



المنفرد ونساؤه الساحرات

لماذا يتواري يوسف زيدان
خلف ظلال الرواية؟



ليست من تأليفه

اكتشاف.. كتب وقصائد منسوبة
بالخطأ لـ «مصطفى محمود»

الأربعاء

سبتمبر 2026

ربيع الآخر 1448

توت 1743

العدد 144

إصدار إلكتروني يصدر عن مؤسسة «الدستور» للطباعة والنشر

المحرر العام: محمد الباز

حرف

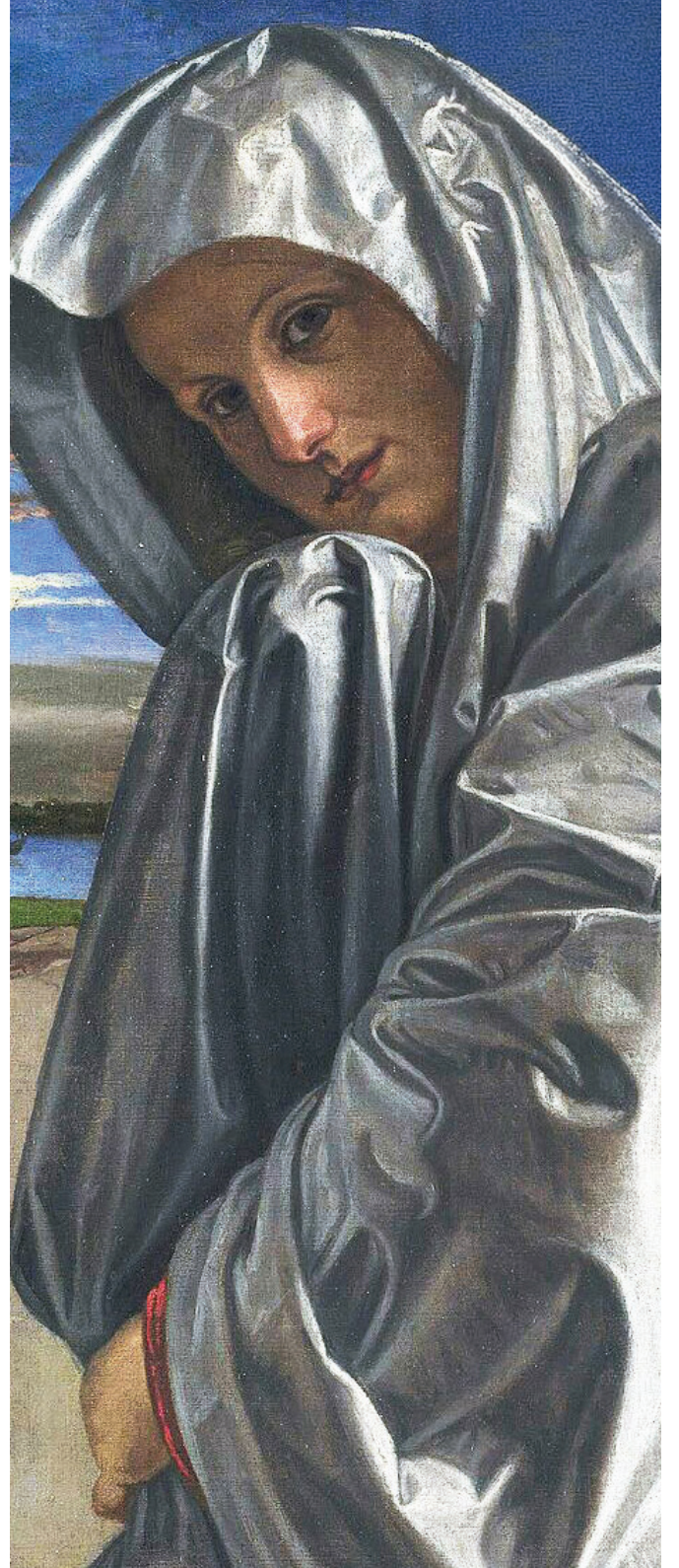
جنة الحروب

تحقيق خاص.. كيف يعيش أبناء قادة الميليشيات؟



رسولة الرسال

شخصيات مريم
المجدلية في معرض
فني جديد بألمانيا



بلاغة الهوية وغياب المسؤولية.. نقد خطاب وثيقة مؤتمر مكتبة الإسكندرية

دسوقي سعيد

الكاتب والمترجم يتحدث عن أسرارها مع قوت القلوب الدمرداشية واتهامه الكاتبة الصحفية سهير عبد الحميد بالسطو على حقوقه الفكرية في كتابها، سيدة القصر..



إيريس نظمي

تحت عنوان «حارسه الذكريات»، يكتب الزميل محمد جلال فراج عن «سيدة الصحافة الذهبية والأمنية على ذكريات كثير من النجوم الذين فتحو لها قلوبهم».



خالد زيادة

الكاتب والمفكر اللبناني في حوار خاص حول كتابه الجديد الصادر تحت عنوان «عقد الستينيات الفريد»، عن دار رياض الرئيس، للنشر في بيروت.



محسن عبدالعزيز

الكاتب الصحفي الكبير يتحدث، لحرف، بشكل شامل، عن أزمة جائزة الدولة للتفوق في العلوم الاجتماعية، وكيف فازت بها مرشحة لا تنطبق عليها الشروط.



ليست الشعرية الحقة معنية بأن تصف العالم، بل بأن توسعه. فهي لا تكتفى بتسمية الأشياء، وإنما تعيدها إلى حالتها الأولى، حين لم يكن الاستعمال قد أنهك اللغة بعد، وحين كانت الكلمات لا تزال تحتفظ، كاملة، بقدرتها على الكشف. وقد كتب مارتن هايدجر في رسالته الشهيرة رسالة في النزعة الإنسانية : اللغة هي مسكن الكينونة. وفي مسكنها يقيم الإنسان. والمفكرون والشعراء هم حراس هذا المسكن.

مسكن الكينونة



الكاتب الإسباني خوسيه ساريا يكتب عن «أشعار» أحمد الشهاوى

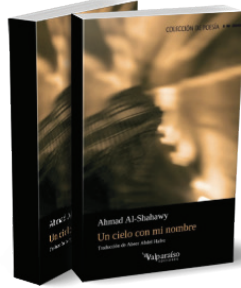
في حوار تناسي واضح مع مقولة آرثر رامبو الشهيرة: «أنا هو آخر».

غير أنه من الخطأ اختزال هذه الكتابة في خاتمة الشعر الصوفى. إنها كذلك، بلا ريب، ولكن فقط بالقدر الذى ينتهى فيه كل شعر عظيم إلى مسألة سر الوجود. في الحقيقة، يكتب الشهاوى من موضع أكثر تركيبيًا بكثير، لتلتقى فيه الميتافيزيقا، والتجربة العشقية، والتقليد القرآنى، والذاكرة المصرية، والتأمل في اللغة، ووعى بالغ الحداثة بالهوية. تعبر قصائده إشارات إلى الحلاج، والقرآن، والأنبياء، والنيل، والألف، وحروف الأبجدية، لكنها كلها تخضع لإعادة صياغة رمزية عميقة، حتى تندمج في شعرية شخصية تمامًا.

في هذا العمل إرادة دائمة للعودة إلى الأصل. لا إلى الأصل التاريخي، بل إلى اللحظة الأولى التى كانت الكلمات فيها لا تزال تحتفظ بقوتها الخالقة كاملة. يحاول الشاعر أن يفتح صدعًا في الواقع اليومى، متقيماً نظامًا سحيقًا من التراسلات، حيث تعود الرموز – الاسم، السماء، الماء، الظل، الحرف، الواحد، الصفر، الجسد الأثوئى، الفعل/ الكلمة – إلى الظهور باستمرار كى توسع مجال دلالتها، على نحو ما يحدث في المماريات الصوفية الكبرى، حيث لا شيء زائدًا أو عرضيًا؛ فكل صورة تضىء ما سبقها بأثر رجعى، وتمهد لما سيأتى بعدها، بحيث ينتهى الديوان إلى العمل كشبكة هائلة من الأصداء الداخلية.

لكن ما يجعل هذا الكتاب عملاً استثنائيًا حقًا هو قدرته على مصالحة بُعدين غالبًا ما يبدوان منفصلين في الشعر المعاصر: التجربة الروحية والوعى الحديث. يكتب الشهاوى من داخل تقليد يمتد آلاف السنين، لكن صوته ينتمى، بلا التباس، إلى المعاصرة. إن تخطى الذات، والقلق بشأن الهوية، والوعى بالفقد، والاقتلاع، والارتياب الدائم في اللغة، واستحالة بلوغ حقيقة نهائية، كلها عناصر تخترق الكتاب من أوله إلى آخره. غير أن الفارق يكمن في أن هذا الارتياب، خلافًا لجزء كبير من الشعر الغربى الراهن، لا يقضى إلى العدمية، بل إلى بحث لا ينقطع عن المعنى: «ماذا ستكتب قبل النهاية بشئو...؟.../... أعطونى أوراقًا وأقلامًا/ كى لا يخلق القبر أحلامى».

وعلى الرغم من أن الكتاب يبسط كونًا رمزيًا بالغ التعقيد، فإنه لا يسقط أبدًا في الغموض المجانى. يكتب الشهاوى بطلاقة من يعرف أن السر لا يحتاج إلى أن يُعتمَ كي يكون عميقًا.



الشهاوى من أعرق الأصوات وأكثرها أصالة



خوسيه ساريا

قصائده قصيرة، تكاد تكون شذرات في بعض الأحيان، لكن كل واحدة منها تبدو كأنها تحتوى كثافة فكرية استثنائية. كان الشاعر ظل يجرد اللغة من كل ما هو زائد، حتى لم يبق فيها إلا ما لا غنى عنه. وفي هذا الجانب يسير على خطى جورج شتاينر، حين يلمح إلى أن ما لا يقال لا يستدعى الصمت دائمًا؛ فقد يطالب أحيانًا بشكل آخر من اللغة. وتلك «الطريقة الأخرى» هي بالضبط الشعر الذى تجده هنا: كتابة لا تفسر السر، بل تجعله مرئيًا.

ثمة لحظة كاشفة على نحو خاص حين يكتب: «لا يزال لدى الكثير لأقوله»، لا تبدو هذه عبارة مؤلف يرى أن عمله غير كاف، بل سرًا أبدًا. فكل كلمة أصيلة تحمل في داخلها اعتراف شخص يعى تمامًا أن اللغة لا تستنفذ سرًا أبدًا. فكل كلمة أصيلة تحمل في داخلها وعيًا بقصورها هي نفسها: لعل تلك هي تواضع الشاعر الحقيقي: أن يعرف أن القصيدة تأتى دائمًا بعد الشيء الذى تحاول تسميته، ومع ذلك لا بد من مواصلة الكتابة، لأن الإنسان لا يستطيع الاقتراب من اللامعقول إلا عبر هذه المحاولة التى لا تنتهى.

في زمن يتسم بالأنية، والتكاثر اللفظى، ويشعر كثيرًا ما يخلط الاعتراف بالعرف، يعيد إلينا أحمد الشهاوى قناعة كدنا ننساها: أن القصيدة يمكن أن تظل طريقًا إلى الكينونة، لا لأنها تقدم إجابات، بل لأنها تدر إلى اللغة كرامتها القديمة بوصفها كشفًا.

كتب «هايدجر، أن الشعراء هم حراس مسكن الكينونة. ولعل عظمة «سما باسمى» تكمن، في نهاية المطاف، هنا بالذات: لا في كمال صورة، ولا في ثراء رموزه، ولا حتى في تلك العفوية المدهشة التى يحاور بها التقليد الصوفى والقرآنى والكونى. إن علوه الحقيقى يتمثل في أنه أعاد إلى الشعراء واحدة من أقدم وظائفه، وفي الوقت نفسه واحدة من أكثرها ضرورة: أن يذكرنا بأن الكلمات لم تولد لكى تصف الواقع، بل لكى تجعله قابلاً للسكنى من جديد.

يكتب الشهاوى من ذلك الموضع الذى تكف فيه القصيدة عن أن تكون أدبًا، لتصبح، ببساطة، شكلًا من أشكال المعرفة. واعتقد، من دون أى مبالغة، أننا أمام واحد من أعرق الأصوات وأكثرها أصالة في الشعر العربى المعاصر، وأن «سما باسمى» هو من تلك الأعمال التى لا تنتهى بانتهاء قراءتها، لأنها تواصل كتابة نفسها بصمت في وعى من أحسن الإصغاء إلى التنفس السرى لكلماتها.

ببساطة

إبراهيم عبدالفتاح



ببساطة

زى ماتنطفى شمعة

تقدر تحدد للوجع تاريخ نهاية

تقفل عليه صندوق

وتقفله برابطة هدية

وتركنه

زى مابتتركن قميص ضاق عليك

أو مبقاش مناسب للقلب



ببساطة

زى مابتتنفض غبار عن كرسى

فى القهوة

تقدر تبتسم وتسيبه لغيرك

الكراسى مابتحتفظش بذكريات

سميها زى ماتحب

تجربة

نزوة

قصيدة فاشلة

حلم ماستواش فى وقته

أو سراب علمك الهروب

بتسلم عليه مضطر

زى ماتسلم على صورتك

القديمة قدام مراية مغبرة

خذ بايدى لضل مايلمحكش فيه

ولو التفتلك

قول له: «كنت بادور على نفسى

فيك»

وابقى سيبه

زى ماتسيب سيجارة فى نصها

أو قطر ناسى رحلته

وماتبصش وراك



ببساطة

تقدر تبتدى من جديد

بشأى سخن

أو قهوة سادة بن غامق

أو مكالمة صغيرة لحبيبة قديمة

أو ابتسامة فى وش حد

ماتعرفوش

أو بزهره نبتت فجأة فى

طريقك

مش شاغلك مين اللى زرعا.



مكتبتى

لحم إدريس وجريمة محفوظ



يوسف إدريس ونجيب محفوظ

فى وقت متقارب جدًا، يوسف إدريس كتب قصة «بيت من لحم»، ونجيب محفوظ كتب قصة «الجريمة»، ول الوهلة الأولى «وربما الثانية والثالثة والخمسين، تظن إنهم قصتين ما لهماش أى علاقة ب بعض، مفيش أى شىء مشترك بينهم، لا الأحداث ولا الأشخاص، ولا السرد ولا اللغة ولا الموضوع ولا أى حاجة، إنما ب النسبة لى الاثنين نفس القصة هي هي مكتوبة ب طريقتين مختلفتين.

واضح جدًا أننا قدام عالم رمزى غير واقعى سواء عند محفوظ أو إدريس. صحيح عند إدريس المكان أوضه واحدة بتدور فيها كل الأحداث، وعند نجيب مدينة كاملة، لكن هنا وهناك المكان مغلق، وتحس إنه طابق على نفس أفراد المحكومين بيه، ويتكوينه، وفيه مشكلة سواء هنا أو هناك إنه فيه «جريمة» ما.

ب النسبة ل محفوظ، ب يروح أكثر ناحية التجريد، يعنى مش مهم الجريمة نفسها، مش مهم تفاصيلها، مش مهم مين الفاعل ومين المفعول بيه. لكن إدريس ب يعهن فى ذكر تفاصيل الجريمة وكيفية وقوعها، إنما الاثنين ب يقدموا الجريمة ب اعتبارها هي المفتاح ل فهم العلاقة داخل هذا المكان، وطبيعة «العقد الاجتماعى» اللى اتفقوا عليه.

هنا وهناك فيه اتفاق «بصل ل حد التواطؤ، على إننا مش ه نكشف الجريمة، حرص تام على إنها تبقى طى الكتمان، خوف ودعر من إنه التحقيق فيها ه يؤدى إلى انهيار العالم، ف مفيش مفر من الصمت، عند إدريس هو صمت حرفى، محدش ب يفتح بقة، لكن عند محفوظ صمت صاخب، صمت عبر الكثير والكثير من الدوشة، صمت تحسه فى كل سطر من غير ما

يذكر كلمة الصمت ولو مرة.

فى القصتين الدافع الأساسى ل هذا التواطؤ هو الانتقاد التام ل الغريزة، الغريزة التى تدفع للإثم ثم تهرب من عقابه، صحيح الغريزة عند إدريس حسية مباشرة «الجنس»، وعند محفوظ مركبة وأقرب ل غريزة البقاء نفسها، بس الاثنين يمكن وضعهم تحت مظلة أوسع هي «الخوف»، الإحساس ب الخطر لو شلنا الغطا عن المستور.

فى القصتين، هذا التواطؤ غير مرجح، ب معنى إنه لا يجلب سعادة، ولا يخفف ألم، ولا يقضى على معاناة، لكنه ضرورة، ضرورة ثقيلة، لكن ضرورة، هي كمان ضرورة محيرة، لإنك ما تبقاش عارف إيه الفائدة منها؟ يعنى كل هذا الحرص حرفى، محدش ب يفتح بقة، لكن عند محفوظ يصيب في مصلحة مين ب الظبط؟ ومين ب ييجى الإحساس إنه لو الصمت دا انتهى، ه ينفض

العقد كله؟

التساؤل الأخير مش استنكارى، هو استفهام ب جد، يعنى فيه إحساس طاعى إنه بديهى ومعلوم ب الضرورة إنه التحقيق فى الأمر ه يؤدى إلى نقض الغزل المجتمعى كله، مع إنه مش ب الضرورة «على الأقل ظاهريًا»، ويمكن جدًا التحقيق فيها يؤدى إلى إعادة تشكيل النظام على نحو أفضل، لكن المشكلة إنك إنت كمان ك مراقب ب تشترك معهم فى الإحساس نفسه، ف ما تبقاش قادر تطالب أفراد المجتمع هنا وهناك ب كسر هذا التواطؤ. طبعًا، كل قصة منهم محتاجة كلام وكلام، وأنا بس حبيت ألفت الانتباه ل تشابه القصتين جدًا جدًا، ل درجة إنه عادى جدًا، ممكن تاخذ الجملة الختامية فى قصة محفوظ زى ما هي، وتقفل بيها قصة إدريس: جميع القيم مهدرة لكن الأمن مستتب.

مؤمن المحمدى





دسوقي سعيد



قوت القلوب الدمرداشية

محمد الباز

صرخة مترجم

دسوقي سعيد يتحدث عن أسرار ه مع قوت القلوب الدمرداشية

الاجتماعية عن احتقار المطلقة «ص ٢٩-٣٢، و٦١-٦٨ و١١٧ الرواية مقابل ص ١١٠-١١٢».

وجاء النقل الحرفي متكاملاً في أجزاء الفولكلور والطقوس، بنقل طقس ليلة الزفاف بلف الخيط حول القص والقائه في النيل «ص ١٢٤ الرواية مقابل ص ١٢١»، وروى مدمنى الحشيش لعوالم عربى ومفاتيح القاهرة «ص ٧٩-٨٠ الرواية مقابل ص ١١٠-١١١ الرواية الفقيه برفع القرآن كسر الخبز «ص ١٩١-١٩٢ الرواية مقابل ص ١٢٦»، ووصف الترام بالحمار الحديدى، وأن الشيطان يحركه واعتقاد ريط أسلاكه بوقف الكوليرا «ص ٨١ الرواية مقابل ص ١٢٦».

كما شمل وسائل المشاهدة الثلاث «قضايا السكة الحديد، الزحف أسفل بطن جاموسة ٧ مرات، شجرة المطرية، والدرجة بكف البكتاشية بالمقطم واستخدام رباط المومياء والجعران ورش مائه والخطو عليه ٧ مرات «ص ١٣٢-١٣٦ و١٥٧ الرواية مقابل ص ١١٦-١١٨»، والنقل الحرفى لخطوات تثبيت الحمل بخيط العسل والقفل وسورة يوسف وأوصاف الشيخ الدرديرى ذى الأسنان الخضراء والاعتقاد بالولادة أثناء المطر «ص ١٦٤ و١٧٣ و١٨٤ الرواية مقابل ص ١١٩-١٢١»، وصولاً إلى النقل الحرفى لقائمة تآلم المولود الشديدة الخصوصية «ص ١٩٣ الرواية مقابل ص ١٢٠»، والنقل الحرفى للقصائد والأغاني الشعبية كأسد أصيلة أو عملاً مبتكراً، بل قالوا دى بنية كانت ليلة ندية، «ص ١٩١ و١٩٦ الرواية مقابل ص ١٠٩ و١١٠»، والنقل الحرفى لتسأل رنوية الختامى وتظهر أثر العمر فجأة على عبدالمجيد ليلة ولادة الأثنى «ص ١٩٧ الرواية مقابل ص ١١٠».

وفى تلخيص واضح يستكمل دسوقي سعيد صرخته، يقول: أود التوضيح أن الشواهد والمقارنات المذكورة تعد نماذج كاشفة وليست حصراً شاملاً، فكتاب «سيدة القصر» لا يمثل دراسة أصيلة أو عملاً مبتكراً، بل يعتمد كلياً على التجميع النصى والنقل المباشر من كتب وأبحاث ومقالات دون توثيق كافٍ أو إسناد بيبيوجرافى، متجاوزاً أصول البحث العلمى بالقص واللمص، لتصوص مولوة، وتكرار أخطاء بعض المصادر دون تحقيق، مما يسقط عنه شرط «الأصالة والابتكار»، ويجرده من صفة «الاقتناس المشرع»، ليعكس انتحالا نصياً واعتداء صريحاً على الحقوق الأدبية والمالية، كما يوجد تقرير فى تحليلي كتاب عن حجم الاقتباسات والنقل ومدى الأمانة فى كتاب «سيدة القصر»، حيث تكشف الدراسة التحليلية لمتنه عبر مطابقتها بالمواد الأرشيفية والترجمات الأدبية والمصادر الإلكترونية والمطبوعة والأسبق صدوراً عن حقيقة منهجية قاطعة، أن الكتاب يعتمد بأساسه الهيكلى والموضوعى على جمع اقتباس وصياغة مادة علمية وأدبية سبق نشرها دون تقديم أى إضافة نقدية، رؤية تحليلية جديدة، أو كشف تاريخ أصيل.

يقلق دسوقي سعيد الباب على المفتيرين عليه بقوله: إن طلباتى القضائية محددة وحاسمة فى رد حقى الأدبى والمادى كمكتشف أول لقوت القلوب الدمرداشية لتقارير العربى، وللسنا فى خلاف شخصى ولكن فى اعتداء صارخ على الملكية الفكرية، وكل ما ابتغيته هو توضيح حقائق ووقائع مهمة، تاركاً الأمر بين يدى القضاء المصرى وهو صاحب القول الفصل وحكمه سيكون عنواناً للحقيقة والحق الذى نبتيغه جميعاً.

كانت هذه صرخة من كاتب ومترجم، يبحث عن حقه، وقد نقلتها لأن هذا حقه، كما أنه من حقنا أن نعرف حقائق ما يحدث من حولنا، دون أن تأخذنا الغفلة أو يقودنا الهوى.

سهير
عبد الحميد
قامت
بنقل جمل
وتعبيرات
ومقدمات
صغتھا
بأسلوب
العرب
الخاص



كتاب «سيدة القصر» لسهير عبد الحميد، وبين ترجمته لروائتى «رمزة» و«زنوبة»، ليوضح للجميع بعض وقائع النقل الحرفى والطابق والتلخيص على النحو التالى: الكثير من المقاطع تم فيها النقل الحرفى والمباشر من ترجمة رواية «رمزة»، ١٩٩٩» إلى كتاب «سيدة القصر» «٢٠٢٢»، حيث تم النقل الحرفى لمقدمة الرواية «ص ٧» من الرواية مقابل ص ٩٩ / ١١٤ فى الكتاب: «لقد تورطت فى هذه القضية نصف قرن... إلخ»، «كان مجتمع هؤلاء النسوة مغلّقاً تماماً، وفى كل يوم تكرر أعمال منزلية...» ووصف بيئة الحريم المغلقة ورتابة الحياة بها «ص ١١ من الرواية مقابل ص ١٠٤ من الكتاب»، إضافة إلى النقل الحرفى لسؤال رمزة: هل هؤلاء النسوة اللاتى عرفتهن... كن تعيسات، «ص ١١ من الرواية مقابل ١٠٦ من الكتاب».

كما تم النقل الحرفى لقصة حياة الأم «إندشا» وتتبّع سيرها من إسطنبول إلى القاهرة «ص ١٣-١٩ من الرواية مقابل ١٠٤ من الكتاب»، وتفاصيل طقس سباق الجوارى المربوطات أمام العربات ومكافأة الفائزة ببروش الماس «ص ٢٠ و٢١ من الرواية مقابل ص ١٠٥ من الكتاب»، ومكتبة الأب ومرافقة النقاشات من خلف الستار «ص ٢٧ من الرواية مقابل ١٠٤ من الكتاب»، وصولاً إلى النقل الحرفى للعبارة العربية المميزة: «أعود للحريم معبأة بأفكار جديدة، أفكار لو استطعت لكنت قد نسفت بها الحريم» «ص ٢٨ من الرواية مقابل ١٠٦ من الكتاب»، ولعالم تجارة الجوارى وأداب الإتيكيت «ص ٣١-٣٧ الرواية مقابل ١٠٦ من الكتاب»، وخطوات طقس الملح والوقاية من الحسد «ص ٤٥ الرواية مقابل ١١٥ من الكتاب»، وتفاصيل طقس العروسة الريفية وخزنها واستنتاج جنس الحاسد من الدخان «ص ٤٦ الرواية مقابل ١١٥ من الكتاب»، والنقل الحرفى لدور المربية الفرنسية وصياغة: «علمتى الرسم... الموسيقى... التطريز... الإتيكيت» «ص ٥٧ الرواية مقابل ١١٧ من الكتاب».

وأخيراً تم النقل الحرفى لتفاصيل مشهد المتحف وليس الجعارين للشفا «ص ٧٩ الرواية مقابل ١١٦ من الكتاب»، ولطقس الدوران سبع مرات حول إلهة الخصوبة «ص ٨١ الرواية مقابل ١١٦ من الكتاب»، وتفاصيل النقل الحرفى والمباشر والتلخيص من ترجمة رواية «زنوبة» إلى كتاب «سيدة القصر»، حيث تم النقل الحرفى لمعلومات حسرية من مقدمة المترجم ومنها مثلاً: امتزاج قوت القلوب رغم أرستقراطيتها بالشعب وصنع الكعك مع الخدم وترديد الأمثال الشعبية، ثم حضور الأوبرا والباليه «ص ١١ مقابل الرواية ص ١١٤-١١٥»، فضلاً عن النقل الحرفى لوصف أداء الندابات ومائدة الحزن الخالية من الحلوى «ص ١٩ و٢٢ الرواية مقابل ص ١٢٠ و١٢١»، والنقل الحرفى لتفاصيل زيجات عبدالمجيد الست وإنجابيه ١٢ طفلة وتآمل أم محمود فى غياب العمامة والطربوش، والنقل الحرفى للعبارة المحورية: «الويل لمن لم ينجب ولداً، سيحمله الغرباء إلى قبره» «ص ٢٠ و٣٠ و٣٣ الرواية مقابل ص ١٠٨ و١٠٩»، والنقل الحرفى لوصف زنوبة كمطلقة وعذراء بعمر ١٦ سنة وتصورها للزوج كالسيد والأب لتقول: «بذلك خلقت النساء فى الدنيا» «ص ٣٤-٣٧ الرواية مقابل ص ١١١ و١١٢»، بالإضافة إلى التلخيص الحرفى لوصف الجاريتين نرجس وجوليسيا وخدعة فايقة بالطفل البديل وتدبير ماشالله للأجهاض بالأعشاب والعبارة

ترجماتى إلا فى يوليو ٢٠٢٦ عندما طالعت كتاب سهير بنفسى لأول مرة.

ينتقل دسوقي بعد ذلك للحديث عن المترجم وحقوقه الفكرية فى العمل الذى يترجمه.

يؤكد: الحق الأدبى للمترجم والمؤلف هو حق أزلى وأبدي لا يسقط بالتقادم، وحقى لا يضيع لمجرد غيابى المؤقت عن صراعات الوسط الثقافى، وفور علمى بهذه الجريمة الأدبية، تحركت فورياً لحماية تاريخى ومجهودى، ولذلك فإن ما يتم تداوله من مبررات هو ادعاء مردود عليه بأدلة مادية قاطعة لا تقبل الجدل، فالترجمة ليست مجرد نقل كلمات، بل هى صياغة وحس أدبى وثقافى فريد، وقد أثبتت الأدلة نقل جمل وتعبيرات ومقدمات صفحتها بأسلوبى العربى الخاص من النسخة الألمانية، مما يؤكد أنها صياغة خاصة بى وحدى.

ويشير دسوقي إلى أن سهير عبد الحميد استخدمت الصورة الشخصية النادرة لقوت القلوب المطبوعة المنشورة فى ترجمته، وهى صورة غير موجودة فى أى طبعة فرنسية قديمة أو حتى فى الترجمة الألمانية أو الإنجليزية اللاحقة، بل سلمها له حصرياً نجعلها د. محسن الدمرداش وخصه بها، بعد أن قال بحزن: هذا ما ورثته عن أمى مع صور أخرى.

ويسأل دسوقي: كيف لترجمة مستقلة عن الفرنسية أن تهبط عليها صياغتى العربية والصورة الخاصة المأخوذة مباشرة من ابن الكاتبة وأيضاً صورة غلاف «رمزة». ابنة الحريم، الصادرة عن دار الهلال فى المراجع المصورة؟

ويكشف دسوقي عن أن أصول الروايات باللغة الفرنسية مهداة له شخصياً من الدكتور المهندس أحمد الدمرداش شيخ الطريقة ابن قوت القلوب، وهى موجودة حتى الآن فى مكتبته الخاصة، وتثبت المقارنات الدقيقة أن النقل تم حرفياً من طبعته العربية وليس من أى أصل أجنبى آخر، كما اشترى الروايات المترجمة فى نيويورك بعد أن أعطاه دكتور محسن صورة عقد عن طريق الحقبة الدبلوماسية لسفارة النمسا، وكانت فرحة أولاد قوت القلوب بالترجمة العربية لا توصف، وعبروا عن ذلك بشكرهم وتقديرهم له بعد هذا النسيان للأدبية المصرية التى كانت تكتب بالفرنسية.

وقد راجع دسوقي سعيد الترجمة الإنجليزية للمترجمة المبعدة «بيرة عطية»، وعرف من خلالها معلومة مهمة عن أصل أم قوت القلوب المرحومة زينب التودية، وهى أنها ترجع إلى أصل مغربى فرنسى من مدينة فاس، وهذا يفسر أيضاً إجادة قوت القلوب اللغة الفرنسية.

وفى رسالة واضحة من دسوقي سعيد لمن هاجموه، يقول: إننى أدافع عن حقوق الشخصية والمادية فى ترجمة روايتى «رمزة» «ابنة الحريم»، و«زنوبة»، اللتين أملك حقوق ترجمتهما وطبعهما ونشرهما وتوزيعهما طبقاً للعقد المبرم بينى وبين الدكتور محسن الدمرداش، ويموجب أرقام إيداعهما الرسمية بدار الكتب والوثائق العامة المصرية، كما أقوم حالياً بالتفاوض مع إدارة الأوقاف فى مدينة أكتوبر بالحصول على مساحة يمكن استخدامها إما سوبر ماركيت خبىرى أو يصلح كمشغل خياطة بالتعاون مع بنك الكساء المصرى.

وحتى لا يترك دسوقي سعيد مساحة لليس أو التأويل أو الافتراض، فإنه يقدم مقارنة تحليلية بين

لا أعرف الكاتب والمترجم دسوقي سعيد شخصياً حتى الآن.

كنت أعرفه منذ سنوات كمترجم له سعة جيدة فى مجال عمله، وظهر أمامى أكثر من مرة فى الأزمة التى انفجرت بعد اتهام الكاتبة الصحفية سهير عبد الحميد لوزيرة الثقافة السابقة جيهان زكى بالسلطو على كتاب سهير «سيدة القصر... اغتيال قوت القلوب الدمرداشية»، وانتهت بالحكم ضد الوزيرة.

كان دسوقي سعيد طرفاً غير متورط فى هذه القضية، فهو مترجم روايات قوت القلوب، وقد قالت سهير إنها عادت إلى ترجماته، كما قالت جيهان ذلك، ورغم التصبب الهائل الذى أحاط بهذه القضية إلا أنه لم يظهر، التزم الصمت تماماً، ولم يقل حتى رأيه الفنى فى هذه القضية.

لكن بعد شهر تقدم دسوقي سعيد، من خلال محاميه النائب السابق الدكتور صلاح حسب الله، بدعوى أمام المحكمة الاقتصادية يتهم فيها سهير عبد الحميد بالسلطو على حقوقه الفكرية فى كتابها، وقال فى بيان أول أنه فعل ذلك لحماية حقوق الملكية الفكرية والأدبية متخبيلاً أنها يمكن أن تصبح حقيقة.

القلوب ضد الكاتبة سهير عبد الحميد بشأن كتابها «سيدة القصر: اغتيال قوت القلوب الدمرداشية»، الصادر عام ٢٠٢٢.

بعد أن تم تداول أخبار الدعوى القضائية وبيان دسوقي سعيد الأول بدأت سهام النقد تطاله، بل رسدت بعض الهجوم عليه، والذى كان من بينه أنه مجرد مترجم ليس مبدعاً لعمل أدبى أو فنى فأى حقوق ملكية فكرية يتحدث عنها، ثم لماذا لم يتحدث إلا الآن؟ وهل هناك من دفعه مستخدماً له فى الصراع الذى كان بين كاتبة ووزيرة.

تعرض دسوقي سعيد إلى ما يشبه الاغتيال المعنوى المقصود والمتمعد والخطط، وهو ما جعله يخرج عن صمته مرة أخرى، أصدر بياناً جديداً، أطلعت عليه، لأجده أقرب إلى الصراحة التى يطلقها صاحبها لتأكيد حقه، وليدفع عن نفسه افتراءات يجيد البعض نسجها متخبيلاً أنها يمكن أن تصبح حقيقة.

هذه المرة لا يتحدث دسوقي سعيد عن الاتهام أو القضية، ولكنه يكشف عن أسرار رحلته مع ترجماته لروايات قوت القلوب، ثم يطلب: كما أفعل أنا - أن يحكم من يقرأ بما له وما عليه.

يضع دسوقي سعيد الأدبى جميع ما يعتقد أنه حقيقة مسلم بها، فالمترجم الأمامى هو كاتب ثان للنص، لكنه كاتب يعمل فى الظل، مهمته أن يجعل القارئ يشعر كما لو أن الرواية كتبت أصلاً بلغته، دون أن يفقد شيئاً من روحها الأصلية.

لماذا بدأ دسوقي بالتأكيد على هذه الحقيقة؟

السبب بسيط ومفهوم، فهناك من يعتقد أن المترجم مجرد ناقل للنص من لغة إلى لغة، وعليه فهو ليس مبدعاً، ولا دور له فى عمله، وعليه فليس من حقه أن يتحدث عن حقوق ملكية ولا يحزنون، لكنه يضع هذه اللافتة من ناحية ليرد على من يقولون بذلك، ومن ناحية ثانية ليجعلها تهديداً لما جرى.

يتحدث دسوقي أولاً عن سبب تأخره فى تحريك الدعوى القضائية ضد سهير عبد الحميد.

يقول: هذا ادعاء أرد عليه ببديهيات الواقع والقانون، فأنا لم أكن قط طرفاً فى أى خصومة سابقة ولم أكن أعلم بها أصلاً، حيث اعتزلت الوسط الأدبى والثقافى والإعلامى، وتفرغت بشكل كامل لعملى كمترجم معتمد لدى سفارة النمسا بالقاهرة ولسفرياتى المتعددة وأعمالى الخيرية فى «تكية آل دسوقي هاشم، بالتعاون مع بنك الطعام المصرى وبنك الكساء والتعاون مع مؤسسات خيرية أخرى لخدمة المحتاجين.

ويضيف: لم أعلم بواقعة الاعتداء والسطو على



جمال عاشور

واحة الثقافة

3

لماذا فشلت الأوبرا فى فك عقدة كهرباء «مشروع المليار جنيه»؟

3 إدارات وملف واحد

إليها. كما أن طول الفترة الزمنية التى استغرقها المشروع يجعل مسألة الصيانة وإعادة تقييم بعض الأعمال المنفذة جزءاً من التحدى الحالى، خصوصاً أن بعض المنشآت التى انتهت أعمالها فى مراحل سابقة تحتاج إلى مراجعة قبل التشغيل، وهو ما يضيف أعباء جديدة إلى مشروع لم يغلّق ملفه المالى والفنى بعد.

وهنا لا يصعب السؤال فقط عن «ما الذى تم إنجازه؟»، وإنما أيضاً عن «ما الذى يحتاج إلى استكمال أو إعادة معالجة؟».

على مدار السنوات الثلاث الأخيرة، انتقل ملف «واحة الثقافة» بين ثلاث إدارات متعاقبة لدار الأوبرا المصرية، وشهد مع كل إدارة مرحلة مختلفة من مراحل استكمال المرافق.

بدأ خالد داغر بتحريك ملف الكهرباء وإعداد المقاييسات والتعاقد على مهمات المحطة، ثم تابعت لمياء زايد مرحلة التوريد والتكريب، بالتوازي مع تحريك ملف المياه، قبل أن يستكمل علاء عبدالسلام إجراءات التغذية والتصاريح والتنسيق مع الجهات المعنية حتى وصول التيار الكهربائى إلى المشروع فى عام ٢٠٢٦، وبذلك أصبحت محطة الكهرباء والمرافق الأساسية فى وضع أكثر تقدماً مما كانت عليه قبل سنوات، لكن هذا التقدم لا يعنى اكتمال المشروع.

تركيب المحطة لم يكن كافياً لبدء التشغيل والربط مع الشبكة ظل أكثر تعقيداً

فبعد نحو ثلاثة عقود من بدء «واحة الثقافة»، لا تزال المسافة قائمة بين استكمال بعض عناصر البنية الأساسية وبين التشغيل الفعلى. وصول الكهرباء والمياه، رغم أهميته، لا يحسم وحده جاهزية جميع المنشآت لاستقبال الجمهور، ولا يلغى الأعمال والتجهيزات والاحتياجات المالية الأخرى التى لا يزال المشروع بحاجة

ماذا ينتظر رضا الوكيل؟

الأولوية: ما الذى يمنع التشغيل؟ وما الذى يمكن تأجيله؟ وما الذى يحتاج إلى تدخل فنى؟ وما التكلفة المطلوبة لاستكمال المشروع؟ وكيف يمكن الحفاظ على المنشآت التى ظلت لسنوات بين التنفيذ والانتظار؟ وهنا يصبح السؤال الرئيسى أمام الإدارة الجديدة هو كيفية الانتقال من مرحلة استكمال الملفات المتراكمة إلى مرحلة التشغيل الفعلى، بما يضمن جاهزية المنشآت والتجهيزات والمرافق اللازمة لفتح المشروع أمام الجمهور. فواحة الثقافة، قطعت خلال السنوات الأخيرة خطوات مهمة فى ملف المرافق، بعد سنوات طويلة من التعثر، لكن هذه الخطوات لا تمثل نهاية الرحلة.

مع تولّى رضا الوكيل رئاسة دار الأوبرا المصرية، تنتقل المسؤولية إلى مرحلة مختلفة، فلم يعد التحدى مرتبطاً بمرفق واحد فقط، وإنما بالتعامل مع الصورة الكاملة للمشروع؛ ما تم إنجازه، وما لم يكتمل، وما يحتاج إلى إعادة معالجة، وما يتطلب تمويلاً إضافياً. فإدارة الجديدة تتسلم مشروعاً قطعت فيه بعض ملفات البنية الأساسية شوطاً كبيراً، لكنها فى الوقت نفسه تواجه باقى الاحتياجات التى تقصّل «واحة الثقافة» عن التشغيل.

وهذا يعنى أن المرحلة المقبلة لن تكون مجرد استكمال أعمال متفرقة، وإنما تحتاج إلى ترتيب الملفات وفق



الانتقال إلى التشغيل

يعمل ويستقبل الجمهور،. فى النهاية، ترك كل رئيس من الرؤساء الثلاثة خطوة فى هذا الملف: خالد داغر حرك ملف الكهرباء ووضعه على مسار التنفيذ، ولمياء زايد تابعت توريد وتركيب محطة الكهرباء بالتزامن مع تحريك ملف المياه، بينما استكمل علاء عبدالسلام إجراءات التغذية والتصاريح والتنسيق مع الجهات المختصة حتى وصل التيار إلى المشروع فى ٢٠٢٦.

أما «واحة الثقافة» نفسها، فما زالت تنتظر لحظة النهاية: اللحظة التى لا يكون فيها السؤال عن محطة أو مرفق أو مبنى، وإنما عن مشروع ثقافى مكتمل الأركان، جاهز بالفعل لفتح أبوابه أمام الجمهور.

وصول الكهرباء لم يحسم جاهزية جميع المنشآت لاستقبال الجمهور

وبعد ثلاثة عقود تقريباً من بداية المشروع، أصبح السؤال أكثر تحديداً من أى وقت مضى: ماذا تبقى حتى تفتح «واحة الثقافة» أبوابها فعلاً، الإجابة لن تتعلق بمرفق واحد، وإنما بحصر كامل لما تم إنجازه وما تبقى، وتحديد تكلفة الاستكمال، ومعالجة الملاحظات الفنية، وتجهيز المنشآت للتشغيل، ثم وضع برنامج واضح يحول المشروع من حالة «منشآت ومرافق» إلى «مجمع ثقافى



خالد داغر



لمياء زايد

المشروع احتاج

لمحطة تتكون من

3 محولات

ياجمالى قدرة

4.5 ميجاوات



علاء عبدالسلام



رضا الوكيل

جنيه لمقاييسه التغذية بالتيار، ليصل إجمالى المقاييسات الخاصة بهذا الجانب إلى نحو ٢٣ مليون جنيه. ونقلت هذه الخطوة الملف من دائرة الانتظار إلى مرحلة التعاقد والتنفيذ، وبدأت معها إجراءات تجهيز محطة الكهرباء، التى تمثل أحد الشروط الأساسية لاستكمال البنية التحتية للمشروع.

كما ارتبط هذا المسار بجانب مالى، إذ تشير تقديرات مرتبطة بالملف إلى أن تنفيذ الأعمال بصورة مباشرة مع شركة الكهرباء كان أقل تكلفة من إسنادها إلى شركة مقاولات، وهو ما جعل طريقة إدارة ملف المرافق جزءاً من عملية البحث عن حلول لمشروع ظل لبعود يعانى من تراكم الملفات.

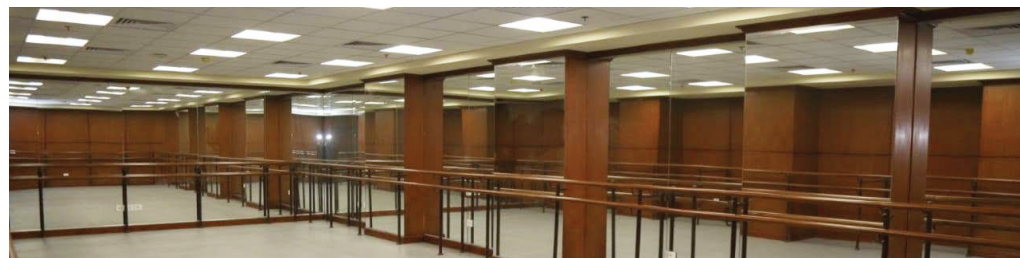
لكن «داغر» لم يستمر حتى النهاية، بعد إنهاء تكليفه بالمنصب، لينتقل الملف إلى إدارة جديدة كانت أمامها محطة كهرباء دخلت بالفعل فى مسار التنفيذ، لكنها لم تكن قد وصلت بعد إلى مرحلة التغذية الفعالية. وهنا تظهر طبيعة المشروعات الممتدة لسنوات طويلة: فالرئيس الجديد لا يبدأ بالضرورة من نقطة الصفر، وإنما يتسلم ملفات بدأت فيها إجراءات وتعاقدات، ويصبح التحدى هو الحفاظ على تسلسلها حتى لا تعود مرة أخرى إلى نقطة البداية.

عندما تولى الدكتور خالد داغر رئاسة دار الأوبرا المصرية فى فبراير ٢٠٢٣ بقرار من وزيرة الثقافة الدكتورة نيفين الكيلانى آنذاك، خلفاً للدكتور مجدى صابر، كانت «واحة الثقافة» أمام أحد الملفات التى احتاجت إلى حسم مباشر، وهو ملف الكهرباء.

كان المشروع يحتاج إلى محطة كهرباء تتكون من ٣ محولات بإجمالى قدرة ٤,٥ ميجاوات، إلى جانب لوحات الخلايا والموزعات ولوحات الجهد المنخفض، وهى تجهيزات أساسية حتى تصبح المنشآت قادرة على الحصول على التغذية الكهربائية اللازمة.

وهنا لم يكن الحديث عن مجرد توصيل عداد كهرباء إلى مبنى، وإنما عن تجهيز بنية كهربائية تخدم مشروعاً يضم مجموعة من المنشآت والقاعات والمباني، وبالتالي فإن حسم هذا الملف كان مرتبطاً بقدرة المشروع مستقبلاً على الانتقال من مرحلة الإنشاء إلى مرحلة التشغيل.

وفى عهد «داغر» بدأت مرحلة جديدة فى التعامل مع الملف، من خلال إعداد مقاييسات الكهرباء والتعامل بصورة مباشرة مع شركة جنوب القاهرة لتوزيع الكهرباء، بدلاً من ترك الملف لشركة مقاولات تتولى تنفيذه بالكامل. وأعدت مقاييسات الكهرباء فى أكتوبر ٢٠٢٣، بقيمة بلغت نحو ٢٠ مليون جنيه لمهمات محطة الكهرباء، و٢ ملايين



دوامه المقاييسات

لمياء زايد

فى بداية عام ٢٠٢٤، تولت الدكتورة لمياء زايد رئاسة دار الأوبرا المصرية، وانتقل إليها ملف محطة الكهرباء بعد التعاقد على مهماتها فى الفترة السابقة، وخلال عهدها تم توريد مهمات محطة الكهرباء فى ٣٠ مارس ٢٠٢٤، ثم بدأت أعمال التركيب والمتابعة مع شركة الكهرباء، لينتقل المشروع من مرحلة الأوراق والمقاييسات إلى وجود المعدات المطلوبة على الأرض.

وهذه المرحلة كانت مختلفة عن المرحلة السابقة؛ فالملحوظ لم يعد فقط إنهاء الإجراءات المالية والتعاقدية، وإنما متابعة تنفيذ ما تم التعاقد عليه، والتأكد من وصول المهمات وتركيبها، تمهيداً للانتقال إلى الخطوة التالية.

لكن تركيب المحطة لم يكن كافياً لبدء التشغيل، إذ ظلت هذه المرحلة كانت مختلفة عن المرحلة السابقة؛ فالملحوظ لم يعد فقط إنهاء الإجراءات المالية والتعاقدية، وإنما متابعة تنفيذ ما تم التعاقد عليه، والتأكد من وصول المهمات وتركيبها، تمهيداً للانتقال إلى الخطوة التالية.

استكمال المرافق فى فترة لمياء زايد لم

يكن كافياً للافتتاح بسبب نقص التجهيزات

توصيل التيار

علاء عبدالسلام

إلى محطة الكهرباء وتجهيزها للتغذية من الشبكة. وهنا تحولت المسألة إلى عملية تنسيق واسعة بين أكثر من جهة، لأن تنفيذ مسار واحد للمرافق داخل منطقة عمرانية قائمة لا يعتمد على قرار جهة واحدة، وإنما يحتاج إلى استيفاء متطلبات الجهات التى قد تتأثر أعمالها بالحفر أو مسار الكابلات والتغذية.

وفى عهد «عبدالسلام»، وصلت الأعمال إلى مرحلة أكثر تقدماً، حيث تم توصيل التغذية الكهربائية إلى «واحة الثقافة» فى عام ٢٠٢٦ من خلال خطين، ويصل وصول التيار خطوة مهمة فى ملف المرافق، لكنه لا يعنى أن المشروع أصبح جاهزاً للافتتاح؛ فالكهرباء واحدة من حلقات التشغيل، بينما لا تزال هناك أعمال وتجهيزات واحتياجات تمويلية أخرى مرتبطة بتحويل المنشآت إلى مجمع ثقافى يعمل بكامل طاقته.

تولى الدكتور علاء عبدالسلام رئاسة دار الأوبرا، ليبدأ ملف «واحة الثقافة» فى مرحلة مختلفة؛ فلم يعد التحدى الأساسى إعداد مقاييس أو توريد المحولات، وإنما إيفاء التغذية الكهربائية فعلياً إلى المشروع. وهنا دخل جهاز مدينة ٦ أكتوبر فى قلب المشهد، إلى جانب شركة جنوب القاهرة لتوزيع الكهرباء، إذ احتاج تنفيذ مسار التغذية إلى استخراج التصاريح اللازمة للحفر وقطع الطريق والتنسيق مع عدد من الجهات والشركات التى تتقاطع أعمالها مع المسار. وشمل ذلك شركة الغاز، والشركة المصرية للاتصالات، والإدارة العامة لمرور الجيزة، إلى جانب جهاز المدينة وشركة الكهرباء، وبعد استيفاء الإجراءات واستخراج التصاريح، بدأت أعمال الحفر الخاصة بمسار التغذية، بما فى ذلك الأعمال التى تتقاطع مع الطريق والمنشآت القائمة، وصولاً



أحمد عاشور

مظلومية كاذبة

براءة عبدالناصر من تهمة طرد اليهود المصريين

واقعيًا في جرائم الاستيطان والتهجير القسري بحق الشعب الفلسطيني. ويضيف أستاذ التاريخ الحديث، في تصريحاته لحرف: «الإجراءات التي اتخذتها مصر لم تكن نشازًا في التاريخ، إذ اتخذت دول أوروبية عديدة إجراءات حاسمة تجاه شبكات التجسس والنفوذ المالي المشبوه في فترات أزمتاتها الوطنية»، وحذر من المحاولات الحديثة التي تجري اليوم لتجميل صورة الحركة الصهيونية وتاريخها في مصر، بالتوازي مع محاولات لتجميل صورة تنظيمات وإيديولوجيات متطرفة أخرى مثل جماعة «الإخوان الإرهابية».

وشدد على أن الرهان الأكبر يظل على وعي الشعب المصري، هذا الشعب الذي قدم ١٠٠ ألف شهيد من أبنائه في المعارك الوطنية ضد العدوان الصهيوني وحماية سيادة الوطن، وقدم شهداء آخرين في مواجهة الإرهاب.

واختتم بقوله: «محاولات تزييف التاريخ والمظلوميات المصنوعة هي خنجر يحاول البعض غرزه في الذاكرة الوطنية، لكن الحقائق التاريخية الموثقة ستبقى الجدار الصلب الذي تنكسر عليه كل محاولات التضليل».

4 جماعة واحتلال

قال إسلام الكتاتني، الباحث في شئون الجماعات الإرهابية، إن «الإخوان، والحركة الصهيونية وجهان لعملة واحدة، مؤكداً أن هناك تقاطعًا وثيقًا في الأجندات بين الجماعة ودولة الاحتلال، خاصة أن كليهما يخدم مشروع الفوضى وتقسيم المنطقة.

وأضاف «الكتاتني» لحرف: «أن الفكر المنظم لهذه الجماعات يقوم على مفاهيم تتجاوز الانتماء الوطني، وتجعل «العقيدة هي الجنسية»، مستشهدين بالتاريخ كيف أن عناصر «الإخوان» في فترات سابقة انحازوا بشكل كامل لمشاريع معادية للدولة المصرية.

وواصل: «المواقف المتتالية أثبتت بما لا يدع مجالاً للشك أن وراء هذه الجماعات لا يصب في مصلحة الوطن، بل يخدم أجندات خارجية تتقاطع مع أهداف الاحتلال الإسرائيلي»، متطرقاً إلى أحداث «٧ أكتوبر»، التي تم استغلال تداعياتها دوليًا وإقليميًا لإعادة رسم خارطة الشرق الأوسط الجديد.

وأكمل: «جماعة الإخوان سعت، طوال الحرب التي استمرت سنتين، لشحن حملة شرسة وممنهجة ضد مصر عبر أنتماء الإعلامية، وعلى رأسها قناة الجزيرة، لمحاولة تشويه الدور المصري التاريخي والنبيل، الذي ظل الجند الأخير الذي لم يسقط في مخطط الشرق الأوسط الكبير بفضل وعي الشعب المصري وقوة جيشه ووحدته».

وصف «الكتاتني» الوقفة الاحتجاجية التي نظمها من يمكن تسميتهم بالإخوان في إسرائيل، والحركة الإسلامية، برئاسة رائد صلاح ونائبه كمال الخطيب، في تل أبيب، يوم ٣١ يوليو من العام الماضي، بأنها «فضيحة العار الكبير».

وأشار إلى حصول هؤلاء على موافقة إيتمار بن غفير، وزير الأمن الداخلي الإسرائيلي المتطرف، لتنظيم وقفة توجّه الاتهامات الباطلة لمصر بأنها تقفل معبر رفح وتتسبب في معاناة الفلسطينيين، مع رفع الاعلام الإسرائيلية والتغاضي عن مجازر دولة الاحتلال، وكلها أدلة دامغة على أن هذه الأطراف لا تخدم على الصهيوني وتحاول صرف الأنظار عن الجرم الحقيقي.

وتساءل «الكتاتني» عن جدوى الدمار الهائل الذي لحق بنطاق غزة، موضحاً أن العمليات العسكرية أسفرت عن تدمير نسبة هائلة من البنية التحتية، وسقوط أعداد ضخمة من الشهداء والجرحى مقارنة بإجمالي عدد السكان، فضلاً عن غياب أى نتيجة حقيقية على الأرض سوى زيادة معاناة الشعب الفلسطيني.

وانتقد الخطاب الإعلامي الذي يروج لانتصارات وهمية بينما تُباد غرزة وتتحول إلى ركاب، لافتاً إلى أن هذا الأداء يخدم في النهاية المخططات الإسرائيلية الرامية إلى التهجير وتصفية القضية.

وشدد على أن هذه التنظيمات لا تعمل بمعزل عن التوجيه الاستخباراتي الغربي والإسرائيلي، سواء عبر التمويل أو التنسيق الخفى والعننى. لكن الشعب المصري بوعيه التاريخي يدرك تماماً من يحافظ على وطنه ومن يتآمر عليه، والدور المصري بقيادته وجيشه سيبقى الدرع الحصينة في مواجهة كل مخططات التخريب والتقسيم في المنطقة.



حارة اليهود في مصر

النشاط

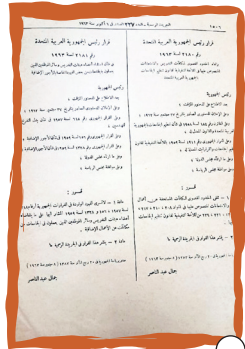
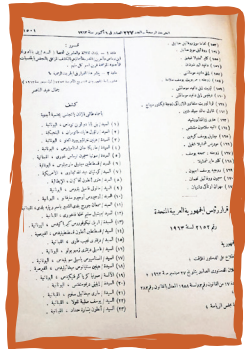
الصهيون

داخل مصر

سبق حرب 48

وتوسّع بعد

«وعد بلفور»



صورة توثيقية من القرارات الجمهورية

الأجهزة الأمنية بالوثائق عن وجود أنشطة سرية وتخريبية يديرها يهود مصريون لصالح جهاز الاستخبارات الصهيوني.

ويضيف أستاذ التاريخ: «الحدث الفارق الذي حسم القضية وأمام اللثام عن هذا التهديد هو الكشف عن (فضيحة لافون) أو (عملية سوزانا) عام ١٩٥٤، والتي تشير إلى تورط خلية من اليهود المصريين في زرع متفجرات وديناميت في دور سينما ومؤسسات أمريكية وبريطانية بالقاهرة والإسكندرية، بهدف ضرب علاقات مصر بالدول الغربية وأحداث قلاقل أمنية»، مشيراً إلى أن هذه الحادثة أثبتت بالدليل القاطع وجود عناصر تعمل كطابور خامس، داخل البلاد.

تزايد التهديد بشكل خطير مع وقوع العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦ «البريطاني-الفرنسي-الإسرائيلي»، فوفقها التضح للقيادة السياسية أن التهديد لا يقتصر على المواجهة العسكرية الخارجية، بل يمتد إلى جبهة داخلية تضم عناصر اجنبية وفرنسية وبريطانية ويهودية تسعى لتسبيل مهام العدوان، وتسيطر على المحافل الاقتصادية وتدير عمليات تهريب وأعمال تجسس.

وأمام هذا الوضع الشديد الحرج، الذي يهدد استقلال الدولة وجودياً، اتخذ الرئيس جمال عبدالناصر قراراته السيادية التاريخية الصارمة، والشركات الأجنبية إلى ملكية وإدارة مصرية خاصة، مروراً بوضع الحراسة ومصادرة آلاف الشركات الأجنبية، والتي كانت تسيطر على التجارة والاقتصاد القومي وتتحكم في مقدرات البلاد، وفق د. «شقرة».

ويؤكد د. «شقرة» أنه لا يمكن لأحد يقيم التاريخ بإصناف أن يلوم الدولة المصرية أو «عبدالناصر» على هذه الإجراءات، فقد كانت قرارات ثورية وسيادية فرضتها حالة الحرب والعدوان الثلاثي، ووجود لوبي وطابور خامس، يعمل لصالح العداء على الأرض المصرية.

ورغم حالة الحرب والعدوان، ينبّه الدكتور جمال شقرة إلى أن التعميم المطلق خطأ منهجي، إذ كانت هناك بلا شك عناصر يهودية لم تؤمن بالصهيونية، وارتبطت بأرض مصر ولم تفكر بالهجرة، إلا أن قرارات الثورة اتخذت في ظرف استثنائي لحماية أمن البلاد.

وعبر د. «شقرة» على الادعاءات التي تصوّر أن الدولة المصرية بادرت لاحقاً بتعويض العديد ممن خضعت شركاتهم للتأميم أو الحراسة، سواء من البلجيك أو الإنجليز أو اليهود. كما تم رفع الحراسة عن بعضها، وصرف تعويضات للذين لم تثبت عليهم قضايا خيانة أو أفعال تمس الأمن القومي.

ويبرر د. «شقرة» على الادعاءات التي تصوّر اليهود وكأنهم عاشوا مسلوبو الإرادة ومظلومين، مبيّناً أن العقليّة الصهيونية التي انتقلت واستوطنت أرض فلسطين كانت محكومة بإيديولوجية واستعلاء واستعباد للآخرين، واعتبار أن «الآخر هو الجحيم»، وهو ما تجسد

مباشراً على قناة السويس والملاحقة فيها، وفق أستاذ التاريخ الحديث.

وعقب صدور تصريح «بلفور» عام ١٩١٧، بدأت تتشكل وتنشط جمعيات وتنظيمات يهودية داخل الأراضي المصرية، وتزايد نشاطها المكثف خلال الثلاثينيات والأربعينيات. وكانت هذه الجمعيات تدعو علناً وسراً للصهيونية العالمية، وتعمل على تهينة البيئة وتجنيد الشباب للهجرة إلى فلسطين لإقامة الوطن القومي.

ويوضح «شقرة» أن من أبرز هذه المنظمات التي رصدها التاريخ جمعية «هاشومير هاتزير»، وهي واحدة من أشهر الجمعيات الصهيونية التي اتسعت فروعها في القاهرة والإسكندرية والمحافظات، ووصل عدد أعضائها لنحو ٨٠٠ عضو فعال، وركزت نشاطها على تنشئة الشباب وتوجيههم نحو الهجرة إلى فلسطين.

هناك أيضاً جمعية «هيا لوتس» أو «الرواد»، والتي مارست نشاطاً سياسياً وتدريبياً مكثفاً على أرض مصر، لتهيئة الشباب اليهودي وتدريبه ميدانياً على تأسيس المستوطنات والعيش فيها. يضاف إلى هاتين الجمعيتين تنظيمات أخرى، مثل جمعية «بنى عكيفا»، وحركة «بيطار»، ومنظمة «ودجو».

وكانت هذه الجمعيات تعمل كشبكة متكاملة لجمع التبرعات والأموال لصالح «الصندوق القومي اليهودي»، لدعم شراء الأراضي وتجهيز المستوطنات في فلسطين.

ويرى د. «شقرة» أن هذه الشواهد تثبت حقيقة تاريخية لا تقبل التشكيك، وهي أن وراء هذه الفئات والتنظيمات لم يكن لمصر أو لأرضها، بل كان موجهاً بالكامل للمشروع الصهيوني وإقامة دولة الاحتلال.

ويوضح أن هذا النشاط جاء في الوقت الذي كانت فيه القوى التكتيكية، وهي أن وراء هذه المصرية تصدر البيانات، وتكتب المقالات، وتنظم المظاهرات الرافضة لودع بلفور، وفتحت باب الهجرة الصهيونية إلى فلسطين، ما خلق حالة متصاعدة من التوجس والريبة تجاه الحركة الصهيونية ونشاطها داخل البلاد قبل خوض حرب ١٩٤٨.

3 الطابور الخامس

مع اندلاع حرب فلسطين عام ١٩٤٨، وتأسيس الكيان الصهيوني، اتسعت شقة الجفاء وتولدت حالة عميقة من عدم الثقة تجاه هذه الجمعيات والأنشطة السرية. وعندما قامت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، اتخذت سلطات الاحتلال الصهيوني موقفاً عدائياً مبكراً من «الضباط الأحرار»، وحاولت الضغط عليهم أو دفعهم للصدام.

وحسب د. «شقرة»، في تلك المرحلة، بدأت خطب وتصريحات الرئيس جمال عبدالناصر تنبه إلى خطورة هذا الملف، وتكشف المخططات والاستغلال التاريخي، وعدم شرعية تصريح «بلفور» الذي أعطى «من لا يملك لئ لا يستحق». وفي الفترة الممتدة بين عامي ١٩٥٢ و١٩٥٦، كشفت

أن هذا التصور المثالي لا يمت للواقع التاريخي بأى صلة، إذ كيف تتربسخ لبرالية حقيقية في بلد يقع تحت وطأة احتلال بريطاني جائم على أنفاسه، وفي ظل نظام ملكي كان يعتدى على الدستور والإرادة الشعبية كلما تعارضت مع مصالحه؟

ويشير أستاذ التاريخ الحديث إلى أن المجتمع اليهودي الذي عاش في مصر لم يكن كتلة واحدة متجانسة كما يُصوره البعض، بل قسم بوضوح إلى طبقتين رئيسيتين، هما: فقراء اليهود، وهم الأغلبية التي عاشت في أحياء شعبية مثل «حارة اليهود»، وعانت من الظروف الاقتصادية والعيشية الصعبة ذاتها التي عانى منها بقية البسطاء من المصريين، والرأسماليون ورجال الأعمال، وهم فئة قليلة هيمنت على المقدرات وتحالفت مع السلطة والمستعمر البريطاني لترسيخ نفوذها.

ويضيف أنه عند رصد البناء الطبقي لمصر قبل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، نجد على رأس الهرم الزراعي كبار الملاك والوسطاء الأجانب واليهود، في حين كان فقراء الفلاحين يعاونون العدمية. وفي المدن، هيمنت الرأسمالية الأجنبية والمتحصرة على الحياة الاقتصادية حاسمة لحماية الأمن، جعل المقدرات الوطنية مرهونة لجهات تشابكت مصالحها مع المستعمر.

