الفصل الرابع: فى عالم الأدب والفن

حياتى فى الجامعة

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

الثمرة الرابعة والثلاثون بعد المائة...

فى كلية البنات

* الدور التربوى للأستاذ الجامعى

ينبغى ألا يقتصر **دور الأستاذ الجامعى** على العملية التعليمية، لذلك كنت أساهم بالإضافة للتدريس فى النشاط الطلابى، فكنت أصحب الطالبات فى **رحلات** إلى الإسماعيلية والقناطر الخيرية، كما كنا نقوم بجولات فى متاحف

obeikandi.com

القاهرة المختلفة. وكنت أعرض على الطالبات **أفلامًا** عن موضوعات مختلفة (تاريخ المعمار فى إنجلترا ـ حياة الشعراء ـ أفلام عن الروايات الإنجليزية الشهيرة) كنا نستعيرها من المعهد البريطانى.

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

وكنت بطبيعة الحال أحضر **حفلات الطالبات** وأشارك فيها. أذكر مرة أن طالبة قامت بتقليدى، فتصوَّرت منظرًا كاملًا فى منزلى: أنا أجلس إلى مكتبى أقرأ أحد الكتب، فتجىء زوجتى تخبرنى أن هناك صابون غسيل فى الجمعية، وعلىَّ أن أسرع لشراء بعض منه، فأقف فى منتهى الهدوء وأخبرها بأنه لا داعى لذلك على الإطلاق؛ لأننا بعد أن نغسل الملابس ستتسخ مرة أخرى. وكان تعليق زوجتى أن هذه الفتاة تتسم بخيال واسع، فقد استشفت جوهر شخصيتى وحولته إلى منظر واقعى، برغم أن ذلك لم يحدث قط!.

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

الأدب: حبى الأول والقديم

الثمرة الخامسة والثلاثون بعد المائة...

مفهوم الأدب العظيم:

*** الأدب العظيم يُعَبِّر عن تركيبية الإنسان**

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

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

obeikandl.com

الثمرة السادسة والثلاثون بعد المائة...

د. المسيرى: أديب عظيم وناقد عظيم

قارئى الكريم...

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

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

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

*** حكاية الفرانكلين**

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

obeikandl.com

حبه ورغبته فيها. وفى لحظة يأس تَعِده بأن تمنحه نفسها إن هو أزال صخور البحر الكريهة التى تهدد حياة زوجها. فيذهب أوريليوس إلى فرنسا ليقابل «**ساحرًا عظيمًا**» (والسحر هو سَلَف العلْم، ويجسد مفاهيم الغزو والقوة والتحكم)، وعندما يعرف الساحر أنه سيحصل على أتعابه كاملة يرجع إلى جداوله الفلكية، ومن خلال الحسابات والمعادلات تحدث المعجزة وتزول صخور البحر الكريهة (من خلال عملية خداع بصرى). حينئذٍ يخر أوريليوس عند أقدام سيده الساحر ويذهب إلى دوريجين ليمتلكها كما أراد، وكما وعدت.

عند هذه النقطة فى القصة الشعرية، **تفقد كل الشخصيات حريتها** بشكل أو بآخر، وتدخل **دائرة التعاقد** التى لا فكاك منها. فدوريجين ملتزمة بوعدها لأوريليوس، وأوريليوس مَدين للساحر بدين ثقيل، والساحر يطلب نقوده. وهنا تفكر دوريجين فى الانتحار (قمة الحتمية وإلغاء الذات).

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

الحتميات، فيغمر الساحرَ الإعجابُ بهذا الموقف، ويتعرف هو الآخر على الحرية التى تميز الوجود الإنسانى الحق: **حرية الانصياع للقانون الإنسانى الداخلى، وليس قانون الضرورة الخارجى**، لذا يقرر الساحر أن يحذو حذو هذا الفعل النبيل ويتنازل لأوريليوس عن الدَّيْن. وهكذا **ننتقل من عالم التعاقد والصراع البرانى إلى عالم الحب والتراحم الجوانى**.

