

كتابات بأقلام

سمير أمين / عبد العظيم أنيس  
فوزي منصور / أمينة رشيد / كمال رمزي  
إدوار الخراط / محمد برادة / محمد هيكل







بحث : جعفر للفنان الحسين فوزي .



## في هذا العدد

- التاحية : اليهودية والصهيونية ..... فريدة النفاش ٥
- هوامش نقدية : الانقطاع المعرف ..... د. شكرى عياد ١٣
- 
- إنجي أفلاطون : الغائب الحاضر ■
- الصمت ، الأصوات ، المساحات البيضاء ..... د. سمير أمين ١٧
- صاحبة القلب الكبير ..... د. عبد العظيم أنيس ١٨
- صور من إنجي ..... د. فوزى منصور ٢١
- إنجي : في بداية الانتهاء ..... د. أمينة رشيد ٢٧
- دراسة : سؤال الشهادة الروائية ..... عبد القادر الشاوي ٢٩
- السينما التسجيلية في مصر : حصاد عام ..... أحمد يوسف ٤٧
- قصص : عودة ..... محمد البساطي ٦١
- يريد أن يطعم ..... رضوى عاشور ٦٧
- السلطانة ..... اعتدال عثمان ٧٣
- عقاب رينا ..... هشام قاسم ٨٣
- قصائد : الموت والأسطة ..... السيد النعاس ٨٧
- قصائد قصيرة ..... ظية حميس ٩١
- البراكسي ..... إسلام عبد المعطى ٩٥
- ملك الحزين ..... عطية حسن ٩٩
- طعم البكاله شوق ..... سمير الأمير ١٠١
- أصوات جديدة : مصطفى عبد الله والحداثة الأخرى ..... د. سيد البحراوى ١٠٢
- تواصل ..... محمد رومي ١٠٨
- مقالات : مائيات عدلى رزق الله ..... إدوار الخراط ١١٢
- جو المتعذر كبت في نجمة أغسطس ..... ألفتان القاسم ١٢٢
- الدراسة التي أثارت السلفية الحديثة ..... خليل عبد الكريم ١٢٦
- 
- الحياة الثقافية ■
- رواية عطش الصبار : تجاوز الموت واليومى ..... د. محمد براءة ١٣٣
- نموذج العشق الصامت عند سيد عويس ..... محمد هيكل ١٣٧
- إنجي حتى : نصيبنا من صاحب العطايا ..... كمال رمزي ١٤١
- رسالة موسكو : نجمة داود تظهر في سماء موسكو ..... يوسف القعيد ١٤٥
- رد على يوسف القعيد ..... سليمان شليق ١٤٩
- رسالة لندن : مارتن لوثر كنج والحقو المدنية ..... مجدى نصيف ١٥٣
- رسالة الخرطوم : المسرح المزدان : الخير والمبتدأ ..... مجدى النعم ١٥٧

# أدب ونقد

شهرية يصدرها حزب  
التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

٤٩

السنة السادسة — أغسطس ١٩٨٩

رئيس مجلس الإدارة

لطفى واكد

رئيس التحرير

فريدة النقاش

المستشارون

د. الطاهر أحمد مكى

د. أمينة رشيد

صلاح عيسى

د. عبد العظيم أنيس

د. عبد المحسن طه بدر

د. لطيفة الزيادات

ملك عبد العزيز

سكرتير التحرير

حلمى سالم

مجلس التحرير

إبراهيم أصلان

د. سيد البحراوى

كمال رمزى

محمد رومى

□ من كتاب العدد □ —

د. بهيم أمين ، المفكر المصرى التقدمى ، صاحب  
الإسهامات الملحوظة فى الفكر الاجتماعى والسياسى  
بالعالم الثالث ، والاضافات الجديدة على الفكر الماركسى  
بخصوص نظريات التطور فى المجتمعات المتخلفة ، من  
أهم كتبه : التطور اللامتكافى .

عبد القادر الشباوى ، مفكر ومناضل وكاتب مغربى .  
معتقد منذ سنين بسجن القنيطرة بالمغرب .

إدوار الحفراط ، روائى مصرى ، علامة على اتجاه فى  
الكتابة الروائية . صدرت له أعمال : حيطان عالية —  
ساعات الكبرياء — رامة والتنين — الزمن الآخر —  
أضلاع الصحراء — اختناقات العشق والصباح — محطة  
السكة الحديد .

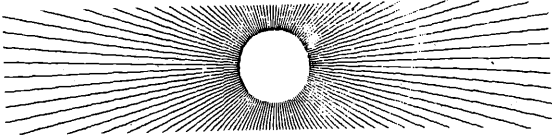
إعتدال عثمان ، كاتبة وناقدة . مدير تحرير مجلة  
« فصول » . صدرت لها : يونس البحر  
( نصوص ) — إضاءة النص ( مقالات نقدية ) .

محمد البساطى ، روائى وقصاص من جيل الستينات .  
صدرت له أعمال : التاجر والنقاش — قدر الغرف  
المقبضة — المقهى الرمادى .

ظبية خميس ، شاعرة من الإمارات . صدرت لها  
أعمال : أنا المرأة الأرض ، كل الضلوع ، قصائد حب ،  
صباوات المهرة العمانية — السلطان يرحم امرأة حبلى  
بالبحر . ولها مجموعة قصصية بعنوان : عروق الجير  
والحنة .

شبكة كتب الشيعة

— ٢٣ شارع عبد الحائق  
بروت — القاهرة — مصر ت : ٣٩٣٩١١٤  
(م) : داخل مصر ١٢ جنيا  
البلاد العرب ٥ دولار — (أوروبا وأمريكا) :  
أو مابعدا



افتتاحية

# اليهودية والصينوية

فريدة النقاش

شن الزميل الناقد السينائي « سامي السلاطوني » حملة على « أدب ونقد »  
للعديد من متواليين في صفحاته الأسبوعية بمجلة « الإذاعة » .. حيث قال :

« لست أدرى تحت أى شعار ثورى أو تقدمى أو حتى ثقافى أفسحت مجلة  
اليسار الثقافية « أدب ونقد » ٧٥ صفحة كاملة فيما يشبه العدد الخاص للهجوم  
على نادى سينما القاهرة » وإلى حد نشر هذا العنوان على غلافها « الفاشية الجديدة  
في نادى السينما المصرى » لحساب حملة مشبوهة من جمعية وهمية اسمها « نقاد السينما  
المصريين » مجرد أن من بين مجلس تحرير المجلة السيد « كمال رمزى » عضو الجمعية  
المذكورة ، وهو طرف أساسى فى معركة شرسة تستهدف تصفية نادى السينما  
وإخلاقه تماما بكل الوسائل المشروعة وغير المشروعة ..

ثم يتساءل : فكيف استطاع السيد كمال رمزى أن يفرض رأيه من جانب  
واحد على مجلس تحرير المجلة الذى يضم أسماء أساتذة وزملاء أجلاء نجبرهم ..

فهل حاولوا أن يسألوا عن حقيقة المشكلة المفتعلة ، ويسمعوا الطرف الآخر حتى لا يكونوا فاشيين هم أنفسهم ؟ ..

وبداية فإن المجلة ليست طرفا في أى صراع داخل نادى السيما ، ولكنها طرف رئيسى في القضية المطروحة في نادى السيما حول المطابقة بين اليهودية والصهيونية ، وهى طرف أصيل. وهذا ماوضحه الزميل « حلمى سالم » سكرتير تحرير المجلة في رده على الزميل « سامى السلامى » الذى أرسله مجلة الاذاعة .. فنحن من دعاة التفرقة بين اليهودية كديانة يعتنقها إثنا عشر مليوناً من البشر بينهم ثلاثة ملايين يعيشون على أرض فلسطين بعد اغتصابها ، وبين الصهيونية التى هى عقيدة عنصرية تغذيها الاحتكارات الدولية ويعتنقها بعض اليهود المتعصبين . وباسمها تواصل حكومة إسرائيل اضطهادها وتقتيلها للشعب الفلسطينى . ومانشرته المجلة يتفق تماما مع وجهة نظرها تلك ولم يفرضه عليها الزميل « كمال رمزى » ولم يفرد بنشره .

ولأننا لسنا فاشيين فسوف نفرد مساحة في العدد القادم للردود التى جاءت ، والتى لا يحكى أى منها وقائع مخالفة لما نشرناه ولا يصححها ، وإنما يؤكد الفكرة التى تقف المجلة ضدها على طول الخط ، وقالت عنها وسوف تظل تقول إنها فاشية - أى فكرة المطابقة بين اليهودية والصهيونية والتى لاتخدم النضال العربى والفلسطينى التحررى بعامة في شئ ، وإنما تسعى إليه أبلغ الاساءة .. لأن هذا هو بالضبط ما تريده إسرائيل ، أى القول بأن الصراع بيننا وبينها هو صراع بين الأديان يقوم على حقائق إلهية : يقول الصهاينة أنها وعد الرب لهم بأرض فلسطين كما جاءت به التوراة ، ويقول المسلمون إن اليهود جنس قدر خائن بطبيعته والصراع ضده هو صراع دينى قدرى لن ينتهى إلا بإفناء أحد الطرفين للآخر ، وبالطبع هو في حالة المسلمين إفناء اليهود ..

وهكذا يتشوه الأساس الواقعى الرأسمالى الأمريلى الذى قامت عليه الصهيونية ، ومازالت تمارس نفوذها بمساندة أقوى دولة إمبريالية وهى الولايات المتحدة الأمريكية ، كما تتشوه تحالفاتنا وأفكارنا كلها .

وموقف « أدب ونقد » ليس جديدا على تاريخ اليسار ومبدئيته منذ نشأة المشكلة اليهودية في فلسطين وحتى الآن . وهو نفسه موقفه المبدئى إزاء قضية الأقليات القومية في الوطن العربى . وإن كانت المسألة اليهودية تختلف من زاوية

كون إسرائيل استعماراً استيطانياً مدججاً بالسلاح النووي وإن كان في ظروف طبيعية مقبلة تتحرر فيها المنطقة من كل أشكال الاستعمار. والتبعية والاستغلال ، سوف يعيش اليهود فيها شأنهم شأن الأقليات الأخرى من البربر والأكراد ، لهم ثقافتهم وسماهم الخاصة دون أن يترتب على ذلك أى تفوق عنصري أو قهري من طرف لآخر .. وهو ما تحققه الاشتراكية وحدها .

هذا هو حلم اليسار وهدف لئاله .. وطن عرقي إشتراكي موحد متحرر من كل أشكال القهر ، يعيش فيه المسلمون والمسيحيون واليهود واللا دينيون متساوين في الحقوق والواجبات ، في نصيبهم من الثروة والسلطة ، تتفاعل ثقافتهم ، التي تدخل الأديان فيها كعناصر مكونة لها ، وليس عناصرها الوحيدة . هذا هو ماتدعو له « أدب ونقد » وتدافع عنه . وستدعو له وتدافع عنه .

كذلك فإن ظهور سمات فاشية في تاريخنا كان من بين مكوناتها معاداة اليهود للصهيونية ، ليس شيئاً جديداً يبرز الآن ، كما برز في معركة نادى السينا لأول

وسوف الجأ إلى مقتطفات طويلة من كتاب « الدكتور رفعت السعيد » اليسار المصري والقضية الفلسطينية لتبين عدداً من المواقف والوقائع التاريخية التي تكشف وجهى العملة ، أى كيف أن معاداة اليهود وطابعها الفاشي كانت وجهاً آخر للصهيونية مكملها لها بل سنداً ولصيراً .

\*\*\*

« في ٢ نوفمبر ١٩٤٥ برزت ظاهرة جديدة على مسرح العمل السياسى المصرى ربما كانت الأولى من نوعها في التاريخ المصرى الحديث ، وهى محاولة بعض الأحزاب السياسية ( الإخوان المسلمون - مصر الفتاة ) تحويل الصراع ضد الصهيونية والكفاح لتأييد حقوق شعب فلسطين ، إلى عمل عنصري موجه ضد اليهود كيهود .. »

ثم يضيف .. « وبصلاية وشجاعة جابه اليسار المصرى هذه الدعاوى العنصرية ، ليس فقط متمسكا بالجانب المبدئى من سياسته وهو رفض العنصرية بكل أشكالها ، ولا تمسكاً بالتقاليد العربية لشعب مصر ، وإنما أيضاً إستشعاراً لخطورة هذه الدعاوى على موقف يهود مصر أنفسهم . ذلك أن هذه الحملات العنصرية كانت متفقة إتفاقاً زمنياً غربياً بل ومربياً مع تزايد النشاط الصهيونى لحث شباب اليهود المصريين على الهجرة إلى فلسطين .. » ثم « وكانت الخطوة التالية التي لجأ إليها اليسار في مجابهة الدعاوى العنصرية هى تأسيس

« الرابطة الإسرائيلية لمكافحة الصهيونية » في عام ١٩٤٧ أى قبل اغتصاب فلسطين وكان مؤسسوها جميعاً من اليهود المصريين الذين أخذوا يصدرون النداءات ، ويعقدون الندوات والمؤتمرات وينظمون التظاهرات ضد الصهيونية وضد الهجرة إلى فلسطين وقالوا في بيانهم التأسيسي « إن كفاحنا ضد الصهيونية جزء لا يتجزأ من الكفاح العام لحل المشكلة اليهودية » .

« وتعتبر الرابطة أن الصهيونية هي أخطر حركة ظهرت في تاريخ اليهود . ان الصهيونية عقبة في طريق حل المشكلة اليهودية . والكفاح ضد الصهيونية واجب مقدس على كل يهودى ويهودية ، خاصة وأن تقدم القوات الديمقراطية في العالم يفتح أمامنا إمكانيات حل قريب للمشكلة اليهودية العتيقة » .

وحين أوفدت إدارة جريدة « الجماهير » اليسارية مندوبها لمقابلة سكرتير الرابطة الإسرائيلية لمكافحة الصهيونية عزرا هراوى لسؤاله عن أهداف الرابطة - قال هراوى :  
- « إن الدعاية الصهيونية المسممة نشطت في مصر أخيراً نشاطاً كبيراً مما يهدد العلاقات بين العرب واليهود ويهدد بتسميم الجو في بلد كمصر عاش فيه اليهود أجيالاً متعاقبة على أحسن ما يكون من الولائم مع زملائهم المصريين » .

وحين سأله المحرر ومن هم زعماء الصهيونية في مصر ؟

قال :

- « إن زعماء الصهيونية في مصر معظمهم من كبار الأثرياء ، وأصحاب الأعمال ، وهم يستخدمون سلطانهم وأموالهم للضغط على موظفيهم الإسرائيليين [ كان اليهود يسمون في ذلك الحين بالجنالية الإسرائيلية ] وتعديدهم بالطرد ، إن لم يصبحوا صهيونيين مثلهم ، ولذا أصبح من واجب الإسرائيليين الديمقراطيين أن ينذروا الجماهير اليهودية بخطر الصهيونية وأن يجمعوا اليهود في حركة قوية مضادة للصهيونية » .

ثم يضيف :

- « بالطبع . فالصهيونية أداة إستعمارية ، تريد جذب جماهير اليهود إليها لتحقيق أغراض الاستعمار بإنشاء دولة يهودية في فلسطين تساعد على تثبيت أقدامه في الشرق الأوسط . وفي نداء إلى يهود مصر أصلبته الرابطة واختتمته بشعارات واضحة .. فلتنسقط الصهيونية ، ولتصليا أخوة العرب واليهود ، قالت أيضا :

- « إن هذا النداء من رابطة إسرائيلية لتكذيب صريح لإدعاءات الرجعية أن اليهود كلهم صهيونيون ، فهناك يهود ديمقراطيون أعداء ألد للصهيونية والإستعمار . إن الرابطة لتكشف لليهود في صراحة أن مصالحهم متفقة مع مصالح الشعب المصرى - الشعب الذى يكافح من أجل الإستقلال والديمقراطية ، فلن يكفل لليهود سلاماً واعتمنانا إلا بخلص البلاد العربية من الاستعمار .. »

وكان أن اتخذت حكومة النراقشي التي تمثل أحزاب الأقليات الرجعية قرارا بحل  
الرابطة .

« وماكادت هذه الرابطة تنظم صفوفها وتعمل على مقاومة أكاذيب الدعاية الصهيونية  
بين جماهير الجالية اليهودية حتى فاجأها الحكمة النراقشية ، هذه الحكومة التي تدعى أنها  
حاملة لواء العروبة والوطنية وقامت بحل هذه الرابطة بحجة ( لاتضحكوا ) .. نعم ..  
بحجة : المحافظة على الأمن العام .

إذن فكشافة الصهيونية غفلة بالأمن العام يادولة الباشا ! أما ترك النوادي والمياعات  
والاتحادات الصهيونية بأكاذيبها ودعايتها الساة تنتشر وتزدهر ، وتنتشر ما هي معروفة به من  
إرهاب ، أما هذا فهو عين المحافظة على الأمن والنظام إذن !! ان الحكومة النراقشية بهذا  
التصرف الخزي إنما تساعد على نسياسة كبار رجال المال المناصرين للصهيونية في مصر »

هذه مقتطفات من كتابات كتبها يهود مصريون معادون للصهيونية  
ودافعوا ببسالة عن موقفهم كما يسوقها الدكتور رفعت السعيد في كتابه .

أما على الصعيد العربي والعالمي فيوسعنا أن نسوق عشرات النماذج  
لكفاح يهود ضد الصهيونية ولواقف شريفة إنجذرها هؤلاء من قضية  
فلسطين . ولكنني سوف أكتفي بمثل واحد هو الكاتب الأمريكي -  
اليهودي « الفريد لينتال » الذي نقد ببراعة وشجاعة الأسس الفكرية  
العنصرية للصهيونية ووقف ضد دولتها مناصرا لقضايا العرب في المحافل  
الثقافية والسياسية . وهو صريح في دعوته أن اسرائيل لا مستقبل لها إذا لم  
تتخل عن الصهيونية .

وفي قلب إسرائيل ذاتها يقف الكاتب والباحث « إسرائيل هالك »  
بصراحة وبصلابة مثابرة ضد الصهيونية ، ويكافح جنبا إلى جنب مع  
الفلسطينيين من أجل حقوقهم المشروع في إقامة دولتهم ، ولكي يعيش اليهود  
والمسلمون والمسيحيون في دولة ديمقراطية حقا خالية من العنصرية ومعاداة  
السامية معا .

[إن معاداة السامية ] ومايثير السخرية ، أننا نحن العرب ساميون .  
هي الوجه الآخر للعنصرية اليهودية - أي الصهيونية - ومعاداة السامية  
تقول ببساطة أن الجنس اليهودي هو جنس منحط وقدر بالفطرة ولا بد من  
تخليص العالم من شره . وهذا هو المضمون الحقيقي للمساواة بين اليهودية  
والصهيونية وخط الأوراق بينها . إن القول بأن كل يهود العالم هم أعداؤنا  
- فضلا عن أنه قول يفتقر إلى الدقة العلمية - يعنى على الوجه الآخر ان كل  
المسلمين هم أصدقاؤنا ، ولا أعرف أين سوف تصنف المسيحيين ، وإن كان

لا بد من لفت الإنتباه إلى أن الدعاة الدينيين الجدد يرون في النصارى أعداء للإسلام شأنهم شأن اليهود ويضيفون إليهم الشيوعيين .

ونأق الآن لحقيقة أن الأقلية في إسرائيل هي التي تعادى الصهيونية ، وبالطبع لا تمكنها قوانين الدولة العنصرية - رغم ديمقراطيتها المدعاة - من ممارسة نشاط مثابر وصرح تحت راية معاداة الصهيونية . ولكنهم يدعمون الحق العرفي ويجهرون بهذا الدعم بل ويقدمون خدمات انسانية وإعلامية، جليلة لانفضاض الحجارة .

ولا أعرف لماذا نريد أن نستثنى المجتمع الاسرائيلي من القانون العام الذى يقول إن الطبقة السائدة تفرض ثقافتها على الشعب كله وتلاعب بوعيه وتغرس فيه مفاهيم وقيماً مضللة وضد مصالحه على المدى القريب والبعيد . إن الاحتكارات الحاكمة في إسرائيل هي جزء عضوى من الاحتكارات الرأسمالية العالمية بل وجزء نشيط للغاية بحكم التاريخ التقليدى للتعامل الطويل لليهود مع المال .. وإن الدعم غير المشروط الذى تقدمه الأمريكالية الأمريكية لإسرائيل خير برهان على هذه الحقيقة البسطة التى يجرى تشويها كل يوم رغم بساطتها ، عبر أدوات الإعلام والثقافة السائدة في ظل التبعية في بلادنا ومنطقتنا .

\* \* \*

إن موقف اليسار هذا ، كما أسلفت ، ليس طارئاً ، ولكنه موقف مبدئى ثابت وشريف وفاء لتقاليده الإنسانية التقدمية وتاريخه العريق وصلابته في أحلك الظروف ، هذه الصلابة التى تأسست على فكر علمى موضوعى ثورى ونضال متصل ، لم يهدأ حتى في الفترات الفاصلة التى جرى فيها تشويه وعى الشعب باسم الرخاء والسلام الزائف لدى زيارة السادات للقدس ، فحينها كان اليسار وحيداً في الساحة تقريباً يعارض بأدواته البدائية ليعلن أن الصلح المنفرد مع الدولة الصهيونية وبرعاية الأمريكالية الأمريكية لن يجر إلا الهزائم والويلات . ولكنه حتى في ذلك الحين كان يرف بين اليهودية والصهيونية ولم يخلط بينهما أبداً .

« ونحن لن نرمى أشياءنا القديمة عند ركن الشارع » كما يقول الدكتور شكرى عياد في هوامشه هذا العدد ، عن النقاد البنيويين الذين يعلنون بدء منهجهم من الصفر .

كما أنا لرفض - بنفس القوة - تلك النزعة الكوزموبوليتية العدمية التى تساوى بين كل الأشياء والثقافات العنصرية وغير العنصرية ، بل وتنطوى على إحقتار للوطنى والقومى ، وترى في إسرائيل العنصرية واحدة

للديمقراطية وتدعو لإسقاط تعبيرات الأمبريالية والصهيونية من قاموسنا ومن حياتنا ، وتبيل التراب بذلك على الأساسى الفكرى الذى يقوم عليه النضال الوطنى ضد كامب داليد والتسويات الظالمة بدءا بمقاطعة التطبيع ومساندة انتفاضة الحجارة لآخر مدى ، كمركز رئيسى الآن لقوى التحرر العربى .

ومانتشده فى هذا السبيل هو تحقيق هذه الوحدة الخالقة بين الوطنية والأمية ، فالأولى تؤكد خصوصية كل شعب وسماته القومية فى حركتها الدائبة نحو التجدد والتقدم ، والثانية تؤكد الديمقراطية والتقدمى المشترك بين كل الكادحين فى كافة بقاع العالم ضد النهب والاستغلال .

ولن ننجح فى هزيمة التعصب القومى العنصرى الاستيطانى بتعصب قومى عربى أو دينى إسلامى أو مسيحى .

وإن تعميق العناصر الانسانية الديمقراطية فى ثقافتنا هو مهمة جليلة وحالة ولاغنى عنها ، لكن يعوق إنجازها باستمرار ذلك الاستسهال النزق للمزج بين الدين والقومية والذى سوف ندفع ثمنه ، وسوف يعطل كفاحنا للوصول إلى مجتمع علمانى مدنى حق .. إذ الوصول إليه ضرورة لاغنى عنها ، سواء فى ذاتها باعتبارها محصلة للتقدم الانسانى ودليل عيشنا فى العصر ، أو بسبب ضرورتها الملحة للبلدان المتعددة القوميات والأديان والثقافات مثلها هو حال الوطن العربى ، وحتى مصر وحدها . ولابد لنا كمثقفين واعين أن ندرس بعمق ذلك المأزق الذى وضعت فيه قوانين التغيير لتطبيق الشريعة الإسلامية البلاد فى مأزق رهيب يهدد وحدة السودان ، ويقدم مبررات للحركة الانفصالية فى الجنوب .

إن الكفاح من أجل مجتمع مدنى علمانى بحق هو عمل ينبغي أن يقوده المثقفون لأن يعوقوه ، وأن يواصلوا رسالة عصر التنوير ويطوروا منجزات قاداته الكبار فى ميادين الفكر والعلم ، وهى إنجازات مهددة الآن بتراجع خطر أمام نمو السلفية الدينية التى يماثلها فرسان نادى السبيل .

إن شرط قيام هذا المجتمع العلمانى المدنى أن يكون الدين مفصولا عن الدولة ، والمدرسة مفصولة عن الدين فى نظام واحد للتعليم العام كالحق من أجله طه حسين وما يزال فى حاجة إلى كفاح أشد وجسارة أكبر حتى يتطور العلم بلا حدود وتتقدم بحرية جميع فروع المعرفة لتخلص فى خاتمة المطاف من التناقضات الاجتماعية التى تلازم المجتمع القائم على الاستغلال .. ذلك المجتمع القائم الآن فى إسرائيل ولى كل البلدان العربية تقريبا .

فكيف سيدعو المثقفون للتطور الحر للمعرفة وهم غارقون فى الميتافيزيقا .

أما هجومك - أيها الصديق سامي السلاموني - على « جمعية نقاد السينما المصريين » ، فالجمعية قادرة على الرد عليك ، ولكن قولك بأن أعضاءها قد عينوا أنفسهم نقاد سينما . مما اعتبرته جرأة ليس لها مثيل .. فذلك شيء لا يليق .. وإذا نتفق معك في أن النقد السينمائي علم له قواعد وشروط ، ندعوك إلى تطبيق هذه القواعد والشروط على عدد منهم - وبينهم شبان رفيعو الثقافة .. لكنهم لا يجدون فرصا للنشر أو التدشين في جريدة أو مجلة سيارة . وكنا نتوقع منك - كمستول عن بضع صفحات في مجلة الإذاعة - أن تتيح لهم فرصا للنشر لأن تعرض بهم مجرد أن قارئنا واحدا لا يعرفهم .. بينما هناك عشرات الأدعياء ممن أبطل بهم القراء ، ونصبتهم أجهزة الإعلام والصحافة نقادا وهذه واحدة من سمات أزمة الثقافة في مصر ، وإن مجلة « أدب ونقد » لتفخر حقا بأنها فتحت صفحاتها لهؤلاء الذين لا يعرفهم أحد ، إذ تعرف قيمة مايكتبون وتقدره تقديرا عاليا وتعتز به وتسعى لأن يعرفهم الجمهور الواسع بقدر الإمكان ، لأن هذه المعرفة كسب ثمين له وأداة من أدواته في مواجهة الغثالة الإعلامية الرائجة .

إن أسماء مثل كمال رمزي هي غنية عن التعريف - رغم سخريتك - وهو شرف « لأدب ونقد » أن يكون عضوا في مجلس تحريرها .. وثمة أسماء صاعدة وواعدة مثل : أحمد يوسف وسهام عبد السلام ، وحسن عبد الرحيم وسليمان شفيق وغيرهم ، تعلمت على المستويين الشخصي أو الأكاديمي فنون النقد السينمائي وقدمت كتابات جديدة غنية فيها تملك للمنهج وفيها معرفة وعمق مما يشرفنا حقا .

\*\*\*

كما أن موقفنا ثابت ودائم في حق شتى المؤسسات الشعبية والأهلية ( ومن بينها نادى السينما نفسه ) في الوجود والتطور ، وفي رفض ومقاومة مصادرتها من خلال الأجهزة الأمنية أو الإدارية .

\*\*\*

وأخيراً ..

ربما تقبل الشمس غدا

وربما يقبل الموت غدا

كما يقول الشاعر مصطفى عبدالله الذى يقدمه الدكتور سيد

البحراوى صوتا جديدا فى هذا العدد ..

إنما نريد أن تقبل الشمس غدا ...

هوامش نقدية

## الانقطاع المعرفي

د . شكرى عياد

سمعت هذا الاصطلاح من بعض النقاد الجدد — وما أكثر اصطلاحاتهم ! — وأغلب ظنى أنه مترجم ، ولو ائى لم اقع على اصله حتى اليوم . ومعناه عند نقادنا الجدد أن ثمة حدا فاصلا بين النقد القديم والنقد الجديد . وهم غامضون فى تعيين هذا الحد الفاصل ، ولعلمهم يستحون منا ونحن مازلنا نعيش بين ظهرانيهم أن يدفوننا ونحن أحياء . ولكنهم واضحون جازمون فى أنه لا سبيل الى الالتقاء بين النقد القديم والنقد الجديد ، لأن الاختلاف بينهما راجع الى اختلاف اساسى فى تصور العلاقة بين النقد والنص المدروس ، أى لما يعنيه النص بالنسبة للنقاد ومبلغ قدرته على فهمه وكيفية هذا الفهم ووسائله . أى باختصار الى اختلاف فى نظرية المعرفة ( الابستمولوجيا ) مطبقة على النصوص الأدبية .

وهذا الانقطاع المعرفى يذكرنى بالتغير الكيفى الذى كان يتحدث عن الماركسيون ، أيام شغفهم بالاصطلاحات الجديدة . اذن فقد حدث تغير كيفى فى النقد ، ولم يعد الطاهم بين القديم والجديد ممكنا . وقد لبثت منذ سمعت هذا المصطلح لأول مرة حائرا بين الخوف والرجاء : اتعنى الا يكون هذا الانقطاع المعرفى محمدا بزمن حتى يستطيع امثالنا من القدماء ان يشهروا ايمانهم بالنقد الجديد ويدخلوا فى زمرة ، ولكنى تينت لسوء حظى ان الانقطاع المعرفى لا يقل صرامة



عن التغير الكيفي ، فكما ان الماء يتحول الى بخار عندما تبلغ درجة حرارته ١٠٠ مئوية بالضبط ، فهناك نقطة زمنية حدث عندها الانقطاع المعرفي ، وقد كان أحدهم صريحا وان لم يكن واضحا عندما حددها بسنة ١٩٦٧ .

ولم أعرف حتى الآن لماذا حدد الناقد الجديد تلك السنة المشئومة . لعلها تعني شيئا مهما في تاريخه هو بالذات ؟ ولكن هل اصبح النقاد نرجسين مثل الشعراء ؟ اما بالنسبة لعامة الناس فهذه السنة لا ترتبط الا بعار الهزيمة . فهل يرى الناقد الجديد ان كل من مارسوا النقد قبل تلك السنة يجب ان يعدلوا مسئولون عن هزيمتنا ؟ ان كان هذا ما يعنيه فيجب الا يكتفى بالتلميح ، بل يسوق الادلة على صدق دعواه ، وفي هذه الحالة يكون الانقطاع المعرفي عقابا هينا جدا في حقنا ، ويكون قطع الرقاب جزاء معقولا ، والا فالحرق ، والا فلتحرق كتبنا ، وهذا اضعف الايمان .

وإنما خمنت ان اصطلاح « الانقطاع المعرفي » منقول عن احد نقاد الغرب المعاصرين - واعني البيويين بالذات - لاني وجدت اولئك القوم اشد اعجابا بانفسهم ، وازار على من قبلهم ، بل وتحاهلا لبعضهم بعضا ، مما تعلمناه عن كرام الكتاتين . وقد كان خصومهم عند بدء ظهورهم يسمون نقدهم « النقد الجديد » ، وكل من له الف بمدرسة النقد الجديد في أمريكا يدرك كم هم مدنيون لتلك المدرسة التي نجت في تحويل النقد عن الاهتمام بدلالة النص على شخصية الكاتب وافكاره ومواقفه الى الاهتمام ببنية النص وصفاتها الجمالية . وربما كان دينهم للناقد الانجليزي رتشاردز - صاحب « فلسفة البيان » وتلميذه امبسون صاحب « سبعة انواع من الابهام » و « بنية الكلمات لمركبة » اكبر من دينهم للناقد الجدد في أمريكا ، ولكنني لا اذكر - ولعله وهم - اني وجدت اشارة الى احدهما في كتب البيويين سوى مرة واحدة ذكر فيها كتاب « فلسفة البيان » في الهامش . واستنتج من ذلك ان الواحد منهم قلما يشير الى واحد من أصحابه ولو في معرض نقاش ( مثلما فعل ريفاتير مع ياكوبسون وشراوس ) . فكان الواحد منهم يرى في نفسه نبى النقد الذي بعث ليخرج الناس من الظلمات الى النور ، والآخرين متنبئين كذبة . هذا مع ان افكارهم متشابهة جدا ، وان كانت اصطلاحاتهم مختلفة . ولو قارنت بين بارت في مرحلته التفكيكية الاخيرة وبين دريدا لوجدتهما يصدران عن مشكلة واحدة ، ولكن احدهما لا يستأنس بالآخر ، ولكل منهما جهازه الاصطلاحي المستقل . وإنما نجد افكار الجماعة ومصطلحاتهم مجموعة في صعيد واحد لدى بعض الباحثين الاكاديميين الذين ينظرون اليهم من الخارج ، مثل كلرز وغيره .

هذا صنعهم مع انفسهم ومعاصريهم . اما السابقون فتراثهم كله منسوخ بشريعة النسي الجديد . من أول كتاب عرفه الناس لبارت كان يقول ان الشعر الصحيح والادب الصحيح لم يبدأ الا بالارمية وبروست ( درجة الصفر في الكتابة ) . وفي واحد من أواخر كتبه قسم الادب قسمين : قسما كتب ليقرأ ، وقسما كتب ليكتب ا ( أى ان القارئ هو الذي يكتبه في

الحقيقة ) . والثاني لا يكاد يوجد ، ولكنه هو الادب القيم في نظره ! اما دريدا فقد دمج الثقافة الغربية كلها من عهد اليونان الى العصر الحاضر بانها « ثقافة كلام » !

وأرجو الا يستنتج القارئ من هذه الملاحظات ان النقاد البنيويين ، ثم السميوطيقيين ، ثم التفكيكيين ، هم جماعة من المهاويس ، فهم نقاد اذكىاء ، بلغوا اقصى مدى من التعمق والدقة في تحليل النصوص ، وانفراد كل منهم عن الآخرين بمصطلح خاص هو في نظرنا دليل على حقيقة مهمة : وهى ان الناقد فى مواجهته للنص انما يقوم باكتشاف فردى ، ومع أنه يحاول جهد استطاعته ان يستصحب كل الادوات التى تساعده فى هذا الكشف ، بحيث يمكنه ان يقول انه « عرف » « حقيقة » النص ، وأصبح بذلك قادرا على ان يعرفه للناس - مع كل هذا الجهد الذى يبذله ليكون موضوعيا فى فهمه وتذوقه ، فيظل التقاؤه بالنص التقاء شخصيا ، لا يصلح لأن يؤدى فى صورة اصطلاحية معمة .

ثم ان لكل جديد بهجة ، وللصانع بما صنع ازدهاء واعجاب . ولعلك لا تستعظم قول البنيويين - أو بعضهم - فى ثقافة العصور السابقة اذا تذكرت ان الثعالبي قال عن معاصريه من الشعراء انهم جاءوا فى شعرهم بالعجائب ، حتى بذوا السابقين من قدماء ومحدثين ! والثعالبي كان يكتب فى النصف الثانى من القرن الخامس ، اى فى بداية عصور الانحدار كما نسميها الآن !

ثم اننا نلتمس العذر لاقطاب البنيوية - ومعظمهم فرنسيون - من انفتحهم ان تطغى الثقافة الامريكية المؤتثبة ( حسب اعتقادهم ) على ثقافة اوربا العريقة . فهذا سبب كاف لتجاهلهم حركة النقد الجديد التى انبعثت من امريكا . وبعد هذا فهم وغيرهم من أساتذتنا الغربيين إنشاء مجتمع رأسمالى استهلاكي ، يهش لكل جديد ، ويتأثر بالاعلان ، ويعجبه التغير ولو فى المظهر .

انهم يرمون أشياءهم القديمة عند ركن الشارع ، ليفسحوا مكانا للسلعة الجديدة البراقة . ونحن فى بلادنا الفقيرة تعودنا ألا نرمى شيئا ، وان نستعمل الشيء الواحد مرة بعد مرة ، فى غرض بعد غرض . فلا تقلدوهم ، ولا تلبسوا لنا لأمة الحرب ، وأنتم احوج الى مسح الرهبان !



إنجي أفلاطون :

## الصمت / الأصوات / المساحات البيضاء

د . سمير أمين

قال بيكاسو انه ذهب الى الشيوعية كما يذهب النهر الى البحر . وكان يعنى بذلك ان وراء الدوافع التي يدعيها البشر كأصل اختياراتهم السياسية - الانتفاء أو المصلحة الطبقية ، إرادة التحرر الوطنى ، القناعة الفكرية - هناك عند الانسان الجدير بتسمية الانسان ، توجه طبيعى نحو هذه النتيجة ، وهى الوحيدة فى ايماننا هذه التى تتفق مع الفضائل الطقائية للانسان الحقيقى . وكانت إنجي من هذه الطينة . وسارت شخصيتها وإبداعها فى مجرىهما الطبيعيين ، وكانت عظمتها بفضل ضرورة واضحة للقلب وللنفس معا فى السير حسب المعنى الوحيد الممكن للعقل المعطاء .

إن أعظم الفنانين وأفضل المفكرين الذين تدفعهم الرغبة المكتشفة في الفهم والتعبير ، سرعان ما يشبعون حقلا ما من الواقع ، ثم ينتقلون دون تمييز للوقت الى جمل جديد من اجل فهم رموزه واستيعابه . وتتكون مراحل فن إنجي من هذه الحقول التي اكتشفت جميع أسرارها عبر التعاقب المستمر لأعمالها العظيمة . وعندما كانت وسيلة ما للتعبير قد أعطت لها كل إمكانياتها في العطاء ، كانت تنتقل في اللحظة ذاتها إلى مرحلة جديدة ، مختلفة تماما ، وتشمل مع ذلك ، نهائيا ، ثراء المعرفة المكتسبة في اللحظات السابقة . وتوا كانت إنجي تسيطر على التعبير الجديد ، في وضوح جليل .

وقد اكتسبت المراحل الاخيرة لفن إنجي اقلما ، ربما عرفت أنها كانت قد أشبعت كل إمكانيات عطائها الكريم للإنسانية . وكما تُصنع الموسيقى من لحظات الصمت بقدر ما تصنع من الأصوات ، فالمساحات البيضاء للوحاتها تصاحب بالضرورة كيفية ألوانها . معا ، تقفنا توا . في هذه التركيبية ، يعبر الظاهر والباطن عن واقع العالم الحقيقي ، مضيقين للأساسي من الداخل .

## صاحبة القلب الحكيم

### د . عبد العظيم أنيس

في كتاب « دراسات في الواقعية الأوروبية » للكاتب المجري الكبير جورج لوكاتش فصل أخير عن مكسيم جوركي بعنوان « المحور » . وفي هذا الفصل يحكي لوكاتش ، في تفسير عمق أدب جوركي ، قصة حوار جرى بين جوركي وتولستوى خلال احدى زيارات الاول للأخير . وفي هذا الحوار يحكي جوركي قصة من قصص تشرده في شبابه المبكر ، إذ كان يعمل بستانيا لحديقة أرملة جنرال من جنرالات القيصر ، كانت عاهرة في شبابه .

وفي أحد الايام فوجيء جوركي وهو يعمل في الحديقة بأرملة الجنرال تسد بابها وترفض ان تسمح للخادومات اللاتي يعملن في منزلها بالخروج وتسببن بأشنع الشتائم البذيئة . وحاول جوركي ان يتدخل بالحسنى لفض النزاع ، لكن أرملة الجنرال استمرت مندفعة في شتائمها البذيئة ، حتى فوجى الجمع بها وهي تغلق كل ملابسها وتقول لجوركي « ها أنت ترى أنني أفضل منهن جميعا ! »

ولم يتالك جوركى نفسه فأدارها إلى الخلف وضربها ضربا مبرحا ودفعها الى داخل المنزل ، وخرجت الفتيات . وترك جوركى عمله الى غير رجعة رغم انه كان يتضرر جوعا .

ضحك تولستوى حتى دمعت عيناه عندما سمع القصة وقال لجوركى : « قد لا استطع ان افهم عقلك ، لكنك ذو قلب حكيم ... نعم قلب حكيم » .

وهذا التعبير الذى يرى فيه لوكاتش أدق وصف لأعمق جوركى الحقيقة قد يبدو لنا غريبا ، فالعواطف هى ميدان القلب بينما الحكمة هى مناط العقل . فكيف يوصف القلب بالحكمة ؟

لكنى فى الحقيقة لا أجد خيرا من هذا التعبير فى وصف شخصية إنجى أفلاطون التى عرفت طريقها الى الحكمة عبر مشاعرها الانسانية ، أحبت الفقراء ودافعت عنهم بكل قوتها ، وفقدنا برحليها واحدة من أفضل المناضلات فى الحركة النسائية والحركة الاشتراكية ، وفنائه تشكيلية يندر ان يكون لها مثال .

عرفت إنجى أفلاطون فى الاربعينيات ، لكنى لم أعرفها عن قرب إلا عام ١٩٥٧ عندما اقتحمت معى المعركة الانتخابية فى الدائرة السادسة ( العباسية ) فى ذلك العام ، وقضت ليلة فى الحجز بقسم شرطة الوايل مع شقيقتى فتحية بعد المعركة التى قام فيها البوليس بتحطيم سرادق الانتخابى فى أحد ليالى يوليو من ذلك العام .

ومنذ ذلك الوقت حتى رحيلها اتصلت صداقتنا وتوطدت ، واكتشفت فيها شخصية فريدة فى إنسانيتها ونقاها ، فى عمق فهمها للفن ، وفى التزامها بقضية فقراء هذا الشعب ، وهى التى ولدت وفى فهمها ملققة من ذهب !

ولقد قضت إنجى أفلاطون سنوات من السجن خلال المرحلة الناضرة كما قضينا ، وعانت مثل ما عانينا ، لكنها ظلت على تفاؤها وجيوتها طوال تلك السنوات الصعبة . ولجأت الى فنها من جديد وهى فى السجن تستعيد فى لوحاتها لحظات حياة من أعماق الناس فى السجن وظلال الطبيعة من نافذة الزنزانة ... النيل والسماء والقوارب والصيادين .

وعندما خرجت من السجن ... خرجت أصلب عودا واكثر صقلا لشخصيتها الغنية ، وقالت انها تعلمت الكثير خلال النضال فى سبيل هذا الشعب .

نعم كانت إنجى فنانة كبيرة ، وسيقول الفنانون التشكيليون الكثير عن فنها وتطور أساليبه . لكنى اكره ان تقدم فى صحافتنا كفنائة تشكيلية فقط دون إبراز لهذا الجانب النضالى فى حياتها .

وهل يمكن حقا ان نفهم فنها معزولا عن نضالها ؟ .... إلى لا أغنى اختيارها لموضوعات

لوحاتها فحسب : وإنما أعنى أسلوبها في التعبير كذلك ... هذا الوهج الذي تشي به ألوان لوحاتها الأولى ، وهذا الحزن الخفيف على الوجوه ، والعيون ذات النظرة المتطلعة إلى بعيد ، ثم هذه النخمة التي شاعت في لوحاتها الأخيرة وكأنها نوع من الإدراك بأن الطريق طويل ، ثم هذا الاحتفال بالمرأة الشعبية المصرية في لوحاتها وكأنه جزء من وعيها بالظلم المزروع على تلك المرأة في مجتمعا .

وعلى قدر اهتمامها بالرسم كانت إنجي واسعة الثقافة تقرأ كثيرا وتناقش كثيرا ، وكثيرا ما طالت نقاشاتنا في رسمها بمنزلها . وعندما قامت لجنة الدفاع عن الثقافة القومية كانت إنجي واحدة من مؤسسيها ، وظلت مواظبة على حضور اجتماعاتها الأسبوعية والمساهمة في نشاطها وفي إصدار مجلتها « المواجهة » حتى رحيلها .

ولقد خسرنا برحيلها أعظم خسارة ، وكانت الخسارة مزدوجة لاصدقاتها الشخصيين وأنا منهم - لكن إنجي أفلاطون كانت من هذا الجيل - جيلنا - الذي بدأ يجمع أوراقه استعدادا للرحيل ، ويتطلع الى الخلف متساءلا إن كان قد ادى واجبه بما فيه الكفاية !

وأحيانا بدا لي انها كانت تحس في أعماق نفسها بدنو الرحيل . ففي آخر مرة زرتها في المستشفى حاولت أن اسرى عنها قائلا « شدة وتزول » ، لكنها نظرت إلى بعين مفتوحة وأخرى أغلقتها المرض وقالت وعلى شفيتها شبه سخرية خفيفة « الخوف ان أزول أنا لا الشدة » .

وغادرت المستشفى مثقل القلب ، وسافرت الى بغداد في اليوم التالي ، وقلت لها مشجعا وأنا أودعها : « سوف أزورك في المنزل عند عودتي » . وعندما عدت كان المرض قد ثقل عليها ونقلت الى غرفة العناية المركزة ، حتى جاء النبأ التعميس برحيلها .

إن المهم الآن هو أن نحافظ على ذكراها من خلال المحافظة على تراثها ... لوحاتها الجديدة بأن نحفظ في معرض دائم خاص بها ، مذكراتها ، كتاباتها الغنية ... الخ .. ولن يغفر التاريخ لاصدقاتها ان اهلوا هذه المسؤولية .

وداعا إنجي أفلاطون .

وداعا أيتها الصديقة المناضلة الفنانة العظيمة .

وداعا يا صاحبة القلب الحكيم .

## صور من إنجي

### د. فوزى منصور

عرفتها بشكل مكثف في أوائل النصف الثانى من الخمسينات : في أول فرصة أتيت للعمل الجماهيرى العلنى على نطاق واسع بعد سنوات القحط والإرهاب السياسى التى ميزت الفترة الأولى للثورة ٢٣ يوليو .

كان الدستور الجديد الذى أعطى للمرأة للمرة الأولى حق الانتخاب والترشيح لمجلس الأمة قد أعلن ، وتقدمت سيزا نراوى لدائرة مصر القديمة . واشترك مع إنجي في عضوية اللجنة التى تكونت لمساندة ترشيح سيزا ، وكانت اللجنة تجتمع ساعات طويلة يوميا تقريبا ، ويفرق أعضاؤها بعد ذلك للقيام بمختلف التكاليفات التى تتطلبها إدارة معركة انتخابية اندفع الجميع إليها بحماس بالغ بعد سنوات الحرمان الطويل من العمل وسط الجماهير .

وقد كانت هناك كل الأسباب التى تبرر أن تكون مشاركة إنجي قاصرة على الأكثر على مستوى التخطيط والإشراف : كان زوجها ورفيق صباها ونضالها المرحوم الأستاذ محمد محمود أبو العلا قد أفرج عنه من أسابيع قليلة بعد حبس طويل قاس شديد القسوة عليه وعليها ، وكانت لها نشاطاتها المتعددة في مجالات أخرى . لكن ، كما يدرك كل ثورى حق ، كانت أفرانها العامة بالحرية والانطلاق إلى العمل السياسى الجماهيرى هى المعادل الطبيعى والمكمل لأفراحها الخاصة بعودة زوجها الحبيب : لم تتخلف إنجي قط عن اجتماع ، وكانت أول من يحضر الاجتماع وآخر من يغادره ، وأقدر من يقود المناقشة برقة ولباقة وحزم نحو المسائل العملية المباشرة التى تتطلبها المعركة الانتخابية .

كانت تشارك بيديها وفيها في إعداد الياطات والملصقات والشعارات ، وكانت تشارك بخبرتها السياسية والتنظيمية في وضع خريطة للتجمعات الجماهيرية والسكانية بالدائرة ورسم

الخطط لغطيتها . وكانت دائرة مصر القديمة تضم إلى جوار الأحياء الشعبية كالبساتين ومارجرس وغيرها حتى « معادى السرايات » . وعندما بدأ توزيع العمل داخل الأحياء السكنية على أعضاء اللجنة ، بدأ للجميع أن « معادى السرايات » هي الحى الطبيعى لنشاط إنجى — بدأ ذلك للجميع ماعدا إنجى التى كانت سريعة إلى التيه إلى ضالة عائد العمل السياسى لصالح اليسار فى منطقة مثل معادى السرايات ، حتى ولو كان المرشح سيزا نيراوى صاحبة الإسم العريق . وكانت حاسمة فى الإصرار على المشاركة المنتظمة فى العمل داخل أكثر الأحياء شعبية ، ليس بدافع الفضول أو الرومانتيكية الثورية أو حتى محاولة الاستكشاف والتعرف من الخارج على نحو ما يفعل « المستشرقون » الاجتماعيون من بعض مثقفى اليسار وطلاب وأسائلة علم الاجتماع فى جامعاتنا ، ولكن لأنها كانت تشعر بشكل غريزى تلقائى لا تكلف فيه — ولا أعرف إلى الآن كيف ، رغم كل عقبات النشأة الأولى ، تولد لديها ونما حتى أضاء كل جواب شخصيتها — أن هؤلاء ، وخاصة النساء من بينهم ، هم « ناسها » وأنها قادرة على الاتصال الفورى المباشر بهم .

باختصار ، كان أول مايشعر به المراقب ، عندما تبدأ تتراجع الدهشة الأولى لسحر جمالها الأخاذ وشخصيتها الرقيقة الآسرة ، هو العجب المزدوج : كيف استطاعت ، وبهذه البساطة المعجزة ، التحرر من كل عقد وتقييدات المنتمى اليسارى ذى المنبث الأرسقراطى ، وخاصة فى ظروف أنتجت العديد من المثقفين ذوى المثابت البرجوازية الصغيرة الريفية أو المدنية الذين توهموأن يساريهم لن تنجلى فى كامل بهائها إلا إذا أحاطوها طول الوقت ومهما كانت المناسبة بنسج محكم الاصطناع من الأصول والصلات الأرسقراطية ؟

ثم كيف استطاعت ، وهى التى تحولت إلى أسطورة فى حوالى سن العشرين بفضل نضالها فى الداخل وفى المحافل الدولية ، وظلت هذه الأسطورة تنمو بعد ذلك دون جهد أو افتعال منها أو أدنى ممارسة لفنون العلاقات العامة التى أصبحت من لوازم العصر ، كيف استطاعت أن تنجو تماما — على خلاف الماثوف فى مثل هذه الحالات — من أن تصبح أسيرة أسطورتها الذاتية وتحول إلى ظل تابع لها ؟

\*\*\*

ثم مضت أعوام التفاؤل الذى كان يرفض قبول حدود الواقع : أعوام تأميم قناة السويس والانتصار السياسى على العدوان الثلاثى ، وتقصير العديد من المصالح الاستعمارية المكبلة للاقتصاد القومى ، وتحول مصر إلى منارة التحرر الوطنى على المستوى القومى والعربى والأفريقى مضت هذه الأعوام ، وأصبح واضحا لكل من يريد أن يرى أن الماركسيين ليسوا جزءا من السلطة أو على

أطرافها أو حتى مقبولين على سبيل التسامح منها كما كان يقال أحيانا في هذه الأعوام التي لم تشهد قط إفراجا عن واحد من المحكوم عليهم في قضايا التنظيمات الشيوعية ولو بانقضاء نصف المدة أو ثلاثة أرباعها أو بمناسبة الأعياد كما كان يفعل روتينيا بالنسبة لمجرمي القانون العام . وعندما وصل الصراع بين الرؤى المختلفة لمستقبل الثورة والوطن العربي الى منعطف شديد الحدة لأسباب ليس هنا مجال الدخول فيها ، أرسل عبد الناصر - دائما الفارس الشهم الذي لم يخدع قط شخصا أحدا من الماركسيين بالنسبة لنوابه نحوهم - إنذارا صريحا في خطاب علني ألقاه في بورسعيد في ديسمبر ١٩٥٨ لم يكن ينقصه إلا أن يرسل على يد محضر إلى كل ذي شأن ، ثم صدق وعيده فألقى القبض على عدد كبير من قادة اليسار في منازلهم في فجر اليوم الأول من يناير ١٩٥٩ .

