علاء خالد

فوتوغرافيا : سلوى رشاد

وجوه سكندرية

ع.لاء خالد

وجوه سكندرية

دار الشروق

وجوه سكندرية

علاء خالد

فوتوغرافيا: سلوى رشاد

تصميم الغلاف: وليد طاهر

الطبعة الأولى ٢٠١٢

تصنيف الكتاب: أدب

٨ شارع سيبويه المصري

مدينة نصر ـ القاهرة ـ مصر

تليفون: ٢٤٠٢٣٣٩٩

www.shorouk.com

رقم الإيداع ١٤٤١١/٢٠١٢

ISBN 978-977-09-3147-9

ذاكرة بديلة

في فيلم «رسايل البحر» للمخرج داود عبد السيد، هناك شخصية مؤثرة بالنسبة إليَّ، ستقوم بعملية في المخ، ربما ستفقد معها الذاكرة. يقوم هذا البطل بتحفيظ صديقته شجرة عائلته، وأسماء أقاربه، وألمع ذكرياته، والمحطات المهمة في حياته. كأن هذه الصديقة أصبحت ذاكرة بديلة خلال فترة إجرائه العملية. تماما كما يحدث في عمليات القلب، بأن يوضع قلب بديل تمر من خلاله دورة حياة المريض؛ حتى تُجرى الجراحة للقلب الأصلي. في فيلم «فهرنهايت ٤٥١» للمخرج الفرنسي فرانسوا تريفو، والمأخوذ عن رواية للكاتب الأمريكي راي براديري. تحكي الرواية والفيلم عن نظام شمولي في الخمسينيات من القرن العشرين، يقوم بحرق الكتب عند درجة ٤٥١، فتتم مقاومة هذا الوضع الحرج لذاكرة الإنسانية المهددة بالإبادة، بأن يقوم أبطال الفيلم والرواية بحفظ الكتب المهمة والجميلة في تراث الإنسانية في ذاكرتهم الشخصية. في الحالتين، هناك ذاكرة مهددة بالإبادة، سواء بسبب مرض عارض، أو بسبب نظام سياسي شمولي. في الحالتين أيضا، إن من يقوم بحفظ هذه الذاكرة المهددة هو الإنسان؛ على أمل أنه سيأتي يوم، وتتلاشى تلك الظروف المهددة للذاكرة، لتعيد تفريغها من جديد على الأجيال الجديدة.

ولكن من يضمن أن تعيد هذه الذاكرة البديلة تفاصيل ماحدث بدقة؟ لابد أنها ستضيف شيئا أو تحذف آخر؛ بسبب هشاشة هذه الذاكرة. ربما يحدث هذا، ولكنها الضريبة التي يجب أن تدفعها الإنسانية في سبيل استمرارها، أن تعيش الذاكرة القديمة داخل لحظة تأويل مستمرة. أن تُضاء الذاكرة القديمة بذاكرة جديدة، مهما كان حجم الخسائر.

في هذا التبادل بين الذاكرتين، هناك أيضا رد دين. كأن الذاكرة الجديدة مدينة للذاكرة القديمة باستمرارها. رد دين تاريخي؛ حتى يعيش هذا الماضي، داخل جنبات ذاكرة الحاضر بفاعلية، والعكس صحيح تمامًا. فبعد أن ترد صديقة البطل، في فيلم «رسايل البحر»، له ذاكرته بعد قيامه من العملية، هل ستعود ذاكرتها كما كانت من قبل، أم سيظل هناك شبح تلك الذاكرة القديمة التي حملتها؟

ولكن هشاشة مادة الذاكرة، والتهديد المستمر لها، سواء بسبب المرض أو بسبب أوضاع سياسية تريد أن تقتص منها، تجعل دائما الذكريات والأحداث في مهب الريح؛ تجعل النسيان أحد أبطال الحياة. إنها محاولة لإيجاد صيغة بين الذاكرة والنسيان.

عندما تُنطق أمامي كلمة «ذاكرة» أتحسس رأسي بحنان. أتخيل هذا المكان الصغير الذي يحوي كل هذه الذكريات والمذاقات والأحاسيس. هذا المكان المهدد دائما بالنسيان، أو المرض، ولكنه سيظل مكان التأويل المستمر للحياة، برغم هشاشته. وخارج تلك الأوضاع الطارئة كالمرض أو الدكتاتورية، واللذين يهددان الذاكرة، بالتأكيد سيكون لهذه الذاكرة قوة أكبر في التأثير والتبادل، فنحن حتى الآن لم نرَ ذاكرتنا خارج لحظة التهديد المستمرة.

أشعر أنني بكتابتي هذا الكتاب، أقوم بالفكرة نفسها. ليكون هو الذاكرة البديلة للمدينة كما عرفتها وعشت فيها. لتاريخ نوعي، ستُقتص منه أجزاء وفترات، لا لشيء سوى إرادة النسيان.

الفردوس المفقود

الإسكندرية بالنسبة إليَّ هي المدينة التي أعيش فيها، ملتصقا بها، ولاتوجد أي مسافة بيني وبينها، تجعلني أنظر إليها عن بعد. لذا فقد تعرفت عليها في البداية من دون وسيط، سواء كان هذا الوسيط هو التاريخ القديم لها، أو من خلال وسيط الأدب، الذي جعل منها المدينة الأسطورة. لقد تركت المدينة بصمتها الخاصة عليَّ مباشرة. هذه هي المرحلة الأولى للتعرف عليها، مرحلة الطفولة، أو بكلام آخر، مرحلة تنفس الحس الأمومي لها.

ثم جاءت مرحلة أخرى، ربما هي مرحلة النضج، أو التعرف على المدينة عبر رؤية الآخرين لها. كان الوسيط الثقافي هو الداعم لتلك الفترة: الكتب، الأفلام، الحكايات المروية، التاريخ. بدأت تتضح ملامح الإسكندرية الثقافية، وتتجاور في خيالي مع إسكندرية الأمومة. هذا البعد الجديد المضاف إلى المدينة في مخيلتي، جعلني أنظر إليها وبيني وبينها مسافة، سمحت بمشاركة آخرين كل منهم يراها بطريقته. المسافة والتعدد هما اللذان يبعداننا عن طريق الطفولة وعن المسار الأمومي، بعدا ضروريا؛ لكي نكون رجالا منصفين في حبنا أو كرهنا. لم تعد هي الإسكندرية التي أحببتها من قبل من دون سبب، سوى القرب الشديد. ربما لم يختفِ هذا الحب، ولكنه أصبح معجونا بأسئلة تصل أحيانا لدرجة الشك في هذا الحب نفسه. أصبح حبا يسمح بالتشارك في تفسير هذه الأم التاريخية. وهي مزية النظرة الثقافية، أنها تغربنا عن الأشياء المحيطة بنا جدا؛ من أجل أن تبعثها مرة أخرى في ثوب جديد؛ ثوب البعد والموضوعية؛ كي نعرف أسباب هذا الحب. أحيانا الحب لايحتاج إلى أسباب!

شيء آخر سببته النظرة الثقافية إلى المدينة. لم يكن إيجابيا هذه المرة. أن الأدب دائما ما يبحث عن فردوس، عن كيان مثالي؛ ليتماهى مع نظرة مثالية رافقت رحلته في الحياة. وهو ماحدث بالنسبة إلى إسكندرية الأدب. فقد ظلت إسكندرية العصر الذهبي في العشرينيات، والثلاثينيات، والأربعينيات، هي «الفردوس المفقود» الذي مازلنا نبحث عنه حتى الآن. داريل، فورستر، كفافيس، أونجاريتي، وإدوار الخراط، جميعهم وسعوا من فضاء هذا الفردوس، حتى ابتلعنا. لم تتطور المدينة داخل الأدب، ولم يتغير مفهومها. حتى إدوار الخراط، بعث لها أسطورة موازية، ربما هي أسطورة أو «فردوس أولاد البلد»، والأحياء الشعبية، وهي أسطورة سياسية أو فردوس سياسي للبسطاء. ولكنها ظلت أمينة لأسطورة الفقد. أصبح اسم الإسكندرية دليلا على ثقافة كونية نادرة ضاعت. من هنا نشأت مفارقة أو مأساة من سطوة هذا الفردوس المفقود داخل الأدب وامتداده في الذاكرة الجماعية حتى لما بعد هذا العصر الذهبي، ومن حضور ثقيل لإسكندرية الواقع. استمر الخيال، واستمر أيضا الواقع الحزين في الجريان! هذا التناقض الحاد بينهما جعلنا، نحن المصريين، ننظر إلى الإسكندرية الحالية بعين أخرى؛ عين عصرها الذهبي، فيزداد الإحساس بالفقد. كأن هذه المدينة مطاردة دائما بالإحساس بالفقد، سواء على مستوى الواقع أو على مستوى الخيال والذاكرة. كأنها نص قديم مقدس، تتناثر في صفحاته كلمات الفقد، الاستعادة، الحنين، الحزن، والموت.

استراحة المحارب أو العاشق أو المهزوم سياسيا

كثيرا ما كنت أسمع هذه الملاحظة من الأصدقاء القادمين من القاهرة «فيه حاجة رايقة في الناس والسواقين والهوا». كنت أتعامل مع هذه الملاحظة بتواضع. لا أعرف هل هذا «الشيء الرائق» هو ميراث قديم له صلة بالتعدد الذي عاشته الإسكندرية وبتاريخها، أن هناك مكانا شاغرا للآخر، ينعكس على السمت الشخصي، كما ينعكس في صور التعامل، كما يترك بصمته في هواء المدينة. هل هو الهدوء الذي تعكسه المدينة؟ فمهما تعالت أصواتها فهناك حد، وهو البحر، ليس له صوت، سيبتلع كل الأصوات ويعيد هضمها وبعثها في صوت واحد مكرر بلا صدى؛ مما يسمح بوضوح الصوت الداخلي. هل هو المكان القديم الذي كانت تُرى منه الإسكندرية كمكان للاستجمام، وأخذ هدأة مع النفس، فهناك من سيحمل عنك نفسك المتعبة، وستلتقي بها على أرضية جديدة؟ أغلب الأفلام كانت ترى الإسكندرية من هذا المنظور، المكان البعيد عن العمل، البعيد عن التعب، البعيد عن الصراع، أي إنه مركز متوار بحجم هذه الإزاحات عن صلب الحياة اليومية ومظاهرها.

إسكندرية استراحة المحارب أو العاشق أو المتأمل أو المهزوم سياسيا، مثل عيسى الدباغ في رواية نجيب محفوظ «السمان والخريف»، أو الشخص الذي يعيش أزمة ما. الأبطال الذين يبحثون عن مكان يلتقون فيه مع أحلامهم، أو ليجددوا فيه أحلامهم. المكان الذي يحدث فيه اللقاء مع شيء بعيد حدسي غير ملموس، وغير واضح المعالم. ربما تكون الإسكندرية هي مكان هذا الشيء الهائم اللامحدد، هي العقل الباطن واللاوعي لمصر كلها، مكان الحلم، أو بمعنى أدق، مكان صنع الأحلام. هكذا صورتها السينما. هل يمكن أن ننسى فندق البوريفاج الذي كان القاسم المشترك في هذه الأفلام. الفندق الذي تحول إلى رمز للإسكندرية كلها، بحديقته الكبيرة، وكراسيها المصنوعة من الخوص، البيت الخشبي، وحديقة الأسماك والأبواب الزجاجية؟ كل هذا أحال الإسكندرية والفندق إلى بيت كبير. لقد هُدم هذا الفندق في أوائل الثمانينيات، ولكنه ظل في ذاكرة السينما. لتؤكد السينما على حس المفارقة بين الواقع والخيال، بين الماضي والحاضر.

تبلور هذا التصور الهائئ عن الإسكندرية في ستينيات مصر الذي كانت فيه قيمة العمل هي الأساس، بجانب مفاهيم كالتطور والتقدم والصراع. لذا أخذت القاهرة مكانة الابن البكر الجاد الذي سيحمل تاريخ الأسرة للأمام، بينما أخذت الإسكندرية مكانة الابن اللاهي، الفنان، الغارق في نفسه حتى النخاع. برغم فرح هذا الابن بالدعة والهدوء اللذين يعيش في كنفهما، فإنه يطمح باستمرار إلى مكانة الابن الكبير، يريد أن يستعيد السلطة مرة أخرى. هذا ماحدث عندما تم انتزاع السلطة من يد الإسكندرية والتي وهبها لها محمد علي حديثا، ثم سحبت مع عهد الثورة وانتقلت للقاهرة. هذا التحول، ليس في الوجهة فقط، بل في المفهوم أيضا؛ جعل الإسكندرية منسية طوال عقود. يشعر أهلها أن هناك ميراثا قديما قد فقد، كالأعيان الذين يعيشون على ذكريات الماضي، يشعرون بظلم في قرارة أنفسهم، وأن المكان أصبح ضيقا على طموحهم، على انكساراتهم، أو على ذواتهم الجديدة. هذه الذوات التي تمت صياغتها تحت تأثير مركز آخر هو العاصمة. تشعر برغبة دفينة في أناسها؛ في تقلد دور إنسان العاصمة، وأيضا برغبة في الانتقام منها. تتخلق مشاعر دونية، ليس عن حب، أو من تفاوت طبقي داخل عائلة واحدة، ولكن من إحساس أشمل بضعف مدينة. كأن المدينة تحولت إلى شيء شخصي، جزء من ميراث الذات، لها حيز لامتلاكها، كبيت كبير يمكن تسويره، أو هي بالفعل امتداد للنفس.

كان يقال أيضا من أهلها في لحظات السخط عليها: إن المدينة عبارة عن عائلة واحدة كبيرة. دلالة على التشابه في الوجوه التي تراها يوميا، وعدم وجود جديد تحت الشمس، وربما إشارة إلى تحكم روح عائلية محافظة. كان كل الذاهبين إلى القاهرة يعودون وهم مبهورون ويرددون تلك الجملة: «الإسكندرية قرية كبيرة». لقد تنصلوا تماما من مدينتهم، وذاقوا أضواء المدينة المركز. بدلا من أن ينتقموا من هذا المركز، انتقموا من أنفسهم.

«روح عائلية محافظة»، هي التعبير الدقيق الذي يشخص حالة مدينة السبعينيات. كنت أشعر بالقيد ليس في البيت فقط، ولكن في الشارع، كأن هناك شفرة متفقا عليها من الجميع في ردود الأفعال والاستجابات والآراء. تغيرت هذه الروح مع بداية عقد الثمانينيات. لم تكن في إسكندرية السبعينيات تلك الروح المتحررة التي تظهر في أفلام الستينيات، لم تعد مكان التحرر والمرح والأحلام. كانت الروح القديمة المرحة لها شاشاتها التي تظهر عليها، في الشوارع، الإعلانات، ولكنها مغطاة بتلك الطبقة الترابية المحافظة. بالإضافة إلى الفساد السياسي المصاحب لفترة السادات، والإهمال الذي أصاب الإسكندرية في ذلك الوقت.

عبرت تحولاتها من وراء عيوننا. تلك التحولات التي ستشمل الكثير من الأماكن وأنماط الحياة، في عقد التسعينيات والألفية الجديدة. نظل نحدق في الصور القديمة تكفيرا عن هذا العماء الذي أصابنا. لذا مر التحول من دون ارتباط به. كنا ـ بوصفنا جيلا جديدا ـ خارج لحظة التواقت معه. كنا أصغر أو أكبر من التحول، وهو أيضا إحساسنا نفسه بالمدينة، لم نتواقت معها في أي لحظة؛ لذا حنيننا لها مبرر؛ لأنها مفقودة بالنسبة إلينا على الدوام. الإسكندرية بالنسبة إلينا أصبحت حكاية جميلة، نتوق إلىها، كتوق إلى الشفاهة، التلعثم، الطفولة.

في كل الأوقات المدينة الحقيقية هاربة وغير ملموسة. هناك بحث عنها، ورغبة في استعادة، تماما مثل الفردوس المفقود. كل الأسئلة التي تدور حول المدينة، تنتهي بفكرة استعادة صورة المدينة القديمة. لذا فكرة الاستعادة هي الأقوى في تاريخ المدينة، كأن من يعيش الآن هو شبح المدينة وليس المدينة نفسها. كيف حدث هذا الانقسام وهذا التناسخ في تاريخ المدينة؟ ربما كونها مدينة مفهوم أكثر منها حقيقة. ربما ثقل التاريخ الذي عاشته هو السبب في تجريدها إلى هذا الحد، لتتحول إلى مدينة غير مرئية على مستوى حاضرها، ومرئية على مستوى التنظير والكتب وعالم الرموز.

ربما الإسكندرية مدينة وجدت لتكون مثالا على شيء أكبر، رمزا تتجسد داخله وقائع وأحداث دالة. أليس غريبا أن الصراعات أو الأسئلة التي كونتها في الماضي مازالت تُطرح حتى الآن؟ زاد العمران والعشوائيات وتعقد المجتمع، وهاجر الأجانب، وعاد اللسان أحاديا. برغم كل هذا مازالت النقطة الجاذبة هي مراجعة هذا التناقض والمفارقة بين ماضيها المتعدد وحاضرها الأحادي، وأيضا باعتبارها جسرا للتواصل بين الثقافات.

أما في القاهرة، فليس هناك هذا الإحساس الشخصي أو النفسي بالمدينة. لقد حققت القاهرة فكرة المدينة الحديثة بمعنى التوهان، وعدم الارتباط ـ أو فك الارتباط بين جماعاتها المهاجرة وبين الفردانية. بالرغم من تميز الإسكندرية بتلك الفردانية التي تزدهر وسط الهدوء والعزلة وحس التوحد الذي يسيطر على ليلها، ولكنها فردانية عاطلة، لم تخرج من رحم صراع، وإنما عاشت كملاذ أخير للذات الإسكندرانية، وتحولت إلى نوع من الاعتزاز الهش، أو كما يقولون: «عنجهية إسكندرانية».

دائما ماكان يؤرقني أن هناك مركزا آخر لاينام؛ مركزا تخرج منه الأفكار، وبغيابي عن هذا المركز ستفوتني أشياء جوهرية في الحياة من الصعب تعويضها أو الحصول عليها وأنا جالس أرعى «فردانيتي» في الإسكندرية. ربما ما فعلته في أثناء احترافي الكتابة، أن أجعل من نفسي وصخبها مركزا لايهدأ؛ عوضا عن صخب آخر لا أطوله. حتى فكرة «المركز» نفسها أصبحت لها عندي صياغة جديدة. أي مكان مؤهل لأن يصبح مركزا، حسب نظرتك إليه، المهم أن تتخلص من عقدة الأب، لتتساوى عندك الأماكن؛ لكي لاتشعر بقهر مكان عن مكان، أو بحب مكان عن آخر. لقد صنعت قاهرتي داخل الإسكندرية. ومع الوقت، نسيت أو تناسيت فكرة المركز. أصبح المكان قريبا مني، لا أشعر بضيق زائد، ولا بفرح زائد، أنه كصديق أشعر بمللله أحيانا، ولكني أفهمه جيدا.

مزية الإسكندرية أو خطورتها أنها مدينة يمكن تمثلها، أو الإحساس بها على المستوى الشخصي. مدينة لها بداية ونهاية، وعمود فقري واضح، وشريط مائي محدد، مدينة يمكن أن تشعر بها داخلك، أن تتبادل سيرة حياتك مع سيرة حياتها، وكلاهما سيضيء الآخر. كل من مر بها صنع له سيرة داخل سيرة المدينة. إلى هذا الحد، هذه المدينة تشبه الإنسان؟! لقد تحولت إلى إحدى المدن الثقافية، أو حالة ثقافية بالمعنى المجرد، كتاب مفتوح على أزمنة وتواريخ وثقافات مختلفة.

مأساة تلك المدن الرمزية هي استمرار هذا التناقض الحاد بين الماضي والحاضر، بين مانتمناه ومانراه واقعا. ومأساتها أيضا، أن هناك منبتا محددا للحلم أو تخيلا له، بأنها مدينة إخاء إنساني، بالرغم من كل التجاوزات. هذا ماحدث في الماضي، ولا أعرف كيف يصاغ هذا الحلم من جديد، ولكن ما أعرفه أن هذا الحلم لن يموت بسهولة؛ لأن هناك دائما ما يغذيه؛ هذه التناقضات الحادة والبريئة والواضحة برغم مرور الزمن. فالحلم الذي زرع يوما ما داخل وعي المدينة، سيظل يطاردها كشبح لن يهدأ، إلا بعد أن يتجسد ويعود إلى الحياة، أو يختفي هذا الحلم بموته، أو يُخترع حلم جديد. إننا مطاردون دائما بهذا الحلم.

نسير فقط لنغير المشهد

في الثمانينيات والتسعينيات، كان ليل الإسكندرية فقيرا ومظلما. تجلس مع أصدقائك على المقاهي، تتململ من طول الجلسة، لاتعرف مكانا آخر تذهب إلىه. كنا أبناء جيل يبحث عن «مكان آخر»، ووسيلة ليطفو على سطح الحياة. ربما كانت جماعات المسرح، ومسرح الغرفة، وعروض المسرح التجريبي التي تأتي للإسكندرية من عام لعام، هي التي ضخت بعض النشاط والحيوية في تلك الفترة. حفظت هذه الجماعات والعروض لحياة وسط البلد تاريخها وإرثها الثقافيين.

على فترات متباعدة سترى عرضا للباليه الكلاسيكي، أو للرقص الحديث على مسرح سيد درويش، الذي ستُغلق أبوابه بعد ذلك لسنوات طويلة. في تلك العروض، ستظهر تلك الطبقات الأرستقراطية والسلالات الباقية من الأجانب التي يلبس نساؤها الفراء. أو خلال مهرجان الإسكندرية السينمائي، سترابط لمدة أسبوع على المقاهي المحيطة بدور العرض تذاكر برامج الأفلام المعلقة على البوابات، أو تنحشر داخل هذه الصالات المظلمة مع جمهور كان يتنشق على مشاهد لم تمر من تحت يد الرقيب. تليفزيون الدولة، وباقي أفلام دور السينما، والحس الأخلاقي المتسرب من الستينيات، كانوا جميعا يساهمون في ضبط وتهذيب الصورة والفكرة اللتين ستعبران لعين المتفرج الأعزل. خلال هذا الأسبوع، كانت تنتعش حياة ومقاهي وسط البلد، تشعر في الجو بحالة نشوة جماعية. أحيانا كانت المراكز الثقافية الأجنبية، والتي لاتحمل من ماضيها الثقافي الفاعل داخل المدينة سوى جمال مبانيها، وأناقة موظفيها والمترددين عليها، تشعر أن هذه المراكز أيضا قد نُسيت من حكوماتها. كانت تقيم أسابيع أفلام لمخرجيها، أصبحت منفذا استثنائيا لمشاهدة أفلام ستظل تشغل أحاديث الأصدقاء لأسابيع وربما لسنوات قادمة. كان هناك مجتمع آخر على وشك الاندثار يتعلق بقاؤه بهذه المراكز، وحفلاتها، ومآدبها التي تتكاثر عليها وجوه مكررة أصبحت جزءا من المشهد الثقافي الغارق في التطفل والسطحية.

خارج هذه المراكز، كان من النادر أن ترى أجنبيا، رجلا أو امراة، جالسا على أحد مقاهي وسط البلد، أو سائرا في الشارع. في إحدى المرات كنت جالسا مع صديق لي على مقهى الكريستال، ورأيت على الرصيف الآخر من البحر شابا أجنبيا يحمل على ظهره حقيبة النوم. نظرت إلى صديقي بنظرة بها حيرة وغيرة وإعجاب. تمنيت ساعتها أن أكون بدلا من هذا الشاب، أسير في بلاد الله وعلى ظهري حقيبة النوم، وفي قائمة قلبي مدن مُنتظرة.

نادي السينما في أتلييه الإسكندرية كان له دور في بث بعض الحيوية في هذا الليل الممل، واستضافته مخرجي وممثلي القاهرة لعرض أفلامهم. لأول مرة أشاهد هؤلاء النجوم عن قرب، وأشعر بأن الإسكندرية جزء من مكان آخر يمتليء بالنجوم والأضواء وكاميرات التصوير. حتى منتصف الثمانينيات، كانت أبواب الأتلييه مغلقة أمام قبول أعضاء جدد، مكتفيا أيضا بالأعضاء القدامى، الذين يعكسون إسكندرية النصف الأول من القرن العشرين.

برغم كل هذا، كانت تلك النشاطات عبارة عن جزر منعزلة، غير قادرة على جذب أو تشكيل ملامح جيل جديد ينتظر على المقاهي وفي البيوت.

المقاهي والأصدقاء كانا المركزين الأكثر ثراء في تلك الفترة من تاريخ الإسكندرية. كنا أبناء جيل يود لو يكمل حياته بالمدينة نفسها التي نشأ فيها. الأجيال السابقة، من الفنانين والكتاب، التي تحققت ذهبت إلى القاهرة، والبعض الآخر ممن ظل بالمدينة وأسره الحس الأمومي لها، أخذتهم الوظيفة بعيدا عن الفن والأدب. أو أخذهم صمت المدينة وليلها الفقير لبناء عزلات شخصية زاهدة ينشع فيها الإحساس بالدونية.

كنا نحاول أن نهرب من هذا المصير.

كنا نتنقل في ليلنا هذا بين مقهى الحاج صالح، ومقهى وبار الوطنية الكبرى، ومقهى الكريستال، ومقهى البوابين، ومقاهي حي الأنفوشي، وبار الشيخ علي، ومقهى عبد الكريم بجوار محطة قطار سيدي جابر، كأننا على سفر. خلال هذه المقاهي، تكونت حياة ثقافية بديلة، مليئة بالمناقشات والاحتدامات الحية.

السير في الشوارع كان يشكل ثقافة بديلة بحد ذاته. الفرجة على الحياة ومحاولة الاقتراب منها بهدوء. فقد كانت هذه الحياة غائبة في الكتب التي نقرؤها، ونود لو تعود. كنا نوثق لهذه الحياة بالصور. نصور، ونصور، لقطات إثر لقطات، ثم البحث عن معامل تحميض وطبع جيدة لأفلام الأبيض والأسود. هذا السير العشوائي وهذه المشاهد، واللقطات، والصور، صنعت ذاكرة بصرية للحياة التي عشناها في تلك الفترة؛ فترة التيه والبحث عن منفذ وطريقة وفكرة.

في إحدى المرات، اكتشفنا، بطريق الصدفة، المقابر اليهودية الكائنة في ميدان الخرطوم. أعطينا الحارس بضعة جنيهات، وتركنا لعدة أيام نوثق لشواهد القبور والأزهار الجافة المنثورة عليها، وصور الميتين، والكلمات التي تودعهم. توالت زيارات الموت هذه، إلى المقابر الرومانية في كوم الشقافة، واليونانية في الشاطبي. كان الموت شاهدا على تعدد طبقات المدينة، الذي لم نره بوضوح في حياتها اليومية.

كان من المهم تغيير المشهد، نسير فقط لنغير المشهد.

أي جيل جديد كما يحتاج لمكان آخر، يحتاج أيضا لوسيط تتبدى فيه أفكاره. بالنسبة إلينا كان الشعر هو هذا الوسيط، بما يختزنه في تاريخه من حس تمردي ورغبة في التغيير، وأفكار تتناسب مع طموحات هذا الجيل الجديد. كان مايشغلنا في الشعر تلك الأفكار والرؤى التي تخص «الفرد» وقلقه، وطرق تحققه، وعلاقته بالمجتمع المحيط. حتى الصورة الخيالية داخل الشعر، والتي كانت لها الصدارة في كتابات الأجيال السابقة أخذت تذوي وتذبل عناصر خيالها، وحل محلها «المشهد» أو «الحدث»، أو «الحكاية». فالكتابة اكتسبت تلك الحالة السردية؛ لأنها تُنتج وأنت سائر في الخارج وسط سياقات من الناس، أنت في النهاية جزء منهم. أصبحت الكتابة لها هذه الذاكرة البصرية. وأخذت هذا المنحى التوثيقي للحياة. بمعنى آخر، كانت هناك عودة إلى الواقع وإلى الحياة الشخصية أو السيرة الذاتية كمصدرين ملهمين للكتابة. كانت الصورة هي القاسم المشترك بين الأدب والحياة.

في تلك الفترة، كان من النادر أن تصادف معرضا للصور الفوتوغرافية. كانت وقائع الحياة اليومية في الإسكندرية غائبة داخل أي وسيط، سوى في بعض الكتابات، أو في أفلام السينما القديمة أوالحديثة. معارض الفن التشكيلي، وجماعات الفن التشكيلي، كانت أيضا أحد مظاهر النشاط والحيوية في تلك الفترة، ولكنه فن لن يسعفه الوقت أو التقنية ليواكب ويعبر عن التحول الذي يحدث حوله؛ لأن داخل هذا

الفن نفسه أفكارا أخرى تشغله. ربما كان يوثق لحياة الأفكار، بعد أن يصفي الواقع من تفاصيله؛ ليراه عبر مراحل معقدة ومجردة وشديدة التركيب.

في الأفلام السينمائية، كان لجغرافية الإسكندرية حضور مقيد. في فيلم «ميرامار» لكمال الشيخ و«السمان والخريف»، واللذين تدور أحداثهما في إسكندرية الستينيات، لم تجد هذه الأفلام سوى منطقة وسط البلد ومبانيها ذات الطراز الإيطالي وشوارعها لتوثق من خلالها هذه الحقبة. أفلام البحر والمصيف والاستجمام وشهر العسل، كانت تبحث عن أيقونات أخرى مثل فندق البوريفاج، أو فندق سان إستيفانو القديم، واللذين ذاع صيتهما وأصبحا من رموز الإسكندرية حتى بعد أن تم هدمهما. ربما فيلم «الصعاليك» لداود عبد السيد بدأ في نقل صورة أخرى للإسكندرية؛ إسكندرية الميناء والحواري، والانفتاح، وعلاقات الطبقات الهامشية بكل مايحدث من حولها من تغيير وتحول. كانت الإسكندرية في طريقها إلى التحول.

أتذكر، في منتصف الثمانينيات، مع صديقي الراحل الشاعر أسامة الدناصوري؛ كنا نجلس مع مجموعة من الشعراء الأكبر سنا، على مقهى «عم محمود» في وسط البلد. كانوا يتحدثون عن الشعر بشكل مبالغ فيه ويتخاصمون من أجله. لأول مرة أسمع اتهامات من قبيل «فلان سرق قصيدة فلان» و«فلان منتحل». كانوا يتحدثون في أحاديثهم العادية بلغة عربية فصيحة، حتى هزارهم كان يأخذ طابعا شعريا محافظا. كنت أستغرب جدا هذا المجتمع ومدى تعلقه بالشعر، ومن مفردات اللغة المهجورة التي يتحدثون بها. ربما كانوا يتعشمون خيرا في هذا المستقبل الذي سيتولون فيه إمارة الشعر. لم أسمع عنهم شيئا بعد ذلك. ذكروني بفيلم «مجتمع الشعراء الموتى»، بالرغم من اختلاف المسعى والنهاية، سواء في الفيلم أو الحياة. ولكن المشترك بينهما هي روح الشعر. والتي أفضت ببطل الفيلم الشاب إلى الموت؛ لأنها تحولت إلى أداة ضد السلطة الأبوية. أما هؤلاء الشعراء فروح الشعر التي تلبستهم قد نزع منها فتيل الموت والمخاطرة، وأمست روحا مستأنسة كقطط البيوت.

AVO

٢٣٦
راس التين سان ستيفانو

Lipton
Cairo Cafe'

المدينة تجنّب من لا يتوافق معها

كانت منطقة وسط البلد، هي المنطقة المقدسة لنا نحن الصغار. لأنها المكان البعيد عن بيوتنا، وشوارعنا الحميمة وكل ما اعتادت عليه وتعلقت به أعيننا. وكما أن الطفولة تحاول أن تجاور الرحم الذي خرجت منه، فهي أيضا تستعذب الغربة والتيه؛ لتوسع من مكان هذا الرحم. بمجرد أن نفرغ من إفطار العيد حتى نستقل الترام، نحن أصدقاء الشارع، في الطابق العلوي، ونذهب إلى هناك، لنفرغ شحناتنا الطفولية من تسكع وسينمات وتبذير. وبالرغم من أن بطوننا ملآنة بإفطار العيد الدسم، فإن الإفطار المكون من أطباق الفول والفلافل في مطعم محمد أحمد هو الأهم بالنسبة إلينا، فهناك جماعة جديدة غير العائلة أصبحنا ننتمي إلىها، وفي أكثر أمور العائلة خصوصية وانتظاما، ألا وهو طقس الطعام. في مطعم محمد أحمد ذي الطابقين، نمر على الطابق الأول سريعا كأننا لا نراه، ونصعد لأعلى في الطابق الثاني. كلما صعدنا لأعلى شعرنا بالارتياح، في السينما والترام والمطاعم؛ لأننا أصبحنا بعيدين عن الأرض، وربما كذلك عن عيون داخلنا تراقبنا ولاتحتل إلا الطوابق السفلى من الحياة.

في أي مدينة لا بد أن يوجد بها مكان ترحل إلىه، مكان بلا أسوار تدخله بهدوء فتنتقل إلى عالم آخر غريب عن عالمك، ويسبب لك شعورا مختلفا بنفسك وحياتك، يحقق لك بعض الإثارة التي تفتقدها في يومك المنهك والعادي. وسط البلد عبارة عن مخزن لذاكرة الملايين من البشر الذين تركوا خيالاتهم وصورهم هناك ورحلوا؛ على أمل أن هناك ذاكرة ومعرضا كبيرا سيحافظان على مرورهم العابر.

عند خروجي مع أبي وأنا صغير، كنت ألح عليه في ركوب عربة الدرجة الثانية في الترام، بالرغم من أنه يملك أبونيه درجة أولى. كنت أجد متعة في عربة الدرجة الثانية. أولها الصعود عبر هذا النفق إلى الدور الثاني من الترام، كانت كراسي العربة الخشبية مثل كراسي البحر، يمكنك أن تدير ظهرها حسب اتجاه سير الترام. من هناك كنت أرى المدينة من أعلى، قريبا من عين الطائر، ومحاذيا لبلكونات البيوت المقامة على شريط الترام. عين الطفل الذي يريد أن يحلق. وأحيانا كنت أحب الوقوف في كابينة السائق وهو يقود الترام بمقبض نحاسي يديره يمينا ويسارا، ويضغط بقدمه على سوستة حديدية مثبة في قاعدة الكابينة، لتصدر هذا النفير البدائي.

وسط البلد هو مكان التيه المحسوب. هناك راحة في السير عبر الشوارع الواسعة، تنتقل بين عدة أحياء بسهولة، عبر شوارع جانبية، هي أيضا جيوب سرية، أو مواطئ للذاكرة فيما بعد. تخطفني دائما الأبواب الكبيرة للعمارات، نقوش الموزاييك، النحوتات البارزة، أرى بوضوح هذا العامل القديم الذي صنع هذا الإطار، أو الذي صب هذا التمثال. كل ماينتمي إلى الفن ينتمي أيضا إلى رحلة الإنسان على الأرض، ورغبته في أن يجمل حياته؛ ليمنحها عمرا أطول من عمره على الأرض. هنا المفارقة الكبرى، أنه يمنح ذاكرته لآخرين لن يراهم، وربما هو سبب شعوري بالامتلاء عند السير في هذه الأحياء، كأني أسير وسط ذاكرة قديمة ممتلئة بالعلامات والصور.

كان «وسط البلد» هو المركز الذي تدار فيه رءوس الأموال عبر الشركات الكثيرة و فروعها التي تتخلله. رءوس الأموال الخفية رفعت سقف الطموحات الذي نسير تحته. لاتشعر أن به سكانا دائمين أو أصليين. حتى لو كانوا هناك، فستجدهم ذائبين وسط ضجيج اليافطات والإعلانات التي تحتل واجهات

البيوت. كأنهم بشر من كوكب آخر، و يمكنك أن تميزهم في الشارع عن الآخرين الوافدين، بالمشية الوقورة وإحساس العزلة الذي يجذبهم في مداره.

أغلب العلاقات التي تحكم المكان هي العلاقات المهنية العابرة، ليس بها هذه الوشائج الأسرية الحميمة التي كنا نراها في شوارعنا وأحيائنا. ولكن المكان ككل كانت له وشيجة عاطفية من نوع جديد. الرحلة من بيوتنا إلى هذا المكان، كان تتضمن أيضا رحلة أخرى لتغييرالوشائج التي تلتف من حولنا. ربما هذا ما كان يجذبنا إلى هذا المكان، أن نتحررمن أسر البيت الصغير والشارع الصغير، ونقع تحت أسر حب مكان غامض ليس له مركز معين، إلا التاريخ الذي صنعه. في البداية، كنا نذهب كجماعة تحتمي ببعضها بعضا؛ لنواجه هذا التأسيس المديني المنظم. فالمتعة في هذه السن كانت لا تتحقق إلا عبر جماعة ما، ولا أعرف هل هي سمة مرحلة ومضت بلا عودة، أو هو إحساس يصلح لكل عصر، وضروري لتكوين ذكريات. بعدها بدأنا نذهب فرادى ليبحث كل منا عن هذا السر الغامض الذي يجذبه إلى هذا المكان.

في وسط البلد وبالرغم من أنك تسير وسط أصدقائك، فإنك تشعر بوحدة حميمة لها تأملاتها الخاصة، وإن الخيوط التي تربطك بهم هشة وقابلة للانفصام عند أي مفرق أو إشارة مرور، أو عند مرور عربة مسرعة ستقسم هذه الكتلة من الصداقة إلى ذرات تتناثر في زوايا الشارع الكبير. فهناك جماعة أكبر غير مرئية قادرة على سحق هذه الخيوط، وأن تتعامل معنا فرادى، فقانونها والمتعة التي توفرها يجعلاننا متوثبين لأن نحقق طموحنا الشخصي وسط هذا التعقيد البشري. في وسط البلد، هناك مزاد للطموح متاح لكل الأعمار. من منا لم يشعر بأنه ذائب، ليس في جماعة، ولكن في سديم من الإحباط المنتج، غير قادر على أن يلامس حدود ذاته وسط هذا التعقيد البشري؟

الذهاب إلى وسط البلد كان رحلة بمعنى الكلمة، بما تحمله الرحلة من انتقال نوعي؛ من أجل البحث عن الشيء الثمين والنادر، في الناس، أو المعروضات، أو الأفلام. رحلة من أجل البحث عن الفردانية بكل ماتحمله من اغتراب، والتغني بها، وهدهدتها، والتي لن تحس بنشوتها، إلا وسط سياق وتاريخ المدينة الأنيقة والنظيفة.

أيضا كانت المكان المفضل لعيادات الأطباء، وجميعهم باستثناءات قليلة كان يشغل منصب أستاذ في كلية الطب. الثقة تتأتى من الدرجة الجامعية، وكذلك من المكان الذي توجد فيه العيادة. أصبح وسط البلد مكانا للثقة في الشفاء.

لن يكتمل هذا الإحساس بالمتعة إلا عبر الاختلاف، من خلال تميز ما تشمه وتستشعره بداخلك وأنت تسير وسط الروائح الماضية للأجانب، والأسماء الأجنبية المعلقة على واجهات المحال. كل عصر يعيش في ظل عصر غائب عنه. تشعرك كلمة «البلد» بحس انتماء أو امتلاك ريفي لمكان ما، مكان يسبغ الهوية على المدينة كلها ورمز لها. بالتأكيد كان «وسط البلد» مكان صراع خفي لاستعادة هوية مفقودة أو لتأكيدها. منذ بدايات القرن الفائت وحتى الستينيات، كانت الرموز والروح الأجنبية هي الغالبة على وسط البلد، في العمارة و شكل المحال وتنسيقها، ورائحة المكان بشكل عام.

أتذكر صورة لوالدي، يرحمه الله، أخذت له في الأربعينيات، وهو واقف أمام واجهة إحدى المكتبات الأجنبية في شارع سعد زغلول، و في يده مجموعة من الكتب الإنجليزية، وعلى عينيه نظارة لها عدسات دائرية، و يرتدي بدلة كاملة. صورة لشاب في العشرينيات، يريد أن يكون جزءا أصيلا من ثقافة

المكان. أين هذا المكان الآن؟ كل عصر يعيش في ظل عصر غائب عنه. هناك جغرافية لامرئية، تبحث عن الأثر وتتعقب أسماء الشوارع، تجري وراء كلمة «سابقا»، فهناك دوما عصر سابق يعيش تحت قشرة هذا العصر، وهناك عالم آخر يختفي تحت أسفلت الشوارع.

اختلف «وسط البلد» الآن، أصبح مكانا شعبيا بالمعنى الاستهلاكي وليس المعيشي، بعد أن تغيرت المحال ونشاطاتها، ورحل الأجانب، وزحف إليها الباعة الجائلون بفرشاتهم وببضائعهم الرخيصة ليحتلوا الأرصفة، لينتقموا من تهميشهم في السكن والرزق. يأتون من أحياء السيالة والأنفوشي والعطارين ومحطة مصر وغيط العنب، يدمجون هذه الأحياء مع وسط البلد، فيتوسع المكان والمعنى وتسيح الحدود بين الأحياء. ينالون من تاريخ «الرمز» الذي لم يدرجهم تحت حمايته في أي حقبة تاريخية. يترقبون باستمرار حملات الإزالة ليهربوا إلى مداخل العمارات التي غاب أصحابها والتي تحولت إلى مخازن لبضائعهم، وعند اللزوم إلى ملاجئ حربية ضد حملات الإزالة. لا يكتفون بالرصيف بل يقتصون جزءا حيويا من الشارع، يفتحون مزادا صوتيا على بضائعهم منتظرين الإشارة للهروب. حتى الحملات التي تشكل من أجلهم تشك في جدواها، تشعر أنها تمثيلية وأن هناك تواطؤا ما، فطبيعة الفساد وخطورته أنهما ينالان من «الرمز».

يمكنك أن تشاهد إيشاربات ملونة في عرض الشارع وأكواما من حمالات الصدر، والمشدات تباع على عربات اليد والنسوة يتخاطفنها. كل السلع الخاصة أصبحت مهانة، حتى فترينات الملابس الداخلية للنساء تشعر أنها واجهات لمحال بورنو. كل شيء رخيص و صناعي و خال من الروح يباع هناك. حتى عيادات الأطباء والسينمات والمطاعم، التي كانت جزءا من طبيعة المكان، فقد كان «وسط البلد» هو مركز الخيال الحديث، والمذاق الجيد، وأيضا المكان الذي سيشخص مرضك بدقة ويمنحك الشفاء؛ هجرت جميعها إلى مراكز أخرى ابتدعتها المدينة ونظامها الجديد، في أحياء سموحة، رشدي، جرين بلازا، كارفور، سان إستيفانو. توزعت الأهمية على مراكز كثيرة. أصبح «وسط البلد» مكانا شعبيا، لايحوي إلا قداسة الأرواح المتعبة. لم يعد لأي مدينة مركز مقدس ولا مكان تحج إلىه. كأن وظيفة رأس المال وطبيعة المتحكمين فيه، والتحولات الحديثة، أن تنزع الروح والقداسة من أي مرجع معماري أو ثقافي، أن تنسخ التاريخ وتعيد كتابته من جديد.

وبرغم هذا، فعندما تبدلت حياتي في بداية التسعينيات، وأصبحت بلا عمل، رحت أبحث عن نفسي بالسير وسط الشوارع، لم أجد غير «وسط البلد» لأفرغ فيه شحنات غضبي و تساؤلي، كما كان يحدث في الطفولة، كنت أتمسك ببراءة في نفسي عبر هذا المكان. ومازلت حتى الآن حريصا على اللقاء بأصدقائي هناك، والغريب أنني أصبحت لي ذكريات وأنا أختم العقد الخامس. تشعر أن هناك زمنا بعيدا، مع أنه قريب بحساب السنين. تتكون مشاعر مسنة؛ لأن هناك شيئا يشيخ ويتسارع إيقاعه، كأن المدينة تجنب من لا يتوافق معها.

يوم الجمعة كان يصحبني أبي للقاء أصدقائه في «مقهى ومطعم اللوفر»، الذي كان يقع على البحر مباشرة بعد جامع إبراهيم. كان مثل مقاهي تلك السنوات مزيجا من المقهى والبار والمطعم. كانت له واجهة زجاجية كبيرة مقسمة بفواصل خشبية، وباب دوار في المنتصف. يجلس أبي وأصدقاؤه لساعات في لعب الطاولة، وأنا بالجوار جالس على كرسي، أتتبع بائع الفريسكا، بائعو الفستق بصناديقهم الخشبية دقيقة الصنع، بائعو المانجو بموازينهم النحاسية ذات السلاسل الطويلة، ويزنون المانجو كأنهم تمثال العدالة الذي يحمل الميزان. بمصروفي الصغير كنت أشتري عدة حبات من الفستق، أو قطعة من

الفريسكا. وأحيانا يتسلل إليَّ الملل، فأذهب إلى الباب الدوار، وأتسلل بخفة إلى هذه الدوامة بين داخل المقهى وخارجه. أدور بين المقهى والشارع مستمتعا بصندوق الدنيا هذا.

هذا المكان الذي أحتفظ له بكل المشاعر الطيبة لطفولتي وشبابي، ومازلت أحن إلىه، كجد عجوز صامت، لاتتحدث معه، ولكن وجوده يشعرك بالطمأنينة. محل البن، والحلاق، والسينمات، والجزمجي اليدوي، ومحل الأسطوانات، وكشك الجرائد والكتب وبائع الفشار، الأماكن الخاصة التي كنا نذهب إلىها لنحصل على البضاعة والمتعة التي لاتتوفر في مكان آخر في المدينة. مع التوسع الذي حاق بالإسكندرية، تعددت المراكز، وتفرقت المدينة في امتداد لاقلب ولا مركز له، مع ظهور نمط جديد من المطاعم والمحال والمقاهي والسينمات الفاخرة، التي تطرد تلقائيا كل من ليست له القدرة على مجاراته في الغلاء والاستعراض. المحال الجديدة التي تضع أسوارا غير منظورة، ولكنها قاسية وصارمة في مراقبتها. بالرغم من أناقة وسط البلد فإنه كان مكانا ديمقراطيا متسعا للجميع.

حتى الآن أدور حول المربع نفسه من المباني في وسط البلد، تفاجئني العمارات نفسها، نكرر الكلام القديم نفسه والانبهار القديم نفسه بدقة البناء وفنيته، كأننا نشاهد فيلما معادا عن وسط البلد، ولكننا لانمل من مشاهدته؛ ربما لأنه فيلم حياتنا.

أدين لهذه المنطقة بالكثير، لقد عالجتني الوجوه التي رأيتها هناك، الزحام، البيوت، الفتارين، العمارات، النحوتات، الموزاييك، المقاهي، رطوبة البحر. في لحظات الاكتئاب، كنت أركب الترام من محطة ترام بولكلي حيث أسكن، إلى نهاية الخط في محطة الرمل، لأمرَّ على بائع الفشار، أراقب فتحات اللهب الدائرية في ماكينة صنع الفشار، أحمل الكيس في يدي قاطعا ميدان المحطة إلى الناحية الأخرى حيث توجد مجموعة من المكتبات الصغيرة تبيع الكتب والمجلات والجرائد، أتسلى وأنا أشاهد العناوين الممتدة بطول الفرشة، وبعدها أمر على شارع الغرفة التجارية. أمام كل شارع جانبي تأتي دفقة صافية من هواء البحر المركز؛ أشعر بأني سأطير، وتنتفخ ملابسي بالهواء، وتصعد رئتاي إلى مرتقى لا أصل إلىه إلا في وجود هذا الهواء الذي يقف خلفه تماما بحر مفتوح. أدلف في أحد الشوارع الجانبية إلى مقهى الكريستال، أمر عليه من الخارج، الزجاج يوفر عناء الدخول. لو لمحت صديقا فسأدخل، وإن لم ألمح فسأكمل مسيرتي إلى بار الوطنية، وإن خاب مسعاي أيضا، ولم أجد صديقا، فسوف أقطع شارع البورصة ومنه إلى شارع صلاح سالم، ثم إلى شارع سيزوستريس ومنه لشارع طلعت حرب ليكون مقهى البوابين أمامي، وهو استراحتي حتى لو لم أجد أحدا هناك. شيشة وقهوة والاستغراق في مبنى بنك مصر المواجه للمقهى. أهم بالانصراف سريعا، أذهب لبائع اللب في شارع النبي دانيال الموازي للشارع الذي يقع فيه المقهى «بجنيه لب أبيض» ويظل معي الكيس وأنا أخترق شارع إستانبول، ثم شارع صفية زغلول، ثم عودتي إلى النقطة التي انطلقت منها إلى محطة الترام، ولكن هذه المرة سأكمل رحلتي إلى البيت سيرا على الأقدام. تستغرق الرحلة حوالي ساعة ونصف الساعة، وعادة ما ينتهي كيس اللب عند شاطئ إستانلي. الفيشار واللب، وأحيانا الفستق، تلك الأشياء التي تخلف طبقة حميمة من الملح في الفم وعلى الأصابع، ربما كانت هي الأكثر التصاقا بلساني وأصابعي من أي شيء آخر. ربما كانت بصمة تلك السنوات ومذاقها.

جمال الدولي

في نهاية عقد الثمانينيات، انتشرت على حوائط وجدران مدينة الإسكندرية مجموعة من العبارات المكتوبة بخط جميل والممهورة بتوقيع «جمال الدولي». كانت أغلب هذه العبارات لها هذا الجانب السياسي الساخر، بل اليائس أيضا من الأوضاع التي وصلت إلىها مصر. عبارات من قبيل«متر الوطن بكام» و«مهرجان بواقي الوطن»، و«جمال الدولي مرشحا لرئاسة الجمهورية». أحيانا كان يخرج جمال الدولي عن هذا السياق الساخر ليكشف عن حبه اليائس أيضا لليلى علوي عندما يكتب «أنا بحب ليلى علوي». تحول جمال الدولي إلى شبح بالنسبة إلى كثيرين فهم لايرون إلا آثاره على الجدران، وشكوا أن الاسم ماهو إلا قناع يتخفى تحته أشخاص عديدون؛ خوفا من العقاب أو الملاحقة. وكلما حاولت أجهزة المحافظة أن تمحو وتزيل هذه العبارات، وجدنا عبارات أخرى فوق طبقة الطلاء الجديدة وفي المكان نفسه، كأنه أيضا يلاحق تلك الأجهزة ويترصدها. كان جمال الدولي يتجول بشاعرية داخل المدينة، تخيلته يسير ثم تأتي له فكرة، وبدلا من استخدام الورقة يكتب على الجدران قبل أن تتبخر هذه الفكرة. الكتابة على الجدران تحمل ضمنيا معنى الاحتجاج والسخط، وتدعو الآخرين أن يشهدوا معك على يأسك هذا، وكذلك على حبك. شعارات جمال الدولي كانت تتركز غالبا في الأحياء القديمة، حول مجمع الكليات ومنطقة الشاطبي وجليم وغيرها من الأحياء التي يتصور أنها جمهوره المنتظر. في تلك الأحياء، كانت هناك نسبة كبيرة من طلبة الجامعات، وأيضا يسكن فيها أعضاء الطبقة الجديدة الثرية وصاحبة السلطة، والتي يوجه لها جمال هذه العبارات، وربما هي السبب في نظره في بيع الوطن أو عرضه في مهرجان كبيرللتخفيضات. ذكاء ومرارة وطرافة في التقاط هذا الحس الذي يربط بين التجارة والوطن، وتحول المواطن إلى سلعة قابلة للبيع والتداول.

