

الشعر  
المعاصر  
نماذج وقضايا

ولفلا بسطوا  
١٤٠٩



عدد  
خاص

سبتمبر  
أكتوبر  
١٩٨٩

حوارات مع  
محمد بنيس  
ظاهر أبو فاشا  
أربعون شاعرا مصرية وعربية

٥٠  
٥٠

أدب وفن





كَلِمَاتُ الرُّبَا ضَاغَتِ الْعِبَارَةُ

خط للفنان : عماد حليم





## □ في هذا العدد □

- **إلتاحية : هل نجبرؤ على التباهى ، هل نجبرؤ على الفرح ؟** ..... فريدة النقاش ٥
- **دراسات : المسألة الشعرية** ..... د . مجنى العيد ١٢
- **نقد الشعر : دراسة في المنهج** ..... د . أحمد يوسف على ١٩
- **قراءة في أربعة أصوات شعرية من جيل الرمادة** ..... وليد منير ٣٩
- **أغنية فارس قديم بين الحزن والثورة** ..... د . مصطفى عبد الغنى ٦١
- **الثابت والمتحول لأدونيس ( نظرة نقدية منهجية )** ..... رلفت سلام ٧٤

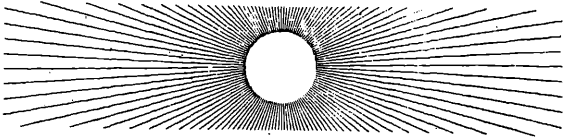
## ■ ملف القصائد ■

- هذه القصائد ، هؤلاء الشعراء ..... التحرير ٨٧
- بردية ..... عيد صالح ٩١
- تذكارات ..... رشدى العامل ٩٤
- برج السرطان ..... عبد الرحمن عبد المولى ٩٧
- ينايسر ..... نادر ناشد ١٠٢
- حديث الورد ..... محمد بدوى ١٠٤
- تمارين الكتابة ..... رضا كرم ١٠٧
- أمير المقلّاح ..... محمد القيسى ١١٠
- الوقوف على عتبات الكاهنة ..... إدريس عيسى ١١٥
- بوحية صغرى ..... أمير تاج السر ١٢٠
- ارتقيث إلى ..... رضا العربى ١٢٢
- معزوفات في النزوع ..... إيمان مرسال ١٢٦
- الطرقات ..... محمد الأشعري ١٣٠
- ست قصائد ..... سيف الرحى ١٣٤
- الإخلاص ..... عصام أبو زيد ١٣٨
- معدانية النار ..... عزمى عبد الوهاب ١٤٠
- الملموس بسيدة ..... حلمى سالم ١٤٣
- عندما تضحك نجوم الهجرة ..... عبد الستار سليم ١٤٩
- الروضة ..... عبد الرحيم الماسخ ١٥٣
- تنويعات الوحدة على مقام الترحال ..... حسن خضر ١٥٥
- ~~مواعد~~ ..... أولاد أحمد ١٥٩
- القاهرة / شتاء ..... ابراهيم داود ١٦٢
- حجريات ..... لطفي مطاوع ١٦٦
- محاولة للبكاء ..... عبده المصرى ١٦٩

١٧١	عبد الفتاح شهاب الدين	الموعظة قبل صعود الجبل
١٧٣	سمير عبد الباقي	مطر
١٧٥	سمير درويش	موسيقى لعينها ، خريف لعيني
١٨٣	رفعت سلام	أشياء صغيرة توميء لي
١٨٩	محمد البرغوثي	كلمة بتدل التشيد
١٩٥	خالد اسماعيل	سلام يا وطن
١٩٧	عبد الستار محمود	صفحة مطوية من دفتر التحقيق
٢٠٠	هشام قشطه	تلك القصيدة
٢٠٤	عزت عامر	الحجر الصغير
٢٠٧	مصطفى عبد المجيد سليم	وقفة بين الأخضر واليابس
٢٠٩	خالد عبد النعم	الدخول في ذاكرة الريح
٢١٢	محمد السعيد	كان الخطاب للشعر
٢١٦	سهر عوز	البرامية
٢١٩	سمير الفيل	الانتظار
٢٢١	نسيم صري	حديث البحر
٢٢٤	ماهر حسن	أخير أتيست
٢٢٨	مصطفى عباده	المنصور
٢٣٥	عبد موسى	هجمت مساحات القراش
٢٣٧	محمد الفيثوري	إنها مصر
٢٤١	ح . س	أصوات جديدة : أحمد أبو زيد ، واللغة المرأة ( ثلاث قصائد )
٢٥١	سهايم يزمي	حوار مع محمد تيس : سؤال الحداثة
٢٥٩	أحمد جودة	آخر حوار مع طاهر أبو فاشا صاحب الليالي

#### □ الحياة الثقافية □

٢٦٩	عز الدين نجيب	النار والرماد : حصاد موسم ساحن للفنون التشكيلية
٢٨١	أحمد يوسف	رسالة موسكي : الجائزة للإنسانية
٢٨٧	سليمان شفيق	تليفزيون : الكيف والوهم والحب
٢٨٩	بشر السباعي	رد على رد : تعليقات مرجزة على اتهامات غاضبة
٢٩١	محمد الطيب	مناقشات : أوام الطبيع التقدمي
٢٩٤	عصام عبد الوهاب	أغنية : عبد الوهاب ومن غير له
٣٠٤	صلاح عيسى	كلام متفقين : صمت الأستاذ أباطة



## افتتاحية

# هل نجرؤ على التباهى / هل نجرؤ على الفرح ؟

## فريدة النقاش

هذه واحدة من أصعب افتتاحيات «أدب ونقد» إستغرقت كتابتها أياماً قلقة كت فيها أسيرة حبي ومعرفتي الشخصية بمعظم الشعراء الذين يضم هذا العدد أعمالاً لهم ، وحيروا أمام هذه الجفوة التي تخلفت بيني وبين عدد ليس قليل من القصائد ، وجهودي المخلصة لكي أحب هذه القصائد أولاً قبل أن أبدأ في استخلاص سمات مشتركة لإنتاج شعراء الثمانينات وهو مشروع قديم لدى مؤجل طالما حتى على المجازة الشاعر الصديق أحمد الشهاوي .

هل هو مازق الحدافة مرة أخرى ؟

ربما ، وربما كان الأصح أن هذا الجيل لم ينتج لنا بعد أفضل أعماله ، وأن عددنا هذا هو مجرد مفتاح سيكون من الظلم اليّن لشعراء الثمانينات أن نقيمهم على أساسه . وإن كان من حقهم علينا أن نمد أعمالهم متبراً لها ، وأن نقرأهم بعدالة كما ندعونا الذكورة يُعني العيد ، وأن نسمي لإكتشافهم إكتشافاً حقيقياً لنكسر طوق العزلة الذي يقف حائلاً بينهم وبين جمهور أوسع من المتلقين . وقد تكاثفت عوامل قاسية في صنع هذا الطوق . هي نفس العوامل التي تحول بين الشعب وبين أي ثقافة جادة وجديدة .

وما أظن أن الشعراء واضرون بهذه العزلة مطمئنون إلى هذا المنفى الذي يقفون فيه حلقات مغلقة دون إختبار جدوى إمكانية التواصل . ذلك التواصل الإنساني مع العالم الذي طالما سعى إليه أراجون وهو يخوض تجاربه الجديدة .

ومنذ زمن طويل تراودنى فكرة مؤداها أن إستغراق الشعر الجديد فى ذاته هو نتاج هذه العزلة ، وأنه ما أن يتوفر له وبشكل منتظم جمهور واسع متزايد إلا ويتطلب على كل صحواته الشكلية ويصقل أدواته مستفيدا من الإستجابات المباشرة لجمهوره ؛ جنبا إلى جنب المتابعة النقدية المثابرة الحذرة والتي لم يحظ بها هذا الشعر حتى الآن وعلينا أن نعرف بتقصيرنا فى هذه المهمة ..

ليست قليلة فى هذا الشعر تلك الصور التى لا نجد لها تبريرا جماليا سوى فى توق الشاعر الى الكشف عن مهارات تحليلية ولغوية تعينه على خلق صور خالية من المعنى وبالتالى من الحياة ، عاجزة عن تحريك وجدان الملقى مغلفة على ذاتها قد تثلث النظر بغرابتها وتصدم ، لكنها لا تملك قوة الإيهام والإلهام لأنها ببساطة خالية من الروح ، عاجزة عن تقديم انعكاس حى للواقع « فالواقعية وحدها تبدع صورا وفقا لقانون الضرورة والاحتمال بحيث تبدى عملية الإنعكاس وإعادة التركيب صادقة موضوعيا على مخاطبة الوجدان المشترك وخلق هذا التواصل » .

وليس أدل على حالة الفقر الشاملة فى بعض هذا الانتاج من أن الضمير السائد والغالب فيه هو ضمير المفرد المتكلم الذى لا يجعلنا نتفاء كثيرا بانفعال شعراء الثنائيات الى الملحمة سريعا بعد أن استبد بهم الغناء ، وقطعوا وشأنهم بالكلاسيكيات ، إذ يفضلون أن يقرأوا بعضهم بعضا .

إن هذا الصوت المفرد لايساعد كثيرا على إغناء العمل الفنى رغم أنه لاشك قادر على إعطائنا قصائد جميلة ولحظات مشحونة وبعض أبيات أصيلة ... وبهجة خاطفة شحيحة تجعل قراءة عددنا هذا متعة جمالية عالية .

وبوسعنا أيضا أن نكتشف حالة من الانغماس فى الجسد والجنون حوله ، بينا يخلق الدعر من صحواته الحياة وانحساراتها مناطق سوداء موحشة وحزنا عميقا وهلمأ دائما من الطعنات المماحجة .

ولشعر الثنائيات مصادره الغنية من التاريخ والأساطير والدين والثقافة الشخصية والتجارب الذاتية المهيمة ، ومن مفرداته المتكررة : البحر والنار والجدران . ومن جهوده ثمّة دأب على اكتشاف المناطق الجديدة وإقحام بعض من المسكوت عنه فى العلاقات الاجتماعية والانسانية حيث يتحول القلق الاجتماعى الى قلق وجودى يرتبط بتراجع اليقين المريح ، وقد تأجلت الثورة .. وأصبح كل مايقرب بها مرشحا للسقوط فى الدعائية فتحولت الى ورد وبرق ومروج وخيول وآمه طويلة .

كذلك بوسعنا أن نلمح تشكل عملية بالغة التعقيد والكثافة للسيطرة على واقع مشتمت والاصمك بقانونه ، وإعادة ترتيب شظاياه فى انيق داخلى — أساسا — للصور ، ينظم فى كل حالة طبقا للخصائص الذاتية للشاعر وأدواته .

يعد الشاعر الجديد إكتشاف العادى والشائع ويرد له حقيقته وطرازه الأثرى وهو يحتاج ضمنا على كل تزوير . وكل تزوير هو قرين الروح التجارية الاستهلاكية التى تحركها شهوة

القلك ، وهو بذلك يتوفر على قوة أخلاقية كاملة ، قوة تصله بالعالم الجديد المرجو الذى تختبئ  
يواله تحت تراب كثيف .. وتقاوم التراب ..

\* \* \*

هل شعراء الثنائيات كما تقدمهم هذه القصائد هم شعراء اجتماعيون ؟  
أعرف جيدا أن الشعراء سوف يزعجون من هذا السؤال ، لأن هذه الكلمة « اجتماعى » ظلت  
مقرونة فى ساحة النقد ولزمن طويل بما هو جامد وشعارى وخطائى ، حتى ان جماعة « إضاءة »  
أو شعراء السبعينات قد أخذوا — وهم يعلنون انتائهم لهذه المدرسة بصوت خافت ويصيحون  
بتقدمهم لها — أخذوا يحفون عما أسموه « بالقصيدة الحقة » المتحررة من كل شرط مسبق وكأنا  
اجتماعية الفن هى قيد وليس أفقا مفتوحا بلا حدود ...

أما الاجابة على السؤال فهى : نعم شعراء الثنائيات إجتماعيون ، ولكن بالمعنى الذى  
يخالفونه بالضبط ، أى بالمعنى الاختزالى الذى يضعهم أقرب مايكون الى الجمود والشعار رغم  
صياحهم ..

ولى ظنى أن هذا الاختزال هو نتيجة طبيعية لصراع محتمد فى داخلهم ولى ساحة الشعر  
معا ، بين موقفهم والتأليم الطبقي للكادحين بعامه من جهة أو بين سلطة الحداثة الشكلية التى  
كبلتهم من جهة أخرى .

هذا بينما تنتظر الواقعية الاشتراكية من هؤلاء الشعراء تحديدا أن يثروا فيها وهج روحهم  
وقلقهم المبدع وأن يطوروها بعد أن أثبتت أفضل نماذجها أنها تصع لما هو نفسى وخيالى ، ولما  
يضملى فى الوعى واللا وعى ، بجلال الطبيعة وتقلباتها وأسرارها وبهجة اكتشاف هذه الأسرار ،  
وقد تخلف مثل هذا الشعر النموذج على نحو عظيم حين كانت الخلفية الفلسفية لمبدعيه واضحة  
وموقفهم من الحياة تقدما مثلما كان حال ناظم حكمت وأراجون ونيرودا وإيلوار وبريخت  
ومحمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد .. وبدر شاكر السياب وآخرين ..

وان الخلفية الفلسفية لعالية مبدعينا واضحة وموقفهم من الحياة تقدمى .. ولكن تبقى  
مسألة قائمة بين هذه الحالة وممارستها ، بين الفكر والواقع ، وهى مسألة مازالت قائمة بقوة فى  
غالبية هذا الإنتاج الشعرى لأن التخلص من قبضة الفلسفة المثالية بصورها المختلفة ليس عملية إرادية  
فقط ، ولكن لها جانبها الموضوعى الذى يرتبط بالتطورات فى واقع الحياة ويمدى نفوذ القوى  
الاجتماعية حاملة الثقافة الجديدة والفكر الجديد .

\* \* \*

ان تطور الشعر الجديد بالامكانيات الشابة المتوفرة له ، وبالمواهب الجديدة التى تقدم الى  
ساحته بانتظام سيظل مرتبطا أيضا بمحل عدد من المسائل النظرية فى الفكر الجديد كله ، هذا الفكر  
الذى يواجه كل أشكال الحصار العمل والدعائى . وهو حصار لم ينبج منه الشعراء . والمسألة الرئيسية

نظريا هي في ظني ضرورة تخليص النظرة المادية للعالم من التشوّهات المثالية بكل تجلياتها ، وهو مأسوف يعنى على صعيد الممارسة العملية — بما فيها كتابة الشعر — إسقاط كل الأوهام . وأقول ذلك لأن بعضا من هذه الأوهام تقف بين الشعراء الجدد وبين الواقعية ..

وأول هذه الأوهام هو الخلط بين مفهوم التفرد الداخلى لكل مبدع أصيل والمفهوم الخالى عن « الالهام » ففى العملية الإبداعية تترك الذاتية خصائصها على العالم الموضوعى فيخلق تفرد كل شاعر في لحنه ومعالجته وتركيباته ؛ إذن فنقول الواقعية بموضوعة الفن لايتطابق بحال مع إلغاء ذاتية الفنان كما أن ذاتية الفنان ليست الهاما مثاليا وإنما هى ممارسة واجتهاد .

« ان الفعل الإبداعى ، الموجه لحل مهمات مطروحة موضوعيا وقيمة إجتماعيا ، إنما يتحقق ، في الوقت ذاته ، في صورة عملية تحقيق للذات ، تستجيب للمتطلبات الداخلية العميقة ( الرسالة ) . وفي مجرى الإبداع-يجرى عادة حشد لإمكانات داخلية ( الخيال ، الذكاء ) ، لم يكن وجودها يخطر ببال المرء . ولذا فإنه بنتيجة الفعل الإبداعى ، يعرف شيئا جديدا ليس فقط عن العالم الخارجى ، بل وعن ذاته أيضا .. »

هذا بعض من تعريف المعجم الفلسفى المختص للإبداع الذى يواصل قائلا في نقد المثالية « وغالبا ما يأتى الإبداع أشبه بولادة المرء من جديد ، بكل ما يرافق ذلك من أوجاع وأفراح ( الوحي الإبداعى ) ، وتبالغ النظريات المثالية في هذا الجانب من الإبداع ، فتصور الكشف الإبداعى حلولا لمبدأ متعال ، ( الألوهية ، المطلق ، الإرادة الكونية ) في الإنسان ، أو استيقاظا لقواه النفسية اللاشعورية ، ولذا فليس من المستغرب أن معظم المذاهب المثالية ترى أن الشرط الرئيسى للإبداع هو حالة الفرد السلبية الانفعالية ، وإصفاؤه لنداء القوى الغيبية ... الخ » .. هذا النداء الذى تطرحه النظرية الواقعية في الفن أرضا وتجريه من علياء التحليق الانفعالى الى النظام والرسالة والدور .

أما النظرة المادية للإبداع فتراه على النحو التالى : « توتر شديد ، فلحظة الكشف الإبداعى تأتى بعد اشتغال منظم ودائب بالمشكلة ، لا يختلف من حيث المبدأ عن سائر ألوان العمل المخطط » .

العمل الإبداعى إذن في نظر المادية أى الواقعية هو إنتاج ، عملية انتاجية ، مثل سائر أنشطة الإنسان يحتشد فيها العقل والوجدان واليدان « ويمكن القول أن الشرط الأهم للإبداع هو تكديس معين للاخفاقات الإبداعية ، وأن الشيء الرئيسى فيه هو التحليل التقدي لهذه الاخفاقات . ففيه تستبعد الصورات والأساليب غير المثمرة » .

وإذا توقفت قليلا أمام تعبير الصورات والأساليب غير المثمرة هذا ، فسوف نجد أن المبدع حين يقوم بالاضافة والاستبعاد عبر هذه النظرة النقدية لعمله لايتوقف فحسب عندما يفرغ هذا العمل الانساق والتكامل في علاقاته الداخلية ويحفظ له ابقاعات منسجمة ، وإنما هو ينشد أيضا وفي ذات الوقت خلق ذلك . التواصل مع جمهور المطلقين عبر الصورات والأساليب التى تبث من أعماق الأعماق ماهو مشترك ، وعلى أساس هذا المشترك الذى يخاطبه الفنان على أصعدة متباينة تعدد

بمدى خصوصية عمله يكون بوسعه أن يبلغ رسالته تلك التي كانت كافية في صلب التخطيط الأولي لعمله والتي تحدد وفي موقعه الاجتماعي واختياراته الفكرية وثقافته بما فيها معرفته بالثراث وموقفه منه ... الخ .

وما من عمل فني كبير قادر على البقاء عبر تقلبات الزمن الا وكان محملا بهذه الرسالة . لذا فإن قول بعض الحدائين بتحرر الشاعر من كل ماهو مسبق والبدء دائما من نقطة الصفر فضلا عن أنه على الصعيد الواقعي غير صحيح لأن الإبداع ليس لحظة إثنياق مجهولة المصدر إلا في قول المثاليين ، فإنه يقرر عالم الفنان إفقارا متعمدا ويعلقه على ذاته الخالصة وينزع عنه « الفاعلية العملية الهادفة » .

ولابد أن نتوقف قليلا أمام مفهوم « الفاعلية العملية الهادفة » أي وظيفة الفن التي تشبكت من نخوم كثيرة مع الأخلاق والسياسة مع إعتياز تتوفر عليه خصوصية الفن ، وهو أنه يؤدي وظيفته تلك جاليا بعملية الخلق وإعادة الخلق الدائمة للمثل الأعلى ، وليس هناك فن حقيقي دون مثل أعلى ، وحتى في أكثر الفنون تجهيدا ، وهي الموسيقى ، ثمة مثل أعلى في هذا التناغم الشامل والانسجام الداخلى العميق الذى تخلفه الموسيقى العظيمة بكلية الحركة والجيشان الداخلى فيها وصعودها المتواتر الى ذرى الانساق الكامل بين الانسان والطبيعة ، الانسان الذى إرتقى بالطبيعة وخلق من جلد عناصرها وعيه وبني مثاله الذى يظل في حركة تغير دائمة .

الجمالى ليس حالة مستقلة عن المجتمع ، مع الاقرار الذى يتفق عليه الجميع وهو أن للفن ولل فكر منظومة البنية القومية للمجتمع استقلالا نسبيا عن القاعدة المادية أى الاقتصاد ، ولكن القائلين بالجمال الخالص يسقطون هذه النسبية في الطريق ويقتربون من أرض المثالية رغم تقديمها لشكل المثل الأعلى الجمالى في وعى الفنان منقولا - بطريقته - عن صراعات المجتمع وعن المثل العليا فيه والتي تحملها طبقة أو طبقات ذات مصلحة في التغيير للأفضل .. سواء كانت هذه المثل العليا جينية أو ظاهرة . والفن الواقعي يستطيع وحده ولأنه واقعي أى صادق موضوعيا أن يكشف عن الجنبى ويث فيه روحا اضافية بإعادة تشكيله ، حيث يقرم الفن في هذه الحالة بدوره للمهم واهرض في حياة الطبقات الصاعدة تاريخيا .

إن الفنان الواقعي الصادق موضوعيا يستطيع وحده أن يجرر الجمال من برائن التجارة والوحشية والتكالب الذى يخلقه النضال على أرض الملكية الخاصة ليرد هذا الجمال في الواقع الجديد مكتسبا خصائصه الجهرية لافحسب الى الناس والطبقات صاحبة المصلحة ، وإنما هؤلاء الذين تتعارض مصالحهم الاجتماعية مع المثل الجديدة ، لأن الجمال احرر بوسعه أن يدفعهم بقوته الهائلة لاعادة النظر في ضيق الألفى الانسانى الذى تمثله الملكية الخاصة بأناليها وترحشها . وان مثل هذا الجمال ليكشف على نحو ساطع كيف المثل العليا التي إرتبطت بالملك ، الذى هو قيد على الفتح الانسانى ؛ قيد إكتشفه فلاسفة ولهانو التصوير العظام وإصطلموا به لفتحتوا الباب واسعا أمام مثل الاشتراكية وأهدافها .

سوف يبقى ان هذا الجيل لم يستوعب بعد — بحكم سنه — الثروة الثقافية المتوفرة بحيث تتفاعل معها حساسيته ومواهبه ليستجيب بأفضل صورة لمتطلبات حياتنا وعصرنا . وهو مرشح لأن يفعل ذلك في مستقبل الأيام حين يتخلص في التجربة والثقافة من بقايا النزعة المثالية ، ويحب كل طاقاته الإبداعية لإعادة اكتشاف الواقع والتغلغل فيه وخلقه مجدداً في الشعر ، حتى يكون هذا الشعر قادراً بمجدارة على أن يلعب دوره في حياتنا الجديدة ، فيستجيب لأعمق الحاجات الروحية للقوى الاجتماعية الناهضة والتي تدق الأبواب بقوة الآن ، ويخلق نضالها إمكانيات بلا حد لولادة جماليات جديدة تحمل سماتها وطابع أشواقها ومثلها العليا وإنسانيتها الجديدة التي يصبو إليها الشعر الجديد .

وقى ظنى أن الالتحام الواقعي بين الشعر الجديد وهذه القوى ، هو أحد الشروط الجوهرية للصدق الموضوعي الذي سيكون كفيلاً بزلزلة الأسوار بالنشيد .

يقول ماركس في الإيديولوجية الألمانية :

« إن مسألة ما إذا كان يمكن أن تسب حقيقة موضوعية الى الفكر البشرى ليست مسألة نظرية بل عملية ، فالإنسان يجب أن يثبت في الممارسة حقيقة فكره ، يعين واقعية هذا الفكر وقوته في هذا العالم وفي هذا العصر . ان الجدال بشأن واقعة أولا واقعية فكر منزول عن الممارسة مسألة مدرسية صرفة » .

وما عاد يكفي السحاب

لكن نكتب الشعر ..

ويستحيل أن تظل كل الصراعات الكبرى في واقعنا وفي عصرنا دائرة في داخل الذات الشاعرة مهما يكن عمقها وجمالها وغنى مشاعرها وخيالها ..

ان « لاتصال » لأهل دقل لاتبستمد قدرتها على البقاء والتأثير المتجدد في حياتنا وأذواق أجيال متتالية من المطلقين لأنها فحسب قصيدة سياسية تتطلق من موقف واضح ومبدئ من الصراع العرقي الصهيوني ، فهناك قصائد كثيرة تتطلق من ذات الموقف ، ولا لأنها تنهض على بناء ملحمي يضفر الإيقاع بالأساطير وبالراث الشعبي حيث تتداخل المستعيات وتولد ما لانهاية له من المعالي ، وإنما لأن « لاتصال » هي إضافة لكل هذا تنطوي على وعى عميق بالاتجاهات الرئيسية للعصر وتشبك معها حيث تقدم الشعوب مدعة أساليب شتى للدفاع عن حقوقها في مواجهة الطغيان والظلم .. في مواجهة الامبريالية والاستغلال . بالرغم من العثرات المؤقتة هنا وهناك .

وبالرغم من كل ذلك فإن الشعر الجديد — في أفضل نماذجه وأكثرها تكاملاً — جنباً الى جنب مع القصة القصيرة والرواية والكتابات النقدية والسينما الجديدة ، تؤسس بمجدارة لثقافة ناهضة جديدة .

\* \* \*

ومع ذلك يبقى إن الرسالة الأخيرة لهذا الشعر الجديد تملؤنا بالغضب رغم أنها تتضمن في نفس الوقت دعوة للهروب والاستغراق الصوفي في الذات بحثاً عن خلاص شبه ديني ، وحتى لو إنحد



هذا الخلاص طابعا دنويا احتجاجيا فهو يتعامل مع اغتراب الانسان في المجتمع الرأسمالي كأنه حالة  
قدرة لا مفر منها ، أبدية وخالدة بما يعنى خلود المجتمع الذى ولدها والذى ولد الاغتراب ... وهذا  
الأثر بالذات هو وليد الصراع الناشب لى هذا الشعر بين النظرة المثالية الذاتية والنظرة المادية  
الموضوعية التى لم تحظ بعد بالعلبة ، وحيث لا يزال التوحد شائعا بين الشاعر والانتكاس ، بين وبين  
الهزيمة ، هذا التوحد الذى يفضح رغم عذوبته المفعمة بالشجن تجذر النظرة المثالية الدبئية للعالم ..  
الكل فى واحد .. هزيمة طبقة هى هزيمة لكل الطبقات .. انهيار فكرة هو انهيار لكل الأفكار ..  
فلاتبقى هناك طبقات تقايل ، ولا تبقى هناك أفكار تقايل .

صحيح .. لابد أن يتهم بالجنون ذلك الذى يجرؤ على السر محنالا ليقول : بل انها هزيمتهم  
وليست هزيمة .. إنها ذلهم وليست ذلنا ، فحقيقة الأمر أننا جميعا ، شتا أم أينا ، كنا شركاء فى  
الحلم الذى أسقطته هزيمة ٦٧ وكنا شهودا على السلام المزور الذى جر علينا الحرب الطائفية فى لبنان  
وعذلانا للحجارة ... كنا معجولين .. ومازلنا بالأيديولوجية الواحدة الموحدة .. وكنا ضحاياها ..

بماذا تنباهى إذن ؟ أ بالقدرة على احتمال العذاب وقد استباح الطغيان الأجنى واغلى كل  
شئ ، فتركنا الأطفال وحدهم .. غدا اليوم أيدينا من قلب الألم وصورتنا لا يصل ، يستغيثون بنا من  
الاختلال فلا نفيهم ، ومن قبل استعانت بنا بيروت - وما زالت - ونحن نفرج أو نجر الألم ،  
حتى وإن كان لنا شرف الانخراط فى صفوف الذين يناضلون من أجل تغيير العالم .. فهل ...  
هل نجرؤ على التباهى .. هل نجرؤ على الفرح ؟ .





## المسألة الشعرية

### د . يميني العيد

في زخمة المشاكل ، وكثرة الطروحات ، ترانا ، أحياناً ، نتراجع إلى حدود الأسئلة الأولى ، نعيد النظر فيها لنعيد صياغتها ، علّنا نقيم المسافة الكافية مع موضوعنا ونرى إليه في ضوء جديد .  
لقد كثّر الكلام على الشعر العربي التي تعاصرنا كتابته ، واختلط الأمر فيه حتى بتنا نتساءل ، ومن موقع محق : ما هي مشكلة هذا الشعر ؟

تبدّد وضوح المشكلة بدل أن تصل ، بالتناول المتعدد ، إليه . وربما ازدادت المشكلة غرقاً في الغموض ، والتبس الكلام حولها ، فبدا الخلاف ، أحياناً ، لا على الشعر ، بل على مشكلته . كأن المشكلة غدت تحديد المشكلة :

أين هي مشكلة الشعر وكيف نتحدد ؟

يبدو السؤال سؤالاً في المنهج ، أو هكذا صار . ولكن . أليس الوصول إلى معرفة هو أولاً ، وقبل كل شيء ، تحديد سؤال المعرفة ، أي تحديد مشكلتها :

ما هي مشكلة الشعر إذن ؟

لنا نحن الذين نسأل ، بل هو سؤال أبرزه البحث السائد في المسألة الشعرية حين تجاوز ، هذا البحث السائد ، الشعر إلى ما هو هويته وكانت المتاهة ، وكان الخلاف على الأصالة والحدثة ، على الأنا والآخر .. ومن ثم كان البحث عن المنشأ والانتفاء ، عن النص الأول والعلاقة به تماثلاً أو اختلافاً ، ربطاً وتأييلاً .

قاموس من المصطلحات يتكشف لنا عن نظرة تضع المسألة الشعرية بين طرفين من العلاقة :

- العلاقة بين الماضي والحاضر .

- العلاقة بين المركز والأطراف .

وفي كل علاقة بدا طرفاها كليّين ، متعارضين في تقابل خارجي ، كأنهما مطلقان ، أو كأن كلا منهما يستقل بذاته ، ويتجهر بنفيه الآخر .

هكذا يكون في طرف : الأصالة ، الأنا ، الذات . وهو ما يشكل الهوية .

ويكون في طرف آخر : الحداثة ، الآخر ، الموضوع . وهو ما يشكل اغتراب الهوية أو استلابها .

طرفان يوضع الشعر ( بشكل خاص في حين هو ثقافي ) بينهما في الحث أشبه بما يكون بالمقاضاة التي يشوبها طابع أخلاقي ( ديني ) حيناً ، وحقوق ( سياسي ) حيناً آخر .

هكذا وبدل أن يمارس البحث قراءة عادلة للشعر ، يمارس محاكمة لا تعني الشعر بقدر ما تعني الفكر الناظر فيه .

تُجرَح الشعر ، قُطِع جسده في خلاف حمل الشعر ، كنص على طرح أسئلته :

هل هوية الشعر هوية جاهزة تنتسب الى زمن واحد محدود ؟

هل هوية الشعر تلتزم بترجيعة واحدة محدودة هي الماضي ( التراث ) أو هي الآخر ( الثقافة ) . أو هي الحاضر ، أو الذات ، أو الأنا ، أو ما هو ضدهما أو غيرهما ؟

أم أن الشعر ، كما الأدب والفن وغيرهما من ظواهر التعبير المشغول بأدواته وتقنياته المتنوعة والمتطورة ، هو ما ينسج أزمنته ليبدعها زمناً له ، وما يحول مراجعه ليصوغها حضوراً له ؟

أليس الشعر كثافة الزمن يولد فضاءاً للتخيل ومساحة للقراءة ؟ أو ليست هويته هي عالمه الناهض قولاً متميزاً ، شكله يتحرك لغة ومعرفة بالعالم فيه ؟

هل تقوم العلاقة بين الشعر وما هو غيره ، أم تقوم فيه بنية تقول !

في القول الشعرى نفسه ، في القول من حيث هو زمن نقرأ فيه الأزمنة ، ولغة نقرأ فيها عالماً ، نرى إلى مشكلة الشعر . نرى إليها في حدود العلاقة فيه بين قول وقول ، بين قول يجمع وقول يجر ، أو بين هوية تنتمي فيه إلى « قول قانع » أو تنتمي إلى « قول محرر »

والقول حركة تتوتر ، تنسج مسرح أصواتها ، وفضاء رموزها ، وتقيم حدا للعلاقات بين هوية هذه الأصوات ، لا على أساس تعددها - بل على أساس اختلاف موقع نطقها .

والحد خفى عليه ، حين نكشفه ، نرى إلى هوية الشعر ، هوية الكلام له ، هوية النطق والحرارة للصوت ، أو للأصوات ، هوية الولادة لقول يحاول الولادة من قمعه ويعيش ، شعراً ، مأساة هذه الولادة وتمزق حضورها البهي . والحضور لغة تشترع نوافذ الرؤية ، وتحرك مدارك المعرفة وقدرات التملك ، فتدعونا لشاركتها لحظة تعبير مكبوت ورعشة ضوء هارب .

على حد الاختلاف والتناقض بين قولين تولد هوية الشعر في زمنه الذي يعيش . وعلى هذا الحد تنهض لغة اختلافه وتميزه فنرى إلى مشكلته فيه . في الشعر وليس معه من خارج . نراها في العلاقة فيه وليس في العلاقة له مع ماضٍ ، أو مركز ، أو ذات ، أو آخر . فالشعر ، - ككل فن - هو حضور عالم ، مراجعه فيه حضورٌ يميزها الشعر في زمنه ، وتميزه في لغته . والشعر ، ككل قول فني ، يحمل مشكلته حداً فيه يطلب نمط حركة ، ومنطق علاقات بين العناصر المكونة له . لكن .

لماذا كل هذه المعركة حول المسألة الشعرية ؟

أو ، لماذا يوضع الشعر في رأس قائمة المشاكل الثقافية عندنا كأن لا ثقافي سوى الشعرى . أو ، كان الثقافي مازال يستمر ، فقط ، بالشعرى ؟

يدعونا هذا الأمر إلى التأمل ، وربما قادنا التأمل إلى أن نتوقف ، ولو قليلاً ، عند معنى حمله الشعر ، وعاناه ، ثم استعاد مكانته ، وبشكل واضح ، عند بعض النهضويين ، عنيت ، بهذا المعنى ، أن يصوغ الشعر قوله وكأنه صادر عن مرجع غيبي - علوي أو سرّي .. مما يحوله فعل السيادة في الثقافي أو فعل السطوة في الثقافة . كأن فاعليته هي الأولى ، أو العليا . والاتجاه لها واحد : من المرجع العلوي إلى من لهم في موقع الأدنى ، في سيد الكلمة إلى من عليه العمل بموجبها ، أو من المرشد العلوي ، من الواعظ ، إلى القطيع .

هذا المعنى أميزه ، أو أميزه عنه ، الملمح النبوي ، أو الحلمى ، الذى يمد الشعر بنفض حياة ، وطلاقة توتر ، وزخم تطلع الى المحتمل لتبينه ، وإلى المجهول بشوف صياغته فى الصورة الأجل .

ما عنيت بهذا المعنى الذى حمله الشعر وعاناه ، شيئاً آخر يرتبط بمسألة الفاعل كبده ، وبمنحه صفة السرية والاطلاق ، وعظمه كداع رسول ، أو كراخ ، يمسك بيد الناس ليرشددهم فى الثقافة أو ليهديهم - أو ليسوقهم إلى ما هو ، فى نظر الفاعل الأول ، بوابة خلاص .

ولكن كان الفاعل الأول ، هو الناطق الأول ، أى مصدر اللغة ، أو العلم ، أو المعرفة ، فإن المعانى هى منه ترثها الثقافة والشعر كلمتها الأبرز ، إليه توكل مهمة التوصيل ، فله القول ، والناس مخاطبيه .

وقد لا يختلف الأمر كثيراً عن ذلك حين يجرى الكلام على مسئولية الشعر ، أو على التزامه بالتوجيه . فتحميل الشعر ، بمخاصة ( وربما الأدب بعامة ) مسئولية عليا ( ولا أقول مجرد مسئولية ) . ربما عنى ، ضمناً ، معادلة الشعر بالكلمة كمصدر أول ، كأنه ، إذ ذاك ، البدء ، منه النطق الأول ، والمعرفة ، أو القراءة الأولى .

هل أن وضع الشعر فى رأس قائمة المشاكل الثقافية ( وليس كواحد منها يفسره هذا المعنى الذى نقول بأن الشعر حمله ؟ أمازلنا نرى إليه كبده فى الثقافى ، كنطق اول - كما الألهى ؟ )

نشير ، فى المناسبة ، الى ان العرب فى الجاهلية اهتموا النبى بالشعر ، عادلوا النبوة بالشعر ، ولم يكن ذلك ضد الشعر بل كان تفضيلاً له بحكم أوليته .

ثم نزلت الآيات لتقيم الحد بين النبوة والشعر ، لا على أساس سماوية الأول ومادية الثانى ، بل على أساس المصدر الألهى أو الروجى الملائكى ، الخير للأول ، والمصدر الشيطانى الشرير للثانى .

إذن ، المسألة لها جذورها فى التاريخ ، وليس فقط فى ما يتعلق بشعرنا العربى ، بل بالشعر الذى عرفته شعوب عدة ، وفى عصور مختلفة من حضارتها القديمة ، وهى جذور ترقى إلى زمن كان الشعر فيه مازال لقمة يتوسلها الناس للسيطرة على الطبيعة .

لكن ما معنى إثارة هذه المسألة فى سياق الكلام على مشكلة الشعر العربى الحديث .

ربما ورددت دعوة القارئ للمساهمة فى النظر معى فى تساؤلاتى التى دفعت بها إليه قبل أن تجدها لصيغة البحث عندى ، على أجد فى مساهمته ما يثرى بحنى المأمول ويساعده على البلور .

وربما وددت ، في الوقت نفسه ، أن ألمح إلى مستوى آخر ، أرى أن نطرح عليه المسألة الشعرية ، فنصوغ سؤالاً على الأسئلة ، أو سؤالاً يسأل الأسئلة عن معنى الهوية في الزمن والتاريخ ، وعن معنى الحداثة في اختلاف الرؤية تناقضاً بموضعها داخل الشعر .

كيف يرى الشعر إلى العالم ؟

هل يرى إليه من موقع له خارجه ، موقع فوق ، فيسوس العالم من عليائه إرشاداً وهداية .. أم أن الشعر يرى إلى العالم في موقع له فيه ، فيحاوره ويعيش علاقة تفتح معه ، به ، وفيه ؟ ونحن لو أردنا طرح سؤالنا هذا في إطار معرفي لقلنا :

هل يستمر شعرنا العرى الحديث بالمعنى نفسه ، أو ، بالهوية المعرفية نفسها ، فيتحدد كقطع أول مرتبط بمرجعية أولى ، ل يبقى أبداً صبوة للتأمل بها ؟ أم أن حداثته شعرنا العرى تقوم على نقض هذه الهوية ، المتجوهرة بذاتها ، أليكون له نطفة البشري ، ولتكون له مراجع الحياة المولودة في تاريخ الزمن ، في حياته ؟ أى ، هل حداثته شعرنا تتحدد كاستمرار بالمعنى نفسه ، أم أنها تتحدد كقطع معه فتولد ، على حق هذا القطع ، هوية حداثته ؟

علماً بأن الهوية ليست مجرد معنى يعلنه الشعر ، ولا مجرد رؤية ننسبها إليه ، أو ينسبها هو لنفسه ، بل ان الهوية بنية قول . بنية تعانق انتقالها من واحد هو الصوت الذى يحكمها ، في سماته الوعظية والتعليمية ، من رومانسيته الخاوية ، ومن ثنائية العلاقات التى يقيمها في التقابل والمخاطبة على أساس المعنى المبثوث ( ربما في اغنيائه الواضح له ) ، والجواب المحسوم ( وإن في لغة الخفاء له ) .. من هذه البنية ، ومن هويتها كقول ، الى بنية أخرى لها هوية القول النقيض .

بالامكان ان نرى امثلة لهذه المعاناة ، معاناة انتقال البنية الشعرية في غمط الى غمط آخر له هوية القول الشعرى النقيض ، ثمة نصوص في شعرنا العرى الحديث تعبر عن ذلك . ولئن كنا هنا غير معينين بتناول هذه النصوص ، أو بالتوقف عند بعضها ، فإننا نكتفى بالإشارة الى بعض ما يميزها كنسطة .

أبرز هذه المميزات الطابع الدرامى الذى يتمثل كصراعية في حركة انبناء القصيدة . ما يستدعى الدرامية هنا هو تراجع صوت المتكلم كصوت مهيم ، أو كصوت واحد علوى فاسحاً مجالاً لأصوات أخرى بأن تتقدم - لا كتعدد - أو كتوزيع شكلى على صوته ، بل كمواقع تحكمها معاناة ولادة الرؤية النقيض .

تداخل الأصوات ، تتمسرح وتوهج صوتاً في أصوات ، أو أصواتاً في صوت ، وهى في

تداخله تعيش شعرياً واقعاً يعيشه عالمها . صوت المتكلم هنا ليس خارجاً ولا داخلياً ، بل هو نبوض ، بالشعري ، كفضاء . إنه اللاخارج دون ان يكون الداخل . فالفضاء الشعري هو عالم . والداخل ليس داخلياً إلا نسبة للخارج ، فأين يمكن أن يكون هذا الخارج حين ينهض الفضاء الشعري عالماً بكل الأصوات/المواقع فيه ؟

لا خارج في مثل هذه الحال إلا الغيبى ، المرجع الأول ، البدء ، الفاعل المطلق الذى يتحرر منه الشعر الحديث حين يتقدم نصه كبنية مسرحها العالم ، أو كبنية تنطق فيها أصواته ، وتتحرك بمنطق حركته لترى الفعل المعقد فيه ، الفعل الصراعى الناطق بالمأساة فيه .

يتكوب النص الشعري الحديث ، لا كمجرد شكل يستدير ، بل كفضاء زمنه ليس زمن الأصوات في تواليها ، أو زمن الصوت في خطيته والذي يرى من عليائه ، من خارج وهمي ( ليس هو في حقيقته سوى مصدر يربطه بالآلهي ) الى المخاطب ، أو الى كتلة الجماعة ، العالم الذى هو خارجه ، والذي هو موضوع الارشاد والهداية .. بل إن زمنه هو زمن أصوات ، تقف على أرض لها ، متداخلة في الحوار ، في الرؤية ، ولأنها معنية بهذه الأرض فهي تحاور ، تسأل ، تنتقل وتصوغ الأزمنة صياغة ينبع القول فيها من اختلافه ، من نقضه ، من تحوره .

تعاد صياغة الأزمنة لا تكراراً ، هكذا يولد الماضي ، ومن موقع اختلاف النظر اليه ، حاضراً ، كما يولد النص كبحث عن نطق المكبوت وحرية لفته وهو لهذا قد يتسم بلمع اليومى ، أو الواقعى ، أو الخلمي أو الرمزي أو الأسطوري .. لكنه لا يطابق اليومى أو الواقعى ، أو الرمزي أو الأسطوري .. ذلك أن النص هذا يؤلف شعريته في كسر علاقة التطابق مع المرجعى له . يكسر العلاقة ليقاوم نفى المرجع له ، ليتحرر في تماثله به ، من غيابه فيه . ضد قمعه يولد نقيضاً لقول يقمع ، أى يولد قولاً يحرق .

هكذا ، وفي حدود الفارق بين قولين لهما حضورهما في بنية زمنية واحدة : قول يقمع ، من حيث هو هوية ، أو مرجعية ثقافية ( سياسية أو أيديولوجية ، في الماضي أو في الحاضر .. ) وقول يتحرر أو يحرق ولادته . في هذه الحدود يبرز أكثر من صوت في النص . فالقول لم يعد هداية وإرشاد ، بل غدا معاناة تتداخل فيها الأصوات متمحورة على حد ولادة القول النقيض . على هذا الحد تضاء بؤرة درامية ، تشع الدلالة ، يتوهج نبض اللغة وتولد الشعرية بهويتها المختلفة .

يكسر النص الحديث علاقة الإحالة على مرجعى يعاند قوله ، كقول نقيض . ويجهد المرجعى القائم ليستمر ، في حضوره ، بالمعرفى له ، فينهض النص الحديث كمسرح للنطق يصارع ، شعرياً ، أى بنائياً ، هذا المتحجر بقوله ، بمطلقه ، المختزل لكل نطق .

يتمسرح النص الشعري محاولاً نطقاً له ليس ضدياً يستبدل الأول بأول آخر ، بل بشرع منافذ الولادة لأكثر من نطق شعريته هي هنا حركة انبناء ، حركة لغة ، هي نفسها حركة قول ينهض تفاوتاً ، أى اختلافاً ، أى نقداً ونقضاً .

ألا يقودنا هذا ، ولو جاء أسئلة وتلميحا ، الى طرح مشكلة الشعر في حدود القول له ؟

ليست حدود القول بين ماضي وحاضر ، أو ذات وآخر ، أو أصالة وغربة ، بل هي فيه بين أن يحمر ويرفع الحجب عن النظر فيرى ، وبين أن يكتفى بتبديل الستائر الحاجبة والألفاظ القامعة .

وما نقوله يستند الى مجموعة من النصوص الشعرية العربية المتميزة والتي تشكل بعضاً من شعر هذا الشاعر أو ذاك ، وليس ، بالضرورة ، كل شعر هذا الشاعر أو ذاك . ذلك أن الشعر الحديث يعيش تجربة حدائته مما يجعل شعر الشاعر الواحد متفاوتاً بالنظر الى معنى حدائته هذا .

يعيش الشعر العربي تجربة حدائته كقطع وانتقال . يعانى تأصيل الشعري في هويته البشرية لتكون ولادته أبداً أمامه لا وراءه . وعليه هل يبدو مقبولاً طرح مشكلة الشعر والنظر فيها في حدود ولادته هذه ؟



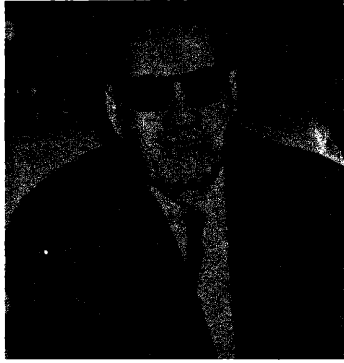


## نقد الشعر دراسة في المنهج

دكتور / احمد يوسف على

مع ازدياد قوة التحدى الحضارى من جانب الغرب المتقدم حضاريا وعلميا وعسكريا ، ومع وجود الرغبة القوية فى البحث عن هوية وجود الشخصية العربية الاسلامية ، يصبح الارتداد الى التراث ملاذا قويا يجد فيه المرتد أمانا وسكينة يفرضهما الماضى بهدوئه البعيد ، ومومه العذبة . والعودة الى التراث عودة محمودة اذا كانت تفرضها هموم الواقع المتواصل مع ماضية حوارا وتطويرا (١) . وتصبح هذه العودة فى نفس الوقت ، عودة مرذولة اذا كانت هروبا من هموم هذا الواقع وقضاياها الراهنة .

وأحسب أن التحديات المتوالية والمتراصة التى تواجه الوجود العربى ، والاسلامى — وهى تحديات علمية وسياسية وعسكرية ذات أصول قديمة وحديثة — تمثل عاملا قويا وضاعطا على كثير من حملة القلم من الباحثين الذين يبحثون فى عالم التراث عما يلودون به او يهتمون فيه مما يواجههم ، وحينئذ لا يتحاورون معه ولا يكتشفون مافيه من عوامل القوة والتماسك ، ومن عوامل الضعف والتفكك ، بل تشد أعينهم عوامل المشابهة والاختلاف ، فيعتقدون ان فى تراثهم من المبادئ والنظريات والقوانين ما يجعل أصحابه فى غنى حقيقى عما تنبأه به أوروبا ، ويظنون فى تراثهم تفوقا تاريخيا يتجاوز الظروف التاريخية والمتغيرات الحضارية متناسين ان التراث ليس له وجود مستقل عن واقع حى يتغير ويتبدل ، يعبر عن روح العصر ، وتكوين الجبل ، ومرحلة التطور التاريخى» (٢) .



طه حسين

ويذهبون الى تفسير هذا التفوق التاريخي تفسيراً ذاتياً نابعا من احلامهم وأشواقهم غير نابع مما تحتمله نصوص هذا التراث وقضاياه .

ولقد برزت هذه الرؤية — نتيجة هذا التحدى — فيما قدمه الدارسون العرب والمسلمون من دراسات عكست قلقهم البالغ على وجودهم التاريخي ، كما عكست احساسهم المنبهر بأعلام هذا التراث ورموزه . واذا ما تبينا أن جوانب هذا التراث ومستوياته متعددة ومتباينة ، أدركنا كفة هذه الدراسات وتعددتها مما يجعل الوقوف عندها امرا صعبا ، وعليه ، فإن الدرس العلمى يفرض علينا أن نقف عند مجال واحد من مجالات هذا التراث ، وهو الممثل فى درس النظرية النقدية عند العرب فى القديم ، بغية الكشف عن خبرتهم الجمالية فى التعامل مع النصوص الأدبية — القرآن والشعر والنثر — وهى خبرة — بلا شك — تمثل درجة تقدمهم فى التعامل مع الواقع المادى والاجتماعى .

واللافت للنظر أننا — فى هذا الجانب من التراث — نستخدم مصطلحا حديثاً « نظرية »<sup>(٢)</sup> لم يرد بنفس معناه فى مظان تراثنا فى نقد الشعر . الا ان شغفنا الدائم بفهم هذا الموروث فهما يتسق مع ما نعيشه من ثقافة وما نعانى من هموم ، ورغبتنا فى ان نفسره تفسيراً يضيف اليه ، جعلنا نفتش فى جوانب تراث نقد النص الأدبى عند العرب عما يملأ جوانب هذا المصطلح ، وهذا عمل ، لامراء فى صلاحيته وضرورته .

وبناء على هذا الفهم توالى أجيال الباحثين والأساتذة ودراساتهم أمثال طه حسين وأحمد أمين ، وأمين الخولى ومحمد مندور ، وعبد القادر القط ، وشوق ضيف واحسان عباس ، وطه ابراهيم ومحمد زغلول سلام ، وجابر عصفور ، وعبد المنعم تليمة ، ومصطفى ناصف ، وعز الدين

اسماعيل ، وغيرهم وقد تلمذ على هؤلاء عدد كبير من الدارسين ليس في مصر وحدها ، بل في انحاء الوطن العربى الممتدة .

واذا كانت مصر رائدة في هذا المجال ، فان ريادتها في الكشف عن التراث النقدى لم تمنع اقطارا عربية أخرى من المساهمة في الكشف عن ثراء النظرية النقدية عند العرب سواء ما تعلق منها بالجانب النظرى او الجانب التطبيقي ، وحملت الينا الدوريات العربية ملاحم الانجازات الأخوة العرب في هذا المجال . وهذا أمر يدعو الى التقدير ، خصوصا اذا ورد علينا بعض هذه الانجازات من قطر عربى شقيق ، هو العراق ، صاحب دوريات : المورد «مجلة تراثية فصلية» . والثقافة الأجنبية ، والطليعة والأقلام ، ومنبع الزهاوى والبيان والسياب في الحديث ، وصاحب دور النشر الوطنية الجادة والحريصة على حماية الثقافة . وصاحب المبادرة باحياء أسواق العرب الكبرى حاملة العبء التاريخى حول — مهرجان الربد — ولكن هذا الجهد الوافر لا يمنع — بلا شك — من الاختلاف حول طبيعة واحد من الانجازات ، ألا وهو الانجاز الأكاديمي ، المتمثل ، فيما وصل الينا من انتاج الدكتوراة الفاضلة هند حسين طه .

ولقد التقيت بها ، أول مرة ، من خلال بحثها المنشور من دار الرشيد عام ١٩٨١ م بعنوان « النظرية النقدية عند العرب » وهو بحث يهدف الى « تتبع نشأة هذا الفن (فن النقد) بشكله الفطرى أو العفوى — ان صح التعبير — وبشكله التأليفى ، ثم محاولة تحديد المفهوم النقدى عند العرب ، وتحديد مفهوم النظرية عندهم . وتحديداتنا هذه سنحاول التوصل الى معرفة عوامل أو بواعث نشوء النقد الأدبى عند العرب ، وأهم القضايا التى بحثوا عنها ، وأثر هذه القضايا فى تكوين النظرية النقدية<sup>(٤)</sup> . وهذا الهدف أو الطموح يحدد لنفسه زمنا يقف عنده ، ومنهاجا يلتزم به أما الأول ، فقد التزم بمحدود النظرية النقدية منذ طفولتها الى القرن الرابع الهجرى حيث النضج والازدهار أما المنهج فكما تقول الدكتوراة «فانه يختص بعامة للنظرية الفنية !؟ وبها نعالج النصوص بطريقة النقد الذى يبين ما يمتاز به النص من المحاسن والعيوب»<sup>(٥)</sup> . .

أما اللقاء الثانى ، فكان من خلال بحثين آخرين يأتيان فى سلسلة شرعت الدكتوراة فى اصدارها

ومن الجدير بالإشارة اليه ، أن هذا الكتاب سيصدر ضمن سلسلة كتب نقدية ، تتضمن عشرة أجزاء : يتناول كل جزء منها موضوعا خاصا<sup>(٦)</sup> ، أما البحث الأول المشار اليه فهو «الشعراء ونقد الشعر — منذ الجاهلية حتى نهاية القرن الرابع الهجرى» والثانى «الكتاب والمصنفون ونقد الشعر — منذ الجاهلية حتى نهاية القرن الخامس الهجرى» وهما من منشورات الجامعة المستنصرية عام ١٩٨٦ م .

ومن الواضح من مسميات الأبحاث ، أن الزميلة الفاضلة تولى الفترة الزمنية — من الجاهلية حتى القرن الرابع والخامس — اهتماما خاصا تمثل في اصدار كتب ثلاثة هي التي ذكرناها ، والله أعلم بما لم ينشر . وهو اهتمام يكشف عن الرغبة الحقيقية — لديها — في كتابة تاريخ النقد عند العرب — وهذا عمل واسع لا يتصدى له من يبدأ حياته العلمية — من خلال تتبع مكانه ومصادره ، مرة عند النقاد ولا غرابة في ذلك فهم أهل النقد ، ومرة عند الشعراء ، وهذا هو اللافت للنظر لأن شاغلهم الأول هو الابداع وليس النقد ، وقد يجتمع النشاطان في أحد الشعراء الآن كلا منهما يختلف عن الآخر بلا شك وهي بذلك تكون قد تناولت محورى الابداع والنقد معا ، وهما محوران متلازمان — منذ القدم — ضرورة ووظيفة ووجودا .

ان الزميلة ، حين ضربت يدها في مجال الابداع الشعرى لتبحث عن وجهه الآخر وهو النقد ، كشفت عن ميدان ثرى يزود به فهم الشعر والنظرية النقدية وضوحا وكالا ، فاذا كان الناقد يصدر في نقده عن تصور نظرى يستند الى أصول جمالية أو فلسفية أو لغوية ، فان هذا التصور مستمد من الخبرة المتراكمة الناشئة من التعامل مع نماذج الابداع المختلفة ، كما أن المبدع — شاعرا او غيره — لديه تصور ما يكشف عن فهمه ومجال ابداعه وعن دوره وطبيعة أداته . ومن هنا فإن الكشف عن تصور المبدع لدور الفن وطبيعته وأداته لا يقل أهمية — في مجال اکتال جوانب النظرية النقدية — عن الكشف عن تصور الناقد وطبيعته رؤيته النظرية لهذا الفن او ذاك .

والدخول في مجال الكشف عن جوانب النظرية النقدية بوجهها النظرى والتطبيقي عمل يتصل بكتابة تاريخ النقد عند العرب ، عقدت الدكتوروة نيتها على القيام به وقد تمثل ذلك فيما ذكرنا من كتبها الثلاثة ، وأول ما يلفت النظر من محاذير اقتربت منها الزميلة عندما حكمت بان «الجانب النظرى للنقد ، لم يظفر بالعناية الجديرة به ، بل انه لم يلق أية التفاتة من الباحثين المعاصرين ، اللهم الا ما قام به الأستاذ ان الجليلان الدكتور جميل سعيد ، والدكتور داود سلوم ، من جمع نصوص نقدية في كتابهما المشترك الموسوم بـ «نصوص النظرية النقدية في القرنين الثالث والرابع»<sup>(٧)</sup> وهذا حكم ، بقدر ما يتضمن من مبالغة وتعميم — يكشف عن بعد الزميلة عن أبحاث تقع في دائرة تخصصها . اذ لو كان حكمها صحيحا — من حيث أن نصوص النقد النظرى لم تلق أية التفاتة او اهتمام من الباحثين الا ما قام به الأستاذ ان المذكوران — فاين يقع ما قدمه احسان عباس ، وكمال ابو ديب ، وعبد القادر القط ، وشكرى عياد ، ومصطفى ناصف ، هذا بالإضافة الى كم الرسائل العلمية التي تناولت نقادا لهم جهد نقدى نظرى كاهن طباطبا العلوى وتوقفت عنده . واذا كان مجال الاعتذار — فيما يتصل بالاطلاع على هذه الرسائل — مقبولا بحكم أن اغلبها مازال مخطوطا فما القول فيما نشر مثل «مفهوم الشعر عند العرب من خلال كتاب الموازنة للاستاذ الدكتور عبد القادر القط ومثل «مفهوم الشعر دراسة في الموروث النقدى» وهي دراسة جعلها صاحبها الاستاذ الدكتور



محمد مضور

جابر عصفور ، وقفا على هذا اللون من النقد النظرى الذى قال عنه فى مقدمته « كما يمكن ان نميز النقد النظرى ، الذى يشغل بقضية التأصيل ، ويسعى الى تكوين تصورات مترابطة ، تربط العلة بالمعلول ، تحدد مفهوما للشعر ، ينطوى على تحديد للماهية والمهمة والاداة على السواء <sup>(٨)</sup> . وفيما يتصل بمجال هذا النقد النظرى ونصوصه يقول « ويتصل بالنقد النظرى ، على هذا النحو ، الجهود التى قام بها الفلاسفة ، ممن حاولوا شرح تراث افلاطون وارسطو وغيرهما من فلاسفة العالم القديم ، فى مجال الشعر بخاصة ومجالات الفن بعامة .. » الى آخر المجالات التى يتضمنها هذا اللون من النقد وترتبط بها نصوصه ، وهى مجالات وفيرة وعديدة يمكن الاطلاع عليها .

واذا كان هذا الأستاذ الجليل قد حدد ما يشغل النقد النظرى ، وحدد مجاله ونصوصه فانه قد عرض فى كتابه السابق ثلاث دراسات أساسية تدور حول موضوع واحد هو مفهوم الشعر من خلال كتب ثلاثة هى « عيار الشعر » لابن طباطبا العلوى ت ٣٢٢ هـ « نقد الشعر » لقدامة بن جعفر ت ٣٣٧ هـ و « منهاج البلغاء وسراج الادباء » لحازم القرطاجنى ت ٦٨٤ هـ وهذه الكتب الثلاثة من أهم نصوص النقد النظرى القديم عند العرب ، ان لم تكن أهمها فى تراث نقد الشعر . ويضاف الى ذلك ، عمل كمال أبو ذيب فى « جدلية الخفاء والتجلى » عن محجاز عبد القاهر الجرجاني فى مجال الصورة الشعرية وتحليل النص بعنوان « فى الصورة الشعرية ، /الفاعلية المعنوية والفاعلية النفسية للصورة : دراسة فى البنية » وعنه يقول « واذا يدرك أن هذه الدعوة الى نظرة جديدة الى الصورة الشعرية ، دعوة حديثة ، ثم يظهر انها مازال تقصر عن طرح الأسئلة الجذرية فى تحليل الصورة بالدقة التى يطرحها عبد القاهر الجرجاني . وتحاول هذه الدراسة أن تتبناها

وتتميز ، يدرك أيضا ان الجرجاني ناقد لـد جاء بأسئلة منذ عشرة قرون لم تخطر للنقد الحديث الا  
لى العقود القليلة الأخيرة»<sup>(٩)</sup> .

بعد ذلك ، يتحول القول بعدم الاهتمام بالنقد النظرى عند العرب الى قول يحتاج الى مراجعة  
دقيقة من الدكتور هـد كـا ان قولها فى منهجها « ولا نبالغ اذا قلنا ، ان دراستنا هذه تشرع فى مجال  
الدراسة النقدية منهجا جديدا يتصف بدراسة موضوعية ذات طابع خاص » قول لم يعد له ما يبرره فما  
شى ملاحـ منهجها هذا اذا كان قولها فى موقعه ؟

★ ★ ★

تستشهد الزميلة بقول الثعالبي : «ان من تعد سقطاته هو الكامل ، وان من تحسب هفواته  
فهو السعيد» وانطلاقا من هذا الاستشهاد ، نقف عند أهم انجاز من انجازات الدكتور هـد ، اذ هو  
مكمل لعملها السابق وهو « الشعراء ونقد الشعر » .

والدكتور هـد حريصة دائما على قصب السبق والتفرد والتميز ، ففى دراستها عن النظرية  
النقدية ترى أنها فى طليعة من اهتموا بالنقد النظرى ، وهى « تشرع فى مجال الدراسة النقدية منهجا  
جديدا » وهى فى « الشعراء ونقد الشعر » حريصة أيضا على تفردا وسبقها ، ولا بأس فى ذلك ، الا  
أن هذا الحرص — بدون الاعداد الحقيقى له — دونه مزالق جمـ ، خصوصا ، فى عصر يزداد فيه  
الكم المعرفى يوما بعد يوم ، وتحاصرنا فيه المطابع بآلاف المطبوعات مما يفوق قدرتنا المادية ، ان لم  
يفق اتساع أوقات القراءة والتفرغ للبحث — ومن ثم يصبح مطلب التفرد والتميز مطلباً لعبوا يكشف  
عن ناب ويضمر أنابا ، خاصة ، اذا دخلنا بهذا المطلب ميدان البحث العلمى الذى يربأ فيه الباحث  
بعمله وبنفسه عن ان يصف انجازه بالتفرد فى بابـه على طريقـه علمائنا الأوائل رحمهم الله وأئابهم .  
غاية ما يصف به الانسان عمله ، ان كان ضرورة ، أن يصفـه بالمحاولة أو بالتجريب .

تقول الزميلة وصفا لدراسـتها هذه « لانغالى اذا قلنا ان هذه الدراسة فريدة فى بابها ، حاولنا فيها  
أن نقدم صورة عن نقد الشعراء للشعر ، منذ العصر الجاهلى الى نهاية حياة الشريف المرتضى وعرضنا  
فيها ما تجمع لنا من آراء الشعراء فى أشعار بعضهم ، وراعينا فى دراستنا هذه المنهج التاريخى ، لأنه  
يعين على تمثل الأحكام النقدية وتطورها »<sup>(١٠)</sup> ولنا على هذا الكلام المتصل بالمنهج الذى التزمته  
الزميلة ملاحظات منهجية هى :

أولا : المصطلح : أعتقد أنه من مفردات البحث العلمى الآن أن تنفق على لغة واحدة  
ذات مفردات محددة واضحة خالية من غموض الذات وتلون الانفعال هى لغة المصطلح فقديما  
قالوا : « ان العلم لغة أحكم وضعها »<sup>(١١)</sup> . وهذه اللغة — المصطلح — « جزء من المنهج  
العلمى ، تساعد على التخصص ، وتعين على حسن الأداء ، واذا كان للجماهير لغتها ، فان



العلماء يحرصون على أن يتميزوا بالفاظ خاصة بهم ، خصوصا وهذه الالفاظ ترمز لمدلولات دقيقة ومتشعبة <sup>(١٢)</sup> ومن ثم فإن المصطلح لغة خاصة تعد معيارا للدراسة الجادة التي يحدد صاحبها لغته من خلالها تحديدا اتفق عليه اهل العلم في هذا الفرع أو ذاك مادامت هذه اللغة مرتبطة بتطور العلم وتوقفه .

والدراسة التي تقدمها الدكتور هند هي «الشعراء ونقد الشعر» وهذا العنوان — عند أهل التخصص — يحمل مدلولات خاصة بمصطلحي «الشاعر» و «نقد الشعر» .

أما الشاعر فهو من حيث الوجود ، أسبق ، ومن حيث الفعل كذلك ، لأن الناقد يدور عمله حول نص أدى مكتوب مقروء، وعليه كان الشاعر مصطلحا ، وكيونة أكثر الحاحا على الاذهان من أجل تحديده وتوضيحه ، يقول الناقد اللغوي ابو حاتم الرازي ت ٣٣٢ هـ في معرض حديثه عن الشعر واصفا الشاعر «... وسماهوا الشاعر شاعرا لأنه كان يفتن لما لا يفتن له غيره من معاني الكلام وأوزانه» <sup>(١٣)</sup> ، أما ابن وهب فيشير الى اشتقاق المصطلح ودلالته في قوله «الشاعر من شعر يشعر فهو شاعر والمصدر الشعر ، ولا يستحق الشعر هذا الاسم حتى ياتي بما لا يشعر به غيره» <sup>(١٤)</sup> . معنى هذا أن المصطلح — الشاعر — لغة — مشتق من فعل «شعر» بمعنى «أحس وعلم» وأنه من حيث الدلالة مرتبط «بشدة الفطنة ودقة المعرفة ورقة الشعور» <sup>(١٥)</sup> وان هذا الارتباط ناتج من قدرة الشاعر على ان يرى مالا يستطيع الآخرون رؤيته ، ومن ثم فانه قادر على الاختيار والرفض يحكمه في ذلك رؤيته للانسان والكون والقيم والمعرفة . بحيث نستطيع القول ان الشاعر يقدم نوعا من المعرفة يتفرد به هو المعرفة الجمالية .

أما النقد ، فهو فن تحليل ، عكس الابداع الذى ينحو الى التركيب ، لذلك وصف النقد بأنه « فن تقويم الاعمال الفنية والادبية وتحليلها تحليلًا قائمًا على اساس علمي » (١٦) وهذا العمل التحليلي هو من شأن الناقد الذى يعد الى البحث في طبيعة الفنون عامة من حيث تلاقيها في مصدر واحد ، وفي طبيعة كل فن خاصة من حيث تفردته عن بقية الفنون وهو اذ يفعل ذلك يكون قد أسس مبحثين هما دعامة النقد النظرى اولها طبيعة الفن وثانيهما أداته ، ولا بد لهذين المبحثين من ثالث ، هو وظيفة الفن . وهذه المباحث الثلاثة هى من عمل الناقد المتخصص الواعى . وبلاستعانة بهذه المباحث الثلاثة يتناول الناقد الاعمال الفنية المتميزة بالتحليل والتفسير والتعليل رغبة في تحديد قيمتها ومكانتها ، وهذا مجال النقد التطبيقي .

