

الفصل الرابع: في عالم الأدب والفن

حياتي في الجامعة

قليلون من الناس من يعرف أن د. المسيري كان أستاذًا للأدب الإنجليزي ومتخصصًا في النظرية النقدية والشعر الإنجليزي في القرن التاسع عشر، ويرجع ذلك إلى أن معظم مؤلفاته تدور حول الحضارة الغربية واليهودية والصهيونية.

الثمرة الرابعة والثلاثون بعد المائة...

في كلية البنات

* الدور التربوي للأستاذ الجامعي

ينبغي ألا يقتصر دور الأستاذ الجامعي على العملية التعليمية، لذلك كنت أساهم بالإضافة للتدريس في النشاط الطلابي، فكنت أصحب الطالبات في رحلات إلى الإسماعيلية والقناطر الخيرية، كما كنا نقوم بجولات في متاحف

القاهرة المختلفة. وكنت أعرض على الطالبات أفلامًا عن موضوعات مختلفة (تاريخ المعمار في إنجلترا - حياة الشعراء - أفلام عن الروايات الإنجليزية الشهيرة) كنا نستعيرها من المعهد البريطاني.

ومن المقررات الأثيرة لدى مقرر الحضارة، وكنت أُدرّس فيه الحضارة الغربية بكل مظاهرها المتشابكة. وكنت أضيف إلى ذلك محاضرات عن طُرُز الأثاث المختلفة، وأبين علاقتها بفنون عصرها سواء الموسيقى أو الأدب. كما كنت أُدرّس لهن بعض المدارس الفنية الحديثة. وكنت أقول لهن مازحًا إن الهدف من هذا المقرر هو إعدادهن للزواج، وتحسين موازين القوى لصالحهن، إذ بوسعهن إرهاب الزوج فكريًا عن طريق إظهار أن معرفتهن بالعصر الحديث (أفكاره - فنونه - موسيقاه) تفوق معرفته. وكنت أخبر الطالبات أن جميعهن سينجحن في هذا المقرر إن شاركن في المناقشات التي تتلو كل محاضرة. ولا أنسى البتة تلك الطالبة التي جاءتني في نهاية العام لتخبرني أن هذا المقرر قد غير حياتها، فقبل هذا المقرر كانت الحياة بالنسبة لها بوتاجاز وثلاجة 16 قدمًا... إلخ، أما الآن فقد دخلت الموسيقى والألوان حياتها!.

وكنت بطبيعة الحال أحضر حفلات الطالبات وأشارك فيها. أذكر مرة أن طالبة قامت بتقليدي، فتصوّرت منظرًا كاملاً في منزلي: أنا أجلس إلى مكتبي أقرأ أحد الكتب، فتجىء زوجتي تخبرني أن هناك صابون غسيل في الجمعية، وعلّيت أن أسرع لشراء بعض منه، فأقف في منتهى الهدوء وأخبرها بأنه لا داعي لذلك على الإطلاق؛ لأننا بعد أن نغسل الملابس ستسخ مرة أخرى. وكان تعليق زوجتي أن هذه الفتاة تتسم بخيال واسع، فقد استشفت جوهر شخصيتي وحولته إلى منظر واقعي، برغم أن ذلك لم يحدث قط!.

وكنت أرعى بشكل خاص الطالبات اللائى يأتين من الريف، فقد كنت أجد نفسى متحيزاً لهن ربما بسبب خلفيتنا المشتركة، وأيضاً بسبب تعاطفى معهن إذ قُذف بهن فى القاهرة التى لا ترحم (كما قُذف بى من قبل فى الإسكندرية الكوزمبوليتانية).

الأدب: حبى الأول والتقديم

الثمرة الخامسة والثلاثون بعد المائة...

مفهوم الأدب العظيم:

* الأدب العظيم يُعبر عن تركيبية الإنسان

بعد أن رفضت مفهوم الإنسان الطبيعى وتبنت مفهوم الإنسان الربانى، انعكس هذا الموقف على نظرتى إلى الأدب. أصبحت أرى أن هناك الأدب الذى يُعبر عن فكر اختزالى كسول لا يكذب ولا يتعب كى يحيط بتركيبية الواقع وتعدد مستوياته، بل يقنع بإدراك هذا الواقع على المستوى المادى فقط، لذلك يتبنى منهجاً واحداً لإدراك كل الظواهر، سواء الإنسانية أو المادية، وكأن العالم (الطبيعة والإنسان) كيان أحادى مُكون من ذرات وأرقام كما يتصور الماديون السُدج والعلماء البسطاء!.

هذا على عكس الأدب العظيم الذى يتسم برفض هذه الاختزالية، لذا يُقدم صورة للنفس البشرية باعتبارها كياناً مركباً، يستعصى على التفسيرات المادية البسيطة، ولا يمكن أن ينضوى تحت القوانين العلمية الرتبية. فالعالم بالنسبة للأديب العظيم لا يمكن أن يُختزل فى بُعد مادى واحد، أو أن يسقط فى صورة مجازية واحدة ساذجة.

الثمرة السادسة والثلاثون بعد المائة...

د. المسيرى: أديب عظيم وناقد عظيم

قارئ الكريم...

من إنتاج د. المسيرى فى النقد الأدبى اخترت لك دراسة من أهم الدراسات التى كتبها، وهى مقال بعنوان «مواظ قصصية عن الضرورة والحرية». وتعكس الدراسة كيف طبق د. المسيرى مفهوم النماذج - الذى طبقه على عالم السياسة - فى عالم الأدب.

ويَعقد المقال مقارنة بين «حكاية الفرانكلين» (قصة عن قصيدة حكايات كانتربرى لتشوسر) وبين مسرحية برخت: «الاستثناء والقاعدة». وحكاية الفرانكلين (صغار ملاك الأراضى) تدور فى العصور الوسطى وترمز إلى العالم وهو لا يزال على عتبات الحداثة والعلمنة، وتبين أن العالم بعد أن يسقط فى الحتمية يمكنه أن ينهض مرة أخرى ليؤكد إمكانية التجاوز والتراحم ورفض الحتمية. أما مسرحية الاستثناء والقاعدة التى تدور فى العصر الحديث فهى قمة الحداثة والعلمانية الشاملة وهيمنة التعاقد والحتمية.

وقد كتب د. المسيرى هذا المقال عام 1965 أثناء وجوده فى الولايات المتحدة، وأعاد كتابته بالعربية عام 1982، ثم أعاد كتابته ونشره بالإنجليزية عام 1996 فى المجلة الأمريكية للعلوم الاجتماعية الإسلامية. وقد استغرقت كتابة هذا المقال ومراجعته وإعادة كتابته ما يزيد على ثلاثين عامًا، أى أنه استغرق وقتًا أطول مما استغرقتة الموسوعة!.

* حكاية الفرانكلين

تبدأ الحكاية بالفارس «أرفيراجوس» وهو يودع زوجته الحبيبة «دوريجين» قبيل ذهابه فى رحلة طويلة. وبعد رحيله يأتى الشاب «أوريلوس» ليُعبّر لها عن

حبه ورغبته فيها. وفي لحظة يأسّ تَعِدُه بأن تمنحه نفسها إن هو أزال صخور البحر الكريمة التي تهدد حياة زوجها. فيذهب أوريلْيوس إلى فرنسا ليقابل «ساحرًا عظيمًا» (والسحر هو سَلَفُ العِلْم، ويجسد مفاهيم الغزو والقوة والتحكم)، وعندما يعرف الساحر أنه سيحصل على أتعابه كاملة يرجع إلى جداوله الفلكية، ومن خلال الحسابات والمعادلات تحدث المعجزة وتزول صخور البحر الكريمة (من خلال عملية خداع بصرى). حينئذٍ يجر أوريلْيوس عند أقدام سيده الساحر ويذهب إلى دوريجين ليمتلكها كما أراد، وكما وعدت. عند هذه النقطة في القصة الشعرية، تفقد كل الشخصيات حريتها بشكل أو بآخر، وتدخل دائرة التعاقد التي لا فكاك منها. فدوريجين ملتزمة بوعدها لأوريلْيوس، وأوريلْيوس مدين للساحر بدين ثقيل، والساحر يطلب نقوده. وهنا تفكر دوريجين في الانتحار (قمة الحتمية وإلغاء الذات).

ولكن «قصة الفرانكلين» تؤمن بعالم آخر وتؤكد مفاهيمه، فـ«الحب» هو الذى يجمع بين الفارس أرفيراجوس وزوجته دوريجين، ومن خلاله يحدث التحول في القصة. يبدأ الحل بأن تصارح دوريجين زوجها بالأمر كله، فيطلب منها أن تفي بالوعد الذى قطعتة على نفسها، ليس خضوعًا لقوانين التعاقد ولكن التزامًا بالقوانين الأسمى؛ فعلى حد قوله: «إن الصدق هو أسمى الأشياء التى يمكن للإنسان الحفاظ عليها». عندئذٍ تفتح الدائرة المغلقة، وتتصر القوانين الداخلية للحب الإنسانى على الضرورة الخارجية العمياء، وتختار كل الشخصيات «الحرية». فالسخاء الإنسانى الذى أظهره أرفيراجوس يثير إعجاب أوريلْيوس، فيتخذ قراره بأن يعيد دوريجين إلى زوجها وحسب. ويذهب أوريلْيوس إلى الساحر ليُحدِّثه عن تلك الحرية الجديدة التى تتبع من الالتزام الداخلى بالقانون الإنسانى الذى يتجاوز كل

الاحتميات، فيعمر الساحر الإعجاب بهذا الموقف، ويتعرف هو الآخر على الحرية التي تميز الوجود الإنساني الحق: حرية الانصياع للقانون الإنساني الداخلي، وليس قانون الضرورة الخارجي، لذا يقرر الساحر أن يجذو حذو هذا الفعل النبيل ويتنازل لأوريلْيوس عن الدَّيْن. وهكذا نتقل من عالم التعاقد والصراع البراني إلى عالم الحب والتراحم الجواني.

* مسرحية برخت الاستثناء والقاعدة

تقع أحداث المسرحية في العصر الحديث، وموضوعها التعاقد والتنافس الاقتصادي، وتدور حول تاجر يود أن يعبر الصحراء ليصل إلى آبار النفط قبل غيره كي يستغلها.

تتحرك معظم شخصيات المسرحية في إطار مفهوم «الإنسان بوصفه فرداً منعزلاً عن غيره من بنى البشر»، لا يدفعه ولا يحركه سوى المصلحة الاقتصادية. ويتبدى هذا بشكل واضح في شخصية التاجر الذي يجوسل الآخرين (يحولهم إلى وسيلة) ويوظفهم لحسابه؛ فهو يستأجر مرشداً ليدله على الطريق، ثم يفصله لارتفاع أجره، ويستأجر بعد ذلك حملاً لحمله أمتعته. والتاجر باعتباره إنساناً اقتصادياً مادياً لا يمكنه الدخول في أى علاقات إنسانية مع من يستأجرهم، فكل علاقاته تعاقدية نفعية صرفة.

ويربط التاجر في لحظات نشوته الداروينية النيتشوية بين استغلاله «لأخيه» الإنسان، واغتصابه «لأمه» الطبيعة، فينشد:

«لَمْ تَمْنَحْنِي الْأَرْضَ نَفْطِهَا؟

وَلَمْ يَحْمِلِ الْحِمَالُ مَتَاعِي؟

كى نحصل على النفط لا بد أن نتصارع مع الأرض ومع الحمال».

ويقوم التاجر بتصويب مسدسه إلى ظهر الحمال، ويضطره إلى عبور النهر. ومرة أخرى يُصعد التاجر أغنيته النيتشوية الداروينية:

«هكذا يمكن للإنسان أن يهيمن على الصحراء وعلى النهر المندفع،
هكذا يهيمن الإنسان على الإنسان.

النفط، النفط الذى نحتاج إليه، هو الجائزة».

إن الموضوع الأساسى الكامن فى المسرحية هو «استعباد الإنسان والطبيعة». فالتاجر على سبيل المثال، يعلم جيداً أنه يتحرك فى عالم ليس فيه أى قيم أخلاقية، وتقطنه ذوات نهمة لا حسر لها، ولهذا يصبح من الغباء ألا يأخذ الإنسان حذره دائماً، لذلك يقول: «فى عالمٍ عارٍ تماماً من الثقة، لا يمكن للمرء أن يخلد إلى النوم».

عند هذه النقطة من المسرحية تكتمل دائرة الصراع؛ فالتاجر - بعد أن هزم المرشد والحمال والصحراء والنهر - يهزم نفسه أيضاً، ويصبح هو الآخر مجرد أداة من أدوات الإنتاج، غارقة فى دوامة الحركة العمياء الخالية من أى أهداف أخلاقية أو نفسية.