ويشدد د. «شقرة» على حقيقة اقتصادية مفادها أن «رأس المال جبان ولا وطن له»، لذا فإن رجال المال والأعمال الأجانب واليهود لم يكونوا ليستمروا في مصر لولا استغلالهم الفرص الهائلة ونهبهم الثروات. وبالرغم من وجود بيوت تجارية وشخصيات شهيرة في عالم التجارة والأسواق، مثل «صدناوى» و«شمال» وغيرهما، بُنيت القوة المالية لكثير منهم على استغلال الإقطاع والمحلى، والإيقاع بالشرائح الشعبية في ديون وربا فاحش، ما يعنى أن الدافع الأول والحرك الأساسي كان تعظيم الثروة لا بناء اقتصاد وطني.

2 صهانية في مصر

لفهم طبيعة المشهد، يعود الدكتور جمال شقرة بالذاكرة إلى ما قبل حرب ١٩٤٨، موضحاً أن النشاط الصهيوني والتغلغل السياسي وجودي في مصر لم يبدأ فجأة عقب حرب فلسطين أو «وعد بلفور» عام ١٩١٧، بل يرجع إلى محاولات مبكرة قام بها مؤسس الصهيونية، تيودور هرتزل، لإقامة وطن قومي لليهود في منطقة العريش، والتي كانوا يطلقون عليها «العريش الفلسطينية».

تصدت لهذه المحاولة مبكراً الحركة الوطنية المصرية، بل وحتى سلطة الاحتلال البريطاني ممثلة في اللورد كرومر، لخوف بريطانيا من أن يشكل هذا الوجود تهديداً

على المنوال نفسه، تزوّج الأدبيات والمنابر ذاتها لمقولة أخرى تزعم أن «يهود مصر هم من بنوا اقتصادها الحديث، وأن خروجهم كان السبب المباشر لإخفاقه وتراجعه»، في مغالطة تاريخية تمعد إلى اختزال مقومات دولة كاملة بجغرافيتها ومؤسساتها وعقول أبنائها في فئة المتطرفة والكيان الصهيوني اليوم، وسرديات مظلوميات يهود مصر المزعومة، إلى التصريحات الشهيرة التي أدلى بها القيادي الإخواني عصام العريان، في ديسمبر ٢٠١٢، ودعا فيها يهود مصر للعودة من إسرائيل بدعوى أن «بلدهم أولى بهم».

ويتمد خيط التآمر على الوعي الوطني المصري من محاولات تجميل الإيديولوجيات المتطرفة والكيان الصهيوني اليوم، وسرديات مظلوميات يهود مصر المزعومة، إلى التصريحات الشهيرة التي أدلى بها القيادي الإخواني عصام العريان، في ديسمبر ٢٠١٢، ودعا فيها يهود مصر للعودة من إسرائيل بدعوى أن «بلدهم أولى بهم».

متسائلاً بلغة تكشف عن التناغم مع الرواية الصهيونية: لماذا يعيشون في كيان عنصري؟ ولماذا طردهم «عبدالناصر»؟

وتناست تلك الادعاءات أن قرارات التأميم وإعادة الهيكلة، في الخمسينيات والستينيات، لم تهدف يوماً لمعاكبة فئة بدوافع عقائدية، بل كانت خطوة سيادية حاسمة لحماية الأمن القومي، وإعادة مقدرات البلاد لأهلها بعد عقود من الاستغلال الأجنبي وتصادع خطورة شبكات التجسس والطابور الخامس.

1 ربا فاحش

في هذا السياق، يفكك المؤرخ الدكتور جمال شقرة، أستاذ التاريخ الحديث والمعاصر بجامعة عين شمس، هذه الظاهرة المتصاعدة، مؤكداً أن الكتابات الغربية التي تترايزد حول اليهود وتحاشيها المصالحات في مصر، والمبالغة في تبجيل الرأسماليين اليهود، لا يمكن تفسيرها إلا بوصفها حالة من «الحين المرضي» إلى ماضٍ متخيل لم يكن له وجود في أرض الواقع، حيث يرسم البعض في مخيلتهم صورة لمجتمع مثالي قبل ثورة ١٩٥٢.

ويوضح «شقرة»، في تصريحات خاصة لحرف، أن هذا الطرح ينتشر لدى فئة من الدين لم يستوعبوا طبيعة البناء الطبقي والاجتماعي الحقيقي في مصر قبل ثورة يوليو، فتصوروا وجود مجتمع ليبرالي تتأزق فيه كل الجاليات والجنسيات يتناغم وحب ودون صراعات، مؤكداً

إسقاط الجنسية عن 171 يهودياً جاء ضمن تحولات سياسية وأمنية

حرب السادات

شهادة صحفى أمريكى على خط بارليف:

يوم أن دهس المصريون إسرائيل

فى كل ذكرى لنصر أكتوبر المجيد، أذهب لأبحث عن كتب ودراسات غربية حديثة تكشف عن تفاصيل الحرب، وأسباب التفوق المصرى الذى أجبر العالم بأسره، وليس الإسرائيليين فقط، على عدم المساس بشبر من أرض مصر.

هذا العام قادنى فضولى للرجوع إلى الصحافة الأمريكية خلال أيام الحرب ذاتها فى 1973، للتعرف على ما تناوله مراسلو كبريات الصحف، وتحديداً صحيفة «نيويورك تايمز» العريقة.

استرعى انتباهى تقرير أقرب إلى تحقيق ميدانى مكوّن من حوالى 6 آلاف كلمة، كتبه إدوارد شيهان، الصحفى والكاتب الأمريكى الشهير، مراسل «نيويورك تايمز» خلال الحرب، بعنوان «Sadat's War»، أو «حرب السادات».

التقرير نُشر بتاريخ 18 نوفمبر 1973، بعد أيام قليلة من وقف إطلاق النار، وكان مرفقاً بصورة للرئيس السادات، بالزى العسكرية وهو باسط ذراعيه لأعلى ويمتسم ابتسامة المنتصر، فى تجسيد لما أسميه «فن اختيار الصورة».

هالة أمين



وإدوارد ريتشارد شيهان، الذى رحل عن عالمنا فى ٣ نوفمبر ٢٠٠٨، كان كاتباً ومراسلاً صحفياً أمريكياً غطى أحداثاً من الشرق الأوسط وإفريقيا وأمريكا الوسطى، ونشر أعماله فى الصحف والمجلات الأمريكية الكبرى، فضلاً عن تأليفه العديد من الكتب أبرزها «العرب والإسرائيليون وكيسنجر، الصادر عام ١٩٧٦».

وشملت مساهمات «شيهان» فى مجلة «نيويورك تايمز»، خلال حقبتى الستينيات والسبعينيات، تقارير حول تولّى الرئيس محمد أنور السادات السلطة فى مصر، واشتهر بتغطيته للصراع العربى الإسرائيلى.

ويتناول «شيهان» فى تقريره «حرب السادات»، الحسابات الاستراتيجية للرئيس الراحل، وتنسيقه للعمليات العسكرية مع سوريا خلال حرب أكتوبر ١٩٧٣، وكيف وظف القوة العسكرية كأداة مكملة للسياسة الخارجية بهدف تحطيم الأسطورة العسكرية الإسرائيلية، وإجبار القوى العظمى على سماع صوت مصر وتنفيذ رغباتها، وعلى رأسها انسحاب إسرائيل من الأراضى المصرية.

«حرف» تنشر فيما يلى أبرز ما جاء فى هذا التحقيق المهم على لسان كاتبه، الذى كتبه خلال أيام النصر، من أرض مصر، مع تصريحات موثقة لمسؤولين مصريين وأمريكيين آنذاك.

1 إلى القنطرة

تهمس مصر الخالدة وسط الحاضر والمستقبل على الطريق الممتد من القاهرة إلى القنطرة. نمضى مسرعين تحت سماء متألقة وبين أشجار الكافور بمحاذاة «ترعة الإسماعيلية»، وهى أحد روافد النيل المتجهة نحو تلك الأراضى فى سيناء التى حررها الجيش المصرى من الإسرائيليين.

نرى فلاحين يرتدون الجلابيب البيضاء يعزقون الأرض الطينية، وقوافل من ناقلات الجنود، ونساء يرتدين السواد ويحملن حزمًا من الحطب فوق رؤوسهن، ودبابات سوفيتية ضخمة: وأيقارًا تدبر سواقى مياه عتيقة الطراز تعود لعصر الفراعنة، ومنصات صواريخ «سام» المتحركة.

يبدو المشهد برمته أشبه بحلم سريالى، فالسكان الذين يضربون بجذورهم فى عمق التاريخ على طول ذلك الطريق وفى تلك البلدات المكتظة، يختلطون بأعداد غفيرة من الرجال بالزى العسكرى وبمظاهر الآلة العسكرية فائقة الحداثة المنتشرة فى كل مكان. ومع ذلك، يمضى الفلاحون والجنود فى أعمالهم وهم ينددون ويتحركون فى دأب يشبه طنين النحل.

وبينما نتقدم نحو الجبهة فى سيارة «جيب» روسية الصنع، أحاول جاهداً فى عقلى ترتيب الأحداث، وإعادة بناء وتوضيح أسباب هذه الحرب، وفك تعقيدات السياسة الأمريكية فى الشرق الأوسط، ثم كواليس المفاوضات السرية بين هنرى كيسنجر والزعيم السوفيتى ليونيد بريجنيف، لأقيم بشكل أفضل أى فرصة قد تكون متاحة لسلام دائم هنا.

فجأة، تترنخ السيارة «الجيب»، فأصطدم برأسى بالزجاج الأمامى، لأعود بقوة إلى واقع «هنا والآن». نصل إلى قناة السويس ونعبرها على الفور، حيث نمر فوق جسر عائِم بدائى ولكنه متين، ثم نمر عبر بقايا «خط بارليف».

تهبط منحدراً رملياً، ونخترق تلك البرية القاحلة التى تبهر الأبطال لنجد أنفسنا أمام مشهد استثنائى. هناك، مبعثرة أمامنا، تقبع نصف درزينة من دبابات «باتون» وستوربيون، سلمية تماماً، كان الإسرائيليون قد تركوها وراءهم فى خضم المعركة.

علقت سيارتنا «الجيب» فى الرمال، فظهر جنود مصريون أقوياء البنية وذوو بشرة برونزية من خنادقهم لدفع السيارة وتحريكها، وهم يهتفون: «الله معنا! الله ناصرنا!».

انطلقنا بسرعة وسط عاصفة رملية، ووصلنا بعد قليل إلى القنطرة، تلك المدينة التى طالتها يد التخريب، بفعل الرصاص والقنابل، كل شىء فيها: مبانى الطوب اللبن، ومساجدها الهادئة، ومقاهيها الوادعة. ونحن نمضى لفحص «خط بارليف».

اختلطت كتل الفولاذ والخرسانة بأحذية الصحراء وزجاجات المياه، وتشابكت وتشوهت جميعاً بفعل انفجار مروغ. قال رائد مصرى: «لقد حاصرنا عشرات الإسرائيليين داخل هذا الحصن، ثم حشونا الشقوق بمادة (تى إن تى). رفض الإسرائيليون الاستسلام، فنسفناهم جميعاً وقضينا عليهم».

واصلنا طريقنا مسرعين نحو عمق الصحراء، لمسافة ٦ أو ٧ أميال، حتى وصلنا إلى نقطة قريبة من الخطوط الإسرائيلية.

كان الجنود المصريون ينتشرون فى كل مكان: تارة تلوح صورههم الظلية فوق التلال المتموجة، وتارة أخرى يظهرهم داخل الخنادق أو وهم يعتنقون بالدبابات والمدافع.

قد يتطلب الأمر طوفاناً هائلاً من الدماء والحديد لإزاحتهم عن تلك المساحة الشاسعة من الرمال، التى تناهز ٢٠٠٠ ميل مربع، والتى استعادوا السيطرة عليها فى سيناء.

مررنا بمواقع بدت كمقابر لدبابات «باتون»، المتفحمة، وحطام قاذفات «سكاى هوك» الممزقة، ثم رفعنا نظارتنا إلى الأعلى، حيث كانت طائرة استطلاع إسرائيلية تشق عباب السماء المبددة بالغيوم بسرعة خاطفة، أو بالأحرى كانت تلتوى فى مسار يشبه حركة الشعيان، محاولة الإفلات من رصد صواريخ «سام» المضادة للطائرات.

يقول الجنود المصريون: «لقد أوصلنا رسالتنا». وهم حقاً فعلوا ذلك، بل إن الحرب العربية الإسرائيلية

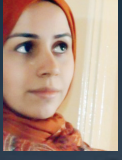


المنفرد

ونسأؤه الساحرات

لماذا يتوارى يوسف زيدان خلف ظلال الرواية؟

بقدر معقول من الإنصاف، لا يستطيع أحد أن يُنكر ما قدمه يوسف زيدان على مستوى الثقافة العربية في الكتابات الروائية أو غير الروائية. كما لا أظن أن التحقير من شأن مسار أدبي ثرى لصالح عمل واحد فيه هو فعل عاقل أو مُنصف. ربما كانت رواية «عزائيل، هي درة يوسف زيدان، تميّته التي كان نجاحها النقدي والجماهري مُستحقاً بجدارة، لكن هذا لا ينفي أن ما تلاها وما سبقها من أعمال لها أهميتها في مشروع متكامل يعمل عليه الكاتب ويستحق التقدير.



حنان عقيل



مفهومة، أو برغبة النساء انفسهن. وبخلاف الأم والخالة، يمر كاتب المذكرات بخمس علاقات نسائية كل منها يترك أثره فيه، لكنهن سرعان ما يغادرته سواء رضى أم لم يرض. من الطفولة تبدأ العلاقة الأولى بمديحة عبود، أخت صديقه، التي تتعلق بها في سنوات مراهقته رغم فارق العمر بينهما، والتي تنتهي ذكرياته معها بزواجه من مهندس يعمل بإحدى بلدان الخليج النفطية الوليدة.

من خلال هذه العلاقة يُسلط زيدان الضوء على فترة التحول في تاريخ مصر من الملكية نحو الجمهورية، فياستدعاء الراوي لذكرياته مع أهله وأصدقائه والفتاة التي فتّن بها بتلك الفترة، تمر أحداث مثل اعتلاء الرئيس جمال عبدالناصر سدة الحكم، ويعد سنوات: هزيمة يونيو ١٩٦٧، ثم موافقة الرئيس عبدالناصر على مبادرة روجرز وغير ذلك من الأحداث خلال حقبة الرئيس عبدالناصر.

لا يكتفى السرد باستعادة الوقائع بوصفها جزءاً من الزمن الذي عاشه «المنفرد»، فالكاتب يبت معلومات في سياق البناء لمذكراته ربما لا تحمل قيمة في ذاتها، وإن

التي تؤدي دور الأم البديلة، لكنها بطبيعة الحال لا تقدم ما تمنحه الأم من حنان فطري، فيظل الرجل البالغ، وهو يكتب مذكرات حياته قبل وفاته بعام، متذكراً لحالته تلك ويعزى إليها علاقاته العاطفية اللاحقة المتعثرة بالنساء، فيقول متحدثاً عن مواقف محدودة شعر فيها بالحنو الأمومي: لحظات الحنو الثلاث هذه أضاءت عتمة طفولتي القاتمة، وعلت بي لحظات من كهوف الخوف إلى سماء الطمانينة، غير أنها لم تكن سوى لحظات وسرعان ما تبدد أثرها ويبقى بداخلي الحنين إليها والمحاولة المستمرة لاستعادتها، باستجلابها من حضن النسوة الساحرات اللواتي عرفتهن.

يبدو إذن أن الكاتب أراد أن تكون عقدة غياب الأم هي ما يُشكل أفعال «المنفرد»، ويرسم ملامح علاقاته بالنساء، غير أنه باستثناء هذا التصريح في بداية الرواية، وبعض العبارات التي تلقبها إحدى نسائه بهذا المعنى، لا نجد أثراً حقيقياً لهذه العقدة في طبيعة علاقاته النسائية التي يبدو معظمها طبيعياً لا رغبة فيها لتعويض نقص سابق، كما لا أثر لها يبدو واضحاً في فشل علاقاته النسائية، التي ينتهي معظمها لأسباب طبيعية

من خلال النساء اللواتي عبرنهن. يسترجع «المنفرد» ذكرياته عن أمه وخالته، ثم النساء اللواتي ارتبط بهن في مراحل مختلفة من حياته، لتصبح كل شخصية منهن مدخلاً إلى جانب من جوانب شخصيته، وإلى مرحلة من مراحل تشكل وعيه ونظيرته إلى نفسه وإلى العالم.

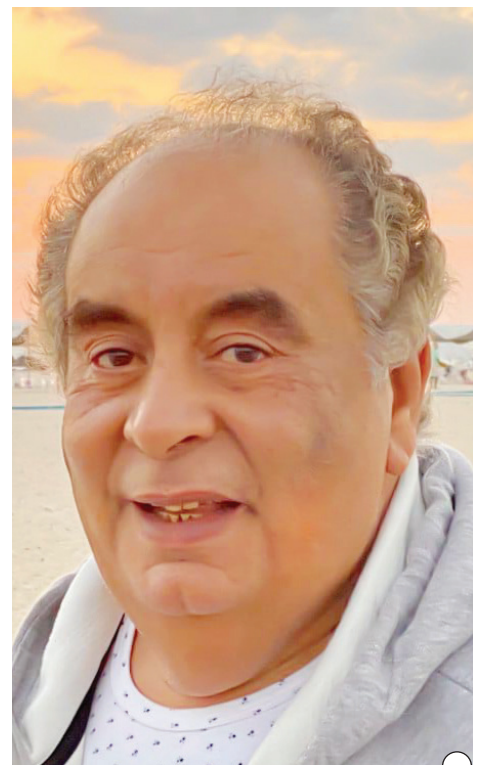
تمتد هذه الحياة، التي هي حياة الرجل نفسه، من خمسينيات القرن الماضي إلى عام ٢٠١١، وبامتدادها الزمني تفتح الرواية مساحة واسعة لاستعادة التحولات التي مر بها المجتمع المصري خلال هذه العقود: من التحولات السياسية والاجتماعية إلى الأفكار والتيارات التي عاصرتها الشخصيات. لترسم من خلال حياة شخصيتها لوحة متكاملة لهذه الفترة الزمنية المتوقفة عند ثورة يناير ٢٠١١.

تبدأ الرواية من استعادة البطل سنوات طفولته الأولى التي ظلها حمران دائم من مشاعر الأمومة، فالأم تختار الغياب شبه الكامل عن دورها الأمومي إزاء طفل هو ثمرة زواج فاشل أحبط لسنوات بالإحباطات، فتبتعد عنه جسداً ونفساً، وتترك مهمتها كاملة لأختها

انطلاقاً من هذا الموقف، يمكن النظر إلى رواية «المنفرد» ونسأؤه الساحرات، الصادرة حديثاً عن «دارنون»، من دون أن يحمل نقدها وانتقادها حكماً مسبقاً على صاحبها أو على مجمل تجربته. فثمنين ما أنجزه الكاتب في أعمال سابقة، وما لكل عمل من قيمة وموقع، لا يعني التسليم بأن كل عمل جديد يضيف بالضرورة إلى هذه التجربة بالقدر نفسه. فمع كل عمل جديد، تطفو الأسئلة النقدية نفسها التي تطرح مع أي عمل أدبي: ماذا أنجزت الرواية؟ وكيف أنجزته؟ وهل نجحت الأدوات التي اختارها الكاتب في خدمة الحكاية وشخصياتها؟ ومن هذا المنظور، تبدو «المنفرد ونسأؤه الساحرات» رواية تستحق التوقف عندها؛ لأنها، رغم ما فيها من معرفة وأفكار واشتباك مع التاريخ والمجتمع، تثير سؤالاً حول العلاقة بين كل هذه المادة المعرفية، وبين جوهر العمل الروائي.

1 المنفرد ونسأؤه

تدور فكرة الرواية الأساسية على استعادة رجل حياته



يوسف زيدان

الكاتب يستهدف تقديم رؤية واسعة لأحوال مصر منذ الخمسينيات وحتى ثورة يناير

الشخصيات تُساق وتتشكل في مواضع عدة لخدمة المنحى الخطابي والرؤية التي يطررها الكاتب



قلب الحرب، وابن يتزوج في طهران. بين الصورتين مسافة تستحق النظر. استوفقي طويلًا التناقض بين الصورة والخطاب: بين عالم يطالب الجماهير بالزهد والتضحية والموت والشهادة، وحياة أخرى لأبنائه تدور حول الزواج والسفر والتعليم والمقتنيات والعلاقات والنفوذ.



هبة المنسي

الحرب لها جغرافيا ظاهرة: جهات تتحرك، مدن تُقصف، طرق تُغلق، أسواق تُهجر. خريطة يقرأها الجميع. لكن حولها قد توجد جغرافيا أخرى خفية تفرض سؤالها: هل يصنع أمراء الحرب لأنفسهم ولأبنائهم حياة بديلة عن تلك التي يعيش فيها الآخرون آثار الحرب؟

بعد نشر ملف، قيل أن يضع اليمن، وصلي فيديو لزفاف متداول في طهران، قيل إن العريس فيه ابن أحد القيادات الحوثية، وإن العروس إيرانية. أرسله لي أحد الزميلين. اللذين كنت قد وصفتها سابقًا بأنهما، جمعتهما الدراسة والقاهرة وفرقتهما السياسة. وكتب لي متسائلًا: عارفة ده مين؟ للحظة، كان من الممكن أن يبدو الفيديو مجرد حفل زفاف عادي؛ لكن المصادفة القدرية كان لها رأي آخر، فما إن ظهر الأب حق عرفته، فالشخص الذي قيل إن العريس ينتمي إلى عائلته ليس اسمًا بعيدًا عن ذاكرتي، أو بمعنى آخر، الوالد الذي يتردد أنه قيادة حوثية. كنت قد التقيته في اليمن، وزارني في الفندق، وكان في مرحلة ما حلقة الوصل الأولى بيني وبين الحوثيين.

لن أفصح عن اسمه، فهذه ليست حكاية عن شخص بعينه، ولا أريد أن أحول ذاكرة قديمة إلى اتهام جديد. لكن صورته هذه المرة أعادت إلى وجهها أعره من زمن آخر، ووضعت أمام مفارقة أكبر من قصة زواج عابر. رجل يأتي من

جنة أبناء أمراء الحرب

حياة أخرى خلف دخان الجبهات

1 ابن قيادي حوثي.. زفاف لا يشبه الجبهة

تقديس دماء من تصفهم الجماعة بالشهداء. تطوى التخوم الشاسعة بين طهران وصنعاء حدود المال لتكشف خريطة الجغرافيا الشخصية لأبناء النخبة. يواصل الأب اعتلاء الشاشات داعيًا إلى التقشف والصمود وحشد الشباب نحو خطوط النار، بينما يخطط لابنه حياة مريحة. فما بين حفل متكامل الأركان في عاصمة إقليمية وثيقة مشددة تلاحق تفاصيل زواج الفقراء، ترسم المسافة الواقعية التي تحكم جيلين؛ مسافة تحدد من يملك خيار نسيان الحرب، ومن يظل حبيس الأرض التي تدور فيها.

ظهرت وثيقة أخرى حددت مهر البكر بمليون ونصف المليون ريال، وفرضت على المخالفين غرامات تصل إلى مليون ريال، فضلًا عن مصادرة المبلغ الزائد والسجن من أسبوع إلى شهر. ومع أن المليون ريال يمني—في ظل الانهيار التاريخي للعملة—يُعد مبلغًا زهيدًا لا يتجاوز بضعة مئات من الدولارات، غير أن القمع الاجتماعي يمتد أيضًا ليشمل صالات الأفراح والجامعات. ففي تعميم آخر في ٢٠٢٥، حُظر الغناء في مناسبات الأعراس واستبدلت به «الزوامل» الحوثية، تحت شعار «الهوية الإيمانية، وزريعة

تفرضها ميليشيا الحوثي على الاختلاط في عدد من الجامعات والمؤسسات التعليمية الواقعة تحت سيطرتها؛ فبينما تُبصر الجماعة هذه الإجراءات بالحفاظ على «القيم والأخلاق»، يشير المقطع إلى أجواء مختلفة في مناطق مرتبطة بأحد أبناء قياداتها في إيران. تتولى وثائق الزواج في مناطق سيطرة الحوثيين رسم الحدود التي ينبغي أن يقف عندها البسطاء. ففي إب حددت وثيقة «تيسير الزواج» المهر بـ ٨٠٠ ألف ريال للبكر و٤٠٠ ألف للثيب، ونصت على مصادرة أي زيادة نقدية أو عينية تتجاوز السقف المحدد. وفي أرحب بصنعاء،

فقد استوقف اليمنيين أيضًا ما يحيط به من حياة تبدو أبعد من نطاق أحلامهم، طمأنينة شاب يتنقل في طهران بداعي الدراسة. بينما تثقل الشوارع في الداخل وطأة الصمت الميداني وانسداد أفق المعيشة، تفتتح هناك مساحات آمنة مستقرة بعيدة عن الجبهة، ليصبح الذهاب إلى الخارج خيارًا يجمي سلالة القيادة ويبعد الأبناء عن لهيب المواجهة، فيما يُجرى حشد أبناء القبائل والشباب اليمنيين إلى جبهات القتال. وركزت تعليقات متداولة على مواقع التواصل الاجتماعي على «ازدواجية المعايير»، في ظل القيود التي

«إيسروا... عيال القناديل يتزوجون في طهران، وعيال الزنابيل يموتون في الجبهات»، ربما كانت هذه العبارة أكثر ما اختصر الطريقة التي استقبل بها الشارع اليمني تفاصيل الحفل المتداول. فالأثر الذي تركه لدى عائلات يمنية تتابع المقطع عبر الهواتف تعدى حدود المشهد بأجوائه الاحتفالية التي سمحت باختلاط الرجال والنساء، وتشابك فيها صوت الموسيقى مع شبكات قيل إنها قدمت مهرًا للعروس؛ تبعثها جملة بالفارسية «خودي نشون داده يمين، أي اليمن أثبت نفسه».

النخبة المسلحة توظف عقود الزواج لتثبيت أركانها وربط مصائر

الجبهات ببعضها لتذوب الحدود الجغرافية أمام شبكات المصالح

جنة أبناء أمرء الحرب



زينب قاسم سليمان متزوجة من نجل هاشم صفى الدين الأمين العام السابق لحزب الله

2 زينب سليمان.. المصاهرة كخريطة للنفوذ

تتشابك الخطوط الذهبية لاسمين نُقشاً بعناية فائقة تحت صورة لشموع تتوسطها كلمة «حب»؛ هكذا اختارت زينب مغنية، ابنة القائد العسكري لحزب الله، أن تُعلن عبر الفضاء الرقمي عن زواج زينب سليمان من رضا صفى الدين. فالواقعة التي تسلمت بهووه من حسابات إنستجرام لتُهنز منصات، تحمل دلالات أوسع من ارتباط شخصي تكمل بالنجاح.

فالعرّوس هي الابنة المقرّبة لقاسم سليمان، قائد فيلق القدس، أما العريس فنجل هاشم صفى الدين، رئيس المجلس التنفيذي لحزب الله حينها، وابن شقيق

عبدالله صفى الدين، ممثل الحزب في طهران. نحن أمام عائلتين تقعان في قلب دوائر القرار العسكري والأمنى الإيراني واللبناني؛ ولذلك تبدو المصاهرة أبعد من ارتباط شخصي، إذ تصل بيتاً كان رأسه قائداً لأهم أذرع إيران الإقليمية، يبيت كان صاحبه في موقع قيادي متقدم داخل حزب الله. هذا الحشد من الألقاب والروابط العائلية العابرة للحدود تمدد فجأة في حفل غابت تفاصيله الرسمية وحضر ثقله الرمزي، ليعيد رسم ملامح نخبة تتشابك دوائرها بين طهران وبيروت. من قلب المآتم المفتوحة وصيحات النثار التي ملأت

الشوارع عقب مقتل الجنرال الإيراني، قفز التوثيق لبهاجئ المزاج الشعبي العام. إذ تتجنب العائلات في إيران عادة إقامة عقود القران قبل مرور عام كامل على غياب ذويها احتراماً للحزن، غير أن قرار الزواج العاجل بعد ٦ أشهر من مقتل سليمان في بغداد ٢٠٢٠، جاء ليعزز تقارباً من نوع آخر. وبينما يواصل الخطاب الإقليمي للجماعة حشد الانصار تحت شعار «محور المقاومة» وتقديم التضحيات في الخنادق، يرتفع البناء العائلي للقادة ليوثق صلات دينية وسياسية ممتدة تتحول معها التحالفات العقائدية العسكرية إلى نسب

مجرد ارتباط شخصي عابر. إذ يبدو كصفقة سياسية تجمع عائلتين تتحركان في أعلى هرم القرار المسلح. فالنخبة المسلحة توظف عقود الزواج لتثبيت أركانها وربط مصائر الجبهات ببعضها. لتذوب الحدود الجغرافية أمام شبكات المصالح، وتستحيل الروابط الأسرية إلى امتداد خفي لشبكات تدبير مقدرات الصراع، فهي في جانب من حقيقتها عائلات مغلقة تستثمر في الدم والساحات المشتعلة لحماية عروشها وتأمين أبنائها خارج معادلات الحرمان والموت.



5

بنات طالبان.. خارج أسوار كابول

في الدوحة، التحقت ابنتا سهيل شاهين، المتحدث السابق باسم طالبان ورئيس مكتب الحركة السياسي في قطر، ومعهما ثلاثة من أبنائه الذكور، بالمدارس هناك، وفق مصادر نقلت عنها ThePrint عام ٢٠٢٢. الابنة الكبرى لم تكن بالدراسة وانضمت لفريق كرة القدم ب مدرستها. وفي المدينة ذاتها أكملت ابنة شير محمد عباس ستانكزاي، نائب وزير الخارجية في حكومة طالبان تعليمها الأساسي والتحقت بكلية الطب. أما قدر عباد، وزير الصحة السابق في حكومة طالبان، فقد أرسل ابنته إلى التعليم الطبي، لتعمل لاحقاً طبيبة في إسلام آباد.

تتضاعف حدة التباين حين نضعها على خريطة التعليم الأفغاني؛ فقد أغلقت طالبان المدارس الثانوية أمام الفتيات بعد الصف السادس، ثم حرمت النساء من الجامعات في نهاية ٢٠٢٢، فيما استمر القرار قائماً حتى يناير ٢٠٢٥، حيث دعا ستانكزاي علناً إلى إعادة فتح المدارس الثانوية أمام الفتيات، معتبراً أن منعهن من التعليم لا يتفق مع الشريعة والتاريخ الإسلامي.

فالعاصمة القطرية، التي احتضنت المكتب السياسي لطالبان لسنوات، مثلت في الوقت نفسه بيئة تنقلتي فيها أسر عدد من قادة الحركة تعليمياً حديثاً. المدرسة لم تكن مبنى فقط؛ كانت ملعب كرة قدم، ومناهج، ولغة، واحتكاكاً يومياً بمدينة مفتوحة على العالم. ابنة قيادي تقتنص طريقها إلى الطب، وأخرى تنشأ داخل فريق رياضي مدرسي، فيما ينتظم الإيقاع اليومي للأسرة بعيداً عن القيود التي تحاصر الفتيات في أفغانستان.

وتشير شبكة المحللين الأفغان إلى أن أكثر من عشرين من كبار قادة طالبان أرسلوا أبناءهم وبناتهم إلى مدارس في قطر وباكستان، وهو ما يؤكد أن التعليم الحديث يحجز مكانه بخيارات عدد من النخبة المقيمة خارج أفغانستان. الفارق الذي تفضحه الحكاية لا تصنعه الدوحة وحدها؛ تفرضه المساحة الفاصلة بين ما أتيج لبنات القيادات وما حُجب عن ملايين الفتيات في البلد نفسه. المدرسة التي فتحت أبوابها لابنة القائد، والجامعة التي قادت أخرى إلى الطب، تشكّلان امتيازاً خاصاً داخل بعض البيوت التي شاركت في فرض القيود على غيرها. إذ تعرف تلك الطبقة جيداً كيف تحافظ لأبنائها على أبواب التعليم، حتى حين تُغلق الأبواب نفسها في وجه الآخرين.

ساعة على
معصم ابن
عبد الملك
الحوثي
عادت وفق
التقديرات
المتداولة
رواتب
نحو 1000
موظف يمني



محمد نجل ابنته زينب اللامي

3 أبناء الميليشيات العراقية.. سيارات لا تعرف الخنادق

وبريطانيا وألمانيا.. فالشبان الذين ظهرت أسماؤهم في الصور لم يكونوا، حسب الشهادات الميدانية، من الوجوه المعروفة في ساحات القتال مع أيّاهم، ولا من أصحاب المواقع الرسمية داخل الفصائل. وفي حالة «كتائب حزب الله»، وثق معهد واشنطن معلومات عن شبكة عائلية واسعة حول أحمد محسن فرج الحميدادوي، شملت أشقاءه الذين شغلوا أدواراً داخل التنظيم. كما صرح المعهد نفسه لاحقاً معلومة عن صورة نُسبت في البداية إلى نجله زيد، موضحاً أنها تعود إلى قريب آخر لم يُكشف اسمه.

من زاوية أخرى، تتصلب الحكاية بوجه آخر للاقتصاد السياسي للميليشيات. فقد رصدت تقارير صحفية خلال السنوات الماضية نشاط بعض قادة الفصائل في العقارات والطاعم والاستثمارات، ففي تلك البيئة، تمثل السيارة أكثر من مجرد وسيلة انتقال؛ موديلها، سعرها، والمكان الذي تظهر فيه تصنع ملامح عالم اجتماعي له ذاقتته ودوائره وقدرته

على الحركة. وتزداد دلالة الصور حين تجاور خطاب يستحضر باستمرار تضحيات المقاتلين وأبناء المناطق التي قاومت تنظيم الدولة. شبل الزيدى نفسه قال في يوليو ٢٠٢٢ إن «الأسمان الذي نعيشه ونشهده، يعود إلى الحشد وتضحيات أبنائه. بُد أن العبارة ذاتها تكتسب معنى ملتبساً على حافة السخرية؛ فهل المقصود بها الأبناء البيولوجيين أم المجتدين الذين يحرصون الخنادق؟

لا تقسر السيارة مصدر المال، ولا تثبت الصورة وحدها حجم الثروة؛ إذ تكمن قيمتها في الحكاية بوصفها تفصيلاً اجتماعياً مرئياً يعزى للعالم الذي يتحرك فيه الابن؛ دوائر الاستهلاك، والقدرة على الحركة، ومكانة يصنعها الاسم قبل أن يبدأ صاحبها في صناعة اسمه بنفسه. هي علامة طبقة اجتماعية جديدة صنعتها الحرب، وتتحرك في شوارع لا يملك معظم أبنائها ثمن بنزينها.



على نجل أحمد محسن فرج الحميدادوي زعيم كتائب حزب الله

4

أحمد عبد الملك الحوثي.. ساعة تختصر المسافة

ثم وضعت صورة الابن وساعته في السياق نفسه. لم يكن الشارع بحاجة إلى كليشيات أو موعظ إضافية لفهم المفارقة، يكفي أن تفتقر الصورة من شاشة إلى أخرى حتى يستقر المعصم في مساحة ملتصقة حول الطيقة والمكانة. من عمق هذا التناقض الصامت، انبثقت المقارنة لتضع زفاف الابن وساعته التيمنية في مواجهة مباشرة مع الخطاب الذي يقدم الصمود والتقصيف بوصفهما طريقاً مفروضاً على مجتمع أنهكته الحرب. فالزهد الذي يصدر فوق المنابر يكتسب معناه حين يصل إلى الحياة اليومية، وحين تتقاطع في المشهد العائلي لقيادة سياسية صورة تحمل إشارات مختلفة عن تلك التي اعتاد الجمهور سماعها داخل دائرة يفترض أنها الأقرب إلى خطاب التعبئة وتحمل الكلفة.

قد تكون الساعة مجرد شيء يلتف حول المعصم، لكنها لا تأتي من متجر معزول عن بقية المشهد. وفي الصورة التي التقطتها الكاميرا، اجتمعت أسئلة أكبر عن المسافة بين الخطاب ومظاهر الحياة الخاصة، وعن الامتيازات التي يمكن أن تنشأ داخل الدوائر القيادية في زمن الحرب. كانت ساعة الحوثي تفصيلاً صغيراً لمع اللحظة، ثم أخذ حجمه من العيون التي قرأته، ومن مجتمع يعرف جيداً معنى أن يتحول الراتب إلى انتظار، وأن يسمى الإنفاق اليومي معركة أولويات.

على معصم شاب في حفل زفاف حوثي، استقرت ساعة من ماركة Patek Philippe، الفاخرة، حملت رقماً أقل من تفاصيل العرس نفسها. حيث تداولت وسائل إعلام يمنية الصور في أبريل ٢٠٢٤، وقالت إن أحد العريسين هو أحمد، نجل عبد الملك الحوثي، فيما قيل إن العريس الآخر شهاب، نجل أحد أشقاء الحوثي. وتراجعت بعض التغطيات خطوة أمام الصورة، فأشارت صراحة إلى أن هوية العريسين لم تكن مؤكدة بصورة مستقلة. أما الساعة، فقد قدرت قيمتها المتداولة بنحو ٨٥ ألف دولار.

لم يحتج الرقم إلى كثير من الشرح كي يشق طريقه إلى النقاش اليمني. فالناشط عبدالله بن يوسف السعيدى حسب قيمتها بما يعادل رواتب نحو ١٠٠٠ موظف يمني، لتنتقل المقارنة سريعاً إلى قضية الرواتب التي توقفت أو فقدت جزءاً كبيراً من قيمتها خلال سنوات الحرب. تحت الساعة من تفصيل صغير في صورة عائلية إلى رقم يقاس به الفارق بين دخل موظف ينتظر راتبه ومقتنى يصل سعره، وفق التقديرات المنشورة، إلى عشرات آلاف الدولارات.

الجدل الشعبي أخذ مساراً مغايراً حين أعادت المنصات التذكير بالهالة الثقافية والأيدولوجية التي تصدرها الميليشيا عن زعيمها، وما يروى عن زهده وبساطة طعامه،



أحمد عبد الملك الحوثي مع عدد من رجال أبيه

«قادة داعش» كانوا يحتفظون بأبنائهم بعيدًا عن الخطوط الأمامية

طهران والدوحة وتركيا وأستراليا أكثر من عواصم ودول على خريطة الحكايات

جنة أبناء أمراء الحرب

8 أبعد من دخان الجبهات

الابن الإيتعاد فيها عن دائرة الخطر. الجغرافيا نفسها تصبح رصيذاً. البيت خارج البلد بيتي أماناً محتملاً، والإقامة القانونية تضمن وقتاً، والجواز يتيح العبور، أما الجامعة فتفتح مدينة جديدة. تتكامل المساحات لتفك وشاق حياة الابن بمصير مكان واحد، وتمنح الأسرة قدرة أكبر على توزيع المخاطر مع تبدل خرائط الصراع.

طهران والدوحة وتركيا وأستراليا أكثر من عواصم ودول على خريطة الحكايات؛ كل مدينة حملت معها احتمالاً لحياة تستمر بعيداً عن موقع المواجهة. وتذكر النخب المرتبطة بالنزاعات قيمة المساحات العابرة للحدود منذ وقت مبكر، فالساسة في هذه الحالة تشكل جزءاً من الحماية، والعنوان الآخر مساحة احتياط للحياة، يمكن اللجوء إليها حين تضيق الأرض الأولى، بحيث يظل الأب قريباً من مصادر القوة والخطر، بينما يحمي الابن بمسافة تقل احتكاكه اليومي بالحرب، الجغرافيا هنا تؤدي وظيفة شبيهة بالدرع: تبعد الجيل الثاني عن بعض كلفة الصراع، وتحتفظ له بإمكانية استمرار الحياة خارج ساحته. إذن، الجغرافيا الموازية للحرب هي في جوهرها فضاء للحماية؛ ملاذ يمنح الابن هامشاً للبقاء يُحرّم منه كثير من الأتياع. ومع الوقت يصبح هذا الهامش جزءاً من الامتياز نفسه: أن يعيش الابن بعيداً عن المكان الذي تُدفع فيه كلفة الصراع.

الحرب لا تحرق الأرض وحدها؛ النار تعيد صياغة علاقة الإنسان بها. العنوان يرسم قدراً، والرحيل يصنع قراراً، والحدود تفصل بحواجز تتفاوت صعوبتها باختلاف البشر. قيمة المكان لا تُقاس بمساحته أو ثروته؛ الميزان الحقيقي يرتكز على ما يمنحه لصاحبه من حركة، وما يفتحه أمامه من نوافذ للنجاة.

في حياة أمراء الحرب، تزودج وظيفة المكان. إذ يرتبط وجود الأب في كثير من الأحيان بالجغرافيا التي تُصنع فيها سلطته؛ التنظيم، الأنصار، مراكز القوة، وساحة المواجهة. لكن الحاجة قد تقتضي أن يتحرك الابن إلى مساحة أبعد: مدرسة في الدوحة، جامعة في طهران، إقامة في أستراليا، جواز يتيح الخروج من غزة، أو مصاهرة تصل به إلى عاصمة أخرى.

الحرب تعمل في مكان، وحياة الابن يمكن أن تُرتب في آخر. تدخل هنا طبقة إنسانية أقدم من الحسابات السياسية؛ فطرة حماية الأبناء، حيث أشارت دراسات عن التربية في زمن الحرب إلى أن التهديد المستمر قد يدفع الآباء إلى مزيد من الحماية والاحتياط تجاه أبنائهم، خصوصاً حين يكون الخطر حاضراً في الحياة اليومية. وبطبيعة الفطرة البشرية تفرز الغريزة عند أمير الحرب قدرة عملية؛ المال يشتري مخرجاً، والعلاقات تحرك شبكة، والجواز يفتح معبراً، والبلد الآخر يؤمن مساحة يستطيع



هانية صفوى وزوجها في أستراليا

6 هانية صفوى.. ابنة الجنرال التي عبرت إلى أستراليا

عبر الجامعة، والتسجيل المهني، الإقامة، ثم الحياة اليومية في مدينة أسترالية. لا تختفي العائلة من المشهد، لكنها تتراجع خطوة كلما تقدمت الابنة في طريقها الشخصي.

لكن القصة تترك شيئاً أعمق من الجدل الذي أحاط بالإقامة: أن أبناء رجال القوة يستطيعون أحياناً تحويل بلد آخر من محطة للدراسة إلى مساحة كاملة للحياة، باسم مهني ومسار قانوني ومجتمع جديد، بينما يبقى اسم الأب حاضراً في الخلفية كظل طويل لا يظهر دائماً في الصورة، غير أنه يشكل رأس مال اجتماعياً خفياً يمنح صاحبه خيارات لا تتوافر بالدرجة نفسها لغيره.

مسارها أشارت إلى إقامتها في تاونسفيل ثم وجودها في ميلبورن، مع اتجاهها إلى العمل في مجال علم النفس، بينما ظلت هويتها العائلية بعيدة عن كثير ممن تعاملوا معها في أستراليا قبل أن ينتشر الخبر. ووفق تقرير آخر، تحدث أصدقاء لها عن أنها كانت تتجنب الحديث عن والدها وخلفيته، قبل أن تطفو صلة القرابة على السطح بنطاق أوسع.

تمنح الحكاية الابنة تجربة شديدة الخصوصية؛ اسم ينتهي إلى مؤسسة عسكرية ثقيلة، وحياة مهنية تشكل في مجتمع آخر بقواعده وشهادته وسوق عمله. والدها صنع اسمه داخل منظومة السلطة في طهران، بينما بنت هي سيرتها

السابق للحرس الثوري والمستشار العسكري للمرشد الإيراني، وهو مدرج على قوائم العقوبات الأسترالية منذ ٢٠١٢. لذلك لم يكن وصولها إلى أستراليا مجرد سيرة طالبة تبحث عن جامعة؛ فمع اكتشاف صلة القرابة، تحولت الإقامة إلى قضية أثارت اهتمام الجالية الإيرانية وبعض السياسيين الأستراليين، وتقدمت عرائض تطالب بمراجعة منحها الإقامة. وهو ما أوضحته لاحقاً وزارة الداخلية الأسترالية حين قالت إن طلبات التأشيرات تُدرس حالة بحالة، وأنه على صاحبة الطلب استيفاء الشروط الخاصة بالمسار الذي تقدمت من خلاله.

الحياة التي بنتها هانية هناك تحمل تفاصيل أبعد من بطاقة الإقامة. تقارير عن

ثمانية أشهر فقط فصلت بين وصول هانية صفوى إلى أستراليا وتأشيرة طالب في فبراير ٢٠٢٤، ووصولها على الإقامة الدائمة في أكتوبر من العام نفسه عبر تأشيرة المهارات المستقلة ١٨٩». وصلت لتكمل دراستها، ثم وجدت لنفسها موقفاً قانونياً يسمح بإقامة طويلة، واستقرت لاحقاً في السجلات المهنية الأسترالية بوصفها أخصائية نفسية تحت التدريب. رحلة قصيرة زمنياً، لكنها نقلت ابنة أحد أبرز رجال المؤسسة العسكرية الإيرانية إلى حياة أخرى، في بلد يبعد عن طهران آلاف الكيلومترات.

اسم والدها أعاد ترتيب الحكاية. هانية هي ابنة يحيى رحيم صفوى، القائد



9

هل يرث الأبناء الحرب أم امتيازاتها؟

العملياتية إلى ابنه سراج الدين مع تراجع قدرته على إدارتها ميدانياً. فيما احتفظ أفراد آخرون من الأسرة بأدوار عسكرية وتوجيهية داخلها. ووفق معهد دراسة الحرب هذا التركيب العائلي، مشيراً إلى انتقال القيادة من الأب إلى الابن، قبل أن يصبح سراج الدين لاحقاً نائباً لرئيس طالبان في ٢٠١٥.

وتعكس تجربة داعش صورة مختلفة للامتياز. فقد سجلت هيومن رايتس ووتش شهادة مرهق قاتل مع التنظيم في العراق، قال فيها إن القادة الكبار كانوا يحتفظون بأبنائهم بعيداً عن الخطوط الأمامية، وإن عائلات داعش كانت تحصل على ظروف معيشية أفضل من مقاتلين آخرين.

غير أن الابن نفسه قد يقف خارج هذه الحسابات أحياناً؛ فالاسم الذي يفتح الأبواب قد يفرض في الوقت ذاته هوية لم يختارها، ويجعل حياته معقدة بإرث لم يصنعه بنفسه، يحمل ثماره وأعباءه معاً، بينما تمثل محاولة بناء اسم شخصي مستقل عن ظل الأب جزءاً من معركة أخرى لا شأن لها بالجبهة.

امتياز الجيل الثاني يبدأ أحياناً قبل أن يصنع الابن موقعه بنفسه. اسم العائلة يضعه داخل دائرة جاهزة، وشبكة الأب تمنحه نقطة بداية سبقت خطواته، كان الحرب تكتب بعض قصصها قبل أن يولد أصحابها، لكن العبوة ليست فيما يرثه الابن. لأن الرهان الحقيقي يعتمد على من يسدد الفاتورة. فسنوات القتال قد تتحول إلى رصيد تستفيد منه دوائر محددة، بعد أن يدفع المجتمع الأوسع ثمنها.

هناك إرث يتشكل مع الاسم، وينمو داخل شبكة العلاقات، ويتضاعف مع السنوات التي يقضيها الأب في بناء موقعه داخل جماعة أو حركة أو سلطة. الموقع الذي يصنعه الجيل الأول يترك وراءه معرفة بالأشخاص، ودوائر ولاء، وقنوات وصول، ومكانة داخل التنظيم. وحين يصل الابن إلى هذه الدائرة، يجد أمامه صعيداً اجتماعياً بُنى قبل أن يبدأ مساره بنفسه.

في حالة جبريل عبدالمملك الحوئي، ظهرت الفكرة مبكراً في تقارير يمنية تحدثت عام ٢٠١٦ عن إعداد نجل عبدالمملك الحوئي وكان آنذاك في السادسة عشرة لدور قيادي مستقبلي داخل الجماعة. وفي سبتمبر ٢٠٢٦ أعادت تقارير يمنية طرح القضية مجدداً نقلاً عن مصادر مطلعة أكدت أن جبريل، البالغ ٢٨ عاماً، يتصدر قائمة المرشحين لخلافة والده، وسقط أحاديث عن تدريب عسكري وأمني تلقاه في إيران.

ومع أن هذه المعطيات تظل محصورة في المصادر الصحفية، دون أن تشكل بمفردها دليلاً قاطعاً على انتقال القيادة بالفعل، غير أن الجوهر في القصة يكمن في اللحظة التي يقتحم فيها الابن حسابات القيادة قبل أن يختبر تجربته الخاصة. الاسم يهد الطريق أمامه، والدائرة التي شيدها الأب تلحسم بمحيطه المباشر، والرجال الذين استهلكوا سنوات طويلة في نسج روابطهم مع الأب يشكلون ركائز العالم الذي يطلق الابن داخله.

شبكة حقاني تقدم نموذجاً أوضح. جلال الدين حقاني أسس الشبكة، ثم سلم قيادتها

قادة طالبان

أرسلوا

بناتهم إلى

التعليم

بالخارج

فيما فرضت

القيود

التعليمية

على ملايين

الفتيات في

البلد نفسه



إسماعيل هنية مع اثنين من أولاده

7 معاذ هنية.. جواز سفر إلى حياة أخرى

وتزداد دلالة الجنسية حين ترتبط بحياة عائلة سياسية تقيم أجزاء من نشاطها خارج القطاع. فقد عاش إسماعيل هنية وأفراد من عائلته لسنوات بين دول عدة، وارتبط اسم الأسرة بتركيا وقطر، في مشهد جعل الحركة بين البلدان جزءاً من الحياة اليومية لبعض أفرادها. الجواز في حالته يغير معادلة البقاء؛ قيمته تظهر في اللحظة التي يصبح فيها الخروج مسألة نجاة، والبلد الذي يمكن أن تستقر فيه طريقاً فارقاً للخلاص إذا ما اشتدت الحرب. في تلك اللحظة تبقى الجبهة في مكانها، لكن صاحب الجواز يستطيع أن يضع بينه وبينها حدوداً من المطارات والإقامات والعقارات، لتصبح المواطنة في زمن الحرب امتيازاً طبقياً يحدد من يملك حق النجاة، ومن يبقى حبيس الحصار.

ما هو أبعد من المال والعقار، ويتعدى واقع المكان إلى امتلاك طريق مفتوح حين تغلق المعابر وتضيق دائرة الاختيارات مع كل أزمة أو تصعيد. وغزة بالنسبة إلى معظم سكانها مساحة تحاصر الحركة نفسها؛ السفر يحتاج إلى معابر وتصاريح وظروف سياسية وأمنية تتبدل باستمرار، وقد أصبحت حرية مغادرتها امتيازاً شديد الصعوبة مع الحروب والحصار. الجواز الإضافي يغير هذه المعادلة على مستوى الضرر، يمنحه إمكانية أن يعيش في مكان آخر، وأن يعود، وأن يعيد ترتيب إقامته وعمله واستثماراته على أكثر من أرض بعيداً عن طوابير التصاريح وأبواب المعابر. وتكتسب هذه القدرة قيمتها الحقيقية حين يصبح الخروج من المكان نفسه معلقاً على ظروف لا يملكها الفرد.

في الحروب، قد تختبئ النجاة داخل ورقة صغيرة تحمل اسماً وصورة وختمًا، لأن القدرة على الرحيل تصبح أحياناً أثمن من المكان نفسه. وفي حكاية معاذ إسماعيل هنية، ينعكس المعنى بوضوح من خلال تقارير صحفية تحدثت عن امتلاكه جواز سفر تركياً، وهو ما سهل له الحركة والسفر، كما نسبت إليه امتلاك استثمارات وعقارات هناك حتى التصق به في بعض التغطيات لقب «أبو العقارات». التفاصيل تكررت عبر وسائل إعلام إسرائيلية، ونفاها مكتب هنية في ديسمبر ٢٠٢٣ بوصفها حملات تشويه. غير أن وثائق الجوازات التي تداولها ناشطون كشفت عن أن عائلة هنية غادرت غزة عبر معبر رفح، وتحديداً في عام ٢٠٢١ بنزريعة العلاج. لكن جواز السفر في تلك الرواية يدفعنا إلى



منذ أن أعلن المجلس الأعلى للثقافة عن فوز الدكتور مكي الحديدي بجائزة الدولة للتفوق في العلوم الاجتماعية، انتفض الكاتب الصحفي محسن عبدالعزيز، معترضاً على هذه النتيجة، فكتب عدة مقالات بالأهرام، وعلى صفحته الشخصية، مندداً بفوز مرشحة لا تنطبق عليها شروط الجائزة، وليس لها كتاب واحد.

انتفاضة محسن عبدالعزيز كانت نابعة من عدة تساؤلات أطلقها عنها في كتاباته، أبرزها كيف تصل الثقافة المصرية إلى هذا الحضيض، وهي التي أنجبت طه حسين والعقاد ونجيب محفوظ والحكيم وغيرهم؟!

صرخة محسن، لم تذهب أدراج الرياح، فتلقفها الوسط الثقافي الذي كان يغلي من الداخل، فدخلت المعتزك مجلات أدبية وكتاب وشعراء، من أجل تصحيح أخطاء ما كانت لتحدث لولا سيطرة من وصفهم البعض بالموظفين وبعض الأكاديميين على شئون الثقافة..

حاول محسن عبدالعزيز تصحيح هذا المسار، فكتب وشرح وجهة نظره، وكان علياً في حرف، أن نلتقيه لفهم الموضوع من كل زواياه، فأنثر اللقاء عن الحوار التالي.

حسين السيد

حديث بلا مصالح

محسن عبدالعزيز: أساتذة الجامعات وباء و كارثة

على جوائز الدولة.. والموظفون سرطان وزارة الثقافة

■ لماذا قمت بحملة صحفية لسحب جائزة التفوق في العلوم الاجتماعية من الحديدي؟

– حين أعلنت القائمة القصيرة وعرفت أن الدكتور مكي الحديدي وصلت القائمة القصيرة بدأت أسأل أصحابي وزملائي في الوسط الثقافي عن إنتاجها، فأجمع الكل على أنه ليس لها إنتاج، أو لا يعرفون أن لها إنتاجاً. فانشغلت بهذا الموضوع وحقت فيه، إلى أن تأكدت من عدم وجود أي مؤلفات لها.

نحن نعرف أن جوائز الدولة ربما تكون فيها نسبة من المجاملات، لا اختلاف النافذة الشخصية، والثقافة للمحكّمين، وهي أمور يمكن قبولها، لكن هذه المرة حدث خطأ يصل إلى حد الخطيئة، بل جريمة ثقافية مكتملة الأركان؛ حين تفوز بجائزة الدولة شخصية ليس لها كتاب واحد، وهي لم تحدث في تاريخ الثقافة المصرية بهذه الطريقة الفجة.

شئ يذكرك بالفنان أحمد زكي في فيلم «ضد الحكومة»، عندما قال: «انصدمت بحالة شديدة الخصوصية»، هي فعلاً حالة شديدة الندرة، لم تحدث من قبل أبداً.

فهي تحمل استهانة بالمتفكرين، والمبدعين، استهانة بالعقل المصري، مصر التي علمت الدنيا بالكتاب، وأنشأت الحضارة وازدهرت على أرضها، من المستحيل أن تفوز واحدة بجوائز الدولة وليس لها كتاب! لكن للأسف المستحيل حدث!

■ هاجمت مكتبة الإسكندرية بضراوة.. لماذا؟

– الكارثة الكبرى أن تقوم مكتبة الإسكندرية بهذا الترشيح، فالمكتبة صاحبة أطول رحلة في العالم مع الكتاب تكاد تضعه في مكان قدسي، هي التي ترشح شخصية ليس لها كتاب؛ هذا أصابني بصدمة مركبة. الأخطر من هذا عندما علمت أنها كانت تحكم ثلاث دورات في جوائز التفوق، وهذه مسألة غريبة جداً، يعني واحدة ليس لها كتاب وتحكم لكتاب ومفكرين ومتفكرين. وهذا يلقي بأسئلة حول الموضوعية التي حكمت بها الجوائز السابقة، ولا أريد القول بالتشكيك في الفائزين، فهذا ليس ذنبهم، لكن عندما نعرف أنهم

بماذا تفسر سيطرة الموظفين وبعض الأكاديميين على شئون الثقافة؟

.. بسبب سيطرتهم على شئون الثقافة نحن الآن نعيش أردأ وضع ثقافي، وما وصلنا إليه يعود بالأساس إلى غياب العقل الثقافي الكبير، ذلك العقل الذي كان يمثل الراحل الدكتور جابر عصفور. قد تختلف معه أحياناً، وقد لا يعجبنا أحياناً أخرى، لكنه في الحقيقة كان رمانة ميزان يعرف قيمة المثقفين وأقدارهم. فلا يوجد عقل مثقف كبير يقول: لقد اكتشفنا خطأ في حصول الدكتور مكي الحديدي على جائزة التفوق.

كنت أتمنى مثلاً أن يخرج واحد من الأعضاء الذين لهم حق التصويت على الجائزة، وكلهم قامات كبيرة، ويقول أنا أعترض على ما حدث، أنا أخطأت. لكن لا أحد يريد أن يعترف بالخطأ، لا أحد يريد أن يقول لنا ما الصواب، الوسط الثقافي في حالة غليان والجميع يلود بالصمت! هذا يؤكد أنه لا أحد يريد أن يتصدى للخطأ.



ندوة جوائز الدولة بتقاية الصحفيين

إلى هذه الدرجة، فالمسألة هذا العام تخطت كل الحدود والأعراف والقيم، ففيها تجبر وقسوة وفجر وفيها لا مبالاة.

نحن أصبحنا نعانى من غياب العقل الثقافي الكبير في وزارة الثقافة أو الهيئات الثقافية، ولا أريد القول إن من يجلس في كرسي المجلس الأعلى للثقافة لا يعرف أي شئ عن المثقفين ولا كتبهم، هناك سيطرة كاملة

لمجموعة من الموظفين على مقدرات الثقافة. ■ من المسئول عن الخطأ في جوائز الدولة بشكل مباشر؟

– اللوائح وترايبية لجان الجائزة تهدر دم أي أحد، وتجعل من المستحيل محاسبة أحد بشكل مباشر، فإذا سألت لماذا لم يُنَزَّ جار النسي الحلو مثلاً، فمن الممكن أن تقع المسئولية على عاتق المجلس الأعلى للثقافة، وإذا سألت أعضاء المجلس فسيقول أغلبهم «أنا صوّت له»، فلا تعرف كيف سقط؛ لأنه لا يوجد مسئول مباشر عن أي خطأ، إلا في حالة مكي الحديدي فالكمل مسئول بشكل مباشر، من الموظف الذي قبل الأوراق وهي غير مستوفاة شرط الكتب الخمسة، ولجنة الفحص التي صعدت من ليس لها كتاب، إلى المجلس الأعلى الذي صوّت على لا شئ. والخطأ الأول والأخير يقع على الدكتور أحمد زايد الذي رشح وصوّت في الوقت نفسه، فحالة مكي الحديدي اجتمعت فيها كل أركان الخطيئة مكتملة.

■ هناك من ادعى أنك سخرت «الأهرام» لجملة.. فما ردك؟

– الناس تخيلت أن «الأهرام» قامت بحملة صحفية استمرت شهراً، وهذا ليس صحيحاً، فكل ما في الأمر أنني كتبت مقالاً شرحت ما حدث. المقال كان صدمة للوسط الثقافي بما حوى من حقائق مفزعة، كان له صدى كبير داخل «الأهرام» وخارجها؛ فكتب الدكتور أسامة الغزالي حرب مقالاً رائعاً في عموده لانزعاجه مما حدث، بعد ذلك دخلت «حرف»، ثم كتب حمدي رزق عمودين في «المصري اليوم»، والدكتور عادل ضرغام في «الأخبار»، ثم اشتعلت المعركة في كل الجرائد والمواقع تقريباً.

نحن في «الأهرام» كتبنا موضوعاً مهنيّاً آخر واحترافياً جداً؛ حيث سألتنا أمين المجلس الأعلى للثقافة وأعضاء المجلس الأعلى أسئلة عادية جداً عن الجائزة، والتزمنا بإجاباتهم. ما حدث كان صدى طبيعياً لما كتبناه نظراً لحجم الكارثة؛ لأن الناس لم تكن تتخيل أن يكون الخطأ بهذا الشكل الفج، فكان رد الفعل على الحقائق والوقائع التي ذكرتها في مقالين، الأول بعنوان «أسئلة الجوائز غُضّة في الحلق»، والثاني «رسمياً الفائزة بالجائزة ليس لها كتاب».

■ بعض الأعلام زعمت أن سبب هجومك على مدير عام مكتبة الإسكندرية أنه رفض ترشيح المكتبة لك.. فما قولك؟

– لم يحدث على الإطلاق أن طلبت من الدكتور أحمد زايد أن يرشحني. ربما طلب منه أحد الأصدقاء ذلك، وهذا يحدث كثيراً؛ لأن كل الناس ترشح بعضنا، وهذه مسألة عادية جداً وواردة أيضاً ولا تدين أي أحد. وهذا الأمر ليس في صلب الموضوع، فأنا أسأل في واقعة محددة، أرجو الإجابة: الفائزة ليس لها كتاب واحد، هل هذا صحيح أم خطأ؟

الفكرة ليست في تقديمي أو عدم تقديمي للجائزة، البعض طلب مني ألا أذكر أنني تقدمت للجائزة، وكان الأمر سبباً أو عاراً، فأنا لم أطلب أن أهون، أنا طالبت بمقاييس عادلة للجميع، طالبت بمراعاة الشروط، وعدم مخالفتها. المجلس الأعلى وضع في إعلان الشروط خمسة كتب ثم أعطى الجائزة لواحدة ليس لها كتاب واحد. فأنا لا أسأل لماذا لم أفز، بل أسأل كيف تخالفون الشروط التي وضعتها؟

■ من دعمك ووقف إلى جانبك في هذه الحملة؟

– طبعاً أناس كثيرون وقفوا إلى جانبي، بل إن الوسط الثقافي كله انتفض، يعني حينما خرجت الطلقة انتفض الوسط الثقافي كله. فكمنا قلت من قبل وقف إلى جانب الحق الدكتور أسامة الغزالي حرب والكاتب حمدي رزق والدكتور عادل ضرغام، و«حرف» و«الأخبار»، وغيرهما من المجالات والجرائد. كما لا أنسى موقف الشعارين السماح عبدالله وأشرف أبو جليل، والكتاب: صبحي موسى وسعد القترش وسعاد سليمان وغيرهم، طبعاً لا أستطيع الحصر حتى لا أنسى أسماء.

الخلاصة أن الكثير من المبدعين انتفضوا، فأصبحت حملة، الكل كتب، كثيرون ألحوا على بأن أطلعن وأن أستمّر، وكل الإجراءات التي قمت بها كانت بضغط من الأصدقاء في الوسط الثقافي، حتى إنهم قاموا بعمل ندوة في نقابة الصحفيين؛ لأنهم كانوا يريدون التوصل إلى حلول.

■ لماذا لم تدع الأطراف التي هاجمتها لرد في «الأهرام» لبيان وجهة نظرها؟

هل يُعقل أن تفوز سيدة ليس لها كتاب فقط لأنها تلميذة مدير مكتبة الإسكندرية؟

لم يحدث في التاريخ أن فازت بجائزة الدولة شخصية ليس لها كتاب واحد

فوز مكي الحديدي بجائزة التفوق جريمة قتل مع سبق الإصرار والترصد للثقافة المصرية

حديث بلا مصالح



– نحن اتصلنا بالدكتور أحمد زايد، وقد تحدثت معه الزميل د. محمود الفيحي لمدة نصف ساعة تقريباً، ولكن النهاية قال لي «أرجوك، لا تنشر»، والتزمت بما طلب.

والأمر نفسه مع الدكتورة منى الحديدى، اتصل بها أحد الزملاء بالأهرام، ووعده بالرد عليه مساء، ثم لم ترد لا مساء ولا صباحاً.