*** مسرحية برخت الاستثناء والقاعدة**

تقع أحداث المسرحية فى العصر الحديث، وموضوعها التعاقد والتنافس الاقتصادى، وتدور حول تاجر يود أن يَعْبر الصحراء ليصل إلى آبار النفط قبل غيره كى يستغلها.

تتحرك معظم شخصيات المسرحية فى إطار مفهوم «**الإنسان بوصفه فردًا منعزلًا عن غيره من بنى البشر**»، لا يدفعه ولا يحركه سوى المصلحة الاقتصادية. ويتبدى هذا بشكل واضح فى **شخصية التاجر** الذى يحوسل الآخرين (يحولهم إلى وسيلة) ويوظفهم لحسابه؛ فهو يستأجر مرشدًا ليدله على الطريق، ثم يفصله لارتفاع أجره، ويستأجر بعد ذلك حمَّالًا لحمل أمتعته. والتاجر باعتباره إنسانًا اقتصاديًّا ماديًّا لا يمكنه الدخول فى أى علاقات إنسانية مع من يستأجرهم، فكل علاقاته تعاقدية نفعية صرفة.

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

«لِمَ تمنحنى الأرض نفطها؟

ولِمَ يحمل الحمال متاعى؟

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

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

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

هكذا يهيمن الإنسان على الإنسان.

النفط، النفط الذى نحتاج إليه، هو الجائزة».

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

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

ففى أثناء عبور الصحراء ينفد ماء الشرب من التاجر، فيمد إليه الحمّال يده بزجاجة الماء التى تخصه، فيُرديه هذا قتيلًا بالرصاص! ظنًّا منه أن الزجاجة كانت قطعة حجرينوى الحمال قتله بها غدرًا. **إن خطيئة الحمّال الكبرى أنه حاول كسر دائرة الحتمية الاقتصادية والتعاقد المادى وسلك سلوكًا إنسانيًّا فطريًّا، فالتزم بقانون التراحم الإنسانى الجوانى ولم ينْصَعْ لقانون التعاقد الآلى البرانى.**

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

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

الثمرة السابعة والثلاثون بعد المائة...

تناقضات المفكرين

* كيف يتبنى الأديب أفكارًا سطحية، بينما يكون أدبه فى غاية العمق؟!

لم أقابل **نجيب محفوظ** سوى مرة واحدة فى الإسكندرية عام 1969، وكان أيامها اشتراكيًّا، بل ماديًّا جدليًّا، وعجبت لأقصى حد من فجاجة آرائه السياسية وسطحيتها، فهذا الروائى العظيم الذى وصف خبايا النفس

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

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

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

*** تناقضات خفيفة الظل**

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

obeikandl.com

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

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

الثمرة الثامنة والثلاثون بعد المائة...

دراسات فى اللغة: المجاز ولغة الأدب

* المجاز أسلوب ضرورى للتعبير وليس زخرفة ولا حقائق علمية أو غيبية

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

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

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

*** القرآن الكريم والمجاز**

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

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

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

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

*** جـمال حمـدان والمجـاز**

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

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

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

*** أنا والحضارة المادية والمجاز**

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

الثمرة التاسعة والثلاثون بعد المائة...

