البستان والراديو وبعض الكتب

- **Author**: Abdou Gubeir — ◆ المؤلف: عبده جبير
- **Title**: The Orchard, The Rediu & Some Books — ◆ العنوان: البستان والراديو وبعض الكتب
- **First Edition**: 2015 — ◆ الطبعة: الأولى 2015
- **Cover Design by**: Amr El Kafrawy — ◆ تصميم الغلاف: عمرو الكفراوي

رقم الإيداع:
٢٠١٤ / ٢٣٢٣٩

الترقيم الدولي: ISBN
978 - 977 - 765 - 015 - 1

جميع الحقوق محفوظة. لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه. أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات، أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن مسبق من الناشر.

All rights are reserved. No Part of this book may be reproduced، stored in a retrieval system، or transmitted in any form، or by any means without prior permission in writing from the publisher.

Afaq Bookshop & Publishing House

4 Mohamed Mazloum st. - intersected with Houda Shaarawy - CAIRO – EGYPT
Tel: +202-2392-6114 Fax: 00202-2392-5917
E-mail:afaqbooks@yahoo.com – www.afaqbooks.com

٤ ش محمد مظلوم - تقاطع هدى شعراوي - القاهرة - جمهورية مصر العربية
ت: ٢٣٩٢٦١١٤ فاكس: ٢٣٩٢٥٩١٧

عبده جبير

البستان والراديو
وبعض الكتب

مراجعات

آفاق للنشر والتوزيع
لاماتان

بطاقة الفهرسة

إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

جبير، عبده.

عبده جبير: البستان والراديو وبعض الكتب

مراجعات

عبده جبير – ط1 القاهرة – دار آفاق للنشر والتوزيع – 2015

352 ص، 20 سم.

رقم الإيداع 23239 / 2014

الترقيم الدولي 1 – 015 – 765 – 977 – 978

1 – مراجعات

2 – جبير، عبده

تقدمة

العنوان والإشراق المفاجئ:
فجوة البستان المتخيلة، والجلوس في حفيف الموسيقي

فترة طويلة من حياتي، تمكنت خلالها، من أن تكون متعتي، ومعيشتي، من الكتب، وبسبب الكتب.

في هذه الفترة احترفت صناعة «عروض الكتب» في ثوب فني، يستعير من القصة بهاءها وشكلها الذي هو أجمل أشكال العالم المتخيل في الكتابة، ثم يذهب به بعيدا ليكون قبسا مفيدا من أبواب المعرفة المستقاة من الكتاب، أعرق أشكال المعرفة في العالم.

هي كانت أسعد أوقاتي، حين أنتزع الوقت للذهاب للعمل وأنا فعلا تحت إحساس الذهاب في نزهة في بستان.

أذهب مشيا، أمشي من السيدة زينب إلي كورنيش النيل، مخترقا جاردن سيتي (التي أنشأها وأسماها الإنجليز ذلك- أيام الاحتلال) وأنا أختلس النظرات للفتيات الصغيرات

لابسات الشورتات الساخنة وهن يلعبن بالباسكليت في حدائق القصور والشوارع المدورة التي تغطيها أشجار الأكاسيا، بعيني المتلصصة، ثم أمشي علي كوبري قصر النيل (ولا أنسي من أن أرمش بعيني للأسدين، ثم للأسدين الآخرين في نهايته، وهكذا أسمي المصريون بانيه الخديوي إسماعيل («أبو السباع» ياولاد الكلب)،وأعاد بناءه فؤاد، ابنه (فأنت في هذه المدينة لا يمكنك أن تخرج من التاريخ) ثم تدلف (وأنا أعمد لاستعمال هذه الكلمة، التي سخر منها المعلم يحي حقي حين قال: كل الذين يكتبون الآن قصصا يقولون: دلف، دلف إيه في القرن العشرين!) أقول: أدلف إلي حديقة «الأندلس» ولتتأمل، فهذا حنين إلي المدينة المزهرة، أي الحضارة العربية المزهرة: «الأندلس» وأرمق تمثال أحمد شوقي الشاعر المزهر، في الطرف الأغر من الحديقة، (بعض الإخوان المتسلفين الأشاوس يسمون التمثال: مسخوط! وبعضهم الآخر يسميه: صنم!) وأجلس في ظل مظلة علي كنبتي المفضلة المواجهة للنيل، وأخرج، من حقيبتي الجلدية (التي أضحت متلازمة عبده جبير في الوسط الأدبي) أولا الترانزستور الصغير الذي لازمني طوال السنين حتى في زنزانة سجن أوردي أبو زعبل عام 1979 م وكان خير رفيق) وأفتحه علي محطة الموسيقي التي تبث كونشرتو الوتريات (بتهوفن) أو شهرزاد تشايكوفسكي (يا حلاوة) وأعيش في القراءة حتى يأتيني

الحارس (الجناينى) وينبهني لموعد الإغلاق، ويكون عليّ أن ألملم حاجاتي لأخرج.

علي أي حال، إنني أريد من القارئ الذي يقرأ هذا الكتاب أن يحدث فجوة في دماغه، ويتخيل طوال الوقت الذي يقرأ فيه هذا الكتاب،وكأنه في بستان يجلس ليقرأ حيث يفوح حوله صوت الموسيقي، يقرأ الكلمات، فالجمل، حتى الكلمة الأخيرة.

وهنا لا يفوتني أن أقول: أن كلمة بستان هي لفظ فارسي مركب من «بو» ومعناها رائحة زكية، و«ستان» ومعناها مكان، أي مكان الرائحة الزكية، ولكنها حين جاءت مصر تمصرت، وهو ما أنقله عن كتاب واحة آمون للأستاذ لطفي واكد الذي نقله بدوره عن الأستاذ مارون غصين من مقال له في مجلة الهلال ـ مارس 1928 م.

هكذا يشاركني القارئ هذا الحنين، وهذا لا يعني، حقا وصدقا من أن عنوان هذا الكتاب لم يأتني كما بقية عناوين كتبي في لحظة إشراق، حالة وجد كتلك التي تنزل علي يافوخ المتصوف، العاشق الولهان، هكذا، فجأة، خارج الزمان والمكان والجسد.

ولكن.

بالنسبة لي علي الأقل، تصبح الكتابة عن الكتب (كعروض تقف خلفها رؤيتي المتواضعة للعالم: الناس والأشياء والطبيعة)

فعلا رومانتيكيا في المقام الأول، وعلي الرغم من أن بعض هذه الكتابات تمت تحت ظروف عملي كمراسل ثقافي لعدد من الصحف والمجلات العربية، إلا أن ذلك كان دائما تحت سيطرتي التامة، وبحرية مطلقة كنت أختار الكتب، بل وأختار المكان الذي انشر ما أكتبه عنها، ولم يكن تحت ظروف الضغط الذي ينتج عادة عن عمل كهذا، وأستطيع أن أقول بحرية بأنني نجحت إلي حد كبير، في فترات معينة من حياتي، وكما أشرت عاليه، أن أجعل عملي هو محصلة قراءاتي، وتمنيت دائما (ليس فقط تحت تأثير هذه الحالة الرومانتيكية، بل وتحايلا علي ظروف الحياة التي لا بد منها، وإذا كان لا بد من عمل آخر بجانب عملي الأصلي ككاتب روائي) أن تكون تعليقاتي علي ما أقرأ من كتب جديدة، هو عملي الآخر.

وإنه وإن كان الفنان، في العالم الثالث، وفي ظل متطلبات الحياة التي تفرضها حياتنا المعاصرة، مهددا بالقلق الذي تسببه له حاجته للمال، من أجل أن يحيا ويشاهد ويتابع ما يجري، سواء كان ذلك معناه شراء الطعام أو الكتب أو الأسطوانات أو الذهاب إلي السينما والمسرح، فإن قضية عثوره علي عمل مناسب، لا يتعارض مع ممارسته لفنه، بل هي من صلب هذه الممارسة، تصبح قضية تضعه علي حد التهديد لحريته واستمراره في تطوير وتعميق أدواته ورؤياه الإبداعية.

وأستطيع أن أقول بكل ارتياح: أنني كنت محظوظا إلي حد كبير، إذ كانت هذه الحقيقة ماثلة أمامي منذ وقت مبكر، ذلك لأن أولئك الذين لم يكن الحظ في جانبهم، من بعض الزملاء (كتاب الرواية) الذين يكبرونني سنا، كانت تجربتهم التي أبصرتها علي هيئة مآس صارخة في بعض الحالات، واختيارهم أعمالا تتعارض مع كونهم كتابا، خير معين لي علي إدراك هذه الحقيقة في وقت مبكر.

ولم تكن صدفة أنني أنشأت، عام 1977 م وبمعونة الصديق الفنان الكبير الراحل «سعد عبد الوهاب» وبإمكانيات تصل إلي حد الكفاف، مجلة متواضعة (لكن لمسات سعد عبد الوهاب الفنية جعلتها تبدو في غاية البهاء) علي هيئة صحيفة / مجلة شهرية لمتابعة الكتب ؛ فكانت «كتب عربية» التي حالت ظروف خارجة عن إرادتي، دون استمرارها في مصر، هي ضمن مشروعي الخاص من أجل عبور هذا الحد الخطر، أي حتى لا أتعرض لضغوط الحياة التي سلف ذكرها، ومن أجل الاستمرار في عملي الأساسي.

هذه الظروف الخارجة عن أرادتي تحدوها قصة جاء الوقت لسردها بعد أن مر الزمن، وأضحي من واجب أمثالي من الكتاب المصريين، بعد أن تقدمت بهم الأيام أن يسردوا للأجيال الشابة بعض ما مر بهم من خبرات، لعل بعضها يكون مفيدا في إطار

الحراك الاجتماعي / الثقافي الذي تجري وقائعه هذه الأيام.

حتى العام 1973 م لم تكن قدمي قد وطئت دار نشر لأي سبب من الأسباب، لكن الظروف اضطرتني للسفر إلي بيروت، وعلي الرغم من أنني لم أكن أنوي البقاء في العاصمة اللبنانية، إلا أن الكاتب الصحفي الكبير بلال الحسن نجح في إقناعي بالعمل في مجلة البلاغ التي كان يعمل نائبا لرئيس تحريرها، إلا أن ذلك لم يدم طويلا، فبعد خناقة مع مدير تحرير المجلة المذكورة، وجدت نفسي أعمل في دار ابن خلدون للنشر، علي سبيل المجاملة، من طرفهم، وعلي طريقة العمل في دور النشر الصغيرة المناضلة لم يكن هناك تخصص في العمل، بل كان العمل يتراوح بين تجهيز «طلبية» كتب من المخازن و«تستيفها» في الكراتين إلي تصحيح بروفات الطباعة، إلي قراءة النصوص لإبداء الرأي بنشرها من عدمه، والحقيقة أنها كانت خبرة جديدة لي استفدت منها خاصة أنها تنوعت بين أقسام عملية النشر بكل مفاصلها تقريبا.

لم يخل الأمر أيضا من عمل آخر مع الدكتور سهيل إدريس في دار الآداب، في زيارات أسبوعية كان يطلب مني خلالها مساعدته في قراءة رواية، أو مراجعة بروفات أحد الكتب، أو إعادة صياغة بعض القطع الأدبية الركيكة التي كان ينشرها في باب المتابعات أو البريد (في مجلته الرائدة الآداب ـ يا سلام-)

أو غير ذلك من الأعمال، وإذا كان لي أن أثمن هذه الخبرات فأعتقد أنني كنت سعيد الحظ لأتعلم صناعة النشر (بالطريقة العربية التقليدية) في لبنان التي كانت في تلك الأيام منارة النشر ومصنعه الاحترافي الأول في العالم العربي، حتى صدقت عليها المقولة التي كان لويس عوض يكررها كثيرا: «المصريون يكتبون واللبنانيون ينشرون والعراقيون يقرءون».

لم يدم الأمر طويلا حتى سحبني بلال الحسن للعمل معه في القسم الثقافي بجريدة السفير وفضلت دوما أن تكون مراجعة الكتب هي عملي الأساسي في الصحيفة، فكان يومي يبدأ بالمرور علي دور النشر التي بدأت التعرف علي أصحابها أو مديريها لأحصل منهم علي نسخ من الكتب الجديدة لعرضها أو الإشارة إليها، مما جعلني قريبا من حركة النشر في لبنان ما طور خبراتي وعلاقاتي في هذا المجال.

لم تطل إقامتي في بيروت أكثر من عامين، وما أن عدت إلي القاهرة حتى تعرفت علي صنع الله إبراهيم الذي كان يعمل في دار الثقافة الجديدة، ومع الأيام وقع اختياره عليّ للحلول مكانه للعمل في الدار، إذ انه كان قد قرر التفرغ لكتابة الروايات وترك العمل في الدار.

في البداية، لم أكن أعرف أن دار الثقافة الجديدة تابعة، بشكل أو آخر، للحزب الشيوعي المصري، من ناحية التوجه، وإن

كانت ملكيتها للأستاذ محمد الجندي، أحد قيادات الحزب، ولكنني كنت متحمسا لتطوير العمل، باعتباره عملا ثقافيا في المقام الأول،والمضي به إلي الأمام، فاقترحت سلسلة لنشر المجموعات الشعرية تصاحب سلسلة روايات الثقافة الجديدة التي كان صنع الله إبراهيم قد أنشأها وحققت نجاحا كبيرا جعل كبار الكتاب العرب يعرضون مساهمتهم فيها (لا يفوتني أن أذكر الرسالة التي كان عبد الرحمن منيف قد أرسلها بصحبة احدي رواياته وعرض إهداءها للنشر في السلسلة دون مقابل) وكان أن نجحت في الحصول علي موافقة الرقابة علي الكتب (التي كانت لا تزال قائمة) لنشر مجموعة لأحمد فؤاد نجم تلك التي صدرت بعنوان «عيون الكلام» وحققت نجاحا كبيرا، وكانت هذه أول مجموعة شعرية للفاجومي في مصر (إذا تناسيت ديوانه عن كرة القدم الذي نشره قبلها بسنوات، وديوانه الآخر متواضع القيمة الذي نشره وهو في السجن عبر المجلس الأعلي للثقافة) وكان صدوره حدثا ثقافيا كبيرا كان دليلا عليه نفاد عشرة آلاف نسخة في أسابع قليلة، ثم تقدمت باقتراح نشر كتاب غير دوري علي هيئة مجلة ثقافية صدر عددها الأول باسم «الثقافة الجديدة» وقد حقق العدد نجاحا ساحقا خاصة لأن نظام السادات كان قد أغلق كل المجلات الثقافية التي كانت تصدر عن وزارة الثقافة، فأضحت «الثقافة الجديدة» المجلة الوحيدة في الساحة، لكن،

وهنا ظهرت العلاقة بالحزب الشيوعي جلية، إذ فوجئت بقرار من المسئولين عن النشاط الثقافي في الحزب، بتحويل المجلة إلي مجلة سياسية، الأمر الذي أعطي لأمن الدولة الفرصة لمصادرة العدد الثاني، فانتهت المجلة التي كان من الممكن أن تستمر لو اقتصرت علي نشر النصوص الأدبية، وتملأ الفراغ الذي كانت الحياة الثقافية في مصر تعاني منه.

لكن النجاح الذي حققه العدد الأول أغري بهذا القرار الأحمق الذي لم أكن راضيا عنه، ومع تمادي القرارات الحمقاء كان عليّ أن أترك الدار علي الرغم من أنه لم يكن من السهل العثور علي عمل آخر في ظل الظروف الملتهبة التي كانت سائدة تلك الأيام بين النظام واليسار بل وأي شخص له علاقة باليسار.

أقول «طقّت» في دماغي أن أصدر مجلة لعروض الكتب، كتبت التصور وذهبت للصديق سعد عبد الوهاب، الفنان التشكيلي ومصمم الكتب والمجلات (من ذلك الرهط من الفنانين الذين كانت لمساتهم في مجال تصميم الكتب والمجلات تضفي عليها قيمة كبيرة) اندفع سعد عبد الوهاب معي في الحماس، وكنت قد أخفيت عنه حقيقة وضعي المادي، فلم يكن بيدي سوي مائتي جنيه فقط لا غير، وهذا المبلغ لم يكن يزيد عن قيمة شراء الورق ومقدم الطباعة الذي كان حوالي 50 جنيها علي ما أذكر الآن، وكان لنا صديق في مطابع دار الشعب

تحمس للفكرة واندفع هو الآخر لتنفيذها، لكنني وقبل الطباعة كنت قد حصلت علي عدد من الإعلانات من دور النشر الذين ربطتني بأصحابها علاقات طيبة وتحمسوا للفكرة (وعلي رأسهم الحاج مدبولي طيب الله ثراه) واستطعت الحصول منهم علي اتفاق مكتوب بتسديد قيمة الإعلانات (التي هي مجرد أخبار عن الكتب أيضا) بمجرد الطباعة، وبالفعل، وبمجرد طباعة العدد حملت نسخا منه جمعت بها قيمة الإعلانات لأتمكن من سداد بقية قيمة الطباعة.

وبمساعدة من صديق آخر يعمل في دار الأهرام للتوزيع استعطت توزيعها وقبل أن تنتبه الأجهزة الأمنية، وفي ظرف أسبوع كانت المجلة، قد نفدت عن آخر نسخة من الخمسة آلاف نسخة التي تمكنا من طباعتها.

لم تمض الأيام حتى فوجئت بسعد عبد الوهاب يتصل بي ويبلغني بموعد مع الدكتور محمود الشنيطي رئيس مجلس إدارة هيئة الكتاب الذي ما أن وقعت عيناه علي العدد الأول حتى طلب من سعد عبد الوهاب (الذي كان يعمل رئيسا للقسم الفني بالهيئة) تدبير هذا الموعد بنية تقديم يد العون للمجلة الوليدة.

استقبلني الدكتور الشنيطي بحماس وتهليل وعرض المساعدة بطباعة «كتب عربية» في مطابع الهيئة مع تقديم خصم 20 ٪ كمساعدة من الهيئة «لهذا العمل النبيل» كما أسماه.

وبالفعل صدر العدد الثاني من مطابع الهيئة، وبزيادة الضعف من الرقم المطبوع (أي عشرة آلاف نسخة)، وبدأت الصحف العربية والأقلام الجادة في مصر تشيد بها.

وكان الاتصال الثاني من الدكتور عبد الوهاب الكيالي صاحب دار «المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وكانت من أكبر دور النشر في العالم العربي» عبر الناقد الكبير رجاء النقاش الذي كان يعمل مستشارا للدار في القاهرة، ولفت نظري بمجرد دخولي عليه في المكتب الذي كان المناضل الكبير «علي مختار» قد جعله مقرا لأنشطة عديدة، ومنها تلقي النصوص الخاصة بالمجلة الشهرية «قضايا عربية» التي كان الدكتور الكيالي يصدرها من بيروت، أقول لفت نظري وجود عددي مجلة كتب عربية علي المكتب، وقد استقبلني الكيالي بحفاوة ثم أبدي من ناحية، إعجابه بـ «كتب عربية» ثم أسفه لأنها تصدر بهذا القدر من التقشف، المهم انه عرض عليّ أن أنتقل بها، معه إلي بيروت، لتصدر من هناك علي أن يوفر لها إمكانيات كبيرة تدفعها لتكون مطبوعة كبيرة، وانتهي الأمر باعتذاري، لأن الفكرة الأساسية هي أن صدورها في هذا الوقت من القاهرة معناه أن الحياة الثقافية في مصر لم تمت، وأن هناك من يقاوم ولو بإمكانيات بسيطة للغاية، لكن الرجل وبكرم شديد وقع علي أمر نشر إعلانات بمساحة 12 صفحة من المجلة، الأمر الذي عني إمكانية مضاعفة عدد

صفحاتها إلي 32 صفحة.

طرت من الفرح وبدأت في الاتصال بالزملاء الكتاب للحصول علي مقالات إضافية للعدد الجديد، ولكن يا فرحة ما تمت.

بعد عدة أيام فوجئت بسعد عبد الوهاب يتصل بي ويبلغني بأن مغاوير أمن الدولة جاءوا وأخذوا مواد العدد الثالث من المطبعة في غيبة الدكتور الشنيطي، وأنه، أي الشنيطي، غاضب وفي حالة هيجان وحاول عمل أي شيء في الموضوع لكنه فشل، ولم تمض ساعات، وفي التاسعة من صباح اليوم التالي جاء مخبر ومعه استدعاء لأمن الدولة للقاء العقيد «حمدي عبد الكريم» في الساعة الحادية من ظهيرة اليوم التالي، لملمت أوراق الملف الخاص بالمطبوعة وأهمها أصول مقالات العددين السابقين وعلي كل صفحاتها خاتم موافقة الرقابة وتوقيع الرقيب.

ذهبت في الموعد،إلي اللاظوغلي، وطبعا، ركنني السيد العقيد أكثر من ساعة وأنا جالس أمام غرفة مكتبه في ممر طويل والناس يخرجون ويدخلون ولا أحد ينظر إليّ حتى جاء مخبر وطلبني للدخول فدخلت، وقف الرجل مهللا وعلي وجهه ابتسامة صفراء عريضة، وبدأ كلامه:

ـ «إيه يا أستاذ عبده دا، هوا أنتا بتتصرف علي أساس انك موش في دولة واللا إيه؟

ـ لأ طبعا، أنا حصلت من الدولة علي موافقة من الرقابة (ومددت له ملفا به أصول العددين الصادرين وخاتم الرقابة علي كل صفحات المواد)، موش هيا الرقابة تبع الدولة واللا إيه؟

ـ لا يا سيد، أنا بتكلم علي التصريح.

ـ أنا صدرت علي هيئة كراسة غير دورية.

ـ ها هاها، دا تحايل.

ـ يعني إيه حضرتك؟

ـ يعني إنتا موش حتصدر تاني قبل متحصل علي تصريح.

ـ طيب أدوني تصريح.

ـ التصاريح واقفة، لأن أنتا عارف إن قانون المطبوعات الجديد لسه مصدرش.

ـ طيب معني ذلك إيه؟

ـ يعني حضرتك تتوقف تماما.

ـ ماشي.

ـ لأ ماشي إيه، أنا عايز أعرف إيه الحزب اللي واقف وراك؟.

ـ حزب أيه، أنا راجل علي باب الله.

ـ ومال (وفتح ملفا به عددا كبيرا من نسخ المجلة) لقينا كل النسخ دي مع المقبوض عليهم في مظاهرات الحرامية (يعني مظاهرات 17/ 18 يناير) من الشيوعيين.

ـ مهما دول اللي بيقروا في مصر.

ـ عموما أنا بلغتك أهو، تشرب قهوة؟

ـ لا، شكرا.

وقف ومد يده، لكنني لاحظت وجود كاميرا شغالة من بداية اللقاء.

نزلت وأنا حزين حزنا لا يوصف: لقد أجهض الحلم، ومشيت في اتجاه مقهى ريش، وفي الطريق تقدمت لمحل بقاله لأشتري علبة سجائر، لكنني دخلت في زجاج المحل، و«تعورت»، لكنني رأيت، في الزجاج اللامع، نفس المخبر الذي جاءني صباح اليوم بالاستدعاء، وهو يتبعني فعرفت أنني أضحيت مراقبا.

لم تمر أيام حتى أغارت علي بيتي(4 حارة جريدة السياسة- السيدة زينب بجوار دار الهلال) قوة لا تقل عن خمسة عشر مسلحا، في ملابس مختلفة من جهات عدة من مغاوير البوليس، قلبوا البيت رأسا علي عقب، وأخذوا عشرات الكتب والأوراق الشخصية (مخطوطات لمقالات وقصص) لكنهم لم يجدوا شيئا يبرر القبض عليّ، فذهبوا مع بزوغ الصباح.

المهم أقول انه من غريب الصدف أن يصدر العدد الأول من «كتب عربية» في الأول من يناير 1977م، وفي السادس عشر من نفس الشهر قام النظام برفع الدعم عن عدد كبير من السلع التموينية (وتقليص دعم بعضها) ولم ينتظر الناس طويلا، وفي

اليوم التالي مباشرة، خرجوا في موجة عارمة من المظاهرات شملت مصر كلها، خاصة وأن هذه القرارات شملت رغيف الخبز أكثر السلع حساسية لدي الأغلبية من المصريين الفقراء، وعلي الرغم من أن المظاهرات العارمة التي استمرت ثلاثة أيام كاملة أحرقت خلالها أغلب مراكز البوليس، جرت بشكل عفوي، ولم تكن مخططة من أي قوة سياسية منظمة، إلا أن النظام كان لابد أن يقدم كبش فداء، وما أن مر حوالي شهر، حتى شن حملة اعتقالات لأغلب قيادات اليسار المصري، و.. كانت المفاجأة (من ناحية ما نحن بصدده) أن وجد البوليس السياسي عددي مجلة «كتب عربية» في بيوت العديدين منهم، وهو ما لفت نظر الأمن، وأدي إلي قرار مصادرتها.

عرفت بعدها أن وجود المجلة بين أوراق المقبوض عليهم من قوي اليسار هو ما لفت النظر لي شخصيا، مما أدي بعد عمليتي تفتيش متباعدتين إلي القبض عليّ مع قيادات الحزب الشيوعي المصري عام 1979م، أي بعدها بعامين، علي الرغم من أنني في هذا التاريخ لم تكن لي أي علاقة بالحزب المذكور.

***

كان الدكتور محمود الشنيطي (طيب الله ثراه) قد ترك هيئة الكتاب، وجاء بعده الدكتور عز الدين إسماعيل وقرر إصدار مجلة تعني بشئون الكتاب، فاستدعاني لإصدار المجلة، وبالفعل

عملت بكل جهد لتحقيق هذا الهدف، لكنني لم أستطع الاستمرار في ظل وجود مسئول أكاديمي غريب الأطوار، يتمتع بقدر وافر من الجهل، فتركت المجلة التي صدرت ميتة وانتهي الأمر.

***

أرجو أن لا أكون قد توهت بعيدا، لكن ما أريد التأكيد عليه هو اعتقادي بأن «عرض الكتاب» كما أفهمه وحاولت تطبيقه طوال سنين مضت، ليس مجرد تلخيص للكتاب، وإنما هو عمل أشبه ما يكون بعرض لقصة الكتاب، شكلا ومضمونا، وهو نوع خاص من الكتابة الإبداعية، أجاده كتاب سبقوا، وخلت أنهم قدموا نماذج مبهرة، حاولت التعلم منها، وجعلتها نبراسا لي.

لا أجد أمامي أفضل من العروض التي كانت تكتبها المبدعة الكبيرة فرجينيا وولف (وصدر منها بالعربية جزءان حملا عنوان «القارئ العادي» ـ عن هيئة الكتاب المصرية) كما يقف إبراهيم فتحي الناقد والمفكر الكبير وحده في الساحة العربية وهو يخط بريشته المبهرة عروض الكتب التي تناولها طوال عمره المديد، وكنت أود تقديم نماذج من أعماله لكنني وجدت أنني سأغير علي جهده، لذا أكتفي بالإحالة إلي مقالاته في مجلة «جاليري 68» خاصة مقاله المبهر (المسافر والحقائب ـ العدد السابع) كما مقالاته في كتابيه «العالم الروائي عند نجيب محفوظ» و«الخطاب الروائي والخطاب النقدي في مصر» راجيا من أخوتنا

في المحافل الأكاديمية الذين يرعون خريجي الأعلام ليعدوهم ليكونوا صحفيين في أقسام الثقافة، أن يوجهوهم لقراءة هذه النماذج فهي أفضل معلم للأجيال الجديدة.

***

بهذه الروح، وفي هذا الإطار، أرجو من القارئ الذي تقع يداه علي نسخة من هذا الكتاب أن يتعامل معه.

2 : محمود درويش
حوار القمر وأشجار البرتقال والمدن الراحلة

كنت في الثالثة والعشرين من عمري.

كما قلت عاليه: كان بلال الحسن هو من ورطني لأعمل بالصحافة، أولا، في مجلة البلاغ البيروتية، وحين انتقل للعمل مع طلال سلمان ليؤسس معه السفير (وكان هناك من الكتاب المصريين اللاجئين لبيروت من عسف نظام السادات: إبراهيم عامر، ومصطفي الحسيني، ومحمود رمزي، وسعد الفيشاوي، وعبد السلام رضوان والعشرات) أخذني معه، وفي لقاء فريق العمل الأول رأيت «الشقة»التي صدرت عنها السفير وهي لا تزال خالية تماما إلا من غرفة اجتماعات بها طاولة كبيرة وعدد من الكراسي توسطها طلال سلمان وشرح لنا فكرة السفير، وما هي إلا أيام حتى بدأ العمل، وما هي إلا أسابيع حتى صدر العدد الأول من السفير في السادس والعشرين من مارس آذار عام 1974م. حملنا ـ نحن كتيبة المحررين الشباب ـ هذا العدد الأول، ونزلنا

لشوارع بيروت لنوزعه بأيدينا مجانا، كنوع من التواصل المباشر بين المحررين والقراء، وكان من حظي أن حمل العدد الأول من السفير هذه المقالة عن كتاب محمود درويش النثري «يوميات الحزن العادي»، وفي الفترة المسائية من نفس اليوم، فوجئت باتصال هاتفي:

ـ أنت عبده جبير؟

ـ نعم

ـ أنا محمود؟

ـ محمود من؟

ـ محمود درويش؟

ـ شخصيا؟

ـ أيوه، متى تنتهي من الشغل؟

ـ انتهيت.

ـ تعال.

وأعطاني العنوان، وما هي إلا دقائق حتى كنت في حضرته، وما هي إلا دقائق حتى جاء ناجي العلي وتبعه رهط من الكتاب والمثقفين، من هنا وهناك، وما هي إلا دقائق حتى رحت أسرد عليه حكاية الوصف الذي أطلقه عليه أمل دنقل حين رأي درويش يحتل مساحة الشهرة كلها حتى في مصر وأسماه «الشاعر المحتل» فانفجر درويش في الضحك، وكانت ليلة من أجمل

ليالي العمر، انتهت بحضن دافئ من درويش وهو يودعني علي الباب، كان أكثر تعبيرا من أي كلام عن هذه القطعة الأدبية التي للأسف فقدت نصها المنشور(في أول عدد من جريدة السفير، يا للحظ) لكن لحسن الحظ بقي أصلها بين أوراقي كل هذا الزمن الطويل،وها هي تظهر مرة أخري للعلن بعد أربع وثلاثين عاما:

***

يوميات الحزن العادي

«أول ما يلفت النظر في القطع الأدبية التي يضمها كتاب محمود درويش الأخير «يوميات الحزن العادي» هو الخيط الذي يربطها بشعره، فهي أشبه ما تكون بحواشي الشعر ومقدماته، لكنها مقدمات الألم الذي يعانيه الشاعر طوال ساعات اليوم العادي، فماذا يقول لنا محمود درويش في قصائده النثرية الجديدة؟

إنه يرسم حالة الانتظار التي يعانيها الوطن، من خلال ذلك «الغريب» الذي لا وطن له: يقف في المطارات، علي أرصفة المواني، وفي غرفة المحقق الذي يسأله: من أنت؟

وربما يكون هذا السؤال بالنسبة لأي من البشر، ما عدا الفلسطيني، يعني السؤال عن الكنية أو اللقب، لكنه بالنسبة لغريب العصر الجديد، سؤال عن «الهوية».

ويقف ذلك الغريب في حالة بين التردد والإيثار، مجيبا، لكنه لا يجيب عن السؤال فقط، بل يشرح القضية، وهنا، تشتم رائحة نفس لا يمكن إلا أن يكون لمحمود درويش، نفس يحمل روح تجربته السابقة في فلسطين المحتلة، تحت العلم الإسرائيلي، يعاني من حالة انفصام مفروضة عليه، كما هو مفروض علي كل العرب المقيمين في إسرائيل «هؤلاء الذين لا تشبه حالتهم حالة أخري في العالم».

لكن محمود درويش يتسلح بانسجامه مع نفسه، وهو يستمد من ذلك قوة تدفعه إلي تجاوز الزمان والمكان إلي حدود التحليق مع الحلم والرجوع إلي الأرض القديمة، ويجيب عن أسئلة الصحفي حول خروجه من إسرائيل قائلا: «ببساطة شديدة، صرت مليئا بالإحساس بأنني عاجز عن الاستمرار في الحياة، في قفص العدو الذي يسمح لي بممارسة التعبير عن ثورتي، ووطنيتي، وكأنني تحولت إلي حيوان قادر علي الصراخ، ولكنه عاجز عن الحركة والتأثير»، إنه يرفض الاستمرار في هذه اللعبة، لكنه يخوض الصراع بأشد ما يكون عنفا، ولا ينسي أن «بقع التشويه علي جسد الوطن».

وإذ ينقل الإحساس المرير باغتصاب عذارى أرض العودة في ليالي الزفاف علي أيدي سدنة إسرائيل، وإذ ينقل مشهد المسرحية الدموية في كفر قاسم، تلك التي راح ضحيتها خمسون عاملا

دفعة واحدة كانوا عائدين إلي بيوتهم، وحصدهم الفاشيست عند مدخل القرية، انه كما أنشد هذه الأغنية في قصيدة سابقة، يعيد لنا الذكري ويمضي ليقول في لغة تشبه لغة الكتاب المقدس: «هذا أول الرحيل، وهذا هو آخر الأرض، لكل شيء أوانه إلا موتك، يأتي مباغتا ومكررا وبلا مناسبة كالمطر الاستوائي، فمن أين تلتقط برهة للياقة الاحتفال بذكري الموت الأول؟ وها أنت تعبر بين الصوت والصدى مسيحا جديدا بلا طقوس، في الجملة العربية متسع لقارة من الخيام، أسكن إحداها وأحلم بصيف قليل الحر، فالوطن ليس صخرة قديمة حتى لو كان لها حرارة الجسد».

ويتوقف الشاعر عند الأصوات الأكثر «اعتدالا» في إسرائيل، فيسمع أحدهم يقول: «عندما تقولون أننا سلبنا وادي الحوارث، فإنكم تريدون أن تشرحوا لماذا نسلب غزة اليوم، وعندما تريدون ألا نسلب غزة اليوم، فإنكم تدعون أننا لم نسلب وادي الحوارث، وأنا أقول: نعم سلبنا وادي الحوارث، ومع ذلك يجب ألا نسلب غزة، لأنني أريد أن أضع حدا لمسألة السلب».

ثم يحلل محمود درويش هذا الكلام لينتهي إلي تقرير الحقيقة التالية، والتي هي فقرة من نص دستور «هوشمير»: «بالدم والنار سقطت يهودا، وبالدم والنار تقوم يهودا».

ويتوقف عند الجملة العربية تحت شعار «الخامس من أيار، ويسأل: التصفية؟ لماذا ينبغي استخدام هذا المصطلح؟ لكنه

يؤكد علي أن المطلوب ليس تحرير الأرض العربية المحتلة من الغزاة الإسرائيليين فقط، ولكن أيضا: تحرير الأرض العربية من الذين يشكلون خللا في معادلة الأمن الرسمي في منطقة الشرق الأوسط، ليس شخصا وليس جناحا من سلطة، ولكن ذلك «المناخ العربي الرسمي» الذي في ظله يصبح القمع الداخلي أمرا مشروعا ينطوي تحت لواء المحافظة علي السيادة الوطنية، والذي في ظله أيضا يصبح كل اعتداء علي الوجود الثوري ـ لا الفلسطيني فقط، اعتداء علي كيان القضية، وانه ليلخص هذه الحالة ويسميها «حالة السلم غير المكتوب في الممارسة العربية، وحالة الحرب المعلنة من الجملة العربية».

إن محمود درويش في هذا الكتاب يحلل وضع الإنسان الفلسطيني داخل إسرائيل، ووضعه في البلدان العربية، كما يرسم صورة هذا الغريب في موانى وطرق ومطارات العالم، ليحدد لنا وضع الفلسطيني في العالم، كما يحدد موقف الفلسطيني من كل تلك الأماكن عبر الأزمنة المتغيرة، منذ أن سلبت أرضه، من يوم أن تلاشي الزمن وأصبح غبارا علي أطراف القارات، كما انه يشدك إليه كثيرا حينما يسمعك حواره مع ذاته المعذبة، والتي ربما شعرت بالهزيمة، لكن دون أن تستسلم لها، ليصبح الغريب ثائرا، وتفعل القيثارة ما تفعله البندقية.

ولو أن هذه القطع الأدبية، التي أدار فيها درويش الحوار مع القمر، وأشجار البرتقال، والمدن الراحلة جاءت خالية من بعض المبالغات اللفظية لأمكننا أن نؤكد بأنه أضيف إلي مكتبتنا العربية كتاب جديد فريد من نوعه.

***

3: ألف ليلة وليلة

محاولة لتحليل جوانب الجمال في حكايات المقدمة.

توضيح:

وأنت شاب، أحيانا، تتخيل انه بإمكانك أن تقوم بالمعجزات (هكذا ببساطة)!.

تصور: لقد قررت في يوم ما من أيام العام 1979م أن أقدم قراءة جمالية (حسب ما أسميتها) لألف ليلة وليلة، كلها (تصور الجنون) لكن ما أن وصلت لليلة الأولي من الليالي، أي مجرد تخطي العتبة (التي هي المقدمة) بليلة واحدة حتى وجدت أنني كتبت ثلاث مقالات طوال، ما يعني أن الاستمرار في هذا العمل الخرافي، يعني (ثاني مرة) أن عليّ أن أكتب ثلاثة آلاف مقالة، لأصل لهدفي المعتوه!

تصور.

طبعا توقفت عند المقال الثالث، لأنه بالقطع لم يكن من الممكن أن أتمكن من إتمام هذا العمل الجنوني،حتى ولو عشت مائة عام، ولم أفعل أي شيء آخر سوي كتابة هذه القراءة الجمالية المعتوهة!.

وهاك الحصيلة.

***

تمدنا الأصوات المتعددة في الملحمة الشعبية «ألف ليلة وليلة» بخبرات عميقة يمكننا الاستفادة منها في بناء أدبنا العربي عامة، وشق طريق للرواية العربية المعاصرة بشكل خاص. طريق له ملامحه المميزة، ومغامراته المشروعة في سبيل بناء أدبنا الجديد.

وعلي الرغم مما قيل في أصل هذا العمل، وما إذا كان واضعه واحدا أو جماعة، وهو ما انشغل به الدارسون الغربيون كثيرا، وانشغلنا به قليلا، فإننا سوف نحاول (بعد تجنب هذه المسائل الأكاديمية البعيدة عن موضوعنا) سنحاول استخلاص جوانب البراعة الفنية التي جاء عليها النص المطبوع (طبعة بولاق) والتي توصف بأنها «أهم طبعة لهذا الكتاب «(د. سهير القلماوي ـ ألف ليلة وليلة ـ دار المعارف ـ ص 14).

وعلي حد علمنا فان ما كتب عن ألف ليلة وليلة بالعربية، لا يعدو عددا من المقالات المتفرقة، وبعض المحاضرات الإنشائية،

ودراستين أكاديميتين صدرتا في كتابين، أولهما: الدراسة الرائدة التي كتبتها سهير القلماوي وحصلت بها علي درجة الدكتوراه، وثانيتهما: دراسة الأستاذ أحمد محمد الشحاذ والتي نال بها درجة الماجستير وصدرت بعنوان «الملامح السياسية في حكايات ألف ليلة وليلة» عن وزارة الإعلام والثقافة العراقية.[1]

وعلي حد علمنا أيضا، فان دراسة مستوفاة لهذا الجانب الجمالي الذي نتناوله هنا، لم تكتب من قبل: وكان ممكنا أن تغني عن هذه المحاولة التي جاءت كقراءة جمالية أكثر منها أي شيء آخر. ولكنها تطمح أن تثور بها الدعوة للاهتمام الجاد بهذا الأثر الخالد، الذي اهتم به الغربيون، دارسون ومبدعون، اهتماما يندي له جبين أبي عربي، وليس دليلا علي ذلك أقوي من أن كتابا كبارا مثل «هملتون» و«ليسنج» و«ديدور» و«بومارشيه» و«بيير لويس» وغيرهم، استفادوا منه. بل يمكن القول بأن بعضهم بني علي أساس الليالي أعماله، منها استمد الطبيعة والروح، وتعلم الكثير من الأداء والتكنيك. هذا علاوة علي المسرحيات والسيمفونيات والقطع الموسيقية وحكايات الأطفال والأولاد واللوحات الفنية والأفلام والمسلسلات التي استوحت ألف ليلة وأخذت منها. والدراسات التاريخية والأكاديمية تكاد لا تحصي.

---

(1) كتبت هذه القراءة عام 1978م ومن بعدها نشرت العديد من الكتب الدراسية لألف ليلة.

إن هذا التأثير الضخم، لابد له من أسباب، وهذا الإعجاب، لا يمكن أن يكون إلا نتيجة لبراعة من نوع ما، وعلي الرغم من أن حكايات الليالي تبدو ساذجة أحيانا إلي حد كبير (تلك السذاجة التي تكون محببة أحيانا، ومبتذلة في قليل منها) ألا أن السؤال يبقي معلقا: فيم إذن يكمن سر الإعجاب بهذا العمل؟ إلي حد جعل الدكتورة سهير القلماوي تكتب في حماس: «لسنا نبالغ إذا قلنا أن ألف ليلة وليلة كانت الحافز الأهم لعناية الغرب بالشرق عناية تتعدي النواحي الاستعمارية التجارية والسياسية، بل لسنا نبالغ إذا أرجعنا كثيرا من قوة حركة الاستشراق وانتشارها إلي ما ترك هذا الأثر في نفوس الغربيين، فقد تاق الأدباء من قبل ظهور هذا الأثر ومن بعده كثيرا إلي زيارة هذه البلاد الشرقية».

وتضيف: «هذه كانت الآثار غير المباشرة، فهل كانت هناك آثار مباشرة؟ هذا مما لا شك فيه أيضا، وقد كان أثرها من هذه الناحية متشعبا متفرقا.

فأولا: تأثر ـ أي الغرب ـ بالناحية الخيالية والشعرية الغامضة السحرية التي تكشفت عنه بفضل هذا الأثر، وأصبح الكتاب الغربيون في كثير جدا من الأحيان، يتجهون إلي هذا الأثر وإلي تعبيرات خاصة به وصور مأثورة عنه، كلما أرادوا أن يفصلوا في أدبهم كلاما عن السحر الخارق أو البذخ الشرقي بوجه عام.

وثانيا: تأثر بهذه الصور العديدة التي كشفت عنها الليالي

من حياة الشرق، مما أغني الأدب من ناحيتين هامتين: في ناحية الوصف فاستفادت بذلك القصة الغربية آفاقا جديدة وميادين جديدة لحوادثها وعواطفها، وفي ناحية المناظر المسرحية، فغني المسرح بفضل ذلك غني هائلا وأصبحت صناعة المناظر المسرحية تعتمد اعتمادا قويا في إبراز الأدب المسرحي الشرقي علي هذه الصور التي أوحت بها الليالي».

علي أي الأحوال، فإن الإجابة عن السؤال السابق تبقي مجرد اجتهاد، والاجتهاد الذي نقدمه هو التالي:

إن سببا أسياسيا، علي الأقل، وراء هذا الخلود الممزوج بالإعجاب يكمن في «الأداء» في «البراعة الفنية» في الأصوات المتعددة التي تظهر وتختفي بإيقاع سيمفوني خلاب، في الإيقاع المروي بطريقة الحكاية المتواترة. أي في «التكنيك» الفني لهذا العمل.

وإليكم الدليل:

في مقالي هذا سأحاول أن أتلمس خيوط التكنيك في حكايات المقدمة، التي تستحق منا وقفة طويلة، أو بمعني أصح، هي التي تفرض علينا، بحكم تكوينها، هذه الوقفة؛ فمن الواقع العملي يمكن القول أن بداية أي عمل فني هي أصعب مراحله (وإن كانت جميع المراحل لها أهمية بنفس الدرجة، فالعمل الفني لا يتجزأ) ربما لأن وضع الأساس يتوقف عليه وضع الطوابق

أو المراحل الأخرى، لأنها في الأساس توضح لنا: من أي زاوية سيتناول الفنان حقائق الحياة، بأي لغة، وبأية طريقة.

فوضع الكلمة الأول، يعني أن الكلمات التالية ستكون من نفس الفصيل، والانتهاء من الجملة الأولي معناه أن خيطا هاما من إيقاع العمل قد امتد، وما علينا ألا أن نتابع فشل أو نجاح «الراوية» ومدي براعته في التلاعب بهذه الخيوط.

إن قاعدة عامة، هي صحيحة حتى الآن، يمكن أن تكون دليلنا لاستخلاص إيقاع الليالي. هذه القاعدة تقول: «إن لكل عمل فني قوانينه الخاصة به، وان دراسته، أو محاولة فهمه، أو بمعني أدق، محاولة الوصول إلي إيقاعه، يجب أن تتبع من تلمس هذه القوانين».

والآن، ما علينا ألا أن نجيب علي السؤال التالي: كيف بدأت اللحظة الأولي، أو الحركة الأولي في هذا العمل؟

تبدأ قصص المقدمة «حكايات الملك شهريار وأخيه الملك شاه زمان» بطريقة الرواة الحكائين (بعد المدخل التقليدي الذي يبدأ بالحمد لله والصلاة والسلام علي سيد المرسلين، والمرجح كما كان سائدا أنه من وضع الناسخ) تبدأ بسطر واحد ما نلبث أن ننساه بعد لحظات: «حكي والله أعلم أنه كان فيما مضي من قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، ملك من ملوك ساسان بجزائر الهند والصين صاحب جند وأعوان وخدم وحشم له ولدان».

ثم يدخل علينا الملكين الأخوين شهريار وشاه زمان، ويختفي الأب المذكور في الجملة السابقة تماما، ليظل الأخوين معنا طوال حكايات المقدمة، بطريقة سيسلكها طوال العمل، طريقة بارعة حقا في استعمال «الأصوات» أو «الشخصيات».. كثيرا ما سنري اختفاء أو عدة شخصيات ببراعة وبساطة شديدتين، حتى لا تكاد العين تتوقف عندها، دون أن نشعر بغيابها، بل إن هذا الغياب يعطيها وجودا خاصا كاختفاء آلة من الأوركسترا السيمفوني تنسحب في هدوء إلي الصمت، لكن صداها ما يزال يتردد.

هذا هو الصوت الأول (الملك الأب) يختفي بعد الجملة الأولي، ليظهر الأخوان: «أحدهما كبير والآخر صغير».. هكذا يمهد لاحتلال الأخ الأكبر «شهريار» حيزا خاصا في ذاكرتنا: «وقد ملك البلاد، وحكم بالعدل بين العباد وأحبه أهل بلاده ومملكته».

ثم يستطرد في وصفهما، ويبين لنا أن كلا منهما كان حاكما لمملكة بعيدة عن الأخرى، فيشتاق الملك «شهريار» لأخيه «شاه زمان» فيرسل وزيره في طلبه، وبالفعل فها هو شاه زمان يستجيب لنداء الأخ «وتجهز للسفر وأخرج خيامه وجماله وبغاله وخدمه وأعوانه» وإلي هنا نشير إلي أنه علي الرغم من أن الراوية كان يتحدث عن شهريار الأخ المشتاق إلا إنه جعل الآخر في حضور

جديد ويفاجئنا: «فلما كان في منتصف الطريق تذكر حاجة نسيها «هكذا يقطع الاستطراد بجملة اعتراضية تنساب خلال السرد في هدوء ودون نشاز، ليدخل علينا بعنصر درامي جديد. عنصر الخيانة الزوجية الأولي: «فرجع ـ أي شاه زمان الأخ الثاني ـ ودخل قصره فوجد زوجته راقدة في فراشه معانقة عبدا أسود من العبيد فلما رأي هذا اسودت الدنيا في وجهه وقال في نفسه إذا كان هذا الأمر قد وقع وأنا ما فارقت المدينة فكيف حال هذه العاهرة إذا غبت عند أخي مدة ثم أنه سل سيفه وضرب الاثنين في الفراش ورجع من وقته وساعته وأمر بالرحيل «هكذا تظهر الزوجة والعبد في هذا المشهد الغرامي القصير، ثم يخرجان من الكادر بضربة واحدة من سيف الملك، فالراوية يعتمد هنا علي المخزون الثقافي الشرقي الذي يعتبر أن هذا القتل أمر طبيعي في حالة خيانة من هذا النوع. خيانة الحرة مع العبد، وبالذات زوجة الملك.

وينتهي المشهد، بعد كل هذه الدماء، وكأن شيئا لم يكن لنتابع لقاء الأخوين: «وسار إلي أن وصل إلي مدينة أخيه ففرح أخيه بقدومه ثم خرج إليه ولاقاه وسلم عليه ففرح به غاية الفرح وزين له المدينة وجلس معه يتحدث بانشراح «ولكن شاه زمان ظل في باطنه جرح ولم يستجب للفرحة التي أقامها أخوه، وأخفي عليه أمر الخيانة، فأراد شهريار أن يروح عنه (بعد ما «ظن في نفسه

أن ذلك بسبب مفارقته بلاده وملكه») برحلة صيد «لكنه رفضها بحجة حزنه.. لكن الحقيقة أن طبيعة الراوية أرادت ان تعيد لنا المشهد، مشهد الخيانة الزوجية.. وهذه المرة، مع الأخ الأول شهريار، في ترديد متعمد، وفي مشهد أكثر اتساعا وقوة، حتي نشعر بدراما الحدث الجديد شعورا أعمق.

«فسافر أخوه وحده إلي الصيد وكان في قصر الملك شبابيك تطل علي بستان أخيه (شهريار) فنظر (شاه زمان) وإذا بباب القصر قد فتح وخرج منه عشرون جارية وعشرون عبدا وامرأة أخيه تمشي بينهم وهي في غاية الحسن والجمال حتى وصلوا إلي فسقية وخلعوا ثيابهم وجلسوا مع بعضهم واذا بامرأة الملك قالت يا مسعود فجاءها عبد أسود (أيضا) فعانقها وعانقته وواقعها وكذلك باقي العبيد فعلوا بالجواري ولم يزالوا في بوس وعناق ونحو ذلك حتى ولي النهار. فلما رأي ذلك أخو الملك قال والله ان بليتي أخف من هذه البلية وقد هان ما عنده من القهر والغم وقال هذا أعظم مما جري لي».

هكذا، الحدث يتكرر، ولكن، بإضافات جديدة؛ وسوف يتكرر ذلك كثيرا في الليالي.

وفي كل مرة نشعر بطعم الجدة والطزاجة والحيوية، لأن كل مرة جديدة يضيف راويتنا تنويعات دقيقة جديدة.

علي أي الأحوال، يعود الملك شهريار من رحلة صيده،

(وهنا نتذكر أن الخيانة الأولي قد تمت عندما خرج الملك في رحلة أيضا) ويجد أن حالة الكدر التي كانت متلبسة أخاه قد ولت، فيسأله عن السبب، فيمتنع عن الإفصاح في البداية، لكنه يصارحه أخيرا. (ونلاحظ أيضا أن شاه زمان، الشاهد هذه المرة، ما هو إلا حيلة فنية قصد بها الكشف، ومع هذا فإننا نشعر طوال الوقت بقصته المشابهة).

وحتى يتكرر المشهد مرة ثالثة بنظارة جديدة وفي حلة جديدة، يقول لنا الراوية: «فقال شهريار لأخيه شاه زمان أن أنظر بعيني فقال له أخوه شاه زمان اجعل انك مسافر للصيد والقنص واختفي عندي وأنت تشاهد ذلك وتحققه عيانا فنادي الملك من ساعته بالسفر فخرجت العساكر والخيام (كذا!) إلي ظاهر المدينة وخرج الملك ثم أنه جلس في الخيام وقال لغلمانه لا يدخل علي أحد ثم أنه تنكر وخرج مختفيا إلي القصر الذي فيه أخوه وجلس في الشباك المطل علي البستان ساعة من الزمان وإذا بالجواري وسيدتهم دخلوا مع العبيد وفعلوا كما قال أخوه «هكذا يري شهريار المشهد الكبير بعينه، المشهد الذي يتكرر للمرة الثالثة لتتسع دائرة احتواء المتلقي من جهة، وليتكامل البناء بهذا «الترديد» الذي لولاه لتعرت الحكاية عن سذاجة متناهية.

لكن نهاية الحدث هنا تختلف، فلم يقتل شهريار زوجته بنفس السرعة، (وهو الذي قتل فيما بعد كل فتيات المدينة) بل

يصاب بحالة تقزز من الملْك والقصر المليء بالخيانة فيرحل، يقول راويتنا: «وقال لأخيه شاه زمان قم بنا نسافر إلي حال سبيلنا وليس لنا حاجة بالملْك حتى ننظر هل جري لأحد مثلنا أولا فيكون موتنا خير من حياتنا فأجابه لذلك ثم أنهما خرجا من باب سر في القصر ولم يزالا مسافرين أياما وليالي إلي أن وصلا إلي شجرة في وسط مرج عندها عين ماء بجانب البحر المالح فشربا من تلك العين وجلسا يستريحان».

وبعد هذا المشهد الرومانسي الأخاذ، ونحن نشعر معهما بالهدوء وبالسكينة (علي الرغم من أن مصير زوجة شهريار ومملكته يبقي معلقا في أذهاننا) يدخل بنا الفنان إلي مشهد خيالي آخر، سيتكرر فيه الحدث السابق، وتتكرر «فلما كان» التي استعملها في الصفحات القليلة الماضية عديدا من المرات بصور مختلفة، وعلي الرغم من أن البلاغيين يسمون تكرار «كان» «كنكنة» ويعيبونها، ألا أن فناننا يستعملها طوال الليالي ببراعة شديدة، لتصبح أداة إبداعية وجمالية لاعيبا بلاغيا: «فلما كان بعد ساعة مضت من النهار اذا هم بالبحر قد هاج وطلع منه عمود أسود صاعد إلي السماء وهو قاصد تلك المرجة قال فلما رأيا ذلك خافا وطلعا إلي أعلي الشجرة». من هو الذي قال؟ إن الراوية خشي أن ينكسر الإيقاع فأضاف الكلمة حتى تصل الجملة بالكلام. فالحس الجمالي لا يفارقه.

«فلما رأيا ذلك خافا وطلعا إلي أعلي الشجرة وكانت عالية وصارا ينظران ماذا يكون الخبر وإذا بجني طويل القامة عريض الهامة واسع الصدر علي رأسه صندوق فطلع إلي البر وأتي الشجرة التي هما فوقها وجلس تحتها وفتح الصندوق وأخرج منه علبة ثم فتحها فخرجت منها صبية غراء بهية كأنها الشمس المضيئة».

ها هما صوتان جديدان (وبالصبية يلعب الفنان بعواطفنا) سرعان ما سيختفيان بعد أن يتكرر حدث الخيانة للمرة الرابعة، وتكون الحركة الأولي من السيمفونية قد تمت. ينام الجني فتكشف الفتاة مكان الرابضين فوق الشجرة. فتأمرهما بالنزول وتطلب منهما أن يمارسا معها الحب وإلا أيقظت الجني، فيترددا ولكنهما يفعلان في النهاية.

«فلما فرغا قالت لهما قفا وأخرجت لهما من جيبها كيسا وأخرجت لهما منه عقدا فيه خمسمائة وسبعون خاتما فقالت لهما أتدرون (كذا) ما هذه فقالا لها لا ندري فقالت لهما أصحاب هذه الخواتم كلهم كانوا يفعلون بي علي غفلة قرن هذا العفريت فأعطياني خاتمكما أنتما الاثنان الآخران فأعطياها من يديهما خاتمين».

وإذا عدنا لنستعيد حادث الخيانة نجد أنه في المرة الأولي قد حدث بين شخصين، بين زوجة شاه زاد وعبدها، وفي المرة الثانية

حدث بين عددين، بين جواري شهريار وزوجته وعبيده ومسعود، ويتكرر هذا المشهد في المرة الثالثة، ثم هذه المرة الأخيرة، حيث يتكرر بين الملكين وهذه الفتاة وفي حضور الجني ؛ وهذا ما أسميناه تكرار اللحن بصورة مختلفة كل مرة، وما دفعنا لتشبيه هذا العمل بميلودي السيمفوني.

وعلي أي الأحوال فإن كل هذا مجرد تمهيد، تمهيد لحكاية شهريار الأساسية، حتى نتقبل ما فعله بعد ذلك، بعد أن آمن بأن كل امرأة هي خائنة، وحتى يكون منطقيا، (من السياق) أن يأتيه وزيره كل يوم بفتاة، «كل ليلة، يقضي بكارتها ثم يقتلها» وحتى يكون منطقيا أن تدخل إلينا شهر زاد لتأخذ مكانها من الملحمة. يقول الراوية:

«فلما سمعا منها هذا الكلام تعجبا غاية العجب وقالا لبعضهما إذا كان هذا عفريتا وجري له أعظم مما جري لنا فهذا شيء يسلينا ثم أنهما انصرفا من ساعتها عنها ورجعا إلي مدينة شهريار ودخلا قصره ثم أنه رمي عنق زوجته وكذلك أعناق الجواري والعبيد «ويختفي» «شاه زمان» من الكتاب كما اختفي أبوه من قبله في بساطة ويسر شديدين. يختفي صوت آلة من الأوركسترا الشعبي حتى يتجدد اللحن بدخول جديد.

.2.

تدخل إلينا شهر زاد من قصة أخري غير قصتها الشخصية.. فأبوها هو وزير الملك شهريار المكلف بإحضار فتاة كل ليلة، بعد أن عزم الملك عل الانتقام من جنس النساء. يقول راويتنا:

«وصار الملك شهريار كلما يأخذ بنتا بكرا يزيل بكارتها ويقتلها من ليلتها ولم يزل علي ذلك مدة ثلاث سنوات فضجت الناس وهربت ببناتها ولم يبق في تلك المدينة بنت تتحمل الوطء ثم إن الملك أمر الوزير أن يأتيه ببنت علي ما جري عادته فخرج الوزير وفتش فلم يجد بنتا فتوجه إلي منزله وهو غضبان مقهور خائف علي نفسه من الملك وكان الوزير له بنتان ذاتا حسن وجمال وبهاء وقد واعتدال، الكبيرة اسمها شهرزاد والصغيرة اسمها دنيا زاد».

ولنلاحظ هذه «المقابلة» التي تشكل أحد ملامح أسلوب فناننا. فنتذكر مما سلف أن «الوزير» هنا، يقابل «الملك» الأب والد شهريار والابنتان تقابلان الابنتين. وكما اختفي الأب هناك، سيختفي الأب هنا، وان يكن بعد وقت. وكما اختفي الأخ الأصغر «شاه زاد» هناك ستختفي الأخت الصغرى «دنيا زاد» هنا أيضا بعد أن تكون قد أدت مهمتها كشخصية شاهدة أي مجرد

عامل مساعد سيتخلص منها الفنان بعد وقت، بعد أن تكون دائرة ترديد الأصوات قد اكتملت، بعد تبادل أصوات بارع الأداء.

تدخل شهر زاد بقولها لأبيها: «مالي أراك متغيرا حاملا الهم والأحزان» ثم تسرد له بيتين من الشعر (نلاحظ أنها كانت قد قرأت الكتب والتواريخ كما قال لنا من قبل) عن الهم والأحزان، فيحكي لها حكايته مع الملك، فقالت له بالله يا أبت زوجني هذا الملك فأما أن أعيش وإما أن أكون فداء لبنات المسلمين» فيرفض قائلا: «أخشي عليك أن يحصل لك ما حصل للحمار والثور مع صاحب الزرع، فقالت وما الذي جري لهما يا أبت».

وهنا تدخل قصة جديدة من قصص المقدمة، هي قصة الحمار وصاحب الزرع. فهل لهذه القصة ضرورة فنية. هل هي مبررة. وكيف وضعها الراوي في السياق؟ إننا سنري بعد قليل.

قال الوزير: «اعلمي يا بنتي أنه كان لبعض التجار أموال ومواشي وكان له زوجة وأولاد وكان الله تعالي أعطاه معرفة سن الحيوانات والطير.. وكان عنده في داره حمار وثور فأتي يوما الحمار إلي مكان الثور فوجده مكنوسا مرشوشا وفي معلفه شعير مغربل وتبن مغربل وهو راقد مستريح.. فلما كان في بعض الأيام سمع التاجر الثور وهو يقول للحمار هنيئا لك ذلك أنا تعبان وأنت مستريح.. وأنا دائما للحرث والطحن» فنصحه الحمار بأن يمتنع عن الأكل حتى يمرض ويتحايل بذلك

عن عدم خروجه إلي العمل، ولكن الصاحب كان يستمع فأمر بأن يستبدل الحمار بالثور ليعمل في الحقل مكانه، وندم الحمار أشد الندامة علي نصيحته، وتحايل مرة أخري قائلا للثور: «قد سمعت صاحبنا يقول إن لم يقم الثور من موضعه فأعطوه للجزار ليذبحه ويعمل جلده قطعا.. فلما سمع الثور كلام الحمار شكره وقال في غد أسرح معهم، كل ذلك والتاجر الذي أعطي سر معرفة لغة الحيوان يسمع ما يجري. فلما رأي الثور يخرج إلي الحفل ضحك حتى استلقي علي قفاه. وهنا تتدخل زوجته: فقالت له.. من أي شيء تضحك؟.. فأبي أن يحكي لها فيكشف عن سره ويموت. ولكنها بكت وأصرت. فتحير وأحضر أولاده وأرسل أحضر القاضي والشهود استعدادا للموت من أجل خاطر زوجته. «لأنه كان يحبها محبة عظيمة» كما يقول الراوية، وقد حاول الأهل والأصدقاء أن يمنعوها من استماع الحكاية حرصا علي حياة زوجها، لكنها أصرت، فاستسلم التاجر لقدره وذهب ليتوضأ حتى يموت طاهرا، و.. كان عنده كلب وديك ضاحك، فسمع التاجر الكلب يقول للديك أنت فرحان وصاحبنا رايح يموت، فقال له الديك والله إن صاحبنا قليل العقل أنا لي خمسون زوجة أرضي هذه وأغضب هذه وماله إلا زوجة واحدة ولا يعرف صلاح أمره معها فما له إلا يأخذ لها بعضا من عيدان التوت ثم يدخل إلي حجرتها ويضربها حتى تموت أو تتوب» فسمع التاجر هذا الاقتراح ونفذه علي الفور.

وهذه هي حكاية الحمار والثور مع صاحب الزرع التي حكاها الوزير لابنته شهرزاد، ولا يجد قارئ الليالي مبررا منطقيا ومعتدلا يجعل شهر زاد تقتنع بنصيحة أبيها عن طريق هذه الحكاية، لأن دلالتها لا توحي بذلك، وهي وان دلت علي شيء فإنما تدل علي أن المرأة لا يستقيم حالها إلا بالضرب بأعواد التوت، ومع ذلك تظل براعة الفنان الشعبي في «القطع» و«الوصول» و«دخول» الشخصيات والحيوانات إلي أرضية القصة بارعة، والانتقال من مكان إلي آخر ومن زمن إلي زمن ومن لحظة في الذاكرة إلي لحظة أخري من مقدمات أدواته ومن الأسس التي تجعل الاستماع إلي مثل هذه القصص محببا إلي النفس، ولكننا قد نكون مخطئين، فربما كان الوزير يهدد ابنته بالضرب، وربما كان قصد الفنان أن يوضح لنا بهذه الحكاية درجة الإصرار لدي إبنة الوزير لأن تذهب وتتحدي الملك، وتخلص بنات جنسها من سطوته.. أو.. ربما كانت مجرد استطراد، مجرد لعبة تكنيكية لتعبيد الطريق وتمهيده للوصول إلي الليالي.

وافق الوزير أخيرا أن تذهب ابنته شهر زاد، التي «أوصت أختها الصغيرة وقالت لها إذا توجهت إلي الملك أطلبك فإذا جئت عندي ورأيت الملك قضي حاجته مني فقولي لي يا أختي حدثينا حديثا غريبا نقطع به السهر وأنا أحدثك حديثا يكون فيه الخلاص».

وهكذا فإن فناننا يطلب منذ البداية الخلاص لشهر زاد ولبنات جنسها بالتالي، بكل الثمن، مضحيا بالمنطق العادي الذي يتمسك به البعض نفاقا، فكيف يمكن أن ينام الملك مع شهر زاد وأختها تحت السرير مثلا؟. إن هذا قد لا يكون واقعيا، ولكن الفنان يريد الوصول إلي الهدف، فوجود الأخت الصغرى تحت السرير مبرر بأنها هي التي ستطلب الاستماع لحكاية يقطعون بها السهر، فلابد أن الفنان قد فكر في سخف أن تطلب شهر زاد نفسها من الملك أن تحكي له حكايات. لأنه، جريا علي عادته، لم يكن يفكر إلا في فض بكارة الفتيات وقتلهن، أي الانتقام من الخيانة.

وهكذا يجبرنا السياق علي أن نفكر بأن هذه الحيلة البارعة قد اخترعها الفنان من أجل التخلص من هذه الموقف أو المأزق، وربما أراد أن يؤكد الحيلة التي لجأت إليها شهر زاد بالتخلص من روح الانتقام التي تتأجج في روح الملك.

من أجل ترويضه من سيطرة عادة استمرت ثلاث سنوات، كي يعود إنسانا سويا، فحادثة الخيانة، نعم، لم تكن سهلة ويسيرة كي ينساها، وكان من الصعوبة بمكان حبك خيوط العمل بدون حيلة فنية كهذه، وبالفعل، فبعد أن أخذ الملك بكارة شهر زاد جلسوا يتحدثون:

«قالت لها أختها الصغيرة بالله عليك يا أختي حدثينا حديثا نقطع به سهر ليليتنا فقالت حبا وكرامة ان أذن لي هذا الملك

المهذب فلما سمع ذلك الكلام وكان به قلق ففرح بسماع الحديث».

وإلي هنا تنتهي حكايات المقدمة، لتبدأ حكايات الليالي، بعد الحركة الأولي من السيمفونية الشعبية التي تشعبت بنا بين حكايات متعددة وأصوات متقابلة لتبدأ الليلة الأولي، بحركة جديدة، وأصوات أخري.

ان ألف ليلة وليلة هي بالفعل رواية أصوات، يجب علينا نحن الروائيين العرب أن نتعلم منها الكثير.

***

حكاية التاجر مع العفريت

بداية ذي بدء، لابد أن نلاحظ ونحن نقرأ الأسطر الأولي من الليلة الأولي، أننا أصبحنا ـ بعد حكايات المقدمة ـ داخل إطار الليالي نفسه، فنحن لا ننسي أننا نقرأ ألف ليلة وليلة التي تحكيها شهر زاد للملك شهريار، وأنها مجموعة من الحكايات المختلفة، وأن براعة الراوية تتمثل في بساطته المتناهية في القطع والوصل والدخول والخروج من حكاية إلي أخري، وقد وضع أمامه هدفا أساسيا: أن تتسمر شهر زاد في الحياة، وهي تحكي، مسيطرة علي وجدان شهريار، حتى انتصرت في حربها ضد روح الانتقام، وما

أنبله من هدف إنساني.

