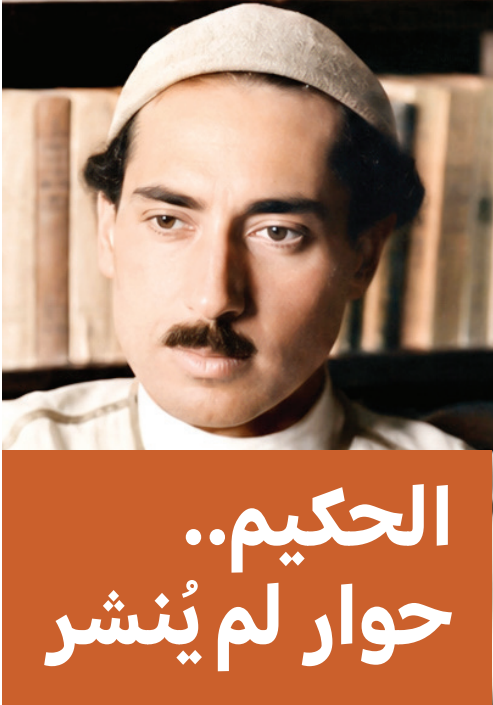






محمد الباز

العجل فى الميكروباص

متى تتوقف الكاميرات المتوحشة عن التصوير العشوائى؟

حين غفلة، بل كانوا هم من قاموا بتصوير أنفسهم. وراجعوا ما حدث فى واقعة العجل والميكروباص. طبقا لبيان وزارة الداخلية، فعن إطار كشف ملابسات مقطع فيديو تم تداوله بمواقع التواصل الاجتماعى تضمن قيام قائد سيارة أجرة «ميكروباص»، باستخدام السيارة فى غير الغرض المخصصة له وتحميل رأس ماشية بالبحيرة، بالفحص أمكن تحديد وضبط الشخص الظاهر بمقطع الفيديو والقائم على تصويره «مزارعان مقيممان بدائرة مركز شرطة أبوالمطامير، وبحوزتهما رأس الماشية، وبمواجهتهما اقرا بقيامهما بتصوير المقطع على سبيل المزاح خلال شهر يونيو المنقضى حال عودتهما عقب شراء رأس الماشية من إحدى الأسواق بدائرة مركز شرطة أبوحصص، كما أمكن تحديد وضبط السيارة الظاهرة بمقطع الفيديو «سارية الترخيص، وقائدهما «سانق- مقيم بدائرة مركز شرطة أبولطامير، وبمواجهته أيد ما سبق. تم التحفظ على السيارة واتخاذ الإجراءات القانونية. البيان كاشف عن رغبة الناس فى المزاح بأى وكل شىء، وعن رغبتهم كذلك فى توثيق كل لحظاتهم حتى لو كانت مخالفة.

فى الأرياف وعلى طرقها يمكن أن تجد مثل هذا المشهد يتكرر: نقل عجل صغير فى سيارة ميكروباص، ولم يكن أحد يتعامل معه على أنه مخالفة، رغم أنه مخالفة صريحة للمادة ٧٤ من قانون المرور، فالسيارة مرخصة، ونقل ركاب- سرفيس، وليس لها أن تنقل حيوانات، وتصل عاقوبة هذه المخالفة إلى سحب رخصة السيارة ٢٥ شهر. كان يمكن أن يمر هذا المشهد دون ضجة ولا عقوبة، لكن الكاميرا أسهمت فى فضحه، ووجد من فعلوا ذلك أنفسهم ضحايا لرغبتهم فى المزاح. إننى لا أتحدث عن ذلك ولا أتوقف أمامه، فهو أعراض جانبية للظاهرة الأخطر، وهى تغول الكاميرات على حياة الناس وتصويرها وقضحها . وحتى لا ينتشر البعض معتبرا أن ما أقوله ضد حرية الرأى والتعبير والتصوير، فلا أقل من أن يتم تقديم الفيديوهات التى يعتقد الناس أن بها مخالفات وجرائم إلى الجهات المسؤولة، سواء فى وزارة الداخلية أو مكتب النائب العام، ويكون لهذه السلطات الفصل فيها . إذا أردنا أن نصلح هذا المجتمع فلا بد أن نسهم جميعاً فى ذلك وبشكل إيجابى، لكن الإصلاح لا يأتى بالفضح العام، خاصة أن من يحاولون الإصلاح من خلال التصوير العشوائى يهرسون فى طريقهم أفرادا وأسرًا لا ذنب لها.. فهل نستمر فى ذلك أم نتوقف؟

أنتنى أن نتوقف ونقدم العقل على ما سواء..

فبالعقل وحده ترتقى الأمم.

الجريمة أننا أخرجنا فعلاً عادياً متكرراً يحدث كل يوم من إطاره الضيق وسياقه الخاص إلى إطار أوسع وسياق عام، فتحول من فعل يخص أصحابه وحدهم إلى فعل فى متناول دائرة أكبر من دوائر الرأى العام، ولأن هذه الدائرة اعتادت أن يكون لها رأى وتشارك فى التعليق على كل شىء، أصبح الفعل محلاً لتقييم وقبول ورفض، ولأننا لم يعد يعجبنا شىء، وأصبحنا جلادين، فقد قمنا بدور القاضى الذى يحكم بالإعدام الاجتماعى على كل من يطلع على المسرح.

مثل هذه الوقائع وغيرها دفعتنى لأن أتبنى مبادرة أطالب خلالها بأن نتوقف عن التصوير العشوائى. فليس معنى أن لديك كاميرا فى هاتفك المحمول، أنه أصبحت لديك سلطة تصور من خلالها كل ما تراه فى الشارع ويخص الناس، وليس معنى اعتقادك أن لديك سلطة التصوير، أنك تملك سلطة رفع الفيديوهات أو الصور التى تقوم بتصويرها على السوشال ميديا، فتصبح تقوم بتصويرهم، وهى إدانة فى الغالب لا تقوم على أساس صحيح.

إن الصورة التى تلتقطها لا يمكنها أن تنقل الحقيقة، والفيديو الذى تقوم بتصويره لا يمكن أبداً أن يقول لنا ما يحدث، فالصورة تنقل لنا زاوية واحدة ثابتة من الحدث، والفيديو لا يمكنه أن يحيط بكل ما يحدث فى المكان، فهناك دائماً أشياء تكون بعيدة عن زاوية الصورة والعدسة الكاميرا، وتلك فمن يحكمون على صفحاتهم والفيديوهات التى يطالعونها على صفحاتهم تكون أحكامهم ناقصة، لأنهم لا يملكون المعلومات الكافية أو الدقيقة عنها.

لقد تعامل البعض مع مبادرتى على أننى لا أريد لأحد أن يصور شيئاً على الإطلاق، وأننى أحاول مصادرة حرية الناس فى أن يقوموا بما يريدون، وأننى بذلك أحول دون كشف جرائم كثيرة ومخالفات عديدة تقع فى الشارع وتلتقطها الكاميرات، وبذلك فإننى أفوت على المجتمع فرصة أن يقاوم المخالفات التى تحدث والجرائم التى تقع. إننى أعترف بأن الكاميرات التى تشارس التصوير العشوائى فى الشوارع يمكن أن تكون عاملاً مهماً فى عوامل ضبط إيقاع الحياة العامة فى مصر، وأعرف أننا لا يمكننا أن نواجه أو نقاوم التصوير العشوائى، فما دام الناس يملكون تليفونات محمولة بها كاميرات مستعدة للكنص فى كل وأى وقت، فإنهم لن يتوقفوا أبداً عن ممارسة ما يعتبرونه حقهم. لقد أوقعت الكاميرات مخالفين للقوانين، وهؤلاء لم يتلصص عليهم أحد ويصورهم على

توحش الكاميرات، لقد لعبت التكنولوجيا أدواراً كثيرة فى حياتنا، منحتنا من فضلها ما يسر حياتنا، وبالنسبة لنا نحن الصحفيين أعطتنا ما سهل عملنا وجعله أبسط وأسرع، لكنها كانت فى الوقت نفسه نكية كبيرة على حياة الناس، بل كانت وسيلة من وسائل الفضح العام، وهو فضح دفع ثمنه كثيرون أفراداً وأسرًا.

منذ سنوات انتشر فيديو لمدرسة فى إحدى مدارس المنصورة وهى ترقص على مركب نيلى فى القاهرة، كانت فى زيارة إلى القاهرة مع بعض طلابها وزملائها، وأثناء الرحلة النبيلة رقصت، فقام أحدهم بتصويرها، ورفع الفيديو على شبكات التواصل الاجتماعى، وفى ساعات قليلة تحولت الرقصة التى كانت تخص عدداً قليلاً من الأفراد إلى حدث يخص الرأى العام كله، وفى هذه اللحظة تعامل معها الناس على أنها فضيحة وبدأوا محاكمة المدرسة محاكمة أخلاقية، فما كان ينبغى لها أن تفعل ما فعلته. وأنا أناقش هذه الواقعة، فقزت فى رأسى فكرة أنه لو لم يتم أحد بتصوير هذه الرقصة ورفع الفيديو الخاص بها على السوشال ميديا، ما كان حدث شىء، وما كان أحد عرف ما حدث، بل كانت هذه الرقصة تستغل أمراً خاصاً بالمدرسة وزملائها الذين كانوا معها.. وغالب الظن أنهم لم يستذكروا ما فعلته، بل كانوا سعداء به. تكرر الأمر معى منذ أيام.

كنت ضيفاً على أحد البرامج الحوارية المسائية، ووجدت معد البرنامج يسألنى عن رأيسى فى الفيديوهات التى انتشرت على السوشال ميديا لرقص طالبات الثانوية العامة التى تسجل فرحتهن بنهاية الامتحانات.

اعتقدت أنه يريدنا أن نتحدث عن فرحة البنات وتعبيرهن العفوى البسيط عن نهاية رحلة معاناة مع الثانوية العامة، لكننى فهمت أنه يدين هذا الرقص متأثراً بالتعليقات التى صاحبت هذه الفيديوهات أثناء نشرها. قلت إننى لا أرى فى هذه الفيديوهات شيئاً خارجاً عن الطبيعى أبداً، فمن المعروف أن طلاب الثانوية العامة، أولاداً وبناتاً، يعبرون عن فرحتهم بنهاية الامتحانات، وأحياناً تكون هناك مبالغة فى الاحتفال، ولا أقصد أن الرقص مهما كان شكله أو درجته يدخل فى مساحة المبالغة، لأننا شعب يحتفل بالرقص فى مختلف مناسباتنا. لم أرى فى رقص المدرسة فى الرحلة النبيلة جريمة، كما لم أرى فى رقص البنات أمام لجان الثانوية العامة جريمة.

الجريمة التى رأيتها هى فى فعل من قام بالتصوير، وفى من قام برفع الفيديوهات على شبكات التواصل الاجتماعى.

التسعينيات وسنوات الألفية الأولى، بل كان هناك من يلقيه بدبابارتزى مصر، وكان معه فريق كبير من المصورين يعملون معه، يجمعون الصور من المناسبات الخاصة والاحتفالات العامة، وكان عبدالفتاح نفسه علامة مهمة من علامات أفراح الكبار، للدرجة التى كنا نقول إن الفرح الذى لا يصوره حسن عبدالفتاح، فكانه لم يكن.

لحسن عبدالفتاح قصة درامية طويلة، واعتقد أن الكاتب الكبير وحيد حامد استلهم بعضاً من قصة حياته، ونسجها فى مسلسل «الرائع «يدون ذكر أسماء»، وهو المسلسل الذى صور قصة صعود بائع بسبوسة شاب حتى أصبح أشهر مصور صحفى فى مصر.

كبر حسن كما كبر كل أبناء جيله، لم يصبح هو الأشهر، لا يزال يمارس مهنته التى يحبها، لكن ما فعله مع محمد صلاح كان زلة كبيرة من زلاته..

وكلنا لنا زلات. التقط حسن صورة لمحمد صلاح وهو يجلس مع ابنته مكة فى أحد الأماكن العامة، وكتب تعليقاً غير لائق عليها، ثم عاد عندما عرف أنها ابنته ليكتب تعليقاً لطيفاً.

كتب حسن فى التعليق الأول: اتفرجوا على فخر العرب محمد صلاح، إمبراح كان سهران مع واحدة زى ما أنتم شايفين، اللى كل الناس بتقول عليه إنه محترم ومتواضع، أقسم بالله خاب أملى فيه، مفكرتش فى سمعتك ولا فكرت الناس هتقول إيه؟.. بس هتقول إيه غير إن الفقر لكم حشمة.

محمد التعليق الثانى كتب يقول: النجم العالمى وفى الساحة بصحية ابنته مكة فى أحد المطاعم فى الساحل الشمالى، ويظهر صلاح وهو يحتضن ابنته مكة ومعه باقى أفراد أسرته، حيث يقضون رحلة استجمام وإجازة فى أحد الفنادق الكبرى فى الساحل الشمالى.

يمكننا أن نعتبر ما كتبه حسن عبدالفتاح- حاولت تصحيح أخطائه اللغوية- خطأ من مصور صحفى كبير، فقد كتب التعليق الأول قبل أن يتحقق أو يسأل أو يقوم بعمله المفروض عليه من البحث والتدقيق، وعندما عرف عاد ليصحح ما كتبه، لكننى أعتقد أن ما حدث يكشف عن قضية أكبر وأهم، ربما تتجاوز ما كان يقوله لنا الدكتور فاروق أبو زيد.

لو طبقنا ما قاله الأستاذ العميد سنكتشف أن حسن تجاوز القواعد المهنية، فمحمد صلاح كان فى إجازة خاصة بعيداً عن عمله الذى يرتبط به جمهوره، ومن حقه أن يستمتع بوقته دون أن يقتحم خصوصيته أحد.

لكن ما جرى يخرج من هذه المساحة الضيقة ويدخل بنا إلى عالم جديد نعيشه الآن، ولم يدركه السيد العميد، بل لم يكن ليتصور أن يحدث فى يوم من الأيام، وهو عصر يمكن أن نسميه «عصر

فى قاعة المحاضرات بكلية الإعلام جامعة القاهرة سألنا الأستاذ الدكتور فاروق أبو زيد عن الحد الذى يجب أن يتوقف عنده الصحفى عن متابعة أخبار المشاهير؟ كنا طلاباً، حماسنا بلا حدود، وانطلاقنا بلا قيود، ورغبتنا فى تغيير العالم لا تقف أمامها سدود.

كنا نعتقد أن كل شىء متاح ومباح.. ومستباح أيضاً.

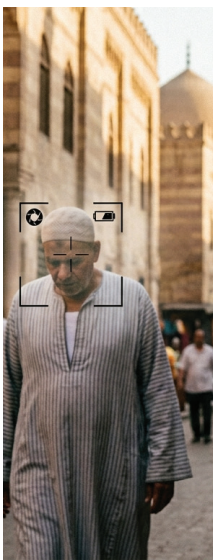
قال له أجدنا: من حق الصحفى أن يتابع المشاهير فى كل حالاتهم، كل ما يتعلق بهم من حقه، وليس هؤلاء المشاهير من يمنحهم الناس نجوميتهم؟، فمن حقهم إذن أن يعرفوا عنهم كل شىء، وليس الصحفى هو من ينقل الحقيقة إلى الناس؟ إذن من الطبيعى أن ينشر كل شىء يقع تحت يده.

كان الدكتور فاروق أبو زيد- وقتها كان عميداً لكلية- بارعاً فى استيعاب حماسنا وانطلاقنا ومدركاً لرغبتنا فى تغيير العالم وتشكيله كما نشاء، نهمل قليلاً، ثم سألنا سؤالاً آخر. قال: لو أن أحدهم وجد لاعباً شهيراً من لاعبي المنتخب يسهر فى مكان عام، فهل من حقه تصوير هذا اللاعب ونشر صورته؟ قلنا له: طبقاً من حقنا تصويره ونشر الصورة وفوراً؟

نظر إلينا الدكتور نظرة من يعارض ما نقول، وقال: التصوير من حق الصحفى بالطبع، لكنه حق مفيد وليس وجهة نظره، قال: لو أن هذا اللاعب كان موجوداً فى مكان من أماكن السهر وعنده فى اليوم التالى مباراة مهمة مع فريقه، فمن حق الصحفى تصويره وانتقاد وجوده فى هذا المكان، لأن سهره يمكن أن يؤثر على مستواه.

تذكرت هذا النقاش بيننا وبين أستاذنا العميد وأنا أتابع واقعة تصوير زميلنا المصور الصحفى حسن عبدالفتاح لمحمد صلاح وهو جالس مع ابنته مكة فى أحد الأماكن العامة. كثيرون لا يعرفون حسن عبدالفتاح الآن، وكان طبيعياً أن يتساءل الصحفيون: هل هو مصور صحفى، أم أنه واحد ممن يحملون هاتفاً محمولاً يسلط عدسة كاميرته على عباد الله فى كل مكان، يلتقط صوراً عشوائية، لينشرها على صفحته ليحصل الإعجابات ويزيد الريتش؟

كان حسن عبدالفتاح نجم نجوم التصوير فى



أؤمن بأن

الإصلاح لا

يأتى بالفضح

العام



لا ينظر طارق إمام إلى الرواية باعتبارها مجرد حكاية تروى، بل كأداة لفهم العالم وإعادة مساءلته، وهو ما يجعل أعماله دائماً مشغولة بأسئلة الذاكرة والهوية والمكان، حيث تمتزج الواقعية بالغرائية دون أن تنقطع عن الواقع. هذا التصور الإبداعي جعله أحد أبرز الأصوات في المشهد الروائي العربي، لكنه في الوقت نفسه وضعه في قلب جدل واسع مؤخرًا بعد عودة الحديث عن فوزه قبل 13 عامًا بجائزة معهد الكلمة، في إسبانيا، إذ وجهت إليه اتهامات بالتطبيع أثارت نقاشًا حادًا في الأوساط الثقافية، تحت مزاعم مشاركة وفوز كاتب إسرائيلي في نفس المسابقة. وعلى إثر تلك الاتهامات، تعرض طارق إمام لحملة وصلت إلى حد إلغاء زيارته ومشاركته في الق كانت مقررة في مهرجان جرش، في الأردن، بناءً على طلب من رابطة الكتاب الأردنيين..

في حوار مع حرف، يفند طارق إمام تفاصيل الأزمة ويكشف عن رؤيته للرواية بوصفها فعل مقاومة للنسيان، كما يتحدث عن علاقته الخاصة بالقاهرة، وموقفه من الرواية التاريخية، ورأيه في الذكاء الاصطناعي، وتصوره لمستقبل السرد العربي.

إيهاب مصطفى

حضرة المتهم

طارق إمام: «رابطة الكتاب الأردنيين» بنت اتهامها على منشور

شخص يعتبر القضية الفلسطينية «كلام فارغ».. فَمَن فينا المطبع؟!

■ ما أصل الاتهامات الموجهة إليك بالتطبيع والمشاركة حالياً على صفحات «السوشيال ميديا»؟ وكيف ترد عليه؟

– الحكاية ببساطة أنني فزت بجائزة إسبانية دولية مقرها مدريد، وتقام بأربع لغات: العربية، والإسبانية، والإنجليزية، والعبرية، وكل فرع مستقل عن الآخر. أي إنني لا أتسابق مع كاتب إسرائيلي، ولا إسباني، ولا إنجليزي. بعض المدلسين يزعمون أنني حصلت على المركز الرابع، وبعضهم يقول أنني حصلت على الجائزة مناصفة مع الإسرائيلي، فقط ليوهموها الناس بأنني دخلت معه في تنافس مباشر، وهذا كذب وتدليس صريحان، ونتائج الجائزة موجودة ومعلنة لمن يريد التأكد.

ثانيًا، لجنة تحكيم الجائزة عربية بالكامل، وقد تقدمت للجائزة في الكتابة العربية، في فرع عربي تحكمه لجنة عربية، فما علاقة هذا بالتطبيع؟ ثالثًا، حضرت الحفل، وهو حفل جائزة دولية عالمية. لنفترض أن داخل الحفل كاتبًا إسرائيليًا، فما دخل أنا؟ يقولون في البيان إنه كان يجلس بجوار مقعدي، فما الذي يعنيه هذا؟ لا أعرف حتى اسم هذا الكاتب الإسرائيلي. لا أعرف شكله حتى، فلم أجلس معه ولم أبادل معه كلمة والصورة التي يزعمون أنها جمعتني به صورة بروتوكولية جماعية تضم عشرات الأشخاص منهم ممثل الملك والجيش الإسرائيلي وسفير مصر في مدريد الذي جاء خصيصًا للاحتفال بكاتب مصري رفع اسم بلده في محفل دولي.. هل تعد صورة كهذه تطبيعًا؟

ما التطبيع في الأساس؟ هو الاعتراف بالعدو الصهيوني، وتبني سريته، وإقامة أواصر تعاون واضحة معه، وإنكار السردية الفلسطينية لصالحه، والدعوة إلى السلام معه. فهل حصولي على جائزة في مكان حضر فيه إسرائيلي يعتبر تطبيعًا مع إسرائيل؟ شعار الجائزة هو «الكلمة كرياضة للإنسانية»، غيره البيان المدلس مدعيًا أن شعار الجائزة هو: «الكلمة للاعتراف بشريعية الكيان الصهيوني».. تخيل! أنا رددت على هذه الجزئية، فكتبوا: عفواً، ومع هذا خطأ بسبب الترجمة من الإسبانية!، ومع ذلك لم يعتذروا، ولم يصححوا هذا الخطأ في

حين تمسك رواياتك الأولى.. ما الشعور الذي يعتريك عند قراءتها؟

– شعور بالربح، حين أقرأ ما كتبت لا أجد سوى العيوب. منذ نحو 3 أعوام أعادت دار الشروق، نشر 4 روايات لي، وأدخلت عليها تعديلات جميعها، لأنني أرى جملة زائدة هنا، وكلمة يمكن استبدالها هناك. أنا ممن ينظرون إلى الخلف بغضب، ولا أحب أبدًا قراءة عمل صدر لي، لأنني لا أرى فيه سوى المثالب، ولم أنهر يومًا بما كتبت، وهذا ما يجعلني أكتب جديدًا، لكي أصلح ما سبق أن كتبت.



■ يقولون إن المسابقة ضمت فرعاً للعبرية.. ألا يمثل ذلك اتهاماً؟

– أفلا تُدرّس العبرية في جامعات الأردن تحديتهم أن يأتوا يمثل هذا البيان، فلم يستطيعوا؛ لأنه ببساطة غير موجود. أين وجه التطبيع؟ أريد أن أعلم، هذه جائزة حصل عليها خمسة عشر كاتبًا عربيًا منذ تأسيسها، بينهم مصريون وعرب كثيرون. وأزيدك من الشعر بيتًا: معظم دورات الجائزة وصل فيها فلسطينيون إلى القوائم القصيرة، وبعضهم من غزة.

تحكمها لجان تضم إسرائيليين. الأمر كله عبارة عن صراعات داخل رابطة ملتقى السرد، ومحاولة اغتيال معنوي وتصفية حقيقية لي. وحتى عندما توضح لهم الحقيقة وتدحض ادعاءاتهم، لا يمتدّون ولا يردون. هذا فعل مدير وقائم على وشاية.

والخزي في الأمر أن هذه الوشاية صدرها مطبع حقيقي، فضحته وفضحت منشوراته، فردّ لي المصاع باتهامي أنا، وألا فلماذا يحدث هذا الآن، بعد فوزي بالجائزة منذ عام ٢٠١٣ أي بعد ثلاثة عشر عامًا؟ هل يعقل هذا؟ إنها فرية، وما هو أسوأ أن رابطة الكتاب لم تكتب البيان، بل نقلته عن منشور ذلك الواشي. وفي النهاية، فإن لجنة مقاومة التطبيع تبنت بيانًا صدره مطبع أعلنت عنه بالوثائق، وهو من كتبه وأخذته اللجنة من منشوراته، وهي على علم بذلك، فمن فينا المطبع، أنا أم اللجنة التي تحمل اسمًا شريفًا يناقض أفعالها؟

بالمناصفة، أحب أن أقول هنا للمزايدين، لأول مرة لأنني لا أحب المتاجرة، إن أسرّني أبي وأمي قدمت شهداء في تكسة ١٩٦٧ وحرب أكتوبر المجيدة.. فعلى من تزايدون؟

■ لماذا في رأيك في هذا الوقت بالذات ظهر من يقول إنك مطبع؟

– التوقيت: هذا هو مبرط الفرس. جائزة حصلت عليها قبل ١٣ عامًا، وتناولت فوزي بها في حينه كل وسائل الإعلام المصرية والعربية، علنًا وبمشتورات كتبها هو، يدعم إسرائيل، ويدعو لزيارتها، ويطالب بتجاهل القضية الفلسطينية لأنها.. حسب كلامه: «كلام فارغ».

نشرت له هذه المنشورات، وقمت بفضحه، فقرر الانتقام مني، بأن يوجه لي نفس التهمة. ومنذ ذلك الوقت وهو يحاول ملاحقتي بكلامه المثيرك الذي فندته حرفًا حرفًا كلما دعيت إلى محفل.. المارقة أن هذا «المطبع، هو نفس الشخص الذي كتب ضدّي البيان الذي نشرته لجنة

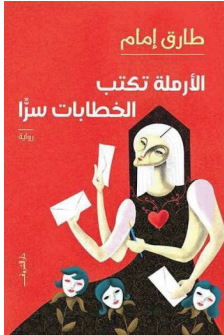
مقاومة التطبيع، في رابطة الكتاب الأردنيين.. تخيل أن لجنة تحمل عنوان «مقاومة التطبيع، تتعاون مع «مطبع»، بل وتأخذ بيانًا هو الذي كتبه ونشره على صفحاته قبلها لتنتشر «كوبي بيست»، أي إن اللجنة، المؤلفة من كتاب، «سركت، بيانها ولم تكلف نفسها حتى عناء صياغته.. فمن فينا إذن المطبع والمتعاون مع مطبعين؟

المفاجأة أنني بعد نشر بياني الأول، تواصل معي أحد أعضاء الرابطة، من الموقعين على البيان، في مكالة ثلاثية ضمت الشاعر الفلسطيني المعروف «مهيّب البرغوثي»، وأعرب لي الكاتب عن أسفه بعد أن قرأ ردي، وطلب مني قبول الاعتذار، وقال لي صراحة إن ما يحدث هو صراع داخلي في الرابطة بين تيارين سياسيين، وأنني «جيت في الرجلين، لرغبة التيار المعارض في تشويه عمل التيار المسيطر» خاصة أن انتخابات الرابطة الأخيرة، كما أهتمني، كانت في مايو الماضي، أي قبل أقل من شهرين، وانتهت بصراعات وخناقات لا تزال حاضرة إلى الآن»... الكاتب نفسه علق في اليوم التالي على البيانات وأصحابها بأنني ظلمت وطلب «وهو منهم» حذف بيانات التشهير بسى.. لكن التيار رفض ذلك وأكمل في تشويهي

حيث «أخذته العزة بالإثم»، وعلمت أن التيار الذي وقع أصحابه على البيان الكاذب، وجد نفسه في مأزق، لأن اعترافه بجرمه يعني فقدان مصداقيته للأبد.. والكلام نفسه قالته لي الكاتبة «سامية العظموط»، التي كانت تتواصل معي بصفة رسمية من الملتقى كممنظمة للفعاليات، وقالت لي إن ما حدث هو نتيجة صراعات انتخابية داخلية بين تيارات سياسية، أجبرتكم على إلغاء دعوتي.

■ بم تفسر دعوتك للملتقى من قبل رابطة السرد الأردنية ثم العدول عنها لاحقًا؟

– أول من دعاني هو الكاتب الأردني المعروف جلال برجس، وهو من حدد المحور الذي راه ملائمةً لأحدث فيه عن «القاهرة، كموضوع روائي.. ولبيت دعوته احترامًا له وللملتقى، ثم من بعده صارت



لنفترض أن بين حضور الحفل كاتبًا إسرائيليًا.. فما دخل أنا؟

تقدمت للجائزة في الكتابة العربية في فرع عربي تحكمه لجنة عربية.. فما علاقة هذا بالتطبيع؟

أسرّتي قدمت شهداء في حروبننا ضد إسرائيل.. فعلى من تزايدون؟!

الصورة التي جمعتني بالإسرائيلى بروتوكولية وتضم ممثل الملك والجيش الإسبانى والسفير المصرى



حضرة المعتمد

طارق إمام

ضريح أبي



الكتابة «سامية العطموط، من تتواصل معى فى التفاصيل اللوجستية، بكل تقدير وترحيب.. إلى أن فوجئت بها تعلن عن أنها لغت حجوزاتى قبل حتى صدور البيان، وهو فعل يخلو من شجاعة، فضلا عن كونه للأسف غير حقيقى، فحتى آخر لحظة كانت الأستاذة سامية تتواصل معى، بل وأرسلت لى تذاكر الطيران والعودة بمواعيدها النهائية لأعتمدها، ومن قبلها أرسلت لى تفاصيل جلستى فى المؤتمر وموعدها..

كما قلت لك.. هو صراع داخلى، واللعب بورقة «التطبيع» يمثل حساسية شديدة.. للأسف رضى من دعوتى للابتزاز، وللأسف صمتوا تماماً ولم يدافعوا عنى أو حتى عن اختيارهم لى باعتباره مسئوليتهم هم وليس مسئوليتى أنا فلم أطلب شيئاً من أحد، ربما خوفاً على مقاعدهم فى الرابطة أو تفادياً لمواجهة خصومهم، فتركونى «كبش فداء» ولم ينبس واحد منهم علناً ببنت شفة، مكتفين برسائل فى الخاص تعتذر لى وتؤكد لى أننى كاتب عظيم شريف! ويكفى أن أقول لك إبنى عرفت خبر منعى من وسائل التواصل الاجتماعى.. مثلى مثل عموم الناس.. تمنيت فقط أن يتم التواصل معى

لا أعرف شكل الكاتب

الإسرائيلى ولم أجلس أو

أبادل معه كلمة

لأعرف ما حدث، أو لأدافع حتى عن نفسى، يشكل فيه أدنى أقل قدر من التقدير، احتراماً لاسمى، لكن هذا لم يحدث، وعزائى، أن آلاف الشرفاء فى العالم العربى، منهم فلسطينيون وأردنيون مناضلون، هم من تولوا الدفاع عنى، حتى دحضنا كل الأكاذيب، وأسكتنا جميع المدعين فلم يستطع أحدهم أن يزيد حرفاً أو أن يجادل.

■ **بعداعن هذه القضية.. المدينة فى أعمالك ليست مجرد مكان، بل كائن حى له ذاكرة.. كيف تشكلت علاقتك بالقاهرة بوصفها مادة روايية؟**

– أنا من المؤمنين بأن المدينة فى الأدب ليست مجرد مسرح لأحداث أو خلفية للحكاية، فالمكان بطل مثل الشخصيات. وكما تعلم، لست ابناً للقاهرة، وأنا اختلف مع نجيب محفوظ فى نقطة جوهرية، فهو ابن المكان، أما أنا فنأزح إلى المكان، وبالتالي أملك عيناً مختلفة بعض الشيء . ومنذ اللحظة الأولى التى وطئت فيها قدمى القاهرة عام ١٩٩٢، شعرت بأننى فى مكان يجب أن أحوله إلى جزء من سرديتى. شعرت بأننى ضئيل أمامها.

الذى يصنع المدينة هم الأفراد، والقاهرة مدينة فن، فمن الذى صنعها؟ نجيب محفوظ، ومحمد عبدالوهاب، والأبنودى، وغيرهم. وفى الوقت نفسه، المدينة تدس هذا الفرد؛ فهى قاسية، وكبيرة، ومتشعبة.

أردت أن أكتب هذه العلاقة الملتبسة، دون مدبح ولا هجم. لم أكن أريد أن أكتب عن مدينة بلا قلب، كما فعل أحمد عبد المعطى حجازى، ولم أكن أريد أن أكتب: «القاهرة وثيلها وطول ثيلها». أردت أن أكتب هذا الجدل بين الفرد والمدينة، فكتبت «هدوء القتلة»، وماكيت القاهرة، وروائى القادمة هى اكبر رواية كتبتها، وتدور أحداثها فى القاهرة، وتستصدر خلال أيام.

■ **هذا يعنى أنه لا يزال لديك الكثير لتقول عن القاهرة؟**

– نعم، بالطبع. القاهرة لا تزال تسكن ذهنى، ولدى مشروعات أخرى عنها، لأن القاهرة، فى حقيقة الأمر، ليست مدينة واحدة، فكل بقعة فيها مدينة مستقلة، حتى اللهجات فيها كثيرة. القاهرة لم تغادرنى أبداً بوصفها موضوعاً للكتابة، ولا تزال تمنحنى ما يمكن أن يُكتب.

ما الذى يعنيه السيد إمام فى حياة طارق إمام؟

.. السيد إمام ليس فقط أبى، بل هو أستاذى ومعلمى، وهو من علمنى الوطنية. كان أحد رموز الحركة الوطنية فى السبعينات، ويسارياً معروفاً بمواقفه النضالية، وموقفه من القضية الفلسطينية معروف للجميع. لقد شربى حب القضية، وصفحى مليئة ببيانات تشجب الاحتلال، وبالصور والنصوص الداعمة لفلسطين



طارق إمام مع والده

لاكتشاف العالم أكثر من كونها وسيلة لروايته.. ما الذى لا تزال تبحث عنه فى الرواية؟

– البعض يختصر الرواية فى الحكاية، بينما أميل إلى رؤيتها باعتبارها عملاً قائماً على الأفكار ومناقشتها. لذلك أميل إلى التعبير بأفكار مجردة، وإدخال مناطق نقدية، لأننى أرى أن الحكاية هى نواة الرواية، لكن الرواية لا تشبه الحكاية.

الرواية تستخدم حكاية ما لتقدم أفكاراً عن العالم، وبالتالي لاكتشاف العالم. إنها تعيد خلخله التصورات، والرواية ليست فقط وليدة الحكاية الشفاهية، لكنها أيضاً وليدة الفلسفة، ولذلك فإن الفعل الروائى يتطوى على فعل فلسفى، يتأمل العالم وظواهره وأسلته الكبرى، بشكل لا يخلو من التجريب.

أنا أرى أن كل شخص فى العالم يملك رواية أفضل من التى أملكها أنا. كل إنسان لديه حكاية لا تصدق، وربما تكون أعمق من حكايتى. لكن ما الذى يجعل من الرواية عملاً عظيماً؟ إنه قدرتها على جعل حكاية واحدة هى حكاية كل البشر. كلنا أبطال «الحرافيش»، وكلنا أبطال «الإخوة كارامازوف»، لأن هذه الحكايات تمثلنا جميعاً، ليس لأنها الأفضل، ولكن لأنها أبرزت الأفكار بصورة عميقة.

■ **هل تبدأ الرواية عندك من فكرة فلسفية، أم من صورة، أم من شخصية، أم أن لكل رواية نقطة انطلاق مختلفة؟**

– الإجابتان صوابتان. أنا أكتب وفق مشروع، أما النقطة الأخرى، فهى أن المداخل تختلف. فالدخل فى «الحياة الثانية لقسطنطين كفافيس»، هو التاريخ، لأنها شخصية عاشت فى زمن سابق، لكن كيف يتحول هذا النص التاريخى إلى نص يشير إلى أسئلة الحاضر؟

أما «طعم النوم»، فمدخلها الأدب، لأنها معارضة لرواية «منزل الجميلات النائمات، لداواباتا»، ورواية «ذاكرة غابياتى الحزينات، لماركيز». تخيل أننى كتبت «طعم النوم» استناداً إلى نصوص أدبية، لكن من خلالها كتبت عن الواقع، وعلاقة الفرد بالمدينة، وهى الإسكندرية. بينما «الأرملة تكتب الخطابات سراً»، فمدخلها مدينة دمهور.

كل رواية لها مدخل، أحياناً يكون فكرة، وأحياناً الواقع، وأحياناً الأدب. وهذا ما يجعل كل رواية مختلفة عن الأخرى. هناك كُتّاب يكتبون طوال الوقت الرواية نفسها. التنوع مطلوب، ولكن ضمن أسئلة حارقة وملحة لا أمل التفكير فيها.

■ **من خلال كتابتك لرواية «الحياة الثانية لقسطنطين كفافيس».. هل ترى أن الروائى قادر على كشف حقيقة قد يعجز عنها المؤرخ؟**

– نعم، لماذا تكتب التاريخ كرواية إذا كان موجوداً فى الكتب؟ نكتبه لأن لدينا شيئاً جديداً لم يقله المؤرخ. هذا الشيء يتفرع: فهناك المسكوت عنه فى التاريخ، وفريد أن تكشفه، وأحياناً لأننا نرى أن التاريخ نفسه كذبة، وأن فيه ثغرات وأماكن غامضة. لذلك نكتب لكشف المسكوت عنه، أو إعادة قراءة التاريخ نفسه، ومحاولة الكشف عن أبطال جدد.

المؤرخون يكتبون عن الأبطال: نابليون وهتلر وجمال عبدالناصر وجيفارا. أما الرواية فتنتحت فى الأشخاص العاديين، لتجعل منهم أبطالاً حقيقيين، وتمنحهم عروشاً لم تكن لهم فى الواقع.

لذلك فهناك دور مهم جداً للرواية التاريخية، وهو عدم الاستسلام للتاريخ واعتباره مقدساً، ومن ثم إعادة قراءة الواقع، لأننا فى العالم العربى أسرى للتاريخ، وحتى حاضرنأ هو امتداد لتاريخى. فهتكيك التاريخ، وفق هذه الرؤية، هو إعادة تفكيك للحاضر.

– الرواية بالنسبة لى فعل مقاومة بوضوح. المقاومة للنسيان، لأن الرواية تعيد إحياء الذاكرة، سواء كانت ذاكرة الفرد، أو الذاكرة الجمعية للشعب، أو الأمة أو الجماعة أو العرق.

إحياء الذاكرة سؤال مُلِح لدى كثير من شخصياتى، فهم يصابون بفقدان الذاكرة، وينسون كثيراً. وبالمناسية، أنا ذاكرتى ضعيفة جداً، ولذلك أسأل دائماً: ما السبيل إلى استنهاض الذاكرة؟ وأرى أن الأدب يؤدى هذا الدور الكبير.

فمثلاً، قاهرة نجيب محفوظ لم يعد لها وجود الآن، فأين «رقاق المدق»، و«خان الخليلى»؟ لكن سردية نجيب محفوظ حافظت على القاهرة فى صورتها الفنية. وكذلك رواية «عوليس» لديجيس صويتس، فقد قيل عن مدينة دبلن التى تدور فيها أحداث الرواية: «لو سُحبت من على سطح الأرض، لأمكن لمن قرأ (عوليس) أن يعيد تشييدها كما كانت».

إنه، سؤال الذاكرة مهم وحيوى، خاصة فى ثقافة مثل ثقافتنا، اعتقد أنها تعاني ضعفاً فى الذاكرة إلى حد ما، وتحتاج إلى تنبيه دائم بضرورة التذكر.

■ **فى رأيك، ما الذى يمكن أن تضيفه تقنيات جديدة، مثل «الذكاء الاصطناعى»، للرواية المصرية والعربية؟**

– أحب مواكبة كل جديد، لكن دخول «الذكاء الاصطناعى» فى مضمار الكتابة أراه كارثياً.

الكتابة فعل إنسانى، وهناك أشياء تقوم على إنسانية الإنسان، ولذلك لا أؤمن بمساهمة «الذكاء الاصطناعى» فى كتابة النصوص. أن يتدخل «الذكاء الاصطناعى» فى نص أدبى، فأنا أراه جريمة، ولذلك أفضل أن أكون كاتباً قديماً فى هذه الحالة.

■ **كيف تنظر إلى «المشهد الروائى المصرى» اليوم؟ هل نحن أمام تنوع حقيقى فى الأصوات أم تكرار لطرائق الكتابة؟**

– أرى أن الرواية العربية تعيش طفرة هائلة، وفى قلبها الرواية المصرية، وهذا ليس شوفينية ولا انحيازاً أعمى. فالرواية المصرية هى الأكثر تنوعاً، والأكثر مغامرة، والأكثر خوفاً فى التقنيات الحديثة.

نحن فى لحظة منعشة، سواء على مستوى التقنيات أو الموضوعات، والحقيقة أن الموضوعات تفرض نفسها علينا. فموضوع «الذكاء الاصطناعى»، مثلاً، يمكن أن يكون موضوعاً لرواية، وأحياناً أقول: «لو كان نجيب محفوظ حياً لشعر بالدهول».

لكن هذه الطفرة مُحاطة بخطرَيْن: أولهما ما يسمى بـ«الأعلى مبيغاً»، والكتابة التجارية السهلة والتافهة، وهى مسئولية تتحملها دور النشر أيضاً. والتهات وراء هذه الظاهرة خطر، وأنا لا أصادرها، فمن حقنا أن توجد فى خانتها، لكن لا يصح أن نقارن كاتباً رفيع المستوى بكاتب تجارى، تماماً كما لا نقارن كرة اليد بكرة القدم لمجرد أن كليهما تستخدم الكرة.

أما الخطر الثانى، فهو الانتباه المفرط لفكرة الجوائز. وهناك فرق كبير بين أن تحصل على جائزة بنصلك، وبين أن تكتب نصاً خصباً لباسب جائزة، وفق وصفة قضية. وكلامى ينطبق على كل الجوائز، وصولاً إلى «نوبل».

فى المقابل، هناك واقع عربى ثرى، فهناك حجب جابر وسعود السنوسى وزيب جابر وبيثينة العيسى، وفى مصر، ما شاء الله، العدد كبير جداً.

■ **بعد القصة والأقصوصة والنقد.. ما الذى تعتقد أن الرواية وحدها تستطيع أن تقولوه، ولا يستطيع أى فن آخر أن يقوله بالطريقة نفسها؟**

– هذا سؤال المصير. القصة فن عظيم، لكن سؤالها ليس سؤال المصير. الرواية هى فن النهايات. حين تفكر فى رواية، فأنت تفكر كيف سيحيا أبطالها وكيف سيموتون. لا يوجد فن يقابل الرواية فى طرحها، فهى تمثّل للعالم كله، وحين نقراها فإنك تقرأ حياة كاملة. السبما تفعل ذلك أيضاً، لكنها فى النهاية فن روائى، أو رواية مرثية.

■ **هل يمكنك أن تتخلى عن رواية كاملة أو فكرة أحببتها لأنها لم تحقق ما كنت تريد فنياً؟**

– نعم، لدى ٣ مخطوطات لروايات شبه مكتملة، لم أدفع بها إلى النشر، لأننى شعرت أنها لا تقول ما أريده. وكل فترة أعود إليها فأجد فيها شيئاً ناقصاً. الكتابة تشبه عملية الولادة: فهناك طفل يولد مريضاً أو ميتاً، والرواية كذلك.

■ **ألا تعتبر أن تنقيحك للروايات خيانة للقارئ الأول؟**

– هناك مدرسة ترى أن العمل يجب أن يُنشر كما نُشر أول مرة، ومدرسة أخرى ترى أنه يمكن تنقيحه. أنا لا أعيد كتابة العمل أو تحريره، لكننى قد أزيل جملة أو كلمة. وما دمت على قيد الحياة، وهناك شيء يمكننى تحسينه، فلماذا لا أفعل؟

الدكتور محمد المنسى قنديل يقول إن كل طبعة تختلف عن الأخرى، وقد تعلمت هذا منه. أنا من أنصار إن العمل قابل للتنقيح فى حدوده الأصلية، لكن لا يصح أن يصل التنقيح إلى حد يجعل القارئ يقرأ رواية مختلفة عن تلك التى قرأها سابقاً.

فلسطينيون من عرب 48 يكتبون باللغة العبرية

ويتقدمون بها للجوائز.. فهل هم مطبعون؟

البيان المدلس حَرّف شعار المسابقة لـ«الكلمة للاعتراف

بالكيان الصهيونى» ولما كشفتهم.. قالوا: «خطأ ترجمة»

صدر حديثًا



لماذا أكره جسدي؟

صدر حديثًا عن دار «نوفل / هاشيت أنطوان» كتاب «مرايتي يا مرايتي.. لماذا أكره جسدي؟»، للكاتبين الأمريكيتين: المعالجة النفسية ديب شاكتر، والمدرسة المتخصصة وويتني أوتو، وذلك ضمن سلسلة «إشراقات» لتنمية الذات. يتناول الكتاب، الذي يقع في ٢٨٠ صفحة، إشكالية العلاقة المضطربة مع الجسد، ساعياً إلى مساعدة القراء على فهم أسباب النفور من أجسادهم والتعامل معها بوعي أكبر، بدلاً من الاستسلام لمشاعر النقد والرفض. وتطرح المؤلفتان، من خلال تمارين عملية وقصص واقعية، مقارنة جديدة لفهم صورة الجسد، وتدعوان إلى مواجهة الانعكاس في المرآة بدل الهروب منه، وبناء علاقة أكثر صداقاً واتصالاً مع الذات.



سيدنا

عن «الآن ناشرون وموزعون»، صدرت رواية «سيدنا»، في ٢٠٠ صفحة من القطع الوسط، للكاتب خالد عماوي، الذي يجسد من خلالها المعاناة الحقيقية التي عاشها المعتقلون في سجن «سيدنا»، السوري، ويصف ما حل بهم من مشاهد حقيقية متوحشة، في إطار يتعمق في شخصية السجناء والسجين، فيجبل للمعاناة صدى أوسع، يتجاوز المشهد بصفته خيالاً يروى، إلى واقع عميق يُعاش.



الخيمة البيضاء

صدر حديثًا عن دار «الثقافة الجديدة»، للنشر، رواية «الخيمة البيضاء»، للكاتبة الفلسطينية ليانة بدر، في طبعة مصرية. تدور أحداث رواية «الخيمة البيضاء»، عن حكاية مدينة تقع خلف الأسياج الشائكة، لا تزال تخوض معاركها بصمت.