ففى أثناء عبور الصحراء ينفد ماء الشرب من التاجر، فيمد إليه الحمال يده بزجاجة الماء التى تخصه، فيرديه هذا قتيلاً بالرصاص! ظناً منه أن الزجاجة كانت قطعة حجرينوى الحمال قتله بها غدرًا. إن خطيئة الحمال الكبرى أنه حاول كسر دائرة الحتمية الاقتصادية والتعاقد المادى وسلك سلوكاً إنسانياً فطرياً، فالتزم بقانون التراحم الإنسانى الجوانى ولم ينصع لقانون التعاقد الآلى البرانى.

وقد دافع قاضى المحكمة التى حاكمت التاجر لقتله الحمال عن موقف القتال! بقوله: «إن دوافع الحمال فى تقديم زجاجة الماء للتاجر لم تكن دوافع اقتصادية محضة، وبما أن فعل لا يخدم مصالح الإنسان الاقتصادية الأناية فهو «استثناء» فى عالم الحتمية الاقتصادية، حيث لا يوجد مكان فى هذا العالم للسلوك الفردى الإنسانى أو للاختيارات الحرة. وحتى لو افترضنا أن الحمال كان فى الواقع يعطى زجاجة الماء للتاجر، فإن الأخير حينما أرداه قتيلاً كان فى موقف «الدفاع عن النفس»؛ لأنه لم يكن هناك مبرر لأن يفترض أن الشىء الذى فى يد الحمال هو زجاجة ماء وليس حجراً، إذ إنه - انطلاقاً من التصور السائد للطبيعة البشرية فى عالم التعاقد والتقاتل - لم يكن عند هذا الرجل أى دوافع لإعطائه ماء».

إن عالم «قصة الفرانكلين» التراحمى يقف على طرف النقيض من عالم «الاستثناء والقاعدة التعاقدى». إن الدراسة تجسد نموذجين معرفيين إدراكيين (الأول متمركز حول الإنسان، والآخر متمركز حول الشىء) يقفان على طرف النقيض (أى أنها دراسة فى الصراع القديم بين الإنسان والطبيعة/ المادة).

الثمرة السابعة والثلاثون بعد المائة...

تناقضات المفكرين

* كيف يتبنى الأديب أفكاراً سطحية، بينما يكون أدبه فى غاية العمق؟! لم أقابل نجيب محفوظ سوى مرة واحدة فى الإسكندرية عام 1969، وكان أيامها اشتراكياً، بل مادياً جدلياً، وعجبت لأقصى حد من فجاجة آرائه السياسية وسطحيتها، فهذا الروائى العظيم الذى وصف خبايا النفس

البشرية في ثلاثيته وغيرها من الروايات، يتحدث عن الكهرباء والتخطيط بحُسابنها حلًا وحيدًا وناجحًا لكل مشكلات البشر!. وكان توفيق الحكيم حاضرًا الجلسة، وتحدث هو الآخر بإعجاب ووله عن العلم، دون أى تحفظات أو مخاوف، وكأنه أحد مفكرى القرن التاسع عشر، الذين لم يعاشوا الجوانب المظلمة للتصنيع والتحديث والعلم.

وقابلت الشاعر الكبير المرحوم أمل دنقل عدة مرات، وكان يرفض أن يُحييني كلما تقابلنا بالرغم من أننى لم أسئ إليه قط، بل ولم أكن أعرفه. وذات مرة فوجئت به يحييني بحرارة بالغة، وقال إنه كان يظن أنى عميل أمريكى لأننى تعلمت فى الولايات المتحدة، أما وقد شاركت فى مظاهرات الطلبة عام 1971، وقمت وزوجتى بتوقيع البيان الذى كتبه الدكتور فؤاد زكريا مؤيدًا للطلبة ومطالبًا بإنهاء حالة اللاحرب واللاسلم، فقد انتفت عنى صفة العمالة. وقد تعجبت للغاية من سطحية هذا الموقف، فلا التعليم فى الولايات المتحدة يجعل من المرء عميلًا، ولا الاشتراك فى مظاهرات الطلبة ينفى عنه هذه الصفة!

قد تكون آراء الأديب الفلسفية سطحية، فى حين نجد أدبه فى غاية العمق. ذلك لأن الأديب حينما يتفلسف فهو يتفلسف بعقله وحسب ومن خلال ما حصّل بشكل واع من أفكار، أما حينما يُبدع فهو يبدع من خلال كيانه كله ومن خلال ما مرّ به من تجارب لعله لم يفهمها عقليًا، لكنه أدركها واستوعبها بشكل مباشر وكلى.

* تناقضات خفيفة الظل

من الأدباء الذين أعرفهم حق المعرفة الأستاذ أحمد بهجت، الذى يقطن فى عمارتى، وهو ساكن متميز يكتب مقالات يُشهر فيها بى بصفتى صاحب

العمارة، ولكنها مقالات خفيفة الظل، تجعلنى أقبل ما فيها من حقائق مقلوبة تمامًا. فقد كتب أن صاحب العمارة (أى شخصى الضعيف) يكره العصافير، ولم يذكر أن ساكن شقة 9 فى الدور الرابع (أى شخصه القوى) يقوم بإطعامها فى شرفته وينجم عن ذلك أن فضلاتها تتساقط على الجميع، وأن السكان الذين يسكنون تحته (وأنا ضمنهم) يجأرون بالشكوى. ولم يذكر أحمد بهجت فى مقالاته شيئاً عن القطط التى كان يربها ويضع لها الطعام على سلم العمارة وتضع هى فضلاتها عليه، أو عن كلبه سلطان (وهو أسد فى هيئة كلب) الذى كان يولد الرعب فى قلوب الجميع.

وأخيراً نقف مع خبث بعض المفكرين الأمريكيين: فى أوائل الستينيات بدأت تظهر تقليعة شراء المخطوطات الأصلية للأعمال الأدبية والفكرية، وكانت تُدفع فيها مبالغ خرافية. لذلك لجأ بعض المشاهير إلى كتابة مخطوطات «أصلية»! لأعمالهم بأثر رجعى (أى بعد صدورهما)، وبيعت هذه المخطوطات لمكتبات الجامعات المتلهفة على الحصول على الأعمال الفريدة.

الثمرة الثامنة والثلاثون بعد المائة...

دراسات فى اللغة: المجاز ولغة الأدب

* المجاز أسلوب ضرورى للتعبير وليس زخرفة ولا حقائق علمية أو غيبية تتعامل لغة الأدب مع الإنسان فى أفراحه وأتراحه، لذلك فهى تستخدم «المجاز» لتتمكن من الإفصاح عن المفارقات والتعبير عن الشيء وعكسه فى ذات الوقت، ولتتمكن من التعامل مع المحدود واللامحدود، والمتناهى واللامتناهى، وما يُقاس وما يستعصى على القياس. لذلك فإن اللغة المجازية ليست زخرفة كما يتصور البعض؛ فالمجاز هو طريقة للتعبير عن إدراك

مركب تعجز اللغة البسيطة عن التعبير عنه. واللغة الأدبية المجازية تنفر من لغة الرياضيات والقوانين الهندسية التي لا تتحمل الإبهام، فهي لغة بسيطة تهدف إلى وصف الأشكال الهندسية وحركة الكواكب وعلاقة الأرقام والذرات، وكل ما هو محسوس ويُقاس.

إن استخدام المجاز هو مؤشر على وجود المجهول في حياة الإنسان (الذى يشير إليه المتدينون على أنه الغيب)، وعلى أن العقل البشرى محدود، وهو أيضًا مؤشر على أن هذا العقل مُبدع فعال يتطلع إلى استشراف هذا المجهول وإلى إنشاء علاقة معه.

* القرآن الكريم والمجاز

نبهتني هذه الثمرة من ثمار فكر د. المسيرى إلى ما يسببه الاختلاف بين لغة المجاز الأدبية العميقة وبين لغة العلم المباشرة البسيطة من مشاكل لدى الكثيرين. فالعلماء الماديين الملاحدة ينظرون إلى ما في الكتب السماوية من مجاز باعتباره طرح علمي! ويخرجون من هذه النظرة بأن القرآن الكريم «ملئ بالأخطاء العلمية». ولعل من أهم الأمثلة على ذلك آيات خلق الإنسان؛ فالماديون يعتبرون أن هذه الآيات تتبنى مفهوم الخلق الخاص بينما أثبت العلم مفهوم الخلق التطوري، وقد كانت هذه القضية - بالتحديد - سببًا في إلحاد الملايين من البشر عبر العالم.

وفي المقابل؛ نجد الفكر السلفى ينظر إلى بعض ما في القرآن الكريم من مجاز باعتباره «حقائق علمية» ينبغى تبنيها، بل ويُحطُّون بها الحقائق العلمية الثابتة كدوران الأرض حول الشمس. وأيضًا ينظر هؤلاء إلى مجازات أخرى في القرآن باعتبارها «حقائق غيبية» ينبغى الإيمان بها وتصديقها؛ ومثال ذلك قول الحق ﷻ ﴿الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى﴾ [طه: 5]، ويفهمون منه أن

الله ﷻ يجلس على العرش كما يجلس البشر! ولتوضيح ذلك يقومون بالجلوس على كراسيهم، ويقولون: هكذا!!.

ما أحوج من ينظر في القرآن الكريم (علماء ماديين أو دينيين) إلى إدراك هذه الثمرة في فكر د. المسيرى، والانتباه إلى أن المجاز اللغوي أسلوب للتعبير، وليس زخرفة ولا حقائق علمية أو غيبية.

* جمال حمدان والمجاز

كان إدراك جمال حمدان للواقع مُرَكَّبًا وفريدًا؛ فكان كثيرًا ما يلجأ إلى المجاز. ففي وصفه لتوزيع اليهود في العالم يقول: ليس صحيحًا أن تحت كل «حجر» في العالم يهوديًا، كما يدعى الكثيرون. بذلك يرفض جمال حمدان صورة الحجر المجازية ويقترح صورة أخرى مشتقة منها، لكنها مع هذا تقف على طرف النقيض! فيقول: «الأصح أن نقول إن توزيع اليهود العالمى توزيع رَشَاشٍ متطايرٍ في معظمه، يتحول أحيانًا إلى تراب رمزى بحت»، وهكذا يتحول الحجر الصلب (بما يحمل من معانى القوة) إلى «رَشَاشٍ متطاير» ثم إلى «تراب».

أنظر أيضًا إلى هذه الصورة المجازية التى تشي بولائه العربى على حساب جذوره «المصرية الفرعونية». فمصر الفرعونية (كما يبيّن جمال حمدان) مكدسة فى المتحف أو معلقة كالحفريات على سفوح الهضبتين، أما فى الوادى فقد انقرضت كما انقرضت من قبل تماسيح النيل من النهر. بهذا ينتهى جمال حمدان إلى أن الحضارة الفرعونية قد ماتت فى مجموعها، ويهدم ادعاءات دعاة الفرعونية (وغيرها من دعاوى الوطنيات التاريخية الضيقة كالفينيقية والآشورية) الذين يهدفون إلى نفى القومية العربية ونسخ العروبة

والإسلام باسم الوطنية المغلقة. ويُجمل حمدان الأمر فيقول: «نحن نحب الجد ونتذكره، أما الأب فنحن ننتمى إليه».

* أنا والحضارة المادية والمجاز

هذا وقد عرضت تاريخ تطور الأفكار في الحضارة الغربية الحديثة من خلال الصور المجازية؛ فبينت أن هذه الحضارة تسيطر عليها صورتان مجازيتان أساسيتان: الآلية (العالم كآلة) والتي سادت حتى أواخر القرن الثامن عشر، ثم العضوية (العالم كنبات أو حيوان) والتي سيطرت حتى منتصف القرن العشرين. ثم هيمنت ما بعد الحداثة، فظهرت مجموعة من الصور المجازية التي تبين أن العالم لا مركز له، أى أن الوجود بلا حقيقة.

الثمرة التاسعة والثلاثون بعد المائة...

دراسات فى اللغة: علاقة الدال بالمدلول

يستند الوجود الإنسانى بأسره إلى «اللغة» كوسيلة للتواصل بين البشر وللاحتفاظ بثمرة تعاملهم مع الطبيعة ومع بعضهم البعض، وكذلك لنقل هذه الخبرات للأجيال التالية حتى لا يبدأ كل جيل من نقطة الصفر.

وبالرغم من إنه من البديهي أن يُشير الدالُّ (الاسم الذى نطلقه على الشئ) إلى المدلول (الشئ المسمّى) ويعبر عنه بالدقة المطلوبة، فإن بعض دارسى اللغة يرفضون وجود علاقة بين الدال والمدلول! ويعتبرون أن ذلك يدل على وجود معنى للأشياء يسبق اللغة، وهذا ما يرفضونه تمامًا. فوجود مفاهيم مثل الإنسانية المشتركة والصواب والخطأ، يؤكد أن ثمة عناصر ثابتة ومفاهيم مطلقة فى العالم تهرب من قبضة النسبية والحركة والتغير، ويعتبرون أن ذلك سقوط فى الميتافيزيقا - على حد قولهم - وهو ما لا يقبله الفكر المادى.