ومنذ الآن يتحدث الراوية، في الأغلب الأعم، علي لسان شهر زاد، وان كان يطل برأسه عند نهاية كل ليلة وبداية أخري، ثم لا نشعر به كثيرا إلا عند لازمة: «وفي ليلة رقم كذا قالت بلغني أيها الملك السعيد ـ» وعند نهاية الليلة حيث يقول الراوية: «وأدرك شهر زاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح».

يجب أن نذكر ذلك الإطار ولا ننساه ونحن نتدارس هذا التكنيك البسيط، الذي استخدمه رواة القصص الشعبية طوال العصور الوسطي، ولكن أسلوب الليالي يدخل بها إلي قلب التاريخ دون منازع، فجاءت عندما دونت علي هذه الصورة التي نراها الآن علي درجة كبيرة من الحرفية والذكاء واللماحية والانضباط، حتى في عصرنا الذي تقدمت فيه أساليب الكتابة تقدما هائلا.

***

ها هي ذي حيلة شهر زاد وقد نجحت، ونحن نضع ـ معها ـ أيدينا علي قلوبنا حتى فترة متقدمة من الليالي، فاستجاب الملك لرغبة الأخت الصغرى في الاستماع إلي حكاية، «لأنه كان عنده قلق» فأخذت شهر زاد تحكي والأخت والملك يستمعان.. ونلاحظ أن الأخت هنا مجرد حيلة فنية أيضا، سوف تخرج من الصورة، وبالبساطة المعهودة دون أن نشعر، وها هي ذي شهر

زاد، في النهاية، توجه حديثها للملك: «ففي الليلة الأولي قالت بلغني أيها الملك السعيد أنه كان تاجر من التجار كثير المال والمعاملات في البلاد وقد ركب يوما وخرج يطالب في بعض البلاد فأشتد عليه الحر فجلس تحت الشجرة وحط يده في خرجه وأكل كسرة كانت معه وتمرة فلما فرغ من أكل الثمرة رمي النواة..».

يقينا أننا لا يمكن أن نتجاهل هذه المقابلة بين كون التاجر، كثير المال والمعاملات، وبين أكله كسرة وثمرة، الأمر الذي لا يمكن أن يكون منطقيا إلا في سياق رغبة الراوية في استحضار الحدث، فالراوية يريد من التاجر أن يلقي بالنواة، وهذا كل ما في الأمر. «رمي النواة وإذا هو بعفريت طويل القامة وبيده سيف فدنا من ذلك التاجر وقال له قم حتى أقتلك مثل ما قتلت ولدي فقال له التاجر كيف قتلت ولدك قال له ما أكلت الثمرة ورميت نواتها جاءت النواة في صدر ولدي فقضي عليه ومات من ساعته».

فنحن إذن مع التاجر والعفريت، ولا ننسي عفريت حكاية الخيانة الماضية، وتحت شجرة أيضا، وفي حكاية جديدة، حيث ننفصل عن الحكاية الأساسية، بين شهريار وشهر زاد، لندخل في حكاية جديدة، تدخل هي أيضا في حكاية أخري كما سنري. حتى ننفصل عن وجودنا كله تحت عدة طبقات.

ماذا يفعل التاجر في موقف كهذا؟. ليس أمامه سوي الاستسلام، لكنه قال: «إعلم أيها العفريت أني علي دين ولي مال كثير وأولاد وزوجة وعندي رهون فدعني أذهب إلي بيتي وأعطي كل ذي حق حقه ثم أعود إليك ولك علي عهد وميثاق أني أعود إليك فتفعل بي ما تريد».. فأستوثق منه الجني وأطلقه فرجع إلي بلده وقضي جميع تعلقاته وأوصل الحقوق إلي أهلها وأعلم زوجته وأولاده بما جري له فبكوا وكذلك جميع أهله ونساءه وأولاده وأوصي وقعد عندهم إلي تمام السنة ثم توجه وأخذ كفنه تحت إبطه وودع أهله وجيرانه.. وأقيم عليه العياط والصراخ فمشي إلي أن وصل إلي ذلك البستان وكان ذلك اليوم أول السنة الجديدة «وهنا يدخل علينا شخص جديد، فالرواية لا يريد لأنفاسنا إلا أن تتواصل، شيخ كبير يقبل علي التاجر ومعه غزالة مسلسلة ويسأله عن سر جلوسه في هذا المكان الموحش وسبب بكائه فيخبره بما جري له مع ذلك العفريت. فتعجب الشيخ صاحب الغزالة وقال والله يا أخي ما دينك إلا دين عظيم وحكايتك حكاية عجيبة «ثم أنه جلس بجانبه حتى ينظر ما يجري له مع ذلك العفريت وإذا بشخص آخر يدخل الحكاية» شيخ ثان أقبل عليهما ومعه كلبتان سلاقيتان من الكلاب السود فسألهما بعد السلام عليهما عن سبب جلوسهما في هذا المكان وهو

مأوي الجان فأخبراه بالقصة من أولها إلي آخرها فلم يستقر به الجلوس حتى أقبل عليهم شيخ ثالث ومعه بغلة زرزورية فسلم عليهم وسألهم عن سبب جلوسهم في هذا المكان فأخبروه بالقصة من أولها إلي آخرها.

وهكذا يتأكد أسلوب التكرار، تكرار ورود الأشخاص بالتتابع انتظارا للحدث، وتكرار الجمل التي تعيد علي الذاكرة بداية الحكاية كل مرة بإلحاح، وفي هذا ما فيه من التأثير علي الذاكرة التي تظل متوترة ومترقبة للحدث القادم. إنه أسلوب للتمهيد علي الرغم من بساطته إلا أنه نافذ المفعول إلي حد كبير، لكنه، من جهة أخري، أسلوب خطر، فهو يقف بالفنان علي حافة الإملال، الذي يتجاوزه فناننا ببراعة وانضباط.

ونستمر فإذا «بغبرة هاجت، وزوبعة عظيمة قد أقبلت» وهنا نتذكر:

ـ تلك الزوبعة التي هاجت عندما ظهر العفريت الأول في قصة شهريار وأخيه شاه زمان عندما رحلا يبحثان عما اذا كان قد حدث لغيرهما مثلما حدث لهما.

ـ ونتذكر تلك الشجرة التي جلسا تحتها.

ـ ونتذكر مرة ثالثة أنهما كانا راحلين وأن التاجر كان راحلا.

أي أن هناك ثلاث تيمات متشابهة في الحكايتين، إنه تعامل مع تكرار أجزاء من القصة تطورت أو تحورت في المرة الأخرى،

والمقصود في كل الأحوال هو التعامل مع الذاكرة كما سيتضح لنا طوال القراءة.

«فانكشفت الغبرة وإذا بذلك الجني وبيده سيف مسلول وعيونه ترمي بالشرر فأتاهم وجذب ذلك التاجر وقال له قم لأقتلك مثل ما قتلت ولدي وحشاشة كبدي فأنتحب ذلك التاجر وبكي وأعلن الثلاثة شيوخ بالبكاء والعويل والنحيب فأنتبه منهم الشيخ الأول وهو صاحب الغزالة وقبل يد ذلك العفريت وقال له يا أيها الجني وتاج ملوك الجان إذا حكيت لك حكايتي مع هذه الغزالة ورأيتها عجيبة أتهب لي ثلث دم هذا التاجر قال نعم أيها الشيخ إذا حكيت لي الحكاية ورأيتها عجيبة وهبت لك ثلث دمه».

وإلي هنا يكاد المرء يتوقع النهاية، نجاة التاجر مثلما نجي التاجر صاحب الثور والحمار الذي كان هو أيضا قد تهدده الموت فهؤلاء ثلاثة رجال سيوهب كل منهم ثلث دم التاجر وينتهي الموقف بنجاته.

ولكن، وهنا يتأكد لنا الأسلوب الذي بدت ملامحه تتضح أكثر فأكثر ـ لا يدعنا الراوية نلتقط الأنفاس حتى يدخل بنا إلي قصة جديدة. هي قصة صاحب الغزالة:

ويحكي الشيخ صاحب الغزالة: إعلم أيها العفريت أن هذه الغزالة هي بنت عمي ومن لحمي ودمي وكنت تزوجت بها وهي

صغيرة السن وأقمت معها نحو ثلاثين سنة فلم أرزق منها بولد فأخذت لي سرية فرزقت منها بولد ذكر كأنه البدر إذا بدا بعينين مليحتين وحاجبين مزججين وأعضاء كاملة فكبر شيئا فشيئا إلي أن صار بن خمس عشرة سنة فطرأت لي سفرة إلي بعض المدائن فسافرت بمتجر عظيم وكانت بنت عمي هذه الغزالة علمت السحر والكهانة من صغرها فسحرت ذلك الولد عجلا وسحرت الجارية أمه بقرة وسلمتها إلي الراعي ثم جئت أنا بعد مدة طويلة من السفر فسألت عن ولدي وعن أمه فقالت لي جاريتك ماتت وابنك هرب ولم أعلم أين راح فجلست مدة سنة وأنا حزين القلب إلي أن جاء عيد الضحية فأرسلت إلي الراعي أن يخصني ببقرة سمينة فجاءني ببقرة سمينة وهي سريتي التي سحرتها تلك الغزالة «فيذبحها ولكنه لم يجد بها شحما ولا لحما فيأتيه الراعي بولده المسحور عجلا ولكنه يبكي بين يديه فتأخذه الرأفة به، ونتابع النص: «وقلت للراعي ائتني ببقرة ودع هذا وأدرك شهر زاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح فقالت لها أختها ما أطيب حديثك وألطفه وألذه وأعذبه فقالت لها وأين هذا مما أحدثكم به الليلة القابلة إن عشت وأبقاني الملك فقال الملك في نفسه والله ما أقتلها حتى أسمع بقية حديثها ثم أنهم باتوا تلك الليلة إلي الصباح متعانقين فخرج الملك إلى محل حكمه وأطلع الوزير بالكفن تحت إبطه ثم حكم الملك وولي وعزل إلي آخر النهار

ولم يخبر الوزير بشيء من ذلك فتعجب الوزير غاية العجب ثم انفض الديوان ودخل الملك شهريار قصره.

وعلي الرغم من أن النص يقول لنا (عند الوقفة المفاجئة في المكان الذي تعمدت أن تقف عنده شهر زاد وحتى يشتاق الملك لإكمال القصة وهو مكان مختار بعناية) يقول: «وأدرك شهر زاد الصباح» فنظن أن الصباح قد طلع وانتهت الليلة الأولي، لكنه يعود فيقول: «ثم أنهم باتوا تلك الليلة إلي الصباح متعانقين» وفي هذا ما فيه من التناقض الواضح إلا أن المرجح أن المقصود بالصباح في هذه المرة الأولي هو ظهور الخيط الأول من الضوء، والمقصود بالصباح في المرة الثانية انتهاء الصباح كله، وقد لا يكون هذا التبرير كافيا حقا إلا أن القارئ يمر علي هذا التناقض دون أن يحس به، الأمر الذي سيتكرر كثيرا طوال الليالي، والأهم أننا نظل في إطار هذا العالم الخيالي الرحب.

***

4: د. ثروت عكاشة:
الخلاص الكامل والخلاص بالمناورة

ليس هذا كتابا عن شخص، بل هو كتاب عن شخص في علاقته بالأمة، وليس هذا كتابا عن الأمة المصرية المنعزلة، بقدر ما هو كتاب عن علاقة الأمة المصرية المتشابكة بالأمة العربية في مسيرتها «البطولية» نحو التحرر، والخروج من عهد إلي عهد آخر تنفرد فيه بوضع المتحمل للمسئولية التي ترمي إلي التقدم.

في ألف ومائتين وأربعين صفحة من القطع الكبير يسجل الدكتور ثروت عكاشة مذكراته التي لابد من القول بداية، أنها واحدة من أهم المذكرات التي كتبت في مصر منذ الخمسينيات وحتى اللحظة الراهنة، عبر مسيرته الطويلة، طالبا في الكلية الحربية، تقدم إليها علي الرغم من نزوعه لدراسة الفن والثقافة، ضاربا عرض الحائط بدراسة الهندسة التي قضي فيها شهورا قليلة، ثم مقاتلا في الجيش المصري قبل، وأثناء، وبعد نكبة 48 التي ألهبت مشاعره الوطنية، بأسباب إضافية رآها في فساد

ساد المجتمع مما نعرفه جميعا، دفعه والضباط الأحرار للبحث عن طريق الخلاص، فاقتربوا وكونوا فيما بينهم تنظيم الضباط الأحرار، الذي يقرر هنا ثروت عكاشة، وبوضوح، أن عبد الناصر كان هو المنشئ له، وأن أنور السادات كان عضوا «متخلفا» فيه، وعبر مسيرة طويلة وجد نفسه، أو هو اختار، موقف المشارك بفعالية في تحمل مسئولية ليلة الثورة، ثم مسئوليات توالت، لا يغني القارئ عن قراءتها تفصيلا هذا الذي نكتب، والذي يعجز عن أن يكون عرضا كاملا لهذا الكم من الصفحات، وما هو إلا مجرد إشارات لمحطات التقطها القلم من هنا وهناك.

هي مذكرات مهمة، ليس فقط لأن ثروت عكاشة كان واحدا من الضباط الأحرار، ولا لأنه كان واحدا من أكثرهم وعيا وثقافة، بل لأنه اختط فيها منهجا، هو أن يروي قط ما كان منه ـ كما يقول ـ من مشاركة جرت تحت سمعي وبصري، فإن ثمة أحداثا كثيرة قد لا يجد القارئ إشارة إليها ولا إفصاحا عنها، لأنها ليست مما شهدت، وأترك لغيري ممن كانوا شهودها كي يقولوا كلمتهم».

هي مذكرات مهمة لأن كاتبها لا يدعي أنه «يؤرخ للثورة» وإنما يعترف بأنها «ذكريات مسطورة لم أقصد بها بادئ الأمر إلا أن أتحدث فيها بيني وبين نفسي، في أكثر ما كنت أحس الحاجة إلي أن أتأمل أحداثا لأكتشف أبعادا وأتبين ما وراءها».

كما أنها مذكرات مهمة بعد أن مرت سنوات طويلة، وإذا بنا

نجد أنفسنا «أمام حملة غريبة من مذكرات وذكريات ومقالات ودراسات وأبحاث تعيد تقيّم أوضاع سنوات عشناها وأحداث شاركنا فيها فأحسست أن من واجبي أن أعود إلي هذه الذكريات وأخرج بها علي الناس مشاركا الرأي في الجدل الدائر حول ثورة 23 يوليو».

هي إذن مذكرات فيها المشاهدة وفيها الرأي الذي لا ينكره كما لا ينكره علي غيره، وهذا وإن كان مثار قول يدفع إلي الانحياز فإن الرجل لا ينكر ذلك، تجده يقول بوضوح: «كذلك فإني أو من أنه لا يمكن كتابة التاريخ بموضوعية حقه إلا بعد انقضاء فترة مناسبة علي الأحداث، لأن الإدعاء بكتابة التاريخ من واقع مذكرات كتاب معاصرين واتخاذ المؤرخ المعاصر لهم كتاباتهم وثائق تاريخية كافية لإصدار الحكم علي عصر كامل بذاته، والخروج من ذلك بنتائج محددة، إن مثل هذا المنهج في تصوري هو نوع من الانحياز الذي لا يمكن تبرئته من الهوى أو العجلة أو السير في ركاب السلطة القائمة».

هي أيضا مذكرات مهمة لأنها تنحي جانبا السيرة الذاتية، فصاحبها لم يتكلم إلا بشكل عام عن منشئه وأهله، كما لم يتكلم عن مشاعره وعواطفه إلا ما ارتبط منها بالعمل العام، توقف فيها عند المحطات الرئيسية، سنوات عمله سفيرا بروما في الفترة من أكتوبر 1957م حتى أكتوبر 1958م، حين أراد له عبد الناصر

أن يكون عينا علي ما يجري في أوربا، خاصة في فرنسا وانجلترا اللتين كانتا قد قامتا بالعدوان مع إسرائيل ضد مصر فانقطعت العلاقة مع أوربا، وقام بالدور الأكبر في تصحيح المفاهيم عما يجري في مصر، بداية بالقوي السياسية والثقافية في ايطاليا، ثم شيئا فشيئا مد يديه أثناء عمله ملحقا عسكريا في السفارة المصرية في فرنسا، ليقوم بدور فعال في إعادة العلاقات معها، وبدور فعال في تتبع تحركات الإسرائيليين في أوربا، والعمل علي مد القوات المسلحة المصرية بما تحتاجه من سلاح تقاتل من أجل امتلاكه.

محطات رئيسية عمل خلالها وزيرا للثقافة مرتين، الأولي من أكتوبر 1958 حتى سبتمبر 1962م، والثانية من سبتمبر 1969م إلي نوفمبر 1970م، تفصل ما بينهما سنوات أربع عمل فيها رئيسا لمجلس إدارة البنك الأهلي المصري.

وبصرف النظر عن أي شيء فإننا نخرج بملاحظة أساسية حول «سلوكه» إبان توليه لهذه الأعمال، هذه الملاحظة تبدو بالذات في الجزء الخاص بذكرياته أثناء عمله كسفير لمصر، فهو بذكائه الشخصي، وثقافته الموسوعية، أثبت بما لا يدع مجالا للشك مدي الأهمية لأن يكون ممثل الأمة لدي الأمم الأخرى علي درجة من الوعي والذكاء، فإن هذا يغير الكثير من الأفكار الهمجية، ويغير الكثير من المواقف المتعصبة السائدة عند الآخرين.

إن ما يلفت النظر في هذه المذكرات علاوة علي أسلوبها الرصين القادر علي الإفصاح، واتساعها الموسوعي الذي يجعل مهمة المتصدي للكتابة عنها صعبة للغاية ـ نقول إن ما يلفت النظر فيها كثير وغير محدود، لكننا نجد أنفسنا وقد توقفنا أمام بعض الوقائع الهامة.

من هذه الوقائع الهامة لقاؤه، أو لنقل مناقشاته مع بعض المسئولين الإسرائيليين في نطاق الخدمة السرية المشروعة لتبادل وجهات النظر.. علي حد قوله. فهو يعترف هذا الاعتراف المثير بلقائه مع جو جولدين السكرتير الشخصي لناحوم جولدمان رئيس المؤتمر اليهودي العالمي والمنظمة اليهودية الذي أكد له استعداد جولدمان لمقابلته للتشاور والتفكير بصوت عال: «وليؤكد لي مرة أخري استعداد جولدمان لمقابلة المسئولين المصريين للحيلولة دون قيام الجمهورية العربية المتحدة بالخطوة التي لا مفر من قيامها بها (يعني الهجوم علي إسرائيل) ولتفادي رد الفعل المتوقع من جانب إسرائيل (!!)».

وفي سياق هذه اللقاءات تأتي الرسالة السرية الشخصية التي تلقاها من سفير إسرائيل في روما (في 18 فبراير 1958م) إلياهو ماسون الذي شرح فيها تصوره الغريب المدهش عن وحدة إسرائيل مع الدول العربية، ولأهميتها، أو لغرابتها نورد منها الفقرة التالية: «عندما تتم وحدة الدول العربية، ستجد إسرائيل

نفسها بين خيارين، فإما أن تعيش معزولة تحت وطأة الضغط الذي يتهددها، وإما أن تندرج ضمن هذه الوحدة، ونحن نعتقد أن مثل هذا الانضمام ممكن مع استطاعة اليهود في هذه الحالة الاحتفاظ باستقلالهم الداخلي مستمتعين بحريتهم التامة ويتابعون التعاون ضمن الوحدة العربية بكل ما تحمله كلمة التعاون من معني وفي كل المجالات، وهكذا يكتب الختام للصراع العربي الإسرائيلي».

«ويضيف ساسون لافض فوه:.. هذا هو الحل المناسب للقضية الفلسطينية من خلال احتواء إسرائيل في الوحدة العربية احتواء تاما أي التعاون داخل الوحدة من أجل صالح الشعب كله».

وفي سياق هذا الاعتراف هناك لقاءات أخري ـ أحدها تم مع سكرتير جولد مائير ـ ويفسرها كاتبنا بمحاولة فهم العدو، وما الوقوف أمامها هنا إلا لوضعها في مكانة الوقائع المعروفة.

وإذا كانت المذكرات كلها تشد القارئ إليها لأسباب من امتلائها بالمعلومات، إلا أن الإثارة تأتي فيما نجد كاتبها في موقف المعارض بالوقائع لما شاع بين الناس علي أيدي كتاب آخرين.. من هنا نتوقف أمام معارضته لمحمد حسنين هيكل الذي قال في كتابه «ملفات السويس»: «أن لا عبد الناصر أو أي شخص آخر في القيادة المصرية لم يكن يعرف بالتواطؤ الإسرائيلي مع انجلترا وفرنسا في عدوان 56 إذ يقول: «إن التحرك العسكري الإسرائيلي جاء مفاجئا لعبد الناصر، ولم ير سببا واضحا يبرره

في هذا التوقيت».

ويعلق ثروت عكاشة قائلا: والحقيقة أن الرئيس عبد الناصر لم يفاجأ، فإني كم أرسلت برقيات ورسائل خاصة بهذا الموضوع.. وكان آخر ما أرسلت خطة العدوان الثلاثي كاملة كما انتهت إليّ في 27 أكتوبر 1956م.

وبشيء من «الاستغراب» يجد كلام محمد حسنين هيكل مناقضا لفعله حول هذه النقطة الهامة فيقول: «وأذكر كذلك أنني حين ذهبت إلي دار أخبار اليوم.. لزيارة صديق لي.. التقيت علي باب المصعد صدفة مع الأستاذ محمد حسنين هيكل، فإذا هو يرحب بي في حماس ويشد علي يدي مشيدا بما بلغه علي لسان الرئيس عبد الناصر من أمر خطة العدوان الثلاثي التي كنت قد أرسلتها إليه».

وبشأن معارضته لهيكل في سرد بعض الوقائع ما جاء أيضا في كتابه «ملفات السويس» بخصوص الجنرال الفرنسي كاترو إذ يقول هيكل: «وكان وزير الدفاع وقتئذ هو الجنرال كاترو الذي كان من قبل مقيما فرنسيا عاما في سوريا ولبنان، وقام.. باستقبال بيريز والترحيب به بنفسه وكان الترحيب حارا.

و ذكر أنه لا يستطيع أن ينسي دور الفيلق اليهودي، في دخول الحلفاء وبينهم فرنسا الحرة إلي سوريا ولبنان سنة 1954 م.. ثم قال لبيريز لقد حاربنا جنبا غلي جنب في الماضي، والآن فنحن

نواجه نفس الأعداء، وفي أغسطس 1954م وقع كارتر وبيريز صفقة سرية تتضمن إمداد إسرائيل بسربين من المقاتلات من طراز أو راجون وكذلك شبكة رادار وبعض المعدات الأخرى»..

ويقول ثروت عكاشة: «وإحقاقا للحق فإن الجنرال كاترو لم يتقلد في حياته منصبا وزاريا، ومن ثم لم يكن وزيرا للدفاع «أي أنه لم يستقبل بيريز بنفسه ولم يرحب به ترحيبا حارا. ولو يقل له أنه لا يستطيع أن ينسي دور الفيلق اليهودي.. ولم يقل أيضا نحن نواجه نفس الأعداء إلي آخر ما جاء في فقرة هيكل، الذي كما يقول ثروت عكاشة ربما التبس عليه الأمر فخلط بين الجنرال كاترو والجنرال كونيج الذي كان «هو» وزير الدفاع الفرنسي الذي تعاقد مع بيريز.

أما معارضة ثروت عكاشة لما جاء في كتاب أحمد حمروش فاقتضته أن يضيف ملحقا خاصا في نهاية مذكراته يقول فيه: يعد أن طالعت كتاب قصة 23 يوليو للأستاذ الفاضل أحمد حمروش تبينت أن هناك بعض معلومات عني لم تكن بالدقة التي عهدتها فيه صحفيا متمكنا، لاسيما أنه كان لي معه في ذلك حديث ذكرت له فيه الحقيقة كاملة قبل أن يأخذ في تأليف كتابه، فأردت أن أتصل بالناشر الذي نشر كتابه ليفسح لي المجال لأصوب بعض ما جاء فيه (وكان قد نشر مسلسلا في روزاليوسف) فخصني بصفحات في آخر الجزء الرابع من هذا الكتاب لأنشر ما أريد، وقد صدق

فيما وعد وأرسل لي التجارب لأراجعها، وحين عرضت ما جاء في هذه التجارب علي الأستاذ حمروش في 12 فبراير 1977م، وافق علي ما كان، ووعدني بأن يعود إلي كتابه في الطبعة الثانية فيصحح ما ورد فيه، وإزاء هذا عدلت عما كان بيني وبين الناشر من اتفاق لنشر الرد في آخر الجزء الرابع، ولكني فوجئت حين صدرت الطبعة الثانية من الكتاب وليس فيها إلا أقل القليل من التعديلات التي لا تصحح الوضع ولا تجعله في صورته الحقة لذلك رأيت أن أنشر هنا الرد الذي كنت قد أعددته لنشره».

في هذا الرد ينفي ثروت عكاشة أنه كان ضابطا في المخابرات بالمعني الذي أورده حمروش في كتابه، وأن هذا هو السبب في توليه للمناصب، كما يؤكد علي عدة حقائق تتعلق بدوره في رئاسة تحرير مجلة التحرير، وبأعماله في وزارة الثقافة، واستبعاده من دائرة المثقفين، واتهامه بأنه يمتلك خمسة وأربعين فدانا لا يملك قيراطا واحدا منها لا هو ولا أولاده، ومعلومات أخري كثيرة يصححها ثروت عكاشة لأحمد حمروش مما لا يتسع المقام لإيراده في هذا العرض.

وإذا كنا قد توقفنا بعض الشيء أمام هذه المعارضة، فإن تصحيح ما جاء في كتابي هيكل وحمروش هو الدافع لذلك.

علي أي حال، وعلي المستوي السياسي، فإن قضايا عديدة تثيرها هذه المذكرات ليس أقلها ذلك الدور الذي ارتضاه الوزير

لنفسه في فترة الستينات، هكذا يقرر كاتبنا: «كأحد أعضاء مجلس تنفيذي ليس له أية مسئوليات سياسية أو أمنية»، لكن ثروت عكاشة ينفي أن يكون قد رضي عن هذا الوضع، بل إنه في أعقاب الانفصال بين مصر وسوريا يعود من دمشق ليلتقي عبد الناصر ويقول: «ومع مرور الأيام رأي جمال عبد الناصر أن الظروف من حوله تضطره إلي أن يبقي منفردا بالسلطة متحملا أعباء المسئولية السياسية وحده.. وكان هذا أمرا له خطره أشفقت منه عليه، فهي مسئولية يستحيل أن يضطلع بها فرد واحد مهما أوتي من مواهب وقدرات، ومع ذلك فما من شك في أن عبد الناصر كان يتميز بحس سياسي مرهف يدرك به نبض الجماهير».

ويضيف: «لم نحاول نحن الوزراء أن نناقشه فيما انفرد به من مسؤوليات سياسية وأمنية، وكان لهذا أثره في نفسي، وظل هذا الأثر حبيسا في أعماقي، بل أنه أخذ يتأجج في نفسي بين الفينة بعد الفينة حتى بات مصدر عذاب لي يضاعفه إمساكي عن الإفصاح عنه، حتى سنحت لي فرصة التصريح بشيء مما في نفسي».

وإذا كان لابد لنا أن نتوقف الآن عن عرض هذه المذكرات الهامة، التي لا شك ستثير جدلا كبيرا في الحياة السياسية والثقافية في بلادنا، إلا أنه لابد من تأكيد حقيقة أنها مذكرات لا تعني المصريين وحدهم، بل تعني كل العرب، لأنها تقدم شهادة

عارف لصورة ما كان يجري في كواليس المباحثات بخصوص تحرير الجزائر والشمال الإفريقي العربي من ربقة الاستعمار الفرنسي، والايطالي، كما تقدم صورة للمجهودات التي كان يبذلها ضباط 23 يوليو بخصوص القضية الفلسطينية والاستقلال عن الأحلاف التي كان يراد لها أن تكون رابطا للشرق العربي بالاستعمار، كما تحكي ما جري من وحدة ثم انفصال بين مصر وسوريا، وتسجل موقف صاحبها المعارض لدخول مصر حرب اليمن.

نحن مضطرون للتوقف عن الكلام حتى لا نحول طويلا بين القارئ وبين هذا النص الطويل العريض المثير، لم نتوقف أمام ما جاء فيه بخصوص مجهودات ثروت عكاشة الثقافية: إنقاذه لآثار النوبة وبناؤه لأكاديمية الفنون ومعاهد السينما والمسرح والباليه والكونسرفتوار وفرقة الموسيقي السيمفوني والفرقة الشعبية والسيرك وغيرها وغيرها، علاوة علي المجلات والسلاسل الثقافية التي صدرت في عهده، وصراعه مع الداعين لثقافة الكم وهو يقف في جبهة المثقفين الجادين الداعين لثقافة جادة تطمح لبلوغ المستويات العليا.

لكننا ونحن نودعه لابد من أن نسوق له عتبا وهو يصف مرتين علي الأقل في كتابه «الخليج العربي» بالخليج الفارسي..

وليسمح لنا كاتبنا الكبير ـ وهو المتداخل مع الحكاية ـ أن

نقول بأن الصياغة قد خانته في مواضع من كتابه حين أراد أن يبرر موقفه من الأخطاء، ففي هذه الصياغة نبرة قد لا نجد من أبناء الأجيال الجديدة من يقبلها، ومن يعلم فقد يكون هذا من قبيل تغير نظرة الأجيال إلي الأمور، وربما بسبب تراوح النفس ما بين الرغبة في الخلاص الكامل والخلاص بالمناورة.

***

5: فؤاد زكريا: العرب والنموذج الأمريكي

على الرغم من صغر حجم هذا الكتاب، إلا أن القارئ سيحس بخطورته من أول وهلة، وخطورته لا تنبع فقط، من كون مؤلفه هو الدكتور «فؤاد زكريا» أحد مفكرينا العرب الكبار، ولا لكونه تحليلاً موضوعياً متجرداً من الغرض الخاص، ولا للبراعة التي جاءت عليها صياغته، بل إن خطورته نابعة من خطورة القضية التي يطرحها، وأن كاتبه يقدم شهادة شخصية من خلال خبرة شخصية، ولكونه حدد وبكل وضوح نهجه كما حدد قارئه الذي يتوجه إليه.

فالقضية التي يطرحها هذا الكتاب هي قضية من قضايا الساعة، بل تكاد تكون أخطر قضايا الساعة، ألا وهي قضية التغلغل الأمريكي في منطقتنا العربية، ليس فقط تغلغله من خلال تواجده، عبر أشكال سياسية واقتصادية وثقافية وعسكرية مختلفة، بل ـ وهذا ما يهتم به مفكرنا الكبير في الأساس ـ تغلغله في عقولنا ونفوسنا ذاتها، حتى وصل إيمان الكثيرين منا بالنموذج الأمريكي، أكثر من إيمان نسبة كبيرة من الأمريكان أنفسهم.

ويحدد فيلسوفنا المفكر الأمر منذ البداية بقوله: «على عكس ما يقول الكثيرون، أعتقد أن العالم يشهد في السنوات الأخيرة مدا أمريكيا واسع النطاق، فهزيمة أمريكا في فيتنام قد تقادم عهدها، والضربة التي تلقتها أمريكا في أفغانستان ثم إيران ضربة موجعة بلا شك.

ولكن في مقابل ذلك أحرزت أمريكا انتصارين علي أعظم جانب من الخطورة: أحدهما في الصين، مفتاح الشرق الأقصى، حيث أصبحت السياسة الصينية ـ في الآونة الأخيرة ـ ذيلاً للسياسة الأمريكية، بل أصبحت أشد منها تحمساً في محاربة خصوم أمريكا، ووصلت إلى حد محاربة حركات التحرر الوطني أينما كانت، والآخر في مصر، مفتاح الشرق الأوسط،حيث تسير السياسة الرسمية في اتجاه التحالف الصريح مع أمريكا على جميع الجبهات، وحيث يتوقع الأمريكيون من المعاهدة المصرية

الإسرائيلية أن تكون الخطوة الأولى في طريق السيطرة الشاملة على المنطقة، والقضاء على الحركات المعارضة لنفوذهم في المناطق الأخرى المحيطة بالشرق الأوسط».

أما الجانب الذي عنيناه بالشهادة الشخصية لمفكرنا العربي فيلخصه في قوله: «وليعذرني القارئ إذا بدأت هذا التحليل بتقديم نفسي من الزاوية المطروحة في صفحات هذا الكتاب، أعني من حيث علاقتي الشخصية بأمريكا،فكاتب هذه السطور قضى في الولايات المتحدة خمس سنوات من أخصب فترات حياته، وفيها أنجب اثنين من أبنائه الثلاثة، وألف اثنين من أعز كتبه إليه، وفي أمريكا يعيش شقيق له مهاجر حصل على جنسيتها، وما زالت علاقاته الشخصية بكثير من الأصدقاء الأمريكيين تحمل كل سمات الود والوفاء، وليس في تاريخ كاتب هذه السطور انتماء إلى أي هيئة أو حزب معاد بطبيعته وبحكم أيديولوجيته لأمريكا» أما لمن يتوجه مفكرنا بدراسته هذه، فقد توحي طريقته في التحليل بها، لكنه يقرر الأمر بنفسه قائلاً: «طوال هذه الدراسة، حاولت بقدر ما أستطيع أن أتجنب الألفاظ والمصطلحات الضخمة، وأن أعرض أفكاري للقارئ من خلال لغة عادية خلت من تلك التعبيرات المعقدة التي اعتادها مثقفونا، والتي قد تصلح في مناقشاتهم الداخلية، ولكنها حيث تستخدم في مخاطبة الجماهير العريضة تؤدي إلى فجوة واسعة

بين المثقف وجمهوره، لا يملؤها إلا فراغ من عدم التفاهم».

هو إذن يتوجه إلى الجماهير العريضة.. من أجل تحليل النموذج الأمريكي تحليلاً موضوعياً، وإيضاح أبعاده للإنسان العربي حيث يتخذ موقفه من هذه المسألة الحيوية بوعي وتبصر، دون أن ينجرف في تيار الدعاية أو يغرق في خضم التضليلات .. فالنموذج الأمريكي يفرض نفسه علينا بقوة متزايدة، والأسلوب الأمريكي في الحياة، الذي قد يرفضه الكثيرون في العلن، يقابل في السر بإعجاب متزايد، والقوة الأمريكية العسكرية والاقتصادية والإعلامية تبهر أعداداً متزايدة من العرب، بل إن أجهزة الإعلام في أكبر دولة عربية، وهي مصر،أصبح يسيطر عليها أشخاص لا هدف لهم سوى تجميل صورة أمريكا وعرضها بأزهي الألوان، ولن أكون مبالغاً إذا قلت أن هذه الأجهزة قد نجحت بالفعل في إقناع الكثيرين بروعة هذه الصورة، ووصل هذا الاقتناع إلى حد الاقتناع على أعلى المستويات بأن محاكاة النموذج الأمريكي يمكن أن يحل جميع مشكلات بلد كمصر ويدفعها بخطوات سريعة إلى الأمام مادام هذا النموذج قد جعل من أمريكا ذاتها أعظم وأقوى دول العالم في مائتي سنة فقط».

لكن مؤلفنا يؤكد على ثلاثة أمور غاية في الأهمية، أولها أن النموذج الأمريكي فريد في نوعه، حدث مرة واحدة ولا يقبل التكرار، وثانيها أن هذا النموذج الأمريكي الذي يدعو حقاً إلى

الانبهار ملئ بالعيوب الذاتية، وثالثها أن هذا النموذج لا يصلح لأي بلد في العالم الثالث، ولا لأي بلد في العالم العربي بوجه خاص.

وعن الظروف التي لا تقبل التكرار والتي جعلت من أمريكا «الدولة الأعظم» في العصر الحديث، يعرض لنا المؤلف حقائق تتعلق بوضع أمريكا من ناحية الموارد الطبيعية،فأمريكا قارة تنتمي إلى العالم الجديد، وهي لم تكن أرضاً بكرا فحسب، بل كانت قارة كاملة غنية بالموارد الطبيعية إلى حد مذهل، في الوقت الذي كان فيه العالم القديم قد استهلك موارده منذ ألوف السنين.. هبط عليها فجأة مجموعة من البشر المنتمين إلى حضارة بلغت أوج نضجها، حاملين معهم كل خبرات العالم القديم وتراثه العلمي والفكري،وطموح الإنسان الحديث إلى السيطرة على الطبيعة وتشكيل حياة جديدة لنفسه.. لكن ذلك لم يتم دون حدوث مأساة بشرية كبرى، فلم تكن هذه الأرض بلا تاريخ كما لم تكن بلا صاحب،بل كان يسكنها شعب مسالم، صاحب حضارة مزدهرة في مناطق معينة على الأقل: في المكسيك وأمريكا الوسطى، وأجزاء من أمريكا الجنوبية، وخاصة بيرو، غير أن نقطة الضعف الكبرى في هذا الشعب (الهنود الحمر) كانت أدوات الحرب، فقد طور الغرب الأوربي أسلحته قبل الفترة التي غزا فيها الأرض الأمريكية، إلى مستوى كان يتيح له بسهولة إبادة شعب مسالم

لا يستخدم سوى أسلحة الصيد البسيطة، وكان هذا التفوق في التسلح، أي في صناعة القتل، هو العامل الأول لانتصار المستعمرين الأوروبيين على أصحاب الأرض الأصليين، ومن المؤكد أن أمريكا ظلت دائماً تدرك بوعي تام أهمية التفوق في التسلح، بدليل أنها ما زالت تفوق سائر بلاد العالم في هذا الميدان الرهيب، وما زالت صاحبة «الفضل» الأول في «تحسين» أدوات الفتك والإبادة.

وهنا يطرح علينا المؤلف سؤالاً خطيراً للغاية فيقول: ألم نستنتج من هذا الوصف موقف الأمريكيين من الهنود الحمر شيئاً؟ ألا يذكرنا ذلك، إلى حد بعيد، بموقف الصهيونية من فلسطين؟. ويجيب: «لقد كانت أمريكا بدورها، في نظر المستوطنين الأوروبيين الجدد، أرضا بلا شعب، وكان الوافدون من جميع أرجاء أوروبا، الذين ضاقت بهم قارتهم القديمة أو ضاقوا بها، والذين كان منهم تجار مغامرون ورجال دين متزمتون وأفاقون وأرباب سجون ومجرمون هاربون ـ كان هؤلاء يعدون أنفسهم شعباً بلا أرض.. ولم تكن تعترضهم سوى عقبة «صغيرة» هي أن في هذه الأرض سكاناً ظلوا يعيشون فيها منذ ألوف السنين، إذن فلنتخلص منهم بسرعة، ولنحاول بعد ذلك أن نسدل ستاراً من الصمت والنسيان على تلك الحقيقة «الصغيرة» المزعجة، لا سيما وأن إنجازاتنا اللاحقة كفيلة بأن تبرر في نظرنا، وفي نظر

العالم، ما حدث في تلك المرحلة الأولى، المظلمة، من تاريخنا.

ويضيف الدكتور زكريا: «لقد أردت أن أجرى هذه المقارنة حتى لا يشعر القارئ بالدهشة حين يجد أمريكا تؤيد إسرائيل إلى هذا الحد الذي يبدو أحياناً غير مفهوم،فإلى جانب المصالح المشتركة والسياسة الرسمية، هناك شيء في نفس المواطن الأمريكي يجعله متعاطفاً مع الحجج الصهيونية، إذ يرى فيها ترديداً لنفس الحجج التي قامت عليها بلاده، والتي كان يستخدمها أجداده في إبادة الهنود الحمر، فهناك عنصر مشترك قوي بين التكوين العقلي والنفسي للإنسان الأمريكي والإنسان الصهيوني: هو الإيمان بأن الأرض ينبغي أن تنتمي إلى من يعرف كيف يستغلها إلى أقصى حد، أما صاحبها الأصلي فليذهب إلى الجحيم..

ويسأل فؤاد زكريا مرة أخرى: «أيستطيع الأمريكي العادي أن يقول للصهاينة: «ولكن الأرض ليست أرضكم، بل كان فيها شعب يمتلكها منذ عشرات القرون.. أيستطيع أن يقول ذلك دون أن يكون قد أدان نفسه في الوقت ذاته؟».

ثم ينتقل بنا إلى قضية غاية في الأهمية ما زالت مثارة حتى الآن، نعنى قضية الزنوج الأمريكان، الذين وقعوا تحت نير أساليب غاية في البشاعة، كان يلجأ إليها تجار الرقيق «لجلب آدميين مسالمين من مواطنهم الأصلية في إفريقيا لكي يعاملوا

معاملة أسوأ من معاملة الحيوانات في البلد الجديد». في الوقت الذي كان فيه هذا البلد يقدم إلى العالم «وثيقة حقوق الإنسان «الأبيض بالطبع».

فصورة المجتمع الأمريكي التي تبدو على السطح براقة يلوثها هذا التمييز العنصري الذي يفرق بين مواطني البلد الواحد، كما يلوثها وضع المجتمع الأمريكي الآن باعتباره مصدراً أول في العالم لأدوات الدمار، وفي هذا الصدد يقول المؤلف: «إن الحروب المتوالية التي مر بها العالم قد مزقت سائر البلدان المتقدمة أو المؤهلة للتقدم في أوروبا وآسيا، على حين أنها تركت أمريكا سليمة لم تمس.. بل إن أمريكا لم تسلم من أضرار الحروب فحسب، وإنما كانت الحروب بالنسبة إليها مصدراً هائلاً للربح وقوة دافعة ضخمة لاقتصادها، وعلى الرغم من أن «الإنسان الأمريكي يتمتع، دون شك بسعادة من نوع خاص ، فهو ـ على وجه الإجمال ـ غني، تحيط به أحدث منتجات التكنولوجيا وأكثرها تطوراً، وهو يستهلك بمعدل عال جداً يفوق استهلاك الفرد الواحد فيه استهلاك عشرات الأفراد في البلاد الفقيرة، ويحيط نفسه بمجموعة من المقتنيات التي تحسده عليها شعوب العالم،ومع ذلك فإن «الثراء الأمريكي ليس مطلقاً، ففي أمريكا فقراء بأعداد لا بأس بها، وفيها عاطلون يشكلون نسبة من الأيدي العاملة قد تصل أحياناً إلى العشر، وقد يرى البعض أن الفقير في

أمريكا أحسن حالاً، على وجه العموم، من متوسط الحال في معظم البلاد المتخلفة، وهو أمر يمكن أن يكون صحيحاً إذا ما نظرنا إليه نظرة إحصائية رقمية، أما إذا تأملناه من منظور إنساني فلن يعود السؤال الرئيسي هو: ما مدى فقر الفقير في المجتمع الأمريكي؟. بل سيصبح: لماذا يكون هناك فقراء أصلاً، في مجتمع يتمتع بكل هذا الثراء؟، ولماذا يكون هناك عاطلون بالملايين، في أوقات الرخاء وأوقات الأزمات على حد سواء؟.. إن التعليل المعروف لهذه الظاهرة هو أن المجتمع الذي يقوم على الاقتصاد الحر بأوضح صوره يحتاج إلى وجود نسبة من العاطلين من العمل كيما يساوم بهم ضد مطالبات العمال المستمرة لرفع أجورهم، وهذا التعليل يفترض بالطبع، أن العامل الإنساني في الموضوع لا أهمية له، أي أن إحساس العاطل بالإحباط، وعدم الأمان، والانهيار الناتج عن شعوره بأنه سيظل لفترة ـ لا يدرى إلى متى تطول ـ إنساناً غير منتج في المجتمع، كل ذلك لا يدخل في الحسبان مادامت مصلحة الأعمال الاقتصادية تقتضيه.

وتنطبق تساؤلات مماثلة علي حرية الصحافة وسائر أجهزة الإعلام، فبالرغم من أن الرقابة الحكومية غير موجودة، فإن هذه المرافق مؤسسات تجارية في أغلب الأحيان، تستهدف الربح وتعتمد على إيراد الإعلانات، ومن ثم فإنها لا تستطيع أن تعبر عن سياسة مضادة لمصالح الشركات التي تقدم إليها أموالها اللازمة

عن طريق الإعلان، ولو فعلت ذلك لكان أيسر السبل لتأديبها أو لإسكاتها هو حجب الإعلانات عنها.

والدكتور «فؤاد زكريا» الذي عمل مدرساً جامعياً في أمريكا مدة خمس سنوات يعرف بالطبع قضايا التعليم هناك، حيث تدار الجامعات على أساس تجاري، وتعتمد اعتمادا أساسياً على منح المؤسسات وهباتها، ومن ثم كان لهذه المؤسسات التجارية صوت في إدارة سياستها. ويتساءل: «وإذا كان الشاب حراً في اختيار نوع التعليم الذي يريده ، فما قيمة هذه الحرية إذا كانت نفقات التعليم باهظة؟ وما قيمة حريتك في اختيار طبيبك إذا كان المرض ذاته من أكبر المصائب التي يمكن أن تحل على الإنسان؟».

أن الأمثلة لا حصر لها، وكلها تدل على أن «الحرية» موجودة قانوناً، ومحترمة شكلاً، ولكن كل شيء يتم تحت السطح، وبطريقة قانونية أيضاً، بحيث تفرغ هذه الحرية من مضمونها الحقيقي، وتكون إطاراً خارجياً يختلف عن محتواه الداخلي كل الاختلاف.

يشير الدكتور «فؤاد زكريا» في نهاية بحثه إلى عدة قضايا مهمة، يخلص منها إلى أن هذا المجتمع الذي يدعي أنه حامي القيم المعنوية والروحية والإنسانية هو في حقيقته مجتمع مادي بحت لا اعتبار فيه للعوامل الإنسانية، كما يستعرض العلاقة

العضوية التي تربط أمريكا إستراتيجياً بإسرائيل، باعتبارهما مجتمعين قد قاما في التاريخ السابق على نفس الأساس، وينهجان في مسيرتهما على نفس الطرق، كما يوضح الخطة الأمريكية في التعامل مع عنصر «البترول»وكيف أن أمريكا تدفع حالياً بجهود جبارة للتحكم فيه، في نفس الوقت الذي تدفع بالباحثين للتوصل إلى عناصر بديلة عنه، حتى تضعف مقاومة العرب، وتظل بلدانهم تابعة دائماً لها.

وفي النهاية يقول: «إن أمريكا، بحكم تكوينها ومصالحها الحيوية، لا تستطيع إلا أن تكون كذلك، أما نحن فما زالت أمامنا فرصة للاختيار، وليس هناك على الإطلاق ما يرغمنا على أن نختار طريقاً ثبت لنا أنه لن ينفع في بلادنا الغنية أو الفقيرة، ولن يوجه من ينقاد له إلا إلى طريق الهاوية».

***

6: أ. ع. حجازي:
كائنات مملكة الليل

كما تأخر الشاعر في الغربة، تأخر قليلاً ورود ديوانه إلينا، وعازف الوتر الحساس الباكي،والمستبشر، يدخل القلب دون أن يطرق الأبواب، أو يدق الأجراس، ينسج ظله براعم من الضوء الذي يشع كالماسات في مفارق النخل، ظله ذاك الذي

يلحق الماء في تجاويف الصخور، حيث اليمامات التي تهدل وتستوحي الجمال الأسير، تاركاً مخبأه المؤقت ليلقى نظرة حانية على بلاده:

لم يعد من مجد هذه البلاد غير حانة
ولم يبق من الدولة إلا رجل الشرطة،
يستعرض في الضوء الأخير
ظله الطويل تارة،
وظله القصير.

انه لم يغب عنا إذاً، كأنه بيننا يتجول في الشوارع والأزقة، يجلس على المقاهي، يطوف الميادين، وعندما يشهد مدخل الحديقة التي يظللها ليل الصيف يتساءل، عن ذلك الهدوء الغريب المخيم على الوجوه، وتلك الوحدة التي تحيط بنا:

لماذا لم نعد نشهد في حديقة الأرملة الشابة زواراً؟
لماذا لم تعد تهب في أجسادنا رائحة الفل،
ويمشي عطرها الفاتر في مسامنا؟!

وشاعرنا الذي ذهب في رحلة الخروج الكبير، يحسس بأصابعه على وتر الإيقاع المنبعث من الريح العقور، ولم يزل يتساءل في « مملكة الليل»:

كيف صار كل هذا الحسن مهجوراً؟
آه.. من الموت الذي يظهر في رائعة النهار لصا فاتنا

فتخرج النساء ينظرن إليه والهات،
ويعرين له في الشمس الصدور
والنحور

وهذه القصيدة التي تمتلئ لوعة على ذلك الضياع قبل ملحمة العبور، وتراجيديا المآسي، لا تفقد قيمتها على الرغم من طعم الهزيمة، فشاعرنا الذي يرى الأميال عبر المساحات الفسيحة يتشمم عطر الحبيبة حتى داخل الخوف:

ها أنا أشم الآن يا مليكتي عطرك في الخوف،
أحس لاقترابك الحميم لوعة،
فساعديني أن تكون لحظة العناق لحظة العبور

ونمضي مع شاعرنا الذي يتحسس نبض الطريق، ومآسي المعارك التي لا تنتهي، ويرسم الملامح المتعبة بكل صدق الفنان المرهف، ويتجول في شوارع باريس ممسكاً بيده «الثورة العربية» باحثاً معها عن العمل، وعلى الرغم مما في ذلك من قسوة تدمي القلب، إلا أن خيط الضوء الخفيف يتراقص أمام عينيه من بين عتمة الليل، إنه لا يطلب المجد ككل المتعبين والمقهورين ولكنه يطلب الأمان، أنه لا يطلب الحرية بل الصمت، وينهى لحنه الأخير كالعادة بتلك اللمحة للأرض، أو خيط الضوء الرقيق:

تلك هي الأرض التي عاد إليها الصيف
والشمس التي تبرد عاماً بعد عام

ويقال

أن ما بين المحيط والخليج جنتان.

ويرتجف شاعرنا الأسمر المتوهج حرارة وحيوية تحت نزيف برد باريس ليرقص رقصة الثلج بين الصعود وبين الهبوط:

يراودنا العشب،

والشجيرات العرايا،

ومتكآت النوافذ والشرفات

.. ثم أشرقت الشمس من فوقنا

فسقطنا معاً.. وانحللنا معاً.

في رتابة هذا السواد الأليف.

ويغني للحرب، مدركاً فظاعة العصر، هذا الحديد الذي يتطاير ملتهباً، في الهواء الذي كان يحمل ريش اليمام، وخضرة ضوء القمر:

إنه العصر،

هذا الحديد، وهذا الشرر

فاحتضنه،

ودع جسدك يخترق لحملك الحي

يا وطني المتخلف!

كي تتحضر.

ويخاطب جذوع الشجر طالباً منها الصبر في التربة، ليأخذك فجأة على وجهك، نافضاً الحزن والخوف بذلك البيت الذي ينشده بقوة تحت الساري المرفرف على أرض سيناء:

كل راياتنا قطع من قماش
وأنت العلم
مصر أنجبت الناس،
والحب أنجب أبناءهم،
واصطفى المجد أجملهم
واهبا لك أرواحهم يا علم.

هكذا يتبدل الإيقاع إذن مع تبدل النغم، لتسوده روح القوة والبطولة بدلاً من الخوف والتوحد.. وصدق الفنان هنا يحيلك إلى جوهر الحقيقة مباشرة دون نشاز أو مبالغة أو ما يمكن أن تسميه: مباشرة ممجوجة، فشاعرنا يرى كل شئ من خلال الصورة، ويحس كل شئ من خلال الإيقاع، ويتشمم الروائح من الكائنات الحية.

إنه يغني لدمشق أيضاً بنفس نغمة التساؤل التي لا تتحول عن كل قصائده قي ديوانه هذا:

بأي شئ تدفع العروس عن خبائها
جحافل التتـــر
تحصيهم بالنسب الشامخ؟

أم بالزهر الطالع من ردائها؟
أم بحجارة النجوم والقمر!
رقيقة أنت
أمام كل هذا الموت،
يا دمشق
مثل زهرة في الثلج.

ويرى خضرتها رغم الخريف، والمنازل العتيقة البيضاء تزداد تلاصقاً، وأسراب العصافير تهز الضوء في أفيائها.

ولا يفوت شاعرنا تلك اللمسات الرقيقة من لقاء عابر، أو أحاسيس تتسرب إليك في يومك المعتاد.

أنه يجوب كل الآفاق نعم، لكنه أيضاً يقتنص تلك اللحظات الصغيرة في الحياة اليومية.

فها هو يلتقي بامرأة في شوارع باريس، يتخيلها تسعى إليه على الرغم من أنها تحاذيه في طرف المدينة الآخر، ويقول في ختام اللحن:

لعلني حاذيتها على الطوار.
أو في إشارة المرور
كانت الليلة في آخرها.
حيث بدأنا ـ دون أن ندري ـ الحوار
وقبل أن نكمله عاد النهار

فلاذ كل بالفرار.

وفي طرقات باريس أيضاً يلتقي بفوج من جرحى الحرب العرب، فتتأجج مشاعره بهذه المفارقة

الغريبة: جرحى الحرب يمشون في نفس الشوارع التي يسير فيها شاعر مشرد.

ويتساءل أيضاً مشيراً بيده إلى أحدهم:

أين أعطيت عينيك؟

تحت النجوم التي سطعت مرة فوق خدي!

ـ ولمن أنت أعطيت ساقك؟

أعطيتها للذي سوف يولد بعدي.

انظروا

أيها القادمون بأنصاف أجسادهم.

من قرى، ستظل تقاسم أبناءها لحمهم،

انظروا

كم هي الآن فاتنة هذه المدن الأجنبية!

كيف تكون بها حاجة الغرباء لأقدامهم ولأذرعهم.

ومن مفارقة «الغربة» ترقص طرحة العرس على إيقاع الشرق، ثم يتابع اللمسات المائية للرسام الساحر سيف وانلى ويتساءل أيضاً:

أهو اللون، أم الإيقاع ما يحملك الآن

على هذا البكاء الفذ
أم بُعد الصور؟
يرقد العالم في الزاوية الأخرى من المرسم
وعلا نادرا
ينعم بالألفة والدفء ويجتر الفكر.

وشاعرنا «الغريب» كان معنا يرى القيامة كرؤياه ونهوض النهر بضفتيه حتى نشاهد في السماء مصبة نافورة خضراء. يتبعه لحن الثورة العربية منتفضاً مع الجموع، حيث ذلك الشلال يصعد من منابعه الخفية راعنا، متفجراً بحرارة الماء المضفر بالمعادن، حاملاً معه المدائن، والأهالي، والقرى، والطير، والحيوان، يتكلم إلى أرجوحة الميلاد:

لا تتوقفي
دوري وسوحى في عروق الطينة العطشى
وعودي للصعود، ورفري
ولدي الذي تعدين من ألف بمولده،
وشقى عنه تربتك العصية
وانزفي.
وهو لا يكف عن التساؤل:
من علم الطفل اجتياز النهر؟
تلك هي القطارات التي كانت تمر على قرانا

إنه الغر الألهى الذي يأتي إلينا في الربيع
مجنحاً.
فيرش خضرته على الوادي،
ويركض في اتجاه البحر حتى يلتقيه أمامه
فيشب من فوق إثنتين على الغيوم الزرق
يضربها بحافره
إلى أن يقدح الشرر المطير.

تلك هي العودة المتدفقة قوة وجمالاً، تتخلل هذه القصيدة النادرة، الجوهرة التي هي بلا شك تطور كبير في شعره، وعلامة بارزة في تاريخ النشيد العربي الجديد، إنها.. قصيدة مكتملة البناء يفضى كل شطر إلى آخر في تماسك جسد يمتلئ حيوية ونبلاً.

وإذا كان القسم الأول من الديوان يضم هموم الشاعر الخاصة وهموم الوطن،فان القسم الثاني يتميز بارتباطه بقضايا العصر، وتبرز قصيدة «طيور المخيم» من بين هذه القصائد وتطلع الآهة مثقلة بهم كبير:

آه.. ما أكثر البرتقال الذي يحمل اسم فلسطين!
في طرقات المهاجر،
لكنه ليس يحمل ما حفظته الطفولة من عطرها الحر،
هل تمنح الأرض أحشاءها للغزاة،
وهل يحمل القاتل المتجهم وجه القتيل.

خيمة وعمود من النار
تلك فلسطين...
تطلع من زمن الشهداء
وتمتد، حتى تلامس من دمها صبية في الخيام
لم يشهدوا من فلسطين إلا الحنين إليها.

فهل هو التساؤل الذي يمنحك القوة أيها الشاعر المتصبب عرقاً وأنت تقطع الطرق والفيافي.

هل كانت هناك إجابة بعد، وراء حلمك المشبع بالحداء العربي، وصوتك الذي لا يفارق ألحانك.. إن هذا الديوان على الرغم مما يصيب بعض قصائده الأخيرة من خفوت صوت، ديوان متميز يقف شامخاً كالشجرة في غابة الشعر وقلادة على جبين الشاعر.

***

7 :طارق البشري:
سعد زغلول يفاوض الاستعمار

حمل سعد زغلول حقائبه وسافر إلى باريس متشحا بكوفيته ومعطفه المشهورين وهناك وسط حشد من المصريين والأجانب المهتمين بالقضية، وعشية سفره إلى لندن ليفاوض «ماكدونالد» قال لا فض فوه:

«سأقف غداً وجهاً لوجه أمام أقوى دول الأرض، أما معتمدي الوحيد فهو على ثقة بلادي وعدل قضيتي، إنني أشعر بأنني قوي جداً، وأنا عظيم الأمل في الوصول إلى اتفاق مرض، أما إذا لم يسعفنا النجاح فسأثابر على النضال في سبيل الحق والعدل».

وبين غدوه ورواحه تمت أقصر مفاوضات عرفها تاريخ المفاوضات المصرية: ثلاث جلسات على مدى عشرة أيام في الفترة من 25 سبتمبر إلى 3 أكتوبر 1924م انتهت بالفشل، وكانت ثالث مفاوضات جرت بين مصر وإنجلترا منذ ثورة 1919م الشهيرة،الأولى كانت أيضاً على يد سعد وبرئاسته للوفد استمرت من 5 يونيو 1920م وانقطعت في 9 نوفمبر، وكان يمثل الجانب الآخر وزير المستعمرات البريطانية ملنر.

أما المفاوضات الثانية فكانت على يد عدلي يكن رئيس وزراء مصر واللورد كيرزون وبدأت ـ وانقطعت ما بين 12 يوليو 1921م و19 نوفمبر 1921م.

وهكذا يكون لسعد زغلول نصيب الأسد في التفاوض مع الإنجليز، وذلك طبيعي إذا عرفنا قصة تكوين حزب الوفد، فالمعروف أن إنجلترا احتلت مصر بحجة إقرار الأمن والنظام ومساعدة لوضع الأمور في يد الخديوي ضد الثوار العرابيين الذين هددوا سلطته.

ومنذ وضعت قدمها وهي تعمل جاهدة لتركيز السلطات في

يدها، حتى تم لها الاعتراف الدولي بالحماية، وبدأت الحركة الوطنية المصرية في المطالبة بالاستقلال بعد نهاية الحرب الأولى، وتم لقاء مشهور بين سعد زغلول وعبد العزيز فهمي وعلي شعراوي كممثلين لجماهير الشعب و«السير ونجت» المندوب السامي البريطاني، طالبوا فيه بالاستقلال.

فما كان من «السير ونجت» إلا أن قطب حاجبيه عجباً من ثلاثة رجال يتحدثون عن أمر أمة بأسرها دون أن يكون لديهم صفة رسمية للتحدث باسمها «فخرج المفاوضون تحدوهم الهمة وجمعوا التوقيعات من طول البلاد وعرضها، وجرت مشاورات الأقطاب السياسيين وقر قرارهم على قيام حزب الوفد الذي أعلن عنه رسمياً في 23 نوفمبر 1918م، ومنذ هذا التاريخ قاد الوفد الحركة الوطنية ولم يمر عام حتى قاد جلسات المفاوضة مع الإنجليز وتبعتها جلسات، حتى عاد سعد زغلول يحمل الفشل على يديه، وفي باريس نفسها ووسط الحشد نفسه قال وهو في طريق العودة:

«أنا الآن أعود إلى مصر بغير نجاح، ولكن الحبوط ليس عيباً فإنما العيب هو إفساد حقوق البلاد، أما أنا فأعود إلى القاهرة بعد أن صنعت كرامة الوطن، وقد عزمت على إتمام الكفاح الذي ابتدأناه، وإذا لم يتح لنا أن نصل إلى الغاية من عملنا، فإن أولادنا سيواصلون هذا العمل».

وهكذا يتضح أن الخبرة المصرية في التفاوض وراءها خبرات سابقة!.

ومن هنا أيضاً تتضح لنا أهمية كتاب «طارق البشرى» سعد زغلول يفاوض الاستعمار حتى نضع أصابعنا على حروف البيانو الذي لا يتوقف عن العزف.

وعلى الرغم من أن مضمون المناقشات التي دارت بين الطرفين وتفصيلها غاية في الإثارة، إلا أن الذي يعنينا، حتى نتعظ، هو الشكل المسرحي التي كانت تدور به.

فحينما جلس سعد زغلول مع ملنر ليتفاوضا عن جوهر المشكلة (الوجود العسكري البريطاني والهيمنة على أجهزة الحكم) ابتدره الأخير بحشد من الأسئلة،فكان هو السائل وكان سعد هو المجيب، وتحققت غاية الذكاء البريطاني التي لم تكن تريد أن تجري مفاوضات بالمعنى الذي فهمه المصريون الأطهار، يقول المؤلف: الظاهر أنه لم تكن مفاوضات سعد وملنر مفاوضات بالمعنى الدقيق للكلمة من وجهة نظر الإنجليز بل كانت جزءاً من مهمة البحث والتقصي التي ندبت لها لجنة ملنر كما كانت أيضاً مشاغلة سياسية لتحقيق الخلاف داخل الوفد من جهة، ولتجميد الأوضاع في مصر حذر أن تتصاعد موجات الثورة من جديد.

بعث ملنر إلى اللنبى في 31 يونيو يقول أنها «ليست في الواقع

إلا مناقشات تعتمد مدى الاستعداد الموجود عندهم» وتظهر طريقته في إدارة المناقشات أنه إنما كان يتحسس مواقع الخطو ويدرس ردود الفعل تجاه كل نقطة تثار ويثير المسائل المختلفة واحدة واحدة لا ليصل إلا قرار، ولكن ليستطلع وجهات النظر ثم يجئ في الاجتماع التالي ليثيرها ذاتها واحدة واحدة مع تفصيلات أكثر، ويترقى في طرح التفاصيل لا ليحسم ولكن ليحلل وليدرس ما وراء كل موقف.

ولم تختلف فصول المسرحية التالية عن هذه الجولة،ولكنها كانت تقاسيم على نفس اللحن، إذ نجح الإنجليز في كسب الوقت والاعتراف الدولي بالحماية من جهة، كما كسبوا تقسيماً داخلياً للوفد، وفرز المعتدلين عن المتشددين، حتى تم لهم ضرب سعد زغلول (أكبر المتشددين) والدخول مع عدلي يكن (زعيم المعتدلين) في الجولة الثانية من المباحثات، التي لم تنته كسابقتها لا بالجلاء ولا بإثارة القلاقل حول سعد والوفد والانشقاق، فقد بدأت مفاوضات عدلي مع اللورد «كيرزون» وزير خارجية بريطانيا في 12 يوليو بالحديث عن سعد زغلول، وانتهت بعد أربعة أشهر بالحديث عنه أيضاً، وبينهما امتهان واستصغار وازدراء جدير بمفاوض لا يحوز ثقة شعبه، وركز الإنجليز طوال المفاوضات على سيرة الرجل والقلاقل التي يسببها لهم، ونسوا الموضوع الأساسي.

وقال «لويد جورج» لعدلي يكن أنه يعز عليه أن يعود عدلي صديق الإنجليز بغير نتيجة، ولكن لا سبيل للوصول إلى اتفاق (هم قادرون عليه بالطبع) مادام زغلول يسلك طريق التهييج، واقترح وقف المفاوضات واستئنافها عندما تصبح الأحوال أكثر هدوءاً..

وانتهت الأمور بصرخة أطلقها كيرزون في وجه عدلي يكن عندما سأله الأخير عما إذا كان يقصد أن تقوم القوة العسكرية بالتدخل في شئون مصر الداخلية: «نعم هي هناك لهذا ولا فائدة من أن نغالط أنفسنا وننكر ذلك» وانتهى الأمر بنفي سعد زغلول حتى مارس 1923،حينما عاد للبلاد فأستقبل استقبال الأبطال، ليقوم مجدداً بالجولة الثالثة التي كانت أسرع الجولات فشلاً.

وعلى الرغم من أن المنهج الذي تناول به الأستاذ «طارق البشرى «الأحداث التاريخية صحيح للغاية إلا أن هناك ملاحظات سلبية أضرت بالبحث، هي أنه أفرد بابا كاملاً عن «السودان في السياسة المصرية «وهو عنوان آخر لكتاب مستقل كنا نود أن يفصله عن هذا البحث، خاصة وأنه مر على عدد من الأحداث المتعلقة ـ بالمفاوضات بسرعة لم تعهدها في كتابه السابق (الحركة السياسية في مصر ـ 1945 ـ 1952) الذي يعد من أهم المراجع التاريخية المعاصرة بشهادة المؤرخين قبل غيرهم، ولم تكن تحذيراته في خاتمة الكتاب من الدراسات الغربية التي

تناولت موضوع المفاوضات المصرية البريطانية وحملت على سعد زغلول في تشدده أقل أهمية من نشره للمحاضر الرسمية للمباحثات بنصها لأول مرة.

***

8 : حسن سليمان :
حرية الفنان في العالم الثالث

الذين يضعون «حسن سليمان» في مصاف المصورين العرب الكبار، يدركون تميزه عن كثيرين منهم بقدرته الخلاقة في مجال التعبير عن مشكلات الفن، ووعيه النافذ بقضايا الفنان في العالم الثالث.

وعلى الرغم من انقطاع «حسن سليمان» عن قرائه، بعد أن تحول اتجاه مجلة «الكاتب» التي كانت منبره الدائم، من الجدية إلى الابتذال، إلا أنه لم يخيب ظنهم في صلابته واستمراره، فخلال ثلاث سنوات مضت، وعلى الرغم من الحصار والبوار وكل الخيبات التي هبت فأطفأت شموع حياتنا الثقافية في مصر، على الرغم من ذلك أخرج لنا «حسن سليمان» كتابين هامين: «كتابات في الفن الشعبي»، وهذا الكتاب الجديد: «حرية الفنان»،وكان هذا تعويضاً أقوى وأبعد أثراً من المقالات المتناثرة، الأمر الذي

يؤكد على أن الكاتب فيه لم يكف، وقلمه ما يزال يتحرك بالعطاء.. العطاء الذي يحمل من خبرته ووعيه ما يدفع إلى القول بأن الفنان الحقيقي هو في نفس الوقت صاحب رسالة يناضل من أجلها، بنفس القدر الذي يناضل من أجل أن يخطو بفنه إلى الأمام.

