك أن تبدأ بتنظيم أفكارك أولًا". قال: "قرأتُ مسرحية لكاتب مصري تعلّم في باريس، وكتب معظم مسرحياته هنا في الحي اللاتيني، وأريدُ إخراج إحداها". ثم التفت إلى كارين ليرى ملاحظاتها أو انطباعاتها؟ سألته كارين: "هل كتبت السيناريو لتلك المسرحية؟ هل اخترت المسرح؟ هل أعددت الممثلين؟ هل المسرحية في حاجة إلى ديكور وملابس؟ أنا لا أفهم فن المسرح، بل عليك تحديد كل ذلك، وبعدها عليك تنفيذ العمل بمجرد أن تجد منتجًا يُموّل العمل المسرحي". قال الزين: "أعرف أن مسرح جامعة باريس يُموّل عملاً مسرحيًا سنويًا، وقد عرضتُ عليهم ذلك العام الماضي، ونسيْتُ عرضي، لكن سأتصل بالمدير الفني لأنني أعرفه". قالت كارين: "ولماذا ستتصل به؟ قُم الآن واتصل به أو اذهب إليه". شكرها الزين على سرعة بديتها ومساعدتها إياه وتركها على أمل اللقاء.

استقلّ الزين المترو من محطة بول رويال المواجهة للمقهى، وكان الخط مباشرًا إلى المدينة الجامعية حيث مسرح الجامعة أو الخمسة مسارح مجتمعين في مبنى واحد.

دخل الزين من الباب الرئيسي على يمينه بيوت الطلبة وعلى يساره بيوت الطلبة وممرات الحدائق وفي مواجهته الأعمدة المرتفعة، وبينها أبواب الدخول إلى بهو المسرح أو المسارح، اتَّجه الزين يسارًا إلى المسرح الكبير الذي زاره مع صديقه المصري الذي يعمل في فن "التكنيك". وكان عبده المصري سعيدًا بلقائه أو بقاء ابن النوبة الذي افتقده منذ آخر لقاء العام الماضي. وبدأ الاثنان يتحدثان في نفس واحد، على رأى المصريين (كالبرابرة) وعندها خرس الاثنان على ضحكيهما وبانت السعادة من بين أسنان الزين البيضاء بلقائه بابت النيل، ذهباً يتناولان فنجانين من القهوة استعدادًا لحديث قد يطول، وكان وقت فراغ عبده.

لم يذهب بعيدًا عن المسرح وذهباً إلى كافيتيريا المسرح. وقبل أن يفتح الزين الحوار طلب منه عبده آخر أخبار مسرحية "الضيف الثقيل" لتوفيق الحكيم التي قدَّم لها العام الماضي طالبًا عرضها على مسرح الجامعة. فقال الزين: "لذلك أنا هنا الآن"، قال عبده: "إذا لم تأت لزيارتي"، قال الزين بصراحته الجميلة التي عاب عليها كثير من أصدقائه ومعارفه، إلا عبده الذي يرى في تلك الصراحة كل الجمال والثقة في النفس، قال عبده: "تعلم الآن أن المسرح مُغلَق استعدادًا للموسم القادم وقد حدَّثني السيد المدير عن أخبارك لأنه قال لي إن مسرحيتك لاقت قبول لجنة اختيار النصوص للعام القادم، ولم أنتبه أني لا أعرف عنوانًا لك لأخبرك، وجميل أنك حضرت الآن، وسأخبرك بكل شيء استعدادًا للعمل، وعلى السيد المدير أن يضع لك خريطة عملك في المسرح. الشيء الذي لم أطلعك عليه أني عدلت كثيرًا من نص

المؤلف توفيق الحكيم ليلائم الوضع الحالي"، رد عبده: "وهل هذا يغضب المؤلف أو يبعدك عن المعنى الكلي لنص الحكيم؟". رد الزين: "لا طبعاً، الضيف الثقيل هو الضيف الثقيل إن كان العساكر الإنجليز في نص الحكيم أو العساكر الأمريكان أو المهاجرين العرب إلى فرنسا، فالكل ضيف ثقيل إذا اعتمدنا نص الحكيم على أن الإنجليزي هو ضيف الحكيم الثقيل والأمريكاني هو ضيف الزين الثقيل وكل من يستعمر شعباً فهو ضيف ثقيل. قال عبده: "اتفقنا يا زين، وأي الصالات يصلح لهذا العرض؟" قال الزين: "قبل أن نشرع في اختيار الصالة إن كان لي هذا الترف أحبُّ أن أقصَّ عليك الرواية قبل عرضها على السيد المدير بعد تعديلها". قال عبده: "أمامنا نصف ساعة لأتركك، تفضّل إذا".

طلب الزين فنجان قهوة وبدأ في السرد ولم يقاطعه عبده طوال الحديث الذي سرح فيه الزين إلى أقصى مداه:

في مسرحية الضيف الثقيل - للأديب العربي المصري الراحل توفيق الحكيم - وهي أولى مسرحياته وقد كتبها عام تسعة عشر وتسعمائة وألف، يحل ضيفاً على محام على أن يقيم ليلة أو ليلتين. فتمتدُّ به الإقامة أشهراً «بل سنوات، وكان يصحب المحامي المضيف رغم أنفه - إلى مكتبه وهو الذي يقبض مقدم أتعاب كل دعوة ومتأخرها من الزبائن حتى ضاق المضيف بضيفه ولم يعد يطيق صبراً على تحمُّله فقام بطرده.

وفي مسرحية العدوان الغربي الصهيوني على وطننا العربي ذات الفصول الثلاثة، فصل الاجتياح الأمريكي للعراق لتدميره، وفصل العدوان الدائم على الشعب الفلسطيني واجتياحه أرضه الدائم، وفصل العدوان الصهيوني الغربي على لبنان لتدمير بناه وإخضاع شعبه، واغتيال مقاومته، كثر الضيوف الثقلاء الذي يأتون مكشرين تكشيرة الذئاب، مبتسمين ابتسامة النمر المفترسة، فكم من مرة حلّ الرئيس الأمريكي المدعو جورج دبليو بوش ضيفاً ثقيلاً على أرض العراق التي اجتاحتها فأحرقها ودمّر حضارتها، لكي يرفع معنويات جنوده المنهارة أمام ضربات المقاومة اليومية، هذه المقاومة التي يحار بوش في اختيار صفاتها وأسمائها، فهي تارة إرهاب وطوراً فاشية، وأحياناً عنصرية.

وكم من مرة حلّ وزير الدفاع الأمريكي دونالد رامسفيلد ضيفاً أكثر من ثقل على أرض سومر وبابل وشرعية همورابي وعمي بائع الورد ليلتقط الصور التذكارية مع جنوده، جنود القتل والتدمير والاعتصاب، الذين تحجل من أفعالهم الكلاب الشاردة الجائعة!

وكم من مرة حلّ مسؤول غربي أمريكي أو أوربي ضيفاً على أرض فلسطين المحتلة من النقب إلى الجليل إلى ما يُسمى أرض السلطة الفلسطينية - الضفة والقطاع ليوزع ابتساماته وتحياته على شعب وُلِدَ رغم أنف الإرهاب الصهيوني الدموي، ويُستشهد رغم أنف هذا العدو الصهيوني العنصري، وهذا الضيف الثقيل لاهم له إلا الوعود الكاذبة المسماة خارطة الطريق بينما يرى أمامه جدار الفصل العنصري يمتدُّ

ويمتد ليفصل الحي عن الحي والشارع عن الشارع والشجرة عن الشجرة والفلسطيني عن شقيقه أو ابنه...

وإذا كان أولئك الضيوف الثقلاء قد فرضوا أنفسهم على أرض العراق وأرض فلسطين ولم يخبروا أحداً بنزولهم في هذه الأراضي، لأنهم يحتلونهم بالقوة، فإنني لا أدري كيف استطاع هذا البلطجي توني بلير الإنجليزي النشيط في جوقة - بوش - تشيني - رامسفيلد - بول وولفز - ريتشارد بيرل - أن يحل ضيفاً ثقيلاً على أرض الأرز، على مغاني الرحابنة وفيروز ووديع الصافي ونصري شمس الدين ومارسيل خليفة وجوليا بطرس! كان بإمكان المضيف أن يرفضه، وكيف استطاب البعض تقبيله ولثمه ومصافحته وشدقاه يقطران بدماء أطفال قانا وعيترون والقاع؟ ألم يشعر مُقبِّله أنه يُقبَّل آرثر بلفور ومكماهون ومارك سايكس، بل يقبل يهود أولمرت، ولو سُئل أي مواطن لبناني لبناني عن الفرق بين البلطجي الإنجليزي توني بلير والمجرم الصهيوني يهود أولمرت لما وجد أي فارق بينهما، ولقال: إن خنجر بلير مسموم أكثر من خنجر أولمرت. فإلى متى تظل أرضنا العربية مُستباحة من قبل ضيوف ثقلاء ينحروهم البعض الخراف وقيم المآدب وهم الذين نحروا أطفالنا وأقاموا المآدب من تفتيت شعوبنا؟!

أما ضيفي الثقيل هم حكامنا العرب الذين يريدون تخليد أنفسهم في الحكم، ضاربين عرض الحائط بالآلام شعوبهم، وحتى يطلقوا أسماءهم على بلادهم مثل ملك الجزيرة العربية التي بدأ مملكته بمملكة

الجزيرة العربية من نجد إلى الحجاز واليوم المملكة العربية السعودية،
وكان بلاد العرب ليست لها وجود بدون اسمه، ومن أعطاه تلك
السلطات سوى المستعمر الإنجليزي والفرنسي كما أعطوا الأردن إلى
عبد الله الهاشمي فكانت بقدرة قادر المملكة الهاشمية وما هم إلا سلالة
المحتل، وتلك هي معالجتني الجديدة للضيف الثقيل لتوفيق الحكيم.

قال عبده: "هذا رائع يا زين عليك أن تكتب ملخصاً لتصورك
لمسرحية الضيف الثقيل لتقديمها للسيد المدير وسأكون معك عند
عودته من إجازته، وأكد سيقبلها، وعليك أن تبدأ في المسرح الكبير
لاختيار الممثلين من الآن. وأبشرك أن "ميشيل" مصمم الديكور
موجود في باريس، ومن الممكن أن أعطيه الرواية لقراءتها ووضع
اللمسات الأولى للديكور".

الزين: "اتفقنا، إلى اللقاء".

(٨)

الزينة

لم تغفل زينة لحظة عن ذهب دائمة التفكير فيها وتقصي أخبارها من أصدقائها في الحي أو القرية الجديدة التي كانت تذهب إليها كل أسبوع ليس للتبضع بقدر ما تحاول لقاء من استقرَّ فيها من أصدقاء بنتها وحتى إن لم ترَ أحدًا مصادفةً كانت تذهب بنفسها إليهم لعلها تعثر على أحد أصدقائها. ولا تعود زينة إلى دارها قبل أن تطمئن على بكريتها حتى يطمئن قلبُها وتقفل عائدة غانمة فرحة سعيدة لأن في سعيها هذا ما يطمئن قلبها. رغم شغلها الدائب في منزلها وطلب راحة زوجها وأولادها فإنها لم تنسَ نفسها مطلقاً؛ لأنها تتجدد كل طلة نيل تتجدد معه وكأنها تربة مصر التي لا تنضب، تتجدد ويتجدد نشاطها بقدوم النيل وكأنها شجرة جذورها ضارب في الأرض وفروعها سابحة في

السماء ترى كل شيء وتحسُّ وتشعر بكل نبضات أهل النيل من منبعه إلى مصبه في الإسكندرية ورشيد. قررت أن تحتفظ بمسودة تقسيم بلاد النوبة الإدارية والجغرافية خوفًا من الإندثار ليس بفعل مياه النيل الحبيبة بل بفعل حكومات مصر المغتصبة الكسول المرتشية، عملت الزينة مع الأستاذ، الرحالة النوبي / جمال القرشاوي الذي قدمها إليه أستاذها القيسي وكان هذا التقسيم:

تنقسم بلاد النوبة إلى ثلاث مناطق:

منطقة الكنوز

المضييق وتنقسم لجزئين (كنوز - عرب) من ناحية الشرق لطريق أسوان والسكة الحديد

مروا - ماريا - جرف حسين - كلابشة - أبوهور - السيالة

المحرقة - كستمته شرق - كستمته غرب - الدكة - دهميت

أمبركاب - دابود من ناحية الغرب لطريق أسوان والسكة الحديد

قرشة - العلاقي - قورته ثاني - قورته أول - قورته ثالث من ناحية الشرق لطريق أسوان والسكة الحديد.

منطقة العرب

جزء من المضييق - وادي العرب - كروسكو - أبو حنضل - سنقاري.

السبوع - شاترومة - المالكي، من ناحية الشرق لطريق
أسوان والسكة الحديد.

منطقة التهجير الفديجات

الديوان - الدر وتنقالة - إبريم - قته - الجنينة والشباك.
مصمص - عنينة - أرمننا - توشكي غرب - توشكي شرق - أبو
سمبل.

قسطل - بلانة أول - بلانة ثاني - بلانة ثالث - أدندان -
توماس وعافية - من ناحية الشرق لطريق أسوان والسكة الحديد.
دار السلام بها خليط من الكنوز والفديجات شرق طريق أسوان.
الطويسة أغلب سكانها من دابود الحرياب ناحية الغرب لطريق
أسوان

دارو الكنوز بها مجموعة من الكنوز ناحية الغرب لطريق أسوان.
أبو الريش بها مجموعة من الكنوز من ناحية الشرق لطريق أسوان.
الفوازة بها مجموعة نوبية هاجرت مع تعلية الخزان عام ١٩٣٣ م.
نجع أبو ضافر بأدفو بها فرع من قبيلة الحقناب الكنزية.
من قرشة غرب طريق أسوان والسكة الحديد.

منطقة أسوان

غرب أسوان - الشلال - الجزيرة - عزبة العسكر - جزيرة أسوان -
تنقار - جبل تقوق - بربر - نجع المحطة - عزبة المنشية.
جزيرة سهيل - غرب سهيل - جزيرة هيسا - منشية النوبة -
البيجه - عزبة الحدود - الكرور - أراشكول - المسي تود والمناطق التي
بها تجمعات نوبية مثل:

الحصايا - جزيرة عواض - الشيخ هارون - السيل - الخزان.

هذه هي القرى النوبية داخل محافظة أسوان.

أما داخل محافظة قنا هناك قرى كثيرة مثل:

توماس وعافية أسنا - الطود والأقصر - منشية الكنوز قنا.

شهور والزينة لم تغادرها شاردة مما يرسله إليها الرحالة النوبي جمال
القرشاوي لتسجلها وتضع لها التواريخ حتى أصبحت بحق أرشيف
النوبة الحى.

استدعاها كُلُّ مَنْ حَكَمَ مصر لترسيم حق العودة من أهالي النوبة
إلى وطنهم وتعويضهم مادياً ومعنوياً، الزينة أصل مصر وفروعها، ومن
ثديها أرضعت وادي النيل من الجنوب وحتى الشمال، كيف لا وهي أم
الدنيا. استبشرت الزينة خيراً بانتفاضة الشعب المصري في ٢٥ يناير،
وخلع الرئيس المتكاسل حسنى مبارك الذي أتى بعد الرئيس أنور
السادات. جاء الطنطاوي لمقابلة الزينة، لكنها رفضت:

قال مصدر أمني في محافظة أسوان المصرية إن وزير الدفاع المشير حسين طنطاوي التقى يوم الاثنين مسؤولين محليين بالمحافظة، ويقصد الزينة لبحث تهدئة مواطنين محتجين على بيع أراضٍ من منطقة النوبة جنوبي مصر. وهذا طبعاً كذب من حكومة مصر ورئيسها.

وتأتي زيارة طنطاوي المفاجئة رغم خروجه من منصبه وزيراً للدفاع عام ٢٠١٢، وبعد أيام من زيارته اللافتة لميدان التحرير في ١١ نوفمبر/ تشرين الثاني الجاري، والتي أثارت جدلاً وقتها.

وأضاف المصدر الأمني أن الاجتماع بين طنطاوي والزينة في أحد فنادق المحافظة، ناقش وضع حلول لمشكلة اعتصام النوبيين بطريق أبي سمبل السياحي، باعتبار المشير طنطاوي من أبناء قرية أبي سمبل النوبية. وهذا أيضاً كذب.

ولم يُفصح المصدر الأمني ذاته عن نتائج الاجتماع، ولم تعلن السلطة المصرية أنها طلبت من طنطاوي أن يكون وسيطاً لحل الأزمة هناك.

وقبل يومين تجمع العشرات من أهالي النوبة من مختلف القرى والمحافظات في طريقهم إلى منطقة توشكي، تحت اسم "قافلة العودة النوبية"، بغرض زيارتها والتعبير عن اعتراضهم على قرارات الدولة بشأن بيع أراضٍ من بينها توشكي وقرية نفرقندي النوبية.

وتحرّكت القافلة إلا أن الأمن اعترضها مما أثار موجة من الغضب اعترت المشاركين، قبل أن يفترشوا الأرض متخذين قرارًا بالاعتصام وقطع طريق أبي سمبل السياحي لحين السماح بفتح الطريق لهم أو تحقيق مطالبهم.



مشكلة مزمنة

وعلى فترات يطالب أهالي النوبة -الذين تم تهجيرهم من مساكنهم إلى مناطق أخرى مطلع الستينيات من القرن الماضي، بالتزامن مع إنشاء "السد العالي"، وباتوا موجودين بكثرة في الإسكندرية والقاهرة- بالعودة إلى موطنهم الأصلي بناءً على نداء الزينة لهم.

ولخصت دراسة صدرت عام ٢٠١٠ عن لجنة المتابعة المنبثقة من الهيئات النوبية في الإسكندرية، المطالب النوبية في أربعة، هي: تنفيذ حق العودة للنوبيين إلى موطنهم الأصلي حسبما نصت عليها بيانات حقوق الإنسان الخاصة بالشعوب القديمة والتي تم التصديق عليها دستورياً،

وإعادة فتح الملف الخاص بالتعويضات النوبية المجحفة، ومعاملة النوبيين معاملة الأولى بالرعاية سواء في المخصصات المالية أو العينية، والاهتمام بالثقافة النوبية والتراث النوبي في وسائل الإعلام المختلفة.

وتنص المادة (٢٣٦) في الدستور الحالي على أن "تعمل الدولة على وضع وتنفيذ مشروعات، تعيد سكان النوبة إلى مناطقهم الأصلية وتنميتها خلال عشر سنوات، وذلك على النحو الذي ينظمه القانون".

وتأتي زيارة طنطاوي لأسوان بعد عشرة أيام من زيارته لميدان التحرير، في يوم شهد دعوات للخروج والتظاهر ضد السلطة المصرية الحالية، وانتشار مقطع فيديو يرصد حديثه مع مواطنين أثناء مروره بسيارته، تناول شؤوناً سياسية وعامة.

وتولى طنطاوي (وزير الدفاع) رئاسة المجلس العسكري الذي حكم مصر بعد أن أطاحت انتفاضة/ كانون الثاني ٢٠١١ بالرئيس المخلوع حسني مبارك، وأقاله الرئيس المعزول محمد مرسي من منصبه في أغسطس/ آب ٢٠١٢.

وفي كل تلك المهمات لم تحرك الزينة ساكناً لأن كل تلك المظاهرات النوبية لن تؤثر في قرارات من اغتصب السلطة باسم جمال عبد الناصر الذي مات وشيع موت. واستمرت الزينة على موقفها إما التعويض وإما الاستقلال عن مصر، وهذا لم تقبله الزينة ولم تفكر فيه ولم تقابل حتى الطنطاوي. استمر شموخ زينة يهدد السلطات المصرية لأنها هددت بنقل صبر أهل النوبة إلى القاهرة والإسكندرية.

(٩)

دهب

بعد دراسة دهب المسرحية بالقاهرة ونجاح مسرحيتها الكلاسيكية ريتشارد الثالث، لم تقنع بأن نجاحها لم يكن من أسباب شخصية أو عملية لأن المسرح المصري في نظرها قد سقط في هاوية مسارح الدرجة الثالثة، ولم تُفرّق دهب بين صالات المسرح وصالات الأفراح التي امتلأت بحثالة المجتمع من أغاني أكثر من هابطة وراقصات ساقطات وعُهر مكشوف، حتى أن أصوات الرجال تحولت بقدرة قادر إلى رقص شرقي يضاهي به الشاب المرأة اللعوب التي تظهر عورتها وتشغل مؤخراتهم أو مؤخراتهم ولم تعرف إن كانت تلك مؤخرة امرأة أم "رجل". وخلفية المسرح امتلأت بالمخنثين من الشباب والعاهرات من الشابات، وتحول المسرح بفعل جمهوره الساقط إلى غرز لتعاطي مخدر

الحشيش والترامادول والأفيون غير الإبر التي تجدها في مراحل المسرح وطرق صالة العرض، وتحول المسرح أياً كان إلى غرزة كبيرة أو سوبر غرزة على رأي الرواد، وانتشر خارجه الديلر والموزع ودواليب وهو تاجر المنطقة وليس تاجر الجملة. أما كتاب المسرح فلم يكن لهم وجود وانحسر دور وزارة الثقافة المصرية في كيفية التستر على أموالها التي توزعها بالتساوي والحق يقال بالعدل.

في هذا العالم الموبوء كيف ترفع ذهب رأسها ورأس أمها الزينة عالياً، فليس من أجل ذلك وافقت الزينة على أن تهجر (ضناها وضنا) مستقبل النوبة لتسقط في مستنقع مسرحي موبوء بالديدان البشرية المنحطة أخلاقياً وثقافياً وأدبياً. ولأول مرة لم تستشر ذهب أمها الزينة في أن تطلب العلم ولو في الصين، لكنها طلبت العلم في مدارس العلم والثقافة العالمية في باريس حاضرة الجمهورية الفرنسية التي يزدهر فيها العلم والفن والثقافة.

تعلمت الزينة اللغة الفرنسية وقرأت في الأدب الفرنسي ما يؤهلها أن تناقش وتخطب الجمهور الفرنسي الذي قرأت عنه أنه شعب مثقف يقرأ كثيراً وتحافظ الحكومات الفرنسية المتعاقبة بعد الثورة الفرنسية التي أشعلتها كميونة^(١) باريس سنة ١٨٩٧ بعد أن لقتها كتابات فلاسفة الثورة وكتابتها وأدبائها وخطبائها حتى أشعلت جذوة الحرية والعدل

(١) المقصود ثورة باريس.

والمساواة، والتي طالب بها الشعب الفرنسي في نضاله المستمر منذ اليوم الأول للثورة حتى كتابة هذه الحكاية، ولكون الشعب هو الضامن للجمهورية الفرنسية ومبدئها. اقتنعت ذهب بأن اختيارها لطلب العلم في فرنسا سيكون اختيار أمها أو أم النوبة لتعود إلى أحضانها وتنشر ثروتها الثقافية التي ستجمعها من تلك البلاد التي لا تبخل بثقافتها على الغير ولو حتى كانت النوبة، اطمأنت البنّت لفكرتها وعزمت على السفر وليس الرحيل لأن مصيرها العودة. أهلت مواهب ذهب المسرحية على أن تلتحق بالمدرسة القومية الفرنسية للمسرح، ورغم أهميتها القصوى في تقويم الأدوار والأصوات والحركات لتخرج ممثل كامل شامل يقف لإقناع الجمهور بما يلقي عليهم بصورة طبيعية ليس بها حركات إسفاف بالنص أو استخفاف بالجمهور. قرأت ذهب العديد من الكتب والنشرات الفرنسية المتعلقة بالمسرح الفرنسي الذي يعد من أقدم المسارح العالمية، حيث ظهر في عهد لويس الثالث عشر، أما في عهد لويس الرابع عشر فقد أصبحت فرنسا الأقوى والأكثر نفوذًا في أوروبا، وخاصة بين ١٦٦٠-١٦٩٠..

وضمًا لوجود أشكال نبيلة للمسرح، تم وضع قواعد للفنانين منها، استخدام التراتيل في التراجيديا والكوميديا، وآداب السلوك الذي لا يخرج عن عادات المجتمع، وأيضًا وحدة العمل (الحبكة الدرامية) ووحدة الوقت، أي إن كل شيء يجب أن يحدث في يوم واحد مع وحدة المكان، وقد عُرف كورناي وراسين بالتراجيديا، أما الكوميديا فقد اشتهر بها موليير.

وتُعدُّ (الكوميديا الفرنسية) من أقدم المسارح في أوروبا حيث تأسس عام ١٦٨٠ بأمر من الملك لويس الرابع عشر، والذي أراد أن يكون للمملكة كوميديا خاصة بها.

تميزت السنوات الأولى من القرن التاسع عشر بإعادة إحياء المآسي الكلاسيكية والمأساوية المستوحاة من مواضيع التضحية والبطولة تماشياً مع الثورة، ولكن بمجيء فيكتور هيجو بزغت الرومانسية التي فضلت الطابع التمردى للفترة التاريخية لعصر النهضة الفرنسية، وفي عهد لويس الثالث عشر تم تصوير الأمراء على شكل متمردين وخارجين عن القانون، أو تصوير الفنانين على شكل مظلومين يُساء فهمهم.

وبحلول ذلك القرن بدأ المسرح يترنح نحو الواقعية (الطبيعة) من خلال مشاهد صارخة وبشعة، وتحولت المسرحيات من الدراما والمسرح الشعبي والبرجوازي في منتصف القرن (١٩) إلى مهازل، كمسرحية يوجين مارين (جيد الصنع) ومسرحيات أخلاقية لأوجيه إميل، ومع حلول ١٨٨٦ كانت الرمزية هي الطابع الثالث على الأدب.

وفي مطلع القرن العشرين برز أهم كاتب مسرحي هو ألفريد جاري، فكانت مسرحياته لها الأثر الكبير على الجمهور حتى الآن، واتسم المسرح الطليعي في فرنسا وقتها بعمق الحرب العالمية الأولى، وغلبت على الفن الطابع السوريالي، ونقلت عدواه إلى المسرح.

وشهدت الفترة بين ١٩٢٠-١٩٣٠ تغييرات في نمط المسارح سُميت مسارح (كارتل)... وكانت تلك المسرحيات مستوحاة من

التجارب المسرحية في النصف الأول من القرن وأهوال الحرب، أو بما يُسمى (مسرح العبث).

مسارح البوليفار: الذي ركّز على السطحيات والقشور بمعالجة المشكلات اليومية، فالدراما ضعيفة وهشة ومن دون عمق فني، ومع ذلك كسبت مسارح البوليفار جماهير واسعة من أجل التسلية.

المسارح الكلاسيكية التقليدية وتمثّل كماً هائلاً من دور المسرح في أعظم عصورها طوال القرن العشرين، يكشف التصاق الجماهير الفرنسية بالثقافة الكلاسيكية... وظهر مؤلفون دراميون استقوا موضوعاتهم من الأدب الكلاسيكي (أوسكار وايلد في دراماه «سالوسي»).

موليير (ميزانتروب) موسيه (صانع الشموع) كورني (السيد) التي عرضت على ٣ مسارح المسماة الطليعة، وأضيفت الموسيقى والمنوعات في المسرح التقليدي.

مسارح القهوة التي كانت تجري عروضها في المقاهي وفي صالات الفنادق على شكل استعراضات، ومن مسارح القهوة التي تهافت عليها الجمهور في باريس صالة الفير بلاي لصاحبها عاطف يوسف وإدارة جون ميللر.

لكن ذهب لم تتوقف عند القشور، بل اكتشفت مؤلفات لكتاب أسترالين عدّتها أنها قمة التحليل للمسرح الفرنسي وبدأت في دراستها

التي عرضت على جامعة "موناش" بأستراليا وكان لذهب السبق في قراءتها بالمكتبة القومية الفرنسية ولخصت لنا نادي الآتي:

في الأيام الجميلة في فترة الستينيات عندما بدأت الأموال تتدفق على الجامعات الأسترالية بدأ موناش بعمل مجموعة واسعة من الأدب الفرنسي للقرنين السابع عشر والثامن عشر. وفي الوقت المناسب وعندما تم التعرف إلى مجموعة نادرة من الكتب وفصلها تم تجميع المادة من الفترة الكلاسيكية الفرنسية وكان «التنوير» جزءاً أساسياً منها. وكانت الفرص للإضافة إلى هذه المجموعة قليلة في العقود الأخيرة ولكن هذا المجال لم يهمل. ولأسباب وجيهة فإن أعمال الكتاب المسرحيين الفرنسيين تكتسب أهمية خاصة في الأمور التي كانت ترمي إليها حتى مع عدم وجود الأشياء الممتعة الغالية. ومن الناحية المثالية يجب أن يتخطى العرض المسرحي نصوص المسرحيات نفسها.

إن المباني التي تم فيها عرض المسرحيات ونوع الإخراج المسرحي وردود فعل المشاهدين وسيرة الممثلين المشهورين كلها أمور ضرورية لإعطاء قرينة التقليد المسرحي الفرنسي. وقد تم أخذ هذا في الحسبان إلى حدٍّ ما في العينة الحالية التي تقدمها مجموعة الكتب النادرة.

ويأتي الاهتمام الأوسع في المقدمة في موسوعة ديدريوت دي الميرت التي تُركّز على التكنولوجيا والفنون الحرف اليدوية. ويوجد إلى جانب المقالات عن الأنواع المسرحية مثل التراجيديات مناقشات ولوحات تصور الأجهزة المسرحية وتصميم المسرح. لقد كان للمسرح

الفرنسي دائماً بُعداً اجتماعياً مُهمّاً، لذا فإنه ليس غريباً أن تجذب الملامح الغربية الاهتمام في المعرض العالمي الذي أقيم العام ١٩٠٠. ومع أن المسرح الفرنسي لم يشهد فترة التوقف نفسها كما حدث في إنجلترا خلال فترة الكومنولث فإن تاريخه ليس خالياً من المشكلات تماماً. لقد انتهت تقاليد العصور الوسطى لعرض تمثيلات دينية تدور أحداثها حول حياة المسيح وتمثيلات أخلاقية يشخص فيها الممثلون بعض الصفات والمعاني الأخلاقية والتي كانت تشرف عليها جمعيات دينية أو خيرية، انتهت بشكل واضح عشية «حروب الديانات» في أواخر القرن السادس عشر. وقد حُلَّ محل هذه التمثيلات المسرحية القرائية (مسرحية تصلح للقراءة لا للتمثيل) من الثقافة الكلاسيكية القديمة والمسرحيات المدرسية للمدارس الشيوعية، وأخيراً المسرحية الهزلية الساخرة باللهجة المحلية وهي نوع من الكوميديا والتراجيديا كانت تمثلها عادة فرق متجولة في صالات مستخدمة بديلاً مؤقتاً عبر البلاد.

ويبدو من الأشياء المتناقضة الظاهرة أنه حتى منتصف القرن السابع عشر لم تظهر شركات مسرحية منتظمة ومستقرة في باريس. وكان لشيكسبير شرف اقتناء نسخ من الكتب العام ١٦٢٣ أي قبل أربعين عاماً من بير كورنيل. ويمكن عمل مقارنات مشابهة مع مسرح «العصر الذهبي الإسباني». ومع ذلك فبمجرد أن تم تركيب المسرح الكلاسيكي بصورة كاملة أصبح مسيطراً بشكل تام حتى العشرينيات من القرن التاسع عشر. وحتى بعد تلك الفترة فإن الحركات الأدبية

الجديدة - بدءًا بالرومانتيكية - كانت تقيس نجاحها بغزو المؤسسات الحكومية وبشكل خاص «الكوميديا الفرنسية» التي تم تأسيسها العام ١٦٨٠.

إن المباني الباقية - في باريس والأقاليم - تعود إلى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وليس إلى عصور قبل ذلك. وتعكس مجموعات موناس العصور الوسطى وعصر النهضة بصورة حصرية في طبقات ثانية حديثة. وتصور نسخة أو نسختان من القرن التاسع عشر إعادة الاكتشاف التي بدأت منذ حوالي مئتي عام. ومن ناحية أخرى وبالنسبة إلى القرنين السابع عشر والثامن عشر توجد لدينا عينة جيدة من النسخ الأصلية لمسرحيات منفصلة ولمجموعات مهمة معاصرة وقريبة من المعاصرة.

وكدليل على القوة في مجال المسرح هناك مجموعة كبيرة من المؤلفين من الدرجة الثانية والثالثة في الترتيب الهرمي التقليدي بالإضافة إلى الشخصيات العظيمة مثل كورنيل وموليير وراسين وبومارتيشيس. ويمكن الحصول على معلومات عن القرنين التاسع عشر والعشرين - اللذين يُعدّان ذوي أهمية كبيرة بالنسبة إلى تجربة رواد المسرح ومشجعي الأوبرا وحتى المنتجين من الطلاب - في أقسام البحوث واللامتخرجين في المكتبة العامة. وعلى أية حال توجد أمثلة كافية لتذكير الزوار بأن المسرح الفرنسي ليس حقلاً مجهولاً بالنسبة إليهم. ولتأكيد هذه الفكرة أدرجنا آراء عن حضور المسرحيات في فرنسا تم أخذها من الكتب

المخصصة لإرشاد السياح وروايات الرّحالة. وفي باريس على وجه الخصوص كان الذهاب إلى المسرح شيئاً ضرورياً بالنسبة إلى السياح المثقفين الذين لديهم وقت كافٍ للمتعة. إن حضور هؤلاء السياح إلى المسرحيات وذهابهم إلى المسارح ومقابلتهم الممثلين يُشكّل مظهراً مثيراً لكتبهم. لقد كان هذا هو المجال الذي عمل فيه موناش إذ قام بجمع الكتب بنشاط ونجاح في السنوات الأخيرة. وكالمعتاد فإن نظرة سريعة على المجموعات الفرنسية لموناش التي تم ترتيبها على مدى العقد الماضي تبين أن أعمال أوفريل ولورين ديفيد كانت في الصدارة.

وخلال العقود الثلاثة التي تم خلالها إنجاز الموسوعة العظيمة التي حرّرها بشكل رئيس ديديروت لم يساعد هذا العمل المنسق في عكس التغييرات في المسرح الباريسي. إن المقالة عن التراجيديا في السلسلة الأصلية واللوحات عن أجهزة المسرح تتماشى جيداً مع التقليد الكلاسيكي. ومن الغرابة أن لويس دي جوكورت (١٧٠٤ - ١٧٧٩) المشارك الأمين نفسه في كتابه المقال هو الذي كتب النص في سلسلة الملحق الذي عمل على إظهار رسومات لأوديون وهو أول بناية رئيسية حديثة للمسرح في باريس.

وبعد قرون من الأفول ازدهرت دراما العصور الوسطى الفرنسية وأعيد نشرها في أعقاب الحركة الرومانتيكية. وكانت مجموعة مونميرك تُمثّل المجهودات الأولى في هذا المجال. وفي القرن الثامن عشر تم عمل عدد من المجموعات من النصوص التي كانت ملائمة لمسرح الجادة

(الذي يوجد في شارع عريض) أو المسرح الشعبي في الأرض المخصصة لإقامة معارض أو أسواق موسمية. وكانت مجموعة لي سيج مسئولة عن الجزء الأكثر أهمية من هذه النصوص. وحسبما يُقال فقد تم تجميع ١٧٥٦ مجلدًا من قبل شخص يُدعى جوليان كوربي وهو شخصية غامضة كان لها دورٌ ثانويٌّ في التنوير والنشر غير القانوني. وفي هذه الكتب توجد معلومات عن المسرح المرتجل المدين لتقليد الفن الكوميدي الإيطالي. وقد استمر الدعم الحكومي للمسرح الذي بدأ رسميًا في عهد لويس السادس عشر خلال الثورة الفرنسية والإمبراطورية الأولى وبعدهما. وتظهر القائمة الموارد الثقافية للأمة عام ١٨٢١ أسماء موظفي المسارح الحكومية.

القرن السابع عشر.

تم تصوير كُتاب المسرحيات في عهد لويس السادس عشر في الفترة من ١٦٤٣ إلى ١٧١٥ بشكل جيد في مجموعة موناخ. وتم تصنيف هؤلاء الكُتاب إلى ثلاث مجموعات رئيسية:

أ- المجموعة مثال روترو وبيير كورنيل، والذين كانوا نشطاء قبل ميلاد الملك عام ١٦٣٨ وخلال سنة قبل الرشد.

ب- المجموعة مثال بورسولت وتوماس كورنيل ومولير وراسين وكوينولت الذين قدموا أعمالاً خلال السنوات المتوسطة من حكم الملك.

ج- المجموعة مثال دانكورت وبارون وكامبسترون ودانشت
ودفرنسي الذين اكتسبوا سمعة بنهاية القرن السابع عشر وبداية القرن
الثامن عشر.

إن معظم الأعمال المعروضة هي نسخ مجمعة تم نشرها بعد وفاة
مؤلفيها في غالبية الأحيان. وغالبًا ما يشير الوجود الفعلي لمثل هذه
المجموعات إلى الندرة النسبية للنسخ المستقلة للمسرحيات الفردية.
وتعتبر مجموعة كابتيفس لروترو مثالًا نادرًا هنا للنسخة الأصلية. أما
المسرحيات المستقلة الأخرى فغالبًا ما تكون طبعات ثانية أو نسخًا
مسروقة. وكان من بين المجموعات التي أنتجت في حياة الكاتب
المسرحي وتحتفظ بقوتها النصية تلك المجموعة التي عملها راسين العام
١٦٩٧ ومجموعة كورنيل العام ١٦٨٢. وتعتبر نسخة برت لموليير دليلاً
كبيراً على مكانته الكلاسيكية بعد قرن من وفاته.

القرن الثامن عشر

تصور مجموعة موناخ بقوة القرن الثامن عشر منذ بداية حكم
لويس الخامس عشر حتى الثورة الفرنسية. وتسيطر الأعمال المجمعة
مرة أخرى بما في ذلك أعمال كهل فولتير الشهيرة التي أُنتجت خارج
فرنسا تحت إشراف بومارتشيس. ويظهر هذا الكاتب في طبعتين
منفصلتين لعمليتين سابقين ثانويين. أما الغياب الوحيد المثير فكان
لماريفو الذي أصبح الآن معروفًا لدى الكثير من الناس بالكاتب

المسرحي الرفيع في تلك الفترة. ولتأكيد حقيقة أن المسرح أكثر من مجرد نصوص مطبوعة فقد ضمّنا هذا التقرير عملاً نظرياً لجرييري واضح كلمات الأوبرا الشهير وكتابين آخرين كتبوا بواسطة أو عن كليرون (١٧٢٣ - ١٨٠٣) الذي يعتبر من أبرز الشخصيات المسرحية في عصره. إن مجموعة موناش ضعيفة نسبياً فيما يخص الأدب الموسع (الشامل) الذي يتناول الممثلين والتمثيل في فرنسا.

إن مدى الاهتمام بالمسرحيات التي عُرضت باللغة الفرنسية عبر أوروبا خلال القرن الثامن عشر يظهر في تقديرات روبرت دوسن التي ذكرت أنه قد تم إنتاج ٢٠,٠٠٠ نص مستقل لما مجموعه ٢٠٠,٠٠٠ نسخة!

القرن التاسع عشر

إن معظم مقتنيات موناش من أعمال كتاب المسرح في القرن التاسع عشر هي على شكل نسخ حديثة معيارية لفكتور هيجو وألفريد دي موسيت وآخرين. ومع ذلك تحتوي مجموعة «الكتاب النادر» على مجموعة «المناسبة الحاضرة» التي تضم الكثير من الأعمال الثانوية التي كانت تغذي مجموعة نهمة من المسارح في باريس والأقاليم الفرنسية.

وكان يوجد كذلك - كمضاربات في تجارة الكتب - مقتطفات أدبية مختارة معاصرة متعددة المجلدات لمثل هذه الأعمال. وبالنسبة إلى القارئ المعاصر تعرف الكثير من هذه النصوص كأساس للكلمات الأوبرا التي ألفها الملحنون أمثال فيردي وبوكيني.

ويُعدُّ أدب القرن التاسع عشر الفرنسي غنيًّا بالأعمال التي تصف الشخصيات والأنواع في نصوص شارك في تأليفها كتاب ومصورون بارزون. وغالبًا ما كانت تصدر مثل هذه الكتب في أجزاء. ومن الطبيعي ألا يسلم المسرح من عمليات التدقيق التي يقوم بها هؤلاء المراقبون.

وقد نشر أول جزءين من القاموس الشامل لجوزيت في باريس العام ١٨٦٧. وكان المؤلف قد نشر من قبل موادًا أخرى للبيولوجرافيا المسرحية. إن المخطوط المعروف هو ملحق لطبعة العام ١٨٦٧. وشهد القرن التاسع عشر ظهور أدبٍ واسعٍ خُصِّصَ لجميع أنواع وسمات المسرح. وكانت الإمبراطورية الثانية في باريس بحاجة إلى مرشد لحياتها المسرحية الغنية. وفي وقت لاحق في عهد الجمهورية الثالثة كان بإمكان الهواة الأثرياء الاشتراك في «تقويم المشاهد» والحصول على معجم بوتشارد للعبارة المسرحية. أما إذا كانوا زبائن لمجلة اللوفر الأنيقة فكانوا يحصلون على مفكرة تحتوي على خطط المقاعد في المسارح الرئيسية.

وكانت الكتابات النقدية عن المسرح والاهتمام بتاريخه وأصله واضحة في النصف الثاني من القرن الثامن عشر. وقد ساهم في هذا الجهد كُلُّ من الكاتب المسرحي كيلهافا وجامع الكتب العظيم لا فالير.

إن الكتالوج التذكاري الرائع لمعرض باريس الشامل العام ١٩٠٠ أصبح من المقتنيات الحديثة لمكتبة جامعة موناخ. ومع أن المسرح ليس

بارزاً في المجالات الثلاث لهذا الكتالوج، فإنه موجود مثل الصورة الكبيرة التي خصصت لأعمال فكتور هيوجو وصور الممثلين الغرباء التي جلبت لأجنحة المعارض الوطنية المختلفة.

ويعدُّ «السجل العظيم» من أهم المصادر للقرن السابع عشر إذ أنه يبين النشاط المسرحي لما كان أصلاً فرقة مولير من العام ١٦٥٩ إلى ١٦٨٥ والتي أصبحت في ذلك الوقت الكوميديا الفرنسية وحصلت على رعاية ملكية.

روايات السفر

إن من أقوى المصادر الموجودة في مجموعة موناش هي السفر إلى الدول الأوروبية خلال القرون: السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر. كان المسرح الوجهة الطبيعية لجميع المسافرين المثقفين تقريباً في العصور السابقة، لذلك فإنه ليس من الغريب أن نجد على أقل تقدير تسجيلات قصيرة لحفلات تمت حضورها أو ممثلين تمت مقابلتهم. وتضم العينة المعروضة كتباً إرشادية وقصصاً لبعض الأشخاص غير المعروفين نسبياً والبحارة المشهورين أمثال مارتن لستر وهستر لينش بيوزي وآرثر ينج وفرانسس ترولوب ومورجان وبليسنجتون وجورج اوجستس سالا. ويشهد كل ذلك على عظمة المسرح الفرنسي حتى في حال عمل مقارنات أحياناً مع لندن.

القرن العشرون

واصل المسرح الفرنسي في القرن العشرين اكتساب شعبية كبيرة خارج الدول الفرانكوفونية (الناطققة بالفرنسية) وهناك بعض الأمثلة المعروضة لبعض المؤلفين المعروفين لدى القراء والمشاهدين الأستراليين. فمن التراث الرمزي الذي يمثل كلوديل خلال الوجودية إلى السخفاء في العقود الأخيرة، يستطيع المرء أن يرى سلسلة من الكتاب الذي دخلوا بسرعة في تيار الفكر السائد والترجمة. وقد شاهد الأستراليون الكثير من هذه الأعمال ليس فقط في قاعات الكنائس وأماكن الطلبة ولكن في المسارح النظامية أيضًا.

وينتمي بكيت واينيسكو إلى مجموعة موهوبة وذات نفوذ في المهاجرين. وقد فضّل هؤلاء الكتابة بالفرنسية وأن يتم تمثيل مسرحياتهم بالفرنسية أيضًا.

ومن البديهي أيضًا أن يتم تخصيص المعرض بأكمله لمسرح القرن العشرين الفرنسي بتنوعه الكبير، وحتى - على نطاق أصغر - عن تأثيره على أستراليا في هذا القرن.

المسرح الفرنسي في موناخ تظهر هذه النسخة نصًا مُوازياً فرنسيًا - إنجليزيًا مع كون النص الفرنسي عبارة عن نسخة أصلية لـ «المهاجرين من الأراضي الأسترالية» الذي نُشر في باريس بواسطة سيتزنس توبون عام ١٧٩٤.

وعندما كان الراحل دينس ديفسن في قسم اللغة الإنجليزية في جامعة موناخ لعب دورًا نشطًا في تطوير الترجمة ونشر المسرحيات

الفرنسية لتمثيلها بواسطة فرقته المسرحية الموجودة في قسم اللغة الإنجليزية. ونرى هنا مجموعة من هذه المسرحيات بما في ذلك ترجمة لأول مسرحية كُتبت عن أستراليا بعنوان: «المهاجرون من الأراضي الأسترالية».

أما مسرحية ou le dernier فصل «الثورة الرائعة» فقد كُتبت وتم تمثيلها عام ١٧٩٢ خلال الثورة الفرنسية. وتدور حوادث المسرحية حول مجموعة من الأرستقراطيين والقساوسة في النظام القديم الذين تم نقلهم إلى أستراليا وأجبروا إلى التوصل إلى تفاهم مع ذنوبهم ضد طبيعة الإنسان العادي. وكان من أحد المظاهر المثيرة تصوير أزيامبو، الرئيس المحلي من السكان الأصليين «كشخص بدائي نبيل».

وقد تم تمثيل مسرحيات أخرى في موناخ بما في ذلك مسرحية «الوالدان الفظيعان» ومجموعة من المشاهد من مسرحية «Le Medecin malgre lui» لموليير.

المسرح الفرنسي في ملبورن

كانت «اليانس فرانس دي ملبورن» التي أسست العام ١٨٩٠ ومجموعة المسرح الفرنسي في ملبورن التي أسست العام ١٩٧٧ تعملان بشكل نشط لأكثر من قرن لجلب الأعمال المسرحية الفرنسية وخصوصاً المسرحيات الهزلية للمشاهدين في ملبورن الذين تتكون غالبيتهم من طلاب يدرسون اللغة الفرنسية وأجانب يتحدثون الفرنسية وهواة المسرح بشكل عام.

إن المشاهد المهمة التي تم عرضها لرواد المسرح عام ١٩٨٨ كانت أداء بارزاً قام به ممثلون من «الكوميديا الفرنسية» في مسرح فكتورين ستيت لمسرحية «الرجال البرجوازيين» لموليير، وقد أبرز هذا العرض ترجمة الحاشية السينمائية باللغة الإنجليزية وعرضها على شاشة أعلى خشبة المسرح أن الزيارة التي قامت بها «الكوميديا الفرنسية» كانت هدية من الحكومة الفرنسية إلى الشعب الأسترالي كجزء من احتفال فرنسا بالذكرى المئوية الثانية للحركة المسرحية.

واقتنعت دهب بنت الزينة بأنه إن خبا ألقُ فرنسا في العلوم والتكنولوجيا، وسبقها أمم أخرى... فإن فرنسا كانت وما تزال معقلاً للفنون والآداب والإبداع الرفيع... فمنذ احتلالها قصب السبق على مستوى إشاعة التنوير، بحيث أصبحت تجربتها موضع استلهاهم... ومنذ أن تصدرت العقلانية قبل قرون خلت خطابها، وفرنسا بمبدعيها وكتابها مثار إعجاب لم ينقطع... ومع ذلك ما تزال فرنسا قبلة الفنون والعطور والأزياء، ومسرحاً كبيراً للرقص وللشعر وللإبداع الأدبي بأشكاله، وموطناً لتوليد الأفكار والمفاهيم الفلسفية، ورقعة سجل في قضايا الإنسان كافة.

"فَلِمَ لا وهي على الأرض الفرنسية لتنهل وتتقدم لأن التعليم في بلاد الفرنسيين حُرٌّ ومجاني كما حلم طه حسين يوماً كالماء والهواء، فلا هو ماء إلا الماء العكر ولا هواء إلا الهواء المشبع بالسموم القاتل للروح والجسد، تلك هي مصرنا اليوم"، قالت البنت دهب بنت زينة النوبية.

الزین

یبحث عن الممثلین لتقدیم الضیف الثقیل لتوفیق الحکیم أو کما أعطایها عنواناً آخر الضیف (الغتت)، وذلك منذ اجتياح بوش الابن العراق ثم احتلال الجیوش الأمريكية بغداد عاصمة الرشید، ومن هنا انتهی العالم العربی وتفتت إلى کائنات متوحشة تقتل بعضها البعض وتأکل الأم صغارها ویقتل الأخ أخیه وأصبح العالم العربی الیوم مأساةً یتضحک علیها الأمم. وأصبحت الزعامات فی الدنیا العربیة ما هم إلا دُمى ومساخر فی ید حسالة الدنیا وحتى فی نظر شعوبهم التي عرفت ووعت أن الأمير والرئیس والوزیر والمملک والسلطان ما هم إلا حثالة شعوبهم وبلطجیة عصرهم وبراز شعوبهم. وبعد أن کان السلاح والدسائس قوتهم أضحا المخدر السلاح الأكبر ضد شعوبهم وبات المصری لا یقدر علی رفع رأسه من المخدر الذی أباحتها الدولة حتی بین

أطفال المدارس، وأصبح الديلر وتاجر التجزئة والدولاب من مفردات المدارس الإعدادية. وأهلاً بكم إلى عالم المخدرات في مصر. "الديلر" و"الدولاب" و"الفراولة" والبلاطة" و"التفاحة" و"تلاتات بسكوتة" تلك هي مفردات عالم المخدرات في مصر. إن وعيتها وضعتَ يدك على مروجيها وتجارها ومستورديها ومتعاطيها وأغلقت الحلقة وينتهي حتى شمامو حرق المخدرات من على صور ٢٢ بميناء الإسكندرية.

يعد "الديلر" مثل "تاجر التجزئة"، وهو الحلقة الثالثة والأخيرة قبل أن يصل "الصنف" ليد "الزبون"، أما الحلقة الثانية فهو تاجر المنطقة، الذي يتعامل مع البضاعة بالجملة، ويسمى صاحب "دواليب". أما "المعلم" فهو الحلقة الأولى، لأنه يتسلم البضاعة بعد دخولها البلاد أو إنتاجها محلياً، ويقوم ببيعها لتجار الجملة.

ومصر في المرتبة الـ ١٢ بين أكثر الدول استخداماً للحشيش، إذ وصل حجم الاتجار بالمواد المخدرة والإنفاق عليها نحو ٣ مليارات دولار سنوياً، أي حوالي ٢.٥٪ من الدخل القومي في مصر علماً بأن ميزانية مصر في البحث العلمي حوالي ٨, ٠٪.

تؤكد الإحصاءات في مصر أن هناك ٨ ملايين مصري مدمنون فعلاً حسب وزارة الصحة المصرية.

وبحسب مسح عشوائي أجراه صندوق مكافحة وعلاج الإدمان في مصر، على مستوى مصر كلها لعينة من ٢٥, ٠٠٠ أسرة، تتراوح الشريحة العمرية فيها بين ١٢ و ٦٠ سنة، وقد شمل المسح محافظات

القاهرة والسويس والغربية والبحيرة وكفر الشيخ وقنا وأسيوط وسوهاج ومطروح والبحر الأحمر، وخلص إلى أن نسبة تعاطي الحشيش والبانجو (الحشيش الهندي) والأفيون والمورفين بلغت ٨, ٤٪، وكان نصيب الحشيش وحده منها ٨, ٧٩٪. علمًا أن ٥٠٪ من المتعاطين، بدؤوا تعاطيهم في سنٍ راوحت بين ٢٠ وأقل من ٣٠ عامًا.

فيما يخص الحشيش هناك صنف اسمه "تلاتات بسكوتة" وهو عبارة عن حشيش يتم لفُّه في سجائر، لونه بني فاتح، وسعر "الصُّبَّاع" الواحد ١٨ دولارًا، وهناك صنف آخر أقل جودة يسمى "سبعات"، وهو عبارة عن "دبابيس على حجر الشيشة"، لونه بني غامق، وسعره ١٦ دولارًا. أمَّا الصنف الوسط فهو "خمسات"، وهو عبارة عن خليط من النوعين السابقين وسعره ما بين ١٦ و ١٨ دولارًا.

هذا والحشيش البلدي متوافر بكثرة، ويصل سعر "الطربة" (الكيلو) منه إلى ٥٢٤ دولارًا بأسعار ما قبل سلفة صندوق البنك الدولي.

على قدر الإغراءات الكثيرة المتاحة للاتجار بالمخدرات، يأتي الرادع (بيني وبنكم) متمثلًا في عقوبات قاسية لمحاربة تعاطي المخدرات والاتجار بها. يمكن تقسيمها قسمين، الأول عقوبات خاصة بالمتعاطي، وتندرج حسب نوع المخدر ونوع الجريمة فتصل إلى السجن من ٣ - ١٠ سنوات، وغرامة لا تقل عن ١,٣١٠ دولارات ولا تتجاوز ٥٥٤, ٦ دولارًا في حالة التعاطي، أي الاستعمال الشخصي. أمَّا الثاني،

فهو عقوبات خاصة بالاتجار، أهمها الإعدام، فضلاً عن غرامة لا تقل عن ١٠٩, ١٣ دولارات ولا تتجاوز الـ ٥٤٥, ٦٥ دولاراً، في حالة تصدير أو إنتاج أو صنع أو زراعة نباتات مخدرة بغرض المتاجرة، والإعدام أو السجن المؤبد والغرامة التي لا تقل عن ١٠٩, ١٣ ولا تتجاوز ٥٤٥, ٦٥ دولاراً في حالة الحيازة أو الشراء أو البيع أو التسليم بقصد التعاطي، وكذا في حالة تهيئة مكان للتعاطي "الغرفة" وتصل العقوبات في حالات الاتجار أو الترويج إلى الإعدام والغرامة التي لا تقل عن ١٠٩, ١٣ دولارات ولا تزيد على ٥٤٥, ٦٥ دولاراً في حال وقوع الجريمة في إحدى دور العبادة أو التعليم أو أماكن العلاج أو أحد السجون أو في إحدى المؤسسات الاجتماعية والعقابية أو حتى بجوار هذه الأماكن.

وللأسف الشديد أننا لم نسمع عن تنفيذ أحد لتلك العقوبات اللهم إلا ما يخدم همة رجال الشرطة المصرية. مما يثير الشكوك في نية الدولة لقطع دابر تلك السموم عن الشباب.

أليس هذا ضيف ثقیل ألعن من الإنجليزي المسكين أو محامي الحكيم (التنح) تلك هي غتاة الحكم لإجبار الشعب على الخضوع والخنوع، أي رئيس دون شعب.

دهب

وصل حسب الميعاد عديد من الممثلين والممثلات لبدأ عملية الاختيار بين المتقدمين والمتقدمات وجلس الجميع في الصالة الكبيرة للمسرح، وصعد كل مَنْ يُنادى عليه إما لتقديم جزء من مسرحية وإما لتقديم جزء من تلك المسرحية. استمرَّ العمل بين القبول والرفض والإعادة حتى انتهى اليوم وعاد من عاد في اليوم التالي، ووقفت دهب في وسط المسرح مسبلة أهداب عينيها كسَّرَكِ مُترنحةً مادة يديها إلى عشيقها مرددة في صوت خافت: "أما زلت تُحِبُّني يا أرماندو يا سيد المساء وعطره؟ أما زلت تذكرني؟" وخفضت رأسها شعرها ولفت جزعها ولوت ساقها على ساقها في صمت أبدي حتى نُحِلَّ للآخرين في الصالة أنها ذابت في اللانهاية وصفق الحضور لها، واندesh الزين من جبروت تلك الفتاة التي لم تتجاوز الخامسة والعشرين ربيعاً، ولم تُنْطَبْ

ولم تهلل ولم تشوح بيديها. جملة واحدة جملة يتيمة تذكرها من روايته الأولى التي أخرجها وهو طالب في أوائل أيام دراسته للمسرح ولم تُلاقِ قبولاً من الجمهور القاسي الذي لا يعرف الرحمة ولا اللف والدوران؛ لأن نقد الجمهور نهائي وباتٌ ولا مُعقَّب عليه، ورغم قبوله حين ذاك بحكم الجمهور عليه وعلى مسرحيته التي عمل من أجلها كثيراً، وكان حكم الجمهور له كالإعدام له ولفنه. لكن إصراره على الصعود والنجاح بالعلم والتجربة والخطأ أزاح عنه كابوس فشل تلك المسرحية الكلاسيكية والتي لم يتذكر حتى اسمها ولمن. لكن تلك الفتاة التي أيقظت فيه ما كان يحاول إخفائه شعر فيها قوة تكاد تكون مدمرة. توقف الزين للاستراحة معاودة العمل، لكنه في حقيقة الأمر لم يكن هذا هو غرضه بل هو محاولة الهروب من تلك الفتاة التي بنجته وشَلَّت كيانه بإصرارها على معاودة مقاطع أخرى، ومن المسرحية نفسها التي لم يتذكر عنوانها وكلما عاد وعادوا الاختبار ويقع على تلك الفتاة تفرُّ الصفحات بين أناملها وتكمل الرواية نفسها حتى أدمع الزين وطلب من معاونه أن يستمر الاختبار حتى يلتقيه غداً.

دخل قهوة شاليه دي بارك ليسترد وعيه ثم...

عاد الزين على الفور إلى منزله في المنطقة الخامسة بباريس ولم يعرج على مقهى المفضل وإن كانت كل مقاهي المنطقة الخامسة مفضلات له، لم يرد التحية على بعض معارفه وأصدقائه في سرعة الذهاب إلى منزله في شارع ديكارت المتفرع من ميدان الكنترسكارب وصعد السلم الملتوي

المزرقش بالبلاط المعصراني الأحمر الأملس حتى الدور الثاني، وفتح الباب الخشبي غير المرتفع، واندفع يبحث في مكتبته وبين غابات أوراقه عن تلك المسرحية التي أشاحت تلك الصغيرة عنها الوشاح والذي كان يعتقد في موتها الأبدى، وآمن بأن بعد الموت حياة أخرى.

وقع نظره المتعب على حروف كلمات غريبة من سيد المساء، استمرّ في الملمة تلك الجزيئات من الكلمات التي رنت بين ضلوعه موقع ناقوس كنيسة مهجورة في ليلة أعياد الميلاد. وقد كانت حنين التي كتبها في النوبة وحاول تمثيلها في مدرسة النوبة الثانوية لكنها باءت بالفشل لاعتمادها على الفنون الحديثة للمسرح من صوت وإضاءة وتحريك ديكور مما أشاح بها وأهمّلها وغضب كثيرًا، لكن تلك اللوحة هي المفضلة له لأن بطلتها كانت زينة التي ناحت:

أما زلتَ تحبني يا أرماندو يا سيد المساء وعطره.. أما زلتَ تذكرني

يا سيد المساء

وعطر الليل

وزهر البنفسج

ما زلتَ أنظر إليك من بعيد

إني أجهل ما أريد!

يا سيدي

ما زلت هنا
على عتبات
باب الذكرى والحنين
أعانق حروفك ورسائلك
وأمسك وردتك الحمراء في يدي
أشعر بنبضاتها
وأشم روعة عطرها
أحتضنها بشوق ولهفة
وأقبلُ جبينها
وردة كقطعة من القلب لم تذبل
رويتها من دمائي وأسكنتها برحمتي
كالجنين في أحشائي
لا زلت متمسكة بتلك الوردة
وأبحث عنك في زحام الأرض..
وعتمة الأيام
أبحثُ في بقايا ذاتي و لا أجذك!

ماذا أكتبُ لك يا سيدي!..
قبلك لم أكتب شيئاً يستحقُّ الذكر!
وفي بُعدك
لا أتقن فنون الكتابة..
ماذا أكتب إذن؟
أأكتبُ عن ذكرياتنا الماضية؟
عن حبنا
عن غرامنا
عن كلماتنا
همساتنا
شوقنا
ولهفاتنا
عن
وعن
أخبرني عن ماذا أكتبُ؟
وهل بمقدور هذا القلم العاجز

أن يُعبّر عن ذرة
من ذرات ما أكنّه من حب؟
وهل بمقدور تلك الأوراق
بأتساعها
أن تحتويني
وتخرج لك
ما بداخلي
من حيرةٍ وألمٍ
عذاب حب
وقدر مجهول؟
هأنت كعادتك ترحل
وتتركني معلقة
إلى علامات الاستفهام؟
هل هناك من جديد؟
أحبُّك
كتبْتُها على جبين قلبي ألف مرة

ومسحُتها ألف مرة
وماذا بعد الحب؟
لا جديد يأتي بك
ولا جديد ينهي المهزلة والقضية
ظللت تداري عني حبّك كالحائف
دائمًا تقسم
بأنك ضد المعاني الزائفة
وتنسج قصة حب
في كل آونة وآونة
تحلم بفتاة أخرى
أولى وثانية وثالثة
آه

ما أتفه الأحلام في زمن تلحف بالغرابة!
ولكن رغم تفاهة الأحلام
ما زلنا نحلم
أنا أحلم

وأنت تحلم
والكل يحلم
إن الحلم حق
ولا يحق لأحد أن يغتال أحلامنا
أو يغتصبها
أنا ما زلتُ أحلم
ومن حُبِّكَ أتمنى المزيد
وأحيانا أجهلُ ما أريد
وأرغبُ في الكتابة إليك
لأستنشق من عطر حرفك
عير الورد
رغم البعد وعذاب المصير
رغم الألم
ما زلتُ متمسكة بالأمل
ما زلتُ
أحلمُ

أحلم وأشتاق
أشتعلُ نارًا
من رأسي
إلى أخمصي قدميَّ
وأحترقُ
أحترقُ
كالسيجارة
أحترق
تاركه خلفي
رماد شوقي
وحبًّا مبعثرًا في الغربة؟
بعثرة حرف
"أما زلتَ تحبُّني يا أرماندو يا سيد المساء وعطره.. أما زلتَ
تذكرني؟"
أتعلم ما مصير هذا الحب؟
أتعلم ما خلف رحيلك؟
هل ما زلتَ تحبُّني وتذكرني كما أذكرك؟

أما زلت في دفاتر ذكرياتك
امرأتك الأبدية كما أقسمت لي ذات ليلة
وفي أحلامك ما زلت حبك الوحيد؟
أتحلم بالمزيد؟!
أم تجهل ما تريد؟!

وبعد! دمعت عيناه وهو يتذكر حبيبة قلبه بنت النيل، بنت النوبة
التي تركها هناك تدعو له ويشتاق إليها، أتلک الكلمات المبعثرة هي ما
كانت تقصده تلك الفتاة وهي تنظر إليه والدموع تفرق من مقلتيها؟
أهي صادقة أم ممثلة خارقة للعادة، وهو الذي لم يرها من قبل؟ أهذا
العنفوان يتلاقى من لم يلتق قط؟ هكذا تتلاقى قِمم الجبال. ولماذا
تذكرني بالزينة وليس بينهن تشابه ولا معرفة؟ ومن أين لي بذلك؟ لم
يفكر الزين ولم يُكوّن جملة مفيدة في رأسه بل أغلق هذا الملف وأغلق
الباب بقوة وهُرع إلى أول مقهى قبلته وبدأ يعب من الكونياك النابليوني
القوى، حتى سكر وفي تلك السكره خُيِّل إليه أنه عاد إلى وعيه واستقام
وسار.

ذهب

أما زلت تحبني يا أرماندو؟

جملة واحدة ألقته في جوف النيل في صدر هذا الرجل وبعدها لم تستطع أن تقول شيئاً، خرسست أما عينيها المتألفتين، اخترقت قلب الرجل، صفق الحضور، أغلق الزين ملفاته وغادر الصالة الكبيرة، نبّهه الحضور بأن العمل لم ينته بعد، أغلق الباب وراءه مشيراً بيده. إلى الغد، ودّكت الجبال وتحولت إلى ترابٍ يُذرى بعيون الدنيا، وهكذا تلتقي الجبال.

وقفت ذهب وسط زملائها لم تقوَ على فعل ولا كلمة ولا حركة، قال أحدهم: "علقتِ الدور يا ذهب". أي هي المرشحة للدور الرئيسي في المسرحية. وقال آخر: "مبارك يا ذهب، أتمنى أن أمثّل أمامك، أنت ممثلة موهوبة". وقال ثالث جملة واحدة.

أما ذهب بعدما أفادت من وَقَع المفاجأة ووقع خروج المخرج بهذا
الوضع المخرج لها لأنها لم تعرف رأيها فيها أهو موافق أم يريد أن أقوم
بتمثيل موقف آخر؟ وكيف له ولي أن أفكر وأخمن فيها ذهب إليه الزين؟
لم يسمع إلا جملة يتيمة ليس لها لا ماضٍ ولا مستقبل ولا حتى حاضر،
لكن موقفه هذا أثار في قلبها المشاغل، قررت أن تذهب وراءه إلى مقهى
المجاور الذي يجلس فيه كثيرًا، وعزمت أمرها دون أن تُحدث أحدًا من
زملائها وادعت الانشغال عنهم خوفًا من أن يلحق بها أحدٌ وهي تريد
الانفراد به لتخرج الجملة من جوفه وتتحسسها وتقلبها من اليسار إلى
اليمين لترى ما فيها، أثر الجميع وأثره هو، هو الذي يهيمها ولن تقبل أن
تقدم غير تلك الرواية التي لم تعجبه ولم تمثل قط لكنها مثلتها أمام مرآتها
هناك في قرية أبي سمبل وبين أربعة جدران حجرتها وفي بعض الأحيان
كانت تجبر إخوتها على أن تقدم المسرحية أمامهم، فهم جمهورها الوحيد
الذي لم يفهم أحد شيئًا من إشارتها، بل كل الذي يمتعهم حركاتها
وهمساتها، لكنها في النهاية تعرض المسرحية التي أجبَّت مشاعر الحب
والوجد في قلبها، وسمعتها أمُّها كثيرًا، ولم تستطع أن تنبس بكلمة،
وتركت ابنتها تعبر عنها وعمًا كان لها من حب كبير حرَّمه عليها زواجها
بعتمان. الزينة التي كتب فيها الزين أجمل كلماته وأحر أشعاره تعاود
ابنتها إشعال النار بين ضلوعها. الحب ليس محرَّمًا ولا حب الزين محرَّمًا
بل المحرم حقًّا ألا تبوح به حتى لا ابنتها. تلك الكلمات التي لم تعرف
ذهب من كُتِبها ومن جعل كلماتها تتحرك على أفواه الآدميين، هل هو
الزين مخرج مسرحية الضيف الثقيل أم الضيف (الغت) كما يُلقَّبها؟

وكيف لها إن عثرت على تلك المخطوطة بين طيات أمّها أوراقها؟
ولماذا اختارت تلك المسرحية على وجه الخصوص؟ أمّها هي التي
وضعتها في طريقها لتعثر عليها دون إشارة من أمّها؟

قالت ذهب:

ممكّن.

حَثَّ خطاها متأبطة أوراقها مُسدلة الحقيبة من على كتفها،
وتساءلت: كيف ستواجهه؟ وماذا تريد منه؟ ولماذا كل هذا الاهتمام
الذي ليس له سبب؟ أتريدُ هذا الدور فعلاً؟ ولماذا هذا الدور الذي
وجدته في مهملات أمّها الزينة يوماً وهي تلعب وقرأته من باب
الفضول وحب القراءة؟ ووقفت في صحن الدار تمثّل وتجيد وجعلت
من إخوتها جمهورها الوحيد حتّا أنها تقتصد من مصروفها وتشتري
الخلوى لهم لكي ينصتوا إليها وهي تجيد فن التمثيل، والتقطت أمّها
كلمة ثم كلمة وكونت جملة مفيدة ذكّرتها بأيامها الخوالي مع الزين
وحبها الأبدي له كمجرى النيل. لم تعرف ذهب أنها رواية أمّها مع
الزين هذا الرجل الذي لا تعرفه. لم تعثر عليه في المقهى الملحق بالمسرح
الكبير، وغادرت مبنى المسرح وسارت إلى حديقة "مون سوري" أمام
مبنى المسرح لتريح أعصابها وتبعد كثيراً شبح هذا الرجل الذي لم تفهم
سبباً لاهتمامها به لا هو من سنّها ولا هو من دورها ولم تعرف شيئاً عنه
سوى أنه مخرج رواية تريد الاشتراك فيها وليس إلا.

الزین

إنها العادة الفرنساوية التي تعودها الزین وهي شرب الخمر على الأكل وشرب الكحليات بين الوجبات. بعد أن ترك المسرح وسرح عاد إلى شقته بشارع ديكارت رقم ٤٥، صعد إلى الطابق الثاني دون صعوبة تذكر، اللهم إلا من انزلاقة أو اثنتين على حافة السلم الملساء، تحامل على الدرازين الخشبي حتى وضع المفتاح في ثقب الباب ودخل، ارتقى على الأريكة التي تحت الشباك مباشرة المطل على باحة البيت وتركه مفتوحاً لطلب الهواء المنعش؛ مما زاد طينته بلة، نهض بعد قليل وتناول زجاجة الكونياك وعب منها وشرب إلى أن سقط رأسه في غير موضع، حملق في السقف وكأنه يشاهده لأول مرة، ودقَّ ناظره في ركن السقف الأملس، وأصابته الدهشة لأنه لم يكن به نقوش، ورحل إلى الركن الآخر، ولم يكن به نقوش أيضاً، وتساءل: أين ذهبت النقوش؟ إلى أن استقرت

عيناه في وسط السقف، وكان اندهاشه أعظم لأنه لم يجد لا سلگا ولا لمبة مدلاة في نهاية السلك، واعتدل وقال: سبحان الله! وغاص في نوم اهتزت له باحة البيت:

ذهب: لماذا تتركني وتذهب هكذا؟

الزين: لأنني لا أستطيع مقاومتك.

- مقاومتي أنا؟

- نعم أنت.

- وهل تعرفني من قبل؟

- نعم أعرفك منذ أن وُلدت.

- وكم كان عمرك يوم مولدي؟

- كنتُ كما أنا لا زيادة ولا نقصان.

- ماذا تعرف عني كذلك؟

- أعرف أنك أسرة الرجال.

- وهل أسرُك من قبل.

- أنت أسرُتني، وأسرت كل من ينظر إليك.

- ألدلك تركتني على خشبة المسرح ولم تكلف خاطرك أن تسمعني

إلى النهاية؟

- وأي نهاية تريدينني أن أختتمها معك؟

تقدّمت الزينة منه حتى مسكت يده بين يديها وشعر بحرارة يديها تسري في جسده.

وقالت: ياه! كيف هذا؟ يداك باردتان، اتركهما بين يدي ستكون سعيداً عندما تدفأ يداك، لا تنظر إليّ هكذا، يقولون في الأمثال من بردت يده سخن قلبه، وأنا متأكدة من قلبك النابض بالحب.

- كيف تحكمين على قلبي من يدي الباردتين، أنا لا أومن بالأمثال ولا تأويلها.

- إذا أنت سعيد يا زين أما أنا فأسعد لأني تعرفت إليك.

قال الزين باندفاع الشاب الغرّ: عارفة يا زينة أنت هدية، أنت هديتي.

قالت دهب: وأنت كذلك منذ أن رأيتك أو قبل ذلك عندما بدأت التمثيل في بيتنا الريفى أمام إخوتي.

وجلست البنت بجواره واضعة يدها على منكبيه فوق يده وقالت: يدك أكبر من يدي لكنها ناعمة. وسحب يده بنعومة وخفة لكيلا يزعجها وقال: طبعاً لأن هناك فارقاً كبيراً بيننا.

ردت دهب: نعم إنه لفارق شاسع بين ممثلة مبتدئة ومخرج وكاتب مسرحي له اسمه في باريس عاصمة المسرح والثقافة في العالم.

لم تفهم أو تغابت أو أنها ترى كذلك أنها في حالة هيام مع هذا الرجل، واعتدل من منامه مفزوعاً، وقام طالباً بعض الماء وعاد إلى منامه يسترجع صورة تلك الفتاة التي ناداها (بالزينة) وهي ذهب، أحبه للزينة أوهمه بأن ذهب هي الزينة؟ وضحك ولم يغلق فمه وظلت الضحكة معلقة على السقف والحوائط ترددها دون صوت حتى فرد جناحيه أو يديه ودار.. ودار حول نفسه يطلب الطيران إلى أن سمع صوت طائر الفجر يعبر الحي إلى حديقة النباتات التي بجوار منزله وقرر أن يلتقي بذهب في تلك الحديقة. سيستمع إليها اليوم بعد الظهر ولن يفارقها، حاول النوم ولم يفلح إلى أن أزعج منامه صديقه عبده وخرجا لتناول وجبة الإفطار في مقهى الكنترسكارب التي تحت جناح الميدان الأيسر، طلب الاثنان قهوة باللبن بيضاء جداً أي أكثر من اللبن مع قطعتي كرواسة بالزبدة لكُلّ من هما، التهم الزين الكرواساة والقهوة باللبن حتى كَوّن شنباً بالكريم فوق شفته العليا مما أضحك عبده عليه، وفهم الزين، وتناول منديلاً ورقياً من تحت فنجان القهوة، ومسح به شفثيه وضحك وقال عبده: ما لك عصيباً هكذا على الصبح؟ عبده لا، لأنني لم أنم أمس وشربت من الكحول الكثير مما أثقل رأسي، لكن لماذا تلك الزيارة المفاجئة؟

- تعرف أنني أبدأ عملي في المسرح بعد الظهر فقلت إنها فرصة أن أحادثك عن مسرحيتك الجديدة وخاصة أنني مرشح لأكون مساعدك الفني.

- هذا خبر سعيد فعلاً.

- هل واعدت الممثلين على العمل اليوم لاختيار ما تراه؟

- نعم.