قوانين القوة

صدرت حديثًا عن دار «الساقى»، للنشر، النسخة العربية لكتاب «قوانين القوة.. حقائق مثبتة لتحقيق أهدافك»، من تأليف براين تريسي، التخصص في مجال تطوير الذات، ورئيس شركة متخصصة في تدريب الأفراد والمؤسسات. يتضمن الكتاب مبادئ النجاح التي كانت السمة المميزة لجميع من حققوا إنجازات عظيمة، ويسمى براين «القوانين الكونية»، لأنها تنطبق على الجميع في كل مكان وزمان، بمن فيهم أنت.



في وقت تشهد فيه الولاية الثانية للرئيس الأمريكي دونالد ترامب تباينًا كبيرًا في المواقف والتقييمات، تكشف الكاتبة والمديعة العامة الأمريكية السابقة باربرا ماكويد في كتابها، «الإصلاح: إنقاذ أمريكا من فساد حكومة تدار بعقلية المافيا» كيف تستغل شبكات الجريمة المنظمة والانتهازة السياسية أدوات السلطة وآلياتها لتحقيق مصالحها، محاولة رصد أنماط متواصلة من التهديدات التي تواجه الديمقراطية الأمريكية.

حنان عقيل

رأس تراص

«الإصلاح».. كتاب جديد يتساءل: كيف يمكن إنقاذ أمريكا من خطر الرئيس؟

تعرض ماكويد في كتابها، الذي بدأت في تأليفه بعد وقت قصير من إعادة انتخاب ترامب، عدداً من الممارسات التي رصدتها في أداء الإدارة الحالية، راصدة أوجه شبهها بالأساليب التي استخدمها المجرمون، والمسؤولون الفاسدون، والمحتالون، والتي اعتادت ملاحقتها قضائياً خلال عملها مدعية عامة. واستناداً إلى خبرة واسعة في قضايا الفساد من عملها مدعية عامة للولايات المتحدة، تكشف كيف يجري توظيف الفساد المستشري بصورة منهجية للتلاعب بكل جوانب الحياة الأمريكية، وذلك بالمزج بين قصص من قاعات المحاكم، ودروس من التاريخ، وتحليلات قانونية للواقع الراهن، لتصل إلى أن كل جريمة فساد تشمل خطوة إضافية على طريق الاستبداد المطلق.

تقدم ماكويد استراتيجيات عملية وواضحة يمكن للأمريكيين اتباعها، بدءاً من تنظيم الندوات التثقيفية والاحتجاجات، وصولاً إلى الترشح للمناصب المحلية، بهدف استعادة سيادة القانون وضمان أن يعمل المسؤولون المنتخبون لخدمة المصلحة العامة، مرتكزة على إيمان راسخ بأن الدستور الأمريكي قادر على إعادة السلطة إلى الشعب.



باربرا ماكويد

المؤلفة: أعتقد

أن سيادة

القانون تمر

بمرحلة مقلقة

وتواجه تهديداً

حقيقياً



التي سيفرضها عليهم، وقد فعل هذا مع مكاتب المحاماة، ووسائل الإعلام، والجامعات، وحتى مع الحلفاء الأجانب من خلال الرسوم الجمركية. ترى ماكويد أن جزءاً كبيراً من أسلوب ترامب السياسي والقانوني يعود إلى التأثير الذي تركه فيه محاميه روي كوهن، فقد تولى كوهن الدفاع عن ترامب ووالده في سبعينيات القرن الماضي، بعدما رفعت وزارة العدل دعوى ضدهما بتهمة التمييز العنصري في الإسكان. ولم يكن كوهن محامياً عادياً؛ فقد عمل مساعداً للمدعي العام الأمريكي، ثم أصبح مستشاراً للسيناتور جوزيف مكارثي خلال حملاته الشهيرة ضد من اتهموا بالشوعية في خمسينيات القرن الماضي، وتقول ماكويد إن كوهن لفتن ترامب الأساليب العدوانية والانتفاكية في التعاطي مع الأزمات القانونية والسياسية.

وتوضح ذلك بقولها: «علم كوهن ترامب ألا يتخذ موقف الدفاع أبداً، فإذا وُجهت إليه اتهامات، يرد بهجوم مضاد، وينكر ارتكاب أي خطأ، ثم يحول الأنظار إلى خصومه باتهامهم هم بدلاً من تبرير أفعاله. وهذا الأسلوب ما زلنا نراه في ممارساته حتى اليوم».

وتضيف أن الولاية الأولى لترامب كانت مقيدة، إلى حد ما، بوجود مسؤولين تقليديين داخل مؤسسات الدولة كانوا يحدون من اندفاعاته الأكثر تطرفاً. أما في ولايته الثانية، فالأمر مختلف، بعد أن تعلم هذه المرة أن ما ينبغي أن يقدسه ليس الخبرة والكفاءة، بل الولاء؛ أي الأشخاص المستعدين لتنفيذ أوامره والإشادة به بالطريقة التي يريدها.

وتلفت ماكويد إلى أن الأنظمة الديمقراطية يمكن أن تُفرض من مضمونها. ففي ألمانيا خلال ثلاثينيات القرن العشرين، تحولت المؤسسات الديمقراطية إلى أدوات في خدمة النظام، بينما شهدت روسيا بعد انهيار الاتحاد السوفيتي إحلال أصحاب النفوذ الاقتصادي والماليين للسلطة محل مؤسسات الدولة. وترى أن الظاهرة نفسها تتجلى عبر ثلاثية واضحة: لهذا المسار. أما في الولايات المتحدة، فتعتقد أن الظاهرة نفسها تتجلى عبر ثلاثية واضحة: الفساد، والقسوة، والفضوض.

وترى المؤلفة أن الفساد في هذه المرحلة لم يعد مستتراً، بل أصبح يُمارس على نحو استعراضي. وتستشهد في ذلك بقرارات ترامب بالعفو عن عدد من المشاركين في اقتحام مبنى الكابيتول الأمريكي في السادس من يناير، وعن بعض ممولى حملاته الانتخابية، وبقبوله طائرة تبلغ قيمتها ٤٠٠ مليون دولار من قطر، فضلاً عن تقاريره مع كبار مليارديرات التكنولوجيا الذين يسعون إلى الحصول على

تسهيلات تنظيمية، وهو ما ترى أنه يتعارض مع بند المكافآت الوارد في الدستور الأمريكي، والذي يفرض قيوداً على تلقي المسؤولين الفيدراليين منافع أو هدايا من حكومات أجنبية دون موافقة الكونجرس.

2 الرضوخ للابتزاز

في حوار للكاتبة مع موقع Michigan law تحدثت عن فكرة كتابها قائلة: كانت بداية الولاية الثانية لدونالد ترامب مختلفة بشكل صارخ، عن ولايته الأولى. فقد بدأ باتخاذ إجراءات مثل وقف تمويل المنح، وابتزاز مكاتب المحاماة، وتهديد الجامعات. عندها قلت لنفسى: هذا هو السلوك الذي كنت أرى الجريمة المنظمة تتبعه عندما كنت مدعية عامة، ومن هنا جاءت فكرة كتابة هذا الكتاب. وتابعت: أحاول أن أستعين ببعض القصص من عملي كمديعة عامة لتوضيح أوجه الشبه، واستخلاص الدروس التي يمكن تعلمها منها. فعلى سبيل المثال، عندما يستجيب الناس للابتزاز، يعتقدون أنهم سيحلون المشكلة إذا دفعوا له ما يريد مرة واحدة. لكن ما رأيته يتكرر مراراً هو أن المبتز لا يكتفى أبداً، بل يعود دائماً ليطالب بالمزيد. وهذه ليست الطريقة لهزيمة. فالسبيل الحقيقي هو أن يتكاتف الناس ويترحموا جماعياً، وأن يقفوا معاً لمواجهة هذا السلوك والتصدي له. وأمل أن أكون قد قدمت في هذا الكتاب بعض الدروس حول الأساليب التي تنجح، وتلك التي لا تنجح، عندما نحاول مقاومة هذا النوع من إساءة استخدام السلطة.

ورداً على سؤال لها حول مدى سيادة القانون في الولايات المتحدة في العام الجاري قالت: اعتقد أن سيادة القانون تمر بمرحلة مقلقة. لا أستطيع القول إنها انهارت، لكنها بلا شك تواجه تهديداً حقيقياً. فلا تزال المحاكم تطبق القانون وتصدر أحكامها، وبعض الأحيان تأتي هذه الأحكام في صالح الإدارة، وفي كثير من الأحيان تصدر ضدها.

وتابعت: أحد أكثر الأمور التي تثير قلقي هو حجم الهجمات التي يشنها الرئيس على القضاة الذين يصدرون أحكاماً لا توافق رغبته، إذ يصفهم بأنهم «مجانين» أو «قضاة مارقون». وهذه الهجمة المخاضة لتقوض ثقة المواطنين في سيادة القانون، وتجعل الناس أقل استعداداً لامتثال للقانون، كما تقلل من رغبةهم في

الإبلاغ عن الجرائم إلى سلطات إنفاذ القانون، لأنهم يفقدون الثقة في النظام. واستطردت: اعتقد أن هذا النهج ينطوي أيضاً على خطر آخر، وهو أن يلجأ بعض الأشخاص إلى ممارسة العدالة بأنفسهم، وأن يأخذوا القانون بأيديهم من خلال أعمال عنف خارج إطار الدولة. فإذا رأينا مسؤولين في أعلى مستويات السلطة، لا يلتزمون بالقواعد، فكيف يمكننا أن نفرض احترامها على الآخرين؟ إن العقد الاجتماعي يقوم على مبدأ واضح، حتى عندما نختلف مع حكم قضائي، فإننا نلتزم بتنفيذه. قد تكون لدينا وسائل قانونية لتغييره، سواء من خلال التماس إلى الكونجرس أو بالطبع عليه أمام محكمة أعلى، لكن لا يجوز لنا ببساطة أن نتجاهل قراراً قضائياً لمجرد أنه لا يعجبنا.

تركز ماكويد في أحد فصول الكتاب على أهمية إنشاء «ضمانات مؤسسية» لحماية الديمقراطية مثل إصلاح قواعد النزاهة والقوانين الانتخابية، وتحدثت عن هذا الأمر في حوارها موضحة: «يمكننا أن نحمل أنفسنا من خلال وضع بعض الضمانات المؤسسية التي تجعل من الأصعب على أي رئيس، أياً كان من سيأتي بعد ذلك، إساءة استخدام سلطاته. لقد كشف لنا الرئيس ترامب عن بعض الثغرات الموجودة في النظام. وهناك تغييرات يمكن إجراؤها، ولوائح يمكن اعتمادها، سواء داخل وزارة العدل أو في مؤسسات أخرى. لكن الأهم من ذلك كله نصيحة لتلقيته عندما كنت أشغل منصب المدعية العامة للولايات المتحدة، وهي: (إذا أردت أن تتجنب مشكلات الإدارة، فابداً بتعيين أشخاص أكفاء)». وهذا المبدأ ينطبق أيضاً على انتخاب الرؤساء وغيرهم من القادة. علينا ألا ينحصر اهتمامنا في حساباتنا التقاعدية أو أوضاعنا الاقتصادية فحسب، بل ينبغي أن نهتم أيضاً بمن سيحلم ديمقراطيتنا، ومن سيلتزم بسيادة القانون، ومن سيصون حرية الصحافة.

الكتاب يبرهن على أن 'ترامب' يحكم

بعقلية زعيم مافيا.. ويرصد التحديات

والتهديدات التي تواجه أمريكا بسببه

فتنة «فرعون موسى»

أساتذة وخبراء يكتبون لـ **حرف** :

رمسيس الثانى برىء من دم بنى إسرائيل

جدل واسع أثاره الدكتور ممدوح الدماطى، وزير الآثار الأسبق، بكتابه الجديد «موسى عليه السلام وخروج بنى إسرائيل من مصر»، الذى تبنى فيه وجهة نظر تقول إن رمسيس الثانى هو «فرعون موسى»، مع اعترافه بعدم وجود أدلة أثرية أو دينية قاطعة تؤكد ما ذهب إليه.

وأرجع «الدماطى» نظريته إلى عدة أسباب، أولها طول فترة حكم رمسيس الثانى، التى بلغت نحو 66 عامًا.

وبما أن الآيات القرآنية تشير إلى أن موسى، عليه السلام، وُلد وتربى فى قصر الفرعون، ثم كُلف بالرسالة، وواجه الفرعون نفسه حتى هلكه فى البحر، فإن هذا الفرعون لا بد أنه حكم فترة طويلة تكفى لاحتواء جميع الأحداث التى مر بها موسى، عليه السلام.

ومن هنا يُعد رمسيس الثانى مرشحاً قوياً لهذا التصور، نظراً لأنه حكم مصر لمدة تقارب ستة وستين عاماً، وهى فترة كافية لتتوافق مع ولادة موسى، عليه السلام، وتربيته فى القصر الملكى، ثم هروبه من مصر بعد قتله المصرى، وعودته لمواجهة فرعون بعد سنوات طويلة من هجرته إلى مدين.

ويرى «الدماطى» أنه لا يوجد حاكم آخر امتدت فترة حكمه بما يغطى جميع هذه الأحداث.

أما السبب الثانى، فهو المشروعات العمرانية الضخمة التى شهدتها

عهد رمسيس الثانى، والتى أشير إليها فى الآية «11: 1» من سفر الخروج فى التوراة، التى

تذكر أن بنى إسرائيل كلّفوا ببناء مدينق «فيثوم»

و«رعسيس»: «فأقاموا عليهم رؤساء تسخير لى

يذلّوهم بأنقالهم، فبنوا لفرعون مدينق مخازن: فيثوم ورعسيس».

ومن المعروف أن مدينق «بر رعسيس»، كانت مقر حكمه الرئيسى، بينما

كانت مدينق «فيثوم» إحدى المدن الحصينة التى أنشئت كمخازن استراتيجية.

وبناءً على ذلك، يرى «الدماطى» أن ارتباط بنى إسرائيل ببناء هاتين

المدينتين يؤكد أن الفرعون الذى واجهه موسى، عليه السلام، كان

رمسيس الثانى.

كما أن نصوص سفر الخروج تشير صراحة إلى مدينق «بر رعسيس» فى

شرق الدلتا، وهى المدينق التى اتخذها رمسيس الثانى مقراً لحكمه أو عاصمة له،

وهذا ثالث الأسباب.

أما السبب الرابع الذى يستند إليه الدكتور ممدوح الدماطى فى كتابه، فهو تجبر فرعون

وتأليهه لنفسه، إذ رفض الاعتراف بالله، ووضع نفسه فى موضع الألوهية.

ويشير إلى أن الشواهد التاريخية والنقوش فى معبد أبوسمبل صورت رمسيس الثانى فى

هيئة إله.

وهنا تقسح «حرف» المجال أمام عدد من الخبراء والمتخصصين للرد على ما أورده

«الدماطى»، مع التأكيد على حقه الكامل فى الرد على هذا التفنييد العلمى لما جاء فى كتابه.

مها صلاح



فتنة «فرعون موسى»



حين يتكلم الحجر المصري ينبغى أن نصمت.. رمسيس الثاني ليس فرعون موسى



د. حسين عبد البصير

عالم المصريات
مدير متحف الآثار بمكتبة الإسكندرية

هناك أسئلة في التاريخ لا تموت، لأنها لا تبحث فقط عن إجابة، بل تبحث عن معنى. ومن بين أكثر الأسئلة إثارة للجدل في تاريخ مصر القديمة ذلك السؤال الذي ظل يطارد الباحثين والقراء عبر القرون: من هو فرعون موسى؟ إنه سؤال يقع عند نقطة التقاء الدين بالتاريخ، والنص المقدس بالآثر، والذاكرة الإنسانية بالبحث العلمي. ولذلك فإن التعامل معه يحتاج إلى عقل هادئ، لا إلى عاطفة متحمسة، وإلى منهج الباحث لا إلى رغبة العثور على إجابة جاهزة.

حضارة تركت وراءها أراضياً جديراً ويردياً لا مثيل له. لم يكن المصريون القدماء شعباً صامتة تجاه الأحداث الكبرى. كانوا يسجلون انتصارات الملوك، ويبنون المعابد تخليداً لإنجازاتهم، وينقشون أسماءهم على الجدران حتى تظل حاضرة بعد آلاف السنين. فإذا كان خروج بني إسرائيل حدثاً سياسياً وعسكرياً واجتماعياً بهذا الحجم، فمن الطبيعي أن نتساءل: أين هو أثره في السجل المصري؟ والإجابة العلمية: لا يوجد حتى الآن. وهذا لا يعني أن علم الآثار يستطيع أن ينفي كل ما لا يملك له أثراً، فالكثير من أحداث التاريخ القديم اختفت آثارها بفعل الزمن. لكنه يعني شيئاً مهماً: لا يجوز تحويل الاحتمال إلى حقيقة.

بالرامسيوم، أو أمام وجهه الحجري الضخم في «أبوسمبل»، فإننا نقف أمام ملك حقيقي ترك وراءه آلاف النصوص والآثار. نعرف حملاته العسكرية، ونشاطه العمراني، وعلاقاته الدولية، وأسماء أفراد أسرته، وحتى تفاصيل حياته الملكية. لكن بين كل هذه الآثار الهائلة لا نجد نقشاً واحداً يقول إن هذا الملك واجه موسى، أو أن مجموعة من بني إسرائيل خرجت من مصر في عهده، أو أن جيشه هلك في حدث استثنائي كالذي تصفه الروايات الدينية. وهنا تظهر الحقيقة العلمية الأولى: رمسيس الثاني شخصية تاريخية موثقة، لكن علاقته بموسى ليست موثقة أثرياً.

إن أعظم ما يميز الحضارة المصرية القديمة هو أنها

في السنوات الأخيرة عاد اسم رمسيس الثاني إلى واجهة النقاش باعتباره المرشح الأشهر ليكون «فرعون الخروج». وقد استند هذا الرأي إلى مجموعة من القرائن: أهمها طول فترة حكمه، وارتباط اسمه بمدينة بر رمسيس، وضخامة مشروعاته العمرانية، وصورته الملكية القوية التي تتقاطع في بعض جوانبها مع صورة الفرعون المتجبر في النصوص الدينية. لكن التاريخ لا يبني على التقاطع، بل على الإثبات. وفي علم الآثار هناك قاعدة ذهبية: لا يكفي أن نجد تشابهاً بين حدثين أو شخصيتين حتى نعلن عن أنهما الشيء نفسه. فالماضى لا يُقرأ بالأمنيات، بل بالشواهد المادية.

ولو وقفنا أمام تمثال رمسيس الثاني في معبده

القرينة قد تفتح باب البحث، لكنها لا تغلق القضية. أما الدليل فهو الذي يجعل الباحث يقول: نعم، هذا ما حدث. وفي قضية فرعون موسى، ما زلنا أمام قرائن متعددة، لكننا لا نملك الدليل المادي القاطع الذي يربط رمسيس الثاني بهذه الشخصية الدينية والتاريخية الكبرى. ولهذا فإن السؤال الحقيقي ليس: هل نحب أن يكون رمسيس الثاني فرعون موسى؟ بل: هل تخبرنا الآثار بذلك؟ والجواب المصري، الذي ظل صامتاً آلاف السنين، لا يزال يقول لنا شيئاً واحداً: ابحثوا أكثر، ولكن لا تجعلوا الرغبة مكان الحقيقة.

لقد كان رمسيس الثاني ملكاً صاحب مشروع إمبراطوري هائل، ولذلك جذب خيال الباحثين. فمدينة بر رمسيس التي جعلها عاصمة له في شرق الدلتا أصبحت أحد أهم عناصر الربط بينه وبين قصة الخروج. لكن اسم المدينة وحده لا يكفي لصناعة دليل تاريخي. فالمدن القديمة كانت تتغير أسماءها، وكانت الأجيال اللاحقة تستخدم أسماء معاصرة لها عند الحديث عن أماكن الماضي. ونحن نعرف من دراسة النصوص المصرية أن إعادة تسمية المواقع باسم الملوك ظاهرة شائعة. إن وجود اسم رمسيس في نص لاحق لا يعني بالضرورة أن كل الأحداث المرتبطة به وقعت في عهده. وهنا تظهر أهمية الفصل بين «القرينة» و«الدليل».

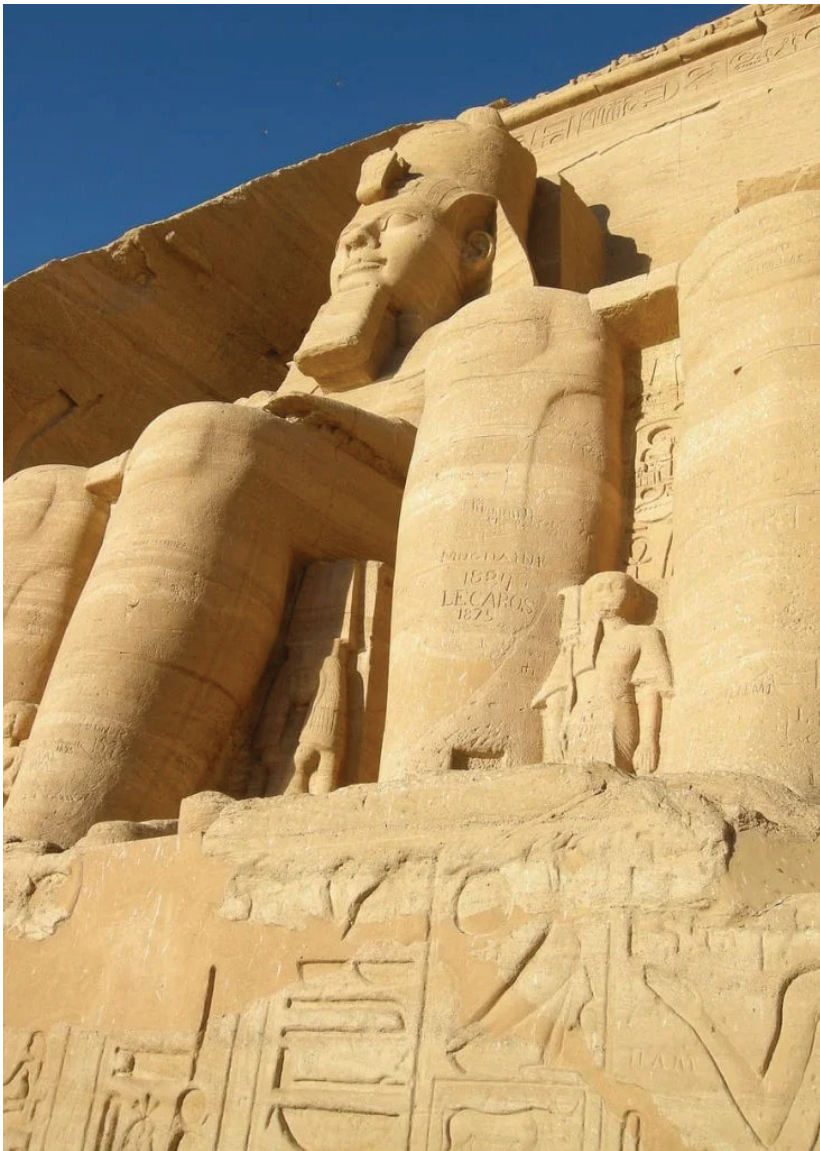
أهمية الفصل بين «القرينة» و«الدليل»... الماضي لا يُقرأ بالأمنيات بل بالشواهد المادية

1

فتنة «فرعون موسى»

3

الضربة التي لم يسجلها الحجر.. ماذا تقول الآثار المصرية عن خروج بني إسرائيل؟



2

رمسيس الثانى أمام محكمة الآثار.. لماذا لا تكفى مدينة بر رعمسيس وطول الحكم لإثبات فرعون موسى؟

عندما يدخل رمسيس الثانى قاعة التاريخ، فإنه يدخل بوصفه واحداً من أكثر ملوك مصر القديمة حضوراً فى الذاكرة الإنسانية. لقد صنع لنفسه صورة ملكية لا تكاد تضاهى؛ فاسمه محفور على عشرات المعابد، وتماثيله تملأ المواقع الأثرية الكبرى، وأثاره تمتد من الدلتا إلى النوبة.

لكن التاريخ، مهما أحترم عظمة الشخصيات، لا يمنح أحداً لقباً لمجرد أنه كان قوياً أو مشهوراً. فالملك العظيم ليس بالضرورة صاحب الحدث العظيم.

وهنا تبدأ المشكلة العلمية فى محاولة الربط بين رمسيس الثانى وفرعون موسى. فأنصار هذا الراى يقدمون مجموعة من الحجج تبدو قوية للوهلة الأولى، لكنها عند إخضاعها لمنهج علم المصریات تظهر كقرائن محتملة لا كادلة حاسمة.

وأولى هذه القرائن هى مدينة بر رعمسيس، لقد كانت مدينة «بر رعمسيس» بالفعل واحدة من أعظم مشروعات رمسيس الثانى العمرانية. أقامها فى شرق الدلتا، وجعلها مقراً ملكياً ومركزاً سياسياً وعسكرياً مهماً. وقد كشفت حفائر موقع قنتير وتل الضبعة عن بقايا مدينة ضخمة تضم قصوراً ومناطق إدارية ومباني عسكرية تعكس أهمية هذا الموقع فى عصر الدولة الحديثة.

ومن هنا جاء الربط بين المدينة وقصة الخروج؛ لأن سفر الخروج يذكر أن بنى إسرائيل بنوا لفرعون مدينتى «فيثوم ورعمسيس»، لكن المشكلة أن العلاقة بين اسم المدينة واسم الملك ليست بالسيطرة التى تبدو عليها.

فعندما يذكر نص قديم اسم مكان معروف فى زمن الكاتيب، فإن هذا لا يعنى دائماً أن الحدث الأصلى وقع فى الفترة نفسها. وهذه ظاهرة معروفة فى دراسة النصوص القديمة، فالأسماء الجغرافية تتغير، والمدن تعد تسميتها، والذاكرة البشرية تعيد صياغة الماضى بأسماء الحاضر.

إن القول بأن بنى إسرائيل شاركوا فى بناء مدينة رعمسيس، ومن ثم فإن الفرعون هو رمسيس الثانى، يشك فى منطق أن نجد مدينة تحمل اسم حكم من فنفترض أن كل الأحداث المرتبطة بها وقعت فى عهده.

وهذا منهج لا يقبله علم الآثار. فالآثار لا يعمل بطريقة الإيحاء، بل بطريقة الإثبات.

إننا نحتاج إلى أكثر من اسم مدينة لكى نربط ملكاً معيناً بحدث تاريخى ضخم. نحتاج إلى نقوش، أو سجلات إدارية، أو إشارات معاصرة، أو آثار مادية مرتبطة مباشرة بالحدث.

وهذه العناصر غير موجودة فى حالة ورعسيس الثانى.

أما الحجة الثانية فهى طول فترة حكمه. لقد حكم رمسيس الثانى ستة وستين عاماً تقريباً، وهى مدة استثنائية فى تاريخ مصر القديمة. ويقول أصحاب نظرية «رمسيس هو فرعون موسى، إن هذا الحكم الطويل يسمح بوجود تسلسل الأحداث؛ ولادة موسى، نشأته فى القصر، خروجه إلى مدين، ثم عودته لمواجهة الفرعون.

لكن هذا الاستنتاج يعتمد على افتراضات زمنية غير مؤكدة.

فنحن لا نملك تاريخاً أثرياً محدداً لميلاد

فى دراسة التاريخ القديم، هناك لحظات يصبح فيها الصمت أكثر دلالة من الكلام. وليس المقصود بالصمت هنا غياب الحقيقة، فالتاريخ القديم فقد الكثير من صفحاته، وضاعت آلاف الوثائق بفعل الزمن، لكن المقصود أن بعض الأحداث، لو وقعت بالحجم الذى تصفه الروايات، يفترض أن تترك خلفها علامات مادية يمكن للباحث أن يتتبعها.

وهنا نصل إلى قلب القضية: إذا كان رمسيس الثانى هو فرعون موسى، فأين آثار هذا الحدث فى السجل المصرى؟

إن السؤال ليس سهلاً، ولا ينبغى التعامل معه باستخفاف. فالحضارة المصرية القديمة لم تكن حضارة بلا ذاكرة، بل كانت واحدة من أكثر حضارات العالم القديم حرصاً على تسجيل وجودها. لقد كتب المصريون على جدران المعابد أسماء ملوكهم، وانتصاراتهم، وطقوسهم الدينية، ومشروعاتهم الكبرى. حفظوا تفاصيل الحملات العسكرية، وسجلوا الألقاب الملكية، وتركوا لنا آلاف البرديات والنقوش التى تكشف جوانب دقيقة من حياتهم.

لقد وصلتنا أخبار حروب رمسيس الثانى مع الحيثيين فى معركة قادش، ووصلتنا معاهدته الشهيرة مع الملك الحيثى، ووصلتنا تفاصيل احتفالاته وانتصاراته ومشروعاته العمرانية.

لكننا لا نجد فى أى مصدر مصرى معاصر لعهدِه إشارة إلى خروج جماعة كبيرة من السكان، أو مواجهة مع موسى، أو كارثة عسكرية كبرى أدت إلى فقدان جيش ملكى.

وهنا تظهر نقطة مهمة جداً فى المنهج التاريخى: إن غياب الدليل لا يعنى بالضرورة أن الحدث لم يقع، لكنه يعنى أن الباحث لا يستطيع أن يعلن وقوعه اعتماداً على الآثار المصرية وحدها.

فالمؤرخ لا يملك حق ملء الفراغات بخياله. إن بعض المدافعين عن نظرية رمسيس الثانى يردون بأن المصريین القدماء لم يكونوا يسجلون الهزائم، وأن هذا الصمت متوقع. وهذه الملاحظة لها جانب من الصحة؛ فالمؤرخ لا يملك حق ملء الفراغات بخياله. إن بعض المدافعين عن نظرية رمسيس الثانى يردون بأن المصريین القدماء لم يكونوا يسجلون الهزائم، وأن هذا الصمت متوقع. وهذه الملاحظة لها جانب من الصحة؛ فالمؤرخ لا يملك حق ملء الفراغات بخياله. إن بعض المدافعين عن نظرية رمسيس الثانى يردون بأن المصريین القدماء لم يكونوا يسجلون الهزائم، وأن هذا الصمت متوقع. وهذه الملاحظة لها جانب من الصحة؛ فالمؤرخ لا يملك حق ملء الفراغات بخياله.

وهذا فرق جوهرى. إن شخصية فرعون موسى فى النصوص الدينية ليست مجرد ملك طويل العمر، بل شخصية سياسية ودينية لها سمات محددة: الطغيان، ادعاء العظمة، مواجهة دعوة موسى، ثم الهلاك.

أما رمسيس الثانى الذى نعرفه من الآثار فهو ملك مصرى تقليدى فى إطار مفهوم الملكية المقدسة المصرية. نعم، كان يبالغ فى تعجيد نفسه، كما فعل جميع ملوك مصر تقريباً، ونعم استخدم ألقاباً إلهية ضمن عقيدة الملك المصرى، لكن هذا لا يكفى وحده للقول إنه الشخصية المقصودة.

فكل فراغة مصر تقريباً كانوا يقدمون أنفسهم بوصفهم مختارين من الآلهة، وكانوا يؤكدون علاقاتهم بالعالم الإلهى. وهذه ليست خصوصية رمسيس الثانى.

إن الخطأ المنهجى يقع عندما نأخذ صفة عامة فى الحضارة المصرية ونحولها إلى دليل خاص على شخص معين.

لقد كان الفرعون فى مصر القديمة يمثل النظام الكونى، وكان دوره الدينى والسياسى قائمين على فكرة الحفاظ على «ماعت»، أى النظام والعدالة والتوازن. ولذلك فإن لغة التمجيد الملكى كانت جزءاً من طبيعة النظام السياسى المصرى.

ولا يمكن أن نستخدمها وحدها لإثبات هوية فرعون موسى.

إن القضية فى النهاية ليست دفاعاً عن رمسيس الثانى أو رفضاً له، فالعلم لا يعمل بمنطق الانتصار للأشخاص. رمسيس الثانى سيظل أحد أعظم ملوك العالم القديم، سواء كان له علاقة بقصة موسى أم لم تكن.

لكن واجب الباحث أن يضع كل شىء فى مكانه الصحيح.

فإذا كان لدينا دليل، قلنا: هذا دليل. وإذا كان لدينا احتمال، قلنا: هذا احتمال. أما أن يتحول الاحتمال إلى حقيقة بسبب شهرة الملك أو ضخامة آثاره، فهذا خروج عن روح البحث العلمى.

إن رمسيس الثانى يقف شامخاً فى التاريخ، لكن التاريخ نفسه يطالبنا بأن نقراره بعين مفتوحة، لا بعين تبحث عن إجابة مسبقة.

فالحجر المصرى لا يحب المبالغة.

إنه يطلب من الباحث شيئاً واحداً فقط: أن يصفى إليه.

فالنقوش الملكية المصرية كانت ذات طبيعة دعائية، وكانت تهدف إلى تعجيد الملك وإظهار انتصاراته، ولذلك لم تكن تسجل كل الحقائق السياسية كما هى.

لكن مع ذلك، فإن حدثاً بحجم خروج شعب كامل، وانهيار سلطة ملكية، وفقدان جيش فى كارثة كبرى، كان من الممكن أن يترك أثاراً غير مباشرة: تغيرات إدارية، اضطرابات اجتماعية، إشارات فى النصوص، تغيرات ديموغرافية أو اقتصادية.

وحتى الآن لا توجد هذه الأدلة.

إن إحدى المشكلات الكبرى فى النقاش حول فرعون موسى هى أننا نحاول أحياناً قراءة الآثار المصرية وكأنها كتاب دينى، بينما هى فى الحقيقة سجل لحضارة مختلفة لها مفاهيمها الخاصة فى الكتابة والتوثيق.

المصريون القدماء لم يكتبوا تاريخهم بالطريقة الحديثة. كانوا يسجلون ما يخدم وظيفة دينية وسياسية، وكانت المعابد أماكن لصناعة الذاكرة الملكية أكثر من كونها أرشيفاً تاريخياً شاملاً.

لكن هذا لا يغير الحقيقة الأساسية: لا يوجد أثر مادى مباشر يربط رمسيس الثانى بقصة موسى.

ومن هنا نصل إلى شاهد أثرى بالغ الأهمية: لوحة مرينتاح.

هذه اللوحة، التى تعود إلى نهاية القرن الثالث عشر قبل الميلاد، فى عهد الملك مرينتاح ابن رمسيس الثانى وخليفته، تعد أول ذكر معروف لاسم «إسرائيل»، فى مصدر مصرى قديم.

واللوحة تمثل وثيقة تاريخية فريدة، لأنها تثبت وجود جماعة باسم إسرائيل فى بلاد الشام فى ذلك العصر.

لكنها فى الوقت نفسه تطرح سؤالاً مهماً: إذا كانت إسرائيل موجودة فى كنعان فى عهد مرينتاح، فما علاقتها بقصة الخروج؟

هنا يجب أن نكون دقيقين.

فاللوحة لا تذكر موسى، ولا تذكر الخروج، ولا

تذكر رمسيس الثانى، ولا تقدم لنا حلاً نهائياً للغز فرعون موسى، لكنها تقدم إطاراً زمنياً مهماً.

فهى تخبرنا أن اسم إسرائيل كان معروفاً فى العالم المصرى فى نهاية القرن الثالث عشر قبل الميلاد، أى فى الفترة القريبة من نهاية حكم رمسيس الثانى وبداية حكم ابنه.

وهذا يجعل الباحثين يدرسون عدة احتمالات تاريخية، لكن دون القدرة على إصدار حكم قاطع.

وهنا يظهر جمال العلم الحقيقى: أنه لا يخشى كلمة «لا نعرف».

فهى زمن تنتشر فيه الإجابات السريعة، يبقى الباحث الحقيقى قادراً على الوقوف أمام الأثر وقول: هذا ما يخبرنا به الحجر، وهذا ما لا يخبرنا به.

إن بعض الناس يتصورون أن الاعتراف بعدم وجود دليل هو ضعف، لكن العكس هو الصحيح. فالعلم يبدأ عندما نعتزف بحدود معرفتنا.

إن أعظم علماء الآثار فى العالم لم يكونوا أولئك الذين قدموا إجابات لكل سؤال، بل أولئك الذين عرفوا قيمة السؤال نفسه.

وقضية فرعون موسى تحتاج إلى هذا النوع من التواضع العلمى.

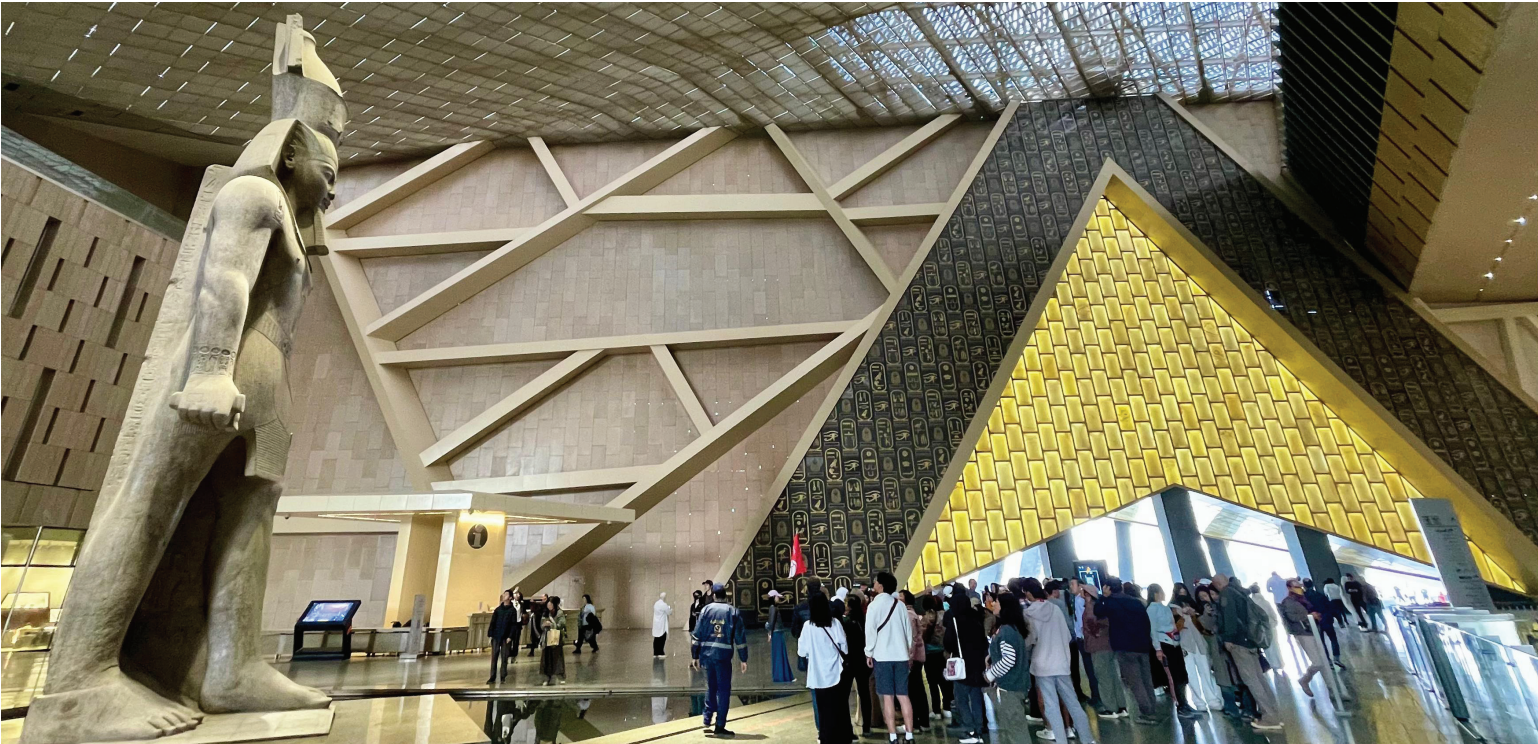
لقد ترك لنا رمسيس الثانى آلاف الشواهد، لكنه لم يترك لنا الشاهد الذى تبحث عنه.

لقد ترك لنا مدينة عظيمة، لكنه لم يترك لنا نقشاً يقول: «أنا فرعون موسى».

لقد ترك لنا تاريخاً مجيداً، لكنه لم يترك لنا الدليل المادى القاطع.

ولهذا فإن التعامل العلمى مع القضية يجب أن يبقى واضحاً: رمسيس الثانى مرشح محتمل فى بعض القراءات، لكنه ليس حقيقة أثرية مثبتة.

فالآثار لا تحكم بما نرغب، بل بمابقى منها. والحجر المصرى، مهما طال صمته، لا يزال المعلم الأكبر الذى يذكرنا بأن الحقيقة لا تحتاج إلى مبالغة لكى تكون عظيمة.



4

بين موسى ورمسيس الثانى.. لماذا يجب أن نترك للتاريخ حقه وللإيمان مقامه؟

لا بالتعصب، ولا بالرفض، ولا بالبحث عن انتصار لراى على آخر، بل بالبحث الهادئ عن الحقيقة.

إن مصر القديمة أكبر من سؤال واحد، وأعظم من فرعون واحد. إنها حضارة صنعت الكتابات، والعمارة، والفكر الدينى، والحب، والفلك، والفن، وتركت تراثاً إنسانياً لا يخص المصريين وحدهم، بل يخص العالم كله.

وربما تكون الرسالة الأهم من هذه القضية أن التاريخ لا يحتاج إلى أن نضيف إليه ما لا يثبت لكى يصبح عظيماً.

فمصر عظيمة برمسيس الثانى، ويخوفو، ويحتششوس، وبأمنحبت الثالث، ويكل أولئك الذين صنعوا واحدة من أعظم الحضارات فى تاريخ الإنسان.

وموسى عليه السلام- عظيم برسالاته ومكانته الإنسانية والدينية، وليس بحاجة إلى أن نحدد اسم خصمه التاريخى حتى ندرك قيمة قصته.

أما الحقيقة الأثرية فظل واضحة: لا يوجد حتى الآن دليل مادى قاطع يثبت أن رمسيس الثانى هو فرعون موسى.

قد تظهر اكتشافات جديدة فى المستقبل،

وقد تغير بعض تصوراتنا، فهذه طبيعة علم الآثار؛ إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

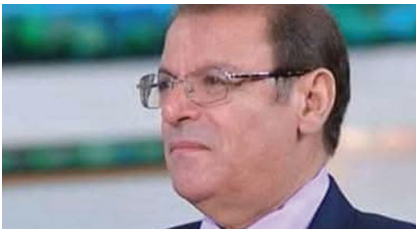
لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

لكن حتى يأتى ذلك اليوم، فإن المنهج العلمى يفرض علينا أن نقول:

الآثار: إنه علم متجدد يقوم على الاكتشاف المستمر.

فتنة «فرعون موسى»



أ.د. محمد حمزة

فى مطلع العام الجارى، اقتنيت كتاب «موسى عليه السلام وخروج بقى إسرائيل من مصر، للدكتور ممدوح الدماطى، أستاذ الآثار المصرية القديمة بكلية الآثار جامعة عين شمس وزير الآثار الأسبق، والصادر عن الدار المصرية اللبنانية. وكما يتضح من عنوانه، يتناول الكتاب قصة موسى عليه السلام وخروج بقى إسرائيل من مصر.

كيف لأستاذ متخصص ألا يستوفى أولويات البحث العلمى؟



فهل يعقل أن يصدر كتاب متخصص فى هذا الموضوع، ويتجاوز كل هذه الدراسات وما انتهت إليه من نتائج وفرضيات وترجيحات ومقاربات تاريخية؟

ورغم هذا المؤلف أن مدينة قنترير وتل الضبعة من فرضية راسخة مفادها أن رمسيس الثانى هو فرعون الخروج، وهى فرضية سبق أن تبناها عدد من الباحثين، استنادًا إلى طول مدة حكمه، وضخامة مشروعاته العمرانية، وتآليه نفسه، واتخاذ «برعمرسيس» عاصمة له.

كما يرى المؤلف أن مدينة قنترير وتل الضبعة بمحافظة الشرقية، وهى موقع «برعمرسيس» القديمة، تنطبق عليها الآية الكريمة: «ودمرنا ما كان يصنع فرعون وقومه وما كانوا يعرشون»، ويرجح أن مومياء رمسيس الثانى الباقية حتى اليوم هى مومياء الفرعون المقصود. ورجح كذلك أن امرأة فرعون التى تبنت موسى عليه السلام هى «ايسث نضرت» أو «بنت عنات»، اعتمادًا على توافق الأسماء والمكانة مع ما ورد فى الروايتين الإسلامية واليهودية.

وتوسع المؤلف فى الطرح، فافترض أن يوم الزينة، هو عيد «السد» السابع لرمسيس الثانى، والذى أقيم- بحسب ترجيحه- فى العام الثامن والأربعين أو التاسع والأربعين من حكمه، بما يوافق عام ١٢٣٣ ق.م. معتبرًا أن هذا العيد لم يُوثق، بخلاف الأعياد الأخرى، بسبب هزيمة فرعون وسحرته أمام معجزة عصا موسى عليه السلام.

غير أن هذا الطرح يثير تساؤلًا مشروعًا حول الأيام الذى استند إليه فى اعتماد هذا التاريخ، لا سيما أن الباحثين يختلفون أصلًا فى تحديد سنوات حكم رمسيس الثانى، إذ تطرح الدراسات ثلاث فترات زمنية رئيسية لحكمه:

- ١٣٠١-١٢٣٥ ق م
- ١٢٩٠-١٢٢٤ ق م
- ١٢٧٩-١٢١٢ ق م «وهى الفترة التى اعتمدها المؤلف دون أن يبين أسباب ترجيحها».