وكانت إنجي من القلائل الذين استخلصوا مغزى هذا الدرس ، وطابقوا بين فهمهم النظري وحياهم العملية . فعندما تكررت الحملة مرة أخرى في مارس ١٩٥٩ وكان اسمها ضمن قائمة المطلوبين هذه المرة لم يجد طارق الفجر إنجي في منزلها : كانت قد اختفت تماما من محيطها العائلي والاجتماعي ، ومضت تتقل متكررة بين مدينة وأخرى من مدن مصر ، ثم أصرت على العودة إلى القاهرة لكي تكون قريبة من مركز نشاطها السياسي ، واستقرت في منطقة شديدة الشعبية من أطراف شبرا ( ولم ترتكب بذلك خطأ روزا لوكسمبرج التي أقامت في حي شديد البرجوازية لم يرفع أصبع للدفاع عنها عندما صرعتها جماعات الجين في ١٩١٨ ) واستمرت هناك حتى قبض عليها في الشارع في حي روض الفرج متكررة في ثياب شابة ريفية ، قبض عليها لا خطأ في حساباتها أو تحركاتها ولكن لوشاية قام بها شخص كان قد وقع تحت سيطرة رجال الأمن .

وأنا أعلم علم اليقين أنه كان في استطاعتها ، دون مخاطرة ، الحرب خارج مصر خلال هذه الفترة . لكنها رفضت الفكرة ، رغم تساقط الرفاق من حولها واحدا بعد الآخر ، وإدراكها المؤكد أن المسألة مسألة وقت حتى تلحق بهم . ولم أعرف قط ما إذا كان العامل الحاسم في اتخاذ هذا القرار هو الايمان الذي لا يتزعزع بمجدوى ماكانت تقوم به رغم كل الدلائل المبطنة ، أو الكبرياء الداخلية التي ترفض أبدا التسليم بهذا النوع من الهزيمة ، أو الولاء المطلق لرفاق ورفيقات غيبتوا وراء الأسوار ولم تشأ أن تتخلى حتى عن القرب المكاني منهم . لم أناقشها أبدا في أسباب قرارها ، فهناك من القرارات المصيرية ما تبقى ، وينبغي أن تبقى ، أسبابه مغيبة داخل مكانن النفس ، مغيبة حتى عن صاحب القرار نفسه ، حتى ولو كان أكثر الناس رشادا وعقلانية ...

\*\*\*

بعد سنوات أزيح أو خمس عاد من تبقى من السجون والمنافي عبودة الجيوش المنتصرة المنهزمة : المنتصرة لأن القوة المادية الغاشمة والتغليب والحرمان الطويل لم تستطع أن تجبرها على الاستسلام

والاستنكار ، ولأن الشعارات التي حاربت تحت لوائها أصبحت الآن على لسان الجميع بل وأصبحت دليل عمل الثورة وميثاقها ( قارن بقصة أهل الكهف ) ، والمنهزمة لأنها كانت تدرك بحسها الطبقي أو بوعيا العلمى أنه بين الشعارات المعلنة والإجراءات المطبقة وبين التحول الاشتراكي الحقيقى كان يمتد خندق عميق عميق حرمت عليهم محاولة إقامة الجسور من فوقه أو حتى الاقتراب منه إلا ليقول الواحد منهم كلمته عن كيف يمكن رأب الصدع ثم يمضى منفردا ، كل إلى سبيله . وانعكس ذلك جميعه على روابط العائين وعلاقاتهم في كل اتجاه ...

وعندما سقطت مصر كلها — في ٥ يونيو ١٩٦٧ — في هذا الخندق العميق المظلم كانت لإنجي في باريس ، ومن هناك كتبت في رسالة خاصة مؤرخة ٢٢ يونيو ، لاشك في أن العديد من أصدقائها في مصر تلقوا رسائل مماثلة لها في الفترة ذاتها ، تعبر عن وقع الهزيمة عليها :

« هذه الرحلة التي كانت تبدو لي البداية واعدة وغنية بالتجارب بالنسبة لعملى وتصويرى في روما ثم في باريس ، تحولت بعد هذه المؤامرة الوحشية ضد وطننا إلى كابوس حقيقى ومصدر للقلق الدائم . وكما تستطيع أن تتصور ، فإن البعد عن الوطن الذى مر ولايزال يمر بلحظات على هذا القدر من الخطورة أمر لفظيع جدا وغير قابل للاحتال . إن هذه هي المرة الثانية في حياتى التى أشعر فيها بهذه المهانة العميقة ، وأستطيع أن أتصور أيضا ماتشعر به (وإن كان الوجود في ميدان المعركة، وبين الجماهير ومعها، قادرا على أن يخفف من هذه المشاعر). في باريس كانت السلوى الوحيدة لى أنى عثرت بالصدفة السعيدة على بعض الأصدقاء: خالد، فؤاد، لطفى ، سيد أحمد.... رغم الموقف الرائع للحكومة هنا وخاصة بدمجول فإن المستيريا المناصرة للصهيونية والعرقية سيطرت على الرأى العام والصحافة بشكل مروع ومغفد . كان الشيوعيون وبعض المثقفين اليساريين الذين يعدون على الأصابع واليمين ، وحاربوا كالأسود لمواجهة حملة التشهير التى قامت بها الرجعية واليهود (الذين يبدون كما لو كانوا أصبحوا أغلبية في فرنسا)، وأنا أقضى وقى في المشاجرة مع الجميع . ويبدو أن معرض الذى يبدأ في ٢٨ يونيو تحت رعاية سفير ج.م.ع. سيكتسب بالضرورة طابعا سياسيا أكثر منه ثقافيا. ذلك أفضل ، أليس كذلك ؟ بعد ١٨ سنة من الغيبة عن فرنسا ذلك ولاشك إنجاز ما ؟ طبعاً بمجرد انتهاء المعرض سأعود فوراً إلى وطنى العزيز ... »

\*\*\*

أبريل ١٩٨٩ . استأذنت في الدخول إليها بالمستشفى فأذنت لي . بدأ — كما لاحظ أحمد بهاء الدين من قبل — كما لو كان المرض قد زاد جمالها وزادها شفافية . قالت بصوت مهموس : « أيام حلوة وأيام مرة » . ظننت في هذه الإشارة البارة إلى عنوان فيلم كانت في الشهور الأخيرة تتحدث عنه كثيرا بإعجاب ، بشارة العودة — رغم مرارة الإشارة — إلى دنيا الناس ، خارج المستشفى وخارج المرض ، وباندفاع أحق ليست مسوح الواعظ والطبيب . ذكرتها بعبارة ناظم حكمت التي كانت دائما ترددها عندما تقسو الظروف « إن أسعد أيامنا هي تلك التي لم نعيشها بعد » . أكدت لها أن الإرادة القوية والقرين الدعوب كفيلا بالتغلب على كل مابدا من عوارض المرض . ردت عليّ بكلمات ثلاث *pour quoi faire* . فأجأتني استخدام الفرنسية ولم تكن تلك عادتها معي ، لكن لم تكن هناك كلمات ثلاث باللغة العربية يمكن أن تحمل كل مانبوء به هذه الكلمات . فأجأتني التساؤل ذاته وتاه الحديث بعد ذلك في مسالك شتى ...

في زيارة أخيرة كانت هناك محاولات دعوية من هيئة القريض المحيطة بها لخلق جو بادی الاصطناع من المرح . تذكرت أن لينين ، وكان قد تعرض للإصابة ذاتها في آخر حياته ، كان يشكو من الشكوى من جو المرح المتفائل الذي كان أطباؤه وممرضوه يفرضونه عليه ، وانسحبت في هدوء وعجز.

\*\*\*

في السنتين الأخيرتين كانت تتحدث كثيرا عن إقامة متحف يضم أعمالها ، وأظنها ذهبت عدة مرات مع بعض الأصدقاء لمعانة قطع من الأرض يمكن أن يقام عليها المتحف في منطقة دهشور والحرائية . كان المشروع في ذهنها يتسع تدريجيا لكي يحتوي أيضا على مرسوم يمكن أن يقيم فيه لفترات محدودة الفنانون التشكيليون الذين يستشعرون الحاجة إلى الخلوة إلى أنفسهم وعملهم .

كنت أناقشها في « اقتصاديات المشروع » استجابة لرغبتها ، دون أن أدرك أبدا وجه الإلحاح ، بل والعجلة ، في دراسته ، فقد كنت أشعر أن مرسومها الخاص في منزلها يؤدي وظيفة المعرض الدائم لعملها ، لكن يبدو أنها — رغم انشغالها في الأسابيع الأخيرة السابقة على المرض بمشروع الستائر الداخلية التي تزين أبناء دار الأوبرا — كانت تشعر أن عملها قد اكتمل ...

بعد أن سجلت بطريقة الخاصة في المراحل السابقة من عملها وعلى هذا النحو الذي لن ينسى أو يمحي أبدا لحظات الفضال الاجتماعي والوطني والقيومي المتتالية ، كانت قد انصرفت بكل قواها إلى تسجيل ما بقي حيا دائما ، ومن ثم موحيا بالثقة والأمل ، من مصر : أرضها وسماؤها ونيلها ونجيلها وجلاميدها الصلبة الصابمة : من سيوة والواحات الأخرى إلى سيناء من حقول الفلاحين في الوجه

البحرى والصعيد الى نجوع أسوان والنوبة ، وكانت تبذر على لوحاتها أقرب ناسها إليها : نساء مصر  
العاملات الدعويات الصبورات ، وتغمر ذلك كله بضوء داخلي يطرد كل عوامل اليأس .. إنه —  
دون ريب — هو ذات الضوء الداخلي الذى غمر دخيلة نفسها منذ البداية وقاد كل خطى حياتها ...

فى مثل هذا المتحف الحى ستبقى حياة إنحى الفريدة ، التى كانت محكومة كآى عمل فنى  
عظيم بضرورة داخلية لافكاك من الاستجابة لها ولاسييل إلى الانحراف عنها ، أعظم أعمال الخلق  
والإبداع التى قدمتها . وستكون اللوحات التى رسمتها ، وربما بوجه خاص اللوحة أو اللوحتان  
الكاشفتان الصادقتان اللتان رسمتهما لنفسها ، ثم الفيلم الملهم ذو الإيماءات المأساوية الذى سجل  
ها ولعملها قبل عامين من رحيلها ، مجرد بدايات لمحاولة التعرف الحقيقى عليها ، وما اشد حاجة  
مصر الآن ، ما اشد حاجة الأجيال المتعاقبة من شابات مصر وشبانها لهذا التعرف .

## إنجي أفلاطون : في بداية الإنشاء

### د. أمينة رشيد

غيرت بعض الكتب مجرى حياتي ، وبعض اللقاءات ، كان منها تعرفي على إنجي أفلاطون . كنت في سن المراهقة ، في الرابعة عشر أو الخامسة عشر من عمري ، لأتذكر بالضبط . لم أشعر في البداية بألفة تلقائية بيننا . كنت أقرب لأُمها « بولي » التي كان يجمعني بها حب مشترك للكتب والأدب ونظرة ما لكثير من أمور الحياة . بدت لي إنجي في الأول بعيدة ، باردة ، كأنها تسكن برجا من الكمال ، فوق الإنسانية العادية — كانت الفنانة الملتزمة والمرأة المستقلة والشوعية الثائرة : لم أستطع في الأول أن أقرب من الانساة .

ثم استوقفتني أسلوبها الخاص في الحديث . كان كلامها قليلا ، ذكيا دائما ، متجاوزاً للأمور النافهة ، لا يعرف التهمة والثورة . لم تكن أبدا تتكلم عن الناس بصفة شخصية . وكانت مع ذلك شديدة الوعي بسخزية المواقف وهزلية الأحداث . كان كلامها يكشف الخلل دون أن يمس كرامة أحد . وسرعان ما اكتشفت وراء حسنها النقدي طاقة مبدعة وحبا أصيلا للحياة . وفي لحظة اقتراب مفاجيء عبرت عن عشقها هذا : « لذلك تبدو لي الأشياء هكذا قاسية عندما تؤلمني الدنيا » . ومنذ هذه اللحظة جمعا دائما الايمان بالحياة .

اقتربنا في ظروف سياسية خاصة . كانت فترة حرب الجزائر والعُدوان الثلاثي على مصر في ١٩٥٦ . عملت مع إنجي في إحدى لجان « المقاومة الشعبية » . وتحولت الصورة المثالية إلى امرأة نشيطة ، فعالة ، بسيطة ، فعلها ذكي مثل كلامها ، تستمع إلى الناس وتعرف كيف تقدر حدود الظرف وإمكانياته . لم تعش « اللجان الشعبية » كما أهدرت كل المنطعات الشعبية في تاريخنا الحديث . ومثلت لي التجربة مع ذلك بداية طريق نحو الإنشاء ، تعبر الكثير فيما بعد رغم أنه بقي محوريا في حياتي ، أبعد عنه وأتخرج عنه وأرجع لصوابه دائما — ولعبت لإنجي دورا في هذا التاريخ :

في ١٩٥٧ ، عندما اكتسبت المرأة حق الانتخاب ، كان هذا الحق اختياريا . أى أنه كان على المرأة التي تريد ممارسة حقها الانتخابى أن تقوم بمجهود إستخراج البطاقة ، كتابة الطلب ، التوجه إلى القسم الخ . فقمنا مع بعض النساء ، ممن تبقين من لجنتنا الشعبية ، بجولات في الأحياء كى تساعد النساء في إجراء هذه العمليات . وقمت بكثير من هذه الرحلات مع إنجي ، نطوف الأحياء شارعا شارعا ، ندخل في كل بيت . نتكلم مع المرأة ، بناقشنا بعض الأزواج رافضين أو مشجعين ، تنصحننا بعض « الحموات » في لهجة عتاب بأن نرجع إلى بيوتنا ونترك السياسة للرجال . أتذكر عيوناً مليئة بالأمل أو برعشة الخوف ، أتذكر التوهج الذى كان يسكننا ، وبنفوسنا الشعور الصلب بأننا سوف نغير الحياة ، وكانت الحياة وحدة بلا تحزؤ ، أتذكر السماء التي كانت صافية ، دافئة ، فوق رؤوسنا ، وأملنا بملا الشوارع ، وأتذكر الإحباط الذى جاء بعد التأتى .. أتذكر إنجي التي أعطت لى يدها في تلك الفترة ، أعطتني ثقة اعتزرت بها كثيراً ، ملأتني بالقوة في لحظات الضعف ، أعطتني أملاً في صميم اليأس .

كانت ظروفنا الخاصة متعسرة . تولى زوج إنجي في هذه الفترة ، أو قبلها بقليل ، وكنت أنا قد دخلت الجامعة ، ونضجت بعض الشيء في عملية رفض طبقي أرهقتني وكادت تمزقنى . كانت أمور مختلفة تتداخل في نفسي في تلك الفترة ، وساعدتني صداقة إنجي على فرز الأشياء : « سوف تعيشين مع مصريين حقيقيين وسيساعدك هذا على بنائك الأصيل » .

في ١٩٥٩ اختفت إنجي ، بعد أن طُلب القبض عليها . وكنت من القليلين الذين عرفوا مكان مخبئها ، في شقة فقيرة من حى شعبي . كنت « أوصل » بينها وبين والدتها الأخبار ، الأشياء المادية ووصلت إليها أيضاً ، رغم الخطورة ، كراسات ، ألواناً ، لوحات ، كى تستطيع أن ترسم ، وكان عندها رغبة شديدة في ذلك . كنت أقضي معها أياماً طويلة في مخبئها ، وتمتد الساعات في السهرة . كنا نتكلم في كل شيء : تاريخ مصر ، فائض القيمة ، الاغتراب الطبقي ، أمورنا الشخصية ، مراحل تطورنا . فهمت في هذه الفترة أكثر من أى وقت آخر مدى شجاعة إنجي وصلابتها ، وحنانها أيضاً ، كما تأكد لى عشقها للحياة وهى في هذا الطرف محرومة من كل شيء في الحياة . وعندما كنت أتركها وأرجع إلى بيت أملى في ليالى فبراير اللاسعة ، كان يصاحبني رعب يتسلل إلى عظامى وأنا جالسة في الأوتوبيس الفارغ الذى كان يأخذنى من شبرا إلى الإسعاف ، ثم من الاسعاف الى الزمالك . وفي نهاية الرحلة مع ذلك ، أشعر بدفء لا حد له ، أشعر بأمل يقفز في صدرى ... وعندما قبض على إنجي في مخبئها ، شعرت كأن نورا ما قد انطفأ في حياتي ، نفس الشعور الذى انتابنى عندما عرفت خبر وفاتها ... تفرقت طرقنا بعد ذلك ، دخلت إنجي السجن وسافرت أنا إلى فرنسا . ثم التقينا في ظروف أخرى .

وكانت في قلوبنا نفس الشعلة وكان نفس العشق للحياة . لكن الحياة كانت قد تغيرت ، اكتسبت نضوجا وربما ثراء ، لكنها فقدت وحدتها المطلقة : وكان قد شرخها التجزؤ .



## سؤال الشهادة الروائية

عبد القادر الشاوي

### في مفهوم الشهادة :

قُلْ أن تجد الروائيين العرب من شهد لناقده ( للناقد ) بحظ من القيمة فيما يصدر عنه من نقد ، بصرف النظر عن أنواته ومصطلحاته الإجرائية أو موقفه الأيديولوجي . وإذا كان الناقد يهتم ، مبدئياً ، بالنص لأنه مجال نقده ، ولا يتصرف بالتحليل النقدي إلا في أجوانه السيميائية ، فإن الروائي عندما يجد في الناقد ضالته تأخذه ( الغيرة ) على نصه ويطعن فيمن انتهك حرمة ، فيحول الكلام عن مجراه الثقافي إلى خصومة ، جاعلاً من نصه صنواً لذاته ، ومن ذاته رديفاً لنصه . وهذه حالة واحدة فقط ، وقد تكون محدودة الأثر في الوضع الثقافي العربي العام . على أن هناك حالات أخرى أجد ما يدل على بعض منها عندما يكشف الروائي نقاده وقراءه وعموم من يتابع أحوال إبداعه برأى في تجربته الروائية . وإذا اختلف المنطلق تختلف النتيجة بالطبع . فالروائي في هذه الحالة لا يرى ناقداً بعينه ، وإنما مشروطات وضع ثقافي يفرض عليه أن يضئ تجربته الإبداعية ، أو جوانب منها ، وكأنه يجيب على أسئلة مصادرة أو مفترضة ، فيقرر بذلك ما لا يمكن لأحد غيره أن يراه من قرارات ومواقف تشمل مختلف الميادين والقضايا التي تهم تجربته . ولكنني أزع مع ذلك أن موقفاً كهذا ، بغض النظر عن دواعيه ، يستهدف الناقد إياه قبل أن يكون للقراء ضرباً من البوح أو الاعتراف أو الشهادة ، وآية ذلك أن الناقد

العربي في عرف الروائي العربي - وهو الموضوع لا غيره - يمثل ، من الناحية النظرية على الأقل ، « رقابة ثقافية » ذات بُعد رمزي مُدرك . وهو تمثيل عرفي لأن الناس والمتقنين أساساً ألفوا أن يروا في الناقد « دركياً » أو « شرطياً » يترصد أعمالهم ويتناول على بنات أفكارهم ... الخ . وإذا كان من الحق أن نعترف بأن هناك ضروباً وأفانين من النقد لا تختلف في شيء عن ( إشارات المرور ) بسننها المعروفة والمتداولة - وهو ما سهل شيوع الاعتقاد المومأ إليه - فليس الأمر دائماً على هذا المنوال إلا من باب التحايل على أهمية النقد ودوره ، كالتحايل على أهمية الرواية ودورها بالطبع ، في حياتنا الثقافية العامة .

والواقع أن هناك علاقة غير سوية تطبع الواقع الثقافي على هذا المستوى ، فهل يمكن أن نعتبر ذلك منخلاً لبسط عناصر إشهادية التي يقدمها الروائي ، ضدّاً على الناقد ، حول تجربته الروائية ؛ وهل يمكن لهذه الشهادة أن تؤسس خطاباً ذاتياً حول « هوية » التجربة الروائية ، فتحتجّم من دور الناقد أو تقلل من ( فاعلية ) نقده ؟

سؤالان سوف يتضح الجواب عنها تدريجياً ، ولكننا نود ، في سبيل تحديد الموضوع ، تقديم بعض الأفكار الأولية حول معنى الشهادة الروائية أولاً ، وفي مدى اختلافها مع النقد ثانياً . وهو ما يجب أن ننطلق فيه من الاعتبارات التالية :

١ - إن الشهادة ( الروائية ) مرحلة في تجربة أدبية - روائية ، يصبح المبدع على وعى بها وبأهميتها عندما يحقق قدراً من التراكم يبرر ، هو نفسه ، إنجاز خطاب مفسّر ، يتولى ، في عرف صاحبه ، إعلان موقف ( مواقف ) أو بيان قضية ( قضايا ) أو ما يشكل في عمومياته وجهة نظر في التجربة الروائية الخاصة .

٢ - والشهادة أيضاً وعى ذاتي بأهمية تحقيق أطوار التجربة الروائية . لأن الروائيين ، كما سنرى ، غالباً ما يرسمون في حديثهم عن ذلك مراحل ويحددون فترات ، بالسلب أو بالإيجاب ، في سبيل إنجاز « كرونولوجيا » دالة بتاريخها وأحداثها .

٣ - ونحسب ، أخيراً ، أن الهدف من الشهادة هو استظهار موقف فكري عام ، يخاله الروائي موضوعياً ، ويقصد به إشعار القارئ بما حققه وأنجزه . وهي محاولة كثيراً ما تأتي مطبوعة بالصور الذاتية ، يحكمه على وجه الخصوص الموقع الذي يمثلته الروائي في ساحة الثقافة والإبداع .

لقد فسرنا الشهادة على أساس الاتفاق ، ونعني بذلك موقف الروائي من نفسه ، ذلك أنه يطابق هنا بين ذاته وانتاجه وبين تجربته الثقافية وحياته العمومية . أما إذا قلّبتا المسألة على وجه الاختلاف رأى في تعارض الشهادة مع النقد ( دون أن نعدم وجود حالات اتفاقية بهذا الصدد ) ، أو الاختلاف الحاصل بين الرؤية التي يصدر عنها الناقد بوصفه محلل النص ، وتلك التي يصدر عنها الروائي بوصفه منتج ، فلمسألة هنا ، كما أرى ، بعض التمييز . من ذلك مثلاً أن الشهادة لا يمكن أن تصدر إلا عن الشاهد ، فهو الذي يحبك منطوقها ويضفي عليها طابع الاعتراف الطوعي المحمل بالإشارات المراد تبليغها إلى طرف يعتبر ، مبدئياً ، ( في الحياد ) ، أو لا يحكم إلا انطلاقاً من المصادر المتوفرة لديه . أما الاختلاف الثاني فإن الشهادة ، اعتباراً لما ذكر ، تتم بطريقة اختيارية .

فهى ليست مملأة من الخارج مع أنها قد تكون ذات مقصد واضح إذا تدبرنا امرها من زاوية أخرى .  
ويصدر هذا الاختيار عن استراتيجية معينة تريد الإقناع أو التوضيح أو الإضافة وربما التميز  
أيضاً ، على اعتبار أن لكل شهادة منطقها النوعى الخاص . وهى فى الأخير ذاتية بالمعنى الذى  
يفيد أنها تحلل ، فى التعبير عن مرادها ، من جميع الأعراف المقيدة لحربة القول ، فهى لهذا  
لا تنصدر عن الذات وكفى ، ولكنها ، بالإضافة إلى ذلك ، تتلون بأحاسيسها وتطلعاتها الرواعية  
واللاواعية .

### الروائى العربى : من التجربة إلى الموقف :

تكلمنا فى الفقرة السابقة عن معنى الشهادة الروائية بتعميم مقصود ، وقصدنا أن نجعل للموضوع  
إطاراً « شرعياً » يسوّغ الحديث فى قضية لم تنل من حظ النقد ، فيما أعلم ، شيئاً ذا بال . وإذا  
كان النقد الروائى ، نقد الرواية ، قد أوفى فى بعض الحالات فى تناول مستوى الرواية العربية  
وطرائقها السردية وأشكالها البنائية .. الخ بحيث أصبح لها تاريخاً مكتوباً ، حقق قسطاً لا يستهان  
به من التراكم المعرفى . فليس الأمر على هذا القدر من التحديد عندما نجعل الشهادة الروائية ،  
أو شهادة الروائى العربى ، موضوعاً للبحث والنقاش ، إذ يمكن القول أن النقد لم يعبأ بالمجال النصى  
للسهادة على أى وجه من وجوها ، ناهيك عن وظائفها ( دفاعية ، اعترافية ، تفسيرية ... )  
ومستوياتها . ويخيل إلى أن التفسير المباشر لهذا يرتبط بقلة ما صدر عن الروائيين العرب من  
شهادات ، وأحياناً بالظرفية التى تحول الشهادة ، أن وجدت ، إلى تعبير غامض ومختزل عن سياق  
التجربة الروائية وطرائقها ومضمونها ولغاتها .. فالشهادة تقليد لم يترسخ بعد كمفهوم ونص سيروى  
إذا جاز لنا أن نعتبرها كذلك . ويمكن أن نلحق بهذا التفسير ما يفيد أن النقاد أنفسهم لا يرون فى  
الشهادة نصاً كائى نص ، حسب تحديد « طُذروف »<sup>(١)</sup> ، يتضمن مستوياته التعبيرية الثلاثة ،  
اللفظى ( المكون من جميعه العناصر اللسانية الخاصة بالجمال المشكلة له ) والتركيبى ( العلاقة  
بين الوحدات النصية ) والدلالى ( الناتج المعقد للمحتوى الدلالى للوحدات اللسانية ) وهو لذلك قابل  
لأن يخضع لطرائق التحليل البلاغى والسردى والتمائكي . وحتى حين نقر بوجود اختلاف نوعى  
بين النص الروائى ونص الشهادة ، وهو اختلاف بنيوى كما أتصور ، فإن ذلك لا ينفى ، بطبيعة  
الحال ، ارتباطهما وتشاركهما . على الأقل ، فى التعبير عن تجربة واحدة ولو من زاويتين  
مختلفتين ، خصوصاً . كما فى الحالة التى سنحلل بعض عناصرها بعد قليل . عندما تصبح الشهادة  
بمقابلة إضاءة خارج نصية ، لا أستبعد مطلقاً أن يستعين بها الناقد فى التغلب على مركّزات المن  
الروائى .

والواقع أننا إذا قبلنا بالشهادة كنص ، فسنجد فيه من حيث المضمون ، تمثيلاً لا حصرأ ، أربعة  
عناصر متشابهة :

أ - الموقف الفكرى ، بحيث يتوخى الروائى تقديم رأى متميز بالحسم فيما يعرض له من قضايا  
تمثل فحوى شهادته . وهو يقول بهذا الموقف ما يعتبره « حقائق » فكرية مستخلصة من تجربته  
الروائية كإبداع ، ومن جوده الاجتماعى كمكتشف .

ب - المحصول الثقافي ، بحيث يستظهر من خلاله تأملات ورؤى توحى بالنضج والتفرد . وقد يأتي هذا الاستظهار بصيغ أخرى ، ولكنه يدل في جميع الأحوال على « راسمال » ثقافي مستخلص من تفاعل الروائي مع محيطه وإبداعه وقرءاته . ويمكن الاستئناس في هذا الصدد بما قدمه ( ميلان كونديرا ) مثلاً في كتابه الأخير<sup>(٢)</sup> ، إلى حد أنه أفرد حيزاً من هذا الكتاب لمعجم بالكلمات والمصطلحات والمفاهيم التي تتردد في إبداعه وتشكل مفاتيح تجربته الإبداعية .

ج - وضع اجتماعي ، إذ غالباً ما نجد في الشهادة ملامح من سيرة صاحبها ، يرصد فيها مجمل أو بعض المؤثرات التي صاغت تجربته . ويتعلق الأمر هنا بالأصل الاجتماعي وبتجارب الحياة وكذا بالدراسة والتعلم ، وفي حدود معينة ببعض الاختيارات الفكرية والسياسية التي ارتضاها لنفسه بحكم تفاعله مع الواقع والعالم .

د - السؤال المعرفي ، وهو أساس الشهادة ولب مقولها ، لأن الشاهد يقدم بهذا السؤال مشروعاً الروائي المأمول . وهو يرتبط لذلك بالأدوات التي يشتغل عليها من الناحية الإبداعية والفكرية ، فكأنه يسطر أمام القارئ المفترض ميثاقاً يرهنه ويسعى إلى الالتزام بفحواه ممارسة وتجريباً .

فالذي يتضح من خلال هذه العناصر أن الشهادة لا يمكن أن تكون إلا وليدة التجربة ، لأنها ليست مرحلة في الاعتراف فقط بل أساسه ومبرره . وتتحدد هذه التجربة بالزمن الفيزيائي ( الطولي ) كما بالتراكم المعرفي . ولكن الوعي بالشهادة . من خلال هذه التجربة أيضاً . هو وعي بالموقف المتولد عنها : حيالها وحيال القارئ والمجال الثقافي بزموره وقضاءاته .

## الروائي العربي : موقف الشهادة

قد يكون في هذه البيانات ما سوف يساعدنا ، بوضوح أكبر ، على تحليل معطيات بغض الشهادات الروائية المنتقاة . وهي شهادات يجمع بينها أنها أقيمت في ندوة للرواية العربية عقدت في المغرب ( بين ٢١ - ٢٤ ديسمبر ١٩٧٩ ) قبل هذا الوقت بأزيد من سبع سنوات ، أشرف على تنظيمها ( اتحاد كتاب المغرب ) بتنسيق مع ( اتحاد الأدباء العرب )<sup>(٣)</sup> .

وتستوجب هذه الاشارات ملاحظات أولية لها صلة بالموضوع : فهي شهادات أعدت من طرف أصحابها ضمن تصور مركزي ( اتحاد الأدباء ) يطرح : قضية الرواية العربية للنقاش بين نقاد وروائيين - باختيار مقصود أو بحكم الأمر الواقع - من مختلف البلدان العربية . ثم إنها عرضت ( أي الشهادات ) في سياق تناول قضية فكرية - إبداعية ( الرواية ) لها بُعد « قومي » يراد مناقشتها ضمن واقع التعدد والاختلاف ( الروايات العربية ) من جهة ، واعتباراً أيضاً لما يؤطرها ويساهم في إنتاجها ( الواقع العربي ، التاريخ المشترك ، التقاربات الممكنة بين التجارب الثقافية في العالم العربي ) من جهة ثانية . وإذا كان مشكل التمثيل يطرح في هذا السياق صعوبة منهجية خاصة ، فإننا سنتعامل مع الشهادات الروائية المقدمة كعينات لها قيمة رمزية في التدليل على مستوى الإبداع الروائي كما يتصوره المبدع نفسه .

سننطلق إذن من تحليل سبع شهادات ( روائية ) لا تمثل على الصعيد العربي إلا ثلاثة بلدان

( المغرب ، مصر ، لبنان ) لكل من : أحمد المديني ، سهيل إدريس ، صنع الله إبراهيم ، إدوار الخراط ، عبد الكريم غلاب ، خنانة بنونة ، عبد الحكيم قاسم . ويلاحظ بالطبع أنه تمثيل جزئي حتى على صعيد البلد الواحد ، ولكنه مفيد كما سيتضح . زد على ذلك أن عامل المجالية ، إذا ما استثنينا سهيل إدريس وعبد الكريم غلاب ، يحمل قدراً من التداخل والتقارب بين الروائيين ، بحكم البداية المشتركة على الأقل ( أواسط الستينات .. ) ، ثم إن أغلب هؤلاء الروائيين لهم إنتاج مطبوع ومتداول ، وبعضهم حقق لنفسه شهرة واسعة وفرت له ، رمزياً ، مكانة ومركزاً على صعيد الجنس الأدبي كما على الصعيد الثقافي .

## ١ - عنوان الشهادة الروائية

يحمل هذا العنوان صيغة إشارية للعناوين التي اختارها الروائيون لشهادتهم ، أدنى في توصيف أركان التجربة - الشهادة المقدمة . فإذا انطلقنا من الاختلاف أمكن أن نلاحظ وجوه الدلالة في استعمال أربعة مفاهيم لا تتكرر في أى عنوان :

- نبضات ( خنانة بنونة ) ، وهو يحيل في القاموس اللغوي إلى مجموعة من الدلالات المترابكة تتباين حسب الاستعمال والسياق ، ولكن أشدها تعبيراً عن المقصدية التي توختها ( خنانة ) هو القول بالحركة ( حركة القلب مثلاً ) الدالة على حالة .

- ملامح ( عبد الحكيم قاسم ) ، وقد استعمله الشاهد في باب الكشف عن بعض مواطن التجربة . وأصعب أنه لا يفرق بذلك سياقاً للغوي المعجمي ، المراد به في هذه الحالة استظهار محاسن التجربة الروائية ( وربما بعض نقائضها ) ، ويلحق بهذا أن الجمع ( م . لمحة ) لا يخالف هذا المرمى إلا من باب التعبير عن التعدد والكثرة .

- شهادة ( سهيل إدريس ) ، ودلالته الفعلية ( شَهِدَ ) - قوية ومفيدة ، سواء بالمعنى اللغوي الذي يفيد ( الخير القاطع ) أو بالمعنى الأوسع عندما يرد به الاعتراف والإدلاء .

- مفهوم ( إدوار الخراط ) ، ومعناه الأوضح في شهادته لا يتجاوز التصور والإدراك ، لأنه يريد به اشراك القارئ في الرأي الذي كونه عن تجربته الروائية .

أما إذا ذكرنا بحثنا عن وجوه الاتفاق ، وهو ما قصدت به أركان الشهادة الروائية ، فنلاحظ بدون عناء ، أن مشترطات هذه الأركان تتحدد بثلاثة مفاهيم :

\* التجربة : وهي الممارسة الإبداعية بالذات وقد امتدت في الزمن ، وهي أيضاً تحوى تاريخاً وبداية زمنية وحصيله فكرية ، فالروائي هنا يقصد بالتجربة عملية اشتغاله المتواصل ( أو المتقطع ) على اللغة والتخيل والقضاء والشخصية ( ات ) ، لأنه لا يجب أن يفهم من التجربة أبعد مما تنطوي عليه ، في سياق بحثنا كما في منطق الشهادة ، من خبرة في التعامل مع حقل فني - جمالي هو جنس الرواية ، يعد بالتخصيص أسس التجربة وخاصيتها .

\* الرواية : وهي مفهوم لجنس أدبي متميز ، لا يعنينا منه الآن إلا سياقه ومحدداته ( العربية ) . وإذا كانت الشهادة تحيل في هذا الباب إلى رواية ( روايات ) الروائي ، إلا أنها قد تفيد أيضاً حالة الجنس الأدبي ( الرواية العربية ) لأن الروائي لا يتكلم عن نفسه بمعزل عن المؤثرات الثقافية والاجتماعية .. الخ التي تحيط به .

\* الأنأ : والمراد بها ذات المبدع وشخصيته ، فهو ليس اسماً علماً يدل عليه وكفى ، ولكنه أيضاً حالة وجدانية وثقافية .. بوصفه ممارساً ومثقفاً وروائياً .

ومعنى هذا أن كل شهادة ( روائية هي فى غرف صاحبها تعبير عن تجربة فى نطاق ممارسة جنس أبى يتولى هو انتاجه وصياغته .. ولهذا انصفت الشهادة المقدمة بالاحاطة ولو أنها فى بعض الأحيان جزئية ومختزلة ، وبالاعتراف . ولكن أيضاً بقدر من التعميم والاطلاق . لأن الروائى لا يعرض آراءه وتصورات بل يقررها كإختيارات « وحقائق » خاصة ، مدعماً هذا وذلك بمنطق التجربة أو بعمقها وامتدادها أو بإنتاجها المتواصل أو بالخبرة المكتسبة فى التعامل مع جنس الرواية .

## ٢ - مقول الشهادة الروائية

نصل بهذا إلى القول بأن الشهادة فى نهاية المطاف ذات منطق وغرض . فالروائى ، فيما يبدو ، يلزم نفسه بالتعبير عن مشاغله الفكرية وأدوات تجربته وتجريبه بعمامة ، عارضاً من خلال ما يقدم به رؤية نسميها روائية . ويتعلق الأمر هنا بمجالات محددة أهمها : اللغة ، التجريب ، الشكل والمضمون ، الواقع ، الذات ، النقد .. الخ .

ويمكن تقسيم هذه المجالات إلى قسمين : قسم بنوي ، يرتبط بالجنس الأدبى الروائى ، وهو ما يسميه ( م . باختين )<sup>(٤)</sup> ب « المواد » ، وهو فى معظم الشهادات : اللغة ، الشكل والمضمون ، التجريب ، الذات . وقسم عرضى ، بينه وبين سابقة تماس ظاهر ولكنه مستقل عنه ، ونعنى فى الحالات المدروسة فى الصراع ، الواقع ، النقد ..

ويمكن القول بأن خطاب القسم الأول يتميز بتعبيره عن مستلزمات التصور الذاتى للمجالات التى يعنى الروائى بانتاج معرفته بها وحولها ، دون أن يفهم من هذا وجود أى تطابق مميز بين ما يعبر عنه وما يحققه فى تجربته الإبداعية روائياً ، ( أى فى النص ) . وينبنى هذا التعبير على التصور وأسلوب التعامل والإحساس ، لأن الشاهد الروائى ، فى هذه الحالة ، يقوم من خلال العرض بإختبار أحواله الثقافية والنفسية ، لا إزاء مفهومات مجردة أو خارجية ، بل من خلال ( معاناته ) لمواده الفنية والجمالية . ذلك أن الإبداع الفنى كما قال ( باختين ) له « مظهران تجريبيان : العمل الأدبى المادى الخارجى ، وعملية خلقه ( إبداعه ) وإدراكه من الناحية النفسية : الأحاسيس ، التشخيص ، الانفعالات المصاحبة له »<sup>(٥)</sup> .

أما القسم الثانى ، فالشاهد الروائى يتعامل فيه مع ظواهر وعناصر ترتبط بعمله وتجربته من باب ارتباطها وتداخلها أيضاً مع المجال الثقافى الرمضى ، ضمن واقع أشمل هو الواقع الاجتماعى والاقتصادى والسياسى .. لتشكيلة اجتماعية معطاة ، ومع ( العالم ) بالمعنى الذى قصيده ( باختين )<sup>(٦)</sup> ، ذلك لأن العمل الأدبى « حى ودال بطريقة معرفية ، اجتماعية وسياسية واقتصادية ودينية ، فى عالم حى ودال » ( ص ٤١ ) .

فالشاهد الروائى ، بهذا المعنى ، يدخل فى حوار متواصل فى إبداعه كما فى مواقفه ، مع ضوابط وجوده بعمامة ، وهو ما يخضع رؤيته لمتطلبات التجاوب مع هذا الوجود ، فاعلاً ومنفعلاً .

ونحن نلمس ذلك في الشهادات المدروسة بصورة تجعل الشاهد أحرص من غيره على كشف موافقه وأرائه .

### ٣ - موضوعات الشهادة الروائية

يتسع الموضوع في هذه النقطة ليشمل ما تدرجنا في بحثه قبل قليل ، على أن ذلك سيأخذ وجهة أخرى تروم البحث عن موضوعات الشهادة الروائية كما جاءت في كل شهادة على حدة، مع إيضاح أوجه التقارب أو التشارك بينها جميعاً . وسنعمد منذ الآن إلى وضع جداول بيانية تتضمن ، بصورة مختزلة ، ( مفاهيم ) أولية نعتبرها بمثابة الكلمات - المحاور في خطاب كل شهادة :

أحمد المدينى	
النقد	_____
الكتابة	_____
اللغة	_____
الشكل	_____
الواقع	_____
الرسالة	_____
مجازة	_____
التفجير	_____
فيض وثرء	_____
تجريب	_____
مندمج	_____
التعبير عن الرؤية المتغيرة	_____

سهيل إدريس	
النقد	_____
الصراع	_____
الذات	_____
الواقع	_____
كراهية	_____
محور	_____
مزية ( مقرونة بالشفافية )	_____
أزمة ( حرية التعبير )	_____

صنع الله إبراهيم	
الذات	_____
الطفولة	_____
الثقافة	_____
البناء	_____
اللغة	_____
النقد	_____
الروائي	_____
تأكيد وامتحان	_____
منبع ومنجم	_____
تلاقح وانسجام	_____
وجدة الشكل والمضمون	_____
التعدد ، تطابق اللفظ مع المعنى	_____
مجازة	_____
خيال ، معرفة ، تجريب ، صدق	_____

### إدوار الخراط

الحرية	_____	موضوع أساسى
الواقع	_____	اندماج ( الوقوف على كثرة العالم )
الكتابة	_____	مسئولية وصدق
الصراع	_____	حرية ، جمال ، حسن
اللغة	_____	أداة ، مَقوم اللا وعى
التقنية	_____	تجربة وموضوع
الموقف	_____	مشاركة ، معرفة

### عبد الكريم غلاب

الالتزام	_____	موقف عملى
الكتابة	_____	لتحويل مجرى التاريخ
الشعب	_____	التواصل مع عمومه
اللغة	_____	فن ، وضوح ، واقعية
الانسان	_____	منطلق ، وهدف
الصراع	_____	معركة
الواقعية	_____	الارتباط بالمضمون النضالى
النقد	_____	بلاغة متخلفة

### خنائة بنونة

الذات والموضوع	_____	معانقة الداخل والخارج
الصراع	_____	رفض الهزيمة
الواقع	_____	إخضاع ( الواقع ) للفكر
الذات	_____	اهتمام بالتيار الداخلى
اللغة	_____	جُمَل شعرية ، تفجير
التجريب	_____	البحث عن بديل ، تعدد

عبد الحكيم قاسم

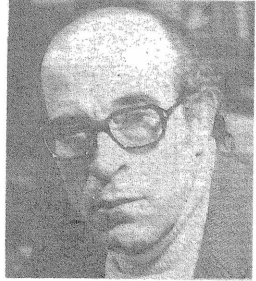
الحلم والواقع	_____	جدل ، مقدرة إبداعية
العالم الذاتي	_____	الانصات للصوت الداخلي
الصراع	_____	التصدى للواقع
المجتمع	_____	الانحياز
اللغة	_____	السهل الممتع ..

وتتنمى مختلف المفاهيم المعبر عنها ، كما هو واضح ، إلى حقل التجربة الروائية ، لأنها الموضوع الأساسي للشهادة من جهة ، ولأنها بالمثل ، الإطار التجريبي للممارسة المبدع من جهة أخرى . على أنها تبين أيضاً أسلوب تعامل الروائي مع ( الرواية ) كجنس أدبي ومع الأوضاع المحيطة به وبها في أن . وعلى هذا الأساس يمكن اختصارها ، رغم التعدد الشكلي الظاهر في خمسة : النقد ، الواقع ، الصراع ، اللغة ، التجريب . وإذا استثنينا مفهوم النقد أمكن أن نجد فيما تبقى من المفاهيم ( تداعيات ) دلالية تتفرع عنها ، ولها في كل شهادة صيغة معينة ، ولكنها لصيقة بها أو هي ، بصورة واضحة ، مزجها ( فالواقع ) عند أحمد المديني يتردد باسم (المجتمع) عند عبد الحكيم قاسم ، والصراع عند سهيل إدريس له مضمون مماثل تقريبا عند عبد الكريم غلاب باسم ( الانسان ) أو ( الشعب ) . وهو حال ( التجريب ) عند خفانة بنونة وعند إدوار الخراط ... الخ . على أن هذا التقارب الدلالي بين مستوى المفاهيم المذكورة لا يجب أن يحجب تمايز التجارب الروائية والشهادات المقدمة عنها معاً ، لأن الاختلاف بطبيعة الحال هو مبرر وجودها واستمرارها وفردانها . بيد أن الاختلاف هذا ، مع ذلك ، يجعلنا نفترض مقدماً أن المجال الثقافي في العام الذي يتواصل معه الروائي على مستويات متعددة ، سواء على الصعيد المحلي أو على الصعيد العربي ككل . بشكل بالنسبة لمختلف التجارب الروائية وما قيل فيها من شهادات سيقاً واحداً في تعدده ونسفاً متكاملأ في اختلافه وتناقضه أيضاً .

أما إذا انتقلنا إلى دراسة المفاهيم في حد ذاتها فسنجد بينها ، كما أفترض ، ما يميزها عن بعضها بحكم انتمائها إلى حقل معين ، وما يجمع بينها بحكم ارتباطها بتجربة الروائي في علاقته ( بالعلم ) . وأول ما يمكن ملاحظته لذلك هو أن ( اللغة ) و ( التجريب ) مفهومان جنسيان ( يحددان علاقة الروائي بالنوع الأدبي ) وأن ( الواقع ) و ( الصراع ) مفهومان إيديولوجيان ( يرسمان علاقة الروائي بالتناقض على صعيد الواقع والمجتمع ) . بينما يمثل النقد مفرداً مفهوماً جدالياً يصور علاقة الروائي بالثقافة . ويمكن بيان ذلك في جدول على النحو الآتي :

اللغة / التجريب	— مفهومان جنسيان —	نوع أدبي
الواقع / الصراع	— مفهومان إيديولوجيان —	التناقض
النقد	— مفهوم جدالي —	ثقافة

فكيف يتجلى ذلك في الشهادات المقدمة ؟



## ١ - اللغة :

يربط أحمد المديني بين اللغة كأداة تواصلية وبين ما يسميه « بالرواية الابداعية للمجتمع والعالم » بحيث تقوم هذه الرؤية ( وسواها من المصادر الثقافية ) بتوجيه اللغة وتنظيم نسقها . وهو يأتي بهذا الرأي للرد على خصوم تجربته الابداعية التي جعلت من اللغة أداة التجريب الروائي . وهو إذ يرفض لنفسه تصنيفاً أدبياً محدداً ( رومانسية ، واقعية ، رمزية ) ويعيب على من أطره فيه غرابته وشذوذه ، يتحول للكلام عن نفسه كمبدع منفرد « بالفيض اللغوي والثراء اللفظي .. » . فالمديني لا يتعامل مع اللغة كحقل دلالي بل كمعجم ، ولهذا أكد بصورة خاصة على دور ( الكتابة ) في تغيير هذه اللغة ، أي في الخروج عن قوالبها الجاهزة دون أن يعطي لهذا الخروج أي بُعد معرفي .

أما صنع الله ابراهيم فيعطي لتجربته اللغوية مفهوماً يقترب ، في حدود معينة ، مما حدد به ( باخثين ) أسلوب الرواية ولغتها<sup>(٧)</sup> ، خصوصاً عندما ألح على « التعددية الأسلوبية » ( نجمة أغسطس ) ، ولكنه في مستوى آخر يقترب بهذا المفهوم من الطرح البلاغي العربي الكلاسيكي ( تطابق اللفظ مع المعنى ) ووجه الاختلاف الحاسم بين المديني وصنع الله يكمن ، بالتحديد في التمثيل الشخصي لدور اللغة ووظيفتها عند كل واحد منها بحيث يركز صنع الله على « الأسلوب التقريبي » والابتعاد عن « التشبيهات والألاعيب اللغوية والأدبية التقليدية » .

ولا يقتنع المديني إلا بالتفجير . ويمكن أن نرى فيما يقرره إدوار الخراط عن اللغة موقفاً وسطاً بين ( التعدد / صنع الله ) و ( التفجير / المديني ) ، لأنه أضفى عليها طابعاً ذاتياً ربطها بذاته وحياته ( علاقة تشابك حيائي ) . ثم حولها إلى مفهوم من

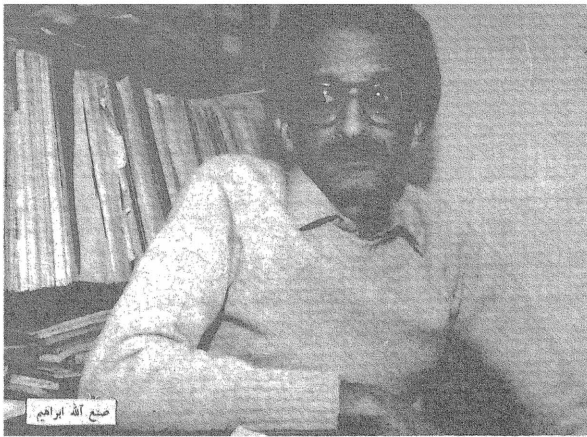
مقومات اللأوعي ، لكنه لم يغفل طابعها التواصلية كأداة ( اللغة هي الأداة ) وجعلها بالنسبة للكاتب

( خامة ) يُصَوِّغُ منها عمله .

ويتضح المفهوم اللغوى « العملى » والأحادى فى نفس الوقت عندما يدير عبد الكريم غلاب حرصه على ( العربية الفصحى ) كأداة للتواصل ، بدورها فى ( التكوين والتوعية ) . وهكذا استبعد بصورة طبيعية ، ماعداها من « اللغات » وهو موقف يستهدف ( العامية ) من جانب ، ويستند أيضاً إلى خلفية إيدولوجية وسياسية من جانب آخر ، عبر عنه بوضوح لا مزيد بعده عندما قال : « الفن الذى لا يحدث تواصلاً مع الشعب عن طريق العقل أو القلب أو العاطفة فن زائف » . ولذلك وجدناه يحمل اللغة ( كأداة إنجاز فى هذه الحالة ) ما عبر عنه بالوضوح والواقعية . ويختلف الرأى عند خنائة بنونة ، إذ تحقق قدرأ من التوازن بين فهمها لدور اللغة / الأداة واللغة / الذات ، ويعود ذلك ، كما نقول ، إلى ممرسها المبكر بالتجريب اللغوى واعتبارها للطرف المتلقى ( القارئ ) بوصفه ( حالة ) وجدانية ، وهو ما حققته فى تركيزها المتواصل على « الجمل الشعريّة القصيرة » كأسلوب لاختزال المعانى ، و« كطاقة مفجرة للواقع » ، مراهنه بهذا وذلك على دفع « القارئ إلى عملية التهديم » ، ذلك لأن التواصل باللغة ليس إلا مرحلة فى اتجاه ( الفعل ) بها . ونجد عند عبد الحكيم قاسم اعترافاً واضحاً بأنه يستعمل اللغة كأداة بين التعقيد والسهل ، بحثاً عن وسيط لسانى يصل بإنتاجه إلى « دوائر القراء » ولكنه لا يجعل من هذا الوسيط ( مفخرة ) للتجريب والتفجير كما لمسنا عند المدينى وخنائة بنونة . مما دفعه إلى الربط بين اللغة والتجربة الفنية ( الروائية ) والنمو الطبيعى الذى يحققه المبدع « بدون تكلف » فى ممارسته لها .

## ٢ . التجريب :

ويستقى التجريب أهميته من أن الروائى يجد نفسه أمام عالم بنائى يحتاج إلى الاجتهاد والخلخلة حتى يحقق بفعله فيه قدرة على الإبداع والتميز . ولا ينحصر هذا التجريب فى البحث عن شكل ومضمون جديدين لجنس أدبى متداول ومؤسّس ( الرواية ) ، بل فى تكوين رؤية جديدة أيضاً . ويرتبط التجريب فى الشهادات المدروسة بالشكل الروائى أو يفهم كذلك على الأقل . إذ يعتبر المدينى أن « التجريب ليس عملية منفصلة عن رؤية الواقع والعالم » ولذلك قلب الشكل « ليس صنعة » بل عملية تولد عن انقلاب فى التصور السائد « للحياة والموجودات والعلاقات .. » . أنه بهذا المعنى عملية داخلية تستند إلى فهم عميق لجندلية الجنس الروائى على صعيد الشكل والمضمون ، بحيث يصعب انتاج شكل جديد إذا لم يقترن بمضمون جديد هو الآخر ، والعكس صحيح . ولا يزيد سهيل إدريس عن القول بأن « الرؤية الموضوعية » للواقع والموجودات هى التى « تفرض » الشكل ، غافلاً فى حقيقة الأمر عما يكون تسميته ، معارضة ، « بالرؤية الذاتية » للمبدع ، وهو حجر الزاوية فى العملية التجريبية كما اعتقد . وإذا كان صنع الله إبراهيم قد افترض للتجريب ، خلافاً لذلك شروطاً لا يكون إلا بها كحرية الخيال والمعرفة بحقائق الحياة والعلم وقوانين المجتمع والتطور والصدق ، فإنه يقرر بذلك جزءاً مما ابتدعه تجريبياً فى بعض أعماله ( نجمة أغسطس مثلاً ) ، ولكنه لا يصل بذلك إلى ما يتطلبه التجريب حقاً من قدرة على الابتكار والتميز فى سبيل تحقيق جدلية لا تسعف إلا من أوتى رؤية جديدة ونفاذة للذات وللعالَم ، ونعنى بذلك جدلية الشكل والمضمون .



