الثقافة الجديدة

الهيئة العامة لقصور الثقافة - مايو ٢٠٠٠ - العدد ١٤٠ - الثمن ١٠٠ قرش

د. جابر عصفور يكتب عن الأصولية الماركسية.

سمير عبد الباقي : كاتب من هذا الوطن (محور خاص).

ابراهيم رمزى والمسرحية التاريخية.

الثقافة المصرية بعد ثورة ١٩٥٢.

إقرأ في هذا العدد

• ملف العدد : سمير عبد الباقى : كاتب من هذا الوطن ٥٠

مواضع الخطى .. قراءة فى أشعار سمير عبد الباقى ..... د. هشام السلامونى ٥١

هكذا تكلمت الأحجار: قضية السجن بين الواقعى والأسطورى ..... د. صبرى حافظ ٥٨

هكذا تكلمت أحجار سمير عبد الباقى ..... د. محمد حسن عبد الله ٦٦

سمير عبد الباقى ومسرح الطفل ..... د. فوزى عيسى ٧٢

الإنسانى فى أشعار سمير عبد الباقى ..... عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل ٨٤

قصائد : الشعر مش فنطزية ..... سمير عبد الباقى ٨٤

إحنا ..... سمير عبد الباقى ٨٦

علامة الماضى اللى رايح جاى ..... فؤاد حداد ٨٧

ببليوجرافيا ٩١

• ملف العـــدد •

سمير عبد الباقى.. شاعر من هذا الوطن

مواضع الخطى فى قراءة أشعار سمير عبد الباقى

• د. هشام السلامونى •

كان المتنبى عارفا العلاقة التراثية- الغائرة فى القدم- المخلوطة خلطا فى الوجدان الجمعى للشعوب - بين الشاعر والنبى..
كان عارفا أن النبوة والشعر، عاشا كتوءمين ملتصقين قبل أن ينفصلا.. لهذا اتهم الانبياء فى كل جيل بأنهم شعراء..
ولهذا اتهم الشعراء بالتنبى، وحوسبوا كأصحاب نبوءة..
ولهذا- أيضا- بقيت فى الأشعار أعشار من تمام النبوة
كان المتنبى عارفا، ولأنه لم يرض بالأقل، أراد أن يأخذ من النبوة أعشارها كلها بالتمام والاكتمال، فتنبى، وعندما هوجم مرارا وقتل مرة، كان قد زرع فى شعره أعشارا من النبوة، تفوق أعشار غيره.
هكذا الشعراء، كانوا- وسيكونون- بعضا من أنبياء، سواء تنبوا، أو لم يخطر الأمر ببالهم وببلبالهم الشعريين.
وكل شاعر يختار نبيه
يختاره ليتشبه به..

والذى يقرأ أشعار سمير عبد الباقى، سيعرف أنه بعد مجاهدة مع الذات، ومجالدة مع النظم الحاكمة، اختار يوحنا المعمدان ليكون نبيه.. ويكون هو - سمير عبد الباقى- صوته الجديد الشاعر.

وكنبيه، عاش سمير عبد الباقى بيننا، صارخاً بشعره فى البرية..

كنبيه، عاش يمهد للقادم، الذى لم يزل فى علم الغيب وفى اطمئنان الشعراء.

وكنبيه، عاش يلعننا- فى أغلب الأحيان- ليهدينا..

وكنبيه - أيضاً - ظهرت له أكثر من «سالومى» وقطعت رأسه عدة مرات..

•••

تعيشى وتبقى تفتكرى غنايا الماسخ الفقرى
وشعرى اللى ماهوش شايف سوى رجلين بلا رصفان..
وطفح مجارى.. وعيال حافيه.. وولايا بدقون جديان
جنت مرصوصه ع القهوة..
شيش بتوزع السرطان..
صعايده من بواقى السد.. باقفاص البلح صبيان..
شباب بايت.. وافنديه بلا ميزه.. وبنات نسوان..

•••

والمستغرب أن سمير عبد الباقى «المعمدان»، وقد حمل صوت نبيه، قد جاءنا عكس مجيء النبى، فالمعمدان جاء مقلباً الأرض عازقاً التربة والناس، ممهداً لصاحب الرسالة عيسى عليه السلام، جاء يظهر احتياج الدنيا والأمة والناس للرسالة، لكن سمير عبد الباقى جاءنا فى أعقاب صاحبى الرسالة الشعرية، فؤاد حداد وصلاح جاهين واختار أن يقلب الأرض ويعزق التربة والناس، بعدهما..

فؤاد حداد وصلاح جاهين كانا نبيين شعريين للحلم الآتى، حلم الملايين الكادحين فى الحرية والتقدم والعدالة.. ولم يقبل أيهما ما دون ذلك.. وإن كان الاثنان - فؤاد حداد وصلاح جاهين - قد اشتركا فى تقويض القديم، بينما انشغالهما الأكبر هو استشراف الذى سيجئ وحلاوته (يا جديد اظهر ويان)[1].

فإن فؤاد حداد انفرد وحده، بأن كان باعثاً- فى أغلب شعره- للتراث العروبى العظيم الذى ملأ الدنيا وشغل الناس فى عصور أوروبا الوسيطة المظلمة (كان عندى نور من الأسماء/ نور وخبز وماء). كما انفرد أيضاً ببعثه للنهضة المصرية الحديثة، وبحثه عن خيط النور السارى من أول ما سمى العرب عرباً، وحتى اليوم، ذلك الخيط الذى سعى المظلومون الكادحون يصنعونه ويرسلونه من عصر إلى عصر (وهى كلمة عمر.. كلمة صلاح الدين.. كلمة عرابى فى ميدان عابدين/ من التاريخ أيام بتتغنى.. وليالى بلسان العرب منشدين)[1]. لم يكن كل القديم لدى فؤاد حداد مستحقاً للهدم، لقد وصل فؤاد حداد «صاحب الرسالة» نضال الشعب المصرى والعربى عبر العصور بحلمه الآتى الجميل (من آلف عام وأنا عايش فى الزمان الجاى)[2].

انفرد فؤاد حداد بالبعث والبحث..

وانفرد صلاح جاهين بشئ آخر..

لقد اتخذ صلاح جاهين مكانه أمام ثورة ٢٣ يوليو، يشدها وراءه إلى أمام «ثوار. ولآخر مدى ثوار(..) اللى النهارده يحققه ويرضاه، لابد بكره يفوقه يفوقه». ولقد قلم صلاح جاهين كثيراً حين صوره البعض مغنياً فى ركاب الثورة، وليس مغنياً لارتكاب الثورة.

انفرد صلاح جاهين بموقعه أمام الثورة (إذ لم تقبل الثورة هذا الموقع لغيره، وحاصرت فؤاد حداد).

كلاهما انفرد بشئ:

وكلاهما رسم ملامح الحلم الآتى.. حلم الحرية والتقدم والعدالة، الحلم الاشتراكى..

كانا صاحبى رسالة..

وبعدهما جاءنا المعدان..

فالجيل الذى لم يتأخر بعد ظهور صاحبى الرسالات.. جيل سمير عبد الباقى والابنودى.. قرر ألا يكون كسابقيهم.. وكان أن كان نذيراً بأن الحلم لن يتحقق فى هذه المرحلة، وهكذا أصبح سمير عبد الباقى علماً معمدانياً، صارخاً فى البرية، بأن أصحاب المصلحة الحقيقية والحقيقيين، فى التغيير الثورى، مبعدون عن دورهم فى تحقيق الحلم الثورى، مبعدون عن الدفاع عن مصالحهم الحقيقية.. عن جنى الثمار، والمحافظة على البذور التى ستنبت زرعة الغد.

***

أنا شاعر قلات الحيلة النكرات الهمل
وأبناء السبيل
أهل الصفوف الأخيرة
اللى ف زمان الهزيمة..
ومواسم الأزمة وفى التكديره..
يتقدموا يعرق الهيافة النبيل..
يشيلوها ع الكتف الهزيل الأصيل..
ياكلوها أفراداً وأجوازاً..
بطناً وظهراً واجناباً وهما بينشدوا المواويل
فى عشق هذا التراب المذل..
وحب هذا النيل..

***

والحقيقة أن سمير عبد الباقى- الذى سبق الأبنودى فى الظهور، واختلف عنه بأنه كان فى أغلب الأحيان عضواً فى تنظيمات ماركسية سرية- وأولها الحزب الشيوعى المصرى «حدتو» أو «الحركة الوطنية التقدمية الديمقراطية» لم يأت إلينا معمداناً منذ البدء.. لقد جاءنا فى ديوانه الأول (الذى تأخر صدوره نتيجة سجنه الذى امتد أربع سنوات وما تبعه من ملاحقات)، وجاءنا مغنياً، مشيداً بإنجازات تمت- وكان فى ذلك الوقت متسقاً مع نفسه ومع حزبه (وأظن أن هذا الأمر- اتساقه مع حزبه- كان يعنيه دوماً فى المقام الأول).

لم يكن حدتو معادياً لثورة يوليو ١٩٥٢، بل كان يضم بعض صناعها وكان يعاون بعضاً آخرين، وكان مستعداً لتأييدها تأييداً مطلقاً، بشرط تكوين جبهة ضد الامبريالية لا تستثنى أحداً ممن يعاونها، وجبهة فى الداخل ضد الرجعية لا تستثنى أحداً من رموزها، وحرص على العدالة الاجتماعية يتنامى تدريجياً، على أن يصنعها أصحاب المصلحة الحقيقيون، (وفى الستينيات أن يبنى الاشتراكية الاشتراكيون).

لم يكن حدتو (وسمير عبد الباقى الملتزم دوماً بالتنظيم

الذى ينتمى إليه) يعادى ثورة ٢٣ يوليو، لكن الثورة أصرت على أن تعادى حتى هؤلاء المستعدين (لأن يؤيدوا خطواتها، الحريصين على حماية تلك الخطى من أن يعرقلها الانتهازيون «وهذا ما حدث فى الستينيات»، وأن تبددها الأجنحة اليمينية فى السلطة الاشتراكية(!!) وهذا ما حدث فى السبعينيات.

لكن من يدقق فى الديوان الأول لسمير عبد الباقى (أغنيات للإيدين السمرا)، لابد سيجد مرارة مبعثها الهم العام (ولا تشوبها على الإطلاق أحزان وجراحات شخصية).

يا مصر حضنى قردته ع الغيطان شالها..
وتراعى لما نطرته حطها وشالها..
وقطعت حر الجبل نجم السما لحافى..
ومشيت طريق الشقا ع الشوك عليل حافى..
لا طلعت يوم نخلتى ولا زرت صفصافى..
لكن عشان بسمتك يا بلدنا نشقى لها..

إن هذا الموال الذى صدر به ديوانه الأول، يشى بما لا يدع مجالاً للشك، بأن أصحاب المصلحة الذين لاينقصهم الحب والقوة (الحضن والذراع)، مبعدون، وأنهم برغم الشقاء، وما يبذلونه من جهد «لم يطلعوا نخلهم ولم يزوروا صفصافهم!!!».

أيضاً، كان الديوان الأول لسمير عبد الباقى يتضمن صورا شعرية وقصائد شبه درامية، كلها تعبر عن ضياع أصحاب المصلحة الكادحين، بينما تصمم السلطة الثورية(!!) على أن تحقق أحلامهم بالنيابة عنهم، وأن تدافع أيضاً عن تلك الأحلام بالنيابة عنهم كذلك، فلما جد الجد (فى السبعينيات) وجدوا أيديهم ولا سلاح فيها، مثلما وجدوا مصالحهم بلا أنصار..

ثم جاءت نكسة يونيو ١٩٦٧، للأسباب التى مارس من أجلها الجيل الأول دفعه للثورة الحلم وشده لها إلى الأمام، وتخوف منها شعراء الجيل التالى لأصحاب الرسالات، وليست نتيجة لمؤامرة خارجية- فقط- مثلما أحب النظام الناصرى ومناصروه أن يؤصلوا للأمر، إن مؤامرة كهذه لم تكن من السهل أن تنجح لولا الفساد الذى استشرى فى كل القطاعات وضمنها القوات المسلحة، ولم يكن الفساد إلا نتيجة محتومة لتغييب أصحاب المصلحة الحقيقيين ومانتبعه من استشراء لقوة الأجنحة اليمينية..

خلال النكسة وبعدها استغل المغنى الموقف داخل سمير عبد الباقى، فى محاولة لإحياء المقاومة من أجل حلم بدا قتيلاً فى ضوء التفجيرات التى أحدثها القصف الاستعمارى فى يونيو ١٩٦٧، فراح سمير عبد الباقى يغنى لمصر، يغنى للمقاومة، يغنى لارتباط مأساتنا بمأسى دول التحرر الوطنى التى استهدفتها نفس الهجمة الإمبريالية، يغنى لانتصار لاغنى عنه ولا غناء فى غيره.

فى تلك الفترة انقسم الشعراء إلى شعراء صمتوا، وشعراء يجلدون الذات الوطنية وهم يتصورون أنهم يجلدون النظام المتسبب فى النكسة، ولم يكن سمير عبد الباقى بين هؤلاء، ولم يكن بين أولئك.. كان كفؤاد حداد- الأستاذ بحق- يغنى لبعث جديد- وانبعاث طال انتظاره.

انطلق سمير عبد الباقى يغنى فعلياً فى كل مكان بينما عدلى فخرى يعزف على أوتار قلبيهما فى أغلب بقاع الوطن، فى مسارحه، فى الشوارع، فى البيوت، فى أجران الفلاحين وفى المصانع، ولم يكن الغناء طليقاً كان برغم نقاء الهدف والسريرة

مطارداً، لكن طيور القلب كانت تتمرد على كل الاقفاص.

في تلك الفترة أعطانا سمير عبد الباقي عدداً كبيراً من الاغنيات، والعروض المسرحية، وديوانيه «غنوه لمصر» (١٩٦٩) و«في حب مصر» (١٩٧٢).

وجاء الانتصار..

جاء الانتصار بما لم يكن متوقعاً، وما لم يكن متوقعاً، كان للأداء البطولي المبهر للعقلية العلمية المصرية، وللشباب المصري في القوات المسلحة، بجناحيها العسكري النظامي والمدني الاحتياطي، وكان أيضاً غير المتوقع ألا يغسل الانتصار مرارة الانكسار، إذ سرعان ما سرق الانتصار من صانعيه الحقيقيين، وراح المنتصر أنور السادات يلقي بأوراقه الرابحه تحت موائد المفاوضات، ويقبل فوقها ما رفضه المهزومون من قبل.. في هذه الاثناء.. ولد المعدان سمير عبد الباقي..

ولد المعدان رداً على نهب اليمين الرجعي لانتصار دفع جيل كامل - يحلم بالحرية والعدالة والتقدم - دماءه ثمناً له.

***

لكم مصركم
أنا ليه مصري ..
(...)
أنا ليه مصري البسيطة.. اللي أحيان عبيطه
وساعات نص فيله
لكن موش مجرد نشيد للعلم أو خريطه..
لكن شاطره تغزل برجل الحمار الخيوط الدهب..
وزراعة رغيف حافها غلّة وقصب..
وتحلم على قد ما يطول لحافها يهون التعب..
تمد الليالي حياه مستقلة..
على صلب حلوان وغزل المحلة
وعشّاقه رايقه تحب النبي..
وعيّوقه لايقه على دق قلبي الحرون الغبي..

***

سمير عبد الباقي شاعر كبير بكل المقاييس...
من حيث الكم.. شاعر كبير (وأظنه الأكبر).

من حيث الكيف.. شاعر كبير (حفر اسمه في وسام الكبار على صدر الشعر).

من حيث امتلاكه لصوت متميز.. شاعر كبير..

من حيث اتقانه لأنساق موسيقية شعرية جديدة، ابتدعها، واستقاها من فنون القول والشعر الشعبيين، واستخلص بعضها من تراث الفصحى النابض.. شاعر كبير..

من حيث انتمائه للكادحين، انتماء لم تزعزعه الأعاصير فيمن زعزعت وفيما زعزعت.. شاعر كبير..

من حيث القدرة على البقاء والاستمرار (في مواجهة تجاهل إعلامي واضح، وحصار مؤسساتي غير منكور) بينما انقطع حبل و«حبل» آخرين، وتبدلت مسارات حول البعض (ولا حول ولا قوة إلا بالله وعشق الوطن) شاعر كبير..

***

أول ما تبدأ تندم ع اللي ما عشته..
وتخاف م اللي لسه في طي الزمن الآت...
وأما تحس بإن بتبعد بيك المسافات
ما بين الصدق وبينك..
يبقى ابتديت الرحيل
.. في سكة الأموات..

***

وفي سمير عبد الباقي أشياء من بيرم، ومن فؤاد حداد، ومن بديع خيري..

فيه من بيرم، أن موهبته تتعدى فنون الشعر إلى فنون الدراما (هو كاتب روائي تشهد بتميزه روايته «عندما تكلمت الأحجار»، وكاتب مسرحي ثبت أقدامه في خريطة المسرح المصري، وكاتب قصة قصيرة بالعامية نو طعم راق ولو كره الرسميون)، وفيه من بيرم- أيضاً- حدة الصوت، وأن الفاظه كمعانيه مكشوفة وفاضحة، وفيه من بيرم- كذلك- صراحه بعيوب من يحب في وجه المحبوبين، وفيه رابعاً من بيرم عشق خاص للزجل يحسب له في زمان ظن البعض خطأ وتجاوزاً أن الزجل فن أقل رقياً من القصيدة العامية، وكأن الزجل ليس قصيداً عامياً!!.

وفى سمير عبد الباقى من فؤاد حداد، إجادة فنون النثر بشاعرية مستفادة من فنون القول والشعر الشعبيين، وبالأخص فنون الحكاية الشعبية (وكلها بئر مترع لمن يغترف، ولا نقول لمن يعترف، فقد تخطت فنون الشعب من قديم مرحلة الاعتراف من السادة عباد اللغة الرسمية وادابها، المسماة جوراً باللغة الفصحى، وكأن لغة الشعب لا تفصح، هؤلاء العباد الذين لا يشركون باللغة الرسمية فنون «الشعب الجميلة!»، وفيه من فؤاد حداد نزوع إلى الغنائية، وعشق خاص للتوالد الموسيقى من فنون الموال (لكن لكل شيخ طريقته).

وفيه من بديع خيرى، أنه مثقف ثورى ومثقف شعرى (وهذه حقيقة دامغة أغفلها النقاد فى أشعار بديع خيرى والتى تغنى بأفهما سيد درويش، ولحنه للمسرح، وأغفلوها أيضاً فى سمير عبد الباقى بعد أن اعتادوا ظلمها)، وفيه من بديع خيرى أيضاً أهم ما فيه، عبقرية اللغة العادية (وهذه سنشرحها بعد قليل).

لكن فى سمير عبد الباقى أشياء كثيرة للغاية من سمير عبد الباقى، صاحب الصوت المتميز الذى لا تخطئه الأذن، ولا تخطئه العين أيضاً.

***

إن كان بديع رمى بذرتها
بقلبى رويتها
خمرتنى بيرم فى طينتها..
وغانى فؤاد

***

لا يولد الشاعر فى فراغ ولا يأتى من فراغ، الشاعر ابن فترة تاريخية محددة، وهو فيها يصنع على عين قومه، ذلك أن المتلقى- اعترفنا أو أنكرنا أو تجاهلنا الأمر- كان ولا يزال وسيظل عنصراً فاعلاً مؤثراً فى الفن فى لحظة الخلق (قابعا فيما دون الوعى لدى الفنان) مثلما هو وحده آخر خالقى العمل الفنى المعتمدين فى لحظة التفسير[1]..

والشاعر يصنع فى اعتمال جدلى، عناصره- متبادلة التفاعل- أربعة: الموهبة - الثقافة - الدور المختار- والمتلقى المستهدف..

هذا التفاعل الذى تتصف عناصره الأربعة باللامعيارية (أو التناسبية) يصنع الشاعر، ويصنع فى نفس الآن (نتيجة للامعيارية أو نتيجة للتناسبية) فارقاً بين شاعر وآخر (موهوبين وابنى فترة تاريخية واحدة، وثقافة سائدة واحدة، بل ودور مختار واحد، ولهما نفس المتلقى المستهدف).

لهذا يبقى صحيحاً ما وصل إليه أجدادنا العرب القدماء من أن الشاعر «صوت»، وأنه على قدر خصوصية وثراء الصوت وحميميته تعلو هامة الشاعر وسط الأقران مثلما يتحدد تفرده..

وفى حالة الشاعر سمير عبد الباقى فإن العناصر الأربعة التى تتفاعل لتكون صوته المتفرد يمكن تلخيصها فيما يلى..

أولاً: موهبة مطواعة تمكنه من نقل ما يعتمل داخله فى مواجهة قيود الشكل (الذى يولد مع القصيدة ليعطى المضمون معناه)، ولعلنا هنا نحاول الزعم بأن موهبة سمير عبد الباقى الشعرية هى جزء كبير من موهبة درامية أعم وأشمل، لهذا نجد لديه - فضلاً عن درامية القصيدة- قصائد درامية وهناك فارق بين الدراميتين، يقع البعض فى الخلط بينهما عندما يتكلم عن الدراما الشعرية، أو الشعر الدرامى.. (أقصد بالدراما الشعرية هنا القصيدة الحكائية، وبعض القصائد الصور).

ثانياً: الثقافة.. وتتضمن ثقافة عامة شديدة الثراء، بالاضافة إلى ثقافة ثورية ذات جناحين، جناحها الأول: إيمان بالشعبوية «دور الشعب وخصوصا فقراءه»، أما جناحها الثانى فهو انغماسة ماركسية علمية وتتضمن ثقافة سمير عبد الباقى العامة- أيضاً- ثقافة شعبية فلاحية تنتمى إلى الوجه البحرى فى دائرة التنوع المصرى الأعجوبة، بالإضافة إلى ثقافة فنية اكتسبها من الموال الفلاحى (وهو يختلف عن الموال الصعيدى) والأغنية البحراوية «نسبة إلى وجه بحرى» والمثل الشعبى، والحدوتة، (وهى شديدة الأهمية فى شعره) بالاضافة إلى حس زجلى شديد الغنى، بحيث يمكن اعتبار سمير عبد الباقى ابناً حلالاً للموال الريفى وللأغنية الفلاحية، وفنون الزجل المصرية، وبحيث يمكننا القول إن بنوته الحلال هذه لا تتوقف عند كتابته للشعر فى هذه الأشكال الفنية، ولكن تتسرب جميعها إلى بنية قصائد التفعيلة فى شعره أيضاً.