* الدال والمدلول والتقدم في الحضارة الغربية الحديثة

لقد جعلت الحضارة الغربية الحديثة من «التقدم» الدائم والمستمر إلى ما لا نهاية الغاية النهائية والهدف الذي يمنح العالم تماسكه. لكن هذا التقدم المادى ليس له هدف إنسانى محدد، لذا فهو مجرد حركة بلا هدف ولا غاية. وإذا كان التقدم لا بد أن يتجه نحو شىء ما يحدده الإنسان فقد أصبحت كلمة «التقدم» دالاً بلا مدلول.

* الدال والمدلول والنظام العالمى الجديد

ويظهر انفصال الدال عن المدلول في مصطلحات الاستعمار العالمى الجديد. فهذا الاستعمار يسمى نفسه في الوقت الحاضر «النظام العالمى الجديد»، وهو يدعى أنه لا يغزو الشعوب أو ينهبها، وإنما يعقد معها «اتفاقيات اقتصادية» عادلة، وأنه لا يتحرك إلا في إطار الشرعية الدولية من خلال هيئة الأمم المتحدة، ويدافع بحرارة عن حقوق الإنسان.

ولكن هذا النظام العالمى الجديد هو في واقع الأمر امتداد للنظام الاستعمارى القديم؛ فهو يقوم بنهب الشعوب من خلال الاتفاقيات «العادلة»! وإن عارضته بعض الحكومات الوطنية فإنه يستصدر قرارات من الأمم المتحدة «لتأديبها» باسم القانون الدولى، وهو دائماً يدافع عن «حقوق الإنسان» بطريقة انتقائية تخدم مصالحه.

وتصل العبثية إلى قمتها في صناعة السلاح، فقد أنتج العالم المتقدم أسلحة تكفى «لتدمير الكرة الأرضية مرات عديدة»، وهى عبارة لا دلالة لها على الإطلاق إذ لا يمكن تدمير الكرة الأرضية أكثر من مرة، كما أسلفت القول. وأهم صناعة «إنتاجية» في العالم الآن هى صناعة السلاح، أى أن أهم

أشكال الإنتاج هو «إنتاج آلات الدمار لكل إنتاج»، وهى عبارة لا دلالة لها أيضاً.

لقد أصبح «الإنسان» نفسه دالاً بغير مدلول فى الحضارة الغربية الحديثة. فدعاة ما بعد الحداثة يرون أن كل الأمور نسبية متغيرة، وأنه لا توجد ثوابت، لذلك يبذلون قُصارى جهدهم فى إثبات أن علاقة الدالِّ بالمدلول علاقة اعتباطية وغير موجودة أساساً. فمثلاً، حينما أقول «قطة» فهذه الكلمة لا علاقة لها بالحيوان الصغير ذى الفراء الذى يسير على أربع والمعروف بهذا الاسم!، إن هذا الموقف يُجسد سمة جوهرية فى الحضارة الغربية الحديثة، فهى حضارة دوال دون مدلولات (أسماء لا تنطبق على المُسمَّيات).

لقد بدأت هذه الحضارة بتأكيد مركزية الإنسان، وأنه العنصر الأهم فى النظام الطبيعى، بشرط أن ننظر إليه باعتباره إنساناً طبيعياً/ مادياً (جزء لا يتجزأ من الطبيعة/ المادة) أى أنه إنسان فقد تركيبته وحرية ومقدرته على التجاوز (فقد ما يميزه كإنسان). فهو قد يكون إنساناً اقتصادياً يُعرَّف فى ضوء آليات البيع والشراء وحواسه الخمس، أو إنساناً جسمائياً أو جسدياً يُعرَّف فى ضوء غرائزه واحتياجاته الجسدية والجنسية ويُرد إلى أجهزته التناسلية والهضمية والعصبية. وهو فى جميع الأحوال جزء من سلسلة الوجود الطبيعية؛ كائن طبيعى من الداخل ومن الخارج، أى أن الإنسان فقد ما يميزه كإنسان وأصبحت كلمة «إنسان» دالاً دون مدلول، أى أنه فقدَ إنسانيته.

لكل هذا يمكن القول إن الحضارة الغربية دخلت فى مرحلة السيولة الشاملة، وأنها قنعت بأن تدور حول مجموعة من الدوال والمصطلحات التى ليس لها معنى محدد، فهى حضارة اختفت فيها كل المرجعيات والثوابت، ولم تبق فيها سوى أشياء متناثرة هى مرجعية ذاتها.

قصص الأطفال

الثمرة الأربعون بعد المائة...

بدور وجدور الاهتمام بأدب الأطفال

* طفولتى وشبابى

إلى جانب اهتمامى بالأدب ودراسته، فإن لى اهتمام خاص بأدب الأطفال. وهو اهتمام له مصادر متعددة، ربما أولها قصص المربيات، خصوصاً قصص خالة ستيتة التى أخبرونى أننى كنت أرفض النوم إلا بعد أن تحكى لى قصة من قصصها الشعبية الخرافية الجميلة (الشاطر حسن - ست الحسن والجمال - عقلة الإصبع... إلخ). وكم كنت أستمتع بقصص صندوق الدنيا والأراجوز. كما استمعت إلى بعض رواة السيرة الهلالية فى طفولتى، وكنت أرى المشاجرات بين المستمعين بخصوص مصير أبى زيد، وكان الراوى يغير الأحداث ويضيف إليها بعض الأحداث المعاصرة.

فى الولايات المتحدة كنت أقرأ كتب الأطفال، خاصة كتب د. سوس، وهو كاتب عبقرى يحطم حدود المؤلف (المادى) ويطوع الأشياء والكلمات لإرادته، وفى الوقت ذاته يتعامل مع ثوابت النفس البشرية. وقد تعلمت من أستاذى ديفيد وايمر أن الروائى عندما يرسم شخصية ما، فإنه يضعها فى مواقف مختلفة ثم يتركها تتصرف حسبما تمليه سماتها وأبعادها.

* إلى يخاف من العفريت يطلع له

كنت فى طفولتى أخاف العفاريت، وهو أمر طبيعى فى دمنهور. ولكن الأمر غير المؤلف أننى كنت أخلق عفاريت جديدة، فأصفها وصفاً دقيقاً

وأعطيها أسماء مخيفة لأخيف بها الأطفال الآخرين، والمشكلة أن هذه العفاريث بعد قليل كانت تنفصل عني تمامًا وتصبح كيانًا مستقلًا له صفات محددة، فتتصرف بحرية شديدة، وتظهر لي أنا فيصيني الرعب أكثر من بقية الأطفال!.

ومن الطريف، أنني لم أتغلب على خوفي من العفاريث والأشباح إلا في سن متأخرة من حياتي (بعد الأربعين!). كنت أجلس مع نفسي وأناقش المسألة بشكل علمي عقلاني هادئ، ولكن هيهات، فمع دخول الليل يبدأ خوفي وهلعي، فإن كنت بمفردي في شقة كنت أضىء كل الحجرات وأذهب إلى دورة المياه في حذر شديد. ولم أشف من هذا الملعع إلا عام 1987 حين تركتني زوجتي في المملكة العربية السعودية لأعيش بمفردي لأول مرة في حياتي، المهم في كل هذا أن عالم العفاريث شجعني على إعمال خيالي وعلى رؤية الواقع بحسبانه عالمًا قابلاً لإعادة التشكيل.

* زيارة لعالم الأطفال

وأنا أحب عالم الأطفال كثيرًا وأحب أن أدخله معهم، فهو عالم مليء بالجمال والدهشة والبراءة، عالم يمكن أن يحقق فيه الإنسان إنسانيته، ويمكن أن يُخلِّق في سمائه ويسير على أرضه. وكنت أنشئ علاقة قوية مع أطفالى عند سن الرابعة تقريبًا، حين يصبح الحديث والحوار معهم ممكنًا.

في هذه الأيام على سبيل المثال، أستيقظ في الصباح ويأتى حفيدي قبل الذهاب إلى المدرسة لنقضى سويًا مدة نصف ساعة، نلج فيها عالمنا الخاص. فهناك على سبيل المثال شخصيات خيالية مثل «جوستي» وهو شبح صغير يذهب معه إلى المدرسة ويمكن لنديم أن يُسقط عليه كل مشاعره، فكثيرًا

ما يُعبّر جوستى عن رغبته في عدم الذهاب إلى المدرسة، وأحياناً، في أيام الامتحانات، يقتلونه في المدرسة، ولكن بالقوى السحرية يمكننى استرجاعه إلى الحياة، لبيدأ مرةً أخرى رحلة الأفراح والأحزان. وهناك الفيل الأصفر والكلب الأحمر والقط الأخضر والطائر الملون والجمل ظريف، وما يرتبط بهم من أحداث. كما نلعب يومياً تقريباً لعبة طورتها لتشجعه على التفكير، فأقول له اذكر خمسة أشياء جميلة، ثم اذكر خمسة أشياء حزينة، وأخيراً اذكر خمسة أشياء محايدة. بل إننا نحاول أن نرسم سوياً أحياناً، وقد أنتجنا سوياً بعض روائع الفن المصرى الحديث!. وفي عطلة نهاية الأسبوع قد نشاهد بعض الأفلام سوياً، كما وعدته أن أحول إحدى قصص الأطفال إلى مسرحية حية يقوم بتمثيلها هو وجِدته. إن عالم الأطفال عالم جميل رائع، كم أحبه، وأحب أن أدخله وأعيش فيه بكل جوارحى.

* أدب الأطفال... الملجأ من وحشية أدب الحداثة

يمكن أن أصف نفسى بأن البراءة تسحرنى؛ كل ما هو برىء يملك عَلىّ شغاف قلبى، وما زلت أعشق الوجوه البريئة، خاصةً تلك التى بها مسحة من الحزن. لذلك فإن من الموضوعات الأثيرة لدىّ فى دراستى للأدب موضوع الانتقال من البراءة إلى الخبرة والمعاناة ثم العودة إلى البراءة الأولى.

إن أدب الأطفال عظيم، فرغم عدم خُلوه من الصراع ورغم وجود قدر من الشر فيه، فلا يزال على علاقة بما هو عظيم ونبيلى فى الإنسان (شأنه فى هذا شأن السيرة الهلالية والقصص الخرافية التى أحببتها) لذا وجدت فيه ملجأ من الأدب الحداثى وما بعد الحداثى؛ هذا الأدب التفكيكى المعادٍ للإنسان، الذى تتواتر فيه مواضيع الاعتراب والانتحار والشذوذ.

وأحب أفلام الأطفال وأشاهدها المرة تلو المرة، ومن أحبها إلى قلبي فيلم مارى بوبينز، الذى يقدم لنا عالماً طفولياً بريئاً مركباً لا يخلو من الصراع. وينتهى الفيلم بالكبار يُطَيَّرُون طائرة من الورق بعد أن ينتصر عالم الطفولة والبراءة والتراحم على عالم البيع والشراء والتعاقد.

* دعنى أشاهد ألعاب أطفالك، أقل لك كيف سيكونون

كانت تنشئة طفلاى نور ثم ياسر (الهدية التى حبانى الله بها) موضع اهتمامى، خاصةً وأهم قضاوا جزءاً كبيراً من طفولتهم فى الولايات المتحدة، حيث تهيمن أفلام الكرتون الأمريكية المليئة بالعنف والكرهية.

كنت فى طريقي مرة لشراء لعبة لنور، دُب صغير teddy bear، وفجأة اكتشفت أننى سأشترى لها أحد رموز الحضارة الغربية؛ فالدب حيوان لا نعرفه ولا يوجد فى بيئتنا، ومن ثم فالعلاقة معه والتعلق به يُولد إحساساً بالاغتراب لدى الطفل العربى.

ثم ظهرت باربى العروس ذات الجاذبية الجنسية، الشقراء التى ليس لها من سمات الطفولة شىء. وباربى هذه لها منزل فاخر وملابس كثيرة وبوى فريند وأصدقاء كثيرين، ويدور الكل فى الفضاء المادى الاستهلاكى الذى يدور فيه الإنسان الأمريكى. وإذا كان الدب teddy bear رمزاً للحضارة الغربية فى عصر التحديث ومرحلة التقشف، فباربى هى رمز لهذه الحضارة فى عصر الحداثة وما بعد الحداثة والسيولة الفلسفية، حضارة الهامبورجر والجينز وال T-Shirt. ورغم أنها حضارة لا جذور لها، نشأت أساساً فى الولايات المتحدة، فإنها لا تُعبّر عن الهوية الأمريكية أو الغربية وإنما هى تعبير عن رؤية متطرفة فى المادية، تهدف إلى تحطيم الهوية والخصوصية وفى نهاية

الأمر تحطيم الإنسانية المركبة، إذ تجعل من الإنسان كائنًا استهلاكيًا دوافعه اقتصادية وجنسية وحسب.