في إعلان حبه لليلى علوي ومناطحته السلطة، هناك تحد بشكل ما، سواء للسلطة أو للحب. الاستحالة هي التي تجمع بين ليلى علوي والوطن، استحالة أن تحبه ليلى علوي، واستحالة أن يكون مواطنا محترما يتمتع بحب هذا الوطن. حب من طرف واحد، فكم هو يشعر بضآلته أمام الاثنين. ولكن هل فكر جمال الدولي، ولو مرة، أن ليلى علوي ربما تقرأ عبارته، أو حتى تسمع عنها؛ عندها ربما تغضب أو تفرح بهذا العاشق الجوال؟ في كلتا الحالتين، ستتكون مشاعر في قلب ليلى علوي تجاهه وعنه، كراهية أو إعجابا أو سخرية، وربما هذا ماكان يبغيه من وراء كتابته هذه العبارات، أن يتم تمرير وتبادل مشاعر ما، حتى ولو من بعيد، تحت ظل هذه الشعارات والكلام المكشوف. فلحظة الكتابة على الجدران هي اللحظة التي يتكلم فيها مباشرة وجها لوجه، وأمام الناس جميعا،مع ليلى علوي أومع الوطن، ويمررلهما رسالة بها بعض من مشاعره المكبوتة.

مع مرور السنوات وصولا لبدايات التسعينيات وتوالي كتابته على الجدران، أصبح جمال الدولي شخصا له حضور جماعي، ربما لاتأخذ عباراته وشعاراته مأخذ الجد، ولكن تكرارها يجعلك تنتظر جديدها. أصبح شبيها بمجنون القرية الذي يقول كل شيء من دون حساب أو خوف؛ لأنه يحتمي تحت جناح جنونه. ثم فجأة ظهرت شخصية جمال الدولي، الذي كان معروفا لدى مشجعي فريق الاتحاد في الإسكندرية. في إحدى مباريات كرة السلة، والمذاعة تليفزيونيا على الهواء، قام جمال الدولي بخلع ملابسه كاملة ونزل إلى أرض الملعب وسط الجماهير والمشاهدين الجالسين أمام التليفزيونات، لقد قدم عرضا يود أن يشاهده الجميع، فقدرته على أن يكشف ويعري نفسه والآخرين فاقت قدرته على الصبر

والجلوس كمشجع مجهول وسط المدرجات. ربما شعر بمؤامرة تحاك حول فريق الاتحاد، وعادة مايشعر مشجعو فرق الأقاليم بهذا الشعور السياسي الذي يجعلهم يكرهون النظام الذي يدعم ويقف وراء فرق العاصمة. نادي الاتحاد السكندري له باع في كراهية النظام منذ سنوات، عندما تولى رئاسته الدكتور محمود القاضي، أحد رموز المعارضة سنوات حكم السادات. وخرج من مجلس الشعب بعد أن حل الرئيس السادات المجلس نظرا إلى الحراك السياسي الذي سببته مجموعة مميزة من المعارضين، وحتى الآن لم يظهر من يضاهيهم في قوة تأثيرهم وشعبيتهم وسط الناس.

في مقهى الحاج صالح بحي كامب شيزار، شاهدت عن قرب كابتن «ريعو» أهم مشجعي نادي الاتحاد، بعد كابتن «الوحش»، ودائما كان يوجد بصحبة مجموعة من المشجعين، يتداولون في أمور النادي وفي أدق التفاصيل التي تحجب وراء الكواليس. رابطة الصداقة التي نشأت بينهم تفوق في عمقها أي روابط أخرى. هناك انجداب عاطفي إلى الكرة والنجيل الأخضر والنادي يفوق برنامج أي حزب سياسي، فهناك رغبة متبادلة، تجعل تشجيع فريق بعينه مثل الإدمان يجري مجرى الدم في العروق. جمال الدولي كان واحدا من هؤلاء المشجعين الذين يقودون الجماهير، ولاتظهر مواهبهم إلا وسط حشود. من قبل كان الزعماء السياسيون، بدرجاتهم، يقومون بهذا الدور الريادي، فلا تظهر مواهبهم ولايتحققون كذوات إلا وسط الحشود.

بتراجع فريق الاتحاد في كرة السلة والذي عاش أزهى عصوره في الثمانينيات والتسعينيات، وكان متفوقا على فرق العاصمة، وبالانتكاسات المستمرة لفريق الكرة في النادي؛ ربما يئس جمال الدولي الذي كتب مرة عن الجمهور وليس عن اللاعبين «جمهور الاتحاد سيد البلد». إنه يرد الاعتبار لجمهور فقد الأمل في الفوز، وبرغم هذا مازال يحب فريقه.

اختفت عبارات جمال الدولي من الشوارع والجدران، ثم عادت إلى الظهور على استحياء في السنوات القليلة الماضية، بجوار شعارات «الإسلام هو الحل»، و«الحجاب الحجاب يا أختاه» و«قاطعوا البضائع الأمريكية»، لم يعد لشعاراته تأثيرها القديم، وأصبحت نادرة تبحث عنها بإبرة، ومركزة في المنطقة حول مركز حبه وهو نادي الاتحاد.مع مرور السنوات، فقدت الرغبة في تتبع أخباره، ربما ما زال هناك يلعب دورا جديدا ولكن من دون رغبة في الإعلان، كجندي مجهول يجلس وسط جموع المشجعين مناديا بالشعار التقليدي لجماهير الاتحاد: «الانتحاد... الانتحاد».

طريق الكورنيش

أصبح طريق الكورنيش هو طريقي المفضل، أقطعه كل يوم على قدمي في أثناء رحلتي الليلية من محطة الرمل حيث أجلس على المقاهي، وصولا إلى حي بولكلي حيث يقع بيتي القديم. من تكرار السير اليومي تكونت خريطة جغرافية في قدمي، وتشكلت لي نفسية خاصة تتمدد على هذا الخط المتعرج الموازي لشريط البحر. كنت أقسم الطريق إلى ثلاث مراحل؛ الأولى تبدأ من محطة الرمل حتى منطقة السلسلة؛ والثانية تصل بين السلسلة وحي كليوباترا؛ والثالثة والأخيرة بين حي كليوباترا وشاطئ إستانلي، القريب من بيتي، حيث نهاية الرحلة الليلية. المرحلة الأولى بين محطة الرمل ونتوء السلسلة دائما ماتكون هي الأصعب لأنها تشكل البداية؛ مرحلة ازدحام الرأس بالأفكار والتوقعات ومطاردة الأحاسيس التي تتوارى في أقاصي النفس. وعلى بساطة تلك الأحاسيس، إلا أنها في غاية الأهمية، فعدم إلقاء ولو ضوءا خافتا عليها، يجعلك تشعر بأن هناك جرحا مفتوحا على الدوام لاتعرف مصدره، وأنك تشعر فقط بفراغ حزين في قلبك.

في تلك المرحلة لا أعي ما حولي جيدا، لا أرى الناس أو البحر أو العربات، كلها تتحول إلى خلفية لطاقة الاضطراب الذي يمور بداخلي. بالرغم من ازدحام هذه الوصلة بالكثير من بائعي اللب والذرة المشوية، وبائعات عقود الفل، ونصبات الشاي. حتى سور الكورنيش يكون ملغما بالأحبة والعائلات، تضيق المسافات فيما بينها، ويختلط الحب المراهق بالمشاعر العائلية المطمئنة، باللهو، بالشحاذين المتناثرين أمام هذه الصور الحياتية المستعدة للبذل والعطاء.

عند وصولي إلى منطقة السلسلة، أسترد يقظتي وحساسية قلبي تجاه الشارع والناس. يبدأ المشهد الخارجي في الوضوح، وأشعر حينئذ بأني قد وصلت إلى البيت، بالرغم من طول الطريق المتبقي للبيت. ربما أي لحظة انسجام بين الداخل والخارج تقرب المسافات، كأن الرحلة الأساسية يجب أن تحدث داخلك أولا. أكاد أجزم بأن معيشتي بالإسكندرية وهذا السير الطويل والمتكرر بجوار هذا الشريط المائي، كان لهما دخل كبير في القبض على لحظة الانسجام تلك، بأن تكون لهذا الداخل أبعاد ونتوءات وزوايا وخطوط منحنية وأخرى مستقيمة، لها مايماثلها في جسد المدينة. إحساسي بالمدينة يمر عبر هذا النفق النفسي، عبر شخصنة مكانية لها.

منطقة السلسلة هي أحد النتوءات المهمة في طريق الكورنيش. ذلك الجيب السري الذي تمرد على الخط المستقيم ليكون له دور مختلف في الحياة. في العصور البطلمية، كان هذا الجيب السري هو الحي الملكي، ويقال إن قبر كليوباترا كان هناك. عاش فيه ملوك وماتوا، وتحركت مواكب وتفرقت أحزان. وبجانبه أنشئ مسرح كانت تعرض فيه مسرحيات إسخيليوس ويوربيديس، إذ كانت المنطقة تشكل مجالا ثقافيا نشطا. وكان لسان السلسلة يمتد في البحر حتى يصل إلى قلعة قايتباي. ومع الزمن، انحسر اللسان وتهدم أو غمرته المياه. في نهاية النصف الأول من القرن العشرين، اتخذ هذا اللسان كناد للصيد الملكي في عهد الملك فاروق. ومن قبل، كان نقطة لخفر السواحل كما أشار الكاتب البريطاني إ. م. فورستر في كتابه عن الإسكندرية. وبعد حرب ٦٧، تحول إلى ثكنة عسكرية لها أبواب كبيرة وسور عال أخفى تماما هذا اللسان الممتد في البحر. ثم تحول الآن إلى مجموعة من الفيلات التي تتبع الجيش. هذا التحول والتبدل اللذان شهدهما هذا اللسان يثبتان النفوذ الخفي الذي تبثه هذه القطعة الصغيرة من الأرض على

مر العصور، فكل النشاطات التي مرت به ترتبط بشكل مباشر بسلطة ما.

وسط الحديقة التي تشغل نتوء السلسلة، وضع تمثال أوربا للمثال السكندري فتحي محمود. تم إزاحة الستار عن التمثال في عقد الستينيات، في عز ازدهار الفترة الناصرية وعدائها مع الغرب. جاء هذا التمثال ليشغل هذه المنطقة الحيوية في تاريخ إسكندرية. هل هو اتفاق ضمني من الفترة الناصرية بخصوصية مدينة الإسكندرية في أن تكون الباب الموارب للعلاقة مع الغرب؟ في تلك الفترة، كانت الإسكندرية خالية من التماثيل، باستثناء تمثال محمد علي باشا في ميدان المنشية، وتمثال سعد زغلول في محطة الرمل، وتمثال نوبار باشا الذي تغير مكانه عدة مرات إلى أن استقر في المخازن، ثم أعيد وضعه أمام مسرح سيد درويش. ثلاثة أو أربعة تماثيل تغطي أحياء الإسكندرية كلها؛ لذا كل واحد منها كان منفردا بمجال من الأهمية والدلالات.

يذكر د. عبد الحميد يونس في معجم الفلكلور تلك الأسطورة التي تشخص قارة أوربا. ترى الأسطورة أن أوربا كانت تلهو مع رفيقاتها على البحر. فألهب جمالها زيوس، وكان يبدو في هيئة ثور أليف، ولقد شجعتها وداعته على أن تمتطي ظهره، فما كان منه إلا أن اتجه بها إلى البحر وشق عبابه حتى بلغ جزيرة كريت، وأنجب منها. ولقد عبدها الناس في جزيرة كريت.

في تمثال فتحي محمود لاتمتطي أوربا ظهر الثور، ولكن الاثنين نحتا في وضع متضافر، الثور من أعلى وأوربا أسفله. لحظة اشتباك، قريبة من الاشتباك الجنسي. ربما هذا البعد الجنسي، أو الخصوبة بشكل ما؛ ماجعله مزارا للعرسان. كل خميس تجد صفا من العرسان ينتظر التصوير بجانبه. يصعد العروسان على قاعدة التمثال، ثم يلتصقان بالتمثال، كأنهما يريدان أن يدخلا في الأسطورة.

لتمثال أوربا معي قصة. فكلما كنت أمر عليه كنت ألحظ به كسورا أو ترميمات تجرى له. خصوصا في منطقة الأطراف للقدمين والذراعين. وصل تدهور جسد التمثال في بعض السنوات إلى ظهور الهيكل الداخلي الحديدي له. أحيانا كانت الترميمات تجرى من دون دراسة النسب القديمة للتمثال، فتنتفخ اليد أو تتورم أصابع القدم، فتحدث مفارقة ساخرة من النسب الجديدة، كأن هذه الأطراف نمت وتضخمت بمعزل عن باقي الجسم. أصبح التمثال يشكل أزمة وخاصة عند بناء المكتبة في المكان المواجه له. إزالته كانت تعني غياب رمز من الصعب أن يكون له بديل بالفكرة الحساسة والشعبية نفسها. المهم بعد بناء المكتبة، صار هناك ترميم ودهان دوريان للتمثال. أحيانا تتدخل عوامل الطبيعة في صياغة رمز صغير؛ لتحمله بتناقضات تاريخ طويل. ربما يحمل التمثال رمزا لاختلال نسب علاقتنا بأوربا!

أصبحت المكتبة بعد افتتاحها عام ٢٠٠٣ ضمن المشاهدات اليومية عند مروري من هناك. لا أعرف السبب في ورود رواية «اسم الوردة» لأمبرتو إيكو على مخيلتي عندما أرى شبح المكتبة من بعيد. تحكي الرواية، في أحد مستوياتها، عن قصة مخطوط قديم مخفي عمدا داخل إحدى حجرات المكتبة في أحد الأديرة المهمة في القرون الوسطى، وهو زمن اضطراب الأفكار والهرطقات الدينية، والصراع بين الفلسفة والدين في أوربا المسيحية. وأيضا زمن نفي «الآخر». هذه المكتبة كانت مصممة على شكل متاهة، وبناء المتاهة يشير من طرف الروائي إلى تعقيد حالة الفكر في ذلك الوقت. ولكن وسط هذا الاضطراب، وأي اضطراب فكري في أي زمن، هناك حقيقة كامنة بداخله، وهي هذا المخطوط المفقود. بالتأكيد هذا المخطوط له بعد رمزي في الرواية، إخفاؤه هو إخفاء وطمس لفكر «الآخر»، واكتشافة هو اكتشاف لهذا الفكر. لماذا دائما الشيء المخفي هو الذي يحتفظ بقيمة؟ كأن هذا الآخر دائما مخفي،

وأهمية حياتنا هي استعادته لنستعيد وعينا بأنفسنا. وأن مايجري على السطح والظاهر منه ليسا كافييْن، بل قشرة زائلة من هذا الآخر.

الرصيف من محطة الرمل إلى نتوء السلسلة كان مبلطا بأحجار البازلت الكبيرة. هو والسور الثخين للبحر الذي تبلغ ثخانته قرابة المتر. الاثنان حافظا على نضارة وبدائية المشهد القديم الذي عاشته المنطقة. خشونة السور والأرض أضافت جمالا من نوع خاص على طريق الكورنيش، الذي أنشئ عام ١٩١ في عهد وزارة إسماعيل صدقي. تلك الفراغات بين كتل البازلت، وعدم انتظام حجومها، كأنها لوحة موزاييك كبيرة تترك ملمسا وتنطبع على ذاكرة قدمك عند السير عليها. حتى حبيبات الزلط التي تعرت في جسم السور تترك أثرا لاينسى. كان من عاداتي وأنا أسير، أن أمرر يدي أيضا على هذا السور الخشن. تكون الحصيلة في النهاية بعض الندوب الخفيفة. كانت تلك سنوات العذاب؛ أن يتحرش الجسم والوعي بكل ماهو خشن وصادم ويترك أثرا. تقاطع الرصيف البازلتي مع السور بالإضافة إلى أثر المياه، جميعها عمقت الإحساس بمشهد قديم، بزمن لم نكن من صناعه أو ساكنيه. كثيرا ماتنتشر تلك الجيوب السرية في أي مدينة قديمة/حديثة. جيوب تخفي بداخلها زمنا مضى، عمود إنارة، صندوق بوستة، مقبض باب خشبي، يافطة محل، يافطة شارع وقد ازدحمت بها كلمة سابقا.. سابقا، إعلان منسي فوق إحدى العمارات. فالتغير الجذري الذي يحدث في مدينة قديمة كالإسكندرية يحول الناس إلى أركيولوجيين، ينقبون بأعينهم عن أثر لهذا الزمن القديم.

SALON

احذية البار
ELPAR SHOES

بائعة الورد

كانت لعايدة القدرة على أن تظهر في عدة أماكن مختلفة، وربما في التوقيت نفسه. سأراها تمر بورودها الذابلة بجوار المقهى الذي اعتدنا الالتقاء فيه نحن مجموعة الأصدقاء، ثم سأراها مرة أخرى عند إشارة المرور التي تبعد كيلومترات عن المقهى؛ عندها ستصيبني الدهشة، وأتساءل بيني وبين نفسي: هل قطعت تلك المسافة الطويلة سيرا على الأقدام لتبيع ورودها للزبائن؟

من الصعب أن تهرب من عايدة، ولاتشتري ورودها. لو رأتنا جالسين على المقهى فستتقدم بقلب قوي وتضع ورودها على المنضدة، ونبادر جميعنا بأن نمنحها ثمن هذه الورود؛ فهي في عرفنا لها مرتبة تسمو عن كونها شحاذة، إنها تبيع شيئا له ثمن، ثم تسمع تعليقها: «ياغالي»، بهذا الوجه الأسمر، والإيشارب الصغير الذي تخفي به جزءا من شعرها. منا من كان يمنحها سيجارة، والسيجارة ليست عوضا عن النقود، وإنما عربون محبة لصداقة امتدت لسنوات طويلة. وعندما تنتهي جلستنا على المقهى، ننسى ورودها، كالعادة على المنضدة، ومن دون أن نمسسها.

كانت لها كبرياء وهي تطلب الثمن؛ فقد كانت واثقة بأنك لن تردها، ولو تململت قليلا، أو أبديت بعض التذمر من مطاردتها اليومية لك، عندها ستقول لك: «ما بعتش حاجة النهاردة خالص» فترد عليها وأنت تضع يدك في جيبك: «ماشي ياعايدة»، ثم ترد: «شكرا يا غالي».

عندما تعرفنا إليها في المقهى أو الكافتيريات التي تقع في منطقة محطة الرمل، كانت في عقدها السادس، وكنا نسمع حكايات مقتضبة عن حياتها السابقة المستورة، ثم كيف لعب بها الزمن لعبته. هي لم تصرح يوما بأي تفاصيل عن حياتها أو تشتكي من شيء معين، وربما كانت تتعمد هذا؛ لتحتفظ بصورتها القوية أمام زبائنها. لذا كثرت التأويلات لإزاحة هذا الضباب الكثيف الذي يكتنف حياتها. كان يقال إنها بجانب بيعها هذه الورود الذابلة، تقوم بالخدمة في البيوت، وأن لها عائلة وأطفالا وأحفادا تجري عليهم، ولكن الغريب أننا لم نجرؤ يوما على سؤالها عن حياتها، كنا نخشى أن نجرحها أو نسبب لها أي نوع من الأذى، ونعمل حسابا لمشاعرها. أحيانا كنت أرد يدها عندما تضع ورودها على المنضدة: «خلاص ياعايدة» ولكنها تزيح يدي وتصر على أن تمنحنا المقابل للنقود التي منحتها لها.

بالفعل كانت لها كبرياء من عاش حياة سابقة مستورة، ربما لم تكن حياة مرفهة، ولكن هذه الحياة منحتها هذه الصلابة والقوة البادينيْن في شخصيتها. وكذلك قدرتها على أن تأمر أحدا. في أحد الأيام، رأيتها وهي خارجة من أحد محال الزهور في حي رشدي، وفي يدها حزمة من الورد البلدي والريحان. لا أعرف هل كان صاحب المحل يبيعها هذه الورود، أو يمنحها لها من دون مقابل. تتكشف هذه الشبكة من المصادر المنثورة في أحياء المدينة المختلفة للحصول على ورودها المستعملة!

أحيانا كنا نراها في فترات الراحة من العمل، منزوية في أحد أركان المقهى، وأمامها لفافة بها بعض السندويتشات وبجانبها كوب الشاي. في تلك الأوقات يتغير وجهها، وترى شخصا آخر لانعرفه، له خصوصيته وله مجاله النفسي الملحوظ الذي يجلس في حماه، ومن الصعب اختراقه أو الاقتراب منه.

منذ سنوات، كسرت ساقها في أثناء إحدى مناوراتها في إشارات المرور. وضعت ساقها في الجبس لشهور طويلة، فكانت تدفع أمامها كرسيا للمعوقين ليسندها، وأحيانا لتجلس عليه وتستريح، أو لتضع داخله ورودها. من يومها، وظهرت تلك «الزكة» الواضحة في مشيتها، والتي جعلتها تتجنب ارتداء الأحذية أو حتى الشباشب، فكانت تسير وهي تعصب قدمها بالشاش أو الأقمشة؛ حماية لها من أسفلت الطرقات، وكذلك أصبح صوتها المبحوح أكثر إلحاحا في الطلب؛ فقد زهقت من نبرة التودد التي تتحدث بها، وصار لها حق على أصدقائها أن تظهر تبرمها أمامهم. إنها جزء من ميراث حنائنا، كأصدقاء. نجلس بالساعات نتحدث في الشعر والأدب والسياسة، وندخن ونشرب القهوة، وننظر إلى الغد بقلوب نصف يائسة ونصف آملة. كان صديقي الشاعر الذي ترك الإسكندرية وعاش في القاهرة، كان من أشيائه المحببة عند زيارته الإسكندرية أن نجلس على مقهى الكريستال المواجه للبحر، وأن يرى عايدة، يعطيها سيجارة بود، كأنه يخرج حجرا كريما من علبته، ويناولها إياه، ثم يأخذ ورودها بمواساة بين أصابعه، وبابتسامة عريضة يودعها. كانت بالنسبة إليه إحدى علامات حبه للإسكندرية.

بعد تغير مناخ وزبائن وسط البلد ومحطة الرمل بالتحديد، انتقلت عايدة لمناطق أخرى تبحث فيها عن الرزق، فكنت أصادفها في سيدي جابر، على المقهى القريب من المحطة الذي يأوي كثيرا من المسافرين، ثم مرة أخرى عند إشارة المرور على البحر في نهاية شارع سوريا بحي رشدي، تقف حيث تقف العربات؛ فقد تغير زبونها، الذي بنت معه صداقة عمر، وصار سعيها عشوائيا، وفقدت مهنتها جزءا من كبريائها الرفيعة.

الشيء اللافت هو أنها عندما تغيب عن عيني لزمن، وأتذكرها، عندها أراها أمامي، مهما كان المكان الذي أكون موجودا به، كأنها تقرأ أفكار أصدقائها، وكأن المدينة بكاملها حلم طويل تحلم به وتتنقل فيه بورودها الذابلة.

«والنبي سلم لي على صاحبك» هكذا تبادرني عندما تراني، «حاضر يا عايدة». مات «صاحبي» هذا الذي كان يناولها السيجارة كحجر كريم، لم أشأ أن أخبرها، تركت سلامها لينتظر دوره حتى يصل للناحية الأخرى من الحياة؛ حيث يرقد صاحبي.

الكتاب والبحر

في شهر رمضان أهوى السير على الكورنيش. أختار التوقيت المثالي لهذا الشهر، تلك الساعات مابين العصر والمغرب. في طريقي أصادف المتريضين بجميع أنواعهم، من دعاه الصيام ليبحث عن وسيلة لقتل الوقت، ومن يتخذ من الرياضة نظاما لحياته سواء في شهر رمضان أو غيره من الشهور، وهناك من يتخذ من السير وسيلة للسكينة؛ لعلها تفتح باب الإيمان.

هناك أيضا جمهور يجلس أمام البحر مباشرة، وظهره للشارع يقرأ في كتاب الله. تستوقفني تلك الظاهرة التي لا أراها بهذه الكثرة إلا في شهر رمضان. الكل يقرأ في كتاب واحد، باختلاف درجة الثقافة، والسن، والقدرة على الفهم. باختلاف درجة الذكاء والاستيعاب؛ الكل يؤمن بهذا الكتاب. يصبح هذا الكتاب قبلة لخيال الكثيرين ووجدانهم. خيوط شفافة تخرج منه لتربط الخيال الإنساني بالنص الديني. إحساس بالمشاركة تولده القراءة، أنت تقرأ والآخر يشاركك القراءة عن بعد. يصبح النص مفتوحا أمام عيون وقلوب وفهم الآخرين، وبالتأكيد قابلا للتفسير من آخرين. تصبح ثقتك في الفهم مستمدة من ثقتك بهؤلاء الآخرين؛ لأنه كتاب جماعي، بالرغم من أنك تقرؤه منفردا.

الخيال الذي تسبح فيه وأنت تقرأ كتاب الله، يصبح أيضا قسمة ومشاركة بينك وبين خيال الآخرين. إنه صانع لخيال جماعي. لكل نفس مرجع مقروء خارجها، تلجأ إليه وتنجذب. ترى فيه صورتها المكتوبة، وتنصت إليه في لحظات الأزمة، أو تحاوره أو تطلب منه الخلاص، أو تحاول أن تستنطقه للحصول على وعد بالجنة.

أعتقد أن أحد أهداف الأديان، أن تصنع مركزا رمزيا للخيال الجمعي، يفرض أحاسيس معينة على جمهور المتلقين والمؤمنين. فبالرغم من الفروق الفردية بين البشر، فإن هناك مجالا تصنعه الأديان، وربما تشاركها، وباختلاف التأثير، الفنون والفلسفات والحكايات الكبيرة. مجالا للحس والفهم والاستجابة. إنه يسهل التواصل والحوار على مستوى الكلام والمشاعر اليومية، وكذلك على مستوى أعمق من المشاعر والرموز الخفية. لكل أمة كتاب. وكلما زاد عدد المؤمنين به والقراء له، اتسع الفهم وقدرته على أن يكون شاملا ومتعددا ومعبرا عنهم. لأنهم جزء أصيل من تكوينه، ومن دونهم سيظل الكلام المقدس معلقا بين السماء والأرض.

أمضيت سنوات كنت أجلس فيها على البحر، أقرأ كل شيء، شعر وروايات وفلسفة. بين كل صفحة وأخرى تستوقفني عبارة، أرد الجملة الجميلة أو الصادمة أو الغامضة أو المركبة إلى البحر. أردها إلى صورتها الأولى. أي كتاب جزء من عالم لامرئي أشمل. أمام البحر يتحد العالمان؛ عالم الحروف وعالم المعاني. أي كتاب يحمل معنى أكبر بكثير من الحروف. عالم المعاني والصور والأحكام، وجميعها من طبيعة لامادية، تتحول لتصبح جزءا من الذاكرة الإنسانية. أي كتاب جزء من الكون، وأمام البحر يعود كل كتاب إلى كونيته، إلى الخيال الجمعي الذي نلتقي عنده جميعا.

كانت أمي يرحمها الله، تقول لي دائما عندما أتذمر من طيبتها وتسامحها المفرطين: «اعمل المعروف وارميه في البحر». لماذا اختارت البحر بالذات؟ هل لأننا نسكن في مدينة بحرية، أم لأن البحر هو

الوحيد الذي سيفهم ويقدر ويختزن هذا المعروف، ولايمحوه أبدا من ذاكرته، حتى لو نسيه الآخرون؟ المكافاة هنا ستأتي من البحر؛ لأنه سيذكر لك دائما معروفك. أصبح للأعمال المنسية مركز تلتقى فيه، ليكون إحدى مرايا الخيال الجمعي.

لماذا جاء كل هؤلاء إلى شاطئ البحر ليقرأوا القرآن؟ بالتأكيد هناك شعور ضمني لديهم بأنه المكان القريب من الله. كل الأماكن قريبة من الله، ولكن أمام البحر نقف أمام أحد أبطال الخلق الأساسيين؛ الماء. هذه الكمية المهولة من المياه وهذا الاتساع، تشعر بأنك تعيش لحظة خلق جديدة وقديمة في آن. وقصة الخلق هي إحدى أعمدة كتاب الله الجوهرية. أمام البحر يرتد القرآن في يد وخيال القاريء إلى هذا الزمن القديم؛ زمن الخلق والبدايات. لذا يسهل تمثل كتاب الله أكثر. في هذا السياق لا أنسى صوت عماد حمدي وهو يقرأ سورة الرحمن أمام البحر، في نهاية فيلم «ميرامار».

ميرام–ار

في رواية ميرامار، والتي تدور أحداثها في إسكندرية الستينيات، وهي لحظة تحول في تاريخ المدينة، صراع بين التنوع في الجنسيات الذي كانت تعيشه المدينة قبل الثورة. مرحلة الثورة وماتمثله من رفض لهذا التنوع ومايمثله من علاقة بالاستعمار، الذي جاءت الثورة لتقضي عليه وعلى كل رموزه وصوره. وبالتالي أصبحت القاهرة هي المركز السياسي والثقافي للثورة. أبطال الرواية يهربون من القاهرة ومدن الأقاليم إلى الإسكندرية ليلتقوا هناك في بنسيون ميرامار الذي تملكه سيدة يونانية تدعى ماريانا. داخل هذا البنسيون تتصادم أقدارهم،ويتحول البنسيون إلى ملجأ لشيء يهربون منه، سواء كان ماضيهم المضني أو السلطة التي فقدوها؛ فالجميع في لحظة ضعف و تجرد من السلطة، عدا سرحان البحيري الشاب الثوري والنجم الصاعد في سماء الثورة والاتحاد الاشتراكي والنقابات العمالية.

تدور أحداث الرواية في فصل الشتاء، وهو الزمن الشعري الذي يحب أن يرى به محفوظ المدينة؛ فإسكندرية الشتاء هي المكان الأعمق الذي تتفاعل فيه مظاهر الطبيعة مع تاريخ المدينة ليصنعا هذا الشجن الذي يغلف الرواية، ولاتعرف من أين أتى؛ هل من مأساوية أبطاله، أم من عنف المدينة الكامن تحت سلطة الطبيعة والرطوبة والتاريخ؟ وأعتقد أن وجود المدينة الحسي كان حاضرا فقط ضمن هذه العلاقة الصوفية بها، وليس عبر تقصي ماديتها أو تفاصيلها. الإسكندرية في عمل محفوظ مدينة مجازية كشخص له سطوة، ولكن سطوته غير مرئية وفاعلة في آن.

يلتقي الأبطال في نهاية العام وقبل بداية عام جديد، وهي أيضا لحظة تحول طبيعية في سياق الأيام؛ لحظة قلق بين نهاية وبداية. بالإضافة إلى مايمثله البنسيون كمكان قلق وغير مستقر للإقامة. فالزمان والمكان والطبيعة، الكل يرشح الوجه القلق من وجوده، حتى أبطال العمل جميعهم ترتبط أقدارهم الظاهرة بالتحول الذي حدث في مصر بعد ثورة ٥٢. فالجميع يواجهون لحظة تحول كبرى في مصيرهم ومصير البلد. أمام هذه الأفكار الكبرى التي تدور في عقل الروائي ستتضاءل مادية المكان وتفاصيله المباشرة. نعم، هناك ذكر دائم لبعض الأماكن التي كان يرتادها الأبطال، وجميعها أماكن لها دلالة في تاريخ المدينة، بداية من موقع البنسيون أمام السلسلة، وتريانون، وأتينيوس، وبهو فندق سيسل ووندسور، وميدان محطة الرمل، نهاية ترعة المحمودية حيث فرع النيل وحيث يقع كازينو البجعة وكازينو لابالما. هذا هو المكان الأثير الذي يمثل صورة الإسكندرية الرمزية عند نجيب محفوظ؛ الإسكندرية كسؤال ثقافي، وكتاريخ. وفي هذا المكان نفسه، كانت مكتبة الإسكندرية القديمة والقصور الملكية، وفي العصر الحديث هي مكان اختلاط الأجانب مع المصريين. كأنما المكان الروائى عند نجيب محفوظ تحول إلى مكان السلطة عندما كتب عن الإسكندرية. بعكس رواياته عن القاهرة التي كانت تنزع إلى اختيار المكان الهامشي البعيد عن المركز، والذي يعبر عن أصالة تاريخية وإنسانية ما. ولكن مايوحد بين المكانين هو أبطاله وسؤالهم الوجودي الداخلي، وهو الأهم بالقياس بسطوة المكان. والمثير للتأمل في الرواية أن الشخصيتين الأكثر استقرارا داخلها، هما ماريانا صاحبة البنسيون، ومحمود بائع الجرائد.

الإسكندرية في رواية ميرامار تتحول إلى مكان رمزي لصراع سياسي دائر في مصر كلها في ذلك الوقت، ولايمكن لمثل هذا الصراع من أن يصنع رواية جميلة من دون وجود مكان هامشي بشكل ما،

يسمح بحرية الحركة وانسياب الأشياء المخفية داخل نفوس ومصائر أبطاله. ومن هنا يمكن التأكيد على أن نجيب محفوظ لم يتخل عن فكرة اختيار المكان الهامشي ليتكلم عنه، فالإسكندرية كلها أصبحت هي هذا المكان الهامشي، أو العقل الباطن لمصر، أو الوجه الآخر لها.

ولكن داخل الرواية يغيب الحب، ولا أعرف السبب في هذا، فأبطال العمل في لحظة صراع وتنافر وليسوا في لحظة بناء، بعكس رباعية لورانس داريل عن الإسكندرية، الذي كان الحب هو المحور، بشكل ما، الذي دارت حوله الرباعية. ربما كان حبا مؤقتا لم يدم، ولكنه شغل زمن الرواية. ربما بدأ نجيب محفوظ من حيث انتهى داريل، بأن مصير الحب داخل هذه المدينة سينتهي حتما إلى الفرقة والنسيان، فجعل كل بطل من أبطاله أعزل أمام سطوة تاريخه وتاريخ المدينة، ولاعزاء يقدم له من الآخرين، إلا عزاء الالتصاق الصوفي بقوى كبرى تسير الحياة، كما حدث مع الصحفي صاحب الثمانين عاما عامر وجدي، والذي على مدار الرواية وفي لحظات خلوته في غرفته بالبنسيون كان يردد سورة الرحمن، والتي كان يلجأ اليها في كل لحظات «جيشان الصدر». وهي السورة التي تؤكد عظمة الله وضد كل من يكذب بها، والتي تحمل إيقاعا ظاهرا لا لبس فيه. هذا التصاعد الملحمي لصوت القرآ ن داخل الرواية، وهذا الصوت الخارجي المهيمن، جعلا الرواية بها هذا الشجن العميق، الذي يسبق النهايات؛ نهاية حياة ونهاية مرحلة. إذا كانت الرواية كما تسمى رواية تعدد الأصوات، فكل بطل من أبطالها يروي الحكاية بصوته ومن وجهة نظره؛ فالصوت الوحيد الذي كان يأتي من الخارج هو صوت عامر وجدي وهو يتلو سورة الرحمن. وكذلك صوت أم كلثوم وحفلتها الشهيرة، التي جمعت الأبطال حولها وأصبحت مشتركا أعظم بينهم. هي التي وحدت مؤقتا بين صراعاتهم واختلافاتهم المذهبية.

مقهى الكريستال

كان هذا المقهى هو قبلة المثقفين؛ ربما لتاريخه القديم الذي يرجع إلى الأربعينيات، فقد كان المكان المفضل للروائي إدوار الخراط، وغيره من مثقفي الإسكندرية والقاهرة. ربما ترجع أهميته كذلك إلى وقوعه بالقرب من مقهى التجارية وبار الوطنية الكبرى، وهذا المقهى الأول كتب عنه أيضا توفيق الحكيم، الذي كان يرتاده، ووالده من قبله؛ فقد كان بمثابة محطة إذاعة وبث وتجمع للطبقة المثقفة في الإسكندرية. وفي المقهى تم توزيع ورقة صغيرة بها خبر وفاة والد الحكيم، ومن خلال هذه الورقة عرف أعز أصدقاء والده بخبر الموت.

في تلك الفترة ولأول مرة، كنت أرى فتيات يرتدن المقاهي، كنَّ شلة من طالبات الفنون الجميلة. ظهور المرأة على المقاهي كان موجودا من قبل، ولكن كان نوعا آخر من النساء، بهن شيء مستهلك. كنت أتخيل أنهن أرامل أو مطلقات، يجلسن مع محامين من الدرجة الثانية للبحث في أمور النفقة وغيرها. يدخن سجائر رخيصة، ووجودهن لايشعرك بأي تغيير في الفضاء الذكوري للمقهى. وعادة كانت توجد هذه المقاهي في منطقة المنشية حول سلسلة من المحاكم التي تقع هناك.

صباح الجمعة قبل الصلاة، كان ميعاد اللقاء. نجلس، شلة الأصدقاء لساعات؛ حتى يخرج المصلون ويتوافدوا على المقهى. تتسع الدائرة، ويحتد الحديث حول أمور الفن والثقافة بشكل عام، ومن أمامنا البحر ينصت لكل مايحدث، وربما يسجله ليعود مرة أخرى ويرى مصائر هذه الأحلام التي كان يوما ما شاهدا عليها. ثم تأتي الساعة الثانية والنصف، فنبدأ بالانصراف، كل منا يتخذ مسارا مختلفا في المدينة في الطريق إلى بيته لتناول طعام الغداء مع عائلته.

كنت أختار الجلوس بجوار إحدى هذه النوافذ الزجاجية التي يمتليء بها المقهى؛ لأرخي يدي على هذا الإفريز، وجزء من ذراعي ممدد خارج النافذة. هذا هو الوضع المثالي بالنسبة إليَّ، أن أتكيء على شيء ما في الطريق، تماما مثلما يجلس أي رجل في شباك الستينيات بالفانلة الحمالات والسيجارة في يده، وذراعه الأخرى مستقرة على الإفريز الخشبي للشباك، والذي ترك علامته على ذراعه. كان المقهى امتدادا لهذا الجو الأسري، بزبائنه وجرسوناته، ومراياه الكبيرة. بعد الصلاة تأتي مجموعة أخرى من الزبائن يحملن أهرام الجمعة، وتبدأ أدوار الطاولة، ويتصاعد الضجيج. لم يكن المقهى هو المكان الآخر الذي نبحث عنه، بقدر ماكان سلما أو درجة لانعرف إلى أين ستفضي.

كانت هناك علامتان تميزان هذا المقهى؛ أولاهما وقوعه بجانب إشارة مرور، فدائما ماكنا نسمع صوت فرامل إحدى السيارات التي فاجأتها الإشارة الحمراء، وتسمع بعدها سيلا من السباب لرجل المرور الكامن في مخبئه. هذا الصوت كان يفجر في المقهى سيلا من عبارات الدعاء من أن يكون هناك جسد ملقى في الشارع ساقه حظه العاثر لينتقل لمملكة العالم الآخر وفي أذنيه يطن هذا الصوت المزعج. العلامة الأخرى، هي وقوف الناس على سور الكورنيش المواجه للمقهى ينتظرون أحد الصيادين وهو يجمع شباكه. منظر مألوف كل صباح. من يراه لأول مرة من بعيد، يعتقد أنهم ينتظرون خروج جثة غريق من البحر، ولكن في النهاية تظهر خيوط هذه الشبكة، وتتحول الجثة المنتظرة إلى مئات من الأسماك الصغيرة وهي تتخبط في الشباك.

في التسعينيات، بدأ الشباب من الجنسين يتخذون من هذا المقهى مستقرا لهم بالمعنى البيتي الكامل؛ إقامة شبه كاملة كأنهم طردوا من بيوتهم. ظهر جيل جديد يخاف زحام الشوارع والتسكع فيها، لم يجد في المدينة الواسعة مكانا يتسع لحريته وبأقل التكاليف سوى هذا المكان مع قلة من المقاهي الأخرى. كانوا خليطا من عدة طبقات اجتماعية، أغلبهم كانت له علاقة بالفن من قريب أو من بعيد، ودائما كان الفن أو القرب منه، يخلق مراكز تجمع في المدينة باختلاف الأجيال. في شهر رمضان، كانوا يقيمون حفل إفطار جماعي، يأتون بصواني البطاطس والمكرونة البشمل من بيوتهم؛ ليتشاركوا في تناول الطعام، وربما كان كثير منهم لايصومون، ولكن الإفطار الجماعي وساعة آذان المغرب كان لهما قوة البداية الجديدة.

اتساع مقهى الكريستال وكثرة الزوايا والأركان به، كانا يتيحان فرصا أكبر للانعزال. كثيرا ماكنت تجد من يجلس وحيدا بجوار فنجان القهوة، ولا يكلم أحدا، أو ينظر منفردا إلى البحر الواسع. أتذكر أحدهم كان يأتي في عز الصيف أو الشتاء ببدلة كاملة بصديري من الصوف، وعلى رأسه قبعة من الصوف أيضا على شكل قارب كالتي يلبسها الروس، وخصلات شعره التي كنت أشك في حقيقيتها من شدة سوادها، تخرج من تحت القبعة في خصل مبرومة بعضها على بعض، كخيوط حبل غليظ تجمدت على هذا الوضع، ومن الصعب البحث عن أول الخيط. كان لايكلم أحدا ولايكلمه أحد، ونظراته ثابتة لاتهتز، وكان له مكان محدد تحت المرآة الكبيرة التي اسودت أركانها وتآكلت تلك المادة الفضية. كنت دائما وفي أي ساعة من ساعات النهار أو الليل، جالسا في مكانه وصامتا ومسددا نظرته إلى البحر، أو إلى فضاء في نهايته سور عال لا تعبره تلك النظرة الثابتة. لم يكن لنظرته بريق، أو أي درجة من درجات اللمعان والخفوت كأي حلم يأتي لرجل وحيد في الخمسين. بالعكس، كانت لنظرته درجة إعتام مخيف، ليس لأنه يرتاد الوهاد العالية لمأساة ما؛ ولكن لأن هذه المأساة، إن وجدت، قد تحولت إلى كتلة سوداء متفحمة كمدينة لاأضواء فيها. نعم، كانت نظرته كمن يحدق في الظلام بملل. تعبيرات وجهه وهدوؤه ثابتان كما هما على مر السنوات التي رأيته فيها، وكنت أتعجب من أنه لايشيخ، ولاتتغير قسماته على مدار السنين. ولكن ربما السبب أن عمره كان مجمدا داخل نظرة عينيه الصماء، كان يكبر من الداخل عشرات الأضعاف من شكله الظاهري.

رجل آخر كان تقريبا في العقد السادس من عمره، سمعت أنه كان كاتبا لمحام، ثم ترك الوظيفة وجلس على المقهى. طوال مشاهدتي له كنت أجد أمامه أوراق فلوسكاب مسطرة كالتي تكتب فيها الدعاوى، وقلما جافا وبطريقة محمومة يظل يسود هذه الأوراق. كنت في بداية طريقي للكتابة، وكنت أغير من هذا السيل المتدفق الذي لاتقف أمامه أي صخور نفسية أو إحباطات. تصورت أنه يكتب رواية عمره، لقد اكتشف أخيرا هذا الخيط الواصل بين ثنيات حياته، ولم تعد هناك ثنيات أخرى ذات مغزى لا يعرفها مخبأ بها ذكريات. طريقة انكبابه على الورق وتدخينه السجائر، واحتسائه القهوة، التي ينساها بجانبه؛ لأنه يرى أحداثا بأم عينيه غطت على بخار ورائحة فنجان القهوة الساخن.

مرة قام أحد المثقفين اليساريين والذي كان يمتاز بحدة ورغبة في الهجوم المجاني على الضعفاء والمهزوزين، وهي صفة كانت منتشرة بين مثقفي الستينيات والسبعينيات والثمانينيات، وكانت المقاهي والبارات هي المسرح الذي سيحمل بين جنباته هذا السجل الواسع من المواقف المشابهة، والمواجهات الضاحكة والحادة والجارحة والإهانات. وهناك من خرج، إثر هذه المشاحنات، مطأطأ الرأس لايلوي على شيء ولا يرى أبعد من قدميه. المهم أن هذا المثقف حاول السخرية منه، فقد كان هذا الانهمام البادي عليه في الكتابة، ليس سوى جملة واحدة يكررها، أو عدة جمل، أو هذيان من الحروف لاضفاف

له. المهم أن هذا المثقف اكتشف هذا، وأراد أن يواجهه بما حدث، فما كان من هذا الشخص إلا أن قام وراء هذا المثقف بالحذاء. نعم، بالحذاء، وطارده خارج المقهى، فكل شيء قابل أن يتغاضى عنه، إلا هذه الساعات التي ينحني فيها على الورق يسود الصفحات. في اليوم التالي، لم يخدشه هذا الموقف أو يجرح كبرياء الكاتب التي يحملها بداخله، وعاد كما كان يسود الصفحات وبجواره فنجان القهوة البارد.

سمعت مرة من أحد رواد المقهى القدامى أن هذه الأوراق والكراسات التي يكتبها كانت عبارة عن شكايات يرفعها لأولي الأمر؛ ليرفعوا ظلما وقع عليه في إحدى المصالح الحكومية. ربما، ولكن هذا الظلم تضخم وملك عليه نفسه حتى أصبح عبادة كاملة لا يقوى على أن يترك فرضا ولو بسيطا من فرائضها.

فتاة من شلة الفتيات اللاتي كن يجلسن في المقهى يوم الجمعة في بداية الثمانينيات سوف تصبح زوجتي، بعد عشر سنوات من هذا الحدث. لم أتعرف إليها في وقتها، بل لم ألحظها، ولكن رغبتنا في الذهاب إلى المقهى باختلاف الدافع وراءه هو ماسهل لنا اللقاء من الأصل، ولولاه، لا أعرف في أي سياق آخر كان يمكن أن ألتقي بها. كانت السنوات العشر محفوظة في ذاكرة المقهى. كان هذا الكاتب عندما آتي مبكرا، أو يرانا معا يبتسم، ويناولنا منديلا ورقيا لنجفف العرق لو كنا في أيام الصيف. كنا نشكل له شيئا جميلا أو نحيي عنده ذكرى قديمة، أو خيطا من أحد الخيوط التي يشدها من بكرة الحياة الواسعة، وينسج من حوله رواية يظل يكتب فيها طوال ساعات أو سنوات مكوثه في المقهى.

PIAATO

الترام والبحر

إحدى الحالات الاستثنائية لمدينة الإسكندرية، والتي يساهم البحر في تأكيدها، عندما تنظر إلى هذا الأفق المفتوح، وتعتقد أنه امتداد للأرض التي تسير عليها. عند نقطة لا ترى تنتهي اليابسة ويبدأ البحر، وبالرغم من انخفاض سطح البحر عن مستوى الأرض؛ نتيجة لتطور المدن، ولكن هذا الأفق يرفع منسوب البحر في عينك ليساويه بالأرض. الطبيعة تعمل غالبا على مبدأ الإيحاء؛ حتى تحافظ على وجودها. أرى البحر من هذا المنظور الأرضي، كأنه مسطح ريفي أزرق. مساحات خالية شاخصة أمامك، سواء قطعتها أو لم تقطعها، هي جزء من إحساسك بالفضاء الذي يحوطك.

لقد كانت إحدى معجزات المسيح عليه السلام هي السير فوق الماء؛ لأنه اعتقد أنه والأرض شيء واحد، وإن اختلفت طبيعة تكوينهما. من أين جاءته هذه الثقة؟ ولكنها الخطوة الطبيعية جدا أن تكمل سيرك عندما تنتهي حدود اليابسة ويبدأ البحر، فقد تخلقا بعضهما من بعض، وهي الخطوة التي بها يقين وتفوح منها قوة الإيمان.

المدن البحرية هي أماكن لتحقق معجزات؛ نظرا إلى وجود عنصر قديم كالبحر بداخلها، كانت إحدى المفردات الأسطورية للعالم القديم. هي وسيط بين الريف والمدينة، في طبيعة المشاعر التي يولدها ذلك المكان الذي لم يُشْغَلْ كلية، ومازالت به فضاءات تولد أحاسيس مطلقة وحميمة. البحر يولد رغبة في الهجرة والسفروالإيمان، مثل الريف، باختلاف الأسباب، كأنك تخشى أن تموت أمام هذا الفراغ اللانهائي.. فتغادره.

ليس هذا ماأعنيه باستثنائية مدينة الإسكندرية، ولكن الاستثناء يأتي من مشهد حياتي، وهو موازاة شريط الترام لشريط البحر. الترام والبحر يكونان مسارين من مسارات الوعي في المدينة. لو كنت سائرا في الشارع الرئيس وظهرت أمامك إحدى الشوارع الكاشفة التي تمتاز بها الإسكندرية، التي تخترق كحد السيف أكثر من شارع عرضي، عندها سترى الترام بلونه الأزرق يسير متباطئا ومن ورائه يظهر البحر في الخلفية. أهمية المشهد أنه يحدث بيننا ووسط مسيرة حياتنا اليومية، وليس منفصلا عنها، كعادة الأشياء الاستثنائية. في تلك اللحظة أشعر بأن الحياة ممتدة وتسير إلى الأمام بلا توقف، بالهدوء والدعة نفسيهما اللذيْن يسير بهما الترام. هذا المشهد يولد فيَّ إحساسا مريحا ومطمئنا، وأعتبره جزءا فاعلا في شخصية الإسكندرية.

