obeikandl.com

القسم الثاني

هـــؤلاء

obeikandl.com

أستاذ بهاء.. وداعًا

وفى الليلة الظلماء يفتقد البدر

هذا التركيب الفريد الذى يضم بين عناصره عبقرية المثقف، ووطنية الكاتب، وإحساس الفنان، واستقامة وعفة القصد والمنهج، ومبدئية الصعيدى، وحنو الأب، وعطاء الخوجة، وقومية الرؤية، وقدرة استشراف المستقبل، والإيمان بالعلم، وإعلاء قيمة العقل.

هذا التركيب الجبار الذى يصعب على المرء أن يتصور قدرة جماعة بأكملها، أو كتيبة بحالها من المثقفين على استيعابه واحتوائه بين جنبات نفوس أفرادها... احتواه - هو - فى جسمه الضئيل، وعقله الكبير، وروحه شديدة النقاء والشفافية، فأصبح ظاهرة فى تاريخ الصحافة المصرية والعربية، بل وفى تاريخ الفكر والثقافة العربية والمصرية.

لقد عشت فى عصر أحمد بهاء الدين

وهذا أحد جوانب إحساسى بالزهو والفخار، إذ أنتمى إلى هذه المساحة الزمنية المضيئة، واللامعة.

وعصر أحمد بهاء الدين ليس (من فبراير ١٩٢٧ وحتى أغسطس ١٩٩٦)، ولكن عصره هو تلك السنوات التى بشر بها، وتلك الأفكار التى حلم بها، وتلك الآمال التى عاش لها.. عصره - ببساطة - هو المستقبل، بل هو أجمل مافى هذا المستقبل.. الآتى، المقبل، الممتد لقدام.

.....

وأستأذنكم - معتذرًا - حين يختلط الذاتى بالموضوعى - كثيرًا - وأنا أكتب عن الأستاذ بهاء، ولكننى أظن أن الحديث عنه يلمس - بمعنى من المعانى - جانبًا ذاتيًا عند كل منكم، فالعلاقة التى تنشأ بين الجمهور وبين كاتب جعل من قلمه تعبيرًا عن اهتمامات ومصالح وآلام هذا الجمهور، فى زمن عز فيه ارتباط الأقلام إلا

بالمصالح والأغراض، هى علاقة تشكل جزءًا من خبرة أى منكم الذاتية بشكل لا غش فيه.

كما أستأذنكم ـ معتذرًا ـ أن تغفروا لى ارتباكًا حقيقيًا يتملكنى، حين (أكتب) عن الأستاذ، وأنا الذى لم يتعود أن يقف أمام اسمه إلا متلقيًا، قارئًا، وتلميذًا.

. . . . . .

إن من يتأمل الأفكار العملاقة والخلاقة التى طرحها الأستاذ أحمد بهاء الدين طوال حياته الصحفية، يمكن أن يضع يده ببساطه على أن واحدًا من أهم الجوانب الخارقة التى تشكل وزن وأهمية هذا المفكر الكبير، كان القدرة العلمية على قراءة الماضى وتفسيره، وكأنه يجمع أيضًا ضمن عناصر شخصيته الفريدة سمت المؤرخ وسمت عالم المستقبليات.

لقد كان أول من كتب كلمة (التخطيط) فى الصحافة المصرية، فكان أول من أدخلها إلى حياة الناس وتفكيرهم واهتمامهم، ولقد كان أول من طرح فكرة دولة فلسطينية، أو خريطة سكانية جديدة لمصر، أو الصراع الحضارى مع إسرائيل، قبل أن تكون هذه الأفكار موجودة على ساحة الطرح العام، أو النقاش العام فى مصر بنحو ربع قرن.

وهكذا ـ كان ـ حين شرفنى بقبول الاشتراك فى لجنتى المناقشة العلمية لأطروحتى للماجستير، ثم أطروحتى للدكتوراه، وكانتا عن علاقة الصحافة المصرية بالنظام السياسى من خلال دراسة حالة الكاريكاتير المصرى.

لقد استفتح الأستاذ بهاء مناقشته لى ولأطروحتى للدكتوراه (وكان ذلك فى يناير ١٩٨٤) بطرح وإثارة عشرات من القضايا المتعلقة بعصر الرئيس السادات، أو تلك الأسئلة السياسية التى ينبغى لنا أن نجيب عليها فى زماننا السياسى الحاضر، والتى لا أظن أن الجدل السياسى المصرى قد خرج عنها مليمترًا ـ حتى الآن ـ وبعد مرور نحو ١٣ عامًا.

وعلى الجانب الآخر فإن من ينظر إلى كتابه «أيام لها تاريخ»، أو إلى بعض مقالاته ذات الطابع التاريخى عن عصر محمد على، أو حتى عن ثورة يوليو فى

جريدة الأهرام (ثوار يوليو ليسوا كولونيلات اليونان مثلاً)، يكتشف أن لدى هذا المفكر قدرة مذهلة على استيعاب أحداث التاريخ، ثم روايتها بطريقة فيها تركيز شديد على الحكمة والعظة وتحبيظ مقصود لبعض المعانى والخبرات التى تتضمنها هذه الأحداث، كل هذا بأسلوب شديد الإحكام ليس فيه ذرة واحدة من إسراف التعبير.

لقد كان الأستاذ بهاء ـ باختصار ـ واحدًا من الذين شكلوا زماننا .. وجداننا.. أفكارنا، القادرين فى سطورهم على اختزال وتلخيص لحظات التنوير فى عصر بأكمله.. واحدًا من جيل التغيير العربى الذى انتقل بالفكر من العقل إلى الفعل، وانتقلت به الثقافة من الصالون إلى الشارع، وانتقلت معه المجلة العربية من أيدى أرباب المعاشات على المقاهى، إلى أصحاب (القلوب الشابة والعقول المتحررة)، الجيل الذى انتقل بالصحافة من جعجعة الخطابة، إلى المنطق فى الكتابة، جيل الحلم الكبير.. حلم العدل والحرية والثقافة الوطنية.

رجل معتز شديد الاعتزاز بمصريته.. دمعت عيناه حين رأى كلمة (صنع فى مصر) مكتوبة للمرة الأولى بالحديد والمطاط، وليس بالحروف على الأوراق، فوق معدات مصرية فى المعرض الصناعى المصرى الأول.

ورجل معتز شديد الاعتزاز (بصعيديته).. يردد: «من الجنوب تبدأ الحضارة» بفخر وزهو حقيقيين، رغم أنه واحد ممن يزهو الصعيد بهم.

ورجل صاغ لعقل الأمة ثوابته، ودافع عنها، وأراد ـ هذه الثوابت ـ ماثلة أمام ضمائر الجميع، لا يدفع القهر ـ أيًا كانت شدته ـ إلى التخلى عنها، . ولا تستطيع الانتهازية ـ أيًا كانت حرارتها ـ أن تدفع الشخصية الوطنية إلى أن تتحلل من ارتباطها بها.

كان كذلك وهو يتحدث معى عن ثوابت الأمن القومى المصرى التى تجعل من هدف (مصر كبيرة) محورًا للحلم الوطنى المصرى، ومحورًا ـ كذلك ـ لمحاولات استهداف مصر وإجهاض حلمها.

هكذا كان يتحدث عن مشروع الحديد والصلب، وعن مفاعل أنشاص، وعن

مشروع الصواريخ المصرى، وعن السد العالى، وعن غيرهم من المشاريع التى تجاوزت طبيعتها الصناعية أو التنموية لتصبح رموزًا سياسية مستقرة، وركائز أساسية لأمن مصر القومى، ولحلم (مصر الكبيرة).

. . . . . .

كنت أراقبه وأنا طفل فى صالون بيتنا فأجده صامتًا، ولكن ما أن يتحدث حتى يصمت الجميع، وإذا تحدث فإن حديثه يأخذ شكل الجمل القصيرة، التى تأخذ بدورها شكل (الأحكام)، أى أنها بمثابة سطور الحكمة فى قصيدة شاعر، ولكنها على الرغم من اتخاذها شكل (الأحكام) فإن الأستاذ بهاء نأى بها عن الإطلاقية، وكان دائم الدخول، بل والاشتباك، فى ساحات حوار مع الجميع، بصبر ودأب، وبعفة ورقة، وبقوة وحزم، بحيث يستطيع مؤرخو الصحافة أن يصفوا الأستاذ بهاء ـ ببساطة ـ بأنه أعظم محرض ديمقراطى على الحوار فى تاريخ مصر، وأنه غطى بحواراته كل الموضوعات التى شهدها زمنه المعاش، ثم عبر بالناس وعقولهم إلى المستقبل بشكل ربما لن يتكرر فى الأمد المنظور.

لقد حفظت عن ظهر قلب كل كلمة قالها لى فى غرفته التى كانت جميلة بوجوده فيها، فى الدور الخامس من الأهرام، وفى تمشيات معه فى حوارى وأزقة «نايتسبريدج» الراقية فى لندن، وفى مشوار جمعنا إلى برايتون فى صيف ١٩٨٤.. لقد كان بريكليس الصحافة المصرية الذى علم بكلماته الهامسة كل «شيشيرون»، أن النبرة الهادئة أكثر نفاذًا وأعظم تأثيرًا من كل الجعير ومحاولات لفت الأنظار.

كان يقول لى: «أنا رجل كثير الدندنة» ولا أظن أن الصوت الهامس بالغناء داخلى يتوقف لحظة واحدة، شريطة أن ينتمى ما أغنى إلى نفس المزاج الهادئ الناعم.. ولهذا فإن محمد عبد الوهاب ونجاة الصغيرة هما أكثر من أدندن لهم.

كنا نسعى إليه حين يحدث أى شىء لنحظى على الأقل بسماع «حكمه» المختصر والشديد الدلالة.. وقد خففت للسلام عليه عند ردهة المصاعد فى مدخل الأهرام صبيحة منح الأستاذ نجيب محفوظ قلادة النيل بعد حصوله على

نوبل، فبادرنى: «أرأيت رقة وتواضع نجيب محفوظ فى خطابه أمام الرئيس.. إنه (حضرة المحترم)..»!

.....

وأذكر أننى رتبت ـ يومًا ـ فى عام ١٩٨٥ ـ للقاء بينه وبين صلاح جاهين الذى كان يتلقى علاجًا فى «شنلى لودج» شمالى لندن، وكان صلاح كطفل صغير فرح بلقاء الأستاذ، يقفز وينط ويتحدث طول الوقت إلى رئيس تحريره الذى هندس صيغة صباح الخير، لتخرج إلى مصر موجات من المبدعين والموهوبين فى كل المجالات وبينهم صلاح.. هذا الشاعر الرسام العملاق الذى وصفه بهاء بأنه «فراشة ذهبية».

كان أيضًا كواحد من خريجى روز اليوسف شديدى الارتباط بالكاريكاتير، ومن كبار المتعلقين به، وفى هذا السياق حكى لى أنه اشترك والرسام عبد السميع فى خداع الرقيب بمجلة روز اليوسف، وقت فرض الرقابة على الصحف قبيل ثورة ١٩٥٢ مباشرة، فكتب هو مقالاً عن طوق الحمامة لابن حزم بعنوان «وفصل فى الرقيب»، بينما رسم عبد السميع فوق المقال ببغاء يخاطب سيدة على السطح تقوم بنشر الغسيل قائلاً: «ينشر.. لا ينشر.. ينشر»! وفهم القراء ما يقصده الاثنان، ولم يفهم الرقيب لأن المادتين قدمتا له منفصلتان (الرسم والمقال).. وكلنا يعرف أن الرقيب عند ابن حزم كان يعنى (العزول)، فكان ذلك إسقاطًا جديدًا حققه الرسم والمقال.

.....

لقد أسمانى (البلدوزر) وهو يقدم لمناقشة رسالتى للدكتوراه، لأنه رأى أننى لم أترك تفصيلة لم أدرسها ـ أو على حد تعبيره ـ «أهرسها»!

ولقد رأيت فى هذه التسمية توجيهًا بالاستمرار، وبأن يكون هذا منهجًا لعملى وطريقة لأداء وظيفتى أيًا كانت.

وكم كنت أشعر بالزهو حين كان أول من وضع أمام اسمى (دال ـ نقطة) بعد حصولى على الدرجة، وكان ذلك على مظروف احتوى خطابًا بالتهنئة لى صباح

المناقشة.

. . . . . .

لقد أسهم الأستاذ بهاء فى خلق تيار فنى وثقافى مهم، ودفع إلى أن يحتل نقد الفن التشكيلى مساحة مناسبة فى الصحافة المصرية، وقدم إلى الشاشة السينمائية كاتبين عظيمين هما الدكتور طه حسين والدكتور يوسف إدريس، عبر ترشيحه لعمل أدبى لكل منهما إلى السيدة فاتن حمامة لتمثله، وهما: (دعاء الكروان) و(الحرام)، كما كان قادرًا على التنبؤ منذ اللحظة الأولى لأى فنان بمدى ما يستطيع تحقيقه فى ساحة الفن، وهكذا فعل مع سعاد حسنى حين شاهدها للمرة الأولى فى (حسن ونعيمة)، ثم حين أكدت ـ من وجهة نظره ـ موهبتها التلقائية والفطرية الفذة فى (السفيرة عزيزة)، وهكذا فعل أيضًا حين تنبأ من خلال مشهد قصير فى مسرحية (أنا وهو وهى) أن عادل إمام سيصبح نجم نجوم الكوميديا فى مصر.

. . . . . .

أستاذ بهاء.. لكم نحتاج إليك فى هذا الزمان، لكم نحتاج إلى إضاءتك التنويرية، وقلمك الهادئ، ولكنك آثرت الرحيل، لنفتقدك.. وفى الليلة الظلماء يفتقد البدر.

. . . . . .

ولأن هذه السطور ليست نعيًا وليست مرثية، وإنما هى ـ فقط ـ تحية وداع للأستاذ من أحد تلامذته، فقد تتسع لأن نذكر أن جمعية أحمد بهاء الدين الثقافية التى أشهرت فى لندن الصيف الماضى، جاءت ـ فى الواقع ـ عملاً محترمًا، قام فيه الأهالى من المثقفين العرب بجهد غير حكومى لتخليد ذكرى الأستاذ بهاء، وبالذات فى المجال الذى ينبغى تكريمه عبره، وهو مجال الثقافة والتنوير.

لقد شهدت (الدوير ـ أسيوط) بلدة الأستاذ بهاء فى الصيف الماضى إطلاق اسمه على مدرسة القرية، وبدء سعى الجمعية إلى تزويد هذه المدرسة بوسائل

تعليمية متقدمة، وكان هذا بمثابة تعبير رمزى عن معنى ومغزى تأثير الأستاذ بهاء على العقل العربى، إذ كان تأثيرًا يختزل معنى التنوير والتعليم معًا.

وأظن أن مجلس أمناء هذه الجمعية بكل عناصره ذات الثقل الكبير فى الحياة العامة فى مصر، سيجد عبر هذا التأسيس عشرات من المجالات التى يمكن بها أن يمنح اسم الأستاذ أحمد بهاء الدين التحية التى تليق به والتى تناسب وزن وثقل هذا الصعيدى العبقرى، الذى أفشى فى أمته تيارًا من التفكير التنويرى الحر يصعب إيقافه، كما يصعب تحويل مجراه.

. . . . . .

أشعر أننى أطلت وما وفيت.

فاغفروا لى ـ جميعًا ـ تقصيرى.. واعذروا لى إطالتى.

ورحم الله الأستاذ أحمد بهاء الدين.

٢ سبتمبر ١٩٩٦

obeikandl.com

السيد يسين

مزيج عجيب من سجايا وخصال الخوجة المعلم، وترفع من يمثلون الإيليت الأكاديمى فى أعلى ذراه، بين خصال ابن البلد، والمثقف الثورى، والمبدع الصعلوك على أرصفة مقاهى الأدب والفن.

هكذا كنت أرى الأستاذ السيد يسين يوم أن خطوت إلى الأهرام العتيد لأول مرة فى التاسعة عشر من عمرى، ووقتها بدأت تدريبى ثم عملى فى جريدتى بقسم الإخراج الصحفى، قبل أن أمر بدورة كاملة على كل أقسامها وزواياها، وأذكر أننى حملت إليه «بروفة» مقالة طالبًا اختصارًا ليس صغيرًا، وأن واحدًا من الدروس الأوائل التى علمنى إياها كانت أنه لم يستكبر على المقتضيات الفنية لإنتاج الصحيفة، بل وكانت جلستى معه بمناسبة هذا الاختصار فرصة لقننى فيها دروسًا عن دور المثقف وعلاقته بالسلطة فى دول من نوعنا.

لم أكن وحدى، وإنما كنت واحدًا من كتيبة هائلة من الدارسين والمثقفين والخبراء المصريين من كافة الأعمار والتخصصات، ندين ـ جميعًا ـ للسيد يسين بالفضل وبالعرفان.

ولم أكن وحدى، ولكن كانوا جميعهم يشعرون بالامتنان والفخار معًا حين حصل الأستاذ السيد يسين على جائزة الدولة التقديرية، وكانوا يرون أن هذه الجائزة تقدير متأخر جدًا، وأن عطاء وعلم الرجل كان أكبر منها بكثير.

على أية حال، كانت الجائزة فرصة أتيحت للجميع كيما يعبروا عن مشاعرهم تجاه السيد يسين، وأن يحتفلوا به مثلما احتفل بالجميع، وبإبداعاتهم، وإنجازهم الفكرى والأكاديمى.

كانت فرصة لأن يطلق الجميع مشاعرهم فى فوران لرجل كان دائمًا يردد أن مصر ليست فقيرة فى مواردها البشرية، ولكنها فقيرة فى سياسة عقلانية لاستثمار هذه الموارد البشرية، وأن هدف المشروع القومى الحضارى هو تقوية المجتمع

المدنى، إزاء توحش الدولة فى العالم العربى، وأننا يجب أن نتحرك لخلق سياسة قومية لتدريب وخلق الكوادر فى المجتمع ككل وليس فى الصناعة فقط.

كم كنت أراه فرحًا بنا، بالدكتور عبد المنعم سعيد الذى خلفه فى رئاسة مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية، وبكل النجاحات الهائلة التى حققها، وبالأستاذ نبيل عبد الفتاح رئيس تحرير تقرير الحالة الدينية (الإضافة اللامعة والمتميزة فى كوكبة مطبوعات مركز الدراسات) وبالدكتور محمد السيد سعيد المثقف الخلاق، والفاهم، والمؤثر، وبى ـ أيضًا ـ فى بعض إنجازى المتواضع فى الدراسة الأكاديمية أو فى العمل الصحفى.

ولأنه كان دائم الفرح بنا، فقد كنا جميعًا فرحين به.

فرحين بالخوجة المعلم، وبابن البلد، وبالمثقف الثورى، وبالإيليتست الثقافى، وبالمبدع الصعلوك.

١٤ يوليو ١٩٩٧

عاشق

هذا المقال تأجل ستة أشهر حتى استحال سطورًا على ورق!

والسبب عندى ـ ببساطة ـ كان ازدحام الانطباعات والأفكار حول حدود الظاهرة الإبداعية التى يمثلها أحمد الشهاوى!

وباختصار خاطف، فى هذه المذكرة الإيضاحية التى تسبق الإيغال فى سرد الانطباعات والأفكار، نقول أنه فى مايو ١٩٩٨، حصل الشاعر على جائزة كفافيس (شاعر الإسكندرية اليونانى) التى تمنحها منظمة الثقافة الهيلينية فى أثينا، ليضمها إلى جوار جائزة اليونسكو، وعشرات الاعترافات النقدية ثقيلة الوزن والعيار!

وكانت هذه هى المناسبة المتصورة التى سأكتب عن أحمد الشهاوى فيها، ثم إذا بها تستبدل نفسها بموعد ـ ربما كان أكثر دلالة عندى ـ هو موعد بزوغ العام الأخير قبل الألفية الجديدة.. وقد حدث ذلك ـ كما ذكرت ـ تحت ضغط ازدحام الأفكار والانطباعات لدىّ عن أحمد ورؤيته بالغة التفرد، وقدراته وأدواته الإبداعية التى ليس لها نظير، والتى يوحى بزوغ العام الجديد بأنها ـ ربما ـ سوف تحتل مكانها رفيع المقام الذى يليق بها فى مصر كعلامة ـ طال انتظارها ـ لسيادة المعايير.

. . . . . .

فى حالة أحمد الشهاوى، نحن أمام (تناص Intertextuality) شديد الرقى، بينه وبين التراث، وبينه وبين أدب الصوفية على وجه التخصيص!

لكنه ـ وهذا هو مبعث وصف حالة الشهاوى بالرقى ـ كان ـ فى ذاته ـ حالة نشطة جدًا للتخلق الذاتى، الذى يجعل الإحساس الصوفى، أو الطقس الصوفى، قبل النصوص والمعانى والألفاظ، هو ذلك الذى يتبادله الشهاوى مع (حالات إبداع) بأكثر منها (نصوص إبداع)!!

بعبارة أخرى، فإن الشاعر تجاوز الطريقة المرضية فى التعامل مع التراث الصوفى، والتى تبدو أحيانًا محاولة ذات طابع سياحى لأخذ صورة فوتوغرافية مع محيى الدين بن عربى، أو الغزالى، أو ذى النون المصرى، أو الحسين بن منصور الحلاج، أو السهروردى.

لقد نجا من أن يتحول إبداعه أو نصه إلى شىء أشبه بالماريفوداج (نسبة إلى الكاتب الفرنسى ماريفو فى القرن ١٨) الذى يعتمد على المزج بين ماهو شعبى من أقوال مأثورة، وما هو رفيع وثقافى ميتافيزيقى من عبارات، وبما ترتب عليه من سلسلة بنائيات طبعت خصائص الأسلوب وملامح الإبداع!

فالشهاوى هو حضور متميز، مستقل، ذو سيادة، لا يسعى إلى أن يرصع أوراقه باقتباس جملة من هنا، أو التشدق بنقل قول من هناك.

الموضوع لدى الشهاوى لم يك قصًا ولصقًا، ولم يك محاولة للاستناد إلى التراكيب الجبارة اللغوية، والعلائقية، والأسلوبية لأدب الصوفية، كيما تصنع ثقافة (المجاورة) هذه للشاعر أو للأديب وجودًا خادعًا من خلال ثقلها المعنوى والإبداعى الكبير.. عوضًا عن الوجود الحقيقى المستقل الذى ينبع أو ينبغى أن ينبع من تخليقات جسورة ونشطة جدًا، كتلك التى أشرنا إليها فى حالة الشهاوى، والتى تبدو فى وضع (حوار) مع (تراث الصوفية)، بأكثر منها فى وضع انسحاق وتبعية (يدعى النسب والقرابة)!!

وصوفية الشهاوى لها ملامح عديدة بديعة، ربما ستكون السطور المقبلة هى مجال التعرض لها.

أحد هذه الملامح يبرز من خلال النص الشعرى أو النص النثرى، وهو الذى تختلط فيه الأفكار الصوفية بمصادر وعى أو استلهام للمتكلمين والفلاسفة، بما يجعل من أعماله إبداعًا يقترب من معنى (الفلسفة الصوفية) كذلك الذى تجده عند السهروردى فى حكمته الإشراقية، أو عند محيى الدين بن عربى فى وحدته الوجودية، أو ابن الفارض فى حبه الإلهى.

. . . . . .

ليس غريبًا ـ إذن ـ أن تجد الشهاوى ينادى عمر بن الفارض فى كتابه (أحوال العاشق): «كنت فى الغيب تقرئين سورة الغيم، ويقرأ قلبك عمر بن الفارض: لك قرب منى ببعدك عنى.. وحنو وجدته فى جفاكا.. علم الشوق مقلتى سهر الليل.. فصارت من غير نوم تراكا»!!

بل وليس غريبًا أن تجد معظم دواوين الشهاوى تحمل عناوين تدخل كلمة العشق فى تركيبها: (أحوال العاشق ـ ركعتان للعشق ـ كتاب العشق ـ جغرافيا العشق).. بينما اللقب الذى يحمله عمر بن الفارض هو: «سلطان العاشقين»!

الاثنان ـ مع اختلاف الزمان والمجال ـ يخضعان لفكرة وحدة الشهود، التى قوامها الشعور بفناء المحب من نفسه، واتحاده بمحبوبه الحقيقى، وفى هذا الشعور ينظر الإنسان إلى الموجودات المتكثرة بعين الوحدة، وإلى ما فيها من حسن مقيد على أنه معار لها.

الشهاوى ليس أبدًا ـ وكما ذكرت ـ استنساخًا إبداعيًا وفنيًا لشخوص فلاسفة وفنانى الصوفية، ربما إلا فى فكرة أن الحقيقة الأزلية كامنة فى أعماق النفس وغير منفصلة عنها، وأن كل هم المتصوف أن يتأمل ذاته كى ينفذ إلى الحقيقة الكبرى، عوضًا عن فكرة صوفية أخرى تقوم على السمو مرتبة مرتبة حتى الوصول إلى العشق الإلهى.

بعبارة أخرى فإن الشهاوى بين نهجين متقابلين فى فلسفة الصوفية، انحاز، أو فلنقل تشكل، على فكرة أساسية، قوامها الاعتراف بالذات، كونها طريقًا للحقيقة الكبرى!!

وكأن الشاعر الشاب كان فى انحيازه ذلك أقرب لمن ابتعد عن الفلسفة المثالية التى ترد كل شىء إلى العقل، ثم ابتعد عن الفلسفة المادية التى ترد كل شىء إلى المادة والحركة، واختار الفلسفة الثنائية التى تقر وجود العقل والمادة معًا.

(انظر إلى استلهامات الشهاوى البديعة.. يستعاد خلقى/ مُدْخلَتِى إلى الديار التى لا انتهاء لها/ بياض عينيك نور الأكوان/ وإذا الشمس كورت، وإذا النجوم انكدرت، وإذا الجبال سيرت ثم تكورت شمس، وغاب اسمى فتهت.. انكدرت

نجومى وانمحت أرض وصار صوتى صائيا).

هذه الاستلهامات كلها تعتمد النفس مدخلاً إلى الحقيقة الكبرى، وهنا التناص الراقى للشهاوى مع (حالات صوفية) وليس مع (نصوص صوفية).

بعبارة أخرى: الشهاوى يتعامل مع التراث رأسًا برأس، ولا يركع أمامه أو ينخرط فى دقات زارٍ درويشى يرفع رايات هذا التراث بوصفها الشكل الأكمل أو نهاية المطاف.

ومحبته.. موضوع صوفيته..

هى محاولة استحضار فاجعة ومتصلة لأمه (نوال عيسى)، ومحاولة استحضار متقطعة صارخة لأبيه، تقلبت ما بين شعر له طابع سردى أحيانًا، وبين نثر له طابع شعرى دائمًا.. وفى ذوبان وتوحد كامل معهما، ربما جسدته إحدى عباراته التى طرحت فى سياق آخر: (صرت إياى وإياك صرتنى)!

هو وسط هذا الارتباط المحب، الذى تنبت منه فروع متشابكة لا آخر لها، يتساءل أسئلة وجودية من حجم هائل، مثل: «لم أدر فى بحر الهوى.. أين موضعى»، وفى خليط من ميتافيزيقا حاضرة تبحث فى الوجود مجردًا من كل صفة فيما خلا الوجود نفسه، ومنطق يبحث فى صور الفكر مجردة من مادته، وبين أبستمولوجيا تبحث فى علاقة الذات العارفة بالشىء المعروف، وجمال يبحث فى المبدأ الذى يجعل الجميل جميلاً!!!

انظر فى التدليل على ذلك نصه البديع: «نفسى فارقتنى، على الرغم من أننا جئنا من شجرة نور واحدة، ظللنا دهورًا نبحث عن كلينا، نصفان انقسما وتوزعا فى الأرض.. نوران انشطرا ودخلا فى كونين.

الكونان لا يعرفهما العاشقان، ولا هما يعرفان أين موقعهما من الدنيا.. معروفان.. عارفان.. مجهولان.. جاهلان»!!!

ثم هو - مرة أخرى - فى محبته وصوفيته التى تعتمد النفس مدخلاً لبلوغ الحقيقة الكبرى، يتلامس مع آلام مرضه بشكل فيه سمو شديد على الألم،

واستقطار متصل للحكمة التى يصوغها (طبقًا لطريق الصوفية) فى شكل معادلات لغوية، واستدلالية قاطعة وناعمة فى آن..(أخرجت كبدى فى يدى وقلت له لتكن بدئى وختامى).. ثم فى وصفه لرحلة علاجه الطويلة (فى مستشفى كروميل على يد روجر وليامز، وطبيب يونانى اسمه كوسكينوس حدثه ـ طويلاً ـ عن شاعر الإسكندرية كفافيس)!

هو يسمو على الألم بعبقرية نبيلة، وكأنه ـ من مدخل صوفى أيضًا ـ يتطهر من الأهواء بحيث يصبح أهلاً للتجلى، ويصل (بالنفس التى هى أساس صوفيته) إلى الاتحاد بالحقيقة اتحادًا كليًا مارًا بنفس الأزمات والصعوبات التى يتحد فيها الفيلسوف أو الفنان الصوفى فى طريقه إلى بلوغ هذه الحقيقة!

.....

إلى ذلك فإن إحدى بواباتى التى لا أَمَلَّ الولوج فيها إلى مناقشة وتفهم الظواهر الفنية للإبداع، والفنون، هى النظر إلى المبدع فى سياق زمانه، وفى سياق جيله!

أحمد هو ابن جيل متحرر من الشعور بالدين، وهى الحرفة التى أجادت أطراف اللعبة الثقافية احترافها حين أصبح على المبدع أن يشعر باستمرار أنه مدين فكريًا وثقافيًا وفنيًا وشخصيًا، إما لشخوص ماديين تقمصوا شكلاً ربوبيًا عجيبًا، وتظاهروا بالمنح وقتما مارسوا المنع، وإما لقيم رمزية ونظرية تتمثل فى أفكار سابقة التجهيز، أو تيارات ونظريات على المبدع قبولها كما هى، وإلا وجد نفسه ـ على أبسط تقدير ـ خارج نطاق الاعتراف به أو بأدبه!!

ثم إن الشهاوى ابن جيل متحرر من الشعور بالخوف، وهى الحرفة التى أجادت أطراف اللعبة الفكرية احترافها، حين أصبح على المثقف أن يشعر ـ باستمرار ـ أنه خائف من أشباح وعفاريت خفية تلبست العالم والموجودات من خلفه.. تلك العفاريت التى تنقض تارة باسم النظام القيمى لتدمر كل ما هو إبداعى وجميل، ساحبة على نفسها غطاءً أخلاقيًا ليس لها منه شىء، ونافية عن الإبداع العظيم صفة الأخلاقية وهى ذات علاقة عضوية به.. ثم إنها تنفض تارة

أخرى ـ باسم الوطنية ـ لتدمر مرة أخرى كل ما هو إبداعى وجميل، مرصعة صدرها بنياشين مزيفة عن الوطنية، ناهجة نهجًا تكفيريًا واضحًا على المبدعين والمثقفين الحقيقيين، ناعتة إياهم (بسلسلة ألقاب وأوصاف تبدأ من التخاذل وتنتهى بالخيانة!!

ثم إن جو الهيستريا الجماعية الذى تشهده ساحة الفن والثقافة، لابد أنه سبب ـ هو الآخر ـ ينضم إلى قائمة الأسباب التى تدفع إلى سيادة ثقافة (الخوف) ونموها وازدهارها، ثقافة المبدع الذى (يسمع الكلام) ولا (يناقش الكلام).. أيًا كانت الخانة التى ينتمى إليها هذا الكلام (تعليمات سياسية ـ مقولات نقدية ـ ادعاءات أخلاقية ـ تخوين ـ تكفير)!!

ثم إن أحمد الشهاوى هو ابن جيل متحرر من الشعور بالهزيمة، وهى الحرفة (أو فلنقل الصناعة) التى أجادت أطراف اللعبة السياسية احترافها حين أصبح من أوجب واجبات المثقف أو المبدع أن يندمج فى اعتذارات ذليلة عن هزائم لم يتسبب فيها، وجرائم لم يقترفها! وأن يعاقب نفسه فى ظل سيطرة شعور خانق بالذنب، على أنه لم يقاوم بما فيه الكفاية.

لم يشعر جيل الشهاوى أنه مطالب بتسديد فواتير الهزائم قط ، بل ولم يتمكن منه ـ قط ـ هذا الشعور المحبط الكئيب بعدم الجدوى، بل وبعدم الإمكان، ، ومن ثم فقد كان ـ فى أبسط أوصافه ـ جيل مغامر، منطلق، متطلع إلى قدام!!

. . . . . .

أما الزمان فهو زمان التناقض.

ولكن لأن أحمد الشهاوى ـ كما قلنا ـ ابن جيل ارتد عن عبادة الخوف وعبادة الهزيمة والشعور بأنه مدين، فإنه لم يتعامل مع هذه التناقضات بوصفها تلك الحالة التى ينطبق عليها القول المزمن بأنها (تمزق) من يعيش فى أسرها، أو فى إطارها.. ولكنها ربما كانت فى نظره ما ينطبق عليها قول الشاعر العربى القديم: (كالحسن يبرز حسنه الضد).

انظر إلى قول الشهاوى:

«نائمًا فى النقطة.. حالى يدل.. أبيض الوقت منتصبًا فى الحوائط صاحيًا.. نبيًا هو الأسود داخلاً فى جوفه، مقتربًا ونائيًا، معجونًا بنوره، غائبًا بى وعنى، شاهدًا ماء شمس تذوب من فارق، وحيدة، بللت الأرض من دمعها»!!

إن فى تناقضات (الأبيض والأسود، والمقترب والنائى) تعبيرًا يدل على ملاغاة وتلامس وتعامل، وليس على تمزق وتضاغط وخضوع. إنه فى الحالات الشعورية التى يمثلها أدبه، وهو يتخلق فى سياق زمان التناقض، يتعامل مع هذا الزمان من وضع قوة، ومن وضع قدرة، وهى الصفات التى تتسم بها نفسه الرائقة والصافية التى جعل منها بوابته إلى الحقيقة الكبرى.

وهذه ـ فقط ـ بعض رؤوس أقلام للحديث عن هذا الشاعر العبقرى، الذى يحتاج إلى معاودة النظر إلى أدبه والكتابة عنه مرات ومرات.

١ يناير ١٩٩٩

أمجد ناصر

هو الإجابة الصحيحة، على واحدة من أكبر الجدليات الفارغة التى جثمت على صدر الحياة الإبداعية العربية لما يزيد على عقد، أو عقدين إلا قليلاً!!

فموضوع الحداثة وما بعدها يوشك أن يصبح غير قابل للمس، بينما قد جاء ـ فى البداية ـ كثورة على ما استقر من أعراف وتقاليد لغوية كادت تتصف بالقداسة، وأصبحت ـ فى ذاتها ـ دلائل على أبنية اجتماعية وثقافية جبارة ومتجبرة، قهرت الحلم، والحرية واللاءات فى نفوس أجيال عربية متعاقبة، وأجبرت هذه الأجيال على ابتلاع رفضها أو عدم اقتناعها لتستحيل أجيالاً أليفة، وديعة، راضية متبلدة، غير قادرة على الحلم، وغير راغبة فى الثورة.. بما فى تلك الوضعية من انعكاس مباشر على الحياة السياسية فى عالمنا العربى!

الحداثة اليوم صنم، له كهنته الذين يحرقون له البخور، ويطلقون صيحات «اعل» ويقودون الكتيبة الثقافية إلى الطواف حول نصوصه كتبًا، أو أوراقًا، أو مجلدات بشكل يضع هذه الحداثة ـ كذلك ـ على حافة القداسة.. ومن ثم على شفير إعلاء سلطة الصوت الواحد، واغتيال التعددية الصوتية الإبداعية بقلب بارد!

الفاصل بين أوتوقراطية وقداسة (نص)، وبين تعددية وانفتاح (حالة) يرتبط ـ فى الواقع ـ بطرف معنوى كبير، طال استبعاده من ساحة هذه الجدلية، إذ يبقى السؤال الفاصل ـ هنا ـ هو: هل يعترف مبدعو الحداثة بالمتلقى أو بالجمهور كعنصر أساسى فى معادلتهم الاتصالية؟ أو هل يقبلون شراكته فى عملية الإبداع كطرف مباشر، أم أن موجة الاحتجاج التى مثلت بوابة عبر منها مبدعو الحداثة، قد دفعت بهم إلى حالة من «المراهقة الحداثوية» ختمت على المعانى، وسخطتها خلف طلاسم مستغلقة على الناس، الجمهور المتلقين!!

ومن هنا تأتى إجابة الشاعر الأردنى أمجد ناصر بذلك الصدى الرعوى، الصحراوى، البرى، فيها إجابة صحيحة تعيد التواصل مع الجمهور، وتخلق

جسرًا ثنائى الاتجاه بينه وبين شعر التسعينيات، وبين كلمة الحداثة، وتحطم الأصنام، وتمسخر الكهنة، وتعمد إلى استيلاد مليون شاعر يعلنون تأميم الكلمة، وتأميم التجربة، وتحرير الإبداع!!

من قلب تكثيف مذهل فى المعانى والأفكار يأتى أمجد ناصر فى دواوينه السبعة، مبلورًا إجابته التى تعكس تصاعدًا حسيًا لافتًا، وتتسم بتفرد الصوت الشعرى، وتنثر آلاف الحلول الفنية التى يتجاوب معها الجمهور، بعد أن كادت لافتات (القصائد التسعينية) أو (الحداثة) تختزل نفسها بالنسبة له فى عبارة واحدة تثبت نفسها على كل عمل إبداعى وهى: (ممنوع الدخول).

ربما كان ذلك ـ عند أمجد ناصر ـ وليد نمو وعيه مبكرًا على فكرة الاتصال بالجمهور من خلال رئاسته لواحدة من أجمل المطبوعات الثقافية العربية وهو فى العشرينات من عمره، وأعنى بها مجلة: (الهدف).

وربما خلق هذا الوعى عنده مجرى بعينه للأسلوب، وللأدوات الفنية، فزحمة الرسائل فى شعره وإدراكه لأهمية وصوله إلى الناس، حدفت ترف الاسترسال والوصف، واستبقت هذا التوتر الداخلى فى الإيقاع وفى بناء القصيدة الذى يثور على النغمية التقليدية فى الشعر ويهاجمها مباغتًا من صورة إلى صورة ومن قصيدة إلى أخرى.

(ولى، أن أتابع هذى الطيور التى/ تتشرب روح الفتى/ قهوة فى الصباح المديد/ وتستل من دوحة القلب/ نصل القصائد/ والطير/ والحجر الحى/ والنسوة العاريات).

هذه اللغة والإحساس الشائعان فى شعر أمجد، هما محاولة للتجدد بحثًا عن مبرر للوجود، فالعالم، والشق الفاصل بيننا وبين التقدم، والقهر المتواصل لسيادتنا فى نطاقاتها المتوالية، يدفع بنا إلى الانكفاء إلى الداخل عبر النكوص من سيادة العالم العربى إلى السيادة الوطنية فى الأقطار، ثم إلى السيادة الذاتية على نفس كل منا، ومن يعلم، فربما نهزم فى سيادتنا على أحشائنا بعد ذلك.

هذا اليأس من اختراق المستقبل دفع كتيبة كاملة من المثقفين إلى الارتداد

للبحث عن المثل الأعلى الكلاسيكى فى الماضى وفى عصر السلف، أو إلى الركون إلى مراقبة ركود صفحة مستنقع الحاضر وتعفنه، وعكسه لكل أنواع الفساد، الذى يتولد من عدم جريان الماء المحتجز خلف السد الحضارى العالى، الفاصل بيننا وبين التقدم، بيننا وبين المستقبل، بيننا وبين الأمل.. الحلم..

لكن أمجد لم يفعل!

بل لقد امتلأ شعره بهذه الحركة الداخلية المتوترة (والتى يفهمها الناس) فتشيع فيهم رغبة المشاركة فى هذه الحركة، والخروج من مستنقع الحاضر، ومحاولة العبور إلى المستقبل.

انظر إليه فى (أثر العابر): «من هيج المناديل/ وأربك الأيدى/ وهز الجسد بغض البهجة/ من فاجأ الربيع بالورود/ والفم بالقبلة/ واليد بالملامسة».. «يدك تدنى وتقصى».. «كصقر محطم القلب/ كعاصفة بلا أسنان/ سأتكئ على حافة المدينة/ وأصد بظهرى شظايا الأصدقاء/ وأتذكر غليون جدتى الطويل/ ولن أتوهم فتوحات العرب الأول/ وبعد ذلك، لن أعتقد بأن باريس مربط خيلنا»!!

بالعربى.. لقد تقاسم أمجد مع مجموعة ـ ربما كان أبرز نجومها ـ مهمة الخروج بالشعر التسعينى من كونه فعلاً عبثيًا ينثر الحروف فى الهواء، إلى عمل (جماهيرى) تسانده كتيبة كاملة من المبررات والذرائع!!

ليس مهمًا ـ فى هذا السياق ـ ارتباط تجربة الشاعر نفسه بعوالم من العزلة، فالعزلة قد تكون ـ أيضًا ـ للجمهور الذى يشاركه الإبداع، مئات، آلافًا، أو ملايين، فالكثرة لا تلغى العزلة، وقديمًا قال أحمد عبد المعطى حجازى: (هذا الزحام.. لا أحد).

ولكن المهم أنه فى تقصيه البحث عن الجمهور، أو ذلك الطرف المعنوى الواسع الذى طال تجاهله، وضع يده على أن جماعة الحداثيين العرب، وهى تتعقب مذهب الحداثة الأوروبى فى النصف قرن الأخير، لم تفلح فى إنتاج أو إبداع قصيدة النثر، بمقدار ما أنتجت وأبدعت ما يمكن تسميته بالقصيدة الحرة!!

والقصيدة الحرة وصف فنى، واقعى أو مادى.

ولكنه ـ أيضًا ـ وصف مجازى لا يتكئ على الواقع، وإنما يحلق فى سماء (الحرية).. بحكم التسمية، وبحكم التعريف.

الحرية التى تحاول تكسير أصنام الحداثة، كما كسرت ـ من قبل ـ أصنام التقليد والموروث.

الحرية التى مسخرت الكهنة، وعمدت إلى استيلاد مليون مليون شاعر، يعلنون تأميم الكلمة، وتأميم التجربة، وتحرير الإبداع.

١٢ سبتمبر ١٩٩٨

obeikandl.com

حنان الشيخ

لعل أدبها يمثل واحدة من أكثر حالات البوح والمكاشفة.. إخلاصًا، وصدقًا.

لعله رمز شديد التبلور والتحقق لانتقال الكاتب والنص من مربع العرى والتعرى الماديين (عبر هذا البوح وتلك المكاشفة)، إلى مربع الانكشاف والاكتشاف المعنويين!!

إن نصها لايبدو منشغلاً فى كل سكون وكل حركة.. كيف ينظر إليه الآخر!

لم يكن هاجس هذه الكاتبة أو نصها أن يقتفى أثر كل نظرة أو إشارة أو إيماءة، وأن يحاول تفسير هذه الإشارات والإيماءات والنظرات، وترجمتها، ثم يحاول ـ بعد ذلك ـ تعديلها وتغييرها، وحشرها فى قوالب يحبها، وأوصاف يريد أن يتصف بها!!