وقد اكتسحت باربى فى طريقها كل العرائس الأخرى بما فى ذلك العرائس الأمريكية المحلية مثل رجاى آن Raggadey Ann ورجاى أندى Raggadey Andy، وهى تشبه العرائس التى تُصنع فى الريف المصرى من القطن. حينما حدث ذلك، عرفت أن هناك مؤامرة ضد أطفال العالم (بما فى ذلك أطفال الولايات المتحدة) تهدف إلى تحويلهم إلى شخصيات استهلاكية لا هوية لها، وإلى إفقادهم طفولتهم وبراءتهم.

أما بالنسبة لياسر، فبوصفه ولدًا كان من المفروض أن أشتري له أدوات الحرب والفتك والكرامية والدمار، فرفضت ذلك كله تمامًا.

إن سوق اللعَب فى الولايات المتحدة قد تضخم بصورة هائلة. لقد غزت اقتصاديات السوق حياة الأطفال تمامًا، وقد أدى التلفزيون دورًا كبيرًا فى ذلك. وللمزيد من الربح ظهرت اللعب ذات «المجموعات» التى يحاول الطفل أن يقتنيها كلها حتى تكتمل المجموعة، وقد أدت هذه «المصيبة» إلى أن أصبح الطفل يحاول «اقتناء» اللعبة لا «اللعب» بها.

*** إن لم تشغل نفسك بالحق شغلتك بالباطل**

كان لا بد من أن أملاً الفراغ الذى خلقته فى حياة أولادى نتيجةً لخوفى عليهم من اقتصاديات السوق ولرفضى للعب الأمريكية. من هنا بدأت فى تأليف القصص التى تنقل للطفل نماذج معرفية حضارية أكثر إنسانية، وبدأت فى نسج عالم أسطورى معاصر متكامل لطفلى، فأنا أو من أن الذكريات والأساطير المشتركة بين الأزواج وأعضاء الأسرة والأصدقاء من

أهم العناصر التي توطن الصلة بينهم، وتزودهم بعالم خاص بهم يتحركون داخله، ويدركون العالم من خلاله، فيزدادون ارتباطاً ومحبة. وقد وجدت أنه من خلال هذا «العالم الخاص» الذي نسجته، يمكنني تفعيل مفهوم الهوية والخصوصية، وهو مفهوم نتحدث عنه كثيراً دون أن نتحرك لتطبيقه.

* الجمل ظريف... نجم عالمنا الأسطوري

كان العالم الأسطوري القديم/الجديد الذي شكلته يدور حول ثلاث شخصيات: نور (ابنتي) وياسر (ابني) وانضم إليهما نديم (حفيدى). وهناك أيضاً الديك حسن، الذي يُؤذن فنرجع من عالم الخيال إلى عالم الواقع. لكن الشخصية الأساسية هو الجمل ظريف، وهو جمل إنسانى، أخ لأولادى، ود. هدى هى أمه (أما أنا، صاحبه، فليس لى مجال فى عالمه!).

وظريف جمل/إنسان غير مدرك لجمليته (إن صح التعبير)، تماماً مثل جمل المدينة المنورة الذى عرفته فى طفولتى، والذى سمعت قصته من المسحراتى محمد الأعور، والذى فر من الجزائر الذى كان يريد ذبحه ولجأ إلى الرسول ﷺ وطلب منه الأمان وأن يحميه من الجزائر ففعل، أى أنه فر من عالم الحيوان إلى عالم الإنسان لعدم إدراكه الفارق بينهما.

ولا شك أن جمال أخرى قد استقرت فى وجدانى ومخيلتى وتركت فى أعماق الأثر، ومن خلالها ظهر الجمل ظريف إلى الوجود. ومنها الجمل الذهبى البارك فى فاترينة محل مصوغات الجمل المجاور لمحل والدى فى دمنهور، والجمال الكثيرة التى كنت ألقاها فى شوارع دمنهور وفى السوق، وجمل المحمل (حينما كانت مصر ترسل بالكسوة للكعبة) الذى كان يمر فى شوارع دمنهور، مزين بقماش ملون وبعض المرايات ويجلس على سنامه رجل

يدق على طبلتين كبيرتين فيصدران صوتاً كله هيبة ووقار. وفي عام 1972 قام صديقي الفنان رحى، فنان العرائس، بصنع جمل خشبي حتى يمكننا أن نقوم بتمثيل القصص أثناء سردها. وبذلك، حاولت أن أخلق لأطفالي عالمهم المستقل، حتى يمكنهم التحرك والتنفس فيه خارج عالم الألعاب الداروينية والاستهلاكية.

الثمرة الحادية والأربعون بعد المائة...

رحلتى مع قصص الأطفال

* المرحلة الأولى: عصرنة القصص الأسطورية

نور والذئب الشهير بالمكار

حين دخلت عالم كتابة قصص الأطفال، كنت في بداية الأمر آخذ القصص التقليدية وأحور فيها بطريقة جوهريّة، بحيث أدخلها العصر الحديث دون أن أفقدها أسطوريّتها، فالأساطير لا يزال لها جمالها الذي لا يُضاهى.

وأولى القصص كانت قصة «ذات الرداء الأحمر»، فكنت أحكى لنور القصة الأسطورية التقليدية، ثم أحكى لها نفس القصة بعد تحديثها. وفي القصة الجديدة، تطلب والدة نور (ذات الرداء الأحمر) منها أن تأخذ سلة الطعام لجدتها، فركبت دراجتها (بدأت أزواج بين عالم الأسطورة والعالم الحديث)، وحين يقابلها الذئب ويسألها إلى أين هي ذاهبة تخبره بكل شجاعة بأنها في طريقها إلى جدتها، فيفرح لأنه سيذهب قبلها لبيتلج الجدة ثم يبتلع نور بعدها، ولكن نور تعرف طريقاً جديداً فتسلكه وتصل قبله.

إنَّ نور تتحرك في عالم جديد، على عكس الذئب الذى لا يزال يعيش في عالم الأسطورة التقليدية ويتحرك داخل نطاقها ولا يدرك التطورات التى تحدث من حوله. ويذهب الذئب إلى بيت الجدة متنكرًا ويطلق الباب فيجد فى انتظاره علة ساخنة، إذ تنهال الجدة ونور عليه بالضرب، فيصرخ من الألم ويعبر عن دهشته واستنكاره، يعترض بأنه حسب القصة القديمة لا بد أن يصل قبل ذات الرداء الأحمر لا بعدها، ويظل فى حيرة من أمره لا يفهم شيئًا. وكنت أحيانًا أقص القصة نفسها بطريقة كوميدية؛ إذ ينكمش الذئب ليصبح ذئبًا صغيرًا ومن ثم تصبح ذات الرداء الأحمر بالنسبة له عملاقًا، وحينما نصل إلى لحظة المواجهة بين الذئب والفتاة يكشف صغر حجمه فيولى الأدبار.

* المرحلة الثانية: سبيكة من أساطير متعددة

سندريللا وزينب هانم خاتون

ثم انتقلت بعد ذلك إلى مرحلة مزج القصص المعروفة. فكنت أبدأ القصة بذات الرداء الأحمر التى تطلب منها أمها أن تذهب ببعض الطعام إلى الجدة، فتوافق وتستأذن أمها فى أن تأخذ معها أخاها ياسرًا، ويركبان دراجتيهما وينطلقان إلى منزل الجدة. وفى الطريق يقابلان سندريللا، التى تحكى لهما قصتها وكيف أنها اضطرت إلى أن تجرى عند منتصف الليل، وليس معها سوى فردة حذاء واحدة، فيخبرانها بأنها يمكنها أن تتركب خلف نور على دراجتها، ويذهب ثلاثتهم إلى بيت الجدة لانتظار الذئب المكار. وكنت أضيف أحيانًا قصة سنو وايت التى تحكى لهم عن زوجة الملك التى تقل عنها فى الجمال والمرأة التى تقول الصدق، فيدعونها للانضمام لهم، فتفعل. ويمكن أن تنتهى القصة بأن يتم ضرب الذئب وحضور الأمير ومعه فردة الحذاء الأخرى ولكنه لا يقيسه على قدم سندريللا، بل يخبرها أنه يريد الزواج منها

لأنها مثقفة وواسعة الخيال وأنه أعجب بحديثها للغاية. ويذهب الأمير معهم إلى زوجة الملك الشريرة ليلومها على ما فعلت، فتبكي وتندم على خطئها ويعقدون زفاف سنو وايت والأمير في نهاية القصة/القصص. وكنا نغيّر في النهايات حسبما يروق لنا، فعملية القص خاضعة لنا تمامًا، وبذلك نرفض الموضوعات المتلقية ونؤكد مفهوم العقل التوليدى.

* القصة تأديب وتهذيب وإصلاح

البحث عن الأيس كريم

وأحيانًا كنت أستخدم القصص لمعاقبة طفليّ على ذنب اقترفاه. عدت مرة من عملي وأنا مرهق للغاية، فأصرا على أن أحكى لهما حكاية، فقررت أن أنتقم. وبدأت الحكاية بياسر ونور (والجمل ظريف) في سيارة في طريقهم إلى مدينة الأيس كريم، وبعد أن سافروا عدة كيلو مترات في طريق طويل مُترب شاهدوا عن بُعد أبواب المدينة التي كانت جميلة شاهقة منيرة، وحينما وصلوا طرقتوا البوابة عدة مرات ولم تُفتح إلا بعد جهد جهيد. ولكن بعد أن فُتحت البوابة وجدوا بابًا آخر مغلقًا وبجواره صندوق عليه لافتة تقول: «مفتاح الباب»، ففتحوا الصندوق ليجدوا خريطة صغيرة ترشدهم إلى طريقة الوصول إلى المفتاح على بُعد 100 متر. فتوجهوا حسب الخريطة وحفروا في الأرض وحصلوا على المفتاح وفتحوا الباب. ولكنهم بدلًا من أن يجدوا الأيس كريم الموعود..... وتستمر القصة على هذا المنوال حتى تطلب منى نور وياسر (وظريف) إنهاء الحكاية، ولكنى كنت أتمادى في صنوف «العذاب القصصى»، وأخيرًا استجيب لطلبهم، وأنهيت القصة وقد وجدوا أنفسهم في أسرتهم، فحمدوا الله وأخلدوا للنوم.

* الجمل ظريف يفضح مزاعم الصهيونية !

كتبت قصة طريفة ترمز للصهيونية بطلها الجمل ظريف (الممثل للصهاينة في أنحاء العالم، في هذه القصة فقط) الذي يحن فجأة للحياة في الصحراء (أرض الميعاد) ويريد أن يعيش فيها. ويتنقل ظريف في المنزل يردد قصائد شعرية عن الصحراء والعيش فيها، فيحاول الأطفال أن يثنوه عن عزمه ولكنه يصر. فيركب الثلاث المترو ويصلون إلى ميدان التحرير، ويظن الجمل ظريف أن هذه هي الصحراء، وتتهلل أساريه ويبدأ في إلقاء قصائده العصماء، فيضحك الأطفال ويخبرونه أنهم لا بد أن يركبوا أتوبيسًا آخر ليصلوا إلى أطراف الجزيرة. وبعد قليل يصلون إلى الهرم، ويجد ظريف بعض الجمال، ويبدأ مرة أخرى في إلقاء قصائده الصحراوية، فتضحك الجمال منه وتخبره بأن الصحراء على بُعد عدة كيلو مترات من الهرم، وأنهم موظفون في وزارة السياحة، يجبون الوظيفة الميري ولا يذهبون قط إلى الصحراء. ولكن الجمل ظريفًا يركب رأسه ويصر على الذهاب إلى الصحراء، فيسير الأطفال معه عدة كيلومترات أخرى، وحينما يصلون إلى الصحراء يشعرون بالتعب. وحينما تبدأ الشمس في الغروب يدخل الخوف على قلب ظريف ويطلب العودة إلى المنزل، فيضحك الأطفال، ويُلوحون لسيارة كانت في طريقها إلى الأهرامات ويركبون جميعًا ومن هناك يعودون إلى المنزل.

* كنا نحيا مشكلات عالمنا القصصي

وكثيرًا ما كنت أحاول أن أجعل عالم القصص جزءًا من حياة طفلي. ذات مرة كنا في الفيوم، وقام أحد الفلاحين بإعطائهما كتكوتين جميلين، فرحا بهما كثيرًا. وكنت أعرف أن نسبة الموت عالية بين الكتاكيت، لذا اقترحت تحويل الكتكوتين إلى شخصيتين في قصة تُسمّى «أحزان الإنسان» ويُسمّى

الكتكوت الأول «الحزن الأبدى» ويُسمَّى الثاني «الحزن الأزلى» (تحتسباً للنهاية الحزينة ولجعلها أخف وطأة)، ولكن طفليّ اعترضنا. وبالفعل مات أحد الكتكوتين، بسرعة وبقي معنا الكتكوت الثاني، وحينها امتدت حياته بضعة أيام سماه الأطفال «هرقل» فحذرتهم مما قد يحدث له. وبالفعل مات هرقل بعد عدة أيام مخلّفاً لنا الأحران، وبكى ياسر ونور كثيراً بسبب موته.

