



عرفة

ننشر الفصل
الأخير من
الرواية



المجد واللعنة

هل خان نجيب محفوظ
«أولاد حارتنا»؟

الأربعاء	إصدار إلكتروني يصدر عن مؤسسة «الدستور» للطباعة والنشر
26 أغسطس 2026	العدد 139
13 ربيع الأول 1448	
20 مسرى 1742	المحرر العام: محمد الباز



طيف الرسول

لماذا لم تغيّرنا السيرة؟

فقه الشماتة.. تفكيك تدين الجماعات المتأسلمة الزائف

أحمد السعيد «حرف» تنشر مقدمة كتاب «ما بعد الهيمنة: كيف يعيد التفاهم تشكيل العالم؟»، الذي صدر حديثاً عن بيت الحكمة للثقافة، للكاتب والمفكر الكبير.	عائشة عبد الكريم تحدث لـ «حرف»، عن كتابها «نساء آل تيودور»، الصادر عن دار ديوان للنشر، حيث تعيد قراءة تلك الحقبة من زاوية مختلفة، تجعل المرأة في قلب الحدث.	حسام بدر اوى هناك عدد قليل جداً من الكتب يعود إلينا كلما تقدم بنا العمر، فتكتشف في كل قراءة ما لم نكن قد رأيناه من قبل.. ومع «ملحمة جلجامش» نبدأ سلسلة «مما قرأت».	صلاح عبد الصبور «حرف» دشنت مبادرة لإطلاق «يوم الشعر المصري» في ذكرى رحيل صلاح عبد الصبور، انساقاً مع ما قدمه ذلك الشاعر القدير إلى القصيدة المصرية من جمال خاص.
---	---	--	---

كان رضا البهات حاضراً، ضمن كتاب بارزين، في رسالي للكتوتوره فى العام 2009، وحملت عنوان «بنية المسألة فى الرواية المصرية عند جيل السبعينيات»، وأعيد نشرها للقارئ العام تحت عنوان «جيل السبعينيات فى الرواية المصرية.. إشكاليات الواقع وجماليات السرد»، فى ديسمبر 2014، حينها كتبت عن روايته المهمة، بشارير اليوسفى، ولم تكن قد التقينا بعد، حتى هاتفى فى العام 2015، عقب نشر الكتاب، ودوائر التلقى والقراءة الى صنعها فى مصر والعالم العربى آنذاك لدى الباحثين والكتاب والنقاد والمثقف العام على حد سواء، وبدأت بيننا صداقة ممتدة، ناقشت أعماله الإبداعية أكثر من مرة، وكان مثقفاً رقيقاً، وصديقاً يحمل روحاً صافية، وديعة، وطيبة.



د. يسرى عبدالله

رحابة المثقف

اقترب ادى من عالم رضا البهات السرى

إلى شيوخ الدلالة بوصفها تعبيراً عن الممارسة الحياتية فى قرية مصرية. هى رواية مسكونة بالثقافة الشعبية، وتجلياتها الخلاقة، من الممارسة الطقوسية والعادات الاجتماعية «زيارة المقابر واختلاط الموت بالحياة، إلى الأغنية والمأول، والمعتقد، حيث ثمة «شمعة فى طبق صاج، تضئ لأيدى النساء على الموردة فى الفجر، ولعيونهن فى أوقات الحزن، يسميها شمعة البحر».

تبدو «شمعة البحر» متخمة بالشخص، والحكايات، يمثل الشيخ جلال مركز الحكى فيها، نراه بوصف باسمه تارة، أو لقبه العائلى تارة أخرى «جلال أبوسنة»، أو بعاهته تارة ثالثة «جلال الأعرج»، كل وفق المسار السردى وسياق الحكاية. ويظل جلال فى ذلك كله جامعاً بين كل شئ فى الرواية، يعيش مبهتجاً ومؤرقاً فى الآن نفسه لثة عام، قرن من الزمان يحياه ومعه الشيخ الباز، فيبدوان نقيضين بامتياز، أحدهما يمثل الحياة، والآخر يمثل الموت، أولهما يمثل البهجة والثاني يمثل الكراهية. يبدو جلال ترميزاً للتدين الشعبى، وتعبيراً حيويًا عن الروح المصرية وهى تعابث العالم وتؤانس.

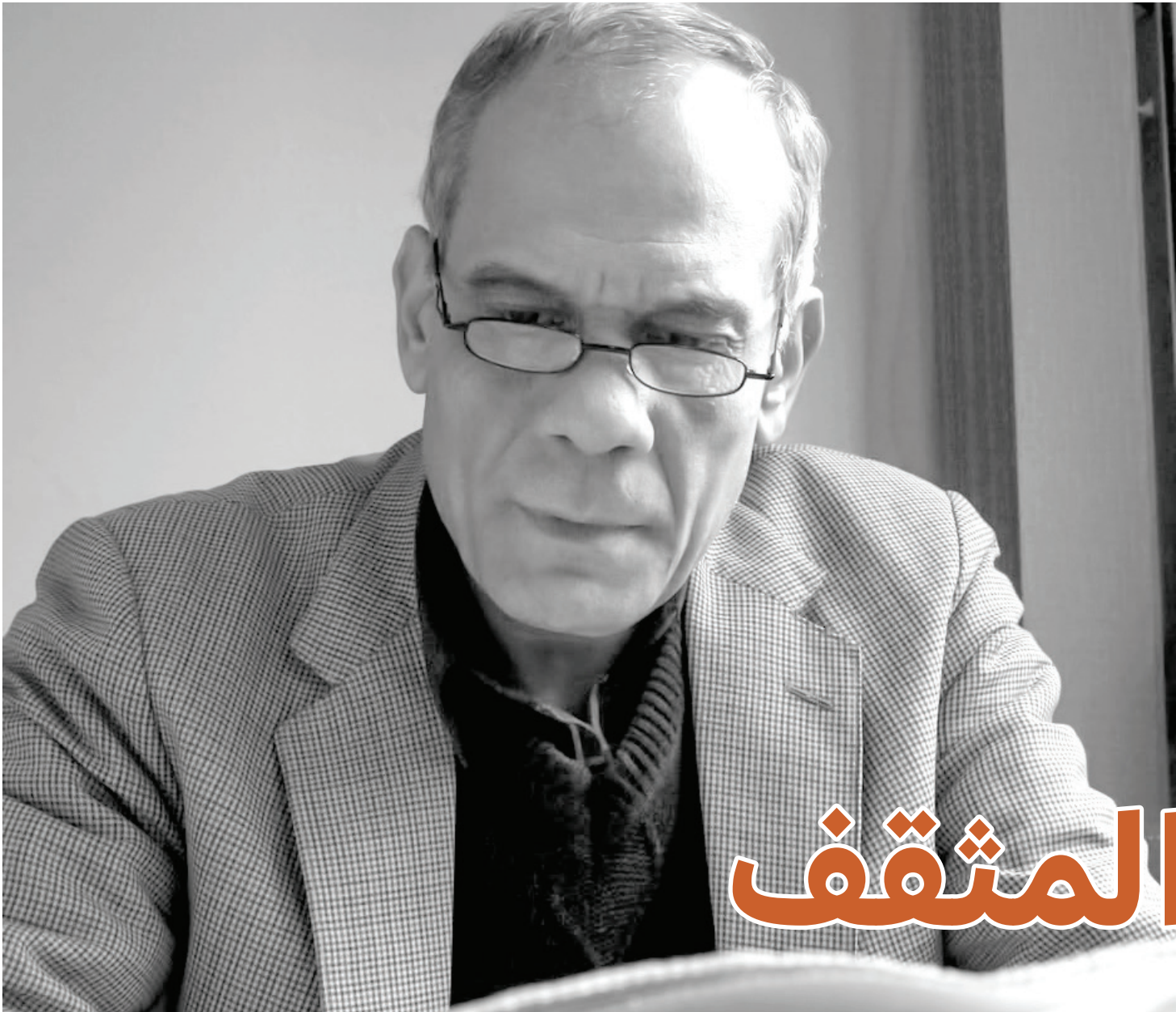
وفى مجموعته القصصية «ليلة للفنا» يتوافر الكتاب رضا البهات على جملة من الحكايات التى لم تزل قادرة على استدعاء الدهشة، بوصفها فعلاً ملازمًا للحكاية، والبدء مما هو إنسانى فى مجموعة تتشكل من أربع عشرة قصة قصيرة، تعقبها ثلاث من القصص الحكيمى للفتيان والفتيات، «الجميلة تزوج الديك الشرسى/ حكاية الأميرة وابن الحداد/ لعبة الغابة».

واللافت أن «حكايات للفتية والفتيات، فى استدعائها نمط الحكى الأسطورى والفانتازى تبدو متممة للرؤية السردية فى المجموعة فى اتكائها على الواقعى وصيغه بطابع جمالى خاص، والنظر إلى المتعين من زوايا تخيلية مختلفة، بدءاً من قصة «أجل بنت فى الدفعة،

فى الاستهلال/ ووصولاً إلى «جبية ديرتى» فى الختام. ثمة محاولة للتعبير الجمالى فى المجموعة عن واقع متحول، عن ماضى لم يزل فاعلاً، عن التناقضات إنسانية تملك حضورها فى حيوات الرواة داخل القصص، والذين يتنوع حكيمهم ما بين الحكى بضمير المتكلم كما فى قصص «أجل بنت فى الدفعة/ عمود الإيمان/ ليلة للفنا/ مقعد خال/ ممر مظلم/ ونسة/ عيون.. عيون.. عيون/ القمير وكيس الطحين/ تشابك بالإصبعين/ جبية ديرتى»، أو الحكى بضمير الغائب كما فى قصص «الريس حسنين/ أسفة.. أسفة.. أسفة جداً، الخزنية/ امرأة فى الزحام/ تشابك بالإصبعين».

فى «أجل بنت فى الدفعة، تلوح أمل، ويلوح معها زمن سبعينى بامتياز، وعلى الرغم أنها لم تكن مثل الرفاق فى وعيها السياسى، لكنها كانت شفافاً مثل حلم، هكذا يقدمها السارد فى القصة، هذا السارد الذى يبدو متورطاً فى الحكاية وجزءاً مركزياً منها، وحين يلقيها بعد سنوات طوال لم تكن التغيرات التى طالتها كثيرة، بينما تبدل هو قليلاً، وصاراً معاً محاصرين براهن من التيه والأرتباك. وفى «الريس حسنين»، يحلث الصبغة الصغار حيز السرد، يبدون قلقتين على «الريس حسنين العجائلى»، لأن متعتهم الوحيدة فى عالمهم القاحل أصبح رموحها بالعم حسنين ودراجاته التى يؤجرها لهم بمحبة وتسامح شديدين، لذا لم يكن غريباً أن يذهبوا للمسجد الكبير فى الحى الراقى المقابل لبحيم البائس للصلاة والدعاء من أجل شفائه.

يبدو الضابط البطل «نبيل»، الذى فقد إحدى يديه فى الحرب، فى قصة «عمود الإيمان»، علامة على بشر يقاومون الموت بالحياة، فى قصه لا تحوى صراحةً أيديولوجياً زاعماً، بل تنطلق من وعى بالضرورة الحياتية العاشة، من محبة العالم، عبر عيني سارد متورط فى الحكاية، يبدو صديقاً لبطلها المركزى «نبيل»، هذا الذى



لا نعرف اسمه إلا بعد حين، وفى نص تهيمن عليه تلك الرؤية المصاحبة فى السرد، فالسارد لا يعرف أكثر من قرائه، ويتوصل للحقيقة معهم فى الوقت ذاته، ويبدو «نبيل» مفعماً بالحوية رغم بتر أعضائه الجسدية، تبدو «ليلة للفنا» بمثابة القصة المركزية فى المجموعة، لا كونها تنصدر غلاف المجموعة، ولكن كونها تحمل الدلالة الكلية للنص، فتعتبر عن مخزونه الإنسانى الوافر، واستيلاده الدهشة من رحم حكايا واقعية بامتياز، فثمة سارد يحكى لنا عن «الأغرب»، الذين يسكنون قريباً من المكان، عن عالم يسكنه «الفجر، الذين يبدون فى الوعى الجمعى لأبناء المكان علامة على التحلل من أى قيمة، هنا تختلط الفانتازيا بالحقيقة، ومن رحمهما تخرج «جورية» الساحرة مثل ملاك، المغوية مثل شيمطان، لكن لا رؤية حدية للعالم فى النص، ولا أحكام قيمة، إنما متسع من المدلولات والحكايات التى لا تنتهى عن بشر مختلفين، وامرأة هى موطن الغواية، فجورية الفاتنة تستقطب شاباً من القرية «شقيق السارد»، ويجتمع الأهل كل مساء لمناقشة الأمر، ثم ينفضون دون فعل حقيقى، فقط يروون بعض الحكايات التى تخلق حالا من إشباع السرد وترصيعه بالحكايات الضريبة؛ «هكذا تبددت الليلة أيضاً من دون طائل، وتهياؤوا للرحيل. اتفقوا على موعد آخر، بعد أن منحوا زوجة أخى بعض المال، غير أننى من تلك الليلة عرفت أنهم يكذبون. فقد كانوا جميعاً يتمايلون فى نشوة يوم رقصت جورية فى يوم المولد». وتبدو «جورية» بمثابة المرأة الحلم التى راودتهم جميعاً، غير أن المجتمعات المغلقة تظل أسيرة لتناقضات فادحة، تؤثر فى حركة أفرادها ونوازعهم الشخصية.

فى «مقعد خال» تصبح «صباح» بمثابة الشخصية الحافزة المحركة للسرد، والدافعة به صوب الأمام، فالسارد الذى يذهب لأداء الخدمة العامة فى إحدى القرى النائية لتعليم بعض أبنائها من الأميين، يجد عالماً مختلفاً، هاشاً يكمن خلف القناع، فقراً وجهلاً، ويشراً على الحافة، وفى الفصل الدراسى يقابل سيدات وفتيات لا حيلة لهن سوى الانتظار، وعلى الرغم من تقدم «صباح» فى الدراسة إلا أنها تغيب فجأة متلما ظهرت فجأة، لعلها تزوجت، غير أن سؤالاً فطرياً يخرج من قروية بسيطة يبدو جوهرًا للنص والحكاية معاً، فى مختتم بديع للسرد: «- فىن صباح.. معدتش بنتيى ليه؟ اكتفت الحاضرات بالابتسام، غير واحدة رفعت يدها، ولم أكن سألت عن شئ يخص الدرس. قالت المرأة إنها كانت تظن الحروف كثيرة، كثيرة جداً. وأن الذى يعمل كل هذا الكلام الذى فى الكتب حروف بلا عدد».

فى دهشة- طلعوا ٢٨ حرف اللى بيعملوا كل حاجة فى الدنيا. فى الحقيقة كانت أول مرة أفكر بأن ٢٨ حرفاً لا تصنع الكلمات فقط، بل كل حاجة فى الدنيا. كل حاجة، وفى «ممر مظلم» يبدو شبق المرض بالطبيرة خلاصاً من نوع آخر، ويبدو التواطؤ بالصمت الذى مارسه تعبيراً عن احتياج نفسى وجسدى، فى عالم مسكون بالقسوة والموت، وروائح الأجساد الميتة، ومواء القطط والقمامة ذات اللون والرائحة المفرزة، وتتواتر هذه الرائحة فى قصص أخرى داخل المجموعة، بحيث يصير «المستشفى» أحد الأماكن المركزية داخل المجموعة بما تحويه من تفاعلات إنسانية خصبة.

وفى قصة «الخزنية» يلوح «الرجل البركة»، الذى صارت توبته مضرب المثل، ولا يجد المجموع غيره كى يفتح خزنية العمدة التى ضاع مفتاحها، وفى «أسفة.. أسفة جداً» نصبح أمام قصة تبدو مقطعاً من نص سردى طويل ومكثف، وفى «عيون.. عيون.. عيون» ثمة أجساد ميتة وأخرى تدب فيها الحياة، عالم متغير باستمرار، ويتماس العنوان مع أغنية شهيرة للمطرب المصرى الكبير محمد منير.

فى «جبية ديرتى» يبدو «حمدي» علامة على تحول اجتماعى عاصف، يحيل حياة زوجته «منى»، وابنتهما، إلى أجحيم، ويصبح هاجس المال والاستثمار فى البورصة مقروناً بهوس التطرف لدية.

عن عالم يتجادل فيه الموت والحياة، والمرض والصحة، والجذب والخطأ، وموسول بسياق متحول، وإطار من التدين الشكلى، والهوس الاستهلاكى، ثمة حكايات إنسانية ضافية تنمو فى متن «ليلة للفنا» تشد قارئها إلى عالم أكثر جمالاً وروحانية وحرية.

يبدو منجزه الأدبى نوعياً للغاية مسكوناً بحس إنسانى شفيف



مكتبتى

الحكاية كلها فى الزقاق



شادية فى «زقاق المدق»

الحارة مفتوحة من الاتجاهين، الزقاق مسدود فى نهايته، ذا الفارق الأساسى بين الاثنين، طبيعاً، الدنيا ما مشيتش بـهذه التفرقة الصارمة على طول الوقت، لكن هذا كان أساس «التخطيط، إن جاز التعبير. الشاعر الألفه صبرى السيد كان له كام سطر لأقط فيهم الفكرة دى: ول إنى شاعر رقيق القلب حب ب جد مليون سؤال ولا جالى منك رد وادى النهاية عشق الفقارى زقاق ب يطول صحيح لكن نهايته سد.

طبيعة الزقاق ك مكان ب تخلق واقع معين، هو إنك مهما تقدمت فيه لازم تلف وترجع تانى، ل إنك لو عايز تروح حطة مختلفة ف دا مستحيل، لازم تقفز من فوق الحائط/ السد الى حايش طريقك، ودا مش ضمن نطاق قدراتك البشرية، ف هنا إنت قدام احتمالين مالهمش ثالث، يا تقضى حياتك جوه هذا الزقاق، يا إما ترجع من مطرح ما جيت.

لو فكرنا فى الاحتمال الأول، إنك تقضى حياتك فى الزقاق، ف هل هنا الزقاق دا ببقى ملاذ ولا ببقى سجن؟ الأمر متوقف على مدى استسلامك التام، الاستسلام الذى ب يسموه شعبياً «الرضا» إذ إنه أى طموح، أى أمل هو منتهى الخطر، ولو ما عندكش حالة الرضا التام دى ه تقعد فى هذا الزقاق تتبرم وتشكو وتتبرم وتشكو وتتبرم وتشكو إلى ما لا نهاية، كما إنك ه تفضل تعيد وتزيد فى نفس ذات نفس الشكوى وك إنك شريط

سافف، ف حتى لو حد ب يسمع لك بهزق منك، أما الاحتمال الثانى، وهو الخروج من الزقاق يعنى ترجع من مطرح ما جيت، ف السؤال هنا: إنت عارف شكل العالم بره عامل إزاي؟ عارف إنت جى منين؟ ليك جنود بره يعنى؟ أصل لو مالكش جنود معروفة، ف العالم برك الزقاق لا يرحمك، وبدال ما إنت جوه الزقاق سجين برك الزقاق ووضعت، ف إنت بره الزقاق سجين برضه لكن مالكش دية ولا سعر ولا حول ولا قوة، ولو عندك حاجة جوه الزقاق تغيتك وقت اللزوم ف إنت براه ه تفضل تاخذ على دماغك ل حد ما يبان لك صاحب.

من هاتيك المقدمة الطويلة ب أفهم مصير ومسير ومسار شخص «زقاق المدق» ل نجيب محفوظ، الذى كى العادة أعماله ينفع تتقدم ك تحليل اجتماعى طبقى محلى أو دولى، أو ب اعتباره تأملات فلسفية، أو مجرد حدوة، ف خليتى هنا فى مقاربتى الى عايز اتكلم عنها.

الحياة فى زقاق المدق عفنة متحللة «الرواية ١٩٤٧ لاحظ، إذ تسوده شخصيات تسعة بينها علاقات سامة ولا أحد يتورع عن إيذاء حتى ذويه ب «الأخص ذويه» طالما يملك الفرصة لذلك، وما دام أوتى من القوة ولو مقال ذرة ف هو لا محال مستخدمها ب قسوة وعنف وب لا هوادة، فلوس، نفوذ، معلومات، قوة بدنية.. إلخ إلخ.

إنت مش عاجبك العالم دا! تمام يا ريس، ب شوقك، يا إما ه تقعد جوه الزقاق ب متطقه وتتحمّل كل هذا العنن ب طريقة أو ب أخرى، يا إما ه تحاول الخروج زى حميدة وعباس وحسين، وتواجه مصايبرهم الأكثر

تعاسة ويؤسا؛ حسين لا فهم هم ليه إدوا له فرصة ل الحياة، ولا فهم ليه استغنوا عنه، هو مصيره مرتبط حارب ما عنوش أى فكرة عن إبعاده، ولا يملك أى قدرة على إحداث مليمتر من التأثير فيها، فى الآخر لقى نفسه مالوش متوى غير الرجوع ل الزقاق من غير حتى عيب.

مضى خراس حميدة أوضح من الشرح، مأساة وقدميه فى الحرب، فى قصة «عمود الإيمان»، علامة على بشر يقاومون الموت بالحياة، فى قصه لا تحوى صراحةً أيديولوجياً زاعماً، بل تنطلق من وعى بالضرورة الحياتية العاشة، من محبة العالم، عبر عيني سارد متورط فى الحكاية، يبدو صديقاً لبطلها المركزى «نبيل»، هذا الذى

مؤمن المحمدى



ووصلت ل القاع، وحفرت كمان تحت زى زبطة ويوشى، ه تنجو؟ لا والله، هادى مسيرك تقع فى شر أعمالك. عارف مين الوحيد اللى حياته «تمام»، رضوان، مش علشان حل مشاكله لا سمح الله، ولا حتى ساهم ب خردة فى تحسين واقعه ومحيطه، هو اعترى من حباته كبر على رصيف ميت، كما إنه مبتجى فى حياته أجبر على رصيف ميت، كما إنه استسلم كلية ل القوة الغامضة المطلقة اللى ب تدبر كل هذا، واللى «أكيد، ليها حكمة ما هو مش فاهمها، ومش مؤهل لفهمها.

تانى، الرواية ١٩٤٧، ف يا ريت الإخوة بتوع مصر قبل الغزو الوهابى، والصحة والحوة وكل هاتيك العبارات، يعرفوا إنه الدودة فى أصل الشجرة. الدروشة المصرية مالهاش علاقة ب اختيار عقائدى متطرف أو فاسد، جى من بره أو من جوه، اتصرف عليه أو انتشر أورجانيك، كل دى عوامل قد تكون مساعدة نسبياً، إنما ب الأساس هذه الدروشة هى محض اختيار سيكولوجى، وحيلة دفاعية ما تخرش المية ل تحمل واقع شديد الوطأة:

ما تقولش يا رب عندى هم كبير قول يا هم عندى رب كبير سهلة أهى! خلصت، حتى لو ما خلصتش، خلصت، وسيب الدنيا تضرب تقلب وزوج حج وزور، وفى الآخر كله رايح وأخرتها متر فى متر. عبية مبتخرة فى علب تدين قفاشمة، أجلي وأجب تعلمه مع نفسك. طيب نعمل إيه يا أسطى؟ هنا بقى استبرج جملة نجيب محفوظ نفسه: إنت فاكرو لى أعرف حل وما قلتوش؟

الأربعاء	26	إصدار إلكترونى يصدر عن مؤسسة «الدستور» للطباعة والنشر	03
المستشار الفنى: عيد رحيل	26	إصدار إلكترونى يصدر عن مؤسسة «الدستور» للطباعة والنشر	
مدير التحرير: محمود الشهاوى	13	إصدار إلكترونى يصدر عن مؤسسة «الدستور» للطباعة والنشر	
سكرتير التحرير: بيجاد سلامة	20	إصدار إلكترونى يصدر عن مؤسسة «الدستور» للطباعة والنشر	
التصحيح: وائل فصيح		إصدار إلكترونى يصدر عن مؤسسة «الدستور» للطباعة والنشر	
مدير الإنتاج: رائف درويش		إصدار إلكترونى يصدر عن مؤسسة «الدستور» للطباعة والنشر	



فقه الشماتة

تفكيك تدين الجماعات المتأسلمة الزائف

عرفوا سيرته، لأنهم لو عرفوا ذلك ما سلكوا هذا السلوك أبداً.

وخرجت من هذه المفارقة أيضًا أن هؤلاء جميعًا سواء كانوا من عناصر جماعة الإخوان الإرهابية أو ممن يتحالفون معها أو حتى من الذين خدعوا فيها وبها، لا يمكن أن يكونوا تربية الإسلام ولا تربية الرسول، صلى الله عليه وسلم، فالتفارق كبير جدا بين الإسلام والإخوان وبين الرسول، صلى الله عليه وسلم، وبين حسن البنا.

لقد هال كثيرين الهجمة الشرسة التى تعرض لها الصديق العزيز أحمد موسى بعد أن تعرض لوعكة صحية، وهال كثيرين أيضًا حالة الشماتة التى بدت فى كلام من هاجموه، وتساءلوا: هل يمكن أن يشمت إنسان فى مرض إنسان آخر، رغم أننا جميعًا معرضون للمرض ومعرضون للموت؟ فكل هذه أشياء من سنن الله فى الأرض، وهل يضمن إنسان أنه لن يمرض فيشمت فى مرض شخص آخر، أو يضمن أنه لن يموت فيشمت فى موت شخص آخر؟

أعتقد أن الشماتة التى أبداهها كثيرون ممن ينتسبون إلى الجماعة ومن تأثروا بأفكارها تؤكد أن الأمر لا دين فيه، الخلاف سياسى، لكنهم يغفلونه بغلاف دينى حتى يمنحوه شرعية وتأييدا من عند الله.

الشماتة ليست جديدة، فهم لا يشمتون فى أشخاص يمرضون أو يموتون فقط، ولكنهم يشمتون فى الشعب نفسه إذا ما تعرض لمشكلة، ويشمتون فى الدولة إذا ما تعرضت لأزمة، حتى أصبحت الشماتة عندهم فقها يعلمونه لاتباعهم ويحرضونهم عليها.

لا ألوم كثيرين ممن يقولون فى فخ جماعة الإخوان الإرهابية الآن، بل إننى ألتمس لهم العذر، وأعرف أنهم يومًا ما سيرفون الحقيقة، ويكتشفون أن ما تقوله لهم ليس إلا أكاذيب يتبع بعضها بعضها.

ولذلك فإننى أعيدهم مرة أخرى إلى ما قاله الرسول، صلى الله عليه وسلم، عن المقاتل الذى قاتل إلى جواره، ورغم ذلك قال إنه فى النار. بحسب كثيرون أن الجماعة على حق، وأن من يعملون فى صفوفها على حق أيضًا، بل يزكونهم عند الناس، ولا يدرون أن هؤلاء قد يكونون من أهل النار، وهم حتمًا سيكونون من أهلها، فلا أحد يسعى للفئنة ويقتل الناس ويشوه سمعتهم ويفترى عليهم ويكون مقبولًا عند الله.

ويحسب كثيرون أننا لسنا على حق، ويحكمون علينا أحكامًا باطلة، ويبدلون جهدا خارقا لتشويه كل ما نقوم به، ولا يدرون أننا باذن الله سنكون من المقبولين عنده، لأننا نعمل من أجل وطننا، ندافع عنه، ولا نرضى له أن يحكمه ضالون مضللون أو تتحكم فيه عصابة باسم الدين.

إننى لا ابتغى رضا الناس، بل ابتغى رضا الله، الذى سنقف أمامه جميعًا يوم القيامة ليفصل بيننا بالحق، وهو يوم لا أخاف منه أبدا، بل يجب أن يخاف منه من رضىوا دين الناس ووزروا لدينهم ودفعوهم إلى كل هذه الكراهية التى لن يسامحهم الله عليها أبداً.



الإخوان يزعمون أننى ضد الدين أو أتهمج على القرآن أو أسوء إلى الرسول

فقط، ولكننى أحدث عن الدين أيضًا. لا شك عندى أن الجماعة أسفدت دين الناس، وشوهت تدينهم.

منذ أيام كنت أستخدم حوارًا بين الشيخ خالد عبد الله الذى تحول هجةً إلى إعلامى وقدم برنامجًا بعد وصول الإخوان إلى الحكم وكان متناصرًا تمامًا للجماعة، مع الشيخ أبى إسحاق الحوينى.

الحوار لا يزال موجودًا على اليوتيوب يمكن أن ترجعوا إليه لتسمعوه بأنفسكم. قال خالد للحوينى: هل كان الرسول، صلى الله عليه وسلم، طول الوقت هو الشخص المتسامح الذى يدعو إلى المحبة، أم كان هناك وجه آخر؟ كان السؤال بالنسبة لى من نوعية الأسئلة الإيحائية، التقتط الحوينى الطعم، وبدأ يتحدث عن أن النبى لم يكن متسامحًا دائمًا، وأنه كان يضب وأنه أمر بقتل خصومه.

تجيت من هذا الطرح، لقد دخل الرسول، صلى الله عليه وسلم، معارك عديدة مع خصومه، وفى سيرته كثير من أخبار مواجهته لعارضيه، وقد أمر بقتل بعضهم بالفعل، لكن كل هذا كان من دواعى مواجهته معهم لإعلاء شأن دينه، ولذلك فإن استعادة هذه الوقائع بالصورة التى كانت عليها لم يكن بريئًا أيضًا، فقد كان الإخوان يخططون لقتل معارضيههم، وأرادوا أن يدهفوا أمام الناس ما كان يفعلهُ الرسول، صلى الله عليه وسلم، مجرداً من سياقه.

سعت الجماعة فى تحقيق هدفها ذلك إلى الإساءة إلى الرسول، صلى الله عليه وسلم، أمعنت فى حجب وجهه المتسامح الرحيم، وراحت تقنع الناس أن الرسول، صلى الله عليه وسلم، كان يهجو معارضيه ويسبهم ويلعنهم وأنهم يفعلون مثله، رغم أن الرسول، صلى الله عليه وسلم، لم يكن سيابًا ولا لعانًا، ولكن كان رحمة مهداة، فهل هناك إجماع أكبر من هذا؟.. يسعون إلى تشويه صورة الرسول، صلى الله عليه وسلم، فقط من أجل تحقيق أهدافهم الإخيلية.

كان خالد عبد الله نفسه وعدد من دعاة عصر الإخوان يمحون فى التأكيد على أن الأسباب والشتائم لا حرج فيها ولا على من يقوم بها، وكانوا يستشهدون على ذلك بآيات من القرآن يحرفونها عن مواضعها، وللمرة الثانية هل رايتم إجماعاً أكبر من هذا فى حق الدين؟

فى البداية كان يفرغنى أن أحدهم وهو- كما يدعى- يدافع عن الدين وعن الإسلام وعن الله وعن القرآن وعن الرسول، صلى الله عليه وسلم، واجده يستخدم أحط الشتائم ويتجرأ فيخوض فى أعراض الناس.

وكنْتُ أسأل: كيف يستقيم هذا مع أخلاق الإسلام، وأخلاق الرسول، صلى الله عليه وسلم، وما جاء فى القرآن العظيم؟

خرجت من هذه المفارقة الواضحة أن من ينتمون إلى هذه الجماعات ومن يسبرون على طريقهم لا يمكن أن يكونوا متدينين حقيقيين، ولا يمكن أن يكونوا قد عرفوا الرسول، صلى الله عليه وسلم، على حقيقته، ولا يمكن أن يكونوا قرأوا كلامه أو

لأنه قام فى الأساس على نفى جماعات التأسلم السياسى من المجال العام فى مصر.

إننا ننحاز إلى الإسلام الدين، ولكننا نرفض أن نستخدم جماعات سياسية هذا الدين لتحكمنا وتتحكم فىنا وتستعلى علينا وكل ذلك وهى تتحدث باسم الله، رغم أن الله برىء منهم ومما يفعلون، فالله لا يقبل أبداً أن يتحدث أحد باسمه، فما بالنا والذين يتحدثون باسم الله يكذبون عليه وعلىنا؟

ولأننى أقف فى هذه الدائرة ومنذ البداية، فلم ألتفت لما يقوله عنى الإخوان، ولا أهتم بما يتهموننى به فى قنوتهم الفضائية، أو تروجه لجناهم الضالة الماجورة، فهم خصوم وأعداء فى معركة واضحة لا لبس فيها، وليس معقولا أن التفت لما يروجه عنى الخصوم والأعداء، فهم يفعلون ذلك من باب الكراهية، ورغبة فى هزيمتى وإيقافى عما أقوم به.

دعك من الهجوم المباشر، ودعك من الأسباب والشتائم، وترويج الشائعات، رغم أنهم يفعلون ذلك من باب الابتزاز الشخصى، معتقدين أنهم عندما يحاصروننى بذلك فإننى ومن الطبيعى أن أؤثر السلامة، فلا داعى لكل وجع الدماغ هذا، لكنهم لا يعرفون أننى مؤمن بقضيتى ولن أخضع لمثل هذا الابتزاز.

المفرد- والكلمة صحيحة ودقيقة- هو ما نقله من سياقها، ليصدروا للناس معنى معيناً أو مقصداً خاصاً، فيحرضون الناس على الهجوم على، ويستخدمون فى ذلك أننى ضد الدين أو أتتهمج على القرآن أو أسوء إلى الرسول، صلى الله عليه وسلم، رغم أن أكبر دليل على أننى منحاز إلى الدين وإلى الدفاع عنه أننى أقف فى مواجهة هذه الجماعة الضالة.

المشكلة ليست عندى فى هذه الدائرة السوداء العدوة والمعادية، ولكن فى الدائرة الثالثة التى أتعامل معها على أنها رمادية إلى حد كبير. من يتحركون داخل هذه الدائرة يقفون على حرف، لا يميلون إليها ولا يميلون إليهم، وهؤلاء كاذبة وهم لا يعرفون أنها كذلك، ويجدون أنفسهم متورطين فى ترندات مصنوعة أو جريوبات مغرضة وهم يعتقدون أن هذه الترندات بريئة والجريوبات شريفة، وأفضل تعبير يمكن أن نصف به هؤلاء أنهم «يهيصون مع الهبيسة».

إننى أشفق على من ينتمون إلى هذه الدائرة، لأنهم يتعرضون يومياً إلى ما يشبه عملية غسل المخ، فيجدون أنفسهم يسبرون خلف دعايات كاذبة وهم لا يعرفون أنها كذلك، ويجدون أنفسهم متورطين فى ترندات مصنوعة أو جريوبات مغرضة وهم يعتقدون أن هذه الترندات بريئة والجريوبات شريفة، وأفضل تعبير يمكن أن نصف به هؤلاء أنهم «يهيصون مع الهبيسة».

لقد قلت أكثر من مرة وعن قناعة إن جماعة الإخوان بما فعلته خلال ما يقرب من مائة عام، أسفدت الحياة فى مصر، ولا أتحدث عن السياسة

وقفت أمام هذه الواقعة كثيراً، استعدتها أكثر من مرة، وقلت بينى وبين نفسى ما أبعد الناس الآن عن الهدى الحقيقى للرسول، صلى الله عليه وسلم، ربما لأنهم لا يقرأون، وإذا قرأوا فإنهم لا يتأملون فيما بين أيديهم، وإذا تأملوا فهناك من يزيف وعيهم ويحرف فهمهم ويدفعهم دفعاً إلى ما يريد، وفى الغالب ما يريد هذا يكون بعيداً عن مقاصد الرسول، صلى الله عليه وسلم.

هنا يعلمنا الرسول، صلى الله عليه وسلم، أن الحكم على الناس يجب ألا يكون أبداً من ظاهر أعمالهم، فهذا صحابى شهد حرباً مع الرسول، صلى الله عليه وسلم، ورغم أن ما قدمه من قتال شديد يستحق الجنة، فإن الرسول- ولأنه رسول- أخبر أصحابه أنه من أهل النار، وهو ما حدث فقد مات منتحرا.

خلال السنوات الماضية التى شهدت فيها مصر أحداثاً سياسية جسيمة، أصبحنا نعيش فى فئنة كبيرة، يلفنا ظلامها فلا نكاد نرى، وتأكدت هذه الفئنة بعد أن أصرت جماعة الإخوان الإرهابية على غيها وسارت فى طريقها لمُخاصمة الدولة ومعادية للشعب عاملة بكل ما تملك على إسقاط مؤسسات الدولة، من خلال أدواتها الإعلامية والسياسية.

أورثنا هذا الوضع استقطاباً مخيفاً، فأصبحنا فريقتين يقتتلان سياسياً وإعلامياً. فريق يمثل بالنسبة لى الدائرة البيضاء وهم أنصار الدولة المصرية، الذين صنعوا وأبدوا وناصروا مشروع ٣٠ يونيو، وهؤلاء الرؤية لديهم واضحة، فيما يجب أن تكون عليه الأمور، يعرفون أن دولتهم مستهدفة، ومؤسساتهم فى مرمى النيران، وأن هناك من يريد أن يهد البيت على رؤوس من فيه، ولذلك لا يتوقفون عن رد العدوان وصد الأذى ومواجهة كل تسول له نده العدوان.

يقترِب من حمى هذا الوطن. وفريق يمثل عندى الدائرة السوداء، وهى الدائرة التى يتحرك خلفها كل عناصر جماعة الإخوان من نعرفهم ومن لا نعرفهم، من يعلنون عن أنفسهم ومن يتخفون ويعيشون بيننا، ومعهم من تحالف معهم بحثًا عن مصلحة ما، أو رغبة فى تحقيق مكسب ما، أو حتى وجد نفسه مقتنعا بموقف الجماعة فانهاز إليها، وهم أيضًا يعرفون جيداً ما يريدون، ويعملون بدأب شديد لتحقيقه، ورغم مرور ما يزيد على ١٣ عاماً على ما جرى فى ٣٠ يونيو فإنهم لم يكفوا أذاهم عن الدولة.. واعتقد أنهم لن يفعلوا ذلك.

من اليوم الأول وأنا أقف فى الدائرة البيضاء، مناصراً لمشروع ٣٠ يونيو ومتعازراً للدولة المصرية ومؤسساتها، أعلنت ذلك أكثر من مرة، وها أنا أعلنه الآن.

وحتى تتضح الأمور أكثر فإننى أقول إنى انحيازى الكامل للدولة المصرية ومشروع ٣٠ يونيو،

فى الصبحين يروى سهل بن سعد الساعدي، رضى الله عنه، أن رسول الله، صلى الله عليه وسلم،

فلما مال رسول الله، صلى الله عليه وسلم، إلى عسكره ومال الآخرون إلى عسكرهم، وفى أصحاب رسول الله، صلى الله عليه وسلم، رجل لا يدع شادة ولا فاذة إلا اتبعها يضريرها بسيفه.

فقالوا: ما أجزأ منا اليوم أحد كما أجزأ فلان. فقال رسول الله، صلى الله عليه وسلم: أما إنه من أهل النار.

فقال رجل من الصحابة: أنا صاحبه.. وقد خرجت معه كلما وقف وقفت معه، وإذا أسرع أسرعت معه، فجرح جرحاً شديداً فاستعجل الموت، فوضع نصل سيفه بالأرض وذبابه بين ثدييه ثم تحامل على سيفه فقتل نفسه.

جاء صاحب هذا الرجل إلى رسول الله، صلى الله عليه وسلم، وقال له: أشهد أنك رسول الله.

سأله الرسول، صلى الله عليه وسلم: وما ذلك؟

فرد صاحبه: الرجل الذى ذكرت أنه من أهل النار، فأعظم الناس ذلك، فخرجت فى طلبه ثم جرح جرحاً شديداً فاستعجل الموت فوضع نصل سيفه فى الأرض وذبابه بين ثدييه ثم تحامل عليه فقتل نفسه.

فقال الرسول، صلى الله عليه وسلم: إن الرجل ليعمل عمل أهل الجنة فيما يبدو للناس وهو من أهل النار، وإن الرجل ليعمل عمل أهل النار فيما يبدو للناس وهو من أهل الجنة.

ويحكى لنا أبوهريرة، رضى الله عنه، أنه شهد مع رسول الله، صلى الله عليه وسلم، فقال لرجل ممن يدعى الإسلام: هذا من أهل النار.

فلما حضر القتال قاتل الرجل قاتلاً شديداً فأصابته جراحه.

فقال: يا رسول الله، الذى قلت إنه من أهل النار، فإنه قد قاتل قتالا شديداً وقد مات.

فقال الرسول، صلى الله عليه وسلم: إنه إلى النار.

فكاد بعض الناس أن يرتاب، وبينما هم على ذلك إذ قيل إنه لم يمت، ولكن كان به جرح شديد، فلما كان من الليل لم يصبر على جراحه فقتل نفسه، فأخبر النبى، صلى الله عليه وسلم، بذلك فقال: الله أكبر، أشهد أنى عبد الله ورسوله، ثم أمر بلالا فنادى بالناس: إنه لا يدخل الجنة إلا نفس مسلمة.



نحاز إلى الإسلام الدين ولكننا نرفض أن نستخدم جماعات سياسية هذا الدين لتحكمنا

التأسلم

السياسي

الأعراض.. الأسباب..

والمواجهة الحتمية

كتب الطبيب والعالم المصري المعروف محليًا ودوليًا، أش. على صفحته الشهيرة المميزة بموضوعات الفكر والثقافة بضعه أسطر للتنويه عن كتاب مهم. الكتاب قديمٌ ومنسوب لأحد إخوة الشيخ محمد بن عبد الوهاب الذي تنسب إليه الوهابية. هذا الأخ كتب كتابًا ينتقد أخاه ويفند أفكاره، بل وينتقده هو شخصيًا. تمت طباعة الكتاب عدة مرات. أشار الطبيب إلى هذه الطبعات وآخرها طبعة تمت مراجعتها والإشراف على نشرها من قبل قيادة صوفية شهيرة. أراد الطبيب لفت أنظار قرائه لأهمية الكتاب الذي لم يعرف الكثيرون عنه شيئًا. إلى هنا الأمر يبدو طبيعيًا أو عاديًا. لكن المفاجأة كانت في مجموعة كبيرة من تعليقات أصدقاء الصفحة التي تضج بالآلاف. وبعض أصحاب هذه التعليقات يسبق أسماءهم الحرفان أ.د!

أحمد الصغير



هؤلاء الطلاب وقتها عن إحدى المثلثات تحديدًا... ونحن نتحدث عن بداية التسعينيات وعن أعمال درامية كلنا نذكرها ونذكر ملابس الممثلات مثلاً. لم يكن الأمر خاصًا بالفنانات فقط، لكنه يتسع، في عقول من تتعاطم حالتهم المرضية وتبلغ مراحل الخطر، ليشمل كل من لا تنطبق عليها الموصفات «الاستاندارد» التي يضعونها للمرأة المسلمة! فأى بنت أو سيدة لا ترتدى ما يعتقدون أنه النموذج المثالي لما يرونه هم، فهي قد تقع فى موقف فى نفس دائرة الاستباحة. ويسقط من عقل وذاكرة المصابين بهذا المرض عددٌ كبير من مبادئ الإسلام ذاتها مثل غض البصر، والتحذير الصارم من قذف المحصنات تلميحًا أو تصريحًا لدرجة أن هذا الإسلام قد ألزم أربعة شهود فى حالة إثبات الزنا، وأن كلا مسئول عن رعيته بما يعنى أنك تكفر ليس لك ولاية على أى فرد آخر.. والأهم أنهم يتناسون فكرة التنوع والاختلاف فى الطباع والأمزجة والملايس وحالة الفقر والغنى والصحة والمرض.. فكرة تقبل الاختلاف تكاد تكون لا وجود لها فى عقول من تكتب عليهم الأقدار الإصابة بذلك المرض، فهم يعتقدون أن لهم حقًا مقدسًا فى تقويم الجميع تقويمًا أخلاقيًا طبقًا لما يعتقدون أنه الأخلاق!

فى عامى العدوان على غزة حدث شئٌ ربما لم يلتفت إليه الكثيرون. حينما قامت ميليشيات الحوثي بضرب السفن فى مدخل باب المندب، مما سبب خسائر

الكتاب. جاءت التعليقات على هذا النمط.. «البلد دى ضد الإسلام وضد أى حاجة فيها دين.. خايفين الشباب يعرفوا تاريخهم.. خايفين من تيشترت.. البلد دى عايزة ثورة إسلامية.. مش عايزينا نعرف إبطالنا زى القينقاع.. زعلانين ليه مش الجزية فى الإسلام.. دولة علمانية.. إلخ.. وتسقط من ذاكرة هؤلاء ربما أسماء مدارسهم نفسها، وما درسه من قصص مقتررة فى سنوات الدراسة، وأن مصر أكثر دولة فى المنطقة فى عدد المساجد ونسبتها لعدد السكان. دولة ربما أكثر من نصف مدارسها تحمل أسماء غير مصرية على غرار هذه الأسماء التى أراد هذا الشاب طباعتها، وتتهم هذه الدولة بأنها ضد الإسلام وتحارب وجود هذه الأسماء!

صحفى بجريدة قومية استباح الخوض فى أخلاق طبية مصرية شابة عرفت باسم «بطلة المول».. تلك الطبية الشابة التى أسهمت فى مواجهة خوف وفزع وإصابة البعض جراء الحريق الذى حدث فى أحد مولات مصر منذ أيام. عبارة هذا الصحفى هى صورة طبق الأصل من خطاب أعضاء الجماعات فى واحدة من أخطر أعراض ذلك المرض الفكرى.. هذا العرض الذى لا يجراون على المجاهرة به.. هو استباحة أعراض من يطلقون عليهم «الفاستقات». منذ أكثر من ثلاثة عقود سمعتها نضًا ودون مواربة من بعض طلاب الجماعات.. «دى فاسقة مش محصنة»، «لا حصانة ولا عرض لفاسق أو فاسقة». كانت هذه ردودًا على اعتراضى على حديث

الشاب الذى قرر طبع تيشترتات عليها شعارات يعتقد أنها شعارات دينية بريئة. قال إنه لن يطبع آيات قرآنية أو أحاديث نبوية لأنه لن يكون منطقيًا أن يدخل أحدهم حمامًا وهو يرتدى على جسده آيات قرآنية أو نصوصًا منسوبة للنبي «صلى الله عليه وسلم». أى أن ما سينشره هو عبارة عن أسماء بعض الصحابة، وأقوال منسوبة لبعض القادة العسكريين من جيل المسلمين الأوائل، وأنه قد سأل وعرف أو حصل على فتوى دينية بجواز ذلك ولا غضاضة فى غسل التيشترتات أو الدخول بها إلى الحمام بهذه اللافتات!

إذن فالأمر كله ليس من صحيح الدين، إنما من فئة «الفكر التعبوى المسلح»، ومنها عبارات كانت من فئة «بنات زمنها وظروفها السياسية والاجتماعية والتاريخية، مثل عبارات الجزية. وتو أننا سمحنا بهذا فلا مجال لأن نمنع آخرين من الحق فى القيام بنفس الشيء، فيقوم مثل بعض المتشيعين المتشددين بطباعة تيشترتات تسب بعض هذه الأسماء ذاتها! ونسمح مثلاً بطبع تيشترتات مسيحية- غربية يتم استيرادها أو توريدها لنا بعض الأجهزة الخارجية بالمجان مقابل هذه الخدمة الجيلية التى قرر بعضنا أن يقدمها لهم، تمجد فى الحملات الصليبية مقابل تهجير صااحب هذه التيشترتات للفنوتحات الإسلامية! وهكذا ويفكرة بسيطة جدًا نقدم لهم هذه البلاد على طبق من ذهب ونحقق لهم ما فشلوا فيه لسنوات طويلة.

بعد وقف هذه المهزلة، جاء دور المصابين بنفس المرض الفكرى الذى أشرت إليه فى الواقعة السابقة عن ذلك

واحدًا فى حياته، لا فى الدين ولا فى الفكر ولا حتى فى آداب الحوار والمناقشة أو فقه الاختلاف!

بعضهم بدأ بسببٍ موجه لتلك القيادة الصوفية التى لا علاقة لها فى الأصل بمن كتاب يعود لعقود سابقة، وكتبه أحد أشقاء إمام الوهابية. كان السبب قائمًا على فكرة ضمنية، أسفرت عن نفسها فى عبارات التسفيه والسخرية، أن الوهابية هى الدين الصحيح أو أنها دعوة كانت تدعو لإرجاع المسلمين لدينهم الصحيح، وأن الصوفية هى خروج عن صحيح الدين. بعضهم الآخر كان فقط غليظ القول للطبيب صاحب الصفحة طالبًا منه إنه «يخليه فى الطب وملوش دعوة بالحاجات اللى ميعرفش فيها»، رغم أن الطبيب لم يعلق على متن الكتاب، وإنما دعا إلى قراءته، ورغم أن أن الطبيب معروف بثقافته، ورغم أن البحث والتدبر تفهم صحيح الدين هو فرض على المسلمين، ورغم أن أول كلمات الوحي كانت اقرأ!

شابٌ قرر أن يتاجر فى البضاعة الوحيدة مضمونة الزواج عبر التاريخ وهى بضاعة الدين وكل ما يتعلق بها، وربما قرر ذلك لأسباب تجارية بحتة دون أن يدرك حقيقة ما قرر فعله وما يمكن أن يترتب عليه. ربما يكون هناك من أشار عليه وأغراه، أو ربما هناك من استخدمه. أقصد

هذه التعليقات تصلح كمادة للمهتمين ببحث أحد أهم الأمراض الفكرية التى ضربت كثيرًا من عقول المصريين على الأقل فى آخر نصف قرن. مرضٌ تتلخص أعراضه فى حالة تحول وتشنج فجائية تلم بالمصابين به وتنتقل بطريقة حديثهم ومصطلحاتهم ومفرداتهم فى بضع ثوان من أناس متعلمين وربما حاصلين على دكتوراه وأستاذية فى تخصصات مختلفة إلى نسخ كربونية من مراهقين، ربما قابلهم أحدًا مرة واحدة على الأقل فى حياته، ممن ينتمون إلى الجماعات الدينية المتطرفة أو المتعصبة! تعليقات تشعر معها وكأن صاحبها، ذا الخمسين أو الستين عامًا أو أكثر والذى يرتدى بذة أنيقة سينييه وربما يكون محاضرًا فى الجامعة، لم يقرأ كتابًا

فكرة تقبل الاختلاف تكاد تكون لا وجود لها فى عقول من تكتب عليهم الأقدار الإصابة بمرض التأسلم

أنصار «النثر» يعتبرون «العمودي» قصيدة منتهية الصلاحية



يذر شاكر السياب



محمود درويش



أدونيس

شعراء «القصيدة الخيلية» يرون «النثر» مجرد خواطر



عباس العقاد



أحمد عبد المعطي حجازي



من يدفع للزمار؟!

جوائز «رجال الأعمال» تُفجّر الوسط الشعري:

قصائد مدفوعة.. واقتتال بين «العمودي» و«النثر»

1 يا عزيزي كلنا مادحون!

البداية كانت مع التصريحات المثيرة للجدل التي أطلقها رجل الأعمال السعودي عبدالله محمد باسراحيل، المعروف على مواقع التواصل الاجتماعي بلقب «الشاعر الكندي»، حيث انتقص في منشور له، من منح ٣ من أبرز رموز الشعرية العربية الحديثة، محمود درويش، وأدونيس، ويذر شاكر السياب، واصفا إياهم بأقبح الأنفاط، واعتبر أن تجاربهم تنتمى إلى حادثة «تؤذن بالأفول» ولا قيمة لها بسبب ارتباطها بالنظريات الغربية، حسب ادعائه.

تصريحات «باسراحيل» الذي أطلق في مصر قبل سنوات جائزة شعرية تحمل اسم والديه، فجرت موجة واسعة من الجدل بين شعراء ومثقفين مصريين وعرباً، الذين رأوا فيها مغالطات جسيمة وجروؤا على قامات أسست للشعر العربي الحديث، واعتبروا أنها محاولة لإعادة الكتابة الشعرية إلى عصور قديمة وترسيخ قيم رجعية جديدة تهدد القصيدة المعاصرة.

وأعاد ذلك الجدل النقاش حول قضية الجوائز الأدبية، فبينما يرى البعض أن الجوائز تمنح الاعتراف والشريعة وتكرس أسماء بعينها في المشهد، يذهب آخرون إلى أنها تحولت إلى «سُرة دنائير» تُوزع وفق حسابات مؤسسية أو علاقات شخصية، أكثر مما تُمنح على أساس القيمة الفنية الخالصة.

كما يرى البعض أن الجوائز الإقليمية بكل عام، تحولت إلى جزء من معركة النفوذ الشعري، وأداة لصناعة النجومية ووسيلة لتثبيت اتجاه شعري على حساب آخر، وهو ما يحدث منذ عقود عبر ترويج المسابقات في الدول المحيطة للقصيدة العمودية دون غيرها، فتركس لها المبالغ المجزية والبرامج الدعائية الكبرى بهدف صناعة مركزية ثقافية تسير بالتوازي مع المركزية الثقافية المصرية أو ربما تحاول أن تحتل مكانها. هذا الجدل حول الجوائز يعكس في جوهره أزمة أوسع حول علاقة الشعر بالتمويل والشريعة، فإذا كان «الزمار» لا يعزف إلا لمن يدفع، فإن السؤال الأكثر إلحاحاً الآن، هو من يحدد إيقاع الشعر المصري اليوم؟ المؤسسات الرسمية؟ أم الجوائز العربية؟ أم الجمهور الذي يختار نصوصه عبر منصات التواصل وفق معايير الأسهل والأكثر شهرة؟

لا توجد إجابة نموذجية لتلك الأسئلة، لكن لا أحد يغفل دور «التمويل»، خاصة إذا كان أصحاب الجوائز من رجالات الأعمال الذين يأسسونها بأغراض الدعائية والحضور الثقافي، وهو أمر ليس عيباً إطلاقاً بشرط أن يكون لوجه الفن وحده ولا ينتقص من قيمته أو من قيمة أي إنسان.

والأغرب في جائزة الشاعر عبدالله باسراحيل الذي هاجم القصيدة الحديثة بكل هذه الضراوة، أن قائمة الفائزين في دورتها الأخيرة احتوت على تجارب حقيقية وتقيلة من قصيدة النثر ومن قصائد العامية المصرية وغيرها، وهو ما يحتاج به البعض بأن الرجل لا يتدخل في نتائج تحكيم مسابقته.

