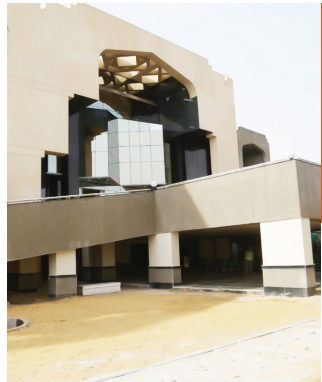




ماذا يحدث في «واحة الثقافة»؟

خبطة صحفية

إهدار مليار جنيه في مشروع دار الأوبرا المعطل

الأربعاء

سبتمبر 2026

ربيع الآخر 1448

توت 1743

16

4

6

العدد 142

إصدار إلكتروني يصدر عن مؤسسة «الدستور» للطباعة والنشر

المحرر العام: محمد الباز

حرف

أنا السادات جئت

محاولة لفهم أسباب كراهية زعيم أسطوري

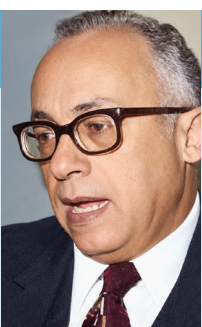


مصطفى متولى



قراءة مختلفة لمسيرة الفنان الراحل، وكيف تعرض للظلم الشديد بعد أن حصروه في كونه «زوج أخت الزعيم عادل إمام»، رغم أنه أكبر من ذلك بكثير كما سنقرأ.

فؤاد زكريا



محمد الباز في زيارة خاصة لعالم المفكر الكبير د. فؤاد زكريا، وكيف واجه ميكرًا مشروعات جماعات الإسلام السياسي وحطم حجج القائلين عليه بالعقل والمنطق.

محمد هاشم



«حرف» تكشف تفاصيل الأزمة بين الروائي أحمد صبري أبو الفتوح وورثة الناشر محمد هاشم، بعد إعلان دار «الثقافة الجديدة» حصولها على حق التوزيع «الحصري» لجميع إصدارات دار «ميريت» للنشر.

وزير الثقافة



مع اقتراب معرض القاهرة الدولي للكتاب، تطرح «حرف» عددًا من المقترحات التي تستهدف تطوير فعاليات المعرض، والانتقال به من مجرد حدث ثقافي سنوي إلى منصة ثقافية أكثر انفتاحًا على المستقبل.

تهديد بملاحقات قضائية أطلقه الكاتب الروائي أحمد صبري أبو الفتوح ضد ورثة الناشر محمد هاشم، دار «الثقافة الجديدة»، منهمًا إياهم بـ«انتهاك حقوق الملكية الفكرية»، قبل أن يعود ويتراجع عن تهديده ويؤكد تسوية المسألة. بدأت وقائع القصة قبل أيام بمنشور لدار «الثقافة الجديدة»، للنشر، عبر صفحتها الرسمية على موقع «فيسبوك»، تعلن فيه عن حصولها على حق التوزيع، الحصري، لكل إصدارات دار «ميريت»، للنشر، بعد إبرام اتفاق مع ورثة الناشر الراحل محمد هاشم، ممثلاً في ابنته «ميريت».

نضال ممدوح

أيتام ميريت



هاشم



أبو الفتوح

«ملحمة السراسوة» تفجر أزمة بين صبري أبو الفتوح وورثة محمد هاشم



منشور أحمد أبو الفتوح

لم تمض ساعات على نشر «الثقافة الجديدة» الإعلان حتى اندلعت ثورة الكاتب الروائي أحمد صبري أبو الفتوح، من خلال منشور غاضب عبر حسابه الشخصي في «فيسبوك»، هدد خلاله بملاحقات قضائية لكل من الدار وورثة الناشر محمد هاشم.

وقال «أبو الفتوح»: «فوجئت اليوم بإعلان بيع تراث دار (ميريت) لدار «الثقافة الجديدة»، ومن بين الكتب المذكورة روايات من تأليفي، وأنا أحذر ورثة الناشر السابق بالتصرف في حقوقى كمؤلف، هي خالصة لى، ولا يوجد أى عقد بينى وبين دار (ميريت) سارى المفعول».

وأضاف: «أحذر أصحاب دار «الثقافة الجديدة»، وهم أناس كما أعرف جادون ومتهميون ومحافظون على حقوق الغير، أن يعلنوا عن أى مؤلف لى أو توزيعه أو بيعه، وهذا للعلم وللعمل به عند اللزوم».

ورغم أن التعليقات على منشور «أبو الفتوح» أكدت أن دار «الثقافة الجديدة» لن تطبع أو تنشر أيًا من إصدارات دار «ميريت»، بأي شكل، وأن الاتفاق يقضى بمجرد توزيع الكتب والإصدارات الموجودة ومطبوعة بالفعل في «ميريت»، أصر «أبو الفتوح» على موقفه، مشيرًا إلى إبرامه اتفاق مع دار «الشروق» لإعادة نشر جميع أعماله السابقة.

ومع كثرة التعليقات التى «عاتبت» صبرى أبو الفتوح على تهديده بملاحقة «ميريت هاشم» قضائيًا، وإن وصل الأمر إلى السجن، عاد وكتب تحديثًا مشهوره جاء فيه: «لن لا يعرف أقول: عقد طبع (ملحمة السراسوة) مع المرحوم محمد هاشم انتهى منذ أكثر من ٦ سنوات، في حياة هاشم، وكان منصوبًا فيه على أنه بنهاية العقد تصبح النسخ المتبقية تخصنى، لأننى من دفع تكلفة الطبع».

وأضاف: «وبالفعل جلسنا أنا وهو ومعنا ناس وصفيبا كل شئ وصفرنا النسخ، إزاي بقى تطلع فيه نسخ ثانية؟ يا جماعة لا تستسهلوا الأمور، دى حقوق ولا بد من صيانتها والدفاع عنها».

وواصل: «من يظن أن الأمور لم تكن محددة فهم لا يعرفون بنود العقد ولا نصوص القانون، دى مش قضية رأى، ده عقد، وهو بحكم القانون شرعية المتعاقدين».

بدورها تواصلت «حرف» مع أطراف القضية، بداية

«الثقافة الجديدة» تحصل

على حق التوزيع الحصري

إصدارات «ميريت»



أبو الفتوح يهدد بملاحقة

«الثقافة الجديدة» وورثة

محمد هاشم قضائيًا



الكراسى

محمد جاد

وقبل المغارب.. تشرب كاسين من دمها وتروح وتقوم كراسى الحانة تلبس هبوم الشغل ويهلوا عشاقها الهريائين م الذل ويعد عود جرجير وعصفورة مقلية ويزعزط التاج جوة الكاسات وبعد الحكاوى والنكت والأهات ينأمو ف حجرها تططب عليهم زى قطرة بتحمّن عيالها وتنعس ف أحضانهم وتحلم.. وتحلم.. حلمها.. العدل مرة يحلمها.

أما الكراسى ف المدارس هجروها التلامذة وخراسها باعوا كسوتها والألف والهمزة والعتمة نخرت عضمها والسوس ما خلّى ف قلبها غير رباية وسلامية تحكى بينهم قصتين قصة منهم عن اشتياقها للقيام والجلوس عن العلم والطهور والدروس وقصة ثانية لوحش من كوكب غريب جايب كتب لا فيها شاعر ولا أديب نهش المرايل والموسيقى والجرس وحش عاشق للعصاية والجرس ونحرت الوحدة ظهور الكراسى بقت تنام بين رجولي المقطوعين وتحلم حلمها العدل مرة يحلمها.

والكراسى ع الشاشات صابرة ع الناس التايمة ف حجرها صبر حفن حلمه يحضن الننى شايبة سحرة وشوش بتضوى جود صحرا عيونها جمر.. وأحدة أمر البرد يديح الكراسى والنار تسكر بالمراسى دى مركب فيها عشاقها ضلت طريقها والدجائين متحيرين ما بين أبوها وبين عشيقها سحروا إلى كارد.. عملوه حبيبها والأأكدة.. أبوها اعترف إنه شقيقها واللى ضلها طريقها هى الكراسى. استسلمت ونامت تحلم حلمها العدل مرة يحلمها.

الكراسى ف البيوت ميقتش قادرة ع الباقي من ملامحنا ولا زوجنا حطت زى الحِمَام اللى ريشه شَاب ف الليل.. جرحها يفتح تفزول عضمها بإيد وبالثانية حبة ذكريات دبّت زى الورد اللى مات ف الحرب نشفت م الاكسار كأنها ناي متعلق على حيطه شاخت واكرمش جلدّها زى الدفوف اللى بتحلم بكف زرعت تحتها فدان سكوت مطرحتش منه غير ألف موت رقدت عليهم زى الفراخ الأمهات طلعت عيال من تحتها حلمها.. العدل مرة يحلمها.

أما الكراسى ف القهاوى بتستخبى حتى من صورنا القديمة خايضة تنزحلق ف الموت المدلق تحتها.. كتكة قهوة وكام حيطه مدهونة بلون العبد وجبة عسل ف رغييف ويرشمّتين يداوا الجتّة من سوسها وناس ضحكتها زادها الورد وكيلة ستر تحرسها ف عز البرد وتبقى عروسة بالجنة خلخالها مدارى الورد صاحب قهوة يعيشها ويسقيها عتابه حلمها.. العدل مرة يحلمها.

والكراسى ف الحانات.. بتضرك مفاصلها بالباقي م القهوةة ويتفلس عيونها بالدموع التايمة تحتها بيغسلوها كل ليل بريجة المهزومين والظلوّمين والغدم وينشفوها بكام محيط منقوعين ف الندم ويتغزل ف النهار الصدق وتستهج كسوة للكدايين والسعرانيين وف عز الظهر تبدر على نفسها كام كفن وتحلب من قلبها لّين يرضعوا منه المفلولين على أمرهم يمكن يموت الشكات الخائق صدرهم وف العصايبك يفتحوا الشبايبك الشمس تتدخل وتستخبى بين ضلوعها وتاكل بواقى الكلام والثرثرة والقصيد



مؤمن المحمدى



الإبل فيه إطلاق ل حركتها، ل إنه ب تاخذ راحتها، وتمشى زى ما هى عابزة. ومنها ب يقولوا امرأة «مراسل، يعنى Unleashed سواء انطلقت أو على وش طلاق، يعنى ماشيين فى الإجراءات، ويد نشوفها فى حديث جابر لما أبوهيرة ب يقول إنه اتجوز امرأة مراسل، ف النبي محمد قال له: فهلا بكرا تلاعبها وتلاعبك؟ يعنى ليه اتجوزت ثيب مطلق، مش كنت بكر أحسن تلاعبها وتلاعبك. طبيب، لو فيه حد عايز يشد مكتوب ل حد، ه يطلق له بعض الإبل مع سائق أو حادى «يحرر الإبل دى أو اتليشهم»، بس هل ه يطلق له البيت ناقة اللى عنده «لا مؤاخدة فى الكلمة، ولا ه بيعت له «رسل»؟ أكيد رسل، ف هنا يبقى فلان أرسل ل علان.

ياااا، شفت اللفة، ف بقت أرسل = send، رسالة، اللى رابحة مع الرسل، وبقي حامل الرسالة هو الرسول، صلى الله عليه وسلم.

فيها يتعلق ب اللغة العربية المعاصرة، إنما اللسان العربى عرف المعنى دا. خلينا نقول إنه الفعل دا ب يوصف لما يكون مثلاً معاك لا مؤاخدة كلب، وفيه سلسلة، وأنت ماسك السلسلة ومتحكم فى حركة القلب، ويعددين تسبب السلسلة وتخلي الكلب ينطلق، إحنا فى مصر ب نقول «يسيب» ب تشديد الياء، لكن مش ب نستخدمها فى الفصحى الحديثة، يمكن فيه أطلق أو حرر بس مش دقيقة. اللسان العربى زمان عرف المدلول دا، واستخدم له الفعل «أرسل»، مش ب معنى send، لا، ب معنى Unleash، المعنى دا ب نقرأه فى القرآن ذات نفسه، نقرأه مثلاً فى «مرعب»:

الم تر أنا أرسلنا الشياطين «على» الكافرين.. واخذ بالك أرسلنا «على» مش «د»، ل إن المعنى مش بعننا الشياطين، إنما «النيلش» الشياطين.

طبعاً، العرب استعاروا الإرسال ل المعنى دا، ل إن إرسال

المسترسل يعنى ب الطبطب الشّعْر اللى يحبه الطول والحرية «اللون مش معانا هنا»، وفيه الشعر المرسل، يعنى واخذ راحته ومتحرر من القوافى والذى منه، وفيه كمان كلام مسترسل، أو استرسل فى الكلام يعنى خد راحته وب يتكلم فى التفاصيل، وب يتناول الموضوع من زواياه كافة.

عارف إنك عايز توصل ل الرسالة والرسول، لكن على رسلك وسببىنى استرسل، وخلينى أكلمك عن الأستاذ محمد حسنين هيكل، لما ب يحكى ما حدث قبل ه يونيه ١٩٦٧، حضرتك عارف إنه عايز يودى الموضوع ناحية إننا تعرضنا ل مؤامرة كونية، وإننا ما حاربناش إسرائيل، إنما أمريكا.

هيكل ب يقول إنه قبل ه يونيه ب فترة وجيزة، يبدأ ينتشر كلام إنه أمريكا تحت قيادة جونسون Unleash إسرائيل، قائلها ب الإنجليزى واعتذر ل إنه مش لاقى كلمة «ب العربى» تعتبر ترجمة دقيقة ليها، وفعلًا عنده حق

تبعتهم يشربوا مرة واحدة، ولا مرتين، إنما ه تبعتهم شوية شوية، ف تبقى كدا «أوردتهم أرسلًا»، يعنى «رسل رسل»، وأوردتهم أرسلًا» دى تبقى «أرسلتهم»، ه «أرسل» أساسًا يعنى: بعث إبله وجماله شوية شوية وعلى مهلهم وعلى راحة راحتهم.

ثم إنه «الأرسال»، على وزن أزدال» بقت كمان تتقال ل البشر، لو مجموعات صغيرة، ومن هنا ب نفعهم معنى إنه لما النبي محمد توفى، الناس صلوا عليه «أرسلًا»، ما كانتش صلاة جامعة، إنما كل شوية يدخلوا يصلوا ويخرجوا، وهكذا.

هذا الجذر بقى يتأخذ منه كلمات معناها إنه المه، هذا الجذر بقى يتأخذ منه كلمات معناها إنه الأمور وأحدة راحتها، حتى لو ما لهاش علاقة ب الإبل أو القطيع أو الجماعة، مثلاً ب يقولوا: «على رسلك» يعنى القطيع، يعنى إبلع ريقك وخد راحتك وما تتلهووش فى الكلام، وأحدة واحدة، وب يقولوا كمان شعر مسترسل «الشعر اللى هو فوق الراس مش القصايد»، الشعر

مكتبتى

أصل كلمة رسول

يعنى إيه يا عمو كلمة «استرسل» دى؟ يعنى طول فى الكلام، وخد راحتته، مش ب يختصر يعنى. كويس؟ ودى إيه علاقتها بـ«رسول» و«رسالة»، مش هم نفس الجذر. ر. س. ل.؟ أنا سعيد إنك سألتنى السؤال دا بص يا أسطى: «الرُسُل» على وزن «العسل»، يعنى قطيع صغير محدود من الإبل، كام ناقة يعنى. حضرتك عارف إنه سقاية الإبل دى موضوع حيوى عند الإخوة العرب، ف لو ربنا كاركم وعندك إبل كثير، ب تختلف الطريقة اللى بتعتهم يشربوا بيها، حسب الأحوال والظروف، ف لو مثلاً إنت مستعجل، ما عندكش وقت، أو فيه خطر ما، ف إنت ب تبعتهم كلهم لوكنك واحدة أو على مرتين مثلاً. إنما يا ابن عمى لو الأمور وأحدة راحتها خالص، مفيش وجه ل العجلة، وعندنا وقتنا، ف إنت مش ه

أنا السادات جئت

محاولة لفهم أسباب كراهية زعيم أسطوري

فعندما واجهه بعض منتقدي الكتاب الذين أخذوا عليه عدم الدقة فيما كتب، قال إنها ذكريات وليست مذكرات.. والإنسان في الغالب ينسى لأنه ابن النسيان.

الكتاب الثالث، البحث عن السادات، ليوسف إدريس، ورغم أن يوسف لم يكن كاتبًا سياسيًا إلا أنه حاول أن يجزّب قلمه في النيل من السادات في كتاب طبعه القذافي في ليبيا على حسابه لتصفية حساباته مع الرئيس الذي لم يكن يقدره ولم ينزله المنزل الذي كان يعتقد أنه يستحقه.

احتفى يوسف إدريس خلف ما ادعاه بأنه كان يبحث عن الحقيقة وليس عن السادات، وقد استخدم في هجومه على منتقدي كتابه لسانه الحاد، الذي كان منفعلًا في كثير من الأحيان.

اسمعه وهو يقول في مقدمة كتابه: أنا لست طرفًا في اللعبة السياسية الدائرة منذ حادث المنصة حول السادات، أو هكذا بدت، وأن أطلع فجأة على القراء برأي خطير في أنور السادات، مسألة قيل في تأويلها كل ما يمكن أن يخطر على بال إنسان موتور أو حتى حسن النية، غير أن أحدا لم يتوقف للحظة ويتساءل عن الحقيقة، وإذا بدا أنني خرجت على الناس فجأة برأي في السادات وكأنني قد اتفقت مع الأستاذ هيكل، ومع الصحف العربية التي نشرت كتابه ومقالاتي في مؤامرة للنيل من الرئيس الراحل، وفي وقت واحد، ولو كنا في ظروف عادية، ولو لم يملأ الصغار والمستزقون الصحفيون من عهد السادات وإلى الآن الجو بالغبار والرمال وقذائف الطين، لأمكننا جميعًا أن نرى الحقيقة بنفس البساطة التي تمت بها.

تيسيط مخل كان ما قام به يوسف إدريس فيما كتبه عن السادات، وتخيل أن الروائي المرموق صاحب الخيال الخصب، لم يز في حرب أكتوبر إلا تمثيلية قام بها السادات بالاتفاق مع الأمريكان.



محمد حسنين هيكل



أحمد بهاء الدين



يوسف إدريس

يقولون إنه لكل شيء بداية، ورغم أن الهجوم على السادات بدأ مبكرًا جدًا، تقريبًا من اللحظة التي أصبح فيها رئيسًا لمصر، وهو هجوم كان يتم في الغالب بالسخرية منه، وكان رأس الحرية فيه الكاتب الساخر محمود السعدني، الذي كان صديقًا للسادات، إلا أن البداية الحقيقية لزرع بذور الكراهية للرئيس السادات كانت مع هذه الكتب الثلاثة، لأنها ببساطة نزعت منه أي وكل إنجاز، بل شوهت كل ما قام به، حتى الانتصار الكبير على إسرائيل حاولوا أن يخسموه منه، وأن يصوره على أنه لم يكن أكثر من تمثيلية.

لقد تعامل خصوم السادات معه بفجر أعجز أحيانًا عن تصوره أو استيعابه، أخذوا مما كتبه هيكل ورفاقه منهجًا ودستورًا، تعاملوا معه وكأنه الحقيقة المطلقة، وأخذوا يرددونه ويزيدون عليه، ليتواصل هجومهم على الرئيس المنتصر حتى الآن، محملينه مسئولية ما يجري لنا الآن، وعندما تسألهم: لقد مات الرجل منذ ما يقرب من نصف قرن، فلماذا لم تعالجوا أخطاءه التي تدعون؟ لا يجيبونك بشيء، بل يواصلون هجومهم وسخريتهم ونطاو لهم.

السادات بالنسبة لى رئيس صاحب تجربة خاصة، لا أدعى له عصمة، فلم يكن نبيا ولم يكن ملكًا جاء من السماء، ولكنه إنسان جاء في لحظة قدرية أرادها الله لمصر، فقام بما يستوجب دوره التاريخي، وهو في ذلك له ما له وعليه ما عليه، تمامًا مثل عبدالناصر من قبله ومبارك من بعده، لكن شيطنته بهذه الطريقة تؤكد لنا أن المسألة لا تخضع للتقييم الموضوعي، بقدر ما تسير بمنطق الحب والكراهية، وهو منطق عاطفي لا يصلح أبدًا في التعامل مع الرؤساء من أصحاب التجارب الكبرى.. والسادات كان- شاء من شاء وأبى من أبى- من أصحاب التجارب الكبيرة.

لقد انتصر السادات على عدو قالوا إنه لا يقهر، خطته في الخداع الاستراتيجي كانت معجزة من معجزات السماء أيدته الله بها، لكن جاء من حاولوا أن يهونوا من هذا الانتصار، فقالوا مرة أن عبدالناصر هو من بنى الجيش وهو صاحب الخطة وهو صاحب القرار، وجاء من حاولوا أن ينسوا النصر للجنود، فهم الذين حاربوا، وكان هناك جنودًا يمكن أن يقاتلوا ويتصرفوا دون أن يكون لهم قائد، وعندما تبخرت هذه الادعاءات، جاء من قالوا إن السياسة خدلت السلاح في أكتوبر، وإن السادات أضاع ثمار حرب أكتوبر وأهدرها بمعاهدة السلام.

لا أحد يحارب من أجل الحرب.. ولا يمكن أن يقول لنا أحد إن عبدالناصر حارب، فهو لم يجرب ذلك، كان هو متلقى الضربة في ٥٦ وبعد ذلك في ٦٧، وعندما دخل اليمن لم يخرج منها، أما السادات فقد حارب، كان صاحب الضربة الأولى في المعركة، ولم يحارب إلا من أجل الجلوس إلى مائدة السلام، ليحرق دماء أبنائه، وليتفرغ لبناء بلده، لكن المؤسف أنه عندما بدأ في ذلك تخلّى الجميع عنه، وبدأوا في إهالة التراب عليه.

لقد أخذت على السادات خطأه في تقريب الجماعات الدينية منه، لكن حتى هذا الخطأ لا يمكنني تحميل السادات مسئوليته وحده، فقد وضعه خصومه في خانة اليك، ولو لم ينسحبوا من خلفه ويتحولوا إلى شوكة في ظهره لما لجأ إلى الجماعات الدينية ليحتسب بها، لا يعفيه هذا من الخطأ بالطبع، لكن على الأقل ومن باب الإنصاف لا بد أن نقرأ ما حدث في سياقه السياسي والتاريخي.

إننى أشفق بالفعل على كراهي السادات، هؤلاء الذين يريدون تحميله كل خطايا الأرض ومسأولها، لأنهم بذلك يكشفون عن نفسياتهم الخرية، ثم إنهم يستعرضون أمامنا خواءهم الظاهر للجميع، فهل من العقول أن تدخل معركة مع رئيس مات منذ ما يقرب من نصف قرنك لتثيرا من فشلنا وخفاقاتنا وهواننا على إسرائيل ومن يحمونها؟

لو أنصف هؤلاء لوضعوا السادات وتجربته في سياقها التاريخي، لكن التعامل معه بكل هذه الكراهية- التي لا تزال- فاعتمد أن أصحابها يجب أن يتوجهوا إلى أقرب طبيب نفسي، ليطلبوا منه العلاج العاجل من مرض يعانون منه اسمه مرض «كراهية السادات»، فهم عندما يفعلون ذلك سوف يستريحون ويريجون.. وكفانا عبثًا وتضييعًا للوقت.