وإذا كان أدب الحرب الأهلية فى لبنان قد أصبح وثيقة للتأريخ الاجتماعى والسياسى والثقافى، فإن أعمال حنان الشيخ ـ بين هذا الأدب ـ تعد الوثيقة الأكثر اكتمالاً لوقائع الحرب.. لما سبقها، وما تلاها.. الكلاشن.. شباب الحواجز.. الحريق.. المخاض.. الميلاد الجديد.

وحتى أعمال حنان التى لم ترتبط مباشرة بمناخ الحرب، ظلت التعبير الأكثر وضوحًا عن ذلك الاصطخاب السيكولوجى الذى يدمدم فى نفسها المهاجرة.. المسافرة، ضمن رهط كبير من المثقفين اللبنانيين الذين طاردتهم لعنة الحرب وعذبتهم.

وبين مؤلفاتها الكثيرة (انتحار رجل ميت ـ فرس الشيطان ـ حكاية زهرة ـ مسك الغزال ـ بريد بيروت ـ ولادة الصحراء ـ أكنس الشمس عند السطوح ـ وهذا فى الرواية والقصة القصيرة ـ ثم: شاى لبعد ظهر قاتم ـ زوج من ورق.. مسرحيتان).. بين كل هذه المؤلفات أتوقف أمام روايتها المعجزة (حكاية زهرة) مرتين، الأولى لأنها مرتبطة مباشرة بجو الحرب الأهلية الذى أثر بشكل ما فى

كل أدبها كما أسلفت، والثانية لأنها عمل كلاسيكى نموذجى يجسد معنى المكاشفة، كما يجسد معنى البوح.

نحن أمام عمل روائى كتب كله ـ تقريبًا ـ من خلال الصوت الواحد، ومن خلال استرجاعات واستلهامات متوالية لبطلته (زهرة)، وحتى مشاركة الأصوات الأخرى فقد طرحت من خلال مقاطع حوارية، وبدا وكأنها جاءت فى إطار محاكاة البطلة لكل منها، وفى إطار رؤيتها وروايتها للحدث، ونظرتها إلى تفاصيله التى كانت تترى بقلم الكاتبة، وكأنها توشيات شديدة التعقيد، فى لون ما يكن تسميته (أشغال الإبرة الأدبية الدقيقة)!

ولقد عمدت حنان فى هذه الرواية إلى تعشيق عدة خيوط صعبة فى آن واحد، وتحركت على عدة مسارات متضاربة من أجل تحقيق حالة من حالات (الوحدة بين متناقضات) على الأقل فى سياق هذا العمل الروائى شديد التركيب، وعلى الأقل تخديمًا على رسالتها التى تبغى توصيلها للناس كآهة عميقة تشرخ قلبها، وقلوبنا.. صدورنا، وصدرها!!

هذا المونولوج الحكاء الطويل الذى تمثله هذه الرواية، والذى يتبدى الصوت الواحد فيه فى عدة حالات بين الهمس والصراخ، هو بمثابة تجسيد لروح انتحارية، قررت حنان الشيخ ـ عبرها ـ أن تلقى فى وجه الجميع بشهادتها مهما كانت آلام مخاض هذه الشهادة، ومهما كانت درجة الوجيعة، والتأنيب التى تثيرها فى نفس كل منا.

لقد انتقلت فى هذا العمل من دائرة (الكاتب الراوى) إلى دائرة (الكاتب الطرف)، وأعلنت من الفصل الأول أن حواجز اجتماعية أو سياسية، أو حتى ما يسمى حواجز أخلاقية لتغطية مواقف سياسية واجتماعية، ليست ـ بالضرورة ـ أخلاقية، لن تمنعها ـ أبدًا ـ من الإدلاء بهذه الشهادة التى لا يكتمها ـ من وجهة نظرها ـ سوى شيطان أخرس.

لقد مضت زهرة عبر طابور من الرجال (الأب ـ عشيق الأم ـ الخال ـ مالك ـ ماجد ـ سامى) تذهب إلى قدرها ـ باستمرار ـ وتطرح خليطًا من الرؤى المضببة

عن طفولة مليئة بالخيانات والدويخة، ودمى الكاوتشوك، والفراريج المشوية، وبين بطن تحمل لتجهض، وتجهض لتحمل، وأجنة لم يعش منها إلا جنين القناص، الذى عاش فماتت هى، وبرصاصة هذا القناص نفسه الذى أراد أن يتخلص من المرأة التى حملت منه هذا الجنين سفاحًا.

كانت وأمها ـ كما تصف ـ كالبرتقالة وصرتها.. عقدة الأم ركبتها، أضنتها، أبكتها، ولكنها كانت تعود فى كل مرة إليها ـ بالضبط ـ كالبرتقالة وصرتها.

وحتى عندما ماتت زهرة كانت تصيح: «دخيلكم..» نفس صيحة أمها التى واجهت بها تقويص وقصف الحرب، وهى تتدحرج ـ كما وصفتها أيضًا ـ كإلية خروف!!!

«دموعها تغطى عينيها من الداخل»، مشاعرها ظلت حبيسة صدرها، تنتظر لحظة البوح.. تلك اللحظة التى ما تحققت إلا على صفحات رواية تحكى حكايتها.

كل هؤلاء الرجال لم تكن هى أصبع اتهام يشير إليهم فى إطار من انحيازات أنثوية تخضع لحدود الصرعة التى تسيدت تجمعات أدبية فى الغرب، وقلدتها أدبيات الزمن الجديد فى عالمنا العربى كله.

ولكنها كانت أصبع اتهام يشير إلى زمن الحرب القذرة، وإلى جذور الكراهية التى نمت قبل هذا الزمن بزمن، لتكون بمثابة البروجى الذى مهد لقدومه، كما مهد لقذارته!

. . . . . .

إن حنان الشيخ تقول فى حديث فى فصلية اسمها (ميتشجان ريفيو) ـ وفى عدد خاص عن الشرق الأوسط حرره أنطون شماس :

«إننى أعتقد أن النساء الذين أكتب عنهم هم ضحايا المجتمع، أكثر من كونهن ضحايا للرجال.. لأن الرجال فى بعض الأحيان يكونون ضحايا للمجتمع أيضًا»!!

ومن هنا ـ وعبر هذا الإفصاح الإبداعى من جانب الكاتبة ـ فإن زهرة لم تكن ضحية هذا الطابور من الرجال، ولكنها كانت ضحية ظرف زمان، وظرف مكان، اختزلا نفسيهما فى أتون الحرب الشريرة المجرمة!

وكانت زهرة (لاتذهب إلى قدرها باستمرار)، حتى عندما كان القناص يوشك على قنصها فإنها كانت تتمتم: «هل رآنى عبر منظار سلاحه؟!».

لقد ضغطت حنان على وجيعة لبنان، كما ضغطت على وجيعتنا فيه، من إفريقيا إلى بيروت، إلى الجنوب، وأسقطت القناع عن بشاعات غطيناها بمساحيق التجميل، ثم غطينا عيوننا وضمائرنا كيما لا نراها، أو نعترف بها، لأنها ـ أيضًا ـ بشاعاتنا، حتى لو لم نكن لبنانيين.

إن عملها «حكاية زهرة» يبدو فى الساحة الثقافية والأدبية العربية، وربما فى الساحة السياسية والاجتماعية، مثل «قوس قزح فى السماء البيضاء».. نفس الرؤية والإحساس الذى وصفت به إصابتها برصاص القناص.

يؤلم.. يؤلم.. يؤلم.. ويشير إلى الجانى الحقيقى.

٢٦ يونيو ١٩٩٨

أهداف سويف

جملها الإبداعية والأدبية لا تسير بالتوالى، أو بالتوازى.. ولكنها تحفل بالتشابك والتداخل!

حين نتحدث عن أدبها فنحن ـ واقعيًا ـ نتكلم عن تركيب بالغ التعقيد والبساطة فى آن، يطرح نفسه زلزالاً يهز قدسية كثير من الأصنام التى تعودت نخبة الأدباء.. المثقفين.. النقاد، فى عالمنا العربى، إطلاق البخور ونحر القرابين لها، كما تعودت النظر بكثير من الريبة، والاستهوال، والاستنكار، إلى من يرتد عن عبادتها أو يعلن توبته، وأن لديه مرجعيات مقدسة مغايرة، ومختلفة!!

وبسبب هذه الحقيقة أتفهم وأتابع انصراف جزء معتبر جدًا من التناولات النقدية والثقافية لأدب الدكتورة أهداف سويف، إلى محاولة الإحاطة به وبناء الأسوار حوله ومحاصرته بالإعجاب الذى يسعى ـ فى الوقت نفسه ـ إلى ترويضه، وإخضاعه للمقولات والقوالب النقدية المقدسة، وتقديمه قربانًا إضافيًا لمرجعياتها ومعاييرها.

واحدة من هذه المرجعيات.. الحديث عن أنه يمثل، أولا يمثل، نزعة (نسوية)، لها مؤسساتها، ولها منظروها ومنظراتها فى العالم كله اليوم.

وواحدة من هذه المرجعيات.. الكلام عن أنه يعكس، أولا يعكس، رؤية (غربية تغريبية) تستدعى بعض المقولات الجاهزة عن التماس، أو التقاطع، بين الشرق والغرب، أو صراع الحضارات، أو تضاغط الثقافات.

وواحدة من تلك المرجعيات.. الحوار حول أنه يعبر، أولا يعبر، عن استلهامات (لغوية) تتوخى شاعرية اللغة، وقوة النظم.

.....

والواقع أن زلزال أدب أهداف سويف، ربما تتوافر له كل هذه العوامل معًا، أو بعضها، ولكنه يظل حالة وحدها تتجاوز كل هذه التقسيمات، كما تتجاوز

محاولات تسكينه، أو تصنيفه فى خانة إبداعية بعينها.

هو رؤية من فوق سور.. تعبر فيها الأديبة إلى أفق فكرى واجتماعى رحب، عموده الفقرى.. (الاحتجاج).

.....

فى عام ١٩٦٨، كانت أهداف سويف فى الجامعة!

أى أن أفكارها ووجدانها، كانوا فى حالة (الفترة التكوينية).

عام ثورة الشباب فى الولايات المتحدة، احتجاجًا على حرب فيتنام، وتأثرًا بحركة حرية الكلام، وحركة الفهود السوداء.. وفى فرنسا، بتمرد السوربون الأشهر الذى انتهى برحيل شارل ديجول عن مسرح السياسة، وهو التمرد الذى شمل أشكال الموسيقى والعمارة والفلسفة والسياسة السائدة فى ذلك العصر.

ثم.. فى القاهرة.. خرجت مظاهرات الطلبة تحتج على الأحكام المخففة التى صدرت على قادة هزيمة يونيو العسكريين، ثم اتسع نطاقها، وازداد عمقها، لتصبح ـ فى المقام الأول ـ حالة مطالبة ديمقراطية ليس لها نظير فى تاريخ البلاد.

نعم.. كانت أهداف ابنة للاحتجاج.

احتجاج على سلطة الهزيمة.

واحتجاج على سلطة الرجل.

واحتجاج على ما يمكن تسميته سلطة المجال الاجتماعى.

كانت جزءًا من الإجابة الرافضة على إضفاء صفة «مقدس» على كل شىء.

لم يكن ما اختزنته فى نفسها، لتفصح عنه فى روايتها الأولى بالإنجليزية، «عين الشمس» عام ١٩٩٢، والصادرة عن دار نشر جوناثان كيب بلندن، وقبلها فى مجموعتها القصصية الأولى «عائشة» الصادرة عن دار نشر بلومزبرى ـ لندن ١٩٨٣ ـ ثم ـ أخيرًا ـ فى مجموعتها «زمّار الرمل» الصادرة عن نفس دار النشر عام ١٩٩٦.. لم يك هذا الذى اختزنته مجرد حالة إبداع تحت لافتة «النسوية» أو الأدب النسائى (وما أسخفها من لافتة) إذ أنها تختزل حالة التمرد والاحتجاج

لديها، كما تختزل الذُّرى الإبداعية التى بلغتها إلى زاوية ضيقة، وإلى قامة قصيرة!!

الإشكالية لديها (اجتماعية) وليست (جنسية)، كما لا يمكن وضعها بسهولة ضمن روافد حركة نشأت فى نهاية القرن ١٨ على يد مارى جودوين، التى ألفت عام ١٧٩٢ كتابها (دفاعًا عن المرأة)، ثم لتزداد دعوة حق المرأة فى التصويت عمقًا على يد جون ستيوارت ميل وكتابه: (حول استعباد المرأة).

لقد حصلت المرأة على حق التصويت عام ١٩١٨ فى بريطانيا، بعد أن كان مجلس اللوردات يصوت ضد تشريع بهذا المعنى من عام ١٨٦٨ وحتى ١٩١١.. وكل ما جاء بعد ذلك عن الحركات النسوية، إنما يجىء فى سياق البحث عن الدور، أو الانضواء تحت لواء (التنظيمات الاجتماعية المتطرفة).

وكل ما وصلنا من تأثيرات هذه الموجة فى الشرق كان عقد أول مؤتمر نسائى دولى فى (كوبنهاجن) عام ١٩١٠، واختيار ٨ مارس يومًا لتخليد الشهيدات اللاتى سقطن فى أمريكا وقت مطالبتهن بحقوق المرأة.

وكان ـ أيضًا ـ أن حضرت هدى شعراوى وسيزا نبراوى مؤتمرات المرأة الدولية (١٩٢٣ فى روما، و١٩٢٦ فى باريس، و١٩٢٩ فى برلين، و١٩٣٥ فى اسطنبول) إلا أن جهاد المرأة فى مصر كان ـ واقعيًا ـ جزءًا من حركة وطنية واجتماعية، تقاوم الاحتلال كما تقاوم التخلف، وليس ـ بالطبع ـ استقطابًا، فى المطلق حول تفضيلات جنسية، تطرح قضية الرجل وتسحبه فى مواجهة مع المرأة، أو العكس!!

ثم إن الموضوع اجتماعى مرة أخرى عند أهداف، لأنها ممثل شرعى طال انتظاره من الطبقة الوسطى، يصعد ليعلن أن الأدب ليس حكرًا على طبقة الأدباء التى تحاول أن تحصره فى مربع ينتظم المناضلين السياسيين، أو آخر ينتظم فكر التمييز الاجتماعى، والذى يحاول أن يؤكد ـ لا أعرف لماذا ـ أن إنتاج الأدب من شيم ذوى الأصول الفقيرة فقط، وكأنه وظيفة اجتماعية، وليس عملية إبداع إنسانى.

أهداف كانت صيحة تحرير، ليست للمرأة، ولكن للأدب، كيما تكسر قيود المحلية، والعُقَد، والتكلف، وهذه الصيغ النمطية التى كبلته طويلاً.

أكاديمية الأب د. مصطفى سويف، وانضباطيته الشديدة التى عرفناها ـ طويلاً ـ حين تتلمذنا على يديه، وعلمية الأم د. فاطمة موسى التى صنعت حول أهداف إطارًا، ربما وجدت أن من أولوياتها ليس الخروج أو التمرد عليه، ولكن عدم الانصياع الكامل له.

وتأليه الزعيم، واستمداد سلطته لشرعيتها من صفاته الاستثنائية الخارقة، ربما كان هو الآخر من أولويات الاحتجاج عند أهداف، وبالذات حين صهرتها بوتقة مظاهرات ١٩٦٨، ولو حتى بالمعايشة أو المشاهدة، وليس بالمشاركة!!

وتقديس الرجل، داخل ما يسمى سلطة المجال الاجتماعى، ربما ـ هو الآخر ـ أضاف على قائمة الاحتجاج بنودًا وعناصر جديدة.

كل العناصر السابقة لم تك عناصر قهر، بمقدار ما كانت عناصر تحيط المساحة الحرة التى تتوق نفسها وموهبتها إلى أن تلهو فيها، وتطير بغير ما حدود!!

إنها ـ حتى ـ مع الطبيعة (وهى عنصر متكرر حاضر جدًا فى وصفها)، تعمد إلى خلق وشائج صلة ومقارنة بين ثورة الطبيعة (البحر ـ الرمل ـ الشمس ـ الهواء) وتمردها، وبين انصياعها، وهدوء هذه الطبيعة.

هى صاحبة أدب يومض بالاحتمالات، وهو يكاد يكون التعبير الأرجح عن شفافية العصر الجديد، وكونيته، وليس عن صراع الحضارات وتضاغط الثقافات.

و«النسوية» مرة أخرى ليست هاجس أهداف الأساسى، أو إشكاليتها الباطنة، ولكنها ـ ربما ـ تكون مشكلة القارئ، وهاجسه، ومن ثم محاولته الإسقاط من ذاته على أدبها.

ذلك الأدب الذى يواصل ـ فى كل لحظة ـ تمرده، مطلقًا سراح هذه الآهة المكبوتة من صدر جيل ١٩٦٨.

٢٧ يونيو ١٩٩٨

ميرال الطحاوى

هى صاحبة نص مفعم بالرؤى!

إنها لا تترك نصف مساحة إلا وتستخرج كل ممكناتها، وترصع فراغها برؤية، أو برأى!

لعلها سمة الجيل!

جيل لا يريد أن يفلت منه شىء، من دون أن يكون طرفًا حاضرًا فى ساحته مشهرًا إسهامه وإضافته.

إسهامه.. الصارخ أحيانًا.. الصاخب أحيانًا.. الرافض فى كل حين لهذا التجاهل طويل الأمد.. لهذا الإنكار.. لهذا الحجب العمدى مع سبق الإصرار والترصد، لأى اعتراف بعبقريته، أو فى الحد الأدنى، موهبته!

.....

ميرال الطحاوى من هذه الزاوية بالذات تطرح أحداث أدبها على أرضية رحبة واسعة.. على أرضية (الصحراء).. المكان.. الطقس.. الصمت.. السكون.. الشوق إلى المياه.. والحب!

وهى لا تترك «فتفوتة» رمل من دون أن تصفها، وتخبرنا كيف تراها، بل وكيف تلاغيها وتحاورها.

أدبها لا يخفى شيئًا، لأنه أدب الصحراء التى لا تخفى شيئًا.. منبسطة.. واضحة.. (الأرض فضّاحة ـ كما تقول ميرال).

لقد توقفت مشدوهًا أمام روايتها (الخباء)، ووجدت لدى هذه الأديبة قدرة مذهلة على استدعاء المكان، وتوظيفه، بل وعجنه إذا جاز التعبير، فى نسيجها الإبداعى طرفًا أصيلاً، وقريبًا من أقارب الدرجة الأولى.

ثم نثرت على أرضية المكان عالمًا بأسره، دنيا مزدحمة بالأسماء والشخصيات، كما لو كانت ـ بطفولة مدهشة ـ تزهو بأنها تعرف كل هؤلاء!!

هى لا تخاف أن تهرب منها الخيوط، أو تسقط منها شخصية غير كاملة النمو الدرامى بالسكتة الروائية، أثناء تضفيرها لجديلة هذا العمل.

وهذا الإقدام والقدرة على الاقتحام، إنما ينبعان ـ من وجهة نظرى ـ من حزمة كاملة من الأسباب..

أولها: أن الكاتبة تعرف تمامًا ما تكتب عنه، بل إنها حالة من الحالات النادرة التى تتساند فيها الموهبة مع إرث من كبرياء الدراسة والعلم.

فهى تعد أطروحة الدكتوراه حول رواية الصحراء فى الأدب العربى، ولها دراسة / شهادة منشورة فى مجلة ألف، التى تصدرها الجامعة الأمريكية بعنوان: «البعد الإثنوجرافى فى رواية الصحراء».. ثم إن ما تكتبه لا يمكن إلا أن يكون وليد معايشة شعورية، وتمازج يعيش فيه الكاتب فى المكان، كما يعيش المكان ـ بالضبط ـ فى الكاتب.. ومن هنا فإن ارتكان الكاتبة إلى هذه العناصر يستنقذ إبداعها ـ فى الواقع ـ من السقوط فى هاوية التكلف، والاصطناعية، التى يستحيل فيها هذا الإبداع لونًا من ألوان المشغولات الشعبية الأدبية التى يقبل عليها السواح، بأكثر منه تساوقًا طبيعيًا مع مجرى حياة البشر، الذى اختارت هذه المبدعة العبقرية أن تعبر عنه وتعكسه.

ومن شأن هذا الوضع أن يشعر الكاتبة بالقوة،وأن يدفعها إلى مغامرتها الإبداعية، مستثيرًا فيها أكبر قدر من التماسك والشجاعة.

وثانيها: أن ميرال ـ من خلال كتيبة الشخصيات، والخيل، والكلاب، والأغنام، والنخلات.. ومن خلال مسلم، وزهوة، وسقيمة، وساسا، وسردوب، وصافية، وفوز، وريحانة، وحاكمة، وموحة ـ وجدت طريقها، بل وقادتنا إلى سكة عالم تغريبى رائع، موصدة أبوابه بطلاسم غامضة وموحية تعلن ـ بجلاء ـ أنها لن تنفرج، أو تفصح عما تخفيه وتستره، إلا لميرال، التى أودعتها الصحراء كلمة السر.. مدخلها إلى عوالم لم نخبرها من قبل.. عوالم الفراعين، وعبيد نمنم، واليأجوج، وأمنا الغولة!!

ومن شأن المبدع، الذى يحصل على تفويض كهذا من المكان، ومن بشر

المكان، أو يشعر بأن كل هذه العناصر الهيولية بما فيها - حتى - الميتامورفوزم (مسخ الكائنات) خاضعة، مستسلمة له، راكعة عند أطراف أصابعه.. أن يحس الثقة، والامتلاء، ومن ثم الإقدام، والرغبة فى الاقتحام!!

وثالثها: أن ميرال تخرجت من الجامعة عام ١٩٩١، بما يعنى أنها واحدة من الجيل الذى تفتحت مداركه على ما بعد هزيمة يونيو المروعة، وهذا الجيل - فى أبسط ملاحظاتى عليه - هو جيل سقوط الأسطورة، الجيل المتحرر من ترسانة عسفية ثقيلة الوطأة ومن إلزامات تجاه مفاهيم وأفكار ليس هناك ما يعصمها، وليس هناك - كذلك - ما يسبغ عليها صفة القدسية، أو يمنحها حصانة تتسلح بها فى وجه المناقشة، والرغبة فى الاستجلاء، والنزوع نحو اختبار صدقها، قبل قدسيتها!!

هى واحدة من هذا الجيل العبقرى الذى أعرفه جيدًا، والذى درسته فى مدرجات الجامعة.. جيل لم يقهره استبداد المقولة الواحدة إزاء القضية الواحدة، جيل لم يكسره اغتيال البدائل والخضوع لرؤية وحيدة، لا شريك لها!!

وصفة أساسية لهذا الجيل: قوة القلب، سواء تعلقت باختيار إنسانى، أو إبداعى أو سياسى أو اجتماعى، وهذا ما فعلت ميرال بثبات، ورباطة جأش إبداعيين، منذ السطر الأول، فى الصفحة الأولى لروايتها (الخباء).. العمل الوحيد الذى قرأته لها، والذى كان من الضخامة والتماسك بحيث نسخ لدى - منذ اللحظة الأولى - أى تأثير للقاعدة المعروفة: (لا يجوز الحكم على مبدع من مجرد عمل، أو من عمله الأول).

لقد دفعت ميرال - من خلال هذا العمل - أمامنا، فى دفعة واحدة بمنظومة من عناصر الاكتمال والنضج، تجعل الحديث عنها أو عن أدبها متجاوزًا تمامًا لحكاية العمل الواحد، إذ أن الطاقة الداخلية لأدبها وقدرته على الإشعاع والتأثير، قد أفصحت عن نفسها - قولاً واحدًا - فى واحدة من الذرى الإبداعية شديدة السمو، والارتفاع.

ورابعها: أن عاملاً آخر من عوامل اختفاء الخوف من المغامرة الإبداعية لميرال

الطحاوى، هو شعورها بشكل ضمنى، أنها تتمتع بتأييد معنوى كبير من تراث الصحراء الذى فهمته، وتمثلته، وروضته، بل ووظفته توظيفًا شديد الجمال فى روايتها.

(بينى وبينهم بلدان.. والخاطر بين نارين)..

(يأسين وموح وسبع جروح.. أنا منهن خايف على الروح).

(والله زمان ما قلت بوشان.. ولا حمام طير المنايا، ولا تقطعت روس فرسان.. قدام جمل الصبايا)..

هذا التراث الغنائى للبدو استخدم ارتجازًا وشدوًا مفعمًا بالشجن والأسى فى الضغط والتأكيد على حقائق الدراما داخل عمل (الخباء)، وكذلك فى الضغط والتأكيد على وشائج اللحمة العاطفية والشعورية بين رغبة الكاتبة فى فضح جوانب لعبة القوى الاجتماعية فى الصحراء، وبين كون هذه الصحراء ـ كما وصفتها ميرال ـ مرة أخرى ـ «فضاحة»!!

بل إن قدرة الكاتبة على ترويض تراث الصحراء النائى تتجلى بسطوع حين تجعله أداة فى يد نص، يطرح أسئلة وجودية كبيرة، تتضمن رفضًا جسورًا لأغلال يضعها مجتمع الصحراء حول جسد المرأة، وروحها، ودورها، وحرية اختيارها.

وهذه قضية أخرى تشغل ميرال، ولعلها كانت وراء هذا النزوع إلى الغوص فى مجتمع الصحراء، ومناقشة فروضه الإنسانية والاجتماعية، إذ أن هذا المجتمع يختزل قضية المرأة العربية فى معادلات حدية ورياضية جلية الوضوح، ومن ثم يصبح التعرض لهذه القضية، على أرضيته، واحدة من أكبر حالات إبراز المتناقضات فى مربع هذه القضية.

والقضية وأدواتها ـ هنا ـ من دون شك يحتاجان إلى قدر هائل من الجرأة اتشحت الكاتبة بردائه وهى تخوض غمار إبداعها، فى الإطار الأدبى العام، ثم إبداعها (فى الإبداع ذاته) فى إطار توليد دور ووظيفة لتراث الصحراء، ليخدم منطق وأفكار المبدعة المتقدمة، فى حين يتناقض مع الإطار السيوسيولوجى

والأسطورى الذى تخلق داخله من قبل!!

. . . . . .

هى طاقة من الشجاعة العبقرية لجيل متحرر من الخوف..

وهى صاحبة نص مفعم بالرؤى، لا تترك نصف مساحة إلا وتستخرج كل ممكناتها، وترصع فراغها برؤية أو برأى.

وهى ـ قبل هذا وبعده ـ حاملة لكلمة السر التى تفتح أمامها طلاسم الأبواب الموصدة، ويخر رصدها صعقًا أمامها بكل تسليم وخضوع.

تسليم يشعر بقوة الكاتبة من عملها الأول، الذى سانده إرث من كبرياء الدراسة والعلم، فضلاً عن الموهبة والإحساس، كما أيده تأييدًا معنويًا كبيرًا تراث الصحراء، وكتيبة كاملة من الشخصيات والنخلات والأغنام والجياد والجمال!!

٢٦ يونيو ١٩٩٨

بهاء جاهين

براءة مدهشة لطفل + حكمة مجربة لشيخ.

بالقطع هناك عشرات الأنساق الأخرى، التى تشكل مع هذين العنصرين، قوام شخصية الشاعر/ الكاتب بهاء جاهين، النفسى والإبداعى.

ولكن هذين العنصرين هما الجانب الأكثر وضوحًا فى تكوين ذلك العملاق الشاب، الذى ظلمه المجتمع الأدبى والنقدى فى مصر كثيرًا حين نظر إليه ـ فقط ـ بوصفه نبت نما على ضفاف العبقرية أو فى ظلها.

.....

نعم هو ابن صلاح جاهين (القارة الإبداعية التى لم تكتشف كاملة حتى الآن)، ولكن ذلك ـ أبدًا ـ ليس مبررًا لكيلا يعطى موهبة بهاء رفيعة المقام، قدرها، وحقها، وهى التى تشمخ بقامة عالية.. عالية، على العديدين ممن اعتبرناهم نجوم الصف الأول، وعينهم الإعلام خفراء حارسين على ساحات الضوء وساحات الظهور، ليحتلوها محتفلين بحضورهم الطاغى الذى تحرسه آلة إعلامية تفرضهم على الناس بقوة القهر المادى الهائة التى تمتلكها!

نعم.. لقد ظن هؤلاء أن ضوء النجومية أصبح ـ بالنسبة لهم ـ حقًا.. مكتسبًا.. أصيلاً، لا يجب أن ينال منه صعود مثل هذه الموهبة المشعة، وليدة الفكر المثقف.. الإنسانى الرحب، الذى لا يتملق طبقة، ولا يسجن نفسه فى إطار الارتباط بحزب، أو جماعة، أو زمرة، على المستوى السياسى، أيًا كان حجم جمهور كل منهم وسط مرتادى المقاهى، أو زبائن الحانات!!

وكون بهاء ابنًا لصلاح جاهين (القارة الإبداعية التى لم تكتشف كاملة حتى الآن) ليس سببًا كيما يرث بهاء نتاجًا نفسيًا، كئيبًا، وقاتمًا، يفرزه أنصاف الموهوبين، الذين عذبتهم موهبة صلاح جاهين حيًا وميتًا.

وهو ـ كذلك ـ ليس عذرًا لأن يتصور البعض أن الكتابة عن بهاء أو الاحتفال

به، هى عمل يتم ـ فقط ـ فى إطار التحية الواجبة لذكرى صلاح. . إذ أن هذا الشاعر الكبير (٤٢ عامًا) يبدو وكأنه قد أعلن استقلاله الإبداعى منذ زمن طويل، وأنه قد أصبح (مع كل الإجلال لإبداع ولذكرى صلاح جاهين). . الجملة التالية، أو الخطوة الثانية، التى تستقبل الزمن الجديد بثبات ليس له نظير!

. . . . . .

وربما كانت المرة الأولى التى أصختُ عندها السمع منتبهًا لصوت بهاء جاهين، هى تلك التى استمعت ـ فيها ـ إليه يتلو فى بداية السبعينيات قصيدة من إبداعه عن الإسكندرية فى برنامج إذاعى، وهى قصيدة حفلت بوسوسات، ووشوشات ناعسة، هامسة، ولم يظهر فيها الطقس التغريبى أو الموقف الفلسفى الذى تشعر به فى قصائد نفس الشاعر بعد عشر سنوات من تاريخ هذا البرنامج.

ثم كانت المرة الثانية التى توقفت ـ عندها ـ مركزًا فى المعانى التى يحملها صوت هذا الشاعر، عندما أعطانى الأستاذ صلاح جاهين (قبل رحيله بقليل) ديوانه الأول «الرقص فى زحمة المرور» (١٩٨٦). . وفى هذا الكتاب تعرفت ـ بالضبط ـ على حدود الظاهرة الإبداعية لبهاء جاهين، التى تفجرت فى دفقة عفوية بديعة بين دفتى هذا الديوان، قبل أن تمعن فى إبراز جانبها الفلسفى والعقلى فى ديوانيه التاليين (القميص المسكون) و(أيام).

ليس هذا فقط، ولكن بهاء خاطر بدخوله ساحة الغناء الدرامى فى المسلسلات والمسرحيات، ولا أبالغ إذا قلت أنه مثل فيهما ـ معًا ـ إضافة ليس لها شبيه.

. . . . . .

ووسط صفحات مفكرة شخصية صغيرة أحتفظ بها، وجدتنى قد سطرت جزءًا من قصيدة لبهاء اسمها «عام جديد»، قبل أن أسجل بعدها بعض خواطرى وانطباعاتى عنها، وسأطرح عليكم الاثنين كمدخل لأن نناقش معًا منهج هذا الشاعر الإبداعى، وفكره، وجوانب موهبته.

«ياما ابتسمنا وإحنا لسه صغيرين

أيام ما كانت مصر غية حمام

وملاية لف.

ترقص على رنة صاجات العرقسوس

وطفل بيدخن سجاير روبسوس

ومصر عنده جنة الأحلام

وسيما صيفى بتعرض الأفلام

وكرسى قش عليه ينام

وسيف بطل على الشاشة بيشق الظلام

مات البطل.. وقع الحصان

هبش فى قلبى مخلب القرصان

والسيما هدوها وبنوها من جديد

فندق.. نهارك سعيد

خمس نجوم نحس وآلام

وع العلم صفرة رمال الصحارى

على شكل طير جارح

حمامة سلام»

.....

وتحت سطور هذه القصيدة كتبت: «يبدو كأن بهاء تعمد ـ هنا ـ بوليفونية شعرية (تعدد صوتى) إذا جاز التعبير.. فقد اختار فى قصيدته «عام جديد» لحظة اختلطت ـ فيها ـ الأصوات، وتجاوبت، وتعارضت، وانصهرت معًا فى سبيكة واحدة اسمها (الزمن الجديد).. سبيكة اختلطت فيها الهمسات.. والصرخات.. لحظات الصمت.. ماهو عاطفى.. وماهو سياسى.. ما للبلد..

وما لبهاء!!

. . . . . .

وأظن أن انطباعى ـ بعد مرور سنوات على هذه القصيدة ـ لم يختلف كثيرًا، ربما تعقد، وأصبح أكثر تشابكًا، إلا أن قوامه الرئيسى ظل كما هو.

«هذه القصيدة لحظة تعدد صوتى صاخبة جدًا»، ورسائل الشاعر المتضمنة فيها تستحق ـ جميعًا ـ الدراسة والتحليل.

نحن أمام حالة حنين للماضى (السينما الصيفى فى الروضة ـ حلم البطولة السياسى.. ثم حنينه إلى صلاح جاهين نفسه، حتى لو كان بهاء قد أبدع هذه القصيدة فى حياته، لأن علاقته بصلاح كانت تعكس حنينًا دائمًا).

نعم، كانت القصيدة مفعمة بالحنين لصلاح !!.. انظر إلى: (أيام ما كانت مصر غية حمام).. هذا سطر من حوار عبر الزمن وعبر المسافات مع كلمات صلاح: (يا حمام البر سقف.. طير وهفهف.. حوم ورفرف.. على صدر الحر وقف.. والقط الغله).

كتبها صلاح للمعتقلين الشيوعيين فى أواخر الخمسينيات (هكذا قال يوسف إدريس فى ندوة عقدت فى ذكرى صلاح فى نقابة الصحفيين.. وكان المتحدثون غيره: أحمد عبد المعطى حجازى ـ د. عمرو عبد السميع).. أما بهاء فقد كتبها للمصريين كلهم حين سجنتهم معالم ورموز التغير والانتقال من الزمن القديم (أيام ما كانت مصر غية حمام)، إلى الزمن الذى «مات فيه البطل ووقع الحصان»، الزمن الذى «انهدت فيه السيما والأحلام.. وشيد مكانها فندق خمس نجوم»، الزمن الذى وضع رمزًا على رءوسنا «طير جارح يشبه حمامة سلام»!!

نعم.. كان هذا حوارًا مفعمًا بالحنين، عبر فيه بهاء ـ باستقلال إبداعى كامل ـ عن رؤية سياسية تبلور موقفًا شديد الارتباط بمصر.

ثم كان مفعمًا بالحنين ـ مرة أخرى ـ حين مزج بهاء بين مشاهد (الطفولة) «وإحنا لسه صغيرين ـ طفل بيدخن سجاير روبسوس ـ مصر عنده جنة الأحلام ـ

وكرسى قش عليه ينام»، وبين معنى الوطنية، بحيث أصبحت هذه الطفولة هى الوجه الآخر لمعنى الوطنية، أو أصبح الحنين لأحدهما، هو ـ تلقائيًا ـ حنينًا للآخر.. يعنى ـ للمرة الثانية ـ اختلط «ما للبلد وما لبهاء»!

وكذلك كانت هذه القصيدة مفعمة بالحنين إلى الحلم، وهو ما تمثله هذه السينما الصيفية فى القصيدة، تلك التى تلتمع على شاشتها الفضية مشاهد تلهب جموح الخيال، وتلهم وتطلق الأحلام!

وحين اختار بهاء أن يشيد مكانها فندقًا كرمز للزمن الجديد، كان يفعل ـ من زاوية واحدة فقط ـ هى أن الفندق بطبيعته لا يبعث على الحلم، كما السينما، التى ـ بطبيعتها هى الأخرى ـ هى فن الحلم!!

.....

ثم انظروا إلى بهاء مرة أخرى يطرح رؤيته السياسية متدثرة برداء يشبه الفكاهة، ليمرر ما يشاء تمريره، دون مصاعب، دون مصادمات، فى مسرحية «خشب الورد» لعلى سالم، وفيها يقول على غرار أغنية «فدادين خمسة».. (غار الاستعمار وبقينا تجار).. فهو ـ هنا ـ يلخص ما يمكن قوله فى مقال سياسى كامل أو عمل درامى كامل.. إذ استدعى أغنية أصبحت ـ فى ذاتها ـ رمزًا دالاً على حقبة سياسية بأكملها (فدادين خمسة)، ويحور إحدى شطراتها (غار الاستعمار وبقينا أحرار) ليجعلها (غار الاستعمار وبقينا تجار) واصفًا حال بورسعيد المدينة الحرة بعد الانسحاب الإسرائيلى.

نعم.. لقد مرر ما يشاء من معانى دون مصادمات، مؤكدًا أن شعره ليس شعرًا استشهاديًا بمقدار كونه يسجل موقفًا، وقد يصل عبر هذا الموقف إلى مشارف التحريض!! وفى هذه المسرحية بلغت أشعاره وأغانيه حد الاكتمال الحقيقى، وأصبحت جديرة ـ بالفعل ـ بالفرح من جانب الجمهور الذى شعر بأنه وجدها، كما وجدته بالضبط!!

.....

وأخيرًا انظروا إلى بهاء فى مسرحية «الزعيم»، التى وصلت إجادته فيها للقمة من خلال لوحة الأسماء الحسنى للزعيم، التى عدد فيها ٩٩ صفة أسبغها الدكتاتور على نفسه، مظهرًا حسيًا سياسيًا، وحسيًا ساخرًا، بلغا نقطة حدهما الأقصى.

. . . . . .

نحن إذن أمام شاعر شديد الأهمية، وهو يثبت هذه الأهمية فى كل مجال جديد يرتاده، حتى لو كان هذا الميدان هو فوازير «الحلو مايكملش» أو «جيران الهنا».

وهو علامة يجب أن نتوقف أمامها ـ جميعًا ـ باحترام كبير لمزيج (البراءة المدهشة لطفل + الحكمة المجربة لشيخ)، وهما العنصران الأكثر وضوحًا فى تكوين هذا العملاق الشاب، الذى ظلمه المجتمع النقدى والأدبى فى مصر ـ كثيرًا ـ حين نظر إليه ـ فقط ـ بوصفه نبت نما على ضفاف العبقرية أو فى ظلها.

٣٠ مايو ١٩٩٨

على هامش عرضه الجديد «وجع الدماغ»:

لينين الرملى يلهو بأصفاده

محنة العباقرة فى زمن أنصاف الموهوبين..

«ليس من السهل على جبابرة العقول الذين لا يعرفون الكراهية ولا يخطر لهم على بال إيذاء رفاقهم، أن يدركوا أنه بالرغم من ذلك فإن رفاقهم يكرهونهم ويودون أن يهلكوهم، ليس ـ فقط ـ بدافع الحسد، لأن وضعهم جنبًا إلى جنب مع إنسان متفوق يجرح غرورهم، وإنما ـ بكل بساطة وأمانة ـ لأنهم يخيفونهم، والخوف قد يدفع الناس إلى الغلو فى التطرف، والخوف الذى يوحى به كائن متفوق هو خوف من نوع غامض، لا يمكن التغلب عليه بالمنطق السليم.. ولأنه لا يخضع لمنطق أو لقياس فهو لا يُحتَمل عندما لا يتوافر افتراض أو ضمان بحسن مقصده أو مسئوليته الخلقية».

(جورج برناردشو فى مقدمة مسرحية القديسة جون، مايو ١٩٣٤).

***

يصعب على أى مشاهد أو ناقد أن ينحى جانبًا أو يطرد من ذهنه خاطر أن المؤلف المسرحى المصرى المرموق لينين الرملى، كان يطرح على الناس قضيته الذاتية، أو محنته الشخصية، حين حرك شخوصه ـ التى اخترعها ببراعة ـ على خشبة المسرح، فى عرضه الجديد وجع الدماغ.

فصراع الموهبة العبقرية مع أنصاف الموهوبين الشاعرين بالإحن والحنق تجاه قدرة هذه الموهبة على الخيال والتفكير والاستدعاء والابتكار يظل صراعًا طبيعيًا ومنطقيًا، متفاقمًا بمقدار حجم الخوف الذى يثيره الأذكياء الخلاقون فى نفوس الميديوكراتية!

وأظن أن هذا ـ بالضبط ـ هو موضوع المسرحية فى عبارة بسيطة، كما أظن أن هذا هو ـ بالقطع ـ موضوع أزمة لينين الرملى فى جملة واحدة.

فالكاتب منذ بدأ إنتاجه المسرحى العام ١٩٧٣، قدم ـ عبر ما يزيد على العشرين من الأعمال المسرحية ـ مجموعة من الرؤى الطازجة الفذة، الحقيقة بكل اهتمام، الجديرة بكل اعتبار، والتى يمكن النظر إليها ـ بيسر شديد ـ على أنها كانت قبلة الحياة التى منحها للمسرح المصرى، وقتما كان الكثيرون غارقين فى نشوة انتصار فوارة، تحتفل بإزهاق أنفاس هذا المسرح من خلال أعمال ساقطة، تزهو ـ فاجرة ـ بسقوطها الفنى والأخلاقى، وتزخر بها خشبات المسرح التجارى، أو من خلال أعمال ساقطة ـ هى الأخرى ـ ولكنها تحاول التسربل بأردية العفة أو الشرف الفنى والأخلاقى، وتزخر بها خشبات المسرح الحكومى.

وليس هناك أكثر من هذا الموقع الذى حفره لينين الرملى لأعماله على خارطة المسرح المصرى، مدعاة لاستقطاب مشاعر أنصاف الموهوبين والميديوكراتية، الكارهة والرافضة معًا، والمحفزة على ممارسة السلوك الوحيد الذى يبرع فيه هؤلاء، ألا وهو: الحصار!

وقد راقب المجتمع الثقافى فى مصر ـ ببلادة ـ ألوانًا من هذا الحصار تعرض لها لينين، تبدأ بتصنيف أعماله على أنها تجارية حين تعرض على مسرح الدولة، أو أنها ثقيلة حين تعرض على المسرح التجارى.. مع الضيق الشديد من أنها فى الحالين جماهيرية، وتنتهى ببعض ادعاءات كاذبة عن أصل وفصل أحد أعماله السينمائية ومحاولة نسبته زورًا إلى كاتب آخر.

وهذه ورقة فى ملف إثبات أن محنة لينين الشخصية وأزمته الذاتية كانتا وراء تصديه لموضوع محنة الأذكياء فى زمن أنصاف الموهوبين.

إلى ذلك، فإن أعمال لينين الرملى اتسمت باعتناقها عقيدة فنية وفكرية، تعتمد الصدام مع الفاشية الدينية والسياسية على نحو مثير. لا، بل وتعتمد المواجهة المباشرة مع كل تداعيات اعتناق هذا الفكر الفاشى من التغييب العقلى والثقافى، إلى إنكار قيمة العلم، إلى نفى الآخر، كل آخر، وأى آخر، إلى الاندماج فى حالة من حالات الدروشة التى تنجذب ـ باستمرار ـ إلى الماضى، من دون أى مقدرة على تخيل أو توهم أن الزمن يمتد إلى قدام!