الثمرة الثانية والأربعون بعد المائة...

المنهج الفكرى وأدواته: من السياسة إلى قصص الأطفال

وحينما أنظر لقصص الأطفال التى كتبتها، أجد أنها تُعبّر عن نفس الأفكار والرؤى التى توجد فى أعمالى الأخرى (بما فى ذلك الموسوعة بطبيعة الحال).

فابتداءً، هناك فكرة النماذج المعرفية، التى أعدها الأداة الأساسية فى عمليتى الإدراك والتحليل. فثمة نموذج معرفى أساسى كامن وراء كل القصص، وهو نفس النموذج الكامن وراء الموسوعة؛ من رفض للموضوعات المتلقية والنصوصية البلهاء والمعلوماتية الفجة والسببية الصلبة (مثل الذئب الشهير بالمكار الذى سقط فى الموقف المعلوماتى النصوى دون تحليل أو تفسير أو إدراك لما يطرأ على الواقع من تغيرات) إلى إيمانٍ بالعقل التوليدى الذى يفكر ويبدع. وهناك كذلك السببية الفضفاضة والنماذج المفتوحة (النهايات المتغيرة للقصص)، والحيز الإنسانى (المختلف عن الحيز الطبيعى/ المادى) الذى يتحرك فيه الإنسان ويحقق فيه إنسانيته، فيؤكد إرادته وحرية ومقدرته على الاختيار.

ولم يكن مفهوم الطبيعة البشرية السائد فى قصصى بسيطاً ولا اختزالياً؛

فهناك شر داخلنا وشر خارجنا، وخير داخلنا وخير خارجنا، وهناك عالم الفوضى وعالم النظام والقانون. وتظهر التركيبة في اختلاط الخير بالشر والداخل بالخارج والفوضى بالنظام دون إلغاء للمقاييس التي نحتكم إليها، فيعرف الأطفال العالم بطريقة مركبة تؤهلهم للتعامل مع العالم الحقيقي.

الثمرة الثالثة والأربعون بعد المائة...

حكايات هذا الزمان: مجموعة قصصية خيالية واقعية

بدأت كتابة قصص الأطفال عام 1970، وعرضت إحداها على أحد الناشرين عام 1974، فأفتى حضرته بأنها «غير علمية» و«خيالية غير واقعية» و«نحن نريد قصصًا واقعية تعلم الأطفال الارتباط بالواقع». وعندما نَشَرَت دار الشروق الموسوعة، طلبت المسئولة عن قسم الأطفال أن تَطَّلِع على القصص التي ألفتها، فأعجبت بها لأنها خيالية واقعية، وتعلم الأطفال الانطلاق وعدم التقيد بحدود الواقع، أى أنها قبلت نشر القصص لنفس الأسباب التي رفضها من أجلها ناشر آخر عام 1974. ثم بدأت دار الشروق في نشر القصص في سلسلة بعنوان «حكايات هذا الزمان».

وقد حالفنى الحظ، إذ حصلت عام 1999 على الجائزة الأولى للتأليف للأطفال ضمن جوائز سوزان مبارك للطفل. وقد سعدت كثيرًا بهذه الجائزة، لا لأنها تشجعتنى على الاستمرار فى الكتابة للطفل وحسب، وإنما لأنها أيضا تخرجنى من الجيتو الصهيونى، وتنبه قرائى إلى أن هناك فكرًا وراء ما أكتب وليس مجرد حشد للمعلومات. ثم حصلت على عدة جوائز (بعضها جوائز دولية) خصوصًا على ديوان من الشعر الحر للأطفال بعنوان: أغنيات إلى الأشياء الجميلة. ويتناول الديوان مراحل الحياة المختلفة من الطفولة حتى الموت.

الفنون الجميلة

بخلاف الاهتمامات المتعددة التي مارسها د. المسيرى في حياته والتي كان لها بذور في طفولته وصباه أنبتت ثم أثمرت، فإن تجربته مع الفنون الجميلة مختلفة تمامًا ومثيرة للغاية.

الثمرة الرابعة والأربعون بعد المائة...

لحظة الاستنارة والإشراق

* شعرت فجأة بالعالم من حولي وهو يفيض بالألوان، بل وسمعت أصواتها!

كان اهتمامي بالفنون الجميلة اهتمامًا هامشيًا إلى حد كبير، ولم تكن لها بذور تُذكر في حياتي المبكرة. ثم مررت بتجربة فجائية وعميقة في متحف الجوجنهايم في نيويورك؛ إذ شعرت فجأة بالعالم من حولي وهو يفيض بالألوان، بل وسمعت أصواتها! حتى إنني أصبت بدوار لم أفق منه إلا والحرس يساعدونني، إذ كنت على وشك السقوط. ومما يثير دهشتي أن الاهتمام بالتشكيل اللوني والمعماري أصبح منذ تلك اللحظة جزءًا من رؤيتي للعالم.

ولولا أنني كنت آنذاك مشغولًا في رسالتي للدكتوراه ثم في الدراسات الصهيونية، لربما غيّرت تخصصي وأصبحت ناقدًا فنيًا. ومن المفارقات أن الموسوعة التي أحكمت قبضتها عليّ، ومنعتني من التخصص في الفنون التشكيلية ساهمت بشكل غير مباشر في زيادة شغفي بهذه الفنون، إذ كنت أشعر أحيانًا أثناء كتابتها أنني أعيش في عالم رمادي مكون من كلمات

وحروف، والحروف في نهاية الأمر أشياء مجردة متناثرة لا معنى لها، فنشأت لدى حاجة للألوان والأشكال ذات المعنى. وكثيراً ما كنت أترك الموسوعة لأمر على قاعات الفنون لأشاهد اللوحات والتماثيل. كما كنت أقوم بإدخال بعض التغييرات على منزلي كي أستخدم يديّ أو أستخدم جزءاً من وجداني الذي تعطل بسبب انشغالي بعالم الكلمات والحروف.

الثمرة الخامسة والأربعون بعد المائة...

إن الله جميل يحب الجمال

﴿ وَالْحَيْلَ وَالْبِغَالَ وَالْحَمِيرَ لِتَرْكَبُوهَا وَزِينَةً وَيَخْلُقُ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴾

[النحل 8].

﴿ وَلَقَدْ جَعَلْنَا فِي السَّمَاءِ بُرُوجًا وَزَيَّنَّاهَا لِلنَّظِيرِينَ ﴾ [الحجر 16].

* الجمال مطلوب لذاته، كما أن الوظيفة مطلوبة لذاتها

أدركت من خلال دراستي للشعر الرومانتيكي أن «الجمال يعني التجاوز»، فإدراك الجمال يعني أن الإنسان لا يعيش داخل المادة وحسب، وإنما يعيش داخلها ويتجاوزها إلى ما وراءها في نفس الوقت. لذلك فأنا أربط بين الجمال والإيمان بالله، أما الإنسان المادي فهو محصور داخل المادة لا يمكنه تجاوزها إلى ما وراءها.

لذلك عندما يصنع الإنسان الكرسي ليجلس عليه ويريح جسده، فإنه يصنع كرسيًا لا يقف عند الوظيفة المادية، بل يتسم بالجمال ومُحَلَّى بزخارف ليست لها قيمة مادية محددة، ولا «نفع» مادي مباشر، ولكنها تُعبّر عن شيء ما داخل الإنسان يتجاوز سطح المادة. أما الأكتفاء بالوظيفة (المتجردة من

الجمال والخصوصية) يفترض أن الإنسان كائن طبيعي مادى؛ مجموعة من الوظائف البيولوجية والاحتياجات الاقتصادية إن أشبعت انتهت القضية.

وهناك قصة شهيرة في علم الأثر وولوجيا عن امرأة من قبائل الإسكيمو ضلّت عن أسرتها أثناء إحدى العواصف، وحينما عثروا عليها بعد عام، كانت قد حاكت لنفسها جلباباً ليدفئها، ولكنه في الوقت نفسه كان موشىّ بالزخارف. فبالرغم من أن البقاء المادى كان بالنسبة لها ضرورة ملحة، فإن هذه المرأة «البدائية» لم تتخيل هذا البقاء بلا زخارف. والشىء نفسه نجده في الأوانى الفخارية التى صنعها الإنسان فى أقصى حالاته البدائية، فهى دائماً ليست مجرد أوانٍ تؤدى وظيفة، وإنما أعمال فنية تُشبع النزعة الجمالية والحضارية فى الإنسان.

* الحداثة تتنكر للجمال

ولكن يبدو أن الاقتصار على الوظيفة المادية هو إحدى سمات العصر، فالإنسان الحديث إنسان وظيفى يعيش فى بيت وظيفى لا انتماء له ولا خصوصية ولا جمال فيه، كل ما فيه نافع وظيفياً. هذا الإنسان يلبس فى كل أنحاء العالم ملابساً لا شخصية لها (التى شيرت والجينز) ويأكل الهامبورجر الذى لا طعم له ولا لون ولا رائحة، ويسمع الموسيقى التى يقال عنها «شبابية» والتى لا تختلف عن الموسيقى التى يسمعها أى شاب آخر فى أى مكان آخر. وبدلاً من أن يعيش الإنسان فى لحظة صفاء روحية أزلية تحمل بصمات حضارته وجذوره وشخصيته وتميزه عن سواه، فإنه يعيش فى بقعة رمادية مادية منعدمة الطعم والشخصية !.

الثمرة السادسة والأربعون بعد المائة...

الفن الإسلامى

* يجمع «العقيدة» و«الجمال» و«الوظيفة».

حين زرت جناح الفن الإسلامى فى متحف المتروبوليتان ذهلت مما رأيت من جمال وتقوى، وبدأت بعض قناعاتى عن التقدم والتخلف تهتز. كل هذا جعلنى أتنبه إلى عظمة الحضارة الإسلامية التى كانت قد سُحبت فى وجدانى بسبب تخصصى الأكاديمى ورؤيتى الفلسفية (الغربية المادية).

ثم استرعى انتباهى الفروق الواضحة بين فنون العصور الوسطى الغربية والفن الإسلامى. فالفن المسيحى بما يتميز به من تماثيل العذراء والطفل وأيقونات كلها جميلة رائعة، فهو تجسيد واضح للحلولية ووحدة الوجود (إذ يحل المقدس فى هذه التماثيل وهذه الأيقونات) وتجسيد لامتزاج الكامل للمقدس مع الزمنى. أما الفن الإسلامى، فقد لاحظت فيه أن المقدس والزمنى يتداخلان بشكل فيه تناسق وتركيب ولكنها لا يلتحمان أبداً، فبدأت أشعر أن الحكم على الفن الإسلامى والفنون العربية والذات العربية بمقاييس غربية تدعى أنها عالمية أمر ممجوج وخائب.

لذلك عند عودتنا من الولايات المتحدة أخذت أتأمل المعمار الإسلامى خاصةً فى منطقة الكُربة فى مصر الجديدة حيث كانت سُكنانا، وكانت واجهات وأبواب العمارات القديمة الجميلة تسحرنى (وربما كانت تذكرنى بمبنى البلدية فى دمنهور). وقد أعجبنى فى مصر الجديدة تداخل الطراز الإسلامى مع الطرز الغربية وبخاصة الأرnofو.

وقد ظهر طراز الأرnofو (أى الفن الجديد) بين عامى

1890 - 1910م كجزء من ثورة الإنسان الغربى الرومانسية ضد مجتمع الصناعة والآلة الذى كان ينظر إلى كل شىء فى إطار المنفعة المادية. لذلك تميز هذا الطراز بمحاكاة خطوط الطبيعة، فنجد أن خطوط الآرنوفو طويلة متعرجة متموجة، تأخذ عادة شكل زهور وبراعم وأجنحة وخمائل عنب وأشياء أخرى من الطبيعة. ويحاول معمار الآرنوفو المزج بين الزخرفة والبنية المعمارية والمواد الأخرى المستخدمة مثل الحديد والزجاج والسيراميك.

وكنت أقوم بزيارات أسبوعية أنا وأولادى إلى الآثار الإسلامية خصوصاً المساجد (وكنت أتردد بالذات على مسجدى السلطان حسن وابن طولون، وقد أقيت بعض المحاضرات عن هذين المسجدين)، كما كنا نزور كثيراً من البيوت المملوكية (بيت السنارى - بيت الكرادلية... إلخ).