دراسات فى اللغة: علاقة الدَّال بالمدلول

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

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

*** الـدال والمـدلول والتقـدم فى الحضارة الغربية الحديثة**

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

*** الـدال والمـدلول والنظـام العالمى الجديد**

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

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

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

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

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

لقد بدأت هذه الحضارة بتأكيد مركزية الإنسان، وأنه العنصر الأهم فى النظام الطبيعى، بشرط أن ننظر إليه باعتباره إنسانًا طبيعيًّا/ ماديًّا (جزء لا يتجزأ من الطبيعة/ المادة) أى أنه إنسان فقد تركيبيته وحريته ومقدرته على التجاوز (فقد ما يميزه كإنسان). فهو قد يكون **إنسانًا اقتصاديًّا** يُعَرَّف فى ضوء آليات البيع والشراء وحواسه الخمس، أو إنسانًا جسمانيًّا أو جسديًّا يُعَرَّف فى ضوء غرائزه واحتياجاته الجسدية والجنسية ويُرد إلى أجهزته التناسلية والهضمية والعصبية. وهو فى جميع الأحوال جزء من سلسلة الوجود الطبيعية؛ كائن طبيعى من الداخل ومن الخارج، أى أن الإنسان فقد ما يميزه كإنسان **وأصبحت كلمة «إنسان» دالاً دون مدلول، أى أنه فَقَدَ إنسانيته.**

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

قصص الأطفال

الثمرة الأربعون بعد المائة...

بذور وجذور الاهتمام بأدب الأطفال

*** طفولتى وشبابى**

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

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

*** إللى يخاف من العفريت يطلع له**

كنت فى طفولتى أخاف العفاريت، وهو أمر طبيعى فى دمنهور. ولكن الأمر غير المألوف أننى **كنت أخلّق عفاريت جديدة**، فأصفها وصفًا دقيقًا

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

ومن الطريف، أننى لم **أتغلب على خوفى من العفاريت والأشباح إلا فى سن متأخرة من حياتى** (بعد الأربعين !). كنت أجلس مع نفسى وأناقش المسألة بشكل علمى عقلانى هادئ، ولكن هيهات، فمع دخول الليل يبدأ خوفى وهلعى، فإن كنت بمفردى فى شقة كنت أضىء كل الحجرات وأذهب إلى دورة المياه فى حذر شديد. ولم أشف من هذا الهلع إلا عام 1987 حين تركتنى زوجتى فى المملكة العربية السعودية لأعيش بمفردى لأول مرة فى حياتى، المهم فى كل هذا أن عالم العفاريت **شجعنى على إعمال خيالى وعلى رؤية الواقع بحُسبانه عالمًا قابلًا لإعادة التشكيل**.

*** زيارة لعالـم الأطفـال**

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

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

ما يُعبِّر جوستى عن رغبته فى عدم الذهاب إلى المدرسة، وأحيانًا، فى أيام الامتحانات، يقتلونه فى المدرسة، ولكن بالقوى السحرية يمكننى استرجاعه إلى الحياة، ليبدأ مرةً أخرى رحلة الأفراح والأحزان. وهناك الفيل الأصفر والكلب الأحمر والقط الأخضر والطائر الملون والجمل ظريف، وما يرتبط بهم من أحداث. كما نلعب يوميًّا تقريبًا لعبة طورتها لتشجعه على **التفكر**، فأقول له اذكر خمسة أشياء جميلة، ثم اذكر خمسة أشياء حزينة، وأخيرًا اذكر خمسة أشياء محايدة. بل إننا نحاول أن **نرسم سويًا أحيانًا**، وقد أنتجنا سويًا بعض روائع الفن المصرى الحديث!. وفى عطلة نهاية الأسبوع قد نشاهد بعض **الأفلام** سويًا، كما وعدته أن أحول إحدى قصص الأطفال إلى **مسرحية** حية يقوم بتمثيلها هو وجِدَته. إن عالم الأطفال عالم جميل رائع، كم أحبه، وأحب أن أدخله وأعيش فيه بكل جوارحى.

*** أدب الأطفـال... الملجأ من وحشية أدب الحداثة**

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

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

وأُحب **أفلام الأطفال** وأشاهدها المرة تلو المرة، ومن أحبها إلى قلبى فيلم مارى بوبينز، الذى يقدم لنا عالمًا طفوليًّا بريئًا مركبًا لا يخلو من الصراع. وينتهى الفيلم بالكبار يُطَيِّرون طائرة من الورق بعد أن ينتصر عالم الطفولة والبراءة والتراحم على عالم البيع والشراء والتعاقد.