ثالثاً: الدور اختار سمير عبد الباقي في شعره دور المثقف الثوري.. هذا الذي ينقل الوعي إلى الطبقات القادرة على التغيير، وصاحبة المصلحة في حدوثه، وقد يبدو في قصائده محرضاً، لكن القصائد لا تقف عند عتبة التحريض، إنها في كل الأحوال تخلط التحريض بالوعي.. والحقيقة أن هذا الدور عند سمير عبد الباقي اختيار بإرادة كاملة..ففي دواوينه الأولى نجده وقد شغله «دور الشاعر».. يكثر من استعمال الكلمة الشاعرة والبنية الشاعرة، ثم في السبعينيات نجد أن «دور الشعر» قد غلبه تماماً لتصبح القصيدة أداة لنقل الوعي شعراً، لقد أخفى سمير المثقف الثوري المنظم (ونحن هنا لا نتكلم عن مرحلة تفضل مرحلة.. ففي كل شعر.. لكننا نتكلم عن اختيار «اختيار واع.. ودور شاغل متحكم» وضع الـ «نحن» بدلا للأنا الشاعرة في أغلب الأحيان).

رابعاً: المتلقي وهو فيما دون الوعي لدى سمير عبد الباقي متلق ثائر تحقق له بعض ما يصبو إليه ويطمح فيما لم يتحقق بعد، لكن التسعينيات في شعره تشي بأن المتلقي المقصود قد تغير.. بل تكاد تشي بأنه قد انهزم..

هذه العناصر الأربعة التي صنعت صوت سمير عبد الباقي.. وصنعت ثراءه وحميميته وتأثيره وتفرده..

***

أنا شاعر التراتيل التي لا تقبل التأويل..

ولا التدويل..

***

لكن لصوت سمير عبد الباقي- أيضاً- خصائص تفرض نفسها فرضا.. خصائص فنية بالطبع..

أولها: إيمان راسخ بعبقرية الكلمة العادية.

في هذه لا يختلف سمير عبد الباقي عن صلاح جاهين. ومن قبله عن بديع خيري، ولا يختلف في جيله مع الأبنودي.. إذ تقل في أشعارهم الصورة الشعرية، وتكاد تلمح المجاز لمحاً بطرف عين في كثير من الأحيان.. وإن بقيت المفارقة الشعرية وقد احتلت مكانة رفيعة..

والإيمان بعبقرية الكلمة العادية، لا يجيء في الشعر اختياراً، إنه يجيء من النبع الذي تغترف الشاعرية منه.. «قلنا أن المنبع هو الموال الريفي، والأغنية الفلاحية وفنون الزجل المصري..»[٥] ولا يعني هذا أن تلك الاشكال تفتقر إلى الصورة الشعرية أو أنها لا تعرف المجاز «خصوصا الأغنية الفلاحية التي تلجأ إلى المجاز فروبا من التصريح خاصة في أغاني العشق»، ولكن يعني أن الكلمة العادية بعبقريتها تطغى في هذه الأشكال.. التي تعتمد على خلق «الجو»الشعري -atmos phere وتعتمد على المفارقة، «وخلق الجو والمفارقة يتناغمان مع الثقافة الماركسية، أما التوجه الذي تفرضه تلك الثقافة فإنه يؤكد بل ويكاد يقول أنه يشترط «عبقرية الكلمة العادية» ولكي نستشعر القيمة العالية للكلمة العادية. تلك القيمة التي جعلتنا نصفها بالعبقرية، تعالوا نرتشي مثلا قد لا يلتفت إليه الكثيرون، وأعني به أغنية «شحات الغرام» لبديع خيري.. إنها أغنية شديدة الجمال تصنع جواً شديد الرومانسية، غائراً فيها، من كلمات الشحاذين.. «شحات ومد إيديه وكسر خاطره حرام.. طالب تحنوا علة.. يا محسنين الغرام.. ادوله نظرة.. والا ابتسامة.. حسنة وتنفع يوم القيامة..» إذا تمعنت في كلمات الأغنية لا تكاد تصل إلى جملة شاعرية تقليدية.. لن تجد صورة شعرية «كما نفهم الصورة (وليس في الاغنية ذلك المجاز المتعارف عليه) وستجد أن البنية قد صنعت (الجو) الشعري كأعظم ما يكون..».

هكذا.. عندما تتعمق في أشعار سمير عبد الباقي.. لن تجد الكثير من الفصاحة والجلال اللذين زرعهما بيرم في فنون العامية، ولن تجد ما التقطه فؤاد حداد من جيوب الشعر العبري عبر عصوره من صورة شعرية، ومجاز، و... ولن تجد إلا مدرسة عبقرية الكلمة العادية التي تصنع «جواً» شديد الشاعرية.

ثانيهما: الاهتمام بالموسيقى اهتماما بالغا..

سواء اختار سمير عبد الباقي الموسيقى النابعة من شجن الموال، أو من صخب أغاني دق الكفوف والدفوف الفلاحية، أو الزجل المصري، ستجد في ثنايا شعره هذا «الصداح» الذي لا يوجد في أغلب أشعار الأبنودي، إن «صداح» سمير عبد الباقي

ينتمي إلى تكوينه النفسي الحالم والزاعق في نفس الآن.. وهو عندما «يزعق» يمارس الزعيق موسيقياً (ولفظياً أيضاً).. أو يطلع علينا بصخبه من ثنايا شعره.. ذلك الصخب المتوارث من فن الأغنية الفلاحية «روح واتجوز يا عبده/ قمحك سوس يا عبده» ولا أظن أن حيلة لسمير عبد الباقي في هذا الأمر، فتلك الموسيقى تعتمل في داخله أساساً وتشد الكلمات شداً ليخرجا معا إلى النور..

(لو بحثت في دواوينه ستجد إلى جوار التوليد من الموال، تنويعات كثيرة على تفاعيل الأبياتي، وتفاعيل الأبياتي ذات صخب موسيقي موار).

ثالثا: تعليمية الشعر..

قلنا أنه شاعر ينقل الوعي.. ينقله مخلوطاً بالحسرة والألم، وبالصرخة المقاومة والمهيجة أيضاً.. وبمعمدانية تهاجمنا دون رحمة وفي نقل الوعي يعتمد شاعرنا دوماً إلى المقابلة «وهي تختلف عن المفارقة الشعرية» المقابلة بين هؤلاء وأولئك.. في شعرا «ناس وناس» و«أنا وغيري».. وهو دائم التحديد لهؤلاء وأولئك.. وتحديده هذا.. ينقل الوعي ويؤسسه.. وهو سر الـ «نحن» وتوارى الذاتية في أغلب اشعاره.

رابعا: عشق خاص للدراما..

لقد أوضحنا أن موهبة سمير عبد الباقي الشعرية هي جزء من موهبة درامية أعم وأشمل.. لهذا فالحكي جزء أساسي من موهبته الشعرية.. وهذا الحكي كان أكثر وضوحاً في بداياته وهو حين تطور شعرياً ذاب الحكي في السرد الشعري حتى ليكادا أن يصبحا شيئا واحدا.. وأظن أن اختياره للوزن الذي ارتضاه.. كان عاملاً حاسماً في تقليل اعتماده على الحكي ومحاولته الفنية لاخفائه ضمن فنون السرد.. لقد كان الدور شكيمة لحصان الشعر الطليق الجميل.

خامسا: الحدة.. أو الوضوح الحاد

الحدة أو الوضوح الحاد أمران بريئان من الدور (الذي قبله الشاعر لنفسه)، لعلهما مساران اندفعا إلى شعره من فنون الزجل المصري مباشرة، ومن منابع بكائية الموال الفلاحي، التي تتصف بالوضوح الشديد، وبالمقابلة والمفارقة الصارختين وبرغم براءة الدور من شيوع الحدة والوضوح في شعر سمير عبد الباقي إلا أن تضخم الحدة وزيادة الوضوح الملاحظ في شعره اطرادياً منذ بداياته وحتى ديوانه الأخير «وليس الآخر» يظهران أنه كان للدور البريء من خلقهما دور في استشرائهما!!.

سادسا: الالتزام..

الالتزام عند سمير عبد الباقي .. التزام بالكادحين.. (ويحزنهم أيضاً) وهو شعاع انطلق من أول كلمة كتبها وظل مندفعاً باستمرار لا يعوقه عائق.. ولعله السمة الأكيدة شديدة الوضوح في الإعلان عن نفسها في ثنايا شعره.. كله.

***

اكمني كنت اللسان لما شرعت الخرس
وعطيت لنفسي الأمان في الهيلمان والحرّس
ومشيت أدق الجرس ..
قصدي الحقيقة تبان وتتكشف كدبتك ..
اللي أنت قولتها على طبلة البهلوان
ورقصت لونتها بالوعم في المهرجان
وطلقتها مقشره فصدقوك عني..
أبان كإني الجاني على حضرتك..
وأنت سنانك
- ضوافرك
شاربه من دمي ....

الهوامش

(١) من أشعار فؤاد حداد

(٢)-(٣) من أشعار فؤاد حداد

(٤) يشيع الآن بعض الشعراء أنهم لا يستهدفون متلقيا بعينه لحظة الخلق، وهو زعم لا يستند على حقيقة، وأظن أن الحقيقة تكمن في أن دائرة تلقيهم قد ضاقت بفعل انفصالهم عن الوجدان الجمعي وهم- في دائرة تلقيهم المحدودة- عكس ما يقولون يستهدفون هذه الحلقة الضيقة غير منفتحين على الوجدان وإلا فلمانا يكتب الشعر؟!!.

(٥) الزجل مشتقة من التراشق الصاخب بالكلمات فهي في أصلها تراشق بالحجارة.

قضية السجن بين التناول الواقعى والمعالجة الأسطورية

• د. صبرى حافظ •

تنتمى رواية الشاعر المصرى سيمر عبد الباقى (هكذا تكلمت الأحجار) إلى أدب تجربة السجن، وهى واحدة من التجارب الخصيبة فى أدبنا الحديث، وفى واقعنا العربى الذى عانى إنسانه من فقدان الحرية طويلا. ومع أن هذه الرواية هى رواية الشاعر الأولى، إلا أنها ليست، بأى حال من الأحوال، عمله الأول. فقد صدر له أكثر من عشرة دواوين شعرية، وأكثر من عشر قصص للأطفال، طوال العقدين الماضيين. ومن هنا فإن من العسير على الناقد أن يتناولها بالرفق والتشجيع اللذين يتناول بهما الأعمال الأولى لروائى واعد، وإن كان من الصعب عليه فى الوقت نفسه أن يتناولها بالصرامة النقدية التى يتعامل بها مع أعمال الكتاب الذين تمرسوا بفن الرواية، ولذلك سننحو فى تعاملنا مع هذا النص منحى وسطاً، يسعى إلى التعرف على مواطن الضعف والقوة فى هذا العمل، حتى يفيد الكاتب من كليهما فى أعماله القادمة. خاصة وأن هذه الرواية الجديدة تطرح مجموعة من القضايا الفنية والموضوعية التى تفرض على دارس هذه الرواية أن يتعامل معها جميعا، بغض النظر عن أهمية الرواية، أو مكانتها على خريطة الإبداع الروائى المعاصرة.

ذلك لأن الإشكاليات التى يطرحها هذا النص على الناقد تثير مجموعة من القضايا التى لا تقتصر على هذا العمل وحده، وإنما تتجاوزه إلى غيره من الأعمال الروائية الجديدة التى يقدمها جيل السبعينات فى الرواية العربية المعاصرة، أو تطرحها التجارب الإبداعية التى تسعى إلى تأسيس كتابة روائية مغايرة لكتابات الحذلقة الروائية التقليدية التى أسنت فى أقبية الممارسات المحفوظية المكرورة. وليست محاولات الرواية المصرية الجديدة مبارحة الأسلوب الروائى الذى أسسه نجيب محفوظ راجعة إلى ضيق الكتابة والقراء بهذا الأسلوب فحسب، ولكنها ناجمة بالدرجة الأولى عن تراكم التغيرات الحضارية والتاريخية التى يستحيل معها الإبقاء على أسلوب تناول تلك المتغيرات على حالته التى تبلورت فى الأربعينات، والتى استقى محفوظ معظمها من روايات القرن الماضى فى أوروبا .

ومن أول مظاهر اختلاف هذه الرواية وغيرها من روايات

السبعينات، عن الرواية المحفوظية القديمة طبيعة فهمها للحبكة، ونوعية تصورها لدورها فى النص الروائى. فإذا كان من اليسير على القارئ أن يلخص أى عمل روائى ينتمى إلى روايات الحذلقة التقليدية، فإن من العسير عليه أن يلخص أيا من أعمال الرواية الحديثة، التى ينتمى إليها هذا العمل الذى نتناوله هنا. ذلك لأن الحبكة الروائية التى تتصدر الرواية التقليدية تتراجع إلى المؤخرة فى تلك الروايات الجديدة. وتحل مكانها قضايا الشخصية أو الزمن، أو المنظور الروائى، أو غيرها من القضايا الفكرية أو الحضارية. ولا يعنى تراجع الحبكة إلى المؤخرة انتهاء دورها فى العمل الأدبى ، ولكنه ينطوى فقط على تغير هذا الدور. ذلك لأن فى تلك الأعمال حبكة لا تكشف عن نفسها للعين المتابعة من الوهلة الأولى، وإنما تساهم تحولاتها وتغيراتها فى تشتيت الاهتمام بها. وكان تشتيت الاهتمام بالحبكة من الأمور المقصودة، والتى تنحو تلك الروايات الجديدة إلى تأكيدها باستمرار. فالحبكة التقليدية تنطوى على اعتراف ضمنى بمنطقية العالم، وتسليم بسلطة الروائى المركزية عليه. وأول سمات عالم السبعينات فى مصر هى افتقاده للمنطقية، وتبنيه لمنطق مقلوب لا يخضع للقوانين العقلية المألوفة. ومن هنا نجد أن هذه الرواية قد أطاحت من البداية، بمنطق الحبكة التقليدية وأطاحت معه بمبدأ العلية السببية، واستبدلت به منطقا جديداً ينهض على تداعى الصور والتواريخ والحكايات والأشعار، ولا يعترف بتتالى الزمن الفيزيقى، إذا ما تعارض هذا التتالى مع آليات الزمن الداخلى، أو حتى مع منطق استدعاءات الحكاية الذى تمتزج فيه العناصر التاريخية بالعناصر الأسطورية .

وقد لجأ النص إلى حيلة صياغية للتخفيف من حدة هذا التعامل المتميز مع الزمن، وهى تحويل عناوين الفصول إلى علامات توقيت، أو علامات ترقيم زمنى. فالعناوين كلها ذات طبيعة زمانية لا مكانية. وكان تجنب التركيز على المكان جزء من بناء هذا النص، وأداة من أدوات بلورة رؤيته. لأن الشكل فى أى نص أدبى محتواه. فالمكان الرئيسى فى هذا النص هو السجن، السجن بمعناه الحرفى المكثف حينما لا يكون عقابا على جريمة ارتكبها المسجون فى حق المجتمع، وإنما قيدا على حرية الإنسان فى الحلم وتشوفه إلى التغيير. والسجن بمعناه الاستعارى حينما يفقد الفضاء الاجتماعى بالعسف والتشويه قيمته الإنسانية، ويتحول إلى مكان للغربة والخيانة ووأد أعذب الذكريات. ينكر البطل فيه حتى الذين ضحى بحريته من أجلهم، ويتخلى عنه فيه أقرب الناس إليه. ولأن السجن بصورتيه المادية والاستعارية كريه، فإن النص يتجنب التركيز عليه، بل ويتحاشى الاشارات المباشرة إليه، ألا يكفى أنه يبهظ كاهل الشخصيات دونما أمل فى الهروب أو الخلاص، والتركيز على الزمن، الذى يطل علينا من عناوين الفصول، ينطوى على طرح الحدث أو الحركة فى مواجهة السكون، أو المكان، أو القيد. ولنتأمل عناوين فصول هذا النص العشرة :

(١) الليلة التى سبقت وصول الجلاد .

(٢) الصباح الذى حل قبل بدء الرحلة .

(٣) المساء الذى حل بعد بدء الرحلة .

(٤) اليوم الذى جرت فيه الواقعة .
(٥) اليوم الذى عاد فيه سرا إلى القرية .
(٦) الليلة التى بدأ بها الرحيل .
(٧) اليوم الذى أنكره فيه أهل القرية .
(٨) الصباح الذى تكلمت فيه الأوراق الرسمية .
(٩) المساء الذى قاربت فيه الرحلة على الانتهاء .
(١٠) اللحظة التى أنهى فيها الجلاد مهمته .

إذا ما تأملنا عناوين هذه الفصول العشرة، سنجد أننا بإزاء صيغة لغوية ثابتة. تبدأ بظروف زمان، ثم تعقبه بضمير وصل، تشدنا صلته إلى حدث أو واقعة. وتتسم تلك الأحداث والوقائع بقدر كبير من السيولة والحركية، فتصف هذه العناوين العشرة تشير إلى الرحيل، سواء أكان هذا الرحيل مغادرة، أو عودة. والرحيل ليس حركة مستمرة فى الزمان، ولكنه مبارحة دائمة للمكان. ولا غرو فإن النص كله يبدأ بالرحلة كخلاص من الركود. وإن أخفق الكاتب فى اقناع قارئه بمبررات الرحيل، بل وقع عند ذلك فى خطأ فادح يشكل تناقضا أساسيا فى النص على المستوى الأيديولوجى. إذ يبرر البطل رغبته فى الرحيل قائلاً: «لم أعد أطيق كل هذا القدر من الدناءة. لم أخلق لحرث الأرض وشق المراوى. ما فائدة أن يزيد عدد التعساء واحداً. سوف أرحل ذات يوم، سأرحل بالتأكيد.» (١) والسؤال الذى يثيره مثل هذا التبرير هو: هل من المنطقى أن يعتبر من نذر نفسه للدفاع عن فقراء بلدته حرث الأرض وشق المراوى دناءة؟ وهل له أن يلوم بعد ذلك إلا نفسه، إذا ما أعرض أهل القرية عن الاستماع إلى بشارته؟ أو حتى إذا ما أنكروه بعد اصطدامه بالسلطة؟ وربما كان ولع النص بموضوعه السجن هو الذى قاده إلى أن يجعل بطله سجينا لأفكاره الثابتة، ورؤاه ضيقة الأفق من العالم .

ولكن دعك من تناقضات هذا النص، فهى كثيرة، ولنحاول أولا التعرف على عالمه وعلى طبيعة رحلته التى وضعها النص من البداية فى دائرة الشك والاحتمال. لأن النص يبدأ بهذه الجملة الدالة: «كان يحاول جاهدا اقناع نفسه بأن كل ما مر به حدث فى عصر آخر» (٢). وهى جملة دالة، لأنها تنطوى على التركيبة البنائية التى ينهض عليها العمل كله.. فالعمل هو التجسيد المتحقق لهذه المحاولة الجاهدة للتمويه على النفس، ولا أقول لخداعها. بإقناع النفس بأن شيئا حدث فى هذا العصر، لم يحدث فيه، وإنما حدث فى عصر آخر. وهى محاولة جاهدة، أى متعملة ومصنوعة ومتقصدة، يحشد فيها النص أسلحة الأدب، والفن والتاريخ، لإقناع الذات بأن ما مر بها لم يحدث، على الأقل فى هذا العصر، ولكنه نوع من أضغاث الرؤى التاريخية أو الأدبية. وربما أراد النص بهذا النفى المتعمد للواقع، إبراز ضيق بطله به، وتجسيد رغبته فى تناسيه، والتخفف من ثقله البهظ. خاصة وأن الكاتب يكرر هذه البداية فى مستهل الفصل الأخير لعمله، حتى يبرز أهميتها الدلالية من ناحية، وحتى يخلق إيحاء بدائرية العمل من ناحية أخرى .

لكن رغبة النص فى الايحاء بأن ما مر ببطله لم يحدث فى هذا العصر، ظلت حريصة على ألا تنفى حدوثه، ذلك لأنها تسعى إلى إعطاء هذا الحدث بعدا اسطوريا وتاريخيا، يصبو إلى توسيع أفقه، علّه يتحول من وقائع فردية إلى حدث تاريخى، أو إلى جزء من مكونات الأسطورة الشعبية، وتيارات الثقافة التحتية الفاعلة فى واقعه. ولذلك فإن النص يقدم منذ بدايات فصله الأول كل الاستراتيجيات الأساسية الصائغة لبنيته ورؤاه على السواء. فبعد الاستهلال الذى يؤكد خصوصية تعامل النص مع الزمن، ينقلنا الكاتب إلى عالم أدب الأطفال بطبيعته الأسطورية الساحرة، التى تنهض على تعليق اليات مشابهة الواقع، والانطلاق فى فراديس الخيال، حيث من الممكن أن تخاطب القبرة الطفل، وأن تمنحه أشجار التوت البلقين. ثم يردنا النص بعد التحليق فى عوالم الخيال، إلى حوار واقعى بين البطل وأبيه العجوز، ما إن تنشبث بقواعد إحالاته إلى الواقع، حتى تعصف بتلك القواعد إشارات النص المتتالية إلى عوالم «الف ليلة وليلة» برحلات سندبادها السبع. وكائنات تلك الرحلات الأسطورية منها والواقعية. وتظل هذه الحركة الدائبة بين الواقعى والخيالى والأسطورى، الذى يتسربل فى بعض

المواقع بقدر من الحس التاريخي، هي المبدأ البنائي في هذا العمل، الذي أخفق في تأسيس منطق داخلي لتلك النقلات. وإن اعتمد فيما يتعلق بتغيير الصوت أو الزمن على تغيير أطوال الأسطر، والنقلات المربكة المرتبكة التي لا يحكمها منطق البناء الداخلي للنص .