وينسحب هذا الخلاف أيضًا على مدة حكم مرنبتاح، حيث تطرح الدراسات ثلاث فترات أخرى:

- ١٢٣٥-١٢٢٤ ق م
- ١٢١٤-١٢١٠ ق م
- ١٢١٢-١٢٠١ ق م

ومن ثم، يظل التساؤل قائمًا: إلى أى من هذه الفترات الزمنية تعود لوحة مرنبتاح، المؤرخة بالعام الخامس من حكمه؟

وأخيرًا، فإن البحث العلمى الرصين ليس مجرد تجميع لعدد محدود من الكتب وإعادة صياغتها، وإنما هو جهد وصبر وتضرع، يبدأ بحصر جميع المصادر والدراسات السابقة، ثم تحليلها ونقدها، وإجراء المقارنات والمقاربات، وصولًا إلى نتائج تستند إلى منهج علمى سليم.

ولذلك، لا يجوز لى عنق النصوص الدينية أو التاريخية، أو تحميليها ما لا تحتمل، أو توجيهها لخدمة تفسيرات أيديولوجية بعينها: لأن ذلك لا يستقيم مع المنهج العلمى، ولا مع قواعد البحث الأكاديمى الرصين.

ذات الصلة، الأجنبية أولًا ثم العربية. فقائمة المصادر والمراجع التى اعتمد عليها، الواردة فى الصفحات «١٣٧-١٣٩»، لا تتجاوز أربعة عشر مصدرًا، من بينها القرآن الكريم والعهد القديم، بينما تقتصر بقية المراجع على اثنى عشر مرجعًا فقط، منها خمسة أعمال للعالم «مانفرد بيتاك»،

إلى جانب عدد من روابط الإنترنت التى جرى الدخول إليها جميعًا فى ٧ فبراير ٢٠٢٥.

ومن باب الأمانة العلمية، تجدر الإشارة إلى أن المؤلف أضاف سبعة مراجع أخرى فى الحاشية رقم «١» صفحة «١٢»، منها أربعة بالعربية وثلاثة بالأجنبية، إلا أنها لم تُذكر بعد ذلك داخل متن الكتاب، كما لم ترد فى قائمة المراجع النهائية.

ومن ثم، فإن هذا يمثل- فى تقديرى- قصورًا فى المنهج العلمى: إذ كان الأولى استعراض مختلف الآراء والدراسات السابقة، القديمة والحديثة، ونقدها، ثم الانطلاق من حيث انتهت، وهو ما لم يحدث.

والحقيقة أن الدراسات الفعلية لقصة الخروج بدأت عقب اكتشاف فلندرز بترى لوحة مرنبتاح عام ١٨٩٦، وإطلاقه عليها اسم «لوحة إسرائيل»، اعتمادًا على قراءته لكلمة وردت فى السطر السابع والعشرين من النقش، قراها «إسرائيل»، فأصبحت اللوحة منذ ذلك الحين أحد أهم مصادر علم الآثار التوراتى، ودارت حولها دراسات ونقاشات واسعة بين مؤيدين ومعارضين بشأن تفسير الاسم ودلالاته التاريخية والجغرافية ومدى ارتباطه بإسرائيل التوراتية.

غير أن الكتاب خلا من مناقشة تلك الدراسات، قديمها وحديثها، فلم نجد إشارة إلى أعمال كبار الباحثين، مثل ليسبيوس، وبترى، ونافيل، وبرستد، وسائيس، وإدوارد مالر، وجاردنر، وهول، وفشر، وبيروكش، وأولبرايت، وكاتلين كينبيون، ولبنان دى بلفوند، وهنرى براون، ولكس، ولوكس، وروبرتسون، ومن المحدثين ستاجر، وكتشن، وهوفماير، وفرانك يورك، وأنسون راينى، وسينجر، وكريستوف أويلنجر، وماكسويل ميللر، وفيليب ديفيز، وسيلبرمان، وإسرائيل فنكشتاين، وشلومو ساند، وأهلستروم، وألمان، ومارجاليث، ومايكل هازل، وفوليكور، وتوماس توميسون، ودونالد ريدفورد، وغيرهم.

كما أغفل الكتاب الإشارة إلى المؤتمر الذى عقدته جامعة براون بولاية رود آيلاند الأمريكية عام ١٩٩٢ حول تاريخية سفر الخروج، والذى نُشرت أعماله عام ١٩٩٧.

وعلى المستوى العربى، لم يناقش المؤلف أعمال عدد من الرواد، مثل سليم حسن، والمهندس زكى شافعى، وأحمد فخرى، وعبد العزيز صالح، وعبد المنعم عبدالحليم، ولا أعمال الباحثين المحدثين، مثل رمضان عبيد، ووجيد رمضان، وأحمد عيسى، وفراس السواح، ومحمد حمزة، ومحمد رأفت عباس، وحسين عبدالبصير، وطاهر فرج، وغيرهم.

كما أغفل كتب سيد القمنى، وسيموموند فرويد، وأحمد عثمان، والدراسات المتخصصة المتعلقة بيوسف عليه السلام، فضلًا عن الدراسات الكثيرة التى كتبها غير المتخصصين.

وهنا تبرز مجموعة من التساؤلات الجوهرية: ما أهمية هذا الكتاب؟ وما منهجه العلمى؟ وما الصادر والمراجع التى استند إليها؟ وما النتائج التى انتهت إليها الدراسة؟ وهل قدم جديدًا لم يُطرح من قبل، أم أنه مجرد تجميع كل سبق نُشره وتداوله؟

كما يطرح سؤال آخر نفسه: هل استعرض المؤلف الدراسات السابقة المتعلقة بالموضوع ونقدها وفقًا للمنهج العلمى؟ والإجابة: لا.

وهل تناول جميع الفرضيات الخاصة بفرعون الخروج، سواء تلك التى ترجع الحدث إلى عصر الهكسوس أو إلى عصر الدولة الحديثة، لا سيما الأسرتين الثامنة عشرة والثامنة عشرة، ثم ناقشها علميًا؟ والإجابة: أيضًا: لا.

أما السؤال الأهم، فهو: هل انطلق الكتاب من فرضية مسبقة مفادها أن رمسيس الثانى هو فرعون الخروج؟ والإجابة: نعم.

كما يتوّر التساؤل حول مدى ارتباط لوحة الخروج، أو لوحة مرنبتاح، بإسرائيل التاريخية، وهل تصلح بالفعل دليلًا على أن فرعون الخروج سبق عهد مرنبتاح، كما يذهب إلى ذلك مؤلف الكتاب، أم لا؟

ويُضاف إلى ذلك سؤال آخر، هل يعكس الكتاب حقيقة ما دار فى اللقاء الذى جمع الدكتور وسيم السيسى بكل من الدكاترة زاهى حواس، وممدوح الدماطى، ومحمد على حسن، حين سألهم عن سبب عدم الرد على الدراسات السابقة المتداولة، فجاء الرد بأن أصحابها غير متخصصين، وأنهم لم يقرأوها؟ والإجابة: نعم.

والحق أن عدم الإحاطة بكل ما نُشر حول أى موضوع يمثل خللًا منهجيًا، حتى وإن صدرت بعض الدراسات عن غير المتخصصين.. بل إن هذا التصغير كان أحد الأسباب الرئيسية فى انتشار تلك الدراسات، نتيجة أحجام المتخصصين عن الرد عليها أولًا بأول، أو عن تناول هذه القضايا التى تستقطب اهتمامًا واسعًا لدى الجمهور. وإن كتب بعضهم فيها، جاءت أعمالهم- فى كثير من الأحيان- دون المستوى الذى يشفى الغليل، أو اقتصرت على ردود متكررة يغلب عليها الطابع الإعلامى والسعى وراء «التrending».

ثم كيف يتفق ذلك مع الأدلة الأثرية المتوافرة خارج مصر بشأن إسرائيل التاريخية، والتى لم تظهر- بحسب كثير من الدراسات- قبل القرن التاسع قبل الميلاد؟ أما إسرائيل التوراتية، فذلك موضوع آخر.

ومن ثم، أين الفرضيات والنظريات والدراسات العربية والأجنبية القديمة والحديثة والمعاصرة المتعلقة بالحدث التوراتى، والشرق الأدنى القديم، وجغرافية التوراة، وديادات ظهور إسرائيل؟

ويقع الكتاب فى مقدمة أربعة فصول: يتناول الأول بدايات بنى إسرائيل فى مصر، والثانى موسى عليه السلام من المهد إلى الوحى، والثالث دعوة موسى لفرعون، أما الفصل الرابع فيتناول الخروج العظيم من شق البحر إلى التيه.

ومع الأسف، فإن المؤلف، رغم تخصصه، لم يستوف أولويات البحث العلمى، ولم يلتزم بمنهجه السليم فى حصر الدراسات السابقة

لللقاء فى غرفة مكتب.. احتد كارتر حين رأى فتورًا من القنصل، فقام بتهديده وابتزازته الأنهار- لو أخذنا به حرفيًا- فيمكن أن ينطبق على فترة حكم الهكسوس!

بينما فى عصر رمسيس الثانى فكلنا نعرف أن واست أو الأقصر ظلت تحتفظ بموضعها وأهميتها للمملكة حتى بعد بناء رمسيس مقرة الصيفى أو العاصمة الصيفية، وأنها- أى برعمرسيس- لم تسلب من واست أهميتها وأيسط الأدلة هو أن أعظم إنشاءات رمسيس الثانى كانت بالفعل فى واست! نقل رمسيس مقر الحكم ليكون قريبًا من البلاد الأجنبية، لكن واست بقيت على أهميتها، أما فى عصر الهكسوس فقد كانت أواريس فقط هى العاصمة!

4

ثم نأتى لما وصف فى المقال بأنه رابع الأسباب فى توجيه هذا الاتهام للملك رمسيس الثانى.. «أما رابع الأسباب التى يدفع بها د. ممدوح الدماطى فى كتابه هو تجبر فرعون وتآليه نفسه، ووفقًا للروايات القرآنية والتوراتية كان فرعون مصر يعد نموذجًا للاستبداد والجبروت وتجسدت فى شخصيته صفات الطفيان والتآله».

عشواً فالقرآن الكريم لم يقل إن الملك المصرى «س» أو «ص» كان هو ذلك المستبد. كل صفات الطفغيان الواردة فى القرآن الكريم تخص شخصية مجهولة حتى الآن، والزج باسم رمسيس الثانى أو غيره فى هذه التراجيديا يعتبر رؤية أو رأيًا يخصص صاحبها حتى توجد أدلة قاطعة جازمة تحدد شخصيته. وكل ما ورد فى المقال فى هذا الموضوع من توجيه اتهامات بالطغيان والاستبداد لرمسيس الثانى مردود عليه بسؤال واحد.. أين الأدلة التاريخية على استبداد رمسيس الثانى وطغيانه؟ لدينا آلاف الوثائق التى تعود للملك رمسيس الثانى، سواء وثائق ملكية، أو وثائق تخص كبار رجاله وتخص صنعا الحضارة المصرية فى عصره.. فآين وثائق الاستبداد؟ لدينا وثيقة مهمة يتحدث فيها عن جهده فى حفر آبار مياه فى الصحراء للعمال الذين يقومون بالتعدين.. فهل هذه شخصية مستبد؟! لدينا وثائق دبلوماسية شخصية متبادلة بينه وبين «حماته»، الحثيثة وهى تطلب منه أن يقدم مهرًا يلىق بأميرة حثينة، وأن يقيم لها عرسًا يلىق بها! نريد أن نعرف ما هى الوثائق والأدلة التاريخية التى تثبت اتهامات

6

الاستبداد والطغيان ضد هذا الملك المصرى العظيم؟! يصف د. سليم حسن نظام حكم رمسيس الثانى قائلا «إن ما لدينا من وثائق أصلية لا تشعروا بأن رمسيس الثانى قد غير شيئًا يلفت النظر فى نظم البلاد وقوانينها التى كانت تمثل الظاهر النظام الأولى الذى يعبر عنه بكلمة ماعت وتشمل فى تضاعيفها العدل والحق والصدق وحسن النظام وأداء الواجب»، وعرض سليم حسن عشرات الوثائق من عصر رمسيس الثانى توضح جوانب شخصيته من اهتمام وحرص على حياة

عماله وتقدير المُن الكافية لهم. أما ما يخص فكرة تآليه نفسه، فكل دارسى تاريخ مصر القديم وديانتها وفلسفتها يعرف أن المصريين اعتبروا كل ملوكهم هم من نسل حورس.. وإن ما قام به رمسيس الثانى فى المعابد المقامة جنوب أسوان مثل أبى سميل والدر والسبع كانت له أسبابه السياسية.

فلى سبيل المثال نجد منازر رمسيس الثانى فى معابد الكرنك أمام عائلة آمون المكونة من آمون وموت وخنسو.. بينما نفس المنظر فى أبوسمى نجد رمسيس الثانى مرسومًا بين آمون وموت وزوجته، والسبب سياسى بحت. من موضوع أكاديمى جدلى ولا يتعلق فقط بربسيس الثانى.. لا يمكن فصل السياسة عن الديانة فى مصر القديمة. كان رمسيس الثانى يعتمد أن يقدم نفسه فى معابد بوابة مصر الجنوبية بصورة مهيبّة تلقى بالربح والخوف فى قلوب كل من يعبر نهراها من الجنوب.

5

فى نهاية المقال فقرة مهمة «يختتم الدماطى استنتاجه بالتأكيد على عدم وجود نصوص دينية أو أدلة أثرية مؤكدة تؤيد وجهة نظره.. لكنه يتمسك بأن الشواهد التاريخية والنقوش التى صورت رمسيس الثانى كاله فى معابد أبى سميل تشير بوضوح إلى أنه المرشح الأكثر احتمالًا ليكون فرعون موسى، نظرًا لطول فترة حكمه التى تجاوزت ستة عقود إلى جانب اهتمامه الكبير بتشييد المدن الكبرى».. حسنًا فعل د. الدماطى بتأكيد افتقار هذا الاتهام الوجه للملك رمسيس الثانى إلى نصوص دينية أو أدلة أثرية مؤكدة.. وإن كان هو يتمسك باتهامه بناءً على ما وصفه بأنه شواهد تاريخية، فأنا وريها غيرى آخرون من دارسى تاريخ مصر نتمسك بنفى هذا الاتهام جميلة وتفصيلًا، وذلك ليس فقط استنادًا إلى ما ذكرته من ردود على تلك الشواهد، وإنما لوجود أدلة أخرى تبرئ هذا الملك المصرى العظيم من هذا الاتهام بشكل قاطع.

«توت عنخ آموت.. مؤامرة الخروج» هذا عنوان كتاب مهم كتبه كاتبان إنجليزيان وتمت ترجمته للغة العربية. الواقعة التى ذكرها الكتاب هى إحدى أدلة البراءة القوية للملك رمسيس الثانى. كان كارتر يعمل فى مقبرة الملك توت ثم أوقفته الحكومة المصرية ومنعته من دخول المقبرة على خلفية اتهامات موجهة له بالسرقة. لما يقرب من عام عجز كارتر عن العودة للمقبرة حتى قرر أن يتوجه إلى القنصل البريطانى فى الأقصر. قابله فى فندق وتر بالاس فى وجود علماء آثار ذكهم الكتاب بالاسم منهم سير آلان جاردنر.. حدث



لا يوجد أى أثرى مصرى أو غير مصرى يمكنه- حتى الآن- أن يقطع بأن فرعون موسى هو «س» أو «ص».. هذه هى الحقيقة التى لا يمكن لأحدهم إنكارها.. إذا كان الأمر كذلك، فلماذا يحاول بعضنا الزج باسم ملك من أعظم ملوك مصر فى هذه الدراما السياسية الدينية بما قد يترتب عليه من نتائج بالغة السوء على مصر؟ بدلا من ذلك، لماذا لم يحاول كبار أثريينا استكمال البحث عن تلك البردية التى كتب كتابٌ عنها صراحة بالأسماء؟ لماذا لم يحاول كبار علمائنا التواصل مثلاً مع ورثة العائلة المشار إليها، لربما كانت البردية فى حوزة أحدهم، ولربما كنا نستطيع المساومة على الحصول على محتواها؟!

كنز عمره 40 سنة

حوار لم يُنشر من قبل مع توفيق الحكيم



لست عدوًا للمرأة لكن أفضل لها «تعمل صينية بطاطس» ليأكل زوجها من صنع يدها!



إبراهيم عبدالعزيز

هذا الحديث جرت وقائعه يوم الثلاثاء 15 أبريل 1987

فى شقته بالدور الخامس على نيل مصر بحى جاردن سيقى

فقال لى: إنت موش عارف تجيب شعرا يتكلموا، قلت له: هؤلاء هم الشعراء الموجودين على الساحة وأبرز نجوم القصيدة الحرة. ويبدو أن الحكيم لم يقتنع ومضى غاضبًا: إيه اللى اسمه شوشة ده ولا شواشى ده- كان يقصد الشاعر فاروق شوشة الذى كان أكثر المهاجرين حدة لتوفيق الحكيم، ذلك رغم أن الحكيم طالما أهداه كتبه التى كنت أقدمها له بنفسى. وعاد الحكيم للامتنى لأن الإعلان فى التليفزيون كان عن نشر مقاله فى المجلة باسمه قائلًا: إن أى شيء بقلمه يحتاج أن يراجع نفسه، قلت له: لا دخل لى بكتابة إعلان المجلة، ومن ثم لا ذنب لى فى ذلك، فقال لى الحكيم وهو بين الملاينة والملامة: أعرف ذلك ولكن كان يجب أن تقول لهم ذلك. وكنت قد جئت للحكيم من قبل بنماذج من شعر شعراء القصيدة الحديثة ورسائل من بعضهم، ثم غبت عنه فترة عدت بعدها أسأله عن رأيه، فرد على سؤالى بسؤال: هل ما زالت قضية الشعر يمكن الحديث عنها بعدما تكلمنا عنها من قبل؟ قلت له: إنها قضية صالحة للكلام

ويادرنى الحكيم بقوله: أنا كتبت لك مقالًا عن «الشعر الحر»، واخترت لك نماذج من الشعر الذى أتيتنى به- وكنت قد أحضرت له بعض الدواوين التى أهداها له بعض الشعراء استجابة لدعوته للاطلاع على قصائدهم ليرى إذا كان بها ما يستحق الاستمتاع به أم لا، وكان ذلك أثناء الحركة الأدبية التى نشأت بين الحكيم وشعراء القصيدة الجديدة والتى شرفنى بإدارتها على صفحات مجلة «الإذاعة والتليفزيون»، والتى بدأها بمقال اتهم فيه هؤلاء الشعراء بأن شعرهم صدى لشعر البيوت والشعر الأوروبي، ونصحهم بأن يلتزموا نهج القرآن الكريم فى شكله، لتكون لهم جذور عربية، وكان طبيعياً أن يدافع الشعراء عن قيمتهم المستمدة من الشعر الحديث، والتى يحاول الحكيم- فى نظرهم- أن يهدمها على آخر الزمن. بعضهم رد بهدوء، وبعضهم تكلم بعنف متهمًا الحكيم بأنه يريد أن يثير زويعه يلفت بها الانتباه إليه كلما غابت الأضواء عنه، وقد أبدى الحكيم غضبه منى لأنى سمحت بنشر هذه الآراء العنيفة، وفاجأنى بقوله: أنت فشلت هذه المرة، فأوجعنى. ولم أمتلك إلا أن أبلغ رضى وقلت له كاسف البال: ليه يا أستاذنا؟

على نيل مصر بحى جاردن سيقى، ومن الطريف أن توفيق الحكيم قد عرّفنى على الست منصوره مديرة بيته الأمينة- التى أهدتها له أمه أسما السطامي- والتى أخرجتنى ذات يوم حينما طلب منى الحكيم زيارته فى غير المواعيد الصباحية التى عودنى عليها، كان الوقت بعد المغرب، ولم تدعنى منصوره أدخل محتجة أن البيه نائم، رغم أننى حاولت إقهاها أن البيه هو الذى كلمنى منذ نصف ساعة وطلب حضورى، ولكن بلا فائدة، ويبدو أن الحكيم عاتبها فى تلك الليلة وقال لها إننى بلدياتها، ولذلك استقبلتنى هذه المرة بمودة على مسمع من توفيق الحكيم نفسه. بعد أن فتحت لى منصوره الباب سألتنى وكأنها تريد أن تتأكد: إنت من دمنهور؟ ولما أجبتها قالت لى: منين فى دمنهور.. شبرا ولا ابوالريش ولا أبو عبدالله؟ قلت لها: من شبرا، وسألتها عن آخر مرة ذهبت فيها إلى دمنهور، ففاجأتنى بأنها تركتها منذ ثلاثين سنة- وأثناء هذا الحوار سمعت صوت عصا الحكيم تدق الأرض، فذهبت إليه.. ويبدو أنه سمع طرفًا من حديثى مع منصوره فأخبرنى بأنه لما قال لها إننى من دمنهور انبسطت جدًا.

لم يكن هذا حوارًا للنشر بقدر ما هى دردشة أو شرشة مع أستاذى توفيق الحكيم الذى منحنى فرصة العمر حينما سمح لى بإجراء حديث معه فتح لى باب العمل فى الصحافة، وكان يدعونى للقائه فى بيته أسبوعيًا كل يوم سبت، وهو ما لم يحدث لصحفى من قبل كما قالت لى ابنته زينب، التى سماها على اسم السيدة زينب حاميتها كما يحب أن يصفها، ومن ثم كان لقائى بتوفيق الحكيم خارج العلاقة الصحفية، ولذلك كان يتحدث على راحته بغير تحفظ، ولذلك كنت حريصًا على تدوين أحاديثه أولاً بأول، فكان هذا الحديث الذى جرت وقائعه يوم الثلاثاء ١٥ أبريل ١٩٨٧ فى شقته بالدور الخامس

كنز عمره 40 سنة

مصر تضررت من القذافي لأنه كان يرسل لنا قنابل ومتفجرات وإرهابيين ليقتلونا



والاختيار والمثل الذي ضربه برب الأسرة الذي يعطى ابنه مالا ويطلب منه أن يشتري به ما يشاء، ولكنه يتوقع من خلال معرفته بسلوك ابنه أنه سيشتري مثلاً كوتشينة وزمارة، وفعلًا يحدث ذلك رغم أن والده لم يتدخل في اختياره، ولكنه علم بخبرته عنه، فحدث ما توقعه بعد أن قدر أنه سيفعل، وهكذا شأن الله العالم بخلقه والمقدر لأفعالهم بعلمه بهم، دون أن يتدخل في اختياراتهم، والا ما كان هناك مجال لعقاب وحساب الإنسان إذا لم يكن مختارًا. واستدركنى الحكيم هذه المرة: وهذا ما يوقع رجال الدين في الحرج، فهم يقولون إن كل شيء مقدر، وفي نفس الوقت يقولون إن الإنسان مختار، فيحاولون حل هذه المعادلة بشكل توفيقى يجعل الأشياء مقدر حدوثها، ويجعل الإنسان مخيرًا أيضًا، وإلا ظهرت مشكلة: كيف يعاقب الإنسان إذا كان كل شيء مقدرًا ولا اختيار له فيه؟ وعدت بالحكيم إلى مجرى الحياة السياسية الحاضرة فقلت له: يبدو أن ليبيا كان مقدرًا لها أن تستثير أمريكا فتقوم بضربها.. وكانت أمريكا قد أغارت على ليبيا في الساعات الأولى من صباح ذلك اليوم الذي كنت فيه عند الحكيم الذي قال لى: ولكن الجرايد لم تذكر شيئًا عن ذلك، قلت له: الطبقات الأولى فاتها الحدث، ولكنها حتمًا ستذكره في طبقاتها التالية، لكن الخبر أدبع في نشرات الأخبار بالراديو.

وسألت الحكيم عن رأيه فيما حدث، فقال لى: لا بد من محاربة الإرهاب. هذا شيء مسلم به، والقذافى- رئيس ليبيا في ذلك الوقت- إذا كانت له قضية.. فالإرهاب وقتل الناس بالتقابل والمتفجرات لن يفيد قضيته، بل كانت النتيجة أن أمريكا ضربه بالصواريخ والتقابل، وأضر بشعبه وراح ضحايا كثيرين، وستدور الأحداث فى دائرة مفرغة، القذافى يفسر قتاليل، وأمريكا ترد عليه. سألت الحكيم: حضرك مع أى طرف؟

قال: أنا مع العقل والمنطق، وهو أن القذافى ليس معه حق فيما يفعله، وأى واحد يفعل مثل الذى فعله.. لا حق معه، ومصر تضررت بسببه لأنه كان يرسل لنا قنابل ومتفجرات وإرهابيين ليقتلونا، فلما يتساب كده بدون رادع سيستمر فى أعماله الإرهابية، فكانت ضربة أمريكا له ضرورية رغم اختلافنا مع أتباع هذا الأسلوب، ولكن بشكل عام.. ما حدث كان ضرورة ليعرف القذافى أن أعماله لن تمر بدون عقاب، وأن حماية الحضارة الإنسانية تقتضى القضاء على الإرهاب بنفس سلاحه.

وعدت إلى حياة الحكيم الأسرية وسألت: هل كانت زوجتك تقرأ كتاباتك؟

أجابنى: كانت تقرأها.. استدركته: هل كانت لها ملاحظات.. وهل كنت تأخذ بها؟

أكد ونفى: كانت لها ملاحظات، ولكننى لم أكن أخذ بها.

استفسرت منه: لماذا؟ ففاجأنى: لأنها لا تقرأ كتبى إلا بعد أن تكون قد طبعت.

عدت به إلى البداية الافتراضية: هل لو كنت قد أحبيت زوجتك الحب العاطفى المشبوب.. هل كان سيكون لذلك تأثير على أعمالك الأدبية.

أجابنى بسرعة: طبعًا.. كنت سأقوم بتأليف روايات حب نبيًا للحالة العاطفية التى أعيشها.

واستأذنت توفيق الحكيم مودعًا، ولما نظرت فى الساعة وجدتها تشير إلى الثالثة والنصف بعد الظهر، إذن فقد جلست مع الرجل الثمانينى خمس ساعات، يا لصبره ويا لكرمه وهو يحدثنى بآريحية كأننى صديق، وليس كصحفى تحت التمرتين، ولم يعين بعدا..

نتائج سلبية، فلم أكن أعرف شيئًا عن أولادى، وكان يجب أن أشارك فى توجيههم ومناقشتهم وإرشادهم، ولكن زوجتى لم تكن تريد أن ترعجنى عن التأليف، لذلك فوجئت بأن ابنى اتجه إلى الموسيقى وليس عندى فكرة، ولذلك اتفقنا على تخصيص يوم فى الأسبوع نجتمع فيه كلنا لمناقشة كل ما يتعلق بالأسرة، ولكن الحقيقة أن زوجتى، يرحمها الله، لم تكن تريد أن تشغلنى بأى شيء عن عملى، وفهمت أن الحرص معناه أن أبعد عما يخص الأولاد وحياتهم.

سألته: رغم تحريك الفكرى.. فلماذا لم تظهر مع زوجتك فى المجتمع؟

أكد أنه: اشتطرت عليها ألا تظهر معى فى المجتمعات، وأن تظل بعيدا عن الأضواء، وقد وافقت على هذا، لأن حياتى الخاصة لا شأن للمهتمين بتوفيق الحكيم وأدب الحكيم بها، لدرجة أن كثيرين ممن أعرفهم ظلوا لا يعرفون أننى تزوجت، وظلوا يعرفون أننى أعزب، ولم يعرفوا إلا متأخرًا بامر زواجى.

قلت له: ألم تحاول أن تصحب زوجتك لزيارة المتاحف والمعالم الأثرية.. أم أن مبدك المعروف هو أن المرأة للبيت فقط؟

أخبرنى: عندما كنت أعمل فى اليونسكو جعلتها تزور المتاحف فى باريس، حيث كانت لها تذكرة مجانية، ولكنها أفسدت ميزانيتى بشراء ملابس لها وللأولاد.

أما واردة توفيق الحكيم فقد سألته عن تأثيرها عليه، فقال: لا.. ليس لها تأثير، لأنها كانت تأمر فقط ونحن ننفذ.

أما والده فقال عنه: والذى كان يناقشنى بهدوء، وتعلمت منه القدرة على تحمل المسؤولية، وأنى لما اشتغل فى اتجاه معين أعطى لشغلى حق، ولا أنشغل عنه بشى آخر.

واستدرت الحكيم: ورغم هذا التأثير الإيجابى من والدك إلا أنك أجهت إلى الأدب والتأليف عكس رغبته فى استكمال دراسك للحقوق فى باريس، فعدت بصناديق كتب بدلاً من الدكوتوار.

فقال: هذا قدر لا اختيار لى فيه، وأنا اعتبر أن الإنسان مختار فقط فى عشرة بالمائة، والتسعين بالمائة مجبر فيها، فهل لو كان لى اختيار.. فما الذى يجعلنى أدفن نفسى فى الكتب وصناديق الكتب، ولا أنطلق فى حياتى وأستمتع بكل لحظة فيها بما يرضى الله.

فجادت: ولكن لماذا وجد العقل إذا لم يكن الإنسان مختارًا؟

حاول أن يقتنعنى: الاختيار فقط هو فى العشرة بالمائة التى قلت لك عليها، وأنا أقول إن الإنسان هو المجبر باختياره؟

استفسرت منه: يعنى إيه مجبر باختياره؟ أوضح لى: يعنى كل شيء مقدر، وفى دائرة هذا الشيء المقدر يختار الإنسان ما لا يخرج عن دائرة القدر.

عارضته: هذه فلسفة.. فأظهره: هذه فلسفة بل هى واقع نعيشه ونحيا، فالظاهر يقول لنا إننا أحرار فى اختياراتنا، ولكن حقيقة الأمر أننا مجبرون على السير فيما نسميه

اختيارًا، خذ مثلاً: سيمون ديفوار ما الذى ربطها بسارترة؟ لا يمكن أن يكون مصادفة، فهناك كثيرات، ماذا لم يرتبط سارتتر بغيرها؟

صعدو الإنسان للقمم مقدر أن يفعله الإنسان رغم غروره أنه وصل بالعلم والتكنولوجيا، وراح يعبد العلم، ولكن كل العلم والتكنولوجيا التى يظن

الإنسان فى الغرب أنه امتلك بها مصيره.. سينهار أمام العلم الجديد وهو هندسة الوراثة.. ففى خلايا الإنسان

ما يحدد مصيره. شقى أوسعيد، طويل أم قصير، عبقرى أم غبى، فلا يملك الإنسان شيئًا، فهو لا يولد مختارًا ولا يموت مختارًا، ولا يعيش حياته مختارًا.

استدركته: والذين ينتحرون.

أكد لى الحكيم: ليسوا مختارين فى انتحارهم، وإنما مقدر لهم أن يفعلوا ذلك.

أعدته إلى رأى الشيخ الشعراوى فى مسألة الجبر

شيخ يكتب لك المقدمة، أما أنا فمقدمتى لك ستضرك ولن تنفعك، حتى كتبى الدينية هى أقل مؤلفاتى توزيعًا، فأحسن حاجة لك تروح لرجل دين يقدمك، مثل الدكتور محمد حسين هيكل، وكانت سمعته الدينية ما تسرش، فعايز يؤلف كتاب عن حياة محمد صلى الله عليه وسلم، فراح للشيخ المراغى شيخ الأزهر وكتب له مقدمة جعلت الناس تصدقه وتقرأ له.

وانتقلت بحديثى مع الحكيم إلى اتجاه آخر فسألته عن قصة زواجه، فقال لى بأسًا: ليه.. هو إنت عايز تنجوز؟

قلت له: عايز أعرف شروطك فى شريكة حياتك لكى أعرف وأتعلم وأبقى على نور وأنا أختار شريكة حياتى؟

قال: مفيش شروط غير إنها تفهمنى وتقدر شغلى وتكون بنت ناس كويسين.

سألته: وكيف تعرفت على زوجتك؟

فحاول أن يصرفنى: مالك إنت والحاجات دى.

قلت له: أبدًا.. هذا للمعرفة الشخصية، ثم إنى أريد أن أعرف كيف يختار المفكر زوجته؟

أجابنى: أنا كنت ماشى لقيت واحد صاحبى ومعاها واحدة، فلما شفته بعد كده سألته: هو إنت اتجوزت ولا

إيه؟ قال لى: دى أختى.. وراح يحكى لى عنها إنها بتحب الكتب وتقرأ فى الأدب، وأنها مثقفة، فعجبتنى، وقلت له:

أنا عايز أتجوزها، واتجوزتها.

صديقك اسمه إيه، مات فى حرب فلسطين ١٩٤٨.

وسألته: فى فترة الخطوبة كنت بتمشى معاها؟

قال: هو زمان كان فيه حاجات من دى؟ لكن لما أزورها

يكون فى حضور أهلها، وما تخرجش معايا إلا على بيت الزوجية.

حاولت التحقق منه: هل صحيح إنك اشتطرت ما تكوش فى رفة زفة والا هتهرب وتسبب العروسة؟

أكد لى: صحيح.

سألته عن السبب.

قال: ما أحيش الموشة.

فعاثتبه: والعروسة ذهبا إيه إنها ما تفرحش فى اليوم الذى تنتظره؟

أسكتنى: ما أنا كنت متفقق معاها على كده وهى وافقت.

سلمت له وسألته: يعنى كنتم متفاهمين.. لكن هل إنت اتجوزتها عن حب؟

لم ينب ولم يؤكد ولكنه أجابنى إجابة مراوغة: كان حب زوجيًا.

عدت أسأله: يعنى انت ما حبتش أبدًا؟

أكد لى: ما حصلش.

ذكرته بمغامراته فى باريس وإيفاء، فى «عصفور من الشرق»

نفى قائلًا: مجرد إعجاب فقط بشى جميل، إنما لم تكن هناك عاطفة يمكن أن تقسر بأنها حب.

تشجعت وسألته: ماذا كنت صريحًا فى ذكر علاقتك النسائية الباريسية.. ألم يكن من الواجب الاحتفاظ

بهذه الصور لنفسك؟

قال: ما هو جان جاك روسو عمل كده، وغيره من كتاب أوروبيا.

عارضته: ولكن الشرق يختلف عن الغرب الأوروبي.

برر لى موقفه: ما دمت أتكلم عن حياتى فلا بد أن أكون صادقًا مع نفسى، وما دام ذلك يعرض بشكل محترم فلا

ضرر منه.

سألته: متى تزوجت؟

قال: فى سن الأربعين لأنى كنت مشغولًا بتكوين مستقبلى، ولم يكن من الممكن أن أتزوج قبل ذلك حتى

لا يشغلنى الزواج من تكوينى الفكرى.

حاولت أن أعرف: حياتك الأسرية.. هل كان لها تأثير عليك؟

نفى متأسبًا: لم يكن لها تأثير، ولكنها كانت زوجة طيبة تفانت فى خدمتى إلى درجة ألا تشغلنى بمشاكل ومطالب أولادى إسماعيل وزينب، وكانت هى تتصرف بمعرفتها، وكانت مبالغتها فى الحرص على راحتى لها

على واحد يقلع له البرنيطة كنوع من الاحترام، فانا وجدت إنى لما أخلع البرنيطة هاخذ برد، فدورت على حاجة ما قلعهاش.

قلت له: وحكاية العصا.

قال: أنا أستخدمها من أيام ما كنت فى النيابة، وأستخدمتها وسيلة للحوار هى والحمدار.. وهذا موجود

مثله فى الآداب العالمية.

سألته: وكيف جاءتلك فكرة الحوار مع الحمام؟

أجابنى الحكيم: لأن كان فيه حمام فعلاً اشتريته واقتنيته وكتبت عنه.

وذكرته: وجئت له ببزازه تشريه بها اللبن، فضحك

الحكيم وقال: مثل هذه الوسائل لا بأس بها ما دامت عندى رسالة، وبرتارده شو كان يفعل مثلما أفعل، وكان

يرتدى ملابس يلفت بها الأنظار، وغيره من الكتاب المشهورين كانوا يفعلون ما يلفت إليهم الأنظار، لأن

عندهم ما يستحق أن يلتفت إليه الناس من فكر وأدب.

وعدت بالحكيم لحكاية نشره لأول كتاب له لأتعلم من تجربته ما يفيدنى فى طبع كتابى الأول، فقلت له: يبدو

إن الواحد لازم يضحى فى البدايه.

فقال: حكاية الفلوس هذه دعها للناسر وضميمه، إنما

تشطرت عليه فى العقد ألا يطبع غير طبعة أولى فقط حتى لا يتلاعب، ولما الكتاب يوزع يطبع طبعة ثانية، ولا

بد من موافقتك الكتابية، وهيبان لو حب يهرب منك إذا كان طبع طبعة ثانية أم لا.

واقتربت بعد هذا التمهيد من إعلان ما أريده من

الحكيم قائلًا: طبعًا حضركل عارف إن أى مؤلف جديد

لا بد له من شخصية مشهورة كحضرتك يعرفه للناس، وأنا مع بعض فصول كتابى عن «شهر رمضان الذى لا

نعرفه، أريد أن أقرأها لك وتكتب لها مقدمة.

فقال لى توفيق الحكيم: عمك هو الذى يقدمك للناس، ولا يمكن لكاتب مشهور أن يصنع كاتبًا جديدًا،

أبدًا.. عمك لو فيه حاجة تستحق.. الناس سترحب بها وتقبل عليها، أنا نفسى عملت كده، مفيش حد كان بيكتب

لى مقدمات، حتى كتابى الأول لا تجد فيه مقدمات، إنما ما كتبته كان جيدًا نجح، والكتاب المشهورين كتبوا

عنه، لدرجة أن طه حسين كان يطلب منى كتبى ليكتب لها مقدمة، فكنت أرفض، فالدى يقدمك هو عمك

فقط، أنا أذكر أن إبراهيم ناجى، وكان شاعرًا جديدًا غير معروف، جاءنى يطلب منى مقدمة لديوانه الأول

«من وراء الغمام»، وكنا فى الثلاثينيات- من القرن العشرين- فقلت له: إنه لا داعى للمقدمة، ولكنه عندما

ينشر ديوانه يعطيه لمحمد الصاوى محمد يكتب عنه فى بابه «ما قبل دول، ويعرف الناس به، وقصدنى سلاح

ذهنى وكان صديقًا أحبه. فلما ألح لكتابة مقدمة لكتاب

أدبى له، كتبت له: إن عمله هو الذى يقدمه، وقد عاثبنى

د. عبد الحميد يونس وقال لى: هل هذه مقدمة كتبها

لواحد لا يزال يشق طريقه فى عالم الأدب؟. ولكن أنا

وجهة نظرى دائمًا هو أن ما يكتبه المؤلف هو المقدمة التى تقدمه للقراء.

قلت للحكيم وما زال أمامى يصيص أمل أن يكتب

مقدمة لكتابى: ما قلته حضرتك صحيح، ولكن ألا ترى

أن مقدمة منك تفتح لى الطريق أمام القراء.

فقال الحكيم مصرًا على وجهة نظره التى لا يتزحزح

عنها: أنت الذى تفتح الطريق لنفسك بنفسك، وكمان

إنت بتقول إن كتابك الأول دينى عن شهر رمضان وأنا لو

كتبت لك مقدمة له موش هيتوزع لأن الناس هتقول: هو

توفيق الحكيم ماله ومال الدين. إنما إنت تروح لواحد

أعتبر أن الإنسان مختار فقط فى عشرة بالمائة والتسعين بالمائة مجبر فيها



روفق توفيق



فاروق جويده

حماية الحضارة الإنسانية تقتضى القضاء على الإرهاب بنفس سلاحه

الحن الخالد

مذكرات هانى شنودة: تعلمت الموسيقى من السيد البدوى

آلاء حسن

برحيل الموسيقار هانى شنودة، فقدت الموسيقى المصرية أحد أبرز رواد التجديد وصناع التحولات الكبرى فى تاريخ الأغنية الحديثة، فقد ترك وراءه مشروعًا فنيًا تجاوز حدود التلحين والتوزيع الموسيقى، وأسهم فى اكتشاف أجيال من المطربين، وفتح آفاقًا جديدة أمام الموسيقى المصرية. من بين أبرز الأعمال التى وثقت هذه المسيرة، يأتى كتاب مذكرات عزاب الموسيقى هانى شنودة، للكاتب الصحفى مصطفى حمدي، الصادر عن دار ريشة. للنشر والتوزيع، والذي يعد أول توثيق شامل لتجربة الموسيقار الراحل، مستندًا إلى سلسلة طويلة من الجلسات التى جمعتها بالمؤلف على مدار 8 أشهر. فى هذا الحوار مع حرف، يستعيد مصطفى حمدي كواليس تلك الرحلة، ويتحدث عن تفاصيل لم ترو من قبل، بداية من طفولة هانى شنودة فى طنطا، وتأسيس فرقة المصريين، وعلاقته بنجيب محفوظ وصالح جاهين، وصولًا إلى كواليس اكتشاف محمد منير وعمرو دياب، ورؤيته للتجديد الموسيقى، والجوانب الإنسانية التى شكّلت شخصية أحد أبرز رموز الموسيقى المصرية.

مصطفى حمدي مؤلف «عزّاب الموسيقى»: الكتاب نتاج 8 أشهر من الجلسات معه

■ **بداية.. كيف تلقّيت خبر رحيل الموسيقار هانى شنودة؟**

– فى البداية، أتقدم بخالص العزاء إلى الوسط الثقافى والفنى المصرى والعربى، وإلى أسرة الموسيقار الكبير هانى شنودة، وكل محبيه الذين ارتبطوا بموسيقاه وأغانيه، والتي أصبحت جزءًا أصيلاً من الذاكرة الفنية المصرية والعربية، وإرثًا موسيقيًا سيظل حاضراً فى وجدان أجيال كاملة. قبل عدة أشهر كنت على تواصل معه، وأجريت معه مكالمة هاتفية للاطمئنان على صحته، خاصة بعدما مر بأزمة صحية العام الماضى ثم تعافى منها. ومنذ ذلك الوقت كنت أحرص على التواصل معه بين الحين والآخر، وكان صوته يمنحني دائماً شعوراً بالطمأنينة، لذلك جاء خبر دخوله المستشفى ثم رحيله صادمًا بالنسبة لى. الحقيقة أن حزني لم يكن فقط على رحيل فنان كبير، وإنما على فقدان إنسان ارتبطت به بعلاقة خاصة امتدت لسنوات. ما جمعني به لم يكن مجرد لقاءات صحفية

لتوثيق مسيرته، بل كانت هناك علاقة إنسانية نشأت خلال جلسات طويلة، استمعت فيها إلى تفاصيل حياته وأفكاره وتجربته، ورؤيته للفن والحياة. لذلك أعتبر كتاب «مذكرات عزاب الموسيقى هانى شنودة، تجربة إنسانية قبل أن يكون كتابًا توثيقياً أو صحفياً، ويحمل مكانة خاصة جدًا بالنسبة لى، لأنه يوثق رحلة فنان استثنائى وصاحب مشروع موسيقى أحدث تحولاً حقيقياً فى تاريخ الأغنية المصرية. ■ **نعود إلى بداية فكرة كتاب «مذكرات عزاب الموسيقى هانى شنودة».. كيف جاءت فكرة توثيق رحلة حياة الموسيقار الكبير؟**

– بدأت فكرة الكتاب أثناء عملى على كتابى الأول «شريط كوكيتيل»، الذى تناول تاريخ الأغنية المصرية فى الثمانينيات والتسعينيات. خلال رحلة البحث والكتابة أدركت أن كثيراً من التحولات التى شهدتها الأغنية المصرية كانت امتدادًا لما قدمه هانى شنودة. لذلك كتبت

فى مقدمة الكتاب أن «أول من أطلق الرصاصة الأولى لتغيير شكل الأغنية المصرية الحديثة كان هانى شنودة، ثم جاءت بعد ذلك تجارب أخرى، من أبرزها تجربة حميد الشاعرى». بعد صدور «شريط كوكيتيل» عام ٢٠١٧، شعرت بأن تجربة هانى شنودة تستحق أن تُروى بصورة كاملة، فتواصلت معه فى عام ٢٠١٨، لكننى أوضحت له منذ البداية أننى لا أبحث عن حوار صحفى تقليدى، وإنما أرغب فى توثيق مسيرته من خلال سلسلة طويلة من الجلسات تتحول فى النهاية إلى كتاب يروى رحلته كاملة.

فى البداية لم يكن متحمساً للفكرة، وكان يرى أن ما قدمه لم ينل التقدير الذى يستحقه، وأن الفنان لا ينبغي أن يتحدث كثيراً عن نفسه، بل يترك أعماله تتحدث عنه. لذلك ذهبت إليه ومعى نسخة من كتاب «شريط كوكيتيل»، وطلبت منه أن يقرأه أولاً قبل أن يحسم موقفه من المشروع.

فى صباح اليوم التالى فوجئت باتصال هاتفى منه، أخبرني بأنه انتهى من قراءة الكتاب، وأن أكثر ما لفت انتباهه الجملة التى وصفته فيها بأنه أول من أحدث التغيير الحقيقى فى شكل الأغنية المصرية. وقال لى إن هذه العبارة أسعدته كثيراً، ثم أضاف: «تعال نتكلم... اسمع منى الأول، وي بعدها حضّر اسئلتك واسألنى». من هنا بدأت الرحلة. كان أول لقاء بيننا فى نهاية عام ٢٠١٨ داخل الاستوديو الخاص به فى منزله بمنطقة الهرم، ثم تحولت هذه الجلسة إلى سلسلة لقاءات منتظمة استمرت نحو ٨ أشهر، كنا نلتقى خلالها بصورة شبه أسبوعية، حتى اكتملت ملامح الكتاب ووثقت تفاصيل هذه التجربة الاستثنائية.

■ **يمثل الكتاب شهادة نادرة من الموسيقار الكبير عن حياته ومشواره الفنى.. كيف تعاملت مع مسئولية كتابة أول مذكرات كاملة عن تجربته؟**

– استمرت جلسات العمل مع هانى شنودة قرابة ٨



كان يستمع للموشحات والإنشاد..
والموسيقى الغربية عبر «البرنامج الأوروبى»

والدته كانت عاشقة للموسيقى
تعزف البيانو وتمتلك صوتًا جميلًا

رفض فى البداية كتابة مذكراته وكان
يرى أنه لم ينل التقدير الذى يستحقه



.. ومع عمرو دياب



.. ومع فرقة المصريين



هاني شنودة ومحمد منير

نصح منير بالبحث عن هويته الحقيقية والتخلي عن البدلة والكرافطة

اللحن الخالد

رفض إطلاق اسم «المجانين» على فرقة المصريين وتمسك باسمها الشهير



استوحى اسم الفرقة من مقال فى «الأهرام» بعنوان «المصريون قادمون»

يمتلك شخصية خاصة.