*** دعنى أشاهد ألعاب أطفالك، أَقُل لك كيف سيكونون**

كانت تنشئة طفلاى نور ثم ياسر (الهدية التى حبانى الله بها) موضع اهتمامى، خاصةً وأنهم قضوا جزءًا كبيرًا من طفولتهم فى الولايات المتحدة، حيث تهيمن أفلام الكرتون الأمريكية المليئة بالعنف والكراهية.

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

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

الأمر تحطيم الإنسانية المُرَكبة، إذ تجعل من الإنسان كائنًا استهلاكيًّا دوافعه اقتصادية وجنسية وحسب.

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

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

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

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

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

أهم العناصر التى توطد الصلة بينهم، وتزودهم بعالم خاص بهم يتحركون داخله، ويدركون العالم من خلاله، فيزدادون ارتباطًا ومحبة. وقد وجدت أنه من خلال هذا «**العالم الخاص**» الذى نسجته، يمكننى تفعيل مفهوم الهوية والخصوصية، وهو مفهوم نتحدث عنه كثيرًا دون أن نتحرك لتطبيقه.

*** الجمل ظريف... نجم عالمنا الأسطورى**

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

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

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

يدق على طبلتين كبيرتين فيصدران صوتًا كله هيبة ووقار. وفى عام 1972 قام صديقى الفنان رحمى، فنان العرائس، بصنع جمل خشبى حتى يمكننا أن نقوم بتمثيل القصص أثناء سردها. وبذلك، حاولت أن أخلّق لأطفالى عالمهم المستقل، حتى يمكنهم التحرك والتنفس فيه خارج عالم الألعاب الداروينية والاستهلاكية.

الثمرة الحادية والأربعون بعد المائة...

رحلتى مع قصص الأطفال

* المرحلة الأولى: عصرنة القَصص الأسطورى

نور والذئب الشهير بالمكار

حين دخلت عالم كتابة قصص الأطفال، كنت فى بداية الأمر آخذ القصص التقليدية وأحور فيها بطريقة جوهرية، بحيث أُدخلها العصر الحديث دون أن أفقدها أسطوريتها، **فالأساطير لا يزال لها جمالها الذى لا يُضاهى.**

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

obeikandl.com

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

*** المرحلة الثانية: سبيكة من أساطير متعددة**

سندريللا وزينب هانم خاتون

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

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

*** القصة تأديب وتهذيب وإصلاح**

البحث عن الآيس كريم

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

*** الجمل ظريف يفضح مزاعم الصهيونية !**

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

*** كنا نحيا مشكلات عالمنا القصصى**

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

الكتكوت الأول «الحزن الأبدى» ويُسمَّى الثانى «الحزن الأزلى» (تحسبًا للنهاية الحزينة ولجعلها أخف وطأة)، ولكن طفلىّ اعترضا. وبالفعل مات أحد الكتكوتين، بسرعة وبقى معنا الكتكوت الثانى، وحينما امتدت حياته بضعة أيام سماه الأطفال «هرقل» فحذرتهم مما قد يحدث له. وبالفعل مات هرقل بعد عدة أيام مخلفًا لنا الأحزان، وبكى ياسر ونور كثيرًا بسبب موته.

الثمرة الثانية والأربعون بعد المائة...

المنهج الفكرى وأدواته: من السياسة إلى قصص الأطفال

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

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

ولم يكن **مفهوم الطبيعة البشرية** السائد فى قصصى بسيطًا ولا اختزاليًا؛

فهناك شر داخلنا وشر خارجنا، وخير داخلنا وخير خارجنا، وهناك عالم الفوضى وعالم النظام والقانون. وتظهر التركيبية فى اختلاط الخير بالشر والداخل بالخارج والفوضى بالنظام دون إلغاء للمقاييس التى نحتكم إليها، **فيعرف الأطفال العالم بطريقة مركبة تؤهلهم للتعامل مع العالم الحقيقى.**

الثمرة الثالثة والأربعون بعد المائة...