السادات مات.. أما أنتم فأحياء.

فهل يمكن أن تقولوا لنا ماذا فعلتم؟

ما يحدث ليس نقدًا أبدًا.. إنه كراهية مطلقة.

إنهم يكرهون السادات ما في ذلك شك.. كتب ومقالات وحوارات تليفزيونية وأفلام وثائقية بلا حصر ولا عدد، على امتداد عقود، تنال من الرئيس، تقلل من شأنه، وتطعن في وطنيته، وتحكم عليه بالخيانة، وتنزع عنه أي فضل، رغم أنه صاحب أفضال كثيرة.

عندما تسأل جموع الناصريين وفصائل من اليساريين عن سبب كل هذه الكراهية؟ لن يجيبوك بشيء منطقي، ولكنها تهويلات سياسية وطنطانات لفظية وعنترتبات طائشة، وكلام معاد ومكرر ومبتدل ومرذول عن ذهابه لإسرائيل طاليًا السلام، وعن سياسات سياسية واقتصادية واجتماعية يحملونها مسئولية ما يحدث الآن، رغم أن الرجل رحل منذ أكثر من ٤٥ عامًا.. لكنه لا يزال هدفًا للطعن، يصلبونه كل صباح على صليب كراهيتهم التي لا تبتدها الأحداث التي أثبتت أنه سبق زمنه.

عزائنا وعزاء السادات ما قاله الفيلسوف اليوناني الكبير سقراط عند إعدامه: ويل لمن سبق عقله زمنه.

لقد تولى السادات حكم مصر بعد رحيل سلفه عبدالناصر في نهايات العام ١٩٧٠.

كانت الأرض محتلة، صحيح أن عبدالناصر تدارك خطاه في هزيمة ١٩٦٧ ويبدأ حرب استنزاف يشهد لها الجميع، لكنه في النهاية مات وهو رئيس مهزوم، وخلال ثلاث سنوات حول السادات الهزيمة إلى انتصار مدو، وبعد أن كانت رموس المصريين ومن خلفهم العرب في التراب، رفعها إلى السماء.

ولأن السادات كان سياسيًا عبقريًا من الطراز النادر، وليس مجرد فتوة يهدد ويتوعد دون أن يفعل شيئًا، حول طاقة الحرب إلى طاقة سلام، فعل ما عجز عقل العالم عن استيعابه، وذهب إلى إسرائيل، إلى الكنيست ذاته، ليزرع الأرض بالسلام، ويجبر من هزمونا على أن يستمعوا له دون أن يرفضوا رؤوسهم في مواجهة، وراجعوا صور قادة إسرائيل وهم يجلسون في مقاعدهم بقاعة الكنيست يستمعون إلى خطابه.

لم يعجب ما فعله السادات دراويش عبدالناصر، رغم أن عبدالناصر نفسه لو كان حيًا ورأى ما فعله السادات لما تردد عن التصفيق له وتحيته، فقد محا الرئيس المنتصر عار الرئيس المهزوم.

المؤسف أن كراهية السادات التي زرعت في الذهنية المصرية صنعها كتاب كبار ومثقفون لهم وزنهم وأدباء يملكون القدرة على الخيال، وبدلًا من أن يكونوا منصفين، خادوا أنفسهم وخادوا رئيسهم.. وفي النهاية خادونا جميعًا، عندما قاموا بأكبر عملية تضليل شهدها تاريخنا الحديث.

لا أنكر أنه كان للسادات خصوم سياسيون، وأنه في سبتمبر ١٩٨١ عندما جمعهم في سجن واحد، تكتلوا ضده، وجعلوا منه هدفًا لانتقامهم منه، لكن هناك ثلاثة كتب هي الأسوأ على الإطلاق قام أصحابها بعملية تشويه ممنهجة ضد الرئيس السادات، واعتقد أن هذه الكتب الثلاثة هي المرجعية الأساسية لكل هجوم ولكل كراهية للرئيس المنتصر.

الكتاب الأول «خريف الغضب، لحمد حسنين هيكل.. وهو في الحقيقة ليس كتابًا، بل أقرب إلى وثيقة إدانة واتهام، لم يترك هيكل طحينية منذ خلق الله الأرض ومن عليها إلا والحقها بالسادات، فعل ذلك بأسلوبيه الساحر ومعلوماته المتدفقة وتحليلاته العميقة، وبدلًا من أن يعترف بأن غضبه من السادات هو الذي دفعه إلى كتابة هذا الكتاب خارجيًا به عن موضوعيته، راح يؤكد أنه كان موضوعيًا، رغم أن فرقًا شاسعًا فصل بينه وبين الموضوعية في هذا الكتاب.

في مقدمته للطبعة العربية من «خريف الغضب» صدر أولًا باللغة الإنجليزية- تحسس هيكل البطيحة التي على رأسه، يقول: «كانت هناك محاولة لتصوير (خريف الغضب)، وكأنه غضبي الشخصي على الرئيس السادات لأنه وضعني في السجن ضمن من وضعهم في سبتمبر ١٩٨١، وليس ذلك صحيحًا، ولا أظنني في حاجة لأن أقول إنني من مدرسة لا تؤمن باتخاذ المنابر العامة وسيلة لتصفية حسابات شخصية، على فرض أن هناك حسابات شخصية».

لم يكن هيكل صادقًا فيما يقول، فقد كانت هناك حسابات شخصية عديدة بينه وبين الرئيس السادات، فهو لم ينس أبدًا أنه من أخرجه من مملكته في الأهرام في فبراير ١٩٧٤، وأنه من كان وراء التحقيق معه أمام المدعى الاشتراكي، وأنه أخيرًا من وضعه في السجن، ولم يكن هيكل يتخيل أبدًا أن يجد نفسه لا في هذا الوضع ولا في هذا المكان.

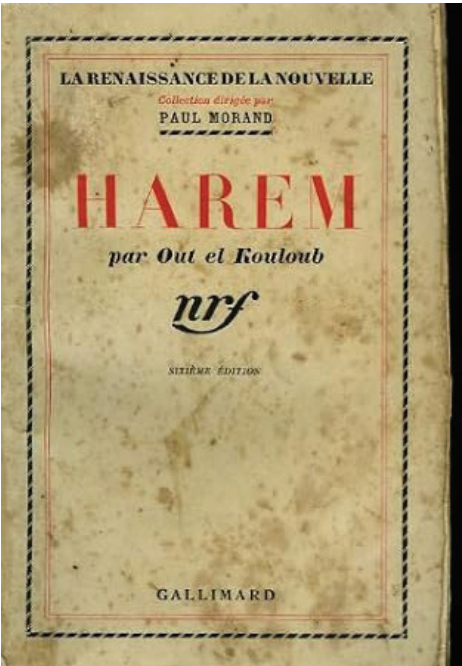
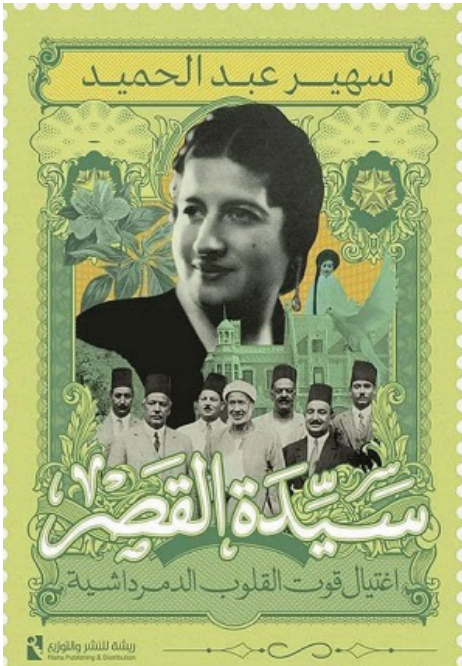
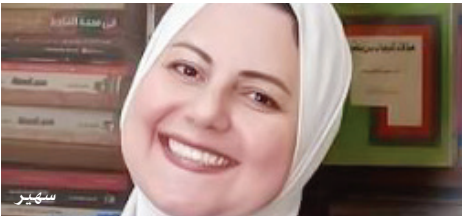
ولم يكن هيكل صادقًا، أيضًا، عندما قال إنه من مدرسة لا تستغل المنابر العامة لتصفية الحسابات الشخصية، فقد فعلها مع السادات في «خريف الغضب»، وفعلها بعد ذلك مع مصطفى أمين في كتابه «ما بين الصحافة والسياسة».

الكتاب الثاني «محاوراتي مع السادات، أحمد بهاء الدين، وهو الكتاب الذي لا يقل حقًا وكراهية للسادات من كتاب هيكل، لكنه لم يحظ بما حظى به كتاب هيكل، لأن بهاء كما هي عادته في معظم كتاباته كان يمسك بالعصا من المنتصف، تصنع بهاء البراعة وهو يكتب عن السادات، رغم أنه كان يذبحه بدم بارد وسكين من حرير.

حاول بهاء أن يدفع عن نفسه تهمة النيل من السادات، فهون من شأن ما كتبه، عندما قال في مقدمة كتابه: هذه الأحاديث ليست مذكرات، فالمذكرات تقتضي تغطية مرحلة من المراحل التي عايشها الكاتب بكل جوانبها وبكل أحداثها وأبطالها، وهي أيضًا ليست كتابًا عن أنور السادات، فهذا عمل يقتضي دراسة الشخص التاريخي بكل مراحل حياته، وبكل جوانب شخصيته وسياساته، ولكن هذه السطور اختارت لنفسها مساحة محددة للحديث، وهي محاورات مباشرة، دارت بين الكاتب ورئيس الدولة في مراحل مختلفة وموضوعات متعددة، ولم يكن مقصودًا تسجيل كل ما دار من حوارات، ما يتعلق بمنات الأحداث ومئات الأشخاص، ولكنني عمدت إلى الانتقاء الشديد لما تصورت أنه يلقي ضوءًا مباشرًا على تفكير الرجل ودوافعه وطريقة نظرتة للأشياء والأشخاص، من الزاوية التي أتيح لي أن أراها بشكل مباشر.

عندما تستعيد ما كتبه بهاء عن كتابه ستكتشف أنه كلام رجل كان يخفى السكين بين طيات ملايسه، استعدادًا لطعن من يكتب عنه على غفلة، يذبحه ثم يغسل يديه، وقد منح نفسه فرصة للتراجع، عندما قال إنها مجرد ذكريات انتقائية، وهو ما جرى،





فى تطور جديد تشهد قضية كتاب، سيدة القصر.. اغتيال قوت القلوب الدمرداشية، لمؤلفته سهير عبد الحميد، أقام الكاتب المترجم دسوقي سعيد، دعوى قضائية بتهم فيها مؤلفة الكتاب باقتطاع أجزاء كاملة من ترجمته لروايات قوت القلوب الدمرداشية، زنوبة، ورمزة ابنة الحريم.. ونظرت المحكمة الاقتصادية، أمس الثلاثاء، الجلسة الإجرائية للدعوى التى أقامها سعيد، ضد الكاتبة سهير عبد الحميد.

نضال ممدوح

فتنة «سيدة القصر» لا تهدأ

اتهام سهير عبد الحميد بسرقة «اغتيال قوت القلوب الدمرداشية»

دسوقي سعيد: سطت على نصف ترجمتى لـ«زنوبة» و«رمزة ابنة الحريم»

كشف دسوقي سعيد فى بيان عن المدعى عليها سهير عبد الحميد أصدرت فى غضون عام ٢٠٢٢ كتابًا بعنوان «سيدة القصر.. اغتيال قوت القلوب الدمرداشية، وأسندته إلى شخصها، وتم نشره بدار ريشة للنشر والتوزيع، مبينًا أن محتوى هذا الكتاب سيرة ذاتية عن الأدبية قوت القلوب الدمرداشية وسرد حياتها الشخصية ونشأتها وأعمالها الأدبية.

المشورة سنة ١٩٩٩، ورواية «زنوبة»، المنشورة سنة ٢٠٠٠، وكشف عن أنه فوجئ عند مطالعة كتاب «سيدة القصر.. اغتيال قوت القلوب الدمرداشية، أن معظم ما دونته المدعى عليها فى مؤلفها هو نفس ما دونته بخط يده باللغة العربية وصاغه فى الروايتين، وأن حجم الاقتباسات التى سطت عليها ضخم للغاية، ويفوق بكثير حجم الاقتباس المسموح به قانونًا بالنقل الحرفى والنصى فى مؤلفها دون علمه أو موافقته.

وأسلوب رصين، مبينًا أن السطو على أكثر من نصف هذا الجهد، وسببته دون إذن يضرب قيم الإبداع والتذوق فى مقتل.

وأاصل: «هى أشارت فى أحد الفصول إلى أن هناك جزءًا أو فصلاً بالكامل كتبه الأستاذ دسوقي. لكن بمطابقة النشور فى كتابها تبين أن هناك اقتطاعًا كاملاً من روايته المترجمتين، وهو ما ستفصل فيه المحكمة، وهل تم الاعتداء على حقوق الملكية الفكرية للكاتب دسوقي سعيد أم لا، بعد انتداب خبير لفحص الكتاب واكمل: «دسوقي سعيد يقول إنه قد تم انتهاك حقوق ملكيته الفكرية، وهو نفسه اتخذ عددًا من الخطوات حينما نشر وترجم روايات قوت قلوب الدمشقية، فقد أخذ موافقة من له حق الملكية الفكرية لرواياتها كتابة، وهو لجعلها الدكتور محسن الدمرداش».

ذكرت فى هوامش كتابها اسم المترجم دسوقي سعيد كمصدر لكتابتها، قال المحامي: «أجل هى ذكرت فى أحد الهوامش لكنها لم تذكر تفصيلًا أن هناك أكثر من موضع فى كتابها تم الاعتداء فيهما بالاقتطاع الكامل من روايتي (زنوبة) و(رمزة)».

قوت القلوب والأسبقية فى زمن الصوت العالى

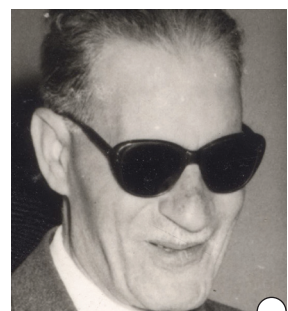
أثارت قضية قوت القلوب الدمرداشية خلال الشهور الماضية أسئلة تتجاوز النزاع بين كاتبتين أو مؤلفتين، فالمسألة تمس طريقة صناعة الأسبقية فى المجال الثقافى، وحدود الاقتباس، والفارق بين الكتاب الثقافى والدراسة الأكاديمية، والدور الذى يمكن أن يؤديه الحضور الإعلامى فى تثبيت رواية معينة عن تاريخ موضوع سبق أن اشتغل عليه باحثون ومترجمون وكتاب طوال عقود.

د. عمرو عبد العزيز منير



هذه الأسئلة تزداد أهمية لأن كتاب جيهان زكى أحال إلى كتاب سهير عبد الحميد فى مواضيع متعددة داخل النص. ووجود الإحالة لا يحسم وحده مسألة مشروعية حجم النقل، لكنه عنصر لا يجوز إغفاله عند دراسة قصد المؤلف وطريقة استعمال المصدر. كما أن تقرير الخبراء، وفق الحثيات المنشورة، اعتمد على مضاهاة الكتائين ورصد النقل الحرفى والتشابه وتغيير بعض الكلمات ونسبة الاقتباس، فى حين طلب الدفاع الاستعانة بمختص فى النقد الأدبى لفحص طبيعة العملين.

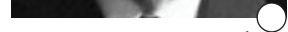
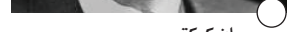
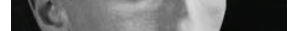
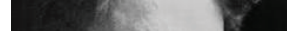
وكانت الترجمة جزءًا أساسيًا من استعادة نصوصها. فقد نقلت نابرة عطية «رمزة» إلى الإنجليزية سنة ١٩٩٤، ثم «زنوبة» سنة ١٩٩٦، وثلاث حكايات عن الحب والموت، سنة ٢٠٠٠، ووافقت هذه الترجمات مقدمات ومرامجات ساعدت على إعادة إدخال قوت القلوب إلى مجال البحث فى الأدب المصرى المكتوب بالفرنسية.



طه حسين



بول موران



والكتب، فمن خلال هذه الشواهد يمكن تحديد ما أضافه كل مؤلف، ومدى استفادته من أعمال السابقتين. وهذا المعيار يقتضى تطبيقًا متسقًا على الجميع.

وهنا يلح السؤال: هل الكأس التى شربت منها جيهان زكى يجب أن يشرب منها، بالتبعية، كل من نقل عن غيره وذكر اسمه، بمن فيهم أصحاب دعاوى الملكية الفكرية أنفسهم؟ إن اتساق المسألة يفرض إخضاع أعمال الجميع للفحص نفسه، وتقدير كل حالة فى حدود أدلتها. ويظهر الاختبار حين يصيح من طالب بمسألة غيره مطالبًا بتفسير حدود استفادته هو من أعمال السابقتين.

وتحتاج هذه المهمة إلى متخصص يعرف النص والسياق والجنس الكتابى وتاريخ الموضوع، ويستطيع تقدير دلالة التشابه إلى نتائج التناجى الأدبى والتقنية والقواعد القانونية، فقد ترجمت فقرتان إلى مصدر أقدم، وقد تنتقل صياغة مترجم إلى كتاب لاحق، وقد يعيد مؤلف استخدام بناء سردي صاغه غيره. ولكل حالة أسئلتها وأدلتها.

وقوت القلوب مثال كاشف لهذه المشكلة: إذ تمتد الكتابة عنها إلى أكثر من ثمانين عامًا من النقد والترجمة والدراسة الجامعية والبحث فى مصر وخارجها. ويأخذ كل كتاب معاصر موضعه داخل هذا التاريخ بقدر إضافته إليه. ومن واجب من يتصدى للتعريف بها أن يظهر هذا الرصيد، وأن يمنح أصحابه الاعتراف الذى يستحقونه.

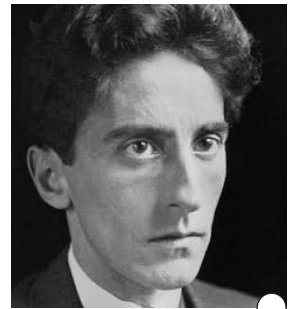
لهذا تعيننى فى هذه الخصومات مسألة توزيع الفضل بقدر ما تعيننى حماية الحقوق. فصول الملكية الفكرية يقتزن بالأمانة فى عرض تاريخ المعرفة، ونسبة الجهد إلى صاحبه، وتحديد ما أخذه المؤلف وما أضافه، وتزداد قيمة المطالبة بالإنصاف حين تشمل من يعملون بعيدًا عن المنابر، وتنتج للقارئ رؤية إسهامهم.

وإذا تركنا ترتيب هذا التاريخ للصوت الأكثر حضورًا، فسوف يصعب الباحث الذى أنجز عمله فى هدوء أقل حظًا من الكاتب الذى جاء بعده ومعه ميكروفون أكبر. وعندها تتحول القدرة على حشد التعاطف والظهور إلى وسيلة لاقتسام فضل الحدده، فى الأصل، نصوص منشورة وتواريخ قابلة للتحقق.

هل تشرب

«سهير» من نفس

كأس «جيهان»؟



جان كوكتو



أندريه مورو

مع اقتراب الإعلان عن تفاصيل اللجنة الاستشارية العليا لمعرض القاهرة الدولي للكتاب، وبدء التحضيرات لوضع برنامج فعاليات دورته الجديدة، تبرز الحاجة إلى طرح مجموعة من الأفكار والرؤى التي يمكن أن تسهم في تطوير محتوى المعرض، وتعزيز قدرته على مواكبة التحولات المتسارعة في صناعة النشر والكتاب والثقافة الرقمية.

من هذا المنطلق، تطرح، حرف، عددًا من المقترحات التي تستهدف تطوير فعاليات المعرض، وتوسيع قاعدة جمهوره، والانتقال به من مجرد حدث ثقافي سنوي إلى منصة ثقافية أكثر انفتاحًا على المستقبل، تتفاعل مع الأجيال الجديدة، وتستفيد من أدوات التكنولوجيا والذكاء الاصطناعي، وتدعم المواهب الشابة، وتصل إلى المصريين في الخارج، وتتيح مشاركة أوسع للأشخاص ذوي الهمم.

وتتوزع هذه الأفكار بين تخصيص، بلالز، للكتب الصوتية والرقمية و، بوك توك، وصنّاع المحتوى، وإنشاء مساحة لرعاية مشروعات الفازنين بجائزة الدولة للمبدع الصغير، وتأسيس وحدة دائمة للتخطيط والتطوير، وإطلاق تطبيق ثقافي لطلاب المدارس، وتوسيع الحضور الرقمي للمعرض للوصول إلى المصريين بالخارج، وصولاً إلى تطوير برامج تضمن إتاحة الثقافة وتمكين الأشخاص ذوي الهمم.

حسام الضمراني

هدية منا لـ «هيئة الكتاب»

خطة شاملة لمعرض كتاب لم تشهده القاهرة من قبل

1 تخصيص بلالز لـ البوك توك، وصنّاع المحتوى

رئيسية، بلالز ١، وبلالز ٢، وبلالز ٣، وبلالز ٤، موزعة داخل صالات العرض الرئيسية بمركز مصر للمعارض الدولية بالتجمع الخامس. ويمكن أن تتضمن هذه البلالز عروضاً لنماذج الأعمال الجديدة في مجالات النشر الصوتي والرقمي، ومنصات النشر الرقمية،

وتجارب المؤثرين وصنّاع المحتوى، مع تنظيم لقاءات حوارية معهم، وعرض مشروعاتهم الصغيرة والمتوسطة الناجحة، ومناقشة التحديات التي تواجههم، ومعرفة اتجاهات الجمهور الجديد حيال المنتجات الثقافية المستحدثة بهدف الوصول لمؤشرات لتطوير

أداء المؤسسات الثقافية الرسمية والمستقلة والأهلية. ومن شأن هذه الفكرة أن تمنح دورات المعرض مزيداً من الزخم، وتسهم في إحياء صناعة النشر، وتعزيز التواصل بين الجمهور، خاصة فئتي المراهقين والشباب.