وعلى الرغم من أن الكتاب الثاني بالذات، كان تجميعاً لعديد من المقالات التي سبق نشر معظمها، إلا أن صياغته النهائية التي جاء عليها، تجعل منه عملاً متكاملاً.

بل إن هذا التبويب المحكم، المستوعب لجوانب الموضوع الرئيسية، يتضمن لا تغيراً في الشكل فحسب، بل وتطويراً لكثير من الأفكار التي كان «حسن سليمان» قد تبناها في فجر شبابه، بقدر ما اتسع وعيه، ودلته خبرته الفنية، مهما اختلفنا مع هذه الأفكار، في هذه المرحلة أو تلك.

إنه يقول: «وعلى هذه الصفحات نجد نظرة من يمارس فناً ما بمجتمع كمجتمعنا في القرن العشرين.. يعمل قدر المستطاع ـ في ظروف غير مواتية ـ على توصيل فنه إلى الآخرين».

بالفعل إنها ظروف غير مواتية بالمرة، لذا فإن مناقشة قضية حرية الفنان ـ في هذه الظروف ـ أمر له أهميته، إن يكن من أجل الدعوة لكسر الحواجز حولها، أو لاستشراف الأضواء التي تبزغ من قلب الظلمة وانتشالها من الضياع، وان يكن لإبراز «البطولة «التراجيدية» التي يخوض الفنان العربي غمارها دونما داع.

فالفنان العربي يعاني من التسلط على أفكاره، وحياته الشخصية،ومصادر رزقه ونشر إنتاجه، إضافة إلي ما يعانيه الفنان في المجتمعات الأخرى التي كونت عبر مسيراتها الماضية، بعض القيم الفنية التي اتفق عليها، حتى أصبحت حقاً شبه مقدس للفنان.

وعلى سبيل المثال فقط، فالفنان في بلد كالإتحاد السوفيتي، الذي قد يعاني من بعض قيود البيروقراطية من السياسيين الذين قد لا يفهمون دوافعه، وقد يعاني من بعض المشاكل الأخرى، لكنه كإنسان ومواطن تتوفر له سبل العيش الكريم في أشكالها البسيطة من مأكل ومشرب ومسكن وسبل المتعة الإنسانية، الأمر الذي لا يتوفر، ليس فقط للفنان العربي، بل وللمواطن العادي إذا لم يكن صاعداً في السلم الاجتماعي للقادرين، مما أدى بالكثيرين من الفنانين إلى معاناة غير مجدية، انتهت بالجنون أو الانهيار أو الموت مرضاً وجوعاً، والأمثلة عديدة، خاصة في مصر، لا فائدة ترجى من تعدادها إلا مزيدا من الإحباط.

وقد يعاني الفنان في الغرب من مشكلات التسويق وسيطرة الاحتكارات على أجهزة الإعلام ـ التي قد تروج لتيار دون آخر في هذه المرحلة أو تلك ـ لكن الفنان سيجد له هامشاً أو حداً يستطيع أن يمارس خلاله حياته وفنه، مهما كان وضع هذا الهامش وهذا الحد.

أما هنا، في هذه المنطقة من العالم، فقد تبدو الصورة مفزعة للغاية، فهناك أقطار عربية مضادة للفن أصلاً، أي أن الفن الجاد بالنسبة لها مجرد بدعة غير مستحبة، وليس لها مكان.

وفي هذه المنطقة من العالم، تسعى بعض الأنظمة لتجريد الفنان من حريته واختياره،بحيث تفرض عليه خطها الفكري الذي هو في حاجة إلى النظر، وطريقة سلوك قادتها، التي هي في حاجة إلى تقويم، بل واعتباره إذا سعى إلى رأي مخالف يراه أكثر جدية وجدوى، أو حتى إذا سعى إلى الكسل والاستقلال، أعتبر شخصا غير مرغوب فيه في بعض الحالات، أو شخص مناهض مكانه الطبيعي في الزنزانة، أو النفي، أو مصحة الأمراض العقلية، نهبا للجوع وللضياع، أو الإهمال والنسيان، فلا حاز حقوقه البسيطة من سبل العيش الكريم، ولا ترك في حاله يقوم بمهمته الكبرى، هذا في الوقت الذي تفرض فيه أجهزة الإعلام هنا وهناك غثاء يقال له فن، وتزويراً يقال له فكر، وغسيلاً للمخ من كل ما هو أصيل وإنساني يقال له إعلام.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: كيف يتصرف الفنان الجاد في مثل هذه الظروف.. وفي مثل هذه الأجواء المشبعة بالضباب الأسود؟

يجيب حسن سليمان: «الفنان إما يكون فنانا أو لا شئ على الإطلاق.. وفي حال كونه فناناً عليه أن يتحمل كل شئ.. وفي

وسط هذه الظروف التي تحيط بالفن، وبقدرته عن التعبير عن الحقيقة، علينا أن ندرك أن العدو الأكبر للفن، هو الجبن والتردد في التمسك الكامل بالحقيقة، والاعتراف بها والتعبير عنها، ولا شك أن هذا الموقف يتطلب من الفنان جسارة ومجازفة خصوصاً في القرن الحالي.

هذا بجانب صعوبة أخرى، وهي التي تتصل باكتشاف لغة جديدة للتعبير، تناسب ظروف وزمن الفنان، وعلى الأخص التعبير عن المعاني والانفعالات الإنسانية، في وقت تسود فيه، في المجالات الفنية، أسليب فقدت مدلولها، من كثرة تعددها وتكرارها، دون ارتباطها بالتجربة الذاتية، أو بالحقيقة، ودون الاستمرارية التي تضمن لها التبلور.

وهذا الفنان «المحارب» الذي يرسم لنا حسن سليمان صورته، وعلى الرغم من معاناته، فإنه يحمل على كاهله مسئولية ضخمة، مسئولية متعددة الجوانب «ففي الماضي كان الفنان ببساطة ينتصر لحقائق جلية واضحة، يقف إزاءها مناهضاً ما يعتقد أنه باطل وشر، ودون شعور منه يتصدى لقضايا مثل القهر والظلم والحرمان لكن الأمر يختلف الآن لأن الفصل بين الحق والزيف لم يعد ينطوي على معايير واضحة، وأصبحت الحقيقة نسبية وليست نسبية، وأصبحنا ننظر إلى الظواهر والأشياء على أنها تملك في طياتها الشئ ونقيضه على حد سواء، وهي لا تمثل

في أفضل الحالات أكثر من أحد أسطح الحقيقة»

إذن ما هو المطلوب بالضبط؟

ينكر حسن سليمان مثل هذا السؤال، ويقول تحت عنوان «تحديد المواقف»:

«لم يحدثني أحد عن ذلك الشجن العميق، في موسيقى الظل والنور بأزقة القاهرة، ولم يحدثني أحد عن عذوبة «وشوشة» مياه النيل، مختلطة بصياح الصبية، كذلك لم يحدثني أحد عن كيف أحب مصر» فالفنان الحقيقي كما يراه حسن سليمان لا ينتظر أن يطلب منه أحد شيئاً، بل هو، وبحكم الضرورة،يعرف الطريق ومخاطره التي تقوده لاكتشاف مفردات فنه، وايجابيتها، حتى «تصبح نوعاً من الرياضة الصوفية التي تؤدي بالفنان إلى متعة التجربة وعذاباتها في حد ذاتها، وهذه الاستجابة التي تتطلب احتراقاً نفسياً كاملاً، لا تتاح إلا لقلة من الفنانين، أولئك الذين يقودهم «انفعالهم بالحياة» إلى أن يطرقوا بمحض إرادتهم طريقا قاسياً إلى حد المأساة. «والفنان الذي يطرق بمحض إرادته طريقاً قاسياً، غير معبد، يجب أن يتوقع حدة المأساة في حياته، يتوقع أن ينبذ محاصراً حتى الاختناق، لأنه شاهد إثبات على ضآلة وضع الإنسان في مجتمعه ووضاعته، وعلى سحق البعض لكل أصالة بشرية».

إن معظم ذوي المشاعر المرهفة في جميع أنحاء العالم

يحنون إلى موقف قاس مثل موقف الفنان الأصيل، لكنهم يكتشفون سريعاً انه من الوجهة العملية وبالنسبة لهم من الصعب تحقيق ذلك فتنتابهم موجة يأس، رافضين بشدة فكرة اتخاذ أي تصرف أو وضع لانفعال عاطفي «والاستسلام للانفعال العاطفي بوجه عام أمر غير مضمون الجانب وغير مقنع لهم، يخبئونه ويخجلون منه، ويخشون عليه.. لكن الفنان الحق بحكم تكوينه النفسي يتجاوب ثائرا كالصدى لإعادة صياغة المجتمع، وتزداد حدة هذا التجاوب كرد فعل كلما زاد الانبهار» على الفنان إذن أن يمزق الغلالات، وأن ينصت بصدق لتلك الأصوات التي تناديه، وأن يمضي قدما في طريق ارتباطه بالحياة، بكل ما يحمله هذا الارتباط من عواطف جياشة، وخلال بحثه عن مرفأ يلجأ إليه، لا يجد في النهاية سوى تماسكه الداخلي، وإيمانه بفنه وبالحقيقة، عند ذلك «يتقدم محصنا بصلابة الرؤية وتكامل البناء» وبما أن الاختيار الذي ينبع عن وعي وبصورة فكرية صائبة يحدد موقف الفنان، فدعم هذا الموقف بفهم صائب للقضايا الاجتماعية هو الذي يحدد المقومات الفنية السليمة.

«ومثل هذا الاختيار الواعي لموقف الفنان من الحياة، كفيل في حد ذاته بتحديد نضجه الفكري والفني، وبالتبعية يجعله يفرض قراره الحاسم ضد كل حذلقة وافتعال كاذب للمشاعر الأساسية، وضد الغوص في أعماق المثالية التي لا قرار لها،

كذلك ضد أي قالب فكري أو فني جامد».

تقع المسئولية كلها إذن على عاتق الفنان وحده، فهو الذي يحدد اختياره، وهو الذي يتلمس أي الطرق يسلك، وهو الذي عليه أن يخوض تجربة اكتساب الوعي النافذ بجوهر الواقع، وعليه وحده يقع عبء تطوير أدواته.

وفي نهاية عرضه الشيق، النابع من خبرته وخبرة الذين مضوا على طريق الفن الجاد يقول حسن سليمان: «إن الخوف من الاختيار، وعدم القدرة على مواجهة الطريق، والأخذ بزمام الموقف، والتردد في أن يطرق الفنان جوهر المشكلة بتلقائية وعفوية، يجعلنا ننساق إلى فن معتم خامد لا اشتعال فيه لجذوة الحياة».

***

9: د عبد العظيم رمضان: الجيش المصري في السياسة

يصدر كتاب الدكتور «عبد العظيم رمضان» (الجيش المصري في السياسة) في وقت يعد خاتمة لفترة، وبداية لفترة جديدة في حياة القوات المسلحة المصرية، فترة ينتقل فيها إلى مرحلة تفرضها الأوضاع الراهنة بناء على اتفاقيات ـ السلام المطروحة، لذا فإن الدراسة التاريخية لوضع الجيش المصري لها أهمية

خاصة في الوقت الراهن، ذلك لأن الجيش «بالنسبة لبلاد كبلادنا هو السلاح الرئيسي لتحرير الإرادة الشعبية وحماية الاستقلال، فكل استقلال لا يرتكز على جيش يحميه هو استقلال مهدد، وكل وجود سياسي لا يستند إلى قوة عسكرية، هو وجود عدم».

ومن أجل هذه الأهمية القصوى له كان الجيش في مصر محور صراع هائل بين القوى الوطنية والقوى الاستعمارية، فالقوى الوطنية لا تستطيع أن تغفل عنه لحظة واحدة حتى لا تفقد فرصتها في الحياة الحرة الكريمة، والوجود السياسي المستقل، والحماية اللازمة للأمن القومي؛ والقوى الاستعمارية لا تستطيع أن تغمض الطرف عنه لحظة واحدة ـ لما لها من مصالح اقتصادية وسياسية وإستراتيجية يمكن أن تتأثر سلباً أو إيجابا تبعاً لقوة هذا الجيش وضعفه.

يتتبع الدكتور رمضان تاريخ نشوء وارتقاء الجيش المصري منذ الفترة التي سبقت تسلم محمد علي الحكم، وقد كان الجيش مزيجاً من الألبان والأرناؤد والأتراك والمغاربة والولاة، مزيجاً لا يشكل قوة نظامية.

وجاء محمد على بطموحاته فوجد أن هذه «القوة» لا تستطيع أن تصمد أمام الجيوش النظامية الحديثة إذا ما حدث احتكاك معها كما أنها أضعف من أن تحمي تحركاته السياسية في الداخل والخارج.

ففعل أول ما فعل أن شتت هؤلاء الجنود بالإحالة إلى التقاعد، أو الفصل، أو إسناد الوظائف الأخرى لهم، ثم بدأ في تدريب نواة القادة لجيشه في المستقبل فيما سمى، بالنظام الجديد «خمسمائة من خاصة مماليكه، وخمسمائة من مماليك رجاله المقربين أرسلهم إلى أسوان للتدريب على يد الكولونيل «سيف» وبعد أن تم تدريب هؤلاء الضباط، نواة الجيش، بدأ التفكير في الجنود، من أين يأتي بهم.؟

في البداية كان متخوفاً من تجنيد الفلاحين، فربما بعد أن ينتقل السلاح إلى أيديهم يشكلون الأغلبية، ولجأ إلى تجنيد السودانيين من كردفان وسنار، لكن فشلت التجربة، ويقول بعض المؤرخين بسبب «طهقان» هؤلاء من الجو في مصر، لكن الدكتور رمضان يقول: «إنهم لم يكونوا يملكون أي حافز قومي أو وطني يدفعهم للإقبال على الخدمة العسكرية، وحتى هذه المرحلة كان الجيش طبقياً، أي مجرد حامية تدافع عن مصالح الطبقة الحاكمة، دون دور وطني».

لكن لم يكن أمام محمد علي خيار من أن يجند الفلاحين المصريين، وهكذا من حيث لم يشأ، تغلبت عوامل التاريخ، ونشأ الجيش المصري القوي، ليجبر «محمد علي» لأن يقوم بتغيير خطير في بنية المجتمع المصري بأن بدأ في تمليك المصريين الأراضي المصرية وأسند إليهم المناصب، وكان وهو يسند

وسائل الإنتاج إلى بعض صفوته من المصريين، يخلق الطبقة البرجوازية المصرية الجديدة، ومن ثم كان لابد من الصدام مع المماليك، فتخلص منهم في مذبحة القلعة (1811م).

وبعدها بثلاثة أعوام أمر بإلغاء نظام الالتزام العثماني، وضم جميع أراضي الالتزام إليه وأنعم بجزء كبير منها على كبار رجال الإدارة والجيش والأعيان والأعراب، وفي 1838م أعطاهم الحق في توريث هذه الأبعاديات لأولادهم وذريتهم، وهكذا ولدت الطبقة البرجوازية المصرية الجديدة التي قدر لها أن تقود الحركة الوطنية في مصر لمدة قرن من الزمان، حتى قيام ثورة 23 يوليو.

لكن ذرية محمد علي كانت ما تزال تعد عنصراً متميزاً وفي صراع مع المصريين، البرجوازيين وغيرهم، نظراً لأصولهم الألبانية، وخضوعهم للباب العالي في اسطنبول، فمع من يقف الجيش إذن؟

كانت الأيام تمر والمصريون يزداد عددهم ونفوذهم في الجيش، حتى جاء سعيد فتحرك به التاريخ خطوة إلى الأمام، فبدلا من أن يقصر دخول الجيش على الطبقة البرجوازية، كما كانت شرائع الجيش التي وضعها محمد علي تنص، فقد أمر عام 1854م بانتظام أولاد العمد ومشايخ البلاد في سلك العسكرية، وهكذا بدأ الجيش المصري يلعب دوراً خطيراً في الحياة الوطنية المصرية.

فإلى من ينحاز؟

كانت التناقضات بين البرجوازية المصرية والخديوي قد بدأت تتبلور من جهة، كما كانت القوى الاستعمارية الانجليزية قد بدأت تتحسس الطريق إلى السيطرة المقنعة في البداية ثم الاحتلال فيما بعد.

وعام 1879م كانت وزارة نوبار باشا ذات الميول الغربية في الحكم سرعان ما تحسست الخطر القادم من الجيش الوطني المصري الذي كان يعارض التبعية، فأحالت تلك الوزارة عدداً كبيراً من ضباط الجيش إلى الاستيداع ثم وقعت في غلطة كبيرة حينما دعت هؤلاء الضباط الساخطين لتسليم أسلحتهم وتسلم جزء من مرتباتهم فحشدت بذلك في القاهرة نحوا من 25000 ضابطاً قاموا بمظاهرة 18 فبراير الحاشدة والتي تعد أول احتجاج عنيف للجيش النظامي منذ تكوينه.

وفي عهد الخديوي توفيق قامت وزارة رياض باشا الخاضعة أيضاً للوصاية الأجنبية بتصفية جديدة، ولم تدر الوزارة ـ كما يقول المؤلف، أنها «مهدت للثورة» ففي الليلة التي اتخذ فيها قرار التصفية تكون الحزب العسكري السري بقيادة عرابي وقدم الضباط الوطنيون عريضة يستنكرون فيها طرد المصريين وإحلال الشراكسة مكانهم، فقبض عليهم لكن حامية بقيادة البكباشي محمد عبيد «قامت بهجوم خاطف على ديوان قصر

النيل وأطلقت سراح الضباط بالقوة».

وقد انتهى الأمر بأن وضع الجيش نفسه لأول مرة منذ العصور الفرعونية موضع القوة المنفذة لإرادة القوى الوطنية، وتمثل ذلك في مظاهرة 9 سبتمبر 1881م، حتى سارت الأمور بعدها في أخذ وشد بين قادة الجيش والوزارات المختلفة حتى عاد عرابي إلى نظارة الجهادية ورئاسة الجيش يوم 28 مايو 1882م، ولم تمض ثلاثة أشهر حتى جاء التدخل الانجليزي وجاء معه التدخل في أمور الجيش فقام اللورد «دفرين» بإنشاء جيش جديد لم يزد عدده على ستة آلاف جندي، وحتى تصطبغ المسألة من الخارج بالصبغة الوطنية جعل الإشراف على نصف وحدات الجيش للضباط المصريين (الذين هم من أصل تركي) والنصف الآخر تحت إشراف ضباط إنجليز، وحتى يضمن أن يكون التفوق في صالح الخديوي والإنجليز أنشأ فرقة الجندرمة وجهاز البوليس وجعل الإشراف عليها من حق الإنجليز وهكذا ضم 7890 جندياً يفوق عددهم عدد أفراد الجيش.

ولكن السودان كان مشكلة أمام الإنجليز، فعملوا بنفس الطريقة، إذ ادعوا عدم رغبتهم في التدخل بشئونه، حتى جاء إلحاح الخديوي أثر القلاقل التي سببتها الثورة المهدية ونبتت فكرة مجزرة «شيكان» إذ جمعت الحكومة فلول الجيش العرابي السابق وأرسلتهم إلى السودان وهناك وقعت معركة مفتعلة بقيادة

الجنرال «هكس» ضد الدراويش الذين أبادوا العرابيين عن بكرة أبيهم ما عدا ثلاثمائة أصيبوا بجراح، وهكذا تحقق التخلص من فلول العرابيين، ولم تكن هذه هي المجزرة الوحيدة للجيش المصري في السودان، ففيما بين مارس 1884م وأغسطس 1885م أبيد 30900 جندي كما ذكر المؤلف استنادا إلى ما ذكره المؤرخون (ص 159) في معارك مختلفة.

وعلى أية حال وفي الوقت الذي كانت مصر تفقد فيه كل ما تملكه من قوات في مصر والسودان، وبينما كان الاستعمار الإنجليزي يرسخ أقدامه شيئاً فشيئاً، فان الجيش المصري لعب أهم الأدوار في الحياة السياسية في ظل ارتفاع المد الوطني أو انحساره وحتى قيام ثورة 1919م، التي مهدت الطريق لبروز الحركة الوطنية المصرية كجسد حي استطاع أن يجعل من وجود الملك مجرداً من كل سلطة.

ولولا وجود هذا الجيش الذي حاول الانجليز السيطرة عليه، وشيوع الروح الوطنية داخله، لما أمكن للحركة الوطنية المصرية أن تقف على قدميها، فالجيش المصري، وفي أحلك الظروف كان هو القاعدة التي تستند عليها هذه الحركة، الأمر الذي كان مثار اهتمام الانجليز، الذين عندما توصلوا مع المصريين إلى معاهدة 1939م التي تحسن بمقتضاه وضع مصر السياسي أصروا على الإبقاء على القيود التي فرضوها على الجيش بمقتضى هذه

المعاهدة،وتلك هي السخرية الحقيقية في التسوية السياسية بين البورجوازية المصرية والاستعمار البريطاني، بل ذلك هو الأمر الوحيد الذي لم يكن الانجليز مستعدين للتخلص منه في هذه المعاهدة.

وفي النهاية فان هذا الكتاب يثير قضية هامة هي: هل يتمكن مؤرخ الفكر السياسي من القيام بمهمة المؤرخ العسكري أو الأدبي؟ ألا يقتضي التاريخ أولاً، فهما للقضايا التكنيكية والنوعية لهذا الحقل أو ذاك، خاصة وأن المفاهيم والمعدات والمصطلحات تتطور عبر الحقب التاريخية،كما تتطور المفاهيم السياسية والمشكلات المتعلقة بها؟

لعل الدكتور عبد العظيم رمضان استطاع أن يحدد بعنوان الكتاب بحثه في الجانب السياسي الذي قام به الجيش المصري لكن السؤال يظل مطروحاً، على الرغم من الجهد الشاق الذي يلمسه المرء من قراءة هذا الكتاب الجاد.

***

10 : حسن فتحي :
عمارة الفقراء

حين زرته في بيته الجميل بـ«درب اللبانة» منذ سنوات وجدته يعيش عيشة فيلسوف صاحب رسالة متعددة الجوانب، وقد بدا

ذلك بوضوح في كل شيء حوله، خاصة في هذا البيت العتيق الذي اختاره دون غيره ليعيش فيه: في قلب القاهرة المعزية، بيت من تلك البيوت الكاملة، التي يمكننا أن نقول عنها بلغته هو: يؤدي وظيفة السكن من جميع جوانبها الإنسانية الاجتماعية، والعملية المرتبطة بظروف البيئة والطقس، والجمالية بما فيها من انعكاس لثقافة شعب عريق له خصوصيته وفرادته، كما في كل ما احتواه هذا البيت من فرش وأثاث، وأدوات ومقاعد وطاولات، علاوة على ما أضافه هو من كتب ورسوم وخلافه من أدوات العمل والثقافة.

أما ما أكد هذا الانطباع، الذي تنامي مع الأيام، من كون حسن فتحي هو بلا ريب، ليس مجرد «مهندس معماري نابه» وإنما فيلسوف ومصلح اجتماعي صاحب رسالة، هو ما جره حديثه المتشعب الوافي في تلك الجلسة الفنية الشائقة من أمور ضربت في كل اتجاه ينتمي إلى فلسفة حياة كاملة، سعدت وأنا أجدها الآن مسطورة في كتابه هذا الذي يصدر لأول مرة الآن باللغة العربية في وطنه، للأسف الشديد، بعد أكثر من ثلاثة وعشرين عاما من صدوره لأول مرة بالإنجليزية.

نقول للأسف الشديد لأن هذا الكتاب كتبه صاحبه باللغة الإنجليزية كما طُلب منه في حينه، وصدر عام 1965م عن وزارة الثقافة المصرية(!) في طبعة محدودة من ألف نسخة مرقمة،

ومنذ هذا التاريخ البعيد وإلى الآن لم يفكر أحد في نشر ترجمته العربية، على الرغم من أن مشروع الترجمة هذا كان قد تم تداوله بين عدد كبير من مريديه وتلامذته.

ونكرر للأسف الشديد، لأن هذا الكتاب كان قد طُبع في بلاد الدنيا الواسعة بعدة لغات، وطوف في أركان الكون حتى أضحى واحدا من أهم الكتب المتداولة عالميا في مجاله، وحين كان يأتي الزائرون المهتمون ويسألون عن أصله العربي يفاجأ ون بهذه الحقيقة المؤلمة، ويتعجبون كل العجب.

على أية حال لقد انتهى هذا العجب بصدور الكتاب مترجما للعربية عن سلسلة «كتاب اليوم» وهو ما سوف يحسب لها كعمل نبيل يستحق الإشادة به على مر الأيام، على الرغم من ركاكة الترجمة في بعض المواضع، وشيوع الأخطاء المطبعية، وهو ما نرجو أن يتم تداركه في الطبعات التالية.

لكن دعونا الآن نستمع إلى مهندسنا الفيلسوف وهو يتحدث عن كتابه، انه يقول:

«هذا الكتاب دعوة لموقف جديد لإصلاح الريف، إن مستوى المعيشة والحضارة بين فلاحي العالم الفقراء فقرا مدقعا هو ما يمكن رفعه بواسطة البناء التعاوني، الذي يتطلب تناولا جديدا للإسكان الجماهيري في الريف، وهذا التناول فيه ما هو أكثر من خالص الأمور التقنية التي تهم المهندس المعماري، فهناك مسائل اجتماعية وحضارية تتصف بتعقد ورصانة بالغين، وهناك

المسألة الاقتصادية، ومسألة علاقة المشروع بالحكومة، وهلم جرا، ولا يمكن أن تترك أيا من هذه المسائل بدون اعتبار، لأن كل واحدة منها لها تأثيرها على الأخرى، والصورة الشاملة ستتشوه بحذف أي منها».

وحتى نعرف خطورة ما تنطوي عليه قضية المسكن في بلاد العالم الثالث الفقيرة علينا أن نقرأ ما كتبه «ويليام ر. بولك» رئيس معهد «أدلاي ستيفنسون» للشئون الدولية الذي قدم للكتاب حين طبعته الجامعة الأمريكية بالقاهرة فقال:

«هناك بليون فرد على الأقل سوف يموتون موتا مبكرا ويعيشون حياة موقوفة النمو بسبب الإسكان الشائه غير الصحي وغير الاقتصادي».

وهذه المشكلة لو اقتحمت بالطرق التقليدية فإنها تبدو بلا حل ممكن، و«لجنة بيرسون» في دراستها التي قدمتها للبنك الدولي تمدنا بمعطيات تبين انه حتى لو حدث غير المحتمل وأعطى أغنياء العالم 1٪ من دخلهم للمساعدة على النهوض بفقراء العالم، فسوف يظل ما يقرب من ثلث سكان العالم حتى نهاية هذا القرن وهم لا يكسبون في العام إلا أقل من الأجر الأسبوعي لعامل المصنع الأمريكي».

لذلك فان حل هذه المشكلة المتضخمة يوما عن الآخر، لا يحتاج، فقط، إلى مجرد مشروع معماري على مستوى الأمة،

لكنه يحتاج أولا إلى ثورة فكرية تبدأ بالإقرار بالحقائق الحية المحسوسة، الدامغة، والمبنية على أساس ضرورة الاعتماد على النفس، وعلى أن في الطبيعة من حولنا، بل وفي تراثنا وحضاراتنا نفسها، الحل الوحيد الملائم لنا كفقراء.

«ذلك أن من الطبيعي أن الإنسان له عقله الذي يخصه، وله زوج من الأيدي تقومان بصنع ما يقوله لهما عقله، والإنسان مخلوق نشط، مصدر للفعل والمبادرة، وليس عليك أن تبني له بيتا مثلما ليس عليك أن تبني لطيور الجو أعشاشها، ولو أعطيت الإنسان – يقول حسن فتحي– نصف فرصة، فانه سيحل الجزء الذي يخصه من مشكلة الإسكان دون عون من المهندسين المعماريين، والمقاولين، والمخططين، وسيحله أفضل إلى حد كبير مما تستطيعه قط أي سلطة حكومية، وبدلا من مهندس معماري واحد يجلس إلى مكتبه طوال الليل ليكتشف كم بيتا من كل حجم يلائم أحسن الملاءمة الجموع التي يجب إسكانها فيه، فإن كل عائلة ستبني بيتها الخاص بها حسب متطلباتها الخاصة بها، وستصنعه حتما في شكل عمل فني حي، وهكذا، فإن تشوق كل فرد إلى بيت، ولهفته لأن يبني بيتا بنفسه، فيهما البديل لخطط كوارث الإسكان بالجملة التي تتقدم بها حكومات كثيرة.

المسألة إذن ليس مسألة توفر موارد مالية لدى هذه الشريحة من المجتمع أو تلك لحل هذا الإشكال العظيم، بل ولا حتى

هو حل أن تلجأ الحكومة، أي حكومة، للقيام بالمهمة نيابة عن الناس، بل إن الحل يكمن في أنه لابد للناس من أن يبنوا بيوتهم بطريقة تلائم حياتهم، كما تلائم بيئتهم، وتراثهم.

«إننا لا نستطيع إسكانهم بوسيلة رخيصة حتى عندما ننمط البيوت بالفعل، ولا نستطيع إسكانهم، بما فيه، أضال مظهر للكرامة الإنسانية، إلا إذا ألغينا التنميط، الأمر الذي سيقال انه مكلف، ومن أسف فإن سلطات الحكومة تفكر في الناس على أنهم «بالملايين» وهي حين تنظر للناس كملايين، فإنها تجرفهم في صناديق مثلهم كمثل أكوام الحصى، وأنت حين تنظر لهم على أنهم متماثلون، أشياء، جامدة غير محتجة، دائماً سلبيين، ودائمًا يحتاجون لمن يصنع لهم الأشياء، فإنك بذلك تضيع أعظم فرصة سانحة لتوفير المال».. لمَ ذلك..؟

لان حسن فتحي يرى أن الأولى بنا أن نحاول تشخيص الداء، أي أن نفهم الأسباب الجذرية للأزمة، ونهاجمها من جذورها، فالفساد الحضاري يبدأ بالفرد نفسه، ذلك الذي يواجه بخيارات مفروضة عليه، لم يهيئه أحد للقيام بها.. و«البناء» ما هو إلا نشاط خلاق حيث اللحظة الحاسمة هي لحظة «التصور» حيث تتخذ الروح شكلا وتتحدد بالفعل كل ملامح المخلوق الجديد، وإذا كانت خصائص الكائن الحي تتقرر بلا رجعة في لحظة الإخصاب فان خصائص البيت تتحدد بمجموع القرارات التي

يتخذها كل من له يد في الأمر في كل مرحلة من مراحل البناء، وهكذا «فإن لحظة تطور الكائن الحي هي التي تحدد شكله، وهي بالنسبة للمبنى مجموعة هذه اللحظات التي تقوم كل منها بدور أساسي في العملية الخلاقة بمجملها، ولو أننا استطعنا تحديد هذه اللحظات وأمسكنا بها فإننا سنستطيع عندئذ التحكم في كل عملية الخلق..

يقول حسن فتحي في جملة عميقة الدلالة: «وممارسة الاختيار ممارسة متروية - أي اتخاذ القرارات- لهي النشاط الرئيسي للحياة، وكلما زادت المناسبات التي يمارس فيها الكائن الحي «الاختيار»، زاد علو المرتبة التي يوضع فيها بمقياس الحياة، وابتداء من أبسط الكائنات المعروفة، وهي «داوريات الماء» التي يتألف وجودها كله من تمييزها بين ما يمكنها أو ما لا يمكنها أكله، وانتهاء بأكثر الكائنات تعقدا وهو الإنسان، الذي تمتلئ كل ساعة من ساعات حياته باتخاذ القرارات، أو بالحاجة إلى اتخاذ القرارات فانه ما من كائن حي لا ينفق وقته كله في الاختيار، فان تكون حيا هو أن تتخذ قراراً».

وفوق كل ذلك فإن قرارات الإنسان تختلف كيفا عن قرارات الحيوانات الأخرى، ذلك لأن الإنسان لديه القدرة على التأثير بقراراته في العالم من حوله وأن يغير من مظهره ومن طبيعته تغييرا جذريا بالغا وهذا في الحقيقة هو واحد من أهم أوجه مأزق

الإنسان.

لكن ما علاقة هذا كله بالعمارة وبناء البيوت؟

إن حسن فتحي يرى أن القضية لا تتجزأ، وانه إذا أعمل الإنسان عقله ليصل إلى حلول عملية لمشكلاته، وسكنه هو أهم هذه المشكلات، فإنه لابد سيصل إلى نفس النتائج التي يمكنه أن يصل إليها وهو يفكر في معضلة فلسفية.

نعم، هذا ما يراه حسن فتحي كجوهر للإشكال..

لكن استعراضه لقصة مشروع قريتي القرنة وباريس وما لاقاه المشروعان من مشاكل فيحسن بالقارئ أن يعود للكتاب ليعرف عنهما بشكل مباشر، وما قدمناه هنا هو مجرد إشارة سريعة لجانب من جوانب فكر هذا الفنان الكبير..

***

11 : جمال حمدان :
المصريون والنيل

حين تقول النيل فانك إنما تقصد الحياة بما تعنيه من نقيض للموت والفناء، ليس فقط بالنسبة لشعب مصر طوال آلاف السنين، بل طوال الدهر لحيوانها وطيرها وزواحفها.

هكذا كان، وهكذا أيضا اصطلى المصري وحيوانه وزرعه وسمكه بروح النهر، إذا أعطى ومنح «فان البلاد تضج بالفرح

ويستبشر فيها كل حي فتتفرج الأسارير وتفتر الثغور» كما تنقل نعمات أحمد فؤاد.

أما إذا غاب واستعصى فان المصري يخرج إلى مجرى النيل باكيا، يلطم الخدود ويشق الجيوب، ويتوجه للإله بالدعوات، لكنه في كل الحالات يقدسه.

وها هو اخناتون يصلي:

«أنت الذي يعطي الحياة (أيضا) لكل البلاد الأجنبية البعيدة، لأنك خلقت نيلا في السماء،

لينزل لأجلهم ويحدث أمواجا فوق الجبال،

مثل (أمواج) البحر،

لتروي حقولهم التي في قراهم،

ما أجمل أعمالك يا رب الأبدية!

فالنيل الذي في السماء (خلقته) للأجانب.

ولكل حيوانات الصحراء التي تسعى على الأقدام.

أما النيل الحقيقي فانه ينبع من العالم الآخر لأجل مصر».

لكن لنهبط بقوة من علياء رحاب صلاة اخناتون السالفة التلاوة إلى الحقائق البارزة:

تقول حقائق الجغرافيا، علي لسان سيد الجغرافيا، جمال حمدان: أن النيل الذي يعبر مسافة 850 كيلو مترا «كواحد من أعظم أحواض العالم، يجمع بين تسع دول عربية وافريقية هي

مصر والسودان وأثيوبيا وكينيا وتانزانيا وأوغندا ورواندا وبورندي وزائير» وهم يشكلون قرابة الـ 200 مليون نسمة.

ويتكون حوض النيل الجامع لإيراده من ثلاث مناطق رئيسية يغذي كلا منها فرع أو أكثر من فروعه، هذه المناطق أو الأقسام هي:

حوض هضبة البحيرات الاستوائية.

حوض بحر الغزال.

أحواض الأنهر التي تنبع من جبال أثيوبيا

وتتكون الهضبة الاستوائية من ثلاث بحيرات كبرى هي:

فكتوريا، وكيوجا، وموبوتو (ألبرت)».

ويقول أحمد نافع أن بحيرة فكتوريا التي تقع على حدود أوغندا وكينيا وتانزانيا تعد ثاني أكبر بحيرة عذبة في العالم، إذ تبلغ مساحتها 70 ألف كيلو متر، ومتوسط الإيراد السنوي الخارج منها حوالي 28 مليار متر مكعب، والمخرج الوحيد لهذه البحيرة هو نيل فكتوريا، الذي يمر بجملة شلالات قبل أن يتجه إلى بحيرة كيوجا التي تبلغ مساحتها كما تحددها دراسة عالمية شاركت فيها دول حوض النيل، 1760 كيلو مترا مربعا، وتضيف الدراسة أن نيل فكتوريا يحمل إيرادا يتراوح بين 27 و29 مليار متر مكعب سنويا لتنحدر مياهه إلى بحيرة موبوتو التي تبلغ مساحتها 3570 كيلو مترا مربعا حيث تنحدر المياه بعد ذلك إلى

نهر بحر الجبل عند حدود أوغندا والسودان».

وبين مخرج بحيرة موبوتو (ألبرت) وبلدة منجلا على بحر الجبل يغذي النهر جملة روافد وسيول يبلغ إيرادها حوالي 34 مليار متر مكعب سنويا، لكن، وهنا تؤكد الدراسة على المشكلة، تضيع معظم هذه المياه في منطقة السدود، ويأتي بعد ذلك حوض بحر الغزال الذي تضيع كل مياهه تقريبا، في مستنقعات تصل مساحتها إلى 40 ألف كيلو متر مربع، ولا يصل من مياهه المقدرة بـ 15 مليار متر مكعب إلا نصف مليار متر مكعب فقط في العام.

أما المصدر الثالث للنيل فهو جبال أثيوبيا، التي تنبع منها أنهار السوباط والنيل الأزرق وعطبره، يضاف إليها حوض مستنقعات مشار الذي يقع بين حوضي السوباط، وتغذيه سيول لا يصل منها إلى النيل الأبيض سوى مقدار ضئيل جدا من المياه، لا تزيد على نصف مليار متر مكعب في أفضل الأحوال.

وتقول البيانات الواردة في هذه الدراسة أن المشكلة تتضح بقوة عندما تعرف أن فاقد مستنقعات البيبور وحده (وهو أحد قرى السوباط) يبلغ 4 مليارات متر مكعب، بالإضافة إلى ما يضيع بالتبخر، وهو عامل رهيب من ضياع ماء النيل، كما يبلغ الفاقد من بحر الغزال 80 مليار متر مكعب، بسبب المستنقعات، هذه المشكلة التي ترى دول حول النيل أنها المشكلة الأم التي لابد من حل جماعي لها.

وعلى أية حال فان هذه الدراسة ترى الحل الأمثل في تخزين هذه المياه في أماكن بعيدة عن المستنقعات، ومن هنا فان السد العالي، الذي أدى إلى تكوين بحيرة ناصر، هو واحد من المشاريع الأساسية التي تقوم بحل لهذه المشكلة، على الأقل بالنسبة للفاقد الذي كان يذهب إلى البحر المتوسط.

ومن هنا أيضا تتضح أهمية العمل المشترك بين بلدان حوض النيل، لتفادي هذا الفاقد الكبير بعمل جماعي، وهو ما يلاقي الآن – كما يقول الدكتور عبد الملك عودة- إجماعا كبيرا من مثقفي وعلماء هذه الدول، وهو أنه لابد أن ينتقل التفكير بين هذه الدول من فكرة الوحدة القديمة والتي طرحت في زمن الاستعمار البريطاني إلى فكرة التجمع أو الجماعة، لأن المياه ليست موجودة لمدة محدودة فقط، وإنما هي مشروع طويل الأمد يستلزم إقامة المشروعات على هذا الجزء، والدليل على هذا أن مصر في أواخر الأربعينيات في وزارة عثمان محرم ألفت لجنة كان اسمها لجنة «التخزين القرني» من أجل التنسيق والتفكير للمشروعات على وادي النيل لمدة خمسين عاما قادمة».

ولقد جاء السد العالي – كما يقول جمال حمدان في هذا الصدد- ليدشن عصر التخزين القرني وليصبح مفتاح الإستراتيجية العظمى للري في مصر.

وقبل الانتقال للآثار التي ترتبت على بناء السد، الإيجابي

والسلبي منها، علينا أن نتعرف ولو بمثال واحد على ما كان عليه الوضع قبل بنائه، ويصور جمال حمدان الوضع على أساس أنه كان تراجيديا فيضانية، وهو ينقل عن «سكوت مونكرييف» في تقريره عن فيضان عام 1887م العالي، والذي يعلق عليه بأنه مشهد لابد كان مألوفا في مصر يتكرر في تاريخها كروتين عادي: «انتشر خبر كسر الجسر بسرعة في القرية، اندفع القرويون إلى الجسور بأولادهم وماشيتهم وكل شيء يملكونه، كان الاضطراب لا يوصف، ثمة جسر ضيق جداً كان مغطي تماما بالأطفال والجاموس والدجاج وأثاث البيوت، تجمعت النساء حول أضرحة الأولياء المحليين وهم يلطمن صدورهن ويقبلن الضريح ويصرخن صرخات مدوية».

من هنا تعددت الأسباب لبناء السد العالي كضرورة، ولم يكن بناء السد، على أية حال، بعيداً عن إستراتيجية مصرية، بل، كما يقول جمال حمدان «كجزء من الإستراتيجية السياسية المصرية العظمى التي كانت تسترشد فيها مصر بمبدأين أساسيين تستقطب فيها كقطبين نهائيين متكاملين وغير متعارضين توازن بهما بين مصالحها الذاتية ومصالح الآخرين: مبدأ حسن الجوار ومبدأ الموقع الوطني.

اهتمامات مصر الحقيقية في أفريقيا هي نيلية في المحل الأول، واهتماماتها النيلية العميقة هي مائية من الصف الأول،

وفي كلتا الحالتين، فان مبدأ حسن الجوار هو الذي يحكم ويسود علاقات مصر بدول الحوض الثماني في ظل أخوة الوحدة العربية في حالة السودان العربي، وفي ظل صداقة الوحدة الإفريقية في حالة سائر دوله غير العربية».

وتجاوزاً لتكرار الكلام عما سُمي بمعركة بناء السد، ماذا الآن عن نتائج السد المادية والاقتصادية وفي الإنتاج، وما مزاياه وعيوبه؟

يقول جمال حمدان:

«النتائج الإيجابية لا تقل بالطبع عن انقلاب كامل، إن لم تصل إلى حد الثورة، وإذا كان الماء والكهرباء هما قطبا السد أساسا، فإنه متعدد الأغراض وفوائده تتوزع تفصيلا بين عدة بنود أهمها الحماية من الفيضان ثم الري والصرف والزراعة والاستصلاح ثم أخيراً الطاقة والملاحة».

لكن جمال حمدان وبروح العالم الذي لا يرى سوى المصلحة العامة يعرض إلى المثالب والسوالب على الجانب الآخر من هذه المزايا والفوائد الأساسية فيقول:

«يمكن القول أن لكل واحدة من المزايا مقابلها السلبي، وهذه «الآثار الجانبية» كما تسمى، كانت في حساب المشروع منذ خطط، بحسبانها ظاهرة حتمية في أي مشروع هندسي مماثل على هذا المقياس، وعلى هذا الأساس، وضعت الخطط

لمواجهتها وعلاجها أو التقليل من أخطارها.

وبوجه عام يمكننا أن نلخص كل نتائج السد الجانبية وآثاره العكسية لتستقطب في معادلة واحدة هي أن السد قد استبدل «بمجاعة الماء» «مجاعة الطمي» فاليوم تجد مصر نفسها، على عكس الماضي، في الموقف الغريب الذي تملك فيه ماء أكثر مما تستخدم فعلاً وطميا أقل مما تحتاج جداً، بل لا طمي على الإطلاق، ومن زيادة الماء أتت مشكلة الصرف، ومنها ومن غياب الطمي أتت مشكلة النحر، في حين أن غياب الطمي مسئول عن أخطار الخصوبة، وتآكل السواحل ومشكلة طوب البناء وهجرة السردين».

ويضيف جمال حمدان انه: «من جهة أخرى، حتى إذا كان السد قد وفر الحماية من خطر الفيضان الواطي أي القحط، فهل حقا حقق الوفرة المائية الكاملة المتوقعة لمصر؟ من أغرب النقائض التي أسفر عنها السد أن ٪40 مما وفره من المياه يضيع كفاقد بسبب الحشائش التي انتشرت بصورة وبائية في كل مجاري مصر المائية منذ إنشائه».

على أي حال تبقى المطالبة الآن، أن نكون أوفياء حقا لنهر النيل، مصدر الحياة لكل عرق نابض، بل لكل حيوان ونبات، باللجوء إلى الحلول العلمية لتجاوز كل ما ترتب على تغير الحياة التي تسبب فيها السد العالي، وهي موجودة وقائمة، فهناك فكرة

ترد في جمال حمدان هي فكرة قناة تحويل جانبية تستدير حول البحيرة، بادئة أمام السد في النقطة التي يتكدس فيها الطمي أغزر ما يتكدس في قاع بحيرة ناصر، لتنتهي خلفه بعد أن تكون قد تحاشت مصيدة السد، حاملة بذلك الطمي بكامله أو معظمه إلى مجرى النهر الطبيعي مرة أخرى، أي قناة تحويل للطمي مثلما هناك قناة تحويل الماء نفسه.

هذا بالإضافة إلى تطوير المشاريع العديدة المطروحة بين دول حوض النيل، التي لابد من مواصلة بحثها مع شركاء المصير، في السودان وبقية البلدان الإفريقية.

***

12 : أحمد الدوسري :
أمل دنقل والدرس الأكاديمي

لا يزال أمل دنقل يشكل بالنسبة للبعض ممن يتناولون أعماله، أو حياته، موضوعا غرائبيا مكتظا بالإثارة، وقد يكون هذا «مفهوما» إلى حد كبير، إذا كان «المكتوب» مقالا صحفيا، أو «بورتريه» شخصيا لهذا الشاعر الفرعوني الملامح، الصعلوك المتشرد كما يريد البعض أن يراه، أو ذلك الرافض لكل شيء وأي شيء، وكأن رفضه كان مجانيا، كما يريد البعض الآخر.

لكن الغريب أن يقع المرء على رسالة جامعية، نوقشت على أيدي أساتذة أكاديميين، وفي «حرم» جامعي، ونال صاحبها عليها درجة علمية، ثم يكتشف في جانب كبير منها هذه الإثارة المدفوعة بالنظر إليه باعتباره موضوعا غرائبيا.

وهو موضوع غرائبي منذ يحدد الباحث (وهو هنا أحمد الدوسري الذي أصدر رسالته في كتاب متاح للجميع) نقطة وجود أمل دنقل على خريطة النقد الأدبي.

فهو يقول إنه آثر أن يتناول أمل دنقل كشاعر جاء بعد جيل الرواد لأنه «ظلم مرتين» مرة لأنه لم يكن من جيل الرواد، الجيل المحظوظ والمستأثر بكل الشهرة والدراسة والنقد، ومرة ثانية لأن أجهزة الإعلام المصرية والعربية – آنذاك- منعت تداوله أو النشر له، بحجة أنه شاعر ثوري!، ومادامت الأجهزة قد منعت، فإن النقاد آثروا «الصمت» وترك هذا المشاغب وشأنه، متخوفين من رد الفعل الرسمي.

والحقيقة أن هذا التحديد لموقع أمل دنقل على خريطة النقد الأدبي ليس إلا مجرد إثارة «يسخن» بها الأستاذ الدوسري الموضوع من بداية المقدمة.

فلم يكن أمل دنقل أبدا شاعرا مجهولا، ولا متجاهَلا، لا من النقد ولا حتى من الصحافة الأدبية، لا في حياته ولا بعد موته، بل كان شاعرا ملء السمع والبصر، ما أصدر قصيدة إلا وهزت

خريطة الحياة الثقافية، على امتداد الوطن العربي، وما أصدر ديوانا إلا كان مجال بحث ونقد واستشهاد على مقدرته وبراعته في جانب، ومشاركته الفاعلة في قضايا وطنه وأمته من جانب آخر، بل كان، من هذه الزاوية، مثار حسد وغيرة من أبناء جيله من الشعراء الذين لم يحظ واحد منهم، وحتى من هم على درجة بالغة من النضج، بقدر ما حظى هو من الإهتمام والشهرة واتساع دائرة الانتشار.

وعلى حد علمي فإن أعمال أمل دنقل الشعرية التي لم تتجاوز «عدا» خمسة دواوين شعرية، حظيت حتى الآن بنحو خمسة عشر مؤلفا ورسالة جامعية، بعضها، من ناحية الكم، يفوق في حد ذاته نتاج الشاعر، وإن كان أغلبها لم يرتفع إلى مستوى قامته، لكن تظل حقيقة حجم الاهتمام به إلى هذا الحد الكبير.

ثماني رسائل جامعية وسبعة كتب كاملة أغلبها صدر في مطبوعات متاحة لقرائه، علاوة على عشرات الفصول في كتب مشهورة، ومئات المقالات في المجلات المتخصصة والصحف السيارة (علاوة على أعداد أو ملفات خاصة من بعض المجلات) لا يمكن أن تكون دليلا على أنه كان، أو هو الآن، شاعرا تم تجاهله.

(ولو أننا سلمنا بهذه الفرضية المثيرة، حتى ولو من باب الجدل، لظلمنا أمل دنقل، قبل أن نظلم النقد والنقاد).

لكن ماذا وراء هذه الفرضية؟

وراءها – ولا نفترض إلا النية الحسنة– أن هذا البحث الأكاديمي، لم يطلع صاحبه على أغلب هذه الكتابات والأعمال، بل اكتفى في مستوى منه، بالمتاح القليل الذي لا جهد مبذولا في البحث عن غيره. وهذا، في حد ذاته، وبالأخص، إذا كان البحث درسا أكاديميا، ينحو بهذا العمل ناحية «الخفة» والتسرع، إن لم نقل السطحية واعتبار شاعرنا المهم مجرد موضوع مثير.

وراءها أن هذا البحث الأكاديمي اعتمد على مصادر شفهية، من بعض الأدعياء، أو بعض الأعداء، خاصة في فصله الذي سرد فيه وقائع حياته.

بعض الأدعياء الذين خيلوا له أنه حتى تاريخ ميلاد أمل دنقل كان موضوعا للقيل والقال، في الوقت الذي نجد في سياق بحثه نفسه أن أمل دنقل لم يكن أبدا «ساقط قيد» كما يريد الباحث أن يوحي لنا، كما أنه كان يمتلك «بطاقة» و«جواز سفر»، بدليل أنه عمل في وظائف حكومية، وسافر، وحتى تزوج زواجا شرعيا موثقا بأوراق رسمية.

إنه يقول كلاما غريبا عن هذه المسألة.

يقول: «وشأنه – أي أمل دنقل– شأن الشاعر العراقي الكبير بدر شاكر السياب الذي ولد في قرية جيكور في الريف (العراقي) لم يعثر للشاعر أمل دنقل على تاريخ ميلاد محدد، ربما لأن الأهل آنذاك في صعيد مصر لم يهتموا كثيرا بتاريخ ميلاد أبنائهم،

وربما أمل دنقل ذاته لا يعرف تاريخ ميلاده على وجه الدقة يدل على ذلك التواريخ المتباينة التي كان يعطيـها (كذا!) للصحفيين والنقاد الذين كانوا يجرون معه لقاءات صحفية بين حين وآخر، فيختلق (كذا!!) في كل مرة تاريخا مختلفا، وأغلب الظن أنه تاريخ تقريبي».

ويذكر في هذا الإطار عدة تواريخ، نحن نعلم أن الصحيح منها هو ما أورده على لسان الشاعر بدر توفيق وهو 23 يونيه سنة 1940م.

وما يجعلنا نقول إن هذا كلام غريب، أنه وبعد فقرات عدة يؤكد أن أمل دنقل ولد لأب يعمل مدرسا بالمعاهد الدينية، وأنه تلقى تعليمه الأولي في المدارس الحكومية، وأنه ترقى في المدارس حتى وصل إلى الجامعة، ولا نعرف كيف يمكن لمواطن أن يتلقى تعليمه دون شهادة ميلاد، ثم يذكر الباحث نفسه، أنه بعد أن أوقف تعليمه الجامعي بعد ثلاث سنوات، عمل في مصلحة الجمارك بالإسكندرية، فكيف إذن يستقيم الكلام؟

إن الكلام لا يستقيم سوى بتفسير واحد، هو لأن حياة شاعرنا بالنسبة للباحث هي موضوع «مثير» ويمكننا أن نسوق، من خلال هذا الفصل، عشرات الأمثلة على هذا الافتراض.

فكيف يستقيم لباحث أن يستشهد بكلام كالتالي، إلا أن يكون دافعه هو «الإثارة».

«يا شوارع القاهرة، مات أمل دنقل» هكذا صرخت إحدى المجلات العربية الصادرة في اليوم التالي على انطفاء المشهد الختامي لشاعر ملأ الشوارع صخبا ورفضا، وعلقت أخرى، مات آخر الصعاليك، الذين كشطوا أسفلت شوارع القاهرة بجلودهم السمراء.. أحبتهم وأحبوها..» إلى آخر هذه العبارات الساذجة.

على أي حال فإن الباحث جعل لنفسه خطة أكاديمية طموحا، فهو في الفصل الأول، الذي يتناول حياة الشاعر (وهو الذي يلفت النظر من زاوية المعلومات المثيرة التي اعتمد عليها، بالإضافة إلى المعلومات المغلوطة الأخرى) كان هناك في الأغلب احتكام إلى التفسير والتحليل النفسي، وربط الحياة بالشعر، وهو الفصل الذي ينتقص من الرسالة دون أن يزيدها بسبب ما أوردناه سابقا، لكن القارئ يغفر للباحث هذه النقيصة إذا ما تقدم معه في فصوله التالية، خاصة في الفصل الثالث الذي يتناول فيه أدوات الشاعر وفيه فصول (الصورة – الإيقاع – اللغة – البناء الفني) وهي فصول تدفع إلى القول: كم كان من الأفضل لو أن الباحث تخلى عن رومانسيته، وجرد الجزء الأول من البحث من عنصر الإثارة، ولو أنه تحقق من أقوال البعض، وتأكد من دوافع الآخرين، ولو أنه اقتصر على الدراسة الجادة التي لا يخلو منها بحثه، لكانت الدراسة خالصة من الشوائب التي علقت بها، فالموضوع جاد، وليس هناك ما يدعو للجوء لعنصر الإثارة.

13 : د سيد عويس :
التاريخ الذي أحمله علي ظهري*

يضطرنا كتاب الدكتور «سيد عويس» «التاريخ الذي أحمله على ظهري» إلى العودة لبعض الآثار الهامة التي تناولت الشخصية المصرية، وعاداتها وتقاليدها وشمائلها، تلك التي تمتد وتتفرع إن يكن عبر كتابات تلمس بعض الجوانب كما في مؤلف الدكتورة «نعمات فؤاد» – «الشخصية المصرية»، أو كتاب محمد شفيق غربال «تكوين مصر» أو «مصر ورسالتها» لحسين مؤنس، كما كتاب صبحي وحيدة المدهش «في أصول المسألة المصرية» وكذا كتاب الأديب المفوه حسين فوزي «سندباد مصري» أو مؤلفات المستشرقين والرحالة أمثال «أدوارد وليم لين» أو «كارستن نيبور»، أو ما كتبه علماء الحملة الفرنسية في السفر الكبير «وصف مصر» عن أخلاق سكان مصر المحدثين.

---

* حين نشر الكتاب في سلسلة «كتاب الهلال» كلفني الأستاذ مصطفى نبيل رئيس التحرير، باقتراح عنوان له، لأن المؤلف سلم المخطوط دون عنوان، بل إقترح عدة عناوين لكنني حين قرأت مقدمة الكتاب وجدت هذه الجملة، فاقترحتها كعنوان للكتاب.

يضطرنا هذا الكتاب الجميل إلى هذه الإحالات، كما انه سيضطرنا في مرحلة من مراحله إلى العودة لتلك الدراسات الاجتماعية التي تفضل المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية فأجراها على «الأحداث» والجانحين والجماعات المختلفة، لأنه يرتبط بعمل مؤلفنا الذي كان له فضل الريادة في تتبع بعض الظواهر الحياتية التي يمارسها المصريون، بعين العالم الفنان المقتنص لكل كبيرة أو صغيرة قد لا يرى فيها الكثيرون أية دلالات، لكن عيني العالم الفنان تضعها في سياقها الأشمل والأعم.

***

لكنه هنا في كتابه الجديد، وهو يسرد سيرة حياته، بأسلوب تلقائي أخاذ يفاجئنا بنوع آخر من السيرة، قد لا يقدر عليه إلا من اقتنص الخبرة وسقيها من «ماء الحياة»، ليضع نفسه وحياته موضوع الدرس واستخلاص العبر، فلا تعود السيرة مجرد ذكريات فارغة لا تهم أحداً سوى صاحبها، بل يضعها بين يدي القارئ، كحالة من حالات المجتمع توحي بالدلالات المستخلصة، وتعبر عن كفاح الإنسان المصري اللماح من أجل البحث عن مكان ومكانة متميزة في فترة الصدام الحضاري والوطني التي شهدها مجتمعنا العربي، والمصري خاصة، بين الأفكار القديمة والأساليب الجديدة، وكيف استطاع أن يخرج

بمنظومة خاصة، قد تكون لها عيوبها ومخاطرها، لكنها تبين إلى حد كبير أصالة هذا الإنسان ورغبته في الرقي والتقدم.

ومادامت القضية أبعد ما تكون عن سيرة رجل فرد: فهي إذاً حالة من حالات المجتمع، هي «ظواهر ومواقف وعلاقات اجتماعية، أي بمعنى آخر، دراسة ثقافية اجتماعية عن أحد أعضاء المجتمع المصري، الذي هو من البداية، مجتمع قديم مستمر ومستقر نسبياً، وثقافته إذاً، لم تتم في يوم واحد ولا في قرن واحد».

ومن خلال هذه الأهداف العامة يرسم لنا صورة حية لأسرة من الطبقة المتوسطة، من حي المغربلين، وهي وان كانت تعيش في حالة «ستر»، إلا أن المحيط الذي تعيش وتتلامس معه يتكون من جماعات ذات مصالح معينة، تعيش ألواناً متباينة من الحياة: «وكانت أغلبيتها تعيش حياة الضنك، فكنت أرى أعضاءها من الأطفال، وكانوا في أزقة الحي وحاراته وشوارعه وكأنهم جحافل النمل، حفاة الأقدام ولا يلبسون إلا القمصان وما يستر عوراتهم».

لقد تضمن هذا التاريخ الذي يحمله مؤلفنا على ظهره، ضمن ما تضمن من هذه البانوراما الاجتماعية المتواترة، الأحداث التاريخية التي عاشها الشعب المصري في تلك الفترة، الخديوي عباس الثاني، ثم الاحتلال الإنجليزي وحكم السلطان حسين

الذي جاء بعده السلطان أحمد فؤاد الذي أصبح ملكاً ثم جاء بعده ابنه فاروق، وكانت هي أيضاً الفترة التي عاش فيها سيد درويش والمنفلوطي وشوقي وحافظ ومصطفى الرفاعي وأحمد حسن الزيات والمازني وطه حسين ومحمد حسين هيكل والعقاد وبيرم التونسي وزكي مبارك وسلامة موسى وأحمد أمين وغيرهم.

وبين هذا المحيط الخارجي الذي عكس ظلاله بشكل أو آخر على نفسية مؤلفنا، نراه وهو ابن لأسرة متوسطة عائلها صاحب «وكالة» وهو عودها الذي تحيط به الأم والزوجة والأولاد: الآمر الناهي، هو عبد الجواد الأب في ثلاثية نجيب محفوظ الشهيرة، فهو العائل الكبير للأسرة الكبيرة: ومحيطها من عمات وخالات، يمارس طقوس الأبوة المتسلطة غالباً، الحانية أحياناً، مما عرفنا في عبد الجواد الأب المثالي النموذج للرجل الشرقي في بداية القرن.

والحقيقة أن كاتبنا يقدم هنا صورة دقيقة للأسرة المصرية المتوسطة، وبسبب من أنه يسرد وقائع ما حدث بالفعل، فان مصداقيتها تبدو أكثر نصاعة من أي عمل روائي يقوم على وقائع التاريخ في جانب منه، ويلجأ إلى نسيج شخصياته من الخيال الجامح في نفس الوقت.

ويمكننا أن نلحظ هنا ببساطة عادات المصريين من هذه الشريحة الاجتماعية القائدة والغالبة تلك التي ظلت مستمرة وان

تجاوبت مع مواضعات العصر، في محاولة لاقتناص الجديد وبعثه من داخل الأصيل، حتى جاء عصر الانفتاح بكل قيمة الاستهلاكية المدمرة حتى ليخشى المرء على الإنسان، كما يخشى على قيمه التي ظلت طوال العصور نابعة من التعاطف والدفء، والتكانف ذي المعنى الإنساني، والتسامح ذي الأبعاد العميقة.

وهكذا يسرد لنا وقائع حياته منذ لحظة مولده، بل وقبلها على لسان الرواة من نسوة العائلة، وكيف صحبته المعتقدات الشعبية منذ كان في الشهور الأولى في بطن أمه، وهي التي لم يعش لها ولد قبله، فلجأت إلى «الحاجة صابرة» كودية الزار إياها، فهي في يدها عن طريق إجراء بعض الطقوس أن تحفظ الحمل حتى يأتي أوان الولادة، وهي في إمكانها أن تحفظ المولود حتى يشب ويترعرع ويعيش ما شاء الله أن يعيش».

ونحن نصحبه في رحلة تطوره، في المرحلة الابتدائية بمدرسة أم عباس التي تعلم فيها الزعيم المصري «مصطفى كامل» والوقت وقت الحرب العالمية وما بعدها وثورة الشعب المصري عام 1919م، والطفل الذي لم يبلغ السادسة يهتف مع التلاميذ الكبار ضد الإنجليز وضد لجنة ملنر، وهو يسمع أمه (الأمية) وعيناها مغرورقتان بالدموع تقول له بلهجة فيها ما فيها من التوسل والوطنية «يا سيد.. اللواء سموه الإنجليز»..

وكانت تعني «بسيد اللواء الزعيم مصطفى كامل الذي مات في شرخ الشباب، ومن أجل ذلك سرت في صفوف الملايين انه لا يمكن أن يكون قد مات إلا على أيدي الإنجليز الأعداء الذين قتلوه بالسم.

في هذا الجو الوطني يشتد عود الصبي مشاركاً بشكل أو بآخر مع مجموع الشعب، متشرباً روح الفداء والرغبة في الرقي، على كل المستويات، لذلك نراه وهو في مراحل عمره المتقدمة على الرغم من أحواله المترددة بين «الستر» والحاجة الشديدة، بعد وفاة والده، وفشل قيادته لمشروع الوكالة: نراه مصراً على تلقى العلم حتى يحصل على البكالوريا ويلجأ إلى الوظيفة الصغيرة وبين عينيه هدف أكبر: «أن نشب مواطنين وطنيين صالحين فالعدو مازال رابضاً على أرضنا، بل هو بثقله رابض على القلوب والنفوس».

ولأن هذه الروح الوثابة كانت تسري في المحيط الاجتماعي بأسره، بين أبناء الشعب فقد وجه نفسه يؤدي أدواراً وطنية تلقائية أتاحها له هذا الجو العام المشحون بروح المقاومة.

هكذا كانت البانوراما الاجتماعية في ذلك الوقت، فياضة بالعطاء، تدفع الشباب للمشاركة والإيجابية، لذلك نراه يرقب جنازة سعد زغلول ويصفها: «بحر من الطرابيش وحيتان من العمم» ويشارك الحضور في مؤتمر الوفد المصري العام

(يناير1935م) بين خمسة وعشرين ألفاً حضروا من المدن والثغور والأقاليم، «وقد عالج الخطباء كل المواضيع ذات الأهمية في شئون البلاد السياسية والاجتماعية والاقتصادية فضلاً عن الموضوعات المتعلقة بالوفد المصري والامتيازات الأجنبية والصحافة وحريتها».

لذلك فإننا لن نجد شاباً تحيط به هذه المظاهر الوطنية الفياضة إلا ورغب في عمل إيجابي من نوع ما، وفي حالتنا كانت رحلة «سيد عويس» عبر عمله في مجال البحث الاجتماعي فياضة بالعطاء والإخلاص من أجل الآخرين.

***

14 : أندريه ريمون : هناك شيء اسمه المدينة العربية

لابد انك ستحس بالأسى العميق، بعد أن تنتهي من قراءة هذا الكتاب، خاصة إذا كنت من سكان إحدى هذه المدن التي يعرض لتاريخها القديم، في العصر العثماني «القرون الأربعة من 16 إلى 19» لأنك وأنت تنظر حولك وتنظر ما جاء في الكتاب، ستجد المشكلة مجسمة أمام عينيك؛ نعم ستحس بالأسى، لان الروح الخاصة بهذه المدن، في ذلك العصر الذي لا يخلو من مثالب وعيوب، كانت موجودة، واضحة، حية، ونابضة، والآن، فإن هذه

الروح قد تمزقت بين رحى عاملين لاشك هما واضحان للغاية.

الأول: هو ذلك الجانب، أو لنقل الهامش، العشوائي الذي تغلغل في أطراف وأحشاء وقلوب هذه المدن من «المعمار» المشيد على عجل، إن يكن عبر الهجرة المطردة من الريف إلى المدينة نتيجة لسيادة روح الاستهلاك، وتحول الإنتاج من صيغة الصناعة والحرفة، إلى صيغة الخدمات التي تأكل الأخضر واليابس من أصيل العمل، وقيمة العمل، وهو ما يبدو على هيئة أزمة عامة وشاملة، لا في المسكن فقط، ولا في التلوث فقط، ولا في المشكلات الاجتماعية العديدة «كالزواج والإدمان» بل في روح الانتماء التي يحس باختفائها كل ذي بصر، وإن يكن – هذا البناء العشوائي– قد تزايد بفعل فوضى التخطيط، أو لنقل عدم التخطيط السائد لأسباب لا يتسع المجال لذكرها هنا، فهي أحد أسرار الأزمة.

الثاني: اعتبار النموذج الغربي المشوه، الذي اقتصرنا في الأخذ منه على جانب واحد هو البناء بالأسمنت المسلح، دون جوانبه الإيجابية الأخرى التي نراها ماثلة للعيان في المدن الغربية المنسقة، والمنظمة، النظيفة والهادئة، والتي روعي فيها وبصرامة القوانين، علاوة على جمالها، كفاءتها وملاءمتها لحياة البشر.

فهذه الطريقة التي يتمسك بها «المقاولون» من تجار الأزمة حتى يجدوا في هذه الصيغة في البناء ثروة سريعة وبأرقام فلكية،

يغذيها التجار منهم بالاستيراد الذي لا ينقطع للمواد المشكلة لعناصر هذا البناء، مما يزيد في الأزمة من جهة أخرى، بتراكم الديون، والاعتماد على الغير، هذا علاوة على التشوه الحضاري الذي نعيشه كأفدح ما يكون.

