المجلة
سجل الثقافة الرفيعة

تأسست عام ١٩٥٧ - الإصدار الثانى
تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب
شهرية - ثقافية

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد مجاهد

رئيس التحرير
أسامة عفيفى

الإشراف الفنى
محمد حجى

الإخراج والتصميم الجرافيكى
عبادة الزهيرى

مدير التحرير
محمد السيسى

الديسك المركزى
مسعد إسماعيل

السكرتارية التنفيذية
حسام عنتر
مروة حسين

التدقيق اللغوى والمراجعة
صلاح عزيز

المرسلات :
جميع المشاركات ترسل
باسم رئيس التحرير
أوعبر البريد الإلكترونى
للمجلة

تليفاكس: 25789455
البريد الإلكترونى
almejalla@gmail.com
عنوان المجلة
١١١٧كورنيش النيل

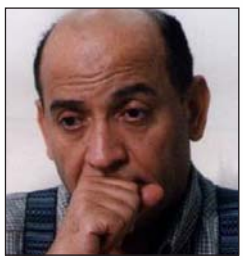
سعر العدد فى مصر 5 جنيهات • الاشتراك السنوى للأفراد مصر 70 جنيهًا • الاشتراك السنوى للمؤسسات بمصر 280 جنيهًا • الاشتراك السنوى للأفراد خارج مصر 65 دولارًا • الاشتراك السنوى للمؤسسات خارج مصر 200 دولار

المحتوى

جمال العقل وبهاء المعرفة..أسامة عفيفى 4
قراءة..البناءون..إنجى أفلاطون 6
الديناصورات تهدم الإسكندرية..داليا عاصم 7
سوريا بدًها: حرية..سهام ذهنى 14
قصائد قصيرة..أحمد تمساح 19
إيهاب شاكر..من الشفخانة إلى عقلة الصباع..أحمد عز العرب 20
الحياة على حافة الرغبة..جمال القصاص 24
الإدارةُ بالنِيران!..رجب سعد السيد 28
أتانى الحب..أحمد على جويلى 31
رشا عبادة..وحكايات السخرية الجميلة..د. عيد صالح 32
عبد الوهاب عبد المحسن..حوار تجليات الطبيعة..د. أمل نصر 36
«الحرية»..أيقونة السينما الجزائرية..محمد محمد مستجاب 41
نارٌ فى الرَماد..عباس محمود عامر 46
مسالك الفهم الحوارى وجماليات التلقى..رضوان ضاوى 47
النحت «العصرى» فى مصر والعراق وإشكاليات الحداثة..شاكر لعيبى 51
العقّاد الشاعر..د. زكى نجيب محمود 63
قهوة سادة..د. وفاء كمالو 68
ليس للجَدَّة شىء عندى..محمد صالح البحر 70
شاعر البؤس يغنى!!..د. نبيل حنفى محمود 74
كتب وكتاب..شادى صلاح الدين 78
كيف تغير الشعر الأمريكى فى السنوات العشر الماضية؟..مفرح كريم 83
النبش فى جسد ميت..سعاد سليمان 87
عواصم ثقافية 90
الكاريكاتير حول العالم..جمعة فرحات 96
رؤى..فى رحيل حلمى..أحمد سماحة 98

20

24


68

51

أسعار المجلة خارج مصر:
السعودية ٧,٠٠ ريال - الكويت ٠,٦٠٠ دينار - البحرين ٠,٧٠٠ دينار - قطر ٧,٠٠ ريال - الإمارات ٨,٠٠ درهم - مسقط ٠,٨٠٠ ريال - الأردن ١,٧٥٠ دينار - لبنان ٣٥٠٠ ليرة - تونس ٢,٨٠٠ دينار - المغرب ٢٥,٠٠ درهم - رام الله ١,٧٥ دولار - غزة ١,٥٠ دولار - لندن ١,٧٥ جلك - ليبيا ١,٠٠ دولار - الجزائر ١,٠٠ دولار - السودان ٠,٩٠ دولار.

جمال العقل.. وبهاء المعرفة

أسامة عفيفى

قدر لجيلى أن يتتلمذ على يد جيل من الأساتذة الأفذاذ، وأن ننهل من علم عدد كبير من المفكرين والعلماء الرواد.

وكنا محظوظين لأننا درسنا على يد كوكبة من المفكرين أمثال د. زكى نجيب محمود، ود. عثمان أمين، ود. عبد العزيز الأهوانى، ود. شوقى ضيف ود. يوسف خليف، ود. يحيى هويدى، ود. زكريا إبراهيم، ود. عبد الحميد يونس، ود. رشاد رشدى، ود. محمد أنيس، ود. صبحى عبد الحكيم، ود. سامية أسعد، ود. سهير القلماوى وغيرهم من رواد الفلسفة والعلم والأدب..

ولقد شكل هؤلاء الكبار عقولنا، وعلمونا قواعد المنهج العلمى، والتفكير المنطقى، وفتحوا أمام عقولنا أبواب المعرفة على مصاريعها ولقد أهلونا كى ننظر إلى المعرفة نظرة موسوعية وعلمونا أن المعرفة شجرة تتشابك أفرعها وأغصانها لكنها تنتمى فى النهاية إلى جزع كبير هو العقل البشرى المبدع..

وأذكر أن الدكتور عثمان أمين - يرحمه الله - قد باغتنا يومًا بسؤال غريب، فلقد قال فور دخوله إلى المدرج، بعد أن نظر إلينا ملياً: «ما الذى يقصده الشاعر بقوله: «كن جميلاً.. ترى الوجود جميلاً»... أدهشنا السؤال، فهذه محاضرة فى الفلسفة الحديثة والسؤال فى الأدب؟! فما علاقة الشعر بالفلسفة؟!

قطع دهشتنا واحد منا بقوله: «أرى يا أستاذنا أن الإنسان عندما ينظر إلى الكون نظرة إيجابية، سيرى إيجابيات الحياة».. نظر إليه الدكتور عثمان ممتعضًا ثم نظر إلينا، فوقف آخر ليقول: "أعتقد أن من تصفو نفسه، ويخلصها من قبح الأحقاد والأضغان.. سيرى العالم جميلاً.

ومثل من سبقه قوبلت إجابته بنفس الامتعاض فقال ثالث: «لقد فطرنا على الخير، والخير هو الجمال كما يرى أفلاطون، فإن قمنا بتنقية ذواتنا وحافظنا على قيم الخير الفطرية.. سنرى الكون كله خيرًا وجمالاً» ضحك ساخرًا وقال: «كل ما قلتموه مجرد كلام إنشائى، وجمل مرصوصة باتقان، تؤكد أنكم لا تفكرون، وإنما تعيدون إنتاج ما وضعه دعاة الأخلاق وصناع العواطف فى عقولكم.. فأصبح عقلكم يفكر بعواطفكم.. لذلك فإن أفكاركم كلها «ليست جميلة»!!

صمت قليلاً.. وابتسم.. ثم قال: «أجمل الأشياء فى الإنسان يا أبنائى هو العقل»

وهو الذى يحقق إنسانيته بالضرورة فقد وهب الله الإنسان القدرة على التأمل والتفكير والتحليل، فإذا تأمل عرف فيحلل ما عرفه وفق قوانين العقل السليم فتتحقق «كينونته» وتتفعل إنسانيته فيزداد جمالاً، وكلما عرف وفكر كلما اكتشف كمال قوانين الكون، وعندما يضع يده على «قانون الكمال» تتفتح أمامه أبواب المعرفة الباب تلو الباب فتتجلى أمام عينيه حقائق الحياة والوجود وكلما أمعن النظر كلما اكتشف «كمال الكون»

وكلما تأمل كلما اكتشف جمال الحقيقة... بالعقل وحده اكتشف الإنسان الكهف الآمن الدافئ الذى يقيه شر الوحوش المفترسة وشر البرد القارس.. وبالتأمل اكتشف طريقة إشعال النار وبالعقل والتأمل اكتشف فوائد النار، فاستخدمها فى طهو طعامه، وتدفئة كهفه، وتخويف الوحوش الكاسرة.

بالتأمل اكتشف أن «البذرة» تسقط على الأرض فتنبت نبتاً جديدًا، وتابع النبتة بعد المطر فوجدها تكبر لتصير شجرة مثمرة.. فراح يأخذ البذرة ليستنبتها ويزرع الشجرة بنفسه ويرعاها ويرويها ويزرع منها غيرها.. لقد بهره فى البداية «جمال الكون» وبالتأمل «عرف».. وبالمعرفة راح يصنع الجمال بنفسه، ويطور حياته، وينتقل من البداوة الأولى إلى الحداثة، فانتقل من الكهف إلى الكوخ الذى صنعته يداه وينتقل من قطف الثمار إلى زراعتها فبالعقل اهتدى إلى قوانين الأشياء وعرفها، وبتجلى المعرفة راح يعمر الكون ويطوره، ويحقق إنسانيته، وكلما تأمل فكر.. وعرف أكثر وأكثر.. وكلما عرف أكثر، كلما أصبح أكثر كمالاً وبالتالى أكثر جمالاً.. وعندما يصبح هو نفسه «كاملاً وجميلاً» سيرى جمال اتساق الوجود، وجمال المعرفة.. فتتجلى معرفته لترشده إلى أساليب صنع الجمال والحق والخير فى حياته وحياة أبنائه وحياة البشر أجمعين..

فالشاعر العربى يدعونا إلى التفكير وتحقيق إنسانية الإنسان باتباع العقل وتفعيل القوانين العقلية ونتأمل لنعرف ونعرف لنصنع الجمال.. إذن هو يقول كن عاقلاً ترى الوجود جميلاً..

تذكرت هذا الدرس البليغ الذى علمنا إياه أستاذنا عثمان أمين، وأنا أتابع «مصارعات الديوك» الفضائية التى تدور رحاها بين التيارات السياسية المختلفة.

فالكل يتناحر ولا يتحاور، يتنابذ ولا يتناقش يتكلم ولا يسمع.. الكل يطلق مقولات جاهزة أملتها العواطف ليحركوا عواطف الناس، وأقوال صادرة عن المصالح لا عن المعارف.. لأن الكل يريد الاستحواذ ونفى الآخر.. فسادت بذلك لغة الحناجر والعواطف والمشاعر.. واختفت لغة العقل وأصبح الشعار السائد هو: «أنا أو الطوفان» وأصبح ابتزاز «المشاعر» والعزف على العواطف الدينية والعرقية والاثنية طريقًا للتأويل وتغيير الحقائق وقلب الباطل حقًا.. والنتيجة المؤسفة هى غياب العقل من حياتنا تمامًا.. فعم «القبح» القبيح أرجاء المحروسة.

فيا عقلاء الوطن.. أعيدوا إلينا جمال العقل. ليتحلى بهاء المعرفة فيصبح الوطن جميلاً.

فهل من مجيب؟!

وهب الله الإنسان القدرة على التأمل والتفكير والتحليل، فإذا تأمل عرف فيحلل ما عرفه وفق قوانين العقل السليم فتتحقق «كينونته» وتتفعل إنسانيته فيزداد جمالاً، وكلما عرف وفكر كلما اكتشف كمال قوانين الكون، وعندما يضع يده على «قانون الكمال» تتفتح أمامه أبواب المعرفة الباب تلو الباب فتتجلى أمام عينيه حقائق الحياة والوجود وكلما أمعن النظر كلما اكتشف «كمال الكون» وكلما تأمل كلما اكتشف جمال الحقيقة

البناءون.. إنجى أفلاطون

البناءون - ١٩٥٤..
ألوان زيتية على خشب.. (٥٥×٨٥ سم)

إنجى أفلاطون، تلك العلامة الفريدة فى تاريخ التشكيل المصرى التى نستدعى روحها الوثابة الخلاقة الصلبة، ودورها البناء فى تجسيد بديع لعلاقة الفنان بمجتمعه، و تجل فذ لنهضة المرأة المصرية فى مواجهة قوى الظلام والردة والتقوقع.. نستحضرها وهى تشرق فى سماء الحركة الثقافية فتاة رقيقة رهيفة تحلق فى سموها البديع وتعطى نموذجاً لصلابة وشجاعة ووعى نقى جسور ما أحوجنا إليه الآن.

رأيتها وهى تتألق فى تلك الرحلة الشهيرة لفنانى مصر لزيارة السد العالى على نفقة وزارة الثقافة التى استضافت حشدا من أشهر الفنانين التشكيليين حينذاك.

وظهرت لوحاتها وقد اختفى منها البطل الفرد أو النجم ليذوب فى الكيان الكلى لبقية العناصر من الآلات إلى أشكال طبيعية ويصير الكل إلى واحد، والواحد هنا هو العمل المحموم.. العمل الجماعى، هو البطل، ورأيتها وهى تجوب العالم وتفضح الكيان الصهيونى وتضطلع بالدور القيادى التنويرى المأمول من الفنان المصرى والمرأة المصرية المثقفة فى معرضها الذى أقيم بموسكو حين قالت: "هدفنا، ومهمتنا أن نستميل جميع شعوب البلدان العربية وكل الشخصيات الثقافية إلى النضال ضد المعتدين من أجل مساعدة الوطن على تقريب يوم الانتصار".. وذلك فى أعقاب النكسة، ورأيتها وهى تتشكل وتتحول وتنهض باحثة عن أسلوبها فى رابطة وثيقة عميقة بين الفنانة التشكيلية المجربة المثقفة المجددة وبين هموم المجتمع وقضاياه.

وفى لوحتها "البناءون" التى أنتجتها فى عام ١٩٥٤.. وهى ألوان زيتية على خشب.. (مصورة من متحف الفن الحديث بالقاهرة وأبعادها ٥٥×٨٥ سم).. تبدو لقطة صاخبة من مشهد البناء.. حركة دائبة مستمرة من أسفل إلى أعلى، حولها الفراغ الواسع الممتد.

ولنتأمل ذلك التصميم الذى صنعته وهى تعزف تشكيلاً بديعاً من الخطوط الرأسية والأفقية المتعامدة.. خلقت صورة البناء حيث التطور من أسفل إلى أعلى برسوخ يعضده التخطيط العام للعمل الذى يوحى بقوة الكتلة الناشئة عن البناء، والخطوط المنحنية لأجسام العمال تنقل العين بسرعة إلى النقطة التالية وتولد الحركة النشطة إلى أعلى.. والخطوط هناك غير مكتملة توحى بالامتداد واستمرار عملية البناء والتفاؤل حيث انفتحت منابع العلامات وتعددت الدلالات.

والشكل العام: هو شكل متوازى مستطيلات يعبر عن مبنى أثناء عملية الإنشاء مكون من مستطيلات وأسطوانات وخطوط متعامدة ومتقاطعة تتعامد مع أشكال العمال.. والحجم المسيطر هو حجم كتلة المبنى الذى يتضاءل أمامه البشر.

أما منظور اللوحة فيجعلها كأنها لقطة فوتوغرافية من بعيد.. لقطة عامة تتجاهل التفاصيل والأشخاص والنقل الدقيق بل تركز على منظومة العمل وإيقاع الإنتاج الكل فى واحد فى طريق العمل للوصول إلى السعادة للجميع، فالتنمية تحتاج إلى تضافر الحشود المنطلقة وتحتاج إلى كل قوى العاملين فى كل التخصصات.

ليس هناك نقاط مضيئة على حساب أخرى معتمة بل درجات الضوء موزعة بالتساوى لإبراز العمومية والتوحد والتساوى فليس لدى إنجى أفلاطون أبطال بارزون أو أشخاص بعينهم.. مع التحديد بالأسود لعروق الخشب فى بناء الهيكل على إيقاع البناء اللونى الدافئ المبهج النشط المرتبط بالشمس والحياة، منحته إنجى للعمال فقط، السماء بدرجات رمادية وزرقاء ضبابية وغير واضحة كأنها سماء ملبدة بالغيوم على وشك أن تمطر حيث عملية البناء والتقدم محفوفة بالمخاطر والتربص وليست آمنة سهلة، وحيث تلك الآفاق الحبلى بالخير العميم، كما يوجد تحديد بالأسود للعناصر الرئيسية للوحة واستخدام هذا اللون يدعم الخطوط ويكثف القوة الضوئية لأى لون مجاور، ويضفى القوة والجدية على الخطوط ذات الملمس الخشن من أثر ضربات الفرشاة.

و تبقى إنجى أفلاطون نموذجاً للفنان المصرى الملتزم الواعى وتبقى خالدة معزوفة العمل و التوحد فى الهدف ومثاليات المجتمع الناهض النبيل.

د.هبة الهوارى

مدينة على وشك أن تفقد هويتها

الديناصورات تهدم الإسكندرية

داليا عاصم

لم يعد التجول فى إسكندرية فورستر وداريل وكفافيس مثيرًا للبهجة بل أصبح مثيرًا للشجون والأتراح بسبب الجرائم التى ترتكب فى حقها كمدينة شكلت وجدان الكثير من الشعراء والأدباء وكانت جزءًا من التراث الأدبى والفكرى العالمي.

عروس البحر المتوسط، تذبح بدم بارد من قبل الديناصورات الشرسة من بعض المقاولين الجشعين الوافدين على المدينة، يحرمون أهلها وعشاقها من الكنوز المعمارية التى تتمتع بها ويُحرمون عليهم الاستمتاع بالنظر إليها.

أصبحت دراما «الراية البيضا» للكاتب الراحل أسامة أنور عكاشة تتكرر بشكل يومى فى أحياء وشوارع المدينة ولا تزال شخصية «فضة المعداوى» تستنسخ نفسها لتهدم تراث وهوية الإسكندرية.

فيلا شيكوريل

مكان

وأصبحت معاول الهدم تقض مضاجع أهل الإسكندرية، فبعد ثورة ٢٥ يناير ازدادت الهجمة الشرسة على قصور وفيلات المدينة التى شيدها كبار المعماريين فى العالم أمثال هنر جورا، وأوجست بيريه، وأنطونيو لاشياك، وماكس أدرعي، فى غياب المسئولين والانفلات الأمنى وحدوث انفراجة فى البناء بعد أن كان عادل لبيب محافظ الإسكندرية السابق قد شن حملات كثيرة على العقارات المخالفة وأوقف تراخيص البناء مما جعل قيام الثورة فرصة ذهبية لكى تتم عمليات الهدم والبناء بلا رقيب.

ولكن بدت بارقة أمل فى الأفق حينما استطاع عدد من الشباب الواعى العاشق لمدينته تدشين صفحة على موقع التواصل الاجتماعى الشهير "فيس بوك" تحت عنوان "انقذوا الإسكندرية" تضم طلابًا وأكاديميين من كليات الهندسة والفنون الجميلة وكليات نظرية أخرى، مهمتها التوعية بأهمية القصور والفيلات التراثية ومحاولات هدمها، وتنظيم وقفات احتجاجية وتوزيع منشورات بها توصيف دقيق للقيمة المعمارية لها مما انعكس على رجل الشارع البسيط الذى بدأ يدرك أن الثورة بدأت ترسل دفقاتها فى الحياة اليومية وأنه لا سكوت على الخطأ والفساد بعد ٢٥ يناير.

وبعد الأصداء التى أسفرت عنها وقفة احتجاجية لعدم هدم فيلا الثرى اليهودى شيكوريل بمنطقة رشدى الراقية، بعد أن أخرجها رئيس الوزراء د. كمال الجنزورى من قائمة التراث دون الرجوع للمتخصصين، ونجحت الوقفة الاحتجاجية التى نظمها أبناء الإسكندرية فى استصدار قرار وزارى بمنع هدمها.

وبدأ مسئولون محليون فى الوجود فى الشارع والمشاركة فى الوقفات الاحتجاجية التى يقوم بها النشطاء، مما يؤشر بأن الثورة بدأت تؤتى ثمارها على أرض الواقع.. وهو ما دفع د. مصطفى النجار عضو مجلس الشعب وقتها إلى تقديم طلب إحاطة عاجل للدكتور محمد سعد الكتاتنى حول هدم

فيلا داريل

كمال الجنزورى

د. على بركات

د. محمد عوض

د. ياسر عارف

محمد عادل الدسوقى

المبانى التاريخية بمحافظة الإسكندرية، والذى يشمل فيلا شيكوريل والنادى اليونانى بالإبراهمية وفيلا آسيا داغر بجليم وعدد آخر من المبانى التاريخية ذات الطابع المعمارى والحضارى لمدينة الإسكندرية.

إنقاذ فيلا شيكوريل لم يحم فيلا جوستاف أجيون بمنطقة وابور المياه، ليأتى خبر محاولة هدمها كالصاعقة على السكندريين باعتبارها تضاهى فى قيمتها المعمارية القيمة الفنية للوحة زهرة الخشخاش، والتى صممَّها المعمارى الفرنسى الأشهر «أوجوست بيريه»، أحد أهم معمارى القرن العشرين على مستوى العالم، ورائد استخدام الخرسانة المسلحة فى إنشاء المباني.

وأوضح د.مهندس على بركات، نقيب المهندسين بالإسكندرية أن "القيمة المعمارية والتاريخية والفنية لفيلا «أجيون» لا يمكن أن تعوض إذا تم إهدارها، فهى تُشكِّل حلقة من تسلسل تاريخ العمارة الحديثة فى العالم وليس فى مصر فقط، ولا يخلو كتاب من كتب تاريخ العمارة المعاصرة التى يتدارسها أبناؤنا طلبة الهندسة المعمارية من ذكرها.. وألمح إلى أن اليونسكو قامت بإدراج أبنية قام المعمارى «بيريه» بتصميمها فى قائمة التراث العالمى بسبب قيمتها الفنية والمعمارية العالية، لتصبح بذلك تراثًا للإنسانية جمعاء لا لشعب من الشعوب، ويزورها اليوم الآلاف فى كل عام.

فى الوقت الذى يتم فيه هدم ما بناه هذا المعمارى الرائد فى مدينة الإسكندرية.

تزخر الإسكندرية بالعديد من المبانى ذات القيمة المعمارية والعمرانية التى تعود إلى القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وغيرها من المبانى التى لم تُسجَّل كآثار، وبالتالى لا تخضع لقانون حماية الآثار، وإنما تنطبق عليها المعايير والمواصفات المنصوص عليها فى القانون ١٤٤ لسنة ٢٠٠٦ فى شأن تنظيم هدم المبانى والمنشآت غير الآيلة للسقوط والحفاظ على التراث المعمارى، والتى تتعرض حاليًا للهدم والتدمير عن طريق التحايل على القانون.

ويلخص د. محمد عادل الدسوقي، عضو لجنة التراث بمحافظة الإسكندرية، وأستاذ مساعد بقسم العمارة بالأكاديمية العربية للعلوم والتكنولوجيا والنقل البحري، مأساة هدم الإسكندرية باعتبارها نتيجة للجهل وعدم التفريق بين التراث والآثار، واعتبار الكثيرين أن المبنى طالما أنه لم يُسجَّل كأثر فلا قيمة له، فالتراث لا يعنى أن يكون المبنى أثريًا مر عليه ١٠٠ عام فقط بل تكمن قيمة المبنى فيما يحمله من تراث إنساني.

ويضيف: تلك الفيلات والقصور تم تصنيفها ضمن فئة B فى قوائم المبانى التراثية، وهى تعنى أن المبنى ليس أثريًا وإنما به تفاصيل معمارية مميزة تجعله جزءًا من شخصية المدينة، وذلك ينطبق إما على مبانى تخص أفراد أو شركات أو

مبانى تابعة لوزارة الأوقاف وقد تم حصر ألف و(١٠٠) مبنى أصبحت مهددة هى الأخرى بإخراجها من تلك القائمة.

ويلفت الدسوقى إلى أنه من أهم المبانى المهددة حاليًا فى الإسكندرية "فندق الماجستيك" بالمنشية والذى صممه المعمارى الإيطالى السكندرى الشهير هنرى جورا على الطراز الفرنسي، وتكمن أهميته فى أن الروائى الإنجليزى الشهير إ. م. فورستر E. M. Forester قد قضى به شهور إقامته الأولى فى الإسكندرية فى ١٩١٥، ومنه بدأ استكشافه للمدينة المزدهرة والتى كتب عنها لاحقًا فى أوائل العشرينيات كتابه شديد الأهمية "الإسكندرية: تاريخ ودليل" Alexandria: A History and a Guide. وحتى اليوم يأتى السياح إلى الميدان باحثين عن المبنى الذى أقام به الأديب الكبير.

وببالغ الأسى يقول الدسوقى: الفندق صار مبنى مكاتب متواضع.. بهو الفندق تم تقسيمه إلى محلات تجارية، أما المدخل فأصبح بابًا ضيقًا يؤدى إلى مصعد صدئ ومعطل.. وعندما تم "تطوير الميدان" فى بداية الألفية، وُضعت أمام المدخل مباشرة مظلة خرسانية شديدة الضخامة لانتظار للركاب.. لم يبق من الفندق سوى اسمه المحفور فوق الباب.. وحتى هذا لم يعد موجودًا اليوم، مبنى الفندق مدرج فى قوائم التراث.. لكن أخبارًا مؤسفة تفيد بخطورته على سكانه وعلى المارة.. فقد أصبح "الماجستيك" متهالكًا، الزخارف تتساقط والحوائط تميل. تحالَف عليه الزمن والإهمال وسوء الاستخدام والإضافات غير المدروسة، فأصبح فى حالة يرثى لها".

ويحذر: زرت المبنى وهالنى ما رأيت فهو يعانى من التدهور وأصبح المبنى بأكمله فى حالة إنشائية مروعة.. فقد اختفت إحدى القبتين اللتين طالما زينتا سماء الميدان.

الحل يكمن من وجهة نظر الدسوقى فى بحث إمكانية تعويض أصحاب تلك المبانى تجنبًا لهدمها، مثلما يحدث فى الخارج، فتلك المبانى ينبغى تحويلها إلى متاحف ومزارات بحسبه.. كذلك يرى أن الوقفات الاحتجاجية تجعل المواطن العادى يشعر بقيمة تراث مدينته ويحافظ عليه وقد وجدنا الكثير من السكندريين غير المتخصصين مهتمين بالقضية ومستعدين للمشاركة فى وقف مسلسل الهدم بأى ثمن.

وتعانى الكثير من الفيلات والقصور الأثرية من تدهور بسبب تخريبها ومنها فيلا "أمبرون" التى كانت مقر إقامة الكاتب الإنجليزى الكبير لورانس داريل، والتى كتب فيها رباعية الإسكندرية، والتى تعانى من محاولات التخريب المتعمد حتى تنهار، وشوهت حديقتها وبنى عليها برج سكنى قبيح، وأيضًا كازينو السرايا "الكوت دآزور" الذى كان مكانا لسهرات الملك فاروق وغنى عليه أشهر المطربين المصريين وعمالقة الغناء فى العالم العربى والذى يثار حاليًا أنه سيباع فى مناقصة، ليواجه مصيرًا مثل

فندق الماجستيك الآن

مصير كازينو سان ستيفانو، فضلًا على بيوت الشخصيات التاريخية العظيمة التى هدمت فى صمت من المسئولين ومنها منزل سيد درويش فى كوم الدكة ومنزل بيرم التونسى والتى كان من المفترض أن تكون مزارات سياحية .

وأرجع المهندس المعمارى الكبير د. محمد عوض ، مدير مركز دراسات الإسكندرية والبحر المتوسط، المشكلة إلى فساد المحليات والجهل بقيمة الثروة العقارية بالإسكندرية، وقال: نحارب هذا الفساد منذ عشرات السنين ولكن دون جدوى، فقد أوقفنا منذ ١٠ سنوات هدم فيلا جوستاف أغيون، حينما أخبرنا الأهالى بهدمها فجرًا واتصلنا بالمحافظ وأرسل قوات للقبض على العمال وأوقف الهدم، وسعينا لدى وزير الثقافة وقتها فاروق حسنى لتسجيلها كأثر، ولكن تمر الأيام وتعاد الكرة مرة أخرى.

وأضاف: استقلت من لجنة التراث بالمحافظة بسبب ما تتعرض له مبانى الإسكندرية من هدم عشوائى طال المبانى الأثرية وهو ما يظهر بوقاحة فى الحى التركى الذى يحتوى على الكثير من الآثار الإسلامية حتى إن بعض مساجد الإسكندرية الأثرية تتعرض مآذنها للنهب.

وأكد أن هناك تقاعسًا كبيرًا من الدولة فى تلك القضية، حيث إن الملاك يرفعون قضايا لرفع المبانى من قوائم التراث وفى المقابل محامى الدولة لا يذهب للمرافعة، كذلك القضاة يخرجون المبانى دون الرجوع للمتخصصين.

ويتفق د. عوض مع الدسوقى فى أن الحل فى الوقفات الاحتجاجية التى تلقى الضوء على أهمية تلك المبانى والقصور وقيمتها، ويضيف: لقد قمت بتوثيق مبانى الإسكندرية التراثية بشكل شخصى ولدى أرشيف كامل لها بالصور والخرائط والرسومات الهندسية، فضلًا على أن مركز دراسات الإسكندرية والبحر المتوسط ينظم عمل اللجان التى شكلها المحافظ لتحديد المبانى

طفلة فى وقفة احتجاجية أمام أجيون

أحد القصور التى تضمها قائمة التراث

التاريخية، وقد أنتج الخرائط الإلكترونية وقواعد البيانات الخاصة بالمبانى والشوارع والأحياء السكنية والأعمال الفنية من خلال نظم المعلومات الجغرافية.. وقد تمت الموافقة على كتالوج التراث السكندرى بناءً على القرار رقم ٢٧٨ لسنة ٢٠٠٨ الصادر فى ٣١ يناير ٢٠٠٨.

ويؤكد اللواء خالد متولي، رئيس حى وسط بالإسكندرية، وهو الحى الزاخر بالعديد من الفيلات والقصور التراثية، أن مسألة هدم المبانى التراثية أصبحت تشكل خطرًا على المدينة وهويتها مما جعل الحى ينسق مع المحافظة؛ لتخصيص دوريات للمرور بشكل دورى ودائم على تلك المبانى المسجلة فى محاولة لرصد أى انتهاكات وخرق للقانون.. وأكد أنه يجرى التنسيق مع الداخلية؛ لتخصيص بعض من ضباطها وجنودها لحماية المبانى المهددة.

وعن دور لجنة الأمانة الفنية التى يشكلها محافظ الإسكندرية لمراقبة المبانى المسجلة فى قائمة التراث، يوضح الدكتور المهندس ياسر عارف عضو لجنة الأمانة الفنية بمحافظة الإسكندرية أن دورها يتلخص فى منع تشويه العناصر التراثية للمبانى التراثية بحيث لا يحدث تعدى على الطرز المعمارية دون ترخيص، وهو ما يتضمن مناطق مثل الحى التركى بمنطقة بحري، وكوم الدكة وكفر عبده ورشدي، ومنطقة الفيلات بسموحه، شارع صلاح سالم وشارع شريف وكورنيش الميناء الشرقي.

ويقول: للأسف بعد كل خطوة نجد عوائق فمثلاً بعد إنقاذ فيلا شيكوريل يأتى قرار آخر من مجلس الوزراء بإخراج فيلا النقيب الخاصة بدكتور أدهم النقيب طبيب الملك فاروق وزوج الملكة ناريمان آخر ملكات مصر من قائمة التراث، كذلك هدمت فيلا جليم بشارع عبد السلام عارف ليلة الانتخابات الرئاسية فى غياب المسئولين، برغم أنها مقيدة بقائمة التراث برقم ١٢٠٣.

ويرى عارف أن مشكلة الإحلال والتجديد فى العقارات، تبدو بوضوح فى الإسكندرية خصوصًا أن جغرافيتها لا تسمح بالتوسع شرقاً أو غرباً، فلا توجد

منزل سيد درويش

امتدادات عمرانية منظمة، هذا إلى جانب أن الملاك يذهبون لوزارة الاثار يستخرجون أوراقًا تفيد بأن المبنى غير مسجل كأثر، ويرفعون قضية ضد المحافظة، ونظرًا لأن القضاة غير متخصصين فيما يخص الهندسة المعمارية فإنهم يحكمون بإخراج هذه المبانى من القوائم التراثية.

ويضيف عارف: لقد أرسلت لجنة الأمانة الفنية أكثر من ٥٠ تقريرًا عن طريق هيئة قضايا الدولة، بخصوص هذه القضايا، ولكن هناك حلقة مفقودة فالتقارير لا تصل إلى القضاة، فضلًا على أن القانون رقم ١٤٤ لسنة ٢٠٠٦ مليء بالثغرات، ويتحايل الملاك عليه ببيع العقار لشخص صعب الاستدلال عليه ، أو باسم شخص متوفى حتى يتمكنوا من هدمه دون أدنى مسئولية.

ويرى عارف أن الحل لا يكمن فى الوقفات الاحتجاجية ولا فى وضع حماية شرطية على المبانى التراثية فهذا أمر يصعب تطبيقه، ويستفز الملاك خصوصًا أن أى مالك لن يقبل وضع حماية على ممتلكاته، فى حين إنه من الممكن تعويض الملاك ماديًا أو إعطاؤهم امتيازات فى التعلية أو تمليكهم أراضى فى المناطق الجديدة، خصوصًا وأن سعر الأراضى فى الأحياء القديمة والراقية عالى جدًا يصل إلى ٣٠ ألف جنيه للمتر أو أكثر، فهل يعقل أن صاحب ملك قد يأتى له بحوالى ٦٠ مليون جنيه أن يتركه مهجورًا لأنه مبنى تراثى لا يستفيد منه بشيء !

الكاتب والروائى إبراهيم عبد المجيد، الذى جسد هوية الإسكندرية وتراثها فى رواياته، أرجع المشكلة إلى السبعينيات وتحديدًا فى عام ١٩٧٥ منذ عهد المحافظ فوزى معاذ حيث بدأت التعديات على عروس المتوسط حتى انها طالت جغرافيتها الطبيعية وطالت بحيرة مريوط .

وقال: الإسكندرية تعيش حاليًا فى حزام من العشوائيات، خصوصًا فى مناطق العجمى والهانوفيل، فنرى عمارات ضخمة فى شوارع تقل عن ٤ أمتار، وكل أحياء الإسكندرية تعيش تحت سيطرة المقاولين الذين أصبحوا نهمين للغاية، وتجرأ بعضهم بعد الثورة خصوصًا مع غياب الأمن، فلم تعد الأحياء الفقيرة التى تعانى من العشوائية بل امتدت براثنها إلى الأحياء الراقية ومنها حى رشدي، فمثلًا شارع تاليس الذى كان يستمتع أبناء الإسكندرية بالتجول فيه تحول إلى مبانى قبيحة المنظر.

فيلا أدهم النقيب طبيب الملك فاروق

فيلا مهجورة بمحرم بك

ويرى صاحب رواية "لا أحد ينام فى الإسكندرية" أن الحل يكمن فى الوقفات الاحتجاجية التى تعتبر السلاح الأخير فى مواجهة الجشع والجهل بقيمة تراث الإسكندرية ".

ذبحوا «القاشوش».. و«يالَّا ارحل يا بشار» مازالت تلهب مشاعر الثوار

سـوريا بدَّها : حـرية

سـهام ذهـنى

فى ليلة من ليالى المليونيات الثورية بميدان التحرير فى القاهرة، وعلى الرغم من هموم الثوار فى مصر، فإنه بمجرد أن أمسك أحد الشباب السوريين على المنصة بالميكروفون فى يد، حاملاً علم سوريا فى اليد الأخرى، وهو يهتف: «يالَّا ارحل يا بشار»، حتى ردد من خلفه عشرات الآلاف من المصريين الهتاف ضد الرئيس السورى «بشار الأسد»، فى حالة مبهرة ناطقة على الأرض بوحدة الأمة.

كاد الشاب السورى أن يبكي، وأخذ يردد أنه لا يجد الكلمات المناسبة للتعبير عن حجم شحنة الأمل التى بثتها فيه حناجر المصريين، ثم بنشوة أخذ يكمل شعارات الشهيد السورى «إبراهيم قاشوش» صاحب شعار «يالَّا ارحل يا بشار»، وميدان التحرير يرددها من خلفه، ثم يستلهمها بعد فترة ويبنى عليها كلمات مشابهة تعبر عن الحالة المصرية.

ذبحوا القاشوش ومزقوا حنجرته.. ومازال الأطفال يرددون كلماته

الثوار فى سوريا

ويالًا ارحل يا بشار

ارحل يا بشار

ربما يعلم بعض المصريين الذين رددوا الهتاف من خلف الشاب السورى حكاية صاحب الشعار وربما لا يعلمون، إنما ما ينطق به الوجدان هو أن سوريا حين تئن فإن مصر تقول: آه، وأن الشعب المصرى حين يتكلم فإن صدى الصوت يتردد عبر مختلف الدول العربية.

وآه يا سوريا الحبيبة، لقد تم قتل الشاعر والمطرب الشعبى السورى "إبراهيم قاشوش" بطريقة وحشية عقب مليونية "ارحل" الكبرى التى كان صوته يجلجل فيها بساحة "العاصي" فى قلب مدينة "حماه" يوم ١ يوليو من العام الماضي، فإذا بالانتقام يتم عبر قيام مجهولين باختطافه أثناء عودته إلى بيته حيث قاموا بذبحه وإخراج حنجرته وتركه على ضفاف نهر العاصى ينزف حتى الوفاة.

أسكتوا حنجرته وأنفاسه، منعوا دقات قلبه ونظراته وخطواته ولفتاته، لكنهم لم ينجحوا فى منع كلماته وشعاراته من أن يستمر الهتاف بها ضد بشار الأسد وأعوانه.

إن أناشيد "القاشوش" مازالت تجلجل عبر ساحات الثورة فى مختلف المدن السورية، كلماته تزلزل عرش الحاكم، وتنتقل من سوريا إلى ميدان التحرير فى مصر، وأمام سفارات سوريا فى العديد من الدول، ليس هذا فقط بل لقد قام الموسيقار السورى الكبير المقيم بأمريكا "مالك جندلي" بتحويل النغمة المميزة لهتافه الشهير "يالّا ارحل يا بشار" قام باستلهامها وجعلها النغمة الرئيسية لسيمفونية رائعة هى سيمفونية الحرية التى أهداها إلى إبراهيم قاشوش، وقام بعزفها فى العديد من المسارح العالمية، وضمها مع سيمفونيات أخرى عن الثورة السورية فى ألبومه الجديد الذى يتم توزيعه عبر العالم، والذى يحمل اسم مدينته "حمص" أو "إيميسا" حسب اسمها القديم.

المقاومة والاستبداد

إن المستبدين عبر التاريخ لا يتعلمون الدرس، ولا يستوعبون أنهم قد يتمكنون من إزهاق الأرواح لكنهم لا يملكون قتل الفكرة.. إن هتافات المقاومة فى سوريا واصل حملها العديد من البلابل فى مختلف المدن السورية ولم يبالوا بدفع الثمن، فهذا شهيد "بابا عمرو" صاحب الصوت الجبار "محمد الشيخ"، وهذا "عبد الباسط ساروت" فى "حمص" يتحمل المطاردة، وأصوات ثورية عديدة فى مختلف مناطق سوريا يواصلون المسيرة ومن خلفهم جموع من أفراد الشعب المجهولين الذين يتعرضون للقتل والإصابة والاعتقال دون أن تتوقف رحلة السعى نحو الحرية.

يظن المستبدون أن المقاومة يمكن أن تموت عبر قيام أعوانهم بقتل رموزها، فى

قوافل الشهداء

حين أن هذا القتل عادة ما يؤدى إلى زيادة أفكار المقاومة انتشارًا وزيادة المقاومة اشتعالًا.

وإذا كانت الوحشية فى طريقة اغتيال بلبل الثورة فى مدينة "حماة" إبراهيم قاشوش ظن القائمون بها وقتها أن فى نزع حنجرته رسالة لمن هتفوا من خلفه بأن يصمتوا فإن النتيجة جاءت عكسية تمامًا، ولم يتوقف الهتاف ضد الاستبداد، ولم تزداد الهتافات التى حملها صاحب الحنجرة التى انتزعوها انتشارًا فقط، إنما ازدادت طريقته نفسها فى الهتاف تواجدًا، تلك الطريقة التى نجح فيها القاشوش فى الخروج بالهتافات الثورية من الحالة التقليدية الحماسية، إلى حالة مبتكرة على وقع التصفيق المنتظم من الجماهير التى تشاركه وتتفاعل مع كلماته الجذابة، فكلماته تتجه أحيانًا إلى السخرية من الحاكم مثل قوله: "يا بشار ويا مندس/ تضرب أنت وحزب البعث/ روح صلح حرف الإس/ ويالَّا ارحل يا بشار"، فتتوهج الجموع بالضحك من الحاكم الذى يأمرونهم

بالسجود لصورته.

كما لا يفوته الإشارة إلى الاستهانة بأجهزة القمع، فينشد ضاحكًا: "حاسس إني مو مطول/ وعلى أمن الدولة محول/ ويالَّا ارحل يا بشار".

كما يستطيع عبر حالة أخرى أن يشعل حماس الجماهير بإبداء الإعجاب بالشعب

مثل قوله: "نحنا الكل بِنفدى الكل/ ولحظة واحدة ما بنمل/ والحُر ما يرضى بالذل/ ويالَّا ارحل يا بَشار".

ثم يصيح مناديًا على الأمل: "الحرية صارت على الباب"، ويكمل: "ويالَّا ارحل يا بشار".

كما إنه لم يكتفِ بأن تردد الجماهير

الهتاف من خلفه، إنما حقق حالة أقرب من الديالوج مع الجماهير، فهو يحسم مطلب الجماهير وهو"بدنا نشيلو لبشار وبهمتنا القوية"، ثم يقول بصيغة التساؤل "سوريا بدها؟" فترد عليه الجماهير: "حرية".

ويظل يكرر: "سوريا بدها"، والجماهير ترد:"حرية".. فيشتعل الحماس وترج كلمة "الحرية" الأرض، وتجلجل كأنها تحلق فى السماء بأجمل أداء، ليس فقط أداء القاشوش بحضوره الطاغى وسرعة بديهته فى تأليف الشعارات والابتكار فى الكلمات بما يناسب المستجدات على أرض الواقع، وإنما أيضًا بأروع أداء فى الدنيا، أداء الحشود الهادرة المصممة على العزة والحرية والكرامة.

وحين يختتم القاشوش هذه الحالة الثورية الفنية الإنسانية منشدا: "يا بشار ومالك منا/ خذ ماهر وارحل عنا/ وهاى شرعيتك سقطت عنّا"، ثم كالمعتاد يردد تلك الجملة أو الماركة المسجلة باسمه "و يالله ارحل يا بشار"، بالتنغيم الخاص الذى اعتاد السوريون على أن يهتفوا عبره بهذه الجملة الأمنية، فإن الطاقة التى تبعثها هذه الحالة الفنية الثورية تجدد حماس المشتاقين للحرية، وتبدد أوهام الظانين بالأحرار ظن السوء.

"جندلي" والمشتاقين للحرية

وفى درب المشتاقين للحرية انطلقت موسيقى الفنان السورى "مالك جندلي" حاملة حنجرة القاشوش المنزوعة لتصدح بصورة فنية ثورية أخرى عبر العالم، حيث قام بتحويل كلماته إلى موسيقى يسمعها الناس فى كل الدنيا، حيث استلهم نغمة الهتاف الشهير "يالّا ارحل يا بشار" وصاغها فى لحن حمل عنوان "الحرية" وأضاف إلى العنوان أن هذا اللحن هو "سيمفونية القاشوش"، حيث صاغ من ريتم جملته الشهيرة "يالّا ارحل يا بشار" النغمة الأساسية فى سيمفونيته "الحرية" لتستمع الدنيا لنغمة الشهيد "القاشوش" عبر مختلف الآلات الموسيقية مفتتحًا السيمفونية بهذه النغمة مدوية عبر آلات النفخ وكأنها

نفير فى صحبة طبول الحرب تدق مدوية، ومعها تتدفق أنامل "جندلي" فوق مفاتيح البيانو فى تتابع سريع كأنها أقدام الجموع المهرولة شوقًا للحرية على الرغم من نيران النظام السوري.

كما نسمع استلهامًا آخر عبر صياغة موسيقية عاطفية للمقطع الشهير الذى كان يصيح فيه القاشوش بصيغة السؤال قائلا "سوريا بدها" ويرد عليه الملايين: "حرية".

ما فعله مالك جندلى فى هذه السيمفونية الثورية هو شكل من أشكال المشاركة فى الثورة أينما كان المحب للوطن.. ولقد شارك "مالك جندلي" فى عدة أنشطة فى الخارج تأييدًا للثورة السورية فإذا بوالده "الدكتور مأمون جندلي" ووالدته "لينا الدروبي" المقيمان فى مدينة"حمص" بسوريا يدفعان الثمن، حيث تم اقتحام منزلهما والتعدى عليهما بالضرب وإصابتهما إصابات بالغة وتفتيش الشقة وبعثرة محتوياتها.

إنها ضريبة الحرية التى يدفعها الساعون إلى الشمس والضياء، حاملين العزيمة والأمل، ولأهمية مواصلة الحلم والأمل فلا بد أن أشير إلى السيمفونية التى تحمل عنوان "الأمل" فى هذا الألبوم لمالك جندلي، بما توحى به بداياتها من دموع تبثها أوتار الكمان، ثم عنفوان أنامل "مالك جندلي" على مفاتيح البيانو كأنها تجفف الدمع وتتجاوز القهر وتبث الأمل.

أمل منتزع من أنياب الألم ومن هجمات اليأس.. أمل ينبض بالإصرار، ويكبر بالإيمان، ويترعرع بالمثابرة.. أمل يُخرج لسانه للإحباط ويسدد لكماته لليأس ويُشيع سلامًا وسكينة وثقة وطمأنينة.

أمل يجعلنى أحمل الأمل فى أن يمنَّ الله على الشعب السورى الباسل بالتخلص من النظام المستبد، بعدها نستمع بإذن الله من مالك جندلى لعمل ملحمى يحمل عنوان "سيمفونية الانتصار".

"يالّا ارحل يا بشار".

قصائد قصيرة

أحمد تمساح

(١) إصطفـاء

مرتْ البنتُ غزالة على مرمرها
فذهبتُ بعيدًا بعيدًا لسنبلةٍ ..
وتنهيدة
وحفرتُ لليمام عشًا
ربما تصطفينى البلاد
كى أغنى والروح أفردها
ـ وترًا ـ وقصيدة
.....

(٢) غـــرق

الموج علا ـ فاحتوانى الأرق
والقاع شدنى ....
ترى كيف النجاة ! من مخالب
الغرق
.....

(٣) نشـيد اللهفـة

مفتون أنا بحدائقها والثمار
تكورتْ هكذا ولبستْ ثوبَها النار
فدوخنى اللهب
والقلب على وجع الرمال غزل الشوق
عباءة
وما زال يبوح لها نشيدَ لهفة وانتظار
.....

(٤) صومعـة البكـاء

كانتْ الأرضُ قابعة فى صومعة
البكاء
ودخان حزنها
تنامى كثيفًا، فلم أر قبرها
وأبرهة مرَّ على الجرح بالأفيال
وأين البلاد
ترقد مثلى
على وجع الرمال

الفنان إيهاب شاكر

إيهاب شاكر.. من الشفخانة إلى عقلة الصباع

أحمد عز العرب

فى مشواره العملى صادف (السادات) مرتين.. فى الأولى فتح له أبواب العمل كرسام كاريكاتير سنة ١٩٥٣، والثانية عام ١٩٧٧ عندما تسبب فى اعتزاله الكاريكاتير السياسى.

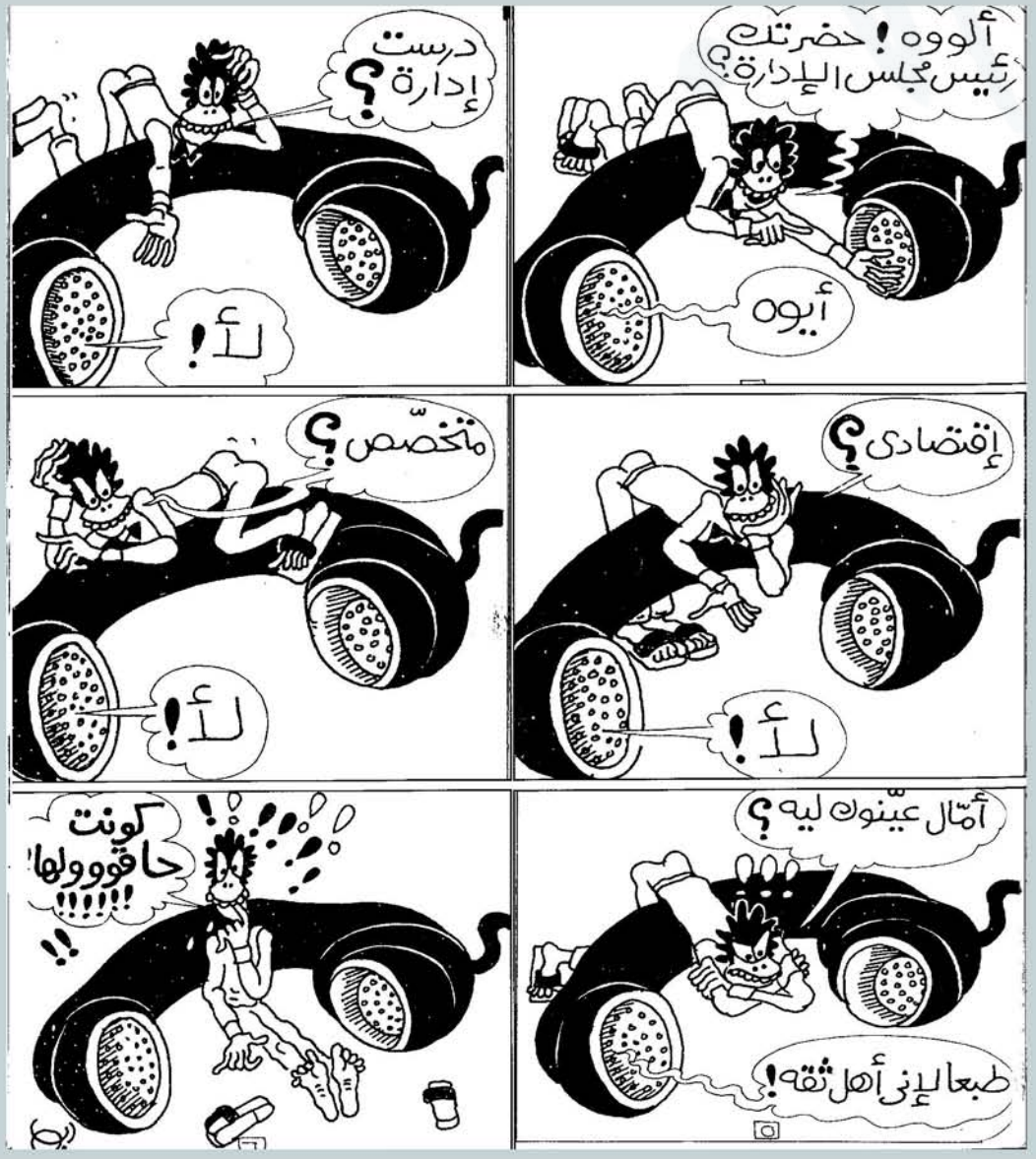
هو طالب كلية الفنون الجميلة إيهاب شاكر الذى رشحه أستاذنا عبد السلام الشريف للعمل فى الجريدة التى سيصدرها ضباط يوليو، ويروى إيهاب الحكاية:

"ذهبت إلى مبنى جريدة الجمهورية وأنا لا أعرف لماذا طلبنى الأستاذ عبد السلام الشريف، لكنه بادرنى قائلًا: أنا انبسطت من رسومك التى رسمتها فى مجلة الحائط بالكلية واخترتك لتنضم لنا هنا ترسم معانا".