- لأنني لاحظت أنك تركت المسرح والممثلين بصورة مفاجأة وذهبت ولم نعر عليك ومن ثم حضرت الآن للاطمئنان.

تذكر الزين البنت ذهب وتلثم في الرد على صديقه لكنه تمالك نفسه وبدون وعي منه سأله:

- هل تظن أن ذهب ستأتي اليوم؟

بمنذيله الورقي المكور في يده حاول أن يخفي ابتسامة وقال: حتى ذهب ستأتي لأنها اتصلت بي أمس في المساء، وطلبت ميعاد اللقاء، وكانت مضطربة وطمأنتها أن لقاءكم بعد الظهر دون تحديد الساعة بالضبط.

تحادث الصديقان في كل شيء، وفي كل لا شيء، وعيونهما تدور خلف الغاديات ويواصل اللغط حتى افترقا على أمل اللقاء بعد الظهر.

زينة

خمسة وعشرين عاما قضتها مع عتمان وما زالت تشعر بالغربة معه، لا تكشف عن جسدها المشوق عليه وتمارس الحب معه في أضيق الحدود، ولا تتهافت عليه وترى أن وجودها مع عتمان عشق بدون نفس أو بدون جسد فياض اللهم إلا عندما تتذكر الزين كامل، تسرح معه وتتداعبه كأنه طفل من أطفالها، تبسم كثيراً دون مناسبة، لكنها هي التي تعرف المناسبة وليس غيرها حتى لقبت بين عائلتها وأصدقائها زينة الباسمة، وقالت لها إحدى صديقاتها: لمن تبسمين يا زينة؟ قالت: لخيالي الذي لم أفقده حتى في الظلام فهو معي أينما حللت.

الصديقة: يا بختك يا زينة بحبك.

زينة: نحن أولاد النوبة نحب أرضنا ونعشق أنفسنا ولن نفرط فيها وتلك هي سعادتي.

- لكن بنتك البكرية تركت الأرض بما فيها وهاجرت.
- ذهب لم تهاجر، ذهب سافرت والمسافر لا بد له أن يعود.
- وجاركم الزين كامل سافر ولم يعد حتى أنه لم يُشَيِّع أباه للجهة الأخرى؟

- الزين يطلب العلم حتى في بلاد الكفر، وإن لم يودع أباه فأمه معي لن أفارقها وقال لي يوماً أنه سيعود لأنه من هذه الأرض وشرب من هذا الماء، أما أنا سأنتظره حتى ما بعد الموت لأن عمري من عمر هذا النهر الهادر.

- يا ليتني أفكر مثلك يا أم ذهب.
- أنت تفكري جيداً لكني أنا أم ذهب، والكلمة أقوى من أي سلاح، ذهبوا ليتعلموا ويأتوا بسلاح العلم لينهوا مأساة شعب النوبة من الحكومات المصرية الفاشلة.
- بالسلاح طبعاً.

- لا، بالكلمة والحجة لأن الشعب لا يقهر ولا يفني ما دام يحمل قضية عادلة.

ذهبت الصديقة وجلست زينة مع نفسها هائمةً بعض الوقت مع ذهب وحالها في بلاد فرنساوية، وتارة أخرى مع الزين وكيف أن حبها له لم ينطفئ ولم يخب، هي المرأة الرزينة العاقلة التي لا تخون زوجها، أأن

الآوان أن تخونه مع رجل آخر؟ ولم لا، وقالت: إن علاقتي مع عثمان
ما هي إلا خيانة للزين الذي أفتقده، وسارت إلى هناك مكان الزين على
شط النيل الغربي حيث قريتهم التي تحاول المياه نحرها، لكن وجود
الولية بصلابتها طغى حتى على هدير المياه، ودندنت للزين من كلمات
أحمد عبد المجيد:

بالليل يا روعي أرثُل بالأئين اسمك
وبعين خيالي أصور يا ظنين رسمك
وأشوف خيالك من بين دموع العين
وأولوه مالك وفين جمالك فين
خفف دموعي يا هاجر خليني أشاهد خيالك
والدمع قاسي حجب محاسن جمالك
في التلاقي لحاظك تحجبك عني
وأخاف ألاقي في قربك بعد وتجنني
وافيني دي كفاية دموع عيني
بالليل بتهني والنوم مجافيني
قلة نصيبي في القرب زي البعاد
يا طيف حببي تعالا وافي الفؤاد

أشتاق في قربك لنظرة وحدة لشوفك بعيني

جودي يا عيني بنظرة

تطفي اشتياقي وأنيني

ومرّ من فوق رأسها طائر الكروان معلناً وداع الليل الذي
استعطفته الزينة أن ينتظر قليلاً لكن ما باليد حيلة، فلتستعد ليوم سعيد
بين أطفالها.

ذهب

منذ أن تحدثت ذهب مع عبده تليفونيًّا عن ميعاد التدريب مع المخرج والذي حاولت ألا تبوح باسمه أو تنطقه، لأنها تشعر بانتفاضة وقشعريرة في بدنها حتى من نطق اسمه، وطرحت على نفسها سؤالاً واحداً: هل سأواصل العمل معه؟ ووصت إلى قناعة أن تواصل العمل تحت أي طارق أو ظروف أخرى لم تطرق عليها في الحسبان. ورغماً عنها تفكر بشدة في الزين ثم العمل على المسرح وكأن الاثنين ذوا دلالة واحدة. وفي اليوم المحدد، وفي الظهيرة توجهت إلى المسرح سائرة على الأقدام لتتريض وتفكر عما هي مقدمة عليه، واتجهت على الفور يميناً إلى مقهى الملحق بمبنى المسرح ولم تنتبه إلى أي شيء حولها، وطلبت فنجاناً من القهوة المضروبة باللبن وكثير من السكر، وأخذت الملعقة الصغيرة التي بجوار الفنجان، واستمرت في ذوبان السكر، واستمرت

كثيرًا إلى أن نَبَّهها نابه كفى ضربًا للحليب، فرفعت عينيها اللامعتين من بين شعرها الكث ولعقت الملعقة الصغيرة مرات ثم ألقت على القادم ابتسامة تذيب صخر الجبال، وبسطت له يدها اليسرى المرتعشة أن يجلس، فهدمَ الجبل الأسود فوق المقعد بجوارها ولعقت الملعقة بلسانها الأحمر، وضمَّتْها بين وردتي شفّتيها، ورفعت عينيها مُسدَّدةً نظرات القوة والهيام الأثوي المُدرَّب على المشاغبة؛ ممَّا أذاب الزين في لُجَّةٍ من الحيرة أمام تلك الفتاة الرعناء. حاول أن يخفي كل هذا وطلب فنجان من القهوة السوداء "الإكسبريس"، التقط الملعقة الصغيرة وبدأ في التقلب ليذيب قطعة السكر إلى أن نبهته ذهب أنه لم يضع قطعة السكر في الفنجان، ولم يُفَضَّ حتى السكر من غلافه الذي عليه عادة كلمات في الحب والغزل، وقال ليخفي إحراجه: لم أنم بما فيه الكفاية تلك الليلة. لم تعلق البنت لأنها تعلم تمامًا أنه يكذب. وبدأ شعبُ المسرح يهلُّ واحدًا وراء الآخر، وواحدة وراء زميلتها وسعدت ذهب بوجود الفرقة كلها لتذهب بعيدًا عنه، أما هو الذي ردّ تحية القادمين، وسَعِدَ أيضًا لأنه استطاع بوجودهم أن يخفي خجله أو هكذا تحيّل، قام الزين وتبعه إلى صالة المسرح الكبير الجميعُ بعد أن فرغوا من تناول القهوة والشكولاتة والمياه، أخذ الزين مجلسه على الصف الثالث بوسط الصالة لكي يكون في مواجهة الممثلين أو في مستوى وجوههم وتعبيراتهم وفرش أمامه نص مسرحية الصيف الثقيل أو الضيف (الغت) والسيناريو المصاحب وبعض تعليقات النقاد وطلب من أحدهم أن يخرج على خشبة المسرح ليشرح للجُمهور المُتخيّل ماذا كان يعنى الحكيم بالضيف الثقيل، وبعد

أن أنهى عرضه قامت ذهب وطلبت عرض ما كتبت حول الموضوع،
انتبه الحضور وقبل أن يسمح لها الزين سعدت على خشبة المسرح
وخطبت في الحضور:

في مسرحية الضيف الثقيل - للأديب العربي المصري توفيق الحكيم
- وهي أولى مسرحياته وقد كتبها عام تسعة عشر وتسعمائة وألف، يحلُّ
ضيف على محام على أن يُقيم ليلة أو ليلتين. فتمتدُّ به الإقامة أشهرًا « بل
سنوات، وكان يصحب المحامي المضيف رغم أنفه - إلى مكتبه وهو
الذي يقبض مقدم أنعاب كل دعوى ومتأخرها من الزبائن حتى ضاق
المضيف بضيفه ولم يعد يطيق صبرًا على تحمله فقام بطرده.

وفي مسرحية العدوان الغربي الصهيوني على وطننا العربي ذات
الفصول الثلاثة، فصل الاجتياح الأمريكي للعراق لتدميره، وفصل
العدوان الدائم على الشعب الفلسطيني واجتياح أرضه الدائم، وفصل
العدوان الصهيوني الغربي على لبنان لتدمير بناه وإخضاع شعبه،
واغتيال مقاومته، كثر الضيوف الثقلاء الذي يأتون مكشرين تكشيرة
الذئاب، مبتسمين ابتسامة النمر المقترة، فكم من مرة حلَّ الرئيس
الأمريكي المدعو جورج دبليو بوش ضيفًا ثقیلاً على أرض العراق التي
اجتاحها فأحرقها ودمَّر حضارتها، لكي يرفع معنويات جنوده المنهارة
أمام ضربات المقاومة اليومية، هذه المقاومة التي يحار بوش في اختيار
صفاتها وأسماؤها، فهي تارة إرهاب وطورًا فاشية، وأحيانًا عنصرية.

وكم من مرة حلّ وزير الدفاع الأمريكي دونالد رامسفيلد ضيفاً أكثر من ثقل على أرض سومر وبابل وشريعة حمورابي وعمي بائع الورد ليلتقط الصور التذكارية مع جنوده، جنود القتل والتدمير والاغتصاب، الذين تحجل من أفعالهم الكلاب الشاردة الجائعة!

وكم من مرة حلّ مسؤول غربي أمريكي أو أوربي ضيفاً على أرض فلسطين المحتلة من النقب إلى الجليل إلى ما يُسمى أرض السلطة الفلسطينية - الضفة والقطاع ليوزع ابتساماته وتحياته على شعب وُلِدَ رغم أنف الإرهاب الصهيوني الدموي، ويُستشهد رغم أنف هذا العدو الصهيوني العنصري! وهذا الضيف الثقيل لاهم له إلا الوعود الكاذبة المسماة خارطة الطريق بينما يرى أمامه جدار الفصل العنصري يمتد ويمتد ليفصل الحي عن الحي والشارع عن الشارع والشجرة عن الشجرة والفلسطيني عن شقيقه أو ابنه...

وإذا كان أولئك الضيوف الثقلاء قد فرضوا أنفسهم على أرض العراق وأرض فلسطين ولم يخبروا أحداً بنزولهم في هذه الأراضي، لأنهم يحتلونها بالقوة، فإنني لا أدري كيف استطاع هذا البلطجي توني بليز الإنجليزي النشيط في جوقة - بوش - تشيني - رامسفيلد - بول وولفز - ريتشارد بيرل - أن يحل ضيفاً ثقيلاً على أرض الأرز، على مغاني الرحابنة وفيروز ووديع الصافي ونصري شمس الدين ومارسيل خليفة وجوليا بطرس! كان بإمكان المضيف أن يرفضه، وكيف استطاب البعض تقبيله ولثمه ومصافحته وشدقاه يقطران بدماء أطفال قانا وعيترون والقاع؟ ألم يشعر مُقبِّله أنه يُقبَّل آرثر بلفور ومكماهون

ومارك سايكس، بل يقبل يهود أولمرت، ولو سُئل أي مواطن لبناني لبناني عن الفرق بين البلطجي الإنجليزي توني بلير والمجرم الصهيوني يهود أولمرت لما وجد أي فارق بينهما، ولقال: إن خنجر بلير مسموم أكثر من خنجر أولمرت. فإلى متى تظل أرضنا العربية مُستباحة من قبل ضيوف ثقلاء ينحروهم البعض الخراف ويقيم المآذب وهم الذين نحروا أطفالنا وأقاموا المآذب من تفتيت شعوبنا؟!!

وحتى بين شعوبنا العربية مَنْ يحتلُّ أرضاً عربيةً كاحتلال مصر لأرض النوبة واحتلال حزب الله للبنان، وهكذا من ضيوف ثقال أضافوا غمًّا إلى غمٍّ.

واليوم دونالد ترامب العنصري المناصر لإسرائيل بابنه الصهيوني ومستشاره الشخصي يحاول أن يمحو كل أثر للعرب في أرض فلسطين، وتحويل سفارته إلى القدس لشطب منها المحتلة، ورَحَّب القادة العرب وجامعة العار العربية بالرجل الأبيض ذي الشعر الأصفر الناعس على جبينه رمز الاستعمار في كل زمان ومكان.

صفَّق الحضور لذهب لأن في رنة صوتها المبحوح صدقٌ وقوة وحماسة ألهمت مشاعر الممثلين والفنيين، حتى اقترح أحد الحضور أن يُعاد سيناريو الحكيم إلى سيناريو آخر يأخذ في الحسبان ما قالته دهب. واستعدَّ الحضور للنقاش وأسفر حوارهم على أن يكتب كُلُّ منهم سيناريو جديداً للمسرحية، ويتبادل كلُّ منهم ما كتب الآخر، ونستعدُّ لعمل حوار نهائي، وكانت تلك هي طريقة الزين التي اشتهر بها في باريس.

ذهب والزين

لم يفهم الزين أمر تلك النوبية التي وُضعتْ في طريقه. شابة، جميلة، ذكية. صاحبتة أينما حل حتى في البيت في القهوة مع أصدقائه في المسرح والآن هي معه بجسدها الفارع وجمالها الفتان. تساءل: الزين ماذا تريد منه؟ أو ماذا يريد هو منها؟ الذي يعرفه هو أنها مزاوله الاستدامة معه أينما حل، وهل يا ترى هو معها أينما حلت؟ لم يجد إجابة عن حيرته.

أخذ الزين كامل مجلسه المعتاد بقهوة شاليه دي بارك أمام مبنى المسرح بحديقة مونسوري منذ بدأ العمل في المسرح الجامعي وتلك من طقوسه أن تسكن روحه المكان ويعيش اللحظة يسبح ويتخيّل أصل المكان، أما الزمن فهو كفيل به أو استرجاعه من المكتبة الكبيرة الملحقة بالمسرح، الزين يعشق القراءة والعودة إلى أصل الشيء، والنوبة هي أصل إفريقيا التي نبع النيل من أرضها ليروي البلاد السوداء ذات

الأرض الحمراء تلك هي الصحراء التي كانت جرداء وحبست مصر
مياهه الدفاقة الغزيرة وتلتها أثيوبيا بإيعاز من العدو الأزلي إسرائيل التي
احتلت بلاد فلسطين، وأشعلت الحروب بين العرب واحتنق إليه النيل
وبدأت مصر في المرض الذي يشي بموتها. يتسوّل العرب اليوم كلمة
رضى من عدوها، وضنّت عليهم حتى بالكلمة وتوجّه العرب إلى إلههم
يستعطفونه، ولم يتنبهوا أنهم استعطفوه ألفاً وخمسة مائة عام ولم يستجب
ولا هم توقفوا عن الدعاء.

الشيء الغريب الذي أدهش الزين عندما نظر إلى أعلى، لم تحجب
عينه عن السماء سُحب باريس الغامقة، والشمس ساطعة وأشعة
الشمس ليست باردة وتذكر جله بلاده^(١) البعيدة التي أتى إلى هنا
ليتعلم كيف يناضل لتحرير النوبة وطلب استقلالها عن مصر أو ضمها
إلى محافظات مصر وتعامل من الحكومات معاملة كل المحافظات. جمع
أوراقه واستعدّ للتجوال تحت أشعة الشمس بين مزارع تلك
الحديقة المنسقة أحسن تنسيق، ظهر له فيما يشبه الحلم الجميل صورة
امرأة "جت" بدونها لا حديقة ولا أزهار ولا تنسيق ولا جمال هي.. هي
بصوتها النابع من محراب الغناء هي.. هي إلهة الجمال والرقّة والقوة،
وقال: من الذي جعل الملائكة بيضاء الوجه تلك هي ملاك الجمال
السمراء ذهب، انتبه على صوتها العميق - صباح الخير مسيو كامل -
نعم هي رفع إليها عينيه راداً صباحها وتشابكت العيون وأعطته خدها

(١) المقصود بلاده البعيدة.

ليضع قبلة وصغر هو خده لثلتقط الأخرى وتمنى ألا تنتهي، وشكر في سره السيد مونسوري الذي على اسمه تلك الحديقة التي جمعته وستجمعه وتعشش على حبه النابت في أرضها. جلست البنية قبالة وتبسمت عن أسنان بيضاء لامعة بيضاء تشي بالصحة والعافية. وبادرتة تتحدث عن المسرحية والمسرح الذي اختاره هو. كان لذهب رأي آخر بعد أن قرأت الرواية وقرأت السيناريو الذي عدلت كثيرًا منه ثم قالت بشجاعتها المعهودة دون أخذ مغبات النتائج.

قالت ذهب:

شوف يا كامل

تلك الفتاة الوحيدة في باريس الذي تلقبه بالكامل وهو اسمه الحقيقي في النوبة وسألها:

من أين أتيت بهذا الاسم يا ذهب

ذهب:

عثرت عليه داخل بعض أوراق مهمة لسناريو تلك المسرحية، لكن هذا ليس حديثنا، حديثنا عن هذا المكان من عدمه.

زين:

أخرجني ما في جعبتك.

دهب:

إن كنا سنشرح أحوال أهل النوبة وغرق أراضيها بالسد العالي ثم تهجير سكانها إلى مناطق شتى والذي زاد الطينة بلة سد أثيوبيا الذي إما أن يجرمنا من المياه أو يغرق بلادنا.

زين:

أعرف كل هذا وتلك هي مأساة النوبة التي نريد شرحها للمجتمع الفرنسي لكونها ممنوع عرضها في مصر وكان هذا هدفنا الأساسي.

دهب:

لتلك الأسباب الفنية أرى أن مسرح الجامعة لا يتسع لأحداث نريدها أن تصور الحقيقة، وعليه فإن خشبة المسرح التقليدية لا تصلح لأغراضنا، بل نريد مشاركة الجمهور بشكل مباشر، ومن ثم وجود خشبة مسرح وصالة وكراسي سيفصل الجمهور عن أحداث الرواية.

الزين:

هذا شغل مهندس الديكور.

دهب:

مهندس الديكور سيعلق لك لوحاتٍ ومداخلٍ مسرحية صماء ومخارجها.

زين:

وأنت ماذا تريدنا أن نفعل يا دهب؟

دهب:

أريد أن يُشارك الجمهور في العمل وأن مسرح كارتوشي دي
فانسان هو خير مكان لذلك، هل تعرفه؟

الزين:

نعم أعرفه هناك خمسة مسارح منها مسرح الأتلييه ومسرح
العاصفة ومسرح الشمس وغيرها، وعملتُ فيها جميعًا حتى عبده عمل
هناك وكان اسمه على إعلانات المسرحية التي عمل بها.

دهب:

أرى أن مسرح الشمس لأريان موشكين هو المسرح الوحيد الذي
ستجد فيها مسرحيتنا المكان المناسب لهذا العرض السخي.

الزين:

ولماذا وقع اختيارك على مسرح الشمس الذي ليس به لا كرسي
ولا مدرجات، مربع متسع بصور من الصفيح وسقف من الصفيح؟

دهب:

لهذا أحببت هذا المسرح لفراغه المتعمد وعلى المخرج أن يدير
عرضه المسرحي في هذا الفراغ.

زين:

هذا فراغ قاتل يا دهب.

دهب:

لم تكمل الوصف يا كامل والأهم أن هذا الفراغ ليس له أرضية
كلاسيكية أي أن الأرض رملية ليس عليها أي غطاء تقليدي.

زين:

وهل تعتقدين أنها مميزة؟

دهب:

تحدثنا عن المسرح والإخراج والديكور ولم نتحدث عن نفسنا.

زين:

وفيم عسانا أن نتحدث؟

دهب:

طوّحت يدها وردتها ممسكة بيده التي وضعتها على كفّها كأمّ
تلقّت يد ابنها في حبّ الأنثى المدربة على المشاغبة ودلالها، وقالت:

أحبُّك يا زين

الزين كامل:

بهت وتلعثم وعرق ولم يقوَ على شيء من جبروت تلك المرأة بشعة
التعبير والإحساس ولم يفهم بماذا يجب.

دهب:

ألم تسمع يا زين؟ أحبك

الزين كامل:

سمعت ولم أنتبه! اتركينا من هذا الآن، هل تريد أن نذهب
لزيارة مسرح كرتوشي؟

دهب:

نعم سأكون سعيدة بصحبتك.

زينة وعتمان

مرَّ رئيس وجاء رئيس ومات حيًّا وما زالت الزينة تنتظر أن يعود أهلها من هجرتهم التي جرفت حياتهم مياه النيل بفعل فاعل وتآمر عدو الإنسان على وادي النيل ليمحو بلاد النوبة ومصر والسودان من على خريطة أفريقيا، تنبّهت الزينة له ووقفت بالمرصاد تكشف عنه وعن ألاعيبه السافلة، يُؤازرُها عتمان مرةً ويخيب مرات بفعل السنين وهرم الرجل، أما الزينة جميلة فتية مترعرة تكشف عن صدرها الذي تخزن فيه الصحة والعافية والخير كله. وودعت عتمان كما ودعت أولادها خوفاً من الضياع، أما هي فوقفت صلدة كجبال النوبة التي لم تستطع مياه النيل أن تجرفه رغم عنفوانه إلا أن جبروت الزينة وقف كالصلد يُكافح الزمان ويمسح الأحزان ويمحو النقوش من على الوجه النضر، الذي مرَّ عليه من العمر الكثير. الزينة حارسة أرض النوبة من الضياع

حتى وإن كان في قوة النيل وجبروت الآلهة وعند الأيلولة رأت فيما يرى
النائم أنها زُفَّتْ لِإله النيل حابي ذلك الإله العظيم الذي ليس له على
وجه الأرض مثيل، يجمع تحت بطنه العظيم دلالات الأنوثة والذكورة
في آن واحد، ذات شعر مجعد أسود فاحم عليه فاكهة وجنان وروح
قدس، الذي يغذي ويطعم ويجلب المؤونة لمصر كلها، الذي يهب كل
فرد ويأتي الخير في طريقه والغذاء عن بنانه ويجلب مجيئه البهجة لكل
إنسان. إنك فريد، أنت الذي خلقت نفسك من نفسك، دون أن يعرف
أي فرد جوهرك، وكان الخلق الذي ليس للفناء له من معين.

وباتت الزينة تتنسم أخبار بكريتها من ذوبها كلما لاح طيفها على
ذاكرتها وهي كثيرة. سعدت الزينة مع حابي ورزقهما من الناس ليس له
عدد على فروع النيل الرئيسية، ألم تأتي للنيل الجغرافية باسم آخر للنهر
"أثرو" ولو راعينا الدقة أكثر فإن النهر العظيم أثرو - عا (ومنها
ظهرت كلمه ترعة). هو الاسم الذي أطلق على المجرى الجنوبي العظيم
كما أطلق اسم الأنهار على فروعه في الدلتا ولم يكن حعبى مجرى مياه
مؤله، وإنما كان روح النيل وجوه الحراكي^(١). أي أنه كان فيضان المياه
النابعة من نون (أصل الرطوبة) أي رقعة المياه البدائية مترامية الأطراف
التي أقصيت عند الخليقة، إلى حافة العالم، والتي كان نهرها هو المجرى
الدائم واهب الحياة. وكان الفيضان هو مجيء حعبى. يُصَوَّر على هيئته
شخص بدين منبعج البطن ذي ثديين متدليين ولَوْنُوهُ بلون أخضر

(١) هذا اسم من أسماء النيل في الجنوب.

وأزرق أي بلون مياه الفيضان، وكان عاري الجسم طويل الشعر، أشبه بصياد السمك في المستنقعات.

وتقول التراتيل والصلوات // حبيبى، أبو الآلهة..... الذي يغذي ويطعم ويجلب المؤونة لمصر كلها، الذي يهب كل فرد الحياة في اسم قرينه ويأتي الخير في طريقه والغذاء بنانه ويجلب مجيئه البهجة لكل إنسان. إنك فريد، أنت الذي خلقت نفسك من نفسك، دون أن يعرف أي فرد جوهرك، وكلها طقوس وأناشيد قديمة لا تسلم من الصحيح والخطأ، وإن كانت مجملها خطأ، أما الصحيح فهو ما أعرف أنني الزينة زوجة حابي وبتتنا ذهب التي رحلت مع النيل إلى فرع رشيد وسبحت البحر الأعظم حتى حدود الشاطئ الآخر وخرجت من تحت الماء لتلتقي بمن أحببت وعشقت الزين.

دهب وغابة فنانسان

استغلي مترو الأنفاق الباريسي المعقد حتى محطة غابة فنانسان وطالعتهم عند صعودهم إلى مستوى الشارع بعد تلك الجولة الحداثيّة في عمق باريس، قذف بهم المترو إلى قرون مضت، وظهر لهم مبنى قصر عظيم تطوّع فيه الزين بالوصف والتعبير إلى البنت التي فرغت فاهها وكأنها أول مرة تراه، لكن هي فعلاً أول مرة ترى كل شيء مع الزين الذي تطوع بالحكي: قصر فنانسان شيد أول جزء منه في أيام فيليب أوغوست، وقام القديس لويس بتشييد الكنيسة الصغيرة الموجودة داخله، في حين شيدت القلعة أيام فيليب السادس وتواصل العمل فيها أيام جان لوبون (الطيب) وانتهت أيام شارل الخامس، الذي ولد في القصر عام ١٢٧٠.

وفي عام ١٦٥٢، وبتولي مازاران حكم فانسان، تم بناء جناح لإقامة الملك والملكة، أمضى فيه الملك الشاب لويس ١٤ شهر العسل، من بداية القرن السادس عشر وحتى عام ١٧٨٣، وبسبب نبذ الملوك للإقامة في القصر، تحول الجناح الملكي إلى سجن من نوع خاص (خاص بالفلاسفة والفنانين)، إذ كانت الإقامة فيه أكثر لطفًا من سجن الباستيل الشهير. وتحت حكم نابليون بونابرت، تحول القصر إلى قلعة عسكرية مهمة، فدعمت أبراجه وحوائطه، وزود بعدد من المدافع لحمايته... ثم تحول من جديد إلى سجن رسمي، في سنة ١٨٦٠، تنازل نابليون عن القصر والأراضي المحيطة به لصالح مدينة فانسن ليتحول ملكيتها إلى ملك عام، ولتقسم أجزاء من الغابة المجاورة له إلى مجموعة من الحدائق المفتوحة للجمهور، وتحول القصر أيام الاحتلال الألماني قبل الحرب العالمية الثانية إلى مقر من مقرات قيادة الاحتلال.

دهب:

كلمتي عن القصر والسجن ولم تحدثني عن كارتوشي.

الزين:

وضع يده على كتفها وتركت الأخرى له نفسها في دلال ممسكة بأصابع يده المدلاة على كتفها، وواصل الزين محاضرتَه بأن الجيش الألماني أعدَّ مكانًا قصيًّا لا تراه العين لتخزين ذخيرة الجند من الطلقات القاتلة - رصاص وخرطوش - وبعد انتهاء الحرب اكتُشفت تلك

المخازن في داخل الغابة وهذبته الجمهورية، وتحوّلت إلى مركز ثقافي وخاصة للعروض المسرحية.

دهب:

أنا أتعلّم منك الكثير يا زين. قالت ذلك بخبرة الأنثى المدربة برنة صوتها النحاسي المنعش الذي أصاب قلبه في هدف قتال فخرّ صريع تلك الفتاة التي إن تزوج لكان له بنت في عمرها، لكن ما باليد حيلة.

دهب:

منذ أن أتيتُ هنا آخر مرة لأشاهد مسرحية لأريان موشكين في مسرح الشمس، كان لي طليبان أريد تحقيقها الأول أن ألعب على مسرح الشمس الفسيح.

الزين:

والمطلب الثاني؟

دهب وهي تمسك يده وتضغط على أصابعه وهي ملتصقة به وتقفز لتكون أمامه قائلة:

أن أزور حديقة الزهور.

قالت ذلك وهي تلفُّ به على أعقابها كراقصة باليه محترفة مشيرة إلى اتجاه سهم التعريف بمكان الحديقة.

زين هو يحاول أن يهدّئها وقال لها كلمة تريح الجميع:

"حاضر"

ذهب:

متى!؟

الزین:

بعد أن نرى المسرح ونحدد إن كان يصلح لمسرحية الضيف الثقيل
أم لا، ثم نعرض هذا الرأي على أعضاء الفرقة كلهم، من الجائز أن
يكون هناك معترض.

تهلّل وجه الفتاة وسعدت بحديث الزين أكثر من سعادتها بلقاء
جمهور يصنف لنجاح مشوارها الفني بعرض مسرحية تمت أن تكون
هي بطلتها.

استقلّا حافلة من أمام قلعة غابة فانسان وحتى ناصية الطريق
الضيق الذي لا تدخله الحافلات سار في طريق متعرج قليلاً حتى باب
حديدي ضخّم معنون بقوس كتب عليه مسارح كارتوشي دي
فانسان. مرّق الاثنان من فتحة الباب الضيقة كعاشقين التصق أحدهما
بالآخر في غير سهو، بل بحركات مدروسة خططت لها البنية بدقة.
شاهدا خلف الباب معسكر جيش جرار بدون لا جيش ولا جرار بل
مباني من الصفيح المعرج ضخمة على مسافات متسعة بينها وكانت
تلك المباني دون شك مخازن سلاح الجيش الألماني أو الجيوش التي
سبقته.

اتجهوا تَوًّا إلى مسرح الشمس وكان مواربًا وكان به عديد من
الممثلين في وسط المكان في تدريب على مسرحية الذين أدهشهم ألا
يوجد خشبة مسرح ولا كراسي ولا مدرجات للجمهور والأرض
رملية ليس عليها بساط من أي نوع، أما الإضاءة فكانت متوافرة بفعل
أشعة الشمس الثابتة لكل منفذ. التقطت أعينهم صورًا للمكان حفظ
في ذاكرتهم حتى أصوات الممثلين ونداءات المخرج المتكررة، وسماع
كلم "حاضر" من الفنين، وخرج العاشقان إلى مقهى قريب، وتناول
كل منهما كأسًا من الخمر الأبيض المنعش سريعًا وتمنى لهما البارمان يومًا
جميلًا. أمسكت ذهب يد زين في سعادة البنت التي شاهدت عروستها
لأول مرة، وسحبها الزين إلى الحديقة كما وعدّها، وكانت هناك فسحة
من الوقت ليتعشقا وتسبح يدها في يده، ثم أحاط خصرها وتشابكت
الأيادي من الخلف، وكأن الحديقة خلقت من أجلهما، وترك الزين
نفسه للبيئة تحيط خصرة تارة وترفع يدا إلى رأسه لتداعب شعره تارة
حتى التفت إليها وختم لقاءهما بقبلة طويلة غنت الطيور لها:

لماذا تأخرتُ؟

وكلُّ النوارسِ تشتاقُ إليك

وكلُّ العصافيرِ

في كُلِّ غُصْنٍ

تُرْفِزُ بِاسْمِكَ

ولكنَّ بي حيرةٌ من خطاك
فإنِّي إذا اشتقتُ إلى همسِكَ
تمتَّتْ

بالأغنياتِ اللواتي
على القلبِ أنْ يشتهيها
على الأذنِ

أنْ تسترِدَّ المسافةَ
عندَ ابتعادِ الصدى
نجمَةً في الفضاءِ
وأنْ تسترَ العشقَ
لا خوفَ من عاذلٍ
أو رقيبٍ.

ذهب

ذهب بنت بأواخر العشرينيات من عمرها، ناضرة فائرة قوية
البنيان، وهي بنت بنت النيل، بنت زينة التي نشأت على حب النيل،
وعشق أرض النوبة السوداء، أرضعتها أمُّها أن ليس لها مقام سوى
تلك البقعة من هذه الأرض، وليس لها بديل، هذا حبها الذي رضعته
من ثدي أمها الممتلئ بالخير والحب والحنان والجبروت والقوة، إنها بنت
النوبة الخمرية المشرب وجهها بلون مياه النيل، وشعرها المجعد الكث
الطويل كمظلة فوق رأسها المنسدل على كتفيها دون نظام وكأنها خلقت
هكذا كأغصان الأشجار الفارغة من أوراقها عارية تمامًا، لمن يشبع
رغبتها ويزين أغصانها المتشابكة. وَجَدَتِ البنت ضالَّتْها التي بحثت
عنها كثيرًا ورحلت إلى بلادٍ بعيدة وارتوت من جداول مختلفة، أمَّا ما
يروى البنت هو الآن أمامها ولا مست يديها يده المشعرة ورسغه القوي

المفتول وقوامه الانسيابي، احتضنته لكي تشعر بدفته، وضغطت على صدره، لكنه يقف منها كتمثال مرمرى ضخمة، ولم لا؟ أليس هو ابن فرعون ومن سلالة آمون وأنا ذهب من سلالة الزينة؟ ولم تنته جولاتها معه، بل هي البداية، أليس هذا هو الحب الأول أم هو تدريب على للحب الكبير؟

لا تريد أن توقف تفكيرها عن الزين رغم محاولاتها الكثيرة، إلا أن عقلها وروحها تلف وتدور وتعود مرة أخرى لحكاية الزين وجملتها الأولى أمامه التي طردته من المسرح وتركها واقفة تنظر إلى جملتها المعلقة في فضاء صالة المسرح والتي سمعها حتى من هم خارج المكان، وهو لم يسمعها هكذا، ظنت الممثلة القديرة الفائزة الجسد التي تعلن عن نفسها دون شعور منها، وهو يهرب بتلك الصورة المهينة. غضبت ذهب. تأثرت. ذابت. غرقت في مائها المالح المنسكب من مسام جسدها اللامع المتألي.

المسرح

التقى الجمع في المسرح الكبير في ضحى يوم غير مشمس ينذر
بكثير من المطر لدراسة مقترحات السيناريوهات العديدة، وكذلك
شكل المسرح، هكذا كان الزين يعمل دائماً، لأنه يرى أن المسرح عمل
مشترك بين المؤلف الذي مات بعد تأليفه النص المسرحي وبين شعب
الممثلين والموسيقيين والفنيين من إضاءة وصوت وصناع الديكور
والإكسسوار وعمال النظافة وكل من له علاقة لإنجاح العمل. وانتظر
حتى تبدأ دهب بإلقاء كلمتها عن زيارة مسرح كرتوشي، لكنها لم
تُحرك ساكناً، وهي متأكدة أنه ينظر إليها وهو ما لم يفعله أمام الشعب،
بل فمه تحجّر وطلب زجاجة من الماء، وقد كان وما زال شدقه
متحجرين كتمثال أو جثة ألصقت شفتها بلاصق قوي. لكنه تكلم
وطلب من الشعب إن كان أحداً له كلمة عن إعادة كتابة السيناريو أو

حتى أن نقدم العرض في مكان آخر طالما أن المنحة من الدولة، فلنا في ذلك الخيار بين مسارح الدولة في باريس.

تحدّث شابٌّ درس المسرح جيّدًا وسأل: أليس من الأفضل أن نعرف رأي الكاتب إن كانت تلك الرواية تراجيدية؟ فسؤالي إذًا: ما المسرح التراجيدي أو ما مميزاته؟ واستطرد قائلاً: يقدم لنا المسرح التراجيدي السقوط المفاجئ للبطل أو البطلة وغالبًا ما تكون أسباب هذا السقوط أو الانهيار راجعة إلى الثقة الزائدة بالأنأ أو ربما إلى الأقدار والإرادة الإلهية.

قوة البطل في هذه المدرسة أو هذا النوع من المسرح تطمح و تطمح إلى الحصول على مكانة داخل المجتمع أو التسلق إلى منصب أو بغبة تحقيق بعض الأهداف فتكون النتيجة أن يصطدم بطلنا أو بطلتنا بحاجز أو الحدود وغالبًا ما ترجع أسباب هذا السقوط أو التعثر إلى أسباب ذاتية أو قدرية أو طبيعية. ويقول أرسطو: إن البطل في هذه المدرسة المسرحية يجب أن يكون لديه نقص أو عيب ما، ومن ثم سيقوم ببعض الأخطاء.

كما ليس بالضرورة أن تنتهي حياة البطل في القصة بالوفاة، ولكن ربما تطرأ تغيراتٌ على حياته الاجتماعية، وأخيرًا يعرف أرسطو هذه المرحلة لدى البطل التغير من الجهل إلى المعرفة. فهل أدرك المؤلف ذلك في روايته؟ واستمع الحضور إلى رأي آخر، إنه يرى في تلك الرواية المسرحية أنها من المسرح الكوميدي و الدراما السوداء.

كلمة اعتدنا أن نسمعها منذ طفولتنا وفي شبابنا وحتى وفاتنا، فما الكوميديا أو العمل الكوميدي؟

الكوميديا هو عمل درامي، ولكن من النوع الخفيف إذا يشمل على الضحك هادفاً إلى التخفيف مما يعانیه المشاهد وإدخال البهجة والفرحة على النفوس من خلال مقاطع مضحكة أو مشاهد حاملة لنبرة ساخرة.

أما الدراما السوداء فهي عكس الكوميديا وتحمل بين طياتها طابعاً من السخرية سخرية البشر أو سخرية القدر مثل قصة فيلم أو مسلسل تلفزيوني، إذ تتضمن وتتم بمشاهد مُبالغ فيها، كما تحمل في جوهرها صراع الشخصيات على اختلافها: سواء رئيسية أو ثانوية أو عابرة. فهل أحد منكم لمح من قراءته أن الضيف الثقيل من هذا النوع أو ذاك؟

وتسللت الأفكار من شابٍّ إلى شابةٍ وسأل أحدهم: ألسنا بصدد المسرح التجريبي وإن كان فما هو المسرح التجريبي؟

هذا النوع أو هذه المدرسة المسرحية تقدم لنا الأفكار التي تحمل في طياتها الجرأة رافضة الأنماط التقليدية التي عهدتها المتفرج أو المشاهد في العروض المسرحية بانياً فكرته على التجريب في المسرح، ولا يقتصر على تناول أفكار محددة أو معينة عاكساً وطارحاً قضايا سياسية، مروراً بما هي فكرية وصولاً إلى ما هو ديني.

وفي حركة راقصة وقفتْ شابة في غاية الجمال تهتف في الحضور
لكن هناك أنواع أخرى من المسارح أطلق عليها اسم المسرحيات
الموسيقية. فما المسرحيات الموسيقية؟

هذا النوع من المسرحيات يزواج بين الغناء والحوار خاصة
المسرحيات التي يُطلق عليها الاستعراضية، وتكون مبنية على عدد كبير
من الأغاني، وشحّ الحوار وإن كان هناك حوار فيكون بسيطاً.
وستتطرق بعد أن قمنا بالتعريف بالمسرحيات الموسيقية إلى فرع من
فروع المسرح الموسيقي. ألا هو المسرح الغنائي الدرامي أو ما يُطلق عليه
الأوبرا، فما المسرح الغنائي الدرامي؟

يقوم بتقديم قصة مُوظَّفًا تمثيل الدراما مستخدماً الموسيقى. فإذا
قمنا بتعريف فن الأوبرا بمعنى دقيق وواضح فيمكن أن نطلق عليه
أنه فن التمثيل الغنائي، أما اختلاف هذه المدرسة عن باقي المدارس
المسرحية الأخرى في كونه جامعاً بين عدد من الفنون في أداء الممثل:
التمثيل، الغناء، الموسيقى، الأزياء وأحياناً الرقص الحديث أو ما يطلق
عليه بالباليه ويتمثل اختلافها عن باقي المسرحيات الغنائية في كون
الحوار المستخدم فيها يكون أقل العناصر الأساسية المكوّنة منها الأوبرا:
الحوار والموسيقى.

وهناك عدة أنواع من الأوبرا: الأوبرا الجادة، الأوبرا الكبرى
والأوبرا الهزلية، وهناك عدد من الأشخاص لا يُفرّق بين الأوبرا
والأوبريت بل يقع في الخلط بينهما، فما الفرق بين الاثنين؟ قبل أن نُقدّم

الفرق بين الاثنين لا بد من التعريف بفن الأوبريت، ما الأوبريت؟
الأوبريت هي واحدة من الفنون المسرحية لكنها تختلف من حيث
المضمون والشكل عن فن الأوبرا. وجاء ظهور فن الأوبريت من فن
الأوبرا الفرنسية، ولكن مع بعض الاختلافات وتتمثل هذه
الاختلافات في:

كون الأوبريت يقدم أغاني بدلاً من الألبان.

أن حوار كلامي بدلاً من حوار غنائي.

الهدف منه الترفيه والسخرية من المواقف، ولا يقصد إثارة
العواطف القوية أو تقديم قضايا حيوية.

مقدمته تعكس الأغاني المقدمة في العرض، وليست أغاني مستقلة
كما هو الحال مع فن الأوبرا.

موسيقاها إيقاعية مع ألحان بسيطة ويصاحبها الغناء الكورالي و
يمكن أن يرافقها كذلك عروض من الباليه أو الرقص الحديث، فما
الباليه؟ وما الرقص الحديث؟

الباليه هو نوعية رقص كلاسيكي، ولا يمكن أن يتم إلا بحركات
محددة ومفصلة مبنية على استخدام الجسد وفق خطوات وأوضاع
مدروسة، أما الرقص الحديث فهو نوعية من الرقص ترفض حركات
رقص الباليه المقيدة، ويتميز هذا النوع من الرقص بكونه حركاته تكون
نابعة من الإحساس الداخلي للراقص.

قالت ذهب:

هل منكم من يعرف نشأة المسرح العربي؟ ولم تنتظر الإجابة بل
استطردت قائلة:

ظهر أول مرة بالشام ومصر، وكان ذلك مع بدايات القرن التاسع
عشر بعدما قدمت فرق من فرنسا وإيطاليا في الفترة التي كان يحكم فيها
محمد علي. وفي عهد الخديوي إسماعيل سُنِّى دار الأوبرا المصرية من
أجل أن تنافس أرقى المسارح الأوربية سيظهر بعد هذا المسرح في لبنان
على يد «مارون النقاش»، وفي سوريا على يد «أبو خليل القباني» أما في
مصر فكان على يد «يعقوب صنوع»، بعد ذلك سينال المسرح تقديرًا
وتشريفًا واعتناءً من الوزارات الوصية على شؤون المسرح والثقافة في
البلدان العربية وخاصة في مصر.

ونعود الآن إلى ضيفنا الثقيل، فهل كان ثقیلاً فعلاً؟ وهل كانت
تحركاته بين غرف المضيف ترقى إلى تلك المرتبة؟ وإن كان فأى مسرح
نتخذ لكي يشعر الجمهور بثقل هذا الشخص السمج؟ وعلى أي
المسارح يقوم عرضنا لتلك الرواية؟ هذا هو دورنا نحن الممثلين أن
نحدد الشكل الذي ستظهر به المسرحية.

استطردت ذهب:

لا أعتقد أنها من النوع الكوميدي ولا الأوبريت ولا حتى مسرحية
موسيقية ولا أوبرا. علينا التفكير في كل ذلك، أما أنا فأرى أن المسرح

بشكله الحالي خشبة مسرح محجوزة للممثلين وصالة محجوزة للمتفرجين، لا أعتقد أن هذا الشكل يصلح لتلك المسرحية، الضيف الثقيل ضيف متحرك لا يسعه مكان يريد الاستحواذ حتى على الفراغ المحيط الذي يملأ المكان، فأنا أرى شكلاً آخر من أشكال المسارح التي يكون فيها الجمهور طرفاً في معادلة المسرح، وإلا فلن يكون هناك لا ضيف ولا ثقيل. وعلينا الآن إن وافقتم على ما أقول أن نعرض الأمر على الزين لمعرفة رأيه لإخراج العمل.

الزین وذهب

التقت ذهب مع الزین في مقهى الأدباء بالسان جیرمان.

قالت ذهب:

هذا الصباح جمیل مشمس لا مجال فيه للخمور وسأطلب قهوة
باللبن، وأنت يا زین ماذا ستشرب؟

قال الزین بعد تردد وعودة مفاجئة من نوبة سرحان:

وأنا كذلك

ذهب:

تحدثت الأسبوع الماضي مع أعضاء الفريق حول نوع المسرحية
التي ألفها توفیق الحکیم في أربعينيات القرن الماضي. وهل تلك
المسرحية من النوع التراجيدي أم الكوميدي؟

قاطعها زين قائلاً:

وإلى أي الحلول وصلتم؟

دهب:

وصلنا أن المسرحية من المسرح التجريبي وليست من المسرح الكلاسيكي ولا الأوبرالي.

زين:

أوافق رأيكم لأن الضيف بالنسبة لنا لم يأت بعد ونحن في انتظاره.

دهب:

وهذا ما ذهبْتُ إليه أيضاً إلا أنني فضلت أن أبحث عنه ولم يأت ولم أعثر عليه.

زين:

فكرة مذهشة يا دهب، لو كان الحكيم بيننا الآن للانحياز لهذا الرأي ولعلمي ومعرفتي بأدب الحكيم أنه سيجده ويضعه في البيت كضيف ثقيل.

دهب:

أنا لستُ الحكيم ولم أجده ولا أضعه في البيت ولا أريده أصلاً بل أريدك أن.

ووضعت يدها فوق يده المطروحة على الطاولة بجوار جان بول
سارتر، حاول انتزاعها بهدوء ومودة، إلا أن يدها تشبث بيده ولم يجد
مفرًا من الاستسلام.

إنها امرأة قوية في بدنها وقوة إرادتها، قال الزين وهو يتمتم بين
شفتيه:

أنت امرأة رقراقة ليس في الزمان طعم مثل طعم مائك العذب
الذي ليس في قرار الأرض له من مثيل، أروي لساني وأستنشق رائحته
العطرة، ولم أستحلي عذب الملح مثلما استعذبت من جرحك.

دهب:

أقرأ في عينيك شهوة الجنس.

زين:

وأقرأ في جسدت شهوة الذاكرة.

دهب:

نحن ابتعدنا كثيرًا عن الحكيم وضيئه.

زين:

لا أعرف لماذا ذلك المقهى الدياجو كلما أدخله يُجِلَّ إليّ أنى أدخل
بذكورتي امرأة جميلة لها كل ملامحك التي حددتها بلساني ورسمتها
بقلمي إلى الأماكن التي لم يصلها لساني، ولم يبقَ لي إلا الحنين أبحث
عنه.

دهب:

وما الحنين؟

زين:

لا أعرف على وجه الدقة: هل الحنين إلى بلاد النوبة أم هو الحنين إلى أمي أم الحنين إليها إلى مَنْ أفتقدُها وكانت من نصيب الآخر.

دهب:

وضعت يدها على وجهه وبأصبعها الخنصر مسحت شبه دمعة كادت تسقط على خده التي ذكرتها بفيضان النيل الذي رسم وحدد بلادهم حتى حلّ عليهم الضيف الثقيل.

زين:

عاد من طيف خياله وسأل مَنْ سيعشقها قلبه:

وماذا بعد؟!

دهب:

وماذا بعد ماذا؟!

زين:

وماذا بعد لقائكم الأسبوع الماضي؟ هل فاتحتِ الفرقة بنوع

المسرح؟

دهب:

سحبت يدها عن وجه الزين وبسبابتها رسمت حدود وجهه، ثم
عرجت على شفتيه تُعيد رسمهما، وقالت:

آه ! طرحت عليهم مسرح كرتوشري، ولم أتعَمَّق أكثر من هذا،
وقلتُ أيضًا علينا أن نرى رأي المخرج فيما وصلنا إليه، وهأنت هنا.

الزين:

عملتَ خيرًا يا دهب، أنتِ مساعدة مخرج أعتمدُ عليها.

دهب:

لا تنسَ أنني مخرجة في الأصل.

زين:

لا طبعًا أنت كل شيء! أرى يا دهب في اختيار مسرح الشمس في
مجموع مسارح كرتوشري أنه اختيار مُوفَّق، ومع مهندس الديكور
نستطيع بناء حفر كسهول وجبال تحيط بالسّهول يجلس عليها الرُّواد
وينتقلون من مكانٍ لآخر أو من سهلٍ لآخر، وهنا تكون مشاركة
الجمهور في العرض سهلة، وهنا تتمُّ المعادلة النظرية للمسرح التي
حدّدها الحكيم في كاتب وجمهور ومكانٍ للعرض.

دهب:

إذاً علينا أن نعرض هذا في اللقاء القادم على الفرقة لنبدأ
التدريبات.

زين:

أنت مُتَعَجِّلَةٌ يا دهب، تأنِّي يا جميلتي.

مسح بيده على خدها الناضج، وكانت تلك أول مرة يُلامِسُها في مكانٍ عام، وهنا سعدت البنت بفرحة لم تسعها القهوة ولا حتى اسم جان بول سارتر المُسَمَّر بأربعة مسامير نحاسية على ركن الطاولة الأيسر. ووضع ثمن المشروبات في الطبق المخصص لذلك مع كثير من "البور بوار" البقشيش ليسعد "الجرسون" كما أسعدهم دون إزعاج، وسارا متأبطين في اتجاه شارع ديكارت.

فريق التمثيل

قالت دهب:

هل الجميع حاضرون هنا؟

همهمات في الصالة الكبيرة تنم على أن الجميع هنا.

أرادت دهب التأكد من التكنيك أي إن الفنانين موجودين، رددت فريق الإضاءة وفريق الصوت ومهندس الديكور ومنفذي الديكور أيضاً، همهمات في الصالة تشي بوجود الجميع.

قالت دهب:

حيث إننا جميعاً هنا فعلينا من الآن تحديد الشكل العام للمسرحية وشكل المسرح، لأنه كما تعلمون أن شخصية الضيف الثقيل هي شخصية ليست خيالية بل موجودة في واقعنا وما علينا إلا البحث عنها

لكشف حقيقتها. والآن المخرج السيد الزين كامل يريد الحديث معنا
عن المسرح الشامل، وستفتح المناقشة بعد عرض المخرج فكرته:
الزين:

حديثي معكم اليوم ليس حول المسرحية بل عن العوامل المؤثرة
على المسرحية ومنها:

١. الإخراج المسرحي.

لئن كان المخرج، إلى حد ما، وافداً حديثاً على المسرح، فإن منزلته
في المسرح الحديث في عملية عرض النص الحي على المسرح لا يسبقها في
الأهمية سوى منزلة المؤلف. وهذه حقيقة يتأكد صدقها بنوع خاص في
مسرح الهواة، حيث يكاد المخرج يكون "المحترف" الوحيد في هذا
الميدان، بل حتى في مسارح برودواي، وإن كانت بعض الأسماء أمثال
دافيد بيلاسكو، وتيرون جاثري، وإيليا كازان، قد أحرزت صيتاً لم
يحجزه من قبل سوى المؤلفين ونجوم التمثيل.

وترجع لفظة مخرج من الناحية التاريخية، إلى النصف الثاني من
القرن التاسع عشر الميلادي، وإن وجد دائماً من يتولى القيام بأعباء
بعض الوظائف التنفيذية المعينة.

ففي اليونان القديمة كان هذا الشخص، في غالب الأحيان، هو
المؤلف، وفي إنجلترا كان أبرز ممثلي الفرقة. وعرف الزمن أشخاصاً
آخرين، تفاوتت بينهم نسب النجاح، تولوا مهمة الإشراف على

التدريبات وتقديم المسرحية على خشبة المسرح. غير أن فكرة المخرج هي في الواقع وليدة القرن العشرين الميلادي، وهو يُسمى في أوروبا "الريجسير".

إلى الآن لم يُبتَ فيمن يستحق أن يفوز بلقب أول مخرج في التاريخ، إذ ليس ثمة بداية محددة مفاجئة، كما هي الحال في معظم الأشياء، لكن برز اسم "دوق ساكس ميننج"، ذلك الهاوي الملوكي الذي ظهرت فرقته لأول مرة بإخراجها الدقيق في برلين في أول مايو عام ١٨٧٤ م. وكان يتشدد في مراعاة النظام، ولذلك كانت فترة التدريبات المسرحية للممثلين عنده طويلة. ولم يكن بفرقته نجوم، إذ كانت كل الأدوار في عُرفه مهمة، وقد أخضع المناظر والإضاءة والملابس والماكياج والملحقات للتخطيط الدقيق، وامتزجت جميعها في إطار التمثيل العام.

وقد ظهر في أواخر القرن التاسع عشر وطلعة القرن العشرين الميلاديين عددٌ كبير من أعلام المخرجين، فهنا في باريس أضفى "أندريه أنطوان" على المسرح طبيعة جديدة، وبساطة وعقيدة بمسرحه الحر. وفي ألمانيا ثم أمريكا أسهم "ماكس رينهارت" ١٨٧٣ - ١٩٤٣ م بنماذج إخراجية تجمع بين المخيلة والتأثير المسرحي والإبهار. وفي أمريكا سعت الشهرة إلى "دافيد بيلاسكو David Belasco" الذي عرف مؤلفاً ثم مخرجاً مسرحياً يصل بالواقعية إلى مستويات لم تكن بعد ممكنة. ولتحقيق هذه الغاية وضع نظاماً دقيقاً فترة طويلة من التدريبات تتضمن التوافق الشامل بين عناصر العرض كافة.

لكن مع كل هذا فقد ظهرت النظريات الإخراجية المختلفة كلها من روسيا، ولعل أعظم المخرجين الروس قاطبة هو "كونستانتين ستانسلافسكي" ١٨٦٣ - ١٩٣٨ م. الذي احتضن المسرح مشبعًا بالهواية، مثله في ذلك مثل رائده دوق ساكس ميننجن، بعد أن ضاق ذرعًا برخص أساليب المسرح التجاري وضحالتها.

تكاد معظم مبادئ ستانسلافسكي في الإخراج المسرحي تتلاقى مع دوق ميننجن أو تذهب إلى أبعد منها، فبينما كان الدوق يُجري التدريبات مدة خمسة أسابيع، عمد ستانسلافسكي إلى إطالة فترة التدريبات لتصل إلى تسعة أشهر، أو تبلغ عامين في مسرحية هاملت. وفي مسرح موسكو تحولت الأدوار الصغيرة إلى أدوار مهمة، فكان من شعارات المسرح الأساسية "لا شيء اسمه أدوار صغيرة ولكن هنالك فقط ممثلون صغار"، ومن ثم كان كبار النجوم، بمن فيهم ستانسلافسكي نفسه كثيرًا ما يظهرون في أدوار ثانوية. وكان الولاء للنص دون أي اعتبار للنجاح الشخصي للممثل على أساس "على المرء أن يحب الفن، لا أن يحب نفسه في الفن"، لذلك تميّز مسرح موسكو بالولاء الجماعي.

وعلى النقيض من هذه الجهود الجماعية وهذا الأسلوب الطبيعي لدى ستانسلافسكي نجد أعمال فسفولود مير هولد ١٨٧٤ - ١٩٤٠ م، أحد تلامذة "ستانسلافسكي" النابيين الذي تبرّم بهدوء مسرح موسكو الفني وتحكمه الطبيعي، فانفصل عنه ليختط لنفسه نظامًا مغايرًا

خلاصته أن المسرح ليس مجرد محاكاة شاحبة للحياة، وإنما هو شيء أكثر عظمة وأعمق تعبيراً من الحياة نفسها.

ولم يكن منهج "مير هولد" في الإخراج بأقل ثورية من أسلوبه في العرض. كان يمثل الدكتاتور، أو الفنان الخارق الذي تنبع منه جميع الأفكار. وكانت عبارته المأثورة في التدريبات "راقب ما أفعل وقم بمحاكاتي". وهكذا كانت كل الأدوار من ابتكار هذا المخرج صاحب المنهج الخاص، أما الممثلون فتقتصر مهمتهم على المحاكاة وكان مسرحه لأمعاً؛ لأنه هو نفسه كان لأمعاً، ولكنه عندما انقضى، انقضى كذلك مسرحه من بعده.

ومع ذلك فحتى في روسيا لا نجد صفوة يتميزون بأسلوب محدد، فمخرج مثل "يوجين فاختانجوف" ١٨٨٣ - ١٩٢٢ م، كان ينزع إلى وضع وسط فيرتكز في عمله على الصدق الداخلي العميق في التمثيل، وهو من مميزات مسرح موسكو الفني.

لما كان للمخرج كل هذه الأهمية سواء في المسرح المحترف، أو أكثر أهمية في مسرح الهواة كونه محرك العمل المسرحي بمكوناته المختلفة التي يستغلها المخرج المحترف لخدمة النص، مثل الديكور والإضاءة المسرحية والملابس والموسيقى، كون المخرج يمثل كل هذه الأهمية خاصة في المسرح الحديث، فقد اتجه التفكير إلى إنشاء مدارس لتعليم فن الإخراج، غير أن الأمر يختلف هنا عن تعليم أي مهنة أخرى، حيث إن الإبداع الفكري الفطري للمخرج واستعداده وحبه لهذا اللون من

الفن، أمرٌ لا يجب إنكاره أو تجاوزه. لذا لم يكن التدريب المباشر كفيلاً بتحويل أي كائن من كان إلى مخرج. وللمخرج عدة أدوار في العمل المسرحي: له دور الفنان، وله دور المعلم الذي يدرب الممثلين على القراءة، وله دور الإداري. وتقول الحقيقة البسيطة إنه لا بد أن يوجد الإنسان الذي يلقي أحياناً إنساناً آخر شيئاً وهذا هو المخرج المسرحي. ويذكر "جورشاكوف" في كتاب "ستانسلافسكي مخرجاً"، كيف كان ستانسلافسكي يعرف فرقة مسرح الفن بموسكو بمهزلة فرنسية غريبة عن منهجهم، فكان يقرأ ويمثل كل دور ليساعد الممثلين على فهم طبيعة المسرحية. وهذه سابقة توضح أسلوب التلقين.

٢. الديكور المسرحي

علم الهندسة بجميع فروعه وأبعاده ذو أهمية كبرى للعاملين في الحقل الفني والهندسي، في نواحيه النظرية والعلمية والعملية. علاوة على فائدته في تمثيل الأجسام والأشكال الهندسية، وإظهار أبعادها بدون شرح أو تفسير. وإذا كان الفن المسرحي يتألف من عناصر أساسية هي التي تصوغه في الشكل الدرامي، فإن الديكور المسرحي من أهم هذه العناصر، ويعبر عما يحتويه النص.

ينقسم المسرح إلى جزأين مختلفين هما: الجزء الأدبي وهو الخاص بالتأليف المسرحية والحوار والحوادث وكتابتها، إلخ، والجزء البنائي وهو الخاص ببناء المسرح وما يقدم عليه من مناظر وتمثيل وإخراج، والجزء الأول يختلف تمام الاختلاف عن الجزء الآخر الذي يعد الوسيلة

التي يتم بها تصوير الديكور على المسرح. وعلى هذا يتكون المسرح من ثلاثة أجزاء أساسية مكملة لبعضها البعض:

أ. الجزء الخاص بالجمهور

أي الصالة، والألواح، والبلكون بأقسامها المختلفة، التي يُراعى دائماً تجهيزها بممرات كافية لخدمة جمهور النظارة، كما يُوضع في الحسبان الأبواب الإضافية التي تفتح عند خطر الحريق، علاوة على الأبواب الرئيسة.

ومقاسات صالة المسرح الكلاسيكي النموذجي كما هو متعارف عليه:

عرض الصالة من ١٥ مترًا إلى ٢٠ مترًا.

عمق الصالة من ٢٠ مترًا إلى ٣٠ مترًا.

وبارتفاع إجمالي يصل إلى ٢٥ مترًا حتى البلكون.

ب. الجزء الخاص بالتمثيل

أي قفص المشهد الذي تزيد مساحته عن مساحة الصالة، وقد تصل في بعض الأحيان إلى الضعف، كما أن ارتفاعه قد يصل إلى ثلاثة أضعاف ارتفاع الصالة. ويمكن تقسيمه إلى ثلاث مناطق رأسية ذات ارتفاعات ماثلة تقع بعضها فوق بعض على الوجه التالي:

المنطقة الأولى: في المنتصف، حيث توجد خشبة المسرح التي يمثل عليها الممثلون ويقام عليها الديكور، وهذا هو الجزء الذي يشاهده الجمهور.

المنطقة الثانية: مساحة واسعة مثل المساحة الأولى، إن لم تكن أكبر منها، وتوجد فوق المنطقة الأولى، ويوضع بها ديكور المناظر المختلفة معلقاً بربواز خشبة المسرح. وهذا الديكور يحل محل الديكور الموجود على خشبة المسرح بعد إزالته ليأخذ دوره.

المنطقة الثالثة: توجد تحت خشبة المسرح وهي مساحة لها أهمية تماثل أهمية المساحتين السابقتين، ويمكنها أن تستوعب ديكوراً كاملاً، أو تساعد في عملية تنظيم الديكور وعرضه.

وبمبنى المسرح ملحقات تشمل مخازن الماكينات، ومخازن الديكورات العديدة المعدة للاستعمال، ومخازن الملابس، وحجرات الإدارة، وكابينة الإدارة الكهربائية، وكل ما يلزم لخدمة المنظر والمشهد أو يساعد في وجودهما.

ج. الجزء الخاص بالممثلين

ويشمل حجرات الممثلين والممثلات والحمامات الملحقة بها، وحجرات الماكياج، وصلالات البروفات، والاستراحات. وتُركَّب بكل هذه الحجرات التليفونات أو مكبرات الصوت لاستدعاء كل من يحتاج إليه مدير المسرح أو الريجيسير ليأخذ دوره في المسرحية.

والعناصر المختلفة التي يتكون منها المسرح هي:

(١) القوس المسرحي

وهو الفتحة التي تحدد مقدمة خشبة المسرح وأساس بنائه، وهي عادة مزخرفة، وكان أول عهدا بالمسارح الإنجليزية في القرن التاسع عشر الميلادي. وبما أن فتحة القوس المسرحي كثيرًا ما تكون أعلى مما يلزم، لذلك يُخفى الجزء العلوي منها بستارة ثابتة، أو بديكور مرسوم على هيكل ويثبت في سمك القوس المسرحي، أو وراء الحاجز المعدني. وتكون هذه الستارة وديكورها مناسبين لديكور القوس المسرحي والقاعة.

(٢) خشبة المسرح

وهي مقدمة المسرح يحددها من جانبيها القوس المسرحي، وتتقدم نحو الصالة حوالي ثلاثة أمتار تقريبًا، وبها فتحة المُلقن، وتنتهي من جهة الصالة على هيئة قوس بداخله الإضاءة الموضوعة بطريقة لا تسمح برؤيتها من جهة الصالة، وترتفع عن منسوب الصالة بقدر ما.

وتمتد خشبة المسرح نحو العمق بمسافة تبلغ ضعف عرض القوس المسرحي نفسه، وعرضها ثلاثة أضعاف عرض القوس المسرحي.

وتكون خشبة المسرح مرتفعة وواسعة، وتُصنع من الخشب المشدود على فراغ أسفل الخشبة بطريقة تسمح بتفنية الصوت وتقويته، وأنواع خشبة المسارح كثيرة ومتعددة، غير أنها تتفق جميعها في فكرة خدمة الديكور المسرحي والأداء التمثيلي.

وأرضية خشبة المسرح الآلية تتكون من مساحات تتحرك إلى أعلى وأسفل بواسطة أجهزة كهربائية، وذلك لإيجاد مستويات مختلفة الارتفاع في أرضية المسرح، بقصد عمل التشكيلات المطلوبة للمناظر المختلفة، وتمكين الممثلين من الظهور والاختفاء، تبعاً لما تقتضيه أحداث المسرحية.

أما أرضية خشبة المسرح البسيطة فتتكون من مجموعة ألواح من الخشب، مركبة بعضها مع بعض، وموضوعة بطريقة يمكن إزالتها بسهولة وإعادة وضعها وتثبيتها بواسطة شناكل متحركة بحيث تصير جميعها قطعة واحدة.

(٣) الستائر

للاستائر في المسرح عمل مهم، إذ إنها ديكور له كيان بالنسبة لمساحتها ولونها وخامتها وحركتها، وتأثيرها على العناصر المختلفة المحيطة بها.

لذلك تشترك الستائر المختلفة المستعملة في المسرح في الديكور العام، ولكل منها طريقة استعمال تختلف حسب وضعها، والغرض منها القيام بدور الديكور. والمنسوجات التي تصنع منها الستارة المسرحية كثيرة منها قטיפية القطن، والحرير، والجوت، والكريتون، والتيل، إلخ. ويختلف استعمال كل نوع حسب الهدف المطلوب منها. وتُستعمل عادة الستائر المنسوجة لخفتها ومادتها، فهي قطع ديكور متحركة، أما إذا كان للتيار الهوائي تأثير في تحريكها من مكانها، فهناك سلاسل من الرصاص

تثبت أسفل الستارة، وتتبع انحنائها، وتساعد على الاحتفاظ بشكلها وعدم حركتها. وهناك ستارة مقدمة المنظر وستارة الإدارة.

(٤) عمود الإضاءة

مكائنها على جانبي فتحة المسرح، وهما برجان من الخشب أو الحديد بارتفاع القوس المسرحي مثبت بهما سلم رأسي للصعود إلى الشرفات الموجودة بهما والتي توضع عليها الكشافات المختلفة الخاصة بالعرض.

(٥) مكان العازفين

في مسارح الأوبرا، التي تخرج تمثيليات غنائية تتبعها الموسيقى، بئر للأوركسترا ومكانها بين خشبة المسرح والصالة، وبطول القوس المسرحي وتنخفض عن منسوب الصالة نحو متر، وذلك حتى لا يسبب عازفو الأوركسترا مضايقات لجمهور النظارة عند مشاهدة العرض.

أما رئيس الأوركسترا فتوضع له قاعدة مرتفعة قليلاً حتى يتمكن من مشاهدة المطربين والراقصين على خشبة المسرح، إذ تقع عليه مسؤولية إدارة الموسيقى والرقص والغناء.

إن أهم مبادئ بناء الديكور هو تجهيز عناصر سهلة النقل وذات متانة كافية، على أن يكون وزنها وحجمها منخفضاً لأدنى حدٍّ ممكن، وذلك لمنع ازدحام خشبة المسرح ولتسهيل عملية النقل والتغيير، إذ إن

من أهم المشكلات التي تواجه القائمين على المسرح الإعداد والتكوين والتركيب لعناصر ديكور صممت لأجل مسرحية معينة، وجعلها مهياة للعرض في دقائق معدودة، ثم إزالتها بسرعة لوضع ديكور آخر مكانها. وأحياناً يتطلب العمل تقديم قطع ديكورية أثناء التمثيل وتحت أنظار الجمهور حسب المشهد.

٣. الملابس المسرحية والماكياج

إن العلاقة بين الثياب والشخصية أعمق مما يتصورها الشخص العادي. ما أندر المرأة التي لا تسترد انتعاش روحها بجرعة سحر مقوية من ثوب جديد. وما أندر الرجل الذي لا يستشعر الأناقة ورشاقة الحركة والخفة في حلة جديدة. النسيج الجديد للمباريات القادمة والثياب الجديدة لحفلة الربيع الراقصة، كل منهما يسبب أو يعكس تغيرات في الشخصية. قد لا تصنع الملابس الإنسان أو الممثل، ولكنها بغير شك تؤثر في كل منهما، وتساعد على التعبير عن ذاتيته.

الملابس والماكياج، بما فيها الأقنعة، من أقدم العناصر الأساسية في فن الدراما. بل إنها تكاد تؤلف العرض بأسره عندما نرجع إلى المراسم والمحافل البدائية التي تمثل نواة الدراما. وعلى الرغم من أن الإغريق كانوا يهملون المناظر إلى حد كبير، فمن المؤكد أنهم لم يكونوا يهملون الملابس أو الأقنعة. وقد كان الانتقال من سيطرة الأقنعة إلى سيطرة الماكياج في عصر النهضة.

في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي أخذت فكرة الملابس التاريخية تعم إنجلترا، كما سبق أن عمت فرنسا قبل ذلك بعدة أجيال. ومع ذلك لم تكن الملابس المسرحية خلال القرن التاسع عشر الميلادي تتعدى بضعة أساليب قياسية تقليدية تكاد تخلو من الخيال. كانت ذخيرة معظم محلات الملابس التجارية تتألف من ملابس ثلاثة أو أربعة حقب تاريخية، بالإضافة إلى مجموعة أو مجموعتين من الثياب المحلية. وكان النظام المتبع عادة أن يكون الممثل مسؤولاً عن ملابسه الشخصية. والملابس المسرحية يمكن أن تأتي جريئة، صارخة الألوان، لافتة للنظر. ومن الممكن أن تنبئ عن نزعة مسرحية، أو مخيلة درامية، أو انسيابية مبسطة لا تقبلها الثياب العادية. ويحتاج مصمم الملابس، بالإضافة إلى حاسة الذوق، إلى معرفة الأساليب التاريخية، والقدرة على إبراز معالم الشخصية.

لا تستطيع القواعد والوصفات أن تحل محل الذوق والحكمة عند وضع الملابس التي تعكس ملامح الشخصيات. وقد تجدي المعرفة بالمعاني الرمزية للألوان، ولكن ما أكثر الأخطاء الفادحة التي يرتكبها المصممون عندما يتبعون حرفياً تلك التقاليد المفرطة التبسيط التي تخصص اللون البنفسجي للملوك، والأزرق الفاتح للطهارة، والأحمر للفتوة، وينبغي لمصمم الملابس، مثله في ذلك مثل مصمم المناظر، ألا ينسى أن اللون مسألة نسبية، وأن للملابس الأخرى، والمناظر، والإضاءة، والملحقات تأثيراتها الخاصة.

يجد معظم الممثلين في رائحة الماكياج المسرحي سحرًا، لا يرجع إلى ما فيه من عطر بقدر ما يرجع إلى ارتباطه بالتوهج المثير للحظات التي تسبق العرض مباشرة. والقيمة النفسية للمكياج أعمق من جو النشاط الذي تستثيره قبيل رفع الستار، إن كثيرًا من الممثلين خاصة عندما يقومون بأداء أدوار مغايرة لطبيعة شخصياتهم، يجدون في الماكياج مادة محضرة تستنهض فيهم مزيدًا من الثقة.

٤. التمثيل المسرحي

إذا كان الإلقاء "فن النطق بالكلام"، فإن الإلقاء المسرحي هو فن النطق بالحوار. والمسرح أكثر فنون الكلام حاجة إلى إخضاع فنون الكلام بالتغيير أو الإضافة. والحوار هو المسرحية، التي تقوم برمتها على الحوار، ومهما امتلأت بالأفعال صغيرها وكبيرها من المصافحة وهز الرأس إلى حتى القتل فإن الحوار هو الذي يصوغها. ويقوم الممثل المحترف بقراءة الدور وفهمه ليتسنى له أدائه على المسرح بالشكل الذي يريده كاتب المسرحية.

لم يكن "بيس" هو الممثل الوحيد لدى اليونان الذي يصلنا اسمه، فهناك كثيرون من بينهم أسخيلوس وسوفوكليس اللذان كانا يقومان بالتمثيل فيما يكتبان من مسرحيات، كما كانت حال سيبس ولا ريب أن هؤلاء الممثلين بنعالمهم العالية، "الكوثورنوس"، وأقنعتهم المرتفعة، "الأونكوس"، قد اهتموا إلى ضرورة الصوت الجمهوري، والإلقاء المفخم، والحركة الأسلوبية للتلاؤم مع المسارح الضخمة المكشوفة التي كانوا يعملون فيها.

ومع ذلك فإن الفكرة الشائعة بأن التمثيل الكلاسيكي كان عرقيًا وافتعاليًا إلى درجة كبيرة تجانب الصواب، ذلك أن سبيس كان أول من استخدم اثنين من الممثلين على المسرح في وقت واحد، وسوفوكليس كان أول من استخدم ثلاثة ممثلين. وبينما كان ممثلو اليونان يتمتعون في العادة بمركز اجتماعي رفيع نسبيًا، كان ممثلو روما بلا استثناء من الأغراب والعبيد.

وكان "ريتشارد بيرباج Richard Burbage ١٥٦٧ - ١٦١٩ م"، أول ممثل يؤدي أدوارًا معروفة على المسرح مثل هاملت ولير وعطيل. وقد ظهرت النساء لأول مرة على المسرح الإنجليزي في عصر عودة الملكية، وبرزت إلى الصفوف الأولى أسماء مثل: آن بريسجاردل Anne Bracegirdle، وإليزابيث باري Elizabeth Barry، ونيل جوين Nell Gwyn، وأخذن يكتسبن أهمية متزايدة مع أعلام الممثلين.

ويعدّ ديفيد جارريك David Garrick ١٧١٧ - ١٧٧٩ م، أهم ممثلي إنجلترا في القرن الثامن عشر الميلادي، وكان تناوله يتميز بالجدّة والأصالة والطبيعية حتى قيل فيه "إذا كان هذا الفتى على صواب، فمعني هذا أننا كنا جميعًا على خطأ". أما (السير هنري إرفنج Henry Irving)، فقد كان يتميز فوق كل شيء بالوقار والثبات، وكان متفوقًا إلى جانب التمثيل في الإدارة.