إنك إن اطلعت على هذا الكتاب الوافي في موضوعه وجدت اعتقادا يتبناه مؤلفه «الباحث الفرنسي المرموق اندريه ريمون» يقول بان قيام هذه المدن العربية الكبيرة «القاهرة، ودمشق، وحلب، وبغداد، وغيرها» في أساسه اعتمد على ما أسماه الباحث «قوة بنيانها الداخلي» وهو ما يفسر قوة تأديتها لوظائفها واستمرارها، مما يجعل لها منهجا حضريا، وشخصية خاصة مميزة.

يقول – على سبيل المثال– إن القاهرة وحلب كانتا مدينتين عظيمتين للغاية خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، وقد حازت هاتان المدينتان على إعجاب الرحالة القادمين من الغرب والذين افتتنوا بجمالهما وعظمتهما وأنشطتهما، وكانوا يقارنون بينهما وبين المدن الكبرى في ذلك العصر مثل باريس أو لندن.

قد كتب كوبان في عام 1640م بعد مشاهدته لمدينة القاهرة من أعلى القلعة:

«تعتبر القاهرة من أجمل الأشياء التي يمكن مشاهدتها، إن المنظر العام ليس تماما مثل روعة عاصمة بلادنا الفرنسية، ولكن يمكن القول انه يوجد شيء أكثر مرحا ويدعو إلى الانشراح أكثر».

كما ان فولني الصارم كتب عن مدينة حلب في عام 1785 م قائلاً: إنها إحدى أجمل مدن سوريا، بل قد تكون أنظف مدينة في الإمبراطورية كلها وأفضلها تشييدا، إننا حين نصل إليها من أي اتجاه نجد حشداً من المآذن والقباب البيضاء التي تمتع العين المرهقة من السهل الداكن والعمل.

لهذا فإن قارئ هذا الكتاب ستخطر له على الفور فكرة، نسوقها كمشروع لبحث مقارن، يتمه بعد هذا الكتاب، عملان، يكونان على مستواه.

الأول يتعرض لهذه المدن في وضعها الراهن من جميع الجوانب العمرانية والسكنية والمعيشية علاوة على الكفاءة والنظام، الجمال والصحة.

والثاني يقوم بعمل مقاربة تستخرج الفروق الأصلية، حتى نعرف إلى أي مدى نحن قد افترقنا عن هويتنا، وهو الأمر الأكثر إلحاحا في هذا الزمان، كما اعتقد انه سيكون مفيدا في النظر إلى المستقبل.

إنني لا أنكر وجود محاولات أخرى تعرضت لهذين الجانبين، ومنها مجهودات سابقة لريمون نفسه، مثلاً: (الحرفيون، والتجار بالقاهرة، في القرن 18، والأحياء الأرستقراطية في القاهرة، وأسواق القاهرة، وغيرها). إلا أن الفكرة هنا تندرج في سياق دراسة متكاملة تنحو للمقارنة حتى نستخلص الجانب الأكثر

مدعاة للوصول إلى مغزى مفيد.

***

إنني لا أستطيع بالطبع أن أعرض لكل ما جاء في هذا الكتاب الفريد، ولكنني أؤكد على انه كان محصلة جهود بدأت عام 1955م للباحث الفرنسي الذي جاء في ذلك العام ليعمل بالبحث في المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة، حيث تلقن المعرفة بالقاهرة العثمانية من خلال إطلاعه على أعمال المؤرخين المصريين الكبار في أصولها «الجبرتي وعلي مبارك وغيرهما»، ثم ينتقل للعمل في المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق لمدة تقرب من عشر سنوات مما أتاح له الفرصة الوافرة لدراسة تاريخ دمشق وحلب «واعتماده على كتاب حوادث دمشق اليومية لأحمد البديري واضح للغاية»، كما تمكن من خلال بعثات عمل إلى الجزائر، وتونس، وقسنطينة، وفاس، ومراكش، وتطوان، وطرابلس الغرب، والموصل، وبغداد، من تحقيق الاتصال المباشر، وهو ما يصفه بقوله: «الأمر الذي لا يمكن بدونه تحقيق أي إنجاز حقيقي في مجال أبحاث التاريخ الحضري، وذلك طالما بقيت هذه المدن الكبيرة متحفا رائعا «وحيا» للأشكال وللمنشآت المعمارية بالرغم من الغارات التي تشنها الحداثة على المناطق القديمة بالمدن.

***

15 : أحمد بهاء الدين :
الجبرتي يقرع الأجراس

«..همس مالك بن الريب لامرأته أن تشد عليه بردته، وما كان في حسبانه أن قصيدته ستكون علامة في تاريخنا الفني، إذ كان همه أن يستريح..».

تذكرت هذه الجملة البليغة الدلالة، التي كتبها يوما الفنان الكبير حسن سليمان، وانطبعت في الذهن كأحد مأثورات تراثنا المعاصر، وأنا أتأمل الدلالة البليغة لاستراحة معلمنا الفذ أحمد بهاء الدين والتي قضاها في فراشه لسنوات والدمع يترقرق في المآقي لما بين الحالين من شبه كبير، وتطابق يكاد يكون تاماً.

فمالك بن الريب حين طلب من امرأته أن تشد عليه بردته، لم يكن يائسا ولا هاربا، وإنما كان قد تعب من شدة هول ما كان يجري من حوله، دون بصيص أمل يذكر، من أن كلمته أصابت النفوس، على الرغم من أن جميع معاصريه، مذنبين ومن وقعت عليهم هذه الذنوب، كان يرى كلمته كلمة حق، وما أشار إليه واقع وقائم ماثل للعيان، للمبصر والمكفوف جميعا.

فإنه وإن كان أحمد بهاء الدين قد رقد مستريحا في فراشه،شهورا طوال، فإننا نفهم المغزى العميق لهذه الراحة، وهي أنها جاءت نتيجة مباشرة لما كان قلبه قد عاناه، ولما كان عقله قد تحمل من هموم، لم تكن للحظة، من قبيل ما يسعى الناس الآن، في هذا الزمن الجميل أن يعقده لنفسه، لشخصه وأسرته.

بل هي هموم وطن ابتلى بحبه حتى أصبح مشكلته اليومية، هو إن كان تناول قضاياه الكبرى، فهو أيضا انشغل بأصغر صغائره: إن كان انفجار ماسورة مجاري في أحد طرقه أو كان سقوط بناية في أحد مناطقه، انشغل بهمومه الكبيرة والصغيرة. وكان هذا يبدو من سياق النبض الحار الذي تحسه في كل جملة كتبها وهي ترتجف على الورق من قوة العقل والعاطفة التي تلفها جميعا، حتى تخال أنت نفسك أن شراييناك ستنفجر، وتقول معه كما قال: يا للهول!

يا للهول، وكأنك به وأنت تقرأ له تمنيه بأن يقوم من «بيننا» جبرتي آخر لكي يؤلف جزءًا (آخر) من كتابه «عجائب الآثار في التراجم والأخبار» الذي ألف جزءه الأول قبل قرنين من الزمان، ليسجل عجائب الحياة المصرية المعاصرة، كأنك به، دون أن يدري، قد قام هو نفسه بهذه المهمة، وإن كان لم يقصد إليها قصدا، لكنه، كملهم كبير، فعل ما ساقته له الأقدار: أن يؤرخ لحياتنا، لا كمسجل وقائع وأحداث، وإنما كصاحب آراء

صريحة جريئة، يمهد بها كما وصف لويس عوض الجبرتي يوما «لانتقال العقل المصري من ظلال العصور الوسطى إلى نور العصر الحديث» وقد كانت، هذه الآراء بذور «الثورة المصرية التي انتقلت بها مصر من طور من أطوار تاريخها المفعم بعبر الدهر، إلى الطور الذي امتد إلى الزمن الذي نعيش فيه»، كما قال شفيق غربال عن الجبرتي نفسه.

لقد طالب أحمد بهاء الدين يوما بجبرتي يؤرخ لأحوال حياتنا، كبيرها وصغيرها، والآن، وأنت تستعيد قراءة يومياته وهي مجتمعه في كتاب تجد أنه حقق نفس الأمنية حتى أنك تصاب بدوخة لهول تأثير هذه القراءة، ولهول حقيقة كبرى: فأنت تراه يكتب عن مشكلة جرت وقائعها منذ عشر سنوات أو يزيد، وتتطلع الآن حولك، فتجد المشكلة نفسها، بالملامح نفسها، بالصورة نفسها، برد فعل الآخرين لها، وكأن هذا حدث بالأمس فقط.

نعم. لأن أحمد بهاء الدين حين كان يتناول قضية من القضايا، فإنما كان يتناولها في سياقها العام، سياقها الذي يقود إلى مشكلة تضرب في أعماق المجتمع كله، فهو، على الرغم من وضوح هدفه، لا يقصد شخصا بعينه، ليدينه وكفى، ولكنه يقصد أن يشير إلى الدلالة العامة التي تقف وراء فساد ما، أو مفسد بعينه، وكما يقول، فإن «هذا يجعلنا نتفحص عيوبنا كما نتفحص

عيوب السلطة، ونهتم بسمعة الشعب كما نهتم بسمعة الحكم، ولا نتملق صفاتنا الذاتية كمصريين، ونترك ذلك للأغاني، فتركة التخلف طيلة قرون جعلتنا لا نشتهر بالنظافة مثلاً، في حين أن من لا ينظف بيته ليس له الحق في المطالبة بتنظيف الشارع، ولا بأداء الواجب مهما كان هناك من أسباب الشكوى».

ويضيف كاتبنا الكبير:

«إن كلمة الأخلاق الاجتماعية في مقابل الأخلاق الفردية، هي المفتاح لكل ما أحاول قوله، فهناك شعوب لديها هذه الأخلاق الاجتماعية (يقصد أنها تعمل على أساسها لا أنها طبعت بها) وهناك شعوب ليست من أهل ذلك، والأخلاق الاجتماعية فيها التزام نحو الغير لا نحو النفس فقط».

وأنت حين تمضي معه، وتجده يتناول قضية قد تبدو جزئية، كقضية سرقة ثلاثة آلاف فيلم من المركز القومي للسينما، على سبيل المثال، فإنه يتناولها من جانبها العام ذي الدلالة.

يقول معلقا:

«إن عصابة ما يمكنها أن تسرق خزائن أحد البنوك في ليلة واحدة، ولكن سرقة ثلاثة آلاف فيلم من علبها المتروكة فارغة للتضليل، لا يمكن أن تقوم به عصابة واحدة، في ليلة واحدة، ولا في عشر ليال، إنما هي حالة تواطؤ واسعة ومروعة».

لم؟

«لأن سرقة هذه الأفلام هي سرقة لتاريخ وذاكرة شعب ووطن، وليس لأنها تجعل حياتنا القريبة مجهولة وكأنها حدثت في العصر الحجري، قبل ظهور التسجيل السينمائي، ليس بالأفلام الوثائقية فقط، ولكن أيضا بالأفلام العادية التي تحفظ لأول مرة حياة المجتمع وعاداته وتقاليده، وملابسه ولهجته بالصوت والصورة وليس بالنقش على الحجر، ولكن لأن الخبرين هذا وذاك يدلان على حالة التسيب الهائلة التي وصلنا إليها. تسيب نعيشه في الشوارع والمساكن والمصالح العامة والبنوك وأموال الشعب وسجلات الدولة».

هكذا هي القضية إذن.

ليست المسألة مسألة مجاري تغرق الطرق، ولا مسألة لطش عدة ملايين من بنك على أيدي لص من لصوص هذا الزمان، ولا مسألة ضجيج أصبح يصم الآذان ويصيب الناس بالذعر، بل ما يقف وراء هذه وتلك من الوقائع، ومما يسميه هو «الجرائم السياسية الكبرى».

يقول:

«إننا كشعب – نهتم أكثر بمن سرق ومن نصب،

مع أن هناك من جرائم «الترك» والإهمال ما هو أبشع وأجدر بالاهتمام والمحاسبة من جرائم «ارتكاب» السرقة والنصب.

إن إعطاء الوعود الكاذبة، والغرق في ضبابها ومخدراتها،

جريمة أكبر من سرقة عشرات الملايين من الجنيهات.

إن إهمال مراقبة الحياة الأساسية للمواطنين، دافعي وموردي ميزانية الدولة كلها، وتركهم يغرقون تدريجيا في بحار الأزمات المهينة، حتى تصل إلى المجاري، وعدم الاهتمام بها، طالما كانت طرق أهل السلطة مفروشة بالزهور... إن هذه هي الجرائم السياسية الكبرى.

إن الذين يأكلون الخبز الفاخر وينسون شكل رغيف الشعب، والذين ينفقون عرق الناس في استيراد أفخر الثياب والكماليات وينسون ملابس الشعب، والذين يسرقون، هم طبقة دخيلة، مبتذلة الرخاء والثراء، ويظنون أن هذا هو حال الشعب، إن هؤلاء الذين قاموا على وضع تنفيذ هذه السياسات هم المتهمون الأساسيون، وما أصحاب الملايين الحرام إلا مستفيدون من الفرص التي أتاحتها لهم هذه العقلية وهذه النفسية».

هذه العقلية وهذه النفسية هي هدف أحمد بهاء الدين في كل ما كتب، وهو لأنه يرى أن ما استقر عليه الحال لا يمكن إلا أن يقود إلى الخراب، يجدف ضد التيار، لكنه لا يجدف ضد التيار مجانا، فهو ينشد التغيير الذي يؤدي إلى ما ينشده كل وطني.

يقول الكاتب الكبير محمد حسنين هيكل في تقديمه لهذا الكتاب:

«هذه مجموعة من يوميات أحمد بهاء الدين، رأى الأهرام

أن ينشرها بين دفتي كتاب تحية للكاتب الذي ابتعد عن قرائه اضطرارا لظروف صحية ندعو الله جميعا ألا تطول، وليس ذلك دعاء صديق لأحمد بهاء الدين فحسب، وإنما هو دعاء أظنه معبراً عن شعور جمهور عريض من الناس أحب قلم أحمد بهاء الدين، واحترم فكره ووثق فيه سواء اتفق مع رأيه أو اختلف، عارف في الحالتين أن الرجل يحمل مسئوليته بجد، ويستشعر همومها بصدق، ويؤديها باحترام لنفسه وللكلمة وللقارئ جميعا في نفس الوقت...

كان إحساسه بمسئولية الكاتب شديدا من ناحية، وكان حياؤه أمام طالبيه أشد من ناحية أخرى، وبين الشديد والأشد تعرض أحمد بهاء الدين لمحنة المرض واضطر إلى الرقاد في فراشه بعيداً عن الأحداث والناس، وعن القلم والورق».

***

وأخيراً، نحن لا نملك ونحن نكتب هذه العجالة عن هذا السفر الذي ندعو الجميع لقراءته، لا نملك في هذا الظرف العصيب إلا أن نتنادى مع كاتبنا الكبير محمد حسنين هيكل:

«بهاء.. نحن نريدك معنا، لا نريد عقلك وقلمك فقط، ولكننا أيها الغالي العزيز، نريدك معنا إنسانا وصديقا وجليسا وأنيسا ومحاورا».

***

16 : أحمد فؤاد نجم :
الفاجومي الذي يفخر بأنه أحمق!

بداية لابد من القول ان ما يسمي - جيل الستينيات- ما هو إلا «مصطلح» لست مشاركاً، هنا، في صياغته، وإنما فقط في ترديده، على ما هو عليه، على الرغم من أنني لا أجد مسوغاً معقولاً ان نصف أجيال المبدعين، خاصة، تصنيفاً عشرياً، لو مشينا معه إلى نهاية منطقه، لوجدنا أنفسنا أمام «جيل السبعينيات» و«جيل الثمانينيات» وهلم جرا، والواقع يقول، بالنسبة للمبدعين، انه قد تمر سنوات طويلة دون أن يظهر مبدع حقيقي، وقد يظهر العشرات في سنوات قليلة، نعني طبعاً، ظهورهم عبر الإنتاج، لا ظهورهم عبر شاشات التليفزيون، أو الإعلام.

إنني إذاً من المتحفظين على هذا المنطق، لكن الواقع يقول إن هذا المصطلح أصبح موجوداً وراسخاً، فاستخدامه هنا من قبيل الإقرار بهذا الواقع، وربما استجابة للمقولة القديمة: ماذا نفعل؟ لقد سبق السيف العزل.

على أية حال، قد لا يهتم القارئ بهذه التصنيفات، وما يهمه هو الموضوع، وموضوعنا هنا هو هذه المجموعة من المذكرات التي بدأت في الظهور منذ وقت قريب في الساحة المصرية، الأمر الذي لابد أن تكون له دلالته المستقاة من بلوغ أغلب كتاب هذه المذكرات الستين من العمر وما فوق.

وقد أجد نفسي مضطراً للاعتذار عن تقديم كل ما صدر في هذا الخصوص، فبعضه كتبه سياسيون من الجيل نفسه، أو علماء تبعد المسافة بين اهتماماتنا واهتماماتهم.

من جهة ثانية فانه يجب التأكيد على أن هذه المجموعة من المذكرات ما هي إلا أمثلة دالة، أي مختارات مما صدر حاولنا بقدر المستطاع أن تكون ممثلة لنوعيات مختلفة، إن كان هذا من زاوية نوعية الكاتبين، أو نوعية الكتابة نفسها.

لقد استقر اختيارنا إذاً على ثلاث مذكرات لكل من أحمد فؤاد نجم، وعلاء الديب، وعبد الله الطوخي، وكلهم كما لابد أن يعرف القارئ أديب له نتاج ملحوظ لذا فان مذكراته هنا تستند على إنتاجه وتغذيه، أو بالأحرى تتبادل معه القيمة فيعطيها ويأخذ منها، والمفروض أن نكون نحن المستفيدين من هذه العملية الجدلية المطلوبة.

وبداية قد تكون «كتابة» علاء الديب، هي الأقرب إلى منحي الكتابة التي يمكن لكاتب هذه السطور أن يكون «متحيزاً» له

لكنه، وضمن هذه المجموعة من المذكرات فان عمل «أحمد فؤاد نجم» قد يكون هو الأقرب إلى مفهوم السيرة الذاتية الذي نتحمس له، هذا المفهوم الذي يعكس القدرة على الربط بين ما هو «ذاتي» وما هو عام له دلالته المفيدة، إن كان في كشف أعماق الذات المبدعة، أو تقديم الأدلة المحسوسة على أسباب الإبداع.

وعلى الرغم من أن مذكرات «أحمد فؤاد نجم» قد احتلت مجلدين كاملين إلا أنهما يظلان مع ذلك(لمن يعرف وقائع حياته) غير كافيين، أو لنقل أنهما توقفا عند نقطة يستطيع بعدها الراوية أن يستكمل المسيرة إلى اللحظة الراهنة، كما انه، وخلال المجلدين أيضاً، يفوت علينا المقاربة لوقائع هامة في مسيرته، نعرفها من معايشتنا له فترة طويلة، لكنه، لسببت ما، لم يقترب منها، خاصة في الفترة المحتدمة من حياته، وحياة المثقفين المصريين على العموم أثناء حكم السادات.

على أية حال تستمد هذه المذكرات قيمتها الفائقة من عدة عناصر متداخلة ومترابطة إلى الحد الذي يمكن القول معه أنها جاءت كعمل فني متكامل لا يخفي قدرة الراوية الشعبي على البناء الحي الذي ينبض بماء الحياة.

نعم، فأحمد فؤاد نجم يروي هذه المذكرات بروح الرواة الشعبيين وقدرتهم على الاستئثار بمستمعيهم منذ اللحظة التي يبدءون فيها الاستهلال بالعبارة الشهيرة «يبدأ كلامنا سلامنا

بالصلى ع الزين»، وحتى النهاية، لذا كان طبيعيا أن يكتب شاعر العامية سيرته بنفس لغة كلامه، بل، وبكل مميزات هذا الكلام وحتى «فشره» الجميل.

وإذا كان الراوية الشعبي هو الصوت الذي نسمعه منذ العبارة الأولى فان طريقة الحكاية الشعبية هي طريقته، أي الدخول من حكاية إلى حكاية بوسائل التشويق المعتادة في السيرة الشعبية التي يمكنك أن تلحظها في «سيرة عنترة» أو «سيرة ذات الهمة»، وهي نصوص لا لعنترة يد فيها، ولا لذات الهمة، وإنما هي طريقة الرواة الذين سردوها ثم أولئك الذين دونوها على هذا النحو الطبيعي، وهو يعترف أن هذه الطريقة قد استلهمها مباشرة من طريقة والدته التي لم تكن أكثر من «واحدة فلاحة»، لا بتكتب ولا بتفك الخط إنما أجارك الله كانت في الكلام مكلمة، وكانت لما تبدأ ما تنتهيش زي أبريق العسل اللي ميل على بزبوزه وهاتك يانز، بصوت كهديل اليمام.. سخن ومفرهد وعرقان ومشروخ لكن جواه خيط حرير ناعم ماتعرفلوش أول من آخر».

المهم، (وسأحاول جاهداً أن أتخفف من استعارتي من كلام صاحب السيرة العامي حتى تعم الفائدة) أن هذه الرواية الشعبية التي لا تغني قراءة ما يكتب عنها من الاستماع إليها مباشرة قد عادت بنا إلى يوم مولد الشاعر، من الثاني والعشرين من مايو عام 1929م، وهو يوم يصفه، على لسان والدته بأنه كان يوماً أسود ؛

إذ حكت له حوادث ما جرى فيه فإذا بمجموعة من الكوارث: موت زوج أختها، واحتراق عروس من جاراتها، وورود خبر أن والده كان يريد الزواج من أخرى وإلى آخره.

وهكذا نمسك بأيدينا بأول خيط من خيوط هذه السيرة، أو لنقل أول ملامح الكتابة ألا وهو السخرية المريرة من كل شيء من الحياة والناس وحتى الذات.

لكن هذه السيرة، وهي تستند إلى السخرية أسلوباً في التعبير تنداح وقائعها كاعترافات كاشفة لا تعرف «الخجل» الاجتماعي الممجوج، لذا فان راويها لا يخجل من سرد حتى ما كان يجري في الخفاء، إن كان هنا متعلقاً بالسيدة والدته، أو به هو نفسه، لذا فانك لن تندهش وأنت تقرأ فوق مشهد من مشاهد الفصل الثاني عنوان: أنا أحمق.

وإذا كانت الحماقة صفة تعود بالمنطق على صاحبها بالجرائر، إلا أنها من جهة ثانية تأتي على الآخرين بالمصائب، ومع ذلك فان الأحمق لا يكف، لأنه، ببساطة أحمق، ومن حمق شاعرنا أن والدته حكت له عن رأيها في شيخ جامع بلدتهم – العباسة– محافظة الشرقية– فإذا به يذهب إليه ويسرد له هذا الرأي.

المهم أن حماقات نجم الجميلة التي قادته في لحظة من لحظات صباه إلى توهم القدرة على مصارعة كلب ضخم، هي نفسها التي صورت له انه وقع في غرام فتاة جميلة في مرحلة ما

قبل البلوغ.

وهكذا تلازمه الحماقة منذ الصغر إلى أن تنتهي به، بعد زمن إلى السجن، وقبله إلى المشاكل.

لكننا نعرف قبل المشاكل والسجن أن والده تركه قبل الأوان مع خمسة من الأخوة وأم لا تزال في مقتبل العمر ورحل إلى بارئه، الأمر الذي اضطره للعمل في الحقول، ثم لم يكن هناك بد من إرساله مع أحد أقاربه إلى مدرسة الأيتام بالزقازيق حيث قضى هناك نحواً من عشر سنوات كان من المفروض أن يتعلم خلالها مهنة من المهن لكنه فضل الحماقات على أي شيء آخر.

ويذكر أحمد فؤاد نجم انه في هذا الملجأ وفي الفترة نفسها كان يعيش الغلام عبد الحليم علي إسماعيل شبانه القادم من قرية الحلوات (محافظة الشرقية نفسها)، وهو نفسه الذي عرف فيما بعد باسم عبد الحليم حافظ الذي يصفه نجم انه أهم وأذكى مطرب عربي ظهر في العصر الحديث بعد عبد الوهاب.

ولكن كان عليه أن يترك الملجأ ويعود لقريته ليعمل في معية أحد أقاربه الأثرياء كمربي للماشية، ولكنه لم يستمر فأرسلت به والدته إلى أخيه الأكبر محمد الذي كان يعمل فني طباعة لينتقل هو بين مهن عديدة لكن حماقاته تستمر ليتسبب في مشكلة انتهت بأخيه محمد إلى البوليس الأمر الذي اضطره أن يقوم بطرده من مسكنه مما جعله يعود إلى قريته، يقول، مشياً على الأقدام،

والمسافة لا تقل عن ثمانين كيلومترا!

يعود للاستقرار في قريته ويحصل على عمل في الخاصة الملكية كأجير للعمل في حقول حدائق الملك فاروق، ثم ينتقل للعمل في معسكرات الاحتلال الإنكليزي في مدن القناة.

يلتقي نجم في مدينة فايد مجموعة من السياسيين اليساريين حيث يتلقى عنهم أول تعاليم المقاومة الشعبية ضد جنود الاحتلال، ويتعاون معهم في تصوير المنشورات وتوزيعها حتى يعود إلى القاهرة بواسطة أحد أفراد هذه المجموعة الذي يجد له عملا (كموظف في السكة الحديد) بمدينة الزقازيق، حتى قيام ثورة 23 يوليو ليتم توزيعه مع العمال الزائدين عن الحاجة ليعمل في مصلحة البريد بالقاهرة ليصادق أحد العاملين الذي أقنعه أولاً بالزواج من فتاة تعيش تقريباً في الطريق، وأقنعه ثانياً بمشاركته في صرف استمارات أقمشة مخصصة للموظفين بعد تزوير توقيعها فيقبض عليه، ويسجن لمدة ثلاث سنوات في سجن «أرميدان».

في السجن يتعرف على «محمود أمين سليمان» السفاح الشهير الذي استلهم نجيب محفوظ من حياته رواية الطريق، كما يتعرف على كل من عبد الحكيم قاسم الروائي الموهوب صاحب رواية «أيام الإنسان السبعة» وسامي خشبة الناقد المعروف وحسين شعلان الكاتب السياسي، ومن هؤلاء يتعرف على أشعار فؤاد حداد، ويبدأ الكتابة، وبمساعدة أحد الضباط المتعاطفين مع

أشعاره يصدر ديوانه الأول «صور من الحياة والسجن» عن المجلس الأعلى للثقافة، ليخرج بعد انقضاء ثلاثة أرباع المدة، ليعمل بواسطة من الدكتورة سهير القلماوي التي كتبت مقدمة الديوان، ليوسف السباعي الذي عينه موظفا – بلا وظيفة– في منظمة تضامن شعوب آسيا وأفريقيا.

لكن هل كف نجم عن حماقاته؟

***

ويستمر أحمد فؤاد نجم بطريقة الرواية الشعبية في سرد مذكراته التي توقفنا في فقرتها السابقة عند خروجه من السجن بعد ثلاث سنوات قضاها عقاباً على تهمة تزوير أوراق صرف أقمشة ورطه فيها زميله في العمل بمصلحة البريد، ثم يلتقي عدداً من المثقفين اليساريين، ثم يلتقي صديقاً اسمه سعد الموجي يحمله إلى الغورية حيث يلتقي الشيخ إمام لأول مرة.

كان هذا اللقاء في صيف عام 1962م، حيث انه ما أن سمع نجم الشيخ إمام وهو يغني حتى ألقى بمفتاح غرفته التي كان يسكنها في حي شعبي آخر، وقرر الحياة مع محمد علي صاحب الغرفة التي كانت أسفل غرفة الشيخ إمام حيث تم اللقاء.

ويعترف نجم بأن لقاءه بالشيخ إمام قلب حياته رأساً على عقب، لكن الشيخ إمام لم يقتنع أول الأمر بالأشعار التي قدمها له نجم حتى كانت جلسة انتزع فيها نجم ورقة وقلماً من صديقه

سعد الموجي وكتب أغنيته الجميلة «أنا أتوب عن حبك أنا/ أنا ليّ ف بعدك غنا» ويروي انه خلال نصف ساعة كان الشيخ إمام قد لحن الأغنية التي بدأت تنتشر، وتوالى معها الزوار لتلك الغرفة المتواضعة التي شهدت زيارات العديد من الشعراء والفنانين: فؤاد قاعود، وأحمد حجازي (الرسام) ومحمد جاد والعشرات من المثقفين والكُتاب، وتتسع الدائرة لتخرج الجماعة إلى بيوت الأصدقاء بعيداً عن حارة خوش قدم الواقعة في حي الحسين الشعبي العتيق.

وتستمر الأحوال هادئة وان كانت الظروف المادية لم تكن في أحسن حال، إذ لم يكن راتب نجم الذي يتقاضاه من منظمة التضامن يكفيه، كما لم يكن دخل الشيخ إمام يسد الرمق، ومع ذلك لم ينجحا في التفاهم مع أية جهة رسمية للتعامل معها، وجاء عام 67 بالهزيمة القاسية، وتغلي النفوس بالألم، وكان أن هبت الجماعة بأغنية جديدة انفجرت بها ما سميت في حينه بظاهرة الشيخ إمام – نجم، وتلقفتهم الأندية الثقافية، والنقابات، كما بيوت الأصدقاء والمعارف من المثقفين والفنانين، وتطير الأغاني خارج الحدود، كرد ضمن ردود عديدة على الهزيمة، ويحكي نجم عن محاولات ترويضه هو والشيخ إمام، وان كان يتحامل على البعض، إلا أن الموج الغلاب الذي اندفع رافضاً الأوضاع التي كانت قائمة حمله هو الآخر مع كل المثقفين إلى

ضفاف المعارضة التي لم يكن مسموحاً بها في ذلك الوقت.

ومهما كانت معارضة نجم – إمام لعهد عبد الناصر إلا انك تشتم منها معارضة ابن البلد للسلبيات التي أدت إلى الهزيمة، ثم ما جرى بعدها من تخبط انتهى إلى جو غريب لم يكن أحد يعرف إلى أين ينتهي، لا بنجم أو جماعته، بل بالبلد كلها.

وعلى الرغم من هذه المعارضة إلا أن التعاطف مع إيجابيات العهد الناصري، كان واضحاً من أفعاله قبل كلماته، فها هو يندفع مع الجموع رافضاً تنحي عبد الناصر عن الحكم، وان كان يضفي على هذا التنحي طابع التخلي عن المسؤولية.

ويتوقف أحمد فؤاد نجم بمذكراته عند المحاكمة التي عقدت له حوالي عام 1969م والتي دخل بعدها السجن معتقلاً ولم يخرج منه إلا بعد فترة تولي السادات الحكم، والمفترض أن يكون الآن في طريقه لكتابة الجزء الثالث الذي هو في تقدير كاتب السطور قد يكون الأهم في هذه السيرة.

لقد اعترف أحمد فؤاد نجم في بداية مذكراته بأنه شخص أحمق، وأراد أن يقول، وفي كثير من المواقف أن هذه الحماقة هي التي أنقذته من ذهب المعز، وان لم تنقذه من سيفه، وان هذه الحماقة نفسها هي التي جعلته يندفع في تيار الحياة دون أن يطوق نفسه بمواصفات الحياة التي تطلب السلامة، أو تطلب «الاستقرار» في أسرة صغيرة هنية، وعمل منتظم محبوك – ربما

أودي بحيويته قبل الأوان في بحار الكآبة.

لكن هذه الحماقة نفسها هي التي دفعت به إلى أن يسرد حكايات ربما رأى فيها البعض تصفية لحسابات شخصية، وربما رأى فيها البعض الآخر «قلة ذوق» من ذلك النوع الذي يفخر أحمد فؤاد نجم بأنه يتعاطاه، لكن هذه الحماقة نفسها هي التي أدت بجماعة «نجم- إمام» إلى التفرق إلى حد العداوة، الأمر الذي لم يكن أحد يتوقعه، وفسره الكثيرون تفسيرات شتى، لكن الأهم أن الجماعة تفرقت ولم يستطع أي من أفرادها منفرداً أن يعوض العمل الذي كانوا يقومون به أيام أن شكلوا فرقة من نوع خاص.

لقد كتب الكثير عن جماعة «نجم - إمام» وها هو شاعر الجماعة يكتب مذكراته، أو قل الجزء الأول منها، ورداً على ما جاء في هذه المذكرات ماسا بالشيخ إمام رد الأخير في مجلة الكواكب على ما اسماه ادعاءاته، لكن الأهم أن أحداً من النقاد الجادين لم يتناول عملهم بما يستحقه من جدية، إن كان على مستوى اللحن، أو على مستوى النقد الأدبي للأغاني والأشعار لصاحب هذه السيرة التي لا يمكن لك إلا أن تقول عنها إنها سيرة ساخنة، تثير من «الحماقات» أكثر مما تثير من الرضي، لكنها على أية حال قصة مثيرة، أو لتقل حكاية شعبية يرويها راو يمكنه أن يستأثر بك طول الوقت، وأنت تقرأ، حتى لا يمكنك أن تتركها

قبل أن تنتهي من آخر كلمة.

والظاهرة التي قد لا تهم القارئ بقدر ما تهم العاملين في حقل دراسة العامية المصرية أن مجلدي سيرة «أحمد فؤاد نجم» ينضويان على ثروة غنية من المفردات التي تحتاج إلى درس خاص، لأن الكثير منها قد دهسته الأيام وكاد يتلاشى، فهل نجد من بين الدارسين من يقدم مساهمة في هذا الشأن؟

***

17 : علاء الديب : وقفة قبل المنحدر

تبقي مذكرات علاء الديب كنموذج متفرد بين مذكرات كتاب الستينيات، وهي تعكس دلالات هامة ضمن السياق العام لتقييم تلك المرحلة الهامة من تاريخ مصر الأدبي والثقافي.

***

لا يرتدي علاء الديب «أيا من الأقنعة التي غالبا ما يلبسها كتاب «السير الذاتية» حتى يبدون في الصورة التي يريدونها لأنفسهم، لا صورتهم الحقيقية في الواقع.

هنا نقول بأن علاء الديب لا يكتب إلا لأنه يحب الحياة، ويتمسك بها عبر الذاكرة الحية التي يقول عنها في جملة افتتاحية غنائية: «ذاكرتي حياتي، أدافع عنها وكأنها حريتي،

.. ذاكرتي للوجوه من حولي، لنفسي، للمواقف، للأحداث، المجسم منها والمسطح، ما يجرح ويسيل الدم، وما يتسلل بطيئا إلي العظم والنخاع.

ذاكرتي للمرض والمحنة، ذاكرتي للضوء وظلام الهاوية.

ذاكرتي، حريتي، عذابي، أتمسك بها وتتمسك بي، مع ذاكرتي أحارب آخر معاركي، وفيها لا أقبل الهزيمة».

هو إذن يكتب لأن الكتابة هي سلاحه الوحيد في معركة الحياة الحقة التي هي صنو الإنسان المتحضر، ذلك الذي لا يقبل أبدا بأقل من أن يبقي تاريخه حيا كي يمتلك القدرة علي النظر نظرة الطائر الذي يري من موقعه الأشياء في حركتها الدائبة، النظر الذي يفضي إلي القدرة علي ربط الأشياء بعضها ببعض، دون إهمال شيء، أو نسيان شيء.

فالنسيان هو داء المجتمع المتخلف الذي يعانيه أكثر ما يعاني مثقفوه، هؤلاء الذين يدفعون الثمن غاليا، لا فقط لوعيهم بما يجري أمامهم، ولمعرفتهم بما يجري خلف الكواليس، بل لحساسيتهم المفرطة، ولكونهم يتشبثون بالذاكرة الحية.

بقول علاء الديب:

«لا أحد يشعر بمعني التخلف قدر ذلك الكائن الذي يطلق عليه «المثقف».

فالمثقف تركيبة غريبة تطمح دائما إلي أن تعيش في المعاني

المطلقة والمجردة للأشياء، أقدامه مغروسة في طين الواقع، وعيونه الفاحصة المدربة، قادرة علي اكتشاف أصغر ما في واقعه من متناقضات مزعجة، إحساسه المركب المعقد، قادر علي تكبير الأخطاء، ورؤية ما خلفها من معان ودلالات، الأدهى والأمر، إن أغلب أحلام المثقف مرتبطة بفهم الواقع، بل والعمل علي تغييره، وضعه المعلق دائما بين الحلم والواقع، يجعل منه وترا مشدودا، وضعه هذا يجعله يعيش اللحظة مرتين.. يذوق المر.. مرتين، ويندر أن يبقي في فمه طعم الحلاوة،

يضيف علاء الديب:

.. لا أستطيع إنكار أن إحساسي بالتخلف، هو زادي وشرابي، إحساسي بالتخلف غصة في الحلق، النظر إلي الواقع من حولي، يزيد الشعور به احتداما، ليس التخلف فقرا فقط، انه كائن أخطبوطي، ولد في الظلام من الفقر والجهل، وعاش في الغفلة والبلادة، تربي في العجز وضيق الأفق، التخلف بالنسبة لي جسد حي، أصرعه في كل لحظة من لحظات وجودي، في بيتي، في عملي، في الشارع، في الوجوه والمشاعر.

علي أي الأحوال فإن شعور علاء الديب بالتخلف لا يدفعه إلي الكآبة، وإنما إلي مزيد من الانتماء والارتباط بذلك الحلم، بأن يعيش الناس من حوله واقعا جديدا.

وانه وإن كان يكتب هذه المذكرات بطريقة تلقائية، ودون

ترتيب تاريخي، كما هي عليه أغلب المذكرات، وربما كان هذا هو الذي جعله يسميها «أوراق» نقول إلا أن علاء الديب يقف بنا عند لحظة بداية محددة، عند العام 1952م الذي هو ليس فقط عام الثورة المصرية، ولكنه أيضا العام الذي أصبح فيه من حقه أن ينزل إلي القاهرة وحده من الضاحية التي يسكن فيها، أصبح في جيبه «أبونيه» المترو، وقروش قليلة، لكنه يحمل معها أحلاما تسع العالم كله، أحلاما خضراء وردية، كل شيء فيها جديد، تلك الجدة التي تجعل كل شيء من حوله يحمل ذلك الانبهار الممتع بكل شجرة، وكل طريق ومقهى، بكل معني وكل صديق، شعور بالتناسق والحلم الذي يسري في الدماء مع العروق، يحس وقع خطواته في الليل والنهار بين المخلوقات، وكأنه عنقاء سعيدة بحياتها وتحولاتها سعادة بلا حدود.

وهذه السعادة الشخصية لم تكن بالمجان، بل إنها ارتبطت بامتلاك القدرة علي التفكير.

يقول:

«اكتشاف التفكير، بدا، كأنه وقوع في الحب، أو لعله أقوي وأغرب أثرا».

ومع امتلاك القدرة علي التفكير يمتلك الوعي بانتمائه للطبقة المتوسطة، بكل تعقيدات تكوينها، وهذا الإدراك علي أية حال يقوده إلي أن يري المتغيرات التي تجري من حوله وهي تتجه

ناحية عالم بدا جديدا ومختلفا، يقول:

«كان يتردد حولي أن الطبقة المتوسطة هي الحاكمة، هي المسيطرة علي البلد، لكن رؤية الفلاحين الغارقين في عرقهم من الفجر إلي الغروب، وورديات العمال تخرج من المصانع، يؤكد لي في إلحاح لا يتوقف، وإصرار يحطم كل غفلة أو تغافل..أن العمل هو القيمة الوحيدة، وأنه نعمة الوجود الكبرى، وأن الطبقة المتوسطة بكل قيمها وتقاليدها وأساليبها في السلوك تحاول أن تنفيني بعيدا عن العمل، وأن تعلمني سبل التحايل ورذيلة الوصول».

ولكنه وهو يتجه إلي العمل في الصحافة بهذه الروح يجد نفسه مخدوعا، يقول علاء الديب وكلماته تقطر ذكريات مرة:

«كنت أحلم في بداية عملي في الصحافة بأن تذوب رغباتي الأدبية والفنية وأحلامي الاجتماعية، في تلك القنوات واسعة الانتشار التي تشكلها الصحافة، حاولت دائما أن أقنع نفسي بأنه لا معني للأديب أو الفنان الذي يكتب لكي يقرأ له الأصدقاء، أو ليوزع ـ من كتاب طبعه علي حسابه ـ مائة نسخة.

كنت أري أن التنازلات التي تتطلبها مهنة الكتابة في الصحافة هي في النهاية تنازلات ضرورية، حتى يمكن أن أنشر ما أكتبه في مجلة أو جريدة واسعة الانتشار، وكنت أقول لنفسي: الوضوح والبساطة لا يمكن أن يكونا عيبا، لم أكن أري المنزلق، ولا الفخ المنصوب».

وهكذا، ودفعة واحدة يجد علاء الديب نفسه، ككل الكتاب في العالم الثالث أمام الإشكالية الأولي: مدي الحرية التي يتمتع بها ليقول كلمته دون عائق، أو حجاب، لكنه وبوجه خاص، يري المسألة علي نحو من الكرامة مهيض:

«الإحساس الأساسي الذي يحفظ للكاتب كرامته هو إحساسه بالحرية، بأنه يكتب كلمات تخرج منه بلا حساب ولا محاسب، سوي فنه وقدرته وموهبته، أما أن يكتب داخل قالب، أن يكتب دون أن يتعدي حدودا أو قيودا أو أسوارا موضوعة حوله، فإنه يتحول إلي شيء آخر غير الكاتب».

هم الكتابة الحرة هذا يكاد يكون هو الهاجس الأكبر في هذه المذكرات المكتوبة بعذوبة وصدق نادرين، لذا فإن أي تصعيد للمشاعر إلي حد يفقد المرء إحساسه بالمواطنة هو من قبيل هذا الصدق الخالص.

يقول الديب، وكأنه يشكو هموم الكتاب جميعا:

«تجربتي البسيطة مع الإبعاد عن الصحافة، والمنع من الكتابة، لم تفقدني الأمان فقط أو ثقتي في مهنة الصحافة أو الكتابة، ولكنها كشفت لي عن معني يتراكم في واقع حياتنا، ونحاول دائما أن نتجاهله وهو: إن المعني الحقيقي لكلمة «مواطن» ما زال مفقودا وما زلنا نبحث عنه.

كم ليلة أمضيتها وأنا أشعر أنني بلا وطن، كم ليلة أحسست

فيها، بالرغم من بيتي وزوجتي وعيالي، أنني لست ضروريا، وأنني مطرود، وزائد عن الحاجة».

أليس هذا كافيا لكي نقول بالفم «المليان» كم مر هذا الكاتب في حياته بمشاعر بقدر ما هي مشاعر كتاب الستينيات الذين ركبوا الصعب ولم يهادنوا بأقلامهم، والآن يحق لنا أن نسأل مع علاء الديب: كيف يتحول حب الوطن أو الدفاع عنه إلي سيف مسلط علي رقاب العباد؟

***

18 : عبد الله الطوخي :
«سِنين الحب والسجن» والعمل السري

تجئ هذه المذكرات في سياق «مذكرات جيل الستينيات» كشهادة شخصية على تجربة العمل السياسي التي خاضها صاحبها في بداية الخمسينيات، وفي سياق رحلته في الحياة، لكن هذا المجلد المعنون بـ«سنين الحب والسجن» ما هو إلا جزء من عمل أسماه «عينان على الطريق».

يبدأ الطوخي حكايته منذ أغسطس عام 1952م حين يجد نفسه في غروب أحد أيام ذلك الصيف البعيد في الزنزانة، مقبوضاً عليه بتهمة «الانضمام إلى تنظيم سري يعمل على قلب نظام الحكم بالقوة».

لكن أي حكم هذا الذي اتهم الطوخي ورفاقه بمحاولة الانقلاب عليه بالقوة؟ يجيب السجين نفسه:

«هو حكم الثورة التي طالما بشرنا بها وشاركنا رجالها النضال أيام الكفاح تحت الأرض، ها قد تطورت الأحداث وتلاحقت على نحو لم يكن أحد منا يتنبأ به، لم يمر أكثر من عام وشهر على قيام الثورة وإذا بنا وقد أصبحنا الأخوة الأعداء، هم السجانون ونحن المساجين».

الحقيقة يؤكدها الطوخي باعترافه أن الحزب الذي كان يعمل معه كان قد انقلب، بعد تأييد الثورة، إلى الوقوف مناهضا لتوجهاتها التي بدت له ولتنظيمه أنها قد انحرفت في اتجاه آخر، يقول: «بعد أن حدث ذلك التحول الهائل وبمائة وثمانين درجة في علاقتنا بالثورة، فمن فرحة وصلت إلى حد الرقص في الشوارع، وإعلاننا التأييد الحار لها على مستوى العالم كله، غير عابئين بموقف الاتحاد السوفييتي الرافض حتى الآن الاعتراف بها والمتشكك لا يزال في طبيعتها، إلى نقد أنفسنا نقداً ذاتياً على هذا التأييد، واعتبارها – الثورة– انقلاباً عسكرياً مدعماً من الأمريكان بقصد تصفية الحركة الوطنية والشعبية».

وفي هذه الجملة يمكنك أن تجد ملخصاً لموقف الشيوعيين المصريين، في ذلك الوقت، وعلاقتهم بالثورة، الأمر الذي يمكن تفسيره في النهاية بضغوط قادها الاتحاد السوفييتي في ذلك

الوقت لتحويل دفة تأييدهم إلى معارضة الثورة التي لم تكن قد أقامت علاقات تذكـر معه.

وكما يمكنك أن تجد هذه العلاقة الملتبسة مكررة في كل ما كتبه اليساريون المصريون عنها، فإنك تجد الأمر نفسه في علاقة صاحب المذكرات بالعمل السياسي نفسه، فانك لن تعدم من يقول بأن هذه العلاقة بدت في لحظات عديدة من حياته علاقة ملتبسة هي الأخرى، وفي حالة عبد الله الطوخي فانه يقول لك بصريح العبارة: «إني في البدء لم أدخل عالم السياسة والتنظيمات السرية هذا إلا من باب الفن والحلم بأن أكون كاتباً ثورياً على شاكلة العظيم جوركي، ولهذا فكل منظر وكل حدث وكل شخصية تمر بي هنا، أتلقاها كخيط أو عنصر أو فصل في قصة».

والحقيقة ان هذا العشق البادي بالكاتب الروسي مكسيم غوركي تجده وقد انعكس ليس فقط في تصور الطوخي عن العمل السياسي باعتباره فعلاً رومانسياً، بل وأيضاً في صياغته للموضوع صياغة انفعالية ميلودرامية تجعله واحداً من الكُتاب الكلاسيكيين المشهورين «فهو، من هذه الزاوية، وان كان يحاول صياغة مذكراته على نحو من العمل الفني، إلا وانه وبتلقائية يكتبها بالأسلوب نفسه الذي قرأنا به روايات «الواقعية الاشتراكية» وأدبياتها.

لكن وعلى الرغم من هذه العلاقة الملتبسة بالتنظيم تلك التي دفع الطوخي ثمنها غالياً، فانه لا يكف عن إدراك أن التجربة نفسها قد أضافت إلى خبرته ما لم يكن مستطيعاً الحصول عليه دون خوض هذه التجربة، يقول الطوخي:

«فان كنت قد تألمت وعانيت داخل سجون ثلاثة – ونحن هنا نضيف انه قضى عامين فيها– فإنني في الوقت ذاته اكتشفت بداخلها تفاصيل وأسرارا ما كان يمكنني الوصول إليها وأنا بالخارج أيام الحرية، أتخبط في ظلمات عالم السرية.

لقد اكتشفت – يضيف الطوخي– ان الإنسان باسم الحرية يمكن أن يسلك الطريق المؤدي إلى خنق الحرية.. وانه باسم النضال، يمكن أن يصبح هو نفسه لعنة على النضال، وجلادا ومعذبا للمناضلين الحقيقيين، لقد أخرجتني تجربة السجن من الظلمات إلى النور.. من كهوف سرية إلى صدمة الحقائق العارية بلا أي ستائر أو تحفظات.. كل هذا وغيره اكتشفته بفضل وجودي داخل السجن.. ليس فقط السجن «المبني» وإنما السجن البشري أيضاً.. فهؤلاء الرفاق الذين روعتني انقساماتهم ومعلوماتهم، هم أنفسهم الذين تحولوا إلى كيان واحد متماسك في معركة الإضراب عن الطعام،

وأنت هنا لا تعدم الدهشة التي يحسها الطوخي من هذا الذي بدا له تناقضا، في أن يرى الرفاق أحياناً على هذه الدرجة من

النبل، ويراهم في أحيان أخرى جزءًا من عذاب السجن، وربما تكون هي نزعته للفن، أو إحساسه بأنه فنان هو الذي يدفع إلى نفسه بهذا التناقض.

استدراكا نقول أن هذه المذكرات، من الناحية الأدبية، لم تقف طويلاً عند الأدب، وان كان قد حكي خلالها عن قصة كتبها أثناء سجنه قرأها صلاح حافظ، ورشحها للنشر في روزاليوسف، هذا على الرغم من أننا نحسب الطوخي كاتباً من كُتاب القصة المتواجدين على الساحة بأعمال يزيد عددها على عشرة أعمال.

استدراك آخر لابد من الإشارة إليه يخص قصة الحب الجارف التي تتخلل قصة النضال، تلك التي يحكي فصولها متداخلة معها منذ لحظة اللقاء الأول بين الحبيبين، لكنه ولأنه كاتب قصة فانه يوحي لنا بلعبته الفنية، فهو على الرغم من انه يحكي لقارئه، إلا انه يوحي لهذا القارئ بأنه يحكي حكاية حبه لرفاقه في الزنزانة، وهذه في تقديري هي لحظة التنوير الأدبية الأساسية في هذا العمل، ويكشف الطوخي أوراق اللعبة:

«كنت وأنا أحكي، سعيداً بأنني أحكي، وبدا لي – بيني وبين نفسي– أني أتيقن من أن هذا الذي أحكيه كان واقعاً وحقيقة، وبمثل ما أنقذ حياتي يومها من الضياع الذي كنت سائراً فيه، فهو اليوم ينقذني وينقذ من معي من ليل جهنم كئيب طويل، ولم تكن المتعة فقط في لذة الحكي، بل كانت أيضاً في مراقبة تعبير وجوه

الرفاق وهم يتابعون بشغف تفاصيل الحكاية، منصتين تماماً ولا أدنى حركة تند عنهم غير امتداد يد واحد منا بنصف أو ربع سيجارة تتلقاها شاكرة يد أخرى، مستندين جميعاً بظهورنا على حوائط الزنزانة، أو ممددين فوق تلك المراتب الهزلية المحشوة بقدر ضئيل من اللوف الجاف. سعداء بأننا نطير خارج المكان والزمان.. ذلك سحر الحكاية والذكريات، إنها نوع من العلاج أو السلاح للدفاع عن النفس ضد ضغط القهر.

فهل يا ترى – بهذه المناسبة– هل يمكن أن تكون «شهرزاد» قد اكتسبت اسمها الخالد من ذلك الزاد العظيم الوفير الذي كانت تملكه من الحكايا والذكريات، والذي بفضله استطاعت أن تتجاوز المحنة وتنقذ نفسها من شهوة السلطان للقتل والدم كلما جن المساء وأقبل غول الليل.

اشهد أنني استمتعت أيما استمتاع بحكاية الحب الرومانسية الرقيقة التي حكاها لنا عبد الله الطوخي في ثنايا مذكراته، قصة حب جارف وحقيقي، في ظرف جارح وحقيقي، كما لابد أن القارئ أيضاً سيتألم من تلك المفارقات التي عاشها أديب وجد نفسه في عالم السياسة، فقفز عائداً إلى عالم الحكايات.. نعم قد يقول البعض أنها حكايات ميلودرامية، مكتوبة بروح كلاسيكية.. نعم، ولكن أين المفر؟

***

19 : رؤوف مسعد :
الأدب والحرية بلا ضفاف

موجة من الكتابات التي تحاول – حسبما تدعيه– الخروج من القيود والسدود. بعضها، وهو الأغلب السائد هذه الأيام في مصر، يحاول هذا بجدية ودون استعراض للمواهب «الفذة» التي يتخيل أصحابها، رجالاً كانوا أم نساء، أن أجسادهم تتمتع بها.

هذه الموجة من الكتابات «المتحررة» نقول تأدباً، تطرح أسئلة مركبة، يقف في مقدمتها، هل تيار التزمت الذي ساد حياتنا هو الدافع الأساسي وراء ظهور هذه الكتابات» أي، بمعنى آخر، هل هي مجرد رد فعل ضد ما يجري في الشارع؟

سؤال آخر: لِمَ نجد اليوم من بين النتاج الأدبي في مصر هذا القدر من الجراءة غير المسبوقة؟

لقد وصلت الأمور في حوادث مشهودة تحدثت عنها الصحف أن رفض عمال الطباعة الاستمرار في تنفيذ بعض الأعمال لأنهم رأوا فيها خروجاً عن المألوف، ولكن لأن عمال الطباعة مغلوب

على أمرهم، صدرت الأوامر لهم بالاستمرار في عملهم، وخرجت بعض القصائد، بل والدواوين، وكذلك الروايات والقصص القصيرة إلى الوجود. على الرغم من حملة بعض المشايخ على هذه التي أسموها «إباحية» ولم يعدم الأمر نائباً في مجلس الشعب يطالب بإقالة وزير الثقافة لأنه سمح لمجلة تصدر عن وزارته تجرأت ونشرت صورة عارية على غلافها، ولم تكن هذه سوى لوحة شهيرة شاهدها ملايين من البشر في كل مكان من العالم، وبكل لغات الأرض، لربة الجمال «فينوس»، ويبدو أن الأمور قد خرجت، في ظل مناخ يسوده التوتر، عن الحدود في كل اتجاه.

وقد يقول البعض من الذين هم خارج المشهد أن «الثقافة تنتصر في النهاية، أو أنها على الأقل تجد في مسئولين كباراً، مناصرين لأن تخرج عن المألوف والحقيقة أن الوضع يبدو وكأنه حرب بين طرشان، لأن المسألة الأساسية، أن هذا كله يجري في دائرة ضيقة، ويظل الإنسان العادي، المغلوب على أمره، يعاني من مجرد العثور على مكان في أتوبيس يقله إلى عمله، وإن كان الأمر لا يخلو من نبرة تفاؤل، إن هذا قد يولد وعياً جديداً، بكل المشاكل، دفعة واحدة، لكن النقد هنا يقف وكأنه يتفرج على الصورة، ويوافق على إشاعات حتى لتبدو وكأنها الحقائق نفسها.

في هذا الإطار تصدر سيرة ذاتية على درجة كبيرة من التحرر،

لكن الناشر الذي لم يستمع حتى لمؤلفها، وضع على غلافها وصف «رواية» ويعود المؤلف «رؤوف مسعد» ويؤكد على أن ما كتبه لا يعدو أن يكون هذه السيرة الذاتية نفسها، وان كان القارئ سيجد فيها قوة أدبية لا تنكر.

«بيضة النعامة» هي هذه «الرواية» التي يمكن القول مع كاتبها أنها استعانت بالخيال الأدبي، أي استخدام حقائق معينة من التاريخ الشخصي ومزجها وعجنها بخيال أدب يخرجها من نطاق الحالة الشخصية إلى واقع أسطوري، لأن الإنسان المعاصر إذا ما فتش في داخل ذاته، سوف يجد نفسه محاطاً بأساطير الجدات والقدماء والتضحيات البشرية الممتزجة بأحلامه وكوابيسه وهواجسه وتطيراته..» وهذا الكلام منقول عن رؤوف مسعد نفسه.

لكن المشكلة في هذا الخيال الأدبي انه ممتزج هنا، نقصد في بيضة النعامة، بأمور شخصية جداً، إلى حد انه لو لم تعرف المؤلف معرفة شخصية لما عرفت أي دلالة لهذه الأشياء، إذا عرفت مثلاً أن الكاتب كان قد اشترك في تأليف كتاب مع كل من صنع الله إبراهيم وكمال القلش، كتاب عن السد العالي، فان هذه العبارة تصبح ذات معنى، لكن، بالنسبة لك شخصياً، أما القارئ الذي لا يعرف شيئاً من هذا، أو الذي يخدع بكلمة رواية على غلاف الكتاب، فانه سيقف مبهوراً، أو مشدوهاً، أمام جملة

وردت هكذا، كما أسلفنا.

فصول كثيرة تحكي أجزاء من هذه السيرة التي لا تعرف كيف يمكن أن تتجلي في نص روائي دون أن تثير من التساؤلات الكثير، لكن الجرأة في سرد الخبرات الايروتيكية، لابد وأن تحسب لهذه المذكرات التي لم يجرؤ كاتب مثل «شريف حتاتة» في عمله المشابه «النوافذ المفتوحة» تخطي حدوده.

من الصعب بالقطع أن تعرض في صحيفة يومية للكثير مما جاء في هذا العمل، ولا في ديوان من الدواوين الثلاثة الأكثر جراءة لعبد المنعم رمضان، وحسن طلب، وأحمد اليماني، وهي كلها تقف على استحياء بجوار قسم كامل جاء في العدد التاسع من مجلة «الكتابة الأخرى» الذي حمل على غلافه وبالفم المليان، عنوان «الكتابة الشهوانية» وكل هذا النتاج يجعل السؤال مشروعاً عما إذا كانت هناك رغبة حقيقية لدى المبدع المصري الآن بعد كل هذا التزمت الذي حملته موجة تحاول أن تكمم الأفواه، ولو استعملت المطاوي ضد نجيب محفوظ، في أن يخرج حتى على ما كان يتخيله لنفسه كحدود مقبولة، لا لشيء ربما، إلا ليؤكد أن السيادة لا تزال للحرية في بلد عانى كثيراً من التسلط طوال سنوات وسنوات.

هل ستسفر هذه الموجة عن أدب عظيم؟

عن شعر حقيقي؟

عن رواية يقرأها الناس دون أن يحسوا بالخجل، وان كانوا يجدون فيها هذه الحرية ذات المغزى العميق؟

الأيام القادمة ربما تجيب عن هذا السؤال الحائر.

***

20: سيد عويس:
الغوص في موسوعة المجتمع المصري

ها هو ذا الدكتور سيد عويس عالم الاجتماع المعروف لم يغب طويلاً عن مترقبي أعماله، بعد أن أتم في العام الماضي مذكراته الهامة، «أو ثلاثيته التي ضمنها خبرة حياته العريقة الممتدة «التاريخ الذي أحمله على ظهري».... ها هو يخرج علينا بدراسة أخرى في سلسلة أعماله بالغة القيمة، لمن يريد أن يعرف ويتحسس ما يدور في عقول ونفوس الناس في مجتمعاتنا العربية، وهذه المرة، يكتب من زاوية بالغة الحساسية عن الظواهر الثقافية الاجتماعية التي تسود في المجتمع المصري التي هي في الحقيقة يمكن، أيضاً، أن تكون ظواهر ثقافية اجتماعية في البلدان العربية الأخرى، وإن تباين مضمونها بتباين الظروف الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والتاريخية التي عاشتها وتعيشها – كما يقول– هذه المجتمعات.

في هذه السلسلة من الدراسات الاجتماعية الثاقبة كانت أعماله السابقة «رسائل إلى الإمام الشافعي» أو «ظاهرة إرسال الرسائل إلى ضريح الإمام الشافعي»، ودراسته عن «الخلود في التراث الثقافي المصري»، ودراسته عن «بعض الحقائق الثقافية المصرية المعاصرة»، ثم كتابه النابه «هتاف الصامتين» الذي درس فيه ظاهرة الكتابات على هياكل المركبات في المجتمع المصري المعاصر، بالإضافة إلى دراسته عن «وضع المرأة المصرية في المجتمع المعاصر»، وغيرها من الدراسات النابهة المفيدة لكل من يريد أن يرى.

وباحثنا، وهو صاحب قلم طلي كما يكون الأديب المتمكن، لا يقف طويلاً أمام النظريات التي درسها وغيرها، بل هو يغوص في قاع المجتمع، ليبني من خلال الملاحظة والمقابلة والاستبيان أعمدة آرائه، بعد النظر والتجوال ومعايشة الناس في الحواري والقرى والمقاهي والكازينوهات والجمعيات الاستهلاكية والمزادات العلنية، بعد جولات في القرافات (المقابر) والأضرحة والموالد والمساجد والكنائس والمدارس والجامعات والمصانع وحلقات الذكر والزار، وبعد «النبش» في أضابير المحاكم والشهر العقاري والسجون وأقسام الشرطة والمؤسسات الاجتماعية والأندية والملاعب والأحياء السكنية العمالية، وبيوت الدعارة وغرز الحشيش والمستشفيات وغيرها

وغيرها من تلك الأماكن حيث يعيش الناس ويتعاملون – يتزوجون وينفصلون، يتعاركون ويتسامرون، منقبا وباحثاً عن مادة حية لعمل حي بدأه منذ عام 1975 م وحتى اللحظة الراهنة، بدأب النملة، وإخلاص العالم الذي يحس بأن العلم لم يكن أبداً إلا لتيسير بناء المستقبل المشرق الذي نرجوه لمجتمعنا خاصة وهو يواجه، من ناحية أخرى، مصيبة الاحتكاك بالعناصر المادية للثقافة الغربية التي أصبحت أو كادت أن تصبح عناصر ثقافية تضيف تعقيدات جديدة على ما يعيشه مجتمعنا من تعقيدات مزمنة.

هو إذن يريد أن يفهم، كما يريدك أن تتعرف على أفعال الناس وردود أفعالهم بما اختزنوه من ثقافة، وهو هنا يعني بها أسلوب أو أساليب الحياة للناس في مجتمع من المجتمعات، أو هي من زاوية أخرى: التراث الاجتماعي لجماعة من الناس يرثونه جيلاً بعد جيل.

وسيد عويس يرى، على أي حال، أن ثقافة المصريين قديمة وممتدة، كما أنها متعددة المصادر، فالمجتمع المصري «في ضوء تاريخه القديم المستمر كان متصلاً بغيره من المجتمعات، وكانت ثقافته قائمة على الأخذ والعطاء» منها الفرعونية القديمة كما منها الفارسية واليونانية والرومانية والمسيحية بالإضافة إلى الثقافة العربية الإسلامية، فضلاً عن الثقافة الغربية وبخاصة منها

الأوروبية والأمريكية.

إنه يقول ويرى أن ثقافة المصريين أيضاً في مجتمعهم المعاصر لها ملامح وقسمات متشابهة مع ما يُسمى مجتمعات العالم الثالث، فيها الازدواجية الثقافية كما فيها التناقض، نجد معاني النفاق والتملق وحب المظاهر والمغالاة، تجاور الكرم والشهامة والعطف وحب العمل والتآخي.

لكن الخطير والهام الذي يكشفه لك بالأرقام ذلك العدد المذهل من معتنقي الأفكار الخرافية، فعلاوة على آلاف الباحثين عن الشفاء من المرض لدى المشعوذين، وعلاوة على آلاف الرجال والنساء الذين يؤمنون بالزار كوسيلة للتغلب على متاعب الحياة، وعلاوة على آلاف الذين يبعثون بالرسائل إلى الأضرحة طالبين قضاء حوائجهم، هناك مجتمع آخر، لا يقل عدداً أو أهمية نعني به جماعات الطرق الصوفية (ولنستعمل هذه الكلمة تجاوزاً لأنه ليس هناك في الواقع علاقة بين الأغلبية الساحقة من هذه الطرق والتصوف الحق) المنتشرة في ربوع البلاد من أقصاها إلى أقصاها، إنه يؤكد أن عدد هذه الطرق المسجلة (رسمياً) يبلغ 68 طريقة، لكل طريقة«شيخ» يعتمد عادة على 200 «خليفة» ينتخبهم من أهل العرفان الموجودين بالقرى والأمصار، ولكل خليفة 200 مريد.. أي أن عدد أتباع جماعات الطرق الصوفية بلغ في مصر الآن ثلاثة ملايين تابع من أحل 50 مليونا من

المواطنين، ولكنه يستدرك: «ويرى البعض أن عددهم أكثر من ذلك ويقدرونهم بستة ملايين، مع ملاحظة أن هناك عدداً من الطرق الصوفية غير المسجلة».

على أي حال فإنه وإن كان يرى أن خرافات كثيرة تسري بين هذه الطرق إلا أنه يعيد انتشارها إلى خاصية الإيمان الذي يتغلغل في نفوس المصريين، وهو أمر إذ أحسنت قيادته أدى إلى نتائج إيجابية.

لكن هذا المجتمع الذي نرى من خاصياته الأساسية هذا الإيمان نجده يعتنق ما هو نقيض لهذا الإيمان، وها هو باحثنا الاجتماعي يتابع ما يسميه «العلوم السائدة في المجتمع» فيجد على رأسها علم السيميا (وصفات سحرية لقضاء الحاجة والشفاء من المرض وبلوغ المرامي)، ولهذا العلم، كما يقرر، فروع سبعة، أو علوم سبعة هي «الأعداد» و«الأوقات» و«الحروف» و«الطبائع الأربع» و«الكواكب» و«الأفلاك» و«البروج» بالإضافة إلى علوم «المنازل» و«الاختبارات النجومية» وعلوم الأسماء والرقي والتعاويذ.

وليس علم «السيميا» هو السائد فقط في المجتمع المصري، بل هناك العلم «اللدني» أي علم المتصوفة وحلقات للذكر و«الحضرة» بما هي مفهوم شعبي يميل إلى تقاليد الرقص والاحتفال الفلكلوري والشعوذة لا إلى علوم الصوفية بمعناها

الرفيع.

ثم أنه يرى أن هناك ما يسميه «علم الفهلوة» ويقول أن المنتسبين إلى هذا العلم يدعون العلم بكل أنواع العلوم.. ويبحثون باستمرار عن أقصر الطرق وأسرعها لتحقيق أهدافهم.. إنهم الأدعياء الذين يعرفون كل شيء، ويرون أن غيرهم لا يعرف شيئاً، هم في كلمة: الانتهازيون الملونون المتلونون، هكذا يصفهم.

ثم يعود إلى تفاصيل هذه «العلوم» ومراجعها، فتجدك معه في سياحة ليس فقط داخل عقول الأمهات والخالات والجدات ومعتقداتهن، بل في أقبية الوراقين من باعة مجلدات «دليل الحيران في طالع الإنسان» و«سحر الكهان في حضور الجان» و«البيان في علمي الكوتشينة والفنجان»، وسوف ترى إذا كنت «مثقفاً» كم أنت بعيد حقاً عما يجري من حولك، وسوف ترى أن العدد الأكبر من مواطنيك يعيشون على هذه «الثقافة» ويمارسونها ليل نهار، في القرى والنجوع، في المدن الصغيرة والكبيرة، أعداد لا حصر لها لا تزال تعيش تحت سطوة المشعوذين المتملكين لعقول الناس وضمائرهم، وتعجب كيف لا تزال الأغلبية من الناس تلجأ إليهم في الحزن والفرح، في الشدة واليسر، يصفون لهم اللبان والكزبرة وحبة البركة وخاتم سليمان والديك الأحمر لكي تستمر بهم الحياة.