وبناء على تحديد هذين المصطلحين يتضح اختلاف عمل الشاعر عن عمل الناقد ، بحيث تظل الحدود بين مجال عملها حدودًا فاصلة . لكن هذا الحدود الفاصلة لا تمنع ان يكون الشاعر ممارسًا للنقد — في وقت ما — او لظروف ما — لعل أقربها — غياب دور الناقد الحقيقي ، وعجز المعايير النقدية الثابتة عن اكتشاف معايير الابداع المتجددة ، حينئذ تختلط الحدود ويساهم الشاعر في مجال النقد ، لكنه يظل شاعرًا في المقام الأول . الا أن هذا يغرى الباحثين فيحاولون أن يكشفوا عن دور الشعراء في نقد الشعر في فترة زمنية محددة تشمل عددا من الشعراء مما يدل على أن اسهام كل شاعر من هؤلاء في مجال نقد الشعر لا يكفى وحده لأن يكون موضوعا للبحث .

ويقع نقد الشعراء للشعر في اطار الملاحظات التى قد تتناقض مع بعضها البعض لأنها ملاحظات وان كشفت عن حس نقدي مرهف — اختلف الباحث بها كما اختلف الموقف المحيط بها . اضيف الى ذلك انها ملاحظات جزئية ، قد تمثل مفهوما ما لكنها لا تقترب من حدود النظرية . وذلك في أفضل الأحوال . ومع تآثر هذه الملاحظات فان مادة نقد الشعر عند الشعراء تصبح مادة من اللازم جمعها أولا والوقوف على حدودها ومداها قبل البدء في أى محاولة من محاولات البحث العلمى . ولعل أول مصدر نثق فيه هو ديوان الشاعر ، يليه ماكتبه بعضهم من مقدمات نظرية ، ثم ما تناقلته كتب الأدب والطبقات والمعاني من روايات عنهم تشير الى بعض الملاحظات التى أطلقوها في مجلس ما من المجالس ، وذلك في حدود الفترة الزمنية للبحث المزمع .

اذن فتحديد لغة المصطلح هى المدخل الرئيسى للبحث . وعنوان بحث الدكتورة هند يحمل هذين المصطلحين « الشعراء — نقد الشعر » وهما دون تحديد . وقد انعكس هذا على اختيار مادة البحث ، وعلى من من الشعراء يعد ناقدًا من وجهة نظرها . فقد اتجهت في بداية أمرها الى جعل الباب مفتوحًا أمامها بمبحث يتساوى جميع الشعراء من الجاهلية حتى الشريف المرتضى ٤٣٦ هـ مادام قد نقل عن كل منهم ملاحظة ما أو انطباع رأته الزميلة أن تسميه « حكمًا نقديًا » دون أن تشترطنا معها في فهم المقصود بـ « الحكم النقدي » ولا بد من الاشارة الى أننا في دراستنا هذه لا نهم بمن لمع



من الشعراء ، في هذا المجال ، وانما هدفنا الاهتمام بكل الذين صدرت عنهم أحكام نقدية أو شاركوا بآرائهم وملاحظاتهم النقدية في نقدهم لبعضهم»<sup>(١٧)</sup> . ثم تراجع الزميلة عن هدفها — ربما لأنه هدف رحب — في الصفحة التالية مباشرة ، وتعلن عن قصد جديد بلغة غير محددة اذ تقول «ولذا فانا في هذه الدراسة ، سنتعرض لفئة من أقرب الناس الى نتائجها ، وهى فئة الشعراء النقاد اللامعين وغيرهم»<sup>(١٨)</sup> وعليه ، فقد استنتت من كل الشعراء الواقعيين في الاطار الزمني للبحث «الشعراء النقاد اللامعين» ولأنها لم تحدد ما المقصود بالشاعر الناقد اللامع ؟ فقد صار النابعة في الجاهلية ، والاخلط والفرزدق وذو الرمة في الأمويين ، وأبو نواس والبحتري وغيرهم من أعلام الشعر ، شعراء نقادا . لا لشيء الا ان كلا منهم قد أبدى ملاحظة نقدية شاردة ، ربما لوسئل عنها بعد ذلك ، ما تذكرها . وبناء على هذا صار الحكم النقدي عندها هو كل «ما تجمع من آراء الشعراء في أشعار بعضهم»<sup>(١٩)</sup> . ولا نود أن نستقصى في دلالة هذا الخلط على صورة النقد العرفي القديم . وانما نحاول من جانبنا تتبع لغة المصطلح التي تمثل جزءاً من المنهج العلمى كما أشرنا .

ففى محاولة من جانب الدكتور هند ، لتعليل ما أسمته «محور الصراع النقدي» في حياة الشعراء تستخدم مصطلحا جديدا هو «الفنية الذاتية» في موضعين من دراستها الأول في الصفحة السادسة ، والثاني في الصفحة الثالثة عشر . وبنفس التركيب والمفردات تقريبا «ان محور الصراع النقدي في حياة الشعراء ، يستند الى الفنية الذاتية — ان صح التعبير —»<sup>(٢٠)</sup> هذا في موضع ، وفي الآخر تقول «ان محور الصراع النقدي في حياة الشعراء منذ القدم — يستند الى الفنية الذاتية — ان صح التعبير»<sup>(٢١)</sup> .

ويلاحظ — في هذا المجال — أنها تشفع مصطلح «الفنية الذاتية» باحتمال الصواب والخطأ عن طريق جملة «ان صح التعبير» التي لا تجعل القارئ يطمئن كثيرا لاستخدام المصطلح ولا يرفضه في نفس الوقت . ويبقى — بعد ذلك — أن المصطلح نفسه لم يوضح أو يحدد ولو على سبيل التقريب خصوصا أنه أساس «محور الصراع النقدي» وفي محاولة من الدكتور هند ، لتوضيحه ، أشارت بأن الشاعر «يعرف من دقائق الشعر ما لا يعرفه الناقد فاذا صدر النقد عن الشاعر ، فان هذا يعرف ما يعترى الشعر من ضعف وقوة ، ومن علل أخرى ، ولا أقصد بالعلل ، بالعلل العروضية فقط ، وانما أقصد كل ما يمكن ان يؤخذ على شعر الشاعر»<sup>(٢٢)</sup> فكشفت بهذه الإشارة عن علاقة النص بمبدعه وعلاقته بناقده ، وجعلت هذه العلاقة صراعا نقديا موجودا في حياة الشاعر منذ القدم على حد قولها ، لكنها اذ فعلت ذلك لم تضيف شيئا ذا بال يكشف عن مصطلح «الفنية الذاتية» أولا ، ويكشف عن طبيعة علاقة الشاعر بالناقد ثانيا .

أما عن حدود هذا المصطلح ، وشرعيته ، فلم نقف على معجم من المعاجم اللغوية او معاجم المصطلحات في الأدب والنقد ، يشير اليه . ولم نجد الا مصطلحين هما : «ذاتي» و «الفن» وكل

منهما بعيد عن الآخر ، فالأول يتصل بطبيعة الحكم النقدي ، والثاني يتصل بكيفية التعبير عما يحدث في النفس <sup>(٢٣)</sup> . وكلاهما لا يصلح ان يتركب منه مصطلح جديد. وبغض النظر عن طبيعة هذا المصطلح « الفنية الذاتية » فان ما أسمته الدكتور « هند » بـ « محور الصراع النقدي » في حياة الشاعر ، قد كشف عن طبيعة نظرتها الى الشاعر والناقد . وكيف تكون العلاقة بينهما . انها ترى أن الشاعر من حيث المعرفة بشعره ، « يعرف من دقائق الشعر مالا يعرفه الناقد » وأن الناقد « مهما كانت ثقافته سيجد نفسه في النهاية يسأل نفسه ، ان كان قد استطاع التوصل في نقده الى ما اراده الشاعر من معان في قصيدته » <sup>(٢٤)</sup> . وأن الذي يجمع بينهما هو النص الشعري بالضرورة .

ويقف وراء نظرة الدكتور الى الشاعر والناقد ايمان عميق بان الاول اعلم الناس بشعره « أنا أو من ايمانا عميقا بأن الأديب أو الشاعر ، هما أقرب الناس الى نتاجهما ، وأن الناقد مهما كان موقفا ، لا يعرف عنهما ما يعرفان عن أنفسهما ، لأنه لم تصادفه التجربة التي مر بها حين صاغا أدبهما ، ولم يعرف شعورهما في تلك اللحظات الناعمة او القاسية ، التي اختبراهما حين سجلا في عبارتهما صدى ما يختلج بين جوانحهما ، في تلك العبارات التي نقولها ».

ومن هذه النصوص المعبرة عن نظرتها ، يتبين لدينا استحالة أن يفهم ناقد شاعرا ، لأن الشاعر عالم مغلق لا يستطيع الناقد ، مهما أوتي من ثقافة وعلم أن يفتح مغاليق هذا العالم . وتبين أيضا أن الشاعر ليس « انسانا عاديا يتميز عن غيره من البشر بدرجة حادة من التوتر الانفعالي يحكمها ويسيطر عليها ذكاء حاد يتحول بها الى احساس عميق ، وأن عملية الابداع نفسها ، عملية ارادية مسيطر عليها ومهدة » <sup>(٢٥)</sup> . ويتحول النص الشعري — انتاج الشاعر — الى مجموعة من الرموز الخاصة جدا الخالية من أى علاقة مشتركة ، لا يستطيع حلها أو فهمها الا صاحبها . وهذا فهم ليس في صالح الشعر ولا الشاعر ، لأنه سيؤدى بهما معا الى النفي والعزلة .

ان الشاعر بهذا المعنى الذى ساقته الدكتور ، ليس كائنا عاديا يستثيره الاطار الاجتماعى والثقافى الذى يعيش فيه ، ولكنه كائن متعال منفصل عن اطاره وتاريخه منطقته مخالف لمنطق البشر كما أن دور الناقد ازاء هذا الشاعر ، أن يبحث عن مقدساته في حياته الشخصية ، تجاربه وانفعالاته ، وسلوكياته ، ويقدمها الى الناس ، باعتبارها علامات عليه ، وأن يتعامل مع نصوصه مسلما منذ البداية بأنه مهما أوتي من علم وثقافة ، فلن « يستطيع التوصل في نقده الى ما أراده الشاعر من معان » <sup>(٢٦)</sup>

ويستند ايمان الدكتور العميق بأن الشاعر « يعرف من دقائق شعره مالا يعرفه الناقد » وأن الناقد مهما كان موقفا لا يعرف عن الأديب أو الشاعر ما يعرفان عن أنفسهما — ولا ندرى ما المقصود بالانفس هنا — حياتهما الشخصية — أم تجربتهما الابداعية — الى مصدرين الأول

حديث ، والثاني قديم ، اما الثاني : فهو ما فهمته الدكتورة من مقولة شاعت ونقلت على السنة بشار وأى نواس والبحترى وهى «إنما يعرف الشعر من يضطر الى أن يقول مثله» وفى رواية أخرى من دفع الى مضايقه «وقد وردت فى الاغانى وزهر الاداب وغيرهما كالعمدة واعجاز القرآن . والمتتبع للسياق الذى قيلت فيه ، يدرك ملاسبات اطلاق هذه الكلمة وذبوعها . فقد قيل لىشار إن عبيدة ، ويونس بن حبيب بفضلان الفرزدق على جرير ، وكذلك قيل للبحترى ان ثعلبا يفضل مسلما على أى نواس فكان الرد هو هذه الجملة . وأبو عبيدة ويونس بن حبيب وثعلب جماعة من اللغويين ورواة الشعر والغريب ، وهم بحكم عملهم ، يفضلون كل شعر قريب الشبه من الشعر القديم الذى يختلف عن الشعر المحدث . هذا بالإضافة الى موقفهم من الشعر المحدث وشعرائه . وهم يتدخلون للحكم فى هذا الشعر انطلاقا من معايير مجافية لذوق شعرائه . من هنا كانت هذه المقولة التى املتأ ظروف الانفعال والتنازع القائم بين الفريقين . فاللغويون يرون قوالب وصيغا صرفية وعلاقات نحوية وأساليب ثابتة ودلالات واضحة والشعراء يرون اللغة أداة تعبير فذة فى يد الشاعر يخلق منها مايشاء من الصور والتراكيب التى تخالف نظرة اللغويين فالخلاف القائم اذن بين الفريقين هو خلاف فى الثقافة ، وفى الذوق ، ومن ثم فى مدى التغير والثبات فى مسألة القيم اللغوية والجمالية فى الشعر ، وعليه فان هذه المقولة لا تعنى على الاطلاق — كما فهمت الدكتورة — ان «الشاعر يعرف من دقائق الشعر مالا يعرفه الناقد» وما يوحى به هذا الفهم من ظلال على علاقة الشاعر بالناقد من خلال النص . فالنص الشعرى ليس نصا مغلقا لا يفك رموزه الا صاحبه ، بل ان علاقة الشاعر بنصه تكون قد انتهت فى اللحظة التى يدفع فيها الشاعر نصه الى المتلقين ، وبظل هو كما يقول المتنبي :

أنام ملء جفونى عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم  
لأن النص قد تجاوز صاحبه ، مثلما تجاوز بصياغته ، وظيفة التوصيل او الاخبار الى وظيفة التخييل والابحار وانتاج الدلالات . (٢٨) .

فاللغة الشعرية — فى صميمها — هى من نسيج هذا الكلام الذى نداوله ، الا انها تفرق عنه ، وهى — كما يقول جاك دريدا — «لا تعتمد فقط على مبدأ المخالفة أو التمايز Differences كاللغة الطبيعية بل على مبدأ الإجزاء ، فالنص الأدبى لا يحدد المعنى بل يرحته أو يبقيه فى حيز الامكان ، بحيث لا يكون النص علامة على معنى ، بل هو نفسه منتجا للمعنى» (٢٩) وبهذا فان النص هو رسالة الشاعر الى الناقد الذى لا يبحث عن معرفته بالشاعر وأحواله ، بل يكشف جماليات ابداعه .

والمصدر الآخر الذى تستمد منه الدكتورة ايمانها بأن الشاعر يعرف من شعره مالا يعرفه الناقد ، وبأن الناقد مهما كان موقفا لا يعرف عن الشاعر ما يعرفه عن نفسه لأنه لم يعرف شعوره وتجربته على حد

تعبيرها، فهو الأساس الفكرى والجمالى للمدرسة الرومانسية فهى فى أساسها الفكرى قد جعلت «الوجود الاولى للذات او للوعى الانسانى ، وجعلت العالم الموضوعى من خلق هذه الذات ، اذ ان وجوده متوقف على ادراك مدركه له» <sup>(٣١)</sup> ومادام العالم الموضوعى من خلق الذات ، فان الفن ومنه الشعر — فى هذا السياق «تعبير عن الصورة الخاصة للعالم ، وهى الصورة التى خلقتها الذات معتمدة (الشعور) و (الوعى العاطفى) . <sup>(٣١)</sup> ومن ثم «وجه الرومانسيون الفكر الفنى الى درس (الفنان) وتوجه بحثهم الى أدوات الادراكية الخيال» <sup>(٣٢)</sup> وكثرت الدراسات التى اهتمت بدراسة الفنان شاعرا أو غيره ورأت فيه انسانا ملهما أقرب الى كونه نبيا ، لذا صار عالمه مليقا بالأسرار والرموز التى لا يستطيع الناقد مهما كان موفقا — على حد تعبير الدكتورة هند — ومهما كان مثقفا ان يفسرها او يفكها ويصبح مقبولا ان ينصرف الناقد عن النص الى مبدعه ، وحتى ان توقف عند النص فهو — كما ترى الدكتورة — يظل «يسائل نفسه ان كان قد استطاع التوصل فى نقده الى ما أراد الشاعر من معان فى قصيدته» وكأن مايريد الشاعر مفارق لبناء القصيدة، أو كأن هم الناقد الأول ان يفهم قصد الشاعر ، لا أن يحلل النص لغويا ودلاليا وجماليا ، ولهذا التحليل قوانينه ومعايره .

\*\*\*

واذا كان المصطلح هو لغة العلم ، ويمثل «جزءا هاما من المنهج العلمى» <sup>(٣٣)</sup> فان التحديد الزمنى للبحث يمثل جزءا لا يقل اهمية عن المصطلح ، لأن اى باحث لابد أن «يحدد لنفسه العصر الذى يعمل فيه والمكان أو الاقليم والشخص والجوانب المختلفة المتصلة بالبحث» <sup>(٣٤)</sup> ، وذلك يعنى أن يكون للبحث بدايته الزمنية ، ونهايته . وتحديد البداية والنهاية امر ضرورى يخضع لاختيار الباحث موضوع بحثه ولأهدافه التى يريد تحقيقها من بحثه . وهذا التحديد يتوقف عليه وجود مادة البحث ، كما يدل على أن ظاهرة ما من الظواهر شملت هذه الفترة او عاشت متمثلة فى نتاج بعض المفكرين او العلماء . كما ينطوى هذا التحديد على ما يبرره بحث تكون البداية علامة على شئ ذى أهمية ، وكذلك النهاية .



عز الدين اسماعيل

وإذا قربنا من مجال التطبيق نرى أن اختيار الدكتور هـند زمن بحثها قد خضع لبداية ونهاية ، وتثلت البداية في العصر الجاهلي . وهو عصر ضاعت فيه البدايات الحقيقية للأدب — الشعر والنثر — والنقد . فإذا كان الجاحظ قد أشار الى تحديد بداية الشعر العربي الجاهلي قبل الاسلام بقرن ونصف القرن او بقرنين على أكثر تقدير <sup>(٣٥)</sup> . فانه — في الحقيقة — « لم يحدد أولية الشعر العربي وإنما حدد أولية القصيدة العربية ، وهو تحديد قد جعله يرجع بهذه الأولية الى امرى ، القيس والمهلhel اللذين يمثلان بداية ظهور القصيدة العربية <sup>(٣٦)</sup> . وإذا كان الدارسون قد اعتمدوا قول الجاحظ بداية لظهور القصيدة العربية وليس بداية للشعر العربي الجاهلي ، فليس هناك أحد حاول أن يفعل نفس الفعل فيحدد كيف بدأ النقد. في هذا العصر البعيد ، على الرغم من ان هذه القصيدة التي قالها المهلهل وأمرؤ القيس قد مرت بمراحل من التهذيب والممارسة ، وهي مراحل غابت في بطن الصحراء اذ « بين الحداء الذي يظن انه نواة الشعر العربي وبين القصيدة المحكمة عصر طويل للنقد الادبي ألح على الشعر بالاصلاح والتهذيب حتى انتهى الى الصحة ، والى الجودة والاحكام . فلم يكن طفرة ان يهتدى العربي لوحدة الروى في القصيدة ، ولا لوحدة حركة الروى ، ولا للتصريح في أولها ، ولا لافتتاحها بالنسب والوقوف بالاطلال ، لم يكن طفرة أن يعرف العرب كل تلك الأصول الشعرية في القصيدة .. وإنما عرف ذلك كله بعد تجارب ، وبعد اصلاح وتهذيب ، وهذا التهذيب هو النقد الادبي . وإذا كانت طفولة الشعر العربي قد غابت عنا ، فان طفولة النقد العربي غابت معها <sup>(٣٧)</sup> . ولم تشر الدكتور هـند الى هذه الاشكالات المنهجية عند اتخاذ هذا العصر بداية لبحثها في النقد . كما انها لم تشر الى ما يبرر بدايتها التي فرضتها لنفسها ، وهى بداية متأخرة ترتبط بالنابغة الذبياني في سوق عكاظ ، ولى يثر حين دخلها ، كما ترتبط بزملائه الذين سبقوا الاسلام بقليل . وهذه البدايات التي ارتبطت بالمتأخرين من الشعراء الجاهليين تمثل «نواة النقد العربي الأول، نواة النقد التي عرفت ، والتي قبلت في شعر معروف» <sup>(٣٨)</sup> .

وإذا كان لا مفر — امام من يكتب تاريخ النقد — من ان يتتبع البدايات المعروفة ، فلا أقل من ان يشير اليها في بحثه اشارة لا تتجاوز حدود هذه البدايات ولا تعريها من ظروفها التي صاحبها ، ومن خصائص النقد في هذه الفترة . فقد رأيت أن تفرّد الدكتور هـند لهذه البدايات مكانا مستقلا في بحثها يتساوى مع ما خصصته من حيز للنقد في العصر العباسي مثلا ولا تقصد هنا عدد الصفحات بل نقصد تقسيم خطة البحث إذ انقسم الى اقسام ثلاثة هي : نقد الشعراء الجاهليين والاسلاميين . نقد الشعراء الامويين . نقد الشعراء العباسيين . وعلى الرغم من انها عرضت لملاحظات النابغة وغيره من الجاهليين ، فان المتتبع لعرضها لم ير محاولة منها للحديث عن خصائص نقد هؤلاء أو طبيعته ، وإنما راحت احكامها بين السطور بعيدة عن التحليل او التفسير او التعليل لشيء من الاشياء واكتفت

بجمل سريعة مثل «وهذا النوع هو نقد ذوق فنى ، خال من التحليل والتعليل ، تنقصه الشمولية النقدية — ان صحت العبارة (٣٩) .

وكما جاءت البداية — بداية البحث — غير معللة ولا مبررة وخالية من الإشارة الى الاشكالات المنهجية فى اتخاذ العصر الجاهلى بداية زمنية لبحث فى النقد ، جاءت النهاية أيضا وهى نهاية مضللة مرتين . مرة عندما توقفت عند القرن الرابع الهجرى او هكذا اعلنت الدكتوراة دون سبب واضح . ومرة عندما أعلنت انها ستقدم «صورة عن نقد الشعراء للشعر ، منذ العصر الجاهلى ، الى نهاية حياة الشريف المرتضى (٤٠) وهى قد انتهت فى الثلث الأول من القرن الخامس ٤٣٦ هـ واتخذت من كتابه «أمالى المرتضى» مصدرا للحديث عن نقد الشعراء للشعر سواء فى العصر الجاهلى أو الاسلامى أو العباسى ، فكأنها تعرض كتابا وتنسى انها تتحدث فى موضوع محدد يلتزم بمنهج . وإذا كان من الجائز افتراضا — الا نقبل او نتغاضى عن عدم وجود تبرير لاتخاذ العصر الجاهلى بداية للنقد ، فليس من المقبول أن يتم هذا فى اتخاذ القرن الرابع نهاية للبحث خصوصا أن هذا القرن — على الرغم من ثرائه العلمى وازدهار حركة النقد فيه — ليس نهاية الشعراء ولا هو قرن اختص بشئ جعل شعراءه هم آخر من نعدهم من العباسيين . ولا ندرى لماذا توقف البحث فى القرن الخامس عند الشريف المرتضى دون غيره كأتى العلاء المعرى مثلا . اللهم الا اذا كان هناك سبب عقائدى لم تكشف الدكتوراة النقاب عنه .

وإذا كان المنهج — على العموم — من حيث كونه مصطلحا — هو «الطريق الواضح فى التعبير عن شئ ، أو فى عمل شئ ، أو فى تعليم شئ ، طبقا لمبادئ معينة ، ونظام معين وبغية الوصول الى غاية معينة (٤١) فان هذا المنهج — من حيث كونه خطة عمل منطقية — هو توظيف جيد للمصطلح . من أجل الوصول الى غاية معينة ، وفى سبيل ذلك اعلنت الدكتوراة عند هدفها ومنهجها . أما منهجها الذى راعته فهو كما تقول «وراعينا فى دراستنا هذه المنهج التاريخى لأنه يعين على تمثيل الأحكام النقدية وتطورها (٤٢) وهدفها من دراستها هو «الدراسة الموضوعية» وقد اعلنت ذلك فى نهاية بحثها اذ تقول «نرجو أن نكون وفقنا فى تحقيق مانصبو اليه من الدراسة الموضوعية لنقد الشعراء للشعر ، وبيان دورهم فى هذا الميدان (٤٣) .

ومن المأمول دائما ، أن يفتش الباحث عن المنهج الذى يحقق له هدفه من دراسته وقد رأت الدكتوراة هند فى المنهج التاريخى وسيلة جيدة لتحقيق بة هدفها من «الدراسة الموضوعية» : وقد ازداد الاتجاه الى التاريخ فى القرن التاسع عشر الميلادى بحيث أصبح لكل شئ تاريخ . وقد أثر هذا الاتجاه فى النظر الى الوجود الانسانى ، كما أثر فى مناهج البحث وطرق التفكير ومن هنا صار اهتمام الدارسين بالاخذ بالمنهج التاريخى بحيث صار «تاريخ ظاهرة ما او نشاط انسانى ما واحدا من

أمرين : اما أن يكون تاريخاً زمنياً (خارجياً) — ان ضحت العبارة — يعني بالاستمرار الزمني مع انكار أن تكون هناك (قوانين) مفسرة لهذا الاستمرار ، وأما ان يكون تاريخاً (داخلياً) مفسراً للقوانين الداخلية الخاصة بتطور الظاهرة <sup>(١٤)</sup> . وقد فهمت الدكتورة هند من المنهج التاريخي . جانبها الأول وهو التاريخ الزمني الذي يتم بالتقسيم السياسي للعصور دون النظر الى ما يفسر هذا الاستمرار الزمني بدليل أنها اعتمدت خطة بحثها لاعلى اساس تطور الظاهر المدروسة وعلاقتها ببقية الظواهر المماثلة ، وأما اعتمدها على اساس التقسيم للتاريخ ، فالتزمت بالعصر الجاهلي سياسياً ، ثم بالعصر الأموي ثم بالعصر العباسي . وكأن هذه العصور وحدات منفصلة عن الأخرى وإذا صح ان اختلفت هذه العصور عن بعضها سياسياً وتحددت تواريخ لبداية كل عصر ونهايته ، فانه لا يصح هذا النظر بالنسبة لظاهرة تطور الفكر النقدي عند العرب . وهو تطور خضع لفكرة التاريخ — بلا شك — لكن هذه التاريخية ليست بالمعنى الذي التسمته الدكتورة هند . وهو الاستمرار الزمني وليست بالمعنى التالي وهو ان تفسر الظاهرة بقوانينها الداخلية . ان التاريخية ، بالنسبة لتفسير ظاهرة ماتعنى « كيفية عمل قوانين تطورها الخاصة وفق قوانين تطور عامة » <sup>(١٥)</sup> .

وبناء على هذا الفهم لفكرة التاريخ — في ضوء المنهج التاريخي ، تبين ان هذا المنهج منيع يتم برصد تطور الظاهرة ونموها ، وتفسيرها باعتبارها ظاهرة غير منعزلة عن بقية ظواهر المجتمع الأخرى فأى ظاهرة لها قوانينها الذاتية التي تعمل في اتصال بقوانين التطور العامة كما ان لها استقلالها النسبي ، بحيث يمكن أن نعد ما فعلته الدكتورة هند — في ضوء هذا الفهم — تاريخاً بمعنى أنه تسجيل لأحوال ظاهرة ما ، كظاهرة النقد العربي القديم ، وإذا كانت « الموضوعية » تعنى « وصفاً لما هو موضوعي ، وهى بوجه خاص مسلك الذهن الذى يرى الأشياء على ماهى عليه ، فلا يشوهها بنظرة ضيقة او بتحيز خاص <sup>(١٦)</sup> » فان المنهج التاريخي بالمعنى الذى قدمناه ، كفيل بالنظرة الموضوعية من حيث هى رؤية الشيء على ما هو عليه ، ورصد تطوره وتفسيره في ضوء قوانينه الخاصة ، وعلاقتها بغيرها من قوانين التطور العامة في المجتمع . ولا يمكن للمنهج التاريخي الذى يعنى السرد التاريخي للأحداث والأحوال أن يحقق هذه الموضوعية لأن هذا المنهج يرى الأشياء من الخارج دون ان يفسرها وان فسرنا أو حاول البحث عن قوانينها الخاصة ، فانه يراها منعزلة عن سياقها التاريخي والاجتماعي .

فقد بدأت الدكتورة هند رؤيتها لظاهرة النقد الأدبي عند العرب ممثلاً في نقد الشعراء الشعر من العصر الجاهلي ولم تحاول البحث عن عوامل استمرار هذه الظاهرة ، على الرغم من أن هذه العوامل متغيرة ، ومرتبطة بالتطور الجوهري الذى يساد المجتمع العربى بعد الاسلام في الصدر الاول منه ، ثم ماحدث لهذا المجتمع مرة أخرى من تحول اجتماعي وسياسي وثقافي وذوق مع بداية عصر الفتح وقيام الدولة العباسية ، وانفتاح العرب على بقية الاجناس الأخرى انفتاحاً ثقافياً وحضارياً

وماديا كان من شأنه ان يحدث معه تبدل في الازواق وتغير في الأحوال فلم تعد النظرة لفن الشعر هي نفس النظرة القديمة عند عرب الجاهلية ، أو عندهم في صدر الاسلام فلم يعد التغنى بالاطلال عنصرا لازما في بناء القصيدة لأنه لم يعد في حياة الشاعر او المجتمع أطلال كما لم يعد هناك ضرورة لاستخدام المعجم اللغوي الغريب في الفاظه في مجتمع صار يبحث افراده عن المتعة واللذة كما يبحثون عن السهولة واليسر ، اذ قيل لبشار : اذا شئت ان تثير العجاجة اثرتها في شعرك ثم تقول : ربابة ربة البيت .. قال : انما اخاطب كلا بما يفهم<sup>(٤٧)</sup> وقد ادرك الاصمعي الروية هذا التحول المائل حينها . قارن بين بشار بن برد ، ومروان بن ابى حفصة ، وكان من المفروض ان ينحاز الى ذوقه في تفضيل الشعر القديم ، فيحكم لمروان ولكنه حكم لبشار بالشاعرية ، وعلل ذلك تعليلا يبدو فيه احساسه بأن بشار كان اكثر تفاعلا مع هذه المتغيرات الجديدة اجتماعيا وثقافيا وذوقيا فقال « لان مروان سلك طريقا كفر سلاكه فلم يلحق بمن تقدمه ، وأن بشارا سلك طريقا لم يسلكه احد ، فانفرد به وأحسن . فيه وهو اكثر فنون شعر ، واقوى على التصرف ، واغرز بديعا ، ومروان اخذ بمسالك الاوائل

(٤٨)

هذا بالإضافة الى انها قد عزلت هذه الظاهرة — النقد الادبي عند العرب عن عوامل تطورها .  
البتدأ من القرن الثاني الهجري ، وهي عوامل عامة تتصل بما أشرنا اليه من التغير الذي أصاب المجتمع العربي الاسلامي اجتماعيا وسياسيا وثقافيا وذوقيا ، وعوامل خاصة تتصل بموقف البيئات المهتمة بالنص الأدبي ، جمعا ورواية وابداعا ونقدا ، فالبدعون من الشعراء في أواخر القرن الاول وأوائل الثاني وجدناهم كثرة « شبوا كلهم في الاسلام ، وعاشوا كلهم عيشة اسلامية ، وكان هؤلاء الشعراء من أقطار مختلفة ، ومن بيئات مختلفة ، ومن نزعات مختلفة<sup>(٤٩)</sup> . الأمر الذي حدث معه ازدهار شعري كبير شجع النقاد من اللغويين والرواة على الاهتمام به أضف الى هذا كثرة البيئات الثقافية في مكة والمدينة ودمشق ، والبصرة والكوفة .

وفي مواجهة المبدعين من الشعراء والكتاب تأتى طائفة اللغويين وهم الذين « جمعا مادة اللغة وروا شعرها ووضعوا نحوها وعروضها ، كانوا محافطين .. ومنذ نشأوا نشأ الاحتكاك بينهم وبين معاصريهم من الشعراء لما يرون عندهم من بعض مخالفات نحوية أو صرفية أو عروضية<sup>(٥٠)</sup> » وكان هؤلاء اللغويون — بحكم عملهم اذا لم يروا في الشعر الا المثل والشاهد — يفضلون الشعر القديم ويرفضون من شأن أعلامه ، وقد صرفهم هذا الموقف عن الاحساس بتغيير الشعر احدث عن الشعر القديم ، ومن ثم نشأت قضية القدم والجدالة . أو القديم والجديد التي عرفت باسم « الخصومة بين القدماء والجدد » واذا كانت بيئة الشعراء وبيئة اللغويين قد تفاعلت ، فأثرتا ، فلا ننس بيئة المتكلمين التي وصلها استاذنا الدكتور شوقي ضيف بقوله « واذا تركنا هذه الطائفة من اللغويين وعملها في النقد الى طائفة المتكلمين ، وجدناها تتفوق عليهم في هذا الضرب من ضروب النشاط العقلي ، ومرجع ذلك الى انها لم تكن محافظة مثلهم تعقد بالمؤدج القديم من الشعر



وحده ، بل كانت تنظر في الحديث معه ، كما كانت تنظر في بلاغة القرآن ومدار فصاحته وتأويل كلمة ، وقد التحم عقلها بالثقافة الأجنبية (٥١) .

وبالإضافة الى ان الدكتور هـند ، قد عزلت ظاهرة النقد العرى القديم عن عوامل تطورها فانها قد عزلتها عن غيرها من الظواهر المماثلة ، مثل ظاهرة تفسير النص القرآني ، وما اسفرت عنه من اثار بدت واضحة على تفكير الشعراء ، خصوصا ان هذه الظاهرة لم تكن بعيدة عن المدارس الفكرية المتعددة التي رأت النص القرآني رؤية تتفق مع ما يناسب منطلقاتها ، ولم يكن الشعراء ، والنقاد ، بييعدين ، عن هذا المناخ ، ولم يكن الناقد شاعرا او ناقدًا — في ذلك الزمن — وفقا على نشاط فكري يعينه كالنقد ، بل كانت تتنازع ثقافات مختلفة ، وينتقل من موقف الى موقف ، بما اثر بالضرورة على آراءه وأحكامه ، ومن هنا ، فان رؤية ظاهرة النقد عند الشعراء او النقاد ، وفي معزل عن هذا كله تعد رؤية ناقصة ، وتعد الاستعانة بالمنهج التاريخي — في غيبة هذه الرؤية — استعانة لا تحقق هدفًا التزمت به الدكتورة من قبل وهو «الدراسة الموضوعية» وذلك لعدة أسباب ، قدمناها اثناء تحليلنا ، ولا مانع من ايجازها فيما يلي :

أولا : ان الدكتورة هـند ، حينما تصدت لموضوعها — نقد الشعراء للشعر — راحت تعالج مادة نقدية — هي مدار بحثها — تتصل بتصورات الشعراء حول فن معين . والتزمت يبحث تطور هذه التصورات — بغض النظر عن تحقق هذا الالتزام أو عدمه — وهي بالتالي دخلت في علم تاريخ الافكار وهو «يبحث انتشار بعض الافكار والمؤلفات العامة في عصر من العصور ، أو في بيئة من البيئات وعلى هذا المعنى يكون التاريخ الفكري عبارة عن دراسة نصيب نظرية ما من الازدهار والانتشار بين نخبة محدودة من العلماء والمفكرين» (٥٢) . أى أن هذا العلم تاريخ الأفكار — History of ideas يهتم بمتابعة تطور الفكرة في بيئة من البيئات لدى نخبة من المفكرين في وقت ما وضرورتها فيما بعد وان فتننا في جوانب بحثها لا نلمس اثرا لهذا المفهوم ، فهي لم تجعل لدرسها نقد الشعر ، محاور منهجية ، ولم تنطلق من اساس نظري تستعين به في فهم مادتها وتحليلها ، ومن ثم جاءت ملاحظات الشعراء مبعثرة مفككة الا من رباط وهمي مثل ، «ولأني نواس اراء نقدية في الشعراء الجاهلين ، وفي شعراء عصر صدر الاسلام ، والشعراء الامويين ، وله آراؤه النقدية (٥٣)» وهو رباط لا يوضح مصادر هذه الآراء ولا انتهاءها لأى محور من محاور نظرية الشعر ، وانما هي أفكار ، كل فكرة تعبر عن نفسها منتمية مرة الى الاسلوب ، ومرة الى الصورة ، ومرة الى النحو ، وتنتمى الى ازمان مختلفة متباينة ، هذا بالإضافة الى ان الدكتورة اعتمدت على نوع معين من الملاحظات النقدية التي ابداءها الشعراء ، وهي ماروى عنهم وغاب عنها مصدر في غاية الاهمية — وهو دواوين الشعراء التي لم نر مجرد اشارة عابرة اليها على صفحات البحث .

ثانيا : ان الدكتورة ، قدمت لنا مجموعة من الشعراء الجاهلين الاسلاميين والعباسيين

واصطفاهم ، ولا ندرى على اى اساس ، وكأنهم معزولون عن موروثهم النقدي أو عما عاصروه من قضايا نقدية ، فجاءوا كأنهم نبت معزول عن الشمس والهواء والظل ، وليس له الا بعض الوريقات الذابلة ، وعلى الرغم من أهمية دور الشعراء في تاريخ النقد العربي القديم ، فقد غابت ملاحظته ، غاب عن الدكتوراة مبدأ المقارنة لندرك الفرق بين نقد الشعراء — وهم اول النقاد — ونقد النقاد ، ولندرك من من الفريقين كان اكثر ثراء من الآخر — مادام الشعراء النقاد — في رأى الدكتوراة — قد اجادوا في نقدهم (٥٤) ومن من الفريقين كان اسبق من الآخر في طرح تصورات نقدية جديدة ومفسرة لجانب من جوانب نظرية الشعر عندهم .

**ثالثا :** ولان فكرة المنهج قد غابت عن البحث ، وقعت الدكتوراة هند في خلط كبير بين البيانات التى اهتمت بالنص الشعرى ، فاعتقدت ان امثال حماد الرواية ، وخلف الأحمر ، نقادا شعراء لامعين . ورأينا ان هناك اسما لمعت من بين النقاد الشعراء وعلى راسهم حماد الرواية المتوفى سنة ١٥٥ هـ .. كما اشتهر منهم خلف الأحمر المتوفى سنة ١٨٠ هـ (٥٥) وطبيعى ان يقودها هذا الى ما قدموه من ملاحظات نقدية متصلة بطبيعة عملهم كرواة للشعر ، وصرفت اهتمامها الى امثال هذه الملاحظات ، ولم تقف عند مادة بحثها الحقيقية المتمثلة في رؤى الشعراء لفن الشعر ، وهى رؤى صاغوها شعرا وفيرا في دواينهم . وهذه المادة فيها من الغراء والوفرة ما جعل كاتب هذه السطور يتوقف . عندها ليتخذها موضوعا لاطروحته في الدكتوراه التى اجيزت في أوائل صيف ١٩٨٤ . ودار عليها بحثه الذى ابتدأ بپشار وانتهى بأنى العلاء ووقع في جزأين الأول : شمل دراسة مفهوم الشعر عند هؤلاء الشعراء العباسيين والثانى : شمل نصوص مادة هذه الدراسة . والجزآن مثالان للطبع .

**رابعا :** ولأحاساس الدكتوراة بعدم تماسك المادة التى جمعتها ، أو هكذا بدا لها الامر ، لم تنشأ أن يدور بحثها حول محاور نظرية مرتبطة بمفهوم الشعر وقضاياها مما ادى بالضرورة الى عدم التماسك الشكلى في بناء خطة البحث . اذ لو نظرت اليها مادلتك على شىء مما اعتاد الباحثون على تسميته ابوابا وفصولا ، او اقساما ما وأجزاء ، او مباحث وغير ذلك من التقسيمات . ولا نجد الا عناوين فرعية جانبية مكررة متشابهة ترتبط باسماء شعراء ، وليس بموضوعات ، ولا تمايز بينها الا بصفة الشعراء ان كانوا جاهليين ، او امويين ، او عباسيين .

وبعد هذه الجولة ، وقبلها ، يظل الامر محتاجا الى تفسير اذا علمت ان الباحثة قد حددت هدفها من البحث ، ولم تعلن عنه الا في السطور الاخيرة منه ، وهو « الدراسة الموضوعية لنقد الشعراء وبيان دورهم في هذا الميدان » (٥٦) كما حددت موقع بحثها بين الابحاث اذ وصفته بانه « دراسة جديدة لم يسبق اليها » (٥٧) ولا ندرى هل لوافق تعالى حين قال : ان من تعد سقطاته هو الكامل ، وان من تحسب هفواته فهو السعيد .

- ١ - ليس التراث موجودا صوريا له استقلاله عن الواقع الذي نشأ فيه ، وبصرف النظر عن الواقع الذي يهدف إلى تطويره ، بل هو تراث يعبر عن الواقع الأول الذي هو جزء من مكوناته... والتراث والتجديد يعبران عن موقفين طبيعيين للغة ، فلماضي والحاضر كلاهما معاشان في الشعور ، ووصف الشعور هو في نفس الوقت وصف للمخزون النفسي المتراكم من الموروث في تفاعله مع الواقع الحاضر ، اسقاطا من الماضي أو رؤية للحاضر ، فتحليل التراث هو في نفس الوقت تحليل لتقليدنا المعاصرة وبيان أسباب مواقفنا وانظر حسن حنفى : التراث والتجديد / المركز العربى للبحث والنشر / القاهرة ١٩٨٠ ص ١١ ، ١٧ ، وما بعدها
- ٢ - نفس المرجع والصفحة .
- ٣ - النظرية : مجلة تصورات مؤلفة تأليفا عقليا عهدف إلى ربط النتائج بالمقدمات أو فرض علمي يمثل الحالة الراهنة للعلم ، ويشير إلى النتيجة التي تنتج عنها جهود العلماء اجمعين في حقبة معينة من الزمن وانظر / مراد وهبة المعجم الفلسفي / دار الثقافة الجديدة - القاهرة - ط ٣ - ١٩٧٩ م ص ٤٤٧ ، وانظر / معجم مصطلحات الأدب / ٥٦٩
- ٤ - هند حسين طه / النظرية النقدية عند العرب / دار الرشيد - العراق / ١٩٨١ م ص ٧
- ٥ - نفس المرجع والصفحة
- ٦ - هند حسين طه / الشعراء ونقد الشعر / مطبعة الجامعة - بغداد / ١٩٨٦ م ط ٥
- ٧ - هند حسين طه / النظرية النقدية عند العرب / ص ٧ .
- ٨ - جابر عصفور / مفهوم الشعر : دراسة في الموروث النقدي - دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة - ١٩٧٨ م ط ١ ص ٧
- ٩ - كمال ابو ديب / جدلية الحفاء والتجلى - دار العلم للملايين - بيروت ص ٢ / ١٩٨١ م ص ٣٥
- ١٠ - هند حسين طه / الشعراء ونقد الشعر - ص ٥
- ١١ - ابراهيم بيومي مذكور - في اللغة والأدب - دار المعارف - مصر ١٩٧٠ ص ٩٤ .
- ١٢ - نفسه / ص ٨١
- ١٣ - ابو حاتم الرازي / الزينة / تحقيق / حسين فيض الله / دار الكتاب المصري / مصر ١٩٥٧ ص ٨٣
- ١٤ - سامن وهب / البرهان / تحقيق / حنفى شرف / مكتبة الشباب القاهرة ص ١٣٠
- ١٥ - مجدى وهبة / معجم مصطلحات الادب / مكتبة لبنان / ص ٥١٤
- ١٦ - نفس المعجم / مادة نقد
- ١٧ - هند حسين طه - الشعراء ونقد الشعر / ص ١٢ .
- ١٨ - نفسه ص ١٣
- ١٩ - ،،، ص ٦
- ٢٠ - ،،، ص ٦
- ٢١ - ،،، ص ١٣
- ٢٢ - ،،، ص
- ٢٣ - اللاتقي : الاتجاه الذاتي عموما هو كل ميل إلى اعتبار أحكام الانسان مبنية على ميوله الفردية وذوقه الخاص ، وقد اطلق على المدارس النقدية التي ترى أن الحكم على العمل الفني يجب أن يقوم على ذوق الناقد لحظة حكمه عليه ، لا على أساس المقاييس النقدية الموضوعية من قبل .
- الفن : تمييز خارجي عما يحدث في النفس من بوعث وتأثيرات بواسطة الخطوط أو الألوان أو الحركات أو الأصوات أو الأنماط .
- انظر : معجم مصطلحات الأدب .
- ٢٤ - هند حسين طه / الشعراء ونقد الشعر ص ٦
- ٢٥ - ،،، ص ١٣
- ٢٦ - عبد المحسن طه بدر - الرواى والأرض - الحيفة المصرية العامة - القاهرة ١٩٧١ ص ١٤
- ٢٧ - هند حسين طه - الشعراء ونقد الشعر ص ٦

- ٢٨ - أحمد يوسف علي - مفهوم الشعر عند الشعراء العباسيين من بشار إلى أبي العلاء - رسالة دكتوراه مخطوطة - ١٩٨٤ - جامعة الرقازيق ، اظر ص ٣٤٤
- ٢٩ - شكري عباد / موقف من النبوية - فصول - القاهرة - العدد الثاني - يناير ١٩٨١ ص ١٩٠
- ٣٠ - عبد المنعم تليمة - مقدمة في نظرية الآداب - دار الثقافة للطباعة والنشر - القاهرة / ١٩٧٣ ص ١٨٨
- ٣١ - نفسه
- ٣٢ - عبد المنعم تليمة - مدخل إلى علم الجمال الأدبي - دار الثقافة للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٧٨ ص ٩٢
- ٣٣ - ابراهيم بيومي مذكور - في اللغة والأدب ص ٨١
- ٣٤ - شوقي ضيف - البحث الأدبي : طبيعته ومناهجه - دار المعارف - القاهرة ص ١٨ و ١٩
- ٣٥ - الجاحظ - الحيوان - ج ١ - ص ٧٤
- ٣٦ - يوسف خليل وآخرون - الروائع من الأدب العربي - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ط - المقدمة ص ١١
- ٣٧ - طه ابراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب - دار الكتب العلمية - بيروت ١٩٨٥ ص ١٧ و ١٨
- ٣٨ - نفسه
- ٣٩ - هند حنين طه : الشعراء ونقد الشعر ص ١٧
- ٤٠ - نفسه ص ٥
- ٤١ - مراد وهبه - المعجم الفلسفي - ص ٤٣٢
- ٤٢ - هند حسين طه - الشعراء ونقد الشعر - ص ٥
- ٤٣ - نفسه ص ١٨٥
- ٤٤ - عبد المنعم تليمة - مقدمة في نظرية الأدب - ص ٩٠ و ٩١
- ٤٥ - نفسه
- ٤٦ - مجدي وهبه - معجم مصطلحات الآداب - ص ٣٦٠
- ٤٧ - المرزباني - المرشح في مآخذ العلماء على الشعراء - تحقيق على محمد الجاوي - لجنة البيان العربي - القاهرة ١٩٦٥ ص ٢٤٩
- ٤٨ - نفسه
- ٤٩ - طه ابراهيم - تاريخ النقد الأدبي عند العرب - ص ٣٨
- ٥٠ - شوقي ضيف - النقد - دار المعارف - مصر - ص ٣٩
- ٥١ - نفسه - ص ٤٥
- ٥٢ - مجدي وهبه - معجم مصطلحات الآداب - ص ٢١٩
- ٥٣ - هند حسين طه - الشعراء ونقد الشعر - ص ٩٣
- ٥٤ - نفسه - ص ٦
- ٥٥ - نفسه - ص ١١
- ٥٦ - نفسه - ص ١٨٥
- ٥٧ - نفسه



## قراءة في أربعة أصواتٍ شعريةٍ من جيلِ الرمادة

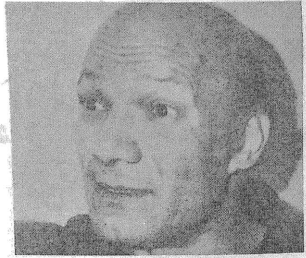
وليد منير

« ما يبقى على الأرض هو ما أسسه  
الشعراء »  
« هولدرن »

- ١ -

هذه إطلالة سريعة تشغل بالكشف عن دأب الموجة الشعرية الثالثة في إفراز أصواتٍ جديدةٍ حارةٍ بين فترةٍ قصيرةٍ من الزمنٍ وأخرى ، إرهاباً بالامتداد والاتصال والتراءى والفاعلية ، وتعبيراً عن تكاثف « الهم الشعري » وتناميهِ رغم تخلف النابعة النقدية الجادة له ، ورغم تفتُّن حالة الكسل العقلي في واقع حياتنا الثقافية المأزومة ؛ إذ أن شهوة « الابداع الجمالي » لم تتوقف للحظةٍ عن الموارد والتدفق ، ولم تكف حركة الشعر الجديد عن توليد فرسانها المتعاقبين بكافة اتجاهاتهم الفنية واشيةٍ بانفصاحهم واتصافهم في آنٍ ( عن ) و ( مع ) تراثهم التاريخي والجمالي والاجتماعي ، وواعدةٍ باستشراف آفاقٍ أكثر إشراقاً وجدةً وزخماً دون ادعاءٍ أو ضجيجٍ .

( جيل الرمادة ) إذن ، وأنا واحدٌ ممن ينتمون إليه ، هو ذلك الجيل الذي ولَّج المعمعة عقب انكسار الحلم العربي في السابيع والستين ، حيث طفت على سطح الواقع الاجتماعي كافة التناقضات الكامنة التي خلخلت من دعائمه ، ونالت من تماسكه إلى أبعد الحدود الممكنة .



( جيل الرمادة ) تعبير مجازي نطلقه تجاوزاً على من ينتمون إلى هذه المرحلة الحادة الشائكة من تاريخنا . وهى مرحلة سادها وجع التردى ، وعذاب النكوص على كل المستويات . ومادام شعراء هذا الجيل المسكون حتى النخاع بهاجس « التجاوز » يبتغون تقويض ما نشأوا عليه سعياً إلى تأسيس واقع جديد ، وكتابة جديدة ، فلاشك في أنهم يحملون عبء قول ثقيل لا يستطيعون بحال الخلاص منه دون أن يعملوا على أن يكون « للحتم الافتتاحى » إيقاع يصل ما كان بما يكون ، ويصل ما يكون بما سوف يكون أيضاً .

إن عملية الإبداع تنهض في أفضل حالاتها على « شكل من أشكال التوازن الفعال بين الهدم والبناء ، بين الغربة والتجاوز ، بين إعادة شحذ العناصر الفاعلة في القديم وخلق عناصر صاعدة جديدة لا تنتمى سوى لمعطيات عصرها » (١) .

إذن ، فعملية الإبداع في وجهها الآخر شكل من أشكال الجدل ، هذا الجدل الذى يعيد دائماً إنتاج الحياة ، ويمحو بعض عناصرها لصالح البعض الآخر . والمبدع أو الفنان يراهن عادةً كما يقول « جاريثا ماركيز » على جوادين ، جواد فعالية إبداعه في متلقى هذا الإبداع ، وجواد حذقه الفنى . وعلى المبدع لكى يحقق الفعاليتين السابقتين أن يملك وعياً متفرداً بمعطيات واقعه خاصة إذا كان هذا الواقع مضطرباً متخبطاً من الاحتمالات والتناقضات والرؤى .

أبرزت الموجة الشعرية الثالثة في مدها الأول عدداً من الشعراء الموهوبين الذين أخذوا على عاتقهم مسئولية تمثيل إنجازات الموجة الأولى ( عبد الصبور - أحمد حجازى - السبأ ) وإنجازات

الموجة الثانية ( عُفْنِي مطر - أمل دنقل - أوى سنة - الماغوط ) وفهم الآليات الداخلية التي تحكم هذه الإنجازات فهماً جيداً ، والاستفادة منها ، وتطويرها ، ومحاولة تجاوزها إلى أبعد . ضُمّت هذه الموجة الثالثة فيما ضمت كلا من الشاعرين : حلمى سالم ، وأحمد الحوق .

أصدر « حلمى سالم » عدداً من المجموعات الشعرية عبر ١٤ عاماً كان آخرها ( سيرة بيروت ) ١٩٨٦ م . كذلك أصدر « أحمد الحوق » عدداً من المجموعات الشعرية التي كان آخرها ( الانتظار على مائدة الشمس ) ١٩٨٥ .

وأبرزت نفس الموجة في مدنها الأخير عدداً آخر من الشعراء الأصلاء الذين واصلوا تنمية ( خط التجاوز السابق ) ومدته إلى منتهاه . من هؤلاء الشعراء : الشاعر « شادى صلاح الدين » الذى أصدر عدداً من المجموعات الشعرية التى يُعَدُّ من أحداثها ( أسرارٌ من ملف فاتنة كانت تعشق الوطن ) ١٩٨٥ وهو عبارة عن قصيدة واحدة طويلة . والشاعرة « ميسون صقر » التى أصدرت مجموعة شعرية واحدة هى ( هكذا أسمى الأشياء ) ؛ هذه المجموعة - فيما أرى - من أفضل ما كتب تحت اسم ( قصيدة النثر ) فى السنوات الأخيرة .

لقد تساءل « تريستان تزارا » ذات يوم عن قيمة الشعر ثم أجاب بأن قيمة الشعر تكمن فى حضوره الجوهري فى قلب زمان العالم ومكانه . فما مدى حضور قصائد هذا الجيل ( المهتم من قبل البعض بالانفصال عن همِّه اليومي ) فى قلب الزمان والمكان ؟ . هذا هو السؤال .

- ٣ -

يمثل عالم « حلمى سالم » فى قصائد ( سيرة بيروت ) بنيةً واحدةً فى الدلالة ، ولكنه لا يُمثّل بنيةً واحدةً فى التشكيل . فالقصائد المكتوبة من العام ٨١ إلى العام ٨٢ مثل ( مقطوعات الحصار ) و ( وجوه تمنحنى وجهي ) و ( حوار مع حجر فلسطيني ) تكاد تتداخل على مستوى الأداء الأسلوبي مع قصائد ( سكندرياً يكون الألم ) و ( الأبيض المتوسط ) على ما بينهما من تراوج فى كيفية القول . أما القصائد المكتوبة من العام ٨٣ الى العام ٨٤ مثل ( نجعل شربانها بلداً ) و ( المعشوقة والعري ) و ( حديث سليمان ) فهى تُمثّل - فى زعمى - مرحلةً جديدةً فى التشكيل الجمالى عند « حلمى سالم » ، وفى حدود الديوان الذى بين أيدينا فقد تضمنت قصيدة ( البرزخ صيف ٨٢ ) إلهامات هذه المرحلة .

فيما عدا هذا فإن قصيدة مثل ( حروف ) المكتوبة فى أكتوبر ١٩٨١ تحتوى رغم وقوعها فى الدائرة الأولى نزوعاً خفياً إلى تجاوز ملاح الثبات اللصيقة بقصيدة « حلمى » فى هذه المرحلة ، بينما تحتوى قصيدة ( قصائد قصيرة فى وصف الرقم الصعب ) المكتوبة فى نيقوسيا ١٩٨٤ على وقوعها

في الدائرة الثانية انحناءً مرتداً بعض الشيء إلى ( المفاتيح ) و ( التيمات ) المميزة لقصيدة « حلمي سالم » في المرحلة الأولى .

ومهما يكن من أمر ، فإن ( التراوح ) و ( التفاوت ) و ( التذبذب ) أحياناً بين قطبين صار يمتلكهما الشاعر هو أمرٌ مشروعٌ خاصةً في فترة ( التحول النسبي في الخيرة الجمالية ) ، والعبرة هنا بذلك النسق الأخير الذي يتمخض صراع الثنائيات عن اكتماله وانتظامه في بنيةٍ شاملةٍ موحدة .

اقترح الآن أن قصائد الدائرة الأولى تقدم طراحاً للعالم ينهض على رؤيةٍ أفقيةٍ ورأسيّةٍ أو رؤيةٍ ذات زوايا مثلثية ( حادة / منفرجة / قائمة ) . المهم أنها رؤيةٌ مدبّيةٌ ، محددةٌ بشكلٍ صارمٍ ، وتكاد تكون مؤطرة « مسبقاً » تأطيراً هندسياً . تحتفل هذه الرؤية في عمومها كما توصل « ادوار الخراط » بالثنائيات غير المحلولة<sup>(٢)</sup> .

الطفل الذي يداريه كهل

اسمه الأهل

صامتٌ كليم

فرحان بالأسى

وابتهاجه أليم .

إن ما يجمع بين الأضداد تجاورٌ غير محسوسٍ في جدليته ، ونادراً جداً ما يتولد عن نواة تلك الأضداد وجودٌ ثالثٌ يتجاوزها .

الدوال الأساسية في قصائد الدائرة الأولى ( دائرة الرؤية الزاوية ) هي : الحجر - الوردة - الرصاصية - البوابة . وكلها دوالٌ فيما أرى أشد صلةً ( بالمكان ) من ( الزمن ) .

قصيدة الدائرة الأولى هي قصيدة المعادلة الحسابية . والشاعر يكسر منطقية هذه المعادلة وذهنيتها من خلال بعض التنويعات التي صارت تُشكّل سمةً مخصوصةً من سمات شعره مثل : الإلحاح الإيقاعي ، الجناس اللفظي ، الحوار بين الأنا والآخر ، التكرار المقطعي .

اقترح أيضاً أن قصائد الدائرة الثانية تقدم طراحاً للعالم ينهض على رؤيةٍ دائريةٍ ، حلوليةٍ ، ذات نفسٍ صوفيٍّ واضحٍ ، تتخلل للمرة الأولى عن التحديد والتأطير في مقابل التكثيف والعمق . وتفلت من منطقة الثنائيات غير المحلولة كي تدخل في منطقة التضافر ذي العناصر المتعددة .

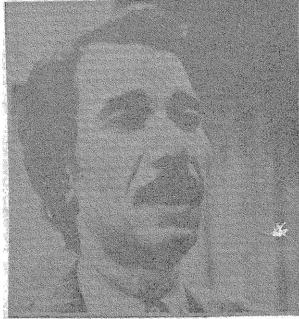
الوردة ساهرة

والأنثى ليس تمام على مقطوعتها الليلية

تفضي بحقائقها لليلة والجندي ،



أمل دنقل



تفادر مكنها تحت رذاذ الثلج الأحمر  
تتحقق من أن الأشياء المحبوبة  
مازالت في موضعها المحبوب

تحيء الصبية خطفاً من الهتك والسفك  
والمقصلة  
تلملم من بين بقايا العشيق البقايا :-  
رباط حذاء  
وخصلة شعرٍ معفرةٍ بالسحاب ،  
سطورٌ لمطلع أقصوصةٍ  
نصف ضليع تطاير ،  
مفتوحٌ للغرام ،  
بداية حلم على الهدب ،  
سبابة ،  
بعض إغفاءة ،  
أغلة

لقد بدأ الشاعر ينشد شيئاً فشيئاً تنوعاً ثرياً في إطار الوحدة الواحدة المحكمة دون أن يتنحى  
عن رؤيته الجوهرية الأولى في انقسام خميرة العالم إلى ساليٍ وموجبٍ يتبادلان موقعيهما في تحاورٍ  
لا ينفد .



الدوال الأساسية في قصائد الدائرة الثانية ( دائرة الرؤية الحلولية ) هي : الوردة - الجملة - الوقت - الرابة .

تحتوى هذه الدوال في منظومتها دوال المرحلة الأولى وتتجاوزها كما أنها تبدو أشد صلة ( بالزمن ) منها به في المرحلة السابقة مع الاحتفاظ بعلاقتها مع ( المكان ) .

تخل « حلمى » قليلاً عن إلحاحه لإيقاعى الخارجى واستبدله بإيقاع الداخلى الدائرى :

قلت : أنا الخدوع الظمانُ  
 لصاح سليمانُ  
 فكيف تحدد موقعك الراهن بين الأجناد ؟  
 أنا أول من سيكون وآخر من كانوا  
 وثرى الأرض الإيمانُ  
 اقترب قليلاً  
 صاح سليمانُ ..... إلى آخره .

أيضاً ، فقد خفف « حلمى » بعض الشيء من جرعة الجناس اللفظى . إذن ، فقد تخلّى شاعرنا عامة عن النصائح الجارف الموجح أحياناً بطبيعة الظاهرة الصوتية ، وأعطى اهتماماً موازياً لعناصر التشكيل الأخرى ( الصورة - سياق البناء - التركيب المتضافر للمجزئيات المتعددة ) . ولكنه احتفظ بسمتين إيجابيتين جداً من سماته اللصيقة وأعنى بهما : الحوار بين الأنا والآخر ، والتكرار .

تتبلور سمة ( الرفض الرومانسي ) في شعر أحمد الحوق أكثر مما تتبلور في شعر أى شاعر آخر من هذا الجيل . تصطبغ هذه السمة بصيغة غنائية واضحة تكتسب ملمحها الدرامى الوحيد من الالتحاق المتواتر على توظيف عنصرين رئيسيين ، هذان العنصران هما : الشخصية ، والمكان .

وفى ( الانتظار على مائدة الشمس ) يبرز عنصر ( الشخصية ) التى تتمتع حياتها بشحنة مأساوية واضحة جلية من خلال مرثيتى « صلاح عبد الصبور » و « نجيب سرور » فيما تأخذ شخصيات أخرى مكانها فى قلب صراع الأضداد ذاته دافعة بطاقة اللغة النفسية إلى حدود بعيدة ، من هذه الشخصيات « منير الششتاوى » و « أحمد الحوق » نفسه .

كذلك يتخذ ( المكان ) دلالة الدرامية المباشرة عبر تداعيات الأحداث المؤلة فى حركة الزمان ( الماضى - الحاضر ) حيث تتكرر هذه الدوال المفاتيح :- الدلتا - النيل - اسكندرية - بيروت ... الخ .

وتجربة ( التوق إلى تحقيق مستحيل ) هى التجربة ( المفصل ) التى تنشط فى الحركة من حولها بقية التجارب الصغيرة الحية التى تسهم بشكل عضوى فى تثبيت وترسيخ دلالة التجربة الروحية الأم ، هذه الدلالة التى تشي برد الفعل ( الانكسار ) دون أن تشي بفعل مادي ينهض على المواجهة أو الرغبة فى التصدى .

انتهى وقت القصيدة

أفرغى النيل من المجرى ولَمَى ضفتيه

ربما يغفو قليلاً -

ربما أهفو إليه

ربما يفرغ بعض الحزن

أو يمتز فرع الذاكرة

معدرة ...

ربما تصحو على طعم المرائى القاهرة

أو :-

وأعرف أنك فاكهة المستحيل

وأنك شمس القرى

واكتمال السفر  
فلا توقفينى عن الشوق  
لا توقفينى عن الشوق  
يرحل وجهه ، وجه يحىء  
وأنت على واجهات القرى تخلصان  
وزيت يضىء  
وأنت اللغات .. اللغات .. اللغات  
دلفوف الهوى  
والنبات - الهوى  
والهوى - اللبنة  
فلا توقفينى عن الشوق

إن ( التداعى الحر ) سمة من سمات ( الغنائية العاطفية ) التى يتكىء إليها « الحوق » دائماً فى فعل ( البوح ) . وعادةً ما يأخذ ( الخطاب الشعري ) طابعه الخاص عبر إحالته إلى ( ضمير المخاطب ) مما يؤكد بصورة مستمرة ( الوظيفة الانفعالية ) لشكل الكتابة الشعرية عند الشاعر .

يا نيل  
أنت طعنتنى ، وقصدت طعننى  
فانتبه  
إلى حليفك فى انتباهك

إن ( الخطاب ) و ( النداء ) فى شعر « أحمد الحوق » أداتان أسلوبيتان يفضحان على مستوى النص ( التام ) أو ( النص الكلى ) للشاعر رغبة ( الإدانة ) العارمة التى تتوقد بها شهوة التحقق المشوبة بانكسارٍ موجعٍ طويل .

طلعة الورد تمسح عنى المسافة والشعر  
بينى وبين النجوم الأليفة أنت ..  
أيا سيدى الحب  
تمسح عنى توارىحك العربية  
أم أنت ترشقها فى جبينى  
كوشم البراءة ١٢

ولكن « أحمد الحوق » ينجح - وهذه ميزة لا يمكن إغفالها - فى إيجاد ( النغمة المناسبة

للأداء) مما يجعل من شعره ( موصلاً جيداً ) بلغة علم الطبيعة ، وذلك دون أن يتنازل عن الطرف الأيمن في المعادلة : فنية الإنشاء الشعري . إن « الحقوقي » لا يجنح عادةً إلى خصيصة ( التركيب ) أو خصيصة ( تعدد مستويات الصوت ) أو خصيصة ( السرد الدرامي ) ، وإن كان يجنح رغم ذلك إلى خصيصة بالغة الأهمية تمنح شعره ألفاً انفعالياً واضحاً ، هذه الخصيصة هي ( الإيحاء ) . وسحر الإيحاء نواةً جوهريةً لاصقةً بكل شعرٍ حقيقيٍّ لا مناص ، ولكن افتتان شاعرنا الدائم به ( توالد الصور الصغيرة ) من ( صورة كلية ) تقبع في خلفية الرؤية الجمالية هو ما يميز أسلوبه التعبيري حيث تمتد الظلال كثيفة في اتجاه تخليق ( الأثر النفسي ) .

إن « أحمد الحقوقي » مغرّم برسم ( الحالة ) ، وفي ذلك مايسم طريقة أدائه بميسمها الأسلوبى الخاص . لقد قال « بوفون » أن « الأسلوب هو الإنسان نفسه ، ولهذا فلا يمكن إلا أن ندرس الأسلوب » (٣) .

تمتد جماليات الأسلوب كذلك عند « الحقوقي » لتشمل ( حساً ثرائياً شعبياً ) صاعداً في وهن ، كطريقة من الطرائق التى تسهم في فاعلية التوصيل .

اننى أهواك يا حزنى المقيم  
مثل فحار الأوالى

و :-

فوق أرصفة الخليلي  
كلمتى خيمة  
وتزوجتى مشربية

و :-

قلبي منمنمة  
ومشكاة  
وابريق الضوء

.....

قلبي يسافر في شهور الصيف والحناء قبلته

أيضاً فإن هاجساً ( كونياً ) يتغلغل في سياق التوارد الشعري ( الطبيعة - الماء - النار - الفضاء - الليل ) مما يشي على مستوى الدلالة برغبة التوحد به ( المطلق ) كبديلي رومانسي عن وهم الالتصاق بالعالم .

ينطلق « شادى صلاح الدين » من نفس البؤرة الرومانسية - تقريباً - التى ينطلق منها « أحمد الحوق » فى إنشائه الشعرى ، ولكنه يتحرك فى مسارٍ أقل تنوعاً وحدةً فى إيقاعه ، وإن كان أكثر قرباً من غصْب الدراما وأكثر إيغالاً فيه . إن « شادى صلاح الدين » يكرر وجهه عدة مرات بعدة صور مختلفة ، دون أن ينسى أن تكون مراهبه شافئة عما ورائها بقدرٍ كبيرٍ من النعومة والشفافية والبساطة .