وأوضح أن محمد منير كان قد سجل بالفعل بعض الأغنيات مع الموسيقار بليغ حمدي، لكنها جاءت بطابع كلاسيكي لا يعبر عن شخصيته أو البيئة التي خرج منها. لذلك نصحته بأن يبحث عن هويته الحقيقية، وأن يقدم أغنيات تنطلق من جذوره وثقافته، وتعبّر عن الإنسان البسيط وهمومه، لا أن يكرر القوالب الغنائية السائدة آنذاك.

كان يهتم أيضاً بالتفاصيل التي تصنع صورة الفنان أمام الجمهور، فحكى لى أنه نصح محمد منير فى إحدى حفلاته الأولى بالتخلي عن البدلة والكرافطة، والظهور بملابس بسيطة تعكس شخصيته الحقيقية، مؤكداً بأن الشكل الخارجى يجب أن يكون امتداداً للهوية الفنية، لا مجرد عضو فى فرقة موسيقية.

تواصل التعاون بينهما بعد ذلك من خلال عدد من الأعمال التي أصبحت من العلامات البارزة فى مسيرة محمد منير، من بينها «كل الحاجات بتفكرنى» و«بتتولد» و«أمانة يا بحر» و«علمونى عنيكى» و«يا عذاب النفس» وغيرها من الأغنيات التي أسهمت فى ترسيخ مشروعه الغنائى.

■ وعمر دياب؟

– قصة عمرو دياب كانت مختلفة تماماً، فقد حكى لى هانى شنودة أن اللقاء الأول جمعهما عقب إحدى حفلات فرقة «المصريين» فى بورسعيد، عندما اقترب منه شاب صغير وقال له بثقة: «أنا عايز أبقي حاجة».

يقول هانى شنودة إنه رأى فى عيني عمرو دياب إصراراً حقيقياً على النجاح، فطلب منه الحضور إلى القاهرة، لكنه فوجئ فى اليوم التالى بالشاب نفسه ينتظره أمام الفندق ليصعد مع الفرقة إلى الأتوبيس.

ساعد بعد ذلك فى الالتحاق بالمعهد العالى للموسيقى، ودعمه فى إجراءات اعتماده بالإذاعة، وكان حريصاً على تطوير أدائه، مؤكداً أنه يمتلك موهبة حقيقية تحتاج فقط إلى الصقل والعمل المستمر.

وأشار إلى أنه قدمه للجمهور من خلال اليوم «يا طريق»، وكان يتخيل أن يصبح المعادل المصرى للمطرب العالى مات مونرو، لذلك صاغ له أغنية «الزمن» بهذا التوجه الموسيقى.

كان هانى شنودة يرى أن أبرز ما يميز عمرو دياب هو ذكاؤه الفنى، وقدرته الدائمة على التطوير، إلى جانب حرصه على التعلم من أصحاب الخبرة. فقد كان يجلس باستمرار مع هانى شنودة وصالح جاهين وعبد الرحيم منصور وفؤاد حداد، يستمع إلى آرائهم، ويستفيد من تجاربهم.

كان يردد دائماً أن عمرو دياب واحد من أنجب تلاميذه، وأن ما حققه لاحقاً لم يكن مصادفة، بل نتيجة موهبة حقيقية، وإصرار متواصل على التطور والتعلم.

■ **من خلال جلساتك معه، كيف كان يرى هانى شنودة تأثيره على شكل الأغنية المصرية، ودوره فى إدخال مفاهيم جديدة مثل «الهارموني» والتوزيع الموسيقى الحديث؟**

– كان هانى شنودة مؤمناً بأن الموسيقى العربية لا ينبغى أن تظل أسيرة قالب واحد، وأن تطورها مرهون بالانفتاح على التجارب الموسيقية العالمية، مع الحفاظ فى الوقت نفسه على الهوية المصرية. كان يرى أن الموسيقى لغة عالمية، وأن الفنان الحقيقي هو القادر على الاستفادة من المدارس المختلفة دون أن يفقد خصوصيته.

من هذا المنطلق، عمل طوال مسيرته على إدخال مفاهيم موسيقية جديدة إلى الأغنية المصرية، مثل «الهارموني» و«الكوتريونيت»، إلى جانب تطوير أساليب التوزيع الموسيقى، واستخدام تقنيات لم تكن مألوقة فى ذلك الوقت. كان يؤمن بأن هذه العناصر ليست ترفاً فنياً، وإنما أدوات ضرورية لتطوير الموسيقى والارتقاء بها.

كان يضرب دائماً مثلاً بأغنية «رحمة يا دنيا زحمة»، للفنان أحمد عدوية، معتبراً أنها من المحطات المهمة التي شهدت إدخال آلة «الدرامز» إلى الأغنية الشرقية والشعبية بهذا الشكل، وهو ما فتح الباب أمام شكل جديد فى التوزيع الموسيقى.

كما كان حريصاً على توظيف آلات لم تكن مستخدمة على نطاق واسع فى الأغنية المصرية آنذاك، مثل آلات النفخ، والآلات النحاسية، والكيبورد، والدرامز، انطلاقاً من قناعته بأن الموسيقى المصرية تستحق أن تواكب التطورات العالمية، وأن تقدم نفسها بصورة تنافس المدارس الموسيقية المختلفة، لا أن تظل بعيدة عن حركة التجديد.

كان يشعر دائماً بأن الأغنية العربية تأخرت كثيراً عن مواكبة التطور الموسيقى فى العالم، لذلك اعتبر أن مسؤوليته لا تقتصر على تقديم الحان ناجحة، وإنما تمتد إلى المساهمة فى تطوير شكل الأغنية المصرية، وفتح آفاق جديدة أمام الأجيال التالية.

هل كشف لك هانى شنودة عن جوانب إنسانية فى شخصيته بعيداً عن الموسيقى، ربما لا يعرفها الجمهور؟

.. بالتأكيد، وربما كان هذا الجانب من أكثر ما أضفى خصوصية على جلسات المذكرات، لأن هانى شنودة لم يكن يتحدث عن الموسيقى فقط، بل فتح لى أبواباً كثيرة من حياته الشخصية، وتحدث بصراحة عن رؤيته للحياة والعلاقات الإنسانية، وهى تفاصيل لم يكن يعرفها كثيرين.

كان يرى أن الزواج لا يقوم على المشاعر وحدها، وإنما على التوافق والتفاهم بين الطرفين. كان يؤمن بأن نجاح أى علاقة إنسانية يحتاج إلى قدر كبير من الاحترام المتبادل والانسجام، وهى رؤية كان يرددتها كثيراً خلال جلساتنا.

رؤى لى موقفاً طريفاً من سنوات شبابه، حين ألقى القبض عليه بالخطأ أثناء إحدى مظاهرات الطلبة، رغم أنه لم يكن منخرطاً فى أى نشاط سياسى، وأوضح أن الأمر انتهى سريعاً بعد التحقيق معه، ليتبين أنه كان موجوداً فى المكان مصادفة. كان يروى هذه الواقعة دائماً بروح مرحة، باعتبارها واحدة من أغرب المواقف التى تعرض لها فى حياته. ومن الجوانب التى لفتت انتباهى أيضاً أسلوب حياته الشخصى، فقد كان شديد الانضباط، ولم يكن مدخناً، ولم يتناول الكحول طوال حياته، وكان يرفض الصورة النمطية التى تربط الفنان بالفوضى أو عدم الانترزام.

كان يؤكد دائماً أن الفنان الحقيقي لا تقاس قيمته بموهبته فقط، وإنما أيضاً بطريقة حياته واحترامه لفنه وجمهوره، لذلك كان يرى أن الإبداع مسئولية قبل أن يكون موهبة، وأن الفنان مطالب بأن يقدم نموذجاً يليق بما يقدمه من فن، وهى قناعة ظل متمسكاً بها حتى آخر سنوات حياته.



مصطفى حمدي مع هانى شنودة

جابهين فى دعم التجربة، إلى جانب مجموعة من الشعراء الذين آمنوا بالمشروع منذ بدايته، وأسهموا فى صياغة أغنيات تعبر عن الواقع الاجتماعى، بعيداً عن القوالب التقليدية التى كانت تهيم على الأغنية آنذاك.

ومن التفاصيل اللافتة أيضاً أن المطرب عمر فتحى كان حاضراً فى البدايات الأولى للفرقة، وكان اسمه آنذاك محمد هندى، قبل أن يتغير إلى عمر جوهى، ثم يستقر لاحقاً على اسم عمر فتحى مع انطلاق مسيرته الفنية المستقلة.

أكد هانى شنودة لى أن الهدف الأساسى من تأسيس «المصريين» لم يكن مجرد تقديم لون موسيقى مختلف، بل صناعة أغنية تعبر عن المجتمع المصرى وقضاياه اليومية، وتتجاوز النمط التقليدى الذى كانت تدور حوله الأغاني فى ذلك الوقت.

وتناول أيضاً كواليس تسجيل الألبوم الأول، والخلافات التى صاحبت اختيار الأغنيات، وصولاً إلى النجاح الكبير الذى حققه اليوم «بحبك لا»، الذى مثل نقطة الانطلاق الحقيقية للفرقة، ورسخ مكانتها باعتبارها واحدة من أهم التجارب الموسيقية فى تاريخ الأغنية المصرية.

■ **ارتبط اسم هانى شنودة باكتشاف عدد من أهم نجوم الغناء، وعلى رأسهم محمد منير وعمر دياب.. ماذا روى لك عن لحظات اكتشافهما وبدايات تعاونهما معهما؟**

– كان الحديث عن اكتشاف المواهب من أكثر الأجزاء ثراءً فى جلسات المذكرات، لأن هانى شنودة لم يتعامل مع الأمر باعتباره مجرد تقديم أصوات جديدة، بل كان يرى أنه يشارك فى صناعة مشروع فنى متكامل لكل مطرب، يبدأ من اختيار الأغنيات وحتى تشكيل الهوية الفنية. فيما يتعلق بمحمد منير، روى لى أن البداية لم تكن معه، بل مع شقيقه فاروق أبو يزيد، الذى كان مطروخاً للغناء فى البداية، قبل أن يتقدم محمد منير لخوض التجربة بنفسه بعد انتقاله إلى القاهرة للدراسة فى كلية الفنون التطبيقية. تعرف هانى شنودة إليه من خلال الشاعر عبد الرحيم منصور والموسيقار أحمد منيب، ومنذ اللقاء الأول أدرك أنه أمام صوت مختلف

الصغيرة، قبل أن ينضم إلى فرقة «لو بيتى شاه»، وهى التجربة التى كان يعتبرها من أهم محطات تكوينه الفنى.

كان يحكى أن هذه المرحلة جاءت فى وقت غادر فيه كثير من الحازقين الأجانب مصر خلال ستينيات القرن الماضى، فأصبحت هناك حاجة إلى جيل جديد يحمل مسئولية تقديم الموسيقى فى الفنادق والأماكن الفنية. لذلك وجد هو وأبناء جيله أنفسهم أمام تحدٍ حقيقى لإثبات قدرتهم على تقديم موسيقى حديثة بمستوى احترافى، وهو ما تطلب سنوات من العمل الشاق والتدريب المستمر، حتى إنه كان يقضى ساعات طويلة فى العمل، ولم يكن يجد إلا وقتاً قليلاً للراحة.

■ **كانت فرقة «المصريين» نقطة تحول فى تاريخ الأغنية المصرية.. ماذا كشف لك هانى شنودة عن كواليس تأسيس الفرقة؟**

– كشف لى هانى شنودة خلال جلسات المذكرات عن كثير من التفاصيل التى لم تكن معروفة حول تأسيس فرقة «المصريين»، سواء فيما يتعلق بفكرة المشروع نفسه، أو الخلافات التى صاحبت انطلاقته.

من أبرز ما رواه أن المنتج عاطف منتصر، صاحب شركة «صوت الحب»، كان يرغب فى إطلاق اسم «المجانين» على الفرقة. بينما تمسك هانى شنودة باسم «المصريين»، لأنه كان يرى أنه يعبر بصورة أدق عن هوية المشروع الذى يسعى إلى تقديمه. أخبرنى أن الاسم استوحاه من عنوان مقال قرأه فى جريدة «الأهرام» بعنوان «المصريون قادمون»، وشعر وقتها بأن الكلمة تختصر الفكرة التى يحملها.

كما أشار إلى أن البذرة الأولى للمشروع تعود لى حوار جمعه بالآديب الكبير نجيب محفوظ، حين كان يعزف ضمن فرقة «لو بيتى شاه» سأل «محفوظ، وقتها: «إذا كنتم ترون أن الموسيقى الغربية أكثر تطوراً، فلماذا لا تقدمون كلمات مصرية على هذه الموسيقى؟».

هذه الفكرة ظلت عالققة فى ذهنه، وتحولت فيما بعد إلى الأساس الذى قامت عليه فرقة «المصريين»، القائمة على تقديم أغنية مصرية بروح موسيقية جديدة، دون التخلي عن الهوية المحلية.

كما تحدث عن الدور الذى لعبه الشاعر الكبير صلاح

أشهر، كنت التقيته كل أسبوعين تقريباً، ونقضنى معاً ساعتين أو ٣ ساعات فى كل جلسة. وبعد كل لقاء أعود لأراجع التسجيلات وأرتب الأفكار، ثم أعود إليه بأسئلة جديدة لاستكمال التفاصيل أو مراجعة بعض الوقائع، حتى خرجت الصورة كاملة كما أردتها.

لم أنظر إلى التجربة باعتبارها عبئاً أو مسئولية ثقيلة بقدر ما اعتبرتها فرصة لتقديم ما يستحقه هذا الفنان الكبير من توثيق واحتفاء. كان هدفى منذ البداية أن أقدم سيرته بالشكل الذى يليق بقيمته الفنية والإنسانية، وأن أضع بين يدي القارئ شهادة صادقة عن أحد أهم المجددين فى تاريخ الموسيقى المصرية، وأعتقد أن نجاح الكتاب والاهتمام الذى حظى به بعد صدوره منحنا شعوراً بأن هذه الرحلة وصلت إلى الجمهور كما تمنيت، وأن تجربة هانى شنودة وجدت أخيراً التوثيق الذى تستحقه.

■ **لماذا اخترت عنوان «عزاب الموسيقى هانى شنودة؟ وما الذى جعله يستحق هذا الوصف من وجهة نظرك؟**

– كان اختيار عنوان «مذكرات عزاب الموسيقى هانى شنودة» آخر خطوة تقريباً قبل صدور الكتاب، ففى البداية لم أكن قد اتفقت مع دار نشر، لكننى نشرت فصلين من المذكرات فى بوابة «أخبار اليوم»، ولأقت الفكرة اهتماماً كبيراً. بعدها تمسك الناشر حسين عثمان، وكذلك الكاتب الصحفى محمد توفيق، من دار «ريشة» للنشر والتوزيع، وسألانى عما إذا كانت المذكرات قد اكتملت، ومن هنا بدأت إجراءات إصدار الكتاب.

بعد الانتهاء من كتابة المذكرات، استغرقت وقتاً فى التفكير بالعنوان المناسب، لأننى كنت أبحث عن وصف يلخص مكانة هانى شنودة الحقيقية فى تاريخ الموسيقى المصرية. وفى النهاية وجدت أن كلمة «العزاب» هى الأقرب إلى دوره وتأثيره، خاصة أننى كنت قد وصفته منذ كتاب «شريط كوكبيتل» بأنه «صاحب الرصاص الأولى فى تغيير شكل الأغنية المصرية الحديثة».

■ **يضم الكتاب ١٨ فصلاً تتناول مراحل مختلفة من حياته.. ما أبرز المحطات التى حرصت على تسجيلها، خاصة تلك التى لم يعرفها الجمهور من قبل؟**

– يتكون الكتاب من ١٨ فصلاً، لكن الحقيقة أن ما رواه لى هانى شنودة خلال جلساتنا كان أكبر بكثير مما تضمنته صفحات الكتاب، استبعدت عدداً من التفاصيل الفنية الدقيقة، ليس لأنها غير مهمة، وإنما حتى لا يتحول الكتاب إلى عمل ضخم يصعب على القارئ غير المتخصص متابعته، فقد كنت حريصاً منذ البداية على أن تكون كتبى قريبة من القارئ العادى، خاصة الشباب، لأن هدفى لم يكن مخاطبة المتخصصين فقط، وإنما تعريف الأجيال الجديدة بهذه التجارب الفنية الكبرى، وتقديمها بلغة بسيطة وممتعة.

من أكثر المحطات التى حرصت على إبرازها مرحلة التكوين الأولى فى حياة هانى شنودة، لأنها تكشف كيف تشكلت شخصيته قبل الشهرة. فقد نشأ فى مدينة طنطا داخل أسرة متوسطة، وكان والده صيدلياً يؤمن بقيمة العلم، بينما كانت والدته عاشقة للموسيقى، تعرف البيانو وتمتلك صوتاً جميلاً، وهو ما وفر له بيئة جمعت بين الثقافة والفن منذ سنواته الأولى.

كما اهتممت بإبراز جوانب ربما لم تكن معروفة للجمهور، مثل رؤيته للحياة والعلاقات الإنسانية والزواج، إلى جانب علاقته بعدد من كبار المبدعين، وفى مقدمتهم الموسيقار محمد عبدالوهاب، والآديب نجيب محفوظ، والشاعر صلاح جاهين، فضلاً عن تفاصيل دخول عالم الموسيقى التصويرية من خلال فيلم «ولا عزاء للسيدات»، وكواليس تأسيس فرقة «المصريين»، التى شكلت نقطة تحول حقيقية فى مسيرته الفنية.

■ **تحدث نانى شنودة فى المذكرات عن نشأته فى طنطا وبداياته مع الموسيقى.. كيف شكلت هذه المرحلة شخصية الموسيقار الذى أصبح لاحقاً أحد رواد التجديد؟**

– من أكثر الجوانب التى جذبتنى فى شخصية هانى شنودة تلك المرحلة المبكرة من حياته، لأنها تكشف كيف تشكل وجدانه الموسيقى والإنسانى. تحدث باستفاضة عن طفولته فى مدينة طنطا، وكيف كانت البيئة التى نشأ فيها غنية بتجارب سمعية وثقافية متنوعة، أسهمت فى تكوين شخصيته الفنية فيما بعد.

كان يحرص على حضور مولد السيد البدوى، ويستمتع إلى الموشحات وحلقات الذكر والإنشاد الدينى، وفى الوقت نفسه كان يتابع الموسيقى الغربية عبر «البرنامج الأوروبى» فى الإذاعة، إلى جانب اهتمامه المبكر بتعلم العزف على البيانو والكمكان.

رغم نشأته فى أسرة مسيحية، فإنه كان شديد الارتباط بالوروث الروحى المصرى، وكان يرى أن الهوية الوطنية تتسع للجميع، وأن التنوع الدينى والثقافى يمثل أحد عناصر ثراء الشخصية المصرية، وهو ما انعكس بوضوح على مشروعه الفنى، الذى ابتعد عن أى نزعة انغلاق، وانطلق من أيمان عميق بأن الفن لغة جامعة.

بعد انتقاله إلى القاهرة بدأت مرحلة جديدة فى حياته، يعملها عازفاً فى عدد من الفرق الموسيقية

شقيق محمد منير هو الذى كان مطروحاً للغناء فى البداية

المطرب عمر فتحى كان موجوداً فى بدايات الفرقة باسم «محمد هندى»

حوار مع نجيب محفوظ رَسَخَ فى عقله فكرة إنشاء الفرقة بروح مصرية

صديق العمر

رغم أن المخرج الكبير محمد خان، 26 أكتوبر- 1942 - 26 يوليو 2016، حقق نجاحًا جماهيريًا ونقديًا كبيرًا من خلال فيلمه الأول «ضربة شمس»، إنتاج عام 1978، ثم فيلمه الثاني «الرغبة» عام 1979، فإن كثيرين لا يعرفون أن العام التالي مباشرة 1980 شهد قيامه بإخراج وكتابة قصة فيلم بعنوان «الثار».

في فيلم «الثار» يُهدى صنّاعه، وعلى رأسهم محمد خان، الذي اشتهر بشغفه بشوارع القاهرة، خاصة وسط البلد، العمل إلى العاصمة المصرية، قائلين: «إلى مدينة القاهرة وسكانها الذين لولاهم لما تحقق هذا الفيلم».

الفيلم كان من تأليف وإخراج محمد خان، وكتب السيناريو والحوار الخاص به فايز غالي، وصوّره رفيق الطفولة والصبا وشغفه بالفن السابع، مدير التصوير الكبير سعيد شيمي، الذي جمعت الصدقة والجيرة أسرتهما في حى عابدين.

كما أن والدهما تجاوزا في محل العمل أيضًا. فعبادة والد سعيد شيمي كانت تقع في نفس العقار الذي افتتح به والد خان، مكتبة

نزال ممدوح

سعيد شيمي: أيامى مع محمد خان



■ رغم أن عشاق محمد خان يعرفون أفلامه عن ظهر قلب.. فإن الكثيرين فوجئوا بأن فيلم «الثار» من إخراج.. ما قصة الفيلم وكواليسه؟

- صداقتى بـمحمد خان، لا تحتاج إلى تعريف، فقد تربينا سوياً رغم أن أبيه ليس مصرياً، فقد كان باكستانياً، يستورد الشاى ويوزعه على تجاره. وعندما تولت الدولة تجارة الشاى لم يعد لديه عمل فساهم إلى لندن، حيث عاش «خان» ودرس السينما.

أول فيلم أخرجه بعد العودة كان «ضربة شمس»، الذى كان جديداً على السينما المصرية، وأغلب مشاهده كانت مصورة فى الأماكن الحقيقية، وسط القاهرة وشوارعها، لذا حقق نجاحاً كبيراً.

بعد هذا الفيلم ظل محمد خان فى البيت بلا عمل، لأن السينما المصرية تصنف الممثلين والمخرجين إلى ممثلين ومخرجين «أكشن» أو «رومانسى»، وهكذا اعتبروه «مخرج أكشن»، رغم أن رفيق الصبان كتب مقالاً وقتها وصف فيه «ضربة شمس» بأنه من «الأفلام الرومانسية الجديدة».

فى تلك الفترة كان رافت الميهى صديقنا قد قرر أن يبدأ أول أفلامه، وكان اسمه «عيون لا تنام»، بطولة أحمد زكى وفريد شوقى ومديحة كامل، وتم التعاقد معى على تصوير ذلك الفيلم حينها، وبينما كنا على مسافة أسبوع ونبدأ فى التصوير، جاء محمد خان إلى منزلى، وقال لى أنه تعاقد مع محمود ياسين لإخراج فيلم «الثار»، وسنبداً بعد أسبوع.. كان الفيلم عن قصة كتبها محمد خان، لكنه لم يكتب السيناريو والحوار.

تناقشت معه وأبلغته بأننى تعاقدت بالفعل مع رافت الميهى على تصوير «عيون لا تنام»، فطلب منى الاعتذار له، وأبلغه بأننى سأصور فيلم «الثار»، قبل أن يقول لى: «الفيلم يصور كله فى الشوارع، فمن يصوره غيرك؟!».

حينها لم أكن أستطيع رد طلب له، خاصة أننى أردته أن يعمل ويصور أفلاماً، فاعتذرت لرافت الميهى عن عدم تصوير فيلمه، وبإلتاكيده «زعل» منى جداً، قبل أن نبدأ بالفعل فى تصوير فيلم محمد خان.

■ ما الذى حدث بعد بدء تصوير الفيلم؟

- سادت شائعات تقول إن سعيد شيمي سترك أى مخرج ليعمل فقط مع صديقه محمد خان، مع العلم بأن هذا لم يكن حقيقياً على الإطلاق. فى تلك الفترة صورت مع «خان» ٦ أفلام، بينما أعماله وصلت إلى ٢١ فيلماً. فى تلك الفترة صورت معه فيلم «الحريف»، وقلت له بعدها: «لا ينبغي أن نعمل معاً مرة أخرى، خاصة أنك أصبحت مخرجاً محترفاً الآن، وحتى لا تظل الشائعات تطاردنى، ويقولون إن سعيد شيمي لا يعمل إلا مع محمد خان».

بالفعل توقفنا عن العمل سوياً، لكن حافظنا على صداقتنا وتمسكنا بها. كنا نخرج ونظهر سوياً لكن لا نعمل معاً: حتى تسأل الناس حينها عن السبب وراء عدم عملنا فى الأفلام سوياً رغم أننا ما زلنا صديقين.

ظل رافت الميهى «زعان» منى طوال ١٠ سنوات، لأننى اعتذرت له عن عدم تصوير فيلمه الأول «عيون لا تنام» عندما طلب منى تصويره، خاصة أنه كان يريد مصوراً محترفاً حينها. لكن فيما بعد عادت علاقتنا طبيعية، ودرّس لى فى أكاديميته التى كانت فى استديو جلال.

فى كل الأحوال، لا أنسى فيلم «الثار»، الذى ما زال يمثل بالنسبة لى له ذكرى قوية، خاصة فيما يتعلق بالخصام بينى وبين رافت الميهى، وتركى تصوير فيلمه الأول لأعمل مع محمد خان.

■ بحكم التاريخ المشترك والعشرة والعمر الطويل بينك وبين محمد خان.. ما سر شغفه بالتصوير فى الشوارع.. خاصة شوارع القاهرة؟

- شغف محمد خان بتصوير الأفلام فى الشوارع، وتحديدًا شوارع وسط القاهرة، يعود إلى شغفه بتصوير الواقع، ورغبته فى تصوير الحقيقة، وأن يكون صادقاً على الشاشة، خاصة أن التصوير فى الأماكن الحقيقية يعطى انطباعاً بالصدق.

هذا لم يكن مقتصرًا على محمد خان فقط، بل شمل أيضًا رافت الميهى وعاطف الطيب، فكلهم أحبوا التصوير فى الأماكن الحقيقية، وهو أمر صعب للغاية. أول من كسر حدة وصعوبة التصوير فى الشوارع والأماكن الحقيقية كنت أنا، مستفيداً من كونه فى الأساس مصوراً للأفلام التسجيلية.

أنا جئت من السينما التسجيلية. وآخر ٨ أو ٩ جوائز حصلت عليها كانت عن أفلام تسجيلية، وصنعت مع «خان» فيلمًا قصيرا بعنوان «البيئة»، فى عام ١٩٧٢ على وجه التحديد، ثم تصوير كل مشاهده بالكامل فى الشارع، وكان من إنتاج شركة أسستها مع زوجتى لإنتاج الأفلام التسجيلية بمشاركة أحمد متولى وأحمد راشد. كل من عمل فى هذا الفيلم كان متطوعاً، لم نتكلف إلا الخام فقط، بينما الأدوات والأماكن كانت فى بيوت أصدقائنا ومعارفنا. أهمية هذا الفيلم تكمن فى أنه يحوى خلاصة فكر محمد خان فى السيناريو أو الإخراج.

كان لدى «تكنيك»، خاص للتصوير فى الشارع، شرحته فى أحد كتبى، ويقوم على أن أختبئ وأخبئ الممثلين أثناء التصوير، حتى لا ينتبه المارة إلى وجود الكاميرا من الأساس فيظهر المشهد طبيعياً.

فى هذه الطريقة لم نكن نستطيع إعادة المشهد من



صديق
العمر

عمل فى مهن عديدة بلندن للإنفاق على نفسه من بينها بيع البنطلونات «الجينز»

نضال ممدوح



عن نساء «خان» وأشياء أخرى



لقطة من تصوير فيلم «فتاة المصنع»

فى فيلمه قبل الأخير «فتاة المصنع» كعادته التقط «محمد خان» التفاصيل الصغيرة التى لا يلتفت إليها أحد، فى رصد لحال الطبقات المنسية المهمشة، ولأنه كان ضد المجانية والاستسهال، لم يركن «خان» إلى الوصفة الجاهزة فى تناول تلك الطبقات.

ربما لا نبالغ إذا قلنا إن «خان» عشق تلك الطبقات وانحاز إليها فى رؤيته السينمائية، فلم يقدم تلك الطبقة كمادة الأفلام التى تناولتها فى الصورة المستهلكة الزائفة فى أغلب الأحيان، فرجال خان ليسوا البلطجية مدمنى المخدرات العاطلين عن العمل، ونساؤه لسن من رواد شارع جامعة الدول تحت وطأة ظروفهن القاسية.

بل لا تملك إلا أن تضمير احتراماً وتقديراً لهؤلاء الناس، فى معركتهم مع الحياة ومناطحتهم، فى تعاطيها بكل أوجهها وعدم الاستسلام أمام منغصاتنا. لمحنا هذا بعمق فى فيلمه «أحلام هند وكاميليا»، وكم كان رائعا مشهد نجلاء فتحي وعائدة رياض وهما على شاطئ البحر تختلسان لحظات سعادة وبهجة صافية من بين فكن حياتهما اليانسة.

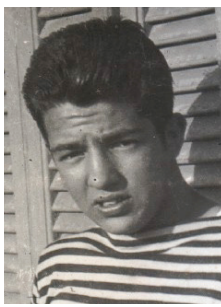
وكان شديد الوضوح فى المشهد الختامى لدفاعة المصنع، وهيام ترقص بقوة وتحد لا رقصة طير مذبوح، هذه القوة الكامنة فى روح نساء خان تراهنا تتطلق فى نظرات «سعاد حسنى»- فيلم «موعد على العشاء»- وثباتها وهى تتناول وجبة قاتلة بعدما وضعت فيها السم لطليقها «حسين فهمى»، هزمت غروره وتجنبره ولم تتزحزح لحظة عن قرارها وإن كان سينهى حياتها هى أيضا.

أما الطبقة المتوسطة التى تأكلت مع سياسات الانفتاح الاقتصادى، فكان «خان» يصرخ متمردا عليها فى فيلمه «سوبر ماركت»، من خلال عبارة ممدوح عبدالمعالم إلى الطبيب الافتتاحى الذى حوّل مهنة الرحمة إلى استثمار لا يقدر عليه إلا السادة من طبقة ٢٠٪، ممكن انتازل أخلاقيا وأشيلك الشنطة، بس مش مستعد اجيبلك عصافير، كانت صرخة «خان» التى لم يلتفت إليها أحد عن الحياة والوطن اللذين تحولوا إلى مجرد سوبر ماركت استهلاكي بقوانين السوق، لا مكان فيه لأخلاق أو مبادئ سوى القيمة والملكية والاستهلاك.

تلك القيم الاستهلاكية التى حولت الإنسان إلى آلة تجرى طوال الوقت لتحصيل سلع راقية، ضغطت روحه وأصابته بالتبلد، وضعت فى قوالب مصممة بلا روح تصبو إلى الجمال وتتعاطى معه، وهى الفكرة التى كان قد بداها فى فيلمه «خرج ولم يعد»، سنجد «عطية» موظف الأرشيف العاقل عن أى موهبة ضغفته حياة المدينة اللاهثة فلم تعد لديه القدرة على، حتى، ملاحظة الجمال الذى يكتنف حياة «كمال بيه»، واستغرق منه الأمر طويلا حتى يستمع لصوت الكروان ويقطع عن صوت عدوية.

انحياز «خان» للمستضعفين ممن سحقتهم الحياة لم يكن فقط من خلال الطبقات المهمشة، ففى «الحريف» سنجد «فارس»، لاعب الكرة الشغوف بحب الساحرة المستديرة، لم يحالفه الحظ ليكون ضمن نادى مصنف لكنه لا يتخلى عن ولعه حتى وإن أدى به هذا الولوج لخسارة زوجته وطفله، وحينما يذعن لقوانين الحياة ومنطقها لا يستسلم بسهولة، وكان الفئ النصر فى مباراة اعتزله تحت الكوبرى بمثابة فوز على الحياة نفسها التى عاندته طويلا، لكنه ابتسم لها ساخرا وهو يهزم اللاعب الشاب المتغطر، وكأنه يعلنها عالية مدوية «أنا ملك الشارع والفكرة الشراب.. أنا الحريف حتى من دون مربع أخضر».

يزعم البعض أن خير من يعبر عن مشاعر المرأة هى امرأة مثلها.. كادرات محمد خان تقضض زيف تلك الفكرة وتهافتها، فبطلات خان ما كان لهن أن يجسدن تلك المشاعر كما الحال مع مخرج بحجم «خان»، يكفى ذاك المشهد من فيلم «فى شقة مصر الجديدة» وفتيات الفندق يتحلّقن حول مائدة الإفطار تعتلى ملامحهن بهجة صافية حقيقية، تنقلها وصلة رقص كانت روحية أكثر منها حسية، لينتقل الكادر فى ثوان إلى «حياة القلوب»، عائدة رياض، تحتل المشهد بمفردها، تحلق بقلبكها وتسمو فوق هزائم الأيام وخيبات العمر المنقضى.



رفض طلب

سعاد حسنى

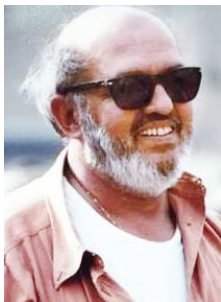
بمشاهدة

«موعد على

العشاء»

فى غرفة

المونتاج



له فيلم

مجهول فى

المالديف

باسم «يوسف

وزينب»



احتفالية نجاح فيلم «ضربة شمس»

كنت شاهداً على علاقة الثنائى أحمد زكى ومحمد خان وما اعترأها من تحولات.. ما سر الشد والجذب فى هذه العلاقة؟

.. كان محمد خان يعتز بشغله جدًا، وكذلك أحمد زكى، لكن كان هناك صدام لم يظهر فى بداية عملهما معًا، وظهر عندما اختلفت وجهات النظر بينهما، وكل منهما تشبث برأيه، حتى إنهما وصلا فى فيلم، هند وكاميليا، للاشتباك بالأيدي.

من جولات هذا الخلاف بالطبع فيلم، «الحريف»، الذى ذهب إلى عادل إمام بعد اختلاف «خان» مع «زكى» على قصة الشعر المناسبة للبطل «فارس». لكن «عادل» ظهر بشكله العادى فى النهاية ولم يغير فى قصة شعره.

«خان» كان لا يقبل أن يفرض عليه أحد شيئًا. فى فيلم «موعد على العشاء» مثلاً أرادت سعاد حسنى أن تشاهد الفيلم فى غرفة المونتاج، فمنعها وقال لنادية شكرى: «متدخلش من باب الأوضة».



لقطة من تصوير فيلم «موعد على العشاء»

ويعد أن اطمأن محمد خان على والده قرر العودة إلى مصر، لكن للأسف كان قد صدر قانون جديد يمنع الأجانب من العمل فى مؤسسة حكومية إلا إذا كان خبيرًا، ووقتها كان «خان» صغير السن، وبالتالي أخرجه صلاح أبوسيف بأن الشئون القانونية لا تستطيع إعادته للشركة.

شعر محمد خان بأنها رسالة من الله ألا يكمل فى طريق السينما التى يحبها، لكن صلاح أبوسيف نصحه بالسفر إلى لبنان، التى سافر إليها العديد من المصريين وقتها، وبدأوا فى إنشاء صناعة سينمائية هناك.

بالفعل، عمل «خان» بنصيحة المخرج المخضرم وسافر، وهناك بدأ العمل فى مهن سينمائية غير الإخراج، ووصل به الحال إلى أنه لم يكن يملك نقودا لياكل، فأرسل له والده تذكرة عودة إلى لندن.

فرح «خان» للغاية بموافقة الشركة، إذ كان يعانى وقتها من «نوستالجيا مصر»، وكان لديه حنين لجذوره وطفولته، وساعد في هذا كونه ولداً وحيداً، لم يعرف حتى أهل والده ولم يرههم يوماً.

عاد محمد خان من لندن، وعُيّن فى لجنة قراءة السيناريوهات والموضوعات بشركة «فيلمنتاج»، وكان زملاؤه فى الشركة: رافعت الميهي ومصطفى محرم وهاشم النحاس وأحمد راشد وحورية حبشى وهاروق سعيد وعائدة الشريف.

استمر «خان» فى العمل بهذه الشركة حتى وصلته أخبار عن اشتداد مرض والده، فأخذ إجازة ليعود إلى لندن، وهناك وجد الأمور سيئة جدًا، فعاد للعمل فى الصباح والمساء. وإن كانت هذه المهن التى عمل بها قد منحتة خبرة كبيرة فى الحياة، انعكست على أفلامه فيما بعد.

جديد، لأنه حال إعادة المشهد فى نفس المكان، ينتبه المارة حينها ويتجمعون حول الممثلين والتصوير. لذا، كل المشاهد التى صورناها فى الشوارع كانت تصور مرة واحدة «وان شوت»، مثلاً فى فيلم «البرى»، عندما كان أحمد زكى يتشاجر مع الناس فى محطة رمسيس، وبرفقته إلهام شاهين، هذا المشهد صورناه مرة واحدة.

■ لمحمد خان فيلم آخر مجهول لدى عشاقه ومريديه.. هو فيلم «يوسف وزينب».. فما حكايته؟

.. فى مكتب والد محمد خان كانت تجتمع جالية جنوب شرق آسيا كلها، ومن بينهم مأمون عبد القيوم، أول رئيس لجزر المالديف، الذى كان وقتها يدرس فى الأزهر، وكان يعرف عن «خان» هوسه بالسينما ففرض عليه أن يصور فيلمًا فى الجزر.

بالفعل، سافر محمد خان مصطحبًا معه رءوف توفيق وسامى السلامونى كصحفيين، وأخرج الفيلم، الذى لا يعد من أقوى أفلامه، لأن حكايته غير صادقة عن مدرس يسافر لهذه الجزر، ويقع فى حب فتاة من سكانها.

■ من دراسة الهندسة إلى واحد من أبرز صناع الواقعية الجديدة فى السينما المصرية.. كيف مر رفيقك محمد خان بهذه الرحلة؟

.. سافر محمد خان إلى لندن لدراسة الهندسة، فى ١٩٥٩، حيث احتك هناك بالسينما، وبدأ يشاهد أفلاما من كل الدنيا. وأخبرنى فى خطاباته العديدة «نشرها شيمى فى كتاب من ٢٠ أجزاء»، برغبته فى دراسة الإخراج، وتصادف أن معهد السينما فى مصر افتتح فى نفس العام، وكانت هذه مفاجأة بالنسبة لى أيضًا، فرغم عشقنا للسينما لم تكن نعرف أنها تدرس.

فى هذه الأثناء، التحق «خان» بدراسات ليلية لدراسة السينما، فلما كانت الأمور المادية توالده أخذ فى التدهور، وأصيب بمرض فى القلب، وهو نفس المرض الذى مات على إثره محمد خان، اضطر الشاب للعمل نهارًا فى العديد من المهن للإنفاق على نفسه فى لندن، ومن بين هذه الأعمال بيع البنطلونات «الجينز».

كنا نتبادل الخطابات، وتتناقش فيها وكأننا موجودان معًا. يحكى لى عن الأفلام التى شاهدها فى لندن، ويدورى أخيره عن الأفلام المصرية الجديدة التى تعرض، وأخبار السينما فى مصر بوجه عام، ويرسل لى مقالات أحاول أن أنشرها له.

استمرت المراسلات بيننا على هذا النحو حتى عام ١٩٦٢، عندما صدرت القوانين الاشتراكية، وبعدها بعام أمتت الدولة صناعة السينما وأنشأت شركة «فيلمنتاج»، وكذلك شركة «كوبرو فيلم»، التى كان يرأسها صلاح أبوسيف.

نشرت «فيلمنتاج» إعلانًا فى جريدة «الأهرام» عن رغبتها فى شباب سينمائى مصرى، فأخذت الإعلان وأرسلته إلى «خان»، فى لندن بخطاب مسجل، وبدوره أرسل «خان» أوراقه وقصصًا من تأليفه للشركة فى مصر.

■ هل عمل فى الشركة إذن؟

.. بعد شهرين ردوا عليه بأنه ليس لديهم ما يمنح من توظيفه شريطة أن يعود من لندن على نفقته الشخصية.

كرمانجى

صوت الأكراد إلى العالم



كنت واحدة ممن أخذتهم موسيقاها والصوت.. تتبععتها رغم أنني لم أكن أفهم ما تعنيه الكلمة، رحت أفتش عن معناها لأحفظها بأى لغة كانت، كنت أطارد شغفى بأغنية فإذا بى أمام قصة شعب يتوارى خلف الأغنية قبل أن يستقر فى الكلام. من كرمانيجى. تبدأ الحكاية؛ من لهجة تحمل الأرض فى نبرتها، وتخرج من اللغة ما يشبه الذاكرة حين تتكلم.. الصوت فى حدوده الأولى، فقد وجدت الأغنية طريقها إلى مسافات أبعد، وأفكارها لم تعرف منذ البداية أن اللحن قد يكون أقدر من الجغرافيا على العبور. مضت الألحان تدون فى الوجدان ما أسقطته الخرائط. تحمل النغمة فى طياتها هوية متحركة، وبشكل العزف مساحة تلتقى فيها التغريبات البعيدة والتفاصيل الإنسانية المنسية، كبديل يحمى الملامح من الغياب، ولغة مشتركة تولد فى كل مرة يصغى فيها غريب إلى غريب، فيتحول الإنصات إلى امتداد إنسانى عابر. لقد أعاد هذا التدفق النغمى طرح القضية الكردية فى الفضاء الإنسانى الواسع، خارج حسابات السياسة المعقدة وتحالفاتها الضيقة. فتحت الموسيقى نوافذ مغايرة للتعريف بوجودهم، وضمنت حضور قصتهم فى وجدان الشعوب، كان الإيقاع تذكير دائم ببلاد تولد من جديد كلما ساد الصمت.



هبة المنسى

1 حين تحمل الأغنية اسم اللغة

فتحول من مصطلح مغلق إلى مفتاح ثقافى يثير الفضول، والبحث لدى شعوب لا تعرف الكثير عن تفاصيل القضية. لقد تنحى الانجذاب الفنى الأول أمام تقصى المعنى التاريخى الكامن خلف اللفظ، لتسبق الأسئلة عن أصل اللغة ترجمات الكلمات نفسها. فتحت الأنغام فضاءً مغايرًا للاشتباك مع الهوية بعيدًا عن الأطر والتعقيدات السياسية، كان الأغنية استعاضت عن ورق الجبر بموجات الصوت لتستكمل مسيرة مجلة «هاوار»، وتعلن عن أن الثقافات الأصيلة لا تفقد قدرتها على البقاء مهما تطاولت عليها السنون.

مخارج حروفها بدقة، وأصدر مجلة «هاوار» التى تعنى بالعربية «النداء»، لتشكل المطبوعة ورشة حقيقية وحدت طريقة الكتابة، وضبطت القواعد النحوية، ونقلت الكرمانجية إلى طور التدوين الحديث لتقاوم التفتتات الإجبارى بين العائلات التى فصلت بينها التخموم الدولية. يفسر هذا المسار الممتد، السر وراء اختيار اسم «كرمانجى»، عنواناً لعمل موسيقى حديث؛ إذ نقل الاختيار اللغة لتصبح هى البطة الحقيقية، متقدمة على اللحن وعلى الكلمات نفسها. حيث شكل وضعها فى الواجهة الأولى مفاجأة معرفية للمستمع المعاصر،

العثمانية والصنوية، موطئاً القصة العاطفية كغطاء ذكى لتثبيت الخصوصية الثقافية للمجتمع وحمائيتها من التذويب السياسى المعاصر لها؛ حيث تحولت الحكاية الشعبية على يده إلى أول وثيقة أدبية كبرى تعلن التمايز القومى للأكراد. قفزة التحديث الثانية جاءت فى ثلاثينيات القرن العشرين على يد الأمير جلال على بدرخان. ففى عام ١٩٣٢، أطلق من دمشق مشروعاً تاريخياً لإنقاذ اللغة من الشفوية المعرضة للضياع بسبب الحدود الجديدة التى فرضتها الحرب العالمية الأولى. وضع بدرخان الأبجدية اللاتينية الحديثة للكرمانجية لتناسب

العصور دلالاته اللغوية الجافة، ليصبح داخل الوجدان المشترك مرادفاً للشخص الأصيل المرتبط بالفلاحة والجيل، الإنسان الذى ينتمى إلى تراب الأرض قبل أن تنتمى إليه الإحداثيات السياسية. وتكتسب الكرمانجية ثقلاً من كونها تمثل اليوم الفرع الأكبر للغة الكردية والأوسع انتشاراً بين متحدثيها؛ إذ يعود انطلاق تدوينها الأدبى إلى القرن السادس عشر، قبل أن تبلغ ذروة نضجها فى مطلع القرن التالى على يد الشاعر والمنظر الكردى «أحمدى خانى»، الذى صاغ ملحمة الشهيرة «مم وزين»، بالتزامن مع الصراع الطاحن بين الإمبراطوريتين

قبل أن تصبح «كرمانجى» عنواناً لأغنية، كانت اسماً يتناقله ملايين الأكراد كل يوم، ويحمل بين حروفه إرثاً أطول بكثير من عمر اللحن الذى أعاده إلى العالم.. إذ تتكشف أبعاد التاريخ عند تفكيك الكلمة لغوياً، ويظهر ارتباطها المضارب فى القدم بالأرض والنسل. فالعزف على مخارج الحروف يعيد الجزء الأول منها إلى اللفظ الكردى القديم الذى يعنى الابن أو الولد، بينما يحيل الجزء الثانى إلى شعب الميديين، الأجداد الذين أرسوا الملامح الأولى لهذه الثقافة. يعطى التفكيك الألسنى معنى حرفياً للكرمانجية وهو «أبناء الميديين»، أو «أبناء النبلاء»، وهو تصنيف تجاوز عبر

قبل أن تصبح «كرمانجى» عنوانًا لأغنية كانت اسمًا يتناقله

ملايين الأكراد كل يوم ويحمل إرثًا أقدم من اللحن نفسه



كرمانجى



2 الأغنية وطن

المتباينة، متجاوزًا حواجز التفتيش والرقابة الأمنية الصارمة، ليربط وجدانيًا بين أفراد العشيرة الواحدة الذين تشتتوا خلف نقاط المراقبة الدولية. تحولت الحناجر بفعل الحصار إلى فضاء جغرافى بديل يلتئم فيه الشتات، وغدت الأغنية الكرمانجية بمثابة الوطن الافتراضى الذى يعوض الأرض المفقودة ويهزم عزلة اللهجات، فالمعزوفة التى تنطلق عفويًا من ديار بكر فى تركيا، تعبر الأسلاك الشائكة لتجد صداها الحى فى أزقة القامشلى بسوريا، وتنساب بسلاسة نحو جبال أرپيل فى العراق ومهاباد فى إيران، صانعة وحدة وجدانية متماسكة تتحدى إفراتزات السياسة.