وقد قصد إدوار الخراط شيئاً من ذلك عندما أشار إلى مصادر أدوانه التقنية وبحثه التجريبي مركزاً إياها في مفهومين مترابطين أى ( الكيفية ) و ( الموضوع ) أو ما عبر عنه بـ ، كيفية تخلق التجربة الروائية « وموضوع التجربة نفسها . والأهم من ذلك أن إدوار الخراط يجعل للتجريب مستندات ضرورية وأساسية لا يتأتى إلا بها كقوله ( بالإيمان المحرق بحرية الإنسان ) و ( الحس المعذب بالقهر واللهفة اللاعبة نحو الصدق ... ) . ولا يتجه غلاب وجهة أخرى إلا من باب اقتران التجريب لديه بما دعاه بـ « التأصيل » أى محاولة بناء شكل روائى يأخذ من التجريب ما يحقق له « وطنيته » و « قوميته » ، لأن عبد الكريم غلاب يطرح التاصيل ، مبدئياً ، فى مقابل ( الاقتباس ) . وقد جاءت شهادته على هذا المستوى محملة بانتقادات مسهبة حول مختلف اتجاهات الرواية المعاصرة . وفكرة ( (التأصيل)، فى هذا الباب توازى معضلة البحث عن شكل روائى متميز لا يقتصرن بغيره إلا فى جنسيته . واكتفت خنائة بنونة بتناول الشكل الروائى فى حد ذاته من زاوية البحث عن بديل له والتحرر من البناء المعمارى العام والتركيز على التعدد ( أصواتاً وأرضيات وطروحات .. ) وتداخل الأزمنة .. الخ .

### ٣ . الواقع :

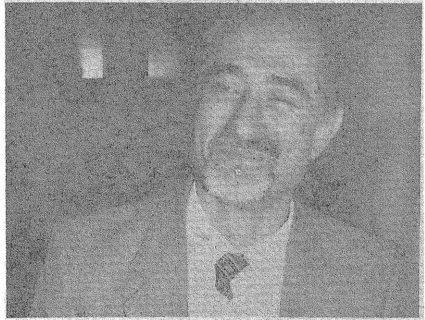
ويُعرض الواقع فى معظم الشهادات فى مقابل ( الخيال ) . وكذا فى التعبير عن « حقائق » الوضع الاجتماعى والسياسى وغيره ، فهو ليس مفهوماً نظرياً وفنياً ، ولكنه محيط من العلاقات العامة ينسج حول الشاهد الروائى ما يمكن تسميته بالمعيش اليومي والحياتى ، ولذلك فغلاته به هى علاقة انتماء ومعاشية ومعاناة أيضاً . والاختلاف بين الشهادات فى رسم هذا الواقع وتفصيل مجالاته وبينه وبين النص الأدبى الروائى يبدأ من هنا . إذ يقر المدينى بعدم وجود أى نص « خارج الواقع ولا أى نص منفصل عن زمن الرؤية المتغيرة » ولكنه فى نفس الوقت يعطى للكتابة وجودها الخاص واستقلالها الذاتى ، ولا تتأثر هذه الكتابة - النص بالواقع إلا بمقدار ما يتأثر الروائى بمحيطه

فهو موجود ونصه كذلك فى استقلال وتداخل لا ينفصلان . ولكن سهيل إدريس يربط الواقع بظواهره وبصورة خاصة بما يعاينه الكاتب فيه (أزمة حرية التعبير مثلاً) ، بحيث لا يرى للرواى (الكاتب) مخرجاً ، مثله فى ذلك مثل النص ، إلا بقبول التحدى . وهكذا يأتى الانخراط فى الواقع مفرّناً يتجاوز الكاتب للمعضلة التى يعانى منها أى بتوفير مناخ حر يسمح له بالتطور ويجيز لكتابته أن تحقّقه بدون قيود . ويبلغ هذا الموقف بصيغة أخرى درجة من الوضوح عند إدوار الخراط ، خصوصاً عندما يضع فارقاً بينه وبين الواقع المباشر (الفوتوغرافى) :

والواقع الحياتى (أو ما سماه بكثافة العالم) . فهو بقدر ما يرفض (رواية التسلية) و (رواية الشعار) و (رواية الضياع فى مناهة اللفظ) . يسلم بدون تردد بأن الرواية يجب أن تقف على (أرض الواقع) وهدفه من ذلك (أن يكون العمل الفنى هذا إسهاماً فى إرساء وتشكيل القيم التى تصوغ العلاقات الاشتراكية) . ومثل هذا الرأى نجده عند غلاب بصيغ إيديولوجية حادة كإختيار أولاً لأن غلاب يعتبر نفسه من أنصار الاتجاه الواقعى (الواقعية الجديدة التى ترتبط بالمضمون النصالى للإنسان العربى) ويرى الكتابة أيضاً إسهاماً فكرياً (لتحويل مجرى التاريخ) فضلاً عن إيمانه بالإنسان (كمطلق وهدف) فغلاب يعطى للواقع بعداً نصالياً ويجعل الكتابة الروائية أداة (للتوعية) .. الخ . وهو أيضاً ما تعبر عنه خاتمة بنونة بانفعال واضح ، وخصوصاً عندما تقرر بدون تدبر أن مسعاها فى الكتابة الروائية يتمثل فى (إخضاع الواقع للفكر) . أما عندما تناصر (القوى المظلومة) وتريد (الانتماء إلى الأرض لمعايشة الواقع) فهى لاتخرج بذلك عن الإطار العام الذى أبرزته الشهادات الأخرى . ومع أن عبد الحكيم قاسم يتكلم عن مثل هذه الأهداف بتواضع ملحوظ (كقوله بالانحياز للناس البسطاء ، ومحاولة الالتصاق بواقع الناس) . إلا أنه يضيف على ذلك (جدلية) رآها فى علاقة الحلم بالواقع وينفض هذا الجدل على المقدرة الإبداعية التى يتعلّى بها الكاتب فى سبيل صياغة واقع متخيل ورمزى يتجاوز الاستنساخ والمباشرة .

#### ٤ - الصراع :

إذا كان الواقع ، كما اتضح ، يعنى (المعايشة) فالصراع يكشف عن التناقض : فى علاقة الرواى بنفسه وفى علاقته بالعالم من حوله . وقد وجدنا الواقع أيضاً فى مختلف الشهادات سياقاً ومحيطاً للوجود الشخصى ولإنتاج الأبيى الرواى ، بينما لا يمكن للصراع أن يكون إلا فى نطاق تشكيلة اجتماعية معينة . ويشير أحمد المدينى بشئ من الغموض ، إلى ذلك عندما يصوغ للرواية (رسالة) (كخطاب من الإنسان للإنسانية) متمثلاً فى كتاباته ما يعتبره (زمن الروية المتغيرة) ، أو تصورات اختيارية تحدد مقصدية إبداعية من الناحية الإيديولوجية . بينما يحصر سهيل إدريس فكرة الصراع فى ذات المثقف وفكره . وهو ينطلق فى ذلك من تجربته الذاتية التى حكمت مقولة الصراع فى التعبير عن التمايز والاحتكاك من جهة ، والتناقض من جهة أخرى ، ضمن دائرتين حضاريتين مختلفتين : الشرق والغرب (كما فى الحى اللاتينى) أو فى إطار تجربة اجتماعية واحدة : بين الأجيال (كما فى الخندق العميق) . زد على ذلك أن سهيل إدريس يصرح بمحورية فكرة الصراع فى أعماله ويعتبر نفسه ممسوساً بتناقضات الحياة (باعتباره إنساناً عربياً يعيش كل لحظة من لحظاتها ..) . ويميل صنع الله إبراهيم إلى اتخاذ موقف خاص من الصراع دفع إليه فى نطاق (تجربته السجنية) وأوجبه على نفسه بعهده . وغاية هذا الموقف أن يعمل على نكر



عبد الحكيم قاسم

الحقيقة ، متسلحاً في ذلك ب ( العلم والتجربة ) [ ماركس وفرويد ] . أما إدوار الخراط فخطابه واضح في هذا الباب ، لأنه ينطلق من قناعة صريحة بالمستقبل وإيمان عميق بالإنسان مأخوذاً بالحرية والعدالة والجمال ( ونشوة الحب ) . فالتقارب بين صنع الله والخراط يخفى « مسلمة » يعتمدها كل واحد منهما في التعامل مع الصراع ، ونعني بها مناصرة التقدم ونشدان التغيير . ولعل عبد الكريم غلاب ، لوضوح رؤياه السياسية ، أبرز من يغلب من شأن المسلمة المذكورة ويذيع غرضها التعبوي المكشوف ، لأنه يضيف على ( العالم ) - كما يتصور حركته وتناقضاته - وضوحاً ومعقولية ، يمثل ما يخلص إلى ضرورة المواجهة المفروضة على الإنسان العربي من طرف الاستعمار والصهيونية ، وهو في هذا ، كما يصرح بذلك جهاراً ، يؤمن بالالتزام ( الحقيقي - العملي بواقع الشعب ) ، ويرى في الإنسان بكل أبعاده ، عماده وغاية كفاحه .

ويأخذ الصراع عند خاتمة بنونة وجهة ( جنسية ) جعلها في المنطلق تتحرر ( من تقليدية وأخلاقية النظرة إلى الأنثى ) . ثم حولها إلى الواقع العربي العام ، فوفقت ضد ( الهزيمة ) ( المجتمع المهزوم ) ، ثم استخلصت ، بكل يسر ، أن التحرر رهين ( بالبندية والعلم والتقنية والإعلام الصحيح ) . وأحسب أن عبد الحكيم قاسم لا يشذ عن هذه القاعدة ، بل وقد نجد عنده نبره عالية في فهم مكونات الصراع . خصوصاً عندما يصرح بأن ( لحظة ميلاد الكاتب تعني لحظة ميلاد موقف معارض للسلطة ) ، فضلاً عن وضوح رأيه في التصدي ( للواقع ) عملاً بالفهم الإيجابي للحقيقة البشرية كما يقول .

#### ٥ - النقد :

أما النقد فتختلف شهادة الروائي فيه باختلاف حظه منه ، وكذا بتباين مستويات التعامل النقدي . والمشكل الذي يثار هنا هو في مدى ( صلاحية ) الحكم الذي يصدره الروائي على النقد بتعميم وإطلاق . إذ لا تكشف الشهادات عن نوع معين من النقد يراد تسفيه مطلقاته والحكم على أدواته



الإجرائية وأساليبه النقدية ، فيما يصدر الشاهد ، في حقيقة الأمر ، عن موقف حيال ناقد أو نقاد بالخصيص . وذلك تبدو المفارقة بين ما يُقال في النقد الروائي بعمامة وما لا يُقال في اتجاه من اتجاهاته على قدر من المغالطة والتضليل . وهو ما جعل مختلف الشهادات تتفق في غرض دعائي موجه لا يعترف بالنقد أو يحمله إسقاطات غير مستساغة .

فهو عند المديني مطبوع ( بالغرابة ) و ( الشذوذ ) ، بل ولا يعترف لأصحابه بأهلية الوجود . ويعبر سهيل إدريس عن ( كراهيته ) لكل ما « يشرعه » النقاد ، أو يحب منهم على الأقل - ( ولو بنرجسية ) - أن يتعاملوا مع إنتاجه الروائي كما يشهد بذلك نفسه ، أي « الروائي الذاتي - الموضوعي في وقت واحد » و « الملنزم - الحرفي في وقت واحد » و « الواعي وغير الواعي في وقت واحد » حتى أننا نجد في رأيه نفحات من فلسفة وجودية محوَّره يمكن صياغة « مقولتها » - باجتهد - في هذا النطاق بالقول : تنتهي حرية النقد حيث تبدأ حرية الروائي . ويرى صنع الله إبراهيم أن العلاقة بين الكاتب والناقد العربيين علاقة غير سوية ، فالناقد ( لا يوجد عنده سوى الخطاب الموجه للقارئ وحده ) ، بينما ينتظر منه الكاتب ( بلورة للمشاكل التي اعترضته في عمله ) . ويتصور غلاب أن النقد العربي يعاني ( من أزمة خطيرة ) .

بحيث أصبح ( بلاغة متخلفة عن الإبداع الروائي ) . وحتى حين لا نجد رأياً صريحاً يستهدف النقد والنقاد ، بالسلب عادة ، ففي معنى الشهادة ما يُراد به ذلك على لسان الروائي والإيجاب طبعاً . أي أن الشهادة تتحول إلى خطاب نقدي فيما يجب للنقد أن يكون عليه ( خائنة بنونة ، إدوار الخراط ، عبد الحكيم قاسم ) .

يستفاد من هذه الآراء أن حدود الاتفاق والاختلاف بين الشهادات المدروسة تتقارب في نقط وتباعد نسبياً في أخرى . ومرد ذلك بطبيعة الحال إلى تنوع ظروف كل تجربة روائية على حدة ولأوضاع كل روائي في حد ذاته . ومع ذلك ففي هذا القول بعض المبالغة ، لأن الاختلاف الحقيقي بين هذه الشهادات لا يمس إلا درجة الرأي من حيث الوضوح أو التماسك أو الصراحة ، أما في غير ذلك فقد يكون من باب أولى إلقاء الاعتبار التام لأكثر من نقطة جاء الاتفاق حولها بصيغة التكمال والانسجام . ولنا أن نتابع ذلك في الجداول التالية :

---

اللغة كأداة = التواصل  
اللغة كذات = التطوير

---

---

الشكل كبناء = تغيير الرؤية  
الشكل والمضمون = جدلية

---

---

الواقع كنص متخيل = انفصال واتصال  
الواقع « كنص » معاش = تشابك وتداخل

---

---

الصراع كموقف = اختيار  
الصراع كحقيقة = معايشة

---

فلذا أعدنا ترتيب المفاهيم على ضوء حقولها المعرفية ( أى اللغة والتجريب كمفهومين جنسيين ، والواقع والصراع كمفهومين إيديولوجيين ، والنقد كمفهوم جدالى - ثقافى ) فيسكون بمقدورنا أن نلمس مواطن التكامل والانسجام المذكورين فى أكثر من نقطة ؛ إذ أن كل روائى ، حسب منطق شهادته ، يشتغل فى إطار « نظام » معرفى ينتج أفكارا ومواقف ذات دلالات متقاربة وأحيانا متطابقة ، وذلك بصرف النظر عن التناقض الملموس الذى يمكن أن يوجد بين الروائيين أنفسهم وعلى مستوى تجاربهم بالذات وكذا فى تطور أو تخلف إنتاجهم الإبداعى .

وبناء عليه نساءل : ما هى الشروط العامة التى تجعل من شهادة الروائى خطاباً يحمل تيمات متقاربة وتعبيراتها الدلالية متجانسة ؟ . ثم ، هل يمكن العثور على حالة مماثلة على مستوى الإنتاج الروائى الذى يبدعه كل روائى على حدة ؟

سؤالان ينبئى أولهما على تطابق ظاهر درسناه ، وثانيهما على مفارقة مفترضة سنعرض لها بعد قليل ، وسنحاول الجواب عنهما فى ملاحظات مختصرة .

أولاً : إن الشهادة ، كما حللنا مختلف جوانبها ، خطاب موجّه ومقصديته إعلامية بدون شك ، لأنه يتغيا إحاطة القارئ بمضمون التجربة الإبداعية منطلقها وأدواتها والموضوعات المؤلفة لها . وهو خطاب إيديولوجى فى معظم الشهادات التى درسناها ، لأنه ينطلق من رؤية الشاهد الروائى وعلاقاته ومحيطه كما أكدنا على ذلك مراراً . ولذلك فهو أيضاً خطاب مندمج له سياقه ومعضلاته البنيوية ، ويوجد ، أراد الشاهد الروائى ذلك أم لا ، ضمن سيرورة تاريخية شاملة ، محلية وعربية وعالمية ، بحيث لا يمكن للشاهد الروائى أن يتأثر بهذه السيرورة منفعلاً أو فاعلاً فيها .

ثانياً : من هنا نعتقد أن إنتاج خطاب بهذه الصفات واللامح ، هو بنفس المعنى إعادة إنتاج للقصايا التى تشغل بال المثقفين والمبدعين ، مع تفاوتات ، قد تأخذ هذا الحجم أو ذاك ، ولكنها لا تغير من صورة ( إعادة الانتاج ) شيئاً ذا بال . ويزيد هذا الأمر إيضاحاً أن المثقف العربى الواعى يجد نفسه تماماً

كما قال عبد الحكيم قاسم ، منخرطاً في السيرة التاريخية العربية ويتجارب مع مشاغل المرحلة ، بل ويعبر في حدود معينة ، عن الطموحات المكبوتة والمأمولة والمجهضة على السواء . وأحسب أن الروائي يلعب نفس الدور بإنتاجه بحيث أصبحت الرواية ، كما يقول محمد برادة<sup>(٨)</sup> ، تستعيد الواقع المعقد الذي كان مغيباً وراء الرؤية الانعكاسية ، لتقدمه عناصر متفاعلة تعلن الرفض وتقول الجرح وترسم الشروخ داخل الكيان المهترئ .

ثالثاً : لقد لاحظنا أن الشاهد الروائي يتساءل حول اللغة كأداة وذات ويعمل على تطوير الشكل كبناء ومضمون ويتفاعل مع الواقع كإنسان ويتصدى للصراع كحقيقة اجتماعية ... الخ ، ولكننا لا نستطيع الجزم ، من خلال ما أتيت لنا من قراءات روائية ، أن التساؤلات المذكورة تجاوزت مرحلة الاستفهام ، بل وقد نجد مفارقات واضحة بين موضوع السؤال ( من خلال الشهادة ) وطبيعة التجربة ( من خلال الانتاج - الرواية ) . والقول بأن رواية الروائي ليست في مستوى شهادة ( الطموح - الإمكان ) مسألة فيها إقرار صريح بأن الحلقة الضائعة في المفارقة هي غياب نظرية للرواية العربية . وإذا كنا نعتبر أن في تنوع التجارب الروائية وتطور مستوياتها التعبيرية وافتحاضها لمجالات الحياة والتاريخ والانسان ما سوف يغذي التراكم المعرفي ويثريه ، وقد يحقق شروطاً أفضل لتطور الفكر والإبداع العربيين ، إلا أننا مع ذلك لا نستطيع الحسم هنا في قضية شائكة كهذه : هل تسير الرواية العربية في طريق الانسجام مع مواقف الروائي ؟ وهل الوصول إلى هذا المستوى رهين بتطور الروائي نفسه أم بتطور المجتمعات العربية أم بتوفر عوامل أخرى ؟ . أسئلة نلحقها بتلك التي طرحها برهان غليون<sup>(٩)</sup> قبل هذا التاريخ بأزيد من سبع سنوات ، وكان « ج . لوكاتش » قد أجاب عنها . في سياق آخر ، عندما ربط بين مستقبل تطور ( الرواية التاريخية ) واستعادة التقاليد الكلاسيكية والتملك الخلائق للميراث الكلاسيكي ، وكان يعنى بذلك : الفكر الشعبي ، وهو فكر شعبي ديمقراطي ، وهو لهذا السبب أيضاً فكر تاريخي بصورة حقيقية وملموسة ، والطابع الملموس جداً لتشكله الفني بحكم العلاقة الوثيقة بينهما<sup>(١٠)</sup> . وإذا كان لابد من إنهاء الموضوع بخلاصة ( اعتباطية ) . فلا مفر من الاعتراف بأن شهادة الروائي تشكل اليوم نصه الروائي المأمول .

( سجن القنيطرة المركزي - المغرب )

## هوامش :

(١) انظر : O. Ducrot, T. Sictionnaire encyclopédique des sciences du langage .

Todorov .

ed . du seuil 1972 p 375 et suivantes .

(٢) انظر له : L'art du roman , éd . Gallimard 1986 .

(٣) انظر : الرواية العربية واقع وآفاق دار ابن رشد 1981 . بيروت .

(٤) وخصوصاً عندما يقول : إن معنى المواد في العمل الفني يمكن أن يجدد على النحو التالي :

إنها شيء ضرورى كعنصر تقنى فى بناء العمل الفنى ، وذلك قبل أن تدخل فى الموضوع الجمالى ولا فى تحديد المادى الخارج . جمالى كجزء مكون له ودال جمالياً .

إنظر : **Esthétique et théorie du roman**

éd . Gallimard 1978 p . 67 .

(٥) نفس المرجع ، ص . 66

(٥) عندما يقول : توجد أعمال أدبية لا علاقة لها بالفعل مع ( العالم ) ، ولكن فقط مع لفظ ( العالم ) فى سياق أدبي معين . وهذه الأعمال تولد وتحيا وتموت على صفحات المجلات ، بحيث لا تتجاوز صفحات المطبوعات الموسمية المعاصرة ، وهى لا تقونا إلى أبعد من حدودها . نفسه ص 49

(٧) نفس المرجع ص 88 من قوله بأن أسلوب الرواية هو مجموعة من الأساليب ولغة الرواية هى نسق من اللغات ... إن كل عناصر الرواية يتحدد مباشرة بالوحدات الأسلوبية التى يندمج فيها ..

(٨) إنظر : الرواية العربية المعاصرة ، استشراف آفاق التطور المستقبلى .

الملحق الثقافى رجيده (الاتحاد الاشتراكى) . ص ٥ عدد ١٩١ . عدد ٣٠ غشت ١٩٨٧ .

(٩) إنظر : تأملات فى الواقع العربى والرواية ، ضمن الرواية العربية ، واقع وآفاق مصدر مذكور ص 181 .

(١٠) يمكن الوقوف على ذلك فى :

- Le roman historique . éd Payot 1965 p . 394

# السينما التسجيلية في مصر

## نظرة على حصاد عام

أحمد يوسف

لعل أكثر ما بيعت على الدهشة في حصاد الأفلام التسجيلية (والقصيرة) في مصر لعام ١٩٨٨ أنك قد لا تجد في معظمها شيئاً يجعلها تنتمي إلى هذا العام بالتحديد أو إلى أى عام آخر على الإطلاق، فيصرف النظر عن أفلام المناسبات الدعائية — التي تخصصت فيها هيئة الاستعلامات — فإن أغلب تلك الأفلام تتناول قضاياها خارج سياقها التاريخي الذي لا تشير إليه من قريب أو بعيد، مما يجعل الفيلم التسجيلي المصري — في أغلب الأحوال — أكثر اقتراباً من الموضوعات الانشائية المدرسية، التي قد تحتشد بالجميل البلاغية المتكلفة، لكنها لا تبقى في الذاكرة طويلاً.

وربما كان ذلك نابعاً من النظرة التقليدية إلى الفيلم التسجيلي في مصر، حيث يعتبره معظم السينائيين أقل شأنًا من الفيلم الروائي، أو مجرد تمرين يؤهل صاحبه للانتقال إلى عالم السينما الروائية الرغيب، لكنه أيضا يعود إلى النظرة الرسمية التي ترى الفيلم التسجيلي أداة في يد السلطة للدعاية السياسية التي تتميز بالفجاجة في أغلب الأحيان.

وعلى الرغم من أن السينما التسجيلية في العالم قد سارت منذ العشرينات في دروب إبداعية رحيبة تراوحت بين تجارب فيرتوف الشكلية، وملاحم فلاهرفي الانثوجرافية، وقصائد جان فيجو

الذاتية ، وأفلام ديفنشتال الدعائية ، فإن السينما التسجيلية في مصر — التي ولدت أيضاً في العشرينات على يد محمد يوسى أول مصرى يمسك بالكاميرا السينمائية مسجلاً لحظة عودة سعد زغلول من منفاه عام ١٩٢٣ — ظلت مثل شقيقتها الروائية في حالة شبه انقطاع مع أهم تيارات الابداع السينمائي في العالم ، فبينما صنع الفيلم الروائي المصرى أنماطه التقليدية نقلاً عن السينما الهوليوودية وحدها ( ممتزجة مع النزعة الميلودرامية المسرحية ) ، ظل الفيلم التسجيلي أيضاً أسيراً لمفهوم وشكل الجرائد السينمائية .

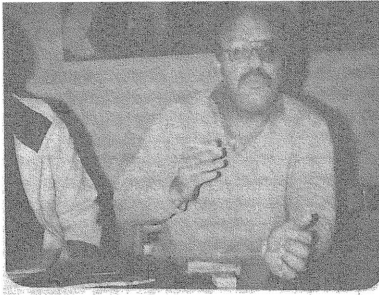
ومن المفارقات التي تستدعى التأمل والدراسة أن سنوات السبعينات ، في مصر ، التي شهدت تراجعاً في أغلب مجالات الابداع الفنية والأدبية قد شهدت أيضاً ، ولأسباب عديدة ومتناقضة ، ازدهاراً في مجال السينما التسجيلية انعكس في محاولات الاقتراب الحميم والصادق من الواقع من ناحية ، أو الرغبة في تحريب أشكال تسجيلية جديدة من ناحية أخرى ، أو جمع النزعتين معاً ، فشهدت تلك المرحلة أفلاماً متميزة للصباحي شفيق وشادى عبد السلام وهاشم النحاس وخيرى بشارة وداود عبد السيد وعطيات الأنودى وإبراهيم الموجي ....

لكن تلك الموجة سرعان ما انحسرت ، لتعود السينما التسجيلية من جديد ، فيما عدا استثناءات قليلة — إلى درجتها التقليدية ، ولتعود النقاد السينمائيون عاماً بعد عام ينظرون في رثاء إلى خصاهاها المزيل ، ويظلون يصرخون مطالبين الدولة بأن ترعى — ابداعاً وانتاجاً وعرضاً — تلك السينما التي كتب عليها أن تتوارى بعيداً عن عالم الأضواء .

وعلى الرغم من محاولة احياء مهرجان السينما التسجيلية الذى كان يقام كل عام خلال السبعينات ، وعلى الرغم من أن الدولة تملك مركزاً قومياً للسينما ، كما تملك الجهاز الفنى والادارى للتلفزيون — ناهيك عن هيئة الاستعلامات — فما تزال أغلب الأفلام التسجيلية التي تجدد فرصتها في الحياة هي تلك التي تميل الى التعبير الدعائى السطحي عن وجهة النظر الرسمية ، وترى أن مشكلات الواقع الحقيقية ليست إلا فتنة نائمة لعن الله من يوقظها .

### أفلام الدعاية الرسمية :

إذا كان من الممكن القول أن أى عمل فنى يتضمن في جوهره نوعاً من الدعاية لفكرة ما ، فإنه لايجب اغفال حقيقة أن أى عمل دعائى لايجب أن يخلو من الفن . لكن أفلام الأجهزة الرسمية في حصاد عام ١٩٨٨ — في معظم الأحيان — بالنزوع الى الدعاية المباشرة التي تظل تردد الشعارات ذاتها في نفس القوالب التقليدية المرة بعد المرة حتى أصبحت تثير ملل المشاهدين . ففى فيلمي « سكة غالية » لحسين حلمى المهندس ، و « الخطر » لكمال عطية ، لم يستطع المخرجان المخضرمان



عمرو بشارة

الخروج من دائرة ( فلاحى التلفزيون ) ببلاتهم المعروفة وكلماتهم المبطونة ، كما وقعا في فخ السداجة المفرطة في طرح قضية تحديد النسل من خلال إبراز التناقض الصارخ بين النعيم الذى يدخل فيه من يمتلكون لنصائح الحكومة ، والجحيم الذى يهوى إليه من لا يستجيب لكلامها . وهكذا تتحول ( غالية ) ، التى كانت وردة مفتحة ، وبعد انجذابها للعديد من الأطفال ، الى مخلوق أشبه بدراكيولا حين أراد المخرج أن يجعلها جلدأ على عظم فغطاها بكميات كبيرة من الأصباغ الزرقاء والسوداء .

أما هيئة الاستعلامات فهى فيما يبدو ترى أن دورها الرئيسى هو تسجيل مناسبات مثل « مترو الانفاق » أو « الأوبرا الجديدة » فى شرائط سينمائية دون حاجة الى وجود مخرج ما (فالفيلمان يعملان اسم ليل حسن كإشراف فنى) ، فتصبح الأفلام مجرد صورة سياحية متلاحقة ، لا يربطها شكل فنى ما فيما عدا التعليق ذا العبارات الطنانة التى تتحدث — أبأ كان موضوع الفيلم — عن حضارة مصر منذ خمسة ( أو ستة أو سبعة ) آلاف عام .

وللاستعلامات فيلمان آخران استطاع كل منهما أن يجد مخرجاً ، وإن لم يستطيعا الفكاه من أسر أشكال الدعاية التقليدية ، أولهما « حديث الأرقام » لعادل عبد الرازق الذى حاول فيه أن يقدم صورة صادقة للحياة فى الشارع المصرى حيث الزحام والبطالة وصعوبة الحصول على رغيف العيش ، من خلال لقطات تميزت بقدر كبير من الحيوية والتلقائية . لكن الفيلم سرعان ما يتحول الى تقديم صور مصقولة لمبادرات تنظيم الأسرة ، وخرائط لمدن جديدة ، ورسوم بيانية توضيحية ، فنترك أن الفيلم — الذى أنتجته الاستعلامات — ينتهى الى القول بأن الحكومة قد قامت بواجبها خير قيام ، وأن الخطأ يقع على كاهل الشعب وحده .

أما فيلم « مصر بعيون أطفالها » لوفيق زاهر فيستغنى تماماً عن التعليق الصوتى ، ويكتفى بتقديم توليف متوازى ذكى بين لقطات مصرية حقيقية لمشاهد اجتماعية أو تاريخية أو سياسية ، وبين لوحات الأطفال التى تصور تلك المشاهد ذاتها . لكن ( مصر ) التى نراها فى الفيلم ، والتى يراها الأطفال بعيونهم ، ليست هنا أيضاً سوى مصر السياحية الخاصة بهيئة الاستعلامات .

لكن أسوأ أفلام الدعاية هي تلك التي تبدو أشبه بوسيلة لانفاق بند الدعاية من ميزانية أحد الهيئات أو الوزارات ، حيث تختفى من تلك الأفلام أى رغبة في تقديم عمل ( فنى ) من أى نوع . وليس هناك في هذا المجال مايتفوق على « مطار امبابه » لعباس غانم ، فهو يتمتع بقدر كبير من الرتبة والملل فاجتر على يمكن عرض أى بكرة منه قبل الأخرى جفافاً عن الفيلم على أن يصنع (سينما) « الأسمت ... الصناعة » لعبد العزيز رجب ، فغاية ما استطاع صاحبه من ابداع هو أن يقلب عبارة « صناعة الأسمت » لتصبح على النحو الذى حمله عنوان الفيلم ، ثم ماكينات ، واسطوانات تدور ، وسيور تتحرك ، وأوناش ، وعربات نقل ، وجبال ، وأفراخ ، في تعاقب لايحكمه أى رابط على الإطلاق ، سواء على مستوى الصورة أو الصوت أو موضوع الفيلم ذاته .

ولم يفلح يوسف أبو سيف في أن يغير من حقيقة فيلمه « انجازات وزارة النقل في الخطة الخمسية ٨٧/٨٢ » عندما جعل له عنواناً فرعياً باسم « التلاق » ، أو عندما أضاف موسيقى فأجتر على مشهد مترو الأنفاق . فالفيلم — الذى يمتد طوله نحو نصف ساعة — يمكن عرض أى بكرة منه قبل الأخرى ، كما يمكنه أن ينتهى عند أى جزء منه دون أن تشعر بافتقاده إلى شيء ما ، سوى الحسرة على المخرج صاحب فيلم « هنا القاهرة » (١٩٧٥) الذى أكد فيه — في مفارقة ساخرة مع فيلمه الأخير — على التناقض الصارخ بين ما تصرح به أجهزة الدعاية الرسمية كما تسمعها على شريط الصوت ، والواقع المأساوى للحياة اليومية كما تراه على شريط الصورة ، وهو أيضاً المخرج صاحب فيلم « عاجل إلى من يمه الأمر » (١٩٧٧) الذى قدم فيه صورة صادقة للطفولة التى تقع فريسة لأمراض سوء التغذية لأنها لاتجد مايسد رمقها ، بينما تزخر الأسواق بكل مالد وطاب لمن يستطيع أن يدفع .

### دعاية رسمية ، ولكن :

على الرغم من أن عنوان ( أفلام الدعاية ) يحمل في الأغلب مفهوماً يشير إلى أفلام ساذجة ، فإن ذلك النوع من الأفلام يكون أكثر وفاء بوظيفته الدعاية عندما يحقق شكلاً فنياً متماسكاً . وهو ماثره في « سواعد الرجال » لمحمد التهامي ، حيث نعيش أياماً مع رجال حفارات البترول ، ونغيا معهم في لحظات عملهم المضني وحياتهم شديدة التقشف . ويقترب الفيلم من هؤلاء الرجال الذين لانراهم أبطلاً ، بل بشراً حقيقيين يتألمون ويضحكون ، يكدحون ويمرحون ، لكنهم أيضاً — وبساطة بالغة — يساهمون في بناء الوطن .

وفي الحقيقة أن نجاح الفيلم يرجع في جانب منه إلى تناول الموضوع الجاف — الذى لايقبل جفافاً عن موضوعات الأسمت أو وزارة المواصلات — من خلال ( الإنسان ) . لكنه يرجع أيضاً إلى قدرة مخرج الفيلم على أن يصنع ( سينما ) جيدة ، سواء في المشاهد التلقائية أو تلك التى يمكن

اعدادها قبل التصوير ، وفي خلق تتابع ناعم يبعد بالفيلم عن القفزات الحشنة التى نراها فى الأفلام الأخرى التى لا تهم — من جانبها — إلا بسرد الاحصائيات والأرقام .

لكن أكثر الأفلام الدعائية دهاء هو فيلم « التنورة » لسعيد محمد مرزوق ، ولأن راقص التنورة لا يفعل سوى أن يدور حول نفسه لمدة عشر دقائق كاملة ، وهو يخلع تنورة ملونة بعد أخرى ، فإن المخرج يجد نفسه مدفوعاً إلى أن يقدم مونتاجاً متوتراً للقطات الراقص من كل الزوايا الممكنة ، وذلك بعد أن يصور فى مقدمة الفيلم تلك الطقوس التى يقوم فيها الراقص بارتداء تنانيره الواحدة بعد الأخرى ، وهو ما يذكرنا بفيلم ابراهيم الموجى القصير « ملاح شرقية » ( ١٩٧٢ ) حيث يرتدى بائع العرقسوس ملابسه المزركشة الملونة ، ويحمل معداته النحاسية اللامعة ، ليخرج للعمل تحت الشمس .

وعلى الرغم من ذلك الشكل الفنى لفيلم « التنورة » الذى قد يبعث على الانبهار به ، فإنه فى حقيقته ليس إلا نوعاً من الابهار السهل والمجانى الذى يعتمد على مجرد لصق اللقطات المتباينة للزوايا والألوان ، والذى يشبه الأشكال التى تصنعها القصاصات الملونة فى تجاورها التلقائى بين مرابا الكاليدوسكوب .

أما الجانب الدعائى من الفيلم ، فيرجع إلى ( اكتشاف ) وزارة الثقافة ( الحالية ) لهذه الرقصة بالذات من بين كل الرقصات المصرية الأخرى ، واسباغها الرعاية عليها إلى الحد الذى جعلها الرقصة الرسمية فى مصر ، وهو مارأت وزارة الثقافة أن تحفظه سينمائياً فى سجلات إنجازاتها ، قبل أن تأتى وزارة قادمة فتجعل من رقصة الحصان ( مثلاً ) الرقصة الرسمية الجديدة ، وتضيع التنورة فى هوة النسيان !

## أفلام ؟ أم نزوات ؟

هناك من الأفلام ما تحاول عبثاً أن تبحث — دون جدوى — عن مبرر ، واحد لصنعها ، إلا كونها نزوات عابرة راودت صناع تلك الأفلام الذين وجدوا من يوافقهم على قبول وتحويل نزواتهم الى شرائط سينمائية .

فعل الرغم من حساسية الموضوع الذى يتاوله فيلم « الرجال مواقف » لأحمد يحيى ، جاء الفيلم ركيكاً من الناحية الفكرية والفنية معاً ، يغلب عليه الارتجال والسطحية . ولم يجد الفيلم موقفاً أو رجلاً يستحق تصويره لى فيلم تسجيلى أعظم من رحلة الفنان عادل إمام إلى أسبوط حيث قامت جماعات المتشدددين الاسلاميين بمنع عرض احدى فرق الثقافة الجماهيرية المحلية فى قرية كودية الاسلام . وعلى الرغم من أن جوهر الحدث ينذر بشكل مأساوى مفزع

بالفاشية الكامنة تحت سطح ( الاستقرار ) الاجتماعى ، وهى الفاشية التى تنتظر اللحظة المناسبة لتطل برأسها بين الحين والآخر اعلاناً عن وجودها وخطورها ، وعلى الرغم من أنها ليست وليدة الظروف التاريخية التى يحياها المجتمع المصرى اليوم ، بأبعادها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية ، فإن الفيلم يتجاهل القضية وأبعادها ، حتى فى محاولته لاستطاق أحد عجايز الفلاحين برفضه لظاهرة العنف واعلانه عن حبه لمشاهدة تمثيلات عادل إمام أيضاً !! ويستخدم الفيلم فى ذلك المشهد الناقد السينمائى سامى السلامونى ، الذى بدا كواحد من مقدمى البرامج التليفزيونية الرديئة ، على الرغم من أن السلامونى نفسه كان قد قدم فى تسجيله للحدث ذاته تحقيقاً صحفياً رائعاً بمجلة «الأذاعة» ، صالحاً لأن يتحول الى فيلم تسجيلى ممتاز يحمل عمقاً وصدقاً وحرارة فى تحليله لظاهرة الفاشية ، وهو التحقيق الذى سجل فيه السلامونى رحلته من قلب القاهرة الغائبة عن الوعي بالأحداث التى يغلى بها أعماق الوطن ، حيث يولد الطرف والعنف نتيجة للتجاهل ، والجهل ، والقمع ، والحرمان. أما ونحن مع «الرجال مواقف» ، فإنه لا يوجد أى داع للقلق ، بعد أن ذهب عادل إمام إلى أسبوط ، ليقدم نصيحته الغالية لجمهور مسرحه بأنه يجب أن (مانتكلمش على بعض ومانتقدش على بعض) ، وبعد أن أكد لنا محافظ أسبوط ، بنص كلماته ، أنه يسر على خطى معلمه وأستاذه زكى بدر ، وهو مالا يحتاج إلى تأكيد بعد أن رأينا ضباط الشرطة — بملابسهم الرسمية — يحتلون مقدمة الكادر فى معظم لقطات الفيلم.

أما النزوة الأخرى ، والكبرى ، ولعلها أكبر نزوات السينما المصرية على الإطلاق فهى ( فيلم 1 ) « الجن الأحمر » لخرجته ومؤلفته وممثلته نادية سالم ، والذى أنتجه المركز ( القومى ) للسينما ، ولا ندرى إذا ماكان قومياً أن تمول شريطاً سينمائياً من أجل أن تظهر فيه صانعة وهى تلقى علينا ، بثقة العالمة المفرطة ، محاضرة عن الايمان العميق الذى تنعم به بوجود الجن الأحمر ، وتسخر بشكل جارح من كل من لا يشاركونها هذا الايمان .

يبدأ الفيلم بداية تسجيلية لأهم العوارض النفسية ذات العلاقة الوثيقة بالقمع ( الاجتماعى ) ، فيشير فى لقطاته الأولى إلى أن موضوعه — الشدائد الأهمية والحساسية — هو انتشار حالات المستعربا التى تأخذ شكل العوارض الجسدية . وإذا كان فرويد قد تحدث كثيراً عن انتشار تلك الظاهرة بين سادة وسيدات الطبقة الارستقراطية فى فيينا ، فإنها فى مصر تنتشر على نحو خاص بين الأميين والبسطاء ( حيث يمارس المجتمع وظائفة القمعية على المستوى الاقتصادى وليس الأخلاق ) ، مما يدفع هؤلاء المرضى السذج الى البحث عن الشفاء على أيدي رجال يزعمون أنهم يسخرون القوى الدينية لمقاومة ( الجن الأحمر ) ، الذى هو فى رأيهم ، ورأى صانعة الفيلم ، السبب الوحيد لهذا المرض .

وتستضيف صانعة الفيلم الدكتور يحيى الرخاوى ليقول لنا رأى الطب النفسى فى تلك الظاهرة ، ولأن الطبيب النفسى الكبير ، الذى يتمتع بثقافة موسوعية عميقة ، لم يكن يدرك — فيما يبدو — الفخ الذى كانت صانعة الفيلم تدبره له ، فقد تحدث بطريقة أقرب لروح الأدب والمجاز ، فأكد على أن بذلك ( الجن ) موجود ، ولكن — فقط — بداخل عقل الانسان .

وبدءاً من تلك اللحظة أخذت مخرجة الفيلم على عاتقها أن تسفه رأى الطب النفسى لتردد نفس أقوال أنيس منصور وأتباعه من مدرسة الأرواح والأشباح ، ولتؤكد لنا على أن حرب فيتنام ، ونكسة ١٩٦٧ مرتبطتان بالنشاط الشمسى ؛ وأن مخترعى السيما والتلفزيون والراديو كانوا جميعاً (١) على صلة وثيقة بعالم الأرواح . وفى محاولة لالباس العلم ثوب الخرافة ، تستضيف المخرجة من يؤكدون على رأيها بضرورة اتصال الانسان بالعوالم الخارجية الغامضة ، وتستعين على ذلك برأى عنيت الذى يكرس اهتمامه الوحيد لواقع الكائنات غير الأرضية ، والدكتور حامد مهدي الذى يحاول أن يجمع بين التنجيم وعلم الفلك ، وكتاب الدكتور يوسف والى (١) « روح سعد زغلول تتكلم » .

ولاكتفى المخرجة بالتوجه بتلك الرسالة ( المقدسة ) الى المشاهدين وحدهم ، بل إنها تريد أن تتأكد قبل أن تنتهى من صنع الفيلم أن العاملين فيه قد تحولوا الى الايمان برسالتها ، فطلقى عليهم — علينا — حديثاً طويلاً مسهباً ، وبحفنة غير عادية ، عن تاريخ السياسة والاقتصاد والتاريخ والحب ، وفشل الانسان فيها جميعاً لأنه لم يدرك قيمة الايمان بالاتصال بـ ... الجن الآخر !

### أفلام للأطفال ؟ أم عن الأطفال ؟

يبدو فيلم « عروسة وحصان » لزينب زمزم فى حقيقته كثلاثة أفلام تم القطع بينها بطريقة القص واللصق . الفيلم الأول يقدم صوراً عن تربية الأطفال مأخوذة من كتب أجنبية كما يظهر من وجوه الأطفال ذوى الحدود المتوردة والعيون الزرقاء . أما الفيلم الثانى فهو سلسلة من أغنيات الأطفال الشعبية التى تم توزيعها أوركسترا ليرقص على ألحانها أطفال يلبسون ملابس البالية فى تشكيلات حاول فيها تصوير محمود عبد السميع أن يخلق منها شيئاً دون جدوى . ويأتى الفيلم الثالث — داخل الفيلم — كقصصات قصيرة تعتمد على التحريك بطريقة الكادر كادر .

وفى النهاية ، يبدو الفيلم حائراً بين أن يكون ( عن ) الأطفال ، أو أن يكون موجهاً ( لهم ) . كما أنه يعكس الصورة السياحية لأطفال لاعلاقة بينهم وبين عشرات الملايين من الأطفال الذين تعج بهم القرى والأحياء الشعبية من المدن ، والذين لا يرقصون البالية وإنما يصنعون ( عرائسهم

وأحضتهم ) من الطين والخشب ، بل الذين تدفعهم الحياة في ظل الظروف الصعبة الى نسيان طفولتهم ذاتها .

( ألا يجعلنا ذلك نتذكر — بكل الحنين والأسى — فيلماً مثل « ساندويتش » الذى قدمته عطيات الأنبدى عام ١٩٧٧ ؟ ) .

### أفلام الكتالوج المقروء :

ما تزال تلك. هي التى تمثل العدد الأكبر من الأفلام التى يتم صنعها كل عام ، وهى التى تختار لموضوعها تسجيل معرض أو متحف أو عرض فنى ما ( أو تحويل الحياة ذاتها إلى عرض متحفى ) ، لكنها يمثل فى الأغلب إلى تحويل شريط الصوت إلى نوع من الكتالوج المقروء .

وفى تلك النوعية من الأفلام يمكنك أن ترى تلك الملامح الأسلوبية التى تميز معظم الأفلام التسجيلية فى مصر ، خاصة فى افتقارها للطموح إلى صنع شكل فنى أو رؤية فنية متميزة ، بل دون رغبة حقيقية فى جعل المشاهد أكثر تذوقاً وفهماً للعمل الذى يعرض له الفيلم .

من هذه الأفلام « الفن الإسلامى فى العصر الأيوى » الذى يبدو أن خرج عبد اللطيف عمر قد اكتشف أن المادة المتاحة له حول موضوع الفيلم لن تصنع سوى دقائق معدودة ، فقرر الاستيراد إلى موضوعات فرعية أفقدت فيلمه الوحدة والاتساق ، كما اكتفى — كشكل فنى — بوضع مادته الواحدة بعد الأخرى برغم تباينها بين اللوحات التشكيلية التى تدرك على الفور أنها لا تنتمى للعصر الأيوى وإن كانت تصور شخصياته ، أو الماكينات التى بدا واضحاً أنها مصنوعة من الورق المقوى ، والعشرات من الآثار الحقيقية التى أصرت هيئة الآثار أن تضع على كل منها ، وفى مكان ظاهر ، رقم تسلسلها فى العهدة (١) .

ويواجه أحمد فؤاد أبو القمصان فى « المتحف القبطى » نفس مشكلة نقص المادة التصويرية المتاحة ، فيستخدم بدلاً من تصوير الآثار الحقيقية تلك البطاقات السياحية التى بدت أطرافها الورقية بين الحين والآخر .

وعلى العكس من تلك الأفلام التى تعانى فقراً فى مادتها التصويرية ، فإن وفرة المادة المتاحة تمثل — فى غياب رؤية فنية لصانع الفيلم — مشكلة أمام الأفلام التى تتناول المعارضة الفنية المعاصرة . ففى « فن النحت المصرى المعاصر » لكamal عيد يتكدس الفيلم بعشرات من أسماء وأعمال فناني النحت فى مصر ، دون أن يترك لحظة واحدة للمشاهد لكي يتأمل ما يراه أو أن يطور مفهوماً عنها. وتأتى أفلام مثل « معرض الفن التشكيلى » لعيد شكرى، أو « بينالى القاهرة الدولى

الثالث» لناجى رياض ، تحت النوعية ذاتها من الأفلام ، والذي لا يعدو الواحد منها إلا سلسلة من اللقطات الزوم أو البانورامية التى تتعاقب فيها اللقطة وراء الأخرى دون أن يصنع ذلك شكلاً أو مضموناً محدداً .

وإذا كان « فن الكاريكاتير » هو أكثر الفنون ارتباطاً بالحياة والسياسة والمجتمع فى مصر — ربما لعلاقته الوثيقة بالروح المصرية الساخرة — فإن الفيلم الذى يحمل هذا العنوان وإخراجه سعيد محمد مرزوق قد تحاشى أن يقوم بدراسة واعية وعميقة لهذا الفن ، واختار أن يكون مجرد ألبوم يضم بعض اللوحات الكاريكاتورية ، مع التركيز على نحو خاص باللقاء مع مصطفى حسين بشخصياته الشهيرة ، فى الوقت الذى أجرى فيه لقاءً عابراً مع زهدى وحجازى ، وتحاول تماماً لقاء الفنانين أصحاب الموقف السياسى الملتزم مثل جورج وبهجت وإياد والبلاد ورءوف .

وفى كل تلك الأفلام يمكنك أن تلاحظ بسهولة أن الفيلم يتم صنعه بنوع من التعجل والخفة ، وفقدان الحماس للموضوع ذاته . ونادراً ما نحس أن صانع الفيلم قد بذل جهداً حقيقياً فى دراسة مادته ، أو فى البحث عن مادة تصويرية ملائمة . ( فى فيلم « على إبراهيم رائد الطب الحديث » لمحمد محمد عبد اللطيف يكرر المخرج بعض الصور الفوتوغرافية الأرشيفية عدة مرات ، كما أنه لا يجد معادلاً لما يقوله التعليق عن صعوبة الحياة سوى لقطة لصبار وشوك ، أو يعرض لنا ساعة الجامعة عندما نسرع على شريط الصوت : « ودقت ساعة الرحيل ! » ) .

ويضطر المخرج فى العادة فى محاولته لتعويض فقر المادة العلمية إلى استخدام الصور الفوتوغرافية الجاهزة ، أو إلى تحويل الفيلم الى مجموعة من اللقطات الفوتوغرافية الجميلة ، فيتحول « بستان الحب » لنسيم ونيس الى مجموعة من تلك البطاقات الملونة التى تتناول موضوعات شتى : التلوث ، والبيئة ، والكثافة السكانية ، وترميم الآثار ، وبناء مدن جديدة ، حتى يصل الى موضوعه بعد بكرة كاملة فنكتشف أنه ... الحديقة الدولية !

وفى فيلم « جبدووه » لمحمد شعبان نرى نموذجاً للتصوير الرائع الذى قام به الفنان محمود عبد السميع ، لكن الفيلم — الذى يتناول سوق بيع الجمال القادمة من أقصى الجنوب الى امابة — لا يعدو كونه مجموعة من اللقطات المتوسطة والقرية الجميلة لعالم السوق ، لكن لقطتى الشروق والغروب — فى بداية الفيلم ونهايته — لم تستطعا أن تخلقا رؤية فنية متكاملة تتجاوز مجرد التصوير الجميل .

ويمثل معالجة معظم الأفلام الى الاستطرادات الفرعية العديدة التى تخرج بالفيلم عن القيمة الرئيسية له ، أو تحاول أن تقول كل شئ عن كل شئ ، مثل فيلم « دمياط » لدويدار الطاهر ، الذى ينتهى — مثل كثير من الأفلام الأخرى بعبارة ( وعندما يجبل قرص الشمس نحو المغيب .. ) .

وهو الاستطراد الذى نراه أيضاً فى « الهو » لمحمد خيرى ( صاحب فيلم « للبيع » الذى سجل فيه — بكل الأسى العميق — كيف تباع لوحات سيف وانلى فى المزاد الى حيث لا يدري أحداً!). وإذا كان « الهو » — فى الحقيقة والمجاز — هو المكان الذى لا يعود منه أحد، حيث يدفن الموتى، فإنه — فى حقيقته — يحمل أيضاً على جدران قبوره كل علامات الحيوية والحياة التى تنطق بها الألوان البيضاء والبرتقالية والزرقاء التى تطلّى بها قبور المصريين المعاصرين مثلما كانت تطلّى بها قبور أجدادهم القدماء، فيبدو الهو وكأنه يجمع بين سكون الموت وبهجة الحياة، كما يجمع بين واقع الحاضر وأعماق التاريخ. لكن معالجة موضوع الفيلم التى تنتقل إلى الاستطرادات تفقده وحدته الفنية، فنلتقى لقاءً طويلاً غير مبرر مع مزخرف القبور، كما نرى عشرات اللقطات المتشابهة لنسوة متشحات بالسواد، وللغربان الجائحين فوق القبور.