تنتقل الفكرة الأولى من أهمية تخصيص «بلالز» داخل المعرض لتطبيقات الكتب الصوتية والرقمية، والمؤثرين وصنّاع المحتوى، والبوك توك، والدبوك تيوتور، إلى جانب الابتكارات في الصناعات الإبداعية والثقافية والتراثية. ويضم المعرض عادة أربع بلالزات

2 تحويل أفكار المبدعين الصغار إلى مشروعات ثقافية

وتجاربهم الإبداعية، إلى جانب إتاحة الفرصة للأطفال والنشء للتفاعل معهم والاستفادة من تجاربهم. وفي ختام فعاليات المعرض، يمكن لوزارة الثقافة الإعلان عن إقامة شراكات مع الشركات الرقمية المتخصصة في الابتكارات والمنصات التكنولوجية، بهدف تبني عدد من مشروعات هؤلاء المبدعين الصغار، إلى جانب الإعلان عن تخصيص بعض المنح لدعم مشروعاتهم الأدبية والرقمية وتطويرها. ومن شأن هذه الخطوة أن تحقق أحد الأهداف الأساسية للجانزة، والمتمثل في رعاية الموهبة بعد

الفوز، وليس الاكتفاء بتكريمها، فضلاً عن منح المبدعين الصغار أملاً حقيقياً في تطوير مشروعاتهم وتحويل أفكارهم إلى منتجات إبداعية قابلة للتطبيق. كما ستسهم هذه الفعاليات في التعريف بصورة أوسع بجائزة الدولة للمبدع الصغير لدى الأسر المصرية، وتعريف أولياء الأمور بمجالاتها وشروط المشاركة فيها، وإطلاعهم على تجارب الفائزين، بما يساعدهم على اكتشاف مواهب أبنائهم وتشجيعهم على تطويرها والتقدم بمشروعات جديدة في الدورات المقبلة من الجائزة.

3 وحدة لإعداد خطط مستقبلية للدورات المقبلة

المقبلة على المدى القريب، وأخرى تمتد لعامين أو خمسة أعوام، بما يضمن الانتقال من أسلوب التخطيط الموسمي للمعرض، وتتنوّي الوحدة، ضمن مهامها، وضع تصورات مكررة لاختيار شخصية المعرض، وشخصية معرض كتاب الطفل، وضيف الشرف، إلى جانب التخطيط لبرامج الأنشطة والفعاليات، واستحداث خدمات جديدة، وتطوير الخدمات القائمة، والاستفادة من التجارب الدولية في تنظيم معارض الكتب الكبرى. أما أن تقتصر عملية التخطيط على هيئة عليا تجتمع في سبتمبر من كل عام

لمناقشة ما سيكون عليه المعرض في دورته الجديدة، بينما لا يفصلنا عن انطلاق فعالياته سوى بضعة أشهر، فهذا يعني أننا نتحرك دائماً في إطار التخطيط لدورة واحدة، بدلاً من بناء رؤية متكاملة لدورات المعرض المقبلة. إن معرض القاهرة الدولي للكتاب، بما يمثله من أهمية ثقافية وجماهيرية عربياً ودولياً، يحتاج إلى ذاكرة مؤسسية وخطة مستمرة لا تتغير بتغير القيادات، حيث يبدأ الإعداد للدورة المقبلة بالتوازي مع تقييم الدورة السابقة، ويكون العمل على تطوير المعرض عملية مستمرة على مدار العام، وليس موسماً يبدأ قبل المعرض بأشهر قليلة.

4 «أبليكشن» ثقافي على «التابلت المدرسي»

يتيح للمعرض الوصول إلى شريحة واسعة من الطلاب في مختلف المدارس، والترويج لفعالياته وبرامجه بينهم، فضلاً عن إشراكهم في استطلاعات الرأي المتعلقة بتخطيط الفعاليات، والتعرف على ما يرغبون في رؤيته والاستفادة منه في كل دورة جديدة.

ولا ينبغي أن يتوقف دور التطبيق في إنتهاء فعاليات معرض القاهرة الدولي للكتاب، بل يمكن أن يستمر طوال العام الدراسي باعتباره منصة ثقافية متكاملة للطلاب، تروّج لإصدارات وزارة الثقافة من الكتب والمجلات، وتتيح القيام بزيارات افتراضية للمتاحف، والتعرف على خريطة المكتبات المتاحة للقراءة والاستعارة، ومتابعة حفلات دار الأوبرا المصرية، إلى جانب التعرف على خريطة منافذ بيع الكتب التابعة لوزارة الثقافة في مختلف محافظات مصر.

وفي الوقت نفسه، يمكن لوزارة الثقافة استثمار التطبيق في إنتاج برامج مرئية، تتضمن مقاطع فيديو قصيرة وطويلة، إلى

أما الفكرة الرابعة فهي تنطلق من كوننا على اعتاب دورة جديدة من دورات معرض القاهرة الدولي للكتاب، لماذا لا نطلق وزارة الثقافة، بالتعاون مع وزارة التربية والتعليم، تطبيقاً ثقافياً مخصصاً لطلاب المدارس، يكون بمثابة مزود إخباري وثقافي مدمج Integrated application as a provider على أجهزة التابلت المدرسي الرسمية؟

يمكن أن يقدم التطبيق جميع المعلومات والخدمات والمنتجات الخاصة بالمعرض، إلى جانب إتاحة خدمات وتخفيضات خاصة لطلاب المدارس الحاملين للتابلت، وإجراء استطلاعات رأي حول أنشطة المعرض وفعالياته، وما يتطلعون إليه من الدورة الجديدة.

وحسب بيانات وزارة التربية والتعليم، يدور عدد أجهزة التابلت التي يتم توفيرها سنوياً لطلاب المرحلة الثانوية نحو ٧٠٠ ألف جهاز، وفقاً لخطة الوزارة، مع اختلاف عدد المستفيدين من عام إلى آخر. وهو ما

5

التواصل مع 14 مليون مصرى فى الخارج.. «أونلاين»

الفعاليات الرئيسية للمعرض عبر المنصات الرقمية، بما يتيح المشاركة والتفاعل عن بُعد ويتكلف محدودة. تكتسب هذه الفكرة أهمية في ضوء ما يُعرف في دراسات الهجرة بالتحويلات والمال الاجتماعي بين المجتمعات المرسلة والمستقبلة للمهاجرين. ومن ثم، يمكن للمعرض أن يوظف الثقافة والكتاب في دعم الصلة بين المصريين في الخارج ووطنهم.

وتتركز الكتلة الأكبر من المصريين في دول الخليج، وفق التقديرات المتداولة، في السعودية بما يتراوح بين ١,٤٧ و٢,٩٥ مليون مصري، والإمارات بنحو ٩٥٠ ألفاً إلى ١,٣ مليون، والكويت بنحو ٦٦٧ إلى ٧٠٠ ألف، وقطر بنحو ٢٣٠ إلى ٣٠٠ ألف، وسلطنة عُمان بنحو ٧٠ ألفاً، والبحرين بنحو ٣٠ ألفاً.

من هنا، فإن تطوير البعد الرقمي لمعرض القاهرة الدولي للكتاب يمكن أن يحوله من فعالية تُقام في مكان محدد إلى منصة ثقافية صصرية عابرة للحدود.

6

تصميم فعاليات مخصصة لذوى الهمم

فعاليات ثقافية تراعى اختلاف الأعمار والاحتياجات وأنماط الإعاقة. وحسب بيانات الجهاز المركزي للتعبئة العامة والإحصاء، جاءت محافظة الشرقية في مقدمة المحافظات من حيث نسبة الأفراد ذوي الإعاقة، بنسبة بلغت ٥,٥٪، تلتها دمياط بنسبة ١,٧٪، ثم الدقهلية بنسبة ١,٢٪، والإسكندرية بنسبة ٥,٥٪، وبني سويف بنسبة ٥,٣٪. بينما سجلت أسيوط ٢,٩٪، ومطروح ٢,٦٪، والبحر الأحمر ٢,١٪، وجنوب سيناء ١,٨٪.

من هنا، تبرز الحاجة إلى تخصيص برنامج متكامل للفعاليات الثقافية داخل معرض القاهرة الدولي للكتاب، يراعى طبيعة أنواع الإعاقات المختلفة واحتياجات أصحابها، مع تشبيك المعرض مع المؤسسات الحكومية ومنظمات المجتمع المدني والمبادرات والحاضنات الرقمية المعنية بالأشخاص ذوي الهمم. كما يمكن أن يتضمن البرنامج ورشاً للإبداع الرقمي، وتجارب للقراءة والاستماع لأصوات ذوي الهمم، وإنما يمكنه أن يتحول إلى منصة حقيقية لتمكينهم من إنتاج المعرفة والمحتوى والإبداع الرقمي، بما يعزز حضورهم الثقافي، ويدعم دمجهم معرفياً ومجتمعياً، ويجعل من المعرض نموذجاً عربياً في إتاحة الثقافة للجميع.

تنطلق الفكرة الخامسة من إحصائيات وبيانات رسمية تشير إلى أن عدد المصريين العاملين في الخارج وأبنائهم يتراوح بين ١١ و١٤ مليون نسمة، يقيم أكثر من ٦٠٪ منهم في الدول العربية، وتحديداً في أسواق العمل الخليجية، التي تستقبل أعداداً كبيرة من العمالة والجالية المصرية.

من هنا، يمكن أن يمثل معرض القاهرة الدولي للكتاب فرصة ثقافية مهمة لتوسيع نطاق فعالياته، بحيث لا تقتصر على الجمهور الموجود داخل المعرض، وإنما تمتد إلى ملايين المصريين في الخارج. ومن المقترحات في هذا الإطار، إعداد مجموعة من الفعاليات التفاعلية عبر المنصات الرقمية للمعرض وحساباته الرسمية على مواقع التواصل الاجتماعي، تستهدف المصريين في الخارج، وتربطهم بالفعاليات الثقافية والفكرية التي يشهدها المعرض، بما يعزز ارتباطهم بالوطن ويحافظ على هويتهم الثقافية.

ويمكن أن تتضمن هذه الفعاليات لقاءات مباشرة مع الكتاب والمثقفين، وندوات رقمية مخصصة للمصريين في الخارج، وبرامج للأطفال والشباب، إلى جانب بث عدد من

أما الفكرة السادسة والأخيرة في سبيل تطوير فعاليات معرض القاهرة الدولي للكتاب فتتمثل في استغلال مدى حرص الدولة على الاهتمام المستمر بالأشخاص ذوي الهمم، في ضوء توجيهات الرئيس عبدالفتاح السيسي بضرورة العمل على تسيير هذه الفئة ودمجها في المجتمع، ووضع قضاياها ضمن أولويات مؤسسات الدولة.

لذا، ونحن بصدد الاستعداد لإطلاق فعاليات معرض القاهرة الدولي للكتاب، في يناير ٢٠٢٧، يتوجب أن نضع دمج وتمكين الأشخاص ذوي الهمم في عالم الإبداع الرقمي ضمن أولويات البرنامج الثقافي للمعرض، خاصة في ظل ما تشير إليه البيانات والتقديرات المختلفة من اتساع أعداد الأشخاص ذوي الهمم في مصر. وبحسب ما أوردته وزارة التضامن الاجتماعي، يبلغ عدد الأشخاص ذوي الهمم في مصر نحو ١٠ ملايين مواطن، من بينهم نحو ١,٢ مليون شخص يحملون بطاقة الخدمات المتكاملة.

في المقابل، تشير تقديرات أخرى إلى أعداد تتراوح بين ١٢ و١٥ مليون شخص من ذوي القدرات الخاصة. ومع امتداد تأثير الإعاقة إلى أسر الأفراد، فإن عدد الأشخاص المتأثرين بالإعاقات بصورة مباشرة أو غير مباشرة قد يصل إلى نحو ٣٦ مليون شخص، وفق بعض التقديرات. وتشير البيانات إلى تفاوت نسب الإعاقة وفق الفئات العمرية، إذ ترتفع بين الأفراد الذين تبلغ أعمارهم ٧٥ عاماً فأكثر، بينما تسجل أدنى مستوياتها بين الأطفال الأقل من ٥ سنوات، وهو ما يؤكد أهمية تصميم



ولا تقتصر أهمية هذه الفكرة على الترويج لمعرض القاهرة الدولي للكتاب، وإنما تمتد إلى بناء علاقة مستمرة بين الطلاب والمؤسسات الثقافية الرسمية، وإتاحة مساحة أوسع أمام الأجيال الجديدة للتفاعل مع المنتج الثقافي المصري، والمشاركة في صناعة الفعاليات، والتعبير عن احتياجاتها الثقافية، فضلاً عن المساهمة في اكتشاف المواهب من مختلف المحافظات والقرى، وفق آليات أكثر عدالة واتساعاً.

يمكن أن يقدم التطبيق جميع المعلومات والخدمات والمنتجات الخاصة بالمعرض

من مشروع قدرت تكلفته بنحو 2 مليون جنيه في منتصف التسعينيات، إلى مشروع اقتربت تكلفته من المليار جنيه، وما زال يحتاج مئات الملايين حتى يصبح جاهزًا للعمل.

هذه قصة «واحة الثقافة» في مدينة 6 أكتوبر، أو المركز الثقافي المتكامل التابع لدار الأوبرا المصرية، والتي تكشف عن رحلة طويلة من المراحل الإنشائية وتغيير الجهات المنفذة وتوقف الأعمال، واستكمال أجزاء من المشروع على فترات متباعدة، فيما ظل الهدف الأصلي مؤجلاً لنحو 3 عقود. المشروع الذي تبلغ مساحته 26 ألف متر مربع، صمم كمجمع ثقافي متكامل يتوسطه مسرح رئيسي يتسع لنحو 1300 متفرج، وتحيط به مبان للتدريب والورش والمخازن والخدمات، إضافة إلى مناطق انتظار السيارات والمساحات الخضراء والممرات والمداخل، لكن المشكلة لم تكن في حجم المشروع وحده، وإنما في الزمن الذي استغرقه.

فما قصة تلك الواحة التي كان يفترض أن تكون مركزًا تنويريًا عظيمًا يخدم سكان المدن الجديدة وينشر الثقافة بين الأجيال الشابة؟

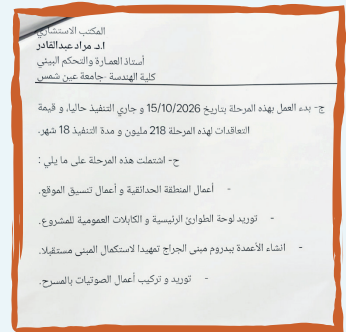
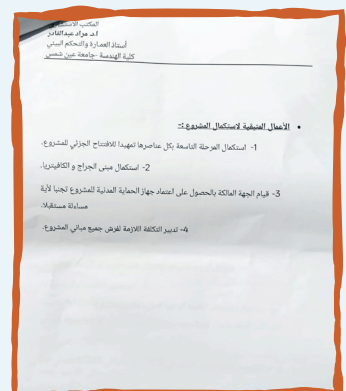
جمال عاشور

مشروع المليار جنيه

قصة «واحة الثقافة» التي ظلت 30 عامًا تحت الإنشاء!



وزراء الثقافة السابقون يتفقدون أعمال المشروع.. تعاقب الوزراء ولم ينته المشروع



والكومبارس، وغرف المكياج ومخزن الملابس والكافيتريا والحمامات.

كما شملت استكمال أجزاء من الحوائط الخرسانية الساندة وأعمال الخرسانة المسلحة والمباني لأجزاء من أحد مباني المشروع، وتم التسليم الابتدائي للمرحلة في يونيو ٢٠١٣.

وبحسب البيانات الخاصة بهذه المرحلة، بلغت قيمة التعاقد نحو ١٠ ملايين جنيه، وهكذا مرت سنوات أخرى بين بداية المرحلة ووصولها إلى التسليم.

3 بناء وتشطيب المسرح

بعد ٤ مراحل نفذتها شركات وجهات مختلفة، دخلت شركة جديدة على خط المشروع في مايو ٢٠١٢، ليبدأ فصل جديد من أعمال التنفيذ.

وبحسب البيانات، بدأت الشركة العمل في المرحلتين الخامسة والسادسة بتاريخ ٥ مايو ٢٠١٢، وتم تسليمهما ابتدائيًا في نوفمبر ٢٠١٥ ونهائيًا في يونيو ٢٠١٦، بإجمالي قيم تعاقدات بلغت نحو ٦٠ مليون جنيه.

وشملت الأعمال استكمال أدوار مبنى المخازن والورش وتشطيبه بالكامل، وإنشاء وتشطيب مبنى مدرج المسرح ومداخله، وإنشاء منظومة الإنذار ومكافحة الحريق، وبهذه المرحلة بدأت أجزاء أساسية من المشروع تخرج من مرحلة الهيكل إلى مرحلة التشطيب والتجهيز.

وأصبح مبنى المخازن والورش، الذي يضم ورشًا إنتاجية وورشًا للأزياء والرسم والمخازن ومطبخًا وكافيتريا، متكاملًا من ناحية الأعمال الأساسية والتشطيبات، كما تم تنفيذ مبنى مدرج المسرح ومداخله، لكن اكتمال هذه الأجزاء لم يكن يعنى اكتمال المشروع ككل.

بدأت المرحلة السابعة في مايو ٢٠١٦، وتم تسليمها ابتدائيًا في مارس ٢٠٢١ ونهائيًا في مارس ٢٠٢٢، بإجمالي قيم تعاقدات بلغت نحو ٢٤٠ مليون جنيه.

وشملت هذه المرحلة تشطيب مبنى صالات التدريب بالكامل، وتنفيذ سقف مدرج المسرح، وتنفيذ محطة التكييف وغرف الكهرباء، وإنشاء الهيكل الخرساني لمبنى كافيتريا الممثلين، وهنا تظهر القفزة الكبيرة في قيمة التعاقدات مقارنة

وشملت الأعمال استكمال الحوائط الخرسانية الساندة بالبديروم، وأعمال الخرسانة المسلحة للأعمدة والكمرات والبلاطات، والمباني الداخلية والخارجية، وبياض التخشين الداخلي، وأعمال الكهرباء.

كان الانتقال من الأساسات إلى الهياكل الخرسانية خطوة طبيعية في مسار تنفيذ المشروع، إلا أن الأعمال انتقلت بعد ذلك إلى مرحلة جديدة، مع استمرار الحاجة إلى استكمال أجزاء أخرى من المباني.

وفي ١٥ فبراير ٢٠١٣ بدأت المرحلة الثالثة، مختلفة عن السابقتين، وهي شركة تابعة لقطاع الأعمال العام، وبلغت قيمة الأعمال طبقًا لأمر التكليف نحو ١,٣٩٥ مليون جنيه، إلا أن قيمة ما تم تنفيذه فعليًا حتى آخر مستخلص بلغت نحو ٦٢٦ ألف جنيه.

وشملت الأعمال استكمال الحوائط الخرسانية الساندة بالبديروم، وأعمال الخرسانة المسلحة للأعمدة والكمرات وبلاطات الأسقف، وأعمال المباني الخارجية والأعمال وبياض التخشين الداخلي، بالإضافة إلى أعمال الكهرباء، لكن الشركة لم تستكمل أعمال المرحلة.

وتشير البيانات المتاحة إلى أنه تمت مخاطبة إدارة الشركة مرات عديدة لاستئناف الأعمال، دون استجابة، بسبب ظروف أملت بالشركة، من بينها قرار ضمها إلى شركات أخرى تحت اسم وعنوان مختلفين.

وهكذا، لم يكن توقف الأعمال في هذه المرحلة مرتبطًا فقط بمعدلات التنفيذ داخل الموقع، وإنما تأثر أيضًا بالظروف التي طرأت على الجهة المنفذة، وبقيت أجزاء من المشروع في انتظار استكمالها.

وفي ٢٣ ديسمبر ٢٠٠٨، وبعد سنوات من بدء المرحلة الثالثة، تسلم المشروع شركة جديدة، وشملت هذه المرحلة أعمالاً رئيسية في خشية المسرح والمنطقة الواقعة أسفلها، إلى جانب استكمال أجزاء من مبنى آخر.

ومن أهم الأعمال تنفيذ الهيكل المعدني لخشية المسرح وتغطية سقفها بالصاج المزدوج المحشو بالفضة المضغوط، وتنفيذ الأعمال الخرسانية والمباني الخاصة بخشية المسرح والغرف الموجودة أسفلها، بما في ذلك غرف الفنانين والممثلين

كما يتضمن مبنى للورش والمخازن، يضم ورشًا إنتاجية وورشًا للأزياء ومرسماً ومخازن ومطبخًا وكافيتريا.

وهناك أيضًا مبنى مخصص لكافيتريا الفنانين، ومبنى للجران وكافيتريا الجمهور، إلى جانب المسرح نفسه، ومباني الكهرباء ومحطة الطلمبات والتكييف، فضلًا عن منظومة متكاملة للإنذار ومكافحة الحريق، أما المساحات المفتوحة فتشمل حدائق ومداخل وممرات ومناطق انتظار للسيارات.

على الورق، كانت هذه العناصر تجعل المشروع أشبه بمدينة ثقافية مصغرة، لكن على أرض الواقع، لم تسر عملية التنفيذ بالسرعة التي يفترضها مشروع بهذا الحجم.

وبدأت المرحلة الأولى في ١٥ أكتوبر ١٩٩٦، ونفذتها إحدى شركات المقاولات، وشملت الأعمال الأساسية للمشروع القواعد الخرسانية العادية والسور والأسوار الخارجية والبوابات، وأعمال الكهرباء الخاصة بإضاءة الأسوار، وإنشاء غرف الأمن وغرف الكهرباء على الأسوار.

ووفق البيانات المتاحة، تم التسليم الابتدائي لهذه المرحلة في ١٧ يوليو ١٩٩٩، والتسليم النهائي في ١٧ يوليو ٢٠٠٠، وبلغت قيمة الأعمال الإجمالية نحو ٥,١٥ مليون جنيه وفق قيمة المستخلص الختامي.

وهنا تظهر أولى مفارقات القصة، فالمشروع الذي كانت تكلفته المقدرة في بدايته في حدود مليوني جنيه لم يعد مشروعًا بمليونى جنيه بعد سنوات قليلة من بدء التنفيذ. ارتفعت قيمة الأعمال، وأصبح المشروع يحتاج إلى مراحل جديدة لاستكمال مبانيه.

وبدلاً من أن تكون مرحلة الإنشاء الأولى بداية سريعة نحو الإنجاز النهائي، أصبحت جزءًا من رحلة طويلة امتدت إلى سنوات لاحقة.

2 تعثر الشركة المنفذة

انتقلت الأعمال بعد ذلك في المرحلة الثانية إلى شركة أخرى، وبدأت في ١٧ فبراير ٢٠٠١، وانتهت بالتسليم الابتدائي في ١٣ يوليو ٢٠٠٢، وبلغت قيمة الأعمال الإجمالية نحو ١,٧ مليون جنيه وفق قيمة المستخلص الختامي.

1 مسرح 1300 متفرج

بدأ العمل في المشروع عام ١٩٩٦، أى أن نحو ٣٠ عامًا تفصل بين قرار إنشائه وبين وضعه الحالي. وخلال هذه الفترة مر المشروع بتسعة مراحل تنفيذية، وتعاقبت عليه جهات وشركات مختلفة، فيما ظلت بعض أجزائه تنتظر الاستكمال أو إعادة التنفيذ، حتى أصبح نموذجًا لا ممتداد عمر تنفيذ منشأة عامة لسنوات طويلة، وما ترتب على ذلك من تغييرات في التكلفة والأعمال والمواصفات، والأكثر إثارة في القصة هو الفارق بين التكلفة التي بدأ بها المشروع وبين ما وصل إليه اليوم.