ارتقت النغمة من مجرد أداة للطرب أو الترفيه لتكون الحارس الفعلى الذى يحمل تفاصيل الذات الجمعية، ويحفظ ملامح الجغرافيا السلبية فى فضاء الأثير، فاللحن المسافر يعلن فى كل مرة يتردد فيها أن الخرائط السياسية تظل عابرة، وأن حدود الصوت أوسع بكثير من حدود التخوم التى رسمها الحبر والاستعمار.

منفصلًا عن الأبجدية العربية للسورانية، ما خلق نوعًا من الجزر اللغوية المعزولة داخل المجتمع الواحد بفعل سياسات الدول الحاضنة. ومع تعدد وجود مؤسسة لغوية موحدة،بقى المجال الثقافى أكثر قدرة على تجاوز هذا الانقسام: الموسيقى، فاللحن والذنبذبات الصوتية استطاعت إذابة الفوارق التعبيرية الحادة، وحين صعدت الأغنية الكرمانجية بروحها المعاصرة، التف حولها المتحدث بالسورانية والزازانية، متحولة إلى مجمع لغوى افتراضى يثبث أن وحدة الوجدان قادرة على ردم الفجوات التى خلفتها الأبجديات المكتوبة.

وأمام انغلاق البوابات الرسمية والقوانين الصارمة التى منعت حركة البشر والتدينون والثقافة الحرة بين المدن الكردية التاريخية، تنقشت الحيلة الشعبية عن قنوات بديلة للاتصال. كان النغم هو الجسر غير المرئى الذى عجزت البنادق عن قطعه، فقد ظل يسافر بحرية فطرية بين القرى والجبال الموزعة على جبهات الصراع

على واقع أنها صارت غريبة عن بعضها، يفصل بين البيت والبيت جدار جمركى ونظام سياسى مختلف، ويتحول معها أبناء الثقافة الواحدة إلى مواطنى دول متباينة تحكمهم لغات رسمية مختلفة وثقافات إجبارية وافدة، فقد فرضت كل دولة نظامها التعليمى والإدارى الصارم الساعى لطمس الخصوصية القومية للأقليات.

يتعمق هذا الشتات عند تتبع الخريطة اللغوية الداخلية: فالكردية ليست لغة ذات لهجة واحدة، إذ تبدو كفضاء تتنازعه جغرافيًا التشظى والتقسيم، فالى جانب الكرمانجية، وهى اللهجة الشمالية الأكبر، تبرز السورانية فى الوسط المكتوبة بالحرف العربى والسائدة فى كردستان العراق وأجزاء من إيران، متبوعة بلهجات ممتدة فى جيوب مختلفة مثل الزازانية، والفورانية، واللورية. بيد أن الإشكالية الكبرى تتمثل فى غياب مرجعية ألسنية موحدة أو مجمع لغوى قومى يربط هذه الفروع، فالخط اللاتينى للكرمانجية ظل

النفوذ فى الشرق الأوسط على حساب وجدان الأمم وحقوقها الثقافية، تاركة الملايين فى مواجهة شتات لم ترحمه الاتفاقات الجديدة.

ارتسمت الملامح الأولى للتشظى فى عممة الغرف المغلقة لاتفاقية «سايكس بيكو» عام ١٩١٦، التى تقاسمت فيها القوى الاستعمارية الكبرى أراضى المنطقة وأقامت تخومًا هندسية مزقت العشائر والامتدادات الطبيعية للسكان. ورغم أن نهاية الحرب العالمية الأولى حملت بارقة أمل عابرة عبر معاهدة «سيفر» عام ١٩٢٠، التى نصت بنودها بصراحة على حق الأكراد فى إجراء استفتاء لتحديد مصيرهم وإنشاء كيانهم المستقل، إلا أن تبدل موازين القوى على الأرض وصعود الحركات القومية الإقليمية أطاح بهذه الوعود سريعًا.

حيث جاءت معاهدة «لوزان» عام ١٩٢٣ لتثبت نهائيًا الحدود الدولية الجديدة التى مزقت بدورها النسيج الاجتماعى الكردى، لتستيقظ عائلات وعشائر كاملة

ثمة جغرافيا شاسعة لا تعترف بها الخرائط المعاصرة، لكنها تعيش كاملة فى أصوات الملايين الذين يقتسمون الإرث واللغة فوق مرتفعات جبلية وعرة تعرف تاريخيًا بكردستان.. شعب فُذر له أن يوزع قسراً بين أربعة كيانات سياسية تبدأ مع الانقسام حكاية البحث الذاتى عن وطن يبدل لا تحكمه الأسلاك الشائكة ولا تقيدته جوارات السفر.

يعود أصل الأكراد إلى شعوب هندوأوروبية تميزهم كقومية مستقلة ذات خصوصية ثقافية واضحة، لا تنتمى إلى العرق العربى أو التركى أو الفارسى، حيث تمكن قضيتهم فى أساسها حول الحق فى الاعتراف بالوجود وإنبات الهوية القومية وحق تقرير المصير لشعب يبلغ تعدادده اليوم ما يقارب ٤٥ مليون نسمة يتوزع بين تركيا وسوريا والعراق وإيران.

لم يكن التمزق خيارًا للمجتمعات الكردية، فقد خرج من رحم تحولات عسكرية وسياسية أعقبت انهيار الإمبراطورية العثمانية، وأعادت صياغة خطوط

3 مُنعت اللغة... فتكلم الغناء

طلوقت النظم الحاكمة للشتات الكردى اللهجة الكرمانجية بقوانين صارمة، لتبدأ المضردات معركة صامتة من أجل البقاء ضد سياسات الإنكار والصهر القومى. ففى أعقاب تأسيس الجمهورية التركية عام ١٩٢٣، فرض حظر شامل على التحدث بالكردية أو التدوين بها؛ ووصل المنع إلى حد تجريم نطق الكلمات فى الشوارع والأسواق، وحظر الأسماء الكردية للمواليد الجدد.

فقد أُنكرت القوانين الرسمية الوجود اللغوى للأكراد، واصفة إياهم بـ«أتراك الجبل»، الذين نسوا لغتهم الأصلية فى وعورة المرتفعات، جاعلة من الحديث باللغة الأم مغامرة غير مأمونة العواقب. وامتدت التضييقات لتصادر الأشرطة السمعية، وتلاحق مقتنى التسجيلات الموسيقية فى البيوت كمن يخبئ سلاحاً سريًا، فضلاً عن إغلاق الإذاعات الثقافية التى كانت تحاول بث الألمان الكرمانجية من دول الجوار، مستنثية «إذاعة بريقان» فى أرمينيا، التى تحولت لسنوات طويلة إلى رنة سرية يلتقط الأكراد عبر أنيهرها ذنبذباتهم المخنوقة ليرمقوا بها انكسارات الغربة والمنع.

أمام هذا الإغلاق الصارم للمجال العام وتجريم الحرف المكتوب، تحول الغناء إلى الخندق الأخير لحفظ البنية اللغوية وحمايتها من التلاشى والاندثار الشفاهى. فى الوقت الذى غابت فيه المدارس والكتب، كانت الأصوات تنسج بديلاً حياً، وتولى المغنون الشعبيون، المعروفون باسم «الدنفنج»، مهمة صون القواعد النحوية والمضردات القديمة وتحريرها عبر الأجيال بموجب أمانة الذاكرة.

إذا يمثل الدنفنج فى التراث الكردى شجرة الذاكرة التى تمشى على أقدام، والراوى الجوال الذى يحفظ فى صدره آلاف الآيات السردية واللامح الطويلة، ينتقل بين القرى الحدودية المعزولة ليروى التاريخ شعراً دون الاستعانة بآلات موسيقية، معتمداً فقط على بحة حنجرته الممزوجة بنبرة الجبال الوعرة ومخارج حروفها الأصلية. وقد فتحت مجالس هؤلاء الرواة غرفاً تدريسية مجانية تحت ظلال البيوت البسيطة، يتعلم فيها الأطفال مخارج حروف لغتهم الأم من خلال الوزن والإيقاع، ما جعل الأغنية الشعبية جدار الصد الأول الذى منع ذوبان اللفظ الكردى وجفافه فى لغات وافدة فرضتها السلطات ومؤسساتها الرسمية.

ولم تقتصر هذه المهمة على إبقاء



4 المطرب مؤرخ للذاكرة

رسخوا مفهوم الأغنية السجل، مثل نظام الدين أريج، الذى وظف التراث الكرمانجى لإعادة بناء الملامح بروية سينمائية وأوركستراية عكست غربة الإنسان، منتقلا باللحن من العفوية الريفية إلى أفاق الفن المتعالى، وبالمثل، يظهر الدور التاريخى لدعافر جزاوى، الذى قاد فقرة نوعية عبر تسجيل مقامات الدنفنج القديمة على أسطوانات حديثة لحمايتها من الضياع الزمنى، بالتزامن مع البصمة الريفية للفنانة «مريم خان»، أول امرأة تكسر القيود الاجتماعية لتسجل صوتها الكردى، وثيقة تفصيل الذاكرة الجمعية وتحريرها عبر الأجيال بكل نبضها العاطفى والقومى. إن تحول المطرب الكردى من فضاء الترفيه العابر إلى مرتبة الشاهد والأمين على قصة أهله، جعل الموجات الفنية بمثابة القوافل التاريخية المتدفقة التى تحمل الوطن فى ترعائها، وتثبت أن اللحن حين يستحيل مدونة للانتماء، يصير عصبًا على المحو والاندثار مهما اشتدت قسوة الأيام.

تبتنا الجبلى أسود اللون.. لكنه أصيل وجميل فى موطنه.. حفظت الآيات البسيطة جغرافية النبات والتراب لبلاد تنقشت خرائطها، ما جعل الأغنية بمثابة المعلم البيئى والثقافى المطبوع فى صدور الأجيال المتعاقبة، والذى استعصى على محاولات الإلغاء ولطمس الملامح.

وامتد هذا الإرث التوثيقى بشكل مباشر إلى رواد الأغنية الحديثة فى المغتربات، وعلى رأسهم «شفان برور»، الذى نقل آلة الطنبور من إطار العزف الفلكلورى إلى قلم مدبب يخط ملامح النزوح والحروب. ارتبط صوته بتأريخ المحطات القاسية، وفى مقدمتها مأساة القصف الكيماوى على مدينة حلبجة عام ١٩٨٨ وانتقل إحدى الترجمات العربية لهانى الأغنية قوله:

«أمس الأول كانت ناجازاكى وهيروشيما، وبالأمس كانت فيتنام، واليوم هى كردستان... أه.. إنه مارس عام ١٩٨٨، زهرو النيبوروز تنفتح مجدداً، لكن الغيوم السوداء والدخان السام يغطيان السماء، والأطفال بقوا بلا أنفاس وبلا أرواح». فحين لزمّت السياسة الدولية الصمت، أطلق صرخته الشهيرة لتوثيق الجريمة وصدم الوعى الإنسانى، سارت الأغنية كيان جاب مساح العالم، ليقدّم دليلاً سمعياً أخرس محاولات إنكار المأساة التاريخية.

لم ينفرد «برور» وحده بالمسار، إذ رافقه فنانون

يتزغ الفن عند المتعطفات التاريخية الكبرى نحو مهام أشد عمقاً ترتبط بالأرضة والتوثيق، وهو ما يفسر ارتفاع الحرب الكردى من مساحة الأداء النغماى إلى مرتبة الشاهد والمؤرخ لحسابات الذاكرة الجمعية.

ينبثق هذا التحول من عمق تقاليد «الدنفنج»، فقايل الصوت فى القرية القديمة، الذى وضع يده خلف أذنه وأطلق حنجرته العارية ليحفظ تاريخ العشيرة، أوثر أمانته الشفاهية لجيل المنفى

الحديث فى القرن العشرين حيث حمل هؤلاء الموسيقيون السردية التاريخية من دواوين الريف المعزولة إلى مساح العواصم الأوروبية، مسجلين بوعى تفاصيل القرى المفقودة والمأسى الإنسانية التى أسقطتها الدفاتر الرسمية، ومحافظين على دور الأغنية كوثيقة حية لا يطلها النسيان.

تنعكس تلك الأرضفة الوجدانية بقوة فى الأغنيات الفلكلورية الكلاسيكية التى تبدو فى ظاهرها عاطفية، بينما تخبئ فى ثنايا الكلمات براهين حية للتمسك بالأرض ومقاومة الاقتلاع: ففى الأغنية التراثية الشهيرة «دار هيجروكيه»، وتعنى شجرة التين الجبلية، التى أعادت تقديمها الفنانة عنبور دوغان بصوتها الجبلى الحاد. ترمز الشجرة فى الموروث إلى رسوخ الهوية الكردية بصخور المرتفعات، وتنقل إحدى الترجمات العربية للأغنية أبياتها إعلان فطرى عن الانتماء للتراب: «يا شجرة التين الجبلية، يا مفرجة الهموم.. أنت النابتة بين الورود والأعشاب،



كانت
الأغنية
الشعبية
جدار
الصد
الأول
الذى منع
ذوبان
اللفظ
الكردى

كرمانجى



5 جغرافيا الأثير

تحيل دراسة البقاء الثقافي للأغنية الكردية إلى تتبع مسارات عبورها المادية فى زمن التضيق الصارم، حيث لم ينتصر الإيقاع بقوة التناغم اللحنى وحده، إنما بقدره الوسائط التكنولوجية البسيطة على اختراق الحدود التى عجزت الكتب والصحف عن اجتيازها.

فى العقود التى تلت منتصف القرن العشرين، واجهت المواد السمعية المكتوبة بلغة الأرض حظراً قانونياً مشدداً، منعت الإذاعات المحلية، وتعرض مقتنو التسجيلات للملاحقة الأمنية؛ ما حوّل الأعمال الموسيقية الكرمانجية إلى نوع من المواد المهربة سرّياً، والمخّابة بعناية فى تجاوبفأمتعة المسافرين والعمال الموسمين الذين تنقلوا بين أجزاء كردستان الأربعة.

عاشت أشرطة الكاسيت الصغيرة، المعروفة تقنياً باسم K7، رحلة تبدو إنسانية ومثيرة؛ فلم تكن حيازتها مجرد مغامرة عابرة، فقد كانت تقود أصحابها فى تركيا مثلاً إلى عقوبة السجن الفعلى التى تصل إلى سنتين بتهمة تداول مواد محظورة تهدد الأمن وبمواجهة تلك الملاحقة كان الشريط الواحد يُنسخ مئات المرات فى الخفاء كمنشور سرى، وينتقل من يد إلى يد تحت جنح الظلام، يُخبأ فى بطانات المعاطف، أو يُدفن تحت رمال القرى الحدودية خوفاً من دوريات التفتيش والمداهمات المبالغنة.

كان العامل الموسى العائد إلى قريته يحمل فى جيبه قطعة البلاستيك الصغيرة كأنها كنز العائلة الأثمن، وحين يصل، تجتمع البيوت المحلقة صامتة لتستمع إلى شريط مشوش، تأكل مغناطيسه من كثرة التدوير، لكنه يحمل صوت الأرض البعيدة. حيث لعبت أشرطة Kv دور الجسر الوجدانى الذى ربط شتات المجتمع

الكردى بين تركيا وسوريا والعراق وإيران، حاملة فى ثناياها أصوات المغنين والمؤرخين الجوالين، لتستحوّل قننوات التوزيع العفوية إلى جهاز إعلامى يبذل يكسر العزلة الجغرافية المفروضة.

وتجاوزت تلك القطع البلاستيكية دورها الفنى الصرف لتمثل شبكة اتصالات سرية وبديلة فى زمن انقطاع البريد وحظر الثقافة الحرة؛ حيث استغل المخيال الجمعى الحواف المغناطيسية الفارغة فى بداية الأشرطة ونهاياتها، لتسجيل رسائل عائلية متبادلة، وخطب ثقافية، وبيانات توعية تمرر سرّاً بين الأقارب المغتربين خلف نقاط المراقبة الدولية.

وفى الوقت ذاته شكلت أجهزة الراديو القديمة ذات الموجات القصيرة نافذة وحيدة لالتقاط الهواء؛ كانت العائلات تلتف فى غرف معتمة حول المذياع الصغير ليلاً، محاولة ضبط المؤشر بدقة وسط التشويش الأمنى المتعمد، لالتقاط ذبذبات «إذاعة يريفان» من أرمينيا.

فى تلك اللحظات، كان مجرد انبثاق الكلمة

الكرمانجية من وسط ركام التشويش يمنح الناس شعوراً غامراً بالدهشة والدموع، ويأن لعتهم المحاصرة فى الشوارع ولبدت من جديد فى السماء واكتسبت اعترافاً كونياً يثبت لهم أنهم ما زالوا على قيد الوجود، لتظل التكنولوجيا البسيطة شاهداً على أن الأسلاك الشائكة قد تحبس الأجساد، لكنها أعجز من أن تعتقل نفعاً مسافراً فى الهواء.

قبل أن تجد الكرمانجية طريقها إلى حناجر المطربين وتصدح بها مكبرات الصوت على المسارح الدولية، كانت تفاصيلها تعيش حماية فطرية صامتة داخل جدران البيوت الريفية؛ حيث ظهرت المرأة الكردية تاريخياً بصفتها الحارس الأول للذاكرة اللغوية فى أوقات الأزمات الكبرى.

فى فترات الحروب، والنزوح القسرى، وحملات الاعتقال الواسعة التى كانت تستهدف النخب

والرجال بالدرجة الأولى، بقيت الجدات والأمهات

فى القرى المعزولة يمثلن خط الدفاع الأخير عن الوجود الثقافى، متوليات حراسة المخزون اللفظى وحمايته من التلاشى فى بيئات تحظر الحرف والكلمة خارج عتبات المنازل.

أصبح البيت بفعل التضيق الخارجى المدرسة البديلة التى سبقت التعليم الرسمى الممنوع، واستعاضت الأمهات عن المناهج المكتوبة بابتكار طقوس يومية تمرر اللغة عبرها بشكل دائم للأبناء.
تظهرت فى أغانى المهد الترانزية، المعروفة فى المهورث الكردى باسم «لورى»، وهى ترانيم هادئة كانت تهمس بها الأمهات لتهدهد الأطفال؛ لتسمو الألحان فوق غاية التتويم المؤقت وتشكل

7

تكتسب الكرمانجية ثقلها من كونها تمثل اليوم الفرع

الأكبر للغة الكردية والأوسع انتشاراً بين متحدثيها

6 أنثوية الذاكرة

عن نقل المهورث الشفهى وتمثيره عبر الأجيال بنقاء تام؛ فلولا تلك البيوت الموصدة والصابرات داخلها، لجفت المادة الفنية والمخزون اللفوى فى منافى الشتات. فقد ثبتت بذرة الأغنية الكردية بالأساس من صوت أم تهدد طفلها فى ليل جمركى مظلم، ومن جدة تروى حكاية قديمة لتعلن عن أن الأوطان الحية تصنعها بالدرجة الأولى أصوات الأمهات اللواتى يرضعن الأطفال أبجديات الوجود قبل أن يطالها حبر الإلغاء.

لولا الحماية الأنثوية الطويلة

لما بقيت الأغنية الكردية حية

اللقاء الأول للطفل مع مخارج حروف لغته الأم، وبوابة فطرية يتشرب من خلالها مفرداته الأصلية وأسماء جباله وينابيعه السلبية قبل أن يحتك بلغات الأنظمة الرسمية الحاكمة.

وامتدت الحراسة اللغوية من لحظات الولادة

والمهد لتصل إلى طقوس الموت والفقد عبر أناشيد الرثاء والنواح الجنائزى الكلاسيكى، والمعروف فى التراث الكرمانجى باسم «شين»، إذ يمثل هذا النمط من الغناء الحزين مستودعاً حقيقياً حفظ

أعقد المضردات القديمة، والتعبيرات

اللغوية النادرة، والسرديات التاريخية

للمعارك والنزاعات التى مرت بها

العشائر، حيث كانت النساء ينسجن

من النواح ملاحم شفوية طويلة

تخلد سير الراحلين وتروى تفاصيل

المأسى الإنسانية بدقة وجدانئة

عالية؛ ما جعل طقوس العزاء

المكتومة بمثابة سجلات سمعية غير

رسمية تحمى الأحداث من النسيان

وتصون حيوية المضردات العاطفية والتاريخية

الأكثر عمقا. أثمرت هذه الحماية الأنثوية الطويلة



7 أبعد من اللحن.. ما لم تصنعه السياسة

تتلاحم الأيدى الكتف بالكتف فى لوحة حية تعكس بقاء الجماعة وتماسكها المشترك؛ لتنتقل الحركات الدائرية المتسارعة إلى طقس تعبيري يحاكيه الشباب من مختلف ثقافات العالم إعجاباً وتضامناً إنسانياً مع شعب يرقص ليثبت حضوره فوق الأرض. كما أسهم الزخم النغمى فى توظيف الفضاءات الرقمية ببراعة أعادت صياغة علاقة المجتمعات بالبيئة الكردية، لتصبح الأغنية أداة ترويج سياحية غير مسبوقة. فبعد أن كان «الجبل» فى الذاكرة السياسية رمزاً للمخيا والمنفى والحصار الوعر، بدلت العدسات وخوارزميات الإنترنت تلك النظرة تماماً؛ افتتحت الشاشات على تضاريس مبهجة تضج بالينابيع المتدفقة والسهول الخضراء والقرى المحلقة بين الغيم والثلوج.

ودفع السحر البصرى المخات من المستكشفين

وصناع المحتوى الأجانب ومصورى رحلات الطبيعة

إلى السفر خصيصاً لتوثيق تلك الأصقاع المستترة

خلف الضباب، لتنتقل كردستان عبر بوابة هذا

الإنتاج المتكرر من أرفف القضية المنسية، إلى وجهة

حية يقصدها الباحثون عن عراقية التراث وعفوية

الإنسان.

المستعدة من ربيع المرتفعات. حيث حوّل التفاعل على المنصات المايكس التقليدية من موروث ريفى محصور فى المناسبات الخاصة، إلى صيحة معاصرة تحثفى بالانتماء وتتناقلها الشاشات بإعجاب على ملموس.

وبينما امتد التدفق الافتراضى ليرسم ظاهرة

تفاعلية عابرة للقارات تشارك فيها مشاهير

وصناع محتوى عالميون وعرب لا تربطهم بالقضية

صلة عرقية أو لغوية مسبقة، تسابق هؤلاء عبر

حساباتهم لتأدية الخطوات الحماسية للدبكة

الجبلية، ومطابقة وتيرة حركاتهم مع الإيقاع

المستحدث، مرتدين تلك الأثواب المزركشة بفخر

أمام ملايين المتابعين؛ ما حوّل هذا التبادل الفنى

العفوى الأغنية من مجرد موجة تفاعلية مؤقتة،

إلى لغة تواصل كونية ألغت المسافات وفرضت

حضور الثقافة الأصلية فى صدارة الفضاء الرقمى

العالمى. صاحب ذلك تفاعل حركى واسع، روج

من خلاله مستخدمو المنصات لثقافة الرقص

الجماعى، أو ما يُعرف بالشابى، وحملت حلقات

الدبكة المتشابكة التى تلتف اليوم على الإيقاع

المستحدث تجسيدا مادياً لروح التلاحم، حيث

تجاوز تأثير أغنية «كرمانجى» للمنتج الموسيقى «أموت كيليتش» أبعاد بعث لللفظ القديم، لتصنع حالة من الانتشار الثقافى عبر توظيف رقمى واجتماعى نقل الفن الكردى من خندق الدفاع والمقاومة المحلية ليضعه فى واجهة الانتشار العالمى الكاسح.

فقد تخلى اللحن- الذى وظف تقنيات الذكاء الاصطناعى فى هندسته الصوتية- الموجات السمعية الصغرة، مشتبكا بقومع الرموز البصرية والحركية ليتصدر واجهات منصات «تيك توك» وإنستجرام»، دافعا بجيل رقمى كامل من مختلف الجنسيات إلى تتبع تفاصيل ثقافة لا يتفصل فيها التعبير عن الصورة.

وانسابت هذه الفكرة الرقمية لتعيد تقديم «الزى التقليدى الكردى» كإيقونة بصرية عابرة للحدود السياسية؛ إذ اعتمدت التحديات البصرية المصاحبة للأغنية على أسلوب «التحول الشهدى» الصادم للعين، حيث يبدأ صناع المحتوى مقاطعهم بمظهرهم المعاصر المعتاد، قبل أن تكسر النغمة فضاء الشاشة ليتغير المظهر فوراً نحو الأثواب الفضفاض بتطريزاته الجبلية والوانه الزاهية

8

صراع التدوين والنغم.. لماذا ينتصر الصوت؟

والفطرة، ما يجعل محاولة اعتقال النغم أشبه بمحاولة تسبيح الهواء أو حبس الصدى.

يتصف الحرف المكتوب بالأرستقراطية

والنخبوية نظراً لأشراطه معرفة القراءة والكتابة،

وهى أدوات تحتكرها الأنظمة التعليمية الرسمية

لتوجيه الوعى، وبالمقابل، يمتلك الغناء ديمقراطية

تعبيرية مطلقة؛ فهو لا يحتاج إلى رخصة أو

شهادة، ويخاطب الوجدان الجمعى المباشر، يذيب

الفوارق الطبقية، ويتحول الإنصات فى فترات

الحظر إلى فعل مقاومة مدنية واعية تحمى

اللفظ من الجفاف. كما تتجاوز الذاكرة الصوتية

حدود النقل الشفهى المجرد لتتحول إلى ما يُعرف

بأرشفة الجسد؛ حيث تخزن الخلايا العصبية

والذبذبات الصوتية الملاحم والتاريخ وتحفرها

فى الوجدان عبر الوزن والإيقاع. تصبح الحنجرة

هنا هى المطبعة البديلة، ويتحول المستمعون إلى

نسخ حية متنقلة من الكتاب المحظور، ما يجعل

إعدام المهورث مستحيلاً إلا بإبادة الجماعة البشرية

نفسها؛ فالتنصص يموت بحرق ورقته الأخيرة، أما

اللحن فيتجدد مع كل نفس ينطقه بشر.

ربما ليست المفارقة فى نجاة لحن كردى وانتشاره،

ولكن فى حقيقة تاريخية أعمق؛ وهى أن ما عجزت

الدفاتر الرسمية عن صوته وحمايته من التلاشى،

حملته أصوات البشر المغتربين بنقاء تام. عاد

اللفظ إلى الفضاء العالمى عبر المنفذ الذى امتنع

دوماً عن الغلق؛ أثير الصوت الذى يثبت فى كل

معركة ثقافية أن الحناجر تظل أبقي من الخرابط،

وأن نغم الأرض أعصى على المحو من مداد القوانين

الزائلة.



2005

اعترف الدستور العراقى بإقليم كردستان ككيان اتحادى يتمتع بالحكم الذاتى

1970

اتفاق مارس الذى منح أكراد العراق أول اعتراف رسمى بالحكم الذاتى

182

ألفاً. ضحايا حملة الأتفال القى استهدفت الأكراد فى العراق

1955

انطلاق البث الكردى فى إذاعة يريفان

1932

صدور مجلة «هاوار» واعتماذ الأبجدية اللاتينية الحديثة

%65

نسبة الأكراد الذين يتحدثون الكرمانجية

1927

وضع أول أبجدية لاتينية للكرمانجية

يشغل منصب نائب الرئيس الأول في شركة IFA Institutional، حيث يتخصص في تقديم الخدمات الاستشارية للخطط المؤسسية، مثل الأوقاف والمؤسسات وخطط التقاعد وخطط المساهمات المحددة وخطط الشركات المختلفة.

ويستفيد في هذا المنصب من خبرة تزيد على 14 عاما في مجال الاستشارات، سواء للخطط الصغيرة أو تلك التي تقدر قيمتها بمليارات الدولارات.

مارك ج. هيجنز، الحاصل على شهادتي CFA وCFP، هو مؤرخ مالي ومستشار استثماري، يربط عمله بين ماضي أمريكا الاقتصادي وتحديات التمويل الحديث. كما يشغل منصب أمين زائر وعضو في هيئة التحرير في متحف التمويل الأمريكي.

وخلافا للمؤرخين الأكاديميين التقليديين، يركز على استخدام التاريخ المالي كأداة عملية لاتخاذ القرارات. وتتناول أبحاثه مجالات غالبا ما يتم إغفال المنظور التاريخي فيها، بما في ذلك السياسة النقدية، والأسواق الخاصة، والسياسة المالية، والحوافز التي تشكل سلوك المستثمرين.

وتقديرًا لهذا المنظور، منحه مركز أبحاث وسياسات معهد المحللين الماليين المعتمدين لقب صوت مؤثر. في مايو 2026. وتتمثل رسالته المستمرة في إعادة إحياء دور التاريخ في عالم المال

وتطبيق دروس التاريخ المالي لفهم الأسواق المالية المعاصرة. وتذكير المستثمرين بأن استشراف المستقبل يبدأ من الذاكرة. وقد استشهد صحفيون في CNBC، وول ستريت جورنال، ومورنينج ستار، والعديد من المنشورات المالية الأخرى حول العالم، برؤى مستقاة من كتاباته وخبراته كمستشار لخطط الاستثمار المؤسسية. ومن خلال دراساته منح لقب مخطط مالي معتمد CFP، وأيضا لقب محلل مالي معتمد CFA، وذلك بعد تعلم أساسيات أدوات الاستثمار، وتقييم الأصول، وإدارة المحافظ، وتخطيط الثروات.

كما يحمل شهادة البكالوريوس من جامعة جورج تاون، وشهادة الماجستير في إدارة الأعمال من كلية داردن للأعمال بجامعة فرجينيا.



ميرفانا ماهر

إلى جانب أبحاثه وكتاباته، يقدم استشارات للمؤسسات والأفراد ذوي الثروات الكبيرة حول استراتيجيات الاستثمار. ويتمثل جزء أساسي من هذا العمل في تطبيق السياق التاريخي على الفرص والمخاطر الراهنة.



صفحات من التاريخ السري لأمريكا

الجزء الثاني من سلسلة

للتقاعد/ الاستثمار.

وهي جوائز تأسست لكتب الأعمال عام ٢٠٠٧، وتكرم الإصدارات الجديدة المتميزة التي تسهم في النمو المهني وتلهم التغيير الإيجابي. في بيئة تعد فيها القيادة والابتكار عنصرين أساسيين، تسلط هذه الجوائز الضوء على الكتب التي تشكل مصادر قيمة لتعزيز الفطنة التجارية، ودعم التعاون، وإلهام التحول. وسواء أكان ذلك من خلال الترويج لاستراتيجيات فعالة، أو تشجيع روح المبادرة، أو تعزيز الممارسات الأخلاقية، فإن جوائز أكسيوم لكتب الأعمال تحفّض بالإبداع والابتكار الكامنين وراء الأعمال المؤثرة في قطاع الأعمال. ويتاح المشاركة في الجوائز للمؤلفين والناشرين لكتب الأعمال، ويتم تقييم المشاركات بناء على المحتوى والتصميم وجودة الإنتاج، مع التركيز على الإبداع والامتياز. وتمنح الميداليات الذهبية والفضية والبرونزية بناء على الإبداع والتصميم وتأثير كل كتاب على قرائه. وتشمل الجوائز أكثر من ٢٥ فئة، تكرم الكتب المتميزة في مجالات الأعمال والقيادة والتمويل الشخصي وزيادة الأعمال. ومن بين الفائزين السابقين شخصيات بارزة مثل الحائز جائزة نوبل روبرت شيلر، ووزيرة الخارجية الأمريكية السابقة كوندوليزا رايس، والفائزة بجائزة بوليتزر دوريس كيرنز جودوين، والمستثمر والفاعل الخبير راي داليو، إلى جانب العديد من قادة الأعمال والمفكرين المؤثرين الآخرين.

1 الجوائز

حاز كتابه «الاستثمار في التاريخ المالي الأمريكي: فهم الماضي للتنبؤ بالمستقبل»، والصادر عن مجموعة «جرينليف» للنشر الأمريكية المستقلة في ٦٠٠ صفحة، في فبراير ٢٠٢٤، جائزة أفضل كتاب في فئة «التمويل»، في جوائز نيويورك الكبرى للكتاب لعام ٢٠٢٤.

وتُمنح هذه الجوائز للمؤلفين والناشرين، سواء كانوا ينشرون أعمالهم بشكل مستقل أو تقليدي، ولكل دور النشر، الكبيرة منها والصغيرة. حيث تعد مدينة نيويورك مرادفا لصناعة النشر العالمية، حيث وضعت دور النشر الكبرى معاييرها لعقود.

وتعتبر برامج الجوائز وسيلة أخرى للمحتوى الرابع للوصول إلى جمهوره، واحتفاء بالأفكار العظيمة من كل أنحاء العالم، وأيضا بالمدينة التي تصنع من المؤلفين نجوما لامعين.

وتتنوع فئات الجوائز بشكل كبير، حيث تشمل الروايات والفنون والكتب الصوتية والسيرة الذاتية وكتب الأعمال وكتب الأطفال والكتب الدينية والاجتماعية والبيئية، وغيرها.

كما حاز كتابه، أيضا، الميدالية البرونزية في جوائز أكسيوم للكتاب لعام ٢٠٢٤ في فئة «التمويل الشخصي/ التخطيط

2 سد الفجوة

في كتابه «الاستثمار في التاريخ المالي الأمريكي: فهم الماضي للتنبؤ بالمستقبل، يجمع هيجنز بين خبرته في مجال الاستثمار ومعرفته بتاريخ المال، ليبين لماذا تبقى معرفة الماضي من أهم أدوات اتخاذ القرار التي لا تحظى بالتقدير الكافي.

يجادل بأن المستثمرين، باعتمادهم المضطرب على الأحداث الأخيرة والتجارب الشخصية، غالبا ما يتجاهلون الأنماط التاريخية والقوى الدورية التي تعيد تشكيل الاقتصادات والأسواق بشكل متكرر.

يساعد الكتاب في سد هذه الفجوة من خلال تتبع التاريخ المالي للولايات المتحدة، بدءا من البرامج المالية لألكسندر هاميلتون عام ١٧٩٠، وصولا إلى معركة الاحتياطي الفيدرالي ضد التضخم عام ٢٠٢٣.

هذا بالإضافة إلى فهم القوى الدافعة للازمات المالية ومبادئ إدارتها، والتعرف على العلامات التحذيرية للهوس المضاري وفقاعات الأصول. بجانب فهم تاريخ العمل المصرفي المركزي الأمريكي وطبيعة أخطاء السياسة النقدية المتكررة، والتحديات التي من المرجح أن تشكل مستقبل أمريكا الاقتصادية في القرن الحادي والعشرين.

يوضح المؤلف أنه لا يوجد حدث مالي غير مسبوق تقريبا.

كتاب جديد
يكشف أسرار
هيمنة «وول
ستريت» على
العالم

من خلال فهم الآليات المتكررة وراء الأحداث الاقتصادية الكبرى، يستطيع القراء تطوير مبادئ استثمارية راسخة، وتجنب الأخطاء الشائعة، والالتزام بالانضباط خلال فترات تبدو مختلفة تماما عن أي شيء سبقها.

يشير إلى أن كتابه يهدف إلى مساعدة المستثمرين، وصناع السياسات الحكومية، والباحثين الأكاديميين، والطلاب، والمواطنين الأمريكيين على فهم المبادئ المالية والاقتصادية المضاربة في وول ستريت والكساد الكبير الأول واقتصاديات الحرب الأهلية.

ويتكون الكتاب من ٦ أجزاء، أولها يوضح أهمية دراسة التاريخ المالي الأمريكي، الذي يتناول بناء أساس النظام المالي الأمريكي وتقديره لأب المؤسس له، وعملية اندلاع المضاربة في وول ستريت والكساد الكبير الأول واقتصاديات الحرب الأهلية.

ويرصد الجزء الثاني النمو والاحتيايل في العصر الذهبي للتاريخ المالي الأمريكي، الذي يتناول بناء أساس النظام المالي الأمريكي وتقديره لأب المؤسس له، وعملية اندلاع المضاربة في وول ستريت والكساد الكبير الأول واقتصاديات الحرب الأهلية.

ويأتي الجزء الثالث بعنوان: آلام النمو لإمبراطورية ناشئة «١٨٩٦-١٩٢٩»، ويتناول الغزو التجاري الأمريكي والحرب الأهلية، ثم ينتقل إلى الجزء الرابع إلى فترة الكساد الكبير وعدم الاستقرار العالمي «١٩٣٠-١٩٤٥».

ينتهي في الجزء الخامس إلى ثروة الإمبراطورية

إمبراطورية الدولار



مؤلف «الاستثمار فى التاريخ المالى»: قرأت عشرات الآلاف من الصفحات قبل الكتابة

تكون أقرب ما لدينا إلى رواية مباشرة عن كيفية فهم الناس للأحداث المالية فى عصرهم.

■ **ما أفضل كتاب تلبتيه كهدية؟**

– أهدانى حمای كتاب «ذكريات مضارب فى البورصة، قبل أن أبدا البحث فى التاريخ المالى. فى ذلك الوقت، لم أكن أدرك مدى أهمية هذا الكتاب فى فهم ديناميكيات السوق قبل إصلاحات الأوراق المالية فى عامى ١٩٣٣ و١٩٣٤. بالنظر إلى الوراء، كان التوقيت مثاليا، لأنه عندما أدركت حاجتى لقراءته، كنت قد حصلت على نسخة منه بالفعل.

■ **ما الكتاب الذى غير حياتك؟**

– هذا معيار صعب للغاية، ولا أستطيع تحديد كتاب واحد بعينه. بل إن التجربة الجماعية لقراءة أكثر من مائة كتاب فى التاريخ المالى هى التى مكنتنى من تجميع الأفكار.

■ **ما أفضل خمسة مؤلفين لديك؟**

– جون كينيت جالبريث، لأسلوبيه الفكاهى وقدرته على تبسيط الأفكار الاقتصادية المعقدة. رون تشيرنوف، لبحثه الدقيق وسيرته الذاتية الجذابة. كان عمله عن الكسندر هاميلتون بالغ الأهمية لكاتبى.

– ويليام شيرر، لتوضيحه الدور المحورى للمراقب فى توثيق التاريخ.

– جيمس ميشنر، لمهارته فى صياغة سرديات تاريخية شاملة.

ج. ر. تولكين، لدمجه جوانب خالدة من

اعتقد أن هذا أمر بالغ الأهمية لبناء سجل

حافل بثبت ما إذا كانت معرفة التاريخ المالى تحسن قدرتنا على فهم ما يحدث فى الحاضر والتنبؤ بما قد يحدث فى المستقبل.

لقد نشرت أشياء تبين أنها خاطئة، لكننى لا أندم

على نشرها، لأنها تعلمنى ما على تغييره، لزيادة

احتمالية صوابى فى المستقبل.

■ **هل مرتبت بتجارب مميزة فى لقاء**

■ **مؤلفين تعجب بهم؟**

– إن فرصة تقديم عرض أمام اللجنة الاستشارية

للمستثمرين التابعة لهئية الأوراق المالية والبورصات الأمريكية مع جيسون زويج هى تجربة ستبقى محفورة فى ذاكرتى. جيسون كاتب مالى مرموق فى صحيفة وول ستريت جورنال، وكان لى

شرف كبير أن التقي به وأتعرف عليه وأقدم عرضا معه.

■ **ماذا تقرأ أو تشاهد حاليا؟**

قد يبدو هذا مملا، لكننى لا أقرأ أى كتب فى الوقت الراهن. أركز حاليا على قراءة الدراسات الحكومية والمقالات المتعلقة بالقضايا المالية المهمة. أهم أولوياتى هى الدين الفيدرالى غير المستدام، والسياسة النقدية فى الولايات المتحدة، ومخاوفى المتزايدة بشأن ما اعتبره إفراطا فى الاستثمار فى صناديق الأسهم الخاصة وصناديق الائتمان الخاصة.

■ **ما رأيك فى تصنيف الكتب الأكثر**

■ **مبيعا.. هل تعتبره مؤشرا على**

■ **الجودة؟**

أحيانا يكون كذلك، وأحيانا لا. فى الحالات التى يكون فيها كذلك، يقدم الكتاب رؤية فريدة وقيمة.

أعتقد أن رواية «الخيميائى» استوفت هذا المعيار.

أما فى الحالات التى لا يكون فيها كذلك، فقد يخبر الكتاب الناس بما يرغبون فى سماعه بدلا من ما يحتاجون إلى سماعه. وللأسف، أعتقد أن العديد من الكتب الأكثر مبيعا يندرج ضمن هذه الفئة.

■ **ما أهم النصائح التى تقدمها لأى**

■ **كاتب مبتدئ؟**

– تأكد من أنك تكتب لتحقيق هدف حقيقى، وليس مجرد لفت الانتباه. إذا كان هدفك حقيقيا ويلبى حاجة مشتركة لدى جمهور ذى قيمة، فإن تأليف الكتاب تصبح فى المقام الأول مسألة تنفيذ وليست مسألة إبداع.

■ **ما أهم الدروس والعبر التى تعلمتها**

■ **من الحياة وتجاربك؟**

– بعض من أتمن المعلومات التى قد تصادفها موجودة فى كتاب زفيد الثمن. لا تزال الكتب من أكثر الموارد التى لم تستغل بالشكل الأمثل فى مجال التمويل، وربما فى العديد من المجالات الأخرى أيضا.

■ **هل تحضر لكتاب جديد؟**

– قد أقوم بتأليف كتاب فى المستقبل، لكننى أشك فى أننى سأقدم على عمل يتطلب كل هذا الجهد والتفكير. لقد شرت وكأنتى سافرت عبر الزمن وعدت ببطء إلى الحاضر. لا أدري إن كنت أملك القدرة على القيام بشئ بهذه الصعوبة مرة أخرى.

■ **رؤج لكتابك للقراء فى ٢٥ كلمة أو أقل.**

– يستخدم هذا الكتاب التاريخ لتعليمك مبادئ مالية خالدة تحسن استراتيجيتك الاستثمارية وتمنحك مزيدا من الطمأنينة فى عالم يبدو فوضويا فى كثير من الأحيان.

■ **متى بدأت الكتابة؟**

– لطالما كانت الكتابة جزءا مهما من مسيرتى المهنية، إذ أصبحت إحدى نقاط قوتى. وبهذا المعنى، كانت الكتابة عنصرا أساسيا فى نمواى المهنى منذ التسعينيات. مع ذلك، لم يسبق لى أن كتبت كتابا من قبل. كان هذا كتابى الأول.

■ **هل تتبع روتينًا محددا فى الكتابة؟**

– أرى الكتابة كالنحت. لاحظ أن الكثيرين يتعثرون لأنهم يرغبون فى كتابة مقال مثالى أو منشور مثالى على وسائل التواصل الاجتماعى فوراً. أما أنا، فأبدأ ببضعة مفاهيم أساسية، وأدونها، ثم أواصل صقلها حتى تصبح جاهزة للنشر. إنها عملية متكررة.

■ **من أثرى فى كتاباتك؟**

– هناك عدد قليل من الكتاب المالىين الذين برزوا بشكل لافت. كان جون كينيت جالبريث «اقتصادي أمريكي كندي، بارعا فى الجمع بين الفكاهة والتحليل الاستثنائى. أما تشارلى مونجر، فقد

تميز بدمج الفلسفة والبساطة فى التفكير المالى.

هذان الكاتبان هما الأكثر تأثيرا فى.

■ **هل تضع جمهورك فى اعتبارك عند الكتابة؟**

– أضع جمهورى دائما فى اعتبارى، وأظن أن الناس يقللون من شأن مدى تفكيرى فى هذا الأمر. قد يكون استهداف جماهير مختلفة أمرا صعبا لأننى أفكر فيه من منظوريين.

الأول: هو القارئ، الذى قد يشمل الأمناء والمستثمرين الأفراد والجهات التنظيمية وصناع السياسات. والثانى: هو الزمن. أحيانا أكتب للحاضر، وأحيانا أخرى أكتب لقراء المستقبل الذين قد يقرأون كتابى بعد سنوات أو حتى عقود. ومن المفارقات، أتنى لا أعتقد أن معظم الناس يدركون أننى أعتبر قراء المستقبل جمهورى الأساسى. المبدأ الأساسى الذى يوجه كتابتى لكلا الجمهورين هو أن يُنظر إلى كمراقب درس التاريخ، وحدد مبادئ غالبا ما تستهان بها، ويشاركها لمساعدة الناس على اتخاذ قرارات أفضل.

أتجنب عمدا الترويج للمواقف السياسية، حتى يتمكن الناس من مختلف الخلفيات من استخدام هذه المعلومات دون القلق من وجود دوافع خفية.

■ **أين تفضل كتابة المقالات عادة؟**

– هناك عدة معايير أضعها فى الاعتبار. أولا: يجب أن تكون المجلة غير متحيزة. ثانيا: يجب أن تركز على الشؤون المالية. ثالثا، يجب أن يلتزم التزاما راسخا بالموضوعية.