يتذكر إيهاب كلمات أستاذه:

"كانت الكلمات هادئة لكنى كنت مضطربًا من المفاجأة وشعرت بخليط من الفرح والخوف، ثم نهض الأستاذ عن مكتبه وقال: تعال معي.. دخلنا حجرة كبيرة مكتوب على بابها رئيس مجلس الإدارة وقدمنى إليه: هو ده إيهاب اللى كلمتك عنه.. كان الجالس على المكتب (البكباشى أنور السادات) يدخن البايب بهدوء، ذهلت وأفقت على صوته، هو الصوت نفسه الذى أذاع بيان مجلس قيادة الثورة يرحب بى ويقول: خلاص.. أنت من النهاردة معانا يا إيهاب.. ولما لاحظ ارتباكى قهقه ضاحكًا يشجعنى وهكذا دخلت الصحافة دون أن أخطط لذلك"

عقلة الصباع يواجه وزير التموين



الدرامية من خصائص عمل إيهاب كما تبدو فى نقده لتصعيد أهل الثقة على حساب الكفاءات من الخبراء

مسلسلات إيهاب

بدأ إيهاب العمل بفكرة جديدة أظهرت تميزه المبكر بما يمكن أن نسميه (الحس الدرامي) والذى سيبقى مصاحبًا لكل أعماله الفنية من (عائلة البهلوان) أول ما نشر بجريدة الجمهورية إلى (جيل تلفزيونجى) و(عقلة الصباع) قبل أن يقرر التوقف عن الكاريكاتير.

فى هذه الأعمال جميعًا لا يقدم الشكل الشائع والبسيط للكاريكاتير كما اعتاده قراء الصحف كتعليق مباشر وساخر على الأحداث أو نكتة لكنه يعالج موضوعه بتتبع مسار شخصياته أبطال العمل الفنى فى تفاعلهم مع الأحداث والتفاصيل الصغيرة ليشكل منها ما يشبه الزاوية الصحفية اليومية كباب أو عمود ثابت أو كما نقول بلغة اليوم: فهو يقدم مسلسل تلفزيونى تتابع حلقاته.

هكذا بدأ يتابع تفاصيل الحياة اليومية لبهلوان وزوجته وطفليه معًا كل يوم مطلقًا العنان لخياله ليتصورهم كيف يطاردون فأرًا أو يعبرون شارعًا مزدحمًا أو يزورون جيرانهم بصور تثير الدهشة والتأمل قبل الضحك.

لم تكن السياسة بالمعنى المباشر فى بؤرة اهتمامات إيهاب فهو قد نشأ فى أسرة لا تؤرقها لقمة العيش، فوالده رجل مثقف يحب القراءة والموسيقى ويحفظ الشعر وما أن لمس موهبة الرسم فى ولديه إيهاب وناجى حتى ألحقهما بمدرسة فنية إيطالية بمصر الجديدة ليتعلما قواعد الرسم قبل أن يلتحقا بكلية الفنون الجميلة.

استغرق إيهاب فى عالم الفن الخالص يتنصت للموسيقى الكلاسيك ويتابع أفلام السينما ويبحث عن ذاته فى الرسم، وكانت براعته الفنية وثقافته الواسعة تغرى بعض أصدقائه لجذبه إلى عالم السياسة.. هكذا حاول معه الشاعر كامل الشناوى عندما

شخصيات

كان رئيسًا لتحرير جريدة الجمهورية وعمل على أن يشكل من إيهاب ومأمون الشناوى ثنائيًا يقدم كاريكاتيرًا سياسيًا يوميًا فى الجمهورية، وتكررت المحاولات عام ٥٦ عندما أصدر خالد محيى الدين جريدة (المساء).. وفى مطلع الستينيات انتقل إلى روز اليوسف فتبلورت شخصيته الفنية بجلاء أو كما يقول هو نفسه:

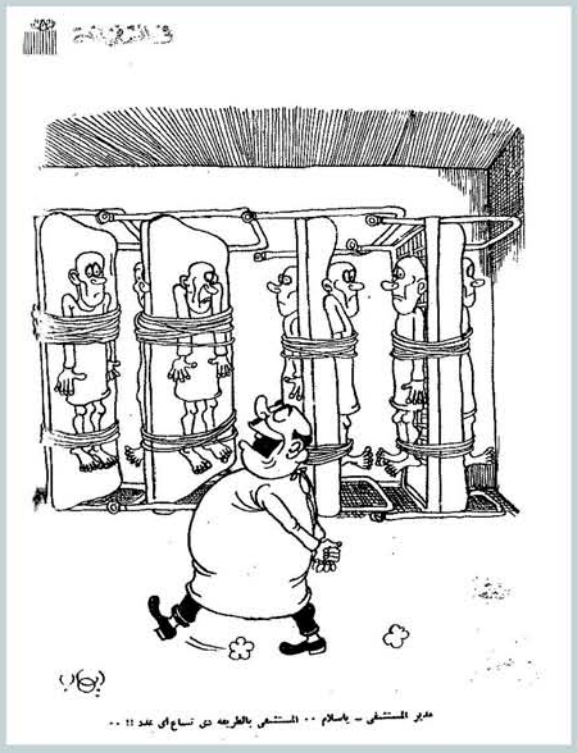
"تعلمت فى مدرسة روز اليوسف أن كل شخصية تنمو بوجهة نظرها وكل من يعمل بها يجب أن يكون له فكره المستقل ويعبر عن رأيه بطريقته الخاصة وبأسلوبه الخاص فى التعبير.. لقد تعلمت الكثير من رومانسية وشاعرية مأمون الشناوى لكن إحسان عبد القدوس هو الأب الروحى الحقيقى لى فهو الذى ساعدنى على تكوين شخصيتى وفكرى وتحمل المسئولية".

من قلب حكايات التراث الشعبى استحضر إيهاب شخصية فرقع لوز

صور من الشفخانة

مرة ثانية يتجلى الحس الدرامى عند إيهاب شاكر فى عمله (الشفخانة) وهو زاوية صحفية كاريكاتيرية تتناول أوضاع المستشفيات الحكومية وما يتعرض له المرضى بداخلها، كانت الصور التى يعرضها تشبه فى صدقها وقائع السينما التسجيلية لتكرار زياراته للمستشفى بصحبة صديقه الطبيب شقيق زوجته.. لكن ما عرضته (الشفخانة) من سلبيات لم يسعد الرئيس عبد الناصر واعتبرها مؤشر فشل للحكومة.

ولم يتمكن إيهاب من التعامل مع الأوضاع العامة بعد هزيمة يونيو ٦٧ فسافر



من حلقات الشفخانة التى تنتقد حال المستشفيات

للإقامة والعمل فى باريس يعايش أجواء الفنون التى يألفها ويسعد بها ويمارس شغفه بالرسم والتصوير بعيدًا عن الكاريكاتير ومتاعبه.

واستعاد أيضًا رسم اللوحات كما وجد متنفسًا له فى رسم قصص الأطفال للمجلات ودور النشر المختلفة إلى أن عاد من جديد إلى عمله فى روز اليوسف يبحث عن فكرة تلائم فكره وأسلوبه فى العمل فكان أن عثر على الشخصية الدرامية (فرقع لوز وعقلة الصباع).

وفرقع لوز شخصية فولكلورية معروفة تدور حولها عشرات النوادر والحكايات الشعبية وتتحدد ملامح الشخصية فى مفارقة الجمع بين الجسم الضئيل والقدرة الخارقة على الفعل، فأفعاله دائمًا لنصرة الضعفاء والمظلومين فيرد لهم حقوقهم المسلوبة وينتقم من ظالميهم بفضل ما يتمتع به من قدرات ذهنية وحيلة واسعة فيصدق فيه القول (يوضع سره فى أضعف خلقه).

وفى كل الحكايات الشعبية التى يشترك فيها فرقع لوز تكون لحظة تدخله فى الأحداث هى لحظة الكشف أو الذروة الدرامية، حيث تتضح مواقف كل الأطراف فتنكشف خديعة المتآمر وينفضح الكاذب حتى لو كان كلامه مدهونًا بالعسل، فذكاء فرقع لوز يمكنه من فرز الكلام الصادق عن نقيضه.

تعايش إيهاب مع شخصيته الفنية الجديدة ووجد فيها مساحة ملائمة لتكوينه الفكرى وحاجته للتعبير فوظف صفاتها المعروفة لتتفاعل مع الأحداث اليومية.. يعلق من خلالها على تصريحات كبار المسئولين ووعودهم الخيالية بالرخاء القادم بعد الانفتاح وأنهار الفلوس التى سوف تأتينا من كل مكان مع أفواج المستثمرين.

يومها كانت جماعات المنافقين تردد وعود السادات ورجاله عن النعيم المنتظر، وهكذا تحولت أغلب الصحف القومية إلى كورال يردد نفس الكلمات فاختزلها إيهاب فى صورة كاريكاتورية جديدة اسمها (الهمبورية والأهبارية) وهى الجريدة المكونة من حاصل جمع الأخبار والأهرام والجمهورية.

جيل تلفزيونجى أحد مسلسلاته.. رصد من خلالها مفارقات الاختلاف بين جيلين

ولم يطل الوقت كثيرًا حتى تجلت الحقائق وانفضحت الأباطيل فخرجت الجموع إلى الشوارع غاضبة وكانت انتفاضة يناير ١٩٧٧ التى وصفها البعض بثورة الخبز ووصفها السادات بانتفاضة الحرامية وانطلقت أجهزته الأمنية تلاحق وتطارد معارضيه بكل السبل.

حين ظهرت صفحة فرقع لوز لأول مرة أشاد بها الرئيس السادات كأحد علامات حرية التعبير والنقد فى عصره حيث السيادة للقانون والديمقراطية مظلة للجميع.. لكنه سريعًا ما انقلب واعتبر معارضيه مجرد شرذمة من الأفنديات يلوكون الحنجورى ويحرضون المواطنين البسطاء وأسرع بتغيير كل قيادات مؤسسة روز اليوسف مطيحًا برئيس مجلس إدارتها الشاعر عبد الرحمن الشرقاوى ورئيسا التحرير فتحى غانم وصلاح حافظ.

وعند هذا الحد أدرك إيهاب شاكر أنه لا مكان لفرقع لوز ولا عقلة الصباع بعدما ظهر السادات من جديد فى طريقه فتوقف عن رسم الكاريكاتير السياسى مرة أخرى.

إيهاب شاكر فى سطور

إيهاب شاكر من مواليد ١٥ أغسطس ١٩٣٣ وهو خريج كلية الفنون الجميلة بالقاهرة ـ قسم تصوير.

بدأ فى نشر رسومه مع تأسيس جريدة الجمهوريه عام ١٩٥٣ ثم انتقل إلى روز اليوسف سنة ١٩٦٠.

كتب ورسم العديد من كتب الأطفال لدور المعارف والشروق والفتى العربى والصياد ببيروت وفرنسا وكندا وامتد اهتمامه بالطفل برسوم لمجلات سمير وماجد والعربى الصغير وعلاء الدين إلى جانب عمله بمسرح العرائس حيث صمم وكتب (عقلة الصباع) و(دقى يا مزيكا).

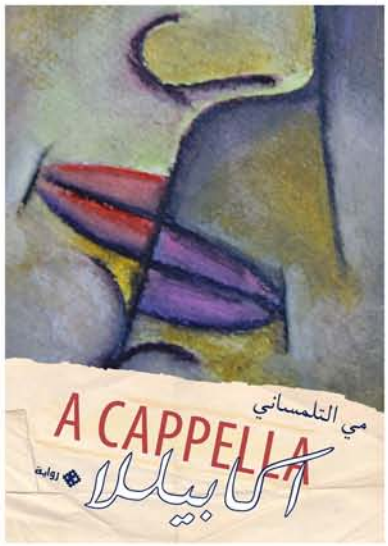
فى السينما كانت له أعمال مبكرة فى أفلام الرسوم المتحركة، فكتب وأخرج عام٦٨ فيلم (الزجاجة) ثم تبعه بإنتاج مجموعه أفلام قصيرة للتلفزيون الفرنسى.

أول معارضه الخاصة كان بمدينة كيوتو باليابان عام١٩٧٠ ثم فى فيينا عام٨٢ وقاعة إخناتون بالزمالك عام٨٨ ويشارك بلوحاته فى المعارض الجماعية القومية منذ عام١٩٧١.

مى التلمسانى فى روايتها «أكابيلا»

الحيـــاة على حـــافة الرغبـــة

جمـال القصـاص



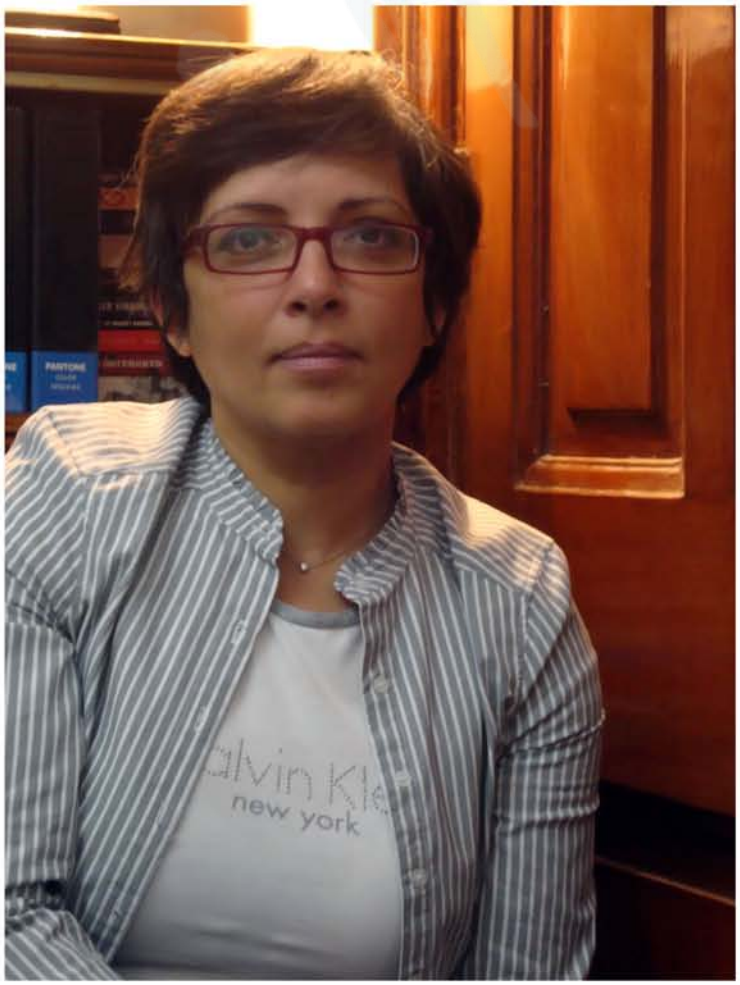
تضعنا رواية «أكابيلا» منذ صفحاتها الأولى أمام صراع رغبات، بعضها مهمش وشائك وملتبس ومحاصر فى مظاهر حياة رتيبة، فقدت دفئها وبريقها وتحولت إلى مأزق يصعب الفكاك منه، وبعضها الآخر مشوه ومبتور وناقص، لكنه يتعايش مع هذا النقص وكأنه شكل من أشكال الضرورة بل الاكتمال. ورغم أن قوس الصراع تحت وطأة هذه الرغبات مثقل بمساحات من القلق والتوتر العاطفى التى يعيشها أبطال الرواية بدرجات متفاوتة ومن زوايا وتقاطعات مختلفة، فإن هذا الصراع ينطوى دائمًا على قدر كبير من الألفة والحميمية، فهم صحبة، "شلة" أصدقاء، بينهم من المشترك الإنسانى ما يوحد ويؤلف أكثر مما يبعد ويفرق.

ولأن صراع الرغبات هو برأيى صراع حالة تظل مشدودة إلى الداخل ومسكونة به دومًا، وليس صراع موضوع أو فكرة تنتظر إجابة أو رد فعل من الخارج، تستبدل مى التلمسانى فى هذه الرواية بلعبة القناع لعبةَ المرايا، خصوصًا أن اللعبة الأولى قد اختبرتها بمهارة وتجلت على نحو لافت فى روايتها السابقة "هليوبليس"، حيث كان الحكى يتم من وراء قناع عروسة "الماريونت" كوسيط ومقوم فنى ومحور لحركة السرد وإدارة الصراع. وعلى العكس، ففى "أكابيلا" نحن أمام مجموعة متجاورة من المرايا تتقاطع وتشتبك بعضها ببعض بحثًا عن نقطة جذب، تخرجها من متاهة المرآة، بينما تكتسب المرآة وظيفة حامل المصائر والأدلة، أو حارس الرغبات والأسرار لوجوه تتخفى فى ظلالها.

تتناهى هذه المرايا السردية فى الكبر والصغر، بحسب طبيعة الأحداث، وطبيعة الشخوص، ولكى تحتفظ الكاتبة بحيوية تداخل حركة الشخوص وشفافية أبعادها المتجاورة والمتباعدة، ترفد شكل الكتابة ببنية روائية تعتمد على فكرة " تسطيح" الزمن، وتخليصه من أبعاده الثلاثية التقليدية.

وبهذه الاستعارة العفوية من إرث الفن التشكيلى تُدخل الرواية الزمن كطاقة فاعلة فى صراع الرغبات، كما تحوله فى طوايا لعبة السرد إلى مؤشرات ضوئية متعددة ومتباينة، تبدو خاطفة أحيانًا، ومكثفة أحيانًا أخرى، لكنها فى الحالتين تعمل على كسر أحادية السرد، مشكلة غلالة شفيفة للمناخ العاطفى والانفعالى الذى تتحرك فيه الشخوص، وتومئ إلى حالتهم النفسية اللاوعية للتغيير، ومن ثم، تبدو الشخوص وكأنها تخترق بعضها بعضا، أو يتلصص بعضها على الآخر بعين راوٍ ماكر يقف دائما خلف المرآة.

يتضافر مع فكرة تسطيح الزمن ويعضدها فى الوقت نفسه، التمويه الشكلى على المكان، وتخليصه من ثقل المركز، ومفهوم الكتلة أو المنظور المحدد، فعلى



مى التلمسانى

مدار الرواية نحن أمام شذرات وعلامات متناثرة على المكان: شقة ، بيت، سوبر ماركت، عيادة، شاليه، مقهى، مطعم.. وغيرها من المفردات، لكن لا نعرف تحديدًا فى أى فضاء مكانى تدور الرواية، فى أية مدينة، فى أية قرية، فى أى بلد، حتى أن الماهية المصرية للشخوص، أحيانًا تبدو مشرَّبة برياح أجنبية، ربما بحكم السفر والإقامة، وربما بحكم الثقافة. وقد أتاح التخلص من مركزية المكان الحرية للشخوص لتتنقل وتتقاطع وتتجاور بعفوية فى نسيج الرواية، وفى إيقاع متنوع الحركة رأسيًا وأفقيًا وفى شتى الاتجاهات.. فهكذا لا تتعامل الرواية مع المكان كجغرافيا مؤطرة المعالم، وإنما كحالة مفتوحة على تحولات الزمن والشخوص معًا.. فى ظل هذا التمويه تستعيد الراوية صورة عايدة البطلة وكأنها نوع من النوستالجيا الحارة: "اليوم أتأملها بعين الخيال، فلا أكاد أصدق أن هذه الفتاة النحيلة التى تعشق الأوبرا وتتحدث الإنجليزية بطلاقة هى ابنة قرية فى الجنوب لا يظهر اسمها على الخرائط".

وحين تحدد معالم هذه القرية تسرد الكلام على لسان عايدة كما دونته فى يومياتها: "ولدت فى قرية صغيرة، تغفو كل مغيب عند سفح جبل عتيق، يرهبه الناس كلما تعاركت على قمته الرياح ويحنقون عليه كلما رست عند سفحه الأتربة.

غادرت القرية إلى المدينة، مثلى مثل مئات غيرى غادرتها بلا رجعة. كنت أتحسس الخطى على طريق الحرية، يراودنى حلم الفن والمعرفة، أما الآن فقد أصبح الشك فى إمكانية البقاء هنا إلى الأبد أمرًا حتميًا. لا أعرف ما الذى فسد، ولا كيف تسلل الإحباط إلى نفسي، ولا أستطيع أن أخمن كيف ستكون النهاية لكن فضولى يدفعنى إلى الانتظار".

ومن ثم يمكن أن ننظر إلى بطلتى الرواية الأساسيتين "عايدة" و"ماهي".. عايدة، تعرف كيف تكون ولا تكون، كيف تخرج وتدخل فى عمق المرآة ببساطة وعفوية، وتحولها إلى أيقونة خاصة، تنحل فيها الفواصل والعقد السميكة فى الزمن والأشياء. فى المقابل تريد "ماهي" أن تكون ولا تكون فى الوقت نفسه. لذلك تقف دائمًا بجسدها على الحواف والعتبات، وتترك لروحها حرية التلصص على الداخل من الثقوب والفجوات.

زمن عايدة سائب، مفروط، مفتوح على تخوم البدايات والنهايات معًا؛ لا يكترث بحسابات المنطق والعادة والمألوف.. وعلى العكس فزمن "ماهي"، يكاد يكون هو زمن الوشك، فهى دائمًا على وشك المغامرة، على وشك أن تصل إلى مائها الخاص، على وشك أن تتحرر، أن تكسر قفص الأعراف والعادات والتقاليد والحياة الأسرية الرتيبة، لكنها تحت مظان هذه "الوشكية"، تظل تراوح مهمتها فى ضبط العلاقة بين الإناء وما يحتويه؛ وفى الوقت نفسه، تُراكم رغبات وحيوات مؤجلة ومقموعة.. رغم أنها تكره البينية، تضجر من برودة منطقة الوسط والوقوف فى البين بين.. تصف "ماهي" نفسها فى مرآة عايدة على هذا النحو: "التقيت عايدة والتصقت بها كما يلتصق الغريق بطوق النجاة، وهى النقيض الكامل لي، ثم انزلقت بعيدًا عنها كأننى فضلت الغرق الدائم فى حياتى على الطفو المؤقت فى مداراتها".

ثم تتساءل وكأنها تعيد ترتيب القراءة والرؤية:" هل كنت أحافظ على ألفة الاستقرار والأخلاق الحميدة، أم كنت أحاكمها حتى أثبت لنفسى أننى الأفضل،

الأعقل، الأنجح، الأكمل؟ أدرك الآن بعد وفاتها أن عالمى كان مصقولًا كحجر أملس، وكانت عايدة وسيلتى للخروج من هذا العالم والتشبث بخشونة عالم آخر يعدنى بمشاعر جديدة، ليس من بينها الملل وعدم الرضا".

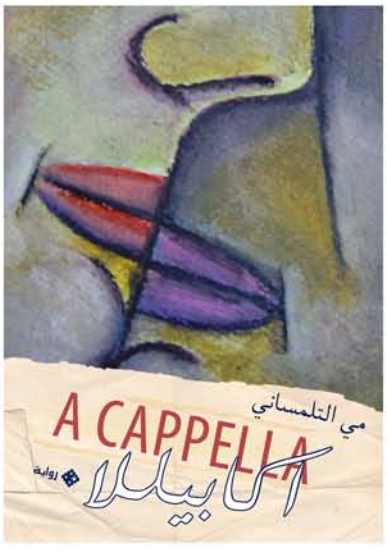
خارج هذا الإطار تتراءى"عايدة" بنزقها وحيويتها ومرآتها الخاطفة التى تنعكس عليها كل المرايا الأخرى وكأنها زمن "ماهي" الهارب المنسي، والذى تتحسسه فى مسامها وتحت جلدها، ويؤرقها فى حلمها وذاكرتها. وتدمن من أجل الإمساك به الوقوف على حافة عايدة، متناسية أن الوقوف على الحافة ليس بديلًا عن الوقوع فيها.

هكذا، على مدار الرواية تعيش "ماهى" زمن"عايدة"، تتأمله وتترصد لحظات صعوده وهبوطه، وتروى عنه من وراء مرآتها الصغيرة المبتورة، بل تتمنى فى أحيان كثيرة أن تذوب فى ظلاله، أو أن تسرقه وتعدل فى مساره وتنتقم منه، لأنه زمن استثنائى بالنسبة لها، لا حواجز فيه بين مشاغل الروح والجسد. يحمل فى طوايا عبثيته وفوضاه ونزق وجوده خبرةً عميقة من الحب والألم، ومعنى أن تلمس وتقطف الأشياء فى لحظة النشوة الأولى.

ورغم أن شخصية "ماهي" تبدو على النقيض من شخصية عايدة، فإن الرواية وبمهارة فنية فائقة، وربما بالتوازى مع حالة "الوشكية" السالفة الذكر تسحب لعبة السرد بكل مدها وجزرها إلى منطقة أسميها وبلغة المنطق "تحت التضاد"، محافظة بذلك على شفافية التوتر الدرامى لسقف النص، فنحن أمام شخوص تختلف وتتفق، تحب وتكره، تفترق وتلتقي، تتصالح وتتعارض، تتنافر وتتجاذب لكنها ليست فى حالة تناقض أو صراع بالمعنى المألوف، وإنما دائمًا فى حالة تعايش أشبه بالتضاد. لقد ربطتهم عايدة جميعًا فى سلسلة معقدة، وارتمت فوق سفح الجبل منتظرة من يملك القدرة على الوصول أولًا.. هذا المشهد تتقاطع معه عايدة فى يومياتها مخاطبة أحد عشاقها:" أكتب وأرسم وأحبك أكثر من ذى قبل، لكنك حين تغيب عنى لا أفتقدك كثيرًا، تفتقدنى أنت أكثر. تعود وتقبلنى على شعري. أدفعك بعيدًا، أنام على المقعد وأشرب القهوة وهى باردة وأدخن سيجارة أخرى وأغفو، وأصحو لأعيد رسم ما رسمت، ويأتى الليل وأنام فى حضنك وأنا أحلم برسم نفس المرأة، ونفس المرآة".

على ضوء ذلك، لا تعكس لعبة المرايا فى "أكابيلا" بصوتها الرائق المراوغ المنفرد واقع الشخوص فحسب، بل تتسع لمساءلة الوجود ومحاولة خلق نوافذ إدراك جديدة لأسئلته الأساسية والتى تعلق فى طوايا النص كتميمة أو مشكاة، تومض وتتكثف فى مناطق معينة، مشكلة نوعًا من الحوارية والجسر، يفصل ويربط بين فضاء الشخوص الخاص الماثل فى المرآة، وبين ما يعكسه هذا الفضاء من صدى وذبذبة على واقعهم المادى الخارجي.

تتجسد هذه الذبذبة الوجودية بقوة فى دفاتر "يوميات عايدة" فهى تمثل برأيى



بؤرة التنوير والكشف الأساسية فى الرواية، كما تشكل عصب الإيقاع لكل مناورات السرد، إنها العالم التحتى لعايدة، تخلع فيه كل الأقنعة التى لم تلبسها، وأوهمت الآخرين بها.

وتهتك بعصب عار مناطق الظل الملتبسة المحايدة بدافع من رؤيتها وخبرتها مع أصدقائها، وتكشف كيف تمنحهم صكوك البطولة حين ينامون على عتبات قلبها ويلهثون فى دهاليز جسدها، من أجل رجفة، ربما يختلط فيها طعم اللذة بمرارة الحياة.

تعثر "ماهي" على هذه اليوميات بفعل مصادفة التلصص، وتكمل عملية السطو عليها كاملة بعد موت عايدة المفاجئ وهى لم تزل شابة فى ربيع العمر. وبدرجة من التأمل والدهشة والحيرة تقلب صفحاتها، وتكتشف أنها تصطدم بملامح هاربة ومنسية لصورتها كما رسمتها عايدة فى مرايا الشخوص، وعرت وانتحلت من خلالها مناطق شائكة ومحرمة فى علاقتهما الخاصة، تارة بفعل حب يشبه الكراهية، وتارة بفعل كذب بشبه الحقيقة.. وبمكر الراوية وأناقة يقينها العقلاني، تربط "ماهي" بين لعبة اليوميات ولعبة الرواية نفسها، وكأن ثمة حبلًا سريًا يشدهما معًا، :"أكاذيب عايدة لا تهمنى ولا تؤذيني، ما يهمنى هو طريقتها فى الكذب، ذكاؤها فى تلفيق القصص، الحبكة التى كانت تجددها وتطورها كل مرة، عن زواجها الأول والثاني، وعن ظروف طلاقها، عن مصدر دخلها، رغم عزوفها عن ممارسة أى عمل ثابت، عن الرجال العابرين فى حياتها" أيام الجرف"، كما كانت تسمى مغامراتها العاطفية والجنسية فى السنوات الأولى لاستقرارها فى المدينة".

لكن صدمة عايدة لا تنتهى بموتها المباغت، فتبقى صورتها فى اليوميات تطارد "ماهي"، خصوصًا حين تعدل مسار كلمة أو جملة، ليستقيم الكذب لغويًا وواقعيًا، وأحيانًا تحوِّم كلغز، يبحث عن مفتاح فى

مى التلمسانى

المخيلة والذاكرة، أو فى محاولة النفاذ فيما وراء العناصر والأشياء، وفك علائقها ووحداتها السرية، لتتحول اليوميات إلى ما يشبه جدلية حياة تناوش الجوانب المعتمة فى مرايا الشخوص، وتلملم حيرتها فى رذاذ وجودى مثقل بالأسئلة الشائكة: ما الحب، ما الحلم، ما الرغبة، ما اللذة، ما الحرية، ما الموت، ما الحياة، ما الإنسان؟

لا تَعْلق هذه الأسئلة اللاهثة بالمساحات الفارغة فى النص، فتبدو مقحمة أو ناتئة، أو ظلًا لاستعارات ومفارقات خارجية مضمرة فى خبرة المعرفة والكتابة، وإنما تولد بالأساس من مشاعر وانفعالات وصراعات الشخوص العاطفية، والتى تتفنن الكاتبة فى رصدها والتعبير عنها بأنساق سرد متنوعة، يتضافر فيها إيقاع المونتاج السينمائي، وروح المشهد الشعرى والبصرى المفتوح على احتمالات ورؤى شتى..إنها مشاعر وجود يفيض عن الحد أحيانًا، وينقص فى أحيان أخرى. وجود لا يكتفى بذاته، بل يرى شكل اكتماله فى إدراكه الدائم لجماليات الضعف الإنساني، وأنه إمكانية مفتوحة على الحلم والمغامرة. تعى الكاتبة ذلك، فتوسع من زمن الشخوص، ليتخطى شخصانيته ولحظيته، ويدخل فى علاقة تضايف مع زمن النص نفسه، الأكثر نفاذًا وشمولًا، ومقدرةً على أن يجدد نفسه بيقين هذا الضعف، كثمرة من ثمرات الوجود.

يترافق مع هذه الرؤية المشرّبة بروح الفلسفة فى الرواية ما يمكن تسميته بـ"حكمة الفقد"، فرغم التستر الذى تمارسه "ماهي" – أحيانًا - بعاطفة الأمومة كنوع من التعويض النفسى والإيهام بنقطة اتزان للذات، ورغم أن الحياة تتراءى فى مجملها وكأنها سلسلة من العطاء والوهج المستمر، فإنها فى الوقت نفسه تتراءى كسلسلة من الخسارة والفقد المستمر، كما أن دوام الأشياء، خصوصًا الحميمة، لا يقاس بمدى تحققها أو تملكها فى الواقع المادى المباشر، وإنما الأشياء تدوم، حين نفقدها، ليس لأنها قد تتحول حينئذ إلى أثر، وإنما لأنها ستقبع فى مخزون الذاكرة كنقطة ضوء حميمة، وشاهد على زمن لم يزل له وخزه ودبيبه الخاص فى الذاكرة.

لقد نجحت عايدة من خلال مرآتها الخاصة فى أن تسرق الحياة، وتعيشها بحيوية العاشقة النزقة، لكنها حين حاولت الهروب منها صُدِمت بلحظة فارقة وقاسية من لحظات الوجود، فلم تجد أمامها سوى بذرة يقين هشة، وحينما حاولت أن تقيم بها مبررًا لتصالح زائف مع ذاتها ومع الحياة، متوهمة أنها عاشت فى كينونة امرأتين واحدة صادقة والأخرى كاذبة، حينئذ تتهشم المرآة، وينطوى كتابها فى حضن شظايا وجود تبحث عن إطار آخر مهمَّش فى المرآة.

هنا، ينفتح زمن النص بقوة على نفسه، على حكمة الفقد والعيش تحت ظلال التضاد والتضايف معًا.. وتنحل عقد السؤال والإجابة، يصبحان حريتين تتصارعان من أجل حرية واحدة، هى حرية النص والحياة معًا.

تحت مظلة هذه الحرية المباغتة، تستعيد "ماهي" روح صديقتها "عايدة"، تتنفس رائحتها وأنفاسها وهى تتراءى على جدران شقتها وفى بقايا نثرياتها الخاصة، والتى أصرت "ماهي" على شرائها والسكنى فيها لبعض الوقت وكأنها استراحة زمن غابر، تحررت من أسر سطوته وعناده المشاكس، بينما يتراءى رحيل عايدة كقنطرة للعبور إلى الضفة الأخرى من الحياة، الأكثر سطوعا فى المرآة.. تصور "ماهي" كل هذا فى لحظة اعتراف مضنية.."ما ربطنى بها وبالشلة كان أشبه بالبحث عن ملاذ من نفسى بعيدًا عن نفسي، بعيدًا عما كنت أعتبره قاموس الأخلاق والقيم الثابتة ولم يجلب لى السعادة التى كنت أتمناها.

بفضل عايدة انفتحت عيناى على اتساعهما، ولم يعد من النظر مهرب. عايدة وحياتها من ناحية، ونفسى وحياتى من ناحية أخرى متوازيان من الفشل وعدم الرضا".

ومع ذلك تشعر "ماهي" بالرضا وهى تتماهى مع صورة "عايدة" فى إحدى ألاعيبها، وتستحضرها فى المرآة على طريقة أشبه – مجازيًا - بتحضير الأرواح؛ متوهمة أن "عايدة" هى التى قامت بتغيير بعض قطع الأثاث فى الشقة، تاركة نفسها لحضن عابر من "كريم"، وهى التى بالأمس القريب نفرت من قبلة محرمة اقتطفها من شفتيها خلسة فى واحدة من أمسيات "الشلة"، وتنصت إلى كلماته وهو يهمس بنشوة "مش كان نفسك تخرجى للعالم.. خلاص يا بيبي.. ريلاكس".

الإدارةُ بالنِيـران!

رجب سعد السيد

حريق غابة

ترتبطُ النارُ ببعض الأنظمة البيئية ـ كبيئة الغابات ـ ارتباطًا وثيقًا، حتى أنها لتبدو مُكوِّنًا أساسيًا من مكوناتها، ولدرجة أن سكان هذه البيئات، من نباتات وحيوانات، تعتادُها وتعرفُ كيف تستجيبُ لاندلاعاتها.

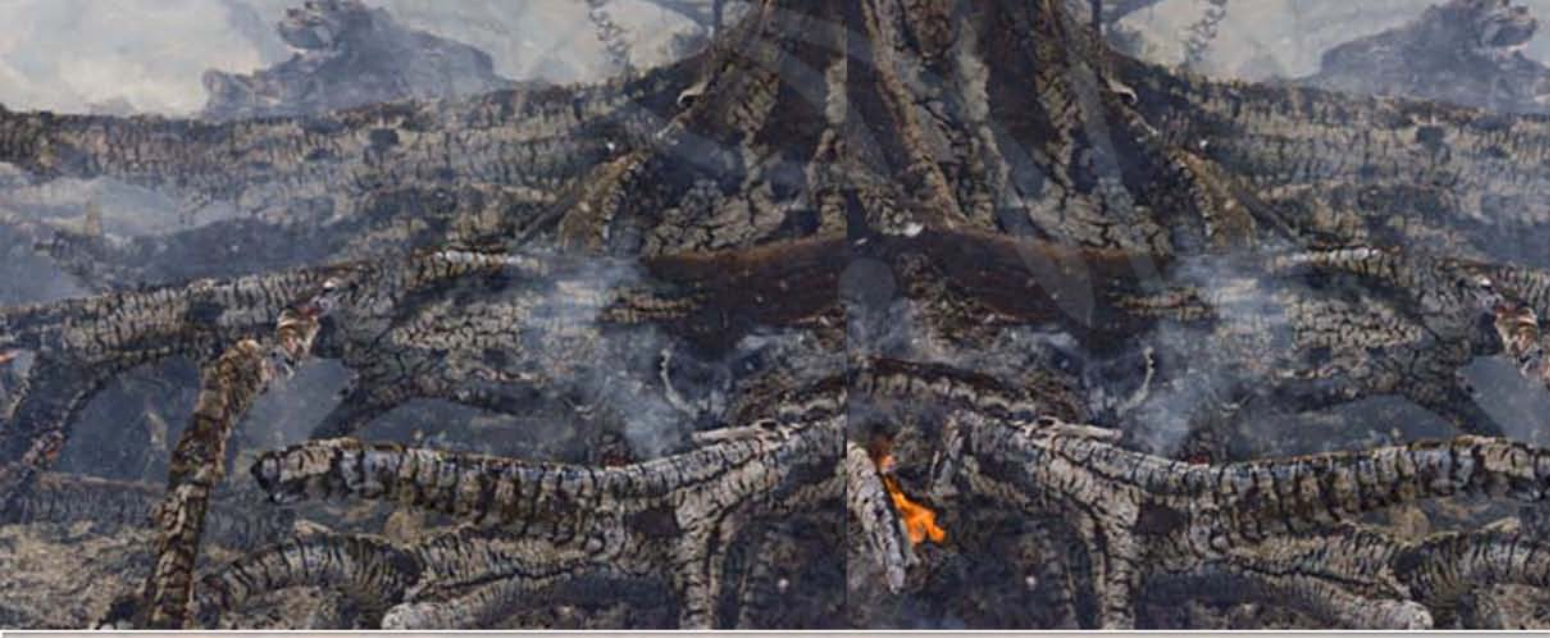
فالنارُ، حين تشتعلُ من وقت لآخر، تخدمُ وجودَ بعض أنواع الكائنات الحية من سكان الغابات، ولا نرى فيها ـ نحن البشر ـ إلاَّ أنها تحرقُ وتدمرُ؛ والحقيقةُ هى إنه لولا هذه النيران لبادت أنواعٌ من النباتات والحيوانات، ولتغيرت ملامح النظام البيئى للغابات بما يؤثرُ على حيويته وإنتاجيته.

ففى الغابات، يحدث بشكل متكرر أن يتكاثف نموُّ النباتات، من أشجارٍ وشجيرات وأعشابٍ وحشائش، حتى يزيد عن معدل تحلل النباتات الميتة، وفى ذلك إخلالٌ بالتوازن الطبيعي؛ فذلك التحلل هو الآليةُ التى تطلقُ المواد الغذائية المختزنة فى الأشجار المسنة والهالكة والأوراق والحشائش الميتة، وغيرها من المواد العضوية.

ولا يعيدُ لهذه الآلية المهمة فعاليتها إلاَّ اندلاعُ النيران، لتقلل من كثافة الكتلة النباتية، وبالوقت ذاته، تحيلُ كلَّ ما يقابلُها من مواد عضوية إلى رماد يحتوى على العناصر الغذائية الضرورية، التى لا تلبث أن تعودَ إلى التربة.

ويأتى البشرُ فى صدارة قائمة مشعلى نيران الغابات، عمدًا أو إهمالاً.. وقد تشبُّ

زهور أوركيد فم الثعبان ظهرت بعد تطبيق برنامج العلاج بالحرق



أشجار متفحمة بفعل النيران

النار تأكل الأشجار

أورانج أوتان يتلقى الإسعافات الأولية بعد حريق شب فى غابة يسكن بها

حرائقُ الغابات الضخمة من مستصغر شرر ناتج من احتكاك أفرع الأشجار، أو من سقوطِ حجرٍ على حجر، أو قد تأتى من انفجارٍ بركانيٍّ غير بعيد.

ولا ينبغى أن نتجاهل عاملَ الإشعال الذاتي؛ كما لا ينبغى أن ننسى وسيلة إشعالِ حرائق معروفة منذ ملايين السنين: إنها الصواعقُ الجوية، التى تسقطُ على سطح الكرة الأرضية بمعدل مائة صاعقة بالثانية، فتضرمُ النيران حيث تحل، وهذه الصواعقُ هى المسئولةُ عن ١٠٪ من حوادث إشعال النيران بالغابات فى الولايات المتحدة الأمريكية وحدها.

ومن وجهة نظر كيميائية، فإن النارَ تعنى الطاقةَ الضوئية والحرارية الناتجة من تفاعلات تحدث بين المادة العضوية والأوكسجين الجوي، وتحتاجُ الحرائقُ إلى زادٍ مستمرٍ من الوقود لتبقى مشتعلة، ولتتسعَ رقعتُها؛ فإذا انقطعَ الزادُ خمدت من تلقاء نفسها.. أما إذا توفرتْ كلُّ الشروط المثالية للحريق، من هواءٍ، وحرارة، ورطوبة، وأرضية مناسبة، ورياحٍ، وكمياتٍ لا حدَّ لها من الوقود، فلا تدهَش لضخامة نيران حرائق الغابات، فقد حصلت على كل عوامل الاندلاع والانتشار السريع.

وقد تصل سرعة انتشارها إلى ١٥ ميلًا فى الساعة، كما تصلُ كمية الطاقة الناتجة عن مثل هذه الحرائق الضخمة، فى كل خمس دقائق من زمن أوارها، إلى ما يوازى كمية الطاقة التى أطلقتها قنبلة هيروشيما!.

والنارُ، بصفة عامة، خطرٌ يمكن مواجهته والتعاملُ معه، وهى تختلفُ فى ذلك عن أخطارٍ طبيعية كالأعاصيرِ والزلازل، كما أن خبرة الإنسان بالنار طويلة، فقد تعلم كيف يشعلها ليستخدمها فى أغراضٍ متعددة، كالصيدِ، وزيادة خصوبة التربة الزراعية، وتوسيع رقعة أراضيه القابلة للاستزراع ومراعيه؛ كما امتلك أدوات السيطرة عليها وإخمادها. ويصعبُ حصرُ عدد الحرائق التى تعرضت وتتعرض لها الغابات فى العالم، وثمة إحصاءات تشير إلى أن عدد حرائق الغابات العمدية أو العَرضية، فى أمريكا الشمالية وحدها، من الضخامة حتى إنه يكفى لتغطية معظم القارة بالحرائق مرَّةً، على الأقل، كل عدة سنوات.

وقد تعلم الأوروبيون المهاجرون إلى

أمريكا، من السكان الأصليين، أساليبَ استخدام الحرائق المحدودة لأغراض مختلفة؛ ولكن المستوطنين وجدوا أن استخدام النيران يهددُ سُبُلَ استقرارهم فى الأرض، فهم جاءوا ليقيموا فيها ويُرسِّخوا نُظُمَ زراعة ورعي تقليدية، لا تأمنُ للحرائق ـ محدودة مصنوعة، أو طبيعية مدمرة ـ فظهرت دعوةٌ إلى عدم التعرض للغابات بالإحراق المتعمَّد المنظَّم، تطلعًا للعودة إلى ما كانت عليه الأحوالُ فى عصورٍ مضت، حيث كانت الغابات الكثيفة تغطى مساحات مترامية من القارة الأمريكية.

فلما عادت سلسلةُ الحرائق الطبيعية، فى الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي، وبعد طول غياب، وكانت هائلة، لأن كمية الوقود المتراكمة على مر السنين الطويلة كانت كافية لأن تجعلَ النيران مدمرة، اختلَّ التوازنُ الطبيعى فى النظام البيئى لتلك الغابات، مما دفع علماء الغابات وعلماء الحياة والبيئة إلى إعادة النظر فى أسلوب تنظيم أحوال الغابات، أو إدارتها باستخدام النيران المحدودة المأمونة؛ فعملياتُ الإحراق الصغيرة المنظمة هى بمثابة الحماية للغابات من الحرائق الضخمة المدمرة.

وقد تأسست لهذا الغرض هيئةٌ علمية مهمتها علاج النظام البيئى للغابات بالحرائق المنظمة، حسب برنامج محدد، يتوفَّرُ على تنفيذِه فرقٌ مُدرَّبة من مُشعلى الحرائق!.

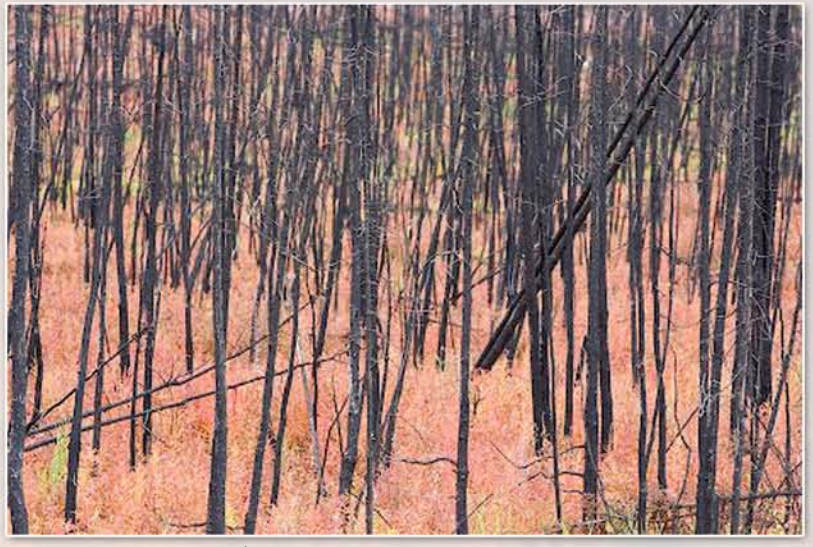
وقد أفلحَ برنامجُ العلاج بالحرائق فى تحقيق بعض النتائج الإيجابية، من وجهة النظر الاقتصادية والبيئية، إذ أفسحَ المجالَ لنمو وازدهارِ بعض أنواع النباتات النافعة، مثل أشجار الجوز الأبيض، بينما قلل من كثافة نباتات محدودة أو عديمة القيمة الاقتصادية، مثل (ذيل القط) و (السُّمَّاق) و أشجار (الاسفندان).

كما أدى تطبيق البرنامج فى غابة بجنوب مدينة سانت لويس الأمريكية إلى عودة نوع من السحالي، هو (السحلية المطوَّقة)، وكانت قد اختفت قبل ربع قرن، فلما أزالت النيرانُ الكثافات النباتية الجائرة، عادت السحلية إلى موطنها، وبدأ وجودُها فى الانتعاش.

كما حقق برنامج العلاج بالحرق مفاجأةً مذهلة للقائمين على شئون البيئة فى جنوب شرق ولاية ميسورى الأمريكية، إذ ظهر فجأةً ثمانون زهرة أوركيد، من النوع المسمى بفم الثعبان، وهى زهرة جميلة توشكُ أن تنقرضَ فى مواقع كثيرة من العالم، ولم تكن معروفة من قبلُ فى تلك المنطقة، ويبدو أن نيران برنامج الحرق العلاجى لغابات ولاية ميسورى قد حركت الحياة فى بذورِ لهذا النبات كانت مدفونةً، فى حالة سُباتٍ، فلما زالت عنها مخلفاتُ الغابة المتراكمة على مدى سنوات طويلة، ووصلت حرارةُ الشمس إلى التربة، ونزل عليها المطرُ، اهتزَّتْ ورَبَتْ، وأنبتتْ، وأزهرَتْ!

المصدر:

World & I. August. 2009



الأشجار المحترقة وقد ماتت واقفة

حصان نافق - ضحية حريق شب فى إحدى الغابات

أتانى الحب

أحمد على جويلى

أتـانـى الحـب رقـراقًـا جـمـيـلا
يـعـذب الـقـول، يمضى سلسبيلا

فـطـافـت أغـنـيـات الـعـشـق، تدنو
بـوصـل مـنـه، قـرَّبـت الـسـبـيـلا

ألان الـقـلـب، فـانـسـاب انسيابا
وأعـطـى الخـيـر: جـمًـالا قليلا

رأيـتُ الـروح تـسـمـو بـالمعاني
بـأحـلـى الـسـحـر، مـا أبـهـاه قيلا

سـبـيـل الحـب مـوفـور الجـنـابِ
أراني – الآن – إنـسـانًـا نبيلا

أتـانـى الحـب- بـالـنـعـمى – يسيرا
فـــزادت بـهـجـتـي أنـسًـا كـثـيـرا

وجـاءت فـرحـتـي، ورأيـت نفسي
خـفـيـف الـــروح، أوشـك أن أطـيـرا

فضحكى الآن بـدَّل مـن عبوسي
غـــدوت بـعـطـره، حـقًـا، أسـيـرا

وزاد الـقـلـب بـالـلـقـيـا شـروقـا
أليس الحب – فى الدنيا – منيرا؟

فـبـدَّل هـيـأتـي، ووجـدت نفسي
عـلـى مـن بـات لا يـهـوى، أمـيـرا

رشا عبادة.. وحكايات السخرية الجميلة

د. عيد صالح

فتاة موهوبة حتى النخاع، ربما لو اختارت لونًا آخر غير الأدب الساخر.. وهو المعروف بأنه من أصعب الآداب كتابة وتأليفًا.. لكان لها شأن آخر، (حتى لو كنت قد خلقك الله كوميديًا خالصًا.. كشارلى شابلن العظيم).. فالأدب الساخر يأتى فى المرتبة التالية للأدب غير الساخر، والذى يتنوع وتتعدد مجالاته.

ولأن الأدب الساخر صعب مركبه ووعر طريقه فلا يختاره ولا يبرع فيه إلا الموهوبون، المغامرون.

لقد أغلقت المؤلفة علينا الطريق بمقدمتها الجميلة المركزة المختصرة والموضحة للأدب الساخر الذى يسلط الضوء على التناقضات الاجتماعية والسياسية والثقافية بالمجتمع، حيث يعرى القبح، ويفتح الجرح بمهارة وقوة جراح، يعزف على جسد المريض بابتسامة تخدير، تخفف عنه ألم الواقع المر.