فيحسب البيانات المتاحة عن المشروع، وطبقًا لما جاء في الرخصة الصادرة باسم المشروع، كانت التكلفة وقت صدور قرار إنشائه في عام ١٩٩٦ في حدود مليوني جنيه تقريبًا، بينما بلغت قيمة التعاقدات والمراحل اللاحقة، وفقًا للبيانات المتوفرة بالتنفيذ، مئات الملايين من الجنيهات، لتقترب التكلفة الإجمالية للمشروع من حاجز المليار جنيه، مع استمرار الحاجة إلى تمويل إضافي لاستكمال العناصر المطلوبة والوصول إلى مرحلة الجاهزية للتشغيل، وبذلك لا تصبح القضية مجرد مشروع تأخر افتتاحه، وإنما قصة مشروع امتدت أعماله على مدار ثلاثة عقود، وتغيرت خلالها تكلفة التنفيذ وطبيعة الأعمال والجهات المشاركة في إنجازها.

وخلال بداية المشروع تولى مكتب الدكتور المهندس مراد عبدالقادر، أستاذ العمارة والتحكم البيئي بكلية الهندسة بجامعة عين شمس، الاستشارات العامة له.

وكانت الفكرة الأساسية لإنشاء مركز ثقافي وفني متكامل، وليس مجرد مسرح، لذلك جاء المسرح باعتباره العنصر الرئيسي، بسعة تبلغ نحو ١٣٠٠ متفرج، بينما جرى توزيع مجموعة من المباني المساندة حوله، لتوفير احتياجات الإنتاج والتدريب والتخزين وخدمة الجمهور والفنانين.

ويتضمن المشروع مبنى لصالات التدريب، يضم صالات للباليه والموسيقى، وصالة لعرض الفنون التشكيلية، وقاعة لكبار الزوار وإدارات مختلفة،

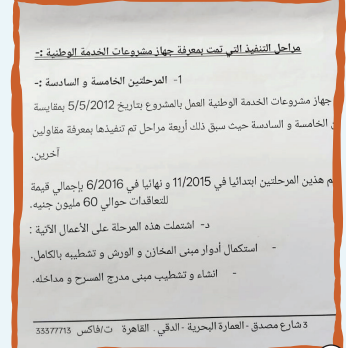
المشروع وصل

مرحلته الأخيرة

والافتتاح

«المفترض» في العام

المالى الحالى



صورة ضوئية من تقارير حول المشروع

مشروع المليار جنيه

تغير الأسعار وتعدد المراحل والتجهيزات المتخصصة وراء ارتفاع التكلفة من 2 مليون لمليار جنيه

10 رؤساء تعاقبوا على الأوبرا خلال رحلة تنفيذ «واحة الثقافة» الممتدة منذ 1996



بالمراحل الأولى.

وأصبح المشروع الذى كانت التكلفة المقدرة له فى منتصف التسعينيات فى حدود مليونى جنيه، بعد نحو عقدين أمام مرحلة تعاقدات تصل وحدها إلى نحو ٢٤٠ مليون جنيه، ولا يمكن قراءة هذه الأرقام بمعزل عن التأثير الكبير الذى طرأ على الأسعار خلال هذه الفترة.
فبين عام ١٩٩٦ ومنصف العقد الثالث من الألفية تغيرت أسعار مواد البناء والأجور والخدمات والتجهيزات بصورة كبيرة، كما تغيرت المواصفات والأعمال المطلوبة، وأضيفت إلى المشروع تجهيزات وأنظمة لم تكن قيمتها مماثلة لما كانت عليه فى بداية المشروع.
وفى أبريل ٢٠٢١ بدأت المرحلة الثامنة، وهى واحدة من أهم مراحل المشروع، لأنها ركزت على العصر الرئيسى فيه: المسرح.
استمرت المرحلة حتى التسليم الابدائى فى فبراير ٢٠٢٥، ثم التسليم النهائى فى فبراير ٢٠٢٦، بإجمالى قيم تعاقدات تقارب ٤٨٥ مليون جنيه.

وشملت الأعمال تدعيم سقف خشبة المسرح ليتحمل أوزان ميكانيزم المسرح، وتشطيب المدرج وخشبة المسرح بالكامل، وتوريد وتركيب ميكانيزم المسرح، فضلاً عن تعديل مدخل المسرح من برجولات مفتوحة إلى صالونات مغلقة، ويهدد المرحلة اقتراب الجزء الرئيسى من المشروع من صورة النهاية.

فالمدرج انتهى تشطيبه، وأصبحت أرضيات الموكيت وتجااليد الحوائط وكراسى المتفرجين موجودة، كما انتهت صالونات مدخل المسرح، وأصبحت غرف الفنانين والممثلين وملحقاتها أسفل خشبة المسرح مكتملة من ناحية التشطيبات.

أما خشبة المسرح فقد انتهت الأعمال الرئيسية الخاصة بها، مع استمرار الحاجة إلى استكمال بعض التجهيزات الفنية، وعلى رأسها مهمات الإضاءة وتوريد أجهزة الصوت والشاشات والإنترنوكوم والبروجيكتور، إلى جانب اختبارات اللازمة للأنظمة.

وبحسب البيانات، تم تسليم معظم مكونات المسرح إلى الجهة المالكة ابتدائياً ونهائياً، مع ارتباط بعض العناصر باختبارات التشغيل والتسليم.

4 توقف تنفيذ البدروم

فى وضعه الحالى، أصبحت أجزاء كبيرة من «واحة الثقافة» مكتملة بالفعل، مبنى صالات التدريب تم الانتهاء من تشطيبه وتسليمه ابتدائياً ونهائياً، ويتبقى توريد الفرش، فيما يجرى استكمال أعمال تنسيق الموقع أمام المبنى، من أرضيات وأرصعة ونوافير ومساحات خضراء. ويضم المبنى بद्रوماً وجميع الأدوار الخاصة بالأنشطة التدريبية، ومنها صالات تدريب الليالي والموسيقى، وصالة عرض الفنون التشكيلية، وقاعة كبار الزوار والإدارات.

أما مبنى الورش والمخازن فقد انتهى كذلك وتم تسليمه ابتدائياً ونهائياً، ويحتاج إلى فرش والعدلات، كما تم الانتهاء من محلة الطلمبات والتكييف، وهى مبنى من دور أرضى بمسطح يقارب ٢٠٠ متر مربع، ويضم محطة الطلمبات وقواعد التشيلرات، مع وجود أربعة تشيلرات على السطح.

أما مبنى غرف الكهرباء العمومية، فيضم ست غرف بمساحة إجمالية تقارب ٢٠٠ متر مربع، ثلاث منها للمحولات وثلاث للوحدات التوزيع العمومية، وقد تم تصميم وتنفيذ المبنى وفق مواصفات ومعايير شركة الكهرباء، وتزويده بالمحولات والوحدات، كما تم توصيل الكهرباء، والعمومية إلى المشروع فى فبراير ٢٠٢٦ بعد استكمال التصاريح والإجراءات بمعرفة الجهة المالكة.

كذلك توجد منظومة متكاملة للإنذار ومكافحة الحريق تغطى مبانى المشروع، وتضم خزان مياه بسعة نحو ٣٥٠ مترًا مكعبًا، ومحطة مضخات، وشبكة من مواسير المياه موزعة على المشروع، ومجموعة من رشاشات المياه، إضافة إلى أنظمة إطفاء بالغاز فى بعض المساحات التى لا يصلح فيها استخدام المياه، وقد سبق تنفيذ وتسليم هذه المنظومة، وتجرى حاليًا إعادة تشغيلها واختبارها باستخدام الكهرباء العمومية.

فى المقابل، ما زالت هناك أجزاء من المشروع لم تستكمل بالصورة التى كانت عليها فى التصميم الأصلى، ومن بينها مبنى الجزيين ٧ و٩، الخاص بالجراج وكافتيريا الجمهور.
فالتصميم الأصلى كان يتضمن دور بדרوم يستخدم بالكامل كجراج للسيارات بمسطح

يقارب ٣ آلاف متر مربع، إلى جانب تراس مكشوف وكافتيريا من دورين على جزء من سطح الجراج، لكن تنفيذ هذا التصميم تأجل لعدم توافر التمويل، ويجرى تجهيز المساحة حاليًا كجراج مفتوح بصورة مؤقتة، على أن يستكمل التصميم الأصلى مستقبلا، كما تشمل الأعمال الحالية المنطقة الحدائقية وتنسيق الموقع.

وتتضمن المنطقة الحدائقية أماكن انتظار سيارات على مواعيد مختلفة، تفصل بينها سلام ومنحدرات، إضافة إلى مناطق خضراء بإجمالى مسطح يقارب ٥ آلاف متر مربع.
وبحسب الموقف التنفيذى، تم تنفيذ الحوائط السائدة لفروق المواعيد، وأعمال عزل الحوائط والردم وأعمال التغطية والصرف للمناطق الخضراء، فيما تبقى تركيب أرضيات الإنترنوك ومناطق انتظار السيارات والأرصعة، وتركيب الأعمدة الكهربائية الخاصة بإضاءة المنطقة.

وتشمل أعمال تنسيق الموقع كذلك صيانة وتجديد أو إحلال الأسوار والبوابات وغرف الأمن، وتنفيذ النوافير والمناطق الخضراء والأرصعة والطرق حول المبانى والمشايات بتشطيبات مختلفة، من بينها الرخام والإنترنوك والبازلت. وتم الانتهاء من تجهيز طبة الحرج الصناعى والبياض الأسمنتى لجلسة السور، ويجرى تنفيذ أعمال البياض الأسمنتى، إلى جانب صنفرة حديد السور ودهانه بطبقة البرايمر، وتتبقى أعمال من بينها غرفة أمن مدخل المسرح، وتركيب بعض الأرضيات والأرصعة.

5 من الإنشاء إلى التشغيل

بعد انتهاء المرحلة الثامنة وتسليمها نهائياً، فى فبراير ٢٠٢٦، بدأت ترتيبات المرحلة التاسعة باعتبارها الأخيرة لاستكمال الأعمال المطلوبة للتشغيل والافتتاح.

وتشير بيانات المشروع إلى أن هذه المرحلة تتضمن أعمال منطقة الحقائق وتنسيق الموقع، وتوريد لوحة الطوارئ الرئيسية والكابلات العمومية للمشروع، وإنشاء الأعمدة فى بדרوم مبنى الجراج تمهيداً لاستكمال المبنى مستقبلا، إلى جانب توريد وتركيب أعمال الصوتيات فى المسرح.

وتكشف المكاتبات الرسمية المتبادلة بين دار الأوبرا المصرية ووزارتى الثقافة والتخطيط عن تفاصيل إضافية بشأن تمويل هذه المرحلة وطريقة إنسداها.

وتاريخ ٢٠ يوليو ٢٠٢٥ صدر كتاب المركز الثقافى القومى «دار الأوبرا المصرية» رقم ٤٦٦، مرفقا به مذكرة للعرض على وزير الثقافة بشأن طلب مخاطبة رئيس مجلس الوزراء بالموافقة على اعتماد المخصصات المالية المطلوبة للتشغيل والافتتاح المبدئى لمشروع «واحة الثقافة» فى مدينة ٦ أكتوبر، واستكمال باقى مراحل.

وبحسب المذكرة، خاطبت الأوبرا رئيس قطاع التنمية البشرية والاجتماعية بوزارة التخطيط والتنمية الاقتصادية والتعاون الدولى، لطلب الموافقة على التعاقد بالأمـر المباشر مع إحدى الشركات، لتنفيذ المرحلة التاسعة واستكمال أعمال المشروع.

وتوضح المكاتبات أن طلب التعاقد بالأمـر المباشر خضع للإجراءات الخاصة بهذا النوع من التعاقدات، فقد ورد إلى الأوبرا كتاب رئيس قطاع التنمية البشرية بوزارة التخطيط يتضمن الإحاطة بتوجيهات رئاسة مجلس الوزراء بشأن عدم عرض طلبات الاستثناء الخاصة بالتعاقد بطريق الاتفاق المباشر إلا فى حالات الموافقة بالضرورة القصوى، مع عرض الأمر على رئيس مجلس الوزراء تمهيداً للحصول على التصديق الرئاسى، وفق الإجراءات المشار إليها فى المكاتبات.

وفى المذكرة المرفوعة إلى وزير الثقافة، طلبت الأوبرا استكمال أعمال المشروع من خلال التعاقد القائم بالتنفيذ، استناداً إلى ما وصفته بالضرورة الفنية،، وبما يمنع شيوخ المسئولية الفنية بين أكثر من متعاقد.

وتكشف المكاتبات أيضاً عن أن الهيئة سبق أن تعاقدت مع هذه الشركة بالأمـر المباشر لتنفيذ المراحل السابقة من المشروع. وبذلك أصبحت الشركة هى الجهة المنفذة لعدد من المراحل المتتالية التى نقلت المشروع من مرحلة استكمال المبانى والتشطيبات إلى تجهيز المسرح والمرافق والأنظمة المرتبطة بالتنشغيل.

ووفق المذكرة والمقاييس المرفقة بها، طلبت الأوبرا التعاقد على المرحلة التاسعة فى حدود مبلغ إجمالى يبلغ نحو ٢٣٧,٣١٦ مليون جنيه، موزعاً على عامين ماليين.
وتوضح بيانات المقاييس أن قيمة الأعمال قبل الضريبة بلغت نحو ٢٠٨,١٧٢ مليون جنيه،

بينما وصل الإجمالى شامل الضريبة إلى نحو ٢٣٧,٣١٦ مليون جنيه.

وتوزعت الأعمال على عدد من البنود الرئيسية، من بينها نحو ٥٩٨, ٨٠ مليون جنيه للأعمال الاعتيادية، ونحو ١٩٩, ١٣ مليون جنيه للأعمال الكهربائية، ونحو ١٦٦, ١٧ مليون جنيه لأعمال الإلكتروميكانيك، ونحو ١٠٩, ١٧ مليون جنيه لأعمال التجهيزات، وفق الأرقام الواردة بالمكاتبات والمقاييس.

وُزِع التمويل على عامين ماليين، بواقع ١٢٠ مليون جنيه فى العام المالى ٢٠٢٥/٢٠٢٦، ونحو ١١٧,٣١٦ مليون جنيه فى العام المالى التالى.
وفى المكاتبات نفسها، أشارت الأوبرا إلى أن هذه المرحلة الأخيرة للمشروع، وأن المستهدف هو افتتاح المشروع خلال العام المالى ٢٠٢٦/٢٠٢٧.
وتكتسب هذه العبارة أهمية خاصة فى رحلة المشروع، إذ تأتى بعد نحو ٣٠ عاماً من بداية التنفيذ، وبعد انتقاله بين مراحل متعددة، لتضع للأولى فى المكاتبات الخاصة بالمرحلة الأخيرة إطاراً زمنياً معلنًا للانتقال من الإنشاء إلى التشغيل.

6 حاجز المليار جنيه

عند العودة إلى بداية المشروع، تظهر المسافة الزمنية والمالية التى قطعتها «واحة الثقافة»، فالتكلفة التى قدرت للمشروع عند صدور قرار إنشائه فى عام ١٩٩٦، وفق ما ورد فى الرخصة، كانت فى حدود ٢ مليون جنيه تقريباً.

أما بعد ٣ عقود، فقد أصبحت قيمة المراحل والتعاقدات تقاس بمئات الملايين، واقترب إجمالى الإنفاق على المشروع من حاجز المليار جنيه.
بينما تتطلب المرحلة الأخيرة وحدها مخصصات تتجاوز ٢٠٠ مليون جنيه، وفق المقاييس والمكاتبات الرسمية، ولا يمكن تفسير الفارق بين الرقمين بعامل واحد.

فالمشروع لم يُنفذ فى فترة زمنية متصلة، وإنما مر به مراحل، وتوقفت بعض الأوقات، لتغيرت الجهايات المنفذة، كما طرأت أعمال وتعديلات وتجهيزات جديدة على المشروع.

فى الوقت نفسه، شهدت السوق المصرية، خلال العقود الثلاثة، تغيرات واسعة فى أسعار مواد البناء والمعدات والأجور والخدمات، كما أن الجزء الخاص بالمسرح تضمن تجهيزات فنية متخصصة تختلف فى طبيعتها وتكلفتها عن أعمال الإنشاءات التقليدية.

من بين هذه الأعمال: ميكانيزم المسرح، وتدعيم السقف لحمل أوزانه، وأنظمة الصوت والإضاءة والشاشات والاتصالات الداخلية، فضلاً عن أنظمة التكييف والحريق والمباني.
وبالتالى فإن الرقم النهائى لا يمثل ببساطة تضاعفاً مباشراً للتكلفة الأصلية، وإنما هو حصيلة مراحل متعاقبة وأعمال تنفيذية وتجهيزات وأسعار تغيرت على مدار نحو ٣٠ عاماً. ومع ذلك، تحفل لحظة البداية ذات دلالة، فالمشروع الذى كانت تكلفته المقدرة نحو ٢ مليون جنيه فى منتصف التسعينيات أصبح يحتاج إلى مئات الملايين من الجنيهات فى مرحلته الأخيرة حتى يصبح جاهزاً للعمل.

وعلى مدار رحلة المشروع، تغيرت صورة «واحة الثقافة» أكثر من مرة. بدأت الرحلة بالأساسيات والأسوار وغرف الأمن والكهرباء، ثم انتقلت إلى الهياكل الخرسانية والمبانى، قبل أن تدخل مرحلة إنشاء خشبة المسرح والغرف المحقة بها، ثم استكمال الورش والمخازن ومدرج المسرح، ثم التشطيبات، وصولاً إلى الميكانيزم والتجهيزات الفنية والبنية الأساسية اللازمة للتشغيل.
وبين هذه المراحل كانت هناك سنوات من الانتظار والتوقف وإعادة استكمال الأعمال.

ومنذ بدء المرحلة الأولى فى عام ١٩٩٦ وحتى التسليم النهائى للمرحلة الثامنة فى فبراير ٢٠٢٦، مر نحو ٣٠ عاماً، وخلال هذه السنوات، تغيرت الجهات المنفذة للمشروع، وتعددت أوامر الإسناد والمراحل، وانتقل المشروع من مقاول إلى آخر، قبل أن تتولى جهة واحدة تنفيذ عدد من مراحله الأخيرة.

وفى كل مرحلة كانت أجزاء جديدة تكتمل، بينما تنتظر أجزاء أخرى دورها فى مرحلة لاحقة، وهذا جعل المشروع يبدو فى فترات مختلفة مكتملاً من ناحية بعض مبانيه، لكنه غير مكتمل كنظومة واحدة قابلة للتشغيل.

ووفق الموقف التنفيذى والمكاتبات الرسمية، تتركز الأعمال المتبقية فى استكمال المرحلة التاسعة، والانهاء من أعمال منطقة الحدائق وتنسيق الموقع، واستكمال بعض أعمال الكهرباء والطوارئ، وأعمال الصوتيات فى المسرح، إلى جانب أعمال أخرى مرتبطة بالجراج والكافتيريا. ويحتاج المشروع إلى توفير تكلفة فرش

المبانى، واستكمال المعدات والتجهيزات المطلوبة للتشغيل، فضلاً عن حصول الجهة المالكة على اعتماد الحماية المدنية.

أما مبنى الجراج وكافتيريا الجمهور، فيظل جزءاً من الأعمال التى يمكن استكمالها لاحقاً، إذ يجرى حاليًا استخدام مساحة الجراج بصورة مؤقتة، مع وجود تصور لاستكمال التصميم الأصلى فى مرحلة لاحقة.

وبالنسبة للمسرح، فإن اكتمال التشطيبات الرئيسية لا يعنى انتهاء جميع خطوات التشغيل، إذ ترتبط بعض الأنظمة الفنية بعمليات التوريد والتركيب والاختبار والتشغيل التجريبى، بما يضمن عمل منظومات الصوت والإضاءة والميكانيزم والكهربية والتكييف والحريق بصورة متكاملة.

7 10 رؤساء أوبرا

وراء السنوات الـ٣٠ التى استغرقها مشروع «واحة الثقافة» يقف خط زمنى طويل من تعاقب الإدارات على دار الأوبرا المصرية، إذ تعاقب على رئاسة الدار عدد من المسئولين منذ صدور قرار تنفيذ المشروع وحتى المرحلة الحالية، بما يعكس طول المدة التى استغرقها المشروع، وتعدد الإدارات التى تعاملت مع ملفه على مدار هذه السنوات.

وفى السنوات التالية، تولى الدكتور مجدى

صابر رئاسة دار الأوبرا من ٢٠١٨ حتى ٢٠٢٣، ثم الدكتور خالد داغر من فبراير ٢٠٢٣ حتى فبراير ٢٠٢٤، والدكتورة ليلى زايد من فبراير ٢٠٢٤ حتى فبراير ٢٠٢٥.

وتولى الدكتور علاء عبدالسلام رئاسة الدار من مارس ٢٠٢٥ حتى مارس ٢٠٢٦، فيما يتولى الدكتور رضا الوكيل رئاسة دار الأوبرا المصرية حاليًا، بعد توليه المنصب فى يوليو الماضى.
وبذلك يكون مشروع «واحة الثقافة» قد مر خلال فترة تنفيذه الممتدة منذ عام ١٩٩٦ وحتى اليوم على نحو ١٠ إدارات متعاقبة لدار الأوبرا، وهو ما يجعل المشروع شاهداً على فترة زمنية طويلة تغيرت خلالها قيادات الدار، والجهات المنفذة، وأولويات التنفيذ، وتكاليف الإنشاء والتجهيز.

ولا يعنى تعاقب رؤساء الدار بالضرورة تحميل أى منهم مسؤولية منفردة عن المدة التى استغرقها المشروع، فكل مرحلة من مراحل التنفيذ ارتبطت بطورها وإجراءاتها ومخصصاتها المالية والجهة المنفذة لها، وإنما يكشف التسلسل الزمنى ببساطة من طول الفترة التى ظل خلالها المشروع قيد التنفيذ.

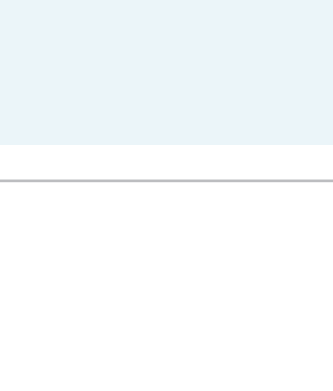
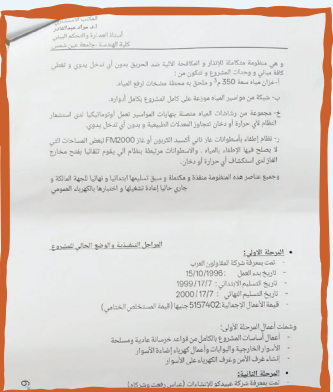
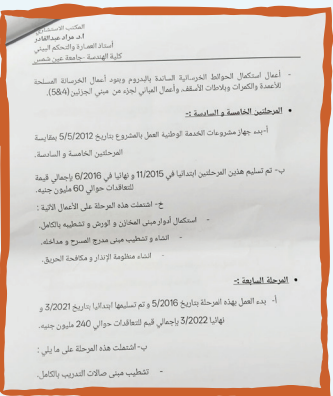
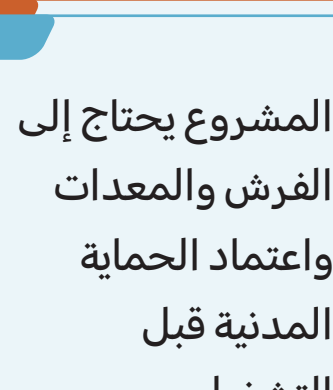
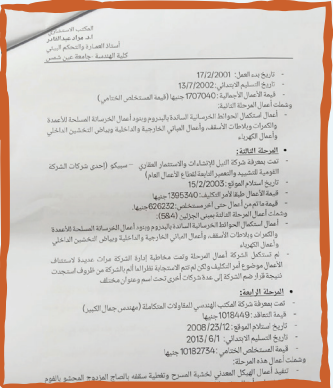
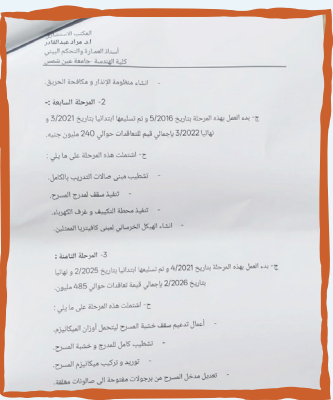
وبعد نحو ٣٠ عاماً من صدور قرار إنشاء «واحة الثقافة»، أصبحت غالبية مكونات المشروع قائمة بالفعل، وأصبح المسرح مكتملاً إلى حد كبير من الناحية المعمارية والإنشائية، كما اكتملت مبان أخرى ومرافق رئيسية، ودخلت الكهرباء العمومية إلى المشروع، وأصبح التغليف للحصص بالمرحلة الأخيرة محل مخاطبات رسمية بين الجهات المعنية.