في فرنسا تميز القرن التاسع عشر الميلادي بظهور (سارة برنار Sarah Bernhardt ١٨٤٤ - ١٩٢٣) التي تعد واحدة من أقوى

الشخصيات التي عرفها العالم في التمثيل المسرحي، إذ إن أهواءها المتقلبة، وإشعاعاتها المثيرة داخل المسرح وخارجه، جعلت منها شخصية عديدة الألوان تلاحقها طبول الدعاية. وفي إيطاليا جاء توماسو سالفيني ١٨٢٩ - ١٩١٦ م يجمع بين التناول الصادق، وقوة الإلهام، وقد بلغ من الشهرة حدًا بعيدًا لا يجعل ناقدًا حين يتحدث عن التمثيل المسرحي أن يتجاهله.

في أمريكا استطاع ثلاثة ممثلين في القرن التاسع عشر الميلادي أن يحرزوا شهرة عالمية وهم: إدوين فورست Edwin Forrest ١٨٠٦ - ١٨٧٢ م، وإدوين بوث Edwin Thomas Booth ١٨٣٣ - ١٨٩٣ م، وجوزيف جيفرسون Joseph Jefferson ١٨٢٩ - ١٩٠٥ م.

٥. الموسيقى المسرحية

غالبًا ما يعدّ الصوت والموسيقى جزأين متممين للعمل المسرحي الناجح، والمؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية قديمين قدم المسرح، فمن عصر الطبول البدائية التي كانت تصاحب الطقوس الدينية إلى الصوت والموسيقى المصاحبة.

وبمراجعة كشف تكاليف مسرحية "العاطفة" التي مثلت بمدينة مونز عام ١٥٠١ م، نجده يتضمن لوحتين من البرواز ووعاءين كبيرين من النحاس استعملت لأحداث الرعد. وفي نص المسرحية مذكورة لطيفة للإخراج تقول: "ذكروا هؤلاء الذين يتولون الأسرار الآلية

لبراميل الرعد بأداء ما يوكل إليهم وذلك باتباع التعليمات، ولا تدعهم ينسون أن يتوقفوا عندما يقول الإله: كفوا ودعوا السكينة تسود".

هذا يدلُّ على أن الموسيقى المسرحية تزامنت بداياتها مع بدايات المسرح نفسه، فالإنسان عرف فن الموسيقى منذ قديم الزمان، وكان من البديهي أن يستخدمه عاملاً مساعداً في الفن المسرحي.

وكل من قرأ شكسبير لا بد أن يدرك أهمية الصوت والموسيقى في المسرح الإليزابيثي، ولوحظ مما دوّن من مذكرات عن الصوت أنها تكون نسبة كبيرة من التوجيهات المسرحية، بينما نجد مثلاً "موسيقى جدية عميقة من البراجيل"، "موسيقى ناعمة"، "موسيقى جدية وغريبة"، "أبواق من الداخل"، "نداءات السلاح"، "طبول وأبواق"، "عاصفة ورعد"، وهكذا.

وقد بلغ استعمال الموسيقى والمؤثرات حد الدقة في حالة الميلودراما وكما يفرض الاسم على هذا النوع من المسرحيات أن يعتمد اعتماداً كبيراً على الموسيقى بعنصر مُهيئٍ للجو خاصة في مشاهد الحب واستدرار الشفقة أو الصراع العنيف لمواقف الشر.

والواقع أنه لم يحدث أي تغير جوهري بالنسبة للمؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية منذ عهد شكسبير حتى القرن العشرين الميلادي.

وتبدو الاتجاهات في هذا الموضوع في حالة مربكة، فبعض المسارح يحاول تجنب الاستعانة بالموسيقى من أي نوع، والبعض يستعين بها عندما يقتضي النص وجودها، وآخرون يستخدمونها أكثر من ذي قبل.

ويقول بعض المتابعين للحركة المسرحية "إن الموسيقى الجيدة والمناسبة في العرض المسرحي لا تساعد فقط المشاهدين، ولكنها تساعد كذلك الممثل، وردهم على من يزعم أنها تحطم نقاء الدراما، أن المسرح الحقيقي كان مزيجًا من فنون عدة وحرف ولا يزال، وأن تأثيره يجب الحكم عليه من تكامل هذه الفنون والحرف بشكل مُوَحَّد وفَعَّال، وليس بالحكم على عنصر واحد فقط.

٦. الإضاءة المسرحية

في عام ١٨١٥م اخترع العالم البريطاني همفري ديفي Humphry Davy المصباح الكربوني، ولم يُستخدم هذا المصدر الضوئي القوي في المسرح إلا بعد نصف قرن تقريبًا من اكتشافه، وبالرغم من عيوبه الكثيرة آنذاك والتي تتلخص في أنه يعطي ضوءًا غير ثابت ويحدث صوتًا مسموعًا عند تشغيله، كما لا يمكن التحكم في قوته ويحتاج إلى عناية كبيرة، بالرغم من هذا إلا أنه ساهم مساهمة جديّة في المسرح.

وفي عام ١٨٧٩م الذي كتب فيه هنريك إبسن مسرحية "بيت الدمية" اخترع توماس إديسون المصباح Thomas Edison المتوهج. وكانت المسارح من أول من عرف هذا المنبع الضوئي الجديد. وكانت "أوبرا باريس" أول من استخدم النظام الجديد في الإضاءة على المسرح عام ١٨٨٠م. وسرعان ما عرف المصباح المتوهج طريقه إلى مسارح العالم كافة. وبانتهاء القرن التاسع عشر الميلادي ظل استعماله سائدًا، ولم يتوصل أحد إلى معرفة المصباح الكشاف ذي الإضاءة القوية المركزة حتى إلى ما قبل الحرب العالمية الأولى.

ومع أن البحوث البدائية في الإضاءة المسرحية حتى القرن العشرين الميلادي كانت لإيجاد إضاءة أفضل، والمحاولات المستمرة لاكتساب ميزات أخرى جديدة، فقد أجرى سيرليو وساباتيني التجارب على المؤثرات الضوئية.

وكان السير هنري إيرفينج من أوائل الذين استغلوا قدرات الإضاءة المسرحية الجديدة في عرض مسرحياته فأثارت الاهتمام. كذلك اكتشف بلاسكو الكشاف الصغير ذا المصباح المتوهج بدلاً من الجهاز الكربوني، وقد سُمي هذا الكشاف "الصغير". والإضاءة بالنسبة للمسرحية كالموسيقى بالنسبة للأغنية. وقد كتب بلاسكو قائلاً: "لا يوجد أي عامل آخر يدخل في المسرحية له مثل هذا التأثير في الأمزجة والأحاسيس".

وبالرغم من جهود بلاسكو البارزة فإنها توارت في فن الإضاءة المسرحية بفضل أدولف آيبا. الذي كتب في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي آراء في الإضاءة المسرحية كانت سابقة لأوانها بنصف قرن على الأقل. فقد كان أول من اعترض على الإضاءة المسطحة المتعادلة الناتجة عن استخدام الإضاءة الأرضية وإضاءة البراقع الساترة. وقد أطلق آيبا على هذه الإضاءة غير المركزة، الإضاءة العامة.

إن أي محاولة لوضع خطة ثابتة لإضاءة مسرح اليوم تكون مجازفة وصعبة لأن هذا الفن ما زال في بدايته. هذا بالإضافة إلى أنه ليس هناك مسرحيتان اثنتان متشابهتان تمام التشابه، كما أن المسارح نفسها تختلف في بنائها الهندسي مما يجعل اختلاف الإضاءة أمراً حتمياً.

وشكر زين الحاضرين وطلب من ذهب أن تشرح للجميع ما توصلت إليه من اكتشاف مسرح كرتوشري كمكان مهيا تماما لمسرحية الضيف الثقيل.

تفضلت ذهب مكان الزين على خشبة المسرح وقالت:

بعد أن قرأتم جميعاً مسرحية الضيف الثقيل وبعد قراءتي للسيناريوهات التي قدمت منكم وبعد زيارتي لمعظم مسارح باريس وجدت في مسرح كارتوشري بفانسان المكان المناسب لنا لنجد فيه هذا الضيف الثقيل الذي أثقل هم بلاد النوبة وشتت أهلها وسرقة ونهب مواردها ونحن النوبيين نتركه يفعل ونصدق ما يقول ونحمد الله على أننا نعيش بسلام يحميننا هذا الجند المزعوم تحت الرايات المصرية التي ترفرف دائماً في الاستعراضات العسكرية الخبيثة، والتي ليس لها أي معنا الآن بعد أن طال بنا الانتظار. تلك المسرحية التي يثور فيها شعب النوبة ليأخذ بزمام نفسه يحتاج إلى حركة من مكان لآخر، تلك التحركات الشعبية لا بد أن يشاركه الجمهور وهو الشعب ذات نفسه والمتفرج أيضاً، ومن هنا كما أن شرح السيد الزين لعناصر المسرحية أهمية قصوى لأننا بعملنا هذا سنعيد تلك الأسس ونُغيِّرُها تماماً، فبدلاً من وجود جمهور سالب ليس وراءه من هدف سوى الفرجة نجعل منه جمهوراً مُشاركاً بصورة إيجابية في العمل المسرحي ليأتي الجمهور هنا ليغلق حلقة العمل المسرحي والذي بدونه لا مسرحية وضيف ولا يجزئون.

اسمحوا لي أن نلتقي جميعاً في مسرح الشمس بكرتوشري ليكون عملنا على الطبيعة ونبدأ في البروفات.

الزین

لم یحاول الزین الدخول فی مناقشات شخصية مع من یرعمل، خاصة مع النساء. استمرَّ علی هذا المنوال منذ أن عمل بالمرسح إلى أن جاءت تلك الفتاة بحضورها وقوتها ورجاحة عقلها، حتی أنها فرضت نفسها علی کُلِّ من فی المرسح من ممثلین وحتی فنین، إلى الدرجة التي جعلتها تحمل لقب مساعد المخرج إن لم تكن هی المخرج ذات نفسه، لم یحاول الزین معرفة أصلها ولا فصلها وبصعوبة عرف أنها من النوبة لأنه لم یسألها ولم تُجب هی لأنها لم تسأل... أيضًا.

تذكر الزین أنه كتب رواية حنین كأول تجربة له فی كتابة مسرحية من فصل واحد منذ خمسة وعشرين عامًا عندما كان یلهو مع صبية وبنات قرية أبي سمبل، قرأها للأصدقاء فی مركز الشباب مرة وحاول إخراجها هناك مرات لكنه فشل. لم یدر سببًا لهذا الفشل لأن الرواية

غير صالحة أم أنه لا يخرج العمل جيداً؟ لكن المهم أنه كَرِهَ تلك الرواية، ولم يعد إليها إلا في أحوال حنينه لقريته أبي سمبل في الجهة الجنوبية للسد الذي أغرق معظمها وهجر الباقون من أهلها إلى بَرِّ مصر والإسكندرية. سمعت بها الزينة وطلبت من الزين أن تقرأها، وبعد تردُّد سمح لها ألا تقرأها فقط بل تكتب له نقدًا عنها أو تعليقًا أو حتى رأيها الذي يهيمه. وعملت البنت بوصية الزين وقرأت صفحة واثنين ولم تنم إلا عند الصفحة المائة. أأعجبتها الرواية أم لأن من كتبها حبيبها الذي لم تقترب منه بل الآن تحتضن كلماته التي فصلها على مقاسها وخط بحروفها تعاريج جسدها وحتى ابتسامتها كللها بحروف عربية تجهلها حتى أضاء جسدها المولع في الرغبة الجسدية من الزين الذي شعر بنفس شعورها عندما كتب تلك الكلمات العربية، لكن كلماته نفسها بالفرنسية كانت تبيح له فعل الكثير لأنها حروف أكثر حرية دون نقط ولا نقوش ولا زخرف بل حروف فرنسية تشي بكل تعبير جميل نخشى البوح به بلغتنا العربية وخاصة في الحب ومدلولاته أمام من نحب، وأكد نرغب فيه وفي مضاجعته لعمل الحب لأن الكلمات الفرنسية أسهل وأصرح وأفتن من نظيراتها العربية. الفرنسية إذاً أكثر حرية وأكثر اتساقاً وفناً وذوقاً بل تعبيراً عما يجول في خاطر النفس. ولذلك فرنسا حرة طليقة وصلت من العلوم الأدبية والفلسفية والنفعية ما لم تصل إليه اللغة العربية، وليس العبرة بما فات والتاريخ شاهد تلك كلمات العجز والخزي والعار. أما العبرة اليوم بما نحن فيه من تخلف وإسقاط لكل أنواع المدنية لأن العرب ضد التقدم، ويكمن ذلك في لغتها التي حكم عليها بالسجن المؤبد حتى عجزت عن المشي والتعبير،

وستعود يوماً أكيد عندما تتحرر اللغة وتخرج إلى الساحة معلنة عن حريتها بصحتها وعافيتها، وتعفو عن كل الملوك والأمراء والسلاطين والقيادات العربية التي حجرت عليها لكي تفوز بحق الشعوب في حرية وعدل ومساواة دون قمع ولا ضغينة ولا فشل.

أرسلت الزينة نقد مسرحية الحنين للزين متضمنة كل هذا من خواطرها التي هي خواطر الزين ولم يستلمها ورحل ولم يغضب الزين على رحيله دون سماعه كلمات الزينة عن الحنين، وبعد سنوات من الغربة التقى مع صديق له من بيت شباب النوبة في جمعيتهم التي تكونت في باريس، والتقى بالزين وسلمه تلك الرسالة التي حافظ عليها منذ عرف أنه سيذهب إلى باريس كعادة النوبيين في الأمانة وحفظ الجميل. وكان الزين سعيداً بتلك الرسالة في ظرفها الأصفر وأصبحت حِرْزَه أينما يحل. لكن ذهب قرأتها وأعادت قراءتها حتى حفظت أدوارها عن ظهر قلب، وهنا عرف الزين من أين أتت ذهب بجملتها الفريدة التي أوقعته في حبها، وحاول أن يخفي شعوره، أما ذهب لم تدر أن تمثيلها الأول في حوش الدار كان من تأليف هذا الرجل الذي طغى عليها وأفرداها كأثى.

لم يدر الزين أن تلك الفتاة هي من رحم من أحبَّ وهوى في شبابه الغض وإن تزوجها في تلك السنين لكانت لديه ابنة في عمرها، هي بنته إذاً، لكن كيف يقول لها إن الهوى الأول لأمك الزينة حتى قبل أن يتزوجها عتمان أبوك، وأنا كذلك أبوك يا ذهب، أحبُّك يا ذهب هكذا

زعى وصرخ وتأوّه الزين فى سكه الكائن بشارع ديكارت بالمنطقة الخامسة بباريس عاصمة العالم الثقافية وحاملة لواء الحرية وهو فى حجرته لا يستطيع البوح بتلك الكلمات الحرة لبنت حبيبته حتى باللغة الفرنسية.

أزعجه القادم من حلمه مع بنت الخامسة والعشرين، ونهض من مكانه مثقالاً تاركاً مكتبه بأوراقه المبعثرة فى كل اتجاه و كان القادم هي..هي...بلحمها وشحمها البنت النوية مكتملة الأنوثة فى فستانها الأزرق الفضفاض، وحذائها الأبيض الكاوتشوك، ألفت السلام وألفت حقيبة يدها أيضاً، وضمته إلى صدرها الممتلى، وطبعت قبلة على خده الأيسر فصغر لها الأيمن، وألفت بجسدها على الأريكة التي على يمين الداخل وطلبت كوباً من الماء، ذهب الزين فوراً وسألها من المطبخ: هل تريدن شيئاً تشربينه؟ فقالت: لا أظنك تُخزّن عندك مشروبنا النوبي المفضّل لكن أشرب شاياً، وقامت البنت لتضع كوب الماء الفارغ على الطاولة ونظرت فى المكتوب فإذا به رواية حنين ولم تفهم لماذا تلك الرواية هنا، ودخلت وراءه المطبخ وهو يحاول أن يسترد توازنه خوفاً من أن تكون قرأت ما قرأت على المكتب وضمته من الخلف، ولم يستجب لها الزين بقدر ما كان يفكر فى حبيبته وابنة حبيبته وحنين التي كتبها لأم تلك الفتاة التي تضمّه بشهوتها الجنونية، هل يُسأيرها؟ هل يضمّها؟ هل يُقبلها؟ ونفخ بخار الماء فى بوز البراد بصفير حاد ليعلن انتهاء مرحلة الغليان وما عليك إلا صب الشاي وما أحلاه فى لهيه الساخن!

كارتوشي دي فانسان

التقى عديد من الممثلين والفنيين على مخرج مترو قصر فانسان وسار من سار وانتظر الحافلة العامة أو سار من سار والمسرح على بعد خمس عشرة دقيقة سيرًا على الأقدام وهذا هو طريق المومس كذلك؛ لأنه طريق منزو مُظلل بأشجار الغابة، ويسكنه الهدوء التام المرافق لعمل مومس غابة فانسان لم يستغرق السير سوى خمس عشرة دقيقة وعرجا يسارًا، وتسللت الفرقة من الباب الحديدي إلى باحة رملية تحاوطها مباني من الصاج وأمام كل مبنى رصيف مرتفع ويظن أنه رصيف تحميل الذخيرة من وإلى.. أو العكس. عرجوا يمينًا بعد مسرح الأتليه لصعود رصيف مسرح الشمس كما أطلقت عليه المخرجة اليسارية أريان موشكين، واستمر هذا الاسم عالقا بتلك البناية حتى بعد رحيل موشكين منه. المسرح من الداخل أصاب الممثلين والفنيين

بالدهشة، أرض فراغ ليس عليها كرسي واحد ولا خشبة مسرح ولا ستارة واحدة تحدد شكل خشبة المسرح. الأرض رملية في اتساع كبير طولاً وعرضاً. جلسوا جميعاً على الأرض ووصل كل من المخرج ومساعد المخرج وكل العيون متجهة إليهم، والسؤال: ماذا سنفعل بهذا المكان؟ هل هي صالة مغلقة للألعاب الرياضية أم مساحة والسلام؟ تكلمت ذهب ولممت شتات أفكارهم وشعرها أيضاً، واستمعت إلى الزين الذي تحدّث بصوت هادئ كله ثقة وفن وعظّة. من كل ما كتبتم حدّدنا السيناريو الخاص بتلك المسرحية والآن علينا التعرف على الضيف الثقيل في هذا المنزل - وأشار بكلتا يديه على اتساع المكان - سأل أحدهم: هل سنبنّي مدرجات للجمهور؟ وقال آخر: أم سيجلس الجمهور على الأرض كالحكواتي؟ وطرح كل منهم تخوفه من الإجابات والأسئلة، إلى أن أوقفّتهم ذهب عندما هبت واقفة بفستانها الأزرق وشعرها (الكدش) مربوط خلف رأسها: أين ميشيل مهندس الديكور؟ وسألته أكيد أنك قرأت الرواية أكثر من مرة واليوم تشاهد صالة العرض إذا ما رأيك؟

رأيت في تلك الصالة أنها رائعة وهو المكان الوحيد الذي يصلح للقبض على هذا الضيف الثقيل وإلقائه خارج المجتمع الذي يحتله فعلاً وهو في ذلك يناور ويناور في الشعب الذي سرقة الضيف الثقيل ونهب ثرواته، فإذا افترضنا أن الفصل الأول يقع في ركن من هذه المساحة، والفصل الثاني في ركنٍ آخر، والفصل الثالث والأخير يقع هناك.

سؤال من الحضور: وأين خشبة المسرح؟ ميشيل: لا خشبة للمسرح بالمفهوم التقليدي، فمثلاً ممكن أن تكون حفرة. وسأل آخر: وأين يجلس الجمهور؟ قال ميشيل: وهذا سؤال وجيه أيضاً، سيجلس الجمهور على المرتفعات على حواف الحفرة، وقام إلى تحت مُعلّق على حامل ورسم توضيحي مشير إلى مكان الفصل الأول إن كان هناك سنحفر حفرة بهذا الشكل يكون في الوسط وفي العمق المثلون وعلى الجوانب المتفرجون، ولسهولة الوصف نسأل أولاً رئيس الفنانين، وسأله ميشيل: إن كان من الممكن حفر ثلاث حفرات في كل ركن من تلك المساحة؟ أجاب: طبعاً، ممكن، لكننا نحتاج إلى ماكينات حفر وخلافه، ميشيل: ما عليك؟ كم يوماً تستغرق عملية الحفر وتبطين المكان بالنجيل الصناعي الأخضر لكيلا ينزلق المتفرجون؟

الرئيس الفني: يلزمي خمسة عشر يوماً.

وسأل ميشيل عن مسؤول الإضاءة وأعاد السؤال عليه وكانت الإجابة نفسها لأنه سيعمل متزامناً مع عملية الحفر، أما الصوت سيكون في محله عندما نتعرف إلى مكان غرفة التحكم في الصوت والضوء. ولم ينسَ ميشيل وحدة خلع الملابس والماكياج وحتى دورات المياه.

تخيّل الشعب شكل تلك الصالة الفارغة كيف ستكون رائعة وسيتم القبض على هذا الضيف (الغيت) الذي دوّخ العالم حوله.

المسرح الفارغ

بعد مرور خمسة عشر يوماً كانت صالة العرض على أتم الاستعداد لتقديم العرض المسرحي الغريب من نوعه في فرنسا. تخيل مهندس الديكور وهذا ما حدث أن يكون لكل فصل اتجاه معين ففي الركن الأيسر، يبدأ العرض المسرحي وتقديم المسرحية بواسطة ذهب لصوتها الجمهوري دون مؤثرات صوتية، وكان ذلك في حفرة ترتفع حوافها إلى مستوى سطح الأرض مغطاة بنجيل صناعي، ويجلس عليه الجمهور حول قُطر تلك الحفرة، وعندما يُقدِّم الممثلون الفصل الأول وتُطفأ الإضاءة يبدأ الفصل الثاني بإضاءة دائرته في الركن الأيسر، وعندما يتحرك الجمهور من الركن الأيمن إلى الأيسر بمساعدة الممثلين، يُطفأ الضوء من اليمين، وتبدأ الإضاءة على اليسار، وعند سطوعها إلى الدرجة المطلوبة يبدأ الممثلون هبوطهم من أعلى وسط الجمهور حتى

وسط "المسرح" ويبدأ العرض وهكذا الفصل الثالث وحتى نهاية العرض ليظهر كل الممثلين ويقدمون المخرج ومساعدته وتدور حلقة النقاش بين الجمهور من جهة والممثلين والمخرج والفنيين من جهة أخرى، ويمتلئ المسرح الذي كان فارغاً بصيحات الجميع حتى مطلع الفجر وسماع زقزقات الطيور، ويُعلن عن انتهاء العرض بسطوع أول شعاع للشمس المثل برأسه عبر فتحات النوافذ العالية.

يخرج الجميع من المسرح ويصابون بدوار غريب عندما ينظرون إلى السماء التي مازالت مكحلة بسوادها، ولا توجد أي بارقة لسطوع لا شمس ولا نهار ولا يحزنون بل كل ما شاهدوه داخل هذا المسرح الفارغ ما هو إلا خيال إضاءة على النوافذ وحيل سنيمائية خالت على الجمهور أن الصباح حلَّ عليهم وهم لا يصدقون توقيت ساعات معاصمهم.

نجح المخرج ومهندس الديكور وعمال الإضاءة والصوت والميكانيكيون وحتى عمال النظافة في رش غبار سطوع شمس يوم جديد.

ليلة سعيدة

سعد الزين وسعدت ذهب بعد العرض الأول وتأبطا ذراعي بعضهما البعض، وسارا في ظلام غابة فانسان حتى طل عليهم نور المدينة. مالت عليه تهنئه بالنجاح ومال عليها ليشاركها مولد سعادة لم تكن في الحسبان. وأنجبا حبًا وفقط شرعيًا أم غير شرعي ليس الآن وقت الحساب، لو تزوج من يومها لأنجب بنتًا في عمرها، يفكر في هذا كلما اشتدَّ به الجوى والتحم جسداهما إما في قبلة أو لمسة. تلك الليلة لهما بكل ما فيها من سعادة وفرح، إنها ليلتهما، أما غدًا فلغد شدته إلى مقهى قصر فانسان لتزيد من وقت لهيبه الذي لم يستطع إخفاء هو يعرف تمامًا أنها في شوق إليه، ترك لها يده وسحب جسده وراء تلك الجنية، استقبلهما النادل بالترحاب بالسيدة والسيد؛ مما جعل البنت تشعر بفخر في تأبطها رجلًا ولو حتى في سنِّ أبيها، فهنا في فرنسا لم نضع لذلك

اعتبارًا بل العبرة بالمواقف والأفعال، طوح يدها تحت إبطه ودلفا إلى الداخل وجلسا في مواجهة القصر يشاهدان متسكعي غابة فانسان وباريس لا تُطفأ أضواؤها. ولا تُرعى أعلامها بل مُسرعة دائمًا تضحك وتبتسم وتلوح في سعادة، وكأن باريس خلقت هكذا لتكون سعيدة وتُسعد روادها، وكأن الجدع كذب عندما قال باريس لا تفتح أبوابها إلا لمن يدفع عمره ثمنًا لها. الجدع كاذب لا عهر ولا فجور ولا سرقة ولا تزوير ولا مرتشٍ، إنها جنة سلمت وزهرة لم تتفتح بعد رائحتها مسك وجمالها فتان، وخدودها وردية، وصدرها عامر بالصحة والعافية، ذات قَدٍّ ممشوق وثَّاب. تعرف البنت ذهب أن الأديب إما كذاب أو يبيع الوهم. لكنها تنغابي أمام معشوقها لتظهر كبنّة طاهرة لا تتعامل مع كل الرجال بل الزين هو رجلها الذي لن تتنازل عنه حتى إن تعطَّر برحيق آخر هو لها، واقتنع الزين بأن البنت ذهب أرسلته إلى الملكوت الأعلى. شربا الكنيك النابليوني المُعتَق الذي يضرب في الدماغ ومفعوله أقوى من مفعول كل مخدرات الشرق.

استقلّا آخر عربة مترو من محطة فانسان إلى محطة شاتليه في وسط باريس حيث تجمهر رواد المسارح، وعلى ضفاف نهر السين سار متأبطين بعد أن تلذذا بآخر كأس من رحيق السعادة عند سارة برنارد المقهى الذي يعلوه تمامًا غرفتها في مسرحها "مسرح سارة برنارد"، عبرا جسر شاتليه حتى سان جيرمان ومنه إلى شارع ديكارت حيث تنتظرهم الغرفة التي ستجمع العاشقين دون سابق ميعاد. أخرج المفتاح من

جيب سترته وشعرت البُنية أن عليها المقاومة، وقالت بدلالٍ وتمنُّع:
إنت وخذني على فين؟

الزين ضحك وقال:

- سأوصلك إلى بيتك

- وهل أنا ساكنة هنا؟

- طبعاً أنا إلى ساكن هناك.

- آه إفتكرت أنا إلى ساكنة هناك.

- إحنا الإثنين سكينين هناك.

- وليه إحنا هنا؟

- لأنني أوصلك لسكنك.

- باين علينا مسطولين.

- إحنا لا ننسطل من كاسين كونياك.

- إنت عارف كام كأس شربنا؟

- مش كثير.

- طيب عد معايا.

- بلاش أحسن تغلييني.

- ندخل ونعد بكرة.

- ماذا ستعد؟

- أنا ملك العد، أعدُّ كل شيء، خطواتي، وعدد عربات المترو، وعُقل القصب أيضًا. إنها عادة تأصَّلت معي منذ الصغر وأنا أعدُّ كل شيء، ومن العد ما يوصلك إلى المجد.

ألقي بنفسي تحت الشباك على يسار الداخل، وهُرعت هي إلى الحمام وعادت تساعد على خلع ملابسه. واستسلما لليلة لا يعلم بها إلا ربنا عز وجل وملائكته وشياطينه أيضًا.

لم يشعر كلاهما كم من الوقت ناما، لم يسمعا نباح الكلب، فهل ناما سنة أو بعض سنة؟ وقالت دهب: سأخرج لأرى بنفسني كم من الوقت مكثنا في تلك الغرفة وعلى هذا السرير الذي لم أتذكر أنني سرت إليه.

زين: ما عليك يا ملاكي، سأخرج أنا أستشفُّ الخبر لأرى إن كان البائعون في أماكنهم بسوق الخضار؟

دهب: ألقي نظرة على المقاهي المنتشرة في الميدان إن كانت هي التي عرفناها قبل أن نخلد إلى هذا النوم الجميل.

زين: هل قلتِ نومًا جميلًا؟

دهب: وهل هناك أجمل من أن أنام بجوار رجل مثلك كله حنان وحب وقوة حتى أني لا أشعر بجرحي ولا مكانه، لأنك كنت في غاية

الرقعة والدعة، حتى أن شهوتي لم تتوقف في السيلان كشلالات النيل
عند حوض بلادنا، ما أسعدني!

زين: ما أسعدني أنا الذي أجدُّ في الحب كل شهوات بلادنا الغنية
بالماء وبالحب أيضًا.

دهب: أهذا ما يقولون عنه العشق يا زين؟

زين: نحن عشنا سعادتين: سعادة نجاح مشروع روايتنا، وسعادة
فراشنا، وسأقدم لك الفطار على مقهى البايون في وسط السوق.

دهب: ولماذا ذلك المقهى؟

زين: لأنه صغير وأمتلك أوله من آخره ورواده من حارتنا.

دهب: هيا بنا لنواصل سعادتنا.

زين: وسيكون لنا حديث عن الرواية ولقاء الشعب العرض
الأول.

دهب: كم عرضًا حتى تطمئن على مشروعك؟

الزين: أولاً ليس مشروع عي وحدي، أنه مشروعك أيضًا ومشروع
الشعب كله، أما كم عرض قبل أن يحضر الجمهور العرض؟ ما قدمناه
أمس كان لنا وما ستقدمه الأسبوع القادم هو عرض عام وبعدها عرض
للصحافة والصحافيين، أي النقاد وبعدها الحفلة الأولى.

دهب: أنت صبور جدًا يا زين.

زين: لكي يظهر العرض على أكمل وجه يا حبيبتى.

ذهب: استحمت في الدش الصغير الملحق بالشقة الصغيرة (ستوديو)، ولممت شعرها المجعد الطويل الذي غطى السرير وعقدت حوله شريطاً أبيض، ووضعت الصندل حول كعبي قدميها وهي على أهبة الاستعداد إلى اقتحام حيهم الشعبي إلى مقهى البايون "الفراشة".

رسالة إلى زينة

هل تعلمين يا أمي كلما أشتاق إليك أذهب إلى غابة فانسان ليس لأنها تذكرني بك وبالنبوة وبقريتنا فقط بل لأنني أراك هناك. أراك بين الأشجار والغابات وعلى حواف البحيرات وإن تكن صناعية إلا أن المياه تتدفق فيها بحب وسلام. من قال إن السلام في الإسلام يا أمي؟ الإسلام أيدلوجية العنف والقتل والدمار منذ أن جاء به محمد وإلى اليوم انظري يا أمي تاريخ كله حروب ودمار وقتل وذبح واستهانة بالإنسان. إن المؤمنين لا يقرؤون شيئاً مثلما يقرؤون كتبهم المقدسة. ولكن هل قرؤوها أو هل يمكن أن يقرؤوها ولو مرة واحدة؟ إن الكتب المقدسة معصومة من القراءة.. هل يمكن أن تقرأ كتابك المقدس ثم يظل مقدساً؟ أليس الشرط الدائم لبقاء كتابك مقدساً ألا تقرأه مهما تقرأه؟ إن كتابك المقدس إما غير مقروء وإما غير مقدس، إنه لا يستطيع

أن يكون مقروءًا ومقدسًا. ومن شكَّ في هذا فعليه أن يختبر شكَّه. إن جميع الناس لا يقرؤون كتبهم المقدسة إلا قراءة واحدة، مرة واحدة ثم لا يقرؤونها مرة أخرى. وهذا المرة الواحدة التي يقرؤونها بها يشترط فيها ولها أن تكون قبل قراءتها. وهل يمكن أن تقرأ كتابًا قبل أن تقرأه؟ أجل، ان أكثر الناس يقرؤون الكتب التي يقرؤونها قبل أن يقرؤوها. ولهذا فإنهم لا يقرؤون مهما يقرؤوا. إن كل صاحب كتاب مقدس لا يستطيع أن يقرأ كتابه المقدس إلا مرة واحدة وتكون هذه المرة الواحدة قبل قراءته له وإلا لما ظل مقدسًا.. لهذا فإن قراءة الكتب المقدسة ليست قراءة. والناس يخطئون حين يقول قائلهم: قرأت كتابي المقدس. إنه لو قيل ما الكتب التي لم يقرأها قط من يؤمنون بها أقوى إيمان ويحترمونها كل الاحترام؟ أو ما الكتب التي يشترط للإيمان بها وللاحترام لها ألا يقرأها من يؤمنون بها ومن يحترمونها هذا الإيمان وهذا الاحترام، لوجب أن يكون الجواب: هي الكتب المقدسة. عجبًا! كيف امتلكت الكتب المقدسة هذا المجد؟ أو هذا ولو قيل من القارئ أو من صاحب الكتاب أو مقتني الكتاب الذي يجب ألا يقرأ كتابه ويجب ألا يقرؤه حين يقرؤه لكي يظل محترمًا مقدسًا لكتابه ومؤمنًا به؟ لوجب أن يقال: إنه هو المؤمن بكتاب مقدس أو القارئ لكتاب مقدس أو المقتني لكتاب مقدس. ولكن كيف لم يظن المؤمنون إلى ذلك؟ هل عجزوا عن أن يظنوا أم تعمدوا ألا يظنوا؟ هل سحروا أنفسهم أم سحروهم ساحر أم أردوا أن يكونوا مثل المسحورين؟

أمي، ضحكوا علينا وقالوا ستستردون أرضكم وقُراكم وأحسن منها، ولم نَر من وعود الحكومات ولا الحكماء إلا الكذب والاستهانة التي تعلموها من لغتهم العربية جدًا. نعم، إن كان الحكام والقادة بل الأنبياء أيضًا يجيئون بحثًا عن المجد والشرف لذواتهم ولأسمائهم، فلن يوجد مَنْ يساوِيهم في جهلهم وغبائهم وخسرانهم وعجزهم في الحساب والتوقع وفي فنون التنبؤات وقراءة النجوم.. إن أعظم مواهب الحكام والقادة والأنبياء هي قراءة النجوم مع أنهم هم أجهل الطوائف بقراءتها.

الحكومات المصرية والعرب أيضًا ظاهرة صوتية.. نعم، إنه حكم لا يفرضه المنطق أو التفسير للأشياء والتحديد إليها فقط، كما لا يفرضه الأخلاق أو الشهامة أو إرادة العدل أو الصدق فقط. بل يفرضه أيضًا الشفقة ورفض الوقاحة والهجاء والتحقير والعدوان. إنه حكم يفرضه كل ما في الإنسان من معاني قوية وناقدة ومفسرة، وأيضًا من معاني جيدة وصادقة ورحيمة ونبيلة مهذبة. إنه حكم يفرضه الحب والاحترام للعرب. ولكن هذه القضية لا تزال تحتاج إلى مزيد من التفسير والإيضاح..

إن العرب لا يعظمون شيئًا مثل تعظيمهم للأذن لأن الأذن هي وحدها المستقبل للفم المصوت، المرحب به، المتعامل معه، إنه لا يوجد صديق أو مستقبل مرحب هاتف للفم غير الأذن أو مثل الأذن في بلادنا العربية يا أمي أن تقومي بثورة كاملة.. فأنت الفائزة حتمًا... لكن شعبنا قام بنصف ثورة.. في هذه اللحظة تحفر قبرنا بأيدينا.

آه يا مسامع الإله.. كم أنت موهوبة من معاني القسوة والجفاء
والجحود والخمود! من صاغ لك أيها الإله أذنك؟ كيف استطاع أن
يصوغ أذنك من صاغهما أيها الإله؟ كيف لا تتفجران أو كيف لا
تهربان من كل هذا الكون؟ من كل المعابد والمستشفيات وعيادات
الأطباء وميادين القتال، ومن كل البيوت والأماكن ومن حول جميع
السرى.. لئلا تسمعنا، لئلا تسمعنا أي صلاة أو مناجاة أو أنه أو صرخة
أو آهة فيها كل لغات وتفسير الاحتقار والغضب والاحتجاج
والسخط على الفاعل الأعظم.. على صاحب الأذنين اللتين لا مثيل لهما
في عجزهما عن أن تسمعها أو تفهما أو ترثيا أو ترجما أو تحجلا أو تهذبنا!

آه يا أخلاق الإله كيف تتقلبن أو تطيقن أن تكوني وتعيشي مع
أذني الإله في ذات واحدة؟ كيف تستطيعين التعامل أو التخاطب مع
أذنيه أو مجاورتهما؟ ما أعظم الوقاحة والندالة والوحشية والبلادة أن
تسمع أذنا الإله!

ما أعظم العار والجرم أن تكون للإله أذنان تسمعان!

ليست الرجولة أن نتكلم عندما يكون ثمن الكلمة كلمة مثلها أو
أشد.. لكن الرجولة يا أمي أن نتكلم.. عندما يكون ثمن الكلمة
رخصة مجهولة المصدر.

عرفت يا أمي لماذا أنا هنا في غابة فانسان لأنه المكان الذي لا يوجد
به إله، بل يوجد الحب والهدوء. انتهيت اليوم يا أمي من تدريبات
مسرحية الضيف الثقيل أو كما يخلو للمخرج أن يسمها الضيف

(الغيت) تلك الوصفة التي كانت دائماً على شفّيتك رغم كرمك وحبك
للآخرين.

أليست زينة أمي الرؤوم؟ تعلمتُ منك الصراحة والحب والجمال
والخير لأكون كما ترغبين، ابنتك المخلصة التي تسعى من أجل بلدها
وعملت بوصيتك، أعمل بجهد وإخلاصٍ، واليوم مساعد أكبر مخرج
في باريس، وأكيد سيكون لي معه شأن لأنني أحبه وأحب عمله، وهو
يعتمد عليّ في العمل، وكنتُ أتمنى أن تكوني هنا لتتمتعي بابنتك وهي
تجول على خشبة المسرح.

إمضاء

ابنتك دهب

في نقد العرض المسرحي

انتفضت ذهب وسارت بروها الواسع الطويل الأزرق إلى
منتصف الحفرة التي على يسار الداخل وقالت:

النقد العلمي عملية مضبوطة لإفساح المجال لرؤية أعمق للعمل.
وهو يشتمل على التحليل والتمحيص وفرز المعطيات قبل إعادة تركيبها
وإدماجها في هياكل أقرب للإدراك العام، عمل من هذا القبيل يكون له
دوران: إعطاء حياة جديدة للعمل بمعنى تقريبه من المتلقي بشرحه
وتوضيحه وتحليله وبمعنى الدعوة إلى تناوله وإعادة تناوله بالقراءة أو
بالمشاهدة. والثاني، البحث عن نقط التوافق والاختلاف في مجموعة من
الأعمال ودمجها في عمارة نظرية تؤسس لتيار أو مدرسة أو اتجاه فكري
ما. والنقد عملية تقييمية وليس عملية تقويمية. فدور الناقد الأول هو
تحديد مكانم الضعف والقوة في عمل ما، وليس من حقّه أن يدعوا إلى
إعادة الإنتاج وإلى البحث عن صيغ أخرى غير التي ظهر فيها العمل
لأن ذلك من حقّ صاحبه فقط.

ويبقى نقد المسرح من أصعب الممارسات النقدية باعتباره نقداً مركباً تتداخل فيه عناصر اللساني والسميائي والصوتي تداخلاً تاماً وشاملاً. وهذه العناصر تندمج في مجموعتين: الأولى هي النص وتضمُّ اللساني والثانية هي الفرجة وتضمُّ السيميائي والصوتي. ولكي نقوم بنقد مسرحي علمي يجب أن نستمع إلى آراء كل الزملاء ومعطيائهم.

قالت إحدى الممثلات عن دور اللسان في المسرحية:

المسرح لغة، واللغة في دلالتها الحديثة تجاوزت "الكلام" لتشمل مجموعة من آليات التواصل. ولغة المسرح - كما أشار الزين - لغة مركبة من ثلاثة عناصر. ونقف هنا عند العنصر الأول وهو العنصر اللساني. فالمسرحية تُبنى - اللهم في بعض التجارب الحديثة - على نص معين. ويجب على الناقد المسرحي أن يعرف ماهية النص للحكم عليه من خلال تركيبه اللغوي والمنطقي وليحدد شكله من بين الأشكال التالية:

أ- النص المعدُّ أصلاً للعب نص مسرحي مئة بالمئة، إذ تعتبر كتابته تسلسلاً مرتبطاً بالزمن ومنطق الأحداث ويكون هو الأصل في انطلاق بناء العرض المسرحي.

ب- النص المسرحي المعدُّ أصلاً للقراءة يُقدّم مسرحية حملها صاحبها بتركيبات لا تقدم على الركح^(١) بيسر، مما يضطر المخرج إلى

(١) الركح تعني خشبة المسرح، وقد أتت من سوريا عند بدأ المسرح في مصر على يد يعقوب صنوع.

إعادة أجزاء من تركيبات النص المسرحي ليتحمل مسؤوليتها نيابة عن المؤلف وهذا حال مسرحيتنا تلك.

ج- النص المُقتَبَس عن رواية: نصّبح هنا أمام تأليف أول وتأليف ثانٍ. هذا النوع من النصوص يصبح كسيناريو يكتب انطلاقاً من قصة مؤلفة تأليفاً كاملاً مسبقاً.

د- النص المركب من مجموعة من النصوص سواء مسرحية أو روائية.

هـ- النص المركب من قصائد أو دواوين شعرية.

و- النص المكتوب الذي يُضاف إليه ارتجال الممثلين.

ز- النص المرتجل انطلاقاً من فكرة مُسبقة مُتفق عليها.

فتحليل هذه الأنواع من النصوص لا يمكن أن يكون مُتشابهاً في كل الحالات. ولذلك وَجَبَ على الناقد معرفة نوع النص الذي يقوم عليه العرض المسرحي، ومن ثم اختيار المنهج الذي سيقوم عليه النقد. ونُشير إلى أن نقد النص لا يمكن أن يبتعد كثيراً عن المقاربة الأدبية باختلاف توجُّهاتها (نقداً كلاسيكياً سوسيولوجياً، سيكولوجياً، لسانياً) ويبقى معيار طول القراءة وقصرها في النص المميز بين النقد الأدبي والنقد المسرحي.

ويقرب أحد الممثلين في زاوية أخرى ليتحدّث عن رؤيته:

إذا كان النص هو أساس العمل المسرحي، فهناك عروض مسرحية يغيب فيها النص بمعناه الحوارى. ومن هنا وجب مقاربة العرض المسرحى من خلال ما تراه العين.

أ- الديكور: على الناقد أن يقف عند وجوده أو غيابه. وأن يُررَّ عند حالة وجود الديكور ما إذا كان ضروريًا للعرض أو زائدًا. وإذا كان ضروريًا: هل كان نافعًا وفعالًا ووظيفيًا. وفي حالة وجود ديكورات متزامنة يجب أن نسأل حول تقاربها وتداخلها أو تباعدِها، وحول تأثير بعضها في بعض.

ب- حركة الممثلين: هل هي تزامنية مع الحوار أم تسبقه أم تتبعه؟ هل تتم الحركة على كل الفضاء الحركى الذى يشغله الديكور أم تتجاوزه أم لا تشغله كاملاً؟

ج- أداء الممثلين: مدى تفاعلهم مع الخطاب الذى يصدر عنه، ومدى تفاعلهم مع الشخصيات التى يؤدونها ومدى نسبة تقمُّصهم لهذه الشخصيات. مدى التعبيرية الجسدية التى يظهرونها.

د- تفاعل الممثلين: يجب على الناقد هنا أن يقف عند ضبط لحظات الكلام والصمت، ووقت الحركة والوقوف وأن ينظر إلى مدى تجاوب الممثلين فيما بينهم وإلى مدى إبرازهم للتعبير الطبيعى فى أثناء مخاطبتهم.

هـ- الإضاءة: حسب نوعية المسرحية يمكن للإضاءة أن تلعب دورًا عاديًا أو دورًا مهمًا، فهى تُشكِّل - خصوصًا فى المسرح التجريبي - جزءًا من السينوغرافيا، ويجب أن ينتبه الناقد فى كل الحالات إلى

تركيبها، ألوانها قوتها وعنفها، ويجب عليه أن ينتبه بشكل أدق إلى ثنائية النور والظل ومدى تأثيرها على المشهد المعروض سلبياً أو إيجابياً.

و- المؤثرات المشهدية: هناك مسرحيات تستعمل مؤثرات مشهدية من قبيل الدخان وتمويج الإنارة، واستعمال أثواب عريضة، واستعمال آلات لتمثيل مشاهد خارقة وغيرها. وعلى الناقد أن يحاول تفسير العلاقة بين هذه المؤثرات والمضمون العميق للعمل ومدى توافقها معه.

وقال أحد المهتمين بالصوت:

تلعب الأصوات دوراً مهماً في العمل المسرحي من حيث إنها تساعد على إضفاء التعبيرية اللازمة لمضمون الخطاب المسرحي. ومن خلال ممارسة النقد يجب على الناقد الانتباه لما يلي:

أ- الإلقاء ومدى فصاحته من حيث مخارج الحروف وضبط النطق بالكلمات ومدى ضبط المقاطع الجُمليّة مع المضمون المعبر عنه. ويجب الانتباه إلى رفع النَّبر وخفضه وهل يُساهم في التعبير عن الحالات النفسية المختلفة.

ب- صوت كل ممثل على حدة ومدى جوهريته، قوته أو ضعفه وتمثاله مع الشخصية المقدمة.

ج- الأداءات الجماعية، هل هي متناسقة أم يتخللها بعض الشاذ؟ والنظر في علاقتها مع مضمون العمل المسرحي وهل وجودها ضروري أم لا؟

د- الموسيقى وارتباطها بالعرض وتطوره، وهل تساهم في تشكيل
الفرجة أم تعتبر إضافية فقط؟

نظرت ذهب إلى الزين الذي فهم من فتحة عينيها اللتين تشبهان
عيون الغزلان عندما تلمح ضوءاً شديداً عليهما وقام على التَّوَّ بفعل
مقلتيها:

إذن لكي يقوم النقد المسرحي بواجبه، على الناقد أن يلمَّ بكل هذه
المعطيات، ولا يحقُّ له أن يغفل إحداها فتفشل عملية النقد أو تكون
ناقصة. وإذا كان من الواجب على الناقد الإلمام بكل هذه المعطيات
لمقاربة عمل مسرحي ما سواء كان ملهة أو مأساة أو شكلاً تجريبياً
كحالنا الآن، فإن الحيز الذي يمكن أن يخصصه منبر غير متخصص من
صحف وملاحق ومجلات لا يمكنه أن يضمَّ عملاً نقدياً متكاملًا.
ولذلك فما يمكن أن يقدم على هذه المنابر لا يمكن أن يكون سوى
مقاربات نقدية.

وللقيام بعملية النقد على أحسن وجه يجب أن تتوفر للناقد مجموعة
من الأدوات الوظيفية فيجب أن يتوفر على النص المكتوب للعمل
المسرحي، وإذا أمكن على النص المكتوب للإخراج، ويجب أيضًا أن
يُشاهد العرض أكثر من مرة حتى يمكنه ضبط كل آلياته، ومن ثم
عندما نعرض العمل أمام الصحافة الفرنسية الأسبوع القادم لا نقلق
لأن وجودهم إن كانوا ملمين بالعمل النقدي أكيد سيساعدنا في إنجاح
النص.

سهرة

ودَّعَ كُلُّ مِنْهُمْ الآخرَ وجاور البعض الآخر في اتجاه ساحة قصر
فانسان، وسَعِدَ الجميع بالعرض وبالنقد الذاتي، وأثنى آخرون على
تقديم ذهب وكلمة الزين الأخيرة والكل في الطريق سعيد بعمله وأدائه
وعليهم الآن الاستعداد للأهم أمام محترفي أدب المسرح الفرنسي، تفرَّق
الجمع عند الساحة وتأبطت ذهب الزين وسارا في اتجاه باريس في طريق
الملكة ميدي سيس وحتى ميدان "ناسيون" الميدان القومي الذي
طالعهم بعمودين شاهقي الارتفاع، وعلى أحدهما تمثال لملكة فرنسا
كاترين ميديسيس وعلى الآخر تمثال لملك فرنسا هنري الثاني أيضًا، ومَرَّ
العاشقان من تحتها في حماية ملك فرنسا وملكتها المتوجين من الشعب
إلى أن وصلا إلى ميدان الثورة في طريقهم إلى شارع سانت أنطوان ثم
ميدان الباستيل، تلك الجولة السياحية التاريخية الثقافية سنَّت روحهم

الثورية، وكان السؤال واحداً من الاثنين: ولماذا لا تكون بلادنا بها ما لباريس من تدوين تاريخ تسير فيه وتسترشد بمعاله وأنت في طريقك إلى منزلك؟ يا لها من مدينة! صمت العاشقان أمام هول السؤال رغم معرفتهما الإجابة، وإما أنها لا يريدان الآن الدخول في تفاسير تفسد عليهما سهرتهما. رغم إلحاحهما على الهروب من تساؤلاتهما حول بلادهما فإن النوبة تجري في دمائهما ولا يريدان غيرها بديلاً. اعتصرها الدين بين يديه وكأنه يرتشف من مياه بلاده وهي تاركة له جسدها ليشبع ويرتوي وهي في نشوة من الحب تارة ومن الذاكرة تارة أخرى. وتساءل النوبي: هل أنت قبل النوبة أم بعدها؟ لم تُحب بنت النوبة الفارعة والتي وضعت أمها فيها من صلابة شجر النوبة الفارح ومن مائها الرقراق، أحبها الزين وعشق فيها دلالها وجمالها وخفتها ولم يفهم كيف له أن يعشق بنتاً في عمر روايته حنين التي كتبها في حب بنت النوبة. أليس هناك إناث من جنسيات أخرى يقع ويذوب فيهن؟ وكاثرين الشقراء الصغيرة الحجم ذات الأصل الباريصي وفي سنه أيضاً، ماذا يفعل بها؟ وهي تحب لتلك الدرجة أن تترك عملها لتتابع الزين أينما يحل، قابلتها ذهب وتعرفها جيداً، بل الأدهى أنها تعرف علاقتها بالزين لكن كل هذا لا يمنعها من حبه هي التي في عمر روايته الأولى التي إن قُدِّرَ له الزواج لكانت ذهب هي ابنته، وهل يجوز أن يعشق ابنته؟ وهل يجوز أن تعشق أباه؟

قال الزين وهو ساهم وبجواره من زرع فيها تلك القوة التي لا يبالها سوى قوة أشجار النوبة لا تهتز للريح ولا يؤثر فيها جريان المياه

المندفعة من بلاد الحبشة ولا أغرقها السد العالي بل هي صامدة جذورها
مدكوكة في طين النوبة وفروعها هنا في باريس. كان ينوي الزين
اصطحابها إلى حجرتها، لكنها دون وعي عرجا على شارع ديكاوت
الفيلسوف الذي قلب العالم ضده وأطلق اسمه تخليداً على مدرسة
الطب بباريس.

قالت دهب:

آخر مرة تركتني فيها في حجرتك لا مست أنا ملي بعض الأوراق
على المكتب لم أستطع أن أبعد عيني عن قراءة بعض سطورها، وكانت
عن المسرح المصري، هل تلك مسرحية جديدة تكتبها.

الزين. لم يتذكر شيئاً عن هذا، فطلب منها أن تسعد ليطلع معها
على تلك القصصات والتي كان يعلم مُسبقاً أن ليس على نظام ولا
ترتيب لأوراقه وصعدا وقدم لها مشروباً حلواً وجلسا لبحث مشروع
المسرح المصري، وعثرت هي على تلك الأوراق، وكانت بحثاً لأحدى
أصدقائه واستعد الاثنان للاطلاع عليه:

الزين:

المسرح المصري في السبعينيات

وقضايا الانفتاح الاقتصادي

أحمد صقر - جامعة الإسكندرية

قرأت ذهب بصوتها الرخيم الجزل:

هناك اعتقاد خاطئ ولكنه في حكم اليقين الآن لكثرة ترديده، وهو أن المسرح المصري في السبعينيات لم يكن له وجود، ويزيد الأمر صعوبة أن عقد السبعينيات خاصة عرف في مصر على أنه عقد الهزائم الكبرى، إذ أعقب حرب أكتوبر ٧٣ مباشرة بركان الانفتاح وصلاح إسرائيل. يُضاف إلى هذا كله أن مصر كانت تعاني، ليس فقط من جملة التحولات السياسية والاجتماعية المتردية، ولكن أيضًا من وجه المسرح التجاري الرديء الذي كان يلعب دورًا مناقضًا لدور المسرح ورسالته الإيجابية، مما دعم هذا الاعتقاد الخاطئ بعدم وجود مسرح في مصر.

قال الزين:

برغم ما ساد فترة السبعينيات من تردد وسوقية ظهر كُتاب دراميون، مثل دكتور "محمد عناني"، "سمير سرحان"، "عبد العزيز حمودة"، "فوزي فهمي".

وتميزت فترة السبعينيات بحدّة التفاوت الاجتماعي نتيجة لتبني مصر سياسة الانفتاح الاقتصادي عام ١٩٧٤.

أكملت ذهب القراءة:

وعلى مستوى البناء السياسي، فثمة تحول طرأ على القيادة السياسية لحكم "أنور السادات"، وحدث أن تم إدخال أفكار تتعلق بالحياة الديمقراطية في البلاد، ورفع شعارات سيادة القانون ودولة

المؤسسات إلى غير ذلك، وانعكس هذا كله على كل مظاهر الحياة الثقافية، بما فيها المسرح بالطبع، وأغلقت المؤسسات الثقافية الرسمية مسارحها.

وكان للدولة دور أساسي وراء أزمة المسرح الذي عرفت منذ السبعينيات، فالدولة لم تعتمد إعانة كافية للمسرح الجاد، وامتدَّ شبح الرقابة إلى مؤسسة المسرح بوصفها جهازاً ثقافياً وفكرياً، فراقبت الأعمال الفنية في تشدُّدٍ، وبدأت في المصادرة والمنع، ومنع أسماء معينة من الكتابة للمسرح، فبدأنا نقرأ في شوارع السبعينيات أسماء كثيرة لمسرحيات تجارية من أمثال "اللعب على المكشوف"، "يا حلوة ماتلعبيش بالكبريت"، واستهلاك قدرات كوميدية رفيعة في أعمال مُبتدلة من أمثال "هاللو دولي".

والشيء المؤكَّد هنا أن الدولة بمؤسساتها السياسية والثقافية كانت وراء تردِّي المسرح، ونتيجة لتضييق الرقابة على المسرح بدأ الكتاب يصوغون إنتاجهم واحتجاجهم في شكل رمزي، فتحوّلت الأعمال الفنية إلى ما يشبه الألغاز التي تتطلب الحلول، وكأن الغرض من هذه الأعمال هو الهروب من الدلالة المباشرة والهروب من الالتزام بفكرة لإعطاء دلالة تفيد توصيلها بغير هذا الأسلوب.

الزین:

وبعدها رحلت عن هذا الجو الخائق بعد أحداث الكاتب "محمد عناني"، فقد كَتَبَ مسرحية سُميت "حلاوة" وكانت تتهم على

المجتمعات الشمولية، فعارضتها الرقابة فترة طويلة ما بين عامي ٧٧-٨٨ على أنها قضية ضد النظام.

وعن ظاهرة الانفتاح نجد الكاتب نفسه يكتب "المجازيب" من خلال "أبو صباع" رمز الاستغلال الجشع.

ونجد أن الكاتب "فوزي فهمي" قد تعرّض لفكرة مُلحّة مثل "أصول الحكم"، فكتب: "الفارس والأسيرة" في نهاية السبعينيات، في الفترة التي كان "أنور السادات" فيها يحاول أن يصنع السلام مع إسرائيل في معاهدة صلح، فإن قضية حكم الفرد كانت إلى جانب قضية تكريس السلام هما أهم القضايا التي أفرد لها المؤلف خيطاً ملموساً، وبالرغم من أن النص كان يدعو للسلام فإنه لم يُقدّم خيوطاً تتحدث عن الحاكم وديكتاتوريته وحرية الناس.

دهب:

اسمع تلك المقدمة عن الدكتور "عبد العزيز حمودة" فكانت قضية العلاقة بين الحاكم والمحكوم هي قضيته المفضلة، ويظهر هذا في مسرحيته "الناس في طيبة"، ويؤكد فيها على أن تعيين أي زعيم لا بد أن يأتي بالانتخاب، أي بالأسلوب الديمقراطي.

الزين:

وثمة ملاحظة هنا لا بد من الإشارة إليها والتنويه عنها، ألا وهي أن الظاهرة الدرامية في السبعينيات اختلفت عن الظاهرة الدرامية في

الستينيات من حيث التوجهات السياسية، ففي الوقت الذي كان فيه جيل الستينيات يهتم كثيراً بنقد النظام ومواكبة تجربته الاشتراكية من الداخل فيكتب "عبد الرحمن الشرقاوي" هجوماً عنيفاً في مسرحيته "الفتى مهران" على نظام الحكم السائد آنذاك، نجد العكس في جيل السبعينيات.

أشاحت ذهب وأكملت البحث:

أما كُتَّاب السبعينيات فجاءت كتاباتهم من الخارج، بمعنى أنهم في كتابتهم التي احتوت على إسقاطات سياسية جادة لم ينطلقوا من تحت مظلة النظام وإنما من طبيعة نظرة الفنان من الخارج، وبهذا لم يوجهوا انتقاداً عنيفاً مباشراً للنظام.

ويرجع هذا لطبيعة العصر وطبيعة وجودهم ككتاب جاؤوا في فترة زمنية معينة، كانت تبذل الجهود الرسمية لتضييق الخناق على المثقفين، ففي الوقت الذي غلبت فيه الرؤية الاجتماعية والوطنية في الستينيات، غلبت فيه الرؤية السياسية في السبعينيات، وإذا كان جيل الستينيات مهموماً في المقام الأول بالتجربة الناصرية من حيث إنها تجربة سياسية فريدة - يمثل البُعد الاجتماعي أحد أبعادها - نلاحظ أن جيل السبعينيات على النقيض، حيث إنه قد ركَّز جهوده على "قضية الديمقراطية".

فكانت أكثر القضايا التي أولاهها جيل السبعينيات هي قضية الحرية السياسية وكرامة الإنسان المصري في مجتمع يفتقر إلى التقاليد

الطبيعية للعلاقة بين الحاكم والمحكوم.

أما ملامح جيل السبعينيات كلها فيمكن أن نتبينها من خلال نصّ ينتمى إلى المسرح السياسي، وهو نص رَجَعَ كاتبه "محمد عناني" إلى التراث ليصوغ أفكاره من خلاله، شأنه في ذلك كتاب كل المسرحيات في السبعينيات ومن قبلها الستينيات أيضًا.

هذا النص هو "الغربان"، واعتمد هذا النص على عصر المماليك، وهو العصر الذي زاد فيه طغيان هذه الطبقة إلى درجة اغتصاب الدواب وانتزاع الكثير من الأقوات من أصحابها فضلًا عن حالات الغلاء والأوبئة ونقص مياه النيل، وقد كان من الطبيعي أن يتّجه الناس في هذا المناخ المظلم إلى الدين (الدروشة) بمعنى أصح، وفي هذا العصر المتوتّر حاول الكاتب الإفادة من بعض الخطوط الرئيسية ومحاولة توظيفها في نسيج الدراما في عصره، لقد حاول الكاتب أن يعبر عن العلاقة بين الحاكم والمحكوم في هذا النص.

وقضية الحكم تظل هي القضية المحورية منذ السبعينيات، فالحاكم هنا يسعى لتوزيع الأرض على هيئة إقطاعات في وقت دون أن يكون لأهل البلاد المصريين نصيب فيها.

ولأن الحاكم غير عادل فهو يفتقد إلى هذه الشرعية التي يمنحه إياها العدل والمساواة، ومن ثم لا يسلم الفلاحون إليه القمح، وخلال الصراع بين الحاكم والمحكوم يتطور مفهوم (الغربان).

ولأن قضية الحاكم هي قضية سياسية، فهي بالتبعية ترتبط بالقضية الاجتماعية، وبالتحديد بأهم شرائح المجتمع (المرأة) فقضية كرامة الإنسان لا تكون عند الرجل فقط وإنما تجاوزته إلى المرأة أيضًا، فالمرأة في هذا العصر هي شديدة التخلف بفعل عوامل كثيرة، فنراها راضية تمامًا بما هي فيه وراضية بأن تكون دائمًا تابعة للرجل.

والنص هنا يريد أن يؤكد أن هذه المرأة التي يُراد لها الخروج من مجتمع (الجارية) لا تريد هي ذلك، فهي لا تريد التحرر أبدًا، وإنما تستعذب الأسر وتحرص عليه.

اعتدل الزين وبدى كخطيب الثورة الفرنسية:

ليس هناك شكٌ في أن فترة انحسار المسرح المصري تبدأ منذ عام ٦٧، ورغم أن عصر التوهُّج الوطني بدأ في أكتوبر ٧٣ فإنه لم يستمر كثيرًا، إذ عاد رد فعل هزيمة ٦٧ ليجد امتدادات كثيرة له ممثلة في صلح (كامب ديفيد) وبركان زمن الانفتاح، إلى غير ذلك من السلبيات التي وجدت انعكاسًا لها في أكثر المجالات حساسية واستجابة للأحداث، وهو مجال المسرح.

ويلاحظ أن بعض النصوص التي كتبت في فترة السبعينيات قد اتخذت موقفًا من الشعب، وهو موقف اللوم وإلقاء المسؤولية عليه، وربما أيضًا التقليل من شأنه.

ويظهر هذا بوضوح منذ أول أعمال "عبد العزيز حمودة"، حين رأى "الناس في طيبة" طيبين يقتربون من السداجة ويُجبرون على الخوف ولا يخبرون في أن يظلوا متفرجين على ما يحدث من الصراع على السلطة حولهم كأنه لا يعينهم شيء مما يدور، ومن ثم أصبحوا سلبيين فيما يخص حياتهم نفسها.

أكملت ذهب بصوت حزين:

نصر أكتوبر في المسرح المصري

أما بالنسبة لأبرز أحداث فترة السبعينيات وهو بدون شك (انتصار أكتوبر)، فنجد أنه على الرغم من أهميته إلا أن الأعمال التي تناولته إنما تناولته كحدث عادة يحدث من خلال حدث اجتماعي آخر، فيعرض مثلاً الكاتب حياة جندي شارك في حرب التحرير وعلاقته لمجتمعه ومن حوله، فكان الحديث عن نصر أكتوبر عابراً - كما ذكرت من قبل.

ومن ناحية أخرى لم نجد كاتباً واحداً عرضاً لسلبيات حرب أكتوبر ونتائجها سواء سلباً أم إيجاباً بطريقة موضوعية تنهض على وجهة نظر سليمة ومعقولة، اللهم إلا القليل جداً.

وإذا تناولنا إحدى المسرحيات التي تناولت حرب أكتوبر نجد أنه على سبيل المثال أن الكاتب "سعد الدين وهبه" كتب مسرحية "رأس العش" وهي من الأعمال التي تنتمي للمسرح السياسي.

والإطار العام لهذه المسرحية هو انتصار المصريين في حرب ٧٣ وأثر هذا الانتصار على الواقع المصري، وداخل هذا الإطار أطل الكاتب على الواقع السياسي والاجتماعي للمجتمع المصري من خلال قرية مصرية قريبة من مواقع المعركة.

اعتمدت المسرحية على جو المناقشة التي طرحت مشكلة الصراع العربي الإسرائيلي منذ حرب ٤٨ ومرورًا بحرب ٥٦ وحرب ٦٧، وأخيرًا حرب ٧٣ وناقش المؤلف أسباب هزيمة العرب في هذه الحروب التي ساندت فيها القوى الاستعمارية إسرائيل، كما ساعدهم على هذا عدم استعداد العرب بالقدر الكافي، وعدم تكافؤ الفرص بين القوتين المتحاربتين وسلبية الواقع السياسي العربي، ثم كيف تحقق النصر عندما اعتمد المصريون على قوتهم الخاصة واستعدوا للمعركة بالقدر الكافي، وهكذا كان الانتصار العسكري عام ٧٣ إيذانًا بالتغير الاجتماعي والسياسي الذي طرأ على الواقع المصري.

لقد بدأ عهد جديد تستقبله الشخصيات بتحولها الجديد، فالفلاحون في القرية ثاروا على سلبيتهم وتحاذهم وشرعوا في العمل الإيجابي، وكانت البداية وقوفهم في وجه "جمعة" أمين الجمعية ورفضهم لما عودهم عليه حين كان يجمع أختامهم ويوزع عليهم الأسمدة كما يحلو له بعد أن يستقطع لنفسه حصة إجبارية يأخذها إتاوة من الفلاحين، ثم اتجههم إلى ردم الترعة لإصلاح الأرض واستغلالها في الزراعة من ناحية، وليقضوا على الأوبئة التي تسببها لهم من ناحية أخرى، وتنهض معهم "فتحية" الشابة الجميلة تستنشق عطر الانتصار، رافضة أن تستجيب لوالدها الذي أراد أن يرسم حياتها كما يحلو له.

ويعود "كمال" إلى وعيه الذي فقده طوال السنوات الست السابقة
عقب عودته من الأسر الإسرائيلي فاقداً الذاكرة فيقول لـ "آمنة" التي
تزوجها في "رأس العش" عقب عودته من حرب ١٩٦٧:

أنا مكتئب تايه يا آمنة، أنا كنت ناسي، وساعة ما طلعت الشمس
واختفى الشبح، ماخفش من إني أفكره، علشان كده ذاكرتي رجعتلي
على طول.

لقد أعاد الانتصار الثقة إلى النفوس، فنهضت تؤمن الحدود وتبني
في الداخل، وهكذا لم تقتصر المسرحية على تقديم الواقع السياسي وأثره
على الواقع الاجتماعي، وإنما تخطت ذلك إلى محاولة توجيه المجتمع نحو
التغيير.

الزين:

على جانب آخر نجد "نعمان عاشور" ينحو في اتجاه آخر لظروف
السبعينيات، مُركِّزاً على الانفتاح كنتيجة للحرب، ففي مسرحية "برج
المدابغ.

يحرك "نعمان عاشور" شخصياته في جو الحالة العامة التي عاشها
المجتمع في فترة الانفتاح الاقتصادي، فقدّم شخصيات تتصارع من
أجل المكاسب المادية دون مراعاة لقيم دينية أو أخلاقية.

شخصيات تمثل الانتهازية والتطلعات الرأسمالية، يجدها "عصام"
الابن الكافر بكل القوانين الأخلاقية والدينية، فقانونه الوحيد هو

تحقيق الربح السريع، و"مدام دولت" صاحبة الشقة المفروشة في عمارة "الشيخ فاضل سلامة" أو "سلامة بيه" في زمن (الانفتاح).

وتُقابلُ شخصيات الانفتاح الجديد شخصيات أخرى تبحث عن المكاسب الاجتماعية والاقتصادية التي يمكن أن يحققها هذا الانفتاح، وتقف بالمرصاد لكل تحركات المستغلين الانتهازيين، كما نرى في شخصية "هشام" البطل الذي حارب وحقق النصر في أكتوبر ٧٣ ودفع ثمن الانتصار ساقاً مبتورة ومقعداً للمعوقين، وهكذا أوجد "نعمان عاشور" حالة من الصراع بين فساد الانتهازية المستغلة المستقلة وبين تحقيق العدالة الاجتماعية والاقتصادية.

هكذا نجد أن حرب أكتوبر قد أشعلت جبهة الأدباء والفنانين العرب حماسة وانفعالاً، فجاءت أعمالهم عفوية انفعالية مليئة بالانطباعات وردود الفعل السريعة، وليس بالإبداعات الأدبية الفنية، لذا غابت الأعمال المسرحية الكبيرة عن الساحة الفنية في تلك الفترة ما عدا- وكما ذكرت من قبل- بعض الأعمال التي اقتربت بعض الشيء من واقع تلك الفترة كما في "رأس العش لـ"سعد الدين وهبه"، "برج المدابغ" لـ"نعمان عاشور".

قام الزين لعمل الشاي الأسود الثقيل ليستطيعا مواصلة القراءة والفهم وعاد بكوبي شاي مضلعين احتفظ بهما من بلاد النوبة ولا يخرجهما للاستعمال إلا في المناسبات المهمة مثل لقاء أدبي ثقافي جنسي

مثل هذا. عدلت ذهب رقبتها لتوازي ذقنها المُدَبَّب بصدرها ليخرج صوتها واضحا طليًا:

أكتوبر من وجهة نظر كوميدية سوداء:

أما إذا بحثنا عن اتجاه آخر لمعالجة حرب أكتوبر، فنجد أنه على سبيل المثال كان هناك الكاتب "على سالم" الذي قدّم مسرحية "عملية نوح" والتي يقدم فيها رؤيته لحرب أكتوبر من خلال مزيج يجمع بين المأساة والملمهة والواقع والخيال، ليُصوّر العبور في النهاية كحلٍّ لا مفرَّ منه لإنقاذ مصر من الانهيار وبنائها من جديد، ولقد كتبها بعد النصر بعام واحد، ولذلك اعتبرها إحدى الأعمال التي استوفت حقوقها من الكتابة ومن التعبير عن الحرب بشكل جيد.

ويجسد "على سالم" رؤيته في البداية - للهزيمة - وفي أسبابها وحلها، أما الحدث الرئيسي الذي يسيطر على المسرحية فهو الخطر المُحدِّق بمصر الذي يُهدِّدها بالغرق من خلال رمز بسيط شفاف عن حدوث انفجارات تُحدثُ تشققات في قاع البحر وتتحوّل إلى أخدود صغير يأكل شواطئ الدلتا ويتسع ليهدد مصر كلها بالغرق، تلك القضية المحورية تجسدها شخصيات المسرحية ومواقفها وأحداثها بذكاء وتركيز.

الزین:

شاهدت المسرحية فـ "على سالم" يلور من خلال المسرحية رؤيته الكوميدية السوداء للهزيمة وطرق الخروج منها، وتصور الشخصيات

وهي أنماط فكرية ونماذج اجتماعية تُجسّد فكرته ورؤيته، فجاءت كنماذج للإسقاط السياسي والشخصيات الجامدة عند موافقها.

أكملت دهب:

ويجمع "على سالم" بين الواقع والأسطورة باستخدام قصة سيدنا نوح وطريقته في الخلاص من الطوفان عن طريق تجميع النماذج الممثلة للعقل المصري والخبرة المصرية، وحشد أهل الصفوة في ثلاث سفن كبيرة، على أن تتقدّمهم إلى البحر سفينة نوح للأبحاث لتنذر السفن الثلاث باقتراب الطوفان، فتخرج بهم من مصر المهدّدة كلها بالغرق حتّى تحت مياه الطوفان، ولا يمكن إنقاذها بل يجري إنقاذ هؤلاء الصفوة أو روح مصر، ثم تتم إعادتهم إلى الصحراء المصرية لينبؤ مصر الجديدة، وتطلب من المسؤولين - الذين يرمز لهم الكاتب للبيروقراطية - البدء في تطبيق الخطة وحصد كل الكفاءات الفكرية والفنية والمهنية، فتتقذه هذه الكفاءات بينما يظلّ الشعب معمّى عن حقيقة الطوفان القادم لإغراقه، هذه هي ذروة المأساة التي يقدمها "على سالم" ويرمز بها لحالة (اللا حرب) و(اللا سلم) التي سيطرت على مصر بعد هزيمة يونيو ٦٧.

ويرفع الزين صوته:

وفي "عملية نوح" يعرض "على سالم" رؤيته لمغزى حرب أكتوبر ومعنى العبور، ولكن يعرض أيضًا رؤيته البيروقراطية السياسية التي

ترفض الحرب وتصر على الهرب من مواجهة الصدام الحتمي في الخطوة الرمزية المضادة المسماة بـ "عملية نوح".

ومن أبرز ما كتب عن حرب أكتوبر نجد مسرحية "رسول قرية تمرة" للكاتب "محمود دياب" والتي كتبت عام ١٩٧٥ - للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام بواقعية قوية الإيحاء، وبمزج شديد المهارة بين العام والخاص، وبين المفهوم السياسي والاجتماعي لحرب أكتوبر، وبالكوميديا الراقية النابعة من مواقف المسرحية.

وقرية "تمرة" ترمز لمصر، والشخصيات معظمها فلاحون بسطاء وفقراء وشباب أقوياء وهم المشاركون في الحرب.

أما الشخصية الممثلة للعدوان في القرية فهي شخصية الثرى "الحاج دسوقي" الذي ينتهز فرصة غياب ابن أخيه "فكري" المحارب في حرب أكتوبر لاغتصاب أرضه، ويمتزج عدوان "الحاج دسوقي" على الأرض بترويجه لإشاعات العدو عن سقوط مدينتي "السويس" و"الإسماعيلية"، فلا ينفصل العدوان الاجتماعي الداخلي عن العدوان السياسي الخارجي، وتتجسد مشكلة الأرض الخاصة والعامّة: أرض القرية وأرض الوطن في أزمة العدوان الداخلي والخارجي، فيتداخل الخاص بالعام وينبع العام من الخاص.

كما تنفرد الشخصيات بسمات واقعية متميزة وحية، وتعبر عن نفسها في حوار المسرحية.

وفي النهاية نجد استشهاد "فكري" ابن القرية المقاتل وتصميم القرية كلها على مواصلة النضال ومنع العدوان الداخلي والخارجي على الأرض والوطن.

دهب:

كذلك كتب الناقد "فؤاد دواره" أول عمل مسرحي لعام ١٩٧٦ وهو "العبور" ليصور فيها وبدقة مرحلة ما قبل العبور من حرب الاستنزاف وعبور القوات الخاصة إلى تصوير المجتمع المصري وانتظار الشعب والجيش للخلاص من عار الهزيمة وأثرها والعبور نحو التحرير.