شخصية أي مدينة تتحدد أحيانا نتيجة للمزج الدقيق والحساس بين عنصر طبيعي قديم، وآخر مستحدث. ربما هذه المفارقة هي التي تولد الخصوصية. ولكن لو نظرنا إلى عنصر حديث بالإسكندرية كفندق سان إستيفانو الضخم، لوجدنا أن علاقته بالبحر شبه مستحيلة؛ لأنه يحاول أن يفرض عليه وجوده ويواريه. يريد الفندق أن ينال من هذا العنصر القديم ويأخذ نفحة من خلوده، بدلا من أن يتعايش بجواره. أعتقد أن هذا الفندق لن يكون أحد العناصر المكونة لشخصية المدينة في المستقبل.أصبح هذا الفندق كالنصب التذكاري الضخم، الفارغ من أي رمزية سوى ضخامته التي تسد عليك الطريق إلى البحر. من منظورات عديدة، ومن أماكن مختلفة في المدينة، يفاجئك الفندق كوحش خامل.

هذا البطء النسبي للترام، هو جزء من سياق الماضي الدال، ليس في الوسيلة فقط، بل في الإيقاع. لماذا لايكون هناك جزء من المدينة يدل على الماضي غير الأثر أو البحر أو النصب التذكارية؛ جزء غير مرئي، يتسرب في إيقاع حياتها، حتى لو كنا في عصور متقدمة؟ أليست المدينة كالأطفال، نحفظ لها دولاب ذكرياتها؛ لتفتش فيه عندما تكبر وتشيخ؟ أول ظهور للترام كان على شكل عربات تجرها خيول. الخيول كانت أفق السرعة الطبيعية في ذلك العصر، قبل أن تتحول إلى خيول كهربائية.

خط النصر وخط باكوس

كما توجد فوارق طبقية، وبالتالي شخصية، بين الناس، والأحياء، والمدن بعضها بعضا؛ هناك أيضا فوارق بين خطوط الترام في الإسكندرية. يمتد خط الترام الرئيس من ميدان محطة الرمل وينتهي عند محطة فيكتوريا، ويسمى هذا الامتداد «خط ترام الرمل»، وهو الاسم الذي يميزه عن خطوط الترام الأخرى التي تسير داخل أحياء الإسكندرية القديمة. وقد أنشئ هذا الخط الحديدي سنة ١٨٦٠ وامتد ليتمشى مع العمران الذي بدأ في هذا المكان في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، والذي عاصر نشوء الإسكندرية الحديثة. وينقسم هذا الخط الأم إلى خطين فرعيين؛ خط ترام باكوس، ويشار إليه بالرقم ١؛ وخط ترام النصر ويشار إليه بالرقم ٢. أحيانا يمران بالمحطات نفسها، ولا ترى أي فارق بينهما، لافي نوع الركاب أو مستوى الأحياء التي يمر كل منهما عليها، وأحيانا يفترقان ويقطع كل منهما رحلته بمفرده باحثا عن التمايز، وعما يمنحه شخصيته عن الخط الآخر. هناك أربع محطات رئيسة يلتقي فيها الخطان أو يفترقان؛ محطة ترام إسبورتنج؛ ومحطة مصطفى كامل؛ ومحطة بولكلي، وأخيرا محطة سان إستيفانو.

عبر محطات التجمع الثلاث الأولى، لايوجد أي فارق جوهري بين الخطين، فوصولا إلى محطة بولكلي، يعتبر هذا المسار هوالجزء النشط من الإسكندرية الحديثة، زمن الأجانب والاختلاط والطبقات المتوسطة، وأماكن الفسحة ومقاهي التسلية بعد المعاش. تبدأ الرحلة من محطة الرمل، لتمر سريعا من دون توقف على محطة جامع إبراهيم التي ترى منها البحر في رحلة ذهابك وإيابك، وترى منها أيضا جموع المرضى أصحاب الجلابيب، الذاهبين إلى المستشفى الميري للعلاج أو الزيارة. يهبطون من الترام وينسلون في هواء الشوارع الضيقة التي تؤدي إلى المستشفى. ثم تتلوها محطة الأزاريطة، وهي المحطة الأقرب إلى الحيين اللاتيني واليوناني القديمين؛ اللذين يتماسان مع شارع فؤاد؛ الشارع الرمز في حياة الإسكندرية، وحديقة الشلالات وغيرهما من الفيلات والقصور المتناثرة حولهما. وأعتقد أن هذه المحطة هي الأقرب إلى هذا العالم الأرستقراطي القديم الذي لا يمكن الوصول إليه إلا بالعربات الخاصة أو عربات الأجرة. وتعتبر هذه المحطة نقطة انتقال مهمة بين هذين الحيين النائيين وبين أحياء الطبقات المتوسطة التي تقع بطول شريط الترام. ثم تأتي محطة الشهيد مصطفى زيان والاسم القديم لها محطة «سوتر» حيث يقع مجمع الكليات النظرية؛ حقوق وآداب وتجارة،وعلى اليمين هناك النادي اليوناني والقنصلية اليونانية، وتحف بالترام مجموعة من الأبنية و القصور التي تستخدم كملاجئ لرعاية المسنين من الأجانب. في هذه المحطة أيضا، تلمح رغبة التداخل بين الإسكندرية القديمة والحديثة. ثم يكمل الترام رحلته ليمر بمحطة الشبان المسلمين، ويبدأ في الابتعاد عن شارع أبي قير أو شارع فؤاد. ثم تأتي محطة الشاطبي؛ حيث يقع نادي الاتحاد السكندري من ناحية، ومن الناحية الأخرى كلية سان مارك بمبناها الأحمر العتيق، وبمهابة تشعرك بأهمية التعليم والعلم في هذا الزمن القديم. دائما ما كنت أرى جماهيرنادي الاتحاد وهي تحوط على الدوام ببوابات النادي كأنها في مظاهرة، في انتظار أن يتألق هذا النادي ويحقق بطولة ما.

ثم تأتي محطة «الجامعة» حيث يدخل خط الترام في نفق تحت الأرض ليسمح بمرور كوبري الجامعة من فوقه، وهي المحطة الوحيدة التي لايسير فيها الترام فوق الأرض. ثم تأتي محطات «المعسكر» و«الإبراهيمية» ثم «إسبورتنج الصغرى»، ثم «إسبورتنج» التي يقع عليها أهم نادٍ رياضي اجتماعي في

الإسكندرية. عند محطة إسبورتنج يحدث أول انفصال للخطين التوأمين؛ أحدهما يسير بمحاذاة سور نادي إسبورتنج والقريب من شارع أبي قير، شريان الحياة في الإسكندرية، وهو بالطبع الخط المدلل «خط النصر». أما الآخر وهو «خط باكوس» فيدخل في منحنيات وثرثرات أسواق الخضار والباعة عند محطة كليوباترا الصغرى ثم سيدي جابر الشيخ، ولايشفع له قربه من البحر. بينما «خط النصر» يسير مظفرا موازيا لشارع أبي قير حتى يصل إلى محطة سيدي جابر المحطة؛ حيث تقع محطة القطار المتجه إلى القاهرة، ليلتقي وجها لوجه بهذا الشارع الكبير، شارع أبي قير. وتستكمل المسيرة؛ فعند محطة مصطفى كامل يلتقي الخطان بعد غربة لم تدم سوى ثلاث محطات، ولكنها غير كافية لأن تصنع الفارق الطبقي والشخصي الذي تحدثت عنه من قبل. يسيران معا مرة أخرى ويعبران بحي مصطفى كامل ثم حي رشدي، وهما حيان متداخلان والمسافة بين المحطتين لا تذكر؛ لذا فدائما ما أعتبرهما محطة واحدة. خلال هذا العبور، ستصادف كثيرا من أشجار الفيكس على الجانبين، وكثيرا من العصافير، وستسمع أصواتها التي ستمتزج بصوت الترام المزعج. ثم نصل إلى محطة بولكلي، وهنا يفترق الخطان، وهذا الافتراق هو الأهم خلال هذا المسار؛ لأنه هو الذي منحهما التسمية، والذي منح الشخصية المتعالية لخط ترام النصر، وساهم في تكوين الشخصية المستضعفة والمنطوية على نفسها لخط ترام باكوس.

بداية من محطة ترام بولكلي يظهر الفارق جليا في الأحياء المحيطة بخطي الترام في أثناء عبورهما. بينما يتقدم «خط النصر» ليعبر بأحياء الهدايا وساباباشا وجليم ومظلوم وزيزنيا وصولا إلى محطة سان إستيفانو. وهنا يبتعد شارع أبي قير قليلا عن هذا الخط، ولكنه يبتعد بمقدار لايسمح بالغربة. بينما يدخل خط ترام باكوس في نفق نفسي مظلم، بينما يقطع شارع أبي قير، في بداية رحلة سقوطه الطبقي الحاد، عند محطة الوزارة؛ حيث يقع مقر الوزارة في الصيف منذ أيام الملكية وحتى الآن، كأنه يودع الحياة المرفهة التي منحتها له المدينة، ويدخل في ذلك النفق حتى يصل إلى محطة ترام باكوس، وهو اسم الحي المحيط بها، والذي يسمى في قاموس السكندريين ب-«الصين الشعبية» نظرا إلى الكثافة السكانية الرهيبة التي تسم هذا الحي، وارتباطه بأسواق الخضار والسمك والبيع والشراء والضوضاء، وبعدة أحياء أخرى متواضعة وموازية لخط آخر وهو خط قطار أبي قير، وهو قطار الغلابة بلا منازع. تتحول عربة الترام إلى ما يشبه يوم الحشر. ولا يتغير هذا الإحساس إلا عندما تصل الرحلة إلى محطة جناكليس التي يخرج فيها خط باكوس على وجه الدنيا ويتنفس بحرية، ويسترد بعضا من اعتباره المبعثر عندما يقابل شارع أبي قير مرة أخرى. بينما «خط النصر» يتهادى وسط الفيلات وقريبا من البحر، ولا تشم داخل عرباته إلا رائحة البارفانات، ولاتشاهد إلا جمال الفتيات الخارجات من المدارس المتناثرة حول هذا الخط المحظوظ وأناقتهن. هذه المحطات القليلة هي التي منحت «خط النصر» كبرياءه وتعاليه على أخيه التوأم «خط باكوس». ثم يعود الاثنان ويلتقيان مرة أخرى عند محطة ترام سان إستيفانو، ليبدأ رحلة مشتركة وصولا إلى خط النهاية عند محطة ترام فيكتوريا، وتعود أواصر الأخوة بينهما من دون فارق، سوى كمية المخلفات التي يحملها كل منهما خلال رحلته.

أتحدث عن سنوات السبعينيات وأوائل الثمانينيات. أما الآن فقد أصبح الترام وسيلة مواصلات للبسطاء، وتغيرت مستويات الأحياء، ولم يعد هناك فارق كبير بين خط باكوس وخط النصر، ولاتشعر بأي مزية ولا رائحة خاصة وأنت تستقل خط النصر؛ فهناك أحياء جديدة تناثرت في كل مكان يخرج منها الآلاف يوميا بحثا عن لقمة العيش. ولكني رغما عن كل هذا مازلت أشعر بانجذاب إلى هذه الكبرياء القديمة والرفيعة لخط النصر.

المغني الهندي

دائما ما كنت أصادف ذلك الرجل، في الشريط الضيق للعربات الموازي لشريط الترام، راكبا دراجته أو سائرا، أو متوقفا عند إحدى المحطات ليؤدي عرضه. لم يكن يفعل شيئا سوى أن يرفع عقيرته بالأغاني الهندية التي انتشرت في العقود الأربعة الأخيرة من القرن الفائت. كان هذا الرجل، الذي بلغ تقريبا منتصف الأربعينيات في ذلك الوقت، مهووسا بتلك الأغاني، التي كانت تمثل عنصرا مهما في الأفلام الهندية، لايمكن الاستغناء عنه مهما كان موضوع الفيلم. وعندما كان صاحبنا يشعر بالتعب من جراء هذه العقيرة المفتوحة على اتساعها لتنقل بعضا من فضاءات الأفلام الهندية وسماواتها إلى ذلك الشارع الصغير المليء بالعربات وضوضاء الترام، عندها يضغط على مفتاح التسجيل الكبير الذي يحمله باستمرار؛ لينوب عنه. كان يمسك مقود الدراجة بيد واحدة، واليد الأخرى تلتف حول التسجيل، ويبدأ العرض. الغناء كان يحفظ توازنه، يقف مع توقف الترامواياات عند تقاطعات الشوارع في إشارات المرور؛ ليؤدي أمام ركابها إحدى أغنياته، وأحيانا يصحبها أداء حركي. كنت أرى بكرة سعادته وهي تكر، كان قادرا على نقل هذه العدوى لكل من يشاهده خلف النوافذ الزجاجية لعربات الترام، أو على الأقل ينقل لهم الابتسام؛ فلا يمكن أن تشاهد هذا العرض إلا وتبتسم.

راكبو الترام هم جمهوره المستهدف على الدوام، لايخرج إلى الشوارع الكبيرة؛ ربما خوفا من أن يضيع صوته وسط سيل العربات والضوضاء، فاختار هذا الشارع الصغير لتسرح فيه موهبته. على الناحية الأخرى من الترام، وأنت قادم من محطة الرمل، كانت هناك بعض المقابر القبطية واليهودية، وأحد النوادي اليونانية، ومجموعة من العمارات القديمة التي تمتد حتى محطة كامب شيزار والإبراهيمية، وهي منطقة عمل صاحبنا. هذه المنطقة كانت تحتوي على علامات كثيرة من إسكندرية بداية القرن العشرين. سينما أوديون كانت مركزا له؛ بسبب بروجرامات الأفلام الهندي التي كانت تعرضها. يظل صاحبنا يحوم حولها طوال النهار، يدخل الفيلم أكثر من مرة، يترك دراجته على باب السينما ويؤمنها بذلك الجنزير الحديدي. عندما أشاهد دراجته في أي ساعة من ساعات النهار أو الليل، أعرف أنه هناك جالس على أحد المقاعد الجلدية الحمراء للسينما، ورأسه مرفوع لأعلى ليستقبل هذا الوميض المنبعث من الشاشة، بينما ذاكرته تعمل بأقصى طاقة لها لتحول هذا الوميض وهذه الأصوات إلى شفرات سرعان ماستخرج إلى الشارع. كان يخرج من كل فيلم جديد بنسخة كاملة من أغانيه. كان مؤمنا ككثيرين بهذا النوع من المشاعر الحادة والتضحيات الكبيرة التي تتبناها هذه الأفلام. صورة الهند ظلت مرتبطة في مخيلتي بهذه الأفلام، إلى أن تعرفت عن طريق صديق لي كان يدرس آنذاك بمعهد السينما بالمخرج الهندي الكبير ساجيت راي، ومعه رأيت نوعا آخر من المعاناة والتضحيات للشعب الهندي.

أحيانا كان صاحبنا لايكتفي بالغناء أمام جمهوره من راكبي الترام، بل يبدأ في التقافز بجسده في حركات خفيفة، نسخها أيضا من الأفلام، على السور الحديدي للمحطات، أو فوق الكراسي الأسمنتية؛ فكلمات الأغاني تحضه على الحركة والقفز في الهواء. في إحدى المرات ترك دراجته وجرى وراء الترام وظل يغني على السلم، فاردا ذراعيه للهواء الذي يتقدم إليه بسرعة، ومائلا بجسده الذي يكاد يصل لمستوى السلم الذي يقف عليه.

لا أعرف هل هناك صفة مشتركة بين كل هؤلاء الممسوسين: ذوبانهم في الهواء، كأنهم على وشك أن

يطيروا. بعد أن يؤدي عرضه كان يضع كفيه في مواجهة بعضهما بعضا، كأنه غاندي في أقصى لحظات تسامحه واحترامه للآخر، وتحت ذقنه تماما، وينحني برأسه؛ ليحيي تلك الجماهير التي تشاهده.

كان له أنف مدبب، وبشرة قمحية، أو تميل قليلا إلى السمار، وبنية جسدية حادة ومشدودة، وابتسامة دائمة يقابل بها الناس، خارج ساعات العمل. لو صادفته لايغني، فحتما ستجده مبتسما؛ لأنه يعرف أنك تنظر إلىه، وتتذكره، فلا يخيب ظنك في نجمك الهامشي. لايعود إلى شخصيته الأصلية، ربما لا توجد تلك الشخصية من الأساس؛ فقد انهمك بكليته في ترديد الأغاني الهندية، وأصبح له تاريخ ميلاد جديد يبدأ مع أول فيلم هندي رأته عيناه.

هذه الدرجة الخطرة من الحب، ومن إزاحة الماضي، وجعله نسيا منسيا، واستبداله بحاضر من الموسيقى والأغاني والرقصات. هل كانت له عائلة، أب، وأم، وزوجة وأولاد؟ كلها أسئلة كانت تخطر ببال كل من يراه، ولاتجد إجابة عنها، فزمن وجوده بالشارع يفوق أي زمن آخر يخصصه لتلك العائلة المفترضة. الشيء الأكثر ملاءمة له أن تجده وحيدا، وتتخيله يعيش وحيدا. لن يقوم صباحا، ويقول: «صباح الخير يا زوجتي الحبيبة»، أو: «صباح الخير يا بابا» أو: «صباح الخير يابني» كلها عبارات لا تليق به؛ لأنه يبدأ يومه بالغناء، ولايوجد في حبه مكان لآخرين.

بعد أن يؤدي أغنيته الراقصة، يلهج من التعب، وتظهر حبيبات العرق على جبينه، يتوارى قليلا الوجه المبتسم، وتلقائيا تجد نفسك، وقد نحيت سخريتك المبطنة منه، واستبدلتها باحترام وتعاطف. في هذه اللحظة، لا تعود تراه كشخص مميز له علامة، بل تراه كآلاف المتعبين الذين تصادفهم كل يوم.

في نهاية التسعينيات، اختفى هذا الرجل، وصار الطلب على الأفلام الهندية نادرا، فهذه الميلودراما التي كانت تبثها تلك الأفلام، استبدلت بواقع سريع، لايسمح باختزان تلك اللحظات الحادة بين جنباته، ولا في عقول أبنائه. وكذلك أغلقت سينما أوديون أبوابها، وتحولت إلى صالة أفراح.

في الستينيات، بدأت هذه الموجة من الأفلام الهندية، أتذكر وأنا صغير حديث عائلتي عن فيلم «سانجام»، و«سوراج»، ثم رأيت بعيني أفيش أحد الأفلام وكان اسمه «ماسح الأحذية» معلقا على واجهة سينما «سبورتنج»، التي تحولت هي الأخرى فيما بعد إلى عمارة كبيرة. كان يجمع هذه الأفلام، هذه الدرجة العالية من التضحية والحس الأخلاقي. تدخل صالة السينما المظلمة وتعرف أنك ستبكي وستضحك، وسينقبض قلبك، ثم ينبسط خلال ساعتين. حفلات من البكاء الجماعي للتطهر من ذنب لاتعرف كيف تسرب وبهذه القوة وبهذه الكمية المختزنة من الدموع داخل ضمير هذه الأجيال وعينها وقلبها.

كان هذا الرجل واحدا من هذا الجيل الذي أحب الأفلام الهندية، يبكي داخل صالة السينما المظلمة، وعند خروجه يركب دراجته ويغني.

التذكر والنسيان

أتصور أن كل من يحب القراءة والكتابة، تمر عليه فترات من اليأس في حياته يود فيها أن يتخلص من عبء هذا الحب، وعادة ما تكون الكتب هي المستهدفة، هي الرمز الذي سيعلق عليه الأسباب وراء الأسباب لشعوره بسجن كبير يلف حياته. عندها سيتبادر إلى ذهنه إما حرق هذه الكتب التي تملأ رفوف مكتبته، وهي الفكرة الأكثر شاعرية في التخلص من هذا السجن، وإما تسليمها من دون مساومة لبائع الروبابيكيا أو الكتب القديمة. عادة ماتأتي هذه الأفكار في لحظات التحول التي يمر بها هذا المحب في حياته، أن يلعب بالعلاقة مع أقرب الأشياء إليه؛ ليثبت في نفسه القدرة على التخلي عنها. ربما هذا السلوك الرومانسي هو أحد الطرق التي يستخدمها الصوفيون في قطع علاقتهم بكل مايشوش على علاقتهم بالله. ولكن في حالتنا هذه، لايكون الله هو المستهدف، ولكن الرغبة في إنقاذ النفس من تأثير الأفكار المتضاربة التي تبثها الكتب، وكذلك التخلص من أي شاهد على حياة سابقة، كانت الكتب فيها هي أهم مثير للاستمتاع.

خطورة الأفكار أنها مجردة وغير مرئية ولها القدرة على خلق عالم كامل ومتماسك داخل عقل الإنسان. وبقدر ماهي قوية ومؤثرة بقدر ماهي هشة في مادتها، يمكن أن تزاح أو تستبدل داخل العقل أو الذاكرة بفكرة أخرى. المهم في كلتا الحالتين هوشكل الإيمان، قدرة الإنسان على تقبل أو رفض فكرة. وشيء آخر يجعل الأفكار مرنة وقابلة للتحول، وهذه هي حياتها الطبيعية ؛ أن يكون الوسط الشخصي أو الاجتماعي الذي تتحرك فيه متسعا ومتسامحا، لايرفض بعنف ولايقبل من دون فحص وتجريب.

هناك كتاب تخلوا عن مكتباتهم في حياتهم، وتفرغوا لحياة بعيدة عن هذا الثقل المادي للأفكار؛ فالكتاب هو الذي يمنح الأفكار وزنا ويجعلها مادة تتناولها الأيدي. وعندما تبزغ فكرة حرق الكتب أو التخلي عنها لبائع الروبابيكيا في ذهن أي كاتب،فهذا معناه أنه يريد أن يتخلص من الأثر وليس من الفكرة. يريد أن يعيدها إلى مادتها الأثيرية حتى لاتخلد. فالخلود مرتبط دائما بتاريخ الأفكار. في رواية «اسم الوردة» للكاتب الإيطالي أمبرتو إيكو، يتحدث فيها عن وظيفة أمين المكتبة، الذي يحفظ الكتاب، ومن بعده الفكر، من تأثير الزمن والتآكل والحشرات؛ ليجعله خالدا غير قابل للفناء. لولا هذه العناية بالكتب لما وصلت إلىنا أفكار تداولها الناس في عصور قديمة، وأصبحت حياتهم مكشوفة أمامنا.

مرت عليَّ لحظات يأس في حياتي فكرت فيها أن أتخلى عن مكتبتي، وأنظر أكثر باتجاه الحياة. دائما مايكون الصراع محتدما بين الفكر والحياة كأنهما نقيضان، أو هكذا تخيلتهما في لحظات اليأس. عند زواجي في بيت العائلة اضطررت إلى تخزين كل كتبي في كراتين حتى يتاح لي تجهيز الشقة. ربما كانت «الطريقة الحنينة» لأتخلص من كتبي لفترة ما وأخرجها من حياتي. ظلت الكتب داخل الكراتين لسنوات طويلة، خلالها بدأت في شراء كتب جديدة، وتكونت مكتبة أخرى خارج الكراتين المخزنة. الجميل في هذا الفعل، أن الكتب الجديدة التي اشتريتها، كانت تختلف في أفكارها وطموحها عن الكتب القديمة؛ وهذا ماساعدني على أن أرى الحياة بطريقة جديدة. نسيت كل ماكنت أحبه من أفكار، وكان هذا ضروريا؛ لكي أفسح المجال لحب جديد يدخل حياتي. ثم انتقلت لبيت آخر فخرجت كل الكتب القديمة من الكراتين، وعاشت مع الكتب الجديدة، ولم أعد أفكر في التخلي عنها، أو توزيعها. أصبحت تشغل مكانا مؤنسا لي في البيت؛ ربما تؤرخ المكتبة لحياتي وتحولاتها وماسيأتي فيها. ولكني ألتقط من هذه التجربة حكاية

النسيان، فالفكرة التي تستعبدنا يجب أن ننساها لفترة من الزمن، قد تطول، لتعود إلىنا خالصة من اشتباكها النفسي مع حياتنا. لتعود إلىنا كفكرة قابلة للصواب وللخطأ. هذه النسبية هي التي ستعيد للأفكار حيويتها؛ فالحياة متسعة لكل شيء، للمواساة والشفقة، والكتب هي أحد هذه المصادر للمواساة وللحب وللائتناس، ولكنها ليست المصدر الوحيد.

كل الأحداث التي ارتبطت بحرق الكتب، سواء كانت برغبة شخصية أو برغبة سلطة في التخلص من أفكار تسيء إلى المجتمع؛ كانت النار،أو مجازاتها كالرقابة أو المصادرة أو المنع، هي الحل لحسم هذا الخطر. وهي محاولة يائسة أيضا من قبل هذه السلطة في محو أي أثر مادي للفكرة، معتمدة على النسيان والتأويل والتبديل الذي يصيب ذاكرة الجماعة. السلطة تعتمد على ضعف بشري حتى تحمي نفسها، ولكن هذا الضعف البشري أو النسيان هو أيضا بداية لتذكر جديد.

PEPSI

عصر الزجاج

في عقدي الخمسينيات والستينيات، في الإسكندرية، وربما تمتد إلى السبعينيات، لعب الزجاج دورا في تجميل واجهات العمارات المبنية آنذاك. تفتقر تلك الحقب إلى الجمال والأناقة في عمارتها، ولاتوجد بها مشروعات أو نماذج معمارية مهمة يحتذى بها. كان تصميم العمارة يخضع للذوق الشخصي لصاحبها أو للمقاول الذي أشرف على بنائها، واعتمادا على مواد غير مكلفة. أحيانا كانت تترك واجهات العمارات من دون طلاء، في أحياء مميزة في الإسكندرية، من دون شعور سكانها أو مالكها بأدنى حرج، فالسياق العام كان موجها إلى القضايا الساخنة لتلك المرحلة، وليس من أولوياته هذا النوع الدقيق من التقييم.

كان تستخدم قطع من الزجاج الملون، تخلط مع المونة البيضاء، ويتم تظهير واجهة العمارة بها. المصدرالأساسي لوسيلة التزيين هذه كان من جمع الزجاج المستعمل في المدينة. كان الزجاج لازال بطلا في الاستعمالات اليومية (زجاجات المربى والخل والزيت والمورد والروائح) قبل أن تأتي اللدائن المصنعة والبلاستيك ليأخذا مكانه. عند سقوط أشعة الشمس يلمع هذا السطح المزجج لمعات في اتجاهات عشوائية، كانت توحي للناظر بوجود هندسة ما. أما في غياب الشمس فتتحول واجهة العمارة إلى سطح ميت.

في تلك الحقب أيضا، بدأ الزجاج يستخدم كوسيلة للحماية. فقد كانت ترشق قطع الزجاج على حواف الأسوار المحيطة بالبيوت؛ حتى لايتجرأ أحد ويتخطاها. فيلات وبيوت كثيرة كنت ألمح فيها أنظمة الحماية البدائية هذه، فقد كانت الأسوار مازالت واطئة، وتحتاج لأن تستوحش وتكشر عن أنيابها، كما سيحدث بعد ذلك في التسعينيات وفي الألفية الجديدة وتتعالى الأسوار وأنظمة الأمن وكاميرات المراقبة.

الشفافية التي تميز الزجاج جعلته يلعب دور الوسيط المحايد الذي ينقل لك الحقيقة كما هي؛ فأغلب علب الألبان والمربات، والمشروبات والخل والزيت، وغيرها، كانت تعبأ في زجاجات. كان هناك حس جمالي في تصميم الزجاجة، أيا كان استعمالها، ذلك العنق الطويل والدقيق، كشخص مترفع له كبرياء. العطور، وأدوات الزينة للمرأة، كانت من الأشياء التي يعيش فيها الزجاج شخصيته الحقيقية ويكشف فيها عن جماله، فتجد أشكالا وألوانا وموضات في هذا النوع من الاستخدام.

مع الوقت بدأت الشرفات في الاختفاء، وحلت محلها تلك الغرفة الزجاجية التي ستستخدم لمذاكرة الأبناء بعد أن كبروا، وضاقت غرف البيت عن استيعاب مراهقتهم، أو ليستأثر بها الابن الأكبر؛ ليحتفظ لنفسه بمنفذ مطل على الشارع.

رصد علي باشا مبارك في خططه التوفيقية حال مدينة الإسكندرية قبل دخول الزجاج. كانت تبنى المشربيات ويوضع عليها من الداخل ورق مقوى ليمنع الهواء في أشهر الشتاء. فكانت تتكاثر عليها الأتربة، وتسبب رائحة عطن تنتشر في هواء البيوت. جاء الزجاج فاتحا شفافا وحسم هذه المشكلة. أصبح لدينا في البيوت شباكان؛ أحدهما خشبي والآخر زجاجي، نبدل بينهما طوال ساعات النهار، حسب حاجتنا للضوء أو للهواء أو للانكشاف أمام الآخرين.

يكتب علي باشا مبارك في خططه التوفيقية عن مكانة الزجاج في إسكندرية القرن الثامن عشر، وتلك اللحظة الحاسمة التي بدأت فيها تتوارى مكانة المشربية:

«ولما رأى أهل الإسكندرية ذلك ونفاسته تركوا ماكانوا عليه من الأوضاع القديمة، وذلك أن جميع أبنية القطر كانت بأوضاع وهيئات غير ماهي عليه الآن. فكانت المنازل العظيمة مشتملة على دور أرضي، وفوقه دور أو دوران ببناء بارز عن سمت الدور الأرضي بمقادير مختلفة من ذراع إلى ثلاث أذرع، ولها متكآت ودعائم من الأحجار والأخشاب ولايجعلون فيها شبابيك ولايستعملون القزاز؛ لقلة وجوده في الديار المصرية حينئذ بسبب قلة توارد البضائع الخارجية في تلك الأزمان، وإنما يجعلون فيها مشربيات من الخرط، ثابتة في البنيان ذات خروق مابين صغيرة وكبيرة، وبتلك المشربيات طاقات صغيرة مطلة على الحارات، لها أبواب من الخشب تقفل وتفتح على حسب الحاجة، وكانوا يتنافسون في ذلك ويصرفون فيه مصاريف جسيمة، ومنهم من ينقشها نقشا نفيسا مع أنها كانت لاتقي من الحر ولا من البرد ولا من الأتربة، بل كانت في الصيف عرضة للرياح الحارة والأتربة الثائرة، وفي الشتاء عرضة للبرد والمطر، وربما ألصقوا بتلك المشربيات في زمن الشتاء أوراقا فيتسبب عن ذلك امتناع الهواء عن المرور في المساكن، فتتولد عن احتباسه عفونات ربما أضرت بأبدانهم وأبصارهم. خصوصا الفقراء الذين لااعتناء لهم بشأن النظافة.

ومع أن هذه الأوضاع الجديدة، ربما كانت مع نفاستها وجلبها لأسباب الصحة أقل كلفة ومصرفا من تلك الأوضاع القديمة، فلذلك تجد أبنية إسكندرية الآن، وغيرها من جميع مدن القطر، غالبها من الأوضاع الجديدة تضاهي الأوضاع الأورباوية، بصور حسنة وشوارع معتدلة متسعة، محفوفة من الجانبين بشبابيك القزاز وغيرها» [(1)].

هذه النقلة التي سببها الزجاج أضافت بابا جديدا في كل ذاكرة، الوقوف أمامه في الشتاء، البخار المتكاثف الحار الذي رسمنا عليه حروفا ورموزا ابتلعها هذا السطح الشفاف. الألوان التي دخلت عليه وشكلت بابا جديدا لعلاقات الضوء بالذاكرة. في بئر السلم في بيتنا كان هناك شباكان كبيران من الزجاج الملون، جعلا لبئر السلم مناخا سحريا في كل الأوقات، كان أشبه بغرفة واسعة تتغير ألوانها وإضاءاتها طوال النهار والليل كصندوق الدنيا. عندما كان يسقط على جسمي الضوء العسلي المنكسر عبر الزجاج الملون، عندها كنت أرى نفسي مصبوغا بهذا اللون، أتحول لشخص آخر له استكانة هذا اللون العسلي.

في أحد البيوت في شارع السلطان حسين لفتت نظري، في بئر سلم إحدى العمارات القديمة، نافذتان زجاجيتان لهما شكل قوطي. فكرت في أن أصعد بئر السلم لهذا البيت وأطرق على أحد أبوابه، فلي معرفة قديمة بهذا النوع من البيوت، وبهذه الإضاءات الملونة التي تسقط على أجسامهم وذاكرتهم في الصعود والهبوط كل يوم. أشعر بأن سكان هذه العمارات عبارة عن بشر من كوكب آخر، ويمكنك أن تميزهم في الشارع عن الآخرين بالمشية الوقورة، وإحساس العزلة الذي يجذبهم في مداره، وبذاكرة حساسة متعددة الألوان والإضاءات.

[(1)] الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة ـ علي باشا مبارك ـ الجزء السابع ـ مدينة الإسكندرية ـ الطبعة الثانية عن طبعة بولاق ١٣٠٥هـ ـ الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٧.

«في فضل ثغر الإسكندرية» (2)

للإمام الحافظ السيوطي رسالة بعنوان «في فضل ثغر الإسكندرية». في هذه الرسالة ولأول مرة أرى الإسكندرية لها هذا التقدير الروحي بالنسبة إلى إسلام الوحي، بصفتها إحدى قلاع الروم الحصينة التي تمنى الرسول أن تضم إلى الجسد الجغرافي للإسلام. بالنسبة إليَّ هناك فجوة زمنية بين زمن الوحي وزمن الإسكندرية، كأنهما ينتميان إلى عالمين لايلتقيان. لذا فوجئت عندما قرأت في رسالة الإمام الحافظ السيوطي أن اسم الإسكندرية تكرر على لسان الرسول عدة مرات. لا أفسر سبب استغرابي، ولكن زمن الوحي جعل أي مكان آخر خارجه كأنه غير موجود وغير مؤثر. مثل بقعة ضوء شديدة القوة، ستجعل النظرة ضبابية، أو غائمة لأي كائن أو مكان أو زمان يقع خارجها. ستكون قوة الضوء وروحانيته هما المقياس الذي تُرى به الأشياء. ربما هناك سبب آخر، يفصل بين الإسكندرية ومكة، وهو تلك المسافة بين الصحراء والبحر. بين حركة الرمال وحركة المياه.

بالرغم من أهمية الإسكندرية بالنسبة إلى العالم المسيحي، فإن المسيحية لم تترك أثرها العميق هناك إلا في أشكال جدلها حول نظرية الإيمان وطبيعة الله والمسيح. أما التاريخان اليوناني والروماني فقد تركا آثارهما في روح المدينة، في هندسة الشوارع والمباني. تسير في المواقع القديمة للمدينة فتشعر بتيار أثيري يسري إلى جسدك، كأنك في حضرة روح غريبة؛ روح وثنية غير مؤمنة، أو لها إيمانها الشخصي الحائر. روح أنهكها التعب في البحث عن حلول دنيوية لمتاعبها اليومية ولأسئلتها حول الحياة والموت. روح تبحث عن خلاص أرضي؛ لذا وجدت هذه الروح خلاصها الأرضي في نوع من الاستسلام والقبول. صوفية من دون عقيدة أو توحيد أو غنائية ملحوظة. صوفية لم يعد المستقبل مفتوحا لها كجنة أو نار. تنظر إلى الماضي في أكثر صوره حضورا وكثافة : البحر، الذي يعكس هذا الماضي، بمياهه وحركته المتواترة، يعكس هذا الإيقاع الشجي الخافت لترجيع تلك الروح المتذبذبة الوثنية للمدينة. ربما لهذا السبب كانت أمنية الرسول أن يضم هذه الروح الصوفية الغريبة إلى جسد الإسلام. إنها الآخر الجغرافي بالمعنى المادي للكلمة. الذي تراه بمشاعر متناقضة تتراوح بين الإعجاب والخوف، ولكنك تريد في العمق من إحساسك أن يكون جزءا من جغرافية نفسك؛ حتى تتلاشى مشاعر الخوف، أو حتى الإعجاب الذي يجعل هذه النفس في مرتبة أدنى دائما.

في رسالة الأمام السيوطي نقرأ :

«قال حدثنا أبو صالح كاتب الليث قال حدثنا خالد بن حميد بن سعيد عن أبي عروبة ابن جابر عن سعيد بن جبير عن أبي هريرة أنه سأله رجل فقال: من أين جئت وقد كان لقيه بالشام؟ فقال: من الإسكندرية إني سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: إن المقيم بها ثلاثة أيام من غير رياء كمن عبد الله سبعين سنة ما بين الروم والعرب».

«عن أبي هريرة سمعت رسول الله يقول: المرابط بها ثلاثة أيام من غير رياء كمنزلة من عبد الله سبعين سنة مابين الروم والعرب».

وعن منزلة الإسكندرية، أكبر مدينة في الإمبراطورية الرومانية بعد روما في ذلك الوقت، عند الرسول،

الذي كانت تشغله قوة هذه الإمبراطورية:

«عن سعد بن أبي وقاص عن النبي قال: إن الإسكندرية وعسقلان عروسان والإسكندرية أعظمهما عروسا وإنها لتأتي يوم القيامة تزف بأهلها إلى البيت المقدس ومن رابط بالإسكندرية أربعين يوما كتب الله له براءة من النار وأمن من العذاب وخيار أهلها أفضل من خيار غيرها وشرار أهلها أفضل من شرار غيرها وهي مدينة ذي القرنين يبعث منها سبعون ألف شهيد وجوههم على ضوء القمر ليلة البدر يعطي الرجل منهم من النور على الصراط ويشفعون لسبعين ألفا طوبى لمن رابط بها وهي مدينة ذي القرنين مكتوبة في توراة موسى وزبور داود والفرقان معروفة في الكتب يعرفها أهل العلم تسمى الخضرا واسمها في الزبور أيضا واسمها في التوراة المذهبة وفي تفسير أهل الإنجيل والفرقان».

«..... عن سليمان الأعشى قال: حدثني مولى لعمر بن عبد العزيز أن رجلا من الأنصار أتى إلى عمر ابن عبد العزيز قال: ألا أحدثك بحديث؟ قال: بلى قال: حدثني أبي عن جدي أن رسول الله قال: مدينتان من المدائن وإنما سيفتحان على أمتي إحداهما من مدائن الروم ويقال لها الإسكندرية والأخرى من مدائن الديلم يقال لها قزوين، من رابط في إحداهما ليلة واحدة خرج من ذنوبه وخطاياه كيوم ولدته أمه» فبكى عمر حتى كثر بكاؤه ثم قال: اللهم اجعل قبري بالإسكندرية أو قزوين».

«حدثنا عبد الرحمن حدثنا مطروح حدثنا هانئ عن محمد بن إسماعيل الأنصاري قال: قال الأوزاعي عن أبي هريرة رضي الله عنه إن رسول الله قال: صليت ليلة أسري بي على الباب الشرقي من أبواب الإسكندرية ومعي جبريل عليه السلام في سبعين ألفا من الملائكة فقالت الإسكندرية: رب على ظهري خاتم النبيين ورسول رب العالمين وسيد المؤمنين وجبريل في سبعين ألفا من الملائكة فطهرني يارب من الشرك فأجاب الله تبارك وتعالى: لأحملن على ظهرك خير خلقي وأسكنك خير عبادي وأجعلك خير بلادي».

في هذا الحديث الأخير، تتحدث الإسكندرية كشخص داخل الخريطة الروحية الإسلامية، كمدينة مسلمة مسئولة، تقدر تماما التكريم الذي لاقته بمرور الرسول عليها في صحبة الملائكة وجبريل في رحلة الإسراء والمعراج. وهي ولادة جديدة لها، وشهادة ميلاد بعد أن خرجت من كونها إحدى مدن الإمبراطورية الرومانية، وانضمت إلى جسد الدولة الإسلامية.

وكما ذكر فورستر في كتابه الجميل «الإسكندرية تاريخ ودليل» أن القضية الأساسية التي كانت تشغل الإسكندرية في الفترة البطلمية هي الصلة بين الله والإنسان، سواء تقربا لله، أو استبعادا له. وليس غريبا أن ينفر عمرو بن العاص عند دخوله الإسكندرية؛ لأنه شعر بها كمدينة لها روح غريبة لايمكن أن يتآلف معها، تماثيل ورخام، وحضور وفتوة وتمجيد للحياة اليومية، وبالرغم من إسراء النبي بها ومعه سبعون ألفا من الملائكة، لم يمح ذلك آثار تلك الروح الوثنية التي تحوم فيها.

---

(2) عن أبي هريرة سمعت رسول الله يقول: «المرابط بها ثلاثة أيام من غير رياء كمنزلة مَنْ عَبَدَ الله سبعين سنة ما بين الروم والعرب».

أولاد المطر

لا أحد يستمتع بالمطر مثل الأطفال. بمجرد أن تبدأ السماء في إرسال أولى زخاتها، بعد نسيان طويل دام عدة شهور؛ تبدأ غريزة الأطفال في استعادة طعم المطر. كأن شحنة فرح مستهم في الصميم، فيجرون في كل اتجاه، يلعبون تلك اللعبة المرتجلة: لعبة المطر. يغنون تلك الأغنية التي لم تمت حتى الآن، والتي كنا نغنيها أيضا في طفولتنا: الدنيا بتشتي/وأروح لستي/تديني علقة/بعصاية خضرا. هذه الأغنية الشائعة في شتاء الإسكندرية، والتي تنطلق كشرارة شعبية معلنة نزول المطر.

أما الأطفال الذين سيصادفهم المطر وهم في البيوت أو في العربات، فسيلجئون للنوافذ ليخرجوا منها أيديهم الصغيرة لتلامس زخاته المتواصلة، يغرفون منه ويضعونها على وجوههم. يلتقطون هذا الماء السماوي قبل أن يتسرب ويضيع في الأرض، أو يخرجون أطباقا معدنية ليدخروا بعضا منه. ليس الصغار وحدهم فقط من يحبون المطر، فقد كانت أمي تقف وراء النافذة عند هطوله، تنظر بشغف إلى هذه المعجزة الإلهية، وقد أصبحت في متناول اليد. كانت أيضا تلتقط بعض حباته وتمسح بها على وجهها.

سيظل المطر له هذا الوجود الأسطوري، هذا الطاريء الذي يدخل ليشغل حياتنا، والذي يستقطب حوله ملابس ومشاعر وأحاسيس واستفسارات. الأطفال يرون السماء كمستودع كبير ولايفسرون ظاهرة المطر. الكبار أيضا ينسون ماتعلموه عنه، ويفرحون بهذا النشاط والدفء الداخليين، بعد دورة طويلة من الملل. بهذه الجرأة التي تطيح بأزرار القميص. هناك شيء إضافي يدخل في معادلة الحياة في حضور المطر. وهذا الشيء الإضافي قادر على أن يغير من إحساسنا بالحياة، يخرجنا من دون حلول شافية أو إجابات من استغراقنا الطويل في التشاؤم. ما زالت الطبيعة تحتفظ ببعض الأدوار للإنسان، أن تكون هذا الآخر الحاني والصامت الذي يترك لك على المنضدة هدية جميلة ويمضي مسرعا، من دون أن ينتظر الشكر. لم نعرف في مصر هذا الصراع الندي مع الطبيعة؛ لذا كان الغموض جزءا من نظرتنا إلى ظواهرها، وربما هذا مايمنحها أسطوريتها وجمالها.

الصورة في تلك الأغنية الشعبية التي يرددها الأطفال أن طفلا يعود إلى جدته وهو مبلل؛ لأنه استغرق وقتا في اللعب تحت المطر، ولم يعد إلى البيت مسرعا حتى يتلافاه. ولكن لماذا الجدة هي التي يتم الحديث عنها وليس الأم؟ ربما لأن المطر يذكرنا بحنان الجدات وأساطيرهن. الطفل المبلل عن آخره يقف أمام الجدة لتلقي العقاب، بتلك العصا الخضراء المنزوعة من شجرة حية، والتي لا تسبب الألم.

الانتقال من محطة الرمل لحي بحري

الانتقال من محطة الرمل لحي بحري، يشبه الانتقال بين ديانتين. محطة الرمل والأحياء المحيطة بها وماتمثله من إسكندرية الأجانب بعد ضربها عام ١٨٨٢، ودخول الإنجليز مصر. وحي بحري الذي يمثل الإسكندرية العثمانية إثر دخول سليمان الأول مصر عام ١٥١٧. الحيان وجدا نتيجة لتدخل قوى خارجية.

هناك نوعان من الحنين ينتابانني في هذين الحيين. في محطة الرمل، أشعر بحنين له حواجز وأبواب نفسية عالية يجب أن تتجاوزها قبل أن تلتقي بماضي هذا الحي بحثا عن الصلة الروحية التي تربطك به. حنين واسع باتساع شوارعها، وساطع بإضاءات المحال وانعكاسات الفاترينات، حنين معكوس بمرايا حضارة أخرى، لايتركز في بؤرة حارقة تمس مباشرة قاع القلب. حنين صلب، معدني، ومزخرف على نمط العمارة الإيطالية التي تتطاول في شوارعه، حنين في برودة الرخام الذي يغطي مداخل عماراتها ذات الأبواب الثخينة.

أما حنيني في حي بحري فهو حنين عشوائي، مرتجل، ومحشور وملتو ومتداخل كتداخل الشوارع والتفافها. حنين بلا حواجز يجد ضالته سريعا في الماضي.

هناك مسحة تكبر وخيلاء في عمارة محطة الرمل، تكبر يخفي وراءه روحا متعالية، وفرحة بخلود ثقيل الأركان. أما عمارة بحري فلا تخفي شيئا، كنفس على وشك الزوال، فخلودها ليس على الأرض، وإنما في السماء.

حنيني في محطة الرمل حنين مغترب ومحافظ، وأبذل جهدا كي ألمس أطراف ثوب الحزن الذي أتبعه؛ كي أكون أحد أفراد تلك المسيرة القديمة التي كانت تعبر الشارع في سعادة. أما حنيني في حي بحري فبلا أثواب تقودني، أو أبواب تقف أمامي؛ فكل شيء عار ومكشوف وبلا أثقال، ففقر الحي وهشاشة مبانيه مستمران من الماضي وحتى الآن. في هذا الحي لا أبحث عن الماضي، فالماضي حاضر، وربما هو السبب في هذا الشغف بهذا الحي، ليس الحنين، وإنما الحزن الذي يتولد بداخله. في محطة الرمل، هذا الحزن مخبوء باحتراف وسط جماليات عدة، وسط دقة مربعات الموزاييك التي تزين قمم عماراته ومداخلها، وسط نوافذ الزجاج الملون في بئر السلم، وسط المقابض البرونزية المسبوكة بدقة لأبواب شققه، وسط يافطات الأسماء المصنوعة من النحاس الأصفر، والتي منحها التأكسد تعتيقا ورائحة.

وأنا أسير في محطة الرمل أشعر بتوهة لذيذة، لابوصلة لها، تتوسع حدقة النفس، يتشابك بداخلها التاريخ بالثقافة، تمدد مبرح كأنك تريد أن تعانق روحا تفوق قدرتك على التحمل. هناك شيء محفز وراء السير في محطة الرمل، شيء خطر يدفعك لأن تتجاوز حدودك لتكون على قدر المسئولية وعلى قدم واحدة مع تاريخ «الآخر» الذي مر بهذا المكان.هناك فرح مؤجل للمستقبل الذي يبسطه هذا الحي أمام عينيك كسجادة الاحتفالات. أما في بحري فالذات لاتتمدد بل تنكمش، تكمن بلا احتفالات ولا صخب، نحو اكتشاف مكان حميم ضائع. في كلا الحيين هناك بحث عن شيء ضائع؛ فالأصالة التي يمثلها حي بحري، والتغريب الذي يمثله حي محطة الرمل، كلاهما أصبح جزءا من الماضي.

في صباحات الجمعة، كان أبي يصحبني وأنا صغير لمحطة الرمل. كان هناك ميعاد دائم بينه وبين أصدقائه في هذا المكان الذي اتسع لشبابهم. عادة كانوا يلتقون في مقهى وبار ومطعم اللوفر، يلعبون الطاولة، ويشربون القهوة، ومنهم من يتناول البيرة، وتمتليء الطاولة بكثير من المزات. أحيانا كان أبي يعرج على الحلاق الكائن في شارع الكنيسة اليونانية. كانت من المشاوير المرهقة نفسيا بالنسبة إليَّ في الطفولة. الحلاق كان يشكل عفريتا لاأخرج من تحت يده إلا باكيا. كان هناك جرس كبير في الكنيسة اليونانية، التي تقع أمام محل الحلاق، قابع على الأرض، لم يستعمل قط، ولم يتردد له صوت، ونسي هناك مستغرقا في باحة الكنيسة الخارجية في انتظار أن يقوم بدوره الذي صنع من أجله. مازال هذا الجرس الحديدي موجودا حتى الآن، كلما مررت من هناك تذكرت أيام طفولتي التي كانت تنتظر من يوقظها من سباتها وحزنها الطويل. كان هناك صديق لأبي يمتلك متجرا كبيرا به قسم للأدوات المنزلية وقسم للملابس وغيرها من الأشياء في العطارين. أحيانا نذهب إلىه وننتظر معه حتى موعد الإغلاق، ونروح معه في عربته الأوبل ريكورد، والتي كانت حدثا في شوارع الإسكندرية في بداية السبعينيات. كان يقع أمامه محل مشابه له متخصص في الأقمشة اسمه «بلجريني»، أصحابه من الأرمن، ظل هذا المحل لسنوات خلت، ثم أغلقت أبوابه. أحمل من محطة الرمل لطفولتي رائحة كولونيا الحلاق، والبودرة التي كان يخضها على قفاي بتلك الفرشاة الناعمة، أو يدهنه بها كحائط أعزل، وعند عودتي إلى البيت تكون مهمتي هي إزالة آثار هذا العدوان الآثم على قفاي، أشعر بها كبودرة العفريت الذي لايزول تأثيرها إلا بالتطهر وقراءة القرآن. أسير في الشارع وأتخيل عيون المارة مصوبة ناحية هذا الحائط ناصع البياض الذي لا أراه.

الإسكندرية مدينة أمومية

المدن البحرية عادة ماتسر في ساكنيها توقا لشيء بعيد ومجهول. البحر هذا الشريط المائي هو أحد حدود المدينة، حدها الفارغ من الناس والممتليء بالماء والمسافة، هو الحد الجوهري بلا منازع، كونه يشكل جغرافية فريدة. هذا الحد المقلق والمسافة المقلقة اللذان يفرضان عليك أن تنظر إلى بعيد، إلى بعيد جدا، ولا تصل إلى نهايته.