وتشير المكاتبات إلى أن المرحلة التاسعة هى المرحلة الأخيرة، وأن المستهدف هو افتتاح المشروع خلال العام المالى ٢٠٢٦/٢٠٢٧.

المشروع الذى بدأ فى عام ١٩٩٦ بتكلفة تقديرية تقارب ٢ مليون جنيه، مر خلال رحلته به مراحل تنفيذية، وتعاقبت عليه جهات وشركات مختلفة، وارتفعت قيمة الأعمال والتعاقدات على مدار السنوات، حتى أصبحت التكلفة الإجمالية تقرب من المليار جنيه.

وفى المقابل، تقف اليوم منشأة ثقافية مكتملة إلى حد كبير، تضم مسرحاً بسعة ١٣٠٠ متفرج، ومبانى للتدريب والورش والمخازن، ومرافق للكهرباء والتكييف والحريق، ومساحات للحدائق والخدمات، فى انتظار استكمال الأعمال النهائية والتجهيزات والفرش وإجراءات التشغيل.

وبحسب الأوراق الرسمية الخاصة بالمرحلة الأخيرة، فإن الموعد المستهدف للافتتاح هو العام المالى ٢٠٢٦/٢٠٢٧، تتدخل «واحة الثقافة» فضلاً الأخير بعد ٣٠ عاماً من وضع الأساسات، فتعقد فى انتظار أن تتحول من مشروع استغرق ٣ عقود فى الإنشاء إلى منشأة ثقافية تعمل فعلياً وتفتح أبوابها أمام الفنانين والجمهور.



حقق الروائي أحمد عبده مؤخرًا إنجازًا لافتًا بإنهائه مراجعة وتحقيق رسالة الدكتوراه الخاصة بالدكتور عبد المنعم عايدى أبو العينين، تحت عنوان «عمر بن الخطاب وفقهه، والى تعود إلى سبعينيات القرن الماضي، وكانت مجرد مخطوطة مهملة مكتوبة على الآلة الكاتبة، ولم يدرك القراء قيمتها الحقيقية ولا ما تحويه من إنتاج علمى جاد ومهم. وتكشف الرسالة عن تفاصيل متعددة فى مسيرة ثاني الخلفاء الراشدين عمر بن الخطاب، بما يتيح الوقوف على العديد من الأفكار النيرة والثورية فى فهم شخصيته ومساره الاستثنائى. وفى حوار مع «حرف»، يتحدث أحمد عبده عن أسباب حماسه لتدقيق ومراجعة وتحقيق هذه الرسالة العلمية، وعما تحمله من للالات وأبعاد فكرية، وكيف يمكن أن تعيد إحياء نص ظل مهملاً لعقود ليصبح إضافة نوعية إلى المكتبة العربية.

نضال ممدوح

عمر بن الخطاب وفقهه

كتاب جديد يكشف الوجه الآخر للфарوق:

مُجدد يغير الأحكام طبقًا للعصر والظروف

■ بداية، كيف ومتى عثرت على الكتاب أو رسالة الدكتوراه؟

– فى عام ٢٠٢٣ حكى لى عنه ابن شقيقة صاحب الكتاب، هو يعرف أثنى كاتب ولى عدة كتب، فطلبت الكتاب، مجلد ضخّم فخم بغلاف كرتونى من القطع الكبير، مكتوب بالآلة الكاتبة، تصفحته، رسالة دكتوراه «العالمية، كما تسمى رسائل جامعة الأزهر، تحمست لإخراج هذا المجلد للنور، بعدما كان رسالة علمية تراثية مدفونة.

ولم يعد أحد يسمع حتى عن الرجل، ولا عن رسالته، ولا جهده العلمى الذى بذله، فتم تحويل الرسالة إلى كتاب عصرى حديث، يتم تداوله بين الناس.

■ ما الذى دفعك لتحرير الكتاب وتدقيقه ونشره؟

– شعرت بالاندفاع نحو هذا الموضوع النادر، «عمر فقهيه»، والمتأثر فقط فى صفحات مئات الكتب، وإعجابى بشخصية عمر بن الخطاب، وكما هو معروف ومشهور فإن أبرز صفة يحبها الناس فى ابن الخطاب هى صفة العدل، التى يتوقون إليها، أذكر حين مات الزعيم جمال عبدالناصر فى ٢٨ سبتمبر ٧٠، وكنت فى السنة الأخيرة من الثانوية، شرعت فى تأليف كتاب عنه أسميته وفقهه «لماذا جاء عبدالناصر»، وأثناء الكتاب كنت أضع عمر بن الخطاب نصب عينى. أهملته وربما مزقته فيما بعد لكن بالفعل أقدت منه كثيرًا.

■ يُعرف الفاروق بعدله، فما الجانب الذى كشف عنه «أبو العينين»؟

– عرفناه عمر بن الخطاب خليفة للمسلمين ونموذجًا فريدًا للحاكم العادل؛ فإذا ذكرت العدالة ذكر عمر بن الخطاب، وعرفناه زعيمًا سياسيًا أنشأ إمبراطورية مترامية الأطراف وثبت أركانها بسياسته الحكيمة الرشادة، كما عرفناه قائدًا عسكريًا من طراز رفيع يتوآرى خلفه أعظم القادة العسكريين فى العصر الحديث؛ شخصية متكاملة الأبعاد والجوانب، جعلت الكاتب الأمريكى مايكل هارت يضعه فى قلب كتابه الشهير «العظماء مئة». فىأتى هذا الكتاب ليبرز الجانب الفقهي عند عمر، ويركز عليه تركيزًا شديدًا، ويذكر أقواله ومواقفه فى عشرات المسائل الفقهية، التى طرأت على دولة حديثة النشأة والتكوين والبناء، والتى يصح الاستناد إلى الكثير منها فى عصرنا الحالى، فقد كشف عايدى أبو العينين عن بُعد مسكوت عنه عند الفاروق وهو حجم فقهه الذى ملأ الدولة الإسلامية الناشئة آنذاك، وحسم به أمور كثيرة كانت محل خلاف.

■ أشرت إلى أن لعمر بن الخطاب فتاوى عدة، ما أبرزها؟ وعلى أى معايير كان يصدرها؟

– كانت معاييرها القياس والإلهام الذى تميز به والراى أحيانًا، فلما حدثت واقعة اليمامة، واستشهد فيها عدد كبير من القراء والحفاظ، وفيهم صحابة الرسول، أدرك عمر بصدق إلهامه

أن واقعة اليمامة ليست إلا واحدة من وقائع أخرى ستأتى، فيُقتل الحفاظ والقراء، فأشار على أبى بكر أن يجمع القرآن، حتى لا يتعرض للضياع، وتردد أبو بكر فى ذلك أول الأمر، لكونه شيئًا لم يفعله الرسول، ولكن لم يتركه عمر حتى أقنعه بجمعه.

كذلك كان من رأى عمر منع سهم المؤلفة قلوبهم، فقد رأى أن المؤلفة قلوبهم لم يعد لهم وجود فى واقع حياة المسلمين فى وقت المنع، إذ إن الإسلام قد عزّ، فاستغنى عن تأليف قلوب أحد، بما وصل إليه من قوة وانتصارات، خاصة بعد نجاح حروب الردة والقضاء على المرتدين.

ويوم بدر أشار عمر على الرسول بقتل الأسرى، ملهمًا بأن قتلهم فيه راحة للفارق والمسلمين فى تلك المرحلة، وشهد الله بما أنزل من آياته أنه كان كذلك، ولذا حق لعمر أن يقول: «وافقت ربه عز وجل فى ثلاث، فى الحجاب، وفى الأسرى، وفى مقام إبراهيم عليه السلام، بل وافقت عز وجل فى أكثر من ثلاث.

■ أبرز الباحث دور ابن الخطاب فى الاجتهاد، حدثنا عنه مفصلاً..

– مصادر الاجتهاد وأركانه أربعة: الكتاب والسنة والجماع والقياس، وما جاء الفارق بالجهاد هو استنباط للأحكام فيما لم يرد فيه نص، والنبى نفسه كان يجتهد، يقول الشيخ على السابى: «ثبت ثبوتًا لا يحتمل الرية أن النبى كان مأذونًا بالاجتهاد، وأنه وقع منه بالفعل، فمن وقائع الاجتهاد التى يشهد بها القرآن أنه استشار أصحابه فيما يصنع بأسرى بدر، ثم أخذ برأى أبى بكر، ورجح قبول الفداء، فى حين عمر اجتهد بقتلهم، وفى ذلك قال الله تعالى: «ما كان لنبي أن يكون له أسرى حتى يُخَنّ فى الأرض» فقال النبى صلى الله عليه وسلم: «لو نزل عذاب ما نجا منه إلا عمر».

وكتاب عمر المشهور إلى شريح القاضى، «إذا أتاك أمر فاقض فيه بما فى كتاب الله، فإن أتاك ما ليس فى كتاب الله، ولم يسن فيه رسول الله، فاقض بما أجمع عليه الناس، فإن أتاك ما ليس فى كتاب الله ولم يسنه رسول الله، ولم يتكلم فيه أحد، فإن شئت أن تجتهد رأيك فافهم، وإن شئت أن تتأخر فتأخر، وما أرى التأخير إلا خيرًا لك.

■ كان لابن الخطاب رأى فى جمع القرآن والسنة، كيف تناوله الباحث وماذا قال عنه؟

– لحق الرسول بالفريق الأعلى، وسور القرآن وآياته مبعثرة لدى الصحابة، وقال زيد بن ثابت: «يقض النبى ولم يكن القرآن جُمع فى شىء»، أراد عمر بن الخطاب أن يجمع القرآن، فقام فى الناس فقال: من كان تلقى من رسول الله شيئًا من القرآن فليأتنا به، وكانوا كتبوا ذلك فى الصحف والألواح، وكان لا يقل من أحد شيئًا حتى يشهد شاهدان، فقد رأى عمر جمع القرآن، فى حين رفض أبو بكر قائلًا: كيف أصنع شيئًا لم يصنعه الرسول؟ وفى النهاية قبل رأى عمر.

وفيما يتعلق بالسنة فكان لا يطمئن لخبر، ولا يقبله، إلا إذا صح مضمونه، وسلم من معارضته لأصول الإسلام، ومن مخالفتة للمسلمات العقلية المنبثقة عن طبيعة عصر الرسول

من هو عبد المنعم عايدى أبو العينين؟

– الدكتور عبد المنعم عايدى أبو العينين، رحمة الله عليه، عالم جليل، لغوى وفقهه، من مواليد قرية برمكىم، مركز ديرب نجم، محافظة الشرقية عام 1925 والمتوفى فى 29 أبريل 1984، حاصل على درجة البكالوريوس من كلية الشريعة والقانون من جامعة الأزهر، عمل مدرسًا للغة العربية بوزارة التربية والتعليم، ثم انتدب للعمل فى التدريس فى جمهورية الصومال فى الفترة من 1960 حتى عام 1964، ثم انتدب للعمل بجمهورية الجزائر فى الفترة من 1974 حتى عام 1977، فى تلك الفترة حصل على درجة الماجستير، ثم تقدم لجامعة الأزهر للحصول على درجة العالمية، الدكتوراه، وكان عنوان الرسالة هو موضوع الكتاب الذى بين أيدينا «عمر بن الخطاب وفقهه»، فحصل على درجة الامتياز مع مرتبة الشرف الأولى فى أكتوبر 1979، وبعد حصوله على الدكتوراه عين أستاذًا بالجامعة الإسلامية فى المدينة المنورة، بالمملكة العربية السعودية عام 1980، وظل فيها حتى وفاته.



د. عبد المنعم عايدى أبو العينين

وظروفه وأعرافه وعاداته، والتثبت العقلى لدرجة من الاطمئنان القلبي، فيطلب مع الراوى الواحد شاهداً بصحة روايته، إذا لم يحصل لديه التثبت والاطمئنان إلا بذلك، ليكون العمل بالخبر عن بيئة قاطعة من جهة، ومن جهة أخرى ليخيف الناس من الاجترأ على التحدث عن الرسول إلا عن ضبط ودقة سماع وصحة فهم، ويعودهم إلا يكثروا من التحدث، ومن الاشتغال به، وعلموا أن عمر يدقق فى قبول الرواية ويطلب أحياناً شهادة تقويها.

■ ما الذى قصده الباحث بالفقه الاجتهادى لعمر؟

– الفقه الاجتهادى عند عمر، أحد روافد فقهه وفتاويه فيما لم يرد فيه نص، وكان مميزًا فيه بتأييد الوحى له فى أكثر من موقف، وهو وضع لنا قاعدة ينبغي أن نعود إليها فى عصرنا. ■ **الكتاب لفت إلى تأكيد ابن الخطاب على ضرورة الاجتهاد، ألا يعنى هذا أن ما اجتهد فيه من فتاوى لا يتماشى مع طبيعة عصرنا، خاصة أن فتاويه «فقهه وابنة أو نتاج عصره وبيئته»؟**

– منها ما يصلح لكل العصور، ومنها ما توقف عند عصرهم، فالיום ليس هناك غنائم توزع، فهذا

فودة، ويخرج بيان من ندوة لعلماء الأزهر فى ٨ يونيو ١٩٩٢ بتكفيره وأنه مرتد ووجب قتله، فيتم قتله فى اليوم نفسه.

ويبيع دمه أيضًا الشيخ محمد الغزالى، وفى شهادته أمام النيابة يقول: «إن فرج فودة بما قاله وبما فعله فى حكم المرتد، والمردت مهدور الدم، وولى الأمر هو المسئول عن تطبيق الحد، وأن التهمة التى ينبغي أن يحاسب عليها من قتلوه، ليست هى القتل، وإنما هى الافتئات على السلطة فى تطبيق الحد»، ويؤيد قتله الشيخ الشعراوى والدكتور محمد عمارة، والعلماء «بالأزهر الدكاترة محمود مرزوقة وعبد الغفار عزيز وعبد العظيم الطعنى وغيرهم.

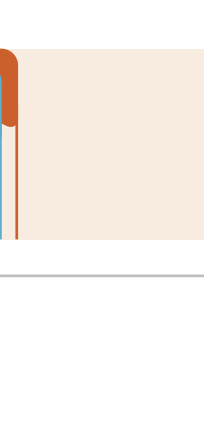
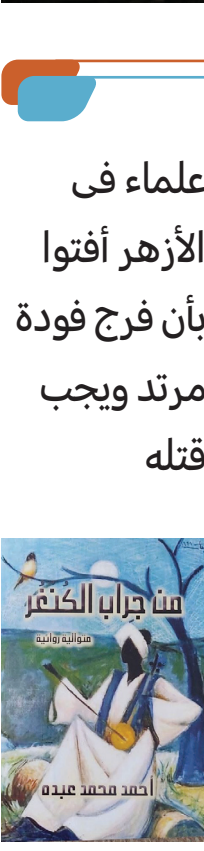
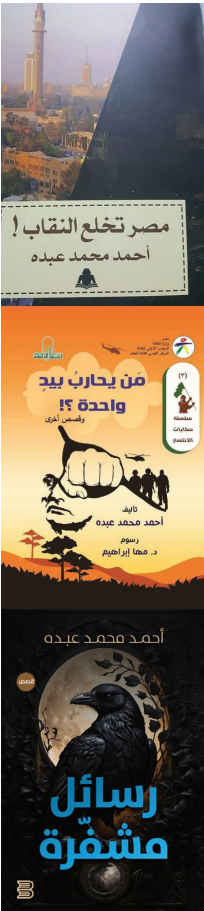
■ فى نفس كتابك «مصر تخلع النقاب، أشرت إلى أن الإنجاز العملى ثلثة ٣٠ يونيو الذى انعكس على مصر بالتحديد، وهو إسقاط البند الأهم فى المشروع الصهيونى، المتمثل فى تفكيك الجيش المصرى وتقسيم مصر؟ ما حيثيات وصولك لهذه القناعة؟

– ظهر أننا أمام وضع خريطة جديدة للشرق الأوسط، لتصير ديولات إثنية طائفية ومذهبية متناحرة متقاتلة ضعيفة، لضمان استمرار القوة لإسرائيل، بما يهدد لقيام إسرائيل الكبرى من النيل إلى الفرات، وما كان ذلك ليحدث إلا بعد تفكيك جيوش المنطقة، كما حدث لسوريا وليبيا واليمن والعراق والسودان، فيقع رئيس الأركان الأمريكى ريموند أوديبرتو بلسانه قائلًا إنه لا حل للعراق إلا بتقسيمه إلى ثلاث ديولات، سنية وشيعية وكردية، وبالطبع فإن حديثه ينطوى على باقى دول المنطقة، وقد حدث ذلك بالفعل على مهل خلال عشر سنوات، وفى ١ أكتوبر ٢٠١٠ نشرت صحيفة الساحة العمانية، مقالاً نشرته صحيفة «جلاسكو هيرالد» الاستثنائية جاء فيه: حذر الباحث توماس براون، المهتم بشئون الشرق الأوسط، مصر والعرب من مؤامرة بعيدة المدى تهدف إلى حصار مصر ثم اتهامها عسكريًا.

■ ذكرت فى الكتاب نفسه أن واشنطن كانت تريد نشر الفوضى من الصين حتى روسيا، من خلال المنطقة الفنية بالطاقة، إلى أى مدى أحبطت ٣٠ يونيو هذا السيناريو، ومآذا لو استمر حكم الخطة؟

– استطاعت واشنطن بالفعل كما نرى اليوم نشر الفوضى فى الجناح الشرقى للكرة الأرضية، يتوسطها منطقة النفط، وربما نجاح ثورة ٣٠ يونيو ظهر فى استقرار مصر دوناً عن دول المنطقة برمتها، ولو كان الإخوان لا يزالون فى الحكم لكانت مصر فى مصير ليبيا وسوريا وغيرهما. ■ **ما جديدك الإبداعى بعد «عمر بن الخطاب وفقهه»؟**

– أكتب فى رواية منذ عامين، وكان ذلك على التوازى مع كتابى «عمر بن الخطاب وفقهه»، وأوشكت على الانتهاء منها.



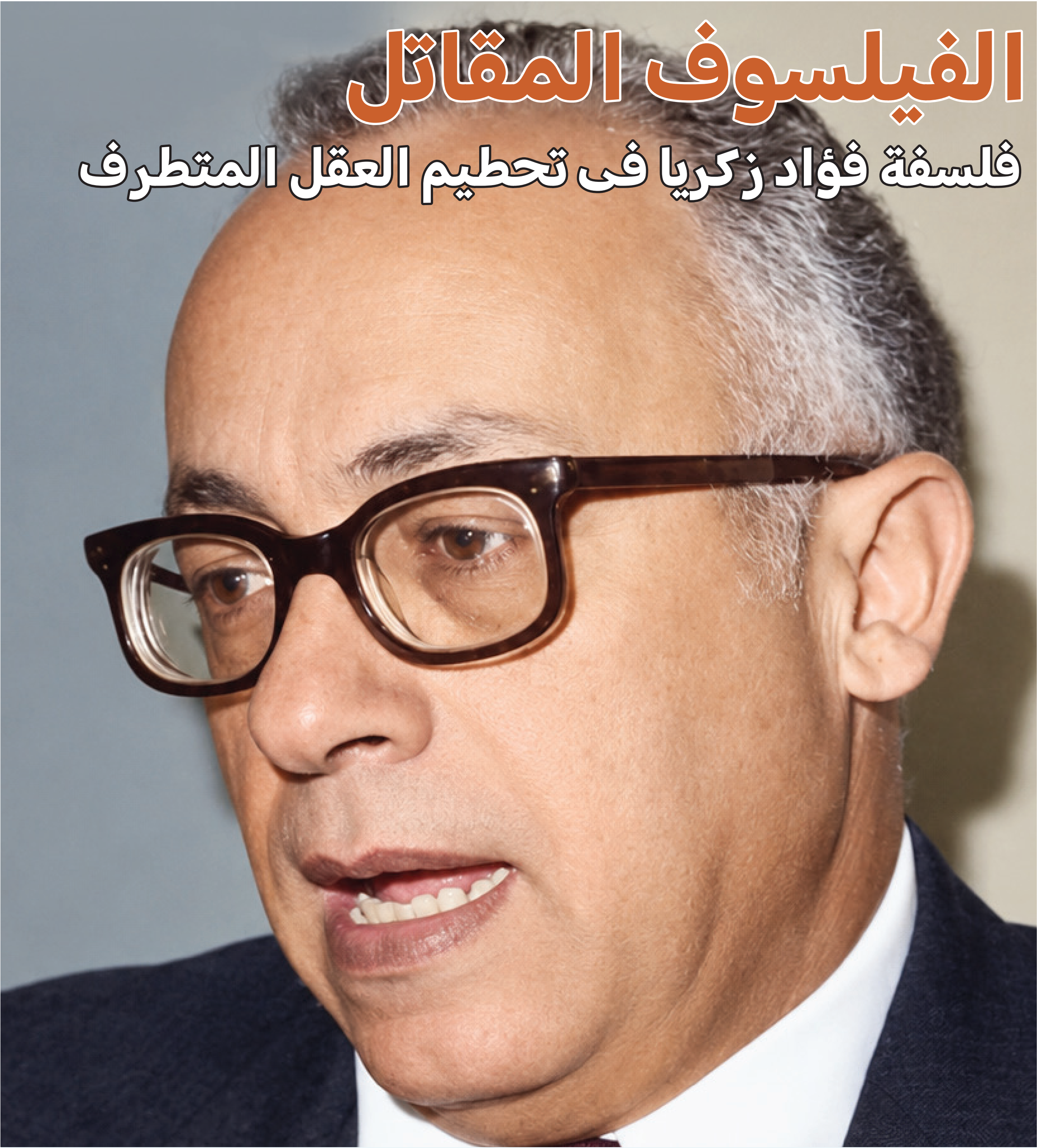
ما جاء الفاروق باجتهاد هو استنباط للأحكام فيما لم يرد فيه نص