كما اتصلنا بالأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، ونشرنا كلامه كما هو بالضبط دون تحريف أو تغيير، كما اتصلنا بأعضاء المجلس الأعلى ونشرنا أقوالهم كما هي، ورغم أن أمين المجلس ذكر بيانات غير حقيقية أملاها عليه الموظفون: حيث قال إن لها كتابين، وعندما سألته أين هما الكتابان، رد الموظف وقال: الكتب فى لجنة الفحص، كانها كتب سرية بلا غلاف ولا صورة، كتب «لجنة طاقية الإخفاء»!

نحن نشغل بمهنية، والأهرام، دعت كل الأطراف للمشاركة، وهم الذين رفضوا، وحتى إذا كانوا لا يريدون أن يتحدثوا إلى الأهرام، فالمنابر أمامهم مفتوحة، يستطيعون أن يتكلموا فى أى منبر يريدون. فى الحقيقة ليس لديهم ما يقولونه.

■ **عندما ذهبت إلى المجلس الأعلى للثقافة واستمعت إلى أمينه العام، هل اقتنعت بكلامه؟**

– أمين المجلس الأعلى للثقافة رجل مهذب، لكنه ليس على دراية بالوسط الثقافى كما يجب، وأعتقد أن الموظفين ضلّوه، بدليل أننى كنت أجلس معه فى مكتبه جلسة ودية، وسألته كما قلت من قبل عن أسماء الكتابيين اللذين ذكرهما فى حوار له للأهرام، فذكر له الموظف الكتاب الثانى؟ فقال الموظف: فى لجنة الفحص. طبعاً هذا كلام لا يصدق عقل؛ لأنه لو هناك كتاب كنا على الأقل رايانا الغلاف حتى.

■ **مرة أخرى.. هل كان هناك تخطيط لفوز منى الحديدى أم حدث الأمر صدفة؟**

– ما حدث كان تخطيطاً عبقرياً لجريمة، لو كانوا بذلوه فى إعداد كتب حقيقية كنا استفدنا، وكانت هى فارت بالجائزة. التخطيط بعيد المدى وصل إلى حد استخراج إفادة بأن لها بحثاً من ١٥ سنة من كلية الآداب رغم أن البحث فى كلية الاقتصاد، فلماذا أحضروا الإفادة من «الآداب»؟ لأن الدكتور أحمد زايد كان عميداً لكلية الآداب فيسهل عليهم استخراجها، فيما أنهم لن يستطيعوا استخراجها من كلية الاقتصاد.

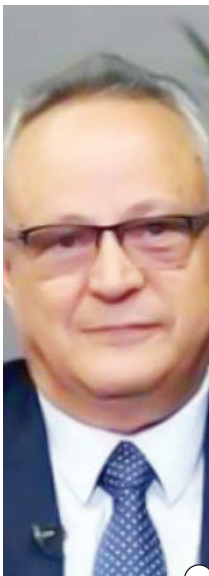
كما أن إجابات الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة كانت غير مقنعة بالمرّة، ولم تقنع أى أحد، بل كانت مثار تندر للوسط الثقافى، فهى إجابات وأهية، وليست لها أى علاقة بحقيقة ما حدث.

■ **برأيك لماذا تبرصمت جميع الأطراف التى تناولتها فى حملتك؟**

– أنهم لا يملكون أى رد، فهم مخطئون. لو كان أى أحد منهم لديه ذرة من المنطق والعقل والصواب لكان قد رد، الخطيئة والخطأ حدثا فى وضع النهار؛ وهى جريمة قتل مع سبق الإصرار والترصد للثقافة المصرية على الهواء مباشرة، لا أحد يستطيع أن ينكر أى ركن من أركان الجريمة، سواء التخطيط أو التنفيذ أو سبق الإصرار والترصد. ما حدث هو جريمة قتل للكتاب المصرى وللعل المصرى.

ليست المسألة فيمن يفوز بالجائزة، فهذا موضوع لا يستحق كل هذه الضجة، لكن المعنى الرمزي مهم، فهذه جوائز تحمل اسم مصر، وقوى مصر الناعمة هى الكتاب والثقافة والفكر والفلسفة، هى نجيب محفوظ وطه حسين والعقاد، وهؤلاء ليسوا أوهاماً بل هم كتاب حقيقيون فى بلد حقيقى وعظيم، بلد أنجب لطيفة الزيات ونوال السعداوى وسهير القلماوى أيضاً وكل الكاتبات العظيمات الأخريات. فهل يعقل فى النهاية أن تحصل سيدة ليس لها كتاب على الجائزة والسبب أنها تلميذة مدير مكتبة الإسكندرية؟

نحن لا نتحدث عن شخص د. منى، هى أستاذة



أحمد زايد

الكارثة الكبرى أن مكتبة الإسكندرية هى من قامت بهذا الترشيح



منى الحديدى

على أن كل قضية تقوم بها هناك من يؤيدها، وهناك من يعارضها، وفى النهاية تمر القضية؛ لأنها فى النهاية معركة من معارك، ولا أحد يخوض معركة وحيدة فى الحياة.

■ **ما مقترحاتك للوصول إلى الشكل الأمثل فى اختيار الفائزين؟**

– أولاً لا بد من إنهاء سيطرة أساتذة الجامعة الذين ليس لهم إنتاج حقيقى على الجائزة، وأن تنتهى ظاهرة ترشيح كل جامعة لأساتذتها، يجب على كل جامعة أن ترشح من خارجها؛ لأن سيطرة أساتذة الجامعة وباء وكارثة على جوائز الدولة.

كذلك لا بد من إنهاء سيطرة الموظفين، فالموظفون فى المجلس الأعلى للثقافة، مع غياب القيمة والقامة الثقافية الكبيرة، أصبحت لهم الغلبة والسيطرة فى الاختيار والإبعاد. هم وأساتذة الجامعة أصبحوا كارثة كبيرة.

أيضاً لا بد أن تكون اللجان التى تفحص الأعمال هى التى تعلن الفائز، فماداً يعنى أن تفحص لجنة فيما تقوم لجنة أخرى باختيار الفائز؟

الكارثة الكبرى أنه لا أحد يفحص الكتب بعناية، فالمستبقون يقدمون كتبهم وتسلمها اللجنة وهى مغلفة بأكياسها، ويتسلمها المرشحون أيضاً بأكياسها، فلا أحد يقرأ ولا أحد يكتب؛ لأن وقت إعلان الجوائز والفحص وقت قصير جداً، فمثلاً إذا تقدم ٦٠ مرشحاً فى جائزة التفوق، تخيل كل واحد تقدم بخمسة كتب، فالعشرة الذين يفحصون الكتب، كيف يقرأونها فى هذا الوقت القصير؟ فلا بد من إعطائهم وقتاً كافياً. كما أن جوائز العالم كله لها نظام معروف، لجنة واحدة هى من تحدد الفائز، إنما أنت تهردمه عن طريق لجنة فحص ولجنة تصويت أخرى، فلا بد أن تكون جهة واحدة هى المسؤولة.

أضف إلى ذلك عامل السن فى أعضاء المجلس الأعلى للثقافة، فكلم تخطى الستين والسبعين والثمانين، وهذا عامل يعوق العمل جداً.

كذلك التصويت فى اليوم نفسه لا بد أن ينتهى هو الآخر، فكيف أصوت فى اليوم نفسه على كل الفائزين فى كل الجوائز فى كل الفروع؟ هذه مسألة صعبة جداً، فلا بد أن يستمر التصويت على مدى عدة أيام، فيتم تخصيص يوم أو أسبوع للتفوق فى كل الفروع، ومثل ذلك للتقديرية، والنيل أيضاً.

ولا بد من معرفة من صوت لمن، فماداً يعنى أن يكون التصويت سرى؟ وماداً يعنى عدم معرفة عدد الأصوات التى حصل عليها كل مرشح؟ هل هى أسرار حربية؟ لا طبعاً، واحد تقدم فأخذ عشرة أصوات، فما المشكلة فى أن يحصل على عشرة أصوات؟ أو خمسة؟ المشكلة أنهم لا يريدون لأحد أن يفهم شيئاً حتى يفوز من يريدون فوزه، فهذا التجهيل يتم حتى يمروا ما يريدون، أى كلام فى أى كلام.

نحن نعانى فعلاً من غياب الشخصية الثقافية الكبيرة فى المجلس الأعلى بالذات وفى جوائز الدولة، وهذه كارثة كبيرة، ولا بد أن نترحم على غياب دكتور جابر عصفور.

■ **ما الرسالة التى توجهها للدكتورة منى الحديدى؟**

– كنت أتمنى أن تمتلك الشجاعة وترد الجائزة لعدم انطباق الشروط عليها، على أن تتقدم لها مرة أخرى عندما تتوافر فيها الشروط.

■ **ورسالتك إلى الدكتور أحمد زايد؟**

– أرى أن الدكتور زايد أخطأ خطأ كبيراً لا يستطيع الدفاع عنه، وهو شئ غريب، فمثلاً المحامى الشهير إبراهيم الهلباوى مثل الجراة ودافع عن موقفه حين ترافع عن الإنجليز فى دنشواى؛ رغم أنه فى تلك اللحظة طعن الوطنية المصرية فى صميمها، والشئ نفسه فعله المحامى فريد الديب حين ترافع عن الجاسوس الإسرائيلى عزام عزام، فقد أجريت معه حواراً دافع فيه عن نفسه، وقال إنه فخر للقانون المصرى أن يدافع عن الجاسوس الإسرائيلى. فكيف لا يستطيع أحمد زايد، عالم الاجتماع، أن يدافع عن موقفه؛ بشرح، يبرر، يفسر، فهو حتى أن طعن الثقافة المصرية بكتابتها ومبدعها أيضاً، فإن خطأه لا يرقى إلى خطأ إبراهيم الهلباوى أو فريد الديب إلا إذا كان هو يرى الأمر غير ذلك؟!

■ **ورسالتك إلى د. محمد غنيم؟**

– أرجو أن تملك الشجاعة وتقول لنا ما الذى حدث فى لجنة الفحص.

من برأيك كان يستحق جائزة التفوق فى العلوم الاجتماعية؟

– أرى أن دكتور عمرو منير عبدالعزيز يستحقها، فهو باحث ممتاز وكتبه مذهلة. كذلك الدكتور سيد فارس، والدكتور السيد العربى، وفؤاد مرسى، وأكرم القصاص، أى واحد من هؤلاء كان يستحق الجائزة وأكثر.



أكرم القصاص



فؤاد مرسى



عمرو منير

قانونى كبير جداً. بينما السؤال واضح والإجابة واضحة: ليس لها كتب وخالفتم الشروط، فلماذا تسع صفحات لإجابته؟ حتى نتوه فى التفاصيل، فنتوه الحقيقية ونضيق.

خلال هذه الصفحات يقول المستشار القانونى إنهم سهوا عن كلمة «الإفادة» فى الإعلان. نحن أمام مازق كبير جداً: المجلس نشر عبر موقعه الإلكتروني شروط التقدم، ولديه شروط أخرى فى لائحة الآخرين لا أحد يعلم عنها شيئاً، منها الإفادة الخاصة بالأبحاث.

إذا كان من حق الناس أن تقدم أبحاثاً، فنحن لسنا معترضين، لكن هل حدث فى تاريخ الجوائز المصرية أن فاز أحد ببحث؟ هل حدث فى تاريخ الجوائز المصرية أن فاز أحد ليس له كتاب؟ لا طبعاً.

أما استكمال المسألة القانونية فأننا ما زلت متردداً؛ وحتى الآن لم أحسم الأمر فى رفع قضية؛ لأننى فى النهاية صحنى، وليس فى مقدورى أن أذهب إلى المحاكم على كل قضية أتيناها. أنا أميل إلى عدم رفع القضية، هدفى هو كشف الحقيقة وإظهارها وليس الذهاب للمحاكم، فليس لدى وقت أضيعه فى محاكم وقضايا.

كما أن مسألة حدوث خطأ فى الجائزة أصبح واضحاً وضوح الشمس، والجائزة أصبحت مسممة، وحتى لو صدر الحكم القضائى فلن يضيف شيئاً، الحكم بالإدانة صدر من الوسط الثقافى بكامله على كل من أسهم وشارك فى هذه الخطيئة، ولم يجرؤ أى أحد على الرد؛ اليس هذا حكماً نهائياً؟

■ **هل تعتقد أنه يمكن سحب الجائزة من الفائزة؟**

– لا طبعاً، فمن الواضح أن البيروقراطية المصرية عتيقة، ولها تسحب الجائزة، ولكن هى سحبت مصونيا وحقيقياً، وبعد كل ما قيل كنت أتوقع أن تقول د. منى الحديدى: بما إن الجائزة قد أشارت هذا الجدل فأننا متنازلة عنها. كان يجب أن يحدث ذلك منها.

لكن أعتقد أنها حتى لو أرادت ذلك فلن يسمحو لها، فمن يمسك الريموت يمنع الجميع من الكلام ولن يسمح بذلك، أى أحد سيتكلم فسيكشف الغطاء عن الجميع، فلذلك هناك صمت مطبق من الجميع. لجنة من عشرة أشخاص فى الفحص لا أحد منهم يتكلم ويدافع عن نفسه، كذلك رئيس اللجنة والفائزة والمجلس الأعلى للثقافة الصمت المطبق من الجميع؛ لأن أى واحد يتكلم فإنه سيعرّى الجميع.

■ **هل خسرت من جراء هذه الحملة؟**

– لا لم أخسر شيئاً، نحن فى الصحافة قد تعودنا

جامعية لها كل الاحترام، لكننا نتحدث عن مخالفتها الشروط وعدم وجود كتاب واحد يؤهلها لهذه الجائزة. والدكتور أحمد زايد أيضاً هو عالم اجتماع كبير، لكن تنظيره يخالف تطبيقه، فالعلم يجب أن يؤيده الواقع، هناك واقعة شهيرة للإمام على بن أبى طالب فى معركة الجمل، قالوا له: كيف يكون طلحة والزبير والسيدة عائشة على خطأ؟ فقال لهم: لا يُعرف الحق بالرجال وإنما يُعرف الرجال بالحق، أى أن الحق هو الذى يبين الرجال، وليست مكانة الرجال وقيمتهم هى التى تحدد الحق، فليس معنى أنه عالم اجتماع كبير أن يكون معه الحق؛ لأنه لو كان كذلك لشرح الأمر حتى ولو فى مقالته بالأهرام. لكنه أخطأ ويعرف أنه أخطأ، ولذلك يلوذ بالصمت، فالصمت ينجى.

المكائنة العلمية تفرض على صاحبها شروطاً قاسية من الأمانة والنزاهة، خاصة حين يكون العالم حقيقياً، كلما ارتقى فى المنصب تصبح المسئوليات الأخلاقية كبيرة، الشخص يرتقى علمياً وأخلاقياً أيضاً، أما إذا حدث غير ذلك يكون العلم مجرد حلية لخداع الآخرين.. هذه كارثة.

■ **بم نقسر هذه الحالة من الازدواجية؟**

– هذه الازدواجية موجودة طوال الوقت عند كثير من المثقفين، لكنها عندما تأتى من علماء الاجتماع أو علماء النفس فإنها تصبح مريكة أو مثيرة للاستغراب والدهشة؛ لأن المفروض أن يحلل علماء الاجتماع لنا هذه الظواهر العجيبة فنكتشف أنهم هم أنفسهم إحدى هذه الظواهر التى تحتاج إلى تحليل.

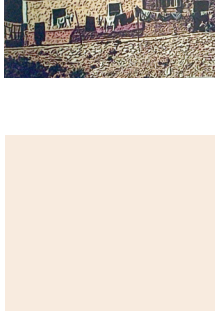
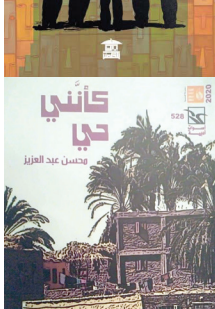
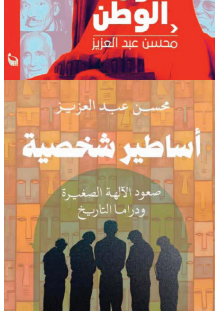
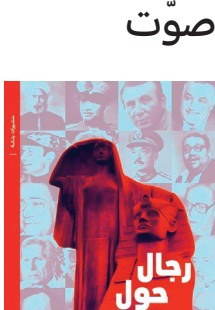
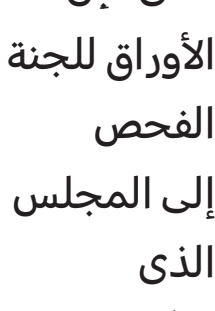
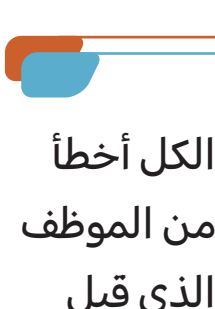
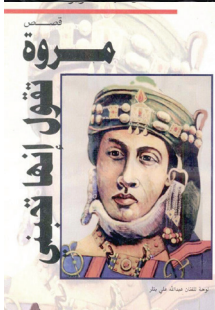
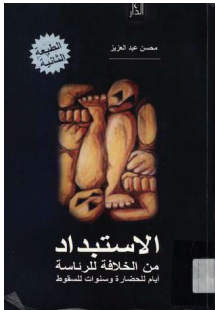
يعنى عندما تكون عالم اجتماع حقيقياً تحلل أمراض المجتمع وأنت أحد هذه الأمراض ولا تلتفت إلى ما تقوم به من جرائم، فهذه مسألة غريبة جداً ولافتة للنظر.

الدكتور سيد عويس وهو عالم اجتماع حقيقى، ظل ثلاث سنوات يعمل بحثاً لتحليل الشخصية المصرية، فيدور فى الشوارع ليقرا اللافتات الموجودة على العريات والسيارات ويخرج لنا هذا الكتاب العظيم «هتاف الصامتين».

فهذا هو عالم الاجتماع الحقيقى الذى لا يجلس فى مكان مكيف أو برج عاجى أو ينتقل من فندق إلى فندق ويحلل المجتمع، وفى الآخر يقول إن الطبقة الوسطى أصبحت بلا أخلاق، فإذا قال أحد علماء الاجتماع إن الطبقة الوسطى ليست عندها أخلاق فهذه هى الكارثة.

■ **هل ستواصل حملتك الصحفية؟ وهل ستذهب إلى المحكمة لاستكمال إجراءات التقاضى؟**

– تقدمت بطعن إلى المجلس الأعلى للثقافة، وتم الرد عليه فى تسع صفحات، هذه الصفحات كلها كلام



التحكيم تخطى كل الأعراف ووصل إلى حدود التجبر والقسوة والفجر

لا أشك فى الفائزين السابقين.. لكن الكارثة أنهم والمحكمين «أصحاب»

الأخطر أن منى الحديدى حكمت جائزة التفوق لـ 3 دورات سابقة!



بلاغة الهوية

وغياب المسؤولية



طارق النعمان

قراءة فى نقد خطاب وثيقة مؤتمر مكتبة الإسكندرية

أشكال الكناية التلطفية Euphemism من أجل عدم نقد المؤسسات المسؤولة وهي حيلة مُستَهْلَكة ومُجَوَّجة من حيل البلاغة السياسية التي ترصدها دراسات الخطاب السياسي وتفضح ما يكون وراءها، فى الغالب، من تضليل.

إن القول أن المسؤولية مسئولية الجميع يبدو، فى ظاهره، أوسع صيغ المشاركة وأشدّها ديمقراطية، لكنه يتحول إلى نقبضه حين يحل محل التعيين المؤسسى للمسؤولية. فحين تتوزع المسؤولية على الدولة والمجتمع المدنى والأسرة والمواطن والقطاع الخاص والمبادرات الفردية، من غير أن يُحدّد النص اختصاص كل طرف وسلطاته وأدواته، تتحوّل المسؤولية المشتركة إلى مسئولية مُنْهَمَة، إذ يصبح الجميع مسئولين من حيث المبدأ، ولا يصعب أحد مسئولاً من حيث المحاسبة التى تمثل جوهر وماهية مفهوم المسؤولية.

وهكذا تنطبق على الوثيقة، على سبيل المجاز طبعاً، عبارة «تفريق دماء المسؤولية بين القبائل»، إذ تتعدّد الأطراف التى يمكن الإشارة إليها عند الحديث عن المسؤولية، لكن يصعب تعيين الطرف الذى يمكن أن تُسند إليه مسئولية التنفيذ، ومن ثم محاسبته عند الإخفاق. إذ حين لا تُحدّد الوثيقة من المسؤول عن إنتاج المازق، ثم تقول إن الجميع مسئول عن علاجه، فإنها تنقل المشكل من مستوى المسؤولية السياسية إلى مستوى المسؤولية الأخلاقية، وهو ما يعنى أن الخطاب ينتقل إلى مستوى الخطاب الوعظى حول الهوية، وهو ما لا يليق أن يصدر عن مؤسسة بحجم مكتبة الإسكندرية، وكل تلك الوزارات والمؤسسات المشاركة فى التصدى لما تراه جميعاً بوصفه أزمة هوية.

رابعاً: الدولة حاضرة فى الوثيقة، ولكن بأى معنى؟

إن الوثيقة تتحدث صراحة عن ضرورة اهتمام الدولة والمجتمع المدنى والثقافيين والعلماء بقضية الهوية، وتحتشد عن الوزارات المختلفة، وعن المؤسسات الرسمية للدولة، وعن أجهزة الحكم، كما أن قسم «ماذا بعد»، ينص على أن البرامج الفعلية يمكن أن يجرى العمل عليها من خلال الوزارات المختلفة ومؤسسات المجتمع المدنى والمبادرات الفردية.

كما أن المؤتمر نفسه انعقد بمشاركة وزارات ومؤسسات حكومية متعددة، وصُرح

متسابع، ذلك أن المسئوليات تتفاوت وفقاً لتفاوت الاختصاصات والسلطات وعلاقات القوى والموارد إلى آخر كل تلك المحذّرات، ومن ثم فإن القول بـ«مسئولية الجميع، لا يمكن أن يكون بديلاً عن تحديد المسئولية التنفيذية.

فبالأسرة مسئولة عن التنشئة، لكنها لا تضع المناهج، والمعلم مسئول عن التربية، لكنه لا يصوغ السياسة التعليمية ولا أعداد الطلاب فى الفصول، ولا تسبب الإذاعات المدرسية... إلخ، والمواطن مسئول عن المشاركة، لكنه لا يملك أدوات السياسة الثقافية، والمجتمع المدنى شريك، لكنه لا يستطيع أن يحل محل الدولة فى وضع السياسات العامة أو تحويلها على نطاق وطنى.

ومن هنا ينبغى أن تكون المسؤولية الجماعية امتداداً للمسئولية المؤسسية، وليس ستاراً عليها.

إذ حين يُقال إن المسؤولية مسئولية الجميع، فإن هذا يعنى تفريق دماء المسؤولية بين القبائل وهو ما يعنى أنه ما من مسئول يمكن أن تُسند إليه مسئولية ما، ومن ثم تقول الوثيقة إن «بناء الأمة مسئولية الجميع»، أو توزع مسئولية الهوية بين الدولة والمجتمع المدنى والأسرة والمواطنين والقطاع الخاص والمبادرات الفردية، فإنها تنتقل من المسؤولية المحددة إلى المسؤولية المؤرّعة، والمشكل أن توزيع المسؤولية ليس بالضرورة توزيعاً للمسئوليات، فقد يكون، إذا لم يصحبه تحديد للاختصاصات، تبديلاً للمسئولية.

ذلك أنه إذا أصبح الجميع مسئولين، فقد ينتهى الأمر إلى ألا يكون هناك مسئول أصلاً يمكن أن تُسند إليه أى مسئولية. وهنا لا بد من التمييز بين المسئولية الجماعية والمسئولية المشتركة، ذلك أن المسئولية المشتركة ليست هى المسئولية الجماعية، وهناك فرق هائل بينهما، ذلك أن المسئولية المشتركة تعنى أن هناك هدفاً واحداً، إلا أن لكل طرف اختصاصاً ودوراً محدداً فى تحقيقه. أمّا المسئولية الجماعية غير المحددة فتعنى أن الجميع مدعو إلى المشاركة، من غير تحديد واضح لمن يملك القرار، ومن يُنفذ، ومن يُمول، ومن يُنقذ، ومن يُراقب، ومن يُحاسب. وهو ما يعنى أن المسئولية المشتركة تنتج حوكمة، فى حين لا تنتج المسئولية الجماعية سوى ضبابية وتجميع للمسئولية.

وحين يتم توسيع نطاق المسئولية إلى هذا الحد، فإنه لا يعود أن يكون سوى شكل من

أزمة فى المعرفة التاريخية، وأزمة فى التعليم، وأزمة فى الإنتاج الثقافى، وأزمة فى اللغة، وأزمة فى الثقة، وأزمة فى التفاعل الرقمى، وأزمة فى المشاركة الاجتماعية، بل تتجاوز هذه المجالات كلها فى فضاء واحد يسمى «الهوية». وهنا تصبح الهوية أشبه بمفهوم شامل يستوعب المشكلات بدل أن يكون مدخلاً إلى تحليلها.

ثالثاً: السؤال الغائب: من المسئول عن المازق؟

هذا، فى تقديرى، هو السؤال الأكثر أهمية فى قراءة الوثيقة. ذلك أننا إذا سلّمنا بوجود «مازق هوياتى»، فإن السؤال لا ينبغى أن يكون فقط: كيف نحافظ على الهوية؟ بل يجب أن يسبقه ما الذى جعل الحفاظ عليها ضرورة؟ ثم من المسئول عن الظروف التى جعلت هذه الضرورة قائمة؟

ولا يعنى ذلك البحث عن «متهم» أو اختزال الظاهرة فى فاعل واحد، فالتحويلات الهوياتية ظواهر مركبة، ويمكن أن تنتج عن عوامل اقتصادية واجتماعية وثقافية وتكنولوجية وتعليمية وإعلامية متداخلة. لكن السياسة العامة لا تستطيع أن تتعامل مع ظاهرة مركبة من دون توزيع سببى للمسئوليات.

فإذا كان التعليم جزءاً من المشكل، فثمة مسئولية مؤسسية مختلفة عن تلك التى تنشأ إذا كان الخلل فى الإعلام. وإذا كان الفضاء الرقمى مصدراً للتحدى، فهناك سياسات مختلفة عن تلك المطلوبة إذا كان مصدر المشكل هو ضعف الإنتاج الثقافى. وإذا كان تراجع الثقة جزءاً من المازق، فمعالجته لا تكون بإنتاج خطاب عن الهوية، وإنما بتحسين العلاقة اليومية بين المواطن والمؤسسات.

وهنا تحديداً تكمن المفارقة، إذ كلما غاب سؤال المسئولية عن إنتاج المشكل، اتسعت دائرة المسئولية عن حلها حتى تصبح المسئولية «مسئولية الجميع». وقد تبدو هذه العبارة جميلة أخلاقياً، إلا أنها ضعيفة إدارياً وبالتأكيد فاشلة سياسياً. فالوثيقة تقول بالفعل أن بناء الأمة مسئولية الجميع، وتؤكد المساواة فى المسئولية والشراكة الاجتماعية.

لكن حتى مع التسليم أن الجميع مسئول، فإنه لا يمكن أن تكون المسئوليات

وللتحويلات الرقمية، والتعليم، والأسرة، والشباب، والتماسك الاجتماعى، والثقافة العامة وغيرها. كما أن الهيئة العامة للاستعلامات وصفت المؤتمر بأنه يأتى فى سياق ما تواجهه الهوية الوطنية من «تحديات ومحاولات للنيل منها أو التأثير عليها بالسلب». وهنا كان ينبغى أن يبدأ السؤال النقدي، وهو ما هذه التحديات تحديداً؟ ذلك أن عبارة «تحديات الهوية»، واسعة إلى درجة يمكن معها أن تشمل كل شيء تقريباً.

هل المقصود ضعف المعرفة بالتاريخ؟ أم تراجع استخدام العربية؟ أم تغير القيم بين الأجيال؟ أم تأثير وسائل التواصل الاجتماعى؟ أم التحويلات الاقتصادية والاجتماعية؟ أم ضعف المشاركة الثقافية؟ أم تراجع الثقة بالمؤسسات؟ أم التفاوت بين الأقاليم؟ أم أزمة التعليم؟ أم تأثير العولمة؟ أم أن المشكل يكمن فى طبيعة العلاقة بين الهوية والتنوع نفسه؟ إن كل هذه الأسئلة ليست أسئلة متطابقة، ولكل واحد منها تشخيص مختلف، وبالتالي سياسة مختلفة، ومؤسسة أو مؤسسات مختلفة، وكذلك أدوات مختلفة. أمّا إذا جُمعت كلها تحت مظلة «مخاطر الهوية»، فإننا نحصل على إشكالية شديدة الاتساع، ولكننا لا نحصل على تشخيص قابل لصياغة سياسات.

ثانياً: الوثيقة تعرف الهوية، لكنها لا

تُخصّص المازق تُقدّم الوثيقة تعريفاً فضفاضاً للهوية المصرية، بوصفها منظومة من الذاكرة التاريخية والروافد الحضارية واللغة والقيم والموروث والرموز الوطنية والمواطنة، وتؤكد أنها متصلة فى ركانزها ومتطورة فى أشكال التعبير عنها وتنسج لفئات المصريين. كما تنظر إلى الهوية بوصفها أحد مكونات القوة الشاملة للدولة، ومرتبطة بالتشاركية الاجتماعية والثقة والذاكرة الجمعية. وهذا جهد مهم على مستوى تعريف موضوع الوثيقة، لكن ثمة فرقاً بين تعريف الهوية وتشخيص وضعها. ذلك أن سؤال ما الهوية شيء، وسؤال ما الذى أصاب علاقتها بالمجتمع حتى أصبحت موضع قلق مؤسسى شيء آخر. فالوثيقة تنتقل بسرعة من التعريف إلى الملاحظات النظرية ثم إلى التوصيات والأهداف، لكنها لا تقدم تشخيصاً سببياً مُنظماً للمشكل. فلا نجد، مثلاً، تقسيماً واضحاً بين:



حين يُقال إن المسؤولية

مسئولية الجميع فإن هذا

يعنى تفريق دماء المسؤولية

بين القبائل



فإذا كانت الهوية المصرية، كما يقول عنوان المؤتمر، ذات «جذور راسخة»، فما الذى استدعى كل هذا القلق حول مستقبلها؟ وإذا كانت «راسخة»، فما طبيعة التحديات التى تجعلها موضوعاً لسياسات عامة؟ وإذا كانت هناك تحديات بالفعل، فما مصادرها؟ ومن الذى ينتجها أو يسهم فى إعادة إنتاجها؟ ومن المسئول عن مواجهتها؟ وهل المسئولية تقع على الأسرة والمجتمع والمواطن فحسب، أم أن للمؤسسات العامة نصيباً محدداً منها؟

وهنا، فى تقديرى، يكمن المشكل الأعمق فى الوثيقة، وهو أنها تفترق من افتراض وجود تحدّ هوياتى إلى اقتراح أهداف عامة لمواجهة، من غير أن تستكمل تشخيص المازق الذى جعل التدخل ضرورياً أصلاً.

ولذلك الغياب ليس مسألة نظرية هامشية، لأنه يُفسّر، إلى حد بعيد، الغموض الذى يطبع آليات التنفيذ. إذ حين لا تُحدّد بدقة طبيعة المشكل، ولماذا نشأ، ومن المسئول عن إنتاجه أو الحد منه، يصبح من الصعب تحديد الجهة التى ينبغى أن تُنفذ، والأدوات التى ينبغى استخدامها، والموارد التى ينبغى أن يتم تخصيصها، والمؤشرات التى يمكن أن يُقاس بها النجاح.

ومن هنا يمكن اختزال الأطروحة المركزية لهذه القراءة فى سلسلة واحدة، تتمثل فى غياب تشخيص المازق، وغياب سؤال المسئولية، وغياب التعيين المؤسسى، وغياب آليات التنفيذ، وهذا الغياب الفادح والبديهي يجعل كل هذه التوصيات بلا أى قيمة ومن قبيل الاستهلاك للغوى المجانى الذى لا يعود أن يكون شكلاً من أشكال البلاغة الخاوية والخطاب الإنشائى الفارغ من أى مضمون، ومن ثم فلا بد من مساءلة هذا الخطاب البلاغى الإنشائى.

أولاً: ماذا يعنى أصلاً أن تصبح الهوية

مشكلاً أو إشكالية؟ إن عقد مؤتمر وطنى بعنوان «الهوية الوطنية.. جذور راسخة ورؤية متجددة»، ليس فعلاً محايداً من الناحية الدلالية. إنه يعنى أن الهوية قد أصبحت، فى الوعى المؤسسى الذى أنتج المؤتمر، موضوعاً يحتاج إلى نقاش وإعادة نظر واستشراف. والأمير أكثر وضوحاً حين نلاحظ أن المؤتمر لم يكتب بالحديث عن الهوية بوصفها تراثاً أو ذاكرة، وإنما خصص محاور للمخاطر التى تتعرّض لها الهوية، وللمؤسسات والسياسات التى تُشكلها،



سيرة لوحة

The Persistence of Memory

تعتبر «إصرار الذاكرة» للإسباني سلفادور دالي لوحة صغيرة الحجم مقارنة بموقعها الكبير في تاريخ الفن، إذ تبلغ مساحتها 24×33 سم، ورسمها السوريالي الأشهر عام 1931، وهو العام الذي شهدت فيه إسبانيا مرحلة من عدم الاستقرار السياسي مع بدايات الجمهورية الثانية التي سرعان ما مزقتها الحرب الأهلية وصولاً إلى صعود الجنرال فرانكو إلى قمة السلطة عام 1939. وخلال هذه الفترة عانت إسبانيا من الفقر المدقع، وظلت عاقلة ما بين نظامين شموليين، الملكية والديكتاتورية، ما ولد حالة من النفور العميق لدى الجيل الجديد من الفنانين، فازدهرت الحركة، الدادائية، التي كانت ترفض كل التعريفات التقليدية للفن. كرد فعل على الأزمات الفكرية والعقلانية الأوروبية، إذ ولدت الدادائية، في زيورخ بسويسرا كحركة فوضوية ومتمردة، وجاءت السريالية كامتداد لها، وهي التي يعرفها مؤسسها أندريه برتون باعتبارها، تلقائية نفسية خالصة، وغوصاً في أعماق اللا وعي والخيال، في غياب لأي سيطرة للعقل..

ملك عبدالوهاب

«إصرار الذاكرة».. استعارة سريالية للتعبير عن سيولة الزمن وهشاشة الذاكرة



سلفادور دالي

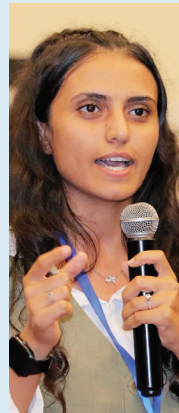
فإذا دققت النظر إلى الجسم الغريب المستلقي على الأرض بمقدمة اللوحة، ربما تجد ملامح بشرية، رموشاً طويلة، أنفًا، خصلة شعر لشارب ملتف، بما يوحي بأنه ربما كان ذلك هو الفنان نفسه، أو عالمه الداخلي، وطبيعته الحاملة، إذ اعتاد دالي استخدام مثل هذه الأشكال للأوجه الغريبة لإبراز اهتمامه بالعقل الباطن.

لوحة سريالية كلاسيكية، ومع ذلك ثمة حضور لواقع ملموس يعبر به دالي عن فراغه العاطفي، سواء عبر شاطئ البحر الخالي والمضى، والذي يشكل تبايناً صريحاً مع المقدمة المظلمة، وجذع شجرة الزيتون الميتة والجافة، وقيل إن فكرة هذه اللوحة واثت سلفادور دالي ذات ليلة فضاءها وحيداً، بينما كانت زوجته «جالا» في السينما رفقة بعض الأصدقاء، حيث وجد نفسه يجلس وحيداً وسط مطبخ يسوده هدوء غريب.. وحينها، لتفت نظره قطعة من جبن «الكمبر» الدائب في وسط الطبق، فاطلق العنان لخيالته، مستعيناً بتقنية فنية ابتكرها بنفسه، باستخدام «المنهج البارائوي التقدي»، والذي يهدف إلى استدعاء حالات من الهلوسة والوهم البارائوي بشكل منظم وعقلاني لإنشاء أعمال فنية فريدة تعتمد على الرؤية المزدوجة والصور المتعددة.. وهكذا، تحولت فكرة أن الزمن قد يكون مرناً وقابلًا للتشكل، إلى لوحة سريالية في مخيلة الفنان.

انضم سلفادور دالي إلى الحركة السريالية عام ١٩٢٩، بعد لقائه بعض أعضاء المجموعة بفضل خوان ميريو، وتعرفه على المرأة التي سيتزوجها لاحقاً عن طريق زوجها آنذاك، بول إيلوار، وهي الفترة التي رسم فيها لوحة «إصرار الذاكرة»، والتي عرضت لأول مرة في نيويورك عام ١٩٣٢، وبيعت بمبلغ ٢٥٠ دولاراً، ثم تبرع بها المشتري لمتحف الفن الحديث بعد عامين، ومنذ ذلك الحين أصبحت قطعة أساسية في مجموعة المتحف، لتبقى لوحة «إصرار الذاكرة» كاستعارة سريالية عن هشاشة الزمن والذاكرة البشرية.

انضم سلفادور دالي إلى الحركة السريالية عام 1929

ومغطاة بالنمل، العنصر الذي طمأنا ربط دالي بينه وبين الموت، وطما قال إنه يرمزه به إلى التحلل والدمار،



المطلوب

تشخيص

المأزق ثم

تحديد أسبابه

ثم توزيع

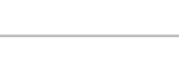
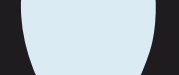
المسئوليات

ثم تحديد

الإجراءات



بعض المشاركين في المؤتمر



بلاغة الهوية وغياب المسؤولية



عن «العقل الجمعي»، و«المشاعر المشتركة»، و«التشاركية الاجتماعية»، و«الثقة»، و«الصلابة المجتمعية».

لكن هذه المفاهيم تحتاج إلى قياس إذا أردنا تحويلها إلى أهداف عامة، إذ نحتاج إلى معرفة اتجاهات الشباب، كما نحتاج إلى معرفة الفروق بين الأجيال، ونحتاج إلى قياس الثقة في المؤسسات، ونحتاج إلى معرفة مستويات المشاركة الثقافية، والعلاقة بين ما تقوله الدولة وتصرح به وبين ما تفعله وتمارس، مثلما نحتاج إلى دراسة استعمال العربية في الحياة اليومية والتعليم والفضاء الرقمي، وكذلك نحتاج إلى معرفة الفروق بين المناطق والضواحي للمأزق، وليس مجرد وصف له. وهذا هو الفرق بين أن تكون الهوية موضوعاً للخطاب وأن تصبح موضوعاً لسياسات قائمة على الأدلة.

تأسساً: أزمة الهوية أم أزمة السياسات التي تنتج علاقتنا بالهوية؟

ربما يكون من الخطأ أن نفترض أن «أزمة الهوية» موجودة خارج المؤسسات والسياسات، ثم نطلب من هذه المؤسسات أن تتدخل لحمايتها، فالهوية نفسها تنتج يومياً عبر المدرسة، والجامعة، والإعلام، والثقافة، واللغة، والفضاء العام، والخدمات العامة، والمتاحف، والتراث، والنصاات الرقمية، والخطاب السياسي والثقافي، والتجربة اليومية للمواطن مع الدولة. ومن ثم فإن السؤال لا ينبغي أن يكون: كيف تحمي الدولة الهوية فحسب، بل كيف تُشهم سياسات الدولة ومؤسساتها أصلاً في إنتاج الهوية أو إعادة إنتاجها أو تغيير علاقتنا بها؟

وهذا السؤال أكثر عمقاً؛ لأنه يجعل الدولة ليست فقط «حارساً» للهوية، وإنما أحد منتجي شروطها الاجتماعية والثقافية. وبما أن التعليم جزءاً من بناء الهوية، فإن نوعية التعليم تصبح مسألة هوياتية بامتياز. وإذا كانت الخدمات العامة تؤثر في الثقة، فإن جودة الخدمة تصبح أيضاً مسألة هوياتية. وإذا كانت الثقافة تعيد تشكيل الذاكرة، فإن السياسة الثقافية تصبح مسألة هوياتية. وإذا كان الفضاء الرقمي يعيد تشكيل الوعي، فإن البنية الرقمية والإنتاج الثقافي الرقمي يصبحان مسألة هوياتية. وهنا تتسع المسألة من «حماية الهوية» إلى فحص السياسات التي تصنع خبرة المواطن بالهوية والوطن والدولة.

عاشراً: «الثقة»، تكشف التناقض بين الخطاب والألية

تبدو التوصية الخاصة بتعميق الثقة بين أجهزة الحكم والمواطنين مثلاً ممتازاً على المشكل، فالوثيقة تدرك، بحق، أن الثقة تشكل عنصراً في التماسك والصلابة المجتمعية، لكنها لا تسال عن شروط إنتاج الثقة؛ وهو ما يجعل مقولة الثقة لا تعدوان تكون شعاراً، ذلك أن الثقة تتشكل من خلال خبرة المواطن مع المؤسسة.

هل يحصل على الخدمة في وقتها؟ هل يفهم الإجراءات؟ هل يعمل بصورة متساوية؟ هل يستطيع الاعتراض؟ هل تستطيع المؤسسة لشكواه؟ هل يجد المعلومات؟ هل يشعر أن صوته مسموع؟ إن كل هذه أمور مؤسسية، وهي تمثل شروط إمكان الثقة؛ ومن ثم فإن الحديث عن «تعميق الثقة»، من دون تحديد الآليات المؤسسية التي تنتجها يعيدنا إلى المشكل نفسه، وهو حضور الهدف مع غياب شروط إمكانه.

حادى عشر: «الشراكة»، لا ينبغي أن تصبح صيغة لإذابة المسؤولية

من الأفكار المتكررة في الوثيقة أن الهوية مسئولية مشتركة بين الدولة والمجتمع المدني والأسرة والمواطنين والقطاع الخاص، وهذا مفهوم ضروري إذا فهمناه بوصفه توزيعاً للادوار، لكن الشراكة لا تصبح آلية حقيقية إلا حين تجيب عن سؤالين: من يفعل ماذا؟ ومن يملك سلطة القرار والمساءلة؟

أما إذا اكتفينا بقول إن الجميع شركاء، فقد نصل إلى نتيجة عكسية، وهي الجمع مسئول: ومن ثم لا أحد مسئول ولا مسئولية على أحد؛ ولذا لا بد من إعادة بناء مفهوم الشراكة من جديد. فالشراكة ليست جمع أسماء الفاعلين، وإنما هي توزيع واضح للادوار والصلاحيات والموارد والمسئوليات.

نائب رئيس الوزراء خلال المؤتمر بيان الحكومة ستعمل على تحويل التوصيات إلى مشروعات ومبادرات موجهة إلى الشباب والطلاب، إلا أن حضور الدولة أيضاً يبدو من قبيل الحضور العام، إذ لم يتم تحديد أدوار الدولة وسياستها في إنتاج المأزق، ولا في كفيته حلّه. فالشكل ليس في غياب الدولة من الخطاب، وإنما في غياب الدولة بوصفها خريطة مسئوليات، فالدولة تظهر بوصفها مفهوماً عاماً، وليس بوصفها مجموعة من الاختصاصات والمهام المحددة والمسئوليات، والفرق بين الأمرين كبير. إذ حين تقول الوثيقة «الدولة»، نحتاج إلى أن نسأل: أى مؤسسة؟ وفي أى مجال؟ وبأى صلاحية؟ وبأى أدوات؟ وبأى موارد؟ ووفق أى برنامج زمني؟ وتحت أى نظام للتنسيق والتقييم والمساءلة؟ وهو ما يعنى أن حضور الدولة في الوثيقة حضور لغوي، وحضور بلاغي، وليس حضوراً وظيفياً وفق سياسات قابلة للتفتيد والمساءلة.

خامساً: لماذا يؤدى غياب سؤال المسؤولية إلى غياب الألية؟

إن غياب الآليات ليس عيباً منفصلاً عن بقية بنية الوثيقة، بل إنه نتيجة طبيعية للخلل البنوي الذي يعترى الوثيقة من أولها إلى آخرها؛ ذلك أننا إذا لم نعرف بالضبط من المسئول عن المشكل، فلن نعرف من المسئول عن الحل. وإذا لم نعرف من المسئول عن الحل، فلن نعرف الأدوات التي يمتلكها. وإذا لم نحدد الأدوات، فلن نستطيع تقدير الموارد. وإذا لم نحدد الموارد، فلن نستطيع وضع جدول زمني. وإذا لم نضع جدولاً زمنياً، فلن نستطيع بناء مؤشرات. وإذا لم تكن هناك مؤشرات، فلن تكون هناك مساءلة حقيقية. وهكذا يصبح غياب الألية نتيجة بنوية، وليس مجرد نقص في الصياغة.

ولهذا فإن عبارة «تعزيز الهوية»، لا تكفى؛ إذ ينبغي أن تعرف: ماذا يعنى تعزيزها، وكيف يكون هذا التعزيز ووفق أى آليات، وفي أى مجال، وبأى مؤشرات؟ مثلاً أن عبارة «صون التراث» تبدو هي الأخرى فضفاضة وغامضة؛ إذ ينبغي أن نعرف أى تراث؟ ومن المسئول عن توثيقه وصونه؟ وكيف سيُموّل؟ وما الأولويات؟ وكذلك، عبارة «تعميق الثقة»، أى ثقة؟ وثقة من فى من؟ ثقة المواطن فى الدولة، أم ثقة الدولة فى المواطن ومن المسئول عن ضعف الثقة أو غيابها أصلاً الدولة أم المواطن؟ ثم كيف يمكن أن تقاس الثقة؟

سادساً: إشائية التوصيات:

إن لغة الوثيقة تكشف نمطاً من التفكير السياسي يستبدل مبدأ الرغبة بمبدأ الواقع من خلال محجم إيجابى يستخدم عدداً هائلاً من المصردات الإيجابية، من قبيل: تعزيز، وترسيخ، وصون، ودعم، وتحمية، وحماية، وبناء، وتعميق، وتطوير، وفي كما قلت مصادرات الإيجابية لكن الفارغة من المرجعية العملية ومن أى رصيد إجرائى يضمن إمكانية تنفيذها أو عملها، ذلك أن كل هذه الأفعال تنتمى إلى لغة الغايات، وليس إلى لغة الإجراءات.

ولذلك يمكن القول إن الوثيقة تملك بلاغة الأهداف دون أن تملك بلاغة التطبيق والتنشغيل والتنفيذ. وبالبلاغة ليست عيباً في ذاتها؛ فالسياسة تحتاج إلى تحديد القيم والغايات، لكن البلاغة تصبح كارثة حين تستبدل الرغبة بالواقع والغايات بوسائلها، وصورة القيمة بالقيمة؛ إذ هنا تصبح البلاغة بلاءً.

سابعاً: «ماذا بعد؟» يكشف موضع النقص ربما تكون أكثر فقرات الوثيقة دلالة على هذا الأمر هي فقرة «ماذا بعد؟»، فهي تقول إن أوراق المؤتمر والمناقشات ستنتج آليات عمل تطبيقية تصاغ في برامج فعلية، وأن العمل عليها سيكون من خلال الوزارات المختلفة ومؤسسات المجتمع المدني والمبادرات الفردية. ثم تدعو إلى عقد المؤتمر بصورة دورية، وإلى استمرار حلقات النقاش والمؤتمرات بما يضمن استمرار حضور خطاب الهوية الوطنية. وهنا تقدّم الوثيقة، من حيث لا تقصد، دليلاً نصياً على أن مرحلة الآليات لم تكتمل داخل الوثيقة نفسها.

ثامناً: من «ماذا نريد؟» إلى «ماذا حدث؟» تحتاج الوثيقة كذلك إلى الانتقال من سؤال معياري، وهو ماذا نريد أن تكون عليه الهوية؟ إلى سؤال تشخيصي، وهو ماذا يحدث بالفعل للهوية؟ وهنا تبرز الحاجة إلى المعرفة التجريبية. فالوثيقة تتحدث

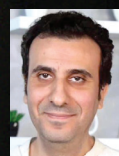


تخيل معي أيها القارئ العزيز: قاعة متوسطة الحجم يقف في منتصفها محاضر، روائى أو قاص أو شاعر أو أيًا ما يكون، وأمامه طاولة صغيرة وحوله مجموعة من البراعم الأدبية في تربة الكتابة.

ماذا يفعل المحاضر؟ يمسك بسكين ويقطع ثمرتى طماطم، ثم يقشر بصلتين، ويبشر جزرتين، ويستخرج البذر من بطيختين، ويسكب قليلاً من الزيت في طبق صغير، ويحضّر مقادير البهارات وغير ذلك من التجهيزات.. هل يمكن تخيل عبثية وعشوائية المشهد؟!

سيتساءل البعض: ما هذا الخيال المريض؟!

وأجيب بأنه أقل ما يمكن أن يستوحيه الإنسان المتأمل من السمك لين تمر هندي، الذى يحدث في ما يسمى بالورش الأدبية في مصر، والى تبيع أسرار الكتابة، المزعومة على طريقة وصفات الشيف الشرييني، في مطبخه العامر.



محمد هشام

جرأة الميديوكرز

مطابخ «الورش الأدبية»: «ورقة وقلم واكتبي ورايا يا ست الكل»!

الورش الأدبية تبيع «أسرار الكتابة» على طريقة وصفات «الشيف الشرييني»

كبار الكتاب في بيئة أدبية قائمة على أصول المعرفة الصحيحة، حيث القراءة أولاً، ثم الصحافة والندوات والجماعات الأدبية المختلفة والاحتكاك بالنقاد والكتاب الأكبر سناً.

وفى الأقاليم تحديداً، أدت «أندية الأدب» التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة دوراً مهماً في توفير ذلك الاحتكاك؛ فمثلت مساحة يلتقى فيها الكتاب، ويقراءون أعمالهم، ويناقشونها، ويتعلمون من بعضهم بعضاً، كما أدت كليات أدبية رفيعة مثل «نادى القصة» قديماً و«ورشة الزيتون»، التى يقودها الكاتب شعبان يوسف دوراً رائداً فى صناعة حراك ثقافى وتطوير ملكات الإبداع لدى الكثير من المواهب والكتاب الحقيقيين.

أما نموذج ورشة الكتابة الإبداعية التى تقدم كبرنامج منظم لتعليم صناعة النص، فهو نموذج له جذور واضحة فى التجربة الغربية القديمة والحديثة؛ وتشير نتائج البحث على «جوجل» إلى أنه بدأ منذ أواخر القرن التاسع عشر وربما قبل ذلك، واستمر حتى يومنا هذا.

ولا يعيبنا فى مصر إن استوردنا فكرة «الورش الأدبية»، لكن المشكلة تبدأ حين نستورد الشكل فقط، وننسى أن لدينا مؤسسات ثقافية يمكن أن تؤدي وظيفة أكثر اتصالاً بواقعنا الأدبى.

فلماذا لا نعيد النظر من جديد إلى «أندية الأدب» فى قصور الثقافة باعتبارها بنية جاهزة يمكن تطويرها بدل استبدالها؟

يمكن مثلاً لوزارة الثقافة أن تعيد الاعتراف بهذه الأندية، وتطور مقارها وبرامجها، وتستمدت إلى إليها الكتاب والنقاد القادرين على تقديم خبرة حقيقية، والأهم أن تعيد تعريفها باعتبارها فضاء خراً ومفتوحاً يطلق عبر لقاء أسبوعى للقراءة والمناقشة والكتابة والنقد، وليس مجرد نشاط ثقافى موسمى.

ويمكن أن يصاحب ذلك مشروع دعائى حقيقى وموسع يصل إلى الشباب فى المحافظات والقرى والنجوع، ليعرف الشاب الذى يريد أن يكتب أمامه مكاناً يمكن أن يقرأ فيه، ويناقش ما يكتبه، ويسمع نقداً حقيقياً، ويلتقى بأدباء سبقوه، وأن يعاد النظر فى نظام المكافآت والميزانيات الهزيلة التى تخصص لتلك الأندية، بحيث يتاح لها استقطاب كبار الكتاب فى لقاءات وندوات تقدم الخبرة للشباب المبتدئين فى عالم الكتابة.

كما يمكن توسيع وتطوير نظام النشر الإقليمى وأن يخصص جزء منه للشباب المبتدئين فى «أندية الأدب»، وليس الأدباء المحترفين بالفعل، بحيث يساعد ذلك على تطوير المهبة ونشر الإبداع الجديد وتقديم حافز معنوى ومادى للناشئة والمواهب الطامحة.

كل هذا الفراغ والضجوات يمكن أن تملأه وزارة الثقافة عبر توسيع الحضور بين أوساط الشباب، وتحويل مقارها فى قصور الثقافة وفى صندوق الثقافة وكذلك فى المتاحف والبيوت الأثرية التابعة للوزارة، إلى ورش أدبية جادة يمارس داخلها المصنف والنقاش المبدع المتمر والخلق، وتتمى للشباب وترعى الكتابات الجديدة، بدل «الدكاكين» التى تسترزق من جيوبهم وتبيع لهم الوهم، وهذا نداء لكل من فى يده مسئولية، حتى لا تترك الأجيال الجديدة بلا جذور وأوى يربطهم بعالم الأدب الحقيقى.

إحدى
الورش تعد
المتقدمين
بتحويلهم
لـ«كتاب قصة
قصيرة»
خلال
شهرين



مناهج
«الورش»
تخرج
نصوصاً
مصنوعة
ومفتعلة
وخالية من
الحياة

وتزداد أهمية هذا النقاش مع الانتشار الواسع لورش الكتابة فى السنوات الأخيرة، وتفاوت خبرات القائمين عليها، والتى يشابه أغلبها فى الإعلانات ذات العناوين العريضة والكلام الفضفاض والبضاعة غير المفهومة؛ وهذا يدفعنا إلى أن نتساءل: ما أهمية هذه الورش أصلاً؟ وهل يمكننا أن نحدد مجموعة من الأدباء تخرجوا فى ورش أدبية وأصبحوا كتاباً مختلفين ويشار إليهم بالبنان؟!

إذا أردت أن تبيع فطيك أن تبيع ما يمكن شراؤه لا أن تبيع الهواء، خاصة حين تصبح تلك الورش ليست فقط سوقاً تجارية على مستوى مصر، لكن «سبوبة كبيرة» فى الخارج وثماراً تقطفها شخصيات بعينها تسافر هنا وهناك، من أجل تقديم تلك الورش نظير مبالغ ضخمة، وربما تتكون تلك الدوائر عبر الاحتكار المبني على سلسلة من المصالح والمنافع الشخصية.

وأكثر ما يثير الشجون، هو الأعداد الكبيرة من الشباب والكبار التى تعلق على منشورات الورش الأدبية على مواقع التواصل، مَهرولة لمعرفة التفاصيل والتكلفة ومدى الحاضرات القديم والتناقص الداخلى والاستباق.. إلخ، وكأن القصة يمكن تفكيكها إلى مكونات وكلما اتضح الكاتب هذه المكونات امتلك القدرة على صناعة القصة.

هل القصة هى مجموع عناصرها؟ أو شفرة إذا فككتها أصبحت كاتباً؟ وهل كل شخصياتها يجب أن يكون لديها جرح قديم أو تناقض داخلى وأن يخوضوا صراعاً ما؟

وما العامل الفصيل الذى يجعل الكاتب إذا تدرب على كل هذه العناصر لا يكتب نصاً مصنوعاً ومفتعلاً وخالياً من الحياة، فى حين أن هناك كاتباً قد يبيع نصاً أدبياً عظيماً قائماً على شىء لا تستطيع وضعه بسهولة فى خانة من هذه الخانات التى ذكرها الإعلان، مثل صوته ونظراته إلى العالم وحساسيته تجاه التفاصيل ولغته وإيقاعه الخاص وطريقته فى رؤية الإنسان العامل الفصيل الذى لم يتم ذكره هو «المهبة»!

لا يجب أن تبدأ رحلة من يريد أن يصبح أديباً، من المكان الذى بدأت منه خبرة كبار الأدباء أنفسهم، وهو القراءة باعتبار القراءة ليست مادة جانبية فى صناعة الكاتب، وإنما أساس تكوينه الأدبى، ومنها يكتب الخبرة ويتسع وعيه باللغة والحكى والبشر والأحياء والجملادات؟

ربما بالفعل نحتاج، بدلاً من المزيد من الورش التى تشرح للكاتب كيف يبني نصه وفق خطوات شبه حسابية، إلى ورش للقراءة على غرار مهرجان «القراءة للجميع»، تعيد الكاتب إلى النصوص نفسها، فيقرأ، ويخبر، ويبحث، ويكتشف كيف كتب الآخرون، قبل أن يتحدث عن وصفة تخبره كيف يكتب هو، وحينها يدرك أن الأدب ليس معادلة رياضية سيصبح أديباً بمجرد أن يتقن حلها.

فهل يحتاج أى صاحب مهبة فى القصة القصيرة، أكثر من أن يقرأ ليوسف إدريس أو يحيى الطاهر عبدالله أو محمد المخزنجى، ليمسك الخيط العام لتلك الفن الأدبى الرفيع ثم يطلق لمهيبته العنان للتجريب والمحاولة والاكتشاف والتطوير؟ فكيف نستبدل «الذى هو أدنى بالذى هو خير»؟!

هل حصلت أجيال الأدباء المصريين منذ بداية القرن العشرين وحتى سنوات قليلة ماضية على أى ورش أدبية من التى يتم الإعلان عنها بكثافة فى بعض المؤسسات ويضع دور النشر ودكاكين الثقافة، التى تخرج علينا من وقت لآخر؟ بالطبع لا، فأجيال الأدباء المصريين السابقة لم تكن فى حاجة إلى دورة قصيرة لتعلمها كيف تكتب قصة أو رواية، حيث نشأ أغلب

الادبية.

فلا يمكن أن يتحول هذا الحلم الأدبى إلى منتج تجارى يُباع لهم باعتباره طريقاً مضموناً إلى الكتابة سيتم سلكه فى شهرين فقط حتى تصل إلى مرحلة النشر، أو أن تخزنل صناعة الكتابة فى مجموعة من القواعد على طريقة المعادلات الرياضية ووصفات الطبخ التى يمكن إتقانها خلال أسابيع.

انتهاء الورشة.

تذكرنى المقولة الأخيرة بماكينة تفريخ الكتكوت، أو «فكاسة البيض»، وهى جهاز كهربائى يحاكى ظروف الرقاد الطبيعى للدجاج من حيث ضبط درجة الحرارة، والرطوبة، والتهوية، حيث يهكث البيض داخلها لمدة ٢١ يوماً تقريباً، إلى أن يفقس فى النهاية وينتج الكتاكيت!

فما أعجب أن تنتج الورش الأدبية أدباء كل شهرين على طريقة «ماكينة تفريخ الكتاكيت»! فالإعلان لا يقول «سنناقش الكتابة»، بل يقول: «سنعلمك الكتابة»، بكل جرأة يحسد كاتبه عليها، ويضيف: «كل هذا وأكثر ستتعلمه على مدار شهرين»، فى صياغة تفترض أن هناك معرفة محددة يمكن نقلها من صاحب الخبرة إلى المتلقى، وأن هذه المعرفة يمكن حصرها فى مجموعة من المفاهيم والمهارات.

ولا ينكر أحد أن الكتابة الأدبية أدوات وتقنيات، لكن هل يمكن اختزالها فى مادة تعليمية أو كتالوج أو بنود يتم ترتيبها فى صورة غير مفهومة مثل «الشخصيات والصراع والجرح القديم والتناقص الداخلى والاستباق.. إلخ»، مثل هذه الخانات التى ذكرها الإعلان، مثل اتضح الكاتب هذه المكونات امتلك القدرة على صناعة القصة.

هل القصة هى مجموع عناصرها؟ أو شفرة إذا فككتها أصبحت كاتباً؟ وهل كل شخصياتها يجب أن يكون لديها جرح قديم أو تناقض داخلى وأن يخوضوا صراعاً ما؟

وما العامل الفصيل الذى يجعل الكاتب إذا تدرب على كل هذه العناصر لا يكتب نصاً مصنوعاً ومفتعلاً وخالياً من الحياة، فى حين أن هناك كاتباً قد يبيع نصاً أدبياً عظيماً قائماً على شىء لا تستطيع وضعه بسهولة فى خانة من هذه الخانات التى ذكرها الإعلان، مثل صوته ونظراته إلى العالم وحساسيته تجاه التفاصيل ولغته وإيقاعه الخاص وطريقته فى رؤية الإنسان العامل الفصيل الذى لم يتم ذكره هو «المهبة»!

2 «أكل العيش» مُر

لا أحد ضد أن الناس تاكل عيش، ولا أحد يعارض أن يتحول الأدب إلى مصدر رزق لمن يقدمون تلك الورش، ولا ضد أن يتقاضى الكاتب أو الناقد الذى يقدمها أجراً عن خبرته ووقته؛ لأن العمل الأدبى ليس عملاً تطوعياً بالضرورة، والأكد أنه لا يوجد أى شىء شخصى ضد مقدميها.

يلزمه قدر كبير من الوعى والمسئولية والخبرة الكبيرة خاصة حين يتم تنظيم تلك الورش لشباب يحملون بأن يصبحوا أدباء ويبحثون عن طريق سريع إلى الجوائز والشهرة والمكانة الأدبية.

فلا يمكن أن يتحول هذا الحلم الأدبى إلى منتج تجارى يُباع لهم باعتباره طريقاً مضموناً إلى الكتابة سيتم سلكه فى شهرين فقط حتى تصل إلى مرحلة النشر، أو أن تخزنل صناعة الكتابة فى مجموعة من القواعد على طريقة المعادلات الرياضية ووصفات الطبخ التى يمكن إتقانها خلال أسابيع.



1 ماكينة تفريخ البيض

استعبر هنا تركيب «المتنبى» بتصرف، وأقول: «من نكد الدنيا على المرء»، أن تمر فى يومه تفاصيل عابرة تشعره بأنه جاهل تماماً حتى لو كان كثير القراءة والتأمل. وقد يكون أحد تلك التفاصيل، إعلان ممول يلتنى به خوارزميات «فيسبوك»، عن ورشة أدبية فى مجال القصة القصيرة تقدمها مُحاضرة يُعرفها الإعلان بأنها فائزة بإحدى الجوائز الشهيرة.

لماذا شعرت بالجهل الشديد؟ الإجابة تكمن فى العناصر التى تضمنها الإعلان، والمفترض أن يتم تدريسها للمبتدئين لتبيل الورشة الأدبية، وهى عناصر شحرت معها بأنها يمكن أن تكون مجموعة من الوصفات أو المكونات التى يمكن مع إضافتها لبعضها بعضاً أن تخرج لنا «طبخة»، تؤكل، وليس تكويناً أدبياً مصهوراً بنيران المهبة والتحقق الفنى ووهج التجربة الإنسانية العميقة.

يعد الإعلان المزاييا التى سيحصل عليها المتقدم حال الالتحاق بالورشة، فيقول نصاً: «سنعلمك: الفرق بين القصة القصيرة والرواية.. والوحدة والانطباع الواحد عند القصة القصيرة.. والشخصيات، الصراع، والزمن.. والفرق بين الشخصية والإنسان، الجرح القديم، التناقض الداخلى.. والفرق بين المكان والديكور، الاستباق، والإيقاع.. والذاكرة أو الوعى أو التحول..»

أعدت القراءة مرات، وتساءلت عن معنى هذه الأشياء: الوحدة والانطباع الواحد؟ والفرق بين الشخصية والإنسان؟ «إزاي يعنى؟».. والجرح القديم؟! ماذا يقصد بالجرح القديم؟! هل «التروما» مثلاً؟ وماذا يعنى الاستباق والوعى والتحول؟ وما الفكرة الرابطة والجذوى من كل هذه العناصر؟!