وإذا كان باحثنا الاجتماعي النابه قد قام بهذا الجهد كله ليبين لنا القسمات الحقيقية التي تعكس ثقافة الأغلبية من الناس في مجتمعاتنا، وإذا اعتبرت، كما اعتبر، الدعوة لنشر الخرافات القديمة المستمرة والجديدة، ومنها السحر الرخيص غزواً ثقافياً داخلياً، فإنه يؤكد لك بأن هناك غزواً ثقافياً من الخارج يروجه آخرين عن طريق الكتب التي تنتشر في ربوع البلاد، هكذا يؤكد بالدليل المادي، يتملقون حاجات أعضاء المجتمع، ومنها تلك التمائم التي يعلقها بعض أطفالنا دفعاً للعين الحاسدة.

يقول باحثنا: «وعندما تيسر لي الحصول على إحداها – هذه التمائم– وجدت صورة واقعية من صور الغزو الثقافي الذي يخترق كل الحجب والأستار من الخارج مستغلاً آيات القرآن الكريم وبعض الرموز التي تروج الضباب الفكري في محيط أعضاء المجتمع المصري فتقف بهم حيث كانوا في عصور المعاناة والقهر».

في هذه التميمة وجد ورقة داخل كيس من القماش ملفوفة بورقة مرسوم عليها نجمة داود ثلاث مرات، الورقة الأولى بها نص مكتوب على مستطيلين كل مستطيل في داخل الآخر.. وفي داخل أحد المستطيلين توجد حروف غير مفهومة، وقد رسمت فيه نجمة داود مرتين.

وبحثاً عن سر وحكمة وجود نجمة داود في هذه التمائم وجد

في إحدى المرسومات اليهودية ما يبغيه تحت عنوان «درع داود» وجد أن هذا الدرع بدأ استعماله منذ العصر البرونزي كحلية أو زينة، ثم استعمل كعلامة سحرية منذ القرون الوسطى، وأنها كانت تستعمل بكثرة تحت اسم الخاتم السليماني وهو لفظ كان يستعمله العديد من الجماعات اليهودية.

وفي ضوء انتشار استعمال نجمة داود ذات الأضلاع الستة الذي استعمله الصهيونيون رمزاً لحركتهم، ومنذ العدد الأول من جريدة «هيرتزل» الصهيونية أصبح الشعار الرسمي لها، وأصبحت نجمة داود ذات الشكل ذي الأضلاع الستة رمزاً لآمال جديدة ومستقبل جديد للشعب اليهودي.

«ومع ذلك نجدها تستعمل كأداة سحرية في بعض التمائم والأحجبة التي يرى بعضنا فيها وسيلة لمواجهة مشاكل الحياة».

إن هذا الاكتشاف الذي يُسَجّل كتابة لأول مرة دليل جديد على لماحية هذا الباحث الاجتماعي، مما يجعلنا نلفت النظر إلى أعماله النابهة، نلفت النظر إلى عينيه اللتين تريان جيداً.

إن سيد عويس في هذا الكتاب الجديد يطوف بك على كل حال في حلقات الذكر، كما يطوف بك في حلقات الزار، كما يدرس «الحكم» المكتوبة على نتائج الحائط، وجوانب عربات الكارو، ثم يتابع تلك الظاهرة الجديدة التي بدأت تنتشر والتي استعاض بها الناس عن «خيال الظل» و«صندوق الدنيا» ظاهرة

انتشار شرائط الكاسيت المحشوة بقصص شعبية غريبة، بعضها قديم جدد، وبعضها جديد مؤلف، وقد أضحت منتشرة في المقاهي والنوادي وعربات الأجرة بين الأقاليم، وقد أفرد لهذه الظاهرة، كما أفرد لظاهرة الحكم المكتوبة على نتائج الحائط فصلاً خاصاً مثيرا في معناه ومغزاه، مما يجعل هذه الدراسة ملامسة حية لما يعيشه الناس ويعتقدونه، أكثر إفادة ربما من كل تلك التنظيرات الفارغة التي يكتبها في مكاتبهم بعض المدعين دون عناء.. إنه بالفعل يمتلك عينا صقر مدرب يقتنص الفرائس.

***

21: محيي الدين اللباد:
«الأسطى» حفيد «الحلواني»

دائماً ما كان محيي الدين اللباد يفضل أن يطلق على كتبه (خارج إطار أعماله المقدمة للأطفال) وصف «الألبوم» لأنه خلالها يقدم تصوراته العميقة لفنون البصر، خاصة منها ما يدخل في صميم حياتنا، إن كانت رسوماً للأعمال الأدبية، أو كاريكاتيرا، أو حتى مجرد علامات تجارية، وكان يرى أن الكلام وحده في هذا المجال لا يكفي وإنما تأتي «الصورة» كشيء أساسي مكمل وان كان لا ينفصل عن القول الصراح.

لذا فان وصف هذا الكتاب الاحتفالي الذي قامت وزارة الثقافة المصرية (ممثلة في المركز القومي لثقافة الطفل) بإصداره كتكريم لهذا الفنان المتفرد، نقول أن وصف هذا الكتاب باعتباره «ألبوما» يكون من وضع محيي الدين اللباد نفسه، أو لنقل استعارة منه اقتضتها الصيغة التي جاء عليها.

فالكتاب وهو يقدم لنا محيي الدين اللباد.. صانع الكتب، عبر مقالات عدة تعمقت رؤاه وتنوع إنجازاته، إنما حرص أيضاً أن يقدم رسومه، وصوره، فرأيناه رأي العين، كما عرفناه من خلال الكلام.

وبداية الكلام في هذا الكتاب – الألبوم يقدمها الدكتور علاء حمروش رئيس المركز المذكور، إذ يؤكد أن هذا العمل جاء في إطار تكريم عدد من رواد ثقافة الطفل.. ومحيي الدين اللباد واحد من هؤلاء.. وهب للفن كل حياته، فوهبه الفن كل أسراره، فصال وجال في كل مجالات الفن المختلفة، باقتدار وإبداع، فهو رسام، ومصمم غرافيكي، وفنان كاريكاتير، وكاتب، أو بمعنى آخر «فنان شامل».

هذا الفنان الشامل دفع الباحثة نوران الجزيري أن ترحل معه عبر محطات حياته، باحثة عما هو أعمق من الظاهر، إذ أن «القيمة الحقيقية لأعماله تأتي من عمق الطرح وتقديم الحلول على الرغم من البساطة الظاهرة».

فاللباد – تقول الباحثة– مثله مثل كل من كان قدره أن يساهم في ثقافتنا المعاصرة، وجد نفسه – منذ البداية– أمام الإشكالية التي ظلت تواجهنا منذ أن بدأ مشروعنا النهضوي مع بدايات القرن الماضي: الأصالة أم المعاصرة، التراث أم التجديد، التواصل أم الانقطاع، الخصوصية أم العالمية، الماضي أم المستقبل، تلك الثنائيات الإشكالية التي تعبر عن أزمتنا منذ حدوث المواجهة الحضارية مع الغرب بقدوم الحملة الفرنسية إلى مصر.

وقبل الغوص في تفاصيل رؤى الفنان، نجد «نوران الجزيري» تأخذنا إلى عالم اللباد الخاص، والسياق الزمني الذي جاء فيه، ونحن نعرف منها انه ولد في العام 1940م في مدينة القاهرة التي كانت في تلك الوقت مدينتين:

قاهرة الحداثة التي تمثل قطعة من أوروبا فعلا، بمحالها الفاخرة، وأهلها الذين يرتدون أحدث الأزياء الغربية، ومزيج الجنسيات المختلفة من البشر، حتى لغة أهلها كانت خليطاً من العربية ولغات أوروبية أخرى.

وعلى الجانب الآخر كانت القاهرة القديمة: القاهرة الشعبية بضجيجها وحميميتها، وفي هذا الجانب قضى فناننا طفولته بالقرب من حي القلعة، في أسرة ميسورة نسبيا، حيث شاهد مواكب الموالد، والأعلام الملونة.. والدمى الخشبية العملاقة، شاهد الزار، وحلقات الذكر، والأراجوز المتجول، وبائع حلاوة زمان.

من هذا المزيج الفريد بدأ فناننا رحلة اكتشاف الذات، فلقاء هذا الوجدان المشبع بالأصالة مع الدراسة الأكاديمية المدنية، وبعد أن جال في أرجاء ثقافة غربية واسعة واحتك بفنون الغرب، بعد كل هذا كانت مواجهته مع ذاته ومحاولته اكتشاف الطريق: وجاء الاختيار حاسما: التواصل مع التراث- تأكيد الخصوصية- رفض التقليد.

أحمد عز العرب الرسام والكاتب يقف بنا أمام معنى آخر لحال اللباد، فهو يضعه في مقام الانتماء إلى «عائلة مصرية كبيرة العدد عريقة النسب، كان لها شأن كبير قبل أن يجور عليها - وعلينا - الزمن، وهي عائلة الاسطوات التي تنحدر من الجد الأول «الحلواني» الذي بنى مصر، إلى بناة الأهرام والمآذن والأسبلة، حفاري الخشب والنحاس والصاغة، صناع الطنابير والخيامية، وراء كل إبداع على أرضنا يقف واحد منهم مؤمنا بأنه لم يأت إلى هذه الدنيا ليسأل عن نصيبه، بل ليزيدها بهاء ويضيف إلى بنائها الشامخ «طوبة» جديدة.

ولهذه العائلة الكريمة عقيدة وصفات وراثية ثابتة تتكرر في كل ابن منها مهما تنوعت ألوان نشاطهم، فهم يعتقدون أن الخالق الأعظم قد وضع قبساً من صفاته في عباده، وتتجلى قدرته حين يكشف عبد الله عن السر الإلهي داخله، ويعمل عقله وأصابعه في الكون ليزيده خيراً وجمالاً، وعن طريق عباد الله المبدعين

تتحقق مشيئته في بعث الجماد حيا، فالعمل عندهم «رسالة» سخر المرء لها، والتجويد «صلاة» تقربه إلى المبدع الأكبر، وبقدر إتقان الإنسان لعمله، تتحقق إنسانيته ورسالته، أما الرزق فأمره للذي لا ينسى النمل في جحوره».

هذا جانب من حال محيي الدين اللباد بينه لنا كاتب ورسام آخر، أما الكاتب خيري شلبي فيرى ان ميزة اللباد التي ترتفع به إلى قمة عالية بين كل من يعبرون عن أنفسهم بالريشة والقلم تكمن في أسلوبه الفريد والخاص في كل ما خطت يداه.

فهو حين مارس رسم الكاريكاتير في صحافتنا اليومية على امتداد فترات زمنية طويلة كانت رسومه خلالها تقدم إلى جانب الخطوط الغريبة في جدتها، والجديدة في غرابتها، قدم أفكاراً عميقة جداً، تعكس نظرة فيلسوف ساخر لا يرى الصورة الساخرة صورة نهائية فحسب، بل يرى خطوط السخرية وهي تتجمع في صورة، وكيف تتناقض لتتحد، وتتنافر لتتسق، وتعطي معادلاً موضوعياً لمواقفنا في الحياة من الحياة.

ضم الكتاب / الألبوم الاحتفالي – أيضاً مقالات عدة عن أعمال تفصيلية للباد، مقالة للراحل الكبير الفنان حسن فؤاد عن مشروع مجلة «ياسين وياسمين» الذي قدمه اللباد لوزارة الثقافة ولم ير النور، كما كتبت الباحثة الأميركية «فدوي مالفي دوغلاس» عن لغة الصورة ولغة الكلمة في عمله المسمى «نظر»،

كما كتب الناقد والصحافي عبود عطية عن عمل اللباد الجميل المسمى «كشكول الرسام»، كما ضم الألبوم الاحتفالي مقالات ورسوما للباد نفسه، فكان مقالا واجب الذكر، وحسنا فعلت وزارة الثقافة بالاحتفاء بفنان متفرد على الرغم من امتلاء الساحة بالفج قليل القيمة إلا أن فنه يقف بصلابة متميزاً يظهر لكل ذي بصيرة.

***

22: علي عيسي: اللغة السرية للحرامية والنشالين

حين استهواه الموضوع، لم يجد المؤلف الشاب علي عيسى مكانا يستقي منه مادته بشكل متكامل ودقيق سوى السجن. لذلك قام بجهود مضنية كي تقبله سلطات «سجن الحضرة» في الإسكندرية ضيفاً عليها لمعايشة الحرامية واللصوص والنشالين والنصابين و«الهناجرة» (النشالين الدوليين) مدة أربعين يوما، كان عليه أن يعمل خلالها ليل نهار، وأن يخفي حقيقة عمله، ومع ذلك انكشف أمره، فصعبت المهمة.

يقول المؤلف: «لم أجد مفرا من دخول السجن، فقد ظللت أبحث في المراجع والكتب والدوريات طيلة ثلاثة شهور عن أي معلومات عن هذه اللغات السرية لكن دون جدوى، وكنت قبل

ذلك قد ذهبت إلى إدارة مكافحة النشل وإدارة الرعاية الملحقة بمديرية أمن الإسكندرية لمقابلة بعض المترددين والمشتبه فيهم، لكن دون جدوى أيضاً، فأهداني تفكيري إلى أن السجن أفضل مكان أجد فيه نماذج لدراستي عن لغات النشالين والنصابين».

ويضيف: «في البداية رفض المساجين الإدلاء بأي معلومات عن «السيم» أي لغاتهم السرية، خوفاً من أن أكون من رجال الشرطة وأنني استدرجهم في الحديث، وبعد محاولات عدة وعنيدة أقنعتهم أنني باحث علمي وأنني لا أبغي إلا العلم».

ويتابع المغامر الصحفي قائلا: «وتأكيداً لذلك أسأل أي مسجون قابلته عن اسمه، لكنني عرفت الأسماء ونوعيات أنشطتهم الإجرامية من إدارة السجن، كما أنني بروح الباحث تشككت في البداية من أن بعض المساجين قد يعطونني «سيم» غير حقيقي ومضللا، فامتد هذا الشك حتى نهاية الدراسة، لذلك كنت أقابل نشالاً أو نصابا في يوم مثلاً، وأقابل في اليوم التالي نشالا أو نصابا آخر، وأوجه الأسئلة نفسها والاستفسارات في صورة مطابقة إلى حد كبير كنوع من الغربلة والدقة في الدراسة.

واعتمدت على الملاحظة والمقابلة والتدوين لكل حالة مباشرة، كما ساعدتني إدارة السجن في اختيار عينات من المساجين من ذوي النشاط الإجرامي المخضرم والخطير «حتى يكونوا ذوي خبرة وأكثر إلماما باللغة السرية في نشاطهم».

هذه الدراسة هي الأولى من نوعها في اللغة العربية، وان كانت هناك محاولة الباحث حسن شلبي في دراسته «اللغة السرية في مصر الفاطمية» التي حصل عنها على درجة الدكتوراه من جامعة الإسكندرية العام 1980م، وهي دراسة لغوية بحت، ودراسة مشابهة قامت بها «مها معاز» المدرسة في قسم الانثربولوجيا في جامعة الإسكندرية عن اللغات المتداولة بعد عصر الانفتاح وضمنتها عدداً قليلاً من كلمات النشالين السرية.

أما في الغرب فهناك معجم شهير للبروفيسور أوديك أستاذ اللغة الإنكليزية الذي أعد أول معجم متخصص يضم لغات اللصوص ومصطلحاتهم من القرن السادس عشر وحتى منتصف القرن الحالي.

فماذا قدم لنا الباحث الشاب في دراسته المثيرة الفريدة؟

انه يقدم لنا تعريفاً وافياً باللغات السرية لكل من النشالين و«الهناجر» والنصابين وتجار المخدرات والمتسولين والحرامية و«العوالم» واكتشف أن هذه اللغات السرية لها أصول – في معظمها– في اللغات الفارسية والتركية والهندية واليونانية، لذلك وجد أن هذه اللغات متداولة بين النشالين في تركيا (كملتقى للنشالين في معظم دول العالم) كما أنها متداولة أيضاً في كل من العراق والأردن (علاوة على مصر)، لأن النشالين يذهبون جماعات للنشل في المواسم.

وظهرت هذه اللغة السرية وتبلورت بين النشالين لسهولة الاتصال بين عصاباتهم، كما أنها تهدف، من جهة أخرى، إلى تحقيق نوع من التمييز بينهم كجماعات خاصة مختلفة في تركيبتها الاجتماعية وتنظيمها ولغتها، والغريب أن النشالين في مصر أخذوا لغاتهم السرية من اللغتين التركية والهندية، خصوصاً لغة النشالين «الهناجرة» (الدوليين) والنشالين «الكيجان» (أولاد البلد).

أما نوع النشل التي ذكرها الكاتب فتتراوح بين النشل على الطاير، والنشل على الساجد والنشل على الماشي، والنشل بالهز.

وكل طريقة من هذه الطرق تختلف تماماً في أسلوبها وشكلها إن كان من ناحية «التكنيك» أو المجهود النشلي، وإذا كانت هذه هي أنواع النشل، فان النشالين أنفسهم من عائلات مختلفة وأصول وأنساب مختلفة، منهم «الغجر» ومنهم «البهلوان» ومنهم نشالو البحر، علاوة على «الهناجرة» و«الكيجان». ولكل من هذه العائلات تقاليدها ولغتها السرية التي تتميز بالغرابة والطرافة معاً.

كتاب طريف قد لا تكفي مراجعته للاستمتاع بما جاء فيه من حكايات مثيرة، كأن يكون أغلب النشالين «الكيجان» من حملة المؤهلات العليا ويمتد نشاطهم إلى أوروبا، كما يصل مهر النشالة من نوع «الكيجان» إلى ثلاثين ألف جنيه عداً ونقدا نظراً لمهاراتها المتعددة.

23 : جيمس جويس :
عوليس التي حيرت العالم وشغلت الناس

ربما كان أول ذكر لجويس وروايته عوليس في اللغة العربية ورد في كتاب «زهرة العمر» لتوفيق الحكيم في رسالة له لصديق فرنسي،وأظهر الحكيم في حينه عام (1934م) انه لم يكن متحمساً للرواية أو لصاحبها.

لكن الناقد الراحل الدكتور لويس عوض قدم جويس وأعماله في سلسلة مقالات نشرت تباعاً في مجلة الكاتب المصري (عام 1946م) ثم أصدرها في كتاب 1950م عن مكتبة الأنجلو ضمن مقالات حملت العنوان: «من الأدب الإنكليزي الحديث» وترجم فقرات من عوليس.

وفي أواخر الخمسينيات صدرت ترجمة لمجموعته «ناس من دبلن» في سلسلة الألف كتاب (ترجمة طه محمود طه)، وفي عام 1964 نشر الفصل الرابع مترجماً للعربية في مجلة الكاتب، ثم اتبعه بنشر الفصل العاشر في مجلة المجلة في 1965م، وفي عام 1975م أصدر سفره «موسوعة جيمس جويس».

وفي عام 1970م ترجمت روايته «صورة للفنان في شبابه» وصدرت عن دار الآداب (ت: ماهر البطوطي)، وترجمت مسرحيته الوحيدة «المنفيون» مرتين الأولى في مجلة المسرح القاهرية، والثانية صدرت عن وزارة الإعلام الكويتية (ت: سامي خشبة).

***

لاشك انه حدث ثقافي كبير أن تنقل هذه الرواية الفذة للغة العربية، وباعتبار أنها المرة الأولى التي تنشر فيها «عوليس» في طبعة كاملة، عن الأصل الكامل، فان المؤمل أن تثير في الأوساط العربية المهتمة بالأدب الراقي الكثير من النقاش والقضايا، ولكن من المهم أن نعرض هنا للقارئ حكاية هذه الرواية، كما حكاية كاتبها الروائي الأيرلندي العظيم، جيمس جويس، كما حكاية ترجمتها للعربية على يد المترجم والأستاذ الجامعي «طه محمود طه» الذي قضى سنوات طوال في عمله هذا حتى تخرج لنا «عوليس» أخيراً في طبعة أنيقة جميلة الإخراج عن الدار العربية للنشر بالقاهرة، وهو مجهود لابد يشكر عليه كل من ساهم فيه.

ونبدأ أولاً باستعراض حياة جيمس، أوجيستين جويس صاحب هذا العمل العظيم فنجد انه ولد في الثاني من فبراير عام 1882م في العاصمة الأيرلندية دبلن، لوالدين يمكن وصف حالتهما الاجتماعية بأنها من الطبقة المتوسطة، والدته كانت سيدة

منزل حظها من الثقافة قليل وان كانت مهتمة، كأغلب الأيرلنديين، بالغناء والموسيقى، أما والده فيوصف بأنه كان رجلاً غريب الأطوار، يعاقر الشراب إلى حد الإدمان، له شهرة كبيرة في التبذير والإسراف، الأمر الذي جعل الأسرة، تحت تقلب الظروف الذي تسببت فيها حالة والده، تنتقل من بيت إلى آخر، الأمر الذي جعل جميع أفرادها بمن فيهم الصغير جويس يحسون بعدم الاستقرار، كإحدى حقائق الحياة التي أثرت فيه طوال حياته بعد ذلك.

لم يكن في مكتبة والده سوى بضع كتب، فالرجل كان يعتقد أن القراءة، والاهتمام بالكتب دليل على ضعف العقل، بل والجبن، وفي أحسن الحالات هي صنعة المعتزلين أمور الحياة.

وتكاد الصدفة تكون عاملاً مهما في حياة جويس الصغير، إذ تأتي إلى دبلن سيدة أميركية من أصل أيرلندي لتسوية أمور ميراث لها.

وكان أن تزوجت من نصاب غدر بها وهرب بثروتها، فاضطرت للعمل عند آل جويس وكانت هذه السيدة واسمها «دانتي كمونواي» مثقفة ومعلمة قديرة لقنت جويس مبادئ القراءة والكتابة ودفعت الأبوين لإرساله إلى مدرسة داخلية وسنه لم تزد عن ستة أعوام ونصف العام، لكنه غادرها عام 1891م حين عجز والده عن الاستمرار في الصرف عليه نتيجة للاستغناء عنه كموظف في البلدية.

لم يجد أمامه سوى التجوال في «دبلن».. فأخذ «يجوب شوارعها ويتعرف على معالمها ومبانيها وأرصفة موانيها، يتوقف من آن لآخر أمام الحوانيت ويتابع سير الحياة في أنحائها: العربات، جنود الاحتلال البريطاني، رجال الدين وبنات الهوى ورائحة الخمر تفوح من أفواههن، رجال الأعمال يهرولون في حركة دائبة تزيد من سرعة نبض هذه العاصمة، وأمام ضخامة المدينة وشموخها وقف مشدوها وقد انتابته إحساسات متباينة معقدة، وكما يقول طه محمود طه في موسوعته عنه: «لم يكن يدري في ذلك الوقت أن مدينة دبلن تحتوي على كل المادة الخام اللازمة لإنتاجه الفني فيما بعد، وأنها ستحاول ابتلاعه والسيطرة عليه إن لم يسيطر هو عليها بفنه».

أنقذته الظروف فإذا بمدير مدرسته السابقة يتولى إدارة كلية «بلفدير» ويلتقي والده ويعرض عليه قبول الابن الذي كان يعتقد في ذكائه، بل وأعفاه هو وأخوته من المصاريف الدراسية، واستطاع خلال دراسته في هذه الكلية المتوسطة أن يحصل على عدة جوائز حتى تخرج فيها، والتحق بكلية – جامعة– وهو في سن السابعة عشرة، حيث بدأت ميوله للقراءة تشتد فكان يقضي معظم يومه في مكتبة البلدية، وما أن حل عام 1899م حتى برز جويس في دراسته الجامعية خاصة فيما يتعلق باللغات، فقد درس الإيطالية والألمانية والفرنسية، ويكتب أول مقالة له بعنوان

«مسرح ابسن الجديد»، وكان قد عرف من النرويجية ما يكفي لقراءة ابسن في لغته الأصلية، وتصله رسالة من الكاتب النرويجي الأشهر يبلغه فيها بسروره من مقالته حتى يأتي عام 1902م وهو أحد أهم الأعوام في حياته.

ففيه يحصل على درجة الليسانس في الآداب، وفيه يكتب مقالة عكس فيها آراءه التي أضحت الآن أكثر نضجا وجعلته موضع حفاوة من المجتمع الأيرلندي المثقف، كما التقى خلاله الشاعر الكبير «وليم بتلر ييتس»، وفي هذا العام قرر مغادرة دبلن، إلى باريس عاصمة النور والفن والثقافة في ذلك الوقت بلا منازع.

ويصل جويس إلى باريس وعمره عشرون عاماً، ويحاول دراسة الطب لكنه يفشل، وبصعوبة كان يجد المال من دروس لتعليم الإنكليزية، أو من والدته التي كانت تمده بالقليل، لكنه نشر خلال العام التالي ما يقرب من عشرين مقالة، بدأت فلسفته في الفن والحياة خلالها تبين وتتضح، ثم يعود إلى أيرلندا بسبب مرض والدته ثم وفاتها، وفي هذه الفترة يلتقي زوجته «نورا بارناكيل» كما يشترك في مهرجان غنائي ليفوز خلاله بجائزة لكن طريق الغناء لم يكن هو مبتغاه، ومع انه كان قد ارتبط بنورا إلا انه كان يحس برغبة خفية في الانطلاق بعيداً عن دبلن الضيقة إلى العالم الواسع في أوروبا، وبالفعل، يعود إلي باريس هذه المرة وبصحبته نورا، وكان قد كتب قصائد مجموعته الأولى «موسيقى

الحجرة»، كما كان قد كتب الفصل الأول من عمله «ستيفن بطلا» علاوة على تخطيطات لمجموعة قصصه التي عرفت فيما بعد بعنوان «أيرلنديون من دبلن»، لكن لم يجد عملا في باريس، فاضطر للرحيل إلى زيورخ، ثم تريست، حيث عاش هناك حتى عام 1906م، وبدأ التفكير في كتابة «عوليس»، لكنه يرحل إلى روما حيث كانت وظيفة دائمة في بنك تنتظره هناك، وكان قد ولد له صبي، فازدادت ضائقته المالية الأمر الذي اضطره أن يعمل أعمالاً إضافية، لكنه لم يستطع البقاء فترة أكثر من سبعة أشهر في روما، فعاد إلى تريست وهناك ولدت ابنته «لوسيا»، وعلى الرغم من انه كان قد نشر أول كتاب له وهو مجموعة قصائده المسماة «موسيقى الحجرة» إلا أن حياته بدأت تضطرب فعاد إلى أيرلندا، لكنه لم يستطع البقاء، وعاد مرة أخرى إلى تريست، والمهم في هذه الفترة انه أنهى روايته الشهيرة «صورة للفنان في شبابه» التي كان قد بدأ كتابتها منذ عشر سنوات مضت، والأهم أن روايته «عوليس» كانت قد بدأت تتشكل شيئًا فشيئا، وبدأ نشر فصولها الواحد تلو الآخر في مجلة شهرية بنيويورك، وبدأت متاعبه في نشر هذه الرواية في الظهور.

إذ فجأة تقدم محامي «جمعية منع الرذيلة» في الولايات المتحدة بطلب للسلطات لعقاب محرري المجلة التي كانت قد نشرت فصولها متفرقة، وبالفعل أصدرت المحكمة قراراً بتغريم

ناشر المجلة مائة دولار، ووصمت الرواية بالفسق والبذاءة، ولكن أحد الناشرين الآخرين عرض عليه نشر الرواية كاملة في كتاب بعد حذف المشاهد التي وصمت بسببها هذه الصفات الخارجة، إلا انه رفض، وكان قد استقر به المقام في باريس حيث التقى سيدة كانت من المعجبات به، علاوة على أنها كانت تمتلك مكتبة تنشر أحياناً بعض الكتب، وقد اقترحت عليه «سيلفيا بيتش» هذه أن تنشر له الرواية كاملة بالإنكليزية في فرنسا، فوافق على الفور، وفي يوم 2 فبراير عام 1922م وصلت أول نسختين من المطبعة فاحتفظ بإحداهما، وعرضت السيدة بيتش الأخرى في نافذة مكتبتها، وكانت دعاية ضخمة قد صاحبت ظهور الرواية الأمر الذي دفع جمهوراً غزيراً للوقوف طوال اليوم للفرجة على هذه النسخة، وما أن جاءت بقية النسخ من المطبعة حتى تخاطفتها الأيدي ونفدت الطبعة الأولى التي كانت مكونة من ألف نسخة خلال عدة أشهر لتصدر طبعتها الثانية في أكتوبر من العام نفسه، وتتوالى الطبعات الواحدة بعد الأخرى.

وهكذا كانت حياة جيمس جويس صاحب هذا العمل الكبير الذي نُقل لنا مؤخراً للعربية، لكن متاعب «عوليس» وصاحب عوليس لم تكن قد انتهت بعد.

***

نشرت «عوليس» إذاً في غير موطن كاتبها (أيرلندا)، بل

وخارج البلاد الناطقة باللغة الإنكليزية سواء كان في إنكلترا أم في أميركا، وتوالت متاعب الرواية ومتاعب صاحبها على حد سواء.

لكن هذه الرواية التي أضحت بعد ذلك علامة فارقة في تاريخ الأدب العالمي، كانت قد عرفت طريقها، بالتهريب، إلى القراء هنا وهناك.

كما لعب المزورون دوراً آخر في زيادة انتشارها.

وفي هذا الصدد تحكى حكايات لا أول لها ولا آخر.

منها حكاية ذلك الأيرلندي الذي وضع نسخة منها في برميل فارغ من براميل «بيرة جنس» حملته سفينة عبر البحر الأيرلندي، ومنه إلى نهر الليفي الذي يمتد حتى العاصمة الأيرلندية دبلن، وحكاية أخرى عن قارئ أميركي طلب من أحد أصدقائه في باريس – حيث كانت الرواية قد طبعت كما أسلفنا– أن يقسم الرواية عدة أجزاء ويرسلها له داخل أعداد صحيفة فرنسية أرسلها له بالبريد عبر الأطلنطي.

لكن سلطات البريد في نيويورك، مستندة إلى الحكم الذي كان قد صدر من قبل، واعتبرها رواية تحض على الرذيلة – صادرت خمسمائة نسخة مرسلة لأحد الموزعين وأحرقتها، كما صادرت السلطات الإنكليزية دفعة أخرى من طبعتها الثالثة بلغت 499 نسخة وأعدمتها أيضاً، لكن في السر.

يقول الدكتور طه في موسوعته عن جويس: «وانتشرت

«عوليس» في البلاد التي تقرأ بالإنكليزية مهربة في قاع حقيبة سفر، أو ملفوفة في بعض الملابس الداخلية، أو تحت صديرية مسافرة، أو بعد إعادة تجليدها وتغيير غلافها لتصبح كالإنجيل، وبدأت المقالات النقدية تظهر في صحف إنكلترا وأميركا بشروح وتفسيرات للقصة من جوانب عديدة، ولم تكن كل الآراء في صالح جويس أو القصة، وصمم جويس على الإدلاء برأيه في عمله صراحة، كما لم يناقش الآراء الأخرى أو يعدل في التفسيرات أو الشروح التي قدمها النقاد للقراء، وكلما زاد التخبط في التفسير، زادت سعادة جويس.

أما المزورون فقد ساهموا بدورهم في ازدياد شهرة الرواية، فقامت مجلة The World بنشرها مسلسلة بعد حذف الأجزاء التي اعترض عليها الرقيب، دون إذن من المؤلف أو الناشرة الفرنسية، ولم تفلح جميع المحاولات لإيقاف الناشر الأميركي عن هذه السرقة العلنية، واستمرت المجلة في فعلتها لمدة عام حتى تصدى 167 أديباً وناقدا ومفكرا عالميا لهذه القرصنة في بيان وقعوه يطالب بإيقاف هذا النشر غير الشرعي والذي شوه الرواية دون إذن صاحبها، الأمر الذي اضطر المجلة للتوقف عن النشر بعد أن كانت قد نشرت أربعة عشر فصلا، ومع ذلك راح مزورون أكثر جرأة في طبع نسخ أخرى وتوزيعها سراً دون أن ينال الكاتب أيا من حقوقه.

وكما يقول مؤرخ سيرته بالعربية انه بقدوم عام 1929م بدأ الحظ يبتسم لجويس... عندما نشرت «عوليس» في باريس مترجمة إلى الفرنسية، وكان لنشر القصة بالفرنسية أهمية بالغة بالنسبة لشهرة جويس الأدبية، فقد أضافت الترجمة إلى جمهوره الإنكليزي جمهوراً آخر يقرأ بالفرنسية، وربما جمهوراً أكثر ثقافة وذكاء من الجمهور الإنكليزي أو الأميركي، وفي ربيع عام 1932م أخذ الناشر الأميركي في دار راندوم يمهد السبيل لنشر «عوليس» في أميركا، وكان من الضروري قبل البدء في الإجراءات القانونية للإفراج عنها أن يستورد نسخة بالطريق الرسمي حتى تصادرها السلطات، ومن ثم يمكن إقامة دعوى للإفراج عنها، واستمرت الإجراءات القانونية حتى صدر حكم القاضي جون ولزي في 6 ديسمبر 1933م بالإفراج عن عوليس.

ويضيف الدكتور طه:

«ويجب ألا نقلل من أهمية الإفراج عن القصة في أميركا، فقد كانت الجمعيات المتزمتة مصرة على موقفها من الرواية، فقد أقامت الجمعيات الدينية وجماعات أخرى دعوى استئناف ضدها، وعرضت القضية مرة أخرى أمام ثلاثة من القضاة واستماتت الجمعيات في هجومها، ولكن المحكمة لم تستطع إلغاء قرار الإفراج السابق، فأفرج عنها بشكل نهائي، وظهرت الطبعة الأميركية من دار راندوم في فبراير 1934م، وكان استقبال

الجمهور لها يدعو للدهشة، فقد وزعت 35 ألف نسخة في عدة أشهر، وتزايدت شهرتها حتى أنها وزعت عام 1939م، 50 ألف نسخة وتوالت طبعاتها، ومعها العديد من الدراسات والمقالات.

وهكذا أصبح جويس وروايته، كما شاهد كاتبنا العربي الكبير توفيق الحكيم عام 1936م في باريس «بدعة العصر» وراح اسم جويس ينتشر بسرعة ويلمع في أوروبا وأميركا، «ووجد جويس نفسه محاطا بأصدقاء ظهروا فجأة بعد أن انقطعت أخبارهم لمدة طويلة، وأصبح ما يقوم به جويس في حياته العادية، وما يتفوه به، من الأخبار الهامة، لكن جويس استمر كما كانت عادته دوماً رافضاً للمقابلات الصحفية، رافضاً الإدلاء بتصريحات عن أعماله أو أعمال معاصريه، آثر الصمت غير باحث عن الأضواء، أي انه لم يلعب دور الفنان بتكلف، متقبلاً شهرته الأدبية باتزان ووقار، ومع كل هذه الشهرة التي نالته في أوروبا وأميركا وبلدان أخرى، كانت بلده، أيرلندا، هي أكثر البلدان غضباً منه وسخطاً عليه، اتهمه نقادها وصحافيوها بكل التهم، مرة أظهروه على أنه أفاق، ومرة صوروه على انه مدع لا يستحق سوى السخرية، لكن جويس لم يهتم بهذا الهجوم، وظل يستعمل أسلحته الثلاثة التي أشار إليها في رواية «صورة الفنان» وهي: الصمت والدهاء والمنفى.

وانتشرت عوليس، وترجمت إلى أغلب لغات العالم، ومع

ذلك ظهر أن هذا العالم الذي كان مشغولاً به إلى حد مذهل، ظل مشغولاً بنص ملئ بالأخطاء والتجاوزات حتى عام 1984م.

***

يقول الدكتور طه محمود طه مترجم الرواية في موسوعته عنه:

«إن الباحث ليقف مشدوها من كثرة ما كتب عن جويس، فقد ترجمت أعماله إلى 121 لغة منها اليابانية والأردية، ولدينا أكثر من مائة كتاب ورسالة (للماجستير والدكتوراه) عن جويس بلغات مختلفة، ويجب كذلك أن نشير إلى أعمال عديدة في علم النفس واللغويات والفلسفة وعلم الاجتماع وتاريخ الحضارة وكلها تتحدث عن جويس وأعماله من قريب أو بعيد، هذا بالإضافة إلى قوائم ومعاجم لكلمات كتبه... ونشأت حول أعماله حركة كبيرة قوية من النقد يطلقون عليها «صناعة جويس» أو ما يمكننا أن نطلق عليها «الجويسيات».

ونعرف من مكان آخر أن أرشيف الكاتب الأيرلندي الذي نشر في أواخر السبعينيات يقع في 32 جزءًا وبلغ ثمن النسخة الواحدة منه ثلاثة آلاف دولار، بالإضافة إلى أن هناك مجلة فصلية باسمه تصدرها جامعة تولسا في أوكلاهوما بالولايات المتحدة وكل أعدادها التي زادت عن الأربعين مخصصة لدراسته، وفي عام 1982م احتفل العالم بمرور مائة عام على مولده وجرت هذه الاحتفالات في كل من أيرلندا، وإنكلترا، وأميركا، وكندا،

وفرنسا، وإيطاليا، وكوريا، وألمانيا، واليونان، ولبنان، واليابان، وهولندا، والبرتغال، وكوبنهاغن، وسويسرا، ومصر، والصين، وأصدرت وزارة الخارجية الأيرلندية بالاشتراك مع الإذاعة البريطانية برنامجاً ضخماً امتد من 2 فبراير وحتى 16 يونيو 1982م قدمت خلاله قراءة متصلة لرواية عوليس.. التي تقع في 750 صفحة، قرأها أعلام الأدب المعاصرون من كتاب وممثلين وصحافيين، وهكذا يمكن أن تعدد أثر هذه الرواية دون أن تتوقف.

لكن المفاجأة المذهلة جاءت عام 1984م.

إذ ظهر أن نسخ الرواية التي كانت متداولة منذ ظهور الرواية عام 1922م، وبالقطع كل ما ترجم عنها، كل هذه النسخ كانت تزخر بأخطاء مطبعية كثيرة لم تفلح محاولات إعادة الطبع في تلافيها، نظراً كما يقول الدكتور طه – لطول الرواية وأسلوبها المبتكر، هذا بالإضافة إلى تراكم أخطاء منضدي الحروف على مدى عشرات السنين التي كانت تنتج أخطاء مكررة.

أي أن العالم كله، قراؤه وباحثوه الذين كانوا قد انشغلوا بهذه الرواية، وبكل اللغات، كانوا يقرءون نصاً مليئاً بالأخطاء، وهذا يدفع بالسؤال عن مصير كل هذا الكم من الدراسات والكتب والأبحاث والندوات والمجلات والبرامج والقواميس والمعاجم التي حظيت بها هذه الرواية الأسطورة؟!.

المهم كانت المفاجأة حين قام ثلاثة باحثين هم «هانز والتر

جابلر»، و«لفهارد ستيب» و«كلاوس ميلكيوري» بالاشتغال على الرواية فوجدوا أن النسخة المتداولة تزخر بأخطاء مطبعية، وعلى سبيل المثال وجدوا في طبعة عام 1961م الصادرة عن دار «راندوم هاوس» وهي إحدى أكثر دور النشر العالمية شهرة، وجدوا خمسة آلاف غلطة مطبعية، كما وجدوا أن أي نص مطبوع لعوليس يوجد به 7 أخطاء مطبعية على أقل تقدير في الصفحة الواحدة المتوسطة، وهي أخطاء في الهجاء والترقيم واستعمال النقط والفواصل أو حذف كلمات أو عبارات وأحياناً جمل بأكملها، وحتى يبين خطورة المسألة يقول طه محمود طه انه ربما لا يؤدي حذف كلمة أو عبارة أو نقطة أو فاصلة إلى اختلال المعنى في أسلوب نثري فضفاض، ولكن في أسلوب نثري مكثف وفي غاية الإحكام كأسلوب جويس قد يؤدي حذف نقطة أو فاصلة أو علامة استفهام إلى اختلال تام في روح النص، فنقطة واحدة تحذف أو تضاف أو يغير مكانها.. قد تؤدي إلى ضياع المعنى والمغزى.

لذلك أصدر الباحثون الثلاثة هذه النسخة المنقحة التي أصبحت الآن تعرف باسم طبعة دار جارلاند (نيويورك- لندن) في ثلاثة أجزاء، يشتمل كل جزء منها على أكثر من 600 صفحة، على الصفحة اليسرى في كل جزء نرى صفحة من عوليس وفي أسفلها تصويبات النص وملاحظات هامشية كثيرة موثقة، وعلى

الصفحة اليمنى النص منقحا سليما من كل الأخطاء المطبعية السابقة، وقد استغرق هذا العمل سبع سنين كاملة من عمر الباحثين الثلاثة.

نعود فنقول إذاً أن الطبعة العربية المترجمة التي كانت قد صدرت عام 1982م اعتمدت على الطبعة القديمة التي شابتها هذه الأخطاء، أما هذه الطبعة الجديدة الصادرة حديثاً فقد استغرقت مراجعتها من مترجمنا الكبير ثلاث سنوات، لم تكن هي أول الجهد وان كانت تتويجاً لعمل دائب استمر مع مترجمنا منذ عام 1964م.

يقول الدكتور طه:

«لقد بدأت ترجمة عوليس.. ونشر الفصل الرابع (منها) في مجلة الكاتب مايو 1964م تحت عنوان «45 دقيقة من حياة مستر بلوم» مع مقدمة وشرح للنص، ثم اتبعته بنشر ترجمة للفصل العاشر «المتاهة الصغرى في عوليس» في مجلة المجلة – نوفمبر 1965م، ولإدراكي التام – يضيف المترجم- بصعوبة العمل آثرت أن أبدأ بالمدخل بموسوعة جيمس جويس في عام 1970م واستغرق أعدادها خمس سنوات قدمت فيها للقارئ «جرعات صغيرة» من أعماله مترجمة مع شروح وافية».

ثم بدأت ترجمة «عوليس» بعد أن تجمعت لدى خيوطها على مدى عشرين عاما، وبعد أن انتهيت من الترجمة في عام

1987م منحتني جامعة الكويت إجازة تفرغ علمي لمدة فصل دراسي قضيته بجامعة تولسا أوكلاهوما بكلية الدراسات العليا راجعت فيها النص المترجم مع عميدها الأستاذ توماس ستيل رئيس تحرير مجلة جيمس جويس الفصلية وغيره من الأساتذة المتخصصين في جويس والأدب الحديث.

إذاً ها نحن الآن أمام ترجمة كاملة منقولة عن الأصل الكامل، لأول مرة، فإذا قلنا أنها الترجمة العربية الأولى لعوليس لم نجانب الصواب، والدعوة الآن موجهة للنقاد قبل القراء للانشغال بهذا العمل الجليل الذي لابد أن نقف أمامه مبهورين شاكرين صاحبه ولما بذله فيه من جهد.

***

24: سلفادور دالي: مذكرات التحدي لشارب «نيتشه».

وبداية لابد من القول أن «سلفادور دالي» الذي مارس جميع أنواع الفنون التشكيلية، وحتى التطبيقية منها، نجده أيضاً قد مارس أنواعاً مختلفة من الكتابة.

نجده يكتب في الاعتراف كتاباً آخر هو: «الحياة السرية لسلفادور دالي» كما نجده يكتب انطباعات عن الفن في «عالم سلفادور دالي»، و«سلفادور دالي والفن الحديث»، وعلى ما

نلحظ من العنوانين السابقين هو أيضاً يفسر أو بالأحرى يعرض ويشرح في هذين المؤلفين رؤيته للفن وعلاقة نتاجه بنتاج الآخرين، كما يكتب انطباعاته عن الحياة في مؤلفين آخرين: «الوحدة المختلفة»، و«وجوه مختلفة» وبشكل عام فإننا في كل هذه الأعمال لا نستطيع تصنيفها تصنيفا قاطعا حتى ولو أشارت العناوين إلى ذلك، لأن دالي فنان مختلط المناحي والنشاط، لا يعترف بالنوع أو الجنس الأدبي والفني اعترافاً يفصل بين الفنون، لذا فانك ستجد في كتابه هذا الذي قصد به تسجيل آرائه في الفن نجده يتحدث عن الحياة والناس، ومؤلفاته التي حملت انطباعات وخبرته في الحياة لا تخلو من آراء في الفن، أو بالأحرى، في الفنون العديدة التي مارسها.

***

نأتي الآن إلى مذكراته التي نقلها إلى العربية أحمد عمر شاهين في هذا المجلد المعنون «يوميات عبقري» وهو أول عمل لدالي ترجم للعربية – على حد علمنا– وإذا كان لنا أن نحصل على المعلومة من أصحابها، فإننا نعرف من «مايكل ديون» أحد المهتمين بكتابات فناننا الكبير أن دالي: «ظل لسنوات عديدة يحدثنا عن يومياته التي اعتاد كتابتها، وحين قرر أن ينشرها فكر في أن يطلق عليها في البداية «حياتي السرية» لتكون تابعاً لكتابه الذي سبق له أن أصدره «حياة سلفادور دالي السرية» لكنه اختار

أن يسميها: «يوميات عبقري» أحد العناوين الأكثر ملاءمة التي زين بها أولى الكراسات التي استخدمها لكتابة هذه اليوميات، وقد دون فيها دالي – شذر مذر– أفكاره وعذاباته كرسام يتشوق للكمال: حبه لزوجته – غالا– مقابلاته غير العادية، أفكاره حول علم الجمال، والأخلاق والفلسفة، وعلم الأحياء».

ونحن نعرف مع «ديون» أيضاً أن دالي يعي عبقريته لدرجة مذهلة تقريبا، ويبدو أن ذلك كان يمنحه شعوراً كبيرا بالراحة، وكان أبواه قد أطلقا عليه اسم سلفادور، كما يقول «ديون» نسبة إلى كلمة إسبانية تعني «المخلص» توقعاً منهما أن يكون مخلص فن الرسم من خطر الانقراض على يد الفن التجريدي والسريالية الأكاديمية والدادية وكل المذاهب الفوضوية الأخرى، وقد تكون هذه من الأساطير التي روجها دالي عن حياته، كما روج الكثير من الأساطير، لأنه كيف لهذين الأبوين أن يتوقعا لأبنهما أن يكون أصلاً رساما؟.

لكن «ديون» يعود إلى ما هو أكثر معقولية حين يصف هذه اليوميات بأنها «نصب تذكاري» أقامه دالي تخليداً لمجده الخاص، وان كان ينقصها التواضع، فإنها من ناحية أخرى تتميز بصدق شديد، فهو يعري أسراره بغطرسة شديدة، وفكاهة مطلقة، وإسراف واضح، أن هذه اليوميات، مثلها مثل الحياة السرية، نشيد لوعة التقاليد».

لكن ماذا يقول دالي نفسه عن هذه اليوميات التي يهديها إلى زوجته قائلاً بحماس: «إلى ملاكي غالا غراديفا، هيلين طروادة، القديسة هيلين، غالا غالاتيا بلاسيدا».

انه يقول لا فض فوه: «منذ الثورة الفرنسية، تنامى اتجاه مرضي سقيم، باعتبار العبقري إنسانا يتشابه مع الإنسان العادي في كل النواحي ما عدا عمله، وهذا رأي العبقري المعاصر الحقيقي، عبقري النظام الروحي العظيم لعصرنا، فهو أكثر زيفاً حين نطبقه على أولئك العباقرة مثل رفائيل، الذين يجسدون عبقرية عصر النهضة.

وسيبين هذا الكتاب – والكلام لا يزال لدالي– أن الحياة اليومية للعبقري، نومه وهضمه، ابتهاجه ونشوته، أظافره ودمه، حياته وموته، مختلفة بدرجة أساسية عن بقية البشر، انه كتاب فريد، فهو أول يوميات يكتبها عبقري، كان حظه الفريد أن يتزوج من «غالا» المرأة الأسطورية الفريدة في عصرنا.

بالطبع لا أستطيع أن أقول كل شيء اليوم، ستكون هناك صفحات محذوفة من هذه اليوميات التي تغطي الفترة من 1952م حتى 1963م من حياتي السرية».

نحن نعرف طبعاً أن حياة دالي كانت معلنة دائماً دوما بطريقته الاستعراضية التي لم تكن أبداً مبتذلة أو ثقيلة الظل، لكن المفارقة التي تدهشنا نحن أبناء العالم الثالث الذين كانوا دوما

يعانون الرقابة بكل أنواعها ما يقوله لنا دالي الفضائحي الأكبر ابن المجتمعات التي ظننا دوما أنها أكثر رحابة، على الأقل مع مبدعيها الكبار، يقول دالي:

«فسنوات معينة، وأيام محددة سأحتفظ بتفاصيلها غير منشورة في الوقت الراهن، فالمجتمعات الديمقراطية غير مهيأة بعد لنشر مثل هذا البوح العاصف الذي اعتدت عليه، ستظهر الأجزاء غير المنشورة في وقت لاحق في المجلدات الأولى من يوميات عبقري إذا سمحت الظروف، وإذا لم تسمح فستظهر بعد ذلك حين تكون أوروبا قد استعادت تقاليدها في الحكم الملكي». لكن ما هو مفهوم دالي عن العبقرية، ذلك الذي دفعه لأن يصف يومياته بهذا الوصف غير المتواضع أبدا؟

يقول:

«كل كلمة في هذه اليوميات عمل من أعمال العبقرية لسبب وحيد أنها كلمات صادقة ومخلصة لخادمكم المخلص المطيع».

لكن بداية هذا الكتاب مدهشة أيضاً، دهشة مقصودة ومخطط لها لكنها تلبس قناعا يدعى التلقائية، وقد تكون بالفعل أغرب بداية لكتاب، يقول دالي:

«حتى أكتب هذه اليوميات، فاني ألبس لها للمرة الأولى حذاء من جلد لميع لم أستطع أن ألبسه لمدة طويلة، حيث انه ضيق بشكل مرعب، ألبس هذا الحذاء عادة قبل أن ألقي محاضرة،

فالضغط المؤلم الذي يسببه لقدمي يحث قدراتي الخطابية لأقصى درجة، هذا الألم الساحق الحاد يجعلني أغني كالعندليب».

إذاً هذا هو دافع الكتابة، أو لنقل الحافز المباشر، لكن دالي يؤكد بعد بضعة أسطر أنه مصاب بداء الكتابة ليقول الحقيقة كاملة حول استبعاده من الحركة السريالية نتيجة لموقف اندريه بريتون منه الذي يراه دالي موقفا حاقداً لـ«كوني السريالي الوحيد والأخير»، ويقول، ولكي يشرح ذلك فعليه أن يعود إلى طفولته، وبهذه البراعة وبهذا المدخل الأخاذ يبدأ سرد طفولته، ليأخذنا على غرة، لكنك تفاجأ بأن طفولته ليس بها شيء غير اعتيادي، وان كان الجو الذي وضعه فيه والده (موثق العقود في إحدى المحاكم) قد قاده إلى مرحلة من الشك المبكر، إذ كان والده في بداية حياته ملحداً وأراد أن يلقنه ذلك، لكن أحداً لا يستطيع أن يلقن دالي أي شيء، حتى ولو كان والده.

تجده بعد ذلك معجباً بزرادشت، بل بعظمة روحه بالأحرى، لكن تفكيره في نيتشه الذي قرأ له «هكذا تكلم زرادشت» قاده إلى أهم شعار اتخذه هاديا لحياته، يقول:

«في اليوم التالي لقراءتي «هكذا تكلم زرادشت» تكونت لدي فكرة عن نيتشه، انه شخص ضعيف وخائب لدرجة انه أسلم نفسه للجنون، بينما أحد الأمور الأساسية في هذا العالم ألا تصبح مجنونا، هذه التأملات كونت شعاري الأولى في الحياة،

الذي أصبح فيما بعد خطة حياة وهو أن الفرق الوحيد بيني وبين المجنون أنني لست مجنونا، أحتاج الأمر إلى ثلاثة أيام لأتمثل نيتشه وأهضمه، بعد وليمة الأسد هذه، بقيت لدي تفصيلة واحدة من شخصية هذا الفيلسوف، عظمة واحدة لأمصمصها: شاربه!»

والحقيقة أن كل من يرى شارب دالي لابد يتساءل عن سر إطلاقه بهذه الطريقة التي نراها في صوره، وها نحن هنا نجد الإجابة، يقول:

«حتى في مسألة الشارب هذه سأبز نيتشه، لن يكون شاربي محبطاً مأساويا مرهقا كالضباب أو موسيقى فاغنر، سيكون شاربي خطاً رفيعا، إمبرياليا، لا معقولا، مشيرا إلى السماء كالتصوف القائم (كونا) أو النقابات الإسبانية المنتصبة (!)».

لكن نيتشه يظل هو الفيلسوف الذي أثر على دالي أكثر من غيره، هكذا هو يعترف:

«في الحق أن نيتشه بدل أن يقودني إلى الإلحاد، أثار في نفسي الأسئلة والشكوك للإيحاءات والأفكار التي انتابتني قبل المرحلة الأخيرة الصوفية التي ستصل ذروتها المجيدة سنة 1951م حين رسمت لوحة «البيان الصوفي» لكن من ناحية أخرى فان شخصيته ومذهبه الوليد، وموقفه المتصلب تجاه القيم المسيحية المحزنة العقيمة، ساهمت داخلياً في تطوير غرائزي الانعزالية والنقص في مشاعري الأسرية» الأمر الذي انتهى بأن يطرده والده من البيت،

بل ومع استمرار هذا العناد الأصيل في أن تكون له وجهة نظره الشخصية يشتد الخلاف بينه وبين زعيم السريالية اندريه بريتون إلى حد أن الأخير بدأ حرباً لتشويهه.

وحين وصل – بريتون– إلى نيويورك سنة 1940م، وكان دالي هناك اتصل به ليحييه ويحدد معه موعداً «واتفقنا أن نلتقي في اليوم التالي، وأخبرته أن لدي برنامجا أيديولوجيا جديدا، وهو أن نبدأ حركة تصوفية تدعو لمعنى يعزز تجربتنا السريالية، وتعزلها نهائيا عن المادية الجدلية، ولكن في المساء ذاته أخبرني الأصدقاء أن بريتون كان يشوه سمعتي ثانية، قائلاً أنني أحد المعجبين بهتلر، وكان هذا كذبا، وأيضاً أمراً خطيرا أن يقوله في ذلك الوقت، كنت على استعداد للقائه لكننا لم نلتق منذ ذلك الحين».

لكن لم كان هذا الخلاف مع السرياليين؟، يقول دالي:

«حين اكتشف السرياليون في بيت أبي.. اللوحة التي أنهيت رسمها لتوي، وأن بول إلوار (الشاعر) قد عمد لوحة «التسلية الكئيبة»، فقد أبدوا اشمئزازهم من العناصر المعوية والفضلات التي ظهرت في اللوحة، حتى غالا (زوجته) اعترضت على عملي بحدة، مما أشعرني بالامتعاض في ذلك الوقت، لكني تعلمت منذ ذلك الحين، أن أعجب بهذه الاعتراضات.

كنت قد تهيأت للانضمام إلى الحركة السريالية، فقد درست شعاراتهم وأفكارهم بدقة، وحللت تفاصيلها، لقد فهمت

أن القضية هي تدوين ما يطرأ على الذهن بعفوية دون الرجوع إلى العقل أو علم الجمال أو الأخلاق، والآن، وقبل أن أدخل المجموعة بأنقى نية في العالم، يبدءون بفرض تعليمات كتلك التي كانت تفرضها علىّ عائلتي».

وإذا كان نيتشه قد أثر على دالي بطريقة أو بأخرى، كما سيلمح القارئ بقوة خاصة في الجزء الأول من هذه اليوميات، فان سيغموند فرويد يبدو الأكثر تأثيراً عليه من أي مفكر آخر معاصر له، لقد حاوره واستمع إليه ورسمه عدة مرات وناقش أفكاره مع الأدباء والمفكرين الذين كانوا على صلة به، وهو الأمر الذي يمكنك أن تلحظه بوضوح في أعماله الفنية المختلفة.

أما غالا حبيبته وزوجته فقد كانت الغرام الدائم والحب المستمر حتى انه ليبدأ بها الكثير من اليوميات، هي دائماً هناك تلهمه وتملأ روحه بالقوة والتماسك، هي هكذا كل يوم، وهو يؤكد هذا كل صباح وكأنه أول صباحاته معها، تجده يقول هذا ويكرره، مرة أخرى يقول:

«في هذا اليوم رأيتها أجمل من أي يوم آخر، كان الصيادون على الشاطئ يتطلعون إلى الريف الملتهب، ركعت ثانية لأحمد الله أن غالا جميلة كتلك المخلوقات التي رسمها «رفائيل»، أقسم أن هذا الجمال من الصعب إدراكه، ولا يمكن لأحد أن يراه بحيوية رؤيتي له، الشكر لنشواتي السابقة ولقرون خراتيتي.

وفي بداية يوميات اليوم التالي يكتب:

«غالا أكثر جمالا»

فيا له من جمال!.

***

25: إريك بنتلي:
المكارثية والمثقفون

ما أن يفرغ القارئ من هذا الكتاب (الذي ترجمه باقتدار الصديق أحمد حسان) حتى تنتابه مشاعر أشبه بتلك التي يخرج بها مع الصداع أثر رؤيته لفيلم بوليسي (وليكن عنوانه – عودة الشبح الأحمر) ضحاياه صفوة من المثقفين الذين أصروا على أن الحرية كل لا يتجزأ بما فيها حرية الآخرين في اختيار معتقداتهم كما هو أمر حريتهم الشخصية بالضبط.

***

وإذا كان هؤلاء النفر من المبدعين هم الضحية فان جلاديهم ليسوا هم فقط أصحاب فكرة عقد هذه المحاكمات العقائدية، بل وعدد كبير من الشهود الذين ذهبوا لا ليبرئوا ساحتهم من الاتهام، كما حدث في حالة «أرثر ميلر». ولكنهم ذهبوا بقصد «الإخبار» عن الآخرين من زملائهم الفنانين والمثقفين، كما في حالة «إيليا كازان» الذي هو نفسه يساري سابق.

أما الفصل الخاص بالسيد رونالد ريجان «رئيس الولايات المتحدة الأسبق » والممثل في الصفوف الخلفية أثناء إجراء التحقيق معه (1947م) فيدلل إلى أي حد يمكن لبعض البشر أن يلوي عنق الحقيقة، وأن يرتكب ما تعافه النفس، ليقوم بنفس الدور القذر،متبرعاً بالإبلاغ عن آخرين، الذين قد لا تكون لديه معلومات مؤكدة عنهم، وقد لا يكونون حتى مذنبين من وجهة نظر محكمة غير مرغوب فيها، كهذه، بل ويتجاوزون حدود مهنتهم التي ارتضوها لنفسهم بشكل استثنائي، وحدود رؤياهم للوقائع، فالسيد ريجان، وكأي سوبرمان خارق النظر يتبرع بتفسير بعض الأمور التي قام بها البعض ورجح كفة أدانتهم دونما يقين.

فعندما يسأله المحقق السؤال:

* بوصفك عضواً في مجلس الإدارة (إدارة رابطة ممثلي السينما سابقاً) ورئيساً لرابطة ممثلي السينما،وعضواً نشيطاً، هل حدث في أي وقت أن لاحظت أو ميزت عصبة سوداء من الشيوعيين أو الفاشيين كانت تحاول ممارسة نفوذ أو ضغط على الرابطة؟.

يجيب مستر ريجان دون أن يذكر شيئاً عن الفاشيين:

- «حسناً، يا سيدي. لا بد أن شهادتي ستكون مشابهة جداً لشهادة مستر (جورج) موري، ومستر (روبرت) مونتجمري (كذا) كانت هناك مجموعة صغيرة داخل رابطة ممثلي السينما

تعارض باستمرار مجلس الرابطة ومسئولي الرابطة كما يتضح من التصويت على موضوعات مختلفة وهذه العصبة الصغيرة المشار إليها يشتبه في أنها تتبع بدرجة أو أخرى التكتيكات التي ترتبط بالحزب الشيوعي».

وحتى لا تكون هناك أي درجة من التحامل فإننا يجب أن نذكر حقيقة تكتمل بها الصورة، فعلى الرغم من أن السيد ريجان أبدى احتقاره وبغضه لأفكار الآخرين، إلا انه لم يقر أن تتخذ ضد هؤلاء «العملاء» أي إجراءات استثنائية، لكننا إذا وضعنا هذه الروح الديموقراطية في إطار الشرعية التي منحها أولئك الذين أقروا الحقوق غير المقدسة التي انتزعتها لنفسها لجنة النشاط غير الأمريكي في إطار القضية العامة، فإننا لابد أن نفهم هذه الديمقراطية باعتبارها «ديكوراً» يحمي طريقة الحياة الأمريكية من الأوهام، وقبلها يحمي رأس المال الاحتكاري الأمريكي وممثليه اليمينيين والفاشيين من الصدمات لتصل إلى حقيقة المشاعر التي يخرج بها قارئ هذه الدراما المؤثرة: إنها ديمقراطية فئة معينة هم الرأسماليون الاحتكاريون ووكلاؤهم في جميع المجالات.

فلم تكن لجنة النشاط غير الأميركي التي أشاعت دلالات عرفت في تاريخ الشرف العالمي بالمكارثية – التي تعني اليوم الإرهاب الفكري للمعارضين– سوى وجه العم سام الآخر، الموجود دائماً والذي لا يقدمه أحد، فهذه الشهادات تعرض

لنا صورة لملامح الحملة التي جرت، ومازالت تجري بأشكال مختلفة في الولايات المتحدة، زعيمة العالم – الحر– وقلعة الديمقراطية، والتي تصدم القارئ خالي الذهن بالمدى الذي يمكن أن يبلغه انتهاك الديمقراطية والحرية الحقيقية، وحتى نصوص الدستور؛ إذا أصبحت هذه القيم خطراً على نمط الحياة الأمريكي ومصالح الاحتكارات الضخمة.

وفصول هذه الدراما التي تضمها دفتا هذا الكتاب، والتي بدأت عام 1938م وانتهت عام 1968م وأشاعت طوال هذه الأعوام إرهاباً فكرياً عافته نفوس كثيرة من الذين قدموا للإدلاء بشهاداتهم أو الاعتراف بجرائم لم يرتكبوها، والتي لم تستطع حتى هيئة المحكمة نفسها أن تدلل على شيء منها، شهدت الأنواع كلها من الإجرام ومن المجرمين ممثلون وشعراء وموسيقيون وكتاب من كل نوع، وكأنها – تلك اللجنة– تلفظ بهم لرجال السياسة المعرضين دوما لمثل هذه الحملات ومخاطرها، في بلد تحب أن تركب الصعب وأن تكون الأمور ساخنة، كالكيك، بل تلفظ كل ما يدعيه البعض عن المجتمع الأمريكي الخلاق والمبدع.

وكثيرون من أولئك الذين تعرضوا لطيش الحملة مسهم «التجويع» وكانت إحدى وسائل العقاب الناجحة في الحرب المعلنة من طرف واحد من قبل دعاة «حقوق الإنسان» الذين أسماهم الاشتراكي «اويتون سنكلير» العملاء المأجورين

للمشروعات الضخمة الذين سافروا من كاليفورنيا بنسخ متقنة مكتوبة على الآلة الكاتبة للمواد المزيفة لعرضها على لجنة دايز.

يقول هانز ايزلر: «إذا عشتم كل أسبوع خلال الإثنى عشر شهراً الماضية (جلسات) بلا انقطاع، بأشياء تدور حولي وليست هي الحقيقة في بعض الأحيان فالأمر يكون مختلفاً لكن عندما يكون لديكم تشويهات أو تلفيقات قالها شخص ما لأحد أعضاء اللجنة، وعندما تشنون هذه الحملة الصحفية ضد فنان، فإنني متأكد أن أي فنان يجري في عروقه الدم سيكون بعد عام وبعد أن كنتم تحطمونه، غاضباً جداً لهذا، وفي مكان آخر يصرح بأن الأمر يعني لقمة العيش».

أما الذين رفضوا كلية شرعية هذه اللجنة التي أخذت على عاتقها مهمة غزو الحقوق الأساسية للمواطنين الأمريكيين كما يقول جون هوارد لوسون فهم كثيرون في ملف اللجنة التي أرادت أن تعطي لنفسها من وراء ظهر القضاء الأمريكي حق الحكم على المثقفين، فإذا بلوسون يقول أمامها:

«انني لست هنا في محاكمة» فهذه اللجنة هي التي تحاكم هنا أمام الشعب الأمريكي.

بول ربسون، ايريل روبنسون، جوزيف باب، وغيرهم وقفوا بصلابة ضد إعطاء أية صلاحيات للمحكمة أي أنهم تمسكوا بحقوقهم الدستورية وحقوق الآخرين في حرية الاعتقاد.

أما رجال فيتنام الذين انضموا جنباً إلى جنب مع شعب فيتنام العظيم، فإنهم قد أضافوا نكهة خاصة على أعمال المكارثيين في الولايات المتحدة.

فها هو ذا ريتشارد مارك رودز واحدا منهم يقرر منذ البداية أن المعارضة في بلادنا لحرب الإبادة التي تشنها إدارة جونسون في فيتنام معارضة ضخمة.

وفي مكان آخر يضيف:

«إنني اعترض على إجابة أية أسئلة توجهها هذه اللجنة على أساس أن القانون العام (الصادر) بالترخيص للجنة النشاطات غير الأمريكية في الولايات المتحدة، يخرق الدستور في أن التشريع غامض وملتبس، فاصطلاح «نشاطات الدعاية غير الأمريكية» لم يعرف في أي موضوع ولا يقبل التعريف الدقيق في الحقيقة ويحجب حقيقة انه لا يوجد نوع واحد، بل نوعان من النشاطات غير الأمريكية أولها تلك التي تعتبرها الأغلبية الساحقة من الشعب الأمريكي غير ديمقراطية، مثل اللاديمقراطية (في هذه اللجنة) وثانيها تلك التي تعتبرها غير أمريكية فئة من الأثرياء المميزين الذين يتغاضون عن (عملية) تصعيد فيتنام.