ويمثل شريط الصوت بالنسبة لمعظم الأفلام التسجيلية مشكلة حقيقية، إذ يبدو حائراً فى كتابة التعليق بين اصراره على ذكر الأرقام والاحصائيات التى تنساها بمجرد نهاية الفيلم، أو حشد العبارات الانشائية المتفاصحة، وبين الموسيقى التى يتم اختيارها بطريقة القص واللصق، لتجمع بين شذرات موسيقية لأعلاقة بينها على الإطلاق، والتى تستخدم بطريقة أشبه بعزف البيانولا أثناء مشاهدة صندوق الدنيا. ولا ينجو من ذلك المأزق إلا أفلام « المتحف القبطى » الذى كتب يوسف السيسى موسيقاه على ألحان قبطية وشعبية، بالإضافة الى بعض من أفضل أفلام عام ١٩٨٨ مثل « قوافل الحضارة » موسيقى مصطفى ناجى، و« إنجي » موسيقى أحمد الصعيدى، أو « ايقاع الحياة » التى اختارت مخرجته عطيات الأنودى أن يكون شريط الصوت — بالكلمة والموسيقى — نابعاً من واقع الحياة وإيقاعها.

### أفضل الأفلام التسجيلية، والانصهار بين الايقاع والحياة :

من الغريب أنك تجد فى كل الأفلام التسجيلية المصرية — حتى أكثرها سوءاً — رغبة دفينية وعميقة فى الاقتراب من ( الانسان )، كما تنعكس فى ذلك الاصرار على اللقطات القريبة التى تحاول تسجيل تلك الملامح المصرية الأصيلة التى تجمع بين الأسى والأمل معاً، الأسى لذلك التاريخ الطويل من الألم والمعاناة، والأمل فى أن استمرار المصريين حتى اليوم على قيد الحياة، وفى ظل الظروف شديدة الصعوبة، لايعنى إلا أن هذا الشعب قادر على العطاء الانسانى العظيم لو أتيحت له الظروف المواتية.

وإذا كانت معظم الأفلام التسجيلية المصرية — لسبب يتعلق بالرؤية الفنية الذاتية أو بسبب العوائق الموضوعية — تفقد طريقها فى محاولتها للتعبير عن هذا المعنى ذاته، فإن بعضاً منها

يحقق قدراً من النجاح ، كما نراه في « إيقاع الحياة » لعطيات الأندرى الذى جاء وثيقة حية على صمود أبناء هذا الوطن رغم وطأة القمع والتخلف والاستغلال ، وثيقة تصور حياة المصريين الفقراء في صباحهم ومساءهم ، ميلادهم وموتهم ، أفراحهم وأحزانهم . لكن الفيلم يقع في مأزق ( للموضوعية ) الكاملة ، والتي لا تكاد تعكس في بنائه وجهة نظر واتجاه وضعية الشعب المصرى ، حتى أنه يمكنك أن ترى الفيلم كوثيقة تدين ظروف التخلف التي تؤكد على أنه لاجديد تحت الشمس في حياة هذا الشعب ، وأن الحديث عن تطور أو تغير طرأ على حياته ليس حديثاً جاداً ، لما يزال المصريون يعيشون حياة لا تختلف كثيراً عن حياة أسلافهم في القرون الماضية . وعلى العكس تماماً ، يمكنك أن تراه على أنه ليس ( ادانة ) لظروف القهر ، بل ( إشادة ) بتلك الحياة البدائية ذاتها والتي يجب التمسك بها حفاظاً على ( أصالة ) هذا الشعب .

وذلك التشوش في رؤية الفيلم جاء نتيجة لافتقاده البناء المتأسك ، حتى أنه بدا كمجموعة هائلة من اللقطات شديدة الصدق للحياة في مصر ، لكنها تقدم في صورة ( فولكلورية ) ، تشبه رؤية فلاهركى الرومانتيكية التي كانت تغلب على أفلامه والتي تصور حياة البؤساء والمطحونين ، ليس في صراعمهم مع وضعية تاريخية محددة ، وإنما كقصيدة شعرية تفصل موضوعها عن ظروف المجتمع ، وحركة التاريخ .

أما « الطين » لختار أحمد ، فإنه يتأمل تلك المعجزة التي تبعث الروح في الطين ، فمن تراب الأرض تولد الحياة في الأشجار والنباتات والنار والأزهار ( التي يبرع طارق التلمسان في تصويرها وإن غلبت عليها أحياناً المسحة الفوتوغرافية ) . ومن طين الأرض أيضاً ، ومن صخور الجبال ، يصنع الانسان أدوات وتماثيل تنطق هي الأخرى بالحياة . فعلى صوت قطار ، ومعاول تدق في الصخور ، يغرق الكادر في الظلام إلا من طاقة ضوء في جانبه تزداد اتساعاً فنعرف أننا في بطن الجبل . وبدءاً من تلك اللحظة نرى المعجزة الانسانية تتحقق ، حيث تتخلق من التراب ، والصخور ، والنار ، والماء ، ودولاب الطين ، والأيدى المعروفة المتسخة ، والعرق الذى ينضج فوق الجبين ، يتخلق منها الجمال متمثلاً في أواني الفخار البدائية الجميلة . لكن الفيلم ينتقل فجأة — وبشكل مبتور — إلى موضوع جديد قد يبدو متصلاً مع سابقة ، لكن معالجته جعلت منه فيلماً منفصلاً ( وإن كان لا يقل جمالاً في تصويره عن الجزء الأول ) . وموضوع الجزء الأخير هو أعمال فنان الخزف والصينى نبيل درويش ، حيث يستعرض طقوس العمل اليدوية للفنان في معالجته للطين ليشكل من أعماله الخزفية الرقيقة ، لكنه يستطرد كثيراً في عرض العشرات من الأواني التي تتابع في تكرار رتيب ، لينتهى الفيلم — كالعادة — بلقطة الغروب .

ومن المفارقات أن الجزء الأول الذى يتناول الاعمال البدائية الفطرية جاء أكثر شاعرية وأقل مباشرة ، ربما بسبب خلوه من التعليق الذى شكل — في الجزء الثانى الذى يتناول أعمالاً تنتمى إلى

عالم الفن الرفيع — عبأً على الصورة بدلاً من أن يسموها ، والذي يبدو أن صانع الفيلم اضطر له التصاقاً بمفهوم ضرورة التعليق في الأفلام التسجيلية ، أو لخوفه من عدم وصول الفكرة إلى المشاهدين .

وفي « قوافل الحضارة » لعل الغزولى — تصويراً وإخراجاً — نرى نموذجاً للأفلام التسجيلية التى يتم صنعها بهدف الدعاية ، لكنها تخفى النزعة الدعاية خلف غلالة موشاة بالفن الجميل ، وتقوم بتوصيلها عبر التعليق العلمى البسيط والجاد فى الوقت ذاته ، والذي يعكس جهداً كبيراً فى جمع المادة العلمية والبحث عن معادل بصرى لها . ويتناول الفيلم العلاقة الحميمة بين الحضارتين المصرية والأردنية منذ آلاف السنين وحتى اليوم . وتسعى المعالجة بذكاء الى تقديم المادة بما ( يبدو ) أنه الكثير من التسجيل والقليل من التفسير ، فيضفى قدراً أكبر من الصدق على الهدف الدعائى . وكما هو متوقع من مخرج الفيلم — كمصور مجيد — يأتى الفيلم حافلاً باللقطات الجميلة والوظيفية معاً ، وإن وقع أحياناً فى هوى اللقطات الفوتوغرافية ، كلقطة الراعى عازف الناي فوق الجبل . ولقد ساهمت موسيقى الفيلم التى كتبها مصطفى ناجى فى خلق وحدة فنية للعمل فى شكله النهائى .

وبفيلم « إنجي » يضيف محمد شعبان الكثير إلى رصيده بعد أفلامه المتميزة السابقة « سلام مربع » ( ١٩٨١ ) الذى تناول فيه وقائع يوم من حياة فرقة حسب الله التى كاد أن يطويها النسيان ، و« حديقة الحيوان » ( ١٩٨٤ ) الذى يعكس رؤية متشائمة عن قدرة الانسان على انتهاك عالم الحيوان البرىء وتلوينه ( بالإضافة الى فيلمه « جيدوه » ) .

يسجل محمد شعبان فى « إنجي » قصة حياة وأعمال الفنانة إنجي افلاطون ، فى رحلتها منذ صباها حتى اليوم ، مع الفن والسياسة ، والتى تمكينا بنفسها من خلال ذكرياتها الحميمة . ويستعرض الفيلم فى جزئه الأول — مستعيناً بمجموعة مختارة بعناية من الصور الفوتوغرافية — صبا إنجي وشبابها الأول ، حين تعرفت على العالم والفن للمرة الأولى ، ووقعت فى خب السريالية التى سرعان ماخرجت من أسرها عندما وطأت قدمها عتبات سجن النساء مع فتيات وسيدات مصريات رفضن راية الاحتجاج ضد القمع والفساد والتخلف . وفى السجن ، يولد بداخلها الحس السياسى التقدمى ، فتبدأ فى صنع لوحات تحتل فيها القضاة والأسلاك الشائكة مقدمة الكادر ، لكنها لا تستطيع أن تخفى وراءها النساء اللاتي بلا وجوه أو ملامح ، لأنه لا أهمية لتعيين فردية كل منهن ، ولأنهن تمثلن الجماهير العريضة التى قد تقبع داخل السجن أو تقيم خارجها . وفى السجن أيضاً يولد بداخلها حب جارف للطبيعة ، كان تعبيراً عن توقها للحرية ، فحفلت لوحاتها فى تلك المرحلة بالاحتراف بالأشجار والأزهار . ثم تنتقل الى التعبير عن الهم الفلسطينى الذى لا يارح عقلها أو قلبها ، لكنها لا تنسى أبداً أن تحتشد لوحاتها بمشاهد القرية ، والعمل ، والسوق ، والمولد .

وهكذا يسجل الفيلم رحلة المحي من موقف المثقف اللامتنى إلى دور المثقف الثورى ، وهى الرحلة التى واكبت انتفاها من السريالية إلى نوع من الانطباعية ذات الملامح المصرية الخاصة ، التى قد تستوحى أحياناً لمسات فرشاة فان جوخ أو تقطيعية سوراً أو تكمية سيزان ، لكنها تضع الانسان دائماً فى قلب اللوحة ، وهو مايدو على نحو خاص فى بورترهاها التى تلخص ، فى وجوهاها المألوفة ، وفى خطوطها المقتصدة القاطعة ، ملامح الانسان المصرى .

ويستخدم الفيلم موسيقى أحمد الصعيدى ليضفى عمقاً رقيقاً على الصورة التى لم تغل من اللمسات الانسانية البسيطة التى أبعدت الفيلم عن المباشرة ، مثل اللقطة التى تعبر عن اصرار المحي على ضبط وضع أحد اللوحات المائلة ، أو لقطات تأملها الصوفى للطبيعة من حولها .

وأخيراً يأتي « الثوس » لمجذى العمرى ( والنوس هو تلك الحركة الرقيقة الخفيفة من أثر النسيم اللطيف ) . لكن الثوس هذه المرة ليس هو النسيم العابر فينعش الروح والفؤاد ، لكنه الهواء البارد الذى يمر على الجراح فينكأها ويذكى نارها . موضوع الفيلم هو يافا التى نراها ولانراها ، يافا القريبة من القلب والبعيدة عن العين ، يافا المدينة والبشر ، الماضى والمستقبل . ولانتبع أهمية الفيلم من مجرد تناوله لهذه الثيمة التى تثير فى النفس مزيجاً من الحزن والتحدى معاً ، لكن أهميته تعود أيضاً الى شكله الفنى الذى تسرى فيه روح التجريب ( الذى يذكركنا — وإن من بعيد — بفيلم « الجنوبية » لرضوان الكاشف ) .

ليس فى هذا الفيلم من فلسطين سوى النساء ، اللاتي يمثلن الجانب الآخر من نضال الشعب الفلسطينى الذى يتعرض كل يوم للغناء ، فتمنحه نساؤه مزيداً من الأطفال والأبطال ، ومزيداً من الشهداء أيضاً . بطلا الفيلم — إن جاز التعبير — جددة عجوز تظل تحكى وحدها لمستمع لانراه وتتردد معه كمشاهدين ، وتقاطع حكاياتها مع مشاهد حوارية لحفيداتها . لكن مونولوج الجددة التلقائى الطويل يبدو أكثر اقتراباً من روح الحوار الدافئ إذا قورن بحوار الحفيدات الذى يبدو كمونولوجات مسرحية مكتوبة لكى تحكى فيه كل واحدة منهن لنفسها ألماً من الماضى وحلماً عن المستقبل . وإذا كان الفيلم يمنح الحفيدات سطرأً خنياً واحداً ، فإنه يمنح للجددة سطرين لحنين : أولهما تحكى فيه عن تراث الشعب الفلسطينى بموادته وأهازيجه ، وتحكى فى الآخر ذكريات الخروج بعد الخروج ، وسقوط الشهيد وراء الشهيد .

وبينا تحكى لنا الجددة حكاياتها ، فإننا لانتوقف لحظة عن أداء أعمال حياتها اليومية ، وعلى العكس تقف الحفيدات تحملقن فى الفراغ البعيد ، أمام وبين حوائط وطرقات صخرية ، رمزاً لسجن الحاضر العاجز عن الفعل ، وللذكرى المنقوشة على الصخر والتى لن تفى أبداً .

لكن الفيلم يبدو فى بعض أجزائه غامضاً ، بسبب لهجته التى زادت رداءة شريط الصوت

من إيهامها على الأذن المصرية ، وبسبب النزعة العقلية للفيلم التى تبدو مغرقة فى الرمزية حيث يعتمد — فى كل مستوياته — على التناقض الجدلى بين عناصره .

\*\*\*

وإذا كان لنا أن نحلم بمستقبل أكثر إشراقاً للسينما التسجيلية ، فإن تلك التجارب الناجحة القليلة تؤكد على أن هذا المستقبل ممكن ، فقط عندما يؤمن صناع تلك الأفلام بأن عليهم أن يتخذوا موقفاً جمالياً وسياسياً داعياً ، موقفاً يسعى إلى الاقتراب من الواقع والكشف عن أعماقه ، موقفاً يجمع بين الشكل الفنى الرفيع والرسالة الاجتماعية المحددة . وأيضاً عندما يؤمنون أن ذلك كله لا يمكن تحقيقه إلا بتحطيم النظرة الرسمية والتقليدية تجاه تصوير الواقع على شرائط الأفلام ، تلك النظرة التى تتجسد فى قانون الرقابة الذى ما يزال ينظر إلى حمل الكاميرا السينمائية فى مواقع الأحداث الحقيقية على أنه ليس إلا جريمة يعاقب عليها القانون !



لم يتغير شيء .

البيت وسط الحقول يكاد يختفي في العتمة ، وحوله سياج الغاب المضفور ، والدخان يتصاعد خفيفا .  
مازال الموقف بجوار عشة الفراخ . ويوما داسه بقدمه في العتمة ، وكان يصلحه ثم أضاف عينا ثالثة .  
وقالت يومها وكانت تجلس على العتبة : أنها لم تر من قبل موقدا بثلاث عيون .

قالت : أنها لن تتزوج بعد ذلك .

كانت تضفر شعرها المبلل بجوار المصباح ، ونظرت نحوه وقالت :

— جريت بختي مرتين .

قالوا له قبل أن يأتي : « أم محمد . سترها وأنت بالكراكة » .

وكان يراها عندما تخرج من البيت وتسير وسط الحقول ، وجلبابها الأسود الحريري يلتف حول جسدها ،  
والطرحة السوداء ترفرف وراءها ، ومنديل الرأس الأسود المطرز بترتر بنفسجي ، وصوت الشبشب في  
قدميها . كانتا نظيفتين دائما . تدعكهما بالحجر كل صباح . ويرى كعبيها عندما تصعد الفراش في لون

الجزر ، وتضحك وتقول :

— حين ترائي احدها من أدعك قدمي أمام البيت تمصص بشفتيها وتدير وجهها .

وتمر بين على شاطئ النهر . كن هناك في المياه العكرة وسط أكوام الملابس وأوالى الطعام ، ويرفعن رؤوسهن ويتهايمن :

— وماشية تمخطر . وراها أية ؟

ويراها من الكراكة قادمة على الشاطئ تتمايل دون أن تلتفت نحوهن ، وتكور احداهن الطين في يدها وتغذف به في عنف الى النهر . ويشند هبوب الريح ويراها تمسك بطرف الطرحة بين شفتيها . قالوا له : عندما تذهب . لاتسأل . ستري البيت هناك وسط الحقول ، وحين تخف حدة الشمس ستراها تسير بين الزرع . وكانوا يضحكون .

وكل عام أو عامين تأتى الكراكة لتطهير النهر . وقالوا أنها لاتزيد سوانا . ريس الكراكة . لا أحد في البلدة يعجبها . وينصب كل منهم خيمته على الشاطئ أمام الطريق الجانبية المؤدية للبلدة . وتقضى الكراكة مبتعدة بامتداد النهر ومعها الأنفار ، وتظل الخيمة هناك على رأس الطريق . وعندما جاء نصب خيمته هو الآخر في نفس المكان .

وكان يراها عند عودته من الكراكة تتمايل بجلبابها الأسود فوق الجسور الرفيعة ، ويقف أمام الخيمة مترددا ، يقرب الدخان يتصاعد فوق سطح البيت . كان الأهالى على الطريق يذهبون ويأتون . قالوا له قبل أن يأتى : « لايتهم . انهم في البلدة رموا طوبتها » . قالت له أن واحدا من البلدة كان يجرى وراءها ، يتسلل في الليل ويدق خفيفا على الشباك ويهمس باسمه . كان متزوجا ، وطول الوقت يتلفت حوله .

قالت له : تزوجنى .

— بعدين يأم محمد . بعدين .

— وهل كنت تتزوجينه ؟

— جريت بختى مرتين .

كانت مسترخية ورأسها على ذراعها :

— لم أفتح له الباب أبدا ، وكنت أراه عندما أخرج جالسا تحت الشجرة في مواجهة البيت ، وأمر به ، ويكلمنى دون أن ينظر لى ، يسألنى إن كان ينتظرنى حتى أعود ، وفتحت الشباك وصحت به إن لم يذهب من هنا . لم يأت بعدها . لو رأيته عندما صحت باسمه وهو يهرول على السكة . وكنت في السوق وقف من المقهى وتقدم نحوى والخيزانة في يده . وتلقيت الضربات على ذراعى . كان يعوى كالكلب والرجال يسحبونه بعيدا . ووقف بينهم يلهث ويصيح « فضيحة البلد .. والكراكة » . وأخذوه الى المقهى . وكنت أشتري في السوق والنسوة يقلن لى « اقصرى الشر وعودى الآن للبيت » . لم أسمع كلام أحد .

واشترت كل مأريد ، ومررت بهم في عودتي . كانوا على مصطبة المقهى وهو في وسطهم .  
وروقت أمامهم . ونظرت إليه . لم أقل شيئا . وظلت عيناه في الأرض والعرق يسيل على  
وجهه » .

ويتفرج وجهها وهي تحكي ، ويتحسس أثر الجرح القديم فوق حاجبها الأيسر . كان لون الجلد قائما ،  
ويضغطه خفيفا بإصبعه .

وقر بهم في مشيتها فوق الجسور ، وتراهم في الظل تحت الأشجار يمدقون نحوها ، ويصمتون ، ويسحبون  
سيقانهم الممدودة على السكة الضيقة .

أحس بقدمه تغوص في الوحل اللزج ، وكان يحس حذاءه في الحشائش على حافة القناة ، ثم رمق البيت  
والأشجار حوله . لم يتغير شيء ، والبيت ما يزال وحيدا وسط الحقول ، نفس الأشجار والجميزة  
العجوز ، والبيوت الأخرى بعيدة تمتد دائما في الاتجاه الآخر نحو مبنى المحطة . والحجر الضخم على  
حافة السطح وكأنه يوشك أن يهوى . وفي كل مرة كان يعود من الكراكة يراه في عتمة الغروب ويقول أنه  
سيصعد للسطح ويبرحه بعيدا . آه . خمس سنوات . الآخرون لم يعودوا مثله . وربما أيضا لم يفكروا في  
الأمر مثله . وكانوا يقولون له : « مجرد أن تترك البلدة وتنسى كل شيء » . ذلك الاحساس الذي كان  
يأتيه حين يقترب من البيت . وعندما كان يصحو فجأة من النوم ويراها تتحرك في المندرة دون صوت  
وكانما تخشى أن توقظه ، وجسدها ينثني لينا في الضوء الخافت وقد رفعت قميص النوم عن ساقها ،  
ويبدو وجهها مترقيا خذرا ورعشة خفيفة تسري بحاجبها الكثيفتين .. ذلك الشيء الذي لم يفهمه أبدا ،  
ويتلفت حوله قلقا ، كان يحس بها عندما تنطوي فجأة نافذة ، ويقف في المندرة حائرا خجلا . ويسألها إن  
كانت تريد أن يمضي ؟ وتحدق في وجهه بعينها اللامعتين وشعرها المضطرب يلتصق بوجها ورفبتها ..  
وتقول أنها فقط متعبة ، وتلبس جلبابها الأسود وطرحتها وتخرج ، ويراها من فتحة الباب الموارب تسير في  
العتمة فوق الجسور ، ويظل بجوار الباب في انتظارها . ما من مرة استطاع أن يخمن ماستفعله . ويكون  
عائدا من الكراكة ويراها وسط حقل القمح أمام البيت تشق يديها طريقا وسط السنايل التي كانت  
تميل جانباً وقد انزلت الطرحة عن رأسها غير أنها ظلت عالقة بها منتفخة بالهواء ، ويبدو وجهها منتشيا  
بفرحة غامرة ، وتشير له أن يأتي إليها ، ويقف مترددا ، يحس لحظتها أن الأمر لا يبدو كما يراه . وكأنه في  
غيبوبة ، ما كان يستطيع أن يرى شيئا حوله في وضوح .

كان واقفا أمام الخيمة يرقب البيت ، والدخان يتصاعد خفيفا فوق السطح ، ويتلاشى في عتمة  
الغروب ، ثم رآها واقفة الباب . لم تنظر نحوه . سار إليها :  
— مساء الخير . أنا عبد التواب ريس الكراكة .  
— أهلا وسهلا .

وقال أنه شم رائحة طعامها وهو عند الخيمة .  
وقالت : تفضل .

ورأى لمعة الليل بالطرحة السوداء عندما أفلتتها من شفتيها . دائرة صغيرة التصقت بخدها الأبيض الناعم . نظرت في عينيه ، وأهدشه سواد عينها المتألق ، وأحس لحظتها أنها عرفت أن الآخرين قد أخبروه .

قالوا له : أنها لا تريد سوانا .. ومامن أحد في البلدة يجزؤ أن يتزوج منها .  
كان لديها البيت والقدان ونصف ، ورثتهم عن زوجها ، وربما كانوا يرمقونها حين تتعد وهي تتمايل بجسدها فوق الجسور ، وصوت الشبشب في قدميها ، وكعبها الحمراء والنظيفتان مخطفان النظر . ولا شيء . تمضي مبتعدة . ويظنون في مكانهم تحت الأشجار يحرقون في الأرض ، ويخطون بأصابعهم في التراب .

وتحكي : « كنت أعيش مع زوجي الأول في بيت أبيه ، وفي كل مرة أقوم أو أجلس يحرق أبوه نحوى . وحين يرى ساقى ممدودة يحرق وتبدل عيناه . ويغلبني الضحك . ويضربني زوجي . حين نصبح في حجرتنا يظل يضربني وأنا أضحك . ثم جاء وبني البيت هنا في أرض ورثها عن أمه . ومات والولد في الكوليرا . وزوجي الثاني بنى الحجرة الأخرى — كانت تجلس تحت المصباح ترتب ملابسها المغسولة في الصندوق الكبير — والسياح أيضا وبرج الحمام . ومد القناة الى داخل الحوش . ماكان يرضى أن أذهب الى النهر وأغسل هناك . وذهب . أخذوه أيام الحرب ولم يعد » .

وجاء بأشيائه وملابسه من الخيمة . وفي الصباح الباكر كان يذهب إلى الكراكة ويعود في المساء . وتبتعد الكراكة بامتداد النهر ، مرت ببلدة وأخرى . وكانوا يقتربون من النهاية . وتساءله :

— وتذهب بعدها ؟

— سأعود

كان الآخرون أيضا . جاءوا من قبل وذهبوا . مجرد أن يصل الى بيته وزوجته وينتهي كل شيء . وكانت تعد له ملابسه وأشيائه . وقالت :

— ومن يذكرك بنا ؟

— من يعرفك لاينساك .

— كلام .

ولفت الطرحة حول وجهها . ومن ينساها !!

قالت : نفسى في التين .

وكانت الريح شديدة في الخارج ، ونهض من تحت الغطاء ، ولبس جلبابه وخرج الى الحوش . كانت أشجار التين الشوكى تمتد على حافة القناة ، ورأى الزهور الصفراء زاهية في ضوء القمر الساطع . وكان منحنيًا يقطف حببات التين وقطعة القماش في يده . وسمع ضحكها ، والتفت . ورآها في عمة الظل أمام الباب ، كانت ملتفة في ملاءة السرير ، ثم بسطت ذراعيها ، وبدا جسدها عاريا والملاءة تزوف

خلفها ، وكانت تخطو نحوه في الضوء الساطع . وتلفت حوله فزعا . غير أنها تقدمت ووقفت أمامه . وكانت ترنو إليه مبتسمة والريح تعبت بشعرها ، ثم أخذت تتقهقر في خطوات بطيئة . واختفت .

دار حول البيت منصتا لصوت في الداخل . كان الجور باردا . ولف العباءة حول كتفيه ، وأحس بقدميه مبللتين في الحذاء . وقف خلف سياج الغاب المتهالك وكان الضوء يأتي من خلال فتحات الشباك .

دق الباب خفيفا ، وسمع صوتها ، ثم رآها تقف بفتحة الباء ، وحذق في وجهها مبهورا . نفس الصوت ، وكشفها المشدودتان . وأحس بالدفء يهب من الداخل :  
— أتذكريني ؟

وكانت تنظر في وجهه . وقال :

— عيد التواب . ريس الكراكة .

— ياخير . سى عبد التواب . تفضل .

سار متمهلا . رائحة الخبز ، وسماة العيش السوداء في ركن المندرة ، والحجرة الأخرى ، نفس الحصيرة والنقوش الملونة بطرفها ، وفوقها العباءة الصوفية ، والمسند العريض ، وأبريق النحاس والطشت بجوار الباب .

— وكنت أقول ماذا يفكر بنا وهو هناك في البندر

وانحنت أمام بوعاء النار :

— وجئت لتراى .

وابتسمت في وجهه ، وانعكس لهب النار في عينيها السوداوين . وقالت :

— كل هذه السنوات وتذكرنى ؟

استرخى في الركن الدافئ كما كان يفعل وذراعه على المسند . أن يرى كل ذلك مرة أخرى ، وكان يتبعها بعينيه ، الشعيرات البيضاء الخفيفة فوق أذنيها ، وسواد عينيها الذى ازداد عمقا . ولاشئ آخر .

— لم تأت الكراكة بعدك ؟

— آه . لم تأت .

وسمع صوت وابور الجاز في المندرة الأخرى . وراها أمام قطعة المرأة المعلقة بجلبابها الوردى تمشط شعرها الخشن المبتل في ضفيرة واحدة . وسحبت الغطاء من فوق السرير . وجاءت بملاءة نظيفة ولحاف من الصندوق . نفس اللحاف الأخضر والزهور الحمراء الصغيرة على وجهه .

وقال : أنه كان يخشى دائما أن يأتي ويحدها قد تزوجت .

جاءت بصينية الغشاء ، ووضعت الفرخة كاملة أمامه .. وكان عليه أن يعطيها نصيبها ، وكعادتها ترفض

وتقول أنها لانتحب الفراخ . وضحك ، وقال :

— لم تتغيرى

— وأنت لم تتغير

كانت الريح تهب فى الخارج . وجمرات النار تنوهج أمام تيار الهواء المندفع من تحت الباب .

وكانا راقدين فى الفراش ، وذراعاهما حول كتفيه . ودس وجهه فى شعرها . وأحس فجأة بألم خفيف بين فخذه ، ثم اختفى . وأحس به مرة أخرى . كان مايشبه لثة خالية من الأسنان تمسك به وتضغط خفيفا ثم تختفى عندما يقلص جسده . وأنصت لصوت تنفسها ، وفمها يلهث بجوار أذنه . واستند على ذراعيه محدقا فى وجهها ، كانت عيناها مغمضتين ، وشفتاها ترتعشان ، وأراد أن يسحب جسده بعيدا ، وصرخ متألما . أحس بما يشبه الأسنان تطبق عليه وتنغرز فى لحمه ، وضغط وجهها بكفه مزجرا ، ثم لطمها فى عنف ، وانفجرت الأسنان ، وسقط منحنيا يلهث . وكان يدور فى الحجرة مترنحا ، ثم نظر إليها . كانت مسترخية فى الفراش وقد تعرى الغطاء عن صدرها الضخم ، وعيناها المتوهجتان تحدقان نحوه . وتلمس طريقه إلى الباب وخرج .



انفتح الباب ببطء وأطل وجه عم عبد القادر يستأذن في الدخول فلما أوماً له الدكتور قاسم برأسه دخل يتبعه شخص لأعرفه . عم عبد القادر هو الشرطي المكلف بحراسة المدخل الصغير للكلية ، تراه طوال اليوم جالسا على كرسي من الخيزران يشد سترته سير جلدى يقطع صدره بالورب ويلتف حول كتفه الأيمن ليتصل بحزام عريض له مقبض معدني . وكان رداؤه — سواء كان قطنيا أبيض في شهور الصيف أو صوفيا أسود في شهور الشتاء — عتيقا ومستهلكا لايشئ بالسلطة والقوة والرهبة المرتبطة برجل شرطة . فضلا عن أن عينيه الصغيرتين الطيبتين وقسماته البشوشة وشاربه الأبيض الكث كانت تضيئ عليه وداعة ملحوظة .

قال عم عبد القادر مفسرا :

« الأستاذ جد طالبة عندكم بالقسم وقد طلب مني أن أوصله بأحد الأساتذة » وواصل موجها حديثه للرجل وهو يستدير لمغادرة الغرفة : « اطمئن ، سوف يساعدونك » ثم ألقى علينا التحية وذهب .

مد الضيف يده الكبيرة الى الدكتور قاسم الجالس وراء المكتب . قال : أنا فهمي عبد الستار ، والد شهيد ، وحفيدي نادية أحمد فهمي عبد الستار طالبة عندكم ، هل تعرفها ؟

طلب منه الدكتور قاسم أن يجلس في انتظاره حتى يفرغ من الأوراق التي أمامه فيتمكن من الاستماع اليه .

جلس الرجل بجوارى وكنت أنا أيضا أنتظر أن يفرغ الدكتور قاسم مما أمامه لكي يقول لى .. ملاحظاته على الجزء الذى قرأه من رسالتى للماجستير .

كان الرجل بادى الشيوخوخة رغم ضخامة جسده له وجه مستدير وأسر تلك السمرة البنية المميزة لأهل الصعيد . وكان يلبس بدلة عتيقة ويده عصا غليظة .

رفع الدكتور قاسم رأسه .. قال :

— نعم ، أية خدمة ؟

كرر الرجل عباراته السابقة :

— أنا فهمى عبد الستار ، والد شهيد ، وحفيدى نادبة أحمد فهمى عبد الستار طالبة عندهم .

— طالبة فى أى سنة ؟

— فى السنة الأولى .

— أنا لا أدرس طلاب السنة الأولى ، ولكنى رئيس القسم فما هى المشكلة ؟

ابتسم الرجل باستحياء :

— لا الحمد لله ليس فى الأمر مشكلة ، أنا فقط أريد أن أطمئن ، هل تحضر البنت

الدروس ؟ ، هل هى مجتهدة ؟ هل هى حسنة السلوك ؟ أريد أن أطمئن !

ابتسم الدكتور قاسم وقال بلهجة لائبدو ساخرة الا لمن يعرفه جيدا :

— ستطمئن فى آخر السنة حين تظهر نتيجة الامتحانات !

ولكن الرجل كرر دون أن يبتسم هذه المرة :

— ولكنى أريد أن أطمئن الآن ، صحيح اننى ربيتها كما يجب ولم أقصر ... هل قلت لك أنها

ابنة شهيد ؟ عندما استشهد والد نادبة كانت أمها حبل بها . حفيدى ، نادبة أحمد فهمى عبد الستار

الطالبة فى قسم سيادتك ولدت فى نوفمبر ٦٧ ، وأمها الله يكرمها لم تزوج مرة أخرى رغم أنها

كانت بنت سبعة عشرة سنة ، هل قلت لك أنها تعمل الآن فى الامارات ؟

أخذ الدكتور قاسم يقلب فى الأوراق التى أمامه وقد بدأ يفقد اهتمامه بكلام الرجل ويكف عن الانصات له .

— أنا صعيدي وقلت ينادية العلم نور ولكن الأخلاق فوق العلم والاحتشام زينه . تحدثين

مع زملائك ، لا بأس ، لكن بالحدود والأصول ، لاترفعى عينيك الى أى منهم ، غضى الطرف فالنظر فتنة يالابنتى ، وكونى ...

قاطعه الدكتور قاسم :

— وما الذى تريده منى بالضبط ١٩

— قلت لك ياسيدى الدكتور ، أريد شيئا واحدا فقط ، أريد أن اطمئن ا .

— كيف ١٩

قالها الدكتور بحدة ونفاد صبر وخشيت ، لو استمزت المقابلة أن تنتهى بطرد الرجل من المكتب . وكنت أفكر فى المشهد المؤسف الذى سوف يحدث عندما دق الباب ودخل ثلاثة من الطلاب يحملون لافتة ورقية يريدون اطلاع الدكتور عليها .. قرأها ثم ضحك وقال موجها حديثه إلى :

— اسمعى ياكاميليا ، هذا الاعلان الجذاب لرحلة بورسعيد :

« المدينة الحرة تفتح لك بحرها

بورسعيد بحر من السلع

تعال معنا لتسبح وتشتري !»

واصل الدكتور قاسم الضحك وهو يوقع على الاعلان ويعيده الى الطلاب الثلاثة الذين سألنى أجدهم أن كنت سأذهب الى الرحلة فقلت اننى لم أقرر بعد .

ما إن ذهب الطلاب حتى واصل الرجل حديثه . وللحظة بدا أن الدكتور قاسم قد أخذ بوجوده وأنه نسى تماما أنه جالس فى الغرفة . قال الرجل :

— يعنى مثلا لو سيادتكم أعطيتى جدول المحاضرات وأسماء المحاضرين سأتمكن من ...

— الجدول معلق فى الردهة ، عليه أوقات المحاضرات وأسماء المحاضرين .

تطوعت بارشاد الرجل الى مكان الجدول . تبعنى فأوصلته ثم تركته لينقل ما يخص حفيدته ووقفت أثرثر مع بعض طلاب السنة الرابعة .

عندما انتهى من نقل الجدول أتى الى ووقف على بعد خطوات ينتظر أن أنهى من حديثى ... لاحظت ذلك فسألته ان كان يريد شيئا . قال :

— فى الجدول ليس لدى طلاب السنة الأولى محاضرات يوم الأربعاء... ولكن نادية تأتى الى الجامعة يوم الأربعاء .

— نادية فى أى قسم ؟

— فى قسمكم ؟

— أعرف أنها فى قسمنا ولكننى أسأل هل هى فى «أولى أ» أم «أولى ب» أم «أولى ج»

أم «د» أم «و» أم «هـ» ؟ سنة أولى مقسمة الى ستة مجموعات . نادية فى أى مجموعة ؟



— لا أدري .

— كيف نقلت الجدول ، هناك ستة جداول مختلفة لطلاب السنة الأولى .

تلعثم الرجل ومال على قائلا بصوت خفيض :

— اعذرني يا ابنتي تجاوزت السبعين ، لم أنتبه للأمر ، على أى حال سأنقل الجداول الستة ثم أسأل نادبة عن مجموعتها .

واصل حديثه بنفس الصوت الهامس :

— أنا فى السابعة والسبعين وزوجتى ، جدة نادبة ، فى السبعين ووالد نادبة استشهد قبل ولادتها وأمها تغربت لكى توفر لها حياة كريمة ، أنها مسئولية يا ابنتي لأأريد أن أقصر .

كنت على وشك أن أقول كلمات عابرة لطمأنة الرجل قبل أن أتركه وأذهب عندما رأيت فتاة طويلة سمراء تقبل علينا بابتسامة منشرحة ومندهشة بعض الشيء .  
— أهلا يا جدى ، مالذى أتى بك الى هنا ؟

كان لنادبة وجه أليف لا يخلو من طفولة تؤكد لها بساطة نوبها وشعرها الأسود الطويل المربوط على شكل ذيل حصان بشرية دقيقة زرقاء .

سأل الجد :

— يا نادبة ، أنت فى أى قسم ؟

— « أولى ج » يا جدى ، لماذا ؟

— جئت أنقل جدولك ولأعرف مواعيدك وأطمئن ، ولكنى اكتشفت أن سنة أولى مقسمة الى مجموعات كثيرة .

اكسبى وجه البنت بحذبة مفاجئة تحولت تدريجيا الى تهيم ولحت دمعة تترقرق فى عينيها وهى...

تقول باحتجاج :

— ولكن يا جدى ...

قاطعها :

— لكن ماذا ؟ أريد أن أعرف كل شىء لأحبيك وأرعاك كما يجب ...

عضت البنت على شفتها السفلى ثم أعلنت بشكل مفاجئ :

— عن اذنك يا جدى ، عندى محاضرة ...

ابتعدت البنت خطوات ثم استدارت فى اتجاهها ، قالت :

— بالمناسبة يا جدى هناك رحلة الى بورسعيد وأريد أن أذهب .

— الى بورسعيد ؟

— نعم

— لا ينادية ، لاداعى للرحلات ، لاداعى .

— ولكنى يا جدى أريد أن أذهب ، سأذهب !

تركنا البيت أما الجد فمال على وسألنى بنفس الصوت الخفيض :

— وهل ستذهبن أنت ؟

— لأدري ولكن أطمئن حتى ان لم أذهب سيذهب عدد من زميلاق المعيدات وبعض

الأساتذة أيضا .

— مادامت فى رعايتكم يجب أن أطمئن ... نعم يجب أن أطمئن ، ثم أنها رحلة الى بورسعيد

فرصة لنادية تعرف بلدها وأيضا ...

كان الرجل الآن يواصل كلامه بصوت هامس كأنما يحدث نفسه .

— نعم تعرف بلدها وأيضا ترى شيئا من الأرض التى حارب فيها أبوها واستشهد من

أجلها .

تركت الرجل وعدت الى حجرة الدكتور قاسم لأستمع الى ملاحظته على رسالتى .

وعندما غادرت الكلية بعد ذلك بساعتين كان الرجل جالسا على كرسى من الخيزران بجوار

عم عبد القادر وكانا يتسامران . قال الرجل مفسرا :

— قلت أنتظر نادية حتى تنتهى من دروسها لنعود معا نحن نسكن بعيدا والطريق طويل .

غادرت الكلية وأنا أفكر فى رحلة بورسعيد . استقر رأى على الذهاب قلت لنفسى : فرصة

للراحة وأيضا لكى أشتري صابون سائل للشعر وشرابات نابلون .

\*\*\*



### العمة سلطنة أغرب امرأة في العالم .

في الصباح إنسية وفي الليل كأنها من بنات الجان .. تسكن طرف البلدة ناحية الغيطان ، تحلب مع شقشقة الفجر وتطبخ بقية النهار . في المواسم تغجن ويخرج الخبز المرحوح من طاقة فرنها كالفتير ، يفوح بالحلبة ورائحة أنفاسها العنبر .

تداوى العليل ببسلم الكلام الحلو والوصفات البلدية وكاسات الهواء وأدوية تأتي بها من البندر ، من البيت الكبير ، قطرة زنك ، باردة وحامية ، قطن وشاش وسائل أحمر كالدماء في زجاجة محكمة . تطيب الجراح بللمسة يدها ، قبل أن تضع عليها بودرة ضامة للجروح ، تقول اسمها سلفة ، لأنها تستلف الشفاء من المرض ولا ترده .

في العصارى تحمم العمة سلطنة وتنكحل وتنطيب . تنتقى من خضار الزرع لون ثوبها البيتي ، يلثم حول الرقبة ويحيط الصدر العالي بقطر دائرة هائلة تتضام من أعلى بنيمات الكشاكش ، لتفرج طبقات القماش ، أسفل السفرة ، في اتساع رخي ، يطول الأرض ويصدر مع كل حركة لها حفيفا صاخبا ، كاصطفاف أوراق الشجر بأنسام عفية . تعقص على رأسها قمطة يشبهق من بياضها لوز القطن المفتوح ، تتلفع عليها بالسنابل . ومن تحت شال الذهب ينسدل ليل شعرها الموج اللامع .

وأنا في ذيلها على الدوام ، تكاد تتعثر في في الغدو والرواح ، بين قاعة القرن والزريبة  
والحمام . تنهزني كل حين :

— يوهوه يابنت الناس ... ماتقعدى ياخييتى في حنة واحدة ..

خليني أشوف شغلى .. وبعدين نبقى نحكى .. أحكى لك بالليل زى ما انت عايزه .  
أنظر إليها بخاطر كسير وكأن روحى قد علقت بشفتيها وبظفرة وعد حنونة في عينيها  
السمحتين . أطرق برأسى وأنا أنرززر بالبكاء .  
— طيب بس خلاص .

في الحال تنفثع عن سماء روحى غمامة الدمع الطفلة . وأسمع كركرة الضحك الصافي في  
قلبي .

— أحكى لك عن الملك والغراب ... وإنت تأخذى سواده في شعرك ... والأحكى لك  
عن حبة الرمان بنت ملك الجان وتبقى جمرتها في خدودك ... والأعن خاتم سليمان وانت تعرفى لغة  
الطيور .. والأ .. أقاطعها متعجلة :  
— خاتم سليمان .  
— طيب كل شىء بميعاد .

تنسى هى وتنمك في أشغالها البيتية التى لانتهى . وأظل أنا مربوطة بذيلها ، نائرة بين كرات  
الزبد الهائلة السائحة في بدنها الفخم ، ينز بعرق سمنى ، يجعلنى أذوق ، كلما قبلت وجنتها ، طعم  
المرقة المملحة ، أحبا أكثر من القشدة بالعسل النحل .

عيني لاتفارق حركتها النشطة ، لا تكل طوال النهار ، وكأنها لانحس لبدنها ثقلا . تطوى  
الأرض جيئة وذهابا وكأنما تمشى على ماء أو هواء . لايتعب موج البحر في حركتها الدائبة ولاينفد  
تجدد الهواء .

وكلما جلست لتعد فأنا لها ، تحين أن الفرصة لأرمى بنفسى في حجرها البراح . أحس اننى  
أغوص في فلتة محفوة بزغب الوز مع ريش النعام . ويبأى لى أحيانا أننى أغطس في ماعون عجيز  
خمران . تأخذنى في حضنها الرجراج وأنا أدفن رأسى بين ثدييها فأجدها تدلف إلى أخدود عميق ،  
وأقول في كل مرة

— عمة سلطانة ... ربحك حلو ... ربحك ريح ستات .

تضمنى إليها وهى بين الرضا والغضب ، ثم تطلقنى فأرى صدرها العمران يهتز بضحكة عالية ، موصولة بذيل زنان :

— يا اخواتى.. شوفوا البنت .. لا طلعت ولا نزلت ويقول إيه .

العمة سلطنة لا عمر لها ، ولا حساب عندها للزمان ، وإنما طلعتنا نحن لنجدها عمة لنا جميعا . وهكذا كانت لصبيان من قبلنا وبنات . لا تتبدل ، ولا تتغير ، ولا تخلف عادة لها ، ولا تنفذ حكاياتها فى كل مساء .

وحتى بعد أن كبرنا ودخلنا مدارس البلدة ، ومن بعدها مدارس البندر ، ثم التحقنا بالجامعة فى القاهرة ، كنا نعود فى الأجازات ، فنجدها على حالها ، يأتى إليها صغار غربنا ، غد لهم مائدة الطعام قبل أن تفرش شعورها الطوال حكايا للسهر والنس الحميم « دول أحبابى ... أولادى » تماما كما كان تقول لنا . وأنا أترك أمى وأبى وأخوتى وأزوب إلى حضنها الفواح ، تقول لى فى كل مرة عين الكلام ، كأننى ما غادرت حجرها إلا للحظات ، وما أزال متعثرة فى ثوب الغيطان على بدننها وفى أهداب سنابل شالها ، معلقة روحى بلحظة صفوها ، حين تنطق كلمة السر تفتتح لى مغاور الكلام .

العمة سلطنة مقطوعة من شجرة . لزوج ولا ولد . ولا يعرف أحد نسبنا صريحا لها . لم يكن هناك غير صورة مؤطرة ببرواز مذهب كالح اللون ، معلقة على جدار المندرة . والصورة لشيخ مسن ، بهتت ملامحه من كثرة ما حدثنا وما طرحنا عليها السؤال بغير جواب .

يقول ناس البلدة : إنه من معارمها وقد أتى من البندر فارا من أهله ، أو من ثار قديم ، وهى فلفة قمر فى بواكير الصبا .

يقول آخرون : إنه زوجها وكان فى عمر أبيها ، وأنه لم يقربها ، وإنما كان يجالسها ويقص عليها أخبار السلف والخلف ، ويعلمها فنون الشعر والأدب ، وإنما تحفظ عشرة آلاف بيت من الشعر العويص المجهول ، وتعرف سيرة أى زيد الهلالي وذات الهمة وعنترة وحمرة العرب .

ومن قال : الرجل من صلب أحد أكابر البلد ، ممن شاركوا فى هوجة عراقى وأنه بعد موت والده اختفى فى الريف ، هربا من ملاحقة الخديوى والانجليز .

ومن زاد فقال : هو ابن الأمير الاى محمد عبيد ، بطل واقعة قصر النيل وقائد الآلاى السودانى ، الذى استبسل واستشهد فى التل الكبير . ولما تقلبت النفوس على العربيين ، عادت به أمه الى بيت العائلة فى البندر ، إلا أنه اختلف فى كهولته مع أولاد إخواله على الميراث ، فترج الى البلدة ومعه سلطنة ، ابنته أو ربيبته ، لتقوم على شؤونه .

وذهب عدد آخر من العارفين ببواطن الأمور إلى أن الرجل كان زميلا لسعد باشا زغلول في مدرسة الحقانية وكان من خالصاته المقربين لسنوات عدة ، لكن حدثت بينهما جفوة حين تجاهل سعد باشا الاتصال بمحمد فريد أثناء وجود الوفد المصرى بباريس في منتصف عام ١٩١٩ ، وإن الرجل كان من أول المسهمين في نقل جثمان محمد فريد إلى أرض الوطن . بل إن هناك من يؤكد أن الرجل الذى هبط على البلدة وسأل عن مجلس الشيخ ، قبل وفاته ببضع شهور ، وحسبه الناس جاء خطيبا لسلطنة ، ليس سوى جمال عبد الناصر ، وإن الشيخ قام وقبله بين كتفيه ، وكان ذلك قبل قيام الثورة ، فلم يعرفه أحد .

لم نكن نعرف الحقيقة . وفى مرات نادرة ، يبادرها أحدنا بالأسئلة المحومة فى رؤوسنا كزنابير هوجاء ، أطلقها من عشها عبث الأولاد ، ونحن نتحلق من حولها فوق حشيات الأرائك البلدية ، تأكل أفواننا من طيبخ صباحها الشهى ، المتبل ببهارات الأنفاس الحارة ، وفى غمرة الونس وحرارة تلاصق الأجساد تفتتح منا مجاهيل لانعرفها ، فينطلق الولد أو تنطلق البنت :

— عمة سلطنة .. أحكى لنا حكاية الصورة .

تباغتها الكلمات ، فتغم عيونها لحظة ، ولا تقول سوى :

— هو .. رحمة ونور .

تقولها وكأن الكلمات كفوف ثانية تربت على الوجه الكهل ، أو تمسد الشيبة الكثانية المشعة ، أو كأنها شفاه تمس الجبين المغضن مساً رقيقاً . يتغير صوتها ثم يعود الى نبرته المعهودة ، كمن انتهت توا من نفث ذرات غبار منسية ، تراكمت منذ زمن على شيء عزيز وتحب أن تترك مابقي منها هاجعا تحت الجلد أو فى تلافيف شغاف القلب ، بعيدا عن العيون .

وبحركة حاسمة من يدها يسود الصمت ، بعد أن أثار الجواب المتور همهمات فضولنا النهم .

— فضولنا من السيرة دى .. أقول لكم حكاية وإن وجدتها حلوة ، تقولوا لى غنوة ، وإن كانت ملتوتة ...

نصيح بصوت واحد :

— تقولى كأن حدوتة .

— تعرفوا يا أولاد كل شىء فى الدنيا وله فى الأصل حكاية .

نقول وقد سرى إلينا مس كالكهرباء ، لا ينقطع إلا فى نهاية المساء :

— لإزى ياعمة .

— يعنى الحلم له حكاية والكلام له حكاية .

يقول الولد :

— نسمع حكاية الحلم .

تقول البنت :

— لا .. نسمع حكاية الكلام .

تقول العمة سلطنة :

— طيب من غير خناق .. أحكى الاثنين .

في سالف العصر والأوان كان فيه مدينة بيوتها من رخام أبيض ، مصفحة بصفائح الذهب والفضة ، وفي دوائر الجدران ألف شباك من خشب الصندل وألف شباك من النحاس الأحمر الوهاج ، خارجة كلها على أبواب الأبوس . وكان لا يدخل من هذه الأبواب إلا الأمراء والحراس . وكانت المدينة تطل على فيه أسماك على كل لون . والأسماك لها أجنحة تطير بها إلى السماء ، فتحرق الشمس أجنحتها ، فتقع على السحاب ، فيرمى بها السحاب إلى البحر ، فتتمو لها أجنحة من جديد .

وكان في هذه المدينة امرأة فقيرة ، أخذ الحاكم شاتها الوحيدة وكانت تشرب من لبنها وتغزل صوفها وتأكل من ولدها . ولما ذهبت المرأة إلى قصر الملك لينصفها من ظلم الحاكم ، منعها الحرس من الدخول .. جلست المرأة تبكي على أعتاب القصر ، فخرج من دمعها الترمس والفول . تختاروا الترمس ولا الفول ...

— الترمس ياعمة ، ملمح زى الدموع ... وبعدين ..

— تدرجت حبة ترمس إلى البحر ، فبلعتها سمكة وصعدت بها إلى الشمس فمسها الشعاع ، واحتترقت أجنحتها وجة الترمس ماتزال في بطنها . ولما ألقاها السحاب إلى البحر انزلت من فيها الحبة وقد حولها الشعاع إلى جوهرة . والجوهرة صارت معلقة في شجرة ، والشجرة في بستان ، موصول بالسماء . وكانت للجوهرة قوة كقوة الحديد ولونها كلون النار ، تنقد أنا بالياقوت ، وأنا بالدر ، وفيها روح الزمرد ..

— ياعمة قوى كلام سهل .

— بس اسمعوا وانتوا في الآخر تفهموا .. أصبحت حكاية جوهرة على كل لسان .

قال الناس : جوهرة كنز عليه رصد .

قالوا : جوهرة في الأصل كانت دعة امرأة مظلومة ، من مد إليها يدا وكان ظلما ، فرت

منه .

قالوا : إذا كان صادقا وصل وأمسكها .

قالوا : من أمسكها يصبح ملكا على الملوك .