بما أن الإنسان عدو ما يجهل، ومن الطبيعى أن تعلمنا الحياة كل يوم أشياء جديدة، فلا بأس من قليل من البحث، وتخيلت أننى حين أسأل أصدقائى وزملائى من أصحاب الأقدام والثقافة الجادة سيمنحونى إجابة عن هذه «اللوغاريتمات» التى لم أمر عليها فى كلية الإعلان التى تخرجت فيها ولا فيما قرأته من كتب نقدية، لكن لم أحصل إلا على كل استغراب وتندر على طريقة «إنجليزى دا يا مرسى»؟!

الإعلان يعد المتقدمين بأن الورشة التى ستمتد لشهرين تتضمن عناصر أكثر من ذلك، فيقول نصاً: «كل هذا وأكثر ستتعلمه على مدار شهرين وتطبقه بشكل عملى من خلال قراءة قصص معينة وكتابة قصة أثناء الورشة والنشر، ويضيف ملاحظة خاصة بالنشر بأن المنتجات التى ستخرج منها سيتم نشرها مع أحد تطبيقات قراءة الكتب الشهيرة عقب

للكتاب الأدبية أدوات.. لكن لا يمكن اختزالها فى مادة تعليمية أو «كتالوج»

سقوط أسطورة الشيخ تهاى

وصفة صلاح حافظ الأدبية لتجديد الدين



إنتاجى الأدبى فى فترة السجن، فى الواحات كتبت روايتين طويلتين هما «القطار» و«المتردون»، كتبت أيضًا مسرحيتين هما «الخبر» و«الغلطة» وكتبت أيضًا مجموعتين من القصص القصيرة. وتقول له هالة: غريب أنك تكتب كل هذا الإنتاج وأنت فى السجن.

فيرد عليها صلاح: لو استطاع السجن أن تغلب على إحساسه بالضيق والقهر داخل أسوار السجن فسوف يتمتع بحياة مثقف حاصل على منحة تفرغ.

الباز

خلال السنوات التى قضاها صلاح فى السجن كتب كثيرًا. فى مقاله، صلاح حافظ.. أسطورة مقاتل، يقول تلميذه عادل حمودة: لم يكتب صلاح حافظ إبداعاته الأدبية أو الفنية إلا عندما فرضت عليه السياسة الانفصال عن الصحافة وفزّقت بينهما، ففى معتقل الواحات كتب رواية «المتردون»، ومسرحية «الخبر» ورواية «القطار»، وعشرات القصص القصيرة التى نشر بعضها فى مجموعتى أيام القلق، والولد الذى جعلنا لا ندفع نقودًا، وهناك أيضًا أصدر مجلة ساخرة. من نسخة واحدة. اسمها «حميدة» سخر فيها من كل خصومه: الفاشية، الاستغلال، القهر، الاستعمار الجديد، التستر وراء الدين، والمأمور، والجلاد. مع أنه كان يعرف أن السجن أقل حرية. فى معظم الأحيان. من السجن نفسه.

وفى كتابها قصة الحب والرحيل، الذى أصدرته زوجته هالة الحفاوى بعد وفاته، يقول لها صلاح: أنا كتبت أحسن

توقف المأمور عند ما قاله صلاح، وقال له متعجبًا: أنت تعرف ربنا؟

فرد صلاح: نعم أعرف.. أعرفه أكثر منك.. أنا أعرف الله بالتصرفات وليس بالكلام. لم يكن صلاح حافظ يتحدث فى قضايا الفكر الدينى كثيرًا، مقالاته فى الدين تكاد تكون نادرة، فقد وهب نفسه للعمل السياسى والصحافة السياسية ومعالجة قضايا المجتمع جميعها من وجهة نظر يسارية، ولم ينسَ حظه من الموهبة الصحفية الاستثنائية، فشارك فى تأسيس العديد من الصحف والمجلات، وتلمذ على يديه عدد كبير من الصحفيين المصريين الذين يدينون له بالفضل.

لكن هذا الموقف يرسم بدقة علاقته بالله بصورة واضحة وصريحة لا رتوش عليها، فهو يقول لنا إن معرفة الله ليست بالكلام فقط ولكنها تكون بالعمل.

قضى الكاتب الصحفى الكبير صلاح حافظ ثمانى سنوات من عمره فى السجن.

دخله فى العام 1954 وخرج منه فى العام 1962. كان السجن يتعامل مع صلاح والذين معه على أنهم مجموعة من الشيوعيين الكفرة الذين لا يعرفون ربنا، فقد تم القبض عليهم على ذمة تكوين خلية شيوعية. ولأن صلاح كان قد درس فى كلية الطب دون أن ينهى دراسته بها، إلا أنه كان خبيرًا بالأمراض وعلاجها، وحدث أن ابتلع ابنًا مأمور السجن حبوسًا مهددة بالخطأ، وكادا أن يموتا، طلب المأمور مساعدة صلاح الذى بدأ على الفور فى فحص الطفلين، بينما كان الأب المنهار يبكى ويرفع كفيه إلى السماء قائلاً: يارب انقذ ولو واحدًا منهما فقط. نظر صلاح إلى المأمور مندهشًا، وقال له: واحد ليه؟ ادعى ربنا ينقذهما معًا.. ربنا كبير.

الشيخ تهامى ليس إلا وهماً لا يملك ضرًا ولا نفعًا لأحد لكن المريدين يصرون على عكس ذلك

الشيخ متولى كان يعادى «الطائرة» ويقول: ما ركب رسول الله طائرة وما يحق لمسلم أن يركبها



قصة «نهاية الشيخ تهامى»

يقول: كنت محظوظًا لأننى أقيم فى المدينة وسارى بعينى المعجزة، أما الذين يقيمون فى القرى فلم يكن مقرًا أن يشهدوا شيئًا، وكنت سعيدًا لأننى سأمتنع دونهم بالفرجة، فيسير أحدهم بالخراف والجاموس ويلهثون وراء المحراث والنورج، فهذا هو ما يليق بأمتثالهم.. أما أنا سأذهب وأرى الطائرة.

كان مدرس اللغة العربية قد كلف الطلاب بكتابة موضوع عنوانه «الطيار محمد صدقى أول طيار مصرى سيصل إلى القنصوم بطائرته فى الشهر القادم.. صف شعورك»، وناظر المدرسة طلب نتائج الامتحان الشهرى ليكافئ المتفوقين بأخذهم معه لمشاهدة الطائرة، وسعادة المدير أمر بالاستعداد لاستقبالها، وجريدة «الفيوم» كتبت تصفها وقالت إن لها ذيلًا وأجنحة، وكل هذا كان معناه أن ثمة طائرة حقيقية فى الأمر، وأنه سوف يراها، ومن يدرى فقد يستطيع أن يركبها، فنحن فى زمن الأعاجيب حقًا، وكل شىء ممكن ما دام الإنسان يعيش فى المدينة.

أشار خبر الطائرة جدلًا كبيرًا، ومن هذا الجدل يدخل صلاح إلى قضيتة الكبرى.

فما من رجلين يتحدثان إلا ويختلفان، وما من خلاف إلا ويصور موضوعه حول الطائرة، البعض يزعمون أن أجنتها من الريش؛ والبعض الآخر يزعم أنها من الحديد، وأنها لا ترفرف، وما أكثر ما كانت تطير المقاعد والموائد فى مقاهى المدينة، وما أكثر ما حرر «البندر» من محاضر بين الناس لأنهم لم يتفقوا على رأى حول حجمها أو الطريقة التى تطير بها، وكانت مراهنات كثيرة ينتظر أصحابها يوم وصول الطائرة ليروا من الذى كسب ومن الذى خسر. على هامش الاختلاف يقدم لنا صلاح حافظ شخصية الشيخ متولى الذى كان له موقف من الطائرة، يمكن أن نعتبره موقف رجل الدين التقليدى من العلم.

كان الشيخ متولى يقضى سهرته كل ليلة يشتم الطائرة وأصحابها وركابها والذين سيترفجون عليها، وكان الناس يسمعون كلامه لأنه شيخ بطريقة، وكل ما يراه من الحلم يتحقق، ويرون أن الطائرة: إنها من علامات الساعة، يريدون أن يقتنوا الناس من دينهم بحديثه يزعمون أنها تطير، أكلمنا فعل الفكرة شيئًا فغلطنا مثلهم؟ أليس لنا ديننا ولهم دينهم؟ والله ما ركب رسول الله قط، وما يحق لمسلم أن يركبها، ولن تنتهى هذه الحكاية على خير.

كان والد بطل القصة هو الوحيد الذى يسمح له الشيخ بأن يرد عليه، فكان يقول له: سبحان الله فى طبعك يا شيخ متولى.. يجرى إليه يعلنى لما تيجى طائرة وتنتصر عليها؟

فيرد الشيخ متولى: تنتصر؟ من الذى يتفرح؟ والله لو وضعوا الشمس فى يمينى والقمر فى يسارى ما أرتكب هذه المعصية، فقلد رأيت فى المنام...

يقاطعه والد بطل القصة: منام؟ ثم ينفجر ضاحكًا حتى يحمر وجه الشيخ متولى، الذى ذهب إلى المدير بنفسه، وطلب منه أن يوقف الفتنة فى البلد ويمنع الطائرة من المجىء.

سمع أهل الفيوم فى ذلك اليوم أن المدير بكى أمام الشيخ وقال له: سامحنى يا عم الشيخ.. فما أنا إلا عبد مأمور أنفذ أوامر الحكومة.

ولكن آخرين فى المدينة كذبوا ذلك وقالوا إن المدير طرده وقال له: اطلع برد يا راجل يا مجنون. بينما أكد آخرون أن المدير لم يقابله أصلاً، لأنه كان مريضًا بالزلو، ولم يعرف الحقيقة أحد، ولكن الشيخ كان حزينا، وجلس طوال الوقت صامتًا يهر رأسه، ولا يفتح فمه إلا ليقول بين وقت وآخر: اللهم قد بلغت.. اللهم فاشهد.

كان موعد وصول الطائرة فى الرابعة بعد الظهر، ولكن الناس تركوا بيوتهم من السابعة صباحًا، وذهبوا إلى العراء خارج المدينة فى المكان الذى خصص لهبوطها، وكان هذا المكان قد خُدد- طبقًا للأوامر- بدائرة مرسومة بالجير، أصغر قليلًا من مساحة الحلقة التى يلعب فيها رجال السيرك، وحول الدائرة كانت تصطف مقاعد ضخمة مذهبة، خصصت للمدير والحكمدار والمهندس والأعيان والغمد، ومن ورائها دوائر من الكراسى الخيزران للموظفين، ثم مساحة عريضة لوقوف التلاميذ، أما الأهالى فكانت الأوامر مشددة بمنعهم من الاقتراب، ولكنهم كانوا



هالة الحنفياوى

كان المترددون على الشيخ تهامى يعتقدون فى أنه قادر على قضاء حوائجهم



ورغم قناعة عم رمضان بملاحظاته، إلا أنه عاد مرة أخرى يستغيث بالشيخ تهامى.

فعندما جاء موسم القطن وكانت زراعة عم رمضان كعادتها أحسن زراعة فى البلد، ولكنه ضيع ذات صباح عندما نظر فوجد على بعض أوراقها لطفًا من دودة القطن، وعلى الفور مثلت أمام عينيه الصورة الرهيبة: صورة العبدان الجرداء، واللوزات المتقوية من كل ناحية، وانفجار الجمع لا يخرجون برطل من كل قيراط، إن هذا لا يمكن أن يحدث، وتلفت حوله يبحث عن اللطع ويسحقها بيديه فى حقد وهو يعلل، وفى تلك اللحظات وجد نفسه يهتف دون وعى: الحق يا شيخ تهامى.. اعمل معروف.. كله إلا الدودة.

كانت هذه أول مرة يكلم رمضان الشيخ تهامى بعد الخصام الطويل، وأحس بالحرج وهو يفعل ذلك، ولكنه ضغط على نفسه وراح يستعطفه، عيب تعمل فىا كده يا شيخ تهامى، ده إحنا برضه جيران، أنا غلطت فيك معلوش، حلك عليا، اعمل معروف. لم يستجب الشيخ تهامى لتوسلات صديقه عم رمضان، فאלلطع فى اليوم التالى كانت أكثر، فذهب إليه، وقال له: برضه لسه زعلان يا شيخ تهامى؟ ولكن الشيخ تهامى لم يكثر، وظلت الملح رغم كل شىء تتزايد يومًا بعد يوم، ثم فقس البيض وظهرت الدودة الرهيبة مئات وآلاف من الغيلان الصغيرة الشرهة، لا تترك وراءها غير الحطب، وعم رمضان يطاردها بيديه وأسانئه، ويمأل منها زكائب يحرقها كل ليلة فى حفرة أمام البيت، ولكن بلا فائدة، كان زحفها لا يتوقف، ونداءاته للشيخ تهامى تذهب كأنها ينفجها فى قرية مقطوعة، إلى أن يش منها فى النهاية، وأصبح يشعر وهو يردعها بأنه يضحك على نفسه، وأخيرًا ألغاه من حساب، ونفض عن ذهنه كل أمل فى أن تنفعه، وهكذا ضاع القطن أيضًا على عم رمضان، ولم يستطع أن يتقنذ منه فى النهاية غير حوض واحد، طرد منه الدودة بالجاز والدخان. قادت الصدقة عم رمضان إلى فض أسطورة الشيخ تهامى.

بعد أسابيع كان رمضان يحرث حطام مزرعته من جديد ليبرزع البرسيم، وفى الشمس كانت حيات العرق تلمع بين تجاعيد وجهه وهو ينظر أمامه إلى الأفق البعيد ويغنى لنفسه أغنية قديمة، وسن المحراث يظهر ويختفى على الخطوط، وكلما بلغ الربوة التى ينام فيها الشيخ دار حولها فى حذر متجنبًا أن يجرحها، ولكن رمضان فيما يبدو غاب عن نفسه ذات لحظة، فانغرس منه المحراث دون قصد فى جانب الربوة، وتشر الثور وقد أحس بالمقاومة المفاجئة للأرض المسلحة بجذور الحشائش منذ عشرات السنين، فتنهت ووجد الربوة قد جحرت، وصرخ فى انزعاج: يا نهار! إسود.

راح رمضان يخصص المكان الذى غاص فيه المحراث ليرى مدى الإصابة التى حدثت للشيخ، ثم وقف واستند إلى المحراث لحظات يهرش رأسه، وفجأة لمعت عينه بريق غريب، ووجد نفسه يندفع ضاغطًا بصدره ويكلمنا يديه على المحراث، حتى غاص كثيرًا فى جنب الشيخ، ثم هتف بالثور: اطلع يا بن ال...، ولذعه بالسوط فاندفع يمشى، ومن ورائه سن المحراث يشق الشيخ إلى نصفين. فى صباح اليوم التالى صحا الناس فلم يجدوا أثرًا للشيخ، وانتشر النبا فى القرية كما ينتشر الحريق، وأصبح مؤكدًا لديهم أن عم رمضان سوف يصيبه العمى، وأن أرضه سوف تبور، ولكن عم رمضان ظل سلبمًا كما هو، وفى الموضع الذى كان ينام فيه الشيخ نبتت عبادان البرسيم كلها صحة، وقامتها أطول من جاراتها، يراقبها فى اعتداد كل يوم والناس يذهبون ويجيئون ثم يهر رأسه ويقول: أمال.. راجل كله غدا، ويسمعه الناس يضحك فى تشف، ثم يضيف: ياذن الله كل اللى دخل بطنه خرفان وعجول حايطعل على جتنه يرسم وفول، ثم ينهض نافثًا صدره، ويعيش ذاهبًا عائدًا على حافة الأرض كما يعيش المنتصر.



القصة الثانية التى يقدم من خلالها صلاح حافظ وصفة أدبية لتجديد الخطاب الدينى كان عنوانها «الحجر»، وفيها ينتصر للعلم والعقل.

على لسان بطل قصته يبدأ صلاح الاشتباك مبكرًا،

ادعى فى النهاية أنها تقع فى أرضه. كان محالًا أن يفرط عم رمضان فى هذه القناة، فحضيت قدماء من أجلها فى المحاكم، وأنفق عليها دم قلبه والجلسات لا تنتهى، وكل جلسة لا بد أن يسافر من أجلها إلى المدينة، وأن ينام فى اللوكاندة، والحامى كالنشار يأكل ولا يشبع، وشيخ البلد يطم القضية ويؤجلها مرة بعد أخرى، لكى يجعله بفلس ويسلم، وكل هذا كان الشيخ تهامى يعرفه طبعًا أولاً بأول، حين يعود عم رمضان من الجلسة، ويقعد إلى جوار الكومة يحكى له ما حدث ويتساءل فى ضيق: بأه يعنى عاجبك الراجل ده يقعد يعاكس فى مخاليق ريتا كده؟ بأه مانتش قادر تجيب له مصيبة تشيله من هنا؟

لجأ عم رمضان إذن إلى الشيخ تهامى حتى يغيثه. قبل الجلسة الأخيرة بأيام، جلس عم رمضان وقتًا طويلًا يحكى للشيخ آخر ما سمعه من تصرفات شيخ البلد الذى لا ذمة عنده ولا ضمير: قال إيه.. حالف ليدبح لك عجل يوم ما تكسب القضية، بأه ده راجل عنده دم؟ بأه عشان عجل حاتسيبها ياكل مال الناس حرام؟ حتى أهل الله عاوز يشتري دمتهم؟ لا حول ولا قوة إلا بالله.

لم ينف الشيخ تهامى فى صف عم رمضان، خسر القضية، ويومها عاد واتجه إلى الحقل دون أن يدخل البلد، ووقف أمام الكومة العالية المدفون تحتها الشيخ تهامى، يرمقها بغيط شديد، ثم انفجر فيها صائحًا: بأه فى دى آخرتها؟ بأه كل ده مش عاجبك؟ واخد لك قيراطين نايم فيهم، والناس رايحة جاية تهرس فى الزرع، وأنا أقول معلش يا واد أهه ضيف عندك وجوده بركة، وبعدين تيجى على الآخر وتعمل كده؟ تبقى عارف القناية فى أرضه وبرضه تدبها له؟ ليه؟ دى واحدة أكثر من قيراط يا شيخ تهامى، بأه عشان عجل تعمل كده؟ بأه إنت من أهل الله إنت؟ الله يقطع النهار اللى جيت فيه البلد دى، فى كانت الدنيا ضاقت فى وشك مالفتش حته تموت فيها إلا هنا.

كانت هذه اللحظة فى لحظة الإفاقة التى أجراها صلاح حافظ لبطله عم رمضان، فالشيخ تهامى ليس إلا وهماً، لا يملك ضرًا ولا نفعًا لأحد.

لكنه حتى يؤكد هذه اللحظة كان لا بد من التأكيد على ما يعتقده الناس. عندما عاد عم رمضان إلى بيته، تذكر الكلمات التى قالها للشيخ فى الحقل، فשמع بأنها كانت أكثر مما يجب، وخاف على نفسه من غضب الشيخ وانتقامه، ولكن هل يمكن حقًا أن ينتقم منه الشيخ لكلمات أطلقها فى لحظة غضب، بينما هو يعرف جيدًا أنه أخطأ فى حقه، وهز رمضان رأسه، ثم تنهد، وقد اعتزم أن يصلحه على أية حال.. ومن يدرى؟ ربما تكون للشيخ حكمة فيما حدث، إن الإنسان لا إلا فى هذا المكان، ووقف عم رمضان فى موضعه لاختر الواقع، ولكن فى اليوم التالى ذهب رمضان مبكرًا إلى الحقل ليجد أن الشيخ سبقه وانتقم.

الذى حدث أنه كانت هناك مساحة كبيرة من الذرة تقف عيدياتها عارية تمامًا، وقد سرقت منها كل الأكواز الناضجة، شىء لم يحدث قبل ذلك أبدًا فى أرض عم رمضان، فكل الناس يعرفون أن الشيخ يحرس هذه الأرض، واللصوص يسرقون من كل مكان فى البلد إلا فى هذا المكان، ووقف عم رمضان فى التى جامدًا كالحجر، ينظر فى تعاسة إلى زراعته التى يعرف الجميع أنها دائمًا أحسن زراعة فى البلد، إنها الآن خراب أمام عينيه، لو سرق اللصوص ذراعه لكان أهون، لو سرقوا إحدى عينيه لكانت تكفيه الأخرى. أحس رمضان بنفسه ضعيفًا لا تقوى ساقاه على حمله، ولا يطيق أن ينظر إلى الخراب الذى أمامه، فاستدار منكس الرأس ليعود إلى البيت، وفى طريقه توقف أمام الكومة التى تغمرها الحشائش، وبقى صامتًا لحظات قبل أن يهر رأسه ويقول فى مرارة المهزوم: طيب يا شيخ تهامى.. وكمان بتجيب الحرامية.

بدأ رمضان يفكر فيما يمثله الشيخ تهامى، وبدأ يتذكر تصرفاته التى لا تعجبه، فقد كان ينصر الظالم على المظلوم، وكثيرًا ما يسلط الحمى على الرجال الطيبين لأقل هفوة فى حقه، بينما يسكت عن كثيرين يستحقون ضرب النار.

أشار صلاح إلى مجموعتين قصصيتين كتبهما فى السجن، منهما مجموعة «الولد الذى جعلنا لا ندفع نقودًا، وهى المجموعة التى أصدرها ضمن سلسلة الكتاب الذهبى بمؤسسة «روزاليوسف» فى ١ يونيو ١٩٦٧، أى قبل النكسة بخمسة أيام فقط.

من بين قصص هذه المجموعة توقفت عند ثلاث قصص يمكن أن نأخذ منها منهجًا لتجديد الفكر الدينى من خلال الأعمال الأدبية، فصلاح يناقش أعقد الأفكار الدينية من خلال سرد قصصى عذب يأخذك من الوهلة الأولى.



القصة الأولى هى قصة «نهاية الشيخ تهامى».. وهى قصة يعالج فيها صلاح حافظ مسألة الخرافة المرتبطة بأضرحة الأولياء الذين هم فعلا ليسوا أولياء، وتعلق الناس بهم واعتقادهم فيهم.

تبدأ القصة بموت الشيخ تهامى فى الأرض التى يملكها الشيخ رمضان، وفى البقعة التى زهقت فيها روحه دفنه الناس، وأقاموا فوقه أربعة جدران من الطوب الأخضر، ولكن الجدران لم تعيش طويلًا، وإنما تهدمت طوبة وراء طوبة، وذاب ترابها فى ماء الرى، فلم يعد من الشيخ فى النهاية غير كومة عالية تتوسط الأرض، وتثبت فوقها وعلى جانبيها حشائش كالسكاكين.

حاول عم رمضان أن يحمى زراعته من الناس الذين يدوسونها كل يوم ذاهبين عائدنين من أجل هذه الكومة، كانت أقدامهم تبطل النبات على طول خط عريض يبدأ من حافة الغيط وينتهى عند الشيخ. كان المترددون على الشيخ تهامى يعتقدون فى أنه قادر على قضاء حوائجهم، وهو ما دفع عم رمضان لأن يقول لهم: «يا عالم.. الراجل هاريفضى لىن ولا لىن؟ ده إنتو مكلفينه بحاجات تلخم ريتا نفسه».

التعبير الذى وضعه صلاح حافظ على لسان عم رمضان يمكن أن يعتبره البعض متجاوزًا، لكنه تعبير عفوى يمكن أن يأتى على لسان البسطاء من خلق الله دون أن يعتقد أحد منهم أنه يتجاوز فى حق الله.

لم يستجب زوار الشيخ تهامى لصرخات عم رمضان، فلم تكن هناك قوة تستطيع أن تمنعهم عن الشيخ الذى يشفى الأطفال، ويصالح الزوجات، ويكسب القضايا، ويصيب الذى يغضب عليهم بالحمى، أو ينفخهم فيصبح الواحد منهم أكبر من كيس القطن الممتلئ. كان عم رمضان هو الوحيد الذى يعرف حقيقة الشيخ تهامى، بل وكان يسخر منه. يرسم حافظ هذه الصورة كما تخيلها. كان هو الوحيد- عم رمضان- الذى يجرؤ على أن يقول:

أحيانًا كان عم رمضان يذهب أثناء الليل يروى الأرض فيضبط ورر كضمة المغربية، أو «جلفدان»، ومعها شيان من القرية يحتمون هناك بالظلام بعيدًا عن الناس، وكان الذى يغبط عم رمضان أن الشيخ لم يغضب مرة واحدة من هؤلاء، ولهذا كان يقول له أحيانًا: والله يا شيخ تهامى ما نافصلك غير قرنين.

كان هو الوحيد الذى يجرؤ على أن يقول للشيخ شيئًا كهذا دون أن يخاف منه، فهما أصدقاء منذ وقت طويل جدًا، والعشرة التى بينهما لا تسمح للشيخ بأن يضره، وقد تعود عم رمضان ألا يخفى عنه شيئًا مما يفكر فيه، وسواء كان يحرث أو يقتلع الحشائش أو يروى أو يستريح، فهو لا يكف أبدًا عن الكلام، وكثيرًا ما كان يقول له: والله صعبان عليا نومتك فى البرد كده يا شيخ تهامى، لكن معلش مسيرها برضه تتعدل وأبنى لك مقام رى بتاع زمان.

فيما يبدو أن عم رمضان بطل صلاح حافظ لم يكن يقصد أو يكذب فيما يخص الشيخ تهامى، لكن جرى ما كشف له الغطاء، وذلك عندما اشترى شيخ البلاد الأرض الملائقة لأرض رمضان، وبدأ ينقص عليه حياته ويرفع عليه قضية وراء قضية، كأنما لم يخلقه الله إلا من أجل خراب البيوت، حتى القناة الصغيرة التى تنقل الماء إلى الأرض، لم يلبث شيخ البلد أن



سقوط أسطورة الشيخ تهامى



صلاح

حافظ

يناقش

أعقد الأفكار

الدينية من

خلال سرد

قصصى

عذب

يأخذك

من الوهلة

الأولى

لا أحد مهما كان شأنه يملك ضرًا ولا نفعًا لأحد وما يعتقدُه الناس في الأولياء ليس صحيحًا

الجهلاء يعتقدون على غير الحقيقة أن الدين يمكن أن يقف عائقًا أمام العلم وتطوره



قصة «الحجر»



سقوط أسطورة الشيخ تهامني

أول من حضر، وحملوا معهم أواني الطعام وأباريق الشاي ومواقد الفحم، وجاء في إزهم باعة الطعمية والسجائر وأصحاب مقاهي السوق، وعرضوا دكاكينهم المتنقلة في الزحام منذ الصباح المبكر، فلما جاء العساكر لم يكن في استطاعتهم أن يبعدوا أحدا، ولم يتمكنوا من الوصول إلى الدائرة المرسومة بالجير إلا بصعوبة شديدة.

قبل الساعة الرابعة ساد صمت، وفوجئ الجميع بصوت ينبثق من بين الصفوف صارخًا كأنه يستغيث: اللهم إني برىء مما يفعلون، اللهم اغفر لهم فإنهم لا يعلمون، اقتربت الساعة وأنشق القمر.

تلصت الناس في دهشة، فإذا بالشيخ متولى يشق الزحام نحو المدير، ووجهه يتطلع إلى السماء، ويدها ميسوطة إلى أعلى، وكل عضلة في بدنه تختلج، وبهت المدير في مقعده، والتفت الحكماء إلى المأمور، والتفت المأمور إلى العساكر، وانطلق العساكر يفتكون بالشيخ، وماج الناس هنا وهناك، وبعد قليل ظهر الشيخ طافيا فوق الرؤوس وقد حمله العساكر ليعبدهم عن المكان، وصوته يلعل: حجر من سجل.. حجر من سجل.. حجر من سجل.

انتشرت موجة من الخوف الغامض بين الناس، وحاول البعض أن يضحكوا على منظر الشيخ، ولكن ضحكاتهم جاءت ميتة بلا روح، لأن معظم الناس كانوا مشغولين بسؤال بعضهم البعض عن معنى الكلمات التي يقولها، وظل الارتباك سائدا، وفي الجو مزيج من الحيرة والخوف، وصوت الشيخ يضيع شيئا فشيئا في الزحام، إلى أن صرخ فجأة أحد الواقفين: الطيارة.

ذاب الشيخ وصوته وحكايته في لحظة، وانتفضت الجموع تنظر إلى أعلى، وتفحص السماء بلهفة وقلق، لقد كانت اللحظة إذن، وكان يقال إن الطائرة في السماء لا يزيد حجمها عن النقطة الصغيرة، فراح كل إنسان يبحث عن هذه النقطة الصغيرة، ولكن بلا فائدة، كان ثمة صوت واضح ينبئ عن وجودها، ولكن أين؟ لم يكن يبدو لها أثر، ثم فجأة ومن مكان مجهول، عبر فوق الرؤوس سيف هائل الحجم، خاطف السرعة يصاحبه زئير مزعج، وعلى الفور انبسط الناس على الأرض خائفين، ووقع الكبار فوق الصغار، وتصاعدت صرخات الأطفال هنا وهناك، وتراجع كل في مقعده حتى المدير، فقد كان الجميع يشعرون كأنما هذا السيف قد جز بالفعل أعناقهم في طريقة.

كانت لحظة خاطفة وبعدھا اختفى كل شيء، ولم يعد هناك أثر لا للسيف ولا للصوت، هل هذه إذن هي الطائرة؟ أم أنها شيء آخر؟ ماذا إذن لم تهبط؟ وأين اختفت بهذه السرعة؟ كيف نضمن أن هذا السيف الذي عبر فوق رؤوسنا كان طائرة حقا ونحن لم نر شكله، ولم ننتبهن له رأسا ولا ذيلا ولا مروحة ولا أجنحة؟ كيف نضمن أنه ليس الصاعقة التي أنزلنا بها الشيخ متولى؟

عاد الخوف مرة أخرى يسيطر على الجموع، وفي تلك اللحظة لمح أحد العساكر.. في وسط الدائرة الفضاء.. منديلا معقودا بإحكام حول شيء في حجم قبضة اليد، فأشار إليه قائلا لجاره: إيه دي؟، والتفت الجار إلى جاره آخر، والتفت الآخر إلى ثالث، كان مؤكدا أن هذا المنديل لم يكن موجودا منذ لحظات، وأنه إما هبط من السماء، وأما انشقت عنه الأرض، فلح المأمور العساكر يتهايمسون ويشيرون إلى المنديل، فأمر أحدهم بإحضاره، ولكن العسكري لم يجزئ على أن يلسمه، واضطر المأمور أن ينهض بنفسه وليتقطعه، ولكنه لم يحاول أن يفتحته وإنما ناوله للحكماء، وناولوه الحكماء للمدير الذي شرع بشيء من الغرور يفك عقده.

جس الواقفون عن قرب أنفاسهم في انتظار ما سيحدث، وما مادت أطراف المنديل تنحسر عن الشيء الذي في داخله حتى اصفر وجه المدير كالليمونة، وانسابت بين الجموع همسات مذعورة: حجر.. حجر.. حجر، وانتشر التبا كما ينتشر الحريق، حجر من سجل.. وفي لحظات كانت الجموع تفر كالجراد، وداس الناس بعضهم بعضًا في طريق النجاة،

وتطايرت الأواني، وأكواب الشاي، وبنادق العساكر، وانعقدت فوق المكان كله سحابة خائفة، هائلة من التراب.

أما المدير فإنه بدا مشلولا في مقعده، والحجر في يده لا يريد حتى أن ينظر إليه، وكان يمكن أن يظل هكذا إلى اليوم التالي، لولا أن أحد العساكر صاح فجأة: فيه ورقة يا سعادة البية.. فيه ورقة في المنديل، فتنبه المدير ليجد أن مع الحجر ورقة حقا، وعندما فضها بأصابعه المرتعشة وجد أنها رسالة من الطيار يقول فيها إنه عائد إلى القاهرة لأن الدائرة الفضاء التي خصصناها لهبوطه لا تتسع لسيارة.

عندئذ فقط تنفس المدير الصعداء، ثم هز رأسه ونظر إلى الدائرة، ثم إلى وجه الحكماء والتفت الحكماء إلى المأمور والتفت المأمور إلى العساكر ولكنه لم يدهمهم، وفي تلك الليلة كان الزحام في بيت بطل القصة خائفاً، والشيخ متولى يصيح ذات اليمين وذات اليسار: حجر من الطائرة.. استغفر الله العظيم.. ما كانت هناك طائرة، وما يطير غير الملائكة، إنما هو حجر من السماء أرسله الله نذيرا للكافرين، ولطفاً بعباده حتى يعودوا إلى رشدهم.

وفي اليوم التالي قيل إن المدير مريض، وإن الشيخ متولى نصحه بأن يصوم شهرا حتى يفكر عن ذنبه ويغفر الله له.

يختم صلاح حافظ قصته على لسان بطله، يقول: كان ذلك منذ ثلاثين عاماً، وفي الأسبوع الماضي ذهبت لأركب طائرة إلى اسوان، ولا أدري لماذا كنت متشائما، وعندما وجدت قائد الطائرة يصافحني كأنه يعرفني انتهزت الفرصة وسألته: هل أنت مطمئن؟ قال: الطائرة سليمة، والجو ممتاز، وأنا اتقن القيادة، فلماذا لا أطمئن، قلت: لا أدري.. ربما رأيت حلما زرعيا ليلة أمس، فتهت يقاطعني: حلما، ثم انفجر ضاحكا حتى احمر وجهي من الخجل، وظلت أصداه ضحكته تلاحقني وتذكرني بوالدي وهو يضحك من الشيخ متولى، إلى أن وصلنا، وجاء الطيار مرة أخرى يصافحني، وبعد تردد قصير قال لي: يظهر إن حضركم مثل فاكركي.. أصلي كنت صغير قوي لما والدي ساب البلد، قلت في حرج: والدك؟ فرد: أيوه.. الشيخ متولى.. مش فاكرد؟

القصة الثالثة التي قدم من خلالها صلاح حافظ رؤيته لتجديد الخطاب الديني بصورة أدبية لا وعظ فيها ولا إرشاد كانت قصته «عفريت الظهر»، التي يمكن لنا تلخيصها بأنها كانت معركة بين الشيخ والأستاذ.

كان الأستاذ قد ترك الناس مبهوتين في السوق، مندومتين من جراته، وطار بحمارته في الطريق بين المركز والقرية مزهواً كالأسد، مدركاً أن العيون جميعاً تتبعه، فلم تكن أول مرة يشتبك فيها مع الشيخ ويقتهره.

لم تهدأ الحرب بين الأستاذ والشيخ، منذ اجترأ الأستاذ وقال لتلاميذه في المدرسة إن الدنيا ليس فيها عفاريت، فمنذ ذلك اليوم والشيخ يتهمه بالجهل، وهو يتهم الشيخ بالنصب، ولم تنقطع المعارك بينهما، والحجج التي يتقاذفان بها يطير صيتها في الأفاق، انقسم الناس في القرية والقرى المجاورة إلى حزينين كبيرين، وما من مرة جمعتهما الصدفة في القرية أو المركز، في المقي أو في المسجد، إلا احتشد حاشيتي حولهما ودفعوهما دفعا إلى مبرارة جديدة.. حتى جاء اليوم الحاسم.

فكل ما فعله الأستاذ بالشيخ طوال أربع سنوات لا يساوي ما حدث في هذا اليوم.

فقد فتك الأستاذ بالشيخ كما يفتك ذئب بخرسته، وجعله أضحوكة السوق، ولم يتصرف إلا بعد أن تركه كالخريس الذي بال على ثيابه أمام جموع الفلاحين، وعندما خلا إلى نفسه في الطريق بين المركز والقرية كان يشعر بأنه خفيف كالعصفور، يكاد الهواء الذي يمايل شمسيته البيضاء أن يحمله ويطيير به، فقد كان يعلم أنه لن تمضي غير ساعات حتى يعرف الناس جميعا بما حدث اليوم، وتتناقل الشفاه كلماته وحججه القاطعة وسخرياته التي ذبح بها الشيخ في

السوق، وكلما تذكر الأفراح التي سيقبها حزبه بهذه المناسبة، والماتم التي ستعقد عند حزب الشيخ، دار رأسه بنشوة النصر وانفجر يهتفه حتى يكاد ينزلق من على ظهر الحمار.

بلغ الأستاذ منتصف الطريق والشمس في حلق السماء تسانما، والحقول كلها مهجورة ولا مخلوق يمكن أن تبتنيه العين على مدى البصر في أي اتجاه، وتذكر عندئذ من كلمات الشيخ الغبية قوله: «عفريت الليل قد تخرج لتشم الهواء.. ولكن عفاريت الظهر لا تخرج إلا للشر، فابتسم ساخرا، ولكنه أحس بشيء من القلق..

بعد قليل سرح ببصره في ماء التربة التي ترافقه على طول الطريق، فبصر له أن الماء الذي يرحف بين شاطئيه ين من قسوة الشمس والظما، وتذكر أنه على هذا الشاطئ نفسه يوجد أشهر عفريت مزعومة في المنطقة، عفريت رجل قتله الأشقياء منذ عشرة أعوام، وما زال الناس يقسمون أنه يظهر بين وقت وآخر في شكل ثعبان، أو ذئب، أو قرموط سمك، وأحيانا في شكل أصعب خفي يعمر النسوة في الذهاب والعودة.. سخافة ولا شك، ولكن ما الذي يغري الناس أن يتشبثوا بها؟ لماذا يقسم رجل طويل عريض برأس أبيض، وأحيانا بالصحف، أنه رأى شيئا لا شك في أنه خرافة؟ هل هي مجرد الرغبة في الكذب؟ أم هو الوهم يصور لنصحاياه ما لا وجود له؟ أم ترى؟..

مرة أخرى أحس الأستاذ بالقلق وهو يتطلع إلى الحقول المهجورة من حوله، وصور له الصمت السائد أنه وحيد في عالم لا أحياء فيه، وأنه على ظهر دابته البكماء يقطع رحلة بلا نهاية، ثم زاد في قلقه أنه عندما حاول أن يفكر في شيء آخر غير العفاريت لم يستطع، ومضى وقت طويل قبل أن يصراح نفسه في النهاية ويعترف بأنه إلى حد ما خائف.

ضايق الأستاذ كثيرا هذا الاعتراف، فأسرع يسخر من مخاوفه ويكلم نفسه بصوت عال: «ما هذا الهراء! فلتأت هنا عفاريتك أنت الذي كنت تستطيع، ها أنا ذا وحدي، ولا أحد يبدو على مدى البصر حولى، فلماذا لا تظهرين أينها العفاريت المزعومة؟»

دبت في صدره شجاعة مفاجئة عندما سمع صوت نفسه، فسر كثيرا لذلك، واندهج يستأنف الصباح بصوت أعلى: كلام فارغ! ليس في العالم شيء اسمه العفاريت، لقد قضيت على هذه الخرافة، وانتقدت منها الفلاحين، وها أنا ذا أسير وحدي على حافة التربة، فماذا حدث لي؟ ها أنا ذا أقرب من المكان الذي قتل عنده الشقى المزعوم، فلماذا لا يظهر؟ ها أنا ذا الآن عند المكان نفسه فابن ذلك الـ.....، ولكن الكلمات احتبست فجأة في حلقه.

ففي اللحظة التي وصل فيها إلى المكان فوجئ بحمارته ترهف أنذنها، ورأى شعرها القصير ينصبص واقفاً، وفي اللحظة التالية أحس بشعر رأسه يقف هو الآخر، ثم فجأة غمزه أصعب أن تكون غمزة عينية في ظهره، غمزة واضحة لا يمكن أن تجعل وهما، ولا يمكن أن تصدر إلا عن أصبع حقيقية.

وقبل أن يفهم من هول المفاجأة كانت هناك غمزة ثانية! وثالثة!، ثم غمزات أخرى متوالية، وبحت الأستاذ عن صوته فلم يجده، وقرر أن يلتفت إلى الورا، ولكن عضلات جسمه جميعا رفضت أن تطيعه، كأنما تحول إلى كتلة من الحجر الأصم على ظهر حمارته.

وفي قبضة الرعب الداهم الذي يسيطر على الأستاذ لم يعد يفكر إلا في شيء واحد.. النجاة، وخطر له أن يستغيث ولكن بمن؟ لم يكن هناك آدمي واحد في أي مكان قريب، ولم يكن له في الرحلة رفيق غير حمارته التي لا تفهم مثله ولا تخاف مثله، ولا يعينها إلا أن تواصل السير.

وتكررت غمزات الأصبع اللعينة، والأستاذ مع كل غمزة منها ينخلع فؤاده، وتزداد قبضة الرعب ضغطا على صدره، إلى أن اشرفت على ذنبه فجأة من خلال ضباب الرعب واليباس كلمات كان الشيخ يقول إنها تطرد العفاريت، فوجد نفسه دون وعى يتشبث بها، ويستحث ذاكرته أن تستغيدها.

كان قد سخر من هذه الكلمات أمام الناس أكثر من مرة، ولكنها الآن كانت القشة الوحيدة في دوامة

الرعب التي تبتلعه، فأطبق عليها دون تفكير، ومضى لسانه يتحرك كالحموم ويردها بصوت كالصفح لا يكاد هو نفسه يسمعه.

في تلك اللحظات أحسن الأستاذ بذلة لم يجرب مثلها في حياته، وانبتق من داخله صوت يصبح مؤنبا: ما هذا الذي تفعله؟ هل جنت؟

ولكنه رفض أن ينصت إلى هذا الصوت وترك لسانه يردد الكلمات المنقذة دون توقف، فلم يكن يعنيه عندئذ شيء غير النجاة.. مهما كان الثمن.

إلا أن الصوت اللعين الذي اثبتق يؤذنه رفض أن يدعه وشأنه، والذلة التي كان يشعر بها وهو يردد كلمات الشيخ كانت تزداد مرارتها مع كل كلمة، حتى كاد يختنق بها، وجاءت لحظات نسي فيها حتى الخوف، ولم يعد يشعر حتى بالأصبع التي تغمزه، ولا بأى شيء آخر غير هذه الذلة التي تمتص قلبه، ولم يدر الأستاذ متى كف لسانه عن ترديد الكلمات، ولا متى كفت الأصبع اللعينة عن غمزاتها، ولكنه عندما استرد روعه وافاق إلى نفسه كان يشعر أنه أكثر الناس مهانة على ظهر الأرض، وكانت تنساب من عينيه دموع لا يدري كيف يجسبها.

وبعد قليل لاحظ له من بعيد ثياب جماعة من الفلاحين مقبلة من نفس الطريق، فأسرع يمسح دموعه حتى لا يراها أحد، وعندما اقترب منهم شد قامته باعتاده وهو يتهاى ليلقى عليهم السلام، وإذا بالأصبع اللعينة عندئذ تعود لغمزه، واربتك الأستاذ، ولكن جماعة الفلاحين كانت الآن على مسافة خطوات منه، فاستطاع أن يتماسك، وسيطر على نفسه وهو يرد تحياتهم، ثم غامر مستجمعا كل شجاعته، ونظر إلى الورا.

لم يكن هناك غير سلك الشمسية مغروسا في ظهره، يهتز مع الدابة التي يركبها، ويغمزه على إيقاع خطواتها، وانتفض الأستاذ وهو لا يكاد يصدق نفسه، ورفض قلبه بسعادة غامرة وهو يشعر أن حملا ثقيلا قد أنزاح عن صدره، لقد خدعه إذن هذا السلك اللعين، والعالم حقا ليس فيه عفاريت، وكل ما يدعيه الشيخ أكاذيب سخيفة كما كان دائما يقول للناس، ومضى يستحث الدابة أن تطير به نحو القرية وهو يقول لنفسه: الحمد لله.. لم يشهد أحد ما حدث إلا هذه الحمارة البكماء.. ولكنه لأمر ما أحس بأنه لم يعد خائفا كما كان.

وعندما بلغ القرية واحتشد الناس حوله يسمعون منه كيف فتك بالشيخ، كانوا يشعرون بأن شيئا فيه قد تغير، فقد كانت نظراته كثيرا ما تطرق إلى الأرض، وكان صوته يبدو في أذانهم أجوف، وكلماته بلا حياة، وضحكاته كاذبة.

في مشاهد بسيطة دون فذلكة حطم صلاح حافظ أكثر من أسطورة.

الأسطورة الأولى هي أسطورة الشيخ تهامني، فقد قال بوضوح إنه لا أحد مهما كان شأنه يملك ضرًا ولا نفعًا لأحد، وأن ما يعتقدُه الناس في الأولياء ليس صحيحًا.

والأسطورة الثانية هي أسطورة الجهل الذي يعتقد أصحابه أن الدين يمكن أن يقف عائقًا أمام العلم وتطوره، فالشيخ متولى الذي كان يعتبر الطائرة تخالف شرع الله، أصبح ابنه في النهاية طيارا.

أما الأسطورة الثالثة فهي أسطورة العفاريت.. وكان بصلاح حافظ يريد أن يقول من خلال قصته «عفريت الظهر» أنه ما عفريت إلا بني آدم.

صلاح أراد أن

يقول من خلال

قصته «عفريت

الظهر» أنه

ما عفريت

إلا بني آدم



في كتابه «الأهالي.. صحيفة تحت الحصار» وبعد أن حكى حسين عبدالرازق كيف أسهم صلاح حافظ في تأسيس جريدة «الأهالي» فهو الذي اختار اسمها، ووضع أبوابها، وحدد سياستها التحريرية، قرر أن يترك الجريدة.

يقول «حسين»: تشكلت مجلس التحرير برئاسة صلاح حافظ وتوالت الاجتماعات ووصلنا إلى مرحلة التثويب وإعداد التحقيقات والتفكير في العدد الأول، واقترح صلاح حافظ أن تصدر في شهر يناير وأن يكون موضوعنا الرئيسي عن أحداث ١٨ و١٩ يناير ١٩٧٧، وأن تقدم الأهالي في أول أعدادها والأعداد التالية، وبعد مرور عام على هذه الأحداث أول تحقيق شامل يعيد وصف الأحداث كما جرت بالفعل وليس كما صورتها أجهزة الأمن والصحافة الحكومية وأسبابها ونتائجها، بالتالى حقيقة اتهام الحكومة لحزب التجمع واليسار الشيوعي والناصرى بالتدريب والتخريب، وعهد إلى بهذا الواجب خاصة أن اتهامى في هذه القضية وحيسى خمسة أشهر سجن، ففجأة أعلن السادات في ١٧ نوفمبر ١٩٧٧ أن مبادرته بالسر إلى القدس، وقامت الدنيا ولم تقعد.

لم تسر الأمور كما كان يريد مجلس تحرير جريدة «الأهالي» ففجأة أعلن السادات في ١٧ نوفمبر ١٩٧٧ عن مبادرته بالسر إلى القدس، وقامت الدنيا ولم تقعد.

ويضيف حسين عبدالرازق: وقعت مفاجأة لم تكن في الحسبان فيبعد الزملاء والأصدقاء في الحزب ممن يتبنون تاريخيا إلى التيار الماركسي أيدها هذه الزيارة لأسباب مختلفة، اعتبروها خطوة صحيحة في طريق السلام والرخاء والديمقراطية، وعبر عدد منهم عن رايه علنا في الصحف والمجلات، وكان من بينهم صلاح حافظ الذي بادر بأمانة تحسب له واتساق مع النفس إلى طلب إعفائه من رئاسة مجلس تحرير «الأهالي» ما دام أنه مختلف مع الحزب في قضية أساسية، وبالمطع لم تملك قيادة الحزب إلا الاستجابة إلى طلبه، مع الإلحاح عليه في مواصلة التعاون مع المولود الجديد الذي صاغ مع الآخرين ملامحه الأساسية قبيل.

في كتابه «صلاح حافظ واستنرو الصحافة»، وصف رشاد كامل تخلى صلاح حافظ عن رئاسة مجلس التحرير وفي هذا الوقت الحرج، حيث كان مقررا أن تصدر الأهالي خلال شهر يناير ١٩٧٨ أى بعد أقل من شهرين بأنه كان ضربة لا يمكن التقليل من شأنها.

كان صلاح حافظ أمين مع نفسه يعبر عما يرى

الذي يحاول تصوير قصص القرآن الكريم فإن عليه أن يغربل التفاصيل التي سيروها لكي يميز بين

ما هو إسلامى منها وبين ما هو إسرائيليات أو خرافات تسلت إلى كتب الرواة



قصة «عفريت الظهر»

التعبير الأخرى بسهولة، وأن ترتاب مقدماً في كل أداة غير الكلمة الصريحة المباشرة، وطبيعي عندما نقبل في النهاية استخدام هذه الأدوات، ونوظفها في عالم الفكر والتثقيف والتنوير أن نتردد في دعوتها إلى ساحة المقدسات الدينية.

كان لما فعلناه نتيجة ليست في صالحنا، يقول صلاح عنها: النتيجة أن معظم قصص السيرة، وتاريخ القرآن الكريم، فغاية ما يحذره الذي يصور السيرة الفقهاء من بلد إلى بلد، وإذا كان هذا حال قصص السيرة والمسلمين الأوائل، فما بالك بقصص القرآن الكريم، لكي يميز بين ما هو إسلامي منها وبين ما الذي يواجها من يتعرض للسيرة وتاريخ المسلمين الأوائل، وبين تلك التي يواجها من يتعرض لقصص القرآن الكريم، فغاية ما يحذره الذي يصور السيرة وتاريخ المسلمين الأوائل ألا يضع على المسرح، أو على الشاشة، صورة أحد الصحابة أو التابعين.

لهذا الأسباب كلها -كما يرى صلاح- لم يجرؤ فتان عريبي الآن على صياغة عمل على الشاشة الكبيرة أو الصغيرة يروى قصص القرآن، ورسخ في ضمير الفنانين العرب أن عملاً كهذا لا يجوز أن تصدر له غير الجهات الرسمية، التي تملك الاستعانة بكبار رجال الفقه، وتملك التواصل إلى رأى شرعى حاسم فيما يتعلق بتفاصيل ما يعرض على الشاشة، وتملك فوق هذا ما يلزم من نفقات لكي يظهر العمل الفني في الصورة المشرفة التي تليق بقضية ما يتناول من قصص، ومضت الأيام والفنانون محججون، والجهات الرسمية من جانبها لا تجد ما يدعوها إلى التصدي لمهمة مثقلة بالحدائير كهذه المهمة، وكان أول من دفع ثمن هذه الوطئة هو الطفل العربي المعاصر.

يسلك صلاح بما حدث للطفل العربي الذي هو بالنسبة له ضحية لعدم الجراة على تصوير القصص القرآني وقصص السيرة بالأدوات الحديثة، يقول: هذا الطفل -مثل كل أطفال العالم- أصبح يتلقى معظم أفكاره ومعارفه وقيمه من منصة المسرح أو شاشة السينما والتلفزيون، وهو مثل أطفال العالم، يتلقى الكثير من صور الواقع المعاصر الأليم، يتلقى الكثير من صور الواقع المعاصر الأليم، ومن صور الشذوذ والقتل والقسوة والخرافات، لكن أطفال العالم يتلقون -مع هذه الصور- صوراً من التراث الديني، تنافسها وتعارضها وتسعى إلى التوازن معها، بينما الطفل العربي لا يتلقى غيرها، لأن تراثه الديني لم يتح له بعد أن يظهر ويزاحمها، صحيح أنه يتلقى هذا التراث الديني في المدرسة، لكنه يتلقاه بلغة الكبار، لا بلغة التلفزيون، والمعلمون يلقونوه القصص الديني كنصوص، ويلقونوه حكمة هذا القصص كما يدركونها هم، لا كما تسع لها مداركه هو، والنتيجة أن هذه القصص في المدرسة تتحول إلى تلقين لا إلى تربية وإلى تحفيظ لا إلى تنوير.



لم يكن صلاح حافظ صاخياً فيما قدمه ويمكننا أن نعتبره يصب في نهر تجديد الخطاب الديني، وربما لهذا لم يلتفت إليه كثيرون، لكن ما الذي يمتعنا أن نصنت إليه الآن، خاصة أن ما قاله سهل تطبيقه، هذا إذا أردنا ذلك بالفعل.

ولكن أضرار التقليل من شأنه أخطر وأفذح. وقد لطف الله بمصر وانقذها من مذبحه كانت مدبرة لها، وانقذ النيل من أن يتحول إلى نهر دم، ولكن ليس معنى هذا أن نكرر الأخطاء نفسها التي عرضت مصر للدمار، أو أن نواصل الكلام نفسه ونشيع المناخ نفسه.

لقد أنقذنا الله هذه المرة، وتدخلت عنايته لحماية سلام هذه البلاد.

لكن عناية الله لن تسعفنا في المرة القادمة، لأنه قضى - جل جلاله- بالأا يعين إلا الذين يعينون أنفسهم ولا يحصى الذين يلتقون بأيديهم إلى التهلكة.



قد يأخذ البعض على صلاح حافظ توجهه في هذا المقال، لكنني اعتبرته تاريخياً ومهما وتأسيسياً، لأنه يضع الخريطة الصحيحة لمواجهة القتل، فالحوار لا يجدي معهم، عندما يرتفع صوت الرصاص لا مكان للكلمة، وأعتقد أن صلاح فعل ذلك من خلال خبرته السياسية والأدبية العريضة، فالحوار مع هؤلاء تبديد للطاقة والوقت، والحل الصحيح هو الوقوف أمامهم بما يليق بإجرامهم وتطرفهم ورغبتهم في سفك الدماء.



كان صلاح حافظ في مقاله «ضد قتل السادات» ابناً لتجربته السياسية، لكنه كان ابناً كذلك للخيال الذي كان يملكه، ووضع من خلاله تصورات مهمة لم يلتفت لها كثيرون، وهو ما فعله في مقاله الذي نشره في مجلة «الغد، عدد ١ ديسمبر ١٩٨٦، عن القصص الديني وكيف نتعامل معه، وقد قدم رؤية أعتقد أننا لم نصل إليها حتى الآن رغم مرور ما يقرب من أربعين عاماً على هذا المقال.

يرى صلاح أن القصص الديني يلعب دوراً أساسياً في تشكيل وجدان العرب، وذلك أنه ليس مجرد تاريخ، وإنما وعاء للحكمة، ومرجع لتقييم الفاضلة التي لا تتبدل على تعاقب الأيام والحكام والأنظمة، وفي الماضي لم يكن لقصص الدين أو قصص الدنيا أداة غير الكلمة، ولم تكن هناك أداة غيرها للتطوير ونقل المعرفة، وكان أبلغ الناس أثرًا في صياغة وجدان الإنسانية هم أقدمهم على تطويع الكلمة، وامتلاك ناصية البيان، لكن الكلمة لم تعد وحدها الآن في الميدان، صاغ الإنسان أدوات أخرى تنافسها وتقاسمها شرف أداء رسالتها.

يرصد صلاح ما جرى، يقول: في عصرنا زحفت هذه الأدوات حتى كادت تهدد عرش الكلمة، فالأعمال الأدبية أصبح الناس يقرأونها على شاشة السينما، والأفكار الاجتماعية والسياسية أصبحت تخاطبهم في ثياب الدراما المسرحية، والمعارف التي كان يتلقاها الطالب على صفحات الكتاب أصبحت ترسم أمامه على شاشة الفيديو حية نابضة متحركة، ولم يعد في مقدور الكلمة المكتوبة -مهما تكن بلاغتها- أن تنافس هذه الأدوات الجديدة في مخاطبة الناس والتأثير عليهم، فهي لا تخاطب إلا الفئات القادرة على القراءة، بينما هذه الأدوات تخاطب الكافة، وتستطيع إبلاغ رسالتها لمن لم يقرأ في حياته حرفاً، ولم يدرك الفرق بين الألف وعود القصب.

وبيضيف: معنى هذا أن مهمة تشكيل الوجدان أصبحت في قبضة فرسان جدد، غير فرسان الكلمة، وقد يكون هؤلاء الجدد تلاميذ لدى فرسان الكلمة، يستلهمون الفكر والعلم والقيم، لكنهم في النهاية الذين يبلغون الرسالة، والذين يستحوذون على عقول الناس وقلوبهم، ولا يتروكون لفرسان الكلمة إلا جمهور الخاصة من القراء.

هذه الحقيقة العالمية لم تنتبه إليها -كما يقول صلاح- في بلادنا العربية إلا متأخرين، فنحن أمة لم تنقص عن نفسها منذ فجر التاريخ إلا بالكلمة، ولم تنصور أداة غيرها للتعبير، وفي الجاهلية كان بيت من الشعر يرفع قبيلة ويخفض أخرى، ثم جاء الإسلام فكان سلاحه ودستوره ومعجزته آيات من بيان الكلمات، وطبيعي ألا تقبل مثل هذه الأمة أدوات

الديني لها تجاهلت الوجه العنصري والفاشستي، واعتبرته عبياً يمكن التحكم فيه، وتدارك خطره، ما دام رجال الأمن على علم بأشخاص الحركة وتنظيماتها، وعلى حوار متواصل مع زعمائها.

ولكن منذ متى كانت العنصرية أو الفاشستية مما يمكن الحوار معه؟ إن وجودهما أصلاً يناقض العقل، ومصدر وقودهما العواطف والأفعال، وحجر الأساس في بنيانهما رفض كل تراث فكري سابق عليهما، مهما يكن مصدره.

وقد كانت هذه الحقيقة -التي تجاهلتها الدولة- مصدر الكارثة التي دفع الرئيس الراحل ثمنها بحياته. تفرغت الدولة لخاطبة عقول القتلة وإدانتها، وفض الأناصر من حوله، وتركت التطرف الليبرالي تولت الدولة بنفسها -وبأجهزة إعلامها- لندج مصر في ظروف أسب.

قتل المتآمرون الرئيس السادات في وضح النهار، وفي وسط جيشه، وبين مسئولى دولته. وكانت جريمتهم جزأاً من انقلاب «خميني، عام، وكان القتلة فرعاً من شبكة شاملة، ومع ذلك نشرت الصحف تصريحاً لسئول لم يعلن اسمه يقول فيه إن التحقيقات أثبتت أن هؤلاء الأربعة لا صلة لهم بأية جهات أخرى.

لماذا تطوع هذا المسئول وبهذه السرعة بتبرة الشبكة التي كان رجل الشارع -بحسه الفطري- قد أدانها مقدماً.

ثم جاءت أحداث أسبوط على إثر جريمة الاغتيال، وأدرك ملايين المصريين أنها

الفصل الثاني في مخطط الشبكة الإجرامية، ولكن التقارير الرسمية أسرعت تفصل ما بين الجريمتين، وتؤكد أن توافقهما مجرد مصادفة، ولا صلة بين فريق القتل هنا وفريق القتل هناك.

تبرة أخرى تتطوع بها الدولة، لتعفى أسبوط من دم السادات، ثم يأتي بعد ذلك دور الصحافة ودور التلفزيون. في صحيفة الحزب الحاكم- يتبرع أستاذ جامعي كبير بتحليل ما جرى، واقترح العلاج، فيتلخص اقتراحه في تشكيل لجنة من المفكرين لتصحیح المفاهيم التي يدين بها هذا الشباب المضلل.. يفتح الالام.

وفي التلفزيون يظهر مدير أمن أسبوط ويقول ببساطة إنه يعرف شخصياً كل الذين قتلوا الأبرياء هناك، وأنهم كانوا يزورونه في مكتبه، وكان يناقشهم لتصحیح أفكارهم.

أى أنه سواء كان المتحدث أستاذًا في الجامعة أو قائدًا من رجال الأمن، فإن عقيدته هي مقاومة القتل بالتنوير، ومحاربة الجريمة من خلال اقتلاع جذورها الفكرية.

وهذا لا شك تفكير بالغ التقدم والرقى. ولكن لماذا لم يطرح نفسه إلا بمناسبة التعامل مع القتل بالذات؟

أين قرع الطبول ووصليل السيوف وصرخات الحرب التي أشفها ضد المنحرفين والمتمردين إلى آخر هذه التسميات التي وصف بها أتباع مختلف التيارات الفكرية الذين لم يحملوا قبلة، ولم يختزنوا مدافع، ولم يقتلوا زعيماً ورئيس جمهورية.

ليس هذا اتهاماً لأحد.

لا للمسنول الذي صرح بأن قتل السادات غير متصليين بأية جهة أخرى، ولا للتقرير الذي زعم أن حوادث أسبوط غير مرتبطة بإحداث الاغتيال، ولا لأستاذ الجامعة أو مدير الأمن اللذين يؤمنان بجذوى الحوار مع عصابات القتل.

فكل هؤلاء في اعتقادي ضحية مناخ عام ساد الدولة ذاتها.

ضحية فكرة سياسية كانت تتلخص في أن تشجيع الحركة الدينية هو السبيل الذي يحمى الشباب من التطرف السياسي.

لكن الدولة لم تدقق في نوع الحركة الدينية التي يمكن أن تخدم هذا الهدف، وبدلاً من أن تزرع في فكرًا دينيًا متنورًا ومعاصراً وقادراً على الحوار ومقاومة التطرف، أعطت الضوء الأخضر لحركة لها تاريخ في التطرف والغوغائية والاغتيال، ومن أجل الوجه

عندما يتكلم

الرصاص لا

يعود أى حوار

ولا يمكن

التفكير فى أى

مستقبل



أنه صحيح، بصرف النظر عن وجهة الآخرين فيما يقوله، ورغم أن السادات كان قد أبعدته عن رئاسة تحرير «روزاليوسف» في يناير ١٩٧٧ بسبب تحقيق المجلة عن مظاهرات الجوع، إلا أنه كان منصفاً معه، وهكذا كان صلاح دائماً.

فبينما كان كل يسار العالم العربى وفي مصر أيضاً- كما يشير رشاد كامل- يشنون أكبر حملة ضد السادات ومبادرته كتب صلاح حافظ في ٥ ديسمبر سنة ١٩٧٧ مقاله «رحلة السادات وخطيئة العرب، جاء فيه: إن الحملة على السادات خطيئة كبرى يكرر بها العرب خطاياهم السابقة التي أضاعت فلسطين، وأن زيارة السادات لإسرائيل لم يحرمها قرآن ولا إنجيل ولم تكبد العرب خسارة شبر من أرضهم الحالية. واختتم صلاح حافظ مقاله بالقول: إن السادات عندما قرر أن يزور إسرائيل لم يعرض للخطر أى حق عربى، ولم يغامر إلا بمستقبله الشخصى في سبيل الهدف العربى، أما الحملة على السادات فتعرض للخطر مستقبل العرب جميعاً وتغامر بمستقبل الأمة العربية كلها، والسادات لديه أكثر من حجة صحيحة ومقنعة تفسر إقدامه على هذه المبادرة التاريخية الجريئة، ولكن خصومه ليست لديهم أية حجة تفسر إصرارهم على استثمار هذه الزيارة في تصفية المعسكر العربى وإنهائه، أيها العرب اتحدوا لا تمزقوا معسكركم بأيديكم ثم تنعزوا على الكارثة وتخدعوا ضمائرکم بإلقاء التهمة على السادات.

كانت هذه مقدمة ضرورية لرصد إضفاف آخر من صلاح حافظ للسادات، لكن هذه المرة بعد موته.

بعد اغتيال الرئيس السادات في ٦ أكتوبر ١٩٨١ انحاز اليسار المصرى إلى قتل السادات، وذهب محامون يساريون يدافعون عنهم في المحكمة، فارح صلاح رفاق اليسار وكتب في «روزاليوسف» في ٢٦ أكتوبر ١٩٨١ مقالاً ينحاز فيه إلى السادات ويضع خطة لمواجهة القتل والأفكار المتطرفة.. والإرهاب.

المقال تاريخى ومهم وفارق وتأسسى، وهو ما يمكن أن نتأكد منه بعد قراءته، يقول صلاح:

ليس هذا -فى مصر- وقت تسوية أى حساب، لا حساب السادات، ولا حساب عبدالناصر، ولا حساب عربى، ولا حساب إختاتون، القضية في مصر الآن هي تطهيرها من الإرهاب.