أخيرا، يجب أن أكون على ثقة بأن مقالاتى ستحفظ فى أرشيفها لفترة طويلة. فى الواقع، هناك مجلات فقط تلبيان هذه المعايير تماما: مجلة المستثمر المغامر، الصادرة عن معهد المحللين المالىين المعتمدين، ومجلة «التاريخ المالى، الصادرة عن متحف التمويل الأمريكى.

■ **هل تفضل الكتابة فى نوع أدبى معين على غيره؟**

– نوعى الأدبى مختلط نوعا ما، وأطلق عليه اسم «التاريخ المالى التطبيقى». أركز كتاباتى بشكل أساسى على الحالات التى يبدو فيها المنظور السائد للأسواق متعارضا جوهريا مع مبدأ تاريخى مهم. هذه الحالات لا تحدث كثيرا، ولكن عندما تحدث، أعتقد أنه من الأهمية بمكان التعبير عنها بصراحة.

■ **ما أعظم رواية قرأتها مؤخرا؟**

– رواية «الخيميائى». لقد تعاطفت بشدة مع رحلة بطل الرواية. تطلب تأليف هذا الكتاب العديد من العقبات. كما صادفت العديد من الأشخاص الذين لم أكن أتوقع أن يكونوا حلفاء، إلى جانب آخرين كشفوا عن أنفسهم كخصوم. ومثل بطل الرواية، فإن كل عقبة فى نهاية المطاف عززت عزيمتى بدلا من أن تضعفها.

■ **ماذا تقرأ عندما تعمل على كتاب؟**

– بما أن عملى قائم على البحث، فأنا دائما ما أقرأ شيئا ذا صلة بما أخطط لكتابته لاحقا. قد تكون هذه إجابة مملة، لكنها الصادقة.

■ **هل لديك مكتبة مفضلة؟**

– قد يبدو هذا غريبا، لكننى نادرا ما أזור المكتبات. أشتري معظم كتبى عبر الإنترنت أو أقرأها على جهاز كيندل.

■ **ما الكتاب الذى قد يفاجأ الناس بوجوده فى مكتبتك؟**

– قد يفاجأ الناس بكثرة الكتب التى أملكها من القرن التاسع عشر حتى بداية القرن العشرين. معظمها نفدت طبعاتها منذ زمن، لكنها غالبا ما

فى الحوار التالى لـحرف، يتحدث

الكاتب مارك ج. هيجينز، ومؤلف كتاب «الاستثمار فى التاريخ المالى الأمريكى: فهم الماضى للتنبؤ بالمستقبل». عن كواليس إعداد كتابه ورحلته الكتابية ونصائحه ومصادر إلهامه.

■ **فى البداية.. ما الذى ألهمك لتأليف كتاب «الاستثمار فى التاريخ المالى»؟**

– بعد نقضى جائحة كوفيد-١٩، فوجئت تماما بصفتى مستشارا استثماريا. كنت أظن أن شيئا كهذا لم يحدث من قبل. لكن بعد ذلك، بدأت أقرأ عن التاريخ المالى، واكتشفت أنه ليس حدثا غير مسبوق.

فى الواقع، وقع حدث مشابه جدا فى يوليو ١٩١٤ بعد اندلاع الحرب العالمية الأولى بشكل غير متوقع. كما صدمت عندما اكتشفت أنه لم يسبق لأحد أن ألف كتابا عن التاريخ المالى الكامل للولايات المتحدة فى مجلد واحد. لقد أفضيت جزءا كبيرا من مسيرتى المهنية فى الكتابة، لذا فكرت فى خوض غمار تأليف هذا الكتاب.

■ **كيف ترى دور الجوائز فى حياة الكاتب؟**

– قد يختلف منظورى قليلا. كانت الجوائز مهمة إلى حد ما فى بناء المصداقية، لكنها لم تكن هدفا رئيسيا. بل كان الهدف هو سد ما اعتبرته ثغرة واضحة فى الأدب. وكانت المكافأة الحقيقية هى سماع آراء القراء والنقاد بأن الكتاب قد سد تلك الثغرة.

■ **ما المصادر التى اعتمدت عليها فى إعداد كتابك؟**

– يبلغ عدد صفحات الكتاب ٥٢٣ صفحة، لكننى قضيت نحو ٨٠٪ من وقتى فى القراءة لا فى الكتابة. ولذلك، خصصت نحو ٥٠ صفحة للمصادر فى نهاية الكتاب.

قرأت حرقا عشرات الآلاف من الصفحات على مدى ثلاث سنوات ونصف، متراجعا ببطء من عام ١٧٩٠ إلى عام ٢٠٢٣. لقد كان هذا العمل أصعب جهد فكرى بذلته فى حياتى، ولكنه كان أيضا الأكثر إثراء.

■ **ما التحدى الأكبر لك أثناء إعداد الكتاب ومرحلة البحث؟**

– كان التحدى الأكبر هو التجميع. فمعظم الدراسات الموجودة فى التاريخ المالى إما تركز بشكل عميق على فترة زمنية محددة، أو تلخص الاتجاهات طويلة الأجل استنادا بشكل أساسى إلى تحليل البيانات. لم يسبق لأحد أن جمع كل ذلك فى سرد متماسك. كان هذا هو الجزء الأصعب: التراجع خطوة إلى الوراء، والنظر إلى فترة خمسين عاما، والتساؤل: «ما الذى حدث بالفعل هنا؟ ما التيار الأساسى الذى حدد هذه الفترة؟».

■ **هل واجهت أى مفاجآت أثناء إعداد الكتاب؟**

أعتقد أن أكبر مفاجأة كانت إدراكى مدى تأثير الظروف الاقتصادية على التاريخ. نميل بطبيعتنا إلى التركيز على الشخصيات البارزة، لكننى أصبحت أكثر اهتماما بالظروف التى سمحت لهؤلاء الأفراد بالبروز والنجاح أو الفشل. وقد غير هذا الأمر جذريا نظرتى إلى الحاضر والمستقبل. فبدلا من التفكير فى الشخصيات البارزة بالدرجة الأولى، أفكر فى الظروف التى جعلتهم بارزين. بالنسبة لى، فهم هذه الظروف هو الأهم فى أغلب الأحيان.

■ **من أين استوحيت فكرة عنوان كتابك؟**

– كان هذا أصعب ما واجهته فى الكتابة. كيف لى أن ألخص تاريخ الولايات المتحدة المالى على مدى ٢٥٠ عاما تقريبا فى كلمات قليلة؟

فى النهاية، أردت أن أوصل فكرة أن كل قارئ سيستفيد من تخصيص وقته لدراسة التاريخ المالى. هذا الهدف البسيط هو ما ألهمنى عنوان الكتاب: «الاستثمار فى التاريخ المالى الأمريكى».

■ **ما الفكرة أو الرسالة الأساسية للكتاب؟**

– الفكرة الرئيسية هى أن التاريخ المالى فى جوهره قصة تكرر تتخللها ابتكارات بين الحين والآخر. يغفل معظم الناس عن هذه الحقيقة لأنهم يحصرون معرفتهم، دون داع، فى تجاربهم الحياتية الشخصية.

عندما توسع آفاقك الحياتية من خلال استخلاص العبر من تجارب أسلافنا، سننظر إلى العالم بنظرة مختلفة. قد تتغير الظروف والتكنولوجيا، لكن السلوك البشرى يتطور بوتيرة بطيئة للغاية. وهذا ما ستدركه بعمق أكبر عند دراسة التاريخ.

■ **ما دور الناشر فى نجاحك؟**

– اخترت نموذج الناشر الهجين، وأنا سعيد جدا بهذا الاختيار. كان أهم ما ركزت عليه عند اختيار الناشر هو سرعة طرح الكتاب فى السوق وحقوق ملكية المحتوى. لو اخترت ناشرا تقليديا، لما تمكنت من طرح الكتاب فى السوق بالسرعة التى أردتها، ولما احتفظت بحقوق الملكية الكاملة للمحتوى. كان كلا الأمرين حاسمين، وأنا راض تماما عن خيارى.

يقدم الكاتب

نظرة شاملة

على الاقتصاد

الأمريكى منذ

عهد التأسيس

حق يومنا هذا

الكتاب يرصد

صعود وادى

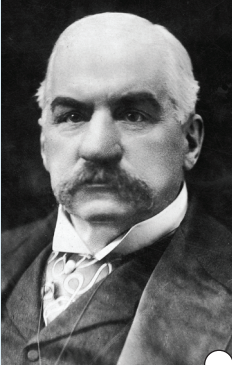
السيليكون فى

أواخر القرن

العشرين



الكسندر هاميلتون



جون بيريونت

الأزمات

الاقتصادية

تصنع معاناة

واسعة النطاق

داخل الولايات

المتحدة

وخارجها

الأمريكية «١٩٤٦-١٩٨٢»، وتأسيس النظام العالمى الجديد، ويختتم كتابه بعنوان «الإمبراطورية الأمريكية ترد الصاع صاعين، ليتناول الفترة من ١٩٨٣-٢٠٢٣، وعملية الغزو التجارى الأمريكى الثانى ومحفضة التصنيع ويتأمل فى الماضى ومستقبل أمريكا.

يقدم الكاتب نظرة شاملة على الاقتصاد الأمريكى منذ عهد التأسيس حتى يومنا هذا. بدءا من تأسيس الكسندر هاميلتون لأول بنك للولايات المتحدة لتهدئة اقتصاد مضطرب مثقل بديون حرب الاستقلال.

يناقش تطورات مثل تأميم البنوك المرخصة من الولايات بعد الحرب الأهلية، وتراكم القدرات الصناعية التصنيعية مع نهاية القرن التاسع عشر، ومساهمة الأسهم القائمة على الائتمان فى الكساد الكبير، وشيوع صناديق الاستثمار المشتركة بعد الحرب العالمية الثانية، وصعود وادى السيليكون فى أواخر القرن العشرين.

ويرسم مقارنات ملهمة بين العصور، كما فى قوله إن الاقتصاديين المتفائلين الذين اعتقدوا أن أسعار العقارات لن تنخفض على المستوى الوطنى فى أوائل الألفية الجديدة لأنها لم تنخفض من قبل، كانوا ليدركوا خطاهم لو درسوا الانهيارات الاقتصادية فى عشرينيات وأربعينيات القرن التاسع عشر، التى نجمت عن ضعف غلة المحاصيل وانهيار أسعار القطن، على التوالى.

يقول: على مدى ٢٣٣ عاما الماضية، تطورت الولايات المتحدة من مستعمرة بريطانية إلى أكبر اقتصاد فى العالم ومركز مالى مهمين. وهذا ما يجعلها نموذجا مثاليا لدراسة العديد من المفاهيم المتعلقة بالتطور الاقتصادى والمالى.

يركز الكتاب على التاريخ الأمريكى، لكن رؤاه قد تكون مفيدة بشكل خاص لسكان الدول الأخرى. يظهر التاريخ أن الدول غالبا ما تتصرف كمناطق يفصلها الزمن أكثر من المكان. لذا، فإن فهم ماضى وحاضر دولة ما يساعد الآخرين فى تقدير المبادئ التى تقسر نجاحها وتجنب الأخطاء التى تعيق تقدمها.

يتناول المؤرخ فى كتابه عدة مفاهيم مالية فى اقتصاد أمريكا بالتحليل، على رأسها مفارقة المضاربة، حيث تسبب أنشطة المضاربة التى يقوم بها المستثمرون فى الولايات المتحدة الأمريكية معاناة وازدهارا فى آن واحد.

بعض: تعد المضاربة مفهوما مهما لأننا غالبا ما نركز بشكل مفرط على الجانب السلبى، الذى يميل إلى أن يكون أكثر وضوحا على المدى القصير. فى المقابل، قد تمر عقود قبل أن يجتنى المجتمع ثمار الأنشطة المضاربة التى أسهمت فى خلقها.

وقد وجدت هذه المفارقة منذ تداول أولى الأوراق المالية فى وول ستريت، بعد فترة وجيزة من الاكتتاب العام الأولى لبنك الولايات المتحدة الأول.

ولفت إلى أن التناقض الفريد للمضاربة أسهم فى بروز وول ستريت كعاصمة مالية للبلاد. فمنذ نشأتها، كانت وول ستريت الوجهة المفضلة للمضاربين الأمريكيين. فى القرن الثامن عشر، أطلق عليهم اسم «مضاربى الأسهم».

وفى القرن التاسع عشر، أطلق عليهم اسم «مقلبى الأسهم». وفى أوائل القرن العشرين، أطلق عليهم اسم «مشغلى الأسهم». أما الآن، فهم مزيج من المحللين ومديرى صناديق التحوط وأحد خبراء السوق على قناة CNBC. لطالما كانت علاقة أمريكا بمضاربى وول ستريت، وستبقى على الأرجح، علاقة متناقضة بين الحب والكراهية. فأفعالهم قادرة على خلق ثروات طائلة أو معاناة شديدة لمن يتبعهم. ومع ذلك، فى الوقت نفسه، جعلت عملية التكرار من الهوس والفضول والتجديد الأسواق أكثر سيولة، وأكثر كفاءة فى التسعير، وأكثر جاذبية للمستثمرين فى نهاية المطاف. وهذا بدوره مكن رواد الأعمال الأمريكيين من الحصول على تمويل لشاريع لا حصر لها. لولا وول ستريت، لكانت العديد من أعظم اختراعات العالم جيبسة أذهان من رحلو منذ زمن بعيد.

إن عبقرية وحماقة المضاربين الأمريكيين كفيلة بملء

مجلدات عديدة. فى كل مرة، ستلاحظ مفارقة المضاربة المحببة، فكل هوس، وقفاعة، وعملية احتيال، وانهيار، وكساد، أعقبه نهضة وتقدم.

هذه المفارقة هى التى أسهمت فى دفع عجلة التقدم الأمريكى. كما أن الصراع الدائم بين المضاربين المتفائلين والمتشائمين خلق أثرا أمنا، وإن لم يقدر حق قدره، أهم أعظم ابتكار مالى فى القرن العشرين: صندوق المؤشرات.

يوضح هيجينز مبادئ التضحيات غير المقدرة لرجال الإطفاء المالىين، حيث شهدت الولايات المتحدة الأمريكية عبر تاريخها العديد من الأزمات المالية الحادة، من هوس وذعر وانهيارات. وقد خلفت أصدھا معاناة واسعة النطاق داخل الولايات المتحدة وخارجها.

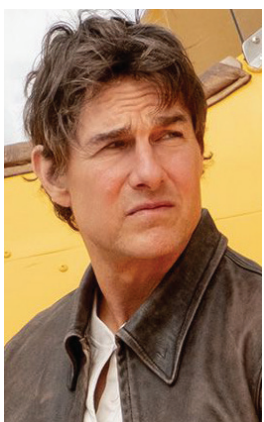
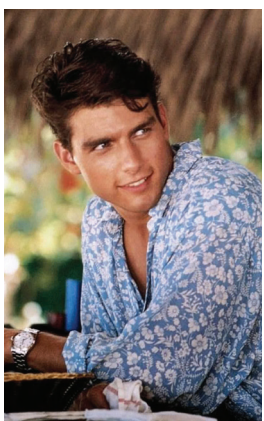
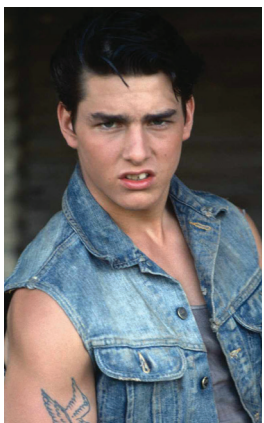
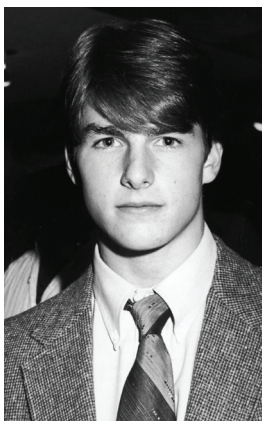
خلال الأزمات المالية، يتعين على السياسيين والجهات التنظيمية والمواطنين التكاتف لإيجاد حلول مبتكرة للحد من الأضرار. غالبا ما يقدم المتطوعون فى مجال مكافحة الأزمات المالية تضحياتٍ جليتين.

أولا: يتحملون ليالى طويلة بلا نوم وهم يعملون على إخماد الأزمة. ثانيا: يعرضون أنفسهم لهجمات شخصية غير عادلة من وسائل الإعلام والمنافسين السياسيين.

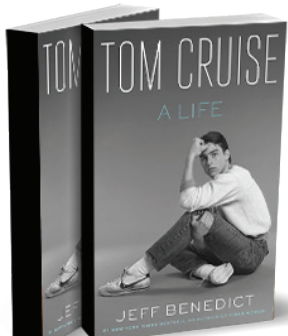
يرى أن الأزمات المالية والاحتيايل وغيرهما تعد سمات مؤلة من أشكال السلوك المتهور ولكنها دائمة فى كل نظام مالى. لكن ما يزيدھا ماأساوية هو ميل الأمريكيين إلى شيطنة الأفراد الذين يقدمون تضحيات جسيمة لمنع الأزمات المالية من التحول إلى كساد اقتصادى.

وقد عانى العديد من أبرز القادة المالىين فى أمريكا من هذا المصير. تحمل الكسندر هاميلتون هجمات متواصلة أثناء بناءه نظاما ماليا لإنعاش الائتمان المتضرر للبلاد عام ١٧٩٠. ووصفت هيتى جرين بساحرة وول ستريت، رغم أعمالها النبيلة لدعم الممولين ومدينة نيويورك بأكملها فى أحلك لحظات ضعفهم خلال الأزمات المتكررة فى أواخر القرن التاسع عشر. وتعرض جيه بيريونت مورجان لانتقادات لأذعة من وسائل الإعلام وأعضاء الكونجرس بعد سنوات قليلة من قيادته لعملية إنقاذ استثنائية خلال أزمة عام ١٩٠٧.

وقد عانى العديد من رواد العمل المالى خلال الأزمة المالية العالية مصائر مماثلة. ولا يمكن تقدير نوابهھم النبيلة وتضحياتهم الشخصية خلال الأزمة المالية العالية إلا بقراءة مذكرات هانك بولسون، وبن برنانكى، وغيرهم من القادة المالىين. يشير إلى أنه لا أحد معصوم من الخطأ. وقد اعترف هؤلاء الأفراد بالعديد من أخطائهم- لكن التشكيك فى شخصياتهم أمر محضف. يقول: يعانى رجال الإطفاء المالىون فى أمريكا من التضحيات التى يقدمونها لإخماد النيران، بينما يتعرضون فى الوقت نفسه لإهانات وتشويه لسمعتهم لا يستحقونها من أولئك الذين يشاهدون هذه الحرائق، عادة من مسافة آمنة. يحارب هؤلاء الأبطال الحرائق المالية وهم يدركون تماما المخاطر التى تهدد سمعتهم، ما يجعل تضحياتهم نبيلة للغاية.



الكنيسة كلفت توم كروز قطع بعض من أقرب علاقاته الشخصية والمهنية



في عام 1988 صنع الثنائي توم كروز وداستن هوفمان، خلال أحداث فيلم، رجل المطر، الحائز على 4 جوائز «أوسكار»، كيمياء سينمائية لا يمكن إنكارها لكل من شاهد هذا العمل السينمائي الأيقوني. وارتكز التناعم الأسطوري بين توم كروز وداستن هوفمان، في فيلم، رجل المطر، على التباين الصارخ بين شخصيتهم، فيما يوازنان ببراعة بين اندفاع تشارلي، الأناثي والمليء بالطاقة، وهذوء ريموند، المنعزل والبعيد المصاب بالتوحد، وهو التناقض الذي خلق أداءً عاطفياً على الشاشة، ربما يكون نابغاً من اختلاف شخصيتهم في الحقيقة. وعلى عكس أدوار توم كروز كنجم أفلام الحركة، والأكشن، المبالغ فيها، يميل داستن هوفمان غالباً إلى استكشاف العيوب الخفية والحيرة والوحدة التي يعاني منها المستضعفون والناس العاديين. وفي حياتهما الشخصية، يعرف كروز، بأنه منفتح ومغامر، وهوفمان، بأنه دافئ وناقد لذاته، وإذا كنت مثلي من محبي هذه الثنائية، التي اعتبرت من أنجح الثنائيات التي جمعت بين مدرستين تمثيليتين مختلفتين في تاريخ السينما الأمريكية، فبالأكيد ستجد الكثير عن الرجلين في سيرتین ذاتيتين جديدتين، تصدران قريباً عن دار النشر، سايمون أند شوستر، وتلقى حرف، الضوء على أبرز ما جاء فيهما، خلال السطور التالية.



هالة أمين

عودة رجلي المطر

أسرار مذكرات توم كروز وداستن هوفمان

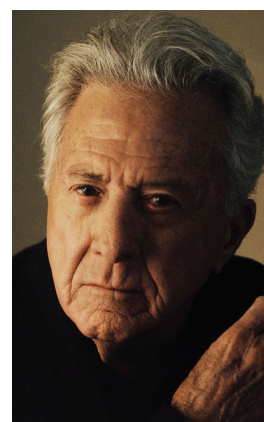
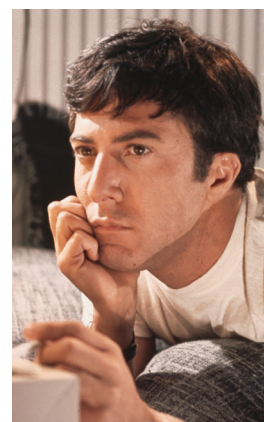
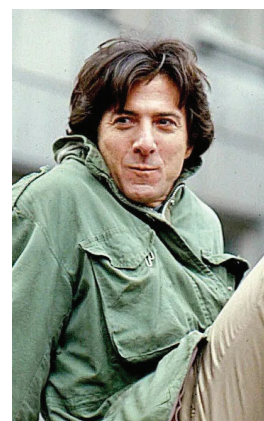
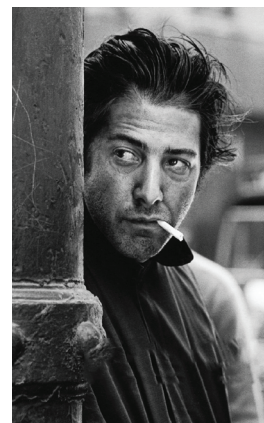
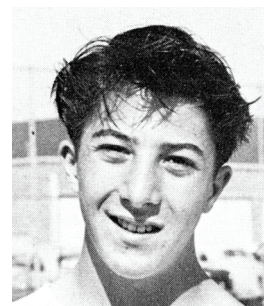
1 داستن هوفمان في التسعين: لن أعتزل أبداً

العارة، بسبب حماسه الشديد في موقع التصوير، واصفاً ما حدث بينهما بأنه «منافسة ودية»، كما كشف عن أن ستيف ماركوين كان يهديه كعكات الحشيش، خلال التصوير. ويتطرق «هوفمان»، في مذكراته، إلى ما حدث له في قرية «جرينتش» بنيويورك، خلال ستينيات القرن الـ٢٠ المضطربة، حيث كان يعيش مع زوجته الأولى الممثلة آن بيرن، بجوار المبنى رقم ١٨، والذي دُمر بشكل مأساوي في ٦ مارس ١٩٧٠، بعدما انفجر مصنع لتصنيع القنابل تديره جماعة «وينز» أندرجراوند، اليسارية الماركسية الأمريكية المتطرفة، عن طريق الخطأ في الطابق السفلي، ما أدى إلى إلحاق أضرار جسيمة بمنزل «هوفمان، المجاور. ورغم أنه نجا هو وعائلته من الإصابة، لأنهم لم يكونوا داخل المنزل لحظة الانفجار، فإنهم أُجبروا في النهاية على إخلائه. ورغم أن الانفجار دمر المنزل بالكامل، وأسفر عن مقتل ٣ من أعضاء الجماعة المتطرفة، في أعقاب الحادث مباشرة، كان «هوفمان» يُساعد في تهدئة المتفرجين، ويُؤمن بعضاً من ممتلكاته بمنزله التي تضررت بشدة، ويبدو ثابتاً. وبعد هذه التجربة المؤلمة، التي وصفها لاحقاً بأنها «غيرت حياتي»، انتقل نهائياً إلى لوس أنجلوس، منهياً بذلك سنوات معيشته القلقة على الساحل الشرقي. بل لا وقع لم يكن مجرد حادثة شخصية لهوفمان، في أو أواخر مراقبته بحثاً عنه في عالم الفن المتخيل، الستينيات المضادة. وتناول هوفمان، في المذكرات أيضاً، كيف كان يشعر بعدم الارتياح تجاه مظهره، إذ كان أقصر طالِب

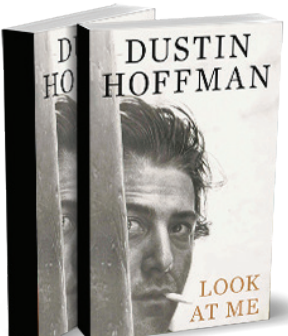
السدء والصراحة وحس الدعابة، في مذكراته الشخصية الحميمة، أن يشرح كل شيء عن الفن والطموح والعائلة والصداقة والحب والشيخوخة، وأسرار الحياة الإبداعية. ويكشف أيضاً للقراء عن رحلته من ممثل شاب يبحث عن معنى لحياته إلى نجم فائز بجائزة «الأوسكار»، مرتين، مع طرح مفهومه الذي توصل إليه مؤخراً عن أهم ما في حياته مع دخوله عقده التاسع. وعلى امتداد هذه الرحلة، يشارك «هوفمان» قصصاً تتراوح بين الجراة والعمق والخلود في ذات الوقت، من صدام غير متوقع مع ستيف ماركوين، خلال تصوير الفيلم الملحمي «بابلون»، أو «الفراشة»، في عام ١٩٧٣، عندما اكتشف تفاوتاً كبيراً في الأجور، إذ تقاضى «ماركوين» ٢ مليون دولار، بينما حصل «هوفمان» على ١,٢٥ مليون دولار، ما أثار غضبه وجعله غير متعاون مؤقتاً في موقع التصوير. بالإضافة إلى ذلك، خلقت أساليب الممثلين المتباينة في التمثيل احتكاكاً فوراً، وأدى اختلاف أسلوبيهما وطبيعية «ماركوين» الحادة والمسلطة إلى بعض التدخلات في تفاصيل المشهد. يقول «هوفمان» إن «ماركوين» في إحدى المرات، أمره بالتوقف عن الكلام بسرعة، قائلاً له «اجعل الأمر بسيطاً»، وعندما دعا «هوفمان» بعض أصدقائه المقربين لمشاهدة التصوير، طردهم «ماركوين» فوراً من الموقع. وعلى الرغم من هذه الصدامات على الشاشة وتنافسهما الشديد، وصف داستن هوفمان «ماركوين» بأنه «رجل رائع، والطف وأرقى رجل خارج الشاشة». كان أيضاً يطلق عليه بمودة -ومازحاً- لقب «ابن

على مدى ٦ عقود تقريباً، كان داستن هوفمان أحد أكثر الشخصيات جذبية وإثارة للدهشة في الثقافة الأمريكية. ومن أدائه المتميز في فيلم «الخريج» إلى أدواره التي لا تُنسى في أفلام «راعي بقر منتصف الليل» و«توتسي» و«كرامر ضد كرامر» و«رجل المطر» وغيرها، أمضى «هوفمان» حياته في تجسيد شخصيات استثنائية، وإعادة تعريف مفهوم نجم هوليوود، وأنه ليس بالضرورة أن يكون وسيماً. داستن هوفمان يبلغ من العمر ٨٨ عاماً، وسبق أن حصل على جائزة «أوسكار»، إلى جانب الترشح للجائزة ٧ مرات. أسهم قدمه إلى هوليوود في إرساء نهج جديد ومتجدد في صناعة الأفلام، بعدما واصل تقديم أدوار مميزة تضاف إلى مسيرة فنية حافلة بشخصيات حملت الفوارق التي كانت تفصل بين نمط ممثل الأنوار الثانوية ويطل الفيلم، مع تخطيطه لاستكمال مسيرته المهنية حتى يبلغ من العمر ١٠٠ عام على الأقل، دون أن ينوي الاعتزال أبداً. والأخ، قرر، هوفمان، نشر سيرته الذاتية التي كتبها تحت عنوان «انظر إلى»، في خريف العام الجاري، بمشاركة أرييل ليفي، الكاتبة الصحفية المرموقة في مجلة «نيويورك».

من خلال هذه السيرة الذاتية يوجه داستن هوفمان قدراته المذهلة على تحليل ذاته كرجل وفنان حائز على جائزة «الأوسكار»، وأحد أبرز ممثلي هوليوود في العصر الحديث، والذي عكست أعماله في السينما والمسرح روح العصر المتغيرة في الولايات المتحدة على مدى الـ٦٠ عاماً الماضية. في حوالي ٣٢٠ صفحة، يحاول «هوفمان» بمنتهى



داستن هوفمان كان يتلقى «كعكات حشيش» في تصوير فيلم «بابلون»



2 توم كروز: أنا صاحب أفلام الـ13 مليار دولار

وفي هذه السيرة الذاتية، التي تقع في حوالي ٥٧٦ صفحة، يتناول الكاتب المرموق جيف بنديكت مسيرة الممثل الفريدة على الشاشة، بالإضافة إلى الغموض وسوء الفهم الذي يكتنف حياته الشخصية بعيداً عن الشاشة، فقد كانت زيجاته من الممثلات ميمي روجرز ونيكول كيدمان وكيثي هولز مادة دسمة للمصورين والصحفيين وموضوعاً للشائعات والتكهنات التي لا تنتهي. ويتطرق الكاتب إلى دفاع توم كروز الحماسي عن كنيسة «السيانولوجيا»، وبعض تعاليمها المثيرة للجدل، التي أشعلت شرارة في مسيرته المهنية، وأدت إلى قطع بعض من أقرب علاقاته الشخصية والمهنية. كما أضاف أسلوب حياته المتنقل والمنعزل مزيداً من الغموض على شخصية رجل يقف وحيداً، حرفياً ومجازياً.

وتأخذ هذه السيرة الذاتية القراء في رحلة تبدأ من ولاية كنتاكي الأمريكية مع توماس كروز مابوثر الرابع «تومي»، هذا الفتى الكاثوليكي من الطبقة العاملة، الذي شكلت طبيعته مع والده نقطة

انطلاق لقصة أصلية درامية، بل ومأساوية أحياناً، تضاهي أي ملحمة هوليوودية. ومن خلال الغوص في الآف الصفحات من سجلات الأنساب ووثائق المحاكم وتاريخ العائلة، يُقدّم المؤلف للقراء رؤية غير مسبقة لمعاناة شاب نشأ متلهفاً للقبول العائلي والاجتماعي، وانطلق في أواخر مراقبته بحثاً عنه في عالم الفن المتخيل، النجاشي الجاهلي. ويستعرض الكاتب أدوار توم كروز «٦٤ عاماً، المتنوعة في الشائسة، بما في ذلك دوره الذي حقق له الشهرة في فيلم «ريسكي بيزنس» عام ١٩٨٣، وسلسلة أفلام «مهمة مستحيلة»، التي رسخت مكانته كنجم أفلام الحركة. ويركز المؤلف بشكل خاص على دوره المميز «إيثان هانت»، في سلسلة «مهمة مستحيلة»، باعتباره الإنجاز الأبرز لنجم أفلام «الأكشن»، الذي شكل الشخصية وجذلياتها.

في صفّه بالمدرسة الثانوية في لوس أنجلوس، ويرى نفسه قبيحاً، موضحاً أنه على الرغم من نجاحه، لا يزال يعاني من بعض انعدام الثقة بالنفس الذي رافقه في طفولته. ويرى أن ما يشعر به المرء تجاه نفسه في السنوات الأولى من حياته لا يزول أبداً، خاصة في سنوات التكوين، مشيراً إلى أنه يمكن للشخص التصالح مع هذا الألم وتجاوزه، لكنه سيحتفظ بأثار كل ذلك رافقه في طفولته. ويتضمن المذكرات أيضاً قصصاً فريدة من نوعها من حياة «هوفمان»، مثل علاقة الصداقة التي جمعته مع زميله في السكن آنذاك، الممثل روبرت دوفال، والنجم الراحل جين هاكمان، وتحديدًا بنيويورك، في بداية حياتهم المهنية، واصفاً تلك الفترة بأنها كانت مليئة بالأحداث، من ضمنها تفاصيل صدمتهم العميقة عقب حادثة اغتيال الرئيس جون كينيدي في ١٩٦٣. كما يروي تفاصيل علاقاته مع أساطير مثل لورانس أوليفيه و«ماجى سميت وميريل ستريب ومايك نيكولز وأرثر ميلر، والتجارب الشخصية التي شكلت بعضاً من أشهر أدواره، وحكايات من كواليس هوليوود، متحدثاً بصراحة ودون أي مجاملة للذات عن نجاحاته ونقاط ضعفه على حد سواء. مذكرات «انظر إلى» ليست مجرد سرد لمسيرة فنية حافلة في هوليوود، بل هي تأمل في الحياة، والهوية، والحاجة الدائمة للإبداع، وبأسلوبه الفكاهي، وعنفويته، وصداقه العاطفي الذي ميز أفضل أعماله، يدعو «هوفمان» القراء، في مذكرات فريدة كنشخصية، إلى عالمه الخاص الذي يجتنب وراء صورته الفنية.



كيرى باركر

أطلق فيلم Obsession 2025، أو هوس، عاصفة جماهيرية لم يكن أحد يتوقعها من فيلم صغير صنع بميزانية لا تكفى لإنتاج إعلان تليفزيونى. ليُحطم بذلك شبك التذاكر ويشعل فضاء الحديث على مواقع التواصل الاجتماعى.

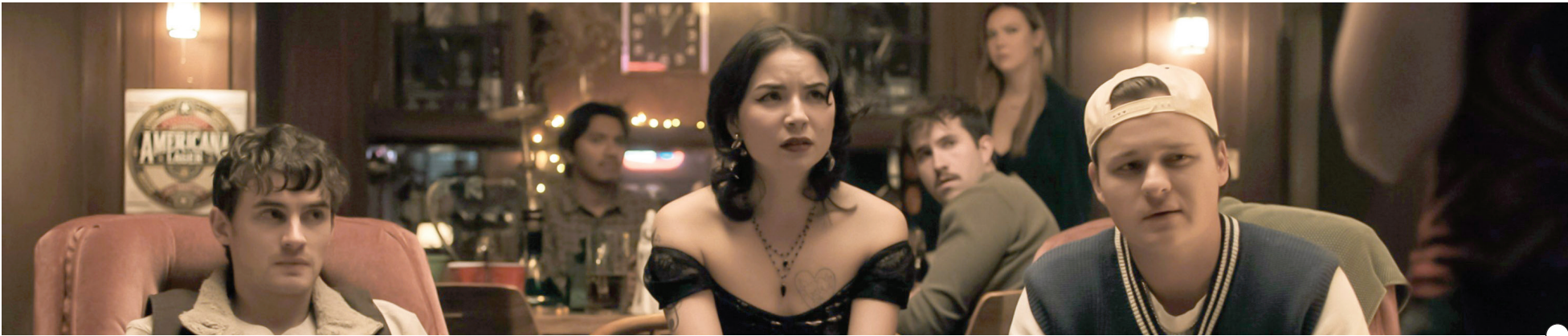
«هوس» هو العمل الروائى الطويل الأول للمخرج «اليوتوب»، كيرى باركر، الذى خرج من دائرة الإنتاج المستقل بميزانية متواضعة لم تتجاوز 750 ألف دولار. ليصنع واحداً من أكبر مفاجآت السينما العالمية فى 2026.

ينتمى الفيلم إلى نوع الرعب النفسى الممزوج بالكوميديا السوداء، ويستند إلى قيمة كلاسيكية مألوفة: احذر مما تتمنى، لكنه يقدمها بمعالجة غير متوقعة وصادمة، عبر قصة لعبة غامضة تمنح أمنية واحدة فتتحول إلى لعنة وخليط من الكوابيس، لدرجة أن أغلب مشاهديه أجمعوا على أمر واحد، وهو أن تصوراتهم عن الحب والأمنيات والحرية ليست كما كانت قبل مشاهدة العمل!

محمد هشام

هوس

فيلم بميزانية إعلان يصنع الرعب حول العالم



لقطة من فيلم «هوس»

منذ عرضه الأول فى مهرجان تورونتو السينمائى، ثم وصوله إلى دور العرض فى مايو ٢٠٢٦، اجتاح الفيلم شبك التذاكر محققاً إيرادات تجاوزت ٤٠٠ مليون دولار، ليضع نفسه فى قائمة الأفلام الأعلى ربحاً عالمياً فى تاريخ أفلام الرعب.

إلى جانب نجاحه التجارى، أثار «هوس» جدلاً واسعاً بين النقاد والجمهور، حيث اعتبره البعض تحفة فنية مستقلة كسرت هيمنة «هوليوود»، التى تعتمد على الإمكانيات الضخمة والميزانيات الهائلة.

ولم تأت انطلاقة الرعب فى «هوس» من الدماء أو الصرخات إنما من ذلك الخوف المتسلل الذى يزرعه فى العقل ويظل يتردد حتى بعد انتهاء العرض، وتحول ذلك بين المشاهدين من الأوساط الشبابية تحديداً إلى مادة للنقاش والجدل، وانتشرت المقاطع القصيرة التى تتحدث عنه على «تيك توك» مصحوبة بتعليقات مثل: «هذا ليس حياً، هذا جحيم».

فكيف صنع «هوس» كل هذا الرعب فى قلوب من شاهده، وكيف يمكن أن تتحول أمنياتنا إلى لعنات تطاردنا وتدمر حيواتنا؟

1 عبث متكامل

يُكنّى بارون «بير» ببلى، مشاعر عاطفية لصديقتة منذ الطفولة نيكى فريمان، التى تعمل معه فى متجر للموسيقى إلى جانب صديقتهما «إيان» و«سارة».

وكان «بير» قد فقد قلبته «ساندى» بعدما ابتلعت بعض حبوب الأوكسيكودون، ثم قنعه «نيكى» لاحقاً بالخروج لتفريغه عن نفسه، وبينما يشتري هدية لها من متجر لـ«الروحانيات»، يبتاع لعبة غريبة تسمى «صنصاف الأمنية الواحدة»، يزعم أنها تحقق أمنية عند كسرهما. فى تلك الليلة، يوصل «بير» «نيكى» إلى منزلها، فتسأله بانزعاج إن كان معجباً بها، لكنه ينكر خوفاً من

الرفض، فتتصرف ويغضب هو من نفسه ويكسر اللعبة متمنياً أن تحبه «نيكى» أكثر من أى شخص فى العالم. تظهر «نيكى» مجدداً وتطلب المبيت فى منزله، وتخبره أن والدها يحتضر بسبب السرطان، وفى سريره تقبله ثم تصرخ فجأة وتدفعه بعيداً، فيقرر النوم على الأرض... «لن تنته الأشياء الغريبة بعد أيها القارئ».

فى الصباح، تنتشل «نيكى» جسد القطعة «ساندى» من القمامة! وتعدّ له مشهداً تذكارياً غريباً، ما يثير انزعاج «بير»، وتفسر هى لاحقاً تصرفاتها المضطربة بأنها نتيجة تناولها منشطات «إم دي إم إيه»، ثم تعترف بمشاعرها تجاهه.

يدخل الاثنان فى علاقة عاطفية، فيزداد ارتباطك صديقتهما «إيان» و«سارة» أمام ما يحدث، فيخير «إيان» «بير» أن «نيكى» كانت قد أبدت عدم اهتمامها به قبل ارتباطهما بقليل، وأن والدها بصحة جيدة.. «أى أنها تكذب عليه».

وحين يواجهها «بير» بذلك، تنزعج وتطالبه بالآلا يذكر الأمر مرة أخرى، وفى تلك الليلة، تراقبه وهو نائم وتهمه بأنه لا يحبها بقدر ما تحبه، ثم تغطي الباب الأمامى يشريط لاصق حتى تسده تماماً، ويضاجأ «بير» بالشريط وهو يغادر إلى عمله فيمزقه بصعوبة بالغة، ليكتشف فى العمل أن «نيكى» أعدت له شطيرة من بقايا قلبته «ساندى».

يتصل «بير» بخدمة العملاء الخاصة بصنصاف الأمنية الواحدة، أملاً فى تعديل أمنيته، فيخبره الصوت أن الأمنية لن ينتهى مفعولها إلا بموت أحدهما! ورفاقته «نيكى» إلى حفلة «إيان» رغم اعتراضه، وهناك تروى نسخة عنيفة وجنسية من قصة «هانسل وغريتل»، ثم تبدأ بالصراخ وطلعن وجهها بزجاجة مكسورة قبل أن تعود إلى وعيها، ولاحقاً تهدد بالانتحار لإجبارها على النوم بجانبها.

فى الليلة نفسها، ترسل «سارة» رسالة إلى «بير» تطلب

اللقاء، لكنه حين يحاول المغادرة يخرج صوت من «نيكى» يقول إنها «نيكى» الحقيقية وأن شخصيتها المهووسة نائمة، وتتوسل إليه أن يقتلها فيرفض.

وفى سيارة «سارة»، تكشف له عن أنها وإيان، كانا فى علاقة عابرة، وتلمّح إلى اجتذابها إليه، فتظهر «نيكى» فجأة وتحطم النافذة وتقتل «سارة» بقطعة طوب، ثم تذكره بأن هذا ما تمناه.

ويشتري «بير» لعبتين إضافيتين من «صنصاف الأمنية الواحدة»، ويحاول استخدام إحدهما لعكس أمنيته، لكنها لا تنجح. فيطلب من «إيان» أن يستخدم الأخرى لإبطال الأمنية، لكن الأخير يتمنى مليار دولار فتتهال النقود من السقف.

ويعود «بير» إلى منزله ليجد جثة «سارة» و«نيكى» ترتدى ملابسها، ثم تهدده بمسدس، ويصل «إيان» فتطلق «نيكى» النار على رأسه وتقتله فى مشهد عبثى، فيقرر «بير» تناول جرعة مضطرة من الأوكسيكودون لإنهاء حياته وبالتالي إنهاء أثر الأمنية، لكنه يتراجع ويحاول التقيؤ، وقبل أن ينجح تستخدم «نيكى» اللعبة الأخيرة عليه متمنية أن يحبها، فيخرج من الحمام مهووساً بها ويقتلها قبل أن ينهار بسبب الجرعة.

وتستعد «نيكى» لإطلاق النار على نفسها حزناً على موت حبيبها، لكنها حين يموت «بير» تعود إلى شخصيتها الحقيقية بعدما يزول أثر الأمنية، وتبدأ بالتحبب أمام مشهدى القتل والدمار من حولها.

2 من هو المهووس الحقيقى؟

حين ننظر إلى فيلم «هوس» (Obsession) من زاوية فلسفية، بعيداً عن مجرد كونه تجربة رعب نفسى، نجد أن جوهر الحكاية يقوم على سؤال وجودى، ماذا يحدث حين تتحول الرغبة الطبيعية فى الحب إلى أمنية مفروضة على الآخر؟ هنا يضعنا الفيلم أمام معضلة

الحرية والإرادة، وهى قضية ناقشها الفلاسفة منذ القدم.

«بير» حين كسر لعبة «صنصاف الأمنية الواحدة»، لم يطلب الحب، بل فرضه، وهنا يظهر البعد الفلسفى الذى يذكرنا بما قاله جان بول سارتر عن الحب، إنه محاولة للسيطرة على حرية الآخر، لكنه فى الوقت نفسه بحث عن معنى وجودى، فالأمنية التى يطلبها «بير» تلغى حرية «نيكى»، وتجعلها أسيرة مشاعر لا تختارها، وهو ما يحول العلاقة إلى سجن نفسى.

من جهة أخرى، يمكن قراءة الفيلم فى ضوء أفكار «أفلاطون» عن الحب باعتباره رغبة فى الاتحاد مع النصف الآخر، لكن الفيلم يقلب هذه الفكرة رأساً على عقب، فالاتحاد هنا ليس انسجاماً، إنما هوس مرضى يذيب الحدود بين الذات والآخر حتى يفقد الطرفان استقلالهما.

كما يذكرنا الفيلم بطرح ابن حزم الأندلسى فى «طوق الحمامة»، حين وصف الحب بأنه اتصال بين النفوس، لكنه اتصال يقوم على الاختيار والانسجام لا على الإكراه، أما فى «هوس» فالاتصال قائم لكنه مشوّه لأنه مفروض عبر قوة سحرية فيتحول إلى لعنة.

النهاية المفتوحة التى تترك سؤالاً «من هو المهووس الحقيقى؟»، بلا إجابة، تعكس فكرة «نيتشة» عن أن الإنسان يعيش دائماً بين إرادة القوة وإرادة الضعاف، فبير، أراد القوة عبر امتلاك حب «نيكى»، لكنه انتهى إلى الضعاف، و«نيكى»، التى تحولت إلى أداة لهذه الأمنية عاشت مأساة فقدان ذاتها حتى لحظة الانهيار.

وانعكست فكرة الحب المفروض والإرادة المسلوقة مباشرة فى لغة الصورة، فالكاميرا كثيراً ما تقترب من الوجوه فى لقطات ضيقة، لتجعل المشاهد أسيراً مع الشخصيات، كما لو أن العدسة نفسها تفرض القرب القسرى الذى يعانيه «بير» من «نيكى»، كما عكست الإضاءة الخافتة والمتذبذبة بين الضوء والبرودة التحول من لحظة رومانسية إلى كابوس نفسى وكان الحب نفسه يتبدل فى كل مشهد، حتى استخدام المساحات المغلقة، مثل غرفة النوم أو المطبخ يرسخ فكرة السجن العاطفى الذى لا مفر منه.

أما الأداء التمثيلى فجاء متماهياً مع تلك الفكرة الفلسفية، إذ تؤدي «نيكى» دورها بحدة عاطفية مبالغ فيها لتجسد الحب الذى يتحول إلى هوس، بينما «بير» يظهر متردداً صامتاً وكأنه فاقد للقادرة على اتخاذ القرار.