ذلك لأن هناك فجوة اساسية بين المنطقين الواقعي والأسطوري. ذلك لأن «الشكل الأسطوري الذي تتمتع فيه الشخصيات بأقصى قدرة ممكنة على اجتراح الأحداث هو أكثر أشكال التعبير الأدبي تجريدية وأشدها خضوعا للمواضعات الأدبية» (٣)، أما الشكل الواقعي الذي يخضع فيه منطق الحركة الداخلية للعمل للمنطق الواقعي خارجه، فإنه أكثر أشكال التعبير الأدبي تجسيدية، وأشدها انفلاتا من نسقية المواصفات الأدبية. ومن هنا نجد أن استخدام النص الواقعي للعناصر الأسطورية، بقواعد إحالتها المغايرة لقواعد المنطق الواقعي، بل والمناقضة لها في كثير من الأحيان، يجلب إلى أفق النص ما يسمى باليات الإزاحة. وقد تعمل اليات الإزاحة على توسيع أفق التجربة الواقعية، إذا ما كان استعمال النص للعناصر الأسطورية محسوبا بدقة وحساسية. لكن التأرجح المستمر بين الأسلوبين، والمنطقين، يحول اللجوء إلى العناصر الأسطورية إلى أداة استعارية. لا ترقى في كثير من الأحيان إلى مستوى تعقيدات الاستعارة، وتبقى أسيرة لمنطق التشبيه أو الكناية، وشتان بين الاثنين. وبالإضافة إلى هذا فقد لجأ النص كثيرا إلى الإشارات العديدة لمواقع، وجزئيات، وأحداث ربما كان لها ما يبررها من مخزون الخبرات الدالة لدى الكاتب. لكن النص لم يؤسس لها منطقها ومكانها في الذاكرة الداخلية للعمل ككل. وعلى الرغم من ذلك فقد تمكن النص من خلال ثنائيته الزمنية والمكانية أن يقدم لنا عالما ينهض مكانيا على الجدل الدائم بين السجن والعالم: أو بين السجن الأصغر والسجن الأكبر، كما يقوم زمانيا على الحوار المستمر بين الماضي والحاضر .

فرحلة هذا البطل شبه الواقعي - أقول شبه الواقعي لأن الرواية تتأرجح، كما ذكرت، بين الشكلين الواقعي والأسطوري في بنيتها الفنية، وإن اعتمدت المنهج الواقعي في تعاملها مع المنظور الروائي بالصورة التي بدت معها التحليقات الشعرية، والإحالات الأسطورية نوعا من الحيل الأدبية التي تنشد توسيع أفق الحدث الواقعي، والربط بين دلالاته الاجتماعية والسياسية، وبين المخزون الثري لتيارات الثقافة التحتية وغيرها من المصادر الزاخرة بالصور والشخصيات - هي التي تبلور هاتين الثنائيتين الزمانية والمكانية. إذ ينطلق البطل المتمرد في العالم في رحلة للبحث عن الذات وتحقيق الحرية، فيتحول العالم في وجهه إلى سجن كبير. فما إن يمسكه العسس حتى يؤدي فعل القبض عليه، لا إلى حرمانه من الحرية وحدها، ولكن أيضاً إلى وضع قريته برمتها خلف قضبان الخوف والتنكر لأبنها البار. ومن هنا نجد أن (هكذا تكلمت الأحجار) تستخدم أسلوب الرحلة لتقدم لنا نقيضها وهو السجن. وربما كان التناقض هو المسؤول عن التأرجح الصياغي بين المنطقين الواقعي والأسطوري، حتى لا يحرمنا قيد السجن من استرسالات الرحلة، وحتى نستعيض عن القعود الاضطراري، بالانطلاق في أجواز الخيال وربوع التواريخ. هذا بالإضافة إلى أن تجربة السجن ترهف حدة الاحساس بالماضي، وتستثير في السجين مخزون الذكريات التي يدفع بها عن نفسه قيد السجن، ويهزم عبرها إرادة ساجنيه. ويمارس عبرها ما يمكن تسميته بالحرية البديلة التي تخفف من وطأة حرمانه المتعسف من الحرية .

ومن هنا نجد أن الجدلية الزمانية التي ينهض عليها النص، وهي جدلية الماضي - الحاضر، محكومة بمنطق الحركة بين الواقع ومخزون الذكريات من ناحية، وبطبيعة الجدل بين الحاضر والمستقبل، أو الحاضر والبديل المرتجى له من ناحية أخرى. ذلك لأننا نجد أن حركة الحدث في النص لا تعتمد بأي حال من الأحوال على التتابع المنطقي للزمن. إذ لا تنطلق القصة من طفولة بطلها أو صباه، ثم تنتقل بعد ذلك إلى بدايات مغامراته الجنسية مع ابنة عمه وهو لا يزال على أعتاب البلوغ، أو إلى قصة حبه المحبطة مع تلك التي أثرت أن تهجره من أجل

حلمها القديم بالثوب الأبيض والتراتيل، أو بسبب خوفها من ألا يغفر المجتمع لها اتصالها به، فهي مسيحية، وهو فيما يبدو ليس من أبناء ملتها، وإن كان عارفا بثقافتها وحافظا لمزاميرها. ولا نعرف على وجه اليقين إن كان هذا الخوف قد قادها إلى الوشاية به، أم أن هذا الشك من بنات أزمته. ثم تنقلنا من هذا كله إلى تفاصيل تمرده، وعمله السياسي في محارية العمدة، أو مجلس إدارة الجمعية التعاونية، أو في تحقيق عدالة توزيع لبن المعونة على الجائعين الفقيرات. وكيف أدى هذا به إلى مواجهة مع السلطة انتهت باعتقاله، وأثر هذا الاعتقال الدامي على أبويه، وإن كانت تنطوي على هذا كله.

بل إنها لا تبدأ من مسألة الاعتقال تلك، لتكشف لنا عن صنوف التعذيب التي عاناها منذ لحظة الوصول إلى السجن، وتعرضه لطقوس الاستقبال غير الإنسانية، ثم اجراءات التسكين في الزنازين، أو عن طبيعة حياته في السجن الصحراوي النائي البغيض، الذي يخفف من وطأته عليه، بالارتحال في فيافي ذكرياته القديمة، والعودة إلى قريته سرا على أجنحة الخيال ليعيش من جديد تجربته الجنسية الموفقة مع المرأة ذات الفخذين، أو عن محاكمته التي تكلمت فيها الأوراق الرسمية المزورة، أو عن أحلامه المجهضة بالافراج عنه والعودة إلى القرية، وهي أحلام ما تلبث أن تتحطم على صخرة الواقع الصلدة. إذا يتحول الافراج المجهض إلى أداة من أدوات تكريس سجنه. إذ تتكره قريته، أو يسلمه أقرب أصدقائه إليه. بصورة لا تعرف فيها إذا ما كان هذا الحدث إعادة حلمية للحدث الواقعي الذي قاد إلى سجنه، أم أنه من أضغاث أحلامه المحبطة، التي يتجسد فيها السجان في صور شتى. وإن قدمت هذا كله بترتيبها الخاص، الذي لا نعرف معه إن كانت كل هذه الأحداث قد جرت في الواقع، أم أن بعضها لم يدر إلا في عقل البطل. وهيهات لنا أن نعرف يقينا ما حدث. لأن خريطة العمل البنائية تنفي هذه المعرفة اليقينية من ساحتها عامدة، حتى تصبح كل صور النص الواقعية والأسطورية، تبديات خصبة لحالة إنسانية واحدة: هي حالة الإنسان المحاصر أبدا، التائق دوما إلى التحرر من شتى صور السجن والحصار.

فالمهم في عمل من هذا النوع ليس التسلسل المنطقي للأحداث، ولكن الأثر الكلي لها، المناخ العام الذي يخلقه تتابعها. وقد استطاع النص بالفعل أن يبلور مدى ثقل عملية السجن ومدى بشاعتها، ولكنه أخفق في أن يحول هذه المادة الغزيرة، التي يرجع بعضها إلى أسلوب النص الروائي، ويعود بعضها الآخر إلى تقاليد الحكاية الشعبية، أو إلى مواضعات أدب الأطفال، أو أسلوب القصيدة الشعرية، إلى عمل فني متماسك. ويرجع هذا الإخفاق إلى سببين أساسيين: أولهما إخفاق العمل في صياغة وحدته المنطلقية الشاملة، التي تتحكم في عمليات توظيف الاستراتيجيات البنائية المتعددة. إذ نجد أنه يعمد في بدايات النص إلى استخدام الحكاية الشعبية، أو المأثورة الأسطورية، لتدعيم موقف واقعي مرة. ثم ما يلبث في نهايته أن يعكس المسألة برمتها مرة أخرى، مطالبا القارئ أن يعيد رؤية النص كله في إطار حكاية خرافية. توشك أن تكون تنويعا شعبيا على قصة أندرسن الشهيرة عن «ملابس الامبراطور»، في محاولة للارتفاع بالمأساة إلى مستوى المعزوفة الموسيقية الشعبية التي يتغنى بها الجميع. وقد أدى هذا التذبذب المستمر بين المنطلقين إلى عجزه عن التحكم كلية في مسألة منظور الرؤية، أو حسمه لموقف الراوي من الشخصية. فلا نعرف إذا ما كان الراوي يطمح إلى تقديم العالم من منظور الشخصية الرئيسية، أو من منظور الكاتب الذي يعلق على تلك الشخصية، ويتناول تصرفاتها بشيء من الحياد والموضوعية. وربما كان هذا هو السر في تكرار انتقادات الدراسة المصاحبة للنص لتدخلات الراوي في مسير الأحداث، واحساس كاتبها بوجود تزيدات كثيرة في النص غير موظفة وكان من الممكن حذفها (٤).

ويبدو أن هذا النص قد استطاع برغم سلبياته المتعددة، وربما بسبب بعضها، التضحية بالكثير من الضرورات الفنية التقليدية من أجل إقامة حوار ثري مع عدد من النصوص الحاضرة فيه أو الغائبة عنه. وقد أشرت إلى بعض النصوص

الحاضرة فى هذا العمل، والتى استخدمها بشكل مباشر فى توسيع دلالات أحداثه، وسوف أحاول أن أتوقف قليلا عند الوظيفة الفنية لعدد من تلك الايماءات المباشرة إلى الأساطير والتواريخ والحكايات الشعبية، ولكننى أود قبل ذلك الإشارة إلى أحد النصوص الغائبة عن أفق هذا النص والتى يستدعيها عنوانه، ولا يقل تأثيرها عليه وفاعليتها التناصية فيه عن أى من تلك النصوص التى أحال القارئ إليها بشكل مباشر أكثر من مرة. فإذا كانت النصوص المحال إليها مباشرة تضطلع بدور فنى فى بنية العمل، فإن النصوص الغائبة هى التى تضطلع وحدها بالدور التناصى المشارك فى صياغة تيارات دلالاته التحتية. ولنبدأ بهذا الجانب التناصى، الذى تتشكل احالاته غير المباشرة منذ عنوان الرواية نفسه: (هكذا تكلمت الأحجار) .

إذ يردنا عنوان هذه الرواية إلى كتاب المفكر الألمانى الكبير فريدريك نيتشه (هكذا تكلم زرادشت) الذى يستهله نيتشه بهذه الكلمات: «لما بلغ زارا الثلاثين من عمره، هجر وطنه وبحيرته، وسار إلى الجبل حيث أقام عشر سنوات يتمتع بعزلته وتفكيره إلى أن تبدلت سريرته، فنهض يوما من رقاده مع انبثاق الفجر، وانتصب أمام الشمس يناجيها قائلا: لو لم يكن لشعاعك من ينير، أكان لك غبطة أيها الكوكب العظيم؟» (٥) .

فرحلة زارا إلى فراديس المعرفة، تبدأ بهجران الوطن ومبارحة الأماكن التى ألفها، بعدما شب عن الطوق وتاق إلى الرحيل، وتقوده الرحلة إلى العزلة الضرورية لتبدل الرؤى وتغير السرائر، ثم يبدأ بعد ذلك التكشف الذى يطل على أفق الرحلة مع انبثاق الفجر والانتصاب أمام الشمس يسائلها عن غايتها من بسط نورها على العالم، أو بالأحرى يطرح عليها تساؤلاته الملحاحة عن علة الكون، وغاية الوجود. وهذا الاستهلال النيتشوى يلخص لنا فى سطوره الموجزة، رحلة بطل (هكذا تكلمت الأحجار) اللامسمى: رحلته فى الزمان، وفى المكان، وفى أغوار النفس الإنسانية على السواء. والواقع أن هناك مجموعة كبيرة من الوشائج التى بين الرحلتين، سواء أكان هذا الربط بالتماثل، أم بالتضاد، ولنبدأ بوشائج القربى والتماثل التي تقرب بين الرحلتين قبل الحديث عن رباط التضاد الذى يفصل بينهما. فالرحلتان ليستا رحلتين فى الزمان والمكان، بقدر ما هما رحلتا معرفة. ذلك لأن رحلة نيتشة المستقصية التى لم تفتها قضية فكرية لم تقل فيها كلمتها النافذة البصيرة، والتى قد تختلف معها، ولكن لا يسعك إلا احترام اجتهاداتها، تنطوى فى جوهرها على رغبة عميقة فى اجتثاث كل ما غرسته قرون متوالية من العبودية فى النفس الإنسانية عن استكانة واستسلام إلى رؤية جامدة، وصور باهتة، لأصول فكرية أو فلسفية ضاعت حقيقتها ، ومن كثرة ما تراكم فوقها من تفسيرات، إنها حض على التفكير، ودعوة إلى التشكيك فى المسلمات التي اهترأت من طول الاستنامة إلى دعة مقولاتها. ورحلة بطل (هكذا تكلمت الأحجار) اللامسمّى تنطلق هى الأخرى من اهتزاز إيمان فتاها بما حوله من مسلمات، ومن ضيقه بما يحيط به من دناءة، ومن تشككه فى عدالة المواضعات الاجتماعية الجائرة التى يسيطر عبرها العمدة، ومجلس إدارة الجمعية على واقع قريته.

ولا يقتصر التشابه بين العملين على المنطلق ولكنه يتجاوزه إلى ما عداه، فإذا كان نيتشه قد تلبس زارا، وغيّره من إله شرقى إلى عقلانى أوروبى، فإن سمير عبد الباقى قد تلبس هو الآخر بطله اللامسمى وحوله فى أكثر من موقع إلى أحد أبطال قصص ألف ليلة أو حكايات الأطفال الشعبية. وإذا كان نيتشه قد حول الإله إلى إنسان، فإن سمير عبد الباقى قد حول الثائر إلى إنسان حائر متخبط، لا يفصل بين الواقع والتاريخ، ويعانى فى المحل الأول من العجز عن التواصل مع الذين يزعم أن يتبنى قضيتهم. وإذا كان نيتشه قد استعار لبطله الإنسانى لهجة حكماء الشرق، فإن سميراً قد جسد بطله من خلال استراتيجيات الحكايات، والموروثات الشعبية، وصياغات قصص الأطفال. وإذا كان (هكذا تكلم زرادشت) يعتمد على ثنائية أساسية هى ثنائية الخير والشر، وجدلياتها الفاعلة فى الحياة الانسانية، فإن (هكذا تكلمت الأحجار) تنهض هى الأخرى على ثنائية أساسية هى ثنائية الثورة والخيانة. وإذا كان نيتشه قد

استخدم اللغة الشعرية فى صياغة تأملات بطله، فإن سمير عبد الباقى لم يكتف بإيراد عدد من المقطوعات الشعرية فى النص فحسب، بل نظم بعض أجزائه السردية كذلك .

أما على صعيد التضاد، فإننا نجد أنه إذا كانت رحلة نيتشه تستهدف البحث عن الإنسان الكامل، وتسعى إلى التعرف على مواطن قوته، فإن رحلة سمير عبد الباقى تبحث عن سر ضعف الإنسان، وعن الأسباب التى تدفعه إلى التردى فى حمأة أكبر الكبائر: خيانة أخيه الإنسان. ولذلك فإن الذى يتكلم فيها ليس حكيما بلغ مراتب الألهة كزرادشت، وإنما الأحجار التى تشهد صامتة ضحايا العسف والخيانة. ومن هنا فإنه لا يتعامل في هذا النص مع «إرادة القوة» بقدر ما يتعامل مع «إرادة التحدى» و«شهوة الثورة». أقول «شهوة الثورة» لأن النص يقيم تناظرا مستمرا بين التمرد والجنس. ويجسد احباطات الثائر ذى الأحلام المجهضة عبر اخفاقاته الجنسية المتوالية. ولا ينحو النص إلى اكتشاف مواطن القوة فى أبطاله بقدر ما يسعى إلى تعرية مواطن الضعف فيهم، والتعرف على المسارب التى تتسلل منها أنواء الخيانة. واليات الاحباط والإخفاق .

نعود بعد ذلك إلى الاشارات النصية المباشرة، لنجد أن أول هذه الاشارات وأكثرها تردداً فى النص، هى الاشارة إلى السندباد ورحلاته السبع. ورحلات السندباد فى الوجدان الأدبى والشعبى على السواء هى التجسيد الحى للرحلة بصورتها المطلقة، وهى التقطير الفنى للنزوع الابدى لاختراق أسوار المجهول الذى كلما هتك الإنسان بعض أسراره، كلما ازداد رغبة فى الامعان فى الابتعاد عن الشواطىء المألوفة، والعوالم المعروفة. إنها تنطوى على بلورة الحلم الإنسانى المطلق بـ «قهر العالم». أو لعلنى أقول بـ «معرفة العالم» لان مغامرة الرحيل لا يمكن أن تتوقف، لسبب بسيط هو أن المعرفة لا تعرف الحدود. فكلما ازداد الإنسان معرفة تنامى وعيه بحاجته إلى المزيد منها. «إن سندباد، على العكس من عوليس، لا يرتحل بسبب العوز - باستثناء الرحلة الأولى - ولكن بوازع من الوفرة. فلديه كل ما يشتهيه ومع ذلك يرتحل» (٦). ليؤكد بارتحاله المستمر ذلك استمرار الوازع إلى الرحلة فيما تسميه فريال غزول بالبناء الحلزونى المغاير للبنى السائدة فى معظم حكايات الارتحال الشعبية، ذلك لأن العودة من الرحلة فى حالة سندباد لا تعنى التحقق، أو نهاية المطاف، ولكنها تشير إلى تشوف جديد إلى الرحيل الذى لا ينبثق عن اليات العوز، أو الحاجة إلى تحقيق هدف ما، كما هو الحال فى معظم قصص الرحلة، ولكنه نابع من تجاوز الرحلة لدور الوسيلة، لتصبح هى الغاية نفسها، هى الرحلة الأبدية التى لا تنتهى. وماتوقفه عند الرحلة السابعة إلا نوع من تكريس أبدية فكرة الرحلة ذاتها باختيار الرقم الذى يرمز على المستوى الحسابى لفكرة العود الابدى. (٧) ناهيك عن دلالاته الشعبيّة والسحرية .

لهذا كان استخدام النص لرحلات السندباد منذ فصله الأول من العناصر الايجابية التى ساهمت فى تكثيف دلالات ارتحال بطله اللامسمى. خاصة وأن النص لا يريد التركيز على الجانب المكانى من الرحلة، بقدر ما يطمح إلى ابراز بعدها المعرفى. ومن هنا كانت اشارته الأولى إلى هذه الرحلات بالغة التوفيق لأنها ركزت على هذا الجانب عندما يعلم البطل بنات قريته «الكلمات الغامضة ذات الجرس الأخضر.. تلك التى لم يرجع بسواها من رحلاته السبع فى البحار المجهولة المليئة بالمخاطر والمهالك» (٨). وبالرغم من تعدد الاشارات إلى الجانب الاسطورى فى الرحلة من حديث عن التعلق بأجنحة الرخ الاسطورية (٩)، إلى إشارات إلى مدينة النحاس ذات الشوارع المرصوفة بالبلور الصافى (١٠)، فإن ولع النص الواضح بتلك العناصر الأسطورية لم يفرق دلالات الرحلة العامة فى تفاصيلها الغريبة كلية، وظلت الاشارات السندبادية المتعددة وغيرها من وقائع ما جرى للسندباد فى رحلاته العديدة من العوامل التى ساهمت بشكل ايجابى فى بلورة فكر الرحلة كرافد أساسى يثرى موضوعة السجن فى هذا النص .

لكن اشارات النص العديدة إلى التاريخ، واستخدامه، فى أكثر من موضع، لأسلوب الوثيقة التاريخية، لم تكن على نفس

الدرجة من التوفيق الفني والايحائية، ذلك لأن معظم اشارات النص التاريخية كانت متعلقة بمسألة التعذيب، والربط بين طقوس ممارسته في السجن، وبين الممارسات الرومانية تارة، والممارسات المملوكية أو العربية القديمة أخرى، بالصورة التي تحولت بها تلك الإشارات التي استهدفت التكثيف مرة، وتفادي الدخول في تفاصيل تلك الممارسات البغيضة أخرى، إلى أداة من ادوات التقليل من قيمة وفاعلية الأثر الفني العام لعمليات التعذيب نفسها. فبدلا من أن تردنا هذه الاشارات إلى عهود الظلام التاريخية كما اراد لها الكاتب فيما يبدو، فإنها أدت دورا مغايرا، وربما معاكسا، إذ جعلت هذا الفعل المستنكر فعلا تاريخيا مألوفا. وكأن من الطبيعي أن يتكرر في الواقع الذي يتناوله هذا النص، ما جرى في مراحل تاريخية سابقة. وبدلا من أن تقدم هذه الافعال البشعة على أنها أفعال ممجوجة، بل ومرفوضة ولا ينبغي لها أن تمارس، نجد أن تلك الاحالات التاريخية تضفي عليه، من حيث لا تريد، نوعا من الشرعية النابعة من المقابلات التاريخية. فحتى لو كانت الاشارة التاريخية تنطوي على قدر كبير من الاستهجان، فإن تكرارها المطرد لا يخلق نوعا من الألفة بها فحسب، ولكنه يؤدي إلى شحوب هذه الممارسات الواقعية إزاء بشاعة اسلافها التاريخيين، دون أن تزيدنا تلك الاشارات التاريخية فهما لخلفيات عملية التعذيب الراهنة الاجتماعية، أو لدوافعها السياسية .