فندما يتكلم الرصاص لا يعود أى حوار، ولا يمكن التفكير فى أى مستقبل، ويستحيل عملياً أن نسوى أى حساب.

لكن الماضى -مع الأسف- يعيش في الحاضر. والمآخ الذى أتاح للقتلة أن يعتبوا بمصير مصر لا يجوز أن نسمح باستمراره، أو نؤجل محاكمته وإدانته، والأا كان معنى ذلك أننا نمنح القتلة فرصة أخرى لنذج مصر في ظروف أسب.

قتل المتآمرون الرئيس السادات في وضح النهار، وفي وسط جيشه، وبين مسئولى دولته.

وكانت جريمتهم جزأاً من انقلاب «خميني، عام، وكان القتلة فرعاً من شبكة شاملة، ومع ذلك نشرت الصحف تصريحاً لسئول لم يعلن اسمه يقول فيه إن التحقيقات أثبتت أن هؤلاء الأربعة لا صلة لهم بأية جهات أخرى.

لماذا تطوع هذا المسئول وبهذه السرعة بتبرة الشبكة التي كان رجل الشارع -بحسه الفطري- قد أدانها مقدماً.

ثم جاءت أحداث أسبوط على إثر جريمة الاغتيال، وأدرك ملايين المصريين أنها الفصل الثاني في مخطط الشبكة الإجرامية، ولكن التقارير الرسمية أسرعت تفصل ما بين الجريمتين، وتؤكد أن توافقهما مجرد مصادفة، ولا صلة بين فريق القتل هنا وفريق القتل هناك.

تبرة أخرى تتطوع بها الدولة، لتعفى أسبوط من دم السادات، ثم يأتي بعد ذلك دور الصحافة ودور التلفزيون.

في صحيفة الحزب الحاكم- يتبرع أستاذ جامعي كبير بتحليل ما جرى، واقترح العلاج، فيتلخص اقتراحه في تشكيل لجنة من المفكرين لتصحیح المفاهيم التي يدين بها هذا الشباب المضلل.. يفتح الالام.

وفي التلفزيون يظهر مدير أمن أسبوط ويقول ببساطة إنه يعرف شخصياً كل الذين قتلوا الأبرياء هناك، وأنهم كانوا يزورونه في مكتبه، وكان يناقشهم لتصحیح أفكارهم.

أى أنه سواء كان المتحدث أستاذًا في الجامعة أو قائدًا من رجال الأمن، فإن عقيدته هي مقاومة القتل بالتنوير، ومحاربة الجريمة من خلال اقتلاع جذورها الفكرية.

وهذا لا شك تفكير بالغ التقدم والرقى. ولكن لماذا لم يطرح نفسه إلا بمناسبة التعامل مع القتل بالذات؟

أين قرع الطبول ووصليل السيوف وصرخات الحرب التي أشفها ضد المنحرفين والمتمردين إلى آخر هذه التسميات التي وصف بها أتباع مختلف التيارات الفكرية الذين لم يحملوا قبلة، ولم يختزنوا مدافع، ولم يقتلوا زعيماً ورئيس جمهورية.

ليس هذا اتهاماً لأحد.

لا للمسنول الذي صرح بأن قتل السادات غير متصليين بأية جهة أخرى، ولا للتقرير الذي زعم أن حوادث أسبوط غير مرتبطة بإحداث الاغتيال، ولا لأستاذ الجامعة أو مدير الأمن اللذين يؤمنان بجذوى الحوار مع عصابات القتل.

فكل هؤلاء في اعتقادي ضحية مناخ عام ساد الدولة ذاتها.

ضحية فكرة سياسية كانت تتلخص في أن تشجيع الحركة الدينية هو السبيل الذي يحمى الشباب من التطرف السياسي.

لكن الدولة لم تدقق في نوع الحركة الدينية التي يمكن أن تخدم هذا الهدف، وبدلاً من أن تزرع في فكرًا دينيًا متنورًا ومعاصراً وقادراً على الحوار ومقاومة التطرف، أعطت الضوء الأخضر لحركة لها تاريخ في التطرف والغوغائية والاغتيال، ومن أجل الوجه



سقوط أسطورة الشيخ تهاى



الدولة فى

السبعينات

أعطت

الضوء

الأخضر

لحركة لها

تاريخ فى

التطرف

والغوغائية

والاغتيال

أوراق «صحفية آخر ساعة» التي خضع الكبار أمام قلمها.. وخلعوا رداء النجومية بلا خجل

حارسة
الذكريات

إيريس نظمى.. المجد لسيدة الصحافة الذهبية

الخالد داخل آخر ساعة، ناس تحت الأضواء.. الآن عرفتوها.. إنها إيريس نظمى سيدة الصحافة الذهبية والأمنية على ذكريات كثير من النجوم الذين فتحوا قلوبهم لها وحدها، وقرروا أمام سطوة قلمها الصادق وشخصيتها الأثرة أن يتحللوا من عباءة النجومية ويتركوها تصنع منهم أناساً عاديين من لحم ودم لهم مشاعرهم وأحاسيسهم ولديهم إنجازاتهم الكبيرة.. وخطابهم أيضاً.. الكل يكتب ويسجل للتاريخ، دون أي تزيف للتجربة الإنسانية، أو محاولة تجميلها، فقد سجلت مذكرات ١٤ فناناً ما كانوا يجتمعوا على الثقة في أحد مثلما وثقوا في إيريس التي امتلكت قلماً جلى الرؤية حاد البصيرة واضح الهدف. استحققت صاحبته أن تكون علامة جودة في عالم الصحافة يعرفها ويقر بها كل من قلب في أوراق مجلة عظيمة اسمها، آخر ساعة، منذ عقد الستينيات.



محمد جلال فراج

هيا بنا إلى عالم إيريس نظمى..

الشرة وقد تحولت إلى حمل وديع مطببط ومهدد ومشجع للبنات وزعيمتهن اللاتي رفضن أن يبتلعن الإهانة. سريعاً استغلت زعيمة البنات التأثيرات تلك الروح الجديدة لناظرة المدرسة، وأصدرت أول مجلة حائط وسمتها، المرأة، وكتبت في عددها الأول نقداً عن الناظرة، تقبلته الأخيرة بصدر رحب بالطبع، وقرنتها منها، بعد أن تغيرت نظرتها إليها، وصارت من معجبيها خاصة بعد أن أسست جمعية ثقافية للمدرسة وأقامت حفلات دعت إليها كبار الكتاب والمتقنين إليها مثل إحسان عبدالقدوس.. لتتأسس ميكزاً علاقة قدرية بين تلك الفتاة الزعيمة وبين مهنة البحث عن المتابع. لاحقاً في قادم السنوات ستصير نفس تلك الفتاة الجريئة صاحبة القلب الحديدي، واحدة من أهم الصحفيات اللاتي حفظن للصحافة جلالها وبهاءها، وسيصير اسمها مقروناً بالبضاعة الصحفية الجيدة مضمونة المصدر ومنزوعة الغرض، كما سيتحول سن قلمها الذهبي إلى ختم جودة تمنحه لمن يستحق من المواهب الصاعدة مثل عادل وإمام ونور الشريف ومحمود ياسين ومحمود عبدالعزيز، الذين سينطلقون فور إشارتها عليهم في بابها

طردت البنات اللاتي تأخرن في سداد المصروفات بعد إعلان أسمائهن على أسماع زميلاتهن في الطابور.. فما كان من تلك الزعيمة إلا أنها أقسمت أن تتأثر لكرامتها وكرامة زميلاتهن المهذرة على أعتاب المدرسة التي من المفترض أن تصون الكرامة لا أن تهدرها، وأعلنت عن أنها ستذهب حالا إلى الرئيس جمال عبدالناصر وأقنعت زميلاتهن بالذهاب معها إلى الرجل الذي اعتدن سماع نبرته الحماسية في الراديوها وهو يتحدث عن الكرامة والعزة والكبرياء.

مدير مكتب الرجل الأول في مصر، تفهم المبرر على الرغم من انشغاله الشديد وسألهن عن اسم المدرسة، وفوزاً رفع سماعة التليفون لسويتش الرئاسة وطلب مكتب الناظرة المذكورة، وفي دقائق كانت السيدة ترعش على الطرف الآخر من السماعة وتستمع إلى فاصل من التقرير شديد اللهجة من أحد رجال دولة يوليو الحديثة القائمة على شعارات كثيرة أهمها الكرامة، وهي نفسها التي أهدرتها تلك السيدة الفظة. ثم أغلق الرجل الخط وطمأن البنات التأثيرات وزعيمتهن، وطلب منهن العودة إلى المدرسة فوزاً وسيجدن الأمور على ما يرام، وهو ما حدث بالفعل فقد وجدن المديرية

صباح يوم خمسينات حار، كان سامى شرف مدير مكتب جمال عبدالناصر منغمساً في تنظيم أوراق اليوم الدسم، وبينما هو يسجل ملاحظاته ويرتب تفاصيله، رفع رأسه ليجد مجموعة بنات يزى المدرسة يقفن أمامه، دون سابق إنذار أو ميعاد، ولاحظ أن زعيمتهن تتقدم بخطوة، وقبل حتى أن تخفت علامات الاندهاش عن ملامحه، سارعت تلك الزعيمة الصغيرة بعرض مطلبهن في جملة واحدة:

عايزين نقابل الرئيس
رد سامى شرف بابتسامة مخلوطة بالإشفاق والإعجاب من جراءة المطلب:

عاوزين الرئيس، جمال.. ليه؟
ردت الزعيمة بنفس النبرة الواثقة التي لم يعهدها سامى في وزراء كثر وقفوا أمامه طالبين مقابلة الرئيس:

عاوزين نشكيلة من الناظرة بتاعتنا.
كان من الوارد والمنطقي حينها أن يقوم سامى شرف بنهرهن ومعاقبة من سمح لهن بالمروق إلى مكتبه في غفلة من الحراس، لكنه وجد نفسه يستمع باهتمام إلى سبب الشكوى من الزعيمة المفوهة، وتلخصت الشكوى في تصرف أحرق من مديرة المدرسة الخاصة، حيث



إيريس كاتبة ناقدة لها رأى ورؤية، موضوعية شعبانه لا تميل مع الهوى احتفظت بنضارة قلمها، وكان من الممكن أن تتبوأ مناصب بالصحافة لولا أنها ذات كبرياء صعيدى لا يعرف اللين.

مفيد فوزى



إيريس نظمى حارسة الذكريات

امتلكت إيريس روحًا مقاتلة منذ كانت تلميذة فى المدرسة.. رافقتها فى مشوار الصحافة لتصير عنوانًا لشخصيتها

آخر ساعة فبدأت أكتب معه وأنا فى الأخبار.. ثم تكمل إيريس كلامها عن دور جليل البندارى النبيل والملمهم فى فتح المساحات أمام الأجيال الجديدة دون خوف من تأثير ذلك على مكانته فتحكى بمنتهى العرفان: «جليل له فضل عليا لأنه هو الذى أخذنى وعرفنى بالوسط الفنى.. وجدتهم ظراف جدًا.. وأنا كنت مراهقة وعازرة أتعرف على النجوم عن قرب.. وابتديت من فوق.. عملت حوارات مع عمالقة الفن أيامها شادية.. صباح.. فاطمة أحمد.. ولجحت موضوعاتى.. ولما انسحب جليل البندارى من الكتابة فى الفن، بعد دخول جيل جديد فى الصحافة الفنية.. بدأ يكتب برواز فى الأخبار بعنوان «أنا والنجوم»، سألت البندارى ليه بطلت تكتب فى آخر ساعة.. قاللى خلاص، أومال أنا بملكمم ليه.. احترمتة جدًا.. وتوسعت فى الكتابة فى الفن».

ثم تكمل امتنانها لدور البندارى فى حياتها المهنية قائلته: «جليل البندارى كان كريم معايا جدًا.. هو كان لسانه طويل، لكن كان دمه خفيف.. يجمعنا حوله وهو يؤلف المسرحية.. ويمثل المشاهد التى يكتبها بطرف شديد.. ويهتم برد فعلنا كاختيار لتأثير المشهد على المتفرج.. والحقيقة هذا الرجل لم يأخذ حقه من التكريم».

ثم جاءت النقلة المهنية لإيريس داخل آخر ساعة، عندما قررروا عمل أقسام للمجلة يتولى كل قسم صفهى.. وكان قليلًا جديدًا.. فوجدت إيريس نفسها على رأس القسم الثقافى، وهنا ظهرت مهارة إيريس وأفكارها فقد وضعت تبويبا داخليا للقسم يشمل «مسرح وادب وأوبرا وسينما».. كل فرع مسئول عنه صفهى، حيث كان القسم يضم أسماء مثل نبيل بدران، ومأمون غريب، وسامية عثمان، وثروت فهمى.. تتذكر إيريس تلك الفترة بحنين بالغ وتقول: «كانت أيام عمل جميلة.. كنا نأخذ صفحات كثير لأن آخر ساعة صحيح كانت مجلة سياسية، لكنها كانت بتوزع بالفن.. كان البياعين زى مكتبة مدبولى يفتحوها على الفن ويشكوها بمشابك عشان تتياع.. وهكذا دارت عجلة الإنجازات المهنية للصحفية الشابة إيريس نظمى فى الصحافة الفنية ولم تتوقف حتى آخر العمر، واستطاعت خلال قادم السنوات أن يجعل اسمها رقمًا صعبا، وامتلكت منطقتها الخاصة، أو قل شديدة الخصوصية والتى أهلتها لتكون على مقربة من كبار فناني مصر فى العهد الذهبى للفن والموسيقى والذى لم يتكرر ولن يتكرر، والجميل فى أمر هذه السيدة أنها لم تحاطط رأسها كى تصل إلى درجة القرب المطلوب من هذا النجم أو تلك النجمة، بل إن علاقتها بكوكب الشرق بجلالة قدرها- التى وصلت لدرجة كبيرة من الوثاقة والثقة من ناحية الست تجاه صفهى آخر ساعة الشابة- لم تبدأ بفعل مهادن أو متملقى للست كى تقترب منها، بالعكس كان الأمر مهنيًا بحتًا.. أو قل مغامرة صحفية غير محسوبة المخاطر.. كيف؟ سنرى.

2 الست والصحفية الشابة

دائمًا ما تكون أم كلثوم هى أهم إنجاز يضعه أى صفهى فى سيرته الذاتية، سواء أجرى حوارًا معها أو تقاطع معها فى ظرف تاريخى أو صور لها بصورة مهمة، كلها أشياء يخلط صاحبها بذكرها بمنتهى الفخر طيلة حياته، وإيريس كانت من هؤلاء المحفوظين الذين اقتربوا من مملكة الست على الرغم من أنها كانت عالية الأسوار على امتثالها من الصحفيين الشباب، وتحكى إيريس قائلته: «كانت أمنية حياتي الصحفية أن اتقن أم كلثوم واقفهم عالمها الخاص المليء بالعفوض والأسرار.. فقد خرجنا إلى الدنيا ونحن نسمعها ونقرأ عنها ونحس بأنها جزء من مصر مثل الأهرام وأبوالهول».

كانت أم كلثوم لا تقترب بصغار الصحفيين مثل إيريس المتخرجة حديثًا فى الجامعة فى بداية الستينيات، فقد كانت الست صديقة الكبار مصطفى وعلى أمين وأنيس منصور ومحمد التامى وكمال الملاخ وأحمد بهاء الدين، وكانت تثق فيهم بالطبع وتختصم بنشر أشياء عنها، ثم جاء الكلام عن اللقاء الذى انتظره الملايين لقاء الصحاب، بين أم كلثوم وعبدالوهاب، ومن أطلق عليه هذا الاسم كان استأذها جليل البندارى. إذن كيف تخترق الصحفية الشابة هذا الحصار الحديدى الذى فرضته أم كلثوم على بروفات تلك الأغنية التى ينتظرها الملايين من المحيط إلى الخليج؟

تقول إيريس إنها فى ذلك اليوم اكتشفت أن أم كلثوم تستطيع أن تغنى ثمانى ساعات متواصلة وهى واقفة، تعيد وتزيد ولا تمل أبدًا حتى تصل إلى الكمال الذى تريده فى الأغنية، كما لاحظت مدى حساسية أم كلثوم لريدل نثار فى الفرقة الموسيقية تستخرج من بين النغمات بسلاسة وسهولة.

كانت إيريس تراقب كل ذلك وتسجل ملاحظاتها وهى كاتمة فى مكان خفى من الاستديو داخل حجرة مهندس الصوت هى وزميلها المصور محمد لطفى: حتى جاء موعد الإفطار الذى حضرته الست من



أنا صورت المتسولين أمام مبنى الوزراة وكتبت أن المفروض أن يبدأ الوزير بنفسه.. الوزير زعل جدًا وطلب من مصطفى أمين إبعادى عن تغطية أخبار الوزراة.. مصطفى أمين رفض.. وقال يا إما هى يا إما مفيش مندوب للوزراة.. وتبدلت علاقتى بالوزراة إلى صداقة مع الوزير.

وتكمل إيريس ذكرياتها المهنية الحلوة مع مصطفى أمين عندما أرسلها لمدة شهر إلى سوريا وقت الوحدة.. لترصد أحوال الناس تحت ظلال الوحدة وهناك عاشت إيريس وسط أهلها.. وأنجنت سلسلة موضوعات عن الحياة، وعن المرأة السورية.. وقالت:

«ناس غلابية ومنكسرين.. شعب طيب ويحبنا جدًا.. كان معى المصور رجاء العادلى، مدير تصوير مكتب المشير عبدالحكيم عامر.. كان اسمه المكتب فى أيام جمال عبدالناصر.. وموضوعاتى نشرت فى آخر ساعة بالألوان».

كانت هذه أولى رحلات إيريس التى قررت بعدها انها لن تكون مندوبة لوزراة مرة أخرى.. بعد أن شعرت بأن مكانها حرة فى الميادين ثم بعدها بدأت تبني أسطورتها فى الصحافة الفنية.

1 البندراى.. الأب والمعلم

لم يكن توجه إيريس إلى الصحافة الفنية من فراغ فقد أحبت وتعلقت بها منذ الطفولة وكان جليل البندراى مدخلها الرئيسى لهذا العالم الذى سيصبح عالمها فتقول:

«أنا كنت باحب السينما جدًا.. زمان و احنا اطفال كان بابا يأخذنا لسينما الجنود فى شبرا.. كان مين الجمهور أيامها..! الأجانب الساكنين فى شارع البعثة.. عشان كده سموه شارع البعثة.. كان الوسط محترمًا جدًا.. شفت أغلب الأفلام اللى أصبحت كلاسيكيات السينما العالمية.. كنت مبهورة بفن السينما ونجومها، ويحبها جدًا.. ولما اشتغلت صحفية حوادث وتحقيقات، صحيح اكتسبت صلابة أكثر، لكن اتخننت.. حبيت أرجع لجو السينما المبهج.. وكان جليل البندارى يكتب جزء فنى فى

على قدمين، فالمهنة عنده أولًا وأخيرًا، لكنه على أى حال بعد نشر الموضوع الثانى طلبها وتعرف عليها وأثنى عليها ثناء كبيرًا، وفى نفس اللحظة طلب منها حضور اجتماع مجلس التحرير يوم الأربعاء التالى، وقال لها بالنص: «إنت هتبقى معانا خلاص».

تتمت إيريس بتلك المرحلة فى حياتها الصحفية وتقول هنا: «قبضت ٢ جنيه عن موضوع الراهبات، فرحت بها جدا لأنى ما كنتش منتظرة فلوس.. صحيح ضاعت فى المواصلات وقتها.. لكن تشجعت جدًا.. بهاء كان إنسانًا محترمًا جدًا واستفدت منه كثير.. بعدها بدأت أكتب عن كل ما هو مرفوض وممنوع على البنات».

لكن مع جهل لتجربة صباح الخير، شعرت إيريس بأن طموحها أكبر من مؤسسة روزاليوسف التى كانت محدودة الإمكانيات والتأثير مقارنة بأخر ساعة وأخبار اليوم، واشتهرت إيريس الطالبة فى الجامعة بسفر صحفى آخر ساعة بلاد العالم والكتابة عن تجاربهم، وكان السفر حلمًا عندها حيث تقول:

«طموحاتى كانت كبيرة فى الصحافة، لا احتملها روزاليوسف ولا صباح الخير فى بدايتها، أنا كان نفسى أسافر وأشوف مجتمعات وشعوب ثانية.. السفر كان حلمًا جميلًا جدًا.. قدمت موضوعاتى فى صباح الخير لمصطفى أمين لأقدم له نفسى، وكانت مصطفى أحلامه كبيرة لأخبار اليوم.. كان دائمًا يتكلم عن ضرورة سفر الصحفى».

ولمصطفى أمين فى الحقيقة رصيد كبير من حكايات إيريس نظمى داخل أروقة أخبار اليوم، فتقول: «أول تجربة صحفية ليا فى الصحافة كانت لما طلبت من مصطفى أمين اشتغل فى آخر ساعة، وبعتنى لصالح هلال وقابلنى وحش.. واضطريت اشتغل فى الأخبار فى الحوادث.. صحيح تجربة الحوادث والتحقيقات أفادتنى جدًا.. لكن كان حلمى أكتب فى آخر ساعة بالتحديد.. وبعد رحيل صلاح وفتحية من آخر ساعة بدأت أكتب فيها وأنا فى الأخبار.. لأن مصطفى أمين كان متمسكًا بيا فى الأخبار وقالى خليكى معايا حماية لبيكى.. وكلفتى أكون مندوبة لوزارة الشؤون الاجتماعية.. أيام الوزير توفيق عبدالفتاح.. كان عامل حملة على التسول..

حققت سبقًا صحفياً لـ«آخر

ساعة» بالتسلل داخل

كواليس بروفات «إنت عمرى»

وعبدالوهاب باعها أمام

أم كلثوم بعد أن أمسكت بها



لم يكن هناك أدق ولا أزوع من توصيف «القلب الشجاع، الذى اختارته الأستاذة منى ثابت عنوانًا لكتابها الرابع عن إيريس نظمى، الصادر عن صندوق التنمية الثقافية قبل ١٩ عامًا بمناسبة المهرجان القومى الرابع عشر للسينما المصرية، وأهم ما يميز الكتاب من وجهة نظرى هو أن إيريس نظمى لأول مرة تبدل مكانها، وتجلس هى فى نفس المقعد الذى أجلس عليه عشرات النجوم، فقد اعتادت خلال عقود أن ترهف السمع والانتباه والضمير لمن يحكى وتسجل هى مذكراته للتاريخ، فعلت ذلك مع محمد عبدالوهاب وعبدالحميد حافظ وفريد شوقى وصارى كوينى وعبد المنعم مدبولى وشادية وصباح وسناء جميل وعمر الشريف ونور الشريف ودريد لحام وأحمد زكى وليلى علوى، هذا بخلاف مئات الحوارات والخطبات الصحفية التى كان من أسبغها الانفراد بتصوير كواليس لقاء السحاب بين أم كلثوم وعبدالوهاب والتى صارت وثيقة بصرية حتى الآن، نرجع إليها كلما تحدثنا عن هذا اللقاء الإعجازى.

الأكيد أن إيريس نظمى قد صنعت تاريخًا كبيرًا وضخمًا فى الصحافة الفنية والنقدية لا يمكن لأى راصد أو باحث أن يتجاهله أو يغض الطرف عنه، وعن نفسى تقاطعت كثيرًا مع كتابات الأستاذة إيريس نظمى أثناء عملى على أى موضوع فنى مستعينًا بالأرشيف الصحفى، وكنت دائم الامتنان لمرور تلك الصحفية القدرية على طريق الصحافة عمومًا والفنية خصوصًا، دائمًا تجد عندها الجديد الذى تقولته، ولم تقع يومًا فى فخ وقع فيه الكثير من صحفىي الفن عبر تاريخ الصحافة الفنية حين تحول بعضهم لأبواق فى يد النجوم وليسوا مجرد أنداد وأصدقاء وصاروا أسرى لهالة النجومية التى تزيغ العيون وتقلب القلوب، ولنا فى معركة طلع العظام بين فريد الأطرش وعبدالحميد حافظ أسوة، فقد أفرزت تلك المعركة حينها حزينين داخل أروقة الصحف والمجلات فهذا يعرف بأنه صفهى عبدالحميد وذلك صفهى فريد الأطرش، وكل منهم يحاول أن يسترضى صديقه الفنان بالإيغال فى تعرية الآخر، وظنى ويقينى أن إيريس لم تقع فى هذا المأزق أبدًا، فقد تعاملت بنفس الروح الشجاعة المفعمة بالأنفة والكبرياء الذى جعلها وهى تلميذة ترفض إهانة الناظرة لها وتذهب مباشرة إلى مكتب رئيس الجمهورية تشتكيها، وتلك الروح والشخصية القوية قد أكسبتها احترامًا يليق بها بين كبار النجوم الذين تعاملوا معها وأدهشهم مثابرتها وحبها لمهنتها واعتزازها بها.

كانت روح إيريس الشجاعة ملفتة لكبار الصحفيين منذ دخولها وهى طالبة مجال الصحافة، فتحكى لمنى ثابت عن أول معرفتها بأحمد بهاء الدين عندما زار الكاتب الكبير قسم الصحافة بكلية آداب القاهرة الذى تنتمى إليه إيريس بعد أن حولت إليه من قسم اللغة الإنجليزية، وكان حينها بهاء يدشن تجربته الرائعة مجلة «صباح الخير، التجربة التى ستصير بعد ذلك علامة كبيرة وبضمة ضخمة على جدار الصحافة فى مصر، المهم أن بهاء وقف يحاضر الطلبة وإيريس واحدة منهم، وأعلن أن كل من يجد فى نفسه القدرة على الكتابة الجيدة أن يتقدم للعمل فى «صباح الخير، التى كانت بالكاد تصدر أعدادها الأولى، هنا لمعت الفكرة فى عقل البنت التى عشقت الصحافة ومتابعها وصارت تمشى فى دمها، وذاقت حلاوتها عبر مجلات الحائط التى كانت تصنعها فى مدرستها، وانبهرت الفتاة بشعار المجلة الذى وضعه أحمد بهاء الدين وشعرت بأنه يخصها، وكان الشعار «للقلوب الشابة والعقول المتحررة، أدركت لثقله الأولى أن هذا الشعار الملمهم يمثلها ويعبر عن أفكارها التقدمية التى ترفض ظلم المرأة ووضعها فى قالب الكائن الهش الذى لا يستطيع الإنجاز دون أن يكون الرجل هو أساس هذا الإنجاز، فتقول إيريس:

عجبتنى شخصية المجلة، وخصوصًا شعارها للقلوب الشابة والعقول المتحررة.. لأن أيامها كانت المرأة مثل واحدة حقها.. كنت لازم أرجع البيت قبل الدنيا ما تقلم.. ماما هى اللى كانت بتحاربنى لأنها خايضة على سمعتى بالرغم من أنها متنفذة جدًا.. وقارفة ممتازة.. وتجيد حفظ الشعر، لكن بابا كان متفهم ويبشعنى.

المهم ذهبت إيريس إلى صباح الخير وقابلت أحد أفراد إدارة التحرير عرفت أن اسمه «لويس جريس» وطلبت منه مقابلة الأستاذ بهاء.. لكن لويس كان شديد العملية فقال لها الأستاذ بهاء مشغول، وكلفها بالعمل مباشرة دون انتظاره فقد كان يعرف، وترك لها اختيار الموضوع الذى تبدأ به مشاورها الصحفى، فلم تضع طالبة الجامعة وقتها وقررت عمل تحقيق عن الرهينة، فذهبت إلى دير وقالت لهم إنها تريد أن تصير راهبة وتريد أن تعرف الخطوات التى تقوم بها لهذا الأمر، فقابلتها الراهبات مقابلة سيئة لكنها استخرجت منهن حكاياتهن وأسباب دخولهن الدير، وكتبت كل ذلك فى موضوع صفهى جميل تحت عنوان «سر الراهبات، أفردته المجلة على ٥ صفحات مع رسمه للفنان هبة عنایت ونزل اسمها فى آخر الموضوع، وكان هذا الأمر بالطبع جلالًا للفتاة الصغيرة التى ما زالت تحبو، ولكنها مع ذلك وهى غمرة انتشائها بتلك النقلة النوعية، كتبت موضوعًا آخر عن «سجن النساء» عن المسجونات السياسيات، ونشر الموضوع فى العدد التالى، وكل ذلك وهى لم تر أحمد بهاء الدين بعد، أى أنه كان ينشر الموضوعات دون حتى أن يرى صاحبها لمجرد جودة المنتج الصحفى، وهو سر صنعة بهاء الذى كان بمثابة ضمير صفهى يمشى



كانت أبوابها النقدية الثابتة في مجلة آخر ساعة بمثابة الصواريخ التي حملت بعض الموهوبين الجدد إلى سماء النجومية.

حسن شاه



إيريس نظمي حارسة الذكريات

نشرت إيريس مذكرات عماد حمدي بـ«البيجاما» في «آخر ساعة».. فأنقذته من النكران والجحود في آخر أيامه



إيريس نظمي مع عماد حمدي



عماد حمدي

فيلتها في الزمالك حتى لا تتعطل البروفات، وهنا طلبت إيريس من المصور أن يرفع كاميرته ليصور الست خلسة وهي تتناول إفطارها، وحدث الأفراد وصورها وهي تحتسني الشورية بالكسولة، التي صارت بعد ذلك واحدة من الصور الأيقونية للست، ومؤخراً صارت أيضاً موضوعاً للتندر، والكوميكسات في فضاء الديسك، لكن أم كلثوم في تلك اللحظة انتهت لإيريس وزميلها المصور، فانتقلت من مكانها كالسهم وأخذت الكاميرا من المصور، ونزعت فيلم الفوتوغرافيا، ونظرت باشمئزاز للصحفية الشابة وهي تقول لعبدالوهاب: مين دي؟ لكن عبدالوهاب نفذ شرطه، وقال لها: لا أعرف.

وهنا أصاب الصحفية الشابة إحباط لا مثيل له بعد أن رأت بعينها الفيلم الذي يعد انفراداً تاريخياً وهو في يد الست بعد أن انتزعت من الكاميرا ومزقته. لكن كانت المفاجأة السعيدة للصحفية المجتهدة أن جهدها واختباؤها بالساعات لم يضع هدراً، فقد أخذ المصور الذكي حذره عندما شاهد أم كلثوم مندفعة بالغضب تجاههما، فبدل الفيلم سريعاً بفيلم آخر، دون أن تنتبه الست.

فاخذت إيريس انفرادها الكبير إلى أستاذها مصطفى أمين صديق أم كلثوم، وقالت له مخاوفها من غضب الست حال نشر الموضوع والصور، وقالت له بالنص: أخشى أن ترفدني أم كلثوم. لأنها كانت تعرف مدى سطوة الست عند كبار الصحافة، فمن ذا الذي يستطيع رفض طلبها بالتركيب بصحفية صغيرة حديثة التخرج، إن هي طلبت ذلك بعد أن تجرت واقتحمت ملكيتها دون إذن منها.

وهنا أعطاها الأستاذ مصطفى أمين درساً صحفياً مهماً، غير كثير من مفاهيمها وطمانها على نفسها من غضبية الست المتوقعة، حيث قال لها: إذا لم تترك أم كلثوم سارفك أنا إن لم أنشر هذا الانفراد. فأدركت الصحفية الشابة حينها قيمة إنجازها الصحفي الذي ظل حديث الأوساط كلها، والغريب هنا أن نشر الموضوع كان سبباً لتوطيد علاقة أم كلثوم بتلك الصحفية الشابة المجتهدة، فالست تحب المقاتلات، وعلى ما يبدو أن بنت طماي الزهاريه التي حاربت الدنيا لتجد لنفسها موطن قدم بين الرجال في المدينة الصاخبة خلال العقود الأولى من القرن العشرين، أحبت جراً تلك البنت الصغيرة التي غامرت باستقليلها المهني في سبيل تحقيق هذا الانفراد ولم تخش غضبها، خاصة أن مجلة «آخر ساعة» أفردت الموضوع بشكل جميل زاد من الصفة الأسطورية على هذا لقاء السحاب. وحتى الصورة التي خافت منها الست وأقدمت إتلاف فيلم الفوتوغرافيا بسببها ظهرت بشكل إيجابي جداً، ونالت إعجاب الجميع وأثنت عليها أصدقاؤها الصحفيون، حيث ظهرت أم كلثوم الإنسانة البسيطة التي تأكل وسط أعضاء فرقتها بمنتهى البساطة حتى لا تضيق وقت البروفات، ومن لحظة صارت إيريس من المقربين إليها واصطحبتها بعد ذلك في بعض رحلاتها التاريخية لصالح المجهود الحربي بعد النكسة.

3 الأمانة على الذكريات

سأصدقكم القول، إنني أواجه الآن مأزقاً في استكمال الكتابة عن إيريس نظمي، شخص مثلها يمتلك مثل تلك الحياة الثرية مهنيًا وإنسانيًا، يجعل من الصعب الإلصاق بمنجزها الصحفي في تلك المساحة المحدودة، وأخاف أن يصير الموضوع الذي أكتبه عنها مبتسراً لا يسمن ولا يغني من جوع، فأيريس لم تكن مجرد صحفية كبيرة تكتب في الفن، فدورها التأسيس في المهرجانات السينمائية يشار له بالبنان بجوار عملاقة مثل كمال المالح في مهرجان القاهرة السينمائي، أو مهرجان الإسكندرية السينمائي الدولي، الذي تولت رئاسته ثلاث دورات متتالية: ٢٠٠٦، ٢٠٠٧، ٢٠٠٨، لتصبح أول امرأة تتولى هذا المنصب. لكن دعونا نخرج من هذا المأزق ونقول إن الإنجاز الصحفي الأهم في حياة إيريس نظمي، من وجهة نظري، هو قدرتها الاستثنائية على كسب ثقة النجوم لتكون حافظة ذكرياتهم والأمانة على حكاياتهم الخاصة.

امتلكت إيريس بالتحكم سرّاً عن تجربتها جعل هؤلاء الكبار يوافقون على أن يخرجوا عن تجربتهم الحياتية أمامها بتلك الأريحية والثقة، لأنهم عندما يفتحون مجلة آخر ساعة ليقروا ما أسرو به إلى إيريس، شعروا بالأمان فقد كانت أمانة في نقل مشاعرهم ويوحهم دون تدخل منها يفسد الحالة الشعرية، حتى إن منى ثابت في حوارها مع إيريس سألتها سؤالاً مباشراً قاتلة: المميز في المذكرات أننا نستطيع بسهولة، رؤية وكشف شخصية صاحب المذكرات، وسماع صوته ونحن نفكر.. كأنه يكتب سيرته الذاتية.. أين كنت كصحفية؟ ردت إيريس بسر خلطتها في كتابة المذكرات الشخصية لمشاهير الفن، حيث قالت: كنت متعمدة أتركهم على سجيبتهم.. لذلك استراحوا ورجعوا بتسجيل مذكراتهم.. مثل عبدالعليم حافظ، كان رافضاً، لكن بعد ما قرأ مذكرات عبدالوهاب معاً، أحس بصدق الراوي وأناثني لا أتدخل بالتعليق أو الإضافة.. لما طلبته لأكتب مذكراته قال لي أهلاً وسهلاً وحدد موعد ثاني يوم لمدة ساعتين يومياً.. كان عازي يسجل مذكراته بسرعة.. وكان آخر لقاء ليلة سفره الأخير إلى لندن.. واتكلم من قلبه عن مرارة مشاعر اليم.. فأثرت في الناس جداً.. ونفذت مطبوعات كتابه في أسبوع واحد..

سأترك هنا إيريس تفصح عن باقي أسرار خلطتها

كانت المواهب القديمة رائعة.. إلا أنه سيأتي الوقت الذي تتسلل فيه التجاعيد إلى وجوه الجيلات.. وتنتشر الشعرات البيضاء في الرأس.. وقد تنجح المساحيق وأحدث مستحضرات التجميل في إخفاء الحقيقة لبعض الوقت.. لكنها ستعجز تماماً عن مواجهة خصم قوي عند اسمه الشيوخة.. انتهت الفقرة المقصودة، وبقي أن تعرف أن المقدمة كانت لمقال بعنوان «محاولة لاكتشاف وجه جديد للسينما»، والوجه المقصود كان لفنان شاب شاهدته بالصدفة إيريس.. كما تحكي في مقالها- على شاشة التلفزيون، الذي كان عمره ثمان سنوات فقط حينها، وكان يقوم بدور صغير في مسلسل اسمه «الرحيل»، لم يكن محمود ياسين حتى تلك اللحظة وجهاً مألوفاً، لكن إيريس بنظرها الثاقبة قالت عنه في المقال: «صاحب وجه مصري صميم لا تتساه بسهولة وميزته الأساسية في صوته، فصوته قوي واضح ينطق الكلمات بثقة، وهو خريج حقوق والتحق بالمسرح القومي منذ عدة سنوات، لكنه يعيش في الظل بعيداً عن الأضواء، يمثل الأدوار الثانوية وينتظر فرصة العمل والدور المناسب الذي يؤكد موهبته».

ثم أنهت مقالها الملمح برجاء سيصير بعد قليل بمثابة النبوءة لنجومية فتى السبعينيات الأول محمود ياسين حيث قالت: «أتمنى أن ينتبه مخرجو السينما لهذه الموهبة الشابة محمود ياسين، وأن يتيحوا له الفرص الأفضل في أدوار أكبر.. لأنهم سيضعون الممثل المناسب في المكان المناسب، بدلاً من استهلاك الطاقات الشابة في أدوار «السيدة، أبطال الأفلام».

أنهى المقال ونُشر في «آخر ساعة» عدد ٢٣ أكتوبر ١٩٦٨، وكان مفاجأة جميلة مذهلة لهذا الوجه الجديد الموهوب، الذي اشترى العدد وظل يقرأه ويبيّن من الفرحة في الشارع، كما حكى لإيريس بعد ذلك، وظل يعتبره جميلاً يطوق رقبته لهذه الصحفية العظيمة يشكره عليها كلما تقابلا في أي مهرجان أو مناسبة فنية، وليست الدهشة هنا فقط، إنما فيما حدث بعد نشر المقال بأيام، حيث قرأه رمسيس نجيب مكتشف النجوم، فتنبه لهذا الوجه الجديد وأصعده إلى القمة مباشرة بناء على نصيحة إيريس، حيث منحه بطولة فيلم «نحن لا نزرع الشوك»، أمام شادية نجمة المرحلة وإخراج حسين كامل؛ لتكون الانطلاقة الكبرى لهذا الفتى بعد أن أدى دوراً صغيراً للغاية في فيلمها السابق «شيء من الخوف»، عبارة عن مشهدين بالعدد.

ما فعلته إيريس نظمي مع محمود ياسين لم يكن جديداً، فقد كان بابها «ناس تحت الأضواء» نافذة ضوء إلى منطقة عمرية أخرى لا تسمح لهم أن يظلوا على القمة، بقي أن تعرف أسماء الثلاثة وجوه الجديدة التي كتبت عنهم في نفس الباب وينفس قوة الدفع نحو النجومية المستحقة، وأسماهم ببساطة هي: عادل إمام وور الشريف ومحمود عبدالعزیز. تلك هي إيريس نظمي، وهذا هو دورها.

بيت عماد حمدي وجرت في نهر الجاف الممتشق شلالات من الحب والتقدير، وعاد التليفزيون الصامت في بيت عماد للثنين مرة أخرى، وتسابق الزملاء والتلاميذ للسلال عنه، مثل شادية زوجة الماضي التي كانت إيريس شاهدة على نبلها وفائها، حيث وقفت بجواره في آخر أيامه مع مديحة يسري، وقفة كان يحتاج إليها رجل يقف على حافة القبر، ولم يتوقف رد فعل ما نشرته إيريس على الزملاء والجمهور، بل إن كثيراً من الشخصيات العامة أصر على زيارته والشد من أزره، مثل الشيخ الشعراوي والدكتور عبدالعزیز حجازي، الأمر الذي ظلت تذكره إيريس نظمي ممتنة للظروف التي قادتها إلى بيت عماد حمدي في تلك اللحظات الحرجة لتذكر الناس به.

وقالت إيريس عنه: «بكيت على عماد حمدي في آخر أيامه، ماكنش لاقى تمن الدوا.. وطلبت مني فتحية شابين- زوجته الأولى- مساعدة من ليلة القدر.. بلغت مصطفى أمين برغبتها، فرفض في بداية الأمر، لكن موسى صبري أمر بصرف مبلغ ٢٠٠٠ جنيه فوراً.. والحقيقة أن شادية كانت بتسال عنه باستمرار وتساعد في أيامه الأخيرة، وتكلمت عنه باحترام في مذكراتها.. عماد كان ساكن في الزمالك في شقة فاخرة وقت زواجه من نادية الجندی، لكن في نهاية علاقتهما ترك لها كل شيء، وقال إنه قرر إما الانتحار، أو الهروب بالبيجاما من البيت.. وهرب فعلاً ومات فقير، لكنه تكلم باحترام عن شادية، وعن كل زملاء مهنته.. مذكراته ثرية وأظهرت معدته الأصليل كإنسان وفنان مثقف ومحترم».

وعلى ذكر شادية، فقد تحدثت إيريس أيضاً عن ظروف نشر مذكراتها وكواليسها المفعمة أيضاً بالإنسانية، حيث تقول: «استمعت بتسجيل مذكرات شادية، خصوصاً لما التكلمت بصدق عن أمنيته في الأمومة، وتجربة حملها وفقدانها الجنين بعد ملازمة السرير ستة أشهر لتثبيت الحمل.. هي حكّت لي أسراراً لا يعرفها أحد حتى اليوم.. تكلمت عن عماد حمدي، وصلاخ ذو الفقار.. وعن طفولتها وشبابها، وفريد الأطرش.. أنا سجلت معها قبل الاعتزال، وحاولت استكمال التسجيل بعد الحجاب عن طريق صديقها أحمد رجب.. أنا فرفضت، وأنا احترمت رغبتها في الاعتزال والتحجب.. لأنها إنسانة محترمة لم تتاجر بقهرارها، ورفضت أي حديث أو علاقة بالإعلام.. بالعكس تبرعت بشقة تملكها لمصطفى محمود ليضعها للعبادة الخيرية، وعوضت حرمانها من الأمومة بتبني ابن أخيها.. كان لها أخوان ماتا بالسرطان- منير وهاجر- لم تترك المسرح، لأنها فنانة ملتزمة.. كانت ضحكات الناس تجلجل في المسرح من أدائها وهي حزينة على أخيها.. ست عظيمة.. أنا تأثرت بها جداً، لأنني أم ومجربة الخوف من الحرمان من الأمومة، ومشاعر الحزن على الأشقاء».

4 مكتشفة الجيل

في شهر أكتوبر من العام ١٩٦٨، كتبت إيريس نظمي هذه الفقرة في صدر مقالها الأهم «ناس تحت الأضواء»، من المفيد أن نقرأها أولاً كما هي، حتى نعرف ماذا فعلت إيريس.. ونص الفقرة كالتالي: «هل يمكن أن تصور الحياة دون وجوه جديدة.. دون مواهب جديدة؟.. بالطبع ستصبح حياة غير مريحة! فمهما كانت القوة القديمة جذابة ومتألقة.. ومهما

لتسجيل مذكرات الكبار وبعض الكواليس عنهم، كما أسرت بها لمثني ثابت.. تقول إيريس: «أنا لم أسجل مع أي نجم إلا إذا كنت بحبه.. لذلك أركز على الناحية الإنسانية، وأتجنب السليبات.. لكن هما اللتي يبقولها، وأنا باحس إذا كان المتمكلم صادق ولا لا.. أنا كنت سعيدة وأنا باسجل مذكرات عبدالوهاب.. لكن هو بعيد عن الأضواء شخصية متحفظة، لكن ما يدخلش القلب.. لا تحببه ولا تكرهه.. غير ودود.. وبخيل.. يعني كان يقعد يتعشى في حضور أي ضيف، ومايحاولش يعزم عليه.. رغم إنني سجلت مذكراته في الشيراتون الذي أقام فيه هو ونهلة زوجته ستة أشهر لحين انتهاء ديكورات بيته.. هو شخصية محترمة، وتشعري إنه اتربى في جو أمراء، وأجوز واحدة غنية جداً، أغدقت عليه، وهي سبب شياكته ثم تزوج إقبال نصار أم أولاده.. يعني لم يعان في حياته.. رى ما قالت عنه أم كلثوم ليريم التونسي، أنت عملت أغنية لعبدالوهاب يا بيرم بتقول محلها عيشة الفلاح.. وهو ما يعرفهاش ولا جربهاش.. أنا اللتي أعرفها.. الفلاح ٣ بيناموا على الأرض و٣ بيناموا فوق الفلر.. هو ده الفلاح».

ومن عبدالوهاب إلى عبدالعليم، الذي تأثرت إيريس جداً بشاعره الإنسانية التي أفضى بها إليها مذكراته، وشعرت بالإشفاق الشديد عليه، فتقول عنه: «هو إنسان بسيط جداً، لكنه هرب من نقطة إنه اتربى في ملجأ.. قال إن ذهابه للملجأ كان للتمرين على الغناء مع الأستاذ ندا مدرّس الموسيقى فقط، لكن بعد نشر الكتاب واحد من القراء أرسل لي صورته أيام ما عاش في الملجأ.. ونشرتها.. مع إنه بالعكس، شيء مشرف إنه اتربى في ملجأ لكن أصبح نجماً، والمحطرب الأول في مصر.. وأيضاً هو حتى لي سبب عدم زواجه من سعاد.. ما كنتش أحب إنه يتكلم وحش عنها.. رغم إنه تراجع وندم بعد سفره الأخير.. لكن كان فات الوقت لحذف كلامه.. بصراحة الناس- وأنا منهم- ظلموا حليم، وقالوا بيحب يشكّي، لكنه كان فعلاً نعيان.. عبدالعليم أثر فينا، وسنظل عبدالعليم مهما طلع حد ثاني، لأنه شخصية فريدة، وأعذب كثير من لحظة ميلاده، وغنى من قلبه».

ثم نأتى لواحدة من أهم المذكرات التي كتبتها إيريس نظمي للنجوم، وهي المذكرات التي أشارت جداً في الثمانينيات عند نشر حلقاتها في مجلة «آخر ساعة»، نقصد بها مذكرات عماد حمدي، حيث بدا عماد غير مهتم يرتدي بيجامة بسيطة دون أن يهتم بمظهره، ما أثار استياء كثير من محبيه، وألقى اللوم على المجلة والصحفية التي سمحت أن يظهر بهذا المظهر المسيء في آخر أيامه، لكن عندما تنظر إلى الأمر من منظور إيريس نظمي، ستكتشف أنها أسدت إلى عماد خدمة جليلة بنشر هذه المذكرات في هذا الوقت تحديداً، والذي حدث أن إيريس كانت قد بدأت تسجيل مذكرات عماد حمدي وهو في عنفوانه وقوته ويعمل في الأفلام وما زال مطلوباً، لكن توقف تسجيل المذكرات سنوات لأسباب انشغال الطرفين، ثم عادت إليه لاستكمال المذكرات في آخر أيامه، فلم تجد غير حمام إنسان، رجل قد اكله الجفاء والسيان ونكران الجميل، ينتظر الموت بفارغ الصبر، خاصة بعد وفاة أخيه النوام، فعندما زارته إيريس لإكمال المذكرات وافق، لكنه رفض التجميل وأصر على أن يظهر على حالته تلك، وصورته المجلة على هذه الحالة؛ لتحدث الصور صدمة قوية للقرأ، من جمهوره العرضي أو زملائه الذين شعروا بتقصيرهم، فسارع الجميع إلى

«ناس تحت الأضواء» تحول إلى نافذة ضوء لجيل حمل راية الفن منذ السبعينيات مثل عادل إمام ومحمود عبدالعزیز



الوجه الجديد محمود ياسين

قرأ مقالها عنه وبكى في

الشارع.. ثم قرأه رمسيس

نجيب وأعطاه البطولة الأولى

أمام شادية





بعد أيام قليلة من فوز روايته، إما هذا أو الموت، بجائزة فنانك/Prix du Roman Fnac للرواية، لعام 2026. وجد الكاتب الكندي-الهايتي ثيليسون أوريليان نفسه في وسط جدل أدبي كبير، بعدما سحبت أكاديمية جونغور / Goncourt، الرواية من قائمتها الطويلة، بسبب اتهامه باستخدام الذكاء الاصطناعي في كتابتها. لتثير الواقعة أسئلة تتجاوز مصير رواية واحدة لتطال حدود الكتابة الأدبية ومعايير إثبات أصالتها في عصر الذكاء الاصطناعي..

ولم تقتصر الاتهامات التي واجهت أوريليان، على استخدام الذكاء الاصطناعي، فحسب، وامتدت لتشمل العثور على نصوص نشرت باسمه بين عامي 2012 و2014 في وسائل إعلام كندية وفرنسية، تتطابق بدرجات كبيرة مع أعمال ونصوص منشورة سابقاً.

سماح ممدوح حسن

إما هذا أو الموت

«AI» يطيح برواية ثيليسون أوريليان خارج «جونكور»

الأكاديمية تسحب جائزة كاتب هندي بعد اتهامه باستخدام «الذكاء الاصطناعي»



في مكان آخر، ثم حوّلت ذلك كله إلى عمل روائي، مضيقاً: «كنت أحاول أن أروي قصة الإنسان الذي يخاف ويحلم ويخسر ويبدأ من جديد، لا أن أروي قصة المهاجر بوصفها مجرد قضية أو ظاهرة». وعن الصدى الذي أحدثته الرواية، قال: «اعتقد أن الرواية وجدت صداها لدى القراء لأنها تتناول الهجرة من زاوية لا تبدأ من الهجرة بوصفها قضية أو موضوعاً مباشراً، وإنما من الإنسان نفسه. إنها تبدأ برجل وبغريزة بسيطة وعميقة في الوقت ذاته، الرغبة في الحياة».

وأضاف: «كثيراً ما نتحدث عن المهاجرين من خلال الأرقام والإحصاءات أو حتى عبر الحدود والأوراق أو من خلال السجلات السياسية التي تحيط بقضايا الهجرة. لكن خلف كل هذه الكلمات، هناك دائماً إنسان له ذاكرة ومخاوف ورغبات وأسباب دفعته إلى الرحيل».

وواصل: «هنا تحاول الرواية أن تفعل شيئاً مختلفاً، تحاول أن تمنح هذه الكلمات وجهها وصوتاً وقصة، وتعيد الإنسان إلى مركز حكاية كثيراً ما تُروى من الخارج بلغة الأرقام والسياسات والحدود».

وأوضح «صحيح أن (جوناس)، بطل الرواية، يأتي من هايتي، ورحلته مرتبطة بتجربة محددة ومكان بعينه، لكن ما يمر به يتجاوز حدود حكايته الشخصية. فهو يلامس سؤالاً إنسانياً وعالمياً، سؤال إلى أي مدى يمكن للإنسان أن يذهب عن ينفذ حياته؟ ماذا يمكن أن يترك وراءه من أجل حماية من يحب؟ وما الذي يبقى له، وسط الخوف والفقد والافتقار من الجذور حين يحاول أن يستعيد شيئاً من كرامته وأن يتمسك بحقه في العيش».

وفتحه إلى أن الرواية تحمل موقفاً سياسياً، لكن ليس بالمعنى التضالّي المباشر، مضيقاً: «ما يشغلني هنا هو التزام أدبي وإنساني في المقام الأول. لا أريد أن أقول للقارئ ما يجب عليه التفكير فيه، ولا أن أفرض عليه موقفاً بعينه، وإنما أريد وضعه وسط تجربة (جوناس)، وأن أقرره من مخاوفه واختياراته، ومن تلك الأفكار والمشارع التي لا يوح بها بسهولة».

وأضاف: «بالنسبة إلّي، يصبح الأدب ملتزماً الواقع. قد يطرح الأدب أسئلة أكثر مما يقدم إجابات، وقد يصل أحياناً إلى بعض اليقين، لكن في النهاية لابد أن يترك للقارئ مساحة حرة ليفكر ويشعر ويكون موقفه بنفسه».

وأعتبر أن الكتابة بالنسبة له «فعل من أفعال الترميم»، موضحاً أنه «بالتأكيد الكتابة لا تشفى كل شيء. لكنها تتيح لك صياغة ما كان يؤلمك في صمت، بالكلمات».

وشرح «أن أكتب يعني أن تأخذ ألماً أو خوفاً أو ذكرى، وتمنحها شكلاً. وهكذا تخلق مسافة بينك وبينها، فأنت لا تصحو ما عشت، لكنك تتعلم أن تنظر إليه بطريقة مختلفة».

واختتم بقوله: «أحياناً يتحول الجرح الشخصي إلى حكاية مشتركة. وربما هنا تحديداً يمكن أعمق أشكال الشفاء الذي يمكن أن يمنحه الأدب، كان يقرأ أدهم كلماتك ويقول في نفسه (لقد شعرت بهذا أنا أيضاً)».

بـالسرقاات الأدبية، التي كُشف عنها في نصوص سابقة لأوريليان، ونتائج «مناقشة»، لعدة تحليلات أجراها باحثون وصحفيون، وخلصت إلى أن الرواية «على الأرجح إلى حد كبير نتاج للذكاء الاصطناعي».

وشددت على أن القرار يهدف إلى إرسال «رسالة واضحة، للمشاركين في جوائز «جونكور» الأخرى، وبرنامج «اختيارات جونكور» حول العالم، مفادها أنها لا تريد «تأييد أو تركية نصوص تُنتج بمساعدة الذكاء الاصطناعي».

3 أكتب للقارئ

في حوار مع موقع جائزة «فنانك»، عقب فوزه بالجائزة منذ عدة أيام، تحدث ثيليسون أوريليان عن الكتابة باعتبارها عملية طويلة من الإصغاء والحذف وإعادة الكتابة، وعن اللحظة التي «تخرج فيها ملكية الكتاب من يده ليصبح ملكاً لكل قارئ»، مُحمّلاً بذكريته وتجربته الخاصة. كما وصف الكتابة أيضاً بأنها «فعل من أفعال الترميم، يمنح الإنسان فرصة لصياغة ألمه وذكرياته في شكل يستطيع النظر إليه من مسافة».

وتتناول «إما هذا أو الموت» حكاية «جوناس دورليون»، مدرس التاريخ والجغرافيا والشاعر الهايتي الذي يضطر إلى مغادرة بلاده هرباً من العنف، ويخوض رحلة عبر ١٢ دولة قبل أن يصل إلى كندا.

ومن خلال هذه الرحلة، تتناول الرواية المنفى والافتقار من الجذور والفقد والخوف. لكنها تركز بحسب «أوريليان»، على الإنسان خلف كلمة «مهاجر»، ورغبته في النجاة والحفاظ على كرامته وإعادة بناء حياته في مكان آخر. وفي الحوار سأل الدكتور أجاب «أوريليان»، عن سؤال: كيف ولدت فكرة «إما هذا أو الموت؟»، قائلاً: «لم تنشأ فكرة الرواية من واقعة واحدة، ولا يمكن ردّها إلى شخص بعينه. فقد تشكلت ببطء على امتداد سنوات من القصص سمعها من أشخاص يعيشون في المنفى والتقيت بهم في كندا، ومن أشخاص عرفتهم عن قرب، وأيضاً من خلال الجمعيات التي تواصلت معها، ومن كل ما تعلمته أو سمعته عن الطريق الشاق الذي يسلكه المهاجرون بحثاً عن مكان يستطيعون أن يبدؤوا فيه حياة جديدة».

وأضاف: «سمعت كثيراً عن الحدود وعن الأوراق والإجراءات التي قد تتحول إلى عوائق لا تنتهي. وعن عائلات فرقتها الهجرة وأشخاص اضطروا إلى ترك كل شيء وراءهم، كمنزلهم وذكرياتهم وأحياناً أقرب الناس إليهم، فقط لكي ينجوا». وواصل: «مع تراكم هذه القصص بدأت أشعر بأن وراء كل هذه التفاصيل والأرقام والتقديرات الإدارية حيوات بشرية كاملة، وشعرت بحاجة ملحة لمعرفة الإنسان المختبئ خلف كلمة (مهاجر)، وأن أمنع هذه التجارب وجهها وصوتاً وحكاية».

وشدد على أن «هذه الرواية ليست مذكرات ولا سيرة ذاتية، واستمد منها شيئاً من تلك الذاكرة الجماعية للمنفى، وكذلك من القصص التي تحملها تجارب أولئك الذين اقتلعوا من أماكنهم وجودوا أنفسهم مضطربين إلى إعادة بناء حياتهم

بعد يومين فقط اتخذت الأكاديمية قراراً مختلفاً. بعدما أعلنت، الجمعة الماضي، استبعاد الرواية من قائمتها الطويلة. ولم تقتصر مبرراتها على اتهامات باستخدام «الذكاء الاصطناعي»، بل أشارت أيضاً إلى اتهامات بالسرقا الأدبية في نصوص سابقة للكاتب، إلى جانب نتائج قالت إنها «مناقشة»، لتحليلات أجراها باحثون وصحفيون، انتهت إلى أن الرواية «على الأرجح إلى حد كبير مكتوبة بالذكاء الاصطناعي».

وبررت الأكاديمية قرار استبعاد الرواية برغبتها في «الحفاظ على نزاهة جائزة جونكور ونزاهة الأكاديمية»، مؤكدة أن دورها يتمثل في «دعم وتكريم الأدب الذي يكتبه البشر، وأنها لا تريد بأي شكل «تأييد أو إقرار إنتاج نصوص بمساعدة الذكاء الاصطناعي».

في تلك الأثناء، دخل ناشرا الرواية على خط الأزمة. ففي فرنسا سارعت دار «جراسيه» إلى الدفاع عن «أوريليان»، مؤكدة فقتها الكاملة فيه وفي عمله، ورافضة ما وصفته بـ«التصريحات الخيثة، التي تستهدفه». أما دار «بوريل» الكندية، التي نشرت الرواية قبل صدورها في فرنسا، فأتخذت موقفاً أكثر تحفظاً، مؤكدة أنها لم تستخدم «الذكاء الاصطناعي» في أي مرحلة من مراحل عملها التحريري على المخطوط، وأنها تعاونت مع الكاتب لإعداد ملف يوثق مراحل كتابة الرواية قبل وصولها إلى الدار.

2 لص قديم

لم يكن اتهام استخدام «الذكاء الاصطناعي» هو الاتهام الأخطر لأوريليان.. فيوم الأربعاء الماضي، نشرت صحيفة «لا بريس» الكندية تحقيقاً قالت فيه إنها عثرت على نصوص نشرت باسمه بين عامي ٢٠١٢ و٢٠١٤ في وسائل إعلام كندية وفرنسية تتطابق بدرجات كبيرة مع أعمال ونصوص منشورة سابقاً.

وأوضحت أن من بين هذه النصوص نص «إلى أين يذهب العالم؟» الذي نشره «أوريليان» عام ٢٠١٢ على منصة «Zone d'écriture» التابعة لـ Radio-Canada، وفاز عنه بجائزة الجمهور في مسابقة أدبية عام ٢٠١٤.

ووفق ما أوردته «لا بريس»، كشفت المقارنة عن وجود عبارات متطابقة مع مقدمة كتاب «صباح السحرة» للكاتبين لويس باول وجاك بيرجيه، الصادر عام ١٩٦٠. بينما أشارت تقارير أخرى إلى أن النص بعيد استخدام أجزاء واسعة من المقدمة. وذكرت الصحيفة، أيضاً، أن إحدى مقالات «أوريليان» المنشورة ٢٠١٣ كانت ترجمة مُعاد صياغتها بصورة طفيفة لقال نُشر قبلها بإيام في صحيفة «ذا فيليبيني ستار» للكاتب أندى باوتيتسا.

أما Radio-Canada، فكشف عن نصوص أخرى نُشرت في وسائل إعلام ومنصات مختلفة، بينها «HuffPost Québec» و«Mondoblog» التابعة لراديو فرنسا الدولي.

وفي بيانها الصادر يوم الجمعة الماضي، كشفت أكاديمية «جونكور» أن قرار استبعاد رواية «إما هذا أو الموت» لم يستند إلى اتهامات استخدام «الذكاء الاصطناعي»، وحدها، بل جمع بين ما وصفته



تقارير صحفية تكشف

تطابق نصوص نشرها

«أوريليان» مع أعمال سابقة



1 فضيحة على «X»

بدأت قصة الاتهامات في ٢١ سبتمبر ٢٠٢٦، وهو اليوم نفسه الذي فازت فيه رواية «إما هذا أو الموت» بجائزة «فنانك للرواية». وبحسب صحيفة «الجاردريان»، كتب شخص مجهول على منصة «X»، أن رواية ثيليسون أوريليان كتبت بالكامل تقريباً «بإدانة ذكاء اصطناعي»، مشيراً إلى أنه استند في اتهامه إلى نتائج اختبار أداة Pangram، المخصصة للكشف عن النصوص المولدة بالذكاء الاصطناعي.

وقالت صحيفة «لوموند» الفرنسية إن هذا المنشور سرعان ما انتشر حتى وصل بالقضية من وسائل التواصل الاجتماعي إلى الصحافة الفرنسية، التي بدأت في فحص نتائج أدوات الكشف عن «الذكاء الاصطناعي»، ومدى قدرتها على إثبات مصدر النص.

من جهة، سارع ثيليسون أوريليان بنفى تلك الاتهامات، وقال في تصريحات نشرها موقع «leparisien» الكندي: «لم أستخدم الذكاء الاصطناعي يوماً في كتابة نصوصي. أعطى قلماً فقط وسأكتب في اللحظة نفسها، وسيكون ما يخرج من قلمي هو تماماً ما أريد أن أكتبه»، قبل أن يتحدث عن بداية فكرة الرواية، التي بدأ العمل عليها منذ ٢٠١٧، وكتب مسودتها الأولى عام ٢٠١٩.

لكنه أقر بأنه لا يستطيع تفسير النتائج التي أظهرها الاختبار، وقال: «ربما تعود هذه النتائج إلى أسلوبيّ. أنا أكتب بحثاً عن الجمال، وأستخدم التكرار من أجل الإيقاع، لأنه ينقل صوتاً نابضاً بالحياة».

بعد الاختبار الذي استند إليه صاحب منشور منصة «X»، تابعت الاختبارات المستقلة من جهات عدة، خاصة من وسائل إعلام فرنسية، للتحقق من هذه النتائج. وكانت صحيفة «لوموند»، من أوائل الجهات التي أعادت فحص الرواية عبر اختبار الأداة على أكثر من نصف النص. بينما لجأت وكالة «فرانس برس» لاحقاً إلى مجموعة أخرى من أدوات الكشف لتظهر نتائج متباينة بصورة لافتة.

وفي البداية لم تتعامل أكاديمية «جونكور» مع الاتهامات باعتبارها محسومة. فيوم الأربعاء الماضي، دعا رئيس الأكاديمية، فيليب كلوديل، إلى «الحذر في التعامل مع القضية»، مؤكداً أنه قرأ رواية «إما هذا أو الموت» وأعجب بها، ولم يشك في أي لحظة أثناء قراءتها في استعانة «أوريليان» بالذكاء الاصطناعي.. لكنه أشار إلى أن الأكاديمية قد تعيد النظر في موقفها إذا ظهرت «أدلة لا تقبل الجدل» قبل إعلان قائمتها القصيرة.

«أوريليان» ينفي استخدام «الذكاء الاصطناعي»

ويؤكد: «بدأت كتابة الرواية في 2017»

هناك كُتّاب لا تنتهى حكايتهم بانتهاه أعمارهم، لأن ما تركوه من كلمات يظل قادراً على أن يفتح الأسئلة نفسها من جديد، وأن يقود القارئ إلى مناطق لم تتوقف فيها الحياة عن إثارة الجدل.