« أسرار من ملف فاتنة كانت تعشق الوطن » قصيدة طويلة مجزأة إلى ١٢ حركة ، والحركة الأخيرة نفسها مجزأة إلى ثلاث حركات صغيرة . تبدأ القصيدة هكذا :-

قصيدة حبيتي  
كالصمت حين يقطع الكلام

وتنتهى هكذا :

يا زينب الجميلة  
تأتين فى نهاية الجولة  
تمسحين عن عيونك الضوء ،  
وأثار المساحيق ،  
وتبدئين الارتحال

إن هناك نوعاً من ( المباغنة المسنونة ) فى كل مرة ؛ تقطع بنصلها المبرئ الحاد اتصالاً أو اكتمالاً كان مُتَوَقَّعاً . وهذه ( المباغنة المسنونة ) تجدد إشباعاً متواتراً فى تجاوباتٍ عديدةٍ تتجلى وتخفى فى تراوَجٍ دائمٍ ما بين البدء والنهاية .

وابتدرتنى بالخصام  
وكنت متعباً

يمكننا أن نتصرف كعشيقين  
النقيا بعض الوقت  
وانهزما بعض الوقت  
وابتسما بعض الوقت  
وانتصيا فجأة

و :

ولما رجعت إلى دارها  
انكرتني ثلاثا  
إلى أن تبدى النهار  
وكان تكلمنى  
من وراء الجدار

إن إحساساً بـ ( قصر الوقت ) و ( فوات الأوان ) و ( المداهمة ) و ( الخديعة ) يعتور تجربة « شادى » من أولها إلى آخرها . انه شاعر الزمن المسروق خلسة ، والعمر المضئع دون سابق إنذار . ووجه الشاعر الذى يتبدى عاشقاً مرة ، ومسافراً مرة ، ومواطناً عادياً مرة ، وقروياً ضاجراً بقسوة المدن مرة وجهاً يلوح دائماً بين التذكر والنسيان كأنه لمع طيف . إنه المخدار الذائب بين التحقق والإنكار: دونما إذعانٍ كاملٍ لطرف من الطرفين ، ودونما إصرارٍ أيضاً - ربما - على الامساكٍ بطرف دون آخر ، والتشبث به غنوة . وهذا الملمح الرؤيوى بالذات هو ما يفرق رومانسيته عن رومانسية سابقة ويجعلها أقل تنوعاً وحادّة فى إيقاعها ، ومن ثمّ أوهن نضجاً . إن موقفاً شخصياً من الوجود مازال فى طور التكوين الخثيث ، ولكنه لم يتكون بعد . انه مازال فى طفولته يدنو على استحياءٍ شفيفٍ من قبح العالم وخشونته ، دون أن يكشف كشفاً دامياً عن لامبالاته وجفوته .

ولكنه ( وضرباً على وتر المفارقة ) يستطيع رغم ذلك - أى الموقف - أن يتشكّل عبر صور أكثر تركيباً ، وأكبر دراميةً ، وأكثر تنوعاً من ذلك الموقف الذى يتشكّل فى شعر آخرين يملكون رؤية أكثر اكتمالاً .

السحابُ مراجيعُ وشم  
على الأفقِ المعدنيِّ

وقالَت تعلمنى الحبُّ : تهجر داراً

وتكتب فى جسدِ العاشقين غزلاً

وارتدتنى السنونُ

وحين رجعت إلى دارها

ضحكت كالطلل

- كيف تكتب فى القصائد ( والحزن رتيباً ) ؟

- قلت فىك تشجرت حتى ذهلت عن الحزن

- منذ متى سكنتك المدينة

- آو .. تعبت من العذ ، فاسترسل في السؤال  
لعل أجد طلقة في الجسد  
كانت الشمس دافئة  
والسحاب مراجيع وشم  
وقالت : أعلمك الحب  
قلت : أعلمك الهجر  
قالت : هجرتك منذ زمن  
قلت : شيء كهذا يكون .... الخ

إن مساحة فاعلة من الجدل الدرامي الذي ينبع من الحوار لينفذ إلى أعماق الحدث متشابك  
الخيوط بين ال ( الأنا ) و ( الآخر ) تحتل رقعة الحركة ٧ كاملة وتبدئ بتنويعاتها في الصورة ،  
والتركيب ، وسياقات الانتقال . وهذه المساحة التي تنفجر بإمكانيات الحركة لا يسهل اختراقها  
دون أن تنهار متوالية ( الحب / الهجر ) التبادلية بين الطرفين ، هذه المتوالية مُحكمة الإنشاء في تدرجها  
وتواترها .

وقالت تعلمني الحب : هجر داراً  
وتكتب في جسد العاشقين غزل

.....

وقالت : أعلمك الحب  
قلت : أعلمك الهجر  
قالت : هجرتك منذ زمن

إن « أساس التفهم هنا ينبع من إدراك « جذ عميق بأن « الحدث هو اللغة ، وأن اللغة هي  
التي تخلق العالم الدرامي » . و « اللغة إذن هي الموقف »<sup>(٤)</sup> . فم تتميز اللغة الشعرية عند « شادي  
صلاح الدين » ٩ . إنها تتميز بثلاث خصائص جوهرية :

١ - التوصيل .

٢ - الدرامية .

٣ - التشاف .

و ( التشاف ) هو إفصاح ( الحالات ) و ( السياقات ) و ( الاختيارات الاستعارية ) عن  
بعضها البعض ، وكشفها لبعضها البعض . وخير تمثيل لهذا ( النحت الاصطلاحي ) أن نمثله في



شعر « شادى » مجموعة من المرايا الرأسية المتلاحمة عند أطرافها فيما يشبه ( متعدد السطوح ) بحيث يتحرك هذا الشكل الهندسى حركةً دائريةً حول نفسه فى المكان عاكساً زوايا الغرفة وأشياءها على التوالى مرةً بعد أخرى . و ( التشاف ) غير الشفافية وإن تضمنها فى نسيجة ، وغير ( دورة الحلول ) بما تنم عن إفشاء العناصر كل منها إلى الآخر فى دورة لا تنتهى وإن أوحى أحياناً بهذه الحركة . انه تتابع مشاهد ذات طبيعةً واحدةً فيما يشى كل مشهدٍ فى قلبه بالمشهد الآخر تشكيلاً ورؤيةً وحدثاً .

ومن طبيعة اللغة التى تتأسس على ( التشاف ) أن تتبادل دوالها فى ثنائيات أو ثلاثيات مقترنة بحيث يبنى هذا الاقتران فيما يشبه حركة ( التوافق والتبادل ) على ( الإبدال ) لا على ( الموازنة ) .

- ( الابتسام ) مقترناً فى تواتره بـ ( التعب ) أو ( الشجن ) أو ( النوم ) أو ( الفقدان ) .

إن : ضحكت كالطلل .

جملةً مفتاح تنم فى تبادياتها المجزأة عن اقتران البهجة بهاجس الماضى أو بحمد الحاضر المتهذم ، والآتى الذى يحمل فى رحمه الندامة .

- ( النوم ) مقترناً فى تواتره بـ ( اللقاء ) أو ( الصورة ) أو ( الحكايا ) أو ( الظل ) .

- ( الدار ) مقترنةً فى تواترها بـ ( البرد ) أو ( الوحشة مشوبةً بالحنين ) أو ( الحزن ) .

( البسمة ) و ( النوم ) و ( الدار ) و ( الحزن ) و ( الوشم ) و ( التعب ) دوال « تتبادل

مواقعها فى تأليف واستطراد عبر بنية التعبير الشعرى من قصائد « شادى صلاح الدين » .

والمكان دائماً هو ( الطريق ) أو ( البيت ) .

والزمان دائماً هو ( المساء ) أو ( الفجر ) .

والفاعل المدلالى دائماً ( هو ) و ( هى ) معاً ، وما بينهما دائماً أيضاً ( جدار ) ، من الوهم أو الحقيقة ، لا يهم ، ولكنه يمثل ( عائقاً ) يحول دون سريان ( الرسالة ) بين الطرفين ، حيث لا تنم الرسالة عن شئ سوى الحب ، أو استعادة ما كان منه ، أو نسيانه .

ورغم تمايز « شادى » بفاعليةً دراميةً أكثر حيويةً وتركيباً ، ألا أنه مازال يحاول الفكك من مناطق تقاطع رومانسية واضحةً بينه وبين شاعرين سابقين هما « أحمد حجازى » و « محمود درويش » فى جزء من أشعارهما .

لننظر ظلاً طاعياً من حجازى فى هذا المقطع :

يا زينب الجميلة  
تأتين فى نهاية الجولة  
تمسحين عن عيونك الضوء ،  
وآثار المساحيق ،  
وتبدئين الارتحال

ولندقق فى عيون « ريتا » محمود درويش حين ننظر ممتعين فى عيون « زينب » شادى ، غير  
أننا نستبدل بالبندقية جداراً :

والذى شاهد زينب  
يوم أن كانت مع الصبية تلعب  
والذى شاهد زينب  
وهى تجتر عند شط النهر ، والزرقة تغرب .  
والذى ودع زينب  
بيديه ،  
ليس يعجب  
أننى أحبيت زينب

إن « أحمد الحوقى » فى رومانسيته يفلت تماماً من مناطق التقاطع الرومانسى مع الشعراء  
الآخرين ، طالعاً بصوته الخاص بين أصوات الطالعين ، وطنه ليس عاملاً مشتركاً ، وحييته ليست  
عاملاً مشتركاً ، وإن كان « شادى » يفجر من خلال شعره هذا المفاعل الدرامى الحميم ، وينفرد  
بهذا ( الشفاف ) بما لا نجهده - بالمقابل - عند شاعرنا السابق .

- ٦ -

قصيدة النثر أو « النثيرة » كما يسميها بعض الباحثين شكل « شعري » جماليُّ مُحدَثُ شهد  
ذروة تطوره التشكيلى ، وآليات أدائه الوظيفية ، على يد نفر من أبرز شعراء التجربة الجديدة منهم :  
أدونيس ، ومحمد الماغوط ، وأنسى الحاج ، وشوقي أبو شقرا ، وبول شاول . وقد خاض غبار هذه  
التجربة فى مصر شعراء عديدون حاولوا أن يؤسسوا لها ، ويوصلوا من جمالياتها مثل : محمد عيد ،  
ومحمود نسيم ، وأحمد ريان .. وآخرون .

و« ميسون صقر » فى مجموعتها المتميزة ( هكذا أسمى الأشياء ) تنهل من هذا الرافد الجديد

بقدر لافيت من الوعي والأصالة مجتمعين . إنها تحرك أشواقها نحو لغة تنبني في جوهرها على إيقاع مغاير ، وتركيب سياقي مغاير ، ونظير إلى العلاقات اللغوية والجمالية والصورية فيما بين الأشياء . إنها تبحث بداءة عن أسماء جديدة تطلقها على المسميات التي استهلكتها أسماءها فيما يدل على ذلك ( العنوان ) ، ومن ثم تتيح لنفسها أن تفسر العلاقة بين تلك المسميات تفسيراً مختلفاً عن ذي قبل .

آه .. أنا المتروفة  
 إن قلت آه  
 توجع العالم أمامي  
 زهرة حمراء  
 وإن صرخت  
 خالطني بالعشب والماء  
 فأنا المتوجة بالأساطير والخرافة  
 آتية إليك  
 باركوا نزي  
 باركوا محاضري

( العرس عند الضفة )

العرس مفتوح إذن ، لأن المخاض مفتوح ، ولأن التزييف مفتوح ، ولأن اللغة مفتوح . وفيما يلي « وردتان تخلعان سكونهما . وقمر في الدم يستحم » حيث تأخذ القصيدة شكلاً هابطاً كما لو كانت جسداً ينحدر إلى حمام الدم . انه انحدر إلى هاوية السقوط ، يأخذ صيغة تشكله عبر اللعبة البصرية المعروفة بما توصله من إحاءات الدلالة حافرة إياها في صخرة الوعي .

صابراً تبقر بطن الحوت حين يفاجئها الموت ويفجعها السكوت صابراً تقوم من نعشها ..  
 تداوى جرحها .. تلملم أشلاءها وتتمى طفولتها .

شائلا مبهوثة تنوء بأثقالها ..

كانا في هيئة الرماد ناراً مضطربة حين تلبدت الوجوه المغترية .. ينفجران في شكل الطمث النازف يحلان بالغضب العاصف يضيئان بالصمت المتحدث والحزن الراجف .

ورغم ( عادية الصورة ) وعدم قدرتها على الإدهاش في بعض المواضع ، ألا أن جهداً موازياً يسعى إلى خلق نوع من التجاوب الإيقاعي الداخلي يطفو على السطح من خلال الصوتيات المتقابلة في ( الحوت ) ( السكوت ) من ناحية ، وفي ( النازف ) ( العاصف ) ( الراجف ) من ناحية أخرى فيما يصنع تضاداً دالاً ما بين صفات الحركة ، والسكون المفعم بالفجعة . ومرة أخرى :

سحابة للاحتقان تنقشُ .. هذا الإحتقان كان على الأرصفة وفي وجوه الناس يأخذ شكل  
البرتقال وكروية الأرض . وجوه مهزومة وبشر كالمثل واقفون على عتبات الموت طوابير من أجل  
اللحظة الفاصلة .

ومرة ثالثة :

هذا الزمن الرديء يختطُ فينا الحروب ويرسمُ في شوارعك ، قنوات الدم الجارى فيؤجج  
جحيماً من إبر المواجه .

هنا نجأح بارز في تكثيف الصورة ، وفي إضاءة الحالة الشعرية دون انزلاق إلى قوانين النثر المألوفة  
في التعبير والتسلل السياق .

إن تراوحاً بين الإخفاق والتجاوز يعثور بنية التعبير الشعرى أحياناً بما يدل على أن الشاعرة  
تستطيع النفاذ في لحظة دون أخرى إلى طبيعة الخصائص الفاعلة في قصيدة النثر أو النثيرة ،  
فلا تتمكن في كل اللحظات من صياغة المعادلة الصعبة التي تضمن لقصيدة النثر شعريتها الآخذة  
( الاختصار – التوهج – المجانية ) فيما تنشئ بهذا مقدمة ( لن ) لأنسى الجاج .<sup>(٥)</sup> ، وفيما ينم عنه  
كلام « أدونيس » من أن قصيدة النثر « ذات وحدة دائرية مغلقة ، وحدة عضوية ، هي كثافة وتوتر  
قبل أن تكون جملاً أو كلمات » .

ولكن « ميسون صقر » مسكونة بهاجس كشف دائم ، يتحرك في خفقاته المستمر نحو  
إضاءة المعتم بلمعة بسيطة تأبى أحياناً ، وتدهش ، وتعمق من إدراكنا لما حولنا من الموجودات . إنها  
لغة أقرب إلى ( الانبثاق ) منها إلى ( التوليد المسبق ) ، وفي هذا شرفها .

أقمت مأتم شمسي

عند ولوج الفجر

عند انبثار المداره

كان الضوء عسلياً

الضوء وهجاً

وأنا ..

أنعطف ناحية الوجود والعدم

أقطف تفاحتى الأخيرة

( رجع الصدى )

حين تحيثن مصلوبة فوق الفؤاد  
 تحملين إكليلاً من الحزن العميق  
 على خديك دمعتان شاردتان  
 ينفرط القلب  
 يحترف دونك العالم  
 أهب من حياتي  
 داخلة حيز حزنك  
 أصل إليك  
 تمنحيني أرضاً لقدمي وسترأ بظلك  
 - مستورة بين الظل والحب  
 لا تنكشف حرماقي

( إليك إكيل الغار )

إن بؤرة الإشعاع تكتسب حُمى اتقادها من حمية صور سهلة ، خاطفة ، وعميقة كنتك :

أقمت مأتم شمسي  
 عند ولوج الفجر

أو :-

مستورة بين الظل والحب  
 لا تنكشف حرماقي

ويكتسب السياق طاقته الإيحائية من تجارب الدلالات المنبئة في طيات ذواله المتصلة عن بعد ،  
 أو عبر ( التواري ) و ( الانضاف ) ( مأتم شمسي ) ، ( أنهار المدار ) ، ( تفاحتي الأخيرة ) .  
 ( إكليلاً من الحزن ) ، ( جيز حزنك ) ، ( ينفرط القلب ) . وهكذا .

إن الفكرة التي تلمع في قصيدة النثر أكثر من غيرها بوصفها قصيدة تعتمد إيقاعاً حراً ،  
 ومختلفاً ، هي تلك الفكرة التي كشف عنها أرشيبالد ماكليش حين قال بأن « الكلمات نفسها مبنية  
 بناء مزدوجاً . أنها أصوات تعتبر رموزاً للمعاني ، وهي أيضاً رموز للنماني تعتبر أصواتاً . وأنت  
 لا تستطيع أن تستعملها بأحدى الصفتين دون أن تستعملها بالصفة الثانية » <sup>(٦)</sup> . وعلى شاعر قصيدة  
 النثر إذن - بقدر من الوعي واللاوعي المتداخلين - أن يعثر على الموضع المناسب للوقوف ، وعلى

المواضع المناسبة للنبر ، وأن يخلق في حساسية بالغة الرهافة تلك المساحات الصوتية المتجاوبة فيما بين الحروف والكلمات والجمل في منظومة الإنشاء الشعرى .

تجربة « ميسون صقر » تعد - من هذا المنطلق - تجربة مفتوحة في إمكاناتها لتلك ( المزدوجة ) ، فصوت المعنى ، ومعنى الصوت يتضافران أشد التضافر في حالة ( البوح بالوجع ) أيًا كان شكله . والبوح بالوجع في قصائد ميسون يصعد في رعشات فرج طفوليٍّ زاخرٍ بالنشوة ، ورغبة التطهر ، والانصهار في جسد الأشياء . انه وجعٌ غنائيٌّ ، برىءٌ ، وغضٌّ . وجعٌ يبدأ من قهر التراب والجسد ، لينتهى باحتفالٍ اسطوريٍّ رائعٍ يكرّس للحرية ، وعفوية القلب . إنه تأسيسٌ بالحسنى والملموس لدور الروح في مملكة الوجود .

وتأخذ هذه الرؤية مكانها في قلب التشكيل الجمالى الذى يمزج بين المعطى ( الرومانسى ) والمعطى ( السيرىالى ) في نفس واحدٍ ينتصر لنفى القائم ، وإعلان ( الاغتراب ) في داخله ، وتبئى الممكن وما به يثى فضاء ( الاحتمال ) .

لا يلعب الإيقاع الداخلى في ( نثرة ميسون ) دوراً رائداً بقدر ما تلعب الصورة هذا الدور .

- إنهما يولدان كل فجر من رحم جديد  
( وردتان تخلصان سكونهما )

أو :

- ولدت داخل امرأة  
واستدارت كاستدارة الربيع للريغ  
( الاستدارة )

أو :

- أبقى يتيمة الفؤاذ  
أصرخ حين يبقى من الوقت صرخة  
( إليك إكليل الغار )

أو :

- كان الوقت يبدأ بالزوال السريع  
والشمسُ جاهلةً بأساليب الآدميين فلم تعرف الطريق إلينا  
( هذا زمن اللا )

أو :

- أئى هذا الذى يحملنى على البدء والغموض  
إلى قد نذرث طيفى للأساطير  
واحتميت بالصحراء

( إلى احتमित بالصحراء ) .

إن تتابع الصور وتلاحقها فى منظومة السياق هو ما يبنى ( المفارقة ) ، تلك التى « يعتبرها عدد كبير من النقاد المحدثين جوهر كل عمل فنى »<sup>(٧)</sup> . وقد استطاعت « ميسون صقر » فى كثير من المواضع التى تضافرت بها علاقات الصور فيما بينها بشكل ينهض على التكنيف والاختلاف وكسر منطق التابع التدرى أن تبنى ( مفارقتها ) الكرى . تلك التى تقابل ما بين ( الحرية ) و ( الضرورة ) فى حين روى دافق إلى الوثوب فوق حجر العثرة الفاصل ، سعياً إلى اكتمال التفتح والتمو . وقد تنم الدوال الأساسية فى قصائد الديوان عما يشكل الإطار المولّد للمفارقة ( الوقت - الروح - الوجد - الدم - الشمس - البدء ) .

ويلعب ضمير ( المتكلم ) فى ( نثرة ) ميسون دوراً نوعياً دلاليّاً مؤسساً لبنية التعبير الشعرى حيث تدور حول ( الأنا ) كل دوائر البوح ، ودوامات الانفعال العناني ، فيما تقبع دراما ( الموضوعات الجمالية ) فى قرار السياق الذى يحمل بذرة الصراع الشرس بين الضدين ( الحرية : الضرورة ) دون أن تتشكل تشكلاً حاراً وملموساً من خلال تقنيات التشكيل أو مفاعلاته الوظيفية .

- ٧ -

للحركة الشعرية الحديثة إذن عدة موجات تلعب أدواراً تاريخية متتابعة فى مدّاتها ودوراتها المتصلة . ومن العبث الكلام عن أجيال ثلاثة أو أربعة أو خمسة بعينها ( منذ أربعينات القرن حتى الآن ) بحيث يُمثّل كل جيل إنجازاً فارقاً عن إنجاز ما قبله من أجيال ، ويكون ملامح متميزة ( عن ) أو مغايرة ( لـ ) هذا الجيل السابق عليه ؛ إذ أن للجيل مفهوماً تاريخياً واجتماعياً وأخلاقياً ذا نسج مركّب الخيوط ، مراوغها فى الوقت نفسه . ومن التعسف العلمى بمكان أن نجعل جيلاً لكل عشر سنوات مضت دون أن توجد مجددات واضحة وسافرة المعالم لمفهوم الجيل . إن الجيل فيما أرى إنجازاً مشتركاً فى لحظة تاريخية مشتركة لها شروط خاصة مستقلة تفرقها فرقاً ملموساً بصورة واضحة عما قبلها من لحظات وعما بعدها من لحظات . وهى رغم ذلك كله لحظة مراوغة بعض الشيء ، تحمل قدراً من اللباس وقدراً من التداخل بغيرها أو مع غيرها . ولذلك فإن كل توصيف اصطلاحى يعتمد لفظ ( الجيل ) هو توصيف مجازى إجرائى فى الأساس ، وهو

الغرض لا تنهض عليه نتائج حاسمة قبل اختياره ، وإنما تنهض عليه تصورات مبدئية تعين على رصد الظواهر ، وملاحقة التبدلات والتجليات المختلفة في متونها وحراكاتها . تأسيساً على ذلك فإن عبد الصبور ، وحجازي ، والسياب ، والبياتي ، وأدونيس ، وقباني ، وعقل قد مثلوا الموجة الشعرية الأولى لحركة الشعر الحديث في عدة مدّات ودورات لهذه الموجة ، إذ أنهم شكلوا إطاراً واحداً في ظاهره يحوى العديد من التوابع في باطنه . ويعبر عن لحظة تاريخية بعينها مشروطة بشروط مخصوصة لا تتجاوزها . ومثل - فيما بعد هذه الموجة - دنقل ، ومطر ، وأبو سنة ، والماغوط ، والحاج ، والمقالح ، وعدوان ، وسعدى يوسف ، وحسب الشيخ ، ودرويش ، والقاسم ، وأبو شقرا الموجة الشعرية الثانية لحركة الشعر الحديث في عدة مدّات ودورات لهذه الموجة أيضاً . وأخيراً فإن الموجة الثالثة للحركة الشعرية العربية الحديثة قد انبثقت عن لحظة تاريخية مفارقة تماماً للحظة السابقة بكل شروطها فضمت فيما ضمت حلمي سالم ، والحوقي ، وشادي صلاح الدين ، وميسون صقر ، وبزيع ، ومحمد شمس الدين ، وجليل حيدر ، وكاظم جهاد ، وخزعل الماجدي ... وآخرين في عدة مدّات ودورات لهذه الموجة كذلك . وهكذا دواليك .

والسؤال الآن ، هل مثل إنتاج الموجة الثالثة ( جيل الرمادة ) - مع الاحتفاظ بعامل الاستقلال النسبي لكل شاعر عن آخر من ناحية ، ولكل شعراء قطري عن شعراء قطري آخر من ناحية ثانية - حضوراً جوهرياً في قلب الزمان والمكان ؟ لقد بدأنا دراستنا بطرح هذا السؤال استعارة عن « تزارا » ، وكان المجال الذي تتحرك في فضائه الدراسة هو واقع الإبداع المصري دون غيره .

واعتقد تأسيساً على استنتاج ما سبق من نصوص لأربعة من الشعراء في مصر ، أنه نعم .

إن الحضور الجوهري في الزمان والمكان يعني التعبير عن حساسية اللحظة التاريخية في تديانها المختلفة . وينبنى هذا التعبير على لبنية أساسية ليست من ( الانعكاس ) في شيء . إنها ( المعادل ) للحاضر ، وليست ( المحاكى ) له . إن الواقعية ليست هي الواقع ، ولكنها نسبية الواقع . ولابد من التعرف - فيما يقول روجيه جارودي - على المستوى المحدد الذي يمارس فيه الفن دوره التربوي ، إذ أن الفن أولاً صيغة من صيغ العمل أو الممارسة ، وهو يتضمن بوصفه كذلك شكلاً من أشكال المعرفة .

إذن ، فالعمل الفني الأصيل بوصفه عملاً يلعب دوراً اجتماعياً في تقدم الإنسان ، ليس بالضرورة هو ذلك العمل « الذي يصور أو يمثل الشعارات الحالية للصراع ، ولكنه هو الذي يعطى الإنسان أسمى درجة من الوعي بنفسه وبقدرته على تغيير الطبيعة والمجتمع ، وحتى على تغيير نفسه ذاتها . وليست المشكلة حينئذ هي جعل الحاضر أو المستقبل مثاليًا ، وإنما هي أن نوقظ في الإنسان ضرورة التفوق على نفسه » (٨) .



واقعية الفن تأسيساً على ذلك ليست في كونه ( واقعاً بصرياً ) ، وإنما في كونه ( واقعاً تصويرياً حديسياً ) ينهض على التباين والتجاوز والإزاحة والمفارقة والتقابل والنفاذ .

يقول يوجين جيليفيك : « القصيدة هي جوابٌ يتساءل » . ومعنى هذا - فيما أرى - أن القصيدة عند جيليفيك ( هذا الشاعر الماركسي المتمرس ) هي اتحادٌ مستمرٌ بين علامة ( = ) وعلامة ( ؟ ) ، أى أنها إيقاعٌ حتى متحركٌ من اليقين والشك ، من القناعة والدهشة ، من الركون والمغامرة . إنها باختصار صيغةٌ لما يمكن أن نطلق عليه ( الجدل المفتوح ) . هذا ( الجدل المفتوح ) في الأغلب هو ( حالة ) يصح أن توصف بالحراك الدائب ، ولكنه ليس فقط معرفةً كاملةً تقدم موقعاً نهائياً ، قاطعاً ، ومذهب الطرف كالنصل .

وفي مقابلة مع الشاعر يسأل « شوق عبد الأمير » جيليفيك : كيف توفق بين الالتزام الشيوعي والشعر ؟

يقول جيليفيك : لا أقم في الشعر علاقة مباشرة بالعمل السياسي سوى في بعض ( القصائد/ المناشير ) . إذا كنت شيوعياً فعلاً فإن على شعري أن يكشف عن ذلك ، كأن يكون شعراً أكثر حرارة وتأخياً لا شعراً قاسياً ، يجب أن يتفلسف حب الإنسان ولو أجبرنا أنفسنا على هذا الخسرناء مقدماً . بالنسبة لي لا توجد حدود في اللغة الشعرية . لقد كتبت خمسين قصيدة حول أشكال هندسية . إن الخطأ لدى الفنان هو الاقتطاع . أعني بذلك أن يحجم عن الكتابة إلا في جانب محدد . إنني أسألهم من جسد المرأة أكثر مما أسألهم من حركات الإضرابات<sup>(٩)</sup> .

إن دورَ الفن الخلاق يكمن في أنه يعمل كي يزيد من حرية الإنسان . هذه الحرية التي تنامي وتشغل مكاناً أوسع كلما مارس الفن دوره في التساؤل ؛ أى في اجتراف المجهول ، ومراودة اليد والموصد والخفي . انه يكتسب صدقه الرائع من نفى جوابه مرة تلو الأخرى على أسئلة حقيقة ( جوابٌ يتساءل ) ؛ فيما تقدم الأيديولوجيا في كل مرة - على حد تعبير التوسر - أجوبةً زائفةً عن أسئلة حقيقة .

لقد قدّمت هذه الدراسة مؤشراً مبدئياً إلى أن الموجة الشعرية الثالثة في آخر تبلوراتها حتى الآن حاولت بشكل متراوح ولكنه أصيل أن ترسخَ لقيم ثلاثٍ لم ينقطع يوماً حولها الجدل . وهذه القيم هي :

- الدرامية .
- الإيقاع .
- التوصيل .

لقد أصبحت القصيدة الشعرية المصرية في تجلياتها الأخيرة على قدرٍ شبه متساوٍ من العمق والبساطة معاً ، كما أنها أصبحت مسكونةً على ما يبدو بهاجس ( الصراع ) ، ومأخوذةً نحو ( الجدل الدرامي ) بصورةٍ أو بأخرى . وهى قد حققت - إضافةً إلى ما سبق - بعض النجاح في تحريك الرتوب الإيقاعى لما أطلق عليه ( عمود الشعر الحديث ) ، وحاولت عدة تشكلاتٍ إيقاعيةً تحوّل نحو إيجاد بعض البدائل الفعّالة للعروض التقليديّ بـ ( سيمتريته ) المعروفة .

هوامش :-

- (١) النظر وليد منير ، المفارقة الجمالية في شعر السبعينيات ، مجلة كتابات ، غير دورية ، العدد الثامن ، ص ٣٣ .
- (٢) أنظر ادوار الخراط ، قراءة في ملامح الحدادة عند شاعرين من السبعينيات ، مجلة فصول ، الحدادة في اللغة والأدب ، الجزء الثالث ، المجلد الرابع ، العدد الرابع ، ١٩٨٤ ، ص ٥٨ وما بعدها .
- (٣) جان برتليمي ، بحث في علم الجمال ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٠ ، ص ٥٦ .
- (٤) س . ر . داوسن ، الدواما والدوامية ، منشورات عويدات ، ١٩٨٠ ، ص ٢٣ ( الدراما والمسرح والواقع ) ، ص ٣٣ ( اللغة والموقف ) .
- (٥) د . محمد أحمد العزب ، ظواهر التردّد اللغى في الشعر المعاصر ، سلسلة ( اقرأ ) ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ص ٦٦ .
- (٦) د . صبرى حافظ ، استشراف الشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص ٤٢ .
- (٧) نفسه ، ص ٤٥ .
- (٨) د . صلاح فضل ، منجز الواقعية في الإبداع الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ ، ص ١٠٨ .
- (٩) شوقي عبد الأمير ، جيلفليك شاعر الكلفة والأشياء والصمت ، دار الفارافى ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ١٤ ، ص ١٥ .



## اغنية فارس قديم .. بين الحزن والثورة

د. مصطفى عبد الغنى

الصورة مقبولة ..

مع إلى ماسك الصفحة معدولة

من المحقق أن الكتابة تتحول في العمل النثرى أو الفنى الى ( خطاب ) يُعبر عن الواقع أو يكون بديلاً له .  
ويعنى آخر ، فإن الكاتب — أو الشاعر — لا يستطيع ان يمارس آدميته ( كإنسان ) ، بغير أن يسعى إلى اكتشاف ذاته ، واكتشاف الذات هنا يعنى اكتشاف الجانب الحيوى من الوجود الانسانى ، الذى هو ، نقيض ، الموت .  
وعلى هذا ، نستطيع أن نفهم بواث هذا التعبير الابداعى فى الفترة التى اعقبت هزيمة ٦٧ ، وطبيعة هذا الابداع الذى رصد قروحاً دامية فى الوجدان العربى لم يستطع ان يبرأ منها حتى الان .  
فلنشر — هُنية — الى هذه الحقبة الدامية من تاريخنا قبل ان نصل الى طبيعة الابداع العربى وضرورته .

\*\*\*

فالحياة — لدى الفنان — تساوى الابداع .  
والموت يساوى — لديه أيضاً — انتفاء الوعى بالحاضر ومحاولة التعبير عنه .

وما لحق بهذا كله من تأثير الشركات الدولية المتعاونة مع العدو المشترك (الولايات المتحدة) ووصلت مشكلة التضخم وغلاء المعيشة ، والتأثير — قبل هذا وبعده — في تغيير الموقف الاساسى من قضية فلسطين بعد ان كانت القضية المحورية في علاقتنا بالغرب . باختصار ، كان النظام الجديد — في السبعينات — في موقف مضاد للنظام السابق ، وبعد ان كان السادات ناصرياً اكثر من عبد الناصر نفسه — في حياته — اصبح الان اكثر الوجوه المغايرة للوجه السابق ، ومن ثم ، وضع الامة كلها — بما فيها الشعراء — في موقف محير من كل ما يجرى ، فصمت من صمت ، وخان من خان ، وتمرد من تمرد وغنى من غنى . وفي جميع الحالات كان الموقف الابداعى ، الابجائى ، نقيض الصمت (الموت) .

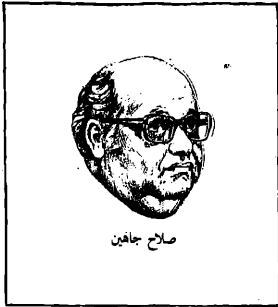
وقد كان من هؤلاء جميعاً هذا «الفارس القديم» ، الذى عاش أصعب فترات الإرتداد ، ومن ثم ، لم يجد ما يعبر به غير السخط والغضب ، ولأن ممارسة هذا لم يكن مسموحاً به ، فان البحث عن الذات لم يكن ليعبر عن نفسه اللهم إلا من خلال (الاغنية) التى تعبر عن لحظة التحول الحادة ، ولحظات الانكسار الدامية .

وهو ما نفهم معه أشعار ديوان (اغنية فارس قديم) الذى نشر أخيراً لمحمد بغدادى ، فالشدو هنا يظل معبراً عن الذات ومكتشفاً لها ( = تعبير عن المجتمع ومكتشف له ) ، وهو تعبير عن فترة زمنية يعتقد انها لا تباعد كثيراً عن هذه السبعينات .



التحولات السلبية التى قادها السادات طيلة السبعينات ، وهى تحولات (مضادة) للمشروع القومى طيلة الخمسينات والستينات .

لقد كانت مصر تخرج من عصر (الثورة) الى عصر (الثورة المضادة) ، ومن عصر الاستقلال الوطنى الى عصر التبعية ، وبدأ الاختراق الأمريكى فى النسيج الاجتماعى والاقتصادى والسياسى فى المجتمع المصرى يصل الى أقصاه باستئثار حرب ١٩٧٣ لصالح (الامبريالية) ، وتوالى مفردات هذه الحقبة فى زيادة نسبة البطالة وهجرة القوى العاملة الى خارج مصر فى عصر الانفتاح «السعيد» وتدفع المعونات الأمريكية التى اكدت على تأثيرها فى صنع السياسات الاقتصادية الوطنية الى درجة ان موقع «الوكالة الأمريكية للتنمية» على خريطة السياسة العامة فى مصر — كما تؤكد عديد من المصادر — أصبحت «مناخاً لحكومة ظل أمريكية فى القاهرة» ، لما تحتويه من اقسام مناظرة للوزارات: السيادية والهيئات الحكومية الهامة<sup>(١)</sup>



صلاح جاهين

اصبح مستحيلا الآن . إن هذا الواقع القديم يتعرض الآن تمزيق شديد في هذا العقد الذي تتراجع فيه القيم النبيلة وتتلشى .

هذه هي الفترة (بانغام) صلاح جاهين و (مقتل) عبد الناصر عند فؤاد حداد و (احزان) الابنودي الغاضبة و (سخرية) فؤاد نجم و (مواويل) فؤاد قاعود و (هموم) سيد حجاب و (حنين) مجدى نجيب .. وغيرهم ممن عاشوا (المشروع القومي) ، ولما اختفى عاشوه من جديد ولكن خلال (حلم) تجسد في ابداعاتهم الفردية التي كانت معادلا موضوعيا لاحلام المجتمع وتشوفه الى القيم الوطنية .

وعوذ إلى (اغنية) بغدادى ، سوف ندرك أن هذه الاغنية — فيما يبدو — هي محاولة للتعبير عن هذه الفترة الرديئة في السبعينات التي بدأت بهزيمة ٦٧ ، ومن ثم ، كانت بديلا عن (الفعل) المباشر في هذه الفترة .

في هذا العقد — السبعينات — لم يجد

وهذه هي الحقبة التي عبر فيها شعراء المدرسة الحديثة بمجناحيها : الفصحى والعامية عن التطور الجديد ، فأغنية (الفارس القديم) عند بغدادى تتوازى مع (احلام الفارس القديم) لصلاح عبد الصبور (لاحظ التطابق حتى في الالفاظ) ، فيغدادى يستبدل بالاحلام الاغنية ، وكلاهما يسعيان للذات الشاعرة ، وهي نفس الفترة التي راح فيها صلاح جاهين يجتر انغامه القديمة (الستيميرية) في الثمانينات حين أصدر ديوانه (انغام ستيميرية) قبل رحيله بسنوات قليلة ، فأضيف إلى الاحلام والاغنية تلك الانغام التي كان يستروح فيها اطراف المشهد القديم في الفترة الناصرية حين كان المشروع الوطنى طيلة الخمسينات والستينات .

ان صلاح جاهين يعبر بهذه الانغام حين يجتر اطراف هذه الفترة التي شهدت ازهى فترات مصر وازهرها خلال (مكنة) الفيلم الذي يستدعي مشاهده ، يقول :

حلى المكنتجى يرجع المشهد  
عايز اشوف نفسى زمان وانا شب  
داخل فى رهط الثورة متمرد  
ومش عاجبنى لا ملك ولا أب  
عايز اشوف من تانى واتذكر  
ليه ضربة من ضرباتى صابت ؟  
وضربة من ضرباتى خابت  
وضربة وقفت فى وضع ثابت  
.....

قال المكنتجى : رجوع مفيش (٧)

إن العودة الى المشهد القديم اصبح مقصورا على الفن فقط ، أما العودة الى الواقع القديم فقد

### (١) الصورة مقلوبة

لقد توزعت خطوط الحزن الشديدة على مفردات هذا الواقع الجديد ، وتوالت مقاطع الاغنية التي تذكرنا (بمكنة) جاهين ، والتي يحاول أن يستعيد خلالها زمناً مزهراً ، ولا بأس من استعادة مشهد آخر من صلاح جاهين لاقتراب تأثيره من بغدادى (فضلاً عن تأثير شاعر آخر هو (فؤاد حداد) ، لنقف امام صورة اخرى ، يقول جاهين :

ذلوقت نقدر نفحص الصورة

انظر تلاقى الراية منشورة

متمزعة لكن مازالت فوق

بتصارع الريح الى مسعورة

وانظر تلاقى جمال

رافعها باستيسال

ونزيف عرق سبال على القورة

وفي عنفوان الضال (٤)

وقف الشريط في وضع ثابت

ويستعيد محمد بغدادى جزئيات هذه الصورة

ولكن خلال واقع اكثر مباشرة ، فاذا كان

صلاح جاهين يستعيد بطريقة (الفلاش باك)

جزئيات هذا الماضى ، فان بغدادى يستعيد هذا

الماضى ولكن بطريقة استدعاء الحاضر نفسه ،

يقول بغدادى أو يقرأ من (جورنال)

جزئيات هذا الواقع :

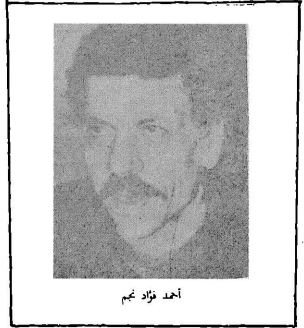
— الطيارات بتغير على بيروت

— والشباب اللي بيغير على ارضه ..

انخط في الزنازين

— اطفال في عين الحلوة .. وقعوا طيارة

— لسه مخيم صبرا والبدوى متحاصرين



أحمد فؤاد نجم

الفارس القديم أمامه غير (الغناء) مع غيره ،  
أو — عن — غيره ، بما اتسمت دوائر هذا الغناء  
بقشامة خيل لمن تابعها عن كسب انها يمكن ان  
تؤدى الى شيء من قتل الذات والانتحار ، غير  
ان هذه القشامة كانت تحوى شريطاً فضياً من  
القرود والثورة .

وديان بغدادى (٣) يحتوى على عدة محاور  
لعل من اهمها ثلاثة فيما يلى :

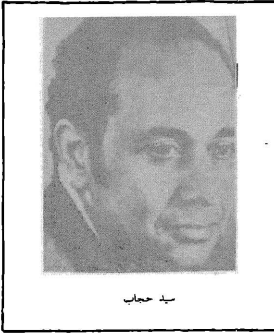
— الحزن

— الحب

— الثورة

وبينما تتداخل تنويعتا الحزن والحب ليتحوला  
الى تنويع واحد ، فان ثمة تنويعاً ثالثة لا يمكن  
الفرار منها تتمثل في القرود والثورة يصيغها الشاعر  
كلها في (اغنية) واحدة .

فلنتوقف عند تنويع الحزن / الحب قبل  
أن نصل إلى التنويع الأخرى في الحن  
(الاغنية) .



سيد حماد

هذه الصورة :

.. اتعاهدت على التبعية  
خارجة البلاد العفية

.. تنفزل في اللبان الامريكاني

.. والدقيق الامريكاني

.. والمعونة

.. والصابونة

.. والفراخ والحب والحرية الامريكاني

.. والسلام والفتوى يرضوا امريكاني (٦)

ولان عصر (الفتوى) الامريكاني هو عصر

سفع الدم وبيع الوهم ، فانه لا بد ان يقف

الشباب العربي ليغنوا اغنية واحدة (.. اغنية

للحصار / .. اغنية للقرار / .. واغنية

للفتوى (٧)

وتعلو الاغنية وثبتت في هذه الصورة

المقلوبة :

الدبابات الجميلة امريكية

والقنابل المسيلة امريكية

— النفط هابط .. والشيوخ نازلين

والشهد فارد جناحه .. جوه قلب

حزين

والقدس صرخت .. والمحتصم نام

مع انه كان قابل .. انه امير المؤمنين

— بني غازي أتاها الغازي .. من جواها

والطيارات من برة كانت محوطاها

الصورة مقلوبة ..

مع اني اسك الصفحة معدولة (٥)

ولسنا في حاجة لنسب بد آخر سطرين في كل

مقطع ..

وفي هذه الصورة المقلوبة — لبغدادى —

نستطيع ان نلاحظ ببساطة رايات هذا العالم

المقلوبة في كل شيء .. والدويان كله يعد تعبيراً

عن اغنية واحدة تصور هذا المشهد

القائم / المقلوب ، وتكتشف المشاهد لتبدو

متقطعة ، غير انها تتقاطع في السياق العام ، عند

هذه النقطة التي نرى فيها صحوة (الثورة

المضادة) في انحاء العالم العربي .

وتتعدد زوايا الحزن والمرارة في هذه الاغنية

وربما كانت اهم هذه الزوايا قضية فلسطين

وموقف الاميرالية الامريكية بشكل عام ثم هذا

الواقع الدموي الحزين في لبنان .

لنا في هذه الصورة المقلوبة نلاحظ ضراوة

هذا الدور الامريكى السافر كقاسم مشترك لكل

ما يحدث حولنا ، ففي عصر التبعية لا بد وان

تبرز مفردات الواقع الجديد متمثلة في (الفتوى /

اللين المجفف / التفاح المعطن .. الخ) ، ثم هؤلاء

الرجال الذين تعاهدوا على (التبعية) فاذا بنا امام

وبصرة .. غرقانة في بحر ايران  
وجبران .. حوالية  
قاعدين ع الحيلة  
بيستوا نهاية الدور  
وان عدلت .. تبقى الدنيا بخير<sup>(٩)</sup>

وفي موضع آخر نسمع :  
والشيخ فؤاد لم حاد  
.. مرة «ولاحود  
عن سكة الانسان  
مصرى وفيتنامي  
فلسطيني .. لبناني  
الجرح واحد<sup>(١٠)</sup>

وفي موضع ثالث نسمع :  
— بغداد بترحل في الصباح للبصرة  
وتعود في نص الليل  
وفي ايدها الشمال حسرة  
..  
— الطيارات بتغير على بيروت<sup>(١١)</sup>

ويصل هذا الواقع إلى أقصى درجاته ،  
فيتحول اللحن الى شيء قائم بالحزن الشديد ،  
غير ان الشاعر في غمرة هذا كله لا يخفى هذا  
الهاجس الباطني ، هاجس (البؤسة) لما حدث —  
بالفعل — فيما بعد حين ارتفعت حجارة  
الاطفال في وجه العدو ، وهو هاجس يمتزج فيه  
الانتظار بالترقب ، لنسمع كذلك :  
تلقى الصبي والصبية ..  
في الفضاء واقفين  
فاتحين صدورهم للعدا .. صامدين  
برجعوا يهوذا بالحجارة<sup>(١٢)</sup>

والعصايا الطرية امريكية  
نازلة على رأس صبية فلسطينية  
..  
والرصاصة المطاطية امريكية  
داخلة في قلب الولاد الغزاوية

والاغنية تطوى في (اللحن الرئيسي عديدا  
من التفرعات التي تنتقل الى اكثر من مكان في  
العالم العربي الآن تصل اليه القبضة الامريكية :  
الشتات الفلسطيني ، الصراع اللبناني ، وعلى  
هذا النحو تتوالى المشاهد في اكثر من مقطع او  
قصيدة قصيرة ، ففي (لبنان ٧٣) نسمع :  
يفرح عدوى بلون الدم لما يسيل  
يضحك .. يغنى  
.. يطق الدم في الشرايين  
حين يموتوا  
وميتين حيين ..  
وقصور بتعل وتضوى ..  
وخيام بتفرق في الدما والطين<sup>(٨)</sup>  
<sup>(٩)</sup>

وفي (بيروت ٨٢) الصورة كما هي ، وان بدا  
المشهد اكثر قتامة وفوضاوية ، فيبروت تخلص  
من الرمز المكاني لتتند الى عديد من المناطق  
خارجها ، نسمع :  
ولاحد في كل معسكر «انصار»  
قادر يهرب م الاسر  
متحاصرة الكلمة في حلقي  
.. وبيروت متحاصرة  
والشاب قاعد يلعب  
كوتشينة ..  
وبصرة



ويتطور هذا الموقف من آن لآخر ، فاذا بنا  
امام الحزن نسمح تنويعاً لحنية اخرى خافتة ،  
لأثلبث ان تعلق رويدا رويدا لللحظ فيها الغضب  
والتمرد فالثورة ، ولا يلبث ان يكتمل (اللحن)  
حين تتداخل التنويعات وتمتزج ..

ومع اكتشاف نغمة الثورة ترتعش الصورة  
رويدا رويدا لتأخذ شكل التحول ..  
وهنا نرى — مع الشاعر — الصفحة  
كلها .

## (٢) الصفحة معدولة

وتنسب التنويعات الغاضبة في النسيج  
للحنى ، وتمتزج خيوط الحب بالتمرد بالثورة ،  
وهنا تأخذ الصفحة شكلاً جديداً ، يتضح فيها  
مستويين للرؤية ، أحدهما ، المستوى العام ،  
حيث المدينة العربية لابد وان تنهض من كبوتها ،  
والمستوى الآخر ، حيث يتحول (الفعل) المضاد  
الى (رد فعل) لأرادة الانسان .

إن الشاعر ، عاشق ضى الشمس ولغة الطفل  
لا يملك امام العصف والطفيان غير الأغنية ،  
وهى اغنية تعبر عن هذا الواقع الجديد بقدر ما  
تعبر عن تجاوزه :

يغنى لليوم الى جاى / اغانى الحب ..

والثورة

وهو فى شجنه (المنغم) يملك الحلم  
( = الوجه الآخر للارادة ) ، يقول :

وازرع على صدرك ..

حلمى .. الى مافارق خيالى يوم

تبدأ حنايا الكون ..

تقوم .. تفور  
بركان  
ينفض غبار الموت  
ويفوت  
فى درب بكرة

بعد انكسار القهر والسخرة (١٣)

والحلم واع هنا ، فان حلمه وان بدا غاضباً ،  
دموياً ، فهو يطوى قيمة الحب ، فالغضب فى  
حد ذاته ليس هدفاً ، وانما هو هدف بقدر ما  
يحقق من حياة كريمة فى مدينته التى تنتمى لماضى  
حضارى ، وهو ما نرى معه استخدام مفردات  
الاسد والسيف والزرع والحب فى مقطع  
واحد ، لنسمع :

وارسم على صدرك .. اسد وسيف  
وازرع غيطان الحب فى قلبك  
ياملتقى الاحباب .. يامدينتى  
ياجمعة العشاق .. يامدينتى

وهو ما يؤكد هنا ان الحب يمثل الوجه الآخر  
(للالثورة) ، فالخلاص من الواقع الظالم لا يكون  
بالفعل الدامى وحده ، وانما تظل بديلة عنه  
ومكملة له فى آن قيمة (الحب) ، وهى العلاقة  
التي تحول الشاعر الى عاشق ، يقول «بضمير  
المتكلم».

نخرج انا وائتى .. والحب للشارع

نتنسم نسيم الحب فى الصباحية

ونداعب الأطفال

..

..

نحضن خيوط الشمس .. ونغنى

انا .. وانتي

اغاني .. الحب والحرية

وعلى هذا النحو ، تقترب رويدا رويدا من  
عالم مشرق بالضوء يقدمه لنا الشادى ، فبعد ان  
يرسم صورة عنيفة لما يحدث على الارض العربية  
ينهى القصيدة / الاغنية باغنية للارض ،  
فيقول :

« .. بوجد وشوق

للفرع الى يهم لفوق  
لجل الجذر يشم الضوء» (١٤)

ولإننا أمام شاعر يحمل هم الكون في عينيه ،  
فإننا — كذلك — أمام لحن الفرح الذى يجاوز  
الهم العالم الى الواقع الحى ليرسم صورة لأولاد  
الارض المختلفة في كثير من المقاطع التى لا نستطيع  
مقاومة اغراء نقل بعضها هنا :  
(١) — اطفال في عين الحلوة .. وقعوا

طيارة

..

— اطفال غيم صغير

صدوا هجوم عاتى

· (٢) وراح خليل الوزير

لكن .. هناك ثوار

نابئين في طين الارض

من غرة للضفة

رافعين ريات للحداد

وعلم فلسطين

.. ومشبكين الايادى (١٥)

(٣) دق الكف وغنى معاهم

قبل ماتموت .. من جفاف الحلق

او طول السكوت

الولاد في الضفة شايلين عمرهم

فوق الكثاف

اياك تخاف

.. او ترتجف

.. مين اللى يقدر يربك

قول كلمتك

واياك تخاف

دى الارض ملكك والسما

.. والحب يكبر عندما

ترفض تخاف .. انما

لو خفت تبقي الدنيا اضيق

من سم الحياط

قول كلمتك .. واياك تخاف (١٦)

(٤) لا تسألونى مين اللى يدفعنى

الثورة دائمة ولا شئ يرجعنى (١٧)

(٣) — رمز ( الكاميلىا .. ) —

وعلى هذا النحو ، يبدو واضحا أن الاغنية  
تضيف الى القُرد والثورة قدر كبيراً — كما  
اشرنا — من الحب ، او هذا الحزن السرمدى  
النبيل ، وهو ما يمكن ان نلاحظه في عنوان  
الديوان كله ، فالى جانب لفظة (أغنية) يضاف  
(.. فارس قديم) ، وهو ما يعنى تجاوز الغضب  
بالحب ، فالغضب ، وحده ، يولد ، الدمار  
والخراب ، والحب ، وحده ، يولد ، المثالية  
والرؤمانية ، ومن حاصل الحب والقرد يمكن ان  
يشرف هذا الضوء اللامع من جذر الوعى  
بالواقع .

الوقوف «على الرصفان» الى الحبيب الذى يتوق الى «البحار» .

إن الشاعر ، أو فلنقل المغنى الحزين ، أو الرمز الحى فى الاسطورة الفرعونية القديمة ، لا ينجل من طول التجوال الذى فرض عليه (لنذكر : ايزيس الممزق فى الثابوت) ، هذا الفنان أو المخلوق الضعيف ، لا ينجل قط من الإشارة الى الضعف البشرى فيه امام المرأة / الام / الزوجة / الوطن ، فيقول :

.. ..

وادبنى أتيت لسطآنك

لاف كفى فص عقيق

ولا حرام يغمى من النوات

ولا تحرمى صحتك ليا

ولا تحجلى من ضعف فارس قديم

يَبْدُ لنا قبل ان نصل الى القيم الفنية اليرة التى يزخر بها الديوان لابد وان نلاحظ ان نسق التراتبية يفاوت من آن لآخر فى تنوعات الاغنية الواحدة (الحزن ، الحب ، الثورة) وهى تراتبية تمضى على شكل متنسق (أ ، ب ، ج) ، غير انها سرعان ما تتحول — أيديولوجيا — الى تراتبية أخرى ، تحمل نفس التنوعات الداخلية ، غير انها تغير مطلع الاغنية فى كل مرة ، فنحن من آن لآخر نلتقى بهذه التراتبية تتخذ هذا الشكل : (ج ، أ ، ب) .

وعلى هذا النحو ، نستطيع ان نرى هذه التراتبية المتباعدة من الصعود الى الاثر الذائق منذ بداية التنويع الأولى (أ) ووصولاً الى الاثر العام فى التنويع (ج) ، أو حتى بدء التراتبية من

وإذن ، لابد وأن نشير الى هذه الثنائية من آن لآخر لتأكيدهما ، ثنائية : الحزن الذى يحتوى (الحب) والعنف الذى يحتوى (الثورة) ، ثنائية الحزن والثورة نجدها طيلة الاغنية التى تبدأ منذ الاغنية الاولى حتى (الفتافيت) الاخيرة ، فالفارس القديم يحس بأسى جارف منذ البداية ، وهو يخلط دائماً بين الذات والعالم ، حبيته / المرأة بحبيته / الوطن ، حبيته / الاميرة بحبيته / الاسيرة ، والبون شاسع بين الاثنين : الواقع والمثال ، فهو احساس يولد الهاجس النبيل ، وهو ما يفهم منه نهائية قصيدته (غنائية .. للوطن والارض) حين يقول :

ما ابعد المشوار على فارس قديم

ما ابعد المشوار

ما ابعد المشوار (١٨)

وحتى حين يهدى بغدادى قصيدته (الفارس القديم) التى أخذ الديوان عنوانه منها .. حين يهدى قصيدته الى (الكاميليا ..) فهذا يعنى مرة انه يهديها الى الحبيبة ( = الزوجة) التى اسهمت — كما تقول حروف الاهداء — فى أخراج أوراق هذه الاغنية (ودفعت بها الى حروف الطباعة ..) ، غير أن القصيدة تسع — فى مرة اخرى — الى آفاق اخرى ، فتتحول الكاميليا الى رمز المرأة الوقية / ايزيس ، وإلى المرأة الابدية / الوطن .

وفى هذه القصيدة — التى تعد ارق قصائد الديوان وأعذبها — نستطيع ان نلاحظ هذا المزج الرقيق بين الرمز والواقع ، بين المرأة والوطن ، وفى الوقت نفسه : بين الحبيب الذى مل

الوسط ، اى من الوقوف عند رمز (الحب) في الحرف (ب) لنرى هذه القيمة الاخرى في تواصل مستمر فيما قبلها وما بعدها في حس (صوفى) في ثانيا التوبيعات في الاغنية .

وعلى هذا النحو ، اختار المغنى أن يتقمص دور (النبي) وليس دور (الثائر) وحده ، فالنبي يجمل خاصية الثائر يضاف اليها صفة الحب وقدرها هائلا من الوعى النبيل .

وعلى هذا النحو ، أستطاع بغدادى ان يعبر عن العقل (الجمعى) بالقيم الفنية التى تلمسها طيلة الاغنية ، ومن هنا ، كان أكثر وعيا من غيره بقيمة الحزن في فهمه للذات وخلال قدر من الصوفية وصولا الى (القرود) بالثورة التى تسعى الى تجاوز (الوقوف) من اسر الذات الى العمل المعاصرة من الامس الى اليوم بما فيه من وعى بهذا النهار الطالع بعده (.. الف الف نهار) على حد تعبيره .

(٤)

ربما كانت اهم القيم الفنية في هذا الديوان هذا اللون من الوان الدراما «الادبية» ، التى تربط بشكل ما من اشكال الدراما الشعبية ، فهى لا تولى — بحكم طبيعتها — اهمية ما للعناصر الادبية ، وانما تعتمد على وحدة الاثر وتكثيف الشعور ، ومن ثم ، فهى تستفيد من المؤثر الدرامى دون ان تلتزم بعناصره .

ومن هذا اللون الدرامى نستطيع ان نلاحظ التوالى على شكل حوار ومونولوج داخلى او خارجى ، فضلا عن الاعتماد على تعدد الاصوات بشكل ميلودى في القصيدة الواحدة ، وتبادل

الضمائر بشكل موحى بالتركيز على هدف القصيدة بقصد لفت النظر .

إن شكل الحوار يتعدد كثيراً ضمن اول قصيدة ، ففي قصيدة «اغنية اولى» نقرأ تلك الصورة التى يرسمها صاحبها في (نص الليل) حين يزعم (الولد) بجريدة في وقت تسهم فيه عوامل كثيرة في شغل الناس عن (الجريدة) وصاحبها ، لنقرأ هذا المقطع الذى يتفاوت فيه الحوار الداخلى بالحوار الخارجى :

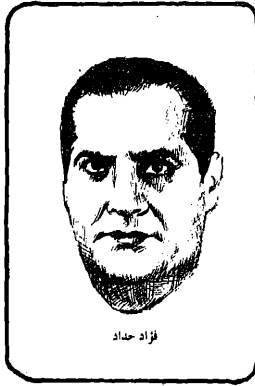
— الناس بتجرى ع المخطه  
آخر ميعاد  
ماعاد بيهز حد .. كثرة الاعداد  
— حاسب .. حانحنقنى ..  
«كل البلد مخانيق»  
— حاسب هرسى رجلى بجزمتك  
وجزمتك ثقل الجبل  
«حاسب .. هرسى فوقى بقوتك  
وقوتك تغلب بلد ..»  
— كل البلد بيتن .. لكنهم ساكتين !!  
— مجرم وسافل .. وقليل أدب (٢٠)

ويتداخل مع الحوار اصوات كثيرة يمزج فيها بين المونولوج الداخلى والمونولوج الخارجى في المقطع التالى :

— رابحه فين ؟!..  
— تذكرة لشوارع الهرم  
«قدش حياء الناس بينجرح ..  
حين تفتتح رجلين .. عشان توكل

الحنك»

— لقمة عيش مرة  
— البيرة والاناناس



فؤاد حداد

.. والويسكى من الذات ينساح كثيرا في عديد من الاغنيات ، كما  
مرة ١١ (٣١)

يضاف اليه تكنيك تعدد الاصوات في تعدد لا  
يخلو من دلالة ، وان بدت الاصوات تتباعد  
لتخلو المساحة الصوتية لضمير المتكلم :

— اشرب ..

— شربنا .. وطول عمرنا بنشرب

«املا الكأس لحوافيه

دانا حصلي كرب

يملا الكون لحوافيه»

(٢٣)

وتلفنا الاحزان .. ولغة الدخان

ومن القيم الفنية التي لا نغفلها هنا ، قيمة  
التكرار ، وهو تكرار ياخذ الايقاع الموسيقى  
الايحاء ، فالى جانب الايقاع الداخلى ، نلاحظ  
هذا الايقاع اللفظى الذى يتردد كثيرا بقصد  
التأثير ، لنسمع :

آهين يامصر

(٢٤)

آهين يامصر .. يانغمى الحزين

وفي موضع اخر يغلب (نجوى الذات) اكثر  
على اللحن الرئيسى ، ففي قصيدة (واحد  
صحيى) ، وبعض ان يصف هذا الصاحب يبدأ  
المقطع الثانى على هذا النحو :

— لو تسأل صاحبي ..

— حبيت ..

يقول لك

— كل الناس

— كرهت ؟..

يهتف من قلبه :

— الزيف

و (كشيك) — وهذا هو اسم  
الصاحب — مش ممكن يزعل منك مهمن تعمل  
فيه (٢٢)

وهذا المزج بين الضمائر فى الحوار مع نجوى

وفي نفس القصيدة نسمع ايضا :

وكان نجيب علة

وكام / سنين مرت

وكام سنين من دى السنين

لسة في الحسبان (٢٥)

الصورة مقلوبة ..

مع ان ماسك الصفحة معدولة

وهو تقابل يشير في توازيه الموحى إلى خطأ

الواقع وضاروته حين يعتقد ان الامر الشاذ —

لوطأته واستمراره — هو الامر الطبيعي في

ناموس الحياة .

ويلاحظ ان الشاعر يستخدم — الى جانب

ايقاع التكرار اللفظي شكل تقابل فنى ، مثل

ذلك المقطع الاخير في قصيدة (قالت حروف

الكلام) :

« بكيت مسحت دموعى

بمسح ، دموعى بكيت » (٢٦)

ويقترّب من هذا كله أن بغدادى يستخدم

الشرط الاخير في القصيدة على شكل تكرار

يؤدى دور (الروى) الثابت في نهاية المقطع ،

وعلى سبيل المثال ، ففى قصيدة (بيروت ٨٢)

يتكرر في كل مقطع سطر قصير اخير يمنح

الايقاع المتوالى في قصيدة تحمل هوما متباعدة .

وهو ما يعنى التقابل والتوازى في تطوير

المعنى بما يؤكد في نهاية الامر تكثيف المعنى

بشكل جمالى لزيادة التكثيف ، وثمة مثل آخر

لنستطيع تجاهله ، مثل هذا المقطع (ياعم

ياشاعر / ياعم ياينا / ياعم يامثال) ليستطرد

بعدها في السياق العام .

وتتكرر القيم الفنية الكثيرة باستخدام

الحروف المتقاربة والكلمات المشابهة .. وما إلى

ذلك بما يشير إلى ارتفاع الحس الفنائى عند

الشاعر وشفافيته .

وهذا التقابل اللفظي لا يبدو في اللفظ

وحده ، وانما يبدو — كذلك — في الصورة

الفنية التى يستخدمها ، أنظر الى هذا المقطع —

والذى ذكرناه آنفاً — والذى لا يزيد على شطر

واحد يقسم لشطرين ، يقول :

وهذا الحس غير منفصل عن محاولة (تحقيق

الذات) ، وهى محاولة تقصد الخروج من اسر

التقاليد والعالم المعتم الى آفاق الاتى / القرد .

وتحقيق الذات هنا هو — كما اسلفنا —

الوجه الاخر من الاحساس بالحياة ، والتعبير عن

هذا الواقع الرديء الذى يحاصرنا من كل اتجاه .

## هوامش

(١) دينا جلال ، المعونة الامريكية لمن ، كتاب الاهرام الاقتصادى

١٩٨٨ ص ١٧٦

(٢) صلاح جاعين ، اشعار بالعامة المصرية ، مركز الاهرام

للترجمة والنشر ، ط ١ / ١٩٨٧ ص ١٢١

(٣) اغنية فارس قديم ، محمد بغدادى ، روز اليوسف

١٩٨٩ ص ٥٣

- (٤) صلاح جاهين ، السابق ص ١١٩  
 (٥) السابق ص ٥٣  
 (٦) بغدادى ، ص ٧٥ ، ٧٦  
 (٧) بغدادى ص ٧٦  
 (٨) بغدادى ص ٥٦  
 (٩) بغدادى ص ٦٠  
 (١٠) بغدادى ص ٤٥  
 (١١) بغدادى ص ٥٢ ، ٥٣  
 (١٢) بغدادى ص ٦٣  
 (١٣) بغدادى ص ١٤  
 (١٤) (تضمين من فؤاد حداد )  
 (١٥) بغدادى ص ٧١ ، ٧٢  
 (١٦) بغدادى ص ٧٦ ، ٧٧  
 (١٧) بغدادى ص ٦٣ ، ٦٤  
 (١٨) بغدادى ص ٣١  
 (١٩) بغدادى ص ٨٤  
 (٢٠) بغدادى ص ٩  
 (٢١) بغدادى ص ١٠  
 (٢٢) بغدادى ص ٨٦  
 (٢٣) بغدادى ص ٨  
 (٢٤) بغدادى ص ٧  
 (٢٥) بغدادى ص ١٢  
 (٢٦) (تضمين من فؤاد حداد )





بحثا عن التراث العربى

## « الثابت والمتحول » لأدونيس ( نظرة نقدية منهجية )

رفعت سلام

هو أحد الأعمال الهامة التى لا يمكن تحطيتها عند بحث قضايا التراث العربى ، لعدة أسباب مجتمعة : فهو يمثل تصويجا — على نحو ما — للتاريخ الثقافى للمؤلفه ، ومسيرة تحولاته المثيرة . وهو أول مشروع لبحث التراث ، يتمكن صاحبه من إنجائه ، وصولا — زمنيا — حتى المرحلة المعاصرة . فلم يتوقف عند المرحلة الإسلامية ، كما اعتادت المعالجات السابقة والمواكبة . وهو — أخيرا — قد أختار بعدا متميزا فى المعالجة : بعد الثبات والتحول . وفى ذلك يمكننا أن نضيف أن فعالية أدونيس فى الحياة الثقافية العربية تمثل مبررا إضافيا للاهتمام بهذا العمل .

أولاً : الثقافة ظاهرة قائمة بذاتها

ينطلق أدونيس — فى دراسته لظواهر التراث العربى — من دراسة الثقافة كظاهرة قائمة بذاتها ، لادراسة نشوء الثقافة العربية وعواملها وآلية العلاقة بينها وبين القاعدة المادية (ص ٢٤). الهم البحثى — اذن — هو دراسة البنية الأيديولوجية الفوقية للمجتمع الاسلامى ، كما ظهرت ، ممارسة وتنظيرا ، بدءا من وفاة النبى ( ص ١٨ ) ، من خلال العرض لجدلية الظواهر الثقافية ، فيما بينها يقول هذا المنطلق الى عدد من النتائج الهامة . فالذهنية العربية — لديه — منقسمة على ذاتها الى اثنتين : ذهنية اتباعية ،





وذهنية إبداعية . والحياة العربية تسودها وتوجهها أربع خصائص أساسية : اللاهوتانية ، والماضوية ، والفصل بين المعنى والكلام ، والتناقض مع الحداثة .

ويقوده هذا المنطلق — ايضاً — الى نتيجة نهائية ، فاصلة : « أن الثقافة العربية ، بشكلها الموروث السائد ، ذات مبنى ديني ، أعنى أنها ثقافة اتباعية ، لا تؤكد الاتباع وحسب ، وإنما ترفض الإبداع وتدبئه ، فإن هذه الثقافة تحول ، بهذا الشكل الموروث السائد ، دون أى تقدم حقيقى . لا يمكن ، بتعبير آخر ، أن تنهض الحياة العربية ويبدع الانسان العربى ، اذا لم تنهدم البنية التقليدية للذهن العربى — وتتغير كيفية النظر والفهم التى وجهت الذهن العربى ، وماتزال توجهه » ( ص ٣٢ ) .