لأن الرواية لا تهتم كثيرا بالتفاصيل الاجتماعية أو السياسية، إلى الحد الذي يمكن القول معه إن الأقراط في الإشارات التاريخية قد تحقق على حساب بناء الرواية الاجتماعي، والسياسي، وحتى التاريخي لذاكرتها الداخلية. بالصورة التي يصعب معها أن نحدد من داخل العمل طبيعة الاطار المرجعي للتجربة. صحيح أن باستطاعتنا أن نفعل ذلك من خارجه، ومن خلال معرفتنا ببعض تفاصيل تجربة الكاتب الشخصية، ولكن المفروض أن يستطيع القارئ تحديد ذلك كله، من داخل العمل الفني لا من خارجه. ومما زاد من حدة هذه المسألة، أن الرواية لا تولي الشخصيات عنايتها التجسيدية، وإنما تتعامل مع معظم شخصياتها بصورة أقرب إلى التجريد والتعميم، منها إلى التجسيد والتخصيص. فهم الرواية الأول هو تقديم رحلتها الفنية في تجربة السجن من خلال التركيز على شخصية واحدة فقط، هي شخصية بطلها اللامسمى. والذي يوشك أن يكون هو الآخر نوعا خاصا من التجريدات النفسية، التي تطمح إلى القيام بدور نمطي. ولكنها لا تستطيع الاضطلاع بهذا الدور بسبب غياب الجوانب الاجتماعية، والتاريخية، والسياسية، الضرورية لموضعة النمط داخل إطاره المرجعي .

هوامش

(١) سمير عبد الباقي، (هكذا تكلمت الأحجار)، من منشورات المركز المصري السمعبصري، القاهرة، ص ٦.

(٢) المرجع السابق، ص ٥ .

(٣) نور ثروب فراي (تشريح النقد) ص ١٣٤ .

(٤) راجع دراسة محمد هويدي «هكذا تكلمت الأحجار» محاولة نقدية المنشورة بآخر العمل وخاصة ص ١٠٧، ١٠٩، ١١٢، ١١٣، ١١٨ من تلك الدراسة .

(٥) فريدريك نيتشه (هكذا تكلم زرادشت)، ترجمة فيليكس فارس، الأسكندرية، مطبعة مجلة البصير، ١٩٣٨، ص ٣ .

(٦) فريال جبوري غزول (ألف ليلة وليلة: تحليل بنيوي)، القاهرة، ١٩٨٠، ص ١١١ .

(٧) راجع المرجع السابق ص ١١٢ - ١١٤، وخاصة الدلالة الحسابية لتقسيم رقم ١ على ٧ حيث نجد أن النتيجة هي التكرار اللانهائي للرقم ١٤٢٨٥٧..

(٨) هكذا تكلمت الأحجار، ص ٧ .

(٩) المرجع السابق، ص ٧ .

(١٠) المرجع السابق، ص ٢٠ .

هكذا تكلمت أحجار سمير عبد الباقى

• د. محمد حسن عبد الله •

عندما يؤثر شاعر شعبى معروف راسخ الموهبة فى مجال القصيدة العامية، أن يكتب رواية «وحيدة» فلا بد أن هذا الاختيار له مسوغاته، ومن واجبنا أن نستخلص هذه المسوغات دون أن تستدرجنا إلى منطقة الرمال المتحركة فى التنظير النقدى المتلفسف عن مدى قصدية السارد وتعمده أو المدى الذى يستطيع به أن يوجه إرادته لتفضيل قالب فنى على غيره فى حال الإفضاء بتجربة ضاغطة تستحثه أن يعلنها بالكتابة، إن كنا نميل إلى الاطمئنان للقول الذى يرى أن مجال «المزاجية الخاصة» أو «الغربة النفعية» محدود جداً، ولا يصمد طويلاً أمام الإمكانات المذخورة فى التجربة ذاتها، التى تجتذب كاتبها إلى سلطتها المستبدة بقواها الداخلية من حيث هى هاجس أو خبرة خاصة، تتشكل بقواها الذاتية لتسفر عن محتواها وقضيتها أو فكرتها بسياقها الطبيعى المستجيب لهذا التشكيل. إن عمليات القسر المزاجى، أو الالتواء المتطلع إلى هدف، أو أهداف نفعية، (كالشهرة، أو الربح المادى، أو الإعلان عن طاقة الموهبة وقدرتها على التنويع) لن تكشف إلا عن اضطراب فى التكامل، وربما عن تصنع يعلن عن الخلل فى هذا التوجه القسرى، القشرى، تسقط به المحاولة من أساسها .

إن رواية «هكذا تكلمت الأحجار» تنهض وحيدة فى نمطها، ولكن ليست معزولة عن مجمل إنتاج الشاعر سمير عبد الباقى، وليست بعيدة عن إبداعه الشعرى والمسرحى، بل إنها تتأسس على ذات القاعدة، تنشر الفوح نفسه، وترش الألوان ذاتها: روحا وتصويراً وفكراً، مع الإقرار باختلاف النسب والمسافات بين وحدات التشكيل، ومن ثم: اختلاف المدى الكاشف، أو المشاهد المكتشفة بالرؤية ذاتها.

وحين يستقر فى ضمير القراءة النقدية أنها تتعامل مع رواية وحيدة لمبدع تعددت مصبات ينبوعه، وغزرت فى اتجاه آخر، فإن النقد سيكون محاصراً بالتفكير فى الكاتب أكثر من التفكير فى المكتوب، وقد يسعى إلى تحقيق التوازن والموضوعية بإعلان أن هذه الرواية الوحيدة - عادة - بنت تجربة ذاتية مباشرة، وأنها قناع للوجه الذى نعرفه جيداً، وجه الكاتب، وأنه لا تثريب على النقد أن يبذل جهده أو قدراً من هذا الجهد فى تحديد منحنى التأويل، وانحراف التصوير... بين الوجه الأصل، والوجه القناع. وأرجح أن هذا المدخل إلى الرواية حاضر مستمر الحضور ليس من زاوية المنهج النفسى، الذى يعد المنتج الأدبى «وثيقة» تفضى بأسرار نفس الكاتب وأفكاره، وحسب، بل من زاوية أن اسم المؤلف «سمير عبد الباقى» جهير، بازغ، يتجاوز جهر أشعاره ذاتها وبزوغها، عند عامة جمهور الشعر، وفى هذا الاعتقاد المسبق - على افتراض حدوثه - ما يسلب رواية «هكذا تكلمت الأحجار» قدراً كبيراً من خصوصيتها

الفنية، وتميزها البنائي الملحمي الطموح إلى استحداث طريق غير مألوف لفن الرواية العربية الحديثة، بصفة خاصة إبان صدورها الأول منذ نحو عشرين عاماً أو يزيد .

لابد أن يلفتنا عنوان الرواية، وإذا كان تصدير كلمة «هكذا» يتضمن اعترافا بوجود «الوسيط» الذي يبين «لمن لم يشهد» أو لم يملك الوعي كيف تكلمت الأحجار، فإن صيغة الماضي في «تكلمت» تفتح باباً إلى الماضي غير المحدد، ويجعل من السارد شاهداً حاضراً، عايش هذا الماضي، وانفعل به، عاناه بعذاباته الدافقة الماحقة، وأحلامه المحيطة والواعدة، برغم غياب «الأنا» الراوية بضمير المتكلم المشارك، وإيثار صيغة المشاهد من بعيد، وإن يكن عليما بكل ما جرى. إن «الأحجار» تضمين معادل الوجود البشري، مجسد للمحطات الأساسية أو الركائز التي تميز هذا الوجود عن غيره من الكائنات. تجمع الكتب المقدسة، على ما قررته الجيولوجيا بعد، أن الماء بداية الخلق. كما أن اليابسة، الأرض، الحجر، بداية الوجود البشري، بل إن الإنسان نفسه مكون من طين الأرض، من «صلصال كالفخار» فتحجر، على أن تاريخ الحجر هو بذاته تاريخ المجتمع الإنساني الذي سجل تجربته على جدران الكهف، وكذلك فإن الحجر في حياة أنبياء الشرائع الكبرى دلالات رسخت قيما وتوجيهات أساسية لا تزال ماثلة في الحلم الإنساني الطامح إلى التخلص من اغتراب الإنسان عن ذاته، بتجريف فطرته. ضرب موسى الحجر فانبجست منه اثنتا عشرة عينا، فتحددت أصول القبائل واختفى الصراع وقال المسيح بصدد المجدلية: من كان منكم بلاخطيئة فليرمها بحجر!! فانقر نسبية الخطأ، واحتمال الخطيئة، وحق الغفران .

وهدم محمد أحجاراً (أصناماً) وأعلى من شأن حجر (الأسود) بإيثار سماوي يحدد الوظيفة ويوحد الرمز، ويصحح النسبة. على أن رواية سمير عبد الباقي تجري في مصر، بين دروب قرية، وزنزانة في معتقل، وللأحجار في كليهما: القرية والسجن انعكاسات شتى، ولكن المكان «المصري» الذي يساوق الامتداد الزمني (اللانهائي) يحمل شارته الأساسية من الأحجار: الأهرام، والمعابد، والمسلات، والتماثيل، وقد تكلمت جميعها، ولا تزال ببيان لا اختلاف على فصاحته، وإن اختلفنا في مدى ونوع وأسلوب الاستجابة. وخلاصة القول هنا أن أحجار الرواية التي تكلمت هي أحجار التجربة الإنسانية (الاجتماعية) منذ محاولاتها الأولى لمواجهة عصف الطبيعة والحفاظ على كيان الإنسان، وهي أحجار ركائز وجوده الروحي ونضاله العقائدي المتطلع إلى التغيير، ومقاومة الجبروت بالدفاع عن الحلم وقبول الاستشهاد من أجله. وإذا كان طرح «الرؤية» بهذا المدى الأسطوري، الذي يتجاوز الرصد التاريخي فضلاً عن المعاينة، لا يمكن إدراكه في غير إطار ملحمي، ومفردات حكائية تنتمي إلى هذا المستوى من القص المجاوز للواقع والممكن أيضاً، فإن الكاتب - وهو يدافع عن قضية - أقام، بإرادة واعية، عدداً من المنارات الهادية، أتصورها جزراً مشمسة مكشوفة، تعيد، أو تعين على إعادة «ضبط» البوصلة الموجهة، التي «قد» تغشيها أدغال الأسطورة وميالغات الملحمة إنه في بقعة محددة من رحلة شخصيته «هو» القدرية بين مستويات تختلف أدوات الانتهاك فيها، وتتفق غايتها، وهي - بالصيغة المعلنة: «إعادة التأهيل» !! أو محو ذات المواطن، وصياغته وفقا لما تريده السلطة الفردية، يقيم تلك المنائر أو الجزر المشمسة لتعيد «معايرة» الفكر وتصحيح التوجه :

• يقودهم صفارا لغزو جنينة أبو حسن، للحصول على الفاكهة التي لم تنضج بعد، أو يدفعهم صبيانا لعبور البحر

الصغير إلى التلول لاصطياد طائر أبو الخضير، أو يحرضهم رجالاً على إسقاط العمدة وتغيير مجلس إدارة الجمعية. ص ٩ .

• (قال الوالد) كان مالنا ولهذا، إن أحداً منهم لم يعرف طريقه إلينا أبداً. نحن فقراء يا ولدي وضعفاء، عملنا هو أن نزرع برسيم البقل الذي يعبده أسيادنا. نحن الكويري الأزلي الذي يعبر فوقه الملوك والغزاة، وتمر فوقه العصور. ص ٢٠ .

• كان يحلم طوال عمره بأطفال يضحكون من القلب. ص ٢٨ .

• (ويقول الأحدب، وهو سجين ينتمي إلى فصيلة السجان، يعمل على هزيمته «هو» في صميم معتقده، ويدافع عن السجن والسجان): أنتِ أدرى بالأحوال وإلا لما سجنوك. ألست تدافع عن الطبقات الشعبية؟ إنه من عز الطبقات الفقيرة! ص ٣١ .

• (بعد وجبة تعذيب، تسلل إليه عميل آخر يواصل تزيين المنطق البديل) ماذا تظن أنك تكتب، لست سوى فأر، وستلقى بك مع الآخرين طعاماً للقطط الجبلية. التاريخ وهم يعيشون فيه، فهو ليس إلا عجوز ذو لحية بيضاء، اخترعه الحكام ليحدث الأطفال عندما نريد لهم أن يذكروا شيئاً بالذات .....

• ألست من أنصار الواقعية؟... أهلك في حاجة إليك. ص ٣٩ .

ولكن ينبوع الشعر تفجر في قلبه لحظة شاهد عند أول الطريق الصاعد إلى البحر القديم – صديقه غارقاً حتى الصدر في طين (المعجنة) فاقترب فارداً ذراعيه في لهفة، محاولاً تذكيره بنفسه، ولكن صديقه كان منشغلاً في عراك مع زوجته الهزيلة العجفاء التي كانت ترضع طفلاً (نزازا) من ثديها المتدلي كورقة الصبار، وفوق رأسها لمبة غاز عارية تقاتل الريح، وترسم على الأرض والحوائط ظلالاً مرعبة مهولة! ص ٤٩. هذه أهم «المحطات» المؤسسة للرؤية، المحددة للاتجاه، في تلك الرواية القصيرة، ذات الصبغة الملحمية، وهي جميعا في النصف الأول من الرواية، وهي أيضاً ذات وضوح وتحدد صارم، ودلالة العكس صحيحة، فمثل هذه العبارات المتوهجة المكشوفة (الجزر المشمسة) ستقل وقد تختفي الحاجة إليها حيث يطمئن الكاتب الذي يحرص على ألا يترك الأمر برمته لوعي القارئ بطبيعة الرموز، وحيث يكون الفضاء الجغرافي قد تحدد تماماً (بين القرية والزنزانة) والفضاء الدلالي قد تحدد (دون حرص على الجناس، فكهذا كانت) فعمق مجرى الرمز وتأطر مجال الأسطورة بأخدود عميق يقلل فرص التباس المراد. وفي هذه الاقتباسات السابقة المحدودة تم إعلان القضية، وعقد المواجهة بين طرفي الصراع (المثقف والسلطة) واختيار الأساس الأيديولوجي لها، وبخاصة في الاقتباس الأخير، الذي تشكل في «قصيدة» نثرية، ذات نفاذ وقدرة تخييلية عالية، برغم محاكاتها لواقع يومي مشاهد يبدو في مفرداته نقيضا للروح الملحمية التي نشرت ألويتها على مراحل العمل، ولكنه – في خلاصته كموقف – تأصيل لهذه الملحمية ذاتها، وكشف عن روح الفروسية الكامنة في جوهرها. كيف يتم هذا؟ ها هو ذا العامل، صديق قديم، غارق في الطين وفي هذا وحده تعليل لعجز الراهن عن استحضار الماضي، وشاهيل النفس لأداء حقوق اللحظة فضلاً عن التفكير في المستقبل. لقد انشغل بالعراك مع زوجته.. «إلى»، وهذه «التي» تفتح الطريق إلى مشهد آخر، بقوة الترابط والتداعي معا، تتحرك الكاميرا كما تفعل في «الدراما العائلية» من فرد لآخر في تزامن كاشف عن أغوار المشاعر، فليس ثمة فاصل أو جفاء بين مفردات مشهد ما يأتي بعد «التي»، وغوص الصديق القديم، الزوج، في الطين، فصورة الزوجة تعليل لمواقع الزوج. إنها هزيلة، عجفاء، برغم هذا تعطي: ترضع، يعادلها، أو يختزلها ذلك الثدي (أداة الرضاعة) كورقة الصبار: مريرة، خشنة، جارحة، غير أنها «صابرة» تحتمل من قسوة الجفاف مالا يحتمل غيرها، أما لمبة الغاز فإنها «عارية» في مشهد عار من أي خداع بصري، «تقاتل»، وبرغم احتمال الخسارة، إذ من الصعب أن تعمد قتيلة الريح، فإنها ترسم على الأرض (الواقع الملموس المدرك) ظلالا مرعبة!! أما هذا الطفل «النزاز» فإنه يحمل بذرة رجل الطين، وقد رضع الصبر، فصنع ما يرعب ويهول. كيف يلتقي المشهد المتردي بالواقعية النقدية مع الإطار الملحمي البطولي؟ إنه يبدأ بتفجر الشعر، بديلاً لليأس والشعور بالحطة، من مشهد الطين والصبار، يتولد الطفل الوعد، ويتفجر الشعر ينبوعا صافياً، ويتأكد هذا الإعلاء الملحمي بالإمساك بقضية تتجاوز وعي من

تعنيهم فى الأساس، وهذا موقف مثالى يصعد بالشعر إلى مستوى الحلم، حتى وهو يشتق من طين المعجنة. وهذا الموقع لقضية «الابداع» ومن أين ينبع وكيف يتشكل بالإدراك الخاص تفتح الطريق إلى محور هموم المثقف فى الرواية. ولكن هذا أمر آخر بعيد عن الملحمية .

وهنا لابد أن نتوقف عند هذه الصفة «الملحمية» لنحدد ملامحها ومصدرها، وهذا أمر مهم لما فيه من صياغة خاصة، مخالفة، لمفهوم البطل الملحمى «التاريخى»، الإيجابى، الصانع للحدث، المتجلى كقدوة، وحلم، يشق الطريق إلى مستقبل مغاير لمعاناة الماضى. وليس من مخاطرة فى البحث عن الملحمى فى الروائى، الانتساب التاريخى يقدم الجواب، كما أن الواقعية السحرية تعيد ضخ دماء الحياة فى الوشيجة القديمة وإسقاط الحواجز العازلة بين القصيدة والرواية والمسرحية تعطى حرية التشكيل وتنشر «الدرامية» كما تؤسس «الشعرية» من منظور جوهر الشعر كما تبيح توظيفه فنيا دون أن تستبيح خصوصيته، وقد استجمعت «هكذا تكلمت الأحجار» هذه المعطيات فى بناء خاص بها، فى فترة مبكرة نسبياً يسبق بها سمير عبد الباقى غيره ممن عكفوا على هذا الاتجاه وبنو خصوصيتهم عليه، فى حين أغفلت محاولته بسبب تبكيرها، وأنه لم يتابع إنجازه الفنى بأعمال أخرى تؤكد انتماءه إلى الأسلوب، أو انتماء هذا الأسلوب إليه .

إن البطل الملحمى فى الرواية ليس «هو» بالتحديد، برغم تمسكه بالحلم، وصموده لمحاولات التخلى، ولقد مهد لتقبل تصوره الخاص لبطل ملحمته بالمدخل «هكذا» الذى يؤكد موقع الذات المدركة، الساردة، المختلفة عن «هو» إن ال «هو» يجسد الجانب المعدل لسيرورة التاريخ ويواجه الجانب الكابوسى فى تجربته المعاشة، أما البطل الملحمى المستمر فهو التاريخ «المصرى» نفسه، مترابطاً شعريا بالتماثل والتداعى المستمر فى سلسلة من انثقافات السارد التى تتجاوز خبرة الـ «هو» بذاته لتستمد ركائزها المغذية لموقفها المقاوم من مخزون التجربة الجمعية والضمير الوطنى الواعى بكل ما جرى فى حقب الماضى: «لن تشفع له تلك المسافات التى قطعها فى سفر لا نهاية له، عبر المكان الواحد، والزمان الذى لا يتكرر «وسواء كان هذا المكان الواحد هو مصر، أو الزنزانة، أو كوة الزنزانة حيث يتكور، ويراقب، وينتظر، مستعيداً زمن «الرحم» ومنتظراً زمن «الولادة» الذى لابد أن يأتى، فإن الزمان الذى لا يتكرر تسليم بالحركة، وبأنك - كما قال هيراقليطس - لا تستطيع أن تغمس يدك فى النهر مرتين، ولكن القصة لها وجه آخر، لأن «زماننا» يتكرر، ويتكرر بذات الأهداف وإن استجدت وسائل، وهذا مبحث نلتمس إضاءاته فى مستويات من التداعيات وأنواع من التناص، تؤكد «الثبات» من خلال الاختلاف، فمنذ أقدم العصور، كما فى المشهد الراهن «أسرع يشبك ذراعيه فوق صدره مصليا يحتمى بإله قديم كان يقدسه أجداده الأوائل» (ص ٢٧) وفى زمن آخر زج به فى ساحة النزال ليخوض صراعاً حتى الموت، فى مواجهة آخر لم يضمر له عداوة - على نحو ما يشعر الآن تجاه سجانه - بل لم تسبق بينهما معرفة، وربما دفع إلى منازلة وحش جائع كما كان يفعل الرومان الوثنيون مع المسيحيين الأوائل فى مصر، بل مع بعض أنبياء (أعمال الرسل) (ص ٣٣، ٣٤) وفى زمن سابق اتهمت مملكة الجنوب المصرية بأنها تزعج مملكة الشمال (الهكسوس) بإطلاق أفراس البحر (ص ٨٥)، ولكن هذه المعاناة التاريخية لن تكتسب الوعى بها ما دام العامل البائس غارقاً فى طين المعجنة، وقد كشف قناع هذا المعنى بأن جعل الحقيقة الباطنة القائمة فى ضمير «هو» بفعل إدراكه الواعى الخاص فى حال من التناقض الحاد مع الحقيقة الماثلة أمام النظر: «كانت الحارة التى عرج عليها مألوفة، فايشهج قلبه، كانت تموج بالحركة والضياء، وأصوات الناس، فاحتضن فراغها بحب، واندفع يملأ منها صدره وعينيه. كانت الداية تجلس على حجر رشيد، تبيع (فول نابت) وتنتهر طفلا سرق حبتين، وتقاصل رجلا يحاول أن يسرق منها مليما .

وقف على رأسها فالتفتت إليه مذعورة ومدت يدها، ظنها تريد مصافحته، لكنها أسقطت فى كفه شلناً، فشكرها وتركها ونظرة شك وغيظ تلاحقه، ودعوة صامته تلعنه هو وأمثاله من الجبارين وأكلى الحرام» (ص٩٩) .