فى هذا الملف، تستعيد ،حرف، بعضاً من مقالات اللواء الراحل حمدي البطران، تلك الكتابات التى نُشرت على صفحات الجريدة خلال الفترة الماضية، وظلت شاهدة على قلم لم يتعامل مع الصحافة باعتبارها مجرد تسجيل للأحداث، وإنما بوصفها محاولة لفهم ما وراءها.

من ، الجامعة الأمريكية ورواية الخبر الحافى، إلى ،حكاية هوى، ومن ،دماغ على أوراق الفكر، إلى ،طلاب الأزهر يتظاهرون بسبب رواية، وصولاً إلى ،مذكرات سفير إسرائيلى فى مصر، تتعدد الموضوعات، لكن يجمعها قلم يفتش فى التفاصيل، ويضع الأفكار والوقائع أمام القارئ دون أن يفقد حس الحكاية.

رحل الكاتب والروائى حمدي البطران، الأربعاء الماضى، عن عمر ناهز 76 عاماً، بعد مسيرة امتدت أكثر من 3 عقود، جمعت بين العمل الشرطى والكتابة الأدبية والسياسية والتاريخية، وترك خلالها عددًا من الروايات والمجموعات القصصية والكتب، كان أبرزها رواية ،يوميات ضابط فى الأرياف، التى ارتبط اسمه بها وأثارت جدلاً واسعاً فى حياته.

البركان الهادئ

فى وداع حمدي البطران

1 قضية الشيخ الذهبي

منذ منتصف السبعينيات برزت الجماعات المتطرفة على الساحة السياسية للدولة، لم يكن ظهورها شرعياً، لكنها ظهرت من خلال عدة عمليات قتل وترويع.

وقد بدأ نشاط تلك الجماعات يزهر فى أعقاب زيارة السادات إلى القدس وعقد معاهدة الصلح مع إسرائيل عام ١٩٧٧.

كانت تلك الجماعات لها أهداف سياسية واضحة، وهى الوصول للحكم، وكان القتل وسيلتهم بالإضافة إلى التعدى على ممتلكات الأقباط، ومحاولة التأثير على الاستقرار الداخلى للدولة، عن طريق إثارة القلاقل بإثارة النعرة الطائفية واستفزاز الأقباط، بهدف إظهار الحكومة بمظهر العجز عن السيطرة على الأمن داخل البلاد.

صحيح أن الحكومة وقتها كانت تميل إلى التعاون معهم، ضد الاشتراكيين والشيوعيين الذين هيمنوا على الأنشطة الشعبية والطلابية، لم يتوقع السادات وحكومته وقتها أن هذا التيار الجديد سيتنامى ويتحول إلى كيان هائل تصعب السيطرة عليه.

تحول هذا الكيان إلى عدة تنظيمات تشمل الجماعات المتطرفة مثل التكفير والهجرة والجماعة الإسلامية وتنظيم الناجون من النار وغيرها من الجماعات التى قامت بعمليات كان هدفها إحراج الدولة بقتل رجال الشرطة والأقباط والأدباء والمفكرين والكتاب، كما شملت تلك العمليات رجال الدين أيضاً.

وفى تطور لاحق تمكنت تلك الجماعات من إحداث خسائر هائلة لاقتصاد الدولة عن طريق ضرب السياحة بالتعدي على السياح والمنشآت السياحية. فقاموا بإطلاق الرصاص على السياح فى المتحف المصرى،

وقاموا بتفجير مقهى وادى النيل، والتعدي على السياح فى الفنادق، وكانت أشد عملياتهم ضراوة هى التى قتلوا فيها أعدادا كبيرة من السياح فى معبد حتشبست بالاقصر المدينة السياحية الأكثر جذباً للسياح الأجانب فى مصر.

وقتلوا السادات فى أكتوبر ١٩٨١.

وعندما بدأ المفكرون والكتاب ورجال الدين فى رصد الظاهرة والتصدى لها بدأت هجماتهم تتحول إلى المثقفين ورجال الدين المستنيرين.

كانت أولى عمليات تلك الجماعات التى قام بتنظيم التكفير والهجرة ضد الشيخ محمد سيد حسين الذهبي وزير الأوقاف عام ١٩٧٨ فى أيام السادات.

والدكتور الذهبي تخرج فى الأزهر الشريف وحصل على شهادة الدكتوراه وعين أستاذاً فى جامعة الأزهر. تقلب فى مناصب التدريس فى الجامعة الأزهرية، ومن أهم مؤلفاته كتاب التفسير والمفسرون، وفيه نقد لمناهج أهل البدع والأهواء كالمصوفية والخوارج والمعتزلة والشيعية ومن نحا نحوهم من أصحاب المذاهب، وبعد وفاته قام ورثته بنشر كتيبات أهمها: الإسرائيليات، نور اليقين فى هدى خاتم النبيين، وجوب الاحتكام إلى شريعة الله، ومشكلات الدعوة والدعاة، والكتاب الأخير عبارة عن تقرير كان قد قدمه لمجلس الوزراء ورئاسة الجمهورية عن فساد الدعوة فى المساجد ووضع فيه أسباب هذا الفساد.

كما أصدرت وزارة الأوقاف فى عهد الدكتور الذهبي كتاباً ليس من تأليفه يهاجم الجماعات المتطرفة.

وفى التعديل الوزارى الذى أجراه السادات عام ١٩٧٧ خرج الشيخ الذهبي من الوزارة. قبل خروجه كان الشيخ

قد قدم بلاغاً إبان توليه الوزارة اتهم فيه عدداً من المسؤولين الكبار فى وزارة الأوقاف بأنهم باعوا بعض الأراضى التابعة للوزارة بقيمة تقل كثيراً عن قيمتها الحقيقية، ولما خرج الشيخ من الوزارة كان مطلوباً للشهادة أمام محكمة الجنايات فى أكتوبر ١٩٧٧.

وفى ٣ يوليو ١٩٧٧ قامت جماعة مسلحة باختطاف الشيخ الذهبي من منزله فى ضاحية حدائق حلوان فى الساعة الثانية وعشر دقائق صباحاً واقتادوه إلى سيارة فيات كانت تنتظرهم أسفل المنزل. ادعى المختطفون أنهم من رجال الشرطة، وعندما حاولت الحراسة المعينة على منزل الشيخ -باعتباره وزيراً سابقاً- قاموا بإطلاق النيران تجاههم.

تعمطت السيارة التى تقل الخاطفين ومعهم الشيخ فتركوها واستقلوا سيارة أخرى استوقفوها لهذا الغرض. فر أحد المسلحين ووقع قائد السيارة التى تعمطت، فى قبضة الجيران، الذين استيقظوا على صراخ ابنة الشيخ وإطلاق النيران، كما قام الأهالى بتفريق إطارات السيارة التى تعمطت.

فى الساعة الثانية والربع اتصلت ابنة الشيخ ببوليس النجدة وأبلغت عن الحادث. كما قامت بعدها بالاتصال بأحد الصحفيين من أصدقاء الشيخ، هو نشأت التعلبي، الصحفى بالحوادث اللبنانية، وكان موجوداً بالقاهرة، لطلب معونته لسرعة إحضار رجال الأمن. وعلى الفور وصل الصحفى إلى منزل الشيخ.

فى الساعة الرابعة وصل ضابط شرطة ويعدة أربعة من الجنود. وتوالى بعدها وصول رجال الأمن والمحققين ورجال السلطة والنيابة.

أعلن المختطفون عن طريق وكالات الأنباء أنهم

من جماعة التكفير والهجرة، وأن لهم مطالب لدى الدولة مقابل الإفراج عن الشيخ الذهبي وتركزت هذه المطالب، حسب ما جاء فى كتاب اللواء فؤاد علام، الإخوان وأنا:

- الإفراج عن جميع المضبوطين من أعضاء الجماعة.

- دفع مبلغ مائة وخمسين ألف جنيه كتعويض عما أصاب الجماعة من أضرار بسبب الإجراءات الأمنية السابق اتخاذها حيالهم.

- اعتبار أن القضايا السابق اتهام أعضاء بها كان لم تكن.

فى البداية حاولت الدولة الاستجابة لمطالب المختطفين. وتطوع أحد رجال الأعمال القريبين من السلطة هو عثمان أحمد عثمان، أن يجهز المبلغ المطلوب، على أن تتولى الدولة تنفيذ ما يخصها فى باقى المطالب. وعند عودة حسن أبوباشا، رئيس جهاز أمن الدولة من الخارج، طلب على الفور تشكيل لجان تحر جديدة، ورفض الإدعان لمطالب المختطفين.

وكشفت التحريات بعد سؤال السائق الذى قبض عليه، والاستعانة ببعض المسجونين من أفراد الجماعة، وتم القبض على أفراد الجماعة وضبطت لديهم أوراق تنظيمية. وتبين وجود طفل صغير معهم، كما عثر على آثار تدل على وجود شكرى مصطفى زعيم جماعة التكفير والهجرة. وفى اليوم التالى تم ضبطه. كما تم القبض على عضو آخر بالجماعة، وعندما أمسكه رجال الأمن حاول ابتلاع ورقة، عندما أخرجوها من فمه، تبين أن بها تكليفاً لأحد أفراد التنظيم بالتخلص من الجثة، والقائها فى ترعة المريوطية، بعد وضع كمية من النشادر بها.

كشفت التحريات عن مكان وجود الشيخ المحتجز فى شقة بأحد الشوارع الجانبية بشارع الهرم. وعندما توجهت القوات إلى المكان تبين وجود جثة الشيخ ملقاة على أحد الأسرة وقد أصيب بطلق نارى وصل إلى المخ.

كشفت التحقيقات عن أبعاد التنظيم بالكامل ومخططاتهم وأهدافهم، وتم اعتقال جميع أفراد، وقامت الشرطة بالاتصال بالمسؤولين فى المؤسسات الدينية الأزهر والأوقاف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، والمجلس القومى للبحوث الجنائية وطلبوا منهم المساعدة العلمية عن أسباب انتشار تلك الأفكار فى أوساط الشباب، كان هذا عام ١٨٧٧.

وقدمت القضية إلى المحكمة العسكرية وحكم بالإعدام على كل من:

- شكرى أحمد مصطفى.

- ماهر عبدالعزيز بكري.

- محمد عبدالمقصود السيد غازى.

- أحمد طارق عبدالمعلم.

كما حكمت المحكمة العسكرية على باقى أعضاء التنظيم بعقوبات تتراوح بين الأشغال الشاقة المؤبدة والسجن سنة.

وقد خرجت تلك الأبحاث والندوات التى عقدت بنتائج أهمها:

- أن تلك الأفكار ليست بجديدة على الإسلام.

- أن المؤسسات الدينية فى مصر ليست لديها اهتمامات بالبحث فيما يسوقه هؤلاء من أدلة على صحة أفكارهم.

وبدا مسلسل القتل الذى عانت منه مصر الكثير، كما عانت منه حرية التعبير أكثر.

البركان الهادئ



2

فى نوفمبر ١٩٩٩، نُشرت رواية للكاتب السوري حيدر حيدر بعنوان «وليمة لأعشاب البحر»، فى سلسلة من سلاسل الهيئة العامة لقصور الثقافة، التى يرأسها الناقد المعروف على أبوشادى. والسلسلة يرأس تحريرها الكاتب المعروف إبراهيم أصلان. وتصدر هذه السلسلة مؤلفات وروايات سبق نشرها لكاتب عرب، الرواية المذكورة سبق نشرها عام ١٩٨٣. تدور أحداث الرواية حول مثقفين عراقيين غادرا بلدهما هربًا من بطش الرئيس العراقي صدام حسين فى أواخر السبعينيات، يحمل المثقفان الأنظمة الديكتاتورية والحركات المحافظة والأصولية مسئولية القهر السياسى الذى تعاني منه الدول العربية. وقيل وقتها إن بالرواية أموراّ تمس العقيدة الإسلامية. وبمجرد صدور الرواية قادت صحيفة الشعب الناطقة باسم حزب العمل حملة عنيفة على الرواية، ونشرت مقاطع منها، واتهمت مؤلف الرواية بأنه أهان الله وأهان رسوله، وأنه يستخف بالقرآن الكريم، ويصف الرسول- صلى الله عليه وسلم- بأنه مزواج. كما وصفت الصحفية مؤلف الرواية بأنه سلمان رشدى جديد، ودعا كاتب المقال المواطنين إلى مبايعته على الموت انتقامًا من كل من: كاتب الرواية، ورئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة التى تتبعها السلسلة التى نشرت الرواية، والمشرف على السلسلة. ووصفت الجريدة كلاً من الكاتب والناشر والطابع بأنه «الفاجر ابن الفاجر. الفاسق ابن الفاسق. الكافر ابن الكافر»، كما قام بعض خطباء المساجد بلعن المؤلف والناشر والطابع والموزع على منابر المساجد. وقامت جماعة الإخوان المسلمين بإصدار بيان هاجمت فيه الرواية وطالبت النائب العام بالتدخل. لأول مرة منذ سنوات طويلة، يخرج طلاب جامعة الأزهر بمظاهرة، المعروف أن طلبة الأزهر لا يشاركون فى المظاهرات السياسية التى يقوم بها طلبة الجامعات الأخرى قبل ذلك.

كانت مظاهرات وهتافات طلبة جامعة الأزهر تبدأ من بعد صلاة الفجر، وهو ما أقلق سكان منطقة الحى السادس الموجودة بها مقر جامعة الأزهر والمدينة الجامعية. ولأول مرة أيضاً تشترك معهم طالبات الأزهر ، وفى تلك المظاهرات وزعت الطالبات منشورات جاء فيها:

– «نحن طالبات وطلبة جامعة الأزهر نوجه نداء إلى كل مسلم ومسلمة أن يضموا صوتهم إلى صوتنا مطالبين معنا بإهدار دم الكاتب السوري اللعين الذى أصدر كتابًا بعنوان- «وليمة لأعشاب البحر»-والذى يتناول فيه على الذات الإلهية، ويقول إن الله جل وعلى له قرون، ويهبط من السماء ليقابل عشيقتة، فطالبوا معنا بالإفراج عن إخواننا الطلبة مع عدم

رواية «الخبز الحافى»، لمؤلفها الكاتب المغربى الشهير محمد شكرى، عبارة عن اعتراف مذهل عن سيرة كاتبها المغربى الذاتية. كتب عنها الدكتور عبدالقادر القط فى «الأهرام» ٧ يوليو ١٩٩٩. «الخبز الحافى»، ومعناه بالعامية المصرية «الخبز الحافى»، سيرة ذاتية مؤلفها الأديب المغربى محمد شكرى، منذ طفولته وصبا حتى بلغ الواحدة والعشرين. وقد سماها كاتبها سيرة ذاتية روائية، وقد تقترب السيرة من الفن الروائى إذا قامت على انتقاء واع للمواقف ورسم فنى للشخصيات، وأسلوب أدبى يتلون حسب طبيعة المواقف والشخصيات.

على أن السيرة الذاتية، سواء أكانت قريبة من الفن الروائى أو بعيدة عنه، ليست مجرد تسجيل لما جرى لصاحبها من أحداث، الثقافة منها والمكر والمشابه، بل هى اختيار لما كان له أثر فى بناء شخصيته أو تكوين فكره أو توجيه عواطفه، أو ما كان فيه تعبير عن طبيعة العصر أو صورة الحياة فى مواطن الشخصية، أو تقديم لبعض المواقف الاجتماعية أو النماذج البشرية. وقد عاش صاحب هذه السيرة متنقلاً بين تطوان وطنجة ووهران منذ أن كان صبياً صغيراً حتى بلغ الواحدة والعشرين، واحترف كل ما أتاح له الظروف من عمل، فكان عاملاً فى مصنع للأجر الطوب وآخر للفخار، وكان صبياً فى مقهى وماسح أندية ويانع صحف وحقلاً ومساعداً فى نقل المهربات، وهى كلها أعمال تفرض على صاحبها تجارب إنسانية متنوعة يلتقى فيها نماذج بشرية عديدة ومواقف دالة أو طريفة، وقد تقدم فى نفسه شرر وعى اجتماعى باكر متمرج فيه المعاناة الشخصية بالملحظة التى تفرسها عليه ممارسته الشقية للحياة.

قبل أن تقرّر الجامعة على طلابيها دراسة رواية «الخبز الحافى»، نشبت أزمة فى الجامعة الأمريكية فى مطلع العام الدراسى الجديد ١٩٩٨، بسبب كتاب يتم تدريسه من تأليف المستشرق الفرنسى ماكسيم رودنسون، يتحدث عن حياة رسول الله، صلى الله عليه وسلم.

المدرس الفرنسى باحث، يعيش فى مصر منذ تسع سنوات، يعد لرسالة دكتوراه من السوربون بفرنسا بعنوان «الحركات الإسلامية الوطنية»، يعمل بالتدريس فى كلية الألسن جامعة القاهرة بالإضافة إلى الجامعة الأمريكية، ويتمتع باحترام المثقفين المصريين وعدد من المصريين الذين عاشوا فى باريس قبل ١٩٨٥، وهو أحد نشطاء جمعيات مناهضة العنصرية ضد العرب، وكان ينظم كل عام احتفالية فى جامعة السوربون بيوم الأرض الفلسطنى.

وفى ١٠ مايو ١٩٩٨ تقدمت مجموعة من خريجي الجامعة الأمريكية لإدارة الجامعة بشكوى ضد المدرس الفرنسى، الذى يدرس مادة تاريخ العرب، يتهمونه فيها بالإساءة إلى الإسلام. واتهموه فى البلاغ بتقارير كتابين، الأول كتاب «حياة محمد»، للكاتب ماكسيم رودنسون، والثانى كتاب «تاريخ العرب، تأليف الأمريكيين ديفيس وجرين، والآخر هو الكتاب الرئيسى فى مادة تاريخ المجتمع العربى التى تدرس فى الجامعة الأمريكية.

وفى ١٣ مايو ١٩٩٨ كتب الصحفى المعروف صلاح منتصر، فى عموده اليومى فى جريدة الأهرام «مجرد رأى»، مطالبًا بمصادرة كتاب المستشرق الفرنسى ماكسيم رودنسون الذى يدرس فى الجامعة الأمريكية. وقال صلاح منتصر إن رسالة وصلته من ولى أمر طالبة فى الجامعة الأمريكية ترى أن الكتاب يسىء لشخصية الرسول.

بدا فى الأفق آن هناك حملة من الصحف المصرية ستواجه الجامعة الأمريكية. يقودها بعض المتدينين وأصحاب الفكر اليسارى، باعتبار أن الجامعة الأمريكية تمثل الفكر



طلاب الأزهر يتظاهرون بسبب رواية

تعرضهم لأى أذى. وإقالة الوزير فاروق حسنى وزير الثقافة، ونحن نعلمكم أننا قد تعرضنا أمس الأول الإثنين يوم ٨ مايو للضرب والسب والأذى من قوات الأمن، فلا تصدقوا ما قالته وكالات الأخبار فى وسائل الإعلام جميعاً. وتعرفكم أننا صامدون للنهاية. وكل ما نرجوه منكم هو الوقوف بجانبنا فالقضية عامة وليست خاصة بطلبة وطالبات الأزهر فقط.. كما قام رئيس اللجنة الدينية بمجلس الشعب، وهو فى نفس الوقت رئيس جامعة الأزهر، بإلقاء بيان شديد اللهجة، وأعلن فى اللجنة العامة للمجلس عن أن كاتب الرواية مرتد ويجب أن يقتل، كما يجب محاسبة كل من قام على عملية نشر الرواية . تصدى الكاتب إبراهيم سعدة رئيس مجلس إدارة وتحرير جريدة «أخبار اليوم»، لتفضيلة الدكتور رئيس جامعة الأزهر ورئيس اللجنة الدينية لمجلس الشعب، وهاجمه بضراوة عنيفة، الأمر الذى دعا رئيس اللجنة الدينية بمجلس الشعب إلى مهاجمة الصحافة فى جلسة مجلس الشعب التى ناقشت موضوع الرواية بسبب مقال إبراهيم سعدة. ومن المعروف أن الكاتب إبراهيم سعدة يتبنى وجهة نظر الحكومة دائماً فى مقالاته. ويعد رايه بمثابة قراءة لفكر الدولة الرسمى.

كما هاجم فضيلته وزارة الثقافة، وحاول أن يؤثب الحكومة على الصحافة، ما دعا وزير شئون مجلسى الشعب والشورى إلى الرد عليه وتحذيره من مهاجمة الصحافة أو محاولة استدعاء الحكومة عليها. وقال وزير شئون مجلسى الشعب والشورى إن رئيس جامعة الأزهر ورئيس اللجنة لم يتحمل الصحافة وهو رئيس جامعة، فكيف يتحملها وهو وزير. وكان وزير شئون مجلسى الشعب والشورى وهو سياسى نافذ، يلمح إلى احتمال أن يصبح رئيس جامعة الأزهر وزيراّ فى التعديلات الوزارية المقبلة. فى محاولة منه إلى إسكاته. حاصرت قوات الشرطة طلبة الأزهر والمدينة الجامعية التى يقيمون فيها. وتدخل الأزهر الشريف، وأثير وقتها جدل حول حق الأزهر الشريف فى مصادرة الأعمال الإبداعية. عندما اندلعت تلك القضية كان فضيلة شيخ الأزهر خارج البلاد، وعندما عاد أصدر بياناً ألقى فيه اللوم على وزارة الثقافة، وحملها مسئولية ما حدث لأنها لم تتصل بالأزهر لاستئذانه فى نشر الكتب التى تريد أن تصدرها. وقامت الإدارة العامة لمباحث أمن الدولة باستطلاع رأى المجلس الأعلى للشئون الإسلامية فى رواية «وليمة لأعشاب البحر»، وبيان ما بها من مخالفات شرعية. كما قام رئيس مجلس الشعب أيضاً فى نفس التوقيت بمخاطبة المجلس الأعلى للشئون الإسلامية لإبداء الرأى فى الرواية ذاتها.

الرواية الأزمة هى «وليمة لأعشاب البحر»



3 الجامعة الأمريكية ورواية «الخبز الحافى»

الإمبريالى، ومؤلف الكتاب يهودى يمثل الصهيونية العالمية، والمدرس فرنسى يمثل ما يدعيه منتقو الغرب بفكره صدام الحضارات، ومما زاد فى تآجج الحملة أن أحد الكتب يتحدث عن رسول الله، صلى الله عليه وسلم. وعلى الفور تحركت الحكومة، ممثلة فى وزير التعليم العالى الدكتور مفيد شهاب، الذى وجه أمراً إلى رئيس الجامعة الأمريكية بسحب نسخ الكتابين فوراً من مكتبات الجامعة ومناذف البيع. وفى ١٤ مايو ١٩٩٨ نشر رئيس الجامعة الأمريكية اعتذاراً رسمياً عن هذا الخطأ، وأشار فى الاعتذار إلى أنه قام بمجرد علمه بسحب نسخ الكتابين فوراً من مكتبات الجامعة ومناذف البيع، وألقى التعادف مع مدرس الكتاب الفرنسى الجنسية. هدأت الضجة قليلاً، ولكن بعض الصحف المصرية العقلانية التى تحترم مكانة المؤسسة العلمية. ويدينها التخصص العلمى والقراءة النقدية والانفتاح على الرأى الآخر، دافعت عن الكتاب الأول، ومولفه ومدرسه، وعابت على الجامعة الأمريكية موقفها المخاذن.

كما اعترض عدد من أساتذة الجامعة الأمريكية على قرارات رئيس الجامعة، متهمين إياه بأنه خلخلى عن النظام التعليمى العريق للجامعة، الذى يقوم على التعليم الحر والتحليل النقدى. وقامت عميدة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالجامعة الأمريكية بإعداد بيان تنتقد فيه رئيس الجامعة، وترد على تدخلات الحكومة المصرية المباشرة فى مناهج التعليم الجامعى بشكل عام. فى نفس الوقت، أصيب المدرس الفرنسى ماكسيم رودنسون بحالة ذعر واختفى عن الأنظار فى مكان ما، لأن أحداً ما أخبره بأن المتطرفين يبحثون عنه ليقبضوه. فى نفس العام الدراسى ١٩٩٨، التى حدثت فيه قضية الفرنسى رودنسون، كانت الدكتوراة سامية محرز، الأستاذة بالجامعة الأمريكية، تدرس لطلابها فى قسم اللغة العربية رواية «الخبز الحافى»، للكاتب المغربى المعروف محمد شكرى، وعلى غرار ما حدث فى قضية كتاب رودنسون، تقدم بعض أولياء أمور طلاب قسم اللغة العربية بالجامعة الأمريكية بشكوى باللغة الإنجليزية على شكل رسالة مكتوبة إلى رئيس الجامعة، سلموها إلى طبيب يعمل فى ألياء الخارجية بالجامعة، قام الطبيب بدوره بتوصيل شكوى أولياء الأمور إلى رئيس الجامعة.

هدد أولياء الأمور، فى رسالتهم، بفرض الجامعة الأمريكية على صفحات الصحف والجرائد ومكاتب المسئولين، كما اتهم أولياء أمور الطلبة، فى رسالتهم، المدرسة بأنها تتحرش جنسياً بأبنائهم المراهقين عن طريق رواية «الخبز الحافى»، سيئة السمعة التى تدور أحداثها فى الجوارى، وقالوا إن أولادهم وبناتهم يخجلون من تدريس تلك الرواية، وطالبوا بمنع تدريس رواية «الخبز الحافى»، المخلة بالأداب، من قائمة الكتب التى تدرسها الجامعة، وحددوا صفحات معينة من الرواية. خطاب أولياء الأمور بدون توقيعات، أى بمثابة شكوى مجهولة، والجامعة الأمريكية شأنها شأن الهيئات ذات المراكز الخاصة لا يجوز لها أن تتعامل مع الشكاوى أو الخطابات التى يرسلها أصحابها بدون توقيعات، لخوف أصحابها من الظهور العلنى.

تعاملت الجامعة مع رسالة أولياء الأمور بجدية، وعلى الفور تم تحويل الدكتوراة سامية محرز للتحقيق، أمام لجنة من إدارة الجامعة، بعد توزيع ترجمة إنجليزية للصفحات التى ذكرها أولياء الأمور، ليتمكن أعضاء اللجنة الأجانب من قراءتها، ويعد ساعتين من التداول تم استبعاد الرواية، وطرحتم أمام الحلاب خيارات أخرى بديلة لاستكمال مشروعهم النقدى، وأوصت اللجنة بعدم تدريس كتاب «الخبز

وزارة الثقافة دافعت عن رواية «وليمة لأعشاب

البحر» من منطق الحرص على حرية التعبير

والغريب أن الهيئات الرسمية تجاهلت رأى وزير الثقافة. ولم يجم مجلس الشعب إلى لجنته للثقافة والإعلام التابعة للمجلس.

الحق أن وزير الثقافة وقف إلى جانب المثقفين. وقام بالدفاع عن الرواية من منطلق حرصه على حرية التعبير، وبالتالي وقف كل المثقفين بجانب الوزير فى مصر وخارجها.

وفى جلسة مجلس الشعب التى عقدت يوم ١٠ مايو ٢٠٠٠ أعلن وزير الثقافة أن الرواية المعنية سبق نشرها وطرحها فى الأسواق منذ عام ١٩٨٣، ولم يعترض عليها أحد، وقال إن ما نشر عن اتهام للرواية بالتطاول على القيم المقدسة هو تحريف متعمد، وقال إن الوزارة لم تنشر خلال تاريخها أى كتب تتمتن الأديان.

ومع ذلك فبعد أن عاد الوزير من مجلس الشعب، أقال الرواى إبراهيم أصلان رئيس تحرير السلسلة التى نشرت الكتاب. وهو ما يعد نكوصا من الوزير فى دفاعه عن حرية التعبير، وكان الوزير يوحى بهذا التصرف بأنه يوجد خطأ، وأن الخطأ يتحمله رئيس تحرير السلسلة.

وفى اليوم التالى استدعت النيابة العامة الكاتب إبراهيم أصلان رئيس تحرير السلسلة المذكور لسؤاله.

فى نفس العام عقد مؤتمر أدياء الأقاليم الذى تشرف على إعداده وزارة الثقافة وتموله فى ١٧ سبتمبر ٢٠٠٠ ، وقام هذا المؤتمر بتكريم الكاتب الروائى إبراهيم أصلان رئيس سلسلة آفاق التى أصدرت رواية «وليمة لأعشاب البحر» فى محاولة من المثقفين لإثبات خطأ قرار الوزير وتحميده بتكريم المغضوب عليه من جانب الوزير.

وفى قضية الروايات الثلاث فيما بعد الشهيرة أقال وزير الثقافة السنوليين عن نشر الروايات الثلاث معترفاً بوجود خطأ من جانبهم وتحميلهم المسئولية.

كما قام فضيلة الإمام الأكبر د. محمد سيد طنطاوى شيخ الأزهر بتأييده لمصادرة أى عمل من شأنه التطاول على ثوابت ديننا الإسلامى الحنيفى، وإشاعة الفاشية بين الناس.

ووقف علماء الأزهر الرسميين مؤيدين لطلب الإحاطة التى تقدم به كل من الدكتور عبدالعطى بيومى عميد كلية أصول الدين، والدكتور عبدالرحمن العدوى الأستاذ بجامعة الأزهر، وأعضاء لجنة الشئون الدينية فى مجلس الشعب. من ضرورة التثبت من منهج وسياسة وزارة الثقافة فى نشر الكتب والروايات، وسؤال الوزير عن الخطأ الثقافى والسياسى الذى تتبناه الوزارة وسبل الحفاظ على الهوية الثقافية والإسلامية، وكشف الانحرافات فى وزارة الثقافة وكيفية ضمان عدم تكرار ما حدث.

الحافى» مرة أخرى.

الدكتوراة سامية محرز تقوم بتدريس الأدب العربى فى الجامعة الأمريكية منذ ١٩٩١، وسبق أن درست رواية «الخبز الحافى» مرتين، ولم تحدث مشكلة فى المرتين السابقتين، وكانت قد قررت تدريس عدد من الروايات، منها: موسم الهجرة للشمال للروائى السودانى الطيب صالح، ورواية مسك الغزال للكاتبة اللبنانية حنان الشيخ، ورواية أصوات للمصرى سليمان فياض.. وكلها أعمال توظف الجنس وعلاقاته على المستوى الرمضى والمضمون. كما تناولت رواية «موسم الهجرة للشمال» إشكالية العلاقة بين الشرق والغرب من خلال علاقات جنسية، ويعرضه يتناول فكرة الاغتراب والبحث عن هوية، وكلها تدخل أيضاً فى إطار الحداثة الذى يميز الكتابات الجديدة للروائيين العرب.

على مدى ستة أشهر أصبحت مشكلة رواية «الخبز الحافى» خارج أسوار الجامعة، وبدأت تتحول إلى قضية رأى عام، تتداولها الصحف العربية والأجنبية كمادة لتبادل وجهات النظر، شاركت فيها العديد من المثقفين العرب والأجانب.

كانت أهم تلك الكتابات ما كتب فى جريدة «الوفد» المصرية المعارضة بتاريخ ١١ يناير ١٩٩٩، بتوقيع رئيس قسم اللغة العربية فى الجامعة الأمريكية، بتبنى فيه وجهة نظر الجامعة الأمريكية وموقفها من سامية محرز، وموقف الجامعة من كتاب رودنسون، وقال إن الجامعة أصابت عندما طردت الأستاذ الفرنسى الذى درس الكتاب للطلاب، واعتبر أن هناك خطأ فرديا ارتكبه الدكتوراة سامية محرز، وأنها تستحق العقاب. لم تنته المشكلة عند هذا الحد، حيث فوجئ وزير التعليم العالى، الدكتور مفيد شهاب، باستجواب فى مجلس الشعب، وفى معرض رد الوزير على الاستجواب طالب بمعاينة المدرسة وعزلها عن التدريس فى الجامعة.

وكحل وسط عرضت الجامعة على الدكتوراة سامية محرز أن تحصل على إجازة من الجامعة حتى تستقر الأمور. تصاعدت الأزمة، وبدأ أنها تقترب شيئاً فشيئاً من التحول إلى قضية شبيهة بقضية الدكتور نصر حامد أبوزيد، الذى قضى بالتفريق بينه وبين زوجته الدكتوراة ابتهاج يونس، وغادر مصر نهائياً إلى الخارج حتى توفى هناك.

قالت الأستاذة سامية محرز إنها عندما أطلعها رئيس الجامعة على خطاب، فوجئت بأنه يحتذى على جمل بأكملها تمثل تشبيلاً حرفياً لبعض المارك التى كانت دائرة بالفعل داخل أروقة قسم الدراسات العربية بالجامعة، وأيقنت أن أولياء الأمور وبعض الزملاء قد اتفقوا فى مصالحهم مع الإبراهيين!

وأعلنت المعلمة عن أنها لو عوقبت أو مُنعت من التدريس فإنها ستقاضى رئيس الجامعة الأمريكية لتعديده على الحرية الأكاديمية المفترضة فى الجامعة.

تراجع وزير التعليم العالى عن مطالبه، وكانت القضية قد وصلت إلى جامعات العالم، وتلت المعلمة عروضاً للعمل فى جامعات أوروبا.

كما قام عدد من أساتذة الجامعات بمساندة الدكتوراة سامية محرز، ونشروا نداءات على الإنترنت للتنديد بموقف الجامعة الأمريكية التى خضعت للابتزاز ومزغت حريتها الأكاديمية فى الوحل. كما انتهالت على الجامعة الأمريكية رسائل تتضمن مع الدكتوراة فى موقفها.

ربما كان أهم ما فى الأمر أن الجامعة الأمريكية دعت الفكر والأكاديمى الفلسطينى لإدارة سعيد، الذى يدرس فى جامعات أمريكا، لتمنحه درجة الدكتوراه الفخرية فى فبراير ١٩٩٩، وانتهز الرجل الفرصة، فى خطبة التكريم دافع عن حرية التعبير والحرية الأكاديمية، وتفنن الجامعة الأمريكية درسا فى ضرورة مراعاة حرية البحث العلمى والحرية الأكاديمية.

البركان الهادئ

فصل من روايته الأخيرة



حكاية هوى

ذات يوم. في آخر النهار، بينما كنت في غرفتي. سمعت صراخاً حاداً يأتي من خلف نوافذ بيتي المعلقة.

فتحت النافذة التي تطل على الشارع، كان الصراخ قريباً، ولكنني لم أتبين مصدره. يجب أن أنزل إلى الشارع لأعرف مصدر هذا الصراخ.

في منطقتنا، يحدث الصراخ عند الموت، أو اندلاع الحريق، أو نشوب معركة بين رجلين. المنطقة التي أسكن فيها، كانت قرية ريفية، ثم تحولت منذ سنوات السبعينيات في القرن الماضي، إلى منطقة حديثة، تعتبر جزءاً من مدينة كبيرة من مدن الصعيد، وأصبحت مكاناً متميزاً بالتوسعات التي جرت على أطراف المدينة.

ونعود للصراخ الذي أقلقني. فإنه يحدث في حالات كثيرة، لأنه دائماً نذير شؤم أو كارثة، ويسبب لي، على وجه الخصوص، إزعاجاً وقلقاً لا أتخلص منه بسهولة، بسبب الصوت الحاد والكثيب للصراخ النساء. صراخ يشبه عواء الكلاب الخائفة والمذعورة، بسبب الصوت الحاد رهيب. يصيبنني هذا الصراخ بالقلق والتوتر!

تصرخ النسوة عندما هذا الصراخ، عندما يموت أحد الناس، وعندما تندلع النيران في أي بيت أو جرن في الحقل، كما تصرخ النساء معركة، فلا نزل من البيت دون سلاح، ابتداء من الهراوة الغليظة حتى البندقية الألية.

كما تعلمنا أن نترث، ونستطلع الأمر قبل النزول، ولا تقترب من المعركة إلا إذا عرفنا أطرافها ومواقعهم.

إذ لم يكن الأمر نساء، فلا داعي أبداً للنزول عند احتداد المعركة، وقبل أن تضع المعركة أوزارها، حتى لا نتورط في الشهادة فيما بعد، عندما تأتي الشرطة وتجري تحرياتنا، ويبدأ الضابط في استجواب شهود الواقعة، فإما أن تشهد بالحق، وتقول كل ما رأيته، وتتحمل ما ينتج عن ذلك من عداوات وخصومات من عائلات الذين قتلوا أو ضربوا. وهي عداوة لا مبرر لها، ولكنها، عندما في الصعيد، تحدث بمجرد أن تشهد بالصدق وتتسبب شهادتك في سجن الجاني وربما إعدامه، لأجل هذا يجب أن تتجنب النزول مبكراً في بداية المعركة لتتجنب خصومة أنت في حل منها، وتكون بعيداً عنها. قديماً كنا نسمع صراخ امرأة تلد، الصراخ الحاد والقاتس الذي يثير الألم، الآن، تولت عيادات أطباء النساء أمر الولادة ببنج كامل، ولا يسمع لها حتى الآن.

من نوع صراخ النساء نعرف نوع الكارثة. إذا كان هناك ميت، يكون الصراخ طويلاً وراسخاً، ثم تعقبه فترة راحة ويعود الصراخ من جديد.

إذا كانت هناك نيران يكون الصراخ متقطعاً وسريعاً ومتوالياً، مصحوباً بهلع وضوضاء،

ويكون بصوت متباعد وبصوت استغاثة، لأن كل واحدة تصرخ من مكان يختلف عن الآخر. عندما تكون معركة يكون الصراخ متتالياً ومنشراً، وسرعان ما ينقطع وتخلله أصوات صياح الرجال والحث على الضرب أو الهروب. كان الصراخ واهناً وبصوت واحد، ثم يخفت. فهي المعركة.

صراخ هذه المرة كان طويلاً وراسخاً وواضحاً، عرفته على الفور.

صراخ ميت.

بقي أن نعرف من الذي مات أو ماتت. وكيف مات، وفي أثناء ذلك سمعت صوت ميكروفون المسجد المجاور لبيتنا يقول:

– لا إله إلا، محمد الهادي رسول الله. توفي إلى رحمة الله تعالى الأستاذ عبد الجابر عبد الباسط، والد الأستاذ سميج عبد الجابر والأستاذ خالد عبد الجابر، وشقيق الأستاذ خيري عبد الباسط، والحاج رجب عبد الباسط، وخروج الجنازة بعد صلاة العصر، من مسجد أبوالعلا، والعزاء قاصر على تشييع الجنازة، ولا عزاء للسيدات.

لبست الجلاب المكي، وضعت شالاً على كتفي. وضعت قدمي في حذاء، وكان الصراخ يتزايد. نزلت إلى الشارع.

اتجهت إلى منزل عبد الجابر عبد الباسط، في أطراف المباني السكنية. لأجلس مع الجالسين، أمام بيت المتوفي.

ترايذت أعداد الجالسين في انتظار تشييع الجنازة.

كان هناك من يقوم بتجهيز الميت وتكفينه وإعداده للانتقال للدار الآخرة.

جلسنا في الانتظار.

بمجرد انتهائهم من عملهم، قاموا بإخراج كل النسوة، وأدخلوا النعش الذي يوضع فيه الميت، كان مصنوعاً من معدن الألومنيوم، قبل ذلك كان يصنع من الخشب، كان يصنعه نجيب النجار في ورشته بجوار بيتنا القديم، وكنا ونحن صغار نجلس حوله، وهو يعمل تركيب ألواح الخشب ولحامها بالمسامير.

وضعوا النعش فوق قاعدة خشبية، موضوعة على طشت واسع من النحاس، وبدأت عملية تفصيل المتوفي في حضور ولديه وإخوته، وبعد أن أنهوا عملهم، وضعوا الجثمان في الكفن، ثم رفعوه ووضعوه في النعش.

خرج النعش من البيت محمولاً على أعناق الرجال. ومصحوباً بصراخات بناته وزوجته وقربياته من النساء لوداعه الدواع الأخير.

سار حاملو النعش في المقدمة، وسرنا خلفهم في خشوع، في طريقنا إلى المقابر.

المسافة المؤدية إلى المقابر قطعناها في ساعة كاملة، من السير المتواصل، في طريق تم رصفه حديثاً، بعد أن كان مليئاً بالحفر والمطبات والأثرية المكومة على جانبيه.

الرجال يتناوبون حمل النعش، يندفعون إلى هذا العمل بإخلاص ورغبة أكيدة، اقتربت من النعش، في محاولة مني للمشاركة، وكسب

مزيد من الثواب والأجر، وجدت نفسي أسير تلقائياً خلف شخص يحمل الطرف الأيمن الخلفي من النعش، سرت خلفه مدة قليلة، ورايته ينظر خلفه. دون وعي مني وجدت نفسي أتقدم خلف الرجل، وأحل محله، واضحاً كنتي تحت ذراع النعش المعدنية الحادة، وعندما استقرت ذراع النعش على كتفي اليسرى، وجدته ثقيلاً، وشعرت أنه سينزل بكتفي على الأرض، تحملت الألم الحاد الناتج عن زاوية المعدن التي يتكون منها ذراع النعش المعدني. تداعت إلى ذهني تفسيرات ثقل النعش التي كنا نفسرها ونحن صغار، فعندما يكون الميت طيباً وخفيف الظل وكريماً، يكون النعش خفيفاً وينطلق بأقصى سرعه ناحية المقابر، وكأنه يستعجل الدفن، طيباً لما يراه ويحس به نعيم ينتظره.

وعندما يكون الميت شقياً أو مكروهاً وظالماً، كان حملة النعش يشكون من ثقل نعشه وتباطؤه، كلما اقتربوا من القبر، ويفسرون ذلك بأنه يخاف مما ينتظره من عذاب في القبر وفي جهنم.

وجدت نفسي أسير تلقائياً، ونسيت آلام كتفي، الغريب أنني لم أشعر بثقل النعش، وخيل إلى أنني لا أحمل شيئاً على الإطلاق، كان النعش خفيفاً. كانت خطواتي أثناء السير منتظمة، على نفس إيقاع خطوات الثلاثة الآخرين الذين يحملون معي النعش، شعرت بأنني أسير بخشوع وببطء، فلم أشعر بأي ألم. شيء ما مقدس في تلك الطريقة من السير الصامت والكثيب، التي تسير بها الجنازة، وأنت تشعر بأنك تحمل على كتفك أمانة غالية، وتحسوك رغبة في توصيلها إلى مستودعها الأخير، وتذكرت أن الأمانة أو الجثة يجب أن توضع في القبر، وبحال بعدها بين يدي الله. شعرت بمن يحاول أن يمشي خلفي ليحمل عني النعش بدوره، تخليت له عن مكاني، وسرت خلف النعش.

السير صامتاً في هذا المشهد الجنائزي يجلب الكثير من الأفكار، فعندما يموت شخص، نجد أنفسنا نعيش في لغز، كنت أفكر في كيفية تفكير الميت وهو في النعش محمولاً على الأعناق، تعلمنا أن الميت لا يموت، لا شك، أنه سيظل حياً في خيالنا فقط، المؤكد أنه ليس في إمكان أحد أن يمحو حياة إنسان من الوجود.

بعد أن انتهت مراسم الدفن، وهم الناس بالانصراف من المقابر، شعرت بأن من واجبي الذهاب لمقبرة الأسرة وقراءة الفاتحة وقليل من القرآن عند قبر أبي.

وأنا أسير في اتجاه المقبرة، خيل إلى أنني قد أصبحت قريباً من الله.

تنتابني حالة شعورية غريبة أشعر فيها بأن جسدي صار خفيفاً، وأن روحي هي التي تتحرك. شعرت بأنني أقرب إلى جسد هلامي يتحرك كريحة في طبقات الجو، حيث لا تفكير إلا في اللحظة التي أعيشها.

أحسست براحة غريبة لم أشعر بها من قبل، وتخيلت نفسي مكان الميت في النعش ويحملني الأهل والأقارب بتلك الطريقة النعيم الذي وعدنا به الإله..

وجدت نفسي في حالة عالية من السمو والروحانية، لم أمر بها من قبل.

وبالفعل ذهبت إلى قبر أبي.

تمثل لي أبي منذ رايته في لحظاته الأخيرة وهو يعاني من سكرات الموت. قبل أن تفيض روحه إلى بارئها.

جلست بالقرب من فتحة القبر في خشوع، وتخيلته مسجى في القبر ملفوفاً في كفيه الأبيض راضياً ونعماً.

بدأت في قراءة الفاتحة، واسترسلت في قراءة آيات القرآن التي حفظتها في سنواتي الأولى في كتاب الشيخ عبد الوهاب الضريب قبل أن أذهب إلى المدرسة.

استغرقتني قراءة القرآن.

عندما انتهيت وجدت الليل قد دخل والظلام قد خيم على المقابر، وانصرف المشيعون بمجرد إدخال الميت في القبر، دون أن يتقبلوا العزاء، حسب الوضع الجديد والذي يكتفى فيه أهل المتوفي بتقبل العزاء عند القبر. وأصبحت وحدي عند قبر أبي.

المقابر في منطقة معزلة وموحشة، وبعيدة عن العمران، مقامة على ربوة عالية. ربما ارتفعت من تراكم المقابر بعضها فوق بعض تشبه مدينة قديمة صغيرة، ولكنها مدينة معتمة في الليل، لا ضوء فيها ولا نور، وليس فيها أبراج ولا مبان شاهقة تحجب الهوا. المقابر تكاد تكون متساوية في الارتفاعات وشكل البناء، تتخللها شوارع ضيقة.

مقبرة الأسر تقع في وسط المقابر، وتحيط بها المقابر من كل جانب، بعضها صغير وبعضها كبير، المسافة بين المقابر ضيقة، لا تكفي إلا لمرور فرد واحد، وبدأ الظلام يخيم على المنطقة المناطق المحيطة بها.

أساطير كثيرة وحكايات كنا نسمعها ونحن صغار، وكان يحكيها لنا الكبار، عن الجن، الذي يسكن المقابر، وأفعاله العجيبة والتي كانت تبعث الخوف في نفوسنا.

قبل أن أخرج إلى الطريق العمومي، الذي يصل المقابر بالمدينة، صررت بقبر مشيد حديثاً، يبدو شرا وغنى أصحابه، من خلال أركانه الحادة التي لم تنهشم وطلاء الجاف بالأسمت وبقايا الخرسانة التي استخدمت في البناء. مرتفع قليلاً عن بقية المقابر، وكان حوله بناء قصير مبسط بالرخام يشبه المصطبة.

رأيت امرأة شابة، ترتدي ملابس سوداء، وتجلس فوق مصطبة القبر!

ما يوحي بأنها غريبة وتائهة، عيناها تدور في جميع الاتجاهات، ربما كانت خائفة أو تنتظر أحد.

المراة جميلة وطويلة. بيضاء باسمة،

إذا كان هناك ميت يكون الصراخ طويلاً وراسخاً

ثم تعقبه فترة راحة ويعود الصراخ من جديد



تقاسيمها مريحة، عيونها واسعة غارقة في الكحل.

جمال مصري غير محدود، ليس الجمال الصراخ، ولكنه الجمال الهادئ الرزين، الذي ينظر إليه الرجل فيستريح، ولا يمل من النظر. كانت ترتدي ملابس سوداء مفتوحة الصدر، ويطل منه نهدان أبيضان رائعان. خلاف ما تفعل النساء عندنا، نادراً ما نرى امرأة ترتدي ملابس تظهر نهيديها مثلها.

كانت في حوالى الأربعين من عمرها، نحيفة على قدر هائل من الجمال المصرى الظاهر في هيئتها ومفاتنها.

تذكرت أفعال الجن الغريبة، والتي تتشكل في صور حيوانات وقطط، ولكن لم أتصور أن يتشكل عفريت أو جن في تلك الصورة الجميلة.

شعرت بشعيرية تحتاج جسدي، ولكنني سرعان ما تبين لي أن الأمر عادي، وأنه لا خوف، لأننا ما زلنا في أول الليل، وأناها بالفعل سيدة جميلة من الإنس، وقلت لنفسي من المحتمل أن تريد مساعدة، أو تريد الخروج من تلك المقابر الموحشة.

كانت نظرتها ناحيتي تشجعني على الاقتراب منها.

اقتربت منها. رأيت ابتسامتها التي تطل من شفثيها الرقيقتين اللتين تشبهان الفراولة الحمراء. كانت ابتسامتها واسعة ومشجعة، وكأنها كانت تنتظر ميادرتي.

قالت إنها جاءت من المدينة لزيارة قبر والدها وزوجها اللذين ماتا في حادث منذ عام، وتريد الخروج إلى الطريق، حيث يمكنها أن تجد وسيلة مواصلات تنقلها إلى المدينة.

ثم نهضت واقفة ومشت بجوارى دون كلام. احترمت صمتها وحرمة المقابر، ولم أكلمها، كانت تجرى على لساني أسئلة كثيرة، كلها توقفت، إلا سؤالاً واحداً.

قررت أن أسألها عن اسمها.

أخبرتني بأن اسمها «هوى».

في أول الأمر لم أستوعب الاسم، وربما لم أسمعها جيداً، لاحظت هي ذلك. فكرت لنطق الاسم: - «هوى». لأول مرة أسمع مثل هذا الاسم، واكتشفت أن له وقعاً جميلاً، وأنه فعلاً اسم أنثوى مميز.

نزلت من المقابر المرتفعة. وهي تتبعني.

وعندما وصلنا للطريق العام، شاهدت توكتوك مقبلاً من بعيد، كان مميزاً بلونه المختلف عن الألوان الشائعة عندنا لتلك المركبة، كان لونها ميتاليك رمادياً.

عندما اقترب كان يقوده رجل عجوز هيئته بشعة وأسنانه تكاد تلتف حول شفثيه، وله شعر طويل يتهدل على كتفيه كقرون الخروف، وكان في حصة قدرة، صراحة خفت منه، ولكن السيدة تقدمت منه، وقالت:

– خذني إلى المحطة. المحطة هو الاسم الشائع للمدينة التي نعيش فيها، لدى القاطنين في القرى حولها.

دخلت هي في التوكتوك أولاً، دون أن تنتظرني، وجدت نفسي أتبعها وأدخل لأجلس بجوارها.

في التوكتوك تعمدت الجلوس ملاصقاً لها، لم تبعد عني، ربما كانت تعتمد الالتصاق، كانت تبتسم، وهو ما شجعتني على لمس يدها الناعمة ثم الضفط عليها، ووجدت نفسي أحيطها بذراعي وأهم بحضنها، عندها التفت العجوز قائداً التوكتوك خلفه وقال:

– عيب يا أستاذ أصابني الرب من نظراته، ولكن هوى ابتسمت وضحكت ضحكة ماجة وصریحة.

بقيت ساكناً وساد الصمت!

وكت من أن لا أخرج نظرة إلى نهديها، فلا يسعفتني الظلام بتأملها. كانت تقاسيم وجهها وجسدها لا تزال تلهي خيالي.

وعندما ظهرت أضواء الشارع الرئيسي، واقتربت من الشارع المؤدى لبيتنا، أخرجت من جيبى

ورقة بعشرين جنيهًا، وقلت لها:

– سادفع أجرة التوكتوك إلى المدينة واستمرى معي حتى تصل إلى بيتك.

شكرتني بصوتها الرخيم، وسألته عما إذا كانت تحتاج شيئاً، فسكتت، واعتبرتها علامة على احتياجها.

أخرجت خمسين جنيهًا ولفتها وناولتها لها. مدت يدها، أمسكتها، كانت يدها ناعمة وصغيرة ومثيرة. تناولت النقود. قلت لها:

– هل أكمل معك حتى تصل إلى بيتك؟

لست غامضاً كنت أشعر بالخوف عليها من سائق التوكتوك العجوز البشع. وتأملمت صورتها وتقاسيمها الجميلة مرة ثانية، كانت نوعاً نادراً من الجمال الذي أراه لأول مرة.

قالت بصوت رخيم وناعم:

– لا. كتر خيرك. أمان.

نزلت أنا من التوكتوك، واقتربت من السائق العجوز لأعطيها الأجرة، فجأة اختفى التوكتوك من أمامي، ولم أعد أراه.

نظرت حولي في كل الاتجاهات فلم أعر له على أثر.

اختفى في الشارع الطويل، وفيه ملكة الجمال التي قابلتها في المقابر.

لم أتصور أن يتشكل عفريت أو جن في تلك الصورة الجميلة



SAY MY NAME

بعد أكثر من عقد على عرض حلقاته الأخيرة، في 29 سبتمبر 2013، لا يزال مسلسل Breaking Bad، قادراً على العودة إلى صدارة النقاش، وتحديداً النقاش حول، أعظم ما أنتجته الدراما التلفزيونية في القرن الـ21.

وهذه المرة، لم تأت الإشادة من جمهور المسلسل وحده، بل من استطلاع أجرته صحيفة The New York Times، شارك فيه أكثر من 500 من النقاد والعاملين في صناعة التلفزيون، لاختيار أفضل 100 مسلسل بدأ عرضها منذ عام 2000.

النتيجة وضعت، Breaking Bad، في المركز الأول متقدماً على مجموعة من الأعمال التي أصبحت علامات بارزة في تاريخ التلفزيون الحديث، من بينها، The Wire، و، Mad Men، و، Succession، و، Fleabag، و، Game of Thrones، علماً بأن، The Sopranos، وُضع خارج المنافسة ارتباطاً بقاعدة التصويت، إذ بدأ المسلسل عام 1999، بينما يعنى التصويت بالأعمال التي بدأت في القرن الـ21، رغم امتداد عرض المسلسل إلى ما بعد عام 2000.

ويطرح اختيار، Breaking Bad، في المركز الأول سؤالاً أكبر من مجرد نتيجة تصويت: ما الذي جعله قادراً على الصمود أمام اختبار الزمن، والوصول بعد سنوات من نهايته إلى قمة قائمة تضم أهم مسلسلات القرن الـ21؟



كرم منصور

Breaking Bad

أفضل مسلسل فى القرن الـ21

هناك تفاصيل كثيرة في «Breaking Bad»، اكتشفها الجمهور والنقاد مع مرور الوقت. الألوان مثلاً كانت جزءاً من اللغة البصرية للمسلسل، كما أستخدمت الملابس والأماكن والإضاءة في أحيان كثيرة للمساعدة في التعبير عن الحالة النفسية للشخصيات، كما سبق أن ذكرنا.

كما أن نيو مكسيكو لم تكن مجرد خلفية للأحداث، بل أصبحت جزءاً من هوية المسلسل. الصحراء، والسماء المفتوحة، والمباني والمنازل والمختبرات، كلها شكلت عالمًا بصريًا مختلفًا عن كثير من الأعمال التلفزيونية الأمريكية السابقة؛ حتى الموسيقى لم تكن مجرد عنصر تجميلي، بل استُخدمت في لحظات محددة لتغيير إحساس المشاهد أو خلق مفارقة بين ما نراه وما نسمعه.

3 الأول دائماً

كان هذا النمو التدريجي مهماً، لأن «Breaking Bad»، أصبح واحداً من الأمثلة المبكرة على الطريقة التي يمكن بها لمنصات المشاهدة اللاحقة أن تعيد تشكيل نجاح مسلسل تلفزيوني. ورغم أن نتيجة استطلاع The New York Times، لا تعنى أن هناك معياراً علمياً يجعل

البداية قد تتحول إلى عنصر أساسي في مسار الأحداث، هذه الطريقة جعلت عالم المسلسل يبدو متماسكاً، لأن الأحداث الجديدة غالباً ما كانت مرتبطة بما سبقها. لهذا أيضاً كان المشاهد يشعر بأن تصرفات الشخصيات لها عواقب حقيقية. وفي كل الأحوال، لا توجد عادة طريقة سهلة للعودة إلى نقطة البداية.

من أشهر الأمثلة على جرأة مسلسل «Breaking Bad»، حلقة «Fly»، التي تدور في معظمها حول محاولة «والتر، وجيسى، الإمساك بدبابة داخل المختبر. قد تبدو الفكرة غريبة إذا قورنت بالحلقات التي تحتوى على مطاردات وعمليات قتل وصراعات بين عصابات، لكن الحلقة كانت في الحقيقة دراسة للعلاقة بين الرجلين، وللضغط النفسى الذي يعيشان تحته، وللأسرار والشعور بالذنب، كما أنها مثال على قدرة المسلسل على تحويل فكرة بسيطة إلى مادة درامية. فبدلاً من الاعتماد على الأحداث الكبيرة، سمح العمل للشخصيات بالتوقف والتفاعل، وكشف جوانب من دواخلها لا تظهر بسهولة وسط الأحداث المتسارعة. ومن الشخصيات التي ساعدت في ترسيخ هوية المسلسل شخصية «جوس فرينج»، التي أداها جيانكارلو إسبوزيتو.

«جوس» لا يعتمد على الصورة التقليدية للمجرم العنيف، على العكس، يظهر غالباً هادئاً ومنظماً ومهذباً، لكن هذه الواجهة تخفى شخصية شديدة الخطورة. هنا استخدم المسلسل فكرة مهمة تكررت في عالمه كله: الأكثر هدوءاً ليس بالضرورة الأقل خطراً. وأصبح «جوس» من أكثر الشخصيات التي بقيت في ذاكرة الجمهور، ليس فقط بسبب الأحداث التي شارك فيها، إنما بسبب الطريقة التي بُنيت بها شخصيته إلى جانب، دون شك، نهايته الأيقونية.

جمعتهما تجارة المخدرات، لكنهما تحولاً تدريجياً إلى شخصين يرتبط مصير كل منهما بالآخر.

2 الذبابة

من أسباب تميز «Breaking Bad»، أن المسلسل لم يكن يشرح كل شيء بصورة مباشرة. هذه التفاصيل لم تكن تؤدي دوراً سردياً مستقلاً عن الحوار.

استخدم المخرجون زوايا تصوير غير تقليدية، ولقطات واسعة للصحراء في نيو مكسيكو، وحركات كاميرا مبتكرة، وتصويراً من داخل الأشياء أو من زوايا غير متوقعة.

كما استخدم المسلسل الألوان والإضاءة والموسيقى والصمت للتعبير عن الحالة النفسية للشخصيات. هذه التفاصيل لم تكن مجرد استعراض بصري، بل أصبحت جزءاً من طريقة سرد القصة.

المشاهد لا يعرف فقط أن شخصية ما خائفة أو متوترة من خلال ما تقوله، إنما يمكن أن يفهم ذلك من الإضاءة، أو الموسيقى، أو طريقة التصوير، أو حتى من المسافة التي تفصل الكاميرا عن الشخصية.

هذا أحد الأسباب التي جعلت كثيراً من النقاد يتعاملون مع «Breaking Bad»، بوصفه عملاً تلفزيونياً ذا طموح سينمائي واضح.

نصل إلى الكتابة، التي يمكن القول بكل ثقة، إنها العنصر الأكثر أهمية في نجاح المسلسل.

الأحداث في «Breaking Bad»، لا تبدو وكأنها مجموعة من المفاجآت المتتالية التي اختارها الكاتب لإثارة الجمهور. هناك نتائج لكل قرار تقريباً. خطأ صغير في حلقة يمكن أن يعود بعد عدة حلقات ليصبح مشكلة ضخمة، وشخصية تبدو ثانوية في

ولا يبتعد عن فكرة التحول هذه اختيار براين كرانستون لأداء شخصية «والتر وايت»، الذي يعد بحق أحد أهم عناصر نجاح المسلسل.

كان «كرانستون» معروفاً على نطاق واسع قبل «Breaking Bad»، بأدواره الكوميديّة، خاصة شخصية «مال، في مسلسل «Malcolm in the Middle»، لذلك كان انتقاله إلى شخصية درامية بهذا التعقيد مفاجئاً.

لكن نجاحه لم يكن قائماً على تقديم شخصية شريرة تقليدية، بل على تقديم رجل يتغير تدريجياً.

في الحلقات الأولى، يبدو «والتر، ضعيفاً ومهزوزاً، ثم تبدأ ملامح الثقة بالظهور، ويعددها يتحول إلى شخص قادر على اتخاذ قرارات أكثر قسوة، إلى أن يصبح «هايزنبرج»، الشخصية التي يخشاها الآخرون.

والأهم أن «كرانستون»، استطاع أن يجعل المشاهد يرى المراحل المختلفة للشخصية، دون أن يشعر بأن هذا التحول مصطنع. ولهذا أصبحت رحلة «والتر، واحدة من أشهر الأمثلة على بناء الشخصية في الدراما التلفزيونية الحديثة، بل نموذج تقاس عليه الكتابة للفن بصفة عامة، دون أي مبالغة.

ومن المفارقات اللافتة أن شخصية «جيسى بينكمان»، التي أداها آرون بول، لم تكن في التصور الأول للمسلسل مُهيأة لتصبح أحد أهم أركانه، لكن تفاعل الشخصية مع «والتر، والأداء الذي قدمه آرون بول، جعل «جيسى» يتحول إلى محور أساسي في القصة.

وعلى عكس «والتر»، الذي يتحول تدريجياً نحو عالم الجريمة، يحتفظ «جيسى» بجزء من حسه الإنساني طوال الأحداث، رغم الجرائم والقرارات الكارثية التي يشارك فيها.

وهكذا أصبحت العلاقة بين الرجلين من أهم العلاقات الدرامية في المسلسل: مدرس سابق وتلميذ سابق،

1 هايزنبرج

إجابة السؤال الرئيسى في هذا الموضوع تبدأ من قصة تبدو، للوهلة الأولى، بسيطة للغاية.. فعندما ظهر «Breaking Bad»، للمرة الأولى عام ٢٠٠٨، قدم فينس جيليجان «المؤلف، شخصية «والتر وايت»، مدرس الكيمياء في مدرسة ثانوية، الذي يعيش حياة تبدو عادية ومحدودة، قبل أن يكتشف إصابته بالسرطان، وتحديداً سرطان الرئة.

خوفاً على مستقبل أسرته، يبدأ «والتر»، في تصنيع «الميثامفيتامين» أو «الأيس، بلغتنا الدارجة، مستعيناً في ذلك بطايبه السابق، جيسى بينكمان، مستفيداً من معرفته بالكيمياء.

لكن المسلسل لم يكن في جوهره قصة عن المخدرات، بل كان قصة عن التحول.

«والتر»، لا ينتقل فجأة من مدرس هادئ إلى زعيم إجرامى، بل نشاهد أماننا سلسلة طويلة من القرارات الصغيرة التي تبدو في كل مرة قابلة للتبرير.

يكذب من أجل حماية أسرته، ثم يخفى الكذب، ثم يرتكب جريمة لتغطية جريمة أخرى، إلى أن يصل تدريجياً إلى شخصية «هايزنبرج»، التي تكاد تكون نقيضاً للرجل الذي عرفناه في بداية المسلسل.

هنا تكمن إحدى أهم نقاط قوة العمل: إنه لم يطلب من المشاهد أن يصدق أن «والتر، أصبح شريراً بين ليلة وضحاها، إنما جعله يشاهد عملية التحول كاملة.

كان السؤال المتكرر طوال المسلسل: هل يفعل «والتر، كل ذلك فعلاً من أجل أسرته، أم أن المال والقوة والاعتراف بقدراته أصبحت أهدافاً في حد ذاتها؟ ومع تقدم الأحداث، يصبح من الصعب الفصل بين الدافع الأول والدوافع الجديدة التي ظهرت لاحقاً.

500 ناقد يختارون «Breaking Bad» كأفضل عمل درامى منذ 2000

تفوق على «The Wire» و«Succession» و«Game of Thrones»





SAY MY NAME



لقطة من مسلسل Breaking Bad.

المسلسل أصبح واحدًا من أكثر المواقع ارتباطًا بعالم Breaking Bad. واللافت أن تصميمه لم يكن عشوائيًا، فقد أراد صناع العمل أن يبدو المكان احترافيًا ونظيفًا ومنظمًا، في تناقض واضح مع النشاط الإجرامي الذي يحدث داخله.