وإذا ما سلمنا بأن أنصاف الموهوبين، حتى فى الحياة السياسية ،والفكرية، يكابدون شعورًا قاسيًا بالخوف من الأذكياء، وأن هذا الخوف يدفعهم إلى الغلو فى التطرف، فإننا يمكن أن نضع يدنا ـ ببساطة ـ على حجم الضراوة التى يتعامل بها المتطرفون الفاشيون، سياسيين كانوا أو دينيين، مع ما طرحه لينين فى أعماله السابقة، وبالذات: «أهلاً يا بكوات» و«بالعربى الفصيح» و«سعدون المجنون».

وهذا بند آخر يوضع على جدول المواجهة مع أنصاف الموهوبين، ودليل إثبات إضافى على أن عمل لينين الجديد كان يناقش قضيته الذاتية أو محنته الشخصية.

ثم نأتى إلى نقطة ثالثة يثيرها عرض لينين الجديد «وجع الدماغ»، فبرغم اعتماده أداة الكوميديا فى التلامس أو التقاطع الخشن مع الواقع المصرى والعربى فى أعماله المسرحية، هذه الأداة التى كانت تضغط ـ بقسوة ـ على مواطن المفارقة والاختلال فى هذا الواقع، إلا أننا ـ فى معظم هذه الأعمال ـ لا نستطيع أن نفصل بين ظاهرة سياسية/ مجتمعية يتناولها بالسخرية، وبين شخص لينين منتج هذه الكوميديا ذاته، والمروج لها بروح تحريضية سافرة.

وكأنه ـ بذلك ـ يقدم لنا بيانًا إبداعيًا عمليًا فى إثبات مقولة شارل بودلير: «إن الهزلى أو من يمتلك القدرة على إضحاكنا، إنما يكمن فى الضاحك نفسه، لا فى موضوع الضحك بحال من الأحوال».

فبينما الكوميديا ـ التى تتولد من شخص الساخر ووجدانه وعقله ـ هى أداة لفعل من شأنه خلق الموقف الضاحك الذى ينتقص من الآخر، أو فكره، أو سلوكه، فإنها ـ فى أحيان أخرى ـ تصبح رد فعل لعدم القدرة على مواجهة الآخرين. فالرجل القادر على التغيير والإطاحة بما هو شر، وبناء اليوطوبيات لبنى وطنه، لا ينزع للهزل والسخرية، أما الفنان المبدع المقهور تحت ضغط تراجيديا الحواجز السياسية والاجتماعية، فإنه ينزع ـ إذن ـ للهزل، كونه لا يستطيع أن يتخلص من أصفاده، فيلهو بها ويسخر منها!!

وهكذا فعل لينين الرملى فى عرضه «وجع الدماغ»، فجاءت كوميدياه وسخريته من منابع شديدة المرارة، تشى بما يستشعره هذا الفنان إزاء كل ألوان

القهر والتسلط التى تحوطه فى مجتمعه ووطنه، وكان ـ بالضبط ـ كمن يلهو ويلهو بأصفاد لا يقوى على كسرها، ولا يملك سوى السخرية الدامعة منها.

وتصبح هذه ورقة إضافية أخيرة نلقيها فى ملف إثبات أن لينين كان يطرح قضيته الذاتية أو محنته الشخصية، قبل أن ندلف إلى تناول عناصر عرضه الجديد.

«وجع الدماغ» تحكى قصة قرية مصرية تكتشف من خلال مواجهتها لخطر تكاثر الفئران فيها، أنها تضم ضمن قاطنيها شخصًا ذكيًا وعبقريًا (صالح العفش)، وأن هذا الشخص الذى كان محل سخرية الجميع وتندرهم، نجح فى أن يبنى لنفسه نظامًا معرفيًا خاصًا ومتكاملاً، وبرمج نفسه ـ بالضبط مثل الكومبيوتر ـ على تخزين واستدعاء عناصر معرفته فى كل موضوع من الموضوعات. إلا أن ظهور هذا الشخص الذكى ـ العبقرى فى حياة القرية، هز ـ بعنف ـ كل ما استقرت عليه ـ لفترة طويلة ـ من عناصر حياتها السياسية والاجتماعية، وألفت أن تستغرق فى النوم تحت ظلاله الوارفة.

كان على سكان هذه القرية أن يقدموا إجاباتهم كل من زاويته، على السؤال الذى طرحته الأزمة فى مواجهتهم، وكان المتطرف يرى أن الأزمة عقاب مستحق من السماء على الكافرين سكان القرية ماعداه، وكان محترف العمل السياسى الجاهل نصف الموهوب (نبيه الغتت) يقدم إجابته بوصفها الإجابة العلمية، فيقول إن القرية محسودة، وينصح مواطنيه بتقديم حبوب منع الحمل للفئران لوقف تكاثرها، فإذا بالهرمونات تسمن الفئران وتزيد من أحجامها، وكان ضابط البوليس يتحرك وسط الجميع بعصبية ولا يعنيه سوى الصراخ: «امنع الكلام فى السياسة» بينما الناس يتناقشون فى أمر الفئران، والجموع ـ كشيمتها ـ تهتف لكل من يخاطب عواطفها، أو يغازل معتقداتها الجاهلة أو المتخلفة.

ووسط هذا الواقع المزرى والغارق حتى شواشيه فى مستنقع زاخر بعناصر التأخر، يظهر (العفش) الذى يضطر إلى الإفصاح عن عبقريته، فيخترع سمادًا لشجرة الجميز فتثمر بعد سنوات من الجدب، وينجح فى تقليد نظام صوتى يصدر

الذبذبات نفسها التى تتنادى بها الفئران، فيجمعها تمهيدًا لاصطيادها، مخالفًا بذلك وصية أمه بإخفاء أمر ذكائه حتى لا يسقط فى براثن أعداء الذكاء.

وتسعى الدكتورة وهيبة (خطيبة نبيه) إلى اختراق نظام العفش المعرفى، مثل فيروس الكومبيوتر، عن طريق الجنس، توطئة للسيطرة عليه، وإجباره على توقيع عقد احتكار لأفكاره، بينما ترسل الدول المتقدمة مندوبيها لشراء العفش فيما يشبه المزاد.

وفى غضون ذلك ترسل الدولة المصرية مندوبها الذى يحدث العفش عن أرض الوطن وزرعه ونيله وضرورة الولاء والانتماء، وإسهامه فى حل جميع مشكلات البلد وأولها تحديد ورسم خريطة الآثار المصرية المدفونة، وأنه يضمن له تعيينه كموظف حكومى ببضع مئات من الجنيهات، بينما تعرض الولايات المتحدة واليابان وهولندا عشرات الملايين لاحتكار قدراته العقلية، وبالطبع إذا لم يقبل سيصبح هذا إعلانًا بعدم وطنيته أو ولائه!

وفى كل مراحل صراع العفش مع عناصر واقعه السياسى والاجتماعى، تبرز شخصية (بتعة) ابنة خالته التى تصبح بمثابة الضمير الذى يكبح اندفاعه فى طريق يتناقض مع ما تمليه أخلاقه أو ارتباطه بالناس فى قريته، وتبدو وكأنها الوحيدة التى تمثلت ـ على الرغم من تخلفها العقلى ـ كل أفكاره وكلماته، والتى نجحت فى أن تدفعه لمواجهة مسئولى الدولة حين يرفض أن يعطيهم حلول المشاكل أو خريطة الآثار، إلا بعد أن يصارحوه بنياتهم فى استخدامها، وما إذا كانت لمصالحهم أو لصالح الناس، ويواجههم بأن حل مشاكل البلد يبدأ بالتخلص منهم، فهم يريدون سمكًا دون أن يصطادوه، ويتهمونه بالجنون، فيدمر نظامه المعرفى حماية لحقوق الناس، ويغلق ملف التفكير، ووجع الدماغ، ويفتح ملف البلاهة!

المسرحية ـ على هذا النحو ـ تشمل أربعة أنساق أساسية للصراع نسجها لينين الرملى ببراعة مطلقة، أولها صراع العبقرى (العفش) مع نصف الموهوب (الغتت) الذى يحترق ـ فى كل لحظة ـ تحت وطأة إحساسه بالعجز، وعدم قدرته على التفكير الخلاق، ويحاول معرفة سر التفكير أو طريقته من دون أن يفهم ضرورة الالتجاء للعلم أو الاعتصام بقيمته.

والثانى هو صراع عاطفى بين محور أخلاقى تمثله (بتعة)، ومحور غير أخلاقى تمثله (د. وهيبة).. الأول تسعى بتعة ـ عبره ـ إلى استثمار العبقرية لصالح الناس، والثانى تسعى وهيبة ـ عبره ـ إلى الاستئثار بالعبقرية لصالحها.

والثالث هو صراع التوظيف بين الدولة المصرية ومندوبى الدول الأجنبية، ويستهدف الاستحواذ على عقل العبقرى واستخدامه، وتبرز على هامش هذا الصراع نظرة الإدارة والبيروقراطية المصرية للموهوبين، ومحاولتها سحق إرادتهم أو سلبها حقوقهم تحت لافتات من طراز الانتماء أو الوطنية.

ثم كان النسق الرابع للصراع نسقًا جماعيًا غير مادى يبرز فى التضاد أو التناقض بين قيم التخلف وقيم العلم عند الناس، أو فى تناقض أو تضاد مصالحهم مع مصالح الإدارة، أو فى تناقض أو تضاد فكرة التسلطية مع فكرة الخضوع فى نمط علاقتهم السائد بالإدارة، أو التضاد والتناقض بين ما يريدون وما يفعلون.

وقد نهضت كوكبة الممثلين ـ الذين أدوا هذا العرض ـ بمسئوليته تمامًا، وبدوا متوحدين ـ ربما أكثر من أى حالة ظهور سابقة لهم ـ مع فكر العمل الذى يقدمونه ومنطوقه، أشرف عبد الباقى (العفش)، هالة فاخر (بتعة)، هانى رمزى (الغتت)، ماجدة نور الدين (د. وهيبة)، وباقى ممثلى العرض جميعًا.

وكان المخرج محسن حلمى ناجحًا فى التجاوب الصعب مع الإيقاع شديد السخونة لجمل الحوار وحركة الأحداث، باستثناء بعض الإطالة فى فصل المسرحية الثانى.

ويبقى أن لينين ربما يكون الشخص الوحيد الذى لا يعرف تمامًا حجم الخوف الذى تثيره أعمال الأذكياء فى نفوس أنصاف الموهوبين، فهو يستشهد فى مقدمة إحدى مسرحياته بمقولة لكاتب أجنبى تقول: «إن الكتابة وسيلة خرافية لاحتواء الرعب»، ويرجو قارءه ـ بعد ذلك ـ أن يشفق على رعبه !!!

١٢ مارس ١٩٩٥

مصطفى حسين
والبحث عن المصريين المحدثين

أى الصور الأربع هى المدانة؟ «فيليبون (١٨٣١) فى محاكمة رسوم دومييه ضد الملك لوى فيليب».

«جتنا نيله فى حظنا الهباب!» اللازمة اللفظية لشخصية قاسم السماوى الحاقدة التى يرسمها مصطفى حسين.

. . . . . .

نظرة متمعنة فاحصة إلى التراث الإنسانى من رسوم الكاريكاتور، تكشف عن كونها وثائق للتأريخ السياسى والاجتماعى، ووسيلة بالغة الدقة تضع يدنا على الأعراف والتقاليد السائدة، بل واللغة المتداولة فى كل عصر من العصور.

فمن جيمس جيلراى إلى رونالد سيرل، ومن توماس ناست إلى جيرالد سكارف، ومن صاروخان وعبد السميع إلى صلاح جاهين ومصطفى حسين، نحن أمام فيض هائل من عمليات وصف الناس والشوارع للبلاد والشعوب، يمارسها هؤلاء المشاغبون الفلاسفة، رسامو الكاريكاتور، أكثر الفنون شعبية وديمقراطية.

وبعد تاريخ حافل صاخب للكاريكاتور المصرى، ومواقف عنيفة ضد الاستبداد السياسى أو الغطرسة الاجتماعية، يأتى مصطفى حسين ليحتل الصدارة لكوكبة الرسامين المصريين فى عقدى الثمانينات والتسعينات، وينفرد بمقدرة خارقة على نقل ملامح البلد والشعب، مصر والمصريين.

استخدم كاريكاتور مصطفى حسين ـ فى تعبيره عن أفكاره ـ لغة شعبية دارجة، وتعليقات طويلة، وحوارات متبادلة بين شخوص الرسم، ولازمات لفظية متكررة، وفتح هذا الأسلوب الباب أمام مناقشات نقدية صاخبة حول قيمة كوميديا الموقف، وقيمة كوميديا اللفظ، وما إذا كان التعليق المطول أو المفرط فى

عاميته لصالح انتشار الرسم الساخر أم ضده، وما إذا كان الرسم بدون تعليق هو الأرقى من الوجهة الفنية والفكرية أم أن تأثير الرسم الساخر ـ بغض النظر عن وسيلته فى إحداث التأثير ـ هو العنصر الحقيقى الجدير بالاهتمام فى عملية تقويم رسوم الكارتون؟!

انتشار شعبى:

والواقع أن كل هذه المجادلات كانت تفضى ـ فى النهاية ـ إلى التسليم المطلق بشعبية رسوم مصطفى حسين الكاسحة، والاعتراف الكامل بقدرة الرسام التعبيرية التى مكنته من خلق «كود» خاص بينه وبين المتلقى يتجاوز حواجز اللغة، كما يتجاوز التقسيمات الكلاسيكية لوسائل التعبير التى يستخدمها الكاريكاتور فى إبراز فكرته وتوصيل مضمونه.

ومقارنة بين فكرة الكوميديا على المسرح، والكوميديا على صفحات الجرائد يمكن أن تضع أيدينا ـ بالضبط ـ على المعنى المقصود بقدرة الرسام التعبيرية وتجاوزها حدود اللغة واللفظ.

فالكاريكاتور الصحافى هو تجميد لحركة حية، على حين أن الكاريكاتور فى المسرح هو تحريك لوقفة متجمدة، وعلى حين تزخر أعمال برنارد شو وبيكيت المسرحية بمواقف تسعى إلى الإضحاك من دون الاعتماد على اللفظ، فإن رسومًا كاريكاتورية كثيرة حاكت هذا الأسلوب.. وعلى سبيل المثال حين رسم سيرل غرفة تركها صاحبها لتوه خالية، بعد أن كتب على جميع جدرانها معادلات حسابية معقدة ومتشابكة، ثم كانت النتيجة النهائية للمعادلات هى: صفر، أو أن يقوم الرسام الفرنسى المعاصر شافال برسم موكب لرئيس إحدى الدول وحول عربته الدراجات البخارية وهو يرفع قبعته محييًا شعبه الذى يطل عليه من خلف قضبان السجون.

إلا أن مصطفى حسين يعلن بوضوح من خلال رسومه أن المضمون يمكن أن يصل بوسائل عدة، سواء كان الرسم ذاته أو الجمل المصاحبة، كما أنه يؤكد على أن التأثر بمدرسة أو أسلوب مسرحى معين فى الكوميديا لا يعنى أنه الأسلوب

الوحيد، بل إنه فوق هذا يستخدم أساليب ذات أصول مسرحية ـ أيضًا ـ فى تقديم فكرته، ولكنها تعتمد اعتمادًا كاملاً على اللفظ!

مسرح:

من هذا استخدامه أسلوب الأحاديث المسرحية الجانبية الذى يفترض أن أحد الممثلين يقول عبارة لنفسه يسمعها الجمهور ولا يسمعها زميله على المسرح، كتلك العبارات التى تقولها شخصية قاسم السماوى ممارسة حقدها على شخصيات لا تسمع عباراتها، وإنما يقرؤها المتلقى قارئ الصحيفة.

ومن هذا ـ أيضًا ـ استخدامه أسلوب المرجع، وهو أسلوب درامى يعتمد على إثارة الضحك بالتراكم عن طريق تكرار بعض اللازمات اللفظية مثل لازمة: «جتنا نيلة فى حظنا الهباب» التى ترددها شخصية قاسم السماوى.

أما القضية الثانية التى أثارها النجاح الشعبى الكاسح لرسوم مصطفى حسين فهى استخدامه عددًا كبيرًا من الشخصيات والرموز الثابتة، وهى الشخصيات التى أصبحت جزءًا من الوجدان الشعبى فى مصر الثمانينات والتسعينات، وصورًا نمطية دقيقة تصف طوائف من الناس، أو أشكالاً من سلوكياتهم، وتستخدم كتعبير متداول بين الجمهور حتى فى سياق آخر غير سياق رسوم مصطفى حسين ذاتها.

والحقيقة أن مسألة شخصيات مصطفى حسين الثابتة ورموزه تثير قضايا عدة:

* تراث مدرسة صحيفة «أخبار اليوم» فى الكاريكاتور الذى يعتمد على تقديم عدد كبير من هذه الشخصيات النمطية الثابتة، وبدأ محمد التابعى هذا الأسلوب مع الرسام الأرمنى أليكس صاروخان، ثم مع الرسام عبد المنعم رخا، وواصلت «أخبار اليوم» الأسلوب نفسه من خلال كاريكاتور مصطفى حسين.

* قدم مصطفى حسين شخصيات ثابتة مسماة مثل: حمودة القفل، أو عبد الروتين، أو قاسم السماوى، أو عزيز بك الأليت، أو كمبورة، أو غيرها ليعبر عن الأنماط الاجتماعية التى يود توجيه سلاح النقد الحاد إليها، أو لينسق مع بعض الشعارات السياسية للنظم التى يؤمن بها أو تروج صحيفته لها، فهذا حمودة القفل يظهر بعد شعار الثورة الإدارية الذى رفعه الرئيس السادات، وهذا

قاسم السماوى يظهر بعد شعار مجتمع الحب لا مجتمع الحقد الذى رفعه الرئيس السادات أيضًا، وهكذا، ولكنه ـ بعيدًا عن هذا ـ عنى بإبراز نمط الملامح والحياة الاجتماعية فى مصر من خلال الشخصيات الأخرى غير المسماة التى تزخر بها رسومه وتظهر قدرة الكاريكاتور على أن يعكس سمات الشخصية القومية فى مجتمع بعينه، وفى لحظة زمنية بعينها، فالمعروف أن الشخصية القومية هى السمات النفسية والحضارية والاجتماعية لأمة تتسم بثبات نسبى، يمكن عن طريقها التمييز بين هذه الأمة وغيرها من الأمم، «وسمات الشخصية القومية ليست وراثية وإنما اجتماعية، بمعنى أنها تخضع للتغيير الذى يمكن أن يكون من النقيض إلى النقيض».

وبهذا المعنى ذاته تبرز أهمية الدقة التى تعبر بها رسوم مصطفى حسين عن حال الناس وملامح حياتهم وأشكال ملابسهم وطرائق سلوكهم ومستوى معيشتهم، وأفكارهم، وردود أفعالهم وعواطفهم وانفعالاتهم فى مصر. . إذ أن هذه الرسوم تحولت شيئًا فشيئًا إلى دراسات اجتماعية للسمات الجديدة التى حلت بالشخصية المصرية فى عقدى الثمانينات والتسعينات، وللعلاقة بين هذه السمات وبين أحوال الناس فى بر مصر، والمحيط الاقتصادى أو الاجتماعى أو الدينى أو القيمى.

أما القضية الأخيرة التى أثارها النجاح الجماهيرى الكاسح لرسوم مصطفى حسين فهى قضية انفصال الفكرة عن الرسم، وهو الوصف الذى أطلقه بعض النقاد على وجود مجموعة من واضعى الأفكار فى «أخبار اليوم» يزودون الرسام بها لتنفيذها، وهو ـ أيضًا ـ اعتبره النقاد عيبًا أو نقطة ضعف فى كاريكاتور مصطفى حسين.

والواقع أن هذا الأسلوب معمول به فى كثير من الحالات التى نعرفها عن الرسامين الأجانب، بل وحتى حالة كتاب الأعمدة، وهو تقليد لا يمثل نقطة ضعف إلا حين يقوم على إملاء الفكرة للرسام، ولكنه لا يكون كذلك حين يعنى اشتراك مجموعة من الساخرين فى توليد فكرة، أو فى تفعيل خاطر ساخر ما يؤدى إلى ظهور الفكرة فى شكلها النهائى بعد عدد من التحويرات والإضافات التى قام بها المشاركون فى هذا العمل، ومنهم الرسام نفسه، إذ أن الانفصال بين

الفكرة والرسم يتحقق فى الحالة الأولى وليس فى الحالة الثانية.

وربما تكون مقولة النقاد صادقة فى حالة صاروخان أو فى حالة رخا، ولكنها ليست منطبقة على حالة مصطفى حسين.

فقد كان رخا منفذًا للأفكار التى تملى عليه فحسب، وهو يقول: «إن مصطفى أمين هو فابريكة رسوم كاريكاتورية، نلتقى فيظل يتمشى فى حجرته واضعًا إصبعيه فى صديريته ثم يمليني، وقد يعطينى فى خمسة دقائق أفكارًا لخمس صور ولا أدرى كيف عثر عليها».

كما يؤكد أليكس صاروخان المعنى نفسه حين يعلن ارتباط رسومه الكامل بمحمد التابعى، حتى فى طريقة دراسته ملامح الشخصيات توطئة لعمل بورتريه لها.

أما مصطفى حسين فهو جزء محاور ومناقش ضمن مجموعة كانت تضم محمد عفيفى ومأمون الشناوى ومصطفى أمين وأحمد رجب، وأصبحت تقتصر ـ الآن ـ على مصطفى حسين وأحمد رجب.

ولعل ذلك يفسر ظاهرةً غمضت على الكثيرين، وهى هذا التناغم الهارمونى الواضح بين الرسم والفكرة عند مصطفى، وهو الأمر الذى لا يتحقق إذا كانت هناك انفصالية كاملة بين المفكر والرسام كما فى الحالات التى أوضحناها سابقًا.

وأخيرًا، لابد أن هذا الرسام يشعر برضًا شديد حين يتمثل شخصياته الثابتة تحيط به أطيافها ليحرضها ويدفعها إلى مزيد من النقد الاجتماعى، بعد أن تحولت معظم هذه الشخصيات إلى قيادات جماهيرية خفيفة الدم يردد الناس من ورائها كل ما ترغب منهم فى أن يرددوه، ويصبح الجمهور صورًا متكررة منها، بحيث إذا أراد أحد المستهدفين بالنقد الاجتماعى أو السياسى محاسبة المسئول عن هذه الرسوم لا يعرف أيًا منهم هو المدان!

٥ فبراير ١٩٩٥

أحمد جابر

وحدة الفنون موضوع طرق عقول كتائب متعاقبة من الفنانين والنقاد.

وأظن أن هذا الفنان السودانى الجميل خرج إلينا من مربع وحدة الفنون، ولكنه سار فى هذا الطريق، ربما إلى مسافة لم يسبقه الكثيرون إليها.

فقد أقام معرضين: أحدهما بعنوان «الرجال فى شعر إليوت» فى يوليو ١٩٩٢، وثانيهما «المرأة فى شعر إليوت» فى يوليو ١٩٩٣، وكانا تحت رعاية المجلس البريطانى فى الخرطوم، كما كان أولهما بالتشارك مع الدكتور أحمد محمد شبرين أحد كبار النقاد فى السودان، والذى اشتهر بدراساته النقدية حول شعر شكسبير، وهو كذلك رائد تشكيلى أسس مع الفنان الصلحى ما يسمى بمدرسة الخرطوم الفنية.

والموضوع ليس قدرة أحد جابر على المزج بين التأثيرات البصرية فى الكتلة، واللون، والمساحة، والملمس، والنور والظل، والفراغ، وبين عناصر أدبية تنتمى إلى اللفظ، والجملة والسياق، والدراما، بالاستلهام (كما فى حالة إليوت أو مشاركة شبرين عن شكسبير)، ولكنه فى الواقع يتجاوز هذا ـ بجمعه شخصيًا بين القدرة على الرسوم وعلى الكتابة كليهما ـ فهو يبدع فى الرسم بأسلوب تشعر أمامه أنك قادر على ترجمته ـ فى اللحظة ـ إلى نص أدبى.

بمعنى آخر، فإن الفنون عنده هى (وحدة)، وليست عملية (توحيد)، فالتوحيد يفترض الانفصال بين ألوان من الفن يتم الجمع بينها عبر رؤية فلسفية، هيولية، كونية واحدة (كمثل حالة البيان المشترك الذى أصدره الشاعر جان كوكتو مع التشكيليين: بيكاسو، وبراك، وجوان جرى، بعد الحرب العالمية الأولى فى مقهى صغير بمونمارتر فى باريس) إذ كان هذا الإعلان الإبداعى الأشهر الذى مهد الطريق أمام مدارس الفن الحديث بظهور التكعيبية، ينطلق من أرضية (توحيدية)، أما مع أحمد جابر الفنان الذى يعيش فى أواخر القرن العشرين وليس فى بدايته، ويستقبل الألفية الثالثة حاملاً على كاهله مفردات نظرية كاملة

عن الإبداع، فالموضوع كان جد مختلف، إذ أن هذا الفنان التشكيلى كاتب أيضًا، وهو ليس بحاجة إلى توحيد أدواته، لأنها ـ بالطبيعة والضرورة معًا ـ تصدر عن رؤية واحدة وعبر تيار وعى واحد، وتتلامس أو تتقاطع مع رؤى وأفكار المتلقين فى لحظة واحدة، بطريقة واحدة، وربما بأثر واحد، وبحيث يمكن أن تحل الكتابة مخل الرسم، أو يحل الرسم محل الكتابة تعبيرًا صافيًا عن علاقة تبادلية شعورية وعقلية فى التعامل مع المحيط.

ولكن هذه ليست عملية المزج الوحيدة فى الحالة الإبداعية لأحمد جابر، إذ هناك مزج آخر يفصح عن نفسه فى أعماله فى متواليات رؤية تتكاثر ـ بشكل مثير ـ حتى لتبدو الإحاطة بآفاقه أمرًا شديد الصعوبة، إذ تمتزج الرؤية الحديثة عنده بمفردات تراثية وبيئية موغلة فى القدم، نوبية أو فرعونية، وتختلط ـ جميعها ـ بذلك العالم الغامض الموحى بالسحر، والوشم الذى يحمل أعمال جابر برموز وطلاسم يبدو فكها، كما تبدو قراءتها، مدخلاً إلى ساحات تسلمك كل واحدة منها إلى واحدة أكثر رحابة، وتكتشف فيها جوانب هذا الحضور الطاغى للغيرية التى تدخل فى حوار مباشر مع كلمته المرسومة أو رسمه المكتوب، عبر عدة مستويات للفهم، تزداد اتساعًا كلما ازدادت نظرة المتلقى اتساعًا، ومقدرة على التجاوب مع سحر الإيقاعات الغامضة والرموز المرصودة فى هذه اللوحات والأعمال العبقرية.

ليس غريبًا أن تحتوى أعمال جابر كل هذه المعانى، إذ إنه كان واحدًا ممن خرجوا من مدرسة صحيفة «نيوهورايزون» التى كانت تصدرها دار السودان للطباعة والنشر بالإنجليزية، ومجلة الخرطوم التى كانت وزارة الثقافة السودانية تصدرها، والتى حاور فيها أحمد جابر (فى عمل بحثى علمى.. أكرر علمى.. للبحث عن حدود النظرية، وتشكيل رؤيته وفقًا لمضامين ومعايير فلسفية) عددًا كبيرًا من الكتاب والفنانين السودانيين أمثال: الطيب صالح وعثمان وقيع الله وأحمد شبرين.

ولم يكن تعبير أحمد جابر عن أشعار إليوت أمرًا مستغربًا، أو تعبيرًا عن حالة افتعال صلة، إذ أنك طوال مشاهدتك لأعمال جابر تستمع إلى صدى ذلك

الصوت الداخلى فيها، والذى يشبه الطبول الإفريقية وإيقاعات البونجو.

ولأن الإيقاع فى العمل التشكيلى عنصر أساسى فى القيم الإبداعية السائدة داخل العمل، فقد كان طبيعيًا أن تنشأ الصلة مع الشعر ـ بالذات ـ بأوضح من الصلة مع أى فرع آخر من فروع الفنون، ثم لأن الإيقاع فى أعمال أحمد جابر جاء إفريقيًا يسوده (التنوع أو الاختلاف فى الوحدة) بمعنى المزج والتداخل بين إيقاعات مختلفة داخل وحدة تتمثل فى إطار خارجى واحد، وليكن النغمة الإيقاعية الأكثر وضوحًا والأكثر استمرارية، فيما تتغير الإيقاعات الأخرى.. لأنه كان كذلك، فقد كان من السهل تعبيره عن أشعار ت. س. إليوت، التى بطبيعتها السرمدية التجريدية تعمد إلى خلق إيقاعات غير منتظمة تشيع منها وتذيع، وهى إيقاعات شديدة الشبه بإيقاعات أحمد جابر.

ألوان لوحاته الشفافة (الحمامتان ـ أو وجوه النوبة المتداخلة) لها نفس درجات الألوان على جدران معابد النوبة الفرعونية القديمة.

وزخارفه الممعنة فى التفاصيل ومعاملات ارتباطها، تزيد إحساسك بذلك الطقس الإبداعى الجميل، وتزيد شعورك بأنك امتلكت مفاتيح طلاسمه.

جائزة المولد الكبرى فى السودان عام ١٩٩٣، وميدالية بينالى القاهرة دورة ١٩٨٤ من مصر، وذهبية بينالى الشارقة عام ١٩٩٣، وجائزة نوما العالمية لرسوم كتب الأطفال (فازت بها قصته «السر» عام ١٩٩٢، ثم «من الطلاسم إلى الجن» عام ١٩٩٤ من قبل المركز الثقافى الآسيوى/ الباسفيكى لليونسكو باليابان)..

كلها ترصع أعماله التى تبدو ـ مرة أخرى ـ فى حضور طاغ للغيرية يدخل فى حوار مباشر مع كلمته المرسومة أو رسمه المكتوب!!

٤ مايو ١٩٩٨

ماجدة الرومى

«كان ياما كان.. فى سالف العصر والأوان».

عاش المصريون والعرب زمنًا، لا يقنطون ـ فيه ـ ولا يجزعون، ولا يستهولون ولا يستكثرون على شاب صغير يستقبل الزمن، أو بنت نضرة طازجة تحتضن أحلامها البسيطة والصغيرة، أن يحتلا دائرة الضوء، وأن يحتفل بهما المجتمع كله، بما فيه النخبة الثقافية والفنية التى ـ من عادتها ـ التمنع على أى احتفال، حيث لم تكن العقد قد استحكمت ـ بعد ـ كما لم تكن الروح الإجرامية الراغبة فى خنق المواهب وحصارها وسحقها وإخضاعها لديكتاتورية السن، قد رفعت ألويتها فوق القلعة بعد نجاحها فى غزو نفوسنا، وانتصارها على أجمل ما فى حياتنا، ألا وهو منظر «ورد الجناين»، الصاعدين، المغردين، الموهوبين، المتجددين.. الشباب.. وهم يستقطرون أرواحهم ومشاعرهم، إبداعات بديعة تضفى على حياتنا جمالاً هو السعادة، وتضفى على حياتنا قيمة هى التجدد.

.....

وفى منتصف السبعينيات، وتحت مظلة هذا المعنى، كانت ماجدة الرومى، وكان هشام سليم شابين فى العشرينات يحتلان ساحة البطولة قبل ليونارد كابريتشيو وكيت ونسليت بأكثر من عشرين سنة، وفى شريط سينمائى جميل، ومفعم بالحزن والشجن، اسمه: (عودة الابن الضال) من تأليف وأغانى صلاح جاهين وإخراج يوسف شاهين، وهو الفيلم الذى انتهى بمذبحة شكسبيرية مرعبة، خرج ـ بعدها ـ الشابان الطفلان يحاولان خلق مستقبل مختلف، ويستحيلان طاقة تغييرية تواجه التخلف، والقهر، ووحوش الماضى ودیناصوراته التى تحاول اغتيال الزمن الآتى.

يومها شعرنا ـ كلنا ـ بتوحد شديد مع صوت ماجدة الرومى، ومع أدائها التمثيلى.

تقافزنا حولها واستدعينا عشرات الصور عن طفولتنا، ونحن نستمع إليها تغنى من ألحان سيد مكاوى «باى باى.. يا مدرستنا».

وشاركناها صرختها التى تشرخ القلب: «لسه الطيور بتزن والنحليات بتطن.. والطفل ضحكه يرن.. مع إن.. مش كل البشر فرحانين» من ألحان كمال الطويل.

واندمجنا معها نشارك فى اللحن الجماعى الإثارى العبقرى لبليغ حمدى «الشارع لمين.. الشارع لنا».

كنا نشعر أننا أمام مغنية عظيمة، ولكن شيئًا ما كان ينقص صيغة ماجدة الرومى لنشعر بأنها بلغت حد الاكتمال، وبأننا نستطيع أن نقول بارتياح: نحن أمام صيغة مستقرة جدًا، لما يمكن أن نطلق عليه صوت المستقبل.

ربما كان هذا الشىء الناقص، هو أنها غنت بالعامية المصرية ـ وقتها ـ من دون أن يكتمل إحساسها بمصر!

فمصر وغناؤها موضوع كبير، والتعامل مع ظاهرة مصر بأسلوب (سياحى) قد ينتج فنًا، وقد ينتج فنًا جميلاً، ولكنه دائمًا يفتقد شيئًا تظل تبحث عنه، إلى أن تكتشف أن الفنان قد يكون عاش فى مصر، إلا أن مصر لم تعش فيه!!

وظللنا بعدها نتتبع أخبار ماجدة الرومى، ونستمع إلى تسجيلاتها فى بيروت، أو فى الإمارات، ونراها تكبر، وتنضج، ويزداد أداؤها «تعبيرية» ويكتسى جمالاً واستقلالية.. إلى أن وقعت الواقعة.

والواقعة كانت التقاءها بالشاعر الكبير عبد الرحمن الأبنودى، والحقيقة أن أى مطرب عظيم، يظل يبحث طوال طريقه الفنى عن لحظة بعينها، تجىء أو لا تجىء، تطلق طاقاته الشعورية عند نقطة حدها الأقصى، وتخلق من أدائه سمتًا وشخصية غير مسبوقين، وتجعله طرفًا ليس فى أداء غنائى، بمقدار ما يكون طرفًا فى حالة غناء!

فالأداء الغنائى يكون بين مطرب وفرقة موسيقية وجمهور فى مسرح، أو حتى

جمهور أمام أجهزة التليفزيون، أما الحالة الغنائية فتكون التعبير الصوتى عن الأمة أو التشارك معها فى بوح جماعى غنائى عن أفراحها أو أتراحها.

والأبنودى هو ملك (الحالة الغنائية) بلا منازع، وهو قادر على تركيب وتوليف عناصر طقس إبداعى غنائى كامل، يدخله المرء ـ حتى إن لم يك مطربًا ـ فيخرج وقد أصبح أبنوديًا.

هو ابن مخلص لأكاديمية فؤاد حداد الإبداعية.. ألا تذكرون «حروف الكلام» (علمتينى الحرف ـ علمتينى حروف الجر وعلمتينى حروف العطف.. وعلمتينى الحب وعلمتينى العطف.. علمتينى حاجات حلاوتها فوق الحصر، علمتينى ماخافش وأكون قدام الصف.. علمتينى دا كله وأكثر.. ياااا مصر!)

هو.. عبد الرحمن.. القادر على أن يستدرجك إلى أرضيته.. أرضية الحالة الغنائية، ويجعل بوحك الغنائى، فى إطار صنعه، ليصبح الوحيد من وجهة نظره، وينجح فى أن يجعله الوحيد من وجهة نظرك!!!

لقد أعاد اكتشاف عبد الحليم حافظ بقضه وقضيضه، وهيله وهيلمانه يوم غنى ـ للمرة الأولى أغنية الدقائق الثلاثة ـ «أنا كل ما جول التوبة» من لحن بليغ حمدى، وتوزيع على إسماعيل، وأعاد اكتشاف شادية العظيمة الكبيرة فى نفس التوقيت تقريبًا بأغنية «يا اسمرانى اللون» وأزعم أنه أعطى الاثنين امتدادًا، كان من الصعب على غيره أن يعطيه لأيهما.

بعبارة أخرى فإنه قد اكتشف مطربين قديمين، بسكة جديدة.

ثم إذا به يعيد اكتشاف ماجدة الرومى بأغنية قديمة، أو عبر «التوبة» مرة أخرى التى غنتها فى جرش، فرد عليها الوطن العربى كله!!

وفى السكة تعثرت ماجدة، وتعثرنا معها، فى هذا الجدل المتخلف الذى أطلقه متخلفون حول غنائها بالعامية المصرية من عدمه.. وظللنا نبحث عن خيوط تصلنا بصوتها وأدائها العبقرى الذى ينقل إليك تيار إحساس، لا يهم إن كان باللهجة اللبنانية الجميلة ذات الجرس، أو باللهجة المصرية الزعيمة أقرب العاميات العربية إلى الفصحى، أو باللهجات الخليجية، أو الشامية، أو الشمال إفريقية.

إلى أن عثرنا وعثرت على الخيط مرة أخرى، بتوزيع فخيم قشيب للدكتور مصطفى ناجى، وبخشبة تليق بها، ليست أقل من خشبة الأوبرا.. ومرة أخرى كان الأبنودى فى مساندة هذه الموهبة الخارقة يعيد التعارف بينها وبين مصر، ويصلح ما خربه المتخلفون فى علاقتها بجمهور عاشت منذ ظهورها الأول بين (يديه)..

ليس غريبًا أن تتحدث فى كلمتها الراقية.. البليغة.. الرقيقة فى عيد تحرير سيناء عن أن مصر هى «اليد اللى عم بتسلم».. اليد اللى عم بتسند».

كنا نراها وقد كبرت ونضجت.. كما كبرنا ونضجنا.

جزء من شبابنا وقت أن كنا نحتفل ونفرح بالشباب العباقرة الموهوبين، ونفسح لهم مكان الصدارة تحت الضوء.

ثم كان احتفالنا بعودتها بيننا.. حولنا ونحن حولها.. هو بمثابة احتفال باستعادة هذا الجزء الجميل من حياتنا الإبداعية والثقافية.. لنرفع عليه علم مشاعر صافية.. خالية من العقد، ومن الحزازات.. عربية.. مصرية، فرحة بأن مصر أصبحت تعيش فى ماجدة، كما عاشت ماجدة فى مصر!!

٤ مايو ١٩٩٨

سميرة سعيد

عندما لقيتها مع الصديق الفنان عادل مبارز عام ١٩٨٤ للمرة الأولى، كان أكثر ما لفت نظرى فيها أنها ـ بدارج الوصف واللغة ـ «مقاوحة»!!

تعتبر أى حوار مباراة فى «البنج بونج» ينبغى أن ترد فيه الكرة إلى الجانب الآخر من الطاولة.. أو الضفة الأخرى للحوار طيلة وقت اللقاء.. طيلة وقت النقاش!!

أية ملاحظة.. (حتى لو كانت Ser tête تعودت ارتداءها على رأسها فى بداية عمرها الفنى) هى تحد يلزم الرد عليه.. بل وتحتشد للرد عليه.. سواء كان هذا الرد قادراً على إثبات أرجحية قاطعة أم لا!!

(مقاوحة)!!

كان هذا هو أسلوبها الفطرى الذى تسلحت به منذ ظهورها الأول لإثبات الوجود الإبداعى فى زمن التعددية الفنية، فى زمن إطلاق قيم التنافسية إلى حدها الأقصى!

كانت قادرة منذ اللحظة الأولى على لفت انتباه الناس وسط التلوث البصرى والسمعى الناجم من الزحمة الفنية، التى سببها انتهاء احتكار الزعامة الغنائية بالانتخاب البيولوجى فجأة!!

مئات.. آلاف.. يغنون.

الجمهور نفسه يغنى.. تحول من طرف (مشاهد) إلى طرف (مشارك).. كما فى السياسة.. كما فى الغناء، تعددت «النغمات»، وأصبح الظهور يحتاج إلى «مقاوحة» تساند الموهبة، وتساند الاجتهاد.. فقد صار الفوز فى «دائرة» الغناء هو وليد (انتخاب) تحسب فيه كسور النسب المئوية، وليس وليد (استفتاء) كان «الإجماع» صفته الأساسية، وملمحه الرئيسى!

. . . . . .

فى أغنيتها الأخيرة «ع البال» كانت (مقاوحة) سميرة سعيد قد بلغت القمة، فوصلت بظهورها وتميزها ـ بالفعل ـ إلى الصف الأول رغم التدافع بالأكتاف، والتضاغط بالأجسام، ومحاولات المنع، أو الحجب.

الأغنية ـ فى ذاتها ـ عمل لا شبيه له، من حيث قدرته على عكس أجواء وطعوم احتفالات الشوارع الشعبية، التى تشعر ـ فيها ـ أن الغناء قد جاء فيها على أرضية، أو داخل طقس تتعدد مفرداته.. أنت ترى فى هذا الطقس حيل الحواة، وألعاب النيشان.. ومرح البهاليل، وهيبة الخفراء الذين يتفرجون بأكثر مما يحرسون.. وتحلق الناس وتصفيقهم!!!

صلاح الشرنوبى نجح فى هذا العمل، الذى وزعه ـ بعبقرية ـ محمد مصطفى، أن يستخدم إيقاعًا شعبيًا جدًا (طالما استمعنا له فى غناء الترحيلة أو فى غناء أطفال المناطق الشعبية على عربات الكارو فى خروجهم السنوى، احتفالاً بعيد الفطر أو عيد الأضحى أو شم النسيم)!

ولكنه ـ فى ذات الوقت ـ طور هذا الإيقاع حتى ليبدو وكأنه ولد على يديه ابنًا شرعيًا من صلبه الإبداعى والموسيقى!!

وليس الإيقاع فقط، وإنما تلك الونات الموسيقية للوتريات ما بين جملة وأخرى، أسهمت هى الأخرى فى إشاعة إيحاءات جميلة، وأدت إلى خلق تضاعيف لتأثير الإيقاع، أو بمعنى آخر أدت إلى تكاثر التقاطعات اللحنية التى تمتزج ـ جميعها فى النهاية ـ لتقدم هذا الأداء «المتبختر» والسريع جدًا لجمل قصيرة ودالة!!

سميرة ـ نفسها ـ أشاعت فى هذا العمل قدرًا من الحيوية والعفرتة، بما جعل منه نغمة مختلفة جميلة، تزيد من أرجحية نسبتها المئوية فى انتخابات دائرة الغناء.

كانت «ع البال» الحلقة الأخيرة فى سلسلة (المقاوحة) التى بدأتها سميرة سعيد وطورتها عبر أعمال مثل (عاشقة) و(شوق على شوق) و(غابت مراسيلك) و(إشاعات).. ولكنها كانت أكثر حلقات هذه السلسلة كمالاً واكتمالاً.. ولم أستعجب أن يكون ملحنها هو صلاح الشرنوبى، الذى يطور ويكمل تيارًا موسيقيًا عبقريًا وشعبيًا بدأه بليغ حمدى، أحد الذين تبنوا سميرة سعيد ولحنوا لها، وعنها حدثنى بحماس كبير ذات يوم من أيام صيف ١٩٨٤ قبل أن ألقاها لقائى الأول.. وعنها حدثته ـ بعد اللقاء ـ وأظن أنها كانت المرة الأولى التى أصفها فيها بتعبير: (مقاوحة)!!!