لما شاع الخبر ودخل في القلوب الطمع ، توافد الأغراب على البلد ومزادهم امتلاك الكنز المسحور .

وفي يوم من ذات الأيام ظهرت جوهرة لفتى من أهل البلد وبانت له على صورة صبية ، بهية الحسن ، تغسل في بحيرة بستان ، فلما نفضت القميص لصب ماء ، نظر إليها ، فورد وجهها فرط الحياء . ولما رأت عين الرقيب على تدان ، أسبلت ظلام شعرها على الضياء . وظل الماء يقطر فوق ماء ، فوق حبها في نفسه ، وأمسكها ولم يرخها حتى دخل بها بيت قلبه .

— الله ياعمة .. كلامك خلو وحياة النبي .. بسبب صعب كأنه شعر ..

— فرح الناس بالفتى حين ارتضته جوهرة زوجها لها ، وأقاموا الزينات وليالي الأفراح ، ورصدوا له سعد الظالع ، فوجدوا نجمه في صعود إلى منزلة ملك الملوك .

تحكى العمة سلطنة وكأنما قد تلبستها روح من الجان ، تبدل هيئتها وتحول . تمد يدها فوق رؤوسنا إلى مكان غائر في الجدار ، وحين تعود إلى دائرة النور نرى جوهرة في ليلة عرسها ، على رأسها الطرحة التلى المقصبة ، تتبختر في حرير موشى بنجوم وأقمار ، تبارك الخلاق . تمد اليد الأخرى ، فتأق بالسيف والصولجان لسيد الملاح ، يا صلاة الزين ، حصوة في عين .. تقطعها زغرودة طويلة وأهازيج . والعمة سلطنة جوقة ومعازيم وصبيان وبنات وعروسة وعريس وتختروان . وعيوننا مفتوحة على اتساعها ، تتسارع منا الأنفاس .

— حكم الملك بين الناس بالعدل . قال : كل من زرع حصد . وقام بطرد الأغراب ، وأنشأ حول البلاد الأسوار . وعاش مع جوهرة في أرغد عيش لم يكدر صفوة غير انشغاله عنها بأمر عجب ..

— بالسحر ياعمة ..

— يمكن بالجن ..

— نقول إنه في كل يوم كان يعقد الديوان من الصبح الى العشاء ، ويأتى إليه الناس من كل صوب ، فيقص الواحد منهم حلمه من أول نومه والملك ينصت اليه وينظر في أمره ، فإذا أعجبه الحلم ، نال منه الخطوة وأصبح الرجل من أهل المشورة والكلمة المسموعة . وإذا أغضبته الكلام يبعث بالرجل الى جبل قاف ، حيث يسكن سارقوا الأحلام ، ويظل الرجل ممنوعا من النور لشهور ، أو لأعوام ، فيجن ويهذى . عندئذ يدفع به الى السياف ، فينال جزاءه بقطع لسانه ، ردعا لأمثاله والناس ...

— خافوا من الكلام ..

— ومن الذهاب الى الديوان ..

- واخلدة مرة حلم بجوهرة ..
- وواحد غيره حلم بالبستان ..
- وفي ليلة ثانية عشرة حلموا بالحلم إياه ..
- والمملك ...
- الملك كان يعقد الديوان فلا يأتى إليه أحد .

— أمر الملك بإحضار مرآة كبيرة ، تعكس أمامه مايجرى فى القصر والمدينة . وكان يجلس أمامها يتحدث ويسمع ما لذ له وطاب . حتى كان ذات يوم ، وبينما كان ينظر فى المرآة فإذا به لايرى صورته . أمر الملك شهنشدر التجار بحلب المراكب من البلاد جميعها . فلما نظر إليها وجدها على شاكلة واحدة ، تتأمر ضده وتحجب عنه رؤية نفسه ومايجد حوله . غضب الملك وأصدر مرسوما بإلغاء المراكب .

ولما زاد به القلق وشعر بذبوع النبأ ، أمر الحراس بالانتشار فى أنحاء البلاد ومراقبة الناس فى الصحو والمنام . وأصبح همه سماع النجوى ومعرفة دخائل السرية . ونصحه أهل المشورة بتشديد الرقابة وتخصيص حارس لكل رجل من العامة . وتطوع بعضهم ليكون رقيباً على حلمه ، فيمنع عن نفسه ، إذا تبادرت إليه نامة فى توبة أو فى منام ، تزعم استتباب الأمن ، أو تهدد مصالح البلاد . وفى الآخر بطل الكلام وكفت الناس عن الأحلام .

— مش معقول ياعمة .. لازم ..

— الناس تطق

— تيج

— يقتلوه

— تحصل مصيبة

— فى ذات صباح هرع أهل القصر فى هلع ليخبروا الملك ، بالنبأ ، اذ اختفت جوهرة من كل مكان ، وكأنها فص ملح وذاب . قال الملك : يمكن وقعت فى البحر أو خطفها النسر . وأمر بالغواصين أن يواصلوا البحث ، من طلعة الصبح إلى غروب الشمس ، وأمر بالبصاوين أن يعتلوا المآذن والقباب ليفتشوا عن جوهرة بين الغمام ، وأن يرصلوا طيور السماء من الفجر حتى حلول المساء .

وخرج الملك فى موكب عظيم ليرقب البحر والجو بنفسه ، باحثاً عن جوهرة ، درة قلبه وتاج ملكه .

وبينما الموكب يسير ، والمملك فى هم وغم مقيم ، والناس تشهد فى صمت ، إذا بينت صغيرة تشير الى المملك وتصبح بأعلى صوت « الراجل ده من غير خيال .. مالوش ضل زى بقية الخلق »



وفى الحال سرى اللفظ بين القوم ، لما انكشف الأمر وهجم الأعوان على الحراس وصارت واقعة ، مات فيها من مات ، وسلم الملك وعدد قليل ، عادوا جميعا إلى القصر ليدبروا معركة الغد . وكان الملك قد هده الحزن والتعب وغلبه النعاس ، وإذا به يدخل مملكة الأحلام ويسير في أبهاء تفضى إلى أبهاء من بلور ، عليها بسط من سندس وديباج ، ومن فوقها ثريات من ذهب مع جمان في فضة . والملك يتقدم شارد الفؤاد مأخوذ اللب ، حتى وصل الى قاعة العرض وفي صدر القاعة وجد جوهرة تجلس بين يامى سلطان الأحلام ، ومن حولها ناسه وأهل بلاده . فرح قلبه ومد إليها يده فلم تمسك غير ظلي أو خيال . فهم بالنداء . وإذا بالسلطان يشير إليه ، فانهقد لسانه ومات على شفثيه الكلام . وتوتة توتة فرغت الخلدوتة .

— لا .. لا .. ياعمة لازم تكمل ..

وأقول أنا :

— وجوهرة ياعمة .. عملت إيه جوهرة .

تقول :

— قولى أنت .

— ماعرفش ياعمة .

— بكرة تعرف .

تقولها بغير نقض أو إبرام ، وكأنها تغلق من خلفنا باب الحكاية وباب بيتها ، فنعود إلى دورنا القريبة ، ونسلم أنفسنا إلى اليوم . وأرى الملك يتجول حزينا في أبهاء البلور وجوهرة تبكى فيطلع من دمبعها الترمس والقوقول وأنا. سمكة بمنحة أطير إلى الشمس فأشعر بسخونة لأطيقها . أهوى وأهوى الى بحر بغير قرار . ألح أطيفا تترأى وتختفى أميز من بينها أمى وأخوق و وخزات كالابر تندس في جسمى كل حين وجرعات مرة يلفظها جوفى المحموم . مهممات وبكاء مكتوم ووجوه لا أعرفها تقبلنى على قاع لا نهاية له يشتعل بنيران بيضاء ، لا تكف عن التهامى . أطراقى تنفصل عنى ، تنزعها أباد غريبة . أصرخ بغير صوت . أفواه تنهض ساقا فساق ، إصبعها من وراء إصبع . رأسى معلق فى خزنة محكمة . أطرق بجيئنى جدارا سميكاً مصمتاً . يلين الجدار ويشف كالبلور . أرى من خلاله وجه أمى مستسلما . يتكاثف الجدار . أغيب ويغيب عنى السمع والبصر ، يغوصان فى قاع عميق . من بعيد يطفو صوت العمة سُلطانة ، يأتينى لا أدرى من أين ، تحكي عن غيبة الملك التى تطول و واحد من سكان القصر يصنع تمثالا من الشمع على صورة جوهرة ، من رآه ظنها هى . أسمع ناسا تهلل وتكبر كأنه يوم عيد .

تتلاشى الأصوات .

أنادى .. ياعمة ... يغوص منى النداء ..

أسمع ناسا تضرب أحماسا في أسداس .

وأنا على محفة محمولة في موكب كبير ، يتقدمه الملك ، وإلى جواره التمثال . ونيران تشتعل من فوقى وتحترق ، تطول موضع الملك ، فأشعر بذوب الشمع يغمرنى ، قطراته السائلة تسرع جبينى ، وما تلبث ان تحف . أفتح عيني فأرى أُمى والعمة سلطنة ، فى يدها منشقة كبيرة تحفف عرقا غزيراً ، تقصد به جسمى كله .

بعدها بسنولت كثيرة وكنت قد تخرجت من الجامعة وعملت بالصحافة وأقمت مع أسرقى فى القاهرة وتباعدت زياراتى للبلدة حتى كادت تنقطع وتغيب عني أخبار ناسها ، وكنت أجلس الى مكبى بالجريدة أكتب مقالا ساخنا عن الأوضاع ، ومدير التحرير يقف على رأسى ، متعجلا تسليم المادة الى المطبعة ، والأفكار تتلاحق وتشكل أمامى على الورق ، كلمات وعبارات ضخمة ، ذات طنين بغير صدى ، بدت كفقاقيع صابونية هائلة . من صفف ما يخرج مع مداد الأقلام كل صباح وينفث على أوراق الصحف ، وكنت على وشك الانتهاء واذا بى أتوقف مرة واحدة وأمزق ماكتب . ومدير التحرير ينظر الى فى حيرة وارتيابك ، كوب الشاى معلقة فى يده ، لا يدري هل يتراجع بها الى فمه الفاجر ، فيداريه بالسكات ، أم يتقدم بها الى حافة المكتب وخطر السؤال .

وكانت رياح عنيفة ، متعاكسة الاتجاهات ، تهب فى الخارج وتندفع من النافذة المفتوحة ، فتنتظير مزق الأوراق فى وجه مدير التحرير . وأنا أملأ صدرى بالهواء ، فأحس بريح أليفة ولسان حبالى يقول بصوت مسموع :

— عمة سلطنة .. ألف رحمة ونور .

## عقاب ربنا

قصة

هشام قاسم

اليوم أتممت العاشرة وأنتهى حفل عيد ميلادى ، ذهب أصدقائى إلى منازلهم وقبلنى أقارى وأعطاني كل منهم هدية قبل أنصرفهم — زوج عمى همس فى أذنى وهو يمد يده بهديته نحوى « ألف مبروك يا أبو السيد » لقد صرت رجلاً .

أمى أخذت تجمع أطباق الحلوى ، وأخذ أوى يفك شرائط الزينة الملونة . أخذت البالونات تنساقط على الأرض واحدة تلو الأخرى . نادى أوى على لأجمعها ، لكن لم يكن لدى ميل لجمعها فتركت أوى الأصغر — الذى أسرع نحوها — يجمعها واحدة تلو الأخرى .. لقد كبرت . — أطفأ أوى وأمى الأنوار التى تحمى الحفل وقبلنى كل منهما قبل ذهابهما إلى النوم . ودخلت إلى حجرى وغصت فى فراشى لأستقبل النوم كعاقب بسرعة ولكنى فكرت فى عقاب ربنا . — ربنا يبدأ غدا فى محاسبتى كما قال أستاذ الدين فى الحصة وأنا فى سنة ثالثة عندما سأله « متى يبدأ ربنا يحاسب الناس ؟ » .

كان يومها يقص لنا عن عذاب النار . وقال أن نار ربنا غير النار التى نراها فهى أصعب وأشد بكثير .. بل أن نارنا أقل من نار ربنا سبعين مرة .. وحكى لنا أن أهل النار بعدما تُحرق جلودهم ربنا يصنع لهم جلوداً جديدة لكي يشعروا بالعذاب من جديد . وعندما يعطشون يشربون ماء مغلياً فى أكواب من نار فتحرق أباديهم وتكوى وجوههم وتشوى أمعاءهم . ولو أحد من أهل النار حاول يهرب ترجعه الملائكة التى تحرس الناس إلى قاعها من جديد .

يومها أنا وكل الفصل متنا من الخوف وخفت أن يكون ربنا يحاسبني رغم صغرى . هذا ما جعلني أسأل أستاذ الدين عن العمر الذى يبدأ فيه عقاب ربنا .

فنظر الأستاذ نحوى مدة طويلة ثم أجاب عن سؤالى « أنتم الآن فى التاسعة من عمركم .. عليكم أن تعدوا أنفسكم من الآن فلا تتركوا الصلاة ولا تعصوا أباً أو استاذاً لأن حسابكم سيبدأ من العام القادم عندما تتمون العاشرة » .

أنا اليوم أتممت العاشرة وباليك ما كنت أتممتها ، فمن الغد سيبدأ ربنا فى محاسبتي ولذلك على المراقبة كل حاجة أعملها حتى لأدخل جهنم وأكوى بنارها .

\*\*\*

أقرب أئى ويده شغله من نار أخذ يعاقبني بحرق يدى اليسرى لعدم تحكمي فى القول أمام ضيوفه . أخذ ينهرنى ويصيح بصوت مرتفع « ربنا سيدخلك النار لو عملت ذلك العمل مرة أخرى » فجأة وجدت نفسى وسط نيران تلتهم جسدى .. أخذت أنادى على أئى وأنادى عليه بابا .. بابا .. بابا .

قمت منزعجا من سريرى لأجد أئى كعادته يتوضأ لصلاة الفجر فسألني عن سبب قيامي فقلت له أريد أن أصلى الفجر معك فأبتسم أئى فى وجهي وقال « هائل ياسيد خيراً ماستفعل » . توضأت وكانت المياه كالثلج ولكنها بالتأكيد أهون من نار جهنم . بعد أداء الصلاة خلف أئى قال لى وهو يمد يده ليسلم على « لو داومت ياسيد على أداء الصلاة هكذا سيدخلك ربنا الجنة » .

— يعنى بابا بابا ربنا لن يدخلني النار .

— نعم

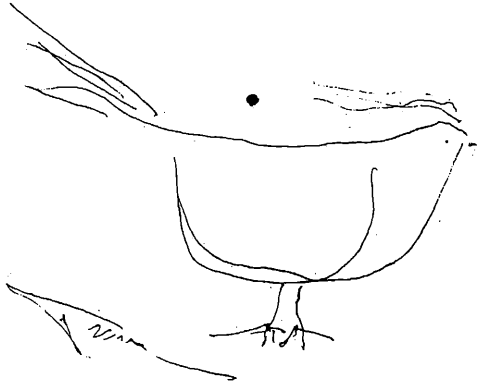
\*\*\*

عندما دق جرس المدرسة وجرينا كلنا إلى أرض الطابور وتجمعنا فى صفوف سألت نفسى ياترى الناس ستجتمع هكذا يوم القيامة أم سيكونون غير منظمين ، أم سيكون أهل النار فى ناحية وأهل الجنة فى ناحية .

ياترى سيكون أهل النار أكثر من أهل الجنة بكثير ؟

ياترى الناس ستقف ساكنة أم سيكون هناك ضجيج عال من الخوف ؟

ياترى أنا وبابا وبابا ونحن سندخل الجنة أم النار ؟ . يارب دخلنا كلنا الجنة ولا تدخلنا النار .



في الفسحة لم أشارك زملائي اللعب ومكثت بمفردي ففى حصة الدين سوف أسأل الأستاذ إذا  
كان اللعب حلالاً أم حرام ؟

تناولت السندوتش الذى أعطته ماما لى وأخذت أراجع أفعالى منذ الصباح . ولكن الحمد لله  
لم أرتكب ذنبا حتى الآن ففرحت جدا وكنت سعيدا ومن فرحتى أكلت سندوتشاى كلها .

\*\*\*

وفى المساء تعالت الضحكات من حولى عندما وضعت يديّ أمام عيني حتى لأرى  
التليفزيون الذى كان به راقصة تراقص . أمى أقتربت منى وضمتنى نحوها وقالت وهى تحنو على

« مالذى تفعله يا حبيبى ؟ » .  
كنت أود لو قلت لها عما يخيفنى لولا أننى خفت من أن يضحكوا علىّ من جديد .

★ ★ ★

قربت يديّ من نار أشعلتها حتى أجرب عذاب النار ولكنى أبعدتها على الفور . أقتربت بإصبع واحد منها ، وأبتعدت عن النار مرة أخرى . أغمضت عينيّ وتقدمت بأصبعي نحو النار . أنفطخت من مكانى من شدة الألم صحت بصوت عال « آه .. يا أصبعي » .

تلقفتنى أمى بين ذراعيها وسألتنى بلهفة عن أصبعي فأشرت بيدي الأخرى نحو النار بينا رأسي كانت مدفونة في صدرها ودموعي تسيل على خدي . يارب كيف سأتحمل نارك إذا دخلتها وهي أشد سبعين مرة من تلك النار .

— ماما أنا خايف أدخل النار .

أبتسمت أمى وقالت :

— لا تخف يا حبيبى الأطفال أمثالك لا يدخلون النار .

— كيف يا ماما . ألن يحاسبنى الله .. أنا عمرى عشرة أعوام ؟ .

وضعت أمى أصبعها فوق فمي وقالت :

— عندما ينبت شاربك سيبدأ الله في محاسبتك .

— والله يا ماما .

— نعم يا حبيبى فالكبار أمثالنا هم الذين يحاسبون .

سحبتنى أمى من يدي نحو الفراش وقامت بتغطيتى وقبلتنى .

تصبحين على خير يا أحلى ماما .

يارب لا اريد أن أكبر وأصير رجلا .

يارب اتركنى طفلا دائما .

وتصبح على خير ياربنا .



« لأني جهاد الموت ولنا الأسئلة »

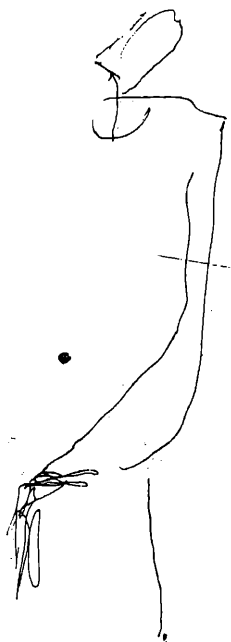
هذا انتقاد الروح إذ يغفّر الرقاد على رؤاك  
بعيدةً عنك البلاد بعيدةً  
لا شيء يشبهها سواك  
مستوحشاً في جبل الجسم ، غريباً في أليف اللوجه ..  
تصطبغ الحقيقة والخليفة من رمال اليه تنفخ ماتبقى من هواء العمر  
في طير الحجر

آبَ على قدرٍ وميقاتٍ قُدِّرُ  
تقتادك الشمس المسملة العيون من المرايا الخادعات إلى  
جلود الريح والوهج المراوغ وعراء الأسئلة  
يزفك الأطفال والعواهر المفزعون للمليكة المسيخة  
التي تعاور الخصيان فوق صدرها

هل أنت ما أنت غرابٌ ينقع الأرض اليباب  
أم انت تقرأ ماتعسّر من كتاب القرية الظالمة — المظلومة  
الحارمة — المحرومة الباذلة — المبدولة الخائنة — الخونه  
هل أنت دجالٌ تفقه في أفانين الغواية والحجاج  
أم أنت ماأنت نبيء يحمل الرشاش والغضب المبارك والسراج  
هل يلتقى فيك الممات الدائري ليفتح  
أم يسرق التجارُ رايتك النيلة يلتقى  
في ظلها الدم الذي بلا ثمن  
وأول الظمأ البعيد  
بآخر النفوق في غياهب العفن

قابلتني في ساحة الزمن الغوى  
لم نلتق وجهها لوجه كُنْتُ مشمولاً ببرق ودم  
وكننت ابحت في نفايات التراب عن المفاتيح التي ضيعتها  
هل كانت الساعة صِفْراً يستهيج الخطوة الأولى القديمه  
أم كان صقر الوقت يرصد خطرتينا الصخريتين — الموجتين  
يا أيها الوجه الملمم بالبروق وبالدم  
من يبدأ الآن المسير إلى مضيق يستضيّق ويلتوى

هي مية أخرى تغمم في الهواء  
تسارق النظر المولء للدم الطامي بيادها اشتهاً باشتهاً  
الآن هل تشرب قهوتك الأخيرة أم تراود ذلك التاريخ عن فسته  
يغويك أم تغويه  
يقصيك عن خندقك المزوى أم تقصيه عن خيمته



يرميك عن متن العذابات الجميلة والوصال القاتل المجنون أم ترميه  
هي قهوة في « اللد » تشربها وترنجل الغناء البدوي

« الشجر والشجرُ

الخطو والخطوُ

النأى والنأى

اللاى والآى

الليل ياليلي

الفل يافاطم »

للقفل رائحة الولاده

هاأنذا متبياً للطلق أطلقني

أحكم زوايا القذف طوقني

صوب إلى المرفق من كينونتي الرملية افرطني

ذرتي وحيداً في ملاء الريح أجمعها وتجمعني

هربت أساطير الرعاة الخائرين وخلفتني

أطلق وأطلقني

## قصائد

شعر  
طبية خميس

### وداعاً ماركوس

سيدي الأخير  
سيدي الكبير  
إنحن أكثر ، وأكثر انحن !  
أخرج من بوابة عمري  
وامض بعيداً  
ستجد أمثالك  
من نزلاء القصر الأمريكي  
في غابة صغيرة  
هجرتها الأفاعي ، والقرود  
وطارت منها كل الحمام والعصافير .  
ستجد خلفاء القرن العشرين  
يمضغون سمومهم  
واحداً ، تلو الآخر .  
هلو بوكاسا  
جودباي سوموزا  
هلو شاة  
جودباي سادات  
الأسد يأكل ذيله  
زهرة تنبت عندما ترحلون  
والمطر يصير أكثر  
وعندما يمضي الشعراء نحو القصيدة  
يمضي الطفافة نحو الغابة الكبيرة  
وحيث يهبط عليهم الليل

يهبط علينا نهار مشرق  
وحيث تمتلئ قلوبهم بالحسرة  
شمس بين يدينا  
والقمر بين عيوننا يكبر ، يكبر  
ضلوعنا تدفأ  
والحريق يلاحقهم  
البحر يرفضهم  
السماء تطردهم  
الأرض تفلت من بين أقدامهم  
الهواء يصعد بعيداً ، بعيداً .. إنه لا يلمسهم .  
الأطفال يقذفونهم بالحجارة  
والكبار يلعنونهم في الصلاة ، والشوارع  
المدى يصير أوسع  
والقلب يطرب ، يطرب  
الزمن نهر  
والناس تسقيه من أحلامها  
قطرة  
تلو القطره  
رماد السماء يصير أزرق  
والأرض تستقبل المطر القادم  
لينة تصير  
طينها يختلط ببراعم الحب الذي أولده الدم .  
أيها المساء الحزين  
كونفالك يجيء هكذا  
مساء يراقص مساء  
وهم  
ينسلون من أعناق الشعوب  
يذهبون للعراء  
والقصر الأمريكي يفقد أعمدته العشره  
هلو ماركوس  
جود باي ريغان

## عودة الأحياء

أيتها الأهرامات العظيمة  
الشمس تطل من بين جبالك الصغيره  
والشوارع تمتد بحيرة من بشر  
أجسادهم مرهقة  
والحزن يغسل عروقهم  
كأنهم أعناق قلب ينشطر  
كأنهم غصة يقف أمامهم ، خجلاً ، هذا  
الزمن  
لكنهم كما بنوك أيتها الأهرامات العظيمة  
سينون — ذات يوم — هراً جديداً  
يخرجنا عن سعادتهم  
عن قلوبهم  
عن عروقهم التي اجتمعت في قلب واحد  
لتنزم الحزن — برمته .

٢٧ / فبراير / ١٩٨٦

## شبر أويش

وعد  
وبينا ينقضي موعد  
وعد  
تموج أرض طيبة فيه  
يودع فيه ليها  
ويودع  
وجهها الضاحك  
يطلع الحسن قليلا  
ويرتدى البؤس ليضي معنا ما بين قلبه

قد توكأت ، قليلاً ، أيها النيل  
على قلب ابنك  
ونمت ، قليلاً ، قيلولة تحضن حزنك  
ما لهذا السيل لا يأتي  
ما لهذا السيل يرسل تهيدة في وجوه الناس  
ثم لا يأتي  
بينى وبينك  
في الغابة الزرقاء  
فجأة ، يتفص النخيل

١٨ / أغسطس / ١٩٨٥

## قصيدة لسليمان خاطر

في انتفاضات المساء الصغير  
أحبو ، قليلاً لأغسل ركبتي عازف الكمان  
وأمد أمامه وطني الصغير  
وقطنة حمراء في يدي  
تطهر أوجاع التربة  
العصفور يطير  
والطفل يراجع حساباته  
وأنا أرقب زهرة الغاردينيا  
التي تفتتح على صدر قبر .

٢٤ / يناير / ١٩٨٦

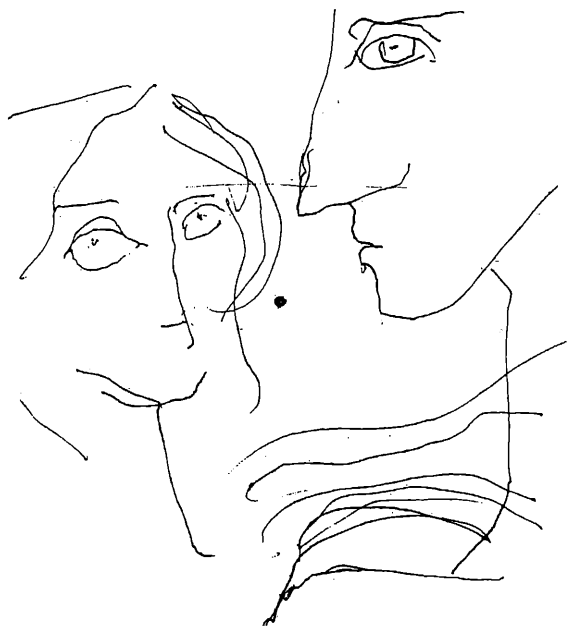


مشيت في الأوبرا باكى  
نص « البواكى » باكى  
والنص كان نعان  
الخمارات تحدفني بالحككيات  
واحدفها بالدهشة  
... مين اللي كان بيألف الحواديت ؟  
طعم النيت مابع ، لكن قواج  
راح اللي راح  
ورجعت استاكي  
— مايتطلمش الصبح ليه يأمره ؟  
هل كنت أنا ناعم ؟  
أم هل خلفتي الميعاد  
أنا حين جاوزت الميدان  
حددلي بصباحه  
واتلفت كل العيون بتي

حسيت بألى بادوخ  
والى مش دارى  
يافرحة « الكورنيتنتال فيك  
يابن الحوارى  
هاتدارى إيه واللا إيه ؟  
نص الميدان الشمس واكله عينيه  
وانت ، غريب الخطى  
ضايح وعريان الحشا  
كل الميدان استباحك  
من يباعين الكبد ، ليعاين لأقمشه  
.. للمم ديول المفاجأه  
شعبطها فى الأنويس  
اتدارى فى الركاب — حيايك —  
إيه اللى جايبك فى الزمان الفلط ؟

\*\*\*

فى الليل  
بتصحى البواكى  
تدعك عينها م الغبار والدمع  
تصاحبنى فى المشاوير  
إذا جابنى شوق من « محمد على »  
أر خدلى شوق للميدان الكبير  
أشعر كإنى باطير  
أنا الثقيل الراسى  
تدهل كل الكراسى  
ما ارتاحشى غير ع الحصر  
فى قعده عرنى ، فى تالى باكية من « محمد على »  
تحضن شفايللى المباسم  
وينساب النغم



( ودّع هواك ، وانساه  
وانسأى  
عمر الى فات ماهايرجع تانى ... )  
— محلاه ياسيدى الطرب  
— والله غناكم للديد  
— مااحلى من السهرة دى  
غير سهرة قضيناها فى « عبد العزيز »  
... تاخذنى رجلى عند باب الحديد  
لستاك يا دمعى جديد  
مايتخلف المواعيد  
ولايرجعك غير زعقة القطورات على الحبيب البعيد  
داوشى بركة واللا « وش البركة »  
بنوتة حلوة بنت صاحب بنسيون  
لملمت فكرى المبعتر جنب « كوبرى اللمون »  
فى بواكى تشبهنى وانا باكى  
وبواكى تشبهنى وانا مجنون  
خاطلة الصبيه قلبى من عبنى  
جوة الملاية تفضى وتعبى  
لما انقطع نورك ياشارع « كلوت بيه »  
كل الحوارى قادت كلوباتها  
نفس البواكى تشبه اخواتها

\*\*\*

مع زعقة السريحة ع الصبحية  
مع طلعة الشمس الزهق  
تخرج عينيا م البواكى  
بواكى  
تدّحرج الدمعات على صدرى  
دمعة تودع هوايا  
ودمعة تنساكى

# مالك الحزين

شعر

عطية حسن

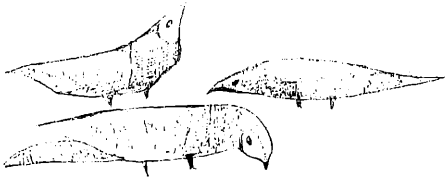
كان يبنى فضاءً من الحجب ، ويرسل رائحته إلى الفصون ، ويملاً  
رثيه بمحمحات النهر .

كان يمد إلى السماء قوساً عضلياً ، ثم يشهق ، ويصرخ متشبهاً كأنه  
بئر محمومة .

رأته مجدوباً كدرويش ، يتأغم في الندى ، ويقفز مع الأبطال من  
جدول إلى جدول ، وينشر شريطاً مهتاجاً من الغوايات على رأس  
برتقالة .

رأته يزيح ظلّه الأرضي ، ويملاً الصمت نارا وثقوباً ، رأيث وجهه  
يستدير على النوافذ المبهمة في الغروب ، ويرحل ، على سحابة  
مهاجرة .

ثمة ريح تغني له ، ثمة قطرة وحيدة من المطر تهبط على عبايته  
وتعانقه ، نوم ينتظره في العرفة المجاورة وخرائط تعرف له ، خردلة  
تكتب له ما يشتهي من الأسماء ، والزمن يدو جالساً بين عينيه كمهرة  
تلد .



تعطنت حولة القرى وفاضت به النوافذ والمصاطب والحقول ،  
إنسابت نخوة البيارق الملونة وأخترقه المخمل والنجوم تهذى خلفه  
وتواطأت حوله الأذكار والمباخر المزركشة ، جاءته المرأة التي  
ارتجفت على شفتيها النهارات لتطلق بكارتها عليه ، وتملأ نهديها  
بحموضته ، وتهلل في مغارات الأفق .

تبهت له ، حين تناثر أنا والحصى ، فتركك له وجهي ، وترك لي  
صوته المرمي .

وجدته ينتصب في هوائى مثلما ينتصب جواد جامع في قاع عين  
سحرية .

وجدت له بريق النجمة وعودة المقاتل .

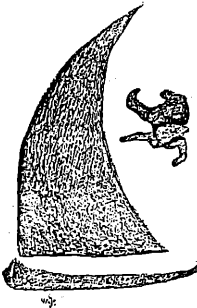
تبهأت له كما يتبأ البحر للنوارس ، همست في مشارق الوجد وفي  
مغارب الأحصنة وتبعته نارا توغلت في وريدي ، هرولت خارجاً  
من فصولي ولغتي وتدحرجت صوب صوته المفترج وقائيله الفارعة ،  
وجدت منشوراً يخاطبني ويرجأ تتكحل لي وذمءاً لا تتمهل في طلبي ،  
تحسست ريشه الطالع في الرمال ، وبقايا رعشته ، وخراجه العفى .

إنفردت هوامشي ، أطلقت الليل على مرآتي ، فتحت نالهدني لأسراب  
من الفوضى ، ونهضت من سريري مرتجفاً ، مثلما ينهض العشب  
ليعانق غيمة وحيدة .

# « طعم البكا له شوق »

سهر الأمير

مطرح ما تاخذك رياح السفر  
موال في دمك من ذكريات السواق  
حيث فيك الشوق لشلة شقا في الغيط  
دم الصبايا طافح على الشطين  
والأرض طارحه الورد عطر وشوك  
وان يسألوك الحزن علمك الغنا  
حيثكروك بالليل وتمزك المواويل  
وتيزك الى ارتقى ع الارض في سينا  
وش السما يومها ما كانشى غي  
قالوا الى مات احتيا فينا  
مع إنه كان معنا - فلاح بسيط  
لوق سكتك طرحت دماه  
فناديل حياه  
قامت ليامة المسيح  
والرمل قام يشهد وصل ع النبي  
راح ترسى لين يا مركبى  
لى الغربة عرق ييشهى غيطانى  
النيل نادانى  
ارمنى فوق شطها يا مركبى تانى  
طعم البكا لى حضنها له شوق .



---

## أصوات جديدة

---

### مصطفى عبد الله والحداثة الأخرى

د . سيد البحراوى

---

مصطفى عبد الله يمثل - فى تقديرى - واحداً من أبرز المواهب الشعرية الجديدة التى يمكن أن يكون لها دور واضح فى تدعيم مسيرة الشعر العربى المعاصر . فى اتجاه نستطيع أن نلمحه بوضوح فى الفترة الأخيرة ، فيما يمكن أن نسميه شعراء الثمانينات . عدد من الشعراء الذين تتراوح أعمارهم حول الخامسة والعشرين : شادى صلاح الدين ، محمد موسى ، سهير المصادفة ، رجب الصاوى ، محمد عليوة ، ابراهيم داود .. وقبلهم محمد هشام ومحمد كشيك .. الخ .

هذا الاتجاه الجديد ليس جديداً بمعنى القطيعة مع تيار الشعر العربى المعاصر ، بل بالعكس هو جديد لأنه يواصل مسيرة هذا التيار فى صلبه الأساسى ، مع تطوير إمكانياته لكنى تتناسب مع التجربة ، أو التجارب المتميزة التى يقدمها هؤلاء الشباب . وهو بهذا المعنى يحدث قطيعة مع التيار الذى كان قد انتشر فى فترة السبعينات فيما يعرف بالشعر الحداثى أحياناً وشعر الحساسية الجديدة أحياناً أخرى . هنا يقدم مصطفى عبد الله مع زملائه من الشعراء ما أحب أن أسميه الحداثة الأخرى أو الحداثة الحقيقية ، تلك التى تنطلق من محادثة الواقع فى تفصيلاته ولا تتعالى عليه . تجسد منحياته ولا تفرض فى تجريدات ذهنية عنه ، تخلق بناءً درامياً لاميةً ولا ترصد أشتاتاً من الصور التجريدية المتجاوزة .

هذه الملامح واضحة في شعر مصطفى عبد الله كما نرى في النماذج المنشورة هنا . في هذه النماذج - اضافة لما ذكرت - وعى شديد الحدة تناقضات الواقع والذات الانسانية معاً . في القصيدة الأولى تتوحد الحبيبة والوطن . والشاعر الذى يريد هجرهما لا يفعل ذلك ، ولن يفعل لأنه يعرف جيداً كم عذابه وكم حبه لهذا الوطن الحبيب . وفي القصيدة الثانية صراع شبيه ولكن بينه وبين صديق ، أو قل هو صراع بين شقين يعتلمان بعنف داخل الشاعر ذاته أحدهما عدوى والآخر ماثب صامد ، ولا يبدو انتصار لأحد الطرفين في نهاية القصيدة ، لأن هذا الصراع ومبرراته ، كما تشير القصيدة الأولى أعنف وأجل وأكثر تعقيداً من أن يحسم بهذه السهولة .

الشاعر استطاع في القصيدتين أن ينطلق من تجربة متكاملة . لحظة نفسية تحمل تراثها ، وتقدم في بناء متكامل متنامٍ عبر الصراع وعبر الإيقاع الهادئ ولكن الحاد وعبر الصور الموهلة في الخيال ولكنها ترتبط بخيوط تتلاقى معاً ، وعبر لغة تبدو بسيطة ولكنها موهلة في عمقها ، بالدلالة وليس بالألفاظ الضخمة الرنانة المقصودة ، وعبر غنائية محكمة تربط القصيدة .

هذه الخصائص لفن مصطفى عبد الله تجعل من الملامح العدمية البادية على رؤيته دعوة فنية جميلة للتخلص من هذه العدمية ، طالما إنك قادر على الإمساك - بعمق - بدوافعها في تناقضات الواقع التى هى تناقضات غطية ، من لم يعيشها ، لا يستطيع الزعم بأنه يعيش هذا الواقع . وشعر مصطفى قادر على أن يساعدنا على أن نعيش هذا الواقع في صلبه الأساسى والذى هو - دون شك - مأساوى وكئيب ، وعلى أن نعى سر هذه المأساوية والكآبة . مستمتعين بقدرة هذا الشاعر على أن يضعنا في هذه الحالة دون أن يصطنع ، أو أن يقول شيئاً زاعقاً أو مباشراً . فقط بالشعر الخالص .

## وداعاً

هى الريح

- الآن - تقلع نحو الغروب

بأجنحة من دخان

تخلق فوق ركاب الأكاذيب -

يتن صداها

سباقت جثتها المثقلة

بكل العذابات

خفّى الظلام المعانق  
ستهوى إليه  
محطمة البض عارية  
غير بعض الجراح التى سوف تيل  
بمرّ الزمن  
ستطوى ارتعاش الأمان  
وموج الألم  
رياحُ العدم  
\*\*\*

وهبتك ماوهبتى يداك  
دموعى وأنانا فلى المعذب  
وآمالى الكاذبات  
يمرقن بين الضلوع  
وميضاً يعيد إلى بقايا الوطن  
وهبتك كل التعلات ، كل الخطايا  
وهبتك نفسى  
ويأسى من الأمل المستحيل  
ويأسى من اليأس  
ولن أسترّد الذى قد وهبت  
لأنى أعيد إليك عطاياك  
تلك العطايا التى ألبستى  
ثياب الخطايا وعار العُمر  
إليك ومنك  
سوى أننى الآن أملك وحدى  
إباء التخلي

وداعاً وداعاً  
فقد ذقت من كأسك المرّ حتى ثلث  
وما عدت أدري  
سواد الرموش أم الموت يسكن فى مقلتيك

ولكننى منذ يوم التقينا  
 حائلك بين الجوانح وجدأ وحلمأ وشوقأ  
 يصل لمينيك مل الخشوع  
 وحملتُ وزر لبالى الخطيئة وحدى  
 وطال انتظارى  
 طال انتظارى فى بيت لحم  
 فما نطق الطفل فى مهيدو  
 ولا تركنى قطعانهم بالفلاة وحيدا  
 لأخفى عارى  
 وداعأ وداعأ  
 فإن الرحيل أبغف من العار  
 من التيمات التى يحتويا رغاء الغنم  
 وإن الرحيل هو الحق حين تضعيع المعالم  
 ويبقى العراء  
 يطوق فى راحته العراء  
 يوارىهما أفق من دخان  
 وأهون للريح أن تسلك الطرق الخاوية  
 فمدى جناحيك نحو الغروب  
 إلى حيث تدفن كَل الخطايا  
 إلى حيث يزقد كل الضحايا  
 تعانق أجسادهم فى اشتاء  
 رياح العدم

## حكاية عصفورين

كان دائما يلقانى بالليل  
 قادماً من عشه المعلق فى غابة الصنوبر  
 حاملاً على يديه أسداً ميتاً

ودائماً كان يحدثني عن سيزان وبيكاسو  
 وعن التين والزيتون وطور سنين  
 وعن ساقية كان يتسلقها  
 كأرجوحة تدور في الفضاء  
 وعن النوافذ التي تحاصر العالم  
 وعن عباس بن فرناس  
 وعن الشعر والشعري  
 وكنت دائماً آتية من قرارة الحرمان  
 قادماً من وحشة الفقر وظمأ البحر  
 حاملاً على يدي حملاً ميتاً  
 ودائماً كنت أحدثه عن انهزام الموج في المساء  
 وعن آخر حبيباتي  
 وعن أورفيوس وفاوست  
 وعرائس البحر الحبالى بالزبد .  
 كما نتحلق في مجلسنا كالعاصف المجهدة  
 ويشق الليل فجأة إعصاراً حين يصرخ :  
 « من يستعبدنا وقد خلقنا الله أحراراً »  
 فيذكر جلجامش وعمر  
 وأذكر بروميثوس وسقراط  
 ونذكر معاً جيفارا والمسيح  
 ونحكي عن رجال ماتوا  
 وأطيا في الفضاء  
 علّها أن تردّ انكسار الأشياء  
 ونظل نلهث خلف القبور التي تركض في الفضاء  
 تنشر الأحزان حولنا وفيها  
 فتدبّ الوحشة فيّ .  
 ويصحو موتاي  
 لأسامرهم وحدي  
 لم يكن يمسخ دمي

لأنه كان يحمل في عينيه لون الليل  
وإلى أذنيه طنين الإوز من موسيقا يبتوفن  
كان لا يؤمن بالضباب ويعشق المطر  
وكنتم أعشق السحاب وأؤمن بالسراب  
كما نتحلق في مجلسنا كالعصافير المجهدة  
فيحكى عن الحبيبة التي لا تخون  
وعن السماء المفتوحة  
للنخيل فقط وللنسور فقط  
تنبثق الأحلام في حكاياها  
شلالاً من الوهج الذى يصهر بوابات الشمس  
أوتاراً من الغبطة والفرح الكونى  
ولا ينسى الليل  
لأن الكروان كان يداعب أذنيه  
والنساء اللاتي تركن صدورهن للريح  
والرعاة الذين ينتظرون ساعة الغروب  
يعزفون الناي والكمان  
يلملون الحزن والوحشة والفرح العميق  
تجاوز أشلاء الكون الهاجع بيننا  
وتتكسر المسافة  
ونظلم نغدو في الفضاء عصفورين تائهين  
يحلمان بالظل الوارف  
وبواحد من المواعيد  
وكلمات من تاريخ الشمس  
وسراً من أسرار الليل  
لو سقطت أجنحة الحلم سقطنا معاً  
لكنه كان دائماً يقول :  
« ربما ثقبيل الشمس غداً »  
وكنتم دائماً أقول :  
« ربما يقبل الموت غداً »

## تواصل

### □ في القصة □

□ « ذكريات انسان هستيرى » - قصة قصيرة بقلم عبد الوهاب محمد الشرينى - سنترال دمياط :

الحكاية سرد لحياة بطل القصة محمد بقشيش منذ خرج من رحم أمه « بلغة القصة ذاتها » حتى آخر حياته ، مروراً بسرقة القروش من أبيه إلى أن يصير ولياً من أولياء الله ، بجوار سور نادى رياضى بالقاهرة ، وبنجاته من محاولة الانتحار مرتين .

يأخ عبد الوهاب .. ليست القصة القصيرة تاريخ حياة شخص ، بل إنها بالأحرى ، لقطة واحدة دالة ، أو لحظة واحدة دالة من حياة الأشخاص . فمثلاً الجملة التى كتبها ومررت عليها سريعاً « بدأ بسرقة القروش من أبيه » ، هذه تجربة فى حياة الانسان : رصدها وتحليلها ومتابعتها ، وتحليل معاناتها هذه الواقعة التى ألقيتها فى نصف سطر ومررت عليها ، فى يد الفنان ، القاص ، تتحول إلى قصة قصيرة . وقس على ذلك كل الجمل التى سطرناها دون معاناة . رغم أنك فى خطابك تقول غير ذلك . مواقف تشكل قصة قصيرة .

هل أغامر وأطالبك بدراسة اللغة ، نحواً وصرفاً وقراءة ؟

□ « فيلم عري طويل » - قصة قصيرة بقلم القاص زكريا بركات - الأردن :  
ثمة خطأ في ذكر أسماء الشخصيات العامة في العمل الأدبي ، نبيلة عبيد ، فاروق الفيشاوى ،  
ثم أخيراً إميل حبيبي .

ولعل هذا الخطأ هو درس المتغير في الثابت دون ضرورة فنية ملجئة . فلنردد معا شعر أبي  
الطيب :

ولم أر في عيوب الناس شيئاً كنقص القادرين على التمام.

□ « عنبر الحرير - ضحكة مائة » - قصتان لزكريا الشولي :  
القصة القصيرة فن صعب ، صعب في اختيار الموضوع ، صعب في اختيار الأسلوب ، صعب  
في اختيار الكلمات ، صعب في اختيار الشخصيات . وقصتك تفتقدان إحساس الكاتب بهذه  
الصعوبة .

□ « الميت كلب » - قصة قصيرة لزكريا الشولي :  
خطر على القاص ، إذا أخذ على عاتقه أن يحول مثلاً شعبياً إلى قصة قصيرة ، وتأتي الخطورة  
من اختلاف وجهات النظر في تفسير المثل الشعبي ، إلا إذا كان مثل هذا التفسير مقصوداً في جد  
ذاته لمعارضة تفسير شائع .

فالمثل الذي حاول القاص أن يحاذيه هو « الجنازة حارة والميت كلب » و المثل ببساطة يقال  
لضحيح صاحب على أمر لا يستاهل هذا الضحيح . إلا أن القاص دخل « الحية » وقص عن كلب  
مرفه مات ، فأفسد عمله بحرفية المثل .

□ « يوم في حياة امرأة » - قصة قصيرة لجابر عطية سركيس - المحلة الكبرى :  
القصة القصيرة لا تتحمل التشتت ، فوحدة الموضوع من أهم لزمياتها . وانت بدأت برجل  
يرفض أن تعمل زوجته ، ثم تركت هذا الموضوع إلى أن هذه المرأة تشتري خبزاً من فرن ، هنا مقتل  
لل قصة ، ويزيد من هذا القتل ألا علاقة بين جزئى القصة .

□ « اليوم الثالث » - قصة قصيرة للقاص جابر عطية سركيس - المحلة الكبرى :  
إذا اختار القاص أن ينشئ قصته على لسان طفل ، عليه أن يلاحظ خيال ومفردات وقدرات  
الطفل . وإذا اختار أن يكتبها على لسان « منشرد » عليه أن يراعى نفس القاعدة ، وإن صعب عليه ،  
فعلى القاص أن يتجنب هذا الاختيار ، ويكتبها بلسان الغائب ، أو عن لسانه هو . ذلك واحد من  
تطبيقات شرط الصدق في العمل الأدبي .

□ « أجنحة الصفاء » - قصة قصيرة للقاص طلعت رضوان : ونفس القصة وردت إلى « أدب ونقد » بعنوان « برغوث » .

ولا نخفى أن باب « تواصل » وقف أمام هذه القصة طويلا ، لأن الجنس فيها غير موظف ، ولأن المجلة .لا تنشر قصة تتخذ من الجنس نقطة محورية ، إلا اذا كان للقصة هدف اجتماعي أو انساني . ولقد افتقدنا هذا الهدف في القصة . هذه واحدة . الثانية أنني حين لخصت القصة بتفاصيلها لأستاذنا العزيز يحيى حقي ؛ لاحظ أن واقعة انتحار الشخصية الاساسية في القصة ، غير منطقية ولا تتفق مع أحداث القصة .

□ « ابن الأصول » - قصة قصيرة بقلم محمد أحمد ابراهيم عيسى - المحمودية - البحيرة : تحكي القصة عن طالب أساء إلى أحد أساتذته ، والد الطالب موظف لا يذهب إل العمل إلا أول الشهر ليقبض المرتب ، ويعمل مقاولا . جد الطالب الذى توفى كان حشاشا ، عم الطالب موظف في جمعية استهلاكية يقوم بسرقتها في حماية أمين الفلاحين .

واضح أن القصة من الأدب الانتقادی ، والشرط أن يكون أدبا أولا ، بمعنى أن يكون التعبير بالتشخيص ، وليس بالحكى ، مثل : كنت أعرف العم ، ثم يحكى معلوماته ، ومثل : عرفت من الجيران .. القصة القصيرة تشخيص أولا ، أى أن ترسم في مخيلة القارئ الشخصيات الحية والأحداث الحية .

□ « ثلاثة الشتاء الطويل » - قصة قصيرة لمحمود عمر - قويسنا :

النثرات المتعددة هنا وهناك ، مالم تشكل في ذهن القارئ - آخر الأمر - جدثا مصاغا صياغة جمالية فنية ، فإنها تبقى أجزاء معثرة . على الكاتب أن يتصور القارئ المتلقى ، وعليه أن يبنى عمله الفنى بصبر ودأب وليس بالقفز بالجمل والأحداث .

□ « الأصنام » - قصة قصيرة للقاص سعد القرش - سمرد - غربية :

نهى الصديق القاص سعد القرش ، وهو يدفع إلى بقصته « الكلام المباح » و « الأصنام » . أنهما من انتاج عهد الغضارة . إلا أن قصة « الكلام المباح » من حقها أن تأخذ مكانها منشورة على صفحات هذه المجلة . وتبقى قصة « الأصنام » التى أقام بها مقارنة فنية وبالتشخيص بين امهاتنا ، هناك ، في القرى والعرب والكفور ، وبين زوجة حديثة عهدم حياتها ، نصائح أمها ، وبعيدا عن هذه القضية فإن قلم الكاتب ، كان في حاجة إلى القسوة على نفسه ، فلا يقدم لنا من الكلام إلا ما يخدم بناء القصة ، دون زيادة أو نقصان ..

□ « البحث مستمر » - قصة قصيرة للقاص محمود حسن فرغلى :

فيصل شاب نابه في المدرسة والجامعة والعمل ، التقى بميرفت زميلته في المدرسة التي يعمل بها ، تحابا حب الفقراء . فيصل له قصة مع أسرته الفقيرة ، وميرفت لها قصة مع والدها الفقير ، وتقدم عبده الديق ، صبي الميكانيكى ، الذى عمل بالتهريب في السبعينات ، فكانت ثروته عمارة وثلاثة أزواج . وضم ميرفت كزوجة رابعة وضاع فيصل في المصححات العقلية . وهكذا في قصة واحدة ، نواجه عدة قصص قصيرة . فتحولت جميعا إلى حكايات تروى فقط . شئ آخر : على الأدب أن يساعد الانسان في حفظ توازنه في هذا العالم .

□ محمد روميش . □



## ■ فن تشكيل ■

حول معرض عدلى رزق الله :

# مائيات صغيرة

## إدوار الخراط

عبر التوعية التى تشتمل على الاجتاس الأدبية القديمة المكروسة وتسلهم الأنواع الفنية بمواضعها المألوفة ، وتتجاوزها إلى ما يضمها وبفارقها وبذلك يغيرها .

ظاهرة تتطلب التأمل ، وتقتضى السؤال :

لماذا ؟ لماذا هذا التكيف اذن ، هذه الوجازة ، هذا الحيز الذى لا أقول إنه مضغوط ، ولا أقول إنه ضيق ولا محاصر ، بل أقول إنه محكوم النعمة ، ولا أقول إنه

فى « مائيات صغيرة » ١٩٨٩ يواصل عدلى رزق الله رحلته ، ولكنه هذه المرة ينصاع إلى هاجس قدم ظل يراوده سنوات طويلة ، يتأى عليه غالباً ويطاوعه قليلاً ، أعنى بذلك هاجس « النعمة » ، أو هاجس الوجازة والدقة ولا أقول غواية التصغير .

وهى ظاهرة أخذت تؤكد وجودها فى الفترة الأخيرة عبر أكثر من ساحة من ساحات العمل الإبداعي ، فى الشعر الحدائى وفى « القصة - القصيدة » وفى الكتابات

مفهف أو هضم فهو ، في حيزه هذا ، قوى الأساطين  
وتجزل ، وأيد الأركان . لماذا ؟

ذلك ان إنجاز العمل الفني هنا لا يعنى أنه  
« صغير » . اننى لأقبل وصفه بأنه صغير إلا على سيل  
التوصيف الظاهرى .