هذا التناقض بين النظافة والتنظيم من ناحية، والجريمة والعنف من ناحية أخرى، يتكرر كثيرًا في المسلسل.

11 حلقة الذبابة

حلقة «Fly»، الشهيرة لم تكن مجرد تجربة فنية غريبة. كانت الحلقة محدودة من حيث مواقع التصوير وعدد الشخصيات، ما ساعد في ضبط تكاليف الإنتاج في موسم كانت بعض حلقاته الأخرى أكثر تعقيدًا. لكن الكتاب والمخرج حولًا هذه القيود إلى فرصة لصناعة حلقة مختلفة تمامًا، ركزت على العلاقة بين «التر» و«جيسي»، وعلى الحالة النفسية للرجلين. وهكذا تحولت حلقة كان يمكن أن تكون مجرد حل اقتصادية إلى واحدة من أكثر حلقات المسلسل إثارة للفتن.

12 نيو مكسيكو

اختيار مدينة «ألبوكركي»، في ولاية نيو مكسيكو لم يكن مجرد قرار جمالي. الصحراء، والسماء الواسعة، والطرق الطويلة، والمباني ذات الطابع المميز، كلها أصبحت جزءًا من هوية المسلسل، بل إن المكان نفسه ساعد في خلق الإحساس بالعزلة الذي يحيط بشخصيات كثيرة في القصة، لهذا يصعب اليوم تخيل Breaking Bad، في مدينة أمريكية أخرى دون أن يتغير جزء كبير من هويته البصرية.

13 الحلقة الأخيرة

عندما وصل Breaking Bad، إلى حلقاته الأخيرة، لم يكن المطلوب فقط إنهاء قصة تجارة المخدرات. كان على الكتاب أن يغلّفوا مسار التحول الكامل لشخصية «والتر وايت». هذا ما جعل النهاية مرتبطة بالبدية بصورة واضحة: الرجل الذي بدأ رحلته مدعيًا أنه يفعل كل شيء من أجل أسرته يصل في النهاية إلى لحظة يعترف فيها لنفسه بحقيقة أكثر تعقيدًا بشأن دوافعه: «فعلت كل هذا لنفسي».

هنا تظهر واحدة من أهم نقاط قوة المسلسل: النهاية لم تأت منفصلة عن الشخصية، بل بدت نتيجة طبيعية لكل القرارات التي اتخذها «التر» طوال الرحلة.

يخرج «جيسي» بحلول الحلقة التاسعة من الجزء الأول، وذلك بأن يقتل ضمن الأحداث. لكن إضراب كتاب السيناريو في الولايات المتحدة، آنذاك، جعل أبطال المسلسل يقلصون حلقاته إلى ٧ حلقات فقط بدلًا من ٩، ومن ثم استمرت هذه الشخصية، خاصة مع أداء آرون بول، والتفاعل القوي بين «جيسي» و«التر».

وهكذا تحولت الشخصية التي كان يمكن أن تكون مؤقتة إلى أحد أهم أركان المسلسل، بل إن علاقة «جيسي» ب«التر» أصبحت لاحقًا أحد المحاور العاطفية الأساسية في القصة.

7 هايزنبرج

اختيار اسم «هايزنبرج»، لم يكن عشوائيًا، فالاسم مستوحى من الفيزيائي الألماني فيرنر هايزنبرج، أحد أهم علماء فيزياء الكم في القرن الـ٢٠. ورغم أن المسلسل استخدم الاسم لشخصية تعمل في الكيمياء، وليس الفيزياء، فإن الاسم كان مناسبًا بصورة رمزية لعالم «التر» والفرجل الذي كان في البداية مدرسًا للعلوم أصبح يستخدم المعرفة العلمية لبناء هوية جديدة تمامًا لنفسه.

8 القبة السوداء

قبة «هايزنبرج» السوداء أصبحت واحدة من أكثر العلامات البصرية شهرة في المسلسل، لكنها لم تكن مجرد إكسسوار للملابس. عندما يرتدى «التر» القبة والنظارات، يتغير مظهره بالكامل، ويصبح أقرب إلى الشخصية التي صنعها لنفسه. وبمرور الوقت، أصبحت القبة مرتبطة في ذهن الجمهور بهوية «هايزنبرج» أكثر من ارتباطها ب«التر وايت».

9 المخدر الأزرق

المخدر الذي يصنعه «التر» في المسلسل يتميز باللون الأزرق، وأصبح هذا اللون من أشهر الرموز البصرية في Breaking Bad. لكن كيميائيين أشاروا إلى أن «الميثامفيتامين» النقي في الواقع ليس بالضرورة أزرق اللون، وأن اختيار اللون كان قرارًا دراميًا وصورياً بالأساس. هذا مثال واضح على الطريقة التي استخدم بها المسلسل التفاصيل العلمية لخدمة القصة، مع منح المنتج الخيالي هوية بصرية لا يمكن الخلط بينها وبين أي شيء آخر.

10 المعمل السوبر

المختبر الذي يظهر في مراحل متقدمة من

بعد أن كان قد استبعد بالفعل فكرة قتل «جيسي» بسبب روعة آرون بول.

كان الهدف أن تكون نهاية الموسم صادمة جدًا، بحيث يشعر الجمهور بأن أي شخصية يمكن أن تموت، لكن الحلفتين الثامنة والتاسعة لم تنتجا بسبب الإضراب. هنا حدث شيء بالغ الأهمية في تاريخ المسلسل، الإضراب أجبر الكتاب على عدم تنفيذ مسار كان من الممكن أن يغير Breaking Bad، بالكامل. فبدلاً من الوصول سريعاً إلى نهاية الموسم بتلك الأحداث، عاد «جيليجان» ورفيقه لاحقاً، وبدأوا إعادة التفكير في الشخصيات والعلاقات وإيقاع الحكاية. في أفكار نهاية الموسم الأول التي كانت مطروحة، كانت هناك سيناريوهات شديدة التطرف، من بينها فكرة أن «سكايلر» تكتشف حقيقة «التر» بعد اقتحام تجار مخدرات منزله بحثًا عن «هايزنبرج». فكرة أخرى كانت أن يشاهد البطل «توكو سالامانكا» يقتل «ستيف جوميز».

بيتر جولد، أحد أهم كُتّاب المسلسل، قال لاحقاً إن تنفيذ بعض هذه الأفكار كان سيضع الكتاب في مأزق هائل: كانت ستكون مشاهد قوية، لكن السؤال هو: إلى أين يمكن أن تذهب القصة بعدها؟ هذا تحديًا هو السبب في أن بعض صناع المسلسل وصفوا الإضراب لاحقاً بأنه كان مفيداً جداً للعمل، ومن حظ الجمهور أنه حدث، لأنه صنع Breaking Bad، الذي نعرفه.

5 والتر وايت

من أكثر المفارقات إثارة في تاريخ مسلسل Breaking Bad، أن شخصية «التر وايت»، لم تكن مرتبطة منذ البداية بالمثلث براین كرانستون. صانع ومؤلف المسلسل فينس جيليجان كان يعرف «كرانستون» من عمل سابق، وكان مقتنعا بقدرته على تقديم الشخصية، لكن بعض المنتجين كانوا مترددين بشأنه، لأن صورته الجماهيرية في ذلك الوقت كانت مرتبطة بدرجة كبيرة بالكوميديا، خاصة شخصية «هال»، في «Malcolm in the Middle».

«جيليجان» رأى شيئاً مختلفاً في «كرانستون»: ممثل قادر على الانتقال من الكوميديا إلى المأساة، وهو ما أثبتته «كرانستون» لاحقاً بصورة جعلت «التر وايت» واحدة من أشهر الشخصيات التلفزيونية في القرن الحالي.

6 جيسي بينكمان

شخصية «جيسي بينكمان» لم تكن مصممة في التصور الأول لتصبح أحد أبطال القصة الأساسيين، وكان مساره الأصلي مختلفاً عما حدث لاحقاً. وحسب تقارير صحفية أمريكية، كان من المقرر أن

رحلة «التر» نموذج لبناء الشخصية في الدراما التلفزيونية الحديثة



براين كرانستون

دون مبالغة.. العمل نموذج تقاس عليه الكتابة للفن عامة

«Breaking Bad» أفضل بصورة مطلقة من كل عمل آخر. ورغم أن الأعمال الموجودة خلفه في القائمة لها نقاط قوة مختلفة، بداية من «The Wire» الذي اشتهر بنظرته الواسعة إلى المؤسسات والمجتمع والمدينة، مروراً بـ «Mad Men» الذي قدم دراسة عميقة للشخصيات والتحولات الاجتماعية، و«Succession» الذي اعتمد على الصراع العائلي والسلطة والثروة، و«Game of Thrones» الذي قدم عالمًا ضخمًا من الفانتازيا والصراعات السياسية.. لكن «Breaking Bad» جمع عددًا كبيرًا من العناصر في عمل واحد: الكتابة، والتمثيل، والإخراج، والتصوير، وبناء الشخصيات، والإيقاع، والموسيقى، والقدرة على خلق توتر مستمر.

والأهم أنه فعل ذلك من خلال قصة يمكن فهمها بسهولة، لكنها تزداد تعقيدًا كلما تقدمت. في استطلاع «The New York Times» شارك أكثر من ٥٠٠ شخص من العاملين في صناعة التلفزيون، واختيرت الأعمال التي بدأت منذ عام ٢٠٠٠.

هذا يجعل النتيجة لافتة لسبب مهم، فالقائمة لم تعتمد على شعبية الجمهور وحدها، إنما شارك فيها أشخاص يعملون في المجال نفسه، من ممثلين وكتاب ومنسجين وصناع دراما ونقاد وغيرهم. لكن، لماذا Breaking Bad، تحديداً؟ ربما تكمن الإجابة في أن المسلسل لم يقدم قصة جريمة فقط، إنما قدم دراسة طويلة للإنسان عندما يبدأ في تجاوز حدوده.

«والتر وايت»، لم يكن بطلاً تقليدياً. ولم يكن شريراً تقليدياً أيضاً.

كان شخصية تتغير أمام المشاهد، ومع كل خطوة كان السؤال يصبح أكثر تعقيداً: متى انتهى «التر» وبدأ «هايزنبرج»؟

هذه المنطقة الرمادية هي التي جعلت المسلسل قابلاً للنقاش بعد سنوات من نهايته. فالمشاهد يستطيع أن يعود إلى الحلقة الأولى ويشاهد شخصية يعرف نهايتها مسبقاً، لكنه يلاحظ في كل مرة تفاصيل جديدة في الطريق الذي قاده إلى تلك النهاية.

وهذه واحدة من أهم علامات الأعمال التي تستحق البقاء.

المسلسل العظيم ليس بالضرورة هو الذي يقدم أكبر عدد من الأحداث، إنما الذي يترك وراءه أسئلة تستمر بعد انتهاء الحلقة الأخيرة. و«Breaking Bad» ذلك بوضوح.

يبدأ بقصة مدرس كيمياء يريد أن يترك المال لعائلته، وانتهى بقصة رجل اكتشف، في الطريق، أن دوافعه لم تعد كما كانت في البداية.

وبين البداية والنهاية، لم نشاهد فقط سقوط «التر وايت»، بل شاهدنا صناعة «هايزنبرج» خطوة خطوة. وربما لهذا السبب، بعد سنوات من إسدال الستار، لا يزال «Breaking Bad» قادراً على العودة إلى المركز الأول عندما يُجلب من صناع التلفزيون والنقاد اختيار الأعمال التي تصدرت القرن الـ٢١.

المسلسل نجح في الجمع بين الشعبية والتعقيد، وبين الإثارة والتحليل النفسي، وبين الدراما والجماليات البصرية، وقدم نموذجاً لما يمكن أن يحدث عندما تتعامل صناعة التلفزيون مع المسلسل باعتباره عملاً فنياً طويلاً، لا مجرد سلسلة من الحلقات التي يجب أن تنتهي في موعدها.

«Breaking Bad» هو أفضل مسلسل في القرن الحادي والعشرين؟ بل: كم مسلسلاً استطاع، مثله، أن يجعل المشاهد يعرف منذ البداية إلى أين يمكن أن يصل البطل، ثم يجعله يواصل المشاهدة رغم ذلك، فقط ليرى كيف سيصل إلى هناك؟

4 الإضراب

كان من المقرر أن يكون الموسم الأول من Breaking Bad، ٩ حلقات، لكن إضراب كتاب السيناريو في الولايات المتحدة آنذاك، الذي استمر لمدة ١٠٠ يوم، أجبر المسلسل على التوقف عند ٧ حلقات فقط، ومنع فينس جيليجان وكتاب المسلسل وقتاً إضافياً لإعادة التفكير في اتجاه القصة.

وحسب «جيليجان»، أراد في نهاية الموسم الأول أن يفعل شيئاً «جريئاً» جداً، وكان يفكر في قتل «جيسي» أو «هانك».

وفي إحدى المقابلات، أوضح أن الخطة التي كانت تتبلور لديه أن يموت «هانك» في نهاية الموسم الأول،



كتب أنتوني هوبكنز رسالة إعجاب إلى براين كرانستون، بعد مشاهدة المسلسل كاملاً خلال أسبوعين، ووصفه بأنه يشبه مأساة شكسبيرية أو إغريقية عظيمة.

الممثل آر جيه مبيت، الذي جسد شخصية «التر وايت جونيور» أو «فلين» مُصاب بالشلل الدماغي في الحقيقة، لكن حالته أخف من حالة الشخصية التي جسدها في المسلسل، واضطر إلى استخدام العكاز وتغيير طريقة كلامه لأداء الدور.

قرر فينس جيليجان إنهاء المسلسل في الموسم الخامس، لأنه لم يرد أن يستمر العمل إلى أن تنخفض جودته.

تعتمد فريق العمل اختيار ممثلين غير مشهورين نسبياً بدلاً من الاعتماد على نجوم كبار.

براين كرانستون «والتر وايت» وآرون بول «جيسي بينكمان»، هما الممثلان الوحيدان اللذان ظهرا فعلياً في جميع حلقات المسلسل الـ٦٢.

المادة التي كان الممثلون يتظاهرون بتدخينها كمخدرات كانت غالباً «سكر» أو حصى صخرية، يتم تدخينها دون استنشاق. وكانت الحلوى تنتجها شركة محلية في «الباكركي» تُدعى «The Candy Lady».

سبق أن اختار فينس جيليجان الممثل براين كرانستون للمشاركة في حلقة من مسلسل

الشهير «The X-Files».

«هولي» اسم طفلة «التر وايت» و«سكايلر» مرتبط بهولي رايس، صديقة فينس جيليجان، وهو اسم ظهر أيضاً في أعمال أخرى كتبها «جيليجان».

الصيغة الكيميائية «C10H15N» والرقم «١٤٩،٢٤» اللذان يظهران في مقدمة المسلسل، مرتبطان بالميثامفيتامين، وكتلتها الجزيئية.

صامويل جاكسون ظهر يوماً في موقع تصوير مطعم «لوس بولوس هيرمانوس» مرتدياً زي «نيك فيوري» من «The Avengers»، لأنه كان يصور في الاستديو نفسه، وأراد الظهور ككوميديا في «Breaking Bad» لكن



المنتجين رفضوا ظهوره بهذه الشخصية.

أثناء الموسم الثاني كانت الممثلة بيتسي براننت «ماري شريدن» حاملًا، ولذلك استُخدمت لقطات معينة وحيل تصويرية لإخفاء الحمل، وجعل بطنها متوافقاً مع حمل شخصية «سكايلر».

الحلقة الأخيرة في رقم «٦٢» في المسلسل، والعنصر رقم «٦٢» في الجدول الدوري هو «الساماريوم» وهو مرتبط بأدوية علاج سرطان الرئة.

«ملايس» «التر وايت» عند وصوله المجمع، في الحلقة الأخيرة، مطابقة لملايسه في الحلقة الأولى، في إشارة إلى بداية ونهاية الدائرة.

المسلسل في جوهره لم يكن قصة عن المخدرات بل عن تحول الإنسان

السؤال المتكرر طوال الحلقات: هل يفعل «التر» ما يفعله من أجل أسرته حقًا؟!

مريم المجدلية



1 الصعيد

فراجيني، وفي إحدى القصص الشائعة الواردة في هذا الكتاب، تعتزل مريم الحياة وتتوجه إلى جنوب فرنسا بحثاً عن العزلة. ويقول إكليرسى: «لم يكن هناك طعام متاح في تلك البرية، ولذا كانت الملائكة تحملها سبع مرات يومياً وترفعها إلى السماء، لتستمع إلى موسيقاهم، وكان ذلك هو قوتها».

في مطبوعة الفنان الألماني البريشت دورر، المنقذة بأسلوب النقش على الخشب «حوالي ١٥٠٤-١٥٠٥»، تظهر مريم المجدلية عارية، بينما ترفعها ستة ملائكة نحو السماء. ويستمد المشهد إلهامه من كتاب «الأسطورة الذهبية»، The Golden Legend، وهو نص يعود إلى القرن الثالث عشر، وضعه المؤرخ ورئيس الأساقفة الإيطالي ياكوبوس دي

خطيئة.. صلاة.. حب.. ثلاث صور رئيسية للمجدلية في فرانكفورت



2 عند القبر

البعض بأنها قد تكون مريم العذراء «أم المسيح»، نظراً لغياب العديد من الرموز أو السمات الفنية الواضحة والمألوفة، لكنني اعتقد أنها مريم المجدلية، لوجود ذلك الإناء الأبيض المصنوع من المرمر في اللوحة. وتشير جولى إلى أن هذا الإناء يرتبط بتلك المرأة «الخاطئة» التي لم يذكر اسمها -السوار ذكرها في الكتاب المقدس، والتي قامت بدهن قدمي المسيح بالطيب.

على الرغم من أن اللوحة الزيتية الإيطالية بريشة جيوفاني جيرولامو سافولندو «حوالي ١٥٣٥-١٥٤٠»، لا تظهر مريم المجدلية، بشكل بديهي ومباشر، إلا أن الخبراء تمكنوا من التعرف على هويتها، بفضل تفاصيل محددة: الإناء الصغير الموجود في الزاوية اليسرى، والرداء الأحمر الذي يرتبط عادة بالإغراء والخطر، الذي يظهر جزئياً من تحت عباءة من الساتان الفض.

منسقى المعرض: لقد اكتشفنا في جوهر الأمر أن هناك ثلاث شخصيات لمريم المجدلية، في شخصية واحدة: الأولى هي الخاطئة مجهولة الاسم، والثانية هي مريم من بيت عنيا، أخت مرثا ولعازر، والثالثة هي مريم المجدلية، كما وردت في الكتاب المقدس بالمعنى الدقيق. وكما يوحى عنوانه، يتناول المعرض ثلاث صور رئيسية، جرى من خلالها تصوير المجدلية: إذ يوضح إكليرسى أن، الخطيئة، ترمز إلى صورة المرأة الخاطئة والثانية التي شكلت التصورات السائدة عبر القرون، والصلاة، ترمز إلى مريم المجدلية بصفتها قديسة وتلميذة للمسيح، بينما يرمز، الحب، إلى المفاهيم المتنوعة للحب والتفاني والحميمية المرتبطة بها. وقال متحف، شتادل، في إعلانه عن المعرض: تتأرجح صورتها بين القديسة والخطئة والرفيقة المقربة للمسيح: إذ ظلت مريم المجدلية، على مر القرون، واحدة من أكثر الشخصيات النسائية ثراء وتعددًا في الأبعاد ضمن التقاليد الكتابية وتاريخ الفن. ويقدم كل من متحف، شتادل، Stadel Museum، ومجموعة، ليبيجهاوس، للمنحوتات، Liebieghaus Skulpturensammlung، أول معرض شامل مخصص لها في العالم الناطق بالألمانية. ولا يتفق المعرض بتصويرها كمجرد مساحة لإسقاط الأفكار الثقافية والدينية، بل يبرزها أيضًا كشخصية مستقلة، تتجلى من خلالها تصورات متنوعة حول الجسد والإيمان والأدوار الاجتماعية. تقدم الأعمال المعروضة، نظرة شاملة على النطاق الفني والعاطفي لتصوير مريم المجدلية، وتوضح كيف أضفى كل عصر على هذه الشخصية، تساؤلاته وأفكاره وتطلعاته الخاصة. ويستهل المعرض فعالياته باستعراض التصورات المعاصرة لشخصية مريم المجدلية، ويتتبع كيف جرت إعادة تفسير هذه الشخصية وصياغتها وبنائها مرارًا وتكرارًا، بدءًا من أقدم الروايات الكتابية، ووصولًا إلى العصر الحديث. يقول فيليب ديماندت، مدير متحف، شتادل، ومجموعة، ليبيجهاوس، للمنحوتات: تثير مريم المجدلية الاهتمام، لأنها تعكس بوضوح التغيرات في النظرة إلى المرأة والإيمان والمجتمع على مر القرون؛ ولذا، فإن قصتها هي أيضًا -وباستمرار- قصة للطريقة التي نظر بها إليها.



ترجمة: ميرفانا ماهر

تعرف مريم المجدلية بلقب، رسولة الرسل، وهي قديسة تثير الجدل، وتتسم شخصيتها بتعدد الأوجه، كما تحيط بها الأساطير والغموض. فما الذي تكشفه هذه الأعمال الفنية عنها؟ قلة من الشخصيات الكتابية الواردة في الكتاب المقدس، أثارت اهتمام المجتمع، بقدر ما فعلت مريم المجدلية، التي يقال إنها كانت أول من شهد قيامة المسيح ونقل الخبر للآخرين. وعلى مدى قرون، حظيت المجدلية -وهي إحدى أتباع المسيح وتلقب بـ،رسولة الرسل- بمكانة خاصة واهتمام كبير لدى الأوساط الدينية والعلمانية على حد سواء، وذلك رغم قلة الإشارات إليها في الكتاب المقدس، ونتيجة لذلك، طغت الأساطير المحيطة بها على حقيقة شخصيتها الفعلية. مع مرور الوقت، أصبح اسم المجدلية يمثل مزيجًا من شخصيات كتابية، وأفكار تاريخية مختلفة، لدرجة أن بعض هذه الأفكار ارتبط بها بقوة تفوق ارتباطها بالروايات الواردة في الكتاب المقدس ذاتها. وهذا ما يستكشفه معرض، مريم المجدلية: خطيئة، صلاة، حب، الذي يفتتح في متحف، شتادل، بمدينة فرانكفورت الألمانية، وذلك في الفترة من 17 سبتمبر الحالى إلى 17 يناير 2027. يقول مؤرخ الفن باسティア إكليرسى، أحد



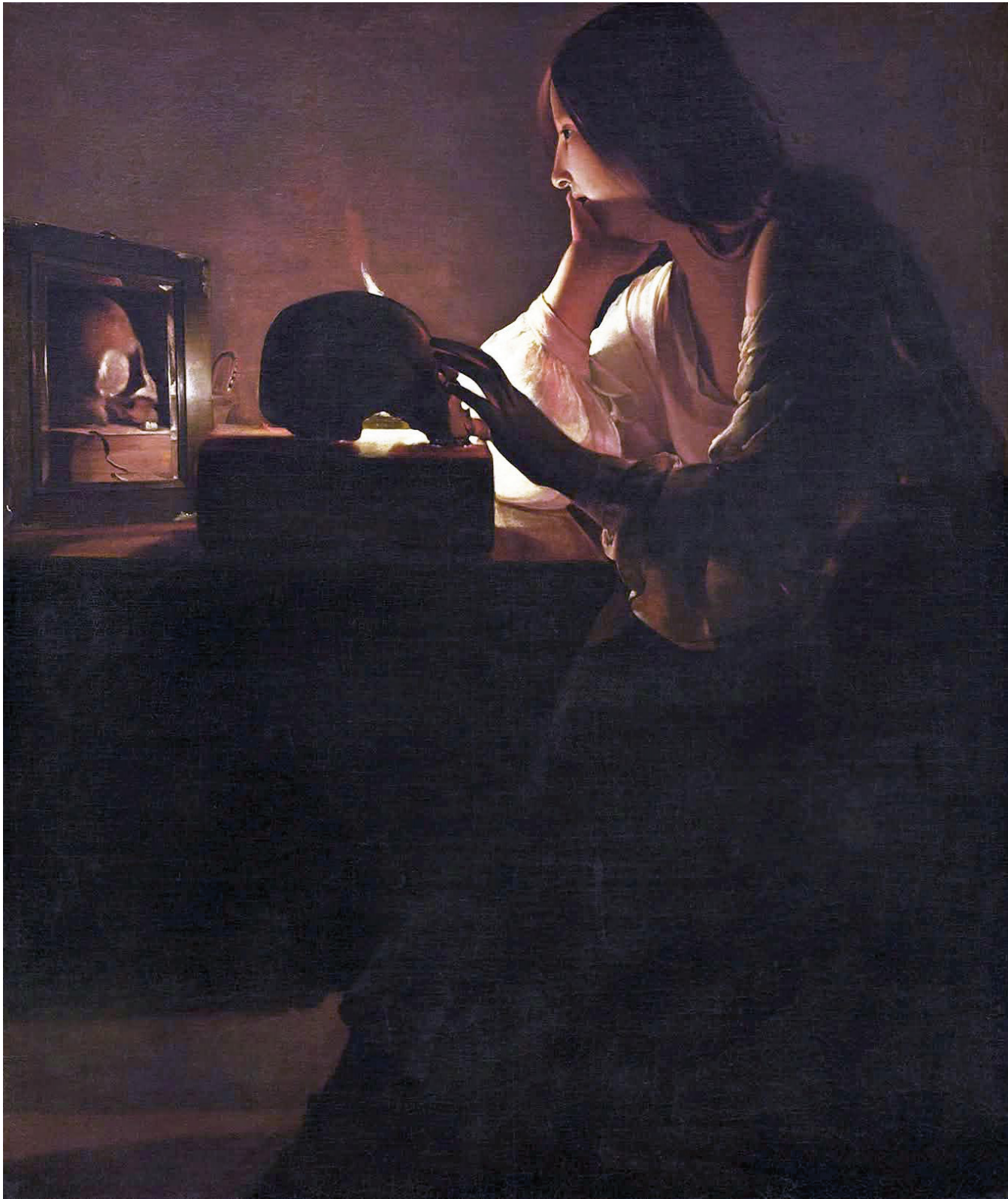
بريشت أديسينا

معرض في ألمانيا يكشف الأوجه المتعددة لقديسة مثيرة للجدل

رسولة
الرسل

مريم المجدلية.. أكثر الشخصيات النسائية ثراءً فى التقاليد الكتابية وتاريخ الفن

كيف أضفى كل عصر تساؤلاته وأفكاره وتطلعاته على تصوير مريم المجدلية؟



6 المتأمل

تتميز نسخة الفنان جورج دو لا تور «١٦٣٥-١٦٤٠» من لوحة «المجدلية الثانية»، بطابع أكثر رقة وهذوءاً.

تقول جولى: «يعجبني أن لا تور يقدم لنا صورة للمجدلية تعكس عالماً داخلياً؛ إذ نرى المرايا والشموع وغيرها من الرموز التي تشير إلى الزمن والفناء والتأمل الذاتى، دون أن يضطر الفنان إلى جعل اللوحة جذابة بطرق أخرى.. ويمكن القول إن لوحاته ترفض التصوير التقليدي للمرأة فى الفن، بوصفها عنصراً للزينة أو الإغراء».

المجدلية.. كيف
تغيرت النظرة إلى
المرأة والإيمان
والمجتمع على مر
القرون؟

3

ظهور المسيح



إكليرسى: «مع أن البعض قد يبحث عن نظرة أنثوية، إلا أننا لم نتمكن من رصدھا». تشير فونتانا مباشرة إلى مشهد من الكتاب المقدس، حيث ظنت مريم أن إيطاليا حوالى عام ١٥٢٠، يظهر المسيح مرتدياً زى عامل إيطاليًا تقليدي من القرن السادس عشر، قبعة واسعة الحواف وسترة.

رسمت الفنانة الإيطالية لافينيا فونتانا «١٥٨١»، المنتمية إلى المدرسة المانييرية «الأسلوبية وهى طراز فنى أوروبى يعود إلى القرن السادس عشر، نشأ فى إيطاليا حوالى عام ١٥٢٠، مريم المجدلية، بتوبها الأحمر المميز. تعد هذه اللوحة من أوائل الصور التى رسمتها فنانة للقديسة، يقول

4

المغفورة



المختلفة، طالما أن الشخصية تؤدي الغرض المطلوب منها فى اللوحة أو القصة لإيصال فكرة معينة، وفى لوحة الفنان سيمون فوييه «١٦٢١»، تظهر المجدلية فى مشهد متخيل، غير وارد فى الكتاب المقدس، وهى تجلس أمام طاولة الزينة، بينما توبخها أختها مريثا، بسبب فرط اهتمامها بمظهرها ووقوعها فى فخ الغرور.

يخلط العديد من التصويرات التاريخية والمعاصرة حول شخصية المجدلية بين شخصيات مختلفة وردت فى الكتاب المقدس؛ بما فى ذلك «امرأة خاطنة»، لم يذكر اسمها قامت بدهن قدمى المسيح، وامرأة زانية، ومريم من بيت عنيا. وتقول جولى: «هذا ما تطلق عليه «مؤرخة الفن» ماريثا، وارتز اسم «خلط شخصيات مريم»، حيث لا يميز الفنانون بين شخصيات مريم

5

التأية



تعد صورة المجدلية فى حالة من الندم والتوبة، موضوعاً شائعاً فى تاريخ الفن؛ إذ يقول إكليرسى: «لقد أصبحت نموذجاً يحتذى به للتائبين، رجالاً ونساء».

وقد ربطت التقاليد الغربية- على وجه الخصوص- المجدلية تدريجياً بالخطيئة الجنسية، وهو أمر يتضح جلياً فى العديد من اللوحات، مثل لوحة الفنان جويدو كاجناتشى «١٦٢٦-١٦٣٧»، التى تبرز فيها بوضوح سمات الرغبة الجنسية.

ورغم عدم وجود نص دينى صريح يحدد طبيعة الخطأ الذى ارتكبه تلك «المرأة الخاطئة»، التى لم يذكر اسمها، إلا أن الكثيرين افترضوا أن خطيئتها كانت ذات طابع جنسى.

7

البائبة



يصور الرسام السويسرى الفنان أرنولد بوكلين «١٨٦٧» شخصية المجدلية فى مشهد درامى وهى تقف بجوار جسد المسيح الهامد.

فبدلاً من الالتزام بالصور التقليدية التى تظهر المجدلية إما خاضعة، أو ذات طابع جنسى صريح، يبتكر بوكلين شخصية متقدة

ويقول إكليرسى: «إن مريم المجدلية تنقصر هنا- بشكل ما- دور مريم العذراء؛ إذ تعبر عن أقصى درجات الحزن التى يمكن أن يشعر بها المرء».

8

الخاطئة



تعرف لوحة الفنان ماكس بيكمان «١٩١٧»، باسمين متداولين: «المسيح والخطانة» أو «المسيح والمرأة التى ضلعت متلبسة بالزنا»؛ ويقال إنها تصور مشهداً توراتياً شهيراً يمنع فيه المسيح حشداً غاضباً من رجم امرأة مجهولة الهوية حتى الموت، وهى قصة ارتبطت بـ«مريم المجدلية، مع

مرور الوقت». وتشير جولى إلى أن الأعمال الفنية السابقة- التى صورت فيها المجدلية بطابع يبرز الجانب الجنسى بشكل مبالغ فيه- «تكشف الكثير عما كان يتخيله الناس كاسوأ صورة يمكن أن تكون عليها المرأة»؛ فى حين يقدم بيكمان تفسيراً أكثر تسامحاً لهذه الرواية.

9 منظور آخر



يطرح تصوير الفنانة مارلين دوماس «١٩٩٠» الجنوب إفريقية لشخصية «المجدلية»، بملامح عارضة الأزياء نغوى كامبل، أفكاراً متعددة فى آن واحد.

وتقول جولى إن هذا العمل لا يكتفى بطرح رؤية حول الشهرة والسمعة- وهى أمور لازمت مريم المجدلية عبر العصور- بل يدعونا أيضاً للتفكير فى كيفية ربطنا لمفهوم الجمال بالعرق. ورغم شح الأوصاف الجسدية لمريم المجدلية فى الكتاب المقدس، إلا أن الفن الغربى دأب غالباً على تصويرها كامرأة شابة وببيضاء البشرة؛ وهنا تقدم لنا دوماس منظوراً آخر يستحق التأمل.

وتضيف جولى قائلة: «يبدو العمل وكأنه مرآة للجمهور». تعكس صورتهم أمام المجتمع، مشيرة إلى أن الناس غالباً ما يشعرون بأنهم يعرفون مريم المجدلية جيداً، رغم أن معرفتهم الفعلية بها محدودة للغاية. وتتابع موضحة: «ثمة علاقة (شبه اجتماعية) تربط الناس بمريم المجدلية؛ إذ تتشكل لديهم صورة عنها من خلال الثقافة الشعبية والأعمال الفنية، وهى صورة لا تستند فى الواقع إلى معرفة حقيقية بالشخصية، كما وردت فى الكتاب المقدس، ولا حتى إلى اهتمام فعلى بذلك».

10 التحدى

تنجح الفنانة البصرية الإسبانية نيفيس جونزاليس «٢٠٢٥»، فى الحفاظ على العديد من السمات المميزة لشخصية المجدلية- مثل شعرها الأشقر المائل للحمرة، وملابسها الحمراء، وحملها لجمجمة- مع إضفاء طابع عصري على هذه الشخصية الشهيرة، عبر تصويرها وهى ترتدى جاكيت منقوشاً ضخماً الحجم.

ويرى إكليرسى أن جونزاليس «تقدم لنا شابة تتمتع بثقة عالية جداً بالنفس»؛ إذ تتسم نظرة المجدلية الموجهة نحو المشاهد بالجرأة والثقة التى لا تعتذر عن عدم حضورها.

وتضيف جولى قائلة: «إنه عمل يتمحور حول مفهوى الإرادة المستقلة وامتلاك الذات؛ إذ يكاد يتنابك شعور بأنها تسألك: «ما الذى تود قوله عني؟».



خمس وأربعون قصيدة تشكل المتن الشعري لديوان «دائرة الأسباب» للشاعرة المصرية مروة نبيل، والصادر في القاهرة عن دار صفصافة.

وتفاوتت القصائد فيما بينها في الحيز الكمي، ما بين قصائد التوقيعة أو الومضة، والقصائد القصيرة، والقصائد الأكثر إشباعاً، ويبدأ الديوان بالقصيدة المركزية، غضب الطبيعة، وينتهي بالعنوان الذي وضعته الشاعرة على غلاف ديوانها، «دائرة الأسباب»، وهي قصيدة تهض على تيمة السؤال، والمجازات الغارقة في التأمل، إذ تنتهي قصيدة «دائرة الأسباب» بسؤال مراوغ «كم ثعباناً في اللوحة؟»، بعد أن بدأت بالإحالة على متخيل شعري بطلته سيدة السلاسل التي دوخت العالم.



د. يسرى عبدالله

دائرة الأسباب

الديوان
صادر عن
دار صفصافة
ويضم 45
قصيدة



مروة نبيل

المعرفى والجمالى فى ديوان مروة نبيل

الصورة الشعرية
فى الديوان
نتاج للمزاوجة
بين الصورتين
البائية
والبصرية



بالغ الدقة، بحيث يهضم الجمالى المعرفى، ويعضونه في مساره الشعري، ويهيمن عليه، وهو ما افتقدته بعض القصائد مثل قصيدة «العناصر»، وهذه إشكالية فنية تواجه هذا النسق من القصائد، وينبغي للشاعرة أن تلتفت إلى ذلك جيداً.

ثمة نمط شعري في الديوان يخص القصائد الأكثر قصراً، التي تشبه التوقيعة، من قبيل قصيدة «منتصف الليل»، والتي تبني على آلية الاندماج بين الاستهلال والجواب الشعري، واللذين يحققان معاً الصورة الفنية.

ومن الشواهد الدالة على تحقق الصورة الشعرية في الديوان قصيدة «حلم يقظة»، وهي نتاج للمزاوجة بين الصورتين البيانية والبصرية:

«شاحنة في مُستطيل
وقفت سائِقها يُشْرِبُ شايًا في الظَّل.
رجُل يُعَبِّى كى أناديه «حبيبي»
أخَرُ يَكْتُبُ فاراء».

وبعد.. عن ترميم العدم، عن الجائعين، والمنسيين، عن الوجوه الشاحبة، والسلم الموسيقى، عن المعنى، واستعادته، أو غيابه، عن الحب وفصوله، تتحرك قصائد الديوان، لتشكل جدارية عن أحلام مقموعة، تتربى برداء فلسفى، ولغة تشبه النصل أحياناً، وتستخدم المجاز أحياناً ثانية، وتوظف النزعة الحسية تارة ثالثة، منبئة عن شاعرة موهوبة، وحقيقية.

بالاستهلال الشعري، والبعد من اللا متوقع: «حضرنا جميعاً، وأمام نوع من الفَرْج لم يُصدروا أى حَزَاك».

في قصيدة «صباحات الحرب»، تأتي الإحالة على الإبادة الجماعية التي ينفذها من يقدمون أنفسهم بوصفهم شعب الله المختار، بادعاء الوهم، والتفوق، والاستعلاء، حيث العربي الجيد هو العربي الميت، كما تقول الأدبيات الصهيونية الفجة، هنا تصدم القصيدة متلقيها، وتخلق معناها.

في القصيدة الثالثة «إلى شيمبورسكا.. إيتل.. سيلفيا»، نرى ثلاثة مقاطع تتخذ الدات الشاعرة داخلها وضعيات مختلفة، فتارة تحكى مستخدمة ضمير المخاطب، ثم تتجه إلى ضمير الغائب، وصولاً إلى البوح المباشر في المقطع الثالث:

«أنا أيضاً أضيقُ الشَّعر
وقصائدي قليلة.
لكن صنعتُ كعكاً بدلاً من الجلوسِ لأَكْتُب.
لدى رجلٍ دوماً، يذهب ويعود؛
يسقينى المُرّ، والعسل المُرّ،
في الفراش أو عن بُعد.
إذا لم أجد الحزنَ أختَرُعه،
إذا لم أختَرُ؛
أخرج من الموجود بسلسلة ابتكارات».

وهي «عالم جديد»، تبرز إحدى خصائص القصيدة لدى الشاعرة، حيث الاحتفاء

القصيدة:

«حضرنا جميعاً، وأمام نوع من الفَرْج لم يُصدروا أى حَزَاك».

عالم شعري يتسع مع كل دال «مفردة»، ومع كل جملة شعرية، تبدأ من «حضرنا جميعاً»، المهمة لاستعراض كل التنوعات المشار إليها في القصيدة:

«حضرنا جميعاً،
من ذهبن إلى الأسواق على عجل
من باعوا السراويل والجوارب على الأرصفة
من غسلوا مئة سيارة في نصف ساعة
من ذهبوا إلى العمل بكامل أناقيتهم
من فتحووا الدكاكين ونُثروا بضائعهم
البضاعة التي اشترت ما احتاجته من الناس».

المُتمردون على رئيس الحى
أعضاء النقابات، ومجالس الطلبة
التائهون
العائدون من السهرات
من تركوا هذا الصخب وناموا.

الليل الذى خضر دون أن تكثرث الشمس
الظل الذى من دونه لا يَرْتسم المكان
الهواتف على الوسادات
أجراس الأبواب».

ثم نرى البناء على هذه الجملة «حضرنا جميعاً» مرة ثانية من أجل استئناف المعنى، وصولاً إلى الختم الشعري الدال على القلق الوجودي، الذى أعجز كل من حضروا في

عن الحياة والموت، الوجود والعدم، البين بين، عن المتباينين، والمتماهين، الأشياء والنظائر، والأضداد والتناقض.

عالم شعري يتسع مع كل دال «مفردة»، ومع كل جملة شعرية، تبدأ من «حضرنا جميعاً»، المهمة لاستعراض كل التنوعات المشار إليها في القصيدة:

«حضرنا جميعاً،
من ذهبن إلى الأسواق على عجل
من باعوا السراويل والجوارب على الأرصفة
من غسلوا مئة سيارة في نصف ساعة
من ذهبوا إلى العمل بكامل أناقيتهم
من فتحووا الدكاكين ونُثروا بضائعهم
البضاعة التي اشترت ما احتاجته من الناس».

المُتمردون على رئيس الحى
أعضاء النقابات، ومجالس الطلبة
التائهون
العائدون من السهرات
من تركوا هذا الصخب وناموا.

الليل الذى خضر دون أن تكثرث الشمس
الظل الذى من دونه لا يَرْتسم المكان
الهواتف على الوسادات
أجراس الأبواب».

ثم نرى البناء على هذه الجملة «حضرنا جميعاً» مرة ثانية من أجل استئناف المعنى، وصولاً إلى الختم الشعري الدال على القلق الوجودي، الذى أعجز كل من حضروا في

وربما يلتفت العنوان الدال انتباه قارئه، إذ يشير العنوان «دائرة الأسباب»، إلى مفهوم يستخدم في التفكير المنظومي Systems Thinking

ويعنى أن الأحداث لا تحدث بشكل خطئى، حيث ثمة سبب يقضى إلى نتيجة فحسب، بل ثمة حلقة متكررة دوماً، تشبه الدائرة، إذ تؤثر النتائج مرة أخرى على الأسباب، وهكذا.

ولا يمكننا أن نفصل اختيار مروة نبيل لعنوان ديوانها عن أثر الفلسفة في شعرها، وقد قدمت من قبيل مجموعة من الدواوين المتميزة، من بينها «وديعه بكبرة»، و«عمانى»، «سرير فرويد»،

إذ يوجد ذلك النسق المعرفى في التفكير النابع من دراستها للفلسفة، فضلاً عن كونها حاصلة على درجة الدكتوراه في الفلسفة، فإن لها عدداً من الإصدارات المعرفية والفلسفية، من بينها: «مفهوم الزمان» جدل برجسون- أينشتاين، و«الفلسفة والعلم» دراسة في فلسفة باتريك

سويسيس، و«سيرة الأشجار» تاريخ موجز للفلسفة، وغيرها.

تستهل الشاعرة ديوانها بقصيدة «غضب الطبيعة»، رداً على قصيدة «عواء» الشهيرة لآلن جينسبرج، وتعاين مروة نبيل في «غضب الطبيعة» عالماً ممتداً من التحولات والتناقض، فإذا كان الشاعر الأمريكى آلن جينسبرج في قصيدته الأشهر «عواء» كان مبالغاً، ومفارقاً، وصادماً، وملهماً للشعراء في الآن نفسه، فإنك هنا في «غضب الطبيعة»، أمام مروية شعرية



بناته النائمت، هارباً من رائحة الصابون المعتادة نحو وهم جديد... وحين وصل إلى الباب ولست يده المزلاج الحديدى، نادته طفلاته الصغيرة بصوت شق سكوت روحه:

«أيا.. أيا..؟».

تسمر في مكانه.

البيت التي كانت تنتظر كلام القمر وقفت خلفه وسألت بلهفة:

«جيت لى القمر؟».

سقطت يده عن المزلاج الحديدى وكأنها شلت فجأة.. نظر لوجهها الصغير وشعر أن الفكرة التي تسكن رأسه هى الوحش الذى سيقضى على هذه الطفلة قبل أن يقضى على خصومه.

ضحك بمرارة وحملها عائداً للداخل، لكنه ترك قلبه هناك، معلقاً على المزلاج الحديدى للباب.

بالقوة، فمضغها دون رغبة، نظرت في عينيه، لكنها لم تجد فيهما إلا ذكريات مؤلمة لأبناء أخيه وهم يهينونه ويطمعون في ورثه وهو لا يزال حياً.

صرخت فيه بمرارة:

«أنت بارد الليلة».

فأدار ظهره لها.

لم يكن بروداً، الحقيقة أنه كان يحترق من الداخل.

بدأ يلف سيجارة بتبغ ردى من داخل صندوق صغير وسط الظلام، والدخان يشكل أمامه وجه تلك الأرملة

فى العزبة القبلية.. المأذون أخبره أنها تنجب الذكور الذين سيكسر بهم عين أعدائه، وثمان تلك الكرامة

المثومة مائة جنيه فقط.

عند منتصف الليل، تصرف عبدالونيس لكص فى بيته. سحب حذاءه وتحسس نبقوده وهرب فى الظلام وكأنه يرتكب جريمة.. كان يمر فوق أنفاس

نمت؟.

لم يرد، ظل ساكناً يشم فى جسدها رائحة صابون غسيل الملابس، تلك الرائحة التي كانت تحرك مشاعره قديماً، وصارت الآن لا تذكره إلا بالعجز والخيبة وضيق الحال.

فجأة، قطعت الصمت صرخة صغيرة من ابنته التي ارتقت فوقه وسألت ببراءة:

«يا.. أحب القمر.. بس هو ساكت ليه ومش بيكلمنى؟».

ضحك عبدالونيس وقتها ضحكة جافة تشبه احتكاك الحجارة فى بعضها، وقال لها:

«صوت القمر بعيد، والبعيد لا يترك وراءه إلا الوجع. فى الغرفة، تحول سكوت الليل إلى ثقل لا يطاق.

كان من المفترض أن تكون ليلة الخميس وقتاً للراحة والأنس، لكنها كانت أشبه بمعركة باردة. حاولت راوية أن

تطمعه قطعة بلح أبيض وكأنها تدفع الحياة فى جوفه

كان عبدالونيس ممدداً مثل جثة منسية فوق حصير خشن على سطح الدار، لم يكن يلتفت لجمال القمر ولا لتفضته التي تغطي القرى، كان يحرق فى العدم، ويجانبه كانت زوجته راوية تراقب بصمت، تحاول يباس أن تنقذ رجلاً يفرق فعلياً أمام عينيه.

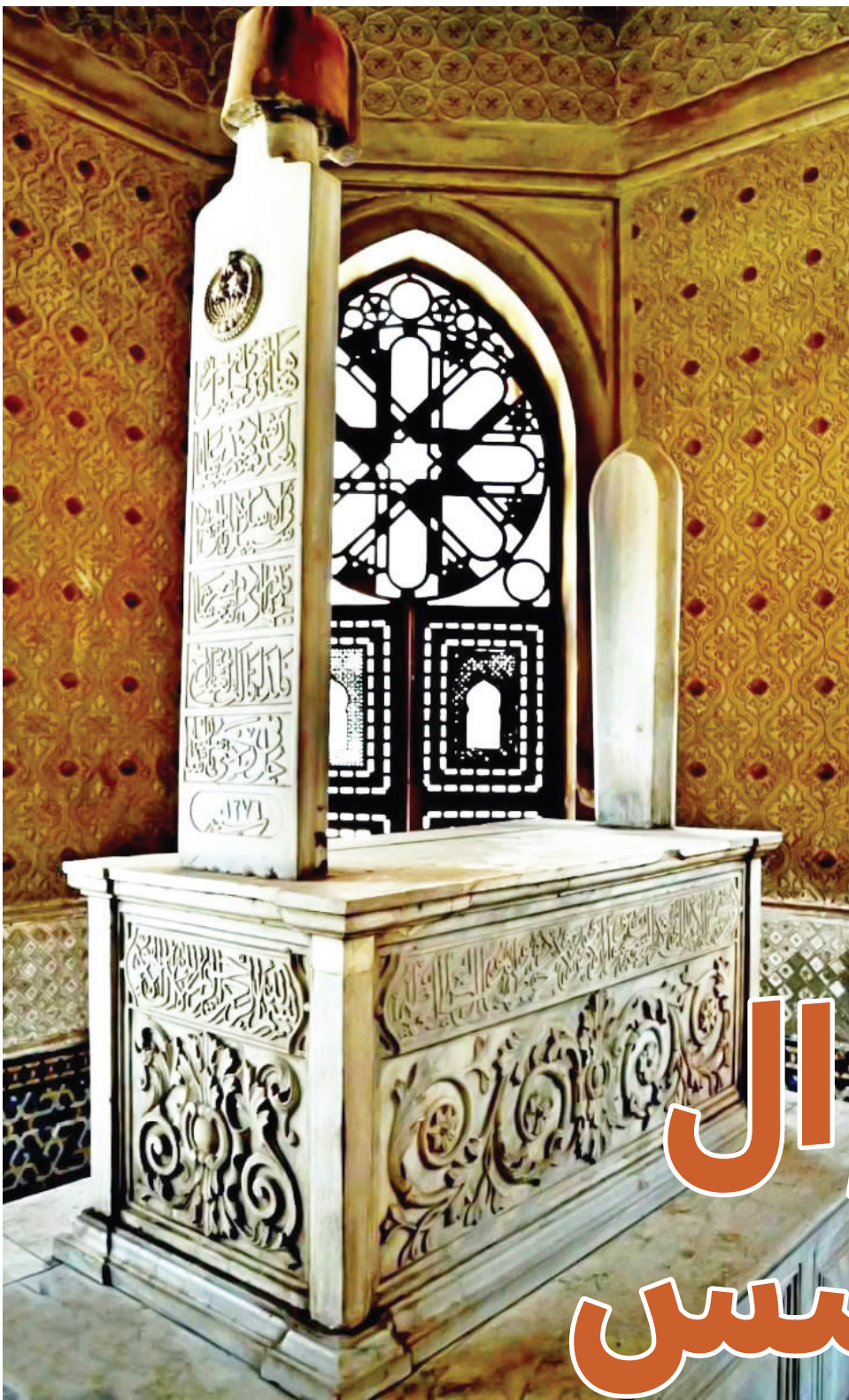
مررت يدها على صدره وتحسست ضربيات قلبه المضطربة مثل طير يذبح، وسألته بهمس حنون:



قصة قصيرة

محمد هجرس

ضحك بمرارة وحملها عائداً للداخل لكنه ترك قلبه هناك معلقاً على المزلاج الحديدى للباب



الجنرال المؤسس

إن المصريين هم خير من رأيتهم فهم يجمعون بين النشاط والقناعة والجلد على المتاعب مع انشراح النفس وتوطئتها على احتمال صنوف الحرمان، ولقد رأيتهم في معركة قونية في 21 ديسمبر 1832 يبقون سبع ساعات متوالية في خط النار محتفظين بشجاعة ورباطة جأش تدعوان إلى الإعجاب دون أن تختل صفوفهم أو يسرى إليهم الملل أو يبدو منهم تقصير في واجباتهم الحربية، شهادة سليمان باشا الفرنساوي عمرها 195 سنة تقريباً، وهو مؤسس الجيش المصري في عهد محمد علي باشا عن عقيرة الأداء القتالي للمصريين، وذلك عقب معركة قونية التي هزم فيها الجيش المصري الجيش العثماني عند مدينة قونية وأصبح الطريق مفتوحاً للأستانة قبل أن تحالف القوى الاستعمارية لتحجيم الجيش المصري بقيادة إبراهيم باشا بن محمد علي والى مصر، والشهادة منشورة بمجلة المصور دار الهلال سنة 1941.



خليل الجيزاوى

متى تنقذ وزارة الآثار ضريح وقبة الفرنساوى؟

تولى حكم مصر خلال الفترة من ٢٤ نوفمبر سنة ١٨٤٨ حتى توفي في ١٣ يوليو ١٨٥٤، وبعدها تولى حكم مصر محمد سعيد باشا خلال الفترة من ٢٤ يوليو سنة ١٨٥٤ حتى ١٨ يناير سنة ١٨٦٣، إلا أن سليمان باشا الفرنساوي توفي يوم ١١ مارس ١٨٧٢ ودفن بمدفن خاص بحى مصر القديمة. وبعد سنتين شيد المهندس المعماري الألماني الكبير كارل فيلهلم فون ديبيتش، الذى صمّم قصر الجزيرة في الزمالك للإمبراطورة أوجيني، والذي أصبح الآن فندق ماريوت، ضريحاً عند نهاية الطرف الغربى لقصر سليمان باشا الفرنساوي بأمر من محمد شريف باشا زوج ابنته نازلى هانم سليمان الأوربية، والذي وتم نقل رفات الفرنساوي إلى الضريح الحالى والذي سُمي فيما بعد ميدان الفرنساوي، وأصبح الشارع يحمل اسمه، شارع سليمان باشا الفرنساوي متفرع من شارع كورنيش النيل بمصر القديمة، هذا الضريح تعلوه قبة تُعد تحفة معمارية نادرة؛ لأن الضريح يتكون من حجرة مئمنة الشكل مبنية بالطوب الأحمر، تعلوها قبة مصنوعة من الحديد الزهر المشغول والمزخرف بالورود، بتصميم معماري يُعد مزيجاً من الهندسة المعمارية الإسلامية والهندسة المعمارية الأوروبية، كما تحيط بالقبة شرفة أخرى من الحديد الزهر المشغول والمطعمة بأشكال نباتية مُفرغة تعكس دقة الحرفيين المهرة الذين قاموا بتصنيعها، ولهذا تُعد القبة إحدى القباب النادرة للعمارة الإسلامية والتي باتت مشهورة باسم قبة الفرنساوي، وبعد وفاة زوجته السيدة مريم الفرنساوي، اقيم لها ضريح آخر بجوار ضريح زوجها، وأحيث الضريحان بسور من الحديد الزهر المشغول والمزخرف بالورود، والصنوع بنفس الطريقة التي صنّع بها قصر الجزيرة، فندق ماريوت حالياً، والذي صمّمه أيضاً المهندس الألماني كارل فيلهلم فون ديبيتش؛ وأرضية قبة الفرنساوي وشاهد مقبرته مُطعمة بالرخام ومحفورة عليها تشكيلات فنية بالخط الكوفي لايات من القرآن الكريم؛ لتضفي للقبة جمالية روحية، ولهذا تُعد القبة تحفة معمارية وأثرية مَر عليها أكثر من ١٦٥ عام، والقانون يؤكد أن أى مبنى ذى طراز معماري فريد يمتاز عليه أكثر من مائة سنة لا بد أن يدرج ضمن المباني الأثرية المهمة، وكان زائر الضريح والقبة لا بد أن يمر عبر مدرج رخامي مصنوع من نوع نادر من الرخام المستورد، ويؤدي المدرج الرخامي إلى رواق مكتشف يحوطه سور من الحديد الزهر المشغول والمزخرف بالورود على شكل دافرة كبيرة.

5 انهيار قبة الفرنساوي

الآن تقتف قبة الفرنساوي وتحته ضريح الجنرال سليمان باشا الفرنساوي مؤسس الجيش المصري الحديث وناظر أول مدرسة حربية، الكلية الحربية الآن، يقفان في العراء، ويعانيان من إهمال وزارة الآثار، وبعد أحداث الفوضى عام ٢٠١١ تم الاعتداء على الضريح؛ فاقطعت مبيعات الرخام النادرة، وانقرضت بعض أجزاء من السور الحديدى، وماتت السيدة أم محمد وآخر موظفة كانت مُعيّنة من قبل وزارة الآثار، وأصبح الضريح مرتبطاً للكلاب الضالة، ولأولاد الليل ومدمنى المخدرات، ويات السور مقبلاً للزلايلة، ويات ضريح سليمان باشا الفرنساوي بلا رعاية أو عناية، وأصبح يشكو لله صباخاً مساءً من الإهمال الشديد رغم قيمته ورمزيته صاحبه، صاحب التاريخ الطويل للعسكرية الوطنية المصرية.

3 مئذنة مسجد الفرنساوي

مئذنة مسجد سليمان باشا الفرنساوي، مصر القديمة، القاهرة، رقم التسجيل: ٣٣١، رقم الأثر: ٥٨٩ الموقع: تقع في ٩٦٥ شارع كورنيش النيل بحى مصر القديمة في مدينة القاهرة المنشئ: أنشأها سليمان باشا الفرنساوي خلال عصر أسرة محمد علي، وذلك عام ١٢٧٧ هـ/ ١٨٦٠ م. تاريخ الإنشاء: عام ١٢٧٧ هـ/ ١٨٦٠ م الوصف المعماري: تتكون العمارة الخارجية لهذه المئذنة، التي خضعت للعديد من أعمال التغيير عبر الزمن، من قاعدة حجرية مربعة مشطوفة الأركان من الأعلى، يرتكز عليها بدن أسطوانى مُضلع مكون من ثمانية أضلاع. ويشتمل هذا البدن على دورتين: الدورة السفلية: تحتوى في ضلعها الجنوبي على نافذة صغيرة مخصصة للتوهية والإنارة، تتخذ شكل نجمة ثلاث سنوات، أي بنهاية سنة ١٨٢٤ نجح في تدريب أكثر من ٢٥ ألف جندي وضابط، تم تقسيمهم إلى ستة وحدات، كل لواء يضم من أربعة إلى خمسة كتائب عسكرية، وبعد أن شاهد محمد علي الاستعراض العسكري بنفسه في صحراء المنيا أمر بنقل هذه الكتائب إلى القاهرة، ضد حكم العثمانيين، والتي عرفت باسم حرب المورة التي استمرت أربع سنوات من عام ١٨٢٤ حتى عام ١٨٢٧، وقد شهدت الدول الأوروبية بتفوق العسكرية المصرية وما حققته من انتصارات، وخوفاً من تغلغل نفوذ محمد علي تدخلت الدول الأوروبية لإجبار محمد علي لسحب جيوشه والعودة إلى مصر مرة أخرى، وبعد عودة الجيش إلى مصر استمر سليمان باشا الفرنساوي في تدريب مزيد من الأعداد حتى وصل عدد الجيش المصري عام ١٨٣٣ إلى ١٦٩ ألف جندي، وفي سنة ١٨٣٩ وصل عدد الجيش المصري إلى ٣٣٦ ألف جندي، ممّا استدعى محمد علي أن يصدر مرسوماً بإنشاء ديوان الجهادية تكون وظيفته تنظيم أمور الجيش وتأمين احتياجاته الضرورية من طعام وشراب وأسلحة وذخائر وتنظيم رواتب الضباط والجنود، وأصدر محمد علي مرسوماً بتولي سليمان باشا الفرنساوي منصب ناظر الجهادية، وقد توفى إبراهيم باشا يوم ١٠ نوفمبر سنة ١٨٤٨، واستمر الفرنساوي في منصبه بعد وفاة محمد علي في ٢ أغسطس سنة ١٨٤٩، وكذلك استمر الفرنساوي في منصبه خلال فترة حكم عباس باشا الأول الذي

4 وفاة سليمان باشا

بعد كل هذه الجهود التي قدّمها سليمان باشا الفرنساوي للجيش المصري، والتي نجحت نجاحاً كبيراً خلال ثلاث سنوات، أي بنهاية سنة ١٨٢٤ نجح في تدريب أكثر من ٢٥ ألف جندي وضابط، تم تقسيمهم إلى ستة وحدات، كل لواء يضم من أربعة إلى خمسة كتائب عسكرية، وبعد أن شاهد محمد علي الاستعراض العسكري بنفسه في صحراء المنيا أمر بنقل هذه الكتائب إلى القاهرة، ضد حكم العثمانيين، والتي عرفت باسم حرب المورة التي استمرت أربع سنوات من عام ١٨٢٤ حتى عام ١٨٢٧، وقد شهدت الدول الأوروبية بتفوق العسكرية المصرية وما حققته من انتصارات، وخوفاً من تغلغل نفوذ محمد علي تدخلت الدول الأوروبية لإجبار محمد علي لسحب جيوشه والعودة إلى مصر مرة أخرى، وبعد عودة الجيش إلى مصر استمر سليمان باشا الفرنساوي في تدريب مزيد من الأعداد حتى وصل عدد الجيش المصري عام ١٨٣٣ إلى ١٦٩ ألف جندي، وفي سنة ١٨٣٩ وصل عدد الجيش المصري إلى ٣٣٦ ألف جندي، ممّا استدعى محمد علي أن يصدر مرسوماً بإنشاء ديوان الجهادية تكون وظيفته تنظيم أمور الجيش وتأمين احتياجاته الضرورية من طعام وشراب وأسلحة وذخائر وتنظيم رواتب الضباط والجنود، وأصدر محمد علي مرسوماً بتولي سليمان باشا الفرنساوي منصب ناظر الجهادية، وقد توفى إبراهيم باشا يوم ١٠ نوفمبر سنة ١٨٤٨، واستمر الفرنساوي في منصبه بعد وفاة محمد علي في ٢ أغسطس سنة ١٨٤٩، وكذلك استمر الفرنساوي في منصبه خلال فترة حكم عباس باشا الأول الذي

تدريب كل تلاميذ المدارس العسكرية والجنود بمدرسة أسوان، ومدرسة فرسوط، وكان عليه بصفة خاصة أن يُنسّق نشاط المدارس المختلفة، بحيث ينتهى إلى تشكيل أوروبا كتائب جديدة من المدربين حديثاً بقيادة الخرجين الجدد.. كل رجال الباشا، ص ١٢٨، ١٢٩. وبعد سنة ونصف تقريباً قام الجنرال سليمان باشا الفرنساوي بجهود جبارة في تدريب الجنود في المدرسة الحربية الجديدة، والتي وصل قوامها خلال السنة الأولى إلى ٢٥٠٠ جندي، وبعدها انتقل الجنود إلى صحراء المنيا، حيث أراد محمد علي أن يشاهد تدريبات الجنود بنفسه وعلى الطبيعة، وعندما أعجبته التدريبات أثنى على جهود ناظر المدرسة الحربية سليمان باشا الفرنساوي، وطلب منه تجهيز الجنود لاستعراض عسكري كبير سيخبره القنصل الفرنسي والقنصل الإنجليزي معاً، وهذا ما أكدّه دكتور خالد فهمي، «وفي نوفمبر سنة ١٨٢٣ وبينما كان الباشا ينتظر وصول أنباء هذه القوات إلى بنى عدي، ليشرع على عملية التدريب بنفسه، ودعا القنصلين العاميين البريطانيين والفرنسي إلى المعسكر، وكانت النتيجة أكثر من مُرضية؛ حيث أدّت القوات استعراضاً مُبهراً، كان الباشا سعيداً برؤيته بلا شك، وفوق ذلك لقي أداء القوات إعجاب القنصلين؛ فقال دروفيتي القنصل الفرنسي العام: (إنّها حققت درجة من الدقة تُشرف الضباط الفرنسيين المسئولين عن تدريبيها)، وكتب صولت القنصل الإنجليزي العام: (فخر واحتفال بالحرب المجيدة يوماً بعد يوم) ... كل رجال الباشا، ص ١٢٧. هذه القوات المصرية كانت ثواة الجيش المصري في حملاته العسكرية في اليونان وتركيا والتي وصلت إلى حدود الأستانة، وقد رافق الجنرال سليمان باشا الفرنساوي قائد الجيش إبراهيم باشا، وكان مساعده الأول خلال حرب اليونان، وقد انتهت الحملة العسكرية في حرب المورة، وبعد الحرب رجع سليمان باشا الفرنساوي إلى مصر ومعه فتاة يونانية اسمها ماريّا، أسلمت وأطلق عليها اسم: مريم، وتزوجها وأنجب منها ثلاثة أولاد، ولد اسمه: إسكندر بك، لكنه مات صغيراً، وابنة اسمها: نازلى هانم، تزوجت نازلى هانم الفرنساوي من محمد شريف باشا رئيس الحكومة المصرية، وأبو الدستور المصري، وأنجبا فوقية هانم التي تزوجت من عبد الرحيم باشا صبرى وزير الزراعة التي أنجبت نازلى هانم صبرى التي تزوجت من الملك أحمد فؤاد ملك مصر والسودان، وأنجبا الملك فاروق الأول ملك مصر والسودان، آخر ملوك عصر الأسرة العلوية التي انتهت بتاريخ ٢٦ يوليو ١٩٥٢.