* الجمال مدخل إلى الإسلام

وقد عرفت فيما بعد أن كثيراً من الأجانب قد دخلوا الإسلام عن طريق الفنون الإسلامية. فالفنان بيجار، راقص الباليه الفرنسى المعروف، اعتنق الإسلام بعد دراسة السجاد والرسومات المركبة داخله. كما أن روجيه جارودى كان له اهتمام خاص بالمعمار الإسلامى. ولعل هذا ينه الداعين للإسلام إلى أهمية الفن الإسلامى والإسلام الحضارى، إذ إن معظمهم للأسف لا يعرف إلا الجانب العقلى فى الإسلام، وهم لا يعرفونه بطريقة فلسفية عميقة وإنما بطريقة تراكمية سريعة، فهم لا يدركون أن المنطق الفلسفى هو الوحيد الذى يمكن للإنسان أن يحاور من خلاله الآخر، باستخدام مقولات متقابلة، وليس من خلال نصوص تؤمن بها نحن ولا يؤمن بها هو.

الثمرة السابعة والأربعون بعد المائة...

وقفة مع القبح: وبضدها تتميز الأشياء

* الطراز الدولى

ابتداء من أواخر خمسينيات القرن العشرين، بدأ ينتشر فى مصر طراز معمارى عملى نفعى فى غاية القبح، فى حالة خصومة شديدة مع الجمال والخصوصية، يتكون من حوائط تُزخرف أحياناً بطريقة قبيحة (خطوط هندسية أو دوائر لا تتبع أى نسق) وألوان فاقعة لا تتبع أى منطق فكرى أو جمالى، وهو ما يعرف «بالطراز الدولى» (أى الخالى من أى خصوصية). وكانت بداية الكارثة حين بُنيت وحدات مصيف المعمورة بالإسكندرية على هذا الطراز، وحيث إن هذا المصيف كان أحد مراكز تجمع النخبة الحاكمة آنذاك (تماماً كما هو الحال مع مارينا الآن)، فقد أصبح هذا الطراز هو حلم الناس، وأُسست عمارات مدينة نصر كلها بهذا الشكل القبيح، وكذا كثير من عمارات القاهرة، ومعظم العمارات فى الأقاليم، وقد أُسميتُ هذا الطراز «طراز المعمورة».

* علمانية المباني

لما كانت العلمنة الشاملة هى تحويل العالم إلى مادة استعمالية لا قداسة لها، فإن الطراز الذى يُسمّى «دوليًّا» يحقق علمنة المباني. فهو يهدف إلى تأسيس مبانٍ عملية خالية من الزخارف والهوية، مكونة من حوائط نمطية (يمكن أن تبنى من الألواح الأسمنتية المجهزة سابقاً pre-fab)، ويأخذ كل مبنى شكل وحدات صغيرة متكررة تشبه الصناديق المتراكمة الواحد فوق الآخر، حتى تتحول إلى صندوق كبير هو العمارة السكنية، ثم توضع الصناديق الكبيرة

الواحدة بجوار الأخرى لتصبح حيًا أو صندوقًا ضخمًا يتسع لعدد كبير من الناس، ثم توضع الصناديق الضخمة الواحد بجوار الآخر لتصبح صندوقًا مهولًا يتسع لعدد هائل من الناس، ثم يُطلق على هذا اسم مدينة أو ضاحية... إلخ. وهذا النوع من المعمار يصلح لسكنى أى شخص أو عائلة طالما أنه تم تحديد أحلامها وتوقعاتها وسلوكها مسبقًا وبشكل كمي.

* علمانية الأثاث

وقد صاحب شيوع «طراز المعمورة» المعمارى القبيح طراز للأثاث (لا يقل عنه قبحًا) سُمى «المودرن»، وهو مجموع من الأخشاب التى تُطلى عادةً باللاكيه أو تُغطى بالفورمايكا ولها أرجل طويلة قبيحة. وشم تَعَايش الطراز «المودرن» مع الطراز «الستيل» المبالغ فيه (وارد دمياط وغيرها) وهو أثاث مُحلّى بالنقوش المخيفة التى تُسمّى «الأويمة»، والتى كلما ازدادت ضخامتها ازدادت قيمة (أى ثمن) الأثاث، مما حوّل بيوت المصريين إلى ما يشبه محلات الموبيليا؛ فهى تفتقد إلى الروح والخصوصية والذوق، ولا تبين أى شىء سوى ثراء صاحبها المادى. وهذا الأثاث هو صورة مشوهة من الأثاث الأوروبى الحقيقى (لذا كان الأجانب يسمونه طراز «لوى فاروك»، نسبة إلى الملك فاروق بدلًا من «لوى سيز» نسبة إلى لويس السادس عشر مثلاً)، ثم سُمى بعد الثورة «طراز الجمهورية»!

* علمانية الفن التجريدى التجريبي

يشعر معظم الناس أن الفن الحديث بارد إلى حدّ ما. ولعل هذا يعود إلى أن الفنانين الحدائين لا يهتمهم التواصل مع المتلقى، لذا أصبحوا مبدعين لأعمال خاصة بهم ويستخدمون لغة فنية منغلقة على ذاتها، وهم تجربون أى شىء بلا أى مفاهيم إنسانية أو أخلاقية.

ولعل هذا الانفلات التجريدى التجريبي يظهر فى تلك اللوحة المصنوعة من الزجاج (الموجودة فى متحف الفن الحديث) والتي تهشمت فى أثناء نقلها، فأعلن الفنان أنها وهى مهشمة أجمل منها وهى سليمة، ويجب أن تظل على حالها، كما لو كان كلام الفنان مقدسًا لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه!. ويوجد فى المتحف نفسه مجموعة من بلاطات القنالتكس عددها 36 وعنوان اللوحة هو «36 بلاطة». وقد وُضعت البلاطات على أرضية المتحف بحيث يمكن للمتفرجين أن يسيروا عليها (وينصحهم حارس الصالة بذلك). وقد رسم بولاك مجموعة من اللوحات الضخمة عبارة عن مساحات سوداء لا أكثر ولا أقل، سماها «مرثية للجمهورية الإسبانية»، ولكنه اعترف فيما بعد أن اختياره للاسم كان عشوائيًا، وأنه لا علاقة له باللوحات. وحدث أن أخذ بعض رواد المتحف فى التأمل بعمق فى سجادة كانت تأخذ شكل مخروط، وأخذوا يبدون إعجابهم الشديد بهذا العمل الفنى الرائع، إلى أن حضر أحد عمال النظافة فى المتحف وحمل السجادة ثم فرشها على الأرض مع بقية السجاجيد الأخرى، فلم تكن سوى سجادة عادية مطوية.

وقد وصل التجريب إلى حد أن أحد الشبان فى هولندا قرر أن يقف على قاعدة تمثال ويعلن نفسه عملاً فنيًا (ويطلب من الدولة أن تدفع له راتبًا لتمويل وظيفته هذه).

ويصل هذا التيار إلى قمته (أو حضيضه) فيما يُسمى «شعر الصدفة». ويتم «تأليف» هذا النوع من «القصائد» بأن يبحث «الشاعر» عن عبارات ولافتات فى شارع أو عدة شوارع ويضعها جنبًا إلى جنب على نفس الصفحة، فتصبح بقدرة قادر «قصيدة»، لا من خلال الجهد الإبداعى الإنسانى، وإنما

من خلال المصادفة والتراكم العشوائي. وقد حضر إلى الجامعة الأمريكية شاعر فرنسي حدائى وعرض علينا «ديوان» شعره، وكانت كل صفحة من صفحات «الديوان» مُقسّمة إلى ما يقرب من عشرة أقسام، وكل قسم فيه بيت شعر واحد بحيث يمكن للقارئ أن «يُرْكَب» القصائد التي تعجبه بالطريقة التي تعجبه، دون عناء كبير !.

الثمرة الثامنة والأربعون بعد المائة...

الضنان التشكيلي عبد الوهاب المسيرى

* في البداية، لبست ثوباً غير ثوبى

كنت أنا وزوجتى قد أسسنا منزلنا بعد عودتنا من الولايات المتحدة المرة الأولى (عام 1969) على الطراز الفرنسى. كان هناك إبداع ولا شك في تصميم الشقة، ولكنه إبداع ينبع من تشكيل حضارى مغاير، ويُعبّر عن نموذج حضارى لا نتمى إليه، ويُعبّر عن خصوصية الآخر لا خصوصيتنا.

* ليس كل ما يشتهي المرء يدركه

وفي عام 1974، بدأت في بناء العمارة التي أسكن فيها الآن. واقتحت على المهندس المعمارى أن يرسم الواجهة على الطراز العربى السائد في مصر الجديدة، فسخر المهندس من تأملاتى؛ لأن مع تكاليف هذا الطراز المرتفعة لن تأخذ لجنة تحديد القيمة الإيجارية هذا في حُسابها.

وحيثما عدت من الولايات المتحدة للمرة الثانية عام 1979، كان قد تم بناء عمارتى، وكانت قبيحة بشكل لا يمكن للعقل تصوره. كنت أرتجف من الغيظ حينما أدخل العمارة، ففي المدخل استخدم المهندس مادة الجرانوليت

بحوائط سوداء وسقف برتقالي، وواجهة العمارة شيء «مودرن» يبعث على الاشمئزاز. كنت أقول في نفسى هذه عمارة تليق بأحد كبار التجار أو صغارهم، ولكنها لا تليق بأستاذ شعر مثلى. وكان بها عدد مخيف من «الكمرات» المتدلية من السقف المنخفض تشبه المقاصل، كنت أحصى خمسًا منها وأنا في طريقى إلى غرفة نومى، وحينما أجلس فى الصالة أحصى خمسًا أخرى. إلى جانب أن معظم النوافذ كانت مصنوعة من الكريстал (أى الحديد) وهى مادة مزعجة من الناحية الجمالية وغير عملية بالمره، إذ إن فتح شبك يتطلب مقدرة عضلية فائقة، كما كان غير محكم ويسمح بمرور الهواء والتراب.

* ثم حدثت الثورة

لم يعد من الممكن أمام كل هذا القبح تحمُّل العمارة أو الشقة بوضعها القائم آنذاك. وقررتُ وأسرتى إعادة صياغتها بدءًا من مدخل العمارة مرورًا بالسلم وانتهاءً بالشقة التى نقطن فيها. وقد ثم بدأت عملية إعادة الصياغة باجتماعات مكثفة نعقدها يوميًا تقريبًا (كمجموعة عمل) نتفاهم فيها حول الخطوط العامة.

كان محور إعادة الصياغة هو ترجمة أفكارى الفلسفية أو الجمالية المجردة إلى معمار داخلى يتميز بالطراز الإسلامى.

* تأملات فى الشقة السكنية المصرية

شاركتنى مجموعة العمل رأى بأن الشقة المصرية قد قُسمت بطريقة تصلح لاستقبال الضيوف، ومن ثم توجد مساحة استقبال خارجية ضخمة مفتوحة (وقد أصبحت هذه هى آخر صيحة)، وغرفنا نوم صغيرتان

ملحقتان بها، وكأن الإنسان يبني بيته للضيوف لا ليكون مأوى خاصاً له يعيش ويتحرك فيه. وانطلاقاً من إدراكنا هذا، وافقنا على إلغاء فكرة غرفة الصالون، فهي مساحة معطلة تؤدي إلى انكماش المساحة المتاحة للمعيشة، وبطبيعة الحال كان هناك كره داخلي متأصل للصالون المذهب بالذات. ووافقنا جميعاً على إلغاء المساحة المفتوحة المهجورة وأصبحت مكاناً للمعيشة اليومية. كما وجدنا (بالتجربة) أن غرفة الطعام هي أقل الغرف استخداماً، ومن ثم قررنا أن يصغر حجمها وأن توضع في مكان غير مهم في الشقة. أي أننا وسّعنا وركزنا على رقعة الحياة الخاصة في الشقة.

* الماضي المتحفى والماضى الحى

رغم حب مجموعة العمل للتقديم واعتباره محاولة لاستعادة التاريخ والزمان الإنسانى وكذلك محاولة لاستعادة القداسة والعودة عن علمنة المباني، إلا أننا رفضنا فكرة تحويل المنزل إلى متحف، فأنا أو من بالفرق بين ما أسميه الماضى المتحفى والماضى الحى. فالماضى المتحفى (مثل ماضى مصر الفرعونى) جميل ولا شك، ولا بد أن نحافظ على بقاياه وندرسها، من أجل جماله في ذاته ومن أجل الذاكرة التاريخية للإنسانية جمعاء. ولكن بعد الفتح الإسلامى تغيرت الأنساق الرمزية واللغوية والدينية والحضارية بحيث صار امتداد هذا الماضى الفرعونى في حياتنا منعدماً تقريباً، وإن وُجد امتداد له فهو في بعض التفاصيل (مثل بعض الكلمات، وأسماء بعض القرى والمدن، وبعض العادات الشعبية مثل أكل الملاثة والفسيح في شم النسيم) التى لا تغير بشكل جوهرى من رؤيتنا العربية الإسلامية للكون، وهى الرؤية الممتدة من الماضى إلى الحاضر، تعيش فينا وتشكل أساس خريطتنا المعرفية أو نهاذجنا الإدراكية. لذا اخترنا الطراز العربى أساساً لإعادة تحديث منزلنا، وإن كانت هناك بعض القطع الفرعونية فيه.