هناك تشابه قوي بين البحر والصحراء، في طبيعة هذا الكون اللانهائي الذي يتشكل أمامك، وأنت الساكن الوحيد فيه، عندها يجب أن تملأ هذا الكون اللانهائي بالأمنيات، بالمخاوف، بالرغبة، بكل ماتفتقده في حياتك. تسر له بمنولوجك الداخلي، يقترب ليكون شريك أسرارك، يقترب أكثر ليبطن مادة هذه الأسرار بالملح ورائحة اليود. تنظر إليه كمستقبل مفتوح. المهم أن هناك خلقا يجب أن تقوم به وحدك. إن كان فراغ الصحراء يصنع إنسانا متأملا، أو متصوفا، تجاه الوجود اللامرئي الذي يحيط بالحياة، فالبحر أيضا يصنع هذا الإنسان المتصوف، ولكن مع الاختلاف بين طبيعة المياه والرمال. الرمال هي أحد الأصول الصلبة للحياة، أما المياه، فهي أحد الأصول الحانية التي تتحرك باستمرار، وتتبادل مواقعها. داخل المياه رغبة في الاتصال، وصوفية الإنسان الذي يعيش بجوارها موجهة لاكتشاف الوجود المرئي الذي يتخلل الحياة. صوفية تحن لآخرين.

لا أعرف لماذا أعتقد بأن الإسكندرية مدينة أمومية، من ناحية هذا الشجن الأمومي الذي يتوالد داخل أناسها لشيء غائب، لابن مفقود. هذا الحنين ولد مع المدينة ونما معها. هو أحد الأشياء التي اخترعتها الذات التي تعيش بجوار المياه، والمسافة، لتملأ هذا التوق الذي تشعر به داخلها، كأننا ولدنا بقاسم مشترك مع قدر البحر، ولابد من تمثله للنهاية. حنين أصيل من أجل توازن هذه الذات القلقة، وليس حنينا فقط من أجل استرجاع هذا الابن المفقود أو الماضي.

«إن هناك خلقا يجب أن تقوم به وحدك». نعم، هذا الإحساس بالخلق الذاتي كأنك إله، يؤكد إحساسا آخر بالاستقلال والخصوصية، بالفردية، بالاعتزاز، بالعزلة المرضية، بالاكتفاء بالحنين والتوق كوشيجة متاحة مع الآخرين؛ لأنه أحد مكتسبات الذات البحرية، اكتسبتها من دون تعب أو فقد. لذا صارت كل مسافة لها مع الآخرين ممسوسة بضياع ما، بخوف ما، ممسوسة بهذا الفقد السهل.

في العالم القديم، كان البحر هو الممر التقليدي للكسب، لمعرفة الآخر، والسيطرة عليه أيضا، أو بمعنى ما هو «كتاب السفر» الذي يجب أن تقرأه جيدا؛ لتتعرف على خريطة القوة وتضاريسها. أصبح البحر بشكل ما وسيطا لغويا مشتركا بين عدة أجناس. تعتبر الإسكندرية من أحد المراجع الحديثة في العالم لفحص فكرة التعدد، أو الوسيط بين عدة لغات، والتي بلغت ذروتها نهايات القرن التاسع عشر، والنصف الأول من القرن العشرين. في تلك الفترة، امتلأت الإسكندرية بالجنسيات الأجنبية والعربية، وحدث التفاعل فيما بينها، بشكل أو بآخر، ومن يومها أصبحت تلك الفترة مرجعا مهما في لاوعي المدينة وساكنيها. المرجع القريب للحنين، حتى لمن لم يعش تلك الفترة، إلا أنه يتوارث الحنين نفسه، كأنها سنوات لها نفاذية وتأثير عبر الأجيال المتعاقبة. بالرغم من أن هذا الحنين موجه لفترة ملتبسة في تاريخنا الحديث، وحتى فكرة التعدد لم تكن مثالية بهذه الدرجة. حنيننا الحالي لتلك الفترة حنين مركب،

حنين للمشاركة في صياغة وضع عالمي، حتى لو كانت صورة المشاركة هي فقط تقديم المكان الشاهد على التعدد أو التسامح. بعد تعقد هذه القيمة الآن وتعقد تفسيرها، بل غيابها، أصبحت للماضي الذي حوى هذه القيمة ـ التسامح ـ ولو شكليا، أهمية قاموسية.

تلك الفترة المشحونة من تاريخنا الحديث يجب أن نصدقها كما نصدق حكايات الجدات؛ لأنها مازالت تحرك الذاكرة، وتتولد عنها شحنة عاطفية، مثل الحكاية القديمة التي تجعل من المخيلة ساحة للحوار بين الماضي والحاضر، بين الذات والآخر، بين الإنسان والكون، ومن يملك الآن قدرة على ربط الماضي بالحاضر عبر الذاكرة وبهذه القوة، سوى المدينة.. الذاكرة؟!

الإسكندرية بهذا الشكل ليست فقط ميناء، بل سؤال منفتح على الذات والآخر.

لماذا نتكلم عن هذه الفترة بصيغة الحلم، بالرغم من أن الزمن الذي يفصلنا عنها لم يتباعد بالقدر الذي تبدو فيه تلك الفترة كنقطة بعيدة وشبحية ومثار أحلام؟ ربما إحساسنا بهذا الاستثناء وهذا الحلم، يرجع إلى إحساس الضعف العام الذي نعيشه الآن. أو أننا نستكثر على أنفسنا أننا كنا في لحظة ما ضمن سياق عالمي وكوني نشارك في تأصيله.

المدينة ـ الميناء هي يوتوبيا العالم القديم، تجمع رمزي لكل جنسيات العالم في مكان واحد، أن يحدث هذا داخل إحدى مدن الشرق الإسلامي؛ فهذا معناه أن التعايش بكل إيجابياته وسلبياته خلق في النهاية مركبا سحريا. بالتأكيد كانت هناك إسكندرية الطلاينة، وإسكندرية الشوام، وإسكندرية الجريج، وإسكندرية المغاربة، وإسكندرية المصريين، وكانت هناك فروق طبقية داخل الجنسية الواحدة؛ مما وفر مزجا طبقيا بين الجنسيات المختلفة. ولا أنسى في هذا السياق أن تلك الفترة كانت مصر فيها مستعمرة من طرف الإنجليز، وهو طرف جديد في المعادلة؛ وربما لأن الاستعمار الإنجليزي لم يتدخل لمحو هوية أو لتثبيت هوية؛ مما سمح بقدر ما بحرية الحركة بين الهويات والتفاعل فيما بينها. بمعنى ما لم يكن عائقا متعمدا أمام تفاعل الهويات.

لكن كان هناك غياب الصوت المصري، داخل هذا المركب السحري، في أدبيات تلك المرحلة، صوت الناس العاديين الذين عاصروا تلك الفترة، لم يخرج بعد من دائرة الشفاهة. ربما هو قدر أي تصادم، أن يتم بغير تكافؤ، فالبتأكيد يحتوي هذا المركب السحري على تناقضات جمة. ولكن بمرور الزمن ودخول مصر في منعطف التعصب وهجرة الأجانب، تحولت هذه المدينة وتلك الفترة إلى سؤال معرفي، يحمل ما يحمله من تناقضات، ولكنه مهم، كونه سؤالا معلقا لم تتم الإجابة عنه؛ لأنه يحتوي على لحظة تفاعل مع الآخر أصبحت مطلوبة الآن، بشروط قاسية، بالرغم من غياب هذا الآخر مكانيا، وتمثيله في الوعي فقط، وهو أمر شاق للغاية. كأننا نعيد تلك الفترة ولكن معكوسة على أنفسنا، أن نبحث عن هذا الآخر العائش بيننا والذي لم يعد له وجود فعلي.

التعايش وسط الاختلاف ربما من أحد أسبابه هو تلك الطبقات المتراكبة للمدينة، بداية من الإغريق إلى الرومان، إلى المسيحية، إلى الإسلام. كل هذا ساهم في تفتيت تلك البؤرة أو المركز الوهمي للمدينة الذي ترتكن إليه الشخصية، وجعل هذا المركز يتسع ويكون أكثر مرونة. كل هذا جعل من الإسكندرية ضميرا أو مرجعا ثقافيا لأكثر من ثقافة ولأكثر من حنين، في وقت كان العالم يبحث فيه عن هذا الضمير الإنساني وسط دمار وخراب الحربين العالميتين الأولى والثانية، وهي الفترة التي وصلت فيها

الإسكندرية إلى هذا المركب السحري، وهي الفترة التي يتوالد منها هذا الحنين الملتبس! ربما هذا الحنين لا يخص أحدا بعينه. إنه حنين متعدد المراكز؛ لذا فهو غير قاتل للذات التي تتبناه؛ لأنه غير مسيس. مابين الحربين كان العالم بشكل غير مباشر يدعم هذا النوع من المدن الإنسانية. الإسكندرية في ذلك الوقت كانت معمل أفكار كونيا أكثر منها مدينة مستقرة. كانت يوتوبيا قلقة قابلة للانشطار والتشظي.

ماء كولونيا
التريفل

BOARIO

BANK
MISR

مقهى الحاج صالح وأولاده

كان مقهى «عيدة» يشبه البيت، أو هو بيت أخطأ طريقه وتحول إلى مقهى. تعرفت عليه في بداية التسعينيات عن طريق صديق كان يسكن في حي الإبراهيمية بجوار المقهى. بالنسبة إلى صديقي، كان المقهى المثالي الهادئ الذي يغلف أي «وحدة» بسيلوفان سميك. كان بالمقهى أهم عنصرين من عناصر البيت: الطعام، وحياة العائلة. كانت العائلة التي تتكون من الأم مع أبنائها الثلاثة هم أصحاب هذا المقهى، والقائمين على إدارته وتقديم الطلبات وغيرها من الأدوار الثانوية التي يحتاجها المقهى. على الجدران، هناك صورة معلقة للأب الميت الذي جاء مهاجرا من الصعيد في الخمسينيات وهو يرتدي جلبابا وتلفيعة وطربوشا مائلا إلى الخلف. في أول يوم دخلت فيه المقهى مع صديقي، كانت العائلة كلها مجتمعة حول وجبة العشاء. انتظرنا طويلا حتى قام أحدهم واللقمة في يده ليسألنا عن الطلبات. في البداية، أحسست أني ضيف ثقيل على هذه العائلة، ولولا وجود صديقي وهمسه في أذني بألا أتعجل الحكم، لكنت قد تركت المكان وذهبت بغير رجعة، ولكن شيئا سحريا في هذه العائلة شدني للانتظار. ومع الوقت، أصبحت أسيرا لسنوات للجو النفسي الذي تبثه هذه العائلة، ولطبق الفول الشهي الغارق في الزيت، وبجواره طبق الطماطم والمخلل والفلفل الأخضر والبصل.

كان المقهى يشغل الدور الأرضي من إحدى العمارات القديمة في حي كامب شيزار، يتوسط محلا للفطير، ومقهى آخر صغيرا، ثم مسرح النجوم للأفراح. كانت بالمقهى غرفة صغيرة مفتوحة من الواجهة، ولها عتبة ترتفع نصف متر، وبالداخل سجادة موكيت خضراء وقبلة منحوتة في الجدار، وقرآن مفتوح على حامل خشبي. لم أرَ أحدا يصلي في هذه الزاوية، إلا نادرا، ولم أعرف السبب في وجود زاوية داخل مقهى. ربطت بين ماضي المقهى في الخمسينيات والستينيات، وبين هذه الزاوية، واعتبرتها تكفيرا عن هذا الماضي الذي كان يقدم فيه المقهى البيرة المثلجة لزبائنه من المصطافين والمقيمين، كعادة تلك البارات والمقاهي التي كانت تنتشر على البحر.

كان هناك وجه شبه بين أفراد تلك العائلة، لايرتبط فقط بالملامح الوراثية، ولكن بشيء أبعد مدفون في ظلام الجينات الوراثية لتلك العائلة. جسم الأم يشبه أجسام الفنان عبد الهادي الجزار في لوحاته. الأجسام المكتنزة والمضغوطة، كأنها تعيش تحت ضغط أثقال لامرئية. استطالة عرضية لافتة للرأس، فوق جسم قصير، وذراعين قصيرتين. الأبناء ورثوا عن الأم حس المفارقة في أجسامهم باختلاف العضو الذي سيصيبه الدور في هذه المتوالية الوراثية لينمو وحيدا بمنأى عن باقي الجسم. هناك واقع سحري يحيط بأجسام عبد الهادي الجزار، وربما هو الواقع نفسه الذي يحيط بأجسام هذه العائلة. هذا الواقع الحياتي اليومي المتعب، من كثرة تعقيده يتحول في نفوسهم إلى واقع غامض يأتي ليتحول إلى أثقال تضغط على أجسامهم، التي تستجيب لها.الفن هو الذي له القدرة على كشف هذا الواقع اللامرئي الذي نعيشه ويحوط بأجسادنا.

عايدة أو «عيدة» الابنة الكبرى، عندما أصبحت زبونا للمقهى كانت في نهاية عقدها الخامس. تحول اسم الدلع ليكون الاسم الحركي للمقهى، بدلا من الاسم الرسمي «مقهى الحاج صالح وأولاده» المنقوش على الواجهة. كانت عايدة أكثر الأبناء إحساسا بالمسئولية، وكذلك أكثر نضجا في استخدام سلاح الغضب الموروث في العائلة كلها، بالرغم من قلة جمالها وعنوستها طويلة الأجل. كانت أرواحهم على أنوفهم

كما يقولون، بمجرد أن يمر خيال من هناك؛ حتى تنطلق هذه الروح المكبوتة من إسارها. تعايشها مع العنوسة، ووضوح هذا المستقبل، خلّفا حزنا هادئا كان كفيلا بحجب بؤرة العدوانية الوراثية في تلك العائلة. أيام الشتاء، عندما كنت أدخل المقهى أجدها جالسة وراء المكتب ويدها على خدها، وغائبة تماما عما حولها، وبجوارها الراديو مفتوح على محطة القرآن الكريم. لحظات وتستعيد نشاطها، وتخرج من حالة السبات اللاإرادي هذه، عند امتلاء المقهى بزبائن الليل الجوعى، أو عندما يحين ميعاد مسلسل السابعة في القناة المصرية الوحيدة التي يلتقطها تليفزيون المقهى القديم الأبيض والأسود. عندها تترك عايدة مكتب الإدارة، وتقوم لتقف تحت التليفزيون المعلق على الحائط بارتفاع مترين. كان التليفزيون يحتاج لتدخل عايدة المستمر لضبط الإيريال، وتحريك مفتاح القنوات يمينا ويسارا؛ حتى تلتقط تلك الأشباح المتماوجة لأبطال المسلسل. عندما تفشل في الوصول إلى صورة واضحة تقوم بضرب التليفزيون على أم رأسه ضربة موجعة وهي توبخه: «اشتغل يا ابن الوسخة». في أثناء كل هذه المحاولات، كانت تقف على كرسي لتكون قريبة من الشاشة، أحيانا تنسى نفسها وتكمل الفرجة على هذا الوضع. ألمحها من الخلف، ووجهها في مقابل الشاشة المضيئة، تبدو «كشهيدة الدراما المصرية».

عبده الابن الثاني في الترتيب، كان أكثرهم عنفا في غضبه، يستثار من أقل شيء، ولكنه ـ في الوقت ذاته ـ أكثرهم سماحة وطيبة في الوجه. قصير، وله عضلات لاعبي كمال الأجسام. في عز الشتاء يلبس قميصا نصف كم ليكشف عضلات يديه وعروقهما النافرة كعروق القضيب قبل القذف. لم يتزوج مثل باقي العائلة، وعندما كانت تمر امرأة جميلة أمام باب المقهى، يخرج بسرعة إلى الرصيف وينظر بشكل لافت إلى مؤخرتها. تعودت منه «عيدة» هذه الحركة. تضحك لعودته بابتسامة خبيثة لا تليق بوجهه الطيب. «ياخايب» ترد على تلك الحركة المراهقة منه، ولو كانت مبسوطة فستوبخه هذا التوبيخ الأخوي: «ياعرص مش تبطل بقى».

كانت لعبده هوايتان؛ تشجيع فريق الاتحاد، والاستحمام. كان وسواس النظافة لايتركه إلا وجلده مهري على وشك أن يبوش. يستغرق استحمامه ما يقرب من ساعة ونصف الساعة، أو ساعتين في عز الشتاء. من العبث ساعتها التفكير في الانتظار لدخول الحمام. تلحقني «عيدة» على باب الحمام وهي تبتسم: «عبده جوه». أنصرف في هدوء وأنتقل لحمام المقهى المجاور.عند خروج عبده من الحمام المسائي، تمتلئ جنبات المقهى ببخار استحمامه، تلتقط من تحت أنفك رائحة البيوت في الشتاء. لا يتورع عبده عن أن يسير وسط الترابيزات بلباس أبيض طويل، وفوطة على رأسه ليدخل المخزن الذي يشغل إحدى جنبات المقهى، بجوار الزاوية؛ ليغير ملابسه.

كان المقهى يضم اجتماعا أسبوعيا لرابطة مشجعي الاتحاد، يأكلون ويشربون ويدخنون الشيشة من دون مقابل. يسافر وراء الفريق في كل مكان، ويحضر كل التدريبات، يستنفد طاقة غضبه في سب اللاعبين، والمدربين. كان يجد نفسه وسط هذه اللمة التي تتجمع حول الكرة. في أثناء مسيرات الثورة، صادفت عبده بعد سنوات من انقطاعي عن المقهى، كان سعيدا وهو سائر وسط الجماهير الغفيرة.

حدث استلطاف بيني وبين محمد آخر عنقود الأبناء. كان وقتها على مشارف الأربعين، ينتهز خلو الترابيزة من الأصدقاء ليأتي ويجلس معي، بعد فترة اختبار طويلة من ناحيته. كان يتحدث معي في كل شيء، إلا عن صديقتي التي كانت تصحبني في المقهى، اللهم إلا في كلام عابر من قبيل: «الأستاذة سألت عليك»، وأحيانا بدلا من الأستاذة يقول: «الآنسة». ربما كان يتعامل معنا كزوجين مستقبليين يستحقان الاحترام. كان يحب الاقتراب من هذا العالم الذي أعيش فيه. أحيانا كنت أشعر بالتبرم لأنه

لايترك لي الفرصة، لو كنت بمفردي، من الاختلاء بنفسي كي أقرأ أو أكتب. عندما كان يجلس ويخبط علبة سجائره على الترابيزة كأنها قشاط طاولة، أعرف أن الجلسة ستطول، أغلق الكتاب المفتوح أمامي، وأستسلم تماما لجلسة ستطول. كان مستغربا من انهماكي في القراءة والكتابة، وأكثر من مرة كان ينصحني بأن هذا الطريق سيؤدي بي إلى خسارات كبيرة في حياتي. في تلك السنوات كلمة «خسارات» كانت تفتح شهيتي على الحياة!

على عكس باقي العائلة فقد وهب محمد جسما ضخما، يشبه الشاويش عطية في أفلام إسماعيل ياسين. كانت أتعس لحظات حياته، عندما يستيقظ من النوم ويخرج من المخزن، ويجلس على أول كرسي يقابله. يشعل سيجارة على الريق، تتهدل كتفاه وينحني جسمه تجاه جاذبية تريد أن تبتلعه. كان يعاني من تضخم في الغدة الدرقية، تجعل مزاجه متعكرا وعلى حافة الانهيار. يكون وجهه منتفخا أكثر من المعتاد، تتشرب أطراف الفانلة البيضاء هذا السيل المتدحرج من العرق، ينفخ الدخان باتجاه صدره؛ ليعجل بسقوط تلك الحبيبات المتجمعة من العرق. لايحرك يده، يتحشرج نفسه ويبدأ في السعال، يتحول جسمه كله ككتلة من الشمع تحوطها الحرارة من كل جانب. لو اقترب منه أحد ولو ذبابة، فلا يمنعه هذا من التورط في مشاجرة انتحارية تخلصه من هذا الثقل النفسي.

كانت له هواية الترحال بين المحافظات. يركب البيجو أو القطار ولايلوي على شيء. كان أيضا يعيش مثلي بإحساس الهواية والفرجة على الحياة. يسافر بلا هدف معين. ينزل بالقرب من المحطة، يبحث عن لوكاندة قريبة حتى لايفقد الإحساس بالعودة. عدة أيام ثم يعود. كان يريد أن يهرب من عمله في المقهى، يشعر بإهانة كبيرة من هذه الوظيفة التي لن تجعله يتزوج أو ترضى به واحدة. تجاوز مصر إلى الأردن والعراق وسوريا، وفي كل مرة يعود كما قالت لي عيدة في أحد الأيام لأنصحه، يعود «بجيوب خاوية وحقيبة ملابس متسخة». كان يخشى أن تنتهي حياته وسط جدران المقهى. اشترى شقة في منطقة مرغم ليتزوج فيها. ثماني سنوات يجمع الجنيه فوق الجنيه، منتظرا عروسة المستقبل. كانت عنده أحاسيس قياسية لتلك الأجهزة التي ستملأ بيت المستقبل، ثلاجة ١٤ قدما، غسالة كهربائية كذا نظام، تليفزيون ٢١ بوصة ملون بالريموت، وغيرها من الأجهزة. أكمل تماما الجزء الذي يخص العريس، وانتظر طويلا الجزء الذي يخص العروسة. ظل هذا الجزء فارغا في البيت الذي كان يزوره على فترات، وفي قلبه. كان يقوم بزيارة بيته كثيرا، لا لسبب محدد، سوى أن يعيش لبضع ساعات وسط الحضور الأنثوي لعروسة المستقبل.

امتلأ حي كامب شيزار، الذي يقع فيه المقهى، بالراقصات والموسيقيين ومتعهدي الأفراح والحفلات. كانت هناك مجموعة من الكازينوهات ومسارح الأفراح المقامة على البحر؛ كازينو كامب شيزار، كازينو الشاطبي، كازينو لاكورتا في كليوباترا. جميعها أزيلت بسبب توسيع طريق الكورنيش. كانت هناك سماحية في هذا الحي حتى الثمانينيات، ففي إحدى فتراته التاريخية كان الحي المفضل لسكن الطبقات المتوسطة من الأجانب وخاصة اليونانيين. تفرقت على خريطته محالهم ونواديهم وكنائسهم، ومدارسهم الخاصة، وملاجئهم.

تسمع عن بار كانت تديره سيدة وسمي باسمها «بار صباح»، عن كافتيريا اشتراها صاحبها بعرق زوجته الراقصة. تلمح في يد الزوج جرحا طوليا في باطن ساعده، وشريط سوستة من الغرز. تلك الضريبة التي دفعها تكفيرا عن سنوات الشقاوة. يتحول العري وعرق النساء إلى أساور ذهبية وأملاك ومساكن تؤجر للطلبة. يتحول الزوج إلى معلم يجلس على الخزينة، والزوجة الراقصة إلى معلمة تجلس

بجواره تراقب حركة الخزينة المفتوحة. تجلس وعلى رأسها طرحة سوداء خفيفة؛ حدادا على ميت مجهول. أغلب المقاهي والكافتيريات والكازينوهات التي أقيمت في هذا المكان، كان الجنس والعري والمخاطرة، هم عملة الحظ المدفونة في أساساتها. أصبح هناك ماض يجب أن يُنسى ويغلق بالضبة والمفتاح؛ حتى يتعايش الجميع. أحيانا كنت ألمح بعضا من آثار هذا الماضي، عندما تشب خناقات دامية بين أحد الكازينوهات وآخر، أو بين اثنين من متعهدي الأفراح، الذين كانوا يجلسون في مقهى عيدة. تتناثر في الهواء الكراسي والدماء والزجاجات، وبعض الفضائح القديمة.

كانت هناك مواعيد متقاربة تشطب فيها الأفراح التي تقام في تلك الكازينوهات. عندها يمتلئ رصيف البحر بالناس. يتجمعون في دوائر صغيرة، كبارا وأطفالا، يعبرون الشارع كتلة واحدة ويدخلون المقهى. كل فرد يحمل بحرص علبته الكرتونية التي حصل عليها في الفرح، والتي تحتوي على نصيبه من الجاتوه. تتمدد أطباق الفول أمامهم. تظل علب الجاتوه الكارتونية مغلقة كما هي؛ انتظارا للحظة متخيلة للسعادة عندما يعودون إلى بيوتهم. بامتلاء المقهى، توقد شعلة النشاط في قلب عيدة، حالة من النشوة تدب في أرجاء المقهى، تعليمات هنا وهناك، تسمع صوت احتكاك شبشبها الكاوتش بأرضية المقهى، صوت «تزييق» متكرر، وهو أحد الأصوات الأثيرة في المقهى. تحمل الأطباق المتسخة إلى حوض الغسيل، تسبقها الأم إلى هناك لتساعدها، تعود حيث قدرة الفول، وتبدأ في فرد الأطباق أمامها، كطابور الجنود. تفرط دائما في نصيب كل طبق. بعد انتهائها من الغرف يحن قلبها من جديد، وتضيف نصف مغرفة «حبة فوق البيعة»، كأنها توزع الفائض من ميراث. تدور بزجاجة الزيت على طابور الأطباق. تكبش عدة كبشات من القرونة البلاستيكية التي تضع فيها المخلل والفلفل الأخضر.

في فصل الشتاء تكثر البلاطي الفرو المقلدة للراقصات اللاتي يعملن في تلك الكازينوهات والمسارح. يلبسنه فوق بدلة الرقص. ينشغل الرصيف بسيرهن السريع ومكياجهن الفاقع ليلحقن بالنمرة القادمة، ومن خلفهن الصبي أو الرجل الذي يحمل الشنطة. كان المقهى مكان الراحة اليومي لهن، يعرجن عليه بعد انتهاء عملهن، أو في الأوقات المسروقة بين فرح وآخر. لولا هذا الجو الأنثوي المفتوح الذي أحاط بالمقهى، لخلت حياة محمد وعبده من أي خيالات عاطفية أو أحلام جنسية صريحة. محمد كان أكثر رومانسية من أخيه عبده، فقد قص صورة إحداهن، التي نشرت في إحدى المجلات، في بداية شهرتها وذهابها إلى القاهرة، وعلقها على حائط المخزن الذي ينام فيه، فوق سريره مباشرة. ظلت هذه الصورة تحمي أحلامه وكوابيسه الجنسية من الاندثار حتى وفاته منذ عدة شهور.

في الرابعة صباحا، بعد نهاية يوم المقهى، يبدأ وسواس النظافة في مطاردة عبده. يرفع أطراف بنطلونه حتى الركبة، ويخلع الشبشب، ويدلق عدة جرادل متتالية من المياه على الأرض. يتنقل بالمسَّاحة وسط الترابيزات والكراسي، يجهز تماما على وساخة اليوم الفائت، ثم ينتقل للرصيف ويكرر مافعله بالداخل، كأنه يطهر أرضا مدنسة. ثم تأتي لحظة الراحة بعد أن أدى عمله على أكمل وجه. يقف أمام البحر، يكون النهار على وشك الظهور، يرفع يديه بالقرب من وجهه، كأنه يرفع عين ماء لامرئية، ويدعو الله ثم يمسح على وجهه بكفيه. في تلك اللحظات، يبدو وكأنه يقف على قمة جبل شاهق يتأمل منه روعة الخلق. ثم تبدأ خطوات الطقس الأخير قبل بداية اليوم الجديد، يأخذ جمرة مشتعلة من منقد الفحم ويضعها على البخور ويدور بها على مكامن الرزق في المقهى؛ لينفخ فيها هذا الدخان المقدس. درج الفلوس، النصبة، دولاب العيش، فاترينة الفول. لا يترك ثقبا يأتي منه الرزق.

بانسحاب الحس الفني من الحياة، لم يعد المقهى يغريني بالجلوس فيه. نُزعت هذه الغلالة الشفافة التي

كنت أرى من ورائها الواقع. لم أعد أرى المقهى والعائلة بمسحة السحر نفسها التي رأيتها بها من قبل. انتشرت المقاهي الشيك على الكورنيش، وتغير شكل الرواد، وأصبح مقهى عيدة كأحد الآثار على زمن مضى. هذا الزمن ما زال يعيش حتى الآن؛ بسبب سوء التفاهم الأصيل بين الإخوة الذين اختلفوا دائما على بيعه. توسع طريق الكورنيش، وأزيلت الكازينوهات والمسارح، إلا واحد أو اثنان، وخف الطلب على المقهى. أمر عليه بين حين وآخر لأخطف طبق فول على السريع.

عم عربـــي

دائما ماكان يفاجئني عم عربي وأجده واقفا أمام زجاج الفاترينة، بينما أنا جالس على مكتبي في الجاليري سارحا في أمر ما. مرة واحدة أجد جسد عم عربي يملأ تلك الشاشة، أشعر برجفة خفيفة في أعماقي. ظهوره الفجائي يشعرني أنه هبط من السماء، أو خرج من أحد الخيالات أو الصور التي يخزنها الزجاج.

ينحني قليلا بأداء مسرحي، فأسرع إلى الباب لأقابله، يسألني سؤاله المعهود: «تؤمر بأي حاجة ياسعادة البيه؟» أشكره. لايمضي سريعا، أحيانا يتسكع جيئة وذهابا أمامي، أو يحدق في عينيَّ بنظرة ثابتة معدنية، كأنه يبصق عليَّ من وراء زجاج جنونه. كنت ألمس بوضوح تلك الصلابة والقوة المتجسدة في نظرته، كأن هناك شخصا آخر له حياة ثانية هو الذي ينظر إليَّ. أحيانا كان ينظر إلى السماء ويردد: «القبط.. القبط».

لا يمكن اعتبار عم عربي من الشحاذين العاديين، بالرغم من أن ملابسه وهيئته توحيان بهذا. كان نوعا عفيفا من الشحاذين، الذين يختلط تسولهم برغبة الفرار من أسر حياة. رويدا رويدا، من طول الفرار، يشعر بأنه أصبح طليقا، لايتحمل عقله هذا القدر المجاني من الحرية، فتبدأ بعض الضلالات في احتلال هذه المساحة. الشعر الأبيض الطويل المجعد، الذي يعكصه على هيئة ذيل حصان، جاكت البيجاما الكستور المخطط، والبلوفر الصوف السبعة من تحته صيف شتاء، وبنطلون الجينز القديم، والحذاء المهترئ الذي ذاب كعباه من المشاوير اليومية، وعدد من السبح التي يعلقها حول عنقه. في إحدى المرات لمح فاترينة المجوهرات في الجاليري، التي تقع بالقرب من باب الدخول، زاغ بصره وسط هذه الحديقة الغناء من الألوان التي تشكلها الأحجار الكريمة؛ العقيق، والزبرجد، والأماتيست، والياقوت. تسمرت عيناه على عقد من الياقوت، فتسلل إلى الداخل سريعا، ووضع إصبعه على زجاج فاترينة المجوهرات في محاذاة العقد تماما: «أنا عايز السبحة دي».

ولكنه كذلك ليس الشحاذ الدرويش الذي يحمل مسحة صوفية في روحه، أو حكمة كامنة بين تلافيف عقله ومتاهاته. كان جنونه في المنتصف، أنيق موشى بشبق مكتوم، فعندما كان يرى أي فتاة أو مجموعة من الفتيات في الشارع، يفرد ذراعه اليمنى باتجاههن كشبكة ليأخذ فيها من تقع منهن ويطير بها. يتفركش سرب البنات عند رؤيته، عندما يتشممن هذا الوهج الدفين من الشهوة الذي يميز خطواته العامدة وشبكته المنصوبة باتجاههن. بعد أن ينظر إلى شبكته فيجدها فارغة يطلق سبابه في نثار السرب المذعور: «يللا يا علقة يا شرموطة»، ويشير لهن بإصبعه الوسطى، ثم بتصميم وهو يجز على أسنانه بغيظ مكتوم يطلق صيحته المعهودة: «هما القبط.. القبط».

كانت له ضحكة خنثوية مشهور بها، يطلقها عندما كان أحدهم يهزر معه ويقرصه في حلمة صدره المنتفخ قليلا. كنت أتساءل: هل هذه الضحكة أصيلة وتتردد صاعدة من أعماقه، أم هو يفتعلها من على سطح روحه؛ ليدرأ بها عن نفسه مشقة تبرير وجوده وسلوكه، أو حياته؟ لقد رمى الطعم، وليلتقطه من يلتقطه.

الغريب أنه كان يقف أمام دكان «عم عطية»، جاري المكوجي؛ ليسخر منه ويكيل له السباب. ينظر إليه من أعلى، كأنه من طبقة اجتماعية مازالت تعبرعن تفوقها بتلك النظرة السينمائية. أعتقد أن هذه النظرة الآن لا تستثير أحدا، ولم يعد لها معنى في قاموس تبادلات القسوة اليومية. ولكن هذه النظرة كانت تستثير عم عطية، كأنه لدغه ثعبان أقرع. أحيانا كان عم عطية لايعيره انتباها: «اللهم ماخزيك يا شيطان»، وأحيانا كان يُستفز من سخريته: ويعامله كأنه ند له: «مالك يا عربي.. عايز إيه، يللا فارقنا ياعربي»، ويرفع وجهه في وجه عربي ويسدد عينه في عينه، بنظرة يحاول أن تكون فولاذية ولكنه يفشل، فلم يعتد من قبل كيف يربي تلك النظرة؛ كأنهما ديكان على وشك الشجار. عم عربي كان يبحث عن هذا النوع من التفوق على الآخرين، وكان يختارهم في رحلته اليومية بعناية ودقة. في اللحظات الرايقة لعم عطية، كان يُجلس عم عربي بجانبه على الدكة ويعمل له واحد شاي، ويستمع منه إلى حكاياته عن القبط واليهود، والسماء التي ستتحول عما قريب إلى كتيبة عسكرية مسلحة تخرج منها دبابات ومدافع رشاشة ستصوب فقط ناحية المسلمين الذين يسكنون هذه البقعة البائسة من العالم، بينما عم عطية يستمع لنبوءة عم عربي وهو غارق في الضحك. يوم وفاة عم عطية، ونحن واقفون في الدور أمام باب المدافن الضيق، التي تقع في منطقة شعبية وراء شريط القطار؛ رأيت عم عربي خارجا من أحد البيوت التي تطل على الترب. نظر إلينا، ونظر إلى الجثمان، كأنه ينظر في صفحة بيضاء. ربما لم يسعفه الوقت ليربط أو يسأل أو حتى يتعرف على تلك الوجوه التي يراها كل يوم. كنا خارج أماكننا المألوفة له.

عادة كنت أجده جالسا داخل تلك الجزيرة الخضراء في منتصف الشارع الكبير. يتوسط الجزيرة نحت لمركب مدهون باللون الذهبي، ومن حولها مجموعة من النباتات الخضراء العشوائية. تلك الجزر والمنحوتات التي امتلأت بها شوارع الإسكندرية وميادينها في عهد المحافظ عبد السلام المحجوب. كان عادة ما يتناول طعام غدائه أو عشائه وسط هذه الجزيرة، لحوما، سمكا، كبابا، حواوشي. كان نزهيا في مأكله. ولا تعرف من أين يأتي بالنقود التي ينفق بها على هذه الأطعمة، خصوصا أنه لايقبل أي حسنة من أحد. لم أحاول يوما أن أمنحه نقودا، هيئته لا توحي بالشفقة بتاتا، هناك قسوة بادية، ودين لم يسدد بعد، في جنونه وصراخه اللامبرر، وهو ينظر إلى السماء، مرددا: «القبط.. القبط لازم يحكمونا». أحيانا كان يصدر صراخا صافيا بلا كلمات.

لم أشعر يوما بأي خوف منه، إلا في اللحظات التي يطلع لي فيها فجأة من وراء زجاج الفاترينة، كأنه ملك الموت وجاء لكي يقبض روحي. كذلك لم أشعر بأي لحظة من التعاطف المجاني، كما يحدث مع باقي المجانين أو المتسولين الذين يملكون علامات ظاهرة لاستدرار الشفقة والنقود. وربما هو أراد هذا، أن يسد كل المنافذ التي تتدفق من خلالها الشفقة بين الناس. سمعت كلاما كثيرا عنه، أنه كان ضابطا أو جنديا وتم أسره في أحد الحروب بيننا وبين إسرائيل. ربما كان هذا الاعتقاد به بعض الصحة؛ لأنه كان أحيانا يذكر اليهود بجانب القبط، وضرورة أن يحكمونا لينصلح حال هذه البقعة البائسة من العالم.

الشيء الغريب والذي يدل على رفاه ما يعيش في كنفه، بجانب تناوله وجبات فاخرة كل يوم، هو مجموعة الخواتم التي تزين أصابعه وجميعها من الأحجار الكريمة. وأيضا طريقة سيره، نافشا كرشه إلى الأمام، وفاتحا قدميه إلى الخارج بزاوية منفرجة، كأنه يوسع من المجال المدود أمامه. كنت ألحظ حرصه الدائم على نظافته؛ وجهه المغسول باستمرار، شعره المضفور بعناية، وأظافره. فدائما ماتدخر الأظافر حصيلة السير اليومي للشحاذين من التراب والسؤال، إلا أن أظافره كانت نظيفة للغاية، وخاصة خنصره الذي كان يربيه كعادة شباب الستينيات والسبعينيات ليفتحوا به علبة السجائر السوبر، أو ليسلكوا الطعام المحشور بين أسنانهم، أولينكشوا به في جلدهم في أوقات الفراغ والملل، أو ليخربشوا

به أي وجه لايعجبهم.

هذه الحديقة المسيجة من الجنون الأنيق الذي يحملها عم عربي، والتي تجعل هناك حدا لصراخه وانديا‌حه ناحية هذا العالم الآخر الذي يصرخ فيه، أو يتغذى عليه جنونه العارض. هناك حدود لن يتجاوزها، وعدوانية داخلية مكتومة لن تتعدى سور الحديقة هذا. ربما جنونه ثبت على هذا الوضع منذ سنوات من دون زيادة أو نقصان. سنوات كان يبحث فيها جنونه عن مستقر وشكل. يكمل رحلته في الحياة، يتصيد رائحة النساء في الشوارع الكبيرة، أو جالسا وسط نهر العربات، محميا، لابهالة صوفية، بل بموقف صارم ومتعال من الماضي والناس والعربات، بهوة لن تردم بينه وبين الحياة الدائرة من حوله.

المشهد الغريب الذي لفت نظري، في أحد الأيام رأيته يدخل محل الورد في الجهة المقابلة من الشارع، ويخرج بمجموعة من الورود الصفراء الذابلة، ثم يغرز تلك الباقة في شعره على جانب رأسه. تبادرت إلى ذهني لوحة الفنان عبد الهادي الجزار «المجنون الأخضر» الذي يضع زهرة بجانب رأسه الأخضر. بالتأكيد هناك علاقة ما بين الزهور والجنون. بين الرأس كمكان يسكن به الجنون، وبين الطبيعة متعددة الأوجه والألوان. الجنون يتغذى مباشرة على التعدد الواسع والمخيف للطبيعة. ربما الجنون حديقة عشوائية مليئة بالأزهار. أتذكر نيتشة عند جنونه؛ لم يتحمل رؤية حصان يُعذب، فبعد أن ضرب صاحب الحصان، احتضن الحصان وأخذ يغمره بالقبلات. ليس الجنون حديقة فقط، بل غابة مليئة بالزهور والأشجار وسائر أنواع الحيوانات والرغبات، إنه حضور وتمثيل وتجسيد للعالم الطبيعي في لحظة أزمته، في مواجهة عالم مديني قاس وموحد ولامكان فيه للتعدد الذي يميز الطبيعة.

دائما ما أرى علاقة بين هذا الجنون الخاص، وبين الإسكندرية، كمدينة تؤكد على فكرة «الفردانية»، سواء في الحياة العامة لساكنيها، أو في حياة تلك الضفة الأخرى من العقل، التي ترحل لها الفردانية كاملة بغير نقصان، كالمركب الذي يحمل روح الميت بين ضفتي الحياة والموت في مصر القديمة.

LOCATAIRES
ESCALIER A
ESCALIER
1er ETAGE
2e ETAGE
3e ETAGE
4e ETAGE
5e ETAGE

L'EXTRA
فينيوس

مقهى وبار الوطنية الكبرى

لسنوات كان هذا البار والمقهى هما البيت الثاني لنا؛ نحن شلة الأصدقاء. لا تمر ليلة إلا ويجذبنا هذا الإحساس المنتشي بالحياة، والذي لاتتلمسه إلا بجوار عدة زجاجات فارغة من البيرة، أو ربع براندي ٨٤. كان للبار طراز قديم يعود إلى العشرينيات من القرن العشرين، وربما اختيار اسم «الوطنية» ليسمى به، يشير إلى وجه آخر للحس الوطني في تلك الفترة الخصبة من تاريخ مصر، خاصة أن البار كان يقع وسط محيط من النفوذ الأجنبي بالإسكندرية، ومايمثله من بارات ومطاعم وفنادق وبنسيونات. يطل البار على ناصيتين رئيستيْن؛ شارع الغرفة التجارية، وشارع البورصة القديمة، ويشترك في ممر مع مقهى آخر شهير وهو مقهى التجارية. البار محاط بثمانية أبواب مفتوحة على الدوام يدخل منها الرواد، فتصبح حركة الاتصال بالشارع واضحة وشفافة من دون أي سرية. كان البار مليئا بأعمدة خشبية مجلدة بطبقة من الخشب البني والأسود، وكذلك البار الرخامي الواسع والكراسي المصفوفة أمامه. على الجوانب الأربعة لكل عمود هناك مرآة، تجعل البار والناس والمناضد في حالة دوران وانعكاس دائمين. هذه الأعمدة أضافت إليه أركانا إضافية، قسمته إلى زوايا تحجب الرؤية عن مكان، وتفتحه على مكان آخر. بمعنى آخر، كانت هناك خصوصية وتضاريس لكل زاوية من تلك الزوايا، وهو الإحساس الذي يتطلبه البار، أن تجلس وترى نصف الأشياء من زاويتك. حتى المرايات الكثيرة لم تعطل هذه الرؤية الخاصة؛ فصورة الأشخاص المعكوسة فيها، هي مجرد صور فقط معلقة؛ لأنك من الصعب أن تحدد مكانهم بدقة، وسط هذا السيل من الصور المتناسخة.

كان هذا البار يجمع خليطا من الناس، أغلبهم من البسطاء، من أصحاب المهن اليدوية، والميكانيكية، بائعي الخضار، النجارين، وغيرهم. بانتهاء يوم العمل الطويل في ورشهم ومحالهم، يبدأ البار حياته تقريبا في التاسعة. تتحرك زجاجات البيرة على المناضد، ويتصاعد الصوت المصاحب لانتشاء الناس مع رغاوي أول كوب من البيرة، وصوت تكسير الثلج، والهمهمات الجانبية، وصوت قلي السمك ورائحته، وغسيل زجاجات الشيش. ضوضاء البار هي أكثر أنواع الضوضاء تميزا، تحمل بين طياتها حسا مجازفا بالحياة.

يتحول البار إلى مصب أو ترانزيت لبعض الباعة في الليل، فمن يبدأ يوم عمله في تلك الساعة المتأخرة سوى في البار؟ أحدهم كان يحمل صينية دائرية مصفوفا عليها أقراص الغُريبة محمولة على حمار خشبي، يُقفل ويُفتح حسب حال ومدة عرض البضاعة. كان يصفها بعناية فائقة، ويحمل في يده مساكة لينقل بها الأقراص من الصينية إلى الكيس المصنوع من ورق الزبدة الشفاف، الذي يحتفظ به في جيب مريلته البيضاء، إلى يد الزبون. كنت أشعر بمدى احترام هذا الرجل مهنته، فمازال محافظا على تقاليد اندثرت في علاقته بالطعام وبنظافته الشخصية مع أنه بائع متجول. كان هناك أيضا بائعو الفول السوداني والفستق، جميعهم وبلا استثناء جاءوا من الصعيد، جلباب رصاصي، وعمة بيضاء، ومشاوير طويلة على البحر يحملون القفة أو صندوق الفستق الزجاجي تحت آباطهم. يدورون على المناضد. «ونبي ماتكسفني»، ويكبش كبشتين من يده، «طب حط شوية كمان»، ويخرج أحدنا جنيها أو اثنين ويدسهما في يد بائع الفول السوداني. هناك أيضا الشحاذون، من الرجال والسيدات، ما زالوا يثقون في الصندوق الأسود للشفقة الذي يحمله زبون البار داخل قلبه. وزيادة في فرص فتح هذا الصندوق، يحملون في أيديهم أوراقا طبية من مستشفيات مجهولة. عاهات من كل نوع وصنف، اختاروا المكان

الصحيح لممارسة ضغطهم. وهناك أيضا سيدات يبعن زهورا ذابلة، إحداهن كانت تحمل طفلا جميلا على ذراعيها، على مدار سنوات كبر الطفل على ذراعيها، وأصبح ساعدها الأيمن في بيع الزهور. في تلك الساعة المتأخرة من الليل وبتأثير الشراب، تصبح النفوس رقيقة، مستعدة للعطاء، والتماهي مع أي مأساة عابرة، حتى لو كان الكذب يشكل نصفها الملآن.

كل ليلة تستمع إلى حكاية أحد رواد البار الدائمين، وعلى مدار سنوات عرفنا الخريطة النفسية للجميع، على الأقل، الخريطة النفسية المحاصرة ببحر من الشراب. أصبحت هناك وشائج أعمق بيننا، شعور أشبه بالشعور العائلي، فقط من ناحية التعاطف في الاستماع إلى الشكاية؛ فلا مكان للنقد أو تقديم النصحية. لم يتفق الجميع على طريقة واحدة لسرد حكاياتهم، هناك من كان يؤديها بحزن، وهناك من يؤديها بالسخرية من نفسه، ومن يؤديها بالضحك على الآخرين في لحظات ضعفهم، ومن يؤديها بالتعالي على الآخرين، فالبار أيضا مكان زائف يمكن أن يتضخم فيه الإحساس بالذات وأساطيرها.

لو غبنا يومين أو ثلاثة عن الذهاب إلى البار، يستقبلوننا عند عودتنا سالمين بالأحضان، ويسألوننا عن سبب هذه الغيبة الطويلة. كنا نفرح بهذا الإحساس، أن هناك عائلة أخرى ليلية تعرفك وتسأل عليك. عائلة من بائعي الخضار وسائقي عربات الكارو، والعاطلين، والمهنيين؛ فالبار الرخيص يختصر المسافات بين الناس. أحيانا هذا القرب كان يصنع مهزلة، أن يستدرج أحدهم الآخر ليفشي بأسراره عبر هذه الكئوس الذاهبة والآتية، أن يجعله مسخرة وسط الجميع، ليوفر لهم ضحكا مجانيا. كان أحدهم يتقن القيام بهذا الدور كل ليلة. كانوا ثلاثة يعملون في ورشة واحدة، اتفق اثنان منهم على الثالث، ودائما ماكانا يتصنعان الخلاف فيما بينهما؛ ليقوم هذا الثالث المغفل بدورالمصلح الاجتماعي؛ لأنه غير قادر على التخلي عن أحد منهما. كل ليلة يتورط ويغرق أكثر في محيط هذا الخلاف. عندما كانوا يدخلون ثلاثتهم نغير اتجاه الكراسي ناحية منضدتهم، وننتظر الثورة والهيجان اللذيْن سيتورط فيهما هذا الشاب ضخم الجثة؛ ليرمم صرح هذه الصداقة التي جمعتهم. الرأس المدبر كان أقرع وقصيرا، وكنت ألمح فيه رغبة دفينة في التشفي من هذا الشاب المغفل، ولكن يبدو أن صداقتهم استمرت بالرغم من كل شيء. ولم ينقطعوا يوما طوال سنوات عن الوجود كرفقاء طريق واحد.

أحد زبائن البار كان يحكي علنا وعلى رءوس الأشهاد كيف يهييء نفسه للنوم مع زوجته. يأتي إلى البار ليشرب كأسين مع الأصدقاء، ثم يأخذ زجاجة أخرى في جيب الجاكتة، يشربها في حمام بيته دفعة واحدة، بعد أن ينام الأولاد. عندما تشاهده زوجته وهو ذاهب إلى الحمام، تتسلل هي إلى غرفة النوم. بعد أن يشرب زجاجة ماقبل الجماع، يلقي بالفارغ في المنور. في أثناء حكايته، تخيلت هذا المنور وهو ممتلئ بأعداد من الزجاجات الفارغة تحصي محصول سنين من اللذة.

الأسرار، أو أشباهها من البوح إلى الصوت الخفيض، إلى الزفرة الساخنة، وصولا إلى العينين الدامعتين؛ هي العقل الباطني للبار، أو أحد مقوماته الخفية. كثير من الخناقات قامت بسبب هذه الأسرار، فالإفشاء أيضا حالة تتولد من تلقاء نفسها، تحت تأثير هذا الدفق من الانتشاء أو الوحدة أو السأم، أو حتى مجرد الرغبة في الكلام. أحيانا كان البار يتحول إلى فرق وأحزاب، ويعبق الجو بتواطؤات جمة، وغمزات من بعيد، تتفكك أواصر الخمر، وتسمع رمي كلام من بعيد ولاتعرف من المقصود به، يشحن الجو ويتكهرب مرة واحدة. كأن البار تحول إلى ذات موسوسة، منشطرة على نفسها، إلى أجزاء مبعثرة، ليس بسبب خارجي، ولكن بسبب هذه الكمية الهائلة التي يحتويها من الأسرار وخبايا النفس، وهي العملة المتاحة في هذا المكان. في اليوم التالي يعود كل شيء كما كان، وتنجلي تلك السحابة، ويعود إلى

النفس الموسوسة إيمانها، وتجلس العائلة الواحدة حول الترابيزة المستطيلة تسكر وتحتد، فالخسارة صعبة داخل هذا المجتمع الصغير.

الخسارة كانت تسير بجوار هذه الحياة، ومن دون وجود أي خلافات، تنسى أحدهم لفترة، ثم تعود لتتذكره، فتسأل نظمي أو عابدين، جرسوني البار، عن هذا الشخص: «تعيش إنت»، أو: «بطل ييجي»، أو: «عيان بالمستشفى» وغيرها من الأسباب التي ستقلل من بهجة المكان، خصوصا لو كان هذا الغائب من الجيل القديم.