وهذه القصص الساخرة التى أسمتها المؤلفة "بسيطة" ربما بالأحداث والشخصيات، لكنها عارمة بالمواقف الإنسانية ومفعمة بالصدق والحياة.. تضرب فى كل المناحى وتغترف من التجربة الإنسانية والمخزون الحضارى للنفس البشرية بتعقيداتها ودهاليزها، بسذاجتها وعفويتها بتقلباتها وتناقضاتها.. بآمالها وآلامها.. بغوصها فى مستنقعات الشر وطيرانها المستحيل وتحليقها الحالم فى عالم الحب والعدل والحرية والإخاء والجمال.

إنها تنتقل بيسر وسهولة وسلاسة بين النوازع والمواقف.. تختار ربما أكثر المواقف

رشا عبادة

والأحداث والشخصيات إثارة للضحك والسخرية ربما أيضًا لحد الابتذال، لكنها فى الوقت نفسه ودائمًا تحركها طاقة حب إنسانية تشع وتقف خلف أكثر المواقف والشخصيات سوداوية وحمقًا وعدوانية.

إنها فى أكثر من قصة تقدم إكسير الحياة، لا السعادة كما أسمت إحدى قصصها الرائعة، وكما فى قصة اختبار مهم لتحديد نوعية الرجل.. أما قصتها البديعة فاتحة المجموعة، ودرتها فكنت أتمنى أن تكون حلوى الختام لأنها جرعة مشبعة.

ابتدأت رشا بها لأنها ربما كانت تعرف أن ثمة قارئًا قلقًا أو لا وقت لديه أو متصرف، كتلك الشخصيات والنماذج التى ذكرتها بين دفتى مجموعتها التى تحتاج لدراسة خاصة، موسعة .. كل قصة على حدة لمتابعة مواطن السخرية وجمالياتها سطرًا سطرًا وحوارًا حوارًا وإفيهًا إفيهًا واستطرادًا استطرادًا..

نعود إلى فاتحة المجموعة والتى جمعت فأوعت، وحكت فشدت وأضحكت حتى النخاع، شخصيات حية ملموسة وأوصاف ولغة وحوار واقعى حد "السوقية" المقصودة طبعًا.

زوج الأخت الأصلع وتركيزها على الأصلع فى أكثر من قصة (معلش يا رشا لا حيلة لنا يا ابنتى فى الخلق) أما العريس (عربة نصف النقل، قصيرة حمراء اللون ملطخة ببعض الشجيرات الصغيرة والعجيب أنهم استبدلوا عجلاتها بقدمين تنتعل حذاءً أصفر اللون).

والحوار المعجز المعبر فى هذه القصة.

قصة .. رئاسة تايهة يا ولاد الحلال.. قصة بديعة محكمة لا تنتمى للأدب الساخر إلا بمعناه العميق.. ولغتها وألفاظها وتشبيهاتها لكنها قصة واقعية، شجية، كاشفة عن متغيرات اجتماعية وأسلوب حياة وتصرفات أشخاص وهواياتهم وسلوكياتهم، حتى شخصية الراوى وإن كانت رشا نفسها، أصبحت لا تتحمل هذه المتغيرات وهى لا تعرف أنها هى نفسها تغيرت.. بنفخ القفا وتغيير صوتها وشحنه بالأنوثة والنعومة فى محاولة لامتصاص الغضب والخوف من السائق.

أى إنها اندمجت مع المتغيرات وإن كان السائق قد ألقى بها فى مكان غير عنوانها فى حركة عنيفة للسائق.. بالتأكيد هذا السائق رغم عنفه، واقع تحت تأثير عقار ما أو ضغط ما فى سلسلة متتالية، تدور فى حلقة مفرغة من الفعل ورد الفعل السلبي، نتيجة خلل اجتماعى

وبنيوى أصاب البشر بأفعال كثيرة ترصدها فى خفة ورشاقة وعرفانية تشف وترى، ما وراء الواقع القاسى وتخلخله وهشاشته وانهياراته.

هى لا تقول ذلك مباشرة ولكنها توقعك بالضحكة والابتسامة الأسيانة فى شرك.

السؤال الصعب..

ماذا تقول تلك الكاتبة اللاذعة.. وماذا تريد؟!!

هل هى صرخة تجأر بها.. وتعترض وتقاوم.. الحراك السلبى الذى تصوغه نظم عربية متخلفة.. أشارت إليهما فى قصة التعايش اللطيف فى الظل الحكومى النظيف.. وإكسير السعاة العربية الذى أشارت إليه بالبداية.. أو متغيرات ما يسمى بالعولمة، والتى لم يصبنا منها إلا أثارها السلبية، وتحولنا بها إلى مستودع نفايات العالم الأخلاقى والفيزيائي.

لا أريد أن أستطرد فى هذه النقطة ولكن الكاتبة ذكرت كلمة العولمة فى أكثر من قصة.

إننى أشد على يد تلك المبدعة التى بهرتنى من قبل فى متابعتها لمؤتمر اليوم الواحد بدمياط بمنتدى (أسمار).. بكتابة جادة ولغة رصينة وأسلوب متميز يدل على عمق وثراء تجربتها وثقافتها التى نتمنى لها أن تتأكد فى أعمال تخلو من الاستطرادات والإلحاح على بعض التقفيات والتى تأتى بها للسخرية.. لكنها تتداعى وتفلت.

بالطبع المجموعة رائعة وجيدة، وكما قلت، تحتاج إلى دراسة مستفيضة.

مساؤكم «محشو بكريمة الشيكولاتة»

رشـــا عبـــادة

بعد التحية

نترككم الآن مع بث مباشر "للذكريات السعيدة الجائعة"

لحظة السعادة الأولى..

هى تلك اللحظة التى كنت أقف فيها أمام أبي، صباحًا قبل الذهاب للمدرسة وقبل أن أرتدى ملابسي؛ لأنزع عن وجهى ملامح الطفلة البريئة، وأنا أضع يدى بخصرى على سبيل التهديد غير المباشر، لأقول له: "فين مصروفى يا بابا ولا هتعمل ناسي"؟!

أما عن لحظة السعادة الثانية..

فكانت حينما يدق جرس الفسحة "ضرب ضرب"، لأتدحرج مع رنته على سلالم المدرسة متوجهة إلى "الكانتين" مكان بيع الحلويات والسندوتشات داخل المدرسة، لشراء "كيس الشيبسى والكاراتيه والمصاصة وباكو بسكوت شمعدان" خمسون قرشًا كاملة، كانت تتيح لى أن أختم كل هذا بزجاجة "حاجة ساقعة ميرندا" تساعدنى فى هضم سندوتش البيض والجبنة اللذين التهمتهما من قبل، ما بين الحصتين الثانية والثالثة!

لحظة السعادة الثالثة..

كانت حين عودتى من المدرسة، طوال الطريق وسؤال واحد يراودني، "يا ترى ماما طابخة إيه النهاردة؟"

أطرق على الباب، وأنفى تسبقنى بمترين وهى تحاول تخمين تلك الرائحة التى تنبعث من مطبخنا.. ومع أول لمحة لوجه أمى الطيب، وقبل إلقاء السلام بنبرة اعتادت هى عليها أسألها: "خلصتوا الغدا، أنا واقعة من الجوع"؟!.

وطبعًا ربما يتخلل لحظة السعادة الثالثة تلك حالة اكتئاب ،حينما أكتشف أن الطبق الرئيسى بالغداء اليوم.. هو حساء العدس الأصفر أو الباذنجان المقلى أو الفول و الفلافل، لأعلن اعتراضى ببكاء متواصل مستفز أحيانًا ما تضطر معه أمى بالنهاية إلى إخراس جوعي، فتمنحنى بضعة جنيهات وتسمح لى بشراء "كيس هامبورجر"، وقبل أن يعود "أبي" من عمله نكون قد أخفينا آثار "الجريمة الهامبورجارية" فى معدتى الرشروشية، وجلسنا معه لنأكل معًا، فرحين مهللين بطبخة العدس القومية الوطنية!.

لحظة السعادة الرابعة

كانت بيوم العطلة الرسمية والذى يعدنا فيه أبى كالعادة "بفسحة عائلية"، وقبل أن نخطوا أولى خطواتنا خارج المنزل، تدور الأسئلة حول طبيعة الفسحة هذا الأسبوع، وطبعًا أول ما يشغلنا كالعادة هو سؤالنا لأبى "هنتعشى فين النهاردة ؟".

فمن الطبيعى أن العشاء رائع بدون أن نغادر المنزل، لكن مغادرة المنزل لن تكون رائعة بدون عشاء.

أذكر أن أمى وعدتنى بالصف الخامس الابتدائي، أننى إذا حققت مركز متفوق على مستوى المدرسة وطلعت من الخمسة الأوائل ستحضر لى "فرخة مشوية على الفحم" آكلها وحدى دون أن يشاركنى أحد فيها، وللأسف فاتنى الاستمتاع بها، كونى طلعت السادسة على المدرسة بفارق "وركين وجناح" يعنى درجتين ونص!!

ولكنى لم أيأس بالطبع، فحينما انتقلت للثانوية العامة كان أجمل ما تمنحنى إياه الدروس الخصوصية "للكيمياء والفيزياء" هى لحظات السعادة التى كانت تفصل ما بين الدرس والثاني، والتى كنا نقضيها "بالتهام الآيس كريم صيفًا، وسندوتشات الشاورما شتاءً وأحيانًا فول وطعمية تبعًا للحالة المادية للمصروف.

أما عن لحظات السعادة بالأعياد..

فبعد كنافة وقطايف "رمضان" وموائده، العامرة بالبط والأوز واللحمة والفتة والمكسرات وقمر الدين، يأتينا "العيد الصغير" عيد الفطر وهو موسم الكعك "والبيتى فور" فنقضى آخر أسبوع فى رمضان بتجمع عائلى مهيب، أمام الأفران فوق السطوح نقذف بعضنا بعضًا بكرات العجين، وجدتى تصيح فينا "العبوا بعيد يا ولاد المجانين"!

فتضاحكها أمى وتقول لها: "يا حاجة دول عيال بيلعبوا، سيبيهم، كل سنة وانتم طيبين".

ثم يأتى العيد الكبير "عيد الأضحى" عيد اللحم كما نسميه.....

بعد صلاة العيد نذهب صغارًا و كبارًا، لنخرج ألسنتنا، بشماتة للضحية "الجاموسة أو البقرة" ونلكزه بالعصا، وكأننا نعيره بأنه لم يبق فى عمره سوى ساعة واحدة و طبعًا "الجبن سيد الأخلاق"، فبعد ساعة واحدة وبعد أن كنا نشاكسه عن بعد خوفًا من أن "ينطحنا أو يرفسنا أو يأكلنا" نظل نحملق فى رأسه المقطوعة التى يتركوها معلقة حتى نهاية مراسم الذبح، بعيون مفتوحة، وسرعان ما تمتد موائد الإفطار، قبل أن يؤذن الظهر فكما جرت العادة لابد أن يؤكل الكبد على الإفطار حتى نحصل على ثواب الذبيحة !!.. "عالم جعانة جوع كافر صحيح"!

وطبعًا انتقامًا من الذبيحة نظل "نعوم ونسبح ونغوص بأصناف اللحم على مدار أربعة أيام" وكأنه زاد السنه كلها !!

هذا وناهيكم يا سادة عن المناسبات الأخرى، مولد النبى عليه الصلاة والسلام،

وحلويات المولد من "فولية وسمسمية وحمصية وجوزية ولوزية"، و"آه يا سناني" يعتبر مولد النبى موسم رزق لأطباء الأسنان يعوضهم عن حالة الركود فى باقى السنة !

هذا غير عيد العمال، وشم النسيم "بيض وفسيخ ورنجة وملانه"

وعيد الأم "والتورتة المعتادة مع صوانى المكرونة باللبن"

هذا غير عيد الثورة

وشم "الفسيخ"

و عيد الجلاء

وعيد الشرطة

وعيد المحافظات القومي

حتى فى المآتم والمناسبات الحزينة، توزع القهوة السادة، وتذبح الذبائح وتفرد الموائد صدقة ورحمة للمتوفى.

وغير المناسبات الخاصة جدًا والتى اعتدنا أن تكون مراسمها هى الأخرى تتلخص غالبًا فى كمية الطعام وأنواعه وأشكاله!

أذكر أنه بحفل زفاف "أختى الكبيره البكريه"، قضينا النهار بأكمله ونحن "نطبخ،و نرص أطباق ونجمعها، ونغسلها ثم نعيد الكرة وهكذا، لدرجة أنى تصورت أن بيتنا ليس "بيت آل عبادة" وإنما بيت الأمة أو بيت شيخ القبيلة، وأنا أتأمل نصف هؤلاء الحضور والذين لم أكن أعرفهم، ولم أرهم من قبل وكأنهم عابرى سبيل حطوا علينا ووجب علينا إطعامهم! فقد تحول المنزل فجأة لفندق بثلاث نجوم.

وحينما جائنى "عريس الغفلة" لطلب يدي، ظلت أمى قبلها بيومين تخطط لتلك الزيارة، لم تفكر فى ماذا سأرتدى لأم العريس، التى جاءت خصيصًا "لتعاين البضاعة عن قرب" لكنها شغلت نفسها بنوعية المأكولات والمشروبات وواجبات الضيافة!

أولا.. سنقدم العصير والشيكولاتة، ثم الشاى والجاتوه، وأخيرًا سنختم بأصناف الفاكهة.

لكن جدتي، طمأنتنى قائلة: "طالما إن العريس وأمه مسحوا الأطباق مسحاً" إذن فقد نلت رضاهم وأعجبتهم البضاعة، وسيشترون بإذن الله..

وبعد الاتفاق على ميعاد التسليم، "ووه لامؤاخذة" قصدى الخطوبة وكتب الكتاب،

أعدنا نفس الكرة لحساب عدد قطع الجاتوه، وعدد أدوار التورتة، ونوعية البيتى فور والحلوانى الأفضل، وعدد صناديق "الحاجه الساقعة"

يا اااالله ماهذا؟

"العريس طالع واكل نازل واكل، يوم الزيارة ياكل، يوم قراءة الفاتحة ياكلوا ، يوم الخطوبة ياكلوا ،يوم كتب الكتاب ياكلوا !! يعنى "جواز وخراب مطبخ".

وأخيرًا، جاء موعد شحن البضاعة للقفص الذهبي، وكالعادة انتقلت مشكلة قائمة المأكولات من بيتنا لبيت العريس فظل يسألنى "لمدة يومين" عن عدد المدعوين من عائلتنا ليحدد كم علبة جاتوه سيحضرها على حسابه "علمت فيما بعد أن نصف عائلتى قد أصابهم مغص حاد بعد حفل الزفاف"!!

وبالقفص الذهبى كان أكثر حوار يمكن أن يجمعنى أنا وزوجى هو السؤال المعتاد

"تحب أطبخلك إيه بكره على الغدا؟"

أتصل به بعمله ليس لأقول له "وحشتني" بالطبع، ولكن لأذكره أن ثلاجتنا "فاضية" وأنها تحتاج "بيض وزيت وجبنه وعيش ولبن".... واكتشفت بعد مرور سنة أنى أقضى نصف يومى بالمطبخ، وزوجى يفرغ كل طاقاته بالأكل! فبعد إعداد الإفطار، أظل بالمطبخ لتجهيز الغداء، ثم يأتى دور الشاى والفاكهة، ولا مانع من الحلويات، ثم شاى العصاري، ثم العشاء،،،،

حتى أننى أحضرت تلفزيون صغير، وراديو وحوض سمك للزينة، بالمطبخ واضطررت بالنهاية لوضع مرتبة صغيرة، أنام عليها فى الفترة مابين "الفطار والغدا" أو فى فترة انتظار نضج اللحم أو ربما "آخذ قيلولة وأنا بلف محشى ورق العنب"!

واكتشفت أنى أمارس نفس عاداتى وأنا صغيرة، فلازلنا كلما اتفقنا على موعد "الفسحة الشهرية" يصبح السؤال الرئيسى هو.. "هنتعشى إيه وفين النهاردة؟"

حتى حينما انتابتنى أعراض الحمل لولى العهد، ظللت طوال فترة "الوحَم" أطالبه بقائمة طويلة من أنواع المأكولات.....

يوم جوافة...

ويوم لحم جمل...

ويوم لبن العصفور...

ويوم لبن القرد...

وأنا أردد له.. "كله عشان ابنك يهون، ولا عايز الواد يطلع له فى قفاه بطيخة"!

بالنهاية يا سادة، أدركت إنه وكما يقال إن "الإيد البطالة ليست عفيفة"!

"فالبطن الجعانة هى الأخرى ليست لطيفة"!

وأن نتائج الجوع مخيفة، وأن الحياة يمكن أن تستمر بلا زواج، وبلا أبناء، وبلا تلفزيون، وبلا كتاب، وبلا كمبيوتر، وبلا سكن، وبلا سيارة، وبلا موبايل ....

لكن أن تستمر بلا "هم يا جمل"، فهذا هو المستحيل

عبد الوهاب عبد المحسن.. حوار تجليات الطبيعة

د. أمـــل نصـــر

الحوار مع الطبيعة مسعى روحى يتخلص عبره الإنسان من ثواقله الدنيوية وينطلق إلى ساحة مفتوحة دائمًا للانعتاق والتحليق، وذكرياتنا حول مَشَاهد الطبيعة لا تحمل مجرد صور لسموات وأرض وما بينهما، لكنها قبل كل ذلك تحمل ضمنًا ما نشعر به تجاه تلك المشاهد، فكل منها مقرون فى دواخلنا بمشاعرنا الخاصة وهذا ما يضفى عليها حالة إنسانية تعاطفية تظهر فى تصويرها فنيًا بروح مختلفة من فنان لآخر .

وفى معرضه الجديد "المرايا" الذى ينظمه جاليرى الزمالك بأحد الفنادق الكبرى ويستمر حتى آخر نوفمبر، يقدم الفنان عبد الوهاب عبد المحسن طرحًا جديدًا لفكرة المشهد الطبيعى من منظور أكثر جدة وحداثة ينقله من طابعه الوصفى ليحيله إلى حالة وجدانية خاصة تتضح بها جميع الأعمال، إنه يقدم بحثًا بصريًا فى روح مظاهر الطبيعة ويجردها لينقل إلينا تعبيرًا مكثفًا عنها.

إن الفنان يتوق إلى الطبيعة فى بلدته هربًا من صخب أصوات البشر المتناحرة ، يتوق للتنصت لأصوات أخرى غير بشرية: حفيف الشجر، صوت تساقط الأمطار، صوت رقرقات الريح للمياه، ضجيج أصوات الطيور الطفولى وفرحتها بالصباح الجديد.

إنه يصغى لصوت آخر غير صوت البشر والآلات.. ويستحضر تأملنا لأعمال الفنان عبد الوهاب دعوة الفيلسوف الفرنسى "ميرلوبونتى" إلى الاعتراف بالحياة الذكية للجسد نفسه، الجسد الذى يتنفس وهو يجرب ويسكن العالم وليس الجسد الموضوع فى كتب "التشريح"، الجسد الحى الذى يجتذب كينونته من التراب والنباتات والعناصر التى تحيطه، إنه يمنح نفسه إلى الريح وإلى البحيرات وإلى التربة

ضجيج أصوات الطيور الطفولى وفرحتها بالصباح الجديد

وإلى الأشجار والطيور ناشرًا نفسه وهو يتنفس العالم ويتبادل معه العطاء، يتعامل مع الجسد كنوع من الدائرة المفتوحة التى تكمل نفسها فقط فى الأشياء والعالم.

استحضرت هذه الدعوة أثناء حوارى مع الفنان حول تجربة المعرض فقال: إنه لا يستطيع أن يرسم إلا فى مدينته الأثيرة "كفر الشيخ" رغم إقامته لفترات طويلة فى القاهرة بحكم عمله، لا يستطيع أن يرسم دون أن ينظر للسماء دون أن يمشى فى الغروب أو الصباح الباكر على ضفاف البحيرة ويستشعر قطرات الندى على وجهه ويرى السحاب والشجر ويسعد بمرور الطيور على يمينه تحمل خيراتها وفألها الحسن.

إنه يرسم فى ونس مدينته وحكاويها وبحيرتها، لعله عندما يعود للمدينة الكبيرة يستطيع أن يجلب معه بعض السعادة التى تعينه على الحياة، لعله يزيل الصدأ عن حواسه التى تراكم عليها غبار العاصمة.

وإذا كانت الأرض قد تحولت بازدحامنا وتشابكنا إلى غرفة ضيقة تنوء بساكنيها المتصارعين فمازالت أسطح المياه هى نوافذنا على الكون، متنفسنا الوحيد للعودة للحياة.. إن الفنان يهرب إلى البحيرة كأنه يرتاح معها من وطأة إيقاع المدينة اللاهث المضجر الذى يغتال أرواحنا ببطء وبلا ضمير.

فبينما ننظر نحن إلى الأسفلت ينظر الفنان عبد الوهاب عبد المحسن إلى رقرقات ضوء القمر فوق سطح بحيرة البرلس.. إن هذه الارتحالات الروحية التى يقوم بها الفنان تحمى روحه من الفقد وسط حالة من اللهاث اللا إنسانى فرضتها الحياة المعاصرة.

إنها مرة أخرى: بحيرة البرلس التى سطرت فصلًا مهمًا فى سيرة هذا الفنان حيث

ظهرت فى تجاربه "الجرافيكية" السابقة لتنقل الكثير من التمكن المهارى والحرفية العالية للفنان كأحد كبار الحفارين المصريين، لكن فى هذا المعرض يتخلى عبد الوهاب عن تلك الإمكانيات ليخاطبنا بلغة تقنية أكثر بساطة وعفوية وأقرب لالتقاط تلك الحالة العاطفية الأثيرية التى تناول بها البحيرة هذه المرة، لقد تجلت بحيرة البرلس فى هذا المعرض من خلال أعمال اعتمدت تقنية السهل الممتنع فقط القلم الرصاص وطبقات من الصبغات الملونة الشفافة، حيث يبدأ الفنان بمساحات من اللون الشفاف فيضع بنية بصرية هادئة للمكان ثم ما تلبث الخطوط أن تتدافع متتالية متقطعة متعددة الاتجاهات لتنسج بنية خطية للشكل تترسب فوق بنيته اللونية الأولى فينتج عن تلاقيهما الكثير من التأثيرات غير المتوقعة فى مساحات الضوء والظل التى لم يستخدمها الفنان للتجسيد أو التجسيم بل بسطها على اللوحة فأعطاها شكلًا متموجًا من الاقتراب والابتعاد مسافيًا بالنسبة لعين المشاهد، ثم تتناثر بقع اللون كالرزاز أو كخطوط الأمطار أو كحركة مياه يخرجها الريح عن سكونها.

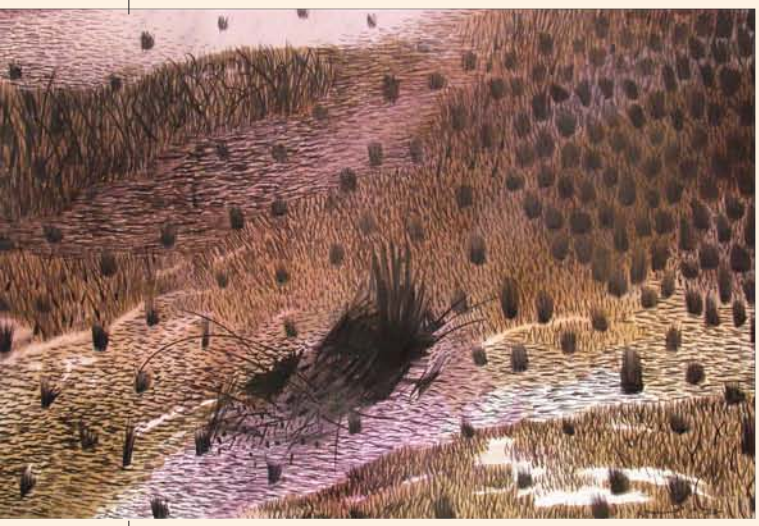
تتجاور الخطوط المتقطعة المتتالية القصيرة لتحدث بتراتبها وتتابعها شبكة نسيجية ترسم سطح البحيرة الرقراق الذى يحركه الريح فيبعث القشعريرة فى الأرواح التى لم تزل حية، ذلك الإحساس الذى تضيعه المدن بامتياز.

وقد نجد شيئًا ما فى الأعمال يذكرنا بلوحة "بوتتشيلي": مولد فينوس التى يظهر فيها" زفيروس" إله النسيم والرياح ينفخ بملء فيه وهو يزفر بالهواء من أقصى اليمين فتتطاير الزهور فى قلب الصورة وتترقرق مياه البحر وتومض معبرة عن حركة متتابعة .

وينظر الفنان لمنطقة البحيرة، مقتربًا يحدق فيها من الداخل ليحقق أقرب تواصل معها فهو يرسم من قلب المكان الحشائش البرية والنباتات غير المنتظمة والمياه التى تحرك الريح سواكنها وينعكس القمر على صفحتها الرقراقة.. ويجعلنا هذا الاقتراب نشعر وكأننا فى قلب البحيرة، جزءًا من المشهد ولسنا مراقبين له من الخارج بحياد موضوعى، فيضفى بذلك تلك الحميمية فى

أسطح المياه مازالت هى نوافذنا على الكون

الحشائش البرية والنباتات غير المنتظمة



الغروب

استقبال المشهد وبالطبع لم يضع عبد الوهاب خارطة للعمل فى اللوحة لكن محاولة استقرائها وتفسيرها بصريًا قد تحرضنا على استكشاف خطوات الفنان فى العمل .

إن أعمال عبد الوهاب تملؤها الحياة وتنبض نبضًا مشبعًا بإيقاع الطبيعة التى يعيد طرحها بتماهى كبير معها نستشعره فى خطوطه المتتالية المتقطعة التى تبدو وهى تنسج الصورة وكأنها إشارات لدقات قلب أو إيقاع نبض منضبط على وتيرة الحياة.

إنه يقوم بعمل فراغ سحرى أو طبيعة موازية للطبيعة ليس فيها أثر للإنسان الذى أصبح يجترئ على الطبيعة ويعاديها فأخرجه الفنان من المشهد.

والفنان يُغَيب الواقع فى التجريد فعلى الرغم من أنه يقدم لنا مشاهد من الطبيعة فإنها تنتمى إلى التجريد أكثر مما تنتمى للواقع، وقد غمر الفنان مشاهده بضوء درامى وأجواء وادعة أحيانًا وموحشة أحيانًا ورسمها من زاوية رؤية علوية لكنها قريبة من مساحات المشهد الذى انغمس فيه فأصبح جزءًا منه وقادنا لنرى من نفس الزاوية فأصبحنا داخل المشهد لا خارجه كما هو مألوف فى المشاهد المُصورة للطبيعة.

وتذكرنا مشاهد عبد الوهاب بدرامية مشاهد "ترنر" فنان العناصر الأربعة الأرض والهواء والتراب والنار فى علاقتها مع عناصر الطبيعة حيث يذيب مادتها ويحولها لانطباع حسى يميل للتجريد .

والمشاهد تبدو مضاءة بشكل متساو مع غياب للظلال المسقطة والتجسيم، أحادية اللون إلا من بقعة لون ما ذات وجود أعلى تختلف من عمل لعمل.

إن العلاقات البصرية فى الأشكال والأداء النبضى ذا اللمسات والخطوط المجزأة المتقطعة التى تجتمع لتعطى الشكل فى النهاية، يشعرنا تذبذبها وحركتها الداخلية الناجمة عن تتابعها متتالية فى مسارات متحركة ومتغيرة أنها فى حالة تحول مستمر، ويتغير تأثيرها حسب موقع المشاهد منها فكلما اقتربت من الصورة وجدتها تجريدية تمثل محصلة لمجموعة من الخطوط واللمسات وبقع اللون الشفاف وكلما ابتعدت عنها كلما رسمت لك مشهدا طبيعيًا واقعيًا.

فاللوحة عند عبد الوهاب فى مجموعة الأعمال المقدمة فى المعرض ذات مظهر تفاعلى متغير، وفضاء المشهد عنده هو فضاء تفاعلى ديناميكى يعكس حالة من حالات نمو الشكل الذى مازال مستمرًا ومتفاعلًا ونابضًا، لكن سرعان ما يتحول اهتمامنا من إدراك قيمة الاستقبال الحسى للأشكال إلى قيمة إدراك بنية الشكل والنظم التى تحكم علاقاته فتعطيه هذا التماسك، يضاف إلى ذلك هذا الفيض التعبيرى الذى يبث تلك المشاهد بحالتها الضبابية الغائمة فلا تخلو معظم الأعمال من كتلة داكنة مبهمة وفى حالة من التشكل الذى لم يكتمل وهو ما يمنح اللوحة سرًا جديدًا، من هنا عكست المشاهد إحساساً بصور سديمية غامضة على الرغم من انتمائها لفن المنظر.

ويقدم الفنان حالة من التماهى مع المسطح عبر إيقاع صوفى منتظم فى ترديدات وتكرارات الخطوط تارة وبقع اللون المتناثرة تارة ولمسات اللون تارة أخرى وهو بهذا الإيقاع يقطع طريقًا للاقتراب من إيقاع الكون الذى يذكرنا بأننا ننتمى إلى كل أكبر وأكثر جلالاً ولا حدود له، وبذلك نستطيع أن نفلت من دوامة الحياة المعاصرة التى تحاول أن تبتلعنا وتطمس الإنسانية فينا.

إن الفنان ينخرط بشكل أو بآخر فى سياق حركة بنائية تهدف إلى مشاركة الطبيعة تألقها وإشعاعها فمنذ بداية تشكُل وعى الإنسان وهو يسعى دائمًا لربط عناصر الطبيعة وتفاصيلها بدلالاتها على مغزى الحياة والانسجام الكونى الشمولى الذى يربط الإنسان فى علاقة جدلية بالمنظومة الكونية ككل.

إن مشاهد عبد الوهاب تذكرنا بتصور العقيدة الهندوكية التى تقوم على النظر إلى الكون بوصفه حلمًا متصلًا تتناثر على سطحه المخلوقات كتناثر مياه الأنهار على الأرض قبل أن تجف وتذهب بددًا خلال الظلمة السرمدية، وكانت هذه الحركة بتغيراتها المستمرة فى مقابل الطبيعة السرمدية هى كل ما طمح الفن الهندوكى للتعبير عنه.

إلا أن الإنسان فى العصر الحديث قد بدأ ينظر للكون بوصفه ملاحظًا ومراقبًا وفصل نفسه عن العالم المحيط به ؛ فلم يعد الكون رداءً يلتف به وإنما مشهدًا يراقبه وبالتالى خرج منه، فخرج أيضًا من المشهد المصور. وقليلون هم الفنانون الذين أعادوا النظر لمشاهد الطبيعة ليتماهوا معها كأكبر تجلى لهذا الكون ومنهم الفنان عبد الوهاب عبد المحسن .

وأختتم كلمتى هذه بقصيدة من قصائد الهايكو اليابانية استحضرتها أعمال عبد الوهاب، يقول فيها الشاعر "لى تابى بو ٧٠٢ - ٧٦٣ م"

البحيرة تهدهد قمر الخريف
وقد انعكس على صفحة المياه الخضراء
لكن، وا أسفاه، صوت مجدافى
يعكر نشيد الحب الذى تتوجه به زهور البيلوفر إلى القمر

رقرقات ضوء القمر فوق سطح بحيرة البرلس

ملصق المهرجان

السينما مرآة الشعوب، من خلالها يمكن أن تعرف الكثير عن هوية أى شعب، تعرف لغته وطعامه وعاداته ومشكلاته وأحلامه وجغرافيته وتاريخه، بل إنه يمكن أن تعرف الكثير والكثير عن تاريخه ومصيره.

وقد تأكد هذا المعنى مع الاحتفال "بأسبوع السينما الجزائرية" الذى نظمه مركز الإبداع بدار الأوبرا المصرية، بمناسبة مرور ٥٠ عامًا على استقلال الجزائر، وهو فى الوقت نفسه اليوبيل الذهبى للسينما الجزائرية التى بدأت مع الاستقلال.

جاء هذا الاحتفال الذى أقيم مؤخرا كأول ابن شرعى لمهرجان "الأقصر للسينما الأفريقية" بالتعاون مع وزارة الثقافة المصرية، وصندوق التنمية الثقافية، وسفارة الجزائر بالقاهرة، وقناة النيل للسينما.

احتفالًا باليوبيل الذهبى للاستقلال

«الحرية».. أيقونة السينما الجزائرية

محمد محمد مستجاب

افتُتح "أسبوع السينما الجزائرية" بحضور عصام شرف رئيس وزراء مصر السابق، ود. عماد أبو غازى وزير الثقافة الأسبق، وسفير الجزائر بالقاهرة نذير العرباوى، والمهندس محمد أبوسعدة، رئيس صندوق التنمية الثقافية، و سفير إثيوبيا بالقاهرة محمود درير.

أشرف على الاحتفال سيد فؤاد رئيس مهرجان الأقصر للسينما الأفريقية، وعزة الحسينى وفاروق عبد الخالق.

تضمن "أسبوع السينما الجزائرية" بالقاهرة عروضًا لأفلام جزائرية وأجنبية تناولت جوانب من ثورة المليون ونصف المليون شهيد التى نجحت فى إنهاء ١٣٢ عامًا من الاحتلال الفرنسى للجزائر، والذى من خلاله تم التعرف على الكثير من كفاح شعب الجزائر ضد المستعمر الغاشم.

وقد عبَّر نذير العرباوى -سفير الجزائر بالقاهرة- فى الافتتاح عن فرحته بهذا الاحتفال، وقدم الشكر لكل من ساهم فى هذا المهرجان، ووجه التحية لدار الأوبرا المصرية التى استقبلت أسبوع السينما الجزائرية بالقاهرة، والذى اعتبره هدية من الشعب المصرى للشعب الجزائري.. وقال: كانت السينما سلاحًا بارزًا فى معركة التحرير، وكان السينمائيون الجزائريون جنودًا فى المعركة التى تُوِّجت بتحرير

البلاد.

من جانبه قال مدير مهرجان الأقصر للسينما الأفريقية سيد فؤاد: إن أسبوع السينما الجزائرية أول أنشطة مهرجان الأقصر للسينما الأفريقية وأن الفترة المقبلة ستشهد أنشطة مماثلة منها أسبوع السينما فى موريتانيا وأسبوع السينما فى نيجيريا وإثيوبيا.

فى نهاية الافتتاح تسلم نذير العرباوي، درع مهرجان الأقصر للسينما الأفريقية، عرفانًا بمجهوداته فى دعم التظاهرات الفنية والثقافية، ودوره فى توطيد العلاقات بين البلدين، وتقديرًا لهذا الدور وتلك المناسبة قررت إدارة مهرجان الأقصر أن تكون الجزائر ضيف شرف الدورة الثانية العام المقبل.

فيلم معركة الجزائر

وقد افتُتح المهرجان بعرض فيلم "معركة الجزائر" احتفالا بخمسينية الاستقلال والسينما الجزائرية، وهو إنتاج جزائري- إيطالي، أخرجه عام ١٩٦٦ الإيطالى جيلو بونتيكورفو (١٩١٩- ٢٠٠٦).

فيلم "معركة الجزائر" هو أحد أهم محطات الثورة الجزائرية.. حيث يتحدث عن تلك المعارك التى دارت رحاها فى العاصمة بين سنتى ١٩٥٦ و١٩٥٧ بين الثوار الجزائريين وقوات الاحتلال الفرنسية، واستعمل فيها الثوار أسلوب العمليات الفدائية بكثرة، خاصة المتفجرات والاغتيالات الخاطفة، والتى كانت بمعدل ٤عمليات يوميًا فى العاصمة وحدها، بينما لجأ الفرنسيون إلى أساليب جهنمية لرد تلك الهجمات، مثل: عزل الأحياء عن بعضها، مداهمة البيوت، اعتقال المواطنين بكثافة، التعذيب الوحشى، إقامة الحواجز ونقاط التفتيش، وقد سقط فى هذه المعارك عدد كبير من خيرة مقاتلى الثورة مثل القائد الكبير العربى بن مهيدى الذى سقط تحت وطأة التعذيب الشرس، والفدائيين الشجاعين على لابوانت و حسيبة بن بوعلى فى القصبة اللذين أذاقا الجيش الفرنسى الأمرّين لدورهما البارز فى التفجيرات، وقد سقطا عندما نسف الجيش الفرنسى البناية التى كانا فيها مع مجاهدين آخرين، وتُظهر تلك المعارك وهذا الكفاح دور المرأة الجزائرية والذى لم يقل بطولة وشجاعة عن أبطال الجزائر.

جسّد فيلم "معركة الجزائر" أحد فصول معارك الاستقلال للشعب الجزائري، بإتقان وحرفية عالية، منها: تحرك المجموعات، صناعة المتفجرات أو طرق إخفائها، تنفيذ تلك العمليات الاستشهادية.

عاصفة عالمية كبري

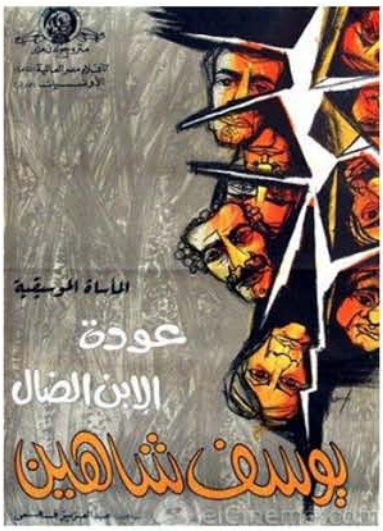
ومن بين الأفلام التى جرى عرضها، فيلم "معركة الجزائر" للمخرج الإيطالى جيلو مونتيكوفرو، وأنتج عام ١٩٦٦ ومُنع من العرض فى فرنسا حتى عام ٢٠٠٤، حيث أثار هذا الفيلم ضجة كبيرة، ومنعت فرنسا عرضه فى أراضيها.

ويدور الفيلم عن معارك جبهة التحرير الوطنى بالجزائر ضد المحتل الفرنسي، وطرق القمع والتعذيب الذى مارسته القوات الفرنسية بحق الجزائريين.

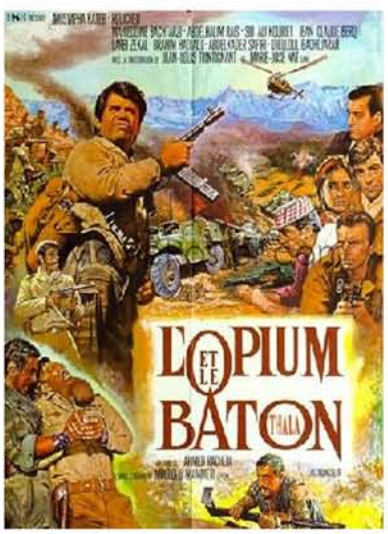
شارك فى بطولة الفيلم بعض أبطال معركة الجزائر الحقيقيين مثل: يوسف سعدي، كما تم تمثيله فى الأماكن نفسها التى جرت بها الأحداث بعد تسع سنوات فقط من حدوثها مما أضفى جوّا من الواقعية النادرة والحقيقية .

ويُعَدُّ الفيلم من أبرز الأعمال عن الثورة الجزائرية وفاز بجائزة الأسد الذهبى من مهرجان فينيسيا بالبندقية عام ١٩٦٦، ورُشّح لثلاث جوائز أوسكار أحسن فيلم أجنبى عام ١٩٦٦، ويعتبر واحدًا من

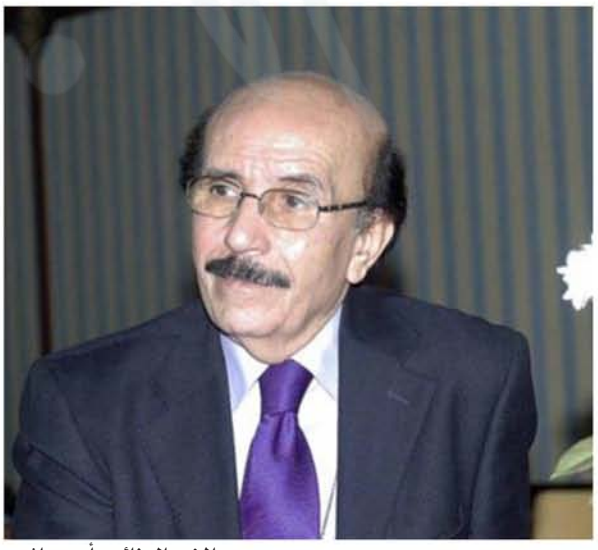
فيلم عودة الإبن الضال



ملصق فيلم عودة الإبن الضال



فيلم الأفيون والعصا



المخرج الجزائرى أحمد راشدي

المخرج المصرى يوسف شاهين

السفير الأثيوبى بالقاهرة محمود درير

المخرج لاخضر حامينا

أفضل الأفلام السياسية فى تاريخ السينما العالمية.

مصر والجزائر.. تاريخ وآفاق

وتخلل الافتتاح، تنظيم ندوة أدارها الناقد السينمائى سمير فريد، بعنوان 'الإنتاج السينمائى الجزائرى المصرى المشترك.. تاريخ وآفاق'، تحدث فيها الناقد سمير فريد عن تجربته الأولى فى مهرجان كان السينمائى الدولى سنة ١٩٦٧، وهى السنة نفسها التى عُرض فيها فيلم 'ريح الأوراس' للمخرج لأخضر حامينا، وأحدث وقتها ضجة كبيرة فى فرنسا، بسبب اللقطة التى ظهرت فيها الفنانة الراحلة كلثوم، وهى تبصق على فرنسا، وهى اللقطة "حسب قوله" التى أعجبت الرئيس الراحل جمال عبد الناصر، وطلب إحضار الفيلم وعرضه بقاعات السينما المصرية، مترجَمًا باللغة العربية، وهذا ما أثار امتعاض لأخضر حامينا، حيث رفض ذلك بشدة، وكان سببًا فى عدم عرض الفيلم بمصر إلى يومنا هذا.

الإعلامى الجزائرى جمال الدين حازورلي، صاحب البرنامج الإذاعى الشهير 'سينيراما'، الذى وثّق وساهم فى التعريف بالسينما الجزائرية، من خلال الضيوف الذين تداولوا على ميكروفون الإذاعة الوطنية، وتغطيته للعديد من المهرجانات العربية والدولية والمشاركة الجزائرية المتميزة فيها، تطرّق فى مداخلته التى جاءت تحت عنوان 'تاريخ السينما الجزائرية'، إلى الحديث عن أهم المحطات التى شهدتها السينما الجزائرية، منذ بدايتها وإلى يومنا هذا، مبرزًا دور الفن السابع فى التأريخ للثورة المجيدة، من خلال عدسات أباطرة السينما الجزائرية، على غرار: لأخضر حامينا، أحمد راشدي، فاروق بولوفة، ومرزاق علواش، وكذا توقف عجلة الإنتاج فترة العشرية السوداء التى حصدت الأخضر واليابس فى الجزائر.

كما تطرقت الناقدة الجزائرية الشابة سهام بشولى، إلى الوجوه النسوية، الممثلات والمخرجات اللائى سجلن بصمتهن بجدارة فى تاريخ السينما الجزائرية.

"وقائع سنوات الجمر"

وفى اليوم الثانى لأسبوع السينما الجزائرية بمركز الإبداع الفنى تمَّ عرض "برومو" عن السينما الجزائرية مدته ١٥ دقيقة، تلاه عرض فيلم، "وقائع سنوات الجمر" من إخراج محمد لاخضر حامينا، الحائز على جائزة السعفة الذهبية من مهرجان كان عام ١٩٧٥.

يدور الفيلم حول وقائع تاريخ الجزائر النضالي، الذى غطته مساحات الدماء الحمراء، من أجل نيل الاستقلال والحرية، والنظم التى تمارَس القمع وتجهض حقوق الإنسان أينما كان، كما صور الفيلم الحياة القبلية فى جبال الجزائر، والتى كانت تقوم على حياة التنقل فى الصحراء والرعي، ثم لم تلبث أن تحولت الصحراء إلى ساحة للقتال والجهاد المستميت من أجل نيل الحرية المضرجة بالدماء، ويغلب على الفيلم روح التراجيديا، حيث سادت فيه مناظر البؤس والألم والمجازر الدموية لمئات من المواطنين.

يروى الفيلم قصة حياة عائلة جزائرية بين عامى ١٩٣٩ و١٩٥٤ مرورًا بمراحل عمرية تروى حالة الجفاف الرهيب الذى أصاب الأراضى الزراعية، وقتل المواشى، ودفع الفلاحين إلى الهجرة نحو المدن، ثم ما حدث للجزائريين إبان سنوات الحرب العالمية الثانية، ثم حكاية الانتخابات بين الحرب، والاختيار الصعب الذى واجهته الجزائر، فأحمد على سبيل المثال يرحل عن القرية رغم التصاقه بها وبعد أن تعرض للتعذيب، يفقد أحمد ذويه إلا ابنه الرضيع إسماعيل، وهناك سنوات بعينها يتحدث عنها الفيلم مثل "ميلاد القرية" و"عام الهجرة" و"عام النار" حتى تندلع الثورة الجزائرية.

كان الفيلم قد نال جائزة السعفة الذهبية فى مهرجان كان سنة ١٩٧٥، وهو الفيلم العربى الوحيد الذى نال هذه الجائزة الكبيرة.

"عودة الابن الضال"

وفى اليوم الثالث لأسبوع السينما الجزائرية، عُرض فيلم "عودة الابن الضال"، من إنتاج عام ١٩٧٦، وهو إنتاج مصرى - جزائري، ومن إخراج المخرج الكبير الراحل يوسف شاهين، وبطولة: محمود المليجي، شكرى سرحان، هشام سليم، سهير المرشدي، والممثل الجزائرى السيد على كويريت.

والفيلم ذو طابع ملحمى حيث عبّر فيه الشاعر الكبير صلاح جاهين - وهو كاتب القصة- عن مشاعره حيال ثورة يوليو وهزيمة ١٩٦٧ وانتصار ١٩٧٣.

تدور الأحداث حول "علي" الذى ترك عائلته وذهب ليحقق أحلامه فى مصر، ولكنه وقع فريسة فى يد من يستغل أحلامه فى مشاريع وهمية فيدخل السجن، وعندما يخرج منه يجد أخاه "طلبة" قد أخذ فى يده موازين السلطة ويتحكم فى عمال المصنع.

"الخارجون على القانون"

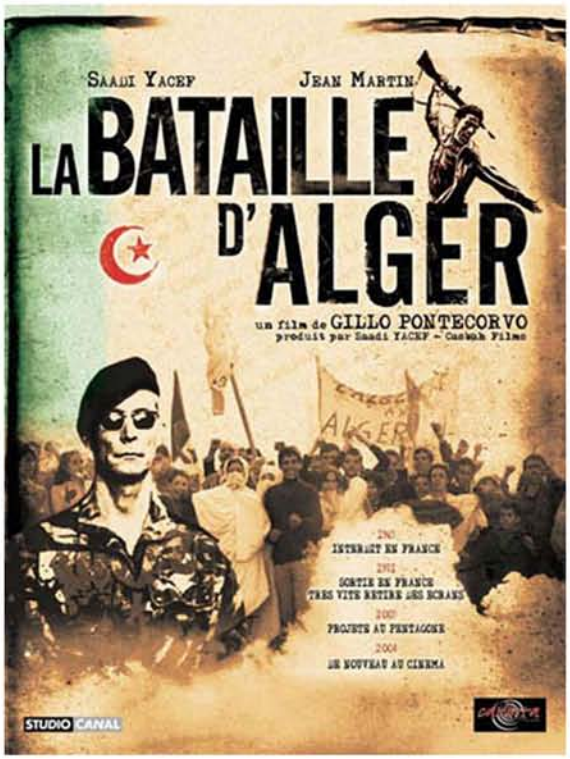
كما جرى عُرض فيلم "الخارجون على القانون" فى اليوم قبل الأخير، وهو إنتاج حديث، ويمثل السينما الجزائرية الحديثة، وهو من إنتاج عام ٢٠١٠ ومن إخراج رشيد بو شارب وبطولة: جمال دبوس، رشدى زيم، سامى بوعجيلي.

يدور الفيلم حول ثلاثة إخوة بعد تركهم منزل العائلة فى الجزائر، يفترقون عن أمهم، فينضم مسعود إلى الجيش الفرنسى فى الهند الصينية، ويصبح عبد القادر زعيمًا ضمن حركة استقلال الجزائر، وينتقل سعيد إلى باريس ليعمل فى النوادى المشبوهة وقاعات الملاكمة، وبعد سنوات يجتمع الأشقاء الثلاثة مرة أخرى فى باريس ليواجهوا مصائرهم.

"السينما الجزائرية الجديدة"

وفى يوم الختام، وجه نذير العرباوى - سفير الجزائر بالقاهرة- الشكر لوزارة الثقافة المصرية وصندوق التنمية، ودار الأوبرا المصرية، كما وجه التهنئة للشعب المصرى على ثورة يناير والقائمين على مهرجان الأقصر للسينما الأفريقية.

وقد أقيمت فى الختام ندوة "السينما الجزائرية الجديدة" وأدارها فاروق عبد الخالق بدلا من الناقد نبيل حجى الذى لم يحضر، وشارك فيها الناقد



فيلم معركة الجزائر

الفنانة القديرة كلثوم

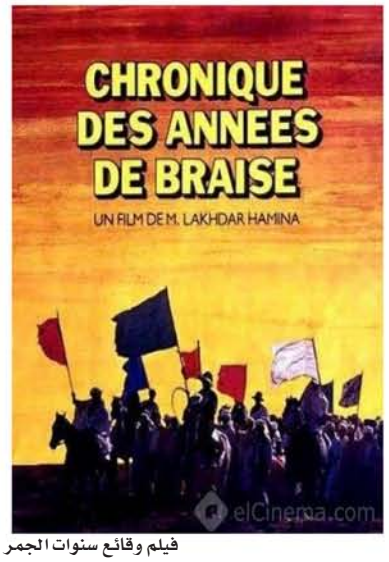
المخرج الجزائري- الفرنسى رشيد بوشارب

ملصق فيلم الخارجون على القانون

الشاب أحمد فايق، والناقد الجزائرى جمال الدين حاظورلي، تحدثا المشاركان فيها عن السينما الجزائرية بعد انتفاضة عام ١٩٨٨، وما تلاها من "عشرية سوداء" وهى السنوات التى ذاق فيها الشعب الجزائرى ويلات الإرهاب الاسود، حيث كان فى الجزائر أكثر من ٣٠٠ دار عرض سينما، تم تخريبها وإحراقها وإتلافها، ليكون لهذا الشعب الآن حوالى عشر دور سينما فقط.