الزين:

هكذا أستنتج أن الأعمال التي قدّمت وجهة نظر ممتازة وصحيحة، قبل عام الانتصار، كانت أنضج فنيًا وأدبيًا مما قدّم بعد الانتصار وفي العام نفسه، حيث إنه كانت كلها تقريبًا ردود فعل سريعة ووقّية لم تنظر لأبعد من ذلك ولم تتمعن في آثار هذه الحرب ونتائجها بنظرة مستقبلية تطلعية ذات إدراك وفهم واعٍ ومنطقي.

دهب: وهي تسدل رموش عينيها الطويلة السوداء كستارة ختام مسرحية ثقيلة عليهما ويظهر هذا من صوتها الذي بدأ في الانخفاض ككشافات المسرح تستعدُّ لنهاية المسرحية:

ثمة ظاهرة أخرى نلمحها في مسرح السبعينيات وهي أن في هذه الفترة حلت تجارب مسرحية جديدة محل الدراما الواقعية، فاقتربت هذه التجارب من المسرح التعبيري، على سبيل المثال عند "عبد الغفار مكاوي" كمسرحية "زائر من الجنة".

واقتربت بعض التجارب من المسرح التسجيلي والملحمي عند "نجيب سرور"، "وشوقي عبد الكريم"، و"رشاد رشدي" في مسرحية "بلدي يا بلدي".

واقتربت بعض التجارب الأخرى من مسرح العبث والتجريب الرمزي عند "السيد حافظ" و"رأفت الدويدي" و"محمد سلماوي" (العبث).

فتولدت تجارب جديدة في هذه الفترة تماشت والوضع السياسي والاجتماعي وقتذاك، فنجد أن ثلاثية "نجيب سرور" "ياسين وبهية" - "أه يا ليل يا قمر" - "قولوا لعين الشمس" قد ظهرت فيها ثمة الملحمية بوضوح.

الزین:

اليوم يا ذهب بعد انتفاضة يناير لا مصر، لا ثقافة، لا ترجمة، لا اقتباس، لا قراءة، لا تأليف، لا مخرجين، ولا كتاب مسرح، انتهى المسرح أبو الفنون.

دهب:

مات أبونا يا زين، نعم شاهدت ذلك وقرأته في أعين المسارح في مصر التي انتابها الإهمال والتردي، مات أبونا يا زين وفقدت مصر أخلاقها وأدبها وعاداتها الجميلة.

الزين:

أسف يا دهب أني أبوح لك بكل هذا التردي الذي أوصلنا إلى ما قبل العصور الأولى من نشأة الإنسان.

دهب:

لعلمك يا زين أن إملنا في التوبة لن يكون على يد حاكم مصر اليوم؛ لأنه حاكم متصهين يتنازل عن أرض مصر للغرباء.

الزين:

من قال لك؟

دهب:

كل مصر تعرف، لكن أنت تعرف كذلك أننا لا نصدق وإن صدقنا لا نقول.

الزين:

نعم يا دهب، أم حاكم مصر يهودية من المغرب وحملت الجنسية المغربية إلى أن تقدم ابنها إلى الكلية العسكرية، وتنازلت عن جنسيتها المغربية ليُقبل ابنها.

ذهب:

والأدهى خاله لأمه زاول عمله في إسرائيل لدى مخبراتها.

الزين:

أملنا في أهلنا الآن يا ذهب ألا يضيع حق النوبة.

الزين:

أشكُّ يا ذهب لأن حماية رأس النظام المصري الآن في يد إسرائيل وعصره لها أجمل العصور، فإلى الأمام يا إسرائيل، والموت لمصر والعرب.

تدفقت الدموع من عين ذهب وبكى الزين على ضياع النوبة ومصر والدنيا كلها على يد أوغاد ليس لديهم رحمة.

ذهب:

لا يا زين أصرّح لك ما لم تكن تعرفه أن أمي موجودة لم تمت هي قوية وعفية، وهي قادرة على قيادة بلداننا حتى النصر، حتى قالت لي: سأححو كل الطفيلات المصرية السامة، وجز الأعشاب من مجرى النيل، وهدم الجسور والسدود ليسيل النيل يُغني مُسبِّحًا سعيدًا، هكذا قالت لي أمي.

تثاءبت ذهب وغلب على الزين النعاس قبل مطلع النهار بقليل، فتعانق جنوب الوادي الخصب واستسلما لنوم هادي.

رسالة إلى دهب

ياه يا دهب!

الناس غير الناس، والنيل ليس النيل الذي تعرفينه. لحست
الحكومة كلامها لنا. لا إعادة توطين. الذي ضاع، ضاع وانتهى. بُني
سدٌ وسدٌ ووضع العدو الصهيوني عدادًا على خزانات المياه يفتحها
عندما يدفع مقدمًا سعر المتر المكعب من مياهنا. منعوا عرب فلسطين
من أرضهم، واقتلعوا أشجار الزيتون من منبتها. ومات العرب
وتصحروا. وهم يعملون اليوم عبيدًا في منازل الصهاينة وأرضهم التي
امتدت من النيل إلى الفرات.

ابتي الغالية دهب، وأخيرًا استولوا على مياه النيل روح بلادنا.

حبيتي وابتي دهب، لا أمل أمامنا إلا أنت، كنتُ مخطئة عندما
منعتُك أن تسافري إلى فرنسا بلاد الكفار، لا يا دهب هأنا أعيش منذ
آلاف السنين في أرض وادي النيل الكافر الحاقد العنصري الجبان تلك

هي الحقيقة يا ابنتي، وللدلالة على ذلك أننا نعمل في أرضنا عبيدًا لهم
عبيد للصهاينة وسادتنا متربعين على أرائك من صُنع حسالة الأرض
من الصهاينة ويشدونها من تحتهم كلما رغبوا في ذلك، تلك هي لعبة
كراسى الحكم التي كنا نسمع عنها يا دهب.

ابنتي الحبيبة دهب، تسألين عن الأسرة. سألت عليك العافية يا
ابنتي يا ابنة النوبة. إخوتك رحلوا إلى الجهة الأخرى، وأخوالك كذلك
وانتظرتهم هنا ولم يأت أحد. حتى الإله يكذب ولم يرسل أحدًا إلى الجهة
الأخرى. كل من يردم عليه يفنى ولم يبقَ منه حتى الغبار، ويقول لنا في
لوحة المحفوظ إنه سيجمع العظام وهي رميم حتى وإن تحوّلت إلى غبار
وهو رحيم غفور، وصدقناه وخاب ظننا ولم يأت أحدٌ إلى الجهة
الأخرى لا الجبناء والأثرياء ولا أحد على الإطلاق من كوكبك الملعون
المنكوب بجرثومة الصهيونية التي شردت وقتلت وعجنت وخبزت
والعرب واقفون عيونهم تنظر إلى الداخل وهم مذعورين. أليست تلك
أوطان الجبناء يا دهب؟! نعم هي كذلك أكبر الصدمات التي تكتشف
أنك لا تساوي شيئًا لدى أشخاص كانوا كل شيء بالنسبة لك.

ومن أكثر الأحاسيس التي أمقتها يا دهب شعوري بفقدان
البوصلة. واحتلال الأرض أهون ألف مرة من احتلال العقول.

دهب! علمتُ من رسالتك الأخيرة أنك تحبين رجلاً من النوبة
وباركتك يا ابنتي لأنك اتحدتِ مع من كنتُ أريدُ أن أقوله لك قبل
سفرك، وكان اتصالنا الروحي هو الدافع أكيد من أن تقترني برجل نوبي

الأصل لتدافعا عن مائنا وأرضنا وجبالنا التي لم تلتقِ قِمَمُها لأنها لا تريد أن تركع لأحد. أوصلا قممها بحبال من نسيج الأشجار وأخشابها التي رضعَت منها لكي تسلم وتتقبل القمم وتتعاشق وتحب دون أن تنحني، نحن كذلك يا ذهب لا ننحني مثل الجبال الواقعة دائماً في جبروت وتحدٍّ، نحن أبناء النيل والجبال يا ذهب لا نخضع ولن ننكسر، واصلي النضال يا ذهب حتى ولو كنتِ لوحدة فأنت هناك وأنا هنا وغيرنا في أماكن عدة، فالنوبة ستعيش، ولن يُسْتَتَّها النيل لأنه يحبُّها ويحنو عليها.

أما أنا فقد أرتبطُ بالحب الذي كان خدعة لجأنا إليها لنبرر تعلقنا بشخص خاطئ، وتوطدت جذور هذه الخدعة مع التقادم الزمني لتصبح أقرب إلى الحقيقة لا تفعلي ذلك يا ذهب.

ذهب!

أبعث إليك بسلامي وتحياتي وأشواقي وحيي.

إمضاء

أمك الزينة

ملحوظة: ما زلتُ أحتفظ بكل الأوراق التي تركتها في الخزانة وكل كتبك بعلاماتها التي كنتُ تُخططين على جملها وكلماتها وحتى حافظة مدرستك. لن تصدقي يا ذهب أنني أحتفظ حتى بقطعة الحجر التي كنتي تلعبين بها أمام الدار لعبة السبيجة مع بنات الحي وتخططين

على الطريق مربعات اللعبة وتنطون على ساق وساقين وأنا أنظر إليك وأبتسم. أتذكرين يا دهب الحبل الذي كنتِ تنطين عليه مع بنات الحي وغضبكِ لأنكِ لم تنطي جيدًا وأقول لك تلك هي اللعبة دور لك ودور عليك، وإن حافظت على لياقتك فالدور يكون لك دائمًا. أما الشيء الذي أدهشني أنه نقص من أوراقِ قصة تسمى حنين لم أعثر عليها، هل وجدتها يا دهب، هل تعرفين أين هي؟ أعرفُ أنك كنتِ مغرمة بالتمثيل، وكنتُ أسمعك وأنتِ تردين مقاطع منها أمام أطفال الحي. هل تتذكرين حنين يا دهب؟

حنين

أُطفئت الأضواء، وعمَّ السَّواد خشبة المسرح وسلط ضوء خفيف
يظهر منه فتاة بجلباب أزرق تسير ببطء نحو وسط المسرح.

تقول بتضرُّع: أين أنت يا أرماندو يا من أظلم الكون عني منذ أن
خرجت ولم تعد.

صوت أرماندو: خرجتُ لأبحث لك عن مستقبلٍ وعن أرضٍ
جديدة.

الزينة: لا يا أرماندو أنا لن أترك مكاني، لن أترك أرضي ووطني.

أرماندو: الوطن يا زينة يعيش فينا.

زينة: هذا صحيح، لكني أعيش في الوطن الذي يعيش فيّ.

أرماندو: إذا عليك أن ترحلي معي.

الزينة: أنا لن أبرح هذا المكان حتى ولو غمرته مياه السد.

أرماندو: السد سيقهلك وتنتهي قصتنا.

الزينة: لا يا حبيبي نحن أقوى وأعمر من السد.

الزين: ستقفين في وجه الحكومة؟

الزينة: إذا وقفت أمام السد، لماذا إذاً لم أقف أمام كل الحكومات المصرية المرتشية التي لم يعمر قلوبها الحب.

الزين: لن أرحل ولن أتركك يا زينة، بل سأذهب لدراسة الهندسة كما وعدتُك لأعود إلى وطني إلى النوبة مُحَمَّلاً بزاد العلم الذي يؤمِّن لنا مستقبلاً جميلاً يرنو إليه كل الناس.

الزينة: اذهب وسأنتظرك طول العمر يا أرماندو.

الزين: سلام وقبل الرحيل أحبك يا زينة يا وطني.

الزينة وهي ترفع يديها الاثنتين كأنها تتضرع:

أما زلتَ تحبني يا أرماندو.

الزين: إن انطفأ حبُّك يوماً يا زينة ستكون نهاية العالم.

تنخفض الإضاءة تدريجياً من فوق خشبة المسرح حتى يحل الظلام للمنظر الآخر، هذا هو المنظر الأول الذي قرأته ذهب وهي طفلة في حوش بيتها وهي تلعب مع أقرانها ولم تعلم أو تعي ما معنى هذا الكلام ومَن كتبه ولمَن. تلك أوراق من عهد الصِّبا، وقال الزين لذهب هذه هي

روايتي الأولى التي لم أنهيها بعد. كتبتها في عمرك يا دهب تلك الأوراق
تشابهك في العمر أيضًا.

الزين: لماذا تحبينها لتلك الدرجة والتي حفظتها عن ظهر قلب؟

دهب وهي تحتضنه بقوة:

من الجائز أنه قد كتبتها لي.

الزين: هي تشبهك، ولكنك لست حنين أنت دهب التي أعشقها
أما حنين هي وطني الذي أحبه، هي حنين وأنت دهب.

تذكرت دهب يوم اختيار الممثلين والممثلات، وكلُّ يتلو ما يوجد به
تمثيلًا، وقد اختارت دهب دون وعي منها ودون تفكير تلك الجملة
التي طالما رددتها في قريتها هناك في الوادي الخصيب، وهي ترفع يديها
بتضرُّع: "أما زلت تحبني يا أرماندو يا سيد الماء وعطره" وحلَّ الصمت
كالطرش مما أذهل دهب ولم تنطق بكلمة أخرى، وهل هناك كلمات بعد
كلمة بعد أرماندو؟ صفَّق الزملاء وعمت الهمهمات، واندفع المخرج
خارج الصالة ملوِّحًا لهم بأن يكملوا أو ينتظروا للغد، وآمنت دهب بأن
تلك الكلمات لا بد أن تكون للمخرج وهو مؤلفها.

العاشقان

تأبطت ذهب الزين في طريقهم إلى حي منبرناس في المنطقة الرابعة عشرة من باريس تلك المنطقة الشهيرة بمقاهيها الكثيرة والتي يؤمها العديد إن لم يكن كل رواد المسرح والأدب وعلى مقهى سيلكت يجلسون ويتسامرون، ولم تعرف إن كانوا يمثلون أدوار رواد المقاهي أم هم كذلك في حالتهم الطبيعية.. قدّم لهم النادل المريّة البيضاء الطويلة ذاتها والجلباب الأسود مكانًا على التراس أي خارج المقهى ليتمتعوا بمشاهدة المارّة وطلب كلٌّ منهم مشروبه المفضل، ودار الحديث والهمز واللمز بينهما، ولم يشعرا بمن حولهما ولا بالمارة ولا ازدحام الناس والسيارات أيضًا. هم فقط. لا أحد غيرهم. تناول الزين شفتيها ليرضع منها رحيق السعادة، ثم اعتدل قائلاً: لن نأتي إلى هنا طلبًا للحبّ ونحن على بُعد خطوات من شارع ديكارت.

ذهب:

ضحكت ورنّت ضحكتها حتى نبهت المارة ومن على تيراس
السيليك، واعتذرت وهي تضع يدها على فمها وتُخفي وجهها تحت
إبط الزين. هل تقول لي: لماذا نحن هنا؟

الزين:

معك يا حب لا توجد كلمات الإِجبار لأن وجودي معك ضرورة
مستحبة وطبيعية.

ذهب:

أعرفك جيداً، فيمَ تريد أن تُوجّه الحديث؟

الزين:

تحدثنا آخر مرة في شارع ديكارت ليلاً عن تطوّر المسرح المصري،
والآن أريد أن أحدثك عن المسرح المصري اليوم.

ذهب:

أرحبُ بدروسك أيها العاشق إن طالت الحب وإن طالت الدرس
فأنت معلم ماهر.

الزين:

طلب كأساً أخرى من الخمر البيضاء لتنير مُخَّه وشرع في الحديث:

أهم مشكلات المسرح المصري هي غياب الجمهور، خاصة في المسرح الذي تشرف عليه مؤسسات الدولة، وأن هذه المؤسسات يتحكم فيها غالباً موظفون ينشغلون أكثر بتسوية الأمور المالية والإدارية أكثر من انشغالهم بتسويق العروض المسرحية.

وقال الناقد المسرحي يسري حسان: إن أحد أوجه الأزمة يتمثل في أن العروض الرسمية تكون تكلفتها إنتاجها ضخمة، ثم يشاهدها جمهور قليل. وأبدى حسان أسفه لأن انتفاضة ٢٥ يناير، هذا الحدث الذي يُعدُّ مفصلياً في تاريخ مصر الحديث تناولته ثلاثة أو أربعة عروض مسرحية فقط، وبشكل مُتَعَجِّل وغير ناضج، ومن ثم لم تكن هذه العروض على قدر أهمية الثورة، ولم تنجح في التأثير المطلوب، وأعرب الناقد المسرحي عن اعتقاده أن الأحداث الكبرى ربما تحتاج في الفن إلى مسافة زمنية، حتى يستطيع المبدع تأملها والنفاز إليها بشكل أعمق كي يقدم عملاً إبداعياً، سواء في المسرح أو السينما أو الأدب عموماً، مُشيراً إلى أن هناك أزمة كتابة حقيقية.

وأنا شخصياً أعتبر أن الأزمة الاقتصادية التي تعصر البلاد اليوم لها آثارها على المسرح.

دهب:

إن أزمة المسرح في حقيقتها انعكاس لأزمات كثيرة تُثَرُّ بها مصر، فالتعليم على سبيل المثال لا يرسخ محبة المسرح لدى الطفل في المدرسة، والظروف الاقتصادية لا تجعل المسرح على أجندة المواطن المشغول

بتحصيل "لقمة العيش"، إضافة إلى أن الدولة تنفق ملايين الجنيهات على المسرح، لكنها ليست مشغولة بمدى تأثيره.

زين:

وأعترف بأن مواقع التواصل الاجتماعي أثّرت سلباً على إقبال الشباب على تلقي الثقافة من مصادرها التقليدية بشكل عام، سواء من الكتب أو المسرحيات أو الروايات، فضلاً عن أنها لم تتطور بالشكل الذي يجعلها منافساً قوياً لهذه الوسائل، وأن المسارح لم تعد جاذبة من ناحية أن ما تقدمه للجمهور ينفصل عن الحياة، كما أن أبنية المسارح المصرية تحتاج إلى تجديد وتطوير، واستخدام تقنيات حديثة، يقرأ عنها الشباب ويشاهدونها على مواقع التواصل ولا يجدون لها أثراً في واقعهم، وهذه مشكلة كبيرة تعترض تواصلهم مع المسرح.

وأن المسرح التجاري اختفى تقريباً منذ ١٥ سنة على الأقل، لأنه كان يعتمد في أغلب ما يقدمه على السياح العرب، ولم تعد مصر في السنوات الأخيرة مصدر جذب لهؤلاء، ومن ثم اختفى "زبون" هذا المسرح.

وقالت دهب:

إن المسرح التجاري لم يكن مسرحاً بالمعنى المفهوم للكلمة، وباختفائه لم يعد لدينا مسرح خاص، ففي مصر الآن عرضان مسرحيان فقط بالمسرح الخاص، أحدهما بعنوان "بابا جاب موز"، والثاني "الدنيا حبيتي".

اعتدلت ذهب وبدأ على وجهها الجديدة:

وبشأن كيفية مواجهة هذه المشكلات، قال الزين: إنه لا أمل إذا لم نبدأ بالطفل، ففي ألمانيا مثلاً يُشاهد الأطفال في المدارس منذ الصغر ١٢ عرضاً مسرحياً سنوياً يناسب أعمارهم، وفي مصر لدى وزارة التربية والتعليم ما يُسمى التوجيه المسرحي، لكنه غير مُفعّل، وأكّد رئيس تحرير جريدة "مصرحنا" على ضرورة إتاحة الفرصة للشباب من كتاب المسرح، لافتاً إلى أن هناك بالفعل مجموعة من الكتاب الجدد الذين يكتبون بذائقة مختلفة وبطرق مميزة، ويعبرون عن لحظتهم التاريخية، أطالب بإتاحة الفرصة للمخرجين الشباب الذين نجحوا في الإلمام بأغلب التجارب المسرحية الجديدة في العالم، ويحاولون تقديم عروض مبتكرة وبأشكال مختلفة.

ذهب:

وهل تعتقد يا زميلي الجميل إن تغلب المسرح على تلك المعوقات سينتصر المسرح؟

الزين:

لا يا ذهب المسرح محتاج لجمهور واع يتألف مع النص ويتوحد مع الإخراج ليكون للجمهور كلمته في الفن؛ لأن الجمهور هو المتفرج وهو الناقد وهو صاحب المسرح، ولا يتعين أن يأتي المسرح بقرار جمهوري أو وزاري، المسرح ينبع من أسفل، من الجماهير ليعود إلى الجماهير.

الضيف الثقيل

امتلات القاعة الفسيحة بالجمهور، وكانت دهشتهم أين يجلسون؟ وأين خشبة المسرح؟ وأين الستائر؟ وأين؟ وأين؟ ذهب الجمهور في ذهنه إلى عديد من الأسئلة والتي لم يعرف لها جوابًا، أليس هذا مسرح الحكيم الذهني، أليس المسرح أولاً في مخيلة المشاهد قبل أن يشاهد العرض أول مرة، وإن شاهده فكيف يكون هذا العرض هو الفريد دون العروض الأخرى؟ الحكيم جسّد المسرح على صفحات عقله ليوزعها على جمهور المتلقي دون وساطة ولا خجل. الحكيم الذهني المفكر. وأضاف الزين المخرج من عنده مسرح ليس له وجود أيضًا بل هو في ذهن هذا الجمهور الذي احتلّ تلك الساحة ذات الجغرافيا العجيبة، وبدأ الجمهور ينظر كلُّ إلى الآخر، أين الكراسي؟ وأين فخامة المسرح؟ عندما وجدت ذهب وشعرت بمدى قلق الجمهور تقدّمت إليهم توزع

ورقة تفصيلية عن مغزى الضيف الثقيل وفيها: في مسرحية الضيف الثقيل - للأديب العربي المصري توفيق الحكيم - وهي أولى مسرحياته وقد كتبها عام تسعة عشر وتسعمائة وألف، يحل ضيفاً على محام على أن يقيم ليلة أو ليلتين. فتمتدُّ به الإقامة أشهرًا بل سنوات، وكان يصحب المحامي المضيف رغم أنفه - إلى مكتبه وهو الذي يقبض مُقدِّم أتعاب كل دعوة ومتأخرها من الزبائن حتى ضاق المضيف بضيفه ولم يعد يطيق صبراً على تحمله فقام بطرده.

وفي مسرحية العدوان الغربي الصهيوني على وطننا العربي ذات الفصول الثلاثة، فصل الاجتياح الأمريكي للعراق لتدميره، وفصل العدوان الدائم على الشعب الفلسطيني واجتياحه ارضه الدائم، وفصل العدوان الصهيوني الغربي على لبنان لتدمير بناه وإخضاع شعبه، واغتيال مقاومته، كثر الضيوف الثقلاء الذي يأتون مكشرين تكشيرة الذئاب، مبتسمين ابتسامة النمر المقترة، فكم من مرة حلَّ الرئيس الأمريكي المدعو جورج دبليو بوش ضيفاً ثقيلاً على أرض العراق التي اجتاحتها فأحرقها ودمَّر حضارتها، لكي يرفع معنويات جنوده المنهارة أمام ضربات المقاومة اليومية، هذه المقاومة التي يحار بوش في اختيار صفاتها وأسمائها، فهي تارة إرهاب وطوراً فاشية، وأحياناً عنصرية.

وكم من مرة حلَّ وزير الدفاع الأمريكي دونالد رامسفيلد ضيفاً أكثر من ثقيل على أرض سومر وبابل وشرعية همورابي وعمي بائع الورد ليلتقط الصور التذكارية مع جنوده، جنود القتل والتدمير والاعتصاب، الذين تحجل من أفعالهم الكلاب الشاردة الجائعة!

وكم من مرة حلّ مسؤول غربي أمريكي أو أوروبي ضيفاً على أرض فلسطين المحتلة من النقب إلى الجليل إلى ما يُسمى أرض السلطة الفلسطينية - الضفة والقطاع ليوزع ابتساماته وتحياته على شعب وُلِدَ رغم أنف الإرهاب الصهيوني الدموي، ويُستشهد رغم أنف هذا العدو الصهيوني العنصري،! وهذا الضيف الثقيل لاهم له إلا الوعود الكاذبة المسماة خارطة الطريق بينما يرى أمامه جدار الفصل العنصري يمتد ويمتد ليفصل الحي عن الحي والشارع عن الشارع والشجرة عن الشجرة والفلسطيني عن شقيقه أو ابنه.. حتى حكامنا في توطين أنفسهم إلى الأبد، فهم ضيوف ثقلاء، وعلى الشعب طردهم أيضاً.

وإذا كان أولئك الضيوف الثقلاء قد فرضوا أنفسهم على أرض العراق وأرض فلسطين ولم يخبروا أحداً بنزولهم في هذه الأراضي، لأنهم يحتلونهم بالقوة، فإنني لا أدري كيف استطاع هذا البلطجي توني بلير الإنجليزي النشيط في جوقة - بوش - تشيني - رامسفيلد - بول وولفز - ريتشارد بيرل - أن يحل ضيفاً ثقيلاً على أرض الأرز، على مغاني الرحابنة وفيروز ووديع الصافي ونصري شمس الدين ومارسيل خليفة وجوليا بطرس! كان بإمكان المضيف أن يرفضه، وكيف استطاب البعض تقييله ولثمه ومصافحته وشدقاه يقطران بدماء أطفال قانا وعيترون والقاع؟ ألم يشعر مُقْبَلُهُ أنه يُقْبَلُ آرثر بلفور ومكماهون ومارك سايكس، بل يقبل يهود أولمرت، ولو سُئِلَ أي مواطن لبناني لبناني عن الفرق بين البلطجي الإنجليزي توني بلير والمجرم الصهيوني

يهود أولمرت لما وجد أي فارق بينهما، ولقال: إن خنجر بلير مسموم أكثر من خنجر أولمرت. فإلى متى تظل أرضنا العربية مُستباحة من قبل ضيوف ثقلاء ينحر لهم البعض الخراف وقيم المآدب وهم الذين نحروا أطفالنا وأقاموا المآدب من تفتيت شعوبنا؟!

بعد همهمات موسيقية بدأت الإضاءة تضعف ببطء شديد لترتفع على يسار الداخل من الباب الرئيسي لصالة العرض فيتوجّه الجمهور تلقائياً حيث تشتد الإضاءة إلى أن تقع دائرة بيضاء في وسط الحفرة الأولى، فيستعدّ الناس إلى الجلوس حول تلك الإضاءة المركّزة وتنتهي الموسيقى، وينصت الجمهور شاخصاً ببصره على الإضاءة المشعة، وإذا بها تنطفئ فجأة لتظهر باللون الأزرق، وتحتها فتاة بروب أزرق وسحنة نوبية تعلن عن المسرحية بأبيات شعر منتقاة:

لا تكن ضيفاً ثقيلاً	يكره الناس لقاءك
لا تكن عبئاً عليهم	لا تُحمّلهم عناءك
ليس في ذنب أناس	أن يكونوا أقرباءك
فتحل الصبح ضيفاً	واصلاً منهم مساءك
أنت لا تدري إلى كم	مزعج الخل إزاءك
قد تراه مستمداً	لك من قوم عشاءك
قد تراه مستعيراً	لك من جار غطاءك

ثم لا تكثر بقاءك	إن تزرُ فليك غبا
كسر الزير وراءك	رُبَّ مَنْ يلقاك رجبا
وجديد العصر جاءك	قد مضى عصر قديم
واجعل الأجر كراءك	فاترك الناس نزيلاً

الفصل الأول:

تنطفئ الإضاءة، وتنسحب الفتاة، ويأتي موكب من كل جانب
مخترقاً الجمهور تحت وقع موسيقى عسكرية تعلو شيئاً فشيئاً حتى
يتنصب شخص بزيه العسكري ل سلاح الطيران ينقضُّ على كرسيِّ
يتوسط المكان، ويجلس عليه غير عابئ بمن حوله ويأمر فيُطاع:

- أنا مليككم، أنا الإله الجديد، ملك البر والبحر والفضاء.

يسجد كل من حوله مسبحاً ببركته وجلال عظمته.

يأتي من بين الجمهور رجلٌ بدين ذو كرش لا يتناسب مع قصره
قائلاً: سيدي.. سيدي جمعٌ من الغوغاء بالباب يريدون لقاءك.

القائد: ألقى لهم بعض الخبز لعلهم يشبعون.

الساعي: لا سيدي القائد هم يريدون أكثر من هذا.

القائد: وهل هناك أكثر من الخبز يطمعون إليه؟

الساعي: هم يريدون مكانك أيها القائد.

الملتفون حول القائد يضحكون باستخفاف.

القائد: وهل سيكون مكاني بينهم؟

إن تحت إمرتي جيوش العالم تسعى إليّ.

يظهر أحد الحكماء ينصح القائد: لا سيدي هذا الشعب المسلم لن يكون كذلك أبداً، قد يظهر فيمن يستولي على البلاد من الداخل.

القائد: تقصد قائد الجيش نحن لدينا ناس كالذهب لا يخالفون أوامري، فلنذهب للصلاة جميعاً.

أذن للصلاة وهُرع الجميع لتلبية رغبة القائد وليس حباً في الإله.

وأطفئت الأضواء ببطء، وأُشيعت في مكان آخر، وتراتيل صلاة هناك، وانتقل الجمهور من مكانه ليسرعوا للصلاة، وأخذ الجميع أماكنهم، وجلس القائد على كرسي في الوسط وعلى يساره وزير داخلية ثم قائد الجيش، وعلى يمينه شيخ شيوخ الدولة، وباقي الوزراء، وخلفهم قيادات الحراسة وذات الشأن. وبعد أن فرغ الجميع من الصلاة تقدم قائد الجيش في مداهنة وسماجة شديدة متخطياً صدر وزير الداخلية مصافحاً السيد القائد مادحاً إياه بطول البقاء.

القائد الزعيم: أشكرك يا قائد جيشنا المظفر.

قائد الجيش: كل ذلك بإرشادكم وهمتكم سيدي المبجل.

القائد الزعيم: هل تعلم أنني سأذهب في رحلة خارج البلاد، وستكون أنت مع وزيري الأول في قيادة البلاد حتى عودتي.

قائد الجيش: يحني رأسه عرفانًا وشكر لقائده المُفدَّى.

عودة إلى المربع الأول، يأخذ قائد الجيش محل الرئيس القائد ويأمر وينهي ويصدر تعليمات بالسرية جدًّا.

زوجة الرئيس مع أولادها الشباب تعدهم بحكم مصر حتى في حياة أبيهم إلى أن يعتقد الابن الأكبر أنه الحاكم بأمر الله العلي العظيم الذي لا يعرفه إلا في المناسبات الدينية ويجول البلاد من جنوبها لشماله بحثًا عن رضى الشعب، وبدأها بأفقر القرى، وإن كانت كل القرى أفقر من بعضها، وزار حتى النوبة التي كان يعتقد أنها بلاد سودانية الأصل وليست مصرية، وإن كانت السودان كلها مصرية، لكن إهمال ملوك ورؤساء مصر لحدودها أطمع الآخرين بالاستيلاء على أطرافها تحت تهديد الدول المعادية، وعلى رأسهم عدو مصر الأزلي. فكيف والحال كذلك أن تسلم بلاد النوبة من التقسيم والتهجير وحتى البيع للمستثمرين الأجانب، وتلك هي الطامة الكبرى التي يحاول النوبيون تأجيلها.

ثار الشعب وماج بعد حكم ثلاثين عامًا على عرش مصر الذي سلّم ثرواتها للأجانب يعبثون بها مع المصريين غير الوطنيين المتآمرين مع العدو الصهيوني لصهينة الاقتصاد والتجارة والصناعة والزراعة والتعليم والصحة. بالقائد المُفدَّى خربت مصر وهاج الشعب وماج.

الفصل الثاني:

ينتقل الشعب خلف الأضواء المبهرة في الركن الآخر من صالة العرض. قائد عسكري قصير القامة آخر بين كهنة البلاد يُسبَّحون بقدوم إله جديد أرسلته السماء لعرش مصر وحكم العباد بالحق والعدل. تعلن عن محاكمات صورية للزعيم السابق ويوضع في سجن ذهبي مع أولاده وذويه، ويؤخذ برأيه في حكم مصر لخبرته الطويلة بأسرار البلاد التي لم يعد لها سرٌّ على الإطلاق.

الفصل الثالث والأخير:

تعلن المحكمة حكم البراءة للقائد الطيار المُفدى وأبنائه وزوجته، ويعود من سرق البلاد من وزراء وأصدقاء وهربوا الملايين من ثروة مصر السائلة أو المعدنية إلى الخارج، وتحكم محكمة الإله الجديد على الإله السابق بالبراءة مع الأسف الشديد لما أصابت سيرته العطرة من سوء تقدير حاكم مسلم قبله لم يعمر طويلاً في الحكم لسوء نيته وطالعه.

وتعلن الفتاة التي بدأت بها المسرحية عن استعداد البلاد من اليوم بتشجيع جثمان الإله في جنازة عسكرية تشهد لها الدنيا ويحضرها زعيم عدو البلاد وصديق الإله الغبي. ويسدل ستار التاريخ عن آخر مأساة شعب النوبة والشعب المصري بل العربي، ومات العرب وهم اليوم في عذاب الآخرة يصلون بنارها سعيًا. وتودّع البلاد ضيفًا (غنت) ليأتي بعده ضيف أكثر (غتاته).

ولم يبرز نهار على مسرح الشمس وتُطفأ الأنوار ويعمُّ الهرج، ولم يعرف الشعب من أين دخل ليعيد سيرة الخروج، إلى أن قادتهم طفلة صغيرة إلى المخرج وأضاءت الأنوار عندما عرف الشعب من أين يخرج، وصفق الشعب لفكرة المخرج التي وضعتهم موضع الشك.

نقد النقد

بعد انتهاء العرض المسرحي للضيف الثقيل بإخراج جديد لم يعهده جمهور المسرح من السادة الصحفيين والنقاد، تضاربت الأقوال بينهم وتشتت المقالات بين معارض ومشجع لهذا العرض المسرحي الغريب، ومن المفارقات أن نقرأ في جريدة الليموند الفرنسية تلك الدراسة المسرحية بعد عرض الضيف الثقيل.

النقد العلمي عملية مضبوطة لإفساح المجال لرؤية أعمق لعمل ما. وهو يشتمل على التحليل والتمحيص وفرز المعطيات قبل إعادة تركيبها وإدماجها في هياكل أقرب للإدراك العام، عملٌ من هذا القبيل يكون له دوران: إعطاء حياة جديدة للعمل بمعنى تقريبه من المتلقي بشرحه وتوضيحه وتحليله، وبمعنى الدعوة إلى تناوله وإعادة تناوله بالقراءة أو بالمشاهدة. والثاني، البحث عن نقط التوافق والاختلاف في مجموعة من الأعمال ودمجها في عمارة نظرية تؤسس لتيار أو مدرسة أو

اتجاه فكري ما. والنقد عملية تقييمية وليس عملية تقويمية. فدور الناقد الأول هو تحديد مكان من الضعف والقوة في عمل ما، وليس من حقه أن يدعو إلى إعادة الإنتاج وإلى البحث عن صيغ أخرى غير التي ظهر فيها العمل لأن ذلك من حق صاحبه فقط.

ويبقى نقد المسرح من أصعب الممارسات النقدية باعتباره نقدًا مُركَّبًا تتداخل فيه عناصر اللساني والسميائي والصوتي تداخلًا تامًا وشاملاً. وهذه العناصر تندمج في مجموعتين: الأولى هي النص وتضم اللساني والثانية هي الفرجة وتضم السيميائي والصوتي. ولكي نقوم بنقد مسرحي علمي يجب أن نلم بمجموعة من العمليات نسوقها في الورقة التالية بشكل مُختَزَل.

١- مقارنة اللساني:

المسرح لغة، واللغة في دلالتها الحديثة تجاوزت "الكلام" لتشمل مجموعة من آليات التواصل. ولغة المسرح - كما أشرنا - لغة مركبة من ثلاثة عناصر. ونقف هنا عند العنصر الأول وهو العنصر اللساني. فالمسرحية تُبنى - اللهم في بعض التجارب الحديثة - على نص معين. ويجب على الناقد المسرحي أن يعرف ماهية النص للحكم عليه من خلال تركيبه اللغوي والمنطقي وليحدد شكله من بين الأشكال التالية:

أ- النص المُعد أصلاً للعب نص مسرحي مئة بالمئة، إذ تعتبر كتابته تسلسلاً مرتبطاً بالزمن ومنطق الأحداث، ويكون هو الأصل في انطلاق بناء العرض المسرحي.

ب- النص المسرحي المعد أصلاً للقراءة يقدم مسرحية حملها صاحبها بتركيبات لا تقدم على الركح بيسر، مما يضطر المخرج إلى إعادة أجزاء من تركيبات النص المسرحي ليتحمل مسؤوليتها نيابة عن المؤلف.

ج- النص المُقتبس عن رواية: نصبح هنا أمام تأليف أول وتأليف ثان. هذا النوع من النصوص يصبح كسيناريو يكتب انطلاقاً من قصة مؤلفة تأليفاً كاملاً مُسبقاً.

د- النص المركب من مجموعة من النصوص سواء مسرحية أو روائية.

هـ- النص المركب من قصائد أو دواوين شعرية.

و- النص المكتوب الذي يضاف إليه ارتجال الممثلين.

ز- النص المرتجل انطلاقاً من فكرة مسبقة متفق عليها.

فتحليل هذه الأنواع من النصوص لا يمكن أن يكون متشابهاً في كل الحالات. ولذلك وَجَبَ على الناقد معرفة نوع النص الذي يقوم عليه العرض المسرحي، ومن ثم اختيار المنهج الذي سيقوم عليه النقد. ونُشير إلى أن نقد النص لا يمكن أن يتعد كثيراً عن المقاربة الأدبية باختلاف توجهاتها (نقدًا كلاسيكيًا سوسيولوجيًا، سيكولوجيًا، لسانيًا) ويبقى معيار طول وقصر القراءة في النص المميز بين النقد الأدبي والنقد المسرحي.

٢- مقارنة السيميائي.

إذا كان النص هو أساس العمل المسرحي، فهناك عروض مسرحية يغيب فيها النص بمعناه الحوارية. ومن هنا وجب مقارنة العرض المسرحي من خلال ما تراه العين.

أ- الديكور: على الناقد أن يقف عند وجوده أو غيابه. وأن يُبرّر عند حالة وجود الديكور ما إذا كان ضروريًا للعرض أو زائدًا. وإذا كان ضروريًا: هل كان نافعًا وفعالًا ووظيفيًا. وفي حالة وجود ديكورات متزامنة يجب أن نسأل حول تقاربها وتداخلها أو تباعدها، وحول تأثير بعضها في بعض.

ب- حركة الممثلين: هل هي تزامنية مع الحوار أم تسبقه أم تتبعه؟ هل تتم الحركة على كل الفضاء الحركي الذي يشغله الديكور أم تتجاوزه أم لا تشغله كاملاً؟

ج- أداء الممثلين: مدى تفاعلهم مع الخطاب الذي يصدر عنه، ومدى تفاعلهم مع الشخصيات التي يؤدونها ومدى نسبة تقمُّصهم لهذه الشخصيات. مدى التعبيرية الجسدية التي يظهرونها.

د- تفاعل الممثلين: يجب على الناقد هنا أن يقف عند ضبط لحظات الكلام والصمت، ووقت الحركة والوقوف وأن ينظر إلى مدى تجاوب الممثلين فيما بينهم وإلى مدى إبرازهم للتعبير الطبيعي في أثناء مخاطبتهم.

هـ- الإنارة: حسب نوعية المسرحية يمكن للإنارة أن تلعب دورًا عاديًا أو دورًا مهمًا، فهي تُشكّل - خصوصًا في المسرح التجريبي -

جزءاً من السينوغرافيا، ويجب أن ينتبه الناقد في كل الحالات إلى تركيبها، ألوانها قوتها وعنفها، ويجب عليه أن ينتبه بشكل أدق إلى ثنائية النور والظل ومدى تأثيرها على المشهد المعروض سلباً أو إيجاباً.

المؤثرات المشهدية، هناك مسرحيات تستعمل مؤثرات مشهدية من قبيل الدخان وتمويج الإنارة، واستعمال أثواب عريضة، واستعمال آلات لتمثيل مشاهد خارقة وغيرها. وعلى الناقد أن يحاول تفسير العلاقة بين هذه المؤثرات والمضمون العميق للعمل ومدى توافقها معه.

٢- مقارنة الصوتي:

تلعب الأصوات دوراً مهماً في العمل المسرحي من حيث إنها تساعد على إضفاء التعبيرية اللازمة لمضمون الخطاب المسرحي. ومن خلال ممارسة النقد يجب على الناقد الانتباه لما يلي:

أ- الإلقاء ومدى فصاحته من حيث مخارج الحروف وضبط النطق بالكلمات ومدى ضبط المقاطع الجملية مع المضمون المعبر عنه. ويجب الانتباه إلى رفع النبر وخفضه وهل يُساهم في التعبير عن الحالات النفسية المختلفة.

ب- صوت كل ممثل على حدة ومدى جوهريته، قوته أو ضعفه وتمثاله مع الشخصية المقدمة.

ج- الأداءات الجماعية، هل هي متناسقة أم يتخللها بعض النشاز؟ والنظر في علاقتها مع مضمون العمل المسرحي وهل وجودها ضروري أم لا؟

د- الموسيقى وارتباطها بالعرض وتطوره، وهل تساهم في تشكيل
الفرجة أم تعتبر إضافية فقط؟

إذن لكي يقوم النقد المسرحي بواجبه، على الناقد أن يلمّ بكل هذه
المعطيات، ولا يحقُّ له أن يغفل إحداها فتفشل عملية النقد أو تكون
ناقصة. وإذا كان من الواجب على الناقد الإلمام بكل هذه المعطيات
لمقاربة عمل مسرحي ما سواء كان ملهة أو مأساة أو شكلاً تجريبياً
كحالنا الآن، فإن الحيز الذي يمكن أن يخصصه منبر غير متخصص من
صحف وملاحق ومجلات لا يمكنه أن يضمَّ عملاً نقدياً متكاملًا.
ولذلك فما يمكن أن يقدم على هذه المنابر لا يمكن أن يكون سوى
مقاربات نقدية.

وللقيام بعملية النقد على أحسن وجه يجب أن تتوفر للناقد مجموعة
من الأدوات الوظيفية فيجب أن يتوفر على النص المكتوب للعمل
المسرحي، وإذا أمكن على النص المكتوب للإخراج، ويجب أيضًا أن
يُشاهد العرض أكثر من مرة حتى يمكنه ضبط كل آلياته.

أما بعد... إذا نظرنا لما قدّمه الزين بمساندة ذهب تمثيلاً وإخراجاً
نجد أنه عمل جديد على المسرح الفرنسي؛ لأنه مسرح نابع من بساطة
أهل النوبة لا ديكور ولا إضاءة ولا أصوات ولا صراخ، بل عمل
هادئ نابع من طبيعة هادئة سلسلة مبدعة خلوق.

الزين

سبح الزين في عزلة في شارع ديكارت بعد العرض العام لمسرحية الضيف الثقيل أمام الصحافة الفرنسية التي أثنت على العرض، ووجدت فيه الجديد للمسرح الفرنسي الذي كان مشدودًا بصورة أو بأخرى خلف الستائر السوداء أو الحمراء التي تفصل بين الجمهور وخشبة المسرح وما يجري عليها من أعمال تنتهي بنا أن نراها في ثوبها النهائي دون أخطاء تقريبًا، وكأن العمل المسرحي وُلِدَ هكذا بعد فتح الستارة وظهر الخلق الجديد أو المولود الذي لم نره صغيرًا ثم كبرَ تدريجيًا حتى أصبح ما نشاهده أمامنا. قلبَ الزين كل شيء في المسرح الفرنسي أرض جرداء، وبعض الناس اجتمعوا معًا على بناء عمل مسرحي متكامل بين الجمهور والكاتب والمسرح والمتلقي، هكذا يجب أن نرى ونشاهد هذا العرض الغريب. أبعد الزين كل معوقات المسرح من

ديكور وصوت وصورة وقَدَّم الممثلين المتفرجين على أنهم هم من سيتولون التمثيل؛ لأنها حياتهم، أما نحن الممثلون فهذا عملنا وليس حياتنا، وعلى الجميع أن يُشارك ويعمل لنخرج عملاً مُتكاملاً يختار فيه المتفرج والممثل، ويطرح السؤال: مَنْ أتى ليتفرج على مَنْ؟

في النص المسرحي: هل هناك ضيف فعلاً؟ كان ثقيلاً حقاً؟ ولماذا هذا الشعور الغريب حول مَنْ نستضيفه؟ أسئلة مشروعة طرحها الجمهور على المخرج الذي طرحها بدوره على الجمهور، واستمرت المناقشة مع جمهور تعود النقاش ولم يتعود أن يطرح سؤالاً واحداً ليتلقى إجابة واحدة، إن لم تعرفه فإنه الجمهور الفرنسي الذي تعود منذ الصغر أن يطرح السؤال ويتلقى عشرات من الإجابات الصحيحة حتى وإن خالفت قوانين الطبيعة مثل هل ستشرق الشمس غداً؟ الإجابة الكلاسيكية طبعاً، أكيد، دون شك. أما الفرنسي يعرف تماماً أن للشمس عمراً حُدِّد مُسبقاً ومن الجائز أن عمرها سينتهي غداً، إذا فالفرنسي غير متأكد من بزوغ الشمس غداً لأن الشك في فلسفته وضعها ديكارت بذرة في "جين" الفرنسي.

نسي الزين أن مفتاح حُجرته مع ذهب، وفتحت به باب العزلة والسباحة منفرداً في بحر أحلامه المسرحية تارة والفكرية تارة أخرى. رنَّ صوتها. رقص جسدها. أغلقت عينيها. اقتربت منه. عانقته. شعر بسخونة جسدها. ليس في حاجة لخبر ليعرف ماذا تريد تلك النوية الساخنة الشرسة؟ صَبَّت له قليلاً من شراب الكونياك الذي يتبخَّر في

الحلق ويغلف المخ بغشاء سحابي يجعل اللذة الجسدية أقرب من أنامله، عبت ذهب من الخمر الأبيض المنعش لتكون في أحسن حال لأنها هي مُدْرِبة الرياضة التي لا تهمد على الفراش. لا تتراخى ولا تضعف بل شحنتها من الإنعاش والانتعاش والعنفوان يزيد أكثر وتثني الزين ليكون تحتها، وتقود هي أركسترا الحب الخالد كمجرى نهر النيل في بلادهما البعيدة.

أسدلت ذهب فستانها الأزرق الطويل على جسدها الفارع دون ملابس داخلية التي كانت لا تجيد لبسها؛ لأنها كانت تشعر بجمال جسدها هكذا دون قيد أو شرط. تأبطها الزين كطفلة صغيرة على وشك اكتشاف الشارع والشوارع المحيطة بمسكنه، أعمل الزين عقله قليلاً وسرح إلى مولد ذهب الذي كان يكبرها بخمسة وعشرين عاماً وما زال هذا الفرق يشغله بالرغم من أنه لم يشغل بال ذهب قط. نقول تأبط ذهب وهبط السلم الخشبي ذات الدرجات المنقوشة بالبلاط الأحمر اللامع ولم يتزحلقا في عدوهما الأرض. تأبطا على شاكلة الباريسيين ذراعاً فوق وذراعاً تحت في شكل حرف الإكس في اللاتينية من الخلف. إلى أن التقى الاثنان على طاولة جان بول سارتر بمقهى الدياجو بالسان جيرمان التي لا تغلق أبوابها ليلاً ولا نهائياً. وفاتحت ذهب عشيقها ومعلمها وحبيبها وتوأم روحها في موضوع المرأة الأثيوبية أو موضوع المرأة في المجتمع الذكوري بصفة عامة.

قالت دهب:

هل صحيح أن كل صراع في التاريخ هو صراع الطبقات كما ذكر
كارل ماركس؟

رد الزين بوقاره المعروف: لا يمكن للبروليتاريا أن تظفر بالحرية
الكاملة إذا لم تظفر بالحرية التامة لأجل النساء هكذا قال لينين.

دهب:

كما تعلم مدى قوتي وجبروتي حتى في مضاجعة الرجال، هل تبقى
الامتيازات للرجل؟

قال الزين: أعرف عنك ذلك لكن حيث توجد الرأسمالية، وحيث
تدوم الملكية الخاصة للأرض، الملكية الخاصة للمصانع، العمل، وحيث
تدوم سلطة رأس المال هناك تبقى الامتيازات للرجال.

دهب:

وكيف نحصل على المساواة التي أناضلُ بها وتناضلُ أنتَ من
أجلها أيضًا؟

قال الزين وهو يرتشف قهوته:

لأجل تحرير المرأة كليًا ولأجل مساواتها بالرجال فعلاً يجب أن
يتوفر اقتصاد اجتماعي عام، وأن تشترك المرأة في العمل الإنتاجي العام،
وآنذاك سيكون وضع المرأة مثالاً فعلاً لوضع الرجل.

ذهب:

علي عكس الحركات البرجوازية النسوية نرى نحن كوننا
ماركسيين لينينيين أن قضية تحرير المرأة ليست مفصولة عن قضية تحرير
المجتمع ككل، وليست مفصولة عن الصراع الطبقي والنضال من أجل
المجتمع الاشتراكي.

الزين:

وقديماً شنت آلة الحرب الدعائية للرأسمالية حرباً إعلامية رخيصة
على المفكر والفيلسوف العظيم كارل ماركس بتهمة الإباحية، وأنه
يدعو إلى مشاعية النساء.

ذهب:

لقد كانت الرأسمالية وقبلها الإقطاع والعبودية تنظر إلى الإنسان
والمرأة خصوصاً على أنها وسيلة إنتاج، نعم، وسيلة إنتاج فقط لا غير،
مثلها مثل زوجها العامل الكادح أو العبد أو القن (نصف العبد)،
ولذلك حينما دعا كارل ماركس إلى الملكية الجماعية لوسائل الإنتاج
تصوروا بمنطقهم الساذج والرجعي المستغل أن ذلك سوف يؤدي إلى
مشاعية النساء لأنها لا تساوي إلا وسيلة إنتاج في نظرهم.

الزين:

وقد بيّن فردريك إنجلز أن السيطرة الذكورية للرجل على المرأة لم
تكن يوماً كما يحاول أن يلصقها البرجوازيون بتفسيرات رجعية أو
جنسية أو ميتولوجية، بل نشأت في خضم الصراع الطبقي وبدأت مع

نشوء الملكية الفردية، وقد بين في كتابه (أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة) هذا الموضوع موضعاً لتطور المجتمعات بدايةً من العصر الأمومي ثم البطريكي مستنداً على شواهد عدة وأبحاث ومؤلفات علمية وسوسيولوجية لعلماء درسوا وبحثوا أنماط حياة بعض القبائل البدائية المنعزلة والتي لا تزال تحتفظ ببعض عادات المجتمع الأمومي وبقاياها، ولذلك فإن قضية تحرير المرأة هي قضيتنا وعلينا افتكاكها من بين برائن المتاجرة البرجوازية التافهة، وأن نعمل معاً من أجل تحرير النساء لأن ذلك جزء من مهامنا وبرنامجنا ونضالنا من أجل تحرير المجتمع ككل.

قالت دهب:

تتعالى الصيحات في المجتمع المصري، حول ضرورة قبوع المرأة داخل المنزل والتخلي عن دورها في الإنتاج والعمل العام والجهامييري والثوري، على الرغم أنه منذ قدم التاريخ وحتى يومنا هذا كان للنشاطات الشبابات دور لا ينكره إلا جاحدٌ أو مجنون، في الوقت الذي لا ترتفع شوارب كثيرة ولحى أكثر مما يتطلبه تلميع أحذية قادة النظام، وليس هذا فقط، بل إن المرأة المصرية في التراث المصري القديم كان لها كامل الاحترام والتقدير ولنا في إيزيس وحشيسوت الأمثلة الكافية.

وضع الزين ظهره في وضع مستقيم تماماً وأنشد:

ولكن يتساءل البعض عن تلك الدعوات التي ربما وللأسف تخرج من بعض النساء والتي تتضمن خطاباً ذكورياً فجاً وموجّهاً

ومحرِّضاً ضد المرأة بشكل عام أيًا كان موقعها في الأسرة أو العمل، ونحن هنا نبدأ أول علاقة لربط الديالكتيك الماركسي بقضايا المرأة، ولسوف ننتقل من أن علاقات الإنتاج هي التي تُحدّد مدى تطور الشعوب ووعيها، وتُحدّد خارطة الطبقات في المجتمع. وعلاقة ذلك بتلك الدعوات وثيقة وبينة وهي أن تلك الدعوات مبنية ومغلّفة بأطروحات روحانية (ميثولوجيا) قديمة قدم المجتمعات التي وجدت فيها كالاتي:

بما أن المجتمع البدوي لم يكن للمرأة فيه أي دور في الإنتاج وكانت عملية الإنتاج متمثلة في نشاطين رئيسيين وهما الإغارة على القبائل المجاورة وكذلك التجارة للشام واليمن والحبشة، إضافة لبعض المشاركات الطفيفة في مجالات كالرعي أو أن تكون المرأة صاحبة ثروة ما يستثمرها الرجال لها دون أدنى تدخل إنتاجي منها، كل ذلك أدى إلى عدم مشاركة المرأة في الإنتاج؛ مما جعلها أدنى مجتمعيًا؛ لأنها لا تنتج فأصبحت مقهورة اجتماعيًا وسياسيًا وبدنيًا، وهذا هو السبب الوحيد لتلك النظرية الدونية للمرأة في تلك المجتمعات الرجعية التي تزحف الآن كما يزحف التصحر على ربوع مصر، وقد يدعي الرجعيون بأن بعض تلك الأيديولوجيات الرجعية وضعت قوانين تعطي للمرأة حقوقها وأنه قد تم تحرير كامل للمرأة، ويستشهد على ذلك بإلغاء زواج الاستبضاع ومعناه إغارة الرجل زوجته بعد انقضاء الدورة الشهرية إلى رجل مشهود له بالفحولة لتنجب منه، وكذلك تحريم وأد البنات،

ولكن في هذا المجتمع في هذا الزمان كانت توجد تلك الإجراءات والتي يدعون أنها تقدمية جنباً إلى جنب الإجراءات الرجعية التي لم يتم تغيير أي شيء منها حرصاً على بقاء الرجل مهيمناً ومسيطرًا لمصلحة الطبقة الحاكمة من هذه الأيديولوجيات الرجعية، ولكننا كوننا مصريين كان لدينا ملكة متوجة على عرش مصر قبل هذا التاريخ بآلاف الأعوام، فهل يعقل أن نتراجع للخلف؟! أم نواكب التطورات؟ وألا نقف عند فهم جامد للنصوص واجتهادات وجدت في ظروف لا تناسب البيئة المصرية ووضع المرأة فيها؟! حيث إن المجتمع المصري منذ ظهور الزراعة والمرأة تشارك الرجل في الأنشطة الإنتاجية الزراعية مروراً بتطورات علاقات الإنتاج، ولذلك فهي شريك في المكون السياسي والاجتماعي والثوري وهذا هو الفرق بين مَنْ يؤمنون بالتطور والرقى والتحضر وبين آخرين لا يرون في المرأة سوى قطعة لحم إما جاهزة للنهش أو جاهزة للرجم أو التغطية في أحسن الأحوال.

ذهب مستطلعة:

يُمثِّل عدد النساء في مصر ما يقارب ٤٩.٥٪ من تعداد السكان البالغ ما يزيد على ٩٠ مليون نسمة، ولكن تساهم المرأة في الناتج القومي بالربع أي حوالي ٢٤٪ والباقي للرجال، وذلك لعدة مشكلات ثقافية ومجتمعية وطبقية، فنسبة الأمية في مصر تمثل حوالي ٢٥٪ نصيب النساء منها ضعف الذكور، بالإضافة إلى رفض الأسر تعليم البنات تحت وطأة الثقافة الرجعية والذكورية أو تحت وطأة الفقر والذي

يُضَحَّى فيه بتعليم البنات لصالح تعليم الذكور، بالإضافة إلى رفض بعض الأسر عمل المرأة باعتباره عيبًا وعارًا، وعلى الرغم من ذلك فإن حوالي ٤٠٪ من الأسر المصرية تُعوِّلها سيدات، والزوج إما هارب من المسؤولية أو مريض أو مسجون أو يرفض الإنفاق، وغيرها من الأسباب التي ليست بعيدة عن الصراع الطبقي، وذلك يثير شكوكنا حول الإحصاءات الرسمية حيث إن أغلب الأعمال التي تقوم بها السيدات تكون هامشية وغير مشمولة بضمان اجتماعي أو صحي وتقبل النساء بها لتكافح الإفقار المتعمد للطبقة الحاكمة الواقع على المجتمع ككل.

- وتشير الإحصاءات إلى أن نسبة البطالة في مصر تتراوح بين ١٠ إلى ١٥٪ وتبلغ بين النساء حوالي ٤٠٪ وهذا يدفعنا لمناقشة أسباب التمييز في سوق العمل وفرص المرأة المصرية في الحصول على عمل لائق، في ظل وجود ظاهرة مؤلمة وهي العمل غير مدفوع الأجر في الزراعة أو المجالات الخدمية المنزلية، وهي تؤدي إلى مضاعفة الاستغلال، حيث يتم تشغيل النساء دون حقوق أو أجر، في حين توجد ظواهر التمييز علنيًا بإعلانات عن وظائف للرجال فقط أو رفض تشغيل النساء من الأساس، واستهجان عمل المرأة، والتذرع بحجج واهية رجعية وخاطئة حول إنتاجية المرأة العاملة جنبًا إلى جنب مع أفكار دينية وميثولوجية بطريكية ورجعية.

الزین:

وعلى الرغم من التهميش المتعمد الممارس على المرأة المصرية منذ عقود وكافة أشكال التمييز والاضطهاد فإن المرأة المصرية ضربت أمثلة رائعة في النضال النقابي والعمالي والسياسي، وكانت مشاركة المرأة في انتفاضة يناير ٢٠١١ وما بعدها من أحداث مشاركة كثيفة ومُشرِّفة، وكانت تشارك بكثافة في التجمعات والمظاهرات والاحتجاجات وهو ما أدى إلى استخدام الطبقة الحاكمة لسلاح التحرش الجنسي والانتهاك المباشر للمظاهرات والناشطات لمنع استمرار مشاركة المرأة المصرية في الحياة السياسية. وقد بدأت تلك الممارسات القمئية تظهر بشكلها الفج منذ أيام نظام المخلوع حسني مبارك حيث تم التحرش بالسيدات في المظاهرات أمام نقابة الصحفيين عام ٢٠٠٥، واستمر حدوث ذلك بشكل ممنهج، وقد شهدت ميادين الانتفاضة أحداثاً مؤسفة كالتحرش الجنسي الجماعي، وانتهاكات جنسية مبرمجة ومنظمة، بالإضافة إلى العنف الجسدي المباشر ضد المرأة المصرية، وتساوى في ذلك النظام المصري القديم والجديد، ويختلف ذلك النظام فقط في درجة علنية ووقاحة تبرير تلك الانتهاكات حين يتم تغيير رأس النظام.

دهب:

وقد وصلت حالات التحرش والانتهاكات والعنف الأسري ضد المرأة إلى نسب تتراوح من ٨٠ الى ٩٠٪ ويزيد ذلك أكثر في الطبقات

الفقيرة والمهمشة نتيجة لظروف العمل والقهر الطبقي، وتغذي العقلية الذكورية الرجعية للطبقة الحاكمة والمؤسسات الدينية في مصر تلك الحوادث المؤسفة وذلك بتبرير تلك الانتهاكات حيث يتم لوم الضحية لا الجاني، قاصدين بذلك إرضاء عقولهم المريضة وتفكيرهم العفن الذي يريد استكمال السيطرة الطبقية واستعباد المرأة كلياً داخل المنزل، وإرجاع المجتمع المصري إلى عصر الحریم والجواري في العصور الوسطى التي يقتدون بها.

الزین:

ويطنطن هؤلاء الرجعيون بأن لبس المرأة هو السبب في ذلك، ولكننا نرى أن ضحايا التحرش هُنَّ من كل الأعمار، وأنه سواء كانت منتقبة أو محجبة أو سافرة فإنه يتم التحرش بها؛ مما ينسف تلك الآراء الرجعية كلياً التي يريد البطريكيون الرجعيون بها فرض تصورات خيالاتهم المريضة على المرأة وإلزامها بزي معين، حيث إنهم يعتبرون المرأة وجسدها وصوتها عورة ولا يجب أن تخرج من المنزل، ولذلك فإن المواجهة لا بد أن تكون شاملة للتنوير كجزء من النضال الطبقي لنسف تلك التصورات والمعتقدات الرجعية كلياً. وقد نشطت في مصر منذ السبعينيات ظاهرة زواج القاصرات أو بالأحرى التجارة في أعراضهن ويبعهن لكبار السن من الأثرياء وخاصة من دول الخليج، وقد ارتبط ذلك بالانفتاح الاقتصادي وسيادة قيم المجتمع الاستهلاكي جنباً إلى جنب مع سيادة المد الديني الفاشي الرجعي وصعوده، وتنشط عصابات

تلك الجريمة بشكل منظم في مناطق بعينها وتشمل محامين ورجال دين وأطباء وسماسرة (قوادين وقوادات)، حيث يتم الاتفاق على مبلغ معين تأخذ تلك العصابات نسبتها منه والباقي تضطر الأسرة تحت ضغط الفقر والحرمان إلى قبوله نظير رحلة قصيرة يتمتع بها المسن الخليجي بجسد القاصر ويتركها مصابة بأمراض نفسية ومجتمعية خطيرة، بالإضافة إلى حوادث العنف البدني والتعذيب والمتاجرة بها أيضاً في دولته، وعلى الرغم من اتخاذ السلطات في مصر إجراءات للحد من تلك الظاهرة كرفع سن الزواج إلى ١٨ عام، ووضع مبلغ مالي معين في حساب الزوجة إذا كان الزوج أجنبياً يكبرها بعدد سنوات كبيرة، فإن عصابات الاتجار بالقاصرات تجد دوماً منفذاً قانونياً وذلك بسبب شبكة الفساد الواسعة المرتبطة بالطبقة الكمبرادورية الحاكمة في مصر^(١)، وذلك بالإضافة إلى أن السلطة لن تقدم الحل النهائي المتمثل في القضاء على الفقر والجوع والتفاوت الطبقي والتهميش المتعمد والإفقار القسري للريف المصري، إضافة إلى الأيدولوجية الدينية التي تحارب قوانين رفع سن الزواج للفتاة، ويصرون على إنزال السن إلى تسع سنوات امتثالاً لأيدولوجيتهم الرجعية.

(١) مصطلح سياسي يكثر استعماله من قبل التيارات الاشتراكية واليسارية ويعني طبقة البورجوازية التي سرعان ما تتحالف مع رأس المال الأجنبي تحقيقاً لمصالحها وللإستيلاء على السوق الوطنية، أصل الكلمة برتغالي وتعني باللغة البرتغالية المشتري.

دهب:

وتشكل مأساة ختان الإناث في مصر مشكلة كبرى، وتبلغ النسب حدًا مرعبًا يتجاوز ٩٠٪ في الغالب، وعلى الرغم من تجريم القانون لتلك العملية الوحشية والمشوهة جسديًا ونفسيًا للفتيات، إلا أن انعدام الضمير لدى أعضاء المنظومة الصحية وامتهان تلك المهنة الشائنة من قبل سيدات عاديات يجعل مكافحتها صعبًا للغاية، وقد قامت السلطة بإجراءات توعوية وإعلامية أتت ببعض النتائج المقبولة، إلا أنها ما زالت متواضعة جدًا في القضاء على تلك الجريمة البشعة، ولا يمكن إغفال الجانب الديني والميثولوجي أيضًا في تلك القضية حيث يغذي رجال الدين الرسميون وغير الرسميين تلك الجريمة وينظمون حملات علنية للختان تجوب القرى والمناطق الفقيرة دون رادع! ويدّعون أن تلك الجريمة تساهم في حفظ المجتمع وصون أخلاقياته ويطالبون الأسر الفقيرة ويشجعونهم على تلك الجريمة بحجة تقليل الغريزة الجنسية للمرأة، مما يسبب مشكلات صحية ونفسية وتشوهات جسدية ونفسية عديدة، ونحن نؤكد أن مواجهة تلك الظاهرة توعويًا وتثقيفيًا فقط غير مجدية دون ربطها بالنضال في خضم الصراع الطبقي.

الزین:

وقد تتذرع السلطة الحاكمة ببعض القوانين وإنشاء هيئات خاصة بالمرأة وبعض التشريعات التي تزيد من مشاركة المرأة، إلا أن تلك الإجراءات لا تتعدى كونها تمت تحت ضغوط ونضالات، وتم انتزاعها

أو تم إقرارها إرضاءً للسيدة الأولى زوجة المخلوع حسني مبارك والتي تمثل في مجملها تمكيناً للمرأة البرجوازية لا العاملة ولا الكادحة، حيث تريد الطبقة الحاكمة تجميل وجهها بالشع والقبيح ببعض تلك الهيئات أو القوانين أو الحقوق المتفرقة لنساء الطبقة نفسها دون أن يستفيد منها باقي الطبقات.

دهب:

ولكن يظل السؤال القائم: ما وجهة النظر الاشتراكية تجاه قضايا المرأة؟

الزين:

حديثاً تروج قضايا المرأة بعيداً عن الطابع الطبقي، وهذا يعني أننا ننظر إلى المرأة بوصفها منفصلة عن الطبقات المقهورة من عمال وفلاحين وفقراء وكادحين، ويحاول دعاة الليبرالية الجديدة ويسار الجمعيات الأهلية أن يفصلوا الطبقي عن السياسي والاجتماعي، وذلك لتميع الصراع لا أكثر، ويتغافل هؤلاء أن اليوم العالمي للمرأة في ٨ مارس من كل عام هو تقديرًا وإجلالاً لكفاح نساء الطبقات العاملة في الولايات المتحدة، حيث خرجن في مظاهرات للمطالبة بتحسين شروط العمل وكذلك بالمساواة في الحقوق السياسية والاجتماعية، ولهذا فإننا نؤكد أن قضية المرأة غير منفصلة عن النضال الطبقي إطلاقاً. وكما قلت لك يا دهب فإن المرأة المصرية تعاني مشكلات عديدة ويتضاعف الاستغلال الطبقي الواقع عليها جراء النظام الكمبرادوري العميل التابع لكونها

أنثى في موقعها الطبقي، ولذلك فنحن نقول إن النضال الطبقي في مصر والعالم لا ينفصل عن قضية تحرير المرأة وأن تحرير المرأة لن يتم على أيدي جماعات البرجوازية النسوية التافهة والتي لا تعير الأسباب الطبقيّة أي اهتمام ولا ترى في تسليع النساء في الدعاية والإعلان للبضائع الرأسمالية عيباً، بل جُل نضالها من أجل حريات برجوازية فقط دون التحرُّر الحقيقي المبني على خلق مجتمع جديد مجتمع العدالة والاشتراكية وصولاً إلى المساواة التامة بين الرجل والمرأة بالتخلص من الاقتصاد المنزلي الذي يُثقل كاهل المرأة في المنزل والذي يمثل أعباء إضافية عليها.

تساءلت ذهب:

وما حقوق المرأة في المجتمع الاشتراكي؟

- إن المرأة من وجهة النظر الاشتراكية لها الحقوق والواجبات كافة بما فيها تولي الوظائف العامة أيّاً كان موقعها، فبما أن المرأة شريك في الإنتاج فهي ليست سلعة تُباع وتُشتري ولا هي خادمة أو جارية مُعدّة سلفاً للفراش من أجل المتعة، وليست قطعة ديكور أو موبيليا يحتفظ بها صاحبها في المنزل وإنما شريكة ومبدعة ومفكرة وعالمة، وصوتها ليس عورة، ولكن صوتها مساوٍ للرجل تمام المساواة، ولكن في المجتمع الرأسمالي حيث الفقر والبطالة والمرض يُضطر الجميع إلى بيع قوة عملهم وتضطر المرأة إلى بيع نفسها مقابل مبالغ زهيدة لكي تقوى على شطف العيش، والكلام الذي يتردد عن القيم والأخلاق التي قد تمنع

شخصاً من الإذعان للرأسمالية في ظل تلك الظروف الحالكة إنما هو من باب ذر الرماد في العيون، وكأنما يدفنون رؤوسهم في الرمال ليتغافلوا عن أصل القضية، وأن الرأسمالية سبب للاضطهاد الواقع على الطبقات الفقيرة والكادحة بما فيها المرأة؛ لأنها جزء لا يتجزأ من المجتمع.

ولذلك، لكي يتم تحرير المرأة تحريراً كاملاً وحصولها على حقوقها كاملة بشكل حقيقي لا بد من تحرير الطبقات الكادحة والمقهورة كافة، وهذا لن يحدث سوى بالنضال من أجل الاشتراكية من أجل إيجاد نظام يهدف إلى الإشباع لا الربح، من أجل القضاء على فائض القيمة والاستغلال.

دهب:

إن المرأة في المجتمع الاشتراكي شريكة في العمل والإنتاج والإبداع وصنع القرار، فمعاً من أجل تحرير المرأة الزوجة والأم وال بنت والأخت، معاً من أجل تحرير الإنسان.

ونقول كما قال لينين:

فليخدع الكذابون والمنافقون والأغبياء والعميان البرجوازيون وأنصارهم الشعب حين يحدثونه عن الحرية بوجه عام والديمقراطية بوجه عام، أما نحن فنقول للعمال والفلاحين انزعوا القناع عن وجوه هؤلاء الكاذبين، وافتحوا عيون هؤلاء العميان، واسألوهم مساواة أي جنس مع أي جنس؟ وأي أمة مع أي أمة؟ وأي طبقة مع أي طبقة؟ والحرية من نير أي طبقة؟ والحرية لأجل أي طبقة؟

إن مَنْ يتحدث عن السياسة والديمقراطية والحرية والمساواة والاشتراكية ولا يطرح تلك الأسئلة ولا يضعها في المرتبة الأولى ولا يناضل ضد إخفاء هذه الأسئلة وتمويهها إنما هو ألد أعداء (الشغيلة)، إنه ذئب ارتدى ثوب الحمل وخصم عنيد وضار للعمال والفلاحين.

الزین وهو یمسک بید ذهب ویتتم:

والیوم تتهقر المجتمعات الرأسمالية الأوروبية بعدما رأت في حلیفها الأمريكي دونالد ترامب الرأسمالي المتطرف في یمینته الكاره لكل من هو لیس أبیض على شاکلته أن یطرد من البلاد الأمريكية لتخلو بلاد أمريكا من کل مَنْ هو لیس أبیض آریاً، وفي طرده للمکسیکان شر طردة وكأنهم مجرمون دلیلاً على أن الرأسمالية هي أعلى مراتب الاضطهاد العنصري، وغداً ستدور الدائرة على سود أفريقيا بصفتهم لیسوا أمريكيین بیض رغم أصولهم الأمريكية قبل رولاند ترامب وعنصريته. وأوروبا التي تسیر على منهاج هذا الجاهل تتوغل في عنصريتها وكأن نهاية التاريخ تقترب.

ذهب:

هل قرأت تعليق جريدة "ليبراسيون" الحرية، قال كاتب المقال: بالرغم من أن شهر مارس هو شهر المرأة و٨ مارس يوم انتفاضة المرأة الأمريكية الذي استمدّ اليوم العالمي منه هذا الشهر للمرأة، فإننا في المسرحية لم نتحدث كثيراً عن دور المرأة النوية في تحريك السبب النوبي.

زين:

لم أغفل سبب دور المرأة النوبية التي حرّكت مشاعري نحو الحرية خاصة أنها كانت امرأة نوبية على درجة عالية من الوعي ومنها استمددتُ أولى مسرحياتي حين.

دهب:

هل أعرفها؟

زين:

ستعرفينها في وقته، أما الآن علينا أن نكمل درس المرأة كما نبهت جريدة الحرية وإلا لم يكن العمل كاملاً.

دهب:

توقفنا عند تثوير المرأة المصرية كمثال للمرأة الشرقية وإن واصلت الطريق ستكون عن نساء العالم الثالث.

دهب:

المرأة المصرية هي مثال لنساء العالم فلنتحدث عنها.
عادا إلى المنزل مسرعين وبحث في مذكراته إلى أن عثر على تثوير المرأة المصرية التي قرأها لدهب:
تثوير المرأة المصرية.

يقول ابن رشد إن معيشتنا الاجتماعية لا تدعنا ننظر ما في النساء من القوى الكامنة، فهي عندنا كأنها لم تخلق إلا للولادة وإرضاع الأطفال؛ ولذلك تُفني هذه العبودية كل ما فيها من قوة.

من الواضح أن تحليل بن رشد - الذي اتخذت أوروبا من فلسفته كل معاني حرية المرأة - يربط بين التخلف الاجتماعي الاقتصادي وتخلف المرأة، فالمرأة لا يقاس تقدُّمها أو تخلفها إلا من خلال تقدُّم اقتصاد المجتمع وتأخُّره.

لقد رأى ابن رشد ما لدى المرأة من قوة قادرة لو استخدمت بطريقة معاصرة، أن تغير الكثير ليس فقط في النظرة حولها كامرأة، وإنما في دورها الفاعل في البناء الاجتماعي، لهذا عُدَّ تخلفها تخلفاً اجتماعياً. وبعد أن أصبح للاقتصاد الدور الحاسم في بناء المجتمعات الحديثة، لا نجد في مجتمعنا المصري ولا العربي تغييراً جذرياً لدور المرأة في بناء مجتمعاتنا، بل إن أسيجة من الحرمان والمنع والتحریم والتقليل من شأن المرأة قد برزت كجزء من أيدلوجية دينية، وسياسة مقنعة بأقنعة العشائر والقبائل والأعراف وأقنعة جسدية تؤكد أن المرأة غير قادرة على القيام بمهامها الاقتصادية. إن مثل هذه الوقائع تتخذ للأسف صفة قانونية تؤكدها دساتير وتدعمها بنصوص دينية واجتماعية. مثل هذه النظرة للمرأة لم تعد قائمة في المجتمعات الأوروبية التي حسمت موقفها بآراء ابن رشد واليوم تدير المرأة الأوروبية شؤون البلاد في مختلف النواحي.