لك أن تتصور أيا من مائيات عدل رزق الله هذه التى  
يسميا « صغيرة » فى كل شراسة إمكاناتها الملمومة وقد  
اتخذت مساحات لوحاته « الكبيرة » المعتادة ، وأن  
تصور قيمة طغيان الصدمة عندئذ .



فى هذه « المائيات الصغيرة » لا بنى الفنان يعود إلى  
ساحات هواه القديمة المتجددة أبداً بجوس فيها من جديد  
ولعله يوفق إلى لقى جديدة تلقى ضوءاً خلقياً باهراً على  
إنجازاته القدمة أو على أرهاصات بأعمال قادمة .

وهو لا بنى يعالج تقنياته الأثرية التى تعرفها عنه ، فى  
اللونين والتكوين ، فى تجسيد الأكوارييل وعضونه ، أو  
حشونه ، أو لحمة المائيات ، وفى استنباط قيم الألوان فى  
« الأبيض » أو « الأسود » ( قيم النضاعة والشهوق أو  
قيم الشبه أو العفرة أو الضربة أو الذرية اللؤلؤية فى  
الأبيض ، وقيم السواد الأريد أو الرمادى الأصحر أو  
الأفهب أو حتى الأسحم الكامل النقى ) ، ومازال يعتمد  
ثنائية البؤرة ، وثنائية التقسيم العرضى للوحة ، أو  
شكل الفصل لها ، ومازال - كما كان شأنه فى  
« البلوريات » يعود إلى بلوريات جديدة تنبثق فيها  
اللوحة بحركة كأنها فطرية الآن من فرط كمال إتقنيها ،  
من المركز إلى المحيط ، من بؤرة دأكنه إلى محيط مضى ،  
أو على العكس من مركز رحى متوهج ومشتعل إلى محيط  
دائرى مستو قابع وكأنه ( على عكس كل معتاد )  
محيط كظيم ومكثوم يحيلك إلى غور سراديق مثلاًء  
بالنور أو متقد الاحتدام .

مازال تنوعاته تجرى بإحكام على تشكيلات  
الدائرة وغير الكاملة والمتحركة باستمرار ، وتشكيلات  
المخروط الاسطوانى أو شبه المخروط المحتشد بماده أو المثلث  
المجسم المتعضى .

ومع ذلك ، وعلى إحكام الحيز ، فإن خاصيته من  
أعماله الماضية سوف تتأكد هنا : خاصية التفرق  
الحكوم ، أو اتساق الاشلاء ، شلواً شلواً ، فى كلى واحد

فهذه الأعمال - فى فنون الكتابة وفى الفنون  
التشكيلية سواء - ليست صغيرة القيمة ولا صغيرة  
الدلالة . بل هى أعمال فى ثباها أو تخطيطها ، أو  
تجهيزاتها الدقيقة إمكانات شاسعة ، لا من حيث  
« الأيحاء » فقط ( وفى هذا وحده بلاغة نادرة ) بل من  
حيث « التحقق » الفعلى . فى طياتها الملمومة الوثيقة  
انفساح وسعة ونساعة لا يمكن إنكارها ، بل فيها شموخ  
أحياناً وسوق يبلغ مبلغ الصريحة الشاهقة .

هذا الحجم اذن ليس « تصغيراً » ولا اختصاراً ،  
ليس اختزالاً ولا هو لتقليل وانتقاص ، بل يمكن أن يكون  
تاماً - وأحياناً ، كاملاً - فى حبود ذاته ، وشديد الغراء  
بـ والتراكمية أيضاً ، بالرغم - أو بسبب - هذه الوجازة  
نفسها .

فلماذا ؟ لماذا اذن هذا الحيز الوثيق ؟

لن أركن لحظة واحدة إلى التعللات العملية  
البراهمانية ، من نحو ضغوط العصر وازدحام إيقاع الحياة  
واعتبارات السوق ونحوها .

فهل أجد سبب هذه الظاهرة فى أن هذا « النص -  
التشكيل » بذاته ، بما فيه من احتشاد ، من جدة غير  
المترقّع ، من شعرية التكثيف ، ومن مفاجأة الكشف  
والاقتحام أحياناً ، ما يجعل قيمة الصدمة فيه أكبر وأقوى  
من أن تُحتَمَل ، لو أنها تفجرت فى ازدهار شساعتها  
الكامنة بالقوة ، ولو أطلقت لها أعنة جموحها ، بكل  
انفساحها الحقيقى ، فلعلها أن تكون من الطغيان والعرامة  
بحيث لا تنطاق ، بأى قدر من السهولة ، بحيث يمكن أن  
توقف عملية التلقى نفسها ، فرفض أو تنكّر أو تُدان .

الصغيرة - يتركز على بؤرة - بل على ابرة - مركزية ،  
تفجر منها اللوحة - كأنما تفجر الوجود - في شتى  
التجليات بعلاماته العضوية - الصخرية ، الجسدية -  
الكونية التي نعرفها عن هذا الفنان حق المعرفة .



لكن هذا الصفاء الشفاف ، تلك النقاوة الطهرانية  
بمعنى من المعاني سوف ينقل وشيكاً إلى نوع من الحماة  
الحضراء الكثيفة ، كأن فيها قوماً نباتياً أو طحلياً ،  
أو غُضير المُشَيَّبة ، وسوف يحف الأخر ويدكن ، وبدلاً  
من انتشاق مرفف للحر في كُنْ رخامى مرمرى مُبَيَضْ ،  
سوف ترتفع فيمتان متساويتان ، اذ تصبح البؤرة  
المفتوحة مشقوقة وقائمة ، كأنها ثمرة حمير هائلة (وناضجة  
تبيض بالطلب ، هي تجسيد حتى للحشا الحميمة ، بنوع  
من الكمدلة المخضرة الفيروزية القائمة المبطنة بدموية مقبلة  
مكتومة ، أما القيمة التي تعبل ذلك الفوص الجسداني  
فهى معمارية التكوين - أو صرحيته - التي نعهدها عن  
الفنان ، سعياً إلى توازن عمله ونظام موسيقته .

ان الصرحية هنا تنتقل إلى مجمل تشكيل اللوحة ،  
وتنحها هموخاً ورسوخاً ، بينما كان في مرحلة أولى  
يتركز على القسم التحتى في التشكيل ، وصخرية  
السيقان فحسب تتحول إلى صرحية الكيان كله الذى  
يصبح ، من ثَمَّ ، تشكيلاً صريحاً مركباً ومتجاوباً ، في  
داخل إطاره الدقيق الذى ينسنا ، بذاته ، أنه إطار ، وأنه  
رفيق ، فهل يصح أن أقول اننا من هذا الإطار تلقى نظرة  
تفتح لنا بها أكوان شاسعة وراسية الأوطاد ؟

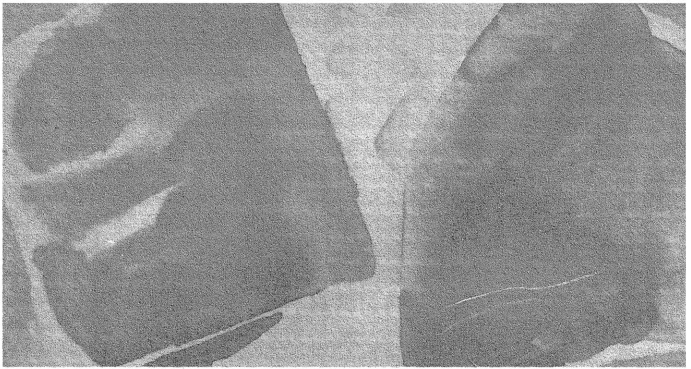
وهل يحق لى - كما يحق لأى أحد تأويله الممكن - أن  
أجد صروحاً سلتية (Celtic Monuments) لى داخل -  
خارج الأطر ، مكرساً لعبادة الجسدانية المؤهلة والنشوة  
الحسية الصوفية معاً ؟ وهل يحق لى - كما تحق لأى أحد  
رؤيته - أن أرى في هذه المادة أنثوية العالم نفسه الملهمة  
بنور كأنه من غير العالم ؟

عير مقسوم . فكأننا - على السلم المجازى الانفعالى -  
نشهد تبلور قسمات أساسية كانت مضمرة في الأعمال  
الأخرى ، اذ نجد التفكك والانفصام التشكيلى يوحى لنا  
بالانفجار الوجداني - ولعله الغضب العظيم ، ولكن  
تماسك اللوحة النباه هو الذى يقول - بينا لا يقول  
قط - أن ثَمَّ حناناً وحياً في الكون لا شك فيه ، وليس  
فقط لى التكوين .

في مرحلة اولى من مراحل « المائيات الصغيرة »  
سوف تسود توافق سلسلة ، وتلونيات متنازجة ،  
وتراجعات (هى تنسيقات نغمية ناعمة) من الأبيض  
والأشهب ، والأخضر الفاتح جداً ، والأصفر المصفى  
الذى نغيت عنه كل شبه نباتية لحميتها قد تشربت بها  
كيونة رخامية أو مرضية ، ومازال للأبيض وجوده  
الأساسى في هذه اللوحات - المنمنات الأولى ، وما زال  
لمفردات المثلث أو المخروط سيادتها بما يوحى ، من بعيد ،  
بسيقان لحيمة ، أو بأفخاذ عمداية ، كما لعله يوحى  
بهيكل عريقة مكسرة لطقوس بدائية وقائمة ابدأ ، أو  
بمعابد مقدسات شقية عديدة ) ، فيما تشغل الدائريات  
خلفية التكوين ، بنسب أصغر وأبعد وأهون وزناً ولكنها  
حتمية وضرورية بشكل نهائى لوجود هذا الاتزان في  
اللوحة ، وهذا الثبات في المكان ، الذى لا غنى عنه  
للدرامية الانفعالية المحكومة (بما يوضى بأن الرأس  
الأنثوى ، والشعر السائى الوُخْف الحصبب الذى يبدو  
سائهاً وشاملاً على « صخر » حجمه ، والوجه الكونى  
المطموس الملاح لأنه غير متعين بل هو يتجاوز كل ذات  
ويشتمل على كل ذات ، هذه كلها هى التى تساند وتقيم  
طغيان الجسدانية الكونية المشاركة على الفضيحة -  
والفضيحة قيمة إيجابية - لأنها هتلك لأستار المداخاة  
والمداواة والكذب على النفس وعلى الآخرين ) .  
هنا قد صُنئ العمل الماضى وطهر وكتف ، وأشبع  
أيضاً في حيزه الذى لا يصفه لحظة واحدة بأنه محدود بل  
أؤكد مرة أخرى على لا محدوديته .

ان الشكل التشخصى الأنثوى الذى لما تكد اللوحة

التشكيل أو التكوين هنا - وفى سائر المائيات



توحى به من غير سفور الانصاح بخفى مرة خلف تستكين إلى نوع من «الرومانسية الصارمة» أو صخور الشدين الهائلين ، ويتوارى مرة خلف مادة الشعرية المصفاة من عرامة اللحمية . فهل يأتي صفاؤها السابقين اللتين تستغرقان العالم .  
- فقط - من صغر المقاسات ، وإيجاز اللون ؟

وهو ، هو نفسه ، الذى يرتكز الآن ، ويستقر ، بدلاً من نوع من التوتر والتوتر والتفتح القلق في مراحل سابقة .  
استطيع أن اراها وقد كُثِرَتْ - او استعادت كبرها وكبرها - فأجد الصفاء ساحقاً ، حقاً ، وأجد الشعر يكاد لا يحتمل .

أما الرؤية اللونية فانظر إلى صفرة البقوت ( التوباز ) المقطرة وانظر فيروزية اللازورد الضخم البدائية ، ان الخشونة التى توحى بها صخرية المادة تُنعمها نقاوة وتمازج الألوان المستبطة ، بفرادة معينة ، من أحجار الكون الكريمة .

ولكنى أرى وراء الفخذ - العنقاء - الصقر كما أرى وراء الفخذ العمود الهيكل ، وغير الأشلاء الأثوية الصخرية المبسوطة الجناحين ، مفكوكة عبر فجوات من الأبيض الصاق ( الأبيض هنا ليس فراغاً بل عنصر تكوين ) أرى بعد ذلك كل هذا التوازن الذى يوثق أسرار اللوحة ، ولعلنى كنت افتقدته في كثير من اللوحات القديمة « الكبيرة » .

ومع ذلك فان الملاحظ في كل عمل رزق الله هو حسنة اللمسة اللونية ، وما يكاد يقارب الخاصية النحتية فيه ، بالاضافة إلى معماريتها ، أعنى أهمية خشونة اللمسة أو نعومتها ، وحضور « مادة » اللون ، حضوراً فزيقياً يكاد يكون له استقلاله ، أى وجوده بمحقة هو ، لا باعتباره أداة أو وسيطاً للتعبير ، بل باعتباره وجوداً تأتى بعد مجموعة ، أو فلك من اللوحات لعلها

وكياناً لا ينقسم عن مضمونه المكون المنصهر في مادته  
بلا انفصال .

\*\*\*

في «المائات الصغيرة» نوستالجيا إلى البلوريات  
المائية ، الكبيرة ، حينئذ إلى العودة إلى مراتع انجاز فنى  
خاص طاملاً ذُرْعها الفنان وعاد منها بلفاء الخاصة .

وفي البلوريات صغير أو كبير ، سوف نجد الفنان  
ينالج إحدى غوياته الأثيرة التى قلت عنها مرة : كيف  
يصبح الحجر عضواً ؟ كيف تكون الجسدانية رخامية !  
وهو هنا يتناولها بشكل صريح ( فإنه فى مجمل أعماله  
لا يكف عن تناولها مرة بملء اليدين ومرة بالمس الرقيق ،  
سواء ) .

ولكن ما يستدعى النظر هنا ، ربما ، هو خصوصية  
جديدة ، قديمة ، فيها هو ذا يعود ، على نحو آخر ، إلى  
قيمة الوردية - القوقعة - الرحم ، إذ نجد إحياء نباتياً وهل  
أقول : ونوعاً من النباتية المورقة ، هذا الالتفاف الذى  
نجدّه فى تضام ، وتفتح أزهار وثمار - مفرعة بمصارة  
جنسية ومزققة فى الوقت نفسه إلى حد البلورية ؟ أهى  
هنا ، فى تلك المجموعة ، أم فى سائر عمله ، تلك الانثوية  
التي تتجلى فى حلقات النار المكتنزة ، وفى أئداء الفاكهة  
المشعبة بالخبز والشهوة معاً ؟

ولن نغطىء بالطبع أن نجد التقنية التى طاملاً عرفناها  
عن الفنان . تلك البؤرة الكثيفة الداكنة فى المحيط الفاتح  
القرقاي ، أو على العكس البؤرة الشفافة أو الفاتحة أو  
المضيئة فى قلب تكوين محيطى داكن مربّذ أو صريح  
القائمة والسواد .

لم يكن ممكناً - فى هذه المرحلة - أن يخلد الفنان إلى  
نوع من هدوء التحقيق وسكونه ؟ يعنى أن يلود  
بالصحو ، بالعقل ؟ وإن يلدجاً إلى الحلول الهرمية ،  
المستقرة ، التى طاملاً وصل إليها منذ سنوات ، وإلى  
المشور الضوئى العذب الساجى الذى طاملاً عرفه  
واستوعاه ؟ .

لا ، لم يكن ذلك ممكناً ، قط ، لو أنك قرأت  
«قراءة» صحيحة . لحسن الحظ . لأن هذا النوع من  
الهدوء والسكينة فى رأى هو بداية الميوط . ، ما فى الفن  
ركون إلى دعة وسكون . وكل سكينة فيه خادعة  
ومراوغة .

فها هو ذا الفنان - إذن - يذب ويهوى إلى العرامة  
والغضب وجيشان الألوان الداكنة المخشدة .

وها هى ذى تكويناته تتخلى عن بساطتها الأولى ،  
وترداد تعقداً .

سوف نجد هنا قتامة الأحمر المحتقن برودة مُسوَّدة ،  
وصُحرة الثيرة المحمرة ، ونوعاً من رمادية صخرية كأنها  
أثرية أو جيولوجية ، وخضرة ليست نباتية على الإطلاق  
بل تتشرب لوناً حجرياً آتياً من سراديب الأرض  
أو أوراق كهوف سحيقة ، منتزعاً منها لكى يتلبس  
عضوية جسمانية مؤهلة .

سوف نجد عائشة ذات الجناحين العريضين  
الصخريين ، بكتلتها التى تكاد تكون ساحقة الثقل ، وهما  
فى الوقت نفسه جناحا فراشة هائلة وداكنة لكنها تظل تظل  
أثرية محلقة فى شعر الشيق ، وكأنك ترى فيها ، كذلك ،  
شقى عباءة حجرية ومرفقة .

هذه الثنائية ملمح رئيسى فى عمل هذا الفنان ومع  
ذلك كله ، مع الحوشية والتفجر اللوى ، هناك القانون .

هناك دائماً - أو غالباً - القانون خلف الجيشان ،  
والقاعدة الثابتة وراء الحرية والتدفق .

جرب أن تسقط اللون ، لحظة ، عن هذه اللوحات  
لكى ترى وراءه عظم الهيكل ، أى بنية التركيب  
الباطنة ، وسوف يتجلى لك قانون تشكيلي صارم مقترن  
بالتلاتيات (هى دائماً مكسورة نصفين ، أى أنها ثنائية)  
قانون يتعلق بالتكوين الهرمى ، أو المخروطى ، يُطِن  
تجسيد اللوحة ، وتسانده دائرية (تزداد أهمية فى  
اللوحة الأخيرة) حتى يتخلق من ذلك كله توازن  
اللوحة ، وما يثبتها ويرسيها .

مرة أخرى لن نجد سكناً رازحاً في لوحة هذا الفنان .

فيها عن الأغلب حركة دائرية تشكيلية وانفعالية معاً ، اللوحة عنده ليست مشهداً ثابتاً ولا طبيعة صامتة ( أو ميتة بالتصوير الفرنسي ) بل فيها عناصر تشكيلية دينامية ، ذلك « التجاذب - التنافر » بين البؤرة والمحيط ، ذلك « التزاوج - التمازج » بين مفردات اللوحة ، وذلك « التساوق - التنافر » بين استخدام الألوان وشفافيتها ، بين كثافتها وصفائها ، ثم ذلك « التناقض - التانسق » التكويني الاساسي في خامة اللوحة ، بنفسها ، بين « خفة » الألوان المائية التي تفترض النقاوة والنور والمفهمة الشاحبة الرفافة وبين « عجيبة » المادة اللونية الغنية التي يقارب بها الفنان - ويتجاوز أحياناً - خامة الزيت أو الأكريليك أو غيرها من الخامات « الكثيفة » .

ومن هنا ، أيضاً - من هذه الحركية أو الدرامية الدائرية العمل بين كل تلك الثنائيات في تمازجها وتداخلها وتجاوزاتها المختلفة تتأق حبيصة « اللا مكانية » عند هذا الفنان .

إن اللوحة ( أو التمثال ) في جوهرها عمل « في المكان » لأن الحيز المكاني هو خصيصته الأولى ، ولأنك تلتقاه - في هذا الحيز - دفعة واحدة ، على خلاف القصة أو الرواية أو القصيدة أو العمل الموسيقي الذي لابد أن تلتقاه « في الزمن » ، السطور الأولى أو المقدمة الموسيقية في الأول ، لا مفر من ذلك ، ثم يأتي جسم العمل بمدوداً في الزمن ، تقرأه في ساعات أو أيام ، أو تسمعه في دقائق أو ساعات .

وصحيح - مع ذلك - أن هذه الفنون « في الزمان » قد تحدث ، وكسرت أحياناً هذا القيد الزماني ، في تجلياتها الحدائرية ، ويمكنك إذا شئت أن تقرأ « زامة والتنين » مثلاً ، أو « الزمن الآخر » أو حتى « ترابها زعفران » من أي موقع أحببت - فيما عدا

هذا الشكل الأنثوي القائم الثابت ، المخلق الطليار معاً ، مبسوط الجناحين وكاسماً بين شقّي الصخر - الوشاح ، هو أيضاً لغز العالم الأنثوي المادة ، صخرياً ذاتياً مصهوراً ، ومصست الكتلة ثقيل الوطأة معاً ، جياشاً متقبلاً وكأنه جامد ثابت لا يبرم أبداً ، في آين معاً .

ومع ذلك فإن هذه العناصر الهيرومافروديتية ، أنثوية وذكرية معاً ، تظل تشق أحجية الرؤية ، لك إذا شئت أي ترى للعلاقات القصصية الواضحة متلبسة بالأشياء الأنثوية المضطلة اللون ، كما أن لك إذا شئت أن تلمس أيروطيقية اللون وشهوته السافرة المفضحة ، في الوقت الذي تخفى فيه أو تتجلى ، قليلاً أو كثيراً ، أيروطيقية التشكيل وتغمض أو تبدو مرجعته التشخيصية .

ولك أن تجد ثنائية أخرى تتضاف إلى الشغف بل الولع بالثنائية عند هذا الفنان ، عندما ترى ، ونحس ، الصخر الرمادي البارد ، كأنه من حمم البراكين الميتة القديمة ، مقابل النار الجسدانية السماوية ذات الألسنة الشقية المتقدة .

وهناك ، بالطبع ، العرف المستمر على امكانيات الأبيض ، مفتوحاً ومغلقاً ، وعلى تبادلات الأبيض والداكن ، وتداخلاتها ، وعلى قيم الألوان القائمة ، جميعاً ، في ثنائية متصلة ودائبة العمل .

وإذا كنت قد عدت لك نماذج من هذه الثنائيات فإنما لأؤكد ، مرة أخرى ، ثنائية التشكيل التي تكاد تكون محوراً أساسياً في عمل الفنان ، فيما يتعلق بالمفردات القائمة في اللوحة - فهي دائماً اثنان حتى لو كانت رباعية ، أو واحدة مقسومة نصفين ، وهكذا - أو فيما يتعلق بتجاوب البؤرة والمحيط ، وما أسميه إشعاع المركز الداخلي نحو الدائرة الخارجية ، أو بالعكس جاذبيته لها ، في حركة مد وجزر متصلة أو متراوحة .

ومن هنا - أيضاً - تأتي درامية اللوحة ، وديناميتها .

استثناءً أو اثنين - ولكنك بالرغم من ذلك لا تستطيع أن تقرأها - أو تسمح ما ينحو منحها من أعمال موسيقية - في الزمن لا تستطيع أن « تراها » دفعة واحدة ، إلا على سبيل المجاز ، وعند الرؤية ( أو القراءة أو التلقى ) غير الأولى ( الثانية أو الثانية بعد الألف ) .

ما أزعج ، هنا أولاً ، هو أن اللوحة الفنية عند عدلى رزق الله ، وسجد غناتين آخرين أيضاً - تجري « في الزمن » ، أى إنك لن تراها ، في خلفة واحدة من الرؤية ، كما ترى المشهد المكاني الساكن ، بل أن طبيعتها الدرامية ، الحركية ، تدفعك لأن تلتحقها « في الزمن » ، لا باعتبارها قطعة معلقة على الجدار ، أى تتلقى خطاها نحوك ، وتحركها المستمر بازائلك خطوة بعد خطوة ، وحركة تتركب عليها حركات متعاقبة ، ومتسلسلة .

وما أزعج ثانياً على وجه أخص ، وما أعرف ان الفنان يعنى به عناية خاصة ، هو أن هذه « المائيات الصغيرة » بالذات ، في مجملها ، هى عمل فنى واحد ، متعاقب الزمنية ، يجب أن تلتحقها في زمنيها ، وفي تسلسلها الزمني ، لوحة بعد لوحة تتنامى ، ومجموعة ترى المجموعة التي تتلوها ( ولك إذا شئت أن تكسر هذه التعاقبية الزمنية ، على النسق الذي تراه ، ولكن لا مفر من « التعاقبية » الزمنية ، في ذاتها ، أياً كان تسلسلها ) .

فهل في ذلك - أى في زمنية التلقى - معنى آخر ، وضرورى ، لـ « الصغر » في حيز هذه اللوحات ، هل هى بمجملها « الصغير » هذا تفرض عليك تلقيا ، باعتبارها عملاً واحداً ، في الزمن ، لا باعتبارها لوحات منفصلة ، مقطوعة ، كلاً منها على حدة ، في المكان ؟ ألى هذا سر من أسرار « وجازة » العمل الفنى الذى بدأت منها هذا الحديث ؟

فهل في ذلك - أى في زمنية التلقى - معنى آخر ، وضرورى ، لـ « الصغر » في حيز هذه اللوحات ، هل هى بمجملها « الصغير » هذا تفرض عليك تلقيا ، باعتبارها عملاً واحداً ، في الزمن ، لا باعتبارها لوحات منفصلة ، مقطوعة ، كلاً منها على حدة ، في المكان ؟ ألى هذا سر من أسرار « وجازة » العمل الفنى الذى بدأت منها هذا الحديث ؟

وهى خاصية تنبع من ( وتصب في ) « الثنائيات المضمرة » في هذه الأعمال . أو في هذا العمل الفنى الواحد الذى هو ، في يقينى ، كبير .

٢٦ مايو ١٩٨٩

## تأويل أول

في النقطة الحرجة التى يفتق فيها النسق انطلقت أنقب عن بوارقك والاسكندرية في عُنقى .

أريد أن أحمع هنا بسؤال واحد ، وثيق العمل ، بهذه « المائيات الصغيرة » ، ولكنه ينسحب على كل الأعمال

أريد أن أحمع هنا بسؤال واحد ، وثيق العمل ، بهذه « المائيات الصغيرة » ، ولكنه ينسحب على كل الأعمال

خَدَعْتُ إِلَى وَأَحْدَقْتُ فِي الْعَيْنِ الرَّحِيمَةِ ، وَخَفَقْتُ  
أَجْنَحَةَ الطَّيْرِ الصَّخْرِيَّةِ .

تَدَقُّ جِدْرَانُ قَلْبِي الَّتِي ضُرِبَتْ نَظَاقاً حَوْلَ سَمَاءِ  
بَيْضَاءَ لَا أَقْفَ لَهَا ، شَفَافِيَتِهَا عَمِيقَةُ الْبَيَاضِ عِمَارِيَّةٌ ، جَفَّتْ  
عِنْدَ أَبَادٍ مِنَ الْبَحَارِ الْعَتِيقَةِ .

ذَيْلُ الطَّاوُوسِ هُوَ أَيْضاً شَمْلَةٌ قَوِّعَةٌ ، وَهَلَامِيَّةٌ  
السَّمَكَةُ الْخُمْرَاءُ هِيَ شَفَاهُ زَرْقَاءُ بِنَفْسِيَّةٍ تَفْتَرُّ فِي  
إِهْسَامَةِ الْمَوْتِ شَبَّكَ .

أَمَّا وَزَقُّ الْأَرْحَامِ الْمَتَأَجِّجَةِ بِوَهْجٍ مَشْفُوقٍ فَهُوَ  
ارْتِعَاشَاتُ وَرْدَةٍ نَدِيَّةٍ مَبْلُوءَةٍ بِمَتْنَى فَخْرِهَا . الطَّرِيقُ الْمَكْمُولُ  
فِي عَضُوبِهِ يَشَقُّ بَيْضَةَ الْكُونِ الْحَجَرِيَّةِ .

أَشْعَةُ السَّمَاءِ خُمْرَاءُ أَشْوَائِكُ عَلَى حَرَاشِيفِ الثَّدْيِ  
الْمَكْتَنَزِ بِإِسْكَانِيَّاتٍ لَا مَمْنَعِيَّةٍ ، تَتَوَلَّى حَتَّى الْخَشْفَةِ الصَّفْرَاءِ .  
الْخُمْرَاءُ بَيْنَ فَخْذَيْنِ نَوْرَانِيَّتَيْنِ ، شَمْعَةٌ مُتَوَاضِعَةٌ وَفُخُورٌ مَعَا  
بَيْنَ لَدُونَتَيْنِ ، هِيَ قِبَةُ الْكُونِ .

نُورٌ يَنْبُجُ مِنْ قَلْبِ رَغْبَةٍ جِيُولُوجِيَّةٍ .

جَنِينُ الْجَسَدِ مَتَكُورٌ مَضْمُونٌ دَاخِلَ مَكْعَبِ الْمَشْهُورِ  
الضُّوْقُ الْقَرْحَى بِكُلِّ قَسْوَتِهِ الْمَدْبِيَّةِ .

اِكْتِنَانُ الْاِتِّتَامِ فِي النَّارِ الْمَائِيَّةِ بَيْنَ قَبْضَةِ الْأَصَابِعِ الَّتِي  
يَتَسَرَّبُ مِنْهَا رَمْلُ جَسَدٍ لَا يُمْكِنُ أَنْ يَنْتَفَتِحَ .

كَيْفَ يُمْكِنُ أَنْ تَحْوِلَ فَلِذَ الْأَجْسَادِ إِلَى شَرَايِحَ مِنْ  
رُؤْيَا الْمَمْدُنَادِي ؟

وَكَيْفَ يُمْكِنُ أَنْ يَصْبَحَ بُلُورُ الشَّفَافِيَّتَيْنِ نَاراً زَرْقَاءَ  
لَا اِنْتِفَاقَ لَهَا وَلَا اِتِّحَمَلٌ وَقْدَتَا ؟

نَافُورَاتُ السَّمَاءِ الْخُرْفِيَّةِ يَنْطَلِقُ عَلَيْهَا فَمِ عِنْدِ .

وَالْأَمْسَى عَصَافِيرُ مَقْصُوصَةِ الْجَنَاحِ .

لَحْمُ الْغَضَبِ الْمُرْتَاحِ عَلَى صَخَرِ الْعَنْقِ النَّاعِمِ شَفَتَانِ  
تَحْمَلَانِ مَوْتَ الْعَالَمِ .

طَيَاتِ الْجِسْمِ الصَّخْرِي تَفَاحَةٌ لِيُونَةُ قَوِّعَةٍ مَشْفُوقَةٍ  
يَبْرُغُ مِنْ شَفَافِهَا نَبْتُ الْخُمْصَةِ الرَّغْبُ الْخُفُوصُ عَمُودُ  
الْوَتْسِ وَالتَّخْيِيلِ .

مَدْفَأَةُ الرَّحِمِ الْمَكْنُونَةِ يَنْدَحُّ الدَّخَالُ الْبُلُورِي .

عِظَامُ سَائِلَةِ بَرَكَاتِيَةِ الْحَمَمِ اِنْتِشَاقُ الْأَصْفَرِ الْكُمُونِي  
الْفَاتِحِ فِي قَلْبِ الزَّرْقَةِ الرَّخَامِيَّةِ الْكَلِيَّةِ قَضْبَانِ وَأَنْثَايِبِ  
وَأَسْوَارِ مَكْسُورَةٍ عَلَى سَمَاءٍ غَاضِبَةٍ أَشْوَائِكُ الْعِصْبَارِ حَتَانِ  
الْقَبْلَةِ غَيْرِ التَّامَةِ أَبَدًا .

الْقَرْدُ الْإِلْمِيُّ الْقَدِيمُ تَعْمِيدُهُ فَيَرْوِزُهُ عَاقِلَةٌ فِي قَلْبِ  
الْجُمُوحِ .

دُخُولُ السَّمَاءِ الْبَيْضَاءِ الْمُتَقَرِّقَةِ فِي قَلْبِ لَحْمِ الْجَسَدِ غَيْرِ  
الزَّجَاجِ الْمُنِيرِ اللَّامِعِ طَعْنَةُ نُورٍ طَعْنَةُ حِمٍّ جَوْهَرِيَّةٍ مَكْسُورَةٍ  
فِي مَخَالِبِ مَشْرَعَةٍ هِيَ نَفْسُهَا أَوْرَاقُ الْوَرْدِ الْمُخْمَلِيَّةِ .  
رُكْنُ الْجَسَدِ سَائِلٌ وَقَوَامُهُ مُتَخَلِّفٌ .

أَمَّا الْوُجْهِ الْأَنْتَوِيُّ الْمَشْطُوفُ دَاخِلَ رَحْوِيَّةٍ دَاخِلَ عِبَادَةِ  
النَّبَاتِيَّةِ فَهُوَ أَيْضاً نَخْلَةٌ بِنَفْسِيَّةٍ كَعِبَادَةِ الشَّمْسِ .

وَمَوْجُ الْبَحْرِ قَدْ تَحْمَدُ فِي بُلُورَاتِ الرَّمْلِ تَحْتَ قَدَمِي  
أَمْرَاقُ نَخْلَةٍ تَقِفُ عَلَى سَمَاءِ آسَنَةٍ .

اِحْتِضَانُ الْأَشْبَاحِ ( الَّتِي تَحْوِلُ نُوراً ) لِشَجَرَةِ  
الْعَذَابِ .

عَدْوَانِيَّةُ اللَّحْمِ صَرِخَتُهُ فِي وَجْهِ الْقَهْرِ .

تَسِيحٌ لِلْخُصُوبَةِ وَالْأُنُوثَةِ وَاِكْتِشَافُ الْبُورَةِ بِلَا مَمْنَعَةٍ  
هُوَ التَّحْدِي الْبَهَائِي .

هَلْوَايَا لِلْجَسَدِ ، هَلْوَايَا لِلْسَّمَاءِ فِي الْجَسَدِ .

١٩٨٦/١١/١٧

## تأويل ثانٍ

مشعة ، وأبضاعها معرّبة الجموح ، في وثاقة أعتبا  
الحكومة الانطلاق .

تفتقات الرخام المزدهر النضر نعومة منبعا لا ثنال ،  
طرى يلم أحراش الرحم الخفية ، محديق ومحاصر .

شق الافخاذ المخروطية فضيحة البراءة الأولية ،  
موسيقية المعمار الراسخة .

القالب القضيبى الغامض حضوره ضارب في تجليات  
الأنوثة الشهيدة ، عمود هائل وعيد أمام طغمتها  
الطاغية .

ألسنة اللهب المكنونة تلعق حَجَر الكهوف الرمادية  
المربدة الصهبة .

وحمرة الاحشاء الخيمية ، محققة أو وردية ، تجاور  
خضرة الطحالب القائمة أو دُمّة الحماة العشبية ، في  
حوار سرى .

غداترك الدائرية مَحبة عذبة جافية وشهباء وصلبة  
القوام ، قُبُ فلكية مبتورة الأوتار .

مادة الأنثوية الملتبسة صخر رمادى وأرجوانى ونشوة  
محققة .

مادة الكون ، ممزقة ومبعثرة ، يضمها حضن التكوين  
الوثيق .

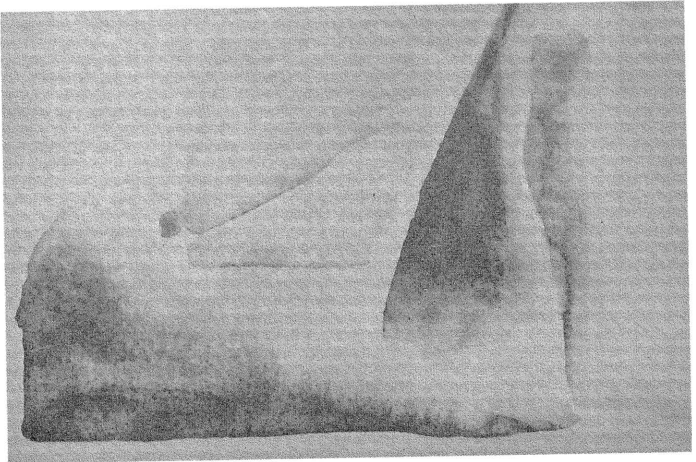
بلملورية الأشواق ايقاع الكريستال احتدام  
الشهوة .

أوراق مخضرة ملتفة تحمى قلب التقديس الحريز  
المنتك معاً .

فلذ الفروز واللازورد ، ذائبة ناعمة ، وحوشية ،  
صافية وعكرة ، تقذف بها عرامة كروية ، وهى مع ذلك  
لا تكف عن فورانها العضوى المضطرم .

أشلاء الحجر المسكوبة في فيض حنين قديم ، بل  
عريق .

كرة الاشتعال المنيمجة مقطوعة - وقاطعة - دكنتها



والقائمة غشَّ غشَقَى في مساء دائمٍ ونقى فيه صُخُور  
العالم الأشهب الشفاف .

للصخر أُنْدَاء قائمة الحَلَمَات تبشُّ بلبن النعمة  
المحجوز ، ثمار القمر مترعة ، أعمدة مائلة مكتنزة بعصارة  
البَذَح المنتصب ، ومُنَى الفرح قائم الاحمرار .

السطوح البضة مرمرية مدوّرة التعاريف ، وياقوتية  
صفراء . السطوح الرُبْدَةُ الصبباء ، والياقوتية الصفراء  
الصّراح ، حينئذٍ تَظْهَرُ ومَشُوب .

مراودة عشقٍ لَوْنِيَّةٍ لأنثوية العالم ، لا تنتهى .

صقر - غنقاء - فخذ هيكلية عمود العالم المقسوم  
الملثَّم - زرقاء كامدة رمادية صهباء مكتومة أو شفاقة  
اللحم ، مزدهرة شرسة وكظيم .

نشيد كون إلى رامة الصريحة ، كاملة الأنثوية ،  
صوفية الشَّبَق .

نشيد لون وتشكيل إلى عائشة الفراشة المخلقة الراحخة  
الجانحين .

نشيد اللون والكون ، موسيقية عارمة ولحمية ،  
عارفة ومحرقة الروح ، مرفوعة إلى المرأة المحبوبة - في  
حمى يَخُور طَقْسُ جسديّ ، حوشى الطلوع ، محتشد  
العجين ، وفي نور وعي مدبر ، نغماتى التكوين ، مائل  
الوجود في غير مكان ، في غير زمن .

١٩٨٩/٥/٢٦

وتقاسم مُجْكَك نَعْمَتُهَا أبدى الشهوات والأشواق  
المخططة والمنحقة معاً ، فينوس والدالية بدائية ممسوحة  
التقاطيع ، وجهها مِلاَ جسدتي ، بطن بيرسيفون الخفى .

موجك الرقراق قد تجمد في حنايى ، في مده  
وجزره ، قد غرس أنياه في طينة كهوف القلب  
الزرقاء .

عجينة جَسَدَانِيَّة وثيرة أغوص في أغوارها ولا أفسر  
ملاستها بأدى كشط - جرحك برىء مع تقطر نقطة  
دم واحدة مهما كانت مُثَنِّاة إلى غير نهاية .

براكيز سؤالي عن جسدية الكينونة ، عن كينونة  
الجسد ، صيَّرات وجيد مدفونة وباسقة في غَنان السماء ،  
وعذابات لا يَهْن ولا تَبلى .

صَبَّار السحاب الناعم نزعته عنه أشواكه ، وسَلَّست  
منه العسايلج ، يسوده السنى . والشساعة الفسيحة  
لؤلؤية أحياناً ، ذُريَّة ، ذُريَّة السطوح .

الجسد اليسوى قد شَفَّ حتى استحال إلى ضوءٍ  
وسماء .

رومانسية صارمة .

صروح الأوثان الخام تبتل إلى الانسانيّ البحث في  
دخيلتنا وفي دجيلتها معاً ، وهى الآلهة الخرساء المائلة في  
غير مكان .  
الأععدة السلتيّة المغموسة في غير زمن .  
الأبيض الداكن - أو الناصع - تنشئ عنه كبد خريّ  
قائمة تنبئها ، بلا توقف ، صفور الساقين الأملودين  
المرفوعتين .

---

## رؤية نقدية

---

جو المتعذر كُتبه في :

---

# نجمة أغسطس لصنع الله ابراهيم

---

أفنان القاسم

---

صدرت عن دار: سندباد رواية صنع الله ابراهيم « نجمة أغسطس » بقلم المترجم النشط جان - فرانسوا فوركاد ، وللمناسبة سنعرض لنقطتين أساسيتين في الرواية: الطريقة السردية وبنية الأبعاد المضمونية .

### الطريقة السردية

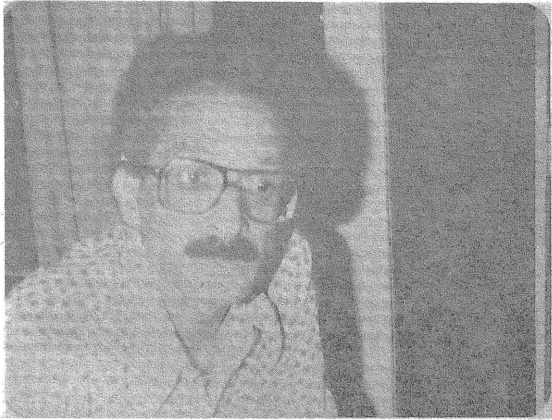
إذا كان مفهوم النص الكلاسيكي مقدمة فعقدة فعل ، فما كتبه صنع الله ابراهيم يمكن تكييفه بمصطلح « الرصد - السرد » ، فهو يرفض أحداثاً لا علاقة فيما بينها، ولأجل تحقيق الرواية المتوخاة يقوم بسردها ، وتتخلل السردية بعض الذكريات والخواطر الانسانية .. أو الوصف الطويل المتعب ( ص ٨٣ نص عربى ) . وعلى عكس النص الكلاسيكي أو الكلاسيكي الجديد ، يركز الكاتب على تفاصيل سردية تدفعنا الى سطح الحكمة بدلاً من الغوص في أعماقها ، وتناهى بنا بعيداً عن الراوى ، حتى وإن عرفنا ساعة تناوله الطعام أو حبه للبيرة وتفضيله الشاي على القهوة . فالانفصام العلائقي بين الراوى سارد الاحداث والأحداث يترجمه الانفصام بين السرد المقروء والقارئ ، هذه المسافة يحافظ عليها النص من السطر الأول حتى السطر الأخير ، فهو نص غير - أرسطوطالى ، يعبر عن « المتعذر كُتبه » في المجتمع المصرى ، وفي الفترة الناصرية ، وخاصة فترة بناء السد العالى .

ومن منطلق مبدأ « اللامكبوت » الذى هو عنصر جديد فى الرواية المصرية المكبوتة والمقموعة ، والذى هو مبدأ ضد - المكبوت ، وضد السائد ، وبالتالى للكشف عن المكبوت ، وفضح المقموع ، يكتفى الكاتب/ الراوى بقول المقموع ليفضح ، وسرد المكبوت ليكشف عنه ، ونقل كل شئ من خارج الأشياء لأشف على حقيقة السطحية المرعبة فيها ، فبقى معلقين فى فراغها المادى ، الذى ينطق بتحجيم الانسان ، وافراغه من انسانيته ، فلم يبق إلا الآلى ، الميكانيكى ، فيه مثلما يعبر عنه النص التالى : « رأيت عجوزاً يرتدى قميصاً مخططاً ، اتجه الى مصرع الباب ، وراح يدور معه ، وواصل دورانه ، ثم قفز العجوز منه ، وهو يلهث . »

فالنقل « الأمين » للأحداث ليس نقلاً فوتوغرافياً إلا من ناحية ابراز ميكانيكية صور متحركة مثل صور ذات العجوز اللاهث مفرغة من انسانيتها ، وملآنة لحد التفجر بحضور السارد ( أو عين الراصد للحقيقة ) وقوة وجوده من خلالها . وتقوى طريقته السردية الميكانيكية وقد تجمعت ميكانيكية التحجيم الانسانى وتكسير الظلام على انعكاسها على سطح الأشياء عندما يتكلم السارد عن نفسه : « غادرتُ الفراش ، جذبت الأغطية فوقى ، وأنصت الى طنين جهاز التكييف ، تقلبت عدة مرات ، ثم نمت . » فهو ينظر حتى الى نفسه كظل من الخارج ، متكرر ، لا يستطيع الوصول اليها . وتتساءل اذا ما كان هدفه الوحيد ان ينقل لنا انه أمضى وقته فى شرب القهوة والبيرة والسجائر بين الزيارات التى كان يقوم بها الى الفندق ومركز المهندسين الروس والمقهى .. الخ ، وهو هدفه الوحيد بالفعل ، وقد انعدمت اهدافه الحقيقية فى لحظة انعدمت فيها قوة الارتباط بالزمان والمكان ، ليعوم الرواى على سطح الزمان وسطح المكان ، ويصبح مثل كوكب غير ذات أهمية .. ونحن هنا نصل الى استنتاجات ضد مفهوم الدائرة لدى بطرس الحلاق وبعض النقاد الآخرين ، وما يؤشرون اليه من فكرة الدوران المكائى والزمانى ، فلا دوران هناك من القاهرة الى اسوان فالقاهرة او فى عهد عبد الناصر الى عهد رمسيس فعيد الناصر ، والا كان الثبات العمودى الشعرى فقط التافى لروائية النص الروائى التى هى امتداد افقى اكثر ما تعبر عنه فكرة العوم على سطح الاشياء والانتقال بين بنية الأبعاد المضمونية .

لكن لحالة العوم فى الفراغ أسباباً اجتماعية ونفسية عميقة عندما نخترق قشرة الشكلية - الوصفية ، ونسمع كلام مدير الشركة فى السد العالى لدى مقابله مع الصحافى سارد الأحداث عن وضع العامل المصرى : « سر النجاح هو النظام والطاعة المبتنيان على الخوف ، لا تظن أنى ضد الديمقراطية ، خذ هؤلاء العمال مثلاً ، إنهم يستطيعون دخول مكنتى فى أى وقت . »

وضع العامل المصرى اللاديمقراطى هذا كاشف ومباشر ، وبطريقة لا مباشرة يتوقف صنُّع الله ابراهيم اكثر على هذا الوضع ، ويكشف ان كثيراً من العمال المصريين كانوا يموتون من ضربات شمس



وقت العمل في حفر السد بينما كان غيرهم من مهندسين واطباء ومدراء يركضون من وراء المال غير مبالين باستغلالهم لهم ، فيتوخى المقارنة بين السلطة الجديدة بسلطة مصر القديمة أيام رمسيس الذي يصفه الطبيب بقوله : « سبعون سنة في السلطة ، أى الكذب والفجور والقتل والادعاء والغرور والاستعباد ، وها هو مازال يعيش حتى أيامنا ، ونحن الآن نعمل ليل نهار ( في نقل معبد أوى سنبل ) ليخلد اسمه تماماً كما أراد » . فإذا بنا نرى الركض من وراء الثروة وعلاقات الاستغلال نفسها أيام رمسيس وإيام السلطة القائمة سنة ١٩٦٥ . وهي سلطة استعملت التكنولوجيا في بناء السد الاشتراكية في بناء سلطتها لخدمة اهدافها الشخصية ، فجاء دخول الآلة في عالم مصر التقليدي سلبياً ، معمقاً لميكانيكية الحياة ، هادماً لها ، فالتكنولوجيا لم تغير اسس الأشياء ، اى لم تفعل في علاقاتها الداخلية ، بل زادت في تشيبتها ، ومدت السلطة الجديدة تسلطاً أقوى وأعظم . ومنعته بالعلاقات الداخلية على الخصوص هو وضع الفلاح المصرى الذى كان يرفض تحويل مجرى النيل ويرفض دخول الآلة ، وفي كل الأحوال لم يأت دخولها بأى تخمين زراعى للفلاح المتوسط أو الفقير . اذ بقيت الوسائل والطرق المتبعة في الزراعة طرقاً قديمة بدائية .

ومن ناحية ثانية جاءت الآلة لتضطهد العامل أكثر أو مثلما كان مضطهداً أيام رمسيس ، فيتراجع التاريخ الى الوراء ويعتم أفق الحرية المنشودة في الآلة وفي التكنولوجيا .

ويركز الكتاب على مسألة الجنس بُعداً نفسياً وظاهرة من ظواهر المجتمع المصرى العربى ، فالجنس الذى تبدأ اشاراته منذ الصفحة الثالثة متجلى بالمرأة الروسية والأوروبية الغربية ، لا وجود للنساء فيه كإنسان بل كأداة جنسية فقط ، ومن هذه الناحية تحت آلة الجنس عنهن الأسماء ونظرة الجنس الآلية اليهن ، فنقرأ عن « فتاة جلد الثور » أو « فتاة الدرج » أو « الفرنسية » .. الخ ، وقد دفعت هذه النظرة الجنسية الآلية الراوى الى تجزئ عواطف الانسان على شاكلة تجزئ الآلة فى فعلها وشكل حركاتها ، فمثلاً عندما يتكلم المهندس فوزى عن تحويل مجرى مياه النيل بحماس رائع ، ينظر الراوى الى فتاة ترتدى شورتاً ، ويقول : « واستقرت نظراتنا على فخذيها الممتلئين ، ولم يبد على فوزى أنه رأى شيئاً من هذا كله » .. ليتتابع حماس المهندس ، وساقا الفتاة بنفس الطريقة التقطيعية ، فنحس بوطأة تجزئ الأحداث وجزئياتها المتكررة وروتيتها ، انه جو المتعذر كبته – نقول مرة ثانية – وجو المقموع الذى يحمل على الشعور بان الكاتب غير مبالٍ بسحر الكتابة عليك واستعجالك لحل سحرى ، يطارده عدم الطمأنينة ، فلا يريح قارئه الذى يمتلكه شعور بالتعب ، فيحتاج الى قوة وإرادة تدفعانه على القراءة/الخطوة الأولى لفهم العالم .. فهل سيفهم القارئ العربى ذلك أم انه سيعتبر نص صُنع الله ابراهيم – كالعادة – جزءاً من « الفولكلور » المشرق العام والخيال « الشرق » ؟ وهل ستحقق الأفلام النسائية الثلاثة فى الفصل القادم بناء الخيال كقوة محركة لا كصفة شرقية أو غربية ؟

---

## الدراسة التي أثارت [ السلفية الحديثة ]

---

خليل عبد الكريم

---

منذ البدايات الأولى لكتابة التاريخ الإسلامى على أيدي عروة ابن الزبير ( ت ٩٤ هـ ) ومحمد بن إسحق بن يسار ( ت سنة ١٥٠ هـ ) وأبى محمد بن عبد الملك بن هشام ( ت سنة ٢١٨ هـ ) ثم من بعدهم أبى جعفر محمد بن جرير الطبرى ( ت سنة ٣١٥ هـ ) والاتجاه الأصيل للتاريخ لديهم هو المنهج الدينى اللاهوتى الذى تحركه المشيئة الربانية وتحدد له خط سيره ، ومن ثم فإن موضوعه الرئيسى عندهم هو تاريخ الأنبياء والرسل الذى إنتهى إلى غايته بسيرة خاتمهم محمد بن عبد الله بن عبد المطلب ( ص ) والتى تعد فى عرفهم المنطلق الصحيح لتاريخ العرب ، ومن بعد تاريخ الرسل يجيء تاريخ الخلفاء .

فعل سبيل المثال إفتح ابن هشام مؤلفه المشهور بـ [ السيرة النبوية ] بـ إسماعيل بن ابراهيم عليهما السلام بإعتباره الجذ الأعلى للرسول محمد ( ص ) ، أما ابن جرير الطبرى فإنه عنوان كتابه بـ [ تاريخ الرسل والملوك ] وبعد أن تكلم عن الزمان وحدوث الأوقات وخلق الأرض أخذ يقص سير الأنبياء من آدم ( س ) حتى المسيح ( س ) ثم ملوك الروم وملوك فارس ، أما الحقبة العربية فقد بدأها بنسب الرسول محمد ( ص ) وأبائه وأجداده حتى عدنان وحكى سيرته وبعدها أرخ للخلفاء .