فاروق عبد الخالق والناقد أحمد فايق والإعلامى جمال الدين حاظورلي

سيد فؤاد مدير مهرجان الاقصر



فيلم وقائع سنوات الجمر

من جانبه أشار الناقد أحمد فايق فى حديثه إلى المرأة الجزائرية، و دورها فى عودة السينما الجزائرية من خلال مشاركتها سواء بالتمثيل أو التأليف أو الإخراج.

ثم تحدث عن تاريخ السينما الجزائرية وأهم الأفلام القصيرة ثم عرج على العشرية السوداء وما تمثله فى تاريخ الشعب الجزائري، واختتم الحديث بأنه يحلم بوجود تعاون بين السينما الجزائرية والسينما المصرية.

وقد أسهب فايق فى الحديث عن الفيلم الوثائقى "صباح الخير يا مصر" للمخرجة الجزائرية سهيلة باتوكان، وهو آخر فيلم إنتاج مشترك بين مصر والجزائر، ودارت أحداثه من خلال مشاهد حقيقية تم تصويرها خلال جمعة الغضب الأولى أثناء ثورة يناير.

بعد الندوة تم عرض فيلم "الأفيون والعصا" وهو من إنتاج عام (١٩٧١)، إخراج أحمد راشدى وبطولة: مارى جوزيه نات، جون ترنتانيون، مصطفى كاتب.

وفى الفيلم يفند المخرج أحمد راشدى الفكرة الاستعمارية القائلة بأنه "إذا أردت أن تحكم شعبًا فاستعمل العصا، فإذا لم تنفع فاستعمل الأفيون والعصا"، وذلك من خلال قصة قرية جزائرية، هى مسقط رأس الدكتور بشير الذى ترك الحياة المترفة كى ينضم هو وشقيقه إلى المقاومة الشعبية ضد الاحتلال الفرنسي.

نارٌ فى الرَماد

عباس محمود عامر

يجلسُ فى المقهى
بعد قراءته الأولى
لعناوين النَحرْ
فى أوردة الأرضْ،
وحكاية أمٍّ وضعتْ
بين كفوف الدفء نسيلتها
صارَ الدّفءُ حريقًا
فاحترق القلبُ على الطفلْ..

مزَّق أوراقَ جريدته
صبَّ خواطرَه فى غضبٍ
يحملُ أسئلةً نارية
راحَ يوزّعُهَا فى هامش تلكَ الصفحاتِ
المُمْزوقة
ألقاهَا فى وجه الشارعْ
تتقاذفهَا الريحُ لكلِّ بلادِ العالمْ..

فى المقهى
يرشفُ قهوتَهُ
أشعل سيجارَتَهُ
يرمى عُلبتَها
فى خطو المارة
ينْفثُ دخَّانَهُ
يسْعلُ
يفركُ كفيّه الناحلتينْ
ينسى أن يدفعَ أجرَ الجلسَة
هرْولَ فى الميدان
إلى صرح يجتمعُ الشملُ بداخلَه
يطرقُ فيه الأبوابَ،
فينْهره الحارسْ
يشهرفى سحْنته الموتْ
يبكى أملًا مهزومًا..

نادَى النهرُ عليه
سارَ على أرصفة الشاطئ
انتفضَ المرءُ على الأمواجْ
لكنَّ رسالتَهُ
لم تجد الرّدْ
حتَّى دخلَ الليلُ
وضلَّ طريقَ العودةْ..

روبرت ياوس

مسالك الفهم الحوارى وجماليات التلقى

رضوان ضاوى

عصر ما بعد الحداثة، والفن والعلاقة بين الأدب والموسيقى، وإصلاح العلوم الإنسانية، موضوعات متعددة شغلت بال المفكر والناقد الألمانى "هانس روبرت ياوس" أحد أهم نقاد ومنظرى الأدب فى القرن العشرين، وشكلّت جزءًا أساسيًا من كتابه المهم "مسالك الفهم"، وهو عالم وناقد ليس منقطعًا عن عالمنا العربى سواء عبر المحاضرات العلمية أو من خلال بعض كتبه التى ترجمت إلى العربية.

"ياوس" يقف بنا فى هذا الكتاب "مسالك الفهم" أمام أهمية جماليات التلقى، واستيعاب آليات جديدة لفهم الأدب وفى المجمل يدلو إلى إصلاح العلوم الإنسانية وضرورة استقلالية البحث العلمى.

ولد هانس روبيرت ياوس سنة ١٩١٢ وتوفى سنة ١٩٩٧ فى كونستانس، هو عالم أدب ألماني، منظر ورائد فى الدراسات الرومانية، اهتم بموضوع الأدب الفرنسى المعاصر وفى القرون الوسطى.

بدأ دراسته فى براغ سنة ١٩٤٢ بجامعة الرايخ الألمانية، بعدها درس بهايدلبرج، الفيلولوجية الرومانية والفلسفة والتاريخ والدراسات الجرمانية.

أصبح سنة ١٩٥٩ مديرًا لقسم الدراسات الرومانية/الفرنسية بمُونَسْتَر..

غلاف الكتاب

وأسس مع فولفجانج إيزر وآخرين مجموعة بحث بعنوان: "الشعر والهرمينوطيقا" سنة ١٩٦٣، ثم انتقل ليدرس فى جامعة كونستانس، حيث ألقى محاضرته الافتتاحية سنة ١٩٦٧ بعنوان: "تاريخ الأدب كتحد لعلم الأدب"، وقدم فيها الخطوط العريضة لنظريته "جمالية التلقي" (أو ما بات يعرف بمدرسة كونستانس).. فقد استعرض فيها تصوراته فى البحث فى علم الأدب.

حاضر ياوس فى جامعات كثيرة بأوروبا وأمريكا، حيث شجع على فهم الآداب الرومانية من العصور الوسطى حتى العصر الحالي.. كما دافع عن استعماله للبعد الهيرمينوطيقى وقواعده الفلسفية.

درس ياوس الفلسفة على يد جادامير، الذى ألهمه استعمال الهرمينوطيقا الفلسفية فى الأدب والشعر، لقد اهتم ياوس إذن، بالأدب الفرنسى وتاريخه، وكان يكتب ويحاضر بالفرنسية، ومعظم دروسه التطبيقية كانت فرنسية (عن بروست، وديدرو، وموليير، وبودلير...).

وقد أثارت محاضراته فى الستينيات من القرن العشرين الاهتمام حول تاريخ الأدب، وغياب الاهتمام بتاريخ القراءة للنصوص، واكتشف أفق انتظار الجمهور متأثرًا فى ذلك باللسانيات وبالتواصل الأدبي.. وقد أطلق مشروعه النظرى والمنهجى الذى يدعو فيه إلى النظر إلى الأدب من زاوية جمالية التلقي؛ أى تمرس القارئ وتأثره بذلك.

وكنتيجة لهذه العملية تصبح تاريخية الأدب مرتهنة بالعلاقة الحوارية بين النص والمتلقي.. والهدف من ذلك هو الاهتمام بتلقيات القراء المتعاقبة للنص.. وهكذا طرحت جمالية التلقى إبدالًا جديدًا على النقد الغربي، ثم العربى بعد ذلك، وهو الاهتمام بأثر الأدب فى القارئ.

جمع ياوس بين الفيلولوجيا، والنقد والفضول العلمي، إلى جانب الرغبة فى التأمل الفلسفي.. واتَّبع فى تعامله مع

الآداب الرومانية مسالك جديدة، وجعلها مركز اهتماماته المتعددة.

وقد ألف ياوس مجموعة من الكتب نذكر أهمها: أبحاث فى شعر الحيوان بالقرون الوسطى، و الزمن والتذكر فى "البحث عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست، ونظرية التلقي، ومسالك الفهم، وكتاب مشاكل الفهم(١).

نشر ياوس آخر كتاب له، فى حياته سنة ١٩٩٤، بعنوان: مسالك الفهم(٢) عن دار نشر فينك بميونيخ، وهو كتاب يصنف ضمن مجال الأدب العام والمقارن والنقد.. وعنوان الكتاب: مسالك الفهم، يبعد مشروع ياوس منذ البداية عن كل هيرمينوطيقا دغمائية.

يرى أن الفهم يتم بواسطة طرق مختلفة؛ أى عن طريق الأسئلة الجديدة أو الأسئلة القديمة المطروحة بشكل مختلف، وتفتح منافذ جديدة ومتعددة للفهم، (فهم الآخر وفهم النصوص).

يسعى مشروع ياوس إذن، إلى إثبات العلاقة بين الفهم والتفسير، والممارسة، وتوحيدها.. ويتعلق الأمر هنا بفهم الآخر وفهم للنصوص؛ وهو فهم لا يسلك مسلكًا واحدًا بالنسبة للجميع، بل يتخذ مسالك متعددة ومختلفة.

إن الفهم هنا هو مجموعة من الأسئلة التى تطرح من جديد وبشكل مختلف، وكل واحد يبحث عن طريق فهمه الخاص، حيث يجرب مجموعة من العمليات والمسالك.

انبنى محتوى الكتاب على التساؤل المحورى عن أهمية تاريخ المفهوم بالنسبة لقدرات الفهم.. وجاءت مواضيع الكتاب كنتيجة لهرمينوطيقا مفتوحة للنقاش تدعو إلى اتباع المسالك المقترحة للفهم أو المرور بمسالك أخرى.

يندرج الكتاب ضمن مجال علم الأدب وعلم اللغة والنقد العام والمقارن، وأيضًا ضمن مجال الفلسفة والدراسات الألمانية الحديثة.. والكتاب عبارة عن مجموعة من المقالات كتبها ياوس بين سنة ١٩٨٥ و١٩٩٣؛ وهى دفاع عن تاريخ الأدب، ثم عن أدب القرون الوسطى، وعن التجربة الجمالية كذلك.. ويدافع ياوس هنا بقوة عن الهرمينوطيقا الأدبية التى تخلصت من الدغمائية الدينية.. فهى بالنسبة إليه هرمينوطيقا نقدية، متحررة من السلطة، ومن الماضى ومن التقاليد، هى متفتحة ونسقية.

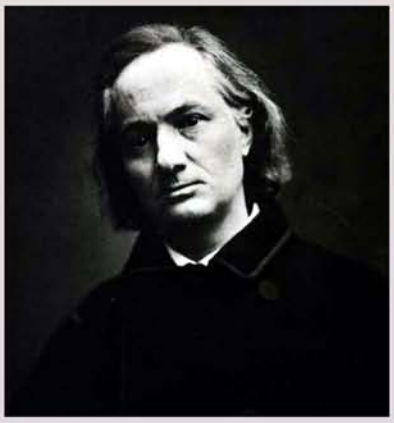
ينقسم الكتاب إلى ثلاثة أجزاء، الجزء الأول: وهو جزء نسقي، يبدأ باستظهار ذهنى لتاريخ مصطلح الفهم، من أجل تبرير جمالية فهم المعنى انطلاقًا منه، أى فهم الأدب والفن.. وعلى هذا النحو أراد ياوس تقديم الهرمينوطيقا للقارئ على أنها ليست نظرية متقوقعة على نفسها، بل هى نظرية للممارسة والتطبيق، هكذا يدافع ياوس عن فن التأويل الأدبي، وعن المبدأ الحوارى للهرمينوطيقا الأدبية وللفهم الجمالى الممتد إلى تجربة الحياة، مثل تلقين الدين والحق والسياسة أو الأخلاق.. ويفتح المطلب الجمالى فهم الآخر، لكنها أيضًا تصعبه.. ودليل هذه الصعوبة وهذه الازدواجية لهذا المطلب الهرمينوطيقى يتجلى فى تكوين القول المأثور الذى يقول: إن فهم كل شيء، يعنى الصفح عن كل شيء.

والجزء الثانى من الكتاب جزء تاريخي، يختبر فيه ياوس المنهجية الهرمينوطيقية بسلسلة من الأمثلة المستوحاة من كتاب Jona(٣)، عن تقليد الطبائع(٤)، وعن دانتي Dante ، وعن شكسبير Shakespeare، وعن إيفيس بونوفوى Yves Bonnefoy (كممثل للشعر المعاصر) حتى قاموس الخزرج لبافيك Pavic (كخلاصة لمحادثة الدين).

ومقالات هذا القسم هى مجموعة من الأبحاث الأكاديمية كتبت أساسًا من أجل مجموعة البحث فى (الشعر والهرمينوطيقا)، حيث أدمج ياوس طرقه فى الحوار المتعدد التخصصات والذى يخدم تجربة مجموعة من مسالك الفهم، اعتمادًا على ما جاء به

ديدرو

موليير


بودلير

هانس روبرت ياوس

الفيلسوف هامبولت فى إصلاحه الجامعي، الذى دعا إلى تداخل الاختصاصات.

ومن مواضيع هذا الجزء، هرمينوطيقا الغريب، ونظرية الطباع، وقراءة لدانتى وتاريخ تلقى الملك لير لشكسبير، وأخيرًا شعر التذكر عند إيفيس بونوفوي.. وقد كتب ياوس مقالًا مطولًا حول إشكالية غياب الشعور بالهوية الذاتية وغياب الشعور بوجود فضاء داخلى خاص بالمرء. وقد تتبع ياوس دراسة الموضوع داخل الفكر اليونانى من زاوية نظرية الطباع وليس من منظور الجسد.

وفى الجزء الأخير النقدي، يوثق ياوس الآراء حول اكتشاف الفردية فى عصر النهضة، من خلال رسم البورتريه حول التفكيكية (بول دو مان Paul de Man)، حول التاريخانية الجديدة New Historicism ، وحول عتبة عصر ما بعد الحداثة، وحول جورج ستاينر GeorgeSteiners، وثيولوجية الفن، وحول العلاقة بين الهرمينوطيقا الأدبية والموسيقية، وأخيرًا، و ليس آخرًا، حول إصلاح العلوم الإنسانية.. وفى هذا الجزء محاولة من ياوس للإجابة عن أسئلة التأويل الأدبى فى الثقافات الحالية ولاستخراج الأجوبة من وجهة نظر الهرمينوطيقا الأدبية.. وقد ختم ياوس كتابه بمقال يجمع فيه بين التطبيق والنظرية، حول العلوم الإنسانية وإبدالها فى حوار التخصصات.

ويعد ياوس من الكفاءات الأجنبية التى استفاد منها العالم العربى والمغرب بشكل خاص، وذلك من خلال استقبال أعماله التى تصب فى مجال إصلاح العلوم الإنسانية مباشرة وبواسطة الترجمة، وقد زار مدينة فاس والرباط، عام ١٩٩٤، وألقى محاضرتين عن فن التأويلية الأدبية.. ويعتبر ياوس من أوائل المدافعين عن فن التأويل الأدبى الذى يتجاوز دغمائية النص الكنسي، وينفتح على مسالك مختلفة للفهم. وقد جاءت شهرة ياوس وأهميته أيضًا من خلال نظريته (جمالية التلقي(.

ونظرًا لأهمية ياوس وأهمية كتابه الأخير مسالك الفهم، فإننى أشير إلى أهمية المقال الأخير منه، الخاص بالعلوم الإنسانية وأهميتها، وهو بعنوان: "نموذجية العلوم الإنسانية فى حوار التخصصات"(٥).

لقد عمل ياوس جاهدًا على تجديد العلوم الإنسانية والتزم بروح معرفة حوارية، متداخلة الاختصاصات ومتجاوزة لحدود الفروع.. فتصورات ياوس تهم القارئ وقدراته المعرفية، كما تهم التجربة الجمالية ذات السياقات المعقدة، وقد طرح ياوس فى أعماله الأخيرة أسئلة مركزية ومحورية عن مجال الجمالية التاريخانية والأخلاق.. والتزم بحوار العلوم الإنسانية والدفاع عنها، فظهرت سنة ١٩٩١ مذكرته العلوم الإنسانية اليوم(٦)، ضمنها مقالته المطولة "نموذجية العلوم الانسانية فى حوار التخصصات"، وهذه المقالة نشرها فى كتابه مسالك الفهم سنة ١٩٩٤.

تكمن أهمية هذا الفصل من الكتاب أولًا، فى أن ياوس اعتمد فيه على ما جاء به إصلاح هامبولت الجامعي.. وهو إصلاح طالب فيه هذا الفيلسوف الألمانى باستقلالية البحث العلمى ودمجه مع الدرس العادي.. وقامت فكرته على الوحدة

والترابط والتكامل بين البحث العلمى والتعليم.. وثانيًا، فى دعوة ياوس إلى إعادة تعريف العلوم الإنسانية كعلوم للثقافة بامتياز، من خلال تجديد الوظائف الثلاث لها: فهى عابرة لحدود التخصصات، ومتكاملة، وحوارية.. وعمل على تفعيلها، أى تجديد العلوم الإنسانية وخلق روح الحوار المتجاوز لحدود التخصصات، فى إبدال جديد للنظرية الحديثة للعلوم الإنسانية من خلال التعرف على تاريخانية وكيفية تشكل العلوم الإنسانية الألمانية بالمقارنة مع العلوم الإنسانية الأخرى.

وقد خصصت وزارة التعليم والبحث العلمى بألمانيا سنة ٢٠٠٧، سنة للعلوم الإنسانية(٧) (أو العلوم الطرية)، بعدما كانت تحتفى فقط بالعلوم البحتة. وكتب عالم الاجتماع الألمانى وأستاذ علوم الفلسفة فى جامعة جوته بفرانكفورت، هارالد فيلتسر Harald Welzer مقالاً هامًا يدعو فيه إلى التوقف عن نعت العلوم الإنسانية بأنها عديمة الفائدة. وكان عنوان المقال هو : "لماذا نحتاج إلى العلوم الإنسانية؟"(٨)

وقد عرفت الساحة الجامعية المغربية، بدورها، نقاشًا أكاديميًا فى السنين الأخيرة، يتعلق بإشكالات العلوم الإنسانية والحديث عن أزمتها وأزمة وجودها، وقد احتضنت كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، أكدال، ندوة علمية، سجل فيها المشاركون تأخر المغرب فى مجال البحث العلمى فيما يخص علوم الإنسان وعلم الاجتماع(٩)، واقترحت تصورات جديدة مهمة.

ويمكن القول أخيرًا، إن هذا الكتاب يفتح أفاقًا للبحث فى العلوم الإنسانية فى الجامعة المغربية والعربية كذلك، ويغنى النقاش عنها وعن حقيقة أزمتها وعن دور المدرسة ودور وسائل الإعلام فى تشجيع البحث فيها وعرض نتائجها على الجمهور.

هوامش:

(١) Untersuchungen zur Mittelalterlichen Tierdichtung. Zeit und Erinnerung in Marcel Proust. A la Recherche du Temps Perdu. Suhrkamp. Frankfurt am Main; Die Theorie der Rezeption. Univers-Vlg. Konstanz ;١٩٥٩.Niemeyer ;١٩٩٨. Wege des Verstehens. Fink. München ;١٩٩٤. Probleme des Verstehens. Reclam.Stuttgart.١٩٩٩.

(٢) ترجم الأستاذ أحمد بو حسن الفصل الأول من الكتاب بعنوان: عن العقدية تقريظ صغير لفن التأويل الأدبي، و الفصل نشره ياوس فى هذا الكتاب بعنوان "Ad Dogmaticos:Kleine Apologie der literarischen Hermeneutik" ثم أعاد صياغته بالفرنسية بعنوان "Ad Dogmaticos :une petite apologie de l'Herméneutique littéraire " و قد ترجمه الأستاذ أحمد بو حسن عن الفرنسية، و نشر فى كتاب فكر و تاريخ ،منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس- أكدال، سلسلة بحوث ودراسات،١٩٩٨. انظر الترجمة فى كتاب أحمد بوحسن: نظرية الأدب القراءة-الفهم-التأويل: نصوص مترجمة، دار الأمان، الرباط، ٢٠٠٤، ص١٠٣- ١٢٥.

(٣) سفر يونان أو نبوءة النبى يونان،عام ٦١٢ ق.م. أو ق ٤.ق.م. ويونان هو أحد الأنبياء الاثنى عشر الصغار فى العهد القديم. والكتاب مصدر للأساطير اليهودية والإسلامية. وقد استوحى الأدب والفن العديد من المحفزات فى كل مجال على حدة.

(٤) حيث أبرز من خلال تتبع مشكل غياب الشعور بالهوية فى الفكر اليونانى كيف أن النفس كانت جنسًا عاقلاً يحل فى جنس حيوانى لا مكان فيه للفرد. فالفرد ليس فردًا بالمعنى الدقيق، بل هو مثال يتحقق من خلاله جنس النفس العاقلة، أو جنس الحيوانية. أما الفرد الذى يحس بذات فردية تزيد عن مجرد تمثيل الجنس المناسب للنفس والجنس المناسب للحيوان. راجع مقال Von Plurale Tantum der Charaktere zum Singulare Tantum des Individuums:

Wege des Verstehens". Fink. München، ١٩٩٤،S.١٠٧-١٤٧.

(٥) "Die Paradigmatik der Geisteswissenschaften im Dialog der Disziplienen"، ياوس، هانس روبيرت، فى مسالك الفهم،ص.٤٠٢-٤٣٢.

(٦) جاء الكتاب Die Geisteswissenschaften heute كنتيجة لمشروع بحث وندوة علمية بجامعة كونستانس. موضوع الندوة المحورى هو البحث فى العلوم الإنسانية .الكتاب يحتوى على ٥ فصول: ١- العلوم الإنسانية فى نسق العلم ليركين ميتلشتراس Jürgen Mittelstrass. ٢- نموذجية العلوم الإنسانية فى حوار التخصصات لهانس روبيرت ياوس.٣- التكوين التقنى للعلوم الإنسانية و العلوم الطبيعية: تجربة القرن ١٩.لفولف كانك فريفالد Wolfgang Frühwald. ٤- كيف تكون روح العلوم الإنسانية اجتماعية؟ لرايهارت كوزل Reihart Koselleck.. ٥- العلوم الانسانية ووسائل الإعلام، لبوكهارت شتاينفاكس، Bukhart Steinwachs. Geisteswissenschaften heute : eine Denkschrift. Frühwald, Wolfgang. - ١. Aufl.. - Frankfurt am Main : Suhrkamp، ١٩٩١- http://www.bmbf.de/de/٧١٨٩.php

(٧) السنة الثامنة للعلوم ٢٠٠٧ كانت سنة للعلوم الإنسانية محور هذه الاحتفالية هى اللغة، علوم التاريخ، الفلسفة، الدراسات الأمريكية أو الدراسات التركية وغيرها من تخصصات العلوم الإنسانية: فالعلوم الإنسانية تعكس الأساس الثقافى للإنسانية. فى هذه السنة تم التركيز على تنوع وأهمية التخصصات الإنسية وأيضًا الاعتراف الدولى بجودتها.

(٨) مارتين زيل، "مستقبل العلوم الإنسانية: هل أصبحت هذه العلوم عديمة الفائدة؟"، مجلة فكر و فن، عدد ٨٥، السنة ٤٥، نشر معهد جوته، كولونيا- بون، ألمانيا. ص. ٧٠-٧١.

(٩)انظر: "أى مستقبل لكليات الآداب والعلوم الإنسانية؟"، تنسيق محمد بريان، عبد الرحيم بنحادة، الطيب بلغازي، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم ١٥٢، ٢٠٠٨

رضوان ضاوى
باحث من المغرب الشقيق وأستاذ اللغة الألمانية بمعهد جوتة بالرباط

النحت العصرى فى مصر والعراق وإشكاليات الحداثة

شاكر لعيبي

ما زال مفهوم الحداثة، بإطاره العريض، مَوْضعًا عربيًا للمساءلة، بل الالتباس القادم من تداخل واختلاط فكرة (التحديث Modernization) التقنيّ، وأحيانًا الشكلانيّ، بسياق ومرجعيات (الحداثة Modernity).

المصطلحان يتناوبان الأدوار فى الاستخدام العربيّ ويثيران جملة من الإشكاليات الفرعية، خصوصًا عندما يعتبر دخول التقنيات الجديدة رديفًا للحداثة، أى من دون الأساس السياقيّ والمفهوميّ والتاريخيّ للمفهوم.

لن يختلف اثنان على أن هذا السياق أوروبيّ بالدرجة الأولى، الأمر الذى يضيف المزيد من المشكلات.

لعل هناك ثلاثة حلول لهذه الإشكالية: إما أن الثقافة العربية تستخدم المفهوم بطريقة محلية خاصة، نازعة عنه أساساته ومصادر انبثاقه، وإما أنها تحوِّره تحويراً جذرياً لتكييفه مع حاجاتها، وإما أنها تتناوله تقريبًا مثلما صدر فى الفكر الأوروبيّ.

فى الحالة الأولى نقع غالبًا على نفى للمفهوم نفسه واقتراب من التحديث الشكلى والتجديد الذى لا يمسُّ البنى المفهومية، وفى الثانية نقع على حالة تعريب ذى مصادر أيديولوجية للمفهوم يتضمنّ شيئًا، قليلًا أو كثيرًا، من التلفيقية مثل جميع المفاهيم المستعارة من ثقافة ما ثم المُطبَّقة على ثقافة أخرى، وفى الحالّة التقريبية الثالثة نفتقدّ الإجماع على تحديد ممكن للمفهوم بحيث أننا نستخدمه بالمعنى الذى فهمه كلٌّ منا انطلاقًا من معارفه وقراءاته فى اللغات الأجنبية.

وحتى فى هذه الحالة الأخيرة قد نجد اختلافًا فى الدرجات والظلال بين معنى الحداثة فى الثقافة الفرنسية ومثيلتها الأنجلوسكسونية.

يمكن إيجاد شواهد، بعضها دامغ لهذه الحلول، فمنذ مثلًا أوائل الرحلات العربية، وليكن عمل محمد بن عبد الوهاب الغسّانى "رحلة الوزير فى افتكاك الأسير" ١٦٩٠ - ١٦٩١م، نلتقى بادئ ذى بدء باندهاش كبير من البون بين نسق الحياة (الحديثة) فى إسبانيا المشاطئة للعالم الإسلامى والحياة (التقليدية) العربية الإسلامية.

ثمة هنا شعور بالغربة والتغرُّب عن العالم الحديث المُشاهَد لكى يقع التركيز فى المقام الأوحد على التحديثات الخارجية، التى مسّتْ جميع مرافق الحياة الأوربية، من دون امتلاك وعى بالتحوّلات البنيوية والفلسفية والصراعات العنيفة أحيانًا التى كانت السبب المؤدى إلى نمط اجتماعيّ وثقافيّ حديث، أى مناهض للنزعات التقليدية، فكرًا ونشاطًا.. فى جميع الرحلات اللاحقة فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر لم يطرأ على بال الرحّالة أن ما يشاهدونه هو، ببساطة، نتيجة لقطيعة مع الماضى (رحلة الطهطاوى أو رحلة إدريسّ بن الوزير العمراوى "تحفة الملك العزيز بمملكة باريز" سنة ١٨٦٠م إلى فرنسا).

على الصعيد التشكيلى توقف أولئك المسافرون إلى فرنسا وإنجلترا أمام الفن التشكيلى الأوروبى أيضًا، رسمًا ونحتًا، وقد واجهوه فى ساحات ومتاحف القارة بذهول ما بعده ذهول لجهة طبيعته (الواقعية) التى لم يكن يوجد لديهم مثال يضاهيها.. فن التصوير يصير مثالًا باهرًا يضيء فرضيتنا حول فكرة التقنية كحداثة فى هذه الرحلات.. فلو كان أسلافنا محكومّين بشروط تاريخية منعتهم من تطوير فهم آخر للرسم التشخيصى والنحت، فإن رجلًا عربيًا مسلمًا من القرن التاسع عشر مثل الرحّالة العمراوى ١٨٦٠م المذكور أعلاه ظلّ، من جهته، محكومًا باشتراطات الماضي، وغابتْ عن وعيه أيَّ مفهومة حقيقية لحداثة الفن الذى التقى به فى فرنسا، سوى توقفه عند براعة الرسامين الفرنسيين فى نقل المرئي، دون أن يتطلَّع إلى المرجع الفكريّ والنظريّ المنبثقين عنه.

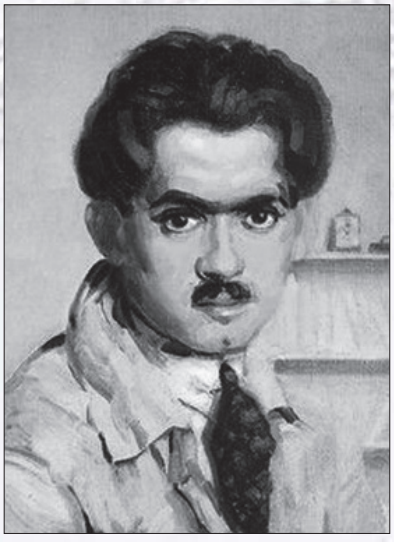
كانت تغيب عنه مرجعيات التمثيل Représentation وكتبًا لم تُترجم ولم يقرأها مثل عمل ألبرتى Alberti ((١٤٠٤-١٤٧٢ عن الرسم De pictura = De la peinture المكتوب عام ١٤٣٥م المعتبر النص التأسيسيّ للرسم الغربى الحديث.

ونسى (تلخيص كتاب الشعر) لسلفه المباشر ابن رشد المار مرورًا صريحًا على فن التصوير فى أكثر من موقع.. إننا نعلم أن ذاك الوعى بالحداثة هو أساس العمل الفنى ومحرّكه.

لقد كان يرى أشكالًا مغرقة فى واقعيتها من دون أن يعرف مراجعها النظرية (مفهوم المحاكاة، ميميزم Mimisme، فى الرسم خصوصًا) والجمالية، ومن دون تصوّرات عن ماهية (التمثيل الواقعي) مثلًا فى فنّ التصوير، سوى ما يعرفه عن التصوير من النص الفقهيّ.. ولا نحسب أن كتابًا قد أُلِّف يومها عن علوم المنظور مُطبَّقًا على فن الرسم، إحدى البداهات الشائعة فى الطرف الآخر من المتوسط.

قدَّمَ إدريس السلوي، وهو مغربى آخر، من طرفه وصفًا لبعض التماثيل التى رآها فى إنجلترا لا يختلف ذهوله بواقعيتها الفوتوغرافية عن ذهول شرائح شعبية واسعة فى العالم العربى بالرسم الواقعى اليوم:

((وفى يوم الجمعة الثامن والعشرين منه ٢١ يوليو ١٨٧٦ أى بعد معرض الانطباعيين الأول بعامين، توجهنا لدار بها تصاوير آدميين، ذوات أجسام واقفة على الأرجل غير مستندة إلى شيء، قد لبست كساوى من كساويهم التى كانوا يلبسونها ورؤوسهم مكشوفة، وشعرها مفروق على عادتهم، ومنهم المقلد بسيفه ونيشانه وحمالته.. وعلى ذلك من الديمانط والأحجار النفيسة شيء كثير، وعند دخولنا إلى هذه القبة ورؤيتنا لهؤلاء واقفة وكثرة الضوء والناس هناك صرنا لا نميز بين الصور والأحياء إلا بالحركة وعدمها، بل رأينا رجلًا جالسًا على شليته عاميّة مغربية أى كرسيّه وهو يلتفت برأسه يمينًا ويسارًا.. وصورة امرأة مريضة فى حالة النزع قد غمضت عيناها، وفى عنقها سلسلة رقيقة، وهى ترتفع وتنخفض شيئًا ما، كأن النفس الباقى بها يفعل بها ذلك، ووجدنا فى بساط صورة رجل ملقى على قفاه، وعن يمينه تاج مكلل بالدر والأحجار وهو متقلد سيفًا، قيل أنها الحالة التى مات عليها نابليون



محمود سعيد

محمود مختار

تمثال من الشمع لمدام توسو مؤسسة متحف الشمع الذى يتحدث عنه السلوى وغيره

جاليليو جاليليه فى متحف مدام توسو، (الشمع) فى لندن الآن

سلطان الفرنسيس الذى كان عقد الفيرة مع الألمان، وهم البروسيا، وهناك صور البروصيا ووزيره الذى كان مقابلًا للحرب مع الفرنسيس ولا زالا بالحياة كما قيل)).

((يتعلق الأمر كما نعرف اليوم بصالون مدام توسو Madame Tussauds (وهذه السيدة ولدت عام ١٧٦١ وتوفيت عام ١٨٥٠)، أى ما سيصير "متحف الشمع" فيما بعد، وقد وصفه كذلك الحسن بن محمد الغسّال فى رحلته المسماة (الرحلة التتويجية لعاصمة البلاد الإنجليزية) عام ١٩٠٢م)).

رؤية المَشْرِقِيين رفاعة الطهطاوى وفارس الشدياق، عن الفن التشكيليّ الأوروبى بصفته رمزًا لعالم جديد محيِّر، من بين رموز أخرى تتطابق، بهذا القدر أو ذاك، مع رؤى المغاربة السبّاقين فى الذهاب إلى أوروبا.. ظل الطهطاوى مبهورًا بما تحتويه المتاحف الفرنسية وبالتقنيات عامة، هو العائد من فرنسا إلى بلده بمشروع متكامل منطقيّ يقوم على إعادة تأهيل تعليميّ، وتصنيعيّ للمجتمع المصرى ودائمًا من دون أسٍّ معرفيّ مُغايِر ونظرةٍ جديدة للعالم الحديث.

أما خير الدين التونسى فحداثته ستبدو (انتقائية) عارفة، كما هو الحال اليوم بالضبط فى الكثير من الأوساط.. مسعى كتابه (أقوم المسالك فى معرفة أحوال الممالك)، كتابه المتقدّم أطوارًا عن المرحلة التى كُتب بها، ليس فى الغالب الأعم سوى الموائمة بين (القديم) السلفيّ، وبين (الحديث) المُعاش المرئيّ عيانًا.. إنه مصالحة بين ما لا يمكن إلا بصعوبة مصالحته، مكتوبة على يد رجل صادق ودارس لإرثه الإسلامي، وعارف بالتطوّر التاريخيّ للغرب.

لم يشهد العالم العربى إلا فى لحظات تنويرية جنينية قصيرة تحّولات راديكالية وسجالًا جذريًّا بإمكانه أن يتفتق عن جديد أساسيّ فى الوعى والحياة، حتى أنه يمكن الزعم بأن فكرة (الانفصال العارف) عن التقاليد الراسخة غير محبّذة على ما يبدو فى الثقافة العربية.. ومن بين هذه اللحظات الثمينة أفكار بعض كبار شيوخ التنوير فى مديح فنّيّ التصوير والنحت (كالإمام محمد عبده).

إننا الآن على أعتاب القرن العشرين، وفيه ظلت الاستعارة من الآخر، وتكييف ما تقع استعاراته، متلبسةً بادعاء أخذ الصالح ونبذ الطالح وفق معايير غامضة، إذا لم تكن مشحونة بقيم عتيقة تسعى للحاق بالحاضر بطريقة توليفية صعبة.

منذ نهاية القرن التاسع عشر برزت المساعى التى نعرفها، فى مصر ولبنان بشكل خاص ولسببين تاريخيين مختلفين، فى تكوين فنون تشكيلية (مُحدثة) تهجر، من بين أشياء أخرى، فن المنمنمة التشخيصيّ صوب فن منظوريّ (واقعيّ) بقيَ محكومًا بتقليد مباشر للنموذج الأوروبيّ (مثل داود قرم وحبيب سرور وفيليب مورانى فى لبنان، ومحمد ناجى ومحمود سعيد ومحمود مختار ويوسف كامل فى مصر).

وفى سياق التحولات البطيئة فى العالم العربى انتشرت مدارس وأكاديميات الفنون الجميلة (مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة ١٩٠٨، مدرسة الفنون الجميلة فى تونس١٩٢٢، معهد الفنون الجميلة فى العراق ١٩٣٦، الأكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة ١٩٤٣، مرسوم لم يتحقق بتأسيس معهد للفنون فى سورية عام ١٩٤٤)، وكان ما تنتجه من أعمال فنية متأخرًا كثيرًا عن مدارس المشروع الحداثيّ الأوروبى المُدرِك لأصوله وأسبابه.

ففى الوقت الذى تأسّست فيه للتوّ أول مدرسة للفنون فى مصر عام ١٩٠٨ كان بيكاسو يرسم لوحته (آنسات أفينيون) مُعْلنًا الاتجاه التكعيبيّ.. قبله أعلن ماتيس الوحشية عام ١٩٠٥، وعندما كان العالم العربى يعيش نوعًا من السبات عام ١٨٧٤ انطلقت الانطباعية فى باريس.. وفى الفترة التى كان بول كليه وماكه

يـزوران فيها تونس والـقـيروان عشية الحرب العالمية الأولى، ويستخرج كليه على الأقل، من فنون العمارة والنسيج المحليين دروساً جمالية جديدة حديثة، لم تكن هناك ممارسة تشكيلية فى جلّ البلاد التونسية.

النحت "العصري" فى مصر والعراق

تبرهن الكتابات "النقدية" العربية الأولى عن الفن التشكيلي، التى تستحق العمل عليها وتجميعها ودراستها، على التباس مفهومى أصلى بشأن هذه الحداثة الغائمة، فقد ارتبط التصوير والـنـحـت بـأذهـان النخب العربية المتعلِّمة بنشاط مستحدَث لا يمكن تأصيله فى الميراث البصرى المعروف، مثلما لا يمكن فهم سياقات حدوثه الدقيقة فى أوروبا منذ اكتشاف المنظور فى عصر النهضة وجميع ما ترتب عليه من انقلاب فى الرؤية والفكر، ثم تطورات الفن التشكيلى المتوالية فى تلك الـقـارة، بالترافق الدائم مع تحـولات فكرية واكتشافات علمية وجغـرافـيـة وتـبـدلات اجتماعية واقتصادية عميقة.

كانت حادثة (فن حديث)، (فن عصري) ليس فن الزخرف أو فى أحسن الأحـوال فن المنمنمة حدثًا جللًا مفاجئًا بالمعنى الدقيق.. كانت واقعة تستدعى الحماس أكثر مما تستدعى التفكير الجمالى الذى ما زلنا بعيدين عنه.. هكذا سيكتب مصطفى صـادق الرافعى فى عدد يوليو من عام ١٩٢٨ من مجلة (المقتطف) بشأن تمثال "نهضة مصر" لمحمود مختار خطابًا إنشائيًا جميلًا مفعماً بالحماس الوطنى والتوتر العاطفى وليس الاستقبال النقدى ذى الطبع الجمالى الذى يليق بالمنحوتة:

((يا أبا الهول، أأنتَ جوابٌ على ذلك اللغز القديم الذى هو كلام لا يتكلم وسكوت لا يسكت، والذى أشار برأس الإنسان على جسم الليث أنه قوة عمياء كالضرورة ولكنها مبصرة كالاختيار، والذى أخرج من فتى الغريزة والعقل فنًا ثالثًا لا يزال فى الأرض ينتظر المرأة التى تلد إنسانا عظامه من الحجر؟ □...□ تمثال أم صفحة من الحجر قد صوَّر الشعبُ فكره عليها ودوَّن فيها إحساسه بتاريخه ووصف بها إدراكه حياة المعانى السامية؟ أم هو كتابة فصل من التاريخ بقلم الحياة وعلى طريقة من بلاغتها، خشيت عليه الفناء فدوَّنته فى أسلوب من أساليب البقاء الحجرى الصلد؟ أم ذاك يوم من أيام الأمة أحاله الفن من زمن إلى مادة ومن معنى إلى حس، ومن خبر إلى منظر، وكانوا يتكلمون عنه فجعله الفن يتكلم عن نفسه؟....)).. (ص١٤-١٦).

لقد احتفلت النخب المصرية، السياسية خصوصًا، أيّما احتفال بتدشين ومدح تمثال "نهضة مصر".. لكن هل كانت كلها تُدرك بالفعل القيمة البلاستيكية الحقيقية لهذا العـمـل فـي إطـار مـشـروع مخـتـار الحداثى المفترض المُستلَهم يقينًا من المفاهيم التشكيلية لمعاهد العاصمة الفرنسية.. إن مشروعًا كهذا قد يقف فى جوهره بالضد من وعى بعض تلك النخب الأرستقراطية، الباشوية، المُسيْطرة من جهة، وقد لا يكون مفهومًا إلا فى إطار محض وطنى يخلع عن المنحوتة مدلولها الجمالّي، من طرف القاعدة الشعبية المصرية ذات الأكثرية الريفية من جهة أخرى.

فكرة "العصرية" تعبيرًا عن حداثة غائمة

ومما لا شك فيه أن قيام (فن حديث) قد تمّ بمصر، وهى مثالٌ مهمّ، برفد ومساهمة فاعلة من غير المسلمين، الأقباط، لسبب لاّ يخفىَ على المتتبع لسياق نشوء البلدان العرَبية الحديثة، بينما ساعدت جماعاتٌ من الأوروبيين من جميع الجنسيات المقيمة مع الاستعمار فى ترويجه وتقبُّله.

تمنحنا مجلة (المقتطف) نفسها فى عدد آخر، فبراير عام ١٩٢٨، مناسبة ثمينة للتأكّد من هذه الحقائق جنب حقائق الذهول والاندهاش والتعلق بالتصوير الواقعي، الوصفى المباشر، نكاد أن نقول التصوير دون بحث بلاستيكى صرف متميّز، كأنه رديف لفكرة (العصرية) التى كانت ترجمة لما نترجمه اليوم بالحديث والحـداثـة.. إذ يكتب توفيق حبيب تحت عنوان نظرة إلى النهضة الفنية فى مصر: معرض القاهرة لسنة ١٩٢٧-١٩٢٨" مقالًا يستهلُّه بالقول إن:

((مـعـرض الـقـاهـرة أو الـصـالـون، أو معرض الصور، عمل فنى دعـا إليه مجتمع الإصلاح القبطى بالقاهرة سنة ١٩١٨ وكان يرمى به إلى تحقيق غرض من أغراضه وهو تنشيط الأقباط المشتغلين بـالآداب والفنون.. ودعا سكرتير المجتمع فريقًا من شبان القبط الرسامين والمصورين بين محترفين وهواة.. وعرض عليهم الـرأى فوافقوه وقـرر أن يكون المعرض مصرياً يشترك فيه الأقباط والمسلمون والـرجـال والنساء معا.. وألفت لجنة فرعية للسيدات تحت رئاسة السيدة قرينة الأستاذ مرقس حنا بك المحامى (مرقس حنا باشا وزيـر الخارجية المصرية الآن).. وفتح هذا المعرض فى شتاء سنة ١٩١٩ فى غرف جامعة المحبـة القبطية بشـارع الـفـجـالـة.. ومـع أن الأحـوال لم تكن ملائمة لاشتغال الـرأى العام بالحركة السياسية فإن الإقبال على المعرض كان عظيمًا، وأفسحت بعض الصحف أعمدتها لوصف الصور ونقد المصورين.. ثم اتفق فريق من العارضين على تأليف جمعية صغيرة لنشر الفن وتشجيعه وإقامة معارض سنوية.. وفتح الأستاذ فـؤاد عبد الملك غرف معهده الفنى الواسعة فى شـارع بـولاق (شـارع الملك فؤاد الآن) لإقامة المعرض الـثـانـي.. وتألفت لجنة فنية لاختيار الصور المطلوب عرضها.. وأباحت عـرض لـوحـات الـفـنـيـين الأجـانـب مـن هـواة ومحترفين. وتنقل المعرض من دار لدار. ودب الخلاف بين بعض القائمين به. وبات المشروع مهددًا بالفشل لولا ما كان يلقاه من عطف كبار الوطنيين)).. (ص١٨٧).

لـنـتـوقـف عـنـد هـذا الـحـد مـن المقالة، ولنلاحظ التالي:

١- إن إطلاق تسمية الصالون على معرض الـقـاهـرة مستمَدَّة مباشرة مـن (الصالون Salon) الباريسى الشهير، كلمة صالون صارت مصطلحًا فرنسيًا شائعًا يشير إلى نوع من ندوة عامة لعرض اللوحات وشرائها، وكان كثير الـرواد والزائرين، ومُحْـتـرَمًا من طرف العامة والخاصة على حدٍّ سواء، وبخصوصه

صفية زغلول وهدى شعراوى

نهضة مصر.. محمود مختار

احتفالية النخب السياسية بعمل (نهضة مصر)

جرت الكثير من الحوارات والنقاشات.. وظلّ الصالون الفرنسى موردًا لرزق الفنانين فى لحظة كانت الجاليريهات والأسواق الفنية فى بداياتها فحسب.. كان الصالون مفتوحاً للجمهور وكان شعبيًا منذ أن تأسس فى زمن لويس السادس عشر فى الباليه رواياPalais Royal ، ثم فى الصالون المربّع فى اللوفر.. كانت إقامة الصالون مناسبة ثمينة لموجات من النقد المكتوب من طرف المتخصصين والهُواة عن الفن وعن التيارات الفنية والأساليب المعروضة فى الصالون.. كان النقد يظهر بشكل مقالات فى الصحافة أو فى الكراسات التى ترافق الصالون، وكانت أحيانًا تأخذ شكل رسائل وربما انتقادات ساخرة ورسوم كاريكاتورية أو دراسات، وكانت كلها مقروءة ومثمَّنة.. كانت العقول النيّرة تتناول الصالون بالنقد، وكتب عنه ديدرو وبودلير وإيميل زولا وغيرهم.. كانوا يمتدحون رسّامًا وأعماله أو يذمون رسّامًا وأعماله، وكانت مقالاتهم تقرأ بنَهَم، لكن الصالون كان مكرَّسًا للاتجاهات التقليدية الرسمية، الطبيعية والواقعية وللرسم التاريخي.

٢- إن هذا الصالون القاهرى المتأسس عام ١٩١٨ هو مقترَح ونشاط قبطيّ فى المقام الأول.. وللأمر علاقة قريبة بقبول أو رفض شرائح واسعة لدخول (الصورة) التى كانت أحد تعبيرات دخول (الحداثة) فى عوالم المجتمعات العربية.. كراهية التصوير فى تلك اللحظة أو قبوله له علاقة مباشرة بهذه الصورة، بهذا التشخيص المقبول دون مساءلة تقريبًا من طرف المسيحيين العرب.

٣- إن نمو حركة تشكيلية جنينية، كان شأنًا (للسياسيين الوطنيين) أكثر مما هو شأن للثقافة السائدة.. كان دليلًا على علو كعب الأمة ومشروعًا أقرب للعمل السياسيّ والخيريّ مما هو للتأمل الجمالي. إننا نفرّق تفريقًا واضحًا بين (الثقافة) و(المثقفين) كما سيرد لاحقًا.

تمضى مقالة مجلة المقتطف إلى القول:

((ثم رأى الأستاذ فؤاد عبد الملك أن خير وسيلة لصيانة المعرض وتثبيت دعائمه هى إنشاء جمعية قوية ترعاه وتنشطه.. وكان فى مقدمة من لبّى دعوته إلى هذه الجمعية الأستاذ محمد محمود خليل بك المحامي.. وهو أستاذ قانونى سريّ من كبار هواة الفنون الجميلة والعارفين بدقائقها.. وبمساعيها ألفت جمعية الفنون سنة ١٩٢٣ وأبانت عن مقصدها فى المادة الثانية من قانونها... وألف مجلس إدارة الجمعية الأول من سمو الأمير يوسف كمال رئيسًا، ومحمد محب باشا (وزير المالية يومذاك) والمسيو أميل ميريل نائبين للرئيس، ومحمد محمود خليل بك سكرتيرًا عامًا، ويوسف قطاوى باشا أمينًا للصندوق، وفؤاد عبد الملك أفندى والمسيو شارل بُجلين سكرتيرين، واثنى عشر عضوًا من الأجانب والوطنيين.. وأضيف إليهم أخيرًا ثمانية فأصبحوا عشرين.. وتنحى معالى محب باشا عن العضوية لضيق وقته.. ثم ألفت لجنة من السيدات من سمو الأميرة سميحة حسين رئيسة، وحرم عزت شكرى بك ومدام جيار وكيلتين للرئيسة، وحرم محمود رياض باشا أمينة للصندوق، ومدام واصف غالى باشا وكيلة لأمينة الصندوق، وكل من مدام لاكو والآنسة فردوس شتا سكرتيرتين، وأربع عشرة عضوةً من السيدات الوطنيات والأجنبيات.. وشجعت الحكومة المصرية هذه الجمعية فأباحت لها إقامة معرضها فى عمارة فندق سافوى (حيث مصلحة الإحصاء الآن) وابتاعت بعض المعروضات.. وأخيرًا قررت إعانة الجمعية بمبلغ سنوي....)).. (ص١٨٨).

سياقٌ كالسياق الذى تصفُهُ المقالة لا يدَعُ مجالًا للشك بأن التحديث الجارى فى مصر على قدم وساق - وليس الحداثة - كان شأنًا تحتكره النخب الضيقة الأرستقراطية، المختلطة بالأوساط الأوروبية، ولم يكن شأناً عامًا بأى من المعاني.

جُلّ الصالونات الفنية التى كان ينظّمها

الفنانون الأجانب برعاية الخديوى إسماعيل وعباس حلمى وآيات باشا، كانت تعرض واقعية مهلهلة، بينما كانت مدرسة الفنون الجميلة فى القاهرة تدرّس، على ما يقول إيميه آزار («التصوير الحديث فى مصر حتى العام ١٩٦١»، نقله من الفرنسية إلى العربية إدوار الخرّاط ونعيم عطيّه)، واقعية مزيّفة تدفع بالذوق إلى الانحصار فى إكليشيهات مجهزة سلفًا، يستثنى من ذلك الفنانون العصاميون الذين استطاعوا أن يكسروا التقاليد بحثًا عن أنفسهم.

فى تقييمه لمعرض القاهرة ١٩٢٧- ١٩٢٨ يذكر كاتب المقتطف أن اللوحات والقطع المزخرفة الثمانمائة قد ظهرت ((فى عدد غير قليل منها علامات النشاط والجدة.. ولكن تقدُّم الأكثرية المطلقة من العارضين لا يزال نسبيًا.. ولقد كان لبعضهم شخصية بدأوا يمتازون بها ويُعرفون فتركوها احتذاءَ غيرهم فأضاعوا شخصيتهم ولم يحسنوا التقليد.. وكبّر البعض لوحاتهم وضخموها تقليدًا كذلك، ففقدوا ما رموا إليه من ابتكار وفن.. وطلب البعض مبالغ طائلة ثمنًا لصورهم غير مراعين حالة البلاد وتقديرها للفن.. فكان الإقبال على الشراء والاقتناء ضعيفًا جدًا لولا ما أمر به جلالة الملك بشرائه ونقله إلى السرايات الملكية وما ابتاعته الحكومة تنشيطًا للمحترفين والهواة)).. (ص١٨٩).