* نعم للمحاكاة... لا للتقليد

ونحن لم نلجأ إلى تقليد الماضي وإنما إلى محاكاته، وثمة فرق بين التقليد والمحاكاة. فالتقليد هو أن تحاول أن تنقل شيئاً بحذافيره (وهذا ما يفعله بعض دعاة التغريب ممن يحاولون أن ينقلوا الحضارة الغربية كما هي، والمفارقة أنهم لا يختلفون كثيراً عن بعض السلفيين ممن يحاولون نقل «الماضي المجيد» بحذافيره). أما المحاكاة فهي أن تحاول أن تصل إلى جوهر الشيء وتولد منه ما يتناسب ووضعنا الحديث، لذلك كنا نزور البيوت المملوكية القديمة ونتدارس ما فيها ونحاكيها من خلال ترجمة فلسفتها المعمارية الداخلية والخارجية إلى طراز حديث.

* تجديد الخطاب الإسلامي (في المعمار)

وقد وجدنا أنه لا بد من تطوير طراز عربي إسلامي حديث يحاكي القديم ولا يقلده، يلائمنا ويريحنا ولا يسقط في قبضة تقليد القديم أو الغربي. هذا الطراز لا بد أن يكون منفتحاً قادراً على استيعاب الأساليب الأخرى، شرقية كانت أم غربية، وقد أسميته «الأسلوب الاستيعابي». ومن هنا رغم أن معظم أثاث بيتي من الطراز العربي، فإن غرفة المائدة من الطراز الإنجليزي الذي يقال له «إدواردي». وقد اخترنا هذه الغرفة (التي وجدتها ملقاة أمام إحدى محلات الأثاث القديم في حي السيدة عائشة، واشتريتها ببضعة جنيهات) لجمالها ولأنها يمكن من خلال خطوطها المستقيمة أن تندمج ببساطة مع الطراز العربي الإسلامي.

ومن مظاهر هذا الأسلوب الاستيعابي أن أبواب الغرف ليست متماثلة ولا نمطية، فكل باب له شخصيته، ومختلف عن الأبواب الأخرى (لا ندرى

سر إصرار الكثيرين على أن تكون كل الشبايك والأبواب متماثلة، سوى أنهم خضعوا للتنميط الذى تفرضه الصناعة الحديثة وفكرة خط التجميع).

* د. المسيرى والفنون التشكيلية الأخرى

ويظهر اهتمامى بالفنون التشكيلية فى اهتمامى بالأزياء، فكثيراً ما أقرأ أخبارها وأتبع ما تجود به قريحة مصممي الأزياء من أفكار خفيفة تدل على أن همهم هو اللعب الذى يعبر عن ما بعد الحداثة فى الغرب وليس الإبداع. وقد صممت لنفسى قميصاً يتفق مع أوضاعنا البيئية والثقافية، فالقميص لارقة له (ما فائدة الرقبة فى بلادنا سوى إننا نضطر لغسلها وكيها؟) وهو قميص مفتوح الصدر مثل الجلالية وبه جييان كبيران أسفل القميص وجيب صغير فى نصف الأعلى.

وعند عودتى من الولايات المتحدة إلى القاهرة الانفتاح عام 1979، أصبْتُ بصدمة حضارية حقيقية عَبَّرت عن نفسها فى الاهتمام الحاد بالأشياء القديمة والرغبة شبه المرصّية فى اقتنائها، فاقنيت أشياءً قديمة لا يربطها رابط (مكواة - طربوش - خوذة جندي ألماني نازي فى العلمين... إلخ). وقرأت كتاباً فى سوسولوجيا الأنثيكة (علم اجتماع القديم) عرفت منه أن جامعى الأشياء القديمة هم عادةً أناس مشغولون بالتاريخ والزمان والتفرد. فالشئ القديم، على عكس السلعة، لا يتكرر ولا يوجد على نطاق جماهيرى، بل هو يؤكد الخصوصية والتفرد.

* د. المسيرى والطبيعة

ولم يكن حب الطبيعة إحدى صفاتى، ففى أثناء إقامتى فى الولايات المتحدة وإجازاتى فى أوروبا، كنت لا أزور إلا المتاحف والمعالم الأثرية.

ولعل هذا يعود إلى اهتمامى المتطرف بالإنسان وبالحضارة باعتبار أنها من صنع الإنسان. وقد دعم من هذا الموقف فهمى لتراثى الإسلامى. فالحضارة العربية هى أساسًا حضارة مدن (وليس حضارة بدو رُحل كما يروج البعض) فهى قد بدأت فى مكة والمدينة ثم توالى المدن (دمشق - بغداد - القاهرة... إلخ) بعد ذلك.

وقد جاء فى الذكر الحكيم ﴿ إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنْسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا ﴾ [الأحزاب: 72]. فالإنسان هو المركز، والطبيعة هى الهامش. كما كنت أردد قول سقراط: «أنا محب للمدينة، وساكنو المدن هم أساتذتى، وليس الصخور والشجر». كما كنت استشهد لطالباتى بقول الدكتور جونسون لصديقه الذى بدأ يُعجب بالطبيعة فى فرنسا «إن النباتات إن هى إلا النباتات، سواء فى هذا البلد أو ذاك. لهذا ننظر لنرى كيف يختلف أهل هذه البلاد عن تركناهم خلفنا». وقد كان كل هذا تعبيرٍ عن التمركز حول الإنسان (الهيومانية).

ولكنى لاحظت مؤخرًا أننى بدأت أهتم بالحدائق، ولعل اهتمامى هذا هو تعبير عن إيمانى بثنائية الوجود الإنسانى (الجسد والروح - الخير والشر... إلخ)، فالحديقة هى النقطة التى تتقاطع فيها الطبيعة مع الإنسان، فهى ليست بشىء طبيعى/ مادى، ولا هى بعمل فنى، بل هى ثمرة التوازن بين الإنسان والطبيعة والتفاعل بينهما.

حصاد رحلة المسيرى الفكرية

القارئ الكريم...

وصلنا إلى نهاية الرحلة، وما قطفت لك من الثمر ليس بأشهى مما تركت، فكثيراً ما كنت أقف أمام فكرة أو حكاية متردداً بين إثباتها وتركها، ولكنها ضرورة الاختصار والتبسيط.

ولا شك عندي أن الكثيرين من القراء (بعد أن ذاقوا حلاوة هذه الثمار) سيبحثون عن أصل «رحلتي الفكرية» ليعيشوا الرحلة بتفاصيلها ويستمتعوا بها، وأن البعض الآخر سيعاود قطف الثمار أكثر من مرة.

وتبقى ثمرتان:

في الأولى نجد أن د. المسيرى بعد أن أخضع التاريخ وحياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والإنسانية بل والعاطفية لمبضع «النماذج»، فإنه استدار إلى «ذاته» ليخضعها لنفس المبضع، ليصل إلى أعماقها وخبائها. وقد وجدت أن ما يطرحه د. المسيرى في تأمله لذاته يتمشى تماماً مع مفاهيم دينية استقرت في نفسه، لذلك استلهمت لأفكار هذه الثمرة عناوين من آيات كتاب الله وأحاديث رسوله ﷺ.

وفي الثمرة الأخيرة، أُهدى إلى د. المسيرى قصة أهداها في ختام «رحلتى الفكرية» إلى د. جمال حمدان وإلى كل مفكر يبتغى الكمال.

الثمرة التاسعة والأربعون بعد المائة...

رجل أُمَّة: رجل يعيش فكرة

تأملات فى ذاتى

فى ختام رحلتى الفكرية أرى أنه لا تزال فى جعبتى بضع كلمات أقولها عن ذاتى، أنظر فيها وأحاول أن أوضح كيف أراها، أى أن ذاتى تصبح موضوع تأملى ورؤيتى بشكل مباشر ومُركَّز.*

* ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلٰٓئِكَةِ إِنِّى خَلَقْتُ بَشَرًا مِّنْ صَلٰٓصَلٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ * فَإِذَا سَوَّيْتُهُ، وَنَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُّوحِى فَقَعُوا لَهُ سٰٓجِدِينَ﴾ [الحجر 28 - 29].

حينما أتأمل حياتى ككل أجد أن أهم ما فيها هو اكتشافى أن الحياة الإنسانية مُركبة ومفعمة بالأسرار والثنائيات والتنوع، وليست بسيطة أو سطحية أو أحادية، وأن الإنسان كائن فريد فى العالم الطبيعى/ المادى (جسد من طين ونفخة من روح الله) ولعل رفض الواحدية وإدراك ثنائية الإنسان والطبيعة/ المادة هو مدخلى لفهم العالم من حولى ولفهم الآخرين، ولفهم ذاتى.

وقد جعلنى ذلك أرفض تقديس كل ما هو غير إنسانى، فأرفض عبادة الطبيعة أو عبادة التكنولوجيا، أو عبادة العقل أو عبادة العاطفة أو عبادة المثالية الخالصة أو عبادة الروحية الخالصة. بل إننى أرى أن هذه الموجودات كلها مكونات متكاملة متناقضة، وأن هذا الكائن الفريد؛ الإنسان الإنسان،

يقع في نقطة تقاطع/ تلاقى كل هذه العناصر. وكما يعنى هذا التقاطع/ التلاقى تركيبية الإنسان، فإنه يعنى كذلك أن الإنسان كائن تحدّه الحدود، فالمثالية تضع حدودًا على المادية، والجسد على الروح، والدنيا على الآخرة، والسياسى والمعرفى والتاريخى على المطلق والثابت والمقدس، والعكس، وبذلك لا يفقد الإنسان ذاته الإنسانية في بعد واحد من هذه الأبعاد.

* ﴿وَابْتَغِ فِيمَا آتَاكَ اللَّهُ الدَّارَ الْآخِرَةَ وَلَا تَنْسَ نَصِيبَكَ مِنَ الدُّنْيَا...﴾ [الفصص: 77].

وتتبدى ثنائية الإنسان من ناحية في عدم إنكارى الدنيا (الوجود المادى) وضرورة فهمها والتمتع بها، فهى المجال الذى يحقق فيه الإنسان حريته ويحقق إمكاناته. كما تتبدى الثنائية من ناحية أخرى في محاولتى - قدر استطاعتى - ألا أستوعب في الدنيا تمامًا، وألا أذوب في اللذة والاستهلاكية، فهما يدمران حدود الإنسان.

وفي كتاب الفردوس الأراضى ناقشت رغبة الإنسان الأمريكى العارمة في أن يحقق الفردوس الآن وهنا، فينكر التاريخ والماضى، وينكر المستقبل، ويعيش في اللحظة وحسب، وينكر ما وراء حدود المادة (أى ينكر الكثير من عناصر التقاطع والتلاقى والتركيب)، فينقلب الفردوس إلى جحيم؛ لأن الإنسان كائنٌ مركب لا يمكنه أن يعيش إلا داخل حياة مركبة، لا هى بالمادية الدنيوية ولا بالروحانية الأخروية.

* ﴿...وَتِلْكَ الْأَمْثَلُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ﴾ [الحشر: 21].

كما تظهر ثنائية الإنسان في ميلى نحو التنظير والتأمل وانجذابى نحو عالم الفكر، على أن يظل التنظير منفتحًا على الحياة. قد أقوم بنحت النماذج

الإدراكية وأرى تفاصيل الواقع من خلالها، ولكنى أحاول قدر استطاعتي أن يظل النموذج منفتحاً على الواقع، حتى يمكن للواقع أن يثريه ويعدله، بل وقد يغيره (ومن هنا تظهر العلاقة الحلزونية بينها).

* ﴿قُلْ إِنَّ صَلَاتِي وَنُسُكِي وَمَحْيَايَ وَمَمَاتِي لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾ [الأنعام: 162].

إن مشروعى الفكرى (الذى يدور حول ثنائية: الإنسان- الطبيعة) لم يكن قط مشروعاً خاصاً للشهرة أو اللذة أو تحقيق الذات على حساب الآخرين، وإنما هو مشروع له بُعد إنسانى عام اكتسب التوجه الربانى بعد إنتقالى إلى رحابة الإيمان. وقد تبدى هذا التوجه فى كل مراحل مشروعى الحضارى الفكرى، سواءً حين كتبت عن الصهيونية أو عن الأدب أو قصص الأطفال، أو حتى حين غيرت معمار منزلى وأثاثه!.

* ﴿... فَخُذْهَا بِقُوَّةٍ وَأْمُرْ قَوْمَكَ يَأْخُذُوا بِأَحْسَنهَا...﴾ [الأعراف: 145].