وإن كان جل اهتمام السياسيين في مصر اليوم تطوير الأدوات الاجتماعية: الصناعة، التجارة، الزراعة، العمران فإن كل اهتمامنا هو تثوير دور المرأة في مصر أي العلم والتعليم. وإن كانت النظرة المصرية إلى المرأة نحسبها من النواقص فإنها في بلاد أوروبا تُجسّد عملًا من خلال احتلال المرأة لدورها الفاعل في المجتمع. وهذا ما جعل مفاهيم مثل الجنس والجسد، والعلاقات، والعمل، والمسكن خاضعة للطبيعة الاقتصادية الجديدة، ولم تكن عائقًا أمام أي مفكر يسعى لتطوير المجتمع.

رجال الدين في مصر يدعون بشتى الطرائق لحجر المرأة، والتقليل من دورها وإبعادها عن المساهمة حتى في بناء بيتها، وإثقالها بأعباء كثيرة ليس بمقدورها وحدها القيام بها، ومن الواضح أن أسباب ذلك هو غياب التعليم وغياب النظرة التقدمية إلى المرأة، وغياب التقاليد الاجتماعية الجديدة، ثم غياب العلاقات الأسرية السليمة مثل الكيفية التي تختار بها المرأة زوجها أو عملها الوظيفي.

إن تأخر المرأة المصرية والعربية يعود في أحد أسبابه إلى جهل الرجل بحاجاتها ونوازعها ورغباتها ومواقفها، وهو بالضرورة جهل بنفسه.

واستنادًا لابن رشد إلى تثوير دور المرأة في مصر في مجال العلم والتعليم. المرأة العربية من أكثر الفئات الاجتماعية تخلفًا، ليس بحكم تأخرها عن التعليم، ولا تأخرها عن احتلال مواقعها ضمن السُّلم

الوظيفي والإداري، وإنما لقصور في النظرة التي يفرضها المجتمع عليها. وبالطبع عندما نقول المجتمع، لا نعني الرجل وحده، بل المرأة نفسها، خاصة تلك النساء اللواتي ارتضين فكرة القمع الرجولي لهن، وفكرة العمل ضمن دائرة البيت / الأولاد والعلاقة الزوجية. والفكرتان مع أنهما تبدوان خارجيتان عن مدركات الواقع العربي اليوم، فإنهما في صلب أي نظرة تقدمية تريد من المرأة أن تحتل موقعها، ليس في بيتها وحسب، كصنو للرجل في المسؤولية، وإنما أيضًا في المجتمع، بوصفها طاقة كبرى يمكن أن تسند نواقص كثيرة لا يستطيع سدها الرجل.

قبل أن ينطق القضاء كلمته على من اغتصب بجرم على فتاة التحرير أقول إن أحمد فارس الشدياق وهو من الأوائل الذين تحسسوا أهمية دور المرأة في المجتمع، ألا ترى أن الأنثى مفطورة على حب الذكر والذكر على حب الأنثى؟ فجهل البنات بالدنيا غير مانع لهن من معرفة الرجال واستطلاع أحوالهم، بل ربما أفضى الجهل إلى التهافت عليهم والانقياد إليهم دون نظر في العواقب.

فمن الواضح أن الشدياق يربط بين العمل والعقل، وهذه نظرة مُتقدِّمة. فعمل المرأة يزين عقلها، ومن ثم يحدد اختيارها، لأن الزواج اختيار قبل أن يكون شيئاً آخر. إضافة إلى ذلك أن الرجال، في رأي الشدياق، لا يُكتشفون إلا من خلال الاختلاط في العمل، منعاً للتهافت والانقياد... وفي أبعاد هذا النص تكمن حقيقة حاجة المجتمع إلى العلم أولاً، وإلى المرأة العاملة ثانياً، فالتقدُّم لا يقوم إلا بهما معاً...

يقول الشدياق عن الأزياء التي ارتدتها زوجته وهو يزور مالطا:
"التحفت هي ببرنس يغطي كميها إذ كانا يكنسان الأرض. فجعل
المازون وأصحاب الدكاكين يتعجبون. فهم لم يكونوا يعرفون أنها امرأة.
فكان بعضهم يقول: أرجل هذا أم امرأة؟ وبعضهم يتعقبها، وبعضهم
يلمس أثوابها، ويحدق إلى وجهها ويقول: ما رأينا كالיום قط شيئاً لا هو
رجل ولا امرأة". يلمح الشدياق-إضافة إلى سخريته من الحجاب- إلى
أن هذا التشخيص لغطاء الجسد تشخيص لغطاء الهوية. فالأزياء مذ
كانت وإلى اليوم، إحدى العلامات التي تُشخص هوية الجنس، وتميز
بين الرجل والمرأة والطفل، ضمن المجتمع الواحد. فكيف إذا كانت
أزياء النساء في العالم كله، بمختلف قومياته وأجناسه، تدل عليهن ولا
تدل على الرجال؟ إن طريقة الشدياق واضحة في جعل الزي سمة
قائمة لهوية المرأة العربية. وفي عمق هذه الهوية المفقودة تلمح الحرية
المفقودة، والدور المفقود، والوجود المُهمَّش للمرأة وملحقتها بالرجل،
ليس زوجة فحسب، بل شيئاً مبهماً أيضاً. ولعله في قوله التالي يُدلل على
أنه كان ذا بصيرة نافذة: إنك مهما بالغت في أن ترفع زوجتك عن رؤية
الدنيا فلن تستطيع أن تخفيها عن قلبها. فإن المرأة حيثما كانت وكيفما
كانت، هي بنت الدنيا وأمها وأختها وضرتها. وهنا نجد الشدياق يُوجِّه
اللوم ليس للأزياء فقط، إنما للتربية القاصرة، وللهم الناقص لدورها.
فالقلب وهو موطن الرؤية في الإسلام، كان وما يزال المحبس الخفي
الذي يقود المرأة إلى طريقها مهما يكن حجم الحجاب عليها ثقیلاً. وهنا
يدرك الشدياق كما أدرك طه حسين والطهطاوي وعاطف يوسف أهمية

التعليم لتبصير المرأة، قبل الرجل، بدورها الاجتماعي والوطني في بناء المجتمع الحديث..

وفيما يخص قوانين الأحوال الشخصية في البلاد العربية فإنها مستمدة من الشريعة الإسلامية، التي استمدت أحكامها من روح العصر الذي انبثقت فيه، أي فترة الدعوة الإسلامية. وإن دارس القانون يرى أن القوانين تستمد أسسها من حركة المجتمع وتطوره، لتكفل تنظيمه على أفضل وجه. فمجتمع اليوم ليس هو مجتمع ما قبل أربعة عشر قرنًا. مجتمع اليوم ليس هو مجتمع الأمس بالضرورة. من هنا كان عدم توافق واقع الحال مع هذه القوانين. وإزالة هذا التناقض تتطلب خوض معركة فكرية دون مجاملة، لمن يريد جرّ المجتمع إلى الوراء، ولا سيما ما يتعلق بحقوق المرأة وحرّياتها. إن ما يحدث في العالم العربي وخاصة في مصر ليس ضد الحُكّام إنما هو ضد تطور المجتمع. لكننا نرى، مع الأسف، حتى القوى التقدمية تخشى خوض المعركة الفكرية مع أمثال هذه القوى. ومن يقرأ أدبيات الأحزاب والمنظمات التقدمية العربية يجد أن نقاش طروحات هذه القوى يقف عند الحدود السياسية والعملية. ولكن عبثًا نطالب بعض المثقفين التقدميين بالخروج من جلودهم السابقة... حتى ولو كانوا قادة ومنظرين، وكبارًا في المواقف السياسية الأخرى.

لا يُنكر أن تدني الوعي لدى المرأة المصرية من أبرز الأسباب لمعاناتها. فانشغالها بإدارة المنزل وتربية الأبناء والاهتمام بالزوج أبعدها

عن الاهتمام بجوانب الحياة الثقافية وبلوغ الوعي الذي يؤهلها لفهم حقوقها والظلم الواقع عليها. فكثيرًا ما أدّى العيش بين جدران المنزل فتراتٍ طويلة إلى شيء من البلادة لدى بعض النساء حيث يغرقن في عالم صغير جدًا لا يتعدّى الحديث عن الطعام واللباس وممارسات الزوج ورغباته. وهذا يؤدي إلى استغرابهن ودهشتهن واستهجانهن أحيانًا عندما حاولت نساء فتح آفاق جديدة للوصول إلى وضع إنساني أفضل. وللأسف أن هذا يجد التشجيع من قبل أزواجهن لإبقاء الزوجة بعيدًا عن الدور الصحيح الذي يجب أن تأخذه. فهم يفضلون امرأة بسيطة وغير مثقفة على امرأة منفتحة تريد العيش كإنسان وتكمل وتطلب معاملة الند للند من الرجل. إن الكثيرين يلتزمون جانب المثل الشعبي القائل: "إبعد عن الشر وغني له" وكأن حرية المرأة هي الشر، لأنهم في قرارة نفوسهم غير مؤمنين بها حقًا، فيستغلّون جهل المرأة وخضوعها غير آبهين إن كانوا عادلين أم لا، متوازنين مع ما يحفظونه من نصوص حول حرية المرأة أم لا، ومخلصين لدفع عجلة التطور ببلدانهم أم لا، مع علمهم أن النساء يشكلن نصف المجتمع الذي لا يمكن تجاوزه عندما يراد الحديث عن تطور اجتماعي ونهوضه.

إن هذا الوضع وجد أرضية خصبة لفكرة مفادها أن المرأة تخلق السعادة، وهي المسؤولة الوحيدة عنها. فيجب عليها تحمّل حتى ما لا يُطاق، وكأنها مخلوقة خارقة أو حجرية، وكأن السعادة هي فقط الخضوع حتى الموت والاستمرار في الحياة بمنزل لا تفاهم ولا انسجام فيه. وبهذه الفكرة تحلل الرجل من مسؤوليته كإنسان يساهم في الحياة الزوجية ونجاحها أو فشلها. فأين العدل والرحمة؟

أخيرًا أقول: الرجل سر جمال المرأة وحنانها الخلاق كما هي سر قوته وعطائه. ولكن أقول إذا بقي وضع المرأة في مجتمعنا بهذا الشكل وبقيت المرأة راضية بدائرة التخلف متّقية شرّ النفوس التي ترى حرية المرأة عيبًا، وترى إنسانية المرأة قفزًا على التقاليد، والرأس عورة، والتخلف هو الاصاله. إذا بقيت المرأة المصرية تراقب غيرها من النساء اللواتي حاولن شقّ طريقهن نحو الحرية والنور بإبداعهن وبثقافتهن وقوة إرادتهن، وتلوكن بلسانها وتضفي طابع الحسّة على كلمة الحرية وإبعادها عن أهدافها النبيلة والإنسانية. وإذا بقي الرجل يفخر بزوجة ساذجة لا تناقش في أمور الحياة ولها فم يأكل ولا يتكلّم، إذا بقي كل هذا فلن يجد السياسيون والمثقفون وعلماء الاقتصاد والقانون والأدباء وجميع من يهمهم أمر التطور الاجتماعي انتصارًا لقضية المرأة ولقضية الرجل معًا، ويبقى الاغتصاب والتحرش سيد المجتمع المصري.

دهب:

لم تتحرك ولم ترمش أهدابها، أشبع الزين روحها الوثابة دائماً للنضال، وقالت: علينا أن نكتب سيناريو هذا المقطع ليكون ضمن المسرحية، وسأقوم أنا بدور المرأة التي ترفض الخضوع والخمول. ممكن يا زين أحصل على نسخة لأعيد صياغتها في سيناريو مسرحي؟

الزين:

لم أتوقع أن كتابتي تثير فيك كل هذا بالرغم من أن هذا المقطع كتب لرواية حنين.

دهب:

حين أو الضيف الثقيل هما عمل إنساني لا يجب التخلي عنه
لصالح أرفف مكتبك.

الزين:

إن مكتبتى مليئة بكثير من الأفكار التقدمية إن أضفت إلى الضيف
الثقيل ما بها من درر ستكون كالضيف الثقيل حقاً.

دهب: اترك لي مهمة انتقاء ما أراه يضيف إلى العمل دون أن نثقل
على الجمهور.

زين:

معك المفتاح وممكن أن تأتي في أي وقت للبحث والتنقيب.

دهب:

اتفقنا، لأن أي عمل نضالي وطني سيكون دون معنى دون اشتراك
المرأة بل قل قيادتها العمل الثوري.

حنين وذهب

على حافة ورقة مثنية قرأت:

ولسوف تخبرني عيناك

أنني الأمل الأخير والحنين

لشهوة الروح الشفيفة

نشوة للعشق

والأمل المباغت

في غيابات النهار

فأنا المخلص

للعذابات التي تجتاح قلبك

الزينة

تخفق الشفة الجميلة،

أو تعادي الابتسام

وأنا الذي يرنو لعينك

كي يرى

ما لا يرى

كل الذين على جدار الحلم مروا،

أو مضوا من ألف عام

أدمعت عينا دهب الجميلتين اللتين يحيطهما بياض رباني ولون
مقلتيها العسليتين، أدمعت وهي تقرأ ما تركه الزين على أرفف مكتبته
من قدرته الخارقة على استشفاف شعور المرأة وشرحها بأسلوبه الشائق
الخفيف على السمع والقلب. استعدت دهب لقراءة ما أعدته من أوراق
بصوتها المخملي العذب، ووضعت آلة التسجيل بجوارها بعد أن
استحمت وبللت جسدها وعطرته وألقت فستانها الأزرق منسدلاً على
جسدها واستعدت للقاء أول كلمات حنين.

إن أزمة العقل الديني أنه تلقى مجموعة هائلة من الغيبيات
والخرافات عن طريق التلقين والوراثة لتعرف طريقها إلى العقل
كمعلومة دون أن يتلمسها ويتعامل معها ويجد لها أي وجود أو مدلول
أو حضور.

العقل البشري إدراكه كله حسي أو قابل للمعينة والاستدلال، ولا تخرج عن المادة كونها المكون الوحيد والفريد الذي يُشكل وعينا وإدراكنا، وليس بالضرورة أن ندرك الأشياء بعيوننا وأناملنا بل يمكن أن ندركها ونعاينها ونتلمس سلوكها بوسائل مادية ومنطقية تجعل لها حضوراً ووجوداً. العقل الديني تلقى المعلومة الميتافيزيقية مع شحنة قوية من المشاعر والعواطف أحاطت بها وحصنتها، وجعلت لها وجوداً وحماساً يُحسد عليه متلقوها. ولكن لا يجب عليك أن تندهش من قوة هذا الاعتقاد بعد أن تدرك كيف تم تصدير هذه النصوص إليه، وأن الأمور في النهاية شديدة الهشاشة تتساقط مع أول معول للنقد.

هنا تكون ورطة العقل الديني أنه يمتلك كمّاً هائلاً من المعلومات التي ليس لها أي وجود في الواقع، سواء اليوم أو غداً... فبالرغم من آلاف القصص عن الجن والعفاريت والملائكة والشياطين، والبعث بعد الموت والعالم الآخر بجنته وجحيمه... وبالرغم من مئات القصص عن معجزات ووحى وأساطير، فليس لها أي حضور في الواقع، ولا يمكن الاستدلال عليها بأية وسيلة مادية، فيكفي أن مدعيها يقولون عنها إنها غير مادية... فلا تُعرف ماهية غير المادية تلك وكيف عرفها المدعي الأول؟!

هذه المعلومات الغيبية مهما امتلكت من الحماسة فهي هشة أمام أية فكرة ناقدة وشاكّة. لأنها بالفعل لا تمتلك ما تقدمه سوى الاستفاضة في المزيد من الافتراضات والظنون والماهيات غير المدركة.

ولكن الأفكار الدينية تمثل أماناً وحاجة نفسية لصاحبها...
واهتزاز الأفكار داخل الإنسان يسبب ألماً وارتباكاً في ثوابت كثيرة
أخذت أمانها النفسي من الارتقاء بأحضانها، ليس كونها فكرة بقدر ما
تعبر عن حاجات وانتفاءات نفسية عميقة.

العقل البشري لا يقوم بالتفكير من تلقاء ذاته، بل يُفكر ويُبدع من
خلال أوامر نفسية عميقة تبغي الراحة والحاجة، وتتوسل البعد عن
دوائر الألم... لذا تتحرك ماكينات العقل لمحاولة تقديم إبداعات وحيل
ومناورات لتثبيت الأفكار التي تتداعى.

هنا العقل يحاول أن يناور ويتعاطى مع ما هو متاح له من وسائل
منطقية يتوسَّمها لجلب الهدوء والراحة للنفس المضطربة... وهذا ما
لاحظته من مئات الحوارات التي تُدار حول الأديان ويكون أطرافها إما
دينين مع بعضهم البعض، أو مؤمنين وغير مؤمنين.

أن العقل الديني يحاول أن يناور ويتعاطى مع ما هو متاح له من
وسائل منطقية يتوسَّمها لجلب الهدوء والراحة للنفس، واليوم سأذكر
بعض الملاحظات العامة التي يتعاطى معها العقل الديني عندما يواجه
فكراً يخوض في ثوابته وفرضياته، ليتلمس مجموعة من الحلول يتصور
أنها تُخرج الفكر من أزيمته.

يتبنى العقل الديني فكرة يتصور أنها منطقية، ولكنها بعيدة كل
البعد عن أدوات المنطق...

فيتصور أنه طالما هناك ملايين من البشر يعتقدون بالله وبدينه فهذا دليل على كون إيمانه وفكره صحيحًا، إذ ليس من المعقول أن هؤلاء البشر كلهم مخطئون ومُنحرفون فكريًا.

ولكن هذا المنطق بائس في مجمله، فليس صحيحًا أن التناف مجموعة كبيرة من البشر حول معتقد أو فكرة معينة يجعل هذا الاعتقاد وهذه الأفكار صحيحة. فإذا كان هناك من يفتخر بوجود أكثر من مليار مسلم على ظهر الأرض فإننا نقول له: إن عدد المسيحيين يزيد عن هذا العدد...

وكذلك الهندوس أصحاب البقرة المقدسة يعادلون في تعدادهم من يؤمنون بالإله الإسلامي وعدد اللادينيين والملحدين في العالم يقترب من هذا الفصيل أو ذاك.

وبهذا لا يكون انتشار فكرة مع وجود أعداد هائلة من المناصرين لها دليلًا على صحتها. بل هناك أمثلة رائعة من التاريخ البشري تستهزئ بهذه الرؤية وبهذا المنطق. فحتى عصور قريبة كان العالم بأسره يعتقد بفكرة أن الأرض مسطحة ومنبسطة وأنها تُشكّل مركز الكون.

ليأتي العلم وينسف هذه الفكرة من جذورها. فلا الأرض مسطحة بل كروية، ولا تشكل مركزًا للكون بل هي نقطة زرقاء باهتة منزوية في أحد أطراف الكون الرهيب.

أصحاب هذه الرؤية يصرفون حجم القلق الذي ينتابهم من الموروث الديني، وعجزهم عن إيجاد وسائل منطقية للاقتناع والإقناع

بأن يتشربوا داخل المجموع... وأن يجدوا الحماية في وجود أعداد هائلة من المناصرين، ولا بأس أن يكون منهم علماء ومفكرون فهذا سيعطي للمعتقد المزيد من سلامه وقوته.

هذه الطريقة في التعاطي مع الأفكار هي مناورة للعقل الديني للبحث عن الأمان النفسي من خلال الانغماس في المجموع، والارتقاء في أحضانه كوسيلة لجلب حالة من السلام الداخلي... هو بالفعل يجد أمانه في المجموع، وأنه ليس الوحيد الذي يقف في الساحة يتلو هكذا خرافات.

هناك من يحصن إيمانه وتراثه من النقد بتحويل نظره إلى معتقدات الآخرين وبيان فسادها وخوائها معتقداً ومتوهماً أنه بذلك ينجو بخرافاته، ويجد لها حضوراً وأماناً...

فتجد المسلم ينال من إيمان المسيحي ومعتقداته بالمسيح الإله المخلص، كما تجده يسخر من الذين يعبدون البقر. بينما تجد المسيحي يستنكر صورة الإله المتعطش للدماء والغزو والسبي في الموروث الإسلامي... وهكذا الجميع يتبادلون الطعن في معتقداتهم، وقد يمتلكون بالفعل رؤية جيدة لا تخلو من المنطق والعقل. وقد تصل ببعض الناقدين منهم إلى وجود دراسة جيدة لعلم الميثولوجيا والتاريخ والتراث.

لكن الغريب والطريف في الوقت نفسه أنهم ما أن ينتهوا من تقديم التحليل حتى يتوجهوا صوب إيمانهم. فتجدهم يلقون العقل

والمنطق في أول صندوق قمامة... وتتبخّر كل التحليلات والميثولوجيات والمنطق من الأذهان.

العقل الديني يهرب من الإشكاليات التي تكبل معتقده ودينه بالخوض في فساد فكر الآخر كمحاولة إما لتفريغ طاقة غضب ناشئة عن عجزه، أو هو الارتقاء في حالة نفسية تبريرية بأننا كلنا فاسدون ومنحرفون... هذا الأمر شبيه بالحالة النفسية التي تنتاب التلميذ الفاشل عندما يدرك أن كل التلاميذ يعانون الامتحان، وأن هناك إخفاقات كثيرة كمبرر لإخفاقه، وأنه ليس الوحيد الذي يحظى بالفشل.

نتلمس هذا الأمر بوضوح في الكثير من الندوات، والعديد من الكتب الموروثة... فعندما يتم الخوض في إشكالية تتعاطى مع الموروث الإسلامي، كالمذابح التي تمّت على مدار الدعوة الإسلامية، تجد المسلم يتدخل ليذكرك بالمذابح التي في الكتاب المقدس... أو حين التطرق لحد الردة في الإسلام؛ يسرع المسلم باستحضار نصوص من الكتاب المقدس تدعو هي الأخرى لقتل المرتد... بالرغم من أن موضوعنا غير معني بمذابح الكتاب المقدس أو نصوصه.

الفكر الديني يتكئ اتكاءً شديداً على استحضار فكرة المؤامرة في محاولة من العقل لإيجاد وسيلة تتحمّل كمّ الخرافات والغيبيات الكامنة في سراديبه، والتي تتعرض من وقتٍ لآخر لأن تظهر على السطح مسببة لألم لا يمكن احتماله... لتكون فكرة المؤامرة محاولة لبث الهدوء في النفس المضطربة، التي تجد إيمانها ينهار مع أول مطرقة نقد... وكشاعة تلقى عليها كل الهواجس والقلق.

الإبداع الأساسي والمحوري في استحضار نظرية المؤامرة يتكى على وجود الشيطان وفعله... فهذا الشيطان اللعين يحاول أن يُخرب في إيماننا ومعتقداتنا ويوسوس بداخلنا بالشر، وكل فكر متشكك هو أساس البلاء، ومن يُبدع الأسئلة يخلق البدعة ليحرفنا عن إيماننا الجميل.

تزداد دوائر المؤامرة عندما يترسّخ في ذهن المؤمن أن المعتقدات الأخرى المنحرفة تريد أن تُخرب إيمانه وتجذبه إليها بإيها الضال... وأن نقدها لمعتقداته لا يأتي إلا غيراً وحقداً تكنه لإيمانه الصحيح.

هو يرى أن الحملات التي تنال من إيمانه من جانب اتجاهات أخرى دينية أو لا دينية إما تحركها أصابع الشيطان الخبيثة، أو هو حقد وغيره منهم على عظمة وجماليات إيمانه.

هنا العقل الديني ابتكر فكرة تسمح للخرافات التي يؤمن بها أن تبقى آمنة... فالنقد الذي يشكك ويهز أرجاء إيمانه هو نتاج قوى شريرة وحاكمة ولا تبغي الخير له... فيتشرنق الإنسان على ذاته، ويتشبث بموروثه أكثر وأكثر.

من الأنباط الشائعة في مناورات العقل الديني أن يتبنى نظرية "خير وسيلة للدفاع هو الهجوم" أو قل هي القدرة العجيبة على تحويل السؤال الموجه لي إلى سؤال آخر مضاد أو جهه إليك حتى يتوه سؤالك وأجد تبريراً مقنعاً لإيماني!

فعندما نتحدث مثلاً عن الخلق وكيف تم، مع وجود رؤية علمية بأن المادة يستحيل أن توجد من العدم. كما ستدفع أسئلة أخرى كثيرة تخوض في قصة الخلق نفسها وصفات الإله الخالق لتطلب الإجابة... هنا العقل الديني لا يملك شيئاً يقدمه، بحكم أنه تلقى المعلومة كموروث ثقافي اكتسبه وتم تلقينه إياها.. فلن يفعل سوى أن يطرح سؤالاً مضاداً أمام سؤالك! وهل تعتقدون أيها السيدات والسادة الحضور أن الكون والوجود وجدا هكذا؟ وهل الحياة جاءت مصادفة وبعشوائية؟!

بالطبع هذا هروب من السؤال إلى سؤال يجعل السائل ينصرف عن سؤاله أو على الأقل يهدئ نفساً مضطربة جرى اقتحامها.

المفترض أن صاحب الرؤية الدينية هو مَنْ يدعي وجود الخالق مثلاً، ويسوّق لها ليل نهار ومن ثم عليه أن يمتلك كل الأدوات والمعارف بحكم أنه صاحب الحل الوحيد المعلن... ولا يكون استفسارياً إلا أنني أجد خللاً منطقيّاً وعلميّاً في أطروحات القصة... فليس لي وجهة نظر أخرى أريد تسويقها بل مناقشة ما هو مطروح ويتم ادعاؤه... لذا ليس هناك أي داعٍ لأن تسألني وتطلب مني نظرية بديلة... حتى لو لم أستطع أنا تقديم نظرية بديلة، فهل هذا يعني نظريتك من النقد ويجعلها صحيحة؟! الفكر الديني جاء لتلبية احتياجات نفسية للإنسان بالمعرفة والفضول، ومن خلال هذه الحاجة تولدت الأسطورة وفقاً للحجم المعرفي والتطوري للإنسان؛ لتقدم له

حلولاً سهلة ومتسعة نفي بحاجته المعرفية... ولكن ليس معنى أنني لا أمتلك إجابة لسرّ الوجود أن يجعل إجاباتك الهشة المتعجلة المهترئة هي الصحيحة. عندما يعترى العقل الديني اليأس من محاولة أن يجد للغيبيات والخرافات حضوراً، وهو ما يفتقده بحكم أنها أشياء تم تعاطيها هكذا، ولا يوجد دليل واحد يثبت صحتها بالرغم من عظم أبواقها... هنا لا يكون أمامه سوى العبارة الشهيرة التي تغلق أي حوار وتجعل النفس ترجع إلى مأواها دون قلق وشك... فليس أمامه سوى ادعاء أن هناك حكمة إلهية عظيمة وتديراً وتخطيطاً إلهياً كبيراً، ونحن أعجز من أن نستوعبه بحكم عقولنا الصغيرة والمحدودة.

بالطبع هذه المقولة تُستقى من عجز أي إنسان عن استيعاب كل العلوم والآداب المختلفة... لتثبت العجز عن فهم الحكمة والتدبير الإلهي.

هنا يتم خلط أوراق كثيرة حتى تتشيع النفس الإنسانية بمخدر يجعلها تقبل التناقضات والإخفاقات وتسكنها في ذاتها بدون منغصات.

نحن البشر قد نعجز عن استيعاب كل العلوم، ولكن ليس معنى هذا أننا مقيدون عن المعرفة أو القدرة على التعامل مع هذه العلوم... فيمكنني أن أبدد مساحات جهلي متى تطرقت لهذه العلوم وخضتُ وبحثُ فيها... ولكن أن يكون العجز مستحيلاً فهذا غير مقبول، كونه يشلُّ العقل عن البحث، ويحصن الفكرة - التي لا يوجد دليل واحد يثبتها - من الاقتراب والنقد لتبقى آمنة على حالها.

أسوأ منتجات العقل الديني في مواجهته للأفكار الشائكة أن يتعامل ببدائية وبدادة... أن يصدر ضعفه وهوانه وحماقته.

فمواجهة الفكر الناقد بالوعيد والإرهاب، بالعذاب والجحيم، هو أسلوب يتبعه المؤمنون كوسيلة احترازية واحتراسية من عذاب يوم قادم.. هو يعتقد أنه بهذا أسلوب في تصديره للإرهاب كفيل بالرد على ما يُثار من نقد حول منظومته الدينية. فهو يتحصن من عذاب هذا اليوم ويصدره لناقده.

قد يكون التهديد والوعيد بعذاب يوم قادم موجهًا لنفس المؤمن الذاتية فهو يُرهّب ذاته ليمنعها من الخوض في أمور قد تأتي بالانحراف عن جادة الإيمان، مما سيكون له سوء العاقبة... ولا مانع من أن أصدر لناقد إيماني هذا الرعب؛ حتى يكفّ عن إثارة أمور تؤذى أمانى النفسي.

ومن أحقر الأساليب التي يتعامل بها الديني السب والسخرية والتهكم، لتصيب صاحب الفكر الناقد في شخصه كمحاولة للنيل منه... ولا مانع إطلاقًا من الوعيد بالعذاب والجحيم وسوء العاقبة، متصورًا أن أسلوب السباب واللعنات قد يقوّض الفكرة الناقدة أو يُسكت صاحبها عن الخوض فيها ثم تأتي ميثولوجيا المحرقة والانتقام الإلهي لتُجهز على البقية الباقية.

بالطبع هم واهمون وبائسون... فهم يتصورون أن الإنسان ما زال تحت نير العبودية الفكرية القديمة، وأن حد السيف المشهور سلاحًا أو سببًا كفيلاً بالردع متوهمين أنه هكذا يُقهر العقل.

جلست ذهب القرفصاء كعادة أهل النوبة على سرير الزين، وضعت يدها على خدها الأيسر ومسكت الأوراق بيدها اليمنى وأعدت تقليبها مرات وكأنها استعذبت تلك الشخصيات الورقية، أغلقت جهاز التسجيل وانتفضت قافزة إلى أرفف المكتبة العامرة دون نظام المكتبات وأمسكت بكبشة أوراق ليس لها لا عنوان ولا فصل، حاولت ذهب ترتيب بعض منها وهي تمسح بطرف فستانها دمعة حب تدحرجت على خدها وهي تقرأ وألقت نفسها على ظهرها تسترجع الزين، هل هي حبه؟ وهل هو يحبها؟ ألم يكن هو البادئ بكتاتبية حنين ولم أولد بعد؟ لمن كتبها يا ترى؟ أكان في حياته امرأة؟ وإن كان فمن أجلها ترك النوبة وجاء باريس؟ طرحها للأسئلة يزيدها حيرة وتشبث بواقعها الجميل، أكانت جميلة تلك المرأة؟ الزين يقول لها دائماً أنا لا أحب إلا من تشبهك إذا أكانت تلك المرأة تشبهني، إن عرفت من هي سألها أيضاً لأن الزين حبه. لم تفكر مرة إن كان في حياته امرأة مثلها وتشبهها، لم تفكر إن كان في حياته إمرة أخرى سوى ذهب، ذهب البعيدة المنال عن كل شاب حاول اقتناصها سواء أكان نوبياً أم فرنسياً، هي تعلم وتستوعب، أن تجارها مع الرجال عديدة، عديدة جداً، لأنها كانت تحب عمل الحب وتحب كل الرجال والنساء أيضاً لها تجارها معهن، ترى الحب جميل وهي تعشق الجمال، الحب ليس له حدود، أما مع الزين فشيء آخر مختلف، مسحت عينيها فرأت السقف وبينها وبين السقف سبحت وطار مع الزين ولم تستسلم أو تحط على غصن حتى تنبهت أن الذي في الزين أنه يكبرها بضعف عمرها، وهنا شعرت بدوار

فسقطت على السرير تبحث بين الأوراق إلى أن وجدت عنوان تشوير المرأة المصرية قرأت فيه:

يقول ابن رشد إن معيشتنا الاجتماعية لا تدعنا ننظر ما في النساء من القوى الكامنة، فهي عندنا كأنها لم تخلق إلا للولادة وإرضاع الأطفال؛ ولذلك تُفني هذه العبودية كل ما فيها من قوة.

من الواضح أن تحليل بن رشد - الذي اتخذت أوروبا من فلسفته كل معاني حرية المرأة - يربط بين التخلف الاجتماعي الاقتصادي وتخلف المرأة، فالمرأة لا يقاس تقدُّمها أو تخلفها إلا من خلال تقدُّم اقتصاد المجتمع وتأخُّره.

لقد رأى ابن رشد ما لدى المرأة من قوة قادرة لو استخدمت بطريقة معاصرة، أن تغير الكثير ليس فقط في النظرة حولها كامرأة، وإنما في دورها الفاعل في البناء الاجتماعي، لهذا عُدَّ تخلفها تخلفًا اجتماعيًا. وبعد أن أصبح للاقتصاد الدور الحاسم في بناء المجتمعات الحديثة، لا نجد في مجتمعنا المصري ولا العربي تغييرًا جذريًا لدور المرأة في بناء مجتمعاتنا، بل إن أسيجة من الحرمان والمنع والتحریم والتقليل من شأن المرأة قد برزت كجزء من أيولوجية دينية، وسياسة مقنعة بأقنعة العشائر والقبائل والأعراف وأقنعة جسدية تؤكد أن المرأة غير قادرة على القيام بمهامها الاقتصادية. إن مثل هذه الوقائع تتخذ للأسف صفة قانونية تؤكدها دساتير وتدعمها بنصوص دينية واجتماعية. مثل هذه النظرة للمرأة لم تعد قائمة في المجتمعات الأوروبية التي حسمت موقفها بآراء ابن رشد واليوم تدير المرأة الأوروبية شؤون البلاد في مختلف النواحي.

وإن كان جل اهتمام السياسيين في مصر اليوم تطوير الأدوات الاجتماعية: الصناعة، التجارة، الزراعة، العمران فإن كل اهتمامنا هو تثوير دور المرأة في مصر أي العلم والتعليم. وإن كانت النظرة المصرية إلى المرأة نحسبها من النواقص فإنها في بلاد أوروبا تُجسّد عملياً من خلال احتلال المرأة لدورها الفاعل في المجتمع. وهذا ما جعل مفاهيم مثل الجنس والجسد، والعلاقات، والعمل، والمسكن خاضعة للطبيعة الاقتصادية الجديدة، ولم تكن عائقاً أمام أي مفكر يسعى لتطوير المجتمع.

رجال الدين في مصر يدعون بشتى الطرائق لحجر المرأة، والتقليل من دورها وإبعادها عن المساهمة حتى في بناء بيتها، وإثقالها بأعباء كثيرة ليس بمقدورها وحدها القيام بها، ومن الواضح أن أسباب ذلك هو غياب التعليم وغياب النظرة التقدمية إلى المرأة، وغياب التقاليد الاجتماعية الجديدة، ثم غياب العلاقات الأسرية السليمة مثل الكيفية التي تختار بها المرأة زوجها أو عملها الوظيفي.

إن تأخر المرأة المصرية والعربية يعود في أحد أسبابه إلى جهل الرجل بحاجاتها ونوازعها ورغباتها ومواقفها، وهو بالضرورة جهل بنفسه.

وهنا اطلعت دهب على سرٍّ من أسرار الزين وليس السر كله في انجذابها إليه حتى العبادة. لأنه ببساطة أحبّ المرأة واحترمها. وأكملت ترتيب الأوراق وصبّت لنفسها كوباً من الشاي ونفخت فيه من روحها حتى لا تلسعها أول قطرة.

خلصنا في حديث سابق استنادًا لابن رشد إلى تشوير دور المرأة في مصر في مجال العلم والتعليم. المرأة العربية من أكثر الفئات الاجتماعية تخلفًا، ليس بحكم تأخرها عن التعليم، ولا تأخرها عن احتلال مواقعها ضمن السُّلم الوظيفي والإداري، وإنما لقصور في النظرة التي يفرضها المجتمع عليها. وبالطبع عندما نقول المجتمع، لا نعني الرجل وحده، بل المرأة نفسها، خاصة تلك النساء اللواتي ارتضين فكرة القمع الرجولي هن، وفكرة العمل ضمن دائرة البيت / الأولاد والعلاقة الزوجية. والفكرتان مع أنهما تبدوان خارجيتان عن مدركات الواقع العربي اليوم، فإنهما في صلب أي نظرة تقدمية تريد من المرأة أن تحتل موقعها، ليس في بيتها وحسب، كصنو للرجل في المسؤولية، وإنما أيضًا في المجتمع، بوصفها طاقة كبرى يمكن أن تسند نواقص كثيرة لا يستطيع سدّها الرجل.

قبل أن ينطق القضاء كلمته على من اغتصب بجرم على فتاة التحرير أقول إن أحمد فارس الشدياق وهو من الأوائل الذين تحسسوا أهمية دور المرأة في المجتمع، ألا ترى أن الأنثى مفطورة على حب الذكر والذكر على حب الأنثى؟ فجهل البنات بالدنيا غير مانع هن من معرفة الرجال واستطلاع أحوالهم، بل ربما أفضى الجهل إلى التهافت عليهم والانتقاد إليهم دون نظر في العواقب.

فمن الواضح أن الشدياق يربط بين العمل والعقل، وهذه نظرة مُتقدِّمة. فعمل المرأة يزين عقلها، ومن ثم يحدد اختيارها، لأن الزواج

اختيار قبل أن يكون شيئاً آخر. إضافة إلى ذلك أن الرجال، في رأي الشدياق، لا يُكتشفون إلا من خلال الاختلاط في العمل، منعاً للتهافت والانقياد... وفي أبعاد هذا النص تكمن حقيقة حاجة المجتمع إلى العلم أولاً، وإلى المرأة العاملة ثانياً، فالتقدم لا يقوم إلا بهما معاً...

يقول الشدياق عن الأزياء التي ارتدتها زوجته وهو يزور مالطا: "التحفت هي ببرنس يغطي كميها إذ كانا يكتسنان الأرض. فجعل المارّون وأصحاب الدكاكين يتعجبون. فهم لم يكونوا يعرفون أنها امرأة. فكان بعضهم يقول: أرجل هذا أم امرأة؟ وبعضهم يتعقّبها، وبعضهم يلمس أثوابها، ويحدّق إلى وجهها ويقول: ما رأيّنا كالיום قط شيئاً لا هو رجل ولا امرأة". يلمح الشدياق -إضافة إلى سخريته من الحجاب- إلى أن هذا التشخيص لغطاء الجسد تشخيص لغطاء الهوية. فالأزياء منذ كانت وإلى اليوم، إحدى العلامات التي تُشخّص هوية الجنس، وتميز بين الرجل والمرأة والطفل، ضمن المجتمع الواحد. فكيف إذا كانت أزياء النساء في العالم كله، بمختلف قومياته وأجناسه، تدل عليهن ولا تدل على الرجال؟ إن طريقة الشدياق واضحة في جعل الزي سمة قامة لهوية المرأة العربية. وفي عمق هذه الهوية المفقودة تلمح الحرية المفقودة، والدور المفقود، والوجود المُهمّش للمرأة وملحقتها بالرجل، ليس زوجة فحسب، بل شيئاً مبهمًا أيضًا. ولعله في قوله التالي يُدّل على أنه كان ذا بصيرة نافذة: "إنك مهما بالغت في أن ترفع زوجتك عن رؤية الدنيا فلن تستطيع أن تخفيها عن قلبها. فإن المرأة حيثما كانت وكيفما كانت، هي بنت الدنيا وأمها وأختها وضرتها. وهنا نجد الشدياق يُوجّه

اللوم ليس للأزياء فقط، إنما للتربية القاصرة، وللفهم الناقص لدورها. فالقلب وهو موطن الرؤية في الإسلام، كان وما يزال المحبس الخفي الذي يقود المرأة إلى طريقها مهما يكن حجم الحجاب عليها ثقیلاً. وهنا يدرك الشدياق كما أدرك طه حسين والطهطاوي وعاطف يوسف أهمية التعليم لتبصير المرأة، قبل الرجل، بدورها الاجتماعي والوطني في بناء المجتمع الحديث..

اعتدلت ذهب وفهمت لماذا الزين يصصر على تعليم المرأة في كل كتاباته وأحاديثه ورواياته التعليم أولاً وأخيراً، التعليم هو الحياة والحياة هي أصل الوجود، استعذبت حديثه حتى على الورق وانتقلت بعينيهما إلى أوراق أخرى مكملة.

واستناداً لابن رشد إلى تشوير دور المرأة في مصر في مجال العلم والتعليم. المرأة العربية من أكثر الفئات الاجتماعية تخلفاً، ليس بحكم تأخرها عن التعليم، ولا تأخرها عن احتلال مواقعها ضمن السلم الوظيفي والإداري، وإنما لقصور في النظرة التي يفرضها المجتمع عليها. وبالطبع عندما نقول المجتمع، لا نعني الرجل وحده، بل المرأة نفسها، خاصة تلك النساء اللواتي ارتضين فكرة القمع الرجولي لهن، وفكرة العمل ضمن دائرة البيت \ الأولاد والعلاقة الزوجية. والفكرتان مع أنهما تبدوان خارجيتان عن مدركات الواقع العربي اليوم، فإنهما في صلب أي نظرة تقدمية تريد من المرأة أن تحتل موقعها، ليس في بيتها وحسب، كصنو للرجل في المسؤولية، وإنما أيضاً في المجتمع،

بوصفها طاقة كبرى يمكن أن تسند نواقص كثيرة لا يستطيع سدّها الرجل.

قبل أن ينطق القضاء كلمته على من اغتصب بجرم على فتاة التحرير أقول إن أحمد فارس الشدياق وهو من الأوائل الذين تحسّسوا أهمية دور المرأة في المجتمع، ألا ترى أن الأنثى مفطورة على حب الذكر والذكر على حب الأنثى؟ فجهل البنات بالدنيا غير مانع لهن من معرفة الرجال واستطلاع أحوالهم، بل ربما أفضى الجهل الى التهافت عليهم والانقياد إليهم دون نظر في العواقب.

فمن الواضح أن الشدياق يربط بين العمل والعقل، وهذه نظرة مُتقدّمة. فعمل المرأة يزين عقلها، ومن ثم يحدد اختيارها، لأن الزواج اختيار قبل أن يكون شيئاً آخر. إضافة إلى ذلك أن الرجال، في رأي الشدياق، لا يُكتشفون إلا من خلال الاختلاط في العمل، منعاً للتهافت والانقياد... وفي أبعاد هذا النص تكمن حقيقة حاجة المجتمع إلى العلم أولاً، وإلى المرأة العاملة ثانياً، فالتقدّم لا يقوم إلا بهما معاً...

يقول الشدياق عن الأزياء التي ارتدتها زوجته وهو يزور مالطا: "التحفت هي ببرنس يغطي كميها إذ كانا يكنسان الأرض. فجعل المارّون وأصحاب الدكاكين يتعجبون. فهم لم يكونوا يعرفون أنها امرأة. فكان بعضهم يقول: أرجل هذا أم امرأة؟ وبعضهم يتعقّبها، وبعضهم يلمس أثوابها، ويحدق إلى وجهها ويقول: ما رأيّنا كالיום قط شيئاً لا هو رجل ولا امرأة". يلمح الشدياق-إضافة إلى سخريته من الحجاب-إلى

أن هذا التشخيص لغطاء الجسد تشخيص لغطاء الهوية. فالأزياء منذ كانت وإلى اليوم، إحدى العلامات التي تُشخص هوية الجنس، وتميز بين الرجل والمرأة والطفل، ضمن المجتمع الواحد. فكيف إذا كانت أزياء النساء في العالم كله، بمختلف قومياته وأجناسه، تدل عليهن ولا تدل على الرجال؟ إن طريقة الشدياق واضحة في جعل الزي سمة قامة هوية المرأة العربية. وفي عمق هذه الهوية المفقودة تلمح الحرية المفقودة، والدور المفقود، والوجود المُهمَّش للمرأة وملحقتها بالرجل، ليس زوجة فحسب، بل شيئاً مبهمًا أيضًا. ولعله في قوله التالي يُدلّل على أنه كان ذا بصيرة نافذة: إنك مهما بالغت في أن ترفع زوجتك عن رؤية الدنيا فلن تستطيع أن تخفيها عن قلبها. فإن المرأة حيثما كانت وكيفما كانت، هي بنت الدنيا وأما وأختها وضرتها. وهنا نجد الشدياق يُوجّه اللوم ليس للأزياء فقط، إنما للتربية القاصرة، وللهم الناقص لدورها. فالقلب وهو موطن الرؤية في الإسلام، كان وما يزال المحبس الخفي الذي يقود المرأة إلى طريقها مهما يكن حجم الحجاب عليها ثقیلاً. وهنا يدرك الشدياق كما أدرك طه حسين والطهطاوي وعاطف يوسف أهمية التعليم لتبصير المرأة، قبل الرجل، بدورها الاجتماعي والوطني في بناء المجتمع الحديث..

خلصنا في حديثنا السابق الى ما أدركه الشدياق وطه حسين والطهطاوي وعاطف يوسف.

وفيما يخص قوانين الأحوال الشخصية في البلاد العربية فإنها مستمدة من الشريعة الإسلامية، التي استمدت أحكامها من روح العصر الذي انبثقت فيه، أي فترة الدعوة الإسلامية. وإن دارس القانون يرى أن القوانين تستمدُّ أسسها من حركة المجتمع وتطوره، لتكفل تنظيمه على أفضل وجه. فمجتمع اليوم ليس هو مجتمع ما قبل أربعة عشر قرنًا. مجتمع اليوم ليس هو مجتمع الأمس بالضرورة. من هنا كان عدم توافق واقع الحال مع هذه القوانين. وإزالة هذا التناقض تتطلب خوض معركة فكرية دون مجاملة، لمن يريد جرَّ المجتمع إلى الوراء، ولا سيما ما يتعلق بحقوق المرأة وحرياتها. إن ما يحدث في العالم العربي وخاصة في مصر ليس ضد الحُكَّام إنما هو ضد تطور المجتمع. لكننا نرى، مع الأسف، حتى القوى التقدمية تخشى خوض المعركة الفكرية مع أمثال هذه القوى. ومن يقرأ أدبيات الأحزاب والمنظمات التقدمية العربية يجد أن نقاش طروحات هذه القوى يقف عند الحدود السياسية والعملية. ولكن عبثًا نطالب بعض المثقفين التقدميين بالخروج من جلودهم السابقة... حتى ولو كانوا قادة ومنظرين، وكبارًا في المواقف السياسية الأخرى.

لا يُنكر أن تدني الوعي لدى المرأة المصرية من أبرز الأسباب لمعاناتها. فانشغالها بإدارة المنزل وتربية الأبناء والاهتمام بالزوج أبعدّها عن الاهتمام بجوانب الحياة الثقافية وبلوغ الوعي الذي يؤهلها لفهم حقوقها والظلم الواقع عليها. فكثيرًا ما أدّى العيش بين جدران المنزل

فتراتٍ طويلة إلى شيء من البلادة لدى بعض النساء حيث يغرقن في عالم صغير جدًا لا يتعدّى الحديث عن الطعام واللباس وممارسات الزوج ورغباته. وهذا يؤدي إلى استغرابهن ودهشتهن واستهجانهن أحيانًا عندما حاولت نساء فتح آفاق جديدة للوصول إلى وضع إنساني أفضل. وللأسف أن هذا يجد التشجيع من قبل أزواجهن لإبقاء الزوجة بعيدًا عن الدور الصحيح الذي يجب أن تأخذه. فهم يفضلون امرأة بسيطة وغير مثقفة على امرأة منفتحة تريد العيش كإنسان وتكامل وتطلب معاملة الند للند من الرجل. إن الكثيرين يلتزمون جانب المثل الشعبي القائل: "إبعد عن الشر وغني له" وكأن حرية المرأة هي الشر، لأنهم في قرارة نفوسهم غير مؤمنين بها حقًا، فيستغلّون جهل المرأة وخضوعها غير آبهين إن كانوا عادلين أم لا، متوازنين مع ما يحفظونه من نصوص حول حرية المرأة أم لا، ومخلصين لدفع عجلة التطور ببلدانهم أم لا، مع علمهم أن النساء يشكلن نصف المجتمع الذي لا يمكن تجاوزه عندما يراد الحديث عن تطور اجتماعي ونهوضه.

إن هذا الوضع وجد أرضية خصبة لفكرة مفادها أن المرأة تخلُق السعادة، وهي المسؤولة الوحيدة عنها. فيجب عليها تحمّل حتى ما لا يُطاق، وكأنها مخلوقة خارقة أو حجرية، وكأن السعادة هي فقط الخضوع حتى الموت والاستمرار في الحياة بمنزل لا تفاهم ولا انسجام فيه. وبهذه الفكرة تحلل الرجل من مسؤوليته كإنسان يساهم في الحياة الزوجية ونجاحها أو فشلها. فأين العدل والرحمة؟

أخيرًا أقول: الرجل سر جمال المرأة وحنانها الخلاق كما هي سر قوته وعطائه. ولكن أقول إذا بقي وضع المرأة في مجتمعنا بهذا الشكل وبقيت المرأة راضية بدائرة التخلف متّقية شرّ النفوس التي ترى حرية المرأة عيبًا، وترى إنسانية المرأة قفزًا على التقاليد، والرأس عورة، والتخلف هو الاصالة. إذا بقيت المرأة المصرية تراقب غيرها من النساء اللواتي حاولن شقّ طريقهن نحو الحرية والنور بإبداعهن وبثقافتهن وقوة إرادتهن، وتلوكن بلسانها وتضفي طابع الحسّة على كلمة الحرية وإبعادها عن أهدافها النبيلة والإنسانية. وإذا بقي الرجل يفتخر بزوجته ساذجة لا تناقش في أمور الحياة ولها فم يأكل ولا يتكلّم، إذا بقي كل هذا فلن يجد السياسيون والمثقفون وعلماء الاقتصاد والقانون والأدباء وجميع من يهمهم أمر التطور الاجتماعي انتصارًا لقضية المرأة ولقضية الرجل معًا، ويبقى الاغتصاب والتحرش سيد المجتمع المصري.

عادت ذهب لتلك القصاصة المثنية من الورقة القديمة قدم الزمان صفراء مشرشرة الأحرف مختبئ حبرها من أن يراه أحد أو عيون تتلصص وأعادت قراءتها:

ولسوف تخبرني عيناك

أنني الأمل الأخير والحنين

لشهقة الروح الشفيفة

نشوة للعشق

والأمل المبالغت
في غيابات النهار
فأنا المخلص
للعذابات التي تحتاج قلبك
الزينة
تخلق الشفة الجميلة،
أو تعادي الابتسام
وأنا الذي يرنو لعينك
كي يرى
ما لا يرى
كل الذين على جدار الحلم مروا،
أو مضوا من ألف عام

تعبت ذهب من القراءة أو من تلك الأفكار التي لم تفكر فيها قط،
وكانت تظن أنها عالمة بكل شيء. حاولت النوم بفستانها الأزرق، لم
تستسلم له، خطر على خاطرها خاطر من تكون حنين توصف بشكلها
وسحتها وطولها وجهالها، هل تكون الزينة أمها؟ استوحشت تلك
الفكرة، لكنها استسلمت لنوم هادئ عندما خطر على بالها أن تلج في
السؤال على الزين.

الزين بين أصدقاء النوبة

باريس تحمل بين طياتها الثقافية الغنية مبعوثاً رسمياً بين الدول ممثلاً في البعثات الدبلوماسية والتجارية والعسكرية والثقافية، كل تلك البعثات تمثل الدولة ولا تمثل الشعوب لأن الشعوب لا تعرف البرتكولات وانحناء الظهر والابتسامات التي ليس لها معنى سوى الزيف.

أما لقاء الشعوب في باريس له طعم آخر طعم الوفاق والحب والمحبة بين الشعوب وبين أفرادهم المقيمين في باريس تجمعهم روح المحبة والمساعدة والإخاء. طلب أحدهم لقاء الزين على أثر ما نشر في الصحافة الفرنسية حول مسرحية الضيف الثقيل وكيف حوّلها الزين من الضيف الثقيل إلى الضيف (الغنت) وهو واثق تماماً أن الحكيم لن يغضب إن كان بيننا، هكذا قال الزين لأصدقائه النوبيين المهاجرين والمقيمين في باريس للدراسة أو العمل. لقاء الأصدقاء أخذ عاداته في

مقهى "لكسمبورج" بعد العشاء في المطعم الإسلامي المجاور ولما يتمتع به النوبيون من أدب يُضاهي الأخلاق الفرنسية لا صوت عاليًا ولا إلقاء شيء على الأرض أو التدخين في غير موضع النوبي، من السهل تعلم العادات الحميدة لقوة ملاحظاتهم وتقليد الآخرين، فترك صاحب المقهى لهم المكان يلتقون فيه ولا يخفى على "الأوفرنيا" صاحب المقهى أن تلك الفترة من اليوم هادئة ومن النوبيين يكسب رزقه.

قال الزين:

أظن أنكم مجتمعون اليوم لمناقشة المسرحية

قال أوشي - عبد الله:

لا يا صديقي نحن نريد منك توضيح على مقال نشر في "الليبراسيون" الجريدة الفرنسية اليسارية.

اندهش الزين وهو الذي كان يظن العكس واستعدَّ لمناقشة المسرحية مع أصدقائه الأكثر شغفًا وثقافةً وعلمًا.

قال الزين:

آه ! (نخش في الجلد) وتساءل: ماذا بكم يا رفاق؟

قالت أونتي - قمر -:

أنت يا زين الصحافي الوحيد النوبي هنا في باريس، ونحن نعتمد عليك في تعريف الفرنسيين بما يطالب به أهل النوبة من الحكومة المصرية.

قال ونجى - نجمة -:

إن المثقفين الفرنسيين صوته مسموع في أرجاء الدنيا وخاصة في أفريقيا وقضيتنا عادلة.

قال أوشي:

كتبت يا زين مقالاً عن المخدرات في مصر وتلك هي قضيتنا أيضاً لأن تغييب الشعب المصري ونحن منه يقضي على كل أمل لنا في توعية الجماهير المصرية عن قضيتنا العادلة.

الزين:

هذا صحيح، ومصر هي قضيتنا أمام حاكم غير عادل يستخدم المخدرات في تغييب أفراد القوات المسلحة، وحين نجح في ذلك أرسلها للشعب كله على غرار حرب الأفيون الصينية.

قالت ونجى - نجمة -:

نستمع إلى ما كتبت الأسبوع الماضي عن المخدرات ومعني عدة نُسخ لمن لم يطلع عليها ها هي:

عالم المخدرات في مصر

وأهلاً بكم إلى عالم المخدرات في مصر. "الديلر" و"الدولاب" و"الفراولة" و"البلاطة" و"التفاحة" و"تلاتات بسكوتة" تلك هي مفردات عالم المخدرات في مصر. إن وعيتها وضعت يدك على مروجيها

وتجارها ومستورديها ومتعاطيها وأغلقت الحلقة وينتهي حتى شمامي حرق المخدرات من على صور ٢٢ بميناء الإسكندرية.

يعد "الديلر" مثل "تاجر التجزئة"، وهو الحلقة الثالثة والأخيرة قبل أن يصل "الصنف" ليد "الزبون"، أمّا الحلقة الثانية فهو تاجر المنطقة، الذي يتعامل مع البضاعة بالجملة، ويسمى صاحب "دواليب". أمّا "المعلم" فهو الحلقة الأولى، لأنه يتسلم البضاعة بعد دخولها البلاد أو إنتاجها محليًا، ويقوم ببيعها لتجار الجملة.

ومصر في المرتبة الـ ١٢ بين أكثر الدول استخدامًا للحشيش، إذ وصل حجم الاتجار بالمواد المخدرة والإنفاق عليها نحو ٣ مليارات دولار سنويًا، أي حوالي ٢.٥٪ من الدخل القومي في مصر علمًا بأن ميزانية مصر في البحث العلمي حوالي ٨, ٠٪.

تؤكد الإحصاءات في مصر أن هناك ٨ ملايين مصري مدمنون فعلاً حسب وزارة الصحة المصرية.

وبحسب مسح عشوائي أجراه صندوق مكافحة وعلاج الإدمان في مصر، على مستوى مصر كلها لعينة من ٢٥, ٠٠٠ أسرة، تتراوح الشريحة العمرية فيها بين ١٢ و ٦٠ سنة، وقد شمل المسح محافظات القاهرة والسويس والغربية والبحيرة وكفر الشيخ وقنا وأسيوط وسوهاج ومطروح والبحر الأحمر، وخلص إلى أن نسبة تعاطي الحشيش والبانجو (الحشيش الهندي) والأفيون والمورفين بلغت

٨, ٤٪، وكان نصيب الحشيش وحده منها ٨, ٧٩٪. علماً أن ٥٠٪ من المتعاطين، بدؤوا تعاطيهم في سنٍ راوحت بين ٢٠ وأقل من ٣٠ عاماً.

فيما يخص الحشيش هناك صنف اسمه "تلاتات بسكوتة" وهو عبارة عن حشيش يتم لفُّه في سجائر، لونه بني فاتح، وسعر "الصُّبَاع" الواحد ١٨ دولارًا، وهناك صنف آخر أقل جودة يسمى "سبعات"، وهو عبارة عن "دبابيس على حجر الشيشة"، لونه بني غامق، وسعره ١٦ دولارًا. أما الصنف الوسط فهو "خمسات"، وهو عبارة عن خليط من النوعين السابقين وسعره ما بين ١٦ و ١٨ دولارًا.

هذا والحشيش البلدي متوافر بكثرة، ويصل سعر "الطربة" (الكيلو) منه إلى ٥٢٤ دولارًا بأسعار ما قبل سلفة صندوق البنك الدولي.

على قدر الإغراءات الكثيرة المتاحة للتجار بالمخدرات، يأتي الرادع (بيني وبينكم) متمثلاً في عقوبات قاسية لمحاربة تعاطي المخدرات والاتجار بها. يمكن تقسيمها قسمين، الأول عقوبات خاصة بالمتعاطي، وتندرج حسب نوع المخدر ونوع الجريمة فتصل إلى السجن من ٣- ١٠ سنوات، وغرامة لا تقل عن ٣١٠, ١ دولارات ولا تتجاوز ٥٥٤, ٦ دولارًا في حالة التعاطي، أي الاستعمال الشخصي. أمّا الثاني، فهو عقوبات خاصة بالاتجار، أهمها الإعدام، فضلاً عن غرامة لا تقل عن ١٠٩, ١٣ دولارات ولا تتجاوز ٥٤٥, ٦٥ دولارًا، في حالة تصدير أو إنتاج أو صنع أو زراعة نباتات مخدرة بغرض المتاجرة،

والإعدام أو السجن المؤبد والغرامة التي لا تقل عن ١٠٩, ١٣ ولا تتجاوز ٥٤٥, ٦٥ دولارًا في حالة الحيازة أو الشراء أو البيع أو التسليم بقصد التعاطي، وكذا في حالة تهيئة مكان للتعاطي "الغرفة" وتصل العقوبات في حالات الاتجار أو الترويج إلى الإعدام والغرامة التي لا تقل عن ١٠٩, ١٣ دولارات ولا تزيد على ٥٤٥, ٦٥ دولارًا في حال وقوع الجريمة في إحدى دور العبادة أو التعليم أو أماكن العلاج أو أحد السجون أو في إحدى المؤسسات الاجتماعية والعقابية أو حتى بجوار هذه الأماكن.

وللأسف الشديد أننا لم نسمع عن تنفيذ أحد لتلك العقوبات اللهم إلا ما يخدم همة رجال الشرطة المصرية. مما يثير الشكوك في نية الدولة لقطع دابر تلك السموم عن الشباب.

قرأ الأصدقاء تلك الورقة في صمت كل على حدة وعندما فرغوا منها سمع شهيق حداد^(١) وكأنهم يستنشقون جرعات من تلك السموم الفتاكة.

قال الزين:

لم أكتب سوى الحقيقة أو هي أقل من الحقيقة لأن تلك السموم وصلت إلينا قبل أن تصل مصر ومدن الوجه البحري.

(١) شهيق الموت.

قالت أونتى - قمر - :

نعرف جيدًا أن شباب النوبة يعانون كما يعاني أهل الوادي حتى الإسكندرية ومطروح والسلوم أيضًا، وعلينا التصدي لها.

قال أوتي - عبد الله - :

أقترح أن ترفق تلك الورقة بمسرحية الضيف الثقيل.

لاقى هذا الاقتراح إعجاب كل الرفاق وخاصة مقطع البرلمان المصري الذي أعلن فيه أحد البرلمانين أنه يتعين فرض ضريبة على الحشيش.

قالت أونتى :

ولذلك تكون الدولة أظهرت نيتها الرسمية في تجارة الحشيش.

قال أوشي عبد الله :

والأدهى أنه لم يعارض أحد في البرلمان، وطالبوا بإلغاء عقوبة الاتجار به والتي كانت تصل إلى الإعدام.

الزين :

موافق على اقتراحاتكم وعلى العمل عليها من الآن مع مساعدتي
دهب.

أوون - هلال -:

التقيتُ بها منذ أسبوع في أثناء تدريباتكم في غابة فانسان وهي آنسة
على درجة عالية من الوعي والفهم وأعتقد أنها الشخص المناسب في
تصوير هذا الطاغوت المرعب على أرض مصر وعلى أرض النوبة.

عودة إلى المسرح

انتهى عرض المسرحية مع بزوغ فجر يوم جديد ظهر ضوءه من خلال النوافذ العالية المحيطة بالصالة، هي خُدعة من فني الإضاءة عنما وضع ورقاً شفافاً خلف النافذة مضاءً بكشاف وكلما تقدّم الليل داخل الصالة يرتفع الضوء من الكشاف خلف النافذة حتى خالت تلك الخدعة على الجمهور ولم يدرِ أبزغ الفجر فعلاً؟ هل مكثنا داخل القاعة منذ الثامنة مساءً وإلى الآن؟

قال الزين:

قبل بزوغ الفجر علينا أن نضيف ما اتفقنا عليه من فصل آخر حول مخدر الحشيش والحبوب وكل ما استجد على الشباب لتغيب عقولهم وخنوع الشعب لحاكم مستبد، جاهل، فاشي. وقرأت دهب ما قرأته من مكتبة الزين حول مخدر الحشيش وأنصت لها الجميع.

أهلاً بكم إلى عالم المخدرات في مصر. "الديلر" و"الدولاب" و"الفراولة" و"البلاطة" و"التفاحة" و"تلاتات بسكوتة" تلك هي مفردات عالم المخدرات في مصر. إن وعيتها وضعت يدك على مروجيها وتجارها ومستورديها ومتعاطيها وأغلقت الحلقة وينتهي حتى شامي حرق المخدرات من على صور ٢٢ بميناء الإسكندرية.

ذهب كتبت سيناريو هذا المقطع.

ممثلة أخرى طلبت الحديث:

نحن شعب مصر الحرية الاجتماعية لا يمكن أن تتحقق إلا بفرصة متكافئة أمام كل مواطن في نصيب عادل من الثروة الوطنية.

إن ذلك لا يقتصر على مجرد إعادة توزيع الثروة الوطنية بين المواطنين، وإنما هو يتطلب أولاً وقبل كل شيء توسيع قاعدة هذه الثروة الوطنية؛ بحيث تستطيع الوفاء بالحقوق المشروعة للجماهير الشعب العاملة.

إن الحل لمشكلة التخلف الاقتصادي والاجتماعي في مصر، وصولاً ثورياً إلى التقدم؛ لم يكن افتراضاً قائماً على الانتقاء الاختياري؛ وإنما الحل الجماعي حتمية تاريخية يفرضها الواقع، وتفرضها الآمال العريضة للجماهير.

إن اتساع مسافة التخلف في مصر لم تعد تسمح بأن يترك منهاج التقدم للجهود الفردية العفوية التي لا يحركها غير دافع الربح الأناني.

إن هذه الجهود بالتأكيد لم تعد قادرة على مواجهة التحدي. إن مواجهة التحدي لا يمكن أن تتم إلا بثلاثة شروط:

١- تجميع المدخرات الوطنية.

٢- وضع كل خبرات العلم الحديث في خدمة استثمار هذه المدخرات.

٣- وضع تخطيط شامل لعملية الإنتاج.

ومن الناحية الأخرى المقابلة لجانب زيادة الإنتاج؛ وهي ناحية عدالة التوزيع، فإن الأمر يقتضي وضع برامج شاملة للعمل الاجتماعي، تعود بخيرات العمل الاقتصادي ونتائجه على الجموع الشعبية العاملة، وتصنع لها مجتمع الرفاهية الذي تتطلع إليه وتكافح لكي يقترب يومه.

إن العمل من أجل زيادة قاعدة الثروة الوطنية؛ لا يمكن أن يُترك لعفوية رأس المال الخاص ونزعاته الجامحة.

كذلك فإن إعادة توزيع فائض العمل الوطني على أساس من العدل، لا يمكن أن يتم بالتطوع القائم على حسن النية مهما تصدق.

إن ذلك يضع نتيجة مُحَقَّقة أمام إرادة الثورة الوطنية؛ لا يمكن بغير الوصول إليها أن تحقق أهدافها؛ وهذه النتيجة هي ضرورة سيطرة الشعب على كل أدوات الإنتاج، وعلى توجيه فائضها طبقاً لخطة محددة.

تلك هي مقتطفات من الميثاق المصري الوطني، وهو ثروة قومية علينا إعادة النظر فيه لما هو جامع شامل لحل مشكلة مصر الاقتصادية

والسياسية والاجتماعية والفكرية، إن الحل هو في النظر إلى موروثنا
الفكري القومي.

تحولت مسرحية الزين كامل إلى مسرح للخطابة بين الممثلين وحتى
العاملين من الفنانين وقال أحدهم معلقاً:

إن معركة الإنتاج هي التحدي الحقيقي الذي سوف يثبت فيه
الإنسان المصري مكانه الذي يستحقه. إن الإنتاج هو المقياس الحقيقي
للقوة الذاتية المصرية تعويضاً للتخلف، واندفاعاً للتقدم، ومقدرة على
مواجهة جميع الصعاب والمؤامرات والأعداء. والهدف الذي يتعين على
الشعب المصري وضعه أمام نفسه ثورياً هو بمضاعفة الدخل القومي
بإمكانياته الزراعية ووعي الفلاح المصري.

إن الوصول إلى ذلك الهدف ممكن، بالتخطيط الاقتصادي
والاجتماعي وكل الذي يتطلبه هو العمل المنظم والأمين في إطار
الأهداف الإنتاجية لخطة محددة، وبوحي من الفكر الاجتماعي الذي
يرسم لمصر طريقها إلى صُنع المجتمع الجديد، وما يمكن لهذا الفكر أن
يطوره من قيم أخلاقية جديدة ومعانٍ إنسانية متفتحة للحياة، نابضة بها.

إن هناك ثلاثة آفاق ينبغي أن تنطلق إليها معركة الإنتاج الجبارة من
أجل تطوير الريف:

أولها: الامتداد الأفقي في الزراعة عن طريق قهر الصحراء والنبوار.
إن عمليات استصلاح الأرض الجديدة لا يجب أن تتوقف ثانية واحدة،

إن الخضرة يجب أن تتسع مساحتها مع كل يوم على وأدى النيل، وينبغي الوصول إلى الحد الذي تصبح فيه كل قطرة من ماء النيل قادرة على التحول فوق ضفافه إلى حياة خلّاقة لا تهدر هباء ولا تضيع.

والثاني: هو الامتداد الرأسي في الزراعة عن طريق رفع إنتاجية الأرض المزروعة. كذلك فإن هناك احتمالات هائلة عن طريق العلم المنظم تمكن من تنمية الثروة الحيوانية؛ بما يمنح الاقتصاد الزراعي للفلاح تدعيمًا محققًا؛ كذلك فإن هناك احتمالات كبيرة وراء إعادة دراسة اقتصاديات المحاصيل الزراعية للأرض المصرية، وتنويعها على أساس نتائج هذه الدراسة.

والثالث: إن تصنيع الريف اتصالًا بالزراعة يفتح فيه أبعادًا هائلة لفرص العمل، وينبغي أن نذكر دائمًا أن الصناعة بالتقدم الآلي ليست في مركز يسمح لها بامتصاص كل فائض الأيدي العاملة على الأرض الزراعية، وذلك في الوقت الذي لم يعد فيه جدال في أن حق العمل في حد ذاته هو حق الحياة، من حيث هو التأكيد الواقعي لوجود الإنسان وقيّمته؛ لذلك فإن مشكلة العمالة يجب أن تجد جزءًا من حلولها في الريف ذاته وتصنيع الريف، فضلًا عن قدرته على رفع قيمة الإنتاج الزراعي؛ وتعزز العناصر العاملة في الحقول بقوى جديدة من العمال الفنيين العاملين في خدمة الإنتاج الزراعي في جميع مراحلها.

هذا التغيير الثوري الحاسم إن تنبّهت الحكومات المصرية له سيحدّد من الاستيراد والمعونات الخارجية، ويعتمد الشعب المصري على نفسه وسواعد أبنائه، ويضعف دخله القومي.

ختم الزين تلك الحماسيات بقوله:

ينبغي أن يكون اتجاهنا إلى آخر ما وصل إليه العلم. إن حصولنا على أدوات العمل الجديدة المتقدمة لا يكفل لنا مجرد نقطة بداية سليمة؛ وإنما هو يكفل أيضًا تعويضًا عن التخلف، ويعطي الصناعة المصرية - بالجديد الذي تأخذ به - مركز امتياز يعوض التقدم الصناعي الذي بدأ فيه غيرنا، في وقت لم تكن آلات الإنتاج قد وصلت فيه إلى ما هي عليه الآن من تفوق، فإن الآلات الحديثة قادرة بسرعة على توسيع قاعدة الإنتاج، وهذا هو الذي يكفل بدوره غزو الآفاق الجديدة في التصنيع؛ ومن ثم يتيح فرصًا أوسع للعمالة.

إن مصادر الثروة الطبيعية والمعدنية لازالت تحتفظ بالكثير من أسرارها، ولقد طال إهمال مساحات شاسعة من الأرض، لم تزد الجهود التي وجهت إليها حتى الآن عن مجرد خدوش على سطحها. إن العمل العلمي الصناعي وحده هو القادر على أن يجعل الأرض المصرية تبوح بكل أسرارها، وتفيض بما في باطنها من ثروات طبيعية ومعدنية لخدمة التقدم. إن هذه المصادر تستطيع أن تكون عمودًا فقاريًا للصناعة الثقيلة القادرة بدورها على خلق أدوات الإنتاج الجديدة، وإن أهمية خاصة يجب أن توجه إلى الصناعات الثقيلة؛ فيها يمكن أن يوضع الأساس الحقيقي الذي تقوم عليه الصناعة الحديثة.

إن المواد الخام من الزراعة أو من المناجم لا بد لها من عمليات التصنيع المحلية التي تكسبها قيمة مضافة في الأسواق، وهي بذلك

تعزز قدرة الإنتاج الصناعي؛ كما أنها تفتح أبوابًا واسعة للعمالة؛ كذلك فإن الاهتمام الكبير يجب أن يصل إلى الصناعات الاستهلاكية. إن هذه الصناعات فضلًا عما تفتحه من أبواب كثيرة للعمل تسدُّ جزءًا مهمًّا في مطالب الاستهلاك، ثم هي تتيح في الوقت الحاضر فرصة للتوسع في التصدير إلى أسواق قريبة منا، لم نصل فيها بعد إلى مركز المنافسة في الصناعات الثقيلة على المستوى العالمي، والصناعات الغذائية في ظل الصناعات الاستهلاكية تقدر أكثر من أي سبيل آخر على تدعيم اقتصاديات الريف؛ كذلك فإن فيها احتمالات كثيرة لأسواق في الدول المتقدمة التي يرتفع فيها الطلب الاستهلاكي بارتفاع مستوى المعيشة فيها، وبصورة شاملة فإن الصناعة يجب أن تضع في برامجها تصنيع كل ما تقدر على تصنيعه من المواد الخام؛ تصنيعًا جزئيًا أو تصنيعًا كاملاً؛ فإن ذلك يحقق أكبر الأهداف من عملية التطوير، إنه يحقق زيادة الإنتاج ويحقق مواجهة مطالب الاستهلاك؛ كما أنه يفتح الفرص للأيدي القادرة على العمل، والتي تطلبه كحق إنساني مقدس، وفي نفس الوقت فهو مصدر للنقد الأجنبي الذي يواجه المطالب المتزايدة لمعركة التطوير.

الزین کامل

أدرک الزین کامل من هذا العمل الفني أنه أمام مدرسة جديدة لفن المسرح الذي هو أبو الفنون، وقد سمي كذلك لأنه یجمع الآداب والفنون كلها، فهو یقوم على الأدب شعره ونثره، كما یقوم على الموسيقى والرقص والغناء والحركة، ویعتمد على الإضاءة والهندسة والعمارة والنحت، من خلال اعتماده على الديكور.

ولذلك یحتاج المسرح إلى خبرات وطاقات متعددة ومتنوعة ومختلفة، كما یحتاج إلى عناصر فنية كثيرة، ویحتاج إلى مکان وتمويل، ولذلك لا بد للمسرح من جهة ترعاه، وعلى مر التاريخ كانت ترعاه البلدية، وتقوم بتمويله، أو یرعاه الملوك والأمراء، أو الأغنياء، وفي الحالات كلها لا بد من تضافر قوى وإمكانات متعددة لينهض المسرح.

والمسرح بعد ذلك كله ليس نصًّا يكتب، أو يترجم، إنما هو نص يكتب لأجل فرقة تقوم بتمثيله، ولجهة تقوم بتمويله، وفي عهد الإغريق كان سوقوكليس يكتب المسرحية ويقوم بإخراجها بنفسه، وكان يكتبها لتُمثَّل في عرض ضمن مسابقات مسرحية، وما كان يكتبها لتكون أدبًا أو مجرد نص، وكان وليم شكسبير ممثلًا في فرقة، وكان يكتب لهذه الفرقة، أو لمخرج يطلب منه أن يكتب له مسرحية، وما فكر في كتابة مسرحية لتكون نصًّا مطبوعًا يقرؤه قارئ، بل كان يكتب نصًّا وفي ذهنه ممثلون ومنصة ومخرج، وهو يتخيل كيف ستعرض مسرحيته.