وفيها ملاحظات جديرة بالانتباه أيضًا منها ما يتعلق باللغة النقدية التى لا تمتلك إلا تعبيرات عريضة عن الفن التشكيلي، ولا تنطوى على مفهومات محدّدة عن تلك (الجدة) المشار إليها ولا ذاك (الابتكار)، وكلاهما تعبيران غائمان عن حداثة غير مفهومة وشكلية غالبًا.

ثم ذلك التصوُّر عن العزوف عن شراء الأعمال الفنية الذى ما زال قائمًا حتى يومنا على اعتبار أن الفن نشاط لا يستحق ثمنًا بل يُهدى غالبًا.. وهو موقف خفى من النتاج الفنى الذى لا يُعتبر جديرًا بالمقارَبة مع أى جهد رفيع المستوى، ولا يَعتبر اللوحة مثلًا سلعة - بالمعنى الرفيع للسلعة - تستحق ثمنًا موازِيًا للجهد المبذول فى إنجازها.

تعرج المقالة على أعمال الفنانين المصريين محمود سعيد ((من الهواة المعدودين حيث دقة الصنعة ظاهرة فى لوحاته))، وإيمى نمر ((المشهورة بتصوير بساطة المتدينين وسذاجتهم)) حسب تعبير الكاتب، وطلبة مدرسة المعلمين حامد سعيد وشفيق رزق سليمان، ثم مصطفى محرم مختار، و((الهواة)): أنطوان غزالى وأحمد مختار وفؤاد يعقوب نخلة.. كان هناك كاريكاتور المصرى انطوان أفندى حجّار، وقطع من خزف صنعت فى مصنع السيدة هدى شعراوى (ص١٩١).

كانت هناك العديد من الغرف، منها غرفة للأتراك على ما يقول الكاتب عُرضت فيها لوحات للآنسة صبيحة رشدى وبوبوك هانم والأنسة سوزان عدلى (ص١٩٠).

لكن الكاتب يقدِّم لنا وثيقة مهمة عن الفنانين الأجانب الذين يبدو أنهم ساهمو بصناعة هذه (الحداثة) التشكيلية فى مصر: الأساتذة الرسامون الفرنسيون بيسى وبريفال وكولون وببى مارتن والأنسة ماينين فى الغرفة الوسطى (قدَّمتْ معادن وجلودًا مشغولة ورسمًا على المينا).. والرسامون الإنجليز الأساتذة ستيوارت (مائيات)، ومس بولتن (مائيات) ومس ماكنتوش.. والرسامون النمساويون والألمان والبروسيون فى غرفة واحدة: جون رالف النمساوي، برنار كولمان الألماني، والروسى سبرلنج (وفى السنة السابقة كان هناك فنان روسى اسمه يوروفيتش).. ثم الرسامون الإيطاليون: الأستاذ كاميلو أينوشانتى (مدير الفنون بوزارة المعارف)، وكارلو ميتسو، والكفالييرى سبيرو سكرفلي. ولوحات اليونانيين التى هى "متوسطة تنقصها الروح العصرية" (ص١٩١).

كان هناك أيضًا التصوير بالحوامض، أى الحفر، للآنستين فيون ودافا والمسيو بونللا ولا نعرف جنسياتهم، كما خزف السيدة جرده استرلند الذى "لاقى إقبالًا عظيمًا من هواة التحف العصرية". والأستاذ فيكتور واختر (يبدو ألمانيًا من اسمه) للنقش البارز على الجلد.

لكن تاريخ دخول فن النحت فى العالم العربى الذى يصير دليلًا على الالتباس بين الحداثة والتحديث: ظاهريًا بدا دخوله فى لحظة تاريخية معينة رديفًا لدخول (الحداثة) العميقة فى المجتمعات العربية، بينما كان فى الحقيقة صنوًا (للتحديث) الشكلى لا غير فى الوعى الثقافى العام.

تحطيم التماثيل "العصرية" فى العراق الحديث

قبل أن ينتصب تمثال مختار فى القاهرة عام ١٩٢٨ مُنجَزًا بيد فنان محليّ، لم تكن بغداد تعرف بعد النحت الحديث، بل انتصب عام ١٩٢٣ فى إحدى ساحات الكرخ تمثال ذو طابع رمزى استعمارى يمثل الجنرال الإنكليزى مود Frederick Stanley Maude (١٨٦٤ - ١٩١٧) غازى العاصمة بغداد، الذى وقع تحطيمه، بصفته رمزًا للعبودية، عام ١٩٥٨ مع تمثال آخر هو تمثال فيصل الأول (١٩٣٣ بالصالحية)، ملك البلاد حينها.

وإذا ما وقع الحماس العام لتمثال محمود مختار من زاوية وطنية قبل الزاوية الجمالية، فإن تحطيم التمثالين فى العراق قد وقع أيضًا من باب حماسيّ وطنيّ مندفع دون أى اعتبار آخر، جماليّ أو معرفيّ أو تاريخيّ.. فالمرويات عن تحطيم التمثالين العراقيين تروى أن الجماهير الهائجة قد عَبَرَتْ من "جانب الكرخ، جسر الأحرار الذى كان يسمى فى حينها "جسر مود"، فواجهها تمثال الملك فيصل الأول وبلحظات كان الشباب قد أحاطوا بالتمثال، فأسقطوه، ربطوا رأس التمثال بالحبال وأطاحوا به أرضًا.

بعد ذلك تم الانتقال إلى باب السفارة البريطانية وهى قريبة جدًا حيث كان ينتصب، أمام البوابة، تمثال الجنرال مود قائد القوات البريطانية التى دخلت بغداد عام ١٩١٥ وما فعله الشباب مع التمثال كان نفس ما فعلوه مع تمثال فيصل الأول، وكان مصيره نفس مصير صاحبه مع فارق بسيط هو أن تمثال فيصل لم يبق منه شيء فوق القاعدة، أما تمثال الجنرال فقد سقط من حد ركب قوائم الحصان" (ذكريات تموزية، ناصر حسين).

هناك شهادة أخرى لفائز الحيدر: ((المئات من الجماهير تحاول إسقاط نصب مود، مستخدمة المطارق والفؤوس دون جدوى، كانت البداية تحطيم وإزالة اللوحة البرونزية المثبتة على مقدمة قاعدة النصب الكونكريتية، وبقى التمثال عصيًّا على السقوط رغم كل المحاولات، وضعت عدة سلالم خشبية على الجانبين وتسلق العديد من المواطنين وربطوا حبالًا غليظة وسلاسل حول أماكن ضعف التمثال وحاولت الجماهير إسقاط التمثال دون جدوى، بعد عدة محاولات فاشلة توجهت سيارتيّ نقل ثقيل وتم ربط السلاسل بهما وتم

تمثال بييترو كونونيكا البرونزى لنصب الملك فيصل

النموذج الجصى لنصب الملك فيصل

سحب التمثال باتجاهات مختلفة ولعدة مرات لغاية إتمام المهمة بنجاح وسط هلاهل زغاريد وهتافات الجماهير، وتكسَّرت بعض أطراف التمثال وأكملت الجماهير بما تملك من أدوات تكسير ما يمكن تكسيره)).

موضوعيًا لم تكن غالبية سكان العاصمة بغداد ذات مران على التفكير بالأهمية التاريخية والوثائقية لأعمال النحت، ولم تكن تعرف الحفاظ على تماثيل منجزة على يد فنانين عالميين، مثل تمثالى فيصل المذكور وتمثال عبد المحسن السعدون (الرصافة، الباب الشرقى ١٩٣٢) اللذين أبدعهما الفنان الإيطالى بييترو كانونينكا Pietro Canonica (١٨٦٩- ١٩٥٩) الذى لا بد أنه قد شهد، بحسرة، تحطُّم عملين من أعماله على يد الجماهير الغاضبة.

وكدليل مستمر على عدم التدقيق بظواهر الفن ومنجزات الفنانين ما زال اسم الفنان الإيطالى يُكتب فى المراجع العراقية، إذا عرفته، بشكل مغلوط غالبًا، تارة (أوسكار ثانونينكا) وتارة (بياتروكافونيكا).. وتعزو له أحيانًا تمثال مود، وهو ما لا نجد الدلائل عليه، لا فى موقع متحف كونينيكا على النيت الذى يشير فحسب إلى تمثالى فيصل والسعدون كإبداعين للفنان، ولا فى أيٍّ من المصادر التى بين أيدينا.

من هو كانونيكا على وجه الدقة؟

بييترو كانونيكا Pietro Canonica: ولد فى مدينة تورينو الإيطالية عام ١٨٦٩ وتوفى فى روما عام ١٩٥٩.. نحات ومدرّس وموسيقيّ، دَرَس النحت عام ١٨٨٠ فى أكاديمية البرتينا دى بيله أرتى Accademia Albertina di Belle Arti فى تورينو بإشراف أدواردو تاباشى Odoardo Tabacchi وتشبّع فى البدء بتقاليد المذهب الطبيعى مع تأثيرات رومانتيكية وأخرى من عصر النهضة، ثم تحوّل إلى الواقعية وانتبه إلى تيارات القرن العشرين الطليعية.

قامت شهرته على سلسلة بورتريهات نفّذها لشخصيات اجتماعية مثل إميلى دوريا- بامفيلى Emily Doria-Pamphili (مرمر، ارتفاعه ٥٧٠ ملمترًا، ١٩٠٤، روما) ودوننا فرانكا فلوريو (مرمر، ارتفاعه ١٠٥٠مم. ١٩٠٣ - ١٩٠٤ روما)، وأيضًا لأعضاء من العائلة الملكية البريطانية مثل أدوارد السابع (مرمر، ارتفاعه ٥٧٠مم، ١٩٠٣).

وفى حصيلته عدة أعمال ذات موضوعات رمزية أو مقدّسة مثلما عدّة آثار مأتمية أو تذكارية، كالتمثال القائم اليوم فى مدينة تورينو لنصب فيكتور- أيمانويل الثانى فى روما، ونموذجًا للقيصر ألكسندر الثانى (جص، ارتفاعه ٢,٤٨م، ١٩١٢-١٩١٤) فى بطرسبورج، وتمثال كمال أتاتورك (برونز ومرمر ارتفاعه عشرة أمتار، ١٩٢٧ أنقرة).. ولديه أعمال أخرى شهيرة منها: ألبينو Alpino (برونز وحجر، أربعة أمتار ١٩٢٢) فى مدينة كورمايور الإيطالية والنصب المأتمى لبنديكت الخامس عشر Benedict XV (مرمر وبرونز ارتفاعه ١٢ مترًا) فى القديس بطرس فى روما، وآخر لبيوس الحادى عشر (مرمر ١٩٤١-١٩٤٩) بقصر لاتيرانو Palazzo Laterano فى روما.

بعد الحرب العالمية الثانية أنجز كانونيكا عدة أعمال دينية منها أبواب دير مونتيكاسينو Montecassino ١٩٥١ كاساماري Casamari ١٩٥٩.

كان أستاذًا للنحت فى أكاديمية الفنون الجميلة فى فينيسيا (١٩١٠) وبعدئذ فى أكاديمية الفنون الجميلة فى روما.. ومُنح علم ١٩٥٠ عضوية مجلس الشيوخ مدى الحياة لإنجازاته الفنية البارزة.

أما تمثال الجنرال مود فهو فى الحقيقة من أعمال البريطانى السير كوسكومب جون GOSCOMBE JOHN (١٨٦٠-١٩٥٢) وقد أنجزه عام ١٩٢١.. وهو السير وليام

كوسكومب جون Sir William Goscombe John.

ولد فى كارديف Cardiff، مقاطعة ويلش البريطانية.. فى شبابه كان يساعد والده، وهو نحات على الخشب، فى ترميم قلعة كارديف، ذهب إلى لندن عام ١٨٨٢ ليدرس فى مجمع ونقابات مدرسة الفن اللندنية بإشراف جول دالو Jules Dalou ووليام سيلفر فريث، وبعدئذ فى المدارس الأكاديمية حيث فاز بالميداليا الذهبية وسافر فى منحة دراسية عام ١٨٨٧.

عام ١٨٩٠-٩١ درس فى باريس، وتزوّج من سيدة سويسرية المَوْلِد، مارث وايس.. انتدب كوسكومب لتنفيذ عدّة أنصاب عامة وتماثيل لشخصيات معروفة مثل جون كارى John Cory.

عام ١٩٢١ أنجز النصب التذكارى فى بوابة سونلايت لموظفى شركة Lever Brothers Ltd المقتولين فى الحرب العالمية، ونحت بورتريه لورد وسيدة ليفير Lever.

استلم ميدالية ذهبية فى باريس عام ١٩٠١، كان عضوًا فى الأكاديمية الملكية عام ١٩٠٩، وفارسًا عام ١٩١١ وصار عضوًا مراسلًا للمعهد الفرنسي.

يسعى فنه، كما يقول النقاد، لملامسة السمو الصارم للأسلوب القوطى ويتميّز بالبراعة وبالنموذج الدقيق.. بين أفضل أعماله يُذكر "مورفيوس Morpheus" و"القديس يوحنا المعمدان" الموجودان كلاهما فى كاريف جاليري، و"الجنيّ الصغير" (جلاسكاو جاليري)، و"طفل يلعب" (تيت جاليري)، و"دراسة لرأس" (ليفيربول غاليري).. ومن بورتريهاته التى هى صور ملخصة لنماذجها: دوق دوفونشاير، الملك أدوارد السابع، الأمير كريستيان فيكتور، المؤرخ ليكي، وتمثال فروسية لشخصيات عدة.. ومن بين أنصابه التذكارية هناك نصب ماركيز سالزبوري، والسير أرثور سوليفان... إلخ.

مَنْ كان فى العراق يعرف، بل يأبه لمنجزات هذا النحّات البريطاني؟.. من يعرف اسمه اليوم؟ من قرأ اسمه على تمثال الجنرال مود بالأمس؟ لا أحد تقريبًا.. وهذا دليلٌ إضافيٌّ على مشكلة التحديث المُختلَق، السريع، غير المدقق، القائم بأى ثمن، المُسمّى حداثة فى العالم العربي.

لعل دخول (النحت الحديث) فى العالم العربيّ يشكل دالة ودليلًا على تلقى مفهوم الحداثة، مقطوع الجذور عن تصوُّر معنى النحت الذى يعالج السطوح والفراغات والتجاويف، لصالح معنى رمزى وسياسى وحيد له، لا ينبغى لنا نحن هنا التنكر له بالطبع.

منذ نهاية الحرب الأولى وحتى سنوات الخمسينيات لم يكن مفهوم (الحداثة)، بصفته الفلسفية والجمالية والمفهومية، مطروحًا صُراحًا فى الفن التشكيلي.. كان هاجس (التجديد) و(العصريّ) الغائمين وحدهما يشغلان النخب المتنوِّرة.. ولذلك طبعا

تمثال الملك فيصل الأول.. بغداد

صورة نادرة لتمثال الجنرال ستانلى مود

جماهير بغداد وهى تعتلى قاعدة تمثال الجنرال مود بعد أن حطمته

أسباب موضوعية لا يتوجب التقليل من شأنها.

تعريب المُسْتعَار

برز أواخر سنوات الستينيات وعيٌ توليفيّ تشكيليّ أكثر تعقيدًا يستهدف (تعريب المُستعار)، عبر العودة إلى الرموز المحلية والتاريخية العربية واستخدام الحرف العربى وأقواس العمارة الإسلامية (جواد سليم وشاكر حسن السعيد فى العراق مثلًا)، بل نفى فن الخط العربى لصالح لوحة القماش المسندية (صخب الحروفية النظرى فى أحسن الحالات، ونواياها التجارية القوية الخفية فى أسوأها).. لقد اعتبرت عودة كهذه خصوصية من خصوصيات الفن التشكيلى العربى الحديث، وهو حديث خرافة بكل بساطة كما حاولنا البرهان فى كتاب عن الموضوع عام ٢٠٠٣: "خرافية الخصوصية فى التشكيل العربى المعاصر" الذى استعادت موضوعه جريدة "أخبار الأدب" عام ٢٠٠٩ دون الإشارة إليه، بسبب ربما عدم الإطلاع عليه، لأن الحداثات فى الأقطار العربية من جهة أخرى مقطوعة الصلة اليوم عن بعضها فى عالم صار مُعَوْلَما، بل من دون نخاع جغرافي.. وهذه وجهة كوميدية سوداء أخرى من وجهات مشكلة الحداثة عربيًا فى سياق آخر.

من أكبر المفارقات هى أن الفن التشكيلى نشأ فى العالم العربى على الفور حديثًا، دون اجتياز مراحل وتطورات وانقلابات الفن الأوروبي.. لقد انهمك مباشرة مثلًا فى المنظر الطبيعى paysage، مهما تكن درجة ضعفه فى بدايات نشوء التصوير العربي، الذى لم يُخترع كنوع فنى فى أوروبا نفسها إلا فى فترة لاحقة من عصر النهضة.. بل انهمك به من دون أن يمتلك موقفًا متأملًا متأصلًا من الطبيعة، لأنه كان وما زال مقطوع الصلة عن أمهات الدراسات الفلسفية العربية الإسلامية، على الأقل، التى عالجتها مليًا.

ذهب الفن العربى فورًا إلى المنجزات التشكيلية الأوروبية الحديثة وبسرعة ماراثونية، غير متوفر لا على النية ولا الوقت لاجتياز المسافة التى قطعها الفن الأوروبى بدءًا من الفن البيزنطى فعصر النهضة فما تلاه حتى حركات بداية القرن العشرين الراديكالية.

لقد نشأ فنًا (حديثًا) منذ البدء مما سبّب ويسبب العديد من المفارقات المحلولة بأثمان باهظة، لا تقال إلا على استحياء.

نشأ حديثًا وليس دائمًا عن صلة رحم عضوية مباشرة مع أوروبا بل عبر وسائط أخر، فليس غريبًا أن يكون البعض من كبار الرسّامين الروّاد العراقيين مثلًا قد تلقّوا الحداثة من مراجع تركية، أو أن يكونوا هم أنفسهم من أصول تركية بشكل ما، أو وُلدوا - وللأمر مغزى فى ذلك الوقت - فى تركيا، ذلك أن عملية (تقليد الحداثة) على مستوى الفن التشكيلى لم تتم دائمًا من مصدرها الأوروبى بشكل مباشر، وإنما وصلت فى حالات عديدة من المصدر التركى الذى كان يسعى هو نفسه، قبل البلدان التى يهيمن عليها، إلى اللحاق، فى أيام مرض الإمبراطورية العثمانية، بتلك الحداثة العتيدة، ليس على الصعيد التشكيلى فحسب إنما غيره من الأصعدة مثل حركة تحرّر المرأة التى وصلت لمصر عن الطريق التركى عينه، ومن سيدات مصريات تأثرن بقوة بجمعيات تحرر المرأة المماثلة فى تركيا، هدى شعراوى (١٨٧٨ - ١٩٤٧م) مثلًا.

إن تشابه الاتجاهات والأساليب الفنية اليوم فى كل من العالم العربى وتركيا وإيران حتى وقت قريب، يُعزى إلى تشابه ظروف هذه البلدان وتشابك تاريخها ومصائر شعوبها، لكن أيضًا وبشكل خاص إلى مشكلة المرجعيات نفسها ومحاولة اللحاق بتحديث ما من دون مساهمة نظرية جذرية فى حركة الحداثة العالمية.

كان هذا الوعى التشكيلىّ الجديد يتقدّم، فى الحقيقة، بالتوازى مع حركات التحرّر من الاستعمار ومن الوعى السياسىّ القوميّ الذى نعرف أنه استعار أيضًا بعضًا من أهمّ حججه الأيديولوجية من الوعى القوميّ الأوروبيّ.

نحن هنا أمام الحلّ الثانى المُقترَح

لإشكالية الحداثة فى سياقها العربي، وهذه لم تنتج وتعيد إنتاج المأزق على الصعيد المعرفى والجمالى فحسب لكنها أنجزت أعمالاً تشكيلية مثيرة، بل طرحتْ بشكلٍ غير مباشر الأسئلة المريرة عن مقادير المساهمة العربية فى حركة الحداثة العالمية ومستوى الوعى بالمفهوم، رغم أن استخدام المفردة على كلِ لسان، فى هذا الوقت عينه، لم يكن موصولاً كالعادة بدرس فلسفى وتاريخى متفق عليه.. إن كلمة الرسّام جواد سليم العفوية بالغة الصدق والحرارة الإنسانية عام ١٩٥١ فى افتتاح المعرض الأول "لجماعة بغداد للفن الحديث" قد تمنحنا إشارات إضافية عن التباس العلاقة بين ممارسة (الفن) فى بلد عربى وهذه (الحداثة) المأمولة المشغول عليها بشغفٍ ما بعده من شغف من طرفه.. يقول:

((الفن الحديث هو فى الحقيقة فن العصر، والتعقيد فيه ناتج عن تعقيد العصر.. إنه يعبّر عن أشياء كثيرة: القلق، الخوف، التباينُ الهائل فى أكثر الأشياء، المجازر البشرية، وابتعاد الإنسان عن الله، ثم النظرة الجديدة إلى الأشياء بما أحدثته النظريات الجديدة فى علم النفس وباقى العلوم. خذوا مثلا صورة (كلب يعوى فى ليلة باردة)، وهى إحدى معروضات هذا المعرض.. تصوروا وحشة الليل ـ الظلام - البرد ثم صوت الكلب وهو يعوي: هذا موضوع حديث وحيّ يعيش معنا. ولكن كيف تعبِّر عن هذه الأشياء، تجعلها فى قالب فنى مؤثر؟ لا شك أنك تستعمل الألوان والخطوط. ومن المضحك أن ترسم ذلك المنظر فوتوغرافيًا. ترى هل تساءل أحدنا لماذا تُزجّج قبب المساجد بالأزرق؟ ذلك لأن المسجد روح علوية، ولا شيء كالزرقة يعبر عن ذلك. إن الفنان يتابع ما يجرى حوله ويعبِّر عنه بإخلاص، ولكن عليه أن يعرف كيف يحقق هذا التعبير)).

لن يختلف اثنان أن التعميمات سائدة فى هذا الخطاب، أن هناك هاجسًا وجوديًا دون أن نعرف من الفنان اهتمامًا فلسفيًا وجوديًا وتمظهرات له فى منجزه الإبداعي، وأن هناك اكتفاءً تعميميًا مقروءًا سابقًا ولاحقًا ألف مرة عن تعقيدات العصر، وثمة تحاش للخوض إلا بإشارات بعيدة فى معنى (مفهوم) الحديث والحداثة.

يقول جواد مثلًا أن صورة الكلب النابح فى ليلة مظلمة هو موضوع (حديث) يعيش معنا.. فى أى مكان، أى فضاء يا ترى يعيش معنا - نلاحظ صيغة الجمع - ليمنحنا الإحساس المُفترَض بقلق الحداثة، نحن القاطنين فى مدن ما زالت أريافًا أى ما زالت أصوات الكلاب فيها مألوفة للغاية.

إنه يتحدّث فى الغالب عن (نباح كلب فى مدينة كونكريتية حديثة) هى وحدها ما يمكن أن تثير فينا هواجسَ قلق عميقة كالتى يتحدّث عنها جواد سليم.. سيكون الاستطراد مملًا لو أننا تتبعنا طوبوغرافيًا مدينة بغداد فى بداية سنوات الخمسينيات ورأينا أنها ما زالت قرية كبيرة ببساتين عذراء طالما استعيدت فى أعمال فنانى تلك السنوات، ولم تغدُ بعد مدينة حقيقة جديرة بنباح سيثير تداعيات من ذاك القبيل.

ها هنًا بعض (أوهام الحداثة) التى ما زالت مطروحة بصيغ افتراضية شتى فى الثقافة العربية: إننا نُتخيُّل مدناً ضاجّة كونكريتية غير موجودة أو لم تكن موجودة فى العالم العربى ونفترض أن فعلًا من طبيعة وجوديةٍ جديدة يتمّ فيها، فعلًا حديثًا.. هذه المدينية شرط أولى للحداثة، وهو شرط لم يكن موجودًا على الدوام أو أبدًا.

إن قراءة صاحية لنص سليم، من زاوية إدراكه للحداثة، ليست لصالح مؤلفه الموهوب والمسكون بقلق الإبداع من دون شك، فهو ببساطة، كما يوضح النصّ، لم يكن يمتلك موضوعيًا تصورات أكثر دقة عن الموضوع.

توطّن الالتباس

منذ سنوات السبعينيات اللاحقة ومع تسارع وتيرة التعليم والترجمة والرغبة بالتدقيق من جهة، ومع تفشّى المشكلات وفشل الأيديولوجيات وصعود المجتمع الاستهلاكى بطبيعته العربية من جهة أخرى، لدينا الانطباع أن مفهوم الحداثة صار (بداهة) وقع تعميمها ثقافيًا، كأنّ الإجماع واقع عليها من دون حدوث ذلك بالفعل.

لتصير مفارقة الحداثة مثالًا على الالتباس والاستخدام المرتبك للمصطلحات ومعانيها، حيث قلة قليلة من النخب من يدقق فى المفهوم دومًا حسب مرجعياته وقراءاته، وكثرة كثيرة تستخدمه بطريقة مشوَّشة، وقد استخدم على نطاق واسع رديفًا للتحديث التقنيّ، يستوى بذلك إدخال الأجهزة الإلكترونية فى الحياة اليومية وإدخال مفهوم التنصيبة Instalation فى الفن التشكيليّ.

أضف لذلك أن التقنية الحديثة نفسها قد استخدمت على طول وعرض العالم العربى بطريقة ضد- حداثية: سحرية مرات، أو موضوعة فى خدمة قيم اجتماعية وأخلاقية تقليدية.

لا شك بأننا يمكن اللحظة أن نعدّد منجزات باهرة لفنانين عرب معاصرين التقوا وفحصوا المفهوم من وجهات مختلفة.. بعضهم يشتغل فى أوروبا نفسها ليصير بالتالى فى مواجَهة إجبارية حاسمة وتدقيق مع جُلّ المفاهيم الجمالية والتشكيلية وغيرها.

لكن هؤلاء جميعًا، فى داخل بلدانهم أو خارجها، ليسوا كل الثقافة العربية بل نخبة صغيرة فيها. الثقافة العربية، كما نزعم، مختلفة حول المفهوم وتراه بوجوه عدة، مُلتبِسة أو متناقضة أو متعايشة بطريقة تلفيقية.

إنَ الفرضية التى نتبناها إذن بشأن أصل التباس مفهوم الحداثة تقع جوهريًا فى التفريق بين (المثقفين العرب) و(الثقافة العربية).

ثقافة عربية أم أفرادٌ مثقفون؟

ثمة فارق بين المثقفين العرب حاملى لواء الحداثة، وهى الأقلية المتوهجة المخذولة، وبين الثقافة العربية، الأغلبية الساحقة.. ثمة مسافة بين (المثقفين) و(الثقافة) مسافة كبيرة.

لنقلْ فى البدء إن المفردة (ثقافة) مشحونة عمومًا فى لاوعينا بمعنى عالٍ ومشرق.. لذا يتوجّب اقتراح تعريف لمفهوم الثقافة لكى نرى فيما إذا توجد ثقافة فى سياق تلك الدالة الإيجابية للمفردة أم يوجد - فى الحقيقة - مثقفون أفرادٌ لا يؤسسون بالضرورة لحالةٍ ثقافية عالية عامّة.

حَسبَ التعريف الذى تقدّمه منظمة اليونسكو فإن الثقافة بمعناها العريض تُعتبر: "مجموع السمات المتميّزة، روحيًا وماديًا وفكريًا وعاطفيًا التى تسمُ بميسمها مجتمعًا أو فئة اجتماعية.. سوى الفنون والآداب، تنطوى الثقافة على نمط الحياة والقوانين الأساسية للكائن البشرى وأنظمة القيم والتقاليد والمعتقدات".. ويتنبَّه تعريف اليونسكو إلى أن ما نسميه (المجموع) يشير بداهةً فى (نظرية المجموع) إلى تشكيلة الحاجيات المسمّاة بالعناصر.

وبعبارة أخرى فإن هذا التحديد للثقافة الذى يَعتبر الآداب والفنون مجرّد عنصرين

من بين عناصر تأسيسية كثيرة أخرى لها، يدفع للتأمل فيها على اعتبارها فى المقام الأول نمطًا للعيش وأنساقًا للقيم والتقاليد والمعتقدات. وهذه كلها تشتغل صُراحًا على نطاق عريض فى جُلّ مفاصل الحياة الاجتماعية وغيرها، بينما لا تشتغل الآداب والفنون إلا فى نطاق النخب الضيقة.

على المستوى العراقى المأخوذ هنا مثالًا للبلدان العربية الأخرى، لن يختلف اثنان، كما نأمل، بأن أنساق الحياة والمعتقدات والقيم ما زالت تنهل الكثير من مصادر عفا عليها الزمن: القبيلة على سبيل المثال الواضح، وقيمها الروحية وسبل تدخلاتها القوية فى الحياة الشخصية والقانونية للأفراد. يقدِّم الشعر الشعبى العراقي، المنتشر والمحبوب، أمثلة ونماذج جديدة بارزة، لجهة استناده إلى معايير الماضى تعبيرًا ومفاهيمَ.

هذه المعايير هى الاسم الآخر للثقافة العراقية ضمن تحديد اليونسكو أعلاه للثقافة فى الأقل.. لا تبرز هذه المعايير بوضوح كاف فى بعض الممارسات الثقافية رغم أنها تتدخلُ أحيانًا كثيرة حتى فى عمل النخب المُنتجة للآداب والفنون عالية المستوى، بصيغٍ معقدة ومقنّعة.

على المستوى التاريخى اصطدمت النخبُ الأدبية نفسها مع (الثقافة العراقية)، وأحدث ارتطامها دويًّا هائلًا. فلم يكن الجواهرى سوى شاعر متمرّد بارز على (ثقافة) مدينته النجف عانى ما عانى منها.

كما أن النقد والتجريح والسخرية التى تعرَّض لها معظم رواد الشعر الحديث فى العراق، بدءًا من روفائيل بطي، ليس سوى تمظهر من تمظهرات اصطدام (الثقافة) العراقية بالتجديد الشعرى الذى حاولته، بجرأة، النخب المُتعلِّمَة والمُتنوِّرة.

ويمكن وضع الإعجاب الجماهيرى الذى حازه برنامجٌ شهير للغوى مصطفى جواد فى نطاق الطرفة التى تستمتع بها (الثقافة) أكثر مما إلى المعرفة الحقّ بمنجزات (مثقفٍ) من أبنائها.

هذه محض أمثلة لا يسَعُ المقام لإيراد المزيد منها.. وقد يكون تاريخ (الثقافة) الحديث برمته فى البلد شاهدًا على الفرضية.. من نافلة القول التذكير أن (الثقافة) العراقية لا تستمدّ نسغها الراهن، إلا على نحو صعبٍ، من تاريخ الحضارات الرافدينية، مثلما لا تستمد الثقافة المصرية الحالية من الحضارة الفرعونية.

بين التجمّعات والجمعيات والصالونات الأدبية المتنوّرة التى طلعت فى بغداد والنجف والموصل والبصرة وبين (ثقافة) الشرائح العريضة كانت توجد أشواط بعيدة.. من البداهة أن نتذكر أن البلد شهد صعود أسماء كبيرة، فلنطلق عليها الآن اسم (المثقفين)، فى كل حقل: الحبوبي، الكرملي، الرصافي، الزهاوي، كوركيس عواد، يعقوب سركيس، طه باقر، أحمد سوسة، عبد الجبار عبد الله، بدر شاكر السياب، عائلة الملائكة، عزيز علي، مير بصري، محمد بهجت الأثري، محمد شكرى الآلوسي، جلال الحنفي، جواد سليم، محمد مكية، شاكر حسن السعيد، مجيد خدوري، سليم طه التكريتي، على الوردي، شاكر مصطفى سليم، فيصل السامر.... إلخ.

فى يومنا الحالى أيضًا ثمة جمهرة من المثقفين البارعين فى كل حقل، لكن من البداهة نفسها أن يكون هؤلاء (المثقفون) على مسافة معتبرة مع (ثقافة) الشرائح الموصوفة، وكان بعضهم مرفوضًا أو غير مفهوم، ومنهم من لم يُقبَل ثقافيًا إلا بعد وقت طويل، والبعض الآخر لن يُقبل أو يكرّم إلا بعد وقت آخر، الأمر الذى يسمح بالحديث بالأحرى عن "مثقفين عراقيين" كبار أكثر من الكلام عن (الثقافة العراقية) بالصفة الممنوحة للكثير من سمات المجتمع العراقى الروحية والمادية والفكرية والعاطفية المُتنازَع على طبيعتها العميقة. واستطرادًا يمكن الحديث عن (مثقفين عرب كبار) أكثر من (الثقافة العربية) فى السياق نفسه.

فى اللحظة الراهنة، فإن جميع أشكال الفساد والرشوة والاقتتال والخصومات السياسية والأدبية والألقاب والكثير من الشعائر والمفردات المستخدَمة يوميًا والتقاليد الأدبية وأساليب السجال والتقسيمات العشرية للأجيال وتزوير الوثائق الجامعية والنميمة

تمثال ستانلى مود الذى احتل العراق وكان موقعه أمام بوابة السفارة البريطانية.. بغداد

آراء

والغيرة والنزعة الإبكائية فى الغناء وتدمير الممتلكات العامة ولهجة بعض الفضائيات والنزوع العاطفى المتطرف سلبًا أو إيجابًا، ومشكلات كرة القدم...إلخ - وهذه كلها إرثٌ له امتدادات ثقافية فى مكان ما من الذاكرة الاجتماعية وليس وليد اللحظة فقط كما يُقال لنا عادة - تعزز من وجود ثقافة عراقية ذات سمات روحية ومادية وفكرية وعاطفية، بالمعنى الممنوح لمفردة الثقافة.

لا ننسى الوجه المشرق من المسألة لأننا جميعًا نعرفه وننهل أيضًا منه، فليست الصورة بالعتمة التى قد نتصوّرها، فمن الثقافة العراقية أيضًا القدرة الروحية على تحمل الكوارث وكرم الروح وسخاء اليد وإنتاج الشعر العميق والشدو بألحان تمس شغاف الروح والحذاقة والأريحية والإلماحية ومواصلة صعود الجبل مثل سيزيف وتحويل الألم إلى أثر إبداعى والتجارة والاستمتاع بالطبيعة ومتابعة المنهج الديكارتى على نحو عفويّ وخصال التعايش والجيرة والحيرة والوضوح وعدم الرضوخ للحاكم المستبدّ، ومليون فضيلة أخرى.

مما لا شك فيه وجود واحات كبيرة مضيئة فى الجسد الاجتماعى للثقافة العراقية لم تكفّ عن التعبير عن نفسها فى المائة سنة الماضية، رغم الانقطاعات فى تطور المجتمع وسيادة الاستبداد والعسكرة والتخريب المنهجيّ.. واحاتٌ ومنابع رفيعة لم تستطع بعد تشكيل ثقافةٍ بالمعنى المقصود واللاوعى المأمول عادة من الكلمة.. ما أصعب قبول هذا الاستنتاج لو كان صحيحًا.

ينطبق الاستنتاج المعروض عن الثقافة العراقية على أى ثقافة محلية أخرى بإبدال الأسماء والتواريخ والوقائع: ثمة على الدوام مفارَقة وتعارُض بين بعض (المثقفين العرب)، نخب الحداثة، و(الثقافة العربية) العريضة التى لا تمنح الحداثة كبير بال، بل للتحديث.

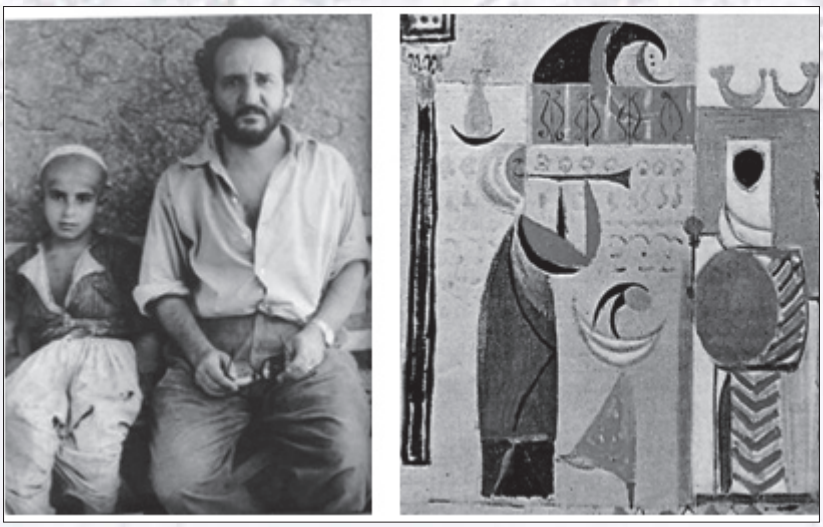
مما لا شك فيه أن مؤلف هذه الورقة يزعم أن المفهوم نفسه، الحداثة، مُصاب منذ البدء بالالتباس، أى أنه يصيب مستخدميه بالضرر البالغ، ويدعو إلى إعادة فحص المفهوم على نطاق ثقافى واسع النطاق، لذا لا يريد هذا المؤلف، لذاك السبب الجذري، تقديم رؤية له هنا، لأنها كما خبرنا جميعًا قد لا تكون موضع اتفاق لأنها لم تكن البتة موضع اتفاق.. صحيح أن "ليس هناك قواعد للحداثة، كما يقول بودريار، لكن فقط وجهات لها"، لكن صحيح أيضًا أن القطع الواضح الصريح، الواعي، مع (أشياء) معينة واضحة وصريحة تنتمى إلى قيم الماضى هى فكرة قد تكون تأسيسية ويمكن الاتفاق عليها بشأن حداثة ما.. وهو ما لم يقع لدينا بشكل واضح وصريح إلا فيما ندر. نقول مع (قيم الماضي) وليس الماضي.

هذا الضباب الذى يحيط بالمصطلح ذو نتائج وخيمة، فى يقيننا، حتى أنه بالإمكان التساؤل عن الدرجات التى تختلف اليوم بها حداثتنا (وليست حداثات النخب الجامعية والفكرية المطرودة منذ بداية القرن عن صنع الحداثة، خذ الشيخ عبد الرازق فى مصر مثالًا) عن الفكر الذى يحكم الرحّالة المذكورين.

إذا لم يكن فى الأمر تعسُّف، فإننا نجد أن درجة الاختلاف، سوسيولوجيًا، لا قيمة لها، خاصة بالغياب النسبى الحالى لجاميع الفن الحديث ومتاحفه فى العالم العربى التى هى دوالٌ على ما لا نستطيع تطوير الكلام به هنا. نستعير المفهومات الجمالية ونستهلكها من دون مساهمات تُذكر كما نستعير ونستهلك بنطلونات الجينز والثلاجات والفيديو كليبات ومكينات الخياطة.. ثمة سجال تشكيلى من طرف واحد لا بد أن أحد أطرافه يقوم، ببساطة، بدور المريد.

ليس غريبًا بعد ذلك أن نستخلص أن شرائح واسعة من الفنانين العرب اليوم، حتى لو زعم بعضهم أنهم من النخب (لأن الزعم وحده لا يكفي)، يبدون منبهرين بحداثة غائمة الملامح وأنهم (حداثيون) تشكيليًا على المستوى التقني، غير أنهم لا يبدون حداثيين على المستوى الموسيقى مثلا أو الشعري، فهم ينجزون أعمالًا ويقدمون أكبر التبريرات النظرية لما بعد الحداثية، ويقرأون بسهولة العزلة الوجودية لرجل فرنسيس باكون Francis Bacon المرسوم فى سجنه الوجودي، لكنهم لا يستطيعون دائمًا استساغة قصيدة حديثة تقدم تصوّرًا مماثلًا لكائن مماثل لشخصية باكون لكن مقدَّمًا بالكلام، أو أنهم يفضلون أغانى الأعراس الشعبية على فن الأوبرا مثلًا، إذا لم نتكلم عن مواقفهم بصدد وضع المرأة والتعامل مع المقدّس ومفهوم الزمن وفكرة الوجود وما إلى ذلك من الأمور التى يشكل الموقف منها هى ذاتها وغيرها جوهر القطيعة مع ما يسمّى بشكل جد سريع بالحداثة، القطع الضرورى مع أشباح الماضي. قلنا (أشباح الماضي) وليس شيئًا آخر، مثلما قلنا قبل قليل (قيم الماضي) وليس الماضى نفسه.

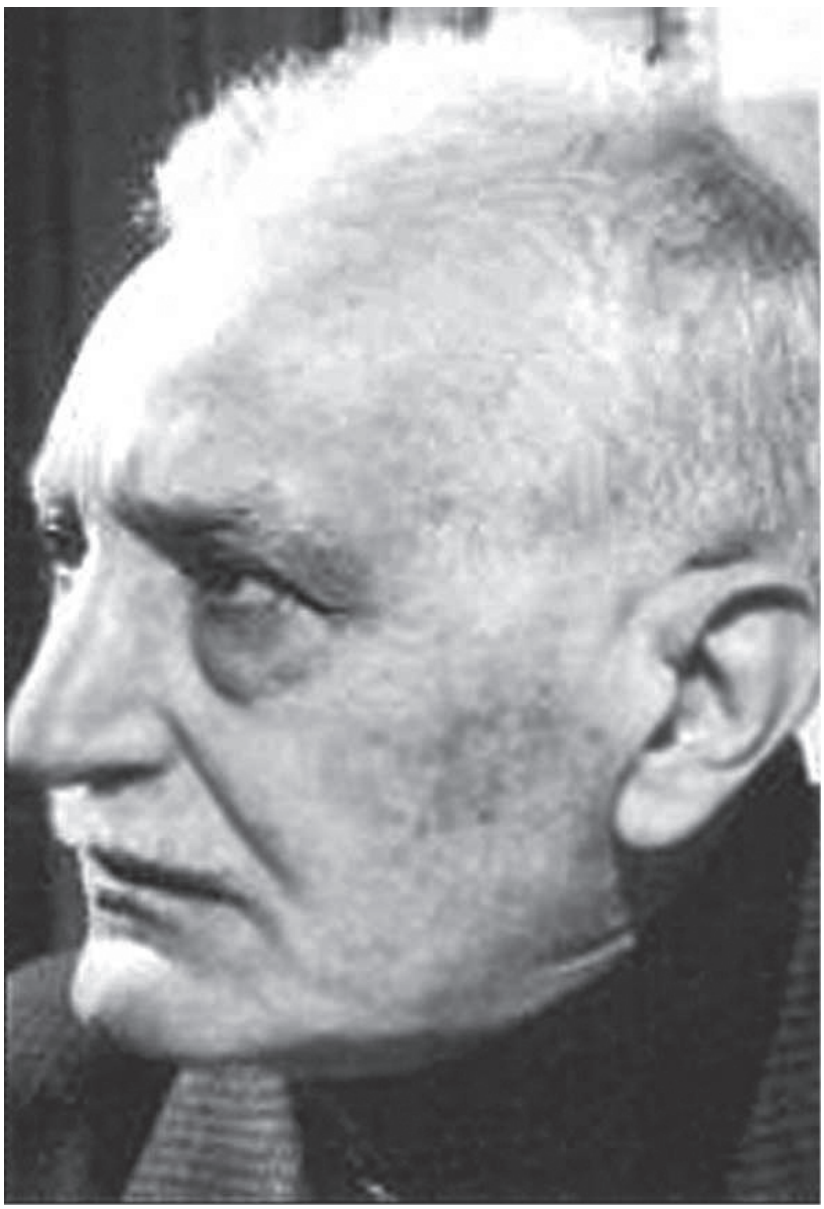
خشية الالتباس علينا التنبيه أن بعض الأفكار المطروحة هنا قد سجّلناها على عجالة فى مناسبات وملاحظات مكتوبة فى أمكنة أخرى، وها نحن نطوِّرها خصوصًا لهذا المنبر.



أحد أعمال جواد سليم — جواد سليم

العقّــاد الشـــــاعر

د. زكى نجيب محمود



(١) البصر الموحى إلى البصيرة، الحس المحرِّك لقوة الخيال المحدود الذى ينتهى إلى اللا محدود ـ ذلك هو شعر "العقّاد"، بل ذلك هو الشعر العظيم كائنًا من كان صاحبه.

إن للشاعر – كما لسائر عباد الله – عينًا ترى، وأذنًا تسمع، لكن الشاعر – دون سائر عباد الله – ينتقل من المرئى والمسموع إلى رحاب نفسه، ليجد هناك وراء ذلك المحسوس الجزئى المقيد بزمانه ومكانه، عالمًا من صور أبدية خالدة، لا تقتصر حقائقها على زمان بعينه ومكان بعينه، وهكذا يفعل العالم، لولا أن العالم يستخلص تلك الصور هياكل من علاقات مجردة، وأما الشاعر فيقدمها عامرة بالمضمون والفحوى، فتصبح بالنسبة إلى وقائع الحياة الجارية بمثابة النموذج من تطبيقاته، فالأول ثابت، والثانية عابرة تجيء وتذهب، ومن هنا كان الشعر هو الذى يضفى على وقائع الحياة معناها، لأنه يطويها تحت نماذجها التى تفسرها وتفصح عن كوامنها، فلئن قيل إن الشاعر الحق مصور الحياة، فليس التصوير المقصود هنا هو تصوير المرآة للواقف أمامها، بل هو تصوير المثال الثابت للجزئية الطارئة، فالأول يفسر الثانية ويوضحها ولولاه لظلت الجزئية العابرة واقعة صماء خرساء لا تجد اللسان الذى يعبر عما انطوى فى دخيلتها، ولعل هذا ما أراده "العقاد" حين قال:

والشعر ألسنة تفضى الحياة بها
إلى الحياة بما يطويه كتمانُ
لولا القريض لكانت وهى فاتنةٌ
خرساء ليس لها بالقول تبيانُ
ما دام فى الكون ركنٌ للحياة يُرى
ففى صحائفه للشعر ديوانُ

فالشاعر حلقة وسطى بين عالم المعانى الخالدة من ناحية، وعالم الحياة الجارية العابرة من ناحية أخرى، ينظر إلى أعلى ليكتسب الصور فى أبديتها ودوامها، وينظر إلى أسفل ليرى تيار الحياة الواقعة كما يجري، فيرد المادة هنا إلى الصورة هناك، وإلا للبث مادة الحياة الجارية حادثات تتصاحب أو تتعاقب بلا معنى ولا مغزى، فلئن كان لا بد للشاعر من عالم أعلى يستمد منه صوره الثابتة، فكذلك لا بد لسائر الناس من شاعر يرد لهم أحداث حياتهم الواقعة إلى صورها التى تكسبها معناها، يقول "العقاد":

والشعر من نفس الرحمن مقتبسٌ
والشاعر الفذُّ بين الناس رحمنٌ

وبهذا المقياس ننظر إلى شعر "العقاد". افتح الجزء الأول من ديوان "العقاد"، واقرأ أول قصيدة منه وعنوانها "فرضة البحر" (الميناء)، وإنما اخترت لك أول قصيدة من أول ديوان للشاعر، حتى لا يكون اختيارنا متحيزًا ولا متعمدًا، فأول لقطة حسية يلقطها الشاعر ببصره هى المنار يظهر ضوءه ويختفي، فيدخل الشاعر بهذه اللقطة الحسية الجزئية المحدودة بمكانها وزمانها، يدخل بها إلى طوية نفسه فيجد أن الضوء المرئى لا يغنى عن هداية الفكر شيئًا فإن تراكمت على النفس شبهاتها وأشجانها فموئلها هو لمع الأفكار لا لمعات الضياء؛ فأمامك فى القصيدة صورتان متشابهتان: إحداهما خارجية والأخرى داخلية. فظلمات البحر فى الخارج يقابلها شبهات النفس وأشجانها فى الداخل، ولمعات المنار فى الخارج يقابلها لمع الأفكار فى الداخل، وانطلاق الضوء على جوانب اليمِّ بلا حدود تحدُّه ولا قيود تقيده يقابله انطلاق العقل حرًا نافذًا... صورتان متشابهتان أما إحداهما فمن الواقع المحدود، وأما أخراهما فمن المطلق اللامحدود. لكن الصورة الأولى تظل حادثة طبيعية كأية حادثة أخرى فى الطبيعة حتى تسعفها الصورة الثانية فتضفى عليها المعنى:

قطب السفين وقبلة الربّاني
يا ليت نورك نافعٌ وجداني
يزجى منارك بالضياء كأنه
أرِقٌ يقلِّب مقلتيْ ولهانِ
وعلى الخضم مطارحٌ من ومضه
تسرى مدلَّهةً بغير عنانِ
كمطارح الأفكار فى لجج على
لجج من الشبهات والأشجان
تخفى وتظهر وهى فى ظلمائها
باب النجاة وموئل الحيرانِ

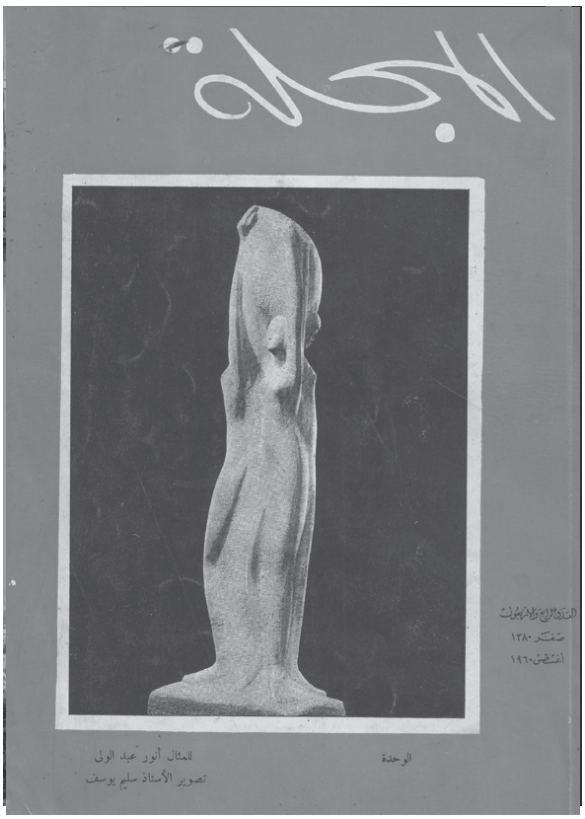
واللقطة الحسية الثانية التى يلقطها الشاعر ببصره هى الحركة التى تعجُّ بها الميناء من راحلين وقادمين، فيدخل الشاعر إلى طوية نفسه مرةً ثانية، ليرى صميم الحياة أضدادًا متجاورة: فبرٌ وبحر، وشرقٌ وغرب، وراحلٌ وقادم، ومغتربٌ عن الوطن وعائد، ولغاتٌ مختلفات وألوانٌ متباينة:

فيها التقى برٌ وبحرٌ واستوى
شرقٌ وغربٌ ليس يستويانِ
بسطت ذراعيها تودع راحلا
عنها وتحفل بالنزيل الداني
زمرٌ توافت للفراق فقاصدٌ
وطنًا، ومغتربٌ عن الأوطانِ
متجاورى الأجساد مفترقى الهوى
متباينى اللهجات والألوانِ
فانظر إلى تلك الوجوه فإنها
شتّى ديار جمعت بمكانِ

ويعود الشاعر إلى المرئى المحسوس مرةً ثالثة، فيرى الميناء ناتئةً بصخرها وسط الموج، ومرة ثالثة يدخل بالصورة المرئية إلى طوية نفسه ليرى النموذج العقلى فى صورة الحصن الحصين، أو فى صورة الطود الراسخ أو فى صورة البطل الصنديد الذى لا تنال منه الزوابع والزعازع مهما اشتد بطشها ومكرت بحيلتها، فلتعنف هجمات الأعداء لكن الحصن ثابت، ولتهبَّ الريح عاتية لكن الطود راسخ، وليمكر الماكرون وليخدع الخادعون لكن البطل مطمئن النفس رابط الجأش:

فى فرضة متقاصر عن متنها
موجٌ أشمُّ أحمُّ ليس بوانِ
موجٌ يطيف بها وقَدْرَانَ الكرى
فيها طوافَ الضيغم الغرثان
ألقت مراسيها السفائن عندها
وتحصّنت منها بدار أمان
فكأن ضوء منارها نار القِرى

لو كان يبعث ميت النيران
واقرأ القصيدة مرة ثانية على ضوء جديد، اقرأها على أن "العقاد" يتحدث عن نفسه لا عن الميناء،



تجد شخصية الشاعر قد ارتسمت أمامك بخصائصها المميزة، فهذا رجل قوى البناء، متين الأخلاق، ماضى العزيمة ينهض وسط الشدائد كالطود الأشم تكتنفه فى دنيا الفكر مشكلات، فينفذ فيها بشعاع العقل حتى يهتدى ويهدي. فكم من سفينة عقلية جرفها الطوفان فكان لها الجودىّ الأمين! وكم من شاردة فى الفكر، وكم من واردة أسلست له القيادة واطمأنت عنده فى موضع مستقر آمن! وكم تتنوع الأفكار والثقافات فى رأس الشاعر ثم تتوحد وتتكامل فى شخصه الفريد، كما تتنوع الأحياء والأشياء فى الميناء، ثم توحدها معًا وحدة الميناء!... هكذا ترى الشاعر ينظر إلى الأشياء كما ينظر إليها سائر الناس، لكنه دونهم يجوب بالمرئى فى آفاق الفكر والخيال حتى يجلوه ويجلو نفسه فى آن معًا.