فقهه ملأ الدولة الإسلامية الناشئة آنذاك وحسم به أمور كثيرة كانت محل خلاف

الكتاب تحرير لرسالة دكتوراه لعالم لغوى وفقهه أزهرى

الفيلسوف المقاتل

فلسفة فؤاد زكريا في تحطيم العقل المتطرف



كان اللقاء الأول مع الكاتب الفيلسوف فؤاد زكريا مهمًا وملهمًا في آن واحد. لم يكن لقاء مباشرًا، بل كان بالتعرض لفكره ومنطقه من خلال كتابه الرائد والملم، التفكير العلمي. صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب في العام 1987، لكنني تعرفت عليه في العام 1995 عندما بدأت دراسة مناهج البحث مع الدكتور عواطف عبدالرحمن في السنة الثالثة من كلية الإعلام، عندما أصبحنا طلابًا في قسم صحافة. قالت لنا الدكتورة عواطف إنه لا يمكن لأحد أن يدخل إلى عالم مناهج البحث دون المرور من بوابة كتاب التفكير العلمي. للدكتور فؤاد زكريا. أقيمت على التفكير العلمي، يشغف الباحث الذي أدرك أن بين يديه كنزًا، وكان الكتاب كذلك بالفعل. وكم سعدت باستهلال الدكتور فؤاد لكتابه، عندما وجدته يقول إن التفكير العلمي ليس هو بالضرورة تفكير العلماء. فالعالم يفكر في مشكلة متخصصة هي في أغلب الأحيان منتمية إلى ميدان لا يستطيع غير المتخصص أن يخوضه، بل قد لا يعرف في بعض المجالات أنه موجود أصلًا، وهو يستخدم في تفكيره وفي التعبير عنه لغة متخصصة يستطيع أن يتناولها مع غيره من العلماء، هي لغة اصطلاحات ورموز متعارف عليها بينهم، وإن تكن مختلفة كل الاختلاف عن تلك اللغة التي يستخدمها الناس في حديثهم ومعاملاتهم المألوفة، وتفكير العالم يركز على حيلة ضخمة من المعلومات، بل إنه يفترض مقدمًا كل ما توصلت إليه البشرية طوال تاريخها الماضي في ذلك الميدان

المعين من ميادين العلم. لم يكن فؤاد زكريا يقصد هذا التفكير العلمي، ولكنه قصد به ذلك التفكير الذي لا ينصب على مشكلة متخصصة بعينها، أو حتى مجموعة المشكلات المحددة التي يعالجها العلماء، ولا يفترض معرفة بلغة علمية أو رموز رياضية خاصة، ولا يقتضي أن يكون ذهن المرء محتشدًا بالمعلومات العلمية، أو مدرجًا على البحث المؤدى إلى حل مشكلات العالم الطبيعي أو الإنسانى. حدد زكريا ما يقصده بشكل محدد، يقول: ما أود الحديث عنه هو ذلك النوع من التفكير المنظم الذي يمكن أن نستخدمه في شئون حياتنا اليومية، أو في النشاط الذي نبذله حين نمارس أعمالنا المعنية المعتادة، أو في علاقاتنا مع الناس ومع العالم المحيط بنا. لقد تفاعلت مع ما كتبه فؤاد زكريا؛ لأنني وجدته يخرج بالتفكير العلمي من ضيق معامل البحث ومدرجات الدراسة ومكاتب أساتذة الجامعة وصومعة المفكر الفيلسوف إلى الشارع، فهو يريد أن يكون تفكير الناس جميعًا علميًا، وحتى يتحقق ذلك فإنه يشير إلى أن ما يشترط في هذا التفكير فقط أن يكون منظمًا، وأن يبنى على مجموعة من المبادئ التي نطبقها في كل لحظة دون أن نشعر بها شعورًا واعيًا، مثل مبدأ استحالة تأكيد الشيء ونقيضه في آن واحد، والمبدأ القائل إن لكل حادث سببًا، وإنه من المحال أن يحدث شيء من لا شيء. يشيرنا فؤاد زكريا بأننا جميعًا يمكن أن نفكر بطريقة علمية فقط إذا التزمنا بهذه الشروط، ومن باب التيسير على الناس فإنه يخبرهم بأن هذا النوع من التفكير هو الذي يتبقى في أذهاننا

من حصيلة العمل الشاق الذي قام به العلماء من أجل اكتساب المعرفة والتوصل إلى حقائق الأشياء. وفي محاولته لتعزيز التفكير العلمي لدى العامة، ومدحه لقدرتهم عليه، يخبرنا زكريا بما جرى خلال مسيرة العلم، فبناء العلم يعلو طابقًا فوق طابق، وكل عالم يضيف إليه لبنة صغيرة، وربما اكتفى بإصلاح وضع لبنة سابقة أضافها إليه غيره من قبل، ولكن الأغلبية الساحقة من البشر لا تعرف تفاصيل ذلك البناء، ولا تعلم الكثير عن تلك الجهود المضيئة التي بذلت حتى وصل إلى ارتفاعه هذا، وهي تكفى بأن تستخدمه وتنفع به، دون أن تعرف إلا أقل القليل عن الطرق المستخدمة في تشييده، وهذا أمر طبيعي لأن العلم تحول على مر العصور إلى نشاط يزداد تخصصًا بالتدرج، ولا تقدر على استيعابه إلا فئة من البشر أعدت نفسها إعدادًا شاقًا ومعقدًا. ويسأل فؤاد: هل يعنى ذلك أن جمهرة الناس لم تتأثر بشيء مما زودها به العلم فيما عدا تطبيقاته؟ وهل يعنى أن العلم لم يترك أثرًا في أي عقول فيما عدا عقول العلماء المشتغلين به؟ ويجيب: الواقع أن العلم وإن كانت تفاصيله وأساليبه الفنية مجهولة لدى أغلبية البشر، قد ترك في عقول الناس آثارًا لا تُمحى، وأعطى بذلك أساليب معينة في التفكير لم تكن ميسورة للناس قبل ظهور عصر العلم، وكانت في المراحل الأولى من ذلك العمر مختلطة بأساليب أخرى مضطربة مشوشة وقفت حائلًا دون نمو العقل الإنسانى وبلوغه مرحلة النضج والوعى السليم. الأساليب التي يتحدث عنها فؤاد زكريا هي تلك التي تركها العلم في العقول، حتى لو لم تكن قد اشتغلت به أو أسهمت بصورة

مباشرة في تقدمه، هي ذلك النوع من التفكير العلمي الذي يجب أن يمارسه الناس، فبعد أن يقدم العلماء إنجازاتهم قد لا يفهمها حق الفهم ويشارك في استيعابها ونقدتها إلا قلة ضئيلة من المتخصصين، ولكن شيئًا ما يظل باقيا من هذه الإنجازات لدى الآخرين، وهي طريقة معينة في فهم الأمور، وأسلوب خاص في معالجة المشكلات، وهذا الأثر الباقي هو تلك العقلية العلمية التي يمكن أن يتصف بها الإنسان العادى، حتى لو لم يعرف نظرية علمية واحدة معرفة كاملة، ولو لم يدرس مقررًا علميًا واحدًا طوال حياته. يصف فؤاد زكريا هذه العقلية التي يتحدث عنها بأنها عقلية منظمة تسعى إلى التحرر من مخلفات عصور الجهل والخرافة، وهي العقلية التي أصبحت سمة مميزة للمجتمعات التي صار للعلم فيها تراث يترك بصماته على الناس. أكبرت في فؤاد زكريا منذ هذا الوقت أنه الفيلسوف الذي يدرك دوره جيدًا في المجتمع الذي يعيش فيه، فهو لا يعزل نفسه ولا يعزل بعيدًا عن الناس، وها هو يقدم له وصفة سحرية تجعل التفكير العلمي للجميع، وليس للعلماء فقط، وأعتقد أننا لو كنا سمعنا لما قاله ونادى به لكننا اختلفنا كثيرًا. ولما كنا وصلنا إلى ما وصلنا إليه، فنحن مجتمع نفتقد كثيرًا إلى التفكير العلمي.

الباز



الفيلسوف المقاتل



أنظمة الحكم التي ادعت تطبيق الشريعة ابتعدت عن الحرية والعدالة والمساواة وجميع القيم الدينية

إسكاتًا طويل الأمد. لتلك الأصوات المنادية بالحكم الإسلامي وتطبيق الشريعة، فالاختبار الحاسم كان هناك، في تلك الثورة التي أمسكت بزمام بلد إسلامي عظيم الأهمية، له ماضٍ عريق ومستقبل حافل بالإمكانات المشجعة.

فؤاد زكريا كان يتحدث هنا بمنطق الفيلسوف الذي يحتكم إلى العقل والمنطق، لكن هل كانت الحركات الإسلامية تحتكم لنفس العقل والمنطق؟ للأسف الشديد لم يحدث شيء من هذا.

يقول فؤاد: مع مظاهر الإخفاق التي توالى على هذه الثورة الإسلامية عامًا بعد عام، لم يتردد صداها على الإطلاق لدى المندادين بالحكومة الإسلامية في بقية أقطار العالمين العربي والإسلامي، فلم يتأثر هؤلاء بما انتهت إليه الثورة الإسلامية من إحكام قبضة رجال الدين على الدولة، وإنما ظلوا يرددون زعمهم القائل إن الحكم الإسلامي لا يعني تسليم زمام الأمر لرجال الدين، ولم يبد هؤلاء الدعاة أي استنكار لقيام حكومة الملالي بتصفية أحزاب المعارضة وأحدًا بعد الآخر، حتى لا يبقى في الساحة السياسية آخر الأمر غير رجال الدين، أو لتلك المحاكمات الصورية المتعجلة التي كان تصدر فيها أحكام الإعدام بنفس السرعة التي يقرأ بها مدرس الفصل نتيجة الامتحان على تلاميذه، أو لفرض مناهج مترممة على التعليم الجامعي والتعليم العام، أو لروح الكآبة والعبوس التي سادت حياة الناس اليومية وارتسمت حتى على تعبيرات وجوههم.

لا يتوقف فؤاد زكريا عند تجربة «الملالي» وحدها، بل يتعرض لتجارب أخرى تم تطبيق الشريعة فيها ببلاذ أخرى.

يتحدث عن تجربة السودان، يقول: كان التطبيق هذه المرة بقرار من حاكم فرد ظل يتقلب بين الأنظمة والاتجاهات المختلفة، إذ كان في بداية حكمه محسوبًا على اليسار مستقطبًا للقوى التقدمية، وأصبح في نهايته مستندًا إلى أشد القوى رجعية وجهالة، وهلل دعاة تطبيق الشريعة لتجربة التمير، على الرغم من مظاهر الظلم الصارخة التي ظهرت للعيان في كل تصرف من تصرفات هذا الطاغية، وطالبوا معارضتهم بأن يمنحوا الرجل فرصة، وتجاهلوا المجاعة وأحكام الإعدام والاستنزاف الدائم لثروة البلاد وسرقات الحكام المفضوحة لأموال شعب بأسره، ووضعوا هذا كله في قفلة، والتطبيق الشكلي لحدود السرقه والخمر والزنا في كفة أخرى، فرجحت الكفة الثانية لديهم على المظالم الفادحة التي كانت تنقل الكفة الأولى.

ويتطرق زكريا إلى محاولات أخرى لتطبيق الشريعة الإسلامية، ضمن سلسلة أطول من المحاولات الأسبق عهدا، كان على رأسها محاولة السعودية ثم باكستان، فضلا عن المحاولات الجزئية في إندونيسيا وليبيا وغيرهما، وفي جميع هذه المحاولات كانت النتائج واحدة: أنظمة للحكم تبعد كل البعد عن الحرية والعدالة والمساواة وجميع القيم التي سعت إلى إقرارها جميع الأديان ودعا إليها الفلاسفة والمصلحون منذ أقدم العصور، ومع ذلك فإن دعاة تطبيق الشريعة الإسلامية لم ينجروا إلى اهتمام لذلك الإخفاق الصارخ الذي انتهت إليه تلك التجارب السابقة، بل إن أصواتهم ازدادت ارتفاعًا في نفس الوقت الذي كانت فيه تجربة تطبيق الشريعة في السودان قد تحولت إلى فضيحة عالمية مدوية.

قاد هذا التناقض فؤاد زكريا إلى البحث في عقلية وخطاب الحركات الإسلامية، وجعله يتساءل: علام يدل هذا التجاهل التام للواقع، وللتاريخ القريب، وللأمثلة والنماذج المموسة؟ وكيف يرضى أي مجتمع أن يسلم مقابله أموره لجماعات تقبض عينيها عن التجارب المحيطة بها، ولا تحاول أن تتعلم من الدروس الماثلة أمامها، أو أن تراجع خطواتها وتعيد النظر في أهدافها في ضوء الواقع الملموس؟

ويرد زكريا على تساؤلاته في نقاط محددة على النحو التالي:

أولاً: الرد الجاهز الذي يرد به أنصار هذه الجماعات على كل من ينبههم إلى إخفاق هذه التجربة في تطبيق الشريعة أو تلك، هو أن هذا ليس هو «الإسلام»، وأن خطأ التمير أو ضياء الحق، هو خطأ أشخاص، وليس خطأ الإسلام في ذاته، ولكن هذا الرد حق أريد به باطل، فمن المؤكد أن أي تجربة تطبيق الشريعة الإسلامية يمكن أن تنحرف عن طهر الشريعة ذاتها، بحيث لا يصح تحميل الشريعة أوزار التطبيق الباطل، هذه حقيقة لا يصح أن يجادل فيها أحد.

ثانيًا: هذا الرد بالرغم من ذلك ينطوي على مغالطات فادحة، ذلك لأن أي تجربة أخرى، تطبق في المجتمع المصري مثلاً، ستكون بدورها مجرد تطبيق آخر، فهل نحن واثقون من أن هذا التطبيق الجديد سيكون هو وحده القادر على تجنب جميع الأخطاء السابقة، وسيكون هو وحده المعبر عن جوهر الإسلام؟ ما هو الضمان، ومن أين أتى هذا اليقين، ومن أدرا أن هذا التطبيق الجديد لن يكون صورة مكررة لأخطاء التطبيق السودوي أو جرائم التمير أو ضياء الحق؟

ثالثًا: الناحية الداعية إلى تطبيق الشريعة أي جهد لكي تضمن على نحو قاطع تطبيقًا يخلو من هذه العيوب؟ وإذا قيل لنا، بعبارة إثباتية مطاطة، إن هؤلاء قد انحرفوا عن جوهر الإسلام، فهل نسينا

العلمي، إضافة إلى مؤلفاته «الإنسان والحضارة، والتعبير الموسيقي، وأشق الفلسفة، ونقد الاستشراق وأزمة الثقافة العربية، وآراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة... هذا غير ترجماته العديدة في مجالات الفلسفة المختلفة، لكنني توقفت عند كتبه التي تناول فيها ظاهرة الحركات الإسلامية المعاصرة، وعلى وجه التحديد كتابان، الأول هو الحقيقة والوهم في الحركة الإسلامية المعاصرة، والثاني هو «المسحوق الإسلامي في ميزان العقل».

صدر الكتابان في العامين ١٩٨٦ و١٩٨٧ على التوالي، واعتقد أن التاريخ هنا مهم، فقبل سنوات كانت مصر خارجة من محاولة اغتيال الرئيس السادات على يد جماعتي الجهاد والجماعة الإسلامية، ثم ما حدث بعد ذلك من انفلات عام استغلته هذه الجماعات لتحكم وتسيطر في مناطق مختلفة على طول وعرض الخريطة المصرية، ثم وهذا هو الأهم - كان استعادة جماعة الإخوان بعضًا من الفرص للعمل، بعد أن قرر مبارك أن يدخل في صفقة معها، معتقدًا أنها يمكن أن تطرد الجماعات المتطرفة وتحتل مكانها، اعتقادًا من النظام أن الجماعات أقل ضررًا من الجماعات الأخرى، دون أن يعرف أن هذه الجماعات جميعها خرجت ساخنة من رحم الإخوان المتطرف.

القيمة الكبرى لكتابات فؤاد زكريا في كتابيه كانت في تفكيك خطابات هذه الجماعات، وهو التفتيح الذي كان يصيب في النهاية في صانع تجديد الخطاب الديني بشكل عام.

وهنا نتوقف عند أهم الأفكار التي حرص فؤاد زكريا على أن يضعها أمام العقل المصري في مرحلة مواجهته لأفكار وأفعال هذه الجماعات المتطرفة.

في تقديمه كتابه، «الحقبة زكريا وبحديث مطول في المسلم المعاصر والبحث عن اليقين». يختار زكريا نقطة ساخنة جدًا لحديثه، فيبدأ من الثورة في إيران، التي عندما قامت، ونجحت في القضاء على نظام من أعنى الأنظمة الاستبدادية التي عرفتها البشرية، وأقامت حكمًا إسلاميًا كاملاً في بلد يملك كل مقومات النهوض والتقدم، من طاقة بشرية ضخمة وأمية، وموارد طبيعية وفيرة، على رأسها التدفق الغزير للبترول، وحضارة مجيدة تضرب بجذورها في أعماق التاريخ، كان تقويمه وقتها لها أنها اختبار حاسم لكل الحركات الإسلامية المعاصرة، فإذا نجحت في إقامة مجتمع العدل والحرية والتقدم، كان معنى ذلك أن هذه الحركات ستكون قوة دفع هائلة يصعب إيقافها في أي بلد من بلدان العالم الإسلامي الذي يشكو من التخلف ويرزح تحت أعباء أنظمة قمعية ويتعشش إلى البديل، أما إذا أخفقت، فإن إخفاقها سيعني

الانحسار، بل إنه حتى في الحالات التي لا يستطيع فيها العلم أن يجرم بشيء ما على نحو قاطع، وإنما يظل هذا الشيء «احتماليًا»، في ضوء أحدث معرفة الموضوع الذي نبهته، وكلها أمور شاقة تحتاج إلى مران خاص، وتصفقها الممارسة المستمرة.

وإذا كان العلم تنظيماً لطريقة تفكيرنا أو أسلوب ممارستنا العقلية، فإنه - في الوقت ذاته - تنظيم للعالم الخارجي، أي أننا في العلم لا تقتصر على تنظيم حياتنا الداخلية فحسب، بل تنظيم العالم المحيط بنا أيضاً، ذلك لأن هذا العالم ملئء بالحوادث المتشابكة والمتداخلة، وعلينا في العلم أن نستخلص من هذا التشابك والتعقيد مجموعة الوقائع التي نهمنا في ميدانها الخاص، وهذه الوقائع لا تأتي إلينا جاهزة، ولا تحتل جزءاً منفصلاً من العالم أصفقت عليه بطاقة اسمها «الكيمياء» أو «الفيزياء»، بل إن مهمتنا في العلم هي أن نقوم بهذا التنظيم الذي يمكننا من أن نتلقى من ذلك الكل المعقد ما يهمنا في ميداننا الخاص.

ثالثاً: البحث عن الأسباب... فلا يكون النشاط العقلي للإنسان علماً - بالمعنى الصحيح - إلا إذا استهدف فهم الظواهر وتعليلها، ولا تكون الظاهرة مفهومة - بالمعنى العلمي لهذه الكلمة - إلا إذا توصلنا إلى معرفة أسبابها.

رابعاً: الشمولية واليقين... فالمعرفة العلمية معرفة شاملة، بمعنى أنها تسرى على جميع أمثلة الظاهرة التي يبحثها العلم، ولا شأن لها بالظواهر في صورتها الفردية، وحتى لو كانت هذه المعرفة تبدأ من التجربة اليومية المألوفة، مثل سقوط جسم ثقيل على الأرض، فإنها لا تكتفى بتقرير هذه الواقعة على النحو الذي نشاهدها عليه، وإنما تعرضنا من خلال مفاهيم ذات طابع أعم، مثل فكرة الجاذبية والكتلة والسرعة والزمن، بحيث لا تعود القضية العلمية تتحدث عن سقوط هذا الجسم بالذات، أو حتى عن مجموعة الأجسام المماثلة له، بل عن سقوط الجسم عموماً، وبذلك تتحول التجربة الفردية الخاصة - على يد العلم - إلى قضية عامة أو قانون شامل، ولا تسرى شمولية العلم على الظواهر التي يبحثها فحسب، بل على العقول التي تتلقى العلم أيضاً، فالحقيقة تقترض نفسها على الجميع بمجرد ظهورها، ولا يعود فيها مجال للخلاف بين فرد وآخر، أي أن العلم شامل بمعنى أن قضاياه تنطبق على كل الظواهر التي يبحثها، وبمعنى أن هذه القضية تصدق في نظري عقل يلم بها.

خامساً: الدقة... ففي حياتنا المعتادة نستخدم في أحيان كثيرة عبارات تتسم بالغموض وتبتعد عن الدقة، كأن يقول شخص: قلبي يحدثني بأنه سيحدث كذا، وأمثال هذه التعابير ليست مرفوضة في الأحاديث اليومية المألوفة، بل إنها قد تؤدي فيها وظيفة عامة، هي الإيحاء بشيء معين دون تحديد دقيق له، أما في العلم فمن غير المقبول أن تترك عبارة واحدة دون تحديد دقيق، أو تستخدم قضية يشوبها الغموض أو

الالتباس، بل إنه حتى في الحالات التي لا يستطيع فيها العلم أن يجرم بشيء ما على نحو قاطع، وإنما يظل هذا الشيء «احتماليًا»، في ضوء أحدث معرفة الموضوع الذي نبهته، وكلها أمور شاقة تحتاج إلى مران خاص، وتصفقها الممارسة المستمرة.

وإذا كان العلم تنظيماً لطريقة تفكيرنا أو أسلوب ممارستنا العقلية، فإنه - في الوقت ذاته - تنظيم للعالم الخارجي، أي أننا في العلم لا تقتصر على تنظيم حياتنا الداخلية فحسب، بل تنظيم العالم المحيط بنا أيضاً، ذلك لأن هذا العالم ملئء بالحوادث المتشابكة والمتداخلة، وعلينا في العلم أن نستخلص من هذا التشابك والتعقيد مجموعة الوقائع التي نهمنا في ميدانها الخاص، وهذه الوقائع لا تأتي إلينا جاهزة، ولا تحتل جزءاً منفصلاً من العالم أصفقت عليه بطاقة اسمها «الكيمياء» أو «الفيزياء»، بل إن مهمتنا في العلم هي أن نقوم بهذا التنظيم الذي يمكننا من أن نتلقى من ذلك الكل المعقد ما يهمنا في ميداننا الخاص.

ثالثاً: البحث عن الأسباب... فلا يكون النشاط العقلي للإنسان علماً - بالمعنى الصحيح - إلا إذا استهدف فهم الظواهر وتعليلها، ولا تكون الظاهرة مفهومة - بالمعنى العلمي لهذه الكلمة - إلا إذا توصلنا إلى معرفة أسبابها.