لكن وبمنطق «أسمع كلامك أصدلك أشوف أمورك استعجب»، نجد الشاعر باسراحيل يطعن في ٣ من رموز الشعر بأقبح الألفاظ، فيقول في منشوره المثير للجدل: «وسلم لي على حادثة أدونيس ودرويش والسياب التي تؤذن بالأفول إلا قلة من شعر السياب احترمتها، أما الباقيون الذين ذكرت فيهم من الحثالات أو الجرائم المتسكين على أبواب الشعر لأن إيمانهم بنظريات الغرب أطاحت بهم كشعراء ونصوصهم الفارغة من القضية ومعاجمهم التي عكفوا عليها هي كلمات وأحاجي والغاز ما أتى بها الشعر بسلطان.. والأغرب في قضية «باسراحيل»، أن كثيراً من الشعراء الذين هاجموا وماجوا بسبب تصريحاته المهاجمة للقصيدة الحديثة والتي تحمل تلاوفاً فجاً تجاه ٣ من شعرائها الكبار، هم في الأصل «نجوم» في مسابقات أخرى ربما تحتقر بالمثل

من كان يتصور أن يتحول الشعر في مصر في يوم من الأيام إلى ترند؟ هذه حقيقة نشاهدها رأي العين بعد أكثر من أسبوعين كاملين من الجدل الذي أثاره رجل الأعمال والشاعر السعودي عبدالله باسراحيل بتصريحاته الهجومية تجاه الحداثة، وتجاه الشعراء محمود درويش وأدونيس ويذر شاكر السياب، ثم اندلاع جدل آخر فُضاد يتهم القصيدة العمودية بالتراجع وانتهاء الصلاحية.

هذا الانفجار الكبير الذي ضرب الوسط الشعري المصري، هو الأول من نوعه ربما منذ عقود طويلة بشكل يستعيد حالة السخونة التي كانت تتطور لمعارك أدبية كبرى في عهود سابقة تذكر معها معارك عباس محمود العقاد تجاه قصيدة التفعيلة ومعارك أحمد عبدالمعطي تجاه قصيدة النثر، وجدل زمن الرواية الذي أثاره جابر عصفور، وحرارات مثمرة أخرى طالما أثرت الواقع الأدبي المصري. لكن الجدل هذه المرة تصاعد ليصل إلى حالة تجيش كبيرة بين فسطاطين من الشعراء الذي اختلفوا حول القضايا المثارة، خاصة الخنافة حول قصيدة النثر والعمودي، فصار كل منهم يعدد أسماء رموزه على طريقة «كنا وبي عبد مناف كفرسق رهان»، وصار كل من الطرفين يضرب في القيمة الجمالية للنمط الشعري الخاص بالآخر.

فما الذي يحدث في الوسط الشعري؟ وكيف يمكن تحويل هذا الحراك الكبير إلى جعجة بطحين

على خلاف المثل الشائع؟!

محمد هشام

القصيدة الحديثة وتنتزع عنها الشعرية وترفض الأعمال المقدمة إليها من تلك الأنماط، ولا تقبل إلا بالقصيدة العمودية في شكلها وصيغتها العكاظية القديمة، حيث كان الشاعر يلقيها ويحصل مقابلها على «صرة من الدنانير»، وفيما كشفت أزمة «باسراحيل» عن عودة ظاهرة «المديح» أيضاً على طريقتها القديمة التي كان فيها الشاعر يمدح الأمير أو الرجل الثرى، لذهبه، أو دسيفه، أو حتى «محبتة» كما يسميها بعض المادحين الآن، تُعيد القضية طرح سؤال: ليس بعض المهاجمين لتلك الظاهرة هم أيضاً «نجوم» في «مسابقات المديح الإقليمية»، سواء في مدح بعض الرموز التراثية والتاريخية أو مدح رموز حسية مثل «النخلة والشجرة» وغير ذلك من الأشياء؟!

2 معركة قديمة حديثة

يمكن اعتبار الاشتباك بين أنصار القصيدة العمودية وأنصار قصيدة النثر، انعكاس لتشابك عوامل فكرية واقتصادية وثقافية أعمق، حيث يلاحظ من يتابع المشهد الشعري العربي أن كثيراً من الأصوات التي تهاجم قصيدة النثر وتدافع عن «العمودي»، تستند في جوهرها إلى أفكار سلفية ترى أن الشعر لا يكون شعراً إلا إذا التزم بالوزن والقافية، وأن أي خروج عن هذا الإطار هو تهديد للهوية الثقافية وتفريط، في التراث.

وتتخذ هذه الرؤية على نزعة محافظة تحاول أن تبقى الشعر في قوالب قديمة، وتتعاظم مع التجديد باعتباره خطراً أو حتى تهديداً، لا فرصة للتطوير والتحديث والانطلاق نحو آفاق أكثر رحابة واختلافاً.

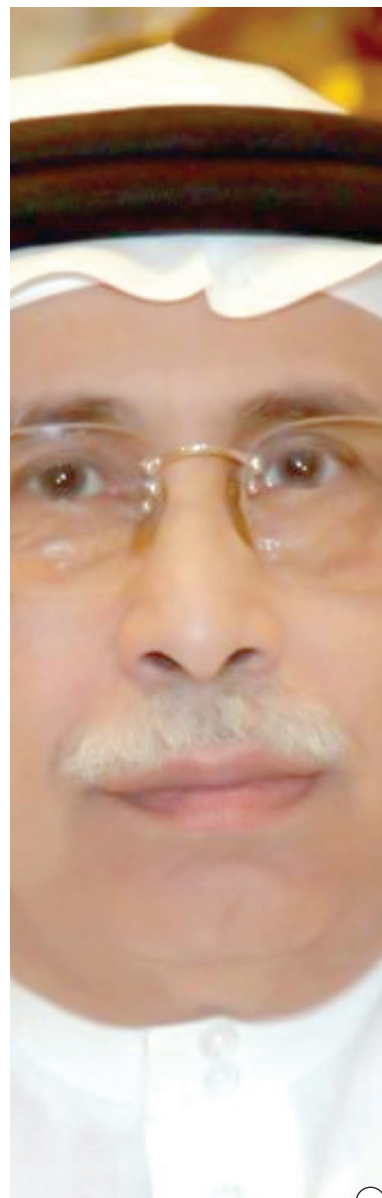
لكن هذا البعد الفكري لا ينفصل عن البعد الاقتصادي الذي لعب دوراً كبيراً في تأجيج الجدل، فالجوائز الأدبية الإقليمية، خاصة تلك التي تُنظم في بعض الدول الشقيقة، ساهمت في ترسيخ مركزية القصيدة العمودية عبر تخصيص مبالغ مالية ضخمة لها، وتقديمتها في صورة «المعيار الأصلي» للشعر العربي.

ولم تكف هذه الجوائز بالتركيز، إنما صنعت نجومية كاملة لشعراء العمودي، وروجت لهم عبر منصات إعلامية واسعة، ما أدى إلى تغيير تدريجي في ذائقة القراء الذين انجذبوا إلى ما يُسوق لهم باعتباره «الشعر الحقيقي»، وما دون ذلك خواطر وكلام ثثري لا يرقى لمستوى الشعر.

في المقابل، وجد كثير من الشعراء الشباب أنفسهم أمم خراب صعب، فإما الاستمرار في كتابة قصيدة النثر أو حتى «التفعيلة» التي تعبر عن روح العصر وتجاربهم الذاتية، مع إدراك محدودية فرصهم في الحصول على دعم أو اعتراف مؤسسي، أو التحول إلى كتابة «العمودي» بحثاً عن الجوائز والمال والوجاهة، ومع الضغوط الاقتصادية التي يعيشها المثقف العربي، أصبح الميل إلى «العمودي» ليس خياراً فنياً فقط، بقدر ما هو خيار معيشي يضمن للشاعر دخلاً وفرصاً للظهور.

هذا التداخل بين أثر الفكر السلفي والجوائز الإقليمية خلق حالة من التجيش الشعري، حيث صار النقاش حول «العمودي» و«النثر» معركة هوية أكثر منه نقاشاً نقدياً، فيستحضر أنصار القصيدة الخيلية رموزهم ويهاجمون «النثر» باعتباره تفريطاً، بينما أنصار «النثر» يرون أن «العمودي» فقد حيويته وأصبح مجرد تكرار للماضى، وبين الطرفين يقف الشعر العربي حائزاً وسط سؤال مهم، وهو هل يمكن للقصيدة أن تتحرر من هذه الثنائية وتبحث عن جوهرها الفني بعيداً عن الاصطفافات؟!

وربما تكشف الأزمة الراهنة أن الشعر العربي يعيش الآن أكبر عملية ضغط مزدوج في تاريخه، ما بين الأفكار المحافظة التي ترفض التجديد، وضغط «الاقتصاد الثقافي» الذي يوجّه الذائقة عبر الجوائز والتمويل، فإذا كان «الزمار لا يعزف إلا لمن يدفع»، فإن إيقاع الشعر اليوم تحده البرامج



عبدالله باسراحيل

استعادة

«الفارس القديم»

لماذا لا تكون ذكرى رحيل صلاح عبد الصبور يومًا للشعر؟

التي طالما كانت تحسب لتقصيدة النثر، لكنها كانت الأبرز في تجربة مبدع قصيدة «يا صاحبي إني حزين»، والتي يقول فيها: «وشربت شايًا في الطريق، ورتقت فعلى، ولعبت بالنرد الموزن بين كفى والصدق».

لقد أطلق ثورة شعرية حقيقة في قلب مصر والعالم العربي، عبر قصائد بكر وناضجة تفوق في أعمال النفس البشرية لكنها لا تتعالى على القارئ ولا تدخله في دوامات من التفرغ والتهميم، الذي طالما نثر الناس عن قراءة الشعر وجعلهم يتجهون إلى أنماط أدبية أخرى.

وارتكز صلاح عبد الصبور على التاريخ المصري تحديدًا في تطوير قصيدته، متناولا المأساة المصرية في أشكالها المختلفة، ولعل أبرز ما تناوله في ذلك السياق، كان حادثة دنشواي المؤلمة التي جسدها في قصيدته الشهيرة، «شق زهران»، وهو الفتى الذي كان إحدى ضحايا تلك الواقعة الحزينة في تاريخنا القومي، ويقول فيها: «كان زهران غلامًا، أمه سمراء، والأب مولد، ويعينيه وسامة، وعلى الصديق حمامة، وعلى الزند أبوزيد سلامة، ممسكًا سيفًا، وتحت الوشم نبش كالتاتية، اسم قرية دنشواي».

وتحول مُنجز «عبد الصبور» إلى معين لا ينضب لكل الأجيال الجديدة والشباب الباحثين عن الثقافة والجمال الحقيقي بين دواوين الشعر العربي، فمن منا لا يذكر قصيدته «أحلام الفارس القديم» التي رأى كل منا شيئًا من نفسه بين سطورها، وعاش رومانسيته وقصصه العاطفية الخاصة بين صورها التي تأسر القلوب.

يقول فيها: «لو أننا كنا بخيمتين جارتين، من شرفة واحدة مطبقنا، في غيمة واحدة مضجعتا، نضيء للعشاق وحدهم وللمسافرين، نحو ديار العشق والمحبة، وللحزاني الساهرين الحافظين موقف الأحيّة، وحين بافل الزمان يا حبيبتي، يدركنا الأفلو، وينطفي غرامنا الطويل.. بانطفائنا».

وكان مفتونًا بالتجديد، مهووسا بغزو مناطق إبداعية مختلفة، كاركها للمجمود والتمطية، فانطلق كالتيار الهادر في المسرح الشعري مقدمًا للإنسانية أزوع ما قيل على خشبة «أبوالفتون»، مثل «الأميرة تنتظر» و«ليلي والمجنون» و«مسافر ليل».

أفلا يستحق شاعر كتب مسرحية شعرية لم تنكر في التاريخ، مثل «مأساة الحلاج»، أن يكرم التكريم الذي يليق به؟ تلك المسرحية التي رغم مرور ٥٧ عامًا لا تزال تقدم في كل مسارح الوطن العربي وتحقق شهرة لم تكتب لمثيلاتها من المسرحيات الشعرية، بروحها الصوفية النقية وجلياتها وفتوحاتها الاستثنائية.

ولم يكن «صلاح» يميل إلى الارتكان لتوقعة الشعراء أو أبراجهم العاجية، بل إلى توليد الأفكار والكتابات العامة، فأصدر عددًا من الكتب الفكرية والنقدية الرائدة التي كان بعضها دليلًا استرشاديًا للأدباء والفنانين والشعراء، مثل كتاب «حياتي مع الشعر» الذي وضع فيه عصارة تجربته مع القراءة والتدقيق والاطلاع والوعي بالشعر وكيفية تلقيه للأشعار العالمية ورحلته مع الكتابة وغير ذلك.

وكسر «عبد الصبور» كذلك نموذج الشاعر الذي لا يتكلم إلا من خلال قصيدته، فأدى أدوارًا كبرى في الحياة العامة والحياة الصحفية عبر عمله في الصحافة ومجالات الثقافة المختلفة وخاصة توليه منصب رئيس الهيئة العامة للكتاب في وقت كان الوسط الثقافي فيه يموج بتحديات كبيرة متعلقة بالأحداث السياسية التي كانت تدور في البلاد آنذاك.

كما أدى «عبد الصبور» دورًا كبيرًا في التبشير بالأجيال الجديدة من الشعراء آنذاك، فكتب عن الكثير من طلابهم، وساعد في نشر أعمالهم الشعرية خاصة خلال توليه رئاسة هيئة الكتاب، وظل يؤدي ذلك الدور بكل بسالة وتجرد رغم ما كان يناله من بعض هؤلاء الشعراء من اتهامات جوفاء بالتفريط وقبول المناصب على حساب المبادئ وغير ذلك.

ومن هنا، جاءت مبادرة «حرف» كدعوة جادة للافتتار لتلك التجربة غير المسبوقة في التاريخ العربي، ولرد اعتبار واحد من أقطاب الثقافة المصرية الذين شكلوا وعى الأجيال.

٥٠ عامًا مرت الآن على ذلك الرحيل المُفجع للشاعر غير المسبوق في تاريخ الشعرية العربية، لكن رغم مرور هذا السنوات، نكاد نستمع إلى صوت صلاح عبد الصبور وهو يستصرخ من قبره كمندًا على ما طاله اتهامات باطلة وأجحاف كبير قبل وفاته، ونكاد نسمع هذا الأتئين والشجن الصادر من شاعر حوّل قصائده إلى كائنات جمالية تتحدث باسم أبناء هذا الشعب، تعبر عن أحلامهم وأفراحهم وآلامهم ونظرتهم للحياة والمستقبل.

من أجل ذلك، دشنت «حرف» مبادرة لإطلاق «يوم الشعر المصري» في ذكرى رحيل صلاح عبد الصبور، انساقًا مع قدمه ذلك الشاعر القدير إلى القصيدة المصرية من جمال خاص يشبه مصر ويجسد ما يدور في عقلها، في منجز ضخم يصل إلى نحو ٦ دواوين ونحو ٦ مسرحيات شعرية ونحو ٩ أعمال نثرية، كلها كانت أعمدة رئيسية في الثقافة العربية والمصرية المعاصرة.

يتساءل البعض، لماذا صلاح عبد الصبور تحديدًا الذي يحدد يوم الشعر المصري وفق ذكرى وفاته؟ الإجابة ببساطة لأنه الشاعر الأهم والأبرز الذي آمن بأن الثقافة والهوية والوجدان المصري، جذير بأن يكون ممثلًا في قصيدة مصرية خالصة رغم لغتها التي يتكلم بها الوطن العربي الكبير.

من يتأمل في منجز «عبد الصبور» منذ أول أعمال أعماله الشعرية «الناس في بلاد» (١٩٧٥)، ليلاحظ الامتزاج الكامل لسباقه الشعري مع التربة المصرية الأصيلة، فنجدته يتحدث عن الناس العاديين في الشوارع والفلاحين في الريف والعمال في المصانع، بلغة تشبههم رغم فصاحتها وجزالتها دون أي تفريط في الجوانب الفنية والإبداعية.

كان ديوان «الناس في بلاد» هو النار التي أشعلت جزوة الحداثة في السياق الشعري المصري ومنه إلى السياق العربي، حيث قصائده التي تنتمي إلى شعر التفعيلة في شكل جديد يكسر نمطية القصيدة العمودية، ويبشر بثورة على مستوى قالب والإيقاع الموسيقى وكذلك الخيال والمجازات الشعرية.

خاطب «عبد الصبور» قارئه ببساطة متفردة ويعمق بليغ في الوقت نفسه، فيقول في قصيدته «الناس في بلاد»: «وعند باب قرىتي يجلس عمى (مصطفى)، وهو يحب المصطفى، وهو يقضى ساعة بين الأصيل والمساء، وحوله الرجال واجمون، يحكي لهم حكاية.. تجربة الحياة».

كسر «عبد الصبور» نمطية التناول الشعري قصصا يكتب عن اليومي والعادي، وهى السمة

لم يبع
بـ«رخيص»
كما اتهمه
البعض بل
قدّم خلاصة
عقله
لثقافة
المصرية

قصائده
ثورة
حقيقية على
مستوى
الشكل
واللغة
والخيال
الشعري



محمد هشام





في فبراير 1954 حدثت خلافات حادة بين اللواء محمد نجيب رئيس الجمهورية، ومجلس قيادة ثورة يوليو، واضطرت تلك الخلافات الحادة أن تدفع اللواء نجيب إلى تقديم استقالته من رئاسة الجمهورية التي تم قبولها، وفور قبول الاستقالة، قامت مظاهرات واحتجاجات يبدو أنها كانت مبيتة من قبل، لأنها كانت أن تحدث شرخاً في المجتمع، وبالتالي تحدث شرخاً في تلك السلطة الوليدة، وبالتالي تم إقناع محمد نجيب عن الرجوع عن الاستقالة، وبالفعل عاد مرة أخرى، وتم التقاط صور له وهو يمسك بيد جمال عبدالناصر، ونشرت الصورة على أغلفة بعض المجلات لتهنئة من قاموا بتلك المظاهرات، ولكن السلطة لم تهدأ، والصحافة كذلك، وأعضاء مجلس قيادة الثورة في اجتماعات مستمرة، حتى جاء فجر 5 مارس 1954، ليتم الإعلان عن عدة قرارات حاسمة، على رأسها رفع الرقابة تماماً عن الصحف، والإسراع في صياغة دستور يكون مناسباً لجميع الأطراف، وعاشت مصر من 5 إلى 25 مارس أزهى عصور الحرية التي تحدث فيها الجميع عن مستقبل مصر السياسي، ولكن كان كل ذلك لم يعجب المجلس، والذي عانى من مجموعة انقسامات حادة، أدت إلى استبعاد محمد نجيب بشكل هادئ عن السلطة، يدعى أنه كان يمر بوعكة صحية، وحل محله رئيس الوزراء جمال عبدالناصر، ويتم إغلاق ذلك الملف الذي تم إطلاق عليه تعبير «أزمة مارس 1954».



شعبان يوسف

المظلوم أبداً

الوجوه السياسية لـ «صلاح عبدالصبور»

العبودية على مر القرون، ولم يعرف المجتمع العربي الثورات التطبيقية إلا نادراً، والشعراء العرب دائرون في كل فلك، قلما يختصون أنفسهم محاولين أن يتعمقوها أو يشملون الناس بالنظرة العاطفية الموجهة... من الواضح في هذه الشهاد للشباب صلاح الدين عبدالصبور، والذي لم يصل عمره إلى أربعة وعشرين عاماً، أنه مدمج بالمعرفة والرؤية والأفكار والطموح والتمرد، إذ إنه طرح بعض هواجسه المتعلقة بالثروات العربي في الشعر، للدرجة التي - في استطراده في الشهادة قال بأن العرب أفسدوا اللغة العربية، وجعلوا منها مادة للترف، وأداة طقوسية وشعائرية، وفقيرة جداً في الإبداع والمغامرة، وفي هذا الشأن ومن المدهش أن عبدالصبور في تلك الشهادة أشاد بالشعر العامي، والفلكلور الذي لا يلتزم بأى غرض سوى التعبير الخالص عن الذات الجمعية «القومية»، واسترشد بما تقوله جامعة القطن الفلاحة في الحقل:

يا قطن يا قطن سارحة لك بلا نية
م الصبح، للضهر، للمغرب موطية
تعالى يأمه خديني من بلاد الناس
لا خولي يرحم ولا ملاية زى الناس،

ولا أريد أن أستطرد في شهادة صلاح عبدالصبور التي لم تنشر في أى مصدر فيما بعد، لكنني أستدل من خلالها على تمرد عبدالصبور الواضح والجزري على التراث الرسمي والمعلن للشعر العربي، وربما كان هذا المنعكس من أهم الشعراء المصريين، وهما صلاح جاهين في العامية، وصلاح عبدالصبور في الفصحى، وقدا ما لم

إلا إذا...
إلا إذا مات
سيموت ذو الوجه الكتيب
سيموت محتقناً بما يلقيه من عفن على وجه السماء
في ذلك اليوم الحبيب
ومدينتي معقودة الزنار مبصرة سترقص في غياب
في موت ذي الوجه الكتيب،

2 مرحلة جديدة في حياة الشاعر

بدأ صلاح عبدالصبور يلفت الأنظار، ليس بسبب هذه القصيدة فقط، ولكن كانت مساهماته الشعرية والنقدية المحدودة النشر تُقرأ بعناية فائقة، وفي العدد المهم الذي صدر في يناير ١٩٥٥ من مجلة الآداب، والذي تم تخصيصه بأكمله عن الشعر الحديث، كان صلاح عبدالصبور هو الشاعر الوحيد من مصر الذي اختارته أسرة تحرير المجلة في الملف الذي أعدته تحت عنوان «مستقبل الشعر العربي الوحيد- الآداب تستفتي»، وكانت شهادة صلاح هي أولى مشاركاته الجادة في الحياة الشعرية العربية، إذ بدأ شهادته بقوله: «ورث الشعر العربي مواضع كثيرة أصبحت مع الزمن هي الجوهر، وأصبح غيرها مما هو جوهر كل شعر عرضاً، والعرب في ماضيهم لم ينظروا إلى الشعر نظرة منصفة كفن، ولعلم عدوه صنعة من لا صنعة له، وذريعة من اللفظ يستند بها المعروف، وتقضى بها الحوائج، أو خلافاً تسن ليحرف بها بناء العلا كيف توثى المكارم، فكان تصنيف الأغراض الماثورة نتيجة لذلك، وتقديم غرض وتأخر ثان، وأصبح الغزل مثلاً مقدمة بين يدي المدح، وقد نشأ الشعر العربي كما ينشأ كل شعر إنسانياً، ذاتياً، مؤدياً لدور، حتى مال به الأعرى أو النابغة إلى التكسب، وكان المجتمع الإسلامى من بعد مجتمعا منقسماً، عواصمه تحيا في شغل عن ياديتيه، وأهل العواصم عرب وموال أو سادة وأتباع مع اختلاف صور

الأولى لديوانه الأول، ولكنها لم تعد بعد ذلك مطلقاً، فلم ينشرها في أى من الطبعات التالية، ولذا فهي قصيدة مجهولة تماماً لمن لم يقرأوا الطبعة الأولى من الديوان، إذ يبدأ تلك القصيدة المتواضعة بقوله:

«يا نعم لو أغنى على ساعدي
المشرق الحلو، وأرخى الوشاح
يانعم لو يأوى إلى أضلعي
النهدي، أو يلقي إلى النجاج
يانعم لو أهديتني قبلة
أو اعتنقنا خلف الجدار
يانعم لو ذأوى إلى غرقتي
نغفو بها حتى يلوح النهار،

إذن قصيدة عودة ذي الوجه الكتيب، وهي التي تتوسط تاريخياً تلك القصيدة العمودية «غزلية»، وغالبية قصائد الديوان التي جاءت بعد ذلك، وهي التي نستطيع أن نقبض على ملامح التجربة الصبورية بوضوح، وربما يكون النقاد الذين تعاملوا معها بشكل عابر تقادوها للأسباب السياسية الكامنة والواضحة أيضاً بداخلها، واعتبروها من القصائد المباشرة للشاعر، وهي غير ذلك، فالبحت عن ملامح مصرية عند صلاح عبدالصبور بدأت مع هذه القصيدة النموذج، ويتضح ذلك عندما يستدعى أبو الهول بالبحاح، ذلك الكائن الغامض والمغزى في آن واحد، عندما سأل عن «من خالق الدنيا»

«وعوى أبو الهول المخيف، وقبّ الوجه الكتيب إلى اليسار
ورمى بجمع الملتحين إلى الدمار
والأمردون تأملوا، وأجاب رائدهم بصوت مستفيض
لا نستطيع! بل نحن نعرف، إنه قدم الطبيعة...»

هنا بالطبع ترمز القصيدة إلى جماعة الإخوان المسلمين الذين رماهم إلى الدمار، كذلك كثر أنيابه نحو اليسار، وينهى القصيدة ب:

«سيظل ذو الوجه الكتيب وأنشه ونبيوه..
وخطاه تنقر في حوائطنا الخراب

المقصود بالوجه الكتيب هو جمال عبدالناصر نفسه، والتي أتى مطلعها هكذا:

«هل عاد ذو الوجه الكتيب؟
ذو النظرة اليكماء والأنف المقوس والندوب
هل عاد ذو الظفر الخضيب
ذو المشية التباهاة الخيلاء تنقر في الدروب
لحنًا من الإذلال والكذب المرقش والتعيب
ومدينتي معقودة الزنار
عمياء ترقص في الظلام
ويصفر الدجال والقواد والقراد والحاوى الطروب
في عرس ذي الوجه الكتيب،

لا نستطيع أن نقول بأن قصيدة «عودة ذي الوجه الكتيب» اثبتت عن ذوق سياسي أو فكري أو حتى وجودي لشاعر شاب، لا ينتمي إلى اليسار أو إلى اليمين، ولكنه كان كمثل جميع المثقفين يشعر بنوع من التمرد، ولا يجيد أى حسابات سياسية، ورغم أن الجميع يدون استثناء في مصر آنذاك تجاهلوا الكتابة عن القصيدة، حتى بعد أن نُشرت في ديوانه الأول «الناس في بلادى»، ١٩٥٧، وتخفيف حدة العنوان، فتمت إضافة جملة تفسيرية مفتعلة ليصير العنوان: «عودة ذي الوجه الكتيب إلى الاستعمار وأعوان الاستعمار»، إلا أن القصيدة في اعتقادي كانت إحدى القصائد الرائدة في الشعر الجديد ذي الطابع السياسي، فلم تكن مباشرة أو هاتفة مثل قصيدة «من أب مصري، لعبدالرحمن الشراوى، ولم تكن مغلفة تماماً حتى لا يظهر مرماها السياسية، بالإضافة إلى التقنيات التي بدأت تظهر في تجربة عبدالصبور، الإيقاع السريع، الجملة الشعرية المكتنزة بحمولات تتجاوز اللفظ، إذ كان قبل هذه القصيدة غارقاً في القصائد العمودية ثقيلة الظل غائمة المعانى، مثل قصيدته «غزلية»، والتي نشرت في الطبعة

1
القصيدة الأزمة

لماذا نسرّد تلك الأحداث في سياق مخصص للشاعر الشاب صلاح الدين عبدالصبور؟، ذلك ما سنوضحه لاحقاً، ففي الفترة من ٥ مارس حتى ٢٥ مارس، خاض كتاب ومفكرون وساسة وصحفيون تجربة ممارسة الحرية في أعلى صورها، وكتب لويس عوض ومحمد مندور وخالد محمد خالد وأحمد بهاء الدين وخالد محيي الدين ووحيد رافت وإحسان عبدالقدوس وأحمد أبو الفتح وغيرهم من عقول مصر، وطرحوا أفكاراً كثيرة قابلة للتحقيق، ولكن بعد إسدال الستار على التجربة في ٢٥ مارس ١٩٥٤، وسحب كل ما تم إعلانه في فجر ه مارس، توقف كل هؤلاء عن الكتابة وطرح الأفكار، كان يدا سحرية جاءت لتسكت الجميع دفعة واحدة، وفي تلك الأثناء تسلمت قصيدة لشاعر طليعى شاب اسمه محمد صلاح الدين عبدالصبور، وكان عنوان القصيدة «عودة ذي الوجه الكتيب»، ولم يتردد كل من قرأها من أصدقائه في إدراك مقصدها ومغزاها، وأيقن الجميع أن

عندما كتب قصيدة «عودة ذي الوجه الكتيب» أيقن الجميع أن المقصود هو جمال عبدالناصر



الوجوه السياسية لصالح عبد الصبور

ربح الشعر والمسرح والنقد لكنه لم ينج من السياسة لتمرده وابتعاده عن «الحسابات»

وشعره، وتدل على تلك العلاقة بقوة، تلك الدراسة التي نشرها محمود العام في مجلة «الآداب يناير ١٩٥٥»، وفي سياق الدراسة، وعرّج فيها على قصيدة «شقيق زهران»، وقبل أن يتحدث عن قصيدة عبد الصبور، تحدث عن شعراء آخرين تناولوا حادثة دنشواي شعراً، وكتب يقول: «ويتلقف الشاعر الجديد، صلاح الدين عبد الصبور الحدث، خلال شقيق زهران، أحد أبناء دنشواي، فيتمثله ويفيض تعبيره من داخل الحدث نفسه، ولكنه إذ يقوم على بناء معالم الحدث يستخدم صوراً متعددة يواز بين عناصرها وأطرافها ويصوغ منها وحدة فنية متكاملة، هكذا عبّر صلاح الدين عبد الصبور في قصيدته شقيق زهران عن الحدث العام تعبيراً فنياً، فرش لنا أولاً أرض الحدث بملانة وجدانية، ثم راح يبرز فوقه بطله زهران في معالمة الخارجية...» وراح العالم يستفيض ويقتبس ويستشهد بمقاطع من القصيدة ويعمل على تحليلها بحماس إيجابي متقطع النظير.

هنا يشغلنى أكثر من ملمح، هذه القصيدة التي تحدث عنها محمود العام، لم تكن منشورة في ذلك التاريخ يناير ١٩٥٥، ونضت كل البيولوجرافيات الخاصة بصالح عبد الصبور بأن القصيدة نشرت في شهر يوليو ١٩٥٦ بمجلة الرسالة الجديدة، أي بعدما تحدث عنها العالم بعام ونصف، وبالفعل لم تظهر القصيدة في أي دورية قبل هذا التاريخ، وهذا يدل على أن محمود العام كان قد حصل على القصيدة مخطوطة من صلاح عبد الصبور، وهذا يؤدي إلى أن ثمة علاقة ما تربط محمود العام بصالح عبد الصبور منذ زمن سابق على بروز صلاح عبد الصبور الأوسع بعد نشر ديوانه الأول ١٩٥٧، وهذا يجعلنا نتساءل: هل هذه العلاقة كانت سياسية؟، رغم أن أحداً لم يتحدث عن انخراط عبد الصبور في أي عمل سياسي منظم، ولكن يصدق حسنا السابق أن ثمة احتكاكات سياسية قد حدثت بين عبد الصبور وبعض المنخرطين الشيوعيين في ذلك الوقت، وعلى رأسهم محمود أمين العالم، كما أثنى أشير إلى أن القصيدة لم تكتب تحت الأجواء التي أحدثتها الأزمات التي وقعت بين مصر ودول الغرب، فالعهد الذي نشرت فيه القصيدة، كان عدداً تاريخياً، وحمل غلافه بحجمه كله، صورة الرئيس جمال عبدالناصر، مما يوحي كما قلنا سابقاً بأن عبد الصبور كتبها لخدمة الأحداث السياسية، وآخر ما نود الإشارة إليه هو أن قصيدة «شقيق زهران»، قد أخذت اهتماماً بالغاً من النقاد والباحثين والمثقفين، واللائق أن الذي تحدث عنها قبل أن تكون بين يدي القارئ هو محمود أمين العالم، وربما - في نظري - أن القصيدة أقل فنياً من قصائد أخرى، ولكن التناوب السياسي للفن هو الذي أعطى الصدارة لتلك القصيدة، وتتنالي الاهتمام بهذه القصيدة من الأجيال التالية لجيل أساتذنا محمود أمين العالم.

لم يكن محمود العام هو الوحيد أو الأبرز الذي انتصر لصلاح عبد الصبور، وإن كان الأول تاريخياً، لكن هناك من انتصروا بقوة أيضاً لصلاح، وعلى رأسهم الدكتور لويس عوض، ومحبي الدين محمد، إذ كتب محيي الدين محمد مقالاً مهماً في مجلة الآداب الصادرة في شهر يونيو ١٩٥٧، ونشره في كتابه «ثورة على الفكر العربي المعاصر»، أما لويس عوض فظل يحتفل بصلاح عبد الصبور دائماً، حتى أشعاره الأخيرة، ولا نستطيع أن نحصى في تلك السطور كل من احتفلوا وحلحوا واستفاضوا في القراءات الإيجابية لديوان الناس في بلادى.

كان العقد له موقف واضح وعدائي تجاه الشعر الجديد، وكان يكيل لهذا الشعر ومبديه قدرًا كبيراً من السخط والكفر والنقد، وأصبح هذا العداء له المكان والمكانة عندما تولى عباس العقاد لجنة الشعر في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، وأصبح مقرراً للجنة، وبالتالي اختار الشعراء الذين تشيعوا واعتنقوا أفكاره، وعندما تقدم صلاح عبد الصبور بشعره إلى اللجنة، أحال العقاد شعر صلاح إلى لجنة النشر للاختصاص، وهذه واقعة شريفة كتب عنها الدكتورون، واعتبر العقاد أن شعر صلاح عبد الصبور ينتمي إلى النشر، لأنه شعر غير موزون وغير مقفى، كما نضت كل الأدبيات النقدية على تعريف الشعر بأنه كلام موزون ومقفى، مما دفع صلاح عبد الصبور ليكتب مقالاً في جريدة أخبار اليوم بتاريخ ١٧ يونيو ١٩٦١ عنوانه: «موزون... والله العظيم»، بدأت شعرة قائلاً: «عبثاً نحاول نحن الشعراء المحدثون، أن نؤكد لبعض الأدباء والنقاد أن شعرنا الحديث موزون، تجري موسيقاه العروضية على نفس الأوزان التي دونها الخليل بن أحمد، وكنت أظن أننا لن نحتاج إلى هذا التأكيد، وأن بعض أساتذتنا وزملائنا من الأدباء والنقاد سوف يعفوننا من هذا البيان، لو قرأوا ما كتبنا، وتبعوا إنتاجنا الفني، دون تحيز سابق، أو ميل قديم، ولكن الهوى في حياتنا الأدبية يغلب الحجة إلى حين، ويوشك أن يحجب وجه الحق، فيقف انصهار الشعر الجديد عندئذ، وظهورهم إلى الحائط، وكيف لا يقفون هذا الموقف، وهم متهمون بالتخلي عن الأوزان والقافية، وبالكلام (السايب)، والاستاذ العقاد كتب في أخبار اليوم مقالاً ممتازاً عن الشعر الشعبي، لا نستطيع أن نعترض عليه، ولا نستطيع كذلك على قوله إن السليقة الشعبية تأتي أن يكون الشعر (سلبياً) وأن لها أوجهاً في التفتن حين تنظم وتشر، وتشر، فتلتزم هذه الموسيقى العروضية التزاماً قد يجاوز المدى الذي يصطنعه الشعر المعرب الفصيح»، ويسترسل عبد الصبور بعد هذه المقدمة في الرد على العقاد فيما نسب إليه الشعراء الشباب، واتهام شعرهم بالسايب والخالى من الوزن والقافية، بل زاد على ذلك بأنهم أعداء الوزن والقافية.



عندما أصدر ديوان

«الناس في بلادى» كان

قد أصبح نجمًا في سماء

الشعر العربي



التحق صلاح عبد الصبور

بمجلة صباح الخير في

عام 1956



وكيف أنهم تجسيد شعوري لهذا الإحساس بالضغط والضيعة الاجتماعية، والتناثر يمثلون كذلك نفس ما يمثلته الحكام الطغاة وما يمثلته أيضاً ذو الوجه الكئيب، إن المقصود دائماً بكل هذه الصور الشعرية أن يعايش الشاعر الوائناً من أزمتته كي يصور إيمانه بمقدرته كقرد وإدراكه الدائم لتفتت هذه القدرة في التحقيق..»

بدر الديب كان يعلم ويدرك ذلك الفخ المنصوب للناقد في الديوان، الفخ المتعلق برمزيات صلاح عبد الصبور العديدة، وخاصة قصيدة «عودة ذى الوجه الكئيب»، فكان الناقد بدر الديب، والنقاد الذين كتبوا بعده، يبحثون عن تأويلات فنية صحيحة، مع تخرجات مضمونية ليست دقيقة تماماً، وأعلم أن الناقد يعلم ما تحمله القصائد من رمزيات تؤدي إلى التمرد، لكن الناقد المتعاشي في كل العصور، يسعى دوماً للقفز على المناطق المفخخة، أو يهاجمها مثلما حدث كثيراً مع أشعار وروايات ونصوص مسرحية في كل المراحل التاريخية الشائكة.

نشر محمود العالم مقالاً طويلاً في مجلة الرسالة الجديدة التي كان يرأس تحريرها يوسف السباعي بتاريخ مايو ١٩٥٧، ولم يعد العالم ينشره في كتابه «أربعون عاماً من النقد»، وأتمنى أن يكون نُشر في أعماله الكاملة التي نشرت في الهيئة المصرية العامة للكتاب منذ سنوات قليلة، بدأ العالم حديثه بهذا ديوان شعري، جديد بحق، أصيل بحق تتجسد في تراكيبه وفصائده وأبياته، قيم فنية جديدة للشعر العربي، وتضفي في جنباته تجارب وجدانية ومواقف إنسانية فيها صدق ووعي وتطلع، وهو ديوان لم يخرج إلينا فجأة، بل هو ثمرة مرحلة طويلة مستأنية من الجهد، والمحاولة الصادقة، المتصلة الحاجة الملحة إلى التعبير الذي يحضن القيم الجديدة لحياتنا في رابية وطواعية...»، ويسير العالم في مقاله على هذا النحو الإيجابي، ويقدم قراءة نقدية عميقة لا تنتمي إلى ذلك النقد الهتاف، رغم ما اتسمت به تلك المرحلة من نقد زائع وحماسى بالغ التشيع للنضال والكفاح، ورغم ماركسية محمود أمين العالم، إلا أنه كان يستطيع أن يقدم تحليلات مضنية في النصوص الجديدة، ويهني العالم مقاله الطويل قائلاً: «إن صلاح عبد الصبور شاعر كبير بغير شك، فيه أصالة واقتدار، وهو واحد من طليعة الشعراء المعاصرين الذين تفخر بهم أممتنا العربية، وما أكثر ما نتطلع إليه من وجدانه الشاعر، ومن يدري لعل المسرحية الشعرية تبدأ حياة جديدة على يد هذا الشاعر الجديد...!!!»

بالفعل تنبؤ محمود العالم لدور صلاح عبد الصبور في المسرح الشعري كان سابقاً لأوانه بشكل كبير، إذ إن المقال كان منشوراً في عام ١٩٥٧، وصلاح عبد الصبور كتب أول مسرحية شعرية له، وهي مأساة الحلاج عام ١٩٦٤، إنه حسد مدعش، واكتشاف بذور المسرحية الشعرية قبل أن يبادر الشعراء بخوض ذلك المجال مثل عبدالرحمن الشرفاوي الذي كتب مسرحيته الأولى «جميلة» عام ١٩٥٩، وكتب بعد نجيب سرور «ياسين وبهية»، كذلك كتب بعدهم معين بسيسو «مأساة جيفارا»، وثورة الزنج، ثم توالى الشعراء فيما بعد مثل محمد مهران السيد وجلييلة رضا ومحمّد إبراهيم أيونسه وغيرهم ممن كتبوا المسرح الشعري.

وعندما يقول محمود العام إن رحلة صلاح عبد الصبور لها تاريخ، فهذا يؤكد لنا أن ثمة علاقة ما كانت تربط بين محمود العام وصلاح عبد الصبور

في قصر إحدى الأميرات، ثم طرد من ذلك القصر، فعمل صاحب مدرسة وتاجراً وشاعراً جوالاً وصحافياً، ثم أدرك وهو وسط الناس أن رسالته الحقيقية أن يكون ثورياً، فطاف مع الثوار في كل مكان، حتى أصبح زعيماً فعلياً، ومن ثم خلد اسمه في الذاكرة الشعبية حتى الآن، رغم أنه كان ابناً لثورة انكسرت مراميها، ولا أقول فاشلة مثلما قال عبد الصبور، ولكنه - أي عبد الصبور - أراد أن يبلغنا: لا فشل لثورة صادقة، حتى لو اندثر كل قادتها، وسوف تظل أفكارها مشتعلة حتى تتحقق، وهذا كان غرض صلاح عبد الصبور من المقال النموذج، ثم من سلسلة المقالات والتي استفاض فيها فيما بعد، لتصبح كتاباً مهماً تحت عنوان «قصة الضمير المصري»، وهذه الكتابة كانت مقدمة لكتابات كثيرة دسمة لصلاح في تلك المرحلة الأولى لانخراطه في العمل الصحفي.

4

«الناس في بلادى...»
تأسيس قصيدة مصرية عربية

ظهر ديوان «الناس في بلادى، عن منشورات دار الآداب عام ١٩٥٧، وكان عبد الصبور قد أصبح نجماً في سماء الشعر العربي، يشارك في صياغة مدرسة شعرية جديدة مع زملاء له في بغداد وببيروت ودمشق، وكانت مجلة الآداب كما تعتنى ببدر شاكر السياب ونازك الملائكة من العراق، تهتم بشكل واضح بصلاح عبد الصبور من مصر، وكتب مقدمة نقدية ملهمة ومهمة الناقد والشاعر والمثقف بدر الديب، وحدد في مقدمة المقدمة علاقته بتجربة صلاح عبد الصبور قائلاً: «عندما بدأت أفكر في مقدمة الديوان، كنت عرفت القصائد متقطعة وهي تظهر، وتنبعث تلاحقها واحدة وراء الأخرى من فم الشاعر أو من صفحات المجلات والجرائد الأدبية، وليس هناك أقصر من عمر الشعر في نفس المتلقي، فهو أكثر صور الفن تعرضاً للخطر من الفرائد الحديث الذي يقرأ متعجلاً سريعاً ما يُقدم إليه في صفحات الجرائد اليومية أو تنتقل انفعالة قصيرة بقصيدة في مجلة أدبية ثم تنتهي القصيدة بالنسبة له، وديوان الشعر الذي تعيش فيه القصائد مجموعة متكاملة يهين للقارئ موقفاً جديداً من كل قصيدة، كما يعطى للعمل الشعري حياة جديدة لا تيسرها له سبل النشر الأخرى، ومن خلال الديوان يستطيع الشاعر أن يمارس فنيته مع قرائه على درجة أعلى من الاطمئنان والأمان، فحاجة القصيدة لأن توضع في ديوان هي في الحقيقة غير حاجة القصة أو اللوحة لأن تجمع في كتاب أو في اليوم..»

كتب بدر الديب فأبعد، واستطاع أن يضع صلاح عبد الصبور الشاعر الشاب ابن الخامسة وعشرين عاماً في قلب الضوء والحركة الشعرية العربية، هذا لأن شعر صلاح كان يحتاج إلى ناقد ومثقف عظيم مثل بدر الديب، إنه ناقد بعيد عن تلك الرطانة التي يصنعها كثير من النقاد ويسبحون في أفلاك لا تمس النص، ولا تجرحه، ولا تصل إلى مراميه، وبالتالي لن نستطيع تلك القراءات التي ما زلنا نعانى أن تكشف عن مساحات الجمال الكامنة والمستترة والمراوغة في النص، كما أنه استطاع أن يقفز على المحاذير السياسية بلغة نقدية رصينة وكاشفة وعميقة في وقت واحد، ففي فقرة أعطاها عنواناً دالاً وهو: «البحث عن الحرية»، كتب: «وقد سبق أن أوضحت المعنى الحقيقي للحكام الطغاة،

يستطع لويس عوض نفسه تقديمه في الشعر، ولكنه اكتفى بإعلان صرخته الأولى، والملمح المهم في شهادة عبد الصبور المبكرة، أنه كان يبحث عن قصيدة مصرية لم تكتب من قبل، قصيدة تخلو من الزخرف والأنفاظ الرنانة والتعابير المجازية والتطريب المفتعل والوظيفي، وما استشهد به بالشعر العامي أو الشعبي أو الفلكلوري إلا بشعوره بأن هذا الشعر لم يلتزم أو يخضع للأطر الرسمية التي كانت تناسب المحافل العربية الرسمية أو الدينية أو الاجتماعية، لذا كان عبد الصبور يبحث عن قصيدة خارج الأروقة الرسمية المفتعلة، كما أنه كان يريد قصيدة مصرية أصيلة ذات طابع عربي ولغة عربية جديدة، وهذا ما اتضح كل تضاريسه في ديوانه الأول «الناس في بلادى، ١٩٥٧، وفي تجربته كلها فيما بعد.

3

استقطاب صلاح

التحق صلاح عبد الصبور بمجلة صباح الخير في عام ١٩٥٦، وعمل في التحرير والترجمة منذ أول عدد، وكانت تُنشر له ترجمات دون إدراج اسمه في البداية، ثم بدأ يكتب في النقد الصحفي بعد ذلك، وانخرط في العمل الصحفي بشكل كبير، وكانت له مقالات عديدة، تلك المقالات التي أغفلها الأستاذ أحمد صليحة عندما جمع له إنتاجه كله، ونشره في أحد عشر مجلداً صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بعد رحيل عبد الصبور، وهذا جهد محمود، ولأن إنتاج صلاح كان غزيراً، فلا بد أن تسقط منه مساحات مجهولة في الصحف والمجلات المترامية التي كان يكتب فيها، وكل هذا قبل وجود الأرشيف الإلكتروني الذي وفر جهوداً طائلة على الباحثين.

كان صلاح عبد الصبور مشغولاً في تلك الفترة بتأصيل الهوية المصرية على المستوى الفني الشعري والثقافي، وكانت كتاباته تنحو بشكل بارز في هذا المضمار، وكان ضمن ما نشره مقال عنوانه «الشعب يتقدم المفكرين»، نشره بتاريخ ٢٠ سبتمبر ١٩٥٦، وبدأ المقال بفكرة عامة قال فيها «وراء كل ثورة أفكار تدفعها، وتمهد لها، وقد يحمل هذه الأفكار زعيم الثورة أو زعمائها، وقد تتضح خلال العمل الثوري، أو بعد نجاح هذه الثورة...» ويستطرد صلاح حتى يطرح فكرة أخرى لامعة «وكثيراً ما يكون فشل الثورات هو نجاحها، إذ يتحقق كثير مما عجزت الثورة عنه، وتكون الثورة في المهزة العميقة التي أنفضت القيم الجديدة، أو التي مهدت لطبقة نامية أن تأخذ دور البطولة، ولطبقة متخلفة أن تتأخر إلى خلف المسرح أو إلى مقاعد المتفرجين...»

المقال كان بشكل خاص يتحدث عن الثورة العربية، والتي انكسرت مراميها على صخرة الخونى والإنجليز، ولكن أهدافها بقيت تنتج حامين ومثقفين ومبدعين ومفكرين كباراً، من طراز الشيخ محمد عبده، وفارس القلم محمود سامي البارودي، والشاعر عبدالله نديم الملقب بدخيطب الثورة، تلك الثورة التي فشل قادتها في امتلاك زمان البلاد، ولكنهم حرصوا الأمة كلها على إبداع قادة آخرين، وثيارات ثقافية مواءة، وكان عبدالله نديم وحده أمة، ولم تكن أصوله من كبار القوم، ولا من بيوتات الوجهاء، بل كان شاعراً شعبياً يعمل لتغرافجياً

لم يكن العصر التيودوري مجرد حقبة عابرة في تاريخ إنجلترا؛ فعلى امتداد نحو قرن، شهدت البلاد تحولات سياسية ودينية واجتماعية كبرى، ارتبط كثير منها باسم الملك هنري الثامن وزوجاته، ثم بالملكة إليزابيث الأولى، لكن خلف الأسماء الشهيرة والملوك الذين تصدروا كتب التاريخ، ظلت حكايات نساء كثيرات في الظل، رغم أن بعضهن امتلكن القدرة على التأثير في القرارات السياسية والدينية، ودفع الأحداث في اتجاهات غيرت مسار التاريخ. في كتابها، نساء آل تيودور، الصادر عن دار ديوان للنشر، تعيد الكاتبة والباحثة الدكتورة عائشة خليل عبدالكريم قراءة تلك الحقبة من زاوية مختلفة، تجعل المرأة في قلب الحدث، بعيدًا عن الصورة التقليدية التي تقدمها بوصفها مجرد زوجة للملك أو أداة لاستمرار السلالة.

ومن خلال البحث في الأرشيفات والمصادر التاريخية، تتبّع الكاتبة أدوار نساء امتلكن خيارات محدودة، لكنهن حاولن التفاوض مع السلطة والمجتمع، ودفعن أحيانًا أثمانًا قاسية دفاعًا عن اختياراتهن ومعتقداتهن.

حول الرواية والمصادر التاريخية التي استندت إليها ونفاصيل أخرى، أجرت ،حرف، مع الدكتورة عائشة خليل عبدالكريم الحوار التالي.

أيهاب مصطفى

نساء آل تيودور

عائشة خليل عبدالكريم: حكايتي عن ملك مسيحي تزوج 6 سيدات وعارض الكنيسة

■ في مقدمة كتابك تشيرين إلى أن اهتمامك بالعصر التيودوري بدأ منذ سنوات الدراسة؛ ما الذي جعل هذا العصر تحديدًا يظل حاضرًا في مشروعك البحثي كل هذه السنوات؟

– لقد حكم آل تيودور إنجلترا لنحو قرن من الزمان، وبالرغم من القصر النسبي لدولتهم إلا أن عصرهم يُعد من أهم العصور وأكثرها درامية. فالعصر التيودوري هو عصر شكسبير ويُعد فترة تأسيسية في اللغة والأدب الإنجليزيين، ولأهميته درسه في المدرسة الثانوية. وأذكر أنني عندما درست إنجلترا في القرن السادس عشر وجدت الأمر مريبًا، فقد واجهت عالمًا غريبًا بكل أسمائه وقلقه وعاداته وسياساته، وتطلب الأمر مني سنوات وسنوات للإمساك بخيوط هذا العالم، وسنوات أخرى كي أخرجها على الورق. وهي حكاية درامية مثيرة وأبطالها، نساءً ورجالًا، شخصيات ملحمية. والحكاية عن ملك تزوج ٦ ملكات. ليس ملكًا مسلمًا من القرن العاشر وإنما ملك مسيحي من القرن السادس عشر، والأكثر من ذلك أنه انفصل عن كنيسة روما عندما عارض البابا طلباته!

ست ملكات يتذكر ما لهنّ شعر منغم حزين فيقول:

طلقت.. قطع رأسها.. ماتت
طلقت.. قطع رأسها.. نجت

ولكننا نعرف عن ملكات هنري الثامن الكثير وليس مجرد مآلئين الحزين، لأن لدينا أرشيفات هائلة من هذا العصر.

ولأنها حقبة مثيرة ومهمة وموثقة فقد أنتج عنها باللغة الإنجليزية الكثير من الأعمال البحثية وغير ذلك مما أفصله في الخاتمة «التاريخ كمشروع تجاري»، وهكذا ظل شغفي بالحكاية التي لازمني لعمود يتأرجح مع كل عمل جديد أطلع عليه، حتى أثمر هذا الشغف عن «نساء آل تيودور».

■ هل كان هدفك أن تقدمي في الكتاب تاريخًا للمرأة في العصر التيودوري، أم أن النساء كن مدخلا لإعادة قراءة تاريخ أسرة تيودور من زاوية مختلفة؟

– قدم التاريخ الأوروبي كما قدم التاريخ العربي الإسلامي والمصري القديم نماذج لسيدات امتلكن العزم والقدرة وخضع لسلطوتهن الرجال، ولكننا نحتاج في العادة للبحث والتنقيب عنهن. فقد تم محو بعضهن بشكل فعلي «كما فعل تبحمس الثالث من حتشيسول في مصر القديمة»؛ ولكن في الأغلب الأعم تم تجاهلهن في زخم الرجال الذين حكموا قبلهن وبعدهن.

وبالرغم من ذلك يُمكننا البحث من استخراج تلك النماذج وعرضها وهذا ما فعلته الدكتورة فاطمة مرسي عندما كتبت «سلطانات منسيات»، عمن تسيد من النساء خلال العصر الإسلامي. وقد كنت أتبع نموذجها فاخترت أن أقدم رؤية مختلفة للعصر التيودوري يبتعد عن الأفعال البطولية الذكورية ويضع المرأة في محور الفعل/ الحدث فملكات هنري الثامن الست وغيرهن من المعاصرات كن فاعلات مؤثرات كما أسرد في الكتاب، ولم يكن جميعًا خاضعات مستسلمات كم قد يتصور البعض.

■ ما هو الكتاب الذي تعكفين عليه الآن؟

– ما زلت أبحث وأثقب في تاريخ مصر القرن العشرين، فبعد أن تناولت في كتابي الأول ٤٤ أصوان، بندر أسوان خلال جيل، العقاد، وجمعت شتات كتابات زكي طليمات ـ المسرحي المؤسس ـ في كتاب من جزأين، وجوه وذكريات طليمات، سينتاول كتابي التالي أحد الشعراء البارزين في مصر.



عائشة خليل عبدالكريم

■ إلى أي مدى كانت المرأة في عصر «تيودور» قادرة على صناعة القرار السياسي، حتى عندما لم تكن تجلس رسميًا على العرش؟

– لا أستطيع القول إن المرأة كانت تصنع القرار السياسي في عصر «آل تيودور»، ما لم تكن جالسة على العرش، ولكنني أقدم في الكتاب نماذج لنساء حكمن ممالك أوروبية ولعل أهمهن إليزابيث الأولى في إنجلترا وأخريات حكمن بالوصاية أو من خلف العروش، كما أقدم نماذج سيدات أثرن بمواقفهن في مجريات التاريخ. فمع أن المشهد مسيطر عليه بالكامل من قبل الرجال، إلا أننا نطلع على نماذج استثنائية من نساء البيت الملكي تدفع الأحداث وتحركها.