أما الذين يهمهم أمر المشهورين الثلاثة في هذا الكتاب، برتولد بريخت، وإيليا كازان، وآرثر ميلر (أما رونالد ريجان فلم تكن شهرته محسوسة بما فيه الكفاية حينئذ) فإننا يجب أن

ندعوهم ليضعوا فناننا العظيم برتولد بريخت في مكان خاص، ليس فقط لصلابته وذكائه أثناء التحقيق معه، بل ولأنه لم يفوت الفرصة بعدها بنحو ثلاثة أعوام ليكتب قطعة أدبية مؤثرة بعنوان «نحن التسعة عشر» يقول فيها:

– من الولايات المتحدة تأتينا الأنباء التي لا تكاد تصدق بان بعضاً من أفضل كتابهم سيلقي بهم في السجن، ولأنني جلست بجوارهم على منصة المتهمين في واشنطن منذ عامين ونصف، أجدني قادراً على أن أحكي الحكاية – وقد بلغني أن بعض من شاهدوا مسرحياتي لا يعتبرونني كاذباً وما أنقذني عندئذ لم يكن عدم ثبوت نشاطات غير أمريكية في حالتي، فلم يكن إثباتها ممكناً حتى ضد أولئك الذين يمضون الآن إلى السجن – بل كوني غير أمريكي، فقد استدعونا نحن التسعة عشر من الكتاب ومخرجي السينما والممثلين إلى واشنطن للمثول أمام لجنة الكونجرس لسؤالنا عما إذا كنا أعضاء في الحزب الشيوعي، وفي ذلك الحين،بعد عامين من الحرب أبلغوا الفنانين في استوديوهات السينما الكبيرة في هوليود بأن يصنعوا أفلاماً ضد الاتحاد السوفييتي، حليف أمريكا زمن الحرب، وخصصت الصناعة مبالغ ضخمة لهذا الغرض، وكلف الكتاب بكتابة العديد من السيناريوهات؛ لكن الغريب أن هذه السيناريوهات لم تتحقق، فلم يكن كتاب السيناريو الجيدون راغبين في كتابتها، ولم

يكن السيئون قادرين علي ذلك، ولم يكن كل كتاب السيناريو الجيدين تقدميين، لكن المواطنين لم يكونوا مستعدين بعد لمشاهدة أبطال ستالينجراد وهم يهانون، فقد وفروا على أمريكا بذل تضحيات بالغة، وكان يجب التأثير على المواطنين أولا، كان يجب ضرب المثل، ومعاقبة كل رفض لإطاعة الأوامر من أعلى، عقاباً علنياً، وكان هذا هو السبب في الاستجواب العلني لعدد من الفنانين عما إذا كانوا أعضاء في الحزب الشيوعي.

ولم تحدد لهذه العضوية فترة سجن أو غرامة، فلم يكن الحزب غير مشروع في ذلك الوقت، إلا أن ذلك البلد شهد عقوبات تبدو أقل إيذاء بكثير، لكنها ليست كذلك، فالدولة لا تظهر لكن الإعدام يجري تنفيذه،ويمكن للمرء أن يسميه الإعدام البارد – مثلما يطلق هناك على أحد أشكال السلم اسم الحرب الباردة،وهذا الإعدام البارد تنفذه الصناعة، فالمنحرف لا يجرد من حياته، بل فقط من وسائل الحياة، ولا يظهر اسمه في عمود الوافيات، بل فقط في القائمة السوداء، ومن قدر له أن يشهد أهوال الفقر والإذلال التي تكون من نصيب من لا يملك الدولار في أرض الدولار، لن يفضل عقوبة البطالة على أية عقوبة يمكن للدولة أن تفرضها، لكن في حالتنا تعاونت الدولة مع الصناعة فكانت تقوم بدور المتطفل وأخذت تستجوب المشتبه فيهم بعد أن يقسموا اليمين عن عضويتهم الحزبية؛ وكان الكتاب، والمخرجون،

والممثلون يلجئون إلى هذه المادة عندما تأخذ لجنة الكونجرس في استجوابهم بعد حلف اليمين،كانوا يرفضون الإجابة، وكان على المرء أن يدرك أنهم لم يكونوا جميعاً بأية حال أعضاء في الحزب الشيوعي؛ فأغلبهم لم يكونوا كذلك ولو كانوا (أجابوا، لكانوا قد أجابوا إجابات لا تضرهم، لكنهم رفضوا الإجابة لمجرد أن يروا الدستور يحترم وما حدث عندئذ كان سيئاً بالنسبة لهم، لكنه أسوأ بالنسبة لبلادهم، فبإعلانهم لاحترامهم للدستور نالوا أحكاماً بالسجن بتهمة إهانة الكونجرس، وأنا نفسي أفلت من إصدار حكم عليّ، لأنني بوصفي غير أمريكي كان عليّ أن أجيب على السؤال، فلم يكن الدستور هو الذي لا يجد الحماية، وكانوا في الحقيقة، يدركون أنهم يعرضون أنفسهم للخطر بالاعتماد على الدستور، لكنهم لم يبالوا بهذا الخطر، فقد كانوا يحالون أن يقولوا للبلاد أنها في خطر، كان هؤلاء القوم الذين لا يهابون يصرخون في وجه قضاة بلادهم: أظهروا للجميع من أنتم، خذوا هراوة واسحقوا الأبرياء أمام أنظار الجميع حتى لا تستطيعوا خداع أحد بعدها، حسنا، لقد أخذ القضاة الهراوة وسحقوا الأبرياء أمام أنظار الجميع. فماذا تعلمنا؟ لقد تعلمنا أن هناك أناسا مستعدين للتضحية بأنفسهم حتى يعلم مواطنوهم وبقية العالم الحقيقة؛ فتحية لكم يا أصدقائي».

أما أرثر ميلر فكان همه الأول نفي التهمة عن نفسه، غير أننا لا

نستطيع إهمال الفقرات التي توالت في إجابته لتوحي بما أسمى في التحقيق – بنظرية ميلر– حين ذكر صراحة ما يلي:

«إنني أعارض سانون سميث ومازلت أعارض محاكمة أي شخص لدعوته إلى أي شيء وأقول هذا لسبب بالغ البساطة، فلست أعتقد أن في تاريخ الأدب الكثير من الكتب العظيمة أو المسرحيات العظيمة التي لا تدعو إلى شيء ولا يعني هذا أن يكون المرء رجل دعاية، فمن طبيعة الحياة، ومن طبيعة الأدب أن تتبلور مشاعر الكاتب حول موضوعات،ويمكنكم أن تستعرضوا الروايات من الحرب والسلام، إلى كل روايات العصر العظيمة لتجدوا أنها جميعاً تدعو إلى شيء، ولهذا فإنني عندما سمعت أن حكومة الولايات المتحدة تريد إصدار قانون ضد الدعوة، دون عمل مكشوف، فقد انزعجت أنني لا أدافع هنا عن الشيوعيين، لكنني أدافع عن حق الدعوة.

أما السد إيليا كازان الذي غمرته اللجنة بثنائها ورضاها، وصبغت بموافقته ماضيه بالمروق فقد ارتكب لا في حق ماضيه هذا فحسب بل وفي حق إبداعاته الغنية أيضاً، أكبر الجرائم، فان تدني فنان إلى حد الإخبار عن رفاقه وزملائه، أمر لا أظن أن سيدة منزل متواضعة الفهم يمكن أن تمدحه.

فالسيد كازان لم يصدق فقط على تهم اللجنة المذكورة التي وجهتها إلى رفاقه الذين أمنوه على أنفسهم بل انه سمى كلا منهم

باسمه وحدد الدور الذي قام به، وها هو المحقق يسأل أرثر ميلر:

– هل قمت عندئذ في 1953 بانتقاد مستر كازان بوصفه مثقفاً مرتداً؟

– لا.

– بوصفه مخبراً.

– لا.

ويضيف السائل المفوه:

ـ هل احتججت على موقف عندما جاء إلى واشنطن وشهد أمام هذه اللجنة بان فلان الفلاني وبأن فلان الفلاني هم أناس كانوا معي في المؤامرة؟»

ولا تهم إجابة ميلر، لكن الذي يذكره التاريخ للسيد كازان انه كان شاهداً صائبا، ذلك لان لا المؤامرة نفسها قد أحرقت أصابعه ولا الذين قضوا سنوات من عمرهم في غياهب السجن قد أفادوه بشيء.

بل لعل الذين فكروا أو ساهموا في إجراءات هذه اللجنة لم يكونوا يعرفون، إذا كانوا يعرفون شيئاً على الإطلاق، أنهم بفعلهم هذا قد أضافوا إلى ذاكرة التاريخ جرائم هذه اللجنة وأمثالها باعتبارها عاراً تشيح البشرية بوجهها عنه.

وعلى الرغم من ضبط النفس فان المرء لا يمكنه إلا أن يعقد مقارنة ذات مغزى، قد تصل إلى حد التطابق، بين هذه الموجة

الرعناء من المكارثية وبين محاكمات يشتد عودها الآن في كثير من بلدان العالم وأن يكن تحت مسميات محلية تتخذ شكل «قانون العيب» أو أي اسم آخر مشابه.

لكن ما هو مثير في مدارج التاريخ، انه وهو الذي لا يرحم، يكتب دائماً أسماء وصفات هذه المحاكم في قائمة سرعان ما تعافها نفوس البشر.

***

26: عبد المنعم عبد الرؤوف: دون كيشوت أو الإرهابي الغامض

هذه مذكرات تقف بجسدها الثقيل بين عدد كبير من كتب المذكرات والذكريات التي صدرت بمصر في الأعوام الأخيرة بأقلام من يمكن أن نسميهم «شهود ثورة يوليو» الذين اختلفوا كثيراً وطويلاً، ليس فقط في تقييمها، ولكن أيضاً في تسميتها.

فبعضهم من الذين أضيروا منها لسبب أو آخر أسموها انقلاباً، وبعضهم من الذين أمسكوا العصا من الوسط، وهم نوع شائع في هذه الحياة أسموها «حركة».

وبعضهم الآخر أضفى عليها كل صفات المجد والخلود فاندفع تجاه اعتبارها أكثر الثورات قدسية وقداسة.

بين هذه الكتب، أو على جانبها، تأتي هذه المذكرات التي يمكن اعتبارها من زاوية ما ذات قيمة خطيرة في إطار ما تهدف إليه ألا وهو علاقة الضباط الأحرار بالإخوان المسلمين.

فعبد المنعم عبد الرؤوف ضابط الطيران يدعي أنه أول من أنشأ تنظيماً سياسياً داخل القوات المسلحة المصرية، ويؤكد هنا أن هذا التنظيم الأول كان تنظيماً إخوانياً خالصاً ضم في البداية سبعة ضباط هم جمال عبد الناصر، وخالد محيي الدين، وكمال الدين حسين، وسعد توفيق، وحسين حمودة، وصلاح الدين خليفة، وطبعاً، عبد المنعم عبد الرؤوف الذين ذهبوا يقودهم صلاح خليفة إلى منزل في حي الصليبة، ودخلوا واحداً بعد الآخر حجرة مظلمة تماماً يجلس بها رجل مغطى بملاءة، وأقسموا على كتاب الله وعلى المسدس، لأن يكونوا أعضاء كما نعرف من السياق في ما سُميّ بالنظام الخاص للإخوان المسلمين.

قد يكون هذا قد حدث وعلى نحو ما صوره خيال عبد المنعم عبد الرؤوف التآمري، ولكن المؤكد أن هذه البيعة لم تؤد إلى أكثر من انضمام موقوت إلى جماعة الإخوان، ومن الواضح، وكما يتهمه عبد المنعم عبد الرؤوف فإن جمال عبد الناصر أراد أن يستعين بقوة الإخوان، من أجل التواجد أولاً، ثم حينما أتيحت له أول فرصة، استقل، أو لنقل أنشأ تنظيماً جديداً هو تنظيم الضباط الأحرار، وأصبح المشتركون في هذه الخلية العسكرية المنضمة

للإخوان، أو بعضهم، أعضاء في تنظيم الضباط الأحرار، وإن كان موقف عبد المنعم رؤوف المتشبث، ليس فقط بوجوده داخل الإخوان، بل وبإصراره على جر تنظيم الضباط الأحرار ليكون تابعاً بشكل مطلق للإخوان، هذا الموقف هو الذي جعل جمال عبد الناصر يركنه على الرف، ولم يستعن به في قليل أو كثير، إلا في مشاركته في حصار قصر التين، ساعة أن تنازل الملك فاروق على العرش، وهو التنازل الذي كان كما هو معروف قدمه أحمد ماهر رئيس الوزراء للملك.

لكن عبد المنعم عبد الرؤوف الذي تحس طوال قراءتك لمذكراته أنه مصاب بعقدة الاضطهاد، لذلك فهو يردد عن نفسه وصفاً أشاعه عنه خصومه وهو الإرهابي الغامض، تحس أيضاً بتحامله الشديد على الضباط الأحرار، لم يترك لهم، ولا لثورتهم، التي يدعي في أجزاء من مذكراته بأنه صانعها، فهو منشئ التنظيم الأم، ثم هو الذي طرد الملك فاروق، لم يترك لهم خيراً فعلوه بل أنهم وثورتهم الشر كل الشر وليس لهم خير أبداً.

وحتى تتأكد من إصابته بعقدة الاضطهاد هذه تابعه وهو يسرد حكايته مع الإخوان المسلمين، فبعد أن تم اعتقاله على أيدي رجال ثورة 23 يوليو، أمكن له بمساعدة الإخوان الهرب من السجن، ثم الهرب من مصر إلى عمان فلبنان، وهناك يعاودون الاتصال به، لكنه وهو المؤمن بأنه يمتلك «حاسة الحرب» يصر

على خططه الإرهابية الغامضة التي لم يكف لحظة عن الحلم بها.

فيطلب من الذين عاودوا الاتصال به من الإخوان عمل تنظيم فدائي سري لا يعمل إلا بأوامري.. وأبلغته (ص 267) أنني محارب محترف وأعمل مع كل من يجاهد في سبيل الله سواء أكانوا الإخوان أم التحريريين أم غيرهم».

لذلك يضطر الإخوان للتخلص منه، فيبدأ في ضمهم إلى صفوف مضطهديه، حتى يصل في النهاية إلى حالة تشبه حالة دون كيشوت الذي يحارب طواحين الهواء، مع تعديل عصري إذ هو يرتدي لباس الإرهابي الغامض، ولأن عقدة الاضطهاد متأصلة فيه، يتحول إلى شكّاء يكتب عشرات الشكاوى مطالباً بحصوله على معاش رأى أنه يستحقه، من حكومة هو هارب من سجونها، ويكرر ويعيد شكواه عن عدم حصوله على معاشه، «وتآمر الجميع على تاريخي ومستقبلي» ص83.

بل إنه وحتى بعد عودته في عهد السادات، وأثناء كتابته لمذكراته، وكان العهد قد ابتعد به عن العمل العام، وأصيب بعدة أمراض، ظل حريصاً على وضعه كسياسي مضطهد، فهو يحتفظ بأوراقه ووثائقه التي كتب منها هذه المذكرات في منزل صديقه أحمد عيد موجه اللغة العربية بالمعاش، الذي يبدو أيضاً أنه يعيش نفس الحالة إذ يقول: «وفي فترات كنا نجمع كل ما أعددناه، وما كان بأيدينا أيضاً من كتب ووثائق، ثم نخفي ذلك

كله، حتى لا يكون عرضة للضياع، حين كنا نتوقع أن تفتش منازلنا، أو نكون عرضة للمساءلة والاعتقال فيما كان يمر بالبلاد من أحداث نضطر معها إلى هذا الإجراء».

هذا على الرغم من أن السادات قد جاء به من لبنان، وأعطاه كل مميزات رجال الثورة، وزاد عليها سكناً له ولإبنتيه، وحضر زواج إحدى بناته.

على أي حال لا ينكر أحد أن هذا الرجل أراد أن يشارك في الحياة العامة بطريقته الخاصة، وأن مذكراته هذه على درجة كبيرة من الخطورة، إذ يعترف فيها اعترافاً صريحاً ولأول مرة بأن الإخوان المسلمين حاولوا مراراً وتكراراً إنشاء تنظيمات مسلحة للخلاص من جمال عبد الناصر ورفاقه، وهو ما لم نقرأه بهذا الوضوح في أي من مذكرات المتعاطفين معهم حتى الآن.

وربما كان هذا جزءًا من «طيبته» الشخصية التي جعلته يتسبب في سقوط طائرته يوم أن حاول هو وحسين ذو الفقار تهريب الفريق عزيز المصري، وهو وإن نجح في الهروب من السجن الحربي خارج مصر أيام عبد الناصر(!) ينسى بعض الكلمات التي تتساقط من قلمه عفواً لتفهم منها أن هذا الهروب لم يكن إلا تسهيلاً لخروجه خطط له عبد الناصر أو رجال أجهزته.

يبقى أن تقول أن هذه المذكرات على الرغم من ركاكة أسلوبها في أجزاء كثيرة منها، ونحن على أي حال لا نحاكمها

باعتبارها عملاً أدبياً، تبقى وثيقة هامة من وثائق الذين شاركوا في أحداث مرحلة ثورة 23 يوليو 1952م، كنا نتمنى أن ينشر نصها الأصلي بالكامل، ففي اعتقادنا أنه لا يجوز لنا أن نلمس ما خطته يد المشاركين في الأحداث بالحذف أو التعديل مهما كانت الأسباب.

***

حينما عرفنا ما جرى لهذه المذكرات على يد المسئولين عن التحرير في الدار التي قامت بنشرها خطر ببالنا هذا السؤال البسيط: هل من حق أحد سوى صاحب المذكرات أن يقوم بحذف جزء منها (وليس هناك خروج على القانون أو الأخلاق العامة) حتى ولو كان هذا من أجل الحفاظ على صورة كاتبها، أو سمعته الأدبية، أو وضعه السياسي؟

فالبديهي أن يكون كاتب المذكرات قد كتبها - خاصة في مثل حالة عبد المنعم عبد الرؤوف- بمحض إرادته، وأنه يعتقد كما يقول الأستاذ أحمد عيد الذي قدمها: قد تحرى الصدق والأمانة فيما ذكر فيها من وقائع وأحداث إنصافاً للحق «وأنه لم يسلك فيها طريق غيره ممن تعرضوا للكتابة عن هذه الفترة من التاريخ».

نقول ذلك لأن المعلومات الأكيدة التي توفرت لنا تؤكد أن الناشر قد حذف حوالي ثلث الأصل من مذكرات عبد المنعم عبد الرؤوف (رواية محرر الدار) ولم ينشر سوى الثلثين، وذلك بحجة

أن عبد المنعم عب الرؤوف استفاض طويلاً في قضية حصوله على المعاش الذي قطع عنه أثناء وجوده في بيروت، بالإضافة إلى أنه استفاض في الكلام عن مشاكله الخاصة، (ربما كان يرى لها أهمية ما) كما ذكر الكثير من الوقائع حول النشاط العسكري للإخوان الذي كان هو أحد المتحمسين له، بالإضافة إلى ما جاء في الأصل من انتقاده الشديد لجماعة الإخوان المسلمين بعد خلافه معهم.

ونحن نعرف أن من حق الناشر أن يعلق في «الهوامش» على ما يقوله صاحب كتاب ينشره عنده من أجل توثيق بعض الوقائع، أو من أجل توضيح الأحداث، أو لتبيان موقع أو اسم أو مكان، لكن ما ليس من حق الناشر على وجه اليقين أن يحذف ثلث مذكرات يقوم بنشرها خاصة وأن صاحبها قد تركها أمانة بين أيدينا ومات (عام 1985م) فهي وثيقة لا يجوز لأحد بعد صاحبها أن يقوم بالرقابة عليها، ويجب أن يترك الأمر للمؤرخين ليروا ما يروه إذا كان صاحب المذكرات متجنياً على التاريخ.

وكل ما نرجوه الآن أن يودع أصل مذكرات عبد المنعم عبد الرؤوف (وهذا نداء نوجهه إلى أسرته) في دار الوثائق القومية.

***

27: علي عبد الواحد وافي:
اللعب في حياة الإنسان

قد لا يكون صاحب هذا المؤلف الطريف الجاد معروفاً على المستوى الجماهيري، وإن كان معروفاً في مجال البحث الاجتماعي الجاد بأعماله التي تجاوزت خمسة وأربعين كتاباً باللغة العربية، واثنان بالفرنسية (طبعهما في باريس عام 1931م وحصل بها على شهادة الدكتوراه من جامعة باريس) علاوة على ما يزيد عن خمسين بحثاً شارك بها في مؤتمرات انعقدت في مصر والعالم العربي وبلاد أوروبية عديدة.

***

أبادر فأقول بأننا بصدد كتاب طريف وجاد للأستاذ الدكتور علي عبد الواحد وافي الذي تقلد في حياته مناصب أكاديمية رفيعة عميداً لكلية الآداب بأم درمان، وعميداً لكلية التربية بجامعة الأزهر ووكيلاً لكلية الآداب ورئيساً لقسم الاجتماع بجامعة القاهرة، وكان عضواً بالمجمع الدولي لعلم الاجتماع، وعضواً بمجمع اللغة العربية بالقاهرة.

وإذا كان الدكتور علي عبد الواحد وافي لم ينل من الشهرة القدر الذي تؤهله له أعماله البارزة والتي شارك بها في مجالات عدة، إلا أنه شكل واحداً من رهبان العلم الحقيقيين الذين يشكلون الأساس المتين، أو المدفعية الثقيلة التي تحمي «الثقافة المصرية» من السطحية والاستسهال، لذلك فإنك تتعلم منه الكثير، وتعرف منه الكثير، لا في مجال علم الاجتماع فقط، بل ترى أعماله تتنوع بين علم اللغة الذي شارك فيه بأعمال تعد مراجع أساسية لدارسيها ليس أقلها مؤلفاته المعروفة «علم اللغة»، و«اللغة والمجتمع»، بالإضافة إلى مؤلفاته وترجماته في علم الاجتماع، كما أن غوصه في جوانب هذا العلم دفعه إلى أن ينشئ أعمالاً قد يجد فيها القارئ شيئاً من الطرافة والجدة، وإن كانت تتوخى نفس طريق الجدية والعمق، هكذا نجد أعماله عن «قصة الزواج والعزوبية في العالم»، و«قصة الملكية في العالم» و«غرائب النظم والتقاليد والعادات».

كنت قد سمعت عن هذا الكتاب «اللعب والمحاكاة وأثرهما في حياة الإنسان» فبحثت عنه إلا أنني جوبهت بنفاد طبعاته المتعددة حتى قرأت خبراً يزف إصداره في طبعة جديدة فسعيت إليه والتهمته وهاأنذا أشاركك قارئي العزيز في هذه الوجبة الدسمة والشهية في نفس الوقت.

أقول دسمة لأن الرجل وهو في مجال بحثه عن هذا الجانب

من النشاط الإنساني أخذ عدة العالم ليغوص في بحار النظريات والمناهج التي تفسر «اللعب والمحاكاة» باعتبارهما عاملين لهما أثر بليغ في تكوين الإنسان الجسمي والنفسي، وإعداده للحياة، ونقل وسائل التفاهم ودعائم التكفير وتراث السلف ومهاراته ومهارات معاصريه إليه، وتحقيق الاتساق بينه وبين بيئته، وتزويده بما يتيح لأفكاره وأعماله الوصول إلى مستوى الأصالة والابتكار.

ثم أقول «شهية» لأن الباحث هنا لم يقدم مادته جافة وإنما حاول أن يقيس «النظرية» على مجريات الأمور، ويقترب بها من أسرار الحياة فإذا بها هي نفسها تنطق حياة، أو لنقل تندرج في تفسير ظواهر الحياة في أوج حيويتها.

لكن ما الذي يعنيه مؤلفنا باللعب؟

إنه يعني به «هذه الطائفة.. من الحركات الجسمية والنفسية التي يندفع إلى القيام بها صغار بعض الفصائل الحيوانية تحت تأثير ميل فطري تنشأ هذه الفصائل مزودة به»، وتختلف – حسب رأيه– مدة بقاء هذا الميل بحسب اختلاف هذه الفصائل في أمد طفولتها، فكلما طالت مدة الطفولة، طال الزمن الذي تستغرقه هذه النزعة، ولذلك كان أطول الحيوانات طفولة، وهو الإنسان، أكثرها حظا من الألعاب.

وإذا كان باحثنا يستعرض لنا عدة نظريات تفسر اللعب

إلا أنه ينحاز لتلك التي تقول بأن وظيفة اللعب الأساسية، أي الهدف الأصلي الذي رمت إليه الطبيعة إذ زودت صغار الحيوان بالميل إلى الألعاب، هو الإعداد للحياة المستقبلة من الناحيتين الجسمية والنفسية، وأنه إذا كان هذا هو الهدف الأصلي إلا أن هناك أهدافاً ثانوية هامة يفيد بها الإنسان من اللعب فهو ينقذه من الضجر والملل، كما أنه ينسيه آلامه الجسمية والنفسية، فكما يقول: «فكثيراً ما تهون الألعاب على المرضي احتمال أوجاعهم، وعلى المنكوبين احتمال كوارث الدهر، وكثيراً ما تلهي الجنود المحاربين أغانيهم وجلباتهم اللعبية عن التفكير فيما يحيط بهم من أهوال».

كذلك لا ينسى باحثنا عاملاً هاماً إذ يجد في بعض أنواع اللعب أثر كبير في صيانة التقاليد الاجتماعية وتخليدها بنقلها من السلف إلى الخلف، وذلك كالألعاب القصصية والغنائية والأسطورية، فلكل شعب طائفة من الأساطير والقصص والأغاني تتمثل فيها عاداته وعرفه الخلقي ونظمه الاجتماعية، وكثيراً ما يرددها الصبيان في ألعابهم فترسخ لديهم بفضلها تقاليد أمتهم، هنا يضع الألعاب التي يحاكي بها الصغار ما يفعله الكبار في الأفراح والمآتم والتحية والمصافحة والمعانقة والاستقبال وقربي الضيوف وأداء الشعائر الدينية وتدبير المنازل وتربية الأطفال والشئون العائلية والسياسية والاقتصادية وما إلى ذلك.

وإذا عاد القارئ للألعاب التي مارسها في طفولته وصباه وتأملها لوجد صدق هذا القول ودقته وعلميته.

أما «المحاكاة» فقد بينها باحثنا الكبير باعتبارها تنتظم طائفتين:

إحداهما محاكاة الأصوات التي تظهر أهم آثارها في انتقال اللغة إلى الإنسان.

والأخرى المحاكاة في الحركة التي تظهر أهم آثارها في انتقال طرائف العمل الإنساني ومناهج الفنون والصناعات من الناس بعضهم إلى بعض.

محاكاة الأصوات يقصد بها التقليد اللغوي في الطفولة المعتمد على ميل فطري مزود به الطفل، وهو يرى أن «أعمال المحاكاة التي يتجه إليها الطفل بدافع من هذا الميل تنبعث عن قصد إرادة، وتشرف قواه العقلية أو الفكرية على أدائها، وتنظيمها، وإصلاح فاسدها، وجعلها مطابقة للأصل، وفهم مدلولها، وحفظها، واستخدامها فيما وضعت له، فأعمال التقليد اللغوي عند الطفل لا تختلف في أساسها عن ألعابه الراقية، كألعاب الاستطلاع والحل والتركيب والتصوير والمقاتلة والصيد والألعاب العائلية والاجتماعية والصناعية والزراعية، فكلاهما يعتمد على ميل خطر فطري مزود به الطفل يتجه إليه بدافع من هذا الميل، ولكن كليهما كذلك ينبعث دون قصد

وإرادة وتشرف قوى الفكر على أدائه وتنظيمه.

محاكاة الحركة بدورها يمكن إرجاع بعضها إلى ميل فطري، وهي تلك التي يمكن وصفها بحركات الانتقال، والنهوض، والانتباه الحسي، والقبض على الأشياء، والتعبير الطبيعي عن انفعالات الحزن والفرح والضحك.

فقد ظهر أن هذه الأعمال أعمال فطرية تصدر من الطفل دون سابق تجربة أو تعليم، تهديه إليها غرائزه وميوله الوراثية، ويوجهه تركيبه الجسمي إلى أدائها على شكل خاص، وترشده تجاربه الشخصية إلى إصلاح ما عسى أن يكون فيها من أخطاء وإلى جعلها مطابقة لأعمال الكبار.

أما البعض الآخر من محاكاة الحركة فهو الذي يبدأ في مرحلة عمرية أكبر وقد قسمه العلماء إلى «التقليد المنعكس» يعقبه التفكير في النتائج العامة للحركات ثم «تقليد الحركات لمجرد التقليد» ثم «تقليد الحركات لغرض معين» ثم «التقليد التمثيلي» وكل هذه لا تظهر إلا قبل السنة الثانية، كما أن كل نوع من هذه الأنواع يتطلب من الأعمال العقلية أكثر مما يتطلبه النوع السابق له، وأن ظهورها بهذا الترتيب متفق مع سير النمو الفكري في مراحل الطفولة.

***

إنه كتاب شيق إذا كنا ننصح كل القراء بقراءته، فإننا نخص بهذه الصفحات مبدعينا من القصاصين والشعراء خاصة، فهو يضع اليد على هذا النشاط الإنساني ويجعله أكثر وضوحاً، لأنه يدرس نشاطاً إنسانياً يدخل في صلب أي عمل إبداعي، أو هكذا نقدر.

***

28: أبو الفرج الأصبهاني:
الجواري المغنيات وتوليف النصوص

بداءة أؤكد على أنني اخترت كلمة «توليف» الواردة في عنوان هذه المقالة قاصداً قصداً إلى ما تدل عليه من معنى محدد، وكل الذي أرجوه ألا يحس أحد بانتقاص هذا الجهد، فالمؤلف نفسه يذكر بالتفصيل أنه قام بهذا الفعل مع سبق الإصرار والترصد.

***

يقول وهو يصف كيف تعرف على نصوص «القيان» أثناء رحلة بحثه:

«وقد أشار - أبو الفرج الأصبهاني- أثناء كتابه «الإماء الشواعر» إلى كتاب آخر يدعى «القيان» ذكر الخطيب البغدادي - المؤرخ المعروف- أنه أهداه إلى ملوك الأندلس».

ويضيف:

«استهواني اسم «القيان» لطرافة موضوعه ولأهميته في كشف خفايا المجتمعين: الأموي والعباسي، فحاولت العثور عليه بأي ثمن، فلم أوفق، وكنت أعتقد بأنني سأعثر عليه بسهولة، وسبب ذلك أنه تبين لي أن «حاجي خليفة» صاحب كتاب «كشف الظنون» والمتوفي سنة 1067هـ قد اطلع عليه، وعندما فقدت الأمل في ذلك، نشطت لجمع نصوصه المتناثرة من ثنايا كتب التراث، ومن حسن التوفيق أن يتولى عدد من المؤلفين الاحتفاظ بهذه النصوص، بل إن بعضهم صرح بالنقل منه مباشرة، ونتيجة دراستي أسلوب أبي الفرج تبين لي أنه يكرر بعض الأخبار، فقد لاحظت أن كتاب «الإماء الشواعر» - مثلاً- يضم بعض الأخبار الموجودة في الأغاني.

«ولقد اعتمدت على مجموعة من المخطوطات والمصادر النادرة والأصيلة في صنع هذا الكتاب، وتيسير لي بعد جهد وعناء جمع أخبار أربعين قينة من قيان العصرين الأموي والعباسي حيث حفلا بعدد كبير منهن واشتهرت المدينة والطائف ومكة والبصرة والكوفة وبغداد واليمامة بالمحسنات الظريفات منهن».

• وهو يصرح إذاً بأنه نشط لجمع نصوص الكتاب المتناثرة من بين ثنايا كتب التراث.

• ثم يصرح ثالثا بأنه قام، بعد جهد وعناء، بجمع أخبار

أربعين قينة من قيان العصرين الأموي والعباسي.

وهذا كله يؤدي إلى ما نريد أن نؤكد عليه وهو أن كتاب «القيان» هذا الذي بين أيدينا (طبعة رياض الريس – لندن- بلا تاريخ) ليس هو بصيغة نص كتاب القيان الضائع لأبي الفرج الأصبهاني، وهو بالتالي ليس «مخطوطة» تم «تحقيقها» لهذا الكتاب الضائع، إنما هو «توليف» مبني على «فكرة» أبي الفرج الأصبهاني، كما تكونت لدى المؤلف، وعلى «خبر» عن الكتاب كما ورد إليه، وقام بجمع نصوص منقولة عن الكتاب الأصلي من مصادر متعددة.

أي أنه في الحقيقة موسوعة: الفضل في فكرتها للأصبهاني، أما النصوص نفسها فهي مجموعة من هنا وهناك بجهد «المؤلف» نفسه.

لذا فإن كلمة «تحقيق»، وهو فعل معروف الصفات والطرق، لم تكن موفقة، وكان الأولى أن يصرح الباحث والناشر معاً بذلك، فهذا من الناحية العلمية هو الأدق وهو الأصح، ولا نجد عذراً لكليهما إلا ضرورات تتعلق بالتسويق والرواج، وهو على ما فيه من ذكاء فيه أيضاً قدراً من العيب.

على أي حال أصبح بين أيدينا الآن نص جميل، موسوعة بالأحرى، عن أربعين قينة من قيان العصرين الأموي والعباسي، والقينة كما يُعرفها المؤلف هي الجارية المغنية، وكان لها

في هذين العصرين أثر كبير في توجيه حياة المجتمع عموماً، والظرفاء والشعراء خصوصاً، وجهة عابثة، ترهف الحس بالجمال والفن، وكان لبعضهن - كما يقول، أكبر الأثر في توجيه بعض القادة والخلفاء الذين انهمكوا بالملذات والمجون، متناسين مسئولياتهم الخطيرة، غير أننا، كما يؤكد، لا يمكن أن نتجاهل فضلهن في نهوض الأدب عموماً والشعر بشكل خاص، ففيهن أبدع الشعراء، فوصفوا وتغزلوا، وكان حصاد ذلك ظهور ألوان أدبية جديدة تقوم على المساجلة، وساهم بعضهن في وضع ألحان موسيقية، وقد اشتهرت عريب، وبذل، ومتيم، بوضع ألحان غناها أشهر نجوم الغناء في قصور الأمراء والخلفاء.

نقول إن ما بين أيدينا الآن موسوعة أكثر من كونه كتاباً يقدم صورة تفصيلية لأجواء القيان والحياة التي عشنها، لأن ما قدمه هو مقتطفات من هنا وهناك، مقتطفات غفل، بلغتها الكلاسيكية، وحرفيتها الضيقة، لذلك لم تعرف الأجواء التي كانت تحيط بالقيان، كما لم نعرف كيف هي صورة حفلات الغناء في الأبهاء والقصور أو المنتديات، كما لم نعرف الأجواء العامة التي كانت سائدة في هذا المحيط الذي كان من الممكن، بشيء من القدرة على الوصف، ومن خلال النصوص نفسها، وربما بالاستعانة بالخيال الخلاق، أن يكون بين أيدينا نص إبداعي حي وفعال، وهذا ما يفتقده القارئ الملهوف، بل يصدمه، بعد أن يطوي

الصفحات وراء الصفحات ليجد روحه في حالة جفاف، وهو الذي كان يمني النفس بمتعة، ويمني العين بالمناظر الملونة.

نعم، ربما يحس القارئ بشيء من الغيظ بعد الانتهاء من القراءة، كما يحس بالغيظ أمام إصرار المؤلف على أن ما أورده هي نصوص أصيلة مؤكدة النسبة للأصبهاني، وأن كتابه المزعوم غاية في الأهمية.

«ولأهميته فقد عول عليه كل الذين ألفوا في النساء وأخبارهن في وقت لاحق، فنقلوا منه، والتزم بعضهم الأمانة العلمية فاعترف بالنقل منه، بينما نقل منه آخرون بعد حذف سلسلة رجال السند التي حرص المؤلف على إثباتها، وبتر بعضهم هذه الأخبار فوصلت إلينا ناقصة مشوهة».

إن المؤلف هنا يستند في جمع هذه النصوص، خاصة بالنسبة للمقتطفات غير المسندة بشكل غير مباشر لأبي الفرج، على معرفته «بأسلوب» أبي الفرج.. الواضح له.. وهو أمر قد يقود إلى مغامرة، يقود إلى أخطاء عديدة، لأن باحثين آخرين سوف يقتطفون من هذا الكلام ويسندونه بشكل قاطع لأبي الفرج، وهو أمر غير مؤكد، فالحدس هنا لا يمكن أن يوصل للحقيقة المقطوع بها.

والآن نتساءل: ما الذي كان يمنع الأستاذ المحقق «جليل العطية» أن يقدم القصة الحقيقية والكاملة لما يقدمه للقارئ،

ويوفر على نفسه وعلينا هذه المحاولة المتعسفة في اعتبار كل هذه النصوص منسوبة لأبي الفرج؟!.

كان بإمكانه أن يوفر على نفسه هذه المحاولة اليائسة لاسترداد نص تراثي ضائع، ويقدم الحقيقة كاملة – فالفكرة والاسم لأبي الفرج نعم، وبعض النصوص مؤكدة النسبة له أيضاً، لكن بقية النصوص لا يوجد دليل علمي على نسبتها إليه، إلا قدرة المحقق على معرفة أسلوب أبي الفرج، وهو أمر ملقى على علاته، لأن أسلوب أبي الفرج ليس مختوماً بخاتم رسمي يمكن تمييزه من بين الأساليب، فهو على أي حال صاحب أسلوب ميز عصراً، وإن لم يميز كاتباً.

فماذا لو اكتشف محقق آخر، وبشكل علمي ومؤكد، أن بعض هذه النصوص لمؤلفين آخرين غير أبي الفرج؟

ألن يضع هذا محققنا في موقف محرج، ثم ألا يؤدي هذا إلى لبس نحن في حل منه؟.

لكن الذي لاشك فيه أن الأستاذ جليل العطية قد بذل مجهوداً شاقاً في جمع هذه النصوص، وفي عمل الفهارس المفصلة، وهو جهد محمود على أية حال.

***

29 : نور الدين فراح :
روائي صومالي يطلب اللجوء للعربية

إذا كانت أي راقصة «لهلوبة» في بلادنا الكريمة يمكن أن تحقق مالاً وشهرة لا يمكن أن يحلم بهما أي كاتب مهما كانت (أم نقول خاصة؟) قدراته الإبداعية، فإن الصوماليين قد أعطوا العالم كله عارضات أزياء (مثل الشهيرة إيمان) حققن من الشهرة والمال مالا أظن أن هذا الكاتب الصومالي قد حلم به في يوم من الأيام، وهو المجهول بالقطع من أغلب أفراد شعبه المكبل بخطط التخلف، وبالقدر نفسه الذي نجهله نحن العرب، على الرغم من أن الصومال تقع على بعد أميال منا جغرافياً، وسياسياً هي أحدى دول جامعة الدول العربية، تدين بالإسلام ولها ميزات وتقاطيع ليست غريبة علينا، حيث تتبلور فيها النزعات القبلية المتخفية في هذا البلد العربي، أو ذاك، لكنها هناك تعبر عن نفسها حتى الانتحار الجماعي الذي شهد به الجميع.

انه الكاتب الصومالي المهم «نور الدين فراح» الذي قدم

أوراق التحاقه للغة العربية الشاعر العربي الكبير «سعدي يوسف» بترجمة متمكنة لإحدى رواياته العذبة (السابعة في تريب أعماله) وهي المعنونة: «خرائط».

وإذا كنا عرفنا عبر السيل المنهمر من أجهزة الإعلام المرئية والمسموعة والمكتوبة، وبالألوان، كل مقاسات السنيورة إيمان، وراقبنا خطوتها المتمايلة بعيون جاحظة، وحفظنا عن ظهر قلب أخبار مزاجها المتقلب، وقلبها وعقلها الأبيضين، فإن القليل يمكننا أن نعثر عليه، هنا وهناك عن هذا الكاتب الموهوب الذي وصفته كاتبة جنوب أفريقيا الكبيرة (هل من الضروري أن نذكر فوزها بجائزة نوبل؟) «نادين غورديمر» بأنه من أهم الروائيين الأفارقة المعاصرين.

عرفنا أن «نور الدين» ولد في العام 1945م بمدينة أوغادين، حيث درس تعليمه الأولي، ثم سافر إلى البنجاب عام 1968م ليدرس الفلسفة في جامعة «شاندبجارا» ثم يعود للصومال للعمل بالتدريس حتى العام 1973م حيث غادر الصومال في عهد سياد بري، غالباً لأسباب سياسية، ولم يعد من يومها إلى موطنه.

وقبل ذلك، وفي العام 1966م كتب رواية، وصفها النقاد بالسذاجة البريئة، كتبها باللغة الصومالية، وهي اللغة التي لم تدون إلا مؤخراً، فكانت هي روايته الأولى «لماذا الموت قبل الأوان؟».

بعدها لم يكتب بلغة أخرى سوى الإنكليزية، على الرغم من معرفته باللغات العربية والأمهرية والإيطالية، ومنذ خرج نور الدين من بلده الصومال رحل في بلاد الله خلق الله، إلى كل من ألمانيا، وإنكلترا، والسودان، والولايات المتحدة، ثم نيجيريا حيث يعيش الآن أغلب الوقت متردداً على إنكلترا في الغالب وهي التي اختفى ناشروها بأعماله ووضعوها في مكانة خاصة يستحقها بين الكتاب الكبار، لكنه سرعان ما يعود إلى بيته وزوجته الأستاذة الجامعية النيجيرية.

غالباً هو يعيش الآن من ريع أعماله، الأمر الذي لم يكن سيتوفر له للأسف، لو انه كتب بلغة موطنه، أو حتى باللغة العربية التي هي اللغة الرسمية لصلاة الناس في مجتمعه.

هنا يبدو الاختيار، على الرغم مما حققه من نجاح في الغرب، منفى آخر، فأي كاتب هذا الذي يختار طوعاً أن يترك أهله إلا إذا كان المنفى ضرورة حياة؟

لقد حقق نور الدين فراح هذا النجاح على الرغم من انه كاتب جاد غاية الجدية، وليس من هؤلاء الكتاب «السياحيين» الذين يتملقون القارئ العادي الساذج الذي يود دغدغة أحاسيسه وإشباع فضوله بالمناظر الغرائبية والمغامرات المثيرة الموهومة غالباً.

هو إذاً ليس بائع أوهام، لكنه كاتب موهوب تلبسته روح الفن،

وقادته موهبته إلى أمرين، تمنحهما الطبيعة للكاتب المختار: الوعي بقضايا الناس ومشاكلهم من حوله، في رؤية دقيقة لجوهر هذا الواقع، أي انه لا يتوقف أمام المظاهر الخارجية الخداعة، فله نظر طويل وعريض يمتد إلى الأمام، وان كانت المظاهر الخارجية (أي ما يتبدى عليه الواقع) يلفت نظره إلى أشياء عديدة.

الأمر الثاني الذي تقوده إليه الموهبة هو الوعي بقضايا فنه الذي يمارسه ويعيشه (فهو الوسيلة والغاية، والتعبير عن الذات) حتى لا يحرث في البحر، فلعمله معنى وقيمة، وهو يراه كذلك، وإلا لما لبس لباس الحرب دونه، ولما أزجى كل هذا الوقت من أجله، ولما استلذ اللحظات التي يستغرقها فيه ومعه.

هذا الوعي المركب تجده هنا في «خرائط».

لكن لم «الخرائط»؟

إنها المكان، الوطن، الحدود، رحم الأم الذي يضم الجنين حتى تدب فيه الروح، روح الصومال - هنا - التي يصفها بـ«شهاب مندفع نحو تلك الهوية الوطنية»، وهي الخريطة «التي يراها في أحلامه، ويراها في أحلام يقظته وتهاويمه كمشد أساسي في ذاكرته وبصيرته، مهما تغيرت الصور».

«.. ثم تبدل المشهد، كان يقف وسط منفرج البستان، وكان يمنح الأشجار والنباتات أسماءها المناسبة، تماماً مثل ما فعل آدم في يوم الخليقة الأول، لم يكن ليحس بالتوتر، لا ذكرى..

لا مرارة، لا طعم دم أو إثم في فمه، كان سعيداً، ملتفاً بجلد معزى كان متأكداً من أنه أكل لحمها. لم يستطع أن يتذكر اسمي المرأتين اللتين أطعمتاه لحم المعزى، لكن كانت على الجلد خارجة الدروب التي عادت به إلى ماضيه، خارطة عادت به إلى بداياته الأولى، خارطة تريه دروب الأرض، والأنهار التي ترتفع في المنطقة، خارطة يتبع مقياسها منطقاً لا يعرفه إلا هو، وكان ثمة ما يسليه، طير من الكواسر، وثاب، لعبا، شرير النظرة حين يبدي غضبه، مشيراً إلى أنه غير مرتاح للتغيرات الجديدة في قواعد اللعبة».

الخرائط إذاً ليست مجرد رسوم على الورق، إنها، ونقتطف المزيد: «تستنسخ حقيقة معطاة، إنها ترسم الدروب التي سار فيها العالم. إنها تحدد حقيقة ذات علاقة بفكر ما.. يقول – أحياناً، أحدد حقيقة في الخرائط التي أرسمها. وعندما أحددها، اسميها، وأحفظها.. وأنا آمل، كالحالمين، في أن الحلم سيضاهي الواقع المترائي، أي الحقيقة المبتدعة في مخيلة المرء..».

هكذا يرى «عسكر» بطل الرواية الخرائط، يرى العالم، وهو الذي وجد نفسه منذ ولادته وكأنه موضع سؤال:

«لقد غدوت سؤالاً لكل من يلقونك، لكل من يعرفونك، ولكل من يتعاملون معك، وأنت تشك، أحياناً، إن كنت توجد خارج أفكارك ذاتها، خارج رأسك».

فهو، ويا للحظ الغريب، ولد في اللحظة التي كانت فيها أمه تودع الحياة، لكنه لحسن الحظ يجد من ينقذه، وكانت هي «مصرا»، هذه الشخصية الخرافية، المرأة العريضة كالحياة، تدخل الغرفة في اللحظة المناسبة، وهي التي كانت مطاردة من شخص لا يكف عن ملاحقتها، هي الغريبة الآتية، تقريباً، من اللامكان، لتنقذ الوليد «عسكر» ونقتطف:

«كان من الممكن أن تموت من البرد الذي تعرضت له، لو لم تأت مصرا مصادفة، كنت محظوظاً على أية حال، لأن مصرا وجدت الحجرة التي كنت فيها، وهي أفضل مكان للاختباء من أودان الذي كان يلح عليها بمحاولاته التقرب منها، كانت الحجرة مفتوحة، فدخلتها متعثرة، وأغلقت الباب وراءها حالاً. لم تعرف، إلا في ما بعد، انك وأمك كنتما هناك: أنت حي، وأمك ميتة، ان شهادتها ستظل الوحيدة التي على المرء أن يأخذ بها. إنها ستصر على إنها لم تعرف من هو أبوك، إلا في ما بعد».

المهم إن عسكرا أضحى في حضن مصرا، التي أخذته حتى من أقرب الناس إليه (عمه قورح وهلال خاله وزوجتيهما شهراويلو وصلاتو) حتى أضحت مصرا».. تعني العالم لك، كما انك اعتقدت أن لا أحد يعرفها جيداً كما عرفتها، ولم يحتجها أحد كما احتجتها، ولم يدرس أحد تقلبات مزاجها مثلك، وباختصار، كنت تتلهف إليها حين لا تكون معك، كثيرات جئن إليك بنكران

ذات، يعتنين بك، لكنك كنت تبكي وتبكي حتى يؤتي بها إليك، وباستسلام ذات مماثل كنت تبدي ابتهاجك بصحبتها، مما جعل بعضهم يقول إنها سحرتك، علمتك كيف تستخدم جسدك أفضل استخدام، علمتك كيف تغسله، وساعدتك في مراقبته ينمو مثل ظل النهار».

إن هذه الرواية في الحقيقة وعلى امتداد ثلاث مائة وخمسين صفحة من القطع المتوسط، هي قصة هذه العلاقة الاستثنائية بين عسكر وبين هذه الأم التي قيل إنها كانت.. خادمة جاءت من مكان آخر، في الشمال، لذا فإن الناس بمن فيهم أهل عسكر، كانوا ينظرون إليها من عل، وينعتونها بنعوت شتى، حتى قيل إن اسمها لم يكن مصرا، نقول هذه العلاقة الاستثنائية التي أرد الكاتب أن يقول من خلالها الكثير، فعلى المستوى الشخصي يصل بالعلاقة إلى حد الاندماج الكامل، يقول عسكر: «يبدو أنني ظللت، لسنين، مجرد امتداد لجسم مصرا، وبمعنى ما، كنت نفسها الممتدة، ويمكنك القول أنني كنت القضاء المحيط بجغرافيا جسدها، وعلى مستوى الدلالة العامة يريد بها، بمصرا، كشخصية محورية، أن يحل التناقض الحاصل في نفس عسكر، فهو الذي يذوب حباً في وطنه يجد نفسه مندمجاً إلى حد السحر مع امرأة اتهمت في نهاية الرواية بالخيانة من قبل «الوطنيين» المتعصبين الذين لا يرون أكثر مما تحت أقدامهم، وكأنه يقول

بذلك، ومن خلال هذه التراجيديا الإنسانية، انك أيضاً يمكنك أن تكون بصلة وجودك في المكان جزءًا أساسياً ومحورياً منه.

وإذا كانت هذه جملة أحداث الرواية، التي لا يمكن تلخيصها بحال، إلا أنها من زاوية أخرى، وما أكثر الزوايا التي يمكنك أن تنظر منها إليها، تطرح سؤال الهوية لتفجر به صورة ما يجري في الصومال، على الرغم من أن الوسيلة ظلت دوماً الخيط الإنساني الحاد الذي يؤرق حقاً، وهو يختلط بمشاكل المحيط في كل أحوالها، وحتى في مستواها المباشر الذي قد يدفعك أحياناً إلى النفور من هذه الفقرة أو تلك، لكن الكاتب سرعان ما يعود إليك، وإلى نفسه، أو بالأحرى إلى عسكر، الذي يمكننا أن نرى فيه الكثير من الكاتب، وإذا كان هذا التداخل الحلزوني يدفع بك إلى طبقات الرواية لترى عالماً قل أن رأيته، فإنه من زاوية أخرى أيضاً، يسحبك إلى هذه المساحة الغنية التي يفجر بها وفيها الخيال ويمضي به إلى أقصى ما يمكنه أن يمضي، فتجد نفسك كثيراً وأنت تسبح في ما بين الواقع والحلم، انظر إليه وهو يأخذك في مشهد الطوفان إلى النهاية:

«وأنت طفوت، طفوت ثقيلاً مثل جثة، نائماً حتى نهاية العالم، طفوت شرقاً، نحو البحر، وتتذكر أحداً يقول انه لم يعد ثمة بعث أو نشور، وملايين البشر فقدوا أرواحهم وممتلكاتهم في الطوفان، لكن الجميع اتفقوا أن هذا لا يهم، فهي نهاية العالم،

وعندما سألتك امرأة كانت تطفو إلى جانبك منذ أيام عما أنت فاعله، أجبت بأنك جئت لتدفن نفسك في الماء، قلت أنك ستطفئ النور، وتختفي في العتمة المحيطة، وتنبأت بأن مطراً غزيراً ذا طوفانات متعاقبة سينزل من السماء، بحيث يصل الأرض بالسماء، ماحياً من ذاكرة كل شخص الأحلام التي رآها، ولن يكون ثمة ماض، ولا حاضر، ولا مستقبل».

أليست هذه نبوءة فنان يرى أبعد مما بين قدميه، ألا تقارب هذه الصورة ما جرى في الصومال بعد أكثر من عشر سنوات من كتابة هذه الرواية؟

نقول ونحن نعتذر عن هذه الملامسة الخفيفة لهذا العمل الهام، والذي لا تغني أي مقاربة له عن قراءته كاملاً، نقول لعلها بداية لنقل أعمال هذا الكاتب إلى لغتنا العربية ولديه أعمال تقف في مقدمتها ثلاثية: حليب حلو ومر، وساردين، وأغلق يا سمسم، كما أن لديه بعد «خرائط» عمل يحمل عنوان «عطايا» لعلها تجد في جهد مترجمينا المخلصين نفراً يساهم في نقلها إلينا، نرجو أن تكون على هذا المستوى الاستثنائي الذي جاءت عليه هذه الترجمة الدقيقة والأمينة، حتى نتعرف على كاتب مهم، هو على أي حال واحد منا.

***

30: جابرييل جارسيا ماركيز:
ليس لدى الكولونيل من يكاتبه

في الثامن عشر من شهر مايو 1924م دعيت السيدة «فيرجينيا وولف» لإلقاء محاضرتها «مستر بينيت ومسز براون» أمام جماعة من عشاق الأدب في كمبردج، فافتتحتها بالعبارة المثيرة التالية: «نحن نرتجف على شفا عصر من أعظم عصور الأدب الإنجليزي» واعتبر النقاد هذه المحاضرة بمثابة إعلان أدبي عن آمال المجددين من كتاب الرواية الإنجليزية في ذلك الوقت،وعندما سأل الناقد الإسباني «م. ف. برازو» الروائي الكولومبي: جابرييل جارسيا ماركيز إثر صدور روايته «مائة عام من العزلة» عام 1967م عن رأيه في مسألة العلاقة بين الأدب والسياسة، أجاب ماركيز: «أعتقد أن العالم سيتحول إلى عالم اشتراكي، وآمل أن يتحقق ذلك في أقرب وقت، على أنني أعتقد أن كتابة أدب سيئ – تعرقل مسيرة العملية التاريخية نحو الاشتراكية، أما تحفظي تجاه ما يعرف بالقصة الاجتماعية الملتزمة، فيكمن في طابعها الجزئي

التجميلي، الذي يعطي القارئ صورة جزئية عن العالم والحياة» وأضاف: «في رأيي أن القارئ في أمريكا اللاتينية، لا يحتاج إلى من يقص عليه مآسيه واضطهاده وغياب العدالة الاجتماعية إنه يعرف كل هذا ويعاني منه يومياً، وإنما هو بحاجة إلى أدب جديد، ففي الأدب الجديد تحريض وتوعية». وبهذه الإجابة يصبغ «جابرييل جارسيا ماركيز» بياناً أدبياً له نفس التأثير الذي كان لمحاضرة «فرجينيا وولف» يعكس الخلفية الفكرية والأدبية التي تقف وراء تيار الأدب الجديد في العالم الثالث.

ففي ثلاثينيات هذا القرن كانت الرواية الإنجليزية تسجل نقلة نوعية في تاريخ الأدب الإنجليزي.. وإذا كانت هناك وحدة من نوع ما تجمع كتاب العالم الثالث، فانه ببداية ستينيات هذا القرن، كانت الرواية والقصة في هذا العالم الثالث تسجل، أيضاً نقلة نوعية جديدة.

حدث هذا في أمريكا اللاتينية والبرازيل والهند وبلاد عديدة في أفريقيا، وأيضاً في عالمنا العربي، وقد يكون التدليل بأمثلة محسوسة على ذلك يحتاج إلى مجلدات، لكن يكفي أن نعرف أنه عندما نشرت دار الكلمة البيروتية رواية «جابرييل جارسيا ماركيز» – مائة عام من العزلة– في العام 1979م، كانت الحياة الثقافية في الوطن العربي تسجل حدثاً فريداً له دلالته الكبيرة، فقد استقبلها النقاد والقراء على السواء بترحاب شديد، وسجلت

الرواية رقماً قياسياً في التوزيع، فنفدت الطبعة الأولى (خمسة آلاف نسخة) خلال شهور قليلة، وأعد المترجمون أقلامهم لتقديم بقية أعماله للقارئ العربي.

هذا على الرغم من أن حياتنا الثقافية لم تشهد منذ زمن طويل احتفاء برواية أو روائي، الأمر الذي حدث لماركيز، وبينما يسجل كتابنا المسمون بالكبار هبوطاً ملحوظاً في أرقام التوزيع، تتجه همة القراء والنقاد إلى اتجاه آخر: إلى الرواية الجديدة التي يكتبها الكتاب الجدد الأصلاء، أولئك الذين يحملون فكراً واضحاً، ويتخذون مواقف متقدمة، ويعون المشاكل النوعية لعملهم، ويجاهدون من أجل الوصول بالرواية في العالم الثالث إلى مكانتها الطبيعية بالنسبة للأدب العالمي.

ويمكننا الآن أن نسجل بكل بساطة: أن الرواية الجديدة الجادة تأتي من هنا، من العالم الثالث، وسوف تشهد الأيام على سيادتها، في الوقت الذي تتراجع فيه مكانة الرواية الأوروبية والأمريكية عن الصدارة، وفي نفس الوقت يسجل الأدب ذو النظرة الضيقة، أو ذلك الذي يكتبه المنتفعون من السائد الثابت تراجعاً للوراء.

وقبل أن نعرض لهذا العمل الجديد «ليس لدى الكولونيل من يكاتبه» علينا أن نتعرف قليلاً على حياة مؤلفها، من هو ومن أين جاء؟.

ولد «جابرييل جارسيا ماركيز» عام 1928م في مدينة

«أراكاتاكا» إحدى مدن المنطقة الحارة في جنوب كولومبيا وتلقى تعليمه الابتدائي بها، ثم انتقل في سن الثانية عشرة لمواصلة تعليمه في «بوجوتا» حيث درس المراحل المتوسطة في مدارس الجزويت، بعدها، دخل جامعة «بوجوتا» ليدرس القانون الذي كان يشكل عبئاً ثقيلاً عليه، وفي الجامعة بدأت ميوله الأدبية تتفتح، وبمجرد تخرجه عمل بالصحافة، في نفس الوقت الذي كان قد بدأ كتابة قصصه الأولى، وبعد فترة أصبح عضواً أساسياً في جهاز تحرير جريدة «آل سبكتاتور» «الليبرالية المعارضة، بعد وقت أرسلته الجريدة المذكورة ليعمل مراسلاً لها في أوروبا، واتخذ روما مركزاً رئيساً له في الوقت الذي كان يقوم برحلات عديدة إلى البلدان الأوروبية المختلفة، وفي روما كان اتصاله بجماعة السينما التجريبية، والتحاقه بمعهد لدراسة الإنتاج السينمائي، بعدها انتقل إلى باريس حيث كتب روايته القصيرة «ليس لدى الكولونيل من يكاتبه» واستمرت به الحياة في عطائها حتى انفجر الدكتاتور روجاس بنيلا عام 1955 في حملة فاشستية ضد المعارضة أغلقت خلالها صحيفة: آل اسبكتاتور وبالتالي أغلق مصدر رزق ماركيز فوجد نفسه بلا عمل ولا راتب.

وكان أن وقفت معه سيدة فرنسية هي صاحبة الفندق الذي كان ينزل به في الحي اللاتيني بباريس، فرفضت أن تتقاضى أجراً

عن إقامته بالفندق، بل ورفضت أن يرحل، وها هي في المستقبل، ترفض أيضاً أن يعيد لها ما اعتبره ديناً عليه بعد أن أنصلح حاله.

ويتزوج عام 1958م من «مرسيدس» وينتقل إلى كاراكاس ليعود إلى الصحافة مرة أخرى، ويكتب جزءًا كبيراً من روايته الهامة: «مأتم الأم الكبيرة» ويختاره «فيدل كاسترو» بعد دخوله هافانا ليكون مديراً لوكالة الأنباء الكوبية الجديدة «برانسلا تينا» في «بوجوتا» لكنه يحن لخوض تجربة التفرغ لكتابة رواياته فيستقيل من عمله، وفي زيارة إلى هافانا تعرف إلى تشي جيفارا وقامت بينهما صداقة وطيدة، كانت نتيجة لتقاربهما في الرأي حول عدد من القضايا الهامة، وفي عام 1961م يرحل إلى المكسيك خالي الوفاض، لكن القوى الوطنية المكسيكية منحته رعايتها وقدمت له مساعدتها وبيتاً في ضاحية هادئة جميلة، وفي هذا البيت أنهى بعض رواياته ودفع بروايته «الأزمنة الصعبة» إلى المطبعة، وتحولت قصة «لا لصوص في هذه المدينة» إلى فيلم عرض في مهرجان لوكارنو عام 1965م، وخاض تجربة كتابة السيناريو غير أنه لم يتوقف عن عمله الأساسي.

في مقابلة أجرتها معه مجلة «بوهيميا» عام 1979م يقول ماركيز: في رواية «ليس لدى الكولونيل من يكاتبه» ثمة أمور لا تقال، وأمور نصف مضاءة، وصمت بليغ، ومعجزات سرية، ثمة نغمة غموض تلف الكتاب الذي لا يكاد عدد صفحاته يصل إلى

المائة، ولكنه غموض محاط بظلال مضيئة».

وعن شخصية الكولونيل يقول في نفس المقابلة: «شخصيات قليلة في الرواية الأمريكية – اللاتينية – تستسلم للإغراء مثل الكولونيل العجوز المهووس، الذي يبقى حياً في الذاكرة لمدة طويلة بعد قراءة الكتاب، إنه شبيه بطفل عجيب هرم، إنه المجنون والعاقل، المثير والإنساني، الذاهل والترجيكوميدي، إنه ليس مجرد شخصية مرسومة من الخارج فقط وإنما هو روح أيضاً،«الكولونيل» هي طرفة، ولكنها قصة قبل كل شيء، قصة لا تجعلنا نصل إلى فعل محدد، وإنما إلى شخصية، وفي التحديد الأخير إلى رؤية».

وعن ظروف كتابتها ورأيه فيها ضمن رواياته الأخرى يقول: «في نفس الوقت الذي كنت أكتب فيها رواية «الزمن السيئ» كتبت رواية «ليس لدى الكولونيل من يكاتبه» وأنا أعتقد بأن هذه الأخيرة هي أفضل رواياتي دون شك، وأعتقد أيضاً بأنه كان عليّ أن أكتب «مائة عام من العزلة» لكي يقرأ الناس رواية «الكولونيل» لأن هذا الكتاب لم ينل الشهرة في حينه.

وواضح من هذا الكلام إعجابه الذي يصل إلى حد الشغف بهذه الرواية صغيرة الحجم ذات البساطة التي تخفي وراءها الكثير، بقدر ما يخفي جبل الجليد العائم من جسده الذي لا يظهر منه سوى قمته.

فمنذ اللحظة الأولى يدخل بك الكاتب إلى القلب مباشرة، ودون مقدمات، فيضعك أمام الأمر التالي:

«نزع الكولونيل غطاء علبة اللبن فتأكد من أنه لم يبق فيها سوى قدر ملعقة صغيرة، فتناول أبريق القهوة عن الموقد، وسكب نصف ما يحتويه من ماء على الأرض الترابية، ثم كشط بسكين محتويات العلبة ونفضه فوق الإبريق إلى أن سقطت آخر ذرات اللبن مختلطة بصدأ العلبة» ثم إنه يضعك في قلب حالة الانتظار التي ستسود الرواية وتخيم عليها بهذا الجو الذي يرسمه ببساطة ورقة حول الشخصية في الأسطر التالية:

«وبينما كان ينتظر غليان القهوة، شعر الكولونيل وهو يجلس إلى جانب الموقد المصنوع من الطوب اللبن، وعلى وجهه تبدو مظاهر الانتظار الواثق البرئ بأن نباتات فطر وزنابق سامة تنمو في أحشائه.. فطوال ست وخمسين سنة، لم يفعل الكولونيل خلالها شيئاً سوى الانتظار». ولا تملك إلا أن تستعيد عبارة استراجون التي قالها لفلاديمير: ماذا تتوقع.. انك دائماً تنتظر حتى اللحظة الأخيرة. في مسرحية في انتظار جودو لبيكيت».

وبالفعل فان الكولونيل ينتظر حتى اللحظة الأخيرة.

لكنه ماذا ينتظر حقيقة؟

إنه أحد المحاربين القدماء في الحرب الأهلية، الذين خاضوا غمار الحرب من أجل الحفاظ على الجمهورية، وإذا كان لابد

لكل حرب من ضحايا، فان الكولونيل الذي لا نعرف اسمه حتى النهاية، أحد ضحايا هذه الحرب، فأعضاء حزبه الآخرون قد وجدوا طريقهم للمناصب، وبقى هو كمحارب لم يعرف الطريق إلى المساومة، في مؤخرة الصفوف، ينتظر انصلاح الحال، وعلى الرغم من أنه أبلى بلاءً حسنا، إلا أنه حتى لم يحصل على معاشه الذي يستحقه كمتقاعد، وظل طوال الخمسة عشر عاماً التي تسبق أحداث الرواية، في انتظار أن ترد عليه الحكومة بالرسالة التي يذهب إلى مركز البريد كل جمعة ليتلقاها، لكنها لا تصل.

يعيش الكولونيل في بيت متهاو مع زوجه العجوز المصدورة التي تعيش دوما على حافة نوبة جديدة، تمشي على طول الممر، وشعرها مسدل على ظهرها، وذراعاها مفتوحتان، تبحث عن الهواء من خلال صفير رئتيها، تدبر أمر الطعام بالتحايل على ما تبقى لهما منه، بعد أن مات ابنهما أغوستين بطعنة غادرة من القوى الخفية أثناء توزيعه المنشورات الثورية في حلقة مصارعة الديكة، وهو الذي كان يعولهما، ولم يترك لهما سوى القليل، وديك مصارعة يدور الصراع حوله بين الرجل وزوجه، فهي تفضل بيعه لتقتات بمثمنه، ولتوفر ثمن طعامه، وهو يصر على الاحتفاظ به حتى موعد السباق السنوي لمصارعة الديكة، حيث يأمل أن يكسب الديك وينال هو نصيبه من أرباح المتراهنين عليه.

يذهب الكولونيل كل أسبوع لينتظر المركب التي تحمل

كيس البريد، وموظف البريد يعطي الآخرين رسائلهم وينظر إليه بلا مبالاة، وعندما يصاب باليأس يذهب إلى محاميه ويطلب منه تسليمه أوراقه ويذهب بها إلى محام آخر، معتقداً بأن سبب التأخير في الرد عليه، من ذلك المكان المجهول هو محاميه، الذي يحاول شرح الأمر له، وتبصيره بالواقع دون جدوى، لكن الأسابيع تمر دون أن يتلقى رسائل.

تشتد الحاجة به، ولم يبق لديه شيء في البيت، بعد أن باع كل ما له قيمة، يفكر في بيع الساعة الخشبية، لكنه يكتشف بأنها لن تعود بعائد يذكر، فقد كف الناس عن استعمال مثل هذه الساعات، بعد أن أصبح بإمكانهم الحصول على ساعات لها أرقام تضيء في الظلام.

ولذلك أهميته الخاصة إذا عرفنا أن القرية تعيش في ظل حظر التجول الذي يبدأ مساء كل يوم، ويفكر في بيع ديك المصارعة، آخر الذكريات التي تركها وحيدهما الميت، وبالفعل يحمله إلى سمسار القرية، وأحد أغنياء الحرب الذي امتص دم الضحايا، ويمارس كل أنواع الإذلال، حتى يبخسه الثمن، وبالفعل، يساومه على تسليمه أربعمائة بيزو بدلاً من التسعمائة التي كان قد لمح له بها قبلا، وبإهمال شديد يعطيه ستين بيزو مقدماً حتى يعود من رحلة عمل ينهي معه الصفقة،في هذه الفترة قبل عودة السمسار، يفكر الكولونيل في ابنه، وفي الخطأ الأكبر الذي سيرتكبه لو أنه

باع الديك الذي يراهن عليه كثيرون ممن عقدوا الآمال على الفوز من خلاله، ويقرر بأنه لن يبيع الديك، وتنتهي الرواية، دون نهاية، فلا تزال حال الكولونيل كما هي، ولم نشهد مصارعة الديك المعقود عليه الآمال، ولا نعرف ما إذا كان سيكسب أم سيخسر على الأرجح كما يوحي سياق الأحداث.