حقيقة أنه أورد نفاً من أخبار قبائل عرب الحيرة والأنبار أيام ملوك الطوائف وتبابعة اليمن وطسم

وجديس إنما في عجلة لم تستغرق سوى ثلاثين صفحة من كتابه الضخم الذى بلغ نيفاً وعشرة مجلدات — وتابعهم على هذه النظرة الغيبية للتاريخ الغالبية العظمى من المؤرخين المسلمين ماعدا ابن خلدون الذى طلع بمنهج جديد وأصيل فى فهم التاريخ وكتابته ولكن جل المؤرخين المسلمين الذين أتوا من بعده حادوا عن فهمه وغلب عليهم مذهب أسلافهم فى النظر التاريخ باعتباره ظاهرة دينية لاهوتية تسيّرُها الإرادة الإلهية وأنه يتمحور حول الرسل والأنبياء ثم الخلفاء من دورهم ، ولم يكن من حسابهم مطلقاً أن التاريخ على عمومه واقع يعيشه البشر وتحكمه موجبات اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافية ومعرفية .. الخ . هذه واحدة .

## — ٢ —

أما الأخرى فإن اختيار السيرة النبوية — على شرفها ونبلها — كمفتاح لتاريخ العرب قد قذف بالعهد السابق على البعثة الحمديدية — خاصة فى جزيرة العرب — إلى موضع الظل ومنطقة الغموض ومكان التجاهل ولذلك لم ينل أى عناية أو حتى مجرد التفات من المؤرخين والمفكرين ، فعلاً ألفت كتب عن أيام العرب وجميع الشعر الجاهلى وعلى رأسه المعلقة وخطب وحكم وأمثال وحكايات وأساطير ولكنها فى مجموعها يصعب أن يقال عنها أنها تاريخ للعرب قبل الإسلام .

## — ٣ —

ومن دحضها لهاتين المقولتين نبعت أهمية الدراسة القيمة التى كتبها د/ سيد محمود القمنى بعنوان [ دور الحرب الهاشمى والعقيدة الحنفية فى التمهيد لقيام دولة العرب الإسلامية ] وظهرت لأول مرة فى العدد التاسع من مجلة [ مصرية ] .

فهى من جانب تلقى ضوءاً مبهِراً على الفترة المتقدمة على ظهور النبى العربى محمد ( ص ) والإرهاصات الأولى لنشوء دولة العرب الإسلامية بقيادته ، ومن جانب آخر فهى لاتجارى غالبية المؤرخين المسلمين القدامى ( ما خلا ابن خلدون وقلة قليلة ) والمحدثين منهم حتى الآن الذين لا يرون فى التاريخ ( على عمومه ) إلا مسيرة غيبية لاهوتية تحركها إرادة الله تعالى الذى هو فى غنى عن العالمين ، ولا ينظرون إليه ( = التاريخ ) على أنه ظاهرة بشرية تتحكم فيها العوامل التى سبق ان ذكرناها .

وأكدت الدراسة على أن مؤلفها يمتلك باقتدار نظرة موضوعية منهجية علمية فى معالجته لوقائع التاريخ ودراسه لها وتحليلها التحليل الصحيح وردّها إلى الأسباب المباشرة التى تتفق مع

المنطق والتفكير السليم دون حاجة إلى اللجوء إلى الماورائيات والفوق منطقيات والأحاجي والألفاظ مثل الأشعار التي تسب إلى الجن وسجع الكهان وأساطير العرافين . وهذا المنهج العلمي المحض — الموثق توثيقاً شديداً — والاحتحام الجريء الفد لإثارة منطقة حرص من سبقوه على أن تظل معنمة هما اللذان أثارا عليه أحد رموز السلفية الحديثة : الصحفي / فهمي هويدي فنشر في جريدة الأهرام يوم ٢٣/٣/١٩٨٩م مقالة بعنوان [ التعدد لا التعدى ] هاجم فيها دراسة [ الحزب الهاشمي .. ] هجوماً عنيفاً وشبه د/ سيد محمود القمى ب سلمان أنيس رشدى مؤلف رواية [ أشعار شيطانية ] المشهورة إعلامياً ب [ آيات شيطانية ] وفي هذا المقال لا أفند هجوم الصحفي / هويدي على الدراسة فمبدعها أقدر وأولى منى بذلك ولكننى أعرض أهم النقاط التي وردت فيها حتى يلم بها القارئ ويدرك سر ثورة السلفية الحديثة عليها .

ولكن قبل أن أشرع في ذلك أبدأ بالتعريف بالدكتور القمى لأنه في نظرى أحد الباحثين الجادين ( المتهبين ) للعلم والتفريع له والذين لم ينالوا ما يستحقونه من شهرة لانه لا يسعى لها ولا يعيرها الفاتنا في الوقت الذى نرى فيه انصاف المعلمين ممن كل بضاعتهم ( صم ) النصوص وترديدها ( أجهزة تسجيل بشرية ) يشغلون الصحف والمجلات ومحطات الإذاعة وقنوات التلفاز بمواعظهم المنبرية وأحاديتهم وخواطرمهم وفتاواهم المستقاة من النصوص التي تجاوزها الزمن وتحطأها الواقع المعاش والتي ضلت طريقها الى متاحف التاريخ وحفريات علماء الآثار .

#### — ٤ —

د/ سيد محمود القمى من مواليد سنة ١٩٤٧ ( الواسطى / بنى سويف ) — ليسانس آداب عين شمس ١٩٦٩م — دبلوم الدراسات العليا من بيروت ١٩٧٥ م .

دكتوراه في الفلسفة من جامعة جنوب كاليفورنيا سنة ١٩٨٣م بإشراف ا.د. فؤاد زكريا — صدرت له الكتب الآتية :

- (١) الموجز الفلسفى دار السياسة / الكويت
- (٢) مشكلات فلسفية ( بالمشاركة مع آخرين ) الكويت
- (٣) أوزيريس وعقيدة الخلود في مصر دار فكر / القاهرة

أما التي تحت الطبع فهي :

- (١) رحلات النبي ابراهيم والتاريخ المجهول
- (٢) في الميثولوجيا والتراث
- (٣) منابع سفر التكوين .

كما نشر عدة أبحاث في دوريات عربية ثقافية متخصصة تقتصر على ذكر بعض منها :

- (١) من الطوفان السومري إلى الطوفان النوحى / آفاق عربية بغداد ١٩٨٢م
  - (٢) إلهة الجنس أو الزهرة آفاق عربية بغداد ١٩٨٣م
  - (٣) من فجر التاريخ والحج فريضة إجبارية مجلة الكويت ١٩٨٣م
  - (٤) البعد الأسطوري للشيطان فى التراث الشرقى / مجلة فكر العدد ١٠ / القاهرة
  - (٥) ذو القرنين الوهم والأسطورة والحقيقة / مجلة القاهرة العدد / ٧٧
  - (٦) هل بنى الفراعنة الكعبة مجلة القاهرة العدد ٨١
  - (٧) مدخل إلى فهم دور الميثولوجيا التوراتية / مجلة الكرمل العدد / ٢٦
  - (٨) وفى جزيرة العرب كانت جنات عدن / مجلة المنار العدد / ٥٠
- وقام مؤخراً بتوسيع دراسة ( الحزب الهاشمى ) لتخرج بمجم (كتاب) هو الآن تحت الطبع—  
وهى الدراسة التى سنقوم بعرض نقاطها الرئيسية فى العدد القادم إن شاء الله تعالى





---

## الحياة الثقافية

---



---

## رواية «عطش الصبار» :

---

---

### تجاوز الموت واليومي المألوف

---

محمد برادة

---

يتنامى خلسة لُبغضى بنا إلى فضاء روائى شفاف ومُوح . يتعالى عن  
اليومى المكرر ويدفع به إلى رحاب الأسطة الحياتية الأناسية .  
وأظن أن تشكيل النص في « عطش الصبار » يضطلع بهذا التحويل  
الكيميائى الذى لا نكاد نبتصره عند القراءة العابرة .

من خلال ثلاثة أقسام تتابع حكاية أسرة ريفية  
كبيرة متحددة من صلب ثلاثة أخوة قامت بينهم علاقة  
صراعية .. رحلوا وبقيت مشكلة الإرث وما تخلقه من  
عراك وضغائن و« تحالفات » بين الإخوة والأقارب .  
ولكن عناصر « الرواية العائلية » ، كما يقدمها النص ،  
تندرج في سياق الحاضر الموسوم أيضاً بـ « يومومه وأسئلته  
وتبؤلاته » ، ومن ثم فإن الأبناء والبنات يعيشون تجربتهم

هذه الرواية الأولى للكاتب المصرى يوسف  
أبورية . لأينة للنظر ، لأنها تؤكد بشكل مقنع أن مشاهد الحياة  
المألوفة هى باستمرار منبعهم يمدُّ الروائى بمادته الخام ليجمع منها - إذا  
توافرت له الحساسية والصنعة - كوناً متميزاً بشخصه وعلاقته  
وفضاءاته . كوناً يؤشر على « العوالم الممكنة » ويُسبِّح « الواقع »  
الذى انطلق منه .

لأول وهلة ، تبدو رواية « عطش الصبار » ترسيمة تلتقط  
وتعرض علينا « نموذجاً » لحياة فئات اجتماعية متوسطة ذات جلور  
ريفية تعيش في مدينة صغيرة مشدودة مازالت إلى البنية العائلية  
القبلية ، وإلى طقوس الريف وقوانينه غير المكتوبة ... لكن هذا  
الانطباع الأول لا يلبث أن يتلاشى ليركنا أمام الجهد الفنى الذى

ياسر يبرز بوصفه شخصية أساسية تنضم إلى شخصيتين زبيدة أم إبراهيم وأخوها يسرى . ذلك أن علاقة حميمة تجمع ياسر بيسرى ابن عمه ، منذ كان هذا الأخير يعمل سائقاً في القاهرة وأتى ياسر لينتقل بالجامعة أيام كانت مظاهرات الطلاب وعمال حلوان تسد الشوارع وتعطّل للفقراء أملاً في التغيير .. فنشأ بينهما « تواطؤ » جميل جعل من ياسر مثلاً أعلى في نظر يسرى الذى كان يَدُمّن على قراءة المنشورات السرية التى يزوده بها ابن عمه ياسر . وهذا اللقاء الآن بينهما - في حاضر الرواية - يتم في سياق تراجع التنظيم الثورى ، وانشغال الناس بهموم العيش ، وفتنّان معيار الحقيقة وسط تداخل القيم وسراب وعود « الانفتاح » ... والتواطؤ بين ياسر ويسرى يكون أساس بنية عميقة تعدى تجليات البنية السطحية القائمة على مشاهد تصفية مشكلات الإرث ، ووصف حياة الناس اليومية ، وخلافات الإخوة والأخوات . ملاحظ هذه البنية العميقة تضنعها الحنية والحبوط : كلاهما خاب في حياته العاطفية ( ياسر بحب سامية ولكنه عاجز عن الزواج منها ) وكلاهما يشهد انهيار حلم التغيير وتجسيد ثورة الفقراء . وأظن أن المشهد الساخر - في هذا القسم الثانى - الذى يُعلن فيه يسرى السكران الثورة وينفذها على طريقته ، هو من أجمل صفحات الرواية .

في القسم الثالث ، يُلملم الكاتب خيوط بعض المشاهد والحكايات المتداخلة بين رواية العابلة والشخصيات الثلاثة الأساسيين : زبيدة أم إبراهيم يسرى ، ياسر . الأولى يزورها زوجها ليعن لها أنه تزوج امرأة أخرى بعد أن طال مرضها ، وياسر يعلن استحالة زواجه من حبيبته سامية ، ويسرى يسجل حرمانه ويتأسف لكون أخته ماتت قبل أن تتمكن من توريثه نصيباً ليتمكن من تجديد زواجه وشراء سيارة خاصة به .. بين مشهد نساء الأسرة ومن يعلقن على ثدى الميتة الخنثى ، ومشهد وصف تفاصيل موت زبيدة أم إبراهيم وظقوس الدفن والجزاء ، تمتد صفحات

مُوزعين بين نسقين من القيم وبين فضاءين متعارضين ، وهذه السمة هى التى تمحو المطلق الأولى ، اغلّى ، لتضفى على الرواية أبعادها الإنسانية المشتركة . ومنذ الصفحة الأولى ، يغلطنا الكاتب في حاضر الرواية من خلال صفحة واحدة تجمع بين البعدين المتعارضين اللذين سيؤطران تقنية الرواية : الموت بوصفه حقيقة القاهرة ، واليومى الشاغل للناس والمولّد للكلام والسخرية : « .. ولكن ماذا أقول ؟ حين رُفعا عنها القرب لم نعلم إلا على واحد فقط هناك ، حتى الآخر .. حتى الآخر كان ضامراً وكأنه لعبوز أهلكتها الدهر . وسألتها أختها عن أى آخر تتحدثين ؟ قالت : التدى الأيسر الذى وجدنا مكانه فارغاً .. ١٩ »

ثم ينطلق النص في حركة ارتدادية ، تشبه التيمات الموسيقية ، ليصور لنا مشاغل أبناء الأسرة الكبيرة . وتحمل زبيدة أم إبراهيم موضعاً مميّزاً لأنها تعود إلى البيت العتيق بجوار الطاحونة والأقارب بعد أن عاشت مع زوجها كمال في الاسكندرية وليبيا ، واضطرها السرطان إلى العودة لأحضان الأسرة بهذه البلدة الصغيرة ، بحثاً عن اسعاف وحنان لم يعد الزوج قادراً على أن يمنحهما . وفي بيت الأسرة تعيش مع أختها يسرى المتزوج من سعدية وتواظب على زيارة الطبيب وكتابة الرسائل لزوجها المقيم بالاسكندرية . زبيدة أم إبراهيم تُواجه المرض والوحدة ، ويسرى ينطوى على المرارة لأن زوجته عقيم ولأنه لم ينجح في شراء سيارة يستعملها لنقل المسافرين بين القرى والمدن الصغيرة .. ويقتنم فرصة مشادة بين أخته وزوجته فيطلق زوجته ويميش على انتظار تحقيق حلمه المزدوج .

وفي القسم الثانى ، نلتقى مع الفرع الآخر من الأسرة من خلال زبيدة أم محمد وزوجة العم ، ومن خلال ابنتها ياسر المثقف المناضل الذى يعيش في القاهرة ، ثم اخوته حسان وحسين وحسن .. وجميعهم منهمكون في تصفية الإرث وبيع الطاحونة وفدادين الأرض التى تركها الأب متداخلة بين أبناء وبنات الزوجتين المتصارعين . لكن

الجماهير حولى، فلنتطرق إلى هناك لنفاجهم؛ وحصل رفعوى على الأكتاف، وسرت بهم ألقى الشعارات والفتافات، ومرة « يسقط » ومرة « يعيش » وهم ورائى يرددون بحماس « يسقط ويعيش » حتى التففتا حول أسوار المركز ( ... ) وقلت لهم علينا أن نخفل الآن بثورتنا، فإلى البلد ليعرف كل الناس بأن زمن العدل قد جاء، فثحرروا لن نخسروا غير قيودكم، فأخذنا طريق الزراعة بطوله، وهامم الآن بين يدك، فافعل بهم كما تريد .. خذهم الآن إلى الحكم »

ويرد عليه ياسر، مخرجاً، وهو يرى نتيجة دعوته :  
« بس تعال .. بلاش فضاخ » ص ١١٩

إنها وسيلة فنية شخص لنا الفرق الكبير بين حلم الثورة وهو يحرك الآمال ويؤطى أفقا، وبين الثورة وقد أصبحت كاريكاتوراً بشخصه إنسان محبط، يُنْقَس عن حرمانه ومرارته .

مايلفت النظر كذلك في « عطش الصبار » القدرة على رسم الشخصيات بلمسات متفرقة تنامي عبر النص لتأخذ، في النهاية، تضاريسها المميزة . وأظن أن ثلاث شخصيات ( زيدة، يسرى، ياسر ) من بين مجموعة شخوص الرواية تبرز بقوة وتظل منحرفة في ذهن القارئ . والعلائق بين هذه الشخوص الثلاثة تقوم على الاختلاف و الاختلاف : فهي تلقى عند الحية والحيوط، ولكنها تختلف في الموقف الاساسى من الحياة : زيدة تحضن مثالية تجعلها حريصة على إرضاء زوجها وعلى الصورة التي كَوْنها الآخرون عنها فلا تريد أن يعرف أحد خبراً عن التشوه الذى لحق ثديها .. إنها « تستدعى » الموت بعد أن تحطمت آمالها . وياسر لا يقوى على مواجهة ما تكشف عنه الواقع، فلا يصارع الناس المرتبطين به بفشل التنظيم، ولا يواجه فشله في الحب إلا بتعذيب الذات والانتظار .. أما يسرى فهو نموذج للشخص الملتصق بالتجربة، الباحث عن حلول داخل الممارسة كيفما كان نوعها .. ومن ثم لا يتردد في

« عطش الصبار » لترسم عشرات الشخصيات والحيوات المتقاطعة، ولتجسد، عبر الشخصيات اللغوى، فضاء روائيا له نكهته وخصوصيته . وبالفعل، فإن لغة الرواية وكلامها يلعبان دوراً جوهرياً في إحياء هذا الفضاء . اللغة، عند يوسف أبورية، مقتصدة، دقيقة، مؤلعة بالتووعات ورصد التفاصيل . والكلام، سواء على ألسنة الشخص أو في ثنايا السرد، يُمايز الملاح وئشى بالحمولات الإيديولوجية للمتكلمين، كما يستمر إمكانات السرد الشفوى : « .. تصدقوا بالله، أنا لم أخبر أحداً بهذا قبل اليوم . كان المرحوم - ربنا يجعله في لعيمه ويوفق له أولاده - يمر على كل رمضان، في هدوة الليل، ويقف جنب شباكى، ويطرق حديدته بعكازه، فأبصر بين القضبان أستطلع الطارق، فإذا يده المبروكة مطوية على « اللى فيه النصب » ويغنى وجهه في العباءة عى، ثم يدخل في ظلمة الحارة حتى لا أعرفه، ولكن كيف أتوه عن وجهه ؟ اليوم يصفوننا في طوابير أمام دكاكينهم ليرانا « اللى يسوى والللى مابساوش » لتكون فرجة للبلد، وتصور فضيحتنا بمجلاجل، إنهم لا يريدون وجهه، عيونهم على العبد .. » ص ٩٦ .

وإلى جانب اللغة، تتميز « عطش الصبار » باعتقاد الباروديا لغير النقد عبر المحاكاة الساخرة التي تكسر جهامة الواقع وتشلج - لدى القارئ - من الوعى . ولعل أجل نموذج لتوظيف الباروديا هي تلك الصفحات التي تحمل عنواناً جانبياً « اليوم خمر » والتي تصور لنا يسرى، وقد لعبت الخمر برأسه، وهو « يفلد » حلمه الثورى ويشعل الشرارة بين العرجية، بعد أن طال انتظاره لما كانت تتبأ به الأوراق السرية : « .. فالتطلعت وحدى إلى معلم المعلم بسوى، هناك وجدت العمال يكدحون في رفع السباخ على الخمر . قلت له إن هذا يستهلك وينهب رزلكم لينى المصارات العالية، فنوروا ( ... ) وكانت الجماهير قد التمت، وخرجت لى من دورها ( ... ) هامى

صلحات ثلاث ( ٢٥ - ٢٧ ) لينقل إلينا وحدة هذه المرأة المصارعة للسرطان : « والآن أنا بين هذه الجدران المصمتة ، تحدث كل الأصوات وثلاثت منها الحياة ، فهل يلمد صوتي مع مَنْ تحد ؟ .. »

ثم صوت يسرى في عدة حوارات داخلية ( خاصة ص. ١١٦ - ١٢٠ ) ، وصوت ياسر خلال جلسة المسازة وتبادل الاعترافات مع ابن عمه يسرى ( من ١٣١ إلى ١٤١ ) ليسجل حالة الشلل التي تحيط به : « اليوم تلبد في جحورنا نعانى صراع . الكابوس الذي نراه بوضوح ولا نملك الخروج منه بمجرد حركة من أجسادنا .. »

هكذا تملأ « عطش الصبار » أعيننا بمشاهد الحياة وهمومها في بلدة مصرية صغيرة يتقابل فيه الموروث بالطوارئ ، المستحدث ، كما تختل ذاكرتنا أصوات شخصوها وهم يعبرون عن أنفسهم أو وهم يفلسفون قَنَرَهُمْ .

[ الرباط ، مايو ١٩٨٩ ]

محمد براده

اقتناص فرص المغامرة الجنسية ، وفي تعاطي الحشيش - وفي الاستفادة من مال أخته المريضة وفي التعلق بحلم الثورة . من ثم يبدو ، يسرى ، في تناقضاته وتغريبه ، أكثر الشخص قرباً إلى النفس ، لأنه يجسد خصوصية هذه المرحلة من الضياع الاجتماعي والايديولوجي .

لكن ما يخلق نوعاً من التوازن لـ « عطش الصبار » هو أن الجانب السياسي والايديولوجي في مجموع النص يظل محدوداً متوارياً ، يشع من خلال الإشارات القليلة ومن خلال المشاهد الساخرة .. والأسقية هي للحياة في مظاهرها المختلفة ، والبعد الإيديولوجي هو مجرد عنصر ضمن بقية العناصر المكونة للنص الروائي .

هكذا فإن « عطش الصبار » باستثارها لليومي المؤلف ، ولوقوف المرضى المستعصى ، تسج إطاراً متميزاً لمعوم النفس البشرية ، وتحقق فنيته من خلال تشكيل مُتوازن يضبط العلاقة بين الصف الخارجي الذي يُظهر لنا الأشياء والعلائق والشخص ، وبين الصوت الداخلي الذي ينبثق في اللحظة الملائمة ليستعلن التجربة ويكشف مستوى الوعي . يأتيها صوت زبيدة أم إبراهيم خارج صوت السارد في

## نموذج « العشق الصامت » عند سيد عويس !

محمد هيك

والتمتع للدكتور سيد عويس المولود في ١٧ فبراير ١٩١٣ في حي الخليفة بالقاهرة ، والمغادر قطار الحياة في صبيحة يوم ١٦ يونيو ١٩٨٩ ، يلمح بعدا هاما في مسيرته ، وهي ريادته ومسيرته في مجال العلوم الاجتماعية والجنائية ، إذ أنه أول من عمل في مهنة الخدمة الاجتماعية ، كأول مدير لمؤسسة العباسية من مايو ١٩٣٩ وحتى أول يناير ١٩٤٤ ، كما كان أول مدير مصري لمكتب الخدمة الاجتماعية بمحكمة أحداث القاهرة من أول يناير ١٩٤٤ حتى أغسطس ١٩٥٣ ، وكان أول مصري يدرس نظام المراقبة الاجتماعية بالمحاكم في إنجلترا وويلز على يد الأستاذ جون لويس بكلية مورلي في لندن عام ١٩٤٨ ، كما سافر مرة ثانية إلى إنجلترا على درجة الدكتوراه في العام ١٩٥١ ، لكنه عاد في العام التالي لقيام ثورة يوليو ١٩٥٢ ليساهم في مشروع « معونة الشتاء وقطار الرحمة » ثم سافر إلى الولايات المتحدة عام ١٩٥٣ ليحصل على الماجستير في عام ١٩٥٤ ، والدكتوراه في عام ١٩٥٦ ، على يد الأستاذ ألبرت موريس .. ليعود إلى مصر ليعمل في المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية ، وليشترك في مجلس ادارته حتى ١٧ فبراير ١٩٧٧ .

والثابت أن د. عويس حرث مجد ودأب وبرؤية ثاقبة في حقل العلوم الاجتماعية ، واستحق أن يحصل على

• طوال التاريخ الذي حمله على ظهره .. غاص عالم الاجتماع الموسوعي الكبير د. سيد عويس في أعماق المجتمع المصري .. من خلال ١٢٥ بحثا و ٢٢ كتابا ، شكلت لقارئها تغيرا كيبيا في قراءة مفردات الواقع المصري ، ابتداء من ظاهرة إرسال الرسائل إلى ضريح الامام الشافعي ، إلى الخلود في التراث الثقافي المصري ، مروراً بيناف الصامتين ، وصولاً إلى نهج صحيح للقراءة في موسوعة المجتمع المصري !

وسيد عويس ، عاشق مصر ، لم يكن يدرى - في لحظة ضعف إنساني - عند دراسته لأول « حدث جانح » من الاطفال الفقراء الذي يعيش حياة الاشباح بين الأموات في « حوش قرافة » في العام ١٩٣٨ ، أن بصره سيتحول بالكامل من مجرد تلميذ بمدرسة الخدمة الاجتماعية ، إلى عالم اجتماعي يحمل آلام وهموم المجتمع المصري وأحلامه على ظهره ، محاولا دراسة الظواهر والمواقف والعلاقات الاجتماعية .

ومنذ ذلك الحين ، وطوال نصف قرن ، أيقن عويس أنه أمام معمل اجتماعي ضخم ، أو موسوعة اجتماعية لا أول لها ولا آخر ، وعلى حد تعبيره « منذ تلك اللحظة أيقنت أن طموحي لن يقف عند هذا الحد ، بل سيتجاوزها إلى قراءة بعض سطوره من موسوعة المجتمع المصري ، فضلا عن محاولتي تفسير بعض ماقرأ »

عنوان « التاريخ الذى أحمله على ظهري » التى ترجمت أجزاءها الثلاثة إلى الفرنسية - تعد إنجازا بارزا في مجال السير الذاتية ، حيث عرض فيها بصدق ومكاشفة غير مسبقة ، مسيرته الشاقة في الحياة ، لذلك خرج الكتاب في صورة دراسة ، مازجة التجربة الذاتية بدقة بملاحظة بالبحث العلمى ، مصاغة في حكاية شيقة ، جامعة للجوانب الثقافية والاجتماعية والتاريخية للمجتمع المصرى ، بعد أن غاص في أعماق التراث والقيم والفنون ، حيث نرى المجتمع المصرى في « عالم سيد عويس » مجتمعاً فريداً ، ليس - فقط - مجتمعاً مستمراً ، لكنه مجتمع مستقر .

يروى د. عويس في دراسة « حالته » من خلال تجربته ، هموم واحلام جيله ، في أسلوب بسيط ، سهل فيه التعرف على إتجاهات المجتمع المصرى المعاصر ، وما وراء هذه الاتجاهات من تراث ثقافى قديم ومتجدد ، وإن كنا نلجج في تحليلاته ، صورة المستقبل المشرق ، الذى يمثل ملجح عويس في التفاؤل القائم على الاستقرار ، من خلال البحث العلمى والاجتماعى .

وفي رقة وتواضع العالم -- وكانت تلك شخصيته بلا امتعالي أو مزايده - يقول في السطر الأول من مقدمة الجزء الأول في التاريخ الذى أحمله على ظهري « الأرض والبدور » :

« لم يكن يدور في خلدى عندما قمت وأنا طالب بمدرسة الخدمة الاجتماعية في خريف عام ١٩٣٨ ، ببحث أول حالة لحدث من الاحداث المتممين في إحدى الجرائم أمام محكمة أحداث القاهرة ، أن يأتى اليوم ذى أقوم فيه بدراسة حالى ، وكان هذا الحدث أحد أبناء قسم الخليفة الذى ولدت فيه وعشت بين جنبااته حتى بلغت سن السابعة والعشرين . » ١  
إن هذا النص يتضح بالصدق الكامل والتناقض الكامل ، ما بين حالة حدث منذ أكثر من نصف قرن ، وبين حالة عويس « نفسه » .. فالحادثنان من حى الخليفة الفقير ، وإن كان للبحث العلمى أحكامه الذى لا يفرق بين حالة الجاني أو المجنى عليه . ١

جائزة الدولة التشجيعية في علم الاجتماع عام ١٩٦٦ ، عن مؤلفه الهام : « من ملاحم المجتمع المصرى المعاصر - ظاهرة إرسال الرسائل إلى صريح الامام الشافعى » .. وقد سجلت اللجنة التى قيّمت الكتاب ، بأنه غير مسبوق ، وقالت بالنص : « إنه كتاب جديد في موضوعه ، لم يسبق المؤلف إليه أحد ، إذ درس فيه دراسة منهجية علمية ظاهرة إرسال الرسائل إلى صريح الامام الشافعى ، من الناحيتين الاجتماعية والاجتماعية / النفسية ، متبعا أصولها التاريخية في المجتمع المصرى ، على أساس أن دراسة هذه الظاهرة وفهمها فهما واعيا يسر التحكم فيها وضبطها والحد من صراعتها » ..

وأضاف التقرير : « وقد كشف د. سيد عويس في كتابه عن صلة ظاهرة إرسال الرسائل إلى الامام الشافعى بموضوع بالغ الأهمية ، وهو موضوع الجرائم غير المنظورة ، لأن هذه الرسائل تتضمن شكاوى ضد أفراد ارتكبوا ألوانا من العدوان والظلم على الأموال أو الأشخاص سواء في نطاق الأسرة أو في نطاق العمل »

وأكد تقرير لجنة الجوائز : « بأن منهج الكتاب علمى ، يستند إلى التحليل الاحصائى ومنهج تحليل المضمون ، والتفسير العلمى الدقيق ، في ضوء الفروض التى إفترضها ، واستطاع أن يتحقق من صحتها ، وللكتاب قيمة علمية ممتازة ، وهو بحث أصيل مبتكر تظهر فيه الدقة والقدرة على البحث ، كما أنه يضيف إلى العلم شيئا جديداً باستطاع أن يكشفه من حياة المصريين واعتقاداتهم وقيمهم ، وهو بذلك يرقى إلى المستوى المطلوب للجائزة » .

ويبدو أن حصول د. عويس على جائزة الدولة التشجيعية ، كان فاتحة سلسلة حصوله على جوائز أخرى ، منها وسام الفنون من الدرجة الاولى عام ١٩٦٦ ، ونفس الوسام من الدرجة الثانية عام ١٩٨٢ ، وجائزة الدولة التقديرية في علم الاجتماع عام ١٩٨٦ . وتعد السيرة الذاتية للدكتور سيد عويس التى حملت



ويؤكد الدكتور : « هأنذا .. أواجه القارئ بتجربة دراسة حالي - وأرجو المَعذرة - ذلك أن ظروف الدراسة الحالية تقتضى القيام بهذه التجربة ، سأكون صادقا مع نفسى ، ولعل هذا الصدق فى ضوء العلم أن يكون سفينة نجاة ، لخرج الدراسة موضوعية بقدر الامكان » ثم يصل إلى حالة الصدق المعروفة عنه .. فيقول : « لكنى أرى فى هذه الدراسة نفسى فيها كما يرى القراء فيها كما أنا لا كما أود أن أكون » !

ويرصد العاشق المصرى فى صمت ظاهرة قدم المجتمع المصرى ، واستمرار ثقافته التى أكدتها بحوث ودراسات كثيرة من العلماء والمفكرين ، كما أكدتها دراساته وبحوثه - أيضا - ذلك أن « الدين » لم يتغير طوال عصر هذا المجتمع سوى « مرتين » ولم تتغير « اللغة » سوى « مرتين » فى طول الحقب التى تصل لأكثر من ستة آلاف سنة ، فى حين تغير الدين فى بريطانيا صاحبة التاريخ الذى لم يتجاوز ألفى سنة « مرتين » واللغة « أربع مرات » أما اسبانيا التى لا يزيد عمرها عن ٢٥٠٠ سنة ، فقد تغير الدين فيها « ثمانى مرات » واللغة « ست مرات » .

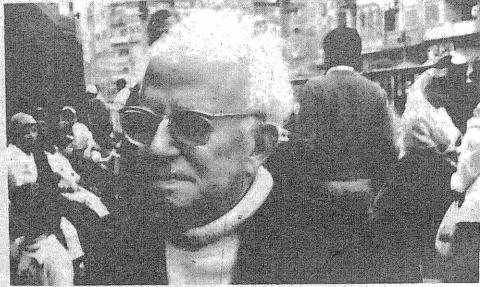
يقول د. عويس : « أما جنس المصريين ، فلم يتغير فى مجلته خلال عمر المجتمع المصرى إلا تغيرات طفيفة ، ونتيجة لذلك نجد أن طبيعة المجتمع المصرى وجوهه لم يختلفا كثيرا رغم الأحقاب المتتابعة ، بل إن العين تقع اليوم على مشاهد كانت موجودة كما هى أيام المصريين القدماء ، ولا يعنى ذلك أن مصر لم تأخذ شيئا من الثقافات الأخرى التى مرت عليها ، ولكنها كما أخذت ، فقد أعطت ، وما أخذته لم يمس الأصل عندها » .

رحم الله عالم الاجتماع الكبير د. سيد عويس الذى ترك بصماته الواضحة والصادقة على مهنة الخدمة الاجتماعية والبحوث الجنائية والبحوث الثقافية ، فضلا عن ترسيخه للقيم العلمية التى ندرت فى هذا الزمان ، وغرأنا فيما تركه من غمار كثيرة سيكون لها آثارها مستقبلا على عقلية ووجدان المواطن المصرى .

والثابت من انتاج عشرات الدراسات والأبحاث للدكتور عويس أنه كان شغوفًا بالمجتمع المصرى ، لذلك اهتم بدراسه اهتماما كبيرا ، لذلك استطاع قراءة الكتاب الجامع الشامل - كتاب مصر - الذى قلب صفحاته فى حب وصمت وعشق ، إذ كان يقرأ بهدف رصد ظواهر المجتمع بقصد محاولة تفسيرها ، فى ضوء الفهم الموضوعى ، مع محاولة التعرف الصادق على إتجاهات أعضاء هذا المجتمع ، ومن ثم وعلى حد قوله : « قد أحظى بالتعرف على بعض هذا المجتمع ، وأنا أعيش واقعهم على أرض صلبة ، فأنا أولا وقبل كل شيء باحث إجتماعى أو قل أنا أعرف ولا أقول أنا أعتقد أو - أنا أشعر ، فضلا عن أننى أحترم من يعتقدون ومن يشعرون وحتى من يتخيلون ، فالعقيدة والمشاعر والخيال كلها ضروب من الانماط السلوكية الانسانية ولكنها عندى تعيش تحت الجهر ولاخلق فوقه ، إنها كلها موضوعات بحوث ودراسات فى الرقاق والحارة والشارع والمسجد والكنيسة والحكمة والسجن والمستشفى .. وفى كل مكان فيه بشر .. » !

## نصيبنا ... من صاحب العطايا

كمال رمزى



عنا الكبير ، يحيى حقى ، بمنحنا أخيرا ، نحن الدبة في المجالات الأخرى مثل القصة والشعر عشاق السينا ، باقة ورد ، ذات أرجح شجى ! والموسيقى والمسرح .

نعم .. جاء دورنا متأخرا ، بعد أن نال الآخرون لكن لا بأس ، فوقونا ، في آخر الطابور ، نصيبهم السخى من صاحب العطايا الكريمة ، الثمينة ، متململين ، منتظرين بشغف ، جعل للكتاب وقعا كوقع يحيى حقى . لقاء الحبيب بعد طول إشتياق .

كتاب « في السينا » الذى جمع فيه الناقد الأستاذ فؤاد دودة مقالات عنا الحبيب — ٤١ مقالا — والذى صدر حديثا ضمن سلسلة المؤلفات الكاملة ليحيى حقى التى تصدرها الهيئة العامة للكتاب التابعة لوزارة الثقافة فى مصر — يأتى بعد إصدار كتبه النقدية وربما كان من الصعب الكتابة عن الكتاب ، ذلك أنه ليس مجرد أنكار تسرد أو أحكام تناقش أو ذكريات تروى أو تاريخ يراجع .. ولكنه مزيج من هذا كله ، مصفى بلغة يحيى حقى الفريدة ، والأسرة ، بعذوبتها المميزة ، التى تعبر ، بدقة وجمال ، عن خبرة شيخ وروح

ويستكمل يحيى حتى لوحته الدقيقة فكاد نراه ،  
بطفولته البريئة ، ونحس ضربات قلبه ، وهو يقول « آه !  
هذا النور سخييف ، أريد الظلام . ظلام يبدو جماله إذا شقه  
عمود من الضوء كأنه الروح في الجسد ، آه يا فرحتي !  
هذه هي الوافذ بدأت تتحرك ، وهذا هو الجمهور  
كالبحر الهائج إذا خفت الريح قليلا ، وهذا هو الجرس  
يرن رننه المحبوبة . أطلق الظلام وضاعت من الصالة  
والعالم كله ، ولم يبق في إلا عيتان مسمرتان على  
الشاشة » .

لاحقا ، عندما كبر الطفل ، وأصبح رجلا ثم شيخا ،  
إمترجت المشاهدة المنيرة بنوع من الرؤية التأملية ،  
تفكر ، بالقلب إلى جانب العقل ، وتحب ، بالعقل إلى  
جانب القلب ، تقارن ، تحلل وتفسر ، تستخلص  
النتائج ... وتبتعد في الأحكام عن الصرامة المتجهمة .  
تلمس الأسباب والمعاذير ، لكن الرحمة هنا لا تؤدي إلى  
النسيب والتستر على فساد الأعمال التي تفرص روح  
المتلقى ، ولكنها ترمي إلى الكشف عن أية بؤر مضية  
وسط العتمة ، وفي الوقت نفسه تبرز ، بصيرة نافذة ،  
مناطق الضعف والخلل ، فكريا وفنيا .

ثالث الكتاب ، أقرب مايكون إلى النقد التطيقي ،  
يتعرض فيه يحيى حتى لأفلام عربية وأجنبية ، ومعاييره  
هنا ، لا تختلف جوهريا ، عن معاييره الإنسانية  
والأخلاقية التي يقيس بها الأعمال الإبداعية ، في  
المجالات المختلفة ... بل والتي يقيس بها البشر  
والكائنات الحية ، والتي يقيم بها الحياة أيضا .

في كتاب سابق ، أطلعا يحيى حتى على محتويات  
الكيس الذي ينوي أن يلقى به في البحر .. وهذا بعض  
ما في الكيس : هاوي التشكي لطلب الرثاء له والمفرور  
المفتون بشخصه والممرور الراض لكل شيء على طول  
الخط ومستودع النكت البائخة والجنشاص في الهايقة  
والمهياص في غير زفة .

ومن الواضح أن يحيى حتى ، دون أن يعلن حكمه ،  
قرر أن يضع في الكيس أفلامنا التي تقدم رجالا أقوياء ،

شاب وبراعة طفل ، لذلك فإنه ليس كتابا نقديا ،  
ولكنه ، إن صح التوصيف ، كتاب « في الحياة » ، من  
خلال السينما .

« في السينما » ، الذي تصل عدد صفحاته إلى  
« ٣٣٥ » صفحة ، تجمع الحكمة مع الثقافة العميقة ،  
الشاملة ... ويعتمد يحيى حتى — كعادته — على ذوقه  
المرهف ، في تقييم الأعمال التي يتعرض لها . وهو ،  
مثملا فعل في أفلاصه ، التي يقدم فيها المسيئين من  
الناس ، الذين يعيشون في الظل ، فإنه هنا أيضا ، يحنو  
على تلك الأفلام المضطهدة ، المسية ، التي تنتمي للسينما  
التسجيلية ، والتي ينظر لها ، عادة ، على أنها أقل قيمة من  
الأفلام الروائية ... إن يحيى حتى يخصص ثلث كتابه  
لتسليط الضوء على هذه السينما المهجورة ، ويذكر ،  
بإعزاز ، أسماء فرسانها ، التي قلما ترد في أجهزة  
الأعلام .

وبالطبع ، يطبق يحيى حتى نصائحه للكتاب ، خاصة  
كتاب القصة ، على نفسه ، فإذا كان يبنه مرارا إلى  
ضرورة أن يستفيد الكاتب من حواسه الخمس ، سواء  
في رصد التجربة أو في التعبير عنها ، فإنه هنا ، يعطينا  
المثل الحى ، الخلاق ، لتطبيق نصيحته تلك .. إقرأ مثلا  
السطور التالية التي يجسد فيها تجربة مشاهدته للسينما  
عندما كان طفلا :

« فإذا جاء الخميس — مرحبا بغرة الأيام — تناولت  
غذاي مسرعا ، وأنا قلق متلهف ، وأخذت الح على أحدى  
الأكبر لخروج .. وأسير بجانبه وأنا الهث : أى ساحر  
سحرنى ؟ ليست هي دار السينما وحدها ، ولا الرواية  
ولا الممثل ، بل جو خليط من هذا وذاك . واجهة الدار  
بإعلاناتها وصورها الضخمة تكاد تنطق ، وأنوارها  
المتحركة والتراحم على بابها ، وتلك الضجة العظيمة التي  
أسمعها ولما ندخل : تقدم تقدم .. أقولها لأخي وأدفعه  
دفعاً إلى شيك التذاكر . يمتحن الزحام وقصر قاستي أن  
أثبن من يكون فيه . هذا وجهه يحتك بشباب الأجير  
الواقف على الباب ، وتسمع أذناي بلذة طاغية صوت  
تمريق التذكرة » .

واعتقد أنها جاءت كرد فعل لتخلف السينما العربية السائدة من جهة ، وغلبة تيار الأفلام التجارية المستوردة من جهة أخرى .

ولايفوت يحى حتى أن يندد بمسمى الكوميديا في أفلامنا ، والتي تنتمي ، حسب قائمة الموجودات في الكيس إلى « التكت البايغة » ، ذلك أنها تقوم على « تشويخ بالذراعين ، وتلعب للحاجبين وتحريك للرأس الـ الجهتين .. القصد الأوحـد هو التبرجـح والكايكاتور » .

وببساطة أخاذه ، وبروح مرهفة شفافة ، يجعلنا يحى حتى ، نتذوق معه ، مناطق الجمال في أفلام « معركة الجزائر » و « الملاك الأزرق » و « البوسطحي » ، كما يكشف لنا ، بعين نافذة ، دماة بعض الأعمال ، خاصة تلك الأفلام ـ التي تقدم الأطفال ، ككتاة مجرمين ، مثل « الحصة الصارخة » ، أو التي تنفـس في قضايـا الشذوذ الجنسي ، مثل « أوسكار وبلد » ، أو التي تعذب المتفرج بعرض تفصيلات سادية ، مثل فيلم كلوديلوش الشهير « الحياة ، الحب ، الموت » .

وإذا كان يحى حتى ، بعينه اللاقطـة ، الدقيقة ، يرصد ، بمهارة ، تفاصيل وظلال الأعمال التي يتعرض لها ، فإن ثقافته الواسعة ، وآفاقه الرحبة ، وقدرته على إستخلاص الملامح والسمات المشتركة بين الأعمال ، جعلته يصنف ويوصف ويقارن النتاج الإبداعى للعديد من الأوطان ، على نحو يتميز بالشمول والعمق ... اقرأ — معى — الفقرة التالية :

« الفيلم في إنجلترا ينقد مجتمعها بدعائها وتعال وإصرار على الرضى بما هو كائن رغم عيوبه لأنها في نظرة طفيفة لصيقة بطبع الإنسان الضعيف ... والفيلم الإيطالى ينقد مجتمعه بثثرة يضع بينها المفزى أو برموز يحتاج فهمها الى بصـر مدرب . وفي أمريكا ينقد الفيلم المجتمع غالبا بحشونة وغلظة وألوان فاقمة تكاد تصل إلى حد

إذا وقعوا في أزمة عاطفية بكوا ونهبوا كالأطفال أو النساء « فيطيطب عليهم أو يؤخذون في الأحضان » ... ناهيك عن نظرات الحب والهيام التي يصوبها الفتى بإصرار لفتاة في مواجهته بالقرب منه « تغم عينه — ياعينى — ويكاد — يئورق — من شدة الشق » ... أنها التماذج السينمائية هواة التشكى طلبا للرتاء .

ولأن يحى حتى ، في مجمل كتاباته ، ينفر من الغرور والإفتتان بالذات ، لذلك فإنه يخص نجوم السينما بسطور ساحرة ، موجبة وإن كانت لاتيسل دماء ، نقول « لن نجد بين أهل الفنون من هم أشد زهوا بالجد ، وأعلى صوتا وأقوى نفوذا — بل إرهابا — وأبرع تلاعبا بالحجج وإخفاء للمصلحة الذاتية تحت ستار المصلحة العامة ، من أبطال السينما ونجومها ، هم الذين لهم الحق في الجوائز المالية الضخمة ، وفى الأجور العالية ، والسفر كالمملوك بين مصر وكافة البلاد شرقا وغربا ، لحضور مهرجان تارة ، للإستجمام من زكام تارة أخرى » .

ولعلك ترى — مثل — أن العم حتى قد وضع أبطال السينما ونجومها — جميعا — الحابل والحابل ، فى الكيس إياه ... علينا ، ونحن نتمهله قبل أن يلتقى به فى البحر ، ونتشفع من أجل بعضهم ، أن ننههم دوائهم .

ربما كانت المقارنة بين أحوال أباطرة السينما ، المتعشة إعلاميا وإقتصاديا ، بتعاسة أحوال الكتاب والمصورين والنحاتين ، الذين يذكـرهم هنا ، بكل شفقة ، جعلته ، كنوع من العدل ، كما لو كان يريد أن يلقي بالمحظوظين فى البحر .. وقد يرى البعض — وأنا منهم — أنه كان من الأفضل ، أن يطالب عمنا الكبير ، محامى المسيين ، أن يطالب أن يكون للمحظوظين نفس حقوق المحظوظين .

وربما لأنه ، فى أكثر من موضع بالكتاب ، يعبر عن فكرة تقول بأن « السينما ليست من الفنون الرفيعة » ، أو بصياغة مقاربة ، أنها « على جلالة قدرها ليس لها مقام الفنون الجميلة الرفيعة ولاهى من الدعام الأصلية للثقافة الرفيعة » ... وعموما ، وجهة نظر الأستاذ هنا ، تلتقى مع وجهة نظر العديد من الكتاب والمفكرين العرب .



أوسكار وابلد

الخالص ، فيحيى حقى يذكر ، بذاكرة مجلولها الضمير  
اليقظ ، أسماء الذين ساهموا في نشر النشاط الثقافي  
السينائي ، ورحلوا عنا فبدأت ستائر السنين تسدل على  
أدوارهم : الأب زهراب وفريد المزاوي وأحمد كامل  
مرسى ... وفي هذه الندوات والجمعيات ، تخرج معظم  
العاملين في حقل الثقافة السينائية الآن .

وهذه الذكريات ، تصبح ، من خلال كتابات يحيى  
حقى ، لوحات أدبية ممتعة ـ أتتني أن أنقلها لك كاملة ،  
ولكنها أمنية مستحيلة ـ تتحرك فيها أشد المواقف حرجا  
إلى مفارقات تبعث الإرباسمة ، ففي ليلة إفتتاح « ندوة  
الفيلم المختار » ، والتي اكتظت فيها كل أخطاء التنظيم  
الممكنة ، يحكى يحيى حقى عن البرنامج الذى طبع  
ووزع ، متضمنا كلمة عن فيلم عطيل ، بها أخطاء من  
نوع « الفيلم يدرس شعور الغيرة » جاء بدلها « الفيلم  
يدرس الشعور العيرة » ... و « إن دمامة ديزدمونا على  
نقيض عنف عطيل » أصبحت « إن دمامة ديزدمونا على  
بعض عنق عطيل » وعلق يحيى حقى « لم توصف  
الحلوة بالدمامة إلا في بلادنا ! » .

أما عن جهاز العرض ، فهو « آلة عوراء . لايد  
من الصبر في الظلام حتى تبدل بويئة بأخرى أمام عينها  
المبصرة ، وتندلق في العتمة مناقشات لذيذة ، ويخرج  
الجميع وهم في غاية السعادة . ليس هنا إدعاء أو  
تعالي . بل عشق وخشوع وبساطة ، وكأنا في  
معبد » .

« في السينما » .. كتاب يجب من صفحاته عطر  
هادى حبيب ، يجمع بين السمو والطمأنينة ، وتنبض  
سطوره ، سواء تصف الناس أو الأفلام أو الأماكن أو  
الآلات ، بدفء الحضور الإنساني .

السبب ... أما الفيلم في مصر فقد مال كثيرا في نقده الى  
الحكم والمواظ ، فحن شعب نجب الحكمة ونصف  
لها » .

وهذه الملاحظات النافذة كتبت في مقال نشره  
الأستاذ عام ١٩٦٢ .. أى منذ أكثر من ربع قرن ،  
لذلك فإنها لم تضع في حسابها ـ وكان من المستحيل أن  
تفعل ـ ما قدمته السينما الإيطالية « السياسية » في  
السبعينات ، أو بعض فرسان « السينما الجديدة » في  
مصر ، خلال العقدين الأخيرين .

ومرارا ، في العديد من الكتابات ، يحذرنا معنا الكبير  
من « الخشاش في الهايقة » ، ونبينا عن « المبالغة في  
الخلق والتخلف والبراعة » ، ويوصينا بعدم الإنسياق  
وراء « الوشئى الفارغ والزخرف المسج » ... ومع  
هذا ، فإن الأستاذ ، بحيرته وذوقه ، يقع ضحية لهذا  
« الوشئى الفارغ والزخرف المسج » ، فينير بفيلم  
« المستحيل » لحسين كمال ، والذي يعد نموذجا  
« للحنشصة والتخلف » ، ولكنه ، عند يحيى حقى  
« أول فيلم مصرى يبلغ فيه الفن السينائي المستويات  
العالية الرفيعة » .

لابأس .. لايفع إلا الشاطر ! .. لكن بعيدا عن هذه  
الميرة الوحيدة ، التي يشتري فيها المشن الخير ، بضاعة  
« مضروبة » ، شمن مرتفع .. ستجد أن الكاتب يعرض  
علينا ، في صفحاته ممتعة ، تجربة الأستاذ الحصية ،  
الثمرة ، عندما عمل بمصلحة الفنون ، وشارك في تنظيم  
« ندوة الفيلم المختار » التي تطورت إلى « جمعية أنصار  
الفيلم » ثم أصبحت « جمعية الفيلم » .

وهذا الجزء من الكتاب يتمتع بنزاهة في الإنصاف

## نجمة داود تظهر

### في سماء موسكو

يوسف القعيد

ولكن في نفس مرارة من تلك الإشارات التي تصدر كل يوم من تل أبيب باتجاه موسكو ، والاشارات التي ترد عليها من موسكو إلى تل أبيب . هذه المرارة لا مفر من أن تبقى في حدود المراتب الشخصية المشروعة ، التي ربما عبرت عن نفسها بانفجار أو أى شكل آخر ، ولكنها لا تصل إلى حد اللوم أو الانتقاد أو الإدانة . فخرج كعب ديفيد الذي كان ساداتيا ، مرشح هذه الأيام لأن يصبح واحداً من جراح « كل العرب » .

التفرقة واجبة بين أمرين ، أولهما : الغزل الجديد والطاريء والمؤلم بين بلاد السوفييت والعدو الصهيوني . وما يمكن ان يسببه من مرارة لآخر أبناء العرب الباقين ، القائمين على عهد الزمن الذي يوشك أن يصبح ماضياً تاماً . خصوصاً وأن هذا الغزل ، اختار زمن الانتفاضة الفلسطينية البطلة ، زمن الوضوء بالدم الفلسطيني كل يوم ، لكى يحم فيه . وحتى الآن ، لأن تصور ، مجرد تصور ، كيف يقتل الرفاق في موسكو هذا التوقيت لغزهم مع العصاة التي تحكم تل أبيب ؟

قلت أنه لا بد من التفرقة بين هذا الغزل ، وبين تنامي النفوذ الصهيوني داخل موسكو ، الذى يتعدى الموقف منه الالم والمزارة ، لأن الامر يتطلب منا وقفة موضوعية مع الحليف السوفيتي . وهذه الوقفة تطلق من جنا

●● أعرف جيداً ، أننا ، مصريين كنا أو عرباً ، آخر من يحق له إنتقاد الاتحاد السوفيتي ، بشأن أى خطوات يتخذها من اتجاه إقامة علاقات مع العدو الصهيوني . فمصر مجروحة منذ أن اغتصب السادات إرادتها ووقع على اتفاقيات « كعب ديفيد » . و« كعب ديفيد » التي كانت ساداتية فقط . تنف الآن على ابواب القبول العربى .