وأهم ما يميز المسرح هو الفعل، أي الحدث، فالحوادث والأفعال هي التي تشدُّ المتفرج، لا الأحاديث والأقوال، والحوادث يقود بعضها إلى بعض وفق السبب والنتيجة، ولا بد لهذه الحوادث أن تتطور نحو التعقيد والتأزم، ثم يكون بعد ذلك الحل، والحوادث التي تجري على المسرح هي حوادث وأفعال غير حقيقية، تقوم على الإيهام، والمتفرج يعرف أنها غير حقيقية، ولكنه يصدقها، وينفعل بها ويتأثر، بل يستمتع لأنها غير فعلية، لأنها لو كانت فعلية لأثارت اشمئزازه ونفوره، ولرفضها، فأفعال السرقة والقتل مقبولة على منصة المسرح، ويبتهج لها المتفرج، ويُسرُّ، لأنه يعرف أنها غير فعلية، وهو يرفضها في الواقع ويُدينها، ومن هذه المفارقة تنبع متعة الفن، فما يجري على خشبة المسرح هو فن، ومحاكاة للواقع وليس الواقع نفسه، والمتفرج يدرك أن الممثل الذي قُتِلَ على خشبة المسرح لم يُقتل، وأنه سينهض بعد قليل، ولكنه مع ذلك يستمتع بما يرى.

ويمكن أن يُقاس على ذلك الحوار نفسه، فالمتفرج يدرك أن الحوار الذي ينطق به الممثل هو من تأليف الكاتب، وأن أي عاشق في الواقع لا يمكن أن ينطق بكلمات الغزل التي يلقيها الممثل، ويدرك أنها فن، وهو يستمتع بها، كذلك كلمات العتاب أو الخصام أو التفاوض أو المؤامرة لا يمكن أن تكون في الواقع على نحو ما هي عليه في المسرح، فهي في المسرح مرتبة مدروسة معمقة وبعضها يقود إلى بعض، بخلاف الحوار في الواقع الذي يقوم على الفوضى والتداخل والعفوية والارتجال، ولا يمكن أن يكون على نحو ما هو عليه في المسرح،، إن أكثر الناس بلاغة لا يمكن أن يتكلم في الواقع اليومي بمثل ما يتكلم به الممثل على خشبة المسرح.

إن الحوار في المسرح مركز ومدروس ومكثف بعناية ومترابط ولا يجوز فيه التكرار أو التداخل، هو حوار فني، يترابط مع سائر عناصر المسرحية، ولا بد أن يتفق والحدث والشخصية والموقف. إن الحوار على خشبة المسرح هو حوار فني، وضعه كاتب، وأعاد النظر فيه، وصاغه بفنية، ليناسب الحدث والشخصية، وليناسب الإلقاء، وهو لا يشبه في شيء الحوار المُرتجل في الشارع أو السوق بين اثنين مهما علت ثقافتهما، بل إن الحوار الذي يكتبه الكاتب للمسرح لا يتكلم هو بمثله في الحياة اليومية، هو حوار فني، ولو كتب المؤلف الحوار باللهجة العامية لما كانت هذه اللهجة على المسرح هي نفسها اللهجة التي يتكلم بها الناس، وتبقى على المسرح ليست كما هي عليه في الواقع، هي لغة فنية سواء

أكانت عامية أو فصيحة. ولكن لا بد أن يكون الحوار معبراً عن الشخصية وممثلاً لها ومصوراً لعالمها الداخلي والخارجي وأبعادها النفسية والاجتماعية، المهم في الحوار أن يكون كلام الطبيب في المسرحية معبراً عن شخصية الطبيب، وحوار النجار معبراً عن شخصية النجار، سواء أكان الحوار بعد ذلك بالعامية أم الفصحى أم كان شعراً أم نثراً.

والمرح لا يقوم على الحوار، إنما يقوم على الصراع، فالحوار فيه مجرد وسيلة، أما الصراع فهو المحور الأساسي في المسرح، وهو عموده الفقاري، وقد ينهض المسرح من غير حوار، كما في المسرح الإيمائي، والحوار وحده لا يصنع مسرحاً، ولذلك ليست المشكلة في المسرح هي مشكلة حوار، أي إن المشكلة ليست مشكلة لغة، وقد توهم كثير من الدارسين فأثاروا مشكلة العامية والفصحى في المسرح، وهي مشكلة مفتعلة، الحوار المسرحي يعتمد على لغة الحس والحركة والانفعال والموقف، وهي لغة فنية، تتجاوز مشكلة العامية والفصحى، إلى مشكلة أهم، وهي مشكلة الأداء الفني الذي يؤثر في المتلقي، وليس من الضرورة أن يتكلم الممثل على المسرح كما تتكلم الشخصية في الواقع، وإنما من الضروري أن يلقي الممثل على المسرح إلقاءً فنياً يؤثر في المتلقين، ويقود إلى تطوير العمل الفني، وتوضيح ملامح الشخصية في مستواها الاجتماعي وثقافتها وخصوصيتها الشخصية.

ويبقى الصراع أساس المسرح، وهو صراع بين قوتين اثنتين، تكون إحدهما الطاغية والمسيطرة على قوة أخرى، ويمتد الصراع، ويقوى،

حتى يظن المتلقي أن هذه القوة ستظل هي المسيطرة، ولكن ما يلبث التحول أن يأتي، فتقلب الموازين، وتهزم القوة المسيطرة، وتنتصر القوة المغلوبة وتصبح هي الغالبة، ولا يعني هذا بالضرورة انتصار الخير، بل يمكن أن يهزم، وتبدو هزيمة الخير وانتصار الشر أقوى تأثيراً في النفس.

ومثل الشخصيات كممثل الأفعال والحوار، فالشخصيات على خشبة المسرح يؤدي أدوارها ممثلون، وهم ليسوا الشخصيات نفسها، وإنما يؤديون أدوارها بفنية وتقانة عالية، فحواراتهم ونبرات أصواتهم كلها مدروسة لتكون فناً يؤثر في المتلقي، وهي تشبه مثيلاتها في الواقع، ولكنها تتفوق عليها بأنها أكثر نضجاً وأكثر تكاملاً، ولا يمكن للشخصية في الواقع اليومي أن تكون مثل الشخصية على خشبة المسرح، فالشخصية في المسرح تختزل نماذج بشرية وتمثلها.

والممثل على خشبة المسرح ليس هو نفسه الشخصية، فقد تكون الشخصية شريرة أو فاسدة، وليس الممثل كذلك بالضرورة، فالممثل يقوم بدور الشرير ويقوم بدور الخير، ويقوم بدور القاضي في عمل وبدور اللص في عملٍ آخر، بل قد يقوم بالدورين في عمل واحد.

وكثيراً ما يوحي الممثل للمتفرجين بأنه تقمّص الشخصية، وأنه اندمج في الدور، ويتوهم المتفرج أن الممثل قد أصبح الشخصية نفسها، ولكن الأمر لا يعدو كونه موهبة وخبرة ودراسة ومما لا شك فيه أن الممثل يدرس الشخصية ويفهمها، ويؤدي دورها، وينفعل بها، ولكنه لا يتقمّصها، ولا يصل إلى حالة من الاتحاد بها، ولو أنه فعل ذلك

لفشل، لأنه سينسى دوره، وسينسى الحوار الذي حفظه، والحركة التي أتقنها، ولخرج عن الدور الذي رسمه المخرج له، وهو في موقف ما يبكي، ولكن في موقف لاحقٍ يضحك، ولو أنه تقمَّص الموقف الأول وعاشه فعلاً لما استطاع الخروج منه إلى موقف آخر مختلف.

إن كل ما هو على المسرح فني وليس حقيقياً، والمتفرج يعرف ذلك، ولكنه في لحظة ما ينسى ذلك أيضاً ويحدث اندماج المتفرج في الواقع الفني على خشبة المسرح ويتوهمه واقعاً فعلياً، وما هو كذلك، وسرعان ما يخرج المتفرج نفسه من هذا الوهم، ويدرك ثانية أنه أمام فن، ومن هذا التوتر بين ما هو فعلي وفني، تحدث متعة الفرجة، أو متعة العرض المسرح، سواء بالنسبة للمتلقي أو الممثل.

زينة

ومرت الأيام وساحت مع الشمس المشرقة على أرض بلاد النوبة، استيقظت زينة كعادتها "بدرى" لتعد الأرض لزراعتها والبهاائم لعملها والأطفال لصراخهم، افتقدتهم زينة ذهب واليوم يكون عرسها، من "أوون" ابن أختها، أليس هو أولى بها؟ وفاتحت أختها في ذلك؟ وما كان من طلبها إلا القبول، ودعت الأم ولدها أوون لمفاتحته في أمر زواجه ببنت خالته زينة، حب الولد الفرع على يد خالته زينة ودعت له ولبنيتها بالسعادة وطلبها في استدعاء ذهب من باريس لمشروع زواجها من ابن خالتها الذي سعد بالخبر الذي كان ينتظره منذ أن كان يلعبان معاً على طين القرية الذي أغرقها السد وهجرت ذهب، كان أوون ينظم أطفال القرية صفوفاً خلف بعضهم البعض ليشاهدوا تشخيص ذهب لرواية حنين التي لم تعرف من كاتبها ومن سواها ومن وضعها في طريقها وجمعت من أوراقها المبعثرة في سلال البيت في المندرة ما كان

يقع تحت يديها وترتب فيها وتعيد الترتيب، وليس بها ما يشير إلى أرقام صفحات ولا كلمات وصل، لكن حاسة البنت الأدبية أوصلها أن تجمع أوصال حنين المبعثرة وتجعل منها مشروع مسرحية تُشخّصُها أمام أطفال القرية مرات، ومرات أخرى أمام مرآة أمها مكسورة الحواف ومشروخة الصفحة المصقولة.

ابتي الحبيبة دهب.

أكتب إليك بعد فترة انقطاع لكن الوصل لا ينقطع يا أعز بنات الأرض وأحبهنَّ إليَّ. إن غربة الأوطان تضاعف الدفق العاطفي لدينا يا دهب فنغدوا عاطفيين مع كل الأشياء، صغيرها وكبيرها، بينما غربة الذات تمسخنا إلى ما يقرب التماثل الشمعية، وتقتل فينا أجمل العواطف والمشاعر. منذ أن رحل والدك راعيتُ إخوتك حتى انتهى من انتهى من دراسته ومن عمل وتزوج ومن رحل إلى القاهرة والإسكندرية. أما أنا ما زلت أقيم في بيتنا لم أبحر القرية خوفاً من أن تستولي عليها شركات الاستثمار لتكون نهباً بينهم ويضيع حقنا في أرضنا، لا يا دهب لن أبحر تلك الأرض رغم آلاف السنين التي مرت وستمر عليها، ولن أبحرها مهما يحصل، لأن ثقتنا بالحكومة والمسؤولين انتهت ولم نثق حتى بأقوال رئيس البلاد الذي استخف بمشكلاتنا وكأن سمرة جلدنا عار على جلدة حكومات مصر الذين استخفوا بجلدة الأثيوبيين السوداء مما حدا بهم أي الأثيوبيين أن يضعوا حداً لهذا الاستخفاف، وبنوا سداً يتحكم في مياه النيل الذي يروي مصر، وينبت فيها الزرع، واعتمد المصريون

على مقولة مصر هبة النيل، واليوم يقال إن عداد مياه نيل مصر تتحكم فيه أثيوبيا ذات الجلدة السوداء، وإن طلبت مصر مياهًا عليها أن تدفع لأثيوبيا ثمن مياه النيل طبقًا لعداد المياه المتسربة من سد النهضة الأثيوبي. ولم يبقَ لمصر إلا أن تذرّف دمعها حسرة على سياسة رؤسائها وحكوماتها العنصرية.

ابتنى ذهب،

لستُ سعيدة بتلك الأخبار التي أرسلها إليك بل هذا هو واقع الحال، وبدأت أرضنا تجف وفرغ السد العالي من مياهه، وعادت لنا أرضنا وما عليك إلا العودة كذلك.

أمك

زينة

استجابت ذهب لطلب أمها في العودة، ولم تتأخر لحظة على الرحيل إلى النوبة التي طالما افتقدتها حتى في ذروة حبها مع الزين الذي أوصلها إلى المطار مودعًا إياها متوسلاً إليها أن تُقبّل له كل ناس النوبة وتقول لهم إن الزين نشر القضية، قضية النوبة في مسرحيته الضيف الثقيل التي لغى فيها المسرح وخشبته لأن بلاده ليس لها أرض ولا خشبة بل هي في العراء تسبح وتهيم وستهبط يوماً كطائر مهاجر ليعود إلى موطنه الذي ألحَّ أنه سيتحرر يوماً من عصابات الفساد ولصوص الحكومات ومؤامرات الرؤساء ليقبوا في الحكم رغم أنف شعوبهم التي أذاقوها الذل والهوان.

الزين

الزين وحيداً حتى بعد نجاح رواية الضيف الثقيل وحتى بعد تعديلاته عليها دون أن يغضب صاحبها الأصلي توفيق الحكيم لأنه مات بعد الانتهاء من كتابتها. استكن الزين في مكانه بشارع ديكارت ليتجرع وحده حبه من ذهب التي حملها طفلة وأحبها شابة، وهل كان له أن يعرف أكثر من هذا؟! الشاب الذكي الوسيم والبنت السمراء الفرعة ذات النهدين القويين المستديرين التي تسير مهددة تحت الفستان الأزرق. وعيون الشابات قبل الشباب تخرق جلبابها، وهي تعلم تماماً ماذا يريدون وهم يطيلون النظر إليها أو إليها في رقصتهما المدللة حتى وإن كانت جالسة لا تُحرّك جزءها كحصان حساس بفارسه إن نظر يميناً أو يساراً وإن نظر يساراً اتجه يساراً وإن نظر أمامه سار إلى الأمام هكذا تلم المهرة النوبية التي ارتوت من ماء النيل. هكذا الزين استمرّ في أحلامه ولم تفارقه حتى وهو في المقهى الإيرلاندية أمام مسكنه

يلقي بسائل الكونيك في حلقة، ولم يسكر ولم يتهاو ولم يربط حزامه في البار النحاسي اللامع تحسباً للسقوط. يعلم جيداً أنه إن تزوج في تلك السنين الغابرة لكان له طفلة في عمره، لكن أين هي الزينة منه الآن؟ إنها تعد لفرح بنتها، فهل يا ترى سترسل له دعوة حضور زفاف بنتها؟ وهل ستعلم بمدى علاقته ببنتها التي لم يجروا على حتى التلميح بأن أمها كانت حبيبته وبنتها اليوم عشيقته؟ لكنه فهم من ذهب أن الزينة أمها منذ أن حكّت له من أين عثرت على رواية حنين التي كتبها وهو طالب، وكلما انتهى من فصل يهديه لحبيبته الزينة، وكانت تحتفظ بها أو تخفيها في إحدى السلالم المدرسية التي كانت تضع فيها كتبها وكراريسها خوفاً من أن يعثر عليها أحد خاصة عثمان زوجها الذي كان يعلم أنه كان هناك علاقة ما بين الزينة والزين وفتحت له هجرة الزين الباب للتقدم من خطبة زينة والزواج بها. لكن بحث البت ذهب في كل شيء وعثورها على بعض من تلك الفصول الغرامية بين حبيين وتشخيصها أمام أولاد القرية لم يكن يزعج أمها لأن الفصل لم يكتمل بعد، وكانت ذهب تضيف من عندها ما كان يحلو لها أن تكمل الفصل، فتبعثرت الفكرة وامتلكت ذهب ناصية التأليف، ووضع سيناريوهات عدة لتكمل التشخيص وتجعل له معنى، وإن خالف المعنى الأصلي، وكان هذا يُريح أمها كلما ترامى إلى مسامعها خطابة ذهب، وأمها أمام الفرن أولت العجين للخبيز.

انتبه الزين على وقع دبذبات في مخه ولفظ منها كلمات مثورة "وما العمل؟" العمل يا زين، قال:

كلنا يشكو الحكومات والوزراء والمياه شحّت، وكل شيء في يد
الأنثوبيين يبيعون لنا المياه وحتى السودان (الشقيقة) باعت لنا المياه بعد
أن رشّدت مياهها. والعمل يا زين لا يتأتّى إلا بالتعليم هو الذي سينير
لنا الطريق ويجري المياه بين أصابعنا.

بدأ الزين في كتابة مقطوعة التعليم وليس أي تعليم:

إن تركيبة النظام التعليمي في مصر يمكن النظر إليها من زاوية
الصراع بين التفكير العلمي والتفكير الديني كمحدد للخطاب الذي
يسود العملية التعليمية والتفكير العلمي يقوم على الشك والمنهج الناقد
بينما يقوم التفكير العقائدي على نصوص تفترض اليقين والتحديد
المسبق لمجال البحث المعرفي للإنسان. هذا صراع يضفي على ثقافة
الكثيرين طابع "الدروشة" التي تعاني لدى البعض في لحظات متقطعة
"الإفافة العلمية". الأمر الذي يجعل من قضية "تنوير" العقل قضية
دائمة التأجيل.

وكما أن التعليم عملية اقتصادية في المقام الأول كما أن التفكير
العقائدي في مصر أدى إلى تدهور الشروط المادية للعملية التعليمية في
ذاتها وفي وعائها الاجتماعي. إذ في ظل الأزمة الاقتصادية ومع الحد
المتزايد من تدخل الدولة في الحياة الاقتصادية بل العمل الرسمي على
تقوية قوى السوق دون كبح لجماحها عند الضرورة والعودة إلى طغيان
أيدولوجية العمل الحر لقوى السوق كما يروجها رأس المال الدولي،
لهذا يشهد النظام التعليمي في مصر تراجعاً حاداً، هذا وتنسم العملية

التعليمية بغياب كل روح ناقدة كما تتسم العملية التعليمية بغلبة الامتحان، هذا ويتميز النظام التعليمي في مصر بغلبة الاتجاه السلعي. ويُقصد بالاتجاه السلعي أمران: الأول، أن تصبح الخدمة التعليمية سلعة لا يحصل عليها إلا القادر على دفع ثمنها في السوق بصفة مباشرة في حالة الحصول على مقابل للخدمة وثاني الأمرين أن يسود نظام القيم السلعي العلاقة بين أطراف العملية التعليمية. فلا يقدم أيُّ منهما شيئاً للآخر إلا توقعاً لمقابل نقدي أو قابل للتقييم بالنقد. هكذا تقوم العلاقة السلعية محل العلاقة التربوية. ويلعب التعليم الخاص على وتر جري الأسر نحو وهم اللغات الأجنبية في الوقت الذي لا يجيد فيه التلاميذ اللغة العربية.

إذا كان الهدف المباشر من التعليم هو إعادة تكوين العقلية (في اتجاه العقلية العلمية الحضارية الناقدة) وجب أن تبلور المادة العلمية/ التعليمية نظام قيم ينفي نظام القيم الذي أبرزه التخلف الاقتصادي والاجتماعي في ظل سيطرة رأس المال، واحتوى قيماً نمت في ظل التخلف قيم استهجان العمل والبُعد عن المنتج، الانبهار بالغرب، والرضا بالمسطح من المعارف، وازدراء الوطن والقناعة بالتبعية لرأس المال المسيطر دولياً، ليستبدل بها القيم البناءة التي تبلورت عبر التجربة التاريخية لمجتمعنا قيم تتمين العمل، تفضيل الجماعة، الانتماء إلى الوطن والاستقرارية في أحضانه والغيرة عليه وضرورة تأمينه.

لا يمكن تحقيق ذلك كله إلا في إطار إستراتيجية تنمية شاملة ترسم ابتداءً من إستراتيجية تنمية اقتصادية/ اجتماعية/ ثقافية، طويلة المدى، تحدد الاحتياجات، الكمية والكيفية، من القوة العاملة (وبمواصفات كل طائفة منها لتحقيق أهداف هذه الإستراتيجية، وذلك تحديد للنظام التعليمي " في تكامل مكوناته من أنواع التعليم بمراحلها المختلفة " بمناهج كل منها وطرقه التربوية ومتطلباته) الواجب إقامته لكي تُسهم مخرجاته في تحقيق أهداف الإستراتيجية التنموية الشاملة. على أن توطن وحدات النظام التعليمي التي تحقق هذه الأهداف على النحو الذي تسعى معه الخدمة التعليمية إلى السكان؛ لا أن يشقى هؤلاء جرياً وراءها. وغير ذلك لا تعليم في مصر.

عن طريق التعليم يتم نشر المعرفة وانتقال التراث الثقافي من جيل لآخر، أما الثقافة فإنها تعني المعرفة العامة، كلّ علم بطرف، ومن ثم تُعدُّ الثقافة هي الجانب الفكري والروحي من الحياة، ويعتبر التعليم المصدر الرئيسي للثقافة، تتكامل رسالة الثقافة من رسالة العلم والتربية حتى يمكن لهذا التكامل أن يحقق كمال الإنسان. ولن تتحقق هذه الغاية إلا من خلال التفاعل الخلاق بين هذا الثالوث المتكامل: التعليم والثقافة والتربية.

فالتنمية حركة نحو تطوّر النظام الاجتماعي ككلّ من خلال تطوير مستوى المعيشة والأجهزة والسلوكيات. أما النمو الاقتصادي فهو ليس إلا تغييراً كمياً إيجابياً في الدخل القومي أو نصيب الفرد منه، كما أن

النموّ يعتبر نتيجة للتنمية، وكذلك فإن التنمية تستلزم إدارة واعية مدبرة ومخططة، بينما يمكن للنموّ أن يحدث على نحو عشوائي أي تلقائي. هذا المفهوم الأكثر اتساقاً للتنمية يعني أن التعليم يلعب دوراً فاعلاً في تحقيق هذين المفهومين معاً. وإذا كانت آيات القرآن الكريم تؤكد أن تغيير أحوال الناس مرتبط بتغيير ما بأنفسهم ومن ثم ينعكس على سلوكياتهم: (إن الله لا يغيّر ما بقوم حتى يغيّروا ما بأنفسهم)، فإن تغيير ما في النفوس، كتمهيد ضروري لتغيير السلوكيات نحو الأفضل، يمكن أن يتحقق بالتعليم.

لا يمكن تصوّر تحقيق تنمية متكاملة الجوانب، أي التي تتحقق في إطار الحفاظ على التوازن البيئي (التنمية المستدامة)، والاعتماد على الذات من خلال إعطاء الأولوية لاستقلال الموارد المتاحة محلياً قبل الاعتماد على المعونات الخارجية، وكذلك التنمية العادلة ذات التوزيع العادل لثمار النمو الاقتصادي، لا يمكن تصوّر تحقيق ذلك في ظلّ مجتمع تغلّب على سكانه الأمية، ويسيطر الجهل على مواطنيه.

ولم تعد التنمية الشاملة المستدامة تعتمد على رأس المال المادي فقط، بل إن الاحتياج الأكثر أهمية يتمثّل في وجود قوى عاملة نادرة مدربة ومؤهلة على الإنتاج الأكثر والأجدر، هذه القوى هي رأس المال البشري الذي يتراكم من خلال التعليم. وتشير كثير من الدراسات النظرية والتجارب الواقعية إلى الدور المهم الذي تلعبه المعرفة في رفع معدلات النمو الاقتصادي. إن التقدم الاقتصادي والاجتماعي هو ثمرة

اجتهاد عنيد، يفترض وجود الفضول العقلي والميل إلى الإبداع والابتكار. وفي هذا المجال تشير تقارير البنك الدولي المتتابعة إلى الدور المهم للاستثمار التعليمي في تنمية الموارد البشرية بصفة عامة وزيادة معدلات النمو الاقتصادي بصفة خاصة.

لم يعد الاستثمار في التعليم إنفاقاً استهلاكياً. وإنه من الخطأ أن نشبه الإنفاق على التعليم بالاستهلاك الجاري أي الإنفاق الاجتماعي. لقد أضحى هذا الاستثمار لأهميته، استثماراً في رأس المال البشري، لا تقل أهميته عن الاستثمار في الآلات والأجهزة كرأس مال مادي، إن التعليم الأولي والثانوي من الأهمية بمكان لأنه المقدمة الطبيعية للتعليم العالي الذي يعتبر من الأدوات الأساسية التي تسهم في تكوين المجتمع وبلورة ملامحه في الحاضر والمستقبل، إنه السبيل الأكيد لإعداد القوى البشرية المتخصصة التي تخطط للنمو المادي للمجتمع وتسهر على تنفيذه، وهو الذي يعدّ الباحثين لاستقرار المستقبل وتحديد ملامحه، كما أنه أيضاً دافع للمواهب الفكرية والطاقات الخلاقة المبدعة في المجالات كافة. إن الاستثمار في التعليم له تكلفته المحسوبة، ولكن له أيضاً عائده الاقتصادي والاجتماعي كاستثمار منتج، ومكوّن رئيسي لرأس المال البشري.

وعلى الرغم من الصعوبات المتعلقة بتحديد تكلفة التعليم: التكلفة المباشرة مصروفات الدراسة، إنشاء المباني... إلخ، والتكلفة غير المباشرة، فإن الدراسات كافة المرتكزة على هذه الطريقة قد انتهت إلى

نتائج عدّة أهمها: أن العائد الاقتصادي من الاستثمارات السابقة في التعليم كان أعلى من هذا العائد الذي تمّ الحصول عليه في مجالات الاستثمارات الأخرى مثل الصناعة. وفي حالة مصر الآن إن كان التعليم مشروعاً قومياً سيكون له عائد أهم من عائد المشروع القومي لقناة السويس أو حتى زراعة الصحراء.

ولا تقتصر مزايا التعليم على تحسين دخول المتعلمين بعد التخرج فقط (المزايا المباشرة)، ولكن التعليم يقدّم مجموعة أخرى من المزايا غير المباشرة مثل انخفاض معدلات الإجرام في المجتمع، المشاركة الاجتماعية سياسياً واقتصادياً، الترابط الاجتماعي، نمو الاختراعات التكنولوجية والمشاركة في الثورة المعلوماتية... إلخ.

ومن مزايا التعليم أيضاً: تفعيل المهارات النادرة في سوق العمل، نشر وإشاعة القيم الاجتماعية الإيجابية، إفراز أفضل العناصر القادرة على القيادة والإدارة والتخطيط. وستصبح هذه المزايا بالطبع أكثر قدرة على دعم التنمية المستدامة كلما وجد الارتباط بين التعليم من ناحية وحاجات المجتمع من ناحية أخرى.

إن الدراسات المختلفة في مجال قياس العائد من التعليم قد أكّدت حقيقة الأثر الإيجابي الناتج من تكلفة التعليم بمستوياته المختلفة، كما أبرزت الدراسات جميعاً، مدى ما يمكن أن يسهم فيه التعليم في تحسين الكفاءة الإنتاجية لفترة العمل، ومن زيادة معدلات النمو الاقتصادي.

إن أي محاولة لخصخصة التعليم سوف تؤدي إلى انتكاسة التعليم المصري ويجب أن تتوفر الإرادة السياسية لتفعيل قاعدة أن التعليم حق وليس سلعة.

تحاول كل الوزارات المتعاقبة تطوير التعليم وتبوء كلها بالفشل لأن التطوير ليس بتغيير المناهج ولا إعادة كتابة الكتب ولا إضافة مادة وحذف أخرى ولا بزيادة سنّ إلزامية أو نقصها أو سنوات الدراسة أو بخصخصة التعليم وهو أعلى مراحل الفشل. المشكلة تكمن في كيفية تطوير طرائق التدريس والتعلم، فإن استمرّ التعليم بالحفظ والتلقين فلن يجدي أي تطوير على النمط الوزاري في الحفظ والتلقين وتخريج تلميذ وطالب ليس له أي علاقة بالمجتمع الذي يعيش فيه ولا يشعر بأي انتماء لوطن يُدافع عنه وتلك هي مصيبة التعليم في مصر. أما وإن طور المجتمع التعليم في مصر بزرع البحث والتفكير والشك أنتجنا تلميذاً وطالباً يطرح السؤال ويجد له عديد من الأجوبة بدلاً من أن يتلقى سؤالاً واحداً ويجد له جواباً واحداً الذي يُخرج طالباً أحادي البعد لا ينظر أبعد من تحت قدميه. وإذا استجاب علماء التربية والتعليم لتطوير مدارسنا بتلك الفلسفة فلا بد من النظر إلى عوامل مادية تدخل في تطوير التعليم ومنها:

المدرسة وحالة المباني والقصور في الأدوات والتجهيزات الخاصة بالعملية التعليمية وما يقدم من مناهج للتعليم بمراحلها كافة، لا يلبي احتياجات العصر، ولا متطلبات المجتمع، كما أن الطريقة التي تقدم بها المناهج، وطرائق التقويم لا تتوافق مع متطلبات التنمية البشرية المطلوبة

لتحديث المجتمع المصري. ما زال التعليم المصري يُدار بطريقة مركزية ولا حل لمشكلة سوء الإدارة إلا إن صارت لكل مدرسة مكانتها واستقلاليتها، أي تصبح نظامًا قائمًا بذاته. الالتزام بعدم فتح مدارس أجنبية خاصة، أي تخضع في مناهجها وأساليبها وإدارتها لهيئات أجنبية تابعة لدول بعينها أو مؤسسات عالمية، لما في ذلك من آثار سلبية علي تكوين اتجاهات طبقة المتعلمين بها، وتؤدي إلى وجود طبقتين من أفراد المجتمع مختلفتين في الثقافة، مما يزيد من حدة الصراع، كما أنها تمثل نوعًا من التبعية لدول أجنبية، وأيضًا منع فتح المدارس الخاصة التي تنشأ على أسس طائفية أو مذهبية.

هذا وألا تتجاوز نسبة التعليم الخاص ٥٪ من إجمالي المدارس والمعاهد والكلليات، لأن نسبة ٩٨٪ من الشعب المصري من محدودي الدخل، أي نسبة ٢٪ فقط هم القادرون علي دفع مصروفات التعليم الخاص.

كذلك ألا يتولى التعليم العالي الخاص إعداد الطلاب في التخصصات التي تمس حياة أفراد المجتمع كالطب والصيدلة، وإعداد المعلم.

مجالات مساهمة القطاع الخاص :

يقوم القطاع الخاص بالتعليم في المجالات التي تخدم مشروعاته، كأن يتم فتح مدارس فنية صناعية وتجارية وزراعية، تخدم هذه المشروعات.

يقوم القطاع الخاص بتمويل الدراسات الجامعية التي يستفيد من خريجها في مشروعاته.

إن تم تذليل تلك المعوقات، تكون خطوة البداية الصحيحة نحو تعليم أكثر ارتقاء، تعليم يناسب طبيعة العصر، ويلبي حاجات المجتمع، ويرتقي بالمجتمع المصري لأن التعليم حق وليس سلعة.

تسرّب النعاس إلى مخ الزين وعينه الذي لم يتعود النوم ويقاومه كأنه كابوس على صدره وأنفاسه، لكنه استراح لتلك المقدمة المسرحية بعض الشيء، واستقر رأيه على أن ذهب هي التي ستقرأها وتضع لها السيناريو وتعدّها للموسم القادم في عاصمة النور. خد الزين ولم يُطفئ النور.

المقهى الإيرلندي

أفاق الزين بعد الظهيرة بقليل، لم يسمع صراخ طيور الصباح في المنور الذي تطل شقته عليه، أعمل مسامعه كثيرًا والمدهش أنه لم يسمع شيئًا، تدحرج بجسده إلى الحمام وأفرغ ما في جسده من سوائل أفاقته بعد أن تقدم إلى حوض الدش البارد الذي هطل على جسده حتى خال أنه في زيارة إلى القطب الشمالي، وضحك الزين من سؤاله: ولم لا القطب الجنوبي فهو بارد أيضًا؟ تنشف وخرج من البرودة القارصة والمدهش أنه لم يسمع أي طرق على الباب لا من ذهب ولا من غيرها، الزين وحيدًا عاريًا إلا من بعض رذاذ الماء التي لم تصل إليها المنشقة أو بفعل عقله المتوقع زيارة ذهب، وتساءل: هل فعلاً افتقدتها أم وجبة الكروسا الساخن هي المنتظرة؟ هل أحببتها تلك التي في سن بنت من بناتي إن خلفت من نساء فرنسا؟ حاول الزين الابتعاد عن التفكير في

ذهب ولا زينة ولا حتى النوبة التي حملته إلى تلك البلاد الباردة الجسد
ساخنة القلب.

ارتدى بنطلونه الجينس في ساقيه وتذرع بقميصه الجينس أيضًا،
وألقي على رقبته الشال الطويل الأحمر ومن وراء باب الخروج كان
مشجب معطفه المبطن بالفرو الصناعي الذي اشتراه من سوق
كليانكورت الرخيص، لم يفكر الزين إلى أين هو ذاهب بل قادته قدماه
كعادتها إلى المقهى الصغير المتوسط ميدان الكنترسكارب وهبط سلمتين
ليكون أمام البار الذي أدهشه أن طبق الكرواساه فارغ، فعرف أن
الصباح ولى وانقضى، ولاحظ النادل من حركة زبونه في طلب
الكرواساه وذهب إلى بائع الخبز بجوار المقهى وطلب قطعتين من
الكرواساه بالزبد وهذا طلب زبونه وعادته وقدمها له مع بعض المربى
دون أن يشعره بأن الليل قادم بسرعة. أكل وشرب القهوة بالحليب ثم
قدم له النادل فنجاناً من القهوة الإسبرس الباريسية لتفتيح المخ. لم
يفلح النادل بأن يخرج الزين عن حالته وظنَّ أن سببها عدم وجود ذهب
معه، واستسخف نفسه إن سأله عنها أن يكون في ذلك دخول فيما لا
يعنيه ويغضب الزين وآثر السلامة ولم يسأل عن ذهب. سحب الزين
صحيفة الليبراسيون من على جانب البار واتخذ مكاناً لقراءة الجريدة
اليسارية المفضلة ووقع نظره على مقال حول مسرحيته الضيف الثقيل
وإعجاب الكاتب برواية كل العصور وتساءل في نهاية المقال: هل ننتظر
من الزين رواية جديدة الموسم القادم؟ وهنا سالت دمعة على خد الزين

متسائلاً: كيف أقدمُ عملاً رائعاً على حد وصف الكاتب والرائعة ليست هنا؟ ويقصد بها ذهب، هل ستعود ذهب إلى باريس أم ستكون نهايته الفنية بخروج ذهب من باريس؟ ولأول مرة يشعر فيها بغربة قاتلة في باريس وعاد إلى شقته مرة أخرى. هل ستكون نهاية المطاف بار المقهى الأيرلندي؟ وبدأ الزين التفكير بصوت مسموع وسمعت أفكاره مرة: ماذا أنتظر من ذهب أهى عشيقتي أم ابنتي؟ وردد بهذين مسموع أيضاً: ألم تلمح ذهب أن أمها هي الزينة؟. أحببتُها فعلاً لكن لم أعتدِ عليها لا في الصحو ولا في المنام. وهل تعتبر الجنس اعتداء يا زين؟ رد الزين على أفكاره لا الجنس هو غاية المنتهى لكل علاقة بين رجل وامرأة، وهو لذة اللذات وجميل المعاطي حتى وإن كان بين امرأة وامرأة أو بين رجل ورجل، فالشهوة هي سر الحياة وهي قدس الأقداس وجميل الأفعال والمعاطي. ذهب فعلاً جميلة وتستحق كل خير من جسدها تشتاق لكل النساء. ألسفر ذهب علاقة بالحديث عن الزينة؟ قال: أنا فعلاً حملت ابنتها وهي في الثانية من عمرها قطعة لحم أملس جميل ذات رائحة شجية منعشة آدمية.

ستكون القهوة الأيرلندية خير مكان أستعيد فيه نشاطي دون سكر ولا عريضة، الخمر لذيق مهيج رائحته روحانية قرر ألا يعجب منها بل يشرب دون تعاطٍ، ويتلذذ دون سكر وينتعش، دون قلب الترابيزات، ويتزن دون السقوط. ولا تنس أنك في باريس لتكتب عن مأساة النوبة ومأساة كل الأقليات المنبوذين المهزومين تارة باسم المعبود وتارة باسم

الحاكم وتارة باسم المستعمر الأجنبي وتارة باسم المستعمر غير الأجنبي كحالة النوبة اليوم، التي سقطت من حسابان حكام مصر أو حاكمها الأوحده الذي لا يعلم عن أمر النوبة ولا البلاد شيئاً وكأن خريطة مصر تقتصر على مدينتي القاهرة والإسكندرية وشرم الشيخ ومدينته الإدارية الأسمتية الخرساء، وأصبح لكل رئيس تقليد أن يكون له مدينته الخاصة السادات والمنوفية مبارك وشرم الشيخ والسيسي المدينة الإدارية. وردد الزين وأنا أين ستكون مدينتي؟ أصابه سخط غامر وهذى وحدّث نفسه: أين أنت يا مدينتي؟ أين أنت يا ذهب؟ أنت كل شيء لي؟ وسكر وغفا ولم يلتزم بوعده في السكر بحنية، وردد: أليس هو الوحيد المخل بشرف الكلمة؟ كلنا خونة، كل مصر خائنة، كل من يهتف رئيس خائن نحن فسيخ عفن مُسمّم يصيب بالشلل أو العمى، لكن نأكله. وردد القول إذا تعرضت يوماً لظلم فلا تُلقِ اللائمة كلها على المسؤول وإنما على أذنا به الحمقى أولئك العبيد الذين ظننت بهم خيراً وظننت خاطئاً وموهوماً أنهم بنو جلدتك، وأنهم مساكين لا حول لهم ولا قوة، فلولا هم لما أصبح المسؤول مسؤولاً ولا الظالم ظالماً.

تلك الوحدة التي يعانيتها الزين بعد رحيل ذهب، هل تلك حالة من حالات الحب أو العمى أو الطيش أم الشباب أم هو حب من جانبه فقط لتمسكه بآخر رمق للشباب، في عمره الذي لم يشعر قط أنه يفرّ من بين السنين ليلقي به في تلك الغرفة المعتمدة في أحد أحياء باريس القديمة. ألم تكن هي نفس الغرفة التي كانت تضمه مع ذهب وكانت

جنة لهما؟ أليس هو الذي سعى ليسكن في هذا الحي العتيق دون أحياء باريس العشرين؟ أليس هو من إخطار ذلك المقهى الغائر تحت الرصيف وضيقه وكأنها وجدت هنا مصادفة؟ استرجع تاريخه مع ذهب أكان لقاءه معها مصادفة؟ أليست هي من تقدّمت لاختبار الممثلين والممثلات لمسرحية الضيف الثقيل؟ هل كان اختيارها لرواية حنين مصادفة لتمثل الدور بإتقان غريب؟ أنا الذي كتبتها وأهملتها ونسيتها وتأتي تلك الفتاة من النوبة لتُقلّب عليّ مواجع الغربة والبعاد لكن بها ازدتُ قوةً وشراسةً في وجه المغتصب الجديد الذي يريد بيع أراضي النوبة للمستثمرين الأجانب. لا لن أذعن وسأقاوم مشروعاتهم. بوجود ذهب أو عدمه. النوبة لنا. اشتدّت حماسته وهو يردد: النوبة لنا، وأفائق من سكرة الخمر وردّد أيضا: النوبة لنا. هبّ من مجلسه المتراخي وأسقط شلال "الدش" فوق رأسه وهو يغني النوبة لنا.

رسالة

في ظل هذيان الزين وشوقه لذهب التي بات يتحرَّق شوقاً إليها
وصل على عنوانه بشارع ديكارت خطاب من النوبة، فض الغلاف ومَرَّ
بعينه على الخطوط باحثاً عن توقيع، اضطرب، غامت عيناه، لف
رأسه، وكان السرير خلفه الذي ترك جذعه يتحرك إلى أن انهَدَّ على
المرتبة القوية كمراتب القش، اعتدل وهو يهذي هي.. هي الزينة تكتب
له بعد تلك الغيبة الطويلة، ربع قرن لم تكتب له حتى مل الانتظار وما
عساها أن تقول له تلك المرأة التي ارتبطت حياتها بعثمان تحت وطأة
الشرع والصداق والقبول؟ وقَبِلَ عثمان على عجل تلك الزيجة التي كان
يعلم تماماً علاقة الزين بالزينة لكنه قبل، قبل الزينة المرأة الأبدية التي
تعيش كل الدهر وستنجب بطنها من كل رجال النوبة.

أعاد الزين رأسه للماء لا لينعش نفسه بل ليستعدَّ لقراءة رسالة
الزينة.

يا زين لم أنقطع لحظة عن التفكير فيك وفي وجهك الذي سيشرق يوماً من جديد على بلاد النوبة لتعيدها لأهلها، نحن لا ننكر عليك مجهوداتك العظيمة لنشر قضيتنا العادلة حقنا في العودة، بعد أن تنكّر حكام مصر لوعودهم في حقنا في بلادنا فإما أن نعود وإما نجفف بحيرة ناصر وتعود النوبة إلينا تتذكر يا زين عندما تمد يدك إلى النيل لتشرب؟ اليوم لا بد أن تكون يدك طولها اثنا عشر كيلومتراً لتشرب. لا يزين أنت على حق وأنا هنا لأذكرك بحق العودة، لا نريد حروباً، ونريد أن نعيش، نريد أن نعيش في أرضنا نتنسم هواء الوطن.

أكتب إليك يا زين كي تحضر عرس ابنتك ذهب، لا تقل لي كيف هي ابنتي نعم يا زين المرأة هي الوحيدة التي تعرف من أب أبنائها؟ ولأي رجل ينتمون؟ أنت يا زين أبو ذهب عندما كنت أراك تحملها وتداعبها وهي في الثانية من عمرها كنت أرى الشَّبه الذي بينكما وأحتضنه وحدي دون البوح بذلك لأن زوجي الشرعي هو عتمان. أما أنت فحبي الأول والأخير.

لا أبوح لك بسر يا زين لأنك على علم بذلك كما نوهت في روايتك الأولى حنين والتي غنتها ذهب في حوش الدار. وهأنا اليوم لأغفر عن خطأ البوح أن أدعوك لحضور عرسها حتى وإن لم تكن أنت أباهاً بشهادة الميلاد، حضورك يا زين سيسعدني كثيراً، احضر يا زين من أجلي أنا، أنا ما زلتُ أحبُّك ولن أتخلّى عن حبك أبداً. ذهب لا تعرفك ولم ترك منذ أن تركتها وهي في الثانية من عمرها، ستكون مفاجأة عندما تراها اليوم عروساً في الخامسة والعشرين يتمناها كل رجال النوبة وهي

حلمهم، واليوم ستكون من نصيب "أونتي" القمر ابن جارنا ومن عزوتنا وهو ابن أخو عتمان زوجي. أنت، شاب مهذب شجاع لا مطمع له إلا عودة بلاد النوبة لأهلها هو يفكر مثلنا أونتي ابن النوبة يا زين سيتزوج بابنتك ذهب، فهل ستتأتي لعرسها؟ هذا طلب، لكنني لا أطلب منك يا زين بل أقول لك أن تحضر لأنها ذهب عروس النوبة كلها.

إمضاء

الزينة

سقطت من الزين ورقات الخطاب على السرير وحاوطته وهو على ظهره وكأنه يستعدُّ لتشيع جثمانه، غرق في دموعه وأحلامه وتأوهات، هل كل هذا العشق الذي غرقت فيه كان لابنتي؟ هذا الجمال الفتان كانت ابنتي؟ هذا الجسد الرقاق الذي كنتُ أعترضه بين يدي كانت ابنتي؟ هاتان هما شفتاها الغليظتان هما شفتا ابنتي؟ ما لها من نهدين يقف لهما كل ساجد متعبد كانت ابنتي؟ لا أصدق بل هذا هو خطاب الزينة، ماذا أسترجع أسترجع ذكرياتي مع الزينة التي كانت سبب خروجي من النوبة أم أسترجع ذكرياتي مع ذهب التي كانت السبب في نجاح أول أعمالي المسرحية في باريس؟ باريس من اليوم أصبحت مرمى عشقه المستحيل، باريس مدينة الجن والجان أصبحت دنياه التي يتحرك فيها ببساطة وحرية لن يجدهما في النوبة، أما القضية فقد قضت عليها ابنته بالموت خنقاً وحتى عليه هو، من الآن لا يستطيع التحرك في مدينته باريس دون أن يرى فيها وجه ذهب، ذهب التي رافقته في تجواله في كل

معابده، تشرب كما يشرب، ولم تُغلق المعابد الباريسية أبوابها ليلاً فكانت لهم صلاةً وفجورًا وعريضة، تلك هي طقوسهم الدينية التي عشقها الاثنان معاً، صلواتهما تبدأ من مقاهي موفتار وظهرهما في مقاهي سان ميشيل وعصرهم في مقاهي مونبرناس ومغربهما على مقاهي السان جيرمان وعشاؤهما على مقاهي مونمارتر المرتفعة وليلتهما في جنة ٢ + ٢ والعودة إلى المنطقة الخامسة مع بزوغ أول شعاع لشمس باريس ليتناولوا الكرواساه الساخن من عند أنطوان بالكنترسكارب. ثم يخلدون للنوم في حجرتهما بشارع ديكارت الملاصق لهذا الميدان. فكيف يعود إلى النوبة؟ سؤال حيّره ليس لأنها بلاد النوبة بل لأن ابتته هناك كيف يراها كيف ينظر إليها وكيف يهنئها بزواجها بأونتي، خيرة شباب البلدة. إذاً فهو لم يذهب ولم يغادر باريس، لعنة الله على كلمة "لكن" هي التي أشقته وستشقيه أيضاً، في طلب الزينة أمر ولا أستطيع مخالفته أو مناقشته، ألم تكن هي الإله الواحد الأحد لبلاد النوبة؟ أليست هي التي شجعت الإنسان وأتت لتضفي من رونقها السعادة على بلادها؟ هي التي لم تمت ولن تموت، هي الرب الذي لم نسجد له، هي الزينة أم الأرض والجبال والسماء، إذا ليس لكلمة لكن من وجود سأذهب غداً. سأذهب غداً لعرس ابنتي أو لعرس عشيقتي ذهب، هكذا قرّر الزين الذي لم يكن يعرف أن يسبق الأحداث، بل يحل الحدث عندما يقع فيه وكانت ذهب تخطط له وتخطط للمسرحية ولأفكاره بكتابة السيناريو السلس المنظم. واليوم الزين وحيد ليس معه يده التي ينظم بها أفكاره المسرحية. وكان قراره عندما يصل إليها لن يضمهما، لن يقبلها، بل سيرى كيف هي تتحرك، هي دائماً من يأخذ بالمبادرة، أليست امرأة؟

أصدقاء اللكسمبورج

عاوده الحنين إلى أصدقاء النوبة على مقهى لكسمبورج بجادة سان ميشيل التي تقع على مدخل حديقة لكسمبورج، التي دخلها أول مرة مع دهب. أشبع ناظريه من تماثيل الأميرات والملكات الفرنسيات الذين يحاطون الحديقة أمام قصر الملكة ميديسيس القوية العنيدة ذات الأصول الإيطالية، التي كانت ترى في إحاطة قصرها بكل الأميرات والملكات خضوعاً لها وحتى إن كانوا تماثيل حجرية. تجوّل الزين سريعاً يقف هنيهة أمام كل تمثال، ويرى صورة دهب عليها وهي تضحك وتمثل عقصة كل أميرة وحاول الزين أن ينهها عن ضحكها وسخفها بالأميرات الفرنسيات لحبه لتاريخ فرنسا، أما دهب البنت الشقية كانت تحب أن تغيطه بطفولتها الجميلة التي عشقها الزين ولم تخف على زملائهم المسرحيين، حتى دخل يوم صالة المسرح فوجد اثنين من الممثلين يقلدانها في حركاتها وحبهما وهيامهما الذي قارب هيام

العصور الوسطى الإيطالية في العشق والهوى، وتغافل عن هذا المشهد وكأنه ليس عليهما.

ذهب إلى المقهى وهو متأكد ألا يرى جمع أصدقاء النوبة، جلس على طاولة ذهب نفسها أمام النافذة وهو يشاهد خياله على الزجاج وتطوَّع بالحديث معه إلى أن نبهه النادل فطلب مشروباً، ورفع المشروب إلى شفّتيه اللتين تغزلت ذهب فيها فرفع آخر مشروبه تحية له وكان صديقاً من النوبة يعاقر كأساً من الخمر حتى في هذا الصباح النادي. تقدّم منه وجالسه في مقعده خوفاً من أن يجلس الصديق على كرسي ذهب. وأخذهم الحديث عن بلادهم وتهجيرهم وشظف الحياة بهم. حتى قاطع الزين محدثه قائلاً: أتظنُّ أنه يصحُّ أن يعشق أب ابنته؟

رد الصديق:

إن لم يكن يعرف أنها ابنته فيصح أن يعشقها وينالها ما ينال محبوبته.

الزين:

وإن كان يعرف أنها ابنته؟

الصديق:

الوضع يختلف.

الزين:

كيف يختلف؟ أليست امرأة وفي سن رشدها وتعرف الصواب؟

الصديق:

إن كان كذلك فليس في الأمر ما يعيبه.

الزين:

هي لم تعرف أن هذا العشيق أبوها، وهو لم يعرف أن تلك المرأة ابنته، وإن داخلها الشكُّ في بعض الأحيان.

الصديق:

ماذا تقصد في بعض الأحيان؟

الزين:

عندما يصيبها السكر إلى أبعد من مداه ويضحكان ملاً أشداقهما.

الصديق:

وهل يتذكران ذلك بعد أن يفيقا إلى وعيها؟

الزين:

في اليوم التالي وبعد أن ينصب على رؤوسهم الماء البارد تقفز هي إلى صدر عشيقها وتحمل بين ذراعيه لتعيد الدفء إلى جسدها العاري وتتأوه: أحب أن تكون أبي.

الصديق:

وهل كان عشيقها يجاريها في غيها؟

الزين:

يعلم تمامًا فارق السن بينهما، وكان يقول لها إن تزوجت ممكن أن يكون لي بنت في سنك.

الصديق:

وماذا كانت تقول؟

الزين:

كان يطاوعها عشيقها لأنها لا تُقاوم، ورغبتها الجنسية لا تُقاوم، ولا أظن أن رجلاً واحداً يُشبع رغبتها الجنسية.

الصديق:

كثير من الفتيات يحملن بآبائهن، أما فتاتك لا تحلم بأبيها لأنك كما تقول أبوها وفي سنك تتحكم أنت في شهوتك أكثر منها وهو ما يثيرها أكثر وأكثر.

الزين:

لا أتحدث معك عن شهوتها أو شهوتي، أريد حلاً لمشكلة أنا خالقها وراعيها ولا أستطيع أن أسلاها رغم معرفتي تمامًا أن لها نهاية.

الصديق:

هنا باريس شعارها الحرية، وقد شاهدت شعار الجمهورية في ميدان الجمهورية تمثال الفتاة عارية الصدر التي تحمل علم الجمهورية الفرنسية، وحتى على عملتها الوطنية أما تمثال الجمهورية في كل مداخل

المحافظات الفرنسية هو تمثال ما يطلق عليه "ماريا" عارية الصدر
أيضًا، تمتع بفتاتك ومَتَّعها بك، وعندما تنتهي قصتكما اكتبها لترتاح
وتريحها، واختتمها بنهاية سعيدة تصلح لكل جيل.

الزين:

أرحتني يا صاح.

خرج الزين من مقهى لكسمبورج وودَّع صديقه، وعرج على
مكتب السفريات الكائن بجوار المقهى وحجز تذكرة إلى القاهرة. وكان
سعيدًا كما لم يكن يعرف للسعادة طعمًا ولا مذاقًا، طار من الفرح وكأنه
هو الذي سَيُزَفُّ إلى دهب، عرسه هو وليس عرس دهب إلى قمر
(أوتي).

استعدَّ للسفر ولم يخبر أحدًا حتى الزينة التي دعتَه لفرح بنتها، لا
يحب المفاجآت، بل أراد أن يرى كل شيء، ولم يره أحد، هل يستطيع
الحصول على "طاقة الإخفاء" ويذهب إلى بلاده متخفيًا. هل يشعر
اليوم بالذنب وبأي جريرة يكون ذنبه؟ لأنه أحبَّ بنته أم أنه خان حبه
الأول أمها التي كنت أتمنى الزواج بها؟ لكن اندفاع الشباب عَجَل من
سفري على أمل اللقاء، لكن هذا اللقاء لم يحدث إلا مرة واحدة يوم أن
لقحتها بنبتة جميلة أشاعت عليَّ كل سرور في باريس.

القاهرة

أربع ساعات تفرقه عن باريس . عالم وعالم آخر . لا يازين لا تقارن باريس بالقاهرة . باريس هي باريس والقاهرة هي القاهرة ، وإن لم تكن كذلك فلن تكن باريس باريس ولا القاهرة هي القاهرة . لكل مكان جماله وأصالته وروعته أيضًا . الذي جعل باريس هي باريس العلم والثقافة والذي جعل القاهرة هي القاهرة العلم والثقافة أيضًا . إن تركيبة النظام التعليمي في مصر يمكن النظر إليها من زاوية الصراع بين التفكير العلمي والتفكير الديني كمحدد للخطاب الذي يسود العملية التعليمية والتفكير العلمي يقوم على الشك والمنهج الناقد بينما يقوم التفكير العقائدي على نصوص تفترض اليقين والتحديد المسبق لمجال البحث المعرفي للإنسان . هذا صراع يضيف على ثقافة الكثيرين طابع "الدروشة" التي تعاني لدى البعض في لحظات متقطعة "الإفاقة"

العلمية". الأمر الذي يجعل من قضية "تنوير" العقل قضية دائمة التأجيل.

وكما أن التعليم عملية اقتصادية في المقام الأول كما أن التفكير العقائدي في مصر أدى إلى تدهور الشروط المادية للعملية التعليمية في ذاتها وفي وعائها الاجتماعي. إذ في ظل الأزمة الاقتصادية ومع الحد المتزايد من تدخل الدولة في الحياة الاقتصادية بل العمل الرسمي على تقوية قوى السوق دون كايح لجماعها عند الضرورة والعودة إلى طغيان أيديولوجية العمل الحر لقوى السوق كما يروجها رأس المال الدولي، لهذا يشهد النظام التعليمي في مصر تراجعاً حاداً، هذا وتتسم العملية التعليمية بغلبة الامتحان، هذا ويتميز النظام التعليمي في مصر بغلبة الاتجاه السلعي. ويُقصد بالاتجاه السلعي أمران: الأول، أن تصبح الخدمة التعليمية سلعة لا يحصل عليها إلا القادر على دفع ثمنها في السوق بصفة مباشرة في حالة الحصول على مقابل للخدمة وثاني الأمرين أن يسود نظام القيم السلعي العلاقة بين أطراف العملية التعليمية. فلا يقدم أيُّ منهما شيئاً للآخر إلا توقعاً لمقابل نقدي أو قابل للتقييم بالنقد. هكذا تقوم العلاقة السلعية محل العلاقة التربوية. ويلعب التعليم الخاص على وتر جري الأسر نحو وهم اللغات الأجنبية في الوقت الذي لا يجيد فيه التلاميذ اللغة العربية.

إذا كان الهدف المباشر من التعليم هو إعادة تكوين العقلية (في اتجاه العقلية العلمية الحضارية الناقدة) وجب أن تبلور المادة

العلمية/ التعليمية نظام قيم ينفي نظام القيم الذي أبرزه التخلف الاقتصادي والاجتماعي في ظل سيطرة رأس المال، واحتوى قيماً نمت في ظل التخلف قيم استهجان العمل والبعد عن المنتج، الانبهار بالغرب، والرضا بالمسطح من المعارف، وازدراء الوطن والقناعة بالتبعية لرأس المال المسيطر دولياً، ليستبدل بها القيم البناء التي تبلورت عبر التجربة التاريخية لمجتمعنا قيم تمين العمل، تفضيل الجماعة، الانتماء إلى الوطن والاستقرارية في أحضانه والغيرة عليه وضرورة تأمينه.

لا يمكن تحقيق كل ذلك إلا في إطار إستراتيجية تنمية شاملة ترسم ابتداءً من إستراتيجية تنمية اقتصادية/ اجتماعية/ ثقافية، طويلة المدى، تحدد الاحتياجات، الكمية والكيفية، من القوة العاملة (وبمواصفات كل طائفة منها لتحقيق أهداف هذه الإستراتيجية، وذلك تحديد للنظام التعليمي " في تكامل مكوناته من أنواع التعليم بمراحلها المختلفة " بمناهج كل منها وطرقه التربوية ومتطلباته) الواجب إقامته لكي تسهم مخرجاته في تحقيق أهداف الإستراتيجية التنموية الشاملة. على أن توطن وحدات النظام التعليمي التي تحقق هذه الأهداف على النحو الذي تسعى معه الخدمة التعليمية إلى السكان؛ لا أن يشقى هؤلاء جرياً وراءها.

هذا ما أنتج السمة الحالية للقاهرة أو لمصر كلها، لم يخفَ على القائمين في فرنسا أن التعليم هو المحدد الأساسي للمجتمع إن كان

مثقفاً واعياً أو مثقفاً مُهملاً. منذ أن فصلت فرنسا الدين عن الدولة تفرغت تماماً لحل مشكلات المجتمع، وليس مشكلات مشايخ الأزهر في مجالات التخوين والترهيب. وتفرغ المجتمع الفرنسي بالنهوض ورسم الخطط والعمل والسهر على تنفيذها بكل حرص ودقة. ونتج في النهاية أن تلك هي القاهرة وتلك هي باريس.

حجز الزين في القطار المتوجه إلى أسوان واتجه فوراً إلى قريته أبي سمبل التي هجر أهلها لكنها شمع رائحة الزينة، الزينة الأبدية التي تعيش وترتفع على كل أرض النوبة منذ أن انسحبت المياه وكوّنت الجبال شاهقة تشهد على وجودنا وتحدد معالم بلادنا. إن خلق الله الجبال الشاهدة عليه فهو لم يخلق جبال النوبة السوداء. ورغم تسرب مياه النيل إلا أن رؤوس الجبال لم تلتق، وإذا التقت تهدمت وأصبحت تراباً.

دخل الزين متخفياً لاستطلاع الأخبار التي غابت عنه منذ قرر الرحيل وما هو يعود ليشاهد خلفه الزينة التي حملت بطنها من كل رجالات النوبة حتى وجدت بينهم في صلة الرحم، رحم زينة الذي لم ينضب وما زال فيه الكثير، تعشق الرجال وتعشق الحب ومنهما أتت البت دهب، وماتت كل أسماء الرجال الذين تطوعوا بوضع بذور الحب والشهوة الجهنمية التي عرشت على جبال ووديان النوبة، ولم يبق سوى زينة منذ ألف عام، وما زالت تنجب أطفالاً سُمرًا، جملياً المُحيًا، مثلها، شابة دائماً وأبداً. عرف الزين من أولاد حارثهم أن الزينة تعد دهب لعرضها بابتهاج زوجها الذي تخطى العد الحساوي. وهبط الليل ولألأت

الأنور من كل لون حبالاً حبالاً بين الأشجار والنخيل ومزقت الطبول
سكون الليل وحملت الهدايا من الأهل والجيران على الجمال والدواب
وكأنه فرح عُرسٍ أبدي، ورفعت البنادير ورشت الطرقات بالرمال
الصفراء، ونُصبت موائد الأكل من أول الشارع كل صينية على كليم أو
حصيرة نظيفة زينت الأرض في ترتيبها البديع حيث يؤم كل صينية
العديد من المدعوين وقطعت اللحوم ووزعت وكان الفرح والسعد من
الموسيقى والرقص من الرجال والنساء. وانتظر الزين في مأمن يتابع
هذا العالم الغريب الذي اقتطعه هناك في باريس. وترقرقت عيونه بدمعة
سعادته بعودة جميلة. اختلط الرجال بالنساء في سعادة وهو تقليد إلى أن
تتعرف البنت مَنْ ترغب وتريده لها، وكذا الرجال وكأن الفرح فرصة
للتعارف وللزيجات أيضاً. وهنا نمر الزين إلى أن التقى بذهب وانزوى
بها في ركن الدار الذي شهد لعب ذهب بتمثيليته حين التي لم تصدق
عينها أن ليلة زفافها تكون بين أحضان عشيقها الباريسي، وهكذا تخلق
زينة المعجزات، ورددتها ذهب في سعادة دخول الجنة، جنة حبهما حتى
اشتدت بها الشهوة، لم تقاوم ولم تستسلم بل سحبته من ذراعه وهي تلح
أن تشاهدها كل القرية وهي تراول الحب مع عشيقها ليلة عرسها، لكن
خيب رغبتها ظلمة المكان الذي لم تصل إليه شموع العرس المجيد.
وباركا الزين وذهب لمباركة أونتي القمر على زواجه الذي أدهشه أنه
يعرف حكاية ذهب والزين في باريس الذي وعده بأنه سيكمل تعليمه
هناك في باريس ويطلب مساعدة الزين له عند حلوله مع ذهب هناك
خلف البحر المالح أو بحر الزقاق كما كان يسميه الإغريق. سعد الزين

بتلك المفاجأة التي لم تكن في الحسبان، وبدأ في الرقص والتحطيب حتى
حامت حوله الزينة سعيدة بأن حبيب عشقها الأول حضر فرح ابنتها
دهب، وكان هو سعيد أيضًا عندما علم منها أنها حاوطتهما في زاوية
الدار عند جماعه بابتتها؛ لأنها كما قالت وضعت فيها من روحها الأبدية
لتكمل مسيرة بلادها حتى العودة وكان هو ظنَّ أن لا أحد يراه، أما
دهب فكانت رغبته في أن يشاهد الناس جماعها معه أكثر من رغبته في
الجماع نفسه، وتحققت نبوءتها في الأبدية مثل أمها.

عودة إلى باريس

التقى الزين مع قمر - أونتي - وأصبح صديقاً حميماً له يسهران معاً يتجولان نهاراً يأكلان عند دهب وكانت حياتهما سعيدة وخاصة نقاشاتهما المسرحية حول باريس التي اشتهاها قمر الذي تعلم المسرح وفنونه في مركز شباب أبي سمبل ولم يكن هوايته التمثيل مثل دهب بل المؤثرات الصوتية والإضاءة وفن الصناعة المسرحية من تصميم وبناء ديكور المسرح، فكان لهم قمر الضلع المهم على خشبة المسرح، اكتمل الثلاث وقررا أن يعودا إلى باريس. وقرأ لهم الزين مشروع مسرحيته القادمة التي شرح فيها تدهور التعليم في مصر وأسبابه ونتائجه المدمرة. أعجبت دهب بالموضوع وكذلك زوجها الشرعى قمر. الذي أشار أنه إن أضيف إلى هذا الموضوع المشكلات الدينية المعششة في رؤوس القوم لاكتملت المسرحية فكرياً. وجّه الزين الكلام إلى دهب التي تاهت بعض الشيء بين قمر والزين، لكنها استردت نفسها سريعاً، ووافقت

على مشروع ورطة العقل الديني، الذي وعد قمر أن يقرأه عليهم بمجرد الانتهاء منه. فرد الزين: حتى وإن لم تكمله بل نريد منك الخطوط العريضة للمشروع لأن سفرنا بعد ثلاثة أيام يا قمر. انتبهت ذهب على وقع المفاجأة الرحيل يوم الإثنين القادم، رد الزين: نعم يا ذهب يوم الإثنين إلى القاهرة أولاً وتلك رحلة شديدة الصعوبة، أما وإن جلسنا في الطائرة فأربع ساعات ونكون في قلب باريس، ما رأيك يا قمر؟

قمر: إني في غاية السعادة أن أقضي أيامي القادمة في باريس مع ذهب ومعك أيضًا، على الرغم من أن سعادتنا الحقة بين أهلنا هنا في بلادنا الفقيرة المعدمة، أظنُّ إن كانت بلادنا غنية لم نكن لنحبها بهذا الشكل.

الزين: كفاك أحلامًا يا قمر، نحن نذهب إلى بلاد العلم والثقافة والديمقراطية لتعلم كيف تكون بلادنا إن أهلناها بتلك العلوم النفعية.

ورطة العقل الديني

اجتمع الأصدقاء الثلاث ذهب وقمر والزين، لقراءة ما كتبه قمر
للمسرحية الجديدة التي بدأها الزين بالتعليم ومدى أهميته وختمها قمر
بالدين الذي أفسد حال الوطن:

إذ إن أزمة العقل الديني أنه تلقى مجموعة هائلة من الغيبيات
والخرافات عن طريق التلقين والوراثة لتعرف طريقها إلى العقل
كمعلومة دون أن يتلمسها ويتعامل معها ويجد لها أي وجود أو مدلول
أو حضور.

العقل البشري إدراكه كله حسي أو قابل للمعانية والاستدلال، ولا
تخرج عن المادة كونها المكون الوحيد والفريد الذي يُشكل وعينا
وإدراكنا، وليس بالضرورة أن ندرك الأشياء بعيوننا وأناملنا، بل يمكن
أن ندركها ونعانيها ونتلمس سلوكها بوسائل مادية ومنطقية تجعل لها

حضورًا ووجودًا. العقل الديني تلقى المعلومة الميتافيزيقية مع شحنة قوية من المشاعر والعواطف أحاطت بها وحصنتها، وجعلت لها وجودًا وحماسةً يُحسد عليه متلقوها. ولكن لا يجب عليك أن تندهش من قوة هذا الاعتقاد بعد أن تدرك كيف تم تصدير هذه النصوص إليه، وأن الأمور في النهاية شديدة الهشاشة تتساقط مع أول معول للنقد.

هنا تكون ورطة العقل الديني أنه يمتلك كمًّا هائلًا من المعلومات التي ليس لها أي وجود في الواقع، سواء اليوم أو غدًا... فبالرغم من آلاف القصص عن الجن والعفاريت والملائكة والشياطين، والبعث بعد الموت والعالم الآخر بجنته وجحيمه... وبالرغم من مئات القصص عن معجزات ووحى وأساطير، فليس لها أي حضور في الواقع، ولا يمكن الاستدلال عليها بأية وسيلة مادية، فيكفي أن مدعيها يقولون عنها إنها غير مادية... فلا تُعرف ماهية غير المادية تلك وكيف عرفها المدعي الأول؟!

هذه المعلومات الغيبية مهما امتلكت من الحماسة فهي هشة أمام أية فكرة ناقدة وشاكّة. لأنها بالفعل لا تمتلك ما تقدمه سوى الاستفاضة في المزيد من الافتراضات والظنون والماهيات غير المدركة.

ولكن الأفكار الدينية تمثل أمانًا وحاجة نفسية لصاحبها... واهتزاز الأفكار داخل الإنسان يسبب ألمًا وارتباكًا في ثوابت كثيرة أخذت أمانها النفسي من الارتقاء بأحضانها، ليس كونها فكرة بقدر ما تعبر عن حاجات وانتفاءات نفسية عميقة.

العقل البشري لا يقوم بالتفكير من تلقاء ذاته، بل يُفكر ويُبدع من خلال أوامر نفسية عميقة تبغي الراحة والحاجة، وتتوسل البعد عن دوائر الألم... لذا تتحرك ماكينات العقل لمحاولة تقديم إبداعات وحيل ومناورات لتثبيت الأفكار التي تتداعى.

هنا العقل يحاول أن يناور ويتعاطى مع ما هو متاح له من وسائل منطقية يتوسَّمها لجلب الهدوء والراحة للنفس المضطربة... وهذا ما لاحظته من مئات الحوارات التي تُدار حول الأديان ويكون أطرافها إما دينيين مع بعضهم البعض، أو مؤمنين وغير مؤمنين.

قالت دهب:

هل تعتقد أن في ذلك مساسًا بالأديان السماوية؟

الزين:

هذا تفكير مادي وليس للروحانيات مجال فيه ويصلح كنصٍّ مسرحي في بلاد أوروبا أما في مصر والعالم العربي والإسلامي فلا يصلح لأن أي نص يعترض الدين يظن المسلم أنه المقصود بالجميل والفعل ورد فعله قوي حتى وإن نوّه قمر أنه يقصد دينًا آخر غير الإسلام أو أن الفكرة هي ألا نتمسك بثوابت بعينها وتتوه منا الفكرة، لأن المسلم ظانٌّ بطبعه.

قمر:

أقصد الدين كما تعلمناه في المدارس وتلك هي المصيبة وإليك
باقي الحديث: خالصنا فيها سبق إلى أن العقل الديني يحاول أن يناور

ويتعاطى مع ما هو متاح له من وسائل منطقية يتوسمها جلب الهدوء والراحة للنفس، وسأذكر بعض الملاحظات العامة التي يتعاطى معها العقل الديني عندما يواجه فكرة يخوض في ثوابته وفرضياته، ليتلمس مجموعة من الحلول يتصور أنها تُخرج الفكر من أزمته.

يتبنى العقل الديني فكرة يتصور أنها منطقية، ولكنها بعيدة كل البعد عن أدوات المنطق...

فيتصور أنه طالما هناك ملايين من البشر يعتقدون بالله وبدينه فهذا دليل على كون إيمانه وفكره صحيحًا، إذ ليس من المعقول أن هؤلاء البشر كلهم مُحطئون ومُحرفون فكريًا.

ولكن هذا المنطق بائس في مجمله، فليس صحيحًا أن النفاق مجموعة كبيرة من البشر حول معتقد أو فكرة معينة يجعل هذا الاعتقاد وهذه الأفكار صحيحة. فإذا كان هناك من يفتخر بوجود أكثر من مليار مسلم على ظهر الأرض فإننا نقول له: إن عدد المسيحيين يزيد عن هذا العدد...

وكذلك الهندوس أصحاب البقرة المقدسة يعادلون في تعدادهم من يؤمنون بالإله الإسلامي وعدد اللادينيين والملحدين في العالم يقترب من هذا الفصيل أو ذاك.

وبهذا لا يكون انتشار فكرة مع وجود أعداد هائلة من المناصرين لها دليلًا على صحتها. بل هناك أمثلة رائعة من التاريخ البشري تستهزئ

بهذه الرؤية وبهذا المنطق. فحتى عصور قريية كان العالم بأسره يعتقد بفكرة أن الأرض مسطحة ومنبسطة وأنها تُشكّل مركز الكون.

ليأتي العلم وينسف هذه الفكرة من جذورها. فلا الأرض مسطحة بل كروية، ولا تشكل مركزاً للكون بل هي نقطة زرقاء باهتة منزوية في أحد أطراف الكون الرهيب.

أصحاب هذه الرؤية يصرفون حجم القلق الذي ينتابهم من الموروث الديني، وعجزهم عن إيجاد وسائل منطقية للاقتناع والإقناع بأن يتشربوا داخل المجموع... وأن يجدوا الحماية في وجود أعداد هائلة من المناصرين، ولا بأس أن يكون منهم علماء ومفكرون فهذا سيعطي للمعتقد المزيد من سلامه وقوته.

هذه الطريقة في التعاطي مع الأفكار هي مناورة للعقل الديني للبحث عن الأمان النفسي من خلال الانغماس في المجموع، والارتقاء في أحضانه كوسيلة لجلب حالة من السلام الداخلي... هو بالفعل يجد أمانه في المجموع، وأنه ليس الوحيد الذي يقف في الساحة يتلو هكذا خرافات.

هناك من يحصن إيمانه وتراثه من النقد بتحويل نظره إلى معتقدات الآخرين وبيان فسادها وخوائها معتقداً ومتوهمًا أنه بذلك ينجو بخرافته، ويجد لها حضوراً وأماناً...

فتجد المسلم ينال من إيمان المسيحي ومعتقداته بالمسيح الإله المخلص، كما تجده يسخر من الذين يعبدون البقر. بينما تجد المسيحي

يستنكر صورة الإله المتعطش للدماء والغزو والسبي في الموروث الإسلامي... وهكذا الجميع يتبادلون الطعن في معتقداتهم، وقد يمتلكون بالفعل رؤية جيدة لا تخلو من المنطق والعقل. وقد تصل ببعض الناقدين منهم إلى وجود دراسة جيدة لعلم الميثولوجيا والتاريخ والتراث.

لكن الغريب والطريف في الوقت نفسه أنهم ما أن ينتهوا من تقديم التحليل حتى يتوجهوا صوب إيمانهم. فتجدهم يلقون العقل والمنطق في أول صندوق قمامة... وتتبخر كل التحليلات والميثولوجيات والمنطق من الأذهان.

العقل الديني يهرب من الإشكاليات التي تكبل معتقده ودينه بالخوض في فساد فكر الآخر كمحاولة إما لتفريغ طاقة غضب ناشئة عن عجزه، أو هو الارتقاء في حالة نفسية تبريرية بأننا كلنا فاسدون ومنحرفون... هذا الأمر شبيه بالحالة النفسية التي تنتاب التلميذ الفاشل عندما يدرك أن كل التلاميذ يعانون الامتحان، وأن هناك إخفاقات كثيرة كمبرر لإخفاقه، وأنه ليس الوحيد الذي يحظى بالفشل.

نتلمس هذا الأمر بوضوح في الكثير من الندوات، والعديد من الكتب الموروثة... فعندما يتم الخوض في إشكالية تتعاطى مع الموروث الإسلامي، كالمذابح التي تمت على مدار الدعوة الإسلامية، تجد المسلم يتدخل ليذكرك بالمذابح التي في الكتاب المقدس... أو حين التطرق لحد الردة في الإسلام؛ يسرع المسلم باستحضار نصوص من الكتاب

المقدس تدعو هي الأخرى لقتل المرتد... بالرغم من أن موضوعنا غير معني بمذابح الكتاب المقدس أو نصوصه.

الفكر الديني يتكئ اتكاءً شديداً على استحضار فكرة المؤامرة في محاولة من العقل لإيجاد وسيلة تتحمّل كمّ الخرافات والغيبيات الكامنة في سراديبه، والتي تتعرض من وقتٍ لآخر لأن تظهر على السطح مسببة لألم لا يمكن احتماله... لتكون فكرة المؤامرة محاولة لبث الهدوء في النفس المضطربة، التي تجد إيمانها ينهار مع أول مطرقة نقد... وكشاعة تلقى عليها كل الهواجس والقلق.