أما نحن، فقد كنا نشكل فريق المثقفين في البار، فنانين تشكيليين وشعراء، ولا أعرف السبب في هذا الارتباط الوثيق بين الشعر والفن التشكيلي من ناحية، والبار من ناحية أخرى. ربما هي تلك اللحظة المتوهجة التي يبحث عنها كلاهما، والتي لن تجد مكانا لها أفضل من البار بجوار صف من الزجاجات الخضراء الفارغة. هكذا كنا نعيش تلك السنوات من بداية التسعينيات. في بداية الليل نبدأ الجلسة في مقهى البوابين، وعندما يحتدم النقاش بيننا حول أمر خلافي في الفن، ودائما أمور الفن خلافية، نؤجل ذروة هذا الاحتدام لنفرح بها هناك في «بار الوطنية». نخاف أن ينتهي مآل هذا الكلام الجميل بجوار فناجين القهوة والشاي والحلبة. سريعا نغير المكان ليبدأ النقاش من جديد وعلى أرضية جديدة. كنا نفرح بهذا النوع من الاحتدام والخلاف، كأننا متفقون عليه كصورة من صور الانتشاء، ثم ننهي الليلة بالغناء، بصوت أحببته لأنه حزين، أو له القدرة على استدعاء الحزن؛ صوت الفنان التشكيلي، ورفيق تلك السهرات، علي عاشور، وهو يغني: «والله تستاهل ياقلبي» لسيد درويش. هذه الأغنية كانت أمتع النهايات لنا، تسحبنا إلى القرار الأخير؛ حيث الرمال تتحرك في قاع البحر. بانتهاء الغناء نصفق له ويصفق له كل من في البار؛ فقد أدى حكايته بقوة يحسد عليها. نعم، كنا نبحث عن أشياء عميقة، ولانعلم أين نجدها. كل بحث بطريقته، وربما لم نجد تلك الأشياء العميقة التي كنا نبحث عنها، وربما نسيناها، أو استبدلناها بأشياء أخرى، ولكننا خرجنا برصيد هائل من اللحظات المشحونة والدافئة تكفي أعمارا فوق أعمارنا، وبتوصيف واسع لهذا الكيان الهائل المسمى «الفن».

علي عاشور وإسلام العزازي وأنا، كنا المثلث الأساسي في تلك السنوات. «إحنا رايحين البار عشان نتعشى مش نشرب» كما يصف على عاشور تلك السنوات. كان علي في ذلك الوقت في نهاية العقد الخامس، وإسلام في بداية العقد الثالث، وأنا في بداية العقد الرابع، بمعنى ما ثلاثة أجيال، الشيء الواضح لي في لقائها هو حبها للفن. قد تكون هناك أشياء أخرى، ولكنها تظل غامضة، كفكرة الصداقة أو الأخوة، أو الزمالة. كان عشاؤنا هو الجرجير والخس والطماطم والترمس والبساريا، والتي لا علاقة لها بالبساريا التي نعرفها، كانت أشبه بالسمك الصغير الذي ضل طريقه في شبكة الصياد. على مدار سنوات حدثت تقاطعات بيننا وبين رواد البار، وتبادلنا المواقع، نحن نحكي وهم يستمعون، فمن المستحيل أن تأتي وتسمع وتتفرج من دون أن تتكلم. ولكن هل كلامنا عن أنفسنا أو حكايتنا عن أنفسنا كانت وسيلتهم الوحيدة في التعرف إلينا؟ لا أظن. حتى الجرسونان عم نظمي وعم عابدين، ارتبطنا بهما، وصرنا نتلقى منهما النصائح حول أصول الشرب الرخيص. كانا يعاملوننا باختلاف عن الباقين؛ لأنهما يعرفان أننا ضيف خفيف، وسرعان ماسيترك هذا المكان. في إحدى المرات قام أحد أصدقاء الفنان علي عاشور، وكان من المترددين على البار، باختراع كذبة ثقيلة. كنا في تلك الفترة مبتعدين عن الذهاب إلى البار، المهم عندما سأل عم عابدين هذا الصديق عن «الأستاذ علي»، قال له من دون أن يرمش له جفن: «الأستاذ علي تعيش انت». لم يصدق عابدين الخبر وخر باكيا وهو يوحد الله. بعد عدة أيام ذهبنا إلى البار، أنا وإسلام و«الأستاذ علي»، ولا ندري ما فعله هذا الصديق في غيابنا. تأخرت قليلا في

الدخول لأشتري علبة سجائر من الكشك المواجه للبار، من صاحبه الذي يجلس على كرسي بعجل، كأبي الهول، صامتا ومراقبا كل ما يحدث. المهم سمعت جلبة في أثناء دخولي، فعندما رأى عابدين «الأستاذ علي» داخلا البار بشحمه ولحمه، انتابته قشعريرة خوف، وظن معها أنه «روح الأستاذ علي» أو قرينه، فابتعد بينما علي يقترب منه ليقبله كما كان يفعل كل يوم. منظر في غاية المرح، ولكنه مرح ممزوج ببعث ما بعد الموت، وبروح القرين التي تحلق في سماء البار. بعد أن تأكد عابدين من أن «الأستاذ علي» هو الأستاذ علي الذي يعرفه وليس القرين، اكتشف الكذبة وحلف بأيمانات المسلمين بأن يقوم بضرب هذا الصديق.

في منتصف التسعينيات، تحول البار إلى مقهى بالاسم نفسه، ذهب الأب صاحب المكان إلى الحج، وعاد منه وهو مصمم على التغيير. تفرق شمل الأحبة، ذهب عم عابدين إلى بار آخر في حي العطارين، أما عم نظمي فقد ظل يعمل في المقهى يقدم الشاي والينسون والحلبة، وانتهى عصر النقاشات العميقة، والاحتدامات المفرحة والغناء الجماعي الذي كان يشحن عينيَّ بالدموع. أحد رواد البار القدامى من أصحاب الجلابيب ظل متمسكا بمكانه بعد أن تحول إلى مقهى، اقترب مني في أحد الأيام وطلب مني أن أجد له وظيفة، أي وظيفة.

آخر عهدي بالبار، قبل زواجي بعدة أيام، كنت أقوم بشراء لوازم ما قبل الزواج من محطة الرمل، وقلت في نفسي: فلأعرج على البار لأشرب عدة زجاجات من البيرة؛ كي أستجدي روح الانتشاء التي شعرت بها من قبل؛ لتعينني قبل الزواج ومتاعبه. ولكن لم يحدث، ولم تعد روح الانتشاء؛ فقد حدث تغير جعل هذه الروح تختبئ خلف أسوار وأسوار وكمائن. كان هناك تغير يحدث في الحياة من حولنا، ولكننا كنا ملهيين في الكلام حول الفن، كان هناك عصر قد انتهى، وبدأ عصر جديد. ونظل نحن الذين نحمل هذا التناقض الحاد بين عصرين؛ عصر البار القديم، وعصر المقهى الجديد.

كنا ننهي ليلتنا في الثانية أوالثالثة صباحا، بعد مواعيد الغلق الرسمية، فنتسرب من أحد الأبواب الثمانية إلى الممر الضيق، إلى الشارع العمودي على البحر. أول مانصادفه في لحظة الخروج المنتشية تلك، هو صاحب الكشك الجالس على كرسيه المتحرك. حتى لو كان الكشك مغلقا، كنا نلقي عليه التحية. ما أحمله لتلك السنوات أنه كان هناك فرح عام يشملنا بدرجات؛ فرح باكتشاف دواخلنا وعرضها أمام الناس. كان بار الوطنية هو بيت الفرح. لم نطلب منه أي علاج لمأساة. على العكس تماما، كان لأي شيء حزين يعترضنا وجه آخر مبهج ومنتش. حتى الأسرار المؤلمة التي تداولناها، حتى الدموع، كانت هي الطبقة الرقيقة التي تجعلك ترى الحياة من حولك وبها مسحة من الغموض، من الحزن، وأيضا من الحلم.

الآن وقد جف أي أثر لمياه حزينة كانت تجري في عيوننا وقلوبنا، لا أجد شيئا يفوق الذكرى، وأجد الذكرى نفسها هشة، كأن لامكان لتثبيت حقيقة آتية من هذا الزمن، برغم تعدد الذكريات، ليس هناك نهر ولا مجرى لتجري فيه إلى الأمام. إنها خسارة كبيرة، ولكن علينا تحملها.

«عشب الماضي المر الذي لا يُمضغ»

عن رباعية الإسكندرية

تعتبر رباعية لورانس داريل عن الإسكندرية المرجع الروائي الأول عن المدينة. فلم تتكون للمدينة صورة روائية متخيلة من قبل داخل الثقافة العربية، سوى هذه الرواية. طبعا لو استثنينا الصور الشخصية التي رسمها الرحالة العرب والأجانب الذين قدموا إلى الإسكندرية. هذه الصور الشخصية كانت تفتقد دراما العلاقة الخفية، التي يعمل عليها الخيال، بين قدر الإنسان وقدر المدينة التي يعيش فيها، وهي هنا الإسكندرية. وبالرغم من أنها رواية تقوم أساسا على الخيال، الممزوج بالواقع، فإن التعامل مع هذه الرباعية وضعها في مرتبة الرواية/المرجع، المُختلف أو المُتفق عليه. المرجع القابل للتأويل، ليس فقط من وجهة نظر أدبية، بل أيضا من وجهة نظر سياسية؛ بسبب سبقه في الكتابة عن الإسكندرية، ومحاولة وضع نظرية تفسر هذه المدينة الاستثنائية. نظرية هي مزيج من السيرة الذاتية والحدس والحقائق التاريخية وتأويلها. لتصل المدينة من خلال الرباعية إلى كائن واع له ملامحه النفسية المميزة، وله سلطته وإرادته الشخصية اللتان تتعديان وعي الراوي. تتحول المدينة، عبر الرباعية، إلى مايشبه اللغز المحير، كحبيبة، يحمل لها الحب والكراهية والبغض والحنان، وكل المشاعر المتناقضة التي لا نرضى بها إلا من حبيبة. تلك المشاعر التي لاتُفسر ونرضى بغموضها؛ لأنها آتية من جهة الحب. كأن هذا الحب إحدى حقائق الحياة التي تواجهها عندما تنظر إلى الإسكندرية؛ الحقيقة التي لا تحتاج إلى تفسير، بل إلى معايشة. وربما هذا ما طمحت إليه الرباعية، إنها في طريقها إلى الحديث عن الإسكندرية، تحدثت عن الحب.

أي مرجع أدبي مهما أغرق في أدبيته، سيكون له وجه تأويل سياسي نظرا إلى أسبقيته التاريخية. وهذا هو قدر هذه الرباعية لداريل. ربما ورود اسم الإسكندرية في العنوان كانت الحيلة التي اتكأ عليها داريل ليوحي بحقيقية الحدث، وليثبت أحد أهم أركان المرجع، وهو الاسم. فهناك روايات تستمد أصالتها من ارتباطها باسم مدينة ما. قد تكون كل الشخصيات مختلقة، ولكن اسم المدينة شيء غير قابل للاختلاق، أو التأويل. وهو المنحى نفسه الذي سيتخذه أغلب الروائيين المصريين عند كتابتهم عن الإسكندرية، كإدوار الخراط، وإبراهيم عبد المجيد. ونجيب محفوظ.

لقد كُتبت أغلب الروايات، التي جاءت بعدها، والتي تحمل اسم الإسكندرية أو تدور في شوارعها لتنسخ هذا المرجع الأصل. لتؤكده أو لتكشف عيوبه. إما بالوقوف ضده وضد خطه الفكري، الذي لم يرَ في الإسكندرية سوى إسكندرية الأجانب فقط، وإما بالسير على الطريق نفسه الذي سار عليه داريل وتقديس فكرة التعدد وكونية المدينة، ونفي أي مركزية لهوية وطنية أو محلية واضحة. والأخيرة هي الفكرة التي يتم الترويج لها منذ نهايات القرن العشرين، مهما كان حجم التضحيات بإغفال صورة المدينة من وجهة نظر المواطن السكندري، أو تمثيل «الصوت الآخر» السكندري، الذي تجاهلته أحداث الرباعية تماما، باستثناء عائلة آل حصناني: الأم ليلى والابنيْن نسيم وناروز، وفلتاؤس الأب المشلول. وهي عائلة قبطية لها أملاك ونفوذ واسع في مجتمع الإسكندرية في الأربعينيات حيث يدور زمن الرواية. هذه العائلة القبطية مشغولة إما بالحب (حب نسيم لجوستين، وحب ليلى الأم لماونت أوليف الدبلوماسي الإنجليزي، وحب ناروز لكليا الفنانة)، وجميعه حب مستحيل، وإما باستعادة الهوية القبطية لمصر عبر الجماعة

السرية التي يدعمها الأخوان نسيم وناروز.

لقد فرض تفسير الرباعية من وجهة النظر السياسية نفسه، وربما أهمل قليلا التحليل الفني أو الأدبي لها. وهنا يتبادر إلى ذهني تساؤل، عن هذه النقطة الفاصلة أو الجامعة التي يلتقي فيها السياسي والأدبي: عند أي نقطة يلتقيان، وعند أي نقطة يتنازعان؟ وهل النزاع سمة إيجابية من أجل فصل حقلين من العلوم يجب ألا يتماسا؟ هل لأن الكاتب أجنبي، هو الذي دفع بالتحليل السياسي إلى مقدمة المشهد؟ ربما هناك عذر لأصحاب هذا التفسير السياسي للرباعية؛ فالرباعية تدور داخل بلد استثنائي كالإسكندرية ترسخت فيه على مر العصور فكرة تعدد الجنسيات والهويات، والتي أصبحت تقوده وتسحبه وتعرفه، وهي نقطة ستحيل دائما إلى أزمة الهوية، أو البحث عن هوية كونية، أو هوية بينية متأرجحة، تتفق مع هذا الوضع الاستثنائي للمدينة. وجميع هذه الحلول والنتائج ستفضي إلى دخول حقل السياسة بوصفها تبحث دائما عن الهوية، أو بمعنى آخر تبحث عن مركز انتماء لتصوغ نظرياتها من حوله.

وكذلك أن الأجواء المحيطة بالرباعية تدور حول زمن الحرب والتجسس؛ الحرب التي لم تكن مصر طرفا فيها إلا في نهايتها. بالإضافة إلى التأكيد على وجود بعض الجماعات السرية، ذات المنحى السياسي والديني، والتي نشأت في الإسكندرية زمن الأربعينيات، وربما ماقبلها، وأغلبها جماعات لم تخرج من ثقافة شعبية ممثلة، بل من نثار أفكار تاريخية كالهرمسية والقبالية وغيرها. أي إن المؤلف هو الذي ساق الأحداث لأن تكون خلفيتها شبكة من الصراعات، لجماعات صغيرة، على الهوية والمكانة والاستحواذ؛ رغبة منها في تمثيل الجماعة الكبيرة. وبالتالي لها أهداف مباشرة في فرض قانونها الخاص على الجماعة الكبيرة، حتى لو كان قانون الحب.

كل هذا يتداخل مع خيط الحب والخيانات والواجب وأرق الذات المفردة وتساؤلاتها أمام مصيرها. ربما لو كُتبت الرواية في زمن آخر غير هذا الزمن الترانزيت بين الحرب العالمية الأولى والثانية، لتغيرت الرؤية سواء من الكاتب أو من المتناولين الرباعية. ربما كذلك هذا مامنحها شهرتها، هذا التداخل بين الذاتي والموضوعي في عالم الإسكندرية، أن تكون هناك قضية كبرى تشحن نفوس الأبطال وتدفعهم ناحية الحب. الحب وحده ليس قضية كبرى إلا في وجود صراعات من حوله تمنحه الأهمية والجدارة والتألق، أو تشحنه بطاقة مفجرة. قضية تدفعه إلى مقدمة المشهد كمنقذ، أو كمفسر، أو كسؤال، في ظل هذا الخراب الذي كان يحيط بالعالم في هذا الوقت. وعلى قدر هذا الخراب، أصبح الحب خلاصا، مساحة تضيق وتنقبض بانقباض العالم الذي حوله. أحيانا الانقباض بوصفه تغيرا في الشكل المستقر، يوحي بتعدد الأشكال، التعدد الذي يتكون من الانقباض وليس الاتساع. لكل لحظة تاريخية طريقة حبها. في إسكندرية زمن الحرب يخترع الحب أشكالا جديدة، مهما حسنت النوايا، فازدواج العلاقات وتعددها عند أبطال الرباعية هما الطرف الموازي للحب، ولكنهم لايعترفون بأنها خيانة أو عدم إيمان بالمحبوب أو بجوهر الحب الذي يقوم على الإخلاص، إنهم لايطرحون على أنفسهم هذا السؤال من أساسه، كأنهم مسوقون للسيرفي متاهة يجب أن يتخبطوا فيها حتى النهاية؛ لأن لاوجود لهم خارج هذه المتاهة المعقدة من العلاقات. لا أحد يعاتب الآخر، أو يبحث أو ينقب وراء أثر الآخرين؛ للبحث عن الحقيقة، عن صدق هذا الحب الذي أصبح بديلا للإيمان، باستثناء الراوي طبعا المتسامح مع هفوات الجميع، كأن الجميع يقدرون هذا الظرف الاستثنائي الذي وضعوا فيه، وعليهم أن يتسامحوا أو يغضوا الطرف؛ لأنه ليس زمن حسابات، وإنما زمن كرنفال، مباح فيه كل شيء تحت هيمنة قانون الكرنفال وسطوته. إنها الخطوات المرحة القليلة قبل النهاية.

العلاقة بين قدر الذات وبين قدر المدينة، هو ما استلهمه محفوظ أيضا في روايته «ميرامار»، بأن جعل الأقدار الشخصية لأبطاله تتصارع ومن حولها إسكندرية الستينيات وصراعاتها الدائرة بين الرجعيين والتقدميين، بين الفساد الثوري والالتزام الثوري، بين زوال زمن الأجانب، وحضور زمن المصريين. كل هذا شكل الموضوع أو السياق الذي سيتلاقى عنده الأبطال، والذي بدوره سيشكل نوع الحب والخيانة الذي سينبع منهم. لتتفرع مصائر هؤلاء الأبطال وتلتحم، وتتنافر؛ بسبب بحثهم عن وسيلة للحب، أو لإرضاء الذات. لقد صنع محفوظ متاهة، ولكنها متاهة أخلاقية تشبه الأسئلة والتساؤلات الأخلاقية التي كانت تدور في مصر بصفة عامة في ذلك الوقت من الستينيات. لقد نظر محفوظ إلى إسكندرية الستينيات باعتبارها المسرح السياسي لمصر كلها.

تحدث داريل في مقدمة رواية «بلتازار» عن فكرة النسبية، أو تعدد المرايا الذي ينظر به إلى الأشخاص والأحداث، فهذه النسبية ربما هي التي ساقته؛ لكي لايضع في البؤرة أي هوية مركزية، بل يضع عدة هويات متأرجحة؛ لأنه لم يأتِ ليدافع عن مركز، بل عن هامش له قوة المركز. أي إن هذه النسبية هي التي ستغير المنظور لكل شيء، هي التي ستفتح المجال لتنامي أحداث وأبطال، وسط وضع استثنائي حرج، وهو وضع الإسكندرية زمن الحرب، وربما كانت هذه النسبية هي طوق النجاة للكاتب لكي يميع فكرة «الصوت الآخر السكندري»، بما له من ثقل؛ لأن حضوره ربما يخل بهذه النسبية، وبقانون الهويات المتأرجحة أو البينية. فكل ما هو بيني قابل للاندماج في المتن الروائي، أما الأصيل، فليس له مكان.

ربما هذا صحيح على مستوى أنه قانون العمل من الداخل، ولكن أي رواية بشكل عام تنتمي إلى صوت واحد، لمركز ما، وهو هنا صوت الكاتب أو الراوي. وهو الصوت الذي حصر النسبية في هذا النوع من الحقائق، وكان من الممكن أن تكون هناك «نسبية» أخرى، لو أضيفت حقائق أخرى آتية من مكان مختلف. ولكن هل كان أمام داريل الوقت أو التذكر أو الوعي بالآخر، ليمثل هذا المكان المختلف، ويغذي نسبيته بحقائق جديدة؟ أعتقد أنه كان من الصعوبة تمثل هذا «الصوت الآخر»، كان همه أن يمجد الإسكندرية ويضفي النسبية على أبطاله وحقائقه، وبالتالي على الإسكندرية، كأيقونة «للنسبية»، أو بمعنى آخر «التعدد». ربما كان هذا هو المطمح أو الدافع وراء كتابته الرباعية.

الإسكندرية التي وصفها داريل، ليست ممثلة فقط في كونيتها وتعددها، بل هي أيضا «مجردة» كفكرة فلسفية أو شعرية، مدينة تقع مابين الذكورة والأنوثة، وهي سمة المدينة الهلينية، وماضي الإسكندرية بوصفها مدينة هلينية، التي تمجد هذا النوع من الازدواج الجنسي والنفسي. يقول داريل على لسان أحد أبطاله: «إن العشاق الرمزيين للعالم الهليني الحر، قد استبدلوا هنا، في هذا المكان، بشيء ناعم مخنث؛ شيء مقلوب على نفسه. إن الشرق لايرحب بفوضى الجسد الحلوة؛ لأنه قد تخطى مشكلة الجسد. إنني أتذكر «نسيم» وهو يقول ذات مرة، وفي اعتقادي أنه كان يقتبس ما يقول: إن الإسكندرية تفعل بالحب ما تفعله معصرة النبيذ، وإن الخارج منها إما أن يكون رجلا مريضا وإما يعاني الوحدة وإما نبيا ـ أعني بما أقول، كل الذين جرحوا بعمق في قدرتهم الجنسية» (3). لقد تم استبدال هذه البينية الجنسية التي تسبغها المدينة على أبطالها «بشيء ناعم مخنث» أي لاهوية له؛ فالنعومة ملساء لاتضاريس لها، في مقابل فوضى الجسد الحلوة التي تسم الحضارة الهلينية.

لقد رآها داريل مدينة على حافة الخطر والتمزق، لقد أملت شعريته، أن يرى الإسكندرية عبر هذا الخلل الشعري أو الفلسفي. لقد جرها لتُفسر هكذا؛ كي يمنح أبطاله تشديدا قدريا يدفعهم إلى التأرجح، ليمثلوا

ويمتثلوا لقدر المدينة وليس لأقدارهم الخاصة «المدينة التي عاملتنا كنبتها فرسبت في نفوسنا تناقضات كانت في الواقع تناقضاتها هي، لاتناقضاتنا نحن، كما اعتقدنا خطأ: الإسكندرية الحبيبة». (4) التناقضات التي ستؤدي إلى هذا النوع من متاهة الحب، الحب هنا هو المكان الأعلى الذي يحوي هذه التناقضات.

ستنسحب البينية الجنسية على كل شيء حتى تصل لجنس المدينة. إنها مدينة مزدوجة الجنس، وإن كانت جوستين وكليا واقعتين في هذه المثلية، ولكنه يسعى ليبرر شعريا ويلصق أو يعلق هذا المنحى الوجودي العاصف للذات على المدينة. هنا المدينة كذلك هي التي تسير، أو يقرر مصيرها بقدر أبطالها، المأساوي. «إن التنزه على شاطئ الإسكندرية يشعرك من فورك وكأنك تسير على حافة الهاوية، ما السبب في ذلك؟ إنه ليس فقط تلك المدينة الإغريقية الحزينة الماثلة أمامك، وإنما أيضا تلك الخلفية من الصحاري الممتدة إلى قلب إفريقيا. إنها مكان الفراق الدرامي، والقرارات النهائية والأفكار الأخيرة. كل منا يشعر بنفسه، مندفعا إلى أبعد حد، إلى نهاية قدرته على الاحتمال؛ فيتحول الناس إما إلى رهبان وراهبات، وإما إلى شهوانيين وإما إلى نساك وذلك من دون أي إنذار. وكما يختفي كثيرون ببساطة، يموتون هنا صراحة. إن المدينة لا تفعل شيئا، إنك فقط لا تسمع شيئا سوى ضوضاء البحر وأصداء التاريخ العجيب» (5).

«إن المفاجآت تستقبل هنا استقبالا يتسق تماما مع المدينة ـ مدينة تؤمن إيمانا عميقا بالتسليم للقدر (...) لا أحد في الإسكندرية يهتز لمثل تلك المفاجآت، فالمأساة تعيش بيننا؛ لتضفي، فقط، نكهة على ما يجري بيننا من حديث. إن الحياة والموت ليسا إلا مخاطر القدر التي لا يمكن تجنبها، وهما، إن أقحما في الأحاديث، يثيران فيها مشاعر الحيوية وبسمة الرضا بما قدر. إن السكندري إن أنبأته بنبأ سيئ، تنثال الكلمات من شفتيه: «كنت أعرف أن شيئا كهذا لا بد أن يقع، إن مثل تلك الأشياء تحدث دائما «وهذا ماحدث» (6).

أحداث «رباعية الإسكندرية»، تدور في زمن استثنائي؛ زمن الحرب، وما بثته تلك الحرب من إحساس بنهاية العالم. وكذلك مكان استثنائي، وهو الإسكندرية التي كانت بعيدة إلى حد ما عن ويلات هذه الحرب، بعيدة عن إحساس النهاية والفناء؛ مما سمح بإحساس النهاية أن لايفرض نفسه كلية على الكاتب، ولكنه كان موجودا في الخلفية كمحرك قوي لدفع الأحداث بغنائية نحو الحافة، تبعا لمكان انتماء الكاتب ومكان خياله. ليحدث الانقلاب بعدها، الموت، الانتحار، السفر، الاكتئاب، القتل، وكلها أحداث حدية. إحساس بيني بالنهاية أو إحساس مؤجل بها، جعله يعيد تمثيل المدينة كقوة واعية، دفعها لمكان قدري، كأن المدينة مثل الله، الذي فرض الحرب؛ لأنه أحب الناس بطريقة خاطئة. جعل داريل الإسكندرية مكانا لحرب أخرى، لاتهنأ ساعة في خياله، حرب الحب والعلاقات المتداخلة، والخيانات، بين مجموعة من الأجانب الذين يعيشون في الإسكندرية، ولكن تحت تأثير هذه الحرب الدائرة من الخارج ومن الداخل أيضا. هذه النهاية المؤجلة. في رأيي أن هذا منح أبطاله عمقا وتحليلا، وفرادة استثنائية؛ لأنهم على وشك أن ينقلبوا أو يموتوا، أو يتقدموا في العمر، أو يصطدموا بالحائط القريب.

«كنت أحيا حقا هنالك طوال الوقت، في الإسكندرية؛ إسكندرية قلب جناني، كنت أسلم نفسي صفحة صفحة، ودقة قلب دقة قلب، إلى هذا الكائن العجيب الذي كنا جميعا، يوما ما، جزءا من انتصاراته وهزائمه على السواء. مدينة عتيقة تتبدل تحت ضربات فرشاة الأفكار التي تحاصر المحتوى، تصرخ من أجل الهوية، هنالك، في مكان ما، فوق النتوءات الإفريقية السوداء الشائكة الممتدة داخل البحر، تعيش حقيقة المكان ذات النكهة الخاصة، يعيش عشب الماضي المر الذي لايمضغ، يعيش لب الذاكرة» (7).

«إن الإسكندرية هي بلد الفرق والشيع» (8).

«المدينة التي تقطنها ذكرياتي لاتمتد في تاريخنا، إلى الوراء فقط، ترصعها أسماء العظماء الذين تركوا أثرا عند كل موقع في سجل حياتها، بل هي تبزغ، أيضا، في الحاضر الذي نعيشه. وسط، إن صح القول، معتقداتها المعاصرة وأجناسها: مئات الدوائر الصغيرة التي يخلقها الدين أو المعرفة والعلوم، والتي تلتصق في نعومة كالخلايا لتشكل سمكة هلامية ضخمة ترقد متمددة، هي إسكندرية اليوم؛ تعيش الجماعات وتتواصل، وقد التقت هكذا عشوائيا؛ بفعل المدينة وفرادتها (...) جماعات الأتراك مع اليهود، العرب والقبط، والسوريين مع الأرمن، والإيطاليين واليونانيين، تتماوج فيما بينهم رعشات الأعمال التجارية المالية، كما تتماوج الريح في حقل الحنطة» (9).

الإسكندرية في ذلك الوقت، كانت هجينا من عدة جنسيات؛ هذا الهجين لم يفرض مناخا محددا لاستقطابات الهوية. هوية مفتوحة غير محددة، قابلة للتشكل، أو الاختفاء، وهو ماحدث بالفعل بعد ذلك. وربما لهذا السبب حدث تمثيل خاطئ للمصريين في الرواية. لأن طبيعة المكان لم تكن تضعهم في المقدمة كثقافة أو هوية، خصوصا في الثقافة العالمية التي كانت تنظر إلى الإسكندرية كبلد مرتبط بالحضارة اليونانية. ربما هذا أعطى لهذا العمل حرية ما، أو جعل الحذف للهوية الوطنية يحدث بشكل اضطراري، ولم يجعل الصدام خارجيا بين أطراف متصارعين، أو قوى متصارعة كما عند نجيب محفوظ في ميرامار، بل داخليا بين هويات شخصية لأبطال على وشك التحول. الهويات في الرواية هويات لأشخاص لاتمثل إلا نفسها، هناك غياب للهوية الوطنية حتى للأجانب على مستوى علاقاتهم المتداخلة، لا تفرق بين ماهو فرنسي أو إنجليزي أو يوناني. الهويات موجودة فقط على مستوى الأحداث أو الموضوع الذي يسيِّر الرباعية، بوصفهم أعضاء في سلك دبلوماسي، أو جزءا من حكوماتهم داخل مصر. بوصفهم مقتلعين من جذورهم أو معلقين في الهواء، كأن الإسكندرية كانت معبرا للكاتب وليس مكان إقامة أو صراع أو استكشاف.

أعتقد أن الرواية ستظل بالنسبة إلينا على الأقل مع ازدهار المدارس النقدية الجديدة التي تناقش ما بعد الكولونيالية، مصدرا للتفسير، وللتمثيل على الفكرة، إلى أن تنتهي فترات الصدام الطويلة وينشأ سؤال جديد لعصر جديد، لايضع الآخر في حسابه بالطريقة التي صاغها النصف الأول من القرن العشرين؛ قرن الاستعمار والتحرر، الذي كان فيه هذا «الآخر الوطني» دائما غائبا وغير ممثل. هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، أرى أن هناك شكلا أدبيا جديدا يعتمد على أربعة رواة، به اكتشاف لطريقة من طرق الحكي التي سنحتاجها باستمرار خاصة في لحظات الأزمات التي لا تحتاج لحقائق بقدر ما تحتاج لتكوين نسيج حكائي متعدد؛ حتى نحتفظ بنسخة حقيقية لحياتنا لا يقدر الواقع من فرط اضطرابه على الحفاظ عليها. حتى لو لم تعد الرواية مقروءة لأجيال جديدة، ستظل أثرا ممثلا لفترة كتابتها الاستثنائية.

زمن الرباعية يدور في الأربعينيات حيث كان أبي يسكن في شارع الحجاري في الحي العربي كما وصفه داريل، وكان في ذلك الوقت يعمل في محل خاله لتجارة المانيفاتورة؛ انتظارا لافتتاح جامعة فاروق الأول بالإسكندرية. المحل كان يقع في شارع التتويج الذي طالما ذكره داريل، والذي كان ملاذا لأبطاله المغتربين عندما يريدون أن يحصلوا على جرعة دفء إنساني من هذا الحي الشعبي، ومظاهر الكرنفال التي يفتقدها الحي الإفرنجي وشارع فؤاد حيث كان يدور قدر الأبطال. لا أعرف هل كان أبي يعرف في ذلك الوقت أن هناك حكاية تدور من حوله ستمجد المدينة التي أحبها. عندما كان أبطال الرباعية يشعرون بالوحدة، وعندما لايكون للحب التأثير المشبع نفسه في النفس، سرعان ما يذهبون إلى الحي

العربي، وشارع التتويج بالتحديد، الذي سار فيه موكب الملك فؤاد وتوج فيه ملكا؛ ليتذوقوا طعما آخر للحب، وللطعام وللوجود الإنساني. كان أبي أحد هؤلاء الذين منحوا أبطال الرباعية هذا الدفء والمذاق الآخر للحياة.

(3) جوستين، رباعية الإسكندرية، لورانس داريل، ترجمة فخري لبيب ـ دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ١٩٩٢.

(4) المرجع السابق.

(5) لورانس داريل، في مقدمة كتاب إم. فورستر «الإسكندرية تاريخ ودليل»، ترجمة حسن بيومي ـ المشروع القومي للترجمة ـ مصر.

(6) بلتازار، رباعية الإسكندرية، لورانس داريل، ترجمة فخري لبيب ـ دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ١٩٩٢.

(7) كليا، رباعية الإسكندرية، لورانس داريل، ترجمة فخري لبيب ـ دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ١٩٩٢.

(8) بلتازار، المرجع السابق.

(9) بلتازار، المرجع السابق.

مضيق المتعة

في المنتصف من هذا الشارع الضيق المسمى شارع أديب بك إسحاق، والذي يربط بين شارعي صلاح سالم (شريف سابقا) وسعد زغلول، يقع مطعم وبار «الكاب دور» أو «الشيخ علي» وهو الاسم الذي اشتهر به. تأسس البار سنة ١٩٠٠ على يد شريكين يونانيين وشريك فرنسي. اختاروا هذا المكان الحيوي داخل الإسكندرية الجديدة مابعد حملة ١٨٨٢، القريب جدا من نبض حركة التجارة والبنوك. عدة خطوات من البار وتصل لشارع شريف حيث البنوك الأجنبية والبورصة، ثم عدة خطوات أخرى وتصل إلى ميدان المنشية. لذا فالبار كان يعيش تحت جيوب وعيون الباشاوات والبهوات ورجال التجارة الساهرة على حركة أموالهم في تلك الشوارع والميادين. ربما مامنح هذا البار شهرته فيما بعد هي المفارقة الكامنة في اسم الشهرة «بار الشيخ علي»، فكيف يجتمع الشيخ والبار في جملة واحدة؟ هناك روايات كثيرة عن اسم الشهرة هذا، ولكني لم أصدق أيا منها، أو بمعنى أصح، لم أعرها أذنا مفتوحة، حتى تلك التي رواها عم جمعة، أحد الورثة والقائم بإدارته. الذاكرة السكندرية التي أفسحت مكانا لهذه المفارقة عايشت مفارقات عديدة من هذا النوع، بالتحديد في نمط الحياة الذي جمع بين الشيخ والأجنبي في بيت واحد في إسكندرية النصف الأول من القرن العشرين. وربما تسربت بعض ملامح منها إلى حقبة الستينيات، وهي الفترة التي آلت فيها ملكية البار من ملاكه الأجانب إلى المالك المصري. يقال إنه تم بيعه برخص التراب بعد تغير مناخ البلد وصدور قوانين التأميم بعد الثورة. كأن الاسم جاء ليخلد أو يودع تلك الفترة.

قبل أن تدلف إلى البار، سيستقبلك عم جمعة المرابط كالأسد على كرسي على الرصيف المقابل للباب. يراك من أول الشارع المظلم سواء جئت من ناحية شارع سعد زغلول، أو من ناحية شارع صلاح سالم، لينتفض من على الكرسي، ويتعمد أن تراه وهو ينتفض. ثم ينحني انحناءة مبالغا فيها وهو يسلم عليك ووجهه في الأرض، كأنه يقدم أوراق اعتماده كسفير؛ ليوحي لك باحترام خاص. لتدخل البار ونفسك مفتوحة وممتلئة بالزهو من هذا الاستقبال الملكي، لتسدد هذا الدين المعنوي وتحوله إلى زجاجات متناثرة من البيرة، وعدة أطباق من البساريا، والسبيط المقلي، والبطاطس المقلية، وأطباق البربون. فهذه الانتفاضة ترى بوضوح تلك الفاتورة المكتوبة بشخبطة لن تفهم منها شيئا مهما دققت فيها، وفي نهايتها رقم واضح يجب أن تدفعه بحساسية الرجل اللارج الذي لايدقق في التفاصيل الصغيرة والتافهة لفاتورة حساب.

كان عم جمعة فرحا بالمشاهير الذين يؤمون باره، سواء كانوا من أهل السياسة أو الفن أو الأدب. بمجرد أن أدخل ونستقر على المنضدة التي سنجلس عليها، أنا ومجموعة الأصدقاء، يقف عم جمعة ليسرد أمامهم أسماء المشاهير الذين مروا بباره خلال فترة غيابنا. لقد تحول البار في الألفية الجديدة إلى مزار سياحي، سواء للسياح، أو للأجانب المقيمين أو للمصريين، والذين يبحثون في الإسكندرية عن رمز سكندري يضاهي الصورة النوستالجية التي في خيالهم عن الإسكندرية. بعكس فترة التسعينيات، التي كان فيها البار ليس له تصنيف ولا رمزية، سوى المزايا التي يوفرها: قائمة المأكولات البحرية، وسهره حتى الساعات الأولى من الصباح. وكذلك استمراره وسط موجة انحسار البارات في تلك الحقبة وسط مظاهر التدين التي أخذت تتصاعد وتيرة عنفها في بداية التسعينيات. وهي الفترة التي تعرفت فيها على هذا البار، وأصبح واحدا من الأماكن الأثيرة، هو وبار الوطنية، وسبيت فاير، والفردوس؛ للتغلب

على كثافة وثقل ليل الإسكندرية الطويل الممل الخالي من الشجن.

كان البار يقف في المنطقة الوسط بين البار الشعبي وبار الفندق. منطقة كادت أن تختفي تماما من المجتمع المصري. لم يكن يشغلها في بارات الإسكندرية المتبقية سواه. وربما لهذا السبب جمع شرائح كثيرة ومتنوعة بداخله، أجانب وكتابا، وفنانين، وتجار تحف وذهب، وأناسا عاديين، ومهندسين، وأطباء، وبحارة، وبعض عائلات الطبقات الراقية القديمة وأولادهم وبناتهم ممن واظبوا على الشراب في أثناء ظهور الموجات الجديدة من الإسلام السياسي. أصبح البار رمزا يمكن أن يلتف حوله كثيرون؛ ليحقق لهم إشباعا لصورة ما، سواء عن الإسكندرية المفقودة، أو عن أنفسهم. كان «بار الشيخ علي» يلعب في ملعب ليس له منافس فيه. ولكن الأهم أن أي فئة أو مجموعة أو طبقة لايمكن أن تميز من الآخرين؛ فتنوع طبقاته وشرائحه وزبائنه ذوَّب أي عين طبقية، أو لم يجعل لعين واحدة الغلبة، يمكنها أن تراقب الآخرين وتصنفهم ضمن حدود معينة، سوى الحدود العادية للآخرين التي تعلق بالذاكرة عند مرورنا المتعجل بهم. ربما لهذا السبب؛ سمح البار بهذه الحرية للخروج والدخول من دون أي إحساس بأنك تنتمي إلى جيتو اجتماعي أو ثقافي كما كان يحدث في بار الوطنية. وكان عاديا أن تصطحب صديقتك وتمضي السهرة هناك؛ فوجود المرأة والفتيات داخل البار أمر عادي، بعكس بار الوطنية الذكوري الذي كان ممنوعا فيه وجود المرأة بالرغم من عدم وجود قانون لهذا، ولكن أصحابه رأوا أن وجود المراة ربما سيسبب أزمات وخصومات ومعارك بين تلك النفوس الشقيانة والملتهبة، خصوصا في وجود الخمر؛ لذا آثروا أن يفرضوا هذا القانون. كانت الحدود مصونة بين المجموعات التي ترتاد «الشيخ علي»، خصوصا بين الزبائن الدائمين.

تدلف من الباب الزجاجي، تواجهك ظهور الجالسين على البار الخشبي ذي الرخام الرمادي، ثم التفاتاتهم الموحَّدة ليروا القادم الجديد. يلفح وجهك هواء التكييف البارد، وصوت اهتزاز أوتار العود، تتلفت بحثا عن مكان، يقترب الجرسونات منك بالسلام الحار. تتنقل بعينك ليس بحثا عن أحد، ولكن لتمرير تلك اللحظة الحرجة. لا ترى أحدا، بالرغم من يقينك بأن كثيرين تعرفهم. لحظات ويتكشف الوضع كأنك في دار سينما بعد أن استوعبت لحظة الانتقال من النور إلى الظلام. تتعدى الغرفة الأولى للغرفة الثانية، مرورا بالبار الخشبي الذي يقع في المنتصف بين الغرفتين، وتلك الغرفة الضيقة الخاصة التي تقع خلفه مباشرة. كنت أشبهها بالبدروم الذي لاتلجأ إلىه إلا في أوقات الخطر. لم أكن أحب الجلوس بها، ربما أعاني من فوبيا الأماكن المغلقة. لايمكن أن تمنع أذنك من أن تلتقط الأسرار التي يخرجها الخمر على السطح. تحولت إلى غرفة أسرار جماعية، أو غرفة اعتراف جماعي. أحيانا كنا نصادف بها فتيات محجبات، ورجالا يفوقهن في العمر. كان أغلب من يفضل هذا العزل الاختياري يريد مداراة خلل ما سيشعر به ويتكشف لو جلس في الغرفتين الأخريين.

لم يكن بالبار أي رمز أو صورة من صور النوستالجيا للإسكندرية القديمة. سوى عوامة من الفلين التي تستخدم للإنقاذ في البحر، وربما أهداها لهم أحد البحارة الذين كانوا يمرون بالبار عند رسوهم في الميناء. بالإضافة إلى بعض الصور لطفل صغير يمتطي حصانا وآخر كبير يمسك باللجام، ومكتوب عليها «ابن المحافظ»، وصور أخرى لسباقات الخيل. تعود الصور إلى فترة الستينيات ومأخوذة في أحد النوادي، ربما هو مضمار نادي إسبورتنج أو سموحة فهما الوحيدان اللذان كانت تجري فيهما سباقات ومراهنات الخيل. لم أسال ولامرة عن سبب وجود هذه الصور، لم يكن لها أي تأثير يجعل فضولك يستثار لتسأل عنها. كانت صورا عادية ولا معنى لها إلا كذكرى خاصة جدا لأصحاب البار، لذا ظلت معلقة على الحائط قرابة خمسين سنة. بالإضافة إلى مجموعة من زجاجات الخمور الأجنبية مرصوصة

على أرفف خشبية يتوسطها دولاب خشبي تحفظ داخله زجاجات النبيذ. العلب الكرتونية الأنيقة الفارغة لزجاجات الخمر كانت مادة أساسية في ديكور المكان. في نهاية الغرفة الأولى يسارا، يوجد باب آخر من الخشب المطعم بمربعات من الزجاج، كأبواب الغرف التي كانت تستخدم في البيوت القديمة، ولكن بنسب أكبر. كانت مربعات الزجاج لهذا الباب مطلية بلون أخضرلحجب الرؤية عما يقع وراءه. لم أرَ هذا الباب مفتوحا قط، ولن تجد له منفذا آخر مستقلا خارج المحل. منفذه الوحيد داخل البار. عندما سألت عم جمعة أجابني بأنه مخزن مغلق. مهما كانت إجابته مقنعة، فلن تمنع نفسك من أن تتخيل وجود سر يقع خلف هذه الغرفة المغلقة، يرتبط بأحد أبناء العائلة المجذومين، أو الهاربين من قضية ما. أحيانا يتفرع هذا السر المصمت في مخيلتي إلى مخطط رواية عن شخص يختبيء بالداخل، ويقوم بإحصاء هذه السنوات المنفلتة من الغناء واللهو، الرقص والسكر، لحساب سيأتي في المستقبل، وتصبح هذه السنوات رمزا لفترة مهمة في تاريخ الإسكندرية. هناك إحساس بأن أي فترة تمضي بها خسارة وانتقاص لصورة الإسكندرية. إلى هذا الحد صنعت الذاكرة صورة مستحيلة للإسكندرية، كلما اغترفت منها ومضى عليها الزمن، زاد طغيانها. ربما السبب أننا نركب القطار الخطأ. فكرت في أن يكون هذا الشخص هو أحد البحارة الأجانب الذي تخلف عن استكمال رحلته واختار أن يعيش داخل هذه الغرفة. يخرج بعد خروج آخر زبون، ويعود قبل وصول أول زبون. وخلال هذه الفترة، يقوم بتأليف هذا الكتاب عن أحد وجوه الإسكندرية من واقع الأحاديث التي يسمعها كل يوم في سهرات البار.

كنت أشعر بأن داخل هذا المخزن حياة أخرى لها نبض قديم مختلف يختلط حثيثا بنبض حياتنا الحديث في البار. وفي الأوقات التي يجيء فيه نصيبي وأنا جالس على المنضدة وظهري لهذا الباب الخشبي، كنت أرهف السمع لألتقط أي إشارة تأتي من هذا العالم القريب.

هناك صادفت كثيرين من زملاء المدرسة والجامعة، من سقطوا سقوطا طبيعيا من ثقوب الذاكرة الواسعة. هؤلاء هم من حافظوا على هذا المضيق من المتعة بعد أن تخلى عنه كثيرون. نبتسم في وجوه بعضنا بعضا، وأحيانا كثيرة لا نسلم على بعضنا بعضا، مكتفين بالابتسام من بعيد كأعضاء في جماعة سرية لا يريدون أن يفتضح أمرهم وسط أعضاء المجتمع الكبير. كان من السهل أن تحدس ببعض الخيوط الأساسية التي شكلت هذه الوجوه القديمة التي تصادفك هناك، ولهذه الحياة التي كنت غائبا عن تتبع تفاصيلها. فزيارة «الشيخ علي» لم تكن فقط كأي زيارة، ولكنها تكشف عن انتماء له مغزى لهامش صغير من المتعة نجا، أو استقل، من تلك الحسابات المعقدة مع النفس حول الذنب والعقاب التي غطت على جل نشاطات العقل والقلب بداية من سبعينيات القرن الفائت. كان البار مصيدة للذاكرة الهاربة لوجوه وسنوات وأحداث جسدها هؤلاء العابرون به.

لا يوجد زمن محدد يفرض نفسه عليك هناك. كان البار يربي بداخله زمنا عاما محايدا. أي حواف زمنية حادة أو خشنة تنكسر على حواجز هذه السيولة للصوت والرائحة والأجساد. موجات لاتهدأ من الصخب والموسيقى ورائحة البساريا والبربون والجندوفلي، وعطور النساء، والأضواء الخافتة، والزحام. إنه زمن دائري أملس يذوب في داخله الجميع. تتلاصق الأجساد المتراصة على البار الخشبي، وفي الممشى الواصل بين الحجرتين، تتمايل. قبلات مسروقة، أو متمناة. أزيز شهواني يغطي على أزيز كهرباء التكييف. قمم الرءوس وقد حف بها الضوء وسال على أكتاف عارية وسط درجات بينية من العتمة ودخان السجائر. لحظات تفور فيها رغاوي النشوة سميكة القوام في هذه الساحة الضيقة، تشد أي نفس خارج زمنها الخاص. يتسلل أحدنا للرقص، أو يرقص في مكانه. تتصاعد أصوات بالغناء، سواء مع نغمات العود التي تأتي من بعيد، أو بأغنية خاصة يتردد صداها في البار من أرشيفه الشفهي الذي

يحتفظ به بين جنبات رددت هذه الأغاني كثيرا.

أم كلثوم وعبد الوهاب وفايزة ونجاة ووردة، وعبد الحليم، وسيد درويش، هم أعضاء هذا الأرشيف. ولكنهم لم يشدوا البار لزمنهم، بل شدهم البار لزمنه الخاص. عندما أسمع أم كلثوم أو سيد درويش أو وردة وسط هذا الصخب والعلاقات المتشابكة وروائح السمك والجندوفلي، أسمعها كخلفية لحدث أساسي يجري في المقدمة. أما لو سمعتها في بار الوطنية، فهي الحدث الجوهري ولا خلفية وراءها إلا قلوبنا الساقطة في خل الذكريات.

دائما ماكنت أتخيل أن هناك مالكا آخر للبار، وأن عم جمعة ليس إلا قناعا لهذا المالك الغائب. كان يصلح لأن يكون بودي جارد وليس مالكا. أو مالكا لإحدى خمارات العطارين. اضطر أن يتعايش مع حياة لم تكن له يد في اختيارها سوى بالميراث. امتلاك بار في العقود الثلاثة الأخيرة أصبح كمن يقود سفينة وسط بحر متلاطم الأمواج. فقد حكى لي صاحب بار «سبيت فاير» الذي يقع في شارع البورصة وعلى بعد عدة خطوات من «بار الشيخ علي» عن صعوبة استمرار البار وسط المحال التي تحوطه. مكتبة لبيع الكتب التراثية الإسلامية، وجزار ملتح، وغيرها من المحال التي تحمل اتجاها إسلاميا واضحا، وجميعها عرضت عليه بيع البار لهم، ورفض. كل يوم يحاول أن ينسى أو يتفادى تلك البصقات التي تُبصق أمام باب البار. كانوا عدة إخوة شركاء في هذا الميراث المؤلم الذي لم يعرفوا كيف يتصرفون فيه، أو في أنفسهم، بينما المجتمع يتحول ويتنكر لهذه المهنة. كانت هناك بذرة دامية مزروعة في هذا الميراث وستؤدي حتما إلى هلاك ما، خناقة بين الإخوة، لتنهار بعدها هذه الشركة. هذا الإحساس بالذنب، من حرمانية تجارتهم، والذي بدا يتنامى ويبطن علاقاتهم وردود أفعالهم ببعضهم بعضا وبمن حولهم. مهما كانت درجة صلابتهم سيتسلل هذا الإحساس إلى دواخلهم ليصبح كعب أخيل الذي سيفجر بينهم النزاعات. كأنهم يروضون وحشا في أي لحظة يمكن أن يلتهمهم.

عم جمعة كان مختلفا في إدارته البار. لاتشعر بأنه متورط في أي إحساس بالذنب أو بالخوف من كون باره أصبح جزيرة مخمورة وسط بحر إسلامي محافظ. في عز أوقات الهجوم من الجماعات الدينية المتشددة على البارات، كان عم جمعة لايبالي بما يحدث حوله. وأحيانا كان يترك الباب الصغير المطل على شارع أديب مفتوحا للرائح والغادي، عارضا هذه الحياة الغريبة التي تجري وقائعها بداخل باره على عينك ياتاجر. كان مستبيعا، أو يصدق تماما أن «حياة البار» يمكن أن تعيش بجوار «حياة الشيخ». عم جمعة كانت له هيئة صايع قديم. له يد ملاكم معتزل، أصابع ضخمة تورمت من كثرة الشقا والضرب، تبلع أي يد تمد إليها. تشعر وأنت تسلم عليه بأنك قزم. ملامح وجه ضخمة يحاول أن يرققها كصاحب بار يتعامل مع أناس حساسين أصحاب مزاج. عند السلام ينعم صوته وهو ينحني، كأنه يغافلك بانحنائه حتى لا تلحظ صوته الغليظ، ثم يفشخ شفتيه عن ابتسامة عريضة تصحبها حالة تواضع وتسامح ملائكيين يكسيان وجهه كأنه طفل صغير مذنب يطلب منك العفو. ولكن كل هذه العمليات والتغطيات التي يجريها لملامح وجهه وصوته وشفاهه الغليظة التي تنطق كلمة «ميرسي» بافتعال كأنه يدس إصبعا محشية في أنفه؛ لم تخف وجه «الصايع القديم».