فيمكننا أن نقول إن صمود الملكة كاثرين الأرجونية، ومن خلفها زخم الإمبراطورية الإسبانية، في وجه الملك هنري الثامن ورفضها الطلاق المقترح، أدى به إلى الانفصال عن كنيسة روما التي لم تمنحه الطلاق وإعلان نفسه رئيسًا للكنيسة المحلية. فلقد كان موقفها محركًا للموقف السياسي ليس إلا.

■ كان الزواج في البلاط الملكي الإنجليزى زواج مصالح وصفقات كما ذكرت.. هل معنى ذلك أنه كان أداة سياسية تستخدمها الأسرة لتثبيت التحالفات وتقوية النفوذ؟

– نعم هذا صحيح، وعلى ذلك لم تكن إنجلترا متفردة، فقد استخدم جسد المرأة على مدار التاريخ كأداة يقوى بها الرجال نفوذهم ويتبنون بها التحالفات بينهم، فهناك مثلاً الأميرة الحثية التي تزوجت الملك رمسيس الثانى لتثبيت التحالف الوليد بين المملكتين بعد عداة وحروب دام عقودًا.

وفي التاريخ القريب، يمكننا أن نرى كيف كان الزواج من بنت العم يحقق هدف عدم تفقيت الثروة الزراعية أو التجارية للعوائل المصرية أى تثبيت التحالفات وتقوية النفوذ. وهكذا كانت

الزيجات في المجتمعات البططيركية على مدار العصور ومن بينها هذا العصر.

والطريف أننا ما كنا نعرف عن «آل تيودور» لولا سياسة الزواج تلك المتبعة في البلاط الإنجليزي. فقد التقت فتاة نبيلة مع فتى أرفع منها مقامًا، ورفضت عائلته الزيجة لأنها لا تأتي بمنافع سياسية أو مالية؛ ثم تدور الأيام وتمر فتلتقى هذه الفتاة بملك يغير من أجلها وجه البلاد. كانت الفتاة تدعى آن بولئين، وهى الحبيبة التي فتن بها هنري الثامن وغير من أجل الزواج بها كنيسة إنجلترا.

■ إلى أي مدى أسهمت المرأة التيودورية في الصراعات الدينية التي شهدتها إنجلترا بين الكاثوليكية والبروتستانتية؟

– كنت أعرف أن المرأة التيودورية فاعلة في مجتمعها، ولكنني اكتشفت أنها أسهمت في الصراعات الدينية التي شهدتها إنجلترا في ذلك الزمان بين الكاثوليكية والبروتستانتية بأكبر مما كنت أتصور.

وسردت إسهاماتها الدينية في ثنايا الكتاب، فيتعرف القارئ على كاثرين بارر الملكة السادسة لهنري الثامن التي كانت كاتبة ونشرت كتابًا في اللاهوت وآخر في الأدعية، كما أنها كانت تجمع حولها السيدات ليتدارسن الكتب البروتستانتية؛ مما أوقعها في مأزق مع الملك هنري الثامن. ومن ضمن هؤلاء السيدات شاعرة تدعو أسكيو، قبض عليها وتعرضت للتعذيب ثم الحرق، ولكنها لم تتزحج عن عقيدتها البروتستانتية. وهناك أيضًا سيدات موسرات تبرعن لدعم طباعة وترجمة الكتب البروتستانتية مثل كاثرين وولبي.

ولم تكن إسهامات المرأة التيودورية على الجانب الكاثوليكي أقل من ذلك، فهناك نساء أخريات دافعن عن عقيدتهن الكاثوليكية ضد هنري الثامن فأعدمهن. كما يتعرف القارئ على الملكة ماري الأولى التي تقبت بالدموية؛ لأنها دافعت عن عقيدتها ولاحتقت المخالفين للإيمان الذي تطرحه

الكنيسة الكاثوليكية.

وهكذا نرى أن المرأة التيودورية قد أسهمت بالفعل في الصراع الدينى الذى دار حينئذ بين الكاثوليكية والبروتستانتية، واستطعت بالتنقيب إبراز دورها هذا ويلوثره.

■ هل يمكن قراءة تاريخ نساء «آل تيودور» باعتباره تاريخًا للصراع بين المرأة بوصفها إنسانة لها اختياراتها، والمرأة بوصفها أداة لاستمرار السلالة الملكية؟

– هذا سؤال جيد وإجابته المختصرة بنعم، فكما ذكرنا استخدم جسد المرأة على مدار التاريخ لتثبيت التحالفات بين الرجال، ويمكننا أن نضيف أن القدرة الإنجابية للمرأة قد تم استخدامها لاستمرار السلالة الملكية أو البشرية بوجه عام. ومثل هذا التحليل يحتاج إلى عمل تأسيسي وهو ما أقدمه في هذا الكتاب: عرض لمحات من شخصيات تلك النساء، وكيف أثرت المواقف والقرارات التي اتخذنها على مسار التاريخ. وقد حاولت أن أبتعد عن التحليلات التي قد تبدو قسرة معرفية واكتفيت بسرد أدوارهن المختلفة في الحياة ومقاومتهن الظروف الضاغطة التي يرزحن تحتها. وأتمنى أن يكتب آخرون بشكل أعمق عن آل تيودور، فهذا الكتاب مجرد مقدمة لتاريخ آل تيودور يستطيع من خلالها القارئ أن يتعرف على تاريخ الأسرة الذى حيرنى أثناء دراستى الثانوية.

■ كيف تعاملت نساء الأسرة مع قيود المجتمع والسلطة الذكورية في عصر كانت فيه خيارات المرأة، حتى داخل القصر الملكى، محدودة؟

– أحسنت، كانت خيارات النساء محدودة وليست منعدمة. فعلى مدار التاريخ عاشت النساء تحت السلطة الذكورية وطبقًا لقيود مجتمعاتهن، ولكنهن كن دائمًا يتفاوضن مع تلك المجتمعات فيحصلن على بعض الحقوق. وهكذا كان حال نساء آل تيودور اللواتي ازدهرن بالرغم من قيود بروتوكولية ودينية واجتماعية كن يتقيدن بها معظم الوقت ولكنهن كن يخترقنها أحيانًا بقدر محسوب العواقب. على سبيل المثال عندما وقفت كاثرين الأرجونية في وجه هنري الثامن ورفضت الطلاق، دفعت ثمن ذلك لأنه جردها من ألقابها ومن مخصصاتها المالية ونفاها عن البلاط إلى قصور خربة وموحشة، فأضمت سنواتها الأخيرة في ضنك.

أما الملكة إليزابيث الأولى فقد رفضت على مدار عقود الزواج التى كانت تأتيتها من بيت أوروبى خضية من مخاض قد يودى بحياتها أو بملك يتسبد عليها وعلى المملكة، وذلك بالرغم من الضغوط المتلاحقة التى مارسها عليها كبار موظفى البلاط من أجل تأمين وراثة العرش. كما أفضل فى الكتاب قصص سيدات تزوجن بمن آحين دون مراعاة حسابات العائلة التى عادة ما تنتفض وتغضب، ثم تهدأ وتتصالح. ومنهن ماري بولئين التى تزوجت جنديًا بسيطًا، بينما كانت أختها آن تلبس تاج الملكة، مما أثار عليها عائلتها التى نفتها عن البلاط ومنعتها من دخوله، لكنها ظلت تدافع عن خيارها حتى حصلت على الرضا الملكى. وهكذا كان الحال مع السيدات على مدار العصور يتفاوضن مع مجتمعاتهن ليحصلن على



هنري الثامن

هنري الثامن

أعدم النساء

للواتى

دافعن عن

عقيدتهن

الكاثوليكية

أمامه



د. عائشة خليل عبد الكريم
٤٤ أصوان
مدىة أسوان في جبل العقاد
Dineko

خيارات أفضل. ■ كيف تعاملت مع المصادر التاريخية عند كتابة قصص هؤلاء النساء، خصوصًا أن كثيرًا من الروايات التاريخية كتب من وجهة نظر الرجال أو رجال البلاط الملكى؟

– تحدثت في خاتمة الكتاب عن المصادر المختلفة لهذا الكتاب، وبالرغم من أن الكتب في مجملها تحمل الكثير من الروايات التي كتبت من وجهة نظر الرجال أو رجال البلاط الملكى كما أشرت، إلا أن الأصوات النسوية بدأت تتردد في المصادر الحديثة: المواقع، البودكاست، الأفلام الوثائقية. فعلى سبيل المثال فحص بعض المؤرخين تهم الزنا النسوية إلى أن بولئين من خلال الوثائق. وذلك بفحص أماكن وجودها أو عشيقتها المزعوم في التواريخ الصادرة بصحيفة الادعاء، وأثبتوا غياب أحدهما أو كليهما عن مسرح الجريمة في معظم تلك التواريخ؛ وكذا أثبتوا براءة آن بولئين بعد أن شوه هنري الثامن سيرتها لقرون. قد استفدت من تلك الأصوات ومن خلفيتي الدراسية في الجندر لتدوين سيرة نساء آل تيودور. ■ تتناولين في الخاتمة كيف تحول تاريخ تلك الأسرة إلى صناعة تقدر بملايين الدولارات، فهل هى دعوة لاستثمار التاريخ؟

– إنها دعوة للتفكير في أهمية الأرشيفات، أفضل في الخاتمة الفعاليات المتخصصة التي تقيمها الهيئات والقصور والجامعات لترتيب الجمهور بترائه وتاريخه، كما أسرد الفعاليات الترفيهية المختلفة التي يقيمها الأفراد والجماعات، مثل الرحلات المتخصصة للاستماع إلى موسيقى كنسية تيودورية في كنائس ذلك العصر؛ وكل هذه الفعاليات تغير مخيلة الفنانين فيكتبون القصص أو المسلسلات المستوحاة من هذا العصر وتدور عجلة الإنتاج بصناعة تقدر بملايين الدولارات على ضفتي الأطلنطس؛ فمن الكتابة وصناعة البشر، إلى صناعة السينما وما إليها من ملابس وحلى ونقد سينمائي، إلى العاديات والصناعات اليدوية، إلى القصص وصناعة السياحة، إلى المدونين وصناعة النشر الإلكتروني إلى غيرها. وهى تتركز في الأساس على استخدام الأرشيفات والعلومات الموثقة أو «جمع شتات التاريخ».

وللنظر كيف ينتج البحث في الأرشيفات عن دولة واحدة «عمرها أقل من ١٢٠ سنة، مثل هذا النشاط الفنى والأدبى.

وللنظر إلى شراء وتنوع التاريخ المصرى من القديم إلى القبطى إلى الإسلامى إلى الحديث، ولتفكر كيف نجله حاضراً في إنتاجنا الفنى والأدبى.

■ هل يمكن أن يكون هذا الكتاب نواة لكتب أخرى تتعلق بنساء من أسر مختلفة؟

– كما ذكرت سابقًا هناك الكثير من النساء اللواتي برزن في التاريخ، لكننا لا نتحدث عنهن؛ ويمكن للباحث في التاريخ أن يعثر عليهن وأن بصعوبة. وبالفعل هناك مشروع بحثى عن نساء أسرة أخرى، ولكنها أسرة عربية هذه المرة، وهذا المشروع هو أيضًا نتاج ثقافتى التأسيسية، ولكنه مجرد مشروع قد يرى النور بعد بضع سنوات.

إنجلترا استخدمت جسد المرأة طوال تاريخها لتثبيت التحالفات!

حاولت أن أقدم العصر التيودوري بعيدًا عن سيطرة البطولات الذكورية

ملكات هنري الثامن لم يكن جميعًا خاضعات ومستسلمات

يعد البروفيسور يوسف رابوبورت أحد أبرز المؤرخين المتخصصين فى التاريخ الإسلامى الوسيط بجامعة كوين مارى البريطانية، مع خبرة تمتد إلى دراسة المجتمعات الريفية والهويات العربية فى مصر وبلاد الشام. فى كتابه الأخير، التحول إلى عرب: تشكل الهوية العربية فى الشرق الأوسط خلال العصور الوسطى، يستعرض رابوبورت، كيف أصبح سكان القرى فى مصر والشام تحديدًا، بشكل تدريجى، عربًا ثقافيًا واجتماعيًا بين القرنين الـ11 والـ15، معتمدين على هويات عشائرية، ولهجات تُعرف اليوم بـ اللهجات البدوية. ويبين الكتاب أن هذا التحول لم يكن نتيجة للهجرات القبلية أو اللغة، بل تفاعل مع التحولات الدينية والاجتماعية، مثل اعتناق الإسلام، ونظام الإقطاع، ليصبح القرويون قوة فاعلة فى المجتمع، يعبرون عن هويتهم العربية الجديدة من خلال الثقافة الشعبية واللغة والهيكـل الاجتماعى لعشائرتهم. فى حوارہ التالى مع «حرف»، يكشف البروفيسور يوسف رابوبورت كيف تشكّلت العشائر القروية العربية، وأهمية الريف فى هذه العملية.

سماح ممدوح حسن

التحول إلى عرب

البروفيسور يوسف رابوبورت: فلاحو مصر لم يتحدثوا العربية إلا بعد 3 قرون من الفتح

■ صدر مؤخرًا كتابك «التحول إلى عرب: تشكل الهوية العربية فى الشرق الأوسط خلال العصور الوسطى»، هل يمكن أن تقدمه لقراءتنا؟

– الكتاب يروى تاريخ سكان القرى فى الشرق الأوسط خلال العصور الوسطى. فعلى الرغم من أن الغالبية العظمى من سكان المنطقة كانوا من الفلاحين والمزارعين، فإن تاريخهم نادرًا ما حظى بالدراسة. وعندما أتحدث عن تاريخ الفلاحين، فأنا أعنى دراسة الكيفية التى تغيّرت بها حياتهم وهوياتهم وتشكلاتهم الاجتماعية عبر الزمن.

سادت صورة نمطية راسخة خاصة بالفلاح المصرى، مفادها أن حياته ظلت على حالها منذ عصر الفراعنة، وطوال الحقبة الإسلامية. ووصفتى مؤرخًا أطلع عن كتب على المصادر والوثائق، أرفض هذه الصورة النمطية رفضًا قاطعًا. كما أرفض الافتراض القائل بأن فلاحى الشرق الأوسط كانوا دومًا سلبيين ولا يمتلكون أى قدرة أو تأثير، وهو اعتقاد جعلنا نغفل بعضًا من أهم جوانب ماضى الشرق الأوسط.

بالاستناد إلى قراءة دقيقة لوثائق إسلامية من العصور الوسطى، تقوم نظريتى فى الكتاب على أن سكان القرى فى مصر وفلسطين وبلاد الشام الكبرى أصبحوا عربًا تدريجيًا خلال أواخر العصور الوسطى، من القرن الـ١١ إلى القرن الـ١٥.

كانوا قد بدأوا بالفعل فى التحدث بالعربية بحلول نهاية القرن التاسع، أى بعد نحو ٣ قرون من الفتح العربى. لكن منذ القرن الـ١٢، خاصة فى العصرين الأيوبي والمملوكى، بدأ الفلاحون ينظرون إلى أنفسهم بوصفهم أعضاء فى عشائر قروية تعود أصولها إلى شبه الجزيرة العربية، واعتمدوا لهجة كانوا يعدونها عربية، وهى ما نسميه اليوم «اللهجة البدوية»، إلى جانب تبنى ارتداء اللثام، الذى اعتُبر آنذاك رمزًا عربيًا.

أهم من ذلك أنهم بدأوا فى تداول «السبّير»، أى القصص الملحمية التى تتناول بطولات العرب العظام فى الجاهلية وبدايات الإسلام، مثل سيرة عنترة، التى لم تبدأ فى الانتشار إلا فى القرن الـ١٢.

وقد ثار سكان القرى فى صعيد مصر ضد سلاطين المماليك وجياد الضرائب تحت راية التضامن العربى. فى حين دخل قرويو سوريا وفلسطين فى صراعات مع قرى مجاورة باسم التحالفات القبلية بين قبس ويمن. ويخلص الكتاب إلى أن تشكل العشائر القروية العربية فى أنحاء مصر وبلاد الشام الكبرى، كان أهم تحول شهده الريف فى الشرق الأوسط خلال العصر الإسلامى، وهو تحول ترك بصمته العميقة على ما نعرفه اليوم من ثقافات وهويات عربية وبيدوية.

■ ما الذى دفعك للتركيز على مصر وبلاد الشام الكبرى تحديدًا؟

– بدأت دراستى بالبحث عن مصادر تتناول تاريخ القرى فى الفترة الانتقالية التى أعقبت الفتح، كنت أُرغب فى معرفة كيف عاش الفلاحون، وكيف كانوا ينظرون إلى أنفسهم، وما الذى كانوا يقاتلون من أجله.

كثير من الدراسات التاريخية السابقة اعتمدت على المدونات التى كُتبت فى مدن مثل القاهرة ودمشق خلال العصر المملوكى، وبشكل خاص على أعمال المقريزى. لكن بالنسبة للفترات الفاطمية والأيوبية والمملوكية، لدينا عدد كبير من الوثائق والنصوص القادمة من الريف، وهذه الوثائق تتيح لنا قراءة تاريخ القرى من القاعدة إلى الأعلى.

على سبيل المثال، تم الكشف عن آلاف الوثائق من صعيد مصر والفيوم خلال التنقيبات الأثرية أو اكتشافها قرويون معاصرون، وهى الآن محفوظة فى المتاحف فى مصر وأوروبا. كما يحتفظ دير سانت كاترين فى سيناء بأكثر من ١٠٠٠ مرسوم وعريضة ووثيقة قانونية من أواخر العصر الفاطمى والأيوبي والمملوكى. وبالنسبة للقرن الـ١٤، توجد مجموعة من الوثائق القانونية من

هل وجدت فى المصادر التى درستها أى آثار للثقافة الشعبية.. مثل الأمثال والشعر والحكايات الشعبية.. تعكس بروز وعى جماعى جديد بالهوية العربية؟

.. بدأت الملحومات الشعبية العربية أو، السبّير، بالانتشار فى القرن الـ12، ولا توجد لدينا أدلة على وجودها قبل ذلك الزمن. وكانت السبيرة موجودة بصيغتين: شفهية ومكتوبة. وبمزج بين العربية الكلاسيكية واللهجة العامية. وأصبحت هذه الملحومات شديدة الشعبية، فى الدول التى يحكمها المماليك، بحلول القرنين الـ14 والـ15، عندما تم تأكيد أول مخطوطات سيرة عنترة. قدمت سيرة عنترة والسير الأخرى للفلاحين والأमीين مخزنًا بدليًا للذاكرة التاريخية. بالنسبة لسكان القرى، كانت هذه طريقة لنشر القيم العربية والهوية العربية، وكانت بطولات عنترة الأسود وصراعه لكسب



الاجتماعية. أما سكان المدن، فلم يواجهوا مثل هذه التحديات، وبالتالي لم يشكلوا عشائر. فالجتمتع الحضرى لم يتحول إلى مجتمع قبلى.

■ إلى أى مدى أعادت الهجرات القبلية من شبه الجزيرة العربية تشكيل البنية الاجتماعية للريف المصرى والسورى، كما تصفها؟

– الرؤية السائدة، سواء بين العامة أو الأكاديميين، هى أن القبائل دائماً تنشأ فى الصحراء وترتبط بالحياة البدوية. وعندما يجد المؤرخون أدلة على وجود مجتمعات قروية كانت تعرف نفسها على أنها عشائر، يقول المؤرخون المعاصرون غالبًا إن هذه كانت قبائل بدوية استقرت فى مكانها.

معظم المؤرخين يرفضون تصور أن القبائل والعشائر يمكن أن تظهر بين المجتمعات القروية. كما أنهم يميلون إلى رؤية القبائل العربية كمجموعة هامشية لم تكن جزءًا من السكان الفعليين من الفلاحين.

لكن هذه الرؤية لا تبدو منطقية بالكامل. أولاً، سكان شبه الجزيرة العربية لم يكونوا كثيرًا بما يكفى لإرسال قبائل مهاجرة أن يكون مستمر إلى باقى أنحاء الشرق الأوسط، ويجب أن يكون عدد الأشخاص الذين هاجروا بهذه الطريقة قليلًا، مقارنة بالسكان الكثر لمصر وفلسطين وسوريا. صحيح أن هناك هجرات لقبائل خلال زمن الفتح، لكن لا توجد أدلة على هجرات جماعية بعد القرن الـ١١.

ثانيًا، إذا كانت كل هذه القبائل تهاجر إلى المناطق الزراعية فى مصر وسوريا، فماذا حدث للفلاحين المحليين؟ أين ذهبوا جميعًا؟

وأخيرًا، ظلت أسماء القرى فى الغالب كما هى، كما تعلمين جيدًا، حتى اليوم ما زال العديد من القرى فى مصر تحمل أسماء قبطية، حتى لو كان سكانها مسلمين، ويتحدثون العربية، ويعرفون أنفسهم كأعضاء فى قبيلة عربية.

هناك الافتراض القائل إن العشائر القروية العربية

نشأت من هجرة واستقرار البدو، وهو ما يقوم على الارتباط العنقائدى بين القبائل والعشائر والمجتمعات البدوية، ويقوم أيضًا على القصص التى كان القرويون يروونها عن أنفسهم. فعندما أعادت المجتمعات القروية تنظيم نفسها على شكل عشائر عربية، أصبح ذكر الهجرة جزءًا من هويتها. إذا كانت المطالبة بالنسب العربى تتطلب من القرويين تخیل أن أسلافهم كانوا بدوًا استقروا فى موقع القرية الحالية.

■ فى الكتاب، تعرض اللغة كأحد مؤشرات التحول. هل ترى أن انتشار العربية بين الفلاحين كان سببًا فى تكون الهوية أم نتيجة لها؟

– كما ذكرت سابقًا، بدأ قرويو مصر وفلسطين وبلاد الشام الكبرى يتحدثون العربية بحلول نهاية القرن الـ١٢ الميلادى، أى بعد ٣ قرون من الفتح العربى. لكن هذا لم يكن يعنى أنهم اعتبروا أنفسهم عربًا. ففى العصر العباسى، ظل معظم القرويين مسيحيين، وحتى الذين اعتنقوا الإسلام لم يروا أنفسهم كأعضاء فى عشائر عربية.

مع ذلك، عندما اعتمدت المجتمعات القروية الهويات العشائرية العربية، ابتداءً من القرن الـ١٢، رغب القرويون فى التعبير عن عروبتهم من خلال كلامهم. وكان من أبرز مظاهر العربية فى الحديث هو نطق حرف «قاف، كج»، وهى سمة ما زالت موجودة فى اللهجات «البدوية»، حتى اليوم، فى اللهجة الصعيدية، وفى مناطق عديدة من الدلتا.

وفى العصور الوسطى، عُرفت هذه الظاهرة باسم «القاف المحقودة، أو قاف العرب»، وبدأ لأول مرة هذا المصطلح فى أواخر القرن الـ١١، لكنه أصبح بحلول القرن الـ١٥ شائعًا فى ريف صعيد مصر وشمال إفريقيا.

■ هل تعتبر تصورك لـ «العربية» فى هذا الكتاب وصفًا تاريخيًا لظاهرة اجتماعية، أم محاولة لإعادة تعريف المصطلح نفسه خارج إطار القومية الحديثة؟

– هذا كتاب عن التاريخ الوسيط. ومهنتى كمؤرخ، وواجبى أيضًا، أن أظهر الأدلة التى وجدهتها. ويشمل ذلك سرد تاريخ القرويين كقوة فاعلة فى المجتمع. الأدلة التى عثرت عليها تظهر أن الفلاحين المسلمين فى مصر وسوريا المملوكية كانوا يرون أنفسهم «عربًا»، كل قرية كانت تُعرف بعشيرتها، مثل بنى عامر، أو «بنى ربيعة»، وكانت هذه العشائر تدعى أن أصولها من شبه الجزيرة العربية. وقد عرّفوا عروبتهم من خلال قصص سيرة عنترة، أو عبر نطق القاف بالطريقة البدوية «ج»، أو من خلال ارتداء رى يعد عربيًا.

الهوية العربية والبيدوية الحديثة، مثل العشائر القروية فى الإسلام الوسيط المتأخر، هى بناءات أيديولوجية. القبائل والعشائر ليست ظهيرة أو ثابتة فى مجتمعات الشرق الأوسط، تظهر وتختفى استجابة للتفاعلات مع الدولة واحتياجات المجتمعات الريفية.

اليوم، معظم الريفيين الذين يرون أنفسهم بدوًا أو عربًا ليسوا رُحلاً، بل يعيشون فى قرى. لكن الأشخاص الذين يُعرفون بالبدو اليوم، سواء كانوا متنقلين أو مستقرين، هم أقلية من السكان المسلمين الريفيين فى مصر وبلاد الشام الكبرى.

لم يكن هذا هو الحال فى أواخر العصور الوسطى، عندما كانت العشائر العربية تسكن تقريبًا جميع القرى ذات الغالبية المسلمة المعروفة لدينا.

مع الزمن، كان العرب فى عصور الأيوبيين والمماليك يشملون غالبية سكان القرى، ولذلك كانوا فئة أوسع بكثير من البدو المعاصرين. وأمل أن يقدم كل هذا منظورًا تاريخيًا جديدًا حول معنى أن تكون عربيًا: فلا ينبغي أن نأخذ إدعاءات النسب فى العصور الوسطى كحقائق، بل كوسيلة للمطالبة بالسلطة الاجتماعية والمكانة الدينية.

استمرار حياة الفلاح المصرى على حالها منذ عصر الفراعنة اعتقاد خاطئ

معظم الفلاحين فى مصر العباسية والفاطمية ظلوا يحتفظون بأسماء قبطية

سكان القرى فى مصر وبلاد الشام أصبحوا عربًا تدريجيًا أواخر العصور الوسطى



كتابة بلا حسابات

عمرو عافية: لدينا روايات مشهورة جدًا «بلا قيمة» ومعظم «البيست سيلر» أعمال للنسيان

■ كيف شكلت خلفيتك الطبية روثيك للعالم ونسيحك الروائي؟

– ربما كان في الأمر تأثير غير مباشر. رغم أنني كنت قارئًا شغوفًا منذ صغري في كل أنواع المعرفة، لم أكن أتوقع ولا أتخيل ولا حتى مر على بالي أن أكون كاتبًا أو روائيًّا أو فيما شبهه. وبعد قراءتي للآداب العالمية والعربية والروايات العظيمة، لم أتصور أن تجيء لي الفرصة أو يأتيني الإلهام لكتابة عمل أدبي.

لكن بعد أن انتهيت من الدراسة في كلية الطب، والتي للحق استمتعت بالدراسة فيها، مررت بأزمة هوية. إذاً هذا هو طريقي وهذه هي الحياة التي سوف أكونها. واجهتني أسئلة عدة عن الحياة والهوية والموت.

مع مروري بتلك الأزمة وجدت نفسي أمسك بالورقة والقلم وأكتب قصة قصيرة. وكانت مستوحاة من رواية جراهام جرين «A burnt out case»، ويبدو لأنها كانت تدور في مستعمرة للجنداء، وكنا نشترك مع جمعية «كاريتاس» الألمانية، أثناء دراستنا للطب، في زيارة مستعمرات الجنداء بالإسكندرية.

مرة وراء الأخرى، وقصة قصيرة وراء الأخرى، خرجت من أزمة الهوية تلك، ودخلت في صراع التخصص في الطب. وتخصصي هو أمراض جلدية وتناسلية. أي أنني أحكم من الخارج، وأيضًا أرى المرضى الذين يشكون من أمور خاصة بأشياء تتعلق بالإجذاب والمشاكل النفسية التي تصاحبها.

كنت أضع القصص القصيرة التي أكتبها في درج المكتب، ولا يطلع عليها سوى أختي الصغيرة وبعض الأصدقاء. وذات يوم صمم أحدهم أن يرسلها إلى جائزة د. سعاد الصباح. فأخذ الورق المكتوب بخط اليد الشبيه بنيش الفراع لتكتب على الآلة الكاتبة، ثم أرسلها بالفعل إلى عنوان الجائزة.

ورغم أنني لم أربح الجائزة، وكانت في عامها الأول، إلا أن من حظي كان الأستاذ محمد سلماوى أحد الحكمين فيها، وأعجبته المجموعة فشعني على نشرها بل وأصر على ذلك. وهكذا كانت دراسة الطب هي التي وجهتني إلى حد ما إلى كتابة القصص والروايات وإن كان بشكل غير مباشر.

■ هل ترى أن الرواية قادرة على الوصول إلى مناطق في النفس البشرية تعجز العلوم إليها؟ وربما الطب عن الوصول إليها؟

– أعتقد أن الفن بوجه عام، والرواية خاصة، قادرة على الوصول إلى أعماق الإنسان. فعملهم مثل الطب الذي يحاول أن يتكشفت هذا الكائن وماهيته سواء في الصحة أو المرض، يحاول أن يصل لما يخرج الإنسان عن طبيعته السليمة جسديًا أو نفسيًا.

لكنني كنت في حاجة إلى التعمق أكثر، ولذلك بعد أن انتهيت من دراسة الطب قررت أن انتسب لكلية الآداب لدراسة الفلسفة. كنت أقرأ كتبًا فلسفية كثيرة حتى قبل الالتحاق بالكلية لكن الدراسة الأكاديمية تفرق. فالفلسفة تكمل ما درستاه من علم الجسد والنفس في كلية الطب في محاولة للوصول لتفهم المعضلات الإنسانية.

ما المشروع الأدبي الذي تعمل عليه حاليًا؟

– يوجد كتاب نصوص شعري سينشر قريبًا جدًا إن شاء الله مع دار الأدهم، المتخصصة في نشر الشعر. ويوجد لدى رواية أجول أن أنهت منها لكن يبدو أنها لا تريدني أن أنهتها ربما لكسلي الشديد في كتابتها. كما أن الاسم الذي اقترحته لها للنشر لم يعجبه فحزنت، معي ولا تريد أن تكتب.. لنرى.



لغتك وأسلوبك السردى عبر هذه العقود؟

– جملة «عبر هذه العقود» جعلتني أشعر كأنني من عهد ثوت عمخ أمون! لكن على كل حال أنا كسول جدًا، وأكتب عندما أكون كأنني مجبرًا على الكتابة.

في المجموعة الأولى «الماء الحرام»، قال لي أ. محمد سلماوى كلمة مهمة: يجب نشر المجموعة الأولى «بجلبها»، كما استعمل هذه الكلمة، أي كما هي بدون تغيير. لكن طبعًا بمرور الوقت يتطور الإنسان ويكتسب مهارات وخبرات أكثر وأعمق.. أتمنى أن أكون تطورت فعلاً.

بالتأكيد يوجد خط عام فيما أكتب، وأفكار معينة مهموم بها، وروح واحدة تقسم بكل الكتابات. لكن كل رواية لها ظروفها، بل وتفرض على شكلًا عامًا في كتابتها. مثلاً كتبت رواية «حد الغواية» في شكل مزور. ورغم أن الناشر قال لي إن الناس لن تفهم ما هذا الشكل، وقد يسخرون من الكلمة، صممت على كتابتها. فكل فصل يقع في تاريخ معين، ومكان مختلف على مدار قرن ونصف القرن تقريبًا، ولم ألتزم بالتتابع الزمني.

كان يجب أن تكتب بهذا الشكل من وجهة نظري. وفي رواية «قصة حب أكتوبرية»، كتبتها على شكل خطاب، وهي طريقة في الكتابة انتهت عصرها منذ زمن بعيد، لكنني شعرت أنها لا تكتب إلا بهذا الشكل. وفي رواية «عربيد عشق أباء» كانت الرواية مكتوبة بين مخطوطات قديمة وجدت لدارس في مكتبة الإسكندرية، وبين

الأحداث التي تحدث له في العصر الآتي.

وفي رواية «بعد أن يسدل الستار»، توالى الفصول بين شكل مسرحي من ٣ فصول وفواصل روائية. وفي رواية «أيام د. جمال في البحث عن نادية لطفي»، تقع الأحداث في عامين، وحدثين مهمين مرا على مصر «٢٥ يناير، وسنة الكورونا»، وهكذا. فكل رواية لها متغيرة، ولها حياتها الخاصة، والطريقة التي تعرض نفسها بها.

■ الإسكندرية ليست مجرد خلفية للحدث بل هي كائن حي.. كيف تؤثر بظلالها على عالمك الروائي وصياغتك للأحداث؟

– طبعًا، إسكندرية هي الأساس. أنا سكندري حتى النخاع، وتظهر الإسكندرية لدى حتى ولو كانت الرواية لا تقع أحداثها فيها. سواء إسكندرية القديمة أو في الستينيات أو العصر الحديث. رفضت عرض أ. محمد سلماوى للنزوح إلى القاهرة وترك الإسكندرية؟ هل أستطيع أن أتركها فعلاً؟ ولو كنت بالقاهرة كنت سأكتب نفس الروايات التي كتبتها لأنني ظلت في الإسكندرية؟ هل أنا فعلاً فنان حقيقي لأنني لو كنت حقًا فنانًا حقيقيًا لكنت تركت كل شيء واتجهت إلى القاهرة، وما أدرانا جميعًا ما القاهرة، أم أنني فضلت السكون والهدوء في الإسكندرية؟

■ ما تفاصيل عرض.. ولماذا قررت البقاء في الإسكندرية برغم نصيحتك؟

– قال لي لو استمرت في الإسكندرية ستصبح مجرد طبيب، وحتى لو مشهور ستكون مثل كثيرين، لكن لو ذهبت إلى القاهرة ستكون كاتبًا مميزًا جدًا. سألت نفسي عدة أسئلة، ثم اعتذرت له. ولم أفض نصيحتته؟ هل أنا أريد فعلاً الانتقال إلى القاهرة وترك الإسكندرية؟ هل أستطيع أن أتركها فعلاً؟ ولو كنت بالقاهرة كنت سأكتب نفس الروايات التي كتبتها لأنني ظلت في الإسكندرية؟ هل أنا فعلاً فنان حقيقي لأنني لو كنت حقًا فنانًا حقيقيًا لكنت تركت كل شيء واتجهت إلى القاهرة، وما أدرانا جميعًا ما القاهرة، أم أنني فضلت السكون والهدوء في الإسكندرية؟

لقد عشت كل عمري على الكورنيش أمام البحر. واه من البحر. كما أنني لم أرتد أترك والدي وحده، خاصة بعد أن بدأ يمرض. هذا رغم أن أمي نفسها وكل عائلتها من القاهرة، وكان من السهل أن استقر هناك إلى حد ما.

■ الفلسفة حاضرة بقوة في تجربتك خاصة بعد دراستك لها.. هل الفلسفة معرفة أم طريقة تتنظر بها للعالم؟

– الفلسفة مهمة جدًا. ولو كنت وزيرًا للتعليم كنت سأقرر الفلسفة في كل الكليات والمعاهد. ولو فكرة عامة بسيطة. هي تساعد الإنسان في طرح الأسئلة وكيفية التفكير. ليس للوصول إلى حلول قاطعة لكن لتجعلنا قادرين على إكمال المسير بعقل فطن، وفؤاد متشوق للحقيقة.

■ في بعض أعمالك تبدو فكرة البحث عن شيء أو شخص مدخلًا أساسيًا إلى البحث نفسه مادة روائية بالنسبة إليك؟

– فكرة البحث مهمة جدًا عندي. سواء كانت بحثًا عن مفهوم الحياة أو الموت أو الإله.. إلخ. أنا أساسًا بدأت موضوع الكتابة نتيجة للبحث عن هوية كما قلت من قبل. واعتقد لست وحدي المعنى بالبحث عن كل تلك الأمور. فأعمال فنية كثيرة تقوم على هذا.

■ كيف تنظر إلى المشهد الروائي المصري اليوم.. وهل ترى أن الرواية المصرية استطاعت أن تواكب التحولات العميقة التي عاشها المجتمع في السنوات الأخيرة؟

– المشهد الروائي المصري قوى جدًا، المشكلة أن الكثير أصبحت فوق الوصف. الله يكون في عون النقاد لأن المنتج كثير جدًا، والغث فيه كثير أيضًا للغاية.

اكتشف أدباء شبابًا وآخرين بالصدفة. شبابًا رائعين غير مقلدين وكتابًا مخضرمين، بغض النظر عن قائمة «البيست سيلر» التي يوجد بها روايات ستتنس بعد فترة قصيرة جدًا، وأخرى ستظل علامة من علامات الأدب.

يوجد روايات مشهورة جدًا ليست بذات قيمة عالية، حتى لو كانت المبيعات فاخرة والطبعات كثيرة، وحتى ولو حازت على جوائز. من سيصمد أمام التاريخ هو من سيكتب له البقاء.

الرواية أو الفن بوجه عام لا بد أن يتأثر بما يحدث. فالفن من الناس للناس. يوجد ناس تجد الأشكال الخارجية والأحداث وتصفها أو تصف

مشاعرها تجاه تلك الأحداث، لكن يمكن أن تكون تلك المشاعر والمشاهد ضحلة لا توازي أهمية الحدث المكتوب عنه. المرحلة التالية والصحيحة هي الرواية الأرحب رؤية والأكثر غورًا في أعماق الحدث، وروايتي «أيام د. جمال السبعة» في البحث عن نادية لطفي، خير دليل على ذلك.

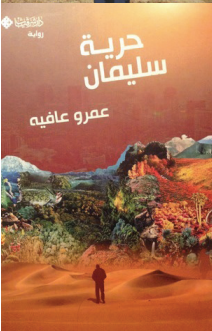
■ رواية «بعد أن يسدل الستار» حصلت جائزة معرض القاهرة الدولي للكتاب.. ماذا تعني لك الجوائز الرسمية؟ وهل تنتظر إليها كاعتراف متأخر أم كدفعة لمشروع جديد؟

– الجوائز تتبع ذائقة اللجنة التي تختار الجوائز. من الممكن أن نفس العمل لو تقدم للجنة أخرى ربما لا يظهر في القائمة القصيرة أو حتى الطويلة. الذائقة متغيرة حتى بالنسبة للشخص نفسه أو حتى المجتمع ككل.

لذلك الجائزة خبر مضحك. وجدت الناشر أ. شريف بكر في الهاتف يؤكد علي أن أحضر معرض الكتاب يوم الخميس. فقلت له تمام.

فقال لي: قد ريحنا. فسألته ماذا؟ قال جائزة أفضل رواية. ولم يكن قد قال لي إنه تقدم لها. وقد كتب اسمي ورقم هاتفه. ولما اتصل به أحد المشرفين على الجائزة سألته: أستاذ محمد عمرو؟ وهذا اسمي المركب، فقال له شريف لا النمرة غلط. فسألته الرجل أليست مقدمًا على جائزة الرواية؟ وقتها انتبه «شريف، لهذا ويشرنى بالخبر. وبإلتطع أسعدني الخبر خاصة أنه من حدث مصري مهم مثل معرض القاهرة الدولي للكتاب.

الجوائز قد تعرفك على كاتب لم تقرأه من قبل وهذا يفيد انتشار الرواية. وهي مشجعة خصوصًا عندما تأتي في سن صغيرة. لكنني كنت أقول دائمًا إن الجوائز إن أتت فهي تأتي في الوقت المكتوب، وإن لم تأت فهذا لا يدل على عدم أهمية العمل المقدم. كثير جدًا مما قرأته لأخريين يستحق جوائز من وجهة نظري أكثر من أعمال أخرى نالت تلك الجوائز.



أنا سكندري

حق النخاع

ورفضت

نصيحة محمد

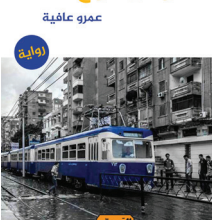
سلماوى

بالانتقال إلى

القاهرة



أطر من فراع



أعتقد أن الشخصيات هي التي يجب أن تشخصني قبل أن تخرج لي في الروايات

لكل رواية «حياتها الخاصة» والشخصيات أحيانًا «تفاجئني» بما تفعله

بدأت الكتابة من أزمة هوية والإسكندرية أساس عالمي الروائي



على عكس الضجة التي سبقت عرض الجزء الأول من مسلسل مائة عام من العزلة، والمأخوذ عن رواية الكولومبي الأشهر جابرييل جاريثا ماركيز، والتي استمرت حتى ما بعد عرضه بأشهر طويلة، مر بث حلقات الجزء الثاني دون أن يلتفت إليه كثيرون، سواء من قراء ماركيز حول العالم أو من جمهور الدراما التلفزيونية، ومن دون انشغال نقدي يليق بحالة الانتظار العالمي الواسع لما تسفر عنه محاولات تحويل الرواية الأكثر شهرة في القرن العشرين إلى عمل فني ودرامي، حتى إن أكثر من موقع متخصص في متابعة الأعمال الفنية العالمية كتب قبل أيام من بث الجزء الثاني يسأل متابعيه من جمهور الدراما: تشاهده أم تتجاهله؟!

عبدالوهاب داود

عرض خاص

«مائة عام من العزلة».. تحفة ماركيز تستكمل استعادة عرشها درامياً.. هذا المساء



لقطات من مسلسل «مائة عام من العزلة».

وأغلب الظن أن هذه الحالة غير المتوقعة كانت نتيجة طبيعية لإخفاق الجزء الأول في تجسيد الحالة الغرائبية التي خطها قلم ماركيز قبل تسعة وخمسين عاماً، وهو ما جاهد صناع الموسم الثاني في تجاوزه، وتعويض الجمهور واستعادته، سواء عبر اعتماد تغييرات واضحة في أساليب التصوير والإخراج والإضاءة، أو من خلال إيقاع سيناريو الحلقات الجديدة، وبعض العبارات الشعرية الموزعة بين ثنايا الحوار، وخصوصاً في التعليق الصوتي على الأحداث، والذي استعان بكثير من عبارات ماركيز الأصلية.

وهو ما انعكس على مشاهدات الحلقات السبع الأولى من الموسم الثاني، والتي بثتها شبكة «نتفليكس»، في الخامس من أغسطس الجاري، إذ يبدو المسلسل هذه المرة أكثر ثقة بعالم ماركيز، بعدما اختار صنّاعه الاقتراب بدرجة أكبر من الإيقاع الشعري والسياسي للرواية، ومنح «ماكوندو» صورة أكثر نضجاً، بما يليق بواحدة من أشهر روايات القرن العشرين، وعالمها القائم على تداخل الواقع بالأسطورة والذاكرة، وتحويلها إلى عمل درامي يستطيع الاحتفاظ بروح النص من دون أن يتحول إلى ترجمة حرفية له، وهو ما حذر منه ماركيز خلال حياته.

وقال في مقابلة في ثمانينيات القرن الماضي «إن هذه الرواية غير قابلة للتحويل إلى فيلم، فالرواية تترك للقارئ مساحة للإبداع والتخيل، وبما يسمح له بتخيل الشخصيات والأماكن والمواقف كما يراها، على عكس الفيلم أو المسلسل، وهو ما قد يبدو كالأمر عاكس التطبيق على أي رواية أدبية، واقعية أو رومانسية أو خيالية، غير أنه يتحول إلى حديث محدود وملزم وحاسم عند الحديث عن الواقعية السحرية التي كتب غالبية أعماله داخل إطارها، والتي تحتاج بالضرورة إلى جهد إبداعي إضافي، يستطيع جمهور الدراما المصورة التعامل معه، ويُسهّل له رحلة الدخول إلى حيث تتلاشى الحدود بين السحر والخيال والواقع، وإلى حيث الحياة التي تسير وفق إيقاع مغاير لقوانين الفيزياء والعادات اليومية البسيطة، المتكررة والمعتادة.

1 إحيات الموسم الأول

شهد الموسم الأول من المسلسل، تقديم مدينة «ماكوندو» الشاذة، تلك المدينة المثالية التي تلاشت براءتها مع انغماس الكولونيل أوريليانو بوينديا في الحرب، فيما يتتبع الموسم الثاني الجيل التالي من عائلة بوينديا، حيث يعيد التقدم تشكيل المدينة، ودفع «ماكوندو» نحو مسار لا رجعة فيه، نحو التدهور وتحقيق لغتها التي طال انتظارها، ورغم كان هذا هو سر بداية الموسم الثاني بمشاهد متتالية تصور عاصفة تجتاح منزلًا، وتلون السماء وما تحتهها بألوان برتقالية، بينما يتصفّح رجل كتاباً يبدو أنه مكتوب باللغة السنسكريتية.

بداية مربكة إلى حد ما، لكنها تمهد بشكل عام للدخول في القصة بشكل جيد، فمع مرور الوقت تبدأ ملامح التغيير بين الجزئين في الظهور، إذ بينما ركز الموسم الأول على شخصية العقيد أوريليانو بوينديا، يأتي الموسم الثاني حاملاً ملامح الكثير من الشخصيات الرئيسية الأخرى، خصوصاً شخصية أوسولا، والتوام خوسيه وأوريليانو أركاديو سجونو، عبر سرد كثيف ومتشعب، يتضمن صراعات عائلية، ومناورات سياسية، ومعارك على مساحات صغيرة من الأرض، يظهر هذا الانتقال بطريقة قاتمة، سواء من الناحية المادية مع سيطرة المشاهد الليلية، أو من الناحية العاطفية، حيث يرى العقيد بوادر الهدنة تلوح في الأفق، ويدفع أوريليانو خوسيه الثمن الأغلى بسبب ارتباطه بوالده.

تغييرات كبيرة شهدها الموسم الثاني، وتمكنت من إعادته إلى قائمة المفضلات لدى جمهور الأدب والدراما، خصوصاً بعد إخفاق الموسم الأول الذي سبقه بنحو عامين كاملين، وتم عرضه نهاية ديسمبر ٢٠٢٤، مصحوباً بحملة دعائية ضخمة، باعتبارها العمل الأكثر طموحاً وإثارة من إنتاج «نتفليكس» في أمريكا اللاتينية، غير أنه لم يلق الترحيب المناسب لشعبية رواية الكولمبي الأشهر جابرييل جاريثا ماركيز.

فيما اعتبره النقاد نتيجة طبيعية لإخفاقه في

2 حلقة استثنائية واحتفالات مسرحية

وكانت «نتفليكس» قد أطلقت الحلقات السبع الأولى من هذه الملحمة العائلية بداية الشهر، فيما قررت، في خطوة غير مألوفة، تأجيل عرض الحلقة الختامية إلى السادس والعشرين من الشهر ذاته، وهي الحلقة الاستثنائية التي يصل زمن عرضها إلى ساعتين، وقالت إن الاحتفال لن يقتصر على إطلاق الحلقة على منصتها، بل ستكون هناك عروض سينمائية خاصة تشبه العروض الأولى في مدن مختارة في جميع أنحاء كولومبيا، وتصاحبها فعاليات احتفالية مسرحية بمشاركة «برويما جنيس» الكولومبية.

المخرج كارلوس موريانو الذي شارك في الموسم الثاني بثلاث حلقات، حيث قسم المخرجان الموسم وفقاً لتحوّلاته السردية الرئيسية، أخرجت مورا الحلقتين الأولى والثانية لربط أحداث الموسم الأول، وتقديم الجيل الجديد من عائلة بوينديا ومدينة «ماكوندو» المتغيرة، ثم تولى موريانو الحلقتين الثالثة والرابعة، مُضفيًا لمسته الفكاهية على شخصية «فرناندا ديل كاريبو»، الخصم الرئيسي، لتعود مورا لإخراج الحلقتين الخامسة والسادسة، وللتين تصوران وصول شركة «يوناييتد فروت» والأمريكيين إلى «ماكوندو»، وهي نقطة تحول محورية لطالما رغبتم في تجسيدها، وأخرج موريانو الحلقة السابعة التي تتمحور حول سنوات الأمطار الغزيرة التي شهدتها «ماكوندو»، وقال: «أعتقد أن أحد إنجازاتنا في هذا الموسم هو منح كل حلقة بنية فيلمية متكاملة، فبينما تتكامل الحلقات لسرد القصة الرئيسية، تنفرد كل حلقة منها بأنها تُشكّل سرداً قائماً بذاته، له هدفه وهويته الخاصة، كل حلقة من هذا الموسم أشبه بفيلم مكتمل، وأظن أننا ارتقينا بالمسلسل إلى مستوى آخر من الناحية الجمالية والسردية، ومن خلال الصوت والموسيقى، لنقدم نهاية سينمائية وعاطفية أكثر.

بعد ثلاث سنوات قضيناها في ذلك المنزل وتلك البلدة، شعرنا أن اختتام هذه الرحلة يجب أن يكون بنفس الروعة والملحمة والروعة السينمائية.

وأعتقد أن هذا يمنح المشاهد تجربة ثرية للغاية، إنها تحترم ذكاء المشاهد من خلال اتباع منطقها السردى الخاص، بدلاً من أن تكون مجرد فصل آخر في قصة أوسع، بينما قالت مورا: «أردنا الارتقاء بالمسلسل من حيث السرد والجماليات، ورؤية كيف يمكن أن يتطور إلى شيء أعمق وأكثر تعقيداً وجاذبية درامية..

3

الفراشات الصفراء ومذابح العمال

وعن التغييرات التي طرأت ورفعت من جاذبية الموسم الثاني، قالت مورا: كان الموسم الأول جيداً، لكن كان من الواضح أننا بحاجة إلى تطوير المسلسل ليأخذ منحى سينمائيًا وشعريًا وسياسيًا أكثر تعقيداً، على سبيل المثال، يتذكر القراء الفراشات الصفراء، يتذكرون جمال هذه الصورة، لكنهم لا يتذكرون أن الفراشات ترمز إلى شخصية عامل أسود في شركة الموز، إنه رجل فقير يقع في حب الفتاة الخطأ، لأنها من الطبقة الراقية، كان على أن أمتح تلك الصورة البعد السياسي لتلك العلاقة، ربما لا يعرف الكثيرون أن علاقة الجمهور في أمريكا اللاتينية بالرواية، تختلف تمامًا عن علاقة الجمهور الأوروبي أو الأنجلوسكسوني بها.

فنحن نتمتع بعلاقة مميزة مع عالم الخيال، صحيح أن ماكوندو عالم خيالي، ولكنه ليس كذلك في الوقت نفسه، أردت هذه المرة الدفاع عن هذه الفكرة.. الأمر أعمق من ذلك بكثير، وتلك الفراشات الصفراء ترمز إلى شخصية تمر بحدث اجتماعي مأساوي، لا يقتصر الأمر على عالم خيالي فحسب، بل هو أسلوب جميل وشاعري لسرد قصة قاسية تحدث لنا هنا.. وقد ركزت أكثر على الإشارات التاريخية، مثل مذبحه الجيش الكولومبي لعمال الموز عام ١٩٢٨، والتي تجاهلتها كتب التاريخ، وساعد ماركيز في تسليط الضوء عليها. لماذا؟ لأننا متعلقون جداً بالواقعية السحرية، لدرجة أننا تجاهل الجانب السياسي للرواية، أخبرت نتفليكس أنه إذا كنت سأشارك، فعلى أن أخرج مشهد وصول شركة الموز، والأمريكيين، ومذبحه العمال، أردت أيضاً أن أظهر أن الخطر الذي استمر لسنوات طويلة بعد ذلك كان يهدف إلى محو ذكرى ذلك العنف، كما فعلنا نحن الكولومبيون دائماً، فلم نتحدث كثيراً عن هذا الجزء من تاريخنا، كان هناك إنكار كبير لما هو حقيقي، وما هو جزء من الخيال الذي ابتكره ماركيز.

في هذا الموسم، حرصت على أن أتلقى جميعاً دروساً في التاريخ، درست المذبحه بتمعن، لذا كانت لدى الخلفية الفكرية اللازمة للتعامل مع هذه الحلقات. أنا فخورة جداً بها، كما أنني كنت محظوظاً جداً، عندما أخبرت نتفليكس أنني أريد تصوير مشاهد شركة الموز، والنادي الريفي، وأماكن سكن الأمريكيين في مواقعها الحقيقية، فوافقوا.

وأعتقد نجحنا في تجسيد ثقل وجمال ما كان يقوله ماركيز في هذه الرواية، ومن الأمور التي ناقشناها كثيراً خلال الأشهر القليلة الماضية، مدى روعة أن يعتقد العاملون في صناعة السينما الكولومبية، قبل أربع أو خمس أو ست سنوات فقط، أن مشروعاً كهذا مستحيل، وأن أثبتنا عكس ذلك..

ورغم تمسكها الشديد بالأساليب التقليدية في صناعة نتج نحو الرقمنة، لا تزال مورا تعتمد على البورق والألحظاء والرسومات المكتوبة بخط اليد، وربما لهذا أصبح دفتر مذكراتها، أو ملاحظاتها المكتوبة بخط اليد أهم قطعة في مواقع التصوير، باعتباره أداتها الإبداعية، وسجلها الشخصي لرحلتها في صناعة السينما، حتى أنها كانت تبدأ يوم التصوير بتذكير فريقها بنفس العبارة: «إذا كان هناك شيء لا يمكننا خسارته، فهو دفترى، إذا فقد دفترى، فكاننا نطير مع طيار ثمل»، وتوضح ذلك بقولها: «مع كل هذا التطور السريع للغاية، مع الذكاء الاصطناعي وكل هذه التقنيات الجديدة، أصبحت مقاومتى هي التمسك بالأساليب التقليدية، الكتابة اليدوية هي الطريقة الخاصة لمقاومة العالم..

تم تصوير هذا العمل الملحمي بالكامل في كولومبيا، وباللغة الإسبانية، واستعان بمئات الفنانين وأفراد الطاقم لإعادة إحياء «ماكوندو» على الشاشة، وبمواقفة عائلة جارسيا ماركيز، بُنيت المدينة من الصفر، في سابقة هي الأولى من نوعها في البلاد، وأوضح فرانسيسكو راموس، نائب رئيس قسم المحتوى في «نتفليكس» أمريكا اللاتينية، أن سبب إصدار سبع حلقات قبل توقف مؤقت ثم خاتمة استثنائية، كان في رحلة البحث عن صيغة تتجاوز الحلقات المعتادة لأي مسلسل تلفزيوني، وقال: «كان لا بد من خاتمة رائعة تليق بنهاية تحفة ماركيز، وهي التي تأتي على شكل حلقة خاصة، أشبه بفيلم روائي طويل من إخراج لورا مورا..



ماركيز

«نتفليكس» تختتم رحلة «ماكوندو» بحلقة سينمائية استثنائية تصل إلى ساعتين.. ويتم عرضها في احتفالات

كبرى بمسارح مدن كولومبية مختارة وترافقها فعاليات وعروض خاصة



طيف الرسول

لماذا لم نغيّرنا السيرة؟

فوراً إلى ممرات الحياة اللاهثة بمجرد انتهاء القصيدة؛ فينقلب التأثر من مقدمة للفعل إلى بديل كامل عنه، وتستبدل مشقة البناء السلوكي اليومي بدمعة عابرة، لتبقى السيرة معتمدة في قصص العاطفة، عاجزة عن العبور إلى ممارساتنا الحقيقية وسط عالم تحكمه المادية والسيولة.