هذا المشهد بتركيبته الحركية المسرحية بنى بدقة فلسفية وعمق فكرى، مبرزاً أوجها من التناقض الذى يتوازن به المشهد

ويكتسب موضوعيته. إنها «حارته» المألوفة، يقبل عليها مبتهجاً في النهاية ستنكره الحارة، فيتركها واللعنة تلاحقه، إذ لم تلهمه على صورته الصحيحة الحركة والضياء، والأصوات، سمات مصرية راسخة، والداية - التي تشهد وتعايش ميلاد البشر، وتجلس على مفاتيح أسرار وجودهم التاريخي تجهل المعنى، من ثم تتناقض الوظيفة والسلوك، تقوم بالتوليد وتتشهر الطفل من أجل التافه، وكان حقه أن يجد في عطفها دفء الملاذ، وتفاصل في المليم، وتعطي بخنوع من تظن - مجرد ظن - أنه وقف يبتزها، وتعطيه بسخاء، ثم تلعنه، دون أن تجرؤ على إعلان رأيها .

إن نظرة الشك والغيظ من جانبها نظرة مهزومة بلا معنى، بل تعلن عن انقصام لاشفاء منه، لأنها جاءت تابعة لفعل تلقائي جاهز لا يصدر إلا عن فزع تاريخي تكون عبر ممارسات السلاطين التي لم تتوقف عن اختراع وسائل جديدة لإخضاع الناس واستلاب إنسانيتهم. إن فصول الرواية لم تخل من ذكر السلاطين ومواكبهم وإعلان الفرح «الرسمي» باستقبال السلطان الجديد، المقترن - عادة بالكشف عن مساوىء السلطان الراحل، غير أن الأمر لا يتجاوز هذا المدى الرسمي، أما الناس، الشعب، فإنه يعرف أنه ليس طرفا في معادلات السلطة، لا يعمل أحد له حساباً، أما اختلاف السلاطين فإنه تجديد في استحداث وسائل الاستلاب وفنون النهب، ولهذا تعاقبت أجيال وأجيال من الشهداء جادوا بدمائهم لمد أجل الحلم بالخلاص، وذهبوا «وابتسامة عريضة ارتسمت على محيا الرأس المقطوع» كما يقول آخر سطر في الرواية. فإذا كانت «كآبة الحقيقة وابتهاج الحلم» (ص ٨٠) عبارة جامعة لوصف الرواية، فإن هذه الكآبة الماثلة، والإصرار على حلم التغيير لم يفترض عبر لمع تقريرية أو نصائح مملاة، وإنما تجلى عبر هذه السلسلة المتعاقبة من سلاطين المواكب الدموية، التي تعارضها سلسلة من شهداء الحلم وطلائع التغيير، وهذا جوهر التعارض الدرامي في الرواية، فهناك دائما الجلاد والسجان والبصاص وكافة أدوات القهر، وقد توجهت إرادتهم على أن التاريخ ليس أكثر من عجوز ذي لحية بيضاء ضخمة، هو عميل للسلطة، يغرس في وجدان الناس ما يدفعهم إلى الخضوع، وهناك دائماً الحالمون بوعد النصر ينتظرون كلمة الرب المخلص، يأكلون خبزه، يعظمونه، طقوس تعميدهم عذاب المعتقلات، ومواكب أفراحهم استشهاد، وبين الفريقين يجري الرهان على مساحة هائلة من الغافلين الذين يتخذون من حجر رشيد مقعداً، يتشاجرون على المليم وهم يملكون خزائن الأرض، لا ينتبهون إلى كنز.. «التاريخ الراكد المتراكم فوق الحجارة» (ص ٩٤) .

ولكن كيف تمكن الشاعر أن يقدم للقارىء رواية دموية كابوسية غير قائمة، غير بائسة ولا يائسة، برغم أن كل أحداثها الراهنة التي تستند إلى «هو» ليست أكثر من ألوان من الخيبة و.. إلخ؟ من ناحية بناء فكرة الرواية حافظت على خط يتألق ويتصل تألقه غير قابل للانقطاع، نستطيع أن نطلق عليه تسمية «التطهر» وهذه التسمية واردة في الرواية وهي تناسبها وتجسد كلمة السر في الضمير المصري، والتطهر أوفق من «النقاء»، لأنه نقاء على أساس روحي وتوجه عقيدي، ولهذا توسعت الرواية في الاقتباس النصي، والمعنوي من القرآن الكريم، ومن الكتاب المقدس، ومن تاريخ الاستشهاد، فضلاً عن أسماء الأنبياء.

هذه خاصة أسلوبية أولى، لها تأطيرها للفكرة في الرواية، وحراستها لكيفية تلقي القارئ لها، فليس مصادفة، أو عملاً خالياً من الدلالة، أن الرواية التي دفع «هو» أمنه ومستقبله ثمنا لحلم التغيير لصالح جمهور لا يعرف عنه شيئا، بل قد يعاديه عن غفلة وإضلال، لم تستحضر في أي مشهد من تداعياتها التاريخية أمثال القرامطة أو من يرفعون لافتات دعاواهم في العصر الحديث، وهناك أمران آخران - إلى جانب العنصر التطهري المتألق المستمر - شاركا في حماية الرواية من القتامة، أولهما التكوين الشعري الذي يهيمن على الأسلوب، وهذا التكوين الشعري يتجاوز ما جاء منظوما، مكتوبا بطريقة الشعر «القصائد» (ص ٤٠، ٤٣، ٤٩، ٨٢) إلى ما يمكن اعتباره «وحدات» التشكيل تراوحت بين المألوف والخارق، فأحدثت تأثيرها في صنع مستواها الخاص من التلقي، وهو مستوى يجمع بين دهشة الاكتشاف للحقيقة المتجاوزة للمألوف،

والتصديق بإمكان هذا التجاوز «شعريا» في الماضي، وواقعيا بمعاينة حالة الصمود التي يجتازها «هو». وكذلك أمكن دمج هذه القصائد - كحالات استحضار نفسي، وتطهر يتجدد (ولا نقول كعزاء أو تشجيع على الصمود، إنها انتساب) ومن ثم فإن وجود هذه القصائد في سياقاتها، لم يؤد إلى كسر في الايقاع، وإنما إلى هدوء أو هبوط في النغمة، بعد الصخب المتمثل في صدامات الراهن، ولم يؤد كذلك إلى مهرب يختلف عن تيار الفكرة، وإنما أدى إلى تجميع مفردات الرمز عبر كثافة الأداء الشعري، فاكتسب الرمز مصداقية أعلى، كما في هذه القصيدة:

سافر فوق جناح الرخ إلى حافة جزر المرجان
يحلم أن يترع فرحا فوق العشب الأخضر في
آخر أيام العالم .
يتمنى أن يغتسل بكل مياه الأنهار .
يشم جميع الأزهار ..
ويقرأ كتب الحكمة والحب ويسمع كل الأشعار .
فمضى يأكل خبز الذرة الأسود، يصعد سرا
خيل العمدة .
ويبول على سلم قصر الوالي .
ويطارد نحل العسل البري .
ويجري تحت الأمطار يشم زهور البرسيم .
ويلاعب أطفال الفقراء .
يقضي الليل بأكواخ منفية ..
يشرب لبن الماعز فوق تلال فلسطين ..
يصلي في معبد (بوذا) عيد الفصح ..
وفي الكعبة يغفو ليطالع وجه رسول الله
وفي دلفي، والأديرة الأولى ..
يعانق (إيزيس) ويتلو كتب (الخضر)
يشرب خمرة (باخوس)
يضاجع في الزنزانة كل نساء العالم .
...
وحين رآها أول مرة
كشف العالم عن أول أسراره
فأبصر كيف تدور الأفلاك
وكيف يعيش الشعب الرعب ويقتل خوفا
أو جوعا، أو خسفاً .
انكشف الغيب، فقرأ سطور المستقبل ..
حرفاً حرفاً ...

تقدم مفردات هذه القصيدة إجمالا شعريا لخصوصية «هو» المختزل لطبائع شعبه، المنتمي إليه، إن «الكل في واحد» يأخذ كافة تجلياتها، من عصر إيزيس صانعة الرؤية، إلى عصر محمد - صلى الله عليه وسلم - الذي استوعبت دعوته كل ماسبقها دون أن تنكره، وبهذه الكلية - ينفتح باب الحلم إلى كل الأنهار، كل الأزهار، كل النساء، لكن.. هل يستوعب ركن الزنزانة وهل تستجيب إمكانات الواقع لهذا الحلم باحتضان العالم؟ هذه هي المفارقة الموجعة التي تمثل «القرار» في اللحن المستمر المتصاعد .

أما الأمر الثاني، الذي استبعد القتامة من الرواية وإن سيطر الكابوس ولم ينقطع خيط دماء الشهداء (بعد التكوين الشعري) فهو اللجوء إلى رموز وصيغ تنتمي إلى موروث الحكاية الشعبية، والحواديت الريفية. وقد حرص السارد على تهيئة التلقي منذ البدء بتصدير الفعل «كان» لأول فقرة، و «ذات صباح قديم» للفقرة التالية، ثم تحص العبرة قلب طفل على التمرد، وكذلك يهبط إلى الأرض مستعينا بأشعة القمر (كليلة ودمنة) وتظهر رحلات السندباد، ومدينة النحاس، وبحر الظلمات، والوحش العملاق ذو العين الواحدة، والشيخ الذي احتال على الفتى حتى أخضعه بساقيه الضاغطتين على عنقه (ألف ليلة) وظهر التنين، وهيكل سليمان، ويوسف، وبلوقيا (التراث الديني) والدرويش المحتال، والسلطان الذي له أذنا حمار (الحدوتة) وينفرد «تشيد الانشاد» بأن منح الشاعر قدراً من الصور النادرة، وبناء للجملة قد تميز به، مثل هذه العبارات: الحرس الطائف بالمدينة - عبر أنها مريضة حبا - مثل طين الأسواق تدوسهم، وتسحقهم كتراب قدام الريح.

سمير عبد الباقى و مسرح الطفل

• د. فوزى عيسى •

سمير عبد الباقى ومسرح الطفل:

يبذل سمير عبد الباقى جهوداً مخلصة فى الكتابة لمسرح الطفل، ويسعى إلى أن يؤسس له اتجاهاً خاصاً، فهو يكتب المسرحية الفصحى والعامية، ويزاوج فى بعض مسرحياته بين الشعر والنثر، ويهدف إلى تقديم نموذج حقيقى للمسرحية الشاملة التى تستثمر إمكانات المسرح الحديث غناء ورقصاً وديكوراً وإضاءة من خلال معالجة درامية جيدة حتى يمكن القول إن مسرحياته تعد أكثر المسرحيات تطوراً ونضجاً واقتراباً من النموذج الطموح لمسرح الطفل.

كتب سمير عبد الباقى عدداً لا بأس به من المسرحيات التى يتوجه فيها بالخطاب إلى الأطفال من (٩- ١٢ سنة) وهى مرحلة عمرية مناسبة لاستقبال هذا اللون من المسرح، وسنكتفى بالوقوف عند نموذجين من مسرحياته اتساقاً مع نهجنا فى تناول المسرحية المكتوبة بالفصحى.

حلم علاء الدين:

وهى نموذج لمسرحيات سمير عبد الباقى التى يمتزج فيها الشعر بالنثر وهذا فى تصورى أنسب الأساليب وأكثرها ملائمة لمسرح الطفل حيث يكون للإنشاد والإيقاع تأثيره فى بعض المواقف، وحيث يتسق النثر مع مقتضيات الحوار وتدفقه.

وقد استمد الكاتب فكرة هذه المسرحية من حكاية علاء الدين والمصباح السحرى ولكنه لم يعمد إلى مسرحة القصة مكتفياً بذلك كما فعل بعض الكتاب وإنما أعاد صياغتها فى رؤية جديدة تستجيب لمتطلبات العصر وتهدف إلى تقديم شخصية علاء الدين فى صورة جديدة تتعامل مع مقتضيات الواقع ولا تركن إلى الأحلام، بل تسعى إلى تحقيق أحلامها وطموحاتها بالعمل باعتباره الوسيلة الوحيدة لتحويل الأحلام إلى واقع.

وتقع المسرحية فى فصلين، ومنذ الوهلة الأولى تتضح خبرة المؤلف فى التعامل مع المسرح ووعيه بتقنياته وحرفياته وتوظيف العناصر الفنية الأخرى فى إثراء العمل الدرامى، فهو يهيئ المتلقين أو المشاهدين من الأطفال لمعايشة الحدث بنسج الأجواء الخاصة به فيبدأ بمقدمة موسيقية تناسب جو الخيال الشرقى المرتبط بحكايات ألف ليلة مع تقديم بعض التشكيلات الحركية أو اللونية فى صورة (بانوراما) سواء من خلال المسرح الأسود أو باستخدام ستارة ضوئية أو بعض العرائس التى تؤدى المقدمة بأصوات متباينة وبطريقة تشخيصية كاريكاتيرية، وهو أسلوب جديد لم نعهده فى الأعمال المسرحية للأطفال، وقد ابتكره المؤلف بديلاً عن وظيفة الراوى الذى يقوم بمهمة السرد أو «الحكى» بطريقة تقليدية أو «نمطية». ومن خلال هذه الوسيلة المبتكرة يهيئ المؤلف المشاهدين للحدث شعراً على هذا النحو:

فى ألف ليلة وليلة.. رجال
من يمتطى الخيول.. أو يركب الأفيال
ومن يطير فوق بارق من الخيال
كومضة الشعاع.. أو يطير مثل عاصف الرياح
إلى بلاد تغزل الأشواق للصباح سلماً.. وللمحال ..
لكى يكون الخير للأطفال ضحكة .. ولقمة حلال ..
آآآه .. لو عشت يا بنى ليلة بألف ليلة وليلة..
قد تمتطى بساط الريح كى تسابق النجوم...
لكى ترى معى معروف.. أو حاسب كريم الدين ... أو ...
أبا محمد الكسول... أو حلاق بغداد الشهير

.....

آآآه ... واه آلف آه ...

لو عشت يا بنى ليلة بألف ليلة وليلة

تكون قد خلقت من جديد

تعرف أن حلمك البعيد

يعيش فى قلوب الناس

من سوالف الأزمان لقادم الزمان ...

بأنه يوماً من الأيام ...

سوف يكون للإنسان فوق الأرض ... عالم سعيد !!

وبعد هذا المفتتح الذى يستحضر الأجواء الخيالية أو الأسطورية يظهر علاء الدين متشبثاً بأحلامه فى العثور على المصباح السحرى الذى ينتشله من واقعه الساخط عليه إلى عالم السحر والخيال والثراء :

علاء الدين : مضى نهار ونهار ونهار

وأنا هنا فى الانتظار

يا أيها الساحر أقبل

مر نهار آخر .. فعجل

قد ملنى الجدار ... والجدار والجدار

وملنى التحديق فى السحاب والغبار ...

متى تجئ كل تدق بابى

يا أيها الساحر لا تطل عذابى ...

فى يدى كتابى .. نبض قلبى وشبابى ...

أعيش من سنين أنتظر الصباح

أنا علاء الدين .. فلتكن بداية ...

فقد مللت كل شئ ...

البيع والتجارة وصنعة النجارة

فتعال كى تأخذنى للكنز والمغارة ...

كى آخذ المصباح .. وأبدأ الحكاية ...

وتمثل المسرحية طريقة المؤلف التى تقوم على المزاوجة بين الشعر والنثر، بحيث يستأثر الشعر بالسرد والمونولوج والأغانى بينما يعتمد الحوار غالباً على النثر، كما يتمثل فى هذا الحوار بين علاء الدين وأمه :

الأم : علاء .. علاء الدين يا بنى.. هل ستظل تراقب الأفق هكذا إلى الأبد.. اعقل يا بنى ...

علاء : (لا يرد ...)

الأم : يا بنى انزل لتتناول غذاءك .. قاربت الشمس المغيب.. وأنت لا تفعل شيئاً سوى التحديق فى الأفق البعيد.. يا بنى لقد أوقفت حال صنعتك.. ولم يعد أحد يطرق بابنا لإصلاح أبوابه.. فكر فى أمور النجارة والخشب.. بدلاً من هذه الخرافات التى تملأ عقلك ..

علاء : خرافات؟ أنت حكيت لى أكثر منها

الأم : حكيت .. حكايات.. وستظل مجرد حكايات

.....

علاء : لم أعد أرغب فى العمل.. من الصباح للمساء.. دق ونشر ومسح .. مللت الخشب والمسامير.. والشواكيش والمناشير...

الأم : ومن أين سنأكل؟ وكيف نعيش؟

علاء : يا أمى أنا علاء الدين وسأصبح أغنى أغنياء هذه المدينة.. بل وأغنى من فى الدنيا ...

ويحتفظ المؤلف بشخصيات القصة الأصلية وبعض عناصرها ولكنه يعيد تشكيلها وتوجيهها فى إطار رؤيته المعاصرة، فالجنى فى القصة الأصلية يتصف بقدراته الخارقة ولكنه يظهر فى المسرحية بصورة مختلفة ويبدو خاضعاً للمؤثرات السلبية التى يعانى منها العالم، وهو ما يعبر عنه الجنى بقوله :

«كل مكان الآن فيه ضرب وحرب.. الجن كانت أيام الجن.. أما الآن.. فقد تأثرت صحتى بالمعلبات والمواد الحافظة والتجارب الذرية والتلوث والطعام المحفوظ فانكمشت أوفر طاقتى حتى لا تضيع فى مظاهر كاذبة... ولكن المشكلة أن قدرتى انخفضت هى الأخرى... وهذا ما يكاد يقتلنى».

وفى إطار هذه الصورة يطلب الجنى من علاء الدين أن يعلمه حرفة النجارة فيستجيب له بعد لأى، ويفتن المؤلف فى رسم هذا المشهد من خلال لعبة العرائس حيث يندمج علاء الدين فى تعليم الجنى وأثناء ذلك يحدث تدريجياً تحول فى

المنظر وتخلق بيوت وأشجار وقصور عرائسية في الخلفية وتلعب عرائس الجن المتعددة دوراً في إغناء وإثراء المنظر الذي يتحول إلى ما يشبه مسرح عرائس إلى أن تكتمل المدينة العرائسية التي تدورفيها أحداث الفصل الثاني حيث يمر موكب بدر البدور في شوارع المدينة الخالية من المارة بأمر الجنود حتى لا يراها أحد فيكون مصيره الموت، ويحاول علاء الدين الذي حوله الجني إلى عروسة من الخشب أن يخاطب بدر البدور باعتباره فارس الأحلام فيعتقله الجنود ويساق إلى المشنقة في مشهد حلمي يفيق منه مذعوراً ويعود إلى رشده ويدرك أن العمل هو الطريق الوحيد إلى تحقيق الطموحات، وأن بديه هما المصباح السحري، وهذه هي النتيجة التي تتردد على لسان علاء الدين في المشهد الختامي:

علاء الدين : (لأمه) .. آه لو حكيت لك ما حدث لن تصدقيني..
ولكن لن أجادلك.. كل ما أرجوه أن تجمعي أنواتي..
فسأخرج مع الصباح إلى العمل..

الأم : (تزغرد) افرحي يا أم علاء.. والمصباح؟

علاء : أي مصباح ؟

الأم : المصباح السحري ...

علاء : يداي هما مصباحي يا أم علاء ...
أنا الذي علم الجن التجارة .. تعلمت درساً لن أنساه...

وقد وظف المؤلف عناصره الفنية توظيفاً جيداً، فأفاد من عناصر الإبهار والمؤثرات الصوتية والضوئية في نسج مفردات العالم الخيالي، ففي مشهد متخيل يجسد اندماج علاء الدين واستغراقه في حلمه يتخيل خروج الجني عندما ينظف مصباحه السحري فيندفع الدخان وترتج الأرض ويتقمص علاء الدين دور الجني فيضخم ضحكته وتؤدي حرفيات المسرح دورها في هذا المشهد حيث يبدو في الإضاءة مهولاً ضخماً مردداً صيحات الجني.

واحتفظ المؤلف بروح الفكاهة والإضحاك في مشاهده لأنها من متطلبات مسرح الطفل حيث تعد من أهم أسباب إقبال الأطفال على مشاهدة العرض المسرحي. وقد نجح في تقديم شخصية الجني من خلال الفكاهة والإضحاك ليحرر الأطفال من عقدة الخوف المترسبة في نفوسهم تجاه الجن وأخبارهم، فالجني يظهر بمصاحبة موسيقى مضحكة وفي هيئة عروسة ويبدو قزماً مضحكاً أكثر منه مخيفاً ويحاول الحديث بطريقة فكاهية أو هزلية تظهر من خلال هذا الحوار:

الجن: شبيك .. يا لبيك
عشانى الليلة.. عليك ..

علاء الدين : نعم ؟!!

الجن : آه .. شبيك يا لبيك .. عشانى الليلة وكل ليلة عليك..

علاء الدين : من أنت؟ هل.. أنت ؟ ... هو؟ الذي..

الجن : نعم... نعمين .. أنا هو .. الذي ...

علاء الدين : أنت ؟ ... لا يمكن ..

الجن : كل شئ ممكن.. في عالم الجن والحواديت...
ألم تسمع بأنه في دنيا الحواديت يمكن أن نكون
عرائس.. أو نصبح كتاكيت... (يغني)
في دنيا الحواديت.. ممكن ممكن
نتكلم كعرائس.. أو نصبح كتاكيت
ممكن حبة قمح تصبح قبة زيت
ممكن .. ممكن ... ممكن ...
ممكن نصنع مدناً من علبة كبريت
ممكن.. ممكن.. ممكن..
ممكن للضفدعة... أن تصبح عفريت ..
ممكن .. ممكن.. ممكن...
مثلي أن يتعشى فولاً وبلا زيت ...
ممكن ... ممكن ... ممكن ...
ممكن أن تضحكني.. حين ترائي بكيت

ويحاول المؤلف أن يشخص الجني وينطقه بلسان الإنسي من خلال بعض الإسقاطات التي تعكس بعض السلبيات بطريقة فكاهية كقوله:

أنا شخصياً عندما وجدت حالتي متدهورة هكذا ولا تسر جن ولا حمار (كذا).. طلبت إعفائي من هذه الأنوار وطلبت إحالتي على المعاش ولكن مدة خدمتي لم تكمل فرفضوا... بحجة أني رغم آلاف السنين التي مرت لم أبلغ السن القانونية..