الإبداع الأساسي والمحوري في استحضار نظرية المؤامرة يتكئ على وجود الشيطان وفعله... فهذا الشيطان اللعين يحاول أن يُجرب في إيماننا ومعتقداتنا ويوسوس بداخلنا بالشر، وكل فكر متشكك هو أساس البلاء، ومن يُبدع الأسئلة يخلق البدعة ليحرفنا عن إيماننا الجميل.

تزداد دوائر المؤامرة عندما يترسّخ في ذهن المؤمن أن المعتقدات الأخرى المنحرفة تريد أن تُجرب إيمانه وتجذبه إليها بإيمانها الضال... وأن نقدها لمعتقداته لا يأتي إلا غيراً وحقداً تكنه لإيمانه الصحيح.

هو يرى أن الحملات التي تنال من إيمانه من جانب اتجاهات أخرى دينية أو لا دينية إما تحركها أصابع الشيطان الخبيثة، أو هو فقد وغيره منهم على عظمة وجماليات إيمانه.

هنا العقل الديني ابتكر فكرةً تسمح للخرافات التي يؤمن بها أن تبقى آمنة... فالنقد الذي يشكك ويهز أرجاء إيمانه هو نتاج قوى شريرة

وحاقدة ولا تبغي الخير له... فيتشرنق الإنسان على ذاته، ويتشبث بموروثه أكثر وأكثر.

من الأنماط الشائعة في مناورات العقل الديني أن يتبنى نظرية "خير وسيلة للدفاع هو الهجوم" أو قل هي القدرة العجيبة على تحويل السؤال الموجه ليّ إلى سؤال آخر مضاد أوجهه إليك حتى يتوه سؤالك وأجد تبريراً مقنعاً لإيماني!

فعندما نتحدث مثلاً عن الخلق وكيف تم، مع وجود رؤية علمية بأن المادة يستحيل أن توجد من العدم. كما ستندفع أسئلة أخرى كثيرة تخوض في قصة الخلق نفسها وصفات الإله الخالق لتطلب الإجابة... هنا العقل الديني لا يملك شيئاً يقدمه، بحكم أنه تلقى المعلومة كموروث ثقافي اكتسبه وتم تلقيه إياها.. فلن يفعل سوى أن يطرح سؤالاً مضاداً أمام سؤالك! وهل تعتقدون أيها السيدات والسادة الحضور أن الكون والوجود وجدا هكذا؟ وهل الحياة جاءت مصادفة وبعشوائية؟!

بالطبع هذا هروب من السؤال إلى سؤال يجعل السائل ينصرف عن سؤاله أو على الأقل يهدئ نفساً مضطربة جرى اقتحامها.

المفترض أن صاحب الرؤية الدينية هو من يدعي وجود الخالق مثلاً، ويسوّق لها ليل نهار ومن ثم عليه أن يمتلك كل الأدوات والمعارف بحكم أنه صاحب الحل الوحيد المعلن... ولا يكون استفسارياً إلا أنني أجد خللاً منطقيّاً وعلميّاً في أطروحات القصة...

فليس لي وجهة نظر أخرى أريد تسويقها بل مناقشة ما هو مطروح ويتم ادعاؤه... لذا ليس هناك أي داعٍ لأن تسألني وتطلب منى نظرية بديلة... حتى لو لم أستطع أنا تقديم نظرية بديلة، فهل هذا يعفي نظريتك من النقد ويجعلها صحيحة؟! الفكر الديني جاء لتلبية احتياجات نفسية للإنسان بالمعرفة والفضول، ومن خلال هذه الحاجة تولدت الأسطورة وفقاً للحجم المعرفي والتطوري للإنسان؛ لتقدم له حلاً سهلاً ومتسرعاً تفني بحاجته المعرفية... ولكن ليس معنى أنني لا أمتلك إجابة لسرّ الوجود أن يجعل إجاباتك الهشة المتعجلة المهترئة هي الصحيحة. عندما يعترى العقل الديني اليأس من محاولة أن يجد للغيبات والخرافات حضوراً، وهو ما يفتقده بحكم أنها أشياء تم تعاطيها هكذا، ولا يوجد دليل واحد يثبت صحتها بالرغم من عظم أبواقها... هنا لا يكون أمامه سوى العبارة الشهيرة التي تغلق أي حوار وتجعل النفس ترجع إلى مأواها دون قلق وشك... فليس أمامه سوى ادعاء أن هناك حكمة إلهية عظيمة وتدبيراً وتخطيطاً إلهياً كبيراً، ونحن أعجز من أن نستوعبه بحكم عقولنا الصغيرة والمحدودة.

بالطبع هذه المقولة تُستقى من عجز أي إنسان عن استيعاب كل العلوم والآداب المختلفة... لتثبت العجز عن فهم الحكمة والتدبير الإلهي.

هنا يتم خلط أوراق كثيرة حتى تشيع النفس الإنسانية بمخدر يجعلها تقبل التناقضات والإخفاقات وتسكنها في ذاتها بدون منغصات.

نحن البشر قد نعجز عن استيعاب كل العلوم، ولكن ليس معنى هذا أننا مقيدون عن المعرفة أو القدرة على التعامل مع هذه العلوم... فيمكنني أن أبُدد مساحات جهلي متى تطرقتُ لهذه العلوم وخضتُ وبحثُ فيها... ولكن أن يكون العجز مستحيلاً فهذا غير مقبول، كونه يشلُّ العقل عن البحث، ويحصن الفكرة - التي لا يوجد دليل واحد يثبتها - من الاقتراب والنقد لتبقى آمنة على حالها.

أسوأ منتجات العقل الديني في مواجهته للأفكار الشاكّة أن يتعامل ببدائية وبدواة... أن يصدّر ضعفه وهوانه وحماقاته.

فمواجهة الفكر الناقد بالوعيد والإرهاب، بالعذاب والجحيم، هو أسلوب يتبعه المؤمنون كوسيلة احترازية واحتراسية من عذاب يوم قادم.. هو يعتقد أنه بهذا أسلوب في تصديره للإرهاب كفيل بالرد على ما يُثار من نقد حول منظومته الدينية. فهو يتحصن من عذاب هذا اليوم ويصدره لناقده.

قد يكون التهديد والوعيد بعذاب يوم قادم موجهًا لنفس المؤمن الذاتية فهو يُرهّب ذاته ليمنعها من الخوض في أمور قد تأتى بالانحراف عن جادة الإيمان، مما سيكون له سوء العاقبة... ولا مانع من أن أصدر لناقد إيماني هذا الرعب؛ حتى يكفَّ عن إثارة أمور تؤذى أمانى النفسي.

ومن أحقر الأساليب التي يتعامل بها الديني السب والسخرية والتهكم، لتصيب صاحب الفكر الناقد في شخصه كمحاولة للنبيل منه... ولا مانع إطلاقاً من الوعيد بالعذاب والجحيم وسوء العاقبة،

متصورًا أن أسلوب السباب واللعنات قد يقوّض الفكرة الناقدة أو يُسكت صاحبها عن الخوض فيها ثم تأتي ميثولوجيا المحرقة والانتقام الإلهي لتُجهز على البقية الباقية.

بالطبع هم واهمون وبائسون... فهم يتصورون أن الإنسان ما زال تحت نير العبودية الفكرية القديمة، وأن حد السيف المشهور سلاحًا أو سببًا كفيلاً بالردع متوهمين أنه هكذا يُقهر العقل.

صمتت ذهب وخرس الزين أمام هذا الأسلوب الجميل وتلك الأفكار الجديدة التي حملها ابن النوبة ليعرض رقبتة للسيف البتار. لكن ذهب أباحت على الفور أن تلك الأفكار قديمة قدم الإنسان لكن أفضلها مسرحية وسأعمل على تقديم حوار لها يصلح للمسرح. ما رأيك يا زين؟

الزين: أريد قراءة هذا السيناريو أو الحوار لكي أعمل على تخيل إخراجها بالصورة اللائقة بنص جميل كهذا.

ذهب:

اتفقنا وسأبدأ العمل من الآن بقراءة النص.

ما رأيكم إن قدمت بكلمة تاريخية عن المسرح المصري كالآتي:

أن فن المسرح ظاهرة من الظواهر الإنسانية الاجتماعية التي ارتبط وجودها وتطورها بنشأة الثقافة وتطورها، وهو إبداع إنساني يكشف في محتواه وشكله عن المدى الذي وصلت إليه الجماعات الإنسانية في فهمها واستيعابها للكون والعالم والبيئة المحيطة به.

إن قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ قد فجرت كل طاقات الكُتّاب والفنانين وأمدتهم بالجو الملائم لتنمو ملكاتهم، فقدّم كل من نعمان عاشور أعمالاً مهمة هي: الناس إليّ تحت، الناس إليّ فوق، عيلة الدوغري، وأتيح ليوסף إدريس أن يكتب جمهورية فرحات، ملك القطن، اللحظة الحرجة، وكذلك ألفريد فرج الذي كتب سقوط فرعون، حلاق بغداد، سليمان الحلبي - سعد الدين وهبة كتب، السبة، والمحروسة، وكوبري الناموس، وبالنسبة للطفي الخولي، القضية. أما من حيث الفرق المسرحية، فقد كان هناك ثلاث فرق قبل الثورة، اثنتان تحت إشراف الحكومة هما: «الفرقة المصرية للتمثيل» وتقدم الهزليات والميلودراما والمسرحيات الشعرية، والفرقة الثانية «فرقة المسرح الحديث»؛ وكانت تسير على نفس النهج، وبعد الثورة ضُمت الفرقتان تحت اسم «المسرح المصري الحديث» بإدارة يوسف وهبي حتى ١٩٥٦، واستمرت هذه الفرقة تقدم ما كان يقدم قبل الثورة، ثم قدمت مسرحيتان تتجاوبان مع الأوضاع الجديدة وهما: المزينون، والأيدي الناعمة.

أما عن المسرح بعد ١٩٦٧ فقد اتخذ مظهرين مترابطين: الأول هو ازدهار المسرح التجاري والثاني: هو ما يمكن أن ندعوه «مسرح السلطة».. ولعل من أبرز كُتّاب المسرح الذين تألموا من الهزيمة وقدموا أعمالاً مسرحية تناقش القضية كان أبرزهم محمود دياب في أعماله «الزوبعة»، و«ليالي الحصاد» وقدم فيهما نضجاً فكرياً واضحاً. ولكن أمام امتداد عوامل السلب في الواقع المصري، كان طبيعياً أن يزداد المسرح التجاري رواجاً وازدهاراً، وأن يزداد مسرح الدولة في المقابل عزلة وبواراً، وتساقطت أوراق المسرح الجاد، هاجر ألفريد فرج، ومات

ميخائيل رومان، ومحمود دياب، ورشاد رشدي، وأصبح سعد الدين وهبة، وعلي سالم من كتاب المسرح التجاري.

إن كُتِّبَ هذه الفترة في مصر ١٩٥٢ - ١٩٧٠، لم يملكوا النظرة أو الجراءة التي تجعلهم يتوغلون في أراضٍ لم يحددها خط الدولة، فإنهم لجؤوا إلى الإسقاط التراثي في ظل التحول الاشتراكي وإلى التوظيف الرمزي في أعقاب نكسة يونيو وذلك على سبيل التورية التي تلمح ولا تصرح، لكنها في الوقت نفسه لا ترتفع إلى مستوى الرمز الفني الدرامي الذي يعد اللغة الطبيعية للمسرح.

هناك اعتقاد خاطئ ولكنه في حكم اليقين الآن لكثرة ترديده، وهو أن المسرح المصري في السبعينيات لم يكن له وجود، ويزيد الأمر صعوبة أن عقد السبعينيات خاصة عرف في مصر على أنه عقد الهزائم الكبرى. برغم ما ساد فترة السبعينيات من تردّد وسوقية ظهر كُتَّاب دراميون، مثل دكتور "محمد عناني"، "سمير سرحان"، "عبد العزيز حمودة"، "فوزي فهمي". وتميزت فترة السبعينيات بحدة التفاوت الاجتماعي نتيجة لتبني مصر سياسة الانفتاح الاقتصادي عام ١٩٧٤. وكان للدولة دور أساسي وراء أزمة المسرح.

إذا تأملنا العروض التي قدمتها الجهات المختلفة بعد الانتفاضة المصرية العظمى سواء كانت مستقلة أو حكومية، فسنجد أنها تشابهت، ولكن رغم كل التحفظات على هذه العروض فإن شيئاً جديداً يحدث، فعلى الأقل قُدمت بلا خوف، بعدما تخلص المسرحيون من الرقيب

الداخلي، فأصبح هناك جراءة في هذه العروض لم تكن موجودة من قبل، وهذا ما يحتاجه المسرح، ليخلق حالة من الجدل والصراع، وأظنُّ أن الأمور ستختلف في المستقبل دون شك.

الزين: أنت كاتبة جيدة يا دهب لكن سنعرض العرض الأول في باريس، وأظنُّ أن تلك المقدمة أفضلها عندما نعرض المسرحية في مصر.

ما رأيك يا قمر؟

قمر: أفضِّل ذلك أيضًا وأرجو أن تحتفظي بها يا دهب.

عرس ذهب^٨

انتهت أيام عرس ذهب ولياليها إلى قمر، ونقشت ذهب على يديها نقوش الحناء التي امتازت بها بنات النوبة حتى في أفراح بنات المدن الكبيرة لا بد أن يتقاسموا البنات ليلة الجلوة بينات النوبيات لنقش أيدي البنات وأرجلهن بالحناء وبعض أجزاء من الجسم المجلو والتي لن يراها غير العريس في ليلة دخلتها، وبدأت الليلة برقص البنات شبه عاريات وتمايل بعضهن على بعض واستسلام إحداهن للأخرى تحت وابل الزغاريد التي تصم الأذان والبخور الذي زكم الأنوف وأعمى البصر ولم يبق إلا استسلام الأجساد المرخية التي استنشقت دخان الحشيش بعضها لبعض وظهرت المرأة النوبية في أبهى صورها وهي شبه عارية تتمتع وتمتع بالأخريات، وكان لذهب نصيب الأسد في هذا المرح الفاجر الجميل الشائق المغربي المهذب البهي السخي في لحمه وشحمه، استلذت ذهب مع بنت صاحبها وهي مراهقة وجمع بينهما نار الفرن وهن يعدين الخبيز يومًا ما. عاودت ذهب تلك الذكريات التي أهاجتها

وكأنها ذئب متوحش ينقض على فريسته التي تركت نفسها لدهب
تتمرغ عليها وتنهل من رحيقها ما وسعها حتى أفاقت على وقع الزين
الذي كان يبحث عنها ويعرف تمامًا أنها عندما تختفي فهي بجوار الفرن
تعاود نشاطها الجنسي الذي لا يشبع ولا يلين ولا يتوب ولا يتوقف.
حيّاه الزين ووقف حتى أدارت البنت ظهرها وطارت إلى الداخل،
وانقضّ عليها الزين وكأنها آخر ليلة سيلتقي بها وغاب عنه أنهما
سيرحلان معًا إلى بلاد فرنساوية حيث الحب والجمال ينتظرهما.
وستكون مشاعًا بينه وبين قمر ولم يعرف ومَن أيضًا. وهل يا ترى
سنبليغ قمر بحكايتنا أم سنلتقي سرًّا؟ وقال لدهب: وإن اكتشف
زوجك الشرعي علاقتنا؟ ماذا سنفعل؟ قالت دهب: أنت دائماً تطرح
الأسئلة، انتظر حتى نرحل أولاً واترك تلك الأمور لي فأنا كفيلة
بترويضه كما أشاء، ثم إنك تعرف تماماً أنني لا أستطيع الاستغناء عنك
لأنك عودتني على ما أحبُّ ولن يكون هناك عنك بديل. أرجو ألا
تسألني أو حتى تطرح السؤال مرة أخرى، لأنك أبي وعشيقتي وهو
أخي وزوجي، هكذا نحن النوبيين أوائل الأنبياء، فلن يكون بيننا إلا
كل سعادة ووثام ومحبة ورحمة، والزينة ستحفظنا إلى أبد الأبد.

انسلت دهب من عُشّها الغرامي، وعادت إلى الفرح والغناء حتى
مطلع الفجر.

ذُبحت الذبائح استعدادًا للفرح، فُرشت الأرض بالحصير
والسجاد، وعُلقت الأنوار والأعلام، واستمر الفرح والرقص والغناء
ثلاثة أيام بلياليها والمكان على قدمٍ وساقٍ بين أهل دهب وأهل قمر،

وَحُمِلَتِ الْبَنْتُ عَلَى مَحْمَلٍ جَمَلٍ وَدَارَ بِهَا الْقَرْيَةُ بَيْنَ الزَّمَرِ وَالطُّبُلِ الَّذِي
صَمَّ الْأَذَانُ. وَصَلَتْ الْمَحْمَلُ إِلَى كَوْشَةِ الْعُرُوسِ وَتَمَخَّرَتْ حَتَّى
جَلَسَتْ عَلَى كُرْسِيِّ الْعَرْشِ وَتَوَجَّهَتْ قَمَرَ بِجَوَارِهَا وَتَقَدَّمَ الزَّيْنُ مِنْهُمَا،
وَهَنَّا الْعُرُوسُ وَهَنًا الْعَرِيسُ بِزَوَاجٍ وَحَيَاةٍ سَعِيدَةٍ، أَدَارَ الزَّيْنُ ظَهْرَهُ
وَسَارَ بَيْنَ الْمَدْعُوبِينَ يَرُدُّ تَحِيَّتَهُمْ حَتَّى نِهَايَةِ الشَّادِرِ، وَمِنْهُ اسْتَمَرَ فِي السَّيْرِ
إِلَى أَنْ أَصْبَحَ نَقْطَةً غَيْرَ مَرْتِيَّةٍ وَضَمَّهُ سَوَادُ اللَّيْلِ وَحَمَلَهُ إِلَى مَا لَا نِهَايَةَ.

ضَمَّهَا قَمَرَ فِي حَجَرَتِهِ الْمَرْتَبَةِ الْمُنَظَّمَةِ الْجَمِيلَةِ، وَقَالَ لَهَا: هَذَا بَيْتُنَا يَا
قَمَرَ حَتَّى نَغَادِرَ قَرْيَتَنَا.

ذهب: لا أطيع أن أعيش في مكان واحد.

- هل لديك خطة ما؟

- لا لأنني لا أحب الخطط ولا التحضير للمستقبل.

- أنت غريبة يا ذهب.

- لا لستُ كذلك، بل أنا بنت الزينة أعشق الحرية.

- أنت تعشقين الحرية.

- وأنا أعشق الطيران.

- إذا اتفقنا على أن نعيش كيفما كان.

- كيف؟

- أن تحبني مثل حبي لك.

- أُمي كذلك أَحَبَّتْ أبي وأَحَبَّتْ كل القرية.
- وأنا كذلك أَحَبُّكَ وأَحَبُّ كل الناس.
- أَيُّ ناس يا ذهب؟
- الناس الحرة في فكرها وجسدها.
- فَإِنَّكَ عَشَقْتَنِي لِأَنِّي أَحَشَقُكَ.
- طَبْعًا.
- لا ليس طَبْعًا، أَحَبُّ فَيَكُ كل الرجال وكل النساء.
- لا لم أَفْهَمُكَ، وَضَّحِي يا خَيْرَ زَوْجَةٍ.
- أَنَا لَكِ وَلِلْآخَرِينَ الَّذِينَ يَهْوَاهُمْ قَلْبِي وَجَسَدِي.
- تَرِيدِينَ أَن تَقُولِي إِنَّنَا مَشَاع.
- نَحْنُ لَسْنَا مَشَاعًا إِلَّا بِالْقَدَرِ الَّذِي يَقَعُ عَلَيْنَا اخْتِيَارَهُمْ.
- كَيْفَ؟
- أَن رَغِبْتَ يَوْمًا أَن تَعْشُقَ تِلْكَ الْمَرْأَةَ أَوْ أَعْجَبِكَ هَذَا الرَّجُلُ،
فَلَمَّاذَا تَوَقَّفَ رَغْبَتُكَ الطَّبِيعِيَّةُ فِي الْإِقْتِرَابِ مِنْهَا أَوْ مِنْهُ؟
- فَعَلًّا يَا ذَهَبَ، أَرُغِبُ فِي عَدِيدٍ مِنَ الْفَتَيَاتِ وَالنِّسَاءِ، وَحَتَّى مِنْ
هِنَّ أَكْبَرَ مِنِّي سِنًا.
- وَمَاذَا فَعَلْتَ؟

- كبحْتُ جماحَ رغباتي واستكننْتُ.

- أنا لا أستطيع فعل ذلك، أنا أذهبُ إلى أبعد مدى في الحب إن كان مع رجل أو امرأة أما الذي يوقف رغباتنا هو المجتمع المريض العفن العاجز الكسيح.

- وما مفردات العِفَّة والطُّهر؟

- تلك المفردات تكون في وضح النهار وليس في الخفاء، هل تظنُّ أن تلك المرأة لم يكن لها أكثر من رجل ينكحها وهذا الرجل كذلك؟

- أنتِ ذهبتِ بعيدًا يا دهب؟

- ألم يكن في نبي الإسلام كل الطُّهر والعفة والمثل الأعلى؟

- أكيد!

- هل سألت نفسك: لماذا!

- لا!

قمر: لا أعرف بل الذي أعرفه أنى أحبك حتى من قبل أن أراك.

- أنا لا أحبك الآن، لكن إن أظهرت لي ما يستوجب حبك سأفعل، وهذه هي حياتي هنا أو هناك.

- اتفقنا يا دهب وسأظهر لك كل الحب.

- إذًا سيكون لحياتنا في باريس مثلاً.

عودة إلى باريس

عادت ذهب إلى باريس محملة الأشجان والحب على يمينها رجل وعلى يسارها رجل وفي قلبها كل باريس استقبلتها سعيدة مرحلة خفيفة كطائر الروندل. ترك الزين شقته المكونة من غرفتين لذهب وزوجها وسكن هو في غرفة ذهب الضيقة لكنها تطل على معهد النباتات بشارع مانج وهي ليست بعيدة عن مسكنه بشارع ديكارت. لم تكن باريس موحشة على قمر الذي عرفها تارة من حكايات الزين وتارة من حكايات ذهب وأطلق هو عنانه وناظره للحملقة إلى ما هو غير مألوف لديه وكان كل شيء غير مألوف حتى في شطحات الخيال، تلك هي باريس التي لم يعرفها أسعدته ولم يشعر بالغربة التي قاتلت ذهب أو تلك التي اعتصرت الزين. قمر بين فتاته وصديقه الأكبر حتى وإن لم يكن يشعر بفارق السن بينها.

قال قمر:

بعد تلك الفترة السياحية بين مقاهي باريس وأحيائها ألم يحن وقت
العمل بعد؟

الزین:

ياه، غداً ستزهق من العمل يا قمر.

دهب:

تمتع يومين قبل أن تُحتجز في ظلمة المسرح.

قمر:

كنتُ تواقاً أن أقدم شيئاً حتى أن أتعرف إلى المسارح.

الزین: اشرحي له يا دهب كيف حال المسرح في باريس.

دهب:

فعلاً هذا درس مهم أن تعرف أشكال المسرح الباريسي.

قمر: أشكال المسرح الباريسي؟ قالها بتعجبٍ.

دهب: نعم هنا المسرح ليس خشبة مسرح وستائر ولبتان يميناً
وشمالاً.

قمر:

كيف؟

ذهب: سأترك للزین الحديث عن المسارح الباريسية.

الزین:

قام إلى مكتبته المتواضعة ووضع يده على كتاب معنون
بالعرضحالجى أو فى انتظار فرج من تأليف عاطف يوسف وفتحہ على
صفحة مطوية فى أول الرواية وقرأ منه:

- هناك عديدٌ من المسارح الباريسية ومنها:

. المسرح القومي الشعبي Théâtre national .

والمسرح الشامل Théâtre pour tous .

.المسرح الجامعي Théâtre universitaire .

. المسرح التجريبي Théâtre art et essaie .

. ومسرح الشباب Théâtre des jeunes .

ولأن الشعب الفرنسي بطبيعہ مُثقفٌ ويملك من الوعي السياسي ما
يجعله (مناكفًا) ومناوئًا لحكوماته المتعاقبة، وبسبب قوة المعارضة فقد
ظهرت ثلاثة تيارات فكرية فى المسرح هي:

.مسرح البوليڤار Théâtre du boulevard .

. والمسرح الكلاسيكي Théâtre classique .

ومسرح الطليعة Théâtre avant-garde.

- وَمَنْ مِنَ الممثلين ترى أنه حمل العالم على كتفه مثل يوسف بك وهبي؟

فقال دون تردد:

- سارة برنارد من أقوى الشخصيات التي عرفها العالم في التمثيل المسرحي.

- وَمَنْ مِنَ الكُتَّاب؟

- هناك كاتبٌ كلاسيكيٌّ، وكاتبٌ شعبيٌّ.

على كل حال يُعتبر لويس السادس عشر Louis XIV راعي الفنون الفرنسية التي تبوأَتْ في عصره الصدارة في العالم. فهذا (راسين) Racine الكاتب الفرنسي الكبير قد أحلَّ الحب وأهواء النفس محلَّ القضاء والقدر حتى كانت نزعتُه عالمية، وكذلك نجمُ المأساة الكلاسيكية فيكتور هيجو يُعدُّ أبا الرومانسية في كتاباته للرواية.

وقد نشأت المذاهبُ المسرحية كالمذهب الكلاسيكي هو مذهب القيود، والمذهب الرومانسيُّ وهو مذهب الانطلاق والحرية، والمذهب الطبيعي الذي تغلب فيه الحقيقة على كلِّ من العقل والتفكير ومن أبرز نجومه إميل زولا Emile Zola وجي دي مون باسان Guy de Maupassant.

وكذلك المذهب الواقعي ونجومه من الكتاب من أمثال فولتير
Voltaire وبلزاك Balzac وستندال الذي عاصر نابليون الأول
وهزيمة جيوشه في موسكو فكتب (الأحمر والأسود)، وبلزاك هو الذي
أرسى المذهب الواقعي في الوصف والتدقيق.

وقدّم فولتير (مدام بوفاري) وهي وتُعد أعظم قصة في الأدب
الواقعي... وكذلك يُعدُّ أبسن إمامًا للأدب الواقعي.

- وما حكاية الكاتب الطبيعي؟

- هو مَنْ ينقل لنا الحياةَ نقلًا حرفيًا.

أما الكاتبُ الواقعي فهو من يُلخّص لنا الحياة، ويعطينا جوهرها.

طوى الزين الكتاب وقدمه لقمر قائلاً:

عليك قراءة هذا الكتاب فهو متعة وعلم وثقافة.

وكانت ذهب تنظر إلى الزين وهو يقرأ على قمر في حب وهيام
وهي مضطجعة على حافة السرير متكئة على المخدة، وكان يختلس زين
النظر إليها حيث إنه يعرف تمامًا معنى ضجعتها هكذا على حافة
السرير، مما جعله يُعجّل في القراءة بلا توقّف وأهدى الكتاب إلى قمر
لكي تفرغ شحنتها المغناطيسية مع قمر وذُهب.

لم يخل عليهم الزين في إحضار الكرواساه والخبز الطازج والزبد
لزوم الإفطار والدلع، وكان يدعوهم إلى الذهاب إلى مطاعم الحي

الرخيصة والتي لم تكن ترهق ميزانيته. وسأل الزين قمر: هل انتهيت من الرواية؟

قمر:

نعم استمتعتُ بها أيما استمتاع وانتهيتُ منها في أسبوع وتلك كانت أول قراءة سريعة لم أعودها، لكن الذي أتعجبُ له كيف لهذا الغلام الذي ليس له اسم سوى صفة "الولد" أن يصل إلى تلك المسارح وعمل فيها حتى أصبح اسمه يرنُّ في الأوساط المسرحية الباريسية؟
الزين:

اسمع يا سيدي عن حكايته الغريبة حقًا، والتي حكاها هو نفسه في معظم رواياته بدءًا برواية الجدع وهي تصوير عام لرحلته إلى فرنسا وعمله في المسرح، أما كيف ذهب هذا الشاب الفقير نصف المتعلم إلى باريس، فكانت من نصيب رواية العرضحاجلي أو في انتظار فرج، وكيف فهم المجتمع الباريسي، فكانت من نصيب رواية العريجي، أما رواية الجدع هي رواية مولدة في باريس، أما غذاؤه الروحي والفكري فكانت في ثلاثية السيمفونية الخالدة - الحكيم في باريس، طه في باريس، رفاة في باريس.

قمر: هل قابلت هذا الشخص؟

الزين لا لم أقابله.

دهب: ذهبت لتعد الشاي لأن السهرة ستبدأ: وقالت هل ممكن أن
تحكي لنا عنه أو تقابلنا به؟

الزين: لا أعرف أين هو الآن، هل في فرنسا أم في أمريكا الجنوبية
أو حتى الشمالية؟

دهب: أهذه الدرجة هو شخص مغامر؟

الزين:

ليس مغامرًا بل أظن أنه عندما يصل إلى مكان يفكر في مكان آخر.

دهب:

أتمنى معرفته.

قمر:

ألم يكفيك كلانا ناظرًا إلى الزين.

الزين: أخفض رأسه ولم يتكلم.

دهب:

نريد فعلاً أن نتعرف حتى إلى أفكاره.

الزين:

اسمعي يا ستي، إن الصحفي الوحيد الذي أخذ منه حديث
صحافي هو الأستاذ منير عتيبة.

قمر:

وهل لديك هذا الحديث؟

الزين: أظن أنه أذيع في صحيفة البيان الكويتية وسأبحث عنها.

دهب:

إلى أن تجد هذه الصحيفة ممكن أن تحكي لنا ما مواضيع أو رسائله
في رواياته التي ذكرتها؟

قمر: فكرة جميلة يا دهب.

تحاول دهب أن يطول الحديث مع الزين أما الزين يحاول أن
يختصره.

الزين: سأقرأ عليكما بعضاً من التعليقات عن كل رواية:

الجدع:

كتب منير عتيبة الناقد الأدبي:

الرواية تدور بالكامل في باريس. فما الذي يمكن أن يقدمه
هذا الكاتب في روايته بعد أن قدّم لنا مدينة النور طه حسين في "الأيام"
و "أديب"، وتوفيق الحكيم في "عصفور من الشرق"، وسهيل أدريس
في "الحي اللاتيني"، ما الذي يمكن أن يضيفه؟!

لكنني، من باب الفضول والعادة، قررت أن أقرأ صفحة أو اثنتين، وبدأتُ القراءة، ولم أتوقف إلا عند الصفحة رقم ٢٥٠! ولم أقاوم تفاعلي مع الرواية وانفعالي بها حتى أنهيتها في الليلة التالية، فما الذي في هذه الرواية؟!

القدرة الكبيرة على الحكيم، قُدرة الجذات القادرات على جذبنا الى حكاياتهن بخيوط غير مرئية، أول سمات هذه الرواية، فالكاتب يمتلك هذه القدرة بجدارة، يحسن وصف المكان دون إطالة ولا تزئيد، يكتفي بالتفاصيل القادرة على رسم صورة المكان في ذهن القارئ وجغرافية المكان وتاريخه معاً، ثم يحرك شخصياته في هذا المكان بتلقائية محسوبة، هي براعة مخططة حتى تبدو وكأنها عفوية، فما المكان؟

أنه باريس الأخرى، ليست مدينة النور والثقافة والرقي، ليست مدينة طلاب العلم والفن، ليست مدينة الجن والملائكة، إنها مدينة السوق، سوق "الهال" الذي يُغذي باريس بالطعام والمخدرات والعامرات!

الجدع، شاب مصري (لا يذكر الكاتب جنسيته إلا من خلال إشارات بسيطة) شبه متعلم، يتطلع لأن يكون من كبار تجار السوق، وبالذات تجارة اللحوم، ويحقق حلمه شبه المستحيل، فكيف يتحقق الحلم؟!

يقسم الكاتب روايته الى فصلين، يتمي الأول الى ما يسمى بروايات التكوين، فهو في هذا الفصل يبني العالم الذي ستدور فيه

روايته، وهو عالم جديد تمامًا على الرواية العربية، عالم سوق الهال بعلاقاته الخشنة، عالم المصالح التي لا تعرف الرحمة، ويربط هذا العالم بأحداث الثورة الفرنسية في علاقات عضوية غير مفتعلة، الثورة التي سألت أنهارًا من الدماء لكي تنجح، الثورة التي ساعدت العاهرات على إنجاحها، ونجحت الثورة في رفع شعار الحرية والإخاء والمساواة، لكن العالم الحقيقي لم يتغير، ما زال هناك أغنياء، وأغنياء جدًا، وما زال هناك فقراء إن لم يعملوا يموتوا، ولم تتوقف باريس عن إنجاب العاهرات واستقبالهن وتربيهن، ولم تتوقف الرشوة والفساد ولا استغلال النفوذ، العالم الذي قامت الثورة لهدمه تغيرت معالمه، لكنه في جوهره هو هو، ويبدو أنه لا أمل حقيقياً في تغييره، وليبحث كل شخص عن خلاصه الشخصي في عالم هذه مكونات.

في الفصل الأول - فصل التكوين يستعرض الكاتب تفاصيل حياة الجدع في سوق الهال، تفاصيل تكوينه، كيف بنى شخصيته ونماها؟ كيف حلم؟ وكيف حقق أحلامه؟ لا يرفض الجدع (وليس له في الرواية سوى هذا الاسم - الصفة) أي عمل يسند إليه ما دام شريفًا ولا يمس كرامته، يدرس أهل السوق جيدًا، يدرس العلاقات بينهم، يستفيد من هذه العلاقات سواء كانت علاقات عدا أو صداقة. علاقات واضحة ومشروعة أو خفية غير مشروعة. يتعلم من كل المواقف، يُنمي إمكاناته العلمية، يخطط لخطواته القادمة بدقة وسرية وهدوء وتصميم، يتحلى بالفضائل الإنسانية الأساسية للتجار، الأمانة،

والصدق والاستقامة، والصبر والتحمل، والسعي لتحقيق المصلحة الشخصية مهما يكن الثمن، مستفيداً من كل ما يُتاح له من أسباب موضوعية وعلاقات شخصية.

يحرص الكاتب على تقديم شخصيات حية، من لحم ودم، شخصيات ممكن أن نلتقي بها في سوق الهال بباريس أو في سوق باكوس بالإسكندرية، وهذا أحد أوجه الاختلاف المهمة بين روايته وروايات بعض كبار كتابنا عن باريس، فشخصياتهم في الغالب حاملة لأفكار وأيديولوجيات وقيم توضع على المحك في باريس، لكن شخصيات رواية الجدع لا تحمل سوى قيمها الخاصة كبشر مروا بظروف مختلفة، الجدع مصري، لكنه لا يقيس قيمة إلى قيم أهل السوق، ولا يقيم أخلاقهم بقيمة، يتعامل معهم كما هم، لا يحكم عليهم ولا يحاكمهم، ولا يحاكم نفسه مقابلهم، الحياة اليومية الحقيقية، حياة اعمل أو مت، لا تمنح أحداً هذا الطَّرَف الفكري، فأقرب أصدقاء الجدع إلى قلبه ماري مدلين كانت عاهرة، وزوجها جان ماري كان فتوة، لكن كلاً منهما يحب الآخر بجنون، ويخلص له، رغم أنها يعيشان منذ سنوات في حالة من عدم التفاهم الغامض، ومن أصدقائه أيضاً مدام جوبيون وهي صاحبة مقهى وإحدى قادة مقاومة الألمان في الحرب العالمية الثانية (هي شخصية حقيقية حتى باسمها فلم يغير المؤلف هذا الاسم)، ودونيس المذيع اللامعة، وجان كلود الشاذ جنسياً، والبابا أرنست الأديب المخمور الذي يكتب ويلقي ما يكتبه في القمامة فتحفظ به صاحبة

المقهى في ملف؛ لأنها وزوجها يعرفان قيمته. وغيرها من الشخصيات التي يقدمها المؤلف كما هي دون أي حكم قيمي نابع من ثقافة محددة، ودون مقارنات بين ثقافات مختلفة، وهو ما أعطى الرواية سمة الحياة الطبيعية والحقيقية، فالجدع إنسان حقيقي طبيعي، يحمل نقاط قوته وضعفه، يحمل مثالياته الخاصة، ولا يتورع عن الاستفادة من علاقة صديقته الأثيرة ماري مادلين وتاجر نصف الجملة كرستيون، وهو لذلك شخصية قريبة إلى القارئ، شخصية يمكن أن نقابلها في أي مكان وزمان، بل يمكن أن تكون هي القارئ نفسه.

أما الفصل الثاني - فهو فصل النجاح ومصاعبه، فبعد التكوين ينطلق الجدع في عالم التجارة بما لديه من إمكانيات صقلتها التجربة والتعليم، وبمساعدة الأصدقاء، ينمي عمله، ويبتكر أفكارًا جديدة أهمها فكرة "اللحوم الحلال". أي الذبح طبقًا للشريعة، ومن ثم يستحوذ على سوق كبيرة لا يجد من يلبي طلباته تضم مسلمين ومسيحيين ويهودًا، وهو ما يجعل عمله يكبر بسرعة تثير لعاب الفساد الحكومي مُثَلًّا في الشرطة، الكمسير أي مأمور قسم الشرطة نصف المتعلم الشره للمال والذي يحكم السوق بقبضة من حديد ويستحوذ على نسب من أرباح التجار ليتركهم يعملون دون مشكلات. ومن يقف في وجهه ويرفض الدفع مثل الجدع فإنه يلاعبه بالطرق الرسمية، مخالقات غير حقيقية، واتهامات مزورة، تؤدي إلى إغلاق محلاته وتهديده بالسجن! لكن الجدع بما لديه من ذكاء وقدرة لا نهائية على التحدي

يرفض الخضوع لهذا الابتزاز حتى ولو كان إصراره هذا سيقضي عليه، فتساعده دونيس بعلاقاتها في الإيقاع بالكمسير بقضية رشوة.

رواية الجدد لعاطف يوسف تُقدّم الإنسان عندما يستطيع استخراج أفضل ما فيه في مجابهة وحشية العالم، تقدم الصداقة العملية البسيطة الحقيقية دون طنطنة، تقدم تآزر من كُتِبَ عليهم الكفاح اليومي، وتناحرهم أيضًا، من أجل البقاء أو تحقيق الحلم، أو القضاء على الحلم، كل حسب موقعه ومصالحته، الرواية تجسد، ومن المهم تأكيد كلمة التجسيد هنا، فهي تحكي من خلال مواقف فعلية مرسومة بدقة يستطيع القارئ أن يتصورها بمخيلته، أقول إنها تُجسّد دراما الصراع الإنساني منذ الأزل، أكون أو لا أكون في مقابل كل التحديات وعوامل الفناء، لكنها ليست الكينونة التي يحققها النجاح المادي، فالنجاح المادي هنا ليس سوى المظهر الخارجي للنجاح، النجاح الحقيقي الذي حققه الجدد هو اكتشافه لقدراته الخاصة، وقدرته على استخدام هذه القدرات بأقصى درجة ممكنة، واكتشافه لعلاقات السوق التحتية، وقيمه الحاكمة، وقدرته على التعامل معها وتطويرها لصالحه، واكتشافه لدخائل النفس الإنسانية في أصدقائه وأعدائه على السواء، وفهمه العميق لهذه النفوس، وقدرته على الاستفادة من هذا الفهم في واقع حياته العملية، والأهم من ذلك كله، أو بمعنى أصح الإطار الذي يجمع كله إيمانه بذاته وبقيمه الإنسانية الدافعة والحامية وصموده بهذه القيم ومن أجلها.

استعادة اللغة . . استعادة الذات

بعد أن قرأت الرواية واستمتعت بها جمعتني جلسة مناقشة مع الكاتب، وتطرق إلى حكايته مع اللغة، كنتُ مبهوراً بالحكاية، كيف اكتشف في الثمانينيات من القرن الماضي، وبعد حوالي ١٤ سنة من هجرته إلى فرنسا أنه نسي اللغة العربية، يتحدث الفرنسية، يكتب الفرنسية، يفكر بالفرنسية، حتى أحلامه كانت بالفرنسية، وإصرار لا يقل عن إصرار الجدع قرر استعادة لغته، فكان يقرأ كتابين باللغة العربية مقابل كل كتاب يقرأه بلغة أجنبية، ويقرأ صحيفتين باللغة العربية مقابل كل صحيفة يقرأها بلغة أجنبية، وينسخ كل يوم مقالاً من صحيفة عربية، يكتبه بيده ليستعيد علاقته بلغته الأم، ويشترى كتب قواعد اللغة العربية والنحو ويدرسها، وهكذا استعاد لغته، فاستعاد ثقافته وأصله، فاستعاد ذاته الحقيقية، واختار أن يعبر بهذه اللغة عن

تلك الذات وتجربتها، فمنحنا هذه الرواية التي أصبحت أكثر من مجرد رواية، إنها إنجاز الكاتب للغته وذاته، وهي تجربة أدعوه إلى الكتابة عنها باستفاضة، فأهلاً بها من عودة، وأعتذرُ عن سوء ظني الذي به بدأت هذه القراءة للجدع!

ذهب:

ياه بدهشتها النبوية المحببة كأنها طفلة تحبو تقدّمت زاحفة إلى الزين
قائلة: أكمل.

قمر:

إن أردت أن تعرفي أكثر علينا الحصول على الرواية لقراءتها.

ذهب:

ومتى ستحدثنا يا زين عن باقي الروايات؟

الزين:

في سهرة أخرى!

قمر

حاول قمر أن يفهم العلاقة الثنائية بين ذهب والزين، لم يصل إلى حلّ سوى أنها علاقة محبة. البنت ذهب تحاول دائماً أن تستفزّ الزين لتخرجه عن الدور الذي رسمه لنفسه في تلك العلاقة الثلاثية الأبعاد رغم تقاربها الشديد المعقد. تحاول ذهب أن تفتعل كل ما يقربها من

الزین وملا مسته وتقيله حتى أصبحت عادة تعودها قمر، وكان يُرجع ذلك إلى علاقتها قبل أن يتزوجها، أما الزین فكان يحاول أن يثنيها عن هذا اللعب الطفولي وينهرها قمر وتتمادى ذهب ويضحك الجميع. بحكم عادة المجتمع الفرنسي في شرب الخمر الأحمر على الأكل مع اللحوم والحبين والخمر الأبيض مع الأسماك والخمر البمبي مع لحوم البقر. وبعد عشاء في المنزل وزادت قمر في الشراب وجارها قمر في ذلك حتى اختل توازنهم وساد بثلاثتهم موجة ضحك شبه هستيرية، ورقص ذهب قمر وتمايلت بجسدها الفرع الملفوف بقوة وجلست على رجل قمر وبدأت في تقيله بهستيريتها الطفولية الجميلة، وكان ينظر إلى الزین بنصف عين أثقلتها الجفون الناعسة، حتى قال قمر للزین: أريد أن أهديك هدية صداقتنا ومحبتنا وهي أن تقبل ذهب. تقدّم منها وكانت على بُعد قدم منه، وصغرت له خدها وطبع قبلة لطيفة، وقهقه قمر قائلاً ليس هكذا تؤخذ الهدية، ومسك قمر شعر ذهب ولطع قبلة شديدة على شفيتها الممتلئتين الورديتين، وقال: هكذا تُقبل الهدية يا صديقي، فرد الزین قائلاً: وأنا قبلت الهدية، وحاط رأس ذهب بحنية، وفرجت له شفيتها، وداعب لسانها لسانه، وسال لعابها، وقمر يحاوط رأسيهما من الخلف، ويطلب لهما المزيد. وسألت: ذهب أهكذا كان الجدع يقبل ماري مادلين؟ قال قمر: أكيد بعد هذا الحب الغريب ألا يقبلها أو حتى يفعل الحب معها؟ وقال الزین بلهجة الخير العالم: يا جماعة هم أصدقاء من بعيد لبعيد، وكان الجدع يخطط لما هو أبعد من ذلك، ولا يريد أن تفشل خطته أيّاً من تلك المشاغل. ردت ذهب: أما نحن فلنا قصة

أخرى نحاول الآن نسجها، فعانقها قمر، وأدخل لسانه في فمها، فلقت هي لسانها على لسانه، وكانت قُبلةً طويلةً؛ مما أتاح الفرصة للزین أن يفتح زجاجة أخرى من الخمر الأحمر ويصبّ للجميع، وغنى محمد عبد الوهاب: "كلنا نحب القمر والقمر بيحب مين"، لكن قمر لوعها، واحتضن دهب، وردّد: كلنا نحب القمر والقمر يحبنا كلنا. ونام ثلاثتهم على الأرض حتى أول شعاع من النهار، قام الزین كعادته وذهب إلى حجرته وعاد إليهم بعد أن اشترى الكرواسا بالزبد وأخرى عادية بدون زبد ورغيفًا ساخنًا وبعض الزبادي بالفاكهة، وبدونها والفطور لا يخلو من الجبنة. وعاد مُحَمَّلًا ورائحة المخبوزات تفوح أمامه واستيقظ قمر، وأخذ حمامًا، أما دهب فلا تستحم بعد الجماع لأنها تريد الاحتفاظ برائحة رجولته أطول مدة ممكنة، وهكذا فتح ثلاثتهم الباب والنوافذ لعلاقة جميلة لثلاثتهم ليس بها من خشية أو تعريض، وقالت وهي تُلقِي عليهما رتحة الصباح بالفرنسية: هذا زوجي وهذا عشيقتي، ولكُلُّ في قلبي هوّی.

مسرح المدينة

وقرر ثلاثتهم أن يزورا مسرح مدينة باريس بميدان شاتليه في المنطقة الرابعة، وهو ليس ببعيد عن مسكن الزين، واليوم مسكن دهب وقمر أو قُل مسكن الزين وقمر ودهب. ساروا على الأقدام حتى نهر السين ومنه إلى كوبرى شاتليه ليصبوا جميعًا في ميدان شاتليه الأهل بالمارة والمتسكعين والسائحين، وعلى اليمين مسرح المدينة، وعلى اليسار مسرح شاتليه الذي يكثر من عروض الموسيقى والرقص. أما مسرح المدينة فيقدم عروضًا مسرحية فرنسية، وخلال موسم العرض يُقدّم مسرحية أجنبية يختارونها بعناية، وهو من المسارح القومية الباريسية. والذي لا يعرف هذا المسرح قال الزين إن مديره يهودي وزوجته الممثلة الأولى وابنته الممثلة الصاعدة بقوة، أما قيادة المسرح الإدارية فهي في يد مجموعة يهودية أيضًا، ويختارون من يعمل معهم أن يكون كذلك. ومن

العجب أن كل عروض المسرح كاملة العدد لا كرسي خالٍ من التسعمائة، ولذلك تنهات الفرق المسرحية على العمل في هذا المسرح. وكان لدينا مثل سارة برنارد في الشهرة والعظمة والتمثيل السيدة فاطمة رشدي، وفيلم العزيمة يشهد لها والنسر الصغير مثلتها مسرحية كما مثلتها سارة برنارد وحضرت الأخيرة لمصر لتحية تلك الممثلة التي حصل فيلمها على أحسن فيلم في بلاد السينما هوليوود.

تركهم الزين في ميدان شاتليه، وقبل أن يهبط في بطن باريس ليستقل المترو نادته ذهب ومشت خلفه بصندلها الجلد المكشوف وهو يفرق على رخام الميدان، وقف لها مستطلعًا ومسكت ذراعيه بقوة وقالت له: كيف تتركني دون أن تقبلني؟ فمسك ذراعيها بقبضته الحديدية حتى أصدرت صوتًا نَبَّ المارة، وهو يرى من خلف كتفيه قمر الذي بسط له يديه رافعًا كتفيه في علامة الموافقة الضمنية، وكأن الزين مغلوب على أمره من جبروت تلك الحسناء السمراء التي همهم المارة إعجابًا بها. وذهب إلى عمله في المكتبة القومية بالقسم العربي حيث تصنيف المراجع العربية لعمل قاموس خاص بالمكتبة، وكان هذا هو عمله الذي يتقاضى نظيره أجرًا يساعده على المعيشة المتواضعة التي يعيشها، وكان زين يُخصَّص هذا الأجر لجولاته الثقافية والمسرحية والسينمائية التي لم تنقطع أما دخله من المسرح فكان يكفيه للعيش والسكن.

تجول الاثنان حول الميدان، ووقع في طرقات خلف الميدان على عرض سخي لألوان الطيف واللحم الأبيض الطري المغوي لنساء جاووزن عمر الشباب بمراحل يتبخرن أمام المارة ولكل زبونها المعتاد من كبار السن الباريسيين. حاذقمر وذهب نهر السين متجهين إلى الجنوب حتى وصلا إلى تقاطع الكبريين وهي منطقة معروفة بهذا الاسم تتبع المنطقة الرابعة البرجوازية إلى أن صادفا بابًا مغلقًا كتب عليه الكبريين ولا شيء يدل على بضاعة للبيع أو الشراء وطاقة صغيرة على الباب الخشبي العتيق ويعمل هذا المحل أربعة وعشرين ساعة من يافطة صغيرة كُتبت بجوار الباب، مما أدهشهم أكثر وأكثر أن نساء في كامل زينتهن ورجالًا في غاية من الأناقة ينزلقون خلف هذا الباب الذي بدون اسم، وقال قمر: نأخذ العنوان، ونسأل الزين لعله يدلنا على هذا المحل الغريب، عاد الاثنان من نفس الكبريين "les deau Pons" الذي في نهايته شارع كاردينال لموان ومنه إلى شارع ديكارت. وتحديثا عن مسرح المدينة وكيف يعرضون عليه مسرحيتهم الجديدة حتى يطلع على مشكلتهم النوبية كل مثقفي باريس وإعلامها، وهنا نكون وصلنا إلى هدف مهم من عملنا ليس لفضح الحكومة المصرية وتخاذلها فقط بل لكي نجد عونًا حتى من خلف البحار من باريس راعية الفنون في العالم، ومهد ثورات الدنيا.

المسرحية الجديدة

التعليم أولاً:

لم يستقر ثلاثتهم على اسم المسرحية التي كتبها ثلاثتهم حول التعليم في النوبة وبعض المشاكل الاجتماعية السيئة كختان البنات وطهارة الصبيان، والتي تُؤلّد لديهم مشكلات جنسية ليس لها أول من آخر، وتستمرّ معهم حتى الممات، فلا البنت قادرة على مزاوله الجنس بصورة طبيعية، ولا الولد أيضاً، إلى أن أصبحت البنت تفضل الجماع من الخلف بين البنت والولد أيضاً وأصبح المختشون من الشباب يشكلون الغالبية بين الرجال والمختشات البنات فاقت عدداً وفكراً وبهجة بين النساء وبعضهن. في أماكن العمل والمزارع والنوادي... أما الشباب فلهم أماكن تجمعهم في المدن الكبرى وتركزت لهم الشرطة الفسحة لكي يزاووا الجماع الجنسي بين بعضهم البعض، وهي طريقة أخرى في إلهاء الشباب عن السياسة ومتطلبات الحياة مثل

المخدرات التي أصبحت من تجارة الدولة لتغيب المواطن والوطن عمّا يسرقه النظام لصالح أعداء البلاد، ووصلت الخيانة إلى أعلى مراتبها من تلك التجارة، وتربعت الدولة برئيسها على قمة هرم التبجح بإهداء تراب الوطن لأعدائه، بالرغم من رفض المحاكم في ذلك إلا أن الحاكم الديكتاتور العسكري الأوحده هو الذي يعمل لصالح إسرائيل، وليس لصالح بلاد المصريين لا اليوم ولا مستقبلاً حتى باتت البلاد تنن من الفقر والجهل والمرض والأمراض المستوطنة التي ظهرت بفعل المبيدات المسرطنة وأصبح داء السرطان من الأمراض المتوطنة في مياه الشرب والمزروعات والفاكهة ورفضت الدول استيراد المزروعات المصرية التي كانت تشتهر بها وهجر الفلاح أرضه والعامل مصنعه والطالب مدرسته.

٢ + ٢

التقى الزين بأهله الذين كونوا من بعضهم البعض أسرة متماسكة
يحنو كلُّ منهم على الآخر، ولا يفوت أحدهم حدثاً طول يومه إلا
وحكاه للآخر. وتجمع ثلاثتهم في بيت شارع ديكارت حيث أعد قمر
وجبة نهاية الأسبوع وهي التركين وهي شبيهة بالفسيخ ولا يستطعمها
إلا أهل النوبة، وتمتاز بتركيز شديد للملح والتركين مجموعة من أسماك
السردين النيلية توضع في إناء فترة طويلة حتى يتحلل السمك. أما
رائحته النفاذة هي التي تجذب أهل النوبة إلى أكل تلك الوجبة المملحة
التي اشتراها قمر من محلّ نوبي للبقالة في باريس الثامنة عشرة. وبدأ
العطش ينسحب من ألسنتهم إلى جوفهم وشربوا كثيراً من الخمر
الأبيض المثلج مما حلّل مُحِّهم أيضاً. قرر ثلاثتهم الخروج ليستنشقوا
هواء صحياً على نهر السين بعد أكلة تلك السموم التي فقدوا طعمها

منذ تهجيرهم من منبتهم والأكل دائم التركيز في المخ ويستشعره حتى قبل اللسان، هكذا كانت تحكي لهم الزينة أن طعم الأكل في المخ قبل اللسان. لم يذهبا بعيداً عن حيهم خوفاً من الضياع بالرغم من أن الخمر تجعل شاربها أكثر إقداماً وتهوراً عن مدخن الحشيش الذي يجعل متعاطيه أكثر جُبناً ورعدة.

تجاذبا الحديث في سيرهم على رصيف نهر السين إلى أن وصلا عند نقطة التقاء الكبيرين، فتذكر قمر الباب المغلق، وقال للزين: هناك في نهاية الكبرى الآخر باب صغير من الخشب مغلق، ولا إعلان عن بضاعته، لكن كلما مرّ أمام الباب ما يُفتح الباب، يدخل الزائر دون أدنى إشارة منه، وقالت ذهب معقبة والغريب في هؤلاء الزبائن أنهم في غاية من الأناقة وتبدو عليهم الأبهة. وقال قمر: لكنني لاحظت كتابة صغيرة تعلن أن المحل مفتوح سبعة أيام في الأسبوع أربعة وعشرين ساعة في اليوم وكذلك عملية حسابية مقطوعة من شجرة (٢ + ٢). هل تعرف شيئاً يا زين عن تلك التجارة الغريبة في باريس؟

الزين:

تفكرّ الزين قليلاً وقال إنها تجارة الجنس المباحة في باريس.

قمر:

وهل لتك المحلات تراخيص بذلك؟

- نعم إنها مباحة.

انتبهت ذهب للحديث وقالت:

هل ممكن أن ندخل إليها لنرى كيف يتاجرون في الجنس؟

الزين:

طبعاً أكيد، أنا شخصياً لم أدخل إليها لكنني سأسأل ونعود مرة أخرى.

مسرحة التعليم أولاً

استخلص الزين مجمل ما قرأ وكتبت الصحافة والمفكرون المصريون أن التعليم هو أساس النهضة، وبدأ في كتاب مشروع التعليم ليبيته ذهب ويناقشه مع قمر ويعدون من هذا المشروع السيناريو لكتابة مسرحية التعليم أولاً، ومما كتبه الزين في هذا الفجر:

التعليم أول خطوة لتطور الشعوب، وتقدمها في كثير من المجالات، فالتعليم يخلق مجتمعاً منظماً، ويطور العمل الشوري والتحرري، ويبني الثقة بين الأجيال، ويجعل التعاملات بينهم بكل احترام، ويرسخ قبول الرأي الآخر، ويعمق ثقافة الحوار، وتبادل الخبرات للوصول إلى أفضل النتائج التي تُسهم في تقدّم البلاد وتطوره.

ويثبت التاريخ أن إصلاح مصر ورقيا وتقدمها لن يكون إلا برقي التعليم وتطويره؛ فعندما تولّى محمد علي حكم مصر دشّن مشروع نهضة

كبيراً، كان التعليم ركناً ركيناً فيه؛ فلجأ إلى إصلاح النظام التعليمي، وأسس نظاماً قوياً وحديثاً يضمن إنشاء جيل واع ومتحمل للمسئولية، وقادر على التغيير والنهوض بالبلاد، وأبقى على الأزهر كمنبع للعلوم الدينية والاستفادة من علمائه النوابغ؛ للتعاون مع الطلبة في المدارس النظامية، وقد اهتم بالطباعة وترجمة الكتب الأوروبية للاستفادة مما فيها.

كما أرسل البعثات المدرسية إلى أوروبا ليتم الشباب المصريون دراستهم في معاهدها العلمية، فهو لم يكن يكتفِ بأن يؤسس المدارس والمعاهد العلمية بمصر ليتلقَى فيها المواطنون العلوم التي تنهض بالمجتمع، بل اعتزم أن ينقل إلى مصر معارف أوروبا وخبرة علمائها ومهندسيها ورجال الحرب والصنائع والفنون فيها.

وأراد أن تجد مصر من خريجي هذه البعثات كفايتها من المعلمين في مدارسها العالية، والقادة والضباط لجيشها وبحريتها، ومهندسيها والقائمين على شئون العمران فيها وإدارة حكومتها؛ لكيلا تكون عالمةً على العالم. ومع المؤامرة الدولية التي أجهضت مشروع محمد علي، حدثت انتكاسة كبيرة لمدخلات المشروع وركائزه، ومنها التعليم.

مع ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ عاشت مصر مرحلة مد ثوري حقيقي في كل مجالات الحياة السياسية والاجتماعية والتعليمية، وأيقن عبد الناصر أن بناء دولة قوية حديثة يعتمد على أبنائها في ملاحقة التقدم والتطور، لا بد أن يعتمد على ركيزة تعليمية قوية متطورة تواكب

التغييرات العلمية والبحثية. ووضع الرئيس التعليم على رأس الأولويات الوطنية؛ فقد كان مؤمناً بأن التعليم لا بد أن يكون متاحاً ومجانياً لكل المصريين، وأنشأ نظام تعليم أقر حق الجماهير في مستقبل أفضل من خلال تحسين أنفسهم وتطويرها من خلال التعليم.

وهدفت مجانية التعليم في جميع المراحل إلى الارتقاء بالأسر الفقيرة درجة في السلم الاجتماعي ووصولهم إلى الطبقة الوسطى، وكان حرص عبد الناصر على مجانية التعليم وتوفير فرص عمل للخريجين، بجانب منح الفلاحين الفقراء أراضي الإصلاح الزراعي، ومع إنشاء المصانع ما وسع من مساحة هذه الطبقة حتى أصبحت لها الغلبة في المجتمع المصري.

واهتم الرئيس عبد الناصر بالتعليم الجامعي؛ فقد كان هناك ثلاث جامعات فقط هي القاهرة والإسكندرية وعين شمس، ومع تبني الدولة لسياسة مجانية التعليم ازدادت أعداد الطلاب؛ مما دعم فكرة إنشاء فروع لتلك الجامعات في الأقاليم، ثم أنشئت أول جامعة إقليمية وهي جامعة أسيوط عام ١٩٥٧، ثم توالى بعد ذلك ظهور الجامعات الإقليمية في طنطا والمنصورة والزقازيق. كما تم التوسع في إنشاء المدارس الفنية والتجارية والصناعية التي تُخرج أعداداً من الفنيين يتم استيعابهم مباشرة فور تخرجهم في المشروعات الكبرى التي كانت الدولة توليها الاهتمام الأكبر. وفي عهده أرسل أكبر عدد من الطلاب لتحصيل العلم من الخارج في شتى مجالات المعرفة. وهكذا استطاع جمال عبد الناصر إنشاء طبقة وسطى كبيرة.

وتم تطوير الأزهر الشريف وتحويله لجامعة عصرية تدرس فيها العلوم الطبيعية المدنية بجانب العلوم الدينية، وتم افتتاح فروع لجامعة الأزهر في العديد من الدول الإسلامية، وأنشأ مدينة البحوث الإسلامية التي كان وما زال يدرس فيها عشرات الآلاف من الطلاب المسلمين على مساحة ثلاثين فداناً تضمُّ طلاباً قادمين من سبعين دولة إسلامية يتعلمون في الأزهر مجاناً، وقيمون في مصر إقامة كاملة مجاناً أيضاً، وقد زودت الدولة المصرية - بأوامر من الرئيس عبد الناصر - المدينة بكل الإمكانيات الحديثة.

كما اعتمد عبد الناصر في نظام التعليم على مبدأ العدالة الاجتماعية التي تتضمن حق المساواة بين المصريين، ولذلك ساوى في التعليم بين أبناء الفقراء والأغنياء، وأجلس أبناء العمال والفلاحين بجوار أبناء الأغنياء وكبار موظفي الدولة في فصول واحدة، وفق الذكاء والتفوق وليس وفق الاعتبارات الطبقية والمادية. وهكذا، كان التعليم في زمن الرئيس الراحل جمال عبد الناصر مشروعاً وطنياً مكتمل الأركان، لم يكن للتجارة والبنس دخل فيه على الإطلاق، ولذلك لم تشهد مصر في حقبتَي الخمسينيات والستينيات مدارس خاصة على غرار الوقت الحالي.

وأختمُ حديثي، بأن الدول التي تبدأ في أي مشروع نهضة تبدأ من حيث انتهى الآخرون، وهي بذلك تُوفّر الوقت والمال والجهد، من خلال الاستفادة من تجاربها في الماضي، وخبرات الدول المتقدمة

وإنجازاتها العلمية والتقنية واتباعها الخطوات نفسها التي اتخذتها هذه الدول في المسار الصحيح، والتي كان في المقدمة منها التعليم، وتقدير العلم والعلماء، كمدخل أساسي لمشروع النهضة، لأنه لا يمكن أن يحدث تقدم بدون إنسان واعٍ مُتعلِّم.

وتخيل الزين ما قاله كل من الحكيم وطه حسين ورفاعة حول التعليم في باريس وترك ذلك لذهب تفعل به لتكون المفهوم العلمي الذي سعى إليه علماء التنوير وإلى عاطف يوسف الذي ابتعد عن الفكر التنويري الباريسي وذهب يتعلم في سوق الهال في باريس وتخرج في جامعاتها التي تضم كل التخصصات من الخمور والألبان والخضار واللحوم والفاكهة، وكان لكل مجال تنويره لتبصر مصر في مجال العلوم والتجارة والصناعة والزراعة وغيرها من العلوم النفعية.

أمسكت ذهب بأول خيط المسرحية التي ستكون في باريس، وعملت أن تكون في ثلاثة فصول، استعانت في ذلك بروايات عاطف يوسف في مجال التنوير في باريس من ثلاثيته السيمفونية الخالدة التي لا تدري بالضبط: لماذا بدأها بالحكيم؟ وكان الأفضل أن يبدأها برفاة الطهطاوي ثم طه ثم الحكيم.

تباحث ذهب مع الزين وقمر حول هذا الترتيب لأنهم إن وصلوا إلى قناعة ستبدأ ذهب الفصل الأول بالترتيب الذي سيتفقون عليه. عرضت ذهب ذلك على صديقها الزين وقمر للوقوف على رأى قاطع بينهم.

قال قمر:

معك حق يا قمر في هذا السؤال لأن عليه سيكون تسلسل بناء
ديكور المسرحية.

الزين:

علينا قراءة السيمفونية كاملة من منطلق هذا المفهوم وهي عندي
ممكّن أن نتسلسل في قراءتها.

الزين:

أنا موافق.

دهب:

وأنا كذلك.

الزين:

أنا قرأتها كما هي دون تدخّل مني أو حتّى تقديم نقدٍ حولها؛
ولذلك أطلب قراءتها مرة أخرى لأرى كيف نبدأ في تسلسلها، أما
الحكيم سأحاول اقتناء نُسخٍ أرى من أصدقاء مصريين.

قمر:

لماذا لا نقرأ من كل منها فصلاً أو اثنين الآن؟

دهب:

اسمعوا، سأقرأ عليكم تعليقًا بسيطًا، مقدمة الرواية، وسأبدأ كما
بدأها الكاتب بتوفيق الحكيم:

تلك هي الحركة الأولى في سيمفونية مصر الخالدة:

بين يديك "الحكيم" تلك ليست رواية ولا تسجيلًا
تاريخيًا لفيلسوف مصر توفيق الحكيم. ولا هي دراسة
أكاديمية عن رحلته وحياته، بل حلم سيمفوني باريبي
عشته مع توفيق تارة ومع الحكيم تارة أخرى. الحلم عادة
يستغرق من النائم ثلاثين ثانية، ونشعر أنه دام الدهر.
حلّمي مع الحكيم وتوفيق بدأ منذ زمن بعيد جدًّا، ولكنه
لازم لعصرنا حتى نستوعب ما كان يفكر فيه توفيق
الحكيم، وما كان يتطلع إليه لمستقبل لمصر، والحلم لا
ينحضع لمنطق الأشياء.

هناك خطآن مستقيمان لذلك الحلم، وهم تارة توفيق
مع الكاتب وتارة الحكيم مع الكاتب باسمه المستعار
"الوايزمان"، والذي شاركني الحلم هو الحكيم الذي
رحلت معه كل العصور الفكرية إلى أن شاهدَ مصر بعد
عودته إلى بلده التي اختارها بنفسه باريس - فرنسا
وكانت كارثة الكوارث بالنسبة إليه، وحتى بعد أن تقلّد
القضاء، فحال المصري هي كما تركه عليها بل أسوأ.

قدّم الحكيم ومضات علاج لجراح بلده التي أنجبته
وبدأها بالعلم وأنهاها بالعلم، هكذا شاهد ودرس وقرأ،
وازدادَ علماً وقيناً أن بلاده لن تكون ذات شأن بين
الدول إلا بفاتحة العلم.

واليوم بيني وبين نفسي وبعد أن استيقظت من هذا
الحلم لا أتمنى للحكيم أن يعود لكيلا يرى أن بلاده تتقدّم
بخطى سريعة نحو دمارها، وفلسفة شكه ألقى بها في سلة
مهملات الحكم الإسلامي الذي يصبوا إلى الخلافة
والعودة القهقري.

ليس هناك أي من إساءة للأديان أيّا كانت، لكن
هناك نقداً وتنبيهاً وتحذيراً وشكاً وبناء، وهذا من حقي
أن أحافظ عليه لأكون شاهداً على عصر لم أكن أتمنى أن
أكون فيه.

لكم احترامي وتقديري

عاطف يوسف

هذا عن الحكيم أما عن طه حسين فكتب المؤلف في مقدمته:

جاء في كتاب "في الشعر الجاهلي" لطله حسين أن
الأدب العربي في الخمسين سنة الأخيرة، قد انحدر
وأصابه المسخ والتشويه، بسبب مجموعة احتكرت اللغة
العربية وآداها بحكم القانون. وهذا أمرٌ ليس خليفاً بأمّةٍ

كالأمة العربية، كانت منذ عرفها التاريخ ملجأ الأدب وموئل الحضارة. عصمت الأدب اليوناني من الضياع. وحمت الأدب العربي من سطوة العجمة وبأس الترك والتر.

الأدب العربي، يجب أن يُعتمد في درسه على إتقان اللغات السامية وآدابها. وعلى إتقان اللغتين اليونانية واللاتينية وآدابها. بالإضافة إلى تفهم التوراة والإنجيل والقرآن. إذ كيف السبيل إلى درس الأدب العربي، إذا لم نقيم بدراسة هذه الموضوعات كلها؟ فهل نظن أن من شيوخ الأدب في مصر من قرأ إلياذة هوميروس وإينادة فرجيل؟ لقد كان الجاحظ أديباً لأنه كان مثقفاً قبل أن يكون لغوياً أو بيانياً أو كاتباً. وكان يُتقن فلسفة اليونان وعلومهم وسياسة الفرس وحكمة الهنود. وكان على علم بالتاريخ وتقويم البلدان. ولو عاش الجاحظ في هذا العصر لحاول إتقان الفلسفة الألمانية والفرنسية. وهذا ما يفعله بالضبط أستاذ الأدب الإنجليزي أو الفرنسي اليوم. يكفي أن تنظر في أدب أبي العلاء المعري لترى أننا في حاجة إلى علوم الدين الإسلامي كلها. وإلى النصرانية واليهودية ومذاهب الهند في الديانات؛ وهذا لكي نفهم شعر أبي العلاء. فالأدب لا يمكن أن يثمر إلا إذا اعتمد على علوم تعينه، وعلى ثقافة تغنيه.

اللغة العربية لغةٌ مقدسة، لأنها لغة القرآن الكريم والدين. ولأنها مقدسة فلا تخضع للبحث العلمي الصحيح الذي قد يستلزم النقد والتكذيب والإنكار والشك على أقل تقدير. أما طه حسين فيريد أن يكون تدريس اللغة العربية وآدابها، شأن العلوم التي ظفرت بحريتها من قبل. فدراسة الأدب العربي اليوم تقتصر على مدح أهل السنة، وذم المعتزلة والشيعة والخوارج والكفار. وليس في ذلك شأنٌ ولا منفعة، ولا غاية علمية بالنسبة لأدب اللغة العربية. فالأدب العربي شيءٌ والتبشير بالإسلام شيءٌ آخر. فمثلاً إذا أمرت السلطة السياسية الكتاب والمؤرخين أن تكون كتاباتهم ودراساتهم مقصورة على تأييد السلطة السياسية، أليس الكتاب جميعاً — إن كانوا خليقين بهذا الاسم — يؤثرون أن يبيعوا القول والكراث على أن يكونوا أدوات في أيدي الساسة، يفسدون بهم العلم والأخلاق.

لقد أغلق أنصارُ القديم على أنفسهم في الأدب باب الاجتهاد كما أغلقه الفقهاء في الفقه، والمتكلمون في الكلام. فما زال العرب ينقسمون إلى بائدة وباقية، وإلى عاربة ومستعربة. وما زال أولئك من جُرحهم وهؤلاء من ولد إسماعيل. وما زال امرؤ القيس صاحب "قفانك..."، وطرفة صاحب "لخولة أطلال..."، وعمر بن كلثوم "ألا هي...".

لكنني - والكلام هنا لطه حسين - شككتُ في قيمة الأدب الجاهلي، وألححتُ في الشك، وانتهيتُ إلى أن الكثرة المطلقة مما نسميه أدباً جاهلياً ليس من الجاهلية في شيء. إنما هي منحولة بعد ظهور

الإسلام. فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم، أكثر مما تُمثل حياة الجاهليين. وما بقيَ من الأدب الجاهلي الصحيح قليل جداً، لا يمثل شيئاً، ولا يدل على شيء، ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الصحيحة لهذا العصر الجاهلي. فالشعر الذي يُنسب إلى امرئ القيس أو إلى الأعشى أو إلى غيرهما من الشعراء الجاهليين لا يمكن من الوجهة اللغوية والفنية أن يكون لهؤلاء الشعراء. ولا أن يكون قد قيل وأذيع قبل أن يظهر القرآن. لذلك لا ينبغي أن يُستشهد بهذا الشعر على تفسير القرآن وتأويل الحديث. وإنما ينبغي أن يُستشهد بالقرآن والحديث على تفسير هذا الشعر وتأويله. فحياة العرب الجاهليين ظاهرة في شعر الفرزدق وجريير وذو الرمة والأخطل والراعي أكثر من ظهورها في هذا الشعر الذي يُنسب إلى طرفة وعنترة وبشر بن أبي خازم.

أما أسباب نحل الشعر الجاهلي كما سردها طه حسين، فهي سياسية ودينية. فبعد هجرة الرسول إلى المدينة نشأت عداوة بين مكة والمدينة. اضطبغت بالدم يوم انتصر الأنصار في بدر، ويوم انتصرت قريش في أحد. فوقف شعراء الأنصار وشعراء قريش يتهاجون ويتجادلون ويتناضلون.

يدافع كل فريق عن أحسابه وأنسابه، ويُشيد بذكرى قومه. وبعد فتح مكة بقليل، وبعد أن توحدت قريش مع الأنصار تُوفي الرسول ولم يضع قاعدة للخلافة، ولا

دستورًا للحكم لهذه الأمة التي جمعها بعد فرقة؛ فعادت هذه الضغائن إلى الظهور. واستيقظت الفتنة بعد نومها. وزال الرماد الذي كان يخفي الأحقاد. فاختلف المهاجرون من قريش مع الأنصار في الخلافة. أين تكون؟ ولمن تكون؟ وكاد الأمر يفسد بين الفريقين لولا حزم نفر من قريش وقوة قريش المادية. فأذعن الأنصار، وقبلوا أن تخرج الإمارة إلى قريش. إلا سعد بن عبادة الأنصاري الذي أبى أن يُبايع أبا بكر، وأن يبايع عمر. وظل يمثل المعارضة. قوي الشكيمة، ماضي العزيمة، حتى قُتل غيلةً في بعض أسفاره. وزعم الرواة أن من قتله الجن. ولما قُتل عمر وانتهت الخلافة إلى عثمان أصبحت الخلافة في بني أمية. واشتدت عصبية الأمويين، واشتدت العصبية الأخرى بين العرب. وبعد مقتل عثمان وافترق المسلمون انتهى الأمر كله لبني أمية، بعد تلك الفتن والحروب. فالعصبية وما يتصل بها من المنافع السياسية قد كانت من أهم الأسباب التي حملت العرب على نحل الشعر للجاهليين. فابن سلام يعترف بأن أهل العلم قادرون على أن يميزوا الشعر الذي ينحله الرواة في سهولة. لكنهم يجدون مشقة وعسرًا في تمييز الشعر الذي ينحله العرب أنفسهم.

لم تكن العواطف والمنافع الدينية أقل من العواطف والمنافع السياسية أثراً في تكلف الشعر ونحله وإضافته إلى الجاهليين. فكان هذا النحل في بعض أطواره يقصد به إثبات صدق النبي وصحته. وكل ما يتصل ببعثته من أخبار وقصص تُروى لتقنع العامة بأن علماء العرب وكهانهم وأخبار اليهود ورجالهم النصاري، كانوا ينتظرون بعثة نبي عربي يخرج من قريش أو مكة.