تتسع الفجوة بين صدق الخبرة الروحية الداخلية والاستعراض الاجتماعي، كلما تحولت العلاقة بالسيرورة إلى مهارة تداول وتواصل. يعرف الإنسان بدقة كيف يبدو متأثراً، وكيف يستشهد بالعبارات في اللحظة المناسبة،



تحولت الكلمات النبوية مع كثرة التداول إلى روتين لفظي يُستدعى في المناسبات أكثر مما تستدعى في لحظة الاختبار

في مكانها، بينما يمضي الإنسان بعيداً عنها؟ كيف يمكن للتنبؤ أن يظل فضيلة محفوظة في الكتب، فيما تصنع سمعة كاملة من مقطع ميتور؟ كيف تستمر الأمانة في عالم صار قادراً على اختلاق الواقع؟ وما الذي يتبقى من الرحمة حين تتحول الذاكرة الرقمية إلى سجل مفتوح يلاحق الإنسان بخطئه حتى بعد أن يحاول العودة؟

لا نعيد سرد السيرة، ولا نتحدث نيابة عن الرسول صلى الله عليه وسلم، ولا نبحت عن إجابات جاهزة لمشكلات زمننا. إنما نضع بعض ما تركه أمام شروط حياتنا اليومية، نقرأها بوصفها معياراً يكشف عن الفجوة بين ما نعرفه وما نصبر إليه. فربما لم تكن المشكلة في أنها لم تصل إلينا، بل في أنها وصلت، ثم توقفت عند حدود الذاكرة.



هبة المنسي

لكل قيمة رأسان: رأس تاريخ يربطها بمنبعها، ورأس معاصر يسألها عن أثرها وقابليتها للحياة وسط معذات جديدة؛ وما بين الاثنين تمتد مسافة لا تقاس بالسنين وحدها؛ تتغير فيها سرعة الكلام، وهينة الحقيقة، وطبيعة الجماعة، وموضع الإنسان من نفسه ومن الآخرين.

في كل مرة نفتح فيها كتاباً عن المأثور النبوي، يبدو الماضي قريباً بما يكفى لأن نلمس أثره، وبعيداً بما يكفى كي نطمئن إلى أننا فهمناه. نعرف المواقف، نحفظ الأسماء، نستعيد الكلمات في مواسمها، ونضع تلك الذاكرة في المكان الذي يليق بالمقدس؛ ثم نعود إلى العالم نفسه، بالكلمات ذاتها التي قد تجرح، والعجالة ذاتها التي تسبق الحقيقة، والقدرة ذاتها على تحويل إنسان إلى خبر عابر أو صورة معلقة في فضاء الإدانة.

تدخل السيرة حياتنا كثيراً من باب المعرفة. تحفظها الذاكرة، تتداولها المجالس، وتستقر في الوجدان بوصفها جزءاً من الهوية. بيد أن حضورها الكثيف يطرح سؤالاً أكثر قسوة من سؤال النسيان: ماذا يحدث حين تبقى القيمة

ما بعده كما لو أن معرفة النهاية تغنيها عن التوقف عند البداية. تحولت الكلمات النبوية، مع كثرة التداول، إلى روتين لفظي يُستدعى لملء فراغات المناسبات الدينية أكثر مما تُستدعى في لحظة الاختيار؛ فنحن نعرف ما قيل، لكننا قد لا ننتبه إلى ما كان هذا القول يطالبه من الإنسان الذي سمعه أول مرة. يتبخّر الأثر كلما استقرت الحكاية ككليشيهات تتردد في خطب تقليدية أو مناهج تعليمية باردة، تُعنى بورقة الامتحان أكثر من عنايتها ببناء الذات الإنسانية.

أما في فضاء الاحتفاليات، فتتحول الدموع الموسمية إلى آلية دفاعية خادعة للتخلص من الشعور بالتقصير، حيث يمنح التأثر العاطفي الضمير القلق مسكناً نفسياً سريعاً يفيض بصك صلاحية وهمي. تنكفئ الحشود في ذروة المديح على طاقة عاطفية جارفة، وتفيض المآقي عند سماع مديح أو استعادة حاجعة قديمة، فيتوهم الإنسان بلوغ ذروة القرب والاتصال بالنبي صلى الله عليه وسلم، إذ يعمل التدفق العاطفي هنا كمهيد مؤقت يرضى النفس قبل الارتداد

بالمقدس إلى مادة للاستعراض بدلاً من الامتثال. يمكن من خلالها تأمل المسافة الفاصلة بين التخزين والتشرب، بين حياة المعلومة وإعادة صياغة الوجدان البشري؛ حيث استقرت التجربة التاريخية كأيقونة معقمة يكتفى بوجودها الصامت، بينما تستغرق النفس، بحيلة مراوغة، في شعور زائف بأن مجرد امتلاك الفضيلة يكفى للاستقامة دون كلفة فعلية. غاب الأثر الحركي عن العبارات النبوية، فاستسلمت المجتمعات للاستهلاك السلبي للحوادث، وصارت تقرأها كمرثية لئلا تتركها لتتبدل بآثار باطلالة، بدلاً من توظيف الجوهر الأخلاقي لمراجعة ما استقر في الحاضر.

ويفرض التكرار المستمر للمقدس ألفة قاتلة، تسلب الموقف بعضاً من قدرته على هز المشاعر. فقدت التوجيهات النبوية طاقتها التثويرية بفعل التداول الميكانيكي كقوالب مسبقة وعبارات مسجوعة مفرغة من شحنتها؛ اعتاد السمع النغمة المكررة، فانقلبت الحادثة التي شكلت البناء الاجتماعي القديم إلى خبر عادي يمر عابراً؛ نعرف مواضيع التأثر فيه، ثم نمضي إلى

1 ما نحفظه ولا نعيشه

تعمل آلية الحفظ في واقعنا الراهن كأداة أرشفة بارعة، تكس التاريخ وتفرغ السلوك. تزدهم العقول بتفاصيل مكثفة عن مواقف السيرة النبوية؛ تستوعب فيها البنية الذهنية أسماء الضاعلين، وتواريخ التحولات، بل وتستدعي الكلمات الماثورة في مواسمها بكفاءة مذهلة. يمارس معها الفرد فعل الاستذكار بنوع من الزهو الخافت، إذ تحاط المعطيات القديمة بهالة من التجليل الحذر، دون أن تتقاطع، بالضرورة، مع دوامة الحياة اليومية التي تتدفق بغزارة لافتة، متزامنة مع غياب قدرتها على العبور إلى جغرافيا الفعل؛ وبينما تُدار تفاصيل المعيش اليومي بمنطق آخر ينصاع لضغوط التنافس الراهن ومتطلباته السريعة، يتجاوز الحفظ الدقيق مع نمط حياة مغاير، وتظل المعرفة في الرأس في حين يتحرك السلوك في اتجاه آخر.

إن أكثر مفارقات الثقافة الراهنة أنها حولت المعرفة



طيف الرسول

يتجاوز الحفظ الدقيق للسيرة مع نمط حياة مغاير تظل فيه المعرفة فى الرأس فى حين يتحرك السلوك فى اتجاه آخر



وكيف يشارك بفاعلية فى الفضاء الافتراضى ليصنع لنفسه هوية مقبولة ترضى المجموع. فيفرز النمط أداء مجتمعياً متقناً يتغذى على الظهور ونيل الاستحسان الرقمى، مختزلاً الدين فى لغة مفرغة تطلب الرواج السريع؛ إذ صار أسهل بكثير إشهار القرب من الرسول صلى الله عليه وسلم والحديث العذب عنه فى العلن، من السماح لجوهرها الأخلاقى بالتدخل فى صياغة المواقف خلف الكواليس، حيث تغيب الشاشات وتنتهى المراقبة الخارجية.

عند غياب الجمهور وتحرك غريزة النفع والخصومة، تتحدد القيمة الفعلية لما تحويه الذاكرة فى ممرات الحياة الخلفية؛ حيث الغضب، والمصلحة المادية المباشرة، والقدرة على الانتقام من شخص أضعف لا يملك دفعا. يُختبر حضور السيرة فى الثوانى التى تسبق اتخاذ القرار الأنانى، لأن الموقف يتطلب دفع كلفة حقيقية من مكتسبات الفرد أو كبريائه. تنحسر الكثافة التى تملأ فضاء الكلام والمدح وقت الاختيار الفعلى، لتكشف عن جوهر ما بقى حياً من السيرة، بعيداً عن زينة الألفاظ.

2

لماذا نريد نبياً يشبه صورتنا عنه؟

تحرص الذاكرة الإنسانية على تفصيل المقدس بطريقة تلبس تطلعاتها الراهنة وتمنع خياراتها اليومية غطاءً أخلاقياً مريحاً. ينعكس ذلك بوضوح فى الطريقة التى ننتقى بها مشاهد السيرة النبوية، حيث تعزل النفس البشرية بطبيعتها مواقف فردية تناسب الهوى وتترك السياق الكلى الأشمل. نختار بعناية فائقة ملامح النبى الذى يسهل التعايش معه دون كلفة، نستحضر صور الرفق والاتباسم والعفو الطوعى، بينما نتغافل عن مواقف الحسم والمواجهة الأخلاقية الصارمة. يتحرك الفرز الذكى كآلية نفسية تحمى الإنسان من الصدام مع نمط حياته؛ ليتحول الرسول صلى الله عليه وسلم فى الوعى من قائد يملك سلطة التوجيه وتغيير الوجدان، إلى مرآة مسطحة يُراد منها فقط مباركة ما نفعله سلفاً.

الهروب من الأسئلة الصعبة يفسر لماذا يهرع المرء نحو نصوص التسامح لشرعنة التغاضى المهين، مستبعداً مواقف نبوية تقلق طمأنينة الاستهلاك الصامت. يجب كائن اليوم استعادة مشهد دخول مكة والعفو عن الخصوم، لكنه يغض الطرف عن وقوف النبى صلى الله عليه وسلم فى الأسواق ليعلن الحرب على الغش، أو غضبه لحماية الضعفاء عندما حاولوا الشفاعة فى الحدود. تغيب عن مجالسنا تلك الملامح المزعجة التى تصطدم بالمصلحة الفردية، مثل الالتزام بإنصاف العامل قبل جفاف عرقه، وتحريم الاحتكار، ومنع فجر الخصومة. يفضل المزاج الراهن نموذجاً لا يطالبها بمراجعة طرق جمع المال، أو إعادة النظر فى معايير النجاح القائمة على إقصاء الآخر.

لكن الانتقاء لا يحدث دائماً فى صورة قرارات لتبرير السلوك؛ كثيراً ما تصنعه الحاجة إلى صورة يمكن احتمالها. فالشخصية التاريخية الواسعة لا تصل إلى وعينا دفعة واحدة، وإنما تمر عبر أسئلة العصر ومخاوفه وحاجاته، فترى منها ما يتقاطع مع مشاغلنا، وتغيب عن مجال رؤيتنا جوانب أخرى لا نعرف كيف نستوعبها داخل الصورة التى استقرت لدينا. لتنتقل السيرة من تجربة متعددة الملامح إلى صورة منقاة، ثم تتحول الصورة إلى مرجع نستدعيه لتثبيت ما يؤمن به سلفاً.

تعيد الجماعات تشكيل الشخصية التاريخية وفق احتياجاتها الاجتماعية لتصنع نموذجاً مجزأً يلائم حركة العصر اللاهثة. يحتاج المشهد المهين المعاصر إلى مبررات تمنح التنافس الشرس صبغة شرعية؛ فيتم استدعاء تجارة يثرب والمدينة قديماً لإثبات الذكاء المالى، مع إسقاط قيم الشفافية والتكافل التى حكمت البيئة الفطرية. تذوب الملامح الأصلية للمنهج الأخلاقى تحت وطأة الرغبات السيكولوجية للمجتمعات، ليؤنس نبى انتقائى فضلت مواقفه بدقة كى تغفيه من لينة أمام مرآة المحاسبة الذاتية.

فى ظل صعود ثقافة الاستعراض والترقى المادى، تتقلب قراءة الوعى لحوادث السيرة لتتطابق مع هوية النجاح البصرى المعاصر. يُختزل المفهوم النبوى للبناء والنصر فى مظاهر سلطوية وحيازات رقمية، متجاوزاً العمق الأصيل القائم على نصرة المستضعفين والاحتفاء بفير القادرين. يستقطب إنسان العصر موسه بالوصول السريع والنمو اللانهائى على تفاصيل الهجرة وبناء الدولة، فيقرأها عبر استراتيجيات الإدارة الحديثة. يمنع الإسقاط لمتعسف رؤية الجانب النبوى الذى جعل من الكلمة الطيبة صدقة، ووضع قيمة المرء فى تقفيه من لينة نبى انتقائى فضلت مواقفه بدقة كى تغفيه من لينة أمام مرآة المحاسبة الذاتية.

فى ظل صعود ثقافة الاستعراض والترقى المادى، تتقلب قراءة الوعى لحوادث السيرة لتتطابق مع هوية النجاح البصرى المعاصر. يُختزل المفهوم النبوى للبناء والنصر فى مظاهر سلطوية وحيازات رقمية، متجاوزاً العمق الأصيل القائم على نصرة المستضعفين والاحتفاء بفير القادرين. يستقطب إنسان العصر موسه بالوصول السريع والنمو اللانهائى على تفاصيل الهجرة وبناء الدولة، فيقرأها عبر استراتيجيات الإدارة الحديثة. يمنع الإسقاط لمتعسف رؤية الجانب النبوى الذى جعل من الكلمة الطيبة صدقة، ووضع قيمة المرء فى تقفيه من لينة نبى انتقائى فضلت مواقفه بدقة كى تغفيه من لينة أمام مرآة المحاسبة الذاتية.

فى ظل صعود ثقافة الاستعراض والترقى المادى، تتقلب قراءة الوعى لحوادث السيرة لتتطابق مع هوية النجاح البصرى المعاصر. يُختزل المفهوم النبوى للبناء والنصر فى مظاهر سلطوية وحيازات رقمية، متجاوزاً العمق الأصيل القائم على نصرة المستضعفين والاحتفاء بفير القادرين. يستقطب إنسان العصر موسه بالوصول السريع والنمو اللانهائى على تفاصيل الهجرة وبناء الدولة، فيقرأها عبر استراتيجيات الإدارة الحديثة. يمنع الإسقاط لمتعسف رؤية الجانب النبوى الذى جعل من الكلمة الطيبة صدقة، ووضع قيمة المرء فى تقفيه من لينة نبى انتقائى فضلت مواقفه بدقة كى تغفيه من لينة أمام مرآة المحاسبة الذاتية.

فى ظل صعود ثقافة الاستعراض والترقى المادى، تتقلب قراءة الوعى لحوادث السيرة لتتطابق مع هوية النجاح البصرى المعاصر. يُختزل المفهوم النبوى للبناء والنصر فى مظاهر سلطوية وحيازات رقمية، متجاوزاً العمق الأصيل القائم على نصرة المستضعفين والاحتفاء بفير القادرين. يستقطب إنسان العصر موسه بالوصول السريع والنمو اللانهائى على تفاصيل الهجرة وبناء الدولة، فيقرأها عبر استراتيجيات الإدارة الحديثة. يمنع الإسقاط لمتعسف رؤية الجانب النبوى الذى جعل من الكلمة الطيبة صدقة، ووضع قيمة المرء فى تقفيه من لينة نبى انتقائى فضلت مواقفه بدقة كى تغفيه من لينة أمام مرآة المحاسبة الذاتية.

فى ظل صعود ثقافة الاستعراض والترقى المادى، تتقلب قراءة الوعى لحوادث السيرة لتتطابق مع هوية النجاح البصرى المعاصر. يُختزل المفهوم النبوى للبناء والنصر فى مظاهر سلطوية وحيازات رقمية، متجاوزاً العمق الأصيل القائم على نصرة المستضعفين والاحتفاء بفير القادرين. يستقطب إنسان العصر موسه بالوصول السريع والنمو اللانهائى على تفاصيل الهجرة وبناء الدولة، فيقرأها عبر استراتيجيات الإدارة الحديثة. يمنع الإسقاط لمتعسف رؤية الجانب النبوى الذى جعل من الكلمة الطيبة صدقة، ووضع قيمة المرء فى تقفيه من لينة نبى انتقائى فضلت مواقفه بدقة كى تغفيه من لينة أمام مرآة المحاسبة الذاتية.

فى ظل صعود ثقافة الاستعراض والترقى المادى، تتقلب قراءة الوعى لحوادث السيرة لتتطابق مع هوية النجاح البصرى المعاصر. يُختزل المفهوم النبوى للبناء والنصر فى مظاهر سلطوية وحيازات رقمية، متجاوزاً العمق الأصيل القائم على نصرة المستضعفين والاحتفاء بفير القادرين. يستقطب إنسان العصر موسه بالوصول السريع والنمو اللانهائى على تفاصيل الهجرة وبناء الدولة، فيقرأها عبر استراتيجيات الإدارة الحديثة. يمنع الإسقاط لمتعسف رؤية الجانب النبوى الذى جعل من الكلمة الطيبة صدقة، ووضع قيمة المرء فى تقفيه من لينة نبى انتقائى فضلت مواقفه بدقة كى تغفيه من لينة أمام مرآة المحاسبة الذاتية.

فى ظل صعود ثقافة الاستعراض والترقى المادى، تتقلب قراءة الوعى لحوادث السيرة لتتطابق مع هوية النجاح البصرى المعاصر. يُختزل المفهوم النبوى للبناء والنصر فى مظاهر سلطوية وحيازات رقمية، متجاوزاً العمق الأصيل القائم على نصرة المستضعفين والاحتفاء بفير القادرين. يستقطب إنسان العصر موسه بالوصول السريع والنمو اللانهائى على تفاصيل الهجرة وبناء الدولة، فيقرأها عبر استراتيجيات الإدارة الحديثة. يمنع الإسقاط لمتعسف رؤية الجانب النبوى الذى جعل من الكلمة الطيبة صدقة، ووضع قيمة المرء فى تقفيه من لينة نبى انتقائى فضلت مواقفه بدقة كى تغفيه من لينة أمام مرآة المحاسبة الذاتية.

فى ظل صعود ثقافة الاستعراض والترقى المادى، تتقلب قراءة الوعى لحوادث السيرة لتتطابق مع هوية النجاح البصرى المعاصر. يُختزل المفهوم النبوى للبناء والنصر فى مظاهر سلطوية وحيازات رقمية، متجاوزاً العمق الأصيل القائم على نصرة المستضعفين والاحتفاء بفير القادرين. يستقطب إنسان العصر موسه بالوصول السريع والنمو اللانهائى على تفاصيل الهجرة وبناء الدولة، فيقرأها عبر استراتيجيات الإدارة الحديثة. يمنع الإسقاط لمتعسف رؤية الجانب النبوى الذى جعل من الكلمة الطيبة صدقة، ووضع قيمة المرء فى تقفيه من لينة نبى انتقائى فضلت مواقفه بدقة كى تغفيه من لينة أمام مرآة المحاسبة الذاتية.

3 التثبث × التردد

أدار الرسول صلى الله عليه وسلم مسرح «حادثة الإفك»، فى بيئة يثرب الفطرية بتكتيك سلوكى دقيق، تجلّى فى الصمت الوزان والأناة الشديدة التى فرملت هزولة الألسنة خلف الشائعة. لم يتسرع النبى صلى الله عليه وسلم فى إطلاق الأحكام أو مجازاة الطوفان الشفهى الذى هز بيته؛ اعتزل الصخب ريثما يضيح اليقين، وتحرك فى الدوائر المحيطة بالضحية متفقدًا، ومستشيراً، ومستعماً لشهادات الأقربين ليصنع جدار حماية نفسياً واجتماعياً يحرس عائشة، رضى الله عنها، من بطلش القيل والقال. رسم هذا المنهج العملى معنى التثبث بوصفه تجميعاً كاملاً لحركة المجتمع أمام الخبر الطائر، حيث تقدم حماية الوجود الإنسانى وصيانة الكرامة الفردية على شهوة الكلام والاستعراض اللفظى فى المجالس.

مواجهة الواقع المعاصر بتلك البيئة النبوية تكشف عن إشكالية تحول المقطع المجتزأ أو التسجيل المتداول إلى رواية متكاملة المعالم؛ إذ تكفى لحظة مبنورة كى تتحول إلى مادة لمحاكمات افتراضية مسبقة، تتناقها الحشود قبل انضاح الصورة كاملة. كما تلمس وقائع متداولة مؤخرًا، كما حدث فى واقعة مساكن الشوش بسوهاج؛ إذ تحولت تسجيلات مجهولة وفيديوهات انتشرت عبر الهواتف إلى مادة لمحاكمات افتراضية مسبقة، انقسمت حولها آراء الحشود قبل انضاح الكلمة الفصل من جهات التحقيق الرسمية. تقسم المجموعات تفاصيل تلك المشاهد وتتداولها دون فحص لمدى دقتها، ليسأل الجواهر النبوى بوضوح: هل يمثل ما وصل إلينا الحقيقة كلها؟ بينما يختبرها العصر المعاش بسؤال أشد قسوة: هل بقى للإنسان الراهن أصلاً وقت كى يهدأ ويسأل؟

غير أن الأخطر من غياب التثبث عند المجموع يتجلى فى تآكل القيمة عند حامل الرمز نفسه، وهو ما أظهرته واقعة «الشيخ الأزهرى» الذى انخرط فى كتابة تعليق غير لائق بحق سيدة أيدت رأياً فى واقعة. لم تحجز الخلفية الفكرية والسمت التقليدى لسان الكاتب عن التماهى السريع مع آلية التردد الجاذبة، والانزلاق نحو التراشق اللفظى وسط حمى التداول الافتراضى، ليتضح أن المسألة ليست طعنًا فى مؤسسة بقدر ما هو اختبار لمدى قدرة الرمز على الصمود أمام إغراء الشائشة. يبرهن الانزلاق على أن مسرح الإفك القديم بعيد إنتاج آلياته السيكلوجية؛ فبدلاً من أن تطلب الجماعة الإحاطة بالقصة الكلية، يهرع الأفراد إلى اختصار البشر فى لفطات مجتزأة، واقتسام الإذاعة دون وازع يفرمل العجلة الرقمية.

يتجاوز الميثاق الأخلاقى للسيرة فكرة مطالية الإنسان بالأكذب، ليمتد نحو تجريم تداول الكلمات

وحملها دون وعى باليقين؛ فالصادق فى مواجهة زيف التداول هو من يتحمل مسؤولية صيانة سمعة الآخرين كامانة شخصية. يتخلص الفرد من شعوره بالذنب بدعوى أن مشاركته البسيطة فى النقل معزولة عن الحكم النهائى الشررس الذى يبنى ضد الآخر، مستسهلاً ركوب الموجة بضمير مستريح يبرر لنفسه التواجد وسط الصخب.

الوصول إلى نهاية المشهد يضع التثبث فى اختباره الأعمق أمام طبيعة الإنسان حين تتقلب الشروط ويصبح إطلاق الأحكام أسرع بكثير من نضج الحقيقة وتبينها. يظهر المازق الفعلى لقيمة نشأت أصلاً لمنع الظلم وحماية النفوس، فى مدى قدرة الضمير الفردى على الصمود والترقب داخل بيئة تكافئ الانفعال والسرعة والانتشار؛ لتكشف المواجهة عن أن المعدات الجديدة لم تغير وسائل النشر فحسب، لكنها أيضاً غيرت شروط التصديق ذاتها، تاركة المرء أمام خياره الأخلاقى المستقل لحراسة الإنسان من أثر الكلمات الطائشة.

4 الأمانة × التزييف

قامت مكانة الرسول صلى الله عليه وسلم فى وجدان مكة قبل البعثة على وصف «الأمين»؛ إذ لم يكن النعت مجرد إشادة بفضيلة الامتناع عن اختلاق الكذب المباشر، إذ تمثل اعترافاً واقعيًا بقدرة الصدق على صيانة الواقع وحراسة الوعى المشترك من التلاعب. تنهض الأمانة فى المحيط النبوى كالترزام وجودى يفرض على الفرد التحقق مما ينقله أصلاً قبل أن يمنحه شبكة أمان الضمير؛ فالصادق يستشعر مسؤوليته الكاملة عن حراسة الحقيقة ومنع تشويهها. صاغ هذا الميثاق التاريخى علاقة الكائن بكلماته، مجسداً الصدق كفعل حركى يمنع انزلاق المجموع نحو غواية التصديق الأعمى، ويجعل من صيانة الوعى البشرى حجر الأساس لتأمين تماسك الجماعة الفطرية.

الانتقال من مشكلة نقل الحقيقة إلى اختلاقيها بالكامل يمثل جوهر الصدمة التى يواجهها إنسان اليوم أمام أدوات الهندسة الرقمية. يفك الصدق منفرداً فى بيئة تكنولوجية تمتلك القدرة على نسج أحداث لم تقع عبر خوارزميات الذكاء الاصطناعى، لتقدم للعين صوتاً مركباً وفيديو مصطنعاً بتقنية التزييف العميق يسلب الحواس قدرتها الفطرية على الفرز والتريث. تحول التزييف من كونه مجرد كذبة عابرة تقتصر مسؤوليتها الأخلاقية على من صاغها فى الغرف المغلقة، إلى بنية تقنية تتوزع تبعاتها على المستخدم دون وازع يفرمل العجلة الرقمية. بضغطه سريعة تقتفر لأدنى مراجعة، متخلصاً من ذنبه الشخصى عبر التماهى مع موجة التداول.

تآكلت شروط الثقة الفطرية فى الحواس والمصادر التقليدية بفعل السبولة التى جعلت المشاهدة والمطابقة العينية مرادفة للارتباك والشك، يعيش الوعى الراهن ارتياباً حاداً أمام الشاشات جراء تقنيات التزييف العميق التى تفصل دليلاً مادياً من العدم، مما يطرح سؤالاً قادمًا من ممر الخوف حول مصير الإنسان حين ينسب إليه صوت، أو صورة، أو موقف مخترع لم يصدر عنه أبداً.

تتأرق الأمانة كقيمة نبوية فى هذا السياق الشررس مربيعها القديم المكتفى بقول الحقيقة، لتتحول إلى درع إنسانى غايته حماية الآخر من أن يُصنع له واقع كاذب يدمر مكانته الاجتماعية ويلاحق كيانه النفسى، ما يحتم ممارسة بقطة أخلاقية تمنع هتك ستر الأبرياء باسم التقدم التقنى.

فحين يصير كل دليل قابلاً للبركة، يمتد الضرر ليتجاوز الفرد بعينه، مخلفاً انهيًا فى شبكة الأمان العامة بين البشر؛ إذ يصبح الإنكار والتهرب الخيار الأسهل أمام المخطئين، وتتحول الحقيقة إلى عبء ثقیل يحتاج إثباتاً فوق إثبات لتصديقه، ويستطيع الكاذب التملص دوماً بدعوى أن المشاهد مصنوعة سلفاً. المعدات الجديدة تضرب الأرضية المشتركة التى تبنى تماسك الجماعة بالتوازى مع تهديد سمعة الأحاد؛ لينشأ عالم مشوه يعجز فيه الإنسان عن تصديق ما تراه عينه، وتتقلب فضيلة الأمانة النبوية التى شيدت الثقة قديماً إلى حالة من الارتباك العام الذى يفضل المرء عن محيطه اجتماعى.

كيف يتنافس معنى النزاهة والمسؤولية الإنسانية داخل محيط تقنى غير شروط الوصول إلى الحقيقة واستبدال الفطرة بإتاحة فرصة العودة بتعامله مع الهفوات شاسعاً بين تدين يستلذ ترديد نصوص النزاهة فى المحافل وبين واقع سلوكى يستسلم لآليات الخداع المعاصر دون كلفة حقيقية. ربما تفترض اللحظة الراهنة معركة ذاتية صامتة ينتقل فيها اختيار الأمانة من كنه الامتناع عن صياغة الزور، إلى ضرورة اتخاذ موقف حاسم يرفض الانصياع لمنظومة ملتبسة.

5 التوبة × الإقصاء

انفتحت بيئة المدينة قديماً على فضاء أخلاقى شيدته السيرة النبوية كوعاء مرن يستوعب خطأ الإنسان، ويمنحه ممرات أمنة للستر، والتوبة، وإعادة الدمج الاجتماعى. أسس الرسول صلى الله عليه وسلم، لثقافة الصفح وإتاحة فرصة العودة بتعامله مع الهفوات الإنسانية كحالات عابرة لا تستوجب النفى الأبدى؛ فكان يحتضن المخطئين بمجرد إعلان ذنبهم، ويوجه المجتمع لحراسة رغبتهم فى الصلاح. لتستقر الرحمة كركيزة أساسية تحمى النفوس من اليأس، وتمنع خيس الإنسان داخل لحظة سقوطه، جاعلة من تأليف القلوب



السيرة التى نأخذ منها ما يوافقنا تظل مريحة أما التى تضع

المال أمام المسؤولية والغضب أمام ضبطه والاختلاف أمام

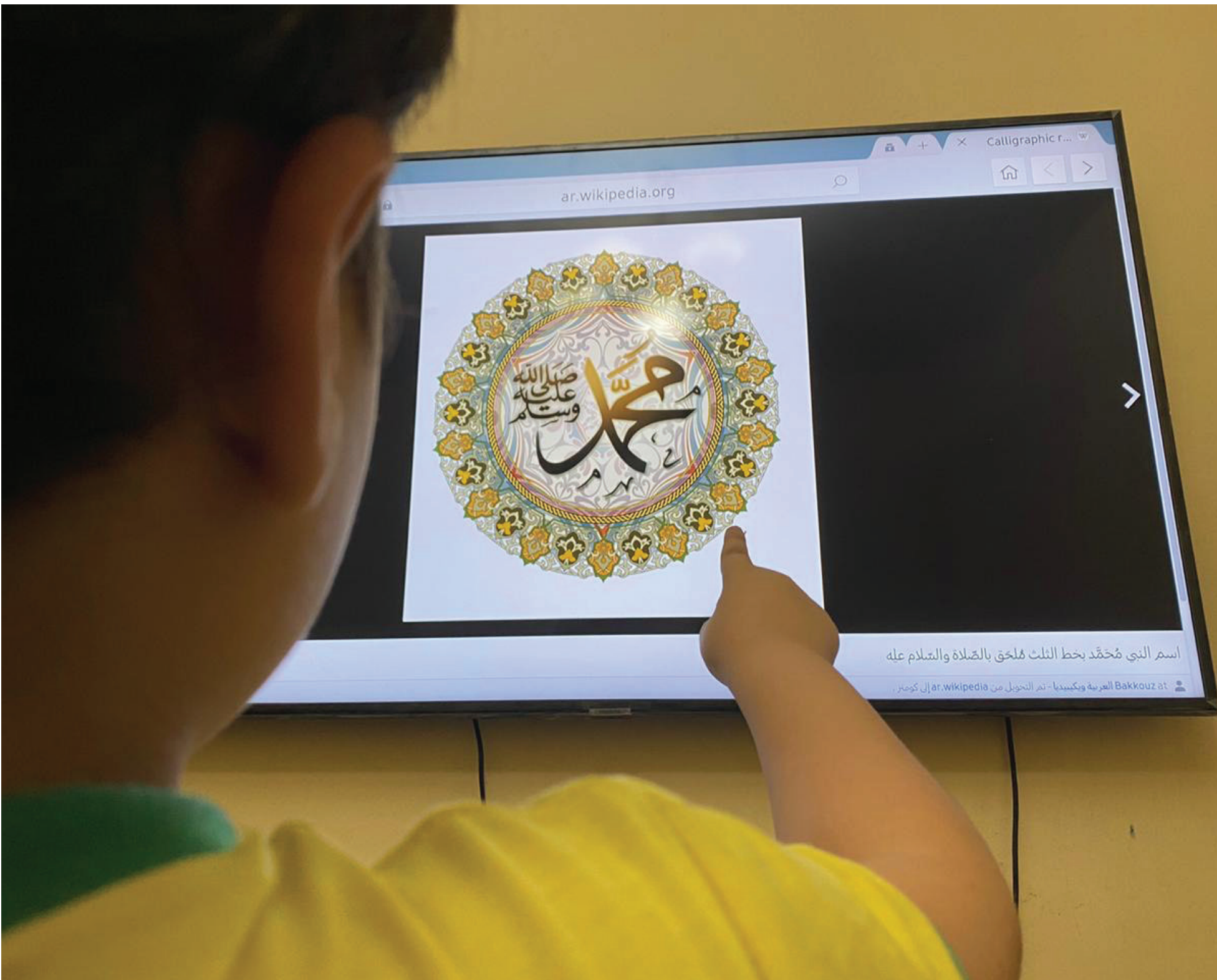
كرامة الآخر فهى أكثر كلفة



طيف الرسول

يقف الصدق منفردًا فى بيئة تكنولوجية تمتلك القدرة

على نسج أحداث لم تقع عبر تقنيات الذكاء الاصطناعى



المعزولة، ويواجه تعقيدات الاقتصاد والسياسة بروح نازبة ترفض التجديد الأثرى. فالتجربة الأولى قديماً لم تكن نصوصاً تحفظ لتختبر، كانت حياة تعاش لتختبر بها النصوص.

ارتدت الخبرة داخل المنظومة التعليمية والخطاب الرسمى المعاصر فى صورة أكثر قابلية للترتيب والتصنيف، حيث جُزّدت الحكاية الحية من طابعها البشرى المتحرك لتستقر كـ معرفة، مفرغة من النبض. إذ تفرض المناهج التقليدية والكتب المدرسية روتيناً تلقينياً مصمماً لا اجتياز ورقة الامتحان فحسب، فيما تبقى مواقف القيادة والاقتصاد والغضب معزولة عن سياقها الإنسانى، تصير القصة فى قوالب جامدة وجمل مسجوعة تُطلب لنيل الشهادة وتُنسى بعد مغادرة القاعة، لينشأ نمط من التعليم الدينى يجيد الطالب فيه استدعاء الغزوات والتواريخ بنوع من الحفظ الآلى، دون أن يتقاطع المعنى مع جغرافيا سلوكه أو واقعه المعاش.

تتمدد آلية التجريد السلوكى لتقتحم ممرات الخطاب الدينى الرسمى، تتسابق المنابر والمؤسسات لإعادة إنتاج السيرة النبوية فى شكل روتينى مكرر ومسلم، بينما تتجنب ملامسة تشوهات الحاضر أو محاكمة ضغوط التنافس. تدوب روح المنهج الأخلاقى تماماً أمام الرغبة فى صياغة خطاب منشغل بإعادة ما قيل وليس بما يمكن أن تفعله هذه المعانى فى عالم تغيرت شروطه، حينها يتقلب النص الحى من دليل إدارة وتغيير للواقع، إلى رداء لفظى يُستدعى لتزيين واجهات المحافل الرسمية بضمير مستريح وإلى مسكن نفسى يبارك واقعه.

على هذا النحو، تعيد المؤسسات التعليمية والمنابر الرسمية غربة المواقف التاريخية التى تصل إلى الأجيال؛ فما يُختار للدرس، وما يُكرّر فى الخطاب، وما يُستبد من سياقها، يسهم فى صياغة تصور خاص عن التجربة النبوية. تنكمش المساحة الممنوحة للمواقف التى تتصل بأسئلة الناس اليومية، فى مقابل اتساع نظيرتها التى تسمح بالحفظ والتكرار، لتظل الضجوة فى أن ما يستقر فى الفهم لا يكون دائماً هو الرسالة بكامل حيويتها، وإنما رواية منظمة عنها، قابلة للتدريس والاختبار، وأبعد ما تكون عن ملامسة الأسئلة الحية التى صنعتها فى زمنها الأول. ليتحول الخلل من طريقة عابرة فى التدريس إلى طريقة فى بناء الوعى نفسه.

9

صحة الرواية أم صياغة الإنسان؟

كلما اقتربنا من تفاصيل السيرة، اتسع انشغالنا بما قبل وما لم يُقل، وبالرواية الأدق، والتفصيل الأصح، والصياغة التى ينبغى أن تستقر عليها الحكاية. نراجع المصادر، ونقارن الروايات، ونناقش اختلاف التأويلات، وقد تتحول هذه الأسئلة مع الوقت إلى معارك مكتملة تستنفذ طاقة الالتفات، فيما يبقى السؤال الأكثر بساطة والأشدّ تعريية خارج دائرة الاشتباك؛ ماذا ينبغى أن يحدث للإنسان بعد أن يعرف كل ذلك؟

ينبى الساعون خلف نقاشات صياغة المشهد النبوى لتوهم القيام بواجب الامتثال سلفاً بمجرد إقامة السؤال؛ ليستحيل الغوص بين الأوراق والمجلدات إلى وسيلة مريحة للهروب من كلمة النزول إلى أرض الواقع الصعبة ومواجهة استحقاقات الاستقامة.

إذ يفضى الاستغراق بالتفاصيل إلى جدل نظرى، تُطلب فيه صحة السطور وتُنسى استقامة الصدر.

ويكمن سلب المازق فى تلك اللحظة التى يصبح فيها الوصول إلى الصياغة الصحيحة غاية مكتفية بذاتها؛ فقد يقضى الشخص العمر فى حراسة النص وتلفيته، ينجح فى مراجعة التفاصيل، وفى أن يعرف مواضع الاختلاف، ثم يظل السؤال الأهم مؤجلاً؛ ماذا غير هذا كله فى نظرتك إلى نفسه، وفى طريقته فى التعامل مع ما حوله؟ ماذا يفيد إذا تكلست الرواية الصحيحة فى قصص الاستدكار وعجزت عن تحريك الإنسان؟ حينها يصبح العلم محاطاً بهيبته الخاصة، بينما يبقى أثره خارج دائرة الحساب، لتتبدى المسافة شاسعة بين حياة المعرفة ويصماتها على أرض الواقع.

هناك لحظة لا تحتاج إلى كتاب، ولا إلى منبر، ولا إلى جمهور؛ لحظة تتعلق بما نريد من السيرة. هل نفتحها بحثاً عن معنى يراجع صورتنا عن أنفسنا، أم بحثاً عن تاريخ يمنحنا شعوراً مطمئناً بالانتماء؟ فالمعرفة بالماضى قد تمنح الإنسان هوية يعتز بها، لكنها تقدر عليه بالضرورة أن يتحمل ثمنها حين تصطدم بالمصلحة أو العادة أو الكبرياء. ومن ثم قد يكون الانشغال بتفاصيل الحكايات والتأويلات أكثر راحة من مواجهة ما تقتضيه دلالتها؛ ماذا يعنى أن انتمى إلى تجربة أقول إننى أحبها؟

حينها تغادر السيرة حيز الماضى الذى نختلف فى تفاصيله، لتستقر كـ ممرات يحملنا تبعاته. فصور ما ترك لا يُقاس بما تحتفظ به منه فقط، لكن أيضاً بما نقبل أن ندفعه من ذواتنا كى يظل حياً فى العالم. فقد يكون الدفاع عن صورة الرسول صلى الله عليه وسلم فى الذاكرة أيسر من السماح لما تركه بأن يهز الصورة التى استقر عليها الإنسان عن نفسه. لكن هذا لا يعنى أن يتحول إلى زينة للذاكرة منفصلة عن شروط الحياة التى نعيشها.

الخطوة الأخيرة لا تنادى بالبحث عن رواية جديدة فى بطون الكتب للتحقق من صحتها أو ضعفها، ربما تتعلق بما يستحق أن يبقى بعد انقراض كل السجلات، بما إذا كان الانتماء إلى السيرة امتيازاً نعلنه، أم مسئولية نحتملها.

الرحمة تترك باب العودة

مفتوحاً بينما تحفظ

الذاكرة الرقمية لحظة

السقوط إلى الأبد



حق الجار، وتفقد الغائب، وإماطة الأذى عن الطريق من نصوص أخلاقية مجردة إلى حركة يومية تلقائية ولدت من رحم معمار مفتوح وأزقة متلاحمة تجعل حضور الآخر حتمياً. كانت هندسة الشارع قديماً تسمح للإنفاس البشرية بأن تتقاطع، وللأعين بأن تلمح انكسار العابرين، وكان للفضاء المكانى شريك بنوى يحرس غريزة الإغاثة قبل أن تتحول إلى فكرة معزولة فى بطون المجلدات.

غير أن العمارة الحديثة أعادت توزيع المسافات الفيزيائية، لينشأ واقع أضحى فيه الجار قريباً مكانياً وبعيداً اجتماعياً خلف جدران معزولة. يطرح هذا التحول الهندسى تساؤلاً أعمق يتجاوز لوم الإنسان إلى تشریح البيئة المصممة حوله؛ فالمسألة لا تعنى أن أسوار الكومبوندات منعت البشر من الرحمة قسراً، وإنما غيرت شروط ظهورها التلقائى. إذ تكمن الإشكالية فى الفارق بين غياب القيمة عن الوعى، وبين واقع تظل فيه مستقرة فى النفس، لكن تصميم المكان يضيق عليها مساحات الممارسة الطمرية، محوّل الحركة اليومية إلى انكفاء يعزل المرء عن محيطه المباشر.

الاتصال الرقوى الكثيف الحاضر عبر الشاشات يفرض اختباراً ثانياً لعمق الترابط، يضاعف مازق الانفصال الشعورى خلف كواليس الاستعراض الافتراضى. حيث يتجاوز مئات المتابعين على المنصات مع شعور خائف بالوحشة الفردية؛ تحول معه الشريك البشرى من كائن محسوس نتقاسم معه حق الطريق، إلى نقطة ضمنية تلعب على واجهة صامتة توحى بالاتصال وتخفى العزلة. تضمن أدوات التواصل سهولة الكلام وتوسع دائرة التلقى، غير أنها تعجز عن منح الإنسان الحضور الأخلاقى الفعلى للآخر؛ فالشاشة اختصرت المسافات التقنية، لكنها بترت طاقة الانتباه النفسى والتأزر الحسى الذى يحتاجه البشر وقت الأزمات.

لم تعد قيمة الجماعة تجد طريقها إلى الحياة عبر الاحتكاك اليومى بنفسه؛ حين يخفى المساق العفوى الذى كانت تدعمه جغرافيا الحارة قديماً، يصعب السؤال عن الآخر وتفقد أحواله فعلاً مقصوداً يتطلب تخطيطاً، ومبادرة واعية، وجهداً ذاتياً. صارت الرعاية بحاجة إلى قرار يخرج الفرد من طوق انكفائه. وربما لم تعد شروط العصر تساعد على التضامن الفطرى؛ لكن الاختبار يظل قائماً رهن قدرة الإنسان على انتزاع مساحاته الخاصة للحضور والالتفات، مستعيذاً جوهر الجماعة كما تركه الرسول صلى الله عليه وسلم، ومطوِّعاً شروط العصر المعقدة لإرادته الأخلاقية.

8

من حيوية السيرة إلى حافة التلقين

كانت الرسالة فى فضاء التاريخ أقرب إلى حياة متحركة، تعيد صياغة حركة الأسواق، وتفكك عُقد الغضب، وتنظم معاملات البشر اليومية بناءً على معايير الاستقامة الأخلاقية الحية. لم يترك الرسول صلى الله عليه وسلم مادة أرشيفية باردة تُخزّن لاجتياز اختبار أو لتزيين خطبة رسمية؛ وإنما رسم مساراً حركياً يتداخل مع إيقاع الحياة، يحاور هواجس الذات

ملاصم الزهد فى البيئة الأولى على صون الجوهر الإنسانى، مُعلية من شأن التخفف الطوعى الذى يرى فى الغياب عن بريق المظاهر ذروة السلامة الروحية. انسابت الرؤية لتظل حامية لصناعة المعروف وإغاثة الملهوف، مشترطة عتمة الخفاء وصيانة كبرياء الضعيف؛ فاليد اليمنى فى ميثاق السيرة تسكب عطاءها فى صمت يجله القريب، حظراً لخيبالات الخيلاء التى قد تخدش حياة المحتاج أو تحيل الصدقة إلى سوط يذل الأنفس المستورة.

الخفاء فى المأثور النبوى كان حراسة لكبرياء الإنسان من بطش المنة. أما فى فضاء الشاشات المعاصرة، فقد واجهت النفس البشرية تحولا عميقاً نقل الرغبة من متعة امتلاك الشئ إلى رعب الحاجة الملحة لعرضه والتدثر بنظرات الآخرين. تفرض حمى المقارنات البصرية التى يقودها المؤثرون واقفاً معقداً أضحى فيه الثراء مشهداً علنياً يحدد رتبة الفرد ويصوغ هويته؛ لتتبخر الطمأنينة الطمرية تحت وطأة الهرولة خلف بريق الزينة وسرعة التنافس. نشأ نمط من كائنات الواجهة يربط قيمته الذاتية بحجم التفاعل الرقوى والاستحسان السطحى، جيلا عن السكينة الداخلية برغبة عارمة فى تعرية تفاصيل العيش وإشارة غير المحيطين فى فضاء لا يهدأ. فقد وضع تآكل الرضا الداخلى كائن اليوم فى عبودية اختيارية، تبحث عن وجودها فى عيون المتابعين.

وتتمدد شهوة العرض لتقتحم مسارات الخير، وتحول معها نجدة المستضعفين إلى ترسانة لبناء الشهرة واستثمار الضحية. تتسابق الحسابات لتصوير انكسار الفقر، وتحويل أثنين المرضى وحاجتهم العارية إلى مقاطع مصغرة تُستهلك لجمع المتابعين تحت لافتة المساعدة. تذوب فضيلة الستر تماماً أمام بريق الكاميرا وضغط خوارزميات المشاهدة؛ لينقلب المحتاج فى هذا السيرك البصرى من إنسان يُفاد صيانة لآدميته، إلى مجرد وسيلة وحادة خام تُستغل لنيل المديح ومسابقة الرواج على حسادة الأبرياء والأمعاء. وعندما تصبح الصدقة محتوى بصرياً، ينتهى البؤس كسيلة استهلاكية تباع فى سوق الانتباه.

يفيق جوهر المعروف نفسه عندما يتوقف الإنسان عن اشتراط خفاء الفضيلة، وينصاع لغواية الاستعراض. إذ تظل نصوص التخفف والستر مستقرة فى الذاكرة التاريخية، بينما يميل السلوك العملى نحو إشهار مساعدة الضعفاء طلباً للانتشار والتواجد فى دائرة الضوء. تعجز عبارات التواضع التى ترددها فى المحافل عن ردم الفجوة بين الشعار والممارسة، بعد أن غيرت أدوات العصر غريزة العطاء وصيرتها مادة تعاش على مسرح الوجع ونشيبه الآخرين. فربما أخطر تحولات الحداثة أنها أقنعت المرء بأن الفضيلة لا تعيش إلا إذا صُفِّق لها على المسرح.

وتجاوز الماضى الأداة المثلى لصيانة التماسك النفسى والمجتمعى.

لكن فى العصر الرقوى، حول انقلاب المعايير الأخلاقية الفضاء الافتراضى إلى مقصلة جماعية شرسة، تدار عبر ثقافة الإنفاء الشامل التى تصادر على حق الفرد فى تصحيح مسار. يقف كائن اليوم أمام شاشات لا ترحم، حيث يكفى خطأ واحد، أو زلة لسان مجتزأة، أو لقطة عابرة من الماضى، لإصدار حكم فورى بالإقصاء، ومحو تاريخ الشخص، وتدمير حياته المهنية والاجتماعية فى ساعات معدودة. استحال الخطأ من بشوة النيد والتطهير المجتمعى القسرى.

وتضمن السبولة التكنولوجية خلود الإدانة بفعل الذاكرة الرقمية الصلبة التى تحفظ الهفوات، وتعيد إنتاجها إلى الواجهة مع كل محاولة يقوم بها الفرد للنهوض أو التراجع. حيث تعجز محاكم السوشيال ميديا عن استيعاب مفهوم التوبة أو استحقاق العود؛ فالخوارزميات مبرمجة على الأرفقة الأبدية التى تجعل سجل المرء ماضياً وحاضراً متصلاً لا ينفصل. فينتج عن هذا التحجر السلوكى مجتمع عصى على الغفران، يلاحق المخطئ بخطئه حتى بعد عقود من حدوثه، وينقله من خاتمة المحاسبة المشروعة على السلوك إلى زلزلة التحنيط الوجودى التى تمنع عنه فرصة التنفّس، مستعذبة رؤيته سجيناً للأبد داخل أسوأ لحظات حياته.

لكن الرحمة لا تعنى إسقاط المسئولية عن الفعل، كما أن المحاسبة لا تستلزم إعدام الإنسان اجتماعياً. الفارق بين الأمرين هو المساحة التى تظل مفتوحة أمام الاعتذار والإصلاح وتبدل السلوك. تكمن خطورة الإنفاء فى أنه لا يحاسب الإنسان على ما فعل فقط، وإنما يحوله إلى ما فعله، ويمنحه هوية ثابتة لا تتيج لما بعد الخطأ أن يؤثر فى صورته. فبيد الماضى هنا أقوى من الحاضر المعاش، ويعجز الاعتذار تماماً عن استعادة الثقة، حتى فى اللحظات الدقيقة حين يكون صاحبه قد حاول أن يصبح شخصاً آخر.

إن ميثاق الرحمة فى صبغته النبوية كان أوسع من مجرد العفو عن الخطأ؛ كان إيماناً بإمكان عودة الإنسان إلى موضعه بين الناس. وبأن الندم يمكن أن يفتح طريقاً جديداً بدلاً من أن يتحول إلى حكم مؤبد. جعل الرسول صلى الله عليه وسلم من تأليب القلوب وحفظ كرامة المخطئ جزءاً من صلاح الجماعة، لأن الإنسان الذى يجد باباً للعودة يظل قابلاً للإصلاح، بينما يفضى إغلاق الأبواب إلى تثبيت الخطأ داخل هويته. وفى العصر الرقوى، حيث تستطيع الذاكرة التكنولوجية أن تستبقى الزلة وتعيدتها متى شاءت، تكون الرحمة امتحاناً لقدرةتنا على رؤية الإنسان بما صار إليه، لا بما كان عليه لحظة سقوطه.

6 القناعة × الاستعراض

تنبثق قيمة القناعة فى الدستور المحمدى صلى الله عليه وسلم، كالتزام أخلاقى يجمى جوهر النفس من تطلع الأعين وشهوة التباهى فى المجاس. قامت

7 الجماعة × العزلة

بسطت الحكمة النبوية مفهوم الجماعة أو البنين المرصوص داخل جغرافيا حية، تنساب فيها قيم التكافل من عفوية الالتصاق البشرى فى أروقة يثرب، رابطة بين الفضيلة والبيئة الفيزيائية التى يتحرك فيها الكائن. فقد حوّل الرسول صلى الله عليه وسلم

الأمانة التى كانت حراسة للحقيقة تواجه قدرة غير مسبوقة

على اختلاق واقع كامل



لا تقف المرأة هنا في قلب الحكاية، ولا على هامشها، بل في مدارها. تتحرك حولها النصوص، وتدور من خلالها المعاني، وتستقر عندها توترات قديمة بين المقدس والسلطة، من دون أن تكون هي دائماً صاحبة القرار في اتجاه هذه الحركة. في النصوص المؤسسة، لم تكن المرأة مجرد فرد داخل السرد، بل نقطة جذب رمزية، يُعاد عبرها تعريف النسب، والطهارة، والانتماء، والشرعية. يظهر حضورها محملاً بالدلالة قبل التجربة، تستدعي بوصفها علامة أكثر من كونها صوتاً، ويُنظر إليها باعتبارها موضعاً يُثبت من خلاله العهد، أو يُختبر به الإيمان، أو تُرسم عنده حدود الجماعة. لا تقدّم دائماً في سياق ذات كاملة الفعل، بل كرمز قابل لأن يحمل ما يتجاوز وجوده الإنساني المباشر، وأن يُعاد تأويله كلما تغير السياق.

غير أن هذه الدلالة لا تبقى حبيسة النص. فالسياسة، حين تدخل عليه، لا تكفي بتلقى المعنى، بل تعيد توظيفه. تتحول المرأة من موقع رمزي إلى أداة صراع، ومن علامة دينية إلى ورقة شرعية، يُستدعى اسمها أو جسدها أو صورتها كلما احتاجت السلطة إلى ما يثبت سرديتها أو يعيد رسم حدودها. هنا، لا يعمل النص وحده، ولا تتحرك السياسة في فراغ. بينهما تتشكل منطقة التباس، تتداخل فيها العقيدة مع السلطة، ويُعاد فيها إنتاج المعنى وفقاً للحظة التاريخية. في هذا الفضاء لا تبدو المرأة فاعلاً مستقلاً بقدر ما تبدو وسيطاً تُدار من خلاله علاقات أعقد: بين الإيمان والشرعية، وبين القداسة والصراع، وبين ما يُقال وما يُستخدم. وفقاً لذلك، تُستدرج المرأة حين يحتاج الخطاب إلى رمز، وتُقصى حين يطلب الواقع صوتاً. حضورها كثيف في اللغة، وفي الجدل، وفي الاستدعاء الأخلاقي، لكن موقعها في القرار يظل، في أغلب الأحيان، غائباً أو مؤجلاً. هكذا، لا تكون الأثني خارج التاريخ، لكنها كثيراً ما تدفع إلى موقع يكتب فيه من دونها.

هبة المنسي

نساء الله

من يظلم المرأة.. النص أم السياسة؟

1 هندسة الحضور.. كيف صاغ النص موقع المرأة؟

النص الديني لا يتعاطى مع المرأة بوصفها ذاتاً تبحث عن موقعها داخل السرد، ولا يقدمها في سياق كونها تجربة إنسانية مكتملة، لكنه يصوغها منذ البداية كجزء من هندسة النص نفسه وعنصر يُسهم في تشكيل الدلالة لا في روايتها. لذلك، لا يشغل حضورها بسؤال: من هي؟ أو ماذا تفعل؟ بقدر ما يُعاد توجيهه نحو إشكالية أكثر تجريداً: نقطة ارتكازها؛ أين توضع داخل الحكاية كي يستقيم المعنى؟ وأي موقع يخدم بناء الجماعة واستمرارها وضبط حدودها؟

لذلك لا يبدو تموضع المرأة في النصوص الدينية المرجعية متصلاً أو شاملاً، وإنما يكون انتقائياً. تُستدعى في لحظات بعينها، وتغيب في غيرها، ليس لأن النص يتجاهلها، لكن لأنه يحمل حضورها وظيفته محددة. فهي لا توضع حيث يُصنع الفعل أو يُدار الصراع، بل حيث يُراد تثبيت ما بعد الفعل: الطهارة، النسب، الاستمرارية، وتحقيق الوعد.