من علامات البار، ذلك العواد الذي يأتي كل مساء ويتخذ كرسيا منزويا ويبدأ في العزف والغناء حسب طلب الجمهور. لم يكن عزفه جميلا ولاصوته، ولكنه يصنع حالة نشوة مصطنعة يحتاجها رواد البار. كان له وجه مقطب على الدوام وقليلا مايبتسم. عند دخوله يسير وسط المناضد يحيي الزبائن قبل أن يعثر على ذلك الكرسي الخالي، وإن لم يجده يظل واقفا حتى يفرغ أحد الكراسي، وإن لم يفرغ أحد

الكراسي يظل واقفا يتنقل مع عوده وموسيقاه من ترابيزة لأخرى. كان عوده مثل طوق النجاة الفلين معلقا على أحد الجدران. كنا نطلق عليه لقب «المنجد» كونه يتعامل مع العود كآلة تنجيد، وليس كآلة تصدر نغمات. عادة كانت تستدعيه إحدى الترابيزات وتجلسه بجانبها وتطلب منه بعض الأغنيات القديمة، وماعليه ساعتها إلا أن يتحول إلى آلة تسجيل. كان هدفا للسخرية ولكثير من الإهانات والمألسة التي يبتلعها بصدر مغلق، كأنه لم يسمعها. ولكن هيئته الجادة كانت خطا أحمر تتوقف عنده هذه الإهانات. لم أجده يوما يشرب كأسا أو زجاجة بيرة. هو وأحد الطباخين، دائما ماكنت أرى في عيونهما نظرة بها سخرية مبطنة لزبائن البار تطل خلف ابتسامتيهما المفتعلتين. كانا ينتميان إلى ذلك الفريق الصامت من العاملين الذي لا يبدي أي انفعالات أو يشترك في أي حديث، ويظل شاهدا على هذه المساحة من العقل الباطني للبار.

من أطرف الزبائن الذين قابلتهم هناك «الكابتن بوري». كان أحد لاعبي فريق الأوليمبي في عصره الذهبي عندما حصل على بطولة الدوري العام، ثم اعتزل اللعب بعد هزيمة ٦٧، واتجه إلى مجال التدريب. غاب عن الإعلام لفترة طويلة كان يدرب فيها أحد أندية اليمن، ثم عاد مدربا لفريق الأوليمبي العائد حديثا للدوري الممتاز. كان الكابتن البوري زبونا دائما في البار، وأحيانا كان يعقد اجتماعات مع مساعديه لمراجعة الخطط وإستراتيجيات اللعب! وفضح أسرار المجتمع الكروي في الإسكندرية ومدى تشابكه مع مجتمع النساء! كانت نكتة بالنسبة إليَّ، ولكنها نكتة حقيقية. وبالطبع هبط الأوليمبي مرة أخرى لدوري المظاليم، واستمر الكابتن البوري في التردد على البار حتى وفاته. لم يحظ فريق النادي الأوليمبي بأي شعبية في الإسكندرية، باستثناء السنوات التي تلت حصوله على بطولة الدوري العام في الستينيات. أصبح مثل أندية الشركات، تلعب في صمت إستادات خاوية كأحد الأندية السرية. بعكس نادي الاتحاد السكندري الذي احتكر حب جماهير الكرة في الإسكندرية. لاعبو الاتحاد كانوا يتحركون في شوارع الإسكندرية، بعد اعتزالهم، وفوق رءوسهم هالات نجوم الصف الأول من الممثلين. أشهرهم الكابتن «بوبو» الذي كان يقف على محطة ترام الإبراهيمية كتمثال شمعي يتلقى نظرات المعجبين بجانب عربته الهيونداي الحمراء. كان الكابتن «البوري» هو الممثل لهذا الجيتو الرياضي السكندري في البار. لقب «الكابتن» هو ما تبقى من أيام المجد، يجعله يبتسم عندما تناديه به، كأنك صادفت أحد ممثلي الصف الثاني الذين يتنشقون على نظرة إعجاب. كان راضيا بتلك الهمهمات القليلة التي تتناثر من حوله، أو نظرات الإعجاب الخافتة التي توجه إلىه.

مصطلح «النجومية» أو «النجم» في الإسكندرية سيختلف عن مثيله في القاهرة. سواء للممثلين أو لاعبي الكرة، أو الكتاب. المصطلح هنا منزوع منه الدسم مثل الألبان خالية الدسم. فتعمد الكابتن «بوبو» الوقوف كالتمثال الشمعي لسنوات على محطة ترام الإبراهيمية، كأنه يستجلب نظرات الإعجاب بموتور من باطن الأرض، ومن دون هذا لن يشعر بنجوميته أو بتلك الهالة التي أورثتها إياه الجماهير في الملاعب الخضراء. كان قدر إشعاع «النجوم» في سماء الإسكندرية له تأثير وبريق محددان، وأحيانا يتداخلان بسهولة مع الحياة العادية من دون فاصل بينهما، ويحتاج دائما إلى شحن ذاتي من النجم نفسه، وإلا سيدخل دائرة النسيان.

من فريق الزبائن الدائمين الذين تطمئن لوجودهم لو رأيتهم في البار، هذا الشاب الذي كان يملك محلا للتحف والأنتيكات في شارع فؤاد. كان في نهاية العقد الرابع، ويلبس بدلا على الدوام من دون رابطة عنق ويضع بدلا منها منديلا حريريا، كأحد الوجهاء القدامى. كان له حساب مفتوح وزجاجة محجوزة من النوع الفاخر من الويسكي. عند دخوله يلتف حوله الجرسونات. عندما يرانا ندخل يرفع كأسه من

بعيد علامة التحية محتفظا بتلك المسافة التي تتلألأ فيها الكأس. كنت أرى فيه الزبون النموذجي لهذا المكان. هو الذي سيستمر، أما ـ نحن شلة الأصدقاء ـ فسنخرج كما دخلنا من دون أسف. كانت جذورنا قصيرة داخل البار، غير ضاربة في العمق. كانت علاقته بالخمر لاترتبط بكونه ينتمي إلى هامش من المتعة يريد أن لايفقده، بل الخمر لها أصالة في حياته، هي والأجواء المحيطة بها: الحديث والفتيات الجميلات، والصفقات. كان البار يشكل له حياة كاملة وليس هامشا. ما دونه هو الهامش. ربما اكتشف تلك العلاقة غير المرئية بين عالم التحف ذات الملمس الناعم التي يجب ألا تخدش، وبين هذا الزمن الأملس الموجود في البار. كلاهما خليط لأزمنة متعددة. وكلاهما لا يضعك أمام مواجهة حادة مع النفس. تظل طافيا حتى تودع الحياة. عند حضوره يتصرف كأنه في بيته الذي يعود إليه بعد غياب. يخلع جاكت البدلة ويضعه على ظهر الكرسي، ثم يذهب ليغسل يده. أغلب صفقاته التجارية والعاطفية كان يعقدها هناك. عادة ماكنت تجد بصحبته فتاة جميلة من الصعب أن تراها في الطريق العام، عثر عليها كإحدى التحف في أحد أقبية بيوت الإسكندرية القديمة.

كانت المغالطة في الحساب من الواجبات اليومية المعترف بها في شريعة البار. عندما تطلب ورقة الحساب يأتون لك بفاتورة من الصعب أن تفسر فيها كلمة، وتكون روحك ما زالت قابعة هناك في تلك الأقاليم الروحية التي ذهبت إليها في الحديث مع الأصدقاء حول الفن والأدب والشعر والحياة. فتتقافز عينك فوق تلك التفاصيل التافهة وتدفع راضيا مطمئنا هذا الرقم القابع في نهاية الفاتورة. مع الوقت تعودت هذه الروح أن يكون لها وجهان؛ وجه حالم، ووجه ذئب يتشمم الخطأ في الفاتورة. يوميا كنت أكتشف عشرين أو ثلاثين جنيها زائدة. الغريب أننا كنا نعود إلى البار وكأن شيئا لم يحدث. هذا الخطأ في الحساب، كان مثل نسبة الخطأ في الحياة كلها التي تلفنا من كل جانب، والذي ستضبط نفسك عليه لأن لاحياة أخرى بلا أخطاء واضحة. هذا الازدواج في عم جمعة، الترحاب الذي يقابلنا به، وخنجر الغش الذي يضعه في ظهورنا؛ أصبح عاديا، كأنك تلوك لبانة مسمومة؛ وليس سببا في أي مؤاخذة توجه إليه. عند تصحيح فاتورة الحساب بعد فاصل من الجمع والطرح وسؤال كل واحد من الشلة عن عدد زجاجات البيرة التي شربها والأطباق التي طلبها، كل هذا كان يدور في جو ودي متسامح من الطرفين؛ تسامح مدرس حساب في درس خصوصي يقوم بتصحيح الواجب لأحد التلاميذ البلداء.

هشام، كان أحد الجرسونات الذين مازالوا متشبثين بذاكرتي، بالرغم من امتناعه عن العمل في البار منذ نهاية التسعينيات. كان قد أنهى دراسته المتوسطة. كانت له حركات أنثوية واضحة، في السير، والغنج، والتدلل على الزبائن. منهم من كان يقبله في فمه، وتسمع صوت طرقعة قبلة هشام على خد الضيف. ومنهم من كان يقرصه في خده المكلبظ، أو مؤخرته المنتفشة، فيمثل بحركة راقصة من جسده مباغتته بهذه القرصة المفاجئة. كان عم جمعة يترك له الحبل على الغارب في معاملاته مع الزبائن، وعادة لم تكن هناك تقاليد مرعية في التعامل سوى استدراج الزبائن واستنزاف أموالهم. طبعا هشام كان «لقطة» بالنسبة إلى عم جمعة، فهو يعمل «بقلب مخلص» وهو يقدم المشروبات للرجال.

في بداية الألفية الجديدة، أصبح البار مقصدا لمجموعات من المثليين المصريين والأجانب، وربما كان هشام هو رأس الحربة لهذه المجموعات. قبلات مسروقة، وعناق، وأكتاف متشابكة في الرقص. سلاسل وحواجب منتوفة. أصبح للبار زمن خنثوي غير مريح. وجود المثليين كان يشحن البار بجو عدائي. وتصاحبه على الدوام رغبة مكبوتة، وأحيانا عدوانية، منهم في الإعلان عن هوياتهم الذي تأخر الإعلان عنها. في بداية الألفية، بدأت هذه الجماعات تعلن عن نفسها، وتتخذ أماكن خاصة للجلوس والسهر بها. بعكس الثمانينيات والتسعينيات، كنت تراهم فرادى في الشوارع، يلتقون ببعضهم بعضا عن طريق

الصدفة، والبحث المضني في الشوارع. كانوا أيضا مثل أعضاء في جماعة سرية.

كان هشام دائم التودد لي ولأصدقائي. يشعرنا دائما بأنه يعاملنا معاملة خاصة. كان السلوك نفسه يكرره مع آخرين في سن الشباب. في إحدى المرات بعد أن أسرفت في الشراب، بدأت دموعي تنهمر من دون إرادة مني. عندها شعرت بحدة رده عليَّ وأنا أطلب منه زجاجة بيرة، ثم تجرأ عليَّ في الحديث بقلة أدب.كان ينتقم من «المثال» الذي انهار أمامه، ولم يتوقع أنه يبكي. لقد خذلته في إحدى صفات الذكورة الغالية عليه. تكرر السلوك نفسه مع آخرين، عندما اكتشف أن لهم صديقات. في وجودهن كان يتصرف بلامبالاة، وأحيانا بتعال كأنه أتى من طبقة نبيلة. كان يثق في مثليته ثقة عمياء، ولايخجل منها. أيضا لم نأخذ رد فعل تجاهه، ولم نبلغ عم جمعة عن هذه الإساءة؛ ربما لنطيل زمن الفرجة على فرادة آلام الغيرة المثلية.

البار كان مكانا للقاء جماعات سرية، لاتنوي قلب نظام الحكم، ولكن لكي تحافظ على مضيق المتعة هذا. وربما كان أيضا أحد البارات التي قابل فيها لورانس داريل «الشيخ» أو الشاعر اليوناني كفافيس، كما كان يلقبه في رباعيته عن الإسكندرية. فالبار يقع وسط المسار اليومي لداريل الذي كان يعمل على بعد خطوات منه، في مكتب المخابرات البريطانية في أثناء الحرب العالمية الثانية. وكذلك بالقرب من بيت كفافيس، الذي كان يخرج ليلا عطشانَ يبحث عن المتعة.

عند لحظة الخروج في الشتاء، يلف كل منا شاله حول رقبته، ويعقد أزرار جاكتته، أمام لفحات الهواء البارد الذي ينتظرنا خارج البار. يقوم عم جمعة لينحني مرة أخرى ويودعنا، مؤكدا على الميعاد القادم. ننسحب في مضيق شارع أديب بك إسحاق ومنه لشارع سعد زغلول؛ بحثا عن تاكسي، وأنت تتكتم الرائحة التي تفوح من فمك؛ حتى لا تختلط بهواء التاكسي الدافيء.

METRO

بيت كفافيس

في بيت شاعر الإسكندرية «كفافيس»، حيث قضى معظم سنوات حياته، وأنا أصعد درجات السلم المؤدي إلى شقته في الدور الثالث، في ذلك المبنى القديم الذي يقع في شارع شرم الشيخ، شعرت حينئذ بأن وقع خطواتي تتماس، وتتقاطع أحيانا مع وقع خطوات قديمة لهذا الشاعر.السلالم هي التي حفظت ذلك اللقاء للصعود والهبوط اليومي، حافظت على إحدى المهام اليومية لهذا الشاعر. تحولت الشقة إلى متحف يحوي أشياءه، وكانت من قبل بنسيونا بسيطا. لا أعرف هل هذا كان سريره بالفعل أو هذا كان مكتبه. ربما، وربما لا. ولكن أي تفصيلة صغيرة ستوجد داخل هذا الزمن المحبوس، داخل هذه الحوائط التي عاش فيها كفافيس، لن تتحرر من أسر حياته. بالمتحف هناك شاب مسئول عنه يجلس على مكتب صغير في المدخل، ويقضي يومه بكامله وسط هذه الآثار الشخصية لهذا الشاعر. بالمصادفة حضرت مناقشة بينه وبين أحد زائري المتحف. سأله فيها هذا الزائر عن حقيقة «مثلية» هذا الشاعر. فأخذ هذا الشاب، الذي لم يقرأ أشعار كفافيس، بالدفاع عنه، ونفي هذه «التهمة» بحرارة وبغيرة شخصية. لقد عاش هذا الشاب في المكان نفسه، فأصبح مسئولا عن تلك الروح التي سكنته لسنوات.

التاريخ الشخصي لكفافيس، لم يكن من أولويات هذا الشاب. بمعنى آخر، فالشاب يعيش مع حاضر، ومستقبل، هذا الشاعر الذي امتد بعد موته. يرى الزائرين الذين يحجون إلى بيته، يجلس على الكرسي الذي جلس عليه الشاعر، يرى مسودات مكتوبة باليونانية وبالإنجليزية تخص هذا الشاعر، وربما ينام على سريره ليأخذ راحة وسط ساعات العمل. إنها روح الشاعر التي تلبسته، وأصبح من الصعب الفصل بينهما. أصبح الشاعر جزءا من روح هذا الشاب، يسكن في هذا الزمن بين الماضي/ماضي الشاعر، والمستقبل/مستقبل هذا الشاب. الشاعر ليس ميتا بالنسبة إلى هذا الشاب، بل له حضور غير مرئي يحوطه باستمرار. لقد بعثه من الموت من جديد، وربما هي تسليته وتمثله حياة الشاعر؛ لكي يطرد من خياله هذا الخوف من كيان كثيف غائب. لقد أعاد هذا الشاب تمثل الشاعر داخل روحه. ومن دون أن يدري بمثليته، سار على دربه، كمثلية روحية لاجسد ماديا لها. وربما أصبح كفافيس بالنسبة إليه هو الرقيب الذي يطل عليه من زاوية بعيدة في أقاصي نفسه. لقد تورط هذا الشاب في أن يمنح روحه لهذا الرقيب. يطل عليه كفافيس في كل لحظة، ويقف وراء أي زائر يتقدم سائرا في البيت. البيت بإضاءاته الخافتة، ربما لم تكن هي إضاءات كفافيس المحببة نفسها، ولكن خدعة تحويل البيت إلى متحف، أوقعت الشاب في فخ التوحد الذي تصنعه الإضاءات الخافتة. عَرَضٌ حديث عجَّل بردم الهوة التي تقف بين ثقافتين وزمنين. لو كان البيت مضاء بلمبات أكثر قوة، فربما تغير شيء في استيعاب هذا الشاب لروح هذا العجوز المثلية. ربما أوجدت الإضاءة القوية مسافة، وجعلت زمن البيت يقع برمته في الماضي، وليس في الحاضر أو المستقبل. ماضي الشاعر الذي لا يُسأل عنه الشاب؛ لأنه مجرد موظف. الغريب في هذا الشاب أنه لا يعرف أي تفاصيل أخرى عن كفافيس، لا في أي فترة عاش، ولا ماذا كان يعمل، ولماذا عاش في الإسكندرية، ولا ما هي اهتماماته. إنه ليس مرشدا لحياة سابقة عاشت في هذا المكان. إنه أصم أمام المعلومات التي ستكشف علاقة الجذب اللاإرادي بينه وبين هذا الشاعر. يكفيه هذا الحاضر الجاذب بينه وبين هذه الروح الهائمة والمخربة.

روح كفافيس أيضا كانت تحلق على مطعم «إيليت» الذي كان على مسافة قريبة من بيته. لا أعرف هل جلس كفافيس على هذا المطعم، وكتب فيه أم لا. ثمة رابط بين هويته اليونانية وهوية صاحبة المطعم

مدام كريستين. ربما مات قبل أن يفتتح المطعم. يقال إن هذه السيدة هي آخر من رأت كفافيس من الأحياء؛ لذا أصبحت رؤيتها له وذكراها عنه هما الأثر الباقي من هذا الشاعر العظيم. وإمعانا في تأكيد هذه الرؤية، ملأت كريستين حوائط مطعمها بصور ومخطوطات لكتاباته، وقصاصات من الصحف المصرية والأجنبية التي كتبت عنه، وبرسومات لوجهه. لقد أحيت كريستين كفافيس مرة أخرى داخل المطعم وجعلته يتحرك بثقة فيه. ربما هو السبب الذي جعل من هذا المطعم أسطورة للمثقفين؛ كونه الرمزالثقافي المتبقي من عصر الإسكندرية الذهبي، وكون روح الشاعر تتردد في جنباته. ليس مكان الحدث هو المهم، بل الخيال. الخيال هو الذي يضفي الحقيقة والمصداقية على أي مكان، ويعيد صياغة الماضي. لو كنا في زمن آخر غير زمن الفقد والحنين، ربما تغيرت نظرتنا إلى هذه «الروح/الأثر» وصارت نظرتنا متحفية مجردة، كأنك تعبر بأثر لايعنيك، قد تعجب به، ولكنك لن تستسلم لتأثيره فيك.

مطعم إيليت منحه كفافيس شيئا من روحه وروح الإسكندرية في عصرها الذهبي. منحه شيئا من مثليته. جعل فكرة التمثل والتوحد مع زمن وروح ماضيين، فكرة قابلة للتحقق. ماعليك سوى أن تدفع الباب الدائري وتدور في تلك الدوامة لثوانٍ، تفصلك عن الشارع وزمنه، وتدخل على أعتاب زمن آخر، ليس هو الزمن القديم، أو الزمن الحالي، زمن ما بينهما.

فرغلي باشا

«النهاردة شفت الرولز رويس» «النهاردة شفت فرغلي باشا»، بهذه الجملة التي نقابل بها بعضنا بعضا، نحن الصغار، كأننا أحرزنا سبقا لم يتح للآخرين. فرغلي باشا هو أحد أقطاب تجارة القطن في الإسكندرية، وتم تأميم تجارته بعد الثورة، ولم يتبق له من هذا العز القديم سوى عربته الرولز رويس، وقصره الذي كان يقع بالقرب من حينا. كانت عربته نادرة في ذلك الوقت في بداية السبعينيات، لا يوجد مثيل لها ربما في الإسكندرية كلها، تمر كشبح على شوارعنا المليئة بعربات التاونس والفورد، والفيات، وغيرها، وتخترق شوارع أخرى؛ لتنثر من حولها علامات الإعجاب، أو الغيرة، أو الحسرة، أو السخط على الثورة التي أممت تجارته. كانت العربة مثل القصر المتحرك، كان خيالنا يجري وراء إمكانات العربة السحرية، فنتخيل الكماليات التي بها، الثلاجة والبار والأكواب الكريستال، والراديو والكوتشينة والدومينو وطاولة اللعب ذات اللون الأخضر المغطاة بالجوخ، كل هذا تخيلناه داخل العربة، وكأنها قصر مضغوط سيقضي فيه المتبقي من حياته في الشرب واللعب، وقراءة الحظ. في المقصورة الخلفية من العربة كان يجلس فرغلي باشا بالوردة الحمراء في عروة الجاكيت، وبالطربوش الأحمر، وبنظارة سميكة على عينيه. كان هناك مجال سحري يتحرك فيه، هذه الحياة والعز والجاه الذي عاشه، كان ما زال يرافقه ويمد تأثيره حتى رؤيتنا له، وبعد أن أممت الثورة ممتلكاته، كان هناك شيء طريف في الحالة التي يمثلها فرغلي باشا، لم يكن أحد رجال «العصر البائد» المتجبرين كما كان يظهر الباشاوات في السينما، أو في الحكايات، لقد انتقل من عصر إلى عصر، محتفظا باحترام خفي، وبحضور ليس شبحيا مثل باقي باشاوات زمان.

أتذكر أول مرة أرى فيها فؤاد سراج الدين في لقاء جماهيري عند عودة حزب الوفد عقد في شارع المعسكر الروماني القريب من حينا، لم أتصور حجم الآلاف من الناس الذين اندفعوا تجاه عربته عند نزوله منها، لم أتصور هذه الخلايا النائمة من الشعب التي لم تقض عليها الثورة وتقطع بينها وبين الحنين لهذا الماضي.

أحيانا كان فرغلي باشا يصحب حفيدته بجانبه في العربة؛ تلك الفتاة التي كانت في مثل أعمارنا، وتعيش في كنف هذا الثراء، كانت معبودتنا بالرغم من عدم اقترابنا من العربة، ومن عدم التيقن من ملامحها، هل كانت جميلة، أو لا؟ لم يكن هناك نموذج اجتماعي ننحاز إليه نحن الشباب، في ذلك الوقت، كنا ننحاز أكثر إلى ما هو يرتبط بالخيال، بالمستحيل، بما يتجاوز قدراتنا؛ لذا كانت هذه الفتاة التي تسكن في قصر منيف، ويبلغ رصيد جدها عدة أصفار، أحد أحلامنا، وكانت للحلم قوة الحقيقة؛ ليس لشيء سوى أنه لم تتح الفرصة لهذا الحلم، أو لهذا النموذج، أن يكذب، أو يثبت خطؤه.

شخص آخر اشتهر بعربات السباق الأسبور التي كان يقطع بها طريق البحر، فتتوقف الشوارع، والعربات المجاورة له؛ للتطلع إلى هذا الرجل الذي كان في الخمسين في ذلك الوقت، وشعره أبيض، وله سوالف عريضة كموضة تلك الأيام، ويلبس قمصانا نارية اللون. كان غندورا في علاقته بنفسه. كان ذلك في النصف الثاني من السبعينيات. في ذلك الوقت لم يظهر بعد التنوع في ماركات العربات وفخامتها، كانت بوابة الاستيراد مازالت مغلقة إلا باستثناءات محدودة. كان صاحب هذه العربات الأعجوبة أحد أصحاب توكيلات شركات الكهرباء الإيطالية في المنشية.

كانت له ابنة أيضا في عمرنا. المصادفة تحمل دائما مفارقاتها؛ إن أغلب ما يتبقى في الذاكرة الآن هي صور لفتيات مستحيلات، كن ندات في أعمارنا. هذه الندية لم يكن لها معنى في وقتها، سوى للذاكرة، التي ستحمل صورة هؤلاء، كصورة التوأم الذي ستفرقك عنه الأيام والسنون، تشعر بفقده بالرغم من أنك لا تحمل له سوى صورة شبحية، كعضو مبتور من حياتك.

هذه الابنة كانت لها عادة غريبة، بجانب أنها كانت جميلة، وكانت في المرحلة الثانوية، ألا وهي حبها ركوب الموتسيكلات، التي كانت مقتصرة على الشباب في ذلك الوقت. ليس هذا فقط، بل كانت تخفي صدرها الصغير، وتتعامل مع من حولها كذكر جريء، وتقوم بمعاكسة الفتيات، والإيقاع بهن في فخ ذكورتها الساحر، مستغلة ليس فقط جمالها، بل امتلاكها إحدى وسائل السرعة والمخاطرة، وهما من إحدى المزايا النزيهة في ذلك الوقت لفتى الأحلام. هذا الزمن الذي بدأ يفرغ من حراك سياسي، ولم تجد الذات سوى المخاطرة لتضع نفسها في صراع مع السرعة؛ لتتجاوز وضعها، أو نوعها، أو طبقتها، أو جنسها.

كانت مثل والدها تستخدم الطرق الرئيسة كشارع الكورنيش أو شارع أبي قير؛ لتستعرض فيهما جمالها الذكوري وسرعتها على الموتوسيكل الياماها. كانت تريد أن تثبت شيئا ما بهذا السلوك الجريء. كانت تتحرش بالفتيات عند خروجهن من المدارس، ودائما ما كانت تختار المدارس الحكومية. فخها المنصوب لم يجد عناء في الحصول على الفريسة، لم يخذلها فخها الذكوري الساحر ولا مرة واحدة. كنا نراها تقود الموتوسيكل بسرعة ومن خلفها إحدى الفتيات ذائبة من السرعة ومتشبثة بها. ولكنها الفريسة التي تستمتع فقط بصيدها وسترميها بعد قليل عند أول منعطف. كانت تستمتع فقط بالصيد، أما الفراء فليذهب بعيدا.

كنا نحب هؤلاء الفتيات اللاتي يحلقن على أجنحة السرعة؛ لأننا لن نطولهن في يوم من الأيام، وسيبقى من هذا الحلم، هذا المرور السريع من أمامهن، سواء كن في عربة أو على سطح موتوسيكل، ستبقى صورة كالتي تظهر في الإعلانات عندما تحاول الكاميرا تصوير شخص يتحرك بسرعة في سباق؛ ستظهر الصورة كتضاعيف للشخص، وتختفي ملامحه تماما، وتبقى الحالة هي المسيطرة؛ حالة التناسخ بين الحركة والثبات.

ابن البلد يوسف فهمي الجزايرلي

في كتاب «الإسكندرية في فجر القرن العشرين» يحكي المواطن والمؤرخ السكندري يوسف فهمي الجزايرلي عن الإسكندرية الشعبية في بدايات القرن، والتي عاصرها المؤلف عندما كان شابا. يعتبر هذا الكتاب بالنسبة إليَّ أحد أهم الكتب التي أرخت للمركز الشعبي للإسكندرية؛ حيث حي السيالة والجمرك والأنفوشي، وكوم الشقافة والمحمودية. كان المركز في إسكندرية الأدب في رباعية داريل، وفي سيرة فورستر يتمحور حول إسكندرية الأجانب: محطة الرمل،المنشية، العطارين، وشارع فؤاد، الحي اللاتيني. جاء يوسف فهمي الجزايرلي ليضع مركزا آخر للمدينة؛ المركز الأصلي ليزيح قليلا تأثير المركز الآخر. أصبح لساكني هذه الأحياء الشعبية وحياتهم اليومية تمثيل وصوت داخل كتاب يوسف فهمي الجزايرلي لم يظهر في أي من الكتابات التي تناولت الإسكندرية في تلك الفترة الذهبية من حياتها.

«سأحاول في هذا البحث ـ أيها القارىء الكريم ـ أن أعرض على بصيرتك الباطنة عن طريق تداعي المعاني وانسجام الأخيلة وصفا لمدينة الإسكندر الأكبر يشبه في تتاليه السريع الشريط السينمائي، وسأبذل طاقة الجهد في أن تستعرض معي هذا الشريط وأنت مستريح في أريكة من أرائك منزلك العامر، لايقطع ماتصل من انتباهك وقائع تاريخية تحتاج إلى التعمق في التفكير أو إحصاء معقد يستلزم الإمعان في الاستنباط والمقارنة ـ إذ كل التفصيلات المتعلقة بذلك ستجد مواضعها المناسبة في التدوين التاريخي الذي ذكرته من قبل».

بهذه المقدمة يبدأ يوسف فهمي الجزايرلي بحثه، أو شريطه السينمائي الذي يدعو فيه القارىء إلى أن ينظر ببصيرته الباطنة، كون هذا الشريط يأتي من الماضي؛ الماضي الذي تحول إلى خيال لا يمكن رصده فقط بالعين، بل بالعين الداخلية لكل منا؛ العين الحالمة.

في شريطه السينمائي، يحول يوسف فهمي الجزايرلي الماضي كأنه حدث في الحاضر يحدث أمام عينيه وليس إلى مسألة تذكر، بالرغم من أن زمن التذكر يتوزع على مدى خمسين سنة في الماضي. ولكن تقنية الشريط السينمائي التي يستعملها تستدعي الماضي ليكون حاضرا. ومن أهم الأدوات التي تستخدم لنجاح هذا الربط بين الزمنين هو الحنين، أو بشكل ما حب هذا الماضي. هذا الماضي السعيد الذي يتحدث عنه يوسف فهمي الجزايرلي هو إسكندرية بدايات القرن العشرين، وزمن الكتابة هو إسكندرية الستينيات. تظهر إسكندرية في شريطه السينمائي سعيدة ومبتهجة وفوارة بالحركة والرقص والاحتفالات، والأناشيد والأغاني؛ الإسكندرية التي تعرض نفسها من خلال أبطال هم عادة الأبطال الشعبيون، أو «أولاد البلد»، «الأصلاء» كما يسميهم يوسف فهمي الجزايرلي،بالمقارنة بالدخلاء أو النازحين، سواء كانوا مهاجرين من القرى، والأرياف، أو الأجانب، والذي لا يأتي على ذكرهم إلا لماما، كأنهم غير موجودين، فقد كان مشغولا فقط بالتأريخ لإسكندرية أخرى. إسكندرية خالية من الاستعمار والفساد، والتيارات السياسية والمظاهرات، وربما لم يأتِ على ذهنه من الأصل الخوض في مثل هذا النوع من التأريخ الاجتماعي، بل كان يحاول أن ينقذ الأيقونات القابلة للنسيان. بالتأكيد هناك نوع من الاعتزاز بهذا الأصل السكندري الذي ينتمي إليه المؤلف، ويبدو أنه شيء موروث، ظهر في وجود «آخر» ساهم بشكل ما اختلافه في تأكيد هذا الاعتزاز أو «العنجهية الإسكندرانية» كما سيأتي ذكرها فيما بعد. ولكن هذا «الآخر» متوار في هذا البحث أو هذا الشريط السينمائي، بمعنى آخر إن الكتابة لم

تبحث في جذور هذا الاعتزاز أو العنجهية، وإنما جاءت بعد تكونه واستلمته كفريضة.

يستثني من الأجانب، أو «الآخر» الجالية اليونانية، والتي كانت تمثل كثافة سكانية وكانت ممتزجة مع الإسكندرانيين، فلم يتحولوا إلى «آخر» يتم تجاهله في شريطه السينمائي، وأصبحت احتفالاتهم جزءا من المشهد العام لاحتفالات أهل الإسكندرية.

يهتم يوسف فهمي الجزايرلي بالتأريخ لكل مظاهر الحياة في إسكندرية فجر القرن العشرين، الاحتفالات، العادات، الأطعمة، المقاهي، تحولات الأماكن، أو مظاهر التحديث، وسائل المواصلات، ويولي اهتماما خاصا بالملابس، سواء للرجال أو للنساء، في كل الطبقات.

«وخرجت (بنات البلد) للتنزه على شاطئ الأنفوشي والميناء الشرقي أو لشراء حوائجهن من الحوانيت والمتاجر ـ وقد ضمت الملاءات اللف من (الكريشة) السوداء قاماتهن وحجبت البراقع الكثيفة المنسوجة من الخيوط الحريرية السوداء الأجزاء العليا من أنوفهن(القصبات) الأسطوانية المصنوعة من الأسلاك الذهبية أو النحاسية المطلاة بقشرة من الذهب ـ وكملت العجاف منهن النقص في وزنهن الخفيف بحشيات وضعتها فوق الأثداء والأرداف لتعظم من هيئتها وتوائم رغبة الرجال فيما يحبون أن تكون عليه المرأة المثالية من ضخامة ولاسيما بالنسبة إلى الأجزاء البارزة من جسمها».

هذا الوصف الدقيق لملابس بنات البلد، وطريقتهن في إبراز مفاتنهن، لايتوقف عند هذا الحد، بل يصل إلى وصف الشباشب والقباقيب اللاتي كن يلبسنها في أرجلهن:

«وفي أرجلهن التي صانتها من الحفاء القباقيب الخشبية المطعمة بمربعات من الصدف الدقيقة أو (الشباشب) المطرزة بخيوط الحرير الملونة، أخذت جلاجل الخلاخيل الذهبية أو الفضية تصدح في رنات عذبة تتفق وقرقعة القباقيب وزحف الشباشب، وبدت صدورهن خلف «البراقع» مزينة بعقود من حبات الكهرمان الحر الفاقعة الصفرة تتخللها الفرجلات في الوسط، وظهرت معاصمهن محلاة بأساور العزول الذهبية المتعرجة في استدارتها تتدلى منها السلاسل الرفيعة في الوسط تعلوها أرباع الجنيهات».

يهتم يوسف فهمي الجزايرلي في تأريخه السينمائي للإسكندرية، أن يرصد سلوك كل طبقة، رجالها ونسائها وملابسها، مع انحياز ضمني إلى الطبقة المتوسطة، والذي كان أحد أفرادها:

«ولم تخل الشواطئ والشوارع من سيدات الطبقة المتوسطة وقد بارحن الخدور لزيارة بعض الأسر مؤتزرات (بالحبرات) التي اتخذنها من الحرير الأسود اللامع تغطيهن (جونلاتها) من الأقدام إلى الخصر، وتحجب (حرملاتها) النصف الآخر من أجسامهن بربط الجزء الأعلى منها بشريطين حول الرأس والجزء الأسفل بحزام حول الخصر وضم الطرفين الأماميين بمشبك فوق الصدر ـ وحجب وجوههن حتى أسفل العينين (اليشمك) المصنوع من القماش الكتان الرفيع».

ثم ينتقل يوسف فهمي الجزايرلي في وصفه الدقيق لملابس النساء، متدرجا من طبقة إلى طبقة، حتى يصل إلى الطبقة الراقية كما يسميها. هذه الدقة بالفعل تتحول إلى صورة سينمائية دقيقة وساكنة للملابس، لا ينتقصها سوى أن تتحرك داخلها إحدى الشخصيات وينفخ فيها لتكتسب الحياة.

«وأخذت عربات (الكوبيل) القليلة تقطع شارع رأس التين وبدت خلف نوافذها من الجانبين سيدات بعض

الطبقة الراقية في زيهن التركي التقليدي المكون من الإزار الحريري الأسود ومن (البلشيك) فوق الرأس من الشاش الثمين المقوى بالنشا».

يتحدث يوسف فهمي الجزايرلي بصوت «ابن البلد»، ويقف في المركز الأصلي للمدينة، عند حديثه عن هؤلاء السيدات من الطبقة الراقية فتشعر في وصفه لهن ببعض العتب والإدانة الباطنية:

«وتلت عربات الأجرة (الحنتور) العربات الملاكي في أبهتها الفخمة حاملة بعض أفراد الطبقة الراقية يلقون النظرات الفاترة على الجالسين والمارة من أبناء الشعب في صلف واضح».

عند يوسف فهمي الجزايرلي ولع خاص بوصف وسائل النقل في تلك الفترة، فهي بالنسبة إلى من عاشوا في تلك الفترة إحدى وسائل التميز الطبقي، بالإضافة إلى أنها الدليل على التحول و الحداثة أو التحديث، بمعنى زيادة السرعة التي تتميز بها تلك الوسائل الحديثة عن سابقتها البطيئة. فهي من إحدى العلامات الفارقة التي يقاس بها التحول في المجتمع. السرعة التي ستغير علاقات الأحياء ببعضها، والتي ستدخل عنصرا خطرا غير آمن في الشوارع؛ مما سيفقد الشوارع والحواري التقليدية حميميتها، أو تناسق عناصر الحركة بداخلها.

يتحدث عن تأثير السرعة في الشوارع والفزع الذي تسببه، ومدى خطورتها على حياة الناس الآمنين. السرعة هي إحدى أدوات العصر الجديد، والتي جعلت من الشارع مكانا غير آمن، وليس امتدادا للبيت، وهو إحدى بدايات لحظات التحول في الإسكندرية كما لاحظها المؤلف:

«وبدا بعض أولاد الذوات المدللين فوق عربات الكاريتات، التي لا تستخدم إلا في ميادين السباق العامة ـ راحوا يدفعون جيادهم إلى الجموح في السرعة بضربات قاسية من السياط وبصيحات مدوية من الحناجر ـ فانطلقت تعدو غاضبة والشرر يتطاير من بلاط الشارع تحت حدوات حوافرها الحديدية وهم غير مبالين بمن أمامها من الأطفال والنساء والشيوخ، واستمروا في سباقهم العنيف الخطر حتى خارج المدينة».

الملاحظة نفسها عن السرعة والحركة وامتلاء الشوارع بالناس في بداية لحظة التحول في الشارع وظهور مشهد «الزحام» الذي لم يكن موجودا في إسكندرية القرن الثامن عشر مثلا؛ التي ذكرها علي باشا مبارك في خططه التوفيقية (10) عن إسكندرية القرن التاسع عشر، حيث الزحام ومرور العربات، و تساوي الليل والنهار، أو تحول الليل إلى نهار صناعي بواسطة الإضاءة؛ مقياسا لنعمة الثروة، والتي هي مقياس للتقدم في صور الحياة الاجتماعية وظهور طبقات جديدة تعلن عن نفسها عن طريق هذه الثروة:

«ومن آثار الثروة أنك ترى الناس في كل موضع من المدينة في حركة: مشاة وركبانا لا فرق بين ليل ونهار بسبب الغازات الحافة بجوانب الطرق والشوارع، ذات السعة والاعتدال، مع كثرة العربات المعدة للركوب على رؤوس الشوارع والميادين، ومنها الذاهبة والآيبة على خيول كأنها الرياح المرسلة على هيآت مختلفة في المحاسن والدرجات».

لم يترك يوسف فهمي الجزايرلي مهنة ولا لعبة شعبية، إلا وتحدث عنها؛ صناع المراكب، المخناجية، بائع الدندورما، الكمسارية، المعلمين، الفتوات، المنشدين، بائعي العرقسوس، والحانوتية، وبائع

الكراملة، وصاحب صندوق الدنيا، وعازف الطنبورة، وغيرها من المهن الشعبية، من هؤلاء الجوالين في الشوارع، والذين أصبحوا جزءا من تاريخ الإسكندرية الذي على وشك الانقراض؛ لذا سارع الكاتب بتسجيله.

ينهي الكاتب الشريط السينمائي بحديثه عن الجنازات، ويتخيل وجود «مشيع ناقم» على الظلم الذي يحدث في الجنازات، يؤلمه الفارق والتمييز بين جنازة الثري والفقير. بينما جنازة الثري «محمد بك الجوخدار» ملآنة بالناس والفقهاء وبالخيرات والطعام وأشكال الاحترام والتبجيل، بينما جنازة الفقير الذي اختار له اسما شعبيا هو المعلم «أحمد أبو العزايم» فقيرة وعجفاء مثل صاحبها. ويمتد الفارق الطبقي حتى الوصول إلى الجبانات في توزيع «الرحمة» أو «القرص»، وصولا إلى التمييز في مدى إتقان الفقهاء القراءة على قبر الثري والفقير. بينما يرخمون ويتمهلون في القراءة أمام قبر الثري، يستعجلون أمام قبر الفقير.

عند هذا المنعطف تتغير طرق الحكي، وتتحول إلى منحنى اجتماعي وفلسفي، وينسى المؤرخ تماما دوره في رصد مظاهر الحياة، ليدخل في تفصيلة الغنى والفقر وعدالة أو حكمة توزيع الثروات في الدنيا. يتحدث المشيع الناقم عن التفرقة بين الناس حتى في الموت:

«أهكذا يدب التفاوت في الطبقات ويطغى حتى يتوغل في كيان الجبانات ـ فيجعل من سكان الأبدية سيدا ومسودا وهم عند بارئهم سواء لا فرق بين غنيهم وفقيرهم لديه، ولاعلو في مكانتهما بملكوته السرمدي إلا بمقدار تقوى كل منهما وصلاحه».

وهنا يبرز دور المؤرخ المحايد في هذا النقاش الفلسفي؛ فيخترع شخصية مشيع آخر غير ناقم ليرد على المشيع الناقم أو الناقد:

«وما عليك يا أخي لو تركت الخلق ومارسمه من نظم وماقدره على الناس من سعادة وشقاء وفقر وغناء وترضى بالواقع الراهن وتدخل الطمأنينة على نفسك فتهنأ بالاستقرار الشعوري وتستريح وتريح؟».

ثم يتدخل مشيع ثالث في الحديث، كأن مشهد الجنازة في شريط السينما قد تحول إلى نقاش فلسفي بين المشيعين. يتحدث هذا المشيع الثالث الذي يأخذ جانب المشيع الراضي بالحياة وما قسمته بين الفقير والغني؛ ليعدد رغد الحياة والعيش في الإسكندرية، ثم يعدد أشكال وألوان الطعام التي حبا الله أهل الإسكندرية بها، ومدى رخصها ومذاقها الطيب، من خضار وفاكهة ولحوم وأسماك، وفطائر، وأصناف الطعام الأخرى؛ مما يتيح للفقير والغني الاستمتاع في آن:

«كل هذا يا أخي من نعم الله على أهل الإسكندرية يجب أن يقابل بالشكر الجزيل والحمد الكثير لبساطة الأرزاق ومسبب أسباب الرخاء لمن يشاء من عباده».

هذا المشيع الناقم لن يتوقف عند هذا الحد، بل يكمل معه يوسف فهمي الجزايرلي الرحلة، بعد خروجه من الجبانة وذهابه إلى أحد المقاهي، في حي كرموز القريب من الجبانة؛ لاحتساء القهوة. لا يكتفي المؤرخ بعرض وجهة نظر المشيع الناقم، الذي تشعر بأنه يتكلم بعين خيال المؤلف، فقط في توزيع الأرزاق في الدنيا، بل تمتد نظرته العاتبة إلى الأسر الإسكندرانية القديمة التي تركت بيوتها في حي

الأنفوشي والجمرك؛ حيث المركز الأصلي لأهل إسكندرية «الخلص»، واتخذوا مصايف لهم مع الدخلاء والنازحين في حي كرموز الذي كان يقع خارج سور الإسكندرية قديما. وبدأ في تخيل التحول الذي حدث في حيي كرموز وكوم الشقافة وذكر العائلات الكبيرة التي رحلت إلىهما. وأسباب رحيلها بعد ضرب الإسكندرية في عام ١٨٨٢، ويؤرخ أنه في هذه الظروف، ظهرت ما يسمى «العنجهية الإسكندرانية» جلية :

«وحي كرموز الذي تدخل رقعته في نطاق (جدعنته) يعد من الأحياء التي لايتمتع أهلها بالحسب والنسب الإسكندرانيين العريقين الخالصين من شوائب التقاليد الدخيلة ـ فهو في عقيدة الإسكندريين الخلص (خارج السور) وسكانه بالنسبة إلىهم أغراب عن المدينة، قد نزحوا إلىها من الريف أو من الصعيد في طلب الرزق ومزاولة الحرف والمهن المتواضعة التي يترفع عن مزاولتها ولو كانت مغدقة الربح ذوو «العنجهية الإسكندرانية» العتيدة ـ فهو لايضم من الأسر الحسيبة النسيبة إلا عددا قليلا جدا لا تزال تحتفظ بطابعها الإسكندراني الأرستقراطي البحت، وترى فيما حولها من عائلات (خارج السور) جماعات ينخفض مستواها الاجتماعي عن المستوى العادي لقدامى السكان بدرجات عدة».

ثم يستطرد يوسف فهمي الجزايرلي بذكر سبب خروج تلك الأسر رفيعة المقام والحسب والنسب من داخل سور الإسكندرية وخروجها خارج السور لتسكن مع الدخلاء والنازحين:

«وقد استقر أغلب تلك الأسر المترفعة المفعمة قلوب أفرادها بالصلف في حي كرموز وفي الأحياء الأخرى الخارجية عن نطاق أسوار المدينة القديمة منذ قيام الثورة العرابية في عام ١٨٨٢ وضرب الأسطول الإنجليزي الغاشم الإسكندرية بقنابله الغادرة في ١١ يوليه من العام نفسه وتهدم الكثير من المنازل التي كانت لتلك الأسر مسكنا. ولهذا الفرق الوهمي في الطبقات الذي تشعر بإحساسه تلك الأسرفي كبرياء وترفع ـ قلما ترضى إحداها عن مصاهرة أسرة من الأسر النازحة التي اتخذت من المناطق الخارجة عن أسوار الإسكندرية القديمة مقرا وذلك على الرغم من أن هذه الأسوار البائدة لم يعد إلا غذاء للخيال إذا لم يبق من آثارها إلا الأسماء».

زالت الأسوار الحقيقية، واستمرت الأسوار المجازية فاعلة في رسم الحدود بين الطبقات وبين الأصلاء والنازحين...

ثم يتداعى إلى خيال المشيع الناقم مع فنجان القهوة الثاني بداية دخول الترام في الإسكندرية:

«ورشف صاحبنا المشيع رشفة أخرى من فنجانيه (ومصمص) مرتين بضم شفتيه علامة على الرضا بما تنطوي عليه قهوة المعلم (الطبيلي) من لذة منعشة ثم عاد إلى الاسترسال في تخيله الخصب فتمثل أمام بصيرة وعيه الباطن شكل عربات الترام ونظام سيرها في أنحاء المدينة المختلفة، فأخذ يستعرض كل ذلك في تفصيل دقيق».

وبعد وصف دقيق يقوم به هذا المشيع الناقم/المؤرخ للقاطرات ودور الكمساري وملابسه وعربات الدرجة الأولى والثانية وأسعار التذاكر، حتى صوت نفير الترام وطريقة ضبط المزوغين من الدفع، وكذلك الأغاني التي خلدت دخول الترام، ينهي شريطه الخيالي بإحصاء دقيق:

«وبلغ عدد الركاب الذين استقلوا عربات الترام في عام ١٩٠٠ على تلك الخطوط جميعا ٦٧٧٧١٢٨

وعدد سكان المدينة ٣١٩٧٦٦ وإيرادات الشركة من الاستغلال ٩٣٧٥٦٩ فرنكا فرنسيا أي ٣٧٥٠٠ جنيه».

بهذا الإحصاء، ينهي المشيع الناقم/يوسف فهمي الجزايرلي بحثه عن الإسكندرية في فجر القرن العشرين.

أ.د / علي أحمد عبد العال
د / طارق علي أحمد عبد العال
فاروق الدسوقي

Since 1909
CDB
RC.65945.
ARL
CAP D'OR

(10) الخطط التوفيقية ـ علي باشا مبارك ـ الجزء السابع ـ مدينة الإسكندرية. الطبعة الثانية عن طبعة بولاق ١٣٠٥ هـ ـ الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٧.

كروت بوستال

وقعت في أسر الكروت بوستال الخاصة بإسكندرية النصف الأول من القرن العشرين؛ في تلك المرحلة التي بدأت فيها رحلات السير الطويلة في المدينة والبحث في خريطتها النفسية. كنت أريد أن تصل قدمي إلى كل مكان فيها بحثا عن مدينة أخرى مختفية، وما زال هناك بعض رموز لها، وراء المدينة التي أسير فيها. من دون إرادة انجذبت كالمسرنمين في ثنايا هذا العالم السحري الذي تخلقه الصور، كأنه بالفعل فيلم سينمائي لاتنقصه الحركة والتتابع والانتقال بين عدة أزمنة. ثبات عناصر الصورة في الكروت عوضه هذا الزمن المشدود والفاصل بيننا وبينها. هذا الزمن المحمل والمشحون بتفاصيل الذكريات، والتمني، والغرابة، والضدية أحيانا، والدهشة، والدونية، والاعتراف، وكل مايسحبه الزمن في ذيل رحلته من تناقضات. عبرت نظرتنا المتلهفة هذا الزمن، وتسللت بين ثنايا الصور والشخوص والأماكن، ونفخت فيها ترابا حيا فدخلت هذه الأجساد والأماكن في مدار متحرك للذكريات والحنين. استسلمت الصور وشخوصها لهذه الدعوة المحبة التي تأتيها من خارج زمنها. هذا الزمن الذي عاشته بالأبيض والأسود أدخلها صندوق الخيال، لتنعكس من خلف لهب شمعة كصورة حية تتحرك على جدران الذاكرة، أو على الأقل صورة بحجم كبير لا يمكن أن تتجاهله الذاكرة.

في الكروت بوستال ستصادف شخصا في الصورة يوجه نظره إلىك من الناحية الأخرى، من عمق داخل هذا الإطار انحبس فيه الزمن، يريد أن ينعتق منه ويتحرر، كأنه ينتظر نظرتك ليدخل زمنك.