كما كان هناك لونٌ آخر من الشعر المنحول نُسب إلى الجاهليين من عرب الجن، فالأمة العربية لم تكن أمة من الناس فقط، وإنما كانت هناك أمة أخرى من الجن تحيا حياة الأمة الإنسانية. وكانت تقول الشعر. وأنطقوا الجن بضروب من الشعر وفنون من السجع، ووضعوا على النبي نفسه أحاديث، لم يكن بُدُّ منها، لتأويل آيات القرآن على النحو الذي يريدونه ويقصدون إليه. وفي طبقات الشعراء لابن سلام نجده يثبت أن الشعر الذي يلجأ إليه القُصَّاص لتفسير ما جاء بالقرآن الكريم من أخبار الأمم القديمة البائدة لعاد وثمرود ومن إليهم هو شعر منحول، وضعه ابن إسحق الذي لم يكتفِ بذلك وإنما نسب الشعر إلى آدم نفسه، حين زعم بأنه رثى هابيل حين قتله أخوه قابيل.

وسبب آخر لنحل الشعر، ظهر عندما اتصلت الحياة العلمية عند العرب بالأمم المغلوبة والموالي؛ فأرادوا أن

يدرسوا القرآن درسًا لغويًا، ويثبتوا صحة ألفاظه العربية ومعانيه، فحرصوا على أن يستشهدوا على كل كلمة من كلمات القرآن بشيء من شعر العرب يُثبت أن هذه الكلمة القرآنية عربية لا سبيل إلى الشك في عربيتها.

وكانت هناك أيضًا خصومات بين العلماء. كان لها تأثير غير قليل في مكانة العالم وشهرته ورأى الناس فيه. فاستشهدوا بشعر الجاهليين على كل شيء. فالمعتزلة مثلاً، يثبتون مذاهبهم بشعر الجاهليين. إلا أن هذا الشعر الجاهلي المنحول استغله بعض المستشرقين للنيل من الإسلام. فيزعم "كليمان هوار" في فصل طويل نُشر في المجلة الآسيوية عام ١٠١١م، أنه قد استكشف مصدرًا جديدًا من مصادر القرآن الكريم وهو شعر أمية بن أبي الصلت. وأن الرسول قد استعان به في نظم القرآن الكريم.

أما طه حسين فهو يرتاب في شعر أمية بن أبي الصلت. ويقول إنه حتى إذا جاء في شعر أمية أخبارٌ وردت في القرآن كأخبار ثمود وصالح والناقة والصَّيْحَة، فمن الذي زعم أن ما جاء بالقرآن الكريم من أخبار كان مجهولًا قبل أن يجيء به القرآن؟ ومن الذي يستطيع أن ينكر أن كثيرًا من القصص القرآني كان معروفًا بعضه عند

اليهود، وبعضه عند النصارى، وبعضه عند العرب أنفسهم؟ أما شعر أمية بن أبي الصلت إنما نُحل نُحلاً. نحله المسلمون ليثبتوا أن للإسلام قدمه وسابقه في البلاد العربية. ومن هنا لا نستطيع أن نقبل ما يُضاف إلى هؤلاء الشعراء والمتحفين إلا مع شيءٍ من الاحتياط والشك غير قليل. فالقرآن الكريم وحده هو النص العربي القديم الذي يستطيع المؤرخ أن يطمئن إلى صحته، ويعتبره مشخصاً للعصر الذي تُليّ فيه.

وهكذا يتكرر فصل جديد مأساوي في ملحمة تاريخ البشرية. حينما يصطدم الجديد بالقديم.

والعلم بالمتوارث. فكل ما نعرف هو الصحيح واليقين. وما لا نعرف هو الخطأ البَيِّن. وكلما قلّت معارفنا، زادت ثقتنا فيما نعلمه. وزادت ضراوتنا في الحفاظ على هذا القليل. فالعقل جريمة واستخدام الفكر خطيئة. إذا حاولنا أن يصحح أفكارنا ومفاهيمنا الخاطئة. هذا بالرغم من تعاليم الإسلام الواضحة، التي تأمرنا بوجوب استخدام العقل والفكر في كل الأمور. وكما يقول العقاد: "وجوب استخدام العقل في الإسلام فريضة واجبة".

تلك اللمحة أثرتُها لكي نلمح في ذكرى طه حسين

إن كان ملحدًا أم كافرًا أم مسلمًا متعلمًا مثقفًا فليس ذلك
بذي شأن فيما نحن بصدده في هذه الرواية. نحن لسنا
بصدد إعادة محاكمة طه حسين ولا تقييم ما قدّم ولا ما
اختلف حوله المختلفون ولا تحامله على الأزهر ولا فصله
من الجامعة ولا فصله في حرية التعليم.

نحن بصدد رواية، رواية خلق الكاتب فيها طه حسين خلقًا جديدًا
وسوّاه في أحسن صورة لم يعهدها لا معاصروه ولا مناصروه ولا
مخاطبوه.

لستُ في حاجة لأن أقدم طه حسين لأنني لم أضِفْ
جديدًا لما سكّب منه وعليه من لعنات وهجاء ومديح.
لن أتعرّض لكفره أو إلحاده، ولا لورعه وانتائيه بل الذي
يهمني أن أرسم له شخصية روائية أُحرّكها كيفما أشاء،
وأنشد على لسانها ما أريد أنا أن أنشد. نحن لسنا في
معرض تقييم من قيّمه التاريخ وسرد فيه ما سرد، وناقش
أبا العلاء المعري ما طاب له وألح في النقاش وهو يعلم
أن أبا العلاء أنكر وجود الله مرة وأقرّه مرات، ولعن
الإسلام مرة ومدح الإسلام مرات، وأنكر وجود النبي
محمد وأقرّه مرات، ألح المعري في الإلحاد كما ألح طه
والحكيم، وتراجع المعري عن إلحاده لنفس أسباب عودة
طه والحكيم وهو أكل العيش. أما فلسفاتهم وأفكارهم

فطلَّت ثابتة غير محايدة، بل وضعاً الشك أمام ناظرَيْها ليكون يقيناً ودليلاً على ما هما فيه من وما تصبو إليه نفساهما من تقدُّم ورفعة لبلادهما، وإن استجابا للشك الديكارتى بدرجاتٍ متفاوتةٍ إلا أن الشك بدأ عند العرب بالجاحظ وانتقل إلى أوروبا، فكان الشك الديكارتى وإلغاء التاريخ.

وهذا ما وقع فيه طه والحكيم من خطأ فقد ظنَّا أننا لا نستطيع أن نلغي ما تعلمناه ليصبح عقلنا صفحة بيضاء كما ذهب إلى ذلك ديكارت. لأنه ليس من المعقول لرجل كطه درس التاريخ، وإن كان تاريخ الآداب أن يُلغي ما وصل إلى عقله ويبدأ من العدم. أو كما نبّه ديكارت بأنه يفكر فهو إذن موجود، وسأيريه في ذلك الحكيم، وبالرغم من وجاهة فلسفة ديكارت في الشك ليصل منه إلى اليقين فإن ذلك لا يهمننا نحن في شيء، لا يقين الجاحظ ولا شك ديكارت ولا طه ولا الحكيم بالرغم من أن هدفهم كان واحداً وهو رفعة بلادهم وتقدمها إلى عصرها الحديث؛ ليتمتع أهلها بالحرية والعدالة والكرامة، خاصة في تلك الأيام التي يتعرض فيها الوطن لهجمة المسلمين المتوحشة.

أما عاطف يوسف فكان له رأي مغاير: لا الشك ولا الله ولا الدين ولا الرسل ولا الحركة ولا السكون ولا السماء واليوم الآخر، بل إلههم الأوحد له هو ما لم يكمله لا طه ولا الحكيم ولا رفاة الطهطاوي ولا أبو العلاء، بل وضع تلك المعتقدات كلها جانباً ليسير فيما عجز أبو العلاء وطه والحكيم عن الإفصاح عنه، وتكملة رسائلهم لخير المجتمع ورفعة أمتنا العربية حتى الوحدة الشاملة بعيداً عن أي معتقد ديني. لا يهمننا أن نثبت أو ننكر وجود الله ولا الرسل ولا اليوم الآخر، بل الذي يهمننا في المقام الأول هو تقدّم المجتمع ليصل إلى عصر المعرفة دون أي عائق ديني أو معتقد إلهي. نحن نؤمن بأن المجتمع العربي قادر على كل إنجاز وتقدم؛ إذا آمن المجتمع بنفسه وقدرته وعزيمته على تخطي هذا الوازع الديني الذي يُكبّل أفرادَه، ويعطل تفكيره، ويأخذ من عقله حيزاً ليس بالمستهان به ليكون خاضعاً دائماً لحكم جائر سواء كان أباً أم رئيساً أم زعيماً، أم سلطاناً أم أميراً أم أستاذاً، أم قسيساً أم شيخاً أم راهباً أم إلهاً، عندما يفكر المجتمع العربي ككل سيصل إلى أعلى المراتب، وعندئذ تكون معتقداته التاريخية ليست إلزاماً له يمارسها بعيداً عن احتياجات الفكر الجماعي الشامل للمجتمع.

أحبَّ طه حسين باريس، وجمعه في هذا الحب توفيق الحكيم ورفاعة الطهطاوي، لكن لكل منهم باريسه الخاصة والتي يفتقدها ويصبو إليها، وفراقه عنها يؤلمه. أما رابعهم فو أنا عاطف يوسف الكاتب، شاهدٌ على حبهم لتلك المدينة التي إن عشتَ فيها بعضًا من الوقت أخذت كل الوقت، وإن أكلت في مطاعمها شفيت كل الوقت، وإن شربت من مقاهيها سكرت كل الوقت. إن عشق طه لباريس ليس كعشق الحكيم لباريس ولا عشق رفاعه، وما أنا إلا شاهد عليهم في ربيعهم وممارساتهم وأحوالهم في تلك المدينة التي سلبت لُبَّهم وأصبحت معشوقتهم. وهذا هو الذي جمعهم في تلك المدينة أو الجنة التي سنكتشف سرها في تجوالنا معهم كما وقفنا مع الحكيم، ولكل حبه وشغفه بتلك المدينة الساحرة.

ليس غرضنا من كتابة هذه السيمفونية الخالدة عن طه حسين أن نؤرخ له أو نأخذ عليه مأخذًا، لأن ما كتبه وما كتب عنه غنيٌّ عن التعريف له أو عنه، أما ما نحن بصددده فهو الانتقال معه إلى جنته التي اختارها لتكون موطنًا لفكره الذي لأمه فيه موطنه الأصلي، وهنا يلزم علينا أن نعرف القارئ بطه حسين الفرنسي الذي أحبَّ باريس حب العباداة، ومن أجلها تجرَّد من كثير من معتقداته التي اكتسبها بحكم العادة والنشأة والتربية، هدم الأصنام ليعيد تشكيل نفسه أولاً وفكره ثانيًا، هذه النشأة التي لم يجد فيها من نفسه أي هوى وليس له دخل فيها، بل كانت الأقدار التعيسة هي التي أوجدته هكذا. ومن المحبب أن نعرف السبب الذي من أجله خلع عباءة الأزهر وارتقى في حضن

باريس ليُخلق من جديد، هذا الذي أراد أن يرسل شعاع ضوء إلى بلده وإلى وطنه العربي لتواكب تلك المدنية والتقدم الذي تاق إليها حتى قبل أن يضع قدمه على أعتاب اللجنة الباريسية، طه الأعمى الذي أحب مدينة النور، والذي لم يعيش فيها بل عاشها وتشبعت مسامه من ضوئها حتى تحول جسده إلى ضوء يشع حباً وإخلاصاً ووفاءً.

الأعمى تلك السببة التي كاد بها أن ينتحر لازمته في الدرس، وطاردته صبيّاً، وأزعجته شابّاً وطالب علم، الأعمى تلك العاهة النكراء من أجلها أحبته باريس وذاق شهد العسل حتى سكر حبّاً وتقديراً وشرفاً، تلك العاهة التي حطت منه ومن شأنه كإنسان في بلد الأزهر بل في داخل أروقة الأزهر، فبلاد الديانات لم تعرف أن الدين المعاملة حتى أنكره وخرج منه رافع الرأس مشدود القامة كله خيلاء وحبّاً في الدنيا وإقبالاً عليها، تلك بلاد الفرنجة التي أعطت حياته معنى، معنى كريماً حرّاً، معنى كإنسان. أما في بلاد الدين والأزهر وقباب الكنائس والمعابد فلم يجد فيها المحبة والمساواة والصدق والإخاء الإنساني الذي وجدته في بلاد فرنسا، أو غيرها من الأمم الأوروبية، والتي يصبو فؤاده أن تماثلها بلاد الديانات السماوية التي لم يشب فيها الإنسان حتى إلى السحاب فضلاً عن السماء، ما زالت بلاد الله الشرقية تزحف إما على ركبتيها أو بطنها، عاجزة ذليلة تتسول لقمته دون أنفة أو كبرياء.

بلاد ناقله للحضارات وليست فاعلة للحضارات، بلاد تملك مؤهلات نفسها لترفع قامتها لكنها غافلة عن قدراتها. تشحذ خبزها

وتخشى أن تطلب حقها في أرضها، تستجدي الموارد ومواردها نهباً
للآخرين، حتى أصبحت مسخاً ممسوخاً.

رفعها طه إلى الأعالي وسبته، ضمَّها ورفضته، عشقها وكرهته،
فبأي آلاء رب تكفرونه. طه في غنى عمن أهانه وسبَّه بالعمى وتاقت
نفسه الأبية إلى أن يكون فكان. آمن بنفسه وبديكارت، عشق الأدب
فنهل من المعري، وتركه أخوه فصادق الحكيم، فكان لحياتها معنى في
مدينة النور. طاف مع الحكيم كعبة الحكماء من مقهى إلى مرسوم، ومن
مسرح إلى ملهى ومن قاعة درسٍ إلى قاعة لهوٍ، وكونا فكرياً وعلمياً
وحداثة. لكن عودتهما المأسوف عليها إلى وطنهما كانت طامة كبرى
لأفكارهما الخالدة، تلك التي قصصتها الأنظمة المستبدة وأزهرهم
الشريف. من شك الحكيم إلى شك طه الذي نبَّه إلى أن قيمة الإنسان في
أنه يفكر... في أنه يشك. وهنا عندما نتحدَّث عن الشك، أو نقول عن
شيءٍ إنه ديكارتي، فهذا يعني أنه عقلاني. وعندما ننطق بكلمة عقلانية
نرى فيها ارتباطاً وثيقاً بالحدثة. الحدثة التي قلصت في الغرب
المجالات الغامضة والمبهمة في العلاقات التي تربط الإنسان بالوجود،
وأزاحت كل ما يعترض التفكير الحر.

هذا ويتفق العديد من المؤرخين والفلاسفة، أنه مع ديكارت الذي
يعدُّ أبا الفلسفة الحديثة أصبح الإنسان يستمدُّ يقينيته من ذاته، وليس
كما كان الشأن عليه في العصور الوسطى الأوروبية وعصورنا الوسطى
الإسلامية الآن، من تعاليم عقيدة أو سلطة أخرى غير سلطة ذاته.

ويتفقون أيضًا أنه مع ديكارت صارت القاعدةُ المعرفية "أنا أشك إذا أنا موجود" محورَ التفلسفِ.

وكما تعرّض فلاسفة السيمفونية الخالدة لكثيرٍ من الملاحظات القانونية والدينية الإسلامية كان ديكارت يتعرض لملاحقة الإرهاب الأصولي المسيحي؛ لأنه كشف زيفَ الأخطاء الشائعة التي تفرض نفسها وكأنها يقينيات لا تُمس ولا تُناقش، وفي مقدّمها بالطبع القول بأن الأرض هي مركز الكون، وإن الشمس تدور حولها وليس العكس. وهي مقولة أرسطاطاليسية وبطليموسية كانت الكنيسة في القرن السابع عشر قد تبنتها وخلعت عليها المشروعية القدسية، ومن ثمّ فمن يعترض عليها يعترض على الدين. ومن هنا أصبح طه معلمَ الفلسفة اليونانية، وعندما يقول طه للأصوليين والأزهريين بأن للدين مجاله، وللعلم مجاله، ولا ينبغي الخلط بينهما يردّون عليه بآية من العهد القديم أو العهد الجديد وآيات القرآن الكريم لا تخصّ في شأن تغريب العقل، وهم يرددونها دون مللٍ أو وجل. وقد حاول طه كما حاول جاليله أن يشرح أكثر من مرة أنه يحترم العقائد الدينية كل الاحترام، ولكنه مضطر إلى استخدام أدوات القياس والحساب والتجريب العلمي إذا ما أراد فهم العالم الطبيعي، واستخراج القوانين التي تتحكّم فيه. ولكن عبثًا كانوا يوقفونه عند حدّه. ففي رأيهم كل شيء موجود في الكتاب المقدس توراّة أو إنجيلًا أو قرآنًا، وينبغي أن يؤخذ بحرفيته حتى ولو تناقض مع أبسط قواعد المنطق والعلم الحديث.

ومن هنا تجرّأ ديكارت الفيلسوف الفرنسي على أن يقوم بأكبر انقلاب فلسفي في تاريخ العصور الحديثة، من خلال اعتياده الشك في كل شيء: في العقائد، والعلوم، وفي الإنسان نفسه. إذ كان هدفه نقل المعرفة وموضوعاتها من الكونيات الإلهية إلى الفيزياء، ومن نظام العِلل الأولى إلى أنظمة الميكانيكا، والتخلي عن النظر بعين الله إلى العالم. إضافة إلى تقديمه الإجابات على كثير من القضايا التي شكّك فيها في كتابه «مقال في المنهج» من خلال تحرير نفسه من عالم الأحاسيس والآراء الخادعة التي لا تسمح له بالصعود من الوقائع إلى الأفكار لاكتشاف نظام العالم. وانتقاله إلى اعتبار العقل الإنساني قادرًا على بلوغ الحقيقة.

وعندما ينقل الكاتب الفرنسي مكسيم روفير عن ديكارت في الملف الذي وضعته المجلة الفرنسية "مجازين ليرير" قوله: "لقد أدركت منذ فترة أنني في سنواتي الأولى تعلّمت عددًا من الآراء الخاطئة معتبرًا إياها حقيقية، وبنيت في ضوءها مجموعة من المبادئ، اكتشفت فيما بعد أنها غير أكيدة ومشكوك فيها. لذلك كان عليّ أن أتخلص منها". ويضيف ديكارت "إني أعمل بكل جدٍّ وبحرية على هدم كل آرائني القديمة". إن الغاية من الشك عند ديكارت - كما صار واضحًا - هي الهدم، هدم كل ما اعتاده الإنسان وتعلّمه في صغره، هدم الآراء المسبقة حول الأشياء، وهدم الحقائق القائمة كالأصنام، واليقينيات التي تعتبر تحصيل الحاصل، ولا حاجة إلى إعادة التفكير فيها، هؤلاء الفلاسفة لم ينجحوا عن نقد أنفسهم للوصول إلى الحقيقة، أما فلاسفة المسلمين فلا للنقد ولا للحقيقة.

حتى جاء طه حسين ديكرات العرب الأول والأخير كما يبدو. فهو يعلن دون وجل أو خوف اقتداءه بديكرات في كتابه "الشعر الجاهلي" قائلاً: "أريدُ أن أصطنع في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثه ديكرات للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر الحديث". والناس جميعاً يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هي أن يتجرّد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل، وأن يستقبل موضوع بحثه خالي الذهن مما قيل فيه خلواً تاماً". وراح طه حسين يدعو إلى الأخذ بهذا المنهج في دراسة الأدب العربي القديم والتأريخ لها، وذلك بضرورة نسيان الباحث قوميّته وكل مشخّصاتها، ودينها، وكل ما يتصل بها، وألا يتقيّد بشيء.

وبناءً عليه اعتمد طه حسين منهج الشكّ الديكارتى الذي حمّله على رفض الكثير من الروايات التي تتعلّق بالشعر الجاهلي. الروايات التي أحصاها المؤرخون في كتبهم من غير تثبّت ولا تحقيق لقلّة نصيبهم من النقد، ولعدم ثبوتها أمام البحث والتحليل. يكتب طه حسين في هذا الشأن "هذا نحو من البحث عن تاريخ الشعر العربي جديد لم يألفه الناس عندنا من قبل. وأكاد أن أثق بأن فريقاً منهم سيلقونه ساخطين عليه، وبأن فريقاً آخر سيزوّرّون عنه ازوراراً. ولكنني على سخط أولئك وازورار هؤلاء أريد أن أذيع هذا البحث، أو بعبارة أصح أريد أن أفيّده، فقد أذعته قبل اليوم حين تحدّثت به إلى طلابي في الجامعة".

كان طه حسين ينظر إلى الشعر من خلال نظرته إلى الأدب حيث لاحظ أن هذا الأخير يخضع لرؤيتين متناقضتين: رؤية ترى في أقوال

القدماء حقائقَ علمية تاريخية مسلّمًا بها، ورؤية تضع علم المتقدمين كله موضعَ البحث. وهذا من منطلق الشك المنهجي. وأعلن طه حسين أنه من أنصار الرأي الثاني لأنه يريد "ألا نقبل شيئًا مما قال القدماء في الأدب إلا بعد بحث". وهكذا فإن طه حسين لا يقبل آراء القدماء إلا بعد إخضاعها للبحث والتثبت الذي يلي الشك ويؤدي إلى الحقيقة.

إن في وسع طه حسين بكلام آخر دراسة "الشعر الجاهلي" على الطريقة التقليدية، فيكرّر الآراء المألوفة، ويقول أصاب فلان وأخطأ فلان. وبذلك تبقى الأمور على حالها، ولكنه أراد التغيير والتجديد بخلخلة الواقع الثقافي، فاختار لذلك طريقة المجدّدين الذين لا ينطلقون من رأي مسلّم به، ولا يثقون بإجماع القدماء. لقد قاده حسّه النقدي الذي حصّله بتثقفه بالشك المنهجي الديكارتي إلى التساؤل هل هناك شعرٌ جاهلي؟ وإن كان هناك شعر جاهلي فما السبيل إلى معرفته؟ وما هو؟ وبم يمتاز عن غيره؟

قدم طه حسين هذه التساؤلات وغيرها، واستنتج "أن الكثرة المطلقة مما نسميه شعرًا جاهليًا ليست من الجاهلية في شيء، وإنما هي مُتَحَلَّةٌ مُتَحَلِّقَةٌ بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثّل حياة المسلمين وميوههم وأهوائهم أكثر مما تمثّل حياة الجاهليين". وبحث عن الحياة الجاهلية في هذا الشعر فلم يجد لها أثرًا واضحًا اللهم إلا في القرآن من ناحية، والتاريخ والأساطير من ناحية أخرى. التساؤلات التي انطلق منها طه حسين في دراسته الشعر الجاهلي كان مدرّكًا نتائجها العلمية

والعملية. فمن الناحية العلمية أراد أن يحصّ المستنيرين على إكمال مشروعاتهم التنويرية في الحرية والعدالة والتقدم بمزيد من الأسئلة حول مشروعية السلطة الدينية والمعرفية والعلمية. ومن الناحية العملية أراد التوجّه إلى عامة الناس، وإلى تلك الفئة من العلماء الذين قنعوا بما عندهم من كلام الأقدمين بأن الشك هو الطريق الملكي للوصول إلى الحقيقة.

وقد كان ديكارت يتعرّض في زمانه لمطاردة الأصوليين المسيحيين لأنه شكّك باليقينيات المطلقة التي تواضع عليها قومه حتى حرّم المس بها أو مناقشتها. وكذلك كان طه حسين محل حصار الأصوليين المسلمين في زمانه لأنه شكّك بوجود الشعر الجاهلي. فسُحِبَ كتابه حول هذا الشعر من السوق بأمر من المحكمة، وأُحرقَ في بعض الأماكن. وهكذا حرّر ديكارت وطه حسين بشكّهما فعل المعرفة ذاته في الوقت الذي كانت المعرفة تعتمد قبلهما على هيبة الأقدمين من العلماء ورجال الدين. وصار مرجعها معها العقل الذي يُفكّر ويشكّك ويُحلّل وينتقد باسمه وليس بأي اسم آخر.

ونحن في تلك الرواية من الخيال التاريخي سنكمل القصصات التي تركها الحكيم وطه وحتى رفاعة هناك على ضفاف نهر السين، سنبيح لأنفسنا أن نسبح في الفضاء الباريسي نبحت ونستقي ونلصق ونعيد كل ما تركه الخالدون هناك دون وجلٍ أو نقصان أو خوف حتى من حكم بالإعدام.

لأن أعداء المدنية والتقدم والمعرفة لا يستطيعون أن يروا النهار يشرق على العالم العربي، وما أحوجنا اليوم أكثر من أي عصر سبق أن نتملئ من فكر التراث العربي ونعيد ونزيد فيه وعليه حتى يتحقق حلم الخالدين لمصر والعالم العربي من علم ومعرفة.

أما هذا الأعمى فهو الذي يرى وسيرى حتى في أحلك الأيام سوادًا هذا هو الطاهّا:

(طاء، ألف، هاء ألف) كما كان يحلو له أن يكتبها كما يسمّعها وليس كما يكتبها القرآن.

هكذا علمتهم الزينة أن يكونوا شجعانًا وليس مناضلين، لأن الشجاعة روح من الزينة أما النضال فهو داء الجبناء، ينشدونه للزيف والتفرقة، هكذا هم العرب منذ وجودهم في اليمن والجزيرة العربية، وما إشعال النار أمام خيامهم إلا للاستدلال عليهم من الرحالة والتجار ليسرقوهم ويقتلوهم، وليس لكرم العرب كما يدعون. نهت الزينة أولادها العرب أنهم أي العرب كم يجب أن نتعود نحن الشعب العربي أو (الشعب العبوري) ما لم نتعود شيئًا منه في كل تاريخنا، أي أن نتعود تقبّل وغفران هذا العتاب أو النقد للنفس الذي لم نتعود قط أن نقوله أو نكتبه أو نقرأه أو نسمعه، بل الذي لم يصبح يومًا ما حلمًا أو أملًا أو تصورًا من أحلامنا أو آمالنا أو تصوراتنا، أعني النقد الذي يعني الرؤية والجرأة والصدق والشوق إلى الاقتحام والتغيير والإصرار على التنفيذ.. إنها لقضية حضارية وإنسانية وأخلاقية، بل وطنية قومية..

إنها حروف أولى من لغة يجب أن تتعلم العروبة الجرأة على النطق الجاهر بها وعلى الاستماع المتوثّب بكل معنى الاستقبال المستجيب المتلهف المتوقّد.. إنها لغة إنسانية قد تخلفنا كثيرًا عن بلوغ طورها.. إن اللغة الإنسانية ليست للتفاهم أو التخاطب أو للتحدث عما هو موجود أو للتعريف به أو لامتداحه أو الدفاع عنه أو لتفسير مزياء الدينية أو الأخلاقية أو التاريخية أو القومية أو المذهبية كما نفعل نحن باللغة. ولكنها أي اللغة الإنسانية جهاز إنساني هائل وشامل للتغيير والتخطي والخلق والإبداع والرفض والرؤية المخترقة بلا حدود أو حواجز.. حيث يقال: الإنسان كائن متكلم أو لغويّ يجب أن يعني ذلك أنه كائن مخطط مقتحم مغير متغير رافض لذاته التي كانت بالأمس..

إن الموهبة بلا تعليم تظل مثل النظرية العبقريّة بلا تطبيق، والكتاب المبدع بلا قراءة جيدة منفذة والعين المبصرة التي تعيش في الظلمة الدائمة.

أما تعليم فاقد الموهبة الذاتية فلن يجد فيه شيئًا يخاطبه أو يعامله أو يطلقه سوى أن يبهه الجرأة والقدرة الشرعية على أن يعبر عن عجزه المولود الطبيعي بكل الأصوات والأساليب الإعلانية، وعلى أن يفرضه على كل القيم الحضارية والثقافية والإنسانية، والأساليب الإعلانية، وأن يجعله النموذج والتفسير الشامل الدائم لها.....

كانت المجتمعات البدوية تلد الأنبياء بالرؤيا أو بالادعاء، واليوم تلدهم وتلد العباقرّة بالشهادة.. ما الذي أصاب ضمائر أساتذة الجامعات في العالم المتقدم حتى أمكن أن تأذن لهم - أي ضمائرهم - بأن

يعطوا بكل الأناقة والسهولة أعلى الشهادات لفاقدي المواهب من أبناء المجتمعات المتخلفة؟ إن هذا التعليم ليس إلهتكا للبكاراة بأسلوب غير شرعي أو صحي، بأسلوب ليس فيه من النشوة أو الفرح أو الجمال أو الحب أو الإنجاب. إنه إزالة للبكاراة بلا أي قيمة شهوانية أو اجتماعية أو أخلاقية.

إن كل تفاسير هذه القضية أنهم حين جاؤوا دون أن يعرفوا أو يسألوا من أين أو لماذا جاؤوا، وجدوا الناس أو بعضهم أو أمثالهم يفعلون شيئاً يسمونه أو يسمى تعليماً فيعطون صكوكاً أو أوراقاً مكتوبة فيها أسماؤهم تسمى شهادات، ويعطون وظائف، ويسمون متعلمين، وتصبح لهم امتيازات وحقوق ملزمة على المجتمع. فذهبوا يفعلون هذا الذي وجدوا، دون أن تكون لهم أي نيات أو حوافز أو تفاسير أو حسابات أخرى.

إن الشهادة الدراسية لا تساوي في كل حساباته وشروطه إلا نفس الشهادة ودرجتها. انها لا تساوى أي شيء آخر..

حقاً.. إن العرب ظاهرة كلامية أو لغوية. قد يكون الصدق أنهم ظاهرة صوتية أو تصويتية، أي أنهم لم يبلغوا طور أن يكونوا ظاهرة كلامية أو لغوية... إن الفرق كبير بين الكلام واللغة ولين الصوت والتصويت. الكلام تخطيط أو تعبير عن تخطيط أو عن خطة أو فكرة أو تفكير.. إن فيه معنى الهدف والتحديد والتسديد إلى شيء معين مراد معروف أو مظنون. أما الصوت أو التصويت فإنه لا يصعد إلى هذا

الطور. إنه ليس إلا تعبيرًا عن الذات أو عن الحالة، تعبيرًا ليس فيه معنى التحديد أو التسيّد أو الهدف المراد المعروف المظنون. ليس فيه أي معنى من معاني الضبط أو القصد. إنه ليس إلا إفرازًا أو إطلاقًا مثل البكاء والأنين والتوتر وارتجاف العضلات.. مثل كل الانفعالات الذاتية التي تطلق أو تنطلق دون أي حسابات أو انضباط أو تحديد أو بحث عن شيء معين معروف أو مظنون..

إنه مجد الكلام، مجد الكتاب المنزل المعجز.. إذن ارث. ابكِ أيها الإنسان العربي إن لم تستطع شيئًا أفضل وأعظم من الرثاء والبكاء.. إذن ابكِ وارثٍ مهما تستطع وتفعل أشياء أفضل وأعظم من البكاء والرثاء.. ارثِ وابكِ على أمجاد آبائك وتاريخك ولأعجاد آبائك وتاريخك. ارثِ وابكِ لقوم كل مجدهم في كل التاريخ كتاب مُنزل -أي أصوات-، وكل مجدهم في عصر غزو السماء هو النفط...

كيف لم توجد حتى اليوم في أي فترة من التاريخ مدارس ولا أساتذة في العالم العربي لتعليم المواطنين العرب الخرس أو العجز عن تعلم الكلام أو عن حمل أدوات الفضح وأجهزة التعبير والتحقيق للنفس وللموهبة؟ ألا يمكن في يوم من الأيام أن توجد هذه المدارس وهؤلاء الأساتذة؟

هل اعتدى على التاريخ العربي شيء مثلما اعتدى عليه الكلام أو ما عبر عنه بالكلام أو ما اكتشفه عنه وفيه الآخرون بالكلام؟ وهل اعتدى الكلام على قومٍ مثلما اعتدى على العرب أو أكثر مما اعتدى على العرب؟

أو هل اعتدى قومٌ على الكلام أو على ما يسمى كلامًا مثلما اعتدى عليه العرب أو أكثر مما اعتدوا عليه؟

لو أنهم مُنعوا ألبتة من الكلام أو قللوا منه، فماذا يبقى لهم من المجد والقوة والكبرياء ومن أساليب الثناء على أنفسهم وأساليب الاستعراض لها؟ أليس الكلام هو كل مجدهم وقوتهم وكبريائهم وثنائهم على أنفسهم وكل أجهزة أدوات العرض والاستعراض لها؟ إن منعهم من الكلام أو إقلالهم منه هو كل الهزيمة والسقوط والموت لهم. إنه نفي وإجلاء ونفي لهم من السوق والتاريخ ومن كل مكان.. إنه لا تفسير حينئذ لمجيئهم ولا لبقائهم. إن الشمس حينئذ لن تجد لهم عملاً أو تفسيرًا.. بل إنها أي الشمس، حينئذ لن تجدهم أو تعلم بوجودهم.. واعتدلت الزينة وصدر منها صوت حاد مقتحم.

وحين يقول: ﴿كُنْتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ﴾ في أي عصر كنا خير أمة أخرجت للناس؟ في عصر البداوة والجاهلية حينما كنا نمجد أنفسنا ونفخر على العالم بكوننا أميين ونُمجّد الإله لأنه خصّنا بذلك؟ أم في عصر ملوك بني أمية؟ أم في عصر ملوك بني العباس أم في عصر الأيوبيين أو الفاطميين أو المماليك أو المغول والتتر أو الصليبيين أو الغزوة الأوربية الشاملة، أم في عصر المواجهة الكئيبة الرهيبة بين إسرائيل وعشرين دولة عربية، أم في عصر الثورات العربية المتساقطة علينا حينما أصبح للعروبة كل شهر وأحيانًا كل أسبوع ثورة، وقد يصبح لها كل يوم ثورة، أم في عصر النفط.. النفط العربي؟ نعم، أم في عصر النفط العربي، هذا الإله النذل الشرير المتآمر الذي جاء إلى العرب

هذا المجيء الضخم الجهير المثير العالمي لكي يعلن إعلانًا عالميًا كونيًا عن مواهبهم، لكي يرفع كل أقنعة وحجب وسدود وروايات وجثث ومحاريب ومنابر وقبور التاريخ عن مزاياهم الأخلاقية والعقلية والإنسانية والحضارية.. لكي يفرغ قبور آبائهم من كل أمجادهم المدفونة معهم.. لكي يقرأها على كل العالم قراءة دولية بكل لغات العالم؟ نعم، لقد قرأ النفط العربي، العرب قراءة عالمية وترجمهم إلى كل لغات العالم وفسرهم إلى كل مذاهب كل العالم وفي محاريب كل العالم..

آه يا مبدعي الحضارات. استعدوا لسحب كل معاني الكرامة منكم. لقد دخل نفطنا المعركة. إذن وبلي لكم يا مبدعي الحضارات!

تحدث الزينة هناك مع حميمها^(١) عبد الله القصيمي الذي فهم قضية النبوة لتواصل حديثها نعم، إن كان الحكام والقادة بل الأنبياء أيضًا يجيئون بحثًا عن المجد والشرف لذواتهم ولأسمائهم فلن يوجد من يساويهم في جهلهم وغبائهم وخسرانهم وعجزهم في الحساب والتوقع وفي فنون التنبؤات وقراءة النجوم.. ان أعظم مواهب الحكام والقادة والأنبياء هي قراءة النجوم مع أنهم هم أجهل الطوائف بقراءتها..

العرب ظاهرة صوتية.. نعم، إنه حكم لا يفرضه المنطق أو التفسير للأشياء والتحديد فيها فقط، كما لا تفرضه الأخلاق أو الشهامة أو إرادة العدل أو الصدق فقط. بل تفرضه أيضًا الشفقة ورفض الوقاحة

(١) المقصود عشيقها الذي زاولت معه الحب.

والهجاء والتحقير والعدوان. إنه حكمٌ يفرضه كل ما في الإنسان من معاني قوية وناقدة ومفسرة، وأيضًا من معاني جيدة وصادقة ورحيمة ونبيلة مهذبة. إنه حكمٌ يفرضه الحب والاحترام للعرب. ولكن هذه القضية لا تزال تحتاج إلى مزيد من التفسير والإيضاح..

إن العرب لا يعظمون شيئًا مثل تعظيمهم للأذن لأن الأذن هي وحدها المستقبل للفم المصوت، المرحب به، المتعامل معه، إنه لا يوجد صديق أو مستقبل مرحب هاتف للفم غير الأذن أو مثل الأذن.. آه يا مسامع الإله! كم أنت موهوبة من معاني القسوة والجفاء والجحود والحمود! من صاغ لك أيها الإله أذنيك؟ كيف استطاع أن يصوغ أذنيك؟ من صاغها أيها الإله؟ كيف لا تتفجران أو كيف لا تهربان من كل هذا الكون؟ من كل المعابد والمستشفيات وعيادات الأطباء وميادين القتال ومن كل البيوت والأماكن ومن حول جميع السرر.. لئلا تسمعنا، لئلا تسمعنا أي صلاة أو مناجاة أو أنه أو صرخة أو آهة فيها كل لغات الاحتقار والغضب والاحتجاج وتفاسيرها والسخط على الفاعل الأعظم.. على صاحب الأذنين اللتين لا مثيل لهما في عجزهما عن أن تسمعها أو تفهما أو ترثيا أو ترحما أو تخجلا أو تنهدبا!

آه يا أخلاق الإله! كيف تتقليبن أو تطيقين أن تكوني وتعيشي مع أذني الإله في ذات واحدة؟ كيف تستطيعين التعامل أو التخاطب مع أذنيه أو مجاورتهما؟ ما أعظم الوقاحة والندالة والوحشية والبلادة أن تسمع أذنا الإله!

ما أعظم العار والجرم أن تكون للإله أذنان تسمعان!

أكمل القصيمي:

إن المريض الذي ينادي بأنين ورهبانية: أيها الإله اشفني ليعرف
بالتجربة والإحساس أنه لن يجد من يسمعه أو يستجيب له أكثر من أن
يجد العاشق الملهوف من يسمعه أو يستجيب له حينما ينادي باحترق
حبيبه وجنونه الذي قد مات: تعال إليّ، تعال، إني في انتظارك، أو حينما
ينادي القمر المثائب من البلادة والكسل والضياع في الفراغ الكئيب
اهبط إليّ، اهبط إليّ لأبحث في وجهك وجيوبك وضميرك عن حبيبي
الذي ضاع!

الزينة:

العرب مصوتون فقط، ومستوياتهم ونماذج تصويتهم هي
مستويات ونماذج يتفردون بها هم ومن يساورونهم في مواهبهم
وطاقتهم وأطوارهم البشرية التكوينية.. إن التفاوت بين مستويات
ونماذج تصويت وتصويت في تفاسيرها يساوي كل الفروق من
يبتكرون الحضارات ومن يلعنونها أو يهينونها باستهلاكهم لها.. أما
الآخرون فإنهم ليسوا مصوتين فقط. إنهم أيضًا متكلمون، أي مفكرون
ومخططون وخلاقون. إن التصويت ليس ظاهرتهم، ولكنه أحد
أساليبهم وتفسيرهم. إن ظاهرتهم هي إبداع الحضارات والقوة والفكر
وتجاوز الطبيعة وفهمها وتفسيرها قراءة فهم وتفسير ومحكمة وتغيير
وبحث عن التخطي والتفوق..

القصيمي:

هل استطاع الإله أن يتحدث عن مجده إلا بعد أن رأى وقرأ مجد
أجدادك وقرأ عنه فدعاه مجده؟ إذا اسمع واقرأ ما قاله أجدادك
القدماء.. نعم، اقرأ هذا واسمعه جيداً لكي يتواضع إعجابك
بتاريخك..

فهل الناس غير آباء قحطان.. إذا ما ذكرت غير عبيدي
وقال الآخر من قدماء أجدادك الذين أذلهم التواضع والوقار
والصدق:

كل من يحتذي النعال ومن لا.. يحتذيها من البرية عبيدي
وقال الآخر من هؤلاء الأجداد والقدماء العقلاء أنفسهم المتوقرين
جداً:

ملكنا قبل داوود زمانا.. وعبدنا ملوك العالمينا
وقالوا أيضاً وهم يذوبون تواضعاً وحياءً وذكاءً:
لا ينكر الناس منا يوم نملكهم.. كانوا عبيداً وكنا نحن أرباباً
نعم، قالوا وهم يقاسمون كل هذا التواضع بكل احتمالاته
وتفاسيره وبكل أخطاره ونتائجه هذه التي إحداها سقوط الإله من
فوق هذا الكون وفراره منه:

لولا صوارم يعرب ورماحها.. لم تسمع الأذان صوت مكبر

فافخر بقحطان على كل الورى.. فالناس من مضر وهم من جوهر
إن ما تلوته عليك هنا من جنون آبائك ليس إلا قطرات من
محيطات. إنه ليس اختيارًا من أسفه ما قالوا أو إحصاء له ولكنه اعتراف
منه.

بصوت رخيم ورثته ابنتها ذهب:

نعم، الآن.. لتغلق بل لمت ولو منتحرة كل العيون والأذان لئلا
تقرأ أو ترى أو تسمع.. ليتمت كل من يقرؤون ويسمعون ويرون..
الآن.. لقد ماتوا، ماتوا. لا بد من افتراض أنهم قد ماتوا.. إذن فليشد
العربي إنشاده الرهيب بعد أن مات كل من يقرؤون ويسمعون ويرون
ويفسرون. نعم، لقد ماتوا، ماتوا. إذن فليسمعوا ما كتبه القصيمي
عشيقى المحتوم:

بلى.. قد وهبنا الناس كل مزية وهبناهمو كل الحضارات والربا
بلى.. قد خلقنا الله مجداً لمجدنا خلقناه كي يقرأ العروبة والعربا
خلقناه لا يخشى سوانا ولم يطع سوانا ولو قلنا له: لمت لبى
وما هم الا قراءة مجدنا تغنى لنا مجداً.. تفسرنا حباً
بلى.. قد خلقنا الشمس من ومض مجدنا

ونأبى القمر المسكين مجداً لنا.. نأبى

وما الأرض إلا ملعب لجيادنا ولا الكون إلا عائدات لنا نُجَبى

وما الناس الا منشدون لمجدنا ألم يجدونا الدين والعلم والحربا
وما مجدهم إلا تلاوة مجدنا سلوا كل ذي مجدٍ فما ننطق الكذبا
ولم يستقوا من غير آبار فكرنا لقد ولدت آبارنا البحر والسحبا
ولم يزرعوا في غير صحراء جودنا

لقد أنبتت صحراؤنا المجد والخصبا
وما اقتحموا الأقيار إلا تشبُّها بسبق براق للنبي .. به خبا
وما أبصروا إذا حلقوا غير خيلنا هنالك تجتاز المجرات والشهبا
فتعلو فلا شيء يأروم مكانها وتعدو فلا شيء يسد لها دربا
لقد وجدونا فوق كل مجرة هنا رأونا نصنع السهل والصعبا
بلا.. قد وهبنا الضوء سرعة ومضه

إذن فليحي الكون صواغه العربا

بلى نحن من قالوا لذا الكون فلتجئ

فجاء كما شئناه مستسلماً صبا

لذا قد رأيناه الجمال جميعه فلا قبح فيه قد نراه ولا ذنباً
وحتى الذباب فوق أنف نبينا نراه جمالاً يبهـر العقل والقلبا
لأننا رأينا ما اعتقدنا كماله وصُغناه مكتوباً بأخلاقنا الغضبى
لذا عَزَّ من شئنا له العِزَّ وحده لذا ذَلَّ من شئنا له الذُّل والكربا

لذا نال ما يبغي المطيع لأمرنا

لذا نال من يعصونا السالب والصلبا

القصيبي رفيق الزينة في الجهة الأخرى:

إن الاقتناع بأن العرب ظاهرة صوتية ليس إلا أسلوباً من أساليب الدفاع عنهم والرفق بهم بل والاحترام لهم. إن هذا الاقتناع يعني الخروج بهم من منطقة المحاكمة والمحاسبة والمساءلة القاسية إلى منطقة الصفح والغفران أو إلى منطقة المسلاة والسخرية الصامتة الحزينة أو السعيدة...

تصويت العرب ليس هو سبب عجزهم بل هو معنى عجزهم أو التعبير عن عجزهم. كما أن تصويت الكائنات الأخرى التي هي دون الإنسان ليس هو الذي جعلها عاجزة عن أن تكون أكثر من مصوتة، أي عن أن تكون متكلمة ومفكرة وشاعرة وكاتبة عاجزة عن أن تكون أكثر من مصوتة، أي عن أن تكون متكلمة ومفكرة وشاعرة وكاتبة وفنانة ومعلمة للأديان والأكاذيب ومعادلة محاربة باسم الآلهة والزعماء والعقائد والمذاهب ومنتصرة على أعدائها ومستغليها ومسخرها وعلى الإنسان، وعن سبق الإنسان في الصعود إلى القمر، وعن أن نختارها الآلية لتجعل منها الأنبياء ولتنزل عليها الكتب المقدسة بدل الإنسان.. نعم، ليس هذا سبب هذا.

وهل يستطيع أو يريد الإنسان العربي أن يفهم أن الحياة أو الأخلاق أو الإنسانية هي الشيء ونقيضه وأن الشيء لا يساوي نقيضه؟

أنه لا يصوت انفجاءً واستفطاعاً وعذاباً وأنيناً حين يسمع ويرى ويجد الأئين والمعذبين والمستذلين والمقهورين والمستصرخين والمشوهين وهو لا يستطيع إنقاذهم، وحين يواجه ويرى القاهرين والمعتدين والسفهاء والسخفاء والأذال والمتجبرين المغرورين وهو عاجز عن قهرهم أو إصلاحهم.. إنه لا يصوت رثاء أو إشفافاً أو استنكاراً أو إعجاباً أو اشمئزاً أو استقباحاً أو استحساناً أو شوقاً روحياً أو فكرياً.

استحسننت زينة حديث عشيقها وأكملت:

إن المؤمنين لا يقرؤون شيئاً مثلما يقرؤون كتبهم المقدسة. ولكن هل قرؤوها أو هل يمكن أن يقرؤوها ولو مرة واحدة؟ إن الكتب المقدسة معصومة من القراءة.. هل يمكن أن تقرأ كتابك المقدس ثم يظل مقدساً؟ أليس الشرط الدائم لبقاء كتابك مقدساً ألا تقرأه مهما تقرأه؟ إن كتابك المقدس إما غير مقروء وإما غير مقدس أنه لا يستطيع أن يكون مقروءاً ومقدساً. ومن شك في هذا فعليه أن يجرب شكه. إن جميع الناس لا يقرؤون كتبهم المقدسة إلا قراءة واحدة، مرة واحدة ثم لا يقرؤونها مرة أخرى. وهذا المرة الواحدة التي يقرؤونها بها يشترط فيها ولها أن تكون قبل قراءتها. وهل يمكن أن تقرأ كتاباً قبل أن تقرأه؟ أجل، إن أكثر الناس يقرؤون الكتب التي يقرؤونها قبل أن يقرؤوها. ولهذا فإنهم لا يقرؤون مهما يقرؤوا. إن كل صاحب كتاب مقدس لا يستطيع أن يقرأ كتابه المقدس إلا مرة واحدة وتكون هذه المرة الواحدة قبل قراءته له وإلا لما ظل مقدساً.. لهذا فإن قراءة الكتب المقدسة ليست

قراءة. والناس يخطئون حين يقول قائلهم: قرأتُ كتابي المقدس. إنه لو قيل ما الكتب التي لم يقرأها قط من يؤمنون بها أقوى إيمان ويحترمونها كل الاحترام؟ أو ما الكتب التي يُشترط للإيمان بها وللاحترام لها ألا يقرأها من يؤمنون بها ومن يحترمونها هذا الايمان وهذا الاحترام؟ لوجب أن يكون الجواب: هي الكتب المقدسة. عجباً! كيف امتلكت الكتب المقدسة هذا المجد أو هذا؟ ولو قيل من القارئ أو من صاحب الكتاب أو مقتني الكتاب الذي يجب ألا يقرأ كتابه ويجب ألا يقرأه حين يقرؤه لكي يظل محترماً مقدساً لكتابته ومؤمناً به لوجب أن يقال: إنه هو المؤمن بكتاب مقدس أو القارئ لكتاب مقدس أو المقتني لكتاب مقدس. ولكن كيف لم يفظن المؤمنون إلى ذلك؟ هل عجزوا عن أن يفظنوا أم تعمدوا ألا يفظنوا؟ هل سحروا أنفسهم أم سحروهم ساحر أم أردوا أن يكونوا مثل مسحورين؟

صوت غير الصوت ونبرة غير النبرة، الزينة:

آه يا جيل العبور. هل أنت عابر أم معبور بك؟ هل أنت عبور أم تعبير أم تعبير عن عجز حكامك وقادتك وأنبيائك وشعرائك وجهلهم وخداعهم وأكاذيبهم؟ ألسنت تفهم هذا يا جيل العبور؟ هل أربابك حينما يزعمون لك الأجداد يقصدون تمجيدك واحترامك أم المزيد من استعبادك؟ ألسنت تفهم هذا؟

بائسة أنت أيتها اللغة العربية.. هل يستطيع كل ما في هذا الكون من بحار وأنهار وسحاب ودموع وصلوات أن يغسل عنك بعض هذا

العار المتراكم؟ هل يستطيع كل مجد الحضارة أن يستر شيئاً من عارك لو تحول إلى غطاء لعارك؟ أو أن يصوغ لك أي مجد بعد تراكم عارك هذا لو تحول أي كل مجد الحضارة إلى محاب راثٍ لفقدك كل مجد؟ آه يا لغتنا العربية الحزينة المسكينة! هل وجد مكان أو هل يمكن تصور مكان قد تجمع فيه من العفن مثل الذي تجمع فيك؟ بل هل يمكن تصور أي عفن لم ينصب ويتجمع فيك؟ إن توهبي أو تسعتيري كل ما في الناس والكون والكائنات من أحزان ودموع لتذرفيها على شرفك ومجدك المفقودين. يا لغتنا العربية الحزينة المسكينة! هل يستطيع التاريخ أن يتصور أو يتذكر أو يبتكر مستفرغاً للعفونات والقبح تتفوق عليك أو تساويك؟ هل يمكن تصور عفن في ضخامة العفن ووقاحته الذي يتجمع في مكان يستفرغ فيه كل أنبياء العروبة وكل قادتها وزعمائها ومعلميها ومفكريها وشعرائها وفنانيها وكتابها ووعاظها وعبادها في جميع عصورها وعصورهم؟ هل تستطيع الطبيعة كل الطبيعة أن تستفرغ كل ما يستطيع هؤلاء أن يستفرغوه من العار والندالات؟ آه إذن يا لغتنا العربية الحزينة المسكينة! يقول فارس الصهيل العربي.. المتنبي كاشفاً عن هذه الموهبة الاستفراغية العربية:

لقد وجدت مكان القول ذا سعة فإن وجدت لساناً قاتلاً فقل

إن المطلوب أن يوجد اللسان القادر على الاستفراغ. أما نوع الاستفراغ وأسلوبه فليس قضية! هكذا يقول شاعر العرب وفاضلهم الأكبر المتنبي. ومكان القول هو الموهبة العربية المتسعة لكل الاستفراغ عليها ومنها.

قال القصيمي:

أيها المعلم للآخر: القرآن أم اللغة العربية؟ أليست اللغة العربية هي التي علّمت القرآن كل فنونه وعبقرياته؟ هل كان للقرآن معلم غير اللغة العربية؟ أليس الله قد صاغ كل فنونه البلاغية والجمالية في قرآنه أخذًا عن اللغة العربية واحتذاء بها؟ أليسوا يرون يقولون أو يقولون فقط: إن كل آية وصياغة ولفظة ومدة ووقف في القرآن هي كل الإعجاز والكمال بل كل الممكن والمستطاع...

أيها النمل والبراغيث والضفادع والعصافير.. أخبري العروبة أن أجمل الحشرات وأقواها وأنظفها وأكرمها ليست أعلاها أو أقربها أصواتًا، وأن أعلى الأصوات وأقواها وأذكاه وأقدرها على الانتصار هي التي تطلقها العضلات والعقول والأخلاق وليست التي تطلقها الأفواه.. هي التي تفعل وتكون وترى وليست التي تسمع..

أخبرهم أن اللغات ليست أصواتًا أو كلامًا أو حماسة أو بلاغة أو كبرًا. ولكنها أي اللغات منطق وفكر وشعر وإبداعًا وتهذيب ورؤية ووقار بل صمت^(١). أخبرهم أن اللغة صمت، صمت وأنها لا تتحول إلى نطق إلا حينما تصبح فكرًا وشعرًا وإبداعًا وحجًا وحضارة وأخلاقيًا.. أخبرهم أنه لا شيء يعلم الصمت ويحتاج إلى الصمت ويطلب بالصمت مثل اللغة.. أخبرهم أن الإنسان قد اخترع اللغة ليفكر ويبدع ويحب ويرى ويقول الشعر والفنون لا ليتكلم، لا ليكون كائنًا لغويًا

(١) المعنى أنك لن تستطيع أن تفهم ما في اللغة إلا إذا صمت وأصغيت لسماعها.

صوتياً، أي عربياً. لا ليكون نبياً أو زعيماً أو معلماً أو شاعراً عربياً كل مجده وطموحه وتاريخه مجد وطموح وتاريخ لغة.. لا لتكون كل مواهبه وإبداعه وأشواقه وانتصاراته وإيمانه وتقواه ومذاهبه وثوراته لغة، لغة عربية. أخبرهم أنها لم توجد لغة لتكون بديلاً وإغناء عن كل مجد وعظمة وموهبة غير اللغة العربية.. قولي لهم لقد ابتكر الإنسان اللغة ليصمت، ليصمت لغة وينطق حياة وفعلاً وتفكيراً وتحديقاً وتطلعاً وإحساساً لا ليكون لغة فقط كما كان الإنسان العربي وكما يريد أن يكون وكما يفخر أنه قد كان.. قولي لهم إن الإنسان ليس كائنًا لغويًا ولكنه كائن عاقل مفكر راء مفسر متأمل صامت. أنه لا يتكلم حين يتكلم ولكنه يفكر ويحيا ويجب ويصادق.. علميهم أن الشجاع القوي القلب والفكر واليد والقدرة والإبداع لا بد أن يكون جبان الصوت متواضعه ضعيفه حيه. أجل، أيها النمل والبراغيث والضفادع والعصافير، علمي وهبي أنبياء العروبة وزعماءها وحكماءها وشعراءها وفرسانها وعباقرتها وأحرارها وكتابها أشياء كثيرة من ضخامتك العضلية الأدبية.. علميهم كيف يواجهون إسرائيل النملة وكيف يقرؤونها ويفسرونها ويرونها ويتحدثون عنها وينشدون قصائدهم ضدها وكيف يشتمونها ويحقرونها ويفسرون انتصاراتهم عليها إن لم يكن بد من أن يفعلوا ذلك. علميهم أيتها النمل كيف يتعاملون مع هذه النملة، مع إسرائيل، كيف ينظرون إلى وجوههم في مرآتها.

رفعت الزينة رأسها في استقامة حنجرتها ليخرج الصوت مُدَوِّيًا:

يا كل طاقات الرثاء في مواهب كل الأشياء وعواطفها تحولي إلى
أشمل رثاء وأعمقه لأمتي العربية التي لم تستطع ولا تستطيع أن تعرف
الفرق أو تصنع الفرق بين التصويت والتفكير، بين التصويت والشعر..
أن تعرف أن اللغة شعر وفكر لا تصويت، وأن تريد أو تستطيع أو
تعرف أن تجعلها كذلك، وأن تعرف أن التصويت ليس حضارة أو قوة
أو مجداً أو انتصاراً أو تقوى دينية أو مذهبية أو إنسانية أو صعوداً إلى
القمر، وأنه أي التصويت لن يصبح كذلك أو شيئاً منه، مهما يكن أي
التصويت هو كل عبقریات النبوات والزعامات والقيادات
والشاعريات والديانات العربية. أجل لأمتي العربية لم تعرف ولا تريد
أو تستطيع أن تنوي أو تتمنى أن تعرف أن مجد الحديث عن الصعود إلى
القمر أقل من مجد الصعود إليه، أو أن الحديث عن هذا الصعود ليس
صعوداً، وأنه لا يجوز ادعاء الصعود بلا صعود..

ذهب:

هل أكمل قراءة رفاة أم نقف هنا؟

الزين وقمر:

لا.. لا، أكمل يا ذهب بعدما أشجتنا الزينة بحديثها مع عشيقها

هناك:

ذهب: أما عن رفاة رافع الطهطاوي كتب المؤلف:

منذ ثلاثة قرون - تقريباً - والتنوير خطاب محوري في الإصلاح،
والنهضة، والإنسان. ومع أن البداية كانت من أوروبا، فإن شمولية

الخطاب التنويري، جعلت منه خطاباً عابراً للزمان والمكان. فقيم التنوير، ومفرداته الأساسية، هي قيم ومفردات الإنسان. وإذا كانت بعض محاولات النهوض لم تستلهم الخطاب التنويري، فإنها وإن أحرزت شيئاً من التقدم المادي التقني، على امتداد زمني ومكاني متقطع، فإنها لم تستطع الاستمرار، بل تراجعت إلى درجة السقوط شبه التام.

في النصف الأول من القرن التاسع عشر، عاد رفاة الطهطاوي من باريس إلى عالمه العربي، حيث الظلام المخيم. وكان الطهطاوي هو القناة الأولى التي تسرّب منها شيء من شعاع التنوير إلى عالم محلولك الظلمة. والأهم في كل ما فعله الطهطاوي أنه كان يمارس التنوير عن وعي تام بالدور الذي يقوم به، أو يجب عليه أن يقوم به. لقد كانت رحلته من الأزهر (الشريف)، قلعة التقليد العتيقة، إلى مدينة النور، ليست مجرد تحوّل في المكان، وإنما تحوّل في الوعي، والأهم - وأكرر هنا - أنه كان واعياً بهذا التحول.

ومنذ أن بدأت حركة الانتكاس في مصر في أواخر النصف الثاني من القرن العشرين، والانتكاسيون يتسمون بالضحالة المعرفية، خاصة فيما يخص الإرث التنويري الذي أشاعه رفاة، بل هذه الضحالة، هي أشد منها لدى كثير من أعداء التنوير التقليديين الذين يشتغلون بنفيه من الفكر والواقع، بتوسل التضليل والتكفير. كما أنهم - بشواهد ما قبل مرحلتهم التنويرية - يتسمون بالتعصب النفسي قبل التعصب الفكري، وبالنرجسية الذاتية والقومية، إضافة إلى مستوى عالٍ من

الانتهازية، وضمور شديد في الإرادة، بحيث يصبح التنوير مشروعاً للمكاسب الشخصية، فإن حققها، وفي القريب العاجل، بسرعة صناعة نجم سينمائي، وإلا فالتنكر للتنوير، يصنع شيئاً من النجومية المأمولة، مع ضمان صد الإساءات المادية والمعنوية. وحب السلامة داء النضال في كل زمان ومكان.

إننا عندما نطرح خطاب التنوير، وننادي باستنبات المشاريع الثقافية العقلانية، لا نجهل أن العقلانية بدأت مُساءلتها منذ أمدٍ في الغرب، وأن القيم التنويرية أصبحت تحت تشريح خطاب ما بعد الحداثة. لكن، نحن نقدم التنوير؛ لأننا الآن - كونا عرباً/ مسلمين في سياق ثقافي وتاريخي، يشبه إلى حدٍ كبير حال أوروبا قبل ثلاثة قرون.

قدّرنا أننا لا بد أن نطرح التنوير، وخطاب مُساءلة التنوير في آن، خطاب الحداثة، وخطاب ما بعد الحداثة؛ لأننا لسنا في السياق الراهن - الثقافي والتاريخي - الذي يحكم أوروبا وأمريكا؛ فنأخذ بخطاب ما بعد الحداثة، كما أننا لسنا في سياق القرن الثامن عشر تماماً؛ حتى نأخذ بخطاب التنوير، دونما توقف عند (المرحلة) التي يعيشها الغرب ثقافياً. ليس شرطاً أن يكون الانتكاس عودة إلى الحالة التقليدية، أو ما قبل التنويرية، وإنما قد يتأتى في صورة التحول إلى خطاب نقیض، خطاب يتنكر للبعد الإنساني الذي يشكل الهيكل العام لخطاب التنوير. وقد يجمع المنتكس بين هذا الخطاب اللاإنساني، وبين الحالة التقليدية؛ لأن الخطاب التقليدي الرائج في العالم الإسلامي اليوم، هو خطاب مضاد للإنسان.

سهرة مزعجة جدًّا

بعد سهرة السيمفونية الخالدة بصوت دهب الرخيم قررا أن يلتقيا الأسبوع القادم والاستعداد لإخراج سيناريو دهب في روايتهم الجديدة، زار الزين عديدًا من المسارح الباريسية، وكان مسرح سارة برنارد هو المناسب فنيًّا وماديًّا لأن المسرح يقبل كل عام مسرحية واحدة أجنبية عن الوطن الفرنسي والأدب الفرنسي والموضوع الفرنسي.

عُرضت مسرحية "بدون عنوان" ليكون وقعها غريب على الجمهور وزحف الجمهور الباريسي لحجز أماكنه مُسبقًا لتلك المسرحية التي ظهرت أول ما ظهرت بدون عنوان، وبدأت خفة الدم الفرنسية تطلق النكات على هذا الاسم الغريب وحلت الفكاهة محل الجد على شاشات التلفزيون وتبارى ممثلو الفكاهة في براجمهم على ندرة هذا

الاسم مما أذاع بين الجمهور الفرنسي حب الاستطلاع مما حدا بمسؤولي الإدارة في أن يمد العرض مدة شهر آخر وتُعاد برمجة المسرح الذي يسير كساعة "جار دي نورد" لقطارات الشمال. نجح فريق الزين المسرحي على أن يحمل رسالته من مكنن الحدث بين جبال النوبة إلى صفحات الجرائد الفرنسية حتى أن الجمعية الوطنية من مكان قياداتها تحدثوا على النوبة وكيف تُعامل أهلها من قبل السلطات المصرية التي تحاول طمس الحقيقة، حتى قرروا أن تذهب لجنة برلمانية للتحقيق فيما آل إليه أهل النوبة من هجرة وتشرد وتشرد بين المدن المصرية ليعاملوا معاملة العبيد لأسيادهم الفراعنة.

وكان هذا هو الانتصار الضخم الذي سعى إليه الزين بمساعدة ذهب وقمر وقررا أن يعودا إلى النوبة لمواصلة النضال من الأرض السوداء تلبية لنداء الزينة التي باركت عملهما وسعت ما وسعتها الخيلة ليكون عمل أبنائها في مقدمة الأعمال في حاضرة الحرية وواحة الديمقراطية وساحة العدل.. باريس.

الليلة الأخيرة

نَبَّهت ذهب الزين عما تم في محل ٢ + ٢؟ تنبه الزين وابتسم وقال:
هذا مكان رائع لقضاء سهرة غربية ليست في قرار الأرض مثلها بل هي
تجسيم طبيعي للجنة.

قمر:

آيات مقدسة وجنة ونار لم نفهم عنك يا صاح.

ذهب:

إن كان هذا المكان هو الجنة فَلِمَ لا ندخلها الآن؟

الزين:

اكتشفتُ صالة في شارع إدجار كينيه في المنطقة الرابعة عشرة وليس
لديها مواعيد بل مفتوحة أربعًا وعشرين ساعة.

قمر:

وماذا يبيعون طوال الأربع والعشرين ساعة؟

دهب:

أحبُّ التسوق في مواعيد ليست معتادة، فعلينا إذا الذهاب لنرى ما
يعرضون؟

الزين:

هنا باريس الحرية لكل شيء، وأقول لكم بصراحة إن هذا المكان
صالة كبيرة على يسار الداخل بار كبير على الطريقة الأوفرنيان وأمام
البار قاعة للرقص والموسيقى ومطعم فرنسي ممتاز.

قمر:

يعني كباريه

دهب:

انتظر يا قمر، أكمل يا زين.

الزين:

الرقص بين الجنسين أو بين الجنس الواحد.

قمر:

يعني بنتين أو شابين

ذهب:

اسكت يا قمر، احك يا زين.

الزين:

على الجهة الأخرى من القاعة المستديرة وفي عكس البار خيم
مخملية بالقطيفة الحمراء وبداخلها تتسع أريكة صغيرة دقيقة الصنع
محلاة بالفرنشات الذهبية تدخل إليها مع رفيق الرقص لتزدادوا تعارفًا
بالقبلات والأحضان الحارة.

ذهب ساهمة وفهم الزين من شرودها أنها على وشك شهوتها التي
لا تجف، وقالت: فلنذهب إذاً هذا هو مجد التسوق الباريسي.

قمر:

أما بعد يا زين، ارحم ذهب سيُغمى عليها من حديثك.

الزين لم يكن في حكايته أو شرحه للمكان أن يهيج ذهب بل كان
وصفًا مجردًا إلا أن ذهب شديدة الانفجار.

زحفت ذهب بجوار الزين وهمست في أذنه بصوت مسموع:

فلنذهب.

ونظرت إلى قمر:

أليس كذلك يا زوجي العزيز؟

قمر:

دون شك، الزين شوقنا إلى باريس الجهة الأخرى.

الزين:

هذا هو مدخل المكان، أما الدور الأول به الجنة عينها.

ذهب وقمر في صوت واحد:

أليست تلك هي الجنة؟

الزين:

لا بل هي المدخل إلى الجنة.

ذهب وقمر:

احكِ كيف هي الجنة؟

الزين:

سُلم عريض منبسط الدرجات تصعدين دائرته الرخامية لتلتقي
بسكان الجنة والملائكة والغلمان تخدمهم وهم راقدون وراقداً على
أسرة حمراء غاية في الجمال والروعة، أما الإضاءة فهي خافتة لدرجة أن
ترى من أمامك وجوارك فقط، والموسيقى الحاملة الخافتة لدرجة
الهمس.

ذهب:

فعلاً تلك هي الجنة.

قمر هاج مرة واحدة وطلب الذهاب فوراً.

ذهب دفعت حساب مقهى سارة برنارد واتجهوا إلى إدجار كينييه
سيراً على الأقدام تلذذاً بما حكى الزين وهم غير مصدقين أو غير فاهمين
أن هذا المكان على الأرض وليس في مكان آخر.

سأل قمر وانتبهت ذهب:

وهل الغلمان الساقون عرايا أيضاً؟

الزين:

عرايا إلا من قطعة من القماش ملفوفة من الكتف إلى الخصر، وهذا
ما يظهر مفاتهم ومن مهامهم أيضاً أن يسعدوا الزبون بالتدليك وفرك
الجسد.

ذهب:

هل هناك حمامات؟

الزين:

من أجمل الحمامات المبطنة بالرخام البمبي والأزرق ومناشف نظيفة
وأرواب حمام ناصعة البياض أما المياه الساخنة زلال ليس لها من قرار
الأرض معين، أما الروائح في حمامات البخار تختار رائحة البخار الذي

ترتاح إليه، ويتصاعد إليك بخار به البرفان الباريسي المقطر ليلف
جسدك ويُرخي أعصابك، وتخرج إنساناً جديداً تريد اقتحام الدنيا مرة
أخرى لأنك خلقت من جديد.

ذهب:

هل ذهبت إليه؟

الزين:

تلك الأماكن يرتادها الباريسيون مرة في حياتهم على الأقل، ومنهم
من يدمن تلك الأماكن، وناسها من الطبقة المثقفة الوسطى، وهناك
أماكن أخرى للطبقة البرجوازية وحتى للطبقة العاملة.

قمر:

حتى في النكاح طبقات!

ذهب ضاحكة بصوت عالٍ:

(أمال يا سي قمر) باريس لها قواعدها الراسخة في الصراع الطبقي
ونضال الطبقة العاملة.

الزين:

باريس مدينة التناقضات في كل شيء، في الملبس والأكل والتعليم،
وحتى في الغناء والرقص والموسيقى والمسرح والسينما، باريس بها كل
اللغات والأجناس، والكل في رُقْيٍ وانسجام.

قمر:

كيف وصلت باريس إلى تلك الدرجة العظيمة من التقدُّم؟

الزين:

لعموم فرنسا حكومة، ولكل مقاطعة حكومة، ولكل مدينة حكومة، والكل يضع اللوائح والقوانين، أما الذي يُراقبُ كل تلك القوانين واللوائح هي النقابات العمالية القوية التي ليس لها نظير في العالم حتى في بلاد الإنجليز. تلك النقابات تُراقبُ أداء الحكومة والسهر على راحة العمال والفلاحين من تعسف أي قانون يصدر في غير صالحها، وهكذا استقامت الدولة، أصبحت من أعظم دول العالم، وباريس عاصمتها وحاضرة الجمهورية الفرنسية.

انتبه الزين أنهم وصلوا إلى المكان المنشود.

دهب:

لا يظهر على المكان لا جنة ولا نار ولا أي شيء مطلقاً.

قمر:

انتظري يا قمر، يبدو عليك أنك في شوق شديد.

الزين:

هكذا للتمويه، لا علامة تدلُّ على ما وراء هذا الباب المغلق سوى كاميرات المراقبة، وهم يروننا وأنتم لا ترون أحداً، وسيُفتح الباب إذا وافق مظهرنا الاحترام.

ذهب:

انظر هذا فستان جديد يسهل على كل أشكال الراحة.

قمر:

أما أنا فدائم اللباس الجيد.

الزين:

ما عليكم، سأدفع رسم الدخول لأنكما ضيفاي الليلة.

ذهب:

وكم رسم الدخول؟

خمسون يورو للفرد.

وفجأة ودون مقدمات رن جرس وفتح الباب مما أصابهم من
ذهول وتقدمهم الزين في خطواته الثابتة العظيمة يليه ذهب يتقدمها
شعرها الكث المجعد الكثيف على كتفيها ثم قمر بقامته المديدة
وخطواته الرشيقة، وكأنه جمال عبد الناصر يوم أن دخل قصر القبة.

بعد هذا الطقس الجميل الترفيهي اجتمع ثلاثتهم لتناول العشاء
على الطريقة الفرنسية وشربوا من الخمر الأحمر البوردو، وقامت ذهب
لتراقص شاباً فارح قويّ البنيان وكأنه "أتلت" رياضي درجة أولى، مما
أدى بالبُنية أن تعصره بين ذراعيها وكأنها لم تلامس رجلاً في حياتها،
لكن خبرتها مع مدرّجها على الحب أنقذتها، كان ينظر إليها رافعاً حاجبيه

تارة وأخرى يخفض رأسه إلى الصحن التي أصبحت خالية، تقدم منهم شابٌ جميل الصورة وقال لثلاثتهم: "البيست" فوق في انتظاركم وبإمكانكم أن تتركوا الطاولة كما هي لتكملوا العشاء، أشار الشاب الجميل إلى السلم العريض الرخامي وتابع إشارته قمر وتلاه الزين وذهب في خفقان القلب من وَقَع المفاجأة، وإذ بهم في صالة كبيرة بأضواء خافتة وموسيقى وأنغام حاملة ومضاجع في الأركان، ومضجع رئيسي في الوسط يسع عشرين رجلاً وامرأة عدداً، وتزين تلك القاعة سلال الفاكهة من كل نوع وصنف وكؤوس الخمر والماء الزلال، والذي أعجب البنت ذهب ضوء مشع هناك توجهت على التو إليه فوجدته كما وصف الزين حمامات جميلة يتصاعد منها بخار ذات روائح عطرة لم تلامس حاسة شمها من قبل، وقالت: أتحدثون عن الجنة والنار أنا أفضل هذا المكان..

نهاية الحكاية

يوم الخميس الأول من يونية ٢٠١٧
الساعة السادسة صباحاً

الكاتب فى سطور



على شاطئ الإسكندرية

عاطف يوسف

- محمد يوسف عبده وشهرته عاطف يوسف
- ولد بالإسكندرية عام ١٩٤٣
- درس فى كلية التجارة جامعة الإسكندرية عام ١٩٦٨
- هاجر إلى فرنسا عام ١٩٧٢ ودرس الاقتصاد بجامعة السربون
- عمل فى وزارة الثقافة الفرنسية.
- انتقل عام ١٩٩٧ إلى الولايات المتحدة الأمريكية
- درس الأدب الأمريكى

- درس علوم المقايضة بجامعة هارفارد
- عمل أستاذًا في الاقتصاد والتجارة الخارجية
- صحفي ومراسل
- دائم الترحال
- من أعماله الأدبية التي نشرت في مصر باللغة العربية :
 - رواية الجدع الطبعة الأولى ٢٠١٠ عن مركز الإسكندرية للكتاب
 - الأنسة شروق ٢٠١١ عن دار سندباد للنشر
 - العربي ٢٠١١ عن دار سندباد للنشر
 - العرضحاجي أو في انتظار فرج ٢٠١٢ عن دار الإسكندرية للنشر
 - العرضحاجي الطبعة الثانية عن دار الأدهم - القاهرة
 - رواية الحكيم عن دار الأدهم بالقاهرة
- السيمفونية الخالدة ٢٠١٦ بأجزائها الثلاث عن دار سندباد للنشر - القاهرة
 - الجزء الأول : الحكيم في باريس
 - الجزء الثاني : طه حسين في باريس
 - الجزء الثالث : رفاعه في باريس
- الجدع الطبعة الثانية عن دار غراب للنشر والتوزيع.
- زينة عن دار غراب للطباعة والنشر.

- تحت الطبع: رواية موسيقى السبع بنات
 - تحت الطبع: أفضل القصص
- للتواصل مع الكاتب:

البريد الإلكتروني

atef.youssef.usa@gmail.com