بيروقراطية!

وتشيع هذه الروح من الفكاهة فى حوار علاء الدين خاصة خلال محاورته للجنى، حيث يرد عليه قائلاً:

علاء : فعلاً .. أنت لا تستحق سوى الضرب.. يا للمصيبة.. أأنتظر كل هذه السنين وأنا فى حلم كاذب.. هل عندما تتحقق المعجزة ونجد المصباح الذى عشت فى انتظاره لكى يحقق لى خادمه أمنياتى.. ورغباتى.. يكون نصيبى عفريت على المعاش.. عفريت مع وقف العفرتة.. جن هزلى .. جائع!

وفى محاولاته الطموحة لتوظيف الإمكانات الهائلة لمسرح الطفل نجح سمير عبد الباقى فى استثمار «العرائس» فوظفها توظيفاً فنياً جيداً سواء فى الديكور أو المناظر أو المشاركة الفعلية كتحول علاء الدين إلى عروس خشبية فى مشهد كامل، محتشد بجزئيات: كحواره مع بدر البدور وتعليقه على المشنقة وهو على تلك الهيئة. كما لعبت «العرائس» دوراً بارزاً فى الفصل الثانى من خلال تجسيد أو تشكيل المدينة العرائسية. ولا شك أن توظيف العرائس بهذه الصورة فى مسرح الطفل يمثل عنصراً هاماً من عناصر نجاح العرض المسرحى وإثرائه، فالأطفال ينجذبون بطبيعتهم إلى العرائس ويتأثرون بالنماذج المجسدة أو الحركية أو عناصر الإبهار أكثر من تأثرهم باللغة الحوارية الثابتة.

وقد أضفت شخصية الصعلوك التى ابتكرها خيال المؤلف طرافة وحيوية على المسرحية، وقد جمعت شخصيته بين الحكمة والدروشة أو الهزل، وقد أحله المؤلف محل الساحر فى القصة الأصلية.. وتبرز شخصيته الحكمية فى أكثر من مشهد، كقوله معبراً عن تصوره للمصباح السحرى:

«كل إنسان لابد أن يجد مصباحه... نعم... وإلا فلماذا يعيش من لا يبحث عن مصباحه. المصباح ضرورى لتكون للحياة معنى ...».

وتمتزج رؤيته للحياة أو نظراته الحكمية بطريقته الفكاهية من خلال حواره الهزلى الساخر وحركاته الطريفة حيث لا يجد حرجاً فى الغناء والرقص، ومثل هذا التناقض يولد الإضحاك على نحو ما يتمثل فى هذا المشهد الحوارى:

الصعلوك : أدور فى البلاد.. أدق الأبواب المغلقة.. لأكل البقايا وأجمع ما ألقاه من نفاية... هذه الأشياء التى ألقى بها الآخرون واستغنوا عنها.. إنها تغنينى وتؤنس وحدتى.. عندما أسير فى ظلام الدروب تطمئننى أصواتها ورنينها.. أن وحشاً لن يهاجمنى أو إنسان.. فمن سيطمع فيما استغنى عنه الآخرون.. أنا فقط أجعل لها قيمة وهى تجعل لى قيمة وصوتاً وتؤنس وحدتى ... فهى صديقتى وأنيس رحلتى..

ومثل هذه النظرة الحكمية لا تلبث أن تواجه بموقف آخر يعبر فيه الصعلوك عن طريقته فى الصعلكة من خلال الرقص والغناء والتباهى بما يحمله من أشياء تافهة يحاول أن يمنحها قيمة فيتوهم أنه يركب حصاناً ويلوح بسيفه فيهزم الأعداء، ويبدو وهو «يشخلل» قروشاً يجمعها كأى متسول ويخرج من (خرجه) مرآة يقول عنها:

وهـــذه المـــرآة لؤلؤة مـــســـحـــورة
إذا نظرت فـــيـــهـــا تبـــصـــر أى صـــورة
تـأخـــذنـا لـلـهـنـد لـنـركب الأفـــيـــال
تـعـبـــر نـهـــر الـسـنـد على ظـهـــر الـبـــغـــال
لـنـشـــحـــذ البـطـاطـا ونـضـــحـــك الأطـفـــال

ولا يكتفى المؤلف بهذا المشهد الطريف الذى يفجر الضحك بل يشرك الأطفال مع الصعلوك فى الرقص والغناء والحوار الهزلى فى محاولة أخرى لإثراء مسرحيته.

وافتن المؤلف كذلك فى وصف مشهد موكب بدر البدور حيث يهيئ له بدقات طبول قوية تغير أجواء المكان ويظهر مناد ضخم الجثة يحمل طبلة أكبر منه يدق عليها (وهو مشير آخر للإضحاك) ويستدعى المؤلف أسلوب النداء الشائع فى القصص الشعبى حيث يقول المنادى:

يا أهل المدينة
الغائبين منكم والحضور
اعلموا أنه لم تبق غير ساعة

على مرور موكب بدر البدور
فأسرعوا بإخلاء المكان وتخزين البضائع
والابتعاد عن الشوارع.. ولتلزموا البيوت
ومن يخالف ذلك... سيموت

وتبدو بدر البدور في المشهد الحلمي في صورة الأميرة الناقمة على تلك القيود المتعاظفة مع أهل المدينة، وينحاز المؤلف للشعر ليكون لغة الحوار في هذا المشهد الحلمي المتخيل:

بدر البدور: اتركوهم ينظرون ... اتركوا أهل المدينة...
إنهم من يمسحون ... دمعة العين الحزينة ...

الجنود: أغمضوا كل العيون
اخفضوا كل الرؤوس
من يرى مهما يكون
يشرب الموت كئوس

بدر البدور : اتركوهم ...

الجنود : والأوامر ...

بدر البدور : هل أظل هنا سجينة
حتى في وسط المدينة

علاء : لا ... لا ... لا ...
اسمعيني يا جميلة .. واسمحي بدر البدور

بدر البدور: من ينادي ... من يغني .. آه ما أحلى النداء

علاء : فارس الأحلام جاء... أنا يا بدر علاء
صاحب المصباح .. يا حلم الهناء

بمثل هذه اللغة الشعرية التي تجمع بين البساطة والجمال ينساب الحوار متدفقاً فيؤدي الشعر دوره في التأثير في مثل هذه المواقف الخيالية، ثم لا يلبث الشعر أن يتخلى عن عرشه للنثر في المواقف الحوارية الواقعية خاصة في حوار الأم وبعض الشخصيات الأخرى التي يكسبها النثر مصداقية.

إن مسرحية (حلم علاء الدين) تعكس وعي الشاعر سمير عبد الباقي برسالة مسرح الطفل كما تؤكد إمكاناته الفنية التي تؤهله ليكون في طليعة كتابه المتميزين.

الحكيم بركات :

وهي مسرحية فكاهية نثرية يتخللها بعض الأشعار في المشاهد الغنائية. وقد استوحى سمير عبد الباقي فكرتها من نوادر البخلاء عند الجاحظ ومما ورد من حكايات الحمقى والمغفلين والأذكياء عند ابن الجوزي وغيره، فاقاد من ذلك كله في رسم شخصية بركات الذي يمثل نموذجاً فريداً في البخل ويبرر مذهبه بالحكمة، فهو يرى أن فراق الدراهم يؤلمه ويعيب على ابنه أنه يأكل كثيراً ويرفض أن يدفع لخادمه أجره لأن حكمته تمنعه من دفع المال، ولأن دفع الأجور يتنافى مع مبادئه، ويحتال لذلك بأن يكلف خادمه بإحضار شئ وهمي لا وجود له في الواقع ويجعل ذلك رهناً بدفع أجره ولكن الخادم يستغل ذكاءه فيغلبه بالحيلة فيكتشف بركات أن حكمته لم تعد تنفع مع الناس.

وقد أضفى المؤلف على شخصياته قدراً كبيراً من الفكاهة وقدمهم في صور هزلية تفجر الضحك.. فبركات يظهر على المسرح وقد ارتدى قناع ثعلب وهو يمسك مذية كأنها ذيل ويمشي بطريقة مضحكة، ويفصح منذ البداية عن غايته في إضحاك الأطفال، فهو يخاطبهم بهذه الصورة:

بركات : ها .. ها... لماذا تضحكون يا أطفال؟ لم أفعل شيئاً مضحكاً بعد ولكني سأضحككم كثيراً... وتتولد الفكاهة من طريقة بركات في الكلام ومن خلال حركاته المضحكة كأن يشخلل بالنقود أو يضع إصبعه خطأ في فمه ويطبقه عليه أو تقليد صوت الحمار أو الحديث بطريقة مضحكة كالإطالة أو المد في حروف الكلمات كقوله:

– آه يا نقودي ... أشغلي دماغ الحكمة... فكررررر
يا بررررركات . ابتكررر... لا يمكن أن يتغلب عليك.

وتتكرر الطريقة ذاتها في حواره مع خادمه الذي يكشف عن حيلته في عدم دفع أجره:

بركات : خذ... اشتر لي بدينار بعض الـ ... آآآه ...

الفتى : هه ؟ ..نعم؟ آآآه

بركات : نعم آآآه ... آآآه .. آآآه

الفتى : ماذا تقول يا سيدي ؟

بركات : آآآه ... وصلنا وبدينار آخر ... كمية أقصد رطلاً من

الأووه!

الفتى : لست أفهم.

بركات : إذن ستفشل ... ألا تسمع .. دافع عن أجرك يا ولد ... نعم، أحضر رطلاً من الـ (آه) ورطلاً من الـ(أووه) ...! (أووه)..! إنها مواد لزيادة الحكمة... مقويات للعقل.. وحماية للجيب!

وكان الفتى أكثر ذكاء من سيده إذ تفتق ذهنه عن حيلة عجيبة، فأحضر إناء بداخله حيوان بحرى وأوهم بركات بأن طلبه موجود بداخل الإناء، وما كاد الرجل يضع يده داخله حتى صرخ منتفضاً آآآآه .. آآآآه ... آآآآه .. بعد أن أطبق عليها الحيوان البحرى، وقد زاده الفتى فزعاً حين أوهمه أن الإناء فيه من (الأووه) ما يفوق هذه (الآه) لأنه لا شفاء منها.

وفى مشهد فكاهى آخر يحتال بركات على إنكار نفسه عن زواره وذلك بتقليد صوت الحمار، فيرد على استمرار الدق على الباب بالنهيق:

بركات : لا أحد يوجد هنا.. يا من تدق.. مازلت تدق.. دق.. سيدى ليس هنا.. حاء .. حاء

الطارق: ومن أنت إذن ؟

بركات : أنا ؟ ... أنا حماره.. حماره الأمين.. تركنى أحرس له داره.. وذهب إلى السوق.. إلى سوق المدينة البعيدة.. نعم.. نعم.. البعيدة..

الطارق: إذن أخبره أننى قد حضرت لآخذ دينى.. سأعود حتماً.. حتماً سأعود. فأنا لست مغفلاً حتى يخدعنى ... لن يهرب منى.. لا تنس يا حمار ..

بركات : ها ..... لا .. لن أنسى طبعاً ... طبعاً.. ها.. ها (يتسمع خطواته).. ذهب .. ذهب.. ويقول إنه ليس مغفلاً .. صدق أن الحمير تتكلم.. ها كيف سيحصل على دينه وهو يصدق أكاذيب الحمير.. هذا رجل ستضيع حقوقه بالتأكيد..

ويرسم المؤلف شخصية ابن بركات فى صورة هزلية أيضاً، فهو يتصرف ببلاهة وغباء ويأتى بحركات مضحكة، فهو يظهر على المسرح راكباً عصا كأنها حصان، وينفلت مسرعاً فوق حصانه الخشبى مقلداً الفرسان ويكشف الحوار عن بلاهته كما يتمثل فى هذا المشهد الفكاهى حين كلفه والده بشراء لحم رأس خروف مطبوخ:

بركات : هات.. أرنى ما أحضرت لأرى كيف كانت مهارتك فى الشراء!

الابن : لا ... اطمئن! ... ابنك ماهر مثلك تماماً ... (يناوله اللفة ولما يكشفها لا يجد سوى جمجمة رأس خروف)

بركات : ماهر مثلى تماماً ؟!! يا غبى.. ما هذا الذى أحضرته يا ولد ؟ ...

الابن : ألا تعرف حقاً .. لا تجعلنى أشك فى حكمتك يا أبى!

بركات : ما هذا ؟

الابن : عجيجة ؟ ... ألا ترى ؟ ... ألم تطلب منى شراء رأس خروف مطبوخة ؟

بركات : (يدير الجمجمة فى يده) وهل هذه رأس خروف مطبوخة ؟

الابن: نعم يا أبى .. وقد اخترتها من أحسن الأنواع المستوردة من بلاد (ماء الماء)

بركات : أترون يا أصدقائى ما فعل ؟ (فى غيظ) أتسمعون مايقول؟ ... هذا الولد الذى يشبه البرغوث يريد أن يخدعنى .. يخدع بركات الحكيم نفسه.. تعال هنا ... سأصدق أن هذا رأس الخروف التى طلبتها منك .. إذن أين عيناه لو كنت صادقاً؟

الابن : صحيح .. لقد نسيت أن أخبرك أنه كان خروفاً أعمى! (يقلده) فقد حدث وهو صغير أن أصيب بالرمد ولم ...

بركات : عظيم .. عظيم .. لا أريد أن أعرف قصة عماه.. ولكن قل لى أين لسانه يا كثير الكلام ؟!

هل تريد أن تقول إنك لم تر فى حياتك خروفاً

الابن : أخرس.. أنا أعرف كثيراً من الخراف لا تتكلم ولا تنطق.. سوى كلمة واحدة.. لأنها خرساء.. ماء .. ماااء

بركات : وطبعاً لو سألتك عن أذنيه ستقول إنه كان أصم!

الابن : فعلاً .. لابد أن أشهد الآن أنك بركات الحكيم جداً فإنك تعرف وكأنك كنت معه ...

وقد ترددت هذه النادرة في أخبار الحمقى والظرفاء والتقطها المؤلف وأعاد توظيفها بهذه الصورة الطريفة.

وتأتي شخصية الزوجة في السياق ذاته، فهي تبدو بلهاء حمقاء، وتتصرف كالصغار، وتتحدث بصوت كالضفدعة وتدعي الذكاء، وهي أبعد ما تكون عنه، ويتندر الزوج بتصرفاتها الحمقاء فيقول:

بركات : تصوروا بالأمس جاءت تقول لي... إنها ضحكت على بائع الدقيق.. كيف يا زوجتي الغالية؟

الزوجة : ضحكت عليه .. وأخذت منه ضعف الكمية التي اشتريتها من الدقيق ...

بركات : كيف .. فرجيني.. قولي.. هكذا تكونين زوجة بركات الحكيم فعلاً.. ماذا فعلت؟

الزوجة : بينما هو يزن لي ما طلبت من دقيق.. خلعت أساوري الذهبية ووضعتها مع الصنج في الكفة الأخرى.. فأضاف دقيقاً آخر، فخلعت خلخالي الفضي ووضعته مع الصنج.. فظل يضع دقيقاً ثم يضع دقيقاً حتى أعطاني ضعف ما اشتريت منه..

بركات : هائل . هائل

الزوجة : ودفعت ثمن الدقيق فقط .. تصور!

بركات : وأين أساورك ؟

الزوجة : ماذا ؟ لماذا تسأل ؟

بركات : هه ... وأين خلخالك؟ لا تقولي إنك ...

الزوجة : تركتهم طبعاً في كفة الميزان.. كان سيرانى لو أخذتهم أمامه ويكتشف خدعتي له ..

وقد التقط المؤلف هذه النادرة أيضاً مما ورد في نوادر الحمقى والمغفلين وأفاد منها في رسم شخصية الزوجة وتضخيم صفاتها.

وإذا كان المؤلف قد نجح، في حشد عناصر الفكاهة والإضحاك وجعل ذلك غايته الأساسية، فإنه نجح كذلك في إشراك الأطفال المشاهدين في أحداث المسرحية، وقد توسل إلى ذلك بحيل شتى كالتوجه بالخطاب إلى الأطفال ومداعبتهم، كقوله:

– أنت .. تضحك؟ إذن لابد أنك تعرفني؟ ... وأنت؟ لا .. إذن أنت ؟ حتى أنت لاتعرفني .. لا بأس .. أعرفكم بنفسي...

– وقد يشرك الأطفال معه في البحث عن حلول لمشكلاته الخاصة بالبخل وكيفية التوسل لذلك بالحيل، كقوله في سياق الحديث عن ابنه:

– ماذا أفعل أكثر من أن أطعمه رؤوس الخرفان؟ هل عندكم حل آخر، ليكون حكيماً مثلي؟ هه ... دلوني، وإلا فما فائدة أن أحكي لكم حكاياتي؟!

– وقد يدعوهم إلى مشاركته في الحديث وتكملة كلامه أو ملء الفراغات التي يتوقف عندها، خاصة في الشعر، كقوله:

– حين وضعت الحكمة صرت حكيماً

حين وضعت الدرهم فوق الدرهم صرت..

(يقول الجملة الأخيرة موحياً بالحركة أن تكون الإجابة.. بخيلاً).

لا ... بل .. صرت عظيماً

– وقد يدعو الأطفال للمشاركة في الرقص والغناء معه على المسرح وهو يرقص مع الأغنية لإشاعة جو من المرح والضحك وإمتاع الأطفال وبعد أن ينتهي من مشهد الرقص والغناء يخاطب الأطفال قائلاً:

– تعبت يا أولادي تعبت.. آه ... ذهبت الصحة وولى العمر .. آه .. لو كنت أصغر قليلاً لرقصت معكم حتى الصباح لكن للسن أحكام.

وإذا كان الإضحاك أو الفكاهة هي الغاية الأساسية التي تطمح إليها المسرحية، فإن الغاية الوعظية لم تغب عن ذهن المؤلف، وهو ما تجسد في النشيد الختامي:

الجميع : قد أسعدناكم فضحكتم

بركات : والآن وداعاً أولادي

الفتى : الحكمة خلقت للخير

رغم الأشرار الأوغاد

الجميع : هيا أنتم للمستقبل.. بضمير وبقلب راضي أما نحن الآن سنمضي .. نرجع لكتاب الأجداد فخذوا من قصتنا درساً.. يا أجمل أزهار بلادي.

إن مسرحية الحكيم بركات تمثل النموذج الحقيقي لمسرح الطفل بما يتطلبه من فكاهة وإضحاك وتسلية وإمتاع وعظة.

الإنساني في أشعار سمير عبد الباقي

• عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل •

عندما صدرت الكلمة الخصبة من الخالق ساعة التقدير، خلق العالم من بنور خالية، ومن صنعه الذى لم يكتمل أجاد وجهه، وبركلة احتقار قذف به إلى الفضاء، ثم عاد إلى ملكوته.

لا مارتين

خرجت البشرية من الطين والشعر، وبشرود لا شعورى، سعى الإنسان - فى الغابة - ليلقى حتفه فى بداية كل خطوة يخطوها، وبعد أن تحايل على الوحوش ليوقعها فى شباكه، كانت مخيلته قد بدأت فى النمو والاتساع، فشعر أن القوة التى صنعت الغابات والوحوش والأنهار قد تخلت عنه بعد أن تركته وحيداً تهيأ لذاته، وقلقه، حتى دخل فى أطوار حفزته لتلبية حاجة النفس والطبيعة.

وقبل أن تصبح له حاجات روحية، كانت الحياة لاتزال تحبو وتشب على قدميه، ثم دخل فى أدوار وأطوار من حياته، أصبح يعتمد فيها على قدرات وخدمات الجماعة، والعشيرة، ورأس القبيلة، وبانصرام الزمن، ألفى ذلك الإنسان نفسه لايزال وحيداً، لم يخلف له أسلافه سوى ذكريات من صور الكهانة المحركة والمتحكمة فى مصائر الخلق، إلى جانب مجموعة كبيرة من طقوس الموت والميلاد، والختان، والزواج، وحكايات تدور حول النبوءات، وحفنة من أقلام البوص، والأحبار عبر هذه المراحل، ظلت الحياة تسعى لاستقبال وليدها الجديد الذى سوف يشرئب بروحه حاملاً الآلام، والنبوءة، وبشارة الميلاد، حتى انتفض من نطاق عليه بلغة العصر: «الثورى» كرد فعل على أعمال الغابة البشرية، وكمرآة لا تنعكس عليه هموم الإنسان فحسب، ولكنه أصبح يرود، ويرهص، بعد أن عرف كيف يأخذ الموقف الباني صعوداً نحو الشمس، ببذرة سهر على ريّها، وتعهدها بالجهد والعرق لتبلغ فى وجه الخالق آفاق الطموح الإنساني.

لذلك يمكن القول أن إنسان هذا الزمن، حين حاول أن يرد الاعتبار إلى ذاته التي افترستها غيلان الغابة ووحوش المجتمع، كان قد بدأ يخوض معارك جدلية إعادة بناء تصوراته فى أشكال طموحة، لعله يوفق فى اجتياز أسوار الغربة المصاحبة له منذ أن قذف به الخالق إلى الفضاء بركلة احتقار.

من هذه التصورات، وغيرها، خرجت جميع المعارف والقيم والشعر فى تشكيلات أعادت الثقة إلى قواه الروحية والمادية، بحيث أصبح «الإنساني» فى المجتمع قادراً - دون الجماعة - على التمايز، بعطائه، وإشعاعاته، الأمر الذى لم تستطع أن تستأثر به قبيلة، أو عشيرة، أو طبقة فى المجتمع، أو شريحة فى طبقة، وإنما اختص بذلك نوع من البشر، كانوا رائين، ومبشرين، وشعراء، وثواراً.

وبسهولة، يمكن للمرء التعرف على هؤلاء، خاصة وأن بعضهم عاشوا فى ظروف متباينة، والبعض منهم كانوا فى صدر حياتهم يرفلون فى أحضان الاقطاع، كما حدث فى حياة «تولستوى» أديب روسيا العظيم إبان المرحلة التي ثار فيها على أوضاع القيصرية، ووزع الكثير من أراضيه على العبيد والأقنان من فلاحي بلاده.