٢٥ أكتوبر ١٩٩٨

obeikandl.com

لطيفة

الموسيقار كالكاتب، أحيانًا تلح عليه فكرة معينة ويظل يلاغيها، وتحوم حوله، ويدور على حوافها، ويبتعد كل منهما عن الآخر ثم يدنو، إلى أن يدخل إليها دخولاً صحيحًا.

وواحدة من أكثر هذه الحالات وضوحًا فكرة موسيقية سيطرت على كاظم الساهر، ومؤداها استخدام فصيل من الوتريات فى عزف ونات رشيقة، يتبعها استخدام كتيبة من الكورال فى همهمات هامسة، وأحيانًا زاعقة، بما تتيحه القدرات الكامنة فى أيهما، ثم فى كليهما معًا من تنويعات وتلوينات ليس لها نهاية!!

لقد بدأ كاظم هذا فى أغنية «سلامتك من الآه»..

ثم أتبع فى أغنيته المشتركة مع لطيفة «الإنسان» وهى عن القدس السليبة..

إلى أن تحققت الفكرة واكتملت فى ظهور شديد النضوج فى أغنية لطيفة: «تلومنى الدنيا» من أشعار العملاق نزار قبانى.

.....

وهذه الأغنية ـ فى ذاتها ـ هى المدخل الذى اخترت للحديث عن لطيفة، إذ إننى مؤمن بفكرة عن الإبداع الإنسانى ليس لها أى أساس علمى، وإنما ـ بالقطع ـ لها أساس وجدانى وشعورى، وهى أن أجمل إبداعات الإنسان هى التى تشبهه، وأظن أن «تلومنى الدنيا» تشبه لطيفة!!!

هذا الجرس.. هذا الاسترسال الرنان.. هذه السهولة والانسياب هى خواص صوتها، والتى وظفتها توظيفات متنوعة فى أغنياتها الجميلة.. ذائعة الانتشار.

ولكن فى تلومنى الدنيا نجح كاظم فى أن يضع لاسترسالاتها السهلة الممتنعة ما يمكن تسميته كوابح، ما يمكن وصفه بأنه «ستوبر» بحيث تبدو عملية إعادة

الاسترسال والانطلاق من جديد، بعد هذه الوقفات أو التهدئات، أكثر جمالاً وأكثر إحساسًا، وأكثر شبهًا بلطيفة!!

انظر إلى (مختلف.. عن كل ما خبرته) ستجدها وقفة تقطع الاسترسال الذى ما يلبث أن يعود بعدها متدفقًا سلسالاً، مفعمًا بالحيوية والحياة.

وانظر إلى (لو كنت أدرى أنه) والوقفة التى تليها، ثم تيار صداح موصول من جديد يسيطر على الموقف، ويعلن احتلاله لقلب المستمع مثبتًا عليه راياته، ومقيمًا حول مضاربه، يقول: «عود من الكبريت ما أشعلته».

وانظر إلى (من قبل أن يقتلنى) كيف يتلكأ الإيقاع والميلودى عندها حتى لتشعر أن الجملة مضرجة بالدماء، تجر ساقيها فى مشهد تراجيدى فظيع، ثم ما تلبث أن تقطعها (قتلته) فى شراسة وحزم.

لقد تكررت هذه الآلية الموسيقية كثيرًا فى جسم هذه الغنوة، حتى لتكاد أن تصبح سمتها الأساسية، انظر إليها تتشكل كل مرة بطريقة مغايرة، فها هى لطيفة تطلق (إذا) ممدودة طويلة محلقة، ثم ما تلبث أن تهبط إلى (سميت من أحب أو ذكرته) فى إيقاع أشبه بدق القلب، أو تلاحق الأنفاس.

ثم انظر كيف تبادل الأولاد والبنات ترديد (هذا الهوى) حتى إذا ما تواصلت لطيفة من جديد مع السياق بجملتها (هذا الهوى الذى أتى من حيث ما انتظرته) بدت وكأنها عاصفة المشاعر التى جاءت من بعد طول سكون.

ما أود أن أقوله ـ هنا ـ فى الحديث عن صوت وأداء لطيفة، ومن خلال (تلومنى الدنيا) التى أفصح فيها كاظم عن التحقق الأكثر نضوجًا لفكرة موسيقية راودته فى «سلامتك من الآه» و«الإنسان» هو أن لطيفة بدت فى هذه الأغنية أكثر تأثيرًا وأكثر نفاذًا، لأن هناك موسيقارًا مفكرًا عرف تمامًا كيف يبتكر شكلاً موسيقيًا يعيد ترتيب أولويات هذا الصوت الجميل ويوظف هذا الجرس ـ هذا الاسترسال الرنان وهذه السهولة والانسياب ـ توظيفًا جديدًا، ويمنحه قدرة للتكاثر الإبداعى، يقدم فيها عشرات المساحات الجديدة غير المألوفة فى أدائه.

وتطلع علينا هذه المطربة المتميزة فى تلومنى الدنيا بإبداع يشبهها أكثر، ومن ثم نشعر أنه أكثر صدقًا وجمالاً، وبالذات عبر تلك الآلية الموسيقية الجميلة التى تعتمد الوقفات أو «الستوبر» لتقطع استرسالات لطيفة.. مثلما قالت: «فليتنى حين أتانى زائرًا بالورد».. ثم توقفت.. لتعود محلقة.. مزغردة.. نشوانة.. طربة.. تقول (قد طوقته)..

١٧ أكتوبر ١٩٩٨

obeikandl.com

أنغام

حرت كثيرًا فى تفسير الارتجافات الجيملة، والرعشة المحببة فى صوت هذه المطربة الشابة ذات الأداء العبقرى!

إذا أردت أن تنسبها ـ جميعًا ـ إلى الحساسية فأنت تستطيع!!

وإذا رغبت أن تردها ـ كلها ـ إلى الخوف فأنت تقدر!!

الخوف (كالفرح والحزن والغضب والحسرة والسكينة) مجرد انفعال إنسانى، والصوت المبدع يظل جميلاً بقدر استطاعته أن ينقل ما هو إنسانى، فرحًا ـ كان ـ أو حزنًا أو غضبًا.

ورعشة صوت هذه المطربة الجميل فيها أحيانًا إحساس بالخضوع لسلطة ما، وأحيانًا أخرى إحساس بمقاومة نفس السلطة فى استبسال شعورى، ونضال وجدانى، حتى آخر نفس، حتى آخر مقام!!

هى رعشة الخوف الذى هو إحساس إنسانى لا يجب أن يكون مصدرًا للخجل أو سببًا لمداراة ارتجافات إحساس إنسانى تمتلئ به هذه الشابة الصغيرة، وتنجح كلما غنت أن تنقله إلينا ليمس داخلنا، أو على حد تعبير واحدة من أجمل أغانيها «يصل إلى آخر نقطة فى قلوبنا»!!

قد كان ممكنًا أن أقبلها (هكذا).. أو أقول: «هى رعشة فحسب»، ويظل إعجابى بصوتها وبقدراتها التعبيرية المذهلة كما هو لا يتغير.. إلا أننى ـ باستمرار ـ كنت أشعر أنها على وشك أن تحلق إلى أفق جديد.

. . . . . .

وفعلتها أنغام!!

فبعد أن طالت مراقبتى لها ولصوتها فى أغانيها الجميلة الشهيرة (فى الركن

البعيد الهادى.. وتأمر ياحب.. وأنا وانت ياحبيبى.. ولالى لى.. لالى.. وبارسملك صوره.. وبكره بعيد.. وبتحب مين.. ومن بعيد)، أظن أننى وجدت نفسى ـ وجهًا لوجه ـ أو فلنقل أذنًا لحنجرة، أمام نقلة حقيقية كبرى فى صوت المطربة الموهوبة، والذى استشعرت معه أن هذا الصوت قد تحرر من السلطة المعنوية التى ربما تكون فى شكل حواجز وضعتها هى لنفسها، وانطلق متحررًا يزغرد لنفسه ولحريته، ولتحليقه فى سماء لا تحدها حدود!!

لقد عثرت على نفسها، وعثرنا عليها، وأصبحت واحدة من أكبر طاقات الفرح فى غنائنا الجديد.

الفرح..

هو الفرح الإنسانى.. مصدر القوة.. بل ومصدر (الشجاعة)، والذى نتسلح به فى وجه جيوش الإحباط واستهوال المواجهة.. والخوف!!

وعلى أرضية من ألحان أمير عبد المجيد (وهو ملحن/ قضية.. يحتاج إلى وقفة لوحده، إذ أنه من أكثر ملحنى الجيل الجديد فهمًا لما هو شرقى، وفهمًا لما هو مصرى.. وهو لم يندفع إلى أن يكون شريكًا فى حفل الغناء الحالى الذى يرتدى فيه الكثيرون أقنعة سمتها التماثل وأحيانًا عدم الحقيقية)!!

على هذه الأرضية بدت أنغام حرة.. طليقة.. محلقة.. ومفرحة جدًا!

بل إن هذا الملحن نجح فى أن يورط صوت أنغام فى شعبيات عجيبة جدًا، بالنسبة لصوتها الذى انخرط من قبل فى غناء تطريبى وتقليدى شديد البأس.

إى نعم.. إنها كانت جزءًا من مجموعة غنت لبليغ حمدى (أنا م البلد دى) ووضعت معه قدميها على عتبة الشعبية.

إلا أنها مع أمير «مارست» و«توغلت» و«غرقت» حتى أذنيها فى بحر شعبى ليس له قرار!

انظر إليها فى «ياقلبى يا.. حلمى اللى تاه.. فينك وفينى» تتبع طرق الغناء

الشعبى البديع، الذى يحمل على سلم أنغامه الموسيقى أوسمة الارتباط بالبلد العبقرى، والشعب العبقرى.

هو نفسه الذى تسمعه فى أجران الفلاحين، وحوارى البنادر التى تغص بالناس.. الحقيقيين!!

ثم انظر إليها فى (ليل وفرح)..

إن هذه الأغنية وحدها هى حالة صاخبة من البهجة، فرح سكندرى أو دمياطى.. زغاريد.. وكراسى مرصوصة أمام دوار، أو على أرضية حارة رسمت قوامها ترابيع البازلت، رجال يمتشقون عصيهم الملوية، ويرفعون أطراف جلابيبهم.

السلام المربع (الذى هو بمثابة الفون فار) فى الثقافة الموسيقية الغربية، يظهر ويختفى فى خلفية هذه الغنوة، ثم يأخذ شكله الكامل فى الضفيرة النهائية النغمية التى تغزل خيوط هذا العمل الغنائى الفرح فى نسيج واحد ختامى.

.....

وانظر إليها فى أغنية «بحبك قولها للعالم».. كيف تخلصت من الارتجافات والرعشات لتصدر هذا البيان العاطفى الجميل، شطرة وراء شطرة، وكل منها صدى يرد على نداء (بحبك).. (مايهمكش لو لاموا.. وأيامنا يا عشناهم.. ياخدنا الليل ف أوهامه) وفى خلفية هذا البيان شخبطات ودندنات تلقائية جميلة، تنوع بها بشكل بديع.. أنها لم تتحرر فقط.. بل دخلت مرحلة الإيغال فى الحرية!!

ثم كانت (تقدر على المشوار) للشاعر المبدع جمال بخيت، التى أعتقد أنها واحدة من أجمل الأغنيات المصرية فى العشرين سنة الأخيرة، وهى التى تبادل فيها صوت أنغام حوارًا غنائيًا/ موسيقيًا مع آلة كاملة الهارمونية (بيانو)، وهى ـ لدهشتى ـ لم تكن علامة على تحرر صوت أنغام فحسب، ولكنها كانت كذلك ـ بالمغزى وبالمضمون ـ دليلاً وشهادة وإشهارًا يؤكد أن هذا الصوت لم يعد علامة

تجارية على إحساس الخوف، ولكنه أصبح صنوًا لمعنى الفرح، ولمعنى التمرد..

«لو تقدر يا حبيبى موافقة

أعلنها وأقول إن أنا عاشقه

وأعاند أمواج الدنيا

واتحدى التيار»

ولم أعد إلى حيرتى فى تفسير ارتجافات ورعشات هذا الصوت العبقرى!!

١٦ نوفمبر ١٩٩٨

obeikandl.com

غادة رجب

قبل أن نبدأ..

ربما يفتح الحديث عن غادة رجب (الصوت والأداء العبقريين) بابًا لمناقشة قضية غاية فى الخطورة، امتلأت ساحتها بتخاريف وعقد، وأصبح من ألزم اللزوميات وضع حد قاطع لها.

فحين شدت (ابعد عنى يابن الناس) من ألحان كاظم الساهر، تصاعد لغط نفس التيار القديم الجهول الذى يعمد أصحابه إلى وضع الحواجز وبناء الأسوار بين شخصية مصر، وأحد العناصر التى تشكل نقطة ارتكاز أساسية فى بنائها.

وصرنا نسمع: «كيف تغنى مطربة مصرية بلهجة عربية؟.. أضاقت بها الدنيا حتى تغنى من ألحان كاظم الساهر؟!».. «لقد ضاعت قيادة وريادة مصر.. وسلمنا لهم ـ طواعية ـ بأيدينا اعترافًا ذليلاً بأننا أصبحنا توابع، وبأنهم أصبحوا المتبوعين»!!

.....

وبغض النظر عن لهجة البيانات العسكرية، أو الإعلانات التراجيدية التى تحرص على أن تفوح من بين سطورها رائحة تبدو كرائحة التاريخ، ويذيع من بين كلماتها طعم يشبه طعم الوطنية.. وهى اللهجة التى تتلبس من يتبنون هذه الآراء، ويقاتلون بسيفها.

بغضّ النظر عن هذا كله، فإن هناك ـ إذا تخلصنا من سيطرة العصبية المقيتة، وهى من أكبر مواريث مرحلة القطيعة بين مصر والعالم العربى، وإذا تخلصنا من روح عقد الاستعلاء أو مُركبات النقص التى تسود سلوك الناس، وتركب ظهر الجماعة الثقافية فى فترات الانحطاط ومراحل التخلف ـ هناك عدة نقاط موضوعية، ينبغى أن نتمثلها ونستوعبها لنضعها فى مواجهة مثل هذه المقولات الفاسدة، وبالذات حين تلقى أمام وحول موهبة صاعدة شديدة الأهمية، بغية محاصرتها، أو تعويقها.. تحت مظلة ترفض ما كانت تقبله، وتنكر ما كانت تمارسه فى سياقات زمنية أخرى، وكانت تزينه ـ فيها كذلك ـ برموز التاريخ، وإشارات الوطنية!!

نحن نتساءل ـ أولاً ـ من الذى قال إن الغناء باللهجات العربية، وليس بالعربية الفصحى، هو عيب وخطيئة، ينبغى نفيها أو تبريرها، أو الاعتذار عنها؟، ألم يكن محمد عبد الوهاب ـ شخصيًا ـ هو الذى غنى (خى.. خى.. حبيبى قاسى ليه يا خى) إبان الوحدة المصرية السورية، وألم يكن عبد الحليم حافظ ـ شخصيًا ـ هو الذى غنى (يا هلا) بالعقال والدشداشة و«الصفجة»، وألم تكن السيدة أم كلثوم ـ شخصيًا ـ هى التى غنت بلهجة بادية الشام فى فيلم «سلامة» (غنى لى شوى شوى.. غنى لى وخد عينى)، ومرة أخرى ألم يكن عبد الحليم حافظ ـ شخصيًا مرة أخرى ـ هو الذى غنى بلهجة بدو شمال إفريقيا (الويل الويل يا يُمَّه)؟!!!

ونحن نتساءل ثانيًا: هل إذا غنى مطرب، أو غنت مطربة مصرية بالإنجليزية أو الفرنسية، سيواجه مثل هذه الحرب الضروس من الآراء المسممة، المتدثرة بغطاء التاريخ والوطنية؟.. والرد حاضر.. بالطبع لا، بل لقد حدث ذلك ـ بالفعل ـ ولم نسمع صوتًا لمعترض، أو رأيًا لرافض، سواء من خلال أغنية (يا مصطفى.. يا مصطفى)، أو (TAKE ME BACK TO CAIRO)، أو (فطومة).. إذن هل نفهم أن الغناء باللهجات العربية أصبح غير مقبول فى هذا الزمان من نفس هؤلاء الذين قبلوا به فى أزمان أخرى، كانوا يقبلون فيها كل شىء حتى الغناء بالإنجليزية أو الفرنسية؟

الموضوع ليس لهجة عربية فى مواجهة لهجة مصرية، ولكنه قبول لحزمة ما كان يجرى فى زمن بعينه، ورفض وتسميم الزمان الذى نعيشه، فلو حدث وغنت غادة بلهجة عربية منذ ثلاثين أو أربعين سنة، لسمعنا من يقول: (يا سلام.. انظر إلى تجلى عروبة مصر، وكيف تذوب الذات الشوفينية الحقيرة، فى الوعاء القومى المضىء؟!).. أما اليوم فهذا حرام، وخطأ، وخطيئة..

ومن ناحية أخرى ـ بعيدًا عن هذا كله ـ أما آن لنا أن نتوقف عن تلبيس ما هو سياسة على ما هو فن أو ثقافة جبرًا واعتسافًا؟

نحن نعلم أن الفكر والإبداع لا يعملان فى فراغ، وأن وشيجة ما لابد تربطهما بما يجرى فى ساحة السياسة، ولكن التطرف فى خلق الروابط، ووضع القيود أو السقوف على الفن وعلى المبدعين باسم ما يتصوره البعض (سياسة) أيًا

كانت درجة سطحيته وانحطاطه، أو باسم ما يراه البعض (وطنية) أيًا كانت درجة جهالته وجاهليته، سوف يؤدى إلى إعادة مشاهد مكارثية مؤلمة إلى ساحة الإبداع والفكر، تذكرونها ـ جميعًا ـ حين قسمت وصنفت المبدعين إلى (تقدميين) و(رجعيين).. (أحبابًا للشعب) و(أعداء للشعب)، وأتذكر ـ ضمن هذه التقسيمات ـ أن قائمة الرجعيين كانت تضم السيدة أم كلثوم، والأستاذ محمد عبد الوهاب، والأستاذ توفيق الحكيم..!!

وآخر النقاط الموضوعية التى أثارها الجدل حول غناء غادة (ابعد عنى يابن الناس) من ألحان كاظم الساهر، والتى أدتها بلهجة شعبية عربية، كانت فكرة (القيادة والريادة المصرية) التى يراها البعض غير متحققة إلا عندما تغنى مصر، ويرد العالم العربى عليها.. ودعونى ـ وأظن أن أحدًا لا يستطيع المزايدة علىَّ فى مجال الوطنية ـ أقول ابتداء إن الزمان غير الزمان، وأن شكل القيادة والريادة يتغير كذلك من (المونولوج) إلى (الديالوج)، من الحوار الذاتى إلى الحوار مع الآخر، ففى الأزمان الغابرة كانت المنطقة العربية كلها تستقبل الزمن الجديد، وتحاول النهوض من تخلفها، ولم يكن هناك على الساحة سوى مصر، بنخبتها الثقافية والفنية والإبداعية، فوق نخبتها الفكرية والسياسية، وكانت الآلية التى حكمت علاقة مصر بمحيطها الإقليمى وقتها، أن تغنى مصر ويرد العالم العربى عليها، أو يغنى العرب من مصر (فريد الأطرش ـ أسمهان ـ نور الهدى ـ لوردكاش) ليسمعهم العالم العربى.. وعبر هذه الآلية الفريدة أدت مصر دورها القومى المضىء قائدة ورائدة.

أما اليوم، فلقد أصبحت معظم الحواضر العربية مراكز للإشعاع الثقافى، كل من زاوية، وكل من مدخل، وتبلورت النخب العربية المتعلمة والمثقفة والمبدعة، لتبادل القاهرة الشقشقة والزقزقة، وأصبحت الآلية التى يجب أن تحكم علاقة مصر بمحيطها الإقليمى هى آلية (الحوار) وليست آلية (الإملاء).

وبالحوار ـ لمن يريد أن يفهم ـ تتحقق الريادة، وليس باستدعاء صيغ الماضى الديناصورية التى لا تعترف بتغير الزمن، أو اختلاف الظروف، والتى تحاول أن ترد كل ما حدث فى ذلك الماضى إلى عامل سياسى واحد، وتدين وتسمم حياتنا فى الحاضر والمستقبل، لأن ذلك العامل السياسى لم يعد مسيطرًا علينا، متلبسًا

روحنا، ومن ثم فكل ما نقول، ونكتب، ونبدع، ونغنى، هو بعض (أشياء الزمن الردىء) و(إبداع خائن) و(انسحاب من مربع القيادة).. ومقولات عديدة تشبه ما كنا نسمعه زمان عن (المبدعين التقدميين) و(المبدعين الرجعيين) و(الفنانين أحباب الشعب) و(الفنانين أعداء الشعب).

.....

ونعود إلى غادة التى كان الشاعر العملاق نزار قبانى فى أيامه الأخيرة ينتظر أن أبعث إليه بشريط فيديو لها وهى تغنى (أيظن)..

وقصة هذه الحكاية أننى كتبت فى عمودى الذى ينشر فى الطبعة الدولية من «الأهرام»، وليس فى مصر أو البلاد العربية، فى شهر نوفمبر من عام ١٩٩٧، السطور التالية تحت عنوان (غادة رجب):

«إلى كل القانتين المعتقدين - بقوة - أن الزمان لن يأتى بأفضل مما كان أو ساد فى الماضى، وبأن نبع المواهب قد نضب، وبأن قدرة الجماعة المصرية على توليد المواهب والعبقريات الجديدة قد ضعفت واضمحلت.

إلى كل هؤلاء أهدى هذه السطور، التى أكتبها فى تحية المطربة الشابة الجديدة غادة رجب.

وهذه - ربما - المرة العشرون التى أكتب فيها عن الأغانى، وعن المطربين فى هذا المكان، لأننى - كما رددت كثيرًا من قبل - أعتقد أن الأغانى هى وثائق للتأريخ الاجتماعى، وهى وسيلة التعبير الأكثر وضوحًا فى بلورة الحالة الثقافية لشعب من الشعوب، وإطلاق الطاقات الكامنة فى وجدانه لتحفر مجرى حقيقيًا يشى بطبيعة حالته الشعورية - والسلوكية كذلك - فى زمن من الأزمان.

وأعود إلى غادة رجب، التى تابعتها طويلاً خلال الشهور الماضية، ووجدت أنها صنعت لنفسها (ولا يمكن أن يكون ذلك بغير قصد) مساحة عجيبة تعلن تمايزها فى زمن التشابه، وتبرز فيها خواصها التى تبدو كشغل اليد فى زمن الإنتاج الكبير والأوتوميش.

لقد تمكنت غادة تمكنًا شديدًا من كل فنون التطريب التى عرفتها الموسيقى الشرقية قديمًا، وكان المشهد جد غريب ونحن بصدد الاستماع لمطربة شابة

جدًا، تجيد العفق، وتعرف أين تركز، وتعرف كيف تستلم من الفرقة الموسيقية.

ولكن عبقرية صوت غادة رجب الحقيقية كانت فى أنها طورت أدوات التطريب القديمة ووظفتها - هى بنفسها - توظيفًا عصريًا، بحيث أصبحت هذه الأدوات، على يد غادة، خادمة للمعانى، وليست شكلاً تعسفيًا متصورًا قبلاً، تنحشر فيه المعانى، وتحاول قولبة نفسها على قده ومقاسه.

لقد استمعت إليها - أخيرًا - تغنى (أيظن؟) وهى تلك الأغنية الشهيرة التى شدت بها نجاة منذ أكثر من ٣٥ سنة، من كلمات الشاعر الكبير نزار قبانى (رحمه الله)، وألحان الموسيقار محمد عبد الوهاب.

والأغنية - فى ذاتها - علامة غنائية كبيرة فى تاريخ الطرب الشرقى، إذ أنها النموذج الذى يصعب تكراره مما يمكن تسميته (الأغنية الدرامية) التى تتتابع مشاهدها بين (العرض) و(الذروة) و(إعادة العرض أو الحل)، مثلها كأى عمل مسرحى أو أدبى.. وقد استقطر فيها الأستاذ نزار قبانى الكثير من روحه الشاعرية، وحساسيته المرهفة، بحيث تأرجح شعورنا ووجداننا بين موقف الإحجام والكبرياء (أيظن.. أنى لعبة بيديه.. أنا لا أفكر فى الرجوع إليه)، وبين موقف الدنو (حمل الزهور إلىَّ.. كيف أرده، وصبای مرسوم على شفتيه). وبين موقف العودة (كم قلت إنى غير عائدة له.. ورجعت.. ما أحلى الرجوع إليه)!!

ثم صاغها الأستاذ محمد عبد الوهاب، بسلاسة عبقرية، بحيث بدت وكأنها سيمفونية «للهمس»، تشى فيها كل جملة لحنية بحزمة كاملة من المشاعر.

وكانت عبقرية محمد عبد الوهاب فى صياغته اللحنية للأغنية تكمن فى أنه لم (يلحنها) بعمق.. أو بمعنى آخر كان لحنه عاملاً مساعدًا على تجلى معانى القصيدة، وتأكيد الخلفية الدرامية لمقاطعها دون استعراض عضلات موسيقية، وبحيث بدا هذا اللحن سندًا تلقائيًا لمشاعر طبيعية، تبلورت - فى النهاية - فى شكل موقف واقعى جدًا تشابكت فيه المشاعر وتعقدت.

وها هى غادة رجب، بمساحاتها المخلقة تخليقًا ذاتيًا بين التطريب والعصرية،

تتحول ـ بإمكانيات صوتية كبيرة ومتنوعة جدًا ـ عاملاً مساعدًا يحقق عفوية عرض المشاعر وتلقائيتها، وحقيقية طرح المواقف وواقعيتها.

وأنا متأكد من أنها أثبتت نفسها فى أداء تلك القصيدة المُغَنّاة بأكثر من أصحابها الأصليين (نجاة وعبد الوهاب.. اللذيْن غنياها أيضًا)، واستحال صوتها، كما استحالت مشاعرها، كيانًا فريدًا، يشعر الناس ـ معه ـ أنهم يستمعون إلى أغنية (أيظن) للمرة الأولى فى حياتهم، وينفعلون، ويقاطعون، ويصفقون، كأن الشعر واللحن ـ عبر صوت غادة المعجزة ـ قد فاجأهم ـ للمرة الأولى ـ أو أدهشهم دهشة طازجة لا علاقة لها بخبرتهم الغنائية السابقة، أو تراثهم السماعى القديم، تحية إلى غادة رجب.. وسعادة غامرة لا توصف بمصر، وبالجماعة المصرية القادرة فى كل وقت وأوان على توليد المواهب والعبقريات الجديدة».

. . . . . .

وفى نفس اليوم كلمتنى الفنانة التشكيلية السورية الكبيرة ابتسام الأنصارى، التى كانت بصدد الإعداد لمعرضها فى دار الأهرام بلندن، وأخبرتنى أن الأستاذ نزار ينتظرنى فى جناحه فى مستشفى سان توماس فى لندن.

ـ «لقد أعدت اكتشاف أغنية (أيظن) ـ يا دكتور عمرو ـ بعد ٣٨ عامًا من ظهورها، بما كتبت عن غادة رجب فى عمودك فى الأهرام».

هكذا استقبلنى الشاعر العملاق بمقولة من عيار ثقيل، يتيه أى كاتب بأن يحملها على صدره كوسامٍ ليس لوزنه الإبداعى والفنى نظير!

وكأننى أردت استيضاحه فسألته: «كيف يا أستاذ نزار»؟!

فأجابنى: «لقد وضعت يدك على الجانب (الدرامى) فى هذه الأغنية، وهو مالم يفطن إليه كل من كتبوا عنها منذ أذيعت للمرة الأولى عام ١٩٦٠»!!

ثم أضاف: «ولكن أخبرنى أنت عن صوت غادة رجب كيف غنتها؟».

فأجبته: «غنتها فى تبتل حقسيقى، وضراعة وجدانية، وذابت فى معانى القصيدة، ونغمات الميلودى، فيما بدا وكأنه حوار ذاتى، حَوَّل كل الموجودات حوله إلى ضبابيات باهتة، بينما أصبح ـ هو ـ بكلماته وحروفه الألوان الحقيقية والأحاسيس الحقيقية».

وطلب منى الأستاذ نزار أن يسمعها، فأرسلت إلى القاهرة أطلب شريط فيديو لغادة وهى تغنى «أيظن؟». . مسهمًا فى أن أصل بتبتلها الغنائى إلى مسامع صاحب القصيدة، وكأنى بهذا أدفع بها إلى أفق جديد عبر بوابة ذهبية تستحق أن تمر منها!

. . . . . .

ولم تك (أيظن) هى العمل الوحيد الذى تأملت من خلاله موهبة غادة العبقرية، إذ أن هذه المطربة ـ التى حصلت على جائزة الميكروفون الذهبى من مهرجان عمان للأغنية عام ١٩٩٥ ـ قد تمتعت بأن تطل على الناس من شرفات تلحينية واسعة وفضفاضة، (وأنا أعنى بهذا الموسيقيين: د. جمال سلامة ـ محمد على سليمان ـ رضا رجب ـ عمار الشريعى ـ محمد سلطان ـ حلمى بكر ـ ثم ـ أخيرًا ـ المرحوم سيد مكاوى فى «أضيع من إيديك»..).

وعبر هذه الإطلالة القشيبة التى دشن فيها عمالقة الموسيقى هذه الموهبة الجديرة بالاحتفال، أعلنت غادة الصغيرة/ الكبيرة أنها دولة غنائية موسيقية ذات سيادة لها علم وجيش!!

إذ أنها صاغت لنفسها ملامح أسلوب متميز ـ كما قلت ـ فى زمن التشابه. انظر إليها وهى تؤدى ثائرة صاخبةً كموج البحر (سؤالك يا حبيبى مالوهش عندى رد . . . وطلبك يا حبيبى من أول كلمة رفض). . انظر إلى حركة اليد عند هذه المطربة وهى تغنى، وستدرك ـ من اللحظة الأولى ـ أنها تستحيل كتلة من الأعصاب على صغر سنها وخبرتها، تنطق بكل شىء فيها بصدق مدهش مخيف، معبرةً عن أعقد المشاعر، ثم انظر إليها ـ مرة أخرى ـ متألمةً هامسةً: (ولسه فيه آلام بتولد الجراح).

فى لحظة الثورة. . وفى لحظة الألم الهامس، تشعر بغادة كيانًا إبداعيًا ليس له مثيل.

مصممة ـ هى ـ على الدفاع عن حدودها الإبداعية، كدولة غنائية مستقلة ذات سيادة. . ونحن ـ كذلك ـ مصممون!!!

٩ مايو ١٩٩٨

مها البدرى

إذا كان ارتداء رباط العنق مازال علامة على الرزانة التى تصبح النسق الرئيسى للتصرف، فى الطريق إلى حضور المناسبات الهامة.

إذن...

فارتدِ رباط عنقك وأنت تستمع إلى هذه المطربة الشابة العبقرية !!

.....

فأنت معها ـ فى المقام الأول ـ فى حضرة صوت، هو ـ بذاته ـ كرنفال كامل تتعدد فيه الطبقات، كما تتعدد المهارات والأدوات.

وأنت معها ـ فى المقام الثانى ـ جزء من طقس إبداعى، وغنائى، فيه كمية هائلة من الاستدعاءات القديمة والجميلة (ماكينة الخياطة.. حواديت الجدة.. غية الحمام.. مطحنة البن.. مدفأة الكيروسين.. الجرامافون.. الجهنيمة على أسوار البيوت.. لمبة الجاز.. صوت «أفراح القبة» يأتيك من بيانو الجيران).. وهى الاستدعاءات التى نحترمها ـ جميعًا ـ كونها جزءًا من عملية إعادة بنائنا للحاضر أو تطلعنا إلى المستقبل، فهذا الجيل الطالع، الذى نحتفل فى هذه المساحة بنجومه ورموزه، لم يَخُنْ مفردات الماضى كما خانتها أجيال الحكماء تحت شعارات جوفاء وساذجة عن مقتضيات التطور، ساحبين أجمل ما فى ماضينا إلى مواجهة مع تطور فشلوا فى تحقيقه!!!

الاستدعاءات التراثية الجميلة فى غناء مها البدرى، لا تعنى، ولا يجب أن ينساق أحد ـ مستسهلاً ـ إلى أن يعتبرها تعنى حنينًا مرضيًا إلى الماضى، أو سقوطًا فى أنساقه، وانقيادًا، أو انسحاقًا أمام مؤسسة هذا الماضى..

وهاكم أسبابى..

الاستدعاء من الماضى واللجوء إلى مرجعياته يمكن أن يكون خطيرًا فى المجال الفنى والإبداعى، حين يكون رمزًا دالاً على مرحلة تطور علمى، أو اقتصادى،

أو اجتماعى (متخلفة)، فى مواجهة قيم تحديث علمية أو اقتصادية أو اجتماعية.. ولكن هذه لم تكن ـ أبدًا ـ المعادلة المصرية فيما يخص الموسيقى والغناء، فماضينا ليس (عصر سيطرة الكنيسة) مثلاً، وحاضرنا ليس (عصر سيادة قيم الصناعة)، حتى نتصور صراعًا غير موجود أصلاً بينهما، ونستورد كعادتنا وجودًا كاملاً عوضًا عن (وجود) نحياه أو ننتجه.. ثم نتبع ذلك بنظريات نقدية أو صيغ معلبة جاهزة، ومستوردة هى الأخرى!!

وبادئ ذى بدء فأنا لست ضد تمازج الحضارات، ولست ضد (الاستيراد) فى مجال الفكر، ولكن شريطة أن نعرف أى بيئة وموروث ومرحلة قد أنتج أعراف الحياة، أو طرائق التعبير عند الآخر الذى استوردنا منه هذه الأعراف، أو تلك الطرائق!

نعم نرقص الماكارينا.. ونعم كنا نرقص التويست.. ونعم ـ كذلك ـ كنا نرقص التانجو.. ولكننى أتحدى أيًا منكم، أو أيًا منا.. أن ينكر تفجر هذا التيار المكبوت الرهيب داخلنا، حين نستمع إلى دقة الواحدة والنصف!!!

وهذا ـ بالضبط ـ ما جعلنى أتأمل بكثير من الانتباه موسيقى الشباب، إذ وجدتها ضفيرة من مشاعر وأنساق كثيرة، ولكن أوضحها، أو العمود الذى يحمل العمل كله، عادة ما يكون هذا العمود المصرى.. والمصرى جدًا.

ثم إن الماضى الذى نستدعى أسلوبه فى الغناء، أو فى البناء الموسيقى، هو ماضى النهضة (حين نتحدث عن ألمظ وعبده الحامولى فى ظلال المشروع النهضوى للخديوى)، أو هو التعبير الأوضح عن الوطنية فى مواجهة الاحتلال (حين نتحدث عن كوكبة المطربين والموسيقيين التى أعلنت عن نفسها فى بدايات القرن.. ونحيلكم ـ هنا ـ إلى الشيخ زكريا أحمد على وجه الخصوص)!!

. . . . . .

ـ «لقد كان انتقالنا من مجتمعات محتلة، إلى مجتمعات مستقلة، ومن دول فقيرة إلى دول غنية أمرًا مؤديًا إلى إحساس بالاستسهال، وإلى تمكن الكسل الإبداعى والعقلى منا، فتبلورت فينا صيغة (أقل جهد بأعلى عائد) وهما السبب ـ

كما ذكرت أنت ـ فى استيرادنا لوجود كامل.. عوضًا عن أن نحيا أو ننتج وجودًا حقيقيًا»!!

هكذا تحدث إلىَّ يوسف إدريس فى حوار طويل جدًا منذ سنوات مضت، إلى جوار ملعب الجولف فى نادى الجزيرة، وكان ـ كعادته ـ متوحدًا بكل عضلة، وكل نقطة دم فى جسمه مع فكرته، يطرحها عليك، وكأنه ينزعها من قلبه!!

. . . . . .

حين تقول لك مها البدرى: «الله عليك.. نجم السما فى غناه.. لسه يا دوب سمعاه.. .. وإن قلت ـ مرة ـ الآه.. يبقى دوايا معاه».. فهل تملك سوى أن تهتف من صميم القلب: الله؟!

هذا اللون الغنائى العصرى، الذى يسانده إرث من كبرياء الاستدعاءات القديمة ومرجعيات الماضى.. يُحْدِثُ ذلك الأثر التلقائى المباشر، الذى يعنى أننا نحيا وننتج وجودًا حقيقيًا! والذى يطلق ذلك التيار المكبوت الرهيب فى داخلنا، ليخرج معبرًا عن الارتباط بمفردات هذا الوجود وعناصره.

بعبارة أخرى.. هل استمع أحدكم إلى موسيقى «ينى» الموسيقار اليونانى العظيم؟ بالطبع نعم.. لأن معظم مقدمات البرامج التليفزيونية، خلال الأعوام الأربعة الماضية، تقتبس أجزاءً منها، ولكن ما يعنينا فى هذا المقام هو أن الرجل، وإن كان يستخدم القوالب الموسيقية القديمة المعروفة، والأدوات الموسيقية الحديثة جدًا، فإن الطابع اليونانى لم يغب لحظة عن تلك «المعجنة» الإبداعية التى يطرح فيها رؤيته، والتى يمكن اختزال وصفها أو تصنيفها فى كلمتى: «كلاسيك مودرنيزيه» أو (قديم عصرى)!

هذا ـ بالضبط والقياس مع الاختلاف والفارق ـ ما يحدث فى ذلك اللون الذى تقدمه مها البدرى، والذى حملت إلينا به صيغة فنية.

إن احترامها هو جزء من احترامنا للشخصية المصرية، أو جزء من احترامنا لذواتنا.

. . . . . .

وقبل أن نسقط فى أسر استقطابات «عبيطة» عما إذا كان هذا اللون من الغناء هو الأصح، أو غيره هو المتمشى مع إيقاع العصر وطبيعته، أود ـ هنا ـ أن نتفق معًا على أن أيًا من قوالب الغناء ليس بديلاً عن الآخر، أو أنه لا يوجد ما يسمى بقانون الإزاحة الإبداعى، الذى يبعد به شكل معين من أشكال الغناء جميع الأشكال الأخرى.

ولعلنا نذكر أن بعضًا من جوانب هذا القانون الخاطئ قد حدث فى وقت من الأوقات حين ساد لون من ألوان الواحدية الغنائية، لا يعترف بغير الأغانى الشعبية والفلاحية وسيلة للتعبير، تماشيًا مع روح ذلك العصر، فصرنا ـ على حد تعبير الموسيقار عمار الشريعى لى ـ لا نغنى إلا «للمحاجر والحجر.. والنوارج والبقر»!!!

والشخصية المصرية، والاستدعاءات القديمة، يكن أن تحدث بألف طريقة وطريقة.. واحدة منها هى تلك التى قدمتها مها البدرى فى (الله عليك) مع أشرف السركى، وواحدة منها تلك التى قدمتها فى (سعد اليتيم) مع سيد مكاوى، ثم واحدة منها ـ هى تلك التى استمعت إليها مؤخرًا ـ (خلينا فى بالك يا سيدى).. ولكنها لا تتحقق كامل التحقق إلا بالنظر إليها كجزء من حركة إبداعية كاملة تضم مها كما تضم غيرها، بينما تبقى هذه الجديلة التى تمثلها مها البدرى مطبوعة باسمها، مسجلة لأسلوبها.

ولعلى ـ فى هذا الإطار ـ أستدعى مقولة الناقد الشهير والترسيكرت فى وصفه للمجموعات الفنية التشكيلية للمبدعين الشبان تحت عنوان: (SENSATION)، والتى عرضت ـ مؤخرًا ـ فى الأكاديمية الفنية الملكية فى جرين بارك، فى لندن.. إذ قال: «هذه الأشياء صيغت فى إطار إبداعى جماعى، وليس بواسطة أفراد»، وكان بهذا يشير إلى أن مجموعات المبدعين الجدد، لا يسود أعمالها ـ فقط ـ أسلوب خاص تفشيه وتذيعه، أو أنها تضرب على أوتار التشابه فى المضمون، ولكنه كان يشير ـ أيضًا ـ إلى (الطريقة التى تطرح بها أعمالها ـ جماعيًا ـ على الناس، أو على العموم !!

. . . . . .

هكذا ـ بالضبط ـ يجب النظر لهذا اللون الذى تقدمه مها البدرى.

فنحن ـ مع مها البدرى ـ بصدد عملية إكمال ضرورية جدًا لألوان الغناء الجديد التى تعج بها الساحة، بل ونحن نعتقد أن عملية الإكمال ـ هذه ـ تسبغ غطاءً من الشرعية على كل ما يقدم وينتج فى هذه الساحة.

ونحن ـ مع مها البدرى ـ بصدد أسلوب أداء يستخدم ـ إى نعم ـ أدوات التطريب التقليدية جدًا، ولكن من خلال حنجرة وعقل مثقفيْن ثقافة اجتماعية كبيرة، وهما يعيان ضرورات التكييف والمعالجة، فمؤكد أن هذا ليس زمان تطلق فيه «ياليل» عند صلاة المغرب، لتنتهى عند أذان الفجر.. ومؤكد ـ كذلك ـ أن هذا ليس زمان الاعتماد على قوة الصوت الغاشمة التى تجبر المستمعين على الخضوع والتسليم تحت وطأة إرهاب الذبذبات وتعدد الطبقات، وإنما ـ إذا جاز الوصف ـ فنحن فى زمن تعبيرى.. نحن فى زمن يقوم فيه المبدع بتسليم شحنة معقدة جدًا من المشاعر إلى المتلقى، والذى يكون تجاوبه مع هذه الشحنة بمقدار إحساسه بأنها تعكس مفردات عصره المعقدة كذلك.. ثم إن تعبيره عن التجاوب لم يعد بالاستماع أو الإنصات فى انتظار لحظة التصفيق.. وإنما أصبح تعبيره قائمًا على (المشاركة) فى المقام الأول، وهو أمر لا يتحقق إلا عندما يكون العمل الإبداعى جزءًا من (وجود) هذا المتلقى، أو إلا عندما يكون (هو) شريك فى الإبداع.

انظروا إلى مئات البنات والأولاد فى حفلات الغناء وكيف يشاركون بالغناء والرقص والتصفيق والأداء الحركى الجماعى.

ثم نحن ـ مع مها البدرى ـ لسنا فى قبضة التفضيل المطلق لأسلوب غنائى دون أسلوب آخر، ولكننا نحن فى مربع التفضيل لهذا الأسلوب، بالطريقة التى تؤديه هى، وفوق هذا فنحن ـ ربما ـ لسنا من أنصار أن تقتصر عليه، لأنها ـ ربما مرة أخرى ـ ستكشف، وسوف نكتشف معها، جوانب أخرى من موهبتها

شديدة الثراء، إذا ما أدت عدداً معقولاً من الأعمال ينتمى إلى مدرسة أخرى، وإلى تيار آخر.