ونسوق مثلًا آخر نبين به كيف يختار الشاعر من محسوساته ما يوحى بمعان خالدة، فاقرأ معى قصيدة "العقاب الهرِم" تجدها مثلًا واضحًا لما أسلفناه لك من سمات "العقاد"، فاللقطة الحسية هنا هى عُقَاب زالت عنه قوة شبابه فجثم على الأرض عاجزًا عن النهوض والتحويم فى أقطار السماء كما كان يفعل إبّان عنفوانه، ويتلفت الشاعر حوله فإذا صرصورٌ ناشط بوثباته، وإذا طائر القطا يصيح؛ أما شيخ الطيور فقد حطمته السنون ولم يعد له من حياته إلا الحطام، لكن واعجبًا لعينيه الواهمتين ما زالتا ترهبان بغاث الطير فتفرُّ هاربة لا تقوى على مجرد النظر إلى صاحب السطوة حتى بعد أن زالت عنه سطوته.

هذه هى الصورة المرئية المحسوسة، يرسمها الشاعر بتفصيلاتها رسمًا يوحى للقارئ أشد إيحاء بالصورة الخالدة المتكررة فى شتى الكائنات وعلى مر العصور: صورة المجد المخوف المهيب المرهوب الجناب، تذهب مع الأيام قوتّه المادية لكن تبقى له آثار الهيبة الماضية يخشع لها الرائى راضيًا أو كارهًا، فانظر إلى آثار معبد قديم زالت عنه قوة العقيدة فهل يسعك أن ترى أطلال المجد ولا تخشع لها؟. أو انظر إلى صاحب الجاه القوى ذهب عنه الجاه، أو إلى الليث حبيسًا وراء القضبان، أو إلى أمة ضعفت بعد قوة، أو إلى ما شئت من أصحاب

العقاد

الجبروت تذهب عنهم علائم الجبروت كلها وظواهره كلها، لكن شيئًا عجيبًا ملغزًا يظل فيهم باقيًا ينتزع احترام الرائى انتزاعًا.

وها هى ذى قصيدة "العُقاب الهَرِم" فطالع فى هذه القصيدة المنظر المحسوس بتفصيلاته ومقارناته، ثم تعقب إيحاءه فى نفسك، فإن وجدت أنك قد انتقلت مع الشاعر من عالم الحس المحدود إلى عالم المطلق اللامحدود، وإن وجدت شواهد التاريخ وشواهد خبرتك فى الحياة قد تقاطرت إلى ذهنك بفعل الصورة المحسوسة التى طالعتها فى القصيدة فاعلم أنك إزاء شعر عظيم:

يهمُّ ويعييه النهوض فيجثمُ
ويعزم إلا ريشه ليس يعزمُ
لقد رنّق الصرصور وهو على الثرى
مكبٌّ، وقد صاح القطا وهو أبكمُ
يلملم حدباء القدامى كأنها
أضالع فى أرماسها تتهشمُ
ويثقله حمل الجناحين بعد ما
أقلّاه وهو الكاسر المتقحِّم
جناحين لو طارا لنصَّت فدوَّمت
شماريخ رضوى واستقل يلملمِ
ويلحظ أقطار السماء كأنه
رجيم على عهد السموات يندم
ويغمض أحيانًا: فهل أبصر الردى
مقضًّا عليه أم بماضيه يحلمُ
إذا أدفأته الشمس أغفى وربما
توهمها صيدًا له وهو هيثمُ
لعينيك يا شيخ الطيور مهابةٌ
يفر بغاث الطير عنها ويُهزمُ
وما عجزت عنك الغداة وإنما
لكل شباب هيبةٌ حين يهرمُ

وقفة الشاعر هنا أمام العُقاب المحطم المهدود شبيهةٌ فى جوهرها بوقفة الشاعر القديم أمام الطلول، فالقالب الشعورى واحد فى الحالتين، أما مضمون الخبرة الحسية فيختلف باختلاف الخبرة عند الشاعرين، ووحدة الصورة مع اختلاف المضمون، تبين أين تكون الصلة بين مراحل الشعر قديمه وحديثه وأين يكون تفرد الشعراء الأفراد.

(٢) شعر "العقاد" أقرب شيء إلى فن العمارة والنحت، فالقصيدة الكبرى من قصائده أقرب إلى هرم الجيزة أو معبد الكرنك أو مسجد السلطان حسن، منها إلى الزهرة والعصفور وجدول الماء، القصيدة الكبرى من قصائده أقرب إلى تمثال رمسيس منها إلى الإناء الخزفى الرقيق أو إلى غلالة شفافة من حرير، فلو عرفت أن مصر قد تميزت فى عالم الفن طوال عصور التاريخ بالنحت والعمارة، عرفت أن فى شعر "العقاد" الصلب القوى المتين جامدًا يتصل اتصالًا مباشرًا بجذور الفن الأصيل فى هذا البلد.

القصيدة عند "العقاد" بناء من الصوَّان، والقلم فى يده هو إزميل النحات، إنه لا يصوغ قطعة من العجين اللين، ولا يقيم بناءً من الطين الطرى المطواع، فلا الفكرة عنده قريبة المنال، ولا المادة سهلة التشكيل. القصيدة عنده هى المسلَّة القديمة قدَّت من حجر الجرانيت لترسخ فى الأرض وترتفع إلى السماء، فها هنا العمق والسموق معًا، إنك لا تلهو بالمسلَّة، تحركها بين أناملك كما تحرك القصبة النحيلة، بل تقف إلى جانبها متنبه الحواس، مرهف الأعصاب،

مشدود العضلات، رافع الرأس فى طموح. فمن أراد أن يقرأ الشعر وهو ملقى على ظهره فى استرخاء العابث اللاهي، فليس شعر "العقاد" شعره، أما من يدخل ديوان الشعر دخوله معبدًا رفيع العمد متين الجدران، كل شيء فيه يدعو إلى التمهل والتأنى والتأمل، ويظل يخرج فيه من محراب ليدخل محرابًا، وينتقل فيه من تمثال هنا إلى نقش هناك، حتى إذا ما فرغ من تأمل أجزائه جزءًا جزءًا، أدرك فى النهاية أنه معبد واحد تتآزر تفصيلاته وتتعاون نحوته ونقوشه ورموزه؛ أقول إن من أراد قراءة القصيدة من الشعر مثل هذه القراءة فديوان "العقاد" ديوانه.

واقرأ معى قصيدته "أنس الوجود" – وهى من أولى قصائد الجزء الأول من ديوانه، تجدك إزاء بناءين، بناء منهما يضاهى البناء؛ فالمعبد من ناحية، والقصيدة من ناحية أخرى؛ فيهما صلابة، وفيهما ثبات، وفيهما جلال.

"أنس الوجود" معبد قديم بالقرب من أسوان، وشاعرنا الأسوانى إذ يدنو من هذا الأثر العظيم، يبدأ بتوجيه الخطاب إلى التماثيل المنحوتة فى البناء كأنما هو يبدأ بتحيَّتها، فيقول عنها فى هدوء المتأمل المتعمق: إنها هى الصورة الصغرى التى تبلورت فيها حقيقة مصر الكبرى. وأحسب أن الشاعر عندئذ كان يستعرض لنفسه حقائق الوجود الكبرى، كيف تتمثل فى حقائقه الصغرى، فالذرَّة الصغيرة هى فى تكوينها صورة الكون الكبير فى تكوينه، والفرد الواحد من الإنسان بجسمه وعقله هو الصورة الصغرى للكون العظيم بمادته وروحه، وحبَّة القمح الواحدة هى فى جوهرها شجرة القمح بكل ما لها من خصائص ومقومات، وعلى هذا المنوال نفسه تتمثل مصر الكبرى فى هذه التفاصيل الصغرى فحسبك أن تتأمل خصائص هذه التماثيل لتنتهى منها إلى خصائص الوطن الكبير، أو أن تحلل خصائص الوطن الكبير لتعلم منها خصائص هذه التماثيل، ولكن هذه التماثيل الصغيرة الدالة على أمها الكبرى – مصر – هى صغيرة فى الحيِّز المكانى وحده، أما من حيث القيمة فهى الآية الكبرى التى لو سُئلت مصر: ما آيتك؟ أجابت: آيتى هى هذه التماثيل التى تجمعت فيها الطاقة الفنية كلها، والطاقة الدينية كلها، وما أنا إلا دين وفن.

لو تصورنا الوطن الكبير إنسانًا واحدًا حيًّا، كانت هذه التماثيل على جبينه بمثابة الطلَّسم الواقى له من شر المعتدين والحاسدين، لأنها ليست حجرًا وكفى، ولا هى فنٌ وكفى، ولا هى دينٌ وكفى، بل إن فيها لسحرًا تدركه الروح ولا تراه الأبصار:

تماثيل مصر أنت صورتها الصغرى
وطلَّسمها الواقى وآيتها الكبرى

إن شاعرنا ما يزال واقفًا أمام التماثيل، يشخص إليها ببصره، ثم يسبح سبحات من الفكر والخيال فها هى ذى تماثيل حجرية قُدَّت على صورة البشر أفيكون الأصل خيراً من صورته الحجرية؟ كلا، فليس ذلك هو الحق دائمًا، فمعجزة الفن حتى وهو يحاكى الطبيعة هى أن المحاكاة تفوق أصلها، فهى أغزر معنًى وأبقى على الدهر حياة، فكم من رجل يجيء إلى الحياة ويذهب وكأنه الظل يظهر ويختفى فلا جدوى ولا أثر، ولا حاضر ولا ماض. أما التمثال الفنى فهو حاضر وماض، هو صناعة قائمة مشهودة، وذكرى تُعيد مجدَ الغابرين، هو حياة موصولة لا تنقطع ولا تزول:

حياتك أجْدَى من رجال كأنهم
تماثيل لا تُحيى الصناعة والذكرى

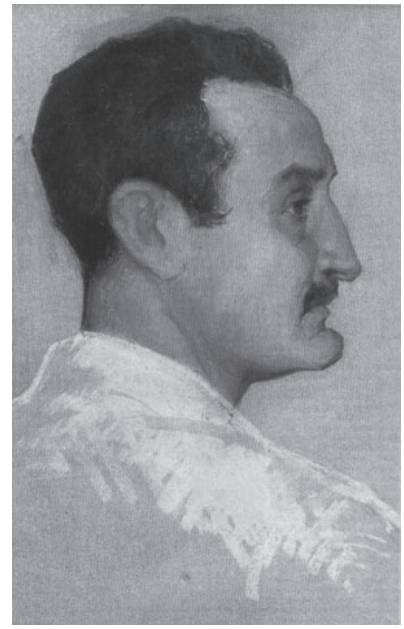
ويفرُغ الشاعر من تحيته هذه ويدور ببصره فى المحيط المكانى كله، فقد انتحى المعبد من أرض الوطن بقعة قصيَّة كأنه الراهب يلوذ بصومعته البعيدة المنعزلة عن ضجة الحياة الزائلة وصخبها، فالعزلة المكتفية بذاتها، سمة تميز الشخصية الفذة الفريدة المعتدة بكيانها، لأنه إذا عزَّ القرين تعذرت الصحبة التى تصون للممتاز امتيازه، وقد اختار راهبنا – أنس الوجود – ذلك المكان القصيّ صومعة له ليصمد هناك صمود الجبال المحيطة به: ثم ليحيا مع الشمس فى مكان تكون الشمس فيه أظهر ما تكون، وأجلى ما تكون، فلا ستار يحجبهاهناك عن أبصار أبنائها وعابديها، فقيظهاهناك يشتد، لكأنه سيَّال من النار ينساب على رمال الصحراء انسيابًا فيحيلها جمرات، فليست الشمس هناك كالشمس فى سائر البقاع، لأنها هناك أفواه البراكين تقذف بحممها شآبيب تقتل قطر الماء فى الهواء قتلًا، إذ تكن هى نفسها التى تحيى قطر الماء بما تحدثه من بُخُر ومن مطر فى بقاع أخرى، لذلك كان أبناء أسوان – ومنهم العقاد – هم أبناء الشمس بأوثق معنى للبنوَّة، استمدوا حياتهم من ضرامها فجاءت أنفسهم حرى من حرِّها:

رعى الله من أسوان دارًا سحيقة
وخلَّد فى أرجائها ذلك القصرا
أقام مقام الطود فيها وحوله
جبال على الشطَّين شامخة كِبرا
بعيدًا عن الأقران، منقطعًا بها
فريدًا عن العمران، مستوحشًا قفرا
بأسوان مرصودًا، وهل يُعبد الضحى
بأظهر منها للضحى كيفًا ذرًّا؟
بلاد أدار الله حول ربوعها
نطاقاً وأجلى عن مطالعها السترا
بنوا الشمس أهلوها إذا اشتد قيظها
وجاش على الصحراء فاتَّقدت جمرا
بقُرص كأفواه البراكين قاذف
شآبيب ما أحيا وما أقتل القطرا
لقد نفثت فينا الحياة ضرامُها
فأنفسنا من حرِّها شعلة حرَّى

وبهذا البيت الأخير يبدأ الشاعر فى ربط الصلة بين نفسه وهذا المحيط.. فيتحدث بضمير المتكلم جمعًا، مشيرًا إلى نفسه وإلى أهله من أبناء مصر بعامة وأبناء أسوان بخاصة، فيقول: إنهم نشأوا وتربوا فى نفس المكان الذى تنهض فيه عروش الأسلاف كأنما هى الخطيب يوجه خطابًا إلى الدهر كله من أزله إلى أبده، خطاباً لا تشوبه جلبة الأصوات، إذ هو خطاب المطمئن فى سكينته وكأن تلك العروش القائمة هناك آثار خطوات الزمن تركها على صفحة الرمال سطرًا خالدًا ينطق قائلًا: هنا سار الزمن، وهنا صنع التاريخ:

درَجْنا بحيث الدارجون عروشهم
قيامٌ تناجى فى سكينتها الدهرا
تلوح على تلك الرمال كأنها
خطى الزمن الوثَّاب تاركة إثرا

تلك كانت أولى وقفات الشاعر إزاء معبد أنس الوجود، وقف الشمس مشتعلة، والجو ملتهب حول معبد أقيم لعبادة الشمس، وإنك لتقرأ الأسطر الأخيرة من المقطوعة السالفة فتكاد تحس لسعة الحر: الشمس، قيظ، وقدة، جمر،



براكين، ضرام، حر، حرَّى – ثمانية ألفاظ من نار، حشدت فى ثلاثة أبيات، فأشاعت فى المقطوعة وهجاً هو الوهج نفسه الذى يغمر المعبد فى ساعات النهار.

لكن اليوم ليس كله نهارًا، فالنهار يعقبه ليل، والشمس يتلوها قمر، وها هو ذا الشاعر يزور المعبد ليلًا والبدر مكتمل، والدُّجى فى وقاره ساج:

وليلة زرنا القصر يعلو وقاره
وقار الدجى الساجى وقد أطلع البدرا
عبرنا إليه النهر ليلًا كأننا
عبرنا من الماضى إلى الضفة الأخرى

ومرة أخرى يقف الشاعر مبهورًا أمام هذه المعجزة الفنية التى هى أخلد من الزمن، ففيها انطوى الزمن وفى جوفها رقد، وكأن هذا المعبد مقبرته، ثم كأنه فى الوقت نفسه، بمثابة الرسم الذى يجسد الزمن فى كيان منظور:

قضى نَحْبه فيه الزمانُ الذى مضى
فكان له رسمًا وكان له قبرا

ففى هذا الرسم المجسِّد للزمن، وفى هذا القبر الذى يرقد الزمن فى جوفه، ترى الماضى قائمًا على هيئة شخوص من حجر، كأنها شخوص آدمية مسَّها ساحر بسحره فتجمدت حجرًا، وهى الآن ترجو أن يجيئها كاهن فيزيل عنها فعل السحر لترتدَّ إلى الحياة فيخفق فيها القلب بعد سكون، ويمتلئ الصدر بالهواء بعد جمود، فمحالٌ على غير الله الخالق أن يخلق مثل هذه الشخوص فى دقة صنعها، فهى إذن من أبناء الماضى المجيد، ولو نطقت لحدثتك عن أهلها، وهى فى صمتها شاهدة على مجدهم وعلاهم، فكلما رأيت فى البناء حجراً يعتلى حجرًا، أو أزرًا يشد أزرًا، وكلما رأيت عمده القائمة فى غمر الماء كأنها العذارى وقفن بقدودهن الجميلة فى الماء، رايت آية بعد آية من مجد ذلك الزمان الماضى وأهله.. إننا الآن ننظر مع الشاعر إلى الأحجار والعمد والتماثيل فى ساعات الليل المقمر الندىَّ، فلولا أن الأيدى تمس منها حجرًا صلبًا، لقالت الأعين عنها أنها نديَّة طرية تدبُّ فيها دماء الحياة:

قضى نحبه فيه الزمان الذى مضى
فكان له رسمًا وكان له قبرًا
وأشهدنا منه شخوصًا كأنها
مساحير ترجو كاهنًا يبطل السِّحْرا
فيخفق ذاك القلب بعد سكونه
ويملأ من أهوائه ذلك الصدرا
ولما رأوها يشبه الخلق صنعها
تغالَوْا فقالوا الإنس قد مُسِخت صَخرا
لقد أكبروا إلا على الله خلقها
فقالوا بَراها، ثم أصمتها قهرا
فسلْها تحدِّثك الطلول بأهلها
وتخبرك عما ساء فيهم وما سرّا
وتَحْوِ علاهم ما اعتلى حجرٌ بها
على حجر أو شَدَّ أزْرٌ بها أزْرا
وما انتصبت فيها السوارى كأنها
قدود العذارى شارفت نهرًا غمرا
صلابٌ على مسّ اليدين مسُّها
على العين ما أندى الممسّ وما أطرى

إلى هنا وقف الشاعر إزاء المعبد وقفتين: إحداهما فى وهج الظهيرة والأخرى فى طراوة الليل، إحداهما والشمس حارقة والأخرى والبدر طالع، وهو فى هاتين الوقفتين ينظر إلى المعبد من خارج: إلى أحجاره وتماثيله ومحيطه، وبقى له أن يدخله: فما أشد التباين بين ظاهره وباطنه، فنور الشمس الوهاج، وضوء القمر الحالم، يقابلهما فى الداخل ظلام لا ينقضى ولا يزول، كأنه الليل الدامس الذى لا يعرف النهار، فأعجب لهذه الصوامع التى شيدت لعبادة الضحى، قد انطوت على هذه الظلمة الدامسة التى تطير فيها الخفافيش طيرانًا موصولًا، فقد لبث الظلام يتراكم فى جوفها على مر السنين حتى ازدادت فيها غزارة الظلام، فواعجبًا لأوزيريس – إله الضوء – يغمر بالضياء السهل والجبل، ثم يترك هذه الأبراج التى أقيمت من أجله ظلامًا طامسًا دامسًا، لكن لا عجب، فلكل إله – مهما بلغ من إشراقه – جانب مظلم يحول دون انطلاق الفكر حرًا:

صوامع "أوزيريس" شُيِّدْنَ للضحى
وفيهن ليل لا يُماط ولا يُسْرَى
يطير بها الخفَّاش ظُهرًا ولم يكن
يطير بها الخفاش لو عرف الظُّهرا
ترى ألف عام بعد أخرى ولا ترى
نهارًا عليها آخر الدهر مفترًّا
فيا وجه أوزيريس هلاَّ أضأتها
وأنت تضيء السهل والجبل الوعرا
فما رُفِعت إلا إليك تجلَّة
ولا رَفَعَت إلا إلى عرشك الشكرا
تراكَمَ فيها – يعقب الليل مثله –
ظلام الليالى لا صباح ولا فجرا
ولستَ ضنينًا بالضياء وإنما
لكل إله ظلمة تحجب الفكرا
وربٌّ إله بالضياء محجب
وشمسِ سماء، عين ناظرها حسرى

وللشاعر بعد ذلك تأملات يكمل بها القصيدة...

وبعد، فإنى أسأل القارئ: كيف كان إحساسك وأنت تقرأ ما قد أسلفته لك من هذه القصيدة؟ هل أحسست انبثاقة كتغريدة العصفور تنطلق منسابة فى غير ضابط، أم أحسست جهدًا ومعالجة كجهد المثَّال وهو ينحت الصخر بإزميله، وكجهد البنَّاء وهو يقيم بناءه الشامخ، حجرًا على حجر، وعمودًا إلى جانب عمود؟ قد كان يستطيع العقاد أن يتناول من الصور أسهلها تناولًا.

• نشرت فى العدد ٤٤ أغسطس ١٩٦٠ من المجلة

قهـــــوة ســـــادة

د.وفـــاء كمـــالو

إخناتون

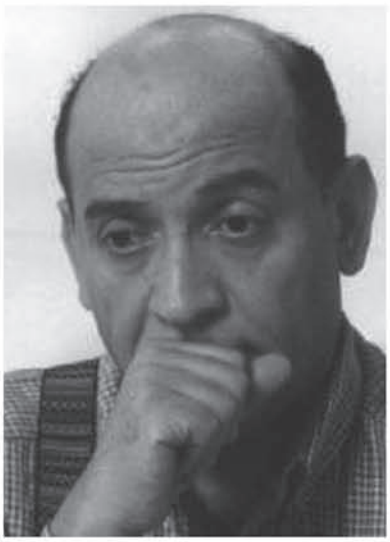
كان عاشقًا للقهوة وعطر النساء.. ورائحة البحر.. فشل فى أن يكره الخير والحق والجمال.. أحَبَ كل الخلق حتى الشيطان.. هو المولود ألف مرة ومرة فى مهد غرام مصر.. هو المسمى بالهوى المجنون.. هو الجنون.. وطير يبحث عن حبيبته حين تغيب.. ويغيب فيها ويغيب.. وهى البعيدة البعيدة.. القريبة الجميلة الغريبة، التى لولاها ما عرف الفرق بين الصباح والمساء.

هذه هى كلمات المؤلف السيد حافظ، الذى يصدق الروح قبل الجسد، يصدق الله والمعرى والمتنبى وجمال عبد الناصر والحلاج ولا يصدق القمر ولا النساء فى المساء، أخبرنا أن الوطن لا يحب الفقراء.. نذل مع الشهداء والشرفاء، وأن الغرباء من الحكام ظلوا يضاجعونه سبعة آلاف عام.

تمتلك الرواية الاستثنائية "قهوة سادة" التى صدرت عن الهيئة العامة للكتاب حديثًا، قدرًا هائلًا من الوهج والحركة والبريق، فهى قطعة فنية رفيعة المستوى، تترك فى الأعماق أثرًا لا يزول، وبرغم أن هذا الإنجاز الإبداعى الضخم هو التجربة الروائية الثانية للمؤلف السيد حافظ، فإن حالة الجمال الأخَّاذ لم تأت من فراغ.. فهو قامة فنية شامخة من كبار مؤلفى مصر الذين أثروا الواقع المسرحى عبر إنتاج غزير، وكتابة مختلفة رشيقة متمردة.. مسكونة بعشق الوطن والحرية، وباحثة عن مصر وعن إنسانية الإنسان.

قد تكون القهوة السادة هى طقس وعزف وبهجة، أو استعداد لامتلاك السر والسحر والرغبة، وربما تكون تحققًا وغناءً ورقصًا، أو الاندفاع إلى الضوء والبوح والمعنى أو كما يقول هو.. قبلات للروح كى تنهض.

تتكون رواية قهوة سادة من جزءين منفصلين متصلين.. الاتصال يبدو وهمًا وحقيقة وألوانًا وظلالا، الدهشة تسرى فى شرايين المعنى، والزمن يراقص الإنسان، لنصبح أمام أحد أهم تقنيات الكتابة الحديثة، التى تطرح مفهومًا جماليًا مغايرًا للوجود والإنسان عبر الماضى والحاضر والمستقبل، ذلك المفهوم الذى يبدو شاعريًا روحيًا، لكنه يشتبك بقوة مع العلم الحديث والضوء وطاقة الحياة،

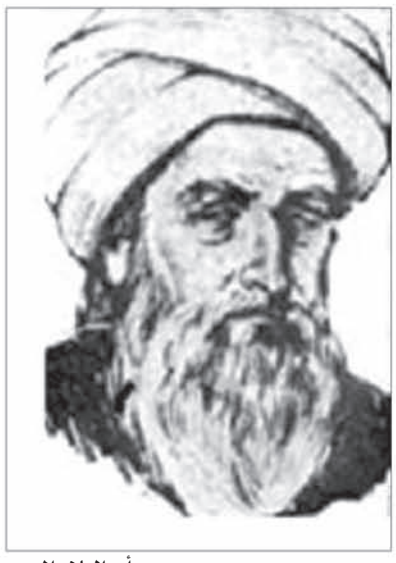


السيد حافظ

وتظل شاعرية اللغة وسحر التفاصيل، ودفء الصياغات وخصوصية البناء، تظل كاشفة عن تجربة متفردة تبعث حضورًا طاغيًا يشاغب المشاعر والعقل والأعماق.

ترتكز التيمة الأساسية على فكرة ثرية، تسكن أعماق البشر، وتروى ظمأ المعرفة للمصير، عبر حركة الروح واندفاعات الجسد فى كون غامض يلونه الإنسان بالدم والرغبة والأحلام، ليكتب تاريخ القهر والاستبداد والتمرد والعصيان.. وفى هذا السياق يأتى الجزء الأول من الرواية بعنوان "سهر والعشق والقمر"، حيث البدء والمسارات والمنتهى، العشق والليالى والهوى، وإيقاعات البحث عن حقيقة عابثة تسكن أعماق وطن أدمن القسوة، واشتهى الفرار إلى المجهول.. أما الجزء الثانى فهو بعنوان "حكاية إخناتون مع نفر".

سهر، هى أنثى الليل والبحر والشجر، ابنة الجبل فى بلاد الشام، كان ميلادها عام ١٩٥٨، وفى يونيو ١٩٦٧ كان صعودها



أبو العلاء المعرى

جمال عبد الناصر

إلى مدارات النضج والاكتمال، أدركت أن الله جميل، وأحيانًا يمنح أنثى من روحه ومن وجهه ألقًا.

تمتد الأحداث والتفاصيل ونتعرف على سهر وشهرزاد وكاظم، وعلى صراع عنيد بين الإنسان والسلطة والتاريخ، وعبر رشاقة تطلعات الزمان والمكان نتعرف على فتحى رضوان فى مصر، بطل الرواية وأكثر شخصياتها خصبًا وجموحًا وكبرياء، وفى نهاية الجزء الأول تقول شهرزاد للأنثى الجميلة: "أنتِ الروح

نفرتيتى

السابعة لنِفَر.. التناسخ سبعة أرواح، وروحك الأولى نِفَر كانت مثلك تمامًا.. روحها تعطر جسدها.

فى الجزء الثانى من الرواية يخترق المؤلف منطقة جديدة تموج بالشفافية والخيال، حيث الروح والزمن والجمال وبصمات المعنى، ونِفَر الروح الأولى لسهر، وفى هذا السياق يمثل الجزء الثانى أهمية خاصة على مستوى الرواية المصرية والعربية، فهو يأتى كإنجاز إبداعى متميز يضم وثائق فرعون ونفرتيتى وإخناتون، يشتبك بحرارة مع الضمير الجمعى، يطرح علاقة البشر والسلطة ورجال الدين بالأنبياء، ويقترب من تابوهات العقائد، من مفاهيم العدالة الغائبة وأحكام القضاء حين يُلقى بها على قارعة الطريق.

هكذا يصبح أمام كشف متوهج لبذور الفساد العميقة، الممتدة عبر التاريخ، وعلى مستوى آخر استطاع المؤلف فى روايته الساحرة أن يطرح أبعاد ووقائع حكاية أخناتون بأسلوب جدلى، يمنحنا إجابات إنسانية لأسرار ما جرى فى مصر فى زمن أخناتون حين بحث عن أتون باعتباره إلهًا واحدًا لا شريك له.

كانت نِفَر أحلى بنات طيبة.. طيبة القديمة، مدينة المعابد والآلهة، أسطورة عشق مختومة بالمسك وأجنحة الأحلام المتكسِّرة على ضفاف النيل.. طيبة التى توشوش الليل والنيل والبحر، و نِفَر عشيقة القمر وأحلى بنات هذا الزمن، عندما تسير كل صباح بين الأكواخ الفقيرة، كان جسدها يفوح عطرًا.

ليس للجَدَّة شىء عندى

محمد صالح البحر

وأنا أستيقظ كل صباح يعترينى شعور غريب وغامض حتى أننى لا أستطيع تفسيره، فأظل متكومًا فى الفراش أحاول استبيان اللاشىء الكامن فى سماء الغرفة هناك فى ركنها الأيمن تحت السقف الصلب المحدد وأتساءل:

هل أنا حزين؟

هل أنا خائف؟

ما الذى يجعلنى متعبًا إلى هذا الحد وبعد الدوران الكثيف فى فراغ الغرفة أكتشف ربما بمنتهى البساطة أننى مجرد إنسان وحيد.

أشعر أننى مؤطَّر فى هذه الغرفة ذات الجدران الأربعة الباهتة من القدم والمتباعدة بما لا ينم عن البراح بقدر ما يفوح بالخصومة، وأننى مضغوط إلى مدى قصى بفعل السقف الجامد المتيبس والمتوارى من خلفه شسوع الفراغ اللانهائى لفضاءات رحبة تراقصت فى مخيلتى دومًا وشدتنى رغبة اجتيازها كثيرًا سوى أنها رغبة واهية يُميتها الكلل ومتكسرة أبدًا تحت وطأة السقف الذى يحدها ويمنع الانطلاق عنها.

بالكاد أستطيع الانزلاق من فوق الفراش أدلى قدمى الحافيتين بكل ثقل كسلهما فتثبتان فوق البلاط الجاف المحتشد بكل رطوبة وعفن الزمن القديم والعارى إلا من بقايا تراب كنسته عجيزة الجدة تحتها فى مشوار حبوها اليومى المكرر فى الصبح وفى القيلولة من ركن الشارع المختبئ فى استحياء إلى ركن الغرفة الموحش والمصحوب عبر زمن سحيق بترنيمة العدودة القديمة، أستند بكفى على الفراش فأكتشف الخشونة تطلع منه رؤوسًا مدببة ومسنونة لأشواك غُرست منذ أمد بعيد ترعرعت واستطالت وتدثرت بتراب الجدة الساكن بيتنا، ولا أعرف كيف كنت أنام عليه إننى لا أكاد أعرف ما الذى ينبغى علىّ الآن فعله بعد هذا الاستيقاظ المتأخر والغريب والغامض.

سأقوم إلى الحمام أغتسل وأهب بدنى ثيابًا نظيفة سأنطلق إلى خارج هذه الغرفة متحررًا من كل القيود ومستقبلًا مساحة من البراح فسيحة ومكتحلة بضوء شمس باردة لا تغيب، سأفرد ذراعى وأحلق مثل طائر لا عش له وجناحاه لا يكلّان عن الرفرفة، وسأقفز مثل حصان جامح لأثبت هناك أمام عينىّ الجدة المثبتتين على الماضى العريق فأستمد منه الأصل والفخر وسمر الحديث، لكنها النحلة تأتى عبر فراغ الغرفة المقبض منسكبة وشعاع الضوء الوحيد الساقط من مساحة البراح الخارجى إلى ظلام الغرفة من خلال الشق الطولى الرفيع الذى اخترق ضلفة الشباك فى الجدار الأيسر.

يناوشنى الاستيقاظ كأنما دفقات كهربية تنبعث داخلى على مهل، ويتراقص فى وجهى شعاع الضوء الوحيد الرفيع كأنما يشدنى لساحات من الرحابة والسعة تموج هناك خلف النافذة المغلقة، وفى سماء الغرفة تظل النحلة على وتيرة واحدة متحاشية شعاع الضوء فتصطدم بالجدران المصمتة وتقع على البلاط المترب تتناثر إلى عدد لا نهائى من النتف الصغيرة الميتة لكنها تتشبع بالظلام فتدب الحياة فيها وتعود أسرابًا من النحل تدور فى الفراغ وتطن على وتيرتها الواحدة، لحنها يزعجنى يبعث فى داخلى شجنًا أتحاشى تذكره، أحاول منعها لكن ثبات قدمى يمنعنى فأظل هكذا أحملق فى الفراغ بعينين فيهما ما يشبه الدهشة أتابع طنينًا حزينًا لنحل لا أملك الإمساك به، وأنا جاثم بكل ثقل الجسد فوق كتل جامدة لجبال من الرطوبة والعفن والشوك المسنون ومحتشد بشعور غريب وغامض حتى أننى لا أستطيع تفسيره.

حزن شفيف وبهى

سقتنى الجدة الحزن على الدوام، مع كل ثغر للشمس يبتسم فوق سطح

بيتنا ثم يميل عنه ملقيًا إياه فى براح الشارع ظلًا وحيدًا ومميزًا لا تطاوله البيوت، تكون قد فارقتْ مرقدها وتكومت فى زاوية على السطح، تنظر الشمس الطالعة من خلف سن الجبل القائم على رأس البلدة وئيدة وضعيفة وخائفة فى وجه الجدة كأنما تستأذن فى الظهور، تثبت الشمس هنيهة واقفة فوق سن الجبل، رأسها فى السماء وعينها على الجدة تنتظر الإشارة، حتى تبدأ الجدة فى هز رأسها وَئيدة فى المبتدأ، وسريعة متلاحقة من بعده، وغائبة عن الوعى مثل سكران يستلذ بشرابه أو مريد توحَّد فى الحضرة، حتى يكتمل الطلوع ويبدأ الميل، تقوم الجدة تتحسس طريقها فوق الدرج، تنزل إلى صحن البيت لا تلتفت لأحد ولا تكَلم أحدًا قط، طريقها عرفناه على مر الزمن صوب الباب البرّانى تعافر مزلاجه وتفتحه عن آخره فى وجه الشارع المكسو بظل البيت حتى منتصفه، تطأطئ الجدة رأسها ونسمع ترديد الكلمة.

حسناً..

ثم تتحسس طريقها خارجة تقطع عرض الشارع لتستقر هناك فى الركن المتوارى على استحياء قدام البيت وفى عين الشمس الآخذة أشعتها فى الحمية يأتى الصوت خارجًا منها فى قوة كأنها

قصة قصيرة

لم تزل ربيبة مرحلة الفتوة
ـ محمد يا محمد.
فأهرول أحمل كوب الشاى الساخن وقطع الخبز المحمص وأفترش الشارع إلى جوارها.

تحكى الجدة عن دجاجات ربَّتها فوق سطح البيت كيف فاصلت فى ثمنها حتى جمعت أكبر عدد منها كيف وقفت على يد النجار كى تُصنع أقفاصها فى جودة وسعة وكيف قطعتْ أطوال الشوارع تغُذُّ السير تجمع لها الحشيش والردة والقمح.

تحكى الجدة عن عيال لها حصدتهم الحياة واحدًا بعد واحد كيف ربَّتهم فى حجرها ووهبتهم الصبر والفتوة دون أن تذرف عليهم دمعة حزن واحدة، ولا تبتسم إلا حين تحكى عن رجل زُفَّت له فى مثل وهج الحصان ونبله وقوته، وأنا مستمع ومشاهد وكلى مشدود إليها أناولها قطع الخبز المتبقية بعد نفاذ كوب الشاى تحضنها بشفتيها وتبللها باللعاب ثم تقضمها بلثة واهية وخالية من الأسنان حتى تعرض الشمس بوجهها عنا فتسلم الجدة نفسها لظل البيت الزاحف علينا وهى ترقب سقوط الشيخة الشمس خلف ظهر بيتنا بعينين فيهما ما يشبه الذهول وبقلب يدق على عجل فإذا قرصها البرد تقوم إلى صحن البيت تستقبل ركنها الأثير كأنما عروس تخطو نحو ليلتها الأولى أو لكأنهما على موعد طال وامتد حتى ظنا أنه لن يجيء. تغنى الجدة عديدها موسيقاه سيمفونية للحزن الكامل الأبدى تظل فى سماء البيت كنحلة تعلق فى الجدران الطينية الناشفة فيتساقط التراب فى الفراغ نتفاً تتناهى فى الصغر والدقة حتى يعبق المكان بالرائحة ويستقر فى دواخلنا حزن شفيف وبهي.

أنقبض وتصلنى برودة البلاط المحبب وقشعريرة التراب الممتزج بالحصى الصغير المدور استيقظ جسدى وبقيت روحى مدثرة فى الفراش فما الذى يمكننى فعله الآن سوى أن أرسم على ذلك الجدار الباهت الصفرة حصانًا، وأن أرسمه فى مقابل العنكبوت الذى ينسج فى زاوية الغرفة فى الأعلى بيته على مهل وبسعة ويعشش فيه آمنًا، بدا الحصان متحفزًا رأسه فى الأعلى وذيله مدلى لأسفل يرتكز على قدميه الخلفيتين المنحنيتين فى قوة وبكل العزم حتى كادت شعيراته الناعمة الآخذة فى الطول أن تلامس بلاط الغرفة فيما قدماه الأماميتان قد امتدتا على الجدار فى مواجهة الفراغ العنكبوتى.

يكمن إشكالى مع الرسم فى كونه ثابتًا وأنا أكره الثبات لا لشيء إلا لكونه يمثل بالنسبة لى مرادفًا للوحدة وأنا أكره أن أكون وحيدًا لكن ثمة إشكالًا أخر أكثر رسوخًا بالنسبة للجدة يكمن فى حبها الشديد للحصان ذلك الذى أرضعته لى منذ كنت صغيرًا.

الحصان ميراثها الوحيد الباقى من أزمنة مضت كانت الجدة فيها أكثر حسنًا وبهاءً وقدرة على أن تختار.

الحصان حلمها الوحيد ركبته الجدة من قلب صحراء البدو وانطلقت تشق رمال البوادى لتعتلى طين الوديان وماء البحر فعرفت كيف تلم أشلاءها المبعثرة المتخاصمة فى جسد واحد حقق لها الوجود لأمد طويل.

الحصان فارسها الوحيد كل ما خرجت به من آفاق الحلم إلى حدود الواقع فى زمن ليس لها فيه نصيب وعليه حملها الجد الأكبر عروساً إلى قعر دار فسيحة كانت مزارًا وملجأ ومأوى لكل من دخلها أو احتمى بظلها من عين الشمس.

الآن يباغتنى الصحو وقد ضاقت الغرفة بى مثلما تضيق دائرة الحبل الخشن حول رقبة مجرمة أيها الأفق الممتد فى البراح الخارجى هناك حيث تتعانق السماء والأرض لستُ مجرمًا لهذه الدرجة كى تحجب عنى الشمس كى تتركنى مسجونًا فى محيط جدران متخاصمة أتلعثم بين كتمان الصرخة وشهقة البكاء مثقل كاهلى بكل ميراث الجدة ومدووش عقلى بالموسيقى الصاخبة لاصطكاك سنابك الخيول أيها الأفق الممتد فى البراح الخارجى هأنذا أبغى افتداء روحى أتمنى لو أنطلق عدوًا صوب باب الشمس كى يغمرنى الدفء النابت
كى تذوب من حولى جبال الثلج.

طائر الموت مساحة للبراح

عندما حضر الموت الجدة أقبلت الريح على الضفاف من كل صوب أتت تحمل نسماتها الهوجاء وتلف حول البلدة تلوح بسعف النخيل الأصفر، كان لها صفير مسموع والسعف يومض تحت أشعة الشمس المنعكسة على أسطحه الصلدة الحادة أنصالًا تنذر بوعيد.

عندما حضر الموت الجدة خرج كل الناس من دورهم القديمة ساكنين مطأطأى الرؤوس ومدثرين بصمت عظيم يمشون صوب البيت يجرون أقدامهم التى ثقلت فوق الأرض يرفعونها بعنت شديد ويدفعونها فى اتجاه البيت بكل عزيمة الجلال الكامن فى قلوبهم وتدفعهم الريح كأنما روح عظيمة تسيرهم وهم لا يشعرون حتى بدموعهم الغزيرة وهى تنسكب أنهارًا ساخنة فوق صدورهم العارية خلف

شقوق الجلابيب التى تمزقت حتى القدمين من وطأة النبأ.

عندما حضر الموت الجدة حلقت الطيور فى سماء البلدة ثم طوت أجنحتها واستكانت على سطوح البيوت ورؤوس الناس الكثيرين الملتفين فى صحن البيت حول جسد الجدة المُسجى،الهامد،والمتراصين فى الشوارع المحيطة بصمت ودموع وشهقات مكتومة وحزينة تنفلت من أعمق أعماقهم كموجات واهنة لبحر سكن الهواء من فوقه لكنها متلاحقة فى تتابع رتيب ومنتحب.

وأتتْ الغيمة السوداء تحجب الشمس وتفرش سوادها فى السماء وفوق البلدة هكذا شمل السواد البيوت والشوارع والطير والناس بسياج عظيم لم يخترقه غير طائر ضخم هبط من أعلى هناك فوق الغيمة السوداء وجاء يشق السياج الجليل ويتكوَّم فوق رأس الجدة طاويًا جناحيه الكبيرين للحظة لعلها غير محسوسة ومنتزعًا الدفء من الجسد المُسجى لينطلق بعد ذلك كسهم نارى يخترق كل شيء بنفس سرعة اللحظة غير المحسوسة، يحلق وحده فوق السياج المظلم يستقبل البراح وفى عينيه ما يشبه بريق الشمس.

موتى الآن يا جدتى

ليكن ذلك الفناء العظيم لك وحدك بقدر جلالك فى سنين عمرك الغابر الذى طال واتسع لكنه عجز عن تحقيق ديمومته الخالدة، لقد كانت هناك تلك المرة التى تمنيت خلالها أن أكون نسيجًا يخرج من جسدك لكننى الآن وأنا أتخبط فى جدران غرفتك المغلقة وتتسخ قدماى بتراب عجيزتك المتراكم أنظر من خلال الشق الطولى الرفيع وأدهش من مساحة الضوء الكثيف الذى يغمر الخارج وأتساءل ربما بمنتهى البراءة:

كيف تكون الحياة هناك؟

حين قلتها أحسست فجأة بالدفء واقتحم الغرفة قبس من النور حين نظرت إليه رأيته يزيد فى الشق ويخترقَ الرطوبة والعفن والظلام تتصلب روحى ورعشة تدخل جسدى فأنتفض أرانى أهتز وأعلو وأنخفض أشعر أننى لا أمت بصلة إلى شيء ههنا إننى مخنوق فى عنق زَجاجة لكننى أفلت من ألم عظيم

وأنا أسير نحو باب الغرفة بخطى وئيدة وواثقة عرفت أن حنينى للجدة لم يكن غير حنين لروضة تربيت فيها طفلاً لكنها الآن وقد كبرت صارت أضيق من أن تستوعب خطوتى الرجولية أو أن تدارى أشجارها التى أصابها الخريف قامتى التى طالت فوق فروعها.

وأنا أسير نحو باب الغرفة بخطى واثقة كانت مساحة الضوء الساقط تزيد فى الأرض وحين فتحت الباب غمرتنى مساحة شاسعة من ضوء لا نهائى وكأننى أستقبل بين ذراعىَّ الشمس أحسست أننى خفيف وتمنيت لو أنطلق مثل رصاصة أسرع من الصوت وأسرع من الضوء راميًا من فوق كاهلى كل الجهد والعنت القديم ومخترقًا ذلك السياج الواهى الذى صنعته الجدة من حولى لأنفتح على فضاءات واسعة ولا نهائية لبراح عظيم.

جوانب مجهولة من إبداعات عبد الحميد الديب

شاعر البؤس يغنى!!

د. نبيل حنفى محمود

لا أحسب أن أحدًا ممن يعرفون عبد الحميد الديب سيختلف رد فعله إزاء القول بأنه شاعر غنائي، عن التساؤل المقترن بالدهشة والعجب، وهو ما تعبر عنه علامتا التساؤل والتعجب فى آخر عنوان هذه المقالة، وذلك لأن عبد الحميد الديب عرف بين متذوقى الأدب والعاملين به كنموذج مثالى للشاعر الصعلوك، وهو الشاعر المتمرد على الأعراف والتقاليد والناقم على حظه وهناك من لقبه أيضًا بشاعر البؤس والحرمان، لفرط ما عانى فى حياته من العوز والفاقة، ولكن لما كان شعره يشى بعبقرية متوهجة، فإن عددًا من قصائده تحوَّل إلى غنائيات خلال السنوات الأخيرة من عمره، وهو ما سوف نرصده فى المقالة الحالية.

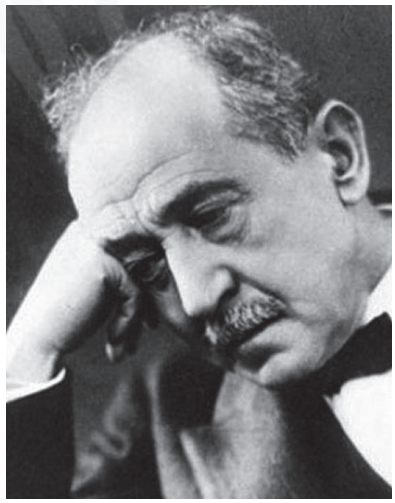
ينابيع البؤس

ولد عبد الحميد الديب فى أحد أيام شهر يوليو من عام ١٨٩٨، بقرية كمشيش فى محافظة المنوفية (ديوان عبد الحميد الديب: دراسة وتقديم عصام عبد الفتاح- صـ١١).. كان والده السيد الديب فلاحًا فقيرًا ويعمل جزارًا بشكل غير منتظم فى المواسم والأعياد، ألحق السيد الديب ابنه عبد الحميد – كدأب عامة المصريين – بكتَّاب القرية، حيث أتم الصبى عبد الحميد حفظ القرآن الكريم، مما شجع والده على إلحاقه بمعهد الإسكندرية الديني، وبعدما حصل على شهادة إتمام الدراسة بالمعهد، انتقل إلى القاهرة والتحق بالأزهر الشريف فى عام ١٩٢٢ (لمعى المطيعي: موسوعة ١٠٠٠ شخصية مصرية- صـ٣٦٢)، وإن كان هناك من يقول بأن تاريخ التحاقه

عبد الحميد الديب

بالأزهر الشريف يعود إلى عام ١٩٢٠م (عصام عبد الفتاح: مقدمة ديوان عبد الحميد الديب، صـ١٤)، وأيًّا ما كانت صحة تاريخ تخرجه من معهد الإسكندرية الديني، فإنه من المهم هنا أن نذكر أن شيخ المعهد خلال سنوات دراسة عبد الحميد الديب هو الشيخ إبراهيم سليمان: والد الشاعر المعروف أحمد فتحى (صالح جودت: شاعر الكرنك، صـ١٨-١٩)، وذلك لأن الشيخ إبراهيم سليمان تولى مشيخة معهد الإسكندرية الدينى منذ عام ١٩١٣ وحتى وفاته فى عام ١٩٢٨.

انتقل عبد الحميد الديب إلى القاهرة بعد حصوله على شهادة معهد الإسكندرية الديني، حيث التحق بالجامع الأزهر الشريف، وذلك



أحمد شوقى

حافظ إبراهيم

لتحقيق حلم والده فى أن يحصل ابنه على عالمية الأزهر الشريف، وقد أقام عبد الحميد أثناء دراسته بالأزهر فى شارع قصر الشوك القريب من الجامع الأزهر، والذى درج العامة على تسميته باسم شارع "قصر الشوق" (تقى الدين أحمد بن على المقريزي: المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، الجزء الثاني- صـ٢٤٧)، ثم انتقل بعد ذلك إلى مدرسة دار العلوم، التى أسسها على باشا مبارك فى عام ١٨٧٢، وذلك بهدف إعداد مدرسى اللغة العربية والآداب للمدارس الابتدائية وجميع المدارس المصرية، ويمكن القول بأن انتقال عبد الحميد من الأزهر إلى دار العلوم يرجع إلى سببين، أولهما أنه لم يجد فى نفسه الرغبة والطموح لتلقى العلوم الدينية، وذلك لميله الطبيعى إلى الشعر وكل ما يتصل بالأدب، بينما تمثّل السبب الثانى فيما كانت تقدمه مدرسة دار العلوم لطلبتها من مرتب شهرى (عبد الرحمن الرافعي: عصر إسماعيل، الجزء الأول- صـ٢٣٥-٢٣٦)، وقد كان السبب الثانى وحده كافيًا لإقبال من عانى مثل فقر عبد الحميد وأسرته على الالتحاق بدار العلوم، ولسنا نعلم الآن مما هو متاح من مصادر شحيحة ترجمت لعبد الحميد الديب أو تحدثت عنه، هل أتم دراسته بدار العلوم.. أم أنه هجرها كما هجر الأزهر من قبلها؟، ومما يدعم هذا الشك أن الكاتب الكبير الراحل محمود السعدنى أطلق عليه لقب "طالب دار العلوم الفاشل" (محمود السعدني: الظرفاء، صـ٥٧)، غير أن الأستاذ السعدنى – رحمه الله – يؤكد على أن عبد الحميد الديب عمل فى أكثر من وظيفة، حيث عمل كمدرس وكموظف بوزارة الشئون الاجتماعية، بل وعينته سلطات الاحتلال البريطانى كمرشد أو كدليل لجمهور الزائرين لمعرض أقامته بالقاهرة لطائرة ألمانية سقطت فى إحدى معارك منطقة العلمين، ولكنه كان لا يستقر فى وظيفة إلا قليلًا، ليعود من جديد إلى حياة التشرد، حيث عانى فى معظم عمره من قسوة الفاقة ومرارة الحرمان.