لكن، ربما لا تعني مثل هذه المواقف بعض القوى المعاصرة على إنسان سمير عبد الباقى قد حصل على مفتاح العلاقات الاجتماعية السليمة:

«لأن عمرى ما لقيت إنسان
يقدر فى يوم الشدة يصلب حيله..
إلا وكان فى الحق ويا الناس..
يشيل معاهم قد ما يشيلوا(٩).

ويورث النضال بؤر الصراع فى النفس ضد غربة الناس فى الوطن وغربة الوطن فى الناس، ويظل إنسان الشاعر سمير عبد الباقى جهير الصوت ضد المواجع، وضد الثمالة بكؤوس الهزائم المفعمة بإغراءات الدولار، والرهبة الزائفة من بريق النجوم فوق أكتاف العساكر، ويبلغ خوفه علينا درجة التحذير والهداية:

فلا تأمن لكابات العساكر
إذا ما كرهوا صوت الشعب يكبر
ولا تأمن لكامن أصله تاجر
بنكاسات من ندور الدم يسكر
ولا تضعف.. دا جوع الحكم كافر
إذا ما فكر الدولار.. ودبر
يبيع الأب ابنه عبده فاجر
ويشنق أخوه مادام القصر يعمر
وتعلا الضحكة فوق شفة أميركا
ساعة ما يشق قلبك.. حد خنجر!(١٠).

قبل ذلك، لا ينس الإنسان الثورى الإفصاح عن آماله وتمنياته للوطن والناس:

بنتمنى حنين الوطن يبقى وسع المدى
وحرية للكل وسع الفضا(١١).

من ثم، كان الهم المسيطر عليه - شأن أصحاب الرسالات - النظر فى الحياة والواقع حتى تصبح «الحرية للكل وسع الفضاء» برؤى ثورية عرفت كيف تنفذ من ربقة الواقع إلي ما وراء حدود الأفق، بحيث لا يصبح الخير والجمال والشراء والتقدم احتكاراً بيد أصحاب التروتستات أو من يتولون إدارة مشاريعهم في الدول الذيلية، ودعاة الكوزموبوليتية «العدمية».

لقد كانت هذه الأوضاع أحد الأسباب التي حدت بشاعرنا أن ينشط فى اتجاه المسرح مؤملاً أن يحل إشكالية التناقض الاجتماعي بعيداً عن غنائية القصيدة الرومانسية.

وفى هذا العدد يقرر سمير:

«كنت أحلم به أفقا أكثر رحابة وعمقاً أنجو إليه بشعرى هرباً من أسر القصيدة الغنائية.. ومن خلال مقولة درامية ثورية ترتكز على العلاقة الخالدة بين الشعر والمسرح وبين المسرح والثورة، وبين الثورة والجماهير(١٢).

إنه شاعر يعرف لماذا يكتب ولمن يكتب حيث يدفع الشخصيات والجزئيات بتكثيف يف دلالاتها فى أطر فنية غاية فى البساطة، لا تخفى الفكرة الدعاوية لأنها محور المعالجة، كما أنها وهو يدفعها فوق المسرح تجيش بمشاعر الخير والحب، من خلال منظور اجتماعي، يعتبر الخير ثوريا، والحب ثوريا، ومن يناهض الموقف الاستاتيكى إنسانا ثوريا.

هذه الرؤى، لا يمكن أن يغذيها ويصقلها سوى المسرح الاشتراكى على اعتبار أنه يحكم تكوينه ونشأته يؤمن بدوره كفن جمعى تتضافر مختلف العناصر لإنجاحه، من إعداد، ونص، وممثل، وإضاءة، وديكور، ومخرج، وجمهور.

فى هذا العدد، أنشأ سمير العديد من المسرحيات والقصائد الدرامية، منها: «كانت وعاشت مصر» حيث قدمتها جماعة الدراما بالقاهرة سنة ١٩٧٤، وفى سنة ١٩٧٦ قدم «النشيد الفقير عن بابلونيرودا»، وهى عمل درامى لم يهبط إلى السفح بموت الشاعر التشيلى العظيم، بل إنه ارتفع بالكافة إلى ذرا التوحد مع صوت المغنى.

في الحزن خفف أسايا..
فى البركان لى غطايا..
فى السجن كان الأمانى..
وموته كان.. الهداية!(١٣).

ويدفق الشعر فينا شلالات الحب، وعلى قدر ما كانت مهمته صعبة إلا أنه استطاع أن يزودنا بخامة جمالية ظلت رنانتها اعتبار أنها أصبحت جزءاً من الأدبيات السياسية الكلاسيكية. وأن ما أصبح فى خبر كان، لا يجب الأخذ مما فيه حتى ولو كان إنسانياً بحتاً(!!) فعلام الدهشة إذا ولد معظم الناس دون أن يعرفوا الكثير من أوجه الخير فيهم؟.. على حين كان فى كل جيل أديب، ومبدع، وشاعر، تأججت أعمالهم بالثورة، ورغم أسيجة التعتيم والتضييق عليهم فى العيش، فإنه يمكن لمن يقصد أبواب المعرفة ويؤثر الناس بالحب التعرف بسهولة على هؤلاء فى «الزعيم» و«الكاتب» و«الشاعر» و«العامل» وغيرهم ممن يكونون قد مروا بمراحل الاختصار والنضج مدافعين عن فرد، أو قضية عامة أو خاصة.

فمنذ أن خلق الإنسان الأدوات والمقاييس التي يزن بها أمور حياته، وهو دائم الحيرة والبحث حتى حاز العديد من وسائل العيش والكفاح، من ذلك، إداة الشعر كسلاح اجتماعي، حقق به قصب السبق فى محيط الصراع القائم فى الواقع الوطنى، والقومى، والإنسانى، وهو تطور فى حلقات الإنسانية لا يكتب له الخلود إلا إذا امتلك الإنسان يادئ ذى بدء ثراء اللغة التي يفض بها مغاليق النفوس، وهو بصدد وضع أسس مدينته الصاعدة بروح المعايشة المنصهرة فى معترك الحياة.

بفضل هذه الأدوات شبت البكارة والترميز والإيماءات حتى تبلورت في صور وأشكال لغوية تتباين على شتى الألسنة. وكان لشفافية الروح ورهافة الحس الإنساني دور حيوي في تحويل شذى الألوان إلى عبق ومعنى، أعطتنا اليقين بأن اللغة ليست سوى قالب نصب فيه مشاعرنا.

من ثم، اكتسبت اللغة الشعبية والشعر الشعبي أهمية بالغة في تشكيل الوجدان، ولقد أدرك الشعراء الشعبيون قيمة هذه الرسالة عبر المعارك التي خاضوها، أو فرض عليهم أن يخوضوها منذ أن ذكر ابن خلدون المتوفى سنة ١٤٠٦م، أن جمهرة المشتغلين بالأدب على أيامه كانوا ينكرون العاميات لنبوها على قواعد الصرف!

مع أننا إذا نظرنا إلى البساطة الممتعة - إلا على أصحاب الرسالات الوطنية والقومية والإنسانية - سنجد كيف استطاع شاعر العامية أن يحول «المثالي» و«المطلقات» إلى «واقع» يمخضه ويبلوره ذلك النوع من الشعر القادر على التحريك والانفلات من حالات الدمار النفسي والاجتماعي.

ولا تعود أهمية هذا الشعر وازدهاره إلى شيوعه بين الناس فحسب، بل لقيامه بخوض جميع المعارك الوطنية والاجتماعية، بالإضافة إلى مجاهدة النفس والواقع، ليكون أزميلاً وفرشاة وفأساً ومطرقة وكتاباً وقوتاً للقلوب، وتغريدة حب فوق الشفاه، وزخات ملهمة، وإرهاصة بالأيام السعيدة التي لم نعشها بعد، وقوة مادية وروحية تناهض إيقاعات النشاز الاجتماعي الهابط بحاسة التذوق الجمالي الذي انحرف من جراء الاكتظاظ الهابط بالفن.

على هذا النحو، لا يمكن لهذه الكلمة - وحدها - الاضطلاع بالكشف عن مصادر الشعر، أو القيام بمهمة تحليل وعرض أعمال الشاعر سمير عبد الباقي، ولكن الأمل في اجتذاب انتباه السادة المهتمين بحركة النقد والإبداع لايزال يحدونا، خاصة ونحن إزاء شاعر تصادمي لا يقصر دوره على تناول صوره الشعرية ونماذجه من الواقع، بل لاهتمامه الفائق بإعادة النظر في سوق شجرته الشعرية وجذعها وجذرها حتى ترتقي بنا لوحاته المدموغة بميسم من صيرورة (الالتزام) ذي الرؤى الإنسانية النابعة من قلوب المتعبين ومنكسري القلب.

من ذارات هذا الوجود (المكان/الزمان) خرج إنسان سمير عبد الباقي ليمارس دوره في الحياة بعيداً عن التجريد والفانتازيا، ليشجب المقولات الباطلة، وينتزع من الأذهان أطر السياسات الخاطئة التي وضعت وصورت الإنسان الثوري في هيئة مصاصي الدماء، والساعي إلى الاستحواذ على مقدرات الآخرين، بينما الحقيقة أنه على العكس مما يعتقد الكثيرون فهو الذي:

سبقت خطاويه الزمن..
الثوري آخر من ينام..
وأول الناس في الصدام..
وفي المعارك والسلام..(١)

أمثال هذه الشخصية، لا يمكن أن توجد في الحياة إلا إذا أخذت سمة المجابهة، فهي ليست شخصية هروبية ولا مستقيلة، أعني أنها ليست من ذلك النوع الذي يغمض العين وهو يلوك متاعبه تحت الضروس، أو يسرّ بها إلى جاره.. حسب هذه الشخصية أنها جاءت تعبيراً عن توق الأجداد إلى معنى وقيمة، وهم وإن كانت حياتهم قد خلت من المعاني، فإن سنوات الجمر والانتظار تتلاشى مرارتها مادامت الأيام سوف تمنحهم - في النهاية - القدرة على تحقيق الأمل.

تتصادى مع وجيب النفس والمجتمع، لتوقظ في الإنسان روح الانتماء، بقلب ينوب عشقاً من أجل «حته في بلدنا»

الإنساني في أشعار سمير عبد الباقي

قلبي يتعصر في حرقة ع الورق..
وابل الريشة من عرقي ودمي..
وأحس الكلمة ميت موال..
وأحس كياني سال..
يبقى سلسال من عرق سيال وميه..
يروى خط في أرض ناشفة وجنبه ميه
في حنان يطفي الشراقي..
لجل ما يطفي اشتياقي..
لحتة طين مانيش عارف مكانها..
وعشانها..
قلبي بعشق كل حتة في غيط بلدنا(١٤).

وهكذا تتداخل دوائر الحب والانتماء، لتصنع ريشة الشاعر من العرق والدم والأرض نسقاً جديداً لحياتنا التي أدركها البلى بسبب تجريف العقل المصري ونزح موارد المجتمع.

«ولا معنى انك تغنى الشعر يا شاعر
إذا لم تكن أنت معنى
وجدودك انتظروك(٢).

وفي هذا الصدد، لم يئس - وهو شاعر المعنى والحلم المرتقب - أن يرفع أمام العيون شجرة أنسابه، وكأنه كان يجيب عن تساؤلاتنا:

«مين أنت يا شاعر؟!
جدودي شغيله
ومن رحم الزمان الأبدي يتولدوا
وف غيم وعود الزمان الأبدي منتظرين
جدودي شجرة
وصخرة..
جدودي نبض الطين(٣).

يتجلى بعد إخضرار الشجرة ونبض الطين ثراء المجتمع، بفضل قيمة الشعر الذي لم ينبت في ظلال حياة الدعة واللهو، والخمول، فمن خلال الصورة المتحركة بنبض البعد الزماني والمكاني، ومن رحم الغيمة، والصخرة (الخيال/ الواقع) نكون قد اجتزنا بوابة الخوف من نفوسنا، وقضينا بفضل الشعر على نوازع وأسباب الضعف والأثرة في النفوس، بحيث نكون قد وضعنا أقدامنا بجدارة على معلم من معالم الحضارة الإنسانية.

وكما قيل قديماً لا إنسان بغير شعر، كذلك قالوا لا حضارة بغير الإنسان، وذلك منذ أن هبط الشعر من فوق قمة جبال الأوليمب، وخروجه من وادي عبقر، وهو يمارس دور البناء الحائز على أدوات اللغة التي لولا جهوده، لما أصبح في مكنتها الكشف عن نوعية الرابطة بين الخاصة والعامة، وبين التجريد والواقع، بما فيه من ثنائية التناقض حتى تصعد من أجنحة الضوء، زئبقية وبشارة، وما فتئت ترينا كيف كانت ألوان الفرح حين خرجت من الطين وعرس الأرض وبهجة الفقراء، عظمة الشعوب المناضلة ضد حقارة المدن المنهارة ومن بات السوس ينخر في أنيابهم.

«في عالم تحكمه قوانين الغاب
إوعى تغلط لحظة.. أو تغفل
وتأمن لأصحاب الأنياب!!(٤).

لا يسع الإنسان الذي تزجى إليه مثل هذه الخبرة إلا أن يتسلح بأساليب الوعي الاجتماعي، ليخرج من ثياب العادية، والرتابة، والمحيط، ويتنفس بروح الشاعر المنغمس في الواقع الذي يغلي كمرجل بشتى المشاعر والطموحات.

إن المتابع لأعمال الشاعر سمير عبد الباقي، يراه لا يرتدي أساليب ومضامين «التعبير عن الفن من الخارج» و«الفن بعيداً عن الحياة»، بل إنه ظل يعتقد بأهمية «الفن الحياتي» ذي النبض المجنّح الرامي إلى حل المعضلة الصعبة بين «حاجة المجتمع، وضرورة الشعر».

أما من اتيحت له فرصة متابعة حركة الشعر العامي في مصر وتطورها فسيكون قد عرف أسرار المعارك التي خاضها ضد من يجيزون للفردية حتى الادعاء بالإبداع، وكيف كان يتصدى لسفسطة هذه القوى، خاصة حين ادعى أشياع «الفردية» أنها - وحدها - مفجرة الحضارات وصانعة التاريخ، على حين لم تزل العلوم والفنون تخرج من رحم المجتمع الذي هو شكل ومحتوى يسبقان وجود «الفرد الدعي» و«الفرد صاحب الرسالة».

تحت هذه السماوات عرف الشاعر أنه ولد لا ليغني لنفسه، وإنما ليغني مع الجماعة، ومن يطالع أو يستمع إلى أشعار

سمير عبد الباقي يجزم أن هذا الشعر لا يستطيع صاحبه الاعتقاد بأنه مشروع اجتماعي فحسب، وإنما هو عمل ينطوي على آلام المخاض وأوجاع الولادة، من أجل توظيف فروع المعارف ومختلف القوى، بما في ذلك شراب الآلهة، لخدمة الإنسان.

«وأنا ياللي دقت خمر الإله مرة
شمس «الاوليمب» الفتية
بترج في دمي..

وفوق لسان المغني صهلت الأشعار(٥).

تتصادى أصوات المواويل في بهمة ليل المحرومين حتى تتجاوب «الأشياء» مع الكائنات البشرية التي تعيش فوق هذه المساحة من الأرض على أمل يلفح أنفاس الحب، من بداية الكون إلى منتهى الزمن الحالي، ولاتزال الأنفاس تنبت مع الريح، والأقدام الملتصقة بالطين في خطوط الفيطان الخصيبة التي لا تعطي للزراع سوى الجوع، ويستمر نبض التوق إلى «الجميل» والحنين إلى الالتصاق «بالإنساني» يستحوذ على الوجدان عبر تداعي الكلمات المنذرة بتنامي طاقة الشعر على العطاء المستمر:

«بحلم بخطاوى تمد على المهل
بأبواب مفتوحة على الدراعين..
بقاعات عمرانه..
دفيانه بصهد الناس(٦).

ويستغرق الشاعر في حلم طويل تتبرعم فيه الورود تحت ظلال أرواح الرفاق الشفيفة:

يا رفاقه يا سلام
لما تفتح على الدنيا البيبان
لما يتفرد الغنا فوق الفيطان
والهوي ينعس في ضل السيسبان(٧).

لكن سرعان ما يمضي زمن الحلم بعبق الرومانسية الثورية، بما فيه من موسيقا تداعب أنفاس البحر والتماع النجوم، لتدخل في رحابة الثورية الاجتماعية حيث تستنهض جموع الناس لتعبيد الطرق التي أوهنتها أقدام ظلت تتعثر في هلامية الآمال المتدرعة بقوي الخيال فقط، وحتى تغص الساحة - اليوم - بالأمل والعمل، بفضل الحركة الشعرية المتفاعلة مع خلق وحدة إنسانية، بدونها، لن يجد الإنسان جداراً يحميه، ولا بذرة تمتد به صعوداً نحو آفاق الحرية والأمن:

«اطلق خيول أحلامك العصية
واجمع شتات أولادك الشقية
وشق صدر ضعفك القديم
لا تحتمي إلا بجموع الناس
تمتد بيك جذور طلوعك اللي جاي..
في الزمن وفي المكان(٨).

وبعيداً عن الإغراق في الخيال والوهم، وتفتت الذات الجمعية بالتميمة والنفاق واللامبالاة وهلوسات الواقع، كان.

الهوامش

١- ديوان: غنوة لمصر.. من قصيدة «في المعركة» سلسلة اخترنا للفلاح فبراير سنة ١٩٦٩ ص٨.
٢- ديوان النشيد الفقير عن بابلو نيرودا - دار الثقافة الجديدة طبعة أولى سنة ١٩٧٦ ص٤١.
٣- المصدر السابق: ص٤٢.
٤- ديوان: كانت وعاشت مصر - طبعة أولى سنة ١٩٧٨ ص٥٤.
٥- ديوان: فرحة ليست للحبر السري - دار الثقافة الجديدة طبعة ثانية سنة ١٩٨٣ من قصيدة كوميديا الممثل القديم ص٣٦.
٦- ديوان: كلام من القلب - دار الكاتب العربي - القاهرة سنة ١٩٦٧ من قصيدة خمس سحابات ص٧٥.
٧- المصدر السابق: من قصيدة «اللي جاي ابن اللي راح» ص١١١.
٨- ديوان: يوميات تحت القصف - دار الثقافة الجديدة - القاهرة سنة ١٩٨٣ م قصيدة «طلعة الوطن» ص١٤.
٩- المصدر السابق: ص٣٤.
١٠- النشيد الفقير عن بابلو نيرودا - دار الثقافة الجديدة - القاهرة ص٧١.
١١- ديوان: يوميات تحت القصف - دار الثقافة الجديدة. من قصيدة «لا.. بديل» ص٦.
١٢- غلاف ديوان: كانت وعاشت مصر - طبعة أولى سنة ١٩٧٨.
١٣- النشيد الفقير عن بابلو نيرودا ص٩٦.
١٤- ديوان: الايدين السمرة.. من قصيدة «الإيدين السمرة» سلسلة اخترنا للفلاح - سبتمبر ١٩٦٧ ص٥.

قصائد من أعمال سميرعبد الباقى :

الشعر مش فنطزية

• سميرعبدالباقى •

الشعر مش فنطزية لمركزك فى الكون ...
ولا هو حيثية لقعادك على القهوة
بازابورت ...
إنك ولد نص لبه
عامل من الحبة قبة
ومستحيل.. وحسيس
الشعر مش احتلام فى السر للأحاسيس
ولا هطرسة مجنون
شاف الوجود مأفون ولا فايدة منه
والشعر يقدر يغنى قلبك عنه.. لو تلاقيه
دا الشعر لغز وتحير حتى ربك فيه
يمكن يكون كل ده ..
أو فيه مسيس منه
لكنه شىء غير طبيعى إنه كدب يكون ..

الشعر غير الظنون ...
والمشى فى المأمون
أو لعب جنب الحيطة فى المضمون..
من أجل أن يسمعوا لى أساتذة التفسير
وكإنى طفل صغير
ماشى على كفوفه أو طالع على المواسير
يسقفوا له الهوانم - يا دلع أمه -
يا اختى على اللى رضعوه شرباته -
وقصقصوا فى عش الغرام ريشته -
آه.. لو شعره من شوشته -
الحزن فى عيونه بيخلى القلوب يشتو..
يا نن عين أخته ...
شاعر.. وسره الغميق فوق صرته مدفون .!

الشعر يا سادتى - تعويذة الانسانية ..
عكاز لضعف البشر
مزيكة ربانى ..
فيه من عطور الملايكة وريحة الطعميه ..
ما يجعله مطلوب ...
رجفة قلوب أى نعم - لكنه دق كعوب
على باب ديوان المظالم صرخة غجرية
بكلام ماهوش من هنا -
وبديع ما هوش من هناك
لا تحتويه السطور.. ولا تصيده الشباك ..
يجعل عروقك تنتفض كهربا
والعادى يدرك فى لحظة دورة الأفلاك ..
يعيد نظر فى مراته
وأدق تفاصيل حياته..
ومعنى كل اللى ما يتقالش من كلماته ..
فى كل شىء بيدوس على روحه..
من نشرة الأخبار لزحمة الأوتوبيس
ويشوف فى قلة حيله ورباته.. حيل (إبليس)
فيحس انه كان ماهوش هو
وجوه قلبه شىء نميس.. اتولد..

الشعر صرخة ولد
شاف فى الوطن أمة
وعدوه زاحف فوق رمال عيبها
وابوه على بابها... بيفاصل على دمه ..

الشعر قصر الخرافة
اللى مالوش علاقة.. ولا طاقه..
لكنه بجريدة خضره تخضع الاسوار..
وتتكشف أسرار... بلا نهايه ..
عن الحورية اللى أول ما خلقها الرب ..
نطقت اسم شاعرها..
دلت له ضفايرها..
بقت القصيدة دليله فى زحمة الأسواق..
وف غابة الاشواق ..
بشرى لهطول المطر على صدر صحراؤه
كلمة.. وتبدأ بها الأساطير على اوراقه..
ضحكه.. تفرج ضيقته فى الزنازين
نسمه تزيل التعب عن اورطه م الحمالين ..
لمسة صديق فى الضيق .
همسة انيس وونيس
كرسى فى الاوتوبيس
أحلام بليلة خميس تحيى ألف باؤه !