وأخيراً، فنحن ـ مع مها البدرى ـ بصدد تعبير سهل مكنتها منه قدرات صوتية هائلة، بما يشعرنا قبل الطرب والمشاركة والاستمزاج، بالارتياح.. وأظنه شعوراً مهمًا ينبغى أن نضمه إلى الاحترام، الذى يدفعنى ويدفعكم إلى ارتداء أربطة العنق حين نستمع إلى أدائها الأنيق، تعبيراً عن الاحترام، الذى يصبح النسق الرئيسى للتصرف، فى الطريق إلى حضور المناسبات الهامة.

٢٣ مايو ١٩٩٨

obeikandl.com

أمل وهبى

«يابت . . بيجولك أبوكى . . ماتطلعيش فى الجيالة .

كل العيون لما شافوكى . . بعتم وراكى الخيالة»!

. . . . . .

هذا المطلع الموغل فى صعيديته، استحال ملمحًا أساسيًا وتكررًا لعمل غنائى شديد البساطة، والأناقة، والابتكار.

وبتقابليات فيها غنائية الوادى الضيق فى الصعيد، والأصول القبلية الصحراوية، وتراكيب التراث الشعبى الجبارة، مع شاعرية الساحل الضيق على البحر فى الجزائر، وسلاسل الجبال الشاهقة التى تفصله عن الصحراء الكبرى، وضفيرة ثقافات القبائل التى تجمعهم فى صيغة أم . .

بهذه التقابليات كان الحوار الغنائى البديع بين المطربة الجزائرية أمل وهبى والريس متقال، يستدعى «بالأمر المباشر»، طابورًا من الصور والأخيلة لفرسان الصعيد وسيرهم، ومقاريطهم ورباباتهم، جنبًا إلى جنب مع جياد رجال القبائل وبنادقهم وسيوفهم، وملابسهم زاهية الألوان على أرضيات من الغزل الأبيض، أو المشوب بلون القهوة!!

وهذه (الحالة الغنائية) دليل آخر، دامغ، على عالمية التراث العربى، وعلى قدرة عناصره غير النهائية على التمازج والذوبان، وتخليق الكائنات الإبداعية الجديدة.

فقد توافرت لها، ومن ثم لأمل وهبى، حزمة من أسباب التحقق والذيوع.

نحن أمام مطربة أحست ما تغنى ـ بالضبط ـ بغض النظر عن كونها تغنى باللهجة المصرية أم لا، إذ أستبعد دائمًا التأثيرات الشوفينية المتخلفة التى أصبحت بمثابة شرط قانونى، يجاز به هذا المطرب أو ذاك، وتروج به هذه المطربة أو تلك!!

نعم أستبعده.. وأكره أن تكون هذه هى نظرتنا للإبداع، وللفنون، وللثقافة، التى كرستها وسائل إعلام جاهلة وناطقون رسميون باسمها أشد جهلاً ناهيكم عن الغلاظة والذوق السقيم.

الفن فن.. بحكم التعريف.. وليس بحكم الجنسية!!

لقد استمعت إلى الشاعر الروسى العظيم يجيفنى يفتشنكو فى قاعة الشعب باللجنة المركزية للاتحاد الاشتراكى العربى (لا أعرف ماذا أصبحت الآن) عام ١٩٦٨، وكنت وقتها فى الصف الثانى الإعدادى، فانتفضت كل خلية فى جسمى وأنا أستقبل تيار الضغط العالى لمشاعره وأحاسيسه، دون أن أعرف من اللغة الروسية سوى كلمة دروشبا أو (صداقة)، التى علمونا إياها ونحن فى الصف الرابع الابتدائى، لنخرج نهتف بها فى استقبال نيكيتا خروشوف فى زيارته الأولى لمصر.

وتفاعل العالم كله مع الإحساس الإفريقى فى إيقاعات وأداء ميريام ماكيبا (هل تذكرونها؟.. إن لهذا حديثًا آخر).

وآلاف آلاف الحالات تثبت باليقين والبرهان، أن موضوع (اللهجة المصرية) ليس شرطًا للإبداع الإنسانى، وأن قواميس ومعاجم الفنون فى العالم لم يقل أحدها أن من لم يستخدم اللهجة المصرية ليس فنانًا. لقد غنينا وراء الشاب خالد كلمات لا نعرف معناها: (ديدى.. واه)، بعضنا توحد مع الإيقاع، وبعضنا توهم معنى فأحب ما يغنى من زاويته الخاصة، ورؤيته الذاتية.

.....

كل هذه المرافعة كانت فقط للتأكيد على أن ما جذبنا لأمل وهبى هو صوتها وإحساسها وأداؤها، وليس استخدامها للهجة المصرية.

ثم انظر إلى هذه المطربة الملفتة التى لم تكتف بالأداء الجميل والصوت الحلو، ولكنها تشربت إحساسًا حقيقيًا بروح ما تغنيه، يتجاوز فكرة أن تحب ما تغنى من

زاوية رؤية خاصة، إذ أصبحت هى الغنوة، كما أصبحت الأغنية هى أمل.

انظر إلى طريقة الريس متقال الفطرية فى ضبط أدائه على إيقاعات الأغنية محركًا يده الممسكة بالربابة كبندول الساعة، وستشعر كأن أمل هى الأخرى ترتبط بخيط غير منظور بهذا البندول، لتوقت المسافات فى غنائها بنفس المقياس الافتراضى الفطرى الجميل!!

انظر إلى مناخ البهجة الذى تشيعه من خلال الأغنية / النداء التى تتبادل بدايات مقاطعها نداءات (يابت بيجولك أبوكى).. (يابت بيجولك خالك).. (يابت بيجولك عمك)، وليس من خلال التكلف والاصطناع والإعجاب الذاتى والتطلع الشخصى الذى يضاهى تطلع نرسوس إلى وجهه فى صفحة الماء!!

الحالة الغنائية الأولى هى (حالة غناء درامية)، والحالة الغنائية الثانية هى (حالة غناء عوالم)!!

الأصوات الحلوة كثيرة، والقدرة على الأداء يمكن اكتسابها، ولكن الاختيار لما يغنى الفنان هو وليد إحساس مثقف، ونظرة ليست سطحية إلى الدنيا.

وقد قاد مثل هذا الإحساس ومثل هذه النظرة، أمل وهبى لتختار أداء هذا الحوار الغنائى الجميل مع الريس متقال، وهو ليس اختياراً بالمصادفة، إذ ـ لابد ـ أنها كانت واعية بكل المعانى التى ذكرناها، كما كانت ـ لابد ـ واعية أن فى الأغنية ترويجًا لنمط حياة اجتماعية معين، وهى حياة تغاير الصورة النمطية التقليدية عن التزمت الصارم، وتتجاوزها إلى فكرة (الحرية فى إطار).. حرية تتعدد فيها المرجعيات العائلية (أبوكى.. عمك.. خالك) الذين تقوم «البت» ـ كما هو واضح ـ بتدوير السلطة الاجتماعية بينهم، بدليل أن متقال خاطبها بهذه المرجعيات واحدة وراء الأخرى وكأنها صاحبة مقدرة على الاختيار بينهم، والقادرة على التسلح بهم أمام سطوة الترسانة القيمية التى تمثلها العيون (عيون أهل البلد) حين ترسل وراءها الخيالة، ما إذا خرجت فى الجيالة.

هو نمط حياة اجتماعية، وربما نمط حياة سياسية، يروج لهذه الأغنية الجميلة،

وهذه المطربة شديدة الوعى والموهبة له.. إذ فيه من الحرية ماغاب عن البنادر..

البنادر التى تناديها، بهذا المزيج الفريد من غنائية الوادى الضيق فى الصعيد، والأصول القبلية الصحراوية، وتراكيب التراث الشعبى الجبارة، مع شاعرية الساحل الضيق على البحر فى الجزائر، وسلاسل الجبال الشاهقة التى تفصله عن الصحراء الكبرى، وضفيرة ثقافات القبائل التى تجمعهم فى صيغة أم!!

٢٢ أغسطس ١٩٩٨

obeikandl.com

ديانا حداد

هذا المدخل الموحى.. الغامض.. المشيع للرهبة، الذى يبدل العقل، والقلب، وروح الروح كمرافئ يسكنها الحبيب.. عله كان أحد أسباب اختراقها السريع للجمهور.

«ساكن.. قلبى.. عقلى.. ساكن.. روح الروح»!

فقد كان صوت وشكل أداء ديانا حداد بمثابة «خضة» احتاجها الغناء، وبالذات غناء النساء فى العالم العربى!

وكان هذا المدخل المشيع للرهبة متوائمًا، متلائمًا مع إحساس الخضة التى تهز معتقدات أداء غنائية كادت أن تصبح أعرافًا تراضى عليها الجمهور مع المؤدين، وكادت أن تصبح «مقدسة» لا يجوز الاقتراب منها إلا بكل (اعتراف)، وإلا بكل (يقين)!!

كان غناء المطربات فى العالم العربى يتراوح بين كونه غناءً دائبًا متهافتًا، يسعى - بفشل - لأن يكون فيروزيًا، تعلوه لافتات تؤكد أن «التقليد هو تحية الجهل للعبقرية»، أو كان غناء «غوازى» راقصًا من دون سبب، ومشيعًا لحالة من البهجة المؤقتة التى تنتهى وتزول بانتهاء الغنوة، كونها فاقدة أية جذور (درامية)، أو (واقعية)!!

الموضوع ليس موضوع قوة الصوت، فنحن نتكل عن الغناء وليس عن رفع الأثقال، والتأثير الذى يحدثه التحكم فى استخدام درجات قوة الصوت أهم - بكثير - من قوة الصوت لذاتها.

وأذكركم - فى هذا المقام - بالأستاذ محمد عبد الوهاب، الذى كان قادرًا على أن يرمح فى الواحد وعشرين مقامًا التى يمثلها صوته، بمناسبة وغير مناسبة، ولكنه ما كان يفعل (بحسه المثقف) سوى لضرورة درامية، أو لتأثير مزاجى معين يريد أن يفشيه وسط المستمعين (انظر إلى الضرورة الدرامية التى جعلته يطلق صرخته الغنائية: «أهون.. عليك» من جواب الجواب، ثم انظر إلى الضرورة الدرامية كذلك، التى جعلته يتصاعد بسؤاله الحائر «ياترى يا نسمه»

عبر أربع وعشرين درجة يكرر فيها «ياترى» كل مرة بمستوى انفعال مختلف وبطبقة صوت مغايرة).

إذن الموضوع هو ترويض وإخضاع قوة الصوت بفهم، وهذا ما فعلته ديانا، وهو ـ كذلك ـ الذى يمكن أن أدلل عليه بحالة عبد الحليم حافظ (الذى غنت له ديانا ـ مؤخرًا ـ حاول تفتكرنى) فلقد أطفأ هذا المطرب رقيق الصوت، واهن القوة، عشرات الشموع الغنائية بنفخة واحدة حين ظهوره، رغم أن صوت أىّ منهم كان أقوى منه بمراحل.. فقط لأنه كان من الذكاء بحيث استطاع التحكم فى درجة الصوت التى يؤدى بها لتتواءم مع دراما الأغنية ذاتها، ومع الحالة المزاجية والشعورية للجمهور.

.....

ديانا كانت فى (ساكن) ـ أو الآن فى (أومانيه) و(يا أهل العشق) ـ تمثل هذه «الخضة»، إذ تغنى بقوة، ولكنها قوة مثقفة، وليست قوة غاشمة.

أما موضوع اللهجة، فأود أن أتوقف عنده قليلاً.

إن من أكثر آيات السخف سطوعًا وتجليًا، هذا السؤال الذى تعود الصحفيون والإعلاميون المصريون توجيهه إلى كل مطرب عربى، وهو: (ومتى تغنى باللهجة المصرية إن شاء الله؟)

أولاً: إن غناء أى مطرب باللهجة المصرية أو عدم غنائه بها ليس هدفًا لذاته، فهناك عشرات العوامل الأخرى التى قد تتحكم فى أداء المطربين بهذه اللهجة من عدمها، وعلى رأسها ما إذا كان النص الغنائى نفسه جيدًا أم لا.

ثم إن غناء المطربين العرب ـ تحت هذا الإرهاب المعنوى المرذول السمج ـ باللهجة المصرية، لن يحقق لمصر انتصارًا عسكريًا، أو سياسيًا يستطيع هؤلاء الصحفيون والإعلاميون أن يدعوا أنهم أسهموا فى صنعه.

وكذلك فإن هناك ما يسمى (التناغم) ما بين شكل المطرب، و«طلته» أو «هلته» وبين الكلام الذى يؤديه أو اللهجة التى يستخدمها، وإلا ما كان بعض المطربين المصريين زمان، يتخصصون فى الأغانى البدوية.

وأيضًا فإن إدراكنا جميعًا، وإدراك هؤلاء المطربين العرب، لأن الفنان العربى لا ينجح إلا إذا نجح فى مصر، بقاعدتها الجماهيرية ومؤسساتها الفنية، لا يجب أن يستخدم فى الضغط الضمنى على الناس، لفرض مسألة غنائهم باللهجة المصرية فى المقابل.

وأخيرًا، فإن عدم غناء المطرب العربى باللهجة المصرية لا يعنى أنه لا يحب مصر، وكذلك فإن غناءه بها لا يعنى أنه يحبها.

. . . . . .

فقط هى هوامش وملاحظات أضعها ـ هنا ـ فى محاولة لفرض حد لهذا التردى والتثاقل، والجهل (السياسى) و(الفنى) !!

وأقول هذا، وأنا أتمنى، ألا تكون ديانا قد قررت الغناء باللهجة الصعيدية تحت مثل هذا الضغط، وإنما تكون قد فعلت تلبية لاحتياج فنى حقيقى بداخلها.

وفى هذا السياق لابد أن أشير إلى حالة ماجدة الرومى التى كتبت عنها مفصلاً، فهى فنانة قام الشاعر العملاق عبد الرحمن الأبنودى ـ بلغة مهنة الصحافة ـ «بإعادة صياغتها»، ورغم الموهبة العبقرية والإحساس المتدفق لهذه الفنانة الكبيرة، فإنها لم تغامر، أو تبدأ الغناء باللهجة المصرية كهدف فى ذاته، وإنما لأنها أصبحت ممتلئة بإحساس يود التعبير عن نفسه بهذه اللهجة، وبهذه اللهجة بالذات.

نستطيع أن نقول إن ماجدة تأبندت (نسبة إلى أبنود) فى إشارة إلى قدرة عبد الرحمن الأبنودى على خلق طقس فنى يستدرج إليه كل من يقرر أن يكون منابر صوته، ليصبح جزءًا منه، ويصبح جزءًا منهم، ولذلك فإن ماجدة التى استمعنا إليها ـ للمرة الأولى ـ فى فيلم عودة الابن الضال من إخراج يوسف شاهين، تغنى باللهجة المصرية كانت غير ماجدة مع عبد الرحمن الأبنودى، ففى الأولى كنا نشعر أنها تغنى غناءً مترجمًا، أو أن اللهجة لا تطابق الإحساس.. أما مع الأبنودى فإنها إذا لم تغن باللهجة المصرية، لوجب أن تغنى بها، وأن تعكس هذه الحالة الأبنودية الفريدة، التى ليس لها نظير.

. . . . . .

وبهذا المعنى ـ بالضبط ـ أرجو ألا تغنى ديانا باللهجة المصرية إلا إذا شعرت بأنها يجب أن تغنى بها نصًا معينًا، فى وقت معين، ولجمهور معين!

وأشعر أن كتابتى عن ديانا وصوتها القوى المعبر فتحت أمامى عشرات القضايا لأناقشها، فما ناقشت إلا أكثرها اتصالاً بصوتها البديع، وأدائها البديع كذلك.

ذلك الأداء الذى كان أكثر تعبيراته وضوحًا هو «خضة» هذا المدخل الموحى الغامض.. المشيع للرهبة، الذى يبدل العقل، والقلب، وروح الروح، كمرافئ يسكنها الحبيب... (ساكن.. قلبى.. عقلى.. ساكن.. روح الروح).

٢٠ يونيو ١٩٩٨

على الحجار

هو الإجابة القاطعة البتارة على كل تلك المراوغات التى نمت وترعرعت على ضفاف نهر مجتمع، تحول مجراه كما فى السياسة، كما فى الثقافة، وبالقطع فى التعبير الغنائى عن كليهما!!

سؤال إبداعه الذاتى، لا ينفصل عن السؤال الإبداعى العام، بل قل السؤال الوطنى العام (دونما تزيد ـ دونما إسراف).

ربما كان قدره أن ظهر فى ظل مناخ هوسى، مغرم بالنواح وتعذيب الذات، تشيع وتذيع فيه روح قانطة يائسة، تتكلم ـ آناء الليل وأطراف النهار ـ عن رحيل العمالقة، وعدم قدرة البلد على استعواضهم، أو تقديم بدائل بنفس الحجم والثقل.

ربما كان الظهور ـ فى ظل مثل هذه الأجواء ـ سببًا أن بدا غناؤه ـ فى البداية ـ مثل صراخ، يستعمل مقامات صوته الهائلة والمتعددة حتى آخر مليمتر ممكن ليقول: (نحن هنا)، وليؤكد أن الشعب العبقرى، والبلد العبقرى، قادران على استعواض خسائرهما الغنائية بسرعة، وإعادة بناء حزب الطرب المصرى من القاعدة إلى القمة!!

نعم.. كان على الحجار إجابة حاسمة على الذين رفعوا لافتات أن: «الصوت القبيح ليس عقبة، ولكن الإحساس الغنائى هو الأهم» وأن: «الجديد ليس من الضرورى أن يخرج من معطف أو رحم القديم، ولكنه قد يرتبط بمعاطف وأرحام أجنبية حديثة، طالما ارتدى الجميع أقنعة العالمية، والكونية، وتبنوا شعار ألا وطن للفن»!!

.....

جاء على فى منتصف السبعينيات ردًا يسقط كل هذه الترهات بطلقة غنائية واحدة.. جاء صرخة احتجاج على مناخ خلق اليأس، وجاء صرخة احتجاج

على اغتيال فرصة أبيه قبل عدة عقود فى أن يصبح مطربًا بحجم موهبته، وحجم إحساسه، وجاء ـ أخيرًا ـ صرخة احتجاج ـ ربما كان لها طابع اجتماعى فرضه مناخ حى إمبابة الذى خرجت منه هذه العبقرية، وهو الحى الذى ربما سيكون محل دراسة منفصلة أكتب عنها ذات يوم، وعن السيد ياسين وإبراهيم أصلان ونبيل عبد الفتاح، بعض سكان هذا الحى!!

كل هذه الحزمة من الأسباب دفعت عليًا لاستخدام كل مساحته الصوتية الهائلة فى بدايات ظهوره، ربما لأنها كانت ـ فى هذا السياق ـ طاقة تحدٍّ وإعلان مواجهة!!

. . . . . .

ولكن. . .

. . . . . .

وسط طريقه الإبداعى الصاخب، والحافل بكل هذه الدراما الاجتماعية والسياسية والشخصية، كان الجانب الأكثر سطوعًا فى أدائه يتبدى فى قدرته العبقرية على التنازل الطوعى عن هيله وهيلمانه، وصولجانه الصوتى متعدد الطبقات، ليؤدى فى مساحة صغيرة من هذه المملكة المقامية طبقة يختارها بنفسه لتتواءم وتتلاءم مع طبيعة النص، وخصوصية الطقس الذى يريده رمية فى صميم قلب ومشاعر وأفكار شعب من المتلقين، أظنه واحدًا من القلائل فى جيله الذين علموا أنفسهم صفاته وخصاله.

ستجد هذا فى (على قد ما حبينا) التى شدا بها فى بداياته من ألحان بليغ حمدى، وستجد هذا فى أغنية المقدمة لمسلسل بوابة الحلوانى (اللى بنى مصر) آخر وأجمل ألحان بليغ حمدى على الإطلاق. . كما ستجد هذا فى (على راحتى معاكى وكأنك أمى)!!

لقد غنى على فى هذه الحالات الثلاث بجزء من قدراته الصوتية، رافضًا أن يكون كرافعى الأثقال الذى يؤدون تحت شعار: (لماذا ترفع أقل ما دمت تستطيع أن ترفع أكثر؟!)، غنى فى مساحة ضيقة مستعرضًا قدرات مذهلة فى التعبير، ومبرزًا ملكات هائلة فى الفهم.

من أين تولد فى ذهن هذا المبدع وروحه كل هذا الاستيعاب لحقائق الزمن ومزاجه وإيقاعاته؟

لقد استقبل على الزمن متسلحًا بعاملين، أعتقد أنهما لعبا دورًا هائلاً فى بنائه الإبداعى، أولهما هو بليغ حمدى، وثانيهما هو سيد حجاب.

وليس هناك أى تناقض بين المرجعيتين، بل إن هناك توافقًا، وربما تطابق بينهما، فكلاهما من الباحثين المعنيين بشخصية مصر.. الشاعر يحمل داخله كل خصال أهل المطرية دقهلية الحكائين، الشعراء، الحكماء بالطبيعة، مضافًا إليهم بنائه الفكرى والسياسى الجبار.. والموسيقار صفى فى أنغامه روح الوطن، وكان منذ أول ألحانه (تخونوه) شديد الاقتراب من مزاج الشعب وتكوينه، ذلك الاتجاه الذى تأصل وتجذر ـ فيما بعد ـ فى شعبياته الصاخبة والموغلة فى التجديد منذ الستينيات وحتى رحيله.

كان على بمفرده، وكان على وسط كتيبة من المبدعين والمفكرين فى كل المجالات يدرك أن همه هو الالتصاق بشخصية مصر.

ربما كان هذا ما دفعه إلى أن يغنى يومًا شريطًا يعد علامة متفردة ـ وحده ـ وهو شريط «لم الشمل» من أشعار جمال بخيت.. وربما كان هذا ـ مرة أخرى ـ ما دفعه إلى التنازل طواعية عن هيله وهيلمانه وصولجانه الصوتى اللذين يشعون بفخامة وسمو قشيبين، وليغنى فى مساحة محدودة من مملكته الصوتية، وهى تلك التى تتعلق بالأداء، والمزاج الشعبيين.

نعم.. كان يغنى:

«أبوس الإيد اللى بتكسى الرجل.. وأبوس إيدين بياعة الفجل».

كان تنازله الطوعى الواعى هو تنازل القادر الذى ينوع أداءاته، محكومًا بالجو الذى يريد إشاعته..

لهذا السبب، دون غيره، نظنه أكثر من غنى للوطن مباشرة، وبتورية من الجيل الجديد.

همه هو مصر..

ومبتغاه هو أن يعكس شخصيتها..

شخصيتها التى تقول بأن الشعب العبقرى، والبلد الموهوب، لن يتوقفا عن إنتاج الحياة، إنتاج الموهوبين، وأن ما هو موجود أعظم مما فات، شريطة أن نحرر أنفسنا من الانهزامية والدونية، ونتوقف عن النواح، ونحتفل بالعبقريات التى تتلألأ حولنا!

وواحد من أهمها هو على الحجار...

الإجابة القاطعة البتارة على كل تلك المراوغات التى نمت وترعرعت على ضفاف نهر مجتمع، تحول مجراه كما فى السياسة وكما فى الثقافة، وبالقطع فى التعبير الغنائى عن كليهما.

١ أغسطس ١٩٩٨

محمد الحلو

صحراويًا.. موالديًا.. يأتى المناخ أو الطقس الذى يشيعه هذا المطرب صاحب الصوت شديد الحساسية، وافر القوة.

صوت تشعر أنه نضج وكبر وسط الشمس والهواء فى مناخ صحى، بعيدًا عن عبودية الميكروفون، أو التسربل بدعاوى الأداء المعبر كبديل عن (التطريبية) بالطريقة التى تطرح بها.. وهى لون من الشعارات الاعتذارية، رسخت فى الذهن والعقل المصريين، ربما بسبب بقايا تأثير مقولات سياسية تعبوية قديمة تتحدث عن العدل الاجتماعى «النابع من واقعنا»، كاعتذار عن تطبيق العدل الاجتماعى بمعناه المجرد أو المطلق!!

وكان أن أصبح هذا النهج عاملاً حاكمًا فى لغة المصريين ومنطقهم، فصار بعضهم يعتذر عن (الغناء الحقيقى) بمقولات سابقة التجهيز تتحدث عن (الأداء المعبر) كبديل عن (التطريبية)!!

.....

لقد جاء محمد الحلو وسط موجة جديدة من أصوات مصرية، بأداء عبقرى، فى حده الحد بين الجد واللعب، أو بين الغناء بمعاييره ومقاييسه التى يعرفها أى ناقد، أو مستمع نصف منصف، وبين المعايير المخترعة التى تعتمد التبرير للمواهب الضعيفة بأكثر مما تعتمد التنبيه لجوانب القوة فى أداء العباقرة.. وصرنا نسمع عن المطرب الذى يصنع «جوًا» والمطرب الذى يلبس أشياء «بديعة» والمطرب الذى «يميت القلب من الضحك» والمطرب الذى «يسنده رجل أعمال».. وأشياء كثيرة أخرى ما أنزل الله بها من سلطان، أصبحت معايير للمعان وصنع نجوم هذا الزمان فى كل المجالات، وليس فى مجال الغناء فقط.

.....

محمد الحلو، بصوته القوى الحساس الذى نما ونضج فى مناخ صحى

حقيقى، يأتى إقرارًا بمعايير ومقاييس الغناء الحقيقى، كما يأتى بمثابة رد اعتبار لها.

ومن وسط أغانيه الكثيرة، أحب أن أتوقف أمام أغنيتين جميلتين للغاية، جاءت كل منهما شيئًا شديد التفرد، حتى لتكاد أيهما أن تصبح علامة فارقة، ليس فى شغل محمد الحلو فحسب، ولكن فى الغناء العربى كله!

أولاهما هى أغنية (يا حبيبى) من كلمات الشاعر الكبير أحمد فؤاد نجم، التى تضفر صوت محمد الحلو فيها بقراراته المعجزة مع صوت المنشد الدينى سعيد حافظ، فجاءت الغنوة تحفة يشيع فيها هذا الطقس «الموالدى» البديع، بنقر الدفوف ورائحة القرفة، وصوت المدائح والأذكار، وهو نفس الطقس الذى قد تستشعره فى مقطع يردده نفس المطرب بشكل متواتر، سريع ومتكرر فى أحد أغانيه وهو مقطع (تبعد ليالى)!!

وثانيهما هى أغنية (أهيم شوقًا) لنفس الشاعر، وهى أغنية فيها استدعاءات مذهلة لألفاظ ربما كدنا أن ننساها وسط طوفان الركاكة الذى يكتسح أمامه كل شىء (انظر مثلاً إلى.. لُماكى وسلسبيلك)، ثم إن فى هذه الأغنية مزج جبار بين ما هو فصيح/ عامى أو عامى/ فصيح، بشكل يضمن لها عدة مستويات من الفهم والتذوق تتعامل معها باندماج كامل، وبخاصة أن الفصحى للعوام، والعامية للفصحاء تظل انتقالاً مما هو معلوم ومعتاد ومفهوم ومستوعب، إلى ما هو غامض ومثير ومضبب، ومجهول!!، ووسط هذا الإحساس كله تأتى لحظة الدهشة ولحظة الانكشاف، فلحظة الاكتشاف، وهى اللحظات التى تضع المتلقى على عتبات إبداع مواز، يضمن تكاثر الحالة الإبداعية فى اللحظة والمكان، بحيث يبدو الجمهور كله كورالاً يغنى كل من أفراده نغمة جميلة، وتتآلف هذه النغمات جميعًا لتصنع جملة الإبداع الموازى فى صورتها الجماعية!!

.....

وأعود إلى محمد الحلو، ذلك المطرب الذى يعرف مدى قوة صوته وحساسيته، والذى ـ لاشك ـ يشعر بقدر من الزهو الداخلى الشديد، لأنه ـ كذلك ـ يدرك موقع هذا الصوت على خريطة الساحة الفنية، وأنه أصبح واحدًا

من التعبيرات القليلة الباقية، والأكثر وضوحًا على معنى وكنه «الغناء الحقيقى».

وهو مطرب فرحان بما يبدع، وربما يتجلى ذلك فى تلك الزركشات الغنائية التى يرتجل فيها أحيانًا خارج السياق، أو خارج النص.

يبدو من فرط فرحته بما يبدع وكأنه يغنى لوحده فى صحراء، يردد الأفق فيها صوت ندائه الغنائى ليكتسح الفضاء جيئة وذهابًا.. ثم هو أيضًا يجد مفردات صوته كصوتٍ معرض للشمس والهواء، فى مثل هذا المناخ الذى يشيعه أو يرى نفسه فيه.

صوت تخلص من عبودية الميكروفون، ومن الشعارات الاعتذارية التى تريد أن تحل (الغناء البديل) محل (الغناء الحقيقى) !!!

٢٦ سبتمبر ١٩٩٨

obeikandl.com

عمرو دياب

أتجاسر . . وأكتب ـ الآن ـ عن عمرو دياب!!!!

أستجمع شجاعتى، وأللم قوتى، وأتظاهر بالتماسك، وأنا أقدم على حماقة تقديم التحية لهذا المطرب العبقرى الباحث عن الاكتمال!!

. . . . . .

لقد أصبحت الحملة المستعرة والمستمرة على عمرو دياب سمة دالة على نوع المناخ العام السائد فى مصر المحروسة . . والذى يعاقب الموهوبين . . الجادين . . المجتهدين . . ويسهم فى الانتقام الجماعى المروع من النجاح . . وهو التيار الذى يقوده مجموعة من «المنظراتية»، وقيادات الحقد التاريخية، والحرس القديم الذى «هندس» هزائم الوطن وإحباطاته، كما لم يجرؤ أحد الغزاة أو الفاتحين!!! وأشباله الذين نموا وترعرعوا برضاعة الغل القراح!!

الموضوع ليس أن ينتقد شخص عمرو دياب، أو يعلن أنه لا يحب أغانيه، أو لا يتذوق إبداعه . . فهذا أمر يتعلق بالذوق الشخصى، أو الحس الذاتى . . ولكن الموضوع ـ لدهشتى ـ أن التنادى للهجوم على المبدع الشاب، تحول إلى مطاردة، وإلى تعقب، وإلى ـ أخيرًا ـ حرفة!!

لقد خلق البعض (حالة) للهجوم على عمرو دياب، بحيث أصبح عدم المشاركة فى الحملة، أو التشارك فى الاغتيال، والقتل، والخنق، هو بمثابة تخلف عن واجب قومى يورث الخجل والشعور بالذنب، أو تقصير ينبغى الاعتذار عنه، أو علامة على عدم الفهم وقلة الثقافة، ينبغى إخفاؤها ومداراتها!!

وهنا خطورة الإعلام . . وخطورة الصحافة، لأنهما قادران ـ بحكم التعريف والوظيفة ـ على خلق هذه (الحالة)!

وما جعلنى أنزعج من (الحالة) التى خلقتها بعض وسائل الإعلام عن هذا

المبدع الشاب، أننى لم أبصر فى لائحة حيثياتها، أو قائمة بنود منطقها الدعائى، مبررًا واحدًا لأن تأخذ الحملة على عمرو دياب كل.. كل.. كل هذا الحجم!

إننى أدعو هؤلاء الذين انخرطوا - من دون سبب واضح - فى إدارة ماكينة هذه الحملة إلى هجران العمل النقدى السرى تحت الأرض (بمعنى دوافعه وذرائعه وأهدافه الحقيقية)، وإلى الإفصاح عن أنفسهم فى مربع شرعى، وعلنى، يسعى إلى إنشاء وتأسيس حزب الهجوم على عمرو دياب، وأعدهم - مسبقًا - أن لجنة الأحزاب لن تعترض على قيام هذا الحزب، لأن برنامجه لا يتشابه مع غيره من أحزاب، فضلاً عن أن نشاطه سيكون منصبًا على محاربة شخص واحد، بينما بعض الأحزاب الأخرى ينصب نشاطها على محاربة مستقبل البلد كلها، والانتصار لماضيها، وبالذات الهزائم!!

.....

أحبائى زملاء المهنة.. إذا كان هذا يحدث تخديمًا على بعض مطربى هذا الزمان، الذين ساءهم حجم نجاح عمرو، فهذه مشاركة لا أفهمها من أصحاب القلم، اللهم إلا إذا كان لديهم طموح التحول إلى «أرتيست»، أو اعتبروا أن مهمتهم - بشكل أو بآخر - هى: «الغناء على الناس»، ومن ثم أصبح لهم فى الغناء انتسابًا!!

وإذا كنا نفرح بالشباب من حملة الأقلام، الذين يشيعون قدرًا هائلاً من الحيوية فى صحافة البلد، وفى حياته السياسية، فإننا يجب أن نكرر على أسماعهم: «إن مشاركتكم يجب أن تكون فى خلق حالة من الفرح بكل موهوب جديد حقيقى، أعطاه الناس تأييدهم وثقتهم، فى استفتاء يومى كبير، يتفاعل فيه الجمهور مع الإبداع، ويتواصل - فيه - المبدعون مع الناس».

- «يجب أن تعطوا للآخرين، ما تطالبوا المجتمع بإعطائه لكم».

- «لن تحصلوا على (الاعتراف) من طرف واحد، أو من دون أن تكون لديكم القدرة على الاعتراف بالآخرين».

ـ «لا تقعوا فى فخ المناخ الذى خلقته الصحافة العنكبوتية المتأزمة والمعتمة.. وكونوا طلائع «تغييرية» تزيل آثار عدوان هذه الصحافة على المجتمع وعلى البلد، حين ضربت ـ أو حاولت ـ كل النجوم على مسرح الحياة العامة، فبدت وكأنها تعد هذا المسرح لقادم جديد (؟!) فى سلوك غير برىء، ومثير لأقصى درجات الريبة!!!».

.....

أما عمرو.. فلنتحدث عن جديد إبداعه.

وربما تعنى هذه الجملة «عودونى» التى عنونت شريطه الجديد، ولكننى ـ فى الواقع ـ أقصد هذا الشريط كاملاً.

إذ أن الألبوم كله بموزعه حميد الشاعرى وبملحنيه عمرو طنطاوى، صالح أبو الدهب، حسن دنيا، محمد رحيم، رياض الهمشرى، ثم إبراهيم فهمى (صاحب أجمل أغانيه.. إنت ياللى باحبه)، قدم تعبيراً ـ بالغ الوضوح ـ عن قلق البحث عن شخصية الغناء المصرى الجديد.

ربما عثر عليها عمرو ـ سابقًا ـ فى إشاعة طقس متوسطى جميل فى «يانور العين»، تحس فيه حوارى نابولى، وساحات أسبانيا، وقصبات الجزائر، وشوارع اليونان، وسحر الإسكندرية.

ولكنه ـ هذه المرة ـ يترجم القلق، ويعكسه بشكل أكبر، عن طريق استدعاءات متوالية نوبية، فى (عودونى)، وجريجية فى (كل الكلام)، ومتألقة بجو الشوارع فى مرسيليا وفرق العزف والغناء الجوالة فى (يا حبيبة والله زينه دى العيون)! ومصرية مفعمة بالشجن فى (إنت ياللى بحبه)!!

المرة الأولى، حدث هذا البحث القلق فى (أغنية)، والمرة الثانية كانت ساحة هذا البحث هى ألبوم كامل!!

هذا مطرب يعرف ماذا يفعل.

هذا مطرب يقرأ بإمعان إحساس الناس فى بلد ٦٠٪ من سكانه تحت سن الثلاثين.

هذا مطرب ـ أخيرًا ـ احتاج لكل هذه الحملة لكى تنال منه، فهو ـ إذن ـ كبير، وكبير جدًا إذا أذنتم!!!

أما «إنت ياللى باحبه» فهى حوار جميل جدًا دار بين عمرو وبين بعض الوتريات عبر كلمات عادل عمر (ثلاث كلمات فى مواجهة ثلاث نغمات.. إنت ياللى باحبك.. ثم ثلاث ونات رشيقة تضع الخطوط مرة أخرى تحت الأسلوب المميز لتوزيع حميد الشاعرى الذى يعتمد مسافة رياضية فاصلة ما بين نغمات قصيرة موحية ومتوالية، وهو ما فعل ـ كما ذكرنا من قبل ـ فى صبرى عليك طال لرجاء بلمليح، وعينى لهشام عباس، بنغمات النايلون جيتار فى الأولى، والتصفيقات الثلاثة فى الثانية).

وفى أعقاب هذا الحوار بين عمرو والوتريات، يكتسح فيضان غامر من المشاعر والأنغام وجدان المستمع المتلقى.. (الفراق ده نار.. والبعاد ده نار).. وهو الذى لا يكون قد انتهى بعد من استيعاب تأثير الحوار الغنائى الشجى والأخاذ الذى تبدأ به هذه الأغنية، فيبدو هذا الطوفان وكأنه تتابع لموجات تلو موجات تنقل هذه الشحنة الانفعالية من نفس وقلب وعقل عمرو دياب إلى نفوس وقلوب وعقول محبيه، الذى يعطونه محبتهم فى استفتاء يومى على إبداعه، ويربتون كتفه فى مواساة مخلصة، ويدعون مهاجميه إلى التخلص من سيطرة الغضب وتأثير صحافة الإعتام، والانضمام إلى شعب الشباب المحتفل بمواهبه الشابة.

٢٥ يوليو ١٩٩٨

كاظم الساهر

الاكتواء بنار عذاب الفشل، والحقد، وضعف الموهبة، هى أكثر المشاعر الإنسانية قسوة وإيلامًا.

ومبعث قسوتها وألمها، هو السقوط فى بئر الشعور بعدم الجدوى!

إذ أن الموهبة ليست قرص أسبرين يبتلعه المحبطون فيصبحون بين طرفة عين وانتباهتها.. موهوبين.. مضيئين.. منتجين!!

كما أن الموهبة ليست حيوانًا أليفًا، يربيه شخص، ويطعمه، ويسمنه، فيحظى بلقب مبدع موهوب، لمجرد قدرته على الاستحواذ، أو تمكنه من الاقتناء!!!

القانون/ الصدمة، فى هذا السياق هو: (المبدع.. مبدع، والعقيم.. عقيم)!!

أن تكون منتجًا، هو أمر يبدأ من إنتاج الحياة نفسها، وسط كرنفال من الحب والفرح، يجمعك بالآخرين، ويجمع الآخرين بك، ويمتد إلى إبداعك داخل أسوارها، أو فى إطارها.

وأن تكون عقيمًا، هو أمر يبدأ من عدم قدرتك على تصور ملكة الآخرين فى إنتاج الحياة، وطاقاتهم على الإبداع فيها وحولها!!

.....

من أجل هذا كله أنصح الشاعرين بالإحن.. والغاضبين من المواهب.. والكارهين للفرح.. ألا يشغلوا أنفسهم كثيرًا بكاظم الساهر!

فعبقرية كاظم ومواهبه أكبر من قدرتهم على الإحاطة بها ابتداءً!

ثم إن عبقرية كاظم ومواهبه واحدة من أكثر حالات صدمة عدم الجدوى تحققًا ووضوحًا، بالنسبة لكتيبة غير الموهوبين والمحبطين!

وأخيرًا فإن غزارة موهبته وتدفقها، تجعل من الصعب على المصابين بالكساح الإبداعى أن يعرقلوا التيار الذى أفشاه فى ساحة الغناء العربى، إذ يبدو هذا المطرب/ الموسيقار/ الشاعر، كمياه الفيضان زمان، حين كانت تكتسح فى طريقها جسور الطين والأشجار الجافة والحيوانات النافقة، فى فوران مدمدم يعلن بوضوح أن ما سوف يمكث فى الأرض، هو ما ينفع الناس فقط!!

. . . . . .

أما حالة كاظم الإبداعية فسأقترب منها بمداخل ثلاثة: (الدراما).. (الشباب).. (الحزن).

الحالة الدرامية، التى يفهم كاظم فن الغناء فى سياقها، هى حالة ترتقى بالغناء ذاته من كونه نغمات طائرة،أو كلامًا موزونًا، (يشبه حيوان قنديل البحر، بألوانه الفاقعة الزاهية، ومنظره الذى يسر الرائين، ثم تفاهته، وسمه الزعاف، وخداعه وخيانته حين تقترب منه، فيلهب عينيك وجلدك) إلى وجود رابط معنوى، يصل بين المفردات الغنائية، ويجمع المطرب، والمتلقى، والمطرب والأغنية، والمتلقى ومتلقٍّ آخر، فى سلسلة لا نهائية من معاملات الارتباط والصلة!

الدراما ساحة لتداخلات العلاقات، والعناصر ذات الصلة بموضوع الوحدة الإبداعية ذاته، فى صراع وتضاغط وتصاعد، يضع لهذه الوحدة الإبداعية نفسها أكثر من بعد، بدلاً من قنوعها ورضائها بأن تكون سطحية، مفلطحة، ذات بعد واحد.

وإن كانت هناك عدة حالات درامية شهيرة فى تاريخ الغناء العربى، إلا أن شغل كاظم يشيع فيه هذا البعد بحيث يكاد يكون سمته الدالة الأساسية، وعلامته التجارية المميزة.

والدراما عند كاظم دراما تصويرية ـ إذا جاز التعبير ـ يساعد عليها كون المطرب هو أيضًا ملحن العمل، أى أن معظم أدوات الإبداع فى يده وتخضع لرؤيته..

انظر إليه فى أحد مقاطع (أشهد أنى امرأة) يغنى:

«تطير كالحمامة البيضاء فى فكرى إذا فكرت.

تخرج كالعصفور من حقيبتى إذا أنا سافرت»

وتأمل كيف يحيط هذه الكلمات بالغة الرقة للشاعر العملاق نزار قبانى، بموسيقى هى فى أبسط أوصافها (تعبيرية ـ تصويرية)، إذ يمزج فى تعاقب سريع عدة جمل موسيقية متداخلة بين الفلوت، والناى، وآلة إيقاع (الرق)، ليعطيك إحساسًا كاملاً (بالرفرفة) التى هى واحدة من أبرز حالات الإحساس بالعصفور أو الحمامة (حركة) و(صوتًا).

ثم تأمل (فى نفس الأغنية/ القصيدة) هذا التصاعد الدرامى ـ مرة أخرى ـ الذى يصف به حبه فيقول:

«أشهد أن امرأة تجتاحنى

فى لحظات العشق.. كالزلزال

تحرقنى.. تغرقنى.. تشعلنى.. تدفئنى

تكسرنى نصفين كالهلال

تحتل نفسى.. أطول احتلال.. وأجمل احتلال».

هو يعبر عن معانى القصيدة فى تمازج وتلاحم درامى كامل، فينقلك بنغم متصاعد كالحريق فى تعبير عن حالات العشق التى يمر بها (تحرقنى.. تغرقنى.. تشعلنى.. تدفئنى.. تكسرنى نصفين كالهلال).. وحين يعبر عن الارتواء، أو الخضوع والتسليم العاطفى، تجده يفعل بنغمة فيها قدر من الهدوء والانصياع (تحتل نفسى.. أطول احتلال.. وأجمل احتلال).

موسيقاه هنا كموج البحر، آلة هدارة صاخبة، ثم اكتساح مروع، وبعد ذلك تكسر على رمال الشاطئ كوسوسة القبلات، ثم انسحاب الماء إلى مواقع إنتاج الموج الأولى!!!

ولم يكن هذا التعبير الدرامى مصادفة.. إذ فى نفس الأغنية يتصاعد بأحاسيسنا مرة أخرى، وبشكل درامى جدًا، ولكن فى سياق وصفه للحبيبة، إذ يزيد أوصافها درجات مع كل كلمة، ونغمات مع كل صفة:

(أيتها الشفافة.. اللماحة.. العالية.. الجميلة.. أيتها الشهية، البهية.. الدائمة الطفولة).