لم تقتصر ينابيع بؤس عبد الحميد الديب على الفقر وما يصاحبه من حرمان، وإنما تنوعت تلك الينابيع لتشمل أيضًا فقد الأهل والسقوط فى مهاوى إدمان الخمر والمخدرات، حتى انتهى به الأمر إلى دخول السجن أكثر من مرة بتهم شملت السكر والعربدة والتشاجر (عصام عبد الفتاح: المصدر السابق، صـ٣٧-٣٨)، ولما كانت موهبته فى قرض الشعر قد تبدت خلال دراسته بدار العلوم، فإنه وجد فى الشعر متنفسًا لما يمور فى نفسه من ينابيع البؤس، فعندما فجع بوفاة والده ثم والدته، طفق يرثيهما بقصائد كثيرة، وسوف نقتطف من إحداها الأبيات التالية (ديوان عبد الحميد الديب:صـ٥٤-٥٥):

من موقظ أمي لأسمعها
قلبًا يذوب لموتها ألمًا
وأبثها لهفى لرؤيتها
وتحرقى أن أبلغ العدما

×××

وأبى ومن يحييه لى لأري
وجهًا كنور الشمس مبتسمًا
وأرى برؤية وجهه لهفى
وأطالع الدنيا به قدمًا

وعندما أتُّهم بإدمان الخمر، أنشأ يقول فى مطلع قصيدة له:

يقولون سكير فهل شربوا كأسي؟
وهل شربوا البلوى كما شربت نفسي؟
سمت بى غداة العمر نفس رضية
فأوسعها دهرى من الهم والبؤس
فإذا ما ضاق به الحال وفاضت بالبؤس روحه، أنشد فى رثاء شبابه البيتين التاليين :-

أنا لا أرى لى فى شبابى لذة
لهفى على مرح الشباب وعجبه
من كان توأمه الشقاء وصنوه
فشبابه حرب عليه كشيبه

هكذا مضى عبد الحميد فى حياته يجالد البؤس والشقاء، حتى قيل إنه أدخل إلى مستشفى الأمراض العقلية، ولينتهى به المطاف – كما قال محمود السعدنى – على فراش قذر بمستشفى قصر العيني، حتى لقى وجه ربه فى يوم الجمعة الثلاثين من إبريل عام ١٩٤٣م (لمعى المطيعي: المصدر السابق).

بين مدارس شعرية

بزغ نجم عبد الحميد الديب فى سماء الشعر العربى خلال فترة شهدت تنازع ثلاث مدارس شعرية على زعامته، وهى مدرسة التقليديين بروادها محمود سامى البارودى وإسماعيل صبرى وأحمد شوقى وحافظ إبراهيم، ومدرسة الرومانسين التى تأسست بإبداعات شعراء المهجر من أمثال: جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبى ماضي، ومن حذا حذوهم من مصريين وعرب مثل على محمود طه وإبراهيم ناجى ومحمود حسن إسماعيل وخليل مطران وأبو القاسم الشابي، ومدرسة العقلانيين أو مدرسة الديوان والتى كان من روادها كلٌ من: عبد الرحمن شكرى وعباس محمود العقاد وعبد القادر المازني، فانطلق صوت عبد الحميد الديب مغردًا بين بلابل تلك المدارس، ولكنه لم يقلد أحدًا من روادها، ولم يلتزم منهج واحدة منها، وإنما جاء شعره مزاجًا من كل جميل فى إبداعات هؤلاء الرواد، وهو ما عبر عنه الشاعر الكبير فاروق شوشة فى كتاب "هؤلاء الشعراء وعوالمهم المدهشة" بقوله: "وكان الديب أكثر اقترابًا من حيث الشكل إلى النمط الكلاسيكى للقصيدة، لكنه فى الوقت نفسه كان خليطًا من أصداء الديوانيين والمهجريين والرومانسيين من حيث

اللغة الشعرية والخيال المجنح والقدرة على التصوير والمبالغة فى التعبير عن إفضاءات الذات والوجدان" (صـ٦٤)، فإذا ما أضفنا إلى ذلك ما جبلت عليه روحه من التمرد والثورة بالإضافة إلى شعوره باليأس والإحباط، لعلمنا أى صوت شعرى مثَّله الديب خلال فترة توهجه القصيرة فى عالم الشعر العربي، إن الأبيات التالية والمتجزأة من قصيدة "مصرع الحظ" التى نشرت بعد وفاة الديب بالعدد رقم ٤٣٦ من مجلة "الراديو المصري" الصادر فى ١٩٤٣/٧/٢٤م، تعد بمثابة ملخص واف لخصائص صوت عبد الحميد الديب الشعري:

حظى ومصرعه فى لين أخلاقى
وفيض عطفى على قومى وإشفاقي
ومن حبته الطلى أخلاف نشوتها
عداعلى الكأس طورًا أوعلى الساقي
بين النجوم أناس قد رفعتهم
إلى السماء فسدوا باب أرزاقي
وكنت نوح سفين أنشئت حرمًا
للعالمين فجازونى بإغراقي

إن شعرًا هذا جرسه وتلك أخيلته وذلك معماره، لا بد وأن يجد طريقًا لإسماع الناس عبر أصوات تتغنى به.

أغانى القوة

دأبت الإذاعة المصرية منذ نشأتها على تنقية الأغانى مما لحق بها من ضعف وسلبيات، كانت كلمات بعض الأغنيات التى انتشرت فى العامين الأوليين من عمر الإذاعة، من نوعية: "الدمع سأل" – "يا لوعتى و يا شقايا" – "ابكى يا عين" و "حالى عدم"، كانت تلك الأغنيات حافزًا لقيادات الإذاعة لاتخاذ كل ما هو ممكن لإصلاح تلك السلبيات ومعالجة ما اعترى الغناء من ضعف، وكانت كتابة المقالات عن تلك المشكلة إحدى وسائل ذلك الإصلاح، فانبرى البعض من قيادات الإذاعة لكتابة تلك المقالات، ومن هؤلاء.. مدحت عاصم: المدير الفنى للغناء والموسيقى فى القسم العربى بالإذاعة المصرية، الذى كتب أكثر من مقالة تناول فيها تلك المشكلة، ومن تلك المقالات نذكر مقالة "الأغانى والألحان" التى نشرت بالصفحتين الثالثة والثالثة عشر من العدد رقم (٦٨) من مجلة "الراديو المصري" والصادر فى ٤ يوليه ١٩٣٦م، وقد عبر مدحت عاصم فى تلك المقالة عما يراه حلًا لمشكلات الأغنية فى ذلك العصر وكل عصر بقوله: "نريد مؤلف الأغانى أن يوجهنا إلى وجهة غير وجهة الخضوع والخنوع والمسكنة، نريد مؤلف الأغانى الذى يؤكد لنا أن الذل فى كل الشرائع عار وأى عار، نريد المؤلف الذى يعرف أن التغنى بالشقاء يزيد فى الشقاء وليس من صفات الرجولة فى شيء، نريد إذا غنينا أن نقول: (أنت لى حبيبي) ولا نقول: (ارحمنى يا حبيبي)، ففى الأولى قوة وكرامة، وفى الثانية ضعف ومهانة، نحن فى احتياج إلى المغنى الذى يضع الدواء فى أغانيه، فقد أصبحت أغانينا كالمخدر فى شرايين الأمة وأعصابها أو هى (السم فى الدسم).

ويبدو أن دعوة مدحت عاصم لم تلق آذانًا صاغية، فعاد فى شهر إبريل من عام ١٩٣٩م ليؤكد على ما نادى به فى عام ١٩٣٦م لإصلاح الأغانى والألحان، حيث قال الآتى فى مقالة نشرت بعنوان "أغانى الإذاعة الجديدة" بالصفحة التاسعة من العدد (٢١٤) من "الراديو المصري" فى ١٩٣٩/٤/٢٢م: "تكلمت عن الأغانى الرخيصة الضعيفة، التى لا تصور حال أمة فتية ناهضة، وقلت: أن تأليفها إثم، والتغنى بها إثم"، ثم تحدث بعد ذلك عن لجنة تكونت فى وزارة المعارف لترقية الأغاني، وأشار مدحت عاصم فى ختام تلك المقالة إلى أن الإذاعة –والتزامًا منها لترقية الأغانى وتوسيع آفاقها – ستبدأ فى تقديم أغنيات جديدة تحقق الغاية من النهوض بالأغانى وترقيتها، وبشَّر مدحت عاصم مستمعى الإذاعة من قراء المجلة فى آخر مقالته بأن الإذاعة ستوالى تقديم الأغنيات الجديدة ونشرها بالمجلة أسبوعيًا، وذيلت المجلة مقالة مدحت عاصم بالإعلان عن أغنية الأسبوع الجديدة وبالنص التالي: "أغانى الإذاعة الجديدة – من أغانى القوة، "بعث": كلمات الأستاذ عبد الحميد الديب – موسيقى الأستاذ مدحت عاصم – يغنيها الأستاذ عبد الغنى السيد فى مساء يوم السبت ٢٩ إبريل، وفى الساعة الثامنة وخمسين دقيقة من مساء السبت ١٩٣٩/٤/٢٩م قدمت الإذاعة لمستمعيها – ولأول مرة – قصيدة "بعث" لعبد الحميد الديب بصوت المطرب عبد الغنى السيد، وفيما يلى نقدم المقطع الأول من القصيدة الأولى لعبد الحميد الديب فى تاريخ الغناء المصري:

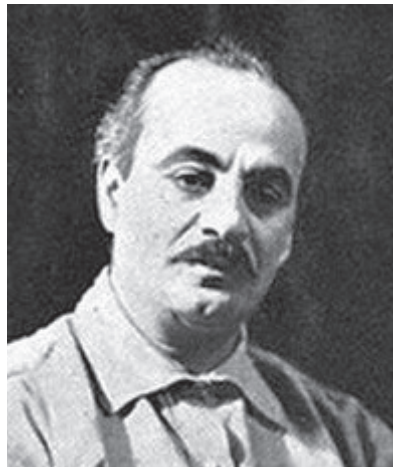
أيقظوا النوّام فالدنيا ضحى
كل شعب قد صحا
حطموا الأحلام دارت الرحى
للجهاد والنضال
جدت الحرب فجدوا
شدَّ خصمكموا فشدوا
كلكم فى الحرب زيد
أنتموا شعب القتال

ومما لا يخفى على القارئ لهذا المقطع وللقصيدة كلها، أن الديب استلهم فيه أجواء الحرب العالمية الثانية التى كانت تلوح فى الأفق، ولم تنقض سوى أيام قلائل على إذاعة قصيدة الديب الأولى حتى اندلعت أولى معاركها فى أوروبا، ومن المهم أن نذكر هنا أن قصيدة "بعث" أعيد تسجيلها بأصوات جماعة أناشيد الشباب التى عملت تحت إشراف الملحن والموسيقى المعروف عبد الحميد توفيق زكي، وقد بثت الإذاعة تسجيل جماعة أناشيد الشباب للقصيدة – و لأول مرة – فى الثامنة وعشر دقائق من مساء الاثنين ١٩٤٢/٩/٧م.

كانت قصيدة "ليلة بين أمواج البحر" هى العمل الغنائى الثانى الذى قدمته الإذاعة المصرية لعبد الحميد الديب، وجاءت إذاعتها الأولى بلحنها الذى وضعه رياض السنباطى وتغنى به إبراهيم حمودة فى السابعة وخمسين دقيقة من مساء الثلاثاء ١٩٣٩/٥/١٦م، وقد قدمتها مجلة "الراديو المصري" على أنها (من أغانى الطبيعة)، وسوف نجتزئ منها هنا المقاطع التالية :

أنشد الربان
أعذب الألحان
فى هوى الأوطان
أين طير البان
منك ياحادي

محمود سامي البارودي



جبران خليل جبران

فاروق شوشة

فاقت الأبراج
هذه الأمواج
جيشها الوهاج
راقص متهاج
رائع غادي

يا طيب الأصيل
وجهه الجميل
عسجد أصيل
ريحه العليل
ينعش الصادي

إن المتأمل لهذه المقاطع الثلاثة، سوف يستوقفه أنها جاءت فى صيغة أقرب إلى الموشح منها إلى القصيدة.

اهتمت الإذاعة المصرية بتقديم الأغانى الحماسية والأناشيد منذ اندلاع معارك الحرب العالمية الثانية فى ١٩٣٩/٩/٥م، وقد وقع اختيار مسئوليها على قصيدتين لعبد الحميد الديب، لتقديمهما بين ما أنتج من تلك الأغانى والأناشيد، كانت قصيدة "إلى الحرب" هى أولاهما وتتكون من أربعة مقاطع، سوف نقدم للقارئ فيما يلى الأول منها:

أقدموا للحرب لا تخشوا لظاها
وانصروا الأوطان ياأسد حماها
مصر تفدى فاستميتوا فى هواها
واهتفوا نحن لها نحن فداها
كل هول دون أوطانى يهون
من لظاها نصطلى
أقدموا فى الأول
فى ازدحام الجحفل
كل خطب ينجلي

ويتضح من هذا المقطع تأثر الديب برائدى مدرسة التقليديين من الشعراء: شوقى وحافظ، هذا وقد لحن رياض السنباطى القصيدة، التى تغنت بها فتحية أحمد لأول مرة بالإذاعة المصرية قبل عشر دقائق من الثامنة فى مساء الخميس ١٩٣٩/١٢/١٥م، وأما القصيدة الثانية التى قدمتها الإذاعة المصرية من شعر الديب بعد بداية الحرب العالمية الثانية، فقد حملت اسم "نشيد الجندى المجهول"، كان لحن ذلك النشيد – الذى لا نعلم شيئًا عن نصه – من وضع الملحنة السيدة ثروت كجوك، وانطلق به صوت المطربة حياة محمد لأول مرة عبر أثير الإذاعة المصرية فى العاشرة والنصف من مساء الاثنين ١٩٤٠/٦/١٠م.

يتبقى هنا مما تحول من أشعار عبد الحميد الديب إلى غناء قصيدة واحدة، وهى قصيدة "كلما أقبل ليل أو نهار"، التى لحنها وتغنى بها رياض السنباطي، وجاءت إذاعتها الأولى عبر برامج الإذاعة فى الثامنة وخمسين دقيقة من مساء السبت ١٩٤٠/٢/٢٤م، وقد اتخذ الديب لتلك القصيدة صيغة الرباعيات، ومنها نقدم المقطع الأول الذى تكون من الأبيات التالية:

كلما أقبل ليل أو نهار
شاقنى العهد وشاقتنى الديار
وشجانى سحره هذا المزار
والليالى الخرد والغيد النضار

جريمة ثقافية

خمس قصائد فقط هى كل ما أمكن رصده فى هذه المقالة من أشعار عبد الحميد الديب المغناة، وذلك بعد بحث مضن وشاق فى دوريات السنوات التى شهدت شهرة الديب ورحيله، ولسنا نعلم شيئًا عن ألحان تلك القصائد الخمس، ولا نعلم إن كانت تلك الألحان قد فقدت أم أنها مغيبة فى مجاهل مكتبة الإذاعة المصرية؟، إن ذلك الاختفاء المريب لألحان تلك القصائد الخمس يمثل ركنًا من جريمة ثقافية متعددة الأركان أرتكبت بحق عبد الحميد الديب، ويأتى ثانيًا فى أركان تلك الجريمة ضياع معظم إنتاجه الشعري، وذلك إما بانتحال البعض لقصائده لقاء مبلغ زهيد من المال، يسد به الديب رمقه بدلًا من الموت جوعًا، أو بموت حفاظ قصائده التى تضمنت الفاحش من الألفاظ والمعاني، بينما يعد تقاعس الهيئات الثقافية عن جمع ديوان عبد الحميد الديب وتحقيقه أهم وأكبر أركان تلك الجريمة، التى لا يكفر عنها سوى ظهور ديوانه كاملًا ومحققًا، وذلك بالإضافة إلى وضع شعره وتجربته الإبداعية فى قائمة اهتمامات الدراسات وما يعقد من ندوات ومؤتمرات أدبية.

كتب وكتاب

ثورة يناير.. من الكواكبى والغزالى إلى بهاء طاهر وأصلان

شادى صلاح الدين

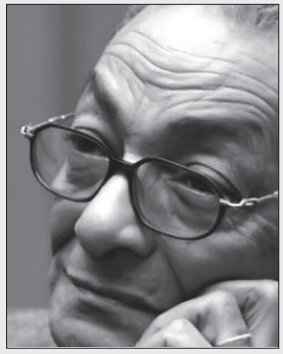
هل يجهل العرب الحرية؟!!.. وهل جينات الشعوب العربية مختلفة عن جينات معظم شعوب العالم؟!.

لماذا نعيش أوضاعًا متردية ونحن أصحاب حضارة قوية ومؤثرة؟!!.

أسئلة عديدة يطرحها د.حامد أبو أحمد ويحاول أن يجيب عنها في كتابه الجديد "الكتابات السياسية قبل ثورة ٢٥ يناير" الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

غلاف الكتاب

يضم الكتاب مجموعة من الكتابات التي تنبأت بالثورات قبيل قيامها ما بين عربية من مصر، وأخرى من خارجها، كتابها ما بين شعراء وأدباء ومثقفين، وربما ترجع إلى أزمنة بعيدة في الماضي، حيث لا تقف هذه الكتابات عند حدود الزمان المتاخم لزماننا، وكأن "أبو أحمد" يريد أن يقول: إن الكلمات تبقى بقوتها الكامنة، إلى أن تصير كائنًا متحققًا على أرض الواقع.



بهاء طاهر

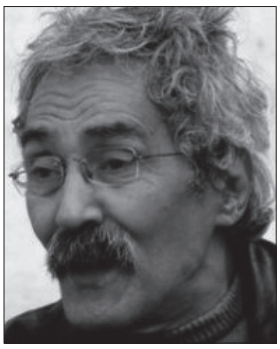
حيث نرى الإصلاحي عبد الرحمن الكواكبي في الكتاب وهو ينادي في الناس بأن الدين فقد الأنصار والأبرار والحكماء فسطا عليه المستبدون والمرشحون للاستبداد، واتخذوه وسيلة لتفريق الكلمة وتقسيم الناس شيعا.

ونجد الغزالي - رحمه الله - يوجه النداء إلى الأمة لتعمل على إفساح المكان لأبنائها في عالم يحفل بالديمقراطية والحرية وحقوق الإنسان والعدالة والمساواة، مشيرًا إلى أن الإسلام لم يوجب على المرأة النقاب كما شدد بعض الفقهاء.

وتحت عنوان بهاء طاهر في حواراته الكاشفة يقتبس المؤلف نص وصف طاهر لواقع حال المصريين، يقول: "ليس لدينا مخطط لشيء لا في السياسة ولا في الفن ولا في الإعلام، الأمور ماشية بالاتكال، والجهود الشخصية لكل فرد مشرف على قناة أو إذاعة".

ويتحسر طاهر على الفترة التي جعلت طه حسين يحلم بأن تكون مصر الجسر بين حضارة الغرب وحضارة الشرق، مستفيدة بأرقى إنجازات الغرب وبتراثها العريق، لكي تتكرر تجربة الحضارة الإنسانية مرة أخرى تلك التي تمثلها مرحلة الإسكندرية التي كانت مصرية يونانية شرقية، ومرحلة بغداد العباسية التي كانت نقطة التقاء الحضارات الفارسية واليونانية والعربية .

ويقف أمل دنقل بأحاديثه التي أدلى بها إلى الصحف وقد صدرت في كتاب جمعه شقيقه



إبراهيم أصلان

أنس دنقل متسائلًا في إحداها "لماذا الغموض؟ كيف تصل معطيات القصيدة الغامضة إلى قلوب الجماهير العطشى للمعرفة والجمال.. القصيدة الغامضة تؤذي القارئ وتسخر منه".

في الكتاب نجد فقراء إبراهيم أصلان يطلون من حكايات فضل الله عثمان، لكنهم فقراء راضون، ليسوا مأزومين ولا متبرمين ولا شاكين، ولا محبطين.

نلتقي مع صنع الله إبراهيم وهو يرفض تسلم جائزة الرواية العربية وسط دهشة كبيرة من المثقفين، لكنه كان موقفًا تحذيريًا مما يحدث في الوطن ومما سيحدث بعد ذلك، والذي يشبهه أبو أحمد بموقف زرقاء اليمامة في قصيدة أمل دنقل الشهيرة: أيتها العرافة المقدسة/ ماذا تفيد الكلمات البائسة/ قلت لهم عن قوافل الغبار/ فاتهموا عينيك يا زرقاء بالبوار.

وتحت عنوان الشعوب العربية المغلوبة على أمرها، يصف ما كان يحدث في مصر وربما مازال يحدث بأنه حالة الرفاهية الديمقراطية التي تتمثل في ممارسة الصحف السباب والشتم والتجريح باعتبار ذلك قمة الديمقراطية كما كان يراها النظام، أما تزوير الانتخابات فهي مسألة هينة اعتاد عليها الناس منذ زمن بعيد وهم يمارسون ذلك من تلقاء أنفسهم، ولا يستطيع أحد أن يمنعهم.

ويمضي الكاتب من مصر

سياسة الانفتاح وتقويض فن الأراجوز

حكايات الأراجوز لم تنته بعد، فما زال لدينا من يستطيع أن يعبر عنا.. وهو الشعار الذي رفعته فرقة "ومضة" طيلة ٨ سنوات كفرقة متخصصة في فن عرائس التحريك أو الأراجوز بمصر، لتحمى هذا الفن ذا الموروث الشعبي العريق من الانقراض والتغريب، ولتظل كذلك الفرقة الوحيدة الباقية التى تسعى للحفاظ على الأراجوز العجوز وأولاده وعرائسه الأربع عشرة، من أجل أن يظل على قيد الحياة.

فمنذ معرفته لأول مرة منذ سبعة قرون في مصر و الأراجوز العجوز يصارع للبقاء رافعًا شعار (لا للفناء) أمام كل متغيرات البشر والحياة والعصر في وقت واحد (عقليًا وتكنولوجيًا).

نبيل بهجت مؤسس "ومضة" الذى جمع تراث الأراجوز في كتاب ضخم أصدره المجلس الأعلى للثقافة، يقول عن كتابه: على الرغم من التاريخ البعيد لنشأة فن الأراجوز في العالم، منذ نحو ٧٠ قرنًا، حسبما يقال، فقد عرفه قدماء اليونانيين، ومن ثم أوروبا في نهاية القرن الـ١٦، حيث أقبل عليه الجمهور، وأشار إليه عدد من مشاهير الكتاب والفنانين والشعراء، منهم شكسبير، وشوسر، وهايدن، وبن جونسون، لينتشر في العالم كله كموروث شعبي يعبر عن ثقافة وواقع خاص بكل بلد، فإن التأكيدات على تاريخ ظهوره في مصر لأول مرة غير متوافرة.

فكما يقول د. نبيل بهجت مؤسس فرقة ومضة للأراجوز وخيال الظل، مدير بيت السحيمي الثقافي: «الأراجوز موجود في العديد من دول العالم، فهناك الأراجوز الإنجليزي والإيطالى والفرنسى والبرازيلى واليونانى وبعض دول حوض البحر المتوسط، إلا أن وجوده الحقيقي في مصر والأقرب للروايات المتداولة، كان من خلال الشخصية التي ابتدعها المصريون للسخرية من بهاء الدين قراقوش، وزير الدولة في عهد صلاح الدين الأيوبي، وهناك جملتان شهيرتان للأراجوز، منذ ذلك الوقت هما: (الفاشوش في حكم قراقوش) و(أنا الأراجوز ابن قراقوش) وما زالتا متداولتين حتى الآن في حكاوي الأراجوز، بل إن ملابس الأراجوز وعصاه الشهيرة وطرطوره المميز هي في الحقيقة كانت أقرب لملابس قراقوش الذي يحكى عنه أنه كان قصيرًا وممتلئًا ويرتدى ملابس كهذه.

ويضيف بهجت: اعتقاد البعض أن الفنان الراحل شكوكو هو من قدم الأراجوز في مصر، اعتقاد خاطئ، بل على العكس تمامًا شكوكو كان من الذكاء حيث استفاد هو من شخصية الأراجوز لكي تكسبه شهرة أكبر وقاعدة جماهيرية أوسع، في وقت كانت فيه المتع الترفيهية في مصر قليلة ومن ضمنها حكاوي الأراجوز وعرائسه الملونة، لكن بعض الأقاويل تشير إلى أن نجم الأراجوز بدأ في الأفول والانقراض مع حقبة الثمانينيات التي شهدت انتشارا للأفكار الأصولية المتشددة دينيًا، انعكست على الفنون بعامة ومن بينها فن الأراجوز. ينفي د. نبيل هذه الأقاويل، مشيرًا إلى أنها محاولات مغرضة للصق صورة الإسلام بكل ما هو معاد للفنون بأشكالها، ويدلل على ذلك بأن شهرة الأراجوز والإقبال الجماهيري الكبير عليه كان في القرى أكثر منه في المدن، ومعروف تمامًا أن أهالي القرى أكثر تمسكًا بالقيم الدينية من سكان المدن تبعًا لثقافة المنشأ.

وبحسب نبيل فإن عصر الانفتاح شكل فترة الانقراض الحقيقية لفن الأراجوز، حيث تغربت الشخصية المصرية وفقدت الكثير من هويتها وطغى النموذج الاستهلاكي عليها لتصبح أكثر التصاقًا بالثقافة الغربية، بما في ذلك المعجم اللغوي للناس الذي هو همزة التواصل فيما بينهم، فكان من الطبيعي أن يتقهقر الأراجوز وفنه إلى الوراء كثيرًا.

ويضيف أن فرقة "ومضة" بأعضائها الثمانية أصبحت الحارسة لفن الأراجوز، فهي الفرقة الوحيدة التي تقدم عروض الأراجوز للأطفال والكبار معًا، واستطاعت بدعم من وزارة الثقافة أن تقيم الملتقى الأول للعروسة الشعبية.

ويوضح قائلًا: الحكايات التي تروى على لسان الأراجوز ليست كلها للأطفال بل العروض المقدمة للصغار والكبار كذلك، وحتى الأطفال لم يعودوا أطفالًا، فمن خلال الريموت كنترول يستطيع أن يعرف كل شيء، لهذا نحرص تمامًا على أن نخاطب عقولهم الناضجة مبكرًا.. مشيرًا إلى أن أعضاء الفرقة يجب أن يتميزوا بمواصفات خاصة، في مقدمتها "القدرة على الارتجال والتواصل مع الجمهور المتفاعل فيما يقول، كما يجب أن يكون مثقفًا بالقدر الكافي للتعامل مع قضايانا المستجدة ووضع إسقاطات على الأوضاع الحالية".

غلاف الكتاب

محمود شكوكو

كتب وكتاب

الصراع الطبقى مهَّد الطريق أمام ثورة يناير

غلاف الكتاب

أحمد بهاء الدين شعبان

المتابع لما مرت به مصر فى عام ٢٠١٠ كان يدرك أن الأحداث تتسارع بشكل كبير نحو انتفاضة شعبية عارمة، فلم يكن يمر يوم دون إضراب أو اعتصام أو مظاهرة، تطالب بتحسين الأوضاع، وربما كان الهتاف الذى صاحب خروج المصريين للشوارع فى ٢٥ يناير ٢٠١١ "عيش.. حرية.. عدالة اجتماعية" – قبل أن يتحول إلى "الشعب يريد إسقاط النظام" – يعبر عن الاحتقان الشعبى.. أو بالأحرى حالة الصراع الطبقى الذى نتج عن السياسات الاقتصادية التى انتهجها الحزب الوطنى المنحل بعد الزواج غير الشرعى بين رجال الأعمال والسلطة.

هذه الحالة عبَّرت عنها الكتابات والتحليلات السياسية التى سبقت قيام الثورة وجسدتها المظاهرات الغاضبة التى بدأت فى الظهور والتصاعد منذ احتلال العراق فى ٢٠٠٤، وحتى اندلاع ثورة يناير.

هذه الحالة وهذا الصراع عبر عنه الكاتب والقيادى اليسارى أحمد بهاء الدين شعبان -أحد مؤسسى الحزب الاشتراكى المصرى- فى كتابه الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، تحت عنوان "صراع الطبقات في مصر المعاصرة.. مقدمات ثورة ٢٥ يناير"، والذى يتناول فيه مقدمات الثورة من خلال قراءته لواقع مصر عبر سنوات حكم مبارك.

يقدم شعبان كتابه بقوله: على امتداد السنوات الماضية، كان يداخلنى يقين لا ينازعه أى شك، أن مصر مقبلة على ثورة كبرى، وقد عبّرت عن هذا اليقين فى المئات من المقالات والندوات، بل وحتى المظاهرات والاعتصامات، واللقاءات التلفزيونية والمؤتمرات، داخل مصر وخارجها، وضمن هذه المقالات مجموعة من الدراسات التى تناولت الواقع المصرى بالتحليل، نشرت بعضها تباعًا فى "الحوار المتمدن".. منها مقال بعنوان "شبح الجوع يحوم فى سماء مصر المحروسة"، نشر فى شهر مارس ٢٠٠٨، أنهيته بالاستشهاد بجملة من مقال لصديقى السياسى المصرى المعروف "حمدين صباحى"، ونصها: (ستنفجر مصر.. لن يبقى المواطن، رجلًا أو امرأة، واقفًا فى طابور المذلة وامتهان الكرامة وإهدار الحقوق، إلى الأبد.. سيخرج المذلولون المهانون يومًا، أراه قريبًا، من الطابور إلى الانفجار، وعندها لن يصدّ الجياع فى انفجارهم أحد: لا الرئيس، ولا الوريث، ولا أحمد عز □المليارديرر، وصاحب أكبر احتكارات حديد البناء، وأمين تنظيم الحزب الوطنى، ورجله القوى□، ولا "الأغلبية"

حمدين صباحى

البرلمانية، ولا المحليات المزورة، ولا صحف النفاق، ولا الحزب الوهمى (الحاكم)، ولا الحكومة الفاشلة.. لا سلطة، ولا قوة، ولا أمن مركزى، ولا قوات خاصة، ولا حرس جمهورى، ولا جيش.. سيأتى الطوفان.. ويجرف كل شيء".

ويؤكد شعبان أن هذا الموقف لم يكن رجمًا بالغيب، ولا قراءة عشوائية لطالع البلاد، وإنما كان موقفًا مبنيًا على تحليل اجتماعى - سياسى صارم لمجمل الأوضاع السياسية والاقتصادية فى مصر: (علاقات الإنتاج، والملكية، والتناقضات الطبقية، والفقر، والبطالة، ومعدلات التضخم، والديون، ونمط الإنتاج ... إلخ)، على امتداد العقود الأربعة الماضية، وبشكل أكثر تحديدا، فى السنوات العشر الأخيرة.

فالقراءة المتعمّقة لأزمة النظام الرأسمالى المصرى، المباركى، التابع، فى ظل تأثره المباشر بتداعيات الأزمة الرأسمالية العالمية الآخذة فى التنامى، والتى تبدو فى جوانب منها عديدة، عصيّة على الحل.. كانت تشير لما حدث.

ويضيف: دفعت هذه القراءة، مجموعة من السياسيين الأصدقاء، من مختلف الاتجاهات السياسية، (كنت من بينهم)، ينتمون جميعًا إلى الجيل الذى يُعرف فى مصر باسم "جيل السبعينيات"، والذى كان له بصمة كبيرة فى السياسة المصرية المعاصرة، إلى السعى من أجل التدخل لتحويل مجريات الجهد الوطنى لقطاعات مهمة من الكوادر السياسية

النشطة، من التركيز شبه الكامل، على أنشطة مساندة الشعب الفلسطينى، والشعب العراقى، والاحتجاج على العدوان الصهيونى - الأمريكى، وغيرها من الأنشطة المهمة التى استغرقتنا آنذاك، إلى التوجه لمواجهة النظام الحاكم، بل اكتشفنا أن السلطة المصرية كانت قد ارتاحت إلى استنزاف جهود النخبة السياسية المصرية، فى لعن الإمبريالية والصهيونية، وجمع أطنان من الأدوية والأغذية لنقلها إلى أشقائنا فى فلسطين أو العراق (تحت الحصار والحرب)، ما دام الأمر بعيدًا عن التعاطى مع القهر الذى يثقل كاهل شعبنا، وعن عمليات النهب الداخلى، ومجمل السياسات التى عصفت بالمواطن المصرى وقصمت ظهره، وحولت مصر الكبيرة إلى قزم تابع لأمريكا وذيل للكيان الصهيونى.. وقد كان من نتيجة هذا التوجه أن تأسست "حركة كفاية"، التى لعبت دورًا معترفًا به، فى كسر حاجز الخوف، والنزول إلى الشارع فى تحد واضح لأجهزة القمع الشرسة، وفى رفع سقف المطالب الشعبية إلى حدود المطالبة بتغيير رأس النظام ومنع توريث السلطة، كما فتحت "حركة كفاية" الأبواب لإطلاق حركة احتجاج سياسى واسع، ثم شعبى وعمالى كبيرة (شارك فيها مئات الآلاف من العمال، وبعضها شهد صدامات دامية مع قوات القمع سقط فيها العديد من الشهداء، مثل انتفاضة عمال شركات الغزل والنسيج فى المحلة الكبرى، عام ٢٠٠٨)، وقد لعب الشباب دورا مهما فى هذه الهبّات، وبما مهد للانفجار الكبير ، فى يناير ٢٠١١.

الكيمياء.. وتاريخ الثورة

كلام صور:

"كيمياء الثورة" كتاب للمبدع السكندري الموسوعي رجب سعد السيد يختزل حصيلة ثقافته العلمية، وتجربته الخاصة مع الغضب الذي هو محرك الثورة، ووقودها الأول، يقول رجب في مقدمة كتابه: "لا يرقى إلى فعل الثورة فعلٌ.. ولا يأتي قبلَ الثوار أحدٌ.. وهذه فصولٌ من وحي الثورة، هي صاحبة الفضل في إنتاجها، كتبتُها - متفرقةً - على مدى تسعة أشهر، وتراءى لي أن أجمعها في هذا السفر، بهدف التوثيق؛ ثم إنها قد تفيد بشكل أو بآخر، بين إسهامات أخرى متنوعة، في كتابة تاريخ هذا الحدث الاستثنائي في تاريخ مصر الحديث، ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١"، رجب سعد نفسه أحد صناع هذه الثورة، وواحد من أهم المحرضين عليها من خلال مواقفه الاحتجاجية العديدة على مظاهر الفساد.

يروي المؤلف مبررًا اختياره لتعبير "كيمياء الثورة": كنت غارقًا – كحال الغالبية العظمى من المصريين – في حيرة شديدة إزاء ما يجري في الوطن من أحداث بعد ثورة يناير ٢٠١١، فانتشلتني هذه الفكرة من حيرتي؛ فالخطوة المحددة لسرعة التفاعل الكيميائي ترتبط بتفاعلات معقدة، يشترك بها ويتداخل فيها عدد كبير من جزيئات المركبات الكيميائية.

وهنا وجه شبه بتفاعلات مجتمعنا المعقدة، التي يتفاعل، أو (يتناحر) فيها عدد كبير من المركبات، آخذ في التنامي (لاحظ، مثلًا، أن عدد ائتلافات شباب الثورة تجاوز المائة والعشرين ائتلافًا).. وتختلف جزيئات المركبات الكيميائية فيما بينها من حيث (ميولها) للارتباط أو التفاعل، بعضها ببعض، فإن اجتمع في وسط التفاعل أكثر من مركب، تدخلت الميول الشخصية للمركبات في تحديد (من) من المركبات يبدأ بالتفاعل مع (من)، ويصعب شرح طبيعة هذه الميول، ولكنها ترتبط بتوزيع الإلكترونات في المدارات الخارجية لذرات المركبات المختلفة، وبالتالي بقوة وطبيعة الشحنة الكهربية التي تحملها، وهو ما يمكن أن يقابله في عالم التفاعلات، أو الصراعات، المجتمعية البشرية اختلافات النزعات والتوجهات.

وينتقل من استراتيجية الأرض المحروقة التى تستهدف فى مجملها تمهيد الطريق لقرارات سياسية يراد فرضها على المجتمع، إلى بدايات ارتباط حرق الجسد بالثورة كأعلى مراتب التضحية إلى قائمة بأسماء رؤساء وملوك لم يفهموا شعوبهم، فكانت نهايتهم متشابهة.

وتحمل عناوين الفصول دلالات مشتركة تقود إلى الثورة باعتبارها الحقل الأساس الذي يدور فيه الكتاب، من هذه العناوين: رسالة النار، الاحتجاج احتراقًا، سياسة الأرض المحروقة، سقط وفر، السيد الرئيس المحترم، عمر ضاع، مارس ١٨٤٨ ربيع الثورات الأوروبية ، ١٩٦٨ عندما نظر الشباب خلفهم في غضب، في ضيافة "أمن الدولة"، فتش عن السي آي إيه، من تداعيات الثورة التاريخ ملتحيًا، التاريخ حليقًا، مخصصات بلا سقف.. جرثومة فساد، ثقافة المستقبل، إسقاط رمز الفساد، بيان من مثقفي وأدباء وفناني الإسكندرية إلى معالي وزير الثقافة، كيمياء الثورة .. انتظار الخطوة المحددة لسرعة التفاعل.

غلاف الكتاب

كتب وكتاب

مشاكل الأقباط.. والخلل فى العلاقة بين الدولة والمجتمع

غلاف الكتاب

العلاقة بين الدولة والمجتمع تمثل أحد المفاتيح الرئيسية فى فهم أوضاع أى نظام سياسى، وحالة عدم التوازن بين الدولة والمجتمع تمثل إحدى المشكلات الأساسية للتطور السياسى والاجتماعى فى مصر.. ونتيجة عدم التوازن هذا اتجهت بعض قوى المجتمع إلى تعزيز أدوارها وتأمين مصالحها بعيدًا عن الدولة، الأمر الذى أدى إلى تنامى الانتماءات الضيقة، خصوصا أن الدين فى مصر يؤدى دورًا لا يستهان به فى مجال القيم والأخلاقيات المجتمعية.

بهذه الكلمات.. وبهذا المعنى، تقدم مى مجيب عبد المنعم مسعد دراستها أو كتابها "الأقباط ومطالبهم في مصر بين التضمين والاستبعاد" الصادر ضمن سلسلة "أطروحات الدكتوراه" عن مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.

حيث تتناول الكاتبة فى الدراسة طبيعة وخصوصية سياسات الاستبعاد والتضمين تجاه الأقباط فى مصر منذ ١٩٩١ حتى ٢٠٠٨، وذلك من خلال دراسة مطالب الأقباط وطبيعتها.

وتقول الكاتبة: فى إطار سعى الدولة إلى التغلغل فى المجتمع وإحكام قبضتها على المؤسسات الشعبية، حولت الأقباط إلى طائفة، وجعلت الكنيسة الأداة المؤسسية لهذه الطائفة، واختزلت الطائفة في شخص رأس المؤسسة، مما قوى رموز المؤسسة الكنسية.

ولعل تصاعد دور المؤسسات الدينية فى مصر وقدرتها على تعبئة موارد مالية متعددة زاد من قدرتها على القيام بوظائف اجتماعية ورعوية، مما أدى إلى تديين الحياة الاجتماعية، وظهور ما يسمى السلطة الدينية البطريركية، فى ظل غياب أنظمة تمثيلية توزع القيم السياسية والدولتية على الخرائط الاجتماعية على تنوعها.

كما أن استبعاد الفئات الوسطى وعدم مشاركتها في الحياة السياسية والحزبية من جهة، وقدرة الكنيسة على تلبية متطلبات اقتصادية وصحية وتعليمية من جهة ثانية، كل ذلك جعل القبطى ينظر إلى الكنيسة ليس كمخلص روحى فحسب، بل كمخلّص معيشى أيضا.

وتضيف المؤلفة عاملين آخرين ساهما فى تبلور الهوية القبطية، أولهما: كاريزمية البابا شنودة، وثانيهما: فكرة الاستشراق حيث بلور الانقسام الحضارى بين الشرق والغرب التمايز بين الغرب المسيحى والشرق الإسلامى، ودفع بالأقباط للنظر إلى أنفسهم على أنهم العرق الأساسى للمصريين.

وتحدد الكاتبة مطالب الأقباط التى طالما يسعون لتحقيقها وخلقت هذه الظاهرة التى هى بصدد دراستها بمجموعة من المطالب هى: المطالب الاقتصادية، وتشمل: تعيين الأقباط فى الوظائف العليا، والإسراع بصدور قانون يضمن نسبة محددة للأقباط للتعيين فى وظائف الدولة.

تتناول الباحثة بعد ذلك المطالب الاجتماعية، وتتضمن الاستفادة من وسائل الإعلام كما يستفيد منها غالبية المسلمين، وإذاعة القداس كل يوم أحد على الهواء أسوة بصلاة الجمعة.. كما يطالب الأقباط بإنهاء العمل بلائحة ١٩٣٨ والبدء بالعمل طبقا للائحة ١٩٨١ الموحدة والمتعلقة بالأحوال الشخصية لغير المسلمين، بعد رفض البابا شنودة الثالث منح تصاريح الزواج للمطلقين إلا لعلة الزنى، حتى لو كان قد حصل على حكم قضائي لسبب من الأسباب التي حددها قانون عام ١٩٥٥ الخاص بالأحوال الشخصية لغير المسلمين المستوحى من اللائحة الخاصة بالأحوال الشخصية لعام ١٩٣٨.

كما يطالب الأقباط برفع خانة الديانة من البطاقة الشخصية لما يترتب على وجودها من استبعاد على أساس ديني، وبتضمين التاريخ القبطي في مناهج التعليم.

أما المطالب السياسية، فتحددها فى مطلبين رئيسيين: أولهما، تفعيل مشاركتهم فى العمل العام، والثانى: إلغاء المادة الثانية من الدستور، وترى المؤلفة فى هذا الصدد أن عبء تفعيل المشاركة السياسية للأقباط يقع على عاتق المجتمع بكل منظماته وهيئاته ومؤسساته، كما أن الطبيعة السلطوية للثقافة المصرية مسئولة أيضا عن ذلك، لكن المؤلفة سرعان ما ترجع سبب العزلة السياسية إلى الأقباط أنفسهم الذين اختاروا اللجوء إلى الكنيسة بوصفها ملاذا آمنا، مما حول الأقباط إلى جماعة سياسية منعزلة.

وتضيف الكاتبة للمطالب السابقة المطالب المؤسسية، وتتمثل أيضا في مطلبين: هما إعادة الأوقاف القبطية، والإسراع بإصدار القانون الموحد لدور العبادة.

عقد من الشعر

كيف تغير الشعر الأمريكى فى السنوات العشر الماضية؟

مفرح كريم

لقد غيرت السنوات العشر الماضية الشعر بطرق أثرَّت فى معظم القراء والمفكرين والكتاب، فقد ازدهرت المجتمعات الأدبية على الشبكة العنكبوتية، وتسبب ذلك فى تغيير المقاييس والقواعد الشعرية، وانصرف القراء عن الاهتمام بتلك المقاييس والقواعد، مما غير ذائقتهم بالنسبة للأشكال الأدبية التقليدية، فلم يعد الشعر ـ ولا الجماعات التى تتلقاه ـ خاملا، مثل ما كان الأمر من قبل.

وهذا ما دفع الناقد دانا جويا إلى التساؤل عن السبب فى هذا الفصام بين الشعر والحياة، وذلك فى مقاله المهم "هل الشعر مهم ؟!"، وكان هذا فى ظل غياب جمهور عام للشعر، وانصراف هذا الجمهور عن قراءة الشعر، فقد كان الشعراء يكتبون لبعضهم البعض، ولا يهتمون بالجمهور الواسع العريض.

إليزابيث ألكساندر

وكتب الناقد جون بار يصف حال الشعر فى العقد الأول من القرن الواحد والعشرين قائلا: إن الطريقة التى يكتب بها الشعراء لم تعد تصور واقع الأشياء والتحولات التى أصابتها، لقد أمسى الشكل الفنى منفصلاً عن الواقع المحيط به، وذلك مثل ماحدث مع شعراء العهد الجورجى، فى بداية القرن العشرين، بحساسية رومانسية استنفدت نفسها، ولم يشعروا أو يتنبأوا باقتراب الحرب العالمية الأولى، كما لم يُعبِّر شعرهم عن الحرب وبشاعتها؛ وكان على الحياة الأدبية أن تنتظر الشاعر الأيرلندى وليم بتلر ييتس، كى يمنح الشعر الإنجليزى رؤية وإحساسًا بالواقعية التى تُعبِّر عن القرن العشرين، وكذلك كان الأمر بالنسبة للشاعر تى. إس.إليوت فى (الأرض الخراب) التى أشاعت بعض الفوضى الخلاقة فى أرض الشعر الجدباء.

إليزابيث فورست

ومن هنا انطلقت "مجلة شعر" الأمريكية، فى بداية القرن الواحد والعشرين، وهى المجلة الأكثر شهرة وعراقة ورصانة فى رأى الجمهور والنقاد، فى دراسة مايكتب من شعر فى تلك الفترة، وألقت بالمسؤلية على الشعراء أنفسهم، وكذلك على نصهم الشعرى، بعد أن تقولبا ـ الشاعر والنص ـ فى أشكال حداثية متقادمة، أصابها الجمود؛ ووجهت سؤالًا هامًا إلى الشعراء فى أحد أعدادها عما إذا كان الشاعر يفكر فى القارئ أثناء كتابته، أو يهتم برد فعله على قصيدته؟ وما إذا كان القارئ سيحب هذا اللون من الشعر أم لا؟.

وكذلك قامت مؤسسة الشعر الأمريكى باستبيان، سألت فيه شعراءً ونقادًا، كان لأعمالهم الشعرية والنقدية تأثير واسع على هذا الفن، من ناحية (الموضوعات) التى كان لها التأثير الأكبر فى تشكيل المنظور

آنى فينش

الشعرى لهذا العقد، سألتهم عن العلاقة بين شعرهم والنقاد، وكذلك العلاقة بين هذا الشعر والجمهور، وقد ركزوا فى إجاباتهم على الموضوعات العامة والخاصة، وكشفت إجاباتهم عن أن الشعر سوف يستمر فى البقاء حيًا، ولكنه سوف يتغير دائمًا بتغير الحياة ذاتها.

وقد شاعت فى تلك الفترة مدارس شعرية بالغة التعقيد، تمثل شعر الحداثة وما بعد الحداثة، والحركات السريالية الجديدة، ومن أشهر شعراء هذا الاتجاه الشاعر جيمس تيت الفائز بجائزة بوليتزر للشعر عام ١٩٩٢، واشتهر بأسلوبه فى عكس العبارات والتلاعب بها، وهذه العبارات تكون أحيانًا مقتبسة من، أو مجتزئة من، المواد الإخبارية، أو التاريخ، أو الكلام المتداول.. ثم يقوم بعملية قص ولصق لهذه العبارات وتجميعها، محوِّلًا إياها إلى تراكيب مصاغة بإحكام، وهذا الأسلوب يكشف عن بصيرة غريبة، سريالية، تنتقد الطبيعة البشرية، ومن أشهر قصائده قصيدة (حرب سرية) التى يقول فيها:

لم ير آدم وميض أضواء القطار
وهو يعبر بسرعة
حينما كان يقود سيارته
لذلك تحطمت مؤخرتها، وتدحرجت بسرعة
لعشر مرات قبل أن تستقر
وكان آدم لا يدرى حتى بما جرى،
وقد حضرت الشرطة وسيارات الإسعاف هناك،
وعلى الرغم من احتجاجه،
فقد أصروا على أخذه إلى المستشفى
لقد كانت هناك بعض الخدوش على جبهته.
لكن ذلك كل ما وجدوه فيه
الجميع كانوا يتحدثون عن كيف كان محظوظًا
وكانت هناك قصة عنه فى صحيفة اليوم التالى
مع صورة لسيارته

أعلنت جريدة نيويورك تايمز الأمريكية عن مفاجأة هامة فى الحياة الأدبية الأمريكية، فى شهر نوفمبر ٢٠٠٢، ذلك بتبرع السيدة (روث ليلى)، صاحبة شركة روث الدوائية، بأكثر من مائة مليون دولار لمجلة شعر الأمريكية، وذلك لمساعدة المجلة على البقاء، وتشجيعًا للشعراء والنقاد، عن طريق طباعة أشعارهم، وإقامة الندوات، وتقديم المكافآت والجوائز، ومن هنا انطلقت هذه المجلة لتشيع فى الحياة الأدبية الأمريكية روح العمل الجاد، وكتابة الدراسات المهمة، كما قامت بتشجيع الشعراء عن طريق نشر دواوينهم وقصائدهم نظير مقابل مجز، مما دفع ريح الحياة فى جسد الأدب والشعر فى أمريكا فى بداية العقد الأول من هذا القرن.

وأجاب الشاعر ماتيو ذا برودر فى رده على هذه الأسئلة قائلًا:

فى الأسابيع التالية لهجوم ١١ سبتمبر حدثت اجتماعات عامة ـ كما نذكر ـ فى جميع أرجاء البلاد، وقد شعر الأمريكان بطريقة غريزية وصحيحة بأهمية أن يتجمعوا معًا ـ كأمريكان ـ من أجل مواجهة ما حدث، ومن المنظور الشعرى، كان أكثر شيء صدمنى فى هذه التجمعات هو التأكيد على حتمية قراءة الشعر، والتغنى به أمام هذه الحشود الكبيرة.