حكايات هذا الزمان: مجموعة قصصية خيالية واقعية

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

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

الفنـون الجميـلة

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

الثمرة الرابعة والأربعون بعد المائة...

لحظة الاستنارة والإشراق

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

كان اهتمامى بالفنون الجميلة **اهتمامًا هامشيًا** إلى حدٍّ كبير، ولم تكن لها بذور تُذكر فى حياتى المبكرة. ثم مررت بتجربة فجائية وعميقة فى متحف الجوجنهايم فى نيويورك؛ إذ **شعرت فجأة بالعالم من حولى وهو يفيض بالألوان، بل وسمعت أصواتها !** حتى إننى أصبت بدوار لم أفق منه إلا والحرس يساعدوننى، إذ كنت على وشك السقوط. ومما يثير دهشتى أن الاهتمام بالتشكيل اللونى والمعمارى أصبح منذ تلك اللحظة جزءًا من رؤيتى للعالم.

ولولا أننى كنت آنذاك مشغولًا فى رسالتى للدكتوراه ثم فى الدراسات الصهيونية، لربما غيَّرت تخصصى وأصبحت ناقدًا فنيًّا. ومن المفارقات أن الموسوعة التى أحكمت قبضتها علىّ، ومنعتنى من التخصص فى الفنون التشكيلية ساهمت بشكل غير مباشر فى زيادة شغفى بهذه الفنون، إذ كنت أشعر أحيانًا أثناء كتابتها أننى أعيش فى عالم رمادى مكون من كلمات

وحروف، والحروف فى نهاية الأمر أشياء مجردة متناثرة لا معنى لها، **فنشأت لدى حاجة للألوان والأشكال ذات المعنى**. وكثيرًا ما كنت أترك الموسوعة لأمُر على قاعات الفنون لأشاهد اللوحات والتماثيل. كما كنت أقوم بإدخال بعض التغييرات على منزلى كى أستخدم يَدىَّ أو أستخدم جزءًا من وجدانى الذى تعطل بسبب انشغالى بعالم الكلمات والحروف.

الثمرة الخامسة والأربعون بعد المائة...

إن الله جميل يحب الجمال

﴿ وَٱلۡخَيۡلَ وَٱلۡبِغَالَ وَٱلۡحَمِيرَ لِتَرۡكَبُوهَا وَزِينَةٗۚ وَيَخۡلُقُ مَا لَا تَعۡلَمُونَ ﴾ [النحل 8].

﴿وَلَقَدۡ جَعَلۡنَا فِي ٱلسَّمَآءِ بُرُوجٗا وَزَيَّنَّٰهَا لِلنَّٰظِرِينَ ﴾[الحجر 16].

*** الجَمال مطلوب لذاته، كما أن الوظيفة مطلوبة لذاتها**

أدركت من خلال دراستى للشعر الرومانتيكى أن «**الجمال يعنى التجاوز**»، **فإدراك الجمال يعنى أن الإنسان لا يعيش داخل المادة وحسب، وإنما يعيش داخلها ويتجاوزها إلى ما وراءها فى نفس الوقت**. لذلك فأنا **أربط بين الجَمال والإيمان بالله**، أما الإنسان المادى فهو محصور داخل المادة لا يمكنه تجاوزها إلى ما وراءها.

لذلك عندما يصنع الإنسان الكرسى ليجلس عليه ويريح جسده، فإنه يصنع كرسيًّا لا يقف عند الوظيفة المادية، بل **يتسم بالجمال ومُحلَّى بزخارف** ليست لها قيمة مادية محددة، ولا «نفع» مادى مباشر، ولكنها تُعبِّر عن شىء ما داخل الإنسان يتجاوز سطح المادة. أما الأكتفاء بالوظيفة (المتجردة من

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

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

*** الحداثـة تتنكر للجَمـال**

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

الثمرة السادسة والأربعون بعد المائة...