واستخدام هذا الموسيقار المطرب للآلات فى هذه الأغنية ـ وحده ـ موضوع يقتضى التوقف أمامه بكل الاهتمام، فهو يقوم بالتخديم على حالات التصاعد والصراع الدرامية هذه، بتصاعد موسيقى ونغمى، يبدو كشلال صاخب، تتخلله ـ بعض الأحيان ـ استخدامات مقصودة تعبر تعبيرًا مباشرًا عن الكلمات، مثل استخدام الجيتار مع مقطع يقول: (يا امرأة أعطتنى الحب بمنتهى الحضارة.. وحاورتنى كمثلما تحاور القيثارة) أو استخدام الفلوت والناى فى إعطاء الإيحاء بصوت الرفرفة، أو استخدام القانون هنا وهناك لإعطاء تأثيرات شرقية والاستناد إلى مرجعية السلطنة حتى فى أكثر أشكال الغناء تطورًا، وحتى فى أكثر أشكال العاطفة حداثة!

.....

أما مدخل (الحزن) الذى نقترب به من إبداع كاظم الساهر، فهو قد يعنى التعبير عن عصر حزين، ربما كانت أوضح سماته أغنية (تذكروا) التى يغنى فيها لأطفال العراق، وكما يبدو فى صرخته الغنائية البديعة من أشعار نزار «وجعى يمتد كسرب حمام من بغداد إلى الصين»، وربما كان الحزن عند كاظم أيضًا يعنى إضفاء سمت الواقعية على إبداعه وغنائه، إذ أن أى إبداع فرحان.. مصهلل ومجلجل، طوال الوقت، هو إبداع أبله، يبدو منزوعًا من دفاتر الحياة الإنسانية، التى ـ بيقين ـ ينتظمها قانون: (يوم حلو.. يوم مر).. ومن ثم فالحزن عنده هو الشعور النظير أو المعادل الموضوعى للفرح الأبله الذى يسود معظم الغناء العربى الحديث، والذى يبدو كالصراخ، أو التقيؤ، أو الحشيش الغنائى والطرب

الهروبى، الذى يمنع الناس من أن تعيش واقعها بحق وحقيق، وتعبر عنه بحق وحقيق.

والحزن عند كاظم أيضًا هو حزن درامى، يختار الكلمات التى تعبر عنه فى سياق موقف عاطفى أو شعورى، وليس فى إطار الحزن المطلق الذى يستند إلى البكائيات الصاخبة، وإعلانات الحداد الكامل، ولطم الخدود، و«الشنشلة» بلغة السابلة والعوام.

انظر إليه فى مطلع قصيدة (أنا وليلى) من كلمات حسن المروائى، يلقى على أسماعنا موالاً يشرخ القلب يقول:

«ماتت بمحراب عينيك ابتهالاتى.. واستسلمت لرياح اليأس راياتى.. جفت على بابك الموصود أزمنتى.. وما أثمرت شيئًا نداءاتى».

بالله عليك ألا يستحق هذا المطرب أن نحتفل به احتفالاً حقيقيًا وهائلاً، لأنه حمل بصوته الجميل وموهبته العبقرية متعددة الجوانب مثل هذا الكلام الراقى إلى قلوب وعقول الناس فى مصر.

لقد كان كاظم هو خط الدفاع الأخير أمام تراجع المعانى الراقية فى الأغنية العربية، وبه عادت هذه الأغنية لتصبح تعبيرًا عن المشاعر الإنسانية فى أكمل وأجمل تعبير عنها.

.....

أما (الشباب) فهو المدخل الذى يرتبط بالسطور السابقة مباشرة، فلقد أثبت كاظم أن أكبر كذبة فى حياة مصر والعالم العربى، الغنائية والموسيقية، هى كلمة (الأغنية الشبابية)، فهذا تعبير عبيط يقوم على تقسيم المجتمع، وإعمال وزرع روح فئوية طائفية فيه.. ولم لا.. وهو مجتمع يبنى شواطئ للمحامين، وفنادق للمعلمين، ونواد لأعضاء هيئات التدريس، ثم ينقسم - بطبيعته - مرة أخرى إلى: أهلاوية.. وزملكاوية.. أنصار كوبنهاجن.. وأعداء كوبنهاجن!!

فلا بأس ـ طبقًا لهذا النهج ـ أن يصبح فيه أغانٍ للشباب، وأغانٍ للكهول، وقد تزداد تخصصًا فنطبع على الكاسيت أو السى دى (هذه الأغنية صالحة لاستخدام من تتراوح أعمارهم بين ٤٢ و٤٧ سنة ونصف)!!

كاظم نسخ هذه الكذبة، وغنى معه شباب ـ أعمارهم أقل من العشرين ـ أشعار نزار، وأحبوا النغمة الشرقية المتطورة، وتذوقوا الفن الجميل بوصفه جميلاً، وليس بوصفه قد حمل علامة (أغنية شبابية) أم لم يحملها.

ومنذ شهور ـ وفى جناحه بمستشفى سان توماس فى لندن ـ بادرنى الشاعر العملاق الأستاذ نزار قبانى بسؤال عن رأيى فى أداء كاظم الساهر لأشعاره: (زيدينى عشقًا) و (إنى خيرتك فاختارى)، فقلت: «أرى كاظمًا شخصية جادة، مهتمة، ومهمومة، وهذا ـ فى رأيى ـ مفتاح وصوله إلى الناس فى زمن عزت فيه الجدية، كما عز الاهتمام».. وهنا قال الأستاذ نزار: «إن كاظمًا نجح فى تقديم الأغنية الشبابية بمعناها الملتزم والمحترم.. إذ أنه كان واحدًا من المطربين المحترمين، الذين عبرت الأغنية العربية على جسر أصواتهم إلى المعاصرة دون خسائر تذكر.. بل وربما زادت رونقًا، واكتست جمالاً إضافيًا وضافيًا».

نعم، هذا هو كاظم من مدخل علاقته بالشباب.. بعد مدخل علاقته بالحزن.. بعد مدخل علاقته بالدراما.

وعبر المداخل الثلاث كنا نكتشف جوانب موهبة هذا الشاب العربى العبقرى، والتى يبدو معها كمياه الفيضان زمان حين كانت تكتسح فى طريقها جسور الطين، والأشجار الجافة، والحيوانات النافقة، فى فوران مدمدم يعلن بوضوح أن ما سوف يمكث فى الأرض، هو ما ينفع الناس فقط.

١٧ أبريل ١٩٩٨

عمار الشريعى

«ولا النيل تصده الصخور

ولا الليل يحوشك.. يا نور

ولا يستحق الحياه.. إلا اللى قلبه جسور»!!

.....

تتذكرون ـ بالطبع ـ هذه الهلة التى كانت ـ عبر إيقاع مدمدم ـ تعكس ملامح عمل إبداعى، يكثف معانى التحدى والقوة والإرادة، حتى أنها طبعت كلماتها ونغماتها فى عقلى لأتذكرها وأكتبها ـ اليوم ـ بعد أكثر من عشرين عامًا، وأنا أخط هذه السطور عن «العملاق» عمار الشريعى!

لقد كانت هذه هى مقدمة مسلسل «العملاق» عن حياة عباس محمود العقاد، وأضاف فيها عمار ـ معلمًا من شاء أن يتعلم ـ درسًا كبيرًا جديدًا عن إعلاء التعبيرية على التطريب، والدراما بتقاطعاتها وتشابكاتها المعقدة والمتداخلة فى نظام إبداعى محكم، على القص واللصق الموسيقى الذى يعكس متواليات نغمية فارغة، وذات مستوى واحد فى أغلب الأحوال.

وأظن.. بل إننى على يقين، أننا لم نفرح بما فيه الكفاية، ولم نحتفل كما ينبغى أن يكون الاحتفال بأننا عشنا عصرًا موسيقيًا أبرز علاماته هى عمار!!

عمار ملمح بارز جدًا فى تاريخ الموسيقى الشرقية، وقدرته على تحميل موسيقاه كل هذه الرسائل الاتصالية، نفسية/ شعورية، أو تصويرية/ تعبيرية، أو فنية/ تقنية، أو العقلية/ الفكرية من دون أن يطغى أحد هذه الأنساق على الجزء الذى يريده صائغ الرسائل «الموسيقار» أن يكون الجزء الأجدر بالظهور، والأولى بالبروز!!

شلال هادر، تياه بقدراته التى يعرفها حق المعرفة، حين جلست إليه جلسة

حوار كبير عام ١٩٨٧ وجدته يضع نفسه ـ بسهولة ـ وسط صف ما عرفناه بالأساتذة، والعمالقة.

ولكنه ـ بنفسه ـ يطوع التيارات الصاخبة التى يحدثها هذا الشلال لتسير فى مجرى شديد التهذيب والحضارة والانضباط والوظيفية حين يتحدث بشروح نقدية معجزة عن أعمال هؤلاء الرواد، ويسلط الضوء على أكثر أجزائها ومناطقها عبقرية، فى برنامجه العلامة (غواص فى بحر النغم)!

لا شىء دعاه ـ مع موهبته الكبيرة الهائلة ـ إلى الانسحاق أمام الأساتذة، ولا شىء دفعه ـ مع نفس هذه الموهبة الكبيرة ـ إلى التجاوز أو التطاول عليهم.

هو لمحة من لمحات (التوازن) القليلة جدًا فى حياتنا العامة، والتوازن هنا لا ينفى عن اقتحاماته واختراقاته صفات الجسارة، وعدم الارتكان إلى المألوف والتقليدى، والعادى، والممكن تحت مظلة ـ أو تبرير ـ أن يكون المبدع (عاقلاً)!!

هو موسيقار مفكر، ومثقف.. ومن ثم فهو يعرف ـ بالضبط ـ أى الطرق الدالة يسلك، حين يريد أن يعبر عن معنى معين، أو عن نص بالذات.

انظر إليه فى (إن كنت ليه وأنا ليك).. كيف استقطر روح الغناء الصعيدى القح، وأعاد إنشاءها بشكل لا شبيه له، وتخلق طازج تشعر أن الغناء الصعيدى بدأ معه وفيه!!

وانظر إليه فى سلاسله الدرامية الرائعة: (زينب والعرش) و(العملاق) و(رأفت الهجان)، كيف كان واحدًا من أوائل مستخدمى الأوركسترا الكامل فى مثل هذه الأعمال، مصدرًا ـ عبره ـ شحنته الانفعالية، أو بوكيه رسائله الاتصالية إلى المتفرج، الذى ـ بعد حين ـ يلاغيه ويتفاهم معه على كود معانٍ متبادل، ربما بأكثر مما تركه فى نفسه النص الدرامى للمسلسل نفسه!!

وانظر إليه.. كيف ـ تقريبًا ـ أعاد اكتشاف وتقديم آلة العود فى توقيتٍ كانت قد اختفت أو كادت فيه!!

وانظر إليه كيف استحالت الموسيقى المصرية ـ على يديه ـ إلى عمل مفعم بالقوة، بدلاً من الإفراط فى الطراوة واللين، لتبث روحًا جديدة فى العصر، ولتصبح علامة على اليقظة والتنوير!!

ثم انظر إليه ـ أخيرًا ـ كيف بعث من العدم الأوبريت، واللوحات الوطنية الغنائية التى يرتفع فيها ـ مرة أخرى ـ الحس الدرامى، بتشابكاته وتقاطعاته التى تتوخى الإحكام على الحس التطريبى والقص واللصق الموسيقى القانع بالتجاور وليس بالصراع أو التفاعل!!

. . . . . .

هذا الرجل يفهم ـ بالضبط ـ ما يعنيه كل شعور إنسانى بشرى، ويعبر عنه فى سياق أحداث ووقائع ولدته، أو عاش فيها بأساليب اخترعها وأبدعها لتحمل بصمته، موسومة بدمغته، ولتصبح التعبير الأكثر وضوحًا عن الشرقية بروح علمية وعصرية، وهو المزيج الصعب الذى حققه عمار الشريعى مرة أخرى بإعلاء قيمة التوازن.

١٠ أكتوبر ١٩٩٨

حميد الشاعرى

سر هذا الموسيقار عجيب..

إذ يكمن مى المسامة الرياضية الامتراضية بين لازمات موسيقية قصيرة، ومتكررة.. ستجد هذا مى تصفيقات ثلاثة مى أغنية «عينى».. أو نغمة النايلون جيتار مى أغنية «صبرى عليك طال» لرجاء بلمليح.

هى - بالضبط - مثل المسامة الرياضية التى كان الممثل توم هوليس يحددها برحلة كرة البلياردو عبر أضلاع المائدة الخضراء، حين كان يجسد شخصية موتزارت مى ميلم «أماديوس» وقت كتابته لإحدى أوبراته الشهيرة!

ولكن هذه المسامة الرياضية ذاتها تكتسب عندى معنى آخر، إذ يمكن اعتبارها تحديدًا رمزيًا لفوارق الزمن مى بيئة الإبداع ذاتها!

هى تبدو مثل كلمة السر أو الكود الذى يربط هذا المؤلف الموسيقى بجيل من الشباب، تفصله هوة مزاجية، ومكرية، وزمنية، عن سبعة أو ثمانية أجيال تعيش وتتعايش وتتضاغط معًا مى بر مصر، ويزاحم كل منها الآخر الهواء الذى يتنفسه.

جيل ربما كان أكثر ما يصدق عليه ما سطره علاء الديب - مى سياق آخر تمامًا - مى روايته «قمر على المستنقع»: (أين اختفت عائلتى.. وأصحابى.. وبلدى.. وكل ما كنت أحلم به؟.. هل ابتلعنا حوت عملاق.. ونحن نعيش - الآن جميعًا - مى بطنه نضرب مى بحر الظلمات؟)!

هذه الحيرة، وهذا الوسط القلق، وهذا الحوار الذاتى المرير، هم الذين دمعوا بجيل من الشباب أن يخرج إلى هوامش الساحة، وتخومها، ويخلق مصر جديدة.. عالمًا عربيًا جديدًا.. دنيا ليست بخائفة!!!

لم يحسم أحد أجيال الحكماء مى مصر القسمة الاجتماعية أو الثقامية، كما لم يفرض أحدها أمكاره ومفاهيمه، ناهيك عن تعريفاته على الآخرين بحيث ترمع

رايات نصره، وأكاليل مخاره، إعلانًا بانتهاء حالتى الاستقطاب والاحتراب، والمجايلات الفارغة التى استنزمت حاضر الوطن، وحاولت أن تذبح مستقبله على مقصلة الارتماء مى أحضان الماضى، والتمرغ على مساحاته الوثيرة الأكثر تخلفًا!!

نحن أمام منان اخترع «دقة» جديدة كمثل تلك التى اخترعها شباب البيتلز الأربع مى ليفربول ذات يوم مى الستينيات.. دقة طازجة غير هيابة، تعكس موران الزمن وتحدد المسامة التى تفصل الشباب عن مستنقع الماضى الآسن.

.....

ثم إن سر هذا الموسيقار عجيب..

أقولها للمرة الثانية لأنه مازال يبدع وينتج بغزارة على الرغم من كل سهام الهجوم التى أطلقت عليه زرامات ووحدانا..

كان بعضها يتسربل برداء عصبية مقيتة تقول بأن هذا الشاب ليس مصريًا..

وماله.. ولكنه عربى، نصفه مصرى (لأمه)، ونصفه ليبى (لأبيه) يتعانقان جينيًا ويقدمان هذه الخلطة العبقرية المعطاءة، التى كانت موهبتها العفية قادرة على أن تغير شكل الموسيقى، وشكل الغناء، وتدمع بالناس كل الناس إلى أن يهتفوا غناء، ويغنوا هتامًا، وأن يصيغوا عبر اندماجهم مى حالة غناء، أو مزاج غناء، عقدًا اجتماعيًا وثقاميًا وغنائيًا جديدًا، قوامه الفهم الدارس لقواعد الهارمونى والكونترابوينت، وقوامه بساطة الرعاة المنطلقة مى مضارب أولاد على، ثم قوامه - أخيرًا - الإحساس العميق بفوارق الزمن التى تفصل شباب الجيل الطالع عن إحباطات الأجيال السابقة، والتى دمعت بجيل الشباب هذا لأن يخرج إلى هوامش الساحة وتخومها، ويخلق مصر جديدة، عالمًا عربيًا جديدًا.. دنيا ليست بخائفة!!

هذه العصبية المقيتة التى تطفح على جلد الأمة من آن لآخر، معلنة أن بقايا مرض تخلف من ثقامة سياسية سائدة سابقة مازال يتهدد صحتها، ويوشك أن يعصف بوجودها.

كنت أسمع ذلك أحيانًا مى مناقشات تغطس وتقب عن نزار قبانى، وعن سليم سحاب، وعن وليد عونى.. وآخرين.

وهى مناقشات إن دلت.. معلى مشاعر خربت، أو على عقد تمكنت، أو على مركبات نقص أو مركبات استعلاء أنشبت أظامرها مى النفوس ومى العقول.

إن جنسية إبداع الفنان.. هى جنسية مكان الإبداع. لقد أمرطنا ـ ميما يبدو كثيرًا ـ مى أن نجثم على صدور الشباب، ونحدثهم عن الهوية الذاتية الثقامية، والخصوصية المزاجية والإبداعية، حتى كدنا ننسيهم أننا كائنات من لحم ودم، خلقنا من صلصال من حمأٍ مسنون، ولم نخلق من عسل ولبن ونور وعطر.

نحن ننتمى إلى الجماعة الإنسانية.. وإبداعاتنا تراكم نفسها طبقة موق طبقات لهذا الإبداع الإنسانى.

لنا مذاقنا مليكن.. ولكننا ـ أبدًا ـ لا ينبغى أن نستبدل مكارثية الفكر، بمكارثية الجنسية.

انظروا إلى حميد مى «نور العين».. إنه يقدم حالة «متوسطية» متكاملة الأركان بإيقاعاتها وأنغامها وميلودياتها التى يشيع ميها ويذيع مزاج البحر المتوسط، من حوارى نابولى، إلى شوارع أثينا، إلى مشربيات المغرب، إلى ساحة غرناطة، إلى بادية ليبيا، إلى رمل الإسكندرية.

ومى حالة هذه الأغنية عبر حميد العالم العربى كله، وانتسب بأنغامه وبنائه الشعورى والغنائى إلى إطار أكبر وأوسع، وكأن لسان حاله كان صدى لصوت نزار قبانى: «أنا الأندلسى الأخير.. أواجه وحيدًا»!!

نعم.. كان أندلسيًا هنا.. ولكن هل يستطيع أحد أن يقول إن غناءه لم يك عربيًا.. أو لم يك مصريًا؟!

ثم أليس لنا مى الأندلس انتسابا؟!

.....

وكنا نرى ضمن حملة الهجوم الغامرة على هذا الشاب العبقرى، غزير

الموهبة، متنوع الإبداع، من يقول إنه حطم القواعد، وقضى على عصر الغناء الأنيق، «المحتشم الرزين»..

وحبًا وكرامة.. مإن هذا ـ بالضبط ـ هو ما نريده من المبدع الذى لن يكون مبدعًا بحق إلا إذا هشم كل الموجودات من حوله (مادية ومعنوية) وأعاد بناءها من جديد ومقًا لرؤيته وكيفه ومزاجه.

ثم إن هذا الغناء المحتشم، الأنيق، المتأزم، القديم، أصبحت له دلالة معنوية ربما لا ترتبط به مباشرة، ولكنها تتصل بالعصر الذى أنتج ميه.

لقد أصبح غناءً دالاً على الهزيمة.. على الخوف.. على التخلف، ملماذا لا نهجره، ولماذا لا نغنى غناء آخر تحكمه وتسوده مكرة (الجماعية) ومكرة (المشاركة).. غناء ليس ميه (مطرب) و(كورس).. (قائد) و(شعب)!!

ربما تكون أنغام هذا الشاب البدوى المبدع هى الطريق إلى غناء آخر يرتبط بالمستقبل، ويحمل حلمه، ويبشر بقيمه.

ثم إن ارتباط الأولاد به ـ على هذا النحو ـ مسألة يجب أن نتأملها بكثير من الاهتمام، لأنه أصبح كاريزما غنائية وموسيقية، تعكس مى أنغامها، وأغانيها، وعيًا وإدراكًا كاملين بفوارق الزمن، التى عبر عنها بالمسامة الرياضية الامتراضية، التى تفصل مى أغانيه بين لازمات موسيقية قصيرة ومتكررة.

١٨ أبريل ١٩٩٨

عبد المجيد عبد الله

- «الوظيفة الخطيرة جدًا للأغنية، هى أن تصدر عن القلب، وتشرخ القلب، وتخترق القلب، وتنظم حركة الإنسان مى حياته اليومية، وتثقف وجدانه لا عقله مقط، وتغير مى التكوين النفسى للبنت العربية أو الشاب العربى، لكى يتقاربا أو يتباعدا أو يتفاهما، مُشكِّلين حركتهما مى ساحة الحياة.

كل هذه الأشياء غير مفهومة للجدد من المطربين . . والوحيد الذى أدرك هذا بعد عبد الحليم حامظ هو محمد عبده، لأنه التقط نغمة العصر السريعة ووضعها مى ثوب سعودى، وهو مسئوول عن انتشار الأغنية السعودية حتى لدى غير السعوديين، وأنا أرى كثيرًا من المصريين يحبونه، لأنه وعى أن الاقتراب من المركز المحلى والثقامة المحلية يدمع بأغنياته لأن تكون قومية».

. . . . . .

هكذا تحدث د. يوسف إدريس لى مى جلسة طويلة مى مندق شيراتون القاهرة، مى يونيو من عام ١٩٨٤، قبيل سفرى لإصدار مطبوعة منية عربية مى بريطانيا.

والحقيقة أننى تمترست خلف مقولة، أو شهادة يوسف إدريس، قبل أن أكتب عن عبد المجيد عبد الله (الطبعة الجديدة. . المزيدة والمنقحة من مطربى الخليج والسعودية)، لأننى أعلم أن هناك روحًا جاهلة سيطرت على الساحة الفنية، والإبداعية، والثقامية المصرية - منذ زمن ليس قريبًا - مؤداها هو استنكار، أو استهوال أن يظهر مطرب كبير، أو مخرج كبير، أو رسام كبير مى بلد من بلدان المنطقة، ليس مصر!

بل وبلغت هذه الحالة الهوسية إحدى ذراها الكبرى حين سمعنا من بعض الكتاب (مدموعين من بعض الفنانين) عبارات شجب للمساحة الزمنية، أو مساحة الاهتمام التى يتحصلها مطرب عربى مى حفلة تقام على أرض مصر!!

(الكبير.. كبير)!

جملة أستمع إليها ـ كثيرًا ـ من العقلاء الأسوياء مى مصر، بل وأصبحت أشبه بالقانون الأخلاقى والاجتماعى الذى يطلق لوصف سلوك الحنو على الآخرين، والإشادة بإنجازهم، أو الاحتفال بهم، وهى أمور ـ ميما يبدو ـ أصبحت عزيزة.. نادرة.. وعجيبة إذا أردتم!

والرأى عندى أن هذه الأمور لا يجب أن تعز على مصر، أو على ناسها، مليس ـ بالضرورة ـ أن يعيش البلد ـ لأنه عبقرى بالمكان.. وبالتاريخ.. وبصفات الشعب ـ مزدحمًا بالعبقريات الإبداعية مى كل مترة من مترات تاريخه، مقد تكون عبقريته مى أحد العهود أو العقود، هى قدرته على (الاعتراف) بمواهب الآخر، وبإنجاز الآخر، وبإضامة الآخر.. ثم إن هناك ما يعرف باختزان الجماعة الإنسانية لقدر مناسب من طاقتها، قبل أن تطلق مبدعيها الجدد، وهو ما يطلق عليه السكتة الزمنية الفاصلة بين عصر إبداعى وآخر، لا بل إن هذه الظاهرة تحدث مى نطاق الأمراد المبدعين، مقد أنتج لودميج مان بيتهومن سيمفونيات ثمانية، ثم سكت لفترة ليست قصيرة قبل أن يبدع تاسعته الكورالية المستوحاة من أشعار شيللر، أعظم سيمفونياته على وجه الإطلاق.

والمجتمع المتحضر تتجلى عبقريته مى (الاعتراف بالآخر) حين يكون ـ هو ـ مى مترة اختزان لطاقات الموهبة والإبداع..

.....

وأعود إلى عبد المجيد عبد الله، ذلك المطرب ذو اللثغة المحببة، التى تشبه ـ بالضبط ـ لثغة المطرب الموسيقار محمد موزى، والذى أصبح ظاهرة غنائية على امتداد الوطن العربى كله، مأقول إنه يعد امتدادًا لتيار التحديث، مقط تيار التحديث مى أعمال المطربين السعوديين الكبار، مإذا سئلت عن الجزء الذى يمثل عبد المجيد امتدادًا له مى أعمال طلال مداح سيكون أغنية: «ياليلة دنا»، وإذا سئلت عن الجزء الذى يمثل امتدادًا له مى أعمال محمد عبده مسوف يكون: «مى ليلة كن هالليلة»!

ولكن الأخطر من ربط عملية التطور بأسماء أشخاص، هو ربطها بالمراكمة والإضافة التى تمثلها كل مرحلة إبداعية على الأخرى، وهو ما يمكن الإشارة إليه - فى سياق الحديث عن عبد المجيد عبد الله - بالنظر إلى التطوير الكبير جدًا الذى حدث على التراث الموسيقى لشبه الجزيرة العربية.

ومرة أخرى سأضطر إلى الإحالة إلى أحد حواراتى السابقة، لأنه يتضمن شهادة لا تصد أو ترد، بالنظر إلى قيمة وثقل صاحبها.. إذ قال لى الموسيقار الكبير محمد عبد الوهاب بحماس كبير فى حوار أجريته معه فى ديسمبر عام ١٩٨٧، بعد أن خرج على طبيعته المرسومة ذات «النشاء» الذى يعلو كل مفردات الحركة والسلوك فيها، مشيرًا ومشوحًا لزميلى المصور الفنان الكبير حسام دياب، حتى لا يستخدم الفلاش، الذى كان يضايق عينى الموسيقار: «أنا مشغول - حاليًا - بدراسة بعض إيقاعات شبه الجزيرة العربية، التى أعتقد أنها متميزة جدًا، فهى ليست رتيبة، والخلاف بين مستوياتها المتعددة يعطيها جمالاً أخاذًا، وقد أطلعنى الأمير بدر بن عبد العزيز على ما دار فى مهرجان الجنادرية، حيث قدمت فى إطار المهرجان بعض الموسيقى السعودية التى قام متخصصون بجمعها من مصادرها الأصلية، ووجدت إيقاعات هذه الموسيقى (التى تمثل ربع التراث الشعبى السعودى فقط) مدهشة وغريبة وجديدة، ورجوت الأمير أن يرسل لى تسجيلاً كاملاً لهذه الإيقاعات حتى أستفيد منها، وتفيد الأكاديميات الموسيقية المصرية والخبراء.

والسعوديون يستعملون فى عزف هذه الإيقاعات آلات غريبة، لو تم تهذيبها وتطويرها لأعطت نتائج هائلة».

. . . . . .

وأظن بعد أحد عشر عامًا من إجراء هذا الحوار أن التطوير قد حدث، وأن حالة عبد المجيد عبد الله حالة شديدة الدلالة فى هذا الإطار.

انظر إلى أغنيته (يا طيب القلب) التى ما فتئت أطلبها يوميًا فى أمسيات رمضانية جمعتنى وفريق العمل الممتاز فى «الأهرام العربى» منذ شهور، حتى

أتأكد من بعض مروضى، وحتى أستطيع (قراءة) هذه الأغنية التى أعجبتنى قراءة جيدة، إذا جاز التعبير.

مى هذه الأغنية تلاحظ تلك (التعددية الصوتية) الرائعة، والمكونة من جُمَلٍ موسيقية قصيرة تزدحم بها المسامات الزمنية اللحنية ازدحامًا كبيرًا حين يحدث العناق بين آلة كاملة الهارمونية كالأورج أو البيانو، وآلات أخرى شرقية وغربية يتزعمها العود تؤدى أنغامًا مفردة، سريعة، وموحية، وعلى الرغم من أن بناء الأغنية يرتكز على لحن متكرر مى مقاطعها الثلاث، إلا إنك تشعر بهذا اللحن يتحقق ويتخلق أمامك، متخذًا أشكالاً متنوعة وشديدة الاختلاف، حتى داخل المقطع الواحد حين تتم إعادته!!

ثم إن آلات الإيقاع السعودية الغريبة ـ التى حدثنى عنها الموسيقار محمد عبد الوهاب ـ منذ ١١ عامًا ـ يبدو أنها قد أخذت أخيرًا شكلها، وعثرت على وظيفتها المتطورة، من خلال ذلك الإبداع الجديد مى أغنية يا طيب القلب، وعلى رأسها تلك الأحزمة من القواقع البحرية التى يلفونها على الوسط، وبتحرك العازف، ميما يشبه الرقص، يمينًا ويسارًا، متستمع إلى حفيف وشخللة، يشيع أجواءً شرقية وبوهيمية ليس لها نظير، وبخاصة حين تتشارك مع «الساجات»، مى صعود وهبوط نميس يترجم نفسه مى إحساس موار ومفعم بالحيوية مى خلفية كل مقاطعها الغنائية.

ثم إنك أمام لون من الكلمات شديد الرقى، وهو يبدو التعبير الأكثر وضوحًا الآن عن مزاج الأرستقراطية البدوية الذى تجاوز حدود شبه الجزيرة، ليفشى روحًا من الارتباط به مى كل المنطقة.

استمع ـ معى ـ إلى أحد مقاطع الغنوة يقول:

«أخاف تدبل ورودى

ويجف غصنى وعودى

محتاجلك يا وجودى

ودى أجبل إيدينك

يا شوج عينى لعينك»!!

ثم تأمل مفردات.. (يا وجودى)، أو (ودى أجبل إيدينك)، أو (ياشوج عينى لعينك).. ستجد أنك أمام مفردات لفظية تعيدك مرة واحدة إلى عصر المحبين الكلاسيكيين العظام مى التراث العربى، وأعنى قيسًا، وجميلاً، وعنترة، وامرأ القيس، كما أعنى بهذا العصر شكل الطقس العاطفى، وهو الذى يكرره الغناء السعودى المتطور الجديد، وإن استخدم الدارجة، وإن لجأ إلى الخفة التى يفرضها قالب الأغنية وصولاً إلى مستهلكها وسط الناس الكثير مى كل مكان.

الطقس العاطفى مى التراث العربى كان شديد الرقى.. وكذلك كان مى الأغنية الجديدة مى شبه الجزيرة هو التعبير الأكثر وضوحًا عن مزاج الأرستقراطية البدوية، الذى تجاوز حدود شبه الجزيرة، ليفشى روحًا من الارتباط به مى كل المنطقة.

٣٠ مارس ١٩٩٨

صلاح الشرنوبى

حين يكتب التلامذة على الكراريس كلمات أغنية..

وحين تنبعث نغمات نفس الأغنية من راديو معلق على جادون بسكليته، ميما راكبها لا يفتأ يهز رأسه على إيقاعها..

وحين تتصعب الموظفات والبنات البائعات مى المحلات، من الطبقة الوسطى الدنيا، أثناء سماعهن مقاطع هذه الأغنية..

وحين يتحول جهاز كاسيت على سور بلكونة، إلى محطة إرسال تبث ذات الأغنية آناء الليل وأطراف النهار..

وحين ترقص البنات من المحيط إلى الخليج، بمجرد صدور الإشارة أو الضوء الأخضر، المتمثل مى عزف النغمة الأولى من تلك الأغنية..

وحين يتبادل الجالسون على مقهى، والمستمعون إلى جلجلة راديو هذا المقهى، ترديد مقاطع هذه الغنوة من دون غناء، وكأنها حكم سيالة مفعمة بالفلسفة (بعد اللى قلته.. واللى عملته.. حرمت أحبك)!!!

حين يحدث ذلك كله...

منحن بصدد الحديث عن حالة غنائية.. ومن دون مراء مإن صلاح الشرنوبى واحد من الملحنين الكبار القلائل، الذين أثبتوا مى العقود الثلاثة الماضية أنهم قادرين على خلق هذه الحالة.

ولكن كنه الحالة التى يخلقها صلاح يحتاج إلى تحليل، كما يحتاج إلى تفسير بالنظر إليه مى السياق الغنائى والموسيقى بعامة، ثم بالنظر إليه مى الإطار التاريخى والاجتماعى للشعب، وللبلد إذا ما وامقنا، وأظن أننا وامقنا من قبل على أن الأغانى هى وثائق للتأريخ الاجتماعى والنفسى والثقامى والسياسى لبلد من نوعنا، بل ولبلدنا بالذات!!

والسؤال الذى يجب أن نطرحه ـ هنا ـ قبل أن ندلف إلى مناقشة الحالة الغنائية التى يفشيها صلاح الشرنوبى: (هل نحن شعب رقاص؟)!

السؤال هام لأنه يسقط وهمًا وأكذوبة طال شيوعها.

مأولاً: الرقص ليس عيبًا ولا خطأ ولا خطيئة، وإنما هو أحد الفنون الجميلة الخمسة، وهو وسيلة تعبير لا يجب أن نخجل منها، أو ندين الموسيقى التى تحرضنا عليه، لأن الذين يريدون أن يخجلونا من منوننا ومن وسائط تعبيرنا الشعبية والتلقائية، هم الذين يريدون أن نهد سوامرنا، ونقتل عفويتنا، وأن نتبع نموذج تعبير لا يمثلنا، وأن نلتصق بمشاريع ثقامة تعكس ظروف غيرنا.

وثانيًا: مإن طرح السؤال ـ اتصالاً بتحليل أعمال صلاح الشرنوبى بالذات ـ ليس دقيقًا، لأن المحك مى شغل صلاح ليس أنه راقص أو غير راقص، ولكن كونه انحياز واضح للتعبيرية، على حساب الغنائية ـ التطريبية!!

وصلاح ـ مى هذا ـ هو المرحلة الثالثة مى تيار شديد الأهمية (بليغ حمدى ـ عمار الشريعى ـ صلاح الشرنوبى) يتبنى نسقين، أحدهما (درامى) والآخر (شعبى).

وأنت تلمح هذه الشعبية أحيانًا، مى «الجو» العام لأغنياته، ولاستخدامه المزمن لآلة الأكورديون، حيث تكاد تكون هذه الأغنيات جميعًا، بمثابة كونشرتوهات للأكورديون مع الأوركسترا!!

ثم إنك تلمح هذه الشعبية بشكل مباشر مى أغنيات مثل: (جه وزارنى مى الضحى.. زى وردة مفتحة) لوردة، أو مى المقدمة الموسيقية التى تبدو كفرح ملاحى لأغنية (محتاجالك) لنفس المطربة، ثم لوردة ـ أيضًا ـ أغنية (ياليل) التى نوع ميها تنويعات شعبية جميلة على كلمة يا ليل بحيث تبدو التلامس الأكثر نضجًا ووظيفية للفكرة، مقارنة بأغنية يا ليل لفيروز من ألحان زياد رحبانى التى كانت تجريدية مى المطلق، أو أغنية ياليل لأنوشكا التى كانت صدى باهتًا لعمل ميروز.

. . . . . .

والكلام عن الشعبية والتعبيرية - هنا - لا يعنى أنها كانت الملمح الوحيد لأعمال صلاح الشرنوبى، كما لم تكن الملمح الوحيد لأعمال بليغ حمدى أو عمار الشريعى، مالرجل أبدع ألوانًا من الغناء ميها تناولات متنوعة جدًا، بعضها بدا تام النضج والاكتمال، وبعضها ظهر وكأنه اسكتش تجريبى، يلاغى ميه الموسيقار مكرة معينة لم يأت أوان اكتمالها بعد.

انظر إليه يلحن لكل مطربى الساحة، متستشعر ميه مكرًا جديدًا وروحًا جديدة مع كل منهم، ولكن مى إطار (العين بالعين - لا ملامه لنوال الزغبى - يالا الهوا لمحمد الحلو - لسه الدنيا بخير لجورج وسوف - يا ويلى لإيهاب توميق - بتحبنى لنادية مصطفى - يوم ورا يوم لهشام عباس - أنا إيه لعاصى الحلانى - ع البال وساعة عصارى لسميرة سعيد - مرق كبير لراغب علامة - غدار وبينى وبينكم للطيفة - تصدق بإيه لحسن الأسمر).

وهذا (التنوع) الكبير مى سياق عقيدة موسيقية واحدة تعتمد التعبيرية كما تعتمد الشعبية، يجعل من صلاح - اليوم - الساحة الأكثر رحابة التى يكتشف ميها مطربو الجيل أنفسهم كما يكتشف الشرنوبى ذاته، أو نفسه!

أنا أظن أن أغنية (مرق السنين) لوردة، أو أغنية (مليت من الغربة).. وهى بالمناسبة من أجمل أغنياته، جاءتا خارج سياق الكرنفالات والسوامر الشعبية التى يبعثها ويحييها، ولكنهما ظلتا محكومتين وخاضعتين للحس الشعبى، حتى وإن لم يترجم نفسه ميها إلى إيقاعات وأنغام.

كما أظن أن صلاح الشرنوبى لم ينف أو يحاصر أو يرمض التطريب تمامًا، وإنما أعاد اكتشاف وظيفته وحجمه داخل إطار أعماله.. وانظر إليه مثلاً مى (حبك صالحنى على الدنيا.. من بعد ما تعودت زمان) ومى حوار القانون والوتريات الذى سبقها، وستجد أنك أمام سطوع عالى المستوى لمعنى التطريب.

ولكن يبقى التطريب كما يبقى الإبداع خارج السياق الشعبى استثناءات مقصودة، أو اندماعات نحو تجريب التجارب، واستطعام الطعوم من جانب المبدع، بأكثر منها سمة غالبة، أو ملمحًا أساسيًا مى أغنياته.

العامل الحاكم.. العامل المسيطر هو (التعبيرية)، وهو القادر على أن ينقل إليك طقسًا بأكمله، أو ينقلك إلى حالة بأسرها!!

ربما تحسه مى صوت الكورال مى (جرب نار الغيرة) الذى يبدو ألسنة لهب تتطاير!

ربما تشعره مى (دانت الأمل.. إنت ـ وانت الأمان إنت ـ والقسوة دى مش لايقة عليك) التى لحنها صلاح الشرنوبى لتبدو غير قابلة للمناقشة النغمية أو الشعورية، لأنها صيغت شعرًا مى الأصل مانيفستو للحب، متنه هو عدة أحكام/ قرارات.. عاطفية!!!

ربما تشعره وأنت تراقب التلامذة يكتبون على الكراريس كلمات أغنياته، أو البنات يرقصن على أنغامها عارمات بأن الرقص ليس عيبًا ولا خطأ ولا خطيئة.. تشعره كذلك وأنت تراقب ارتباطه بكلمات عبد الوهاب محمد، أو أحمد شتا، وهو ارتباط لا يمكن وصفه إلا بكلمة واحدة: (التعبيرية) !!

٧ نوفمبر ١٩٩٨

عبد العظيم عويضة

هذا الاسم تمثال يشير بأصبع اتهام إلى النكران، وحصار المواهب، واغتيال التفوق!

ربما لا تعرمون عنه سوى أنه ملحن أغنية «مى كل حى ولد عترة» لفؤاد حداد، والتى أعيد بعثها على يد محمد منير مؤخرًا.. ولكنه أكبر من ذلك بكثير.. وأهم من ذلك بكثير.

كانت المرة الأولى التى تعرمت بإبداعه ميها عام ١٩٦٨، يقود كورالاً لا تصاحبه سوى آلة واحدة كاملة الهارمونية، يقوم - هو - بالعزف عليها (بيانو)، وقد عبر هذه الفرقة (كورال الطليعة) أعمال شعراء الأرض المحتلة .. محمود درويش، وتوميق زياد، وسميح القاسم.

كانت مصر تحتضن أسماء هؤلاء الشعراء وقتها، عبر إضاءات تنويرية من أحمد بهاء الدين ورجاء النقاش.

وكنا نردد خلف كورال الطليعة بحماس ملتهب، مندمعين برغبة مقاومة الهزيمة،أو ملنقل رغبة حماية مستقبلنا من تأثيرات الكارثة المروعة التى قادت إليها رموز الماضى، وطرائقها مى التفكير ومى القيادة، ونظرتها المستنكفة لحق الناس مى المشاركة، وحق الناس مى المناقشة.. كانت هزيمة للمشروع السياسى، وهزيمة للمشروع الدعائى الإعلامى.. ولم يبق - وقتها - من شرعية لأى شىء سوى شرعية الرصاص وشرعية الدم مى حرب استنزاف وإعادة بناء للجيش المصرى، أو مى عمليات المقاومة الفلسطينية الجسورة.. النبيلة.

.....

«أحبائى.. برمش العين.. أمدى درب عودتكم.. برمش العين..

وأحمل جرحكم.. وألم شوك الدرب بالجفنين..»

هكذا كنا نغنى مع كورال الطليعة، منغنى لمستقبل أردناه بعيدًا عن مستنقع

الترهل والجهل الذى قاد إلى الهزيمة، وهكذا كنا نغنى أشعار المقاومة الفلسطينية التى رأيناها ـ هى الأخرى ـ طريقًا شريفًا يقود إلى المستقبل!

عبر طريق الدم والنار، كانت تلك الاستلهامات التى عززت نضالاً جسورًا مى الأغوار والجليل، كما استقطرت أخبار هجمات الكلاشن والكاتيوشا، كلمات كالمدى، وأبيات كالرصاص، تخترع أبجدية المقاومة وثقامتها.

كنا نغنى مع عبد العظيم عويضة، الذى بلور إضامته الموسيقية مى مكرتين، هما: (الجماعية) و(الدرامية).

مأما عن الجماعية، متبدو واضحة مى معظم نتاج هذا الموسيقار العبقرى، الذى كان ـ عبر ألحانه الإثارية ـ قادرًا على إشعال هذه الجذوة الداخلية مى نفوسنا، وخلق هذا الصدى المدمدم للإيقاع، ثم استدراجنا إلى المشاركة واستحضار روح المعانى مى وجداننا، كل لحظة.. كل لحظة.

الجماعية هى الوعاء الطبيعى الذى يمكن أن يحتضن إبداعات واحد من سادة التغيير، والتفجير، والتحريض، والرمض.. وهكذا كانت أداة عبد العظيم عويضة، وأسلوبه.

وأما مى «الدرامية» ميمكننى ـ من دون أى تزيد ـ أن أقول إن عويضة هو الكلمة التالية لمسرح سيد درويش الغنائى!!

وأحيلكم ـ قبل أن ندخل مى لجاج كثير ـ إلى تلك الطريقة العبقرية المذهلة التى قدمها عبد العظيم عويضة من خلال صيغة مسرح سمير العصفورى.

انظروا إليه مى (الغول) و (مجانين) لبيتر مايس، وانظروا إليه مى (يا عنتر) ليسرى الجندى، وانظروا إليه مى (مولد الملك معروف) لشوقى عبد الحكيم.

هذه كلها أعمال خالدة قدمها مسرح الطليعة مى مستهل البدايات من عقد السبعينيات قبل أن تغتال الجدية، وقبل أن يستأثر ممثلو الجهل الداعر بكل الساحات والخشبات.. ومن ثم مقد كانت هذه الأعمال المسرحية العظيمة ـ موق قيمتها الفنية ـ أعمالاً باسلة، تدامع عن شرف المسرح المصرى وتراثه ومستقبله.