رابعاً: الشمولية واليقين... فالمعرفة العلمية معرفة شاملة، بمعنى أنها تسرى على جميع أمثلة الظاهرة التي يبحثها العلم، ولا شأن لها بالظواهر في صورتها الفردية، وحتى لو كانت هذه المعرفة تبدأ من التجربة اليومية المألوفة، مثل سقوط جسم ثقيل على الأرض، فإنها لا تكتفى بتقرير هذه الواقعة على النحو الذي نشاهدها عليه، وإنما تعرضنا من خلال مفاهيم ذات طابع أعم، مثل فكرة الجاذبية والكتلة والسرعة والزمن، بحيث لا تعود القضية العلمية تتحدث عن سقوط هذا الجسم بالذات، أو حتى عن مجموعة الأجسام المماثلة له، بل عن سقوط الجسم عموماً، وبذلك تتحول التجربة الفردية الخاصة - على يد العلم - إلى قضية عامة أو قانون شامل، ولا تسرى شمولية العلم على الظواهر التي يبحثها فحسب، بل على العقول التي تتلقى العلم أيضاً، فالحقيقة تقترض نفسها على الجميع بمجرد ظهورها، ولا يعود فيها مجال للخلاف بين فرد وآخر، أي أن العلم شامل بمعنى أن قضاياه تنطبق على كل الظواهر التي يبحثها، وبمعنى أن هذه القضية تصدق في نظري عقل يلم بها.

خامساً: الدقة... ففي حياتنا المعتادة نستخدم في أحيان كثيرة عبارات تتسم بالغموض وتبتعد عن الدقة، كأن يقول شخص: قلبي يحدثني بأنه سيحدث كذا، وأمثال هذه التعابير ليست مرفوضة في الأحاديث اليومية المألوفة، بل إنها قد تؤدي فيها وظيفة عامة، هي الإيحاء بشيء معين دون تحديد دقيق له، أما في العلم فمن غير المقبول أن تترك عبارة واحدة دون تحديد دقيق، أو تستخدم قضية يشوبها الغموض أو

لم يتركنا فؤاد زكريا على قارعة الطريق دون أن يدلنا على سمات التفكير العلمي، ويمكننا أن نوجز ما قاله في الآتي:

أولاً: التراكمية... فالعلم معرفة تراكمية، ولفظ العلم التي يعلو بها صرحه، فالمعرفة العلمية أشبه بالبناء الذي يشيد طباقاً فوق طباق، مع فارق أساسي هو أن سكان هذا البناء ينتقلون إلى الطابق الأعلى، أي أنهم كلما شيدوا طباقاً جديداً انتقلوا إليه وتركوا الطوابق السفلى لتكون مجرد أساس يرتكز عليه البناء، وقد يبدو هذا الوصف أمراً طبيعياً بالنسبة إلى أي نوع من النشاط العقلي أو الروحي للإنسان، ولكن قليلًا من التفكير ينقطن بأن الأمر ليس كذلك بالنسبة إلى أنواع متعددة من هذا النشاط، فقد عرف الإنسان منذ العصور القديمة نوعاً من النشاط العقلي قد يبدو مشابهاً للمعرفة العلمية إلى حد بعيد، هو المعرفة الفلسفية، ولكن هذه المعرفة الفلسفية لم تكن تراكمية، بمعنى أن كل مذهب جديد يظهر في الفلسفة لم يكن يبدأ من حيث انتهت المذاهب السابقة، ولم يكن مكماً لها، بل كان ينتقد ما سبقه ويتخذ لنفسه نقطة بداية جديدة، ومن هنا فإننا إذا استخدما التشبيه السابق كان في وسعنا أن نقول: إن البناء الفلسفي لا يرتفع إلى أعلى، بل إنه يمتد امتداداً أفقياً، فضلاً عن ذلك، فإن سكان هذا البناء لا يتركون طوابقه القديمة، بل يظلون مقيمين فيها مهما ظهرت له من طوابق جديدة، ذلك لأن افتقار المعرفة - في ميدان الفلسفة - إلى الصفة التراكمية، يجعل المشتغلين بالفلسفة يجدون في تياراتها القديمة أهمية لا تقل عن أهمية التيارات الحديثة، ومن ثم تظل موضوعاً دائماً لدراستهم.

وتكشف لنا سمة «التراكمية» هذه عن خاصية أساسية للحقيقة العلمية، هي أنها نسبية، فالحقيقة العلمية لا تكف عن التطور، ومهما بدا في أي وقت أن العلم قد وصل في موضوع معين إلى رأي نهائي مستقر، فإن التطور سرعان ما يتجاوز هذا الرأي ويستعيز عنه برأي جديد.

ثانياً: التنظيم... إننا لا نترك أفكارنا تسير حرة طليقة، وإنما نرتبها بطريقة محددة، وننظمها عن وعي، ونبدل جهداً مقصوداً من أجل تحقيق أفضل تخطيط ممكن للطريقة التي نشكر بها، ولكي

تجربة تطبيق الشريعة

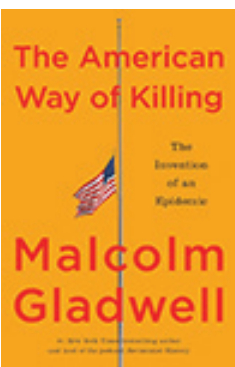
في السودان تحولت إلى فضيحة عالمية مدوية





مايك ماكنتاير

11.2 مليون
أمريكي اشتروا
أسلحة لأول
مرة بين 2021
و2024



مالكوم جلاويل

النساء يشكلن

نحو نصف
المشتريين
الجدد للأسلحة
في أمريكا



هاريل شابيرو



أرض الخوف

كيف وصل الأمريكيان إلى «عبادة السلاح»؟

1 مغامرة جريئة في مدرسة لتعليم استخدام المسدس

صدر كتاب «المسدس أساسيات الاستخدام: الحياة والموت في ظل السلاح في أمريكا»، أمس الثلاثاء، عن دار النشر العريقة «كنوبف»، من تأليف هاريل شابيرو، أستاذ علم الاجتماع بجامعة «تكساس».

«شابيرو» أجرى تحقيقًا استقصائيًا أشبه بالمغامرة المحفوفة بالمخاطر، انخرط خلالها في تجربة عملية داخل مدرسة شهيرة لتعليم استخدام الأسلحة في أمريكا.

هذه التجربة العملية جرت داخل مدرسة «التدريب التكتيكي»، وهي مدرسة شهيرة لتعليم استخدام الأسلحة النارية في المناطق الريفية بولاية تكساس، وفيها يتعلم المتدربون أن أي رحلة إلى متجر البقالة قد تتحول إلى تبادل لإطلاق النار، وأن أي يوم قد يكون اليوم الذي يقتحم فيه دخلي المنزل ويقتل العائلة، وأن انتظار الشرطة للتدخل وإنقاذ الموقف يعادل حكمًا بالإعدام، وفي

فالأمان يكمن في حمل السلاح دائمًا، وفي الاستعداد والرغبة الدائمين لاستخدامه! بعد ٤٢ دورة تدريبية، وإطلاق ١٠ آلاف طلقة، والحصول على رخصة لحمل السلاح الخفي،

خرج «شابيرو» بكتابه المهم الذي يفوض بعمق وبأسلوب غني بالتفاصيل في نمط حياة أمريكي فريد عبر عالم مدارس الأسلحة النارية، وصولاً إلى مجتمع يمثل فيه امتلاك السلاح مصدر رزق، وتقليدًا متوارثًا، وجزءًا أصيلاً من الهوية.

ويكشف الكتاب، الذي يضم بين دفتيه ٣٢٠ صفحة، عن المخاوف العنصرية وأوهام البطولة التي تُلقن لمالكي الأسلحة لتبنيها جنبًا إلى جنب مع أسلحتهم، موضّحًا كيف عزز لديهم الشعور المستمر بالضعف والتهديد القدرة على إطلاق النار دون خوف من عواقب قانونية.

ويكشف المؤلف حقائق جديدة ومثيرة للجدل حول تضخم نفوذ «الجمعية الوطنية للنباد»، أو ما يُعرف بالاتحاد القومي للأسلحة في أمريكا، وتحولها نحو التطرف، بالتزامن مع جهود «وول ستريت» لتسريع وتيرة سوق الأسلحة الهجومية ومبيعات الأسلحة عبر



2 زراعة الأشجار تخفض معدل الجرائم في فيلادلفيا!

يصدر كتاب «القتل على الطريقة الأمريكية: اختراع وباء» في ٢٩ سبتمبر الجاري عن دار نشر «هاشيت»، للكاتب مالكولم جلاويل، الذي يبحث فيه عن الأسباب الجذرية التي تجعل الولايات المتحدة تسجل معدلات عنف وجرائم قتل أعلى بكثير من أي دولة أخرى غنية ومتقدمة.

ويتناول «جلاويل» في كتابه القتل على الطريقة الأمريكية من خلال سلسلة قصص حقيقية، وعبر السرد الشامل لتلك القصص وتاريخ العنف المسلح في أمريكا.

يحمل الكتاب المكون من ٣٠٤ صفحات عنوانًا أشبه بأسلوب الصحافة الاستقصائية المكشوفة للممارسات الفاسدة. ويحذر «جلاويل» فيه من أن «الولايات المتحدة ستواجه مأسى تزداد سوءاً ما لم يحدث إصلاح في كيفية بيع الأسلحة النارية واقتنائها واستخدامها».

ويركز الكتاب على مسألة متجذرة ومستمرة في ثقافة الولايات المتحدة، ألا وهي العنف المسلح، ويدعو إلى البحث في أماكن غير متوقعة عند محاولة فهم هذه المشكلة. كاشفًا العميقة في طريقة تعامل الولايات المتحدة مع العنف المسلح على مدار عقود طويلة.

وحسب ما جاء في الكتاب، معظم أعمال

العنف وجرائم إطلاق النار في الولايات المتحدة ليست نفعية أو مخططة بهدف تحقيق مكسب ما، بل هي أعمال تعبيرية تنبع من نوبات الغضب، ولا تتأثر بتعديل العقوبات.

وسرد المؤلف قصة توضيحية كمثال عن تلك الدوافع النفسية الغريبة: في وقت متأخر من ليلة أحد في شهر يونيو عام ٢٠٢٣، توقفت امرأة تدعى كارليشيا هود، وابنها البالغ ١٤ عامًا ومتفوق دراسيًا، أمام أحد المطاعم، بقى الابن في السيارة بينما دخلت «هود» إلى المطعم، وهو مكان بسيط للغاية، مخصص للطلبات الخارجية فقط، ولا يوفر أماكن للجلوس داخله، ويفتح أبوابه على مدار الساعة.

طلبت «هود» طلبًا خاصًا معدلاً عن القائمة المعتادة، دون أن تدرک أن الطلبات الخاصة لا تحظى بالقبول في هذا المطعم المزدحم. انزعج الرجل الذي كان يقف خلفها في الطابور، إذ كانت تتسبب في تأخير العمل.

كان اسمه جيريمي براون، وكان يُعرف في الشارع بلقب «ملك الضربة القاضية». بدأ «براون» يلوح بيديه صعودًا وهبوطًا تعبيرًا عن استيائه. دخل في جدال مع «هود» وازداد هياج، ثم رفع قبضته، وأرجع جسده إلى الخلف ليصوب كامل ثقله في الحركة، ولكمها في رأسها.

الإنترنت، وحملة جماعات الضغط المؤيدة للسلاح السرية لتغيير مواقف الرأي العام عبر تلقين الأطفال أفكارًا معينة. كما يبين كيف تُستخدم الأموال المجهولة المصدر، والدراسات البحثية المشكوك في نزاهتها، والوحدات التنظيمية لإسقاط قوانين السلاح.

وينبه المؤلف إلى أن الولايات المتحدة تسعى مؤخرًا لإقرار قوانين تتيح المزيد من المبررات لاستخدام العنف على حد وصفه، مشيرًا إلى أن ولاية تينيسي أقرت مؤخرًا قانونًا يسهّل من الناحية القانونية إطلاق النار على شخص يسرق جزارة العشب أو الدراجة أو الأدوات الكهربائية التي تركها صاحبها في سقيفة الحديقة.

يمثل هذا توجهًا جديدًا لمبدأ «الثبات في الموقع» أو

أطفالهم من المدرسة.

تشهد فئة مالكي الأسلحة هذه تنوعًا متزايدًا، ففي الفترة ما بين عامي ٢٠٢١ و٢٠٢٤، اشترى ١١,٢ مليون أمريكي سلاحًا لأول مرة. وكان ما يقرب من نصف هؤلاء من النساء، وخمسهم من السود، وخمس آخر من ذوي الأصول الإسبانية، وهي نسب تعكس التركيبة السكانية للبلاد ككل بشكل أكبر بكثير مقارنة بمالكي الأسلحة في الماضي. ففي عام ٢٠٠٠، كان ثلث الأمريكيين فقط يعتقدون أن وجود سلاح في المنزل يجعل الناس أكثر أمانًا. أما اليوم، فإن ضعف هذا العدد تقريبًا يثبتني هذا الرأي.

ومع توسع قاعدة مالكي الأسلحة وتنوع تركيبتها السكانية، توسع حقنا القانوني في قتل شخص ما دفاعًا عن النفس. تاريخيًا، كان حق الأمريكيين في استخدام القوة المميتة دون الالتزام بالانسحاب أو التراجع مقتصرًا على الدفاع عن النفس داخل المنازل. لكن منذ عام ٢٠٠٥، انتشرت في جميع أنحاء البلاد قوانين «الثبات في الموقع»، التي توسع نطاق هذا الحق ليشمل معظم الأماكن العامة.

3 زراعة الأشجار تخفض معدل الجرائم في فيلادلفيا!

عندما بدأ الجدل، أرسلت «هود» رسالة نصية لابنها تطلب منه الدخول. كان الابن حينها عند الباب، يبدو نحيل القوام ومترددًا وهو يرتدى سترة بيضاء بقلنسوة. رأى «براون» بوجه لكمة ثانية لوالدته، فأخرج مسدسًا وأطلق النار على ظهر «براون»، ركض «براون» خارج المطعم، فلاحقه الصبي وهو يواصل إطلاق النار. لقى «براون» حتفه في الشارع، ليكون واحدًا من بين ١٢ رجلًا قتلوا بالرصاص في شيكاغو خلال عطلة نهاية الأسبوع في ذلك العام.

ويشير المؤلف إلى ما يسمى بالعنف التبعيري، وهو عنف لا يهدف إلى كسب شيء ملموس، بل إلى إيذاء شخص ما، وغالبًا ما يحدث في لحظة مناجاة عن الإحباط أو الغضب، وعادة في جرائم القتل الأمريكية مع سهولة اقتناء سلاح لكل فرد.

وعلى مدى معظم فترات جيل كامل، سادت حالة من الارتباك في دراسة الجريمة في أمريكا، فهناك آراء ترى أن الجرائم العنيفة نابعة من خلل فردي، مثل توقف النمو أو صدمات الطفولة أو النزاعات المعادية للمجتمع. غير أن الأبحاث التي أجراها خبراء في علم الجريمة مثل ديفيد وايزنورد ولورانس دبليو شيرمان، أظهرت أن الجريمة تتركز

الدفاع عن النفس دون تراجع». ويعد أن كان يسمح لك بالبقاء عن نفسك لا عن ممتلكاتك، بموجب هذا البند الموسع، بات بإمكانك القتل لحماية ممتلكاتك طالما أنك تعتقد أن المتسل يشكل تهديدًا لك أو للآخرين.

ويضيف المؤلف أنه مع توسيع المزيد من الولايات لنطاق الاستخدام المقبول للقوة المميتة، ألقى المعارضون باللوم على هذه القوانين في ارتفاع معدلات جرائم القتل والسلوكيات المتهورة.

وفي مارس الماضي، صرحت ميليسا جونسون، وهي مدعية عامة بارزة في ولاية ميسوري، بأن القانون أوجب النار عام ٢٠٢٤ أسفر عن مقتل امرأة وإصابة العشرات خلال احتفالات «السوبر بول». وأضافت أن مثل هذه

في ولايتي تكساس، يُسمح لك بقتل شخص ما إذا كنت تعتقد أن ذلك ضروري لمنعه من ارتكاب جرائم أخرى، مثل الاعتداء الجنسي أو السرقة. كما تسمح تكساس بقتل شخص لاستعادة شيء سرقه منك، شريطة أن يكون لديك «اعتقاد معقول» بأن هذه هي الوسيلة الوحيدة لاستعادته!

خلال تدريبي على استخدام الأسلحة النارية، علمنا المديرون ألا نطلق النار إلا عندما نعتقد أن حياتنا أو حياة أحد أحيائنا في خطر، وأن تحديد التكاليف المالية والعملية الوحيد. بدأ وكأنهم يدعون إلى ضبط النفس، إلا أن قائمة الظروف التي عدوها مهددة للحياة كانت أطول بكثير من التي قائمة كنت سأضعها بنفسى سابقًا.

أما فيما يتعلق بالامتناع عن إطلاق النار، فلم تكن الأسباب التي طرحت على تتعلق غالبًا بتجنب ارتكاب خطأ فادح أو الحفاظ على حياة إنسان، بل كانت تتمحور حول تجنب نفسي التكاليف المالية والعملية والضغوط النفسية الناجم عن التحقيقات والإجراءات القانونية التي قد تترتب على ضغط الزناد!

3 زراعة الأشجار تخفض معدل الجرائم في فيلادلفيا!

بشكل مكثف للغاية في مناطق محددة، وذلك في مدينة تلو الأخرى. كانت مجموعة محدودة من المبيعات السكنية تشهد قدرًا غير متناسب من أعمال العنف، وظلت هذه المناطق بؤرًا للعنف عامًا تلو الآخر، وبعبارة أخرى، لم تكن المشكلة تكمن في الأشخاص، بل في المكان. وخلال بحثه عن أسباب العنف المسلح، أجرى المؤلف في الصيف الماضي جولة في أحد أحياء ذوي الدخل المحدود في فيلادلفيا، بصحبة «جمعية بنسلفانيا للمستهنة»، التي تقود من خلال برنامجها «تحويل قطع الأراضي الشاغرة»، جهدًا منسقًا لتنظيف آلاف قطع الأراضي المهملّة والمتناثرة في أنحاء المدينة، وإزالة الأعشاب الضارة، وجمع القمامة، وزراعة المسطحات العشبية، وتركيب سياج خشبي بسيط.

وحسب المؤلف، شهدت الأحياء التي حُوّلت فيها هذه الأراضي إلى مساحات خضراء انخفاضًا بنسبة ٢٩٪ في معدلات العنف المسلح، وهي نسبة كبيرة، رغم أنه لم يتغير السكان، ولم تتغير المشكلات الاجتماعية للنمو أو صدمات الطفولة أو النزاعات المعادية للمجتمع. غير أن الأبحاث التي أجراها خبراء في علم الجريمة مثل ديفيد وايزنورد ولورانس دبليو شيرمان، أظهرت أن الجريمة تتركز

السيناريوهات أصبحت أكثر شيوعًا، مشيرة إلى أن مكتبها امتنع عن المضى قدمًا في ضعف عدد قضايا القتل سنويًا مقارنة بما كان عليه الحال قبل دخول قانون «الثبات في الموقع» بالولاية حيز التنفيذ عام ٢٠١٦.

ومنذ أن أقرت فلوريدا أول قانون شامل لـ «الثبات في الموقع»، عام ٢٠٠٥، تزايد الحق في الدفاع عن النفس باستخدام القوة المميتة باطراد. والأمير هنا لا يقتصر على امتلاك الناس للمزيد من الأسلحة فحسب، بل أصبح لديهم الآن المزيد من الطرق لتبرير استخدامها بقتل شخص آخر، وذلك ببساطة من خلال التذرع بشعور بالخوف، غالبًا ما يكون غير محدد المعالم، ما يؤذن بيده حقية جديدة من جرائم القتل التي تُعتبر «مشروعة» قانونًا بدعوى «الدفاع عن النفس».

في ٢١ يوليو الماضي، صدر كتاب «الارتداد: الأسلحة والجشع والنهج الأمريكي في العنف» عن دار النشر دافعة الصيت «سايمون أند شوستر»، من تأليف الكاتب مايك ماكنتاير، الذي يكشف القصة الشاملة والدقيقة للقوى التي تشكل ثقافة السلاح وعبادة القتل، في الولايات المتحدة، موضّحًا كيف تداخلت الحرب والبحرية والتجارة والسياسة مع تطور أسلحة نارية تزداد فتكًا يومًا بعد يوم.

يقول «ماكنتاير»، في كتابه المكون من ٢٨٨ صفحة، إنه لم يمض وقت طويل منذ أن كان بإمكاننا تصور مستقبل لأمريكا لا تهيمن عليه «عبادة السلاح»، ولا تشوبه فضول دراسية ملطخة بالدماء أو عود فارغة بالأفكار والصلوات، ومع ذلك، فإن مزيجًا سامًا من السياسة

في 10 أغسطس الماضي، كشفت صحيفة واشنطن بوست، الأمريكية عن واحدة من أكثر عمليات التمويه الاستخباراتية غرابة، والتي نفذها جهاز الخدمة السرية لتأمين الرئيس الأمريكى خلال السنوات الأخيرة. فبعد مغادرته قمة حلف شمال الأطلسي، ناتو، في تركيا، ظهر الرئيس دونالد ترامب أمام الكاميرات وهو يصعد إلى الطائرة الرئاسية الأمريكية التي جاء بها من واشنطن، وبينما تابعت وسائل الإعلام المشهد باعتباره عودة عادية إلى الولايات المتحدة، لم يعرف الصحفيون ويعض مسؤولي البيت الأبيض أن الرئيس لم يكن على الطائرة إلى اعتقدوا أنه يستقلها.



محمد هشام

طعم

في سنارة رئاسية

كيف باع ترامب مسئولى وصحفيى

البيت الأبيض للنجاة من التهديد الإيراني؟

وهنا تكمن المفارقة التي يلتقطها الفيلم، فالصحفيون الذين يفترض أن يكونوا عيون الجمهور على الرئيس، أصبحوا هم أنفسهم جزءاً من صورة صُممت لإخفاء مكانه الحقيقي.

يلخص «براندون» المفارقة من زاوية أكثر شخصية؛ فهو يقول إنه سبق أن خاض مواقف صعبة وخطرة بحثاً عن الصورة، لكنه يرى أن من حقّه أن يعرف طبيعة المخاطرة مسبقاً، حتى يقرر بنفسه إن كان مستعداً لتحملها. لم تكن المشكلة إذن في أن الطائرة أقلعت فقط من دونها؛ إنما في أن من بداخلها كان يمكن أن تتم التضيحية بهم نظير نجاة «ترامب»، لو تم استهداف الطائرة بالفعل.

3 انهيار مفهوم القوة

عندما حطت ٣١ طائرات، طائرة الرئاسة التقليدية، والأخرى التي تم إهداؤها من قطر، والثالثة التي تخفى فيها «ترامب»، في قاعدة «إيه إف سى ميلدنهال» البريطانية، اكتملت آخر حلقات الخدمة.

كان طائرة «إير فورس وان» القديمة قد وصلت وعلى متنها الصحفيون والموظفون، بينما كان «ترامب»، قد وصل قبلهم على متن الطائرة الأصغر «سى-٣٢ إيه»، ومن قبلهما وصلت الطائرة التي تم إهداؤها من قطر. وبعد دقائق، ظهر الرئيس مجدداً أمام الكاميرات وهو ينزل من طائرة «إير فورس وان» التقليدية، في مشهد يوحي بأن الرحلة جرت كما كان يفترض لها منذ البداية، ثم انتقل إلى الطائرة الرئاسية الجديدة التي أهدتها له قطر، ليواصل طريقه إلى واشنطن.