وصمم المسار السردى نفسه ليحاكى فكرة الأمنية التى تتحول إلى لعنة، فالبدء الهادئة ثم التصاعد التدريجى فى التوتر، وصولاً إلى الانفجار العاطفى فى النهاية يشبه رحلة فلسفية من الرغبة إلى الضعاف، كما يترك الإخراج النهاية مفتوحة بلا إجابة ليؤكد أن سؤال «من هو المهووس الحقيقى؟» لن يحسم أبداً.

وحتى التفاصيل الصغيرة، مثل مشهد الشطيرة المصنوعة من بقايا القطعة، أو لعبة «جينغا» التى استخدمت فى جلسة الأصدقاء، تحولت من مجرد عناصر رعب إلى رموز فلسفية عن فقدان الحدود بين الحب والجنون، وتمكن المخرج من توظيف هذه الرموز لجعل المشاهد يعيش التجربة كمرة داخلية لمخاوفه.

3 من «اليوتوب» إلى السينما

يمكن فهم تأثير فيلم «هوس» (Obsession) على المشاهدين، خاصة لدى شريحة الشباب، من خلال مزيج من العوامل النفسية والاجتماعية التى جعلت التجربة السينمائية تتجاوز حدود الشاشة.

من الناحية النفسية، يضع الفيلم المشاهد أمام تجربة فقدان السيطرة على الذات والعلاقة، وهو قلق أساسى لدى الشباب الذين يعيشون مرحلة البحث عن الهوية العاطفية، فالأمنية التى يطلبها «بير» تمثل رغبة دفينة فى ضمان الحب، لكنها تتحول إلى كابوس حين يصبح الحب مفروضاً، وهو ما يعكس الخوف من العلاقات السامة والارتباط المرضى، وهذا التوتر النفسى جعل الشباب يشعرون أن الفيلم يتحدث عنهم مباشرة، عن هواجسهم فى الحب والحرية والاختيار.

أما من الناحية الاجتماعية، فجاء الفيلم فى وقت تتزايد فيه الضغوط على العلاقات بفعل وسائل التواصل الاجتماعى، فتقاس المشاعر بالظهور العلنى والاعتراف الرقمى، حيث تظهر شخصية «نيكى» المهووسة فى نظر كثير من الشباب كصورة «الشريك المراقب» الذى يلاحق كل تفاصيل الحياة عبر الإنترنت، ما جعل الفيلم يبدو كمرة لواقعهم.

كما أن لغة الإخراج والأداء التمثيلى عززت هذا التأثير، من ناحية الكاميرا القريبة والفضاءات المغلقة التى جعلت المشاهد يعيش تجربة الاختناق العاطفى، فضلاً عن الأداء المفرط لـ«نيكى» المهووسة، فتحوّلت تلك الفنيات إلى ترجمة مباشرة للهواجس النفسية والاجتماعية التى تعيشها الأجيال الجديدة.

ولا يمكن قراءة فيلم «هوس»، إلا بالنظر لكونه نتاجاً مباشراً لذنهية مخرج ينتمى إلى جيل «الأنفلونسرز» وصناع المحتوى على «يوتيوب»، يخوض تجربته السينمائية الطويلة الأولى، وهى خلفية انعكست بوضوح على طبيعة الفيلم سواء فى موضوعه أو فى أسلوبه الفنى.

المخرج كيرى باركر، القادم من فضاء الإنترنت، تعامل مع السينما بنفس الروح التى يتعامل بها صانع المحتوى مع جمهوره، إشارة سريعة ومشاهد صادمة ولحظات مصممة لتصبح قابلة للاقتباس والمشاركة على المنصات.

لذلك نجد أن الفيلم ملئـ باللقطات التى تبدو وكأنها «مقاطع قصيرة» جاهزة للانتشار، مثل مشهد الشطيرة المصنوعة من بقايا القطعة أو انهيار «نيكى» بالبكاء، أو صرخاتها الهستيرية العجيبة، وهى مشاهد تمثل انعكاساً لتخافة «اليوتوب»، التى تبحث عن اللحظة الأكثر إثارة لتجذب الانتباه.

من الناحية الاجتماعية، دخول فريق عمل من خلفية «يوتيوب» إلى السينما لأول مرة، جعل الفيلم أقرب إلى لغة الشباب، لأنه يتحدث بلغتهم البصرية السريعة والمباشرة، فيعوض الممثلن والصناع المشاركين فى العمل هم أيضاً من صانعى المحتوى، ما أضفى على الأداء طابعاً تلقائياً غير مصقول بالكامل، لكنه فى الوقت نفسه منح الفيلم صدقاً وجرة فى التعبير، فى تجربة مختلفة عن الإنتاجات الهوليوودية التقليدية، أقرب إلى فيديو طويل، لكنه مشبع بالرمزية الفلسفية.

كما وجدت الفلسفة التى يقوم عليها الفيلم- فكرة الحب المفروض وفقدان الحرية- صداها فى أسلوب الإخراج الذى يعيل إلى المباشرة والصدمة، وكان المخرج يترجم قلقه الشخصى كصانع محتوى يعيش تحت ضغط الجمهور إلى قصة سينمائية عن علاقة مسمومة.

الفيلم يحكى عن لعبة غامضة

تمنح «أمنية واحدة» فتتحول إلى لعنة





ناظم

الفصوص

الانتباه منذ الصفحات الأولى أن عماد غزالي لا ينشغل بتمثيل الواقع بقدر انشغاله بالطريقة التي يتكون بها الوعي داخل هذا الواقع. وكيف تنشأ الحقائق.. ولماذا تكتسب بعض السرديات سلطة البقاء، بينما تتواري أخرى في هامش الذاكرة.



د. محمد سعيد شحاتة

لا يستسلم ديوان ناظم الفصوص، لقراءة تعبر قصائده واحدة بعد أخرى؛ لأن بنيته الداخلية تنزع إلى وصل النصوص بخيوط فكرى يزداد وضوحاً كلما اتسعت القراءة، فالقصائد، على اختلاف موضوعاتها وأصواتها، تعود باستمرار إلى مجموعة محدودة من الأسئلة الكبرى، حتى ليبدو الديوان أقرب إلى مشروع شعري يتأمل الإنسان وهو يعيد النظر في أدوات إدراكه للعالم، وما بلغت

شعرية الوعي وإعادة إنتاج الحقيقة في ديوان عماد غزالي

أخاف أن أصير تحت وطأتها الثقيلة محض تمثال من دم ولحم فالتأمل هنا ليس رمزاً للصمت وحده، بل استعارة لإنسان فقد قابلية التحول، وأصبح أسير صورة واحدة عن ذاته، ولهذا يتجاوز هذا النص مع قصيدة «الوسواس» التي يعلن فيها: حاولت مراراً... أن أرى النملة بعين النملة... أرى الماء بعين الماء ثم يعترف بأن ذلك مستحيل؛ لأن «ليس ثمة كائن يمكنه أن يعبرني بعينه، قبل أن يكشف عن وجود ذلك الكائن في الداخل (يسكن في... يسكن في النقطة الأبعد عني، وهنا يبلغ المشروع الشعري إحدى أكثر لحظاته تركيبياً؛ فالمعرفة ليست انتقالاً إلى الآخر، بل هي رحلة مستمرة نحو منطقة مجهولة داخل الذات نفسها، وهي منطقة تظل أبعد من كل ما يظنه الإنسان قريباً منه، ومن ثم يغدو الوعي حركة لا تستقر؛ لأن الذات لا تكتمل أبداً، وإنما تعيش في حالة مراجعة متصلة لما تظنه يقيناً، وتتلو هذه الرؤية بصورة أوضح في قصيدة «الحك»، حيث يرفض الشاعر أن تكون المحاكاة غاية للفعّل الإنساني، فيكتب: الحك في الحياة إذن هو أن نحتك أن تنتقل إلينا عبر الاحتكاك الطاقة ثم يختم القصيدة بإعلان شديد الدلالة «لي يصمتي الخاصة/ في كل فعل.. وفي كل قول، إن الاحتكاك هنا هو الشرط الحقيقي لتكوين الذات؛ لأنه يفتحها على التجربة دون أن يذيب خصوصيتها، وهكذا يتحول الديوان إلى دفاع مستمر عن فريدة الإنسان في مواجهة

كلهم يبحثون عن حكاية خرافية محبوبة تملأ الفراغ الأصلي ذلك الفراغ الذي خلفه الإنكار العميق ثم يواصل الراوي اعترافه بالكشف «كان من السهل تماماً على نسخ القصة التي يتداولونها الآن، قبل أن أنا رجل الحكاية الواحدة المستمرة رجل الانبعاث من رقعة الموت ليست هذه العبارات مدع يصنع معجزة، وإنما تشريح دقيق للكيفية التي تنتج بها الجماعات يقينها الجمعي، فالأسطورة هنا لا تُفرض من الخارج، لكنها تنبع من حاجة الجماعة إلى ملء الفراغ الذي يتركه غياب اليقين، ومن ثم تتحول الشخصية المتكلمة إلى نموذج ثقافي يتجاوز فريدته ليجسد كل سلطة تستمد شرعيتها من قدرة السرد على تحويل الوهم إلى يقين متداول، بهذا المعنى، لا يقف النص عند حدود نقد الخطاب الديني أو السياسي أو الاجتماعي، وإنما يتجه إلى البنية العميقة التي تجعل الإنسان مستعداً دائماً لاستبدال الحقيقة بالسردية الأكثر قدرة على الإقناع، ومن هذه النقطة يبدأ الديوان كله في بناء منطقته الداخلي؛ فالشاعر لا يثق في الوقائع قبل أن يخضعها لاختيار التأمل، ولا يطمئن إلى البدايات قبل أن يفتش في الطبقات التي تسترها اللغة والعادة، لذلك تصبح القصائد اللاحقة امتداداً لهذا السؤال المؤسس، حيث يتخذ الوعي صوراً متعددة، لكنه يظل منشغلاً بإعادة مساءلة ما يبدو ثابتاً: ففي «طريقة صامتة» يتحول الخوف من الجمود إلى خوف من توقف الوعي نفسه، ويعبر الشاعر عن ذلك بقوله «أخاف أن يثبت صوتي وتتكلس ملامحي»، ثم ينتهي إلى الصورة المكثفة في قوله:

تتبع البنية الفكرية والجمالية التي تنتظم قصائد الديوان، من خلال الوقوف عند جدلية الوعي والأسطورة، وتمنحنا التاريخ والزمن، ثم الكيفية التي يتحول بها المجاز إلى أداة لإنتاج المعرفة، وصولاً إلى الكشف عن الرؤية الشعرية التي تمنح هذه النصوص وحدتها العميقة، على الرغم من تنوع موضوعاتها ومساراتها التعبيرية.

1

جدلية الوعي والأسطورة وإعادة بناء الحقيقة

يفتتح عماد غزالي ديوان «ناظم الفصوص» من منطقة ينذر أن تبدأ منها القصيدة؛ إذ يغدو الوعي نفسه مادتها الأولى، ومنذ الصفحات الأولى يشعر القارئ أن التجربة لا تبني على أفعال عابر، بل على تأمل طويل يضم الفلسفة والتاريخ والأسطورة والذاكرة في نسيج واحد، لذلك لا تُقرأ القصائد بوصفها تعبيراً عن تجربة شعورية فحسب، وإنما بوصفها محاولة متواصلة لاختبار المعرفة عبر الشعر، وتكشف قصيدة «صاحب الرقصة» منذ سطورها الأولى عن هذا المنحى؛ فالسؤال الذي يفرض نفسه ليس سؤال الحكاية، وإنما سؤال الحقيقة التي تنتج الحكاية وتمنحها سلطة البقاء، لا ترد الحقيقة في القصيدة بوصفها معطى جاهزاً، وإنما وهي تتشكل داخل خيال الجماعة، حيث تمتزج بالرغبة والخوف والحاجة إلى التصديق، فتبدأ الأسطورة في احتلال المساحة التي تركها اليقين، لذلك يبدأ النص بإعلان بالغ الدلالة، يقول الشاعر: كلهم يرتعون من الحقيقة العارية

تمنح هذه الرؤية الديوان تماسكاً يتجاوز وحدة الموضوع إلى وحدة التفكير، فالتاريخ، والأسطورة، والذاكرة، والزمن، واللغة، ليست موضوعات مستقلة تتوزع عليها القصائد، وإنما هي عناصر تدخل في شبكة واحدة، تتبادل وظائفها باستمرار، حتى يغدو كل عنصر منها مدخلاً إلى الآخر، ولهذا لا يتعامل الشاعر مع الحدث التاريخي بوصفه واقعة منقضية، ولا مع الأسطورة باعتبارها أثرًا من آثار المخيلة القديمة، وإنما يعيد إدخالها في حركة الحاضر، حيث تستأنف الأسئلة القديمة حضورها داخل التجربة الإنسانية المعاصرة.

ومن هنا المنطلق تكتسب الصورة الشعرية في الديوان وظيفة تتجاوز الإيحاء البلاغي؛ فهي لا ترافق الفكرة بعد اكتمالها، وإنما تشارك في إنتاجها، وتدفعها إلى آفاق جديدة من التأويل، لذلك تتأسس كثير من القصائد على صورة مركزية واحدة تتكاثر دلالاتها مع تقدم القراءة، فيتحوّل المجاز إلى وسيلة للتفكير، وتغدو اللغة نفسها حقلاً لا اختيار الأسئلة التي يثيرها النص، أكثر من كونها أداة لصياغة الإجابات.

وانطلاقاً من هذه الخصوصية، تحاول هذه القراءة



تكتسب الصورة الشعرية في الديوان وظيفة تتجاوز الإيحاء البلاغي فهي لا ترافق الفكرة بعد اكتمالها وإنما تشارك في إنتاجها

ناظم الفصوص

2

التاريخ بوصفه مادةً لإنتاج الوعى والزمن بوصفه بنيةً للتأويل

لا يدخل التاريخ فى ديوان «ناظم الفصوص» بوصفه مستودعاً للأحداث أو مرجعاً للوقائع، وإنما يحضر باعتباره مادة خاماً يعيد الوعى الشعرى تشكيلها وفق قوانينه الخاصة، فتغدو الشخصية التاريخية وسيطاً للكشف عن أسئلة الإنسان المعاصر أكثر من كونها هدفاً فى ذاتها. ومن هنا تتجاوز قصائد مثل «الصفحات بعد الأخيرة» من تاريخ الجبرتي، و«الصفحة الأخيرة» من بدائع الزهور، وثبات التواريخ، حدود الاستدعاء الثقافى إلى بناء رؤية ترى أن التاريخ الحقيقى يتشكل داخل فعل الكتابة ذاته. ففى قصيدة «الصفحات بعد الأخيرة» من تاريخ الجبرتي، يتكلم المؤرخ بصوت معاصر يكشف مآزق المثقف أمام السلطة، فيقول:

برون أنتى مشدود برياط غير مرئى
لكنه وثيق/ بهؤلاء الفرنسيين
ثم يفسر فعل الكتابة بقوله:
فما عساه يكون ذلك التاريخ للأفعال والأقوال
ذلك التسجيل المكتوب
لكل حدث يوماً بيوم يميز
قبل أن يبلغ ذروة الموقف الأخلاقى حين يقرر: «وأن صاحب الصفة لا يمكن شراؤه، إن الشاعر لا يعيد إنتاج شخصية الجبرتي كما استقرت فى الذاكرة الثقافية، وإنما يستخلص منها جوهرًا معرفيًا يتمثل فى استغلال الشاهد عن السلطة التى توثقها الكتابة. لذلك يصيح المؤرخ نموذجًا للضمير الذى يملك القدرة على رؤية ما تعجز الجماعة عن رؤيته، لأن فعل التدوين هنا يسبق انتصار الواقع نفسها. ومن اللافت أن هذه الرؤية تتجاوز مع قصيدة «الصفحة الأخيرة» من بدائع الزهور، حيث يربط الشاعر بين امتلاك القلم ودفع ثمن الحقيقة، فيكتب قائلاً:
حتى سلبوني داري ويستاني وراحلتى
ثم لم يلبثوا
ثم لم يلبثوا قلمي على مرأى من الناس
وعلقوه
على باب مصر

فالقلم فى هذا السياق لا يؤدى وظيفة التدوين فحسب، بل يتحول إلى علامة على السلطة الرمزية التى يخشاها المستبد أكثر مما يخشى السلاح. ومن ثم يهتدى التاريخ فى الديوان صراعاً دائماً بين الذاكرة التى تحفظ الوقائع والقوة التى تسعى إلى احتكار تأويلها، وهو ما يمنح القصائد بعداً ثقافياً يتجاوز حدود المناسبة التاريخية إلى مساءلة موقع المثقف داخل المجال العام. ويتسع هذا التصور حين ينتقل الشاعر إلى مساءلة الزمن نفسه بوصفه بناءً ذهنيًا أكثر من كونه حركة فيزيائية، ففى «تعليق صوتى مصاحب للقيام، يفتتح النص بقوله:

قبل وجودنا لم يوجد العالم
كانت هناك أرض وكانت سماء
لم يشهد عليهما أحد
كأن شهادتنا

هى جواز مرور للعالم إلى التشيؤ

ثم يتأمل العلاقة بين الذاكرة والصورة قائلاً:

أما الصورة
فأبنة الحقيقة الصلبة العارية
ومشتقة التصور
وهنا يقتررب الديوان من سؤال فلسفى بالغ العمق يتعلق بطبيعة الوجود نفسه: فالعالم لا يكتسب حضوره إلا عبر الوعى الذى يشهد عليه، بينما تؤدى الصورة، على الرغم من دقتها، إلى تضيق مساحة الخيال لأنها تثبت ما كان قابلاً لتعدد الاحتمالات. ومن ثم تصبح الذاكرة الشعرية أكثر قدرة على إنقاذ التجربة من التسجيل الألى، لأنها لا تحفظ الوقائع، وإنما تحفظ إمكانات تأويلها. وتتجلى هذه الفكرة من زاوية أخرى فى قصيدة «ثبات التواريخ»، حيث ينسج الشاعر الخبرة المعاليلية داخل الأحداث الكبرى، فيجاور بين ميلاد الأفراد وتحولات التاريخ السياسى، فتتجاوز عبارات مثل «فى العام ١٩٩٢... ولدت أنا، مع الإشارات إلى الحروب والاحتلال والرحيل والتحولات الوطنية. وهذه التقنية يزعم الشاعر الفاضل التقليدى بين التاريخ الكبير والتاريخ الصغير: إذ لا تبدو الأحداث الوطنية إطاراً خارجياً لحياة الإنسان، وإنما تصبح جزءاً من نسج تكوينه النفسى الوجودى. فالزمن، وفق هذا التصور، لا يسير فى خط مستقيم، بل يتشكل من دوائر متداخلة، تتقاطع فيها الذاكرة الخاصة مع الذاكرة الجمعية، ويصعب كل تاريخ عام تاريخاً شخصياً بصورة من الصور. وتبلغ هذه الرؤية ذروتها فى قصيدة «آلة لقياس الزمن»، حيث يتحول الزمن إلى تجربة شعورية خالصة، فيقول: حين أصغيت إلى ذاتى
اتسع الوقت

ثم يقابلها بقوله:
حين أصغيت إلى ذواتهم

ضاق على الوقت

قبل أن ينتهى إلى أمنية وجودية مؤثرة، فيقول:

لو عدت يا أبى لبعض الوقت

سأمر الزمن بالتباطؤ الذى يسبق التوقف



من زاوية جديدة.

وتزداد كثافة هذا المجاز المعرفى فى قصيدة «السباق» التى تبدو لوهلة الأولى مشهداً عبيثاً لرجل يجرى فى الاتجاه المعاكس داخل مضمار رياضى، غير أن البناء السردى يكشف تدريجياً أن المشهد يمثل تاريخ الأفكار أكثر مما يمثل سباقاً فعلياً. يقول الشاعر «وأجرى... فى الاتجاه المضاد، ثم بعد سنوات من العقوبة يكتشف أن «اللاعبين يدورون فى الاتجاه الذى اقترحتة قديما، بينما لائقى بشخص آخر فى السجن لأنه كرر الفعل نفسه، قبل أن يختم النص بعبارة لافتة: «بعد سباقين تم تعليقهما بتعدل الاتجاه، ولا يحتاج القارئ إلى كثير من الجهد ليدرك أن الشاعر يصوغ هنا قانوناً ثقافياً يتكرر فى تاريخ الفكر: الفكرة الجديدة تقابل أولاً بالرفض لأنها تخلخل النسق القائم، ثم تتحول مع الزمن إلى قاعدة جديدة، قبل أن يعاد إنتاج الدورة ذاتها مع كل محاولة للتجاوز. ومن ثم يبدو السباق مجازاً لحركة الحضارة نفسها، ويصبح تغيير الاتجاه نتيجة لتراكم المغامرات الفردية التى دفعت أثمانها قبل أن تتحول إلى وعى جمعى. وهذا التحول من الواقعة الجزئية إلى القانون الكلى هو ما يمنح المجاز فى الديوان طابعه المعرفى: إذ لا يتوقف عند حدود الصورة، وإنما ينتهى دائماً إلى استخلاص بنية فكرية أوسع.

ويبلغ هذا المسار ذروة نضجه فى قصيدة «نهرٌ يجرى» حيث تتخذ الذات من النهر صورةً لكيانها الداخلى، يقول الشاعر:

مشكلتى مع أعماقى التى تخفى أكثر مما تبين...
مع الأسرار والجثث التى لا تطفو
ثم تعلن فى النهاية:

وأنا كنهر...
أعلم أن بداخلى ما كليل كثير،
وأنتى أنا ذاتى مأكول بعد حين
وهنا يتحرر المجاز من وظيفته الوصفية تماماً، لأن النهر لا يعود موضوعاً للتأمل، بل يتحول إلى صيغة معرفية لفهم الإنسان بوصفه كائناً يحمل فى أعماقه طبقات من الذاكرة والرغبة والخسارة لا تنكشف كاملة أبداً. إن الجريان المستمر لا يعنى الصفاء، بل يعنى حمل الرواسب والأسرار والاحتمالات جميعها نحو مصير واحد، وهو ما يجعل صورة النهر خاتمةً منطقية لمسار طويل من المجازات التى شيدتها الديوان. فمن المايسترو إلى المفرد، ومن السباق إلى النهر، ينبج عماد غزالى فى بناء منظومة رمزية متماسكة تتجاوز حدود البلاغة التقليدية، وتؤكد أن المجاز فى الشعر الحديث لم يعد زينةً لغوية، وإنما أصبح إحدى أهم أدوات التفكير، وسيلة لإعادة اكتشاف العالم من خلال إعادة اكتشاف اللغة ذاتها.

3

شعرية اللغة وبناء الدلالة فى الديوان

تبدا خصوصية اللغة فى ديوان «ناظم الفصوص» من اقتصادها الشديد، فعماد غزالى لا يراكم المفردات طلباً للزخرف، ولا يندفع إلى بناء الصورة عبر كثافة الوصف، وإنما يختار ألفاظاً محدودة، ثم يضعها فى سياقات تجعلها قابلة لإنتاج معانٍ تتجاوز معناها القاموسى، ولهذا يندر أن تصادف فى الديوان كلمة تؤدى وظيفة إخبارية خاصة؛ فالمفردة تكتسب قيمتها من موقعها داخل الجملة، ومن علاقتها بما يسبقها وما يليها، حتى يصبح البناء اللغوى نفسه جزءاً من التجربة الشعرية، ويظهر ذلك بجلاء فى قصيدة «آسال القرية، حين يقول:

المفردة فيها لا تشير إلى الشيء
بل هى الشيء

ولا تبدو هذه العبارة وصفاً لقرية متخيلة بقدر ما تكشف عن التصور الذى يحكم لغة الديوان كلها؛ فالشاعر لا ينظر إلى الكلمة بوصفها علامة تحيل إلى الواقع من خارجه، وإنما يتعامل معها باعتبارها جزءاً من تكوينه، ومن هنا يغدو فعل التسمية فعلاً من أفعال الوجود؛ لأن اللغة لا تأتى بعد العالم لتصفه، وإنما تشارك فى تشكيل صورته داخل الوعى، وليس من

المصادفة أن يعقب ذلك بقوله:

ومتلما تشكل الكون من كلماتِ الإله

تشكلت القرية

من كلام أهلها الشجريين

فالإحالة هنا لا تستدعى المرجع الدينى على سبيل الزينة الشاعرية، وإنما تؤسس لفكرة ترى أن الوجود واللغة يصدران عن فعل واحد، وأن الكلمة تمتلك قدرة الإنسان قبل أن تمتلك قدرة الإخبار، وبهذا يقترب الشاعر من رؤية تجعل اللغة وسيطاً بين الإنسان والعالم، لا وعاءً محايداً تنقل من خلاله الأفكار.

ويزداد هذا الوعى بطبيعة اللغة وضوحاً فى الطريقة التى يصوغ بها الجملة الشعرية؛ فالجملة عند عماد غزالى لا تتجه مباشرة إلى غايتها، بل تتقدم عبر تردد مقصود، واستدراك، وتعديل، كأنها تفكر فى معناها أثناء تشكله، ويتهدى ذلك فى قصيدة «المجبول هكذا، إذ يفتتحها بقوله:

جُبلت على هذا...

جُبلت على أشياء كثيرة

ثم تتوالى العبارات:

أمشى نصف خطوة

وأعدو نصف مسافة

وأقطع نصف مشوار

قبل أن يصل إلى قوله:

وما لدى من أنصافٍ

لا يغنى شيئاً

واللافت أن لفظة «النصف» لا تؤدى هنا وظيفة كمية، وإنما تتحول إلى بؤرة دلالية تنظم القصيدة كلها، فالتركرار لا يستخدم لتوكيد المعنى، بل لبناء إيقاع داخلى يشعر القارئ بأن التجزؤ أصبح صورة للوجود نفسه، ومع كل عودة إلى الكلمة يزداد معناها اتساعاً؛ فهى تنتقل من وصف الحركة إلى وصف التجربة الإنسانية بأكملها، ومن ثم لا يعود النقص حالة عارضة، بل يصبح طريقة فى إدراك العالم، وهو ما يفسر النهاية التى لا تقدم خلاصاً، وإنما تترك الذات فى مواجهة ما تبقى منها وما أفلت منها فى آن واحد.

ويستعين الشاعر، فى مواضع كثيرة، بالفعل بوصفه عنصراً بنائياً يضىء على اللغة طابع الحركة والاستمرار، ففى قصيدة «آلة لقياس الزمن، تكرر الأفعال «أصغيت- اتسع- ضاق- يتلاعب، لتنتقل التجربة من ماضٍ يستدأ إلى حاضر يعاش داخل القصيدة، وليس الأمر مجرد اختيار صرفى؛ لأن الفعل عند عماد غزالى يحمل العبء الأكبر فى تشكيل الدلالة؛ فهو الذى ينقل الزمن من حالته المجردة إلى تجربة محسوسة، ويمنح الأفكار الفلسفية حركة لا تفقدها بعدها الإنسانى، ولهذا تبدو الجملة قصصية فى مواضع كثيرة، لكنها تظل مفتوحة على ما بعدها؛ لأن الفعل يجرّ معه سلسلة من الاحتمالات التى لا تتوقف عند حدود العبارة، ويقود ذلك إلى ملاحظة أخرى تتصل بندرة الصفات فى هذا الديوان إذا قيست بحضون الأفعال والأسماء؛ فالشاعر يفضل أن يجعل الحركة هى التى تكشف طبيعة الأشياء، بدلاً من أن يصفها بصفات جاهزة، وهو اختيار ينسجم مع رؤية ترى أن العالم يتحدد بما يفعله أكثر مما يتحدد بما يوصف به. ومن خلال هذه الخصائص جميعها تتشكل لغة لا تستعرض قدرتها البلاغية، ولا تتصرف إلى الإيهار اللفظى، وإنما تروى لآلتها بالترج، عبر مفردات مألوفة تعاد صياغة العلاقات بينها حتى تكتسب طاقة إيحائية جديدة، ولهذا تبدو قصائد الديوان قريبة من الغرائب فى ظاهرها، لكنها لا تمنحه معناها دفعة واحدة؛ فكل قراءة تعيد ترتيب الصلات بين الكلمات، وتكشف إمكاناً جديداً فى الجملة ذاتها، وهذا تتجلى إحدى السمات الأبرز فى تجربة عماد غزالى: إذ تصبح اللغة شريكاً فى إنتاج الرؤية، لا وسيلة للتعبير عنها بعد اكتمالها، ويغدو بناء الدلالة نتيجة مباشرة للطريقة التى تنتظم بها المفردة داخل النسيج الشعرى، لا للمعنى المعجمى الذى تحمله فى أصلها.

4 خاتمة

تكشف القراءة السابقة أن ديوان «ناظم الفصوص» لا يقوم على جمع قصائد تتجاوز داخل غلاف واحد، ولكنه يتأخس على رؤية تنتظمها جميعاً، مهما تباعدت موضوعاتها وتعددت مداخلها؛ فكل قصيدة تعيد الاقتراب من السؤال نفسه عبر طريق مختلف، مرة من التاريخ، وأخرى من الأسطورة، وثالثة من الذاكرة أو اللغة أو المجاز، غير أن هذه المسارات تلتقى عند رغبة واضحة فى مساءلة الكيفية التى يدرك بها الإنسان العالم، قبل أن يسعى إلى تصفيره أو إصدار الأحكام عليه. وتبين الدراسة أن الوعى يمثل المركز الذى تنتظم حوله البنية الشعرية فى هذا الديوان؛ فمن خلاله يعاد النظر فى الحقائق المستقرة، وتختبر السرديات المتوارثة، ويستعاد التاريخ خارج يقينه الجاهز، كما تتحول الصورة الشعرية إلى أداة للكشف لا إلى وسيلة للتزيين، وتغدو اللغة مجالاً لإنتاج الدلالة، لا وعاءً محايداً لنقلها، ولهذا جاءت القصائد متساندة فى بناء أفق معرفى واحد، على الرغم من اختلاف شخصياتها وأقنعتها وأزمنتها.

ويبرز من خلال هذه القراءة أيضاً أن عماد غزالى ينتمى إلى ذلك النمط من الشعراء الذين لا يفضلون بين التجربة الفكرية والتجربة الجمالية؛ فالفكرة لا تسبق القصيدة، ولا تأتى بعدها، وإنما تتخلق داخل حركتها اللغوية، وفى أثناء تشكل صورها وعلاقاتها الداخلية، ومن هنا يكتسب المجاز قيمته؛ لأنه يوسع حدود الإدراك، ويفتح أمام المعنى احتمالات لا تستطيع اللغة المباشرة أن تبلغها.

وعلى هذا الأساس يغدو ديوان «ناظم الفصوص» تجربة شعرية تتجاوز الانشغال بالحدث أو التأمل العابر، لتقدم رؤية للوجود قوامها الشك المنتج، والبحث الدائم، ومراجعة المسلمات، وهى رؤية تمنح الديوان مكانته داخل الشعر العربى المعاصر، بوصفه نضاً يراهن على طاقة الشعر فى إعادة بناء المعرفة، بقدر ما يراهن على قدرته فى إنتاج الجمال.



عماد غزالى

الوعى يمثل المركز الذى تنتظم حوله البنية الشعرية

فى هذا الديوان



مجدي نصار

هل أخبرك أحدهم يوماً أن الكاتب الإبداعى يقوم داخل النص بدور إله صغير؟ يخلق الشخصيات، ويرسم مصادرها، معتقداً أن الحكمة قدرها وأن إرادته لا يمكن إيقافها. يبدأ الأمر بخلق دمي متحركة، ثم يبت فيها الكاتب من روح قلمه وخياله، يلون أعينها ويخرج صوتها من جوفها، ثم يضعها في مكانها المناسب، حيث يرسم محيطها بكل دقة ويجعلها تتحرك وتتصرف وفقاً لحيكته التي خطها في مسودته.

غير أن تمرد الشخصيات، ولا سيما الشخصية الثانوية، يكشف عن أن هذه السلطة السردية غير مطلقة، وأن الشخصيات قد تستقوي على كاتبها وتضع قلمه تحت أمرها. ففى كثير من الأحيان وفى منتصف الطريق، يكتشف الكاتب أنه لم تعد لديه السيطرة الكاملة على مخلوقاته الصغيرة، فقد اكتسب إرادة مستقلة وتمرد على مسودته وتتصرف وفقاً لرغباتها وتأتى بأفعال غير التي رسمها على الورق.



فاطمة الشرنوبى

«الكاتب الإله» والتمرد السردى

موت الكاتب فى «برتقالة وشوكة وسكين»

1 Metafiction

هذا التمرد هو ما نجده متجلياً فى قصة الكاتب المصرى مجدى نصار «برتقالة وشوكة وسكين»، ضمن مجموعته القصصية «نظرية حسن مرعينيوي». حيث يجد الكاتب، وهو شخصية الراوى، نفسه بين شخصيات حية لم تعد تلك الدمي التي يحركها بقلمه وخياله، معبِّراً عن هذا القلق طوال السردية مثل أن يقول فى مرة من المرات: «قد تُفسد مثال حيكتي برغباتها هذه».

وهنا تأتى فكرة الميتاسرد «Metafiction»، حيث يكون فعل الكتابة نفسه موضوعاً للحكاية، وكان الكاتب مجدى نصار نفسه وضع نفسه ضمن شخصيات الحكاية. القصة من السطور الأولى تكشف كواليس الكتابة: رسم الكاتب شخصياته، بث الروح فى أجسادها، انتقالها من عالم الجماة إلى الحياة، وتتوالى الأحداث حتى تتمرد على صانعها. يظهر الراوى فى البداية بوصفه «مؤلفاً» برتبة «إله»، يمنح الشخصيات وجودها ويظن أن الحكمة قدرٌ لا فكاك منه، غير أن حركة الشخصيات داخل النص تكشف هشاشة هذه الألوهية السردية، إذ يتحول المؤلف

وهنا تأتى فكرة الميتاسرد «Metafiction»، حيث يكون فعل الكتابة نفسه موضوعاً للحكاية، وكان الكاتب مجدى نصار نفسه وضع نفسه ضمن شخصيات الحكاية.

2 Metalepsis

تقترب طريقة السرد فى النص من تقنية الميتاليسيس «Metalepsis»، وهى اختراق الحدود الفاصلة بين المستويات السردية المختلفة داخل النص الأدبى. صحيح أن المؤلف هنا لم يدخل بالمدنى الحرفى المادى إلى الحكاية، ولكنه كان الراوى الذى يحكى ما حدث لقصته وحبكته وشخصياتها. وعلى

الرغم من أن الشخصيات لم تخاطب كاتبها مباشرة، إلا أننا رأينا الشخصية المهمشة تشير إلى وجوده خلف الكواليس قائلة: «ينقصكم المؤلف الفاشل.. ليراكم مسحوفين تحت جزمتى». بينمابقى الكاتب شفافاً يراقب شخصياته دون أن تراه أو تسمع صوته، تجلى الداخل والاشتباك بين الكاتب ومخلوقاته وإن ظل غير مرئى من رآويتها الفردية. وكان اختراقاً لحدود الشخصيات قد حدث نتيجة انفضالات الشخصيات من بين يدى الكاتب، وتمرد مركز السلطة فى القصة بعدما امتلكت الشخصية الثانوية زمام الأمور وصارت

الرغم من أن الشخصيات لم تخاطب كاتبها مباشرة، إلا أننا رأينا الشخصية المهمشة تشير إلى وجوده خلف الكواليس قائلة: «ينقصكم المؤلف الفاشل.. ليراكم مسحوفين تحت جزمتى». بينمابقى الكاتب شفافاً يراقب شخصياته دون أن تراه أو تسمع صوته، تجلى الداخل والاشتباك بين الكاتب ومخلوقاته وإن ظل غير مرئى من رآويتها الفردية. وكان اختراقاً لحدود الشخصيات قد حدث نتيجة انفضالات الشخصيات من بين يدى الكاتب، وتمرد مركز السلطة فى القصة بعدما امتلكت الشخصية الثانوية زمام الأمور وصارت

هى المسككة بزوايا الحكاية.

3 صراع الحكبة

لقد تكررت كلمة «حكمة»، ومشتقاتها فى «برتقالة وشوكة وسكين» نحو عشرين مرة، يطمئن فيها الكاتب كل مرة على مسودته: «تارة من خلال توهمة بالسيطرة مثلما قال: «مخلوقان مطيعان، ينفذان حيكتي رغم غيابه، لا يرياننى لكنهما يحفظان هيبتى». وتارة عبر استسلامه المريح: «شعرت بالارتياح رغم فقدانى السيطرة عليها، يبدو أن الحكمة ستسير كما رسمتها». لكن هذا الاطمئنان كان وهمًا؛ إذ تنتهى القصة بتيه الكاتب فى مسارات حكايته بعد أن فلتت الخيوط بالكامل من بين أصابعه.

4

تداخل عوالم السرد

تلقى الكاتب الصفعة الأكبر حين أقفلت الحكاية بمشهد من صناعة الشخصية الأكثر تهميشاً حين قتلت كل الشخصيات الأساسية، وكتبت بنفسها السطر الأخير. وبذلك فإن الشخصية الثانوية انتقمت من فكرة التهميش، وتركت الكاتب حياً ليبرى أن الحكاية التي صنعها لم تعد تخصه؛ بل إنها خلقت النهاية من الشخصيات الأم ومن الكاتب نفسه.

وهذا التمرد البنيوي يثير فى أذهاننا المقارنة مع بعض الأعمال السينمائية التي حطمت الجدر الفاصلة بين عوالم السرد وأصواته: فهو يذكرنا بفيلم «روبي سباركس» Ruby Sparks، حيث يجد البطل كتابته الروائية تؤثر على حياة بطلة قصته التي تجسدت بلحم ودم فى الحقيقة، وكذلك فيلم «أغرب من الخيال» Stranger than Fiction، حيث يكتشف البطل أن حياته مرهونة بمخيلة روائية تخطط لطريقة موته فى نهاية السردية. لكن فى «برتقالة وشوكة وسكين»، تنعكس الأدوار: يظن الكاتب أنه يملك أقدار شخصيات حكايته، ليجد أن الحكاية أكبر منه، وأنه هو من وقع أسيراً لاختياراتها.

إن هذه النتيجة تدفعنا لتساؤل الفلسفى: من يملك الحكاية؟ الكاتب أم الشخصيات؟ وما هى حدود المؤلف؟ لتعيدنا القصة مباشرة إلى منطق نظرية «موت المؤلف» للمفكر الفرنسى رولان بارت، التي تؤكد أن المعنى الحقيقي للنص الأدبى لا يحدده الكاتب، بل إن العمل لم يعد يخص مؤلفه بمجرد خروج النص وتلقيه: فكل قارئ نضه الخاص وتأويله الشخصى مستقل. وبذلك تظل الكلمة الأخيرة دائماً للنص لا لكاتبه، ويتحول العمل الأدبى من ملكية خاصة للمؤلف إلى مسرح مفتوح للفهم والتأويل.

عصر ما بعد الإنسان فى رواية أحمد صبرى أبوالفتوح: «كارثيل تكنولوجيا» يحكم العالم

والتوتاليتارية عبر تفكيك ذاكرة البطل. عبدالحميد دهمش لخص فلسفته الوجودية فى الحياة التي لفته إليها مديره القديم كقاعدة ذهبية للنجاح: «إذا كنت فى بلد يعبد الجحش يا عبدالحميد حش وارمي..».

هذا النص الشعبى المقتبس يمثل ذروة التفكيك الساخر لمنظومة القيم: فاللغة هنا تستقط تهمه «الوعى» أو «المواطنة» وتحول العلاقة بين السلطة والمواطن إلى علاقة غريزية وعفوية «حش وارمي..».

يتكامل هذا مع لغة الخوف الممتدة منذ أيام الجامعة: «الرجل نظر إليه فى قرف، وشفقة، ثم صرفه، ربما كتب فى تقريره أنه لا يصلح لأن يكون مخبراً». النص يوضح أن «الاستقامة» التي عُرف بها عبدالحميد لم تكن نابعة من فضيلة أخلاقية محضة، بل كانت «قناعاً مسرحياً» ناتجاً عن خوف مرضى وجودى: «ابتعد عنها ابتعاد المرء عن الطاعون».

فى الفلسفة التفكيكية «خاصة عند دريدا»، الاسم ليس دليلاً ثابتاً على المسمى، بل هو علامة سيالة. الصوت ذو اللكنة يمارس عملية تفكيك مرعبة لهوية عبدالحميد الصلبة: «السكرتير العام المساعد، المستشار، حارس المال العام، من خلال إرجاعه إلى أسمائه السرية التي تلحح عليها إياها النساء فى مخادعهن».

«شأن ما بين عبد حميد كما تدللك سيده أهاتيا السبع، وعبدل كما تدللك لورتك، وعبودة كما كانت تناديك تلك المرأة من طنطا... والباشا كما كانت تناديك تلك المرأة من الزقازيق».

بتعدد الأسماء، تنفثت الهوية الواحدة السليمة للبطل البيروقراطى. عبدالحميد ليس شخصاً واحداً، إنه شظايا هويات وزعمها بين العشيّات والأوهام الرقمية. وبذلك، تنهار «المركزية الذاتية» للبطل، ويتحول إلى كائن هش «رعدي، عند مواجهة الحقيقة العارية خلف شاشات المراقبة الكونية. وبناء على ذلك، الرواية لغوياً وفلسفياً تستخدم ثنائية «الظاهر البيروقراطى الصارم/ الباطن الإنسانى المتهترى والمراقب، لتقول إن «صاحب العالم» الجديد ليس نظاماً سياسياً محلياً يمكن الهرب منه أو خداعه بمحضر، ينتهى إلى لا شيء». إن «صاحب العالم، هو الخوارزمية الشاملة التي تحتكر الوقت، والرغبة، واللغة، وتجعل من أسرارنا الشخصية العميقة مجرد «إليكشن» نوقع عليه صاغرين لكي نخول إلى «رجال العام» فى جزر الكاريبي الافتراضية.

وبذلك تنجح الرواية من خلال هذه العناصر فى تقديم إدانة فلسفية صارخة لعصر ما بعد الحداثة: فالإنسان الذى ظن أنه تحرر من سلطة الدولة الأبوية البيروقراطية يذهب إلى العالم الافتراضى، يكتشف أنه سقط فى فخ «صاحب العالم» الجديد: كارثيل تكنولوجيا لا يكتفى باحتلال الأرض أو نهب الثروات، بل يحتل «الوعى» والرغبة، والخصوصية، ويحول الأسرار الشخصية إلى سلعة يُباع وتُشتى فى سوق المتعة المعلولة.



أحمد صبرى

فى التحليل النقدى التفكيكى تُدرس اللغة بوصفها نسقاً يحمل تقيضه. فنجد أن الخطاب الرسمى «الشرطى/البيروقراطى» فى النص لا يسعى إلى كشف الحقيقة «وهى الوظيفة المفترضة للغة التحقيق»، بل يسعى إلى «تأجيل، الحقيقة وإنتاجها كهدم». يتجلى ذلك بوضوح فى توجيهات المأمور للرائد لإنشاء المحضر: «خُتِمْ، تظاهر بأنك تعمل... وفى النهاية، ديج لنا محضراً عظيماً ينتهى إلى لا شيء».

هنا تفكيك لدوغوس، (السلطة) فالحمضر العظيم، (بنية لغوية ضخمة ومحكمة) يُغرغ عمداً من مدلوله ليتنهى إلى «لا شيء». اللغة هنا تصبح أداة «حواية»، ويهرجة بصريه وحركية لإخفاء العجز الوجودى والسياسى أمام جهات سيادية أخرى.

حتى حركة الموظفين السابقين فى المقهى وتوقعياتهم تفكك بوصفها آثاراً لسلطة زائلة: كل منهم وضع توقيعه الذى كان ذات يوم يقيم الدنيا ويقعدها.. التوقيع كلفة هبية تحول إلى مجرد حبر بارد على فنجان قهوة.

1

فلسفة البانونيتيكون من «العين السحرية» إلى «صاحب العالم»

يتحرك النص بين مستويين من الرقابة: الرقابة التقليدية الجسدية «توحيد وعساكر»، والرقابة الميتا-رقمية الكلية «الصوت ذو الكنة/صاحب العالم».

نجد أن لغة الجسد والممر الترافى تُختزن إلى خرفشات وتنصت. توحيدة تفصل بين العنزل السحرية، ومن شاشة الكاميرا، وتحسب حركاته الوجودية بدقة: «وتنتقل بين العين السحرية والشاشة التي تعرض تسجيلات كاميرا المدخل، لعله يعود».

ويتم تقويض وهدم «خصوصية» عبدالحميد من خلال مكالمة هاتفية تفكك كل تاريخه السرى. يأتيه صوت غامض يقول له:

«نحن يا سيد عبدالحميد مجلس إدارة العالم كبيرنا صاحب العالم، مالك كل الأرض وكل البشر وكل الوقت... كل فضاء الإنترنت فضائنا، ص.٣٠».

فى فلسفة ميشيل فوكو، الرقابة تدجن الجسد. لكن النص يذهب أبعد: فالمنظومة الرقمية الشمولية «واتس أب، فيسبوك، تيك توك، لا تراقب المواقف السياسية، بل تراقب الرغبة الليبيدوية وتفككها إلى أرقام وإحصاءات ومعدلات مشاهدة

«صعود نجمة أفلام من (رائك ٣٢٥ إلى رائك ٦٠) بناءً على ملاحظاته السلوكية». لقد تحول الإنسان من «ذات حرة» إلى «بيانات مسوكة، مختزلة فى أدق لحظات حميميتها الوجودية».