2 قصر ومسجد الفرنساوي

من الآثار التي تركها سليمان باشا الفرنساوي في منطقة مصر القديمة، قصر كبير أقامه على نهر النيل مقابل مقياس النيل، وظلّ قصر الفرنساوي موجوداً حتى عام ١٩٤٧، وبعد تهدمه بنيت على مساحة أرض القصر ثلاث مدارس لتعليم أهل المنطقة: مدرسة فؤاد جلال الإعدادية بنين ومدرسة عمرو بن العاص الإعدادية بنات، ومدرسة مصر القديمة الابتدائية المشتركة، وبني سليمان باشا الفرنساوي مسجداً كبيراً قبل وفاته بأشهر على نهر النيل، ولا يزال المسجد موجوداً باسم: مسجد الفرنساوي، وسجلت مئذنة مسجد الفرنساوي ضمن الآثار الإسلامية لقيمتها التاريخية.



سليمان باشا الفرنساوي

سليمان باشا الفرنساوي مؤسس الجيش المصري الحديث وناظر أول مدرسة حربية



عبدالمقصود عبدالكريم



حياتي الوحيدة

ربما كنت تافهة وقاسية، لكن كان فيك أم وأب، كان فيك حنة من الأصدقاء، وحفنة من الأحبة، وكنت حياتي الوحيدة. ربما كنت ما كنت	ربما كنت تافهة وقاسية، لكن كان فيك أم وأب، كان فيك حنة من الأصدقاء، وحفنة من الأحبة، وكنت حياتي الوحيدة. ربما كنت ما كنت	ربما كنت تافهة وقاسية، لكن كان فيك أم وأب، كان فيك حنة من الأصدقاء، وحفنة من الأحبة، وكنت حياتي الوحيدة. ربما كنت ما كنت
--	--	--

مرثية جماعية

يُفكّر في كتابة مرثية جماعية، مرثية لكل من رحلوا، لسعيد الكفراوي، وفتحي عبدالله، وحياء طه، وشاكر عبد الحميد، بترتيب الرحيل. يفكّر في كتابة مرثية جماعية، والبكاء الجماعي.	يُفكّر في كتابة مرثية جماعية، مرثية لكل من رحلوا، لسعيد الكفراوي، وفتحي عبدالله، وحياء طه، وشاكر عبد الحميد، بترتيب الرحيل. يفكّر في كتابة مرثية جماعية، والبكاء الجماعي.	يُفكّر في كتابة مرثية جماعية، مرثية لكل من رحلوا، لسعيد الكفراوي، وفتحي عبدالله، وحياء طه، وشاكر عبد الحميد، بترتيب الرحيل. يفكّر في كتابة مرثية جماعية، والبكاء الجماعي.
---	---	---

اتفاق مع عام جديد

عزيزي ٢٠٢٢ بعد التحية والسلام نتعرف ان أسلافك لم يكونوا طبيين وإذا شئت أن أكون أكثر صراحة كانوا لصوصاً وسفاحين	عزيزي ٢٠٢٢ بعد التحية والسلام نتعرف ان أسلافك لم يكونوا طبيين وإذا شئت أن أكون أكثر صراحة كانوا لصوصاً وسفاحين	عزيزي ٢٠٢٢ بعد التحية والسلام نتعرف ان أسلافك لم يكونوا طبيين وإذا شئت أن أكون أكثر صراحة كانوا لصوصاً وسفاحين
--	--	--



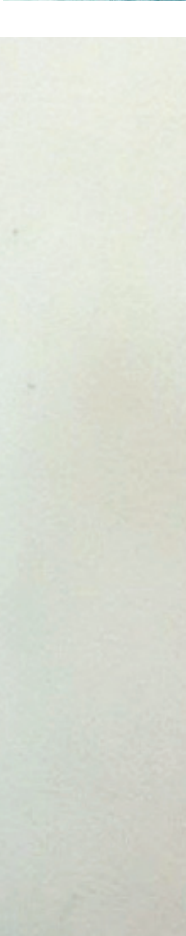
على حافة النهاية «1»

يغضب، وكأن الدنيا ليست دنياه، يكون على حافة النهاية. وفيه ينظر إلى الكتب التي يجمعها منذ الصبا، وتلك التي يدعوها كتبه، ويراه في مخزن تاجر النفايات، يكون على حافة النهاية. وفيه يتخشب، ويرى أن ما ينطقه لم يُعد كلاماً، وأن مشاعره لم تُعد مشاعر، وأن ما يراه ليس ما يراه، يكون على حافة النهاية.

على حافة النّهاية «2»

على حافة النّهاية، الوطن هاوية والغربة هاوية، الحبّ هاوية والبغض، الصديقّ هاوية والعدوّ. على حافة النّهاية، الكال هاوية، الوجود والعدم، الروح والجسد، السماء والأرض، النجوم والشمس. على حافة النّهاية، الحقيقة هاوية والوهّم توأمها.

مختارات



خيال الشاعر، واستغرق في مراجعة للتاريخ والحدث والمواقف والعلاقات، وأصبح التعليق الساخر أو الإقرا بعبثية الوجود وضعف الإرادة الإنسانية أمام سطوة الزمن منطلقات للكتابة بدلا من مجابهة العالم ونقد القبح والألم، يقول في قصيدة بعنوان «ما فائدة المشيعين؟»:

«يفكر:

– ما فائدة المشيعين؟

– يمضون بالموتى

إلى أطراف المدينة

– لماذا؟

– كي لا تفوح رائحة المدينة.

يفكر:

يمضى المشيعون بالموتى

إلى أطراف المدينة

لأنهم يخشون الموتى.

يفكر:

ينبى أن أموت

قبل أن يتقرض المشيعون – طلان في العتمة

المفارقة أيضا أحد المنطلقات لكتابة القصيدة

في تلك المرحلة، وهي مفارقة ناتجة عن التأمل

في أحوال العالم، أو التأمل في ما خطت يده من

قصائد أو في حوارات إنسانية تطفو على الذهن

للؤلؤ المكتنبت، يقول في قصيدة بعنوان «ويل

للشعراء مما يكتبون»:

«في خندق واحد نيامان

الفارس الذي لا يحارب قصائد حب إلى حبيبته».

والشاعر الذي لا يكتب قصائد حب إلى حبيبته».

هكذا كتب منذ شهور.

اليوم يُفكّر بأنه لم يُعد يحب

يُسْتَنْسَر: «لماذا؟»

تُرد ببساطة:

«لم تعد تُكتب قصائد حب إلى حبيبتك».

يقول بنبهة تأكيد: «أحبك».

ترد بتناقض: «لماذا إذن

تنام في الأيام الأخيرة

في خندق واحد

مع ذلك الفارس الجبان

الذي لا يحارب مفكرة بلاده؟» كما لم تكن قط.

الشعر الحاضر الغائب أيضا يصلح موضوعا

للكاتبة والتأمل والسخرية، في تلك المرحلة

الرمادية التي يغلب عليها الحب والنعمة والنزعة

العدمية وأحيانا الاتجاه إلى الصمت لأن الكلمات

لا تحمل المعنى ولا الطاقة الموازية للوقائع، يقول

في قصيدة بعنوان «القصيدة التي طارت»:

«كان في رأسه قصيدة

وحين استيقظ طارت بعيدا

كانت على بُعد ثانية أو اثنتين من قبضته

على بُعد مليمترات من كتابه

لكنها طارت

ولم يُعد يرى شيئا

ولم يُعد يتذكر شيئا

حتى اسمها طار معها

كل ما يتذكره أنها كانت جميلة

ولأنها طارت بسرعة

ربما كانت أجمل القصائد

ربما أكثرها راقية

لكنها طارت على أي حال- كما لم تكن قط.

وعندما يصبح الصمت خيارا للشعراء، فإننا

بصدد الاختيار المعلن للموت، مثلما فعل

الأفيال عندما تدرك اقتراب النهاية، فتسير إلى

حيث تفرق قدتها الأخيرة، وهنا الشاعر يدرك لا

جدوى الكلمات في العالم المنحط، العالم المسخ،

العالم الذي لا يصدر لنا إلا المرض والتشويش

والكآبة الناتجة عن قتل المعنى والانحراف

بالفطرة وتحويل الإنسان إلى مجرد شيء،

الصمت إذن هنا يعني التسليم بعدم الجدوى

أمام الحالة البربرية السائدة، راية بيضاء في

وجه الكابوس المتمدن.. النزوع إلى الصمت متكرر

في أكثر من ديوان بالمرحلة الأخيرة عند الشاعر

عبدالمقصود عبدالكريم، يقول في قصيدة بعنوان

«من الطبيعي أن نصمت»:

«كيف تحول إلى كلمات رصاصَة

تنطلق في قلب فتاة

ووردة.

كيف تحول إلى كلمات وردة

تغرق في دماء فتاة

كيف تحول إلى كلمات فتاة

تغرق في دماء وردة.

فتاة تتخذ من وردة راية،

فتاة تطوف الميدان بوردة،

تُحجّج بوردة

وكأنها ذاهبة إلى موعد رومانسي

لا إلى الموت- كما لم تكن قط.

ويقول في قصيدة بعنوان «حين»:

يتدرب على الصمت،

يصمت

حتى لو انزلت ساقاه إلى «مكّمة».

يصمت حتى في الأحلام- آخر أعراض

إنسانيّتي».

لكن إذا كان الصمت خيارا أيها الشاعر، ألا

يصبح الاستسلام للبحب خيانة؟ ألا يكون

التفریط في الكلمة المقدسة عارا؟ ألا يعني

التسقيط بالكلام عن الصمت استمراء للقيح؟

إبسمامة في وجه الهزيمة؟

انتصارا للبراءة والطبيعية والفظرية في جمال المرأة روحا وجسدا، إلا أن عبدالمقصود عبدالكريم ومن واقع اغترابه لسنوات في الصحراء من أجل العمل، له رأى آخر حاسم وقاطع في نقد البداوة ومظاهرها وأعراضها وقشورها أيّا كانت، فهو ينتصر للمصرية نزعة ومكانا وجماليات وأسرازا كامنة في الزمن وفي النفوس التي تقطن المكان، ويمكن اعتبار السفر الخامس من أسفار «ازدحم بالممالك، والمنشور في ٢٠١٦ بعنوان «نسخة زائفة»، سفر نقد البداوة والانتصار لجماليات الحضارة المصرية، وفي قصيدة مفاجئة مستفزة ينتقد الشاعر اللسان العربي واللغة التي دمغت وعينا ودفعتنا إلى صناعة العالم من خلالها لنصاب بالشيزوفرينيا بين حضارة قديمة خالدة لها أسرارها ولغة محملة بالرمال نازعة إلى الزخرفة والتكرار والإصاة، يقول:

«بكل تلك القرون العربية

عذبتني

هذا اللسان.

إذا كنت جورسا لتطل من نافذة دارك

على كتاب في النحو العربي

فلا بد ستلقى بنفسك في النهر فوراً

لتغسل إذا كنت لا تزال حصبيا

أو إذا سارعت بالهروب

قبل أن يفسس بيض البداوة

في الدماغ».

«بداوة»- نسخة زائفة ٢٠١٦.

وإذا تتبعنا عبدالمقصود عبدالكريم في

الأسفار/ الدواوين الست لعمله الأساسي «ازدحم

بالممالك، سجدته ينتقد ويهجو ويتبرا من كل

مظاهر البداوة التي عكرت علينا حياتنا، بدء من

اللغة المستوردة التي قسمت وعينا ودفعتنا لأن

نفكر بطريقة تختلف عن عيشنا حياتنا، ومرورا

بالمظاهر القشرية الزائفة والاستعراض الفارغ

لللباوة، والذي نقشي في مفاصل حياتنا.

ديوانا من الدواوين الستة الأولى يحملان

عنوانا ساخرا من مظاهر البداوة «للعيد ديار

وراحلة»- ٢٠١١، «يوميات العبد على حافة بئر

الأميرة»- ٢٠١٣.

وعندما اختار عبدالمقصود عبدالكريم شاعرا

جاهليا يكتب إليه اختار طرفة بن العبد، الشاعر

المنبت اليتيم الذي ظلمه أعمامه، وكان يدرك

مبكرا أن الحياة لا تستأهل العذاب والشقاء

فضاضها لهوا وشرايا، وضرب في الأرض حتى

صار من ندما ملك الحيرة عمرو بن هند، لكن

طيشه دفعه إلى هجاء ابن هند، الذي حملة

رسالة تتضمن أمرا بقتله إلى والي البحرين

وحتى بعد أن علم طرفة بضمون الرسالة رفض

وراحلة»- ٢٠١١، «يوميات العبد على حافة بئر

الأميرة»- ٢٠١٣.

وعندما اختار عبدالمقصود عبدالكريم شاعرا

جاهليا يكتب إليه اختار طرفة بن العبد، الشاعر

المنبت اليتيم الذي ظلمه أعمامه، وكان يدرك

مبكرا أن الحياة لا تستأهل العذاب والشقاء

فضاضها لهوا وشرايا، وضرب في الأرض حتى

صار من ندما ملك الحيرة عمرو بن هند، لكن

طيشه دفعه إلى هجاء ابن هند، الذي حملة

رسالة تتضمن أمرا بقتله إلى والي البحرين

وحتى بعد أن علم طرفة بضمون الرسالة رفض

وراحلة»- ٢٠١١، «يوميات العبد على حافة بئر

الأميرة»- ٢٠١٣.

وعندما اختار عبدالمقصود عبدالكريم شاعرا

جاهليا يكتب إليه اختار طرفة بن العبد، الشاعر

المنبت اليتيم الذي ظلمه أعمامه، وكان يدرك

مبكرا أن الحياة لا تستأهل العذاب والشقاء

فضاضها لهوا وشرايا، وضرب في الأرض حتى

صار من ندما ملك الحيرة عمرو بن هند، لكن

طيشه دفعه إلى هجاء ابن هند، الذي حملة

رسالة تتضمن أمرا بقتله إلى والي البحرين

وحتى بعد أن علم طرفة بضمون الرسالة رفض

وراحلة»- ٢٠١١، «يوميات العبد على حافة بئر

الأميرة»- ٢٠١٣.

وعندما اختار عبدالمقصود عبدالكريم شاعرا

جاهليا يكتب إليه اختار طرفة بن العبد، الشاعر

المنبت اليتيم الذي ظلمه أعمامه، وكان يدرك

مبكرا أن الحياة لا تستأهل العذاب والشقاء

فضاضها لهوا وشرايا، وضرب في الأرض حتى

صار من ندما ملك الحيرة عمرو بن هند، لكن

طيشه دفعه إلى هجاء ابن هند، الذي حملة

رسالة تتضمن أمرا بقتله إلى والي البحرين

وحتى بعد أن علم طرفة بضمون الرسالة رفض

وراحلة»- ٢٠١١، «يوميات العبد على حافة بئر

الأميرة»- ٢٠١٣.

وعندما اختار عبدالمقصود عبدالكريم شاعرا

جاهليا يكتب إليه اختار طرفة بن العبد، الشاعر

المنبت اليتيم الذي ظلمه أعمامه، وكان يدرك

مبكرا أن الحياة لا تستأهل العذاب والشقاء

فضاضها لهوا وشرايا، وضرب في الأرض حتى

صار من ندما ملك الحيرة عمرو بن هند، لكن

طيشه دفعه إلى هجاء ابن هند، الذي حملة

رسالة تتضمن أمرا بقتله إلى والي البحرين

وحتى بعد أن علم طرفة بضمون الرسالة رفض

وراحلة»- ٢٠١١، «يوميات العبد على حافة بئر

الأميرة»- ٢٠١٣.

وعندما اختار عبدالمقصود عبدالكريم شاعرا

جاهليا يكتب إليه اختار طرفة بن العبد، الشاعر

المنبت اليتيم الذي ظلمه أعمامه، وكان يدرك

مبكرا أن الحياة لا تستأهل العذاب والشقاء

فضاضها لهوا وشرايا، وضرب في الأرض حتى

صار من ندما ملك الحيرة عمرو بن هند، لكن

طيشه دفعه إلى هجاء ابن هند، الذي حملة

رسالة تتضمن أمرا بقتله إلى والي البحرين

وحتى بعد أن علم طرفة بضمون الرسالة رفض

وراحلة»- ٢٠١١، «يوميات العبد على حافة بئر

الأميرة»- ٢٠١٣.

وعندما اختار عبدالمقصود عبدالكريم شاعرا

جاهليا يكتب إليه اختار طرفة بن العبد، الشاعر

المنبت اليتيم الذي ظلمه أعمامه، وكان يدرك

مبكرا أن الحياة لا تستأهل العذاب والشقاء

فضاضها لهوا وشرايا، وضرب في الأرض حتى

صار من ندما ملك الحيرة عمرو بن هند، لكن

طيشه دفعه إلى هجاء ابن هند، الذي حملة

رسالة تتضمن أمرا بقتله إلى والي البحرين

وحتى بعد أن علم طرفة بضمون الرسالة رفض

وراحلة»- ٢٠١١، «يوميات العبد على حافة بئر

الأميرة»- ٢٠١٣.

وعندما اختار عبدالمقصود عبدالكريم شاعرا

جاهليا يكتب إليه اختار طرفة بن العبد، الشاعر

المنبت اليتيم الذي ظلمه أعمامه، وكان يدرك

مبكرا أن الحياة لا تستأهل العذاب والشقاء

فضاضها لهوا وشرايا، وضرب في الأرض حتى

صار من ندما ملك الحيرة عمرو بن هند، لكن

طيشه دفعه إلى هجاء ابن هند، الذي حملة

رسالة تتضمن أمرا بقتله إلى والي البحرين

وحتى بعد أن علم طرفة بضمون الرسالة رفض

وراحلة»- ٢٠١١، «يوميات العبد على حافة بئر

الأميرة»- ٢٠١٣.

وعندما اختار عبدالمقصود عبدالكريم شاعرا

جاهليا يكتب إليه اختار طرفة بن العبد، الشاعر

المنبت اليتيم الذي ظلمه أعمامه، وكان يدرك

مبكرا أن الحياة لا تستأهل العذاب والشقاء

فضاضها لهوا وشرايا، وضرب في الأرض حتى

صار من ندما ملك الحيرة عمرو بن هند، لكن

طيشه دفعه إلى هجاء ابن هند، الذي حملة

رسالة تتضمن أمرا بقتله إلى والي البحرين

وحتى بعد أن علم طرفة بضمون الرسالة رفض



الانفجار العظيم

نهاية ما نعرفه لا نهاية الوجود



حسام بدرأوى

هناك كتب تحاول التنبؤ بما سيحدث غداً، وكتب أخرى تنظر إلى ما يحدث أمامنا، ثم تكشف أننا لم ندرك بعد دلالاته. وينتمي كتاب «الانفجار العظيم.. عصر النهايات» للباحث والمفكر المغربي إدريس أوهلل إلى النوع الثاني. لا يقدم الكتاب نبوءة عن نهاية العالم، ولا يتحدث عن انفجار كوني جديد، إنه يرصد التحولات التي أصابت مؤسسات وأفكاراً اعتاد الإنسان الحديث على أن يراها ثابتة، حتى ظن أنها ستبقى إلى الأبد. يتحدث المؤلف عن نهاية المدرسة والجامعة والشهادة، والمتفقد والإعلام التقليدي، والأسرة والخصوصية والطبقة الوسطى، والسوق والنقد والوظيفة العامة، والسياسة والقيادة والديمقراطية، وصولاً إلى نهاية الغرب كما عرفناه. تبدو هذه القائمة كأنها إعلان عن انهيار العالم، لكن «أوهلل»، بضعا أمام نهاية دورة تاريخية وبداية دورة أخرى. فالنهاية عنده لا تعني الفناء، وإنما فقدان الأشكال القديمة قدرتها على أداء وظائفها في عالم تغيرت قواعده.



إدريس أوهلل

1 الكاتب والكتاب

إدريس أوهلل باحث وخبير مغربي في القيادة والاستراتيجية وإدارة الأداء والتغيير. جمع في أعماله بين البحث الفكري والخبرة العملية في إدارة المؤسسات والتحولات. وتظهر هذه الخلفية في الكتاب؛ فهو لا يعالج التغيير بوصفه موضوعاً فلسفياً مجرداً، بل قوة تفرض على الأفراد والمؤسسات إعادة النظر في أدوارهم واستعدادهم للمستقبل. صدر الكتاب في طبعته الأولى سنة ٢٠٢١ عن مجموعة الأكاديميات الدولية، ويقع في ١٨٧ صفحة. وجاء في أعقاب جائحة كورونا، حين اكتشف العالم أن مؤسسات بدت راسخة يمكن أن تتوقف فجأة، وأن التعليم والعمل والتجارة والتواصل الإنساني قد تنتقل خلال أسابيع إلى صور لم تكن تتصورها. قسم المؤلف كتابه إلى ستة مجالات: التعليم، والثقافة والإعلام، والمجتمع، والاقتصاد، والسياسة، وسيبها فصل عن «فقه النهايات» وتتبعها خاتمة عن بداية دورة تاريخية جديدة. وهو يؤكد منذ المبداء أن هذه النهايات أمثلة وليست حصراً، وأن الغرض منها تكوين وعي مزدوج بما يرحل وبما يولد.

2 الفكرة المركزية

ينطلق «أوهلل» من أن مؤسسات كثيرة صنعتها ظروف تاريخية محددة، لكن طول بقائها جعلنا نتعامل معها كأنها حقائق طبيعية، فالمدرسة ليست التعليم ذاته، والجامعة ليست المعرفة، والشهادة ليست الكفاءة، والصحيفة ليست الإعلام، والنقد والورقية ليست القيمة، والبرلمان لا يختصر السياسة كلها. المؤسسة أداة ابتكرها الإنسان لأداء وظيفة. فإذا عجزت عن وظيفتها، أو ظهرت أداة أكثر كفاءة، بدأت تفقد احتكارها وإن ظلت قائمة. لذلك لا تعني نهاية المدرسة اختفاء التعليم، بل تراجع نموذج يقدم المحتوى نفسه لتلاميذ مختلفين ثم يقيسهم بامتحان موحد. ولا تعني نهاية الجامعة اختفاء البحث، بل تراجع احتكارها للتعليم والاعتراف بالكفاءة. كما لا تعني نهاية الإعلام اختفاء الخبر، بل انهيار احتكار المؤسسات التقليدية لإنتاجه وتوزيعه.

يستخدم المؤلف «الانفجار العظيم» استعارة

للحظة تنفك فيها النظم القديمة من داخلها. وهي استعارة موفقة من زاوية أن الانفجار العظيم في الفيزياء لم يكن نهاية الكون، بل بداية الكون الذي نستطيع رصده. ومع ذلك، لا تخضع المجتمعات لحتمية الظواهر الكونية. فقد تغير المدرسة ولا تختفي، وقد تفقد الجامعة احتكار المعرفة وتحتفظ بوظيفتها البحثية، وقد تبدل الأسرة من دون أن تنتهي حاجة الإنسان إلى الانتماء. ومن ثم أقرأ كلمة «النهاية» في الكتاب جرس إنذار، لا حكماً نهائياً بالإعدام.

3 قراءتي الفلسفية لما وراء الفكرة

قادني الكتاب إلى سؤال أعمق من توقع مصير المؤسسات: ماذا نعني بكلمة النهاية؟ هناك نهاية تعني الفناء، وأخرى تعني التحول، وثالثة تعني فقدان الهيمنة. وقد تكون النهاية مجرد عجزنا عن تخيل ما سيأتي بعد العالم الذي أفناه. في تقديري، لا نتحدث عن نهاية فلسفات النهايات عن نهاية المطلق بل عن نهاية صورة تاريخية ظننا أنها الحقيقة النهائية. ومن هنا تلتقي أطروحة «أوهلل»، رغم اختلاف السياقات، مع عبارتين شهيرتين: «موت الإله» عند نيتشه و«نهاية التاريخ» عند فرانكفورد فوكيو.

4 موت الإله عند نيتشه

عندما قال نيتشه «مات الإله»، لم يكن يصف موتاً حرفياً؛ فالمطلق، بحكم تعريفه، لا يولد ولا يموت. كان يشخص انهيار المرجعية الدينية والميتافيزيقية التي استمد منها الإنسان الأوروبي تفسير العالم وأساس الأخلاق. رأى «نيتشه» أن العلم والعقل النقدي أضعفا سلطة المعتقد القديم، لكن الإنسان لم يدرك بعد حجم الفراغ الذي سيتركه، فإذا فقد المصدر الذي استمد منه معاني الخير والشر والغاية، فمن أين يأتي بالقيم؟ وهل يستطيع أن يخلق معنى جديداً، أم يسقط في العدمية؟ إذن، كان «موت الإله» موتاً لصورة تاريخية للمقدس داخل الوعي البشري، لا براهناً على انتهاء المطلق. وقد تسقط صورة صنعها البشر للإله، بينما يظل سؤال الإيمان والمعنى قائماً، وربما يولد فهم

أكثر اتساعاً وأقل ارتباطاً بالمؤسسات التي ادعت احتكاره.

5 نهاية التاريخ عند فوكيو

لم يقصد «فوكيو» أن الزمن والأحداث سيتوقفان. رأى بعد سقوط الاتحاد السوفيتي أن الصراع حول أفضل نظام للحكم ربما وصل إلى محطته الأخيرة بانتصار الديمقراطية الليبرالية واقتصاد السوق.

لكن العقود التالية أظهرت أن الذي انتهى لم يكن التاريخ، بل مرحلة من تصورها مسار. عادت الحروب والصوميات والشعبوية، وصعدت قوى لا تتبنى النموذج الغربي، وتراجعت الثقة في الديمقراطية داخل بعض مجتمعاتها. كما ظهرت سلطة المنصات والخوارزميات التي تستطيع توجيه الرأي العام من خارج المؤسسات السياسية التقليدية. كان الخطأ هو تحويل انتصار نموذج في لحظة تاريخية إلى نهاية مطلقة. فالمنتصر يميل إلى اعتبار انتصاره خاتمة التاريخ، لكن التاريخ لا يعرف صيغة نهائية لا لاجتماع البشر.

6 الوسائل ليست الحقائق

هذا هو المفتاح الذي أقرأ به نهايات «أوهلل». نهاية المدرسة ليست نهاية التعلم، ونهاية الجامعة ليست نهاية المعرفة، ونهاية الصحافة ليست نهاية الحاجة إلى التحقق من الوقائع، ونهاية الأسرة التقليدية ليست نهاية الحب والرعاية والانتماء. وحتى تشر الديمقراطية لا يلغى توق الإنسان إلى الحرية والمشاركة والمساءلة. المشكلة أننا نخلط بين الأداة والغاية، نظن أن المدرسة هي التعليم، وأن المؤسسة الدينية هي الإيمان، وأن الدولة هي الوطن، وأن البرلمان هو الديمقراطية، وأن الشهادة هي المعرفة، وأن النقد هي الثروة. ونحن نتصدع الأداة، نتصور أن الحقيقة نفسها انهارت. لكن الأدوات ليست الحقيقة، قد تنهار مؤسسة دينية ويبقى الإيمان، وقد تسقط أيديولوجية ويبقى بحث الإنسان عن العدالة، وقد ينتهي نظام سياسي ويبقى التطلع إلى الحرية. وما ينتهي في كل مرة هو تجسيد تاريخي صنعه البشر، لا القيمة التي حاول التعبير عنها.



التاريخ حركة متصلة من موت الأشكال وميلاد غيرها

7 الذكاء الاصطناعي ونهاية تعريف قديم للإنسان

جاء الصعود السريع للذكاء الاصطناعي بعد صدور الكتاب ليمنح أطروحته بعداً جديداً. فإذا استطاعت الآلة أن تكتب وتحلل وترجم وتوصم وتشرح، فهل نواجه نهاية الكاتب والمعلم والطبيب والمثقف، أم نهاية تعريف قديم لهذه المهنة؟ لا أرى الذكاء الاصطناعي نهاية للإنسان، لكنه قد ينهي دور الإنسان الذي يكرر ما تستطيع الآلة إنجاز به سرعة أكبر. وقد يدفعنا إلى إعادة اكتشاف ما هو أكثر إنسانية: الخيال والحكمة والضمير والتعاطف وصناعة المعنى. غير أن النتيجة ليست مضمونة، فالتكنولوجيا التي تحرر المعرفة تستطيع أيضاً أن تصنع المراقبة، والمنصة التي تمنح الجميع صوتاً قد تفرق الحقيقة في الضوضاء. لذلك لا يحدث المستقبل وحده؛ تصنع القرارات والقيم وموازين القوة.

8 نهاية عالم لا نهاية العالم

خرجت من الكتاب بأن التاريخ حركة متصلة من موت الأشكال وميلاد غيرها. «موت الإله» عند «نيتشه» كان نهاية سلطة صورة تاريخية للمقدس، و«نهاية التاريخ» عند «فوكيو» كانت نهاية متخيلة للصراع على نموذج الحكم، و«عصر النهايات» عند «أوهلل» هو أقول مؤسسات فقدت قدرتها على احتكار وظائفها. إنها جميعاً تحدثت عن نهاية ما نعرفه، لا نهاية ما يمكن أن يكون. فالإنسان يرى المطلق من خلال صور وتعريفات ومؤسسات يصنعها داخل التاريخ، وحين تنتهي إحدى هذه الصور، لا تنتهي الحقيقة؛ الذي ينتهي هو طريقتنا القديمة في تحملها. قيمة الكتاب، في رأبي، أنه يدعونا إلى التمييز بين ما يجب أن نحافظ عليه وما ينبغي أن نسمح له بالتغيير. نحن لا نعيش نهاية العالم، بل نهاية عالم اعتدنا عليه. ولا نشهد نهاية الإنسان، بل نهاية تعريف ضيق لدوره. ولا نقف عند نهاية التاريخ، بل عند نهاية فصل منه. أما الحقيقة، وتوق الإنسان إلى المعرفة والحرية والحب والمعنى، فلا تنتهي بانتهاء الأدوات التي عبرت عنها. إنها تبحث في كل عصر عن صور جديدة تولد فيها.

الكتاب يدعونا

إلى التمييز

بين ما يجب

أن نحافظ عليه

وما ينبغي

أن نسمح له

بالتغيير

إنسانية أطفال الذكاء الاصطناعي.. دور التربية الحديثة بين المخاطر والحماية

صدر حديثاً عن المجلس الأعلى للثقافة، «إنسانية أطفال الذكاء الاصطناعي.. دور التربية الحديثة بين المخاطر والحماية»، للباحثة إيريني سمير حكيم. ويقدم الكتاب حلولاً واقتراحات تربوية موجهة للأسر والمربين والعلمين، لإمكانية تنفيذها في المنازل والصفوف الدراسية، وتسعى في كل تفاصيلها للحفاظ على إنسانية الأطفال في ظل هذه الظروف التقنية الهائلة.

صدر حديثاً

بطل من زماننا

صدرت حديثاً عن دار الساقي للنشر، النسخة العربية لرواية «بطل من زماننا»، للكاتب الروائي الإيطالي، فاسكو براوتولينى، وترجمة رامى طويل. تدور أحداث الرواية في العام ١٩٤٥، حول ثلاث عائلات صغيرة تتقاسم شقة واحدة: الزوجان الشبان الشيوعيان فاليري وبيرو، وأرملة الفاشي السابق فرجينيا، ولوتشيا الأم الأرملة لساندروني ابن الستة عشر عاماً.

أثر لا يغيب

صدر حديثاً عن دار المرصد للنشر والترجمة والتوزيع بالقاهرة، كتاب «أثر لا يغيب»، للكاتب أسامة ربيعة، وهو عمل أدبي وفكري يضم مجموعة من القراءات والتأملات التي تتجاوز حدود القراءة النقدية لتلامس الإنسان والفكرة والحياة.





إليزابيث مكرّاكن

- روائية وقاصة أمريكية.
- لها ثمانية كتب، من بينها: «بطل هذا الكتاب»، و«متحف التذكار»، الذي وصل إلى القائمة الطويلة لجائزة الكتاب الوطني، و«بيت العملاق»، الذي وصل إلى نهائيات جائزة الكتاب الوطني.
- نُشرت قصصها خمس مرات في مختارات «أفضل القصص القصيرة الأمريكية»، وفازت بثلاث جوائز «بوشكارت»، وجائزين من «الجوائز الوطنية للمجلات»، وجائزة أو. «هنري».
- عملت ضمن هيئة التدريس في «ورشة كُتاب آيوا».



خلاصة

منذ سنوات حين كنت أدرس في مرحلة الدراسات العليا، كان رأسي مكتظاً بقواعد كتابة الرواية، أوامر صارمة من الأساتذة أو الزملاء، وبعض التصورات الحمقاء التي اخترعتها بنفسى. كانت تلك القواعد وليدة قلق ذلك الزمان والمكان، ما بين عامى 1988 و1990، فى ورشة آيوا للكُتاب. فكثير من نصائح الكتابة يخرج من رحم مخاوف عصره؛ وبعد ثلاثين عاماً، سيبدو بعض ما يُعدّ اليوم من النصائح الشائعة غريباً وخاطئاً.



إليزابيث مكرّاكن

ترجمة: د. سارة حامد حواس

تجربتي

ليس عليك أن تكتب كل يوم لتكون كاتبًا حقيقيًا



تلك الساعات أو الدقائق، قرّر ما الذى تود إنجازه، اجعله طموحًا إلى حدّ جنونى، أكثر مما تظن أنه معقول.
فكر كم سأغضب إذا لم أنجز هذا؟ كم سأكره نفسى؟ سافر إلى المستقبل فى ذهنك؛ اجعل نفسك تشعر بذلك حقًا. أدخل نفسك فى جسدك هناك وتحمل الأمر... البؤس، ولوم الذات، والعار.
عُدّ بالزمن إلى اللحظة الحالية. أدرك أنك تستطيع تجنب هذه المشاعر الفظيعة.. كل ما عليك فعله هو أن تعمل، وليس كل يوم. بالنسبة إليك- وبالنسبة إلى بعض الناس- فإن تقسيم الوقت إلى حصص يومية قابلة للإدارة، كما تقتضى الكتابة اليومية، لا يكون مفيدًا. تذكر ما تريد تجنبه.. ذلك الشعور المثير للغثاين بأنك أهدرت كتلة من الوقت. حين تنظر إلى فترة ممتدة من الوقت، يمكنك أن تسمح لنفسك بطموح أكبر، بل مبالغ فيه. فإذا كان هدفك غير معقول وقصّرت عن بلوغه، فلن تشعر بسوء كبير؛ أما إذا كان هدفك متواضعًا ولم تحققه، فسوف تتحطّم.
هذه الطريقة هى السبيل الوحيد الذى أستطيع به إنجاز العمل.

فى السنوات القليلة الماضية، صار الناس مولعين بعبارة «متلازمة المحتال». قد يقول كاتب شاب: «أنا أعانى من متلازمة المحتال»، قاصداً أنه لا يستحق هذا لقبه. أو فى أسوأ صورها، أنه يخشى أن يجرّو على المحاولة. كان هذا ليس هو الشرط الإنسانى نفسه. تبدو «متلازمة المحتال» شيئاً مذهلاً. لا بد أنها تأتي مع عباءة وأنف مستعار وقدرة على إجراء الجراحة من دون ترخيص طبي. لكنها تعنى فى الحقيقة: الخوف من الفشل. وتسميتها متلازمة بدلا من شعور نوحى بأنها شيء لا يمكن اللعب به. ليست مشكلة تُحل، بل شيء سيلازمك إلى الأبد.

فى الأوقات التى بلا تعاطف. لا، من الواضح أننى ليس أقل فقد لنتى إننى لم أشك يوماً فى أننى كاتبة حقيقية، وهذا صحيح. كل ما فعلته أننى شككت فى كتابتى وكرهتها، وولّخت نفسى بقسوة لأننى لم أعمل بجد أكبر.

لا تحوّل ما يمكن حسمه بقصار إلى رحلة من الشكوك. هذه نتيجة تابعة لفكرة أن أى سؤال ذى إجابة ثنائية ليس سؤالاً مثيراً للاهتمام. إذا حصلت على شيء- مكان فى برنامج للكتابة، أو مجاملة، أو قبول- فلا تتساءل هل كنت تستحقه. هذا سؤال موجه إلى الماضى. لقد صار فى يدك؛ إذن فالجواب نعم. وجه عينيك إلى المستقبل، وضع قلبك كله فى كتابتك.

أما سؤال: «هل أنا جيد بما يكفي؟» فهو على الجانب الآخر مثير للاهتمام للكتابة عنه. ولن تخسر كثيراً إن أخذت كل عيوبك الشخصية المقلقة ووضعتها فى شخصياتك. الشعور بالخجل من الكتابة ليس مثيراً للاهتمام. أما الكتابة عن الخجل فأسرة. الكاتب الغيور قد لا ينجز شيئاً؛ أما الشخصية الغيور فيمكنها أن تدبّر المكائد وتقتل وتقول أشياء مدهشة. بل قد تكتشف أنك حين تنتزع عيوبك لتستخدمها فى الخيال- كما ننتزع شظية، أو إبرة نحلة- فإنها لا تعود تؤذيك

والورق، التى تُطرح بعد القراءات الأدبية، ويقصدون بها الأسئلة العامة الآلية من قبيل هل يمكنك أن تخبرنى عن طريقك فى الكتابة؟ هل تكتب ببطء اليد أم على الكمبيوتر؟ فى أى وقت من اليوم؟ هذه أسئلة ملموسة عن العمل لا عن الفن، يمكن الإجابة عنها، أو الاعتراض عليها. نحن الكُتاب نؤمن بأن الجميع غيرنا يفعلون الأمر بالطريقة الصحيحة، بينما نتخطى نحن فى الحضيض؛ ونؤمن أيضاً بأن سائر العالم هو من يتخبط، وأننا وحدنا نعرف الطريق الحق.

اطرح على نفسك أسئلة «القلم والورق» تلك، كأنك فى الوقت نفسه فرد من الجمهور والكاتب الضيف.

أو فكر فى نفسك بوصفك تجربة علمية. جرب كل شيء لترى إن كان ينبج: الاستيقاظ مبكراً، السهر ليلاً، الأقلام الجميلة، الأقلام الرديئة، تطبيق الملاحظات على هاتفك، التسجيلات الصوتية. استمع إلى الضوضاء البيضاء أو إلى الموسيقى. بعض هذه التجارب لن يكشف لك إلا ما لا يصلح لك. اجعل مساحتك مهية للعمل قدر الإمكان. فى سنة من السنوات - سنة كاملة من حياتى - لم أكتب إلا القليل للغاية لأننى كنت أعيش وحدي فى شقة واسعة، فى مكان لم يستقبل زائراً واحداً قط، وكنت قد حرّضت مكتبى فى زاوية غرفة نومى بجوار مدفاة من الحديد المصنوب، بطريقة كانت تجعلنى اضطر إلى التسلق لأصل إلى الكرسي. كانت هذه الصعوبة تعنى أننى نادراً ما كنت أجلس إلى مكتبى لأكتب. وبالطبع لم أكن أجلس أبداً بلا غرض على كرسي المكتب لأقرأ كتاباً، وهى خطوة أساسية فى طريقيتى. وحين انتقلت إلى بيت آخر، بعيداً عن المدفاة، بدأت الكتابة فوراً. قد يكفيك أن تحرك الأثاث.

اجعل العملية وحدها مسابقة بينك وبين أصدقائك الكُتاب وأصدقائك فقط، كم من الوقت تعمل، وبأى جهد. ما نظام تدوين الملاحظات الغريب والمعقد الذى تعتمد عليه، وما جمال دفاترك ووسواسك بها. ألواح بيضاء، ألواح جرائم، ألواح مقبلة، أيّا يكن ما يشعل الكتابة. تبادل المناكفات. وتباه بنفسك، وتحذ. قلبت ذات مرة لصديق إننى فى أحد الأيام عملت بجد شديد حتى أخفت نفسى، فرايت فى عينيه خوفاً مائلاً- لقد أخفته هو أيضاً- وهذه واحدة من ذكرياتى المفضلة عن الكتابة.

الكُتاب الذين يكتبون كل يوم لديهم إجابة واضحة عن السؤال: كيف ستنجز العمل؟ أما أنا، فأسخر قوة كراهيتى لنفسى. كراهية الذات سلعة رانجة بين الكُتاب. لو كان هذا كتاباً متهنجا من حرفة الكتابة، لقال لك إن عليك أن تسمع نفسك قبل أن تكتب، وإن الكتابة صعبة. لكننى أؤمن بأن لكراهية الذات فوائدها، إذا عرفت كيف توجهها. لا تفكر بالأيام، بل بالأسابيع أو الشهور.. مدة زمنية تريد أن تنجز فيها عملاً. لنقل إنها أربعة أشهر. أنت تعرف أن لديك وقتاً كافياً فى هذه الأشهر الأربعة لتجمع بعض الصفحات، حتى لو كنت لا تعرف، من أسبوع إلى آخر، أين ستجد

أى إحساس بالتوازن. هل الأمر نفسى أم عصبى؟ كنت أظنه كسلًا، واتعهد باستمرار أن أبداً حياتى الجديدة المنضبطة غداً، كنت أقول لنفسى حسناً يوم الإثنين إذن. حسناً فى أبريل. لقد حاولت فعلاً. حين كنت شابة وأكافح لأكتب أدباً قصصياً مثيراً للاهتمام كل يوم، كان كل صباح مشوياً بالقلق؛ يوم آخر قد أفضل فيه فى الجلوس بجديفة إلى العمل. ومع ذلك أصّر على الاعتقاد بأننى كاتبة حقيقية. لم أشك يوماً فى أننى كذلك. نعم شككت فى عملى، وفى أخلاقيات عملى وسمعتى، لكن لا فى هويتي. أنا أكتب؛ إذن أنا كاتبة. وكلم مؤهللاتى أننى أقول ذلك.

أفهم أن هذا قد يبدو فى الوقت نفسه خفيفاً على نحو مستقر ومخيفاً. قد تظن أنه سؤال فلسفى: هل أنا كاتب حقيقى؟ كما حدد مدير برنامجى الدراسات العليا الذى كنت فيه منذ زمن بعيد، وقد أفزعنا جميعاً بذلك.

هنا من نوع الأسئلة وهى كثيرة التى تبدو عميقة، لكنها لا تفعل إلا إضاعة الوقت. إنه سؤال ثانى الإجابة، وباستثناء سؤال «أكون أو لا أكون»، لا يكون أى سؤال ثانى مثيراً للاهتمام إلى هذا الحد، على الأقل قبل أن يجاب عنه.

إذا سميت نفسك كاتبة، سواء كتبت فى ذلك اليوم أو ذلك الشهر أو تلك السنة أم لم تكتب، فإنك تخرج إلى العالم بوصفك كاتبة. كل ما تراه يصعب أكثر إثارة للاهتمام بفضل روح الكاتب فيك، تلك الروح التى تلتقط وتقتنى. عرض مدرسى فى المرحلة المتوسطة لمسرحية «الفرسان الثلاثة»، يرتدى فيه الممثلون أردية مستأجرة باهظة الثمن، وقيعات مزينة بريش رخيص اشتروها من متجر، مع سراويلهم الرسمية الضيقة الخاصة، وأحذيتهم الرياضية السوداء وأحذيتهم المسطحة الرافضة. متقدّ شابّ نمت أظفاره المطليّة بلون الداكن والمتعد الطلاء عن جذورها، كأكفام أخذت فى الامتلاء. رجلاً فى متجر البقالة يقول فى هاتفه، بصوت مفعم بالحلب: «أنت مجنونة. أنت مجنونة. أنت مجنونة رسمياً». زميلة أصبحت الآن منضبطة ومعملة، تستعيد ذكرياتها عن أيام مراقتها حين كانت تستنشق طلاء الدهان.

لست مضطراً إلى تدوين أى من هذا. يمكنك ذلك، فيمكنك أن تحمل دفترًا صغيراً؛ وإن كنت تتذكر أن تحمل معك، فانت أفضل منى. أن تعتبر نفسك كاتبة وأنت تتحرك فى العالم هو- وأنا مؤمنة بذلك حقًا- طريقة جميلة للعيش، شكل من أشكال الانفتاح الذهني، حتى فى الأزمات القاسية. أشاء من الحياة: تضفى من حوكك فى كل مكان. وهذا فى ذاته شكل من أشكال الكتابة؛ إذا فعلته، فانت كاتب. وعلى الأرجح سيقودك ذلك إلى وضع كلمات على الصفحة، ولو بضع كلمات، لكن حتى إن لم يحدث، فقد يجعلك تشعر بأنك حى. ومحظوظ.

الكثير من الكتابة القصصية خدعة من خدع العقل. والحياة فى جانب كبير منها، كذلك أيضاً لكن خبرتى الوحيدة فى الكتابة القصصية. كثيرون يتحدثون بازدياد عن أسئلة «القلم

أى إحساس بالتوازن. هل الأمر نفسى أم عصبى؟ كنت أظنه كسلًا، واتعهد باستمرار أن أبداً حياتى الجديدة المنضبطة غداً، كنت أقول لنفسى حسناً يوم الإثنين إذن. حسناً فى أبريل. لقد حاولت فعلاً. حين كنت شابة وأكافح لأكتب أدباً قصصياً مثيراً للاهتمام كل يوم، كان كل صباح مشوياً بالقلق؛ يوم آخر قد أفضل فيه فى الجلوس بجديفة إلى العمل. ومع ذلك أصّر على الاعتقاد بأننى كاتبة حقيقية. لم أشك يوماً فى أننى كذلك. نعم شككت فى عملى، وفى أخلاقيات عملى وسمعتى، لكن لا فى هويتي. أنا أكتب؛ إذن أنا كاتبة. وكلم مؤهللاتى أننى أقول ذلك.

أفهم أن هذا قد يبدو فى الوقت نفسه خفيفاً على نحو مستقر ومخيفاً. قد تظن أنه سؤال فلسفى: هل أنا كاتب حقيقى؟ كما حدد مدير برنامجى الدراسات العليا الذى كنت فيه منذ زمن بعيد، وقد أفزعنا جميعاً بذلك.



الكثير من الكتابة القصصية خدعة من خدع العقل. والحياة فى جانب كبير منها، كذلك أيضاً لكن خبرتى الوحيدة فى الكتابة القصصية. كثيرون يتحدثون بازدياد عن أسئلة «القلم

أى إحساس بالتوازن. هل الأمر نفسى أم عصبى؟ كنت أظنه كسلًا، واتعهد باستمرار أن أبداً حياتى الجديدة المنضبطة غداً، كنت أقول لنفسى حسناً يوم الإثنين إذن. حسناً فى أبريل. لقد حاولت فعلاً. حين كنت شابة وأكافح لأكتب أدباً قصصياً مثيراً للاهتمام كل يوم، كان كل صباح مشوياً بالقلق؛ يوم آخر قد أفضل فيه فى الجلوس بجديفة إلى العمل. ومع ذلك أصّر على الاعتقاد بأننى كاتبة حقيقية. لم أشك يوماً فى أننى كذلك. نعم شككت فى عملى، وفى أخلاقيات عملى وسمعتى، لكن لا فى هويتي. أنا أكتب؛ إذن أنا كاتبة. وكلم مؤهللاتى أننى أقول ذلك.

أفهم أن هذا قد يبدو فى الوقت نفسه خفيفاً على نحو مستقر ومخيفاً. قد تظن أنه سؤال فلسفى: هل أنا كاتب حقيقى؟ كما حدد مدير برنامجى الدراسات العليا الذى كنت فيه منذ زمن بعيد، وقد أفزعنا جميعاً بذلك.

أفهم أن هذا قد يبدو فى الوقت نفسه خفيفاً على نحو مستقر ومخيفاً. قد تظن أنه سؤال فلسفى: هل أنا كاتب حقيقى؟ كما حدد مدير برنامجى الدراسات العليا الذى كنت فيه منذ زمن بعيد، وقد أفزعنا جميعاً بذلك.

أفهم أن هذا قد يبدو فى الوقت نفسه خفيفاً على نحو مستقر ومخيفاً. قد تظن أنه سؤال فلسفى: هل أنا كاتب حقيقى؟ كما حدد مدير برنامجى الدراسات العليا الذى كنت فيه منذ زمن بعيد، وقد أفزعنا جميعاً بذلك.

أفهم أن هذا قد يبدو فى الوقت نفسه خفيفاً على نحو مستقر ومخيفاً. قد تظن أنه سؤال فلسفى: هل أنا كاتب حقيقى؟ كما حدد مدير برنامجى الدراسات العليا الذى كنت فيه منذ زمن بعيد، وقد أفزعنا جميعاً بذلك.

أفهم أن هذا قد يبدو فى الوقت نفسه خفيفاً على نحو مستقر ومخيفاً. قد تظن أنه سؤال فلسفى: هل أنا كاتب حقيقى؟ كما حدد مدير برنامجى الدراسات العليا الذى كنت فيه منذ زمن بعيد، وقد أفزعنا جميعاً بذلك.

أفهم أن هذا قد يبدو فى الوقت نفسه خفيفاً على نحو مستقر ومخيفاً. قد تظن أنه سؤال فلسفى: هل أنا كاتب حقيقى؟ كما حدد مدير برنامجى الدراسات العليا الذى كنت فيه منذ زمن بعيد، وقد أفزعنا جميعاً بذلك.

أفهم أن هذا قد يبدو فى الوقت نفسه خفيفاً على نحو مستقر ومخيفاً. قد تظن أنه سؤال فلسفى: هل أنا كاتب حقيقى؟ كما حدد مدير برنامجى الدراسات العليا الذى كنت فيه منذ زمن بعيد، وقد أفزعنا جميعاً بذلك.

أفهم أن هذا قد يبدو فى الوقت نفسه خفيفاً على نحو مستقر ومخيفاً. قد تظن أنه سؤال فلسفى: هل أنا كاتب حقيقى؟ كما حدد مدير برنامجى الدراسات العليا الذى كنت فيه منذ زمن بعيد، وقد أفزعنا جميعاً بذلك.

أفهم أن هذا قد يبدو فى الوقت نفسه خفيفاً على نحو مستقر ومخيفاً. قد تظن أنه سؤال فلسفى: هل أنا كاتب حقيقى؟ كما حدد مدير برنامجى الدراسات العليا الذى كنت فيه منذ زمن بعيد، وقد أفزعنا جميعاً بذلك.

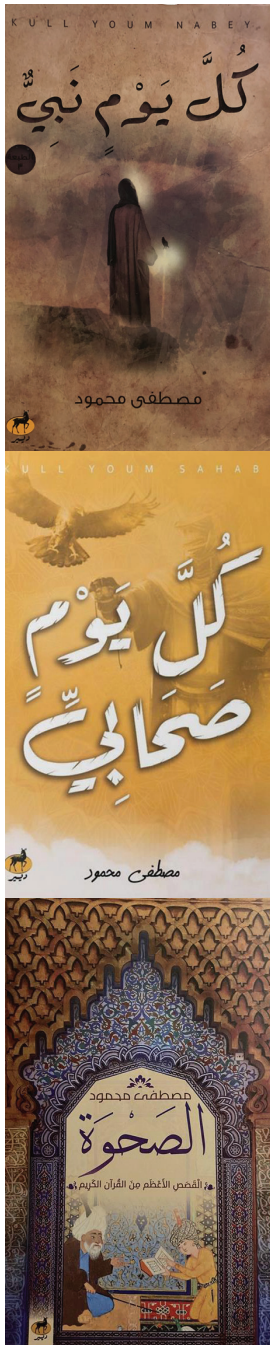


الشاعر مصطفى محمود

على امتداد عقود، ارتبط اسم الدكتور مصطفى محمود بمشروع فكري وأدبي واسع، جعله واحدًا من أكثر الكتاب حضورًا وتأثيرًا في الثقافة العربية الحديثة. ومع اتساع شهرته وتعدد مؤلفاته، لم يتوقف الأمر عند الكتب والأعمال التي تركها بالفعل، وإنما امتد إلى أعمال أخرى نسبت إليه، سواء بسبب تشابه الأسماء أو نتيجة أخطاء في الفهرسة والتوثيق والنشر. تزداد أهمية هذه المسألة حين يتعلق الأمر بشخصية بحجم مصطفى محمود، الذي ترك إنتاجًا متنوعًا شمل الرواية والقصة والمسرح والفكر والفلسفة والدراسات الدينية والعلمية. فالقائمة الطويلة لمؤلفاته تجعل أي إضافة غير دقيقة إليها قابلة للانتشار والتداول، خاصة إذا حمل العمل اسم مصطفى محمود، على غلافه أو في فهرس إحدى المكتبات. ومن بين صور الالتباس اللافتة أيضًا، الخلط بين الدكتور مصطفى محمود وشاعر لبناني يحمل الاسم نفسه، نشر عددًا من القصائد في مجلات أدبية خلال فترة مبكرة من التجربة الأدبية للدكتور مصطفى محمود، وهو ما أدى إلى ظهور قصائد في بعض القوائم والمصادر باعتبارها من أعمال المفكر المعروف، رغم أن نشرها ارتبط بشاعر آخر يحمل الاسم ذاته.

إيهاب مصطفى

قصائد منشورة
في الخمسينيات
باسمه تعود إلى
شاعر لبناني
بنفس الاسم



ليست من تأليفه

اكتشاف.. كتب وقصائد منسوبة بالخطأ لـ «مصطفى محمود»

شكليًا، خاصة أن الكتاب نفسه يقدم معلومات عن صاحبه يمكن من خلالها التحقق من هويته. فبالرجوع إلى الكتاب، يتبين أن الكاتب «مصطفى»، ١٩٩٥، ص ٣، عرّف نفسه بأنه حاصل على دكتوراه الفلسفة في علوم الجيولوجيا والمينرالوجيا، وأنه مدرس في كلية العلوم بجامعة تشرين.

ويذكر ذلك يصبح الكتاب، وفق هذه البيانات، عملاً مؤلف آخر، ولا علاقة له بإنتاج الدكتور مصطفى محمود.

تكشف هذه الحالات جميعها عن مشكلة أوسع تتعلق بتوثيق الإنتاج الأدبي والفكري، خاصة عندما يكون المؤلف من أصحاب المشاريع الكبيرة التي تمتد لعشرات السنوات، وتتنوع بين مجالات وموضوعات مختلفة.

فشهرة الكاتب قد تتحول إلى سبب في زيادة فرص وقوع الخلط حوله. وكلما كان الاسم معروفًا، أصبح ظهوره على غلاف كتاب أو قصيدة كافيًا أحيانًا لانتقال النسبة من مصدر إلى آخر، ثم تتحول المعلومة مع تكرارها إلى حقيقة يصعب التحقق منها، رغم أن العودة إلى المصدر الأول قد تكشف خطأها.

وفي حالة مصطفى محمود، تبدو أهمية التوثيق مضاعفة، لأن مشروعه الأدبي والفكري واسع، ولأن مراحل تجربته الأولى ارتبطت بالنشر في الصحف والمجلات، وهو ما يجعل البحث في أعداد الدوريات القديمة جزءًا أساسيًا من عملية التحقق من نسب النصوص.

كما أن تشابه الأسماء يفرض على الباحث ألا يقتنى بالبحث عن الاسم مجردًا، بل أن يراجع بيانات النشر كاملة: اسم المؤلف، وتاريخ النشر، ومكانه، والسياق الذي ظهر فيه النص، فضلًا عن مقارنة العمل بالقوائم الببليوجرافية المعتمدة.

وفي ضوء ذلك، لا تبدو مسألة الأعمال المنسوبة خطأ إلى مصطفى محمود مجرد هامش في سيرته الأدبية، وإنما جزء من ضرورة أكبر تتمثل في إعادة قراءة وتوثيق تراثه على نحو دقيق، والتمييز بين ما كتبه فعلاً وما أضيف إلى تجربته بفعل تشابه الأسماء أو أخطاء الفهرسة والنشر.

فحين كتاب يحمل اسمًا قريبًا من اسم صاحب «رحلتي من الشك إلى الإيمان»، وقصائد كتبها شاعر لبناني يحمل الاسم نفسه، وأغلفة لكتب لم تظهر في قوائم مؤلفاته المعروفة، تتشكل خريطة من الالتباسات التي تحتاج إلى العودة للمصادر الأصلية قبل تثبيت أي نسبة.

وفي النهاية، لا يتعلق الأمر بحذف عناوين من قائمة مؤلفات مصطفى محمود بقدر ما يتعلق بإعادة كل عمل إلى صاحبه الحقيقي. فالتوثيق الدقيق لا يحمي الكاتب من النسبة الخاطئة فحسب، وإنما يحمي أيضًا القارئ والباحث وتاريخ الأدب من تراكم معلومة غير دقيقة تتحول، بمرور الوقت، إلى جزء من الحقيقة المتداولة.

والخريف، في ديسمبر، ص ٦، ثم ظهرت «ثورة الشمال، في يناير ١٩٥٨، ص ٤، وشاعر وكوكب، في مايو من العام نفسه، ص ١٤.

أما آخر ما يرد في هذه القائمة، فيشمل «يسرى، التي نشرت في يونيو ١٩٥٩، ص ٥، وأغنية السراب، في سبتمبر ١٩٥٩، ص ٢٠.

تكشف هذه القائمة الطويلة أن المسألة ليست أمام عنوان واحد أو نص منفرد يمكن أن يكون قد وقع فيه خطأ عابر، وإنما أمام مجموعة من القصائد التي ظهرت باسم كاتب يحمل الاسم نفسه. ومن هنا يصبح الخلط بين الاسمين مفهومًا من الناحية «الببليوجرافية»، لكنه لا يعني بالضرورة صحة نسبة هذه الأعمال إلى الدكتور مصطفى محمود.

تزداد أهمية التمييز بين التجريبتين عند النظر إلى البدايات الأدبية لكليهما، فالتشابه في الاسم، وتقارب الفترات الزمنية التي ظهر خلالها النشر، وظهور الاسم مختصرًا في بعض المواضع، كلها عوامل يمكن أن تؤدي إلى انتقال العمل من صاحب إلى آخر إذا لم تتم مراجعة البيانات الأصلية للنشر.

والخريف، في ديسمبر، ص ٦، ثم ظهرت «ثورة الشمال، في يناير ١٩٥٨، ص ٤، وشاعر وكوكب، في مايو من العام نفسه، ص ١٤.

أما آخر ما يرد في هذه القائمة، فيشمل «يسرى، التي نشرت في يونيو ١٩٥٩، ص ٥، وأغنية السراب، في سبتمبر ١٩٥٩، ص ٢٠.

تكشف هذه القائمة الطويلة أن المسألة ليست أمام عنوان واحد أو نص منفرد يمكن أن يكون قد وقع فيه خطأ عابر، وإنما أمام مجموعة من القصائد التي ظهرت باسم كاتب يحمل الاسم نفسه. ومن هنا يصبح الخلط بين الاسمين مفهومًا من الناحية «الببليوجرافية»، لكنه لا يعني بالضرورة صحة نسبة هذه الأعمال إلى الدكتور مصطفى محمود.

تزداد أهمية التمييز بين التجريبتين عند النظر إلى البدايات الأدبية لكليهما، فالتشابه في الاسم، وتقارب الفترات الزمنية التي ظهر خلالها النشر، وظهور الاسم مختصرًا في بعض المواضع، كلها عوامل يمكن أن تؤدي إلى انتقال العمل من صاحب إلى آخر إذا لم تتم مراجعة البيانات الأصلية للنشر.

فحين كتاب يحمل اسمًا قريبًا من اسم صاحب «رحلتي من الشك إلى الإيمان»، وقصائد كتبها شاعر لبناني يحمل الاسم نفسه، وأغلفة لكتب لم تظهر في قوائم مؤلفاته المعروفة، تتشكل خريطة من الالتباسات التي تحتاج إلى العودة للمصادر الأصلية قبل تثبيت أي نسبة.

وفي النهاية، لا يتعلق الأمر بحذف عناوين من قائمة مؤلفات مصطفى محمود بقدر ما يتعلق بإعادة كل عمل إلى صاحبه الحقيقي. فالتوثيق الدقيق لا يحمي الكاتب من النسبة الخاطئة فحسب، وإنما يحمي أيضًا القارئ والباحث وتاريخ الأدب من تراكم معلومة غير دقيقة تتحول، بمرور الوقت، إلى جزء من الحقيقة المتداولة.

العناوين ضمن إنتاجه المعروف. ومن بين الكتب التي تضمنت في نهايتها قوائم بمؤلفات مصطفى محمود: «الزلازل»، و«زيارة للجنة والنار»، و«الطريق إلى الكعبة»، و«الاسترشاد بهذه القوائم، لم يظهر أي من العناوين المذكورة ضمن مؤلفات الكاتب الكبير. ولا يقتصر الأمر على قوائم الكتب التي صدرت عن مصطفى محمود، إذ تشير «ببليوجرافية مكتبة الإسكندرية، إلى الأمر ذاته، فالبيبلوجرافية، التي ضمت مؤلفات مصطفى محمود لا تتضمن هذه العناوين. واللافت كذلك أن الكتب المذكورة لم تظهر، بحسب المادة محل البحث، في الدراسات والأبحاث والكتب والمقالات التي جرى الاطلاع عليها حول إنتاج مصطفى محمود، كما لم يرد ذكرها أو الاستشهاد بها داخل كتاب «ملوحي» نفسه سوى من خلال عرض صور أغلفتها. هنا تبرز أهمية التمييز بين وجود اسم الكاتب على غلاف كتاب وبين إمكانية إثبات نسبة الكتاب إليه. فالغلاف، على أهميته، لا يكفي وحده لإثبات نسبة العمل، خاصة عندما تغيب بياناته عن قوائم المؤلفات المعتمدة، ولا يظهر في «الببليوجرافيات، المتخصصة أو الدراسات التي تناولت إنتاج الكاتب.

2 قصائد موضوعة

الصورة الأكثر وضوحًا للخلط تبدو في عدد من القصائد المنشورة باسم الدكتور مصطفى محمود في مجلات أدبية، خلال خمسينيات القرن الماضي، لكنها ترتبط بشاعر لبناني يحمل الاسم نفسه! وتكشف بيانات النشر عن سلسلة طويلة من القصائد، ظهرت في مجلة «الأديب»، وغيرها، وهو ما يجعل تتبع الاسم وسياقه الزمني والجغرافي أمرًا ضروريًا قبل نسبتها إلى

1 المبدعون في الأرض

في رسالته للدكتوراه المعنونة بـ«الآراء التربوية عند مصطفى محمود وكيفية الإفادة منها في مواجهة بعض مشكلات المجتمع»، يكشف الباحث الأقصري بستانى النذاف، عن الكثير من أوجه الالتباس المتعلق بمؤلفات الدكتور مصطفى محمود. يتناول «النذاف»، في رسالته للدكتوراه، كتاب «المبدعون في الأرض.. الفيلسوف الحكيم مصطفى كمال محمود.. الإبداع في تأصيل وتجديد الفكر الإسلامي والعالي»، من تأليف الدكتور ناصر محيي الدين ملوحي، والذي يكشف عن واحدة من صور هذا الالتباس. ففي الكتاب، وتحت عنوان داخلي هو «أهم كتب الفيلسوف الحكيم مصطفى محمود»، عرض «ملوحي» عددًا من أغلفة الكتب التي قدمها باعتبارها من مؤلفات مصطفى محمود.

بين هذه الأغلفة، تظهر في الصفحة ١٠١ صورة لكتاب بعنوان «كل يوم صحابي»، والذي حمل غلافه اسم «مصطفى محمود، تحت عنوان الكتاب. وفي الصفحة نفسها، ظهر غلاف كتاب آخر بعنوان «انتفاضة العملاق الداخلي»، وتضمن أيضًا اسم «مصطفى محمود».

أما الصفحة ١٠٢، فقد تصدرها اسم «مصطفى محمود»، وتحت الاسم عنوان كتاب «الصحوة.. القصص الأعظم من القرآن الكريم». كما ظهر في الصفحة ذاتها غلاف آخر بعنوان «كل يوم نبي»، وتحت العنوان أيضًا اسم المفكر الكبير. لكن مراجعة قوائم مؤلفات مصطفى محمود، خاصة القوائم التي كانت ترد في نهاية بعض كتبه، تكشف عن عدم وجود هذه

تشابه الأسماء
وأخطاء التوثيق
والفهرسة وراء
نسب هذه
الأعمال لمؤلف
«صاحب العلم
والإيمان»