على أية حال كانت إضامة عبد العظيم عويضة الدرامية الموسيقية مى هذه الأعمال شيئًا عبقريًا مذهلاً، وحفرت مى ذهن متفرج مثلى انطباعات ـ كالوشم ـ لا تمحى (صحيح أننى شاهدت كلاً من هذه الأعمال عشرات المرات، ولكن هذا كان منذ ٢٦ عامًا لم تذع ميها أى من هذه المسرحيات مى التليفزيون لأنها لم تسجل أصلاً)!!

كانت قدراته مذة مى مزج الشعبيات بالمؤثرات الصوتية الساخرة أحيانًا، ثم مزج هذا كله بالحوار المسرحى.

«ياللى عماك الخوف . . متح عيونك شوف . . ياما وياما تشوف . . ويالملك معروف»

«تسقط السترات الضيقة . . تسقط الأبواب المغلقة».

«نلعب بالمرايات . . وح نلعب بالمرايات . .»

«تحيا المدامع . . تحيا الشوارع . . تحيا أمران الخبز . . تحيا الحرية»!!!

لقد كانت هذه المسرحيات الموسيقية، وإسهام عبد العظيم عويضة ميها ركن ركين، أعمالاً / إضامة مى تاريخ المسرح الموسيقى مى العالم العربى، وإن وأدها نظام ثقامى جعل من التسطيح غاية وهدمًا مى بداية السبعينيات، مذلك لا يعنى أن ننسى معها اسمًا من أهم الأسماء مى ساحة الإبداع الموسيقى.

ذلك الاسم الذى استحال تمثالاً يشير بأصبع اتهام إلى النكران، وحصار المواهب، واغتيال التفوق.

١٧ سبتمبر ١٩٩٨

عبلة كامل

هذه الممثلة.. موهوبة جدًا.. عبقرية جدًا.. وفريدة جدًا.

والعمود الفقرى الأساسى فى موهبتها إنما يكمن فى قدرتها المذهلة على الأداء الطبيعى، وعلى تمكنها الشديد فى استخدام أداتها الصوتية بدرجة تقترب ـ كثيرًا ـ من الهمس.. ولكنه الهمس المفعم بالتعبير، وبالمشاعر، التى تنبع من عقل مثقف بحق.

انظر إليها وهى تؤدى، وتشخص، ستجد الجانب الأكثر تألقًا فى إبداعها من خلال أفلامها (للحب قصة أخيرة ـ سيداتى آنساتى ـ سارق الفرح ـ مرسيدس ـ سرقات صيفية ـ يوم حلو ويوم مر) أو من خلال مسلسلاتها التليفزيونية (ليالى الحلمية ـ لن أعيش فى جلباب أبى)، ستجد الجانب الأكثر تألقًا هو تلك الروح (الجوانية) القائمة على الاستبطان، الذى ليس ـ بالضرورة ـ كاملاً، والناسخة للإفصاح، الذى لم يكن ـ بالضرورة ـ ناقصًا.. ولعلها ـ بالضبط ـ روح الجيل!!

هو الجيل الذى حاولوا إجباره على مضغ أحلامه، ومن ثم ابتلاعها، وحاولوا استئناسه وترويضه، ليؤدى بالمهارة (الخائفة من السوط والمرعوبة من مواجهة الحرمان من الطعام) فقرة (الانتظار الوديع) التى يعيش فيها مترقبًا ربع فرصة تلقى له بأطراف الأصابع، ومقهورًا فى انتظار التوقيت الذى يحدده له جيل الكبار، كيما يظهر.. كيما يلمع.. كيما يكشف عن عبقريته ومواهبه.. وبحيث يصبح الانتظار ـ بمرور الوقت ـ هدفًا لذاته، يذوب جيل الشباب فيه وجدًا وعشقًا، ويمارس (الانتظار فى الانتظار) لينتحر فيه الطموح، وليتم اغتيال جنونه الفنى، وليستحيل كائنًا تكسرت فيه النصال على النصال!!!

ويوم تسمح قوانين (الظهور) فى هذا المناخ المريض، بأن تعطى أحد أفراد هذا الجيل مساحة، تكون موجته قد فقدت طاقة الامتداد، وأوشكت على أن تبدأ رحلة الجزر عائدة من حيث أتت، وكأنها روح شريرة يجب أن تقاوم، أو كأنها صدى لصوت إحدى جُمل عبد الرحمن الشرقاوى الخالدة: «بالله يا ريح

الظلام.. عودى إلى البلد الذى أقبلت منه»!!

ولأجل ـ هذا ـ اكتشف الجيل الجديد، الصغير، هذه الحالة (الجوانية) التى لا تظهر فيها طموحاته، مع وجود هذه الطموحات عند نقطة حدها الأقصى التى لا تبرز فيها مواهبه، مع حضور هذه المواهب ـ وكذلك ـ عند نقطة الحد الأقصى!!

أخفى الجيل مواهبه وطموحاته، حتى لا يضرب أو يكسر، أو يجبر على أداء نمرة: (الانتظار الوديع).. فأصبح ـ بالنسبة للكبار ـ لغزًا يدعون أنهم لا يفهمونه، ولا يستطيعون التنبؤ بأفعاله.. أو ليس غريبًا أن يطالبوه بالإفصاح عن ذاته، فإذا فعل لا يترددون لحظة واحدة فى ضربه؟ وإذا لم يفعل، نظروا إليه بوصفه جيلاً لئيمًا ومعقدًا، وغير واضح!!

.....

وبالطبع لم تخف عبلة كامل موهبتها، بل حفرت ومنذ وقت مبكر حالة تحقق حقيقية وحضور طاغ لأدائها المذهل الذى يكاد يخرج من المربع التقليدى (للتقمص) إلى مربع (التوحد) مع الشخصية، حين تعيش فى عبلة، وتعيش عبلة فيها!

وتظل الجوانية التى اتسم بها أداء هذه الممثلة، تعبيرًا عن سمت عام فى الجيل، وسلوك سائد فى العصر!

.....

أنت تجد ـ باستمرار ـ فى أدائها جلة كلامية ناقصة، تكملها ببعض مشاعر جوانية، عليك أن تكتشفها بنفسك، بل وتختلف ترجمات هذه المشاعر من شخص لآخر، طبقًا للزاوية التى ينظر بها، والجيل الذى ينتمى إليه، والروح الجوانية التى يعكسها هو الآخر.

ببساطة فإن كلاً منا يكمل الجملة الناقصة فى أداء عبلة بقطعة من روحه، وقبس من نفسه، ليصبح هو ـ ذاته ـ طرفًا مشاركًا، وعنصرًا متورطًا فى أدائها وفى المواقف التى تشخصها، بالتوحد أكثر من التقمص!

ببساطة ـ أيضًا ـ يتداخل إحساس المشاهد، أو المشارك معها، بحيث يتبنى (المعنى)، كما يتبنى (الطريقة) مثله.. مثلها بالضبط.

ثم ببساطة ـ كذلك ـ تصبح عبلة كامل (حالة إجماع) لأن الكل يشترك معها فى إكمال الجملة الناقصة بالمشاعر الجوانية الغامضة، والمتبنية لكل مشاهد.. ولكل مشارك!

هى ـ أحيانًا ـ تؤدى بنظرات عينيها العميقة الناطقة، بأكثر ما تؤدى بجمل الحوار وكلماته..

ربما طبع أداءها ارتباطها بمدرسة يوسف شاهين، وهى مدرسة تختزل الكثير من التفاصيل العبيطة لإفشاء فكرة، أو الضغط على معنى..وهى مرة أخرى مدرسة تسعى إلى قدر كبير من طبيعية الأداء عند الممثلين لتعادل وسائط التعبير المجنونة والمهوشة، وذات الإيقاع المذهل فى عنفوانه وسرعته، عند المخرج/ الظاهرة.. هذا المخرج الذى قررت عبلة ـ وهى تلميذة ـ للمرة الأولى أن تصبح ممثلة، بعد أن شاهدت فيلمه (عودة الابن الضال)!!

هل تتذكرون عودة الابن الضال؟.. حين كانت ماجدة الرومى، وهشام سليم ـ ببراءة مذهلة وطبيعية أيضًا ـ يطرحان قضية مستقبل الوطن الذى يجب الحفاظ عليه، حين قتل الحاضر (وقتها) ماضيه وانتحر فى مذبحة شكسبيرية أبدعها صلاح جاهين وأخرجها يوسف شاهين.

لقد كانت هذه هى نقطة البداية التى حكمت وسيطرت على شخصية الممثلة الموهوبة العبقرية، وهى تخطو إلى عتبات مدرسة يوسف شاهين، وتصقل نفسها ـ هناك ـ بتقنيات سينما عالية.. رفيعة.. وقادرة.

.....

عبلة كامل تفاجئك، فى كل مرة تشاهدها فيها، بأشياء تنتمى إلى عالمها (الجوانى)، لعلك تكتشف المشاركة، وتشارك بالاكتشاف عن طريق إكمال الجمل الناقصة.

وهى أشياء تختلف ألوانها، وتختلف ترجماتها وتفسيراتها باختلاف الحالة التى تسيطر على قلبك وعقلك عندما تشاهدها.

تبدو روحها الفنانة وكأنها فراشة تحوم باستمرار حول فكرة الطبيعية، وتستقى طريقتها فى الأداء من مصادر الوعى بشخصية الشعب الذى تعيش بينه ومن الأسطورة، ومن التمكن الحرفى من استخدام أدواتها، ومن تاريخ الفن، ومن كل الذى تعلمته فى ورشة يوسف شاهين.

ثم أن هناك جانبًا آخر شديد الأهمية فى موهبة عبلة كامل، ألا وهو قدرتها على تحييد عامل وجود الجمهور على الضفة الأخرى لأدائها، بمعنى أنها أبدًا لم تكن استعراضية، أو متكلفة، أو ميالة لتقصى رد الفعل لكل لفتة فى سلوكها عند هذا الجمهور، وهذا قد يكون نتيجة مباشرة لما سبق وذكرناه عن حالة التوحد بينها وبين الناس التى لا تجعلهما طرفين، بمقدار ما تقر بأنهما كيان شعورى وإبداعى واحد!! كما قد يكون السبب فى قدرة هذه الممثلة العبقرية فى تحييد عنصر الجمهور هو استغراقها الشديد ـ ومن خلال طقس إبداعى اخترعته بنفسها ـ فى أن تكون نفسها، إذ أنه من المعروف أنك فى (مواجهة نفسك) ستكون مختلفًا عنك فى (مواجهة الآخر)!

أدعوك لتذكر أسماء الشخصيات التى أدتها فى أفلامها ومسلسلاتها ومسرحياتها التى شاهدتها عشرات المرات، ولن تفلح إلا فى تذكر اسمها هى فقط: عبلة كامل!! لأنها أفلحت قبلك فى التوحد مع هذه الشخصيات، حيث عاشت هذه الشخصيات فى عبلة، وعاشت عبلة فيها!!

. . . . . .

وفى سياق الحديث عن موهبة هذه الممثلة الفريدة يحضرنى مشهد من مسرحية (وجهة نظر) للمؤلف العملاق لينين الرملى، كانت تحاول فيه إثبات تميزها كعمياء إلا قليلاً.. أو قادرة على الرؤية «طشاش».

وفى هذا المشهد بلغت عبلة ذروة عالية جدًا فى فن التمثيل، إذ تحركت بتمكن واقتدار ما بين ثلاثة مستويات، أحدهم مستوى الرؤية الطشاش، وثانيهم

مستوى العمى، وثالثهم التظاهر أمام شخص آخر بقدرات إحساس غير موجودة، أو أعلى - بكثير - مما هو موجود.

وفى أى من هذه المستويات الثلاث ما كنت تشعر أن عبلة ليست نفسها، أو أنها ليست أنت، أو أنك غير قادر على إكمال الجملة الناقصة، أو الفراغ الجوانى عندها، بقبس من روحك أنت، وقطعة من نفسك أنت!

كنت باستمرار أمام كائن هو كتلة من الإحساس الطبيعى، موهوبة جدًا.. عبقرية جدًا.. وفريدة جدًا، متمكنة - وبشدة - من استخدام أداتها الصوتية بدرجة تقترب - كثيرًا - من الهمس.. ولكنه الهمس المفعم بالتعبير، والمشاعر، التى تنبع من عقل مثقف بحق!!

٦ يونيو ١٩٩٨

أشرف عبد الباقى

«أشرف»..

.....

يخيل إليك وأنت مندمج فى مشاهدته ـ من فرط الألفة وقوة العلاقة غير المنظورة التى تربطك به كممثل ـ أنه سيرد قائلا: «نعم»!!!

.....

كل الصفات الشكلية والملامحية لأشرف عبد الباقى لا تشى بحالة الأنس والألفة، والاعتياد الحاصلة بينه وبين الجمهور.

ولكنه ـ مع ذلك ـ أصبح واحدًا ممن هم أقرب للناس، ومن الأقدر على ملاغاة هؤلاء الناس وإقناعهم، والتأثير فيهم.. حتى أنك تشعر أن هذه العلاقة لم تعبر عن نفسها، وتتحقق أمامك، من دون مصاعب، من دون عوائق.

وإنما تحس أن علاقة أشرف بالجمهور اخترقت حواجز، كيما تعلن عن نفسها، وأفلتت من قبضة رقيب ما، كيما تتخلق فى وعيك حقيقة يقينية لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها!

هذا الرقيب هو ـ ببساطة ـ القوانين الفنية والنقدية والتجارية السائدة، التى كانت يمكن أن تتكئ على كل الصفات الشكلية والملامحية لأشرف عبد الباقى وتسجنه فى (نمط) واحد.. شريرًا ـ كان ـ وحاقدًا، ممتلئًا، معبئًا بالرغبة فى الإيذاء، أو خيرًا، طاهرًا، نقيًا، وبيوريتانيًا، يشف، ويرف، وهو يسكب أعماله الخيرة على الآخرين، زرافات ووحدانا!!

وهذا الرقيب هو ـ ببساطة ـ التعايش مع النظريات الجاهلة، الساعية إلى تسكين المواهب، وحشرها، فى قوالب سابقة التجهيز، وهى التى كانت يمكن أن تتذرع بكل الصفات الشكلية والملامحية لأشرف عبد الباقى ـ مرة أخرى ـ كيما

تأسره فى فخ الكوميديا الغليظة، المعتمدة على تضخيم تأثير هذه الملامح، أو وضعها فى البؤرة من أداء هذا النجم الفلتة!!

أنت تشعر أن علاقة أشرف العبقرية بالجمهور تتبدى وكأنها علاقة (وجودية) ترفض القدرية، والحتمية، وتنادى بالاختيار الحر، من دون ضوابط مسبقة، ولا نماذج مثلى متخيلة..

نعم أنت تحس أن طاقة شعورية عفوية، لا يمكن تحديد مساحتها أو شكلها بسهولة، خلقت الارتباط بينه وبين الناس.

ربما هذا ما يقال له ـ عند العوام والسابلة ـ القبول!

وربما هذا ما يرتكز ـ عند ذات العوام والسابلة ـ على أن فلانًا قلبه مثل الفل، أو أن علانًا له قدرات فوق الطبيعية، يستحيل بها الجاف أخضر فى يديه!!

ولكن فى مقام الحديث عن الفن، وعن الإبداع.. وهو مقام رفيع.. أرجو أن ننأى بأنفسنا ـ بعيدًا وكثيرًا ـ عن التفسيرات المصطباوية، التى لا تعتمد على عناصر واقعية وعلمية يمكن لمسها، كما يمكن التحقق من وجودها، والتأكد من الآليات التى تعمل وفقًا لها.

وإذا فعلنا.. فنحن أمام ممثل يجسد حالة الاختيار الحر... حيث اختاره الجمهور مخترقًا حواجز المعايير الشكلية للنجم، واختار ـ هو ـ جمهوره، غير مكترث بتلك النظريات التجارية، التى تتملق طبقة الغوغاء (القوام الرئيسى لمرتادى السينما الآن) أو تلاعب رغباتهم ومشاعرهم، فى الانتقاص من أعدائهم الاجتماعيين المتباينى الهوية، سواء كانوا من الأغنياء الجدد.. أو كانوا من المثقفين (إذ أصبح كل من الفريقين ـ بشكل ما ـ يمثل تجسيدًا رمزيًا لخصومات هذه الشريحة الطبقية الصاعدة والحاكمة).

.....

وحين أخط هذه السطور ـ الآن ـ عن أشرف عبد الباقى، فإننى أفعل مع نجم تحقق ـ بالفعل ـ وبنى جسوره مع الناس ذهابًا وإيابًا، ومع ذلك، فأنا أشعر أننا

لم نحتفل به، أو بموهبته اللامعة، إذ يخيل لى أننا نتعامل مع حالة جماعية عجيبة، يخاف فيها المجتمع من العباقرة الصاعدين، أو ـ إذا شئنا الدقة ـ يتمكن الرعب من قلوب غير الموهوبين إزاء هذه الكوكبة الموهوبة، فيعمدون إلى إثارة مخاوف المجتمع منهم، وبث الشكوك والحذر حول الدور الذى يمكن أن يلعبه هؤلاء الموهوبون، والذى هو ـ بطبيعته ـ دور تغييرى، ما إذا نظرنا إلى قدرتهم على امتلاك حواس الجمهور وعواطفه.. ومن ثم توجيهه أو تحريكه!!

وربما كان أكبر الأدلة على صدق هذه الصورة عن رعب أنصاف الموهوبين، ثم ما يشيعونه من رعب فى المجتمع إزاء الموهوبين، ما ذكره جورج برناردشو عام ١٩٢٤، فى مقدمة مسرحيته القديسة جون:

« ليس من السهل على جبابرة العقول الذين لا يعرفون الكراهية، ولا يخطر لهم على بال إيذاء رفاقهم، أن يدركوا أن رفاقهم ـ بالرغم من ذلك ـ يكرهونهم ويودون أن يهلكوهم، ليس ـ فقط ـ بدافع الحسد، حين يكون وضعهم جنبًا إلى جنب مع إنسان متفوق أمرًا جارحًا لغرورهم، وإنما ـ بكل بساطة وأمانة ـ لأنهم يخيفونهم، والخوف قد يدفع الناس إلى الغلو فى التطرف.. والخوف الذى يوحى به كائن متفوق، هو خوف من نوع غامض.. لا يمكن التغلب عليه بالمنطق السليم.. ولأنه لا يخضع لمنطق أو قياس، فهو لا يحتمل، وبالذات عندما لا يتوافر افتراض أو ضمان بحسن مقصده أو مسئوليته الخلقية»!!!

ولقد قدمت بهذا الاقتباس ـ ذاته ـ لمقال نقدى طويل كتبته عن الكاتب المبدع الأستاذ لينين الرملى، بمناسبة عرض شاهدته له اسمه: «وجع الدماغ»، وكان يتكلم عن محنة العباقرة فى زمن أنصاف الموهوبين..

وهى المسرحية التى لعب بطولتها أشرف عليد الباقى ولم نحتفل بها، كما لم نحتفل بأداء أشرف فيها وفقًا لذلك التقليد/ القانون الذى جعل المجتمع يخاف من حالة تحقق عبقرية، أو حالة تجلٍّ للمواهب، فردية أو جماعية.

فى هذا العمل يحكى لينين الرملى قصة قرية مصرية تكتشف من خلال مواجهتها لخطر تكاثر الفئران فيها، أنها تضم ضمن قاطنيها شخصًا ذكيًا وعبقريًا

(صالح العفش)، وأن هذا الشخص الذى كان محل سخرية الجميع وتندرهم، نجح فى أن يبنى لنفسه نظامًا معرفيًا خاصًا ومتكاملاً، وبرمج نفسه ـ بالضبط مثل الكومبيوتر ـ على تخزين واستدعاء عناصر معرفته فى كل موضوع من الموضوعات.

وعلى أرضية أفضى إليها هذا المدخل شديد الثراء، كان على أشرف عبد الباقى أن يؤدى دورًا صعبًا يشتبك ـ بطبيعة الشخصية، وبطبيعة النسيج الدرامى بالغ التعقيد والتشابك الذى يضمها ـ مع أربعة مستويات للصراع، أحدها مع المعادل الموضوعى، أو الصورة العكسية لشخصية (صالح العفش)، وهو نصف الموهوب (الغتت)، الذي يحترق فى كل لحظة تحت وطأة إحساسه بالعجز وعدم قدرته على التفكير الخلاق، أو معرفته لسر التفكير، وطريقته!!

ووسط هذا البناء الدرامى والفكرى الهائل، كانت الشخصية التى يؤديها أشرف عبد الباقى محورية بمعنى الكلمة، وأنا أعرف ـ بما قرأت عن علوم الدراما والتمثيل وبما تابعت من مئات العروض المسرحية فى مصر وفى العالم ـ ستة طرق ـ على الأقل ـ كان يمكن لأشرف عبد الباقى أن يؤدى بها هذا الدور، وهى تتراوح بين «الاستسهال» الشديد للشخصية الذى كان يمكن أن يقع بمؤديها فى فخ (الفرسجة) المطلقة، فيصبح طرحه للشخصية تكرارًا مرذولاً سمجًا لشخصية عبيط القرية، أو «الاستصعاب» الشديد للشخصية نتيجة إدراك ما تشتمل عليه من مضامين جادة، مما يدفع المؤدى إلى المبالغة فى الرصانة، ويسقط به ـ تلقائيًا ـ فى فخ التقريرية والمباشرة، وإملاء المعانى، وتفسير الرموز للجمهور، بإضافة هذا هنا، أو تأكيده هناك! وبين النقيضين هناك ألوان أربع من المزج متفاوت النسب بينهما.

. . . . . .

لكن أشرف لم يؤد بهذه الطرق جميعًا، وإنما ترك نفسه ـ تمامًا ـ للنص يذهب به إلى درجة ـ بعينها ـ من درجات الانفعال، أو أسلوب ـ بعينه ـ من أساليب الأداء، وحقق مستوى من التلقائية والطبيعية وصل به وبالمعانى المتضمنة فى

عمل «وجع الدماغ» إلى الجمهور فى سلاسة ليس لها نظير.

وقد يتصور أحدكم أن (طريقة) أشرف عبد الباقى هى الأسهل، ولكننى مستعد أن أحاجيه إلى ما شاء الله حول هذا الرأى، إذ أن التحميل الزائد أو التسطيح الزائد إزاء شخصية (صالح العفش) هما الطريقان الأسهل بالفعل، لأنهما (بديلان عن المعايشة أو الفهم أو تمثل الفكر والمضمون)، والتجاء وتسليم ـ بلا قيد أو شرط ـ إلى الصيغ النمطية، وما وصفناه ـ فى بداية هذه السطور ـ بأنه قوالب سابقة التجهيز.. أما ما فعله أشرف فلم يستبدل المعايشة أو الفهم، وإنما كان معايشة وفهمًا بالفعل، ثم اعتمادًا مطلقًا على (الطريقة) التى بنى بها هذا الممثل الكبير علاقته مع الناس.

.....

انظر إليه ـ مرة أخرى ـ وهو يؤدى دور عسكرى المراسلة فى فيلم (الإرهاب والكباب).. دقق فى الطريقة التى يعكس بها شعورين متباينين، أحدهما ظاهر «للباشا» الضابط، والآخر لا يفهمه إلا الجمهور، فى مؤامرة مشتركة مع الممثل، وتطبيق نموذجى لأسلوب فى الدراما اسمه: (Aside)، والذى يعنى إشراك الجمهور فى حوار أو معنى أو تعبير لا يسمعه ولا يدركه بقية الممثلين فى العمل!!

كان يعطى الضابط تقديرًا يبلغ حافة التقديس، ويعطى الجمهور إحساسًا بالامتعاض، والرغبة فى التمرد، والتلوى تحت وطأة الظلم.

فى دقيقة واحدة..

بل وفى لحظة واحدة.. كان يعطى التعبيرين بنفس الدرجة من القوة.

ومن ثم كان من السهل عليه جدًا، والمقنع للجمهور جدًا، أن ينتقل ـ فعليًا وواقعيًا ـ إلى حال التمرد حين واتته الفرصة، لأنه نجح فى البداية فى إطلاع الجمهور على مكنون نفسه، من دون كلمة واحدة، وبالتعبير المجرد الذى يحمل طاقة شعورية هائلة.

. . . . . .

فى حالة (صالح العفش) وفى حالة عسكرى المراسلة.. كان أشرف عبد الباقى يفصح عن بعض جوانب موهبته العبقرية التى دفعتنا للاحتفال به فى هذه السطور، مخترقين محطمين التقليد الذى يوشك أن يخنق الساحة الإبداعية فى مصر، والذى يرتكز على عدم الاحتفال بالموهوبين والخوف المرعوب منهم، انصياعًا ورضوخًا لمحاولات أنصاف الموهوبين فى تخويف المجتمع من العباقرة.

نعم.. ينبغى الاحتفال به وهو الممثل الذى إذا ناديت عليه وأنت تشاهده: «أشرف».. يخيل إليك ـ من فرط الألفة وقوة العلاقة التى تربطك به ـ أنه سيرد قائلاً: «نعم»!!!

٢٥ أبريل ١٩٩٨

علاء ولى الدين

الضاحك الباكى..

نموذج تكرر ـ كثيراً ـ على اتساع شاشات السينما..

من شارلى شابلن إلى نجيب الريحانى.

لكن هذا الشاب ـ أزعم ـ حقق فيه إضافة غير مسبوقة!

وقبل أن أدلف من بوابة الذى حققه، ربما يلزم أن أسجل هنا لهذا الفنان أنه كان يحتاج إلى موهبة خارقة كيما يستطيع أن يعبر بالمشاهدين (الذين تعودوا الضحك والسخرية الغليظين) من حالة التركيز على صفاته الجسمانية، إلى حالة التركيز على صفاته الشعورية والتشخيصية.

لقد كانت هذه الموهبة بمثابة القاطرة التى سحبت وراءها حمولة ثقيلة مما اعتاده الناس أو تعوده المشخصون على امتداد زمن طويل.. ولدهشتى فقد نجحت، بما أنسانا ـ جميعًا ـ كل شىء، إلا ما أصر هذا النجم موهوب الإحساس على إبرازه وعرضه فى مشاهد لا تنسى.

ربما كانت الحمولة التى تجرها هذه القاطرة تضم إلى جوار تحدى الصفات الجسمانية ـ أيضًا ـ تحدى فكرة أن المساحة التى تحصلها علاء، تبدأ وتنتهى بكون أبوه مخرجًا!

لم يعط أحد هذا الجيل شيئًا. أشهد!

وكل ما حصلوا عليه كان وليد مواهبهم المتألقة، ورغبتهم الصلبة فى إثبات ذواتهم.. وكل (فتافيت) المساندة التى حصلوا عليها كانت ـ فقط ـ كيما يثبت الآخرون وردة فى عروة الجاكيت، تقول بأنهم يساندون، ويدعمون، ويأخذون بأيدى الكل إلى آفاق جديدة.

نحن ـ حتى ـ لم نحتفل بهم كما يجب على صفحات الجرائد، وانشغلنا بالاندماج فى عزف سيمفونية الهدم، التى تبدأ بمن أفضل ومن أسوأ، وتنتهى

بإقرار ضرورة (لا أعرف من أين أتينا بها) بعدم إعطاء أى من الصاعدين حقه فى الثناء، وإلا أصبح مغرورًا، وكأننا نصبنا من أنفسنا رقباء أخلاقيين على المبدعين الجدد بدلاً من أن نكون مجرد نقاد فنيين!!

لقد تنازعت (هؤلاء) الشباب فكرتان تجدهما واضحتين تمامًا فى أنساق سلوكهم خارج عملية الإبداع ذاتها، وهما نتيجة مؤكدة لهذا (الحصار) ولهذه (الولاية) غير المبررين.

والفكرتان تدوران حول سلوكين، أحدهما (اعتزالى)، والآخر (قدرى)، فهم يهربون من الحصار والضغط والنفى والاستبعاد والاستصغار، إلي ما يشبه اعتزال مجالات الحياة العامة الأخرى، بأعرافها وقوانينها وأحكامها الإطلاقية القاتلة، ويندمجون ـ فقط ـ فى دائرة الوسط الفنى من دون تفاعل، كذلك الذى أنتج عبد الحليم حافظ، وساهم فيه إحسان عبد القدوس، وكامل الشناوى، ومصطفى أمين وغيرهم.

أو أنهم ينزعون إلى أن يكونوا قدريين، بمعنى عدم إنتاج طريق مقصود فيما يسمى البناء الذاتى والتعليم الذاتى، مخافة أن تقطع محاولات العزل والضغط والحصار استرسالهم فى جملة إبداعية كاملة، أو اندماجهم فى نظرية فنية تستوعبهم ويستوعبونها.. ومن هنا تركوا أنفسهم على حِسب الريح، وعلى حِسب دعاء الأحباء، ورضاء قلوب الأمهات!

. . . . . .

إننى أدعوكم إلى تأمل مشهدين أداهما النجم العبقرى علاء ولى الدين كيما نتبين ـ جميعًا ـ حدود الظاهرة الإبداعية لهذا الفنان، الذى يحاول (على عكس كثير من أبناء جيله) ألا يستسلم (لقدره)، وأن يعبر (بقدراته) فوق أحد المصيرين اللذين يطرحان نفسيهما كحتميتين تاريخيتين على هذا الجيل: (أن يكون انعزاليًا) أو (أن يكون قدريًا).

انظروا إليه فى مشهد حارس الأمن المتأثر الباكى فى فيلم (آيس كريم فى جليم) لخيرى بشارة، وتأملوا كيف يأتى هذا الممثل الكبير بهذه الشحنة الانفعالية الساخنة والكثيفة جدًا من أعمق أعماق نفسه ليطرحها علينا فى عشرين ثانية لا

أكثر، طارحًا قدرًا من الصدق فى أدائه، ربما لم نخبره منذ زمن طويل، وربما لا نعرف له وصفًا، يمثل معادلاً موضوعيًا أدبيًا، يعبر عنه كتابة، سوى ذلك الوصف القديم الذى ألفناه (يمزق نياط القلوب)!!

. . . . . .

ثم إن أداء علاء ـ هذا ـ لم يكن صدفة.

والدليل الدامغ هنا هو دوره فى فيلم (الإرهاب والكباب) من إخراج شريف عرفة.. دور الزوج المنتحر من فوق مبنى المجمع.

وربما كانت مساحة هذا الدور الأوسع، والخلفية اللافتة والجديدة لفيلم الإرهاب والكباب، قد أعطت علاء ولى الدين فرصة أكبر فى استعراض قدراته، ليقدم فواصل إعجازية فى منطقة بين الضحك والبكاء، ربما يكون أول من اكتشفها وثبت علامته الإبداعية عليها!!!

إنه يعكس (فوق كل قدراته على استدعاء الضحك أو البكاء فى نفوس مشاهديه) نمطًا مصريًا فريدًا لم يسبقه إليه أحد، وهو نمط الشباب الطيب الذى سحقته حقائق الحياة اليومية فى المحروسة، فأصبح فارغ الدماغ، شديد الاندهاش، طيب القلب، سريع الانقياد!!

منطقته الإبداعية المفضلة تظل هى الكوميديا، والانتقاص من الذات أو من الآخر، وهى منطقة لا يفصل فيها النبل عن الخسة سوى شعرة، وما نحسبه قد مال لغير النبل مرة واحدة!!

وإضافته على نموذج الضاحك الباكى، أزعم، غير مسبوقة، وهى تمثل أبرز ملامح موهبته التى تبدو كقاطرة تسحب وراءها حمولة ثقيلة مما اعتاده الناس، أو تعوده المشخصون.. وهاهى تنطلق بسرعة مدفوعة بقوة هذا المحرك الجبار للنجم موهوب الإحساس، عبقرى الموهبة، القادر على التكثيف الشعورى والتشخيصى بما لا يقارن، أو يقاس.

٢٠ يونيو ١٩٩٨

مجدى فكرى

أعتذر لهذا الممثل.. لأننى لم أشاهده سوى فى عمل واحد.

ولقد بحثت عنه - بعد ذلك - طويلاً، لكننى لم أستطع العثور عليه، ربما بسبب زحام وضجيج أنصاف الموهوبين عديمى الملكات، الذى يحد - فى كثير من الأحيان - من فرصنا فى التعرف والمراقبة والاستمتاع بكل العبقريات التى تطلع حولنا.. ونتيجة لضجيجهم وصراخهم، وبسبب عدم وجود آلية محددة يمكن إدراكها لإنتاج المواهب، وبالتالى يمكن مراقبتها أو توقعها، فإن مئات الفرص تنصرم من بين أصابعنا للعثور على عبقرية جديدة، أو الاحتفال بها.

وهكذا كان حالى مع مجدى فكرى ودوره القصير، شديد الكثافة، الذى أداه فى فيلم يا دنيا يا غرامى.

شخصية حسن محمود حنفى.. الشاب، خريج كلية الحقوق، الذى أسمى نفسه أديب الشباب وأدار للدجاج على السطوح «مزيكا.. عشان البيض يكبر.. ويكبر!!»، وهو نفسه الذى يقول فى مواجهة المرآة: «أعترف بأننى معجب بنفسى أشد الإعجاب.. وكلما تذكرت خصالى الجميلة.. وشكلى العظيم.. شكرت الله وحمدته.. وحتى لو زارنى فى الدراسة رئيس الولايات المتحدة الأمريكية، سأقول له: أنا أصنع قدرى بنفسى»!!!

هذه الشخصية، التى لم يتحمل بناؤها النفسى والمعرفى ضغوط ووحشية الفقر، انهارت لتصبح حكم إدانة.. ربما على الزمن.. ربما على النظام الاجتماعى.. ولكنها - فى هذا الفيلم - جاءت لتصنع خلفية لأحداثه الأساسية، من دون إشعار الناس بأن هذا الحكم هو هدف العمل الوحيد، لأن (يادنيا يا غرامى) جاء إبداعًا لا ينصرف جهده - بالكامل - إلى إصدار الأحكام التى تبدو أخلاقية ووطنية، وإلا كان كمثل الخطب الدينية، أو الكراسات الأيديولوجية.. وإنما انصرف هدف هذا العمل الجميل - كما ذكرت قبل أسابيع - إلى وصف حياة الناس (كتلة الناس) التى يتعايشون معها من دون أن يعيشوها، حين يحلمون بالعادى ويدركون أنه المستحيل!!

لقد أدى مجدى فكرى هذه الشخصية الصعبة بوعى وفهم يستحيل أن يأتى وليد صدفة، مبتعدًا بها عن أن تسقط فى هاوية «التنميط»، التى تبدو فيها ملامح الخبل بشكل كاريكاتورى.. طائر أو معلق من شواشيه فى الهواء، من دون تجذر يتمدد ويخترق فى أعماق ثقافية، وسياسية، واجتماعية، كل منها للآخر، كعلاقة الدال بالمدلول!!

قرأ هذا الشاب الممثل نص الشخصية التى سيؤديها، متلامسًا مع طقسها، وسحرها، وطوطميتها.. قرأها ـ على طريقة البنيويين ـ قراءة «كامنة» تستخلص مجموعة العلاقات القائمة فى النص نفسه، كما قرأها قراءة «متعالية» تعتمد على استكشاف أجواء ومعلومات خارج حدود النص، كتقصى سيرة الشخصية وسياقها الثقافى والاجتماعى، أو كعقد مقارنات تبادلية بين ما ورد فى وصفها مباشرة فى النص، وما ينتمى إلى أنظمة فكرية سابقة.. وهذه المضاهاة لأفكار اشتراكية فى سياق رأسمالى انفتاحى (على سبيل المثال) إنما تضغط على التناقضات وتفصح عن ساحة رحبة واسعة للتلوين الدرامى، وإحداث التأثير فى النظارة/ المشاهدين إلى آخر مدى.

ولكنها ـ من دون لت وعجين نظرى كثير ـ مرتهنة بقدرة المبدع على النفاذ إلى الحقائق الداخلية فى النص، وحدود التلامس أو التقاطع بينها.. أى إعادة اكتشاف النص المكتوب وتحويله إلى أداء باللفظ والحركة، وبالطاقة السيكولوجية المكبوتة خلفهما، وبشكل يؤدى إلى وصول الرسالة المقصود تبليغها من خلال العمل الفنى.

الدور الذى أداه مجدى فكرى كان لشاب سحقته البطالة والفقر وتجاهل النظام العام له ولأهميته كإنسان أمضى معظم حياته سعيًا وراء استيفاء معايير معينة، تراضى عليها مجتمعة، فلما تحصل هذه المعايير اكتشف أن هذا المجتمع ذاته أقر معايير أخرى يسير بها أموره، ويحدد مواقع أفراده فى السلم الاجتماعى وفقًا لها.

كان فى مشهد من الفيلم يجرى.. يجرى.. فتشعر أن أشباح هذه القيم الجديدة القاتلة، التى اغتالت إنسانيته قبل أن تغتال أهميته وأحلامه، تطارده، وتكاد تطاله.

يضحك، يبكى، أو يردد مقولاته المخبولة، كان مجدى فكرى يضفى معرفته وقراءته للشخصية، فيأتى أداؤه فى كل من هذه الحالات الشعورية بمقدار موزون، ليس فيه إسراف أو مبالغة.

.....

ثم كانت ارتداداته إلى الشخوص والمواقف التى تنتمى لمجتمع العاقلين حوله تتم فى كسور الثانية ببراعة مذهلة، ثم تصطدم بحقائق الواقع التى سبق أن ضغطته وفككت نظامه المعرفى والعقلى، فإذا به يعود، وأيضًا فى كسور الثانية، إلى حالة خبل ملتاث، هى - فى ذاتها - حكم إدانة على الزمن، وعلى النظام القيمى والاجتماعى السائد.

.....

لم يك أداؤه صدفة، والدليل سيكون دورًا آخر نشاهده فيه، نحن الذين نعتذر عن أننا لم نر سوى عمل وحيد له، ربما بسبب ضجيج وصخب أنصاف الموهوبين، وربما بسبب غياب وجود آلية إنتاج وصقل للمواهب، بما يجعل ظهورهم باستمرار ظهورًا شيطانيًا بعيدًا عن التوقع، وخارج حدود المراقبة.

١٥ أغسطس ١٩٩٨

خالد النبوى

وهذه سطور عن واحد من المتجاوزين حدود التقليد، والمعقول، والممكن، والمتاح، وغيرها من المعانى التى استغرق فى النوم تحت ظلالها الوارفة جيل الكبار الحكماء المترزنين ذوى الحسابات المتشابكة والمعقدة!

. . . . . .

خالد النبوى. .

. . . . . .

لقد حرت كثيرًا (ومنذ اللحظة الأولى التى شاهدته فيها) فى تبين حدود الطاقة الداخلية لهذا الممثل الموهوب الشاب، والتى كان يعكسها فى أداء شديد الصعوبة، ولكنه منساب رائق، يأتى من منابع موهبة ودراسة صافية كالبللور!!

هو أداء لا أستطيع أن أقوم بتسكينه بارتياح فى مربع ما أعرفه عن أصول التمثيل، أو ما قرأته لستانسلافسكى تحت عنوان «حياتى فى الفن»، وفى الوقت نفسه، لا أستطيع أن أعتبره أداءً فلتانًا من كل قيد، فوضويًا، بوهيميًا، لا يركز على قاعدة معرفية أو مفهومية!

صيغة. . اخترعها هذا الشاب القلق، ولم تكن وليدة صدفة أو إلهام هبط عليه بالباراشوت، وإنما وليدة إحساس متدفق، عنى بأن يدرسه، ويفحصه، من خلال حواره الذاتى، الذى هو سمت أى مبدع موهوب، منشغل بصقل أدواته الشعورية والابتكارية.

كان صدى صوت داخلى يتردد فى جنبات نفسه يقول: «لابد أن تشبه عصرك»، ومن ثم فقد ابتعد به هذا الهاجس عن أن يكون تكرارًا لممثلين يشبهون عصورًا أخرى!!

وفى الوقت نفسه، فقد اقترب خالد من فهم واستيعاب التغييرات التى تطرأ على اللغة والتعبير (وهى ـ بالمناسبة ـ كائنات حية. . إن لم نكن واعين ـ تمامًا ـ

لتطوراتها، وامتداداتها ومعاملات ارتباطها.. فسنجد أنفسنا خارج نطاق الزمن.. أو فى أحسن الفروض نعيش بأجسامنا فى عصر، وبمشاعرنا وأفكارنا فى عصر آخر).

هو واحد من جيل البنطلونات الجينز، والأحذية الكوتشى، جيل يتمرد على القواعد، ويحطم السقوف.. لا يهدأ ولا يستقر.. ليس لأنه قليل النضج، فهو - فى رأيى - نموذج أكثر نضجًا من كل ما فات، وليس لأنه قليل الخبرة، لأن الفيصل فى الحكم على الخبرة - فى يقينى - هو بالعمق وليس بالامتداد، وليس لأنه قليل الصبر، فهو جيل - فى اعتقادى - يجبر على الصبر بغير ما حدود، على الرغم من افتراضنا أن للصبر حدودًا، ويجبر على التواضع، إلى حيث يفقد إحساسه الواجب بالزهو الذاتى، وهو أول شروط الابتكار أو الإبداع، اللذين لا يكونا إلا من دون لعثمة، وبثقة تدعو صاحبها إلى أن يتحدى ما سبق واستقر فى يقين وتراث كبار جاءوا قبله!

وجيل خالد - كذلك - يجبر على أن ينتظر التقدير بالقطارة.. يصل أو لا يصل.. وذلك خضوعًا لمقتضيات نظرية (التجويع النقدى)، التى تقتل المواهب بطعنات نجلاء، حين تعلق أصحابها من رموشهم فى انتظار أن يصلوا إلى سن الستين التى يؤتى الله الحكمة والموهبة - فيها - من يشاء، ومن ثم يجىء - فيها أيضًا - هذا التقدير الذى طال انتظاره، وقت أن يفقد كل معناه، ويصبح بمثابة تاج على رأس الإحباط، أو غطاء زجاجة كازوزة على شكل وسام يرصع صدر اليأس!!

ونظرية (التجويع النقدى) لا تقتل المواهب فحسب، ولكنها - أيضًا - تقمع المجتمع، وتمنعه من أن يفرح بمواهبه الصاعدة، فى كرنفالات سعادة واحتفال تؤكد استمرار هذا المجتمع على قيد الحياة.. على قيد التفوق!

ثم إن جيل خالد - أخيرًا - ممتلئ بفوران مدمدم.. فوران يشبه ذلك الذى تعكسه الأوراق التى يضعها محررو الأهرام العربى من الشباب المتألقين، تحت زجاج مكاتبهم، سواء كانت صورًا لعمرو موسى، أو نصوصًا من كتاب الموتى،

أو نسخًا من عمود متمرد لخيرى رمضان!!

فوران يعكس شرعية الابتكار، وحرية الاختيار.. هى ثورة محسوبة لجيل فاهم، يناضل من أجل مساحة للإبداع بأكثر مما يبحث عن وسيلة أو وسائل لحصار ونفى وضغط مساحات إبداع الآخرين.. كانوا من نفس الجيل، أو كانوا من أجيال سبقت وأسلفت.

.....