المصور الأجنبي (11) الذي التقط هذه الصور الحية وسط الشوارع وحركة الناس، ربما كان يستغرق وقتا طويلا لضبط المشهد والإضاءة، وبالتأكيد كان مرئيا بالنسبة إلى من يقوم بتصويرهم، فكان يمنح الناس الفرصة وسط حركة الشارع لكي يختلسوا تلك اللحظة، ويوجهوا عيونهم في الكاميرا، أو في عينه التي تختفي وراء العدسة. مات هؤلاء الناس، ومات المصور وبقيت النظرتان خالدتين. هؤلاء الناس كانوا يختلسون زمنا قادما، كأنهم بمغافلتهم المصطنعة أو الملفقة لهذا المصور، كانوا يتحايلون على زمنهم؛ ليتجاوزوه ويتحرروا منه. زمنهم الذي أراد المصور أن يثبتهم فيه كأجزاء من لوحة صامتة. داخل أي صورة هناك عناصر عدة متمردة، فيزيقيا أو ميتا فيزيقيا، تكسر أي إرادة في تثبيت مشهد ما أو سلطة ما. عند مشاهدتي هذه الصور على برنامج الفوتو شوب أشعر عندها بالتجسس على هذه الحياة التي انطوت صفحتها، أعبر إلىها من خلف عين المصور التي تركها لك لتعبر منها. أتجول في صورته، أرى مالم يره في أثناء التقاطه صورته، أرى الهوامش البعيدة عن مركز الصورة. لقد سمح برغم كل احتىاطاته بأن يدخل آخرون، ويتجولوا في صورته الخالدة. حرية أتاحها لي هذا الزمن الفاصل بيني وبين زمن الصورة.

عين المصور الأجنبي الذي كان يتجول في الشوارع وفي الميادين الكبيرة في وسط البلد، مستخدما منظور عين الطائر، كانت تبحث عن أحد العناصر الخالدة والدالة في المدينة لتثبتها في الصورة، كتمثال محمد علي باشا في ميدان المنشية، أو البورصة، أو الحديقة الفرنسية أو ميدان القناصل، شارع شريف، قسم باب شرقي، مسجد العطارين، شارع محرم بك، ميدان الخرطوم، كلية فيكتوريا، فندق وندسور، الكورنيش، فندق سان إستيفانو، مسرح زيزينيا، محطات الترام، كلوب محمد علي، شارع فؤاد. كلها ترمز إلى المدينة عبر أحد عناصرها الدالة. بشكل ما كان التركيز على المدينة

الكوزموبوليتانية التي يتحرك في جنباتها الأجانب بحرية وثقة.

لم يتم الالتفات إلى الأماكن الشعبية إلا نادرا. إلا في وجود رمز أثري في خلفية الصورة. ربما هناك نقطة في صالح هذه النظرة، أن هذا الجانب الآخر من المجتمع الذي يشغله المصريون البسطاء لم يكن موجودا في مخيلة المصور كطرف نقيض فلكلوري مثل الصور المأخوذة في القاهرة لبعض أصحاب الحرف وللنساء، بل كطرف مجهل منسي.

كل صورة حالمة تبعث الحنين إلى الإسكندرية القديمة، هي صورة خادعة؛ لأنها لاتعيد الإمساك بماضي ذواتنا المفقود، بل هو بماضي المدينة الأملس الذي كان وجودنا فيه ـ نحن المصريين ـ غير مرئي. إننا نراكم لصالح عاطفة وحب ماضي هذا الآخر عندما ننظر إلى الصور، نكبره داخلنا ولانحب ماضينا. هناك انفصام يحدث لهذه الذات.

هناك شبهة أن حنيننا وانجذابنا إلى هذه الصور والعين التي تقف وراءها، ليس حنيننا نحن، ولكنه حنين مستعار من شخص آخر. حنين ينحي الجزء الشخصي بوصفنا مصريين، وينفي أهم أهدافه وهو ربط ماضٍ بحاضر. هذا الماضي الفوتوغرافي كنا أشباحا فيه نحن المصريين. فالحنين هنا يجري في اتجاه ماضٍ يجعلنا هامشيين في الصور والتاريخ، ولايمسك بأول الخيط. عندما نرى الصور لا نصدق بأنها الإسكندرية التي لم نعرفها، وكأننا نسير منومين في حلم ليس لنا، ونتجول في ذاكرة عين أخرى، وفي مخيلة أخرى، نحاول أن نمتلك تلك المسافة المستحيلة بيننا وبين هذه العين الأخرى، فنفشل ونسلم لها بالهزيمة، وأيضا نسلم لحنين شبحي مثلما كان وجودنا شبحيا في الصور.

الصور في الأحياء الشعبية التقط أغلبها في مستوى السائرين في الشارع، لم يحتج فيها المصور لاستخدام منظور عين الطائر الذي يحلق من أعلى فيرى المشهد إجمالا وليس تفصيلا. تشعر بأن الصور في الأحياء الشعبية صور مرتجلة أو عشوائية، ليس لها إحكام الصور الأخرى المأخوذة في وسط البلد. صور سهلة وسريعة الذوبان وليس لها خلود الصور في الأماكن الأخرى الكوزموبوليتانية. ربما تنظيم الميادين والشوارع الرئيسة كان يُخضع عناصر المكان من مبان وسائرين لطابع منتظم ومحسوب في حركتهم وعلاقتهم بالميدان أو أي رمز آخر. كانت الميادين والرموز تشكل الناس بنظامها. أما في الأحياء الشعبية فكانت ضيقة، وشوارعها ضيقة، ومن دون علامات أو رموز بارزة، فحركة الناس فيها عشوائية؛ لغياب مركز أو رمز يصوغ طريقة سيرهم أو وقوفهم أو تسكعهم. ربما كان المصور الأجنبي الذي التقط الصور يريد أن يخلد المكان الذي ينتمي إلىه أكثر، والذي يعلم أنه سيتركه بعد حين وسيرحل، فجاءت شحنة الخلود واضحة في هذه الصور.

المصور يتحرك في الأحياء الشعبية على مسافة قريبة جدا من شخوصه الذين ينظرون بشكل جماعي إلى الكاميرا في هدوء، من دون تمثيل ادعاء بحركة ما. من الصعب أن تعثر على بطل معين في الصورة اختلس اللحظة المناسبة ليثبت عينيه في عين المصور من وراء العدسة.

في هذه الصور التي يرجع تاريخها إلى النصف الأول من القرن العشرين، تلعب وسائل النقل دورا مهما كإحدى العلامات على درجة السرعة التي كانت تتحكم في إيقاع هذا الزمن. إيقاع الحياة في المدينة في هذا الزمن، كان يتأرجح على صوت حوافر الأحصنة لعربات الحنطور التي شغلت حيزا لافتا في الكثير من الصور. تسمع صوت حوافرها على حجر البازلت لشوارع الإسكندرية القديمة. وهناك صور التقطت

عام ١٩١١، يظهر فيها إيقاع آخر للمدينة في ميدان محطة الرمل، لرجل يسير بجانب حمار ويعلق على جانبيه مقطفين. ربما كان يقطع المدينة من المنتصف على أطراف أصابعه باتجاه المكان الذي سيفرغ فيه حمولة مقطفين. كان هذا الإيقاع الطبيعي الحالم الذي لم تتحكم فيه الآلة أو المركبات الحديثة يمنح الشارع سحرا ما. هذه السرعات الموقعة على الأسفلت التي تظل داخل متناول طموح حركة السائر، بمجرد أن يفتح قدميه في الريح، سيلحق أو يسبق هذا الحنطور. كان السائر هو ملك الشارع وليس العربة. بالموازاة كان الترام يأخذ طريقه بسرعات أكثر خارج منطقة وسط البلد وباتجاه حي الرمل وفندق سان إستيفانو. لم تظهر الدراجات في الصور. ربما هذه الهواية الفردية لم تجد من يهتم بها في هذا الزمن، ولم يظهر بعد «بلية» الصبي الشهير في المحال الذي يلبي الطلبات مستخدما دراجة لن يطول الأرض وهو جالس على مقعدها.

منظور عين الطائر كان يستخدم أيضا في رسم الخرائط(12)، وهي الصورة الأسبق عن الإسكندرية. وربما من بدأ التصوير الفوتوغرافي للإسكندرية اهتدى لهذا المنظور بعد رؤيته الخرائط. كلاهما الرسام والمصور أراد أن يتخذ المكان الذي يتيح له أكبر قدر من التفاصيل، واتساع الرؤية باختلاف غرض كل منهما. كلاهما كان على وشك الرحيل عن المدينة. الرسام الذي قام برسمها تعامل مع المدينة كمنظر طبيعي يروح ويجيء عليه لعدة أيام ليجود من رسمه، مطمئنا لثبات المدينة. استخدام تقنية ألواح النحاس لطباعة الخرائط، أتاحت للرسام أن يحشد الخريطة بكثير من التفاصيل والألوان التي لم تتحها تقنية الحفر على الخشب التي كانت مستخدمة من قبل، البحر وتموجاته، والأشجار وتجسيدها، والتي كانت تظهر في الخرائط القديمة وهي مجردة تماما عبارة عن عدة خطوط، هنا أصبحت لها أبعادها الطبيعية وظهرت فروعها وأوراقها. أصبح الخط طيعا في الإمساك بالتفاصيل، وكذلك باستخدامه بدرجات كثافة مختلفة لتبيين الفروق بين مساحات من الأراضي، وكذلك التحولات في مستويات سطح الأرض بين رمال منبسطة أو هضاب.

في الخرائط، كما في الصور، تظهر بعض رموز المدينة الدالة كالجوامع وعمود السواري والكنائس وهضبة كوم الدكة وهضبة كوم الناضورة. ومن دونها تفقد المدينة معالمها المميزة. أبطال الحياة اليومية أيضا يظهرون وهم في حالة حركة، سواء كانت جمالا تأكل في هدوء من أعشاب الأرض، أو ملاحين معلقين على صاري المراكب التي تقف بالميناء يفردون الأشرعة وعلى وشك الإبحار، أو أناسا يقفون خارج الأسوار يفردون أذرعهم، كأن فرد الذراعين علامة على حركة لم تكتمل سيتلوها انقباض؛ وهو مايعني التقاط صورة في وضع حي، وتضمينها بعنصر يتحرك؛ للإمعان في صدق الصورة، كما كان الفنان التشكيلي يحاول أن يضمن عناصر الحياة كحركة الرياح والأشجار في لوحته. إنه يوم عادي، ولكنه خالد، في حياة المدينة، وليس يوما استثنائيا كما يريد أن يقول لنا الرسام.

ربما الرسام كان يقف على صاري إحدى السفن التي تقف خارج الميناء. في إحدى الخرائط هناك أيضا طائر يقف على صاري سفينة، وجسمه باتجاه المدينة. لم يفت الرسام أن يضمن رسمه هذا الطائر. ربما هذا الطائر وعينه هما اللذان يمثلان وجود الرسام في الصورة؛ هما توقيعه الخالد.

وسائل الطباعة القديمة كانت تجعل هناك بياضا حول الصورة من الحواف، كأن الصورة تلاشت عندما لامست الحدود الخاصة بها؛ الزمن الخاص بها. كأن الذكريات تبدأ كثيفة في المنتصف، ثم يبدأ النسيان يغزو الصورة رويدا تجاه الأطراف حتى يصل إلى حاجز البياض. كأن الصورة قطعة من سحاب الزمن، وهذا هو الإحساس المادي في الصورة الذي يجسد فكرة الزمن الآخر. هذه الحواف البيضاء تعتبر عيبا

في التحميض أو إظهار حواف الذاكرة المتلاشية كافة؛ ذاكرة الغريب/الآخر الذي يريد أن يختفي وسط بياض كأنه لبس طاقية الإخفاء. يظل هذا الغريب مختفيا، ولكنه لا يموت في ذاكرتنا!

في بعض الكروت، ستجد بعض الكتابات والتوقيعات باللغة الإنجليزية أو الفرنسية. رسائل خارجة من مصر، يصفون فيها الإسكندرية، ومرسلة إلى ذويهم في أوربا. كيف عادت هذه الرسائل مرة أخرى إلى الإسكندرية؟ المفروض أن تكون هناك في صندوق الذكريات في البلد المرسل إليهم فيها. هل كانوا يخرجون مؤقتا ثم يعودون سريعا، وكان بلدهم الأصلي هو الإسكندرية؟ هل كانوا يعودون ليردوا هذه الوديعة من الذكريات والصور ليتركوها لمن سيأتي؟ وجود كل هذه الكروت وعودتها كالطيور المهاجرة إلى الإسكندرية وتسربها في الأسواق والمحال بعد هجرة الأجانب؛ يؤكد أن الكروت عادت مع من أرسلت إليهم؛ لأنهم كانوا في سفر مؤقت خارج بلدهم الأصلي، الإسكندرية.

---

(11) من المصورين الذين تكررت إمضاءاتهم على الكروت بوستال مم: - Carlo mieli .Pierre agopian - Kharadiache f

(12) في الخرائط التي شاهدتها عن الإسكندرية وأغلبها يرجع إلى الفترة العثمانية في القرنين السادس عشر والسابع عشر الذي شهدت فيه صناعة الخرائط تطورا كبيرا من الناحية الفنية، فقد انتهى عصر النحت على الخشب wood cut وحل مكانه الحفر على الألواح النحاسية؛ فسهل ذلك على صانعي الخرائط إنتاج خرائط دقيقة وبكميات أكبر وتزيينها برسومات وأشكال جذابة جعلتها أكثر توزيعا وانتشارا. وبالتأكيد كانت لطريقة رسم الخرائط بهذه الدقة وفي محتوى التكوين علاقة بظهور المنظر الطبيعي في أوائل القرن السابع عشر في أوربا. وكان يقوم برسمها فنانون ورسامون متخصصون في الخرائط، وأصبحت التصاميم أكثر شعبية في الأطالس التي ظهرت في ذلك الوقت؛ كانت هناك رغبة في استكشاف العالم، وفي أواخر القرن الثامن عشر مع همود القوة الأساسية لاستكشاف العالم وبداية تطور فكرة القومية كقوة فعالة، وبها كانت للخرائط قوتها الفعالة. وفي هذا القرن كانت المبادئ العلمية لرسم الخرائط قد أرسيت بشكل واضح.

عم خميس

كان يؤمن بأن هناك من يقف دائما بجانبه، ويتدخل في الوقت المناسب ليضع حياته على الطريق الصحيح. نشأ عم خميس في أسرة فقيرة كثيرة العدد. في تلك الأسرة لامكان لأي فرد منها ليستقل بشيء يخصه، وإنما تتداخل الحدود والخصوصيات في النوم والطعام والأحلام. ربما يصل حد التداخل بين حدود أفراد تلك الأسر إلى ذوبان، بل غياب فكرة الذات نفسها، وتحولها داخل كل فرد إلى ذات عامة غائمة. ولايشعر بمذاق حياته إلا في التماهي داخل ذات أكبر؛ لذا ففكرة العائلة فكرة مقدسة عند عم خميس. تصبح أحد الحلول أمام هذه الذات العامة أن تخرج إلى الحياة مبكرا لتكتسب خصوصيتها، وتستعيد حدودها من جديد، عبر العمل، والكسب، والانخراط في مسارات الحياة الشاقة.

خرج عم خميس إلى سوق العمل وهو في التاسعة. هذا الإحساس المبكر بالمسئولية خلق منه أبا رحيما لنفسه، ولكل من ينضوي تحت جناحه في هذه السن المبكرة. يحكي لي عن أول بدلة اشتراها عندما كان في الثانية عشرة، كان ذلك في وقفة عيد الأضحى. تمتلئ الأحياء القديمة بالإسكندرية برعشة استقبال العيد، التي تستمر لعدة ليال. وسط هذا الجو النشوان ينهي عم خميس عمله ويسرع إلى أحد المحال الكبرى ليشتري بدلة العيد من مصروفه الخاص. وصل متأخرا قليلا، كان عمال المحل واقفين بالخارج على وشك الانصراف. لمح صاحب المحل الأجنبي هذا الصبي الصغير وهو يأتي مهرولا بملابس العمل. سأله: «عايز إيه يا أسطى؟». رد الصبي: «عايز أشتري بدلة». لم يتخلَ الله عن عم خميس في تلك اللحظة الفارقة، وفتح له المحل خصيصا ليقتني أول بدلة في حياته. قد يذهب متأخرا، ولكن لن تفوته الفرصة؛ فرصة اللحظة الأخيرة. عند اللحظة المناسبة سيقابل ما يتمناه، لا تقديم ولا تأخير. هذا هو جوهر إيمانه، الثقة في نية ودقة ساعة الطرف الآخر الذي يلازمه في مسيرة حياته.

الكسب والعمل منحا طفولة عم خميس إحساسا بالذاتية والفردية، لايتم إلا عبر الامتلاك. امتلاك المال، وليس امتلاك اللعب! لم يقتنِ لعبة واحدة في حياته كما قال. مبكرا اصطدم عم خميس بتلك الحقيقة المجردة، وليس عبر أحد رموزها، المال وليس اللعب، وهي أحد الرموز المبكرة للملكية. لقد حقق كشفا مبكرا لأحد القيم اللامرئية التي تحكم الحياة وتسيرها في مساراتها المتعبة. أتخيل مشاعره وهو يلبس البدلة ويسترد إحساسا مفقودا بجسده عبر هذه البدلة الجديدة. هناك مشاعر مهمة لم تمر أصلا على طفولة عم خميس، مثل أن يصطحبه أبوه في جولة يدا بيد على المحال ويختار له مايتمناه، ففرحة الشراء في الطفولة لاتتم إلا عبر وجود آخرين كبار بجوارنا نرتكن إليهم ويقتسمون معنا تلك الفرحة. في غيابهم ستخفت حدة هذه الفرحة. فالأبوة العصامية لهذا الطفل ستبتر جزءا مهما من مشاعره، الجزء الخلاق. ولكن هذا البتر لن يستمر فسيعوضه بجزء خلاق آخر وهو الصبر.

ولد عم خميس في ثلاثينيات القرن الفائت، وبدأ رحلة العمل في حي المنشية الذي كان يعتبر قلب إسكندرية التعدد؛ حيث تقع المحال والورش والأسواق، بجميع أنواعها، التي تُخَدِّمُ على هذا الحي المهم. الأسواق المنتشرة بالحي كانت تحتاج لصبية في سن عم خميس، آتين من أحياء الأنفوشي واللبان والسيالة والجمرك. قضى عم خميس معظم رحلة حياته في «السوق الفرنساوي» متنقلا بين عدة مهن. وهي سوق كانت مملوكة لشركة فرنسية تقع في الوسط من عدة بناءات تحيط بها من كل جانب وتطل عليها، كالحديقة في البناء العربي. كان الأجانب يشكلون النسبة العظمى لتجار السوق، من مخابز،

ومقاه، ومحال بقالة، وخضار وفاكهة وأسماك. طلاينة وأرمن وجريج، وغيرها من الجنسيات التي شكلت سبيكة روح تلك الفترة المهمة في حياة الإسكندرية في النصف الأول من القرن العشرين. وهي الفترة التي عاش في أتونها عم خميس. عمل مع «أولاد العرب» كما يقول، ومع الأجانب. مصطلح «أولاد العرب» عندما ينطق به تلحظ بعض العتب والعشم المفقود تجاه أولاد بلده الذين عاملوه بقسوة، ولم يوفوه حقه كما تمنى. كان يحكي عن صاحب العمل المصري، بعد خروج الأجانب، كيف كان يتأخر عليهم يوم الأحد صباحا وهو يوم القبض الذي ينتظره العمال بفارغ الصبر. كيف كان يتلكأ أمامهم وهو يقشر في برتقالة بسكين باردة. بينما هم ينتظرون في طابور طويل حتى يحن عليهم ويسلمهم مرتباتهم. أما الأجانب، فما زال يحمل لهم الجميل والذكرى الفواحة؛ لأنه تعلّم على يديهم ودخل بيوتهم وأكل أكلهم. وكان أحدهم سببا في تحول مسيرة حياته. هذا الآخر الذي كان يثق به عم خميس وينتظر منه دائما أن يتدخل في الوقت المناسب ليخطو به خطوة كبيرة في حياته؛ كان أحيانا الأجنبي. يرى الأجنبي بعاطفته، إنسانا، برغم الفوارق الطبقية، واختلاف العادات والديانة واللغة، فإنه رأى فيهم شيئا جوهريا وهو حبهم العمل وإتقانهم له، والنظام والصدق والأمانة، وإنهم يوفون الأجير حقه قبل أن يجف عرقه. لم يمنعه وضعه الاجتماعي البسيط من إسباغ عاطفة الاحترام تجاه هذا الآخر.

تنقل عم خميس بين عدة مهن، من صبي صغير يلم النشارة لصاحب ورشة. أخيرا استقر في مهنة النجارة، وكان الحلم الذي يراوده أن يمتلك ورشة خاصة به. تحقق هذا الحلم في أوائل الستينيات، عندما بدأت هجرة الأجانب بعد قوانين التأميم. كان في السوق بقال يوناني يحب عم خميس عن بعد ويثق به. كان على وشك أن يبيع دكانه لدواعي السفر العاجل. تكاثر عليه المشترون، الذين يريدون أن يسقطوا الذبيحة بأرخص ثمن. وصل المزاد على الدكان إلى ٣٠٠ جنيه. ولكنه رفض تلك العروض، ونادى على عم خميس، وعرض عليه الدكان بكل ما فيه بـ ١٠٠ جنيه فقط. حتى لو لم يكن عم خميس يملك هذه الـ«ميت جني»، وهو ما حدث بالفعل، لكان قد أعطاه له من دون مقابل. أو مقابل العشرة والثقة. ترك البقال اليوناني الدكان بكل ما فيه من براميل جبنة إسطنبولي، وأقراص الجبنة التركي، وببنك من الرخام باعه عم خميس فيما بعد بما يزيد على ١٠٠ جنيه؛ المبلغ الذي اشترى به الدكان! لم تكن عملية بيع وشراء عادلة، ولكنها في ميزان آخر كان كل منهما يبيع للآخر ذكرى سنوات قضياها معا، وهنا تكون البيعة عادلة. حتى منتصف السبعينيات كان هذا البقال اليوناني يأتي إلى الإسكندرية في زيارة سنوية، يمر فيها على عم خميس ليشرب معه القهوة، ويرى البذرة التي زرعها وتجذرت في أرض الإسكندرية وفي روح عم خميس.

عم خميس، ومن في سنه، يعتبر آخر جيل تعلَّم على يد الأجانب، وهي شهادة شفهية تعني الدقة والإتقان والتفاني في العمل. أشاع الأجانب في الإسكندرية روحا خاصة، حتى إن حيا مثل حي العطارين استمرت شهرته من محال الأنتيكات التي أتت من بيوت الأجانب المهاجرين. حتى بيوت المصريين باختلاف طبقاتهم ما زالت تحتوي على أيقونة من تلك الفترة، نادرة الصنع: سجادة، فانوس، نجفة، شباك، طاحونة البن، جرامافون، علبة معدنية للسجائر، ولاعـات. جميعها تذكـر بزمن الأجـانب وإسكندرية بدايات القرن العشرين.

نقطة تحول أخرى حدثت في حياة عم خميس، وهي لقاؤه بالشيخ عبد السلام. عندما كنت أتحدث مع عم خميس ليحكي لي عن «السوق الفرنساوي» وزمن الأجانب، وكيف كان المصريون يعيشون خلال هذا الزمن، توقف مرة واحدة نافضا كل هذا الكلام الذي قاله في شهادته، وقال: «تحب أحكي لك عن نفسي؟ «طبعا» قلت له. وبدأ رحلته في تذكر الشيخ عبد السلام. رحلته الصوفية الموازية تماما لرحلة صعوده

ليكون صاحب ورشة. زهده في الحياة وهبه كل مايتمناه ويزيد.

الشيخ عبد السلام هو أحد أتباع الطريقة الشاذلية. كان يمتلك دكانا صغيرا لبيع الكتب القديمة. لايأتي إلىه كتاب إلا ويقروؤه من الجلدة للجلدة؛ حتى أصبح خزانة للمعرفة. رققت القراءة قلبه فصار زاهدا في الحياة، يأكل قليلا، ويشرب قليلا، ويقرأ كثيرا. كان المال الذي يربحه من بيع الكتب، أو يأتيه من أحد أتباعه يوزعه على مريديه البسطاء. لاينام وفي جيبه قرش، أو قطعة من النار. اختار عم خميس هذا الرجل ليكون مرشده في الحياة والموت. في أحد الأيام وكان عم خميس على وشك ترك إحدى الورش التي عمل بها، لخلافات بينه وبين صاحب الورشة، هنا تدخل الشيخ عبد السلام ونصحه بإرجاء هذا القرار بعض الوقت. صدقت نبوءة الشيخ عبد السلام، ومات صاحب الورشة بعد أشهر قليلة، وترك عم خميس الورشة وفي يده كل زبائنها، فلو تركها قبل وفاة صاحبها، لخرج صفر اليدين من دون زبون واحد. هذا تفسير عم خميس.

حكى لي عم خميس أنه في أثناء العمل كان يضع زلطة صغيرة تحت لسانه، كالدواء؛ حتى يمتنع عن الكلام والثرثرة، ويتفرغ تماما للعمل. كان الكلام ينمو داخله مصحوبا بحكمة الصمت الطويل. فالصمت الذي عاشه في أثناء سنوات العمل، كان صمتا حيا مليئا بالأفكار والتأملات. فتح الصمت طاقة قلبه ليتسع لهذا الكلام المخزون والذي لن تكفي سنوات عمره ليخرج. وأنا أتحدث معه شعرت بثقل هذا الكيان، كأن تجربة الحياة تحولت عنده إلى أثقال لا مرئية تربطه بالأرض. ربما عكس ما تمنى، من أن يكون خفيفا ويطير زاهدا مغردا كحمامة في السماء التي وسعت شيخه عبد السلام.

حيث يوجد عم خميس سيجد مكانا ليعيش فيه، ولغة سيتكلم بها. لأن الحياة أوجدت مكانا رحبا بداخله، والموت أيضا، فلن يكون غريبا عليها أو يجد مشقة وسط تحولاتها ووجوهها المختلفة والمنقلبة. أصدقاؤه هم ذكريات الطفولة وأيام الشقاء، والموت. يلعب على وتر الإحساس بقرب النهاية، وطرقات ملك الموت التي يسمعها كنقر المسمار الصدئ في خشب طري. ربما ليقرب المسافة بينه وبين الشيخ عبد السلام مرشده الروحي في الحياة والموت.

حريق الإسكندرية

ميدان المنشية أو ميدان القناصل (ولاحقا سيسمى ميدان أحمد عرابي) الذي أسسه محمد علي واتخذه كرمز لتعدد الجنسيات، وكواجهة سياسية للإسكندرية أمام القادمين من البحر، والذي كان يقطعه عم خميس في طريقه إلى «السوق الفرنساوي»؛ هذا الميدان سيكون مركزا لنقل الحركة والعمران إلى أحياء الإسكندرية الجديدة. سيصبح الميدان الأم، وأي تغير في حياته أو ثقافته سينتقل بسهولة إلى الأحياء التي صنعها من حوله.

بعد ضرب الإسكندرية في ١١ يوليو ١٨٨٢من طرف الأسطول الإنجليزي وتراجع عرابي وجيشه إلى كفر الدوار، حدثت الهجرة الجماعية من هذا الميدان. استمر الضرب حوالي عشر ساعات، من صباح ١١ يوليو حتى الخامسة والنصف من مساء اليوم نفسه. عشر ساعات كافية لتدمير الميدان ولانتشار الحرائق في كل مكان.، وفي الشوارع المتفرعة منه كشارع شريف باشا؛ وهو الجسر المستقبلي الذي سيربط ميدان المنشية بشارع فؤاد. لم تتدخل القوات الإنجليزية لتطفئ نيران المدينة التي تشتعل، وكذلك لم تتدخل لوقف أعمال السلب والنهب التي حدثت إثر الضرب. بتراجع عرابي وقواته إلى كفر الدوار، أصبحت القوات الإنجليزية هي السلطة الوحيدة المهيمنة على الإسكندرية، لم تنزل تلك القوات إلى المدينة إلا في يوم ١٤ يوليو. كانت رائحة الحرائق تخيم على سماء الإسكندرية.

يذكر إ. م. فورستر الروائي الإنجليزي الذي جاء إلى الإسكندرية ١٩١٥ في أثناء الحرب العالمية الأولى متطوعا في الصليب الأحمر، وكان في منتصف الثلاثينيات من عمره، ومكث بها حتى ١٩١٨، في دليله الذي كتبه عن الإسكندرية «الإسكندرية تاريخ ودليل» ما حدث لحظة حريق الإسكندرية:

«واستمرت عمليات السلب والنهب طوال اليوم الثاني عشر من يوليو، وعند حلول المساء أضرمت النار في المدينة وكان التدمير الحادث ماديا أكثر منه معنويا؛ حيث نجا لحسن الحظ تمثال محمد علي بينما تم تدمير شارعي شريف وتوفيق باشا، وصار من المتعذر اجتياز أي شارع في الحي الأوروبي؛ بسبب انهيار المنازل وتساقط جدرانها، وصارت علب المجوهرات الفارغة والساعات المحطمة ملقاة على أرصفة الشوارع».

الحريق يخلِّف إحساسا بميلاد جديد عبر تصفية اضطرارية للثروة، ولكنه ميلاد يتم عبر موت ودمار، وتظل رائحة البارود تخيم عليه، وتجعل لهذا الميلاد الجديد مسحة مأساوية. بدأت العائلات في النزوح من ميدان المنشية باتجاه شارع فؤاد عبر المرور بشارع شريف، والذي سيكتسب أهميته كنقطة انتقال، وستبنى على قمته من ناحية ميدان المنشية البورصة التجارية ١٨٨٨؛ لذا سيكون مركزا لإدارة رءوس الأموال عبر الشركات والبنوك الكثيرة التي ستتناثر على امتداده، وتتفرع منه. وعبر خزانة الطموحات في البورصة، وعبر فاتريناته الأنيقة سيصبح الشارع نزهة أيام الآحاد المشمسة في إسكندرية فجر القرن العشرين.

كان فورستر يبحث عن نقطة الميلاد الحديثة للإسكندرية. وأخذ يقتفي مسار النيران التي اشتعلت في ميدان المنشية والشوارع المتفرعة منه كشارعي شريف وتوفيق. تجول فورستر في ميدان المنشية، ثم

دلف إلى شارع شريف، لم تكن هناك علب المجوهرات الفارغة ولا الساعات المحطمة على الأرصفة. يصف فورستر شارع شريف: «شارع صغير وأنيق يعج بساريات الأعلام، ويبدأ من ميدان المنشية على يسار البورصة. وهنا توجد أفضل المحال التجارية، وبالقرب من نهاية شارع طوسون باشا يوجد بنك روما الأهلي (البنك الأهلي الآن) وهو أرقى مباني المدينة، وعلى جانبي البوابة توجد حاملات متقنة الصنع للمشاعل، وفوق البوابة يوجد «الذئب» يمثل شعار مدينة روما. وبعد ذلك بقليل، يوجد بنك مصر العقاري برواقه نصف الدائري الجميل ذي الأعمدة، ثم يتصل شارع شريف بعد ذلك بشارع رشيد (فؤاد)».

يصل فورستر إلى نهاية شارع شريف، يصادف أمامه قسم شرطة العطارين (نقطة شريف الآن) وهو مركز الحراسة البريطانية، ثم شارع محطة مصر، ثم نادي أو كلوب محمد علي، ثم يسير مائة ياردة في شارع رشيد ليصل إلى شارع النبي دانيال، يدخل الشارع حتى يصل إلى مسجد النبي دانيال، وهناك تطالعه خلف المسجد قلعة كوم الدكة. ثم يعود أدراجه لشارع فؤاد ويسير قليلا «خلف القلعة تستمر الأرض المرتفعة، وهناك نجد الحي العربي الصغير المدعو كوم الدكة مبنيا على قمتها، «وهناك الحارات المنعطفة على الرغم من ضآلتها فإنها تتناقض بجمال مع بهرجة المدينة الأوربية».

سيدخل شارع فؤاد وشارع شريف والشوارع المحيطة بهما تاريخ الأدب، وسيسير على أرصفتها روائيون وشعراء وأبطال. في شارع شريف سيولد الشاعر اليوناني الكبير كفافيس، وحول هذا المربع من الشوارع سيقضي حياته متنقلا من شارع شريف إلى شارع توفيق، ثم يعود إلى السكن في شارع فؤاد، ثم يقضي الثلاث والعشرين سنة الأخيرة من حياته في شقة بشارع ليسيبوس(ثم شرم الشيخ، ثم تحول اسمه أخيرا إلى شارع قنسطنتين كفافيس). هذا الانتقال المقدر سلفا كأن ليس هناك خيار آخر أو أحياء أخرى للسكن. وعند التقاء شارع شريف بشارع طوسون (محمود عزمي الآن) وفي العمارة رقم ١ كان يعمل لورانس داريل الروائي الإنجليزي صاحب رواية «رباعية الإسكندرية»؛ في مكتب الإعلام البريطاني في أثناء الحرب العالمية الثانية. وكل أبطال الرباعية ستنسج أقدارهم داخل هذه الشوارع، سيسكنون ويمرحون، ويحزنون، ويلتقون صدفة أو عن عمد. كانت المدينة في عين داريل هي هذا الحي الأوربي، فأبطال الرباعية داريلي وبومباي كانا يسكنان في إحدى الشقق بشارع النبي دانيال، و«كليا» الفنانة اليونانية كانت تسكن بشارع فؤاد، وتملك إستديو للرسم بشارع النبي دانيال، فقد كان شارع فؤاد مليئا بإستديوهات الفنانين الأجانب. أما جوستين ونسيم المحبان وهما أيضا من أبطال الرباعية، فكانا يعيشان في بيت يقع خلف شارع فؤاد. هذه الشخصيات كان لها أصل في الحقيقة، ومنها نسج داريل روايته. كانوا يلتقون في أحد المراكز الأوربية في المدينة، في صالة الشاي «بسترودس» التي تقع في شارع فؤاد، لتناول العرقي وللحديث حول أقدارهم التي تلاقت في الإسكندرية في أثناء الحرب. بالتأكيد كان هناك مركز آخر في حي آخر يلتقي فيه أبطال مصريون لروايات لم تكتب بعد يتحدثون أيضا عن أقدارهم ومستقبلهم بعد الحرب. ولكن هذه اللقاءات وهذه الأمنيات لم يكن لها صوت ولا دليل.

لن تكون سحب الدخان التي تصاعدت عند حريق الإسكندرية ١٨٨٢ هي آخر الأحزان في هذه المنطقة الملتهبة بالأحداث، والمكدسة برءوس الأموال، والرموز. في مبنى البورصة الرابض على قمة شارع شريف، سيتحول بعد قيام ثورة ٥٢ إلى مبنى الاتحاد الاشتراكي كمركز للسلطة الجديدة. في هذا المكان الحيوي الذي يتوسط ميدان المنشية والحي الأوربي ستتصاعد سحب الدخان مرة أخرى.

بشكل ما أصبح ميدان المنشية الأم متورطا في صراع السلطة، بل رمزا له. وبالتالي سيتأثر شارع فؤاد

بهذا الصراع الجديد مع السلطةالجديدة. بقيام الثورة أصبح ميدان المنشية أوميدان القناصل فضاء للصراع بين الثورة والوجود الأجنبي في مصر. فقد اختار عبد الناصر هذا الميدان ليعلن من على منصة البورصة تأميم قناة السويس. وداخل هذا الميدان أيضا سيتعرض عبد الناصر لمحاولة اغتيال. وفي فترات الاحتقان السياسي في عهد السادات تم حرق مبنى الاتحاد الاشتراكي في مظاهرات ١٨و ١٩ يناير ١٩٧٧، والذي كان يعتبر أحد رموز العهد الناصري.

حريق آخر سيشب في شارع فؤاد، ولكن هذه المرة له شاعريته، بلا جموع ولا مظاهرات، سيشاهد رواد سينما ريو الواقعة بشارع فؤاد بجوار صالة الشاي «بسترودس» في أحد أيام شهر يوليو ١٩٥٤، وبالتحديد قبل بداية حفلة السادسة والنصف، سيشاهدون شابا بملامح أجنبية يجري في الشارع والنيران مشتعلة في ملابسه. كان الشاب يدعى فيليب ناتاثون وهو يهودي ينتمي إلى إحدى الجماعات اليهودية التي حاولت زعزعة استقرار حكومة الثورة. يبدو أن الشاب كان ينوي دخول السينما وفي جيبه عبوة حارقة فسفورية ليلقي بها تحت أحد الكراسي في الصالة المظلمة وسط الجماهير المكتظة. ولكن يبدو أن حرارة الجو والمصادفة جعلتا العبوة تشتعل داخل جيبه قبل دخوله السينما.

أصبحت النيران جزءا مأساويا من ذاكرة التحول لهذا المكان. سيهدم مبنى الاتحاد الاشتراكي بعد احتراقه بعدة سنوات، وسيتحول إلى جراج كبير للعربات. اللحظة الفارقة هي لحظة غياب البورصة، فلم تعد رءوس أموال تدار في هذه البقعة، وبالتالي تقلصت أهمية شارع شريف والشوارع المحيطة به.

غابت البورصة، ولكن ظل للمكان بعد سياسي لم يفقده بريقه. بعد هزيمة ٦٧ وإعلان عبد الناصرتنحيه عن الحكم، يصف الروائي محمد جبريل في شهادة منشورة في جريدة العربي، العدد ٩٢٨، شارع فؤاد وميدان المنشية وهما يعيشان تحت ضغط هذه اللحظة الفارقة في تاريخ مصر الحديث «لحظة مأساوية في تاريخ مصر، وأمواج من الناس تندفع من محرم بك والباب الجديد وكوم الدكة ومحطة الإسكندرية، المصب فيما يبدو ميدان المنشية، تلتقي المجموعات في جماعة واحدة، الطوفان رءوس تتدافع إلى شارع شريف، حشود أضخم ما رأيته في حياتي».

كانت الحشود تتدافع بهذا الحس الغريزي في تلك الشوارع التي أصبحت لها ذاكرة سياسية لتصب في النهاية في نقطة الفصل: ميدان المنشية، المركز الأم للصراع السياسي القديم لتقول: لا لتنحي عبد الناصر، ولاتنصرف إلا بعد أن تذيع الميكروفونات المبثوثة في الميدان خبر بقاء عبد الناصر في الحكم. ثم يسترجع الكاتب تذكر حشود أخرى تحركت وسط شارع فؤاد قبل الثورة، فالمكان له إرث قديم في السير الجماعي والهتاف لمصر؛ بداية من شارع عبد المنعم حتى تصل إلى كوم الدكة وتقف أمام الطابية التي يشغلها المعسكر الإنجليزي وهناك تغني: بلادي بلادي.

إحساس قريب يصرح به الروائي إدوار الخراط في روايته «ترابها زعفران» والتي تدور أحداثها في الإسكندرية. في الرواية يحلم بطل الرواية، أو أنها حقيقة وليس حلما فقط، بأنه يسير في مظاهرة ويصعد أعلى تلة كوم الدكة وقد جلا عنها الإنجليز سرا في الليل، ولم يكن العلم الإنجليزي يرفرف على ذروة التلة. كأن تلة كوم الدكة تمثل أحد رموز الوجود الأجنبي، وباستعادتها تستعاد السلطة للشعب. في روايتي محمد جبريل وإدوار الخراط يتحول شارع فؤاد إلى مكان للثورة، واستعادة السلطة المسلوبة وليس للتسكع والوقوف أمام الفاترينات الجميلة والأنيقة، أو الجلوس في صالة الشاي «بسترودس» لتناول الشاي على الرصيف وسط رفيف القبعات الأجنبية. الرغبة في السيطرة على رمز السلطة دائما

ما تعبر بهذه المنطقة.

منذ سنتين تحولت صالة الشاي «بسترودس» إلى فرع لأحد البنوك الأجنبية، وتقاسم نصفه المطل على تمثال نوبار باشا أحد المطاعم، وبذلك اختفى أحد الأماكن الشاهدة على‌ه، والتي وثقت لاجتماعات أبطال الرباعية وهم يشربون العرقي ويتحدثون عن أقدارهم. أي رباعية جديدة عن الإسكندرية سيبذل مؤلفها مجهودا ليجد مكانا آخر له ثقل بسترودس نفسه، وشارعا آخر له ثقل شارع فؤاد نفسه، وميدانا آخر له هذا الثقل الرمزي كميدان المنشية، وأحداثا أخرى لتضفي الحس المأساوي على مصير أبطاله الذين يعيشون في الإسكندرية. فالإسكندرية وجدت لتجسد حالة خاصة لصدام مع أقدار مأساوية. قال داريل في إحدى صفحات رباعيته على لسان أحد أبطاله الضائعين في المدينة: «المدينة التي عاملتنا كنبْتها فرسَّبت في نفوسنا تناقضات كانت في الواقع تناقضاتها هي، لاتنا قضاتنا نحن، كما اعتقدنا خطأ: الإسكندرية الحبيبة».

بائع الروبابيكيا

ربما لمدينة مثل الإسكندرية بدأت بها تجارة المخلفات، عندما أصبحت لهذه المخلفات قيمة يرجى منها. يمكن التأمل في لحظتين فارقتين في تاريخ المخلفات بالمدينة، وكلتاهما مرتبطة بشكل ما بتاريخ الأجانب الذين عاشوا بها. اللحظة الأولى كان بطلها هو الجيش الإنجليزي، الذي كان يحتل مصر، فقد كان يعقد مزادات لبيع مخلفات الجيش من ملابس وأحذية وبطاطين وغيرها من لوازم الجندية. وحكى لي أحد الذين، وهو تاجر كبير بحي العطارين، حضروا هذه المزادات بصحبة والده، أن الصراع على مخلفات الجيش الإنجليزي كان على أشده بين التجار المصريين، والسبب أن هناك صناديق «جديدة نو□ي» كانت تباع ضمن المزاد.

يبدو أن التوقيت الذي يتحدث عنه هو فترة منتصف الأربعينيات، وبداية انسحاب الجيش الإنجليزي لمدن القناة. لم تندثر هذه المهنة بخروج الجيش، بل أنشئ لها سوق في حي العطارين لبيع هذا النوع من المخلفات وشرائه، وبالتأكيد كانت ذروة ازدهاره في أوقات الحروب والأزمات. بجانب هذه السوق، ظهرت سوق أخرى لشراء التحف والأشياء القديمة وبيعها. وهي اللحظة الثانية الفارقة في تاريخ المدينة. وترتبط أيضا بخروج الأجانب من الإسكندرية بعد قوانين التأميم التي سنتها حكومة الثورة. ربما قبلها بسنوات بدأت هجرة الأجانب من الإسكندرية، وهجرتهم كان بها بعض العجلة، والتي تتطلب سرعة التصرف والتخلي عن كل شيء، وربما بمقابل بسيط أو من دون مقابل. وهنا ظهر من يستثمر هذه اللحظة، ومنهم بائعو الروبابيكيا الذين كانوا يدورون في الشوارع بعربات اليد، ويرسمون في ذهنهم خريطة واضحة لكل الأماكن والفيلات التي سيتركها أصحابها؛ ليتدخلوا في الوقت المناسب لعقد الصفقة المنتظرة.

مع بداية هجرة الأجانب ظهرت المحال التي تخصصت فيما بعد في بيع التحف والعاديات، وفي حي العطارين أيضا، في المكان نفسه الذي ظهر فيه تجار «الكهنة». ليس كل ما يباع هناك يعتبر تحفة، ولكن كل ما ينتمي إلى زمن الأجانب من جمال المنتج ودقة الصنع دخل في زمرة التحف وتصنيفها. ظهور هذه المحال في حي العطارين له ما يبرره، فموقعه المتوسط من أحياء الإسكندرية الأرستقراطية حتى ستينيات القرن الماضي، وكذلك كونه سكنا لنسبة كبيرة من اليونانيين والإيطاليين والأرمن، من الطبقات المتوسطة، والتي كانت تحتوي بيوتهم على أشياء لم يعرفوا أنها ستخرج إلى الشارع وتعرض في ظلام تلك المحال.

لا أعرف السبب في العتمة التي تميز تلك المحال؛ ربما لأنها تتعامل مع شيء ثمين وقديم لا يقدر إلا في العتمة، أو لإحساس قديم ومتوارث بالذنب وبالخوف جعل السرية والخفاء من سمات هذه التجارة التي لا تحتاج إلى النور. لذا أصبحت العتمة تقليدا مميزا لتلك المحال. قال لي أحد أصحاب هذه المحال: إن الأجانب هم من بدءوا في هذا النوع من التجارة. ربما كان مصيبا في كلامه، ولكني ألمح شبح شخصية «الرهوناتي» يظهر في كلامه.. ذلك الشخص الذي قد يستحوذ على الشيء الثمين الذي تملكه، إذ لم توفِ بسداد دينك له مضافا إليه الفائدة. في هذا الزمن كان الاستثمار يدور داخل دوائر وأشياء حميمة للإنسان. في كل الأحوال هناك شيء عزيز عليك يخرج من بيتك إما لقدمه واستهلاكه، وإما لمبادلته بنقود تحتاج إلىها. مع الوقت أصبحت شخصية بائع الروبابيكيا راسخة في تاريخ المدينة، وتاريخ أي

مدينة لها ماض. يسير في الشوارع يطارد حلما، بأن يعثر على شيء ثمين منسي داخل الأشياء القديمة التي يشتريها. مع الوقت فقدت هذه المهنة بريقها، بعد أن قلت نسبة الأشياء الأصلية دقيقة الصنع التي تحتفظ بها البيوت. واقترب بائع الروبابيكيا من مرتبة جامعي القمامة، فيما يلتقطونه من الشوارع والبيوت، من زجاجات بلاستيكية، ومعادن، وجرائد، ليعاد تصنيعها مرة أخرى، وتدخل في دورة أدنى من الاستهلاك.

القرية الرابعة.. عزبة سكينة.. عزبة محسن.. الفلكي..

صار للإسكندرية تعقيد المدن الكبيرة؛ بازدحام شوارعها ليل نهار، وبامتدادها العمراني ناحيتي الغرب والشرق. لم يعد هناك مركز واحد يقوم بوظيفة القلب داخل جسم المدينة. تعددت المراكز المستقلة تماما عن بعضها بعضا، وخفت معها النبض الموحد للمدينة. ضواح جديدة دخلت إلى المشهد بقوة، شيدت في الصحراء، في العامرية، وكينج مريوط، وبرج العرب، والكافوري، والناصرية. وضواح أخرى، ناحية الشرق، دخلت في دائرة الضوء بعد إنشاء الطريق الدولي. استطالت الخطوط الطولية التي صممت عليها المدينة، لتتناثر على تلك الاستطالات بقع متفجرة بالسكان وبالتعب وبالاحتجاج. مايميز تلك الضواحي الجديدة هو الزحام، والزحام فقط، وموقعها، أو تفرعها من طرق السفر السريعة. كأنها وجدت لتكون جزءا من حركة تلك العربات المسرعة. إنها ضواح مسافرة بمعنى الكلمة، فارتباطها بالضواحي الأم، في وسط المدينة، إن جاز التعبير، لايتم إلا عبر الطريق السريع. إنه انتقال بين مدينة وأخرى، لايتم عبر شوارع ومنحنيات، ولكن يتم عبر طريق واحد طويل مظلم. تتحول تلك الطرق السريعة باتساعها وبالمزارع أو بالرمال الصفراء التي تحيطها من الجانبين، وبلون الأسفلت الأسود إلى حدود مجازية.

على تلك الطرق السريعة تتحرك عربات الميكروباص المكدسة بساكني تلك الضواحي، تنهب الأرض نهبا، السائق يسعى لتحقيق رقم قياسي في عدد «الفردات» في اليوم الواحد؛ ليوفي حق صاحب العربة، من حصيلة تلك العملات الباهتة العرقانة من فئة الجنيه والنصف والربع، والتي يحتفظ بها في يده اليسرى المتكئة على حافة النافذة. تظهر محطات وهمية في الطريق، تحدد بأسماء شركات، أو إعلانات لشركات أو لمدن جديدة، أو بكشك للشرطة العسكرية أو للمرور، أو بنصبة شاي، أو بشادر فاكهة.

الطريق الدولي الذي يمر جزء منه بالإسكندرية، من الغرب وباتجاه الشرق، كشف مجموعة من التجمعات السكنية والعزب المنتشرة على امتداده. من قبل كانت هذه العزب معزولة بعيدا عن أضواء المدينة الأم. وللأهمية التي اكتسبها هذا الطريق الذي يحيط بالمدينة من الخارج، صار منفذا حيويا للهروب من زحام الداخل. أضيفت أسماء جديدة لأحياء المدينة، كالقرية الرابعة بأبيس، وعزبة سكينة، وعزبة محسن، والفلكي، وغيرها من العزب، وجميعها تقع ناحية الشرق. وحلت محل الأراضي الزراعية التي كانت تحوط بالإسكندرية من قبل. لقد نشط هذا الطريق الجانب الريفي في المدينة، وأصبحت هذه القرى والعزب هدفا للنازحين الجدد إليها، والذين لايجدون مكانا تحت أضواء أحيائها القديمة.

المفارقة أن مجموعة من مدارس اللغات ذات المصاريف الباهظة أنشئت بامتداد هذا الطريق، وسط هذه العزب. ومن الطبيعي أن ترى على مداخل هذه العزب مساحة من الأرض مخصصة لوقوف العربات الفاخرة، بسائقيها، في انتظار التلاميذ ساعة خروجهم من المدرسة. يمر أهل العزب على هذا المشهد يوميا، وينسحبون في هدوء إلى الداخل لتبتلعهم الطرق الترابية التي تفضي إلى مساكنهم. حياتان متضادتان تماما. بينما تمتليء تلك المدارس بحمامات السباحة وطرق التربية الحديثة والمثالية، يغرق أبناء العزب في الطين والمياه الملوثة، والناموس الذي لاينقطع طنينه ليل نهار.

أحيانا في طريق عودتي ليلا، اختصارا للوقت، أستقل عربة الميكروباص لبيتي الكائن بأحد الأحياء القديمة في شرق المدينة. تشاهد حياة أخرى، أناسا خرجوا من مساكنهم ليلا هربا من الحر ليجلسوا على الجزيرة الخضراء في وسط الطريق الدولي. بطول الطريق تنتشر أماكن الاسترواح، والمقاهي الشعبية والورش التي تعمل لساعات متأخرة وشاشات التليفزيون الكبيرة، التي تضيء بعضا من ظلام هذا الطريق.

عربات الميكروباص مكدسة بالعائدين حتى في الساعات الأخيرة من الليل. ترى سيدات وحيدات ومعهن أطفالهن الرضع، وأطفالا لايتجاوزون الثانية عشرة من عمرهم، يستقلون الميكروباص في رحلة عودتهم من ورشهم التي يعملون بها، ورجالا هدهم التعب فناموا على زجاج النوافذ. رائحة عرق خانقة تنتشر في العربة، وضوء خفيف، كأنها عربة بلا أمل، وأناس مسوقون لتنفيذ حكم الإعدام. تكثر التوقفات في الطريق، وتكثر كذلك تلك المدقات والمسالك الترابية التي ينزل عندها الركاب. بطول الطريق تنتشر رائحة مياه الصرف الصحي، وعربات نزح المياه، بجانب عربات الفاكهة وبائعي الكبدة، والآيس كريم والكشري. قرى لاتنام.