أما الأغنيات، والخطب، والمواعظ، وهذه الأشكال النموذجية العامة لاستعمال اللغة، فكان من الواضح أنها غير مناسبة، مثل الجلوس ببساطة فى صمت، وفى وحشة طويلة.. ومرة ثانية، وكما يحدث دائمًا، فقد كنا فى حاجة للكلام الذى يتوافق مع حالة الصمت الكبير هذه، كما لو كان كل واحد قد تذكر فجأة أن لا أحد يمكن أن يقول لنا بالضبط: لماذا يستطيع الشعر أن يفعل شيئًا لا يستطيع أن يفعله أى نوع آخر من أشكال اللغة؟!

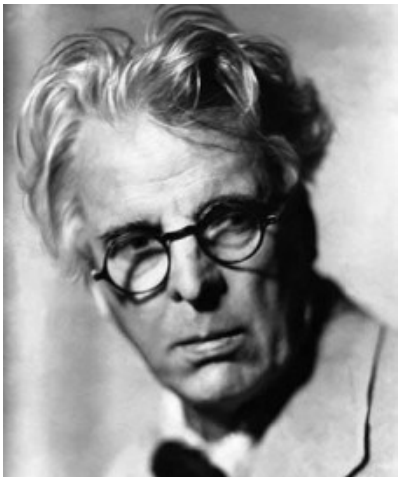
الشعر نوع من الحقيقة التى تكشف عن النبل والسمو، والشعر يعترف بالمستحيل، ويبين الحاجة إلى قول ما لا يمكن أن يقال.. وأنا أعتقد أن هذا النوع من الشعر فى ذاته حالة سياسية شديدة الأهمية، لأنه لا يسمح، من ناحية، بتحطيم علم البلاغة بشكل تام

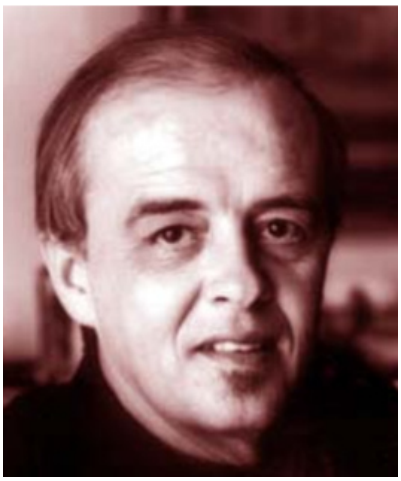
سينثيا هيو

ونهائى.. ومن ناحية أخرى، لا يسمح بالتراجع الانهزامى إلى حد التطرف العدمى.

إن حاجة الجماهير للشعر بعد ١١ سبتمبر تعتبر نداءً للشعراء بالإبداع، كما تطلب من الشعراء الاهتمام بالأحداث الجارية، التى تؤثر فى حياتهم سلبًا أو إيجابًا.. وقد استجاب عدد كبير من الشعراء لهذا النداء، وكتبوا قصائد تهتم بالشأن العام، وخصوصًا الأحداث السياسية، بل وانتقد الكثير من الشعراء سياسة أمريكا فى أنحاء مختلفة من العالم، مثلما فعل الشاعر دانيال مور، الفائز بجائزة بوليتزر للشعر عام ١٩٩٢، وهو من ألمع شعراء أمريكا المعاصرين، ومن رواد حركة التحديث فى الشعر الأمريكى، والجدير بالذكر أنه اعتنق الإسلام، فقد كتب قصائد كثيرة يمدح فيها الرسول (ص)، ومنها هذه القصيدة التى يرصد فيها أحداث مسلمى البوسنة:

وقفت على مقابر مسلمى البوسنة،
طويت هناك فوق ثغورها جسدى
وانحنيت ـ كأنى يونس والحوت يلقمنى ـ
على جبل من الجثث الغريقة بالدم القانى:
كهول مايزال على مآقيهم بريق الدمع،
عجائز فى مناديل مطرزة بورد أحمر دام
وقد عقدت بإحكام على الأعناق،
صبايا لم يزل أولادهن يواصلون رضاعة


ويليام بتلر ييتس


جيمس تيت

ناديا أنجومان

الأثداء
وفتيان مقطعة حلوقهم، ومنها تنزف الأضواء،
وتحييهم ملائكة، ويبزغ من براءة وجوههم قمر،
فأسأل عن مآل القوم، ما شهدوا وما خبروا
أجابونى بحابلهم ونابلهم وأعينهم مفتوحة:
نحن فى الفردوس،
تبوأنا جنان الخلد، ننعم فى نوافير من النور
تجرى تحتها الأنهار من لبن فنشربه،
ومن عسل فنغتسل،
وبين يدى رسول الله نشهد عالم الحضرة
ونحيا فى سلم أبدى.

وتتحدث الشاعرة آنى فينش عن تواجد المرأة فى الشعر الأمريكى الحديث، وعن أن الشعر النسائى الأمريكى أصبح فاعلاً فى الحركة الشعرية، فقد شهد العقد الأخير زيادة درامية فى حضور المرأة فى ساحة الشعر، فى الولايات المتحدة وفى كل مكان آخر، بينما لا يزال يوجد عدد من المتاعب أمام الأدب النسائى بشكل عام، وأمام الشعر النسائى بشكل أدق، مثلما حدث فى سنة ٢٠٠٧، والتى كانت جزءًا من التغييرات الواضحة فى هذا الشأن، ففى خلال هذه الفترة، بدأت الشاعرات فى التجمع أكثر

من أى وقت آخر، وتناقشن معًا، إما بشكل شخصى، أو من خلال الشبكة العنكبوتية الواسعة للاتصالات، لكى يؤسسن وينشرن المجموعات والدوريات الشعرية، ولينظمن المؤسسات الشعرية للنساء.

وتحكى الشاعرة: "فى عام ١٩٩٩ كانت رعايتى لطفلى خلال اجتماع الشاعرات فى مؤتمر البحث فى تجديد الشعر- حيث كان الشعر الغنائى فى مواجهة مع الشعر اللغوى - محل التقدير العام من هيئة المناقشة".. وفى عام ٢٠٠٨ لم يلق أحد إلى هذه الرعاية ولا نظرة استنكار واحدة وانتشرت "أشعار الأمومة" فى كل مكان، وأصبح الجو العام فى المؤتمرين الكبيرين اللذين عقدا فى هذه السنة عن أشعار المرأة، شيئًا ملموسًا، وخصوصًا فى كلية سان فرانسيس.. وكانت بطون الشاعرات الحوامل محل ترحيب فى جامعة ديكويسن، وانتشرت الحالة من عدد قليل من الشاعرات الحوامل إلى الآلاف من المشاركات فى المؤتمر، وإلى شاعرات أخريات فى مجتمعات الشبكة العنكبوتية الواسعة اللآتى كتبن عن قضايا المرأة والأمومة.

وقد أشارت كل من الشاعرتين جين داوسون وجيلبرت جوبار إلى أنه كان يوجد مناخ عام لرفض الشعر النسائى، وتجاهل الشاعرات قبلهن، وخلال العقد الأخير بدا التغير واضحًا، فقد كانت بعض النصوص النسائية تزداد رسوخًا فى التقاليد والأعراف الشعرية، وبدأ ذلك خلال المؤتمرين الذين عقدا عام ٢٠٠٨ حيث استعاد الشعر النسائى الاعتبار، وازداد عدد الدراسات الجمالية عن شعر المرأة، وتم تكريم الرائدات الأوليات فى هذا المجال.

وشهد هذا العقد طباعة الأشعار التجديدية، مثلما حدث حينما نشرت هيلين آدم ريدر أشعار كريستين بريفاليه، وأشعار إليزابيث الكساندر (منابع جوندلين المهمة)، وأشعار إليزابيث فورست وسينثيا هيو عن "الشاعرات المجددات".

وقد استعانت هؤلاء الشاعرات بالتاريخ الابتكارى للمرأة، وبدأن- ليس فقط- فى إعادة النظر فى الأوضاع الشعرية المستقرة، ولكنهن اتخذن خطوات واثقة تجاه الشعر الأنثوى، وساعدت التجمعات الشعرية على الشبكة العنكبوتية فى زيادة الوعى بهذه الحركة، وفى القدرة على مواجهة الأحداث المثيرة للجدل، مثل مقتل الشاعرة الأفغانية ناديا أنجومان، وكان واضحًا أنها ارتكبت جريمة كتابة الشعر فى أحد الأشخاص بعد أن كان يتحرش بها جنسيًا، وقد كان أحد المرشحين لشغل منصب أستاذ مادة الشعر فى جامعة أوكسفورد.

وكان من المناسب أن ينتهى هذا العقد بإطلاق مجلة شعرية رسمية للشعر على الشبكة العنكبوتية، مهمتها التخطيط للشعر الأنثوى الطموح، وتزامن ذلك مع تأسيس الجمعية النسائية للفنون فى المتحف القومى فى واشنطن العاصمة فى الربيع، وأسست الشاعرتان إيرين بيلو وكيت مارفن مؤسسة تهتم بإنتاج المرأة فى الأدب، كما أنشأتا مكتبة للفنون، ومؤسسة تهتم أساسا بالعمل من خلال وسائل الإعلام الجماهيرية لتقوية الحركة الشعرية الأنثوية خلال العقد القادم.

بينما تشير الشاعرة رون سيليمان إلى أن الاضمحلال التدريجى للمكتبات، وإغلاق معظمها، بما فى ذلك دار كوديزآند شامان العريقة القوية، وكان ذلك مجرد عرض من أعراض المرض، والموت البطيء المؤلم للصحف الورقية، والتى كان معظمها يقدم عروضًا ومراجعات للكتب وللنقد الأدبى.

وكذلك انهيار المؤسسات الأكاديمية التى كانت تصدر صحفًا وكتبًا أدبية، مثل دار الشعر فى الشمال الغربى، والمجلات الجنوبية، وتلك التى تصدر دوريات فصلية كل عام، فكل هذا مجرد عرض للانهيار الذى أصاب جهات النشر والتوزيع، وظل الناشرون التجاريون يتوقعون أن دور التحلل سوف يصيبهم، وحتى الجامعات بدأت تخاف أن يأتى عليها الدور، وهى محقة فى هذا.

كما أن البرامج التى كانت تضخ عددًا من الشعراء والناشرين فى الولايات المتحدة والتى ازدادت من بضع مئات إلى عشرات الآلاف فى الوقت الحاضر، والمؤسسات الكبرى التى لم تكن تجسد كل هذه الأنشطة، والتى كانت الدرع الواقى للحركات الأدبية، فقد ضعف حالها، أو غيرت أنشطتها تحت وطأة استمرار ثورة الاتصالات التكنولوجية.

لقد أصاب التغير العنيف تلك العلاقة بين الشاعر ومتلقيه، إن علاقة الشاعر بتلك المؤسسات، وباستعمال الوسائل التقليدية، قد حدث لها هزة عميقة.

رون سيليمان

النبـش فـى جسـد مـيت

سعاد سليمان

استعرت قدرة الجبال، وقررت أن أتحداك يا رامي، ربما لم تكن لدى القدرة سابقًا على مواجهتك، لا أدرى لماذا؟ لن أخاف بعد الآن سأُنَقِّب عن أدق أسرارك، سأفتش فى كل أشيائك، ربما أعرفك!!

رسائل العاشقة

التاريخ / لا يهم

لماذا لا تنتهي؟ فكلما وأدتك، عدت أكثر توحشًا، تفسد حدادًا لم أتلق فيه عزاءك بعد، وتنتهك صلابة روحى المزعومة، لماذا وهل وكيف ومتى؟ انتحرت كل أدوات الاستفهام كرهًا لك ومللًا مني.

•••••

قصصتُ شعرى لأنك لم تمنحه وعدًا بتوسد ذراعيك، حرمته الاستطالة كى لا يشتاق لمساتك على خصلاته.

•••••

رسمتك على وسادتي، وفى مرآة غرفة نومي، ومدخل باب حجرتي، على أكواب شرابي، وطفايات سجائرى التى أخبئها حتى لا أدخن وأنفض سيجارتى على وجهك، وأعيدها من مكمنها حينما تهجرنى متخلصًا بنذالة منى ومن مشاعرى وذكرياتى والأماكن التى جمعتنا، وتتركنى للحسرة، أتلذذ بحرق ملامحك بهدوء وعلى مهل، ثم أبكيك أيها المشوه.

•••••

كل الرجال الذين يحلمون باعتلاء عرشى يتهموننى بأننى "مازوخية أعشق تعذيب ذاتى بحبك، يسألوننى ماذا منحك راميك غير العادل حتى تتوجينه أميرًا للرجال، وهو لا يهديك سوى قسوة الاحتلال.

•••••

لا أحتاج إلى أدلة أكثر من هذه الرسائل المُغرقة فى الرومانسية، حتى أتأكد أنه كان فى حياة زوجى قصة حب خاصة جدًا، وربما ملتهبة على طريقة الأفلام العاطفية، متى بدأت؟ متى انتهت؟ من هى هذه المرأة؟ ماذا أحبت فيه؟ لماذا أحبها ؟ تقول فى إحدى رسائلها:

أبحث عن وجهك فى كل حانات وسط البلد، فقط أريد لمحة تشفى حنيني، نظرة واحدة أختلسها بسرعة، أخاف أن تلمحني، وأخاف أكثر أن تسمع من موقعك البعيد داخل الحانة دقات قلبى التى فقدتُ السيطرة عليها.

•••••

هى إذن امرأة حقيقية تتعذب بحب زوجي، زوجى الذى لم أره أبدًا، أو لم أره بهذه الكيفية، بهذا الإبداع الذى تحتويه سطور المرأة العاشقة، ماذا عشقت فيه؟ ماذا منحها؟ سطورها تقطر مرارة وحرمانًا لغيابه، لا يقل عن حرمانى فى وجوده، إذن لمن كان، ربما لامرأة ثالثة أو رابعة، وأين هن، كيف أعرفهن، سأفتش فى كل أوراقه وكتبه وملابسه حتى البالية منها، والتى هجرها منذ سنين، أفكر جديًا فى استخراج جثته من بين جدران مقبرته، وأفحص جسده خلية خلية، وربما وجدت بصماتهن على جسده البليد، نعم كان بليدًا، شارد الروح، يتعلل بقضاياه الوجودية وأزمات العالم، تصاحبه كل أنواع الخمور حتى يفقد الوعي، فينام مهدودًا مكدودًا محبطًا، ويصحو مرتسمًا الجدية والوقار، تحولت حياتى إلى نشرات أخبار ومناقشات أيديولوجية، لم أفهم منها حرفًا، ولم أعرف ما هى الأيديولوجية، ولكنى كرهتها، لم يع هذا الغبى أن النساء لا تمتعهن الأيديولوجية ولا الأفكار الفلسفية حتى لو كان صاحبها سقراط نفسه، وهو لم يكن سقراط بل مجرد سفسطائى يقنعنى بقضية مهمة، يتحمس لها، ويقضى الليالى يدبج الأسانيد والأدلة تاركنى للبرودة والوحدة، وغموض الفهم، ثم ينقلب عليها يفتت أسانيدها، يركلها بعيدًا، ليعيد الكرة بقضية أخرى، وهكذا دائمًا.

لم يكن يعنينى فى كل قضاياه الوهمية سوى أن أؤكد اقتناعى التام خشية أن يتهمنى بالجهل، الجهل هذا المارد الذى استحضره بينى وبينه، جهلى المعلوماتى والفلسفى و"الفذلكي" أيضًا، ولم يخجله جهله الرجولى بطبيعة الأنثى وما ترغب فيه.

ليس الجنس هو ما كنت أريد، إنما أردت الاحتواء، التفهم، طبطبته على روحي، ولكنه لم يفهم، أبدًا لم يفهم.

•••••

لا أثر لامرأة أخرى غير تلك العاشقة التى مازالت كلماتها تطاردني، لماذا هامت به عشقًا؟ أعيد السؤال مئات المرات ماذا رأت فيه؟ أو ما هى الصورة التى رأته عليها؟ ولماذا لم أره أنا بهذه الكيفية؟ هل كان شخصين؟ معى بشخصية ومعها بأخرى، ما عرفته وعشت معه حياتى طوال خمسة عشر

عامًا، لا يمكن أن يستحق كل هذا الحب، ولا يفجر أى طاقة عشق فى امرأة أيًا كانت.

•••••

يقولون إن لكل امرأة رادارًا يلتقط الموجة التى تنبعث منها خيانة زوجها، فكيف لم يلتقطك رادارى أيتها المرأة العاشقة؟ هل كنت بارعة فى التخفى فلم ألمح لوجودكَ طيفًا ؟ أم كان هو يجيد إخفاءك؟

هل هاتفته يومًا وأنا بجانبه؟ وكيف كان يجيبك؟ هل بصيغة ذكر؟ كيف لم يرد اسمك على لسانه ولو سهوًا؟ لم أجد لك اسمًا، أنت مجرد رقم مجهول التسمية على هاتفه، واسمًا مستعارًا فى ايميلاته، امنحينى خيطًا يدلنى عليكِ، ليس غيرة أو محاولة انتقام من أرملة خانها زوجها الراحل، لا لم يخني، بل خان مبادئه التى صدَّعنى بها عن الإخلاص والنبل والصدق والفروسية واحترام المرأة، وتكشف سطورك أنه لم يحترمك.. لم يحترمني.

أقسم أنى لا أكرهك، بل ربما أحبك، وأكاد أشفق عليك، بل إنى بالفعل أشفق عليكِ، وقبلكَ أشفق على نفسي، قد تتخيلين أيتها المجهولة إنه كان لى رجلاً محبًا متفاهمًا مساندًا حنونًا، لا لم يكن كذلك، أقول أنا لكِ: من هو؟

فصل من رواية «آخر المحظيات»
التى تصدر قريبًا للكاتبة

القاهرة

ترجمة أعمال الأمريكى الراحل جور فيدال

يستعد المركز القومى للترجمة لإصدار ثمانى روايات للروائى الأمريكى الراحل جور فيدال، الذى غيبه الموت مؤخرًا عن عمر يناهز الـ٨٦ عاما، منها "١٨٧٦"، و"هوليود"، و"لينكولن"، و"حلم الحرب".

وتمتد حياة جور فيدال (١٩٢٥-٢٠١٢)، الأدبية لأكثر من ٦٠ عامًا، حيث كان متنوع المواهب والاهتمامات على نحو لافت، وكان آخر الكتاب المعروفين الذين شاركوا فى الحرب العالمية الثانية، والتى تعد من التجارب التى أثرت كثيرًا فى كتاباته.

بدأ فيدال الكتابة وهو فى عمر ١٩ سنة، حيث كتب مسرحيات للتليفزيون وبرودواى، منها عمله الكلاسيكى "أفضل الرجال"، وساهم فى كتابة سيناريوهات أفلام عدة مثل: "بن حور"، ذلك العمل السينمائى الملحمى وقت إنتاجه عام ١٩٥٩ بطولة تشارلتون هيستون.

حظيت أعماله بثناء النقاد ومن بين هذه الأعمال روايتاه التاريخيتان "جوليان"، و"لنكولن"، وهما من أكثر الروايات مبيعا وقت صدورهما.

وقال عنه الناقد البريطانى جونثان كيتس إنه "أفضل من كتب المقالة فى القرن العشرين". ونال كتاب فيدال "الولايات المتحدة" الذى يجمع مقالاته فى الفن والسياسة والخواطر الذاتية جائزة الكتاب الوطنية عام ١٩٩٣.

وتطرقت رواياته الـ٢٥ إلى موضوع السياسة والثقافة الأمريكية، واشتهر بمقالاته الناقدة بحدة للمجتمع والأدب والسياسة، وبقدر ما كان فيدال لماحا بل سليط اللسان، لاذع السخرية وخاصة فى كتاباته السياسية إلا أنه رغم ذلك لم يحالفه التوفيق عندما ترشح لعضوية مجلس الشيوخ فى كاليفورنيا، ولعضوية مجلس النواب فى نيويورك.

الكاتب الراحل جور فيدال

مارسيل خليفة

تونس

مارسيل خليفة يهدى أغانيه للأطفال الشهداء

أحيا الفنان اللبنانى مارسيل خليفة وفرقة "الميادين" الموسيقية ليلة ناجحة ضمن فعاليات مهرجان قرطاج الدولى فى دورته الـ٤٨، الذى اختتم فعالياته منتصف أغسطس.

لاقى الحفل تفاعلا جماهيريًا كبيرًا، وتم خلاله تقديم ١٠ أغان من كلمات الشاعر الفلسطينى محمود درويش هى "ركوة عرب" و"الكمنجات" و"محمد" و"منتصب القامة أمشى" و"ريتا" و"فى البال أغنية" و"عصفور طل من الشباك" و"تعاليم حورية" و"جواز سفر" و"يا بحرية هيلا هيلا".

وأهدى الفنان اللبنانى أغنية "محمد" التى أدتها أميمة الخليل إلى "الأطفال الشهداء وطلب مارسيل خليفة من الجمهور "الصمت" عند أداء أغنية "محمد" التى قال إنها أغنية تحتاج إلى صمت كبير.

وقد تفاعل الجمهور بشكل كبير مع أغانى مارسيل خليفة وبخاصة أغنية "منتصب القامة أمشي" التى تعتبر من أشهر أغانيه فى تونس.

كما أحيا مارسيل خليفة حفلا فى مدينة سيدى بوزيد التى انطلقت منها شرارة الثورة التونسية، وعددًا من الحفلات فى مناطق مختلفة داخل تونس، ويعود أول حفل فى تونس لمارسيل خليفة البالغ من العمر ٦٢ عامًا إلى سنة ١٩٨٩.

محمود درويش

جدير بالذكر أن المهرجان هذا العام ضم مجموعة من نجوم الغناء فى العالم العربى ومنهم: كاظم الساهر وأصالة نصرى وراغب علامة ونجوى كرم وهانى شاكر وحسين الجسمى ووائل جسار وفنان العود نصير شمة.

قدم المهرجان ضمن فعالياته ألوانا موسيقية مختلفة، حيث استضاف نجم "الريجى" ألفا بلوندى ونجمة "الجوسبل" الأميركية ليز ماكومب.

جدير بالذكر أيضا أن مهرجان قرطاج يعتبر من أعرق المهرجانات العربية، وقد خصصت له الدولة موازنة قيمتها حوالى ثلاثة ملايين دولار.

الجزائر

دليل ثقافى للترويج السياحى

فى إطار التنشيط السياحى فى الجزائر.. صدر دليل ثقافى و سياحى يحمل عنوان "ثقافة الجزائر" وهو الأول من نوعه مخصص للنشاطات الفنية و الثقافية و كذا للمواقع السياحية فى الجزائر.

يضم هذا الدليل الجديد الذى يقترح أماكن يزورها عشاق الفنون والثقافة، التعريف بالعادات

نرمين العطار - ولاء فتحى

المغنى الجزائرى حمدى بنانى

والتقاليد والتراث والثقافة الجزائرية.

ضم العدد الأول من هذا الدليل الذى يصدر "حسب الأحداث الثقافية والسياحية خلال السنة" موضوعات تتعلق بالبرنامج الثقافى لشهر رمضان حسبما أوضح مدير النشر السيد نسيم إلياس.

ومن بين الموضوعات التى تتطرق لها أعمدة العدد الأول من هذا الدليل حديقة التجارب للحامة والضريح الملكى الموريتانى ومعرض الفنان الرسام محجوب بن بيلا، وحديث مع مغنى موسيقى المالوف حمدى بنانى.

كما يضم هذا الدليل الدورى الذى أعده وأنجزه فريق من الصحفيين المحترفين والمتخصصين من جهة أخرى أعمدة مخصصة للمطالعة و فن الطبخ الجزائرى والمواقع السياحية الجزائرية وغيرها.

وأوضح السيد إلياس فى تصريحات لوكالة الأنباء الجزائرية أن الهدف من دليل "ثقافة الجزائر" هو تشجيع الأشخاص على الخروج من أجل الاستراحة من خلال إعطائهم العناوين الصحيحة فى الوقت المناسب حتى يكون لهم متسع من الوقت لتنظيم وقتهم".

وأضاف قائلا: إننا نطمح أيضًا للتعريف بثقافتنا وعاداتنا و تقاليدنا وثرواتنا السياحية التى لا تقدر بثمن لكل أصدقائنا الأجانب الموجودين فى الجزائر.

بيروت

المهرجان الدولى الأول للمقاومة يبدأ بخمسة أفلام

خمسة أفلام هى مجموع الأعمال المشاركة فى المهرجان الدولى الأول لأفلام المقاومة، الذى تحتضن بيروت فعالياته ابتداء من الخامس من أكتوبر المقبل.

المهرجان تبنت فكرته وأطلقته الجمعية اللبنانية للفنون "رسالات"، بالتعاون مع قناة المنار التابعة لحزب الله، تحت شعار "المقاومة انتصار للحياة".

القائمون على المهرجان استبعدوا الأجواء التنافسية مفضلين أن تكون أعمال المهرجان احتفاء بفكرة المقاومة من خلال تخليد بطولاتها على الشاشة الفضية.

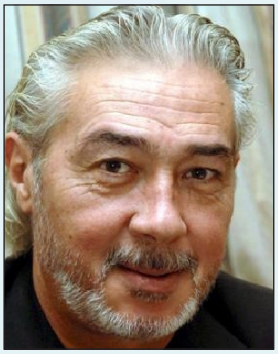
وقد اختار المهرجان الذى يحمل صفة الدولي، مسرح رسالات الكائن بالمركز الثقافى لبلدية الغبيرات لعرض الأفلام، وجاء اختيار هذه المدينة لقربها من العاصمة اللبنانية بيروت.. بعيدًا عن صخبها.

ملصق فيلم أهل الوفا

الأفلام الخمسة المشاركة فى المهرجان تتنوع جنسياتها بين اللبنانى والفلسطينى إضافة إلى ثلاث مشاركات إيرانية، هى "الطفل الملاك" الذى يفتتح أول أيام المهرجان، و"الرماد الأخضر"، و"حافة الليل".

أما فلسطين فتشارك بفيلم "عصفور الوطن"، بينما تشارك لبنان ـ البلد المضيف ـ بفيلم "أهل الوفا"، الذى يصفه بعض النقاد بأنه أحد أنضج التجارب السينمائية اللبنانية فى السنوات الأخيرة.

والفيلم اللبنانى الذى أخرجه السورى نجدت أنزور يستلهم حكاية واقعية من دفاتر المقاومة اللبنانية، أثناء فترة الاحتلال الصهيونى للجنوب اللبنانى قبل انسحابه عام ٢٠٠٠ تحت وطأة صواريخ المقاومة اللبنانية الباسلة، وقد استعان أنزور بفريق عالمى متخصص فى الخدع والتفجيرات السينمائية ليقدم صورة مبهرة لواحدة من العمليات الحربية التى يتضافر فيها الوعى الأمنى والاستخباراتى مع جرأة التنفيذ ورغم ذلك تكاد تفشل لولا التفاف الناس حول الفكرة، ودعمهم لمنفذيها.



المخرج السورى نجدت أنزور

ملصق فيلم عصفور الوطن

المنامة

صندوق لدعم الأفلام السينمائية البحرينية

دشنت وزارة الثقافة البحرينية "صندوق البحرين" لدعم الأفلام، وذلك بهدف دفع هذه الصناعة الفنية الصاعدة، والرقى بالمستوى الإنتاجى لأفلام الشباب، والعمل على تطوير وتعزيز مهاراتهم وتحقيق أحلامهم، جاء الإعلان عن هذا الصندوق أثناء انعقاد المؤتمر الصحفى الخاص فى متحف البحرين الوطنى، للإعلان عن انطلاق فعاليات "ليالى السينما الخليجية" التى تشكل أحد المبادرات الجديدة ضمن نطاق أهداف برنامج الوزارة للاستثمار فى البنية التحتية الثقافية المحلية، ولاسيما والبحرين تحتفل بالمنامة كعاصمة الثقافة العربية عام٢٠١٢.

ومن المتوقع أن يتم دعم الأفلام بـ ١٠ آلاف دولار لكل فيلم، ومن المتوقع أن يحتضن هذا الصندوق المواهب الشابة والمبدعة لتحقيق الشهرة، وفتح المجال أمام صناعة سينمائية قادرة على منافسة نظيراتها الإقليمية والدولية والازدهار انطلاقا من البحرين.

وسيكون المعيار الأساس فى تحديد عدد الأفلام المدعومة جودة الفيلم، كما سيخصص الصندوق دعمه لأفلام العام المقبل ٢٠١٣.

وسيتم تشكيل لجنة تحكيم مختصة للنظر فى جميع الأعمال المقدمة وستتألف هذه اللجنة من خبراء محليين ودوليين فى المجال السينمائي، يشرفون على عملية الاختيار.

وقال المخرج محمد راشد بوعلى المصنف مؤخرا ضمن أفضل ٢٣ مخرجا آسيويا طبقا لأكاديمية آسيا فى المؤتمر الصحفى للإعلان عن انطلاق فعاليات "ليالى السينما الخليجية": إن الثقافة السينمائية أحد أهم وسائل التواصل الثقافية بين الشعوب، التى يجب تداولها وتبادلها لأنها لغة تبرز المجتمع وتقدم إلى العالم لمحة من أفكارهم وحياتهم، وأعرب عن سعادته بهذا الحدث مشيراً إلى أن مثل هذه البوادر ستسهم فى دعم المواهب السينمائية فى المنطقة، والتى ستمثل صورة ثقافية مهمة للبحرين فى جميع مشاركاتها الدولية، مضيفاً "نترقب تتويج المنامة عاصمة السياحة العربية فى ٢٠١٣، وأعتقد أنه من المناسب جداً الآن إطلاق باكورة إنتاج هذا الصندوق حتى يتسنى للمشاهدين العالمين والمحلين الاطلاع عليها العام المقبل".

وأشار إلى أن من بين المعايير والشروط التى وُضعت لتقييم المشاريع الفنية الراغبة فى الحصول على الدعم: أن يكون المتقدم إلى الفوز بالدعم بحرينى الجنسية، وأن تكون النصوص أصلية، وأن تكون حاصلة على تسجيل حقوق الملكية الفكرية، وأن تحافظ هذه الأفلام على احترام عادات وتقاليد المجتمع والقيم البحرينية، وأشار إلى أن المعايير المتبقية سيكشف النقاب عنها خلال أسبوع عبر موقع إلكترونى خاص بصندوق الدعم.

المخرج محمد راشد بوعلي

شراكة قطرية بريطانية

الدوحة

طرح نصف مليون وثيقة تاريخية فى الطب والعلوم على الإنترنت

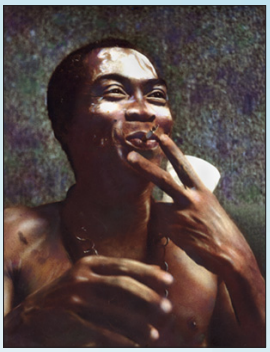
أعلنت المكتبة الوطنية البريطانية اعتزامها إتاحة أكثر من نصف مليون صفحة من الوثائق التاريخية فى مجال العلوم والطب فى العالم العربى أثناء القرون الوسطى على الإنترنت.

ويعد المشروع شراكة بين المكتبة البريطانية ومؤسسة قطر الثقافية، ويهدف إلى زيادة وعى الناس بتاريخ المنطقة العربية مع بريطانيا والعالم كله.

وتشمل الأعمال التى سيتم طرحها وإتاحتها على الانترنت كتاب (دليل الخليج) للبريطانى "جيه جى لوريمر" وهو أحد أهم المصادر عن دول الخليج والمملكة العربية السعودية، ألفه فى مطلع القرن العشرين ككتيب لمساعدة عملاء المخابرات وصانعى السياسة البريطانيين فى الشرق الأوسط.

ويعرض المشروع الذى سيتكلف ٨,٧ مليون استرلينى ـ ١٤مليون دولار ـ أكثر من نصف مليون وثيقة، إضافة إلى ٢٥ ألف صفحة من مخطوطات تستعرض العلوم والطب فى الوطن العربى فى القرون الوسطى.

ويتضمن المشروع الذى يستمر ثلاث سنوات مراحل متعددة منها كيفية تصوير كل عنصر وإعداد فهارس باللغتين الإنجليزية والعربية.



فيلا كوتى

لاجوس

تحويل منزل "فيلا كوتى" لمتحف وصدور ألبومه المنوع

تستعد أسرة الموسيقار النيجيرى الراحل فيلا كوتى فى ذكرى مرور ١٥ عامًا على رحيله إلى تحويل منزله فى لاجوس إلى متحف للحفاظ على الإرث الموسيقى للفنان الذى اشتهر بموسيقى الأفرو بيت وأسلوبه النموذجى فى الحياة.

وقد حصلت أسرة الموسيقار من الحكومة النيجيرية على مبلغ قدره ٢٠٠ ألف يورو من أجل تحويل المنزل إلى متحف يفتتح فى أكتوبر المقبل أثناء الاحتفالات التى تجرى سنويًا لعازف السكسونيا والناقد الشرس للنظام العسكرى والفساد فى نيجيريا كما سوف تقام مقبرة على شكل هرم يدفن فيها الموسيقار من جديد.

يتزامن ذلك مع صدور ألبومه "الحياة فى ديترويت" وهو الألبوم المنوع حيث غنى عام ١٩٨٦ أربع أغنيات جمعها فى ألبوم منع من النشر فى بلاده.

جدير بالذكر أن فيلا كوتى قد تعرض للسجن فى بلاده وهو ما منعه من السفر للولايات المتحدة الأمريكية مع فريقه الغنائى وقتها.

ويضم الألبوم أغانيه الأربع الشهيرة التى تتناول حياة الرجل الأبيض الرافض للأخرين، والأبرتهايد، ونجد أغنيته مصر ٨٠، من أشهر أغانيه التى تعد شاهدا على توجهه الفكرى والسياسى الرافض للظلم.

ويشمل الألبوم أيضا الموسيقى الخاصة بفرقته وأغانيه دون مونتاج أو مكساج، ومدى تفاعل الجمهور فى وقته مع كلماته وألحان فرقته.

مالابو

ضجة واسعة بسبب تمويل رئيس غينيا الاستوائية جائزة اليونسكو

أثارت جائزة اليونسكو التى يمولها بالكامل رئيس غينيا الاستوائية تيودورو أوبيانغ نغويما ردود فعل غاضبة فى أوساط العديد من المنظمات غير الحكومية، التى نددت بالجائزة باعتبارها تدعيما من المنظمة المرموقة لرئيس غينيا الاستوائية وغسيلا لسمعته ومواقفه المناهضة للحريات.

تبلغ قيمة الجائزة قيمة ٣ ملايين يورو، يقدمها بالكامل الرئيس الغينى هذا العام لثلاثة علماء من مصر والمكسيك وجنوب إفريقيا.

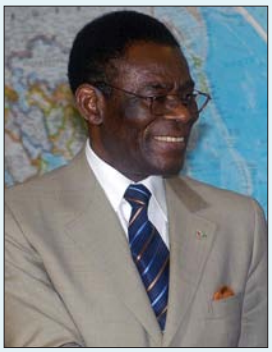
ويأتى اعتراض المنظمات التابعة لحقوق الإنسان على الجائزة بسبب ما يعرف عن أسلوب حكم الرئيس الغينى لبلاده بالحديد والنار ومحاولاته استغلال منظمة بحجم اليونسكو لتحسين صورته خارج البلاد.

وطبقا لمنظمة اليونيسف تعد غينيا أفقر شعب فى القارة الإفريقية وهو ما يعبر عنه وفاة ١٢٪ من أطفالها كل عام نتيجة سوء التغذية الشديد.

واعتبرت منظمات حقوق الإنسان أن سكوت اليونسكو عن هذه الجائزة الغير الطبيعية يعد تضامنا مع الوضع السيئ الذى تعانى منه غينيا وهو ما يعكس بدوره تناقض غير طبيعى لما تعلنه المنظمة من عملها دوما على الحفاظ على حقوق الإنسان.

المثير فى الأمر هو ما كشفته بعض المنظمات الحقوقية التى أكدت أن تمويل الجائزة لا يأتى من المال الخاص بالرئيس، بل من خزينة الدولة الفارغة، ولم يمنع الجدل المثار حول الجائزة فرنسا والولايات المتحدة وإسبانيا والمملكة المتحدة من مقاطعة حفل توزيع تلك الجوائز.

إيرينا بوكوفا



تيودورو أوبيانغ

لندن

إيقاف إصدار النسخة الورقية من دائرة المعارف البريطانية

قررت الشركة التى تصدر موسوعة دائرة المعارف البريطانية إيقاف إصدار نسختها الورقية المشهورة، المؤلفة من ٣٢ جزءًا، بعد ٢٤٤ عامًا من أول صدور لها.. وكانت الشركة قد قامت مؤخرًا بإطلاق نسختها الرقمية على أجهزة الكمبيوتر.

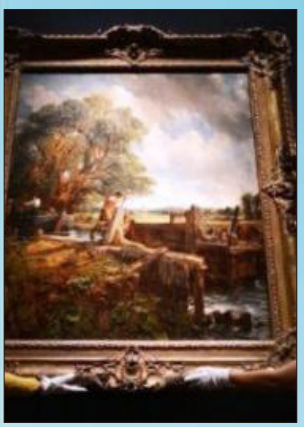
وأعلنت الشركة أنها ستركز على زيادة انتشارها الرقمى حيث تواجه منافسة شديدة من مواقع الانترنت، خاصة موسوعة ويكيبيديا المجانية.

تأتى هذه الخطوة بعد أن أصبحت الشركة، التى اعتادت بيع وتوصيل موسوعاتها إلى البيوت، تحقق ٨٥ بالمائة من دخلها من المبيعات على الانترنت.

و قالت دائرة المعارف: على الرغم من أن إيقاف إصدار النسخة المطبوعة تأثر بتغير سلوك المستهلك، فإن سهولة وسرعة تحديث المعلومات لعبا دورا كبيرا فى اتخاذ القرار.

جدير بالذكر أن العديد من الشركات ودور نشر حول العالم تتجه نحو توسيع وجودها على الإنترنت فى محاولة لتحقيق أرباح من هذه البيئة سريعة النمو.

فقد أصدر العديد من الصحف، المجلات و ناشرو الكتب مؤخرا نسخا إلكترونية لمنتجاتهم، بعد أن أصبح العديد من القراء يستخدمون الأجهزة الالكترونية.. أجهزة الكمبيوتر اللوحية والهواتف النقالة الذكية للحصول على المعلومات.



لوحة المناظر الطبيعية لجون كونستابل

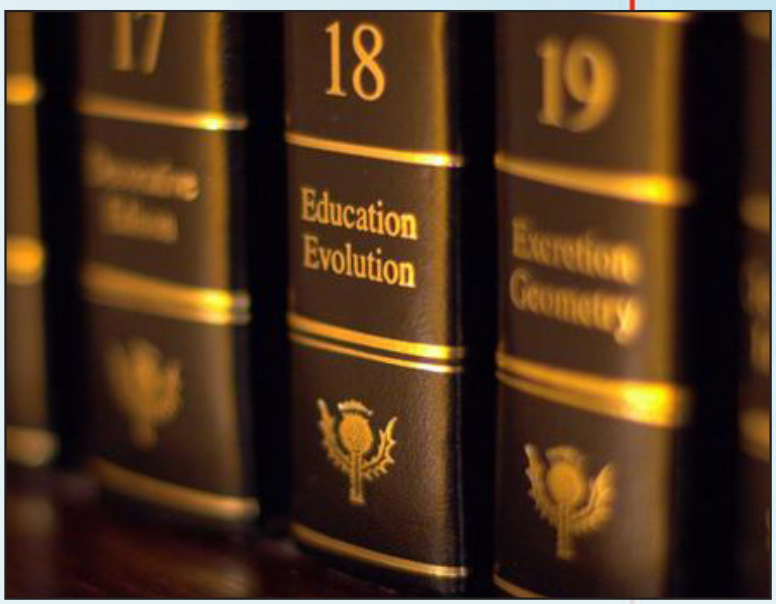
بيع لوحة للفنان جون كونستابل بـ ٢٢،٤ جنيه استرلينى

أصبحت لوحة الفنان جون كونستابل واحدة من أغلى اللوحات العالمية، حيث بلغ سعر اللوحة ٢٢،٤ مليون جنيه استرلينى فى مزاد بيعها بدار كريستينز بلندن.. وتصور اللوحة التى تعود لعام ١٨٢٤ الحياة الريفية فى سوفولك شرقى إنجلترا.

وقالت صاحبة اللوحة البارونة كارمن تايسن بورنميزا تعليقا على بيعها: إنه من "المؤلم للغاية" بيع هذه اللوحة، مشيرة إلى أنها اضطرت إلى القيام بهذه الخطوة بسبب الأزمة المالية.

وقد اضطر أمين المتحف سير نورمان روزنتال إلى إعلان استقالته احتجاجا على بيع هذه اللوحة، موجها انتقادات للبارونة لطرح أحد أثمن معروضاتها للبيع.

وكان معرض الأكاديمية الملكية أول مالك للوحة عام ١٨٢٤، ثم اشترها جيمس ماريسون أحد أثرى التجار البريطانيين فى القرن التاسع عشر و هى من أشهر مقتنياته للأعمال الفنية، وظلت اللوحة فى حيازة أسلافه حتى ١٩٩٠.. إلى ان اشتراها رجل الأعمال



دائرة المعارف البريطانية تودع نسختها الورقية

فرقة رولينج ستون

السويسرى البارون هانز هاينريتش تايسن بونميزا،ثم تركها لزوجته ضمن مجموعة مقتنيات عند رحيله عام٢٠٠٢.

فرقة رولينج ستون تحتفل بمرور ٥٠ عاما على نشأتها

على مدى شهر سبتمبر تستقبل العاصمة البريطانية معرضا فنيا لأشهر فرقة موسيقية فى الغناء الأوربى لموسيقى الروك "رولينج ستون" والتى تعد من الفرق الموسيقية التى لاقت نجاحا منقطع النظير فى فترة الستينيات، تحديدا منذ عام ١٩٦٢.

يضم المعرض عددا كبيرا من صور الفرقة فى جميع رحلاتها وحفلاتها ومدى تفاعل الجمهور مع أعضاء الفرقة الذين أصبحوا كبارا فى السن.

يأتى المعرض فى إطار الاحتفال بمرور ٥٠ عاما على نشأت الفرقة الموسيقية، والتى لا يزال لديها معجبيها من جميع الأعمار، وأشارت وكالة الأنباء الفرنسية التى تقوم بتغطية الحدث إلى أن كثيرا من معجبى الفرقة تجمعوا عند مدخل المعرض الذى أقيم فى أشهر مكان لحفلاتهم.

كما يضم المعرض عدد من الوثائق الخاصة بالفرقة التى قدمت عدد من الأغانى التى قال عنها النقاد وقتها أنها تشكل الحلم البريطانى.

هذا بالإضافة لصور نادرة لأشهر عضو بالفرقة الذى لقى مصرعه غرقا فى حمام السباحة ولم يتجاوز عمره الـ٢٠ عاما.

ومن المنتظر أن يحيى أعضاء الفرقة حفلا خاصا احتفالا بمرور نصف قرن على فرقتهم، ويعتبره البعض خاتمه لتلك الفرقة الشهيرة التى قدمت موسيقى الروك والميتالك التى تزال تشكل وجدان شباب القارة الأوربية كلها.

مكسيكو

ماركيز يعانى ضعف الذاكرة

صرح شقيق الكاتب الكولومبى المعروف جابرييل جارسيا ماركيز الحائز على جائزة نوبل: إن شقيقه جارسيا يعانى مرض فقدان الذاكرة المرتبط بالكبر فى السن.

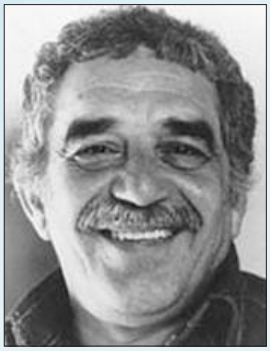
وكان خيمى الشقيق الأصغر لـ جابرييل قد أخبر طلابه فى جامعة قرطاجنة بكولومبيا بأن شقيقه الأكبر البالغ من العمر خمسة وثمانين عاما، يعانى بعض المشكلات التى تتعلق بذاكرته، وأضاف بأن الكاتب العالمى المعروف توقف عن الكتابة منذ مرضه.

وتأتى تصريحات خيمى جارسيا ماركيز الأولى من نوعها من الوسط العائلى الشخصى للكاتب العالمى مشيرا إلى أن جابرييل لم يعد قادرا عن التوقف عن الحديث عن مرضه، مضيفا أنه من الناحية الجسدية يتمتع بصحة جيدة، لكنه يعانى منذ فترة طويلة فقدان الذاكرة الذى أصيب به أفراد آخرون من العائلة، وأنه لا يزال يتمتع بروح الدعابة والمزاح والتفاؤل كما عرف عنه.

ويعيش جابرييل جارسيا ماركيز حاليا فى مكسيكو، بعد أن ابتعد قليلا عن الأضواء فى السنوات الأخيرة

وقد حصل الأديب الكولومبى الأصل على جائزة نوبل للأدب عن رواياته وأشهرها "مائة عام من العزلة" و"الحب فى زمن الكوليرا" و "حكاية موت معلن" ورواية "الجنرال فى متاهته"

وقد عرف جارسيا بأكثر رواياته شهرة وهى "مائة سنة من العزلة" حيث ترجمت إلى ثلاثين لغة وبيعت منها أكثر من ثلاثين مليون نسخة عبر العالم.



جابريل جارسيا ماركيز

كاريكاتير عالمى

بيتر – النمسا

المعتقل

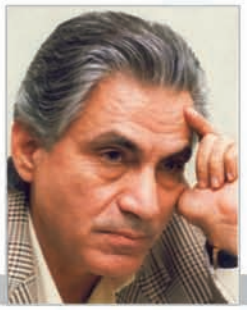
أوليفر النمسا

(بوتين المضطرب بين العنف ممثل فى السيف والقضاء المتمثل فى ميزان العدالة)

(يقول الدب هما فين المعارضين؟ و هو يجلس فوقهم وهم ممسكين بلافتة "بوتين لابد أن يرحل")

فان دام – هولندا

(القطط الثلاث يطاردون الدب بوتين)



الفن والديكتاتورية

الفن أعدى أعداء الديكتاتورية.. الديكتاتورية ليست فقط حكم الفرد أو الحزب الواحد أو حكم العسكر أو سيطرة الأمن السياسى على كل مفاصل الدولة لكنها أيضاً يمكن أن تمارس من خلال أحكام قضائية جائرة أو موجهة وهذا ما حدث فى روسيا.

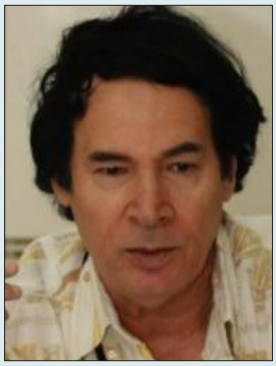
ففريق البنات الغنائى المسمى «بوسى رايوت» عندما غنى فى إحدى كاتدرائيات موسكو فى فبراير الماضى أغنية «أيتها الأم المقدسة أخرجى بوتين»، التى تضمنت كما يزعمون الإساءة للرئيس الروسي. وأدانت المحكمة عضوات الفريق ناديجدا وماريا ويكاترينا بأنهن انتهكن القانون عمداً بأداء الأغنية التى تنتقد العلاقة بين بوتين والكنيسة الأورثوذوكسية وتمت إدانة الفتيات الثلاث بتهمة التحريض على الكراهية الدينية وإثارة الشغب وحكم عليهن بالسجن لمدة عامين.

الحكم أثار موجة إدانة دولية حيث اعتبر بمثابة اختبار لمدى تسامح الكرملين مع المعارضة العلنية.. الفريق أطلق أغنية جديدة على الإنترنت تحت اسم «بوتين يشعل نيران الثورة،» وقال الفريق فى بيان له إن المعركة مستمرة.

وإذا انتصرت الدكتاتورية على الفن مرة فإنها ولابد أن تخسر دائماً أمام الفن الذى يتمسك بحقوق الإنسان وحريته.

(بوتين يتعكز على ميدفيدف وهما يتعكزان على ثالث)

فى رحيل حلمى



بقلم:
أحمد سماحة

لم يكن حرفاً ساكناً فى عراء الخوف، ولكن قصيدة لا تحدها جغرافيا الصمت والهزيمة.. ومساحات من الأمل المشرع تجاه الحياة.. هو نبتة أصيلة نمت فى بيداء القهر فقاومت الفناء والضياع والخنوع والخشوع.

سكن الحرف وبنى بين أرجائه صرحا يتسع لوجوه مثقلة بالألم وبشر ينتمون إلى دماء حروفه وينتثرون فى شوارع قلبه بسطاء استباحوا حروف كلماته وألجموا خوفه.. تشكلوا قصائد ورؤى.. صار للصحو فى حروفه عينان تبصران.. صاغ العمر قصيدة.. لم يكن وحده يراها.. الهارب من الحلم الى سجن الحروف.. أبدع وأينعت كلماته أشجاراً وأقماراً.. مدناً وشوارع وسماء وضياء ونهراً يمتد فى أوردة الأرض.. امتطى عرش القلب ليشهد لا ليحكم.. ليقرأ لا ليوحي.. ليعشق لا ليقدّ قميصه.. شهوة أو رغبة فى جسد السلطة أو ثراء القتلة.

..... أيها الراحل فى عناد ونزق.. لا أزعم أنى وحدى أراك الآن.. أو أنى وحدى الموحى إليك المنتظر.. الذى حلمت به لا الذى حلم بك.. سأجيء إليك.. سأزورك دوماً وأسكن قصائدك.. قلبك.. عمرك.. الذى أنهكه الألم والمرض.. أنت نحن.. ونحن أنت..أينما كنت.. كتبت تواريخ العشق وتيممت سيف المقاومة..

ترنحت أقدامك فى شوارع الفقراء والبسطاء.. انحزت لهم ولكن السد الذى حال بينهم وبينك كان منيعاً.. صنعه القهر والجهل.. كان الرحيل مترعاً بالحزن.. فرحلت فى أسى.. بدأنا الحرف سوياً.. وتصعلكنا فى أروقة الشعر.

والآن.. لا أعرف.. بأى حرف أبدأ أو أنهى هذا البوح.. وقد أسرتنى حروفك.. أوقعتنى فى شرك جميل.. أطل منه على قصائدك.. على حياتك.. أنا الذى لم أرك منذ زمن الضياع.. وشوارع الغربة تكبل لا أقدامى ولكن كل الجسد.. محض فكرة مريضة تراودني.. أن أقاتل طواحين القهر.. لأراك .. مدينة صغيرة تلوح فى عراء حياتي..

تضم الشعراء فنلتقي.. أرنو إليها وأتيمم من قلبها..

وأوصيها بك.. أن تبقيك سالماً..

ولا تجعل رحيلك رحيل حلمي..

للأصدقاء رمضان ويوسف وطلب وصقر وريان والقصاص ونسيم وعليوه والجميع أقول:

هل نلتقى على إبداع حلمي.. ليدرك أنه لم يمت؟