وعبر «مواطن مصرى».. و«القاهرة منورة بأهلها».. و«المهاجر».. و«الجنزير».. و«المصير».. و«بوابة الحلوانى».. وحتى «إسماعيلية رايح جاى» كنت أراقب خالد النبوى باهتمام، وأبدل زاوية النظر إلى فنه، فأراه ـ تارة ـ فى إطار جيله، وأراه ـ تارة أخرى ـ منفردًا من دون شريك.

وسوف أتوقف ـ فى هذه السطور التى أكتبها عن خالد النبوى ـ أمام مشهد واحد من مئات المشاهد التى أداها فى هذه الأعمال المهمة جميعًا، وهو مشهد (رام) بطل فيلم (المهاجر)، حين يجرى إلى مياه العيون التى تفجرت عذبة، ويغترف بعضها فى يده، ثم يرفعها إلى فمه ليعكس فى نظرته، وتعبير وجهه (فى أقل من خمس ثوان) إحساسًا (بالمعجزة) وبأداء أدرك خالد حتمية أن يكون ـ هو الآخر ـ (معجزة)!!

لا يمكن أن يكون هذا الأداء صدفة، لأنه يحتاج إلى تكثيف شعورى كبير جدًا فى حيز زمنى ضيق للغاية، ومن دون استخدام أداة تعبير أخرى (كالصوت أو الكلام مثلاً) لتساند أو تدعم فقط بالتعبير الصامت والإحساس الداخلى الطازج المسترسل، كان على خالد أن يصل بمستوى أدائه إلى درجة الإعجاز.

ثم لا يمكن أن يكون هذا الأداء صدفة، لأن هذا المشهد القصير جدًا، الموجز جدًا (كما عرفت) أعيد ثمانى مرات أثناء التصوير، بناءً على طلب خالد النبوى، وليس بناء على طلب يوسف شاهين.

أى أن خالد كان يعرف ماذا يفعل بالضبط، وكان قلقه أن يحمل هذا المشهد ـ بثوانيه القصيرة ـ شحنة شعورية ضخمة، على قد مقام معجزة المياه!

لقد حصل هذا الممثل الموهوب على جائزة أحسن ممثل عن دوره هذا فى مهرجان السينما الإفريقية بجوهانسبرج عام ١٩٩٥، ولو كان الأمر بيدى لأعطيته جائزة أحسن ممثل عن هذا المشهد ذى الثوانى الخمس لوحده!!

وربما لاحظت ـ بعد ذلك ـ لمحات كثيرة لا تنسى فى أداء هذا الممثل الصغير الكبير (تخرج فى معهد الفنون المسرحية عام ١٩٨٦)، إلا أنها كانت ـ جميعًا ـ خطوط تأكيد على المعنى الذى أفشاه أداء خالد النبوى فى مشهد الثوانى الخمس فى فيلم المهاجر.

معنى الإجادة المعجزة لجيل التمرد على القواعد وتحطيم السقوف، جيل الخروج على الأسس المستقرة، من دون تزيد أو فلتان..

الجيل الذى يشبه نفسه..

لأنه الجيل الذى يشبه عصره!!!

٤ أبريل ١٩٩٨

محمد هنيدى

مع الاعتذار الشديد لكل هواة التسطيح والفلطحة الذين جعلوا من الجهل صناعة وعلمًا، والذين يرون فى اقتباسنا من قول لفيلسوف أو أديب كبير نزوعًا - غير محبب - نحو الجدية، وميلاً - ينبغى عقابه - نحو العمق، أو الذين يستكثرون الدراسة الجادة على أعمال المبدعين الشباب، أو الذين لا يبصرون ولا يدركون الجانب شديد الجدية فى الإبداع الساخر، والذى وصفته فى مقدمة أحد كتبى بأنه: «إبداع المشاغبين الفلاسفة»!!

ومع الاعتذار لهم جميعًا، ومن دون فلسفة كثيرة، فسوف أقتبس من شارل بودلير «أن الهزلى أو من يمتلك القدرة على إضحاكنا، إنما يكمن الضحك فى نفسه، لا فى موضوع الضحك بحال من الأحوال»! حين أقدم للكتابة عن الكوميديان الظاهرة محمد هنيدى!

ففى عبارة واحدة، ومن دون لف أو دوران، وضع هذا الممثل الذى ليس له شبيه، يده على الأسباب التى من أجلها يضحك إنسان هذا الزمان فى مصر أو فى العالم العربى.

من الألم يضحك.. من الحزن يضحك.. من الإحساس بعدم الجدوى يضحك.. من الشعور بالعجز يضحك.. من عدم الفهم يضحك..

بعبارة أخرى يلهو إنسان هذا العصر بأصفاده.. بأغلاله.. بقيوده، نتيجة عجزه المطلق عن التغيير أو بناء اليوتوبيات له أو لبنى وطنه.

وضحك هذا الإنسان من نوع نكات المشنقة، التى درسها وكتب عنها سيجموند فرويد الأشهر، ومثال لها أن رجلاً اقتيد إلى المشنقة صباح يوم سبت فقال: «إنها حقًا لبداية طيبة لعطلة نهاية الأسبوع»!!

أو هى من نوع رسوم وليم هوجارث الساخرة (مراحل القسوة الأربع) التى

يستوحى فيها نص شهير لبن جونسون، ويستقطر فيها الفكاهة من وسط مرارة الألم، ومفردات الفقر التى تشبه جوانب إبداع تشارلز ديكنز!!

وعلى كل هذه الجوانب وعناصرها، ومن دون تفاصيل - بالطبع - وضع هذا الممثل يده وأطلق طاقاته التعبيرية، لتصبح الانعكاس الأكثر وضوحًا للضحك على مشارف القرن الجديد فى مصر المحروسة.

ولنبدأ الحكاية من أولها..

فمحمد هنيدى - أحمد عبد الجواد هنيدى - والمولود فى حى إمبابة (حى على الحجار وإبراهيم أصلان والسيد ياسين)، عرف بطريقة فطرية جدًا أن للضحك ميكانزم.. أو آلية.. أو قانون (ميكانيكى - نفسى - اجتماعى)، أو - بعبارة أخرى - أدرك - وأيضًا بطريقة فطرية جدًا - الوصف الصحيح للمسافة بين السبب (الشىء المضحك).. والنتيجة (الضحك)، مرورًا بالشخص الضاحك!!

ضحك محمد هنيدى سريالى، يشبه ما يسمى أغانى الكلام الفارغ NON-SENSE SONGS والتى تشيع فى الدنيا كلها، كتعبير عن عدم الجدوى أو عدم القدرة على التغيير.

انظروا إلى مقولته - التى أرجح أنها من إبداعه الذاتى - لأنها تتناغم مع أسلوبه فى كل أعماله الأخرى - فى فيلم «إسماعيلية رايح جاى»: «أحسن خمس حاجات فى الدنيا.. تلاته.. الميه والهوا»!! وانظروا إلى مقولته فى مسرحية حزمنى يا .. والتى أرجح أنها - أيضًا - من إبداعه الذاتى: «فاكر أيام ثورة ١٩.. لما كنتوا ١٨ واحد مش عارفين تقوموا بيها.. لغاية ما جيت أنا وبقيتوا ١٩ وحصلت الثورة؟!».

وغير هذا هناك عشرات من الأمثلة فى أدائه، وليس بالضرورة أن يكون ذلك كلامًا أو نطقًا، ولكنه قد يكون بالسلوك والحركة، (وانظروا فى هذا دور سائق التاكسى العبقرى الذى أداه فى جزءى فيلم بخيت وعديلة)، فلم يجىء أداؤه - هنا - تكرارًا للصورة النمطية للمجنون، والتى تظهر - عادة - فى الأفلام العربية، وإنما جاء انتقالاً ناعمًا وباعثًا على الانفجار ضحكًا، من حالة التوازن إلى حالة

الجنون.. بعبارة أخرى، لم يضع هنيدى الخطوط تحت النمط لتأكيد ملامحه، وإنما انتقل إلى رسم صورة سريالية، لحالة رجل عانى الأمرين بسبب بخيت وعديلة، وترك لجمهور النظارة أن يكمل الفراغات ويتأمل ذاته، ويتأمل النموذج الذى قدمه ثم يلهو بأصفاده، أو أغلاله، أو قيوده.. ويضحك.. ويضحك!!

هذا الممثل يضغط على عنصر عجز الناس عن القيام بالتغيير، ويستخرج طاقات الفكاهة السوداء من قلب الضاحك نفسه!

هو أفضل وأوضح تعبير كوميدى عن التغيرات فى عصرنا، لأنه يبلور المفارقة الشديدة بين البناء المنطقى الذى يبدو عنده مستوفيًا ملامحه الشكلية، وبين معطيات هذا البناء المنطقى التدليلية التى تبدو ـ عنده أيضًا ـ مرتبكة وفاشلة.

وهذا التناقض يفجر ـ عادة ـ عواصف من الضحك لأنه يبدو غير معقول بالمرة، وغير مصدق بالمرة.

هو يبدو كتلك المقولة التافهة التى تعودنا إغاظة بعضنا بها صغارًا حين نتظاهر بأننا نحكى شيئًا، ثم حين يسألنا السامع: (ثم ماذا؟)، فنجيب (بس يا سيدى وراح راكب العجلة وماشى)!! أيًا كان نوع المقدمة الروائية التى قدمنا بها لهذا القول غير المعقول.

وهكذا أيضًا يمكن أن نتأمل كلمات الأغنية الفلكلورية الشهيرة (ياطالع الشجرة.. هات لى معاك بقرة تحلب وتسقينى.. بالمعلقة الصينى) وهى الأغنية التى أنشأ عليها الأستاذ توفيق الحكيم، وتجاوبًا مع موجة أدب اللامعقول، بناءً مسرحيًا كاملاً فى (ياطالع الشجرة).

ثم إن أسلوب هذا الممثل يمكن أن يتناغم كذلك مع المعادلات الساخرة التى يمكن أن يشى بها أدب صامويل بيكيت فى لعبة النهاية ـ مثلاً ـ حين يقول:

ـ «افتح النافذة.

ـ لا جدوى من فتح النافذة.

ـ نعم لا جدوى من فتح النافذة.

ـ إذن افتحها»!!!

. . . . . .

محمد هنيدى ـ إذن ـ ملمح من ملامح هذا العصر، وهو ممثل لم تخطئ أى عين موهبته الساطعة من أول مشهد رأته فيه، وربما اتفقنا ـ جميعًا ـ على هذه الحقيقة منذ أن رأيناه فى مسلسل (البخيل وأنا) أو فى مسلسل (العرضحالجى)، بل ربما منذ رآه بعض جيلى أو جيلكم فى مسرح الجامعة بكلية الحقوق، التى تغيب عن محاضراتها وامتحاناتها بسبب حبه للتمثيل، حتى فصل منها لرسوبه المتكرر، فالتحق بمعهد السينما ليتخرج فى عام ١٩٩١. ولنكسب التعبير الساخر الذى طال انتظاره فى ساحة إبداع المستقبل عن الشخبطات النفسية والاجتماعية التى نعيش ـ جميعًا ـ فى إطارها، التى نعيش ـ جميعًا ـ فى أسرها.

. . . . . .

وهناك أمران ينبغى التصدى لهما طالما أننا فى مقام الحديث عن موهبة محمد هنيدى العبقرية، وعن تعبيره ـ بدقة ـ عن ضحك هذه الأيام الذى يشبه صرخة ارتياح، بأكثر منه علامة على السرور، والذى يأتى تجاوبًا مع ما هو غير مفهوم ومن دون إشارة إلى توظيف ما للضحك أو للسخرية، بأكثر مما يأتى تجاوبًا مع قصد مقصود تعمده الضاحك أو المضحك، أو غاية حاول أيهما بلوغها!

الأمر الأول ألا يتصور أحد أن سبب ضحك الناس من محمد هنيدى هو قامته القصيرة أو ملامحه الطفولية.. فهذا شكل من أشكال الضحك الغليظ القائم على فكرة الانتقاص من الآخر، والذى يحدث ـ مثلاً ـ حين تطيح عاصفة بأرستقراطى بدين شامخ الأنف، أو حين تنزلق قدم نفس الرجل على قشرة لثمرة الموز، أو حين يتكرر المشهد التقليدى المرذول السمج لتورتة تلقى على وجه أحد الممثلين.. وضحك محمد هنيدى ليس فيه انتقاص من الآخر، وليس فيه ـ كذلك ـ تكرار لأن يقوم الكوميديان بسحب أحد الممثلين ليوسعه سخرية ونكاتًا، ويجعل منه أضحوكة وأمثولة لمن يعتبر أمام الجمهور، فهذه كوميديا تقوم على اصطناع مجال ضاحك خارج حدود المتفرج، أو حالة يدخل فيها التآمر الكوميدى بين الممثل الساخر والجمهور كعنصر أساسى، فتكون بمثابة

حالة (ضحك هروبى) يهرب فيها الجمهور من آلامه الذاتية، أو من سروره الذاتى، ليعتمد على روافع صناعية خارجية، حدودها هذا الكوميديان المساعد، أو اللقية.. «اللقطة».. التى يعمد الممثل الرئيسى إلى بهدلتها لتحقيق ضحك الجمهور.

ضحك محمد هنيدى قائم (بلغة السياسة) على التمثيل المباشر وليس على التمثيل النسبى، فهو ـ بالضبط ـ كما ذكر شارل بودلير: «يعتمد على شخص الضاحك نفسه ويكمن فيه، لا فى موضوع الضحك بحال من الأحوال».

وغير (قصر القامة) الذى ـ بالمناسبة ـ كان سمة أساسية لشكل الكثير من الممثلين ومع ذلك لم يضحكنا فيهم أحد، فإن النقطة الثانية التى أود الإشارة إليها فيما يخص محمد هنيدى فهى ضرورة الابتعاد عن المقارنات الجاهلة التى يعمد إليها البعض بينه وبين كوكبة تمثل نجوم جيله، أو بينه وبين النجم العملاق عادل إمام.

ولاختصار قصة طويلة جدًا ـ فى هذا المقام ـ فإن محمد هنيدى سكة لوحده، ويجب النظر إليه بدون مقارنة، لأن المقارنة لا تكون إلا بين حالات توافرت لها معطيات واحدة.

ثم إن اللجوء إلى مثل هذه المقارنات الجاهلة يقطع أمامنا فرصة الاستفادة من تحقيق قيمة التواصل، ويعتمد الخندقة والعسكرة والاستقطاب بين المواهب التى تنتمى لأجيال مختلفة.

وهذا فى حد ذاته قد يكون أسلوبًا يحقق به (الجمهور) أو بعض (النقاد) أحيانًا تبلور مشاعرهم المحبطة، أو العاجزة، أو الرغبة فى الانتقاص من الناجحين، بحيث يصبح هذا كله عارضًا مرضيًا لحالة مجتمعية سائدة.. وهى نفس الحالة التى يخاطبها بالسخرية محمد هنيدى بعد أن أدرك الأسباب التى من أجلها يضحك إنسان هذا الزمان فى مصر المحروسة.

٢٣ مايو ١٩٩٨

رياض الخولى

- «جندى.. مجند.. مؤهلات عليا.. رياض إبراهيم الخولى».

- «أاااافندم».

.....

هكذا كان لقائى الأخير به، منذ اثنتين وعشرين عامًا.

كنا نتلقى - معًا - تدريبات فترة الإعداد لأداء الخدمة العسكرية فى مدرسة الشئون المعنوية، بالكيلو أربعة ونصف، فى طريق القاهرة/ السويس!

كانت الدفعة تعج برموز (نجوم المستقبل وقتها) من خريجى كلية الإعلام، ومعاهد أكاديمية الفنون (معهد الفنون المسرحية - معهد السينما - معهد الموسيقى).

هؤلاء الخريجون كانوا بحكم مجال التخصص والدراسة من نوعية خاصة جدًا!

ممتلئين.. مشحونين بالرغبة فى أن يبدأ - كل منهم - طريقه المهنى والإبداعى..

عارفين.. مدركين أن طبيعة المجالات التى سيعملون فيها تفترض اللمعان، كما تؤدى إلى الشهرة!

كانوا يتحرقون إلى بدء الانطلاق، وكانوا مندفعين إلى ممارسة النجومية ولو - حتى - فى «قشلاق» للجيش، عوضًا عن ممارستهم لهذه النجومية - بحق وحقيق - خارج المعسكر!

كان كل منهم يمشى تياهًا فى خيلاء، كما لو كان طرفًا فى أعمال إبداعية استقبلها الجمهور باحتفال، وغمرتها الأضواء الذهبية للنجاح والإجادة.

مازلت أتذكر كلاً منهم. مازلت أتذكر كيف كانوا لا يتوقفون عن الحديث حول ذواتهم، وعن أحلامهم الفنية، وعن قدراتهم التى ظهرت من خلال

مشاريع التخرج التى قدموها عام ١٩٧٦، كانوا يحاولون ـ كذلك ـ التحلى بكل الصفات التى سمعوا عنها أو رأوها بأنفسهم تذيع وتسود فى الوسط الفنى، حتى ولو كانت هذه الصفات من نوع.. الغيرة، أو الإشاعات، أو الشللية!!

كل منهم كان تياهًا فخورًا (وهذه ـ بالمناسبة ـ صفة لصيقة بالإبداع لا يجب أن يخجل منها المبدع أو يتوارى، سواء كان مبدعًا أمام كاميرات السينما، أو على خشبات المسرح، أو على صفحات الصحافة)!!.. ولكنهم ـ لدهشتى ـ كانوا تياهين، ليس لأنهم (فعلوا) شيئًا ـ وقتها ـ وإنما كانوا تياهين لأنهم (تصوروا) أنهم فعلوا شيئًا!!

كلهم اندمج فى هذه المعزوفة العجيبة التى تعكس حالة اضطراب قلق، فى انتظار مستقبلهم الذى يتسابقون فى الطريق إليه، وبين نجومية (بلا سبب) عاشوها داخل أحد قشلاقات الجيش!!

.....

كلهم إلا رياض إبراهيم الخولى.. (رياض الخولى).

كان صامتًا معظم الأحيان، وكنت أشعر وكأنه غارق ليس فى التفكير، بمقدار ما هو غارق فى إحساس بعينه!

لم يكن متعجلاً على بلوغ المجد، ربما لأنه من الجيل الذى كان يجتر الطعم المر لحقيقة أن جيل الكبار لن يترك لنا، ربما، سوى فتافيت المجد!!

وبلغة اليوم.. لم تعد الساحة الإبداعية المصرية تسمح بأن يظهر على القمة فيها ممثل مثل ليوناردو دى كابريو، أو بطلة مثل كيت ونسليت: صاحبا فيلم (تيتانيك)، وهما فى العشرينيات.. وإنما صارت ديكتاتورية السن عاملاً يؤخر ظهور النجوم العباقرة، بحجة انتظار النضج، وبحجة حماية هؤلاء النجوم من شر الغرور بسحقهم وضغطهم لسنوات، للتأكد من أن نفوسهم انكسرت وأصابهم الإجهاد الإبداعى الذى يمنع أيًا منهم من التطلع إلى فوق، أو التطلع إلى قدام.

على أية حال، لم يكن التشخيص عند رياض الخولى ـ وقت معسكر الكيلو الرابع ونصف ـ (مهنة)، بمقدار ما كان (حالة)، يعيش فيها، وتعيش فيه!!

كان هذا الاستغراق يعكس قلق رياض، الذى دفعه ـ من قبل ـ إلى تغيير مسار حياته عدة مرات، من كلية الطيران إلى كلية التجارة، ثم إلى معهد الفنون المسرحية.

وجد أن أجنحة الطائرات الفولاذية لا تقوى على (التحليق) به إلى مشارف حلمه الذى لم يتحدث عنه كثيرًا، وإن وشت به قسمات الوجه، ونظرات العينين الحزينة فى نبل وقور.. ووجد أن معادلته الفنية أكبر بكثير من كل (حسابات) كلية التجارة.

اندمج فى الاستغراق فى جوانب هذه المعادلة من دون أن يتحدث كثيرًا، ومن دون أن يتقمص دور النجم كثيرًا.

كنت أتبادل أحاديث طويلة مع أحد أصدقاء العمر من كلية الإعلام عن توقعاتنا لفنانى الدفعة، فلما جاء دور رياض الخولى قال لى الصديق: «سوف ينجح إلى آخر مدى.. أو يفشل إلى أقصى حد».. وكان رهانى أن هذا الممثل سيصبح علامة أداء، ولكنه سيتأخر، لأنه مازال قلقًا يبحث عن جوانب (لعقيدة فنية) يصوغها من إبداع جسور.. ربما لم يأت زمانه بعد، بل وربما يكون التكوين الداخلى الصموت لرياض الخولى هو أحد أسباب تأخر هذا الظهور.

.....

ومرت الأيام.. ودارت الأيام.

.....

وكنت ـ من آن لآخر ـ أرى رياضًا أثناء أدائه لدور فى مسلسل تليفزيونى، أو مشهد صغير فى فيلم سينمائى، فأتسمر أمامه مدققًا لأرى ما إذا كنت قد كسبت الرهان من صديق عمرى أم لا؟ وكنت دائمًا ما أشعر أنه لامع جدًا، وعميق جدًا ، ولكنه لم يبلغ بعد المستوى الذى يعبر فيه عن كامل موهبته، أو يستخدم

فيها وسائطه وأدواته للتعبير التى لفتت نظرنا من حيث الملامح أو طريقة السلوك ذات يوم منذ اثنتين وعشرين عامًا.

إلى أن أفصح رياض الخولى عن نفسه فى عدة أعمال ذات أرجحية فنية وإبداعية واضحة.

واحد منها كان دوره فى (طيور الظلام).. المحامى على الزناتى، فى مشهدين كبيرين جدًا، وفى مواجهة من؟.... عادل إمام شخصيًا، صاحب أعرض شرفة جماهيرية أطل منها ممثل مصرى أو عربى على الناس!

المشهد الأول كان لأغنية حاول (فتحى نوفل المحامى أو عادل إمام) أن يذكر بها على الزناتى المحامى أو رياض الخولى، كيما يخرجه من حالة تلبسه فيها شيطان العمل مع التطرف.. وكانت المسافة الزمنية التى انفرجت فيها أسارير رياض الخولى ما بين استلامه للعود من يد عادل إلى بدء غنائه (ياواش.. ياواش.. يا مرجيحة)، ثم إلى اندماجه المطلق فيها، هى مسافة زمنية عبر فيها - بالتدريج - عن عشرين حالة شعورية، لا يكاد يفصل كلاً منها عن الأخرى ثانية، فكان بهذا المشهد يفصح عن تمكن إبداعى عبقرى بحق وحقيق، وبخاصة أنه كان - فى كادر واحد - مع عادل إمام.

ولقد تأكد هذا الآداء المذهل بمشهد آخر فى نفس الفيلم، أدى فيه رياض الخولى وعادل إمام، أو على الزناتى وفتحى نوفل، ديالوجًا، أو حوارًا هائلاً، وضع فيه كل منهما المطلق النقيض الذى يمثله أمام المطلق النقيض الذى يمثله الآخر.

وإن كان هذا الديالوج ينتمى إلى المسرح بأكثر مما ينتمى إلى السينما، بكلامه الكثير، وبروح التقريرية والإملاء والمباشرة التى سادته، إلا أن رياض الخولى انتهز الفرصة التى يوفرها مثل هذا الحوار، وأشرع أسلحته الإبداعية كلها ليقدم أداءً محققًا من دون شك، أكثر من أربعة مستويات من التمثيل. فأنت تستطيع أن تلحظ فيه (الأداء الصامت) و(الأداء الحركى) و(الأداء الصوتى) و(الأداء الثنائى مع عادل الذى كان شبيهًا بالبنج بونج. وهو ما تكرر فى نهاية الفيلم ولكن بكرة قدم).

. . . . . .

وحول أدائه فى (طيور الظلام)، كان أداؤه فى (العائلة) و(الزينى بركات) و(بوابة الحلوانى) يعلن ـ متأخرًا جدًا ـ عن قدرات نجم صمت كلاميًا وإبداعيًا لفترة طويلة، ثم انفجر ـ فجأة ـ ليطفئ عشرات النجوم بنفخة واحدة.. وليعلن أننى كسبت الرهان من صديق عمرى بعد اثنتين وعشرين سنة تقريبًا.

١٦ مايو ١٩٩٨

obeikandl.com

عادل أديب

هذا الشاب الموهوب.. صاحب رؤية!

وهى رؤية عبقرية.. إذا أذنتم!

ويكفى أن تشاهد عمله الأول (هيستريا) كى تجزم بأنك أمام عين وروح فنانة، لها قدرة على النفاذ والاختراق إلى أعماق أحاسيس إنسانية متشابكة ومعقدة، واستدعائها، ومن ثم إخضاعها لمقتضيات العمل الفنى الذى تنتظمه هذه الرؤية.

وتلخيص هذه العملية واختزالها يقول أن هذا الشاب انتصر فى عمله الجميل للإنسانية على حساب الإيديولوجيا!

بعبارة أخرى.. لقد أجاب عادل أديب إجابة صحيحة على سؤال من أعقد الأسئلة المزمنة التى تخيم على ساحة الإبداع فى مصر..

.....

الفقر.. الرقم الاجتماعى الصعب، كان خلفية أو أرضية هذا الشريط السينمائى، وقد صاغه محمد حلمى هلال ـ كعادته ـ ببراعة كبيرة، مؤلفًا هذه المنمنمات الخشنة واحدة وراء أخرى، صائغًا لوحة جديدة من لوحاته لوصف مصر، أو للتأريخ الاجتماعى لها.

ولكن عبقرية عادل أديب، كانت فى إصراره على الاحتفاظ بلوحة الفقر فى الخلفية.. من دون أن ينزلق إلى وضع الخطوط تحت المعانى لتأكيد الأفكار، ومن ثم الانزلاق إلى الخطابية والتقريرية والمباشرة أو الوعظ!

كان الفقر حاضرًا فى كل لحظة، فى سلوك ومبررات وبواعث ودوافع شخوص الفيلم، وعليه فقد كانت احتمالات تغليب الإيديولوجيا ذات أرجحية واضحة، وكانت احتمالات المغالاة فى إبراز الانحيازات الاجتماعية واردة، بل وواردة جدًا.

ومع ذلك فقد نجح هذا المخرج الموهوب أن يسيطر باقتدار على عناصر شريطه السينمائى الفكرية، ويضع بصرامة قائمة أولوياته، لتصبح صاحبة اليد العليا فى

الفيلم. وكان الملمح الإنسانى هو الذى أزاح الإيديولوجيا عن قمة هذه القائمة.

وبين عشرات النقاط التى يمكن أن أتناولها فى الحديث عن هذا المخرج وعمله الجميل، سأركز على نقطتين، أعتقد أنهما تشيان بحزمة من الأسباب، كانت الدافع وراء السطرين اللذين بدأت بهما هذا المقال.

النقطة الأولى هى اختيار هذا المخرج لطريقة (التراكب) فى الانتقال من مشهد إلى مشهد (بمعنى تداخل خفيف بين المشهدين يستمر لفترة وجيزة جدًا)، وفى كثير من الأحيان، كانت تكملة جملة الحوار التى ينطق بها أحد الممثلين تستمر أثناء الانتقال من كادر إلى كادر.

واختيار هذا الأسلوب ينم - فى الواقع - عن أننا أمام مخرج مفكر..

فهو لم يلجأ لهذا الأسلوب لأسباب جمالية فحسب، ولكنه - بمعنى من المعانى - نجح فى أن يصدر لنا، عبر استخدامه لهذا الأسلوب، إحساسًا بالمراكمة، وهى السمة الأساسية لحياة البشر الذين يرزحون تحت نير الفقر.. فهى حياة تبدو غير متحركة، وأن المعاناة تتكوم، أو تتراكم فيها، طبقة فوق طبقة، أو رقيقة بعد رقيقة!!

ثم إن هذا الأسلوب مكن عادل أديب - كذلك - من أن يخترع لنا نسقًا إبداعيًا جديدًا ولافتًا، ألا وهو (الجملة الناقصة) إذا جاز التعبير، وهى جملة منطوقة أو مرئية يراها من الزوائد فيحذفها، ويترك الناس المشاهدين ليكملوا الناقص كل من موقعه، وكل من درجة فهمه.. محرضًا على حال التشارك، ومقرًا بوجود ما يسمى (العملية) التى تجمع المبدع والمشاهد فى معجنة من معاملات الارتباط والتبادليات النشطة، وناسفًا كل الأفكار الفوقية القائمة على الإملاء، والتى لطالما سادت علاقة الكثير من المبدعين بالجمهور!!

.....

أما النقطة الثانية فهى سيطرة هذا المخرج على أداء الممثلين، وهم ممثلين عتاة، إذا ظهر بعضهم - فى هذا الفيلم بالذات - بصورة غير تلك التى عهدناهم عليها، وواحد منهم - لدهشتى - كان أحمد زكى نفسه.. هذا الممثل العملاق الذى بدا وكأنه اكتشف مساحة جديدة حتى فى أدائه الصوتى.

وهكذا كانت عبلة كامل.. بل وهكذا كان عبد الله فرغلى!!

لقد أوحى المخرج الشاب لهم بطرائق تعبير جديدة، ولا يمكن إلا أن أنسب هذا لعادل أديب، لأن هؤلاء الممثلين الكبار مثلوا قبل «هيستريا» عشرات.. بل مئات الأعمال، ولم يظهر التحول عندهم إلا فى هذا الفيلم.

واتصالاً بهذه النقطة، فإن أحد الجوانب التى تسجل لهذا المخرج، هى انضباطية اختيار الممثلين للأدوار.. فليس فى عمله هذا ذرة مما يسمى Miscasting ودليلى على هذا ثلاثة اختيارات غير الأدوار الأساسية فى الفيلم، كانت من نصيب على حسنين، ومجدى فكرى، وشريف منير.

وفى هذه الاختيارات أثبت عادل أديب مرة أخرى أنه صاحب رؤية، وإن كانت رؤية فنية فى هذا السياق بالذات!

.....

«شوية جنان.. عشان نعرف نعيش» هذه الجملة التى تكررت فى فيلم هيستريا، وهى التى تكاد تكون المعادل الموضوعى لكلمة زوربا فى رواية كازانتساكيس: «بعض الجنون هو الذى ينقص الإنسان.. كى يقطع الحبل ويصير حرًا»!! وأظنها كانت - بالضبط - ما تسلح به عادل أديب وهو يصفى روحه الشابة فى فيلمه البديع، وأظن أن أوجب واجباتنا أن نحافظ له على بعض جنونه، ولا نطلب منه أن يحجم عن التجريب والمغامرة، بل ونحرضه عليهما، كما نحرضه على رفض الصيغ المضمونة أو سابقة التجهيز.

يجرب وينجح.. يجرب ولا ينجح.. ليس مهمًا..

المهم أن يحافظ على رؤيته.

المهم أن يحافظ على بعض جنونه.

المهم أن يحافظ على حال المشاركة العجيب الذى نشأ بينه وبين الناس، والذى وطد انتصار الإنسانية على الإيديولوجيا.

٢٦ أكتوبر ١٩٩٨

على العبدول

على شاشة أحد التليفزيونات العربية، استوقفنى ذلك الإخراج البديع لإحدى أغنيات كوكب الشرق السيدة أم كلثوم، والتى انسابت كلمات طقطوقتها الشهيرة مع مشاهد معدة بعناية شديدة لشكل الحياة الاجتماعية فى مصر فى العشرينيات والثلاثينيات، من إخراج على العبدول.

كان الصوت العبقرى لأم كلثوم ـ مدعومًا بالكاريزما الفنية والحضور الشخصى الكاسح لها ـ يسيطر على وجدان كل المشاهدين وهى تشدو:

«واف الجريح واعطف عليه

واشفى الفؤاد اللى انكوى

وعود تعود الروح إليه

صدك هوان.. بعدك ضنا

هجرك عذاب.. قربك دوا»!!

كما كانت المشاهد شديدة الفنية والإحكام التى أخرجها على العبدول تحوط هذه التحفة الفنية بسحر خاص، وتبعث فيها الحياة من جديد، مسلحة بما يشبه الدراسة الأكاديمية والبحثية الدقيقة لمفردات الحياة فى مصر فى ذلك الزمان الذى كان.

لقد أحسن على العبدول حين اختار أن يصور هذه المشاهد بالأبيض والأسود، وأحسن مرة أخرى حين لفها بغلالة من لون هو مزيج من (الأصفر) و(البيج) ليعطى هذه التحفة الغنائية إحساسًا وطعمًا فيه معنى التاريخ ومعنى القدم، ويجعل منها لمحة لا تنسى يتزاوج فيها الجديد والقديم بشكل متفرد أخاذ.

ما أود أن أقول ـ فى هذا السياق ـ أنه لا يمكن لأى مبدع أيًا كان مجال تخصصه، أن ينتج عملاً فنيًا بهذا الصدق، وبهذه الدقة التى تراعى تفاصيل

التفاصيل، أو فلنقل فتافيت الفتافيت، إن لم يكن عاشقًا مولهًا بصوت أم كلثوم، وإن لم يكن محبًا متوحدًا مع مصر وعارفًا ملمًا بتاريخها. . ومن هنا فأنا أجزم أن على العبدول، الذى لا أعرفه شخصيًا، هو واحد من هؤلاء.

لقد جاء عمل على العبدول درسًا لمن شاء أن يتعلم فن إخراج الأغنية للتليفزيون، كما جاء بمثابة استفتاء فنى، مارس ـ عبره ـ الجمهور من كل الأعمار والمشارب إعلان التفافه حول عبقرية الصوت، وعبقرية البلد الذى أنجبه، كحالة إجماع قومى ليس لها نظير.

١ يوليو ١٩٩٦

obeikandl.com

مجدى أحمد على

(المستحيل) . . و(العادى) .

مربعان انتظما رؤية مجدى أحمد على للمحروسة ولناسها، وللزمن الذى يلف الاثنين ويحتضنهما!!

والتناقض أو التصادم أو التقاطع بين المربعين، إنما كان يعكس واحدة من أكبر حالات الفصام الاجتماعى التى شهدتها مصر فى تاريخها . . وهى الحالة التى عبر عنها بعض المبدعين، فى تقريرية مباشرة، زاعقة، صارخة، أشبه بفقرات وبنود مانيفيستو نضالى، إثارى، متهيج . . أو تعاملوا معها بسطحية اختزالها إلى معادلات حدية، تقو على استقطابات فكرية واجتماعية بين ضدين . . فجاءت وسيلة التعبير الأولى متخلفة عن الزمن الذى أصبح الناس يعبرون فيه ـ حتى عن ثورتهم ـ بطرق مختلفة . . بينما جاءت وسيلة التعبير الثانية كاريكاتورية، ساخرة، تفتقر إلى الرؤية والاستلهام، من خلفيات وأعماق ومنابع ـ جد ـ معقدة!!

إلا أن مجدى يأتى فى تعامله مع (المستحيل) و(العادى) ليحفر مجرى شديد التفرد والاختلاف لرؤيته، إذ يتنقل بينهما فى تبادليات هادئة، وفاهمة، لا تستهدف الإدانة الاجتماعية أو إصدار الأحكام الإطلاقية، بمقدار ما يرسم «بورتريهًا» دقيقًا للحياة فى المحروسة، ويقدم ـ عبر الإبداع ـ رؤية جيل لملامح الزمن الذى يعيش فى إطاره .

هذه الرؤية، هى بمثابة (شهادة حياة) يؤكد بها الجيل لنفسه، قبل أن يؤكد للآخرين، أنه ـ مازال ـ على قيد الوجود، وعلى قيد التحقق، وعلى قيد التعبير عن طاقات مكبوتة هائلة لدى الناس، الذين فرض عليهم النظام الاجتماعى والقيمى والثقافى والسياسى، أن يحلموا (بالعادى)، وأن يدركوا أنه (مستحيل) . . أو بعبارة أخرى يتعايشون مع حياة كان المفترض أن يعيشوها!!

وإذا حذفنا من مضبطة هذا المقال كل الثرثرات المتوقعة عن «الواقعية»،

اشتراكية كانت، أو مادية، أو تاريخية، أو سحرية، وإذا ألقينا جانبًا بكل التقعيرات والتنظيرات التى احتوتها أوراق جورج لوكاتش أو حتى روجيه جارودى مع أو ضد الواقعية.. فإننا سنجد أنفسنا ـ ببساطة ـ أمام حالة مخرج (٤٦ عامًا) امتزج وذاب وسط الناس.. عبر عن جمال الفقر.. عن الجمال الخشن.. لم ير الناس إلا بوصفهم كتلة واحدة جميلة ومكتظة، تدب فى الشوارع، والحارات، تملأ الدنيا، بأنفاسها، بمشاعرها، بتضامنها الحار تحت رعاية الحرمان المشترك، والألم المشترك.. كتلة يصعب أن تميز فيها جمالاً مفردًا ينتصب لوحده، ولكنك ترى فيها تضاريس وتمايزات لونية، وضوئية، تخلق حالة جمال جماعى، لا يدركها أو يحسها إلا من يحرر نفسه من الاستقطابات الحدية، أو التقريرية والخطابية والمباشرة.

ربما كان سبب ذلك ـ بشكل ما ـ أن مجدى أحمد على نفسه فى عمله السينمائى الوحيد كمخرج (يا دنيا يا غرامى) ذى الـ ١١٠ دقيقة.. أو فى أعماله كمساعد مخرج مع يوسف شاهين ومحمد خان، وخيرى بشارة، أو فى كتابته للسيناريو لواحد من أجمل الأفلام المصرية التى شاهدتها خلال العشرين عامًا الأخيرة (ضحك ولعب وجد وحب).. كان ـ باستمرار ـ جزءًا من مجموعة كان الإبداع الفردى فى إطارها (حالة) إبداع جماعى.

إنك لا تستطيع فى مناطق كثيرة من فيلمه العبقرى (يادنيا يا غرامى) أن تعرف أين كاتب السيناريو والحوار (محمد حلمى هلال) وأين المخرج (مجدى أحمد على).. بل وفى بعض المشاهد لا تستطيع أن تعرف أين الاثنان وأين واضع الموسيقى ومؤلفها (ياسر عبد الرحمن).

جماعة تبدع عن جماعة.. أو مجموعة من المبدعين يرسمون بورتريهًا للناس.. فى الزمن.. وعلى الأرض.

بالطبع ـ وبحكم كونه المخرج ـ فهو المبدع الأساسى، والعقل الرئيسى، ولكننى حين أشرح طريقته فى الإبداع، أصفها بأنها كانت بعيدة عن الامتلاء بالذات، والرغبة المريضة فى الاستئثار بالظهور، لدرجة أن الإحساس بها يأتى ـ

باستمرار - فى إطار التشارك بينه وبين آخرين.. وهذا فى حد ذاته شىء بالغ الصعوبة على المستويين الشخصى/ الإنسانى، والفنى/ الإبداعى!!

.....

ثم إن هذا الطبيب الذى تخرج من كلية الطب عام ١٩٧٦، ثم من المعهد العالى للسينما عام ١٩٨١، تجاوز بسهولة تلك المقولة التقليدية التى توجه إلى مثله عن إبداع (العمل الواحد)، إذ استقطر روحه، وصفاها فى هذا الشريط السينمائى البديع ليستحيل دفقة عبقرية ومركزة، تطرح أسئلة عملاقة، أظن أن منها على سبيل المثال: (هذا زمن أحلام مسروقة.. عادية ومستحيلة.. الزواج.. السيارة.. الحب.. الكابوتشينو.. من يغتال هذه الأحلام.. التطرف الذى ضد السلطة.. أم السلطة التى ضد التطرف؟؟!).

وأظن أن منها على سبيل المثال: (الفقر ليس سكنى المساكن الشعبية، أو التساؤل حول عدالة السرقة.. ولكن الفقر قد يصل فى فيلم يا دنيا يا غرامى إلى الانشطار لمستويات ثلاثة.. فقر نوال وسكينة وبطة ويوسف وعبده وحسن محمود حنفى.. وفقر زهيرة التى أفقرتها ظروف التحول الاجتماعى، وهى المنحدرة من أصول عائلية يرصعها رهط من البكوات والباشوات.. وفقر رياض بك، الذى باع كل شىء - حتى نفسه - لامرأة عجوز فى حوارى نابولى.. لكى يعيش.. يعيش.. مجرد يعيش.. أى أنواع الفقر الثلاثة يمكن أن نعتبرها علامة دالة على العصر؟.. وما هو الناتج الفكرى والاجتماعى لتضفيرها معًا فى جديلة واحدة؟).

وأظن أن من أسئلته الكبرى أيضًا: (إلى أى مدى يمكن اعتبار التطرف هروبًا غير أخلاقى بسبب ضعف بشرى لا يقو على اتخاذ موقف أخلاقى؟.. حيث يبدو هذا فى حالة عبده وسكينة بوضوح.

ثم من أسئلته الفنية وليست الفكرية التى أوحى بها عمله الجميل (شاهدته للمرة الأولى فى ٩ نوفمبر ١٩٩٦ فى سينما أوديون فى ليسترسكوير ضمن فعاليات مهرجان لندن السينمائى): (كيف نصل إلى معادلة سينما الأمر الواقع

من دون تسليم.. وسينما التحريض من دون صراخ؟ وهى المعادلة الأكثر تعبيراً عن شكل الزمن الجديد وملامحه) أو (هل ـ بالضرورة ـ أن يكون جمال الإطار الذى أطرح من خلاله فكرتى يعتمد على «الإبهار»، أم يعتمد على «الصدق»؟)

ولعلنى بشأن هذا السؤال الأخير أجزم بأن مجدى أحمد على بعبقرية حقيقية، وطاقة داخلية مذهلة فى عمله، استطاع أن يخلق لوحات جمالية وسط ركام الفقر، بدت وكأنها تتخلل مسام الروح والعقل لتحفر علامة لا يمكن أن تزول.

لقد تضمن شريطه واحداً من أرقى مشاهد الجنس فى تاريخ السينما العربية، بين يوسف (هشام سليم) حين خرج من السجن بصحبة حارسه، لزيارة زوجته بطة (ليلى علوى).. وقد تمازج هذا المشهد بموسيقى ياسر عبد الرحمن ليصبح لوحة لا تنسى، محملة بشحنة ضخمة من المشاعر.

ثم كانت رقصة ثلاثية أدتها بطة ونوال وسكينة فى شقة الأخيرة التى كسبت حق الانتفاع بها لمدة ١٥ سنة من إحدى شركات اللبان، وجاءت رقصة البنات الثلاثة أشبه بلوحة بابلو بيكاسو الشهيرة (فتيات أفينيون)!!

ثم كانت هذه السيطرة المذهلة على إيقاع العمل، وتداعى المعانى من دون تآمر مسبق، والشاعرية الكاملة للكاميرا، والانكشاف من شخوص العمل إزاء الجمهور، وتصدير الإحساس للجمهور بأنه منكشف ـ كذلك ـ لهم.

. . . . . .

مجدى وجيله ـ كما قال محيى الدين بن عربى ـ يمشون على الأرض وهم شهداء، وقد يحصل أى منهم على نصف فرصة بعد نضال حقيقى، وبعد حوار داخلى صاخب ومدمدم، ومن هنا تجىء رؤيتهم شهادة عالية الأهمية، ثقيلة العيار.. رؤية لكتلة الناس الجميلة المكتظة التى تتعايش مع الحياة بأكثر مما تعيشها، وتحلم (بالعادى) وهى تدرك أنه (مستحيل).

١٠ يوليو ١٩٩٨