يظهر هذا المنطق بوضوح في النص القرآني حين تُقدّم مريم بوصفها موضعاً للاصطفاء والتثبيت، لا للمبادرة أو الفعل. يقول تعالى: «وَمَرْيَمَ ابْنَتْ عِمْرَانَ الَّتِي أَحْصَيْنَا فَرْجَهَا فَنَنْفَخُنَّ مِنْهُ رُوحَنَا وَفِئَتْ بِكَلِمَتِ رَبِّهَا وَكُنْهَ وَكَانَتْ مِنَ الْقَابِئِينَ» (التحریم: ١٢). الآية هنا لا تستحضر واقعة أو صراعاً ولا فعل اختيار، بقدر ما تركز على سمات مستقرة: الإحصان، الإيمان، التصديق، القنوت. تُوضع مريم في مقام الطهارة والتلقي، لا في موضع صناعة الحدث. فهي ليست فاعلة داخل السرد، بل الحيز الذي يُرسخ فيه المعنى، ويُحمل عبره الوعد.

ويتعزز هذا التصور حين ننظر إلى كيفية إدراج المرأة داخل البنية الجماعية لا الفردية، كما في خطاب القرآن لنساء النبي في الآية ٣٢ من سورة الأحزاب حين يقول تعالى «يَا نِسَاءَ النَّبِيِّ لَسْتُنَّ كَأَحَدٍ مِّنَ النِّسَاءِ إِنَّ أَقْبَلِينَ» فالدعاء هنا جماعي، ومربوط بالموقع لا

بالذات. الامتياز ليس ناتجاً عن فعل فردي، إنما ينشأ عن القرب من مركز المعنى. النساء لا يعرفن كنوزات مستقلة، بل بوصفهن جزءاً من بناء رمزي أوسع، تُحدد فيه القيمة بالموقع داخل السرد، لا بالمبادرة أو الحركة. وينعكس التصور ذاته في النص المسيحي بصيغة مختلفة، حيث تُوضع المرأة في حيز تحقق المعنى المؤجل لا في نطاق صياغته. فهي إنجيل لوقا نقراً: «مُبَارَكَةٌ أَنْتِ فِي النِّسَاءِ وَمُبَارَكَةٌ هِيَ ثَمَرَةٌ بَطْنِكَ...» (لوقا ٤٢: ١)، ثم تقول مريم:

«هَا أَنَا أَمَةٌ الرَّبِّ، لَيْكُنْ لِي كَقَوْلِكَ...» (لوقا ٣٨: ١)، إذن البركة هنا مرتبطة بالجسد وبالتحقق، لا بالفعل أو التفاوض. والمرأة تقف من زاوية كونها الفضاء الذي يتجسد فيه الأثر الموعود، وليس باعتبارها شريكاً في صياغته أو إعادة تعريفه. قبولها الصامت هو ما يمنحها مكانتها داخل السرد، لا قدرتها على الفعل.

وفي الخطاب اليهودي، يتكرر النمط ذاته في صورة

تأسيسية مبكرة، كما في سفر التكوين: «وَعَسَا أَدَمُ اسْمُ امْرَأَتِهِ حَوَّاءَ، لِأَنَّهَا أُمُّ كُلِّ حَيٍّ». «التكوين ٣: ٢٠» فالمرأة تُعرّف هنا بالكامل من خلال وظيفتها في الاستمرارية. الاسم نفسه يُختزل في معنى واحد: أصل الامتداد البشري. لا يُذكر فعل، ولا يُنقل صوت، ولا تفتح مساحة تجربة. النص يثبت الموقع قبل أي شيء آخر.

ربما تكشف هذه البنى النصية، على اختلاف تقاليدها الدينية، عن منطق واحد في صياغة موقع المرأة. فهي تُستدعى حيث يُراد للمعنى أن يستقر، في الطهارة، وفي النسب، وفي الاستمرارية، وفي تحقق الوعد. ولكنها لا توضع في مركز الفعل أو الجدل، بل في الحيز الذي يضمن بقاء الأثر بعد أن ينتهي الحدث.

لكن يؤخذ في الاعتبار أن النص لا يصنع لها هذا الموقع بوصفه رمزاً عبر تصريح مباشر، إنما من خلال آلية هادئة تقوم على التكرار والاختزال. فحين تُستدعى

المرأة في الموضع نفسه مراراً، ويُدرج عنها الفعل الضردى، ويبقى على الدور، يبدأ الموقع في الانفصال عن الشخص. لا يعود مهمّاً من تكون المرأة، بل أين وُضعت، وماذا يُراد لهذا الحيز أن يمثل. بما يعني أن النص لا يعلن المرأة رمزاً، لكنه يؤسس شروط هذا المركز في بنيته

بهذا المعنى، يصوغ النص موقع المرأة قبل أن يُشكل معناها، وقبل أن تُحمل بأى استخدام لاحق. في موضع يتقدم التأويل والدلالة، وإمكانية التوظيف. ومن دون فهم هذه اللحظة التأسيسية، يصبح أي حديث لاحق عن الرمز أو الاستخدام قفراً فوق الأساس.

فالمرأة، في هذا المستوى، لا تزال داخل النص، في موضع صامت، محسوب، ومنتج للتماسك، وما سيأتي لاحقاً، حين تنتقل هذه الأطر من بنية النص إلى فضاء التاريخ، لن يكون سوى امتداد لهذا البناء الأول، وقد خرج من سياقه النصي إلى ساحات أوسع.

نساء الله

2

من الدلالة إلى التوظيف.. متى صارت القداسة مادة للسياسة؟

صورتها، حتى يعمل المخزون الديني تلقائياً، من غير حاجة إلى شرح أو تبرير. هنا، تتحول المرأة من دلالة مفتوحة في النص، إلى أداة مغلقة في السياسة. فبينما يسمح النص بتعدد التأويل، تميل السلطة إلى تثبيت المعنى. تختار قراءة واحدة، وتعاد صياغتها باعتبارها «الطبيعي» أو «الأصيل»، ثم يُبنى عليها خطاب أخلاقي أو شرعي. في هذه اللحظة، لا تعود المرأة مجالا للفهم، بل تصبح حداً، تُقاس به الطاعة، أو يُختبر عنده الانتماء. ولعل ما يجعل هذا الانتقال ممكناً، هو أن النص نفسه لم يقدم المرأة باعتبارها ذاتاً تقاوض أو تجادل، بل بوصفها مركزاً لاختبار للمعنى. السياسة تلتقط هذا الموضوع، وتحوله إلى أداة ضبط. فالجسد الذي كان علامة على الطهارة، يصبح علامة على الشرف. والمرأة التي كانت رمزاً للانتماء، تتحول إلى معيار له. السياسة هنا لا تنتج صورة جديدة للمرأة، بل تعيد ترتيب الصورة القديمة بما يخدم لحظتها.

ليست مصادفة، إذن، أن تتحول المرأة إلى مجموعة من الحدود: حدٌ للطهارة، وللشرف، وللانتماء. والحدود، بطبيعتها، مادة سياسية ممتازة. عندها ترسم الجماعات، وتُفرز

إذا كان النص الديني قد منح المرأة حيزاً رمزياً، ولم يضعها في موقع الفعل المباشر بيد أنه حملها واقع الأمر بما يكفى من المعاني التي تجعلها قابلة للاستدعاء. فعملية التوظيف السياسي لها لم تبدأ من فراغ، بل من أرضية دلالية جرى تثبيتها مبكراً داخل النص. وحين لا تقوم مكانة المرأة في السرديات الدينية على الحضور الإنساني الخالص، بل على وظيفة رمزية تجعلها قابلة لأن تحمل ما يتجاوز ذاتها- من نسب، وطهارة، واستمرارية، وانتماء- فإن السياسة هنا لم تبدأ من الصفر ما فعلته، في أغلب الأحيان، هو أنها دخلت على معنى جاهز، وأعادت توجيهه. بما يعنى أن المرأة لم تُستخدم سياسياً لأنها ضعيفة أو هامة، بل لأنها كانت مشحونة بالرمز قبل أن تدخل ساحة الصراع.

في هذا المستوى، لا تعمل العلاقة بين النص والسياسة على قاعدة القطعية، بل على ركيزة الامتداد. السياسة لا تنقض المعنى الديني، بل تستثمره. فالمرأة لا تستدعى في الخطاب الأيدلوجي باعتبارها فرداً له رأي، إنما تدخل بوصفها معنى سبق تشكيله في النص، واستقر في الوعي، وصار جاهزاً لأن يُستعاد كلما احتاجت السلطة إلى رمز يختصر حكاية كاملة.. يكفى أن تذكر، أو تستحضر



3

عائشة.. حين كانت الشهادة دليلاً على الشرعية

بوصفها الحالة الأكثر تعقيداً ووضوحاً في انتقال نساء بيت النبوة من الخاص إلى العام. حضورها لا يُختزل في كونها زوجة للنبي، بل لأنها المرأة التي تجاوز حضورها من حدود البيت، ودخل المجال التاريخي بكل توتراته. عائشة لا تُستدعى في الذاكرة الإسلامية بوصفها رمز طهارة صامتة، أو أيقونة مظلومية، بل كشاهدة وحجة حية على شرعية السلطة.

وقد تظاهر هذا الاستخدام على نحو بالغ في خروج السيدة عائشة إلى البصرة في أعقاب مقتل عثمان، وهي اللحظة التي انتقل فيها حضورها من كونها موقفاً أو رأياً، إلى كونها علامة سياسية مكتملة. لم يكن خروجها فعلاً عسكرياً، ولا محاولة مباشرة لتولي سلطة، بل كان حدثاً محملاً بالدلالة، لأن المرأة التي خرجت لم تكن شخصية عادية، بل زوجة النبي، وواحدة من أكثر من ارتبط اسمهن ببيت النبوة قرناً وتاريخاً. وهنا يكمن الفارق الجوهرى. الشاهد لا يصنع السلطة، لكنه يمنحها رواية. حضور عائشة في المشهد العام، ومواقفها، ثم روايتها اللاحقة، كلها تحولت مع الوقت إلى مادة تُستدعى لتثبيت سلطة أو نفيها. لم تُستخدم عائشة لأنها امرأة فاعلة فقط، بل لأنها امرأة قريبة من مركز النبوة، قادرة على أن تمنح الخطاب السياسى سداً أخلاقياً ودينيًا في آن واحد.

اللافت أن أثر هذا الخروج لم ينته بانتهاء الواقعة نفسها. فمع الزمن، أعيد تأطير مشاركة عائشة في تلك اللحظة إلى مرجع

لم يكن بيت النبوة، منذ لحظته الأولى قضاءً خاصاً بالمعنى الاجتماعى الضيق. فمع تحول النبوة إلى مركز جامع للجماعة، خرج هذا البيت من كونه إطاراً عائلياً، ليصبح مساحة رمزية شديدة الحساسية، تُراقب وتُؤوّل، وتُحمل ما يتجاوز حدودها الإنسانية. النساء داخل هذا البيت لم يمنحن سلطة، لكنهن لم يبقين خارج المجال العام. القرب من النبي لم يكن طريقاً للحكم، لكنه فرض حضوراً عاماً لا يمكن تجاهله. في هذا السياق، لا تُقرأ نساء بيت النبوة بوصفهن فاعلات سياسيات، ولا باعتبارهن امتداداً مباشراً للنبوة، بل بوصفهن جزءاً من بنية رمزية صار المجتمع يحتكم إليها. البيت، بما يحمله من معنى القرب والخصوصية، تحول إلى مرة تسقط عليها الجماعة أسئلتها عن الشرعية، والانضباط، وحدود الفعل. كل ما يصدر عن هذا الفضاء، أو يُنسب إليه، يصبح قابلاً للقراءة العامة، حتى الصمت نفسه.

النصوص المؤسسة لا تدفع نساء بيت النبوة إلى الصدارة السياسية، لكنها في الوقت ذاته لا تعزلهن عن الفضاء المحيط. الخطاب الموجّه إليهن غالباً ما يكون خطاب ضبط وتمثيل، لا تمكين. فهن لسن مصدر تشريع، ولا مرجعية حكم، لكنهن يُقدّمن بوصفهن نموذجاً يُقاس عليه السلوك، ويُستدعى عند الحاجة إلى التثبيت أو الإدانة. هنا فقط يتحول القرب من مركز النبوة إلى عبء رمزي، لا إلى امتياز سياسى.

ضمن هذه البنية، تبرز السيدة عائشة

4

فاطمة الزهراء.. حين أصبح الرمز محور صراعٍ لا يهدأ



الإنسانى. تُستدعى بوصفها ابنة، لا امرأة. معنى، لا ذاتاً. علامة على الحق، لا تجربة معقدة تحمل التردد والألم والاختيار. لقد تحولت فاطمة من امرأة عاشت وماتت، إلى رمز مفتوح لا ينتهى الصراع حوله. عند تلك النقطة شديدة الحساسية، لا يمكن قراءة فاطمة الزهراء بمعزل عن التوتر بين النص والتاريخ. فاطمة وضعت في مقام القرب والفضل، أما الآخر فقد أنقل هذا الموقع بما لم يُهَيَأْ له. وبين الاثنين، تشكلت واحدة من أكثر الصور الروحية إشكالية في الإسلام، لأنها قداسة لا تُقرأ خارج السياسة، ولا تفهم من دونها. فاطمة، فى النهاية، ليست سبب الصراع، لكنها إحدى لغاته الأكثر كثافة. حضورها يكشف كيف يمكن للمرأة، حين تُوضَع في موقع رمزى شديد الحساسية، أن تتحول من ذات صامتة في النص، إلى محور صاحب في التاريخ. ومن هنا، لا تعود فاطمة مجرد شخصية دينية، بل تصبح مفتاحاً لفهم كيف تنتج السياسة قداساتها، وكيف تعيد توظيف النصوص حين تعجز عن حسم صراعاتها بغير الرموز.

هذا التباين لا يعود إلى تفاوت في مكانة فاطمة ذاتها، بقدر ما يعود إلى اختلاف في كيفية توظيف صورتها داخل السرد التاريخى. فالصراع السنّى- الشيعى لم يكن على فاطمة، بل كان عبر فاطمة. صورتها تحولت إلى مرآة تعكس سؤالاً أوسع: من يملك حق تمثيل النبوة بعد غيابها؟ ومن يملك أن يرث معناها الرمزي؟

السياسة، فى هذا السياق، لا تُنتج الهالة، بل تعيد توزيعها. وفاطمة لم تحظ بمقام التقديس لأنها دخلت الصراع بل استقرت فى قلب المعركة لأنها كانت مشحونة بالقداسة. موقعها الرمزي السابق على التاريخ هو ما جعلها قابلة لأن تُحمل بما يفوق حياتها القصيرة وتجربتها الشخصية. ما جرى هو انتقال من فضاء النص إلى قداسة تُستخدم فى التاريخ، ومن رمز روحى إلى معيار يُقاس به الشرعية.. ولعل المفارقة هنا أن هذا الاستخدام لا يمنح فاطمة صوتاً أو حضوراً فاعلاً، بل يرسخ صمتها. فكلما ازدادت مركزيتها الرمزية، تراجعت حضورها

نقطة اختيار: من يقف معها؟ ومن يُخاصمها؟ ومن يتجاهل صوتها؟

فى الذاكرة الشيعية، تتبلور فاطمة بوصفها انعكاساً لصورة المظلومية المؤسسة. ليست مظلومتها حدثاً شخصياً، بل دليلاً على انحراف المسار بعد النبى. جسدها المتألم، وصمتها، وغضبها، تتحول إلى شواهد تاريخية تُقرأ بوصفها إدانة سياسية. فاطمة هنا لا تُستدعى كإنسانة، بل كخجة. وجودها يصبح معياراً يُقاس به العدل والشرعية، لا تجربة ذاتية تفهم فى سياقها الإنسانى.

فى المقابل، يتشكل حضور فاطمة فى الذاكرة السنية على نحو مختلف. تحتفظ بها داخل دائرة القداسة الهادئة، بوصفها بنت النبى، وسيدة نساء أهل الجنة، من دون تحميلها دوراً صدامياً فى السياسة. هذا الاحتواء لا ينفى فضلها، لكنه يفصل بينها وبين الصراع، ويُعيد لها إلى موقع دلالى منزوع التوتر. فاطمة هنا تكرم، لكن لا تُستدعى بوصفها شاهدة على تثبيت شرعية أو نزعها.

اتخذ منها مركزاً رمزياً. فى السرد الدينى المبكر، لا تُقدّم فاطمة بوصفها مشروع حكم، أو مرجعية سياسية. إنما تُذكر فى سياق القرب، والفضل، والاصطفاء، لا فى نطاق القيادة أو الصدام. غير أن هذا الموقع بالذات- مقام القرب من النبوة- هو ما سيجعلها لاحقاً قابلة لأن تتحول إلى رمز شرعية. فالنص لم يصنع منها فاعلة فى السياسة، ولكنه وضعها فى حيز يجعلها قادرة على حمل السياسة حين تُستدعى.

اللحظة الفاصلة ليست فى حياة فاطمة بقدر ما هى فيما جرى بعد غياب النبى. هنا، يبدأ الانتقال من النص إلى التاريخ. الصراع على السلطة، الذى لم يحسم بنص قاطع، احتاج إلى مخزون رمزى يضى عليه معنى أخلاقياً ودينيًا. فى هذا السياق، لم تكن فاطمة مجرد امرأة فقدت أباه، بل أصبحت

لا تدخل فاطمة الزهراء التاريخ بوصفها شخصية سياسية، ولا تظهر فى النصوص الأولى باعتبارها فاعلاً فى الصراع على السلطة. حضورها يبدأ، هادئاً، ومشدوداً إلى موقعها العائلى والروحى: ابنة النبى، وامتداد نسبه، وأقرب رموزه الإنسانية. غير أن هذا الحضور المحدود سرعان ما يخرج من سياقه النصى، ويُسحب إلى قلب صراع لم تكن فاطمة طرفاً فيه، لكنه

فى الذاكرة الشيعية تتبلور فاطمة بوصفها انعكاساً لصورة المظلومية المؤسسة

نساء الله

6

أستير.. حين تصنع السياسة ستار القداسة



هنا يحدث التحول الدقيق: أستير لا تدخل القداسة، بل السياسة هي التي تقترب من منطقة القداسة. تطلب الصوم: «اجتمعوا اليهود وضوموا من أجل،» أستير ٤: ١٦. هنا، لا تتحرك أستير داخل فضاء القداسة، بل السياسة نفسها هي التي تستعير من القداسة ما يحمي الفعل. فالصوم، والصلاة، والتواصل الجماعي لا يظهرون بوصفهم جوهر الحكاية، بل كأطار أخلاقي يسبق القرار السياسي ويمنحه قبولاً عاماً. الفعل يظل محسوباً، واقعياً، ومدفوعاً بضرورات النجاة، لكنه يحاط بلغة إيمانية تجعل نتائجه قابلة للتبرير، لا بوصفها مناورة داخل السلطة، بل كخيار مشروع لحماية الجماعة.

ما فعلته أستير لم يكن موقفاً رمزياً، بل كان قراراً سياسياً خالصاً. استخدمت قربها من مركز الحكم لتُشغل مخطط الملك بإبادة اليهود، فانتقلت جماعة كاملة من حافة الضياع إلى حق البقاء. هنا، لا نتحدث عن قداسة تصنع التاريخ، بل عن فعل يصنع مصيراً.

ولعل هذا هو ما منح أستير مكانتها الخاصة داخل الذاكرة اليهودية. فهي لم تُرفع إلى مقام النبوة، ولم تتحول إلى قدسية بالمعنى اللاهوتي، لكنها دخلت مرتبة مختلفة ثالث مقام المنقذ. لذلك ارتبط اسمها بعيد يوريم، بوصفه احتفالاً بالنجاة لا بالوحي، وبالاتقلاب السياسي لا بالفتح الديني. أستير لا تُعبد، لكنها تُذكر، ولا تُستدعى كرمز طاهرة، بل بوصفها امرأة غيرت مصير جماعة كاملة بفعل سياسي ناجح.

لم تبدأ قصة أستير من القداسة، لكنها انتهت عند تخومها. والخلود في حكايتها أشر النهاية. فالتاريخ سبق الرمز، والفعل سبق الهالة. السياسة لم تُغف باسم الدين، لكنها استعارت لغته كي تميز، ومن هنا، تختم بالفتح الديني. أستير لا تُعبد، لكنها تُذكر، ولا تُستدعى كرمز طاهرة، بل بوصفها امرأة غيرت مصير جماعة كاملة بفعل سياسي ناجح.

يبدو حضور أستير في السرد اليهودي ملتبساً إلى حد بعيد، لا تظهر بوصفها قدسية، ولا تُقدّم كنموذج طهرى منزّه، ولا تُستدعى باعتبارها مصطفاة بالمعنى الدينى.. امرأة أعلى هرم السلطة ملكة داخل البلاط الفارسي، تعيش أماناً هشاً، وتُخفى انتماءها الدينى في بيئة قد يتحول فيها الإعلان عن الهوية إلى حكم بالإعدام. هذا الإخفاء ليس تفصيلاً ثانوياً في السرد، بل يُذكر صراحة بوصفه شرط البقاء الأول: «وأما أستير فلم تُخبر عن شُعبها ولا عن جنسها، لأن مُردخاي أوصاها أن لا تُخبر،» أستير ٢: ١٠.

منذ البداية، تُصاغ الهوية هنا بوصفها مسألة سياسية لا عقائدية. لا إنكار للذات، ولا تخل عنها، بل إدارة واعية لها. الإعلان ليس قيمة في ذاته، بل مخاطرة، وتاجيله قد يكون الوسيلة الوحيدة للنجاة. في هذا الإطار، تدخل أستير القصر، وتتحرك داخله بلا خطاب ديني، وبلا أي حالة قدسية.

اللافت أن سفر أستير يختلف عن بقية الأسفار في شيء جوهري: اسم الله لا يُذكر فيه، لا معجزة، لا تدخل غيبى مباشر، لا نبوءة. السرد يجرى داخل حسابات السلطة والمخاطر البشرية. وهذا الغياب ليس فراغاً، بل إعلاناً ضمنياً أن النجاة هنا لن تأتي من السماء، بل من قرار.

وحين يصدر قرار إبادة اليهود بتحريض من هامان، تتبدل معادلة الصمت. الموقع الذي كان حمايةً يصير عبئاً. مردخاي يواجه أستير بحقيقة لا يمكن الهروب منها: «لا تظني في نفسك أنك تُنجين في بيت الملك دون سائر اليهود،» أستير ٤: ١٣.

النساء هنا لا يحمل لغة وحي، بل لغة مسؤولية. الموقع الذي كان أماناً يتحول إلى اختبار. ومع ذلك، لا يُقدّم النص أستير كبطلة جاهزة. الخوف حاضر، والحساب دقيق، والخطر لا يُخفى: «كل غيباء الملك.. يعلمون أن كل إنسان.. إذا دخل إلى الملك.. يُقتل،» أستير ٤: ١١.

ومع ذلك، تقرر الدخول. لا بوصفها صاحبة رسالة، بل بوصفها صاحبة موقع.



5

مريم العذراء.. حين صار تحييد القداسة سياسة

إيماني، لا لحظة اختيار قابل للمراجعة. «ليكن لي كقولك،» ليست جملة تفاوض، بل إعلان تسليم كامل. ولكن هذا الموقع، رغم كونه منزوع السياسة المباشرة، بيد أنه ليس خارج التاريخ. فالكنيسة، عبر القرون، استخدمت صورة مريم بوصفها نموذجاً معيارياً للمرأة المؤمنة: الطاهرة، الصامته، منزهة عن الصراع، ومفصولة عن أي توظيف سياسي مباشر. لم تتحول إلى رمز احتجاج، ولا إلى علامة انقسام، بل جرى تحصيلها داخل خطاب إيماني يجعل الاقتراب منها اقتراباً تعبدياً لا جدلياً.

بهذا التحييد، جرى فصل القداسة عن السلطة. فمريم، بوصفها أعلى نموذج للطهارة، لم تُستخدم لتبرير حكم، ولا لإدانة خصم، ولا لتثبيت شرعية دنيوية. حضورها أُمِد توجيهاً نحو الضبط الأخلاقي والروحي، لا نحو الفعل العام. القداسة هنا لا تُسحب إلى السياسة، بل تُستخدم لعزل الإيمان عن توتراته، ولحماية الجماعة من الانقسام.

ربما تكون المفارقة هنا أن هذا التثبيت الصارم هو ما يمنح صورة مريم قابلية عالية للاستمرار. فغياب الصراع حولها لا يعني حيادها، بل يعني نجاحها بوصفها رمزاً مغلفاً لا يُجادل فيه، ولا يُعاد تأويله إلا داخل الحدود التي رسمتها المؤسسة الدينية، حيث تتحول مريم إلى مرجعية أخلاقية صامتة، تعمل في العمق، لا في السطح. وبالمقارنة مع فاطمة، يمكن القول إن القداسة في حالة

على خلاف السيدة عائشة وفاطمة الزهراء، تتموضع مريم العذراء في السرد بوصفها مقاماً روحياً مكتملاً، صورتها تستقر بعيداً عن معارك الشرعية أو السلطة، حضورها في النصوص المؤسسة يبدأ وينتهي داخل إطار القداسة الخاصة، منزوعة التوتر السياسي، ومحضنة ضد الاستدعاء الصدامي. ومع ذلك، فإن هذا الهدوء الظاهري لا يعنى الغياب الكامل للتوظيف بل يكشف نمطاً مختلفاً منه: توظيف يجرى تفعله من خلال التثبيت لا المواجهة، وعبر الإجماع لا الانقسام.

في النص القرآني، تُقدّم مريم بوصفها نموذجاً للطهارة والاصطفاء، وليس باعتبارها شخصية تاريخية ذات مسار متحول، حضورها مكثف، لكنه محكوم بدلالة واحدة تتكرر بصيغ متعددة: النقاء، القبول، والانفراد. يقول تعالى: «وإذ قالت الملائكة يا مريم إن الله اصطفاك وطهرك واصطفاك على نساء العالمين». الآية الكريمة هنا لا تحكى قصة، بقدر ما تثبت موقفاً. فمريم ليست فاعلة في الحدث، بل كانت موضعاً يُراد له أن يبقى ثابتاً خارج الجدل.

ويستمر هذا التثبيت في مواضع أخرى، حيث تُربط مريم بالصمت، والقبول، والتلقى. وحين تواجه الاتهام، لا تدافع عن نفسها بالكلام، بل بالإشارة، الصوت يُؤخّل، والمعنى يُنقل إلى مستوى آخر. ومع ذلك لا يفسر الصمت في حالتها كونه غياباً بل جزء من بناء القداسة. فمريم تُصاغ كنقطة يقين لا موضع سؤال، وكأن النص يعفيها من منطق الصراع منذ البداية.

أما في التقليد المسيحي، فيتعزز هذا المسار أكثر. حيث تقدم مريم بوصفها «والبتول»، «والمباركة»، وهي القاب لا تفتح باباً للجدل، بل تغلقه. لا يُطلب من القارئ أن يناقش مريم، بل أن يتلقاها. قبلوها للأمر الإلهي يُروى بوصفه لحظة كمال

في النص القرآني، تُقدّم مريم بوصفها نموذجاً للطهارة والاصطفاء، وليس باعتبارها شخصية تاريخية ذات مسار متحول، حضورها مكثف، لكنه محكوم بدلالة واحدة تتكرر بصيغ متعددة: النقاء، القبول، والانفراد. يقول تعالى: «وإذ قالت الملائكة يا مريم إن الله اصطفاك وطهرك واصطفاك على نساء العالمين». الآية الكريمة هنا لا تحكى قصة، بقدر ما تثبت موقفاً. فمريم ليست فاعلة في الحدث، بل كانت موضعاً يُراد له أن يبقى ثابتاً خارج الجدل.

ويستمر هذا التثبيت في مواضع أخرى، حيث تُربط مريم بالصمت، والقبول، والتلقى. وحين تواجه الاتهام، لا تدافع عن نفسها بالكلام، بل بالإشارة، الصوت يُؤخّل، والمعنى يُنقل إلى مستوى آخر. ومع ذلك لا يفسر الصمت في حالتها كونه غياباً بل جزء من بناء القداسة. فمريم تُصاغ كنقطة يقين لا موضع سؤال، وكأن النص يعفيها من منطق الصراع منذ البداية.

أما في التقليد المسيحي، فيتعزز هذا المسار أكثر. حيث تقدم مريم بوصفها «والبتول»، «والمباركة»، وهي القاب لا تفتح باباً للجدل، بل تغلقه. لا يُطلب من القارئ أن يناقش مريم، بل أن يتلقاها. قبلوها للأمر الإلهي يُروى بوصفه لحظة كمال



مَن ظلم المرأة؟

7

ما حدث، في أغلب الأحيان، هو توافق غير معلن بين الدلالة والاستخدام. الرمز يُصاغ، ثم يُستثمر. الموقع يُمنح، ثم يُعاد تأويله. وربما لهذا ظلت المرأة في كل هذه النماذج في موقع لا يستقر: ليست هامشاً بالكامل، ولا مركزاً مكتمل السيادة. ليست ضحية مطلقة، ولا فاعلاً حراً تماماً. هي بذاتها المساحة التي يُختبر عندها معنى القداسة، وتُعاد عندها كتابة الشرعية. وهنا، لا يعود السؤال: من ظلم المرأة؟ بل: لماذا كانت المرأة، في كل مرة، أقرب نقطة يمكن للمعنى أن يتحول عندها إلى سلطة؟

استخدامها. أحياناً تُحصّن المرأة باسم القداسة، ومراراً تُستدعى باسم الشرعية، وتُحمّل رمزاً يفوق قدرتها الإنسانية. السؤال إذن لا يتعلق بمن ظلمها بقدر ما يتعلق بكيفية تحولها إلى نقطة التقاء بين المعنى والسلطة. النصوص الدينية، في لحظتها الأولى، تصوغ مواقع رمزية مفتوحة. والسياسة، في لحظتها التاريخية، تبحث عن هذه المواقع لتعيد توجيهها. وما بين اللحظتين، تتحرك المرأة داخل مسافة لا تملكها بالكامل. لا توجد إجابة واحدة، لأن العلاقة لم تكن أحادية. لم يكن النص بريئاً تماماً، ولا كانت السياسة وحدها الفاعل.

مباشرة: يجمّد الرمز كي لا يُستدعى ضد النظام، ويحول النص يمنحها مقاماً روحياً، والسياسة تسحب هذا المقام إلى قلب الانقسام التاريخي. هنا لا يمكن القول إن النص ظلمها، وإن السياسة وحدها صنعت صورتها، الاثنان معاً أعادا إنتاجها في سياق أكبر منها. لكن ظهور مريم كان مختلفاً. قداسة كاملة، منزهة عن الصراع، ومحضنة من الاستخدام المباشر. لكن إخراج القداسة من المجال السياسي ليس انشراحاً بريئاً، بل تثبيت للوضع القائم. فحين تغلق المرأة داخل صورة طهر مطلق، تحفظ من الصراع، لكن يُمنع أيضاً أن تكون أداة تغيير. التحييد هنا يستخدم بوصفه سياسة غير

أما في مسار فاطمة، فيتحوّل الرمز إلى ساحة صراع. النص يمنحها مقاماً روحياً، والسياسة تسحب هذا المقام إلى قلب الانقسام التاريخي. هنا لا يمكن القول إن النص ظلمها، وإن السياسة وحدها صنعت صورتها، الاثنان معاً أعادا إنتاجها في سياق أكبر منها. لكن ظهور مريم كان مختلفاً. قداسة كاملة، منزهة عن الصراع، ومحضنة من الاستخدام المباشر. لكن إخراج القداسة من المجال السياسي ليس انشراحاً بريئاً، بل تثبيت للوضع القائم. فحين تغلق المرأة داخل صورة طهر مطلق، تحفظ من الصراع، لكن يُمنع أيضاً أن تكون أداة تغيير. التحييد هنا يستخدم بوصفه سياسة غير

السؤال يبدو بسيطاً، لكنه يخفى داخله افتراضاً مُسبقاً بأن أحد الطرفين بريء والآخر مذنب. غير أن النماذج التي مرّت بنا لا تسمح بإجابة حاسمة كهذه. فالنصوص لم تكن دائماً ساحة إقصاء مباشر، كما أن السياسة لم تبدأ من فراغ. بينهما، ظلت المرأة تتحرك في مساحة وسطى، لا تملكها بالكامل، ولا تُستبعد منها تماماً. في حالة عائشة، لم يصنع النص منها سلطة، لكنه وضعها في موقع قرب شديد الحساسية. السياسة هي التي دخلت هذا الموقع، واستثمرته، ومنحت حضورها وظيفة تتجاوز شخصها. لم تقصّ، لكنها لم تترك أيضاً خارج الحساب.

صدر حديثاً عن بيت الحكمة للثقافة كتاب، ما بعد الهيمنة: كيف يعيد التفاهم تشكيل العالم؟، للكاتب والمفكر الدكتور أحمد السعيد، في طرح فكري يسعى إلى تقديم مفهوم، التنمية التفاهمية، بوصفه إطاراً جديداً يتجاوز السرديات الكبرى التي شكّلت ملامح القرن العشرين، من التحديث إلى صدام الحضارات، وصولاً إلى العولمة الرقمية.

وينطلق الكتاب من رؤية مفادها أن الفهم المتبادل ليس مجرد نتيجة للتنمية، وإنما شرط أساسي لتحقيقها، وأن قدرة المجتمعات والدول على بناء هذا الفهم وإنتاجه تمثل بنية تحتية غير مرئية، لا غنى عنها للنهوض وصناعة مستقبل أكثر توازناً في عالم يتجه بصورة متسارعة نحو التعددية القطبية.

واحتفاءً بهذا الإصدار الفكري، تنشر، حرف، مقدمة الكتاب، التي تضيء أبرز أفكاره وتقدم مدخلا إلى مشروعه الفكري حول إعادة تعريف العلاقة بين التفاهم والتنمية وتشكيل النظام العالمي.

أحمد السعيد



ما بعد

أحمد السعيد يكتب: العرب

الهيمنة والصين معًا.. الآن الآن وليس غدًا

صبور لا يكتمل في عام أو عقد. وأن المؤسسة هي ما يبقى، أما الفرد فيمضي. ومع مرور السنوات بدأت الأخطأ أن كثيراً من النجاحات التي كنا نخفّض بها لم تكن تعني دائماً أن الفهم قد تحقق بالدرجة نفسها، فقد يحقق كتاب نجاحاً كبيراً في التوزيع، ثم تكتشف أن الرسالة التي حملها إلى القارئ تختلف كثيراً عما قصده مؤلفه، وقد تنجح زيارة رسمية أو معرض كتاب أو مشروع ثقافي في تحقيق أهدافه المباشرة، بينما تبقى الصور الذهنية القديمة على حالها. وأحياناً كنت أشعر أن أصعب ما في الترجمة هو نقل السياق الذي وُلد فيه النص. وأصعب ما في الحوار هو الوصول إلى المعاني التي تختبئ خلف الكلمات. فبدأت أنظر إلى الترجمة والنشر والحوار الثقافي بطريقة مختلفة. لم تعد بالنسبة لي أنشطة ثقافية مستقلة وإنما أجزاء من عملية أكبر تتعلق بكيفية بناء الفهم نفسه. فالجسر الحقيقي لا يقاس بعدد من عبروا فوقه، وإنما بقدرة على جعل الضفتين أقرب إلى بعضهما. وكلما تأملت النقاشات الدائرة حول التنمية، وجدت أن الجزء الأكبر منها ينصرف إلى ما يمكن قياسه بسهولة. نتحدث عن معدلات النمو، ومستويات الدخل، وحجم التجارة، ومؤشرات التعليم، والبنية التحتية، والقدرات التكنولوجية. وقد حققت البشرية إنجازات هائلة في كثير من هذه المجالات.

لكن في الوقت الذي حققت فيه بعض الدول نجاحات اقتصادية واضحة، بقيت الفجوات المعرفية والثقافية قائمة بينها وبين محيطها. وأحياناً كانت المصالح الاقتصادية تنمو بسرعة، بينما تظل الصور الذهنية المتبادلة متأخرة سنوات طويلة عن الواقع الجديد الذي تشكل على الأرض.

العلاقات بين الدول لا تقوم على المصالح المادية فقط، مهما كانت أهمية هذه المصالح. كما أنها لا تقوم على التوازنات السياسية والعسكرية فقط. هناك دائماً طبقة أخرى أقل ظهوراً، لكنها لا تقل تأثيراً، طبقة تتعلق بالتصورات المتبادلة، وبمستوى المعرفة الحقيقية التي يمتلكها كل طرف عن الآخر، وبالقدرة على قراءة دوافعه، وأولوياته، ومخاوفه، وتطلعاته. وحين تغيب هذه المعرفة، أو تضعف، أو تتشوّه، تصبح العلاقات أكثر هشاشة مهما بلغت قوة المصالح المشتركة.

ولم أعد أتعامل مع «التنمية التفاهمية» بوصفها دعوة إلى الحوار الثقافي، لأن الحوار وحده قد يبقى حثواً عابراً لا يترك أثراً عميقاً، ولم أعد أقصد بها التبادل الثقافي بمعناه التقليدي، رغم أهميته. كما لم أقصد بها الترجمة وحدها، أو الإعلام وحده، أو التعليم وحده، أو الدبلوماسية العامة وحدها.

كنت أفكر في إطار أوسع من ذلك كله، إطار ينظر إلى الفهم بوصفه قيمة تنموية، وإلى المعرفة المتبادلة بوصفها بنية تحتية غير مرئية للعلاقات الإنسانية والدولية. فكما تحتاج المجتمعات إلى طرق وموانئ وجامعات ومصانع، فإنها تحتاج أيضاً إلى مؤسسات تنتج الفهم، وإلى قنوات تسمح بتصحيح الصور المتبادلة، وإلى مساحة تتيح للناس أن يروا بعضهم بعيداً عن القوالب الجاهزة والأحكام المسبقة.

لا يعني ذلك أن الفهم وحده قادر على إزالة الخلافات أو إنهاء الصراعات. فالتاريخ الإنساني أكثر تعقيداً من أن يخضع لتفسير واحد، لكن الفهم يظل شرطاً ضرورياً لإدارة الاختلافات بصورة أكثر عقلانية، وتحول التعاون من حالة مؤقتة إلى علاقات أكثر رسوخاً واستدامة.

حين أنظر اليوم إلى ربع قرن قضيته بين الصين والعالم العربي، لا أتذكر فقط الكتب التي ترجمت أو نشرت، ولا المؤتمرات التي شاركت فيها، ولا المشروعات التي عملت عليها. أكثر ما أتذكره هو عدد المرات التي اكتشفت فيها أن البشر يسبون فهم بعضهم رغم حُسن النية، وعدد المرات التي رأيت فيها أن سوء الفهم قد يكون أقوى أثراً من الخلاف نفسه.

وربما لهذا السبب لم يُعد السؤال الذي يشغني يتعلّق بالصين وحدها، ولا بالعالم العربي وحده، ولا حتى العلاقات بينهما. السؤال أصبح أوسع من ذلك كله. كيف يمكن للعالم أن يحول المعرفة إلى فهم، والاتصال إلى إدراك، والتجاور إلى علاقة إنسانية أكثر عمقاً؟

وكما تأملت هذا التحول الكبير الذي يعيشه النظام الدولي، وهو ينتقل من هيمنة قطب واحد إلى عالم أكثر تعدداً، ازدت يقيناً بأن إعادة تشكيل هذا العالم لن تحسمها موازين القوة وحدها، بل سحسمها أيضاً قدرة أطرافه الصاعدة على أن يروا بعضهم على حقيقتهم. وفي قلب هذا السؤال يقف لقاء العرب والصين: اختيار ما إذا كان عالم ما بعد الهيمنة سيبنى على الفهم، أم على سوء الفهم القديم في ثوب جديد؟

هذا الكتاب هو ثمرة البحث عن إجابة لهذا السؤال، لأنه محاولة للانطلاق من المكان الذي تبدأ منه محاولة الاعتراف بأننا ما زلنا بحاجة إلى أن نفهم بعضنا بصورة أفضل. والصفحات التالية ليست محاولة لتقديم إجابات نهائية بقدر ما هي محاولة لفتح باب للنقاش حول سؤال آزاد أكثر إلحاحاً من أي وقت مضى.

لقد أمضى الإنسان قروناً بيني الطرق التي تصل بين المدن، ثم أمضى عقوداً بيني الشبكات التي تصل بي القارات، لكنه ما زال يواجه السؤال نفسه: كيف يمكن أن نعيش في عالم واحد دون أن نفهم بعضنا؟

وهذا الكتاب ليس محاولة للإجابة النهائية عن هذا السؤال. لكنه محاولة للبحث عنه من جديد.

التأثير باستمرار، وتعاون أحياناً، وتنافس أحياناً أخرى، وتتغير من الداخل بفعل عوامل متعددة لا يمكن اختزالها في تفسير واحد.

وهذا قادني لسؤال مختلف، ليس السؤال النمطي القائل: هل سيتصارع البشر أم سيتعاونون؟ كما لم يكن: هل ستتصغر العولة أم ستتصغر الهوية؟ هذه أسئلة مهمة، لكنها لا تسبق سؤالاً آخر بدأ أكثر جوهرية: كيف يرى البشر بعضهم أصلاً؟ وكيف تتشكل الصور المتبادلة بينهم؟ وما أثر هذه الصور في القرارات التي يتخذونها وفي السياسات التي يبنونها وفي الأحكام التي يصدرونها؟ كثير من النقاشات السائدة كانت تتعامل مع نتائج الظاهرة أكثر ما تتعامل مع الظاهرة نفسها.

نتحدث عن الصراعات دون أن نتوقف طويلاً عند الكيفية التي تشكلت بها صور الأطراف المتصارعة من بعضها. ونتحدث عن التعاون دون أن نسأل كيف نشأت الثقة التي جعلته ممكناً. ونتحدث عن التنمية والتكامل الاقتصادي، دون أن نولي الاهتمام نفسه مسألة الإدراك المتبادل التي تسمح لهذه العمليات بالاستمرار. كل ذلك قادني إلى قناعة متزايدة بأن الفهم ليس نتيجة جانبية لمسارات أخرى. إنه ليس أمراً ثانوياً يأتي بعد العوامل الأخرى، ولكنه عنصر حاضري في قلب هذه العمليات كلها.

وبهذا بدأت تشكل أمامي الفكرة المركزية لهذا الكتاب الذي أرجو أن يكون معبراً عما أريده بشكل كاف.

فبدأ من النظر إلى الفهم بوصفه أثراً طبيعياً للتنمية، بدأت أتساءل: ماذا لو كان الفهم نفسه جزءاً من التنمية؟ وماذا لو كانت قدرة المجتمعات على فهم نفسها وفهم الآخرين مورداً لا يقل أهمية عن كثير من الموارد التي اعتدنا قياسها؟

لم تأت فكرة «التنمية التفاهمية» دفعة واحدة، ولم تولد في لحظة إلهام مفاجئة، ولم تكن محاولة لصياغة مصطلح جديد يضاف إلى قائمة المصطلحات التي تمثلت بها الأدبيات الأكاديمية المعاصرة. على العكس من ذلك، جاءت نتيجة مسار طويل من الملاحظات والتجارب التي تراكت عبر سنوات عديدة، حتى بدأت بعض الخيوط المتفرقة لتلتقي تدريجياً في صورة أكثر وضوحاً.

وقد صادتني تجربة بيت الحكمة، التي أسستها في مصر والصين منذ سنوات بهدف بناء جسر ثقافي بين العالمين العربي والصيني، على رؤية هذه الفكرة من زاوية أخرى. فقد علمتني الترجمة، والنشر، وإدارة المشاريع المشتركة، أن نقل النص ليس نقلاً للمعنى دائماً، وأن التبادل التجاري لا يصنع بالضرورة فهماً، وأن الجسور بين الحضارات تحتاج إلى بناء يومي

عرفتها عصور سابقة. هل أخطأنا إذن في فهم العلاقة بين الاتصال والفهم؟

افترض كثيرون أن الاتصال يقود تلقائياً إلى الفهم. لكن الإنسان لا يستقبل المعلومات بوصفه صفحة بيضاء، بل يستقبلها عبر منظومة كاملة من التصورات السابقة والخبرات المتراكمة والانتماءات الثقافية والذاكرة التاريخية. ولذلك فإن وصول المعلومة لا يعني بالضرورة وصول معناها، كما أن مشاهدة الواقع لا تعني دائماً إدراكه على حقيقته.

كلما ازداد تدفق المعلومات، ازدادت أيضاً قدرة الإنسان على انتقاء ما ينسجم مع تصوراتهِ المسبقة، وكلما اتسعت مساحة المعرفة المتاحة، أصبح من الممكن بناء عوالم فكرية مغلقة داخل هذا الفيض الهائل. فنحن بهذا أمام وضع فريد في التاريخ: فرة غير مسبوقة في المعرفة، يقابلها عجز متكرر عن تحويلها إلى فهم متبادل.

كل هذا قادني إلى مراجعة بعض السرديات الكبرى التي حاولت تفسير العالم خلال العقود الأخيرة.

بعض هذه السرديات انطلق من فكرة أن الصراعات المستقبلية ستدور حول الاختلافات الحضارية والثقافية، وأن نهاية الحرب الباردة نقلت التنافس من المجال الأيديولوجي إلى المجال الحضاري.

كما ظهرت رؤية أخرى نظرت إلى العولمة بوصفها القوة الأكثر تأثيراً في تشكيل المستقبل، وتوقعت أن يؤدي تشابك المصالح إلى تقليص الفوارق بين المجتمعات. ولم يغب عني أن هاتين السريتين، على تباينتهما، ولدتا في لحظة تاريخية واحدة: لحظة بدا فيها أن قطباً واحداً قد حسم أمر النظام الدولي لصالحه، فبدأ المستقبل محصوراً بين صدام حول نموذج أو ذوبان فيه. لكن تلك اللحظة الأحادية أخذت تتصدع منذ سنوات، وعاد العالم إلى ما هو أقرب إلى طبيعته، تعدد أقطاب لا يحكمه مركز واحد، تعيد فيه قوى صاعدة، من الصين إلى غيرها، رسم خرائط النفوذ والمعنى معاً.

في سنوات الدراسة الأولى، بدت هذه الأطروحات شديدة الجاذبية، لكن التجربة العملية كانت تثير في ذهني تساؤلات متزايدة. فحين كنت أتابع العلاقات العربية الصينية، لم أجد صورة تنطبق على فكر الصدام الحضاري. وحين كنت أراقب التحولات في المجتمعات المختلفة، لم أجد ما يؤكد أن العولمة تقود بالضرورة إلى عالم متشابه. كان الواقع أكثر تعقيداً من ذلك. فالحضارات لا تعيش في حالة صدام دائم، كما أنها لا تتحرك نحو الذوبان الكامل في نموذج واحد، إنها تتبادل

احتاج الأمر إلى سنوات حتى أدرك أن هذه الملاحظة البسيطة ربما تكون أهم ما تعلمته خلال تجربتي كلها.

فإنسان يستطيع أن يعرف الكثير عن الآخر دون أن يفهمه. وقد يقرأ عشرات الكتب عنه، ويتابع أخباره سنوات طويلة، ويوزر بلاده مرات عديدة، ثم يظل أسير صورة ذهنية تشكلت في وقت سابق ولم تعد تعبر عن الواقع. وقد يحدث العكس أيضاً، فقد يقود لقاء قصير أو تجربة إنسانية مباشرة إلى فهم أعمق مما تمنحه مئات الصفحات.

ثم اكتشفت تدريجياً أنني لست خارج هذه الظاهرة كما كنت أظن. فكلما تعمقت في دراسة الصين، بدأت الأخطأ أن بعض تصوراتي الأولى كانت بحاجة إلى مراجعة. بعض الأفكار التي بدت لي واضحة لم تعد كذلك، وبعض الأحكام التي ظننتها مستقرة بدأت تتغير. وكنت أحياناً أشعر أنني كلما تعلمت أكثر، ازدت إدراكاً لحجم المساحات التي لم أفهمها بعد.

نفلتني هذا الاكتشاف من موقع المراقب إلى موقع المشارك في المشكلة نفسها. لم يعد السؤال متعلقاً بما إذا كان الآخر يفهمني أم لا، بل أصبح السؤال يتعلق بقدرةًنا جميعاً على الفهم. وفي تلك اللحظة تحديداً بدأت أرى الأشياء بصورة مختلفة.

فخلال معظم التاريخ الإنساني كانت مشكلة البشر الأساسية هي نقص المعرفة. كانت الأخبار تحتاج شهوراً للتنقل من مكان إلى آخر، وكانت صورة العالم تشكل في حدود ما تسمح به الجغرافيا وإمكانات السفر والاتصال. لكن العالم نجح خلال القرن الماضي، وبصورة أكبر خلال العقود الثلاثة الأخيرة، في معالجة جانب كبير من هذه المشكلة، فتقلصت المسافات، وتدقت المعلومات، وأصبح الوصول إلى المعرفة متاحاً على نطاق غير مسبوق.

من الناحية النظرية، كان يُفترض ذلك إلى نتائج واضحة. فكما ازدادت المعرفة المتبادلة، تقلصت مساحة سوء الفهم. وكلما ارتفع مستوى الاتصال، أصبحت العلاقات الدولية أكثر عقلانية. لكن ما حدث فعلياً يستحق التوقف عنه.

فالعالم الذي يمتلك أكبر قدر من وسائل الاتصال في تاريخه، هو نفسه العالم الذي يشهد مستويات مرتفعة من الشك المتبادل بين القوى الكبرى. والعالم الذي يستطيع فيه أي إنسان أن يتابع حياة الآخرين لحظة بلحظة، ما زال عاجزاً عن التخلص من كثير من الصور الذهنية القديمة. والعالم الذي يتحدث باستمرار عن القرية الكونية، ما زال يشهد سوء تقدير وسوء فهم لا يقلان خطورة عن تلك التي

اليوم، بعد رحلة خمسة وعشرين عاماً بين أروقة التواصل الثقافي والعرفي بين العرب والصين، وبعد ألف كتاب صيني مترجم نشرناها بالعربية، لم يُعد السؤال الذي يشغني: ماذا نترجم؟ السؤال أصبح مع الوقت: لماذا ما زلنا لا نفهم بعضنا كما ينبغي؟

يبدو السؤال غريباً للوهلة الأولى. فمن ينظر إلى مسار العلاقات العربية الصينية خلال العقد الأخيرة سيرى أرقاماً تدعو إلى التفاؤل. عشرات الاتفاقيات، ومئات الوفود، وآلاف الطلاب ومشروعات اقتصادية تمتد من الخليج إلى شمال إفريقيا، وحركة ترجمة لم تعرفها المعرفة تقاس بعدد الكتب والمؤتمرات والبرامج والزيارات. فربما من المفترض أن تكون المسافة بين العرب والصينيين اليوم أقصر كثيراً مما كانت عليه قبل جيل واحد فقط.

لكن التجربة اليومية تقول شيئاً آخر، فكما اتسعت مساحة المعرفة، ازدت إدراكى بأن المعرفة وحدها لا تكفي، وكلما كثرت الترجمات، اكتشفت أن الكلمات تعبر الحدود أسرع من المعاني. وكلما توسعت العلاقات، ظهر أمامي سؤال أكثر إلحاحاً: ما الذي يجعل شعبين يعرف كل منهما عن الآخر أكثر من أي وقت مضى، ثم يظل أحدهما عاجزاً عن رؤية الآخر على حقيقته كاملة؟ هذه أفكار تشكلت ببطء عبر خمس وعشرين سنة قضيتها بين الصين والعالم العربي، بين القراءة والترجمة والنشر، وبين مئات اللقاءات التي جمعتني بأكاديميين ومسؤولين وكتاب ومترجمين وناشرين. وبأناس عاديين كانت أحاديثهم تصنع أصدق ما أحمله من فهم.

في بداية الرحلة كنت أظن أن المعرفة عملية واضحة ومباشرة، نتعلم لغة شعب فنقترب منه، ونقرأ تاريخه فنفهمه، ونعيش بين أبنائه، فنكتشف لنا زواياه. كانت يبدو أن المسألة تشبه الاقتراب التدريجي من صورة كبيرة، كلما أضفنا إليها تفصيلاً أصبحت أكثر وضوحاً. وربما كان هذا التصور طبيعياً لشاب جاء إلى الصين مدفوعاً بالفضول والرغبة في التعلم.

لكن السنوات اللاحقة علمتني أن الطريق بين المعرفة والفهم أطول بكثير مما كنت أتصور.

كنت أخرج من بعض اللقاءات في بكين والقاهرة وغيرهما بإحساس يصعب التعبير عنه بدقة. لم يكن خطأ يمكن الإشارة إليه، ولم يكن جهلاً بالواقع. كان شيئاً أعمق من ذلك. بعض من جالستهم يمتلكون من المعرفة عن العالم العربي أكثر مما يمتلكه كثير من العرب أنفسهم، قراءاً، وتابعوا، وزاروا، وأقاموا. ومع ذلك كنت أشعر أن الصورة الكلية ما زالت بعيدة، وأن المعرفة المتوافرة لم تتحول بعد إلى فهم حقيقي.



الجسر الحقيقي لا يقاس بعدد من عبروا فوقه وإنما بقدرة على جعل الضفتين أقرب إلى بعضهما

لم يعد الدكتور عماد عبد اللطيف، أستاذ البلاغة في جامعة القاهرة، الذي يعمل أستاذًا للبلاغة وتحليل الخطاب في قسم اللغة العربية بجامعة قطر، ينظر إلى البلاغة باعتبارها علمًا يقتصر على النصوص القديمة، بل يراها أداة لفهم العالم المعاصر، من الخطاب السياسي إلى وسائل التواصل الاجتماعي، ومن استجابة الجمهور إلى تأثير الذكاء الاصطناعي.

في هذا الحوار مع «حرف»، يتحدث مؤسس الحقل المعرفي المعروف باسم «بلاغة الجمهور»، المعنى بدراسة الاستجابات البليغة للجمهور، عن رحلته التي بدأت كرها للتخصص وانتهت بمشروع فكري متكامل، شارحًا كيف تحولت البلاغة من «دراسة الكلام» إلى «دراسة الجمهور»، ولماذا أصبحت مهارات التلقى النقدي ضرورية في زمن التزييف الرقمي.