الفن الإسلامى

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

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

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

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

وقد ظهر **طراز الآرنوفو** Art Nouveau (أى الفن الجديد) بين عامى

openkalam.com

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

وكنت أقوم بزيارات أسبوعية أنا وأولادى إلى **الآثار الإسلامية** خصوصًا المساجد (وكنت أتردد بالذات على مسجدىّ السلطان حسن وابن طولون، وقد ألقيت بعض المحاضرات عن هذين المسجدين)، كما كنا نزور كثيرًا من البيوت المملوكية (بيت السنارى – بيت الكرادلية... إلخ).

*** الجَمـال مدخل إلى الإسـلام**

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

الثمرة السابعة والأربعون بعد المائة...

وقفة مع القُبح: وبضدها تتميز الأشياء

*** الطراز الدولى**

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

*** علمانية المبانى**

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

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

*** علمانية الأثاث**

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

*** علمانية الفن التجريدى التجريبى**

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

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

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

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

من خلال المصادفة والتراكم العشوائى. وقد حضر إلى الجامعة الأمريكية شاعر فرنسى حداثى وعرض علينا «ديوان» شعره، وكانت كل صفحة من صفحات «الديوان» مُقسَّمة إلى ما يقرب من عشرة أقسام، وكل قسم فيه بيت شعر واحد بحيث يمكن للقارئ أن «يُرَكِّب» القصائد التى تعجبه بالطريقة التى تعجبه، دون عناء كبير !.

الثمرة الثامنة والأربعون بعد المائة...

الفنان التشكيلى عبد الوهاب المسيرى

*** فى البداية، لبست ثوبًا غير ثوبى**

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

*** ليس كل ما يشتهيه المرء يدركه**

وفى عام 1974، بدأت فى بناء العمارة التى أسكن فيها الآن. واقترحت على المهندس المعمارى أن يرسم الواجهة على الطراز العربى السائد فى مصر الجديدة، فسخر المهندس من تأملاتى؛ لأن مع تكاليف هذا الطراز المرتفعة لن تأخذ لجنة تحديد القيمة الإيجارية هذا فى حُسبانها.

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

obeikandl.com

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

*** ثم حدثت الثورة**

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

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

*** تأملات فى الشقة السكنية المصرية**

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

ملحقتان بها، وكأن **الإنسان يبنى بيته للضيوف** لا ليكون مأوى خاصًا له يعيش ويتحرك فيه. وانطلاقًا من إدراكنا هذا، وافقنا على **إلغاء فكرة غرفة الصالون**، فهى مساحة معطلة تؤدى إلى انكماش المساحة المتاحة للمعيشة، وبطبيعة الحال كان هناك كره داخلى متأصل للصالون المذهب بالذات. ووافقنا جميعًا على إلغاء المساحة المفتوحة المهجورة وأصبحت مكانًا للمعيشة اليومية. كما وجدنا (بالتجربة) أن غرفة الطعام هى أقل الغرف استخدامًا، ومن ثم قررنا أن يصغُر حجمها وأن توضع فى مكان غير مهم فى الشقة. أى أننا **وسَّعنا وركزنا على رقعة الحياة الخاصة فى الشقة**.

*** الماضى المتحفى والماضى الحى**

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

*** نعم للمحاكاة... لا للتقليد**

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

*** تجديد الخطاب الإسلامى (فى المعمار)**

وقد وجدنا أنه لا بد من تطوير **طراز عربى إسلامى حديث** يحاكى القديم ولا يقلده، يلائمنا ويريحنا ولا يسقط فى قبضة تقليد القديم أو الغربى. هذا الطراز لا بد أن يكون منفتحًا قادرًا على استيعاب الأساليب الأخرى، شرقية كانت أم غربية، وقد أسميته «**الأسلوب الاستيعابى**». ومن هنا رغم أن معظم أثاث بيتى من الطراز العربى، فإن غرفة المائدة من الطراز الإنجليزى الذى يقال له «إدواردى». وقد اخترنا هذه الغرفة (التى وجدتها ملقاة أمام إحدى محلات الأثاث القديم فى حى السيدة عائشة، واشتريتها ببضعة جنيهات) لجمالها ولأنها يمكن من خلال خطوطها المستقيمة أن تندمج ببساطة مع الطراز العربى الإسلامى.