(١)

الذهنية العربية منقسمة — لدى أدونيس ، اذن — الى اتباعية وإبداعية . ورغم تأكيده ، على جدلية الظواهر الثقافية ، فيما بينها ، الا أن هذا الانقسام يأتى قطعياً ، نهائياً ، فاصلاً ، حيث يقوم كل قسم منفرداً بذاته ، مستقلاً بوحده ، وحيث العلاقة الوحيدة القائمة هى علاقة التضاد السكونى . ويظل كل من القسمين — فى أجزائهما الداخلية — يفرز — ذاتياً — امتداداته ، بصورة منعزلة عن الآخر ، ليظل الاتباع والإبداعى كذلك ، على طول التاريخ العربى ، دون نقاط تماس ، سوى تلك اللحظات الفريدة ، الفردية ، المتفجرة ، التى تنبثق على نحو استثنائى ، دون أن تحلّف أثراً ذا بال على كل منهما ، أو على جوهر العلاقة السكونية التى تحكمهما .

علاقة التقابل الساكن هى العلاقة الوحيدة الممكنة بين ظواهر الثقافة العربية . تأتى هذه العلاقة بفعل الاكتفاء بالبحث فى الأصول الفكرية لكل ظاهرة على حدة ، سواء بالنسبة للأصول ، أو

الظاهرة . أما إذا اصطدم البحث بإحدى اللحظات الفردية المتفجرة ، فإن الحل الملائم يكمن في الوصف الخارجى المتسم بالعمومية الشديدة ، دون بحث في الجدل الداخلى لقوى هذه اللحظة .

فعل صعيد الخلافة والسياسة الاتباعية ، لا يكون ثمة سوى رصد مواقف النبى والخلفاء من قضية الخلافة . ورغم أن الخلافة ( السلطة ) كانت المشكلة الأولى في الاسلام ، وأنها كانت « الخلاف الأعظم » ( ص ١٢٤ ) ، إلا أنها تتبدى مشكلة فقهية ، تتعلق بقضية « الإمامة » ، في شكلها الدينى ، لتنتفى باعتبارها الخلاف الأعظم .

فهذا الخلاف يفترض — بداهة — وجود أطراف في وضع خلافى ، في علاقة خلافية ، ولكن هذا الوضع — وأيضاً العلاقة — ينتفیان باستقلال وانفصال كل طرف من أطرافهما عن الآخر ، وبالتالي استقلال موقفه في الخلاف الأعظم ، لينتفى معنى الخلاف ، وتنتفى جدلية الظواهر الثقافية ، والى تتجاوز — برغم ذلك — مجرد كونها خلافاً .

ومن هنا ، يبدو القول بأن الخلاف الأعظم لم ينحصر في مسألة الإمامة ، وإنما تجاوزها الى مسائل أخرى ، دينية — ثقافية ، واقتصادية — اجتماعية ( ص ١٢٥ ) ، يبدو هذا القول تعميماً نظرياً ، يقتصر الى أساسه الحقيقى ، برغم صحته العامة . فهذا التعميم يقتصر — تحديداً — الى الكيفية والتفسير ، كما يقتضى بالوصف الخارجى ، الظاهرى ، العام ، دون استقصاء جذور هذه المسائل الأخرى ، أو هو يتبدى اختصاراً لجدلية الظواهر ، أو استعاضة به عنها .

وتتبدى هذه الوضعية — بما هى وضعية سائدة تحكم العلاقات الثقافية — الى صعيدى الفقه والشعر والنقد .

فجدلية العلاقة بين المنحيين — الاتباع والابداع — على صعيد الفقه تستحيل الى انفصالية سكونية ، حتى ليدوى موقف كل منحى قدرياً ، غيبياً ، لاسيل الى تفاعله مع الآخر . ومن هنا يبدو المرجحة — كما إحدى الحركات الإبداعية — منقطعى الصلة تماماً بالمنحى الاتباعى ، فيما يحتلون مكانهم في صفوف الإبداع الفكرى كرسيد كمنى . وتبدو أفكارهم الخاصة بخلق القرآن ، والفصل بين الإيمان والعمل ، والقول بأن الله ذات فقط ، تبدو قائمة في الفراغ ، وليدة محض التأمل الذهنى المجرد ، المنقطع سوى عن ذاته .

وتلقى نظرية الإمامة عند الشيعة نفس المصير . فرغم الإقرار بأن القول بالإمامة وما استتبعه أو تولد عنه من آراء .. قد لعب دوراً حاسماً في التحول الثقافى العربى ( ص ١٩٧ ) ، إلا أن ماهية هذا الدور تظل بمنأى عن البحث ، بفعل انقطاع الصلات بين هذه النظرية والموقف الاتباعى من قضية الخلافة . وهو ما طمس التفسير الممكن للخلفية العقائدية للنظرية ، باعتبارها موجهة — أساساً — ضد المفاهيم الأموية للخلافة ، وليس باعتبارها مجرد نظرية فقهية تبحث في التفسير الدينى لقضية دينية . ولعل

البحث في ماهية هذا الدور كان كفيلا — في الحد الأدنى — باستعادة نظرية الامامة لجديتها الخارجية المهددة .

تنتفى — أيضا — العلاقة ، أو تختزل الى الحد الأقصى ، بين المنحى الاتباعى في التفقه في السنة وتعلمها ، وبين المنحى الابداعى القائم على عدم الاهتمام بالحديث النبوى ، والذي تبناه جهنم بن صفوان . فلا تعدو هذه العلاقة علاقة التقابل ، التي تقوم بين المنحيين .

وقد هذه الوضعية الى صعيد النقد والشعر . فلا تبدى ثمة علاقة بين موقف عمر بن الخطاب الاتباعى وبين شعر عمر بن أبى ربيعة الابداعى . ومن ثم ، يظل خروج هذه القافلة الطويلة من الشعراء الابداعيين ، على الاتباع الشعري السائد ، دون تفسير ، في حده الأدنى ، إذا ما استبعدنا التفسيرات الميتافيزيقية .

تنتفى جدلية العلاقة بين الاتباع والابداع . فالجدلية نفى للسكونية والانعزالية والاحادية . كما أنها نفى للفعالية ذات الاتجاه الواحد . وهى — بالإضافة — نفى للكمية الخاملة ، التي تتنالى كإضافات رقمية ، ذات تسلسل زمنى . وحيث تنتفى جدلية العلاقة ، يبدى كل من الاتجاهين كتلة مصعنة ، منطوية على ذاتها المكتفية ذاتيا . يصبح كل اتجاه دائرة مغلقة ، لا تناس ولا تشابك مع الدائرة الأخرى . يصبح — من ثم — تجريدا ذهنيا ، أو محكما بالخطط التجريدى ذهنى المسبق . أى أنه يتحول — بذلك — الى صورة ذهنية . ويحكم الطبيعة المثالية للنظرة ، والتي تسقط عمليا ، جدلية العلاقة — فى حدها الأدنى المعترف به — بين الظواهر الثقافية ، تتحول هذه الصورة الى تشويه للظواهر ، بابتسارها وعزلها عن وسطها الطبيعى ، وقطع علاقاتها العضوية . التقابل ، أو التوازى ، هو العلاقة الوحيدة القائمة . وهى علاقة تركزز على الانقطاع ، لا التواصل ، على الاكتفاء ، لا التأثير والتأثر المتبادلين . أى تنتفى الجدلية — بكل معنى — لتصبح الوقائع والتيارات والرموز نرا شتى ، لا يجمعه سوى مجرد الرصد والتصنيفى .

## (ب)

هل يتعلق الأمر بتيارى الابداع والاتباع ، فى خطوطهما العامة ، فحسب ؟ يعرض أدونيس لما يصفه بأنه اتجاه التحلل من القيم الدينية ( ص ٢١٢ ) ، فى الحركة الشعرية الابداعية . وهو اتجاه يضم من شرب الخمر رغم تحريمها ، ومن كان يوصف بأنه رقيق الإسلام ليم الطبع ، أو من يوصف بأنه كان فاسقا ومن الخلعاء وخيبث الدين فى الجاهلية والإسلام ، أو من يصفه ابن قتيبة بأنه أسلم إسلام سوء . ومن ذلك ، يبين لنا أن التوجه الأساسى لهذا الاتجاه كان مناقضا للدين والأخلاق الجديدة ، دون أن يترافق — بالضرورة — مع توجه شعري مضاد لتقليدية القصيدة .

فقيمة هذا الاتجاه — برغم أنه اتجاه شعري أداته هي القصيدة — إنما هي قيمة عقائدية ، أخلاقية ، وليست شعرية . ومن ثم يصبح الحافظ على تبني الموقف المضاد حافزا عقائديا ، أخلاقيا ، وفقا لجدلية الظواهر الثقافية ، فيما بينها .

ورغم ذلك ، لايتكشف لنا هذا الحافظ — في استعراض المؤلف التفصيلي للخلفاء والخبهاء — فيما تنفصم العلاقة بين هذا الاتجاه والاتجاه المتشدد في الاقتداء بالسنة والأخلاق الجديدة .

ومن ناحية أخرى ، يستعرض أدونيس الاتباعية في النقد والشعر ، من خلال نصوص القرآن والأحاديث النبوية ، وأقوال الصحابة والعلماء والنقاد . وهو استعراض يتقصى الشذرات المتفرقة ، الى حد ايراد رأى أم جندب — زوجة امرئ القيس — في التحكيم بين علقمة الفحل وامرئ القيس ، أيهما أشعر ، وأساس حكمها . ولكنه استعراض لايتقصى ، بل لايشير — في الحد الأدنى — الى تأثير هذا المنحى الاتباعي في الاتجاه المناقض للإبداع ، ومدى فعاليته وأبعاده الخارجية . إنه بحث في التكوين الداخلي ، لايمتد الى تشابكاته الخارجية ، الى تفاعلاته مع الظواهر الثقافية الأخرى ، سواء على صعيد الشعر والنقد ، أو صعيد الممارسات السياسية ، أو المواقف الفكرية .

ولعل الملمح الوحيد الذى قد يشير الى علاقة فعالية ما — في هذا السبيل — هو الارتباط بين القيم الدينية — باعتبارها المنطلق الأساسى — والمنحى الاتباعي في الشعر والنقد ، بل وسائر الظواهر الثقافية موضع البحث . ولكن هذا الملمح لايشكل تحقيقا للعرض لجدلية الظواهر الثقافية فيما بينها ، لسببين رئيسيين :

الأول : أن الجدل يعنى — فيما يعنى — تفاعلا متبادلا التأثير بين أطراف العلاقة ، فيما تقوم العلاقة السابقة على أحادية الفاعلية والتأثير ، حيث الدين — الاسلام — هو الفاعل الوحيد ، فيما يبدو وممتعا على الانفعال ، على نحو قدرى شامل ، وحيث تبدو الظواهر الثقافية كانعكاسات للدين ، لامتلك إمكانية الفعل المقابل .

الثاني : أن هذه العلاقة تركز على المنطلق المحورى ، باعتبار الدين هو المركز الذى تنبثق عنه الفعاليات ، وتحدد به أشكالها . يعنى ذلك أن علاقة الظواهر الثقافية به هي علاقة الأطراف بالمركز ، بما هي انعكاس له . فالعلاقة — من ثم — ينتفى عنها طابعها الجدل ، فيما هي انعكاس مباشر ، أحادى الفعل ، لمركز الفعالية الوحيد .

(جـ)

ولكن ، ماهي طبيعة العلاقة بين العناصر الداخلية المكونة لكل ظاهرة ثقافية ؟  
في تقديمه للحركات الفكرية الإبداعية ، يتوقف أدونيس عند ثلاث حركات رئيسية : المرجعة ،

حيث الفصل بين النظر والممارسة ، أو بين الايمان والعمل ، وحيث العمل ليس ركنا من اركان الايمان ، والقدرة ، حيث الانسان مختار ، وهو الذى يفعل أفعاله ، والإمامية ، حيث الامام — بما هو حافظ الشريعة — يجب أن يكون معصوما ، حتى لايقب شرائع الله وأحكامه ، فيقطع من يجب عليهم الحد ، ويحد من يجب عليهم القطع ، ويضع الأحكام فى غير المواضع التى وضعها الله .

وهو يقف عندها ، من موقف الرصد المثالى ، المتأمل فى التكوين الداخلى لكل حركة ، دون أن يتخطى ذلك الى علاقاتها المشتركة . فالمرحلة التاريخية التى شهدت نمو وإزدهار هذه الحركات واحدة ، وهى العصر الأموى . والقضية الرئيسية ، موضع الارتكاز ، واحدة وهى قضية الفعل والمسئولية الاجتماعيين ، والحكم عليهما . وهى وحدة تنطوى على تناقضات مواقف الحركات المختلفة من القضية الفكرية الرئيسية فى ذلك الزمن ، والتى عكستها الأوضاع الاجتماعية السياسية فى شكل دينى ، فقهى .

فالحركات الفكرية — هنا — تتالى لانتقاطع ، تنفصل ، لاتتصل ، تنعزل ، لاتتفاعل ، أى تصبح رسدا كيميا لحركات فكرية متتالية ، وحدتها الخارجية هى التعارض مع السائد ، والتقابل مع الشائع ، لا وحدة العلاقات الجدلية .

وعلى نفس النحو ، يرصد أدونيس الحركات الثورية فى ترتيبها الزمنى ، منفصلة كل حركة عن الأخرى . فالحركة التالية لاتتمثل استكمالا ، أو تطورا ، أو تجاوزا جدليا — على نحو ما — للحركة السابقة ، بل هى انقطاع واستقلال . والحركة السابقة لاتتمثل مُتكا ، أو حافزا أو منطلقا ، — على نحو ما — للحركة التالية ، بل هى ماض ، طواه الزمن طيا أبديا ، فأصبحت — بدورها — انقطاعا .

فتورة أهل الأحداث لاتتمتد الى الخوارج . وثورات الخوارج المتتالية لاتتصل بثورة التوابين وثورة ابن الأشعث . ومن ثم ، تنبثق الثورة العباسية فى فارس — على حين غرة من التاريخ — على يد أئى مسلم الخراسانى ، فتحتاج النظام الأموى ، الذى صمد للثورات المتوالية ، دون تفسير . ويكتنف الغموض التام واقعة دخول أئى حمزة الخارجي المدينة ، بعد معركة قديد ، فيما كان ابو مسلم الخراسانى يحقق الانتصار تلو الآخر فى فارس ، فى السنة ١٣٠ هـ ( ص ١٩١ ) . ولابين ما إذا كانت ثمة علاقة تنظيمية ما بين الانتفاضتين المتزامنتين ، الموجهتين ضد النظام الأموى — قد يومئ اليها مأورده أدونيس ، من أنه فى أواخر عام ١٢٩ هـ ، لم يدر الناس بعرفة إلا وقد طلعت أعلام عمام سود .. فى رؤوس الرماح ... ( ص ١٩١ ) ، ومن أن أبا مسلم الخراسانى قد لبس السواد هو ومن كان معه ، أيضا ، لدى خروجه — أم أن العلاقة الوحيدة بين الحركتين هى الصدفة .

كما لاتبين العلاقة بين الثورة العباسية والحركات الفكرية الأبداعية ، أو أى منها . بل لاتبدر إشارة الى وجود علاقة ما بين الثورة وأئة حركة فكرية . يبدو الصعود العباسى ، الذى قوض اركان نظام قائم ، صعودا مباغتيا للتاريخ ، فى افتقاده للعلاقة الأولية الضرورية مع الحركات السياسية ، سواء السابقة عليه أو

المتزامنة معه ، وفي افتقاده لأى أساس فكرى تستند اليه الدعوة ، وتستقطب — من خلاله — الأنصار . يتجول هذا الصعود — بالتالى — الى فعل لاتاريخى ، غيبى ، يحيط على التاريخ العربى ، فى غفلة من كل التوانين .

## (٥)

يمتد هذا النمط من العلاقات غير الجدلية الى الممثلين والرموز المكونين لكل ظاهرة ثقافية ، حيث التالى الزمنى هو العلاقة الحاكمة ، وحيث الزمن — هنا — وسط خامل ، يقود الى تراكم كمى ، لاينطوى على كيفية .

فى رصده للاتجاه القدرى ، ضمن الحركات الفكرية الإبداعية ، يعرض أدونيس لأفكار معبد الجهنى وغيلان الدمشقى والحسن البصرى ، فى ترتيبهم الزمنى ، على اعتبار أن أول من تكلم فى القدر معبد الجهنى ، ثم غيلان بعده ( ص ١٩٥ ) ، وأخيرا ، الحسن البصرى . وهو عرض لايتخطى حدود التعريف بالأفكار العامة عند كل منهم . هو عرض ، وإن كان يتكشف عن وحدة فكرية عامة ، إلا أنه لايتكشف عن علاقة تتخطى هذه الوحدة الأولية ، التى تعنى الأرض الواحد ، حيث يقف كل منهم مستقلا عن الآخر . فهو سابق ، أو لاحق ، على نفس الرقعة الواحدة ، دون ارتباط . فكل منهم ذات منفردة ، مستقلة ، مكتفية بذاتها ، فى ذاتها . وفيما يتأكد وجود الذات المكثف ، المنطوى على ذاته ، ينتفى وجود الآخر . فالذات — بذلك — هى الوجود ، والآخر هو نفى الوجود .

وعلى هذا النحو ، يمضى أدونيس فى رصده للاتجاه الإبداعى ، الشعرى ، فيستعرض من سار فى هذا الاتجاه القدرى الذى بدأه امرؤه القيس من شعراء ، كان أبو محجن الثقفى من أوالهم ( ص ٢٠٩ ) . ويتتالى تقديم الشعراء وفقا للترتيب الزمنى .

ويؤكد هذا النمط غير الجدلى من العلاقات ، عدد من النماذج النصية التى تكشف كيفية النظر للظواهر الثقافية .

فمن ناحية ، يقرر أدونيس — بصدد نشأة حركة الإرجاء — أنه قد نشأت مقابل ذلك ( أى مقابل حركة الخوارج ) حركة تفصل ، على العكس ، بين النظر والممارسة ( ص ١٩٣ ) . وبصدد حركة الخوارج ، يقرر أنه نشأت مقابل ذلك ( أى مقابل حركة الإرجاء ) ، نظرية خلج الوالى أو الخليفة الجائر ( ص ٢٧٤ ) . ومقابل هذه الصورة عن الناس والولاة ، يقدم أبو حمزة ( الخارجى ) صورة عن الثوار الذين يقودهم ( ص ١٩٢ ) والملمح الأول للعلاقة — هنا — هو ملمح التقابل فالظواهر تنشأ متقابلة ، متعاكسة ، متوازنة .

ومن ناحية ثانية ، يقدم أدونيس الحركات الثورية التى بدأت بشكل معارضة للحكم الأموى ، على نحو متتال : وقاد المعارضة الأولى .. وقاد المعارضة الثانية .. وانتهى الشكل الثالث للمعارضة .. ( ص ١٨٦ ) . وبالنسبة لـ القدريّة ، فإن أول من تكلم فى القدر معبد الجهنى ثم غيلان بعده ( ص ١٩٥ ) . والملح الثانى للعلاقة — هنا — هو الرصد الرقمى المتسلسل الخارجى . فالظواهر تتالى فى ترتيب رقمى ، ربما كان محكوماً بالأسبقية الزمنية . ولكنها أسبقية لاتعنى شيئاً خارج الترتيب . كما أنها لاتعنى شيئاً داخل الترتيب ، سوى أنها تخدم — فحسب — كأداة فى عملية الرصد والاحصاء ، لا فى اكتشاف جدلية الظواهر الثقافية ، فيما بينها .

ومن ناحية ثالثة ، يتضح الملح الثالث فيما يشير إليه أدونيس — بصدد نشأة القدريّة — من أنه نشأ كذلك القول بالقدّر ( ص ١٩٥ ) . فملح العلاقة — هنا — هو الإضافة الحاملة ، حيث الظاهرة كم ، لا كيف . وهى كم خامل ، لافعالية له أو تأثير .

#### ( ٥ )

أوضح المؤلف — فى مقدمته المنهجية — أنه لم يكن معنياً بالعرض للجدلية بين الظواهر الثقافية من جهة ، وبين القاعدة المادية وعلاقات الانتاج من جهة ثانية ، بل كان معنياً بالعرض للجدلية هذه الظواهر فيما بينها ( ص ٢٤ ) .

وهذا الأساس المنهجى الذى التزم به المؤلف ، مُستبعدا الخيارات المنهجية الأخرى ، ينتفى — عملياً — فى بحثه لظواهر التراث ، رغم محدوديته ، أحاديته ، ليتكشف لنا منهج بديل ، يتسم بسكونية الظواهر ، حتى وحداتها الصغرى المكونة لها ، وانعزالها ، وانغلاقها على ذاتها .

لايعنى ذلك — بطبيعة الحال — أن نفى الجدل بين الظواهر الثقافية والأساس المادى ، والاكتفاء بالعرض للجدلية الظواهر الثقافية فيما بينها — لو تم — يضمن بحثاً علمياً فى ظواهر التراث ، بل يعنى أن مفهوم الجدل غائب أصلاً ، منذ السطر الأول . وفى ذلك ، فلعل العرض للجدلية بين الظواهر الثقافية والقاعدة المادية ، وهو ما استبعده المؤلف ، لم يكن ليتمخض عن شيء ذى بال ، فى ظل غياب المفهوم الصحيح . بل ربما تمخض عن وضع مشابه ، أو مقارب ، للوضع الحالى . فغياب الفهم لا بد وأن يقود الى نغمة البحث ، وعشوائيته ، وانطباعيته .

#### ثانياً : فى تبرير استقلال البنية الثقافية

يرر أدونيس عدم العرض للإطار الحضارى الذى نشأ فيه الاسلام ، والبنية الاقتصادية وعلاقات الانتاج التى سادت الفترة التى يشتملها البحث ، والاكتفاء بدراسة البنية الأيديولوجية الفوقية للمجتمع

الاسلامى ، بمبررين : الأول .. أن الكشف عن العناصر التى تأثر بها الاسلام ، إبان نشأته ، أو مقارنته بغيره ، ليس من غرضه . والثانى .. أن دراسة البنية الاقتصادية وعلاقات الإنتاج ، تحتاج الى مصادر صحيحة ، وافية ، عن التنظيمات الاجتماعية والمالية والادارية والاقتصادية ، وهى غير متوفرة ، والمتوفر منها لايقدم — فيما يرى — إلا معلومات جزئية ، لايمكن أن تُبنى عليها ، أو انطلاقا منها ، أحكام صحيحة . ويعترف — من جهة ثانية — أنه غير مهياً ، علمياً ، للقيام بمثل هذه الدراسة الاقتصادية ، فيما لو توفرت المصادر ( ص ١٧ ) .

### (أ)

لايصلح المبرر الأول أن يكون مبرراً ، بصدد البحث العلمى للتراث العربى ، بقدر مايصلح أن يكون إضاعة للمنهجية القاصرة السائدة فى البحث ، التى تعتمد فصل الظاهرة ، أو الظواهر ، عن ينايعها المختلفة ، وفصم علاقاتها الفاعلة . يقضى ذلك الى فهم مغلوط للظاهرة ، حيث أنها لاتنشأ ذاتياً ، فى الفراغ . وإنما تنشأ محكومة بقوانين معينة ، محكومة بعلاقات وتفاعلات قوى معينة ، فى إطار تاريخى معين . يصبح فصل الظاهرة عن إطارها التاريخى ، وفصم علاقاتها ، تحويلاً لها من واقع موضوعى ، الى صورة ذهنية مجردة ، تقبل التحويل والتحويل ، وتستجيب للإسقاطات الذاتية والأهواء المراجعية المتضاربة والطارئة . لايصبح بحث الظاهرة — فى هذه الحالة — محكوما بقواعد علمية ، بقدر مايصبح محكوما بالحالات والميول الفردية .

وإذا كانت مقارنة الإسلام بغيره ليست مؤثرة تأثيراً جوهرياً — بصدد بحث التراث العربى ، فإن الكشف عن العناصر التى تأثر بها الإسلام ، إبان نشأته ، بل وعن الكيفية التى تم بها ذلك ، يمثل ضرورة منهجية ، يؤكدُها اعتراف المؤلف بأن الأصل الثقافى العربى ليس واحداً ، بل كثير ( ص ٢٠ ) . تنبع هذه الضرورة من واقع أن هذا الكشف كان كفيلاً بإضاعة بعض أبعاد عملية تشكّل الإسلام ، وكيفياتها ، والعناصر المؤثرة ، وهو مايمثل الصميم من دراسة البنية الأيديولوجية الفوقية للمجتمع الاسلامى ( ص ١٨ ) . فدراسة هذه البنية لاتقوم من خلال الرصد الظاهرى ، الثرى ، للوقائع والتيارات والأفكار والأعمال ، وإنما تقوم — فى أحد مقوماتها — من خلال الكشف عن القانون ، أو القوانين ، التى تنظم هذا الكل ، والكشف عن الكيفية ، والأبعاد ، والعناصر المختلفة للظاهرة ، ومصادرها .

يؤكد هذه الضرورة ، مايقرره المؤلف من أننى لا أتناول شاعراً واحداً أو قضية مفردة ، وإنما أتناول ثقافة أمة بكاملها فى عهدها التأسيسى ، وأتناول عبر ذلك شخصيتها الحضارية ( ص ٢١ ) فتقافة أمة بكاملها تتضمن العناصر المؤثرة فيها ، والتى يصبح إهدارها اهداراً للبحث ذاته ، أو بحثاً فى غير ذى موضوع . تصبح أهمية هذه العناصر — وفقاً للإطار الذى قدمه المؤلف نفسه — غير قابلة للحذف



الإرادى ، إذا ماشئنا اتساقا منهجيا ، بالمعنى العلمى . وتصبح هذه العناصر ، فى تفاعلها مع العناصر الأخرى ، أحد محددات الشخصية الحضارية . ومن هنا تبرز ضرورة العرض للإطار الحضارى الذى نشأ فيه الإسلام ، كضرورة منهجية ، حيث يصبح هذا الإطار هو الوسط الطبيعى لتخلق الشخصية الحضارية ، والتى لا يمكن لها أن تتخلق وسط فراغ . هى ضرورة — إذن — يفرضها المنهج العلمى للبحث ، من ناحية ، ويفرضها إطار البحث ، كما يقدمه المؤلف ، من ناحية ثانية .

وإسقاط ذلك ، يعنى — على نحو ما — إقرارا ضمنيا بالغيبية فى البحث ، أو انطلاقا منها . فهو يعنى أن هذا الكل الثقافى العربى قد سقط — من الفراغ الغيبى — مكتملا ، منذ لحظة الأولى ، مع انبثاق الدين الإسلامى . ذلك يعنى — أيضا — أنه براء من تداخلات العناصر البشرية . فهذا الكل الثقافى العربى — بذلك — ذو أصل غيبى ، أو أنه يعكس — على الأقل — الأصل الغيبى .

وإسقاط ذلك ، يُقلص — بالتالى — من إمكانية تبنى منهجية تعكس أقصى مايمكن من الدقة والأمانة والموضوعية ( ص ٢٣ ) ، فالعناصر التى تأثر بها الإسلام ، سواء إبان نشأته ، أو فى صيرورته ، هى من مكوناته ومحدداته ، التى لا تقلل الاستبعاد وفقا للرغبة الذاتية للباحث . أما إذا حدث ، فلا بد أن ينعكس ذلك على البحث — بالضرورة — فى رؤيته الثقافية ، ومايمكن أن يتمخض عنه من نتائج .

## ( ب )

كما لا يصلح المبرر الثانى أن يكون مبررا ، بصدد البحث العلمى للتراث ، بقدر ما يصلح أن يكون إضائة أخرى للمنهجية القاصرة ، السائدة فى البحث . يكشف ذلك عدد من المؤشرات الهامة :  
الأول : أن عدم توفر المصادر الصحيحة ، الوافية ، لم يشن المؤلف عن المضى فى دراسته فى وجهها الثقافى . فهو يقرر أننى لم أجد دراسات كافية فى هذا المنحى أستضىء بها ، وأفيد منها . والمتوفرة منها ، فى معظمها ، تأخذ الظاهرة بذاتها ، معزولة عن غيرها من بقية الظواهر ، أى عن الكل الحضارى . ( ص ٢١ ) . وهكذا تعدد المصادر ، أو تتضارب وتتناقض فى حال وجودها فينبى بعضها بعضا ، وأحيانا لاتقول إلا شيئا يسيرا .. وكثيرا مايكون الشيء السير نفسه كاذبا ، بشكل قاطع ( ص ٢٢ ) . حالة المصادر — إذن — مشتركة . سواء بالنسبة للأوضاع الاقتصادية أو الثقافية . لايصح — بالتالى — أن تكون هذه الحالة مبررا للمضى فى الدراسة ، فى أحد جوانبها ، ومبررا — فى الوقت نفسه — لإهمال الدراسة ، فى جانبها الآخر .

الثانى : أن المصادر الصحيحة الوافية عن التنظيمات الاجتماعية والإدارية والاقتصادية قد تكون ضرورية بصدد دراسة بنية الانتاج فى المجتمع ، وقوى وعلاقات الانتاج ، باعتبارها اهم الدراسى الأول ، لا باعتبارها مقدمة لدراسة الظواهر الثقافية . وباعتبارها مقدمة ، تصبح أهمية هذه المصادر من الدرجة



الثانية ، لا الأولى . ويصبح عدم توفرها وجزئية المتوفر منها ، أمراً لا يبرر عدم العرض للبنية الاجتماعية ، باعتبارها المنطلق للظواهر الثقافية . بل إن حالة المصادر تلك — فيما لو صحت — كان يجب أن تكون دافعا على القيام بالمسئولية البحثية الواجبة ، في بحث ومقارنة واختبار وجمع المعلومات ، وهو الدور الطبيعي للباحث ، لا انتظار توفر المصادر الصحيحة الوافية ، التي تقدم المعلومات الكاملة ، على أيدي الباحثين الآخرين . ورغم ذلك فعمل المتاح من المصادر يمكن أن يعطينا — فعلا — صورة وافية ، نسبيا — عن السياق العام ، على الأقل ، للأوضاع الاقتصادية الاجتماعية العربية ، في الفترات التاريخية المختلفة . وهي — في معظمها — نفس المصادر التي اعتمد عليها المؤلف في بحثه للظواهر الثقافية .

الثالث : أن أصول الظواهر الثقافية ليست — بالأساس — ثقافية ، بما يمكن معها الاستغناء عن بحثها ، والاكتماء بدراسة الظواهر ، في ذاتها . كما أن البنية الايديولوجية الفوقية للمجتمع الإسلامي لم تنشأ عن فراغ تحتى ، وإنما قامت مستندة على بنية تحتية اقتصادية اجتماعية ، تحددها ، فلا تمك — معها استقلالا ذاتيا ، مطلقا . وإذا كان ثمة إقرار بأن هناك قاعدة مادية للظواهر الثقافية ، في القول اننى اقتصر على دراسة الظواهر الثقافية بذاتها في معزل عن قاعدتها المادية ( ص ٢٤ ) ، فإن هذه الظواهر تفقد — بالتالى — استقلالها الذاتي ، أى لاتصبح ظاهرة قائمة بذاتها ، فتفقد — من ثم — إمكانية دراستها في ذاتها ، أو عزلتها عن قاعدتها المادية . وتصبح النتائج المترتبة على بحث كهذا ، بفصل بين الظاهرة وأساسها ، نتائج زائفة ، لأنها محكومة بمنهج زائف . بل يصبح البحث ذاته ، فيما يسبق النتائج ، بحثا زائفا ، لاعتماده الظاهرة كوحدة بحثية مستقلة ، قائمة في ذاتها ، بما يتناقى — أولا — مع طبيعة الظاهرة ، نفسها ، وما يتناقى — ثانيا — مع أوليات البحث العلمى .

(جم)

تشير الملاحظات المنهجية السابقة الى اعتماد أدونيس منهاجاً — في بحث التراث العربي — يفصل الثقافة العربية — أولاً — عن قاعدتها المادية ، ويفصلها — ثانياً — عن المؤثرات الفاعلة فيها ، ويفصل كل ظاهرة ثقافية عربية — ثالثاً — عن الأخرى ، ويفصل — رابعاً — مكونات كل ظاهرة عن بعضها البعض .

تحليل عمليات الفصل المتتابة — هذه — الظاهرة الى جنة هامدة ساكنة ، يمكن للباحث أن يفرض عليها إسقاطاته وأهواءه ، وتصوراتهِ الذهنية المجردة ، ويستنطقها — بالتالي — بما لا تنطق به ، وبما لا يخرج عما ينطق به هو نفسه . يتحول بحث التراث العربي ، في نفى قوانينه الموضوعية ، على نحو واعي ، أو يقترب من الوعي ، إلى جملة آراء أو انطباعات ، تُلقى الضوء على خلفيات الباحث الطبقية والفكرية والنفسية ، فيما تكتنف من الظلال — مساحة وعمقا — التي تكتنف ظواهر التراث .

ولكن ... كيف نتحقق ذلك — عملياً — خلال البحث ؟ وماهى النتائج المترتبة على هذا المنهج في التطبيق العلمى ؟ .

[ بقية الدراسة : في العدد القادم ]

---

أدونيس : الثابت والمتحول : الأصول ، الطبعة الأولى ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٤ . والأرقام المحصورة بين قوسين ، على مستوى السطر ، هي أرقام الصفحات المقتبس عنها من الكتاب .



## هذه القصائد / هؤلاء الشعراء

نقدم في هذا « الملف الشعري » عدداً وافراً من القصائد . وقد حرصنا في إعداد هذا الملف على تحقيق جملة من الاعتبارات المهمة .

فبدايةً ، لم تنطلق اختياراتنا من الرغبة في تقديم تيار بعينه ، أو جيل بذاته ، أو حتى تقديم « موضوع » أو « تيمة » تدرج تحتها القصائد لتجسدها أو تعبر عنها .

انطلقنا ، أساساً ، من معيار جودة النصوص الشعرية وتنوعها واتساع مجال حركتها وتجسيدها للمناحي الإبداعية العديدة على أرضنا الشعرية .

وعلى ذلك ، فإن الانتقاء لم يتم تفضيلاً ، بحيث يعنى أن ما لم ننشره من نصوص في هذا الملف الغريز ليست نصوصاً جيدة وليس أصحابها شعراء مجيدين .

حاشانا من هذه الأحكام ومن هذا المعنى القطعي الصارم .

إن أى ملف شعرى فى مجلة شهيرة لا يمكن له أن يفى باستيعاب كل شعر جميل وكل الشعراء المبدعين . فلابد من وجوه نقص عديدة تعترى إعداد أى ملف إبداعى . فحياتنا الشعرية عريضة وخصبة ، وشعراؤنا المبدعون الجادون كثيرون ومنتشرون على رقعتنا المصرية — لا فى القاهرة وحدها — يملؤها غناء حاراً وشدواً جميلاً ، بدون أن يظهر الكثير منهم قريباً من الأضواء .

حسبنا ، فى هذا الملف ، أن نقدم هذا العدد الكبير من النصوص ، تتيح للقراء والنقاد وجية واسعة ، يتعرفون من خلالها على مناطق هامة وحية من خريطة الشعرية ، ويستكشفون فيها ميداناً للإبداع تنبغى متابعته النقدية الجادة الأمانة .

سيقول هذا الملف — على تنوعه ومستوياته — أن فى مصر شعراً وفيراً . — كما وكيفاً — يتطلب جهد كشفه وإضاءته ونقده وتقويمه ، حتى يتشذب المروج منه ويتطور الصالح فيه . فغير هذا الجهد النقدى ، سيطر كل شاعر محصوراً فى نفسه ومحاصراً بمجده الذاتى فى التطور والتقدم ، وستظل الخريطة الشعرية نازلات متفرقة لا جامع لها ولا مصنّف لتياراتها المتنوعة ولا ضابط لإيقاعها المضطرب .

\*\*\*

سليحظ القارئ الصديق أن هذا الملف يضم — بين صفحاته — نصوصاً من الشعراء الذين اصطلح البعض على تسميتهم « شعراء الثمانينات » ، تشكل الثقل الغالب فى مجموع قصائد العدد . ولقد قصدنا إلى ذلك قصداً ، لكى نتيح مساحة طيبة لمناذج عديدة من شعر هذا الجيل الجديد ، يتبين النقاد من خلالها موقع هذا الجيل من حركتنا الشعرية الراهنة ، ويتعرف القراء — كذلك — على ما يميز هذا الجيل عن جيل السبعينات السابق عليه ( والذى لم ننشر إلا نماذج قليلة من شعره ) ، وما يفرق فيه عنه سلباً وإيجاباً ، وما يفرّد صوته فى الخريطة الشعرية بعامة .

هذا الجيل الذى صعد الى العمل ، وخلفه — شعرياً — ثلاثة أجيال عاملة : جيل السبعينات بمحدّته التشكيلية ، وجيل الستينات بمحدّته السياسية ، وجيل الرواد بتأسيسه الشاملة . وهو الذى صعد الى العمل ،

وخلفه — اجتماعياً وثقافياً — احتمال تحول المجتمع الى خرابه العمم : قيم تبدل كالكراسى الموسيقية ، فن ينحدر ، اختلاط طبقي وتوتر اجتماعي ، سلفية عمياء تتعاضد ، تعريب الصلح المصرى الرسمى مع إسرائيل ، تقهقر قيم العمل والعقل والشرف والجديده والتعليم ، وقهر القوى الاجتماعيه الجديده النامية .

\*\*\*

الاعتناء بإعطاء فسحةٍ أوسعٍ لشعراء الثانينات ، يعنى — كما سيلحظ القارئ الصديق — الاعتناء ضمناً بأمرين :

أولهما : شعراء العامية ، حيث أن الكثيرين من مبدعى هذا الجيل هم من شعراء العامية المصرية . وهؤلاء — فضلاً عن أنهم مبدعون موهوبون يستحقون الفرصة الواسعة — لا يجدون منيراً ينشر شعرهم العامي ( عدا أدب ونقد ) ، فالجملات الأدبية المصرية تغلق الباب دون نشر الشعر العامي تحت دعاوى واهية وحجج غير مقبولة .

وثانيهما : شعراء « الأقاليم » — مع الاعتذار عن عدم دقة المصطلح الجغرافى من الناحية الفنية — الذين تموج بهم مدن وقرى مصر . هؤلاء الذين يشعرون بالغبن وعدم تكافؤ الفرص ، حيث هم بعيدون عن منابر النشر والانتشار فى العاصمة ، ليظل انتاجهم الوفير حبيس أدراجهم وصدورهم وندواتهم الضيقة ، بعيداً عن التقويم والتقييم .

\*\*\*

كما حرص هذا الملف على تقديم بعض نماذج من الشعراء العرب ( رواداً وشباباً ) لتأكيد الملح العربى فى الخريطة الشعرية التى يحاول الملف رسم بعض وجوهها ، ولتأكيد تواصل الأجيال الشعرية ( العربية والمصرية ) ، ولرسم إطار عام لقصائد الثانينات التى هى العمود الفقرى للملف .

ومن هنا ، كان تقديمنا لحوارين مع شاعرين من جيلين مختلفين : الشاعر الراحل طاهر أبو فاشا كعلامة على جيل الشعر التقليدى ، ومحمد نبیس ، كعلامة على الموجة الحداثية فى شعرنا العربى الراهن .

وبعد ، فإننا نأمل أن نكون — بهذا العدد / الملف — قد أدبنا خدمة  
ضرورية لحياتنا الشعرية وللشعراء الجدد ( على مايشوبها من نواقص ) ، بتوفيرنا  
هذه النماذج المتنوعة ، لكي نقدم بين يدي الدارس والقارئ والشاعر بعض ملامح  
من صورة موازة كبيرة .

« أدب ونقد »







يمضي زمن  
في ببداء العمر  
ونمرح فتران الأركان  
بقبر الجسد الشاخص  
في سقف الغرفة  
دقات هائلة  
في صندوق البيت ،  
إنهار الصمت  
صراخ الأطفال  
دماء من صفة شرطي  
قال الضابط  
— أنت المتهم الأول  
قلت : تعاليت  
تبعثرت  
« بسجن الواحات »

.....  
— معجزة أن ألقاك

العالم أضيق من فوهة

مدفعك سريع الطلقات

— هل تذكر .....؟؟

— كان الحندق في الجيش التالي

يتسع لكل الأحلام ... وكانت سيناء

« أطلقت الحنجرة المتقدة بالنصر

ومغيت الأيام القادمة

وعطرت الأجواء »



.....

— من ألقاك

بهذا اليم

وقد كنت

وديعة مرموقا

تلك الكتب الملعونة

ثرثرة الوقت الضائع

عن حرب الطبقات ،

معسكر تدريب شبيتنا

حلقات الدرس ،

الموت المجاني لأطفال القرية

أبناء الجبهة

أبناء الـ ....

الأعداء ... !!

.....

كان صديقي

يتلو صخر الجبل

ويقبض سوط الشمس

ويلهب ظهر الصحراء  
كانت حشرات السجن  
تؤرجحن في النار  
بزقوم قيامتها  
قال الضابط :  
هذا بعض  
مما في اللعبة  
بصق صديقي دمه  
في وجه الشيطان

.....

حين تكون وحيدا  
بين الجدران  
تكبر أشياء مهمة  
تتوارى أجرام هائلة  
أسئلة  
وإجابات تسقط  
بين علامات الاستفهام  
— هل تجدى حرب الطبقات ... ؟؟  
— وهل يعرف غوغاء المملكة  
بأننا ندفع جزيتهم للسلطان ... ؟؟  
وأن سجين الزنانة والسجان  
قيلان .

# تذڪارات ..



أحلمُ أن أنسى في وجهك وجه الزمن الملبوح /  
 وأنسى لونَ الجرح التلائيء في الشفتين /  
 فمن يوقظ طفلاً يغمر أهدأ بالليل /  
 وذاكرتي بالنسيان / ومن يسقى في صحرائي أزهار الصبر /  
 تعبثُ وأيست الريحُ ندائاً / أذبلُ عيني الوهج المتراقص في الرمل /  
 وخادعني الضوء / فأوصدت الباب / وأسدلت الأستار /  
 وقطعت شباك الأحلام المشورة / ما اصطادت غير محاربات الوهم /  
 وأصداف العبث الجنون /  
 تعبثُ / وأسلمتُ جيني لذراعيك / أنتمُّ / وردة صيف / أم عوسجة /  
 تحُرُّ الذاكرة الملتمة / أخشى أن يفجأها النزف / أخاف الطفل /  
 الراقدة في أعماق / تسحره اللعبة / يرتد إلى رؤيته الأولى /  
 وعد يديه ليقتطف نجماً يصنع من فضته قرطاً / أو يزرع زنبقة /  
 في شعر امرأة تنأى عنه / ويتبعها مأخوذاً / هل تنفعه الرقية /  
 والسحر بعينها يشرب من دم عاشقها / وآه من عشق يترك /  
 لذع الحمر / وطعم الموت أليقني / وآه من ولد شاب /  
 ولم يُقطم بعد / وآه من زمن يجمع وجه المقتول وكف القاتل /

فوق سرير النسيان/

تعبث وما غادولى وجهك/ يعث بين حروف الكلمات/ ويرنو  
من نافذة الليل/ ويمرح فى الكأس طليقاً/ ويقاسمى الحزن ويرحل/  
ماذا أبقيت سوى الوهم/ تعادلنا يا سيدة الأحزان على مفترق  
الطرقات/ امرأة برحها العشق وما انتظرت/ وقلب ينظر حقلاً/  
نسيته الأمطار/ وأوشكنا أن نعرّ جسرا بين المرفأ والبحر/  
ولكنّ الريح أعادتنا للصخرة/ نقسم الصبر/ ونحلم بالأسفار ..

هذه الليلة الألف ترحل

والليلة الألف ، أطوى الحقائق ،

والمدن الوهم توميء ، والأبحر الوهم .

والثلج يضحك فوق الدروب البعيدة ، والأرصفت

والمراكب فى غبشة الفجر تنأى بعيدا ،

وتقف راجعة ، ثم تمضى ..

أساطير من عالم صاغة الوهم .

لا شيء خلف الستار

سوى الوهم ، لا نبض إلا ارتجاف الشرايين .

لا صوت الا نداءك للريح ،

والريح عابرة ، والجداز

المرائء تستقبل العابرين

والمطارات مفتوحة

والمسافات مفتوحة ،

والسماوات مفتوحة

وحدها الأرض ، موصدة كل أبوابها

وحدها الأرض مندورة ،

للمساكين والعاشقين .

أنت تستمرى الوهم

زاد السنين التى عبرت صمتك المستكين

وتسحب ظلك ، مرتحف الخطو ،

تنقل عينيك بين الخرائط والحلم بالرحلة المستحيلة

طيرا بلا اجنحة

تمهل لما ابقت الريح إلا الأنس فى الجبين

وإلا الدماء التى تترك المذبحة ..



"هم الاصدقاء الجميلون غابوا"<sup>(١)</sup>  
 خففاً أتوا ، مثل حلم ، وأبوا  
 كأن عيونهم ، ما رأتها المرايا  
 كأن الخطى ما التقتها الدروب ،  
 ولا رجعت الزوايا  
 كأن الملاعب ما غازلها العيون ،  
 وما عانقتها الحنايا  
 وما ضحكت للنجوم الشبايل ،  
 واهتز باب  
 لمن تفتحى في صحارى المناهة ،  
 والاصدقاء الجميلون غابوا  
 كأن البفسج ما ضوء البيت ،  
 ما أطلع الشمس أفق ،  
 وما هدهد الليل غاب  
 وذاكرة الحلم مملوءة بالتضاريس ،  
 مزروعة بالحقول اليتيمة ،  
 مبهورة الوجه بالمستحيل ..

بغداد — آذار — ١٩٨٩

(١) من مقال نشرته مجلة الروبي في ١٠ الأمانة .



( إلى : أمل دنقل )

الطريق الى السرطان  
 عادة هو يبدأ من باب هذى المدينة أو تلك  
 حتى الوصول الى حائط المستحيل !  
 ( وربما يتدى من عيون امرأة )  
 ربما فى انطفاء شىء بجنيك .  
 شىء برىء كعصفورة الصبح  
 شىء مضىء كما اللؤلؤة !  
 ( إنما قيل : يبدأ فى بدء إحدى الخلايا انقساماً جديداً ..  
 خروجاً فريداً على الدورة الهادئة )  
 قيل لا يتدى قبل أن تتساوى المسافة من منبع الدم حتى المصب  
 بهذى المسافة من دمعة الوطن المتعثر حتى الرئة  
 هكذا قيل يبدأ . لكنهم لا يزالون حيرى لديه ..  
 فمازال من غير وجه سوى الموت  
 فمازال من غير اسم سوى السرطان

الطريق الى السرطان عجيب  
والطريق اليه بعيد قريب  
بعيد كأنك توشك أن تلتقى في المرايا بأشياء منك  
قريب كقنبلة الدم ..  
تلك التي في ضلوعك يوشك أن يتفجر فيها الوجيب .

” ” ”

كان أصعب شيء الى السرطان  
وقوفك بالنخل ، إن النخيل  
واحد دائماً عند قمته ..  
مفرد في وجوه النجيل !  
كان أصعب شيء فؤادك هذا الذي ..  
يتلفت عصفورة لفها — فجأة — شرر مستطير ..  
يستدير ..

في استدارة كل العيون لمشوارها المكترى  
من عيون النمل الصغيرة تبحث عن لقمة في الثرى ،  
تلقت هدب ظمئى الى حُلْمَة اللهب المستدير  
كان أصعب شيء لعينيك ..  
أن ترى الوجه وجهك إذ يتحول شيئاً فشيئاً إلى قسَمَات الخريطة ،  
حتى لقد صرت لست تفرق بين السيل وبينك !  
( كان أصعب شيء .. سؤالك أنياك منك ! )

ربما كان أسهل شيء الى السرطان ، ..  
انهمارك مثل الشتاء نداء .. نداء  
ودخولك من كل باب الى الأرض  
لا تحمل الرخصة الرقمية  
إن الحقيقة قالوا انتهاء ، وقالوا ابتداء

( ربما قال من قال منهم : دواء  
ولكن ربما تخطف وشوشة القلب للقلب  
تهمس : إن الحقيقة داء  
الحقيقة داء .. الحقيقة داء )

آه لا . ربما كان أكثر شيء صعوبة ..  
بين عام الرماد ، ومقهى العروبة ..



إرتحالك من مقلتيك ..  
اشتعالك بين يديك ..  
الى أن تراه دخاناً مضاً !

#### خروج (١)

ربما آن أن ترتدى بذلة السهرة القادمة !  
كان أصعب شيء بها ربطة العنق الناعمه  
فالدخول الى خيمة الرقص فيها  
يلف هديك وعينيك شرقة في خيوط العرق  
ودخان السجائر ، قال لنا أهل علم قديم :  
ليس يصلح أرضاً ليزهر قمح به أو عبق .

#### خروج (٢)

ربما آن ان تنزل البحر ، ..  
فالصيف مشتل بالنساء  
وقلبك مشتل بالفرق !  
كان أصعب شيء على البحر أن يلتقى بتراب الوطن !  
فالنمن .  
كان لقيا العيون .  
احتراق العيون على درج من ألق

#### ( استمرار )

الطريق الى السرطان ( أحبك )  
هى أربعة من حروف قر على القلب فى ذات يوم ..  
لتبقى الى أن يغيب مع ( الجزر ) لؤلؤة من رماد ..  
وتبقى الى أن يؤوب مع ( المذ ) ورد معاد مهاب  
الطريق : أحبك  
لكنها إن تمرّ تمرّ على الشفتين ..  
ليبدأ عند اللهاة لسان التراب !  
والطريق سؤال يلفك مثل الرياح ..

سؤال يلفك مثل الصباح ..  
ولكن يظل بغير جواب !

وأما ( أحبك )

هى أربعة من ألم ..  
ربما اشتبكت بالدماء ...

فى لقاء حصاة بعرى القدم !

ربما ذات قبله ..

سرقها الشفاه بأمنية بين فصلين .

أو بين جرحين ما فيهما ملتئم !!

الطريق الى السرطان : أحبك — يا بلدى ..

فابتسم !

× ×

هو درب طويل ..

ولكن درب القصيدة أطول ..

لا يبتدى كالدروب ..

ولا ينتهى كالدروب بغير ثمن !

إنه يبتدى بسؤال — كقعق الحبة بالقلب — وعرا :

( هل تكون الحياة بروفة شعر )

الطريق الى الشعر نفس الطريق الى السرطان ..

فحاذر !

قيل : ما كل ما يتألق فى العين فهو ذهب !

قيل : ما-كل ما يحرق الناس فهو لهب !

وأقول لكم : إن كل الذى يأكل الروح شعر

وكل الذى يتمدد فى الدم — كالسرطان — وطن !



الطريق الى السرطان طويل ..

مسافته من ندى وردة تتضج أوراقها كالنداء ..

الى مقعد الشرطى بباب الدماء !

من حروف الهجاء ..

( ومن هجمات المكان على الروح ) .  
حتى انفجار الغناء !

.....

ذاك دربك فلتبتدىء :  
كل درب قصير .. قصير ..  
غير درب العبير الى وردة الأرض ..  
درب عسير .. عسير !!



ينابر

نادر ناشد

( قصيدتان فى ذكرى إنتفاضة ١٨ و ١٩ يناير الخالدة )

(١)

إنطفاء

فى هذا الليل الشئى الغامم  
كانت قاهرى تحلم  
تنوكأ ساهمة ، ترتكز على حافة خوى وجنوى  
تدرك معنى حزلى أن ترصدنا الموعظة ويملو الصمت  
كان المقهى فى هذا الليل النازل نحوى يرتقب الحدث الغامض  
.. ويداعب لفظاً

أبصر صاحبتنا وجهاً فى المرآه  
شرد بقلب محترق حتى نرقت عيناه أنينا وبكاء محموداً بالرغبة  
جذت فى عينيه الذكرى  
حتى صادر صوت المذياع حضوره  
وارتعب قليلاً حين انتشر الايقاع الهارب من صوت الفيروز  
« الطفل فى المغاره »  
وأمه مرجم  
وجهان يكيان ..

في فمه سالت كلمات مجروحات بمראה طعم البن .  
عدنا نجدل حيل السأم  
أبتسم النادل وتنحي  
أبصر صاحبنا رائحة المطر ورائحة الطين المبتل  
أسدل كوفته حول الكتفين الثقليتين .. وخرج .  
تلاشى في حبات المطر المتساقط

(٢)

الخروج من السر  
« إلى فادي ... الغائب الحاضر » .

يوم أرتد بعيداً عن حافة ذاكرتي  
ينادي حليماً مجهولاً مجدولاً بالأسرار  
ألحه يومئذ  
يتخطى كل الأسوار  
يعطيني نصف حديث  
والنصف الآخر تشربه الأغوار  
ويعلمني أن الذكرى ومضٌ من سمّ  
أو برق من سيل  
أو بثر من غير قرار  
يوم أرتد وهام بعينه بعيداً  
أدرك للوقت الأول معنى أن يحتفظ بكل الأشياء  
معنى أن يحتبىء بمفرده  
ويأعد ما بين العينين  
لم يدرك أن يديه مكبلتان  
وأن الشفتين  
وأن القدمين  
وأن الليل الأسيان  
ليس بسكران  
أستد إلى حائط وهمه  
وبكى .

# حديث الورد الذي عُيِّرَ بحمرة خديّه

( عن سليمان خاطر )

محمد بدوي



متوردا كالطين خد الليل  
متخطيا سور الفضاء كأنه عصفوره  
هذه امرأة احتمالى  
جنتى وتوترى القزحى  
فتنة عمرى الباكر  
من لم يمت بالسوط مات بلمعة الدولار  
من لم يقم ليل الخطايا ساجدا  
ضاع برمز فؤاده  
قد قال لى ورد الخريف الصعب  
« خفاى من طمى وماء  
كفاى من لحم الوسايا »  
ياأيها الولد  
إن ضاع برق الفعل فى العتمة  
ورأيت دار الكفر فى العد  
ورأيت دار أليك فى ظل الفريسين

لا بأس إن قنعت قلبك  
لكن هذا الابعث المجنونه قلبى  
يرتدى وجه علامه  
لا وهج إلا الجمر فى الكنين  
من يتمى لفؤادى المسكون باللهب العظيم

فجرت أسرارى كما يتفجر الماء القراح  
ضبت فى عندى صبيه  
ما ام أجد كتمانه  
ثم حسوت شأى الذاهبين إلى فضاء الصمت  
وقلت الشئ يفضحه  
فدعنى أيها البرق الخامر ساعدى  
إلى متوشح بالسر  
منتظرا ثريا الصدع بالأمر  
قالت نوافير المدينه  
ها هو الوسطاء والفرقاء لا يتابذون  
وها هو الرجاء رغم الحق لا يتراجون  
فى الليل — محتدا — بورده معنى قلبى  
لينا جز الرمضاء والنخل الطويل وساحتى  
ومن فى قلبهم حلم  
معنى قلبى كما تمضى لها لشراكها ، يسأل :  
وأين تناحر البركان والثلج  
وأين الباذخ المندىن معبودى  
أين الحلم والرايه

لم استجب لفراة الأوتاره  
لم أحمى بشجرة نامت على كفى  
سألت ، سألت هل قدره  
يحاورنى وأحرقه  
وأعلنه وأغرقه  
سألت ، سألت هل عمر

يجب على  
أم حاذبت فاتنة تحيد الكيد والقتل  
أنا ولد تروعه خطايا الناس  
وترهقه خيوط الحب إن قتعت وأحلمكم  
مدى لا تنشى لصناقة الأرقام والصحف  
سيماطا لا يمد لمن تغاوى قلبهم  
وأصرخ فيكم بدرا  
من كان يعرف كيف تفر مقلته من الهدف  
من كان يحلم بينه ساح اقتال  
فليأت إلى القلب الذى طالت أظافره  
( وقلبي ذلك الهمجى محتجا لدى أشيائه  
رأه الجامع الأزهر  
تفارقه الدماء  
يفادره القضاء  
فلم ينشج ولم يبك )  
من كان يمضى وفي عينيه مرثيه  
لابهة الندى والسيف  
فليأت إلى قلبي  
فلا أياثل فيه أو شعر  
ولا مرأة يفادرها ثقل البأس عشق الماس  
أنا ولد يؤرقه رهان الورد  
أكلت خبيز أُمى  
وتعرفنى الأنوثة والذكورة  
كسرت فى قلبي زجاج السمع



# تمارين الكتابة

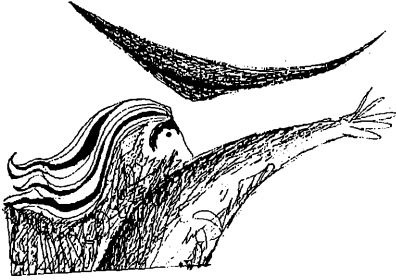
رضا كريم ( عدد )

## تمارين أول

الحرف برعم جف  
وترجل بيننا  
ليأخذنا إلى نصفه الثاني  
الحالم في الجدر

## تمارين أول

مفككاً مغالقي الصدر  
زغب ناعم  
يتراصف على الجمر/  
أين غصني  
إمرأة تغتسل بذكورة المطر  
تزهو لباساً لي  
هكذا إقتسمتا قرية السفر  
تعمدنا نبضاً يوشى المحيط



انت الشفاه  
وأنا المسكر اللديد

تمرين ثانٍ

هذه جرة الأحلام  
تفلق/  
ماء يتوارى في التراب  
منية للانتظار في غيمه تأتي /  
وتر الجذب يجيش في الخطوة  
وكلانا طريد  
أنت سهم  
وأنا شاخص ، حطب  
والريح بيننا مجمرة/  
تفتح زرار الصدر  
مرة تكونين بذرة الهواء  
ويدي صياد  
مرة غابة الغناء  
وسوا قيل طريق/  
صناديق موتى

### تمرين ثالث

من تكونين  
سرتنا واحدة  
هيتنا الملك/ساقيه  
انا الماء وانت الضفاف  
انت الهدير  
وأنا الجسد  
وينتنا كتله تمرح  
أسميها الحياة  
أسميها العقيق  
أو شراكاً للنبط  
تنسج جدوة الحريق

### تمرين رابع

لتنجل أيها الغائب في العتمة  
كوجه ألعنه في مرايا الوريد  
حالباً من البرق  
ملح إغواني  
تدل سلسلة لمفاتح المحيط  
كن زغباً  
وانشرح ايها الصدر  
دلى على مرفأ ، جبل  
يندثر بأجنحة العين  
بهوس الماء  
ينشر ثمرة العمق  
يسكب خلایا السكون .



محمد القيسي  
أمير المقلاع

تحت هذي السماء المديدة مثل حبال الكذب  
تحتها كان يثب  
قلبي الطيب وحده  
بين بيروت وقرطاج وحده  
باحثاً عما يجب  
لم أصل نبعاً  
وغطنتي السحب  
هكذا أنهض في إبريل شوكتاً لاسعاً ،  
أرمى ورأى الأمس زقوماً ،  
وأرمى للذي ودعت وردة  
دون عودة  
تحت هذي السماء المديدة مثل حبال الكذب

تحت هذي السماء إذن  
وشحتني السّواري الشحيحة في نافراتِ الأغاني  
وما لا أحب  
وشحتني الحجارة آخرة الأمر ،  
ولم أستتب  
عند حال ،

فأينع نبع وأعطى  
لم يعد من وعاء مغطى  
فهيا انسكب  
لم يعد للسحب  
أن تدارى خيانتها  
لم يعد للعواصم من عاصم ، أو نشيد  
بعد لم تقطف الروح برقوتها  
فعلام الكذب

أيهذا القناع  
الكلام المعسل ليس شراع  
والذي باعنا باعنا  
وليكن  
فالمدى بيننا يا أميري ذراع  
وبدأت الحجر  
من عراء الخيم حتى قماش القرى  
وفروع الشجر

حجر كالأزل  
حجر لم يزل  
رابضاً بين كفين تنطبقان عليه  
ولا تعرفان الوجع  
ترقبان الدخان وتستنطقان الأجل

ويدور الزمان يدور ولا من رأى

أو أحس الخجل

حجر أجل .

حجر أجل

حجر في انتفاضة هذا وذاك

حجر للحياة

حجر للهلاك

حجر من سماء الطفولة ليشج الأفق

حجر ينطق الآن فصيحاً

وهو يحسى الطرق

ويقول لرأس العروبة :

هيا أفق

ولماذا تنام

أدر وجهك الآن حتى ترانا

وحتى نريك

لماذا يعيث المريدون لهواً ،

ويذهب إرث أبيك

وأدر

مرة نخونا بؤبؤك

أيها الرأس من خباك

من أهال الرمال عليك وأفسد هذا الهواء .

والغنى سدى مبدأك !

أيهذا المسدس

لم تعد تتنفس

أيها الرأس المحنى بالسكون

هل تموت

أو تدري ما تقول النعوش هنالك عند الحرم  
أو تدري ما تقول النعوش

وهي ملفوفة بالعلم

لا ولم

لا ،

نعم

لا يزيد النقوش

لا نريد سوى الأرض دون رتوش

لا نريد سواك

حجر بين هذا وذاك

حجر للحياة

حجر للمهلك

أيها الوقت حرك عصاك

وأطلق ضحاك

على النائمين هنا وهناك

أيها الرأس وزع هدايا فلسطين

وزع بقايا الورود

إنا انفردنا يا أبنى عنباً

وما اشتعلت حدود

إنا انفردنا يا أبنى عبا

والأرض فينا تقرأ الكتبنا

أما العواصم لا ترحل لبغيتها

وانقر فديتك لم تزل عليا

إنا لنعلو فوقها أبداً

نعلو ونعلو فوقها السحبا

لا غير أطفال الحجارة من يرى  
هذى الجيوش ومن يرى حلبا

حجراً أعطنا حجراً

حجراً يا أبى حجراً

حجراً لنغنى ونبدأ

حجراً في المنافي

حجراً طواف الروح في هذا الطواف

أمشي وحزني غير خاف

حجر على مد الفيافي

زوج لمهر الريح كشاف الضفاف

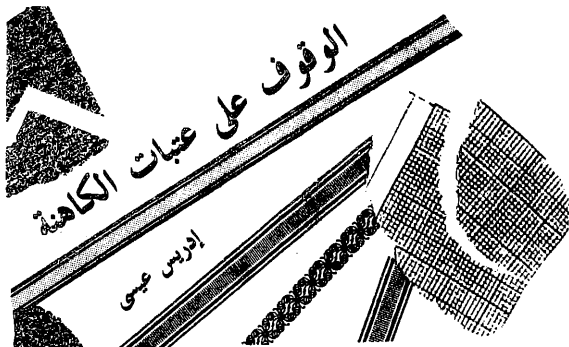
حجر يطير هناك في شباك غرة

ماحياً ظمأى ، ومرتشفاً جفافي

هذا زفافي يا أبى

هذا زفافي .





آه ، يا مائي الحق !  
يا عطشي !  
ارتحال ، بأقداح جسمي ، إليك أنا ، ورجوع إليك  
كأنني لي مجد دائرة أعبّر الوقت ،  
والوقت رقة هذب  
تدحرج من رمشي  
□  
( أيتها الألفى !

إرفعي ليرائك عسكري واضربي خيمة عزتك حيث تشائين في الدروة  
والهاوية فلقد قدر لي لك مغناطيس العشق . واقتري أنت يا نقائضي التي تمنح  
وجهي شمس وظله وتخلع عليه نعمة الهوية ، اقتري أنت كذلك يا نطالري التي  
تضاعف وجهي وتبه رعب المرأة ، اقتري جميعا حتى تتزوجي في فأكون عبداً  
للرعب ، محباً للكائن إلى عبده ويصير جسدي ماعون الخلاص الأول الذي حله  
طوفان البدء ؛ حدا شاسعا بين وقتين ) .

للبرق الأخضر جرح مياهي  
ستدور هنالك ساقته في النهر ومروحة  
في الریح ، فأبدأ من لغة أخرى

ومفاتيح نار  
وأقول عبور یدی بین سیف الظلام وسيف النهار :  
أقول صعود إله . □

لأجلك أنزلت الجواري المنشآت في البحر ، فجازت البوابة الكبرى التي  
هنالك ، في السور الأزرق العظيم .

لأجلك شدت خيمة الفضاء إلى أوتادها الأربعة ، حتى تقود فيها الشمس  
عربتها ، عربة نورها وينحر القمر العتمة ، فتكون شريعة للنهار وتكون شريعة لليل  
دولا .

لأجلك تزين الأرض ويصعد الخير منها شجراً وبقلاً وحنطة ، ظاهراً في  
منابته ، مؤتزراً هبات خضرته وظله ، مجاهداً بفضلته بين يديك ، للطير منه رزق  
وسكن وللناس منه رزق وسكن ، وللسباع والبهيمة .

لأجلك ارتفعت أعمدة المدن وأسوارها وارتفعت العروش وصعد المعدن  
الناضج إلى سطح الأرض كي ينضج جوع الناس .  
لأجلك كان الحرث كله وكان كل حج :

محارث تحرث التراب  
وقلم يحرث اللوح ومسمار يحرث حجر اللازورد  
وقافلة تحرث الحيك رالعة نيرانها في ليل الصحراء  
وريح تحرث كل شيء .

لأجلك - إذ رفعت اسمك القدوس في البلاد التي لا ترفع الأسماء - كان  
كل ذلك ، أيها الحرث الأعظم ! يا عيد الذكر فوق الأرض !  
أنت مالكة العلامات وجسمك مشرق الحدوس .

( ويكون اسمها ، بيننا ، تحرة السهرات

التي يستضاء بها ، واللهيب الذي - في الصحارى -  
يشب بليل القوافل ... )



لحظة نبذت بالعراء  
والسقيم ، إلى ظلها ، عاشقا ، نفيا  
نام سبع شمس ، رعته ، وحين أفاق  
توضأ بالدم ، صلى لخلته ،  
صار ظله - في الشمس - يقطينة والسماء  
وترأ راعشاً في يديه  
يقول : « اذهبي يا رياح رخاء ! » فتجري  
مسخرة حيث شاء

ويقول : « قفى .. »  
فنام ، كسرب يمام أمين ، على خضرة السعف

لحظة للكلام ، بمد السقيم يديه  
فصمحه رطباً دانياً .



( لو أنني أدخل زمك فأنام في عربي كما ينام شجر الأرض في عناية  
الخريف . لو أن لي النوم الحى الذي يشرق منه الجسد بميراث ضامع رعد لم تسمه  
وصية ولا أسر به سلف ، أوراق اللهيب الخضراء ) .