ولا شك أنه توجد فى شخصيتى نزعات إمبريالية! تتضح فى أننى عبر حياتى كان لى دائماً هدف/ مشروع أكبر من مقدرتى، ولا أعرف كامل أبعاده إلا بعد أن أدخله. ولعل هذه إستراتيجية نفسية غير واعية لأخدع نفسى حتى لا أجبن عن القيام بالمشروع (فهل فى مقدور إنسان أن يبدأ مشروعاً لا ينتهى إلا بعد أكثر من ربع قرن، ويكلفه من الأموال ما لا يملك عندما يبدأ مشروعه؟!).

كما تتضح نفس النزعة الإمبريالية فى أننى أقوم دائماً بترتيب تفاصيل حياتى وتنظيم وقتى بشكل صارم فى إطار هذا المشروع. وتتضح كذلك فى مقدرتى على تجاهل الظروف المحيطة وأحياناً تجاهل الآخرين (مثل عدم حضور جنازات وعدم زيارة المرضى)، بل عندى مقدرة على توظيف

الآخرين (وتوظيف ذاتي)، ليس لمصلحتي الشخصية، بل من أجل إنجاز مشروع فكري أتصور أنه سيكون فيه الخير للجميع.

ومع هذا يجب أن أذكر الجانب الآخر، وهو أنني مدرك لهذه النزعة الإمبريالية، بل أمقتها. وثقتى بنفسى هى التى مكنتنى من التغلب على الذئاب الثلاثة التى نهشتنى، فهى ثقة بالإنسان وبمقدرته على تجاوز ذاته وعلى الإصلاح والتحول وعلى معرفة حدوده، لذلك فهى ثقة لا ينتج عنها غرور وخيلاء، وإنما اعتزاز بالإنسان وقدراته، مع تفاؤل دائم بخصوص المستقبل. وتؤكد هذه الحالة العقلية والنفسية فى نفسى مقدرة على المزيد من العمل من أجل إقامة العدل فى الأرض وخلق مجتمع يليق بنا كبشر.

وأحرص دائماً فى مؤلفاتى أن أعطى كل ذى حق حقه حتى لا أنسب لنفسى شيئاً لم أقم به. كما أحاول قدر استطاعتي أن أعوض من يتعاون معى عما بذله من جهد بشكل أو بآخر (بخلاف ما قد أدفعه له من أجر زهيد). فإن كان طالباً فى الدراسات العليا مثلاً أحاول أن أناقشه فى رسالته وأوفر له بعض المراجع وأشجعه. وقد أسمّيت إحدى طالباتى هذه النزعة بـ«الهندسة الإنسانية» أو «الشبكة الإنسانية»؛ وتعنى بها أنني أكوّن شبكة من العلاقات الإنسانية أمثل أنا مركزها، الجميع يخدم فيها الجميع بطريقة تراحمية مبتكرة بحيث يحقق جميع الأطراف من خلالها المكاسب المباشرة (التي تفوق أحياناً ما تحقّقه العلاقات التعاقدية) ولا يشعر أفرادها بالوحدة واليتم الكونى.

* لأن يهدى الله بك إمرء واحد،

خير لك من الدنيا وما فيها. صدق رسول الله ﷺ.

حرصت على أن أبذل جهداً كبيراً فى محاولة العثور على المواهب الشابة وتشجيعها، فهم فى مجتمع غرق تماماً فى تفاصيل الحياة اليومية واستوعبه

الإيقاع السريع المجنون، وبدأت النمطية تهيمن عليه. في هذا المجتمع، يمكن أن تولد عقول مبدعة ولكنها تضيع في الزحام ولا تتعرف على نفسها، بل وتفقد الثقة تمامًا في ذاتها إن لم يرعها أحد، خاصة مع غياب أى مؤسسات بحثية فعالة ترعاهم وتُنمى قدراتهم. وقد لاحظت أن كثيرًا من طالباتى الذكيات ليس عندهن أى ثقة فى أنفسهن (والمفارقة أن الغيبات منهن كن على عكس ذلك تمامًا إذ يتمتعن بثقة بالغة بأنفسهن!)، لذا أصبح من أهم وظائفى أن أكتشف الذكيات المتواريات.

ولعل تجربتى الإيجابية مع أساتذتى عبر حياتى هى التى وُلدت هذا الجانب فى شخصيتى، فلولاهم لما دخلت عالم الفكر والإبداع، ولما أنتجت ما أنتجت. لذلك حينما عدت من الولايات المتحدة بدأت فى تكوين حلقات من الشباب نجتمع بشكل دورى، فنتحاور ونتسامر وننمو فكريًا ونأتنس الواحد منا بالآخر. وقد تطورت هذه الاجتماعات إلى أن أصبحت ندوة شهرية، كانت تضم فى البداية بعض الشباب ذوى التوجه الإسلامى، وكان الهدف منها هو تطوير خطاب إسلامى جديد، ثم تطورت الندوة ليصبح هدفها تطوير خطاب تحليلى جديد وتعميق الإحساس بالمنهج.

* ﴿أَلَا تَطَّغَوُا فِي آلَمِيزَانٍ﴾ [الرحمن: 8].

لم يدفعنى مشروعى المعرفى (خاصةً إبان كتابة الموسوعة) على ضخامته لأن أهمل حياتى العائلية والاجتماعية. فقد رتبت لأولادى حياتهم، كما أن زوجتى التى شاركتنى «المهوس أو الجنون المقدس» لم تفقد حياتها فى مشروعى، بل ساهمت فى مشروعى كزوجة وكأستاذة جامعية، واستمرت فى حياتها الجامعية وصدقاتها. ورغم إهمالى بعض جوانب حياتى الاجتماعية فإننى نجحت فى جوانب أخرى كثيرة، فلم أتوقف عن رؤية أصدقائى

وأقاربى، ولم أتوقف عن التمتع بكثير من جوانب الحياة الدنيا. باختصار شديد: لم أتحول إلى راهب ينكر عالم الجسد والطبيعة، رغم أن مشروعى المعرفى تملك على ذاتى وجوانحى.

وبرغم انغلاقى النسبى على ذاتى (وهو أمر أرى أنه ضرورى أحياناً ليحمى الإنسان نفسه مما هو شائع ومألوف، وليقى نفسه شر التفاصيل والتفاهات ولغو الحديث والأحداث اليومية) فإننى لم أتوقع قط، بل ظللت منفتحاً على كل ما حولى، أتفاعل معه وأتعلم منه. قد لا أقبل ما أرى، ولكنى أخضعه دائماً للتحليل، وأستبطن ما أرى أنه خير، وبعد مدة طويلة (بعد أن يكتمل النموذج الجديد) أبدأ فى التحول (ألم أنتقل من ضيق المادية إلى رحابة الإيمان عبر ربع قرن؟!).

* ﴿يَأْتِيهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا أَصْبِرُوا وَصَابِرُوا وَرَابِطُوا وَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ﴾ [آل عمران: 200].

وكثيراً ما تهاجمنى لحظات يفقد الكون فيها معناه، وتصبح الأمور سخيفة ونسبية، وأبدأ فى الشعور بالرغبة فى تحطيم ذاتى وتحطيم من حولى. حدث لى هذا عند توقيع اتفاقية كامب ديفيد. كما حدث ذلك عام 1979 خلال وجودى فى الولايات المتحدة، وكنت أقوم ساعتها بجولة فى الكونجرس لأحدثهم عن علاقة إسرائيل بجنوب إفريقيا، وفجأة بدأت أشعر بسخافة ما أفعله وأتساءل عن جدواه، وكنت أسأل مرافقتى: لم لا أتوقف عن كل هذا؟ بل وأسأل نفسى، لماذا سأعود إلى مصر، وأنا عندى عروض مغرية لوظائف عديدة؟! أمكث فى أمريكا، بلد اللاتاريخ والآن وهنا، فأعيش فى اللحظة ولا أفكر لا فى الماضى ولا فى المستقبل، فأفقد وعيى وأهناً بما تدركه

حواسي الخمس، بحُسابه البداية والنهاية.. أليست هذه ألد طريقة للانتحار يعرفها المرء؟!..

كانت مثل هذه اللحظات تهاجمنى، ولكنى - بفضل الله وبسبب إيمانى به وبالإنسان - أعود إلى عالم الوعي والحدود والمقدرة على التجاوز فأستمر. فأعود الذهاب إلى الكونجرس، على سبيل المثال، أقابل بعض أعضائه لأحدثهم عن تحيز الإعلام الأمريكى ومن ثمَّ حرصه على عدم كشف العلاقة بين جيبين استيطانيين عنصريين (إسرائيل وجنوب أفريقيا)، أُخرج الأدلة من حقيبتى وأعطيتها إياهم، علَّ الله أن ينير أبصارهم وأن تتحول الحقيقة إلى عدل. ثم أعود بعد ذلك إلى مصر، لأدرِّس فى كلية البنات ولأكتب الموسوعة، ولأعقد ندوة شهرية أنفاعِل من خلالها مع الشباب، و...

الثمرة الخمسون بعد المائة...

* هَلْ جَزَاءُ الْإِحْسَنِ إِلَّا الْإِحْسَنُ ﴿﴾ [الرحمن: 60].

القارئ الكريم...

ينهى د. المسيرى رحلته الفكرية، بقصة فنان مدينة كووورو، يهديها للدكتور جمال حمدان، كما يهديها «لكل فنان ومفكر يتفانى فى عمله ويُستوعب فيه حتى ينسى تمامًا الزمان والمكان والطبيعة/ المادة، ليُبدع عملاً فنيًا جميلًا، خامته مستقاة من الطبيعة، ولكنه فى تناسقه وتركيبته وجماله يقف شاهدًا على قوة النفس البشرية ومقدرتها على التجاوز»، والقصة من كتاب هنرى ديفيد ثورو وولدن.

وأنا بدورى أُهدى نفس القصة للدكتور عبد الوهاب المسيرى
﴿...هَذِهِ بِضَعْنَا رُدَّتْ إِلَيْنَا...﴾ [يوسف: 65] عليها تُعبر عن امتناننا
بمشاركته هذه الرحلة الفكرية فى دروسها ومُتعتها. وإذا كان فنان مدينة
كوورو «نمط عام ونموذج معرفى» فإن د. المسيرى خير من ينطبق عليه هذا
النموذج.

* ﴿هَلْ جَزَاءُ الْإِحْسَنِ إِلَّا الْإِحْسَنُ﴾ [الرحمن: 60].

«كان هناك فنان يعيش فى مدينة كوورو، دائب المحاولة للوصول إلى
الكمال. وذات مرة أراد أن يصنع عصا بديعة، فقال لنفسه: سيكون عملى
كاملاً من جميع النواحي، حتى لو استلزم الأمر ألا أفعل شيئاً آخر فى
حياتى.

ذهب الفنان فى التو إلى غابة باحثاً عن قطعة مناسبة من الخشب ليصنع
منها العصا، وبينما كان يبحث فى صبر واهتمام، ويستبعد قطعة الخشب تلو
الأخرى، بدأ أصدقاؤه تدريجياً فى التناقص، إذ نال منهم الهرم وقُضوا،
بل أضحت مدينة كوورو أطلالاً عتيقة. أما هو، فلم يتقدم به العمر لحظة
واحدة، فوفاؤه لغايته وإصراره وتقواه السامية أضفت عليه، دون علمه،
شباباً أزلياً. ولأنه لم يهادن الزمن، ابتعد الزمان عن طريقه.

وأخيراً يجد الفنان العصا المناسبة من جميع النواحي،، فجلس على أحد
أطلال المدينة لينزع لحاءها. وقبل أن يعطيها الشكل المناسب، كانت أسرة
كاندهار الحاكمة قد بلغت نهايتها، فكتب اسم آخر أعضائها على الرمل
بطرف العصا، ثم استأنف عمله!. وقبل أن يضع الحلقة المعدنية (فى طرف
العصا لوقيتها)، وقبل أن يُزيّن رأسها بالأحجار الثمينة كانت آلاف السنين
قد مرت. وكان الإله براهما قد استيقظ وأخلد إلى النوم عدة مرات.

وحيثما وضع الفنان اللمسة الأخيرة على العصا، اعترته الدهشة إذ تمددت العصا بغتة أمام ناظره لتصبح أجمل المخلوقات طُراً. لقد صنع نَسَقاً جديداً بصنعه هذه العصا، عالماً نَسَبَهُ كاملةً وجميلةً. وفي سعيه لبلوغ الكمال زالت مدن وأسر قديمة، ولكن حلت محلها مدن وأسر أكثر جلالاً. وفي هذه اللحظة أدرك الفنان أن مرور الوقت في السابق بالنسبة له ولعمله كان مجرد وهم، وأنه لم يمر من الوقت إلا القليل.

كانت مادة عمله نقية صافية، وكان فنه نقياً صافياً،

فكيف كان يمكن للنتيجة ألا تكون رائعة؟».

والله تعالى أعلى وأعلم.

نسأل الله لك يا سيدي

الفردوس الأعلى من الجنة

وجعلنا إخواناً على سرر متقابلين.

آمين