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

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

*** د. المسيـرى والفنون التشكيلية الأخرى**

ويظهر اهتمامى بالفنون التشكيلية فى **اهتمامى بالأزياء**، فكثيرًا ما أقرأ أخبارها وأتتبع ما تجود به قريحة مصممى الأزياء من أفكار مخيفة تدل على أن همهم هو اللعب الذى يعبر عن ما بعد الحداثة فى الغرب وليس الإبداع. وقد **صممت لنفسى قميصًا** يتفق مع أوضاعنا البيئية والثقافية، فالقميص لا رقبة له (ما فائدة الرقبة فى بلادنا سوى إننا نضطر لغسلها وكيها؟) وهو قميص مفتوح الصدر مثل الجلابية وبه جيبان كبيران أسفل القميص وجيب صغير فى نصف الأعلى.

وعند عودتى من الولايات المتحدة إلى قاهرة الانفتاح عام 1979، أُصبتُ بصدمة حضارية حقيقية عَبَّرت عن نفسها فى **الاهتمام الحاد بالأشياء القديمة** والرغبة شبه المَرَضِّية فى اقتنائها، فاقتنيت أشياءً قديمة لا يربطها رابط (مكواة – طربوش – خوذة جندى ألمانى نازى فى العلمين... إلخ). وقرأت كتابًا فى سوسيولوجيا الأنتيكة (علم اجتماع القديم) عرفت منه **أن جامعى الأشياء القديمة هم عادة أُناس مشغولون بالتاريخ والزمان والتفرد.** فالشىء القديم، على عكس السلعة، لا يتكرر ولا يوجد على نطاق جماهيرى، بل هو يؤكد الخصوصية والتفرد.

*** د. المسيـرى والطبيعـة**

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

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

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

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

***

حصاد رحلة المسيرى الفكرية

القارئ الكريم...

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

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

وتبقى ثمرتان:

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

obeikandl.com

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

الثمرة التاسعة والأربعون بعد المائة...

رجل أُمَّة: رجل يعيش فكرة

تأملات فى ذاتى

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

* ﴿ وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَٰٓئِكَةِ إِنِّي خَٰلِقُۢ بَشَرًا مِّن صَلْصَٰلٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ * فَإِذَا سَوَّيْتُهُۥ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُوا۟ لَهُۥ سَٰجِدِينَ ﴾[الحجر 28 - 29].

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

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

obeikandl.com

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

* ﴿ وَٱبۡتَغِ فِيمَآ ءَاتَىٰكَ ٱللَّهُ ٱلدَّارَ ٱلۡأٓخِرَةَۖ وَلَا تَنسَ نَصِيبَكَ مِنَ ٱلدُّنۡيَا ... ﴾ [القصص: 77].

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

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

* ﴿ ... وَتِلۡكَ ٱلۡأَمۡثَٰلُ نَضۡرِبُهَا لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمۡ يَتَفَكَّرُونَ ﴾ [الحشر: 21].

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

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

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

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

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

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

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

الآخرين (وتوظيف ذاتى)، ليس لمصلحتى الشخصية، بل من أجل إنجاز مشروع فكرى أتصور أنه سيكون فيه الخير للجميع.