أتيت الأرض مرتبكاً  
أتيت الأرض عبر عمودك الضوئي في جسمي صدى هب من الطلحة  
الأولى ، طريقي خططته مذنبات تهدي بالليل والنسيان ، تمحو نورها وطريقها  
خبياً ، طيور سبعة خضراء في كفي ،  
ورأسي حافل بمدائح الأقمار أعرج نحو نارك في جيني خاتم ، رجلاي  
قافلتان من ظلم وشوق .

أي درج في السماء نزلت ؟ أية بقعة سبقت فحاشت خير جسمك ؟ أية  
الطرافات ( يحرسها سهاد العشرق المنسى في الصحراء والقندول والغلان

والطابق ( جزت ؟ وأي طير قد زجرت لحدسك الملكي ، فأنكشفت قوادمه  
لصقري ناطريك طريدة ، ألقى إليك الأفق آيته ؟  
وأي الوحش .

سرحت البراري كي يدل علي خطوك ، كي يدل عليك خطوي ؟ كنت  
مقتنيا سراج دمي وأضرب في الفلا ،

جسدي كوى للطير منفتح ومفتن بساعته العزيزة

( وهي سيدة العلامات العلية ، مرمر الفخزين يسند لوحها الطيني ،

كفاها الإرادة : تلجم اليسرى صهيل اللوح واليمينى تخط عليه مفترق المعابر  
والقرون ، وحيرة الأمم ،

اليقين ومستقر الشمس ، ترسم سدره المنفى ) .. أتيت الأرض كي تجدي  
جييناً عند ترسي ركبتيك ، يكون

حاشية للوحك

وامتداداً ، تكتين عليه ما دارت به كأس الإرادة ، يا العلية الم أجىء إلا  
ليكتمل السقوط الواسع المنذور لي ، ( وهي القديمة كالنعاس ، تمام  
عينها ويسهر قلبها . وسريها في الليل يثمر والضحي ) ،

كفأك عاصمتان للفرح البعيد وموجتان تسميان البحر حين تسميان به  
موائده السخية للملوك ، وأنت ترعين القرايين . أختمى كفي بحر البرق والتفتى  
إلي

إلى قرابينى ،

أرفعي قوساً لأعبر نحو هاويتي : فعرشي سوف أرفعه هنا لك ..



أستوي ملكا .

( لها السرير المثمر وحمد الأحياء والموتى

وهي مالكة العلامات وجسمها مشرق الحدوس . إنه مكتوب في الزبر :

ويكون الجميع ناظرين الشمس ، كل يسأل أين وجهي ؟ ومتى

ساعتك وباب دائرتك ؟

فتطلعين عليهم ، وإنك من تولجى التيه فقد أجتيتيه لشمسك الحق

وشجرتك الحق . ومن يجد الطريق الفرد فقد خاب . (

) هينى نوراً أنظر به هيتك

أيتها الحبة التي انفلقت عن شجرة الكون ! )

القيطرة - المغرب



كان للبنديقه باب  
وللباب باب ..  
وللباب باب وباب قمر به ..  
أول البوح كل نهار رصاصة  
يخون به آخر البوح  
كل مرور صحاب  
كان للبنديقه باب ..  
وكنت أنا ..  
أول العابرين من البوح ..  
كنت أنا ..  
آخر العابرين من الباب

كانت مواصلى عاقراً  
ما تنبأى اليوم ..  
ما أفرزتنى النتائج فى آخر العام ..  
ما ..  
قلت : أعفينى من ضريبة دخل الشتاء .. ،  
ميادينك انسدت ..  
وانسداد ميادينك اليوم يدركنى ..  
تدركين انسداد ميادينك اليوم يدركنى ..  
تدركين وما ....  
قلت : أدنينى من ضمور الأراجيح ..  
يخرجنى جلدك العاجى ..  
ليدخلنى جلدك الصاجى  
ويدخلنى جلدك العاجى  
ليخرجنى جلدك الصاجى  
أنا جلدك العاجى ..  
أنا جلدك الصاجى ..  
أنا ...

السودان



رَقْتُ عَلَى رُوحِي بِمَا نَهَى الْأَلِيفَةُ ،  
 وَالْجَلْتُ طُرُقَ مُغْلَقَةٍ ،  
 أَضَاءَ حُطَامِي الْمُنْتَوِرَ ضَرْبَ الْحَصَاةِ ،  
 عَلَى خَلَايَاهُ الْقَرِيبَةِ ،  
 فَالْتَمَسْتُ عَلَى شَفَا غَيْبِي ،  
 أَفَقْتُ عَلَى جَنَاحٍ فِي الْكَشَافِ حُضُورِهِ يَرُقُّ ،  
 ثَرَكْتُ لِطَائِرِي رُوحِي ،  
 خَلَعْتُ عَلَيْهِ مِنْ جَسَدِي قَلَنْسُوَةً مِنَ الطَّمَى الْمُقَدَّسِ ،  
 هَيَّأْتُ لُغَةً الْهَلَامَ الْحَيَّ بِذَرْعِهَا ،  
 أَرْتَقِبْتُ إِلَى مِنْ رَمْلِي ،  
 وَرَاقِبْتُ الْإِطْلَاقَ ذُرَارِي الرُّوحِ الْمَسْمَاةِ :  
 التَّكْشُفُ /  
 سِدْرَةُ الْأَنْسَلِافِ /



أسماء /  
 الغياب /  
 الرقيل /  
 مأوى الأخير /  
 الرغشة الأولى /  
 الغموض ،  
 رأيها صعدت ،  
 تسامق حشدها  
 كست البلادة برؤجها  
 فوقفت تحت ظلالى الأولى ،  
 التثنيث بها ،  
 خضرت خلية

بخلية

فترقف الغياب عند حصي :

[ أنا ابن جلا .. متى .. ]  
 ناديت : ياغياب لاتقفوا العطاراً ،  
 خضرت فيكم نحل ،  
 إذا :  
 تجلث روحكم بفضاء ما أثلو ،  
 وما أثلولهُ سخر ،  
 ولستُ بساحر  
 بل يرتقى الإفاغ ،  
 مصوباً على شجر  
 التخلي ،

—

باسقاً —

ما ليس يذكركه سواه ،  
 المذكرات إلى الخضور القد تصعد ،



والْحُضُورَ الْقَدْ كُنْتُ ،  
 فَعَرَّجُوا فِيكُمْ إِلَيَّ ،  
 صَلُّوا ،  
 وَخُشُّوا — تَارِكِينَ عَلَى بُسَاطِ الْجَلُوءِ  
 الْأَوَّلَى الْمُقَدَّسَ ،  
 نَعْلَكُمْ / جَسَدَ الْغِيَابِ

—  
 إِلَى حُضُورِي ،  
 ثَلَاثُكَوَأَلَمِي هَبَطْتُ عَلَى حَصَى رُوحِي  
 الْمُسْتَمَاءَةِ: الْقَرَارَ ،  
 [ وَمَا الْعَشِيَّةُ بَعْدَهَا يَطْفُو الْعَرَارُ ]  
 وَلَا الصَّفَارَ ،  
 وَلَا الْخِصَارَ ،  
 وَيُرْتَفَى الْجَسَدُ / الْخِصَارَ ،

الرُّوحُ لا يَكْسُو الْبِلَادَ ،  
يَصُدُّهَا عَنْهَا الْجِدَارُ ،  
إِذَا انْفَضَّتْكُمْ ،  
قَائِمًا غَادِرُثْمُونِي ،  
اسْتَمْسِكُوا  
بِصُعُودِ إِيقَاعِي ،  
وِشَارَاتِ انْدِلَاعِي ،

لَنْ تَضَلُّوا ،  
أُنْصِتُوا : الْإِيقَاعُ — يَاغِيَابُ —  
يَدْخُلُكُمْ ،  
وَيَفْتَحُ مُدْرَكَاتِ لَيْسَ يَفْتَحُهَا سِوَاهُ ،  
فَإَنْسَوْهُ ،  
إِلَى الْحَضُورِ الْفَدَّ خُشُوا ،  
حَضْرَتِي فِيكُمْ تَحُلُّ ،  
إِذَا :

تَجَلَّثَ رَوْحُكُمْ بِقَضَاءِ مَا أَثْلُوا ،  
أَوْ انْتَبَسُوا الْغِيَابَ ....  
أَوْ فَاثَسَكُوا خَيْطًا طَوِيلًا مَوْجِسًا  
لَا لِلدَّخُولِ وَلَا الْإِبَابِ



- ١ -

قطعة في المطار ...  
تخربش رائحة الراحلين ...  
لينفصلوا عن خطاهم يتصلوا بالحقائب ..  
والدمدمة .  
رجل في المطار استجار من الأهل بالحلم ..  
وقال سلام  
امرأة في المطار استعافت من البعد بالدمع ..  
وقالت وداع  
شاعر في المطار استعان على الدمع بالشعر ..  
ولم يلتفت  
مرحباً يارحيل  
قطعة .. رجل .. امرأة .. شاعر  
سفر مرحلي زفير على عتبات الترقب ..  
نذاهة قبل في الفراغ .. فراغ

هجرة دائمة

« وثقوا الأحزمة »

« وثقوا الأحزمة »

بنث في التراب استعانت على الشعر بالرقص ..

وقالت هراء بغير الأحبة ..

يا عاصمة .

— ٢ —

قالت بنات العم مر

مانقر الشباك في الصبح الأخير

ولا آمال الطرق خلف النافذة

هذه المسافة والتقى كوناً ..

وتاريخاً ..

وأما

وحين يُنكرو المدى .

وتجادل الأوثان فيه

يحطّ نجمة ثعاني في امتداد الضوء يماً

ماذا يُسمّى ؟

حرّ .. وحيد .. راجل

إلف .. غريب .. مُستبد

تتداخل الأسماء في الاسماء في

لكن اسمك سوف يخترع العلاقة بين صدرى والسماء

بين الفراغ ووجدتي

كم تسقط الأشياء من الفراغ

لكن شيئاً فيك يُدخلني إلى

ماذا يُسمّى ؟

والكون منكفىء على الأسماء مُدمى

والروح تحسو في انفصال الخطوط يُتجا

من يمنح العصفور اسماً ؟

ماذا يُسمّى ؟

— ٣ —

للمُبَحْرَات تَمَوَّجَ الدَّمُ فِي الْحَنَايَا ..  
كَيْفَ اسْتَوَيْنَ عَلَى الْمَدَادِ الْمُسْتَمَرِّ ..  
ارْتَعَشَ لِمَسِّكَ الْوَهَّاجِ فِي عَيْقِ الْمَدَارِ  
لِلطَّائِرَاتِ تَلَوَّنَ الدُّخَانُ فِي عَيْنِ الصَّغَارِ  
كَيْفَ ارْتَضَيْنَ تَوَرُّعَ الصَّوْتِ الشَّفِيفِ عَلَى حُدُودِي  
وَالرَّبُّ نَزَّاعٌ لَوَجْهِكَ فِي الْخَوَارِي ؟  
بَحْرٌ يَنْقُلُكَ أَمْ مَدَى ؟  
لَمْ يَبْقَ فِي صَدْرِ الْبِلَادِ عِمَامَةٌ أُخْرَى ..  
أَقْبَلَ رَأْسَهَا وَأَشْفَى جَنْبِهَا ..  
أَعْلَمَهَا الْمَسِيرَ عَلَى الْخَبِيِّ نَازِقَةً إِلَيْكَ  
بَحْرٌ أَقْلَكَ أَمْ مَدَى ؟  
الَلَّيْلُ فَوْقَ مِرَافِقِ الْأَمْوَاجِ نَامَ ..  
وَالْمَرْكَبُ الْخَشِيبِيُّ يَحْلُمُ لَوْ يَكُنُّ ..  
لَوْ تُهْدِيهِدُهُ يَدَانِ  
وَالنَّهْرُ يُقَرِّوُكَ السَّلَامَ فَكَيْفَ تَمْضِي ذَاهِلًا ؟

— ٤ —

حُلِمَ تَشَعَّبَ فِي الْخَلَايَا وَاطْمَئَنَ  
مَرَّتْ عَلَيْهِ الْمَثْدَنَاتُ فَاسْتَهْلَ  
لَكُنْهَا أَوْلَتْ حَيْنًا لِلسَّمَاءِ ..  
وَلَمْ تَحْنِ  
مَرَّتْ لِفَقَاقِيعِ الضَّحْكِ  
رَبَّتْ فَأَنَّ  
مَرَّتْ أَكْفَبَ الْأَهْلِ خَاوِيَةً يُعْرِئُهَا التَّوَجُّعُ ..

وَالْتَجَوُّعُ ..  
وَالْتَوَجُّسُ فَاصْتَمَلْ

وَنَابِشْتَهُ الرِّيحَ يَوْمًا فَاصْتَمَلْ  
مَرَّتْ غَيْرُكَ كَارِثَسَامِ الْمَغْفَرَةِ  
فَاشْتَأَقَ أَنْ ..

واشتاق أن ..

واشتاق أن ..

ماعاد غير تكرمش المنديل خياني ..

وخياني

لعلّي من دوار البوح أصحو أو أجن

ماعاد غير تكرمش المنديل بعثني ..

وبعثني ..

على متن المسافة والزمن

حُلمٌ غيولك يا ..

حُلمٌ وكان ..

كم كان .. لو

— ٥ —

لي أن أظفر صبورتي

كأسين من زبد وخمر

فأرى القصي يُهاجر الصمت الإلهي الحنون

يُشارك الأطفال ضجّتهم ..

ويخترع اللعب

لي أن أهرّ الشوق حين يهزّني

وأقول للشجر المُحايد كنّ معي

أسقيك عشقي كلّهُ

لي أن أحوّل مرّةً أخرى ..

فأخلق فرحتي ..

وأجرب الومض الذي تتكشف الأسرار فيه

لي يامدى كلّ المدى

سأفأخر القمر الوحيد وأدّعي

أنّ النجوم شعوبٌ صدرى هم معي

فكن معي



الطريق التي عبرتني وضجت بفأكهة  
لم تصر مثلما شئت أغنية  
لم تعتمد دمي بالعبر الخريفي  
أو بدمي نفسه  
ربما انتشرت في نداء بعيد  
وآلت على عريها أن يظل اقتضاحاً  
لخوف السنونو  
ورجفته العابرة  
ربما اكتملت قمرأ ضيعته الاناشيد  
والشجن المتساقط من شرفة البيت  
وهاهي زوبعة ترفع الستر الخملية  
في عتمة الصحن  
وسواري المداخل تنفض غربتها  
ونحنحة الجلد تمسح « خامية » الغرفة الموصدة





هبوب الاغاني  
شجو المسافة  
تم لا فرق ان يمنح البحر سحنه  
لاختار اجنتا.  
او تضع السحابة  
الطريق اشقى سعفتين  
سعفة لليمين  
سعفة لليساار  
وطن انسكاب يديه على معبر الخوف بكفي  
لغلق المدار  
الطريق ابتدار  
عبثاً اسبلت قامتي ليلها  
واستبدت بفجر تراوح بين الجليلد  
وبين الرماد

ما اخرجت زورقا عن عواصفه  
ما التقت في المدى زبداء بددته المرائء  
ما اكتملت يقظة حارقة  
ستظل هناك مطوقة بمحدود مخاذه  
والطريق مصوبة لاقتناص المتاهات  
والجمل الابقه .

× × × ×

طرق نسيت بعضها  
طرق دخلت غمد اغنية  
واعملت صدأ الكلمات  
لتخفر احلامها بالنشيج  
أهذا الذي وعدتني به حفلة الدبح  
حين انغمرت بها

وارتديت لرقصاتها كل اقنعتي  
كان بيني وبين القرايين  
نهر سمعت ذبائحه تنقر القلب  
وهاهي ذي خفقة هربت من دمي  
والطريق استباححت حماقاتها  
بيننا الضفة المشتبهة على بعد حلمين  
توفل اعشابها في رماد القوارب  
لا ..

لم تكن ضفة  
بل حريقا يحث مواكبه نحو أحصنتي  
سليتهم الحجر المتدلي في عنقي  
لغة

وسيفتح هذا اليباض المسافر  
بين بكائين  
بينما الزهر يمضى الى زمن لاجدار له

غير اغنية فقدت دمهـا .  
لم تكن ضلفة لاستدارة عيني  
حدقت في صفحة الماء  
فارتج وجهي  
ملاح مستعجل فقد الخطو في صخب النهر  
ثم اقبل من خلل الخور  
وجها لطفل تسلق سحنه  
واختفى  
ثم وجها لعابرة سرقت شهوتي  
ثم وجها يطالبني ان ايمم وجهي  
صوب الفلاة

وانسى الذى كان مايينا .  
طرق نسيـت بعضها  
مظلمـا نسي الوجه رجفته  
والصدى رنة الكلمات

وحبـل المسافة

× × × ×

الطريق التي عبرتني  
وضجت بها كهة  
لم تصر مظلمـا شئت  
غرست عريـا شجراً  
فامتشقت الظلال التي انهمرت بيننا  
ودخلت اختلال الفصول  
ورقة هذا المدى  
جسداً لاهواء له غير نالذة سقطت من دمي  
وظلال تقاـتل اغصانها اليابسة .

الرباط

## ست قصائد



### سيف الرحي

#### المياه البعيدة

في المرايا الداكنة مياه بعيدة ،  
يخلق طير الرغبة خلف أفق مسدود .  
الوجوه المشطورة ببعيق السنوات  
المدن اللاهنة على حافة نومك  
العربات الناجمة خلف الأسوار .  
كأنما جئت الى سفر قبل الولادة  
تخفي وراء جناز كبير من الذكريات  
بقميص ملوث بدم المسافة .

الجمال فقدت ذاكرتها وتاهت  
في الأزقة  
والسلايلات الراحلة عبر الصحراء .  
غرقت بكاملها في الرمل

تضي بظنوة وحيدة ،  
تاركاً لكل مكانٍ جرحه الخاص  
ولكل منارة زناً من الصرخات .  
وبحسب مضرج بالرحيل ،  
استرقفك القادمون من المياه البعيدة  
لترى خطيتك الهاربة .

### متحف من ظلال

طير بيضاء تعبر الأنهار الكبيرة ،  
في الليالي الأكثر وحشةً من أرامل الحرب .  
جسور وأشجار مغمضة تنزه  
مع العابرين ،  
كأنما في متحف من ظلال .  
ومن البعيد ترى أشباحهم ، تترنح  
وسط القناني الفارغة  
لبلاهة النهار  
تعرفهم واحداً .. واحداً  
كلعنة لا شفاء منها  
كأنجاد لا اسم لها  
لقد جاءوا من البيت المجاور لأحلامك ،  
باحثين عن صدرٍ أكثر رافةً من المعرفة .  
وفي الظلال الكبيرة لفجر ندمهم ،  
يغيب الجميع عدا  
ضحكةً واحدة .

بداية صباح ما .

ضوء يتكسر على ظهر الحانات  
ضوء قادم من حيزوم سفينة تغرق

وأخرى طافية في الأفق ،  
يمشي ، عجبلاً نشيطاً بعض الشيء ،  
يقضي صراخ الباعة والشحاذين والسكارى  
في الأسرة الأشد ربةً  
من أعمارنا ،  
يتسلل الضوء ، حارس المدينة  
ويغمر الممرات بالنجوم  
يترك قبلته اليتيمة في الكأس  
الأول من هذا الصباح  
ويسافر

### بورتريه لـ «سرور»

لن يعود اليوم خطأبك ورعيانك  
من الجبال  
ولن يعود الفجر حاملين فوائسهم على  
امتداد الهضاب  
وكذلك صائد الوعول وعزاف المياه  
والنساء اللواتي تتعثر بين أهداهن الغيوم  
لن يعودوا الى بيوتهم هذا المساء  
فالسيول الكاسرة سدت منافذك  
الوحيدة  
والبروق بحيواناتها الجائعة تقصف الطرقات .  
لكن وخلف التلال القريبة المنح الفؤوس  
تلمع في ليلك الكيف  
وأشتم بخور السخرة .  
هل أبحث عن نيران أخرى لحكمة الأجداد  
وأرحل إلى أسواق بيع « المغيين » ؟  
أم أرجع إلى مسجد الوادي  
أحضر قربان الجمعة ؟

## مساء شاعر في مدينة

سماء تهذي تحت طاولة الكتابة  
قطط تموء في غسق شاحب  
وخلف النافذة قراصنة يحتلون  
البلاد  
قلاع تنهار على رؤوس القناصة  
وأطفال يسرقون الخبز من فم الرهبان  
وفي جهة ما من هذا المشهد  
ترتفع موسيقى جاز  
وثيران تبحث عن مصارعين  
قوية تغص بهلوسات الحوامل  
وقيعة تطير من رأس  
سيدة تنتظر القطار  
كان ذلك مساء شاعر في مدينة .

## وصول

عندما أسافر إلى بلد  
تسبقني إليها الإشاعات  
فأنتشي ، مثل ذئب تسبقه  
أحلامه نحو الفريسة  
ولا أصل

## «الاخلاص»

شعر  
عصام ابو زيد

«أخلص في طينتي .. يخلصُ واحداً»

له شارة المسكنات ..  
كونه هائل بأخواب الجميل ..  
صوته ديبه ..  
حاضر في السبلجات ..  
أفسر ..

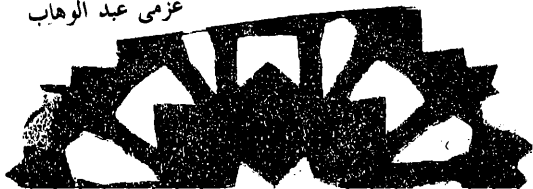
دمى فسحة تستطيل  
بين البلاد ..  
ريشتى في نسيج المياه الاليفة ..  
أحرص في خلایا الفضاء ..  
سيذا للتوله ..  
اللغات ابتداء البدور ..  
أشجرهما ..



وامشى بها فى المسالك ...  
اهيص على الساحلين ...  
ساحل يتعفر لى ...  
ساحل يتكشف عن جودى وابتدأ التجارب ..  
اجرب لى خطوة فى نساء البراعم ...  
وامكث محتميا باليفاعة ...  
تطلع لى ...  
شامة .. ، تصطفينى ...  
اشرح فيها حضورى الرسول  
ايى وكتانى ...  
قل هو ...  
هواء ...  
اهندسه وردة للابانة ...  
تتاسل فيها النوافذ  
مضغة للحرائق ...  
أشكلها فى مياهى ...  
نورسا ...  
يتعلم عن سالفه الكتابة ..  
يتوتر بين المسافة  
حين  
تنازله أنثيات الدماء الحنونة  
قل هو ...  
قل هو ...

## معمدانية النار

عزى عبد الوهاب



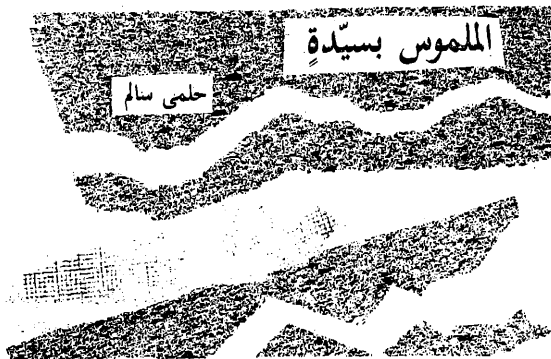
تأتين في الأحلام نار  
تجشئ من صوت المنار  
حتى تضئ جوانب الأشجار  
وأفر للوادي المقدس في الفلاه  
أتيك بالقبس الذي  
أخذ الفؤاد ... وحطه في راحتك  
وأثوره في القفر الصموت  
عشرون عاماً أو يزيد  
ألقي السلام على عيونك  
ثم تأذن بالدخول  
تعطيني سيفر الهناءة :  
( قلبي بلاذ  
وطيور عشقي  
حطت على باب القتامة

ثم أُلقيت الغناء  
قلبي بلاذ  
أَكافها صخرٌ يدحرج فوقها  
« سيزيف » لعنته القديمة  
لمتى يصير صعوده  
غضباً يزلزل  
عرش آلهة العيد ١٩ )  
أجسست بالأرض التي  
يمتد فيها ساعدى  
حولى تميد  
وتكون « نار الفرس »  
لى عينيك / لى عينى  
/ لى قلبى الصغير  
والنصر يخرج من ضلوعى  
وردة / سيفاً  
يفض بكارة الغيم المسافر  
لى المناءات السماء  
ويكون صدرى شارعاً  
تأوى إليه فتاة قلبى  
من فجأة المطر المطول  
فلتمنحى دمي اخضراراً  
من عيونك  
فأنا الشهيد  
ورائى صبحٌ جديد  
ولتمنحى شفتى انفجاراً  
لغة جديدة  
تستطيق الصمت الذى مسخ الوجوه  
لما رثت للخلف فاحترق النشيد  
فأنا القصيدة

لغتي اصطفاً الموج  
في الشط البعيد  
وأنا خروج الموت من رثيلك  
وأنا امتداد الأفق في عينيك

\*\*\*

هذا حضورُ النار  
في صوقي وفيّ  
هذا التصابُ الحرف في شفّتي  
فلّك السلام  
لك السلام



لوئْتُ الأيْضَ بدمِ القلبِ ،  
أخرف سراطِى وأنا فى غاشيةِ الفرج أهروءُ  
فترنّحتُ وحنّتُ الديباجةَ وموائيقى .

كانت عيناها أحزنَ من خيبتها بالعلماء ،  
وحضرّتها أثقلَ من حُسابى ،  
ففصّدتُ فى المائدة الشريانَ المستعقظَ .

قصر النيل استوحشَ ،  
بعض المارّةِ عبروا فى المفترقات ثنائينَ ،  
الفندقُ حلّوْ من نزلاءِ حزيرانَ ،  
وطُلّ فتائى العريانِ انزلقَ إلى السنواتِ الخطوفةِ  
يُحصى الثوراتِ المغدوراتِ :

فهداً ،  
فردانياً ،  
منفرداً .

يُدُّ طفل قتله لتكسير أرجوحته الحلوة ،  
وفقائى المُتَفَنِّع منكمش كبدايايت اللوبان ،  
ومسنود هواء الله ،  
ومفتضخ مثل حقيقيين .

ارتعشت سيدة وحكت أن أحاها البحر ،  
وأن هوامسه اللامسة سبّتها في ليل فردى  
ففتت دهرأ فوق جزائره الصخرية :  
واحدة ،  
متوحدة ،  
وخدايتها سبل للأفدة وقصد للمشائين .  
تأملت الفاصل بين الفرقى الوخداني وبين العيش الوخداني  
وراحت تصنع من نرف يديها مزلولة .

هل شَرَحْتَ كَفَى قارورة فرج مضغوط ؟

هذا صَبَّ بَرَّغ على الحزن ،  
فما واءمث التهجئات البقات حرقته المفطورة ،  
فارتدَّ إلى الطبع الشجوان كمثل القنفذ :  
قال « أَحْبَبُ » لحظة كان الكون يغادر موقعة منفرداً  
كالناهور .

فردت سيدة تصحو من سهو مثقلة :  
بخرى للفرق والمتائين ،  
سرى للنيزك والبدن الأهريقى ،  
عطايائى لغزاف لا نزاف .

هذا الدم خطاء يسقى صاحبه للهاوية ،  
انتبهت سيدة للبعات ، فسألت :  
هل أبتاغ قرنفلت تشبكها في عروة سواب ذاهية ؟

ميدان سليمان عُدُو ،  
لكن مناخ العُرفة مَسَّ مناخ تَنفَسُها الوقتى ،  
وكان التَّزَاف يتمم فى صومعة :  
حول لُحطاها الماوى والإلهام ،  
وفى خنصرها المنحول ثلاث وثلاثون معدبة

انحرف سراطى ،  
حيط مُسَوَّد يسرى فى الأبيض منغوما ،  
يزحف من عطبرة إلى الريدانية :  
أفلس كالهجران ، ومُختكاً بمشيمات  
كانت عينها أصغر من حُككتها بقدامى الجدلين  
وحضرئها أنعم من معتقدات الكتبة ،  
وقفائى على حاله يشهد فى ذقنها فوق الباب قيامات  
للمنسين ،

ويرمق عند تلتفتها ملكات الثحل .  
أراقت بين الساقين الماء وقالت :  
لُحذ قطعاً من قمصانى ،  
واعبر الساحل قَوَاحاً كالْبندق ،  
ميسوراً مثل القارة تنهض من نوم ،  
ومجازياً كالأنثى .

هل شَرَحْتَ كَفَى قارورة فرج مضغوط ؟

جَرَف السَّيْل السَّدَّ الرخو بنهر الرواد الحلالين اغلولين  
فقلت : الجيل الطالع منتبة لللطاعون ،  
فهل سعيذ الهجة للمُهوَّجين ؟  
انتصبت سيّدة لاثمصى الثورات المغدورات ،  
لندفع طفلاً للفأس وللسُّفيا :  
احصل قمحى ،

واصنع لى من فيض سنايله العُقد

وأرغفة لُباقِ الحجرات ،  
وأخيلة للبداعين .

ضَحَى هذا اليوم ضحى أصلى  
فالسيدة هنا الآن بيت اللّياتِ تُراجع قصّتها الراهنة  
ورسغها استندا فوق كتابيّ الشّعريّين .  
تدائيت وراء النحر ، وركبت لها الجملة غفويّاً :  
« الرجلُ الفرحانُ يحبُّ السيدةَ الموهومة »  
وظفقت ألوّك الاعرابِ التفصيليّ :  
الرجلُ : مبتدأ مرفوع بالضمة ، والضمّة ظاهرة ، فنقول  
الرجلُ :  
الفرحانُ : صفة للمبتدأ ، وتنبع وضع الموصوف ، فترفع  
بالضمّة ، والضمّة ظاهرة ، فنقول : الفرحانُ  
يحبُّ : فعل مضارع مرفوع بالضمّة ظاهرة ومشدّد  
فنقول : يحبُّ  
السيدةَ : مفعول منصوب بالفتحة ، والفتحة ظاهرة  
فنقول : السيدةَ  
الموهومةَ : صفة للسيدة ، وتنبع وضع الموصوف  
فتنصب بالفتحة ظاهرة ، فنقول : الموهومة .  
والكلماتُ « يحبُّ / السيدةَ / الموهومة » واقعة  
بمثابة خير للمبتدأ « الرجلُ الفرحانُ »  
والجملةُ كاملةٌ ومشكلةٌ :  
« الرجلُ الفرحانُ يحبُّ السيدةَ الموهومة »

هل فضح النحرُ القلبَ ؟  
هل التقطتُ سيّدةَ خدعاتِ العاشقي أو توريّة اللغويّ  
اللغويّ الرامي جُمْلَتَه لحظةً كان الكونُ يغادر موقعه :  
محقوقاً بدمٍ خطّاءٍ ، محمولاً بثريّاً .



للمنزل أغصانٌ ممدوداتٌ فوق الناجين ،  
مَقَاعُهُ وَكُنَاتُ عِجَامٍ ،  
لَكُنْ فَوَادَى مَحْتَطِّفٌ فِي رَقَصَاتِ الْحَطِيبِ ،  
فَلَا تَعْبُثْ بِالسَّمَكِ التَّائِهَةِ فِي نَزْفِ  
وَأَفْرَدِ شَالِكٌ مُبِيطٌ يَسْتَرُ جَسَدِي الْخَمُوشِ  
كَأَرْبِيَّةٍ  
يَاخْلُمِي أَنْصَفِي مِنْ تَقْنِيَةِ النِّقَادِ الْمَلْتَرِمِينَ ،  
وَكُنْ لِي مَوْجِدَةً .

دَمْعُ الدَّامِعَةِ تَدَحْرَجُ فِي الْمَرْكَبَةِ الْمَكْتَظَةِ ،  
لَكِنِّي كُنْتُ تَدَحْرَجْتُ إِلَى مُنْخَدَرِي قَبْلَ الْيَوْمِ السَّادِسِ ،  
وَتَحْطِيطُ طَبَاشِيرِ الْمُتَوَحِّدَةِ ،  
لِتَخْفُقَ أَوْبَةُ صُغْرَى فَوْقَ رَعُوسِ السَّيَّارِينَ :  
مَعْبَاةٌ كَالْمَاسِ الزَّهْنِيِّ ،  
وَالْمَعْبَاةُ تَدْعُكُمَا بِالزَّيْتِ أَيَادِي السَّمْسَارِينَ  
وَكَانَ صَدَى رَوْحِي فِي الْقِيَمَانِ يُرْدُّ :  
عَابِرَةٌ : سَكَنَاهَا أَجْنَحَةُ الْبِجَعَاتِ ،  
وَحَكْمَتُهَا السَّيْرُ الشَّعْبِيُّ وَالْعَشَائِقُ الْجَوَّالُونَ  
وَجَرَفَتِهَا الْوَرْدَةُ .  
عَابِرَةٌ : مُهَوَّاهَا الْمُدَيَّةُ بَيْنَ الْحَاءِ وَبَيْنَ الْبَاءِ  
وَمَخَيَّاهَا الْبَدَادُنُ عَلَى شَقَفَةٍ .  
عَابِرَةٌ طَلَعَتْ لِلدُّنْيَا مُكْرَمَةً .

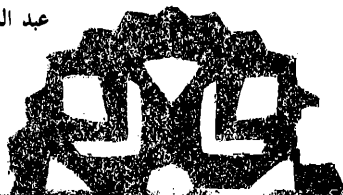
تَمَضَى سَيِّدَةُ مَلْهَمَةٍ كَالْوَعْلِ جَنُوبًا ،  
أَحْكَمَتْ الشَّالَ غَلَى الْخَاصِرَةِ الضَّامِرَةِ ،  
أَقْلَنَتْهَا عِنْدَ الْمِيْدَانِ الْعَرَبِيِّ : سَوْدَاءُ بَيْضَاءُ ،  
أَصَابُهَا الْمَعْرُوقَةُ بِهَجِيرِ حَزِيرَانِ تَلَوُّحُ بَوْدَاعَاتٍ وَأَهْبِيَّةٍ  
وَفَتَى قَالَ « أَحْبَبْتُكَ » خَاطِفَةً كَالْمَسِّ ،  
وَبَيْنَ الْوَجْهِينِ هَوَاءٌ يَتَدَغْدَغُ وَيَزُولُ .

الليلة عيناها أقصى من سنبلة في التَّخِر ،  
وحضرُها أخطف من مدلول الحفّافين ،  
وأصغى من معجزة .

كان دمّ خطاء يسقنى ،  
وأنا أتقنُ ألى لؤث الأيض برذاذ دم القلب ،  
وقصرُ النيل استوحش ،  
بعضُ المازّة عبّروا فى المُفترقات شائين ،  
فأتمدّر فى الطرقات : صغيراً كالفرحة ،  
ووحيداً كالكاكاو ،  
أحدثُ فى الخطو فتأى المفضوح :  
أنا الملموسُ بسيدة .

# عندما تضحك نجوم المجرة!

عبد الستار سليم



لساق النجائب والأغنيات مهورا

تؤرق للذات الحجال

ومهرك يا ربة الحسن غال وحبك يسكن في القاع بين الجوانح

- كالدم - في الدم يجرى

وألح طيفك في الليل حولى - كالليل - يسرى

ودون لقائك قصر مشيد

وسور حراب ، وألف نقاب ، وصف عييد

وكل دهاليز عصر الحرير

وخصيان كل قصور « الرشيد »

تخذلتك عند طلاب الحوائج - لى - مقصدا

ولى ظمأ اليد ..

حبك صار - بكل الحقيقة - لى .. موردا

عشقتك شمسا ، وشعرا ، وظلا

زرعتك في شرفات شباني .. وردا  
وسهدا ..  
وقولا .. وفعلا  
وأمشي لأجلك فوق القناد  
وأليس - في ساحة العشق - كل دروع  
العناد  
أحلّ بكل الأماكن  
أنام بعينيك عند المساء  
وعند الصباح .. بلادك ثلبسني « جبة » السندباد  
وبغداد تعرفني تاجرا  
يعاقر خمرة حوانيت عشقتك حتى النخاع  
وعند الرحيل ..  
أكون بزورق بغداد .. رأس الشراع  
لآخر عمري أسافر  
على أفوز بمهر الجميله  
وحين أوب .. أذوب غراما .. بظل الحميله  
وأسمع زقزقة الحب ترسم فوق عشًا  
ندى الورود  
فتصحو بداخل قلبي غواي الوعود  
وأقفز جريا وراء الحروف  
أحاول فك رموز السؤال  
وأربط نفسي بحبل ضياء النجوم البعيدة  
وأكتب فوق الجبين القصيده  
وأركض بين ميادين طال - عليها -  
وقوف الزمن  
أقابل كل البحار الوسيعة  
تعرقل سري ، تهدد عمري .. بذات الفجيعة  
ويهرب مني الزمان

وفي غفلة الرقباء يعود ..  
ليفتح كل اللصوص صكوك الأمان

وتعلو المياه  
ويضربني الموج .. أغرق  
وأطفئ .. وأغرق  
وأرجع ، أصنع قلبى زورق  
وعند الشواطئ -- حين ثجنُ الظنون -  
على الرغم منى .. أقبل كل كلام العيون  
وأقطع - مشيا - جميع القفار  
فينهوى النجم في الليل  
تصلبني الشمس فوق ذراع النهار

وأفلق حين أءوب  
وحين أبعثر - بين ضفاف الحنين -  
بقايا الشباب  
وأهل كل الحكايات والإغتراب  
بداخل صرّه ..  
فتضحك منى نجوم المجرة  
تقول ..

- بماذا أتيت، لتقهر ذات الدلال ؟!  
فيحملني الموج بين اللهات وبين السؤال  
ويندى جبين التعب  
فليس بداخل صرة أوى ذهب !!  
بها حبة من عرق  
بها كل ما تشتهي من صنوف القلق  
وأجهد نفسي - رغم اضطرابي -  
لأشرح ما في الضلوع .. وما في الحنايا  
وكيف تكون ليالى جمع مهور الصبايا

ولكن ..

وجدت الحبيبة غير الحبيبه

فلم تتخذ من كلامي قرطا

ومن قبل .. كانت تعلق قولى - على

الصدر - نوطا

ولم تك فى لهفة لسماع الحكايه

وأنت كلامى قبل البدايه

وقالت

- تغيت عنى ..

وخيت ظنى ..

ويكفيك أنى .. انتظرتك عاما

وألقت بكف الرحيل السلاما

وفى ليلة ليس فيها قمر

مشيت على طرقات المدينة .. بين

البكاء .. وبين الحذر

أعاود كل الليالى القديمة



أى قلب قرّمن هداية جنّين  
 فى زمان .. كلّما آتست غفلا  
 قال : دغنى أسبقى الماضى وولى كنى يكى !!

يا قرى ما ضى ينسى ذكرىاتى  
 كى يرى قلبى ولا يدرى هواه  
 ضارباً لجواه فى ذات الثمّنى  
 عائداً بالوردة الأولى يُعنى للحياة  
 خلفه وغد من البدر وباب لى رُجاج السّخر ...  
 عطر القرب يسرى راقص التّور ، صحاب ومناه ؟!!

طال بين وقتى .. وما عاد الفؤاد  
 ربّما صادته عين المُبتدى .. أو ضلّ فى رجع الصّدى .. أو همت نفسى  
 ثم غيّرت طنوني بالتأسى واجداً ألسنى بأفراج العباد !!

آو لو أميلك سيرد اب السلام  
 ٥ واحتفاء العبد بالمولى .. ونفسي كوة تحكي ثريات الكلام  
 بين جنات تنفس بها .. واستفرقت أنفاسها كل الأنام  
 تصبح البسمة في قلبي سماء ...  
 وذمعي لمسة حول اليهالات الغمام ١١١

( سوماج )



## تنويعات الوحدة .. من مقام الترحال

حسن خضر

الآن بُاغِثُكَ اللحظة  
والطرقات الشَّحْثُ بالأحزان .  
خواءٌ يَدْخُلُكَ مراسمُ ترحالٍ ،  
ليلي غامق .  
والشجرُ اصْطَلَفَ ،  
كحراسٍ لُيْجَثَ ، من ثوب الليل ، ملابسهم .  
ورق متائر ..  
جداً  
خَنَ لعاصفةٍ ،  
أرْحَثَ للنوم أنا ملها .  
صوتُ القدمين على الإسفلتِ المجدورِ  
نشيدَ نعاسٍ أزرق .  
فوق سرير الوحدة .  
فتأبَّطَ صوتك . هذا الصامتُ من زبد الرغبة /

غني ..  
ينكشفُ الله عليك ،  
ويطوك كآي للعشاق المحبوسين وراء « فتارين »  
العشق العصري !!  
وسئله عن أنثى .  
كانت تَبْدُرُ في شرق الحصر مواعيداً .  
عن شجر مات على شطّ النيل وحيداً  
غني /

تُزجِعُ للهِمَّ بمامات  
فَوَث مند الريش السابيع والستين /  
اسئد برموش العينين بقايا أفقي ،  
قد ينهال على كتفين الترحما بعد غياب  
ونجمل في كفك كفّاً دلتنا  
لثوث عناكب ،

لَسَجَتْ بين أصابعك مساكنها ،  
تَسُدُّ مسامات الأحزان قليلاً  
وتمارسُ ضحكاً مشروغاً .  
( إن هي إلّا لحظات والضيق يضيق )  
.. لازال بقلبك جسرٌ يستقبل  
كل صباح وجه حبيبة ،

ويودع كل مساء ، بخطو صديق .  
لازال بشرى الوطن المنفي ،  
قليل من دَمٍ كافٍ للنزف ،  
وصوْغ قصيده !!

فاعلمن أنك خاوي منك  
وأنك خاوي منهم  
لثوث كما عشت وحيداً فردياً .  
واقنع بعض الشيء ،  
بأنك حين ولدت - ككل الناس -



احتفلوا من أجلك .  
 حقاً أنت ولدك ،  
 يدُل عليه ، سبوغ الشمع ،  
 وغربال الحكمة والموعظة الحسنة /  
 دَقُّ الهُؤُن / وجوْمُ البيت - الخالي من لعبة طفل -  
 دَلَّ عليه .  
 لعل سوادَّ الشَّعرِ صُمُودَ ضدَّ عذابات الزمن العاهر  
 علَّة .. زيف  
 أو مضقُّ والوجدان ؛

اُتَدَيَا لُونَا وَاحِدَ أَسْوَدَ ،

كى تتعددْ أَنْتْ

تفردتْ .

يلقالك الموتُ صباحياً كَرِغِفِ طازِجِ .

يشدُّ بكفَّينِ على قلبِك ،

يتفصد منه الوُدُ ، بحاراً

من حُبِّنْ طيبِ ورياحينِ .

يشدُّ / يَهْدُ .. شغافِ الحلمِ ،

سهولِ ثَمَنٍ

وبقيةِ وطنِ جافِ ،

حافِ القدمينِ كصُوفِي .

( لماذا تأقُ الأحرانِ شماليه ،

وجنوبِ القلبِ ربيعِي السَّامِ ؟ )

للموتِ فوائِدُ يا ولدُ ..

يا ولدُ مثلِ ربيعِ باغَتِ أَعْوَادِ التَّرجِسِ ،

فابتسمتْ .

ذلَّذَنِبِ الشُّرُفَاتِ - على أضلاعِكَ -

لحنَ حنينِ ، غنيتْ .

هياتِ لِقَينِم - يحلُمُ بالإمطارِ -

سنابلَ عَطَشٍ ،

وأراضينِ تُشَهِّي .

هل حينِ رحيلِكَ ..

كنتِ تجرِبِ ذاكرةِ الصُّحْبِ ،

وجدرانِ الوطنِ انفِرَجَتْ ،

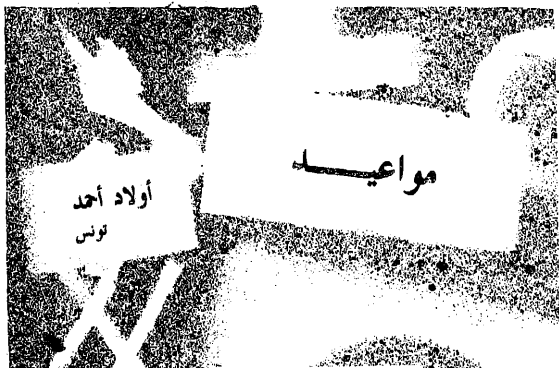
عن سوسنةِ هَبَّتِ للفلِّ تشاغُلُهُ ،

شاغلها شوكُ برِّي ،

وجفَّاها الفلُّ !!

أَم حينِ رحيلِكَ ..

كُنتِ تضيفِ ، لِحُصَلَاتِ يُضِر - في جَنَبةِ - أُمِّكَ لِحَصَلَةَ ؟!



الأربعاء : الرابعة

السبت

الإثنين في هو الغبطة

الخميس

ويوم أذن في الفري وبقيت وحدي في انتظار ندائها

كل المواعيد التي في دفري مرت

ولم تأت الصبية

هل تنازع عن مفاتها الرجال ؟

أم انزوت في بيتها تنرو الى الشعراء كيف تهمدوا وتناثرت أضلاعهم

في الأرض .. فأنصرفت ؟

الأربعاء : الرابعة

السبت

الإثنين بالباب الشمالي

الخميس مجدداً

كل المواعيد التي في دفري مرت

ولكني سأنتظر الصبية  
آخر الأسبوع  
بعد الظهر  
قرب المسرح البلدي  
تحت مظلي

حتى إذا لم يبق غيري في المدينة والمطر  
ثم اقضى الحراس آثار السكاري  
قلت للقط الليل :

يا أخي !  
خذني إلى حبي النساء  
وقل لها :  
بالباب صعلوك خجول  
يقيم في الوادي  
ويقول ما يقول

وقل :  
هذي رسائله القديمة  
تجلس الأيام فوق صدورها  
وينام في أختامها أمل قليل  
وقل :  
أولا تقل شيئا  
ونم في معطفي  
حتى يضيء البرق شرفها  
فتضرب بالحصى طرف الزجاج ..  
وتخفي  
هي ساعة  
والديك يقرع بابها

هي ساعة  
والفجر يفتح بابها  
هي ساعة للماء  
والصابون  
للمرأة  
للعينين  
والشفقتين  
للنهدين  
للتوت الملون  
للجوارب  
هي ساعة  
ويرف في الأدراج وقع حداثها

## القاهرة / شتاءً

شعر

ابراهيم داود

### القاهرة / شتاءً :

بيتٌ يغيّر جلده ليلاً  
وفتى يجاهد راكضاً كى يلحق « المترو » الأخير  
وبرودة تحتاج « باب اللوق »  
وشحوب امرأة تحب مع الرذاذ مساله  
.. شربت حليباً دافئاً  
واستنتجت بلداً على مقهى « الطهاه »  
قالت : لنا فى الأفق جتنا  
ولنا بلائيل فوق سطح البيت  
ولنا الحضور المستمر ونهرنا

.....  
ونحسست لعب الصغيرة فى حقيبتها  
وغتت فى هدوء ... ومضت !

\*\*\*



## ذهاب :

أحسنتي صنعا !  
رجرجى صوتي قليلا  
واشركى شايأ  
وهيا نطلق  
ربما نلقى الحداثق فى الطريق  
ربما ننسى احتراق البنت فى الفيلم الجديد  
ربما ...  
ألقاك صدقه !!

## مريم :

خليجية من هدوء وجسر  
ومن وردة لاحتب الدخان  
ومن الف وجة حيم تحيى :  
حضور الطفولة ، \*  
كل الحكايا ،  
شروذ المغنى الذى كان ييكى ،  
خروج المدارس سيلاً جميلاً ،  
نضوج المواسم ليلاً ،  
ودفء العناق الأخير .  
\* \* \*

## يوميا :

تبدأ اليوم غريباً  
تصعد السلم وحدك  
تشرب القهوة وحدك  
تمضغ الدهشة وحدك

تشتكى للناس منى .

.....

ثم تأتيني مساءً

تصفع الصمت المدلى بيننا ١٩ .

عدل :

اتفقنا أن نقيم العدل في المقهى  
وقلنا : نبدأ الآن السباحة في توهجها  
وجمعنا الضحايا في إطار واحد ..  
رفعنا راية العصيان ضد الشكل  
وشكلنا الحروف كما نريد  
وآمنا بضحكة عابره ،  
قلنا اصعلوك الفنادق : لست منا  
وقلنا : لاجدود لنا  
جئنا على « نفس القطار »  
وودعنا الحقول ودورنا  
لنكون أكل جِدَّة  
ونكون أجمل ما يكون

غريب :

ماذا لو اتجهت اليه  
وقبّلت وجهه ؟  
ماذا لو اقتربت قليلاً  
وأوسعت عينيه راحه  
هل يحسم القرب الحدود

.....

— ربما ١٩ —

فى الخارج :

خارج الغرفة الضيقة  
صوتها

خارج الغرفة الضيقة  
تستقر الكائنات

خارج الغرفة الضيقة ..  
لا وجود لها

° ° °

صحافى :

الصحافى الذى باشت أنامله  
يسافر كل عام

يرى تخليك يا عراق

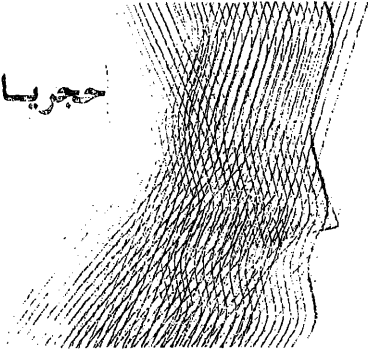
ويحط شال الوهم فوق القاهرة

ويصالح الشعراء مزهواً بغريتهم

وينام جنب الطائرة

# حجريات

لطفى مطاوع



## ١ — سورة الحجارة

«وأقيموا الصلاة وآتوا الزكاة»

ورمى الحجارة

للحجارة في القدس حس ،

ذراع ورايه

فالحجارة في القدس آيه

رحم

تتخلق فيه ملاح يوم القيامة

للحجارة في القدس ،

أجنحة

لتقل الديبح ،

على متنها للسماء

ليجادل رب الخليل ،

بأمر القضاء  
للحجارة في القدس خارطة  
حجة  
في ضمير البسيطة ،  
تطرح مليون جمجمة

وذراع  
ونهر  
وطفل شريد

لالحجارة في القدس آية  
رحم  
تخلق فيه ملايح يوم القيامة

٢ — حجر حاجر  
لا تخافي ،  
وهزي اليك بجلد التخييل  
يساقط

إليك جنى الحجره

يوم جاء الخاض ،  
وشب وطار الحجر  
حطة  
حطة ربنا  
يسألونك ما الحجر القدسي ،  
لقل  
شرنقات يسوع ،  
لتلقف هذا الحرام المنح ،  
قل

انه الروح من أمر ربي ،

ويوحى اليه — تعالى —  
الكلام الكبير

يوم جاء الخاض ،  
وكان الحجر  
قليل ياأخت هارون ،  
قد جثت شيئا فريا

.....  
فأشارت إليه ،  
فكان الطيور ،  
وكان الخيول ،  
وكان الافاعي لتلقف ما يافكون  
يوم جاء الخاض ،  
وشب وطار الحجر .

( الغريبة )



# محاولة للبكاء

شعر : عبده المصرى

احلام .. كوابيس  
الليل شرقان  
والنور يسلم ع الشبابيك  
طوابير مجانين  
صحني .. اشوف  
شهد الآحزان  
ف عيونك .. أبوش  
تخرج من عضن امارح  
حبة أيام  
يطرح ياسمينك ع الجدران  
تفلت من دم الصيف  
عصافير الفجر  
خشب وقراز  
الشارع فاضى

والدم ملمح ف الشريان  
اشجار القلب بتطرح شوك  
الاوله الانسان  
بكاه الحقيقة وقاله المحنة  
تلعب بنات الحارة  
يااعم ياجمال  
اخرج من البحر الغويط عرقان  
تكيش حواشيت الاسفلت  
مغشوشة الضحكة في صحن الوش  
ميكسور قزاز المودة  
مفتوح ياخرج الحيطان  
ما أنتاش نبي الزمان ده  
ولا الزمان اللي خش  
اقلع غموضك .. وافضح الورد  
بيان ف صوتي الخلايق  
وابان ف صوتهم غش  
في عيوني طن النحل  
قمر خشب ف نخل  
طراير بدسرج شفت الاسمنت  
ياعسكري الدورية حصلي  
والحق دموعي ..  
اترسبت مني ..

( الاستماعيلية )



## الموعظة قبل صعود الجبل

شعر

عبد الفتاح شهاب الدين

أحبائي

أصعد قدامكو الجبل ،

فأتولى ..

أصعد ..

فاتبعوني ..

شوك في دري

وموارث .. وجد ..

أصعد ..

فاعينوني ..

اخر مرمى بصرى ورد

يتفتح في اوردتي

الكوخ بقلبي احبائي

فاحتملوني

اذبح جسدى طعما

انفاسي امتعة ..

خطوات العسس نحىء

زمرأ  
زمرأ

اصعد ناحية الورد  
الورد يفتق وجهي وجهي  
أحبابي !  
افتح من أجلكم بابي

ارتحل كتابي

فتعالوا لي  
زمرأ  
زمرأ

حتى أملأ بزهوركمو أعتاني  
خافكم اقرب لي من متعلكمو  
خافكم ادلي من حاجكم

\* \*

هاناقتكم

فدعوها تشرب  
وذروها ترسو في الاين الاتي  
ابني معيكم حيث تقرر  
وأواخي بينكمو  
أحبابي

\* \*

وطنا نبني  
زمننا فنتقيم  
كونوا احباب احباب  
لا تتركبوا الجهل  
ولا تقترفوا الزلفى للجهلاء  
أولى كلمي : فلنقرأ

# مطر

سمير عبد الباقي

الى قطرة مطر

ريحة المطر بهتز قلبي المحترم  
بترجعه تلميذ في كتابات الغرام  
يحس نفسه يجرى في شمس الهرم  
شاطر كأنه من مغاوير الهوى  
وفي ايده شابه الخالق الناطق تمام ..  
وكأنيهم في الأصل ، مولودين سوا ١.

...

آه يا مخاريف المطر فوق القزار  
قلبي اتقى من تالي اوهام .. ربما  
لكنى حاسه قوى في لحن الاهتزاز  
هزاز في ربح .. عصفور مؤلف ع السما  
كان له زمان أيوه في حواديت الصبا  
والان .. يستسلم لما تحت القدم ١.

لما الشتا يمس صفحة صلعتي

تصبح عروقي ودان وكأن صابني الصمم

...

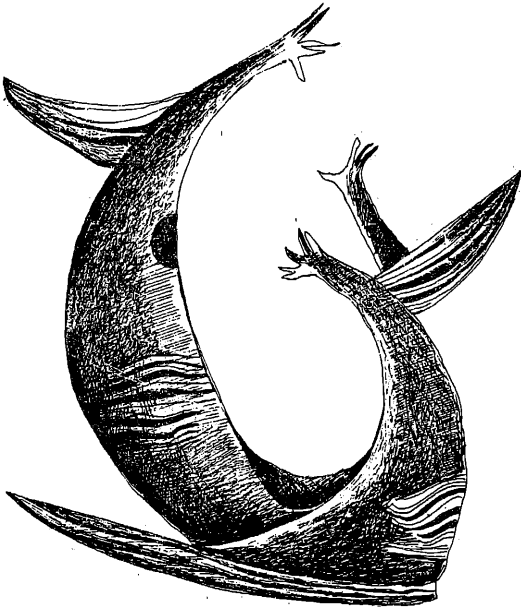
ريحة المطر على قدما بتوزلي

وتاخذني لبعيد في ثواني تردني ..

امشي كمن ع السلك .. خايف شهقتي

لا ترحلق

اغرق فجأة .. في شبر الالم ١.



## موسيقى لعينها / خريف لعيني

سمير درويش

هل كان الأفق يوسع باب الشفق ليدلق حبراً أسود  
.. في ميدان « الدقي » ،

يطمس - تدريجياً - لون السيارات

ولون القمصان الزاهية ؟

وهل تفضحني الشمس فتمكس سمعاً فوق تضاريس

.. الأمكنة وتوزيعات الظل القاني ،

أم يجذبني الشعر لشعرته ،

فأقاوم فعل حواسي

كي أنفصل عن المحسوسات ؟

النادل يضحك كان :  
يرص الأقداح المألانة  
ويعبّر بملاحمه المنبسطة عن تفسيرات الشعر  
وتفسيرات البصات القوالة  
يحمل أقداحاً فرغت  
ويرقص أفئدة العشاق بصوت الموسيقى  
- المنسابة فوق مناضده الكايبة -  
يعدل رابطة العنق  
ويهمس للشبان ،  
وينظر - من مكمنه - نحو : الأثرية المتكورة  
الأثرية المنهدلة  
الأثرية الـ ( )

يسم

- ما لون الشعر ؟
- الأبيض
- ما لون العشق ؟
- الأبيض
- ما لون العشاق المبهورين ؟
- الأبيض
- ما لون التلذذات المألانة بالتيارات ؟
- الأسود

ما ينقصني غير : استتاج الصيغ النظرية للتنظيم الواحد ،  
والشهد المرقق مختلاً من شفتيك الحمراوين  
( إذا لامست الشفتين الحمراوين  
بفكين قوين )

وغير سؤاليين اشتعلا لي :

\* هل يقصد بالجند الجند العمال أم الجند الموقتون ،

وما المقصود بإطلاق « التقيف » كنت  
لا متبوع بالنوع ،  
وما يفصل في نظر المتهوب :

الناهب لامتمياً  
والناهب متمياً ؟  
\*\* هل صورتك في أشعاري أنثى كاملة التأنيث ،

وكورت : التدين

وشكلت : الكفين

الساقين

الشفتين

الردفين .

.. فحدثني العاؤون - على طاولة بالمقهى الليلي الصاحب -  
عن تشكيلاتك في أشعاري ،  
أم كنت تبتين وراء الأسطر  
مثل الشمس وراء الغيم ؟

كان الشعراء « الرومانتيكيون » يقولون عن الأندية : المانجو ، يتدعون مكان  
الشفتين : الفستق ، ويحيطون التفاح مكان خدود الحسنات ، ففي أى التصنيفات  
أوضع شعري حين أقول عن التدين : التديان ، وحين أقول عن الشفتين :  
الشفتان ، وحين أمس بأحرف الصماء خدود الحسنات ؟

الأحرف تنسج - كانت - مخملها حول المقعد

.. في مقهى كآب في ميدان « الدق » ،

والشاعر يرسم تشكيلات تبعث في الأرق

كما تبعث في « المالبات »

ويطمس ما تحسبه متسعا : بين الشعر

وبين الحالات

يشكل بالأبيات : موائد

أكواب الليمون  
وخجم أنامل محبرته  
والخط النسال الأسود فوق الفعل الأسود  
منسابة يتدرج بين تفاصيل التشخيصات ،  
فبيعثا مبهورين إلى فردوس الحب الحسوس ،  
ويتركنا

هل صدفته المثل أن الحرفين السهرانيين « البائية والحائى » ، أم يقصد قلب المعنى  
المهيج لاسم خليلته فيقول : المختصرة ، يقلب معنى الحلم بكيونته فيصير : الفرحان ؟  
هل يصنع قلقتا - كان - بحذق بين النص وبين المنصوص ؟

كان الشاعر ينزف منفعلًا :  
« سوف أسمى الجرح معادلة »  
والأشياء الصغرى : تتجاور  
تتجاوز  
تسبح نسجا لا محدودا للكون  
وكانت تخطط السيدة الماثرة بعينها :  
« سوف أسمى معادلتى جرحا »  
والكون ارتد نواة معادلة تنهار على خديها  
والموسيقى تنساب ، تدغدغ أعصاب الشبان  
وأبدان المحرومات  
النادل يلصق من مكمنه - بصات قروالات  
فوق خصور تتأوج ،  
والأقداح انفتحت ،  
وانقفلت ،  
وأنا أتشاغل بمعادلة أمثل تركيب جوانبها  
« الحاء = الحب  
الحاء = الحزن



.. فالحب = الحزن .  
 البحة في موسيقى حرف الحاء تحط المحزونين بداخله  
 والحلم المبهج في ظاهره منفطراً بالداخل  
 والبنت المشتاقة لى تنحاز لقرص الشمس الآفل  
 .. لمت - من بين الهدبين - الشعر  
 فهل يحملنا « الحزب » لخرومينا ؟  
 نخرط بنسج لا محدود للكون المرتد نواة متعادلة  
 ونسمى الجرح مغادلة ؟  
 وعلى أى أساس سوف تنام فتاق بين يدي منحرف  
 .. أو منحرف في طوفان الفرحة ؟  
 على أى أساس سوف نشكل للحزب طلائعه ؟!

- ما قول العشاق ؟
- الحب
- وما قول الشعراء ؟
- الحرب
- وما قول الأفافين ؟
- السلم
- وما قول البنت المنحازة للشمس المنقادة ضدى ؟
- بعضى
- ما قول السيدة المتعبدة للفرحانة ؟
- كلى

القهوة تفتح ساقيها للفتيان ، فتكتظ ،  
 حفيف الجمل الرقاقة تشبك خمائل ،  
 والأفواه المحتاجة قرب الأفواه المشتاقة ،  
 والموسيقى تصدح ،  
 والبصات امتدت من كل الأركان إلى كل الأركان

التعب - حثيثا - مد إشارات  
فوق روايتنا ،  
والشاعر يقذف ما تحويه الأقداح بفيه :  
انيسط  
وغنى .

والسيدة انهارت :  
رست قصتها بأناملها ، وانفتحت .  
فانكتب الفئحان البنى رؤى ،  
وارتسم « البى » تضاريس لتعكس :  
ما تخفيه العين  
وما يفضحه الشعر :

أنا منشطر لا ذاق ،  
أرخت لنقلات الفن لدى بألوان فساتينك :  
فالأصفر خلاني أنشد للحظات التنوير ، وللحبكة  
والأحمر يجعلنى أكتب للأطفال  
الأخضر علمنى كيف تكون تضاريس الأجساد  
الأبيض جرجرى نحو المسرحية  
الأسود للظل بلوحات التشكيليين  
فماذا يجعلنى أختار الأزرق رمزاً للعشق ؟  
وماذا يجعلنى أكتب للأزرق ؟  
هل فكر « عبد الناصر » فى تكوين التنظيم الإسلامى الشرعى ،  
أم يخلق الدساسون كلاما للتشكيك  
بصحة منطلقات الفكر ؟  
وهل يجبرنا الحال على أن نقبل ما لم يقبله القائد ؟  
هل تجبرنى عينك الصافيتان لشق البحر  
- بضعان -

العين قبال العين  
والأنف الأنف  
الشفتان الشفتين  
النار تعريدي  
والجنة تقصدي  
والحور العين

حرفان ضعيفان بمدلولين قوين اشتبكا :  
« حب »

يزرع « كافورا » في أركان المقهى  
يسقط ظلا فرق تفاصيل الأشياء  
ووجه الشاعر

« بح »

لا ينفع صمت مشحون  
واكتنبي في أشعارك قطا برياً  
لا جسداً مخصوصاً  
واقذفني سهماً في عينيك  
وخل القوس/الهدب  
وحدث كل عشيرتك/الرفقاء ، على

الضئ الضئ :  
الأسود يقفز من ظلمات الأجر  
يخرج من أحزان الميت الحي  
الضئ الضئ :  
الواحد بين اثنين وحيداً يوغل  
يطوى الواسع طي  
الضئ الضئ :  
الأجر يفتح حزن الواسع

يقلت من أحزان الظلمة  
يبكى الواحد

.. إلى ..  
وعلى

الليل استفرد بالعشاق :  
فبان « الخروج » في ثيات الوجه ،  
ومال القد جوار القد ،  
اقرب الجفن العلوى من الجفن العلوى  
فهل ينسال الأسود من طيات الأجر ؟  
هل فاجأنا الطيران فهشم ثديا كان الولد ينام عليه ؟  
وهل جرجرنا « البعث » لمقصلة التاريخ  
.. ليقصم ظهر الولد السكران  
يهذب البنت السكرانة ؟  
هل ؟

تخط الإيقاعات الموسيقى في عينيك  
وترسم في عيني خريفا  
ما ذنب الشجر الوارف مال بفعل :  
الموسيقى  
والطيران

فأسقط غيما وخضارا  
واستمسك بالبنى ؟  
فهل تشبني الأشجار ؟  
تفنى لنا منغوما بين الحرين ؟

صراع في جسدين  
الموسيقى تكتظ بأحرها  
والغيم سواد العين .

## أشياء صغيرة توميء إلى

رفعت سلام

### لحظة

لحظة آفلة .  
أنسل منها رشيقا :  
غممة ،  
أو خجرا .  
أمضى إلى لحظة قابلة  
وأصنع من جسدي لها :  
مغولا ،  
أو طريقا .  
لأهطل في اللحظة الفاصلة :  
زرقعة ،  
أو  
شجرا .

## لا شيء

صَهِيلٌ عَلَى حَافَةِ الْبَحْرِ ،  
طِفْلَةٌ تَلُمُ الْمَوْجَ فِي جِجْرِهَا ،  
وَتُشْعَلُهُ مَوْجَةٌ مَوْجَةٌ ،  
ثُمَّ تَجْرَى .  
صَفِيرٌ بَارِدٌ يَجِيءُ بَارِدًا ،  
وَقَافِلَةٌ تَسِيرُ عَلَى الْمِيَاهِ .  
لا شيء جرى .  
لا شيء .

## طائر

رَفَّ بُرْهَةً ،  
وَأَرْخَى عَلَى بَدَنِ الْجَنَاحِ .  
مِنْقَارُهُ يَمْتَدُّ فِي دُمَى ،  
فَتَغْفُو ، فَوْقَ شَبَاكِي :  
بِحَارٍ مِنْ لُؤْاحِ .  
لا الثَّوْتُ يَعْرِفُنِي ،  
فَيُطْلُ لُحْمَةَ النُّسَيَّانِ فِي خُضْرَى ،  
وَلَا يَأْوِي إِلَى جَسَدِي : صَبَاحِ .  
رَفَّ بُرْهَةً .  
وَحَطَّ مَيْتًا ،  
فَشَبَّتْ فِي يَدَيَّ  
وَرَدَةُ الْبَرَّاحِ .

## بقايا

يَدْخُلُنِي الْبَحْرُ فِي الْمَسَاءِ  
مَائِجًا :  
قَرَاصِمَةً  
وَأَصْدَافَ

وغرق .  
يَحْتَسُونَ قَهْوَتِي الْمُرَّة ،  
يُشْعَلُونَ سَجَائِرِي ،  
ويسرقون من فَيْي الكَلَام .  
يَخْرُجُ الْبَحْرُ فِي الْفَجْرِ  
سَاجِيَا :  
مِلْح ،  
وطَحَالِب ،  
وأَعْقَابُ سَجَائِر .