إيهاب مصطفى

لسان البلاغة



عماد عبد اللطيف: الجوائز الثقافية

تحولت إلى أداة للموالة وصناعة الرداءة

■ ما الذي جعل الدكتور عماد عبد اللطيف يختار طريق البلاغة؟

– لقد بدأت السير في طريق البلاغة مرغماً. فحين غيبت عميداً بجامعة القاهرة، كانت هناك حاجة إلى متخصص في البلاغة، فالتزمتني الجامعة بالتخصص فيها. حينها كنت أريد التخصص في نقد السرد لمواصلة شغفي بقراءة الرواية، وتأليف القصص القصيرة. لم أستسغ فكرة أن أكرس نفسي لدراسة التراث البلاغي العربي، خاصة أن الطريقة التي قدم بها هذا التراث لم تكن مشوقة لي بما يكفي.

عندما أقارن لحظة كانى حين أجبرت على التخصص في البلاغة، وما آل إليه عشقي للبحث فيها، أزد العبرة البديعة: «لو علمت الغيب لا اخترت الواقع». لقد كنتُ كمن ظن أنه سيُنقى إلى صحراء، فإذا هو يعيش في أجمل واحة.

لولا التخصص في البلاغة لما أتيتُ إلى الاطلاع على كنز التراث البلاغي العربي الذي لا يناظره تراث آخر، ولما تمكنتُ من تكريس حياتي العلمية للهدف الأكبر الذي وضعته لها، وهو مقاومة الظلم المعرفي والاجتماعي والسياسي الذي يتعرض له المهمشون.

■ متى شعرت أن البلاغة القديمة بصورتها المعروفة لم تعد كافية وحدها لفتح ما يحدث في الحياة والسياسة والإعلام؟

– أثناء إعداد رسالة الماجستير اتسعت رؤيتي للبلاغة وموضوعاتها ووظائفها، ومكنتني معايشة التراث العربي الذهل من إدراك أن البلاغة العربية كانت شديدة الارتباط بالحياة اليومية، وأن العرب راكموا معارفهم وخبراتهم الخاصة، وأفادوا من معارف أمم سابقة في سعيهم لتأسيس علم بلاغة عربي الهوية واللغة والوظيفية.

ولأن علوم الأمم بحاجة إلى تطوير إذا أردنا لها أن تعالج مشكلات اليوم، فقد حاولتُ الإفادة من إسهامات البلاغة الغربية المعاصرة. وكانت أول محطة في سعيي لربط بحوث في البلاغة بالحياة هي تسجيل رسالة دكتوراه في البلاغة السياسية الراهنة، بالإضافة إلى التراث البلاغي.

■ ما السؤال الذي بدأ منه مشروعك في «بلاغة الجمهور»؟

– بدأ التفكير في «بلاغة الجمهور» على هامش البحث في البلاغة السياسية العربية، أثناء إعداد رسالة الدكتوراه عن خطب «السادات»، ففضلت توفر نسخة مسموعة لكثير من خطبي، انتهيتُ إلى استجابات الجمهور لهذه الخطب. وحظي بتصفيق الحضور لـ «السادات»، بالجزء الأكبر من اهتمامي.

بدا هذا التصفيق عصياً على الفهم في بعض المواضع. وبدأت الأسئلة تتدافع لدي، لماذا يصنف الجمهور في هذا الموضع من الخطبة، ولا يصنف في موضع آخر أراح أحق بالتصفيق؟ لماذا يختلف

■ هل خسر المثقف جزءاً من مكانه لمصلحة المؤثرين وصناع المحتوى؟

– أظن أن مكانة المثقف التقليدي تنحسر، ليس بسبب تمدد دور المؤثرين وصناع المحتوى غير التقيفي فحسب، بل كذلك بسبب تزايد قدرة البشر العاديين على الحصول على المعرفة، وبناء وعيهم الخاص من مصادرها مباشرة.

لقد تراجع دور المثقف بوصفه قائدًا للرأي، ووسيطاً لنقل المعرفة. فقد أصبح عامة الناس يبنون معارفهم وتوجهاتهم وقيمهم بأنفسهم. ومع ذلك، لا يزال دور المثقف مهماً، خاصة حين يمتلك وعياً نقدياً، وينحاز بنبل إلى القيم الإنسانية. إذ يمكن لمثل هذا المثقف أن يؤثر بقوة في المحيط الذي يعيش فيه.



عماد عبد اللطيف

التواصل لخطابات متعارضة. وفي المقابل، تشهد تقنيات التلاعب تطوراً هائلاً بسبب برامج «الذكاء الاصطناعي» القادرة على خلق خطابات مزيفة لا يمكن التمييز بينها وبين الحقيقة.

■ في كتاب «لماذا يصنف المصريون؟» درست التصفيق بوصفه استجابة لها دلالتها، فما صورة التصفيق اليوم على مواقع التواصل؟

– التصفيق علامة متعددة الدلالات أشهرها الاستحسان. وهناك علامات أخرى تدل على الاستحسان، كل منها تستعمل في سياق تواصل محدد، وبمعنى معين. فالمستمعون المعجبون بتلاوة قرآنية مثلاً، لا يستطيعون التصفيق بسبب قيود التلقي التي تمنعهم من التصفيق، لذا يُعبرون عن الاستحسان بعلامات أخرى مثل قول «الله».

في كتاب «لماذا يصنف المصريون؟»، كنتُ معنياً بعلاقتي استحسان شاعرتين في التواصل الحي المباشر هما «التصفيق» و«التهافت»، ولو أنني أكتبه في زمننا الحالي لسميته: «لماذا يضع المصريون علامة القلوب»؟

■ هل تعبر استجابات الجمهور على مواقع التواصل عن رأيه الحقيقي، أم يمكن توجيهها وصنعاًتها؟

– استجابات الجمهور منتج خطابي يمكن تزييفه والتلاعب به، ويتأثر بعوامل عديدة ذاتية وخارجية. خذ علامات الإعجاب مثلاً، تجد أن

هناك عوامل مؤثرة في قرار الإعجاب بمنشور ما، منها العلاقة الشخصية مع كاتب المنشور ومحتواه، وحالتك المزاجية أثناء قراءته، وتقدير المكاسب والخسائر المترتبة على وضع علامة الإعجاب. علامة الإعجاب يفترض أنها فعل كلامي يقول: «أنا أستحسن ما قرأت، وأؤيده وأدعمه». لكنها قد تحمل معاني أخرى، بحسب الدوافع المختلفة لإنتاجها.

بالطبع يمكن التلاعب بخطاب الاستجابة وتزييفه. فالصديق الذي يرسل إليك على الخاص منشوراً يخصه، يدفعك دون تصريح إلى تقديم استجابة استحسان. ربما لو لم يرسل إليك المنشور بشكل شخصي، لما قمنا بها.

لكن الخطر الأكبر يتجسد في الآلات البليغة القادرة على تزييف ملايين الاستجابات، والإيهام بأنها لأفراد حقيقيين. هناك تجارة مزدهرة منذ فترة قائمة على بيع علامات الإعجاب. فيمكنك شراء العلامات التي تريد ظهورها على ما تنشره، وهي خاصة بمنتجاتها المروجون للإيهام بشعبية ما يروجونه، سواء أكان سلخاً ماديّة أو أفكاراً ومواقف وسياسات.

■ كيف يمكن دراسة الجمهور في زمن الحسابات الوهمية واللجان الإلكترونية، والمحتوى المنتج بالـ AI؟

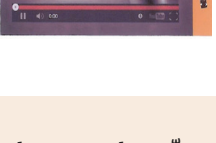
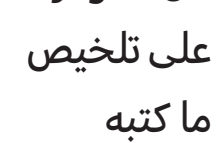
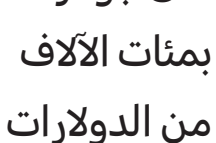
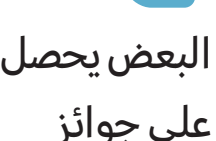
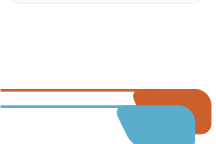
– نحن نعيش زمن تزييف شامل، يجعل من تحرى الحقيقة أمراً بالغ الصعوبة. وهذا ما يجعل من دراسة الجمهور وبلاغته ضرورة. فبلاغة الجمهور تهدف إلى إمداد الأفراد العاديين بمعارف ومهارات تمكّنهم من امرين: الأول: التلقى النقدي للخطابات التي يتعرضون لها، والثاني: إنتاج استجابات بليغة تدعم الخطابات التحريرية، وتقاوم الخطابات السلطوية.

لتحقيق الغايتين معاً، تحتاج بلاغة الجمهور إلى تطوير عدتها النظرية والمنهجية، علاوة على برامج التدريب المهارية التي تستهدف السلوكيات التواصلية للجمهور.

ولأسف، لا يزال البُعد التربوي التعليمي لبلاغة الجمهور محدوداً، وربما فُتح في المستقبل المطوّلة قد انتهت. وما يتبقى عادة من الخطاب في المقطعات المستحسنة التي تصمم بعض الخطب الآن لأجلها. نحن نعيش زمن الصور المتحركة القصيرة كما يجسدها «التيك توك»، مثلاً. ونادراً ما يجري تلقي الخطب السياسية كاملة، بل

■ درست خطب الرئيس أنور السادات بوصفها نموذجاً للإقناع والتأثير، هل ما زالت الخطبة السياسية الطويلة قادرة على التأثير؟

– باستثناءات محدودة، أظن أن زمن الخطب المطوّلة قد انتهت. وما يتبقى عادة من الخطاب في المقطعات المستحسنة التي تصمم بعض الخطب الآن لأجلها. نحن نعيش زمن الصور المتحركة القصيرة كما يجسدها «التيك توك»، مثلاً. ونادراً ما يجري تلقي الخطب السياسية كاملة، بل



يُستعاض عنها بما يعاد نشره من مقتطفاتها.

■ يدعو مشروع «البلاغة العربية الجديدة»، إلى ربط البلاغة بالحياة المعاصرة.. ما الذي يعطل هذا التجديد؟

– يهدف مشروع «البلاغة العربية الجديدة»، الذي أقترحه إلى تحقيق ٦ أهداف: الأول: إعادة النظر في تاريخ البلاغة بهدف تصحيح الظلم المعرفي الذي تعرضت له بلاغات مهمشة عربياً وعالمياً، خاصة مكانة البلاغة العربية بين البلاغات العالمية.

الثاني: ترسيخ مقاربة للتعامل مع التراث البلاغي من منظور استعمالي، تهدف إلى توظيفه في خدمة الحاضر.

الثالث: ربط دراسة البلاغة وتدريسها بحاجات المجتمعات العربية وتحدياتها وآمالها عن طريق ما أسميه البلاغة العملية التي تسهم في حل مشكلات وتحديات يومية، وتتعامل مع البلاغة بوصفها معرفة مهارية.

الرابع: العناية ببلاغة المهمشين وخطاباتهم، وهي بلاغة نضالية في غايتها وجوهرها.

الخامس: تطوير الأسس النظرية والمنهجية لبلاغة الجمهور، التي تُعنى بدراسة العلاقة بين الخطاب والاستجابة، وتمكين الخاطبين من إنتاج استجابات بليغة.

السادس: إتاحة المعرفة البلاغية للقارئ العام، وتحويلها إلى برامج تدريب تستهدف بناء السلوك التواصل في الكلام والاستجابة.

بعض هذه الأهداف جرى قطع شوط طويل فيه مثل دراسة بلاغة الجمهور، والعناية ببلاغة المهمشين، والبلاغة العملية. لكن لا تزال هناك تحديات أساسية مثل التصورات السائدة للبلاغة بوصفها معرفة نظرية لا مهارية، والنظرة الجامدة للتراث البلاغي، والاستعلاء على خطابات العامة والمهمشين، وهذه تحديات طبيعية، ويمكن التعامل معها، وتحديد أثرها على المدى الطويل.

■ كيف تجدد البلاغة العربية من دون أن تهدم تراثها، ومن دون أن تبقى أسرى لتكرارها؟

– التراث البلاغي العربي مكون أساسي من مكونات ما يمكن تسميته بالهوية البلاغية العربية، لكل ما تدركه بوصفه بليغاً، سواء أكان وصفاً لكلام أو أداء أو شخص، إنما هو نتاج إرث متراكم من القيم والبادئ والممارسات البلاغية. لذا فإننا لا نستطيع هدم التراث البلاغي؛ لأنه ببساطة جزء من هذا الوعي بالتراث بوصفه معرفة وممارسة حية مفيد كذلك في تحديد الطريقة التي نتعامل بها معه. فحين نتعامل مع التراث على أنه ما يبقى حياً من معرفة ما، فإننا نوظفه لخدمة الحياة الراهنة، ولا نتعامل معه على أنه متحف نزره لتعجب بقدرات الأجداد، على الرغم من أهمية شعور الإعجاب بالتراث العربي، بوصفه علاناً لشاعر النص الذي يشعر بها البعض حين يتعامل مع المنجز الغربي.

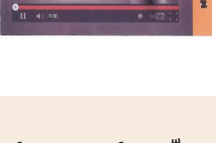
ولأوضح فكرتي بشأن أهمية أن نُعجب بتراثنا ونستعمله معاً، سأستعمل تشبيهاً تمثيلاً. إنني أنظر إلى التراث البلاغي كما أنظر إلى بيت أثيري مثل «بيت السحيمي» في القاهرة القديمة. فلا يمكن أن يبرزه إلا أن يُعجب بهندسته وجمالته وبراعة صنائه، لكننا لا نزره بوصفه أثرًا فحسب بل نستعمله أيضاً. فحين يحضن فعاليات موسيقية أو ثقافية، فإنه يتحول إلى تراث حي، يضفي معاني خاصة على كل حدث يجري فيه.

التراث البلاغي العربي يشبه «بيت السحيمي» في براعة تشييده، وعظمة مشييده، ولا يقل قابلية للاستعمال والتوظيف في الحياة أيضاً. هذا المنظور للتراث هو الذي يحكم طريقة تدريسي له في الجامعة، فإنا أدرس التراث البلاغي بوصفه معرفة راهنة شديدة الأهمية في الحياة اليومية لدارسيه.

■ هل ترى أن الجوائز الثقافية العربية ما زالت تؤدي دورها في دعم الباحثين والمبدعين؟

– الجوائز في الأصل علامة تقدير. لكنها تحولت عبر الزمن إلى أداة توجيه وسيطرة، وأصبحت سلطة تفرض قيمها وسياساتها وانحيازاتها ومصالحها على الراغبين في الفوز بها. أصبح للجوائز ثمن يجب دفعه، يدور غالباً حول مفهوم الموالة. فأغلب الأنظمة والمؤسسات المانحة تهب جوائزها لموايلها، والأفراد النافذين في مجالس الجوائز أدوات لصنع الرداءة.

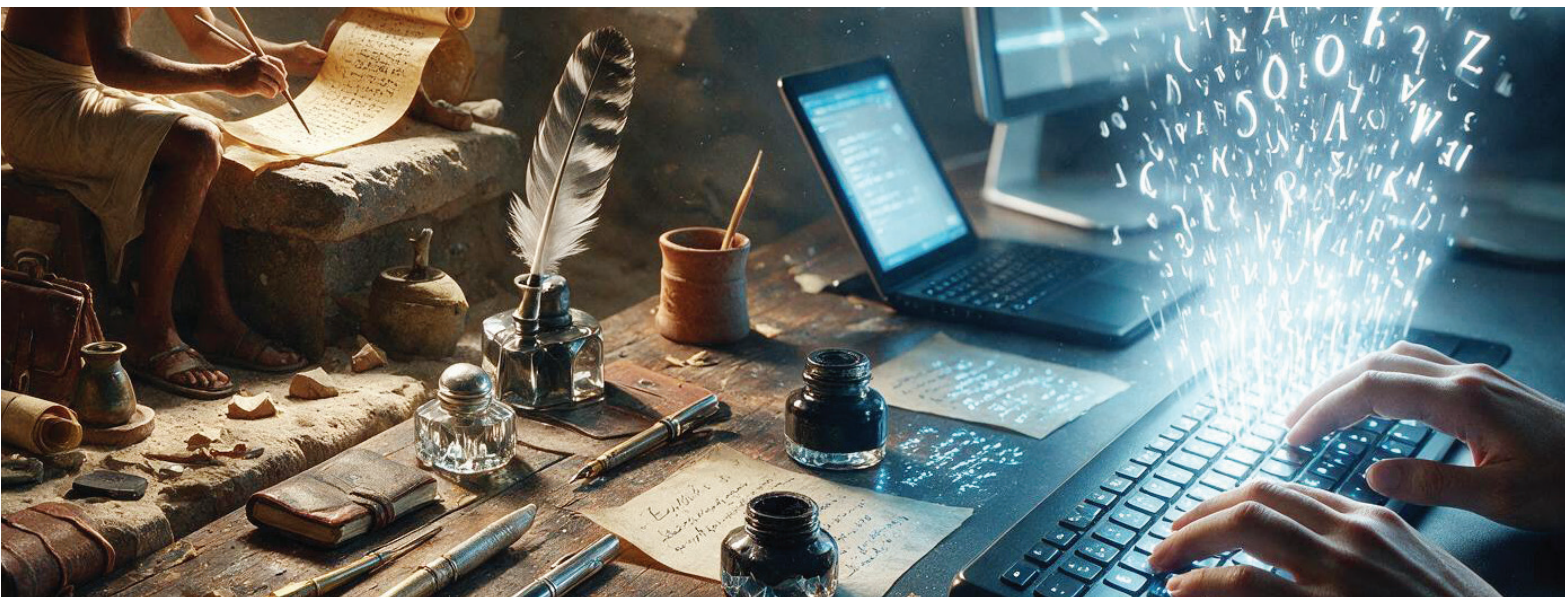
وفيما يتعلق تحديداً بالبحوث البلاغية والنقدية، فإن بعض أهم الجوائز وأعلامها قيمة جرى منحها لكتب متوسطة القيمة أو رديئة. تخيل أن يُمنح شخص مئات الآلاف من الدولارات على كتب لا تقدم شيئاً سوى تلخيص ما كتبه السابقون! بعض الجوائز يذهب لمبدعين أصلاء يقدمون إسهاماً معرفياً حقيقياً، لكن كثيراً منها يجنى على المعرفة؛ لأنه يكرس للرداءة.



«تيك توك» غير طريقة تلقي الخطابات السياسية.. والمقتطفات أصبحت هي السائدة

الأجيال الحالية يمكن أن تكون أكثر وعياً بفضل الإتاحة غير المسبوقة للمعلومات

بكيت بعد إكراهي على دراسة البلاغة وانتهيت عاشقاً لها



مؤرخ بريطاني: أول قلم في التاريخ «صُنع في مصر»

بسلاسة إلى استهلاكها. فبعدًا عن تاريخها وفادتها، يعد القلم المتوازن جيدًا متعة حقيقية عند حمله. إن شراء قلم - حتى لو كان من إنتاج مصنع متقن مثل «لامى سفاري» - يُتيح لك تجربة شعور بالرضا التام بأسعار معقولة.

في نهاية زيارتي إلى «مونت بلانك هاوز» الرائع في هامبورج، كنت أقتنع بأن قلم الحبر أداة أساسية في الحياة. لكن الحقيقة غير ذلك. لا أحد - حتى الرئيس الذي يُنصب نفسه في منصبه أو الملك تشارلز الثالث الذي يُنصب نفسه ملكًا - يحتاج إلى قلم حبر من «مونت بلانك»، فضلًا عن قلم يبدأ سعره من ٥٥٥ جنيهًا أسترلينيًا ويرتفع بشكل جنوني.

قلم «بيك» يفي بالغرض: ٢٦ بنسًا للواحد إذا اشتريت عليه من خمسين قلمًا. وكان في الماضي رائعًا في لف أشرطة الكاسيت. كيف وصلنا إلى قلم ٢٦ بنسًا؟ هذا أيضًا محور هذا الكتاب.

في هذه الأيام، بالطبع، تتراجع أقلامنا أمام هواتفنا. تستثمر الأجهزة الرقمية والذكاء الاصطناعي في إيجاد طرق أكثر قوة وريحية لجعلنا ننقر على لوحات المفاتيح والشاشات. إن المتع البسيطة التي تعود إلينا عندما نقاوم كالتصاق الحبر الفريد بالورق، ويصعب تدفق أفكارنا - قد تنقلب رأسًا على عقب أحيانًا عندما ندرك مدى سوء خطنا، لم يكن رائعًا قط، ولكن الآن ثمة شيء مخيب للآمال حقًا في أظفاري المضمومة عندما أستخدم قلمًا متقن الصنع، وكأنني أخون عادة مثالية بأخري سيئة.

لكن السعادة التي أستمدتها من الكتابة في دفترتي، وصوت الرسالة المكتوبة بخط اليد وهي تسقط من تحت الباب، تتجاوز الإحراج. لم تفقد هذا الفن، رغم جاذبية «الأياد» والهواتف القابلة لللمس.

قبل أن توحى وسائل التواصل الرقمي الجماهيرية بأن اللعبة قد انتهت (وهو اعتقاد خاطئ، كما يوحى المزاج السائد)، اعتادت شركات الأقلام الإعلان عن منتجاتها بادعاءات خيالية. كان لا بد لهم من ذلك: كيف يمكنهم التمييز في سوق يبيع فيه الجميع تقريبًا الشيء نفسه؟ لذا، يُقال إن ريتس أقلام «بوترمان» كانت تكتب لمسافة ٣٨ ميلًا قبل أن تظهر عليها علامات التلف. صنعت شركة أقلام «شيفر» «القلم الوحيد» في العالم المصمم علميًا لتحقيق التوازن، وطلبت شركة «ايفرشارب» من الناس «تخيل قلمًا لا يزيد طوله كثيرًا عن السيجارة». مصمم بدعة متناهية بحيث يمكنك الكتابة من أي زاوية!، ودفعت للنجم هافري بوجارت للترويج له.

جميع الكتب، جميع الحضارات، يميلون إلى التطور مع تطور أدواتهم. لطالما فرض القلم، بجميع أشكاله، سرعة الكتابة وإيقاعها، وربما سرعة التفكير وإيقاعه أيضًا.

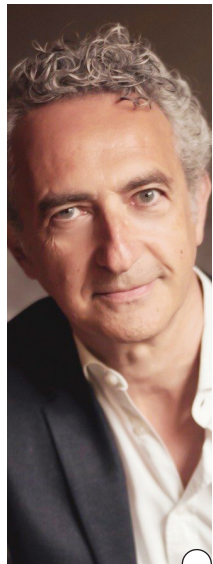
وقضى قلم الحبر السائل على مشكلة تخزين الحبر، لكنه لم يُلغِ الحاجة إلى مسح الحبر أو منع تسريه، بينما كان قلم الحبر الجاف يُنظف كل شيء. لم تتزامن تقنية القلم مع نمو مستوى التعليم فحسب، بل سهّلتها أيضًا، في حين ضمنت التحسينات في إنتاج الحبر وموثوقيته استمرار إنتاج هذا التعليم.

وعلى الرغم من المتعة الكبيرة التي أشعر بها عند حمل قلم واستخدمته، إلا أنني أدرك أن وصف شيء بطول خمس أو ست بوصات قد يكون أمرًا صعبًا، بل ومملًا.

حاولت الإجابة عن أسئلة: ما هي أهم المحطات الفصلية في تاريخ أدوات الكتابة، وما هي أكثرها إشارة للاهتمام؟ ما رأي فرجينيا وولف وجولييان بارنز في أقلامهما؟ لماذا يُعتبر قلم «باركر ٥١» أفضل قلم على الإطلاق؟ كيف تُستخدم الأقلام أحيانًا في أعمال عنف، قد تكون مميتة؟ وكيف يبدو الوضع داخل مصنع «بيك» في مدينة مارن لا فالتيه؟

هل القلم هو أكثر الأشياء التي نفقدها ونستعيرها في حياتنا؟ ولماذا؟ كنت أحتفظ بقلم ثمين على مكتبي، وأضعه في علبة عند السفر، ومع ذلك، حتى مع الحرص الشديد، كنت أفقده مرات أكثر بكثير مما أفقد المفاتيح أو الهواتف أو الكتب أو حتى النقود.

أحيانًا، كانت الأقلام الثمينة تظهر بعد شهور أو سنوات، ولم تكن قد ذهبت بعيدًا - في قاع خزانة، خزانة غيباب، إجازة، وإذا فقدت، فمادًا في ذلك؟ إن لاميلا لانتا هي التي تُبقى صناعة أقلام الحبر الجاف مزدهرة، والمحيطات مليئة بالبلاستيك.



سيمون جارفيلد

سيمون

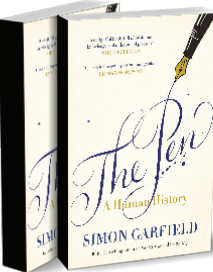
جارفيلد

يوثق لتاريخ

التدوين عبر

كتابه «سيرة

القلم»



استخدام

أدوات

خشبية

ومعدنية

وألواح طينية

في تدوين

العقود

التجارية

قديمًا

في سرد دقيق أو مُتقن.

يركز الكتاب على الغرب، المنطقة التي أعرفها أفضل معرفة. وبالمثل، سأركز على أداة الكتابة لا أداة الرسم.

لن أتطرق إلى ضربة الفرشاة الصينية، وباستثناء استخدام المشاهير لقلم شاربي، لن يكون هناك الكثير عن قلم اللبدي أو قلم التحديد «المعروفان بالمراكير»، فقصصهما مملّة كشكل سنوتهما.

أما قصة القلم في الحرب، على النقيض فهو يُمثل سلاحًا فكريًا وثوريًا موزنًا للسلاح المادي، وأداة للمقاومة الفكرية، وتوثيق الجرائم، ونقل الحقيقة، وعادة ما يُنظر إليه على أنه الخالد بعد انقضاء المعارك لصياغة التاريخ وتشكيل الوعي، وولادة قلم الحبر الجاف واستخدامه، فهي أشبه برحلات متعددة المسارات في مدينة ملاذ.

اليوم، يحق للمرء أن يتساءل، وبكل حق، ما إذا كان يحتاج إلى قلم أصلاً. هل هذا الكتاب وثيقة تاريخية أم أنه يتناول الحاضر؟ لطالما أحببت الهواة - معرفتهم الدقيقة، وهواجسهم الرائعة - لكن معارضي الأقلام تشبه معارضي الطوايع والخرائط هذه الأيام: لن تصادف الكثير من المراهقين، ولن تصادف في الواقع الكثير ممن هم دون الخمسين. كانت فكرة جمع أقلام الحبر في صفري مثيرة للسخرية، أشبه بجمع كرات القدم المتقوية في الملاعب، بل كان المرء يفقدها، ويلعنها، ويتخلص منها بأسرع ما يمكن ليستبدلها بقلم حبر جاف. شعرت بالشيء نفسه من العشرينيات إلى الخمسينيات من عمري، وهي فترة كنت أجمع فيها أشياء أخرى: كاسطوانات الموسيقى والطوايع والخرائط.

لكن جمع الأقلام لا يقل أهمية عن أي شيء آخر في تحديد ماضي المرء، وفكرت أن جمع القصص المتعلقة بالأقلام قد يكون وسيلة شيقة للدراسة كيفية الحفاظ على تاريخ هذه التقنية تحديًا في عالمنا الرقمي.

كيف يُسرح سن القلم المطلى بالذهب لطفل في العاشرة من عمره في متجر برمنجهام للأقلام؟ كيف يخلد ذكرى قلم الحبر الذي وقع معاهدة السلام لإنهاء الحرب العالمية الأولى؟ كيف يمكن ربط جين أوستن والملك تشارلز ودونالد ترامب إن لم يكن من خلال قلبي مشترك تجاه أدوات الكتابة الخاصة بهم؟

كلما ذكرت موضوع هذا الكتاب لأصدقائي، تذكر الجميع أيام دراستهم. لم يفكر أحد في أقلام الحبر الجاف، بل فكر الجميع في أقلام الحبر السائل، تلك الأقلام التي تعلموا الكتابة بها واستخدام حروف الجر، تلك التي كانت تضمنتها في الغالب شركتنا أوزميريد وبيلاتينيوم اللتان اندمجتا، والتي كانت تلطخ أصابعهم.

كنت مخطئًا بشأن معارضي الأقلام. لم تكن المعارض التي حضرتها مكتظة فقط بالشباب المتحمسين - حسنًا، أولئك الذين في الثلاثينيات والأربعينيات من العمر، لم يكن هناك مراهقون بعد - الذين يعودون إلى الأدوات التناظرية الكلاسيكية بقوة الكثير من الأخبار والدفاتر الجميلة إلى جانب الأقلام.

كانت هذه الصناعة بعيدة كل البعد عن الموت، وهو ما يؤكد انتشار متاجر موسكين وغيرها من متاجر الأدوات المكتبية المتخصصة المزدهمة في شورديتش، ولو ماريه، ونوليتا.

ثم هناك الحماس الشديد على الإنترنت، تضج صفحات كثيرة بمواضيع تبدأ بعبارات مثل: «أقلام الحبر تجعلني أعشق الكتابة أكثر، واشترت أول قلم حبر حقيقي لي اليوم من معرض فيلادلفيا للأقلام».

أخيرنى الباعة في المعارض أن هذا الإقبال على أقلام الحبر كان واضحًا منذ عقد من الزمان تقريبًا، ولا يبدو أنه سيتراجع.

٣ قلم لـ «لف الشريف»

تتجاوز صناعة الأقلام العالمية حجم صناعة الشموع العالمية بقليل (حوالي ١٨ مليار دولار، في عام ٢٠٢٤ مقارنة بـ ١٤ مليار دولار للشموع، وفقًا لشركة الاستشارات «كوجنيتيف ماركيت ريسيرش»؛ وهذا يشمل الأقلام الحبرية فقط، بينما تصنف الأقلام الرقمية ٥ مليارات دولار أخرى).

وتشير التوقعات إلى نمو مطرد، ومن دواعي السرور أن الأقلام تشترك مع الشموع في بعض الخصائص، فهي لم تعد عنصرًا أساسيًا في الحياة العصرية، وكلاهما يُضفي لمسة روحية مميزة على ظاهرة «هيجي» التي انتشرت في أوائل القرن الحادي والعشرين.

بالنسبة لي، يتحول الاهتمام الأكاديمي بالأقلام

١ رائد «الحبر»

يصدر كتاب «القلم: تاريخ إنساني» The Pen: A Human History في ١٠ سبتمبر المقبل، عن دار «كانونجيت»، للنشر ومقرها إدنبرة والحائزة على جائزة أفضل دار نشر بريطانية في عامي ٢٠٠٣ و٢٠٠٩، لينضم بذلك إلى قائمة مؤلفات سيمون جارفيلد المؤلف الأكثر مبيعًا، بحسب صحيفة «نيويورك تايمز».

والكتاب عبارة عن سيرة شيقة لأداة الكتابة، بدءًا من القصبة والريشة وصولًا إلى قلم آبل، الذي يعد علامة راسخة في ثقافتنا المعاصرة، وكيف لا يزال يُشكل أسلوب حياتنا في العصر الرقمي.

ويكشف «جارفيلد» في كتابه المكون من ٣٠٥ صفحات، كيف رافقنا القلم لآلاف السنين، إذ وقع القلم على إعلان استقلال الدول، ومعاهدات السلام، وهو تاريخ الحضارة، وتكنولوجيا الفكر نفسه.

وقال إنه في آليات غرف الطباعة وريتس أقلام الحبر الجاف، يكمن تاريخ الأفكار - من أسطها إلى أزوعها - ومن أحاديثنا وأساطيرنا، إلى أعظم تصريحاتنا وأعمق اعترافاتنا، مبيّنًا أن القلم هو أقدم صلة ملموسة والرباط الدائم بين الكاتب وكل من يستطيع قراءة كلماته وأبداعاته.

ويتتبع المؤلف تاريخ القلم المذهل عبر الزمان والمكان، ويتناول الأخبار والأدوات التي استخدمها العديد من الأدياء محبوبين، فقد كتب تشارلز ديكنز وجين أوستن رواياتهما بريشة الكتابة، وفضل السير آرثر كونان دويل وجراهام جرين قلم «باركر دوفولد»، واستخدم إرنست همنجواي قلم «مونت بلانك»، ومونت جرابا..

ويرى سيرة القلم بدءًا من القصبة القديمة مرورًا بالريشة، واختراع السن، والعصر الذهبي لأقلام الحبر السائل، وصولًا إلى ظهور قلم الحبر الجاف الذي حطم هيمنة الأقلام التقليدية. وبالإستناد إلى تلك الأبحاث الثرية والمقابلات الحصرية، يقدم المؤلف طرحًا جديرًا بالاهتمام للمجموعات من خلال تطور أداة الكتابة، وبإخذنا في رحلة عبر الزمان والمكان، من موطن أقلام القصب على ضفاف النيل في القرن الرابع قبل الميلاد، إلى مصانع «مونت بلانك»، و«بيك»، وصولًا إلى أقلام آبل التي نستخدمها اليوم، ويُعرفنا على الرواد الذين أسهموا في تطوير مختلف إصدارات القلم، مثل جوزيف بريستلي، الذي كان من أوائل من قاموا بتثبيت رأس فولاذي على ريشة الكتابة عام ١٧٨٠.

ويشير إلى بارفولوميو فولش، الذي ابتكر قلم الحبر ذي الخزان المعروف باسم قلم الحبر السائل أو النافورة عام ١٨٠٩ والذي يعود التاريخ المبكر لهذا الاختراع إلى عام ٩٥٣ في مصر في عهد الخليفة المعز لدين الله الفاطمي، ليصبح الجد الأكبر للأقلام الحديثة، وميلتون رينولدز، الذي قدم للعالم أول قلم حبر جاف «والذي كان يتسرب منه الحبر بكثرة».

وبرغم مرور كل تلك العصور وتطور التكنولوجيا الحديثة، يرى «جارفيلد»، مستقبلًا واعداً للقلم الذي لا يتوقف في هذا العالم، مختتمًا كتابه بتفاؤل حيث لا يزال القلم يرمز إلى كل ما كتب، وإلى كل الإمكانيات الكتابية التي لم تكتب بعد.

٢ شغف لا ينتهى

القلم شاهد صامت، وتجسيد للممكن، فمع قلم في يدك، يبدو أن الكثير من الأشياء ممكنة. إن تاريخ القلم هو أيضًا تاريخ الحضارة، فهو أداة العقل، وخادم آلياته اللامحدودة.

على أوسع نطاق، كل شيء يُعد قلمًا. فالقصبة قلم، بالطبع، وكذلك كل ضربة فرشاة أسست فن الخط في الصين خلال عهد أسرة «تانج»، والطباشير على السبورة قلم، وكذلك كل علية رذاذ هزها كيث هارينج، وكل رسالة خُشرت على جدران «هيركولانيوم». كتلة المغرة التي رسمت نقشًا متقاطعا في كهف «بلومبوس» على ساحل كيب في جنوب إفريقيا قبل أكثر من ١٧٠ ألف عام «والتي يُعتقد، حتى وقت كتابة هذا النص، أنها أقدم نقوش بشرية، هي قلم».

كذلك قلم «آبل» على الرغم من اسمه، هو مجرد قطعة إلكترونية تُحاكي القلم. إنه في جوهره كتابة، في جوهره أداة، في جوهره تكنولوجيا. إنه ببساطة سبب توصلنا عبر السنين.

يبدأ تركيزي بالقلم والحبر، فكما القصبة التي نسجت منها المخطوطة، فإن الأداة الخشبية أو المعدنية التي طبعت عقودها التجارية على ألواح الطين البابلية لم تترك لنا سوى القليل من الأمل

من هنا نبدأ

ظاهريًا ربما يكون القلم أبسط الاختراعات، مجرد عصا فيها حبر أو عليها، غايته لم تتغير عبر العصور، إلا أنه أحد أهم أدوات تقدمنا، ومن بين كل هذه الأدوات، هو الأكثر تواضعًا والأرخص سعرًا، لم يرافقنا شيء آخر - لا الأبدية، ولا المطبعة، ولا الكتاب - لفترة طويلة بطول الحياة نفسها مثل القلم، فقد أقسم الخالق وعلم به في سورتي القلم، و العلق. ولطالما انتظر القلم كاتب سيرته، لكنه وجد أخيرًا في المؤرخ البريطاني سيمون جارفيلد المؤلف الأمثل، الذي قرر أن يأخذ القراء في كتابه الجديد القلم: تاريخ إنساني، في رحلة لتاريخ الكتابة والفكر والثقافة من خلال قصة القلم ودوره المحوري في تشكيل حياتنا وحضارتنا حق القرن الحادي والعشرين.

هالة أمين



عبير العبر

فى نوفمبر المقبل، يحتفل الوسط الفنى والأدبى بمرور ربع قرن على عرض أولى حلقات مسلسل «حديث الصباح والمساء» ذلك العمل الدرامى الذى يمكن وصفه بمسلسل القرن، ويعتبر درة الأعمال الأدبية لأديب نوبل نجيب محفوظ المقدمة على الشاشة الصغيرة. المسلسل الأيقونى يحتفل بالعديد من الأسرار الممتعة، خاصة تلك المرتبطة بكواليس تصويره، والذى حكاهما أبطاله وصنّاعه على مدار 25 سنة كاملة.



كرم منصور

وبمناسبة الاحتفاء بأديب نوبل على صفحات جريدة حرف الثقافية، خلال أغسطس الجارى، بالتزامن مع الذكرى الـ 20 لوفاته، فى 30 أغسطس من عام 2006، نستعرض أبرز هذه الأسرار والكواليس.

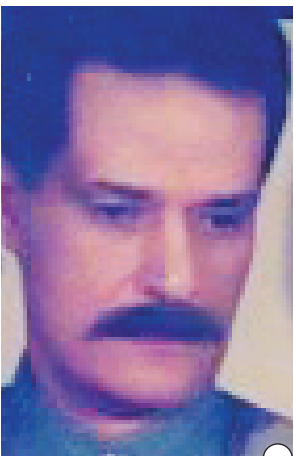
أسرار «حديث الصباح والمساء» بعد ربع قرن على عرضه الأول



أحمد ماهر



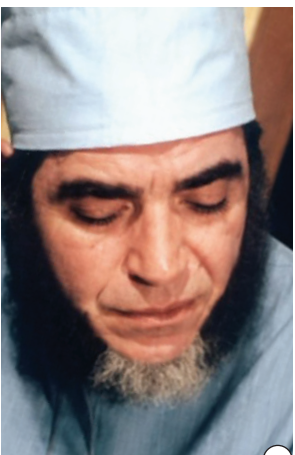
سوسن بدر



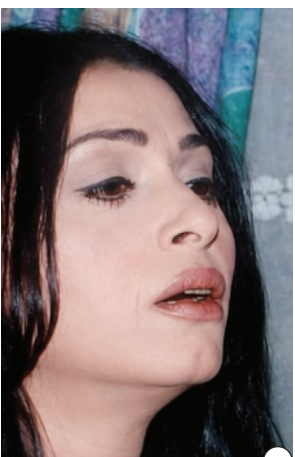
إبراهيم يسرى



أحمد خليل



محمود الجندى



سلى خطاب



توفيق عبد الحميد

1 هدى هانم

البداية مع النجمة ليلي علوى، التى سحرت الجميع بشخصية «هدى هانم» فى مسلسل «حديث الصباح والمساء»، تلك الأميرة الأرستقراطية التى وقعت فى حب «الأسطى عطا المراكيبى» وتزوجته، وعاشت معه قصة حب فريدة من نوعها، منذ أن استعانت به لصناعة «قباقيب» للعاملين فى مزارعها.

وظهرت ليلي علوى فى المسلسل بإطلالة ساحرة، ما زال يتغنى بها كل من يشاهد المسلسل حتى لحظتنا الحالية، لدرجة أن «جيل زد» الآن يسترجع مشاهدتها فى المسلسل، ويحكى ويتحاكى عن فساتينها واكسسواراتها ومكياجها «الملوكى».

ووفقاً لما نشرته الصحافة وقتها، فإن مظهرة الإعلان عن جمال ليلي علوى تكلفت ١٦٠ ألف جنيه من الملابس والاكسسوارات، سدها المنتج محمد العدل عن طيب خاطر، وهو مبلغ يقارب الـ ٢ مليون جنيه بالأسعار الحالية.

وفى حوار مع مجلة «المصور»، فى ديسمبر ٢٠٠١، أى بعد عرض المسلسل بشهر واحد، قالت ليلي علوى عن انتقاء الفساتين وتسريحات الشعر المناسبة للفترة الزمنية التى دار حولها المسلسل: «عندما كنت فى باريس مؤخرًا، اشترت مجلدًا كبيرًا يحتوى على كل تسريحات الشعر والمكياج والملابس والألوان وخامات الاكسسوارات والأحذية والشنط، حتى رسوم الحواجب، التى ظهرت من عام ١٧٠٠ حتى عام ١٩٩٠، مضيئة: «هذا المجلد موجود عندى، وهو متاح لأى فنان يريد الاستعانة به فيما بعد».

وواصلت «قطعة السينيما والدراما المصرية»: «استعنت أيضًا بمصمم الأزياء المعروف هانى البحيرى لتفصيل الفساتين الخاصة بشخصية (هدى هانم)»، مرجعة ذلك إلى أن «هدى هانم» أميرة وورثت عن زوجها السابق «أبدييات» زراعية شاسعة. كما أنها امرأة شديدة الثراء وتلقت تعليمها فى أوروبا، وبالتالي تفهم فى الأزياء والملابس.

وأكملت: «محمد العدل، المنتج المنفذ لحساب قطاع الإنتاج فى التلفزيون، لم يبخل بأى شيء، حتى إن تكلفة الملابس والاكسسوارات من برايفت وجوانتيا وأحذية وشنط بلغت ١٦٠ ألف جنيه، بخلاف فستان الفرح، والذى كان هدية من مصمم أزياء المسلسل».

وردت ليلي علوى على ظهورها فى المسلسل بوزن زائد ملحوظ، رغم أنها كانت تخضع آنذاك إلى حمية غذائية «ريجيم»، مرجعة مظهرها هذا إلى الملابس، فضلًا عن كاميرا الفيديو.

وقالت «ليلى»: «ربما أكون ظهرت زائدة الوزن عندما ارتديت بعض الفساتين. معروف أن كاميرا الفيديو يظهر خلالها الفنان زائدًا ٨ كيلوجرامات. لذا أعتقد أن من يقول عنى إننى (تخينة) فى المسلسل يظلمنى». وأضافت: «أحب أن أوضح للمشاهدين، أننى كنت أرتدى جيبونات ثقيلة. وحتى الفساتين كانت ثقيلة الوزن جدًا، لدرجة أن فستان الفرح الذى ارتديته فى المسلسل كان وزنه ٤٠ كيلوجرامًا، بينما الفستان الذى ارتديته فى فرح ولدى كان وزنه ١٧ كيلوجرامًا».

وعلمت على قصة الحب العنيفة بين «هدى هانم» و«عطا المراكيبى»، التى وصفها البعض بأنها «زائدة على الحد»، فقالت: «بالعكس، فى الحقيقة الرواية الأصلية التى كتبها الأديب نجيب محفوظ، كان بها بعض مشاهد لا يمكن ترجمتها على شاشة التلفزيون بسبب الرقابة، وهى عن العلاقة الجنسية بين (هدى) و(عطا)، لكن محسن زايد حوّلها إلى رموز ببراعة شديدة، بأسلوب (الحدق يفهم)».

وتشير «ليلى» بذلك إلى المشهد الشهير: «إيدك كبيرة أوى يا أسطى عطا»، والذى قال كثيرون إن به «إيهاء جنسيًا»، وإن السيناريست محسن زايد خففه عن «مشاهد جنسية، أكثر وضوحًا فى رواية نجيب محفوظ. وفى الرواية لم تكن العلاقة بين «هدى هانم» و«عطا المراكيبى» تتضمن مشاهد جنسية حسية بالمعنى الفج، بل صوّرت بأسلوب «محفوظ» الخاص، الذى يركز على الفلسفة النفسية والجسدية للطبقات المختلفة.

فى النص الروائى، يركز نجيب محفوظ على الفارق الجسدى والطبقى بين الزوجين، فهدى هانم «سليبة الحسب والنسب تحركت نحو «عطا المراكيبى» بفعل فقر حاد فى مشاعر الأمومة، مع الانجذاب لجسده القوى الفتى وشهوته الفطرية الحادة.

ووصف «أديب نوبل» العلاقة الزوجية بينهما بكونها غريزية وعنيفة تعوض «هدى» عن حرمانها، وتقدم ل«عطا» فى المقابل ملأًا من الشغف، مع التركيز فقط على القوة الجسدية ل«عطا» وتأثيرها على «هدى»، وهو ما تجلى فى مشهد «اليد الكبيرة».

كما تضمنت الرواية إشارات إلى تفاصيل تدور فى غرفتهما الخاصة، تظهر التناقض بين خضوع «هدى هانم» ل«عطا المراكيبى»، وسيطرتها المطلقة عليه وعلى تجارتها وأمواله خارج الغرفة.

وعندما قام السيناريست محسن زايد بتحويل الرواية إلى مسلسل درامى من إخراج أحمد صقر، خفف هذه الجوانب الحسية بشكل كامل، وركز بدلًا من ذلك على جانب الحب العذرى، والامتنان والاحترام المتبادل والعاطفة الرومانسية الدافئة بين «هدى هانم» و«عطا المراكيبى»، لتجنب أى صدام مع الرقابة، ولتتناسب العمل مع طبيعة العرض التلفزيونى الرمضانى، تمامًا كما قالت ليلي علوى.

«زايد» نفسه أبدى اعتراضه على ما ظهر على الشاشة فى علاقة «عطا المراكيبى» و«هدى هانم»، وتحدث عن مشهد «اليد الكبيرة»، قائلًا: «أوضحت فى الورق أنها بالاحتكاك معه ترى أن (تقتنيه) لأن يده خشنة ولا توجد فى طبيعتها يد كهذه، لأنها أعجبت بقيمة العمل، هذا ما قصدته. أما ما رأيته على الشاشة من تفسير جنسى فلا علاقة لى به».

ملابس واكسسوارات ليلي علوى وحدها تكلفت نحو 2 مليون جنيه!

ليلى علوى استعانت بمجلد فرنسى لتسريحات وملابس واكسسوارات القرن الـ 18

عبير العبر

«اللوكيشن» تحوّل لغرفة طوارئ فى مشهد حمل «عطا» لـ«هدى هانم»

دلال عبدالعزيز استعانت بعقد جدتها واكسسوارات والدتها



خالد النبوى وليلى علوى

نعود إلى «ليلى» وحوارها، الذى سُئلت فيه عن مشهد رقصها لعطا المراكيبى، فقالت: «الحقيقة أن هذا من المشاهد التى أعجبتنى فى شخصية (هدى هانم)، باعتبار أن الرقص كان لخدمة علاقتها بزوجها.. وشرحت:» (هدى) كانت تحب (عطا) حبًا شديدًا، وتعتبر نفسها بالنسبة له حبيبة وشريكة وزوجة وصديقة وجارية إذا لزم الأمر.. لكن (عطا) لاحظ أن ثمة أنبهاً من جانبها بشخصية (داود) خالد النبوى، خاصة عندما أظهرت سعادتها عندما نال الباشوية، وأضافت: «ذلك جعل (عطا) يشعر بضيق ناحيتها، لكن بفطرة (هدى)، لاحظت هذا الضيق، وحاولت أن تبرهن له أنها ما زالت تحبه، وأنه هو زوجها فى حبيبها ومولاها وسلطانها، فحاولت إثبات ذلك بشتى الطرق بما فيها الرقص».

وتنمت ليلى علوى أن تكون «هدى هانم» فى الحقيقة، ففى من وجهة نظرها «نموذج مثالى للمرأة القادرة على إسعاد زوجها، والاستمتاع بحياتها، وأن تحب وتعشق وترقص عندما تلمح فى عينى زوجها نظرة إعجاب». «ليلى»، لم تقرأ رواية نجيب محفوظ قبل تصوير العمل.. حيث قالت: «لم أقرأها، والمشاركة أن كلاً من الكاتب محسن زايد والمخرج أحمد صقر طلبا منى عدم قراءة الرواية، حتى أتأثر وأقتنع أكثر بالورق المكتوب (السيناريو)، لكن هذا لم يمنحنى من سؤالها دائماً عن تفاصيل الشخصية وملامحها.. سأقرأها بعد عرض المسلسل.. كما أننى لم أشرف حتى الآن بمقابلة الأديب الكبير نجيب محفوظ، لكننى سأحرص على زيارته، لأتعرف على رأيه فى المسلسل ودورى فيه».

وعن اعتراض بعض الجمهور على تقديم «خراافات وخزعبلات»، فى المسلسل، مثل قراءة الفنجان وفتح الكونشينة والاستعانة بعباريث وقوى خفية وما شابه، رغم أننا فى بداية الألفية الثالثة، قالت الفنانة ليلى علوى: «كل هذه الأمور ما زالت موجودة حتى الآن، ومع ذلك المسلسل ينتقد كل هذه الظواهر السلبية».

واستدلت على ذلك بأن الفنانة عيلة كامل، التى قدمت هذا الدور باقتدار شديد، لم ينفخ اكتشاف الحجاب عنها

بنية الحلقاء، ثم طلبت مقابلة محسن زايد، فوجدت «شجرة الشخصيات، مرسومة على ورق كبير ومعلقة على الحائط، وجلس يشرح لها الرواية، والعلاقات بين الشخصيات، وفكرة «البرزخ»، التى يبدأ بها المسلسل من خلال شخصية «التقشيدى»..

2 عطا المراكيبى

الشخصية الرئيسية الثانية فى «حديث الصباح والمساء» هى شخصية «عطا المراكيبى»، التى جسدها باقتدار كبير الفنان الراحل أحمد خليل. وبحسب ما وصفه نجيب محفوظ فى الرواية، التى رتبها وفقاً لترتيب أبجدى، فإنه «علاق ذو جسم طويل منبسّط ضخّم الرأس، صاحب بنية جسمانية قوية ويد خشنة وتقاسيم وجه غليظة وحادة».

استطاع «عطا» إثبات جدارته فى دكان «جلعاد المغربى»، الذى تزوج ابنته «سكينة»، وورث عنه الدكان بعد وفاته، ليتزوج بعد فترة بـهدى هانم، العطار أو الألوزى، وينجب منها جليليه أحمد ومحمود المراكيبى، مع ارتباطه بعلاقة صداقة وطيدة مع «يزيد المصرى»، الذى رُج ابنته لآينه الأكبر «عزيز»، إلى جانب الصديق الثانى الشيخ معاوية القليوبى.

وأظهر نجيب محفوظ جانباً مغايراً فى شخصية «عطا المراكيبى» من خلال الإشارة إلى موقفه من الثورة العربية، قائلاً عنه، «أدرك عطا الثورة العربية، لكنها لم تغزو وجدانه الوطنى، وإنما من زاوية أملاكه وأمواله، فلما صعدت موجتها وطن أنها المنتصرة أعلن تأييده لها، ولما تكاثبت عليها القوى المعادية ولاح فشلها فى الأفق أعلن ولاه للحدود».

وبعدما سيطر على «هدى هانم» ودانت له حياة العز، يقول عنه نجيب محفوظ: «بخلاف الظنون فرض

سيطرته الكاملة على امرأته والمتعاملين معه حتى شبهه الشيخ القليوبى بالوالى الذى جاء مصر جندياً بسيطاً ثم تعمق فوق هامة إمبراطورية مترامية، بل كانت نهاية إمبراطور بنى سويف خيراً من نهاية الوالى ألف مرة، ووهنت علاقته بأصدقائه القدامى لكنه لم ينقطع عن زيارة نعمة وعزيز فى الغورية، يغزو الحى فى حطوره طاوياً نظرات الحسد تحت حدائه».

وبحسب المعلومات المتداولة من صنّاع المسلسل، كان الفنان الكبير نور الشريف مرشحاً لشخصية «عطا المراكيبى»، لكنه رفضها لانشغاله بمسلسل «عائلة الحاج متولى»، الذى عُرض خلال الشهر ذاته، فجسدها أحمد خليل.

ولم يكن «الحج متولى» هو السبب الوحيد الذى أبعد «عطا المراكيبى» عن نور الشريف، بل كان أيضاً اعتراض الأخير على وفاة «عطا المراكيبى» فى بداية الحلقات وانتهاء دوره، رغم إعجابه الكبير بالسيناريو.

من أكثر الكواكيب المثيرة فى مسلسل «حديث الصباح والمساء»، الحادثة التى تعرض لها أحمد خليل أثناء تجسيد شخصية «عطا المراكيبى» فى مرحلة عمله بصناعة الأحذية، وكادت تؤدى بحياته.

وقال «خليل» إنه جلس مع «إسكافى» مقيقى، وتعلّم منه صناعة الأحذية وإصلاحها حتى يكون «جزمعى محترماً» قبل أن يتعلّم منه أيضاً عادة وضع المسامير الرقيقة فى الفم أثناء العمل.

وأثناء تصوير أحد المشاهد، دخل مسمار إلى جوفه، كان يسلك مجموعة من المسامير الصغيرة، ووضعها فى فمه، فأنزلق أحدها إلى الداخل، حتى كاد أن يبت، ومع ذلك لم يتوقف التصوير.

وهى مشهد آخر، خلعت رصاصة داخل قصبته الهوائية، بينما فى مشاهد أخرى تعرض للسقوط من حصان.

أما مشهد حمل «هدى» فى ليلة الزفاف، فكان دائماً ما يضحك عند تذكره، مؤكداً أن حمل ليلى علوى كان سهلاً، لكن الفستان كان ثقيلًا.. بينما قالت «ليلى» نفسها إنها كانت قلقة بسبب وزنها، وخائفة على «خليل»، لكنه نجح فى حملها.

وذكر الفنان الراحل أن المصورين تركوا الكاميرا للحظة ليتابعوا الموقف، ويروا أن كان سيقدر على حمل ليلى علوى أم لا.

وهى مشهد وفاة «عطا»، قال «خليل» إن أصعب ما فيه كان خوفه من إفساد تركيز ليلى علوى، وصدق بكائها، حتى إنه ظل نحو ٢٥ دقيقة لا يستطيع التفتت أثناء التصوير لتحقيق ذلك الهدف.