بعد أن تنتهي من قراءة هذا العمل تتذكر على الفور شخصية قريبة من شخصية الكولونيل إلى حد كبير، تتذكر سانتياجو عجوز هيمنجواي في روايته الساحرة «العجوز و البحر» الذي لا ينسى، فكلاهما يصارع المجهول من أجل الحصول على الحياة، وإن كان عجوز هيمنجواي أكثر إيجابية بمحاولته العملية في الصيد مرة أخرى على الرغم مـن الفشل.

شبه آخر بين العملين يفرض نفسه عليك. ألا وهو اهتمام الكاتبين بالتعبير عما يريدان قوله من خلال التفاصيل الصغيرة التي تبدو للوهلة الأولى جانبية وليس لها أهمية، لكنها في الحقيقة غير ذلك.

بناء هذا العمل بسيط للغاية، وقدرة الكاتب على رسمه تبدو بارعة، كما هي قدرته على رسم الجو العام المحيط بالشخصية، وبالفعل فان قارئ هذا العمل سيظل يذكر شخصية الكولونيل ولن ينساه، فهو ابن لحظة خلاقة من لحظات الانفعال بالحياة.

***

31: جابرييل جارثيا ماركيز :
عن الحب وشياطين أخرى

هذه رواية جميلة أخرى للكاتب الأشهر «جابرييل جارسيا ماركيز» نقلت إلى اللغة العربية، عرفنا، قبل نقلها إلى الإنجليزية بعدة أشهر.

متابعة نقل أعمال الكاتب الكولومبي إلى لغتنا العربية له في الحقيقة أكثر من مغزى، لا يمكن أن يفسره فقط وجود عدد من المترجمين والناشرين النشطين، وإنما الأساس يعني، ضمن ما يعني، أن رواج هذا الكاتب في العالم العربي، ومنذ نشرت له دار الكلمة في بداية الثمانينيات رائعته الأولى «مائة عام من العزلة» يلبي حاجة القارئ للأدب الجاد والمختلف لما روجت له الآلة الإعلامية الغربية باعتباره نهاية المطاف.

لقد فتح رواج ماركيز في عالمنا العربي خريطة جديدة عرفنا عبرها كتاباً آخرين بارزين من بلاد أخرى غير أوروبا وأميركا والأدب الروسي، فتوجهت العيون بقوة إلى أميركا اللاتينية

وأدبها، ثم إلى اليابان والصين وبلاد أفريقية عديدة.

من جهة ثانية فانه إذا كان الروائي العربي نفسه قد تعرف على أساليب أخرى، وعوالم أخرى، فان القارئ العربي ذاق طعم هذه الثقافات وأصبحت قريبة من وجدانه، عبر أعمال وأسماء بعينها، بعد أن كان يتعاطف معها على المستوى الإعلامي والثقافي دون أن يكون بين يديه أدلة محددة، فأصبح تعاطفه مبنياً على أساس بدلاً من العواطف والإحن التي لا جدوى منها في النهاية.

أقول ذلك وفي اعتباري إن انتشار ماركيز هو الذي فتح الباب أمام المترجمين والناشرين، وبالتالي، الكتاب والقراء للتعرف على كتاب لا يقلون أهمية وقامة عنه، فتعرفنا على استورياس، كما تعرفنا على البيروني ماريو فارجاس يوسا، وعلى الأرجنتيني جيرمو كابرايرا انفانتي، وكاربنتيه وليتاملين، وكارلوس فونتس المكسيسكي والعدد أضحى لا يحصى الآن، وأنا أؤكد أن هؤلاء أو أغلبهم قد أضحوا موضع ترحاب ورواج بين قراء الرواية في العالم العربي، وبالقطع موضع اهتمام الروائيين ونقاد الرواية أنفسهم.

وعلى الرغم من أن التهافت على نقل هؤلاء إلى لغتنا العربية قد أدى إلى حالات تشويه عديدة، لم يكن أقلها أن أصدرت دار نشر مصرية (عريقة) تلخيصاً مخلاً لرواية «مائة عام من العزلة» بل وتجرأت وغيرت العنوان، ولا أعرف كيف يمكن وصف هذا

الفعل بأقل من أنه جريمة كبرى لا في حق ماركيز وأدبه فقط، بل في حق هذه الدار العريقة، وفي حق القراء والنقاد والروائيين جميعاً.

بالفعل ان هذا التكالب قد دفع كثيرين ممن لا يحسنون الترجمة إلى نقل أعمال أضحت ركيكة وهزيلة، وبالتالي أضفت على الصورة قتامة وعتامة تلوث المشهد وتشوه الجنين فيتحول إلى مخلوق معوق يرثى له.

هنا لابد أن تكتمل الصورة، وأن يقوم العارفون باللغتين الإسبانية والعربية من النقاد بمراقبة هذا الإنتاج والقيام بدورهم الأخلاقي والمهني من تقويم هذه الترجمات والتنبيه ضد المشوه منها، والإشادة بالجيد المتقن حتى لا تصبح صورة هذا الأدب مأخوذة عن المعوقين وغير الموهوبين والأدعياء الذين تمتلئ بهم الساحة.

فمطلب تقويم هذه الترجمات الغزيرة من أدب أميركا اللاتينية، كما من الأدب الياباني، وهو ما اتخذ صورة الظاهرة أمر ملح وضروري، كما انه أمر مفتقد لا نراه لا في صفحاتنا الثقافية، ولا في المجلات المتخصصة في النقد الأدبي.

وعودة إلى فترة ترجمة الأعمال الغربية الكبرى بما فيها الأدب الروسي، نجد أن هذه الفترة قد شهت، في حين ظهور هذه الترجمات، تقييماً وتقويماً لهذه الأعمال، حتى أصبحت الصورة

واضحة لدى القارئ بخصوص الرديء والجيد منها.

نعود إلى روايتنا الجديدة التي ترجمها الدكتور وليد صالح عن الإسبانية «عن الحب وشياطين أخرى» فنجد أن الناشر (دار الشروق) يستدرك أنه سبق ونشر كتاباً لماركيز بنفس العنوان وضم مجموعة من القصص القصيرة، والحقيقة أن تلك الترجمة كانت لمجموعة ماركيز «اثنتا عشرة قصة مهاجرة»، وحدث لبس تسبب فيه اتصال غير مكتمل مع وكيل ماركيز، ويعد الناشر قراءة بنشر طبعة ثانية للمجموعة القصصية بعنوانها المذكور أعلاه.

إذاً نحن بصدد هذه الرواية: «عن الحب وشياطين أخرى» وعلى عكس ما هو شائع عن أعمال ماركيز فإنني أجد في هذا العمل تحديداً «حكاية» يدور العمل حولها، هي حكاية صبية تبلغ من العمر اثنتا عشرة سنة تدعى «سيرفيا مرايا»، التي تذهب صباح أحد الأيام برفقة خادمة لشراء أوراق الزينة للاحتفال بعيد ميلادها الثاني عشر، فيعضها كلب يعتقد انه مصاب بالسعار، وتقول المعتقدات الشعبية أن من يصاب بعضة كلب مسعور فان الشياطين تتلبسه وتسكن روحه، الأمر الذي اقتضى أن يقوم والد الصبية بإرسالها إلى الدير لإخراج هذه الأرواح الشريرة من جسدها، لكنها في الدير تصبح هدفاً لقسوة وشراسة رئيسة الدير وأتباعها الذين يذيقون الصغيرة أشد أنواع العذاب، ولا يشفع لها أن صحتها الجسدية والعقلية ومواهبها المتألقة في العزف

والرقص والغناء والتحدث بلغات هندية وافريقية متنوعة، لم يشفع كل ذلك لإثبات سلامتها.

وفي الدير يكلف الأسقف أحد الرهبان (كايتانو دي لاورا) بمعالجة الطفلة من المس الشيطاني فيجد نفسه أسير جمالها ومواهبها و.. جدائلها الذهبية الطويلة المذهلة.

أحداث الرواية إذاً لا تعدو أن تكون قصة تعذيب هذه الصبية على أيدي رهبان وراهبات الدير وأشياعهم، كما هي ضحية أب خامل وأم منحلة من الطبقة الأرستقراطية للقرن الثامن عشر الذي تفشت فيه محاكم التفتيش وهذا الجو القمعي الذي ساد وانتشر في كل الأجواء، هذا الجو الفاشي الذي انتشر في إسبانيا (ولا تفوتنا إشارة ماركيز إلى تعذيب العرب واليهود على أيدي محاكم التفتيش) وأرخى سدوله على البلدان الناطقة بالإسبانية.

يفجر ماركيز إذاً من خلال هذه الحادثة البسيطة (الذي يحكي هو نفسه كيف وقع عليها) عالماً كاملاً بكل أجوائه الأسطورية والخلافية.

يقول ماركيز انه ذات صباح من عام 1949م حضر اجتماع التحرير الصباحي للجريدة التي كان يعمل بها مخبراً صحفياً ولم تكن هناك أحداث تذكر، إلا أن رئيس التحرير تلقى مكالمة هاتفية علم خلالها أن قبور سراديب دير «سانتا كلارا» القديم كانت تفرغ مما فيها فأمرني – والكلام لماركيز– بشيء من

اللامبالاة: «اذهب إلى هناك عسى أن تطرأ لك فكرة».

كان مقرراً بيع دير الراهبات التاريخي الذي تم تحويله إلى مستشفى منذ حوالي قرن من الزمان لإقامة فندق ذي خمسة نجوم مكانه، ويقول:

«أدهشتني بدائية الأسلوب المتبع، إذ أخذ العمال يفتحون القبور بالمعاول والفؤوس ويخرجون التوابيت التالفة التي تفسخت بمجرد تحريكها، وقاموا بعزل العظام عن الملاط والتراب المختلط بخرق الثياب والشعر الذابل.

في الكوة الثالثة للمذبح الأكبر، إلى جانب المكان الذي يوضع فيه الإنجيل، وجدت الخبر الذي أنشده، تحطمت شاهدة قبر أثر أول ضربة معول وانبعثت خارجه جديلة (شعر) حية ذات لون نحاسي كثيف؛ حاول رئيس العمال إخراجها كاملة، بمساعدة عماله، لكنهم كانوا كلما سحبوا منها جزءًا تبدو أشد طولاً وغزارة، واستمر الشد والجذب إلى أن خرجت آخر خصلات الشعر المغروزة في جمجمة طفلة، لم يبق في الكوة غير عظيمات رقيقة متفرقة، وعلى شاهدة القبر الحجري المتآكلة بسبب التملح لم يستطع أحد قراءة شيء سوى الاسم واللقب «سيرفيا ماريا دي تودوس لوس انخليس» كانت الجديلة الرائعة ممدودة على الأرض بطول اثنين وعشرين متراً وأحد عشر سنتيمترا.

فسر لي رئيس العمال ما شاهدته دون دهشة تذكر، فقال: «إن

شعر الإنسان ينمو بطول سنتيمتر واحد كل شهر حتى بعد الوفاة، وان هذه الأمتار الاثنين والعشرين تبدو معدلاً مناسباً لنمو استمر مدة مئتي عام «لم يبد لي ما قاله أمراً تافهاً، فجدتي كانت تروي لي في صغري أسطورة الماركيزة الصغيرة، ذات الاثنى عشر عاماً، التي كانت جديلتها تنثال وراءها وكأنها ثوب زفاف، والتي ماتت مسعورة إثر عضة كلب، كانت المركيزة الصغيرة مبجلة لدى شعوب الكاريبي لكثرة معجزاتها، لذا فان إمكانية أن يكون ذلك القبر قبرها كانت موضوع خبري الصحفي لذلك اليوم وكانت أيضاً سبب هذا الكتاب».

وهكذا نحن نكتشف كيف أن هذا الروائي الفذ كان مأسوراً هو نفسه بالأساطير التي تعشش في نفوس الناس الذين يكتب عنهم، وبهم، دون أن يتخذ منهم موقفاً «بارداً»، بل انه ينساق مع خرافاتهم بقصد كشف هذه العوالم الثرية التي قد تبدو لأصحاب الذهن السقيم أموراً غير ذات بال، فإذا بصاحب الخيال الخلاق يحولها إلى منبع لا ينفد ينسج منه عمله الفني محكم البناء والغني بالمعاني الإنسانية الجميلة.

***

32: عبد المنعم الحفني:
حتى المراثي الشعبية معرضة للضياع

ما يزال الجانب الأكبر من التراث الشعبي المتناثر في أنحاء وطننا العربي معرضاً للضياع، على الرغم من كل الجهود التي تبذلها بعض المؤسسات أو الباحثون الأفراد لجمعه، وتكاد الحياة الاستهلاكية التي تجر المجتمع العربي إلى الحياة العصرية المزعومة تقضي عليه، وكم من صرخة ارتفعت في السنوات الأخيرة لدرء هذا الخطر دون أن تجد المعونة؟ وكم من جهد بذل دون أن يجد إلا رجع الصدى كما يقول التشبيه القديم؟

***

إن هذه الدراسة الجديدة التي صدرت مؤخراً لتقول بملء الفم.. كم هو غزير هذا التراث، وكم هي حادة مشاعر الناس البسطاء، وكم يتمتعون (قبل أن يصيبهم عطب الحياة العصرية وحضارة البلاستيك) بحس فني صادق وروح عربي أصيل دفع الباحث إلى القول:

«كان أهم ما استوقفني فيها – أي المراثي الشعبية– جانبان، أحدهما الجانب اللغوي التاريخي، فقد لاحظت ألفاظاً عريقة في العروبة والفصاحة، تتداولها المعددات الأميات، دون أن تعرف الواحدة منهن معنى هذه الكلمة إلا إذا كانت في سياق كلام آخر، ومعنى هذا أن العديد في أصله تراث عربي، تحول من الفصحى إلى العامية، وظلت الأجيال تتوارث بعض ألفاظه، وتحاول الاحتفاظ بالطابع الموسيقي في هيكله العام، من حيث صياغة العديد في قوالب موسيقية.. والجانب الآخر الذي استوقفني هو المقدرة الواضحة على التصوير وتجسيد المعاني والمشاعر، فان ما يميز العديد انه يكاد يتحاشى التعبير المجرد.. فالمعددة لا تتحدث عن حزنها أو موقفها من المصاب، وكأنها مجرد شخص محايد، وإنما تجسد هذا الحزن وهذه المشاعر في صور حية».

إن هذا التراث الغزير ليعكس بصدق استمرارية الروح الشرقية المتأصلة ذات العاطفة الحارة منذ آلاف السينين، فما تزال النسوة المتشحات بالسواد يحفظن منذ أجيال سحيقة في القدم نفس الآيات الحزينة، وما يزال للموت طقوسه الخاصة التي وان كان التطور قد حصرها الآن في أماكن محدودة من الريف والمدينة في مصر، إلا أن جذورها الأولى تكاد تكون كما هي في جوهرها.

وكما الفرح الذي يردد الجميع أغانيه بشبق، فان للحزن أيضاً أغانيه المليئة بصدق العاطفة ودقة التصوير والتجسيد للمشاعر

المكنونة في صدور هؤلاء النسوة اللواتي عانين طوال آلاف السنين لوعة فقدان الأحبة تحت عجلات القتال الحربية وسنابك الخيل، أو في ظل السخرة التي قادهم إليها الفراعنة المختلفون، والمستعمرون المتوالون عبر العصور، أو بسبب المحن والمجاعات وأمراض الطبيعة.

وكما أن حالات الموت متعددة، فان لكل حالة منها زادا لا ينفد من العديد، يختلف باختلاف تفاصيل هذه الحالة نفسها، يقول الباحث: «إن العديد على الرجال يختلف حسب سن الميت ونوع حياته ومهنته، فعديد الأطفال يختلف عن عديد الشبان، وهذا يختلف عن عديد الكبار، كما أن عديد الزارع غير عديد المتعلم، وكذلك كل ذي صفة بارزة يتميز بعديد خاص، فالتقى له عديد خاص، والشجاع له عديد خاص، والوجيه له عديد خاص، كما أن الميت يختلف عديده عن عديد القتيل، ويختلف أيضاً عن عديد السجين، وعن عديد اللديغ، وهكذا..».

إن المستعرض لهذا الكم الهائل من الشعر الشعبي الحزين الذي جمعه الباحث بين دفتي هذا الكتاب ليجد نماذج تجعل الكثيرين من دعاة الإبداع يتصببون عرقا.

كم هي غنية تلك الصورة الرائعة التي ترسمها النائحة على مريض حبيب استعصى شفاؤه على الرغم من كل المحاولات التي بذلت لإنقاذه، استمعوا إليها:

حتى حشيش البير فتشـتــه
على دوا العيان ما وجدتــه
حتى حشيش البير فتشـــناه
وان كان على توب الخبا بعناه

لقد خرجوا، رجالاً ونساء يعتريهم الحزن والهلع، ليبحثوا عن دواء المريض في كل مكان، في الجبل والسهل، على الشاطئ وبين الزروع، لقد بحثوا في أركان الدنيا حتى لم يعد هناك سوى «البئر» فنزلوا إليها يفتشون بين الحشائش القليلة النابتة في قاعه فلم يجدوا: وهم لم يبخلوا عليه بشيء حتى باعوا ثوب الخباء.

ان هذا المثال المدهش ليجسد طبيعة هذه المراثي الشعبية وقوتها الجمالية وصدق عاطفتها، ها هي تقول أثناء الغسيل:

على المغسلة أتت خواتهم
يا واد يا ترى مين عازمهم
ع المغسلة ربت خواتم عاج
يا واد يا ترى مين الحجاج

وتصور الميت الرافض لدخول القبر – لأنه يخشى أن تغير زينته من تراب القبر– فتقول على لسانه:

ولا تنزلون القبر بالعاصـي
حالق جديد لا تعكسوا راسي
ولا تنزلوني القبر بالهمّـة

لابس جديد لا تعكسوا العمّة

ان خصيصة التجسيد عن طريق الصورة الشعرية واضحاً في أغلب النماذج التي ضمها هذا الكتاب، فها هي المعددة تقول:

قلبي مدينة وتاه مفتاحـــه

كثرت همومه وقلّت أفراحه

وتقول في صورة غاية في القوة والتأثير:

فايتاه والدود يقول للـــــدود

ناكل الحواجب ولا العيون السود؟

وفي صورة جمالية تطلب من راكب النخلة ألا يقطع فرعها كلها بل أن يترك فيها «شميرخ» يضفى عليها حلاوة، وهي تقصد ألا يأخذ منها أولادها جميعاً بل يترك لها ولو واحداً فتقول له:

يا راكب النخلة وتجنيها

خلي لها شميرخ يحليّها

وعلى الرغم من ريادة هذا الكتاب فان هناك عدة ملاحظات أساسية يلحظها القارئ بشكل واضح لابد من ذكرها.

الملاحظة الأولى تتعلق بثقة المصادر التي جمع منها الباحث نصوصه، إذ يبدو والصعوبات اعترف بها بنفسه، أن بعض هذه المصادر ضعيف للغاية إلى حد أنني اضطررت إلى مراجعة بعض الحافظات لأعرض عليهن بعض الأبيات فقرأتها بشكل أكثر صحة مما جاء في نص الباحث، وأسوق مثالاً واحداً على

ذلك.. ذكر الباحث النص التالي:

ع المغسلة رنت خواتم عاج

يا واد يا ترى مين عازم العياق

فوجدت ان القافية لا تستقيم، الأمر الذي وجدت تصحيحه عند سيدة شبه محترفة ما أن ذكرت لها البيت حتى أصلحته على النحو التالي:

ع المغسلة رنت خواتم عـــاج

يا واد يا ترى مين عازم الحجاج

وبالنسبة لهذه الملاحظة كان على الباحث عدم الاكتفاء بمصدر واحد بل عرض النصوص على عدة مصادر للتأكد من سلامة الرواية، والباحث معذور في ذلك إذ أن هذه العملية تقتضي التفرغ الكامل للبحث عدة سنوات، الأمر الذي لم يتوفر له كما ذكر هو، بل إن دوافعه لجمع هذه النصوص كانت دوافع شخصية للغاية.

الملاحظة الثانية أن النصوص جميعها هي نماذج صعيدية، أي من جنوب مصر، وكان الأشمل والأوقع أن يبذل بعض الجهد لجمع نماذج من المناطق الشعبية في القاهرة والإسكندرية، وريف الدلتا، السواحل والنوبة، والواحات التي مازالت الحياة البدوية غالبة عليها، فبهذه المناطق نماذج غاية في القوة والأهمية، وكان هذا سيفيد ولو حتى من باب المقارنة، فنحن لا نطلب منه أن

يجمع كل شيء فهو أمر مستحيل على جهد باحث فرد، والآمال أن تلفت هذه الدراسة نظر دارسين آخرين ليجمعوا نصوصاً من هذه المناطق تساهم في إعطاء صور أكثر شمولاً.

الملاحظة الثالثة تتعلق بالجهد الذي بذله في شرح المفردات، ومقارنتها بأصولها الفصحى، فهو جهد متواضع للغاية، والجدول الذي جاء في نهاية الكتاب لم يشرح إلا عدداً قليلا منها، فهناك العديد من المفردات التي لن يعرف القارئ «غير الصعيدي» معناها، بل وأنا نفسي من الصعيد غمض عليّ الكثير مما لم يشرح الباحث، صحيح أنه شرح الكثير لكن هناك نقصاً واضحاً في هذا.

الملاحظة التالية تتعلق بما قبلها إذ أن الباحث لم «يشكل» أغلب النصوص، لاعتماده على فطنة القارئ، والحقيقة أن عدم التشكيل أضر بكثير من النصوص، وعلى سبيل المثال أورد الباحث (ص 180):

كنت أقول يجول على هلال العيد
هل الهلال وخالف المواعيـد
كنت أقول يجول على هلال رمضان
هل الهلال وخالفني الأيام

فكان عليه أن يكتب بيجو «بيائين» حتى يستقيم المعنى، وكان عليه تشكيل (هل) بتشديد اللام، فالمعنى المعقود هو «هلول»

الهلال وليس «هل» التي تعني صيغة السؤال.

وهناك مثال آخر نسوقه على ضرورة التشكيل إذ جاء النص في نفس الصفحة على النحو التالي:

عيد عام أول كنت أنا وانت
عيد السنة يا طول وحشتنا
عيد عام أول كنت أنا معاكم
عيد السنة يا طول وحشناكم
عيد عام أول كنت أنا وأنتو
عيد السنة يا طول وحشتكم

فالقارئ لابد أن يخطئ في قراءة «عيد عام أول» ولن يفهم معناها دون وضع فتحة على الميم في (عام) وتشديد الواو في (أول) لأن المعنى المقصود هو عيد العام الماضي.

الملاحظة الأخيرة تنعكس على طابع الدراسة كلها. إذ أن طريقة الشرح والعرض أخذت طابعاً مدرسياً جامداً، وأنا لا أفرض منهجاً معيناً على الباحث، لكن كان عليه أن يتجنب هذه المدرسية بشكل أو بآخر، حتى يتجنب القارئ صعوبة الاستمرار في القراءة.

***

33: سيد عويس:
ثقافة الناس في الكتب الصفراء

كان سيد عويس، شيخ علماء الاجتماع المصريين الراحل (1913م- 1989م) يرى أن الناس - وهو هنا يقصد الأغلبية الساحقة من الشعب المصري، وليس جماعة المثقفين الذين يتعاملون مع الكتب، يستمدون ثقافتهم من الكتب الصفراء، التي تنتقل عبر القادة الاجتماعيين، الذين هم غالباً أولئك القرويون الذين تلقوا تعليماً أولياً، في الأزهر غالباً، ثم اختمرت ثقافتهم في الجماعات الصوفية الشعبية، لتصبح ثقافة هذه الكتب الصفراء على أفواه الناس، الذين هم في أغلبهم لا يحسنون القراءة أو الكتابة، لكنهم يتناقلون هذه الثقافة من حلقات الذكر وجلسات الأدعية، وحلقات الوعظ في الجوامع، وفي الاحتفالات الدينية، خاصة الموالد، وفي البيوت أيضاً، على حد سواء، أي أن الثقافة تلقن من قبل القادة الاجتماعيين إلى أغلبية الناس.

***

لذا فان سيد عويس، كعالم اجتماع نابه ومن طراز فريد، كان يعود دائماً إلى هذه الكتب الصفراء (وهو وصف لا يستعمل هنا للتهكم وإنما لمجرد أن هذه الكتب كانت – وبعضها لا يزال- تطبع على ورق أصفر محلي الصنع من إعادة تصنيع الورق المستعمل).

وكان سيد عويس قد بح صوته وهو يحاول أن يقول لنا أننا يجب أن نرجع إلى هذه المصادر إذا أردنا أن نعرف ثقافة الأغلبية من الشعب المصري.

وقبل أن نسمي معه مصادر هذه الثقافة، نراه يجمل سمات المجتمع المصري في ضوء البحوث والدراسات التي قام بها في هذا المجتمع من الواقع منذ عام 1938م وحتى عام 1988م، حين كتب سفره الرائع «قراءات في موسوعة المجتمع المصري»، فنجده يقول أن من أهم سمات هذا المجتمع:

1 – انه مجتمع قديم ومستمر.

2 – انه غيّر لغته مرتين (أو أكثر)

3 – انه غيّر دينه مرتين (أو أكثر)

4 – إن أعضاءه كانوا يجعلون من حكامهم آلهة حتى اعتنقوا المسيحية (ثم الإسلام).

5 – إنهم بسبب الظروف التي مروا بها هم متدينون، لذا فان سلطان المعابد، ثم الكنيسة، فالأزهر، ثم الفرق الإسلامية،

والطرق الصوفية، سلطان قوي ومتمكن.

6 – والملاحظ أن رجال الدين كانوا يمثلون فئة المثقفين في ربوعه حتى تم افتتاح الجامعة المصرية عام 1908 فصارت توجد فئة أخرى من المثقفين، ومن ثم نلاحظ وجود صراع بين رجال الدين المثقفين القدامى (والذين لا يزالون لهم سلطانهم الروحي) وبين المثقفين الجدد من غير رجال الدين وقد يخفت هذا الصراع أو يحتدم.

7 – تحقق قدر كاف من المركزية السياسية خلال ثلاثة عصور (ومن عام 3400 ق.م إلى عام 2475 ق.م) خلالها أمكن للمصريين توطيد أركان نظمهم وتعميق جذور تقاليدهم وعناصر ثقافتهم.

8 – منذ عام 525 ق.م ولمدة 2478 عاماً كان حكام مصر حكاماً أجانب.

9 – كان المجتمع المصري جزءًا من العالم الغربي لفترة تبلغ حوالي 972 عاماً.

ومن ثم – يقول سيد عويس – نلاحظ أن مصادر ثقافة المجتمع المصري المعاصر متعددة، أي أننا أمام ظاهرة الازدواجية الثقافية، لذا فان أهم مصادر ثقافة المجتمع المصري هي:

- المصدر المصري القديم.
- المصدر اليوناني القديم.

- المصدر المسيحي.
- المصدر الإسلامي.
- المصدر العثماني.
- المصدر الغربي المعاصر.

هذه الازدواجية الثقافية التي يضع سيد عويس يدنا عليها ببساطة هي التي – في رأينا المتواضع- التي تفسر ما نراه أمامنا من سلوكيات قد تبدو أكثر تركيباً من ذلك، لكن هذا الباحث النابه يقف طويلاً أمام ظاهرة تدين المصريين التي تتخذ، بناء على كل ما سبق قوله من تركيب في الشخصية المصرية، أشكالاً متفاوتة حتى تصل إلى الأشكال الشعبية منها.

ثم أنه يقف أمام مظهر شعبي هام من مظاهر هذا التدين الذي تمارسه الأغلبية الساحقة من الجماهير، هي ظاهرة الطرق الصوفية:

يضع سيد عويس أيدينا على حقائق (وهل نقول وقائع دامغة) مذهلة بهذا الخصوص، فيقول: «فالمعلوم ان عدد هذه الطرق المسجلة (رسمياً وفي أضابير الحكومة والكلام حتى عام 1988م) يبلغ 68 طريقة، لكل طريقة شيخ يعتمد عادة على 200 «خليفة» ينتخبهم من أهل العرفان الموجودين بالقرى والأمصار، ويكون لكل خليفة عادة 200 مريد أو أكثر، أي أن عدد أتباع جماعات الطرق الصوفية يبلغ حوالي ثلاثة ملايين، ويرى البعض، يضيف

سيد عويس، أن عددهم أكثر من ذلك، ويقدرون هذا العدد بستة ملايين، مع ملاحظة أن هناك ثماني جماعات صوفية غير مسجلة.

لكن سيد عويس وهو يؤكد على مصادر «ثقافة» الأغلبية من أبناء الشعب المصري يقول بأن «الحجاب» بمعنى «الرقية» يكاد يكون اعتقاداً شائعاً خاصة في أوساط النساء، وهو يحكي حكايات عن المشايخ أصحاب «السر الباتع» والذين يستعينون بالكتب الصفراء إياها ويقول:

«وكان من بينها عدد كبير يتعلق بكشف الطالع، وفتح المندل، والعلم الروحاني، مثل كتب «أبي العباس أحمد بن علي البوني» الموصوف بالإمام الكبير والحكيم الشهير وأشهرها: «منبع أصول الحكمة» و«شمس المعارف ولطائف العوارف» وكتباً وكتيبات أخرى مثل «المندل» و«الخاتم السليماني» و«النور الرباني في العلم الروحاني» و«دليل الحيران في طالع الإنسان» و«شموس الأنوار وكنوز الأسرار» و«تقريب المقصد في العمل بالربع المجيب» و«الجواهر اللماعة في استحضار ملوك الجن في الوقت والساعة»، و«قرعة الطيور لاستخراج الفال والضمير» وغيرها من الأسفار التي تشتمل على ما يسمى بعلم السيميا، وهو «علم» له سبعة فروع هي:

أ) علم الأعداد.

ب) علم الأوفاق.

ج) علم الحروف.

د) علم الطبائع الأربع.

هـ) علم الكواكب والأفلاك والبروج والمنازل.

و) علم الاختبارات النجومية وسعدها ونحسها وشرفها واتصالاتها.

ز) علم الأسماء والرقى والتعاويذ والدعوات.

ويضيف العالم الكبير: «إن الملاحظ أن علم السيمياء في ضوء منهجه لا يمكن أن يكون علماً عصرياً، ومع ذلك نجد الداعين له يشيعون بكل الأساليب أن من يمارس فروع هذا العلم أو وسائله يستطيع أن يتصرف على جميع ما في الكائنات من خير وشر وجلب وطرد، فأهداف هذا العلم في أعمال الخير كالترياق، وفي أعمال الشر كالسم الناقع، ومفهوم الخير هنا مفهوم غامض، أي أن معانيه عديدة، ويتوقف كل معنى على اختيار الممارس، وما ينطبق على مفهوم الخير يسري على مفهوم الشر كذلك.

وهناك - يؤكد سيد عويس- علوم أخرى غير هذا العلم بفروعه ووسائله، فهناك علم «الكوتشينة» وهناك «علم الفنجان» وهناك علم «الكف» وهناك علم «الطوالع» وغيرها.

وكل هذه العلوم الزائفة تعيش وتزدهر في المجتمع المصري، وربما العربي، في ظل مناخ ثقافي اجتماعي لا يرى الاعتراف بالعلم العصري.

هذا ما يلفت نظرنا إليه هذا العالم الكبير الذي قضى أكثر من ستين عاماً من عمره يعمل في الميدان، بين الناس، يبحث وينقب ليعرف من هم هؤلاء الناس، وماذا يحكم تصرفاتهم وسلوكياتهم (التي نراها نحن المثقفين غريبة وغير مفهومة غالباً) وهو منهج يكاد يكون وحيداً لمن يريد أن يفهم ويعرف، وربما أن قراءة المجتمع بهذا المنهج هي التي تفسر لنا ظاهرة انتشار هذه الكتب الصفراء على الأرصفة في كل مكان نذهب إليه، خاصة في المناطق الشعبية، حتى أصبحت عملية نشر هذه الكتب في طبعات متوالية تجارة رائجة تصيب المثقفين بالدهشة، لكنها غالباً لا تدفعهم للبحث عن الأسباب الواقعية الحقيقية التي يضع يدنا عليها هذا العالم الكبير الذي يحتاج منا عمله الميداني إلى نظرات ونظرات.

***

34: غالب هلسا :
السؤال الذي لا إجابة عليه

كانت مجموعة غالب هلسا القصصية الأولى: «وديع والقديسة ميلادة وآخرون» الصادرة عام 1968م هي باكورة الإنتاج الأدبي الجديد الذي أطلق عليه النقاد في حينه «أدب الشبان» وكانوا يقصدون – على ما في ذلك من خبث – الأدب

الذي يكتبه شباب القصاصين، وهو في حقيقته أكثر من هذا؛ انه أدب جديد كلية، يحمل – في نماذجه الجادة– ملامح نقلة نوعية في أدبنا العربي المعاصر.

***

كانت هذه المجموعة أول كتاب من هذا الأدب يصدر في مصر، حيث كان غالب هلسا يشكل واحداً من كتاب الطليعة النشيطين بإنتاجهم الأدبي، نصوصا ودراسات نقدية، ومشاركتهم الفعالة في الحياة الثقافية المصرية، قبل رحيله مجبراً خارج وادي النيل.

كانت هذه المجموعة باكورة هذا الإنتاج الذي بدا لأول وهلة متناثراً على صفحات المجلات والصحف ولم يكن وضعه قد تحدد بعد: لكن، وبمرور الأيام، وتزايد هذا الإنتاج، كان لابد من أن ينتزع الاعتراف به، سواء من جمهور القراء، أو النقاد على حد سواء. وكانت مساهمة «غالب هلسا» في ذلك متفردة إلى حد كبير، بل وغزيرة أيضاً، إذا لاحظنا أنه منذ ذلك التاريخ (1968م) وحتى الآن (عام 1980م) فقد كتب «الضحك» (رواية) و«الخماسين» (رواية) و«الخادمة» (رواية) و«البكاء على الأطلال» (رواية) و«زنوج وبدو وفلاحون» (رواية قصيرة وقصص أخرى) ثم هذه الرواية الجديدة «السؤال» التي يربو عدد صفحاتها على الثلاثمائة صفحة بالبنط الصغير، هذا علاوة على

عديد من القصص التي لم تجمع بعد في كتاب، وإننا إذا قلنا بأن هذا الإنتاج، خلال هذه الفترة، يعد غزيراً، فإننا نضع في حسابنا ذلك الجهد العظيم الذي يتطلبه إنتاج طليعي كهذا بما يقتضيه من جدية ومعاناة، بل إننا نضع في الحسبان أيضاً، أن كاتباً من هذا النوع يتجه بالضرورة إلى الطليعة الواعية، ويرتاد طرقاً غير مألوفة، لم يسلكها أحد قبله في أدبنا العربي، لا يمكنه التفرغ لعمله الروائي، بل عليه أن يعمل عملاً آخر يكسب به قوت يومه بشرف وهذا أصعب الأمور كما يعرف الجميع.

إن كاتباً يستطيع الاستمرار في عمله بهذه الجدية كما فعل غالب هلسا، وينتج هذا العدد من الروايات والقصص القصيرة لجدير بأن نضعه في قائمة كتابنا الكبار، وهذه هي المكانة التي يستحقها بالفعل، نتيجة طبيعية لعمله هو نفسه.

والآن نراه في هذه الرواية يطلق العنان لأساليبه التي كان قد جربها من قبل، بل ويسلك طرقاً جديدة أخرى ليقيم بناءًا معمارياً فخماً ومتعدد الطوابق والمنافذ، أشبه بالبهو الواسع ذو الأبواب المتعددة، والأعمدة الشاهقة المزركشة بكل مهارة الفنان مرهف الأحاسيس، متملك الأدوات، قادر على النمنمة والنقش والرسم، يعرف من أين تدخل الأضواء مع أشعة الشمس، ومن أين تأتي النسمات الباردة، بل وكيف يشيع الدفء في البهو الواسع إذا ما جاء الشتاء ببرده القارص.

ليس في هذه الرواية «حدث» بالمعنى المتعارف عليه، فأقسامها الأربع تكاد تكون منفصلة بعضها عن بعض، فبدلاً من التتابع التقليدي الذي عرفناه، والذي يؤدي فيه كل فصل إلى الآخر، يلجأ غالب هلسا إلى أسلوب «التوازي». فكل قسم مستقل بذاته، يسير في اتجاهه الخاص حتى نهايته الخاصة، وان كان ذلك لا يعني انعدام الخيط الذي يربط بين أقسام الرواية كلها، وبالنسبة لهذا العمل فهناك شخصية مصطفى التي تركز الرواية عليها، وتكاد تكون حياته الشخصية، وعلاقاته بالآخرين هو الحدث الوحيد المستمر في الرواية.

تبدأ الرواية بمشهد بوليسي عن «السفاح» ذلك الشبح الذي يتبع ضحاياه في بيوتهم، ويقتلهم على أسرة نومهم ويتركهم في وضع غريب وغير إنساني؛ مشهد يكاد يكون حلماً خالصاً، على الرغم من أنه يستمد تفاصيله من الواقع المحسوس، والحركة الكامنة، يتبعه مشهد آخر حيث مصطفى ما يزال في حلمه الكابوسي المعتمد على خبرته السابقة أيام اعتقاله، وتستمر حكاية السفاح في موازاة حلم مصطفى هذا، وكأن كاتبنا يعمد إلى هذه الموازاة، التي تعتمد على الرعب الذي يملأ القاهرة خوفاً من السفاح – ونعرف ذلك من الصحف التي يقرأها مصطفى وأحاديثه مع سعاد والخادم أم محمد- الذي يخرج على الناس فجأة من حيث لا يدرون، ويتحول على يد الفنان إلى أسطورة

يرددها الناس حتى يصل الأمر بالقارئ أحياناً إلى الإعجاب بقدراته الخارقة وذكائه الذي يتحدى به الحكومة.

ويلاحظ القارئ طوال هذا القسم الذي يظلل عليه شبح السفاح قدرات الكاتب الكبيرة في استخدام عناصر الرواية البوليسية المعروفة استخداماً يخرج بها من الابتذال لينسجه في صلب عمله الأدبي، وحتى تلك الجمل التي تحس بأنها زيادات لا داعي لها تمر دون أن تشعر بها كثيراً.

منذ أول وهلة تدهشك تلك القدرة على رسم الشخصيات، خاصة شخصية الخادم في القسم الأول، مروراً بسعاد، ثم تفيدة التي يبرع المؤلف في رسم ملامحها الداخلية والخارجية، إنها شخصية مرسومة بدقة وبراعة وحب لا تملك معه إلا أن تحلم بها وقتاً طويلاً بعد قراءة الرواية، و«تفيدة» نفسها هي الشخصية التي تبقى في النهاية لتصنع اللحن الأخير للعمل، بكل جبروتها وأبعادها الفخمة، وإيمانها بالحرية، بل وممارستها لها كحق طبيعي غير مكتسب.

وتكاد الأجزاء الأخيرة أن تكون تسجيلاً دقيقاً لحياتها.

وتفيدة هذه هي الخلاص الذي ينتشل بطل الرواية مصطفى من ضياعه ووحدته، فهي ابنة الشعب الذي عمل مصطفى وسجن من أجله، وهي التي استطاعت أن تكون بنفسها شخصيتها وتنتزع حقوقها، فالقدر قد ألقى بها بين يدي رجل عنين أصبح لها زوجاً،

فما كان منها إلا أن تبحث عن رجلها المنشود الذي يفجر فيها قواها الطبيعية فوجدته فترة في حامد بائع المخدرات الذي قطعت علاقتها به مجرد أن رأت مصطفى، ذلك المثقف الذي انتشلها هو الآخر من حياة الضياع لتصبح له زوجة، وعلى يديه بدأت القراءة والفهم وقررت الالتحاق بالمدرسة لتحصل على نصيبها من الوعي الذي لم تمكنها ظروف بيئتها من الحصول عليه في صغرها.

قد يكون تلخيص العمل الأدبي مضراً به إلى حد كبير، وبالنسبة لعمل تجريبي كهذا فان تلخيصه يصبح عملاً من أعمال البلاهه، وما على الكاتب في مثل هذه الحال إلا أن يبدي رأيه في بعض جوانب الضعف وجوانب القوة فيه.

***

والجدير بالوقوف عنده في هذا العمل، علاوة على استخدام المؤلف للعنصر البوليسي الذي أشرنا إليه، هو استخدامه لعنصر الوثائق، فمن خلال الصحف والحوار ينقل إلينا الكاتب جانباً مما كان يجري في الحياة العامة، سواء ما يخص حكاية السفاح، أو ما يخص الأوضاع السياسية في الفترة التي تجري فيها أحداث الرواية في أعقاب ثورة يوليو وأثناء فترة عبد الناصر المليئة بالتحولات والأحداث.

***

كما يجدر الإشارة إلى البراعة التي يبديها المؤلف في استخدامه لعنصر الأحلام، حيث يمزجها بالواقع فيشدك أحياناً إلى هذا الجو الممزوج بالحلم والواقع حتى أنك تظن انه يسرد عليك وقائع فإذا بها أحلام، دون أن تشعر بالافتعال أو القسر، بل تشعر بالبراعة والمقدرة الكبيرة على مزج العنصرين.

***

أما الجوانب السلبية في هذا العمل فعلى الرغم من قلتها إلا أن القارئ يصدم حقيقة بالنهاية التي تصل إلى حد الرمز الساذج.

فالكاتب يقرر منذ البداية أن تفيدة عاقر لا تلد، ولكنها بقدرة قادر بعد زواجها من مصطفى المثقف الثوري تصاب بالخصوبة وتعطيه طفلاً، فكأن عقرها قد انتهى لمجرد أن الكاتب يريد لهذا اللقاء مجداً غير طبيعي وغير واقعي وغير مقبول.. كذلك جاء مضراً بهذا العمل الفريد تلك الصفحات الإنشائية التي يسرد لنا المؤلف بعض أفكاره السياسية المجردة عن الثورة والاشتراكية وغيرها، سرداً يخرج بها من سياقها إلى إطار الآراء الشخصية التي يعتنقها غالب هلسا، ولا يمكن بالطبع أن يكون لنا اعتراض على هذه الآراء في حد ذاتها، لكن كان يمكن من خلال الحركة والأحداث والمواقف أن نفهم ذلك دون اللجوء إلى هذه المباشرة الفجة، والتي – وللغريب– نعرف أن غالب هلسا الناقد ضدها كما قرأنا له كثيراً.

وربما كان سبب ذلك هو أن غالب هلسا المناضل يريد أن يسجل بعض الآراء والخبرات والمواقف، لكن غالب هلسا الفنان الذي يشع من بقية أجزاء هذه الرواية الهامة، غالب هلسا الفنان نفسه يلفظ ذلك حتى أنك تحس بفارق كبير في الروح التي كتب بها هذه الأجزاء عن الروح الحساسة التي برعت أنامله في نسج خيوطها الأخرى.

***

35: فيركور:
صمت البحر كوسيلة للمقاومة

هذه هي الرواية القصيرة الثانية التي تجدها مهما طال الزمن بقراءتها تجبرك على العودة إليها لتقرأها من جديد وتستعيد بهاءها، وأنت تحس أن الفن الصادق الحقيقي، يمكنه أن يظل حياً إلى الأبد، على الرغم من أنه قد يتناول «حدثا» عبر وانتهى.

***

إنها رواية «صمت البحر» التي قدمها للعربية مترجمة عن الفرنسية الناقد والباحث الموهوب «وحيد النقاش» الذي فقدناه في منتصف السبعينيات وهو في ريعان الشباب بعد أن قدم لنا هذه الرواية عام 1969م.

يحكي لنا وحيد النقاش أنه كان قد تعرف على هذه الرواية الجميلة من مقال قرأه في مجلة «الكاتب المصري» التي كان يصدرها طه حسين (العدد السادس- مارس 1946م) وكان عنوان المقال المذكور «الأدب الفرنسي في عهد الاحتلال» لكاتبه المجهول فؤاد وصفي أبو الدهب، ويحكي فيه كيف أن فرنسا ظلت ترسخ تحت الاحتلال الألماني النازي أربعة أعوام طوال (من يونيو 1940م فطالعا) فخيم صمت عميق على باريس.. مدينة اللهو الصاخب والعلم الزاخر والفكر الرفيع.

ويضيف أبو الدهب:

«أخذت فرنسا تفيق شيئاً فشيئا من ذهول الصدمة الأولى وهول الكارثة التي حلت بها، فاجتمعت فئة من الكتاب الذين لم يذعنوا لسطان القوة الغاشمة ولا لأمر تكميم الأفواه، وأسسوا في الخفاء دارا للطباعة والنشر لإصدار الكتب وتوزيعها، للحض على المقاومة ولبث الأمل في النفوس، وأسموها «دار منتصف الليل» وما فتئت هذه الدار تنشر روائع الأدب الخفي من شعر ونثر، فكانت رواية «صمت البحر» ضمن هذه الروائع إذ صدرت في العشرين من فبراير سنة 1940م فكان لها الأثر العميق في نفوس الفرنسيين فهزت مشاعرهم وأثارت هممهم وعمت شهرتها فرنسا كلها وتعدتها إلى إنجلترا فذاع صيتها في العالم بأسره، وبادرت مجلة «لايف» الأميركية في حينه بتقديمها إلى

ملايين القراء فأعجبوا بها أيما إعجاب.

أما مؤلف «صمت البحر» فقد انتحل لنفسه اسم «فيركور» وهو اسم مقاطعة فرنسية تسمى المؤلف باسمها إذ كان يقوم فيها بأعمال المقاومة السرية ضد النازي.

وقد ظلت شخصية «فيركور» سراً مكتوماً أثناء الاحتلال، ولم يهتم أحد من القراء بمعرفة الرجل الذي يتستر تحت هذا الاسم المستعار، وقد ظن أغلب الناس أنه لابد كاتب معروف، مدللين على ذلك بطول باعه في الكتابة وجمال أسلوبه ورقة حسه، وقد خيبت الحقيقة هذا الاعتقاد فظهر أن فيركور رسام لا كاتب وان كتابه «صمت البحر» أول عهده بالكتابة والتأليف، إذ لم يسبق له قبل الحرب أن خط حرفاً، فزاد هذا قراءه إعجاباً به»، ثم ظهر أن له مجموعة من القصص القصيرة نشرت بعد ذلك بسنين.

تجري وقائع الرواية في منزل ريفي احتله الألمان إثر غزوهم فرنسا لإقامة أحد ضباطهم، ولم يكن أمام صاحب الدار مفر من الإذعان فبقى هو وابنة أخيه الشابة الصامتة في غرفة المعيشة وتركا بقية البيت للضابط الألماني، الذي حاول من أول لحظة لدخوله البيت أن يتقرب منهما، لكنهما ظلا يرقبانه دون أن يتحدثا إليه بكلمة، ظلا على صمتهما الطويل الراسخ الذي تحول بمرور الأيام (كما يقول الراوية الذي هو في الواقع صاحب البيت المذكور) «وشيئاً فشيئاً إلى صمت كثيف مثل

ضباب الصباح، صمت كثيف وراسخ، فسكون ابنة أخي، وسكوني أنا أيضاً بلا ريب، كانا يثقلان هذا الصمت، ويحولانه إلى رصاص».

وإذا دققنا النظر إلى ما أسميناه بالوقائع فانك لن تجد الكثير، فالرواية كلها عبارة عن وصف محايد للضابط الألماني الشاب، (والغريب أنه الوحيد الذي عرفنا اسمه «فرنرفون إبرناك، حين قدم نفسه لصاحبي البيت) نقول وصف محايد للضابط الألماني أثناء اللحظات التي كان يحضر فيها مساء للبيت ويدخل عليهما غرفة المعيشة ويتحدث قليلاً مدركاً، بل ومقدراً حالتهما مما يعكس المفارقة الأساسية في هذه الرواية الجميلة، التي تلجأ إلى هذا الأسلوب الوصفي الذي يبدو محايداً، وهو في الحقيقة أسلوب غاية في الفطنة والذكاء يعري «الجريمة» من خلال هذا الضابط الألماني الذي يستعمله كمرآة للحقيقة، يقاسيها شعوره بالأسف منذ أن دخل على الراوية وابنة أخيه في أول لقاء، أنا آسف، قال الضابط الألماني، وأنت تفهم أن أسفه، لا ينصب فقط على احتلال الجزء الأكبر من البيت، بل ينصب على المأساة كلها، أي مأساة الاحتلال الأكبر لفرنسا، وطوال الوقت يحاول الضابط أن يوصل رسالة غير مباشرة لصاحبي البيت، من خلال ملاحظات ذكية وتعبيرات دالة، فبعد أن تأكد من موقفهما الرافض بهذا الصمت الرهيب صرح لهما ذات ليلة:

«إنني لأشعر بتقدير كبير للأشخاص الذين يحبون وطنهم... ثم يعود ليكون أكثر صراحة إذ يقول: «لقد أحببت فرنسا دائماً، كنت طفلاً أثناء الحرب الأولى، وما كنت أفكر فيه آنذاك لا اعتبار له، ولكني أحببتها دائماً منذ ذلك الحين»، وزيادة في التأكيد على تعاطفه معهما في هذا الموقف الصعب، يعود ليؤكد على نظرته، فهو يرى، ربما بسبب كونه موسيقياً رقيق لمشاعر، أن الطبيعة نفسها قد خصت فرنسا بشيء يفتقده في بلده. يقول:

«ليس الأمر صعباً هنا، الشتاء في فرنسا فصل لطيف، أما عندنا فهو شديد القسوة جداً، الأشجار هي أشجار الصنوبر، والغابات كثيفة متداخلة، والثلج الذي يسقط فوقها ثقيل، أما هنا فالأشجار رقيقة والثلج الذي يسقط عليها يشبه الدانتيلا، عندنا يخيل للمرء أن ثمة ثوراً هائلاً قوياً هو بحاجة إلى قوته كي يعيش، أما هنا، فإنها الروح، والفكر الرقيق الشاعري».

هذه الروح هو لا يراها في الطبيعة فقط، بل إنه يتقدم إلى المكتبة، ونقرأ:

«كان واقفاً أمام رفوف المكتبة، وكانت أصابعه تتابع الأغلفة، ملامسة إياها لمساً خفيفاً:

«وبلزاك، باريس، بودلير، بومارشيه، بوالو، بوفون، شاتوبريان، كورني، ديكارت، فينيلون، فلوبير، فرانس، جونييه، هوجو يا له من نداء.. ولم أصل بعد إلى النهاية، فلا زال هناك

موليير، ورابليه، ورايش، وباسكال، وستندال، وفولتير ومونتيني، وجميع الآخرين، إنهم يتزاحمون، مثل جمهور غفير عند مدخل أحد المسارح».

إذاً هو شخص مثقف يدرك قيمة فرنسا، ولذلك فإنه يأسف للموقف برمته، وهذا هو سر عظمة هذه الرواية، النابع من ذكاء اختيار هذا الموقف، واختيار الطريقة التي تسجل بها المواقف، كما اختيار هذه الشخصية المتميزة المركبة، ذات الأبعاد المتداخلة، التي تلمّح أحياناً وتصرح أحياناً بما يقتضيه الموقف دون زيادة أو نقصان، مثلاً، حين يريد أن يتحدث عن هتلر، يأتي في المساء ومعه مسرحية ماكبث، ويقرأ عليهما جزءًا منها حيث يقول على لسان شكسبير:

«إنها النهاية، قوة ماكبث تتسرب من بين أصابعه مع حب أولئك الذين يكتشفون أخيراً مطامحه السوداء، الأمراء النبلاء الذين يدافعون عن شرف اسكتلندا ينتظرون انهياره القريب، واحد منهم يصف الأمراض الدرامية لهذا الانهيار.. انه يشعر الآن أن ما ارتكبه من جرائم في الخفاء يخزه في يديه، ففي كل دقيقة تنفجر في وجهه ثورة جديدة تؤنبه على عهود خانها، ودماء سفكها، أما الذين يأمرهم ويطيعون فإنما تنبع طاعتهم من الخوف لا من الحب».

ويعلق الضابط الألماني:

«إن الرئيس الذي لا يحظى بحب مرءوسيه هو تمثال بائس».

وهكذا يمكن أن نقول أن اللعبة الفنية المغطاة في هذه الرواية، تحت ستار من الحياد الدال، إنما تعالج الموضوع بذكاء أخاذ، هذا الذكاء هو الذي فرض إيقاعها الحاد، المتوتر، الذي نحسه طوال الوقت وهو يضرب في نفوسنا حتى لا نملك إلا الدخول في قلب العمل، كما يدخل العمل نفسه في قلوبنا، ببساطة، تفرضها بساطة البناء المكون من فقرات متوالية، تبدأ حين يدخل الضابط الألماني كل مساء على صاحبي البيت الصامتين، ويلقي ببضع كلمات ينهيها بجملة تنتهي بهذه الجملة: «أتمنى لكما ليلة سعيدة».

لذا فإن بهاء هذه الرواية ينبع من روح كاتبها الذي رسمها بلباقة وقدرة جعلتها لؤلؤة نادرة، ورواية من أعظم الروايات، لذا فإن تأثيرها لا يقف عند حد كونها عملاً من أعمال المقاومة، بل كونها عملاً صادقاً وعظيماً، لا نبالغ إذا قلنا هي مثال للفن الذي يتجاوز السطح إلى جوهر الإبداع.

***

36: جابرييل جارسيا ماركيز:
أجمل رجل غريق في العالم

دون تحامل على أحد، يمكن القول أن حركة نشر الكتب المترجمة قد تخلفت في مصر في السنوات الأخيرة، وقياساً على ما كان يحدث في الستينيات، إلى الحد الذي يجعل صدور كتاب مترجم ترجمة جيدة أمر يدفعنا إلى الاحتفال به.

وبالنسبة لكتب «جابرييل جارسيا مراكيز» فقد قامت بيروت بأكبر نصيب في ترجمة أعماله، وكان لها الفضل الأول في تقديم أعماله للغة العربية، وعلى حد معرفتي، لم يقدم أي قطر عربي آخر، ماعدا مجموعة وحيدة في العراق، أيا من أعماله، سوى هذه المجموعة القصصية التي سيكتب لها أنها أول أعمال هذا الكاتب العظيم التي تترجم وتنشر في القاهرة.

وتدور هذه الأيام مطابع الهيئة العامة لكتاب لتخرج لنا ترجمة جديدة – من الإسبانية مباشرة- قام بها الدكتور «سليمان العطار» لرواية «مائة عام من العزلة» وسيكون من المفيد عقد مقارنة نقدية

بين هذه الترجمة وترجمة الأستاذين «سامي وإنعام الجندي» التي صدرت من دار الكلمة اللبنانية – وطبعت عدة طبعات– لا لشيء إلا لأن اللغط قد اشتد حول سوء الترجمة اللبنانية التي، واعترف، أنها حالت بيني وبين قراءتها فترة طويلة.

فمع إكبارنا للرغبة المخلصة للناشر والمترجمين اللبنانيين، إلا أنني أحسست أنها أقرب إلى التعريب الحرفي منها إلى الترجمة، وتأكد لي ذلك، إثر أن حصلت على الترجمة الإنجليزية للرواية (التي هي مترجمة عن الإسبانية أيضاً) وقمت بمقارنة لبعض الفقرات التي استحال عليّ الوصول إلى أي معنى لها في الترجمة اللبنانية، ولا أستطيع الآن، وأنا بصدد تقديم عمل آخر، أن أتصدى للعيوب التي لحقت بها الترجمة، وهي مهمة تحتاج إلى وقت على أية حال، بقدر ما أدعو إلى وقفة نقدية مع هذا السيل المنهمر من الترجمات المشوهة التي تلاحقنا بها مطابع بعض الناشرين اللبنانيين – وليس كلهم بالطبع– الذين يفتقدون للإحساس بالمسئولية، ويجدون الساحة خالية أمامهم، ويفتقدون إلى حركة نقدية أمينة ومخلصة ومتفهمة تتصدى لأخطاء المخطئين، وأعتقد أن «الموضوع» قد استفحل حتى أصبح في حجم الظاهرة الكاملة التي يجب أن نقف أمامها طويلاً.

إن هذا الجهد الهائل الذي يبذله بعض الناشرين اللبنانيين الراغبين بصدق في نقل نماذج الأدب العالمي إلينا لا يجب أن

يهدر على أيدي ضعاف المترجمين، أولئك الذين يستحقون لقباً لا يسر، ودعونا نطلق عليهم: «المعربون الجدد».

أما «شوقي فهيم» فهو ليس من هؤلاء على أية حال، فقد قام بجهد صادق ومخلص في ترجمة هذه المجموعة، وان كانت الأخطاء المطبعية العديدة قد حرفت كثيراً من الكلمات، وشوهت كثيراً من الجمل، والذين أتيحت لهم الفرصة لقراءة هذه القصص نفسها، ولنفس المترجم، منشورة في المجلات والصحف أو مخطوطة، سيتأكد إلى حد يمكن للخطأ المطبعي أن يقوم بدور «الكارثة الفنية» دون ترحم على جهد الكاتب الأصلي أو المترجم.

ومع أن شوقي فهيم استطاع أن ينقل لنا روح «ماركيز»، وجوّه الخاص، وعالمه الفني، بأمانة المترجم المحنك، إلا انه تبقى ثلاث ملاحظات سلبية، أعتقد انه كان يمكن تجنبها ببعض الجهد الإضافي.

أولى هذه الملاحظات تتعلق بالمقدمة، التي احتلت مساحة لا بأس بها من الكتاب، فقد اعتمد المترجم كما صرح هو بذلك (هامش ص19) على مصدر واحد هو كتاب «عزلة ماركيز» الذي يعد واحداً من أسوأ الكتب المترجمة إلى العربية منذ بداية حركة الترجمة الحديثة، كما اعتمد على المعلومات المجزأة المنشورة في مقدمتي «مائة عام من العزلة» و«خريف البطريرك»

في طبعتيها العربيتين وعلى ما ورد على أغلفة الكتب الأخرى، الأمر الذي جعله يكرر نفس المعلومات التي لم تكن دقيقة، بل متضاربة إلى حد كبير، كما أنها لا تضيف جديداً.. كما انه عندما تعرض للقصص بالشرح والتحليل، قصر حديثه على ثلاث منها هي «بحر الزمن المفقود» و«ليلة الكروان» و«أحدهم كان يفسد ترتيب هذه الورود» في مساحة لا تزيد عن الصفحتين، أغلبها مجرد اقتباس من القصة الأولى المشار إليها هنا، في الوقت الذي خصص المساحة الأكبر من المقدمة لاقتباسات مطولة من الأعمال الأخرى لماركيز.

الملاحظة الثانية: انه ضمن المجموعة قصة: «أجمل رجل عريق في العالم» دون أن يشير إلى أنها قصة للأولاد – كما هو مشار إليه بوضوح في الطبعة الإنجليزية – ص 78 من ط بيكادور) لذا فان القارئ يصاب بصدمة وهو يقف حائراً أمام هذه القصة، لا يعرف بالضبط كيفية التعامل معها، وبالتالي يفقد المتعة التي يلقاها لو عرف أنها قصة للأطفال.

أما الملاحظة الثالثة فتتعلق بالإهداء المذيلة به نفس هذه القصة، والذي يقول فيه المترجم: «مهداة إلى الكاتب المصري يحيي الطاهر عبد الله الذي لقي مصرعه في أبريل 1981م «الأمر الذي يوحي بأن ماركيز هو صاحب هذا الإهداء، وكان من الممكن تجاوز هذا اللبس بإضافة ما يفيد بأنها مهداة من المترجم

إلى القاص المصري الراحل.

تأسيساً على ما سبق يحسن بنا أن ندع «أجمل رجل غريق في العالم» - وهي التي حملت المجموعة اسمها - للمهتمين بقصص الأطفال ليروا فيها ما يروه، وان كان هذا لا يمنع من الاستمتاع بها، ولنقصر كلامنا على القصص الخمس الأخرى التي ضمتها المجموعة.

أعتقد بدءا أن ترتيب القصص بالشكل الذي وردت به في هذه الطبعة العربية غير مبرر، إذ أن القصص الخمس لم تكتب في مرحلة واحدة، بل إن عشرين عاماً كاملة تفصل بين أقدمها وأجدها وكان من الأفضل في تصوري أن توضع الأخيرة (وهي التي تحمل أقدم التواريخ عام 1950م) في البداية، تليها القصة الثالثة في المجموعة (1953م) ثم الأولى (1961م) ثم الرابعة (1962م) ثم الخامسة(1970م) والقصة الثانية من المجموعة، وهي قصة الأطفال غير مؤرخة.

نقول ذلك لأننا نعتقد أن الترتيب التاريخي كان سيضع القارئ العربي في سياق التطور الفني الذي مر به ماركيز، كما أن ذلك سيساعد الباحث أو الدارس بدلاً من أن يضطر إلى بذل جهد أكبر إذا ما أراد المتابعة التاريخية...، أو انه كان على المترجم أن يقدم لنا مبرراته الفنية لهذا التقديم وهذا التأخير في مقدمته.

نأتي الآن للقصص نفسها فنلاحظ انه على الرغم من أنها

تعكس على وجه الإجمال الملامح الأساسية لعالم ماركيز الخيالي الذي يستمد مقوماته من الأساطير والخرافات ويعكس بدقة أحلام الناس وراؤهم، كما عرفناه في رواياته الأخرى، إلا أن هذه القصص تبدو، من الناحية التكنيكية، وكأنها مشاريع روايات طويلة، أو أعمال تحمل إمكانية روائية، وهذا في تصوري ليس ميزة بقدر ما هو خلط بين المناهج، وليس هذا بقدر ما أتصور حكماً من الخارج، بقدر ما هو تلمس لمنهج ماركيز نفسه الذي يبدو انه يكتب القصة القصيرة بمنهج الروائي وعينه ونظرته للعالم، ولست أظنني في حالة إلى توضيح الفرق بين الرواية والقصة، الأمر الذي أصبح بديهياً حتى في إطار المحاولات التجريبية التي تلمح لكسر القيود والسدود، والمعروف أنه كلما تطورت الفنون كلما تحددت قسماتها وتميزت ملامحها.

لا يمكن القول بأن هناك حدث بالمعنى التقليدي في هذه القصص، فنرى نوعاً من الهياج الجماعي – في قصة بحر الزمن المفقود- ينتاب أهالي القرية أثر نزول المستر «هربرت» الطويل والأحمر الشعر وفي حوذته صندوقين كبيرين مملوءين بالنقود «كان ثمة نقود كثيرة حتى أن أحداً لم يلاحظها أول الأمر، لأنهم لم يصدقوا أنها حقيقة» لكن لما بدأ المستر هربرت يدق جرساً صغيراً أمام منضدة في وسط الشارع، كان على الناس أن يصدقوه، وتجمعوا ليصغوا إليه وهو يخطب: «أنا أغنى رجل في

العالم. لديّ نقود كثيرة لا أجد لها مكاناً يكفي لحفظها فيه، وإلى جانب ذلك، فان قلبي كبير للغاية حتى انه لا يجد مكاناً يكفيه داخل صدري، لهذا قررت أن أسافر حول العالم لكي أحمل مشاكل بني آدم».

يبدأ «الخواجة» بتوزيع نقوده بلا حساب لكنه في النهاية يطلب منهم أن يقوموا بألعاب يتقنها أكثر منهم ويراهنهم عليها، ويكسب هو بالطبع حتى يبيعوا له منازلهم فيستولى على البلدة، وتتحقق نبوءة «توبياز» التي نعرفها في بداية القصة إذ أنه يشم رائحة ورود الموت قادمة من وراء البحر.

أما القصة التالية «ليلة الكروان» فتدور حول ثلاثة رجال فقدوا عيونهم، لأن الكروان أكل عيونهم، يبدو، ونتيجة لأنهم كانوا على النقيض من هذا الطائر المداح، لكن، ومع تطور الأمور في القصة نكتشف أنهم لم يفقدوا فعلياً عيونهم، ولكنهم وقعوا ضحية إشاعة أشاعتها الصحف عنهم، فسقطوا صرعى الظلام الدامس، وأخذوا يتخبطون وهو ينتظرون: «مرور الأصوات، مرور الصور، ننتظر رائحة أو صوتاً معروفاً لنا أن يمر،.. لننتظر حتى تبدأ الشمس تحرق وجوهنا «فلربما طهرتهم الشمس من أدران الظلام».

وفي قصة «أحدهم كان يفسد ترتيب هذه الورود» وصف ساحر لرؤية غامضة عن أيد خفية تعبث بورد امرأة – يسميها

الكاتب سيدة الورد- تقع في بؤرة اهتمام الراوية ويراقبها وهي تضع بانتظام الورود المنسقة على المذبح، ودائماً تحس أن الورد قد تغير وضعها فتتهم الريح الخفية وتقول: «إنها الريح ثانية». إنها تعيش حالة دائمة من الحزن، نحسها بعمق من خلال متابعة الراوية لحركتها البطيئة المتعبة في المكان المقبض. إنها قصة تفيض بعبق الحزن الإنساني النبيل فيها من الصدق ما يمس شغاف القلب.

وفي قصة «الموت رابض وراء الحب» يتوقف السناتور «أونسيمو سانشيز» في القرية النائية «روزال» للدعاية لحملته الانتخابية، وفي صحبته «الهنود الحمر الذين استأجرهم ليزيدوا من عدد الجماهير عندما يلقى خطبته، تتبعه عربات الحبيب المحملة بالحاشية، وفي قلبه هاجس النبوءة بموته في عيد الميلاد القادم، كما أخبره الأطباء من قبل».

«كان السناتور هادئاً آمناً داخل العربة المكيفة الهواء، لكنه ما أن فتح الباب حتى لفحته هبة من الهواء الملتهب وأحس انه أوغل في العمر سنوات كثيرة، وانه أشد وحدة مما كان عليه في أي وقت.. وبينما كان يجري استكمال الاستعدادات للحملة الانتخابية أراد السناتور أن ينفرد بنفسه ساعة.. وقد وضع الوردة التي كانت في عروة سترته، واحتفظ بها عبر الصحراء كلها في كوب ماء وتناول العديد من الأقراص المسكنة قبل موعدها حتى لا يدهمه الألم.. وتمدد عارياً (في ظل الوردة) وهو يبذل

جهداً كبيراً ليشغل نفسه حتى لا يفكر في الموت وهو يغفو، ولم يستطع أن يكبح غضبه عندما شعر أن الجمهور يصفق له وعلى ملامحهم نوع من الازدراء، ولكنه راح يصرخ: «لسوف نصبح شعباً عظيماً وسعيداً».