### أمضى

عَلَى مُحَاصِرَةِ الْأَرْضِ ،  
أمضى : جَمِيلًا .  
كَفَاي : فَارِغَتَان .  
قَلْبِي : شَاسِعٌ لِلطَّعْنَةِ الْمَفَاجِئَةِ .  
فَكُلُّ شَيْءٍ يُشْبِهُ الشَّبَقِ الْمَرَاوِعَ : لِي .  
وَلِي : شَجَرٌ أَعْلَمُهُ الْكِتَابَةُ وَالْغِنَاءُ .  
ثم  
أمضى عنه  
- عَلَى مُحَاصِرَةِ الْأَرْضِ -  
قِيلًا .

### ظِلَان

ظِلَانُ شَاحِيَان ،  
مُشْتَبِكَانِ فِي ضَوْءِ ثَرَابِي ،  
وما يقرُّ من نَوَافِدِ الْمَقَابِرِ الْقَدِيمَةِ .  
- « إِي أَيْنَ يَا سَيِّدِي الظِّلُّ ؟ »  
- « نَمَضَى إِلَى صَحْبٍ ،  
لِنَسِيَ زُرْدَةَ الرُّمْلِ الْعَقِيمَةِ » .



ظِلَانْ مَقْتُولَانْ ،  
 يَشْرَبَانْ وَقْتاً آسِناً ،  
 وَمَا تَنْزَهُ الْمَسَافِثُ الْكَطِيمَةَ .  
 - « إِي أَيْنَ يَا سَيِّدِي الظِّل ؟ »  
 - « نَحْضِي إِلَى قَوْبِ ،  
 لِنَتَسَّى مَوْتَنَا ،  
 وَنُثْمُوتَ - مُنْفَرِدَيْنِ - كَالْمَلْدَنِ الْأَيْمَةِ » .  
 ظِلَانْ قَاتِلَانِ .



## صياغة

عارياً :  
أصوغُ ذاكرةً جديدةً .  
أدسُ فيها من سيقتلون في الصَّباح ،  
وما تيسرُ من نساءٍ حامضاتٍ ،  
ما سيسقطُ في يدي من شائعاتٍ ،  
وكُوبِ شايٍ باردٍ ، وأقلامَ رصاصٍ ، وسجائرٍ ،  
وصراخِ طيورِ البحرِ ، وسفنًا غرقى ،  
وسبائياً ،  
وخجراً للحظةِ الصفرِ البعيدة .  
عارياً :  
أصوغُ لى جهنماً جديدةً .

## تدأمة

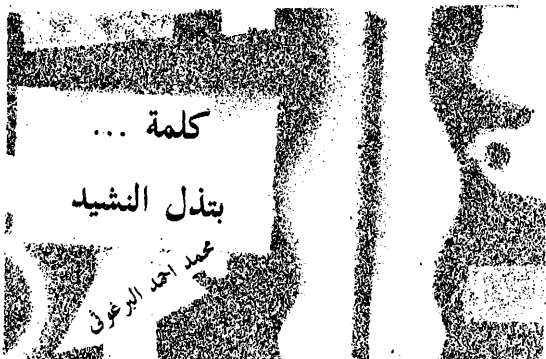
بحرٍ يحطُّ في يدي ،  
فأنسى ظليَّ المشروخِ في الظهيرة .  
أهديه  
فيصفو لى ،  
ويعطيني ملامحه الأخيرة .  
ويكون لى - في كُلِّ شارعٍ -  
حقلٌ من الشئى الخفيف .  
لى - في كُلِّ ليلٍ -  
سيكةٌ مسكونةٌ بالغامضِ الزرير .  
لى : في كُلِّ مرأةٍ : قيامةٌ .  
بحرٍ يحطُّ في يدي  
فتسكننى التدأمة .

## طلل

بمرق - بغتة - في غابة نومي ،  
 غائراً ، بعيداً .  
 عيناها : وردت ملامة غامضة .  
 تقول لي : ولا تقول :  
 وجهان نحن لانقلاب نجمة الدهول .  
 وجهان لاشتغال الوردة العارضة .  
 ويمرق ،  
 متشجراً بالأفول .  
 يدأى فارغتان من شبق الرثاء .  
 وفي قمي : لا أغنية .

## مضيئاً

أمشي على خد انتصاف الليل :  
 صاحباً ، جريئاً .  
 ولي قدمان مخترعان ما أشاء من ذروب  
 تحفران لي - في كل خطوة -  
 مفازة ، أوهاوية .  
 وثغمتان العين ،  
 كلى أهوى ،  
 على خد انتصاف الويل :  
 ضاحكاً ،  
 مضيئاً .



مهداة : لأسامة سليمان أمين التجمع  
بقرية الدراكة .  
« ويل لك .. أيها الشايع في غابة  
القسائل »

يا عيد ...  
الموت ماله كده واقف  
لى صدرى زى ديب  
واقف كأنه صليب  
مدقوق على دمي ..  
وسايني فاضل حي .  
لسه فاضل من حياي كثير  
اليه ملو البير  
والضى ملو النور  
لكنى مش عطشان ولا شايف

لاشجاع .. ولا خايف  
وجرحى ما طاب .. ولا نازف .  
ياكل شىء واقف  
كما وقفتك ياموت على صدرى  
الميه لو تحرى  
كل الهموم تحرى !!

ياعيد ...  
مالك كده ماسخ  
قصب الهدوم ماسخ  
وصدر بنت البلد خايخ  
وإبن البلد جارح  
مش خُر ..  
ولا قلبه طبعه عنيد .

ياعيد ..  
نخل البلح على  
وطلوعه يخلالى :  
ألمس بايدى الرطب  
وأحكى له عن حالى  
واحس طعم التعب  
فى طلعتك يا نخل  
وابكى بدم الندم  
ابكى إلى راح من رقدنى فى الضل .  
راح إلى راح يارطب  
وأنا جاي لك إهنالى ..  
هتف الرطب  
إنت المرید  
حزت الطلب

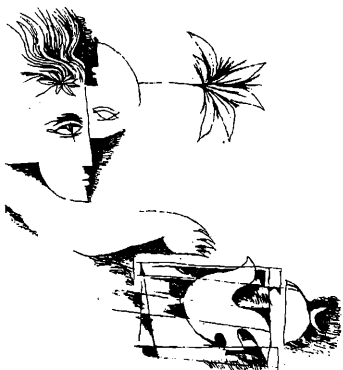
وركت على صاحبي لاجل أطلعك يا جميل  
 ميل بكفه الهزيل  
 ع الأرض ورماني  
 وشربت دمع الندم  
 لما دهسني القدم  
 وصرخت من وطأته  
 كما وطأتك ياموت على صدرى  
 شال الهوا صرختى  
 يمكن تحيب حلى  
 يمكن تحيب عمى  
 يمكن تحيب خالى  
 رجع الهوا يا عيد  
 يقول .. أنا مالى !!

★

وآهين  
 ياليل .. يا عين .  
 ياليل وأنا عاشق  
 صيه رمشها راشق  
 قلوب عدد وعود اللقا  
 الى ماتت  
 عدد الشجر فى النقا  
 الى مانبت .  
 وعشقى كل يوم ييزيد  
 ولما اسافر بعيد  
 دمعتى من فراقها ماقدرش أحوشها  
 لكنى فجأه أحس بسؤال .  
 ما عرفش مين سأفول :  
 ياترى إنت كان بتوحشها ؟  
 وينتهى سفرى الطويل .

ألم البحر في عنيه عشان أبكيه  
على إديها وأنا راجع  
وادق بقلبي لما أوصل على بابها  
واحس بخطوها جايه عشان تفتح  
أخاف أفرح  
وتفتح بابها تلقاني  
أحس عنيا عازفاني ..  
وناكراني ..  
يسيل حضي على إديه  
ألاقي حضيها فارد  
واحس برمشها ساجد  
لواحد غيري مش ليه !!

واقول لصحابي يارفاقه  
أدق بقلبي على بابها  
وتفتح لي بدون وحشه  
كأني ماحيتهاش  
كأني آهة خلاص  
ماتت على رموشها  
كأني طلقة رصاص  
متعلقة في المنتصف  
ما بين قلبي اللي طلقها والهدف  
لا توصل .. ولا ترجع  
لا بتشفى .. ولا بتوجع  
لا بأهلها تطلع  
ولا بتقلع  
حراب العرش من صدر البلد  
وبالي العرش في سنين الهدد.



ياعيد ..  
ولقيتني وحدي ع الطريق  
ماشي أنا بسحنة غريق  
فاضت عليه الأسئلة  
والأحجيات المعضلة :  
ما الفرق بين الى ظلم والى إنظلم  
مادام نهاية الكون عدم ؟

وأيه يفيد إنك تدافع عن فقير  
والموت نهاية الى شيع والى انحراف  
والى صعد .. والى وقع  
مات المسيح ولا يرتفع ؟  
سؤال عظيم .  
ولقيتني وحدي ع الطريق  
فاضى .. كما كذبه .  
واضح .. كما نذبه .  
كنيته بدون حبه  
نادم أنا ...  
كأن ذنب إرتكبتى وأنا ندمه  
عادم أنا ...  
كأن واحد عايشنى وأنا عدمه  
مستظره لما يحين أجله  
يعدى نعهه ع الطريق  
وأمشى أنا ف قدمه  
أمشى وراء ع الطريق  
بصوت بطيء  
كما كلمة يعدل النشيد  
لما النشيد يطلق جرىء  
كلمة ندم  
كلمة عدم  
كلمة نعم





[ أنا مُش سُهَى .. أنا رُوحُ غَضَبٍ ]

وَاتَسَمَّيْتُ فَاقِي الْوَطَنَ .....

هَبَّ الْغَضَبُ ، يَقْلِبُنْ رِصَاصَ الْإِنْتِصَارِ

فَتَّانَ أَصِيلٍ يَرْسُمُ بَدَمَ اللَّوْنِ وَفَا !!

يَرْسُمُ عِلْمَ ..

أَنَا حَيَاتِكَ خَدَيْهَا كَانَ الْفَنُّ

رُوحِي فِي رُوحِكَ تَنْزَرِعُ ، تَطْرَحُ جَنَائِنَ

تَمْرَهَا يَطْعَمُ عُرُوقَ اتِّبَلَدَتْ . يَطْلُعُ أَمَلٌ

.....

أَنَا صَوْتُ ضَمِيرٍ «الْأَدْمَى» — «أَهْلًا بِأَحْضَانِ الصَّنَا»

وَالْمَوْتُ مَا دَامَ يَخْلُقُ حَيَاتِكَ «يَا وَطَنَ»

وَالْوَقْتُ مَشَى وَقْتُ الشَّجْنِ

الْوَقْتُ وَقْتُ الْمَجْدَعَةِ وَالْبَنْدُوقَةِ أَمِ الطَّرْبِ

تعزف ترقص من حزن ...

بس العروق بس اقلت من سر اسمك ياوطن

«وسط الزحام ، رغم اللثام ، عشرين ربيع حوشتهم»

يادوب عشاتك جيت أنا ارسم بهم حرف اتنع ..

وسط التجارة لم يعد فيك سلعة مش ماشية بثمان

«حتى أنا..!» .

حتى الدمار مابقاش بلاش .. داكل طلقه

ف قلبنا دافعين تمنها بدمنا !..

....

[ اسمك جميل ، عشقك جميل ]

الموت في ارضك لاجل عرضك شيء جميل !

وانا ليه اعيش ؟! — مادمت مش قادرة اجيب لك «موطنك» !

ولاحتي اكون لك حتى ريشة ف طير يغنى لنا نشيدك بعد ما نحى العلم ..

عمر الالم عشرين سنة ، ولا عيني قادرة توهبك

لو قطرة من دمعي تبرد حرقتك !!

احلف قسم ... روحى فذاك ما اعزها

«مادمت حيا ياوطن» —

جوا القبور لو نندفن وتعيش حياتك

ياوطن «هيه الحياة» ...

# « صفحة مطوية من دفتر التحقيق »

عبد الستار محمود

... فليصلب ..

والآن نحاكمه بهدوء

« قال القاضي »

وبصوت جهوع الشغيلة

يمتز الترس

برىء

وعروق رجال الترجيلة

بدماء الشمس

برىء

- يا هذا القاضي

مصلوبى كان يحب الخبز

يعطيه الاطفال ترد الغلة

مصلوبى كان يحب الشمس

لكن

يرفع كفيه على رأس المعروق مظله

مصلوبى

كان يقول الشعر

لم ينظم منه عقوداً لاميره

لم يفرش منه الدرب زهوراً للحكام

مصلوبى كان

يرقأ بالحـب دموع فقيره

يلقيه بحـب المقهورين سلام

\* \*

— يارب العدل

ياباسط كفـيك على الميزان

الخائن كان يحـب الحـيز

يحـب الشمسـي

يقول الشعر

الخائن يجـحد آى السلطان

يمشـي بين العامة يكذب

يصلب

ولـيلـس اكـليل السنـط

ويدق على الكف اليسرى مسمار العدل

ويدق على الكف اليمـنى مسمار الحكمة

ولـيـترك عريـانا

يـسـتر باجنحة الغربان

من يرفع همته نحائن

— فليصلب

ويؤمن قاضيه برأسه

× × ×

— تنقطع بصدور المصلوب خيوط العمر

ويحرك بين الفك لسان الدم :

ياابناء الجرح المنشب

مااروع ان ننتزع الفجر

× ×

تقف العامة

تقرأ فوق الكف اليسرى «دلتا»

فوق الكف اليمنى «وادی»

فوق الصدر

«الحكمة ميزان العدل»



## تلك القصيدة



هشام قشطة



قررت أن أنجو بذاكرتي  
وأقتلني وأقتلها  
وأبتدئ القصيدة بالختام .  
تلك القصيدة ما لها ضيق ولا سعة  
الكل في رنة  
والجزء طار على النوافذ راسما لغة اليام .  
اليوم الخميس  
والسبت موعدا أمام الجامعة  
ماذا تقول لها !!!  
سأقول لم لا تقرأين  
« زوربا » وأقرأ « جابريلا »  
كي نكون الأولين بلا بداية  
والآخرين بلا نهاية  
أو  
سأقول حاصرك الغزاة بموتهم

ففتبى لدخول مملكتى  
 فأنا الوحيد وأنت من كشف اللغة .  
 تلك القصيدة أول النار التى شبت على قطين  
 فانتشرا بحقل الروح مذعورين  
 استوطنا صوتى  
 - والصوت ظل خطية الآباء والأجداد مذ ورثوا خطيتهم --  
 تلك القصيدة ماها هدف ولا سمة  
 الكل طفل قيده على الجبال وأسقطوه  
 والقاع إسفلت  
 والجزء يبحث عن جنون اللحظة الأولى  
 لكنه صوت أناه : تأمل الرحلة  
 ضجت بحار بالرؤى والسيد الزبد  
 فتجمعوا حولى سبكى  
 أو ندقر لوحة الوهم التى فضحت رؤانا  
 قابلتها  
 وحدى قرأت « جابريل وزوريا »  
 - هبى لنا من أمرنا رشدا  
 قال : الغزالي  
 ثم ماركس  
 ثم ابن رشد  
 ثم نيتشة  
 ثم السهرور دى  
 ثم عام الهجرة  
 ثم نيويورك  
 - هبى لنا من أمرنا رشدا  
 خرق السفينة وأدعى وحيا وشد حباله حولى .  
 الجذ فرعون  
 والأب كافور  
 وأنا المسافر فوق نهر النيل أمتحن العلاقة بين قلبى والتجارة



- ماذا تريد !!؟

كيف استطاع الله الخجاب الطبيعة من لدن عذراء ؟

ولم انتشى إبليس ؟

ولم اصطفاني البحر أول عاشق لجنونه ؟

- ماذا تريد !!؟

لا بد أن أهو بعضفوريين في أننى لأوقظ ما تبقى من جنونى

لا بد أن أشتط في تأويل أوهامى لكى أصل البداية بالنهاية علة

أرقى ويمضى

لا بد من لغة لأجمع ما تنأثر من فؤادى تحت أقدام السفر

وأقول نختك يا إلهى حين للملك الشجر .

- ماذا تريد !!؟

دمع على شفة القصيدة لاح لى

والعشب سيار لعزله وقلبي .

- ماذا تريد !!؟



أين الطريق إلى فؤادى

ليس اختيار

أن ينتمى للطين

وهو انتحار

لو ينتمى للنار

- ماذا تريد !!؟

هل هكذا كتب القدامى ؟

- ما هكذا كتب الجذائون

أدميت وجهك بالثور وقلت تمشى نحو « رامبو »

والآن ها أخشى عليك من العيد .

أرقّ على أرق ومثل يارق

وجوى يزيد وعبرة تترقرق »

أزف الرحيل وليس عندى صبرة

للبحر أو للناس كيف ؟ أمارق !!

# الحجر الصغير

شعر : عزت عامر

يا حجري الصغير ..  
ذا الخواف الجارحة  
يا من أهانه الصمت والصبر  
يا من داسه الاقدام  
يا من عشت الزمن الحجري  
ورأيت البشر القاتيل ..  
رأيت البشر النحاتين ..  
يسترخون على شرفات بيوتهم  
بمضغون الشره الحيواني  
ورأيت البشر المنحوتين ..  
صرعى ..  
على مواقف العربات والارصفة  
مشدودى الوجوه للأرض الاسفلتية  
صلدهم الرعب والارهاب ..  
إلى يا حجري الصغير ..

وتعلم الطيران  
لقد وهبتك قبضتي الحياة  
فانطلق فرحاً ..  
وزغرد في الهواء .

ياحجرى ...  
ياكلمة غصني الأولى  
الهدف امامك فانطلق .  
واذ تحترق الدروع ..  
لا تحطم صدر الجندي ..  
بل عبر البوابات والحرس المسلح اندفع  
عبر الردهات المزينة  
واسحق القلوب المخمة بدمائنا  
التي تغذت على نخاع حياتنا ..  
وباعت واشترت في مصيرنا .  
دعني أرى الدم الآسن العفن  
يسيل على منصة التشريف  
حتى تهتز اشجار بلادى طربا  
منتشية بعصارة الربيع .

★

ياحجرى ..  
لقد وهبتك حياتي  
وسوف تتبعك ملايين الاحجار  
تقتربها ملايين الايدي ..  
فتهدم السجون وغرف الاستجواب ..  
وتحطم الابواب المغلقة ..  
وآلات التعذيب ..

★

انطلق الآن يا حجري  
فأنا أسمع صوت الزناد  
وأرى النظرة الصلدة الحائرة ..  
في أعين الجندي .

★

كلمة أخيرة يا حجري الصغير ...  
إن ملايين الاحجار الصغيرة الحبيبة  
ستحطم سريعاً ..  
تلك البنادق ..  
العمياء .

## وَقَفَّةٌ بَيْنَ الْأَخْضَرِ وَالْيَاسِ

مصطفى عبد المجيد سليم

نَبِيذُ الْحُقُولِ الْمُعْتَقِ أَشْرَبُهُ ..  
صَرَخَ طَيْرُ الْحُقُولِ الْمُهَاجِرِ ..  
تَرَشُّ الْمَسَافَاتُ بِالْحُلُمِ وَجْهِي  
يُعْطِرُ ثَوْبِي ثَرَابُ الْبَيَادِرِ ...  
... ..  
أَنَا طِفْلُكَ .. الْيَوْمَ يَا حَقْلُ جُنْتُ ..  
أَفْتَشُ عَنْ مَنْزِلٍ قَدْ بَنَيْتُ ..  
مِنَ الطِّينِ وَالْقَشِّ  
.. كَانَتْ تُظِلُّهُ بِالْعَنَاءِ صَبِيَّةٌ ...  
عَدَائِرُهَا إِنْتَشَرَ الطِّينُ فِيهَا  
إِسْتَدَارَتْ تُحِبُّهَا بِالذَّرَاعَيْنِ ...  
تَضْحَكُ خَلْفَ إِشْبَاكِ الذَّرَاعَيْنِ خَجَلِي ...  
فَقَدْ رَشَشَ الطِّينُ وَجْهَ الصَّبِيِّ ..  
عَمَّقَ غَمَازَتِهَا الْخَجَلَ .....  
.. أَرَاكَ إِحْتَمَيْتَ مِنَ الْحَرِّ بِالظِّلِّ .. ،

أَيْنَ إِنْتِفَاضُ الصَّبَا بِالرُّعُونَةِ  
أَيْنَ إِشْتِجَارُ دَمِ الرَّجْدِ بِالصَّبَوَاتِ الْغِرَارِ .. !؟ ..

.. .. .

أَرَانِي إِحْتَمَيْتُ بِشَيْئِي ..  
أَرَانِي إِحْتَمَيْتُ مِنَ الرَّجْدِ ..  
بِالْعُرْدِ هَتَّاءً ..  
وَبِالصَّدْرِ يُطْفِئُ مَاءً لَهُ كُلُّ نَازٍ .. !!

.. ( المنيوية )

شعر / خالد عبد المنعم

## الدخول في ذاكرة البراح

( ١ )

أصفر

وغين الريب

وتأنيب

يفاجئك الراعش

خبرير عن بعد

تطويحك

رواجك

هجير في هجين

هاسيك

لحظتين من ملح ربحك

بُكره وامبارح

ملاح

من مُدن شهوة خروج

تعاريج

وأقابلك  
تأني في الدهشة  
سكوت  
ما عرفش حاجة  
بس عارف .

( ٢ )

هش ..  
عصفورة اندبخت  
جوه العش .

( ٣ )

باركني أدخل خطوتك يا جحا  
- هات البخور من بحر موجه ينقطع خنقه  
أمرق ما بين الرمل والطينه  
هاخضك وارذك  
واهزك في منخل  
وهاعجن عيونك في خمره وأزرق  
وارشك بدمك  
هاططح  
طيور .

( ٤ )

بتخشي وخذك في الليل  
وأول صفر ف حدود الريح  
حادف سؤالك فين ؟  
تعالى : نلضم الميه  
ف خيوط السر غيمه  
إنزع قشور الشمس



وأكونها برحيل الجرح  
من عينك .

( ٥ )

بلاط رواق الصبح يحدثنى  
يفتح ببيان الباهت الشمسى ،  
أرنب بيدق الهون فى الشيش ،  
رجعلى القرش الألونيا المصروح النسر  
مش هاديلك حنة قمره .

( ٦ )

( نادية ) بتحلم ورد نازف  
أسئلة !

## كان الخطاب للشعر

مجدى السعيد

- ٩ -

واقفه السواق قصاد البيوت  
إزاز البيوت مدهون بالزرق  
السكوت أزرق  
ريش الفراغ حلق  
بدوق الحياه ومصدق  
الملح تحت البحر فوق اللسان أزرق  
خياشيم الأرض شربت من أذى الانسان  
قلبت عيني .. غيرتلى الاتجاه  
السكوت أحمر والجريمة حريق  
اليومه دومه .. بس ليها عينين  
ومنته ع الأرض .. مش ع الشجر  
ومعلقه ع الصدر صفارة الأمان



- ٢ -

بين الرمش والغفلة كورنيش جميل ونحيل طويل ملهوش مدى  
الحسد فلق الحجر ، نص غطاء الشيطان  
يوم ماعشش ف الجبل صبح الجبل بقرون  
وعيون  
وودان  
عمل الشجر حلقان  
وعى جوفه من أمل الجعان  
كانت له البومه بنت .. م الحسن والنور والحنان  
غضبت بنات البحر ع الشطان ....  
قلبت عيني ، غيرتلى الاتجاه ...  
نص تانى من الحجر يس فيه الروح  
ريش عليه طحلب ردم الزرع الشيطان  
سرب الطيور فى السما طلع م الدروه



ملا أسمع الكون بغيره :

« ... حجر حجنجر  
ف الأرض ينضر  
الزروع طعم السكر  
هز الحجر إعصر  
مش حتاخد غير حليب .

- ٣ -

مكتش أعرف إن جبل الثلج مصنوع م البخور  
عملت كفي مبخره  
ومشيت ورا .. دخان طويل  
كلمني صاحبي من ورا الخيمه  
وعيون قاطعين القماش  
قالى روح قولهم

أنا في الخيمة بشبه لسيدنا إبراهيم في النار  
تحتى حريق الخصار  
روحى وتد

إبنى ألعن من صبايا الدومه مره محباش  
روح قولهم إن إلى جوه الخيمة عاش !

- ٤ -

هدهد بعرف ديك واقف على مشوار قديم  
يمدنى في الارض زرع  
يخش جوايا مكان الغفلة مايتسرح  
نشاهد سوا

الدوم هاجم بشر داخله خياشيم الارض  
اليوت اتسطحت صبحت بعلو الارض  
الولد لف الحجر بقطيفه  
ليس الولد بدلة التشريفه

رمى سهمه في عين الجبل اشتعل  
عدى الحدود كان السكوت أخضر  
كان الخطاب للشعر



البت عرى  
 منقوش في جلايب البنايت  
 شفته فوق الأغلفة بلون فسدى  
 ما كنت بعلم إنه موشوم في الحشا  
 رمز واشاره ونبض جوه الأورده  
 قالت نجاح ..  
 لما ربحه المراميه تدق بوابة الحنين  
 بسمع أبويا المهنى واسمع حتى تصقيفه ايديه  
 بيقول وصوته مستميت  
 كنت قاعد تحت شجرة برتقان  
 وحنين ينقش اسمه ع الناي بافتان  
 وامي بالإبرة بتغزل توب في لون الأقحوان  
 ماكانتش بتفرق مابين الشجرة أو بين ساعات  
 لكنها ساعة ماتمسك بين ايديها الخيط

تشوف الثمات  
وتقول في قبري كفتوني بتوي  
وبزهر الليمون والزعفران  
رشوني بالزعرور واغصان الريحان  
ما تكتبوش إسمي ولا تاريخ وفاه  
ما بقى لنا غير الذكريات  
ما قدرتي يا امه تكمل غزلك ولا  
حتى الكلام  
ما سمعتي غير دق السنكاي ع البيبان  
واترش حبر على الملايح والزمان  
وفهمت ليه  
كانت ايديكي المضمومين بالترب لصدرك  
نور ونار

وعرفت ليه  
كانوا العيال متلفحين بالخطه وعنيم  
على السور والجدار  
آخر نفس ليكي ولي اتلففصوا ماين  
حيطان شربوا ملايح وشنا  
بقوا يشبهونا ويشبهوا خيطك  
وتوبك والمرايه وصحوننا النحاس  
قالت نجاح ..  
وانا كنت طفله صغيره  
فستانى زهرى في ديله صفين ..  
الركامه مكشكشه  
والأرض كانت مستحيمه ندى  
بجمع المراميه والشمس فوق قورقي  
نعم  
ما عرفت إمتى اتبعترت من جوه حجري  
المراميه

واتلونت بالدم بركان الغضب  
ماخحت غير السكي مغروز في الجسد .  
وابويا قدامى ينطق بالشهادة .  
دقوا بكموهم ع البيان  
طقطق الشيب في الضفيرا النمرأ  
لما مميت البدن  
وبتسأليني ليه ما برسم إلا نبى  
الى اتصيف

قالت نجاح ..  
عمرى ما هانسى يوم تقاطع الوجوه  
كانت يمينى في إيد جمال  
وفي الشمال بوجه بلوى الى التخطف  
منساقه ما يحمل هويه  
متعرة جنسيتى  
يحمل في وجداني حيطان كل البيوت  
والدكاكين والبراويز الخشب ، والكوندره  
والمكحلة ، والمغزل المكسور وحتى الضنجره  
وبعيش كما الضيف المسافر دائماً  
حيث بلاد ، وبلاد رمتى قبل ما اعرف  
شكلها

شفت العصافير في السما ..  
لكن عصافير الجليل ماختها  
مازفرقت على باى يوم ولا في يوم  
نطورت حبات الشعر علشان ما اشرفها  
قريبه غير في الجليل  
قالت نجاح او قلت أنا  
صوتنا اتمزج  
طيرنا في الاوضه عصافير زفرقت  
وزرعنا مراميه في شباك ما اتقفل .



# الانتظار

سمير الفيل

فأفقد الضى ، وعاجز الخطوات  
حشيشه أصفر بليد  
حروفه موات  
وندهته مصباح بلا وقيد  
الشعب واقف لجل ما يهل  
وهو الجفاف  
ضعيف كريح الصيف ، بلا مطر  
ولا عناقيد  
لألى أملك الساق مع الساق  
وأخوض السباق  
مش مهم أحمر  
ما دام ده الطريق  
ودى أشجاره  
ودى ناسه ..

ودى ضلّمته ، تنشق بالأضواء  
ودى مركبى لا تخاف أنواء  
أخوض واضارب  
يرفعنى اشتواء الحلم فوق  
شريان ساعدى ينبض  
ودم الوطن يروق !

## حديث البحر

نعم صبرى

البحر نادانى وقال احضر سريعاً كنى أضمتك يافتى ...  
فوجدتنى أجرى أهول نحوه  
ووجدتنى أسمو إلى أعلى سماوات الغلا  
قد كنت أنسيث الصديق - البحر - فى كهف الليالى  
الحالكات ، الباكيات عيونها  
وذهلّت فى صخب النهار ووطنه لذواتنا  
قد كنت أنسيث الفتوة فى مواجهة الحن  
لكننى  
عند استعاعى للصدى  
هللت واستشرت خيراً فانبهت لوحشتى  
للممتى وجريت نحو البحر أعدو وامتلث  
ناديت يا بحر انتظر  
أوحشتى  
ووصلت أهت عنده

فجلبستُ عند بساطه متهاكماً  
نُذِيتُ كفى ، جبهتي  
نُذِيتُ وجهي الملتهب  
وضحكُ من أحشاءٍ أحشائي كثيراً دون حد  
ومددتُ جسمي عنده  
أُتسمعُ الأصدااءَ والريحَ المهرول  
وانكساراتِ الزيتد  
الموج يجرى في العيين وفي اليسار بلا عدد  
ويجاورُ الصخرَ الذي يعتاقه  
إن كان ذا باعٍ قلْتُ  
إن كان غراً ما قلتُ  
وحكيْتُ للبحرِ الصديقِ شكايي  
قد تبتُّ متى في متاهاتِ النهار وما صمدتُ  
قد ضاعتِ الألوان في تيهِ الهوادِثِ واختلطتُ  
أنا يا صديقي قد مللتُ  
من كل من ألقاه في وجهي سُمْتُ  
وأود أن أنهي الجميعَ عن التبلد والنزقِ  
ضحكُ الصديقِ وقهقتُ خلجاته  
حملتُ في اللاشيءِ ممتعضاً ، بصقتُ  
والبحرُ يضحكُ حانياً  
قد قلتُ للبحرِ الصديقِ أنا تعبتُ  
قال الصديقُ اخلع ثيابك وارتمل في الماء واسبح واغتسل  
اصرخ وهدد صح بأعلى الصوتِ إلى أعترض  
واقفز إلى الماء اغتسل  
قد غبتُ عني يا صديقي واختفيتُ  
لا تبعد  
وإذا أردتِ البوحَ فلتحضري إلي  
فأنا صديقك يا فتى  
تباً لها تلك المدن

تختال فوق دروبها كل الماذل والمحن  
وهواؤها  
ما عاد يصلح للنفس  
فاحضر إلى البحر الصديق لتغسل  
واحضر إلى الماء النقي لتتبعش  
فالماء طهر يا فتى  
والماء أصلك يا فتى  
وانس المدينة ، نوزها وضيائها  
وانس انطفاء نجومها  
واحضر إلى  
فأنا صديقك يا فتى

# أخيراً أتيت

ماهر حسن

وما دام يَمْتَدُّ بين السماء ( المعجوز ) وأرضي خيوطُ الدُّعاءِ

تراني رجعتُ

وما دام يقطعُ كلَّ مسافاتنا في الضميرِ المسافرِ في الزَّيْفِ عشقُ الحياةِ

تراني رجعتُ

ويعثرُ تلك الأغانى على كلِّ خارطةٍ للتضالُّول - عشقاً -

ليجدوني عبءُ لفسرِ التَّساؤلِ : كنتُ قتيلاً ؟

أما زلتُ تمضي ؟

أما زلتُ أنتِ المسافرِ غيَّرَ المسافاتِ فينا

وكنتِ تطيرُ بأجنحةِ الكبرياءِ القديمِ

وترحلُ فوقَ الرِّياحِ العقيمِ

أخيراً أتيتُ ؟

وكانتِ أغانيك تَلْمَعُنَ فينا صديدَ الجراحِ لثَمَرَ وطناً قِئاً جديداً

وتثمرُ أرضاً

وتعصرُ أحزانك الباقياتِ ، لتُنجَحَ قديلتنا بعضَ زيتِ

أما زلت تمضي ... لتترب خلف حدود الفجعة  
يساقط الريش فوق العواصم حتى تعود إلينا .. نعود إليك  
نُدُونُ إسمك عند الوصول  
وتكتب إسم البلاد التي شردتلك طويلاً ، وزَقم الجواز  
وعنوانك الأجنبي الحروف الذي يسأل الشمس عن ظل يث  
أخيراً أتيت !  
لتكتب إسمك في دفتر الهاربين إلى ما وراء حدود البكاء العميق  
أما زال قلبك منا يخاف

ونحشى الطريق  
ونحشى محاكمة الأصدقاء - بحق الصداقة - فيما جيئ ١٩

\*\*\*

تشقق جسمك في العشق - ظمأ - وما زال يسأل عشقاً قديماً  
يُصلى كثيراً لأجل المطر !  
وتتشد شوقاً - من اليأس أفضل - تمضي تترهل  
نفس الأهازيج - نفس التراتيل - نفس السير  
ويأت الجواب فلا تشفيه النفوس : نعم  
أخيراً رجعت لأعلن نفس التمرد لكنني أمتطي صهوة الحزن حيناً  
وجئت بلاد المعائب منبراً عبر كل الدروب ولكنني  
حين عدت إلى الدار فوجئت أن الرُتاج الكسّر !  
وقد سرقوا من صوان التذكّر فوب الزفاف ، وأقراط زوجي  
وأحلى الصور  
وقد شوها في رفوف البائس ، نثروا بقاياي فوق بلاد الخرافات ظلماً  
فعدت إلى نفسي .. نفس المراءى يضطجّب القلب فيها الضجر  
فتحتج كل الطيور على أغنيات الحنين  
وزيف المغنين ... يغتصب اللحن فوق الوتر !

\*\*\*

أخيراً أتيت .. وما عدت أحل نفسي الملامح ، نفس التقاطيع  
نفس التفاصيل ، نفس الهوية

ولكنها حيرة في السؤال .. بأرض المحال  
فما كان ( يوسف ) يدخل ( مصر ) على متن طائرة أجنبية  
ليقهر كل السين ( العجاف ) ويهدى ( زليخا )  
يُعيد إلى منبر الخير شيخه

ويرمى قميص الفضيلة فوق عيون الرضى  
فيرتد في أغنياء البصر

ونحن إذا مانعنا على صدر تلك السين العجاف  
نؤرقنا أحرف في نشيد جديد  
إذا شاعر عربى أجاد الرثاء ، السباب ، الهجاء  
حبلى جميعاً حروفاً جديدة  
إذا العيد جاء بغير الكساء ، بغير الغداء  
أصاب الدوار دماغ الجريدة

إذا فارقنا سنين الرخاء  
إذا انجمع اللغوى ارتضى للقصائد أن يدخل اللفظ ( مستورداً )  
كى يُهازل كل نساء العرب  
مباح إذن كل شيء يذور بفلك الكُتب  
لذا قد كتبنا قصائدنا في ( المراحض ) سرّاً على ورق ( التوليث ) المُعرب  
لو طاردتنا العساكر خلف السطور ( اللهب )

فقم يارفيقى لعجن كل تخاريفنا في معين الغضب  
فما زال كل الأجانب لا يرغبون العرب  
ولى كل أعينهم حاصروك طويلاً ولا ريب لاستطيع الفكاك ، الهرب  
لفنّ إذن كيف شاعت قريحتك المُتبددة أشعار لخير  
وعشقي ، وهجري ، أغاني اشتياقي ، تناس الغضب

\*\*\*

« إذا الشعب يوماً أراد الحياة .. فلا بد أن يستجيب القدر »  
فصح إلينا لنسقيك كأس التمرّد حتى الثمالة ،  
كى لا يديم الزمان - الغريب - التلصص ، يعث فيما وراء الكلام الذى -  
لا يطيق التوجس ، يخشى فضول النظر



وغمائم بما قد تبقى من الحزن والكبرياء وصدق النوايا  
فلن يحجب الموت ذاك الحدز  
فإن العذاب الذى يفقأ العين لن يهرق الماء دون البصر

\*\*\*

أخيراً أتيت

ولتشت قلبى حتى عرفت خبايا الطريق إلى المهزلة  
وأيقنت أيضاً بأن العذاب ( الخلاص الوحيد )  
لأخذ أول عمري طريقاً إلى أرذلة  
لأعرف أن حياتى بعدك ، غمرك بعدى لخطى ثقلة  
فألبس لون الحداد الغمى مع الأسئلة ... هنا المسألة  
حين أعرف ألى دخلت إلى دارى ، ألى وصلت إلى معنى لعشقى  
دخلت إلى جحمر خوفي سريعاً إلى آخره  
أقول .. أقول لكم صادق .. هنا القاهرة  
على حافة الحب والذاكرة



## الصُّورُ

مصطفى عبادة

### الصورة الأولى :

قلد بأنّ العيشَ اثنانِ

الأوّلُ وهم

والثاني وهم

قال صديقي الصوفي :

إنّ العيشَ بداية

، ونهاية

هذا خلق الله !

وصديقي الشاعر يعرف أنّ العيشَ ،

نهاية

، وبداية

بعض قصائد شعر في كل الحساوات المدياث

الآتي يقتلن الحرف/الصدق ،

على مقصلة الفهر الليلي ،

يجنّ فرادى وجماعاتٍ لِمَارسنّ العشق ،

على قارعة الطرقات  
 يزعمن بأن الرب يبارك هدى الأشياء  
 لكنى أعلم أن الرب القاطن جوف القصر العاجى  
 الحامى طهر مدينتنا يرفض هدى الأشياء  
 فلأرفع شكواى إليه .  
 - يا مولائى ،

رأيت فتى وفاتة  
 شيئاً يحدث .  
 : هل معك شهود أربع ؟  
 - كل الناس شهودى  
 : هل تقدر أن تخضر أربع ؟  
 - لا  
 : فلتجلد حد القذف  
 - أقسم يا مولائى ...  
 : فلتجلد حد القذف

### فى وسط الشكوى

- شعراء مدينتنا ضلوا  
 : هذا أمر ليس بأيدينا لا نفتى فيه بشيء  
 إذ ألك حاقلة  
 تعجز أن تفهم أن الشعراء لسان الملك ،  
 وأن الشعب الجائع يحتاج لبعض الترفية  
 بالقول الراق والأشعار الخلوة  
 هل تنضم إليهم ؟؟  
 - فليفضل مولانا. وليسمع بعضاً من أشعارى  
 آخر أشعارى إن شاء ،  
 ( خالصنا والحولى مجاش )  
 ناكلوا غداناً ولا بلاش  
 إندياى الحولى يقول : ناكلوا غداناً

واللّٰى مجابشى غداة معاہ  
- قصّٰدو يقول « اللى مفيشى ف بيتهم اكل  
الغيظ مليات رجلّة ودفرة وسريس » )

### « اقتراح فى آخر الشكوى »

- ماذا يا مولانا لو اهدلنا غطر النسوة فى القُطر  
بالثُفط العربى

« أزجو ألا تفضب منى النسوة ،

إلى والله لا أنهى إلا الحفتر »

: هذا مشروع مثمر

لكن يحتاج لبعض نقاش

فلنفرضه على باقى الأعضاء

إذ أنا نحكّم بالعدل/ الشورى والقرآن

قال الأعضاء

يُعرضُ هذا الأمر على النسوة

قالت نسوة

« يُجلّد/ يُرجم من أصدر هذا القول الأحمق »

باسم النسوة يُرجم

- مغدرة يا مولانا فلأُسحب شكوائى

وسألضمُّ لباقى الشّعراء/ لسانِ المُلك الدائم

مَمْلُوكِ الحَصْرِ/ التَّهْدِ/ القَدِّ/ العينين الماكرتين

### الصّورة الثانية :

القابعة بصحن الدار جنوباً تنتظرُ الغائب يوماً يرجع ،

بأنى منتصراً يحملُ أوسمةَ المجد القابع فى قاع المُدن العجينة

تبعثُ مكتوباً إثر الآخر

« يا ولدى :

الدار من غيرك ما تَمُوى

طوّلت الغيبة علينا كثير

واثعلثت القسوة  
 والغائب يوجعه التجوال على الأرضية السوداء ،  
 أمام الحانات ودور اللهو  
 يتسمع دق الطبلية والمزمار السحري ،  
 يهتك أستاذ الليل المنسدة ،  
 مرق رأس الغائب هذا المزمار الملعون  
 « أتخيل قد الرافضة بيته يميناً وشمالاً ،  
 أتخيل ههنا الرافضة المرتج يمزق أفدة التدمر »  
 أشياء .. أشياء  
 وتظل حدود العالم عندي هذا السور الملعون  
 يأتي الحاجب من خلف الباب الذهبي  
 بالرؤى الرسمية

: إما أن تدخل أو فلتسمع متى هذا القول المأثور  
 « من كان غنياً فليفسد  
 من كان فقيراً فليصبر ذواً  
 وقليل يكفيه  
 وليحذر كل السادة أصحاب المال السائل ،  
 من حسد الفقراء وكيد التمامين من الشعراء  
 أشياء - أشياء  
 وتظل حدود العالم عندي هذا السور الملعون

\*\*\*

والقابعة بصحن الدار جنوباً ،  
 مازالت تنتظر الحلم المتجدد في شخص الغائب ،  
 يأتي يخل أزيمة المجد القابع في قاع المدين العجينة  
 والغائب يهجر قاعات الدرس وينسى لون الكتب القائمة ،  
 وبعض الصخب وبعض قصائد شعر ، وحوادث صماء  
 مازال الغائب يوجعه التجوال  
 والقابعة بصحن الدار جنوباً مازالت تنتظره

### الصورة الثالثة :

يا هذا الناعب  
العالم ليس الدفّع / الشجن ،  
وبعض قصائد حزن لا يعرفها الناس ،  
العالم ركنض نحو المطلق والمنهم والآق  
جرب مرة  
أن تعشق كل بنات العاصمة الليلية  
إلى الأملس / اليوم  
كل الأشياء الإنسانية ،  
جرب هدى الليلة ، في اليوم التالي ستصير ولئى الله  
« ذات مساء كنت تهلين  
والصوت يصيح :  
أقدم .. لا تردى  
- طاب مسألك  
ابتسمت .. فرجت .. أقدمت  
يا هذا الصوت  
إنى أحنى عاقبة الخطوة ،  
أعرف أنى ...  
أقدم .. أقدم  
( ويفوز باللدات كل مغامر )  
يا هذا الصووو ...  
أقدم  
يا ....  
هيا نمشى جنب التيل ،  
ابتسمت  
فالتيل  
يحفظ كل خرافات العشق ،  
ويحفظ أكران الشعراء الممرورين  
يعرف أن الخطوة بعد الخطوة عمر من لا شيء

والصبر يصيح :

- تحذّ يدها

مهلهل يد ...

: فلأفسيك يدها وليشهد هذا القيل

إني لا أعرف ماذا بعد ،

ابتسمت والتظرت أن ...

لكني أجهل ما بعد الآن ،

الصرفت

وأمام التجربة الأولى كنت المهزوم .

#### « الصورة الرابعة »

مساء يحمي ويمضي كهاز

ودون الحماة جداز

تموث الأمان

ويقبل درب من الوجد المستطاز

ونغضي إلى حيث لا الدرك

ونفس الطريق ونفس المداز

ونفس الصباغ ونفس التحايا

ونفس التدلي والإلكساز

تراكم بشويعم كلام الحزاني ١ .

ظننم بأن الكلام معاز

سامضي ولكن بغير اعتداز

سامضي ولكن سيبقى الجداز

سيبقى الجداز ... ١



لعلها هجمت مساحات الفراش واستلقت على روحى  
أو ربما يمر إصبعى فى الحلم مشتعلًا على شفتيك  
أثمرت فينا النهايات القوية كالبحول  
واتبعت قواعدهما الفصول ،  
فى طريق تركض الحشرات فيه ،  
وتبتنى فى الصدد عشبًا للصغار .  
كل ماأترميه فى الليل السماء للعشب اختبرناه  
وكل ماينام مهملاً فى الضالة التعى حفظناه  
حورية تأفى إلينا من زمان السنبلات الخضر  
ثم تصعد سلما  
وتلقى نفسها لرقابة الأشياء  
لعلنى راودت نهديك الطليقين  
لعلنى ارتدعت حينما التفّت فجأة  
حورية تنجو الى رى الحقول وزعقة النوار .



يأخذها الرذاذُ الحلو  
لعلنى آخيتُ هذا الرمل حول المنزل المهجور ،  
أو حدثت في فراغ الساقية  
ونزفتُ ذل الانتظار  
حورية عادت إلينا مثل مهر جامع بطيء  
يعلكُ الأثني  
ويثير نقعاً هادئاً  
ولعلنى لامست خصرك في ضياءٍ أخضرٍ هدار .  
في قبر القطارات انتهتُ  
أو .. في غابة الفولاذ  
لعلنى عانقتُ آخر الليل التماعاً غامضاً  
قبلتُ شهقةً أندهاش أسفل الشفتين  
أفعمتُ روحى الزهورِ المرعبات والفوضى الجميلة والنهار .  
همت السماء علينا من قرنفلها ليذا  
وصحوتُ :

جدران تفجر جبرها عن كائنات كابية  
ونالذة بلا ملمح  
لعل وجهينا تماس حين قلبت : لا أحبك  
وارتميت بأكية على صدرى ،  
فخرجت أبحث في الظهيرة عن زهورٍ مالها اسم ،  
وعن جنات عدن تحتها الأنهار .  
مدينة الموتى — كمعادنها — تمهى موتنا  
ترخى على أكتافها قطعاً من الليل الثقيل  
ولعلنى — من آخر الدنيا — همستُ ،  
في الحناء الطريق — ربما — همستُ ،  
أننى  
أهواك

ثم لدت بالفرار .

# إنها مصر

شعر / محمد الفيتوري



لا ترتجف  
لا ترتجف عيناك  
إن الضوء مسكوب على الأشياء  
والصورة في تموج العينين  
لا ترتجف  
هاهي ذى الارض التي تمتد في خارطة الدنيا  
وهذا هو نيلك الالهى اليدين  
اعمدة التاريخ  
والاهرام سقف الكون  
والازهر في جلابيه الضاي  
وقبة الحسين  
بستان أيامك  
في أيامك الاولى  
انتفاضات جناح الطائر المسجون في أصابع الدين



لم تأت  
ولم تذهب بعيدا  
أيها الطفل الذى استلقى على قارعة الوقت  
عجيب انت مثل الوقت  
لا تدرك كيف اختلطت اقنعة الموق  
ولى أية رؤية اغتسل العاشق بالذكرى  
وأين ؟  
لا ترتجف  
لم تأت من ماضى ولم تذهب  
أنت كمن يحلم  
كانت تنسج الاقدار  
ارجوحتك المزرقّة المصفرة السوداء  
كانت مضر تغرورق بالدمع  
فتبل السموات واشجار السموات

وساحات المدائن  
والتصاوير التى ترسمها فى ورق الليل  
وأقواسك فى الليل  
وأصوات المدافن  
ربما بصمتها تائهة .  
تركض فى الغيم  
فاستيقظت مقروراً من الخوف ،  
لماذا انفرطت سبائك الحنطة فى الارض  
يقصت شعرها الشمس ؟  
لماذا الارض والحنطة والشمس ؟  
احملوا يا أيها الاتون  
الروح البدايات  
وكونوا بذرة المجد  
الذى ينمو جنيئاً فى حشاها  
انها مصر  
انها مصر  
ولكنك لم تأت ولم تذهب  
سلام لانكفاء الارجل المثقلة التعمى  
على احجارها المثقلة التعمى  
سلام لارتعاشات الايدى والمناجل  
لحائط الكالفور  
والصفصاف والخور  
وامواج المشاعل  
لبحر الناي واهات الأراغيل  
وايقاع الجداول  
لقامة سمراء  
يكسوها الصبا الخلو  
وخلخال يغازل  
لوجه فلاح

عن التربة والتاريخ والحب يقاتل  
وللمصافير التي تجرى  
مع الاطفال في عيد السنابل  
لا ترتجف  
انك لم تذهب ولم تأت  
غفوت، اعواما  
وهذا انت صائح  
حالم بين يديها  
انها مصر  
انها مصر  
انها مصر



## أحمد أبو زيد : اللغة / المرأة [ ثلاث قصائد ]

أحمد أبو زيد شاعر شاب من شعراء الجيل الجديد الذى بدأ يشق طريقه فى حياتنا الشعرية الراهنة . وهو صوت سيكون له ، ربما ، تميزه المتفرد بين أبناء جيله .

ربما يلحظ البعض على شعره وجود نبرات من أصوات بعض روادنا الشعراء ( أحمد عبد المعطى حجازى — صلاح عبد الصبور ) ، لكن جوهر عمله الشعرى — مع ذلك — يؤكد على عدد من الخصائص الهامة ، التى يشترك فيها مع مجموعة من أبناء جيله الموهوبين .

ففى شعره شجاعة فى التصوير والتعبير . وبساطة يجسد بها الشاعر تناقض العالم معه ، وتناقضه مع العالم .

وهو — مثل بعض زملائه المغامرين — مهتم بالقصيدة نفسها ، ومنشغل بها انشغالا يجعلها — فى الحقيقة — رمزا لموضوعه الشعرى : فهى رمز للمرأة ، وللعالم ، وللمستقبل . يريد أن يعرفها ، أن يفرض أسرارها ، أن يخصها فتنم ، أن يتوحد بها . القصيدة ، هنا ، رمز للقصيدة الأكبر دائما .

« هذا أنا وقصيدتى

أرجوحة تكلى تمن على دمي

لا أدركت وجع النبين العذارى ليلة الحلم الدفء

ولا أنت فى دائرات الانفجار »

وكان القصيدة هى نفسه ( أو وطنه ) التى يقاوم فيها ( أو فيه ) العجز والخيوط والافتقار الى الفاعلية والفعل .

تتوحد اللغة — الشعر بالمرأة ، ويصبح السعى لإنجاز القصيدة تقرباً للمرأة ، والتقرب للمرأة سعياً لإنجاز الشعر ، أو كلاهما : حلماً بالتحقق والحضور الانساني :

« ياسيدى صمت البحار عرفته

ونسجت من مشواره شالاً سماويا

ومن فورانه لغة لخاصرة امرأة »

وحديث الشعراء عن الشعر ، أصبح اليوم عنصراً هاماً من عناصر العمل الشعري نفسه . حيث القصيدة موضوع القصيدة . لم تعد القصيدة ( المكتوبة ) مجرد حامل لموضوع . إنها نفسها نديار تجربة ومحور مكافئة . مجاهدة روحية كأنها رحلة معرفة أو رحلة اكتشاف أو مسيرة عمل .

كذلك ، يتبدى في شعر أحمد أبو زيد اتصاله بالأساطير القديمة ، وتسميها في عمله الشعري ، مصوراً بذلك الزيف والوحدة والطغيان . يقول :

« أنا خدعة من أكاذيب آمون

أسطورة من أساطير عبادة الأَشقياء

خلال المراسيم والرقص والثرثرات

إذا يذهب الصبح عنى

فلا أصدقاء سوى اليوم والمارقين »

ومع ذلك ، فإن تجربة أحمد أبو زيد لا تخلو من مزالق . الكسور العديدة في الوزن ، وبعض معاذلات اللغة والنحو ، والاشتقاقات غير الصحيحة ، بل وبعض الأغلاط الاملائية الصريحة .

والتشبيهات المألوفة المكرورة مثل :

« ناعلم مثل الرخام

ضيق مثل الرخام »

كما يلاحظ المرء ، الإفراط في التعبير والتكرار والأطناب المتزايد — أحياناً — والميل الى بعض الكلاشيهات الرومانتيكية المبذولة ، بما تتضمنه عادة من ثنائيات مشهورة بين النور والظلمة ، الطين والتار ، البراءة والتلوث .

لكن هذه الملاحظات ينبغي ادراكها في سياق أن الشاعر ، يبدأ اليوم مشواره الشعري ، وهو لم يتعد الرابعة والعشرين . وأنه بالجهد والتحصيل والدأب قادر بيسر شديد على أن يتخلص منها ويتجاوزها ، تساعد في ذلك موهبته الحقة وروحه القلقة المتوثبة وطموحه الى تقديم الجديد المتميز الذى يسم عمله بين أقرانه .

إن جوهر عمله الشعري ، ينبىء عن شاعر متفرد قادم . ولهذا فإننا نقدمه — اليوم — من خلال ثلاث قصائد ، لكن نعاونته في بدء مشواره الطويل ، ولكي يطلع القراء على مجموعة من قصائده ( وهو ينشر لأول مرة ) تمكّنهم من الحكم له ، وإدراك أبعاد تجربته الشعرية : يبعث بثورها الصغيرة العابرة ، وبمجارها الأصلى الموهوب ، وبحلمه الكبير المستقبلى :

« ياليت لى لغة المدى »

## المحاولات والمداولات

○ محاولة

البحرُ بحرٌ والسماءُ سماءُ  
والأرضُ أرضٌ ، والقضاءُ قضاءُ  
والعشبُ مثلُ العُشْبِ يبدو  
والنيلُ نيلٌ من ثرى رطبٍ وماءٍ  
يالللخديعة — لم تكن دنياك ياقلبي كما صورتها

الغيَمُ عافرُ  
والريحُ تمضى حبْلُها الصوقي قد هجرَ الحناجرُ  
وقصيدتي — لُفتي .. دمي  
ودمي خزينٌ أو مسافرٌ



٢

يأبى البحرُ الذى علمتني سِفْرَ الجنونِ وأغنياتِ الإنكسارِ  
وتركتني مُتأقلاً

أخطو على لُغتي — وفي حزنٍ بدائي — بوجهٍ مُستعارِ  
الشمس قد شربت جميعَ روافدي  
ويدي تُشدُّ حجرةً فوق الجدارِ ..  
.. هذا أنا — وقصيدي

أ، جوجة تكلّ تن على دمي  
لأدركت وجع النبين العذاري ليلة الحلمِ الدقيءِ ولأنت  
.. في دائراتِ الانفجارِ

٣

هو طائر السمان قلبي ذاك يعرفُ كيف يرحلُ للبلادِ الدافئةِ  
لكنه ، لا يستطيعُ بأن يصفِ  
ياسيدي سادق :  
أَلقلبُ يدركُ ما الحقيقةُ  
لكن ، تُغادرهُ اللُغةُ

٤

تعي طويلُ بارغُ في الإقباسِ من الأخاري،  
كلّ البلادِ على دمي  
كلّ الخيولِ على دمي — إلا دمي  
ياربنا — وإلى متى وقصيدي ..  
بكرأ يلاوطها دمي ، دون الولوج كأنها إحدى العذاري  
ياخزي أُمى عبرتها كل ألسنة القيلة بالفتى  
( الفرخُ مُتصبُّ على فرشي هنا  
وغشاؤه ثملُ ترقفه الرياحُ ..

لكاد أن ينفضَ من غير اليَدِ .. )  
بالانتظار أبي — صنوبرة تموتُ على دمي  
ودمي طويلُ بارغُ في قبرِ أنوار الأخاري ..  
إلا الدخولِ على فراشِ البنّ سيدة العذاري

يا كبوتي ، فلتفتحي  
الآن موعدنا معا  
ذاك المساء ابن القدامة قد وعى  
وأنا أتيت مهاجراً — كالطائر السمان — قلباً وادعا  
فتبوء شجر الخرافة في تمام الحزن عارية تماماً  
ذاك موعدنا ، فلا تتقاعسى

ياسيدى . صمت البحار عرفته  
ونسجت من مشواره شالاً سماوياً  
ومن لوراله لغة لخاصرة امرأة  
وجلست في قمر ثقيل الضوء تغزل وجهها :  
بعض القباب ، وثم قنديل عليه الحلم منقوش كقفلة  
( بينا لم تكن )  
إلا فراشاً يتخني قبساً زمامياً على قتب الخناوات القناديل المجلدة

اليوم دافئة تحيء إليك في الليل القصيدة  
ما بين نهديها تباريح المراعي والخناوات الشجر  
لو قبله — حيلي  
ولو أدركتها بالترحم في الفخذين لانفرط الشعر  
فادخل إلى كهف السماوات العذاري  
أنت واطؤها الأخير وأول الشعراء فوق فراشها  
فاليزم دافئة تحيء

## رُيميات .. ثلاثية

(١) لعينيك مايملك القلب ...

هو الليل لى

وبعض من الغيم مشدودة الجيد فى قلبى اضملى المُبَارَك

وسبعون من أضواء النجم ياقرة الروح باسمى

ولى قطعتان من الفجر جنوة تان هنا فى الجروح

هو اللفظ لى

وعيطان من غلة الحلم والوهم والياسمين الذى لايفوخ

ودار من الحب منقوشة بالحنين

وقنديل صمت توارى على حائط الخزن لايسبان ولايستين

هو الكون أو بعضه الآن لى

ومايملك القلب جل .. لعينيك مايملك القلب ريم

فضميه يا حلوة العين لو ترغبين

ولا تفرعى الباب مفتوحة دلفتاه على القادمين

ولا أشقياء ولا سارقين

— فهم يسرقون الذى يؤمض القلب غلاً وناز

— ولا يحملون الرموز التى فى القراز



(٢) وأنت الأرق من الياسمين ...

.. وإلى إذا جن ليل أمد على ساعديه الكريهين قوسا قزح

وألفاً من الدوح والقمرينات التى لاتنام

وبعضاً من الأغنيات الحزينة

لكى ما أبرهن

على صدق حبك

( ولا تعلمين أياريم أو تعلمين ولا تنطقين )

والى إذا مارأيت على شرفى طائرهن انفطرت

عدهم من يقظتى المستباحة ...

... على صفحتي الأنى والسكون

... تقطرت خوفاً على وجنتيك !!

( لأن الصباح يحط إذا ماأهلت طيورُ الإفاقات فى وجنتيك )

○ ○

لماذا تحملت عبء استلام الصباح الزغيب على ساعديك !!

وعبء البلاح الشروق الذى لايلين على وجنتيك !!

لماذا تصرين أن تفتحي الباب — باب الغروب المدمدم من مقتلتيك !!

.. وأن تطرحى هدأة الحالمين على النائمين !!

لماذا — وأنت الأرقى من الياسمين ....

تصرين أن تحملى عبء هذا الوجود !!

وأن تحملى عبء غؤد المحارب للراكمين

وغؤد النواقيس ، غؤد الكنائس والقارعين

وغؤد المآذن للغافلين

وسن الرماح ..

وتعريف أهل المدينات بالفرق بين الدماء التى للظلام

وبين الدماء التى للصباح !!

— وأنت الأرقى من الياسمين —

○ ○

أحبك

والى كثيراً كثيراً دعوتك إليك

والى دعوتك عليك

لكى تخلصى ..

تفضين عنك عباات هذا الوجود الذى لايبين

وتيقين فى قلبي اخملى الحزين

وأبقى : « أجبك  
« ولا تعلمين . أيا ريم أو تعلمين ولا تنطقين »

○

(٣) فقولى : أنا لأأجبك  
بعيدى مازال قلبى وقلبك  
فلا أنت مكشوفة للعيون ولا صارح القم إلى أحبك  
هى المهمات التى تبغين وما ينطق القلب قرارك  
لماذا يلودان بالصمت صدرى وصدرك !!  
لماذا يزوغان كالزئبق الجر فى راحتين ...  
ولا ينطقان الذى يعرف الليل والناس عنا  
لماذا تغيين لا تتركى لى قليلاً من القمح يهدى العصافير نحوك  
ولا تترك القلب فى إثره خطوتين  
عدا الشعر والحزن كى تبعيه !!  
ترى هل تساءلت والقلب « من سوف يبدأ ؟ »  
لن كان ما يجهض البوح هذا ..  
فتعسا لما خلف الأقدمون من الصمت ريم  
: أنا الآن أبدأ

وإن كنت لا تشعيرين من الحب ما أبتغيه ...  
فقولى : « أنا لأأجبك »  
فقللى أنا ليس ممن يجودون بالحرف أو يزرعون اشتباء الثمار  
ولا يقلعون ابتغاء الحطب  
ولا يأكلون مع البحر ملحاً جزاء الخاز

## افريقيا

(١)  
أعطى كأساً وغنى  
رُيما أدركت فنى  
تاتها بين الكهوف القائمات على مداراق الخيشة

(٢)

شكل أفريقيا ينم  
عن تقاطيع لأُم  
فلماذا .. كل نهر فيه قوس  
ولماذا — كل نهر فيه سُم  
هيه يا أفريقيا ..  
رما رؤياك قمقم  
صاغه صناع حزبي — ساعة الحلم الأنيعة  
: يطلع الأشياء فاتنة ، بعكازي خشب !!

(٣)

رما كانت عَجالة  
أيها الضارب بالكأس في بارِ الثمالة  
فابتغى كأساً مُقدِّد  
رما كاشفت ( كدراً ) في الوجوه السمر ترقص  
فوق حجر  
للإله الياسميني المُمدِّد

(٤)

الطبول الهجمية  
والأغاني في الصنوف الدائرية  
الغمامات الخيثة ، والهدايا البربرية  
والمدينت العدوة  
واليادر  
نافضات شعرها في الشمس شقراء شهية  
— مثلما الشعر المزيف —  
شكل أفريقيا تماميا  
جسم طاهرة بغية  
نصفها في جسم أوروبا ، ونصف للهُتافات القوية  
.. في أناشيد الهوية

(٥)

يا إلهي ،  
كيف لي أدعوك باسمك

والمسافة بيننا وجهان : وجه في القناديل ..

ووجه في انتراب

أنت قربت كثيراً من مدارى

كديث تدخل في جوارى ، ذاك لطف

غير أنك كلما قربت أغلق ألف باب

فيخامى مثل بيت السلحفاة المستفيد

لاتلقى سوى وجهي طالعا بين الحجارة ،

والسديم ،

والاغتراب

وإن بيتي ليس يصلح للإله من الصخور ..

( فكيف يصلح للقناديل ويُفتح للقباب )

ربما قربت منى ، ذاك لطف من إله

غير أنى لست أرغب أن تراني في طقوس المتعين

إنظروا — ربما أدعوك باسمك في طقوس الياسمين

كي تؤاسني قليلاً .. ( وتعلمنى أفانين الدعاء المستجاب )

(٦)

حزن أفريقيا مديّد كالغمام

ناعم مثل الرخام

ضيق مثل الزحام

وادغ مثل الصليب على صدور الراهبات ..

لايفل ..

ولا يحل

(٧)

ذاك وقت الإجمال

فلتصب الآن شيئاً من ظلالك في الطريق

ولتؤلف بين قلبك والمسافة

أيها القديس يوحنا المزيف

---

حوار مع الشاعر المغربي محمد بنيس :

---

## سؤال الحداثة / حداثة السؤال

---

أجرته : سهام بيومي

---

« منذ ما يقرب من قرن ونحن نتساءل عن الحداثة ، نفتتح عليها أو نغلق الأبواب ، فمرة نرى هذا الجسد الغريب في كليته ، ومرة نسرق منه أدوات حياتنا . والكل يتورط في الحداثة معها أو ضدها .. تختارها كبديل لموروث الشرق أو كجدار حديدي يترك الشرق يتيم لاشرق له ولا غرب » .

بهذه المداخلة عن الحداثة يفجر الشاعر المغربي محمد بنيس العديد من القضايا والتساؤلات ، ليس فقط فيما يخص موضوع الحداثة ، ولكن عن العملية الإبداعية والنقد الأدبي ، وعما اصطلاح على تسميته بأزمة الفكر العربي المعاصر وإشكالياته وحديثه عن الحداثة هنان نموذج لطرح هذه القضايا التي تختلف حولها الآراء والاجتهادات .

ومحمد بنيس من أبرز شعراء المغرب العربي ، صدرت له دواوين «ماقبل الكلام» ١٩٦٩ «شئ عن الاضطهاد والفرح» ١٩٧٢ . «وجه متوهج عبر امتداد الزمن» ١٩٧٤ . «في اتجاه صوتك العمودي» ١٩٨٠ . «مواسم الشرق» ١٩٨٦ ، فضلا عن اسهاماته بالدراسة عن الشعر والتنظير لقضاياها ، وأهمها كتاب «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب» ١٩٧٩ وكتاب يضم مجموعة مقالات قام بنشرها في مجلات عربية بعنوان «حداثة السؤال» ، فضلا عن دراسة عن عبد الكبير الخطيب ١٩٨٠ .



إن ما يطرحه محمد بنيس من قضايا عن الحداثة والأبداع يكتسب أبعاده بالواقع المحيط بالحركة الادبية في المغرب والواقع المحيط بها ، باعتباره واحداً من أبناء هذا الجيل الذى واجه هذا الواقع وتفتح وعيه في فترة مابعد الاستقلال وما تراكم فيها من أوضاع .

في هذا الحديث كانت المحاولة لطرح تساؤلات امام واحد من ابرز شعراء هذا الجيل ، عن قضايا الأبداع والحداثة في شموليتها وخصوصيتها معا

— تعددت تعريفات الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، كما تغددت مستويات هذا الطرح ، فما هو مفهومكم للحداثة ، ومن اين تبدأ ؟

● أصبحت مسألة الحداثة عبر العالم العربي مشاعا في الطرح والتحليل والجدال . هذه واقعة أولية يتلمسها كل متتبع لوضعنا الشعري ، ولكن هناك تفاوتات في هذا الصراع من منطقة عربية إلى أخرى ، فإذا كانت بيروت من خلال شعرائها ونقادها قد طرحت الحداثة بحدة في الستينات والسبعينيات ، فإن مناطق أخرى قريبة من بيروت ، منها الخليج العربي والسعودية واليمن ، لم تأخذ في الاهتمام بهذه المسألة الا في السنوات الاخيرة ، وهناك بعد ذلك حالة لانتقال الشعر من تصور سابق منذ الخمسينيات يتعرض الآن لبحث عن بناء مغاير للنص من خلال نتاج الشبان في النافى العربية وغير العربية . وهناك — ثالثا — وضعية الحداثة في الغرب حيث تنداعى الخطابات حولها وتبنى حكايات اخرى سواء عن الحداثة أو ما بعد الحداثة .

إذن من هنا يكون مشهد الحداثة العربية مركباً له تفاوت زمني واختلاف تصوري ومناخ فلسفي أيضا .

ولربما كنا بحاجة لعزل هذه المستويات حتى نستطيع تلمس كل وضعية على حدة ، والاحتراس من الخلط السائد بينها ، ولربما كنا ايضا مندفعين الى هذا الموقف لأسباب متعددة .