3 نعمة المراكيبى

الفنانة القديرة الراحلة دلال عبدالعزيز قالت إن المخرج أحمد صقر كان يلتقط من الممثلين الحركات التى يبتكرونها ويقبلها، خاصة إذا كانت فى حدود الشخصية.

وأكدت الفنانة القديرة، فى حوار سابق، أن مشهد وفاتها كان من أصعب مشاهدها، إلى جانب مشهد طلب الميراث من «هدى هانم»، فضلاً عن مشهد وفاة «داود» خالد النبوى.

وشددت على أن علاقة من الود والمحبة ربطت فريق العمل، خاصة بينها وبين الفنانة عيلة كامل، بسبب الصداقة القوية بين «نعمة» و«جليلة» و«داود» المسلسل.

ووصفت مشهد وفاة «نعمة» و«كيا» «جليلة» عليها: «عدم الحيايى من بعدك يا نعمة، بأنه شديد التأثير، معتبرة أن الجمهور حفظ حوار المسلسل من كثرة تكرار عرضه».

وأشارت إلى أنها لم تشعر بغيرة بين ليلى علوى وعيلة كامل وسوسن بدر، بل كن جميعاً يساعدن بعضهن فى الملابس والاكسسوارات.

ونتهت إلى أن دورها فى المسلسل يبدأ بفثاة فى الـ٦٦ من عمرها، ومع ذلك اختار فريق العمل عدم استخدام بدائل شابة حتى يظل المشاهد مرتبطاً بالمثل نفسه من بداية الدور إلى نهايته.

وأكدت أنها استمتعت خصيصاً بمرحلة المرأة العجوز، لأنها أظهرت إمكاناتها كممثلة، مشيرة إلى أنه عندما وصلت الشخصية إلى مرحلة الجدة، استعانت بعقد ذهبى قديم لجدها، وبأكسسوارات من والدتها، واشترت

سواراً بلامام القرن الماضى. أما الأزياء فصممتها د. سامية عبد العزيز وفق موضة الفترة الممتدة من ١٨٨٠ إلى ١٩١٩.

كما نقلت دلال عبدالعزيز عن نجيب محفوظ قوله لـمحسن زايد: «أنا إديت محسن زايد متر قماش حوله لتوب»، وهى العبارة التى تلخّص إعجاب «محفوظ» بقدرة «المعالجة على توسيع النصّ الأصلى.

4 جليلة الطرايشى

لم تتحدث النجمة عيلة كامل كثيراً عن مسلسل «حديث الصباح والمساء»، لكن لا يتحدث أى فنان شارك فى العمل إلا ويتحدث عن صدقها الشديد فى تجسيد شخصية «جليلة الطرايشى».

دلال عبدالعزيز مثلاً قالت إنها كانت تشعر بالخوف الحقيقى أثناء مشهد تحضير «جليلة» لـ«العاريث»، وأن أداء عيلة كامل جعلها ترتعش وتعيش المشهد كما لو أنه واقعى.

أما محمد نجاتى فقال إن عيلة كامل سمعته يتمنى خاتماً ذهبياً شعبياً مناسباً لدوره، فأحضرت له فى اليوم التالى خاتماً استعارته من ابن خادمتها لاستخدامه فى التصوير.

بينما قال أحمد صقر إن عيلة كامل قدمت شخصية قوية ومركبة، وإنها كانت «مصدقة الشخصية ومصدقة اللى قدامها»، معتبراً أن صدقها سر من أسرار نجاح المسلسل.

5 داود المصرى

وصف خالد النبوى دور «داود باشا»، الذى جسده ضمن أحداث المسلسل، بأنه مغامرة تمتد من الطفولة إلى الشيخوخة ووجود الأحفاد.

وقال «النبوى» إنه أصر على الدور بعد قراءة السيناريو، رغم تخوف البعض من قدرته على تجسيد الشيخوخة حتى سن الـ٩٠، مشيراً إلى أنه استلهم رغبة «داود» فى الكبر من جدته، والدة والده، التى كانت مصابة بمرض «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

6 يزيد المصرى

اعتز الفنان الكبير أحمد ماهر فى البداية عن عدم تقديم دور «يزيد المصرى»، ثم طلبه محسن زايد وتحدث معه عن الشخصية.

وقال «ماهر» إن حديث الكاتب عنه وعن الدور جعله يبكى، فوافق فوراً على المشاركة، واصفاً العمل بأنه «حادثة كبيرة، ذات كادرات غنية، تجمع طبقات المجتمع المختلفة».

7 محمود المراكيبى

كشف محمد نجاتى عن أن الترشيحات الأولى وضعت فى الدور الذى جسده أحمد زاهر، بينما كان «زاهر» مرشحاً للدور الذى آده «نجاتى».

كان «نجاتى» معروفًا فى ذلك الوقت بصورة الشاب الرومانسى، لكنه أراد شخصية «مركبة» تسمح له بالخروج من القالب، فذهب إلى أحمد صقر وطلب تبديل الدورين.

لم يكن عدد المشاهد هو ما يهمه، بل تركيب الشخصية وتعقيدها. وبحسب «نجاتى»، كان أحمد زاهر سعيداً بالتبديل لأنه كان يرغب فى أداء دور «الولد الشقى» القريب من والدته.

واكد «نجاتى» أيضاً أنه اعتذر عن «عائلة الحاج متولى» من أجل المشاركة فى «حديث الصباح والمساء». كما حرص على زيادة وزنه ليتناسب مع تطور شخصية «محمود المراكيبى» عبر العمر.



عيلة كامل ودلال عبدالعزيز

سواراً بلامام القرن الماضى. أما الأزياء فصممتها د. سامية عبد العزيز وفق موضة الفترة الممتدة من ١٨٨٠ إلى ١٩١٩.

كما نقلت دلال عبدالعزيز عن نجيب محفوظ قوله لـمحسن زايد: «أنا إديت محسن زايد متر قماش حوله لتوب»، وهى العبارة التى تلخّص إعجاب «محفوظ» بقدرة «المعالجة على توسيع النصّ الأصلى.

أحمد خليل استعان بـ«جزماتى» لإتقان الدور.. وابتلع مسمارًا فى أحد المشاهد



حنان مطاوع وعلا غانم

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين الأستاذ خالد؟»، وفق ما ذكره. ومما قيل أيضاً عن «النبوى» أنه كان يذهب إلى بيت محسن زايد، ويجلس على الأرض عندما يضيّع «باركنسون»، وكان يقرأ لها القرآن لأنها لم تكن تستطيع الإسناك بالصالح.

وفى أول يوم تصوير لمرحلة الشيخوخة، دخل خالد النبوى الاستديو بهذه الرعشة حتى إن أحمد صقر والعاملين لم يتعرفوا عليه وسألوا: «أين

كيف يمكن للكتابة أن تتحول من أداة للإمساك بالمعنى وصناعة اليقين، اللوغوس، إلى مساحة راديكالية لمقاومة المعنى ذاته وتفكيك مركزية السرد، من خلال تحويل اليوم العادي والهشاشة إلى ملحمة وجودية لا مركز لها ولا نهاية؟

لكى نجيب عن هذا السؤال، يجب أولاً أن ندرك أن الرواية لا تُقرأ كحكاية تقليدية تنمو أفقياً نحو ذروة درامية ثم تنفجر عقدها نحو خاتمة أخلاقية أو وجودية جاهزة؛ بل هى نص ضد السرد إن صح التعبير، أو سرد يمارس فعل تقويض ذاته من الداخل، تماماً كما يطرح الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا، فى تفكيكه

للثنائيات المركزية.

منذ العتبات الأولى، يرفض النص الخضوع لسلطة الخطاب العقلي المهيمن الذى يدعى امتلاك الحقيقة وتوجيه المعنى، عندما يصرح السارد بأن الرواية خالية تماماً من الحكمة، وأن للقارئ الحرية المطلقة فى قراءة الفصول كيفما شاء دون أن يتأثر البناء، فإنه يوجه ضربة قاصمة لمفهوم الوحدة العضوية الكلاسيكية.



د. إسراء بدوى

سيرة هشة ليوم عادي

قراءة تفكيكية لرواية عبدالكريم الحجاروى

تحمل العتبة النصية الأولى للرواية تناقضاً انطولوجياً صارخاً فالعنوان يزاوج بين متضادين: «السيرة» بوصفها سجعاً للذاكرة، وتوثيقاً للمسار الإنسانى الكبير، والهشّة، التى تنفى عنها صفة الديهومة والصلاية، إنه يوم «عادي، تماماً، ولكنه محمل بصراعات القرية.

وحين يعلن الكاتب فى العتبة الثانية: «هذا عمل مُمل بذلت قصارى جهدى فى أن يبدو كذلك...»، فإنه يعلن حالة من مقاومة المعنى وتعرية أفق انتظار القارئ. ويأتى صوت السارد: «لك أيتها القارئ الحرية الكاملة فى قراءة هذه السيرة... دون الالتزام بالتسلسل... ولن يؤثر ذلك على حبكة النص الخالى من الحبكة تماماً». هنا يتم تقويض البنية الهرمية التقليدية للسرد؛ فلا بداية حتمية ولا نهاية مأساوية، بل «لا حبكة». إننا أمام كتابة تفكيكية تخرج من شبك اللغة إلى «متاهة المعنى، بتعبير دريدا، حيث تتوزع الدلالة وتتمنع عن الإمساك بمركز واحد.

لماذا وضع نصية «الملل» فى بداية النص؟ فى الصفحة الثانية من الرواية، يطالعنا النص

بعبارة مكثفة ومباشرة: «بذلت قصارى جهدى فى أن يبدو هذا العمل عملاً مللاً...».

وضع هذه النصية الاستباقية فى عتبات النص الأولى هو استباق للإدانة وكسر أفق التوقع. الكاتب يعلم أن النص يفتقر إلى الحبكة التقليدية، وتطرق النثر، ولا حكايات بوليسية، لذلك، فهو يواجه القارئ منذ الصفحة الأولى باعتبارية، وإعية: هذا النص قد يبدو مملاً لمن يبحث عن الإشارة الرخيصة. فيعلن التمرّد على أدب الإيهار السريع.

الملل هو الشعور الأساسى الذى يختبره الإنسان المعاصر فى مواجهة رتابة الأيام العادية. بما أن الرواية تتناول «سيرة هشة ليوم عادي»، فإن التعبير عن الملل وتحويله إلى مادة أدبية هو جوهر العمل. الملل هنا ليس عيباً تقنياً فى الكتابة، بل هو موضوع النص وبينته الشعورية. أن يجعل القارئ يلامس ثقل الوقت ويحطّ الساعات العادية هو محاكاة دقيقة لواقع الحياة اليومية المعاشة. يريد الكاتب القول إن الجمال لا يكمن بالضرورة فيما هو مثير وخارق بل يكمن فى تلك «الهشاشة» العادية، وفى التفاصيل المنسية بين طيات الفجر والغروب. وضع الملل فى البداية هو بمثابة «فلتر» أو اختيار لقارئ نوحى يستطيع أن يتجاوز صخب الحكبات التقليدية ليصغى إلى صوت الهشاشة والعدم.

الأمر الآخر هو غياب الحبكة المركزية يعنى غياب الهدف النهائى: فلا بطل منقذ، ولا رحلة بالمعنى الميتولوجى الكلاسيكى، بل كائنات تتقاذفها أمواج اليومى العادى والمكرر. هذا التخلّى مقصود بذاته، لكى تُترك مساحة للزمن أن يتنفس دون إكراه السرد،

وللأشياء الهامشية «المرماد، والمسدسات المؤجلة التى لا تطلق النار، وحركة الصهرج، وثرثرة العجائز، أن تحتل بؤرة الاهتمام بدلاً من الأحداث الكبرى.

كيف يتحول «اليوم العادى» إلى ملحمة؟ الإجابة تكمن فى إعادة الاعتبار لـ «اللاشى». فى الرواية، اليوم العادى ليس فراغاً، بل هو البؤرة التى تتكشف فيها مأساة الكائن البشرى.

الشخصيات، مثل عمران، وزكية، ومنصور، وعموشة، لا تخوض حروباً كونية، بل تخوض حرباً ضيقة ضد ثقل الروتين وضد صقيع اللحظة ومياعنات الغياب.

هذه «الهشاشة» المذكورة فى العنوان هى الوجود الإنسانى عارياً من أى أيديولوجيات أو شعارات كبرى. عندما تصبح السيرة «هشة»، فإنها تعلن انحصارها على الخلود المزيف؛ فالاستمرار فى العيش، وتظيف الأخطاء، ومواجهة بؤس المكان والزمان، يكتسب طابعاً بطولياً وجودياً من نوع فريد، يذكرنا بفلسفة العبث لدى كامو، لكن بروح محلية تضرب جذورها فى قاع القرية المصرية ومومها اليومية.

تتجلى مقاومة المعنى فى النص عبر اثنتين تفكيكيتين واضحتين: إبطاء الحركة وتعدد المسدسات: يستحضر الكاتب مقولة أنطون تشيخوف الشهيرة: «إن المسدس الذى يظهر فى المشهد الأول ينبغى أن تطلق ناره فى المشهد الأخير، ليكسر هذه القاعدة تماماً»؛ ففي النص تظهر هذا المسدس فى كل مشهد ولكنها لا تطلق النار أبداً. منذ التكنيك السردى يعكس التحرر من «درامية الحدث»، فالأيام العادية لا تنتهى بانفجارات أو ذروة درامية، بل تنقضى فى سكون وهشاشة.

1 الزمن

الزمن هنا ليس خطاً مستقيماً يتجه نحو التقدم، بل هو دوائر متداخلة تبدأ من «البكور» ولا تنتهى عند «السحر»، مروراً بالتحوّلات الفلكية والنفسية بالتناص الدينى المعتاد. هذا التشظى يمنع القارئ من القبض على معنى نهائى للرواية. المعنى يهرب دائماً إلى الأمام، يتمنع، يتوارى خلف الكلمات، تماماً كما تفلت المدلولات من قبضة الدال عند دريدا.

الحجاروى فى «سيرة هشة ليوم عادي» يعكس الترتيب الزمنى للأجزاء: فبيدا بالجزء الثالث، (الذى يضم فترات مثل: الهجرة، الظهيرة، الروام، العصر، القصر، الأصيل، العشى، الغروب- أى ثلث النهار الأخير)، ثم ينتقل إلى «الجزء الثانى» (وسط النهار)، ويختتم بالجزء الأول، (ثلث النهار الأول مثل: الشفق، الغسق، العتمة، المحفزة... إلخ).

هذا التشظى الزمنى يعكس ما تسميه الدراسات النقدية بتفكيك «حضور اللحظة»، حيث يتساوى الزمن

الأطول بالزمن الأصغر.

حين تفتتح الرواية على برق «طوبه»، وصقيع السحر (كما فى حركة سورية، أو مغامرة عموشة وصباح فى الجبانة)، يتحول الزمن إلى «حفر» فى الذاكرة المقموعة. السحر هنا ليس مجرد توقيت فلكى، بل هو منطقة رمادية بين الموت والحياة، بين الغياب والحضور؛ حيث تتداخل طقوس الجبانة مع تراتيل المسجد، وحركة الموتى مع شفاء الأحياء.

إنه زمن محلى، قروى، شبحى، يتناوب فيه صرخات «صاروخ» من المذنبة مع صراخ عرفات فوق صهرج المياه. الزمن هنا يتنفس، يقبض، وينسى، لا تقيسه عقارب الساعة، بل تقيسه دقات القلوب المكسورة (مثل حالة عمران ومنصور).

تتجسد القرية فى النص كـ«هيتروتوبيا» تجمع بين التناقضات الصارخة: الصحراء القاحلة والنيل الخصيب، الجبال الحمراء والبيوت الطينية، فسوة الأبناء وخذلان الأبناء «مثل شيمة مايا وعمران، وقسوة شيبان على صبرى، ومكاند باتعة لقعلوط». الأجساد هنا مهشمة، مستلبة، تتحرك كدُمى فى مسرح عبثى واسع، لكنها تقاوم الموت باليومى والمكر الصغير.

2 اللغة

النص يمارس «تقويضاً ذاتياً» مستمراً؛ فالشخصيات (مثل زكية التى لا تنام وتكنس الأخطاء والرماد، وعمران الذى يبتلع خذلان العاطفة، ومنصور الذى يلتزم الصمت المطلق)، كلها تمثل أنهار «اللوغوس» (الخطاب المركزى العقلانى). اللغة هنا لا تنقل المعنى ببس، بل تتعثر، تتشظى، وتفضح عجزها أمام فجائية الواقع وهشاشته. اللغة تُعيد كتابة الهامش ليصبح متنّاً، ويجعل من اليومى العادى ملحمة صامتة من القهر والتحمل.

لغة «اليوم العادى»: الحياة لا تصنعها الأحداث الكبرى، بل تصنعها التفاصيل الهشة المتكررة. عبر العكس الزمنى، يحرر الكاتب اليوم الإنسانى من رتابة الغايات الكبرى؛ فاليوم يبدأ بالغروب وينتهى بالفجر، فى إشارة إلى أن الموت والنهايات متداخلة مع البدايات والولادات فى دورة الحياة البسيطة واليومية.

3 التناص الفلكورى

يتجلى التناص الفلكورى فى أعلى تجلياته عند عتبات الزمن: ففي مقطع «السُحر»، تبرز المأثورات الشعبية المرتبطة بالتقويم القبطى والذاكرة المأخية الفلاحية، مثل قول العجوز «سورية»: «طوبه تخلى الصبية جلدة والعجوزة قردة... طوبه تخلى الشابة كركوبه».

لا يعمل هذا التناص بوصفه مجرد زينة تراثية أو محاكاة فلكورية مجانية، بل يتحول إلى بنية تفسيرية

وجودية تلخص قسوة الطبيعة «الزهميرير» وصراع الجسد البشرى الهش مع الزمن والبرد. التناص هنا يمنح الشخصيات عمقها الدلالي: فالأم «سورية» تواجه الشيوخة والصقيع عبر استدعاء حكمة الجماعة الشعبية المتوارثة التى تختزل عشرات الأيام فى عبارة إيقاعية لأذعة.

ثانياً: طقوس الموت، الجبانة، والمخيل العجائبي فى المشهد الليلي الذى تنزل فيه «عموشة» وابتها «صباح» إلى المقابر فى وقت المحاق، يتداخل الفلكلور المرتبط بالخرافات والرهبة الجماعية من الموتى مع الواقع السردى:

يستدعى الكاتب الموروث الجمعى الخرافى المتعلق بانتهاك حرمة الموتى، وظلمات القبر، والأشباح، والخوف المتوارث من «عالم الغيب السفلى». إن حضور «عموشة» كامرأة متمردة على التابوهات الشعبية مقابل ذعر «صباح» يعكس صراعاً بين جيلين تجاه التراث: جيل يمارس الطقوس بيقين غامض وجيل آخر يرتجف تحت سطوة الوهم والخوف المفارق للواقع.

ثالثاً: الممارسات الاحتفالية والإنشاد الصوفى «الحضرة والطريقة النقشبندية»

يمتد التناص الفلكلورى الدينى ليلامس طقوس «الحضرة» والإنشاد فى المساجد (مثل استدعاء السلسلة البهائية للسادة النقشبندية وأوراد الشريف إسماعيل بن تقادم الحسينى).

يوظف النص هذا التناص الصوفى – الشعبى ليؤكد على كون الدين فى القرية ليس مجرد نصوص مجردة، بل هو ممارسات طقوسية حية تتشابك فيها الهموم الروحية بحركات الأجساد وهتزاز الرووس طرداً للهموم وعزاء عن خذلان الواقع «كما فى حالة عمران». التناص هنا يعمق البعد النفسى والاجتماعى لشخصيات تعيش اغترابها الداخلى وتلجأ إلى فضاءات الذاكرة الجمعية والتصوف الشعبى بحثاً عن الطمأنينة.

رابعاً: البنية اللغوية الحكائية والموروث الشفهى يتغلذى نص الرواية على لغة سردية تنسج بين الفصح العبر والمفردات الشعبية الصعيدية الخالصة «مثل: الترحيلة، المقاول، الخلة، القرقوش، التقشيطه، الكلسون».

هذا التناص اللغوى يمنح «اليوم العادى» المذكور فى عنوان الرواية ملحمة الخاصة: فاليوم ليس عادياً بيولوجياً، بل هو محمل يتراكمات دلالية وحكاية تجعل من التفاصيل اليومية البسيطة كساقية الأرض، شرب الشاي، صباح الديكة، نداءات المساجد برّصاروخ»، متواليات فلكلورية تحتفى بالبساطة وتفضح فى الوقت ذاته قسوة التهميش والفقر.

نجح عبدالكريم الحجاروى فى روايته «سيرة هشة ليوم عادي» فى جعل التناص الفلكلورى عضواً حياً فى بنية السرد؛ فلم يكن وسيلة للتوثيق الإثنوجرافى البحت، بل تحول إلى أداة نقدية وسردية تكشف عن صراع الإنسان المصرى البسيط مع الهشاشة، والفقر، والبرد، والقدر،

النص

يفتقر إلى

الحبكة

التقليدية

والصراعات

الحادة،

والأحداث

المثيرة



كعب أخيل

تتميز المتواليات القصصية بكونها كتاباً قصصياً، تجمع قصصه فكرة أو قيمة واحدة، أو شخصية واحدة تكابد أحداثاً مختلفة، على مدار فترة زمنية محددة، أو خلال قطع متوارة من الزمن، ولا يتم هذا بالطبع عشوائياً، بل يكون اختياراً مقصوداً، يكلف القاص من الجهد ما هو أكثر من كتابة المجموعة القصصية التقليدية، من أجل بناء ارتباط متين، كأن تُسلم كل نهاية قصة الخيط لبداية القصة التالية، أو أن يتجلى بالقصص مشتركاً، يلصمها في عُقد واحد، وربما يلوح بالنهاية خيط درامي أو معي أو حالة، أو غير ذلك. وفي الكتاب القصصى «كعب أخيل» للكاتب جمال فتحي يتحقق ذلك.



عزة رشاد

مخاوف الطفولة ومضاعفاتها في مجموعة جمال فتحي

أما في قصة «تجرى من تحت الأنهار» فيظهر جهد الأم لمساعدة طفلها في تجاوز مشكلة التبول اللا إرادي، دون تعنيف، بل يعبر الكاتب عن حالة الطفل بنفس الطرافة.. «بمجرد دخولي في النعاس أشعر كأنني في الجنة فتجرى الأنهار من تحتني»، في حين أن ثقافتها «ثقافة هذه الأم نفسها، تغرس، في نفس طفلها، دون قصد، بذور (العنف)، ففي قصة «الأرنب ميسو»، يسأل نادر أمه: ليه هو أرنب؟ تجيبه: «لأنه خُواف». كذلك يعبر الكاتب عن الطفل نادر «بطل القصة»، عندما لا يجد الأرنب ميسو، ويستنتج أن أمه ذبحته.. «انهرت باكياً كالنساء»، وفي أخرى يعبر الطفل عن ضخامة خوفه.. «ارتعدت كالنساء»، وهذا يكشف لنا تغلغل فكرة التفوق القائم على النوع «الذكور»، في تلك الثقافة، يؤكد هذا ما تقوله النساء للطفل في السوق، في قصة أخرى، استنكاراً لبيكائه بسبب توهانه من أمه: عيب عليك تبقى راجل وتعيط.

– الأب: تجعله الأم أداة تخويف للطفل كي يطيعها، لكن في قصة «قاطع طريق» يظهر الأب وهو يضرب الأم أمام نادر وأخته، فتبدأ الرغبة في «قتل الأب»، بالتشكل لديه. يكبر نادر مستشرباً نفس الثقافة، فيتماهي مع الأب، ويضرب زوجته ضرباً مبرحاً أمام أطفالهما في قصة «أنت مبالغ يا نادر»، ويقول.. «كلت لها الكلمات كما لو أنني أعارك قاطع طريق». لكننا نراه في قصة «في مواجهة النعش»، يتصالح مع أبيه «الميت»، ثم يمتنع عن البكاء لكي يثبت له ولاءه لذات القيم، وأنه «ترك رجلاً».

ينهض بناء الشخصية أيضاً على علاقة السارد بالمكان: فالمكان ليس مجرد مساحة، بل كائن حي تربطه بالسارد علاقة وثيقة، وهو ليس البلد ككل، بل الحي الذي يتعامل معه نادر، وفيه البيت والشارع والمدرسة والجيران والأقارب، «مصدر ثقافة الخوف والتمييز»، وفيه أيضاً الشارع، حيث الفوضى المستشرية والبلطجة، وحيث الماعون ذهنياً متروكون لأقدارهم. ففي قصة «الرجل الأخضر» يعرّفنا السارد الطفل على «العبيط، ويتمنى موته بسبب خوفه منه. عدم تحمل البلدة لمسئوليتها تجاه الماعين ذهنياً يظهر أيضاً في قصة «نفيسة المجنونة»، وهكذا يكبر السارد ولا تفاديه مخاوفه، بل تكبر معه وتنغص حياته فيصير شاباً يخاف من ليلة الدخلة، ويفتقد الثقة بنفسه، فيسكنه الارتياح من محاولة التجسس عليه وسرقة فرحه، وبسبب نفس فقدان الثقة بالذات ينتابه الشك في سلوك زوجته، فحيث تمت الإطاحة بالحساس بالأمان من قبل الزواج بكثير، يكبر الشاب مسكوناً بالخوف التوارث والمتضخم.

فالشخصية الرئيسية هي «نادر»، سارد كل القصص، يبدأ طفلاً ثم يكبر، وصولاً إلى مرحلة الشباب، مع التصاعد الزمني من قصة لأخرى، كما يستمر بإحدى شخصيات القصص: الأم والأب والأخت، ثم تظهر الزوجة عند بلوغ البطل لعمر الزواج، ومكانياً: تتحرك القصص من بيت الأيوين إلى بيت الزوجية، وتظل في نفس الحي «تقريباً»، نفس الشارع، أو أحياء وشوارع متشابهة، ما يجعلها تقترب من السيرة القصصية، «الغبرية».

وقد اختار القاص أن ينهل من نبع الطفولة بطرافته ونوادره المرحية، وأن يسرد أغلب القصص بضمير المتكلم بحميمته وقربه من النفس، وهذا لم يمنعه من الإمساك بسلاسلها الثقافية في القصص، وإظهار القاص لتأثيرها على الطفولة، وامتدادها إلى مراحل العمر اللاحقة، حيث يتمحور بناء الشخصية في قصص «كعب أخيل» حول فكرة مخاوف الطفولة التي تلازم البطل حتى النضج. حقيقة، لا يمكننا تجاهل الخوف كمحرك أساسي للسلوك، فهو الغريزة الأم التي بإيجاز منها يتحرك الكائن ليحمي نفسه، ولولاها لهلك، ولهذا يحرص الوالدان، ميكزاً، على أن يزرعا الحذر في نفوس الأطفال، لكن كثيراً ما يتحول التحذير إلى تخويف، فخوفاً عليه نخيفه من الغرياء والمختلفين.. وربما من الآخرين بشكل عام، نفس هذه الثقافة هي الموجودة لدى معلمات المدرسة والمحيطين.. إلخ، حيث ينقلب الدرع على دماغ صاحبه إذا زاد الأمر على حده، فتظهر الشخصية المترددة، وصولاً إلى الشلل التام، أو يصير تطور الشخصية إلى شخص عنيف، «كميكانيزم دفاعي»، وهو ما يحدث في هذه القصص التي تنفذ إلى المسكون عنه: الجنابة، أسرار البيوت والعلاقات الزوجية والأوضاع غير السوية، بأسلوب بسيط وبدون افتعال.

وينهض بناء الشخصية في «كعب أخيل» على أعمدة عديدة، متفاوتة التأثير، أولها علاقة السارد بأسرته «في الطفولة وما بعدها»، ثم علاقته بالمكان ومشاكله. وبدائية: فالعلاقة بنوة/ والدية هي الأكثر تعقيداً، فتمتد يد تحنو ويد تضرب «برفق»، ثم حزن دافئ وأمن، ولسان يزرع الخوف في نفس الطفل تحسباً من عاقبة اللا مبالاة»، وهذا نراه في القصص كالتالي:

– الأم: على الرغم من أن حنانها المتدفق يضيخ في القصص طرافة بالغة، ميزت أسلوب الكاتب، كما في قصة: «إلى أن أودعتها قبرها بيدي»، على سبيل المثال، حيث تُحك كوميديا التواطؤ: فالطفل يتظاهر بالمرض هرباً من الذهاب إلى المدرسة، والأم تتظاهر بتصديقه، ما يضيخ بنفس الطفل طمأنينة هائلة، تطلب منه الاستعداد للنزول إلى السوق، وهناك وسط الزحام ينتبه: فجأة لم أجد أمي. تنتهي الطمأنينة. ويعبر الكاتب عن مشاعر الطفل: صرت ذرة في مجرة، لتوضيح مكانة الأم والأمان الذي يمنحه وجودها،



عبد الكريم الجراوى

سيرة هشة ليوم عادى

محولاً التفاصيل اليومية للقرية إلى أسطورة صغرى تعج بالحياة والرمز.

4 حضور الموت في الرواية

لا يظهر الموت في «سيرة هشة ليوم عادى» كحدث طارئ أو نهاية بيولوجية عابرة، بل يتسرب تدريجياً ليكون جزءاً لا يتجزأ من الإيقاع اليومي للقرية. ينعكس الموت في النص عبر تجليات متعددة:

الموت المكانى «الجنة كفضاء حى»
تتحول جنانة الموتى إلى فضاء سردي فاعل لا يقل حيوية عن شوارع القرية. ففي أوقات مبكرة وصعبة مثل «السحر»، تتحرك شخصيات مثل «عموشة»، وابنتها «صباح» نحو الجنة في ظلام دامس لفتح القبور ولعبت بأجساد الموتى حديثاً. هذا التداخل بين عالم الأحياء وعالم الأموات يعكس حالة من «تطبيع الموت»: فالجنة ليست مكاناً معزولاً للرغبة المطلقة، بل هى مسرح لأفعال بشرية غامضة، وانتهاك صارخ لحرمة الموت يعكس تآكل القيم الإنسانية وتحول الموت إلى سلعة أو أداة طقسية سوداء.

الموت الرمزي والنفسى
يمتد الموت ليصيب الأحياء وهم في قمة حركتهم. فشخصيات مثل «عمران»، يعيشون موتاً روحياً ونفسياً قاهراً «موت الكرامة والخذلان» بعد صدمته مع «مايا فهمى البرعى»، وانهيائه تحت وطأة الضرب والقسوة الطبقيّة والنفسية. هذا الموت الداخلى يجعل الشخصيات تبدو كالزومبي أو الأموات السانحين، حيث تفقد الحياة معناها الدلالى وتكتفى بالحركة الميكانيكية البحتة.

الموت المجازى والعبثى
يتجلى الموت أيضاً في المجازفات اليومية والتعجير القسرى والشقاء المستمر لعمال التراحيل (مثل «قلعوط» و«هريدى»)، حيث يبدو الإنسان خيضاً، وحياته معلقة بحبل رفيع من العبث، تماماً كما تظهر في مفارقات الرواية السوداء حين تدار الحياة البشرية بسنطق البقاء للأقوى، وحين تتساوى دلالات الموت الإنسانى مع «مذبحة الطيور والدواجن» التي تتعرض لها شخصيات مثل «فتحية»، أو «روحية»، فيتماهي الموت البشرى والحيوانى في كتلة واحدة من العبث المظلم.

ثانياً: لغة النواح بصوت الحزن القيم والتعبير الجنائزى، لغة النواح في الرواية ليست مجرد تهديدات عاطفية، بل هى جهاز لغوى ونبرة ساردة تهيمن على الأجواء العامة للقرية، وتتجسد في عدة مستويات:

5 نواح الذاكرة

يرتبط النواح صوتياً وحسباً بطرفو القسوة المناخية «برد طوية وكيهك»، حيث ترتعش الأجساد وتتصلب الأطراف. هذا الصقيع الخارجى ينعكس على لغة النواح والداخليات: فالشخصيات تنأج وتئن بصوت خفيض يشبه فيجح الأفاعى أو خشخشة الحراك البشرى المتعب. الصوت البشرى هنا مقبل بالهجوم، وكأن النواح هو اللغة الوحيدة المتبقية للتعبير عن قسوة العيش، مثل بكاء «عمران» بلا موع، أو أنين «منصور» فوق هضبة الصحراء. وتتجلى لغة النواح بوضوح فى أصوات النساء اللواتى يحملن أعباء الفقر والفقر والقهرى (مثل «بنينة» التى تفقد ابنها حامد المعتقل، أو «شادية» و«سورية» اللواتى يواجهن شقاء اليوم بقهر صامت.. مريم فى نواحها على أسماء.. النواح هنا يتحول إلى مقاومة خفية أو صرخة احتجاج مكتومة ضد عالم ذكورى وقاس لا يرحم الضعفاء. يبرز ببراعة تناقض لغة النواح الحزينة مع مظاهر المصطب الفرح المصطنع «مثل زفة العريس (السمطى) أو صرخات المجانين مثل (عرفات) فوق صهريج المياه». هذا التباين يخلق إيقاعاً سردياً سريالياً؛ فالقرية تتأرجح دائماً بين حافة النواح الجنائزى «الموت» وحافة الصخب الاحتفالى الأهوج «الحياة»، ما يعمق الإحساس بالهشاشة والسيرة الهشة ليوم عادى يتكرر بلا معنى حقيقى سوى اجتراح الألم.

نحج عبد الكريم الجراوى فى توظيف قيمة الموت ولغة النواح ليس كإضافات ميلودرامية، بل كبنيتين تكوينيتين تعكسان واقعاً قروياً مهشاً، تتداخل فيه الأساطير الشعبية بالواقع القاسى، وتتحوّل فيه تفاصيل اليوم العادى إلى جحيم مصغر يعيش فيه الأحياء أمواتاً، وينتظر الأموات من ينتهك قبورهم، فى سيرة تحدى الحكمة التقليدية لتلتقط نبض العدم والهشاشة الإنسانية بامتياز.

6 الشخصيات

ثنائية الصراع الوجودى والزمن: سورية، الحج عبد الرحيم، ويسطويسى القجاج سورية: تمثل صمود الذاكرة التاريخية والجسد البشرى فى مواجهة قسوة الطبيعة ويرد شهر طوية القارس. تواجه الصقيع بالمناجاة الروحية واليقين الداخلى متحدثة عن تاريخ متجذر يعود لعصر الوحدة.

الحج عبد الرحيم الجدواي: يجسد الشيخوخة المفعمة بالنطلع الروحى والتعلق بالمعنى الأبدى. يستند إلى تسعين عاماً من الوعى ورؤى الغيب المنتظرة لزيارة الحجاز محارباً بطء الجسد باليقين. بسطويسى القجاج: يعكس أزمة الوجود المرتبطة فقدان الملكية والأرض. يشهد انهيار عالمه بعد ضياع ثلث أرضه ونخيله لمصالح أخته، ليتحول إلى كائن غارق فى العبث والأسى الصامت تحت أشجار الأثل.

صراع السلطة
عمران: يمثل نموذج الإنسان المكسور بفعل الخذلان العاطفى والطبقيى المفاجئ. يعيش عذاباً روحياً خانقاً بعد رحلته المريرة إلى الإسكندرية وصدمته أمام طعنة الحبيبة التى تشبه خيانة بروئس ليوبويس فيصير مايا: تجسد قسوة الهرجوازية الحديثة وبرودها العاطفى. تتخلّى عن شريكها بلا تردد وتسلمه لسلطة أبيها الغاشمة ثم تكللها بابتسامة قاتلة. فهمى البرعى: يمثل رمز السلطة الأبوية الرأسمالية المتجبرة. يتعامل مع البشر باحتقار مطبق ويصنفهم كجراييع، لا يستحقون سوى الإهانة والرمى بالمال.

بنينة: تمثل الأم المضجوعة التى تُقهر ببطش الدولة وسلطة الأمن المفاجئة إثر اعتقال ابنها الطالب الجامعى حامد دون تهمة واضحة. التمرد الصامت والمكر الأثوثى
عموشة وابنتها صباح: تجسدان كسر التابوهات والخروج على الحدود المألوفة عبر طقوس الليل الغامضة فى جبانة الموتى. تواجه عموشة الموت بصلاية وفحيج أفعوانى بينما تعانى الابنة من الرعب والارتجاف الوجودى.

باتعة: تمثل الذكاء المنزلى والمكر العملى الفاعل. تنجح ببرود وحزم فى الإيقاع بزوجها المتهرب «قلعوط»، وفرض واقع جديد عليه عبر مقدم الترحيلة. «قلعوط»: يجسد شخصية الهروب والتحايل العبثى على مسئولية عبر النوم المصطنع والتهرب الوجودى.

زكية: تمثل كائناً ماورائياً تحرر من قيود البيولوجيا البشرية بعد انقطاع الطمث. تتخلّى عن النوم لتتحول إلى طاقة ليلية غامضة تقوم بطقوس مبهمة لتطهير القرية ودفن المنسجين. **قسوة الواقع الاقتصادى**
شبيان: يصارع القحط المائى وشظف العيش اليومى. يتجسد غضبه فى قسوة متوارثة يمارسها على ابنه البكرى لحماية من التراخى.

صبرى: يمثل جيل الشباب الممزق بين ثقل الواجبات المادية القاسية «حمل الأسمدة والوقود وسقاية الأرض» ولذة التمرد العابر بحضور حفلات الكف. شادية: تتمثل اللعب المزوج للأوممة والعمل المنزلى المضى تحت وطأة قلق الطقس والسحب المعرقة لخبرها. الجمش، القبس، عبد الدايم، وصبى: يجسدون عمال الترحيل والكسرة الذين يصارعون الصقيع والجوع والجهد البدنى المضى وسط حقول القصب.

صراع الفن
منصور: يمثل الفنان المتأمل المتأخم للجنون والعزلة الجبلية. يحيل حبه المستحيل لأسماء إلى تمثال حجرى متطابق تماماً «غالاتيا العاصفة»، معبراً عن مأساة الصمت المطلق والخلاص عبر التدمير الداخلى.

عرفات «ثمانين المجنون»: يعبر عن صرخة الوجود العبثى المفاجئ من أعلى خزان المياه. يكشف صعوده عن هشاشة العقل البشرى أمام اتساع الفراغ وانقلاب موازين الواقع. كتكوت وجاسر: يمثلان طفولة القرية المتمردة التى تتأرجح بين البراءة واللعب الغريزى الفطرى بمراربة دورة الطبيعة والحيوانات.



رواية «سيرة هشة ليوم عادى» هى نص سردي يمارس حضرياته الفلسفية فى بنيات الهشاشة الإنسانية. إنها ترفض الأحكام الجاهزة والحكيات المصطنعة، محتفظة بجماليات النية والتفكيك، لتترك القارئ وجهاً لوجه أمام مرآة أيامه العادية المقدسة التى تختزن فى تفاصيلها الصامتة كل مأساة الكون وعيئه.



اختار القاص أن ينهل من نبع الطفولة بطرافته ونوادره المرحية



جمال فتحي



الإنقاذ ممكن

كيف نواجه أزمة المناخ فى حياتنا اليومية؟

1 الجوائز

حاز تشارلى سيلارز على ٥ جوائز، حيث فاز كتابه «ما يمكننا فعله: دليل المتفانين بالمناخ للحياة المستدامة»، الذى يأتى فى ٢٥٦ صفحة، والصادر فى ٢٢ أبريل ٢٠٢٥ عن دار نشر «وايز إنك» الأمريكية، بالميدالية الذهبية لعام ٢٠٢٥ فى فئة «الحياة الخضراء- الطاقة البديلة، والحفاظ على البيئة، والبستنة، ضمن جوائز ليفينج ناو للكتاب، وهى جوائز انطلقت عام ٢٠٠٨، لتكريم أفضل الكتب الجديدة التى تشجع على نمط حياة أكثر صحة وإشباعاً. وتضم أكثر من ٣٠ فئة، فى مجالات أسلوب الحياة، وتصميم المنازل، والتنمية الشخصية، والصحة، والطبخ، والعلاقات، والكتب ذات الطابع المسيحى، وذلك فى النشر الورقى أو الرقمى.

وتمنح الميداليات الذهبية والفضية والبرونزية، تقديرًا للإبداع والجودة والأثر الذى تحدثه الكتب فى حياة القراء.

كما حاز الكتاب على جائزة «التميز فى الكتب، لعام ٢٠٢٥ فى فئة الاستدامة»، وهى مسابقة دولية لجوائز الكتب مخصصة لمساعدة المؤلفين والناشرين على زيادة مصداقيتهم وشهرتهم ومبيعات كتبهم.

وتم اختيار كتابه كمرشح نهائى لعام ٢٠٢٥ فى فئة التغيير الاجتماعى ضمن جوائز أفضل كتاب التابعة ل مهرجان الكتاب الأمريكى، بعد أن تأهلت خمسة كتب فقط، بما فيها كتابه، لتكون ضمن المرشحين النهائيين فى فئة التغيير الاجتماعى.

وهى الجائزة التى انطلقت عام ٢٠٠٣. وتعد من أكبر مسابقات جوائز الكتب فى الولايات المتحدة، والتى تتنوع فئاتها للكتب المنشورة سنوياً فى مجالات الحيوانات الأليفة، والفنون، والسيرة الذاتية والمذكرات، والأعمال، والكتب المصورة للأطفال، وكتب الطبخ، والقصص الخيالية، والصحة، والتاريخ، والكتب غير الروائية، والشعر وغيره.

فاز بالجائزة البابا فرنسيس والكاتبة آن لاموت وغيرهم، حيث يقام مهرجان الكتاب الأمريكى فى لوس أنجلوس وفينيكس، ويشترك فى العديد من جوانب صناعات النشر والترفيه.

كما ترشح كتابه ضمن القائمة النهائية فى فئة الكتب غير الروائية العامة ضمن جائزة أفضل كتاب مستقل، بعد أربع جولات سابقة من المراجعة، حيث تم تقييم مئات المشاركات فى كل فئة.

والجائزة التى تقام سنوياً هى مسابقة أدبية دولية تكرم المؤلفين الذين ينشرون أعمالهم بأنفسهم أو بشكل مستقل من جميع أنحاء العالم. يقتصر الترشيح على الكتب المنشورة بشكل مستقل فى ٣٥ فئة، بما فى ذلك تلك الصادرة عن دور النشر الصغيرة، وناشري الكتب الإلكترونية، والمؤلفين الذين ينشرون أعمالهم بأنفسهم.

ويتم تقييم المشاركات بناء على مهارات كتابية متعددة، تشمل القدرة على سرد القصص، وقدرة الكاتب على جذب القارئ، والاتصالات السلسة، وسرعة السرد، وحركة الأحداث، وعناصر التشويق، ومهارة الكاتب فى استخدام الأسلوب، والشخصيات، والحوار، والسرد، والقواعد، وعلامات الترقيم.

كما حاز الكتاب على المركز الثانى فى فئة الكتب الخضراء/ البيئة لعام ٢٠٢٥، ضمن جائزة اليسوب الملكى للكتاب، وهى مسابقة عالمية انطلقت عام ٢٠١١، وتكرم التميز فى جميع أنواع الأدب.

2 حياة مستدامة

يتناول سيلارز فى كتابه الذى يأتى فى المرتبة الرابعة للكتب الأكثر مبيعاً فى مجال الأعمال الخضراء، «دليلًا متفانًا جذريًا حول كيفية مواجهة أزمة المناخ، بحيث يجد القارئ نفسه قادرًا على تحقيق حياة مستدامة فى جميع جوانب حياته- الشخصية والمهنية والسياسية. وباستخدام إطار عمل علمى للكشف عن أهم عرقلة أشياء يمكن لأى شخص القيام بها لإحداث فرق ملموس، يأخذ المؤلف القراء من حالة الإرهاق إلى حالة التمكين فى مواجهة أزمة المناخ.

يقدم الكتاب نهجًا عمليًا قائمًا على البيانات لإرشاد القراء نحو إحداث تأثير بيئى فى ثلاثة جوانب رئيسية من حياتهم: خياراتهم اليومية، ومساراتهم المهنية، ومجتمعاتهم. حيث يذكر القراء بأن لديهم قدرة أكبر بكثير مما يدركون لإحداث فرق ملموس فى مواجهة تغير المناخ. يناقش الكتاب الحياة المستدامة، من خلال كيفية تسخير العلوم البيئية لاتخاذ قرارات أكثر استدامة، وأيضًا تحويل وظيفتك إلى وظيفة مستدامة، مهما كان مجال عملك.

يرى الكاتب أن بإمكان كل فرد أن يسهم بشئ. فالوقت لم يفت بعد للتغلب على أزمة المناخ، وذلك من خلال تقديم أحدث تقنيات الاستدامة التى يستخدمها كبار مسئولى الاستدامة، ويتيحها للأفراد العاديين فى سياق حياتهم اليومية.

يرى أن التفاؤل المناخى هو تحول فى نظرة الناس إلى تغير المناخ، يركز على تغيير نمط الحياة الضردى وتأثيره بدلاً من التشاؤم



يدبر الاستدامة فى شركة مايكروسوفت، التى تعهدت بتحقيق الحياد الكربونى، وزيادة استهلاك المياه، وصفر نفايات، وحماية النظم البيئية بحلول عام 2030. ويصفته أحد أصغر المديرين فى الشركة، أشرف على الاستدامة فى قسمى ويندوز والأجهزة، وعمليات الحوسبة السحابية، حيث كان مسئولاً عن بناء وقيادة برنامج استدامة شامل يغطى التصميم والهندسة وسلسلة التوريد والبرمجيات والتسويق. كما أسهم فى إطلاق العديد من المنتجات الصديقة للبيئة، بدءاً من أجهزة الكمبيوتر الشخصية الجديدة التى تعمل بنظام ويندوز والمكونات القابلة للإصلاح وإعادة التدوير، وصولاً إلى قارة أوشن بلاستيك.. قبل انضمامه إلى مايكروسوفت.. إنه تشارلى سيلارز الذى عمل فى شركة جارتز، وهى شركة استشارية وبحثية متخصصة فى مجال التكنولوجيا مدرجة ضمن مؤشر S&P 500، حيث شغل منصب محلل لكبار مسئولى المعلومات ومدير برامج لكبار مسئولى سلسلة التوريد. صنفته مجلة IM100 ضمن قائمة أكثر 100 شخصية مؤثرة فى قطاع البنية التحتية الرقمية لعام 2024، ضمن جهودها الرامية إلى خفض انبعاثات الكربون فى البنية التحتية السحابية. كما يشغل عضوية مجلس إدارة اتفاقية iMasons للمناخ، وهى تحالف صناعى يهدف إلى خفض انبعاثات الكربون فى البنية التحتية الرقمية التى تدعم الجيل القادم من خدمات الحوسبة السحابية والذكاء الاصطناعى.

سيلارز شغل أيضًا منصب عضو مجلس إدارة ومدير تنفيذى للتكنولوجيا فى مؤسسة ذا 100 سوليوشن، غير الربحية، التى تؤمن بأن حلول المشاكل الكبيرة تبدأ بخطوات صغيرة..

انضم فى البداية إلى هذه المؤسسة غير الربحية أثناء دراسته للحصول على شهادة البكالوريوس فى الفيزياء من كلية ويليامز، وهى كلية صغيرة للفنون الحرة تقع فى أحضان جبال بيركشاير، مما ساهم فى تنمية حبه للطبيعة.

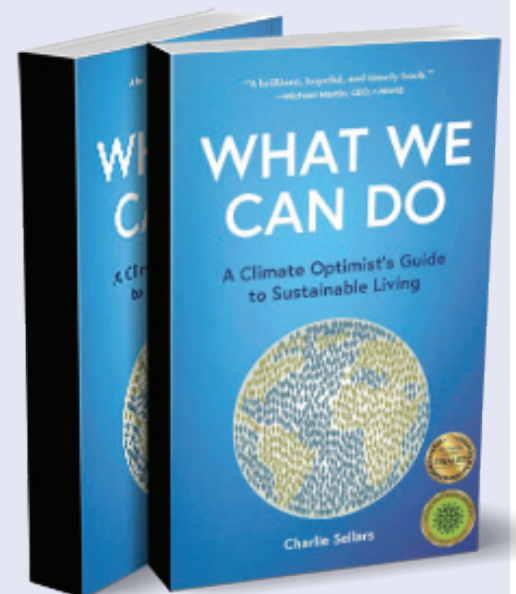
نشأ فى ضواحي ميلووكى، ويسكونسن، ويقيم حاليًا فى مينيابوليس، مينيسوتا الأمريكية.

يتمتع سيلارز بسنوات من الخبرة كمتحدث رئيسى ومحاضر ضيف، بما فى ذلك فى معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، وجامعة واشنطن، وكلية ويليامز، وكلية سانت أولاف، وجامعة غرب كنتاكي.

كما قام بتدريب أكثر من 100 شخص حول مواضيع تتراوح من كيفية الحصول على وظيفة فى مجال الاستدامة إلى كيفية أن تصبح أكثر تفاؤلاً بشأن المناخ.



ميرفانا ماهر



كتاب أمريكى جديد يقدم روشة جديدة من أجل «حياة خضراء»

اللعب من أجل الكوكب

دار النشر صنعت الكتاب باستخدام الطاقة الشمسية الصديقة للملحقات



تشارلى سيلارز: نحن الآن أكثر قدرة من أى وقت على إحداث تغيير إيجابى لكوكبنا

التي كانت ذات يوم من أطول الأشجار فى أمريكا، لكنها الآن شبه منقرضة بسبب الفطريات الغازية. لم أكن قد سمعت من قبل بانقراضها، مما جعلنى أدرك مدى تعرض الطبيعة لخطر الاندثار إذا لم نوثقها.

منذ ذلك الحين، أصبحت من أشد الداعمين لمؤسسة الكستناء الأمريكية، التي تسعى لإحياء هذا النوع من خلال تهجينه ليصبح مقاوماً للفطريات، بل وزرعت بعض البذور فى حديقتي.

■ **ما اقتباسك المفضل من كتاب؟**

«ما لم يهتم شخص مطلقاً اهتماماً بالغا، فلن يتحسن شيء. هذا مؤكد، من كتاب، لوراكنس، للدكتور سوس.

■ **ما أفضل خمسة كتب لديك؟**

– بدون ترتيب معين،

١. براندون ساندerson، ملك الفانتازيا الملحمية،.
٢. هاروكى موراكامى، «أستاذ الواقعية السحرية».
٣. ك. رولينج، «شأت على هارى بوتر».
٤. ويليام شكسبير، «أو مختلف الكتاب الذين يحملون الاسم المستعار نفسه»، والذي ألهم موهبتي فى كتابة المسرحيات.
٥. تاسمين موير، «كاتبة فانتازيا صاعدة أستمعت بقرأة أعمالها».

■ **هل مررت بتجارب مميزة عند لقاء مؤلفين تعجب بهم؟**

– من المواقف الطريفة التي أتذكرها، عندما أتيحت لى فرصة لقاء مؤلف إحدى قصص الكوميكس المفضلة لدى، «فوكستروت»، كان لدى الكثير من القواسم المشتركة مع إحدى شخصياته الرئيسية، وكنت متحمساً لمناقشة ذلك معه فى جناحه. لكنه بدلاً من ذلك، اكتفى بالتذمر وأخذنى بعيداً بعد حوالي ١٥ ثانية. يبدو أنه ليس كل الناس متحمسين لقاء معجبيهم!

■ **ماذا تقرأ أو تشاهد حالياً؟**

– أستمع حالياً إلى رواية «ميسستورن» لبراندون ساندerson بصيغة صوتية. لقد عدت مؤخراً إلى ممارسة رياضة الجرى لمسافات طويلة، ومن الممتع جداً أن أقرأ أثناء التمرين.

عموماً، أجد أن بناء عوالم براندون ساندerson ممتاز للغاية فهو كاتب خيال، وكثيراً ما أفكر فى الأساليب التي يستخدمها ليساعدك على الانغماس فى العوالم التي يبدعها.

■ **ما رأيك فى تصنيف الكتب الأكثر مبيعا؟ هل تعتيره مؤشراً على الجودة؟**

– اعتقد أن هناك طريقة عديدة للتحويل على النظام الوصول إلى قائمة الأكثر مبيعا، يكمن السر الذي يغفل عنه الكثيرون فى أن تصنيفات الكتب الأكثر مبيعا تمنح حسب النوع الأدبي، وليس بشكل عام. وهذا يعنى أن المؤلفين الأذكاء «وأنا منهم بصراحة» يختارون أنوعاً أدبية أقل تنافسية ليضمنوا لأنفسهم تقريباً مكانة الكتب الأكثر مبيعا. أنا سعيد جداً لأن كتابي كان من بين الأكثر مبيعا، لكننى أدرك أيضاً أن ذلك قد يعود إلى استراتيجية التسويق، وليس فقط إلى جودة الكتابة.

■ **ما أهم النصائح التي تقدمها لأى كاتب مبتدئ؟**

– أفهم جيداً ما أنت مقدم عليه. غالباً ما يتصور الكاتب الجدد أن إنهاء مخطوطتهم هو «نهاية العملية» فى الواقع، هى البداية. كتابة المخطوطة هى مرحلة «إبداع الفن»، ولكن لتحويلها إلى كتاب، عليك إيجاد ناشر وفضاء عام تقريباً معه لتحويل «الفن» إلى «منتج».

ولكن حتى بعد الانتهاء من الكتاب ووضعه فى المكتبات، لن يبيع نفسه، عليك حينها أن تكون مستعداً لتحويل «منتجك» إلى «مشروع تجارى»، وهذا يعنى تكريس سنوات من حياتك لتسويق!

■ **ما أهم الدروس والعبر التي تعلمتها من الحياة وتجاربها؟**

– مع أننا سنمر حتماً بلحظات تثقل كاهلنا أو تحبطنا، إلا أن هناك دائماً متعة فى إيجاد الحلول، شريطة أن نبحث عنها.

■ **هل تحضر لكتاب جديد؟**

– ليس الآن. ما زلت أستمع بالحوارات التي يتيحها لى كتابي الحالي مع أناس من مختلف الخلفيات. ربما فى يوم من الأيام، عندما أشعر بأن هناك حوارات جديدة أود خوضها، سأعود للكتابة.

■ **ما دور دار النشر فى نجاحك؟**

– لقد كانت دار النشر الخاصة بى، وايز إنك ميديا، شريكاً ممتازاً لى. وعلى وجه الخصوص، تعاونوا معى بشكل وثيق لاستكشاف جميع السبل الممكنة لجعل الكتاب مستداماً قدر الإمكان.