لدرجة أن الانسان يتوقف في بعض الاحيان ، في منتصف المسافة بين الدهشة والذهول وعدم التصديق ، ويتساءل : فم كانت الغضبية العاتية على السادات والرفض ؟ فالكل يوشك أن يصبح « ساداتاً » آخر ، مع أن مايفصلنا عن كعب ديفيد الأول عشر سنوات فقط .

تلك حكاية أخرى ، ولنعد إلى موضوعنا ، لقد قاطعنا العدو الصهيوني لأن يينا وبينه أرضاً مغتصبة ، وحقوقاً استولى عليها ، وصراع إرادات لم ولن ينتهى أبداً . أما الاتحاد السوفيتي فكانت القطيعة وقوفاً سياسياً منه مع الحق العربى . وتمشياً مع سياساته المبدئية . ويكفى السوفييت أنه مرت عشر سنوات على علاقات الحكومة المصرية مع العدو الصهيوني . ومع هذا لم تقم علاقات دبلوماسية بينه وبين « عدونا » هذا حتى الآن .

في العام الماضي أيضا ، عندما وجهت الحكومة المصرية الدعوة للشاعر السوفيتي يفجينى يفتشكو لزيارة مصر ، والمشاركة في احتفالات نوبل نجيب محفوظ : خصوصا وان يفتشكو زار مصر في السنين وألقى اشعاره فيها .

اعتذر يفتشكو عن قبول الدعوة المصرية . وهذا من حقه . ولكن ماجرى بعد ذلك ليس من حقه أبداً . فقد سارعت تل اييب ووجهت إليه الدعوة لزيارة اسرائيل على أن تم في نفس الوقت الذي كان من المفروض ان يحضر فيه إلى مصر . وقد لمي الدعوة وسافر فعلا إلى تل اييب . وإن كان قد قال انها زيارة « خاصة » وليست رسمية . والكل يعرف هذه اثاراج القانونية والشككية ، فالزيارة هي الزيارة بصرف النظر عن كافة المسميات .

● وإن كان تصرف يفتشكو تصرفا فرديا وشخصيا . فقد جرى في ابريل الماضي توقيع أول بروتوكول تعارف بين اتحاد الكتاب السوفيت واتحاد الكتاب العبريين في اسرائيل . الذي نص على التعاون والترجمة وتبادل الزيارات ، وأهمية هذا البروتوكول وخطورته تأتي من ثلاثة اعتبارات :

(١) أنه وقع قبل وجود علاقات دبلوماسية بين



جمال عبد الناصر

له ، وحرصنا عليه . وإدراكنا أنه الحصن الأول والأخير لنا في صراع الوجود - وليس صراع الحدود - مع العدو الاسرائيلي .

التامى الصهيوني في بلاد السوفيت بشكل خطيرين : خطرا يهدد « وطن الاشتراكية الأول » ، وخطرا آخر يهدد وقوفه - الذي كان من حقائق الاشياء - معنا ومع قضايانا العادلة .

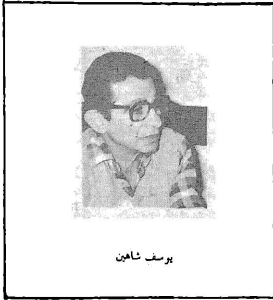
أهل موسكو أدري بشعابها ، ولذلك لن أتحدث كثيراً عن الخطر الصهيوني الذي يهددهم . ولكن سأركز على الخطر الذي يهدد أكبر حلفائنا في العصر الحديث . بالتحديد ، علاقة هذا الجليظ العظيم بنا .

علامات الخطر كثيرة ، ويعمل الآن المترجم المصري الذي يعيش في موسكو منذ سنوات ، الدكتور ابوبكر يوسف في وضع كتاب كبير عن تفاصيل ماجرى هناك . ولكنى اكتفى بالآتي ، وهو قليل من كثير :

● في العام الماضي قامت الفنانة السوفيتية « الالابوغاشوفا » بزيارة اسرائيل . وأعلنت أنها حضرت لإطفاء ظمأ اثارين الاسرائيليين في رسالهم المقدسة « ضد العرب الفلسطينيين الموحشين » . هكذا بالحرف الواحد .



أميل حبيبي



يوسف شامين

نشاط ثقافي لاعلاقة له بالسياسة ، إلا أنه في يوم الافتتاح ، أقيمت كلمة موجبة من اسحق شامير رئيس وزراء العدو الصهيوني وهي كلمة سياسية بالدرجة الأولى ، حتى وإن دارت كلها حول أمور ثقافية .

افتتاح هذا المركز دفع إلى تعديل القانون السوفيتي الذي كان يمنع تعليم اللغة العربية بصفة رسمية ، ويعتبر أن النشاط اليهودي هو نشاط معاد لأمن البلاد . وهذه النصوص تعود إلى زمن ستالين .

خلال الجدل الدائر في بلاد السوفييت ، حول بروتريكا جورباتشوف ، ومان تم فتح ملفات ستالين - مرة أخرى - حتى دخل اليهود على الخط ، مذكرين المعاصرين بما جرى في أيامه . ول هذا الباب لديهم الكثير من القصص المؤثرة . والحكايات المأساوية .

● هذه التطورات ، جعلت اليهود السوفيت واسرائيل ، يتفان على استراتيجية جديدة ، فبعد أن كانت الهجرة من الاتحاد السوفيتي هي المطلب الاول لهم . أصبح المطلب الآن هو البقاء في الاتحاد السوفيتي مع محاولة تعديل وضعهم والحصول على مزايا جديدة ، تمكنهم في النهاية . من ان يصبحوا « لوي » صهيونياً جديداً . يحاول التأثير على مقدرات الحياة . وصناعة القرار

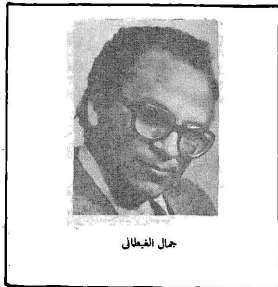
البلدين وربما كان توقيعه سابقة لم تحدث من قبل من دولة عظمى مثل الاتحاد السوفيتي ، تراعى دائما الشكل العام المقبول .

(٢) ان اتحاد الكتاب السوفيت ، نفسه ، لم يجرؤ على اتخاذ نفس الخطوة مع اتحاد كتاب الصين . مع ان الخلاف السوفيتي الصيني هو خلاف داخل نفس البيت ونحت نفس سقفه ، ومن داخل نفس العائلة الاشتراكية

(٣) إن هذا البروتوكول وقع ، في الوقت الذي وصل فيه قمع الانتفاضة إلى أقصى مدى له ، وكذلك ابعاد الكتاب القدميين من الاراضي المحتلة ، وهدم البيوت واغتصاب الاراضي .

بعد التوقيع ، على البروتوكول ، زار موسكو أول وفد من اتحاد الكتاب العربيين في اسرائيل ، على أن يقوم وفد سوفيتي يرد هذه الزيارة . وتشترط اسرائيل أن يكون الوفد من كبار الكتاب وليس من كتاب الدرجة الثانية وإن يكون ضمن كتابه : جنكيز اتيماوف .

● ثم جرى افتتاح أول مركز ثقافي يهودي في موسكو وقد جرى تمويل إقامة هذا المركز بمنحة مالية مقدمة من اللوي اليهودي الصهيوني في الولايات المتحدة الامريكية [ لاحظ الدلالة الخطيرة ] . وعلى الرغم من كل ما قيل ، من الجانب السوفيتي من أن هذا المركز هو عبارة عن



جمال الغيطالي

مكان لتطبيع العلاقات بين الادباء والكتاب الاسرائيليين وبين الادباء الفلسطينيين والعرب .

وكان اميل حبيبي قد حل للقاهرة هذه الفكرة ، لكى تم فى مصر ، ولكن مصر العائدة إلى جامعة الدول العربية ، اعتذرت ، فقرر ان تم فى موسكو .

الفصل الأول من هذه الحفظة ، حدث فى عشق اباد ، عاصمة جمهورية تركيا . حيث عقد مؤتمر للمثقفين من آسيا للبحث عن السلام . اخفى السوفيت عن الوفود العربية ، وجود وفد اسرائيلى مكون من الكاتب العربى : اميل حبيبي . والكاتب العبرى ناتان زاخ . وحضر من مصر جمال الفيظاني ، يوسف شاهين ، رشدى ابوالحسن ، سعد القطاطرى . ومن لبنان : حبيب الصادق ، وزينات البيطار . ومن الاردن : خالد محادين . ومن اليمن الشمالى : عل حمود وعبداللطيف البديع . ومن اليمن الجنوبى : سعد الجناسى .

أى أن الهدف كان اللقاء الاسرائيلى الفلسطينى العربى . والآخرى مجرد تغطية . دون وجود تمثيل آسيوى حقيقى . فى ختام المؤتمر اقترح الادباء العرب وجود فقره ضد الصهيونية . واعترض اميل حبيبي على ذلك وهدد الكاتب الاسرائيلى بالانسحاب . واخذ السوفيت جانب الاسرائيلى فقرر ان ينتهى المؤتمر دون بيان ختامى .

يجرى الآن فى موسكو عمل قوائم بالكتاب السوفيت الذين لهم تحفظ على تنامى اللوى الصهيونى فى موسكو . لأن هؤلاء الكتاب يخشون من الاضطهاد ، ويخافون من احتمالات الاغتيال . وهنا يبدأ الدور العربى والفلسطينى ، فى رسم حدود تلك الوقفة ، التى لا بد منها ، مع الحليف السوفيتى . ومن الوقوف مع الكتاب السوفيت الذين يعدون الآن خط دفاعنا الأول . هناك فى موسكو .

السياسى فى الاتحاد السوفيتى . ولم نعد نسمع كلمة واحدة ، الآن ، فى الغرب عن هجرة اليهود السوفيت .

وهكذا بدأت حالة من الغزل بين الكتاب السوفيت وبين تل ابيب خاصة وأنه يقال الآن ، أن جائزة نوبل ، كانت تمنح من قبل للكتاب السوفيت المنشقين . ولكن العامل المؤثر فى قرارات منح هذه الجائزة الآن . سيكون الموقف من اسرائيل . وبالتالي انقسم الكتاب السوفيت إلى من يغازل الصهيونية . ومن يقف رافضا لنفوذها . وهؤلاء يسمون « الكتاب الوطنيين السوفيت » وأصبحت لهم رموز هامة فى الادب السوفيتى المعاصر . يقف فى مقدمتهم الروائى السوفيتى - ابن سيبريا - فالتين راسوتين .

هوامش هذا الوضع كثيرة ، منها المقال الذى نشر فى إحدى المجلات السوفيتية يهاجم جمال عبدالناصر ، ويهاجم منحه أحد اهم أوسمة بلاد السوفيت . صحيح أنه أعلن ان المقال لا يمثل رأى الرسمى لموسكو وان المجلة ستعالج الأمر فى عددها القادم . ولكن الجميع فى موسكو يعلمون ويقولون ان عبدالناصر يهاجم باعتباره عدو الصهيونية الأول فى الشرق الأوسط .

ومن يذهب إلى أى مكان له علاقة باتحاد الكتاب السوفيت يلاحظ أن أى صور لها علاقة بالنضال الفلسطينى أو الشعراء الفلسطينيين الكبار قد تم رفعها بهدوء من المكاتب ونقلت ، بهدوء أيضا ، إلى صالونات المنازل .

ويلاحظ ايضا ان الكتاب والباحثين والمترجمين ، المتعاطفين مع الحق العربى يجدون صعوبة فى الحصول على عضوية اتحاد الكتاب السوفيت ، بسبب سيطرة العناصر الموالية للصهيونية على شئون الاتحاد .

ثم كانت الخطوة الاخيرة ، عندما تحولت موسكو إلى

## جهود مقاومة النفوذ الصهيوني في الاتحاد السوفيتي

سليمان شفيق

تزايد ملحوظاً لتيار المشجع لإسرائيل والمعادي للعرب وغير العرب بشكل شوفيني، ولكنني لا أستطيع الموافقة على المبالغات العاطفية والمرارات الشخصية التي لأجد مبرراً لها، وكذلك كم الأخطاء «المعلوماتية» التي حفل بها المقال وصاحبت تلك الشحنة وكانت مرتكزا لها، وهذه بعض التوضيحات السريعة:

١ - إن صراع الاتحاد السوفيتي مع إسرائيل لم يكن، ولن يكون، صراع وجود، إنما هو صراع حدود، وينطلق فهمي ذلك من طبيعة المقررات الخاصة بالحكومة السوفيتية من قرار التقسيم وحتى الاقتراح السوفيتي بالمؤتمر الدولي مروراً بقطع العلاقات مع إسرائيل ١٩٦٧. ولكن الذي أهمله المقال في غمرة المداورات الشخصية والموضوعية، هو أن الاتحاد السوفيتي اعترف بدولة فلسطين قبل كل الحكومات العربية، وقبل أن تعلن منظمة التحرير عن ذلك وتحديداً ١٩٨٢، بعد الحصار. وفي عهد إعادة البناء، ارتقى جورباتشوف بالتمثيل الدبلوماسي الفلسطيني إلى درجة السفير، كذلك أطلقت الحكومة والإعلام الرسمي السوفيتي لقب الرئيس على الزعيم الفلسطيني عرفات.. حدث ذلك قبل إعلان الدولة ومقررات الجزائر. يحدث ذلك سوفيتياً، في الوقت الذي لا يزال هناك البعض عربياً وقدمياً، لم يعترف بدولة فلسطين حتى بعد

للوهلة الأولى، لم استطع إخفاء انزعاجي، بعد قراءة مقال الاستاذ والأديب يوسف القعيد، والمعنون: «نجمة دلود تظهر في سماء موسكو» وقبل التطرق لأسباب ذلك الانزعاج، أود أن أذكر بمواقف وأدب القعيد وهما ليسا بحاجة لتذكير، وهذا مادعاني إلى التوقف أمام الظاهرة الفنية عنده في فصل كامل في دراسة الماجستير الذي حصلت عليه في «مفهوم الرواية العلمية العربية» من قسم النقد الأدبي بكلية الاعلام جامعة موسكو. وتشاء الظروف أن تغير تلك الرسالة لجنة علمية يشكل اليهود السوفيت الاغلبية الساحقة فيها.

كان هذا منذ عامين فقط، وفي زمن يصنفه القعيد «بشأن النفوذ الصهيوني»، على الرغم من أن رسالتي قد حوت هجوماً جاداً على المشروع الاستيطاني الصهيوني، اليهودي، ومحاوله السطو على التراث والأدب والانثروبولوجي الفلسطيني وتحويله إلى تراث لهم. تلك كانت مقدمه لا مفر منها.

لعم هناك نفوذ معاد للعرب!

أما اذا انتقلنا لمناقشة ماحبة الانزعاج، فهناك حقيقة لا مفر منها أيضاً، وهي بحكم أنني قد عايشة وتعايشة مع المواطنين والأدباء والحركة الثقافية السوفيتية فترة تقرب من العشر سنوات، أسجل ان هناك

وفي غمرة التعاطف مع اليهود ، أسس جمهورية حكم ذاتي لليهود السوفيت ، ولا زالت هذه الجمهورية قائمة في جنوب روسيا الاتحادية ، بل وحازت على ميدالية لينين وجائزة الدولة للإنتاج في عهد برجنيف وتحديداً ١٩٨٣ ، عندما كان النزيف الفلسطيني لازال مستمراً ولم نسمع عن ماسماه الكاتب « اللوى اليهودي أو الصهيوني » . كذلك ماورد بشأن تعليم اللغة العربية أود أن ألفت نظر كاتبنا ، أن اللغة العربية تدرس منذ قيام الثورة البلشفية في معاهد اللغات السوفيتية ، وتدرس في مدارس ومعاهد تلك الجمهورية وبقرار من ستالين ، كذلك يبدو أن أدينا قد بالغ في مسألة افتتاح المركز الثقافي اليهودي في موسكو ، حيث أنه لا يعرف - رغم زيارته العديدة لموسكو - ان هناك « المسرح اليهودي » في قلب العاصمة منذ عهد ستالين ، بل وهناك دور عرض وحتى مخازير وهناك خبز يطلقون عليه الخبز اليهودي . كل ذلك يوجد في الاتحاد السوفيتي ومنذ عهد ستالين .. فما هي الاضافة في افتتاح المعهد أو المركز الثقافي إلا اذا كانت الابدجية العبرية قد زادت حروفها في عهد اليربسترويكيا |

٤ - ونتوقف قليلا عند الزوبعة المثارة بعد هجوم صحفيي سوفيتي مغرور على الزعيم عبد الناصر ، والربط غير الموضوعي بين ذلك وماسماه الكاتب « باللوى



جوركي

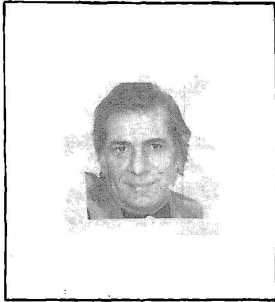


يوسف الفريد

مقررات الجزائر . ولا يتوقف الأمر على ذلك ، بل لازالت أبدي هؤلاء الحكام العرب غضبة بدماء الفلسطيني ، وتزخر سجوتهم ومعتقلاتهم . بعيد من المعتقلين الفلسطينيين يزيد ولا ينقص عن عدد المعتقلين في تسجون وزنازين العدو الصهيوني .

٢ - أما ما يخص آلا بوجاتشوف فنانة الشعب السوفيتي وعضو المؤتمر السابع والعشرين ولجنة السلام السوفيتية فلاعتقد مطلقا ان يصح مانسب إليها في المقال لأكثر من سبب : منها ، ان تلك الفنانة القديرة قد ارسلت برقية للشاعر الفلسطيني الراحل معين بسيسو أثناء حصار بيروت ( الذي تشرفت بالتواجد فيه ومساندة الصامدين هناك ) وقد نشرت تلك البرقية في جريدة « النداء » اللبنانية مع برقية أخرى لاتحاد الكتاب السوفيت ، كذلك اقامة تلك الفنانة . حفلاً خاصاً للصامدين في بيروت في أغسطس ١٩٨٢ .

٣ - وإذا جاء الحديث عن بروتوكول التعاون بين اتحادى الكتاب في اسرائيل والاتحاد السوفيتي ، ووصفه بأنه السابقة الأولى ، وما اندرج من معلومات مصاحبة لذلك ، فنلك ايضا مغالطة أخرى ، يبدو أن القعيد قد نسي أو اغفل ، ان ستالين بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية



الصهيوني « فليسمح لي أدينا القعيد أن أصحح له هذه المعلومة ، وهى ان كاتب هذا المقال ليس يهودياً ، ولا يعبر عن رأى العام الرسمى الذى عبر عنه الكاتب السوفيتى الكبير « ايجور بليايڤ » وعلى صفحات الجريدة الأدبية « الليترا تورنيا جازيتا » أوسع الصحف السوفيتية انتشاراً ، والذى لو ترجم لطاب الحديث للبعض عن « اللوى الناصرى » فيما موسكو ، خاصة وأن احتفالات السوفيت بميلاد وفاة عبدالناصر قد ارتقت في أعوام اليرسترويكا تمثيلاً سياسياً وجماعياً ، وصل إلى حد إطلاق اسم عبدالناصر على ميدان في مدينة ليننجراد .

#### □ الصراع بين السالينين والمجددين :

معهم واغلاق صحيفتهم للمسماة « اعادة النظر » ، مقابل ذلك توجد عشرات الجماعات المعادية لهؤلاء مثل جماعة « هامت » ، « الدكرى » ، « والى وصفت بالعداء للسامية » ورابطة مناهضة الصهيونية « التى حلت رسمياً ولا زالت تعمل بشكل شبه على ونذكر منهم البروفسر اليهودى زاسورسكى وآخرين ، و« جماعة الروس المواطنين » ونذكر منهم الكاتب الروسى فالتين راسيوتين ، و« جماعة المعرفين » ، و« ابناء ارباب » ، و« الشعراء الأحرار » ، و« المعدنين » ، الخ ، وكل هذه الجماعات تنظم المظاهرات وتوزع المنشورات والصحف شبه العلنية المؤيدة للعرب وينجح لهم اعضاء في البرلمان السوفيتى ولم ينجح أحد من اليهود المنطرفين وكان مرشحاً لهم ( ٥٧ عضواً ) .. وللأسف لم نسمع شيئاً في اعلامنا عن هؤلاء ، بل نساهم نحن بأدينا في صنع حالة وهمة لخطر وهى .

#### ماذا يدور في اتحاد الكتاب السوفيت ؟

وإذا استعرضنا الصراع داخل اطار اتحاد الكتاب السوفيت نجد أن ذلك الاتحاد ومنذ وفاة مؤسسة ورئيسه الاديب الروسى العظيم مكسيم جوركى ، وغير ستالين اصبح مرتعاً لمجموعة من العسكريين وأعضاء

ذلك كان استعراضاً سريعاً لأهم الأخطاء « المعلوماتية » التى شابت مقال يوسف القعيد . والتقط الحيط وليفسح لي صدره لكى أوضح للقراء بعض المعلومات التى قد لاتكون في متناول الجميع عن الصراعات الدائرة الآن في الاوساط الثقافية السوفيتية ، وكيفية بروز تنوء يهودى متعصب (سوفيتى) ، ولأقول صهيونى في الاتحاد السوفيتى .

الصراع يدور هناك بين دعاة السالينية وبقاياها ، ودعاة الديمقراطية والوجه الانسانى للاشتراكية ، ويدور ذلك الصراع بين طرفين غير متناقضين تناقضاً رئيسياً ، أى بين اشتراكيين واشتراكيين ، وفي مناخ الديمقراطية والمكاشفة والمصارحة استفاد الكثيرون ومنهم اليهود السوفيت الذين يشكلون لقزاً عمراً أحياناً لنا وللقيادة السوفيتية ، ومضحكاً أحياناً أخرى ، فإن سمحت القيادة برحيلهم .. صرخنا المهجرة دعم لاسرائيل ، وإذا سمحوا ببقائهم صرخنا أيضاً أن في بقائهم لفظوا صهيونياً ودعماً لاسرائيل !؟

ومقابل هذه المجموعة اليهودية السوفيتية الضعيلة وهم على وجه التحديد « جماعة اعادة النظر » ، والتى ارادت إعلان حزب اتحاد الشعب الديمقراطى ، والتى اضطرت جورباتشوف وربما للمرة الاولى إلى استخدام الاعتقال

« اطفال اريات » واللام متعددة عظيمة مثل  
« اجونيا » و« تعال وانظر » لكليموف ، و« الندم »  
لأبرلادزه الخ . حتى أن هناك فيلما من ضمن الافلام  
المنوعة كان بطله الاساسى هو هذا الرقيب ،  
والسخرة منه ككتاب حكومى ، وهذا الفيلم هو فيلم  
« تيمة » الموضوع الذى عرض مؤخراً فى مصر .

وما يذكر لتلك الحاشية ، مصرى ، مصادرة رواية  
« اللحنة » لكاتبنا صنع الله ابراهيم ، ومطالبتهم مقابل  
اجازتها للطبع بحذف حوالى عشرين صفحة من  
الكتاب ، اعتبروها قريبة الشبه من دفاع نسب  
لمايكوفسكى ضد ستالين وكتبت شاهد عيان على ذلك  
بحكم علاقتى بالترجمة « لينا ستانوفا » ، وأبلغت بذلك  
الاستاذ يوسف وايضا المفكر محمود العالم وناشبتهما  
التدخل . ولم يجد تدخلهما بشئ حينذاك . وفى هذا  
الاطار بيرز - وبصراحة - دور بعض المترجمين العرب  
الذين صاروا نصف سوفيت وعاشوا فى ظل بطانة  
حاشية سفروفوف ويضخمون ظاهرة ما أسموه « بالفلود  
الصهيولى » .

جهاز المخابرات ( كى . جى . دى ) والبيروقراطيين .  
ولا اريد ان أذكر ادبائنا ومثقفينا « بيجدانوف »  
و« بدى » وآخرين وكان اخر ابن هؤلاء هو الرقيب  
عسكريا ووظيفيا « اناتولى شعرونوف » ، الذى عينه  
ستالين وصيا على الكتاب السوفيت والسينائيين ايضا  
لمدة تقارب الاربعين عاما ، ولازمه خيلاء القسم العربى  
( ومعظمهم من اليهود والمستشرقين » ومنهم الناقدة  
الكبيرة « فاليرى كريتشسكو » و المترجمة اليهودية « لينا  
ستيانوفا » ، وقريب منهم بعض المترجمين العرب ،  
ولسوء حظنا أن دائرة معارف القعيد قد اقتصرت رسميا  
على هؤلاء وسفروفوف هذا إلى جانب صداقته للعرب  
بحكم توليه قيادة القسم العربى لسنوات طويلة ،  
لا يذكر له مواطنو بلده أعمالاً أدبية ، ولكن يذكرون  
له مصادرة ( ١١٤ عملاً أدبياً وفياً ) لأدباء وفنانين  
سوفيت ، وقد أحيزت كل تلك الأعمال بعد إجراء  
أول انتخابات ديمقراطية فى تاريخ الاتحاد وأطاحت بهذا  
الكاتب المعين والرقيب الذكى الذى استطاع أن يوهم  
الرأى العام بأن الادب والفن السوفييتيين لم يمتطورا بعد  
رحيل جيل العظماء ، وذلك عبر منعه لأعمال مثل

## إنشقاق الماء مارتن لوثر كنج . . و حركة الحقوق المدنية

تأليف : تايلور برانش دار نشر ماكميلان

بفضل الشخصية البارزة لرعيم جذاب . فعندما كان السود يخوضون مخاطر تحدى الفرقة العنصرية وتسيّد البيض في الجنوب ، كان الزعيم مارتن لوثر كنج مستعداً لأن يذهب إلى هناك ويشارك المناضلين السود في مخاطرهم . وعندما كان يفعل ذلك ، كان يحاكم ويسجن ثم يفرج عنه في النهاية ، ويعود مرة أخرى . وفي كل مرة كان يزداد إصراره ويزداد حركته وتزداد شهرته على المستوى القومي . وكان ذبوع شهرته كالسم الذي يسرى في « مؤسسات ديكني المنفردة » . وانعكست هذه الشهرة على حركة الاحتجاج ، فكان حضور مارتن لوثر كنج عند كل « حادث » احتجاج ، يتسبب أكثر من أى شيء آخر ، في أن ينظر إلى حركة الحقوق المدنية على هذا المستوى . كانت هناك أطوار مبكرة للحركة لم يساهم فيها لوثر كنج : المقاطعة التي حدثت عام ١٩٥٢ للتأسيسات التي بها أماكن مخصصة للسود وأخرى للبيض في مونتجمري - بولاية الاباما ؛ وحركة الاعتصامات والجلوس - التي تلت ذلك - على موائد الغذاء المكتوب عليها « للبيض فقط » في مطاعم جرينز بورو بولاية كارولينا الجنوبية . ولقد كان من المحتمل أن تعامل كل الحركات التضالفة كحركات منعزلة ذات مغزى محلي . لكن حضور مارتن لوثر كنج والقبض عليه وعقابه بسبب وجوده ذلك ، لعب دور حلقة الوصل بين

ذكر الملحق الادنى لصحيفة الصنداي تايمز : « انه من المحتمل ان يكون هذا هو أفضل ماكتب ، في أى وقت ، عن تاريخ حركة اجتماعية من الحركات الرئيسية » . فلقد استند الكتاب مادته من مئات من المقابلات الشخصية ، وعلى وفرة من مواد الأرشيف والكتب المنشورة . وهى أيضاً قصة تشد المرء ، رواها المؤلف بمهارة وحكمة ، إنها قصة مترعة باهتافات البشر ونوعياتهم : قمم البطولات ، وأعماق النذالة ، وكل أنواع السلوك البشرى في هذه القمم وتلك الأعماق . وكتاب « انشقاق الماء » انجاز ضخم لحركة ضخمة وشخصية ضخمة .

عندما بدأت في قراءة الكتاب ، اعتقدت ان المؤلف تايلور برانش قد يكون ارتكب خطأ في محاولته الجمع ، في كتاب واحد ، بين سيرة حياة فرد ، وبين حكاية تاريخ حركة اجتماعية . كنت اعتقد أن الجمع بين الاثنين مسألة صعبة ، وأن التركيز سيكون على جانب دون الآخر ، لكن هذا الجمع أدى غرضه ، وشكّل صورة متأسكة ومقنعة . لقد رسم المؤلف صورة نهيرات من المبادرات التلقائية من أفراد وجماعات مغمورة في أجزاء مختلفة من جنوب الولايات المتحدة الامريكية ، مبادرات جذبت الانتباه على المستوى القومي ، ثم تجمعت كلها معاً في نهر واحد خال ،

عنصري ، غير دستورية . وكان السود الذين هبوا لتقائماً ضد التفرقة في الأتوبيسات والمطاعم ، يأملون أن تحكم المحاكم الفيدرالية لصالحهم في نهاية الأمر ، في هذه المجالات أيضاً . وعلى أساس تلك الاحتجاجات ، أقام مارتن لوثر كنج حركة ، ستقوم - فيما بعد - بتحطيم مؤسسات « التفرقة العنصرية » .

كان مارتن لوثر كنج قسباً ، وواعظاً دينياً مميّزاً إلى حد ما . وكان الوعاظ الناجحون يؤلفون « ارستقراطية العبيد المتحررين » . لكنه بخلاف معظم الوعاظ الناجحين ، بما فيهم والده ، كان حساساً تجاه مشاعر الفقراء الذين يؤلفون الأغلبية العظمى من أبرشيته السوداء . ويحكى لنا المؤلف أن معظم الوعاظ كانوا يحبون رعاياهم بقولهم « ماذا تفعلون ؟ » ، فكانت هذه العبارة تبجج أفراد الأبرشية الناجحين لأنه كان يمكنهم التفاخر بأنجازاتهم ، لكنه كان شيئاً عرجاً للفقراء ، الذين لم يكن لديهم ما يروونه عن أنفسهم سوى حياة الخدمة الدليلة . ولذلك غيّر لوثر كنج هذه العبارة فكان يسأل : « كيف حال الدنيا معكم ؟ » إن لمسات مثل هذه ساعدت مارتن لوثر كنج على كسب ثقة وحب أغلبية شعب أبرشيته ... ثم بعد ذلك على كسب ثقة وحب ٨٠٪ من السود امريكان . لكن سود طبقته كانوا ، في أحيان كثيرة ، لا يحبونه .

## المؤسسة

### واحكامها

ومن الواضح أن المؤلف يشعر بالاحترام العميق لكاتب سيرة ، مارتن لوثر كنج . لكنه احترام لا يصل إلى التقديس . وهو يتجنب المعلومات التي نشرت حول حياته الخاصة ، والتي جاءت نتيجة « الرغى » مع زملائه ، وكذا تجنب المعلومات الثيرة . فالكلمات التليفونية التي أذيعت بعد تصنت الإف . فى . آى . F.B.I. ( وكالة المباحث الفيدرالية ) . يذكرها المؤلف كحقائق لكنه لا ينشر نصوصها . بل



مارتن لوثر كنج

مجموعتى الاحتجاج في البلدين ، ونشطت قيام احتجاجات أخرى أبعد مدى ، ساهم فيها بدوره .

ونظر الديكسيكر ابتون ( أى المتسكون بقم الجنوب الامريكى ) إلى مارتن لوثر كنج ، بطبيعة الحال ، على أنه أكبر شخص مثير للمتعاب . ويقول تايلور برانش ، أن وسائل الاعلام الامريكية في الشمال كانت اكتر تعاطفاً مع مؤيدى التفرقة العنصرية ، وأعداء مارتن لوثر كنج ، مما يبدو الآن . وهذا يعنى عودة إلى « الممارسات الخيمة للمصالحة » ، وهى مصالحة بين البيض الشماليين والبيض الجنوبيين ، أساسها أن البيض الجنوبيين أحرار في التعامل مع السود الجنوبيين كما يملو لهم ا

ولقد استمر حكم الجنوب في ظل هذا المبدأ ، منذ منتصف سبعينات القرن التاسع عشر ، إلى منتصف خمسينات القرن العشرين .

## أول شق :

وجاء أول شق في جدار المصالحة مع حكم « المحكمة العليا » في القضية المعروفة باسم « قضية براون ضد مجلس التعليم بمدينة توبىكا » ، كان ذلك الحكم في مايو ١٩٥٤ . ونصّ على أن التفرقة في المدارس على أساس

هوفر لروب كيندى هذه المعلومات حتى يعلمه أنه يعرفها . وفي وقت نال سمح لروبرت كيندى أن يستمع إلى ما قام به من تضمنت على مكالمات لوثر كنج . كان روبرت كيندى يعلم تمام العلم أن لوثر كنج ليس أعموياً في يد الكرملين ولا الشيوعية كما يدعى هوفر ، لكنه كان يعرف في نفس الوقت إن إدجار هوفر لديه معلومات لو تسربت إحداها ، لأمكنه أن ينسف فرص الرئيس جون كيندى في إعادة انتخابه .

لم يسرّب إدجار هوفر هذه المعلومات ضد الرئيس جون كيندى . لكنه عندما قدّم روبرت كيندى نفسه كمرشح للرئاسة فيما بعد سرب قصة مضحكة مفادها أن روبرت كيندى قد سمح بالتصنت على مارتن لوثر كنج .

ثم .. النهاية . من قتل مارتن لوثر كنج ؟

الأصابع كلها تشير إلى فاعل ... « وكالة المباحث الفيدرالية » ولكن ليس هناك أى دليل على ذلك حتى الآن . لكن المؤلف يقول « ان هوفر تعتمد أن يجعل اغتيال مارتن لوثر كنج ممكناً .. فمن المعتاد حين يكون لدى « وكالة المباحث الفيدرالية » معلومات عن مؤامرة اغتيال ، كان الهدف المقصود يُبلغ بها . على أنه طبقاً لأوامر هوفر . كان من غير المسموح به أن يقدم لمارتن لوثر كنج هذا الانذار في أى وقت . ومعنى هذا ، أن أولئك الذين اغتالوا لوثر كنج ، كانت الساحة خالية أمامهم ! »

## كتب جديدة من لندن

• اشتراكي غير اجتماعي : جورج برناردشو :

أعيد طبع رواية برناردشو في سلسلة التراث المعاصر الذى تقوم « دار فيرجوس » بإعادة طبعه . ورواية برناردشو تحكى قصة سيدنى تريفوسيس الاشتراكي

ولا يقتطف منها . لكن المؤلف يعلق عليها فيقول أن تحت صفات لوثر كنج الظاهرة نوعاً عكسياً من القضب الجاع ( الذى يسيطر عليه في الظاهر ) ، والفكاهة التى لا تعرف الحدود ، بل وأحياناً اليأس « التجديف » الذى يصيب المناضلين للحظات !

ولعل أبرز لواحى الكتاب ، والتي تلفت النظر ، هى التى تسرد لنا موقف المؤسسة الحاكمة في الولايات المتحدة الامريكية ، من مارتن لوثر كنج ونضاله . فقد عاصر لوثر كنج الرئيس الامريكى جون كيندى الذى اغتيل ، واغتيل هو من بعده بسنوات . آنذاك كان إدجار هوفر السوء السمعة هو مدير « وكالة المباحث الفيدرالية » ، وكان روبرت كيندى ، شقيق الرئيس جون كيندى ، هو النائب العام ، ورئيس إدجار هوفر ، من الناحية النظرية .

كان إدجار هوفر مقتنعاً أن « حركة الحقوق المدنية » هى حركة شيوعية ، وإن الزعيم مارتن لوثر كنج دمية في أصابع الكرملين . وكان هناك سبب وراء اقتناع « المؤسسة الحاكمة » بهذا . كانت الحركة الشيوعية قد قضى عليها في الولايات المتحدة بحلول منتصف الخمسينات .. ومع ذلك ، كان ألوف العملاء السريين مازالوا يعملون « بوكالة المباحث الفيدرالية » ، لمحاربة الشيوعية !

وكا يقول المؤلف « كانوا مثل جحافل صيادى الجاموس البرى ، بعد أن انقرض الجاموس . لكن الأخوان جون وروبرت كيندى ، كانا أكثر ذكاء بكثير من أن يصدقاهراء إدجار هوفر حول مارتن لوثر كنج . لكن مشكلتهما أن إدجار هوفر لم يكن تحت سيطرتهما ، بل بالعكس ، كان هوفر هو الذى يضمهما حيناً بريد ، فمن خلال تصنته على المكالمات التليفونية ، كان يعلم الكثير عن الحياة الخاصة للرئيس جون كيندى . فكان يعلم على سبيل المثال أن له علاقة خاصة بعشيقه سام جيانكانا ، خليفة آل كابوني في شيكاغو . وقد صرح

القصة . ومنذ الحرب العالمية الثانية ، وهناك تجاهل  
لانتاج جورج اليوت ، واسمها الحقيقي ماري آن  
ايفانز - الرواية ليست قصة حب ، ولكنها ترسم  
صورة لرجل زهر نساء وضحاياه . والشخصية الرئيسية  
ديفيد فوكس يبدأ القصة بقوله : « ليس سرقة أن تأخذ  
ماقلكه والدتك ، فهي لن تهتك على أية حال ! »  
وعلى هذا الأساس يسرق مدخرات أمه ويحقق ثروة في  
جهايكما . ويكتشف أخوه جاكوب حقيقته ولكنه يرشوه  
ويعود إلى بريطانيا تحت اسم مستعار ، ويستمر في رشوة  
الطبقة المتوسطة .

### براءة بعد ١٢ سنة :

أفرجت المحكمة عن المواطن الأمريكي الأسود راندال  
ذيل أدافر بعد أن قضى في سجن تكساس اثني عشر  
عاماً ، وكان قد تقرر إعدامه ، وكان قاب قوسين أو أدنى  
من تنفيذ الحكم عليه . وقد أفرج عنه بعد أن سقطت  
التهمة الموجهة ضده بعد اعتراف الشاهد الأول انه قد  
كذب عندما قال في المحكمة انه شاهد آدمز يصوب  
بنديقة ويطلقها على أحد رجال البوليس بدالاس عام  
١٩٧٦ ، فريده قليلاً ..

ووضع قرار المحكمة نهاية لقضية أثارت الرأي العام  
الأمريكي ، والعالمي إلى حد ما ، وخاصة عندما تم  
تصويرها في فيلم بعنوان « خط أزرق ربيع » ، ألقى  
بظلال من الشك حول مصداقية الشهود الذين أدین  
آدامز بناء على شهادتهم ، وعلى النائب العام ودوافعه ،  
والتي الفيلم الضوء على التفرقة العنصرية التي تتدخل في  
القضاء .



برنارد شو

العامل وابن المليونير الذي يحب المدرسة أجاناثا ويل .  
يذهب سيدني ليعمل في إحدى الحدائق ( جنائى )  
المجاورة لمدرسة حبيبته ، وهناك يكتشف نفسه . وخلال  
العلاقة يفصح برناردشو عن آرائه حول علاقة الرجل  
المرأة ، وتكامل شخصية المرأة ، والعمل السياسى .

### • الأخ جاكوب : جورج اليوت :

نشرت قصة جورج اليوت القصيرة : الأخ جاكوب  
آخر مرة عام ١٩٠٦ وأحد أسباب عدم إعادة نشرها  
مرة أخرى ، أن نقادها لم يحبوا القصة القصيرة ، لدرجة  
أن بعضهم تجاهلها تماماً .

وفي سلسلة « فراجو للنشر » تميد الدار نشر القصة  
في هذه المجموعة ، حتى يحكم القارئ بنفسه على

## المسرح السوداني .. الخبر والمبتدأ

### دراسة في سوسيولوجيا المسرح

الباحث : عز الدين هلال

عرض : مجدى النعيم

مدرسة الخرطوم ( ابراهيم الصلحي وشيرين مثلا )  
وتيار الغابة والصحراء ( الشعراء النور عثمان أبكر ،  
محمد عبدالحى ومحمد المكي ابراهيم ) . لكن الدلاع  
الحرب الأخيرة ورفع شعارات سودان اشتراكى  
موحد ، توزيع عادل للسلطة والثروة ، التنمية  
الموازنة لالامم السودان . الخ ... دفع بالقضية  
للمقدمة وحولها القضية شعبية حقا فلم يعد يكفى  
منطق ( عهد متهمون يجب سحقهم ) فالقضية  
اصبحت اكثر تعقيدا وتحتاج لجهد فكرى وسياسى  
جاد ، لا تجدى مقارنتها بالتبسيط الذى ساد ودحا  
من الزمان .

لقد شكل هذا السؤال هما مركزيا لدراسة الباحث  
فاجتهد للوصول لاجابة يختار على اساسها انتاج المسرح  
السودانى خلال عقد السبعينات . وهى دراسة تحرى  
ارضا بكرا فرغم توفر عدد من الرسائل والبحوث  
حول المسرح السودانى وتاريخه خاصة فى الفترة  
الأخيرة بعد ظهور مسرح المحترفين فى أواخر الستينات  
وانشاء المعهد العالمى للموسيقى والمسرح إلا أن ريادة  
هذا البحث تكمن فى طموحه لربط البنية الفكرية  
( باعتبارها الحقل الفكرى الذى يتحدد به فكر الفرد  
بنية وتطورا . م . عامل ) والبنية الاجتماعية فى تحولها  
بالشأن المسرحى .

لعل سؤال الهوية القومية هو أكثر أسئلة خطاب  
( أو خطابات ان شئت الدقة ) الثقافة السودانية  
مركزية .. طرح نفسه وبالخاص منذ نشوء الدولة  
المركزية بمعناها الحديث للمرة الأولى على يد الفتح  
التركى ١٨٢١ وما تبناه من سياسات لاستقطاب  
مجموعات قلبية وقومية ومصادمة اخرى لحد  
الاسترقاق ، وبالطبع كان يديها ان يعاد طرح السؤال  
بشكل أكثر حدة مع صعود المهديين للسلطة فى  
١٨٨٥ على أساس تحالف طبقي وقومى عريض امتد  
من قبائل الشمال والشرق الحامية مرورا بقبائل الوسط  
العربية إلى قبائل الجنوب والغرب النيجية .. تحالف  
تفاوتت فيه مساهمة كل مجموعة وبالتالى تفاوتت  
مناخها ونصيبها فى السلطة الجديدة فدخل مصطلح  
( أولاد البحر وأولاد الغرب ) كتوصيف للمجموعات  
العربية وغير العربية لأول مرة للقائوس السياسى  
السودانى كإطار متوهم للصراع حينها .

طلت القضية - فى إطارها النظرى - قضية  
متفقين طرحوا ابان فترة النضال ضد الاستعمار  
وبرزت الدعوة للتوحد ضد الاستعمار على أساس  
القومية السودانية ونبل القبلية ، ثم طرحها تيارات  
فكرية - من موقع فكر البرجوازية الصغيرة - مثل

يرصد الباحث خمس مجموعات بشرية تتعايش على ارض السودان : المجموعة العربية ، الزنجرية ، شبه الزنجرية ، النوبة والبجا ، وتعدد الأديان واقع راسخ ، لذلك كان بديها أن يعكس واقع التعدد هذا على المسرح فكانت أول صرخة أطلقها مسرح المحترفين ٦٨/٦٧

«جعلى» «ودنقلاوى» «وزاندى» ايه فايدانى  
غير ولدت خلاف خلّت أخوى عادانى  
خلّو نانا يسرى مع البعيد والدانى  
يكفى النيل أبونا والجنس سودانى

لكن هذه المسرحية القادمة من ثلاثينات القرن ما كانت لتعبر عن مرحلة ما بعد الاستقلال . فالبرجوازية الوطنية قد أكدت ذاتها بالاستقلال فى ١٩٥٦ واكتفت . فى ١٩٣٤ كان يكفى « النيل أبنا للجميع » ليتحدوا ضد الاستعمار ، لكن فى السودان ما بعد ١٩٥٦ لم يعد الصراع بين قبائل تسمى للتصالح وإنما صراع ومصالح طبقية متعارضة بالضرورة .. نعم ، ما يزال الاطار الوطنى حاضرا لكن أصبح له بعده الطبقي ، لقد أصبح الوضع يحتاج لمسرحية لا تنتهى بالمصالحة .

ولذات السبب وعند البحث عن أصل الشخصية السودانية فى السبعينات ماكان «هاشم صديق» إلا أن يرجع الى «مملكة نيتة» فكتب مسرحية « نيتة حبيبي » ، والتي يرى الباحث أنها تمتع من احدى مكونات البنية السودانية ولا تقاربها فى حيوها وتعددتها فهي بأحالاتها المباشرة لواقع السبعينات ( التحذير من تدخل الكهنة فى الحكم ، العلاقة مع مصر ، استرجاع

منطق البحث قاد لتقسيمه لخمس أبواب فناقش الباحث فى الباب الأول ( مقدمة عن البنية السودانية ومكوناتها الأساسية ثم بحث فى البنية الفكرية والاجتماعية منذ مملكة نيتة ( القرن الثامن قبل الميلاد ) مروراً بالدولة المسيحية حتى دولة الفونج والفرزية السابقة والحكم الثانى وما تلاه . فى الباب الثانى ناقش المسرح فى السودان والمسرح السودانى واصدا نشاط المسرح منذ بداياته ونشاط مسرح الجاليات (مصرية ، سورية ، يونانية ، انجليزية الخ .. ) وتأثيراته مروراً بنهضة الثلاثينات وتأثيرات المسرح المصرى . الباب الثالث كرسه الباحث لتحليل العلامات الأساسية فى تطور المسرح السودانى لالتقاط مضامينه واتجاهاته الأساسية فى تواصلها .

الباب الرابع : مسرح السبعينيات المضامين والاشكال وأثر البنية الاجتماعية والفكرية .

وفى الباب الخامس قدم تحليلا لسته نماذج من مسرحيات السبعينيات لثلاثة كتب .

يرفض الباحث الزعم القائل بأن «الثقافة العربية — الاسلامية هي التي دفعت السودانين لادراك وجودهم وأن الحضارة العربية — الاسلامية هي أساس الكيان التاريخي للسودان» .. هذا التصور المطروح فى اطار حى تقليص التاريخ والثقافة السودانية بانكار كل ما سبق البدايات الأولى لدخول الثقافة العربية الاسلامية وخص الطرف عن واقع التعدد والتباين الثقائى والقومى .. بل وفرض ايديولوجيا ظلامية باسم الاسلام وثقافته .. فلولا تحالف العبدلاب وعرب القواسمة مع قادة الفونج ١٥٠٤م — الذى انتهى باقامة أول دولة عربية اسلامية — لولا هذا التحالف لدان السودان للثقافة المسيحية القبطية حتى اليوم .. وحتى دولة مسار هذه لم توجد كما هو معروف كل السودان فقد ظلت مجموعات قبلية وقومية وثقافات كاملة خارج سلطاتها وبعضها عجز حتى الغزو التركى ١٨٢١ م عن دمجها فى الدولة المركزية الأولى فى السودان .

وجود حركة مسرحية بشكل أو بآخر خارج العاصمة  
 إلا أن مسرح المحترفين لم يشغل حيزاً جديراً بالاعتبار  
 خارج العاصمة ، وحتى في العاصمة لا يوجد نشاط  
 مرصود لمسرح المحترفين سوى نشاط المسرح القومي  
 بام درمان . بهذا ظل الحديث عن المسرح القومي يعنى  
 ضمناً المسرح السودانى ١ الأمر بلا شك وثيق الصلة  
 بصراع الهوية وارتباط المسرح الرسمى بجهاز الدولة  
 البيروقراطى ( الذى قاد استراتيجية تنمية واحدة منذ  
 انشائه على يد الاستعمار الانجليزى : تنمية الوسط  
 وإهمال أطراف السودان ) . حتى التاريخ لبيدات  
 مسرح المحترفين تمت على أساس السنة المالية الحكومية  
 ( تبدأ في يوليو وتنتهى في يونيو من العام التالى ) وسار  
 على ذلك كل الذين أرحو للحركة المسرحية .

المسرح السودانى ما يقدر له أن يخلق تقاليده  
 ومواضعه وشكله الخاص أى طابعه ولونه المميز  
 فالمظاهر الاحتفالية الشعبية ما قدر لها أن تنامي  
 صوب شكل يلورها ثم بطور الظاهرة الدرامية ومن  
 ثم تخلى شكلاً درامياً يميزها ، فبدأ المسرح تقليداً  
 للمسرح الأرسطى على أساس خلفية ثقافية وفكرية  
 لم تحسم هويتها وتوجهاتها ولا حتى ارست اسما  
 لحوار ديمقراطى بين مكوناتها فكان الاهتمام بالمواضيع  
 دون الشكل في لغة حكمتها الحفظية لا الحوار والمخاط  
 أكثر من تكون شخصيات .

هذا البحث في تقديري أكثر من مجرد محاولة  
 لدراسة العلاقة بين البنية الفكرية والاجتماعية والمسرح  
 الذى انتجته . فهى تطرح بمجدية قضية الهوية وقضية  
 ديمقراطية الثقافة وتطرح للنقاش مواضيع ومقولات  
 طالما اعتبرها الكثيرون قدس أقداسهم ولعل أهميتها  
 تكمن في هذا ، وهى بالتأكيد مساهمة جادة في دراسة  
 سيوسولوجيا الثقافة السودانية وحوار مكوناتها  
 المختلفة . نأمل ان يجد ما طرحته الرسالة النقاش من  
 المهتمين فقيها ما يستحق النقاش تعميقاً ونقضا ، منهجا  
 ونتائج .

مناخ دولة كوشى بما يعنيه من تأكيد للذات  
 السودانية . الخ .. كل هذا جعل المسرحية نال  
 نجاحاً عظيماً عند عرضها في منتصف السبعينات ،  
 وفشلاً يماثله عند عرضها في الثمانينات . فعرض  
 المسرحية بعد حمامات الدم التى أعقبت حركة يوليو  
 ١٩٧١ وما خلفته من مناخ عام جعل الجمهور مهتماً  
 لالتقاط رسالة المسرحية شديدة الصلة بواقع تلك  
 الأيام .

من تحليل هاتين المسرحيتين — ومسرحيات  
 أخرى — يرى الباحث ان البنية السودانية قد ظهرت  
 مفككة في مسرح السبعينات كما هو حالها في الواقع  
 الحى .. بل وأكثر من ذلك يصرده الباحث تنافر  
 المواسم المسرحية في اتجاهاتها الرئيسية بل وتنافر  
 مسرحيات الموسم الواحد ، ان لم يتغلغل هذا التنافر  
 داخل بناء المسرحية الواحدة فتجد مسرحيات تنتمى  
 لثقافات مختلفة ، لكن ما هو مشترك هو غياب  
 ثقافات مجموعات الهامش الملية على مستوى  
 الاقتصاد والسياسة والثقافة الرسمية فغابت مفردات  
 الثقافة الزنجية ( رقص فردى ودرامى ، رقصات  
 الصعيد ، الطوطم ، السير والطقوس ) فقد اكتفى  
 العنصر الزنجى برثاء نفسه على خشبة المسرح من  
 خلال رقصات فرقة الفنون الشعبية كما فعل رصافوه  
 سودانيو الغرب الى الدرجة التى لا يصدق معها  
 المشاهد لمسرحية سودانية ولعرض من فرقة الفنون  
 الشعبية انهما يتيمان بلبل واحد .

« المسرح السودانى يحتاج ان يكون سودانياً » ..  
 بهذه العبارة عميقة الدلالة يلخص الباحث أزمة المسرح  
 السودانى ويرسم أفق تطوره فرغم وصول صدى  
 مسرح الجاليات الأجنبية وزياراته المتكررة لأفلام  
 السودان ورغم ارتباط الحركة المسرحية في شرق  
 السودان برواد حركة التحرر الوطنى والتقدم  
 الاجتماعى ورغم ارتباط البدايات الأولى للنشاط  
 المسرحى بمدن مثل « رفاعة » و « القطنية » ورغم





— رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣ —

طبعته مطابع شركة الأمل للطباعة والنشر  
بإمارة دبي - الإمارات العربية المتحدة  
عند دار المطابع والنشر  
العدد ٢٩٠٠ - ٩٦