ان طرح الحداثة في الجزيرة العربية عموماً لا يشبه بتاتا طرحها في لبنان او المغرب ، وهذا يعنى اننا لا نعيش زمنا واحدا في العالم العربي بل ازمنا متداخلة .

وبالتالى فان تناول الحداثة في الخطاب التعميمي يكاد ينسب الاسس النظرية ويتناسى القضايا الابداعية فيما هو يستسلم للغة خطافية .

الحداثة موقف من الزمن ومن الأنماط الفكرية والنصية المنتوجة مع حياتنا في هذا الزمن ، وإذا كان هناك من ينزعج لكثرة تعريفات الحداثة ، فمن الممكن القول بأن تلك هى وضعيتها في العالم العربي أجمع ، حيث لا يوجد تعريف نهائى وكامل للحداثة .

وتعدد الاطروحات بهذا الخصوص دليل على تفردية التجارب وعلى بروز الذوات الكاتبة بمهام شخصية وتاريخية ، وهذا كله يبعدنا عن الاطمئنان الى التعريف الاليف للحدث وانتاج سبل استبصار تفرعاتها وامتداداتها في العلاقة بين الذات الكاتبة وكتاباتها ، ثم الذات الكاتبة وتاريخها ، واخيرا الذات الكاتبة والمحيط العام الذى تعيش فيه .

بهذا قد نضع بعض الاضاءات الأولية للدخول في ملازمة الحدث ومساءلتها في آن ، وليس غريبا أن تقترب الحدث اجمالا بالخروج عن الانماط الثابتة في الرؤية والحساسية كما في التعامل مع العالم .

— وما هو المقصود بفكرة مابعد الحدث ، كما تناولتها في مقالات سابقة ؟

● ظهرت الحدث في اوروبا في عصر النهضة عندما ارتبطت بفكرة التقدم ، فاصبح « الحديث » هو كل ما يقضى بالمجتمع والفرد الى التقدم ، ثم جاءت فلسفات القرن التاسع عشر لتجعل من التقدم مبتغاها الاول ومن خلاله عبأت الافراد والجماعات لبناء عالم اخر ، وما يقصد الان بما بعد الحدث هو بالضبط فكر يخرج من الاساس على فكرة التقدم ، ويعيد النظر في المقولات والمفاهيم والتصورات التى ابنى عليها فكر التقدم في القرن التاسع عشر .

ان الحدث في الغرب لم تقضى دائما الى سعادة الانسان ، وهذا الدمار الذى نشاهده في العالم ابتداء من تدمير الشعوب الى تدمير الطبيعة لايشكل تقدما ، بل إنه يهدم فرضية التقدم ذاتها ، والمفارقة هي اننا في العالم العربى لم نستوعب بعد فكر القرن التاسع عشر ، كما لم نستوعب بعد اوضاعنا الفكرية والاجتماعية والفنية والسياسية .

والحديث في أوروبا عن ما بعد الحدث قد يفهم في ظل اوضاعنا فهما عكسيا ، إذ يمكن ان يحتذى به التقليديون ليقدموه حجة على فشل التقدم .

أما مابعد الحدث في أوروبا واليابان لا تعنى العودة الى التقليد ، بل البحث عن عالم اخر ممكن ، وهنا يكون الفرق بين رفض الحدث في العالم العربى ورفضها في اوروبا ، فنحن لسنا متكافئين ، كما أننا لسنا متصاحيين ، وماذا يمكن لوضع مثل وضعنا ان يساهم به في بناء مابعد الحدث .

— لوحظ انحسار دور النقد عما يسمى بشعر الحدث في السنوات الأخيرة بحيث أن اهم ماقدم من نقد لى الشعر وطرح لقضاياها والتظير لها قام المبدعون من الشعراء انفسهم ، فهل يعبر ذلك عن اتساع الفجوة بين النقد وبين تيارات الحدث ؟

● أحاول في الاجابة عن مثل هذه الاسئلة أن أفيد من تاريخ الشعر والشعراء ، لأن هذا التاريخ يضىء لنا مرحلة الفجوة التى نعيشها في هذا الزمن الذى نتفق جميعا على انه زمن تخلف ثقافى .

لقد كانت آراء الشعراء في شعرهم وشعر غيرهم مقدمة على كل رأى نقدي لدى النقاد ، فهذه الآراء هي المعتمدة في التنظير والتحليل معا .

إضافة الى ذلك نجد أكبر نقاد الشعر العربى القديم والنقاد القدماء هم شعراء ، وبسرعة يمكن ان نلمس الموضوع نفسه لدى غير العرب ومنهم الاروبيون .

لقد اعتقد النقد زمناً منذ بداية القرن العشرين ان استبصار عملية انتاج النص والكشف عن آلياته ومصاحبة بناء الدلالة النصية هي جميعها من اختصاص النقاد ، ولكنه لم يتنازل قط عن اعتبار ملاحظات وآراء الشعراء منفذاً منفردا للدخول الى عالم النص . هذه هي الشروط العامة في تاريخ كل حركة طليعة ادبية وفنية ، وهو ما لانعشه نحن ، لأن نقادنا الحداثيين غالباً ما يضعون آراء وأقوال الشعراء جانباً ليعتمدوا ذوقهم اولا الاستشهاد بآراء ونصوص نقاد غربيين أو قدماء — لافرق .

وما ألاحظه في هذه الحالة هو أن الخطاب النقدي العربى إما أنه صحفى أو اكايمى بالمعنى البارد للأكاديمية ، ولا نجد خطاباً يحترق النص ويترك النص يحترق لان الوصول الى هذا النوع من الممارسة النقدية هو تعبير عن حميمية من التعامل مع النص الادبى وفي الانصات لمنتج النص ايضا .

إن هذا السؤال ذو اهمية بالغة لانه يطرح عميقاً مسألة الناقد وعلاقته بكل من النص ومنتجه ، فهل النقد حديث عن النص ام حديث معه ؟ هنا يكمن الفرق في استراتيجية قراءة النص ، ونحن عادة مانجد نقادنا في العالم العربى يتحدثون عن نص غالباً ما لا يقرأونه أو يقرأونه منعزلاً عن تاريخيته أو كأنه مجرد مكان لتكذيب أو تصديق النظريات المحتملة في التحليل ، لذلك اعتقد مع من يرى أن قراءة الشعر من اختصاص الشعراء لا من اختصاص النقاد ، وهذه وضعية لن تفهم بسهولة وموقف يستدعى الطرح النظرى المتكامل لتصور النص الشعرى وقراءته في آن .

— ألا ترى ان العملية النقدية هي عملية معاكسة للعملية الابداعية ، فالنقد يحدد منطلقاته من البداية ، أما الابداع فهو يزعج كل ماهو ثابت ليعيد صياغته وفقاً لرؤية جديدة . بشكل شخصى ، كيف يتفاعل النقد مع الابداع من خلال تجربتك الشعرية والنقدية ؟ ● إن وضعنا النقدي بصفة عامة لم يتعلم بعد قليلا من التواضع أمام النص ، فالنص يعلمنا التواضع والتواضع هنا يعنى أن معرفتنا عن النص او عن العالم بسيطة ، وبالتالي فإن النص يدفع باستمرار الى الاحتفاظ بالسؤال كمنطلق للكتابة وكغاية لها على عكس الخطاب النقدي المطمئن لمصادره وطرائق بحثه .

أسمى هذا النوع من النقد بالنقد التبسيطى ، لا يحس بأى مأزق أثناء قراءة النص ولا يعيش أى تصدع في القراءة ، ومهما حاولنا ان نفصل بين النقد والنص الابداعى فان هذه الموضوعية

الوهمية قد تفيد في مراحل اولية من قراءة النص ، ولكنها في النهاية تصل الى مأزق هو انها لا تستطيع الدخول الى عالم النص ، تظل باستمرار ملاحقة له ومراقبة من بعيد لانها لا تجرؤ على لمس مأزق الكتابة ، فتكون بذلك سعيدة بما اعتمدته من مواضع واستشهادات .

ولا ننسى ظاهرة متصاعدة في العالم العربى نتجت عن عجزنا الثقافى وهى ان مهمة الناقد هى الاستشهاد بالمتنظفات بحيث تتحول العملية النقدية الى عرض اراء وأسماء ذات سلطة أدبية مما يحرم فى لا وعينا المساس بها .

إننا أمة المقدسات والاسماء القديمة والحديثة ، كما ان الاسماء العربية القديمة تحولت الى مقدسات ، وكثيرا ما نجد مبدعينا يحاولون كتم قلوبهم او غيظهم لانهم لا يستطيعون الجواب المباشر على سلطة الاستشهاد .

— ألا ترى أن أزمة النقد هى في النهاية تدور في إطار أزمة الفكر العربى المعاصر ؟ أم كيف ترونها ؟

● أزمة النقد في العالم العربى أزمة معرفية ، وأزمة المعرفة في العالم العربى هى أن الانساق المعرفية التى تستحوذ على الخطاب النقدى لم تبلغ بعد حد طرح مفهوم القطعية ، فنحن مشغولون بالتوفيقية اكثر مما نحن منشغلون برؤية اخرى للعالم وللواتنا وتاريخنا والتوفيقية بالنسبة لى تثبيت للمقدس كمقدس ، حيث لا يكون الاخر الا تثبيتا لشيء يعتبر حقيقة ونهاية في ثقافتنا او حياتنا ومن هنا اقول ان تعاملنا مع الثقافة الحربية في الغرب هو بالاجمال تعامل يقضى الى تدعيم التقليدى لا الى تقويضه ويكون النقد في هذه الحالة غريبا عن القديم كما هو غريب عن الحديث ، وماذا استطاع هذا النقد ان ينجز ؟ اطرح هذا السؤال لان كل ثقافة حية مثل الثقافة العربية القديمة او الاروية الحديثة تبنى اساسا على التراكم ، فيما ثقافتنا الحديثة تتخذ من النسيان اساسا لها تجزئ وتلغى وتتوهم في كل الحالات انها البانية لكل شيء .

وهنا نكون امام خطاب يفترق كل حجة في الفعل والفاعلية ، يظل بدون ماض ولا مستقبل ، أى انه يندمج فيما يعرف بثقافة الاستهلاك لا بثقافة الانتاج .

ان وضع المعرفة في العالم العربى يحتاج لقراءات نقدية متفردة ، ويحتاج لكفاح عسير من اجل فرض هذه القراءات لانها لا يمكن ان تتحقق بدون حريات تعبير أو بدون خلق تيار نقدي يشكل رؤيتنا الى الوجود والوجودات في كليتها .

— استندت رؤية اليسار في العالم العربى منذ الخمسينات في النقد الى رؤية شاملة للوقاع والعلاقات في صياغة رؤية مستقبلية ، رغم ذلك فلم تستطع في أحيان كثيرة ان تستوعب تيارات

الحداثة فى الابداع ، سواء فى الشعراء أو القصة وغيرها من فنون الابداع ، بل تناقضت معها احيانا ، فما هو تفسيركم لذلك ؟

● ان العالم العربى تترسخ فيه البنية التقليدية لدى اليسار فضلا عن اليمين ، وقد كنا نتوهم لفترات ان النماذج النقيضة باختلافها عن البنية التقليدية استطاعت ان تبني خطابا نقديا ، ولكن الايام كشفت لنا عن هباء هذه الخطابات وجعلت التقليد يترسخ اكثر من مآكان ، اى اننا عندما نقرأ أو نسمع وجهة نظر كثير من النقاد العرب حول الشعر الحديث نتبين كيف ان هذا الخطاب هو بالاساس امتداد للخطاب التقليدى وليس نقيضا له ، فهو الاخر يحاكم المغيرة والسؤال بحدة كبيرة .

---



إن مثل هذا الخطاب لم يعد يجد مستهلكاً لأنه لم يجب عن اسئلة المعيشى والتخيل معاً ، ولم يتورع عن القيام بقراءة شمولية ونقدية لمبادئ النقد التقليدى ، إنه هو الآخر يجعل من الثقافة القديمة مقدساً رغم أنه يختار ما يشاء منها ، ومجرد الحديث عن المقدس هو مجرد ذاته تقيض للقراءة النقدية .

وماحدث فى العصر الحديث من صراع بين المبدعين والنقاد شبيه بما حدث قديماً ايضاً ، حيث أن الابداع عرف كيف يخرج على هذه الخطابات التقليدية بمجموعها ليبنى نصاً تتيبن اهميته مع الزمن ، وأعتقد ان الثقافة التبسيطية التى تسود العالم العربى تترك النص بعيداً عن التفاعل مع زمنه رغم أنها لا تصل الى حد إلغاء الممارسة الفنية . والدخول فى تجربة عذاباتها .

إن الموقف من القديم التبسيطى والاختزالى مشابهة لعموم الخطابات فى العالم العربى . لم نستطيع بعد أن نميز بين تأثير هذا وذاك لأن التقليد يترسخ أكثر من اى فترة سابقة .

والابتعاد عن المغامرة والسؤال ينحول الى حقيقة ، انها تجربة نختبرها كل يوم ، وربما كان علينا ان نبحث فى الوقت ذاته عن أدوات للتحليل والتفكيك .

— فى النهاية ماهى عناصر الوحدة والاختلاف او الوحدة والصراع فى الثقافة العربية المعاصرة كما ترونها ؟

● أعطى المثقفون العرب فى العصر الحديث تعريفات متعددة لمفهوم الوحدة فى ثقافتنا ، وبهذا المفهوم وحده اكتفوا فى أعمالهم ومحاولاتهم وبدىي ان نجد من بين هذه التعريفات ماهو قائم على اللغة ، و ماهو قائم على التاريخ ، و ماهو قائم على الحضارة ، وما لم يكن التفكير فيه ممكننا هو الاختلاف فى ثقافتنا .

عندما نتأمل مصدر التركيز على الوحدة دون الاختلاف نجده قادما من امكنة متباعدة من بينها بناء نماذج ثقافية فى المركز الثقافى العربى ، ومن بينها ضغط الاستعمار علينا ، فقد كان تبرير الوحدة متأثراً من الدفاع ضد ما يفتتنا وهو الاستعمار والغرب عموماً بعد استقلالات وطننا ، واعتاد الوحدة فى الثقافة هو احد المفاهيم المحورية لفكر القرن التاسع عشر فى اوروبا ، ومن ثم فان مشكلة الاختلاف داخل اوروبا ايضاً لم تكن حاضرة .

لنبتعد عن المقارنات ونركز على وضعنا نحن الآن نعيش انهيار النموذج الذى قدمه لنا المركز الثقافى العربى ، وفى الوقت نفسه نجد الاختلاف ينفجر من مكان لآخر ومن حالة ثقافية لآخرى .

ماهو هذا الاختلاف ؟

الاختلاف هو لا نهائية الثقافة العربية لغة وقضايا وأشكالا تعبيرية وانماطا لرؤية الوجود والموجودات .

كثيرا ما اخذتنا الثقافة التي تعيش في حياتنا اليومية وكتبناها ضمن مفهوم الثقافة الشعبية او الفلكلور ، ثم كثيرا ما الغينا ثقافة المحيط الذى ليست له مواصفات المركز الثقافى ، وكثيرا ما قمعنا الذات الفردية مقابل انتصار الجماعة ، ويتبين لنا دوماً يوما بعد يوم ان الوحدة الثقافية لم تكن الا صيغة لاهوتية تقوم بتجديد مفاهيم الاصل والحقيقة والمطلق ، وهى بطبيعة الحال تتعرض للهدم يوميا من خلال واقعنا المعيشى لانها تجعل من المفهومى لا الحياتى اساما للتأمل والتحليل والقول الآن بالاختلاف هو قراءة نقدية للمفهوم السائد للوحدة ، وضرورة مستعجلة لممارسة نقدية تبعد عن الديماجوجيات وتنطلق من الواقع المختلف كأساس لفكر الاختلاف ، ولابداع الاختلاف .

---

## آخر حوار مع الشاعر طاهر أبو فاشا :

---

### صاحب الليالي وألف ليلة وليلة

---

أجراه : أحمد جوده

---

هو رجل أديب. لييب أريب .. اذا قال أفصح .. وأمتع .. وإذا أنشد سحر وأدهش ..

إنه عمنا الشاعر والأداعي ذائع الصيت المرحوم طاهر أبو فاشا ، الذى التقيته قبل إجراء هذا الحديث بسنوات طويلة عندما كنت طالباً بدار العلوم .. وأذكر أننى قدمته فى ندوة شعر أقيمت بها ، وبعد الندوة لها لامننى برفق لما أعتري تقديمى إياه من اخطاء لغوية ونحوية وصوتية.. فقد كان — رحمه الله — من أكثر الناس غيرة على اللغة، وتعصباً لدار العلوم وأبنائها.. فتوثقت علاقتى به، بعد أن قدم لى نصيحة ذهنية ، قال : دعك من الشعر ، فلمست شاعراً . ( كنت وقتها أقرضه شعراً رديفاً ) وفعلت خيراً .. وأطعته ..

وعندما التقيته قبل وفاته بأسابيع قليلة لتقديم العزاء له بعد وفاة نجله الوحيد الشاعر فيصل أبو فاشا ، أردت أن أسرى عنه ، وآخذه بعيداً عن حالة الحزن الشديدة التى أنتابته الى الماضى الجميل .. فطلبت منه إجراء هذا الحوار الذى يدور حول الماضى .. وقد كان .

#### أول الفيت

○ سأله عن أول الدرب وبداية الطريق ..

فأجاب :

— ولدت ونشأت فى دمياط .. وهى مدينة البحر والنهر والبحيرة والشمس والهواء .. وغابات النخيل .. فهى بيئة جميلة .. ومينائها العتيق تتوارد عليه التجارة والبشر من كل جند وصوب ، ومع



التجارة تنوارد الأفكار .. والكلمات والفنون .. والثقافات .. لذا كانت دمياط منذ بداية هذا القرن ، عندما ولدت ، بيعة شاعرية ، وكان فيها مشيخة من الشعراء ، تأثرت بهم ، وأخذت منهم ، وكتبت شعراً قبل أن التحق بمعهد دمياط الابتدائي ، الذي وجدت فيه مشيخة من الشعراء .. كان ذلك في العشرينات .. ولا أكتتمك أنني أسلخ الآن الحية الواحدة والثانية من عقد حياتي ..

وأذكر أنني عرضت على شعراء المعهد شعري ، فوجهوني ، ولفنوا نظري الى مافيه من صفات .. وفي معهد دمياط رزقت بمكتبة عجيبة غريبة ، بها نوادر الكتب .. فهل تصدقني لو قلت لك إنني قرأت — وأنا في الابتدائي — صبح الأعشى ، وأجزاء كثيرة من الأغاني ، وعديداً من أمهات التراث .. ثم انتقلت الى معهد الرقازيقي ، وهناك اكتشفت ظهور مجلة « أبوللو » ، فأرسلت إليها شيئاً من شعري ، فنشرته ، وكان هذا دافعاً قوياً للإستزادة ، وطلبت نقلني الى المعهد الأزهرى في القاهرة ، حيث أتصلت بالسيد / رجب القاياتي ، وهو شاعر لم يأخذ خطه من النباهة والذكر ، وكان أديباً كبيراً ، من أئمة أعضاء مجمع اللغة العربية .. وهو الذي يقول عندما أعطى الملك ألقاباً ونياشين لمن لا يستحقها :

كَأَن وَسَاماً يَعْلَى صَدْرَ جَاهِلٍ  
حِينَ مِنَ الْأَزْهَارِ يَحْمِلُهُ قَبْرُ

وهو القائل :

وَهُنَّ الضَّعِيفُ إِذَا تَجْمَعُ قُوَّةٌ  
الشَّمْسُ يَجْمَعُهَا الرَّجَاجُ فَتَحْرَقُ

حصلت على الترجيحية ، ودخلت كلية اللغة العربية ، ومكثت فيها عاماً ، لكنني أشتقت الى دار المعلوم ، لأتخلص من كلمة « الشيخ طاهر » ..

وتقدمت بأوراق متأخراً ، فرفضوا قبولها ، فذهبت الى جاد المولى بك مفتش اللغة العربية الأولى ، وصاحب كتاب « قصص القرآن » ، فذهب اليهم صارخاً : كيف لا يقبلون طاهر .. إننا نهيد طلاباً موهوبين .. فقبلوا أوراقى بعد الميعاد ...

عقازب « عنيبة »

○ لكن حياتك في دار العلوم لم تكن سهلة ١٩ — نعم .. لكنها كانت جميلة .. تخرجت فيها مدرساً للغة العربية ، وفي هذه الفترة لم يكن يوظف من الخريجين إلا الثلاث الأول فقط ، وبقية الدفعة تذهب الى « التعليم الحر » ..

وكان أصحاب المدارس الخاصة يستغلون المدرسين أبشع استغلال ، يأبى الناظر ليقول لك : تمحصل على ٦ جنيهات .. وتقول للحكومة أنا أحصل على ١٢ جنيها .. فلا تقبل إلا أن تقول : نعم ، وإلا فالجوع والبطالة ينتظر انك ..

الثلاث الأول يوظفون ، ويرسلون لبعثات في الخارج .. وعندما تخرجت كنت ثانی الدفعة ، ولم أرسل في بعثة لقيام الحرب الثانية .. وعین الأول في أسوان ، وعينت في قرية اسمها «عنية» .. وما أدراك ما «عنية» هذه ، إنها قرية تقع بالقرب من الشلال على حدود السودان بعد أسوان ، وكانت ترعى فيها العقارب والثعابين ...

○ وكيف نقلت منها ١٩

— كتبت قصيدة نشرتها في مجلة الرسالة كانت سببا في نقلی من «عنية» هذه .. وكان عنوانها «الشاعر الغريب» أولها :

رائی الليل خلف وهم بعيد  
وخيال من الأماني عيب  
وقلت فيها :  
وجاهير من عقارب وعن  
سائلات أذناها كالنبود  
تلسع الحى والجماد كما  
أستلهم أعمى عصاه فوق الصعيد  
كل يوم لنا فنون دفاع  
في نزاع على البقاء الكسيد  
نبارى مع الطبيعة والأوهام  
والخوف والدجى واليبس

فأوجعت القصيدة أهل عنية أما اجماع ، فكونوا وفدا بقيادة نائبهم في البرلمان سليمان عجيب ، وذهبوا الى العشماوى باشا وزير المعارف وقالوا لانيريد طاهر أفندى في عنية بعد أن هجانا فأوجعنا .. ولم يستطع الوزير عقابى ، لأنه لم يكن هناك مكان أبعد من عنية في مصر ، فأرسلونى للواحات الخارجة ..

الفرجة بقرش :

○ وكان لك في الواحات الخارجة قصص سمعت طرأاً منها ١٩

— أه .. قضيت فيها سنة خضراء جميلة .. خيراتها كثيرة .. الديك الرومى يباع برهال ، وكنت



طاهر أبو فاشا

أقول للطبايح : ماذا سنتعشى .. فيقول جنبه ومرى .. فكنت أقول : أعوذ بالله يارجل .. هات لي فرخة .. فيقول : طيب .. هات قرش صاغ .. فاعطيه .. وإن لم يجد دجاجاً أشتري بالقرش « جوز هام » ..

هل تصدق هذا !! .. الفاكهة كانت كثيرة وبلاش ، إذ كانت تصدر من الواحات عبر قطار يقوم مرتين في الأسبوع .. كانت تأتيني قفة المشمش « أكثر من ٥٠ كيلو » هدية من تلميذ لي ، فأرسلها لناظر المدرسة . وبعد ساعة أجدها قد عادت الى من منزل صديق .. وماحدث أن الناظر لديه فائض من المشمش ، فأرسلها الى آخره والآخر يرسلها الى ثالث ، الذي يرسلها بدوره .. إلى .. فأجدها عندي .. هي بعينها ..

#### ○ وبعد الواحات ١٩

— نقلت الى مدرسة معلمى سوهاج ، لكنني رفضت النقل ، وحدثت صديقي الدسوقي باشا أباطه وزير الأوقاف .. فكلّم وزير التعليم في نقى للقاهرة لأنه أعتبرني مشاغياً ، فطلب الدسوقي باشا نقلي عنده للأوقاف سكرتيراً برلمانياً ، وأصبحت في معيته ، ثم نقل الدسوقي باشا وزيراً للمواصلات ، ونقل معه كل أصحابه من الشعراء وبقيت أنا في الأوقاف ، وجاء بدلاً منه على باشا عبد الرازق ومعه جمهرة من الموظفين الصعيادة ، فاستولوا على مكاتبنا .. ووجدت نفسى بلا مكتب أو مقعد ، فتضايقت ، وكتبت قصيدة للدسوقي باشا أولها :

أعندك أنسى شاكٍ مشاكٍ

وأن القوم قد جاروا .. وجاروا

ولو أجمرت كنت عرفت ذنبي  
ولكن الرحي دارت فداروا  
فمالك لا تسعين وأنت عون  
ومالك لا تحب وأنت جاز

وفي إحدى الليال جاءني الدسوق باشا في منزل هذا ، وأعتذر لي ، ونقلني الى مصلحة البريد التابعة له .. فعملت وكيلا لادارة الحسابات رغم أنني درعوى .. وبعد أشهر قليلة فهمت عملية البريد من ألفها الى يائها ، وفي هذه الفترة كتبت أجمل قصائدي ..

#### ○ لكنك نقلت لوزارة الحرية بشكل مفاجيء ؟

— أه .. مرة جاءني قريب لي ، وطلب مني أن أتوسط لابنه عند حمدي عاشور مدير الشؤون العامة بالجيش ليدخل ابنه الكلية الحربية ، وكان حمدي عاشور تلميذي ، وعندما طلبت منه التوسط اشترط أن أنقل عنده في وزارة الحرية .. فوافقت ، وهناك عملت رئيساً لمكتب التأليف والنشر بالجيش ، حتى أحلت للمعاش منذ نيف وعشرين عاماً ..

#### في الاذاعة :

#### ○ وكيف دخلت الاذاعة بامولانا ؟

— أغراي صديقي محمد فتحى بأن أكتب بالعامية ، أغاني للاذاعة ، وكنت وقتها أعتقد أن الأدب المكتوب بالعامية أدب تافه .. حتى أفقنتني بأن الأدب الشعبي لا يقل أهمية عن الأدب الفصيح ، فكتبت برنامج أفراح النيل .. وحصلت على مبلغ ٨ جنيهات وكان مبلغاً ضخماً وقتها ( يوازي ٨٠٠ جنيه الآن )

وأحببت الاذاعة وكتبت عشرات البرامج ، حتى أقترح على مدير الاذاعة أن أحول كتاب الأغاني لأني الفرج الأصفهانى الى حلقات درامية ، وأذكر أنني كنت أكتب حلقات ألف ليلة أثناء الفجر .. وأختمتها بقول الراوى : «وهنا أدركت شهر زاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح .. وفجأة سمعت صياح الديك .. فجعلته للحلقة ، حيث تتناوم شهر زاد وتشتتفت .. ويتثائب وتقول : مولاي بمتى الدلال والدلع الذى يثير الشيوخ قبل الشباب .. وتورطت في الكتاب للاذاعة بعد ذلك وأنشغلت بها ..

○ يبدو أنك حزين يامولانا تجاه تجربتك مع الاذاعة ١٩

— حزين جداً .. صحيح أن الاذاعة جعلت لي شهرة في الوطن العربي كله ، لكنها جعلتني أمهر الشعر لمدة ٣٥ سنة ..  
.. أنا لست مغزوراً .. لكنني أزعم لو كنت قد توفرت هذه السنوات كلها على الشعر لربما عملت قصيدة جديدة لم تظهر للأن ..

واسطة العقد

○ عاصرت ظرفاء الأدب في عصرنا الحديث .. هل تظن أن هؤلاء الظرفاء ، وأنت واسطة عقدهم ، قد أخذوا حظهم من الشهرة والدراسة ١٩

— نعم .. حصلوا على مايكفي من الشهرة ، لكنهم لم يحصلوا على حظهم من الحياة ، فقد مات بعضهم فقيراً ومجذباً .. وبعضهم كان يسأل بالشعر مثل أخيها مصطفى حمام وعبد الحميد الديب .. مصطفى حمام كان لا يقابلك إلا سألك شيئاً ، يقترض بالشعر .. وكان حصيفاً .. ويعرف طاقة كل صديق من أصدقائه ، يسأل هذا قرشين .. وهذا جنيناً وذاك عشرة جنينيات ، ولو جمع شعره لكان ديواناً ظريفاً لامثيل له في لغتنا العربية .

○ ولماذا قل أدب الظرفاء هذه الأيام ١٩

— زمان كانت الحياة تختمل الفكاهة والدعابة .. الآن أصبحت قاسية ومعقدة ... قل الظرف والظرفاء لأن الحياة تجهمت ، وكرب الزمان .. وقحط الناس ، وأصبحت الثقافة لاتسمن ولا تغني من جوع .

○ هل فكرت في كتابة الشعر الحر ١٩

— طبعاً .. ولي فيه قصائد جميلة ..

○ أنت أحد فرسان القصيدة العمودية .. ترى لماذا قل الشعراء الذين يكتبونها بشكل

جيد ١٩

— لسبب بسيط .. وهو أن الشعراء الموهوبين اتجهوا للشعر الحر .. إما عن قناعة .. وإما عن إستسهال .

## ثقافة الأزهرين :

### ○ ترى هل كتبت قصائد سياسية ؟

— طبعاً .. أذكر أيام خروج الشيخ المراغى من مشيخة الأزهر ، وزع مشايخ الأزهر « شربات » ابتهاجاً بخروجه ... ولما عاد لمشيخة الأزهر مرة أخرى ، أقام نفسه المشايخ حفلة وزعوا فيها الشربات إحتفالاً بمقدمة ، وأذكر أن الشيخ المراغى « حفيده رئيس تحرير الأهالى الحالى » طلب منى إلقاء قصيدة فى هذه المناسبة ، وكنت وقتها مجاوراً فى الأزهر فقلت :

ماذا يقولون الذين عرفتهم متشابهين على الهوى أشباها  
اليوم يبدون المسرة ظاهراً ويقول قائلهم : أعيد لناها  
من حارب الفوضى وكفكف غربها وسقى نفوس طلابها وغداها  
بالأفـس كان خروجه عيداً لهم يتبادلون الحلو فى مغناها  
ولقد رأيتهم يعنى يشربون العرقسوس ويحمدون الله

### ○ وهل هجوت أحداً من الحكام يامولانا ؟

— لا .. لم تكن هناك مناسبة .

## أيام بلا شئ

### ○ وما أحلى ما كتبت فى رأيك ؟

— أحلى ما كتبت ديوان كامل فى زوجتى الراحلة .. منه :

قلت للكأس والليالى غريب

أين ياكاس كرمتى ونعيمى ؟

جمع اللـلـل شاربها فمالى

لا أرى بين شاربها لدعى

وقولى :

يقولون لى هلا تزوجت بعدها ؟

وهل بعدها بعد ؟! وهل قبلها قبل ؟!

وكيف ؟! وقد ولى زمانى وأنطوت

صحيفة أيامى وضافت لى السبل

○ وماذا تكتب الآن يا مولانا ؟

اكتب قصيدة أقول فيها :

قالت أنت أبوفاشا ! فقلت لها

هذا الذى أبقت الأيام من وهنى

ما يصنع الواحد المقهور يطحنه

وعند الزمان وقد دارت رحى الزمن

قالت فأين الليالى ؟ قلت يا شجنى

أه على الليل لو يخلو من الشجن

فلا تلومى الليالى فهى سائرة

بنا على الدرب لم تتعب من الطعن

وماتريدين ممن شاب مفرقه

وباع أيامه الأولى بلا ثمن

---

### اعتذاران

سقطت سهوا أثناء المرحلة الأخيرة من الطباعة ،  
فقرة من مقال عز الدين نجيب « النصار والرماد »  
وتعذر استعادتها لظروف فنية قاهرة . الفقرة بين  
صفحتي ٢٧٣ و ٢٧٤ . نعتذر للفنان الكاتب ..  
وللقارئ .

---



# الحياة الثقافية







النار .. والرماد

---

حصاد موسم ساخن  
للفنون التشكيلية

عز الدين نجيب

انتفاضة المجاعة فاطمة عراجي

بأله من موسم ساخن مكثظ بالأحداث : بالمرت والميلاد ، بالنار والرماد ، بالمهرجانات ، والمنعمرات ، بمئات المعارض فردية وجماعية ، بالصعود والهبوط في حركة بدولية ، لانعطى مؤشرا للحركة أو اتجاه ا

ولأن الموت هو الحقيقة الفنية الوحيدة وسط كل هذا ، فإنه لا مفر أمامنا - فيما يبدو - من البداية بصفتها !

••

في نوفمبر الماضي فقدنا المثال الكبير صلاح عبد الكريم نقيب التشكيليين السابق (١٩٢٥ - ١٩٨٨) . وهو في كامل حيويته وعطائه الفني ، إذ يطوح بالحديد بالنار ، ليستخرج من كتلتها الطبيعية (ولعلها الغابة البشرية) الوحش الرابض بداخلها .

وبعد أسابيع من وفاته فقدنا الرسام المصور سامي علي حسن (١٩٢٧ - ١٩٨٨) وهو يتأهب لانتاج معرضه الشامل بأثليه القاهرة . وقد شد معرضه الانتباه إلى موهبة كبيرة - في فن الرسم خاصة - ظلت متوارية في الظل عشرات السنين . قد يكون لعروف صاحبه عن الأضواء والمراحمه دخل في ذلك ، لكن غلب الأسباب يعود إلى الخلل الشائع في موانئ الحركة الفنية ، بمؤسساتها ولجانها ونقادها ، وفي مقاييس الحركة الإعلانية ، الحاصصة لرتين الأسماء المعروفة ، أو تحكيم الأهواء الشخصية .

وفي ١٧ ابريل لاحقا الموت باختطاف المصورة إنجي أفلاطون (١٩٢٤ - ١٩٨٩) وترك لنا مع الصدمة فراغا عميقا ، قد تمر سنوات طويلة قبل أن يملأ بفنان صاحب فكر وقضية وتجربة نضالية الى جانب موهبه الإبداعية كما كانت إنجي .

وانتهى السلسل الحزين بعد أسابيع قليلة من ذلك ، بوفاة الرسام المصور سعد عبد الوهاب (١٩٢٩ - ١٩٨٩) فور اعتاقه من أسر وظيفته بهيئة الكتاب ، التي ابتليت عمره وموهبه كمنصور ، وإن كان قد أعطى للفن الجرافيكى من خلال وظيفته مماثل بصمة شخصية

فريدة ، كمصمم للأغلفة والمجلات ، ورسام للقصص والأشعار ، مضفيا على ذلك كله لسة الجمال وغربة توحده .. ونحن خرج نمثقا بالحلم ، وبالعزم على استكمال مسيرته في التصوير الزيتي ، التي أهدانا منها باقات متناثرة أقرب - في رقتها وحزنها - الى الشعر المنثور ، استلب الموت حلمه وحياته معا ، وترك لنا أطرافا نخيلة تفرمها الوحدة ، لعداوى وزهور !

وما أغرب أن يموت فنانونا الأربعة في مواقيت متقاربة وأعمار متقاربة وظروف متشابهة ! أزمة قلبية مفاجئة أو جلطة في المخ ، ثم غيبوبة قد تطول أو تقصر .. ثم ... (\*)

### • نهر الحياة يتدفق !

لكن الحياة - على أى حال - لاتتوقف ، ولاتكف عن ولادة الجديد .. وهامى صفحة الميلاد في هذا الموسم تكثظ بما يقرب من مائتى معرض جديد ، متنوع بين التصوير والنحت والحفر والخزف ، وأسماء جديدة وأعدة بالهاء ، كما تشهد الصفحة بميلاد أربع قاعات جديدة للمعرض . أصبحت متنفسات هامة للإبداع التراكم للفنانين : هى قاعة دار الأوبرا ، وقاعة النيل الصغيرى للشباب بالخيرية ، وقاعة إختاتون الصغيرى ( رقم ٤ ) بجمع الفنون بالزمالك ، وقاعة المركز الثقافى السوفيتى بالدقي ، التي افتتحت مع افتتاح المركز في بداية الموسم .

وبالرغم من أن الموسم - بشكل عام - كان ساخنا ومرتفع المستوى تقنيا ، ومن أنه استدعى الى حليته ألع الأسماء من كل الأجيال والتخصصات والاتجاهات الفنية ، فإننى اعتبره موسم الشباب ، ليس فقط لتفوقهم عدديا ، بل - وهو الأهم - لمحاولة الخروج من قبضة أساتذتهم ، ومن أسر التيارات السائدة في الحركة الفنية ، التي وصلت الى طريق شبه مسدود ، وإن تفاوتت خبراتهم ومواهبهم في درجة الانبهار والنضج ...

بعض هؤلاء الفنانين الشباب يقدمون معارض خاصة للمرة الأولى ، مثل كوثر عبد الحميد وأمالي أنور المفتى وحازم بدوى وأمين قاعود وعاصم عبد الفتاح وصلاح



● معركة أمابة للفنان سامي على حسن

المليجي وخالد حافظ وجمال عامر وأمين الصيرفي .  
ومحمد شاكر ومحمد غيلة وسلمي عبد العزيز ويسرى  
حسن ومحمد مندور ولييان كزوك وزيب سالم .

إن هذه الأسماء تضاف بثقة الى الأسماء الراحلة التي  
رأينا معارض فردية لها خلال الموسم ، تلك التي تمثل معالم  
مستتبة على خريطة الحركة الفنية بكل مذاهبها ( إن ضح  
أن تسمى مذاهب ) ابتداء من صلاح طاهر ( ٧٨ سنة )  
ويوسف سيد ( ٦٧ سنة ) ونجادية سرى ( ٦٢ سنة )

وطه حسين ( ٦٠ سنة ) وعمر النجدي وصالح رضا  
والعرازي وفاطمة عرارحي ونبيل درويش وعلى دسوقي  
وسيد محمد سيد ونازك همدى وعدلى رزق الله وزيب  
عبد الحميد ومحمود بقشيش ( وكلهم تجارزوا  
الخمسين ) ... وقرغلى عبد الحفيظ ومصطفى الزراز

وبعضهم الآخر قدم في هذا الموسم معرضه الثاني أو  
الثالث ، مثل سامح الشيمي وعلى حيش وعبد النعم معوض  
وسوسن أبو النجا ومحمد الخولي وأحمد عبد الكريم وعبد  
الناصر شبيحة وأمنية عبيد وفاطمة عباس ومحمد طوسون  
وحازم طه حسين .

والبعض الثالث قطع شوطا على مسار التجربة الإبداعية  
من خلال معارض متوالية لمدة قد تصل الى خمس عشرة  
سنة ، حتى تناثرت الشعرات البيضاء في رؤوسهم بعد أن  
تجارزوا الأربعين أو أصبحوا في الطريق إليها ... مثل حسن  
غنيمة ورضا عبد السلام وصالح عناني وراغب اسكندر

وأحمد نوار وصبري منصور وعبد السلام عيد وفاروق  
وهبة وعصمت داوستاشي ( وكلهم بين أوساط الأربعات  
حتى نهاياتها ) .

### • سلطة الأعيان |

وبعملية حساية بسيطة ، سوف نكتشف أن ٧٠٪ من  
مجموع هذه الأسماء ( بين الشباب والكهول والشيوخ )  
يعملون ببيئات التدريس بكلّيات الفنون المختلفة ويتحلّون  
بلقب « دكتور » ، أو يلهثون في سباق مجنون للحصول  
عليه . ومع احترامنا للقيمة العلمية وراء هذه الجهود  
الأكاديمية ، خاصة بالنسبة لمن ناقشوا رسائل دكتوراه فعلية  
ولم يحصلوا على اللقب صوريا بعد دراستهم بالخارج وفق  
منهج يتطابق مع منهج الدراسة العادية بكلّيات جامعة  
حلوان ... فإن ذلك أمر لا يمت بصلة إلى العملية  
الإبداعية ، بل يمت فحسب إلى نظام الترقية الإدارية  
بالجامعة . وإن وضع هذا اللقب في الاعتبار الأول عند  
تقديم المبدعين ( بما يعنى اعتبار الفنان في مرتبة أدنى من  
صاحب اللقب الأكاديمي حتى ولو لم يكن مبدعا ) ..  
أمر يشير إلى الخلل الذي أصاب القيم الاجتماعية والثقافية  
خلال زمن الانفتاح ، حيث صارت الشهادة سلما للترقي  
العمل والأجتماعي وليس أكثر ... وخطورة هذا الوضع أنه  
أفرز نوعا من التمييز العنصري لمن « تذكروا » على من لم  
« يتذكروا » ، وهو وضع تنفرد به مصر بين أكثر بلاد الله  
تحفظا .. حيث يحظى الذكارة إلى جانب أفراد « الحرس  
القديم » من بقايا الأكاديمية الرجوانية التي طوى التاريخ  
صفحتها — بامتيازات طبقة الأعيان أو الحزب الحاكم ،  
باحتمارها أغلب مقاعد اللجان الرسمية المختصة ، وما يترتب  
على ذلك من حصولهم على أعلى المبالغ في ميزانيات  
المقتنيات ، وعلى فرص تمثيل مصر في المعارض الدولية ...  
وباليتم مع ذلك حققوا لمصر جائزة واحدة ، أو حتى لفتر  
انتباه ناقد متوسط القيمة في عמוד بإحدى الجرائد  
الأفريقية ! .

وقد عمل هذا ( الحزب أو الائتلاف الحزبي المنظم )  
دالما على الحيلولة دون دخول وجوه جديدة أو اتجاهات

فنية معارضة أو ناقد فني يحظى باحترام الفنانين ... وهو  
وضع كلما زادت شكوى القاعدة منه كان الرد من  
أعضاء اللجان ( الحزبية ) بمزيد من التحدى ، أو بتعزيز  
أنفسهم بالقطع السميكة ! .. ولعل آخر مثالين على  
ذلك : ماحدث بمعرض صالون القاهرة السنوي بدار  
الأوبرا ، حيث اختصت لجنة المقتنيات أعضائها  
العارضين — أو أعضاء اللجنة الأم — بأكثر فرص  
الافتقاء ! .. أما المثل الآخر فهو ترشيحات الفنانين  
للمعارض الدولية الأخيرة ، التي تضمنت — كالعادة —  
أسماء نفس أعضاء لجنة الترشيح !

وينبغي أن أتوه إلى أن هذه الظاهرة لا تنطبق على كل  
أصحاب الدكتوراه ، فهناك من بينهم من يتم تجاهلهم مثل  
أغلبية الفنانين ، ومن هؤلاء كثير من الأسماء التي ذكرتها  
منذ قليل .. كما ينبغي أن أوضح أنه ليس شيئا أو غير  
كثير كل من حصل على عضوية اللجان ، لكن العبرة  
بالقاعدة ، وهي — أساسا — تخضع لوضع خاطيء ،  
يسمح لبعض المدبرين على القفز إلى مقاعد اللجان بمزاولة  
لعبة القفز أو التسلل ، متذرعين بمراكز الضغط السلبية  
حيناً ، وباللقب الأكاديمي حيناً آخر — وبالمناصب  
الرسمية ، أو بركن أسبوعي للدعاية بإحدى الصحف ،  
حيناً ثالثا ... ولاشك أن هناك من العناصر الجيدة داخل  
هذه اللجان من تشوّ صورته نتيجة للوضع العام  
الخاطيء ، ونتيجة لسليبيتهم في تصحيح مسار اللجان ...  
هذا الوضع ينبع من ازدواجية القائمة بين هيكل وزارة  
الثقافة وبين ما يسمى بالمجلس الأعلى للثقافة ( أحد موارث  
النظام السادى ) وهو في حكم المغني عمليا ، ويتنسى إليه  
هذه اللجان شكلا ، أما موضوعيا فهي كيانات ملبقة  
بالوزارة يتم تعيين رؤسها وأعضائها من مكتب وزير  
الثقافة ، دون الرجوع إلى نبض الحياة الثقافية بفنائها  
ونقادها ... وهو وضع يعلم الوزير الفنان فاروق حسيني  
جيدا مدى خطئه وإساءته ، ليس فقط إلى الفنانين  
والأدباء ، بل إلى شخصيا ، بعد أن أبلغته المنظمات  
الجماعية للفنانين ( وعلى رأسها النقابة ) ومؤتمرهم التي  
حضرها بنفسه — بخطورة الوضع مرارا ، ووعدهم بتغييره ،

وهي تخوض بحر النيل .. حين يعوزه ثمن الألوان كي يرسم — وكثيرا ما يحدث ذلك — بلجأ إلى تقل الشاي ورماد السجائر ، ويجهل من مزيجهما مدادا سحريا متوهجا للرسم ، مثل صانع الأحجية الذي « يخاول » الجبن 1..

#### • من الأقايم يزحفون 1

على أساس الأخذ في الاعتبار برغبات القاعدة العريضة فيمن يمثلها عبر قنواتها الشرعية ، مثل النقابة والجمعيات الفنية ... الا أن المدهش هو أن قرار الوزير يصدر في النهاية معتمدا قرار تشكيل اللجنة بنفس الأسماء !

• ومن أسويط أيضا يأتيها معرض آخر لخمسة فنانين يعرضون بآتيه القاهرة : هم سعد زغلول وبخت فراج ومجدي الجوهري ومحمود النمر وعبد الناصر احسن .. وتتراوح أعمالهم بين أواسط الخمسينات ( بخت فراج ) .. وبين أواخر العشرينات ( عبد الناصر ) .. كما تتراوح أعمالهم بين الاحتراف وبين الهواية ، بين الدراسة الأكاديمية بكليات الفنون وبين الإبداع التابع من فطرة نقية ، بين محاكاة الطبيعة والواقع وبين التأمل الكوني الزاهد . إن كلا منهم احتفظ بشخصيته المنفردة وتأثر بطابع البيئة المحلية بشكل أو بآخر .. ولعل أهم ماحقته المعرض بالنسبة لهم أنه أعاد الثقة إليهم في الاستمرار في النشاط الفني ، بعد أن يئس بعضهم وهجر فرش وألوانه متفرغا لمعوم حياته اليومية .

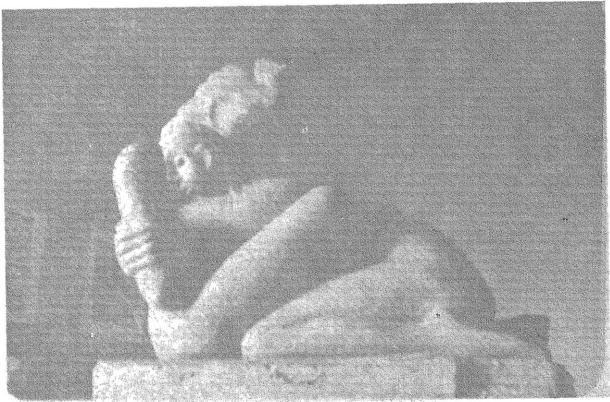
• ومن هنا يأتيها المثال على حيث ( الذي انضم مؤخرًا إلى نادي الذكارة ) مجموعة من المنحوتات الخشبية المفعمة بالحرارة وروح البيئة ونكهة « الاتزام » التي تتركنا بعبق السنينات ... تعبر قنائله عن صمود أطفال الحجارة ، وعن ملمس اليقة الرفيعة الخشنة ، وعن شوق الإنسان إلى الحرية واستمساكه بالأرض وبالمقاومة ، يحس فيه من الروح السحرية في الفن الزنجي قدر ما فيه من الروح الشعبية في الحواديت ، متمثلا في الوقت نفسه بعض سمات الفن المصري القديم ...

وإذا كان على حيث قد حرص على أن يؤكد في دليل معرضه انتباهه إلى هيئة التدريس ( التي ناضل عشر سنوات حتى حصل على الدكتوراه من أجلها ) ، فإن إهداءه المعرض « إلى مصر وطننا للحرية والاشتراكية والوحدة ، وإلى روح الزعيم الخالد جمال عبد الناصر » .. يكشف جذور انتائه الحقيقي 1

أما الجديد الآخر في هذا الموسم — إضافة إلى زحف الشباب — فهو زحف عدد من الفنانين بالأقاييم ليعرضوا بالقاهرة ، بعد أن غيبتهم في الظل المركزية الظلمة بالعاصمة ، وحرمتهم من الأضواء والاعلام والتقد والمقتنيات لمتحف الدولة والترشيح للمعارض الدولية أعواما طويلة .

وإذا أخرجنا من هذا الإطار فنانى الاسكندرية ، لأنهم عرفوا كيف يفرضون وجودهم وينالون بعض حقوقهم ، فسوف نجد أن فنانى الأقاييم الذين أعنيهم قد جاءوا من أسويط وكفر الشيخ والمنصورة وبها ، مصممين على كسر حواجز العزلة والسيان المفروضة عليهم ، وإثبات أحقيتهم بالحصول على مكان تحت الشمس ... لم يدعهم أحد للسجى ، لم يتكفل أحد بنقل لوحاتهم وقائيلهم ، بل نجحوا هم هذه المشقة ، وربما دفعوا إيجار قاعات أتليه القاهرة من جيوبهم ، وربما تحمل المركز القومى للفنون التشكيلية طبع كتالوجات ودعوات معارضهم مشكوراً .. لكن الذى لاشك فيه أنهم خلقوا دوائر حوار جديد ، شارك فيه الجمهور والفنانون في كل اعة عرضوا بها .

• أول هؤلاء الفنانين هو ممدوح سليمان .. القادم من القوصية بمحافظة أسويط ، وأقيم معرضه بقاعة سراى النصر بالجيزة ... إنه صوت مندهش مدهش .. عود نحيل من الزان ، لا يماهى أحداً أو مدرسة أو اتجاه ، لكنه يجلك في حيرة وأنت تحاول أن تتذكر بلا جدوى من يشبه ؟ .. ويقسم لك أنه لم يطلع على كتاب في مدارس الفن الحديث حيث لا توجد على امتداد الصعيد كله مكتبة عابرة بها مثل هذه الكتب . ولم يتوفر لديه يوماً ثمن كتاب .. إنه يجمع بين التجريد وخصوصية البيئة .. في خطوطه المشوقة الممتدة المتقاطعة ، التي ترشح بظلال غامضة ، مايوحي بمجرة الريح المندهقة في قلوب المراكب



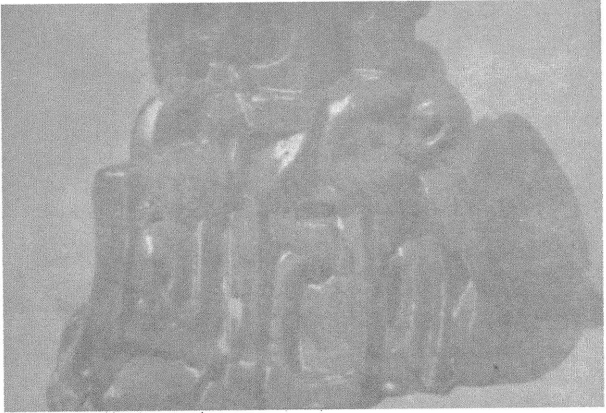
من معرض السيد عبده سليم - بكفر الشيخ



● عمل خزفي من معرض محمد مندور

ويضيف سابع إلى تلك الوثائق النادرة ، ماحقته من خيرة تشكيلة على مدار السنين ، وقد تبلورت في رؤية نقدية مجتمعة ينحدر في سنوات الانفتاح حتى يباع الإنسان فيه ويشترى ، وهكذا تبلور الرمز — من خلال الشكل — في لوحاته ، ليصبح تجسد المرأة مرادفا للجندي الذي قدم في الميدان ثمنا لعصر الانفتاح ، ولتصبح اشارات المرور رمزا للسلطة والنظام ، وينسج من هذا كله لوحة سوربالية للشارع المصري ، الذي يبدو فيه الناس منساقين باختيارهم كالفنيين ، وفق اتجاهات الأسهم المرسومة لهم .. ولكن بين الحين والحين تصدمهم — أو تصدمننا نحن — صور فوتوغرافية يلصقها الفنان على رأس الشارع اللامبال ، التقطت من مظاهر عارمة ، تفيقنا على ذكرى ١٨ ، ١٩ يناير ١٩٧٧ .





● سلام هي حتى مطلع الفجر: (خزف) من معرض عماد الشعراوى



● عمل خزف من معرض صالح على

أسلوب خاص يستقذه من ركام المؤثرات الأوروبية ..  
والحق أنه فنان ينتمى الى مزاج الباحث الذى يفضل  
دائما الطريق الصعب ، وليس من النوع الذى يفرح  
بالتنوع على قالب سهل التكرار ( كاللاركة المسجلة )  
طلبا للتصفيق السريع .

وكلى ثقة بأنه سيحصل عليه ، طالما امتلك هذا  
المصدق .

إن لوحات سامح المرغنى ليست — بالقطع —  
منشورات سياسية على هذا النحو ، بل على العكس ،  
فإنها نميج تشكيلى ودرامى مركب وغامض ، تتداخل  
فيه التأثيرات والاتجاهات الأسلوبية المتعارضة ، ولعل  
هذا نفسه هو ما يعيقها ، حيث لم يتطور بعد للفنان

## • الغزاة المشتعلة :

والمعرض الثالث للفنان السيد القماش ، وأقامة في مارس بالمركز الثقافي الاسباني بالقاهرة ، وكل لوحاته رسوم بالحبر الأسود والبنى .. إنها رؤى حلمية كابوسية خائفة ، وإن كانت تموج بروح شعرية رقيقة .. وهى تقف على الحافة بين السورالية وبين فن الاحتجاج دوغما شعارات .. إن الفنان يواجه طغيان السلطة دون تحديد لماهية السلطة ، إنه يستنهض بداخله مخزون الرؤى والذكريات ، ويجترى على منطقية الأشياء والعلاقات الوضعية الثابتة ويعيد ترتيبها وفق منطق خيالى غير مألوف في الطبيعة ، فتأتى خير تعبير عن ذروة المأساة الانسانية ، التى يكون الانسان البسيط وقودا لها وهو غير مشغول عنها ...

إن لوحات القماش تجسد عجز هذا الانسان عن تحقيق إرادته وحرته ، حتى يتحول الى مومياء حية أو تمثال أحرس ، إن حريته تصبح كأساً من دم الشهداء يشربها مشعلو الحروب . فى إحدى لوحاته نرى كيف يغرق فى هذه الكأس طائر على مائدة المؤتمرات الميكانيكية وإحدى أرجلها مفروشة فى جسد طائر آخر ، وفى لوحة أخرى نرى حصانا يتربع متصدرا منصة اجتماعات ، ورجالا التفت رؤوسهم بالأربطة والكمامات ، مصلوبين فوق جدران عالية ، وغزاة تحترق على قمم الجبال ...

إن هذه الغزاة المشتعلة سوف تظل سوطا يلهب الضمائر ، ودعوة ملحة لإنقاذ البراءة .

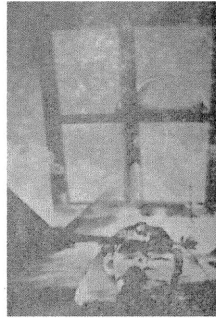
هذه المعارض الثلاثة تثبت أمرين : الأول هو أن الفن الصادق يمكن أن يصل الى هدفه دون ابهار الخامات المركبة والألعاب الصنعة ، ولو اقتصر على ريشة ودواة حبر ، والثانى أنه لاتناقض بين تعبير الفنان عن قضية نضالية أو إنسانية ، وبين تحقيق رؤية جمالية حديثة يواكب بها روح العصر ... وهما أمران — على بداهتهما — غائبان عن أفق الحركة الفنية .

## • الحلم فوق مدينة الأشباح :

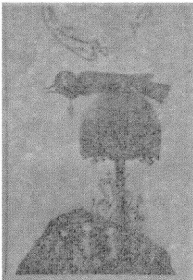
ولى نطاق روح البساطة والصدق التى أتلمسها بصعوبة فى معارض الموسم ، كان معرض الفنان سيد محمد سيد ، إن رؤيته الفنية تبدأ من تسجيل الطبيعة بعين شغوفة بالتقاط التفاصيل الواقعية ، ورصد تأثير الضوء على ملابس الجدران الطينية ، لينتهى الى عالم من الخيال الأسطوري ، وكأنه ينقلنا الى مدينة الأشباح ، مدينة كانت تموج بالحياة لكن أهلها هجروها منذ لحظات . وبالرغم من انبعاجات وتنوعات ملابس الطين على الجدران البدائية التى صنعتها أبداى الفقراء فى واحة سيوة ، والتى يفرم الفنان بإبرازها ، فإن الضوء الأبيض الناصع يكاد يطفى الألوان الساخنة فى أغلب اللوحات ، لتوحى بعالم يسبح فى ضوء شفاف مصفى يقارب جو الحلم ... إن هذا الضوء هو الذى ارتقى بالمعرض من إطار الرؤية التسجيلية ، الى آفاق الرؤية الشعرية والدرامية .

• وعلى منظومة (الواقع — الحلم) قدم لنا يسرى حسن فى معرضه السادس نفس رؤاه المتأفrique التى عرف بها منذ بداية رحلته ، فى مزيج من الحلم والأسطورة ، من الماضى والحاضر ، من صلاية الواقع ودلالات البيئة الجغرافية والحضارية ، ومن أطراف الخيال الحملة بالرموز .

أدأؤه أقرب الى الأداء الكلاسيكى والسوريالى الذى يذكركنا « بسلفادور دالى » ، وأحيانا « بدى كيريكو » ، لكنه — على عكس السوراليين الكلاسيكيين — ينقل مركز الثقل فى اللوحة من الأرض الى الفضاء ، فيجعله من مجرد فراغ خلفى الى مسرح كوني ، بمشخصاته ورؤاه الغريبة ، تسيطر على عاله ثلاثة ألوان رئيسية : الأزرق والأسود والأحمر ، مضفية طابع الصراع المأساوى . وقد أصبح للألوان فى أعماله الأخيرة حضورها الجمالى المبهج كمساحات فى حد ذاتها ، بعد أن كانت الألوان فى أعماله السابقة خادمة للموضوع .. وربما أضعف هذا الابهار من قوة التراجيديا



● نافذة على الخارج — هري حسن



● تكوين — صلاح المليجي

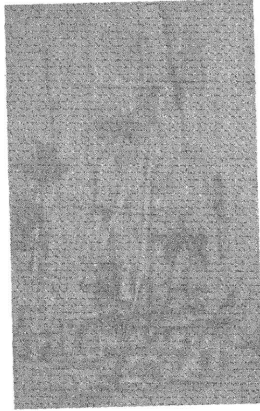


● من معرض فناني أسبوط — سعد زغلزل



● البيت المهجر - سيد شمس سيد





• من معرض محمود سليمان — قلوب المراكب

#### • وردة الطين الوحشية :

شهد هذا الموسم صحة في فن الخزف .. إذ افتتح متحف الخزف ليل درويش بسقارة ، وهو تجربة فريدة لفنان بمصر والشرق الأوسط يقيم لنفسه متحفا وهو في خريف شبابه متجدد العطاء — لكن قد يرر له ذلك مؤهنته المتميزة التي استحضرت أنقى مآلى الفنون الحضارية من « فورم » ، وأرق ما في الخزف الحديث من صنعة وإبتكار ، وأغنى ما يملكه هو من خيال .. أقام محمد مندور معرضه بقاعة السلام بالاشتراك مع المصور السكندري فاروق وهبة ، فحققا تزاوجا ذكيا بين وسيطين مختلفين ، لكن جمعهما هدف واحد : هو استحضار حسن فرعونى أصيل ، وصل اليه مندور بسلاسة وبلاغة تلقائية ، وتعزى في الطريق اليه فاروق بتعمده وتكلفه الوصول اليه ، فوقع أسرا للصنعة الجوفاء .

الشعرية في لوحاته ، لكننا مازلنا نستشعر فوق مساحاته الصحراوية جو « الأرض الخراب » لإليوت ، وكثيرا ما نلتقي فوقها بتفاحة وحشية مشعة ، أو بيضة جحرية هائلة ، أو بجذع شجرة جرداء الى جوار مقبرة مجهولة .. أما سماؤه اللازوردية فيمتلكها هرم بللورى يستجمع السحب الخريفية ، او قواقع بحرية خرافية .

يبدو الموت طيفا غيما على عالمه ، يتسلل أحيانا من وراء أقمعة سوداء أو ذهبية ، لكن اللون الأحمر القاني ، الذى اتخذ مكانه بقوة في أعماله الأخيرة ، يعطى دلالة للمقاومة والصراع تعبيرا عن الحياة .

وبالرغم من تشابه أعمال يسرى مع بعض السوريالين ، فإن الهواجس الميتافيزيقية في تسجيح أعماله لا تكف عن طرح الأسئلة ، نحو مزيد من القلق الوجودى .

وأقام الخزاف محمد الشعراوي معرضه بقاعة  
الدبلوماسيين ، فأعاد ترتيباته الصوفية على موسيقى  
الحرفوف العربية ، مستخدما حبال الطين في تجسيد إيقاع  
ذى طبقات صوتية متعددة .

لكن هذا العام بالنسبة للخزف كان في رأيي عام  
المرأة ، لقد شهدت القاهرة عدة معارض لفنانات حاولن  
تثبيت أقدامهن عاما بعد عام ، في مضمار يسيطر عليه  
فنانون ذوو باع طويل .. وأذكر منهن الفنانات أمينة  
عبيد ، مرفت السويدي ، فاطمة عباس ، زينب سالم .

وتستوقفنا تجربة زينب سالم بلعبها البتائية المتحررة من  
المظاهر الفلكورية أو السياحية المستهلكة ، وقدرتها على  
تحقيق أشكال متنامية مفتوحة مثل الورود في جزئها  
العلوي ، بينما حققت في الجزء السفلي أشكالا متآكلة  
توحى بأنها حدثت بفعل نحر الأمواج في الصخور على  
مدى ملايين السنين ، فأضفت بذلك ملمسا بدائيا  
مشحونا بالتوتر ، يتناقص مع ملمس الورد المفتوحة ،  
فتبدو أقرب الى المنحوتات التعبيرية ، إنها وردة الطين  
الوحشية تنفتق من بين طبقات جيولوجية لاقرار لها !

وبعد ...

كنت أود أن يتضمن هذا الاستعراض أهم  
المهرجانات التشكيلية خاصة بينالي القاهرة الدولي الرابع  
الذي بدأ به الموسم ، والاحتفال بالذكرى المئوية لميلاد  
الفنان محمد ناجي — مؤسس فن التصوير الحديث في  
مصر — الذي انتهى به الموسم ، كما كنت أود التعليق على  
عدد من المشاركات الفنية الجماعية ، مثل المعرض العام  
وصالونات الجمعيات الفنية الثلاث ( أتليه القاهرة —  
الأهلية للفنون — عيسى الفنون ) التي توالى على مدار  
العام ، وأذكر ملها وما عليها ( هو كثير ) ... هذا الى  
جانب أهم حدث في الحركة الفنية في ربيع القرن  
الأخير ، وهو المؤتمر العام الأول للفنانين التشكيليين ،  
الذي أقامته نقابهم بيد ، وأجهضت نتاجه باليد  
الأخرى !

لكن هذا كله يحتاج الى مقال آخر ، أرجو أن أجد  
الحماس لكتابته ، فما أكثر ما يطفئ بداخلي هذا  
الحماس !

## الجائزة للإنسانية

في مهرجان موسكو السينمائي

السادس عشر

أحمد يوسف

لكنه كان أيضاً تأكيداً على أن مهرجان موسكو يحاول تحقيق توازن دقيق بين سياسة المصارحة والمكاشفة من ناحية ، والفنك بطابعه الانساني الأصيل من ناحية أخرى . فقد ظل هذا الفيلم ممنوعاً من العرض داخل الاتحاد السوفيتي طوال التسعة وأربعين عاماً الماضية ، وذلك لأن السلطات السوفيتية ( كانت ) ترى أن الفيلم يحتفل ظاهرة النازية الى نوع من ممارسة الاضطهاد لليهود ، وهو الاحتفال الذي يفشل بالفعل في تحليل النازية على أنها — في جوهرها — فلسفة وسياسة عنصرية تعبر عن أزمة عميقة وطاحنة في تطور الفكر والنظام الرأسمالي .

ومع ذلك فإن فيلم شابلن لايزعم أنه يقدم تحليلاً للنازية ، لكنه في الحقيقة سخيرة مريرة منها ، ومن كل الأنظمة السياسية التي تخلق مثل هذا « الديكتاتور العظيم » ، الذي يسميه الفيلم هينكل — إشارة الى هتلر — ديكتاتور إقليم تورمانيا — إشارة الى ألمانيا .

كما لا يمكن اتهام فيلم شابلن بالزعة الصهيونية ، إذ أن حيكته الرئيسية تقوم على أنه لا يمكن الإقرار بأى تغيير عنصري أو عرق بين اليهود والأغيار . فبطله ( الذي يقترّب كثيراً من شخصية الصعلوك الشهير عند شابلن وإن لم يتطابق معه تماماً ) جندي ، غير يهودي ، يفقد ذاكرته في

على الرغم من الخطاب القصير الذي ألقاه الكسندر كاشالوف في افتتاح مهرجان موسكو السينمائي السادس عشر ( ٨ يوليو — ١٨ يوليو ١٩٨٩ ) ، والذي أعلن فيه كمدبر للمهرجان إلغاء شعار المهرجان الرسمي الذي عقدت تحت ظله المهرجانات الخمسة عشر الماضية ، طوال ثلاثين عاماً ، وهو « من أجل الإنسانية في الفن السينمائي ، ومن أجل السلام والصداقة بين الشعوب » ، على الرغم من ذلك لم يستطع مهرجان موسكو — في جوهره — أن يتخل عن مضمون هذا الشعار .

لقد برزت إدارة المهرجان قرارها بالغاء شعاره بالرغبة في الإبقاء بمنأى ( ديموقراطي ) يسمح لجميع الأصوات أن تسمع ، حتى تلك الأصوات المعارضة والناقدة ، بل أيضاً الأصوات المعادية للاشتراكية في بعض الأفلام . لكن ذلك ( الانفتاح ) لم يشكل — رغم بريقه المثير للدهشة والحافظ للأبصار — عقبة في أن يكون الصوت الأقوى ، والأعمق ، للأفلام التي تتغنى بالإنسانية والسلام والصداقة بين الشعوب ، وأن تذهب جوائز المهرجان لتلك الأفلام دون غيرها .

ولقد كان عرض فيلم « الديكتاتور العظيم » ( ١٩٤٠ ) لشارلي شابلن في ليلة الافتتاح مفاجأة حقيقية للجميع ،

تقتصر كلمات الانسانية والسلام على خطاب الحلاق الفقير ، - ولكنها ترددت في عدد من الأفلام الهامة التي عرضت في المهرجان داخل المسابقة وخارجها ، واكتسبت اعجاب الجماهير ، وذهبت اليها لجنة التحكيم الرسمية .