يقدم النص كذلك تشريحاً فلسفياً لآلية تشكل «الإنسان الخانع» فى ظل الأنظمة البيروقراطية

لكن الرواية تفاجئ القارئ بانزياح تفكيكى صادم: فالاختفاء ليس سياسياً بالمعنى الأمنى، بل هو نتاج للاستيلاء الحيوية، (بمفهوم ميشيل فوكو.. السلطة الجديدة لا تقمع الجسد بالاعتقال السياسى، بل تخترقه عبر الرغبة والجنس والبيانات الرقمية.. يتحول الحدث من «مقاومة الفساد الإدارى» إلى «استلاب كلى» يعجز فيه البطل عن حماية أخص خصوصياته (خلفياته النفسية، تحليلاته لعرف الدردشة). الحدث هنا يُعزى زيف الاستقامة والتدخل القانونى، ليثبت أن الإنسانية المعاصرة باتت «مُعارة» تماماً أمام شاشات الذكاء الاصطناعى. وتأسيس الشخصيات فى الرواية على مبدأ «الهوية المتشظية»، حيث لا وجود لشخصية ذات بعد واحد أو نقاء أخلاقى:

يمثل عبدالحميد «الذات الممزقة» بين «الأنأ الأعلى» البيروقراطى «القانون، النزاهة، الوفاق، إرث الزوجة الراحلة، وبين «الهو» المكبوت الذى فجره القضاء الافتراضى. الهوس بالنظام لديه ليس إلا قناعاً يخفى تحته خوفاً وجودياً من «تجسد فى فلاش باك تقبيل قدمى رئيس الحرس». إنه يهرب من عجزه الواقعى ليمارس «استاذية افتراضية» يفكك فيها ميكانيكية الجنس الإباحى، ليتحول فى النهاية من «مفكك للذة» إلى «ضحية مستهلكة» لها.

«توحيد» ليست مجرد امرأة لعوب أو جارة تبحت عن وينيس، إنها تمثل «الواقع الحسى الملمح» الذى يرفضه عبدالحميد لأنه يخاف المواجهة الحقيقية. إنها تكشف عجز البطل عن إقامة علاقة إنسانية متكافئة فى الواقع، وتفضيله «الوهم الرقمية» الأمان والتحكم به خلف الشاشة. هى الجسر الذى عبر فوقه البطل من طهارة الواقع «معرضة الزوجة» إلى دنس الافتراض. إنها تجسيد لالدأوى، الضاغطة الذى حوّل الخادمة البسيطة إلى أيقونة شقية فى خيال موظف متقاعد. ينهار الفضاء التقليدى «العمارة، شقة توحيد» مبنى المحافظة، المقهى» أمام سطوة «اللا» مكان، (أى غرف الشات، السيرفرات العابرة للحدود، والفضاء السيبرانى). لم يعد للمكان الجغرافى قيمة حماية؛ فالبطل وهو فى عقر داره، خلف جدرانته الخرسانية، يكون مخترقاً ومكشفاً ومسجوناً داخل الشبكة العنكبوتية.

الرواية تقضى على المفهوم الخطئ للزمن.. هناك زمان يتصارعان:

الزمن البيروقراطى الميت: «سنوات الخدمة» الخروج على المعاش، انتظار الموت، رقابة التحقيق الشرطى».

الزمن الرقمية الفورى «زمن المتعة الحظية، والتدفق اللا نهائى للمعلومات، والارتداد المستمر عبر الفلاش باك للماضى النفسى للبطل. هذا التداخل الزمنى يعكس ضياع الإنسان المعاصر الذى لم يعد قادراً على العيش فى حاضره، بل يعيش مستهلكاً بين نوستالجيا الماضى الرهيب «الخوف الاستبدادى» ووهم المستقبل الافتراضى..

صاحب

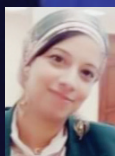
العالم

ينطوى عنوان، صاحب العالم على إحالة مضللة ومخاتلة تفكك نفسها بنفسها عند القوص فى المتن. للوهلة الأولى يستدعى العنوان مفهوماً لا هوَتيّاً أو سياسياً كلاسيكياً عن المركز المهيمن (الله، الحاكم المطلق، أو الدولة)، لكن الرواية تزيح هذا المركز لصالح سلطة شبكية هلامية، لا وجه لها؛ إنها رأسمالية متوحشة عابرة للقارات، متمثلة فى كارثيل صناعة الذة الرقمية.

يتأرجح العنوان بين دلالتين: هل صاحب العالم هو تلك القوة الخفية التي تراقب وتتحكم فى مصائر البشر عبر الخوارزميات؟ أم أن البطل (عبدالحميد)، بانعزاله وتشبيده عالمًا افتراضياً خاصاً به، قد توهم أنه أصبح صاحباً لعالمه الخاص؟ التفكيك هنا يكشف أن السيادة مجرد وهم؛ فبينما يظن الفرد أنه يمتلك حريته الرقمية، فإنه يتحول إلى مجرد مُنتج ومادة أولية، يجرى تحليلها وتسليمها.

يتحرك الخط السردى عبر آلية الهدم والبناء للوعى الجمعى: حيث تبدأ الرواية بحديث يبدو فى ظاهره سياسياً كلاسيكياً (ملفات فساد، صدام مع رجال السلطة، اختفاء قسرى). هذا المسار يمثل الوعى القديم الذى يفسر كل شيء من خلال ثنائية الدولة المستبد ضد المواطن المقهور.

د.إسراء بدوى



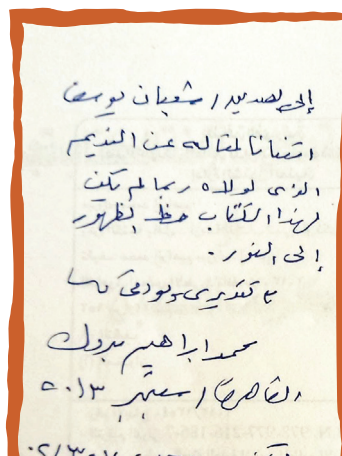
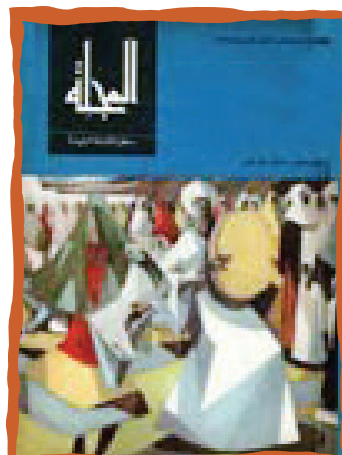
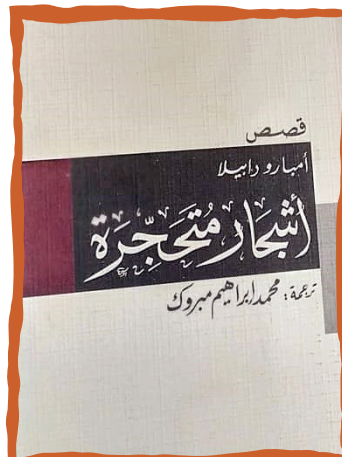
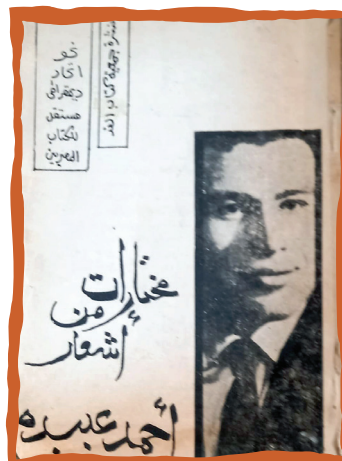
كتاب ومبدعون نسيناهم

7

فى أغسطس عام 1966، هاتف كاتب القصة الشاب محمد إبراهيم مبروك، أستاذنا الكبير يحيى حقى، الذى كان السند الأهم والأعظم الذى جنده الله، ووهبه للإنسانية، لكى يكون قدره أن يمد أياديه البيضاء لينقذ جيلاً كاملاً من ضياع وعذاب مؤكدين فى عملية البحث عن ناشر وراع لحماية مواهب ذلك الجيل، حتى قبل أن يكون رئيساً لتحرير أهم مجلة ثقافية فى مصر، وهى مجلة «المجلة»، التى كانت تصدر عن وزارة الثقافة، وفى ذلك الشهر أغسطس، كان قد نشر عددًا كاملاً عن كتاب القصة الشباب، وضم العدد أبرز شباب ذلك الجيل، مثل إبراهيم أصلان، ويحيى الطاهر عبد الله، وجميل عطية إبراهيم، وغيرهم، ولم يكتف، حقى، بنشر قصص هؤلاء الشباب فقط، لكنه كلف عددًا من المبدعين والنقاد الكبار، لكى يكتب كل واحد منهم رأيًا نقديًا عن قصة كل شاب، وكان من بين هؤلاء النقاد والمبدعين، نجيب محفوظ، وشكرى محمد عياد، وسهير القلماوى، ويوسف الشارونى وغير هؤلاء، وكان العدد تاريخيًا،



شعبان يوسف



محمد إبراهيم مبروك..

عن الذى أدخل «ماركيز» إلى مصر

الرواية معبراً عن الروايات الثورية التى لا بد أن يقرأها الشباب فى مصر، وكانت الرواية طبعاً نشرت فى بيروت عام ١٩٧٩، ونقلها للعربية صالح علمانى، وهى أول رواية ترجمها علمانى لماركيز، وانتقلها بكر وصور منها عددًا من النسخ، ووضعها عند الحاج مديولى فى مكتبته بميدان اللاتينية الكبار، فترجم قصصاً لبورخيس، وذلك التوقيت اقتناها صديقنا محمد مبروك، وقرأها، وما إن قرأها حتى جن جنونه، وصار مسحوراً، وما إن يقابل أحداً حتى يبادره بالحديث عن تلك الرواية، وشجعه ذلك لكى يسعى لقراءة ولم يقتصر الأمر على القراءة فقط، بل شرع فى الترجمة، ليصبح أحد مترجمى أدب أمريكا اللاتينية الكبار، فترجم قصصاً لبورخيس، لجونسيو، إيزابيل الليندى، خيرادو ماريا، إيبارجونجوتيا، أرتورو أوسلا بيترى، أرناندو تيبث، وخوان رولفو، وغيرهم من رموز وعلماء أدب أمريكا اللاتينية واللغة الإسبانية.

كانت تلك الفترة فقيرة فى الإصدارات الثقافية فى مصر، وكان المثقفون المصريون قد اتخذوا قراراً لا رجعة فيه، وهو إصدار مجلات ومطبوعات خاصة ومستقلة، ذات طباعة فقيرة، لكنها قادرة على حماية الإبداع المصرى، وشهد عقدا السبعينيات والثمانينيات عددًا من تلك الكراسات والمطبوعات المستقلة، منها مجلات: «خطوة»، «أدب الغد»، «أصوات»، وإضاءة ٧٧، وموقف، ومصرية، وأفاق ٧٩، وغيرها من مجلات مستقلة، ومن هنا انطلق محمد مبروك لإصدار مطبوعة خاصة، وهى مجلة «النديم»، والتى صدرت فى يونيو ١٩٨١، وكان يحيى الطاهر عبدالله قد مات فى حادث أليم، وكان صديقاً حميماً لمبروك، فكتب مبروك رسالة له، جاءت مؤثرة للغاية، فاللائتان تشابه حياتهما وظروفهما والانتماء الإنسانى والسياسى والفنى، وصدر غلاف العدد بجملة «رسالة مفتوحة إلى يحيى الطاهر عبدالله»، بث فيها شجونه وأحزانه يكتاتيه، وكان عنوان المقال «الحجيم باتجاه المطر»، وفى المقال نقل مبروك كل إعجابه وفنتنته وجنونه بالرواية، وكان ذلك المقال هو أول مقال يكتب فى مطبوعة ثقافية مصرية، عن أحد عمال علمى، حتى إشعار آخر، وقبل أن يفوز ماركيز بجائزة نوبل عام ١٩٨٢، وفى العدد الثالث من المجلة، كتب مبروك مقدمة المجلة عن ماركيز تحت عنوان «جابريل جارسيا ماركيز. كاتبنا، ثم ترجم حواراً معه، كما يتضمن العدد قصتين ترجمتهما شوقى فهمي، وظلت المجلة تصدر لعدة سنوات بعد ذلك، وكان قد نشر مجموعته القصصية الوحيدة «عطشى ماء البحر»، وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مع دراسة مهمة للنقاد الكبير إبراهيم فتحي.

وكانت تجربة مجلة النديم مهمة للغاية، وكنت أكتب عن المجلات المستقلة فى مصر، وكنت بالفعل سلسلة مقالات عن النشر المستقل تزيد على خمسين مقالاً تحت عنوان «ذاكرة النشر، فى جريدة أخبار الأدب، وعندما كتبت عن مجلته النديم مقالاً، وحرصته فيه لكى يجمع ما كتبه فى كتاب، وبالفعل جمع كل ما كتبه من مقالات ودراسات ونشرها، وكتب لى إهداء شرفنى فيه بأننى كنت أحد دوافعه لنشر الكتاب، أما حكايتي مع الترجمة فى قصة أخرى، سنؤجلها لصفحات طويلة مقبلة إن شاء الله.

مبروك، حتى صار شيئاً لا يعرف ما حقيقة التهم التى وجهت إليه، وهناك كثير من الحكايات التى حكهاها مبروك لى وفى كتابه سالف الذكر، وسوف أقرد لها مقالاً طويلاً إن شاء الله.

لم تدفع تلك الأحداث محمد مبروك إلى الإحباط والنكوص، والتوقف عن العطاء الثقافى، ولكنه فور خروجه من محنته، عاد وانضم إلى الجماعة الثقافية مرة أخرى، وارتبط بجماعة ومجلة جاليرى ٨، ونشرت المجلة قصة له فى عددها الصادر فى نوفمبر ١٩٦٨، عنوانها «الركض فى سرداب موحل»، وكتب محرر المجلة تعريفاً له جاء فيه: «محمد إبراهيم مبروك، ٢٥ عاماً، مصرى، طالب منتسب بكلية الآداب، يستعد لإصدار مجموعته القصصية الأولى (صوت الصمت، أو نرف صوت صمت نصف طائر، وقصص أخرى»، وفى العدد الخامس من المجلة انضم إلى هيئة تحرير المجلة مع إبراهيم منصور، وإدوار الخراط، وجميل عطية إبراهيم، وفى العدد التالى مباشرة أعدت المجلة عدداً كاملاً عن القصة المصرية المعاصرة، وأعادت نشر قصة «نرف صوت صمت نصف طائر»، وخصص الناقدان: إبراهيم فتحي، وغالب هلسا قرابتين نقديتين لقصص العدد الخاص، وأثنى الناقدان على قصة مبروك أيما ثناء، واعتبراها أحد فرسان الكتابة الجديدة، المنوط بها الخروج من أزمة القصة القصيرة وتكلسها عند أبواب وهم الواقعية الاشتراكية الجدانونية كما قال غالب هلسا، واستمر محمد مبروك فى الحياة الثقافية موجوداً فى الحياة الأدبية فاعلاً بقوة فى كل الفعاليات الثقافية، وكان قد ارتبط تنظيمياً بحزب العمال الشيوعى المصرى، وفى مطلع عقد الثمانينيات شارك مع عدد من المثقفين والمبدعين الذين أسسوا «جمعية كتاب الغد»، والتى طالبت مطالب عادلة للمثقفين، منها إنشاء اتحاد وطنى ديمقراطى مستقل، كما كانت الجمعية تطالب الرئيس محمد أنور السادات بتحرير كامل التراب المصرى للتخلص من الاحتلال الصهيونى، وغير ذلك من مطالب عادلة، وفى بيانها الأول جاء فيه: «تسمى هذه الجمعية إلى إقامة حوار حقيقى بين الاتجاهات الوطنية الديمقراطية فى الحياة الثقافية، وهى تؤمن أنه على طريق الحوار الثمر ستأكد كل الملامح الحقيقية لحركة الأدب الجديد فى مصر الذى تبدأ إرهاباته وملاحمه فى التشكل لتعطى التعبير الحقيقي عن الالتزام بالثقل الديمقراطية تجاه الصراعات القائمة فى الواقع المصرى.....»، وكان من بين المؤسسين الناقد إبراهيم فتحي، والناقد الدكتور عبد المنعم تليمة، والشاعر عزت عامر، والشاعر محمود الشاذلى، والقاص محمد روميش وغيرهم، ونشرت الجمعية عدة مطبوعات، منها ديوان «مدخل إلى الحدائق الطاغورية»، للشاعر عزت عامر، وديون «وش مصر» للشاعر زين العابدين فؤاد، ومختارات من أشعار أحمد عبده، وظل مبروك يبحث عن نفسه بقوة فى مجالات الكتابة، حتى حدث له تغيرات جذرية مفاجئة.

فى عام ١٩٨٠ كان الراحل محمد بكر، شقيق الكاتبة الروائية سلوى بكر، ينتهى لأحد الأحزاب اليسارية السرية، وكان يعمل فيما يسمى بالجهاز الفنى داخل الحزب، أى الجهاز الخاص بكل شئون الطباعة وتسويق المطبوعات، وحددت سلسلة ارتباطات داخل الحزب، فسمى محمد بكر لإطلاق مبادرة إنشاء سلسلة كتابات تحت عنوان «كتاب الطريق»، ونشر أول رواية للكتاب فتحي إمبابي وهى المؤسسة، وكان من بين ما نشرته السلسلة، رواية «ليس لدى الكولونيل من يكتاتيه» للكتاب الكولومبى جاريثا ماركيز، وكان بكر يعتبر تلك

ولكنه كان يضع الرواى ديستوفسكى على رأس اختياراته، وعرفنا أنه كان يعمل فى مهنة غريبة جداً: «سباك تركيبات مساقى وتغذية الدواجن والحضانات للكتاكيت»، ويقول عنها فى كتابه «زمن الكتابة يأفل، زمن الكتاب يجيء»: إنه تعلم هذه الشغلانة فى أسبوع واحد لكى ينقذ نفسه من العمل أفة الوظيفة الروتينى، وهكذا دار الحوار سلساً وجميلاً بين أستاذ الأجيال يحيى حقى وبين الكاتب الشاب، الذى لم يكتب سوى تلك القصة، والثى أبدى يحيى حقى عدة ملاحظات عليها، وعلى العنوان، ولكنه نشرها عملاً بديمقراطية ثقافية ومرونة كان يتمتع بهما دون كثير من رؤساء التحرير الآخرين فى المجلات الثقافية الأخرى، وما جاء بعد ذلك أيضاً من قصص مختلفة تماماً عن قصص زملائه فى ميناها ومعناها، وأثارت كثيراً من المناقشات، ووضعت الكاتب الشاب فى مقدمة كتاب الجيل، وانتشر اسم محمد إبراهيم مبروك فى الحياة الثقافية بشكل كبير ومثير، مما لفت إليه أنظار الجهات الأمنية كذلك.

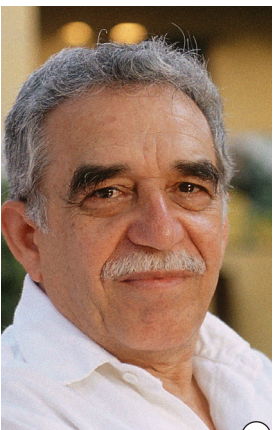
وفى مارس ١٩٦٧، كان الفكر الفرنسى جان بول سارتر فى زيارة للقاهرة بدعوة من جريدة الأهرام بطلب من الكاتب والمسرحى لطفى الخولى، وكان مقرراً أن سارتر سيلقى محاضرة فى جامعة القاهرة، وقرر محمد مبروك أن يذهب إلى الجامعة: لكى يستمع إلى ذلك الفيلسوف والأديب والفكر العالى، حيث كانت أفكار وتوجهات سارتر قد سبقته بقوة إلى مصر والعالم العربى، وكانت مسرحيته «المؤسس الفاضلة»، قد عرضت على خشبة المسرح القومى، بطولته سميحة أيوب وعمر الحريرى، وذهب مبروك إلى الجامعة ليحتفل مع المثقفين المصريين بجان بول سارتر، لكنه وجد الأبواب كلها مغلقة، لولا وجود الناقد على شلش الذى اصطحبه معه للدخول، وكان يصطحب معه مثقف سعودى كان معروفاً فى الحياة الثقافية المصرية اسمه على غسال، وألقى جان بول سارتر محاضرته بالفرنسية، وكان مبروك وشلش وغسال يهزون رعوسهم بالإيجاب وهم ينصتون له كلما انتهى سارتر من جملة، وكأنهم يفهمون ما يقوله، مما أثار الدين يتبعونهم، وبعد انتهاء المحاضرة، خرج الجميع من القاعة، تم القبض على مبروك وشلش وغسال، وألقى جان بول سارتر القلعة مباشرة، وهم فى ذهول تام لما يحدث، وتم تعذيبهم دون أن يكونوا قد اقترفوا أى فعل، ولكنهم ووجهوا باتهامات ليست بعيدة عما هو معروف، أى تهمة اغتيال الرئيس جمال عبدالناصر، ذلك حسب خيال المراقبين، حيث إنهم لحوا أن الكاتب السعودى على غسال قد أشار لعلى شلش إلى الغرفة التى كان يجلس فيها الرئيس، وهذا كان سبباً فى التهمة، وقرينة كافية لتوجيه ذلك الاتهام إلى الكاتب والمثقفين الثلاثة.

وتم تعذيب محمد مبروك فى سجن القلعة تعذيباً غير آدمى، وصفه بمرارة فى كتابه «زمن الكتابة يأفل...» أزمة الدين يتبعونهم، وبعد انتهاء ورفاقه فى سجن القلعة لمدة ١١ شهراً لا يعرف ماذا يفعل لكى يثبت أنه برىء، وكانت الاتهامات تتوزع عليه كل فترة، فمرة يعتبرونه منضماً إلى حلقة شيوعية، ومرة أخرى يوجهون إليه تهمة الانضمام إلى جماعة الإخوان المسلمين، ظل هكذا حتى شهر فبراير ١٩٦٨ حتى تأكدوا أنه لا يمت بصلة إلى كل ما كان يوجه له، وعندما تم الإفراج عنهم، قال له الضابط عند الخروج: لا نريد أن يعرف أحد ما تم معك هنا وكل ما حدث، ولا تتحدث عن أى اتهام لك، وعندما رد مبروك: لكننى لست متهمًا، رد الضابط: اعتبر أن لك نصيباً أن تأكل معنا عيشاً وملحاً، وظل الكاتب الذى كان شاباً محمد إبراهيم



يحيى حقى

كان أحد مترجمى أدب أمريكا اللاتينية الكبار



جارسيا ماركيز



جناية

القوائم

لم يعد يمر يوم دون أن نرى بوسًا أو مقالًا أو تجمعًا عاديًا بين أصدقاء يتساءلون: ما أفضل كتاب قرأته؟ ما أعظم فيلم شاهدته؟ وفي هذا التساؤل المتكرر يختبئ اعتراف ضمني بأن شيئًا ما تغير في علاقتنا بالفن، وأن ثمة أزمة حقيقية تعيشها هذه العلاقة.



نهى القاضي

الفنى حين يدخل دائرة الإنتاج الكمى المتكرر، ورأى أنه يفقد ما أسماه الـ «ألفا»، تلك الهالة الروحية الأصيلة التى تجعل من العمل الفنى تجربة فريدة تغير الذات. الفن حين يتحسس الإنسان كتجربة معزولة يكتسب ثقلاً وجوديًا، أما حين يقع فى قصص الرأسمالية الرقمية ويساق كبضاعة تعرض فى «بوستات الأفضل»، فإنه يتحول إلى وجبة بصرية سريعة المضغ تستهلك لتولد منشورًا جديدًا، ثم تلقى فى سلة النسيان الرقمية.

5 أصواتنا نحن

حين ننظر إلى هذا التسطيح من خلال مرآة فكرنا العربى، نجد أن كبار كتابنا ومفكرينا خاضوا معارك شرسة ضد مظاهر تبسيط الإنسان وتجريف وعيه. العقاد الذى كان يرى فى القراءة والتذوق «إضافة حياة إلى حياة»، كان يرفض المناهج السطحية التى تتعامل مع الثقافة كأداة للتسلية العابرة أو الوجهة الاجتماعية. الفن عنده اتصال روحى بين ذات المبدع وذات المتلقى، وهذا الاتصال لا يمكن تقنيته فى جداول «الأفضل والأسوأ»، لأن الوجدان البشرى لا يُقاد بمساطر الحساب.

ونجيب محفوظ، الذى جعل الزمن والتحول الإنسانى محور عالمه الروائى، يُعلمنا بصمته أن الفن ابن لحظته الحية وابن تحولاته المتجددة، والعمل الممتع منظومة شعورية تنمو معنا ولا تقف حيال حكم مطلق. أما المسيرى فقد حذر مما أسماه «النموذج المادى الكمى»، الشيء الذى حذر منه، حيث يختزل الجمال والمقدس والشاعر إلى أرقام ونسب مجردة من القيمة الروحية. وظاهرة «بوستات الأفضل» هى التجسيد الحرفى لهذا التسيء الذى حذر منه، حيث يختزل الجمال اللا متناهى فى صيغة رياضية سلعية تفرغ الفن من أبعاده الإنسانية.

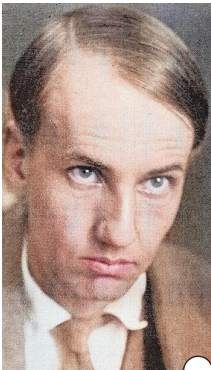
6 لغة الشهادة

كل هذا لا يعنى أن نلوذ بالصمت أو نكت بدفقات الانبهار والشغف، فالإفصاح عن الإعجاب ضرورة إنسانية لتقاسم الجمال. لكن اللغة التى نمتطياها هى التى تحدد جوهر الاختلاف.

بدلًا من «أفضل كتاب فى الكون»، ما أجمل أن نقول: «هذا الكتاب أعاد ترتيب شئ معبر فى داخلى لم أكن أعلم أنه بحاجة إلى ترتيب». وبدلًا من «أجل أغنية فى التاريخ»، ما أحوجن أن نكتب: «هذه الأغنية تفعل فى جملة لحنية واحدة ما تعجز عنه خطاب الأرض بأكملها».

هذه الصياغات لا تنتقص من شعلة الحماس، بل تمنحها عمقًا وجدانيًا حقيقيًا، وتجعل الكلام يقترب من جرح التجربة الحقيقية بدلًا من أن يتسلق جدار الادعاء الموضوعى الزائف!

العمل الفنى الرفيع لا يحتاج إلى نياشين «الأفضل»، لينبت رفعت، فقيمته سابقة لنا ولأحقه بنا. وما يحتاجه المتلقى فى هذا الزمن الرقمية هو شجاعة أن يصف تجربته بصدق ونقاء، دون أن يسقطها حكمًا قاهرًا على العالم كله. وهذه الشجاعة الصغيرة، فى عالم يغرينا دائمًا بالصخب والمبالغة، هى أبهى رسالة حب تقدمها للفن الذى نعيش.



دان أندرسون

إطلاق لقب

«الأفضل»

جناية بحق

الفن

بدلًا من الانكفاء فى سجن الانبهار اللحظى الذى تبثه وسائل التواصل.

3 طعم تجارى

ثمة إهانة غير مقصودة يلحقها هذا الرخص الرقمية بالأعمال الفنية الكبرى. حين نطلق صيغ المبالغة المطلقة مثل «الأعظم» والأروع فى الكون، على أغنية سمعناها فى الحافلة أو مسلسل شاهدناه بالأمس، فما الكلمات الباقية فى جعبتنا لوصف سيمفونية «الجداد» لموزارت، أو مقدمة باخ للتشيللو؟ نحن دون أن نشعر نفقر لغتنا الجمالية ونصيب النقد بالخرس.

والأعمال الكبرى لا تحتمل السجن فى رتبة رقمية لأنها كائنات حية تتجدد كلما تبدلت فصول أعمارنا «مائة عام من العزلة» تقرأها فى العشرين قرئى فيها جموع الخيال، وتعود إليها فى الأربعين فتجدها مرثية عن فناء الإنسان وعزلة. وفيلم مثل «الأرض»، ليوسف شاهين لا يمكن تجميده فى لحظة انفعال أولى، لأن ثراء المتجدد هو جوهر رفعت، بينما قوائم الأفضل تصب عليه خرسًا جامدًا، وتختزل هذا النمو الإنسانى فى نقطة صماء على خط.

وهذا ما يترفع به الناقد الموسيقى سابى ريس كولكرانى برمرة حين يقول إنه على الرغم من كرهه لفكرة ترتيب الموسيقى وقناعتة بأن إطلاق لقب «الأفضل» جناية بحق الفن، فإنه يجد نفسه مقادًا لخوض اللعبة وكتالته هذه القوائم تلبية لطلبات الصحافة والتسويق. هذه الترتيبات لم تعد نتاج حكم جمالى رصين، بل تحولت إلى طعم تجارى لجلب المشاهدات وإشغال المعارك، ما يفرغ الموسيقى من سياقها الروحى والتاريخى.

4 حين أصبح الفن سلعة

جنود هذه الأزمة لا تقف عند أزوار الشاشات، بل تضرب عميقًا فى تربة الرأسمالية الثقافية. مع تقول السوق، تحول الفن إلى قطاع صناعى، خلق الفنان رداء الخالق المتحرر ليرتدى كساء المنتج الخائف من مخاطر التجريب، فانتج لنا فنًا معاد التدوير يلبى رغبات الجمهور الاستهلاكية بدلًا من أن يقود ويعهم. وقد رصد والتر بنيامين قبل عقود ما يحدث للعمل

الحقيقى بقدر ما هو صورة مصممة عن أنفسنا نريد أن يراها الآخرون. الفن صار يعرّفنا كما كانت تعرف المرء قبيلته، والمشكلة تنفجر حين نختار ما نعلمه وفق ما يقدمنا بصورة مثيرة للإعجاب، لا وفق ما لمس أرواحنا فعلاً. وقد رصد الباحث الثقافى داني أندرسون هذه الظاهرة ووصفها بدغياغ الضيافة الإنسانية فى تلقى «الفن»، إذ يرى أن الطريقة اليقينية المتعرجة التى نتحدث بها عن الفن على الإنترنت أفقدتنا القدرة على قبول العمل الفنى بعلاته واختلافه كما تقبل البشر. المستخدم اليوم لا يسأل بتواضع: ماذا أراد هذا الصانع أن يقول؟ بل يسأل بصلف: هل يرقى هذا العمل إلى معيارى أنا؟ وإن لم يرق، سأصدر فيه حكمًا قاطعًا كأنه يصوب بندقية فى ميدان رماية.

2 أن تشهد وأن تدعى

حين يقول إنسان فى عزلته: «هذا الكتاب لمس جرحًا فى صدرى لم أكن أعرف أنه هناك»، أو «هذه الأغنية رتبت حزنى فى ليلة مظلمة»، فهو يتحدث عن تجربة حقيقية لا تناقش ولا ترد، لأنها حقيقة وجدانية تخصه وحده. لكن الخلط يبدأ حين تنزلق العبارة إلى: «هذا أفضل كتاب فى الكون»، فيخلع المرء رداء البوح الذاتى ليرتدى عمامة الحكم الكونى، مدعيًا موضوعية لا يملك أدواتها. والفرق بين الصياغتين ليس لغويًا عابرًا، بل هو مازق فلسفى حقيقى لأن من يقول «الأفضل»، يدعى ضمناً أنه قاس وجدان البشرية كلها ووجد أن خياره يتربع على القمة. والفن بطبيعته المرنة يقاوم هذا الترتيب، فكيف نقبس «الجريمة والعقاب» لدوستوفسكى بنفس المسطرة التى تزن بها رواية بوليسية خفيفة؟ كلا العملين قد يبلغ ذروته فى إطاره الخاص، لكن لفظة «الأفضل» تفترض وهم وجود مقياس واحد مشترك لا وجود له. الفن ليس سباق خيل له خط وصول واحد، بل هو أوبود مفتوحة على سماوات مختلفة.

وهذا التناقض رسده الفيلسوف رومان أندرسون فى تحليله لما أسماه «تناحر الذوق»، حيث لاحظ أن البشر يصرخون بأن الذوق مسألة شخصية بحتة، ثم ينخرطون فى معارك لإثبات أن حكمهم الجمالى أصوب من حكم جيرانهم. ويرى أن الناقد الحقيقى ليس من يملك صوتًا عاليًا، بل من يجمع بين دقة الملاحظة والخبرة الواسعة والتحرر من التحيزات الشخصية،



نجيب محفوظ

العمل الفنى

الرفيع لا

يحتاج إلى

نياشين

«الأفضل»

ليثبت رفعت

كان نجيب محفوظ يرى أن «المقياس الوحيد فى الفن هو إنهما أجمل»، وكان يعنى بذلك جمالًا يعيش لا جمالًا يصنّف، تجربة شخصية تلمس الروح لا ورقة اقتراح يدلى بها أمام الحشود.

وكان العقاد يعرف ترتيبًا فى قوائم حرية من القيود لا ترتيبًا فى قوائم.

ما حدث هو أن ثقافة التقييم الرقمية دخلت على الفن من باب الرأسمالية الثقافية، فحولت الإبداع إلى سلعة تباع بالنجوم والأرقام، وحولت المتلقى معها: لم يعد يجلس أمام العمل بروح المتأمل الباحث عن شئ يلمسه، بل بروح القاضى الذى جاء ليصدر حكمه ويعلنه على الملأ.

وهكذا صار الجمال يمر عبر مقصلة ثلاثية: أداء رقمى استعراضى، ومنطق ترتيب وتصنيف تناقضى، وآلة تحول الإبداع الرفيع إلى موجة سريعة الزوال! والخروج من هذه المأهة لا يبدأ بإدانة السوشال ميديا، بل باستعادة فكرة التذوق بوصفها رحلة شخصية حية، تقوم على أن نمنج العمل الفنى فرصة ليتحدث بشروطه هو لا بمعاييرنا نحن، وأن نقف بأن الجمال الحقيقى أرحب من أى قائمة أفضليات عابرة.

فحين يُعاش الفن بعيدًا عن ضجيج التصنيف الأجوف، يمس فينا تلك اللحظة التى نسمع فيها غنوة فتشعر أنها كتبت لك وحده، أو حين يعزف اللحن فتتسنى أين أنت.

1 التذوق أداء أمام الآخرين

فى كل يوم، على هذه المنصات التى باتت جزءًا من هوائنا اليومى، تنهمر علينا موجات من المشورات المتشابهة: «أفضل كتاب قرأته فى حياتى»، «أعظم مسلسل على الإطلاق»، «أروع قطعة موسيقية فى تاريخ البشرية». تأتى هذه العبارات فى الغالب من مكان صادق، من فرحة حقيقية يريد أصحابها مشاركتها، لكن المنصات الرقمية لا تكافئ التأمل، بل تكافئ الصراخ، فالإعجاب يُمنح لمن يُبالغ أكثر لا لمن يفكر أعمق.

وهكذا، دون أن نشعر أحد بما يحدث، لم يعد المتلقى يقترب من الرواية أو اللوحة بروح الانفتاح، بل صار يأتياها كقاض متعجل جاء ليصدر حكمه ويعلنه. تحول الفن من تجربة تعايش فى هدوء إلى فرصة لإثبات الهوية الثقافية أمام الحشود، وما نشاركه لم يعد ذوقنا

قوانين الأحوال الشخصية

صدر حديثًا عن «الهيئة المصرية العامة للكتاب»، كتاب «قوانين الأحوال الشخصية فى مصر.. دراسة فى التطور التشريعى والأثر المجتمعى»، للكاتب والباحث محمود الدسوقي، والذى يقدم قراءة تحليلية لمسيرة تشريعات الأحوال الشخصية فى مصر، متتبعًا تطورها التاريخى وفلسفتها

التشريعية وانعكاساتها على المجتمع والأسرة المصرية. ويستعرض الكتاب حالة الجدل التى صاحبت قوانين الأحوال الشخصية على مدار ما يقرب من ١٥٠ عامًا، باعتبارها من أكثر التشريعات ارتباطًا بالحياة اليومية للمواطنين، لما تنظمه من علاقات أسرية تمس مختلف أفراد المجتمع.



يجب ناجاساوا

عن دار «الرافدين للنشر، صدر حديثًا كتاب «يجب ناجاساوا وتاريخ مصر الحديث»، تأليف الدكتور ياسر علاء أسود. يقدم الكتاب إطلالة على البروفيسور إيچى ناجاساوا كواحد من أبرز المتخصصين بالدراسات العربية والشرق أوسطية عمومًا، وتاريخ مصر الحديث وتطور المجتمع والاقتصاد المصرى على نحو خاص، فهو أحد رموز الجيل الثالث من المستعربين اليابانيين الذين أغنوا الدراسات العربية بمؤلفاتهم العميقة التى شقت طريقًا جديدًا نأى عن المركزية الأوروبية والدراسات الاستشراقية وأحكامها المسببة عن العرب والمسلمين.



تاريخ النفط والغاز

صدر حديثًا عن «بيت الحكمة للثقافة»، كتاب «التاريخ الموجز للنفط والغاز الطبيعى»، والذى يصحبنا فى مسار شائق عبر تاريخ الصين مع النفط، من البدايات الأولى إلى عصر التكنولوجيا المتقدمة، كاشفًا كيف تحول مورد طبيعى غامض إلى ركيزة استراتيجية تمس حياة كل فرد.





ما تخفيه الأغاني

تجلس الجدة في صدر المجلس، ظهرها مستقيم وصوتها ثابت كأنها تحفظ الأغنية منذ ولادتها، ترفع كفها بإيقاع هادئ وتبدأ تغني: «من مبيق وانت غايب.. والرمان استوى»، فتبادل النساء الضحكات المكتومة، بينما تخفض العروس رأسها خجلاً وتختبئ خلف صديقاتها اللاتي يتهاמשن ويكبتن ضحكتهن. لا تبدو الجدة مرتبكة أو محرجة، بل تغني بثقة من يعرف أن هذه الكلمات ليست خروجاً عن الحياء، بل جزء من طقس قديم ورثته عن أمها وجدتها، وكانت ليلة الحناء هي الموعد الوحيد الذي يُسمح فيه للأغنية أن تقول، باللحن والابتسامة، ما يعجز الجميع عن قوله بالكلام.



سمر مرسى

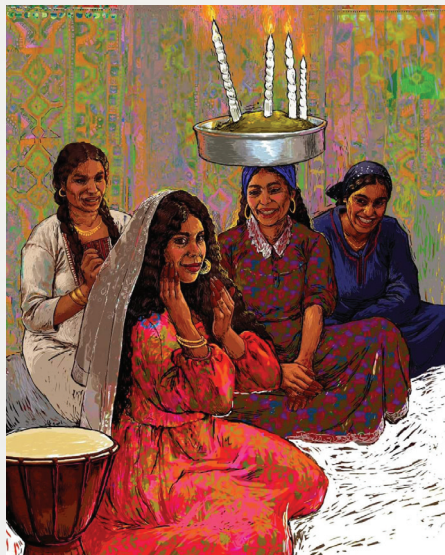
زفة العروس
للغنان ماهود أحمد

شجرة الإبداع الشعبي في أفراح الصعيد

لم ينظر إليها أبناء القرى بالطريقة نفسها التي قد ينظر بها إليها مستمع معاصر يسمعها خارج سياقها. فقد ارتبطت بطقس احتفالي له زمانه ومكانه، واكتسبت قبولاً اجتماعياً داخل هذا الإطار المحدد رغم جراءة مفرداتها. ومع تطور وسائل الإعلام وانتشار التعليم والإنترنت، تراجع الدور الذي كانت تؤديه هذه الأغنيات، واختفى كثير منها برحيل النساء والرجال الذين حفظوها شفهيًا، بعدما ظلت تنتقل من جيل إلى آخر دون تدوين. ولم يبق منها اليوم إلا ما تحفظه ذاكرة بعض الجدات، أو ما وثّقه الباحثون باعتباره جزءاً من التراث الشعبي المصري. وربما لهذا يصعب إصدار حكم أخلاقي قاطع على هذه الأغنيات بعيداً عن سياقها التاريخي والاجتماعي. فهي ليست مجرد كلمات جريئة، كما أنها ليست مجرد وسيلة للترفيه، بل وثيقة تكتشف كيف تعامل مجتمع محافظ مع قضية شديدة الحساسية، مستخدماً الغناء بدلاً من الشرح والابتسامة بدلاً من الإخراج، والرمز بدلاً من المواجهة. ولعل تلك الجدة، التي غنت بثقة وسط ضحكات النساء وخجل العروس، كانت تدرك هذه الحقيقة أكثر من الجميع. لم تكن تغني لتثير الدهشة أو تكسر الأعراف، بل لتؤدي دوراً اجتماعياً ورثته عن أجيال سبقتها، وتسلم عادة قديمة إلى جيل جديد، مؤكدة أن بعض الحكايات في الريف المصري لم تُكتب في الكتب، بل بقيت محفوظة في الأغاني، تنتظر ليلة الحناء كي تروى من جديد.

ولعل أكثر ما يلفت الانتباه في هذه الأغنيات أنها استعارت مفرداتها من البيئة الريفية نفسها. فالرمان، والبرتقال، والليمون، والكسيرة، والثوم، لم تكن مجرد كلمات عابرة، بل تحولت إلى رموز تحمل معاني يفهمها أبناء البيئة بسهولة. ففي الأغنية الشهيرة «الرمان استوى» يصبح نضج الرمان إشارة إلى بلوغ الفتاة واستعدادها للزواج، بينما تحمل أغنية «العرايوي كان عيان.. وصفوله البرتقان» رسالة شعبية مفادها أن الزواج هو العلاج الطبيعي لوحدة الشاب واستقراره النفسي. وتبدو الدلالات أكثر وضوحاً في أغنية «عينى على العازب.. المخدة بين رجليه»، التي تصف، بأسلوب ساخر، معاناة الشاب الذي تأخر زواجه، في وقت كان المجتمع يرى الزواج الطريق الطبيعي لتلبية احتياجاته العاطفية والجسدية. أما الأغنيات التي تناولت ليلة الزفاف، فقد استخدمت المبالغة والكوميديا لتصوير العلاقة بين العروسين، ليس بهدف الوصف الحرفي، وإنما لتحويل الخوف والارتباك إلى ضحكات تخفف رهبة الليلة الأولى. وفي المقابل، حملت أغنيات أخرى رسائل اجتماعية أكثر مما حملت إيهاعات جنسية. ففي أغنية «ما أعرفش أدق الكسيرة إلا بقميص المسخرة» تبدو الكلمات جريئة، لكنها تخفي أمنية شائعة لدى كثير من العرائس، وهي الانتقال إلى بيت مستقل بعيداً عن بيت العائلة، فتستخدم الأغنية الدلال والمرح للتعبير عما يصعب قوله مباشرة. ولأن هذه الأغنيات أدت وظيفة اجتماعية واضحة،

تفاصيل الحياة الجديدة، كما لم يكن الأب يفتح هذا الباب مع ابنه. وبين صمت الكبار وخجل الصغار، وجدت الأغنية الشعبية طريقها لتؤدي دوراً اجتماعياً وتعليمياً، مستخدمة التورية والرمز والدعابة بدلاً من الشرح المباشر. وفي هذا السياق، لا يستقيم الحكم على هذه الأغنيات بمعايير اليوم. فلم تكن تردد في كل وقت، ولا أمام الغرباء أو في المجالس العامة، وإنما اقتصرت على ليالٍ بعينها، مثل ليلة الحناء، وعلى تجمعات النساء أو الرجال المنفصلة، حيث يقتصر الحضور على دائرة الأهل والثقة. كما أدت وظيفة تعليمية في زمن كانت فيه وسائل التثقيف والمعرفة نادرة، فساعدت الفتيات والشبان على تجاوز رهبة الزواج والتعرف، ولو بصورة رمزية، إلى الحياة الجديدة التي تنتظرهم. ولا يقتصر هذا الفهم على الذاكرة الشعبية وحدها، بل تؤيده دراسات التراث والأنثروبولوجيا أيضاً. فالباحث محمد شحاتة، في كتابه «أغاني النساء في صعيد مصر»، يرى أن هذه الأغنيات ليست مجرد وسيلة للتسلية، وإنما تمثل جزءاً من التراث الشفهي الذي نقل خيرات المجتمع وقيمه بين الأجيال، وهو ما دفعه إلى توثيقها قبل اندثارها برحيل حافظاتها. كما تشير دراسات أنثروبولوجية حديثة إلى أن أغاني الزواج الريفية أتاحت للنساء مساحة للتعبير عن موضوعات يصعب تداولها علناً داخل مجتمع محافظ، وأن جراتها لا يمكن فهمها إلا في إطارها الاجتماعي والاحتفالي.



كان لـ«لدى الفتاة» مكانة بارزة في هذه الأغنيات، واحتل مساحة واسعة من الوصف. ففي إحدى الأغنيات تقول الست نعيمة المصرية: «من مبيق وانت غايب.. ده الرمان استوى»، في إشارة إلى الرحلة الطويلة التي غاب فيها العريس لجمع المال اللازم للزواج، حتى كبرت خطيبته ونضج جسدها، بالترزامن مع موسم نضج الرمان. قد يبدو هذا المشهد غريباً لمن يراه لأول مرة، لكنه كان مألوفاً في كثير من قرى مصر والصعيد، حيث احتفظت الأفراح الشعبية لعقود طويلة بلون خاص من الغناء، وصفه البعض بالأغاني الإباحية، بينما اعتبره باحثون في التراث الشعبي جزءاً من الذاكرة الثقافية للمجتمع، لأنه لم يولد بهدف الإثارة، بل نشأ داخل بيئة شديدة المحافظة احتاجت إلى وسيلة مختلفة للحديث عن أكثر الموضوعات حساسية. والمفارقة أن المجتمع الذي أنجب هذه الأغنيات هو نفسه المجتمع الذي اشتهر بالتمسك بالعادات والتقاليد. فلم يكن الحديث عن العلاقة الزوجية مقبولاً داخل البيوت، ولم تكن الأم تشرح لابنتها

احتفظت الأفراح الشعبية لعقود طويلة بلون خاص من الغناء وصفه البعض بالأغاني الإباحية