نصل إلى ميدان الساعة، وهو إحدى المحطات المهمة لعربات الميكروباص. آلاف من البشر يحتلون الميدان الذي يتوسطه عمل نحتي على شكل إبريق شاي خليجي باق من عهد المحافظ المحجوب. محال الملابس، الأحذية، وبائعو الفاكهة والخضار والجبن الفلاحي. وموازين إلكترونية لتحديد الوزن. وآلاف من الأكياس البلاستيكية التي تحفظ فيها البضائع تغطي أرض الميدان. وعديد من الوصلات الكهربائية المسروقة من أعمدة الإنارة تمتد على الأرض وفي الهواء. وعربات لليد توضع عليها الملابس الداخلية للنساء في شكل أكوام، يتم التنقية منها. نساء وفتيات بعبايات سوداء يتنقلن بين تلك العربات والسواتر المكدسة بالملابس. وأصحاب هذه المحال والنصبات يجلسون على كراسي، من بعيد يراقبون بعيون الصقر يضائعهم وهي تتحرك وتختبر جودتها في أيدي النساء.

في إحدى المرات كنت أستقل الميكروباص في طريق عودتي، كان هناك شاب لا أرى وجهه يجلس في المقعد الأمامي بجوار السائق، وشعره محلوق بطريقة حديثة. كان يكلم أحدا على الهاتف النقال، ويقول له بصوت مبحوح وباك ومتوسل: «مش عايز أشوفها في البيت لما أرجع.. خليها تروح على أهلها في سيدي بشر.. مش عايز أشوفها» وانفجر في الصراخ والبكاء. بين موقف العوايد حيث نزل الشاب، وسيدي بشر ٤٥ حيث بيت أهل زوجته، وعبر طرق السفر السريعة والمدقات الترابية المظلمة؛ تكثر هذه الأصوات المجروحة.

هذا البيت ليس للبيع أو للمشاركة

من المشاهد المألوفة التي تخطف عيني في شوارع الإسكندرية، تلك الفيلات المهجورة ذات النوافذ المفتوحة، والمهشمة غالبا، والحديقة التي امتلأت بالأخشاب والأعشاب الشيطانية ومواد البناء. مازلت أنظر إلى هؤلاء الذين يسكنون في فيلات بحدائق صغيرة، أحسدهم على مقاومتهم هذا السيل العمراني والعشوائي الذي يهدد هذه الحياة الهادئة من حولهم. حول أي فيلا أو بيت من طابقين أو ثلاثة ستجد عشرات السماسرة ملتفين حوله ينتظرون ولو إشارة أو نية مبيتة بالبيع، وأحيانا يبدءون في مناورتهم قبل أن يتثبتوا من هذه النية ليفرضوا وضعا أصبح سائدا مع مرور السنوات.

هذه اليافطة التي تصادفها كثيرا في الشوارع ويضعها صاحب البيت ليمنع أو يقلل من هذا الطوفان اليومي من السماسرة : هذا البيت ليس للبيع أو للمشاركة. كأنك بامتلاكك بيتا من طابقين وحديقة وغرفا واسعة تدخلها الشمس يحتاج لمبررات، ويثير علامات التعجب والاستفهام. ربما من الناحية النظرية هذا صحيح؛ فمساحة الفضاء الذي يتحرك فيه الفرد تقلصت للغاية، وتقلص معها الدخل اليومي له، وحقه في الضوء والشمس والهواء، وأصبح من الغريب أن نتقبل أو نستعيد هذه الحقوق البسيطة في الحياة.

كان لحي بولكلي الذي كنت أسكن في إحدى فيلاته هذا النمط الهادئ في إيقاع الحياة. فيلات وأشجار ومساحات ظليلة في الشوارع. ربما لم أكن أعرف ملاك هذه الفيلات شخصيا، ولكن كنت أرى يوميا هذا المشهد الجميل لبيوتهم، والروائح التي تتصاعد من وراء هذه الأسوار القصيرة. كانت هذه الفيلات تمنح للحي طاقة جمالية لاحد لها، عندما تسير في ظل شجرة عمرها يتجاوز السبعين عاما، ترى بوضوح تلك الخريطة القديمة للحي، عندما كانت الأشجار هي اللبنة الأولى، وبعدها جاءت الطيور، ثم جاءت الناس لتسكن. هذا الشكل الأنيق في البناء وطرق العيش الذي تطرحة الفيلات، أخذ ينسحب بهدوء من تفاصيل المدينة. كل يوم أمر أجد فراغا في الشوارع، فجوة عميقة في ذاكرتك، ستملأ عما قريب بعمارات قبيحة.

لقد خرجت الفيلات من جسد المدينة، وبدأت تتكاثر هناك في الضواحي الصحراوية المحيطة بالإسكندرية، في كينج مريوط والساحل الشمالي وبرج العرب، لتبدأ حياة جديدة لاعلاقة لها بحياتها الماضية. مدن لايمكن أن تسير فيها على قدميك لتستروح نسيم فترة ما بعد الظهر؛ لأنها مغلقة على أصحابها، وقصورها تمنع أي فرد من الاقتراب. مدن مبتورة من دون سياق اجتماعي أو تاريخي لها. وقد شاهدت كيف يأتون بنخلات كبيرة كي يزرعوها أمام هذه القصور الجديدة؛ ليمنحوها إرثا قديما وأصالة ليست لها، فليس هناك وقت لتزرع بذرة ثم تنتظرها لتنمو، أنت وأولادك وأحفادك، فهناك شيء يدعو للتعجل والاستعارة، استعارة الأصالة والشكل، ولكن من دون الروح الجوهرية لهذا الشكل.

أشعر بخجل شديد وأنا أتحدث عن حق أصحاب الفيلات في الوجود، وهناك الآلاف، بل مئات الآلاف، وربما الملايين، الذين لايجدون سكنا، أو يسكنون في مساكن غير آدمية بالمرة. في تلك العشوائيات التي تناثرت حول مدينة الإسكندرية، في الجنوب والشرق والغرب، حتى ترهلت المدينة وفقدت نمطها المعماري. ربما البحر هو المكان الطبيعي الذي لم يدخل بعد في نطاق العشوائيات، وإن كان قد فقد احترامه أمام تلك المباني العملاقة والنوادي الخاصة التي تجرأت عليه.

أشعر بخجل من رثائي نمطا هادئا ومتسعا وصحيا في العيش، وهناك من يبحث عن ثقب إبرة أو نفق ليقضي فيه حياته، ليبدأها وينهيها داخل هذا النفق المظلم، من دون أي أمل بأن تتحسن حياته في المستقبل. ولكني على يقين بأنك من الصعب أن تكتسب سماحة النفس، وهناك حوائط تلتف حولك من كل جانب. المسافة والاتساع والفضاء والأشجار، كلها تُمزج لتصنع من كيمياء نفسك مركبا سحريا قابلا للحوار وللتفاعل.

أعرف أن ما أفكر فيه يعد حلما غير قابل للتحقق، وأن هناك قوانين للسوق وللحياة تجعل من المستحيل أن تسترد النفس عافيتها وسكينتها، سواء في البيت أو الشارع أو في علاقتها مع من حولها. وأعرف كذلك أن هناك أساسيات للعيش ذهبت من دون رجعة، ونحن الآن نتعارك ونناضل حول التفاصيل. ولكن ماذا أفعل وقد عشت حياتي ببيت كانت له حديقة كبيرة؛ كانت بمثابة بيت ثان. هذا البيت الثاني كنت ألجأ إليه كلما ضاقت بي سبل الحياة؟ والآن يمكنني أن أشاهد حديقة بيتنا القديم في نفسي وقد تحولت إلى فضاء مفتوح وحوار مع الآخرين.

أتوقف أحيانا أمام إحدى هذه الفيلات المغلقة، تراودني الأمنية نفسها، أن أسأل الغفير الصعيدي الجالس على تلك الكنبة الأثرية التي خرجت أحشاؤها بأن يسمح لي بالدخول والتجول بداخلها. في الداخل أتحسس هذا اليوم الأخير في الفيلا قبل أن يغادرها أصحابها. بالتأكيد ستكون هناك بعض الآثار المتبقية لحياة عائلة عاشت في هذا المكان، حتى لو كانوا قد أخذوا معهم كل متاعهم، ستظل هناك بعض الآثار، جدران وأشياء منسية، أو متروكة عمدا لعدم جدواها بالنسبة إليهم عند رحيلهم. عادة مايحمل غفير هذه الفيلا أحد هذه الآثار، تلك الكنبة العتيقة، والتي تعود إلى طراز زمن مضى، والتي يقضي عليها أوقاته، هو وعائلته، في انتظار لحظة هدم الفيلا.

وأنا بالداخل لن أفعل سوى أن أنسج حكاية عن هذه الحياة، مستعينا بتلك الآثار المنثورة هنا وهناك. كأني أبحث عن جريمة كاملة، لم تترك وراءها سوى بعض الآثار؛ منديل، قلم رصاص، ورقة عليها رقم هاتف، أو رواية تحتوي على بعض التعليقات، أو تابلوه صغير مذهب، أو مكتب به درج سري يحتوي على مذكرات أحد أفراد هذه العائلة الراحلة، وهي المفاجأة التي يتمناها أي كاتب، أن يرى الماضي بعيون أصحابه. ليس هذا فقط، مجرد التجول داخل فيلا لها هذه المواصفات، كفيل بأن يبعث الماضي داخلك عندما تلمس تلك الجدران أو قطع الأثاث القديمة. أو عندما تقف صامتا في منتصف الصالة الكبيرة، وتغمض عينيك؛ لتشاهد جزءا من حياة هذه العائلة. حتى لو لم يأتِ هذا الوحي في شكل صور، فسيأتيك على شكل قشعريرة أو لمسة باردة وغير متوقعة على وجهك.

الصمت سيكون هو العتبة التي يجب أن تعبرها. صمت ثري وموح، وخلفه تماما تكمن تلك الأصوات. صمت مثل صمت التاريخ، عندما تقف وسط أحد المعابد القديمة، وتشعر، من كثافة الصمت، بأن هناك من ينظر إليك. الصمت عادة ما يؤدي إلى إحساس بأنك منظور، ولكن من بعيد، بعمق هذا الزمن المتناثر من حولك. إنه صمت حان لا تشعر معه بالرهبة، ولا بالخوف.

ماذا سأفعل داخل هذه الفيلا؟ لا أعرف. هل سأكتب عن هذا اليوم الأخير؟ هل سأعيد شطرا من حياة هذه العائلة، أم سأكتفي بالتجول والتشبع بهذا الصمت، أم سأخرج سريعا لأني لا أتحمل وطأة هذه الحياة المنقضية؟

في تلك البيوت التي على وشك الهدم وهجرها أصحابها، ستجد تلك العائلة الصعيدية التي تقوم بحراستها قبل أن تهدم؛ الزوج والزوجة والأطفال، والملابس التي تعلق على أحبال ومسامير، والتليفزيون الذي يقضون حوله أمسياتهم في انتظار الهدم والرحيل إلى مكان آخر من أجل حراسته. هذه العائلة البسيطة ستعيش ولو جزءا يسيرا من حياة البيت القديمة وذكرياته. سيتذكر أطفالها عندما يكبرون، أنهم عاشوا، ولو لشهور، في بيت متسع. ربما ينفع هذا الحلم في المستقبل.

صاحب البدلة الزرقاء

كانت مقاهي وسط البلد هي منطقة عمله. يتنقل بين مقهى التجارية، والوطنية الكبرى، ثم يعرج على مقهى الكريستال، أو أحد مقاهي شارع الغرفة التجارية. يضع على ذراعه كيسا مصنوعا من المشمع الثخين؛ حتى يتحمل هذه الأشياء التي يحملها ويدور بها ليبيعها لزبائن تلك الأماكن. كان يضع الكيس على ذراعه كأنه يحمل طفلا. له يد كبيرة للغاية، تتلاشى داخلها حجوم الأشياء التي يبيعها، فمثلا لو أخرج قصافة، أو أي علبة دهان، صغر حجمها مقارنة بكفه المفتوحة، يشعرك أنه يقدم لك هدية، وبأطراف أنامله، كأنه يقدم لك اعتذارا مسبقا على يده الكبيرة. مهنة الملاكمة هي المهنة التي تناسب هذه اليد، ليس هذا فقط، بل ذلك الجسم الكبير الذي يحمله. جسم مبني جيدا من لحم الشوارع، طولا وعرضا، له تناسق الرياضيين ويميل قليلا تجاه أجسام العمالقة ذوي البنيات المتطاولة والقلوب الطيبة، الذين يساعدون الناس في الطريق ويكونون موجودين في لحظات الأزمات.

يجدك جالسا على المقهى، بمفردك أو مع أحد، لامانع، فهي الفرصة التي ينتظرها، يسحب كرسيا بجوارك، ويريح الكيس الذي يحمله على الأرض، أو على كرسي مجاور، ويبدأ في عرض البضاعة. كلمة السر الأولى هي سؤاله البريء: «مش عايز حاجة؟» يقولها بصوته الأجش والعميق، والذي يحاول جاهدا أن يتحدث بطبقة ناعمة فيه؛ حتى لايطفش الزبائن. ويبدأ سيل هذه الحاجات في الخروج من كيسه السحري قبل أن تجيب بالإيجاب أو النفي. أمامك على المنضدة سيبدأ العرض، أول الأشياء التي ستخرج من كيسه هي الأشياء الصغيرة، الغريبة والمفاجئة والقريبة من احتياجاتك اليومية، والتي تحفز فيك رغبة الشراء السريع: قصافة، ولاعة، علبة معدنية للبخور، زمارة للأطفال، هارمونيكا، علب كبريت مستوردة، صابون تركي، دهانات الصداع، مبسم للسجائر، أقلام حبر جاف، ميداليات المفاتيح، مفكات. إن لم تلفت نظرك إحدى هذه البضائع ينتقل إلى نوع آخر أكثر إغراء. وتظل أشياؤه تتكاثر على المنضدة في تصاعد درامي حتى تصل إلى أصغر الأشياء مرة أخرى، عندما يخرج تلك العلب الصغيرة التي تحتوي على دهانات تستخدم كمنشطات جنسية، عند هذه النهاية لايتكلم أو يسمي البضاعة، وإنما ينظر في وجهك ويبتسم. فقد وصلت الرسالة من دون كلام أو تعقيب، وهو الجزء الممهور بالعشم بينك وبينه؛ الجزء الأعمق في صداقتك معه. أحيانا كان له سؤال يأتي في هذا السياق: «إزي المدام؟» ربما لا يتذكرها، ولكنه يريد أن يبيع في سياق جو عائلي.

كان يرتدي بدلة زرقاء اشتراكية باهتة نصف كم على الدوام، في الصيف والشتاء؛ جاكت وبنطلونا، ومن تحتها يرتدي بلوفر أو قميصا تحسبا للبرد. تلك البدلة المعتادة التي لا يخلعها أبدا تشعرك بعسكرة حياته ويومه. لا مكان ولا أوقات للترف، يجب أن يكون مستعدا على الدوام. له ذقن نابت ولكنه مشذب باستمرار. لا تعرف أين يبيت أو كيف تمتد خيوط حياته بعيدا عن تلك المنطقة من المقاهي. أحيانا كنت أصادفه في مقهى صغير للغاية يقع في ركن منزو في شارع الغرفة التجارية نائما على أحد الكراسي وكيسه السحري بجواره. كان يختار مكانا بعيدا عن مكان أكل العيش ليستريح فيه. أوقات الراحة كانت موزعة على اليوم بكامله، والذي لا تعرف متي يبدأ أو متى ينتهي، فأحيانا تراه في الصباح، وحتى أوقات متأخرة من الليل.

لم تخنه ابتسامته ورغبته الملحة في عرض بضاعته، بالجدية والإصرار نفسيهما، ولم تخنه إرادته

الحديدية، ولم يفقد الأمل في أن البيع قادم لا محالة. عندما يأتي ونحن جالسون، شلة الأصدقاء، أو لو كنت بمفردي، يكون حضوره هو فترة الاستراحة والترويح، عرض صغير من تلك العروض التي تمنح الجلسة إثارة بعد أن تسرب إلىها الملل، وبالرغم من أنه يعرف مسبقا أننا لن نشتري منه شيئا، ويعرف مغزى تلك الابتسامة التي نقابله بها عند نهاية عرضه لبضاعته، إلا أنه لا ييأس، ونحن كذلك لا نمنعه من أداء دوره حتى النهاية. لا يتوقف عرضه على المقاهي، فلو صادفك في الشارع، فسيسألك السؤال نفسه: «مش عايز حاجة؟» ويبدأ في تقليب بضاعته داخل الكيس على الواقف.

لاعب الأكروبات كان أحد الهواة الذين يقدمون عروضا حية في الشارع. يتخذ من رصيف البحر والمقاهى المطلة عليه مسرحا لعروضه. يصطحب فرقته المكونة من الابن الذي يبلغ ثلاث أو أربع عشرة سنة، والابنة التي لا تتجاوز السابعة. كان له بروجرام ثابت. يرفع الابن في الهواء، ثم يلقفه على يديه. أو يقوم الابن بعدة شقلبظات بطول رصيف العرض أو في الحيز المتسع بالمقهى. عادة كان الابن الثخين، يخطئ في الحركة ويكاد تفلت قدماه من يد الأب المنتظرة. لحظة اصطدام تأخذ وقتا يرتج فيها جسده كأن جنا قفز في جوفه. ثوان ليمتص الصدمة. بعدها ترى نظرات الأب النارية التي يعاتبه بها، بعيدا عن أعين الجمهور غير المنتبه. كان يمرر نظرته كأننا لا نراه، حتى نعلق الخطأ على هذا الابن الثخين. ولكن مع مرور السنوات، زادت رعشة يد الأب، وأصبحت تحيد أكثر عن موطئ قدم الابن. تزوج الابن وكوَّن عائلة احترفت هذه العروض، ولكن وزنه الزائد وطموحه المقتول لم يسعفاه ليستمر كثيرا في هذه المهنة. بعد العرض كان الأب يدور بطاقيته المشربة بالعرق على المناضد ليجمع الفلوس.

أحيانا كنت أرى صاحب البدلة الزرقاء وهو يحمل كيسه بأطراف أنامله، وهي اللحظات التي تخفت فيها إرادته وهمته، ويصبح هذا الكيس عبئا عليه؛ هذا الطفل الذي لا يكف عن البكاء طوال ساعات النهار.

قابلته أخيرا بعد انقطاع دام سنوات عن مقاهي وسط البلد. أخذني بالأحضان، قلت له :

ـ أنا كتبت عنك.

ـ كتبت إيه ؟ أنت ما تعرفنيش دا أنا عندي حكاية كبيرة.

ـ كتبت على اللي شفته.

ـ الواحد مننا جواه خريطة.

ـ إنت مسامح في اللي أنا كتبته؟

ـ مسامح.. مش فيه مصلحة ليك؛ أنا مسامح.

كانت هناك مجموعة من المفكات تطل من الجيب الصغير لجاكت البدلة الزرقاء الباهتة، ولكنه وجد أن اللحظة غير مناسبة تماما ليعرض بضاعته.

السير حول الميناء

الميناء نافذة مفتوحة على البحر، ضفة الانتقال والانتظار قبل الدخول والخروج. لذا فحياته تعتبر حياة وسيطة وسيرته سيرة تحول وسرعة وانتقال؛ لأنه لم يوجد كمكان للإقامة، ولو حدث هذا فستتسم هذه الإقامة بالقلق. ربما هذا مايميز المدن البحرية كالإسكندرية؛ لمكان قلق باستمرار، ولاتعرف مصدره؛ مكان يولد التناقضات بحكم نشأته وصيرورته.

رصيف الميناء هو المكان الوسيط بين الداخل والخارج. لا تتسم كل المدن بهذه الثنائية. الحياة الحديثة سعت إلى تصنيف الفضاء المحيط بالإنسان، وخلقت مجازات مكانية لتفصل بين الداخل والخارج؛ لتوفر درجة من القدسية للبيت أو للمدينة، أو للمكان الخاص، أو للذات بمعناها الأشمل. لتسيج هذا المكان/المدينة/البيت بشريط كمنطقة عازلة، ولكنها ليست حدودا مانعة؛ لذا لا تتحق وظيفتها إلا بالعبور وتخطي هذا الرصيف المجازي/الميناء. وفي الوقت نفسه هذا الرصيف/الميناء عتبة، هدأة من الحذر والتوقف قبل الانغمار في تيار الحياة/السفر. ربما رغبة التخطي والتجاوز والسفر تتزامن مع رغبة الكمون والبعد عن هذا الحد الخطر. ربما هي أحد تناقضات القلق ومسبباته لساكني المدن البحرية. حتى لو لم يخوضوا تجربة السفر والتخطي لهذا الحاجز؛ فالسفر قائم داخل الوعي بكل فراديسه وبكل مخاوفه؛ هو جزء لايتجزأ من مادة هذه الذات.

ماذا يحدث لو كان الخارج بالنسبة إلى المدينة هو البحر، عندها سيتحول الرصيف الفاصل بينهما إلى رصيف أشواق ووداع، سيكتسب درجة من الفرح، وأيضا درجة من الحزن؛ فالسفر به مسحة من الموت أو الغياب، ولكن هناك ضفة أخرى ورصيفا آخر تولد فيه الحياة. الميناء مكان يجمع بين ثنائية الحياة/الموت.

الآن أصبح المكان الثري بالتأويلات ولأي التقاط جوهري لثقافتنا، غالبا مايتمثل في تلك الأماكن أو الرموز التي تتوالد بين الثنائيات. ربما ثقافتنا الآن تتأكد وتظهر بجلاء في تلك الأماكن الحدودية التي تحمل داخلها تمثيلا لحياتين متناقضتين.

يخلق ميناء الإسكندرية فضاء قلقا حوله، منطقة التماس تلك بينه وبين المدينة، وبينه وبين البحر. تشعر بأنك لاتسير داخل مدينة، وإنما في مكان صفي من رموز اجتماعية المدينة. تتحول تلك المناطق المحيطة إلى رصيف مجازي له حياته الخاصة، والتي تجمع في ثناياها بين عالمين : عالم الميناء وعالم المدينة.

فوق هذا الرصيف المحيط بميناء إسكندرية تتكاثر مكاتب الشحن والتفريغ، العربات الكبيرة، المقطورات، التريللات، مكاتب التخليص الجمركي، الأوناش، محطات البنزين، ورش الحدادة والسباكة واللحام، محال سروجية الخيل، نصبات الشاي. تلمح سلاسل حديدية صدئة منسية منذ زمن بعيد على الأرصفة، وربما ستستمر لزمن آخر من دون حراك. هناك أكثر من هلب حديدي يستند بدعة إلى الجدران. طوله أطول من إنسان متوسط القامة، تتراكم عليه الأتربة، فيختفي لون الحديد ويظهر لون عدمي قاس. أي قاع سيستقر فيه هذا الهلب ليجدد حيويته؟ هناك أيضا محال الخيش والحبال والمشمع.

عربات الكارو لتحميل البضائع الخفيفة. يسمى سائقوها «عربجية»، بما يحمله الاسم من إهانة حديثة. سائقو التريللات يستظلون بجانب عرباتهم الضخمة، يرشفون الشاي على السريع قبل أن ينطلقوا. عمال ينتظرون على المقاهي والأرصفة أن يشير إليهم أحد، لا أدوات ولا عدد يحملونها؛ فالقوة الجسدية هي رأسمالهم الفطري.

الشوارع الرئيسة المحيطة بالميناء لها اتساع ملحوظ لتسهل حركة نقل البضائع. تشعر ببرودة في تلك الشوارع. مازالت بعض أجزائها مغطاة بمربعات البازلت، تصدر صوتا مميزا عند مرور عربات الحنطور فوقها. هذا الصوت الذي كان يتردد في فيلم «رصيف نمرة ٥»، جعل لهذا الفضاء المحيط بالميناء صوتا خاصا في الذاكرة الجماعية. مجموعة كبيرة من المقاهي القديمة، عادة ماتشغل الطابق الأرضي أسفل عقار يتكون من طابق أو طابقين. ترى بيوتا لها ممرات كالأقبية وسلالم خشبية متهالكة. داخل هذه الأحياء المحيطة بالميناء تتلمس بعينك مظاهر الفقر القديم. خطان للترام الأصفر القديم، تقرأ على واجهته أسماء الأحياء التي يسير فيها وتتماس مع الميناء؛ رأس التين، باب سدرة، المتراس، مينا البصل، المنشية، القباري، المكس، الجمرك. امتص الميناء الطاقة الاجتماعية للأحياء المحيطة به، وجعل خيال كل المحيطين به معلقا بما يدور داخله.

جلب الميناء تجمعات كبيرة من الصعايدة. كل أحياء الإسكندرية القديمة محوطة بهذه الجيوب الجنوبية. أحياء الورديان والقباري مغلقة تماما على عائلات صعيدية حققت ثراء ملحوظا من تجارة الميناء. في الليل تتناثر تلك العمالة داخل مقاه خافتة الإضاءة يلعبون الدومينو، وبجوارهم شاشة تليفزيون مضاءة. مميزون بعمامتهم البيضاء والبلوفر الصوفي تحت الجاكت الأزرق الباهت. في آخر الليل ينسلون إلى غرف صغيرة منتشرة في تلك البيوت المتهالكة ليشعلوا راكيات النار للتدفئة. طال توقفي أمام إحدى الغرف المطلة على الشارع، كان بابها مفتوحا، واجهني جسد ضئيل يفرك يديه أمام راكية النار. وهي الأيقونة الصعيدية المهاجرة، تراها في الميناء، وفي الدور الأرضي من عمارات تحت الإنشاء، وفي الفيلات الفارغة التي على وشك الهدم بعد أن نزعت شبابيكها وأبوابها، يأتون لها بمتطوعين صعايدة يريدون أن يحاربوا في أي مكان. راكية النار، والوجه المدلى أمامها كأنه يصلي. الوافدون أكثر احتياجا للدفء مهما طال زمن إقامتهم. إحدى علامات الليل الجنوبي داخل ليل الإسكندرية، تلك النقاط الحية من النار.

إحساس بالفساد يفوح من الميناء

الميناء يخلق حوله حزاما لتهريب البضائع. على المقاهي أو في بدرومات العمارات أو في زوايا الشاي؛ هناك عين متربصة، تنتظر إشارة لتنقض أو تسلم قدميها للريح. هناك سوق للبضائع المهربة والأرخص سعرا، كرتونات البيرة، خراطيش السجائر الأجنبية غير المألوفة، والروائح العالمية، والشامبوهات، وعلب الكمبوت والعصير، وصولا إلى الملابس. هناك صبية متخصصون في إسقاط الكراتين من العربات الكبيرة الخارجة توّا من الميناء. تسيح البضاعة المسروقة في الحواري والأحياء المجاورة للميناء. تجد شابا يفرش بضاعته على عدة أقفاص فارغة للفاكهة، ويقف بعيدا عنها، كأنها لاتخصه، ليتنصل منها بسهولة، في انتظار الزبون.

إحساس بالفساد ينبع من الميناء. في السبعينيات من القرن الفائت كان جاري الذي حصل على الثانوية التجارية، وكان يعيش وسط أسرة كبيرة العدد، فكان لزاما عليه أن يبحث عن عمل. لم ينتظر طويلا فقد

كان الميناء مفتوحا على مصراعيه له ولآخرين. كان يعمل «مخلصاتي» تابعا لأحد مكاتب التخليص الجمركي، وهي مهنة ازدهرت في تلك الفترة، بعد أن فتح نظام السادات الباب أمام استيراد كل أنواع السلع. وسميت هذه السياسة باسم «سياسة الانفتاح». المفارقة أن صاحب المكتب كانت سيدة اسمها «المعلمة بوسي»، لاتقرأ ولا تكتب. كانت المعلمة بوسي إحدى حكاياته ونوادره للسخرية من حياته والانتقام من نفسه، وكيف كانت تتعامل معه ومع زملائه من حملة المؤهلات العليا. ليس التعالي فقط، بل صنوف من الذل والمهانة التي كانت تكيلهما لهم، وتجعلهم عائدين إلى بيوتهم وهم محملون بتلال من الخدوش النفسية التي لا يشفيها النوم الطويل. كان الكل مدفوعا إلى تحقيق مكاسب، ويبدو أنها كانت دانية ليتم التغاضي عن ماعداها. لقد حققت له فترة العمل بالميناء طفرة حياتية. كان الميناء هو النقطة الضعيفة التي تسربت من خلالها اللحوم الفاسدة، والفراخ الفاسدة، ولحوم الكلاب، وغيرها. كانت بوتقة لرصد تحول اجتماعي لافت وخطير، وتداعي طبقات وظهور طبقات جديدة.

هناك فيلمان رصدا فساد الميناء باختلاف زمنيها. الأول «رصيف نمرة ٥»، لصلاح أبو سيف الذي كان يؤرخ لفترة الخمسينيات. كان مظهر الفساد في تلك الفترة هو تهريب الكوكايين عبر الحمام الزاجل، والذي يقوم به أحد المعلمين الساكنين بجوار الميناء. الفيلم الآخر هو «الصعاليك» لداود عبد السيد والذي يؤرخ لفترة السبعينيات، لشاب قادم من الصعيد يعمل في الميناء، ويجني ثروة طائلة من قيامه بأعمال غير مشروعة. يلحظ الفيلم ظهور هذه الطبقة الجديدة من الهامشيين أو الصعاليك، والتي كانت تحمل أحلاما عادية لحياتها، ثم انقلب مسارها تبعا للظرف الفاسد المحيط بها. أما المعلم الذي يقوم بتهريب الكوكايين في فيلم «رصيف نمرة ٥» فهو يمثل النسبة الضالة الموجودة في أي مجتمع خير لا تحدث به تحولات ولا انقلابات. فالمعلم لم يحدث له تحول، وإنما هو قديم في إجرامه. عبر الفيلمين يمكن رصد سيرة الفساد وتحولاته من الخمسينيات إلى السبعينيات.

في السبعينيات ظهرت أسماء لامعة عملت بالسياسة وخرجت من عب الميناء، أهمها رشاد عثمان، وعبد العال الصغير. كانا من أكبر تجار الخشب، ودخلا العمل السياسي، وتبوأ رشاد عثمان مكانة مميزة في عهد السادات، ثم انقلبت عليه الدنيا بعد ذلك وبدأت سلسلة طويلة من الاتهامات تنهال عليه، من قضايا تهريب خشب، ومخدرات، بعد مجيء مبارك للحكم، سجن، وتوارى اسمه، ثم ظهر ابنه أخيرًا في انتخابات ٢٠١٠ كأحد مرشحي الحزب الوطني.

ش-ارع النصر

إحساس القدم هو الإحساس الغالب في الشريط المحيط بالميناء باستثناءات قليلة، من ضمنها «شارع النصر» المواجه لبابي ١٠و ١١، المخصصين للسفر والعودة. يعتبر هذا الشارع واجهة المدينة أمام القادم من الميناء. وهو المنفذ الوحيد للمسافرين قبل اختراع الطائرات. يربط هذا الشارع بين الميناء وحي المنشية وميدان القناصل الشهير. في عهد الثورة حدثت توسعات جذرية في هذا الشارع، كان يسمى «حارة الراكشي»، ثم أزيلت المباني القديمة ذات الأحواش العربية، والمحال، وأبدلت بأخرى حديثة تتكون من ثمانية طوابق. وبالتالي سدت أغلب الحواري التي كانت تجد منفذا على هذا الشارع، والتي كانت تربط حي بحري بحي الجمرك والورديان والقباري. جاء هذا الشارع ليشق وحدة أحياء الإسكندرية القديمة، وفاصلا بين عهدي الملكية والثورة.

خلف هذه التجمعات السكنية الحديثة التي تشغل جانبي شارع النصر، ما زالت تقبع شريحة من البيوت

القديمة التي تمثل إسكندرية بدايات القرن. هناك بيوت بأحواش داخلية مفتوحة على السماء. عندما اقتربت من أحدها ظن أهلها أنني واحد من هؤلاء الذين يريدون إخراجهم من هذه الغرف؛ فأغلبهم لايملكون عقود إيجار، وقد شغلوا هذه الغرف، بعد أن رحل عنها سكانها الأصليون إلى أحياء جديدة.

تنتمي هذه التجمعات السكنية إلى نمط البناء الوظيفي والخالي من لمسة الجمال في الستينيات. الدور يتكون من عدة شقق، وكل شقة عبارة عن ١٠٠ متر. كانت هذه التجمعات مخصصة لسكن الطبقة المتوسطة، كما رسمت حكومة الثورة لها نموذج البيت السعيد لأسرة صغيرة. لم يألف أهل الإسكندرية السكن في هذا النوع من التجمعات المحتشدة بالسكان؛ فظلت فارغة حتى هزيمة ٦٧ وسكن بها المهجرون من مدن القناة.

تحت هذه التجمعات السكنية هناك صفان من المحال تتوزع نشاطاتها بين مكاتب السفر والتخليص الجمركي، وبازارات لبيع المستنسخات الإسلامية والفرعونية رديئة الصنع. وحديثا أضيفت إلى هذا الشارع سنترالات أهلية. مع ركود حركة السفر في الميناء، اتجهت تلك المحال إلى تجارة العملة. بطول شارع النصروامتداده في ميدان المنشية ستصادف رجلا مستندا إلى حائط أو عمود، أو غائصا وسط الناس بجاكت جلدي أسود، مرددا عبارة: «عملة يابيه».

كثير من الأسواق تتخذ من ميدان المنشية مركزا لها. أسواق الذهب والطعام، بجانب سلسلة من الفنادق الرخيصة ومتوسطة الأجر. داخل هذه الشوارع والأحياء المحيطة، وبعد تقسيم الاتحاد السوفيتي، وفدت مجموعات من السيدات الروسيات، ذوات الجمال البارد، ينتقلن بخفة بين المحال، يحزمن حقائب أو بالات بلاستيكية، ودائما على عجلة من أمرهن؛ فهناك سفينة تنتظر. طائفة أخرى من الشباب الليبي والسيّاح وطالبي العلاج تطفو على سطح هذا الشارع في المغارب.

من أحد تفرعات الميدان تقع زنقة الستات، وسوق المغاربة حيث كان المغاربة القادمون من الميناء يبيعون السجاجيد. وبالقرب منه عبر سوق العطارين، تقع سوق الترك، وقد حكى أحد شيوخه البالغ من العمر ٨٣ سنة عن والده، أن في إسكندرية في نهاية القرن التاسع عشر كان الأتراك يعملون في بيع الجواري، وكانت تعقد سوق لهن في مكان سوق الترك. جوار من سومطرة والحبشة، يأتين على السفن، وينتظرن عدة أيام بالإسكندرية قبل أن ينتقلن لمثواهن الأخير. وهناك أيضا تقع سوق الحقانية «سوق راتب»، وسوق الميدان.

هذه السوق الأخيرة كانت تتسم بزحامها الدافيء وضوضائها المنظمة. تشتري أو لاتشتري، ولكنك ستخرج منه مشبعا. ممر نفسي مازلت ألجأ إليه حتى الآن. أكسر حزني أو ضيقي عبر التصفح السريع للسلع والبائعين والمسارات الضيقة التي يصنعها الزحام. تخرج من هناك وقد حدث تحول في روحك، وعبرت برحلة تطهير. أصل إلى شارع إسماعيل صبري؛ حيث نهاية سوق الميدان، أجلس على المقهى، أحتسي عدة مشروبات متتالية لاتفرق بينها دقائق؛ فرحا بتلك الطمأنينة التي عادت إليَّ.

في أحد التفرعات من سوق الميدان تقع حارة اليهود، وبجوارها حارة «البأطرية»، المكان التقليدي لتجارة الحشيش في الإسكندرية. وفي الماضي كان هناك حزام من البارات يمتد في شارع البير وشارع البوستة للقادمين من البحر.

مينا البصل

الحي الذي يتماس مع الميناء عند باب ١٤ والمشهور بتجارة القطن. مصانع مغلقة ومكابس، وبورصة للقطن أصبحت مهجورة. مبانٍ ضخمة وعلى واجهاتها بقايا رافعات لبالات القطن. تراجعت تجارته بعد أن تراجعت زراعته، وأصبح نَشاطه رمزيا. نشأت بداخله سوق أخرى وهي «سوق الجمعة» المخصص للأشياء القديمة. في الماضي كان يبيع «اللقط» من التحف بكل أنواعها. الآن أصبح يبيع «الخردة» بكل ماتحمله الكلمة من تحقير، وتحول جزء منه إلى بيع السيراميك والملابس الرخيصة. عمال كثيرون من فائض تجارة القطن، احترفوا العمل في هذه السوق.

أحد الشوارع الجانبية لحي مينا البصل يفضي إلى فرع ميت من ترعة المحمودية، في السابق كان هذا الفرع يمتد داخل الميناء، وتصل المراكب من النيل محملة بالبضائع ليتم شحنها عبر الميناء. نمت الأعشاب وتوحشت داخل هذا الفرع. مازال هناك جسر خشبي قديم بعبوره تصل إلى بداية أحياء القباري والمكس والورديان؛ تلك الأحياء الصناعية التي تلتف حول الميناء، وعبرها ينكشف البحر مرة أخرى.

أصبح الميناء شاهدا على زمن مضى، هناك محاولات لتطويره، لكن شعور التدهور مسيطر على الحياة المحيطة به، كأن زمنه قد مضى ولاعودة إليه! كثيرون يتحدثون عن «زمن السادات» بحنين لايضاهيه سوى حنينهم للأمهات. وآخرون يتحدثون عن زمن الأربعينيات والخمسينيات والستينيات، بأنها الأزمنة الأكثر خيرا وازدهارا. الميناء لم يسلم من التصنيف والتحقيب السياسي. الحياة الآن أصبحت «ناشفة» لاتوقع لخير قادم. الانتظار أمام المحال أكثر من العمل بداخلها. رمز البحر المرتبط بالخير، انسحب قليلا داخل الوعي، وانسحبت معه حكايات البحر وأساطيرها. توارت في الظل انتظارا للبعث في حياة أخرى.

داخل هذا الحيز الغريزي الذي يحيط بالميناء، يعيش نموذج «البحار» الأسطوري، كما طرحته كل الثقافات البحرية. البحار الذي يجوب العالم حاملا مخلته فوق ظهره، والتي تضم عالمه وأشياءه القليلة. له أكثر من عشيقة، بعدد البلاد التي يرحل إلىها، وله أيضا أكثر من زاوية للنوم. لايبتعد عن الميناء؛ حتى لايتورط في حياة المدن المستقرة؛ كي لايفقد مركز وجوده وحريته. يسكر حتى الفجر في أحد البارات المحيطة بالميناء، ثم يهرول للحاق بالسفينة المبحرة ورائحة الخمر تسبقه في السرعة. بلا جنسية؛ فحياته أن يعيش بلا جنسية. كائن متوحد، وأيضا جارح بصراحته. أصبح الميناء مدلولا رمزيا في الثقافة؛ كمكان للحرية.

في فيلم «الاختيار» ليوسف شاهين ابن الإسكندرية، اختار المخرج توأميْن ليلعبا دور البطولة؛ أحدهما هو البحار، والآخر هو الكاتب. بينما الكاتب يشك في نفسه وفيمن حوله ويكذب وينافق ويسعى إلى الصعود على حساب المبادئ، كان البحار هو النموذج النقي، المحب للحياة، المؤمن بالغير من دون فلسفات، الصريح، والجارح في آن، كصوت الضمير للكاتب. كان نموذج هذا البحار، هو بحار ثقافة الستينيات؛ لذا كان لابد أن يموت.

Elite

يوسف شاهين
الميلاد.. الموت.. العمل

عاد يوسف شاهين بجثمانه إلى الإسكندرية مسقط رأسه؛ لتكتمل تلك الدائرة بين الميلاد والموت والعمل. كانت الإسكندرية غائبة أو منسية في أعماله حتى الثمانينيات؛ ربما لأن طاقة وعيه كانت موجهة للخارج، ليبتعد عن مكان الميلاد بحنانه وحنينه، ويصنع رحلة حياته وينحت وجوده كرجل وكصانع أفلام، عبر المواجهات والقضايا الوطنية والهزيمة والرفض والصدام والبحث عن المجد والشهرة، وهي العناصر التي تشكل رحلته. ثم عادت الأمومة لتطل من جديد على أعماله وحياته، فعبر أربعة أفلام كانت الإسكندرية هي المركز لحركة وعيه وقلبه ورغباته. أصبحت هي السؤال الحيوي الذي يستمد منه بعض الجدل الغائب عن الثقافة بشكل عام. تحرك العمر من نقطة الأصل، ولاخوف الآن من العودة، بعد أن تعددت مسارات الوعي واكتسب صلابة المواجهة عبر الفن والسياسة.

بوصفي سكندريا، فرحت لأن يكون قبر يوسف شاهين موجودا بإحدى جنباتها، وعلى بعد خطوات من قبر سيد درويش. بالتأكيد سيكون قبر يوسف شاهين إضافة إلى معنى الإسكندرية وإلى رمزيتها، في لحظة خفوت تعيشها المدينة، وقد تطول. فإسكندرية شاهين في أفلامه هي إسكندرية الماضي، أما قبره فهو إسكندرية الحاضر والمستقبل. الحجارة وقطع الرخام ستكون أحد الأسباب والمحطات التي ستتوقف عندها الأسئلة حول معنى الإسكندرية وجدواها. ربما ستتغير النظرة إلى الإسكندرية وستتغير رمزيتها مع الزمن، و لكني أعتقد أن السؤال عنها والاهتمام بها لن يتوقفا.

لقد حدثت تحولات في العالم وفي مصر، فقدت خلالها الحياة العامة بريقها، يسرت الانتقال من الخارج إلى الداخل، وكانت المدن، والطفولة، هي أهم هذه المراكز الداخلية لرؤية الحياة، والتي تمد الفن بحنين ودفء لاتوفرهما الحياة الحاضرة. كتاب كثيرون وفنانون، من ضمنهم شاهين، كانت الإسكندرية بالنسبة إليهم هي المدخل لعمل جدل مع الوعي والحياة؛ بوصفها مكان التعدد. أعتقد أن «إسكندريتهم» لم تكن كل الحقيقة، ولكنها كانت الحقيقة بالنسبة إلى الظرف الزمني المعيش ومتطلباته السياسية.

رحلة شاهين من القاهرة إلى الإسكندرية ممددا داخل تابوت خشبي، ربما ترمز أيضًا إلى هذا التحول من الخارج إلى الداخل؛ الانتقال إلى المكان الأمومي الذي لايقبل الجدل. حتى لو كانت هذه الأم متعصبة. قبر شاهين في الإسكندرية هو المكان «ما بعد السياسي» بالنسبة إلى رحلة حياته.

لا أعرف من الذي رافق الجثمان في رحلته الأخيرة من القاهرة إلى الإسكندرية، ولكنها في رأيي الرحلة الأهم؛ فهناك قبر فارغ منذ زمن بعيد ينتظر هذا الجثمان ليمتليء به. إنها رحلة العودة، وتثبيت المعنى، وسؤال المستقبل. فإن كانت القاهرة هي مكان المواجهات والنضج وتكوين نسيج الوعي، فالإسكندرية هي مكان الخلاص والعودة إلى التراب. ولكن هذا التراب سيكون له معنى يوما ما.

المنديل الأبيض لمحمود المليجي

من المشاهد السينمائية التي لا أنساها،في فيلم «إسكندرية ليه» للمخرج يوسف شاهين، عندما يقف الأب محمود المليجي، والأم محسنة توفيق على رصيف ميناء الإسكندرية ليودعا الابن محسن محيي الدين، في رحلته لدراسة السينما في أمريكا. تسقط دموع الابن، بينما الأب يلوح بمنديل أبيض يمينا ويسارا، وهي العلامة التي اتفقا عليها قبل صعود الابن للسفينة؛ حتى يلاحظ الابن منديل أبيه الأبيض وسط حشود المودعين على رصيف الميناء. هذا الابن الذي تمنينا جميعا، في لحظة ما في حياتنا، أن نكون مكانه على ظهر السفينة؛ الابن المسافر ليكتشف حياة جديدة، ويتخلى بإرادته عن دفء العائلة التي يعيش في كنفها؛ في سبيل الحصول على الخبرة والمعرفة. هذا الانفصال للابن محسن محيي الدين، ولأي ابن، هو رحلة تنوير، بكل ماتحتويه رحلات التنوير الكبرى، من توسيع من مساحة الوعي الشخصي، ومن ألم الفراق الذي ينقل مشاعرالابن لمكان جديد؛ فالمعرفة التي يحصلها تعوض قليلا ألم الفراق الذي يعانيه. فالبلد الجديد الذي سيذهب إليه الابن، والمعرفة الجديدة التي سيكتسبها، ستجعله لامحالة مختلفا ولو بدرجة عن الأب. ليس الاختلاف الطبيعي بين جيل وآخر، ولكنه الاختلاف المتعمد، الذي يأتي بقرار ووعي. حتى لو كان الابن في الثامنة عشرة من عمره، ولايملك الخبرة الكافية للاختيار الصحيح لمصيره؛ فهي مخاطرة ولعبة قد تفشل وقد تنجح، وهي السمة الرئيسة لرحلات التنوير المهمة؛ شرط المخاطرة التي تعتمد فقط على الحدس بالمستقبل. دائما رحلات التنوير تكون من نصيب الجيل الأحدث، أما الجيل الأقدم أو الآباء، فلم تعد الرحلة تستهويهم؛ فقد أسسوا حياتهم، وأصبح هذا المستقبل الغامض في وعي الابن، واضحا عند الآباء. غموض المستقبل أحد دوافع أي رحلة تنوير يقدم عليها الأبناء. زمن التنوير هو زمن البنوة وليس زمن الأبوة، فالرسالات الكبرى والأديان، من تلقاها ومن قام بها، كانوا مازالوا يعيشون في زمن البنوة.

في الفيلم يقوم الابن محسن محيي الدين بالرحلة من أجل دراسة السينما في أمريكا، والعمل في هذا المجال يرتبط بخلق عالم جديد من الصور، فداخل عقل هذا الابن المسافر ووعيه، هناك أشباح يطاردها وشذرات لأفكار يود لو يجسدها، إنه يخوض التجربة من أجل أن يجعل كل ماهو غامض وشبحي مرئيا وجليا. كل هذه التفاعلات هي التي صنعت تلك النقلة في طريقة الحياة للابن؛ مما جعل كل العائلة وأصدقائها، ومن دون استثناء، يقتسمون تكاليف رحلة هذا الابن؛ ليسافر ويتعلم ويعود إلى الإسكندرية ولمصر مخرجا ينتظر منه الكثير. هذه المسئولية الجماعية تجاه الابن، حولته إلى وعد وبشارة بشيء جديد، وإيمان بقدرة هذا الشاب الصغير، بل والتضحية من أجل هذا الايمان. وهو السياق الذي يحيط بأي رحلة تنوير، سياق الإيمان والتضحية، ومن دونهما يفقد التنوير طاقته الروحية وقوة دفعه. كلنا تمنينا أن نكون موضع إيمان وتضحية من عائلاتنا، ليست التضحية من أجل استمرار الحياة، ولكن في إحداث هذه النقلة النوعية لحياتنا ولوعينا الشخصي؛ لنحمل بداخلنا هذا الشعور برد الجميل، أمام هذه التضحيات الجسام. هذا الشعور بضرورة «رد الجميل» ينشئ هذا الرابط الإنساني بين عالمين؛ عالم الابن الحديث، وعالم الأهل القديم.لذا فأي تنوير منقوص؛ لأن جزءا من وظيفته أن ينظر إلى الوراء.

يسافر الابن إلى أمريكا عبر البحر؛ ربما لأنه أقل تكلفة؛ وربما كذلك لأن البحر هو مصدر المغامرة والمكان الرئيس لأي رحلة كبيرة حدثت عبرالتاريخ، البحر هو طريق المعرفة القديم، الذي تنقل فيه ابن بطوطة والسندباد وماركو بولو؛ كل هؤلاء اكتسبوا المعرفة عبر هذه المياه المتحركة. أما الطائرة فهي

وسيط أصم، تفاجئك بوصولك إلى البلد الجديد، من دون معاناة. الراحة قللت من فرص حدوث تلك الرحلات الكبرى.

هذا الابن الحالم بعالم جديد، يعبر في طريق المعرفة القديم، يصبح البحر هو همزة الوصل بين طريقتين للمعرفة، وهي أيضا من سمات أي لحظة تنوير إنسانية، فمازالت هناك طرق قديمة صالحة لأن تكون معبرا لمعرفة جديدة. دائما مايفكر يوسف شاهين بهذا المنطق في أفلامه، فالحلم الفردي هو سبب الرحلة؛ لذا فعادة ماينتهج هذا الحالم طرقا قديمة، كارتدائه بدلة أبيه ومصاحبتها له في رحلته لتقيه من البرد المنتظر على السفينة وفي البلد الجديد. الحلم الفردي هو مكان تواصل مستمر؛ لأنه هش وحساس؛ ولأنه عاطفي ينظر إلى التاريخ كجسد ممتد، يسري عبره هذا الضعف الإنساني بالاحتياج للدفء.

ولكن ماذا كان شعور الأب محمود المليجي، وهو يرفع المنديل الأبيض؟ هل كان يرفعه ملوحا لابنه بالوداع، أم إن هذا المنديل الأبيض كان علامة استسلام من الجيل الذي يمثله الأب؟ لا أعرف تماما الإجابة، ولكن أثق في أن ممثلا كبيرا مثل محمود المليجي، وبالصورة التي ظهر عليها في فيلم «إسكندرية ليه» وباقي أفلام يوسف شاهين التي شارك فيها، سيظل باقيا لأنه تحول إلى رمز لجيل. يصعب علينا أن ننسى دموع محمود المليجي ومايمثله في هذا الفيلم، الأم محسنة توفيق وهي توصي ابنها بالعودة سريعا، لكي يفرح به أبوه المتقدم في السن. هذا الأب الكبير، من منظور الرحلة الطويلة التي سيخوضها الابن، أب ميت. ربما لن يلتقيا بعد الآن، ويفرح بابنه العائد، بعد أن يصير مخرجا، حتى لو كان النسيان أو الموت هما جوهر أي رحلة تنوير كبرى، عند هذه اللحظة تتوقف أي رحلات فكرية وجدواها؛ لحظة الوداع.

الإسكندرية، عصر الاثنين، ٢١ نوفمبر ٢٠١١