فذهبت الجائزة الذهبية — بمقدارة — الى الفيلم الكوميدي الإيطالي « سارقو النجفات » للمخرج مورييسو نيكيثي ، وهو الفيلم الذي امتزجت فيه الكوميديا بالمرارة الشديدة ، وبدأ أن يخرج مورييسو نيكيثي — الذي اشترك أيضا بالتمثيل وكتابة السيناريو — يمثل مرتجبا ذا مذاق خاص من رواد الواقعة الإيطالية ، وبيرانديللو ، وفيليني معاً .

ويختار نيكيثي قالب الفيلم داخل الفيلم ، فهناك مخرج يحاول أن يعرض في التلفزيون فيلمه « سارقو النجفات » ( وكما يبدو واضحاً ، فهو محاكاة لفيلم فيودور دى سيكا الشهير « سارقو الدراجات » خاصة وأن هناك جناساً لفظياً بين عنواني الفيلمين بالإنجليزية ) . لكن المخرج — في الفيلم داخل الفيلم — تقابله صعوبات عديدة خلال عرض فيلمه على الهواء ، يكون من بينها الإعلانات التجارية عن البضائع الاستهلاكية على الطريقة الأمريكية ، والتي تتداخل في أحداث فيلمه على نحو يحمل مفارقات ساخرة .

وبينا نرى — بالألوان — أسرة إيطالية برجوانية معاصرة وهي تشاهد بمثل ودون اهتمام حقيقي الفيلم المعروض على شاشة التلفزيون — بالأبيض والأسود — نلاحظ على الفور ذلك التناقض بين شطף العيش الذي عانته الأسرة الإيطالية في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، والوفرة المرسوقة التي تحيا فيها الأسرة الإيطالية اليوم ، وكأنها إشارة مريضة صانع الفيلم الى تلك القيمة التي انتهت إليها رحلة بناء الوطن الذي دمرته الطاحنة .

وعلى الرغم من أن « سارقو النجفات » يثير — عند بداية الفيلم — دهشة عميقة ب تلك القدرة على محاكاة « سارقو الدراجات » ، فإنه يثير دهشة أكثر عمقاً عندما يبدأ في الاختلاف عنه . فالفيلم القديم يصور رجلاً يعاني من البطالة ، يجد بعد قدر كبير من المعاناة عملاً

الحرب ، ويخبره قدامه — بالصدفة — الى العيش كحلاق بسيط فقير في حي اليهود . لكن هذا الحلاق يحمل شياً كبيراً مع الديكتاتور هينكل ، إلا أن شابلن لا يستخدم هذا التشابه على النحو الذي تستخدمه الأفلام الكوميديية في العادة لخلق المصادفات والمفارقات التي تمثل الحركة الرئيسية لمثل هذه الأفلام . ومع ذلك فإن مفرزه الدرامي يتحقق في نهاية الفيلم عندما يكون هذا التشابه سبباً في وقوف الحلاق الفقير مكان الديكتاتور العظيم ، ليلقى خطاباً سياسياً . وبدلاً من أن يتحدث عن الحرب — كما هو متوقع من الديكتاتور — يتحدث الخلاف ، باسم شابلن ، عن النضال ضد الطغاة داخل الوطن ، وعن المساواة بين البشر ، لافرق بين يهود وأغيار ، أو بين بيض وسود ، بحيث بدأ أن ذلك الخطاب الذي ينتهي به الفيلم وكأنه يؤكد من جديد على الشعار الذي ألقته إدارة المهرجان ، حول الانسانية والسلام والصداقة بين الشعوب .

ولأن « الديكتاتور العظيم » هو أول أفلام شابلن الناطقة ، فإنه يعتميه أحياناً بعض البطء من ايقاعه عندما يستغرق في الحوار .. عندها تفقد الحركة والاماعة ذلك السحر الخاص الذي يميز كل أفلام شابلن الصامته السابقة ، لكن مشاهد أخرى تظل محتفظة بقدرة شابلن الساحرة على تصميم الحركة وكأنها رقصة باليه حقيقية ، مثل مشهد الديكتاتور يرقص لاهياً بالونة على شكل الكرة الأرضية حتى تنفجر منه فيسكن كالأطفال ، أو مشهد الحلاق وهو يحمل ذقن أحد الزبائن على موسيقى الرابسودية المجرية الثانية لبرامز . بل إن عبقرية شابلن الابداعية امتدت الى شريط الصوت عندما جعل كلمات الديكتاتور تتحول الى حشرجات صوتية ، بحيث تبدو خطابات المتهبة فارغة من المعنى .

\*\*\*

لم يقتصر وجود شابلن على فيلمه الذي عرض في ليلة الانتاع ، لكنه كان موجوداً في كل مكان في صور السيلوث التي رسمت له بمصانعه وبقعته الشهيرتين . كما لم



الحياة الحقيقية والفن ، وكأنه يتوقع أن يكون الفيلم صرخة في واد . ففي المشهد الأخير ، نرى مخرج الفيلم — داخل الفيلم — محبوساً داخل شاشة التليفزيون ، ينصرف عنه أفراد الأسرة الرجوازية المعاصرة واحداً بعد الآخر ، ويظل يصرخ فيهم لكي يخرجوه ، حتى تأتي ربة المنزل دون أن تسمعه ، وتغلق عليه جهاز التليفزيون ، ليظل حبيساً بداخله الى الأبد .

وعلى الرغم من أن نيكيته يعمل ظللاً من فيليني ، إلا أنه لا يسعى مثله للإيهام البصري الخالص ، أو التعبير الشعري المكثف ، أو التفلسف والرغبة في التعبير عن الذات . لكن موريسيو نيكيته يعبر بحق عن انتاء حقيقي وملتزم بقضايا إيطاليا المعاصرة ، وبقضايا الإنسانية ، مما يجعله جديراً بالجائزة الذهبية لمهرجان رفع طوال الأعوام الماضية شعار: « من أجل الإنسانية في الفن السينمائي » .

\*\*\*

كان من الصعب ألا تذهب أى جائزة للفيلم السوفيتي الوحيد الذى عرض داخل المسابقة الرسمية ، وهو فيلم « زائر المتحف » للمخرج كوستانتين لوباشانسكى . ومنذ الرحلة الأولى يتأكد الاحساس بأن هذا الفيلم ليس إلا امتداداً لعالم فيلمه السابق « خطابات من رجل ميت » ( ١٩٨٦ ) . فالفيلمان — كليهما — يدوران حول عالم البشرية التى تحولت الى حطام فى أعقاب حرب ذرية شاملة . لكن « زائر المتحف » يأتى على عكس « خطابات من رجل ميت » الذى تميز بشخصياته العديدة ، والدراما الكئيبية تحت سطوح الحياة الكئيبة التى يحياها الأحياء الموتى فى الاتفاق هرباً من الاشعاع الذرى . إن « زائر المتحف » يبدو أشبه بونولوج لائرى فيه سوى بطله الوحيد يطوف فى ( متحف ) الحفريات البشرية التى استطاعت أن تنجو من الموت فى الحرب النووية ، لكنها أصبحت مشوهة الى حد البشاعة . إن أشباه البشر هؤلاء يصنعون من بطل الفيلم مسيحاً مخلصاً جديداً ، فى الوقت الذى لا يجد هو

بإزم له شراء دراجة ، فيبيع ملايات سيره لكي يتمكن من شرائها ، لكن دراجته تسرق منه ، فيجد نفسه مضطراً لسرقة دراجة أخرى مما يعرضه للمهانة أمام طفله الصغير . لكن بطل الفيلم الجديد ، وبسبب إلحاح زوجته وتهديدها بترك المنزل ، يضطر لسرقة نجفة من المصنع الذى يعمل به ، ويشير بها على دراجته فى محاذاة النهر . وفجأة ، يتوقف إرسال الفيلم على شاشة التليفزيون لبدء فقرة اعلانية ملونة ، نرى فيها فتاة أمريكية شقراء بملابس السباحة — التى تظل بها طوال الفيلم — تفوض فى حمام السباحة لكنها لا تنطق ، لنفاجأ بها وهى تصرخ تطلب النجدة من الغرق فى النهر الذى يسير بجواره الزوج حاملاً نجفته المسروقة . وينقذها الزوج ، ويخرجها من النهر ، نراها ملونة على خلفية كاملة من الأبيض والأسود . لكن عندما يجفف الرجل جسدها يتحول الجزء الذى تم نجفته الى الأبيض والأسود ، لكي تصبح فى نهاية المشهد جزءاً من عالم الفيلم القديم !

وبدأ من تلك اللحظة ، يتداخل العالمان : العالم الواقعي الحقيقي الذى ينتهى الى عصر مضى ، وعالم الزيف الاعلاني المعاصر . وترفض الزوجة الاستمرار مع زوجها بعد أن أصبحت الفتاة الأمريكية تشاركهما حياتهما . وعندما يحاول الزوج اقتناع زوجته براءته ، ويذهب بها الى حافة النهر حيث أنقذ الفتاة الأمريكية من الغرق ، تلقى الزوجة بنفسها الى النهر محاولة الانتحار ، لتخرج بدورها فى عالم الاعلانات ، ملونة داخل غسالة أوتوماتيكية .

وبقدر ماثير الفيلم من المتعة ، فإن روح اللعب ، والمرارة ، والسخرية من الذات ، تسرى فى أعماقه . وتظل طوال الفيلم تسأل نفسك : هل دفعت إيطاليا ثمناً باهظاً فى أعقاب الحرب العالمية الثانية لكي تصبح ماضى عليه اليوم ؟ تناقضاً دائماً بين الماضى والحاضر ، الدين والجسد ، القومية الإيطالية والذرة الأمريكية ؟ وينتهى الفيلم بالتأكيد على تناقض أكثر حدة ، بين

المباشر ، ومشاهد العودة الى الماضي ، ومن خلال أداء مذهل لبطليه جاك نيكولسون وميول ستريب ، فإن الفيلم يقدم صورة شديدة الواقعية — تنسم بالزرعة الطبيعية في بعض الأحيان — تصدم المتفرج العادي وتنسف تصوره التقليدي عن أمريكا ، واحة الحرية ، وملاذ الانسانية !

\*\*\*

ذهبت جائزة أفضل ممثلة الى كايجي سوبو — يون عن الفيلم الكوري الجنوبي « الصعود » أو « التسامي » من اخراج ايم — كون — تيك . ويدور الفيلم حول قصة فتاة تتنازعها الرغبة في الحياة من ناحية ، والتسامي الروحي من ناحية أخرى . ويجسد الفيلم هذا الصراع في اضطراب الفتاة — التي لم تكن قد نضجت بما فيه الكفاية بعد لكي تواجه الحياة — الى الدخول في سلك الراهبات البوذيات ، حيث يكون عليها أن تهجر العالم ، وأن تتجاهد من أجل ( التسامي ) أو التحول الى النورانا ، الروح الخالصة . لكن الفتاة لا تستطيع — بفطرتها الطبيعية البسيطة والانسانية — أن تهرب من العالم ، أو بالاحرى أن تهرب من مسئوليتها تجاه العالم ، فتحدد المساعدة لرجل قابلته بالقرب من الدير ، ويكون جزاؤها أن تطردها رئيسة الراهبات ، لتعود الى العالم من جديد ، حيث يكون عليها أن تعيش فيه في أحوال الحياة اليومية ومآسها .

ويضفي الفيلم على ذلك الصراع بين الروح والجسد ظلالاً سياسية ، فيجعله أيضاً صراعاً بين كوريا الماضي المثقلة بالثرات البوذي ، وكوريا الحاضر التي تعيش فترة غليان تاريخية . فالفيلم يجعل خلفية الأحداث تتحشد ببعض التفاصيل الصغيرة التي تشير الى اللحظة المعاصرة : دورة سول الأولمبية ، والمظاهرات الطلابية التي تقابلها قوات البوليس بالقمع والبطش . وعلى الرغم من أن الفيلم يبدو أحياناً وكأنه يحاول أن يقول كل شيء عن كل شيء ، دون أن ينجح في ذلك بالطبع ، أو كأنه يسعى لانهيار من خلال الجمع بين التفاصيل

ذاته الخلاص لنفسه ، وينتهي الفيلم بمشهد طويل ، يستمر عشرة دقائق كاملة ، ودون قطع واحد ، يسر فيه البطل ببطء شديد من مقدمة الكادر الى أعماقه ، حيث تظهر الشمس في أقصى الأفق ، وهو يناجي الله أن يخلص البشرية من الدمار .

لقد اتسمت الزرعة ( الانسانية ) في « زائر المتحف » بعالمه المغلق ، وإيقاعه البطيء ، وألوانه الحمرء القاتمة — اتسمت بالتأمل الميتافيزيقي والعدمية الطاغية ، وهي الملامح التي كان من الصعب — في السنوات السابقة على سياسة الجلاسنوست — أن تراها في الأفلام السوفييتية .

وبينا يختار « زائر المتحف » أن ينزل الى الجحيم ، في نوع من الخيال العلمي السوداوي ، فإن الفيلم الأمريكي « عش من حديد » قد اختار العودة الى جحيم من نوع آخر ، الى فترة الثلاثينات ، في ذروة الأزمة الطاحنة التي عاشها العالم الرأسمالي .

ويتناول الفيلم — الذي أخرجه هينكتور باينيكو صاحب فيلم « قلة المرأة العنكبوت » — ذلك القطع الكبير من المتبذنين والمهانين والفقراء الذين يفرزهم المجتمع الرأسمالي ، فيجعلهم يعيشون كالأعشاب الضعيفة المتكسرة والمهملة ، على حافة المجتمع ، في مدن يقيمونها من عربات السكك الحديدية القديمة ، يقضون فيها أيامهم ولياليهم ، يمارسون الحياة والموت ، الجنس والقتل ، بأبشع ماعرفته الانسانية من صور .

وفي الحقيقة أن قيمة الفيلم الحقيقية تنبع من أنه يكشف عن جوهر التناقض في العالم الرأسمالي مجسداً في أزمة الثلاثينات ، وذلك حين يشير الى أنه على الرغم من أن المجتمع الأمريكي كان قد بدأ بالفعل — في الفترة التي يصورها الفيلم عام ١٩٣٨ — في أن ينفق من أزمته ، فإنه ظل يرفض الفقراء ، وينبذهم ، وكأنه يحتفظ بهم في ( متحف ) لكي يكمل صورة عاله الرأسمالي ( الحر ) ! ومن خلال البناء الفيلمي الذي يجمع بين السرد

الفولكلورية ، والدينية البوذية ، والميلودراما ، والقضايا السياسية ، على الرغم من ذلك كله ، فإنه قد نجح الى حد كبير في التعبير عن قضيته الانسانية الأساسية بعمق وحرارة الغين .

لكن تلك الحرارة بالتحديد هي ما فقدته الفيلم الفنلندي « آريل » أخرجه أكي كاسماكي ، وهو الفيلم الذي فاز بطله تيورو باجالا بجائزة أفضل ممثل . وفي الحقيقة أنه لم يكن هذا الفوز مايبرره ، خاصة وأن المعالجة الدرامية للفيلم لم تكن تتيح لأى ممثل أن يبرز مواهبه ، فهى معالجة شديدة البرود والحياة والمباشرة والتقريرية لقصة شاب دخل السجن الجرمية لم يفتقرها ، ويقرر الحرب مع رفيق زنزانته ، وعلى حين ينجح البطل فى الحرب على سفينة شحن بضائع تدعى آريل ، وتلتحق به امرأة كان قد قابلها بالصدفة قبل إلقاء القبض عليه ، فإن الصديق - كالعادة فى مثل تلك الأفلام - يموت مضحياً من أجله .

ويتحاشى الفيلم تماماً أن يؤكد على دوافع الشخصيات ، أو حتى الظروف الاجتماعية التى تعيش فيها ، مما يؤدى الى افتقار المتفرج للعاطف مع الشخصيات أو التفاعل مع الأحداث . ولعل أطرف تعليق على الفيلم جاء من صحفى سوفيتى يتساءل فيه كيفية ( الاتساق ) بالسجون الفنلندية لأنه بنوى قضاء أجازته القادمة فيها ! ولك أن تتخيل المعنى المزودج السافر فى كلماته !!

الى جانب أفلام المسابقة الرسمية ، قام المهرجان بتنظيم بانوراما لأفضل الأفلام التى عرضت خلال العامين الماضيين فى مجموعة من المهرجانات السنائية العالمية ، مما أضفى عمقاً فنياً وإنسانياً على المهرجان الذى لم تكن بعض الأفلام التى عرضت داخل المسابقة جديرة به .

من المجر . يأتي فيلم « هانوسين » لشتيفان سابو استكمالاً لسلسلة الأفلام التى يحاول فيها المخرج أن يلقى الضوء على شخصيات من التاريخ الجرى الحديث ، ويعيد بها تصوير الواقع التاريخي لأوروبا فى أواخر القرن التاسع

عشر وأوائل القرن العشرين . يتناول الفيلم قصة جندى يصاب بإصابات بالغة خلال الحرب العالمية الأولى . لكن طبيبه يكتشف أثناء علاجه أن الرجل يملك قدرة خارقة على التنبؤ بالمستقبل أو استشعار الأحداث عن بعد . ويختار الرجل - الذى قرر استئثار مواهبه غير العادية فى عالم الاستعراضات الليلية - اسم « هانوسين » ، وتترايد شهرته فى أوروبا كلها ، ليصبح جزءاً ( أسطورياً ) خرافياً من ( واقع ) أوروبا الثلاثينات . هكذا يبدو هانوسين - عندما يتنبأ بصعود هتلر والنازيين الى السلطة - بشيئاً ونذيراً فى الوقت ذاته لاقترب أوروبا من حافة الانهيار . ( وهنا يلتقى فيلم « هانوسين » فى مفارقة وتناقض عميقين مع « الديكتاتور العظيم » ) . وبعد أن يكون هانوسين - نصف البنى ونصف الدجال - قد أصبح جزءاً من عالم النازية ، يقبض عليه النازيون ، وفى مشهد يذكرنا بنهاية الفيلم السابق لسابو « الكولونيل ديدل » ، يقتلونه فى الغابة عند الفجر .

وعلى الرغم من تلك الحرفية التقنية العالية التى لا يمكن أن تخطفها العين فى فيلم سابو ، فإن الفيلم يبدو غير متقن عندما يجعل من هذا البطل الغامض ، ذى القدرات السحرية الخارقة ، تعبيراً عن العملية التاريخية الحقيقية لصعود النازية .

ولقد كان عرض آخر أفلام المخرج العظيم يوريس إيفانز تكريماً لهذا الفنان الذى كان قد رحل عن عالمنا قبل أيام معدودة من بداية المهرجان . والفيلم هو « قصة الربيع » الذى أخرجه إيفانز بعد سنوات طويلة من التوقف ، وبعد رحلة طويلة فى الحياة والقرن ، عمل فيها منذ بداية الثلاثينات فى السينما التسجيلية ، ثم انتقل الى العمل فى إسبانيا الى جانب الجمهوريين خلال الحرب الأهلية ، ثم الى اندونيسيا بعد استقلالها عن هولندا ، وأخيراً الى الصين : الثورة والحضارة ، حيث قضى بقية حياته هناك .

وفيلمه « قصة الربيع » فيلم ساحر بحق ، يجمع فى تقنياته شديدة البراعة والأجبار بين النزعات التسجيلية ،

الطلق ، في ساحة خالية ، ويأتى طفل صغير حاملاً كرسيه الخشبي ، يختار أفضل مكان للجلوس أمام الشاشة ، ويجلس منتظراً بداية العرض .

أما فيلم « مصرى غجرى » للمخرج البوغسلاف الشاب إمير كوستوريتسا ، فيتناول قصة شاب غجرى ، تكاد تكون رمزاً لقصة الانسان في براءته الأولى ، واضطراره للانغماس في أحوال العالم لكي يظل على قيد الحياة . إن الفنى الغجرى المراهق يعشق فتاة ، ويذهبان لتعميد حبهما في بحيرة في طقس احتفال وثنى غريب . لكن أم الفتاة تريد رجلاً ( ناجحاً ) ، ويتحقق هذا النجاح — كما تفرضه الظروف الاجتماعية ، عندما تضطره الظروف الى مرافقة واحد من ملوك الغجر الذى يسيطر على مملكة صغيرة من الشحاذين والضايين والقوادين والماهرات . ويصعد نجم الفتى حتى يصبح مساعداً للملك الغجر . وحين يعود بالأموال التى سرقها ليتزوج الفتاة ، يكشف أنها أصبحت —املاً ، ويرفض — بعد أن علمته الحياة المرارة وجعلته لا يصدق وجود شئ اسمه البراءة — أن يوافق على أن الجنين هو طفله . لكن الفتاة تموت وهي تلد طفلها ، الذى سوف يكون عليه من جديد أن يكرر قصة البراءة والسقوط .

ويجمع نسج الفيلم في رقة وشاعرية بين المادة والميتافيزيقا ، وبين الأرض والسماء ، وبين الواقع والخيال ، وبين الحياة والفن .

ثبتت — المرة بعد المرة — أن معظم تجارب السينما الناجحة هي تلك التى تتناول العالم الانسانى ، بكل مرحه ومأساويته ، وبساطته وتعقيده ، وتفاهته وعظمته .

إنها السينما التى تضع الانسان في قلب هذا العالم ، لتؤكد على الدوام ذلك الشعار الذى تخلى عنه مهرجان موسكو هذا العام : « من أجل الانسانية في الفن السينمائى ، ومن أجل السلام والصداقة بين الشعوب » .

والروائية ، والسريالية في مزيج شعيرى صاف ، يتأمل فيه ابغائز ذاته ، والعالم ، ويلقى الضوء على التناقضات الجدلوية في رحلة الانسانية التى تتم الدهشة والأسمى معاً في ذلك الوقت القصير الذى يمتد في حياة الانسان بين الميلاد والموت .

ولايتورى سكولا عرض فيلم « سينا سيلندور » الذى يحمل نفس المزيج الساحر من السجين والمرارة . والفيلم عن فن السينما الذى يرى اسكولا — بأسمى — أنه فقد بياهه القديم ، وانصرف الناس عنه . والسينما في الفيلم هي تاريخ الفن السينمائى مجسداً في تاريخ دار عرض في قرية صغيرة ، استقر بها يوماً مغامر جوال يشتغل بالعرض السينمائية المتنقلة . في الهواء الطلق ، لكن حب الناس للسينما جعله يؤسس داراً للعرض باسم سيلندور ، يرثها ابنه لكي يكمل مشروع أبيه . ويعترف الابن على راقصة تعمل في الملاهى الليلية فتتحول الى العمل معه وتشاركه حياته . وحول تلك الرواة الانسانية الصغيرة يدور عالم صغير من عشاق السينما : شاب يفتن بالمرأة ويعشق من خلالها السينما وينتهى به الأمر للعمل في كايينه العرض ، لتظل تجارب حياته جميعها مقبنة بما يشاهده من أفلام . ورجل كهل يملك محلاً لبيع الكتب ، يذهب لمشاهدة الأفلام كل يوم انتاباً بالمرأة الجميلة .

وفي دار العرض يدور تاريخ السينما ، بدءاً من لومير ، ومروراً بالفنانين السينمائيين الكبار مثل لانج ، وكابرا ، وغيبلىنى ، وتافانى ... لكن دار العرض أصبحت اليوم مهددة بالأفلاس لانصراف الناس عنها لمشاهدة التلفزيون .

وفي اليوم الذى يبدأ فيه بيع دار العرض لتتحول الى صالة للموادات ، يأتى الحل كما يراه سكولا : رقيقاً ، بسيطاً ، شاعرياً ، في أن الناس الذين يعشقون السينما يجب أن يدافعوا عنها . فترى المشاهدين يتقاطرون الواحد بعد الآخر على دار العرض ، يجلسون على الكراسى التى كان العمال على وشك انتزاعها . وينتهى الفيلم بنفس لحظة البداية ، بالأبيض والأسود : شاشة عرض في الهواء

تليفزيون

# الكهف والوهم والحب

سليمان شفيق

تلك الشخصية التي قدمت بشكل غير مقنع . وتكتمل المهزلة بأن يبتكر محمد جلال عنصر نسائي في الضباط الأحرار وهي إحدى عاهرات الملك ( هالة صدق ) ومن فراش الملك إلى ذروة الوطنية حيث يفرد لها المسلسل زمنا وأداء دوراً أكبر من كافة الضباط الأحرار مجتمعين بحيث يبدو الأمر في النهاية كما لو أن التغيير في مصر لم يأت بفعل قوى ثورية ووطنية أثمرت ثورة يوليو بل إن التغيير قد جاء من داخل الكهف أو قل فراش الملك ذاته .

الوهم :

قدم المسلسل كفاح الشعب المصرى في الستينيات على أنه وهم كبير وأفرد ميساجات واسعة للتعذيب والقتل في السجون والاختلاسات في القطاع العام وأبرز بشكل خاص عملاء البوليس الانجليزى والسراى كعمثلين للاتحاد الاشتراكي والتجربة ككل ( صلاح قابيل - رئيس مجلس ادارة شركة الكرنك للنسيج وعضو اللجنة المركزية للاتحاد الاشتراكي ) من جهة أو فاتن أوبه الراقصة ( شهيرة ) . بحيث لا يبدو الأمر أن يكون دفاعاً جيّداً عن التعذيب الذى يحدث الآن ووضعه في سياق مرور . كل هذا لا ينفي وقوع تعذيب لقوى سياسية راح ضحيته

شهد التلفزيون المصرى مؤخرها وبعد مسلسل رأفت الهجان موجة من الأعمال الوطنية .

في إطار تلك الموجة قدمت أعمال جادة وهادفة وأعمال أخرى - وتشكل الأغلبية - كان الهدف منها هو تزييف التاريخ درامياً ومزجه بالحاضر لتشكيل رؤية عن الحاضر واستنباط مفاهيم مشوهة لمستقبل يحكمه العجز . وفي هذا السياق لعب مسلسل « الكهف والوهم والحب » دوراً هاماً كنموذج للدراما التلفزيونية التي تستهدف تزييف الوعي والتاريخ معاً .

الكهف :

قدم المسلسل مصر الأربعينيات والخمسينيات من خلال ملك وسم ( محمد وفيق ) وحاشيته ونساء وكلهم يرتدون الملابس العصرية ويتمتعون بالذكاء والحضارية وفي المقابل حركة وطنية ضعيفة يمثل الطلاب بنائها الأساسي ( رغم أن تلك الفترة شهدت تكوين اللجنة الوطنية للعمل والطلبة ) وقدم المسلسل مجموعة الطلاب بشكل هزل أحدهم معترف ولم يتحمل التعذيب ( عبد العزيز مخيون ) وآخر مدعى يتحول للعمل مع البوليس السياسي ( احمد بدير ) وثالث فار إلى لندن للدراسة ورابع غير قادر على الفعل ( نبيل الحلفاوى ) الذى لعب شخصية صابر عبد القوى

شهداء مثل شهدي عطية وليس اسحاق وفريد  
حداد وآخرين ، الا ان ذلك لا ينفي الانجازات  
الوطنية والتقدمية التي حدثت في ذلك العهد  
ولا زلنا ندافع عنها حتى الآن .

الحبيب :

وكما تحولت هالة صدق من فراش الملك الى  
الوطنية نراها محجة تطمح للحج ويمسح المسلسل  
بشكل كامل صورة الحركة الوطنية المصرية  
ليصبح تاريخها رهنا بتاريخ العاهرات والغوازي  
وعملاء النظام الملكي .

وهنا يسفر المسلسل عن وجهه الحقيقي  
ويتزوج عادل حفيد رئيس قلم البوليس السياسى  
من أمل ابنة منظمة الشباب وكما جاء الحل من رحم  
النظام الملكى يستمر احفاد النظام الملكى والبوليس

رد على رد

## اجابات وتعليقات موجزة على أسئلة واتهامات غاضبة

بشير السباعي

بادىء ذى بدء ، أرجو من القارئ الكريم اغفاء من « الرد » على مهارات و شتائم الدكتور رفعت السعيد التي عاد الى شحذ نضالها في عدد ابريل ١٩٨٩ من هذه المجلة .

والواقع اننى كنت قد قصدت من وراء نبرة ردى — الهادئة — على مقاله الذى نشره في عدد مارس ١٩٨٩ ان تكون رسالة غير مباشرة اليه تدعوه الى تجنب الانجرار الى المهارات والشتائم ، خاصة وأن المعارك الفكرية لا يمكن كسبها عن طريق مثل هذه الوسائل . ولكن يبدو أن رسالتى الى الدكتور لم تصل ، وأنا لأملك سوى الأسف لذلك .

\*\*\*

### أجابات على تساؤلات :

يتساءل الدكتور رفعت السعيد : أين ومتى وكيف كان ستالين طرفا في مناظرة حول اشكال ومراحل تطور التنظيم الاجتماعى ؟

وجوابى على هذا التساؤل هو أن ستالين قد تحدث عن اشكال ومراحل تطور التنظيم الاجتماعى في كراسه الشهير : « المادية الجدلية والمادية التاريخية » في عام ١٩٣٨ والذى يشكل الجزء الثانى من الفصل الرابع من كتاب : « تاريخ الحزب الشيوعى السوفيتى / البلاشفة/ » . وفى هذا الكراس يحدد ستالين خمسة أنماط اساسية للتنظيم الاجتماعى ولا يشير الى النمط الآسيوى للانتاج<sup>(١)</sup> .

أما المناظرة الستالينية ضد اطروحة ماركس عن الخط الآسوى للانتاج فقد بدأت على نطاق محدود في عام ١٩٢٩ ثم اتسعت في عامي ١٩٣٠ و ١٩٣١ . وكان أبرز لمرسان هذه الحملة هم ج . دوبروفسكى وى . يولك وم . جوديس . وقد اهتموا ماركس بقصور المعلومات ويعلم فهم الخط الاقطاعى للانتاج ( ج . دوبروفسكى ) ويعلم فهم تعاليمه هو ا ( ي . يولك ) . ويمكن للدكتور الرجوع إلى كتاب ج . دوبروفسكى : حول مسألة جوهر الخط « الآسوى للانتاج » ، موسكو ، ١٩٢٩ ، بالروسية ، وإلى مداخلة ي . يولك المنشورة في كتاب : « مناقشة حول الخط الآسوى للانتاج » ، موسكو ، ليننجراد ، ١٩٣١ ، بالروسية ، وإلى مداخلة م . جوديس في هذا الكتاب الأخير . كما أن الباحث الاقتصادى السوفيتى الشهيرى . فارجا قد قدم عرضا جيدا لهذه المناظرة في كتاب : « دراسات حول مشكلات الاقتصاد السياسى للرأسمالية » ، موسكو ، ١٩٦٤ ، بالروسية . ونحيل الدكتور الى الترجمة الانجليزية لهذا الكتاب ( ص ص ٣٣٠ — ٣٥١ ) ، والمنشورة في موسكو في عام ١٩٦٨ تحت عنوان : « المشكلات السياسية — الاقتصادية للرأسمالية »<sup>(١)</sup> .

ويتساءل الدكتور رفعت السعيد : ماهو المقصود بالقول بأن مراحل التطور الخمس ( المشاعية البدائية — العبودية — الاقطاعية — الرأسمالية — الشيوعية ) مراحل « ضرورية » ؟

وجوابى على هذا التساؤل هو أن المقصود بهذا القول هو أن المراحل الخمس مراحل لا بد لاي مجتمع بشرى من المرور بالمراحل الأربع الأولى منها كلها قبل أن يصل الى المرحلة الشيوعية ، وهو قول استنكره ماركس بشدة في عام ١٨٧٧<sup>(٢)</sup> ، كما أنه يتعارض مع الواقع التاريخى .

ويتساءل الدكتور رفعت السعيد : بأى حق سمح كاتب هذه السطور لنفسه بتصنيف المستشرقين السوفيت الى ثلاث مجموعات متبايزة في المناظرة حول مشكلات التطور التاريخى لبلدان الشرق وتحديد اسماء ممثلين بارزين لهذه المجموعات ؟

وجوابى على هذا التساؤل هو أن هذا التصنيف وهذا التحديد ليسا من عندى — رغم أنهما من حقى ومن حق كل متابع للاستشراق السوفيتى في مصادرة الأصلية ا — بل هما من عبد المستشرق السوفيتى ل . ب . آلايف والذى قام بهما في مقال يمكن للدكتور الرجوع اليه في مجلة « شعوب آسيا وأفريقيا » الروسية ، العدد ٤ ، عام ١٩٧٧ ، ص ص ٦٧ — ٧٩ ا

ويتساءل الدكتور رفعت السعيد أخيرا — واعتذر للقارئ الكريم اذ أورد هذا التساؤل (١) واذا أجب عليه : اذا كان بشير السباعى يضع تورايف في الدرجة العاشرة ، ففى أية درجة يضع بشير السباعى نفسه ؟



## المادية التاريخية :

يعلن الدكتور رفعت السعيد نقطتين يدعو الى وجوب التوقف عندهما :

- ١ — ان المادية التاريخية ركن اساسى من أركان الماركسية .
- ٢ — ان المادية التاريخية تقوم على اساس اطروحة مراحل التطور الخمس وأن هذه الأطروحة تشكل جوهر المادية التاريخية .

بالنسبة للنقطة الأولى ، لأدري بالتحديد ضد من يعلنها الدكتور ، فأى ملم بالماركسية سواء أكان ماركسيا أم لم يكن ، لا يمكن أن ينكر هذه الحقيقة .

وبالنسبة للنقطة الثانية ، يكرر الدكتور ماسبق ان قاله فى عدد مارس ١٩٨٩ من هذه المجلة وماسبق أن رددنا عليه فى عدد ابريل ١٩٨٩ . وللمرة الثانية يعجز الدكتور ، الذى يزعم أن ماركس وإنجلز ولينين يؤيدون هذا الزعم ، عن ايراد استشهاد واحد من ماركس أو إنجلز أو لينين لتأييد زعمه ، وبدلاً من ذلك ، يحيلنا الدكتور الى السيد غليزمان الذى لاتعلو درجته كثيراً عن درجة السيد تورايف !

وحسباً لهذه النقطة ، أود أن ألفت انتباه الدكتور الى أن مذكره كاتب هذه السطور فى عدد ابريل ١٩٨٩ من هذه المجلة عن جوهر المادية التاريخية لم يكن أكثر من طرح لما ذكره إنجلز عن هذا الموضوع فى رسالته الى ج . بلوخ بتاريخ ٢١ — ٢٢ سبتمبر ١٨٩٠ وفى مقدمته للطبعة الانجليزية لكراس : « الاشتراكية : الطوباوية والعلمية » ، الصادرة فى عام ١٨٩٢ — وأرجو من الدكتور ألا يتصور اننى كنت أزرع « لغماً » تروتسكياً فى طريقه ، فالرسالة والمقدمة مشهورتان الى حد بعيد !

## نمط مستقل أم حالة خاصة لنمط آخر ؟

يشير الدكتور رفعت السعيد الى أن ماركس وإنجلز لم يعتبرا النمط الآسيوى للانتاج نمطاً مستقلاً ، ويحاول الانحاء بأن ماركس وإنجلز كانا يعتبران هذا النمط حالة خاصة من حالات العبودية أو الاقطاع !

وعلاوة على أن الدكتور لا يثبت صحة هذه الاشارة ولا مشروعية هذا الانحاء ، فانه عندما يورد مجلة ماركس الشهيرة فى مقدمة كتاب : « مساهمة فى نقد الاقتصاد السياسى » والتى يتحدث فيها ماركس عن أنماط انتاج متميزة ، يهدف عمداً اشارة ماركس الى النمط الآسيوى للانتاج والتى ترد قبل اشارة ماركس الى الأنماط الأخرى : القدم والاقطاعى والبرجوازي الحديث !

وجوابى على هذا التساؤل هو أننى أضع نفسى فى الدرجة التى يضع نفسه فيها أى انسان عادى بسيط يحترم الحقيقة التاريخية ويدافع عنها فى وجه أى مزور لها ، حتى ولو كان هذا المزور عضواً فى معهد الاستشراق أ

وللاطلاع على تنفيذ تفصيلى لمثل هذه الاشارة وهذا الايماء ، نحيل القارئ الى كتاب الباحث السوفيتى ي . فارجا الذى سبقت الاشارة اليه .

ابتكار :

يستخدم الدكتور رفعت السعيد مصطلحا جديدا من ابتكاره ، هو مصطلح « التشكيلة الخماسية » !

وتعليقا على هذا الابتكار ، تُذكرُ الدكتور بأن من الممكن الحديث عن « تشكيلات اجتماعية — اقتصادية » وعن مخطط لهذه التشكيلات ، أما الحديث عن « تشكيلة خماسية » فهو لغز من الالغاز ، لا أكثر ولا أقل !

« تأميم » أحمد صادق سعد لحساب « التروتسكية » !

يتصور الدكتور رفعت السعيد أن هناك مؤامرة لـ « تأميم » أحمد صادق سعد لحساب « التروتسكية » . وهذا التصور لا يستند الى أى اساس . فمعركة أحمد صادق سعد مع الستالينية معركة جزئية ، وتبنى أطروحة النقط الآسيوى للانتاج ليس علامة فارقة من علامات « التروتسكية » التى يحلو للكثيرين عندنا الحديث عنها واصدار احكام بشأنها وبشأن علاقتها بالماركسية دون أن يكونوا قد اطلعوا على كتابات تروتسكى !

المسألة باختصار ، هى أن « التروتسكية » تعتبر أطروحة النقط الآسيوى للانتاج أطروحة ماركسية وأن البحث التاريخى هو وحده الذى يمكن أن يسمح بالتحقق من مدى صحة هذه الأطروحة وأن حذف هذه الأطروحة ليس غير تزييف لآراء ماركس عن أنماط الانتاج وأن الستالينية قد تورطت فى مثل هذا التزييف !

فما الذى يثير الدهشة فى هذا الكلام !؟

وماهو « المنطق » الذى يميز اعتبار هذا الكلام عداء للماركسية أو دليلا على الانتفاية !؟

## الهوامش :

- (١) انظر ، « تاريخ الحزب الشيوعي السوفيتي ( البلاشفة ) » ، موسكو ، ١٩٤٣ ، ص ١٢٣ ، بالانجليزية .
  - (٢) يعتبرى . فارجا ( ١٨٧٩ — ١٩٦٤ ) من أبرز الباحثين الاقتصاديين السوفيت ، وهو من أصل مجرى . وقد عارض جوانب من الستالينية خلال أواخر الأربعينيات ، الأمر الذى قاد إلى التحويل به . ولم يجز رد الاعتبار إليه الا بعد موت ستالين .
  - (٣) انظر ، رسالة ماركس إلى هيئة تحرير مجلة « المذكرات الوطنية » الروسية ، والنشرة في ك . ماركس وف . المجلد : « المراسلات المختارة » موسكو ، ١٩٦٥ ، ص ٣٦١ — ٣٦٣ ، بالانجليزية . وفي هذه الرسالة الهامة ، يسخر ماركس من ميخائيلوفسكى على النحو التالى : « انه يشعر أنه يجب عليه وجوبا مطلقا أن يمسح مخططى التاريخى لاصل الرأسمالية في أوروبا الغربية وأن يحوله إلى نظرية تاريخية — فلسفية عن الطريق العام الذى كتب على كل شعب أن يسلكه ، أما كانت الظروف التاريخية التى يجد نفسه فيها ، حتى يتسنى له أن يصل إلى نهاية الأمر إلى شكل الاقتصاد الذى يكفل اكمل تطور للانسان ، الى جانب أكبر اتساع للقوى الإنتاجية للعمل الاجتماعى . لكننى اطلب عفوه» . وقد وصف ماركس مثل هذه النظرية التاريخية — الفلسفية بأنها « مفارقة للتاريخ » !
- ومن الواضح أن كلام ماركس هنا يتعارض على طول الخط مع مخطط المراحل الخمس الضرورية الذى عرضه ستالين في كراس « للمادية الجدلية والمادية التاريخية » و « الذى خلق مشاكل عميقة للمؤرخين السوفيت الذين استعملوا لاستئصال ستالين اطروحة ماركس عن النمط الآسيوى للإنتاج ر . و يجهلون انفسهم في البحث عن تعاليل المراحل الأربع الأولى في تاريخ كل شعب وفي محاولة اكتشاف عيوبه أو انقطاعه في تاريخ شعوب لم تعرف قط عبودية أو انقطاعه ، الأمر الذى قاد إلى تزييف تاريخ شعوب بأكملها وإلى تخلف الدراسات التاريخية السوفيتية على مدار عقود . ولم يكن هذا التزييف وهذا التخلف غير نتيجة منطقية للانطلاق من « نظرية تاريخية — فلسفية عن الطريق العام الذى كتب على كل شعب أن يسلكه » .

## مواصلة الحوار حول اليهودية والصهيونية في السينما

جاءتنا ثلاثة ردود ، تعليقاً على مقال سمير فريد ومقال أحمد يوسف ، حول المسألة الصهيونية في السينما . الردود لكل من « مجدى الطيب وعبد التواب حماد ، وشكرى الشامي .

وسوف ننشر ، منها ، الرد الأول للكاتب مجدى الطيب على الرغم مما فيه من بعض التجاوزات اللفظية . لكن مقال شكرى الشامي يصعب نشره ، باعتباره رداً أو مناقشة موضوعية ، فهو حافل مثلاً بوصف بعض النقاد السينائيين بالتطاول والمباشرة وإبلاغ البوليس والسخائم ، والعديد من الشتائم الشخصية التى لا يصح تداولها في حوار فكري حول قضية فكرية ذات طابع حساس وملتبس . وهو يصف نفسه بأنه زملاء جيل محمد مندور وغنيمى هلال والعالم والراعى وعلى أدهم ، ويرى من غيره من النقاد خُرساً وصُماً وكُما !!

أما المقال الثالث فيصعب نشره . لأنه بالغ الطول والفخامة ، لا يصلح كرد أو تعليق ، وإن كان يناقش القضية بالتفصيل ، وبقليل من الحدة ، عن مسابقيه .

وقد ناقشت رئيسة التحرير القضية بتفصيل واضح في افتتاحية العدد الماضى ، مبينة الموقف الفكرى الذى تنطلق منه « أدب ونقد » ، وهو — مجدداً — التفريق بين اليهودية كدين والصهيونية كحركة سياسية عنصرية استيطانية .

وعلى الرغم مما فى المقال الذى اختزنه للنشر ( موضوع مجدى الطيب ) من الحديث عن أفلام لم تشاهد ، والاعتماد على إخبار غير موثقة ، وإيهام التقديمين بالتطبيع من الأبواب الخلفية ، إلا أنه — مع ذلك — يحمل وجهة نظر أكثر مما يحمل شتائم وادعاءات وخروج عن مجرى الموضوع الأصل .

ويبدو أن الحاجة تزداد إلحاحا لتخصيص عدد من أعدادنا القادمة — أو ملف كامل — لمناقشة هذه القضية الحساسة الكبيرة ، حتى لا نظل نضرب فى مثالية عنصرية ، مشابهة — من إحدى الزوايا — للعنصرية الصهيونية نفسها ، وإن اختلفت الأشكال والألفاظ .

« أدب ونقد »

## أوهام التطبيع التقدمي

### مجدى الطيب

في بحث بعنوان « السينا العربية الجديدة : الأمة ، الذاكرة ، المنفى » قدمه الدكتور فريد بوجدير لندوة السينا العربية في مهرجان دمشق السينائي الخامس، كشف الباحث عن عدد كبير من صناعات السينا العربية الجديدة في المهجر يسعى للتعبير عن أمته بالبحث في ذاكرته، أيام الطفولة . وضرب مثالا على ذلك بالخرج التونسي نوري بوزيد صاحب فيلم « ريح السد » و« ج الجزائرى محمد الاخضر حامينا صاحب فيلم « الصورة الأخيرة » . ولاحظ بوجدير ان فيلم « ريح السد » يحتوي على شخصية يهودية إيجابية غير صهيونية ونفس الشيء في فيلم « الصورة الأخيرة » . ويذكر الباحث ان هذا يدل على « أن الخيبات الناتجة عن الايديولوجيات القومية قد عصفت بالحرمان التي كانت مفروضة باسم التقدمية اذ كان من المستحيل التفكير على هذا النحو في فترة الالتزام البرجماني السابق »<sup>(١)</sup> . وعلى نحو مشابه انطلق الناقد السينائي سمير فريد في مقاله بعنوان « الأوهام العربية والحقيقة الفلسطينية » الذي نشرته مجلة « أدب ونقد » في عدد أبريل ١٩٨٩ حين أنكر على الشاب التونسي أن يتهم فيلم « عرس الجليل » اخراج ميشيل خليفي بأنه صهيوني عقب اعلان فوزه بالجائزة الذهبية لمهرجان قرطاج عام ١٩٨٨ .

ووجه الخطورة في المقال انه يتبنى وجهة نظر باتت تطاردنا في الآونة الاخيرة تنادى بضرورة التفريق بين ماهو يهودى وصهيونى . وفي سبيل ذلك فليس ثمة غضاضة في الترحيب بأفلام مثل : « ريح السد » و « الصورة الأخيرة » أو حتى « عرس الجليل » بزعم انها أفلام « تؤمن بأن التحرير لا يكفى ، وماتدعو اليه هو المقاومة الذكية التي تأخذ بعين الاعتبار ميزان القوى » — نص كلمات خليفي — أو « رفض الأفكار السائدة الاحادية الجانب التي تأتي على حساب الحقيقة » — كما يقول سمير فريد — فالمسألة لاتحمل شبهة اذعان او استسلام للعدو من وجهة نظر الناقد ولكن « ذروة المقاومة أن نعيش مع هذا الشعب الملقق حتى لانموت كما يريد »

ولعل الخجل الذى شعر به كاتب المقال عقب هزيمة يونيو حين اكتشف « بشرية البشر فى اسرائيل » وما استتبع ذلك من تفسير للهزيمة بقوله : « أن احدا لا يستطيع ان ينتصر وهو لا يعرف من يحارب أو بالاحرى وهو يحارب أشباحا غير مجسدين على أرض الواقع » يفسر المسألة كلها ، فالواقع يؤكد أن هناك اختراقا متعمداً نجح فى التسلل الى عقول بعض مثقفين وحولهم إلى «دعاة تطبيع تقدمى » بزعم أن اليهودية شيء والصهيونية شيء اخر ، متجاهلا — عن عمد — ان بلفور حين أصدر وعده المشفوم نص على « اقامة وطن قومى لليهود فى فلسطين » فاليهودية والصهيونية وجهان لعملة واحدة .. وان لم يقتنع البعض بذلك فهذا يعنى هدم القضية الفلسطينية من الأصل ، فأين تكمن المشكلة مادامنا نعترف بحق اليهود — ماداموا ليسوا صهيانية — فى اقامة وطن لهم فى فلسطين ؟

نعود لعرس الجليل لنترى فيه وجهاً آخر يختلف عما طرحه الناقد سمير فريد ، فالفيلم انطلق فى المقام الأول من دعوة مخرجه ميشيل خليفى التى يقول فيها : « ان كان الفيلم قد امتنع عن رسم صورة العدو فى اطار ساخر ففى هذا تأكيد على آدمية العدو قبل كل شيء ، فالشخصية الاسرائيلية بالنسبة لى هى شخصية آدمية قبل كل اعتبار » . وقوله أيضا : « ان فى افعال الشباب الفلسطينى نوعا من الصبائية لا يخلو منها الجيش الاسرائيلى » برغم انه لم يصور قط هذه الأفعال الأخرى بل تعتمد اظهار القائد الاسرائيلى وجنوده بشكل رقيق للغاية مما أضفى عليهم نوعا من الاحترام والمهابة امام صلف وغباء اهل القرية — الفلسطينيين — ودأبهم على اهانة الضيوف (١) والسخرية منهم طوال العرس مما دعى البعض الى القول أن فيلم « عرس الجليل » يصطنع صورة مشرقة للمؤسسة العسكرية الاسرائيلية . فاذا حاولنا ان نحاكم ميشيل خليفى بناء على ما يصرح به للصصح يسارع كاتب المقال باغلاق هذا الباب بقوله : « احاديث ميشيل خليفى الصحفية لاتوضح وجهات نظره وانما تريدنا التباسا فى بعض الاحيان » ومع ذلك يستشهد كاتب المقال به حين يقول فقط : ان هذا الفيلم صور فى فلسطين برغم انف الاحتلال الاسرائيلى وليس بفضل « وانه صور « بفضل النضال الطويل من اجل صنع مساحات للحرية فى قلب السيطرة الاسرائيلية » .

والحقيقة ان هذا الزعم ينتفى من اساسه بقول ميشيل خليفى فى مجال آخر : « لكى نحصل على تصريح من الاسرائيليين تقدمنا بموجز حذفنا منه بعض الاشياء التى كان يمكن ان تثير ازعاجهم أو تخلق مشاكل » . فأين هى اذن سينما المقاومة التى يراها سمير فريد فى فيلم توافق السلطات الاسرائيلية عليه ؟ أم تراه يؤمن بديمقراطية اعظم دولة فى المنطقة تلك التى تسمح بانطلاق سينما المقاومة من عبايتها ١٩

ان القول بأن فيلم « عرس الجليل » ناضل ضد السيطرة الاسرائيلية وصور برغم انف الاحتلال غير صحيح ، فالفيلم فى صورته النهائية لا يدين العدو الاسرائيلى بل يفرط فى اظهار الصقور الاسرائيلية



وكانها حمام وديعة . ثم يكرس للاحتلال على لسان الحاكم العسكري حين يدعوّه مختار القرية للبقاء حتى نهاية العرس فيقول : « في استطاعتنا أن نبقي معكم آلاف السنين » .

مثل هذه النزعة المتعاطفة التي تحملها بعض الكتابات في الآونة الأخيرة تؤكد بما لا يدع مجالا للشك ان الصهيونية العالمية نجحت في التسلل الى هذه الكتابات فراح اصحابها يرددون نفس المقولات الخادعة التي تفرق بين الصهيونية واليهودية ، ولعل أكبر دليل على ذلك ان افلام : ربح السد ، والصورة الأخيرة التي تسعى لدمج الشخصية اليهودية في المجتمع العربي والتي ورد ذكرها في بحث بوجدير تطاردها ايضا نعمة الصهيونية حتى ان الصحافة الجزائرية الحداثات ان الكاتب الجزائري مراد بوربون رفع دعوى قضائية على المخرج الأخضر حامين يتهم فيها بالتضيامن مع شركة كانون الصهيونية التي يملكها الاسرائيليون مناحم جولان ويورام جلوباس لاستثمار وتوزيع فيلمه « الصورة الأخيرة » . وأكد بوربون ان المخرج « لم يتوقف يوما عن تأكيد ميوله الصهيونية الواضحة » من خلال تعريضه عن نفسه الى صحيفة فرنسية بأنه « وسيط سرى وأحد الجزائريين النادرين الذين يقومون باتصالات متكررة مع الاسرائيليين » (٢) .



من هنا فلا غبار ان تظل نظرة الشك قائمة تجاه خليفي وحامينا وبوزيد سواء في ندوة حزب التجمع أو غيرها من المحافل التي لم يصلها ذلك النوع من التطبيع التقدمي الذي انتهجه البعض في الآونة الأخيرة لأن جوهر الصراع العربي / الاسرائيلي سيبقى أكبر من كونه ( خصام بين طفلين على شيء ما زال وانتهى بفعل الشمس الواحدة التي قربت بين ألوان الجلدين العربي والاسرائيلي ) .

بقيت مسألة اخيرة وهي الخاصة بقول كاتب المقال : « ان اعلان هذا الفوز جاء بعد اعلان فوز الفيلم بجائزة هاني جوهرية التي تقدمها منظمة التحرير الفلسطينية » لينفى عن الفيلم تهمة الصهيونية .

وفي رأيي ان هذا لا يعد مقياسا على الاطلاق ، فمن حق أي شخص ان يرى في الفيلم ما يراه حتى لو منحتة منظمة التحرير أرفع جوائزها لان منظمة التحرير ليست صاحبة الحق الوحيد في تقييم الأفلام . إلئى تعالج القضية الفلسطينية ومنحها صكوك الوطنية باعتبارها الممثل الشرعى والوحيد للشعب الفلسطيني .

---

#### هوامش :

(١) سمير فريد ، قراءة نقدية لأبحاث ندوة السينما العربية ، نشرة نادى السينما ، السنة ٢١ .

(٢) الرأي العام ، جريدة يومية ، الكويت ، ١٩٨٩/١/٢١ .

# عبد الوهاب .. ومن غير ليـه

## عصام عبد الوهاب

إذا قلنا أن الحان عبد الوهاب شجية جداً .. ومثقة الصنعة لكانت الاجابة بنعم .. ولكن ملحنين آخرين أيضا ألحانهم شجية جدا .. ومثقة الصنعة .

وإذا قلنا ان عبد الوهاب في بغض أغانيه استطاع الربط بين معنى الكلمة وبين اللحن والتصوير الجيد لمعاني الكلمات بالموسيقى .. مثلاً .. لكانت الاجابة بنعم ، ولكن ملحنين آخرين فعلوا هذا بشكل أكثر اكتمالا .. مثل سيد درويش والشيخ إمام .

وإذا قلنا ان عبد الوهاب قدم من الأشكال والألوان المتنوعة والجديدة الكثير لكانت الاجابة بنعم .. ولم يستطع أحد من الملحنين الآخرين أن يقدم نصف ما قدمه عبد الوهاب في هذا كماً وكيفاً .. وذلك هي الاضافة التي تحسب له وتميز اتجاهه .. فبعد الوهاب هو بلاش شك « رائد حركة التجديد في الأغنية المصرية » . بعد أن حمل شعلتها من سيد درويش وسار بها في غير الطريق الذي كان يرمى إليه « سيد درويش » .. فقد كان التجديد عند « سيد » وسيلة لبلوغ أغراض وأهداف أخرى تخص نضوج المسرح الغنائي .. والتعبير عن الفقراء .. وإصلاح المجتمع .. وغيرها . بينما كان عند عبد الوهاب تجديداً للتجديد والاستمتاع والطرب فقط . وهي اضافة حقيقية وميزة تحسب لعبد الوهاب على أية حال .

ربما تكون الإجابة واضحة .. سهلة .. إذا سألتنا .. لماذا نحب شريط أغنية « من غير ليـه » في توزيع ميحاته .. فمجرد إسم عبد الوهاب على أغنية جديده .. وبصوته شخصياً .. بعد انقطاع طويل عن الغناء .. كفيل بنجاح الأغنية تجارياً .

فبعد الوهاب هو الملحن والمغنى الكبير منذ العشرينات من هذا القرن. وربما قبل ذلك .. حين كان يغنى في فرقة سيد درويش المسرحية فكان هو الشاب الصغير المنير بالفطرة الكبيرة التي حققها « سيد درويش » في طريقة تلحينه عن سبقه وعاصروه .

وسار عبد الوهاب في طريقه الفني نحو التجديد الذي كان سيد درويش قد بدأه .. متأثراً بطريقة التلحين فقط .. وليس بالمعاني والاتجاه العام .

فبعد أكثر من ستين عاما وعبد الوهاب يغنى ويلحن .. ستونت عاما قدم فيها الكثير من الأغاني المتنوعة له ولغيره من المطربين والمطربات وبعد هذا الكم الكبير من الأشكال والألوان والقوالب المتنوعة التي قدمها عبد الوهاب .. يلح سؤال هو .. هل هناك اضافة للأغنية المصرية .. قدمها عبد الوهاب .. وتميز بها عن غيره من الملحنين ؟ وهل هناك سمات واضحة لإتجاهه . يمكن أن يسير عليها من بعده .. مثلما هي واضحة وقوية عند « سيد درويش » مثلاً .. رغم حياته القصيرة ؟

الكلام إلى « أسلوب » في حياتنا .. وتكون الاجابات دائما « من غير له » .. وأن يتحول هذا الى فكرة تغذى الاتجاه العشى في الحياة .. فبعاً لهذا المنهج يكون لا معنى للكفاح من أجل فكرة .. ولا معنى للتمسك بالمبادئ والقيم .. فلا يكون هناك مبدأ .. إلا الحصول على اللذة والمتعة الشخصية واثار السلامة والخوف من المخاطرة .

ويطبق « مرسى جميل عزيز » مؤلف الأغنية هذا المنهج على الحب .. فكما جتنا هذه الدنيا ما نعرف له .. فقد أحببت حبيبى ولا أعرف له وتستمر الأغنية في وصف احساسه بالحبيب الذى أعطى للمعنى لهذه الدنيا التى ليس لها معنى .. وكيف أصبح المعنى محسوسا ملموساً لكن ولا اوصاف توصفها .. ثم الاحلام .. والفرحة .. والخوف الشديد على هذا الحبيب الذى اذا ضاع .. فستضيع كل معانى الدنيا ، ثم نداء في آخر مقطع إلى الحزن بأن يعد بعيداً .

ولعل أجمل ما فى الأغنية من معان هى الجملة الأخيرة التى قالت : لولا الحب ماكان فى الدنيا ولا انسان .

● والآن وبعد أن تحدثنا عن كلمات الأغنية دعنا نرى الفترة التى نعيشها .. والتى أظهر فيها عبدالوهاب هذه الأغنية .. ماهى .. إذا كنا قد اتفقنا على أن السبعينات هى فترة هبوط اجتماعى وثقافى ونفى .. فإن فترة النصف الثانى من الثمانينات .. هى فترة « الاستهبال » الكبير التى نعيشها .. أن تم أكبر جريمة نصب في تاريخ مصر .. وأن يستول أصحاب شركات توظيف الأموال على أموال المودعين .. وعندما سألنا المسؤولين .. لماذا تضيق سنين طويلة من الجهد والعرق والكفاح في صنع مبلغ من المال يعيش عليه انسان ؟ ولماذا ولماذا ؟ كانت الاجابة « من غير له » .

— وكان قرار حل « المسرح المتجول » ثم عودته ثم لاشئ هو أيضا « من غير له »

ثم قوانين الاسكان الجديدة .. ومن قبل .. التطيع مع اسرائيل و... و... كلها « من غير له » .

فبعد الوهاب هو ذلك المعرض الكبير .. الهائل .. الذى نجد فيه من الألحان والقوالب الكلاسيكية .. إلى الجديده والمتمتجة بألحان من أقصى الشرق لأقصى الغرب .. ولكنها مقدمة بشكل يتناسب مع الذوق المصرى والعربى فأى مشتغل بالموسيقى أو هادى لا يجب أن يفوته زيارة « معرض عبد الوهاب » الذى سيفيده ويطريه ويمتعه .

وأكمل عبد الوهاب مساره .. فكان جديدا متطورا دائما .. شجى الألحان كمادته .. حتى كانت فترة ما بعد نكسة ٦٧ والسبعينات التى قدم فيها أغاني لعبد الحليم وأم كلثوم .. فيها من التفنن أكثر مما فيها من الترابط .. وبها استعراض عضلات في مقدمات موسيقية طويلة .. لا علاقة لها بمضمون كلمات الأغنية .. في ديكورات موسيقية زائدة ومضرة بالوحدة العضوية للأغنية .. وقد كان هذا انتاجا للهبوط الذى أسفرت عنه الطرمة السياسية .. وما تلاه من هزيمة اجتماعية .. وانفتاح اقتصادى أثر على مستوى الفنون ككل .. وليس الأغنية فقط .. ثم كان عام ١٩٨٩ حيث ظهرت آخر أغانيه « من غير له » وأول ما يلفت النظر فى هذه الأغنية تشابه فكرة مطلعها مع فكرة قصيدة لست أدري لايلا أبو ماضى .. كان قد لحنها وغناها عبد الوهاب منذ فترة طويلة وهى تقول :

جئت لا أعلم من أين ولكنى أتيت  
ولقد ابصرت امامى طريقا قمشيت  
وسأبقى سائرا إن شئت هذا أم أتيت  
كيف جئت كيف أبصرت طريقى  
لست أدري

واغنية من غير له .. تقول .. جاين الدنيا مانعرف ليه ، ولا راخين فين .. ولا عاوزين ايه .. مشاوير مرسومة خطاويها ، غمشيا في غربة ليالينا .. الخ .

حقا .. انه التساؤل الفلسفى الخالد ... سألّه الانسان ... ويسألّه دائما ولكن حذار أن يتحول هذا



عبد الحليم



عبد الوهاب

كان قالب الأغنية على نفس النمط الذى لحن به عبد الوهاب أغاني أخرى عديدة .. بأن يبدأ الغناء حراً بتون الهقاع .. ثم يتبع هذا اللازمه الغنائيه التى تتكرر بعد كل مقطع من مقاطع الأغنية .. بنفس الكلمات ونفس اللحن وتتخلل كل مقطع لزمات موسيقية مختلفة اللحن .. وبما يحسب للحن أنه قد بدأ عن المقدمات الموسيقية الطويلة والزخارف الكثيرة .. كما كان يحدث فى أغاني عبد الحليم وأم كلثوم فى السبعينات .. وكان جميلاً جداً مصاحبة العود لصوت عبد الوهاب الشجي .. طوال فترة الغناء .. وبعد .. نرجو من الله أن يطيل عمر رائد حركة التجديد الغنائى المصرى وأن يحفظ له الصحة والعافية .. كما نرجو من الله انتهاء المرحلة الإستهلاكية التى نعيشها الآن .. وإن نسأل دائماً لماذا ؟! فيكون السبب واضحاً .. ومفهوماً .. ولا يكون الرد : من غير ليه ؟

فربما فى الوعي أو اللاوعي يكون « عبد الوهاب » قد تأثر بهذه الفترة .. ولهذا قدر اظهار الأغنية الآن .. وبصوته شخصياً .. ولكننا لا نلاحظ الانتشار الجماهيرى الواسع المتوقع لهذه الأغنية فلا نسمع معظم المقاهى والبيوت والمحال التجارية .. كما كنا نسمع لحن عبد الوهاب .. فى أغاني عبد الحليم وأم كلثوم .. عندما تظهر مذاحه فى كل مكان .. وتغنى الناس فى الشوارع .. أعتقد أن سبب هذا .. هو .. أن اللحن لا يناسب احساس الناس الآن .. وفى هذه المرحلة .. فاللحن رصين .. وقوي .. فيه من القلقات الفنية بين أجناس مقامات متنوعة ما قد يدركه متخصص .. ولا يشعر به الإنسان العادى ، فاللحن يمكن أن يغنى فى الأرهينات أو الخمسينات مثلاً .. ويكون ناجحاً أكثر من الآن ..



## ضمت الأستاذ أباطة

الظاهر أن إدارة الرئيس مبارك ، قد اكتشفت - بعد ثماني سنوات من توليه الحكم - أن سلفه الراحل كان على حق ، حين وصف الكتاب والأدباء والصحفيين بأنهم كائنات «رذيلة» تمارس مهنة كتابة السخايم والسفالات ، وإلا ما عاد زوار الفجر إلى ممارسة هوايتهم في اعتقال الكتاب والأدباء والصحفيين - ضمن عشرات من المهنيين وقادة الحركة العمالية - وتفتيش منازلهم ، وإلقاءهم في غرف الحجز بأقسام الشرطة مع النشالين المبتدئين والقوادين الصغار ، وتجار المخدرات الذين لا ظهر لهم ..

وهكذا ضمت حملة اعتقالات ٢٥ أغسطس الماضي، سبعة من الكتاب والأدباء والصحفيين هم الزملاء والأصدقاء إبراهيم الحسینی (قاص) و سلوى بكر (قاصه) وفخرى لبيب (مترجم وكاتب) ومدحت الزاهد (صحفى) و د. محمد السيد سعيد (صحفى وباحث) وإبراهيم فتحى (ناقد) ومصطفى السعيد (صحفى) . وبدأ الفحش فى ربوعهم ، عن الآراء التى يمتنعونها ، والمبادئ التى يؤمنون بها .. وما زالت التحريات تجرى لاكتشاف الذين يبيعون لهم الكتب والأقلام والأوراق التى يكتبون بها رزالاتهم .. وعاد مرة أخرى العهد الذى كانت أوراق النيابة فيه ، تتضمن اتهامات من نوع تأليف - أو حيازة - قصة مناهضة ، أو قصيدة معاضه ، أو القيام بنشاط معاد لوزارة الثقافة .

وبينا تحركت نقابات العمال والصحفيين والمهندسين والمحامين والتجارين لتقف إلى جوار أعضائها من ضحايا حملة أغسطس ، وتطمئن إلى قانونية الإجراءات التى تتخذ معهم ، وتكفل لهم حق الدفاع ، وترعى شؤونهم وشئون أسرهم ، فإن النقابة الوحيدة التى لم تهتم بما حدث ، ولم تحاول أن تعرفه ، هى اتحاد الكتاب الذى يرأسه - الآن وفي المستقبل - «الكتاب الديمقراطي الكبير» ثروت أباطة ..

وقد يكون السبب لأن المعتقلين ليسوا أعضاء بالاتحاد ، الذى تختار لجنة القيد المنبثقة عنه ، أعضائه ، طبقاً لمراج الأستاذ أباطة ، وتستبعد من لا يعجبون بأدبه ، ومن لا تعجبه آراؤه ..

وقد يكون السبب لأن الأستاذ أباطة ، يعتقد أن مهمة الاتحاد هى تأييد الحكومة ، حين تعتقل الأدباء أو الكتاب ، لأن الاعتراض على ما تفعل لا يتواءم مع منصب وكيل مجلس الشورى المعين من الحكومة ..

وكما أن هناك أسباباً كثيرة لصمت اتحاد الأستاذ أباطة ، فإن هناك أسباباً كثيرة لكى يتكلم الأدباء والمثقفون ، ذلك أن الصمت على مضادة حرية كاتب ، هو تحريض على اعتقال كل الأدباء والكتاب !



# شركة أبوزعبل للأسمدة والمواد الكيميائية

إحدى شركات قطاع الصناعات الكيماوية  
١٧ ش قصر النيل - القاهرة - ت ٣٩٩١١٢١ - ٣٩٩١٣٢٤

## يسر الشركة أن تعلن عن إنتاجها

- ١- حامض الفوسفوريك
- ٢- وسماد التريبل سوبر فوسفات
- لؤلؤ مرة في جمهورية مصر العربية

وذلك تحقيقاً لمبدأ منع في مصر وتوفيراً للنقد الأجنبي من أجل  
تحقيق التوازن في ميزان المدفوعات .

- ٣- الجبس الفوسفوريك
- لمعالجة الأراضي القلوية ورفع إنتاجية الأراضي الضعيفة والبور

## ٤- حامض الكبريتيك بكافة أنواعه

والرياح من السادة الممدولة وصول على احتياجاتهم من هذه المنتجات  
الاتصال بالعنوان عاليه أو مصانع الشركة بأبوزعبل

ت : ٦٩٨٠٨٢ / ٦٩٨٦٨٢

«هندسة الزمان»