الشعر... أنا.. بعبلى وإعيانى ..
احـــلامى.. هبلى.. ظنونى وســـواسى ..
أعبائى ..
خوفى من أعدائى..
تسليمى لأحبائى ..
مزيج مالوش وصف من شوقكم واشواقى ..
معراجى فى ماضى ميت سلسيل وإسرائى
بهـمـوم صـبـايا وولايا يتـامى.. فى وطن
بائس..
لعرش الرب..
فى لحظة إيمان يائس ..
من أجل اخف الهموم اللى بتعصرنى ...
وامسك بحبل الجنون اللى ممصرنى ..
اجبر بخاطر مأسير الغرام.. والجوع..
أخذ بتارهم وتارى
من عجزى اللى قاهرنى..
ومن اللى عمداً يطول العمر كان قاصد
يكسرنى
ولو بأهة أمل
البدر ليها اكتمل
والخوخ طرح والسبل
سبح بحمد العمل
ملا كفى.. ونصرنى

الشعر ومض اكتشاف النور.. وومضاته
حلم ارتشاف الجمال فى عز زشفاته...
سحر الغرام فى صبا صبابات تجلياته
ويأس إحباطه.
حرقه ضمور الأمل فى بعث مين ماتوا
رفة جناح الفراش على نارا احتراقاته..
صمت الفصيح المشاعر
فى جحيم ذاته..
شهقة صعود الألم على شط أهاته
ضعف الأبوه قصاد ابنك ونزواته
فرقة شقا الروح
دموع مجروح ..
سوا من لئيم الطباع الندل وقفاته
أو من ضـيـاع حقك الواضحة زى الشمس
آياته
الشعر للانسانية بلسم المجاريح
أرجوزة التفاريح
سيف الحقيقة الصريح
ميزان صحيح العدالة.. صريح معاناته
كلام فصيح -
العموم
تخشع لمعناته ..

إحنا

وبرضه احنا اللى راح نفضل نغنى
ومكفيين على.. طميك وطينك
وريحك خماسين رمد عينينا
نغمس عيشنا ونحلى بهمك
ونعتل هم دودهم فوق غصونك
وبالحطب اللى فاتوه ارتضينا

إذا خينا كفيناكى خيبتنا
وخبينا همومنا عن عيونك
عشان احنا الرضيع الأولانى
واحنا اللى ابتدت أغانيكى بينا
وكنا فى الحروب هيش الحصيدة
وفى العيد الكذوب لحم الصوانى..
ضحايا الكدب فى صهد الهزيمة
وأسرى ع المنافى بتسوقينا..
عشان يرضى عديم الأصل بيكى
ويطفى نور لمحتيه يوم حبينا
يفرق زرعنا ف حجر الغوانى.
ويطردنا... يقوى ايديك علينا
ننهنه ع العتب والدنيا ساقعة
وخايفه يظبطك مشتاقه لينا
جوازك يا أمه منه غلطه شرعى ..
وبرضه سامحنا مهما غلطتى فينا
تغنى لجل ما تهدا جراحك..
وبنغنى عشم يطلع صباحك ..
وبنغنى يجوز تتذكرينا..

دمانا فى السجون ما كانتش ميه
ولا أحلامنا كانت تبن عايم
ومواويلنا إذا ما نصتى لسه.
فى لحم الريح بتنبض اسمعينا
عساكرنا اللى ضاعوا فى هجيرك
منتور عطرهم فوق رمل سينا
واشعرانا اللى ما سجدت لغيرك
شقف أيام على حيطان المدينة
وجوعنا
ولسعه الكرابيج.. ضوافرك
وغربتنا ورجعتنا الحزينة
عرايض كل ما تقرى تلاقينا
قصايد لوح تحتاجى لمينا

لكين مشغوله بالعيد والموائد
بتحميل العوايد بالفوايد
وتجميل الخطايا بالفضائح
وتنكيل الفضايح بالضحايا
وتحويلنا لضحايا تدوخينا..

وبرضه إحنا اللى راح نفضل نغنى
عشان احنا اللى على لبن التمنى
فطمتينا.. ورضعتينا شرعى..
فى أيام البراءة ربيتينا..

ح نفضل فحم يوما ما تقيدى نارك
وماء البحر.. لوح تزيلى عارك
ودارك...
واصطبارك..
وافتخارك..
ويوم ما يعوزك الحب - تلاقينا !

بطن الخيال* علامة الماضى اللى رايح وجاى

• فـؤاد حـداد •

(كان سيكتب مقدمة لديوانى هذا ولكن الزمن حرمنى منها عندما سبقنى إليه.. ولا أجد خيراً من هذه القصيدة التى شرفنى أن أكون كاتنا فيها لتكون عرفاناً له واعترافا بكل ماله علىّ)

الليل فى شوال والا شيكاره
والا فى موال ناس هنكاره
ومعاه الشمس الشموسه
ويتنخر فيه زى السوسه
بالمثل تتقل على مسافة المغرب
وأنا فى الأرض باتقلب
شاهد وخيّال
قلبى اللى زى لسانى كان مربوط وكان لبلب
الضحك الأخضر صنعة الحساسين
إن كش محبوب الحزين فى الحزين
أو كش محبوب الشقى فى الشقى
تفضل آلاف السنين
معلّمه الكشكشه
فى ضلوعى زى الحصيره
أنا شاعر الغيره
والزركشة
وكل لعبى سليم وأليم ومتحقق
الكدب صاحب نوق
والصدق بالعافيه
إن قلت ديك النهار
الديك حيطلع لى
وإن قلت ألقط فار
القط يطلع لى
والفار ما يطلع ليش
وأنا دمى صبغ الريش
بالنار وباللعلى
لو متهم بالحريق
وصنعتى سقا
مش ممكن ابقى برئ
حتنكتب سابقه
فى دفتر الأحوال
والليل فى شوال والاشيكاره
والا فى موال ناس هنكاره
ومعاه الشمس الشموسه
ويتنخر فيه زى السوسه

***

ساكن فى دار المحفوظات يا كليم
فارس على الأقاليم
أنا كلبهم بالرقيم
لكن صاحى

مرسوم على الحيطه نباحى
فى مسقط الشمس والعفار
لا من سفر ولا خيل
استقرب لك قسم وروح له
اعمل كانك ما دخلتوش
إقرا أسامى الأبواب
وفرّ كشف الغياب بعين سهيانه
وعدى كل الشاويشيه
واسأل شاويش تانى يقول لك
دى أى نوبه فى نوباتى
وأى أزمه فى أزماتى
وأى سنه: خمسين، ستين من سنواتى
مرسوم على الحيطه صواتى
غيرت على جرح اخواتى
فى الاستقبال
والليل فى شوال والاشيكاره
والا فى موال ناس هنكاره
ومعاه الشمس الشموسه
وبتنخر فيه زى السوسه

***

ودموعى تفيض قبلى وبعدى
وانا قاعد والا وانا معدى
فى شوارع مصر على سريرى
يسمع من أطراف الصحرا
محرات البقره تسحيرى
والقنطرة اللى بتتنهد
بتشيل وبتحط حصانى
نَصَرَ الموْعِد
فارس طبيبِ لا نفسانى
يقـــول لك ع اللى مش باين واللى مـــا يروحش
بالغسيل
عن العتاب بين السلام والشجر
إنسانى أصيل
أبيض سمرمر شاطف المرمر فى ميت سلسيل
باطح باط الإحباط
رجّع لى الروح ونسانى تقليد الروح
رجّع لى آخر لأول صوره من حقى
الله يبقّى
فى الشمس خيط من ريقى خالد مخلّد
يجرى عليه القز واللولى
والأخيله
يا ضفيرة العيله
ونش مرجيحة
إكرامية مخالفة
وأنا راقد فى الحلفا
عمدان سريرى وزارة الأشغال
والليل فى شوال والاشيكاره
والا فى موال ناس هنكاره
ومعاه الشمس الشموسه
وبتنخر فيه زى السوسه

***

صبارة ندى فى الفجر
نوبة أمل
والسور بيسمع
ويتاخر لى ويوسع
أنا خارج
والا فى غيط من غير نباتات
طياره نزلت رش
قالت دخل ما خرجش
وأنا من فؤاد المره دى
ولا فقرى وجهلى وأمراضى
وإلا أنا هيه

إلى الأبد مالى هويه
إلا الدموع اللى بتضرب
فى عيون البنت الملهيه
ليه يا شقيه
ليه يا حزينة
طول النهار رايحه وجايه
زى اللى مش لاقيه
مجال تودى أحبابك
ولا مناسبة تعزينا
أنا اللى مت بأسبابك
والا مامتش
أنا بين بينين
تحت الخطر ما بقيت
عنوان شارع ولا مدخل بيت
أنا شىء بين الآثار بين الأسعار
بين الدهب والغله والشمع والتراب اللى رح تكنسيه
وتونسيه
بين إيديكى كنا بنعسل سوا على سهوه
باقى من الزمن تلات أمتار فى أربعة
إحنا ولاد النهاردا يللا نتصالح
هارد لك
إحنا ولاد امبارح دستة أجيال
مين اللى بيسألنى إزاى
مين اللى بيسألنى فين
كنا بنزحف ع الكفين

***

والليل فى شوال والا شيكاره
والا فى موال ناس هنكاره
ومعاه الشمس الشموسه
وبتنخر فيه زى السوسه

***

يعنى إيه بقى عاوزيننى أقلب كروانى أخيله
يقول رايح جاى هارد لك لك لك لك لك
يبقى طاير والا حاطط مطاطى شايل والا عوام
ومايل وهو بيقول هارد لك لك لك لك لك
على غصن والا طىّ الهوا الشفاف مدرع
بالاستخفاف
والا معلق بين الرصيف والسطوح مجهد يا عينى
مدّارى
مرهق منهك وهو بيقول هارد لك لك لك لك لك
والا عجبتنى القافيه وسقت فيها
بليها من بقك وتفيها
يا أم الغويشات
باحب على خدك من ناحيته اللى عندى وناحيته
اللى
عند بقى القديم
بقى العجوز والطفل
سقّفى له وسقّفى لى
راكب فيله وراكب فيلى
فى جنينة الحيوان
ماضى من الألوان
كان قلبى كروان
حزين ويعترنى
شقى ونطرنى
أله ازاى؟ أغنى

***

علمونا وعلمونا
ضلمه وضى بنضرب مونه

أحلف بترابك يا مزار
أطيب من دهب الجزار
نضحك جد ونبكى هزار

ضلمه وضى بنضرب مونه
علمونا وعلمونا

***

واقع من سلك التمثيل
من سقّاله وحبل غسيل
اتلقونى فى ميت سلسيل
ضلمه وضى بنضرب مونه
علمونا وعلمونا

***

وسُليم من غير تهليب
زان الكوشه بعنب الديب

كل ما أمد إيدى باجيب
ضلمه وضى بنضرب مونه
علمونا وعلمونا

***

ما يستخسر فينا شهيد
دعوة أم ومدة إيد
طبع الدنيا تقول وتعيد
ضلمه وضى بنضرب مونه
يا ام الغويشات
قشر الصفيح والدهب والقلب مأساتك
راحت لهم التماساتك
بدل الحريق تهمونى بالرشوه
عضو اليسار قال مش ممكن
د ابن ناس طيبين
عضو اليمين قال استشوى
أربع أساتك
القاضى قاعد يتوشوش
يستخدم الرأفه والا يطخنى- على رأى المثل- عيار
مايصيبش لكن يروش

أنا قمت حالاً وقلت له على مهلى: يا حضرة القاضى أنا بالأصالة عن موكلى وبالنيابة عن نفسى وتعصبا للفنون الشاعريه والأدب الملتزم بقضايا الشعب والمستبشر بالأحفاد أختار له
العيار اللى يصيبه
اللى يصيبنى ما يروش
أسرارى طفرت ع الوش
والمرجيحة تشيل الونش
ضلمه وضى بنضرب مونه
ونحب الكلمه الموزونه
ونقول لك كل يا فنان
مخ وكبده باطمئنان
واقرا الفاتحة للسلطان
ضلمه وضى بنضرب مونه
أبيض على أسود معجونه

***

لما الكدب دخل فى الذوق
الصدق اتعافى على الطوق
ما عاش اللى يخون الشوق
ضلمه وضى بنضرب مونه
كنت حتعقل يا مجنون
لو ليلى كانت مجنونه

***

والليل فى شيكاره وشوال
والشمس ودستة أطفال
كل ما نكبر نبقى عيال
علمونا
إعدل سحاب اليوم اللى مش فايت

---

* قصايد للعشق والغربة

ببليوجرافيا سمير عبد الباقى

• سمير عبد الباقى •

• الأعمال الشعرية

الدواوين

• **قصص** • :

• **قصائد غير شخصية** – قصص – دار الهدائى عدن ١٩٨٦ ..

• **رحيل المدن** – (تحت الطبع) – نشرت قصائده فى كل الدول العربية ..

• **أحزان ناصرية من عام الردة** .

– نشرت قصائده فى معظم صحف وجرائد العرب..

– نشرت عدة طبعات بالماستر فى مصر والخارج..

أشعار بالعامية المصرية :

• **كلام من القلب** – دار الكاتب العربى ١٩٦٧ ..

• **أغنيات للإيدين السمرا** – اخترنا للفلاح ١٩٦٨..

• **غنوه لمصر** – اخترنا للفلاح ١٩٦٩ ..

• **فى حب مصر** – مكتب بوليو – القاهرة ١٩٧٢ .

• **فى حب مصر** (شطوط الحلم والحواديت)، دار الفارابى – بيروت ١٩٧٤ ..

• **أناشيد الحزن اللبنانية** – دار الفارابى – بيروت ١٩٧٥ ..

• **فرحة ليست للحبر السرى** – دار ابن خلدون – بيروت ١٩٨٢.

– طبعة ثانية – القاهرة ١٩٨٢ ..

• **قصايد تحت القصف** – دار الثقافة الجديدة ١٩٨٣..

• **قصايد العشق والغربة** – الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٠..

• **أحزان زمان الفراق** – القاهرة ١٩٨٨ ..

• **وردة على خدّ موسكو** – القاهرة ١٩٨٧ ..

• **الطمى واحد والشجر ألوان** – القاهرة ١٩٩٣ ..

• **يوميات مدينة مكسورة الجناح** – دار الحسام – القاهرة ١٩٩٧ ..

• **مسلحات للتعب مسافات للعشق** – أصوات – الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٩ ..

• **قلوب من شجر الجميز** – كتابات جديدة – الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٩ ..

• **مواويل ليت سلاسيل** – مختارات – ثقافة المنصورة ١٩٩٩ ..

• **سايق عليك الوطن** – (تحت الطبع) .

مجموعة كتاب الشعر

١– كتاب الشعر الأول.. القاهرة ١٩٩١ .

– ويضم مجموعات :

• أراجيز الهواجيز

• فتافيت الناس والأيام

• بروستوروبكا بالعاميه

• كلام بسيط فى السياسة

• أراجيز الأراجوز

• رد الفعل

• مختارات من جنينة الأطفال

• كلام حزين فى الفن

• مواويل الليل الطويل

• واحد أحد من المحيط للأبد (قصيد درامى)

٢ – كتاب الشعر الثانى ... القاهرة ١٩٩٥ ..

– ويضم المجموعات التية :

• أحزان الجميز الباط

• قشة فى ملكوت

• سلف ودين

• رزق الهبل

• على قد اسمى

• طوبه فى المعطوبة

• من مبة المحياه لبه العفاريت

دفاتر العامية المصرية.. القاهرة ..

الدفتر الأول – رؤيا الحر الفقير لله النكدى الكفران – ابن عبد الباقى ليلة موت الملوانى الى بنى مصر/ ١٩٩٥..

• **الدفتر الثانى** – شكاوى الفلاح الفشيم عن التمثال المحطم الزعيم السليم/ ١٩٩٥ ..

• **الدفتر الثالث** – رباعيات ابن عبد الباقى/ ١٩٩٥ ..

• **الدفتر الرابع** – كتاب الأراجوزات العصرية – شبه شعبية رسمية/ ١٩٩٥ ..

• **الدفتر الخامس** – مواجع مصر على عوامش دفتر جبرتى العصر/ ١٩٩٥ ..

• **الدفتر السادس** – شكشكه على سبيل الفرلكه/ ١٩٩٦ ..

• **الدفتر السابع** – أ. ل.. لام ألف.. تعاريف من باب التعاريف – مركز المحروسه/ ١٩٩٧ ..

• **الدفتر الثامن** – متر الوطن بكام/ ١٩٩٨ ..

أشعار للأطفال

• **شيخ فى عرين الأسد** – حكايات شعرية – دار الهلال .

• **صندوق الدنيا** – أغنيات وقصائد وتقريبة بنى هلال – دار الهلال .

• **الثعلب فى حظيرة الدجاج** – حكايات شعرية – دار الهلال .

• **شقاوة** – أشعار وأغانى للأطفال – هيئة الكتاب.

• في الغابة البعيدة - هيئة الكتاب .
• حواديت وتلامذه - هيئة الكتاب .
• شجرة الحروف - مطبوعات ملاء الدين - الأهرام.

• - كتب الأطفال

دار الهلال

• ثلاث أرانب - (قصة) .
• مغامرات مشمشة - (قصة) .
• ضحكة بنت السلطان - (قصة) .
• عندما تضحك الشعوب - (مجموعة حكايات) .
• نظارة جدو - (مجموعة قصص) .
• الأرنب يلعب الكرة - (مجموعة قصص) .
• الفيل وحبة الترمس - (مجموعة قصص) .
• الفيل ولعبة شد الحبل - (مجموعة حكايات) .
• ١٢ رجلا شجاعاً - (مجموعة حكايات) .
• شعرة من شنب الأسد - (مجموعة حكايات) .
• ضحكات التين - (مجموعة حكايات) .
• الضفدعة الخضراء - (مجموعة حكايات) .
• مغامرات أبو لبده الدهش - (رواية) .
• حكايات القدرة المسحورة - (رواية) .
• القرد والفرسان - (مجموعة حكايات) .
• شهرستاني والقصر المسحور - (مجموعة حكايات).
• القط مشكاح والفار رماح - (رواية) .
• حكايات الناس التونو - (قصص) .

دار المعارف

• قطعة السكر - (قصة) .
• مهرجان حارس العسل (قصة) .
• الأرنب يبحث عن ماما - (قصة) .
• رحلة الفيل - (قصة) .
• بيت الأصدقاء - (قصة) .
• يوم جاء العارس متأخراً - (قصة) .
• قارب الصيد الحزين - (قصة) .
• نداء من كوكب ميت - خيال علمي (رواية) .
• الآلات المفترسة - خيال علمي (رواية) .

دار النشر للأطفال بالعراق - بغداد

• مغامرات مشمشة - (قصة) .
• الفرشاة المسحورة - (قصة) ترجمة .
• رسالة إلى الشمس - (قصة) .

مركز الأبحاث السودانية - القاهرة

• الوحش الغريب... صياغة شعرية لقصة طفلة .

المركز المصري للسمع بصري لفنون الأطفال

• ملاعب تعاليبو - (رواية) .
• رسالة إلى الشمس - (مجموعة قصص) .

دار الشعب

• أذن الأرنب
• أجراس الأميراطور
• المدينة الحزينة
• قرن الغزالين
• الشاطر بلحاية
• من أكل البرسيم
• الصياد ونصف الجائزة
• الفراشة الحزينة الملونه
• أسود وأبيض ورمادي
• من مذكرات حمار
• فطيرة عم شلبي
• فكرة من أجل العصفور
• أشرف والسمكة الحمراء
• من يغضب الأهار
• هروب للأبد
• يا عصايا خرزان

دار بردى

• مغامرات أبو زيد الهلالي :
- فارس بنى زحلان
- شيحا تشقد بركات
- سيوف الأقارب

المركز القومي لثقافة الطفل

• حكايات الست أم يوسف - (حكايات شعبية مصرية) .
- حكايات الشطار - (مجموعة حكايات) .
- حكايات أمسيات الصيف - (مجموعة حكايات) .
- حكايات ليالي الشتا - (مجموعة حكايات) .
- ثلاث ثلاثات والعبره بالنهاية - (مجموعة حكايات) .
- حكايات - والتالته تابته - (مجموعة حكايات).

• أعمال كامل كيلاني للأطفال

- بيلوغرافيا شاملة لأعمال كامل كيلاني للأطفال مع تلخيص لكل قصة ..

• • •

• - مؤلفات أخرى

روايات ومجموعات قصصية

• هكذا تكلمت الأحجار - (رواية) - طبعة أولى ١٩٧٩/ طبعة ثانية ١٩٩٨.
- الهيئة العامة للكتاب - مختارات فصول .
• شغل نسوان - (مجموعة قصص) .
• قلة مقامات - (نثر عامي) .

كتب مع آخرين

• خلي الزيتون يبتسم - أشعار بالعامية المصريه .
• أصوات جديدة في الشعر العامي - المؤتمر الأول لأدباء مصر في الأقاليم.
• مسرح الطفل (الواقع والطموحات) - إقليم القناه وسيناء الثقافي .

قصائد منفرده - في طبعات شعبيه

• رسائل إلى ليلى العامرية .
• أحزان ناصريه من عام الرده .
• جريدة حائط عن اغتيال كمال جنبلاط .
• قصائد غير شخصيه .
• نبوت الغفير .
• لماذا تركت الحمار وحيداً .

• • •

(٥) الأعمال الكاملة أو المجمعة :

« دفاتر ابن عبد الباقي»
صدر منها :
• عالم الخيال الجميل من كوكب الألفا لمبت سلسبيل .
• آخر حدود الرجل .
ويصدر تباعاً عشرة دفاتر أخرى منها :
• مسرح بلا كواليس - مسرحيات مصرية .
• ملاحم عصرية في ملامح مصرية
في حب مصر وقصائد درامية أخرى
• كان ياما كان من كل زمان ومكان .
• عالم من السحر والموسيقى - مسرحيات للأطفال . وغيرها ..

• • •