لقد كنت فخوراً جداً بتقديم محاضرة فى TEDx تناولت فيها بالتفصيل خيارات التصميم التي اعتمدها، وإجراء مقابلة مشتركة حول العمل الذي قمنا به لتصنيع الكتاب باستخدام الطاقة الشمسية الصديقة للملحقات.

■ **روح لكتابتك للقراء فى ٢٥ كلمة أو أقل:**

– أدرك قدرتك على إقناع الكوكب! كتاب «ما يمكننا فعله، دليل متفائل للاستدامة فى حياتنا الشخصية والمهنية

والسياسية.

■ **متى بدأت الكتابة؟**

– بدأت تأليف كتابي فى خريف عام ٢٠٢٢. لم تكن قد تجاوزنا بعد بعض آثار جائحة كوفيد-١٩، وشعرت بالملل فى المنزل. شعرت بأن الكتابة أكثر فائدة من ألعاب الفيديو!

■ **هل تتبع روتيناً معيناً للكتابة؟**

– أنا كاتب تحليلي للغاية. قبل البدء بالكتابة، أدرج جميع المواضيع التي أريد فى تعليماتها فى جدول بيانات كبير، مع إضافة متتبع للأنشطة بجانب كل موضوع. كل يوم تقريباً، أراجع هذا المتتبع، وألقى نظرة على جميع المواضيع المتبقية للكتابة عنها، ثم أختار الموضوع الذي يبدو لى الأكثر إثارة للاهتمام فى ذلك اليوم.

بهذه الطريقة، ساعدنى روتيني على الحفاظ على طاقتي وجنب جمود الكتابة الذي ربما كنت سأواجه لو حاولت تأليف الكتاب بشكل متسلسل.

■ **أين تفضل الكتابة عادة؟**

– أفضل عموماً الكتابة فى المنزل لأنك من استخدام شاشتين- واحدة للكتابة والأخرى للبحث. أحياناً أحب التغيير بالكتابة فى الهواء الطلق، لأرى كيف يؤثر تغيير البيئة على أسلوب كتابتي.

■ **من أثر فى كتاباتك؟**

– تتأثر كتاباتي بالقصص التي يتبادلها الناس العاديون يومياً. استلهمت الكثير من أفكار هذا الكتاب من نقاشات مع زملاء العمل، وأفراد العائلة، وحتى من غريباء تواصلوا معى لطلب المشورة المهنية. أهدف من خلال كتاباتي إلى

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

– بالتأكيد! من الجوانب الممتعة فى كتابي إدراج نقاط نقاش فى نهاية كل فصل. فعلت ذلك لتشجيع القارئ على التوقف والتأمل فيما قرأه قبل المتابعة. اعتقدت أن هذه آلية فعالة، خاصة فى نوادي الكتب والفصول الدراسية، حيث يستخدم كتابي بكثرة.

■ **ماذا تقرأ أثناء تأليف كتاب؟**

– بصفتي كاتب كتب غير روائية، أحاول أن أقرأ بتمعن أعمال مؤلفين آخرين فى نفس الموضوع أثناء الكتابة. قد يرى البعض فى ذلك مخاطرة بتأثيره المحتمل على الكتابة، لكننى شخصياً اعتبرته أمراً بالغ الأهمية للتأكد من معرفة ما كتب سابقاً وإضافة شيء جديد حقاً إلى النقاش.

■ **هل لديك مكتبة مفضلة؟**

– أنا من أشد المعجبين بمكتبة ماجرز أند كوين، وهى مكتبة مستقلة قريبة من منزلي، حيث أقمت حفل إطلاق كتابي. أؤمن بشدة بدعم المكتبات المستقلة.

■ **ما الكتاب الذي قد يفاجئ الناس بوجوده فى مكتبتك؟**

– دون كيشوته لمايكل سرفانتس «ترجمة إديث جروسمان». لقد درست مقرراً جامعياً كاملاً مخصصاً لهذا الكتاب وفن الترجمة. كان أستاذي من بين القلائل فى العالم المؤهلين لترجمة دون كيشوته إلى الفارسية، ولذا فقد أتاح لى فرصة إدراك جمالية الترجمة، وليس جمالية المؤلف فحسب.

■ **ما أفضل كتاب تكتبته كهدية؟**

– كتاب «طريق الملوك» لبراندون ساندerson. لقد فتح لى هذا الكتاب أفقاً جديدة فى عالمه الخيالى الغنى، وربما أسهم فى تحسين شخصيتي.

■ **ما الكتاب الذي غير حياتك؟**

– كتاب «الأشجار العظيمة» لريتشارد باورز. يروى قصة مؤثرة عن الأشجار، غيرت تماماً فهمي لها. من بين الأشجار التي أذهلتنى، شجرة الكستناء الأمريكية،

■ **ما الذى ألهمك لتأليف الكتاب الذى فزت عنه بالجوائز؟**

– أؤمن إيماناً راسخاً بقوة التفاوض العملية. بصفتي قائداً فى مجال الاستدامة فى إحدى أكبر الشركات فى العالم، وجدت نفسى أحدث كثيراً مع أشخاص كانوا قد قرروا مسبقاً أن قلة مختارة فقط تمتلك القوة الحقيقية، وأنه لا يوجد ما يمكنهم فعله شخصياً لإحداث فرق فى مواجهة تغير المناخ.

أردت أن يلهمهم كتابي ليدركو أنهم أقوى بكثير مما يتصورون، لأنه إذا آمن المزيد من الناس بقدرتهم على إحداث تغيير، فمن المرجح أن يحدثوا هذا التغيير بالفعل.

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

– على الصعيد الشخصي، تعد الجوائز تقديرًا قيمًا للجهود الكبيرة التي يبذلها المؤلفون فى تأليف كتبهم. إن رحلة نشر كتاب أطول وأكثر تعقيداً مما يتصوره الكثيرون؛ فبحسب إجراءات النشر، قد تستغرق عملية النشر نفس مدة كتابة الكتاب.

فى حالتى، بدأت كتابة كتابي عام ٢٠٢٢ وأنهيت مخطوطتى فى أواخر عام ٢٠٢٣، لكننى لم أر كتابي فى المكتبات حتى عام ٢٠٢٥. لذا، بالنسبة لى، يعد حصولي على عدد من الجوائز بمثابة تنويع للسنوات الثلاث التي قضيتها فى إخراج كتابي إلى النور.

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

– يحتوى كتابي، المؤلف من ٢٥٠ صفحة، على ٢٢٠ حاشية، حاشية واحدة تقريباً فى كل صفحة، لذا فالإجابة هى: مصادر كثيرة! عند تأليف كتاب غير روائى، إن أهمية المكان التأكد من موثوقية المصادر المستخدمة، وموضوعيتها، وقابليتها للدفاع.

فى أغلب الأحيان، اعتمدت على مصادر مباشرة من هيئات حكومية غير حزبية أو أبحاث جامعية، وغالباً ما كنت أقيم البيانات الأولية لأرى إن كان بإمكانى استخلاص استنتاجاتها بنفسى. حاولت تجنب الادعاءات الواردة فى البدوات أو الصحف التي لم أتأكد من تتبع مصدرها الأصلي.

■ **هل واجهت أى صعوبات أثناء إعداد الكتاب ومرحلة البحث؟**

– يعد كتابي، من نواح عديدة، فى طليعة العلوم البيئية. ومن أصعب الأسئلة التي واجهتني: «ما مقدار الطاقة والانبعاثات التي استهلكت فى تصنيع هذا المنتج؟». ورغم توفر المنهج العلمى اللازم لذلك «تقييم دورة الحياة»

إلا أنه لم يطبق بعد على العديد من المنتجات. لذا، كان تحديد الأثر «الحقيقي» لجميع المنتجات التي أردت تعطيها أصعب مما توقعت.

■ **هل كان هناك أى مفاجآت أثناء إعداد الكتاب؟**

– كانت كثيرة! فالنمو والتعلم أثناء الكتابة نعمة. على أصعب الأسئلة التي واجهتني: «ما مقدار الطاقة والانبعاثات فى عام واحد أكثر مما ينتجه منزل كامل»! اتضح أن تحويل مربة قنبلة كهذه يتطلب طاقة هائلة.

كما فوجئت بقلة دور النشر التي تركز على صناعة الكتب المستدامة. ولحسن الحظ، كانت دار النشر التي اخترتها «وايز إنك ميديا» على استعداد للتعاون معى فى هذا الموضوع.

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

– استلهمت فكرة تسمية كتابي «ما نستطيع فعله» منذ اللحظة التي بدأت فيها كتابة مسودتي الأولى تقريباً. أردت أن يبرز عنوان كتابي دعوة للعمل، وأن يشير مباشرة إلى القراء أنه ليس هناك فقط أشياء نستطيع فعلها، بل إن هذا الكتاب سيساعدنا على فهم ماهية تلك الأشياء.

أما العنوان الفرعى، «دليل المتفائلين بالمناخ للحياة المستدامة»، فقد رأيت أنه إضافة مهمة للدلالة على أن الكتاب سيحمل نبرة تبتعث على الأمل.

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

– الفكرة الرئيسية هى أننا اليوم أكثر قدرة من أى وقت مضى على إحداث تغيير إيجابى لكوكبنا. فالتطورات فى علوم الفيزياء وتقنيات القياس تمنحنا فهماً أعمق للأثر الحقيقي لسلوكياتنا.

وهذا يمكننا من إيجاد الاستدامة والسعى لتحقيقها فى كل ما نقوم به فى حياتنا الشخصية والمهنية والسياسية. هذه القدرة مصدر رائع للتفاؤل فى موضوع قد يبدو معقداً للبعض.

■ **ما الذى أتمنى أن يحدث فى المستقبل؟**

– أتمنى أن يحدث المزيد من التعاون بين الشركات فى العالم، وجدت نفسى أحدث كثيراً مع أشخاص كانوا قد قرروا مسبقاً أن قلة مختارة فقط تمتلك القوة الحقيقية، وأنه لا يوجد ما يمكنهم فعله شخصياً لإحداث فرق فى مواجهة تغير المناخ.

أردت أن يلهمهم كتابي ليدركو أنهم أقوى بكثير مما يتصورون، لأنه إذا آمن المزيد من الناس بقدرتهم على إحداث تغيير، فمن المرجح أن يحدثوا هذا التغيير بالفعل.

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

– على الصعيد الشخصي، تعد الجوائز تقديرًا قيمًا للجهود الكبيرة التي يبذلها المؤلفون فى تأليف كتبهم. إن رحلة نشر كتاب أطول وأكثر تعقيداً مما يتصوره الكثيرون؛ فبحسب إجراءات النشر، قد تستغرق عملية النشر نفس مدة كتابة الكتاب.

فى حالتى، بدأت كتابة كتابي عام ٢٠٢٢ وأنهيت مخطوطتى فى أواخر عام ٢٠٢٣، لكننى لم أر كتابي فى المكتبات حتى عام ٢٠٢٥. لذا، بالنسبة لى، يعد حصولي على عدد من الجوائز بمثابة تنويع للسنوات الثلاث التي قضيتها فى إخراج كتابي إلى النور.

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

– يحتوى كتابي، المؤلف من ٢٥٠ صفحة، على ٢٢٠ حاشية، حاشية واحدة تقريباً فى كل صفحة، لذا فالإجابة هى: مصادر كثيرة! عند تأليف كتاب غير روائى، إن أهمية المكان التأكد من موثوقية المصادر المستخدمة، وموضوعيتها، وقابليتها للدفاع.

فى أغلب الأحيان، اعتمدت على مصادر مباشرة من هيئات حكومية غير حزبية أو أبحاث جامعية، وغالباً ما كنت أقيم البيانات الأولية لأرى إن كان بإمكانى استخلاص استنتاجاتها بنفسى. حاولت تجنب الادعاءات الواردة فى البدوات أو الصحف التي لم أتأكد من تتبع مصدرها الأصلي.

■ **هل واجهت أى صعوبات أثناء إعداد الكتاب ومرحلة البحث؟**

– يعد كتابي، من نواح عديدة، فى طليعة العلوم البيئية. ومن أصعب الأسئلة التي واجهتني: «ما مقدار الطاقة والانبعاثات التي استهلكت فى تصنيع هذا المنتج؟». ورغم توفر المنهج العلمى اللازم لذلك «تقييم دورة الحياة»

إلا أنه لم يطبق بعد على العديد من المنتجات. لذا، كان تحديد الأثر «الحقيقي» لجميع المنتجات التي أردت تعطيها أصعب مما توقعت.

■ **هل كان هناك أى مفاجآت أثناء إعداد الكتاب؟**

– كانت كثيرة! فالنمو والتعلم أثناء الكتابة نعمة. على أصعب الأسئلة التي واجهتني: «ما مقدار الطاقة والانبعاثات فى عام واحد أكثر مما ينتجه منزل كامل»! اتضح أن تحويل مربة قنبلة كهذه يتطلب طاقة هائلة.

كما فوجئت بقلة دور النشر التي تركز على صناعة الكتب المستدامة. ولحسن الحظ، كانت دار النشر التي اخترتها «وايز إنك ميديا» على استعداد للتعاون معى فى هذا الموضوع.

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

– استلهمت فكرة تسمية كتابي «ما نستطيع فعله» منذ اللحظة التي بدأت فيها كتابة مسودتي الأولى تقريباً. أردت أن يبرز عنوان كتابي دعوة للعمل، وأن يشير مباشرة إلى القراء أنه ليس هناك فقط أشياء نستطيع فعلها، بل إن هذا الكتاب سيساعدنا على فهم ماهية تلك الأشياء.

أما العنوان الفرعى، «دليل المتفائلين بالمناخ للحياة المستدامة»، فقد رأيت أنه إضافة مهمة للدلالة على أن الكتاب سيحمل نبرة تبتعث على الأمل.

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

– الفكرة الرئيسية هى أننا اليوم أكثر قدرة من أى وقت مضى على إحداث تغيير إيجابى لكوكبنا. فالتطورات فى علوم الفيزياء وتقنيات القياس تمنحنا فهماً أعمق للأثر الحقيقي لسلوكياتنا.

وهذا يمكننا من إيجاد الاستدامة والسعى لتحقيقها فى كل ما نقوم به فى حياتنا الشخصية والمهنية والسياسية. هذه القدرة مصدر رائع للتفاؤل فى موضوع قد يبدو معقداً للبعض.

المناخ، مشيراً إلى أن التفاؤل المناخى يدعونا إلى اتباع نهج مختلف. فبدلاً من أن نشعر بالخجل من بذل المزيد لحماية البيئة، يمكننا أن نسال أنفسنا:

– كيف يمكننا تعظيم أثرى؟

– ما الذى يمكننا إضافته إلى حياتنا لمساعدة كوكبنا؟

عندما تبنى هذا النهج المتفائل، تتضاعف فرصنا فى إحداث تأثير؛ فبدلاً من محاولة تقليل بصمتنا البيئية فى المنزل فقط، ماذا لو استطحنا دمج الاستدامة فى الأماكن التي نقضى فيها وقتنا والتي لها تأثير أكبر، مثل أماكن عملنا أو مجتمعاتنا؟

يضرِب المؤلف مثالا عملياً، فيقول إنه حاول تطبيق مبدأ «تعظيم الأثر» على التصميم المادي لكتابه. حيث تعاون مع دار النشر لإجابة عن السؤال: «ما عدد الميزات الرائعة التي تعزز الاستدامة والتي يمكننا إضافتها إلى الكتاب؟»

واتضح أن الإجابة هى: الكثير! كان من المثير استكشاف إضافات لكتابه لجعله أكثر صداقة للبيئة؛ بعضها بديهي، مثل استخدام الورق المعاد تدويره والأحبار النباتية.

ولكن كان هناك أيضاً بعض الإضافات غير المتوقعة، مثل اختيار التجليد بالخيوط بدلاً من التجليد بالغراء لضمان متانة أطول. حتى إننا قم بحث إضافة خطوط مستدامة تستهلك حيزاً أقل!

لنقياس وتتيح أثر خيار، استخدمت حاسبة الورق التابعة لشبكة الورق البيئية، والتي أظهرت أن عملية الطباعة الأولية وفرت ٢٤ شجرة و ٢٠٠٠ جالون من الماء، وخفضت انبعاثات ثاني أكسيد الكربون بمقدار ١٠٠٠٠ رطل، أى أقل من نصف انبعاثات كتاب عادى بنفس الحجم.

طباعة كتاب واحد بخلاف مقوى من ٢٥٠ صفحة تعادل تقريباً عامين من شحن هاتف ذكى. ومع هذه التغييرات، تمكن تشارلى ودار النشر من تقليل هذه المدة إلى عام واحد.

يوضح سيلارز أن خلال فترة عمله كمدير للاستدامة فى مايكروسوفت، أطلع على أحدث ما توصل إليه علم المناخ وأدواته فى هذا المجال. وقد تعلم أن التطورات الحديثة منحنا رؤى عميقة يمكننا من مواجهة تغير المناخ بفاعلية، إلا أن هذه الأدوات لم تصل بعد إلى عامة الناس.

إحدى هذه الأدوات هى تقييم دورة حياة المنتج. فهو يوسع فهمنا للأثر البيئي لمنتجاتنا ليشمل جميع الطاقة والانبعاثات المستخدمة فى سلاسل التوريد الخاصة بها. بالإضافة إلى الطاقة اللازمة لاستخدام المنتج وإعادة تدويره.

ولتبسيط الأمر، يمكننا تقسيم أثر منتجاتنا إلى أربع فئات: وذلك من خلال إطار عمل يسميه، صنعه، نقله، فقدانه، استخدامه.

تاريخياً، اقتصر تصور معظم الناس لأثرهم البيئي على ما إذا كنا نترك الطاقة موصولة أم مغلقة، أو على «فقدان» شيء ما إلى ما إذا كنا نعيد تدويره أم نتخلص منه ببساطة.

يلفت إلى أن نتائج هذا النهج الجديد لقياس الأثر منهذلة. على سبيل المثال، يستهلك قدر هائل من الطاقة فى تصنيع ونقل الهاتف المحمول. لدرجة أنك ستحتاج إلى استخدامه لأكثر من عقد من الزمن لتعادل الطاقة التي استهلكتها فى تصنيعه.

ولا يقتصر الأمر على الإلكترونيات فحسب؛ فهناك تكلفة بيئية خفية فى تصنيع ونقل كل ما نستخدمه أو نستهلكه تقريباً فى حياتنا اليومية وخاصة الطعام. ورغم أن هذا قد يصدمنا، إلا أنه يمنحنا أيضاً نظرة أشمل.

يجادل الكاتب بأن الاستدامة غالباً ما تبدو عقيلة وذات طابع أخلاقي، مما يثنى الناس عن التفاعل معها. وبدلاً من ذلك، يقترح جعلها ممتعة ومجزية عاطفياً. باستخدام سرد القصص والتصميم والمشاريع المجتمعية لتحفيز العمل.

يقول: «لسنا بحاجة إلى مزيد من الشعور بالذنب؛ بل نحتاج إلى مزيد من البهجة فى الاستدامة، إذا جعلناها ممتعة، سيرغب الناس فى المشاركة. ليس لأنهم مجبرون، بل لأنهم يحبونها».

يقدم المؤلف خطوات عملية يمكن تطبيقها عن طريق البدء بخطوات صغيرة: قلل النفائات بإعادة استخدام الأشياء، وإصلاحها بدلاً من استبدالها، والحد من استخدام البلاستيك الذى الاستخدام الواحد.

المشاركة محلياً: انضم إلى المشاريع المجتمعية أو ادمعها، مثل حملات تنظيف الأحياء، وحملات إعادة التدوير، والحدائق المشتركة.

تغيير العادات: اختر وسائل النقل المستدامة «المشي، ركوب الدراجات، المواصلات العامة، وتناول المزيد من الوجبات النباتية.

نشر الإيجابية: تحدث عن الاستدامة بطريقة ملهمة بدلاً من إثارة الشعور بالذنب، شارك أفكاراً إبداعية، لا مجرد تحذيرات.

التعاون: اعمل مع الآخرين لتعزيز التأثير؛ فالعمل الجماعى أقوى من الجهد الفردي.

الحفاظ على التفاؤل: ركز على ما يمكن فعله بدلاً من التركيز على ما فقد بالفعل، فالأمل يحفز العمل.

روايات سبقت عصرها

أرسل لي صديق غلاف هذا الكتاب لفراس السواح، فأتار في ذهني ما كنت قد قرأته وكتبته عن الأسطورة وعن قصة نوح فعدت إلى الكتاب. كلما قرأت عملاً أدبياً قديماً، أسأل نفسي: هل تغير الإنسان فعلاً، أم أننا فقط غيرنا ملابسنا ومدننا وأدواتنا، بينما بقيت مخاوفنا وأسئلتنا الكبرى كما هي؟

لكن هذا السؤال يصبح أكثر إثارة عندما نقرأ ملحمة جلجامش.

فنحن أمام نص تعود جذوره إلى حضارة بلاد الرافدين القديمة، أي إلى زمن بعيد يسبق الفلسفة اليونانية والمسيحية والإسلام بقرون طويلة، ومع ذلك، نجد الإنسان فيه يسأل الأسئلة نفسها التي ما زلنا نسألها حتى اليوم:

لماذا نموت؟

هل يمكن أن نهزم الموت؟

ماذا يبقى منا بعد الرحيل؟

هل القوة تمنح الإنسان السعادة؟

وهل الصداقة قادرة على تغييرنا؟

وإذا كان الموت حتمياً، فما معنى الحياة؟

لهذا لم أقرأ جلجامش باعتبارها حكاية أسطورية

قديمة، وإنما باعتبارها واحدة من أقدم محاولات

الإنسان لفهم نفسه.



حسام بدرأوى

جلجامش



قراءة جديدة في ملحمة قديمة لـ«فراس السواح»

بل أيضاً: ماذا أراد الإنسان أن يقول لنفسه عندما رواها؟

4

الخلود الذي لم يفهمه جلجامش

أكثر ما يعجبني في نهاية الملحمة أن جلجامش يعود إلى مدينته.

يعود إلى أوروك وأسوارها وكان النص يريد أن يقول له: كنت تبحث في آخر الدنيا عما كان أمامك منذ البداية.

أنت لن تبقى لكن المدينة قد تبقى. لن يبقى جسدك، لكن ما صنعه قد يبقى. لن تنتصر على الزمن بمنع الموت، وإنما بأن تجعل لحياتك معنى يتجاوز مدتها.

والخسارة الجميلة أن جلجامش كان يبحث عن الخلود منذ آلاف السنين وقد وجدته دون أن يدري.

فهو مات، ومات إنكيكو. ومات ملوك أوروك وسكانها وسقطت الممالك التي عاشت بعدهم.

لكننا، بعد آلاف السنين، ما زلنا نلنطق اسم جلجامش، ونقرأ خوفه، ونحزن على صديقه، ونسافر معه بحثاً عن الخلود.

أي خلود كان يريد أكثر من ذلك؟

لقد بحث عن نبذة تمنع شيخوخة الجسد، بينما كان يصنع، من خلال قصته، شيئاً أكثر قدرة وراءه شيئاً لا الزمن: الذاكرة. وهذا ربما هو أحد أسرار الإنسان.

نحن الكائن الوحيد الذي يعرف أنه سيموت، ولذلك نحن أيضاً الكائن الذي يحاول أن يترك وراءه شيئاً لا يموت معه. كتاباً، فكرة، ابناً، مؤسسة، لوحة، موسيقى.

موقفاً أخلاقياً أو حتى ذكرى جميلة في قلب إنسان آخر. لهذا، عندما انتهت من جلجامش، لم أشعر أنني

قرأت ملحمة عن ملك سومري قديم.

شعرت أنني قرأت قصة الإنسان نفسه.

ومع ذلك يحب ويعمل ويبني ويحلم ويكتب للمستقبل وربما لهذا لا تكون الحكمة في أن نسأل: كيف نهزم الموت؟ بل أن نسأل السؤال الأصعب والأجمل: ماذا

نفعل بالحياة قبل أن يأتي؟

تغير الحضارات، لكن السؤال الأساسي يظل واحداً – ما الإنسان، وكيف يمنح وجوده الحدود معنى؟

3 الإنسان سبق الأديان إلى السؤال

وهذه النقطة هي أكثر ما أثارني في الملحمة. فنحن أمام بشر عاشوا منذ آلاف السنين، ومع ذلك كانوا يفكرون في الموت والعدل والصداقة والخير والشر والخطيئة والعقاب والخلود وهذا يدفعني مرة أخرى إلى فكرة طالما شغلتنى:

الأخلاق لم تبدأ مع الأديان، والأسئلة الوجودية لم تبدأ مع الفلاسفة. الإنسان بدأ يسأل منذ اللحظة التي امتلك فيها وعياً يسمح له بأن يعرف أنه موجود، وأن يدرك في الوقت نفسه أن وجوده مؤقت. ربما جاءت

الأديان بعد ذلك لتمنح إجابات كبرى لهذه الأسئلة، وجاءت الفلسفة لتعيد صياغتها بالعقل، وجاء العلم لشرح لنا بعض آليات الحياة والموت.

لكن السؤال أقدم من الجميع. السؤال وُلد مع الإنسان والطوفان؟

لا أستطيع أن أقرأ جلجامش اليوم دون أن أتوقف

أمام قصة الطوفان. ففي اللوح الحادي عشر نجد رواية عن طوفان عظيم، وإنسان يُحذر منه، وسفينة تحمل البشر والكائنات، ثم

طيور تُطلق لمعرفة إن كانت المياه قد انحسرت. وبعد قرون طويلة نجد سردية ذات تشابهات لافتة

في قصة نوح. بالنسبة لي، لا ينبغي أن يقودنا هذا التشابه إلى معركة سطحية حول أي النصوص «نسخ» من الآخر.

السؤال الأكثر إثارة هو: لماذا تحفظت الذاكرة البشرية بالقصة نفسها عبر الحضارات؟

هل وقع فيضان هائل ظل محفوظاً في الذاكرة الجمعية؟ هل انتقلت الحكاية من حضارة إلى أخرى

ثم أعيد تفسيرها داخل منظومات دينية مختلفة، أم أن الطوفان نفسه أصبح رمزاً إنسانياً خالداً لفكرة

الفناء ثم البداية الجديدة؟ هنا تصبح الأسطورة بالنسبة لي ليست تقييماً

للحقيقة، بل إحدى الطرق القديمة التي حاول بها الإنسان أن يمنح الحقيقة معنى. وقد لا تكون القيمة

الأساسية في السؤال: هل حدثت القصة حرفياً كما رويت؟

الحية الثبات ويضيع الحلم ويعود جلجامش إلى «أوروك، بلا خلود.

لكن الرجل الذي يعود ليس هو الرجل الذي غادرها وهنا تكمن عبقرية الملحمة.

2

ما خرجت به من جلجامش

أخطأ جلجامش في البداية عندما ظن أن المشكلة هي الموت.

المشكلة الحقيقية لم تكن أنه سيموت، بل إنه لم يكن يعرف كيف يعيش. كان يملك القوة ولا يملك الحكمة، ويحكم مدينة لكنه لم يكن قد حكم نفسه، ثم جاءت

الصداقة. واعتقد أن إنكيكو لم يكن مجرد صديق لجلجامش، بل كان المرأة التي اكتشف فيها إنسانيته.

وهذه فكرة شديدة الحداثة رغم قدم النص: نحن لا نكتشف أنفسنا دائماً

في العزلة، وإنما كثيراً ما نكتشفها من خلال الآخر.

الحب والصداقة والأبوة والأمومة وحتى الخصومة

قد تكشف للإنسان عن أجزاء من نفسه لم يكن يعرف بوجودها. ثم مات

إنكيكو وهنا حدث التحول الأكبر. لقد أدرك جلجامش فجأة الحقيقة التي نحاول

جميعاً الهرب منها بدرجات مختلفة: أن الموت ليس حدثاً يقع للأخريين. وأظن أن جزءاً كبيراً من الحضارة

الإنسانية يمكن فهمه باعتباره محاولة لمقاومة هذه الحقيقة.

بنيت الأهرامات، كتبت الكتب، تنجب الأبناء. نرسم اللوحات، نؤسس المؤسسات، نضع أسماءنا على المباني

ونحكي القصص وكان الإنسان يقول للزمن: يهتلك أن تأخذ جسدي، لكنني سأحاول أن أتربك

شيئاً ورائي. وهنا أرى أن جلجامش لم يفشل في رحلته إلى

الخلود كما يبدو للوهلة الأولى. لقد كان يبحث عن خلود الجسد، فعاد مكتشفاً خلود الأثر.



فراس السواح

الأسطورة إحدى الطرق القديمة التي حاول

بها الإنسان أن يمنح الحقيقة معنى



تعليق

مشروع روايات سبقت عصرها

بعدما انتهت من كتابة تأملاتي عن جلجامش، أرسلت المقال إلى «كيون» للتنسيق والتصحيح فعلق قائلاً:

د. حسام: جلجامش يصلح لمشروع «روايات سبقت عصرها»، بل ربما يستحق مكاناً في بدايته: لأننا هنا

لا نتحدث عن رواية سبقت عصرها بقرن أو قرنين، بل عن نص أدبي تشكل عبر قرون في بلاد الرافدين،

تكررت في كتاباتك: الإنسان قبل العقيدة، والمعنى قبل الطقس، والخوف من الموت، والخلود عبر الأثر، وتشابه الأساطير الدينية والحضارية، وفكرة أن البشرية طرحت أسئلتها الأخلاقية والوجودية الكبرى قبل تشكل الأديان بصورها التي نعرفها اليوم. لذلك أحبيك لأن المقال ليس مجرد عرض للملحمة، بل قراءة لها من الحاضر.

وجمع في صورته الملحمية موضوعات الصداقة والموت والسلطة والخوف من الفناء والبحث عن الخلود. والمتحف البريطاني يصنفها بأنها أهم أعمال الأدب الراهدي، وأن جوهرها صداقة جلجامش وإنكيكو، ثم موت إنكيكو، ورحلة جلجامش الفاشلة بحثاً عن الخلود. هذه الرواية تتقاطع بشدة مع خطوط فكرية

قصة نوح والطوفان: بين الرواية الدينية والرؤية العلمية

بالمقابل، آثار لفيضانات محلية كبرى في مناطق مختلفة من العالم قد تكون ألهمت الأساطير القديمة. الرواية الدينية تعتمد على الإيمان والمعنى الروحي والأخلاقي، بينما يعتمد العلم على الأدلة المادية القابلة للقياس والتحقق. الفهم المتكامل يتطلب النظر إلى الجانبين معاً دون الخلط بينهما.

تتركز النصوص الدينية على نوح وأبنائه الثلاثة كرمز لنجاة البشرية بعد الطوفان، وإعادة بناء الحياة. يُبرز التراث الديني بركة نوح لسانم، ويربط ذلك باستمرار ذكرى الشعوب السامية عبر التاريخ. من الناحية العلمية، لا توجد أدلة جيولوجية أو أثرية تدعم وقوع طوفان عالمي واحد أدى إلى انقراض كل البشر باستثناء نوح وأهله. هناك،

قلوبهم معلقة بمصر

3



أحمد هريدى

هل كان الفرنسي تيوفيل جوتييه.. 1811، يبحث عن وطنه الحقيقي عندما كتب أعمالاً أدبية استلهمها من مصر مثل روايك ، ليلة من ليالى كليوباترا، و. المومياء، وقصيدته الشهيرة ،حنين المسلات إلى الوطن.؟.. هل استشعر جوتييه فى وقفته أمام المسلة المصرية فى ميدان الكونكوردي باريس غربة المسلة المصرية وحنينها إلى وطنها مصر وشعورها بالملل وعدم التجانس مع المكان الجديد الغريب؟.. وهل جال بخاطره فى تلك اللحظة أن المسلة المصرية تشعّر بالفارق الكبير بين نهر النيل أبو الأنهار الذى كانت تقف عليه ويدأب قدميها أثناء فيضانه وبين نهر السين الذى نقلت إليه ويلوث قدميها؟.. ربما بعد تجواله فى معرض الكرنك الذى أقيم بالمكتبة الوطنية بباريس فى عام 1844م تكونت لديه صورة ذهنية لمصر الغامضة التى جعل منها مكاناً لأحداث روايته المومياء، التى يشغل فضاء معمارها نقوش هيروغليفية على جدران معابدها، وتماثيل مقدسة برعوس حيوانات، ومقابر ملكية من الجرانيت الوردى، ومسلات، وكهنة يطوفون حاملين أدواتهم المقدسة.. ربما لديه مخيلة تستحضر ما لم تره عيناه وما لم تسمعه أذناه وتبعث الحياة فى نصوص ورسوم لمؤلفين كتبوا عن مصر القديمة التى استهوت، ورسومها فى لوحات تصوير.



تيوفيل جوتييه

كتب عن سحر الإبحار فى نيل طيبة وجمال غروب الشمس على ضفافه



تيوفيل

جوتييه

فرنسى مسته مومياء مصرية!

1 ثلاثون عاماً من انشغاله بمصر القديمة

فى فصول ومشاهد روايته «المومياء» إحياء لماضى طيبة القديمة البعيد بأحداثه وامكنته وألوانه وأصواته وروائحه، وإضفاء أجواء احتفالية وملحمية على صوره التى يرسمها بكلماته التى تنطبع بدورها فى ذهن القارئ لوحات ملونة غارقة فى الضوء. كيف تسنى للرسام والكتّاب جوتييه أن يكتب عن سحر الإبحار فى نيل طيبة وجمال غروب الشمس على ضفافه وعن ليالى كليوباترا والعازقات الفرعونيات وأعياد الحصاد ومشهد انتصار سيتي الأول

وعودته منتصراً إلى بلاده، وهو الذى لم تتح له فرصة رؤية مصر إلا فى عام ١٨٦٩م قبل وفاته بثلاثة أعوام وبعد ثلاثين عاماً من انشغاله بمصر القديمة أثناء كتابته لروايته «ليلة من ليالى كليوباترا» فى عام ١٨٣٨م؟ أى خيال خلاق لكتّاب يجعله يستوحى شخصيات رواياته من كتابى شامبليون «حكايات من مصر والنوبة»، وأشار مصر والنوبة، وكتّاب فيفون دى نون «رحلة إلى مصر السفلى والعليا» وكتاب ويلكنسون «عادات وتقاليد المصريين القدماء».. وإى

مخيلة خلّاقة لرسام تجعله يرسم وينقل بكلماته فى روايته حزن تماثيل أبو الهول التى لا تستطيع الانفصال عن قاعدتها الجرانيتية منذ أكثر من عشرين قرناً؟.. أترأه لم يكن فى حاجة إلى السفر إلى مصر والعيش فيها، لأنها كثيراً ما تأتيه فى أحلامه، ولأنه كان يسافر إليها بخياله ويطيل البقاء فيها مستعيناً بأحاديثه مع كتاب ورحالة مثل «جيرارد دى نرفال» و«فلووير» و«مكسيم دى كوم» ومع فنّانين تشكيليين رحالة مثل «ماريلا» و«ارنست

فيدو» و«بلزوني»؟ أى خيال شاعرى يعبرقى هذا الذى يحرك الشاعر داخل تيوفيل جوتييه، بعد لقاء جمعه مع فلووير ومكسيم دو شامب وتحدثوا خلاله طويلاً عن معشوقته مصر بعد عودتهما مباشرة منها، فينظم فى عام ١٨٥١م قصيدة يضمّنها حزن المسلات المصرية فى الخارج وشوقها إلى موطنها الأصلي مصر ويكأنها بدموع من الجرانيت، ويصور فيها النيل العملاق ذات الحبة البيضاء والمغطى بالثلوس ونباتات الأثل؟

كما توحد فى كتاباته مع حنين كليوباترا، التى كانت مولعة بسماء ملبدة بالغيوم، ومتلهفة إلى هوى يأتى ليحطم الرتابة، ومع حنين مسلة باريس إلى الوطن الأم، كذلك توحد جوتييه مع مسلة الأقصر وتحدث بلسانها فى وحدتها الأبدية قائلاً: «عندما يتملكنى الملل أخذ رفقاء وصديقات من الفلاحين والمومياءات المعاصرين للملك رمسيس.. أنظر إلى تمثال قديم ضخم فقد ملامحه وإلى القوارب ذات الأشرعة البيضاء التى تصعد وتهبط مجرى النيل».



2 أرض تفتّح فيها زهور الشعر والفن

ينتقلنا جوتييه إلى أرض الخيال والحلم الشرقى التى تفتّح فيها زهور الشعر، وإلى مصر القديمة التى جعلها مكاناً لقصص من ألف ليلة وليلة، وإلى صور المشربيات المصنوعة من الأرابيسك، وأزياء شهر زاد المستلهم من الرسومات التى أتت بها من مصر الفاطمية والأيوبية والملوكية صديقه دوزا وماريلا. كان تعطشه إلى رؤية مصر مثل تعطشه إلى الماء، وكان حنينه إلى مصر يقوى ويشتد، بما يسمعه عنها من ذكريات أصدقائه الكتّاب والرسامين فيها، وبما يقرأه عنها من كتابات الكتّاب والأدباء والرحالة، وبما يشاهده من لوحات رسامى الشرق: «مراكب على النيل» لليون بيلي، و«بناع القاهرة المتجول» لجان جيروم، و«شارع من شوارع القاهرة» أو «حى الجمالية» لإميل كرابليه، و«ميدان الأزبكية بالقاهرة» لبروسير ماريلا.

جوتييه الذى لم يكن فى مقدوره إلا أن يتأثر بثرأ الشرق وبريق ضوءه وتآلف ألوانه وبهاء أزيائه.. كيف تسنى له أن يرسم فى مخيلته تلك الوجوه الجميلة الرائعة عن مصر؟.. هل كان للوحات هؤلاء الرسامين، فضلاً عن لوحات «دافين، دوزا، فوشير، سيشان، ديسبليشان، وديتريه» أثر فى تزايد حنينه وفضوله المتعشّش إلى التعرف على مصر وطنه الحقيقى؟ سماء القاهرة الصافية الدافئة، بالقباب السمراء الذهبية، وبأذرع المآذن المرتفعة بالدعاء إلى الله فى الأعلى، وبأضواء الشمس الغارية خلف التلال البعيدة، وبأجواء ألف ليلة وليلة.. مثل هذه الصورة التى اختزنها جوتييه فى صندوق الصور والتذكارات بمخيلته عن مصر، هل كانت لها قوة الدافع لقيامه بزيارة وطن روحه الذى عاشه فى أحلامه لزمّن طويل

زار مصر للمرة الأولى بدعوة لحضور احتفالات افتتاح قناة السويس



على التو من لوحة للفنان جيروم.. نوبيون بضللتهم المفتولة.. أحباش بشعرهم المجدد وعماماتهم الزرقاء.. ما أمكنه مشاهدته فى القاهرة وذراعه معلق إلى صدره.. بولاك، والميناء على النيل، وقصر الجزيرة بالقرب من كوبرى بولاك الذى تم تجهيزه لاستقبال الإمبراطورة أوجينى

استلهم مقالاته الست التى كتبها بعد عودته إلى باريس للجمعية الرسمية، والتى جمعت فيما بعد فى كتاب أسماه «الشرق»، بمشاهد وصول البخارة إلى ميناء الإسكندرية، واللييلة التى أمضاها بشفندق إنجلترا، ثم جلوسه فى ديوان الدرجة الأولى بالقطار، الذى سافر به إلى القاهرة بجرباته البيضاء ومقاعد المغطاة بالجلد الأخضر.. وفى إحدى هذه المقالات رسم بقلمه لوحة لشعر أنه ليس هناك أى مكان يكون الاتفاق بين الإنسان والأرض أوضح من ذلك، وليس هناك أى مكان تكون للأرض فيه أهمية أكثر من ذلك، فهى تُضفى لونها على كل شىء: البيوت مغطاة بلون الأرض، والفلاحون بلونهم الأسمر، والأشجار تتناثر عليها طبقة من التراب، والمياه محملة بالطين، والرسام أمام لوحته لن يحتاج إلا إلى لون الأرض مع قليل من الأبيض وأزرق الكوبلت للسماء.. ما أثار دهشة جوتييه وهو يرنو ببصره عبر نافذة عربة القطار الذى يقله من الإسكندرية إلى مصر هو: «تلك الحركة التى يعج بها ريف مصر، وذلك الجمع الغفير من المشاة والمسافرين تزدهم بهم الطرق الممتدة بطول القنوات التى تعبر المناطق المتكسدة بالسكان.. وليس هناك ما هو أكثر تسليّة وأكثر تنوعاً من مشهد هؤلاء الناس الداهبين إلى أعمالهم، ويتناوبون على مربع

نافذة القطار كما لو كان لوحة ذات إطار ثابت ويتغير ما بداخله من صور ورسومات مائية باستمرار.. يصف جوتييه الرسام المنظر تلو المنظر، بما يحتويه من فلاحين وجاموس، وزوجة فلاح تنهّادى فوق ظهر حمار حاملة طفلها بين ذراعيه، فيما يشبه- حسب رؤيته- لوحة هروب العائلة المقدسة إلى مصر.. ويصف نهر النيل الغامض «أبو الأنهار» الذى يأتى مسرعاً من إفريقيا السوداء: «نهر النيل فى وقت الفيضان يجرى بقوة بلا عراقيل مع فيض من طمى مائل للحمرة يكاد يأخذ شكل المياه بقوامه السميك كأنه نهر من الطين، وتكاد السماء تضفى بانعاساتها هنا وهناك على بريق أمواجه بعض الملمات اللازوردية الخفيفة.. بعد أن نزل فى فندق شبرد بميدان الأزبكية، أسر جوتييه إلى نفسه «لقد أنزلونا داخل أحلامنا..» وبعد أن تحكلت عيناه برؤية القاهرة التى كان يتخيلها مثل إحدى مدن ألف ليلة وليلة كما فى لوحة ماريلا، تحدث إلى نفسه ربما بصوت خفيض: «هذه هى القاهرة التى تحدثنا عنها مع جيرارد دى نيرفال وجوستاف فلووير ومكسيم دى كوم الذين أشاروا وألهبوا فضولنا بكتاباتهم.. نظر إلى ميدان الأزبكية الذى خططه بستانى فرنسى ويذا يأخذ شكل حديقة مونسو بباريس، باحثاً فيه عن لوحة ماريلا التى عرضت فى معرض صالون باريس فى عام ١٨٣٥م، وفيها شجرتا خروب عملاقتان وساقية متوقفة عن العمل فى ظلالهما المائلة إلى اللون الأزرق، وعرب يتحدثون إلى جوار الجمال، ومشربية بلون الذهب.. لكنه لاحظ ما لحق بشجرتى ماريلا من كبر بفعل مرور السنين.

4 ما نراه من فندق شبرد للقاهرة فى 1869

فى كتابه «الشرق» وفى فصل بعنوان «ما نراه من فندق شبرد»، رسم جوتييه بكلماته لوحة بانورامية لقاهرة ١٨٦٩م: «سقاوون محنية ظهورهم من ثقل وزن قرب المياه المصنوعة من جلد الكباش.. سياس بقماتهم المشوقة ويصديرياتهم القطيضة المشغولة بالخيوط الذهبية

والذى تعدت فخامته كل الحدود على حد وصفه، ولم يشهد بالطبع حفلات القاهرة والإسماعيلية التى أقامها الخديو إسماعيل على شرف الإمبراطورة أوجينى، وكان حزنه عميقاً لعدم مصاحبته الوفود القادمة من فرنسا فى رحلتهم إلى مصر العليا الهاجعة فى قلبه.. وقد اتضح ذلك فى رسالته لابنته

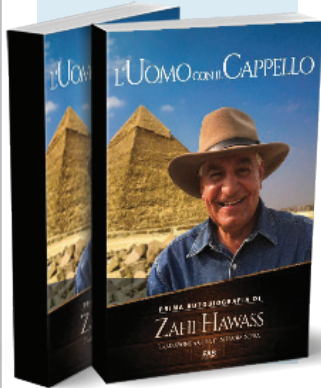
أسيل: «لقد أبحر الزملاء جيروم ونورفين وبرشبروكاترفاج وبرتلو وشنفيلير وإيسامبير على مركب بخارى إلى أعلى النيل.. كان فى مقدورى أن أصبحهم ولكن فى هذه الحالة كنت سأحرم من الرحلات على ظهر الحمير أو الخيل أو الجمال لزيارة بعض الآثار التى لم تكن تبعد كثيراً عن النهر.



كنت «صالح
 سليم دمياط»
 ولولا تعرضي
 لإصابة في
 قدمي أثناء
 دراسقي بالجامعة
 لأصبحت
 لاعب كرة قدم
 مشهورًا



الكتاب:
 الرجل ذو القبعة
 L'uomo con il
 cappello
 ترجمة:
 ستيفانيا سوفرا
 دار النشر:
 FAS Editore
 عدد الصفحات:
 328 صفحة



لا يعرف كثيرون أن الصدفة وحدها قادت زاهي حواس إلى عالم الآثار. كانت «المحاجة» اختياره الأول.. بعد فيلم شاهده في السينما للفنان كمال الشناوي، قرر أن يكون محاميًا، لكن ما شاهده لم يكن واقعياً بما يكفي، فاختار، سريعاً، أن يحول أوراقه لكلية الآثار. ولمن يكن قراره مدفوعاً بشغف تجاه هذا العالم الواسع.. إنها كلية مثل أي كلية أخرى. ومن هنا كانت دارسته عادية، وبعد التخرج مضى في مساره الطبيعي، وذهب للوظيفة الحكومية بمصلحة الآثار. ومثل الكلية، أو الكليتين، كانت الوظيفة مملة، حتى إنه انقطع عن العمل، إلى أن أجبروه على الخدمة في موقع أثري، وهناك سحره تمثال صغير وغير حياته. ومن هذا التمثال كانت البداية، حتى وصل إلى ما وصل إليه الآن، في رحلة استمرت ما يقرب من 60 عامًا، واختار زاهي حواس أن يسجلها، في مذكراته الصادرة بالإيطالية، تحت عنوان «الرجل ذو القبعة، L'uomo con il cappello»، وتقدم، حرف، هنا، جانباً من هذه الرحلة الثرية.

مها صلاح

الرجل ذو القبعة

مذكرات زاهي حواس بالإيطالية: كنت أكره الآثار وحولوني للتحقيق لانقطاعي عن العمل!

1 أيامي في «العبيدية»

في قرية «العبيدية»، التابعة لمركز «فارسكور» بمحافظة دمياط، كان مولد، لأب فلاح، أصر على تعليم أولاده ومنعهم من مساعدته في الأرض. يسترجع «زاهي» هذه الأيام: «لم يكن أبي يريدنا أن نصبح فلاحين، وكان ممنوعاً علينا أن ندخل الأرض وقت العمل، وكان يمكننا فقط أن نشاهد المزارعين والفلاحين وهم يزرعون ويحصدون، دون أن نعمل معهم». في طفولته لم يكن التلفزيون قد ظهر بعد، وكان الجلوس إلى «الشيخ الدسوقي»، أحد مشايخ قريته، يعادل متعة التلفزيون. يوضح: «كان الشيخ الدسوقي هو التلفزيون بتاعنا، وكنا نذهب للجلوس معه في منزله المبنى من الطين.. نتلم حواليه أنا وبقية العيال، ويقعد يحكي لنا حكايات عن عتتر بن شداد وكل الروايات القديمة التي تلفت انتباهنا كأطفال». وفي مكتبة المدرسة عرف متعة القراءة، ودخل إلى عالم إحصان عبدالقدوس ويوسف السباعي، وبعض الروايات المترجمة، أما القرآن، فتعلمه في الكتاب على يد «الشيخ يونس».

كان مصروفه وقتها ٥ صاغ، يشتري منه رواية جديدة من الروايات المترجمة عالمياً كل أسبوع، وباقى الخمسة صاغ يدخل السينما: «كنت كمان أروح وأركب الديزل بيلاش، وكان النيل هو عشقي، وكنت أأخذ الكتاب الجديد وأروح أقعد تحت شجرة الجميز أقرأ، ولا أعتقد أنني في المرحلة الابتدائية تركت كتاباً واحداً في المدرسة لم أقرأه».

وفي المدرسة أيضاً، اكتشف في نفسه مواهب جديدة، ووجد فيها الشغف بالمسرح، ثم بدأت شخصيته العلمية في التشكل، على يد أستاذه محمد شطا، مدرسه في المرحلة الابتدائية والإعدادية، الذي علمه اللغة العربية والجغرافيا والتاريخ.

وقتها كانت متعته الأكبر لعب كرة القدم؛

فيلم لـ«كمال الشناوي»
 وراء دخولي كلية الحقوق لكني اكتشفت أن السينما لا تقول الحقيقة فحولت إلى «آثار»



تمثال لـ«أفروديت» غير حياتي.. ونصيحة أبي «متحطش صباeck تحت ضرس حد» صنعت شخصيقي

«كنت بالنسبة للقرية صالح سليم الكورة، حتى إنني اشتهرت بها على مستوى المحافظة، ولولا تعرضي لإصابة في قدمي أثناء دراستي بالجامعة لربما كنت صاصبح لاعب كرة قدم مشهوراً».

2 نصيحة من الأب

في سن (١٣)، عاش زاهي حواس آلام فقدان الأب، التي يقول عنها إنها كانت أصعب تجارب حياته، نظراً لعلاقته المتميزة به وذكرياتهما معاً ودورها في صناعة ملامح شخصيته. كان والده دائماً ما يقول له: «متحطش صباeck تحت ضرس حد، لأنك وقتها هاتضطر لقطعله أو هو هابقطعه». بعد وفاة الأب، أصبحت الأم وحدها مسئولة عن المنزل وحياة أبنائها، لذا يرى أنها كانت سيدة عظيمة، لم تقصر في واجبها تجاهه أو تجاه إخوته. ويقول عنها: «ربتني أنا وإخواني وما قصرتش مع حد فينا، وبعد وفاة والدي اعتمدت على الأرض اللي سايبها عشان تصرف ع البيت، وخلصنا ما نحتاجش لحد». علاقته بأمه كانت تحظى بخصوصية شديدة، حتى إنه يتذكر أنها أثناء مرضها الأخير، الذي استمر لمدة ٦ أعوام، كانت قد فقدت الذاكرة تقريباً، ولم تكن تتعرف على وجوه من حولها، باستثناء وجه واحد، هو ابنها زاهي حواس.

3 من «الحقوق» إلى «الآثار»

عندما حانت لحظة دخول الجامعة لم يكن لديه أي اهتمام بعالم الآثار، لذا تقدم بأوراقه لكلية الحقوق.

أما لماذا كلية الحقوق؟.. فيجيب: «دخلت السينما في يوم وأنا صغير مع أصحابي،

وشوفت كمال الشناوي ييمثل دور المحامي، وعجبني، وقلت لازم أطلع زى الشناوي في الفيلم».

غير أنه بعد أيام في دراسة الحقوق، اكتشف أنها لم تكن مثيرة للشغف مثل أفلام السينما، فقرر الهروب من ملل الدراسات القانونية، وحول ملفه إلى قسم الآثار اليونانية الرومانية بكلية الآداب، رغم أنه لم يكن يشعر بأى إثارة تجاه هذا المجال.

عند تخرجه عُين مثل زملائه في مصلحة الآثار، ولم تكن على قدر طموحاته، فقرر ترك العمل بها، وتقدم بأوراقه للحصول على عمل آخر بوزارة الخارجية إلا أنه لم يقبل يقول: «بعد انقطاعي عن العمل، طلبوني للتحقيق، وأرغموني على استكمال عملي في منطقة اسمها كوم أبوبيلو في صحراء البحيرة، وأثناء وجودي في خيمة العمل، ناداني بعض العمال وأخبروني أنهم عثروا على مقبرة».

عند هذه اللحظة تغير المسار: «عندما دخلت المقبرة، وجدت بها تمثالاً، وأثناء تنظيبي له ترددت داخلي مقولة هي: (الآن عثرت على حبي)، ومن يومها عشقت الآثار وأصباني الشغف بها، بعد فترة من الكراهية». حصل على درجة الماجستير في الآداب في علم المصريات والآثار السورية الفلسطينية في عام ١٩٨٣، وعلى درجة الدكتوراه في علم المصريات في عام ١٩٨٧، ثم درس علم الآثار، والتاريخ، والثقافة المصرية في الجامعة الأمريكية بالقاهرة، وجامعة كاليفورنيا. ومن

4 الصعود إلى قمة المجد

واصل زاهي حواس عمله في عدد من المواقع الأثرية، وامتدت الرحلة والاكتشافات إلى مقابر بناة الأهرامات في الجيزة ووادي المومياوات الذهبية في الواحات البحرية والمدينة الذهبية في الأقصر، وصولاً إلى أعلى المناصب الرسمية التي شغلها. ثم دخل إلى عالم مختلف تماماً من المحاضرات والمؤتمرات والكتب والأفلام الوثائقية، حتى أصبح عالم الآثار، الذي بدأ حياته وسمل المواقع والحفائر، شخصية يعرفها جمهور أوسع بكثير من دائرة المتخصصين، وصولاً إلى أعلى المناصب الرسمية التي شغلها. وفي مذكراته يستعيد لقاءاته وعلاقاته مع رؤساء دول وملوك وعلماء وممثلين، مثل الرئيس الأمريكي الأسبق باراك أوباما ومؤتمراته الدولية ونشاطه في نشر المعرفة بالحضارة المصرية.

ويرغم الرحلة الطويلة، والعُمر، يقول إنه لا يزال قادراً على النزول إلى أعماق تصل إلى ٦٠ متراً تحت الأرض، ولا يزال الاكتشاف القادم قادراً على أن يشغله كما شغله ذلك التمثال الصغير لـأفروديت، في بداية الطريق.

لذا يتحدث في مذكراته عن أبحاث جديدة مرتبطة بالهرم الأكبر، واستمرار البحث عن مقبرة نفرتيتي، وكذلك مقبرة كليوباترا ومارك أنطونيو، وهي أهداف لم يقدمها باعتبارها أحلاماً قديمة تخلي عنها، وإنما ملفات أثرية لا يزال يأمل في الوصول إلى إجابات بشأنها، فالرجل الذي أمضى معظم حياته يستخرج الماضي من تحت الرمال، لا يزال- وهو يروى ما مضى- يتحدث عن أهم اكتشافاته المحتملة بصيغة المستقبل.

أما حلمه الأخيرة أن تعود ٣ قطع إلى البلاد: حجر رشيد الموجود في المتحف البريطاني، وزودياك ندررة في اللوفر، ورأس نفرتيتي في برلين.