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

وأحرص دائمًا فى مؤلفاتى أن **أُعطى كل ذى حقٍ حقه** حتى **لا أنسب لنفسى شيئًا لم أقم به**. كما أحاول قدر استطاعتى أن أعوض من يتعاون معى عما بذله من جهد بشكل أو بآخر (بخلاف ما قد أدفعه له من أجر زهيد). فإن كان طالبًا فى الدراسات العليا مثلًا أحاول أن أناقشه فى رسالته وأوفر له بعض المراجع وأشجعه. وقد أَسَمَّت إحدى طالباتى هذه النزعة بـ«**الهندسة الإنسانية**» أو «**الشَبَكة الإنسانية**»؛ وتعنى بها أننى أُكَوِّن شبكة من العلاقات الإنسانية أُمَثل أنا مركزها، الجميع يخدم فيها الجميع بطريقة تراحمية مبتكرة بحيث يحقق جميع الأطراف من خلالها المكاسب المباشرة (التى تفوق أحيانًا ما تحققه العلاقات التعاقدية) ولا يشعر أفرادها بالوحدة واليُتم الكونى.

*** لأن يهدى الله بك إمرء واحـد،**
خيـر لك من الدنـيا وما فيـها. صدق رسول الله ﷺ.

حرصت على أن أبذل جهدًا كبيرًا فى **محاولة العثور على المواهب الشابة وتشجيعها**، فهم فى مجتمع غرق تماما فى تفاصيل الحياة اليومية واستوعبه

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

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

* ﴿ أَلَّا تَطْغَوْا فِي الْمِيزَانِ ﴾ [الرحمن: 8].

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

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

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

* ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ ٱصۡبِرُواْ وَصَابِرُواْ وَرَابِطُواْ وَٱتَّقُواْ ٱللَّهَ لَعَلَّكُمۡ تُفۡلِحُونَ ٢٠٠ ﴾ [آل عمران: 200].

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

حواسى الخمس، بحُسبانه البداية والنهاية.. أليست هذه ألذ طريقة للانتحار يعرفها المرء؟!.

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

الثمرة الخمسون بعد المائة...

* ﴿ هَلۡ جَزَآءُ ٱلۡإِحۡسَٰنِ إِلَّا ٱلۡإِحۡسَٰنُ ﴾ [الرحمن :60].

القارئ الكريم...

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

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

* ﴿ هَلْ جَزَآءُ ٱلْإِحْسَٰنِ إِلَّا ٱلْإِحْسَٰنُ ﴾ [الرحمن :60].

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

ذهب الفنان فى التو إلى غابة باحثًا عن **قطعة مناسبة من الخشب** ليصنع منها العصا، وبينما كان يبحث فى صبر واهتمام، ويستبعد قطعة الخشب تلو الأخرى، بدأ **أصدقاؤه** تدريجيًا فى التناقص، إذ نال منهم الهِرَم وقُضُوْا، بل أضحت مدينة كوورو **أطلالًا عتيقة**. أما هو، فلم يتقدم به العمر لحظة واحدة، **فوفاؤه لغايته وإصراره وتقواه السامية أضفت عليه، دون علمه، شبابًا أزليًّا**. ولأنه **لم يهادن الزمن**، ابتعد الزمان عن طريقه.

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

وحينما وضع الفنان اللمسة الأخيرة على العصا، اعترته الدهشة إذ تمددت العصا بغتة أمام ناظريه لتصبح **أجمل المخلوقات طُرًا**. لقد صنع نَسَقًا جديدًا بصنعه هذه العصا، **عالمًا نِسَبُه كاملة وجميلة**. وفى سعيه لبلوغ الكمال زالت مدن وأُسر قديمة، ولكن حلت محلها مدن وأُسَر أكثر جلالًا. وفى هذه اللحظة أدرك الفنان **أن مرور الوقت فى السابق بالنسبة له ولعمله كان مجرد وهم، وأنه لم يمر من الوقت إلا القليل**.

كانت مادة عمله نقية صافية، وكان فنه نقيًا صافيًا،

فكيف كان يمكن للنتيجة ألا تكون رائعة؟».

والله تعالى أعلى وأعلم.

نسأل الله لك يا سيدى

الفردوس الأعلى من الجنة

وجعلنا إخوانًا على سرر متقابلين.

آمين

obeikandl.com