وفيما هو يتكلم كان مساعدوه يلقون في الهواء بمجموعات من الطيور المصنوعة من الورق «وكأنما دبت الحياة في المخلوقات الصناعية فأخذت تطير حول المنصة الخشبية ثم تتجه إلى البحر»، وفي نفس الوقت كان رجال آخرون ينقلون أشجاراً صناعية ويزرعونها في التربة الصخرية خلف الجمع المحتشد كما أقاموا واجهة من الكرتون رسموا عليها بيوتاً من الطوب الأحمر لها نوافذ زجاجية، وبهذه الواجهة – يقول ماركيز– غطوا أكواخ الحياة الحقيقية المزرية.

ويعقد السناتور اجتماعاً مغلقاً مع «الناس المهمين» ويلقى عليهم خطبة أخرى: «أنتم وأنا نعرف.. أن اليوم الذي توجد فيه أشجار وزهور على هذا الكوم من الروث.. سمك بدلاً من الدود، لا أنتم ولا أنا سيكون لنا عيش هنا.. أن إعادة انتخابي فيه مصلحة لكم أكثر من مصلحتي».

ولكن ممثل الشعب هذا يقبل أن يقدم له أحد الخارجين على القانون ابنته مقابل التوسط له كي يستخرج بطاقة مزورة، ومع ذلك فان الموت يطارده «بعد ستة شهور وأحد عشر يوماً

سيموت في نفس الوضع محقراً مهاناً بسبب الفضيحة مع لورا فارينا، باكياً بغضب عندما يموت وهي ليست معه».

إن هذه القصة لتذكرنا بقصة جيمس جويس القصيرة «يوم اللبلاب في قاعة الاجتماعات» التي تدور حول الانتخابات وتكشف ديماجوجية الديموقراطية الغربية، كما تكشف قصة «ماركيز» بعمق وحساسية ودون مباشرة ساذجة اللعبة التي يمارسها ممثل الشعب هذا الذي لا يؤمن سوى بمصلحته ومصالح الذين يعقد معهم الصفقة غير المقدسة في الغرف المغلقة.

أما القصة الأخيرة – المرأة التي جاءت في السادسة– فهي في تقديري أقوى قصص هذه المجموعة وأكثرها اكتمالاً وإتقاناً، تشع فيها روح علوية حانية على آلام البشر، فلقد قررت المرأة التي كانت تأتي إلى المطعم بانتظام في السادسة لتصطاد الزبائن، قررت أن تؤخر الزمن ربع ساعة، وتكف عن بيع نفسها، وتقيم علاقة اتصال حقيقية مع العالم، وتدعو صاحب المطعم أن يخبر الجميع بأن الزمن قد تغير، بأن الزمن قد تراجع إلى الوراء في صالح الإرادة الإنسانية.

لكن ما السر يا ترى في أن الموت يجاور الزهور في هذه القصص؟

ويا ترى ما سر هذه الرؤيا: «هناك قرية في قاع البحر بها منازل

بيضاء وملايين الزهور على الشرفات؟».

ما أجمل الخيال الإنساني عندما يستطيع أن يصور امرأة شابة تسبح وخلفها تيار من الزهور.

***

37: أحمد عبد الرازق أحمد:
البذل والبرطلة زمن المماليك

لابد أن القارئ المعاصر، غير العليم بدقائق مصطلحات التراث وألفاظه، سيتوقف ملياً أمام عنوان هذا الكتاب متسائلاً ما يعنيه «البذل والبرطلة». لذا فان مؤلفنا الدكتور أحمد عبد الرازق أحمد، الذي اختار عنوانه التراثي عن عمد، يوضح لنا الأمر قائلاً: «أن البذل والبرطلة من الألفاظ الشائعة في مصادر العصر المملوكي بصفة عامة، وفي مصادر العصر الجركسي بصفة خاصة، وعلى الرغم من أن كلمة «البذل» تعني لغوياً العطاء والكرم، إلا أن مؤلفي هذه المصادر عنوا بها: «الرشوة» وذلك على العكس تماماً من اللفظ الثاني الذي يعني صراحة الرشوة، التي هي على حد تعبير المقريزي المؤرخ: «الأموال التي تؤخذ من ولاة البلاد ومحتسبيها وقضاتها وعمالها بالقهر والظلم».

***

ومن متابعته الدقيقة يوضح لنا المؤلف أن هذا الكتاب هو الأول من نوعه باللغة العربية، ولم يسبقه سوى دراسة السيدة «شادية قناوي» المعنونة «ظاهرة الرشوة في المجتمع المصري» والتي حصلت بها على درجة الماجستير من كلية الآداب جامعة عين شمس عام 1976م، وهي دراسة غير منشورة، استند إليها المؤلف في بعض فصول الكتاب.

لكن مؤلفنا الذي يقدم لنا دراسة جادة، تسودها روح الإخلاص للمثل العليا، يؤكد لنا منذ البداية أن دراسته قد اقتصرت على أبعاد ثلاثة لهذه الظاهرة التاريخية التي تفشت في العصور القديمة والوسطى ولا تزال تعاني منها مجتمعات العصور الحديثة، هي الأبعاد التاريخية والاجتماعية والاقتصادية، في الوقت الذي يؤكد فيه أن هناك أبعادا سياسية وأخرى فردية (وكلا من البعد المؤسس، والبعد الإحصائي، والبعد الثانوي) يدعو المتخصصين في هذه العلوم المختلفة للتصدي لها حتى يكتمل البحث وتعم الفائدة.

وقد يفهم القارئ أن الدراسة قد اقتصرت على تتبع هذه الظاهرة زمن سلاطين المماليك أساساً، إلا أن المؤلف قد قدم لذلك بتتبع أول إشارة لها في مصادر العصور السابقة، وهي الإشارة المتعلقة بابن مسعود الذي أخذ بأرض الحبشة في شيء فأعطى دينارين حتى أخلى سبيله، بيد أن أئمة التابعين – كما

يقول المؤلف- لم يروا فيما حدث نوعاً من الرشوة، ويرون أنه لا بأس من أن يصانع الرجل عن نفسه وماله إذا خاف الظلم.. وعلى هذا فهناك اجتماع من الدارسين على أن أول من رشا في الإسلام هو المغيرة ابن شعبة الذي ولى عمل الكوفة عام 42هـ/ 662م من قبل الخليفة معاوية بن أبي سفيان، فحفظه على الرغم من وجود كثير من الشيعة والخوارج، مستخدماً في ذلك شتى الوسائل حتى غير المشروعة ومنها بذل المال.

وهكذا يبدو جلياً من خلال سياق الدراسة أن هذه الظاهرة ستنتشر وتعم في الفترة التي بدأت فيها الدولة الإسلامية تميل ناحية الانحلال وتنحدر بعيداً عن المبادئ السامية التي قامت عليها، حتى «أصبحت البرطلة هي الطريق الوحيد الموصل إلى الوظائف الهامة في الدولة، بعد أن أصبحت الجدارة والكفاءة لا وجود لهما أمام طوفان الأموال المبذولة... الأمر الذي أدى في النهاية إلى ضعف الدولة الإسلامية، ثم خضوعها فيما بعد للاستعمار بكل أشكاله، والتفرقة بكل أنواعها الأمر الذي تعاني منه حتى الآن».

ويتابع المؤلف استقصاءه الدءوب لهذه الظاهرة خلال مصادر العصر العباسي، وزمن الإخشيديين والعصر الأيوبي حيث أصبح الساعون إلى مناصب الدولة وأهمها الوزارة «يتنافسون في السعايات والوساطات ودفع الرشاوي إلى القواد

الأتراك ونساء القصر للوصول إلى مراكز الوزارة، لكنه يستدرك عند ختام متابعته التلخيصية لعصور ما قبل المماليك قائلاً: «على أنه من الخطأ البين أن نرمي كل الحكام بداء الرشوة والانغماس فيها، لأن التاريخ يحدثنا عن وجود فئة من هؤلاء الحكام عرفت بنزاهتها وتعففها عما بأيدي الرعية من الأموال».

بعد ذلك يدخل بنا مؤلفنا إلى صلب الفترة التي تتابعها الدراسة، وهي التي أصبحت فيها ظاهرة كاملة لها خطورتها خلال قرنين ونصف من الزمان هي ما يطلق عليه المؤرخون «زمن سلاطين المماليك» ويؤكد المؤلف على أن الرشوة قد وجدت منذ بداية العصر المملوكي، فقد ذكرت المصادر التاريخية في حوادث 658هـ/ 1259م أن القاضي ابن الزكي سعى في قضاء دمشق، وبذل أموالاً كثيرة ليستمر فيه، كذلك يدلل المؤلف على أن القاضي ابن سنى الدولة، ولى قضاء القضاة مراراً، وأنه ظل في ارتقاء إلى أوائل دولة الظاهر بيبرس، كما رمته المصادر بأخذ الرشا من قضاة الأطراف والشهود والمتحاكمين». ومؤلفنا بذلك يخالف رأي المقريزي الذي يؤكد في خططه على أنها ارتبكت للمرة الأولى زمن الأمير شيخو الذي استنّها عند تعيينه لعمال الأقاليم، وأنها انتشرت وأفحش فيها زمن السلطان برقوق.

وقد يكون من العسير تتبع الأمثلة العديدة التي ضربها لنا المؤلف لهذه الفترة غير أننا لابد سنتوقف أمام حقيقة قد تبدو

أقرب إلى الخيال هي تلك التي حدثت أثناء تولي الصالح عماد الدين إسماعيل بعد عام 743هـ/ 1343م بقليل فقد وجد أول ديوان رسمي للبراطيل، «حيث شاع ذلك في الأقطار وصار من له حاجة يأتي إلى صاحب هذا الديوان فيبذل فيما يرومه من الوظائف فيحصل عليها في الحال».

ويضيف المؤلف: «إذا كانت المصادر التي دونت زمن سلاطين المماليك قد أمدتنا ببعض النصوص التي تثبت وجود الرشوة في العصر الأول، فإنها قد امتلأت بالأمثلة التي تؤكد أن الرشوة قد اكتسبت صفة الشرعية والرسمية زمن الجراكسة».

ويبد أن ظاهرة بيع وظائف الدولة، كانت في فترات كثيرة وسيلة لجأ إليها السلاطين لملء خزائن الدولة الخاوية، وكمثال على ذلك يسوق لنا المؤلف ما أورده المؤرخ ابن إياس في العديد من الحالات التي بذلت فيها المبالغ الطائلة، ففي مجال القضاء وصلت المبالغ التي بذلت على هذه الوظيفة في الفترة الواقعة بين سنة 911هـ/ 1506م، وسنة 921 هـ/ 1515م سبعة وثلاثين ألف دينار، على حين وصلت المبالغ المبذولة على نيابة طرابلس وحدها سنة 919هـ/ 1513م ستين ألف دينار، أما ولاية شرطة القاهرة فقد رست على الأمير ألماس، أحد أمراء العشرات في سنة 922هـ/ 1516م بواحد وأربعين ألف دينار، في الوقت الذي وصل فيه منصب الخلافة إلى اثني عشر ألف دينار سنة 914هـ/

1508م وحتى تلك المناصب الحساسة التي تقع عليها مسئولية الدفاع عن الوطن لم تخل من الرشوة فيخصص لنا المؤلف فصلاً كاملاً عن الوظائف العسكرية والبذل والبرطلة ويخرج بنتائج غاية في الخطورة، فلا نيابة السلطة (المنصب الثاني في الدولة] قد نجت من الرشوة ولا أيا من النيابات المختلفة حتى وظيفة أمير السلام، ويكفي أن نورد مثلاً بما دفعه والد المؤرخ ابن تغري بردي نفسه (وهو الذي لا يكف عن التنديد بالرشوة) حينما تولى وظيفة أمير سلاح سنة 800هـ/ 1398م بعد أن بذل للسلطان «نيفا وعشرين مملوكا وخمسة طواشية.. وثلاثين ألف دينار مصرية، ومائة وخمسة وعشرين فرسا، وعدة جمال نجاتي تزيد على الثمانين وأحمالاً من البقج فيها أنواع الفرو والشقق الحرير، وأثواب الصوف، والمخمل، زيادة على مائة بقجة».

وقد يكون من الطبيعي في جو كهذا أن يكون الوصول إلى المناصب الديوانية بالرشوة، لكن المستغرب أن يكون الوصول إلى الوظائف الدينية بالبرطلة أيضاً، وكان أكبر رقم هو الذي دفعه شمس الدين أحمد بن السديد في القرن الثامن الهجري الرابع عشر الميلادي كما أورده المقريزي في السلوك وبن تغري بردي في النجوم وهو مائتي ألف درهم لتوليه قضاء ناحية قوص..

ولعل مؤلفنا قد تأثر كثيراً بما حوته المصادر التي عاد إليها من كثرة الأموال والهدايا المبذولة، وفيها من الغريب الكثير، فأفرد

جزءًا كبيراً من الكتاب لجداول صنفها حسب الوظيفة، امتلأت كلها بأرقام خرافية حتى بمقياس عصرنا، من الرشاوى، وتناولت العصور المختلفة محل الدراسة.

غير أنه كان من المفيد حقاً إيراده في نهاية الملاحق للمراسيم التي صدرت أثناء الفترات المذكورة بمنع الرشوة، ومن الطريف أن نذكر أن المرسومين الأول والثاني قد صدرا في عام واحد هما «مرسوم بإبطال ما كان يأخذه القضاة من البراطيل بالمسجد الجامع بقطيا بتاريخ سنة 854هـ/ 1450م والمرسوم بإبطال ما كان يأخذه القضاة من البيدرية بالمسجد الجامع بجبلة بتاريخ نفس العام.

وفي النهاية لا يمكن للمرء إلا أن يشيد بهذا الجهد المبذول في الدراسة، وهي وإن وجد البعض فيها شيئاً من الطرافة، إلا أنها في حقيقة الأمر عمل مسئول، يمكن أن تكون وأمثالها، من زاوية معينة، رقيباً حساساً على تصرفات الخارجين على العدالة، والبطل هنا هو المؤرخ النزيه، فهو يضع كل شخص في مكانه الصحيح من صفحة التاريخ السوداء أو البيضاء، وحتى لو جاء العمل التاريخي متأخراً بعد الأحداث، إلا أنه لابد سيكون مفيداً للمستقبل.

38: بيروم التونسي:
جريمة الأعمال المشوهة

من المتعارف عليه في أنحاء العالم المتقدم، أن «الأعمال الكاملة» لأديب أو مفكر، هي المرجع المعتمد والموثوق به، وهي أشبه بموسوعة نصوص تضم كل ما كتب الكاتب محققاً تحقيقاً علمياً يتوفر له الدارسون المتخصصون الذين يبذلون الجهد والوقت من أجل جمع كل ما خطت يد الكاتب، وتزويده بالإشارات الضرورية، والشروح التي لابد منها، وبيان بما كتب عنه، وبتواريخ النشر وعدد الطبعات، وما إذا كان النص قد تغير أو تبدل على يد الكاتب بين طبعة وأخرى، أي تحقيق ببلوجرافي كامل، يعود إليه الدارس والقارئ، حينما يحتاج إلى بيان من هذا النوع.

***

ولقد تعودنا في عالمنا العربي، أن ننشر الكتاب دون حتى أن نبين من هو مؤلفه، وما هو عمره، وماذا يفعل، وما هي أعماله الأخرى، واعتبرنا ذلك أمراً عادياً لا يسأل عنه القارئ أو الناقد أو الناشر طبعاً.. وذلك لسبب بسيط يعود بنا إلى مشكلة التسيب

التي لا تكف الأقلام عن الكتابة فيها، والتي تنخر في عظام جوانب حياتنا كلها، وليس فقط حياتنا الثقافية.

وهنا لابد من القول بأن ظاهرة طبع «الأعمال الكاملة» قد بدأت في أواخر الستينيات، في بيروت أولاً ثم القاهرة، كظاهرة غريبة وبمفهوم غريب، فالمعروف أن الأعمال الكاملة تعني كل ما كتب الكاتب (أو تراني لا أحسن قراءة الكلمات؟) ويعني هذا ببساطة شديدة، انه – أي الكاتب– قد قدم كل شيء وانتهى، أي مات أو توقف عن الكتابة.. ولكن ناشرينا (ولا أعفى كتابنا أنفسهم من المسئولية) وبغرض «البيع» والبيع فقط، يجمعون بقية طبعات المؤلفين ويقومون بتغليفها بالجلد، ويكتبون عليها «الأعمال الكاملة» في الوقت الذي ما يزال الكاتب ربما في بداية عطائه وأواسط عمره، واعتبر هذا نوعاً من صكوك الغفران، فمعنى صدور الأعمال الكاملة انك دخلت في زمرة الخالدين.. وانتهى الأمر بأحد الكتاب التافهين، أن يبيع أرضه لينفق على صدور أعماله الكاملة.. ويعتمد نفسه رغماً عن أنف الجميع.

هذا لا يعني انه ليس هناك جهود تستحق الإكبار، لإصدار أعمال كاملة جاءت على أحسن ما يكون الإخراج والتحقيق، كما جاءت الأعمال الكاملة لديستويفسكي والأعمال الكاملة لتولستوي التي ترجمها الدكتور سامي الدروبي ترجمة مثالية، وأعمال رفاعة الطهطاوي ومحمد عبده والأفغاني التي حققها الدكتور محمد عماره، وغير ذلك.

وهذا لا يعني، كما قد يظن، أنني أبدأ بهذه المقدمة الساخنة، لأهاجم الأستاذ: رشدي صالح، بالعكس، فبمجرد أن سمعت خبراً مفاده انه يشرف على إصدار أعمال شاعر العامية المصرية الكبير «بيرم التونسي» طرب القلب فرحاً وانتظرت الجزء الأول بفارغ الصبر، لأنه عرف بإخلاصه وجهوده الفلكلورية، والأدب الشعبي، وشعر بيرم ليس ببعيد عن هذا، ولأنني كنت قد عانيت، كغيري، من قراءة كتب صدرت لبيرم التونسي في طبعات مختلفة وبعناوين مختلفة، فإذا بي أقتني نفس الكتاب أكثر من مرة، ووقعت كغيري فريسة للنصب والإحتيال.

أخذت أجمع الأجزاء واحداً بعد الآخر بفرحة غامرة، وفكرت أنني لو قابلت «رشدي صالح» فسأشد على يده، لهذا الجهد والعمل العظيم.. ولقد منعت نفسي من قراءة الأجزاء الأولى حين صدورها، حتى تكتمل، ولكن ما أن وصل عددها خمسا، حتى جلست وقد هيأت نفسي لقراءة بيرم التونسي كاملاً، وقررت التخلص من جميع الطبعات الأخرى التي أصابتني بالارتباك.

في البداية.. كان أول ما صدمني هي الرسومات المبتذلة المصاحبة للقصائد.. ولكن هذه قضية جانبية، على الرغم من أن مصر تعج بفنانين كبار كان يمكن أن يوكل إلي أحدهم أمر هذا الجانب، ثم صدمتني بعض الأخطاء، التي اعتقدت أنها أخطاء مطبعية، وقد تعودنا على هذا النوع من الأخطاء التي لا يخلو منها كتاب مطبوع في العالم العربي، ثم وجدتني أحس

بأن هذه القصيدة أو تلك كنت قد قرأتها بشكل مختلف، وبدأ الشك يساورني، ولكن، لأن رشدي صالح هو المشرف، فقد اعتبرتها نوعاً من الحساسية الزائدة. ولكن.. اصطدمت ذاكرتي ببعض الأبيات التي حفظتها من قبل، فإذا بها مختلفة، وقلت أن من الأفضل ألا يشك المرء في ذاكرته وأن يتحقق من الأمر، ولو أن في ذلك إفساد للمتعة.

وبدأت أراجع بعض القصائد على ما لدي من طبعات قديمة، فإذا بها مختلفة، وقلت إن الأمر يحتاج إلى تحقيق، فحملت ما لدي من كتب بيرم وبعض قصاصات الصحف القديمة، وذهبت إلى أحد رواة بيرم التونسي، وهو شاب عاشق (رفض ذكر اسه) يحفظ أشعاره عن ظهر قلب كما يقولون، ويظل يطوف بك على المقاهي والبيوت والأشخاص ويصف لك: كان بيرم يجلس هنا ويسكن هنا، وكان على علاقة بفلان، حتى خلته في بعض الأحيان مهووساً، وجلسنا معاً لنتحقق من الأمر، وتوصلنا إلى بعض النتائج، ولكن، لأن الأمر خطير، كان لابد لنا من تحقيق أكثر.

ذهبنا إلى أحمد فؤاد نجم شاعر العامية المعروف، فإذا بنسخته وقد تلطخت ببعض «الإصلاحات» وكان كثير منها مطابقاً للنسخة التي قمنا بمراجعتها على قصاصات الصحف، وأحمد فؤاد نجم راوية من أهم رواة بيرم،لا يحفظ أشعاره عن ظهر قلب فقط، ولكنه يتغنى بها في الليل والنهار، كما انه داعية لمدرسة بيرم وأحد تلامذته.

لقد قيل، لي، أن هناك لجنة مشكلة من تسعة أشخاص، قامت بتحقيق تراث بيرم التونسي، وأشرف عليها الأستاذ رشدي صالح، وأتضح أن الأمر كان شكلياً محضاً، وان اللجنة لم تفعل شيئاً على الإطلاق، وان أحداً منهم لم يهتم إلا بشيء واحد.. (أظنه معروف) وان الأستاذ رشدي صالح، وكما سيتضح لنا، قام «بسفلقة» الموضوع بأي طريقة وقد إطلعت على الأصول التي سلمها الأستاذ رشدي صالح للهيئة العامة للكتاب، ووجدت أنها فعلاً «سفلقة»، وتحدثت مع المسئولين عن النشر، فقالوا إن الأمر يخص السيد المشرف وليس لهم علاقة به.. والنتيجة هي كما سنرى، فلا أحد قام بدوره الصحيح، ولا أحس بالمسئولية، لا المشرف، ولا اللجنة، ولا الناشر، ولا حتى تلامذته ولا النقاد ولا الورثة أيضاً.

أفليس هذا غريباً؟

فإذا كان الأستاذ رشدي صالح قد بذل بعضاً من وقته في هذا العمل،فإنه كان على اللجنة أن تتمسك بالعمل الجماعي، وأن يتمسك الناشر بحقه في الحصول على «أعمال كاملة» فعلاً، (والمفروض أن هناك لجنة قراءة مسئولة عن هذا) أن تطلب معلومات محققة عن صاحب الأعمال، وببلوجرافيا علمية، وإشارات واضحة.

فليس من المعقول أن تنتشر الأعمال الكاملة دون أن يعرف القارئ متى ولد بيرم التونسي (4 مارس 1893م) ومتى مات

(5 يناير 1961م) وما هي أعماله كلها، وكيف كانت حياته المجهدة حقاً، والقاسية حقاً وما هو نضاله؟ وما هو دوره في الحياة الثقافية؟ وهل هناك من تأثر به وما هي أهم معالم مدرسة شعر العامية التي رادها.

على أي الأحوال قد يهتم القارئ بأن يعرف أن طبعة الأعمال الكاملة لبيرم التونسي التي نحن بصددها هي الصادرة عن «الهيئة المصرية العامة للكتاب» وهي أكبر دور النشر المصرية الحكومية، وأن الجزء الأول منها صدر عام 1975م وحتى الآن لدينا خمسة أجزاء صدر آخرها عام 1978م وقيل لي أن هناك جزءًا سادساً تحت الطبع.

وقد جاء الجزء الأول تحت عنوان «حياتي والمرأة» والجزء الثاني تحت عنوان «الفن والمرأة» والثالث تحت عنوان «بيرم والناس» والجزء الرابع تحت عنوان «بيرم وحياة كل يوم» والجزء الخامس تحت عنوان «بيرم ناقداً للحياة» وهكذا فان هذه المرأة عنصر مشترك في هذا التقسيم الموضوعي الذي اختاره السيد المشرف للأعمال الكاملة لبيرم التونسي، ولا نجد لدينا أي مبرر معقول أو مقبول لهذا التقسيم، فلم تكن المرأة أهم ما في حياة بيرم، على الرغم من انه كان عاشقاً كبيراً، ولا نستطيع أن نقبل أن يكون التقسيم العلمي الموضوعي قائماً على أسس نسوية.

وحتى لا يكون الكلام على علاته فانه كان يجب أن ترتب القصائد ترتيباً زمنياً وتاريخياً حسب مواعيد نشرها وبالتالي

تأثيرها على الناس وتوضيح الظروف الاجتماعية (التي كتبها فيها بيرم) لأن أغلب أشعار بيرم متوافقة مع حركة المجتمع والظروف التي كانت سائدة فيه أكثر من أي فنان آخر، بل ربما يكون صاحب مدرسة في هذا، من أهم وأخطر المدارس الاجتماعية.

وإلا فان القارئ الذي يعرف بيرم كشاعر مناهض للاستعمار والملكية، سيصدم بقصيدته عن «الملك فاروق» وسيجد الأمر (خارج السياق التاريخي الذي كتبت فيه القصيدة) مستغرباً إلى حد كبير.

ثم إن هذا المنهج كان سيوضح تطور بيرم التونسي منذ بداياته إلى نهاياته، وما إذا كان هذا التطور يسير في طريقه الصحيح من النضج والانحناءات والتعرجات في بعض الأحايين.

وعلى الرغم من أن هذه العناوين وتقسيم الأجزاء نفسها توحي بأن هناك منهجاً (هو الذي ذكرناه) تبعه المشرف إلا انه لا يعفي من مقدمة أو دراسة كان يجب أن تلحق بالأعمال الكاملة وفي بدايتها حتى تتضح معالم هذا المنهج وحتى يكون مبرراً، وان لم يكن مقبولاً، فيعده القارئ عندئذ اجتهاد خاطئ له حسنة الاجتهاد.

أما الأخطاء نفسها فهي متنوعة، وقد تكون الأخطاء المطبعية واضحة، إلا أن هناك أخطاء لا تستقيم مع المعنى، وعندئذ، وحتى إذا كانت مطبعية، فانه يجب الوقوف عندها، فبعضها يجئ ضد المعنى المقصود، أي يأتي بنتيجة معاكسة، وهذا هو جانب

الخطورة في الأمر.

وأمثال هذا الخطأ الذي لا يستقيم مع المعنى ما جاء في القصيدة الثانية من المجلد الأول (ص 11سطر1) في البيت التالي:

وواحد كمساري أفرنجـــي قاعـــد في وابور طحين

والصحيح:

وواحد سمكري أفرنجـــي قاعـــد في وابور طحين

والخطأ التالي من هذا النوع هو الذي جاء في القصيدة الثالثة، «أرض الحبايب بعيدة» (ص13 – سطر 1، 2) حيث جاء على هذا النحو:

خليتي صوتك يشـــارك يا قايمة من بعد نومـــه

يا مصر فالك مبـــارك لندن وباريس وروما

وهو خطأ يخل بالمعنى تماماً، بحيث لا يمكن سرده في أي سياق، والصحيح كما هو واضـــح:

يا مصر فالك مبـــارك يا قايمة من بعد نومـــة

خليتي صوتك يشـــارك لندن وباريس وروما

ثم تأتي بقية القصيدة مشوهة تماماً، فقد حرك البيت:

فضلت أفتح واقفـــل

حتى بريت المـــلاوي

من مكانه بعد الشطر الثالث من (14) ووضع بعد البيت السادس من نفس الصفحة.

وفي الفقرة التالية (سطر 8) كان يجب استبدال كلمة «نساني» بكلمة «سباني» وهو المعنى المقصود والصحيح، لأن البيت جاء بمعنى على عكس ما أراده الشاعر، فالبيت يقول:

«رفعت» بدا في القرايــة

وأنا اللي «رفعت» نسانــي

فإذا عرفنا أن الشاعر كان يقصد أن المقرئ الشيخ محمد رفعت والذي كان معجباً به، قد سباه، فانه لا يمكن أن تكون الكلمة نساني، لأنه عكس ما أراد، بل هو «سباني».

ونتابع قراءة نفس القصيدة حيث نجد الخطأ التالي: (ص15 – سطر 8)

تحود وتفلــت وتربــع

زي الحمــار الحصــاوي

والصحيح:

تعود وتفلــت وتربــع (أي تركض)

زي الحمــار الحصــاوي

أما في القصيدة التالية «غلبت أقطع تذاكر» (ص –28 سطر 5) فقد تقدمت فقرة كاملة على لاحقتها، وكان يجب أن تكون الفقرة التي مطلعها:

يا مصر نور الوسامــة

ساطع وباين شــروقك

والأبيات الثلاثة التالية، بعد الفقرة التي مطلعها:

يا فرحتي يا هنايــا

حضرت في عيد جلوسه

والأبيات الثلاثة التي تليه، حيث تنتهي القصيدة بالخاتمة المعقولة، والنهاية المنطقية التي تقول:

تحوم عليها الملايكــة

وتنطق الإنسانيــة

ونمضي سريعاً على بعض الأخطاء المطبعية، والكلمات التي تغيرت بفعل عوامل التعرية (كما في قصيدة «النسوان» ص 45 سطر 7) حيث جاءت كلمة «يا مجنني» بدلاً من «يا معذبني» في نهاية البيت، وكما جاء في قصيدة «بردون يا شعراوي»)ص151 – سطر3): «وإيه ولاد العرب» بدلاً من «راية ولاد العرب»، نمر على هذه الأخطاء التي قد تكون مطبعية في الغالب إلى الجزء الثاني من الأعمال الكاملة.

نجد عدداً من الأخطاء المطبعية والأخطاء البسيطة، كما جاء في قصيدة «ناس يقولوا للمؤلف فين؟» (ص11 – سطر2) البيت «نشيد يهز الجيوش الكريهة فين؟ محذوفاً منه كلمة «يوم» بين كلمة «الجيوش» وكلمة «الكريهة» أي يوم الكريهة أي يوم الحرب، وفي هذا جمال ملحوظ افتقدناه في البيت كما جاء.

فتأتي كلمة «عشاه» بدلاً من «غداه» وهذا غير مقبول ولا يتمشى مع السياق فليس من المعقول أن يظل الموظفون في

العمل حتى وقت العشاء.

ويأتي البيت التالي وقد تغيرت به كلمة «هراه» فجاءت «هواه» في النص:

أما التليفون هراه

بالدق من غير سبب

والغالب انه خطأ مطبعي.

ونمضي إلى قصيدة «الحفاء» (ص100 – بعد السطر 10) حيث حذف بيتين كاملين يتبعان البيت التالي:

لو يروح زفـــه ولا في خناقة

هما:

الولـد حقـــه يتنتـف زره

يلـبس الجزمـه دا الحفا يعره

ثم جاء البيت التالي:

قولي لي فيه رمى ولا زحلاوي

والصحيح

قولي لي فيه روحي.. الخ

هذا وقد حذف بيتين كاملين آخرين من نفس القصيدة يقعان في نهايتها بعد البيت:

بس إيه عذره

كل من يقدر!؟

هما:

وانتي يا هانـم

احملي الضجة

وارشدي ياختي

خالتك الحاجة

.. لا يمكن أن نتوقف عند هذا الحد.. فالأخطاء المتتالية على امتداد الأجزاء لا يمكن إلا أن تكون جريمة في حق شاعر كبير.. هذا التشويه المتعمد لأبيات الشاعر وتبديلها بحيث تقلب المعنى رأساً على عقب يجب أن نتتبعه ونرصده حتى لا يقع القارئ العربي فريسة للغش الأدبي.

حيث نجد قصيدة «المأذون» وقد نشرها السيد المشرف مرتين، مرة في هذا الجزء الثاني (ص 125) وهي الصياغة التي تخلي عنها بيرم، ثم مرة أخري بصياغة جديدة، بصياغة أفضل، دون إشارة إلي ذلك، لا في الثاني أو الخامس (ص 45) وحتى الصياغة الثانية جاءت بها بعض الأخطاء، فالبيت: (ص 48 ـ سطر 1)

وبعلها، لما كان في عفشها طامع

صحته:

ولما كان بعلها في عشها طامع.

وأخطاء مطبعية أخري، لكنه حذف من الصياغة الثانية الصحيحة فقرة كاملة هي:

قال إما إنك صحيح مسروع وغاتوتي
ما لكشي صنعة إلا يا مأذون يا حانوتي
سعيت لي في الخطبة وبتسعي علي موتي
والأجر في الشغلتين يا شيخ علي مضمون.

لكن هذا ربما لا يكون خطيرا بالقدر الذي جاءت عليه قصيدة «عليّ الطلاق» (ص 29 من الجزء الثالث) من التشويه.

فالقصيدة حوار بين شخصين، وحتى في صياغتها التي نشرت بها فإن هذا واضح غاية الوضوح، فالبيت الأول من القصيدة نشر كما يلي:

يا أهلا وسهلا يا عز الحبايب

وصحته كما يلي:

الأول: يا أهلا وسهلا يا عز الحبايب.

ثم نشرت الأبيات:

واحشني وحشني علي الطلاق
طلاق فوق طلاقك ومن غير يمين
أعز انت عندي من إبني إسماعين

حيث نشعر بهذا التشويه، وكان من المفروض أن تنشر:

الثاني: واحشني واحشني علي الطلاق
الأول: طلاق فوق طلاقك ومن غير يمين
أعز انت عندي من ابني اسماعين

ثم حذف فقرة كاملة هي:

الثاني: بادور عليك من طلعة نهار
وسألت الجماعة وسألت اسماعين
وجاء ما بعده كما يلي:
يلزم أي خدمة؟
والصحيح:
والصراف سلامة (اسم شخص) بحق وحقيق
وحذف كلمة «الأول» من أمام الحوار، في بداية الصفحة (60) وهو يستمر أربعة أبيات، ثم يتبعه حديث «الثاني» أربعة أبيات أيضا، وفي بداية الفقرة التالية (سطر 9) كان يجب أن يأتي النص:
طلاق بالثلاثة أيمانا غلاظ... الخ
كما يلي:
الأول (يحتضنه): يا أهلا وسهلا
طلاق بالثلاثة ايمانا غلاظ الخ
كما كان يجب أن تضاف كلمة «الثاني» في بداية السطر الثالث من الصفحة (61)
ثم يأتي النص:
ـ علي الطلاق، انت راجل عويل ؛
ـ علي الطلاق انت راجل رزيل
ـ علي الطلاق انت راجل جعان
ـ علي الطلاق انت خلفة لمان

وهكذا كانت نهاية القصيدة الحوارية، والصحيح هو:

الثاني: علي الطلاق انت راجل عويل

الأول: علي الطلاق انت راجل عويل

يقفان في مواجهة بعضهما كالديوك.

الأول: علي الطلاق انت راجل رزيل

الثاني: علي الطلاق انت راجل جعان

الأول: علي الطلاق انت خلفة لومان.

(تختلط الأصوات)

ـ علي الطلاق.

ـ علي الطلاق.

وهكذا فقد تشوه هذا المشهد المسرحي الحي، الذي لا يمكن قراءته في نصه المنشور لا كقصيدة ولا كمشهد مسرحي وربما كان قصد المحقق أن يصنع منه (لا قصيدة) وهو فن جديد ننوه به، ولكننا نظن أن بيرم لم يكن يريده أو يعرفه.

أما قصيدة «ناظر الوقف» (ج 3 ـ ص 144) فحكايتها حكاية، يجب أن تحكي للأجيال، فقد تكررت هذه القصيدة الحزينة كسابقتها «المأذون» مرتين. مرة في الجزء الثالث كما بينا ومرة في الجزء الرابع (ص 26)، ونشرت كما هي بالتمام والكمال. نعني بالأخطاء والتشويه الذي جاءت عليه كما هي منشورة، وللعلم، فإن هذه القصيدة من أشهر قصائد بيرم وساهمت إلي حد كبير في ذيوع شهرته، حيث أخذ الناس يرددونها لجمالها

وسهولة لفظها ومعناها، وها هي ذي تأتي في صورة مشوهة.. فأي ثمن يدفعه المرء ليعيد لها قوامها الصحيح؟

فالبيت الثاني من القصيدة (ص 144 ـ حـ 3، وص 26 حـ 4) جاء كما يلي:

وإن كنت اجازف وأقول إن البعيد خطاف
اطلع أنا المعتدي وانت من الأشراف

والصحيح:

وإن كنت أيسّر وأقول إن البعيد خطاف
أطلع أنا المفتري وأنت من الأشراف

كما جاء البيت الخامس في الصفحة التالية (145 حـ 3، 27 حـ 4) كما يلي:

يا ناظر الوقف خليت العبارة خل
ونت اللي صبحت وقف المسلمين ينحل
بكرة الأيادي الجديبة بالفلوس تنبل
ويسر سبريعا علي أروام وبنسيونات

والصحيح:

يا ناظر الوقف خليت العبارة خل
وانت اللي حا تخلي وقف المسلمين يختل
بكرة الأيادي الجديبة بالفلوس تنبل
ويسر سريعا علي أروام ويوغسلاف

وقد تسبب النص المنشور في تعرية الأبيات من جمالها

اللفظي حيث وقعت الكلمات المتشابهة (خليت ـ خل ـ حا تخلي ـ يختل) له رنين جميل في النفس، كما أن المعني لا يستقيم في البيت التالي مع «بنسيونات» ولكن «يوغسلاف» هي الكلمة التي تستقيم مع المعني ومع «أروام» سابقتها.

وعلي ما في هذا من الفحش، إلا أن المدهش والغريب في الأمر أن تأتي القصيدة وقد حذف منها أربعة أبيات كاملة، وربما فكر المرء في تفسير ـ لا يرضاه للأستاذ رشدي صالح ـ ولكنه لابد أن يخطر علي البال، علي أي الأحوال فإن الأبيات المحذوفة من نهاية القصيدة المشهورة هي:

بكرة سالوم اليهودي يقبض الجنيهات
وكومستاكوس الجريجي يتقن المزات
ويا ما ستات حا تتحضر ومزمزيلات
تجيبهم الشركة للعمل بتلغراف

ونمر علي الديار، أعني الأخطاء، لنصل إلي أخطاء، أعني ديار ليل، فنجده قد حذف بيتين كاملين من قصيدة «حا تجن يا ريت يا اخوانا، مارحتش لندن ولا باريز» ومكانهما بعد السطر السابع (ص 12 حـ 4)، وهما:

والنكنة أن احنا قلا شوه وضحكة وشاطرين في التأويز
حاتجن يا ريت يا أخوانا مارحتش لندن ولا باريز.

وفي القصيدة التالية «الشرق» التي غير عنوانها إلي «يا مصري أنت اللي هاممني» وقد أشار المحقق إلي ذلك في الهامش، جاء

البيت:

والله الخروف سايب معلوف ما يفوته جعان

(ص 14 ـ حـ 4) جاء البيت:

حارتنا زينة المجاري في وسطها سر جاري.

وصحته:

حارتنا زينة الحواري في وسطها نهري جاري

وفي هذا الخطأ (الذي قد يكون خطأ مطبعيا) خفة دم تجعلنا نتقبله، ولكن ما معني أن يحذف هامشين ضرورين من نفس القصيدة، في الوقت الذي كان يجب أن يقوم السيد المحقق نفسه، بوضع المزيد منها، خاصة، تحت أسماء الأشياء والأماكن التي لا يعرفها القارئ أو المفروض أنه لا يعرفها.

فالشاعر يقول:

شجاع: عطوه السيف يضرب في رأس (سطر 4 ص 35)

ثم يقول:

زار عين في حارة زخاري محل غصن

وكان من المفروض أن هناك هامشين تحت كلمتي شجاع و«زخاري» نشرتا في الطبعات الأخرى لهذه القصيدة.

أما الهامش الأول فنصه:

(شجاع يهودي أخذ مساحة كبيرة من الأراضي برمل الإسكندرية وقامت البلدية برصف هذه الأرض وإنارتها (وأطلق علي الحي اسمه) وفي البيت تورية أخذ سيوفا ليبارز بها أهالي

رأس التين الذي أهملته البلدية.

والهامش الثاني:

(زخاري ـ اسم يوناني ـ أي الحدائق في أحياء اليونان)

نأتي إلي صفحة (52 سطر ـ 5، 6) ومن قصيدة «مرحبا» وهو الاسم الذي اختاره لها المحقق

جاء النص:

علي سعادة الوكيل علي معالي

علي جناب المدير علي جباب

وصحتهما:

علي جناب المدير علي معالي

علي سعادة الوكيل علي جناب

***

ونفتح الجزء الخامس من «الأعمال» فنفاجأ بقصيدة تحمل عنوان «المجلس البلدي» ونتذكر أننا قرأنا هذه القصيدة من قبل، ونتحقق من الأمر فنجد أن القصيدة الثانية هي الصياغة الثانية لهذه القصيدة. وقد نشرها بيرم بعنوان «في حب المجلس البلدي»، ولا يشير السيد المحقق لهذا، ولكننا (نقرأ الكتب).

فنجد أن لهذه القصيدة تاريخ مجيد كان يجب الإشارة إليه، فهي أول قصيدة نشرها بيرم ونظمها ضد «المجلس البلدي» الذي هدد بالحجز علي بيته، مطالبا بمبلغ لا يمتلك منه شيئا،

وقد نشرت في جريدة الأهالي عام 1927م التي كان يملكها عبد القادر حمزة بالإسكندرية «وقد تحدث عنها الجميع، وترجمها موظفو المجلس البلدي الأجانب، إلي الإنجليزية والفرنسية».

وقد لحق الصياغة الثانية المنشورة في الجزء الخامس بعض التشويه فجاء البيت الثاني في الصفحة السادسة كما يلي:

إن عبت عن قدح اتبعتها قدحا

والصحيح:

إن عبث من قدح اتبعتها قدحا

وقد يكون الخطأ مطبعيا، ولكن الخطأ في البيت التالي (ص 7 سطر 11) لا يمكن أن يكون مطبعيا ـ فقد جاء علي هذا النحو:

لا أبتغي بدلا عن بلدتي بلدا

وكان يمكن أن يلاحظ المحقق أن الشطرات التالية تنتهي بـ «دالية «أبدا ـ أبدا ـ ولدا ـ ليصل إلي الصحيح، وتجد في الصفحة التاسعة من نفس القصيدة البيتين التاليين في نهايتها:

له من الجن احلاف يفرقهم

ليجحفوا الناس باسم المجلس البلدي

وصحتهما:

له من الجند أحلاف يفرقهم

ليظلموا الناس باسم المجلس البلدي

***

أما في القصيدة التالية «الزحام» وفي صفحة (11) سطر (7)

فنجد البيت:

وانظر وشوف النبي أدم بتوع دي الجيل

وصحته:

وانظر وشوف البني آدم بتاع دا جيل

وفي قصيدة «الهتاف «(ص 19 سطر 9) جاء البيت:

ياما خطب بتنقل قيمتها

والصحيح:

ياما خطب قيمة تنقل قيمتها

حتى يستقيم الوزن.

وقد جاء البيت التالي:

حلمي وقف بالصراخ والضجة موتها

والصياغة التي نعرفها هي:

وبالهتاف والصراخ والهيصة موتها

وإلي هنا نستطيع أن نقول، أن هذا ما توصلنا إليه من أخطاء بمساعدة الرواة والحافظين أحيانا، وبمساعدة ما نشر من قبل وتحصلنا عليه، ونحن نؤكد علي أن هذا جزء من الأخطاء، وأن أغلب عناوين القصائد قد تغيرت وليس هذا من حق أحد.. وإننا نسوق هذا حتى نصل إلي الحقيقة مع الأستاذ المحقق، واللجنة التي قيل أنها أشرفت علي طبع الأعمال الناقصة.

***

39: هاني مندس:
العمل والعمال في المخيم الفلسطيني

ربما أن ما كتب من أبحاث ومقالات في مجال القضية الفلسطينية من الناحية السياسية – التاريخية، يعد بالعشرات، إن لم يكن بالمئات، وتأخذ هذه الدراسات في مجملها، طابعاً نظرياً، تعالج فيه مسار القضية الفلسطينية وتطوراتها، والمواقف المتخذة منها، والمبذولة من أجلها، أو من ناحية أخرى تقوم بالتنظير للثورة الفلسطينية، بناء على «الحالة العامة» للشعب الفلسطيني المهاجر، أو الواقع تحت الاحتلال، لكن دراسة واقع الشعب الفلسطيني دراسة علمية، منهجية، تعتمد على الإحصاء والبحث الميداني، ربما تكاد تكون معدومة.. لذلك فإن دراسة هاني مندس «العمل والعمال في مخيم تل الزعتر الفلسطيني»، والتي أصدرها مركز الأبحاث وأشرف عليها، علاوة على كونها فاتحة لدراسات من هذا النوع ذات أهمية خاصة، حيث تقترب صورة أوضاع الشعب الفلسطيني، في شريحة من شرائحه، من الواقع الفعلي الذي يعيشونه.

***

يبين الباحث في مقدمته المنهجية الصعوبات السياسية الاجتماعية التي خلفتها العوامل المختلفة، عند المواطن الفلسطيني، ودفعته للخشية وعدم الاطمئنان لأي هيئة تحاول أن تستقصي المعلومات عن أوضاعه.

لماذا مخيم تل الزعتر بالذات؟

يجيب الباحث على هذا السؤال بقوله: يمتاز تل الزعتر، عدا عن اتساعه السكاني غير الطبيعي الناجم عن عمليات الانتقال المتتالية إليه، بأن له مواصفات المخيم الأساسية، من حيث ارتفاع درجة الاكتظاظ السكاني وطبيعة المساكن والحالة فيه، فهو يشترك مع غيره من المخيمات الفلسطينية الأخرى في لبنان – ولكن بدرجة أكبر وأوضح– في افتقاره إلى التجهيزات الأساسية الضرورية، بصورة لائقة كالطرقات الداخلية، وعدم وجود شبكة من المجارير المسقوفة، وأخرى للمراحيض، وضعف العناية بالنظافة العامة، وعدم توفر المياه بصورة منتظمة إلى المساكن، وعدم وجود مستوصفات رسمية ومستشفى، أو مراكز للخدمات الاجتماعية.

إلا أن أهم عامل من عوامل توجهنا في البداية – يقول المؤلف– لدراسة مخيم تل الزعتر بالذات هو بسبب وقوعه في منطقة صناعية، تعتبر من أهم المناطق الصناعية في لبنان.. فالخيم يقع بجوار المكلس والدكوانة وتحيط به أحياء الضواحي

الشرقية كسن الفيل والنبعة وبرج حمود والنهر والدورة والجديدة والبوشرية وعين سعاده ومار روكز والفنار، وكانت هذه المنطقة تضم، حتى عام 1968م، 29 ٪ من عدد المعامل في لبنان، و22 ٪ من عدد العمال، و23 ٪ من رأس المال الصناعي اللبناني.

وبعد أن بين الباحث نسبة عدد تلاميذ المخيم من فئة عمر 6 – 14 الذين يشكلون 63.2 ٪ من مجموع الأولاد الذين يتلقون التعليم، وهذا يعني أن 38.8 ٪ من المجموع خارج المدارس، يخلص إلى استنتاج انخفاض مستوى التعليم التكميلي نفس، ففيما تبلغ نسبة التلاميذ الابتدائيين 2.28 ٪ من مجموع المتعلمين فإننا نجد عدد التلاميذ التكميليين لم تتجاوز نسبته 2.28 ٪ من مجموع التلاميذ الابتدائيين والتكميليين، ويخلص من ذلك، في النهاية، إلى القول بأنه من الطبيعي أن يعكس انخفاض مستوى التعليم التكميلي بدرجة أكبر على المستوى الثانوي والجامعي في المخيم، كما من شأنه أن يبين طبيعة التوجه المهني للسكان بوجه عام، وللجيل الجديد بوجه خاص، والذي ينصب نحو مجالات عمل لا تتطلب في طبيعتها الحصول على مستوى عال من التعليم والمؤهلات والمهارات الفنية، كما يفسر ذلك جانباً من العوامل المؤدية إلى كثرة عمل الأولاد القاصرين في المؤسسات والمهن المختلفة.

***

انطلاقاً من هذا الوضع التعليمي، علاوة على الإحصاء الذي تم على العمال أنفسهم، تكون نسب توزع عمال المخيم (الذكور والإناث) الذين يعملون في لبنان على الوجه التالي:

نسبة عدد العمال الذكور والإناث العاملين في الزراعة تبلغ 43.2٪ من مجموع عدد العاملين، كما تبلغ نسبة عدد عمال الصناعة 60.3٪ وعمال الخدمات حوالي 37.23٪ (حمالين، عمال نظافة).

***

ويغلب على هذه المهن طابع الإجهاد وعدد ساعات العمل الطويلة، كما يغلب طابع الخطورة على مزاولة أغلب المهن الحرفية، هذا بالإضافة إلى أن معظم هذه المهن لا يقتضي العمل بها الحصول على أجازة عمل، أي يبقى العمال خارج الرعاية الاجتماعية، والصون من استغلال صاحب العمل.

وبالطبع فان هذا ينعكس على مستوى الدخل العام للعاملين، «فان مستوى الدخل الفردي لحوالي 85٪ من كافة فئات القوى العاملة لا يتعدى 400 ل. ل. بل إن معظم العاملين يتراوح أجرهم أو دخلهم الشهري بين 150 – 300 ل. ل. للفرد.

هذا مع ملاحظة أن نسبة العاملين فعلياً من أصل القوى العاملة في مخيم تل الزعتر تبلغ 24.77 بالمائة من مجموع السكان، أي أن دخول هؤلاء الـ 24.77٪ هي التي يعيش عليها سكان المخيم.

وبإضافة أن عدد الفلسطينيين الحاصلين على أجازة العمل، يكاد لا يذكر إلى جانب غير الحاصلين عليها، للشروط الصعبة والتكلفة التي لا تطيقها اليد غير العاملة، يتبين مدى الوضع الصعب الذي يعيشه سكان المخيم.

***

أما وكالة الغوث، التي من المفروض، أنها تقوم بتقديم الخدمات والرعاية الصحية والاجتماعية، فقد اعتمدت على اصطناع طريقة تقديم الخدمات للمسجلين في دفاترها فقط، ثم تضع العقبات في طريق التسجيل، مما جعل الاستفادة من خدماتها أمراً لا يكاد يغير الوضع تغيراً يذكر.

وفي النهاية ينادي الباحث بمقترحات عامة يوجهها للاتحاد العام لعمال فلسطين تشمل، ضرورة توفير السبل والوسائل الكفيلة بإصلاح هذا الوضع لكي يستطيع أن يخدم نضال الشعب الفلسطيني والمقاومة بصورة أفضل.

***

40: أحمد الغزالي:
شقيق الإمام يكفر من يحرم الشعر والغناء والرقص!

هذه المخطوطة المحققة هنا عثر عليها الباحث والمحقق «هشام عبد العزيز» في أربع نسخ (إحداها في جامعة القاهرة، واثنتان في دار الكتب المصرية والرابعة ملك ورثة الحاج محمد عسكر) هي لمؤلفها أحمد بن محمد بن محمد أبو الفتح الطوسي الغزالي، (توفى بقزوين عام 520 هـ) وهو الأخ الأكبر للإمام أبي حامد الغزالي المشهور.

***

يقول المحقق أن لأحمد الغزالي، كما تذكر المراجع، مؤلفات عشر، لم يتم نشر أو تحقيق شيء منها سوى أن مطبعة مصطفى البابي الحلبي طبعت له كتاب «التجريد في كلمة التوحيد» عام 1960م طباعة عادية، وعلى الرغم من أن الدار كتبت في نهايته «مصححاً بمعرفة لجنة التصحيح» إلا أن الكتاب نشر دون تحقيق ونقلاً عن المخطوطة المتوفرة في دار الكتب.

المهم في هذا المخطوط المكتشف، والمحقق لأول مرة، أنه حمل أقوالاً مهمة تخص قول الشعر والغناء والرقص، وكلها تناقض آراء أبي حامد الغزالي في هذه الأمور، مما هو مشهور معروف، لذا يبدو أن شقيق الإمام تعمد أن يسمي مؤلفه «بوارق الإلماع في تكفير من يحرم السماع» أو أن هذا ما يوحي به السياق.

يقول الغزالي الآخر في مستهل مخطوطه المكتشف بعد الديباجة المعتادة:

«.. سألني بعض إخواني أهل المواجيد – ثبته الله على مناهج الاستقامة– عن حقيقة السماع، وفائدته، والاستدلال عليه من الكتاب، والسنة، والإجماع، والرد على منكريه، وما يلزمهم شرعاً، فأجبته إلى ذلك لصدقه لطب الحق، وتوجهه إلى قبول نوازل الوبق».

ويقول أن هذا السماع لابد له من زمان ومكان وإخوان، فإذا اجتمع الثلاثة، فإنه «.. وجب السماع حينئذ لأهل العرفان، والأذواق، واستحب في حق المريدين، لأن السماع الحقيقي مركب «الروح يسري به الروح من الحال الإنسية إلى المواطن القدسية، قال الله تعالى «ولو علم الله فيهم خيرا لأسمعهم» أي المواعظ، والحق والحكمة والحديث والأشعار وغيرها، قال عليه السلام: «إن من الشعر لحكمة».

ثم يستطرد ليعود إلى مسألة الشعر قائلاً:

«وفي ترك سماع الأشعار، والصوت الموزون مخالفة للنبي عليه الصلاة والسلام، وانحراف عن متابعته، ومن خالف النبي، وترك ما فعله عليه السلام معتقداً تركه، فقد كذب القرآن حيث قال الله تعالى: {وما آتاكم الرسول فخذوه وما نهاكم عنه فانتهوا}.

ومن كذب القرآن فقد كفر بالاتفاق.

ثم يتقدم الغزالي الأخ إلى مسألة الغناء قائلاً:

«روى البخاري ومسلم عن الربيعة بنت عفراء قالت: جاء النبي عليه السلام فجلس على فراش، فجعلت جويريتان لنا يضربن بالدف ويندبن من قتل من آبائهن يوم بدر، فقالت إحداهن القول، قالت إحداهما: وفينا نبي الله يعلم ما في غد؟

فقال عليه السلام:

«دعي هذا وقولي ما كنت تقولين:

فأنشدت:

وكيف ثوى بالمدينة بعدما

قضى وطرا منها جميل بن معمر

فعلى هذا – يضيف الغزالي– من أنكر سماع الدف، والصوت الموزون، والشعر، فقد أنكر فعل النبي عليه السلام، ومن أنكر فعل النبي فقد كفر بالاتفاق».

وروى البخاري، ومسلم بإسنادهما عن عمر ابن الشريد عن أبيه قال: ردفت رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال: هل معك

من شعر أمية بن أبي الصلت شيء؟ قلت: نعم. قال: هيه. فأنشدته بيتا، فقال: هيه، حتى أنشدته مائة بيت». وهذا الحديث الكريم يدل على سماع الشعر، والأحاديث التي ذكرناها دالة على جواز سماع المغنى والدف.. فاجتمع في حضرة النبي عليه الصلاة والسلام سماع الشعراء، والدف، والغناء فمن حرم هذه الثلاثة، كان ذلك اعترافاً منه أن النبي عليه السلام فعل محرما، ومن اختلج في بطنه أنه عليه السلام فعل محرما فقد كفر بالاتفاق.

***

فإذاً يلزم لمنكر السماع بالصوت الموزون والدف ومحرمه أيضاً، إما الكفر، إن اعتقد تحريم السماع، أو الفسق إن أعرض عنه، ولم يسمعه، لتركه فعل ما فعله النبي عليه السلام، وإعراضه عن العمل بالقرآن، حيث قال الله تعالى: «وما آتاكم الرسول فخذوه».

وروى أحمد بن حنبل في مسنده.. كانت الجيشية يدففون بين يدي رسول الله عليه الصلاة والسلام ويرقصون.. وهذا الحديث يدل على استحباب الضرب بالدف والرقص، لأن ذلك فعل بين يدي رسول الله عليه السلام، وأصغى إليه، فمن أنكر سماع ضرب الدف وحضور الرقص، فقد أنكر على النبي عليه السلام ومن أنكر على النبي عليه الصلاة والسلام كفر بالاتفاق.

***

ويمضي الشيخ الغزالي الأخ ويورد ما رواه البخاري ومسلم عن عايشة رضي الله عنها أنها قالت: قال رسول الله عليه الصلاة والسلام، «ما بال قوم يتنزهون عن الشيء الذي صنعته فوالله أنا أعلمهم بالله، وأشدهم خشية»، وفي هذا الحديث دليل واضح وإنكار على من اجتنب ما فعله عليه الصلاة والسلام ومن أنكر على النبي فهو فاسق، لأن الله تعالى أمر بالعدل والإحسان والعادل لا يستحق الإنكار عليه من حيث هو عادل، فلزم من هذا الحديث، وغيره مما ذكرنا من الأحاديث: أن من اجتنب حضور السماع، وحضور ضرب الدف، وحضور الرقص كان فاسقا.

***

ثم يمضي الشيخ الغزالي الأخ إلى الاستدلال بما يصفه بروايات مؤكدة عن أن الصحابة (عبد الله بن جعفر، وابن الزبير، والمغيرة بن شعبة، ومعاوية وغيرهم) أنهم جميعاً واظبوا على السماع، فمن أنكر السماع، فقد أنكر الصحابة، ومن أنكر الصحابة، امتنع عن الإقتداء بهم، ومن امتنع عن الإقتداء بهم، رد على قوله عليه السلام حيث قال: «أصحابي كالنجوم بأيهم اقتديتم اهتديتم» ومن رد على النبي عليه السلام كفر بالاتفاق.

***

بل إن الشيخ الغزالي، بعد أن يدلل على أن كثيرين من الصحابة كانوا من أهل السماع، يتقدم خطوة ليعتبر المغنى

والرقص إشارات عليا إلى الرقي بالفؤاد، ثم يضيف:

«وصورة المغني إشارة إلى ظهور خطاب الحق بواسطة النبي والولي على العبد في الابتداء فيهيجه إلى تذكار عالم القدس والانجلاء فإن كان عارفا رقص إذ الرقص هو الانتقال من محل إلى آخر، كما أن للعارف رتبة الانتقال من مركبة إلى أخرى فإن كان محققا قبل، إذ المحقق حقق الأشياء بالله، ووقف عند مركز الوحدة، ويحول بعقله حول دائرة الكائنات، وإن كان موحدا ارتفع إلى فوق، إذ حال الموحد التجرد التام والكشف العام، فإن خرج عقله عن الحجاب، كشف رأسه، وإن تجردت روحه عن العلايق الجسمانية خلع ثيابه، وإن دخل في حال علوي، والمغني يتكلم في مقام سفلي، ألقى إليه بيتاً مناسباً لحاله، كما لا يتقهقر بذلك عن مقامه، وإن أشكل عليه أمر غيره وجال معه محل عقدته وما سمع من المغني من وصف الحسن والخال، والخد حمل على شمائل النبي عليه السلام كما قيل:

بدا الخال في وجه يجل عن المثل

وحسن جمال فاتن سالب العقل.

***

41: صفاء زيتون:
عصافير على أغصان القلب

كان الموت مفارقاً هذه المرة، مؤلماً، لأنه جاء بلا مقدمات مفاجئاً ومجانياً.

فالمناضلة التي كانت دائماً تضع قلبها على كفها، وكانت مستعدة دوماً للتضحية بحياتها لفداء الثورة العربية الفلسطينية، يكون موتها على الطريق، لا في ساحة المعارك، محزناً أكثر مما يحتمله القلب، قاسياً، وفوق العادة. لكنها مشيئة الله.

***

«صفاء زيتون جلست إلى تراث الشعر الفلسطيني لترتوي، فوجدت نفسها في حديقة واسعة، أشجارها ضاربة في تربة الوطن، على أغصانها عشرات الطيور من كل لون وحجم، تشدو طرباً من كل مقامات الغناء الجميل».

طوال عامين عملت الكاتبة «صفاء زيتون» على اختيار هذه المجموعة الشعرية الموجهة للجيل الجديد، كي لا ينسى وكي

يعرف قضيته الأولى، وطوال الوقت كنت تراها وكأنها في معركة، حتى انتهت من المخطوط، وأسلمته للمطبعة وظلت تنتظر الوليد، لكن القدر لم يمهلها ولم تره.

لكن تبقى لنا كلماتها العذبة، ونقرأ لها وهي تنسجها بأنامل العاشق، وها هي ترسم:

«عصافير مغردة أطلقها الشعراء الفلسطينيون من فوق أغصان قلوبهم فانطلقت باحثة عن الحرية والدفء في قلوب أمتهم العربية التي يعتزون بالانتماء لها.

عصافير كان لتغريدها رنة الحزن أحياناً، والحب واللوعة أحياناً أخرى، لكن التغريد ينتهي دائماً بألحان الأمل والصمود والفداء.

عصافير مغردة انطلقت من قلب فلسطين الجريح، حاملة معها رائحة الأرض ودماء الشهداء ودموع اليتامى وصمود الأبناء وآمال اللاجئين.

عصافير صادقة الألحان مرهفة النغمات عزفت على أغصان قلبي، وحكت دون أن أدري أو أخطط قصة الجرح الفلسطيني الغائر في قلب الأمة العربية.

وبعد هذا التقديم الشعري الطراز، تختار لنا كاتبتنا النشيد الأول للثورة الفلسطينية الكبرى 1936م - 1939م، ليكون مفتتح المختارات وهو الذي تردد بحناجر الجماهير الفلسطينية

ضد الانتداب البريطاني والهجرة اليهودية، وكتبه الشاعر الفلسطيني «إبراهيم طوقان».

ومنذ اللحظات الأولى تكتشف ذلك الجهد الكبير الذي بذلته «صفاء زيتون» لتجمع هذه القصائد وتختارها، من بين مئات القصائد لأحد عشر شاعراً معطاء، وصعوبة الاختيار هنا أنها لم تلجأ إلى التسلسل التاريخي، بل نسجت اختيارها حول عناوين عشرة جعلت من كل منها بابا قدمته بشرح واف لحالة من حالات التجلي الشعري الذي نسج الشعراء قصائدهم حوله.

ولنا أن نعرف أن الاختيار قد تم من بين مئات القصائد التي كتبها الشعراء الفلسطينيون ما بين عامي 1929 م– 1938م، أي أنها تعرضت لثلاثة أجيال متتالية إذا اعتبرنا أن «إبراهيم طوقان» (ولد عام 1905م) وعبد الكريم الكرمي المعروف بأبي سلمى (ولد عام 1907م)، وعبد الرحيم محمود (ولد عام 1913م) هم جيل يختلف عن الجيل الثاني «حنا أبو حنا» و«توفيق زياد»، و«كمال ناصر» و«معين بسيسو» و«فدوى طوقان» وكلهم مولودون في العقد الثالث من هذا القرن، تلاهم جيل «محمود درويش» و«سميح القاسم» اللذان ولد أولهما عام 1941م والثاني عام 1939م، أي حول العقد الرابع.

من هنا ندرك صعوبة العمل على هذه المختارات لأنها إذا نظرنا إليها من زاوية الشعر، كما هي معبرة عن ثلاثة أجيال،

فإنها ابنة تيارات شعرية مختلفة تتراوح بين الشكل العمودي المحافظ، وبين الشعر الحديث بمعناه المتداول، وإن كانت القضية الفلسطينية هي المحور الأساسي الذي تدور حوله جميع القصائد.

ميزة أساسية لهذه المجموعة تنفرد بها، وهي تقدم في ثوبها الجميل إلى فتياتنا وفتياننا المقصودين بها كما تطرح كاتبتنا، هي أنها لم تترك مفردة تحتاج إلى توضيح معناها بسبب من كونها اسما لمكان قد لا يعرفه الفتى المصري أو العراقي، أو الأجيال الجديدة من الفلسطينيين الذين ولدوا في الهجرة لم تترك مفردة دون أن توضحها بشكل كاف.

ثم إن النصوص كلها، القصائد والمقدمات، شكلت بطريقة واضحة، وهو الأمر الذي تفتقده كثير من الكتب المقدمة للفتيان والفتيات من الأجيال الجديدة، وهم ما هم عليه من ضعف لغوي واضح يشكو منه الجميع، لذا فان الفائدة جاءت تامة من هذه الناحية.

ثم كان استكمال العمل «بالبيولوجرافيا» المفصلة التي ألحقتها بنهاية الباب العاشر عن حياة الشعراء الأحد عشر وأعمالهم، الأمر الذي يجعل من الكتاب مرجعاً مفيداً لمن يريد معرفة الخطوط العريضة لحياة وأعمال هؤلاء.

وبالنظر إلى الهدف المتوخى من هذه المجموعة يمكننا القول باطمئنان انه عمل يقترب من الكمال، وجاءت رسوم الفنان الرقيق «نبيل تاج» المستلهمة من الثوب الفلسطيني التقليدي لتضفي على العمل روحاً جميلاً لا يكون قد توفر من قبل لأي كتاب عربي آخر.

وكوعد باستكمال هذا العمل الجميل تكتب صفاء زيتون: «ولا تزال هناك في الأفق الفلسطيني عصافير كثيرة شجية النغم لشعراء مبدعين لم يسعها كتابي الصغير».

وكاعتراف منا بهذا الجهد النبيل فإننا ندعو إلى نشره في طبعة أخرى أقل تكلفة... طبعة شعبية حتى يمكن له أن ينتشر بين أيدي الذين كانت صفاء زيتون تضعهم نصب عينيها طوال حياتها: أبناء الأجيال الجديدة وأولئك الذين أرادت أن توضح لهم «الصلة بين الشعر والأرض والشعب والتاريخ».

***

فهرست

تقدمة..... 5
2 : محمود درويش..... 23
3: ألف ليلة وليلة 29
4: د. ثروت عكاشة:..... 55
5: فؤاد زكريا: 66
6: أ. ع. حجازي: 76
7:طارق البشري:..... 85
8: حسن سليمان: 91
9: د عبد العظيم رمضان: 98
10: حسن فتحي: 105
11: جمال حمدان : 112
12: أحمد الدوسري: 120
13: د سيد عويس: 126
14: أندريه ريمون: 132
15: أحمد بهاء الدين: 137
16: أحمد فؤاد نجم: 144
17: علاء الديب: 155
18: عبد الله الطوخي: 161
19: رؤوف مسعد: 167

20: سيد عويس: 171
21: محيي الدين اللباد: 179
22:علي عيسي: 184
23: جيمس جويس : 188
24: سلفادور دالي : 203
25: إريك بنتلي: 212
26: عبد المنعم عبد الرؤوف: 223
27: علي عبد الواحد وافي: 230
28: أبو الفرج الأصبهاني: 236
29: نور الدين فراح: 242
30: جابرييل جارسيا ماركيز: 251
31: جابرييل جارثيا ماركيز : 261
32: عبد المنعم الحفني: 268
33: سيد عويس: 276
34:غالب هلسا : 282
35: فيركور: 289
36: جابرييل جارسيا ماركيز: 296
37: أحمد عبد الرازق أحمد: 306
38:بيروم التونسي: 313
39: هاني مندس: 335
40: أحمد الغزالي: 340
41: صفاء زيتون: 346