لكن الرحلة التي انتهت بنجاة الرئيس وعدم حدوث أي تهديد، تركت وراءها سؤالاً أكبر من تفاصيل عملية التمويه نفسها، فماذا تقول هذه الواقعة عن القوة التي يفترض أن تجسدها الرئاسة الأمريكية؟

فالرئيس الذي لا يريد أن يبدو مختبئاً اضطر إلى أن يختفى من طائرته أمام أعين الصحفيين، وأن يُنقل في شاحنة تموين إلى طائرة أخرى، بينما تترك طائرته في السناء لتبدو وكأنه موجود على متنها، وجميع من فيها مهددون بالموت لو تم تنفيذ الخطة الإيرانية المزعومة، حيث احتاجت الحماية إلى صناعة صورة كاملة تخدع من يراقب حركة الرئيس، حتى لو كان جزء من هذه الصورة، أشخاصاً بريئون لم يعرفوا أنهم يؤدون هذا الدور.

يقول المصور اليكس براندون بدهشة، إنه فوجئ بأنه أصبح «طعماً»، معتبراً أن المسألة بالنسبة إليه تتعلق بالحد الفاصل بين الخطر الذي يخترقه الصحفي والخطر الذي يُفرض عليه، ويضيف أن عمله سبق أن وضعه في مواقف بالغة الصعوبة والخطورة بحثاً عن الصورة، لكنه كان يريد أن يعرف أنه قد يكون مقبلاً على موت محقق.

والمفارقة أنه في اللحظة التي تصبح فيها حياة الرئيس مهددة، يمكن أن تتغير قواعد كل شيء حوله، فالصحفيون الذين والموظفون الذين يتحركون مع الرئيس، والطائرة التي تحمل اسمهم، كلها يمكن أن تتحول إلى أدوات في عملية واحدة هدفها الأول والأخير إخراج الرئيس من دائرة الخطر، ويذهب كل شيء بعد ذلك إلى الجحيم.

والأكثر دلالة أن هذه العملية لم تأت من فراغ، فالتهديد الإيراني الذي استدعى كل هذا التعقيد كان نتيجة مباشرة للمواجهة العسكرية التي دخلتها إدارة ترامب مع إيران دون خطة واضحة، رغم محاولاته إقناع الجمهور الأمريكى بأن بلاده في موقف أكثر قوة خلال تلك المواجهة، وهو ما أطلق تساؤلات، أهمها هل القوى هو من يختبئ من خصمه في شاحنة تموين؟

فبعد أن انكشفت الحكاية، لم تستغرق تلك الصورة الغربية وقتاً طويلاً حتى تحولت إلى مادة للسخرة؛ فانتشرت «الميمز» والصور المركبة لترامب مختبئاً داخل شاحنة التموين، وتحولت العملية الأمنية السرية إلى مشهد ساخر يتداوله الجمهور.

هذه الحقيقة، يدلل عليها جرم سلاترى، مراسل «رويترز» للبيت الأبيض في المشهد الختامي للفيلم الوثائقي، إذ رأى في الصورة ما هو أبعد من الإحراج، فيقول: «وجود الرئيس داخل شاحنة تموين بسبب تهديدات من إيران لا يعكس قوة، ولا يعكس سيطرة، وهم يعرفون ذلك».



مصادر أمريكية تتحدث عن محاولة إيرانية لاغتيال ترامب أثناء وجوده في تركيا

الموهمة، ولم يعرفوا إلا لاحقاً أنهم كانوا جزءاً من العملية.

2 جميعنا قطع في الشطرنج

تأتى شهادة اليكس براندون، كبير مصوري البيت الأبيض لدى وكالة «أسوشيتد برس»، كأول خيط في الرواية، حيث يقول إن نظره التقط قبل الصعود مشهداً غير مألوف، حيث تقف شاحنات تموين بشكل ملاصق على جانبي طائرة «إير فورس وان».

«لم أزدك من قبل»، يقول «براندون» الذي أمضى أكثر من ٤٠ عاماً في تغطية نشاط الرؤساء خلال الوثائقي، موجياً بأنه رغم أن تلك التفصيلة صغيرة، كانت كافية لإشعال حواسه المهنية.

ثم حدث الأمر الذي زاد الغموض، وهو إغلاق ستائر النوافذ، فيروى مراسل «رويترز» في البيت الأبيض جرم سلاترى، أن الصحفيين تلقوا تعليمات من موظفي البيت الأبيض بخفض الستائر، وهو إجراء كان مستغرباً لديهم، لأن مهمتهم هي أن يروا ويسجلوا كل ما يتعلق بحركة الرئيس، أما الآن، فكان المطلوب منهم ألا يروا أي شيء!

«براندون»، من جانبه، بدأ يجمع القطع، حيث شاحنات التموين، ثم الستائر المغلقة، والحركة غير المعتادة حول الطائرة، ومع تراكم التفاصيل، تحول الفضول لديه إلى شك.

يقول في الفيلم، بعد أن بدأت الصورة تتضح له: «يا إلهي... شاحنات التموين تلك»، قبل أن يضيف أن كل هذه الأشياء الصغيرة بدأت تتجمع معاً، وعندما عرف لاحقاً أنه كان على متن الطائرة التي استُخدمت كطعم، عاماً من مسيرته، لم أوضع قط في موقف أكون فيه طُعماً. أمر جنونى. جنونى حقاً».

ولا يقتنى الفيلم بعين المصور، فيستعين بشهادة واند جويل، العضو السابق في طاقم «إير فورس وان»، وروبرت ماك دونالد، العميل السابق في وكالة الخدمة السرية، لتفسير ما بدا غريباً لمن كانوا على الأرض وفي الجو.

كما يكشف الصحفي دان لامون من «واشنطن بوست»، وكارول ليونيج، الصحفية الاستقصائية البارزة في شبكة «إم إس ناو»، عن طبقة أخرى من القصة خلال «الوثائقي».

واللافت في شهادات الصحفيين أن الخدعة لم تُكتشف لحظة تنفيذها، بل بعد ذلك، إذ كان هؤلاء الأشخاص داخل الطائرة يؤدون مهمتهم المعتادة، فيما كانت الطائرة نفسها تؤدي مهمة أخرى لم يعرفوها، وهي أن تبدو للعالم، ولأى جهة تراقب حركة الرئيس وكأنه موجود على متنها.



ترامب يتحدث للصحفيين من الطائرة الرئاسية

وأمام الكاميرات، صعد «ترامب» إلى الطائرة التقليدية كما جرت العادة، وبدا أن الرحلة على وشك أن تبدأ كأي رحلة رئاسية، لكن داخل الطائرة وعلى المدرج، كانت عملية أخرى قد بدأت في الخفاء.

بحسب ما يبعد وثائقي «The Decoy Plane»، بناءه من شهادات من كانوا هناك، بدأت علامات الغرابة تظهر للصحفيين قبل أن يعرفوا حقيقتها، إذ صدرت تعليمات بإغلاق ستائر النوافذ، وظهرت عربات تموين بمحاذاة الطائرة في مشهد لم يعتده المصور الصحفي في البيت الأبيض اليكس براندون، والذي كان يراقب ما يحدث من موقعه، محاولاً فهم سبب الإجراءات غير المعتادة، بينما لم يكن يعرف أن الرئيس نفسه يستعد لمغادرة الطائرة التي صعد إليها لتوة.

بعد دقائق من صعوده، خرج ترامب سراً من الباب الجانبي للطائرة إلى شاحنة تموين كانت تقف بجوارها، ومنها نُقل إلى طائرة أخرى أصغر، من طراز C-32A، ولم يكن معظم الصحفيين والمسؤولين المرافقين على علم بما جرى، ولذلك ظلت الطائرة الرئاسية الكبيرة تستعد للإقلاع وعلى متنها الركاب الذين يفترض، بحسب الترتيبات الظاهرة، أن يكون الرئيس بينهم.

وأقلعت الطائرة من تركيا متجهة إلى بريطانيا، فيما كان ترامب قد سبقها على متن الطائرة الأخرى، وهنا اكتملت وظيفة «طائرة التمويه»، إذ بقيت الطائرة الرئاسية بما تحمله من صحفيين ومسؤولين، يتحرك في المسار الذي يفترض أن يكون مسار الرئيس، بينما كان الرئيس نفسه قد غادرها بالفعل، ووفقاً لإعادة بناء الواقعة، لم يكن رعاياه يعرفون أنهم أصبحوا، من دون إرادتهم أو علمهم، جزءاً من عملية أمنية هدفها إخفاء مكانه.

في بريطانيا، التقت الطائرتان مجدداً في قاعدة سلاح الجو الملكى البريطانى فى ميلدنهال، وهناك عاد «ترامب» إلى الطائرة الرئاسية التي كانت قد وصلت قبله أو في أعقابها، ليكمل منها رحلته إلى الولايات المتحدة، لتتمد الخطة من مجرد إخراج الرئيس من تركيا بطائرة سرية؛ إلى إعادته مرة أخرى إلى الطائرة التي كان الجميع يظنون أنه لم يغادرها أصلاً.

لكن المفارقة لم تتضح كاملة إلا بعد انتهاء الرحلة، حيث كان الصحفيون على متن الطائرة جزءاً من الخطة نفسها، فالطائرة التي ظلت تحملهم أصبحت، من حيث لا يلمنون، واجهة توحى بأن الرئيس موجود على متنها. هنا تحديداً يبدأ الجزء الأكثر إثارة في رواية «The Decoy Plane»، ليس من منظور أجهزة الأمن التي خططت للعملية، وإنما من منظور الأشخاص الذين كانوا داخل الطائرة

وفقاً للتحقيق، دفعت معلومات عن تهديد إيراني باغتيال ترامب، جهاز الخدمة السرية إلى تنفيذ خطة استخباراتية، تمثلت في أنه بعد دقائق من صعوده إلى الطائرة، يخرج الرئيس وعدد من مساعديه من باب جانبي، ليدخلوا شاحنة تموين كانت تقف بجوارها، قبل أن تنقلهم إلى طائرة أصغر من طراز «C-32A».

في المقابل، أقلعت الطائرة الرئاسية وعلى متنها صحفيون وموظفون، لتواصل رحلتها إلى بريطانيا كما لو أن الرئيس لا يزال بداخلها، لتتحول «إير فورس وان» إلى «طائرة تمويه»، فيما ظل رعاياه لا يعرفون أنهم أصبحوا جزءاً من الخدعة.

وكان يمكن للقصة أن تنتهي عند هذا الحد، باعتبارها عملية أمنية استثنائية كشفتها الصحافة بعد وقوعها، لكنها لم تنته، حيث طرحت «نتفليكس» في ٤ سبتمبر الجارى وثائقياً بعنوان «The Decoy Plane»، يعيد تركيب ما جرى من خلال شهادات أشخاص كانوا داخل القصة؛ بينهم صحفيون كانوا على متن الطائرة التي تحولت إلى «طعم»، ومراسل من «واشنطن بوست» شارك في كشف العملية، وعميل سابق في جهاز الخدمة السرية، وعضوة سابقة في طاقم «إير فورس وان».

والسؤال الذي يطرحه الوثائقي ليس فقط «كيف هرب ترامب؟» بل أيضاً: ماذا حدث داخل الطائرة التي تركها خلفه؟ وماذا كان يعرف رعاياه؟ ومتى أدركوا أنهم كانوا جزءاً من واحدة من أكثر عمليات التمويه الرئاسية إثارة للجدل والسخرية؟

1 3 طائرات للرئيس

كان المشهد في أنقرة يوم ٨ يوليو الماضى طبيعياً تماماً، فالرئيس دونالد ترامب يستعد لمغادرة تركيا بعد انتهاء قمة حلف شمال الأطلسي، والصحفيون المرافقون له يستعدون للعودة إلى الولايات المتحدة على متن الطائرة الرئاسية التقليدية، التي كانت تراقبها في نفس الرحلة، الطائرة الجديدة التي أهدتها قطر للرئيس الأمريكى.

صعد للطائرة الرئاسية ثم دخل للشاحنة الملاصقة من باب جانبي

مواسم الغضب

جناية الأمريكان على المسلمين بعد هجوم «11 سبتمبر»



روزينا

٢٠١٠. لقد أصبحت الإسلاموفوبيا جزءًا من المشهد السياسي الأمريكي. ■ لماذا تعتقد أن الإسلاموفوبيا بلغت هذا المستوى من سوء والانتشار، وأصبحت تمارس بهذه الصورة العلنية في الوقت الراهن؟

– اعتقد أن هناك عوامل كثيرة تقف وراء ذلك. بعد ٧ أكتوبر ٢٠٠٣، رأينا الولايات المتحدة تقدم دعمًا كاملاً لإسرائيل، في الوقت الذي كانت ترتكب فيه، إلى حد كبير، إبادة جماعية في غزة. ولم يؤد ذلك إلى احتجاج المسلمين والعرب وحدهم، وإنما أثار أيضاً غضب قطاعات واسعة من الرأي العام الأمريكي. وقد شهدت المواقف السياسية والشعبية تجاه هذه القضية تحولاً كبيراً خلال العامين الماضيين.

ما حدث بعد ١١ سبتمبر هو تشكّل إجماع وطني حول مواجهة الإرهاب؛ فقد كان الرأي العام يقف وراء إدارة بوش. وكذلك كانت وسائل الإعلام. أما اليوم، فلا يوجد مثل هذا الإجماع. ثمة فجوة كبيرة بين موقف الرأي العام من هذه القضية، وبين ما يفعله صانعو السياسات وما يقولونه بشأن الحرب الإسرائيلية على غزة.

وفي الوقت نفسه، تشهد صعود عدد متزايد من السياسيين المسلمين في الولايات المتحدة. وهذا يخلق ما يمكن وصفه بعاصفة كاملة؛ ففي ظل عدم وجود الكثير مما يمكن استخدامه لمواجهة هؤلاء السياسيين- حتى السياسات التقدمية التي يتبنّاها عبد السيد زهران ومداني تحظى بتأييد الرأي العام الأمريكي- يجرى اللجوء إلى العنصرية والإسلاموفوبيا. واعتقد أنها تحولت إلى سلاح.

■ الكثير من الأدوات التي أنشئت في أعقاب هجمات ١١ سبتمبر لاستهداف المسلمين، مثل وزارة الأمن الداخلي نفسها، تستخدم الآن ضد فئات أخرى أيضاً، مثل المهاجرين من أصول لاتينية. كيف كان شعورك وأنت ترين هذه الأدوات تتوسع وتستخدم بهذه الطريقة؟

– الأمر يبعث على القلق، لكنه لا يثير الدهشة. اعتقد أن أي محام في مجال الحقوق المدنية، وأي ناشط كان يتابع كيفية استخدام هذه القوانين ضد المسلمين، أدرك منذ البداية أن هذا سيحدث. فالمشكلة لا تقتصر على أن هذه القوانين موجودة بالفعل ويمكن استخدامها بسهولة، وإنما تكمن أيضاً في فعاليتها، لأن تعريفنا للإرهاب اتسع كثيراً. وعندما أطلقت إدارة بوش «الحرب على الإرهاب»، أخفقت أخفاقاً كبيراً في وضع تعريف واضح ماهية الإرهاب.

■ أي أن المشكلة كانت: ما الذي نحاربه أصلاً؟

– نعم. لم نعرف من هو العدو، ولذلك تغيرت صورته على مر السنين، إلى أن أصبح العدو هم المسلمون. ثم اتسع نطاقه ليشمل أيضاً كل من يخلف مع الحكومة الأمريكية.

وظلت صلاحيات السلطة التنفيذية ونفوذهما تتوسع، مع استخدام الحكومة الأمريكية المستمر لعبارة «الأمن القومي» لتبرير كثير من الإجراءات، وصولاً في نهاية المطاف إلى المحكمة العليا وقضية حظر دخول المسلمين. وما لدينا الآن هو سلطة تنفيذية تتمتع بصلاحيات واسعة، وتعريف فضفاض للإرهاب، وقوانين جرى تطويرها وصقلها، لكنها لا تزال غامضة. ولدينا إدارة قررت أن أعداءها هم اليساريون، والنشطاء المناهضون لهيئة إنفاذ قوانين الهجرة والجمارك «ICE»، وكل من يعتبره دونالد ترامب جزءاً من حركة «انتفا»، (حركة ذات توجه يساري تعارض الجماعات اليمينية المتطرفة والعنصرية والفاشية).

قبل ثلاثين عاماً، كنا نتقوّل إن لدينا رئيساً مختلاً، لكن على الأقل كانت هناك ضوابط وتوازنات تحد من سلطاته. أما ما حدث خلال السنوات الخمس والعشرين الماضية فهو أننا وسعنا قدرة السلطة التنفيذية وصلاحياتها على شن «الحرب على الإرهاب، في الخارج أو في الداخل.

– قبل عشر سنوات، عندما بدأت تبتلور لدى فكرة هذا الكتاب، كنت أظن أنني سأكتب كتاباً يستعيد هذا التاريخ وينظر إلى ما حدث في الماضي. لكنني أشعر بالدهشة اليوم لأني أعيش في عالم لم يعد فيه العداء للمسلمين مقبولاً فحسب، وإنما أصبح عنيفاً وعدوانياً إلى هذا الحد. كما أنه بات واسع الانتشار بصورة غير مسبوقة.



الذي نفذته متطرفون من اليمين المناهض للحكومة، وقال لي إنه كان يدرس آنذاك في برنامج ماجستير حول تهديدات الأمن القومي، ويتعلم عن مصطلح «الجهاد». وعندما وقع التضييق كان أول ما خطر له أن منفذيه إرهابيون مسلمون.

■ لم يكن كذلك. كان المنفذ رجالاً أبيض؟ – كان رجالاً أبيض، من قدامى المحاربين في الجيش الأمريكي. ومع ذلك، لم يكن هذا الافتراض نادراً. في الواقع، سارعت وسائل إعلام كثيرة إلى القول إن الهجوم يبدو من فعل إرهابيين عرب أو إرهابيين من الشرق الأوسط. ثمة خطاب، بحلول منتصف التسعينيات، أخذ في التشكل يوحي بأنه إذا وقع عمل إرهابي في الولايات المتحدة، فمن المرجح أن يكون مصدره المسلم.

وكان هذا هو منظور إدارة نيكسون إلى التهديدات المحتملة الصادرة عن الجالية العربية الأمريكية. لكن بحلول تسعينيات القرن الماضي، أصبحت الحكومة الأمريكية ترى أن هذه التهديدات قد تأتي من المجتمع المسلم الأوسع. وهناك أسباب عدة لذلك. أحدها صعود الإسلام السياسي، وبدا المسلمون في الولايات المتحدة في إظهار هويتهم الدينية بصورة أكثر وضوحاً. كما أتاح قانون الهجرة لعام ١٩٩٠ دخول أعداد أكبر بكثير من المهاجرين إلى الولايات المتحدة، وكان كثير منهم من المسلمين. وفي الوقت نفسه، كان المسلمون يعززون حضورهم السياسي والاجتماعي على نحو ملحوظ. ومع أن قضية فلسطين ربما تراجعت أهميتها بالنسبة لتسعينيات القرن الماضي.

■ كيف تعتقد أن الإسلاموفوبيا توظف سياسياً في الوقت الراهن، خصوصاً إذا نظرنا إلى الخطاب المستخدم ضد جيل جديد من السياسيين المسلمين، مثل زهران ومداني «عمدة نيويورك» وعبد السيد «سياسي مصري» فاز بترشيح الحزب الديمقراطي لانتخابات مجلس الشيوخ الأمريكي عن ولاية ميشيغان؟

– من اللافت أن هذا الخطاب بعيد إلى الأذهان أجواء الشك والريبة تجاه المسلمين التي سادت بعد هجمات ١١ سبتمبر. فمثلاً، الإيحاء بأن عبد السيد قد تكون له صلات بإرهابيين يعيدنا إلى المخاوف نفسها التي كانت تراود أجهزة إنفاذ القانون بشأن المجتمعات المسلمة في تسعينيات القرن الماضي. وكذلك القول إن لديه أهدافاً خفية أو نوايا مريبة، وهو بالضبط ما كانت تردده جماعات الكراهية المعادية للمسلمين في عامي ٢٠٠٩

– نعم. على الأقل أول مواطن أقررت وكالة الأمن القومي بأنها راقبته.

■ اعتقد أن استحضارك لحرب ١٩٦٧ لافت جداً. ومن الخيوط الأساسية في الكتاب التي تتناوليتها أكثر من مرة، كيف أسهمت العلاقة المتنامية بين الولايات المتحدة وإسرائيل في تشكيل المواقف السياسية تجاه العرب في الولايات المتحدة.

– بالتأكيد. كانت هناك مرحلة بدأ فيها التعامل مع العرب في الولايات المتحدة على أساس أنهم جماعة عرقية، وهذا يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالصراع الإسرائيلي الفلسطيني، والمنظور الذي رأت الولايات المتحدة فلسطين من خلاله، ثم المسلمين لاحقاً. كان دائماً منظور الأمن القومي. فعندما نتحدث عن عمليات المراقبة التي حدثت بعد عام ١٩٦٧، وعن مراقبة المسلمين في تسعينيات القرن الماضي، وكذلك بعد هجمات ١١ سبتمبر، نجد أنها جميعاً جرى التعامل معها من منظور الأمن القومي والإرهاب.

وهذا خيط مشترك لم يربط فصول هذه المسيرة التاريخية فحسب، وإنما أسهم أيضاً في تبرير تنامي الإسلاموفوبيا التي نشدها اليوم. ولا يمكن مواجهة الإسلاموفوبيا في هذا البلد دون مواجهة سياستنا تجاه الصراع الإسرائيلي الفلسطيني.

■ يبدو أن الحكومة الأمريكية كانت تستهدف الأمريكيين من أصول عربية، ثم اتسع نطاق هذا الاستهداف ليشمل المسلمين جميعاً. كيف حدث ذلك؟

– كانت فترة الثمانينيات مثيرة للاهتمام. بعد سقوط الاتحاد السوفيتي، أصبح الإرهاب الإسلامي أكبر عدو تعتقد الولايات المتحدة أنها تواجهه. صحيح أن هذا التهديد لم يأت من فراغ؛ فقد وقعت بالفعل هجمات نفذها إرهابيون إسلاميون ضد الولايات المتحدة. لكن ما حدث هو أن الولايات المتحدة بدأت تنظر إلى الإرهاب باعتباره فكرة مجردة. يرجع هذا التصور في الواقع إلى إسرائيل، وإلى بنيامين نتنياهو نفسه، الذي أصر بشدة على ترسيخ فكرة الإرهاب والترويج لها، لا باعتبارها تكتيكاً تستخدمه جماعات أو حتى دول، وإنما بوصفها غاية في حد ذاتها؛ أي أن الجماعات المسلحة تمارس الإرهاب لأنها شريرة.

وبعد سقوط الاتحاد السوفيتي، ومع اتساع هذا التعريف للإرهاب، شهدنا في تسعينيات القرن الماضي خلطاً متزايداً بين الإرهاب والجماعات الإسلامية. أتذكر أنني تحدثت مع ضابط سابق في مكتب التحقيقات الفيدرالي كان يعمل ضابط شرطة عام ١٩٩٥، عندما وقع تضجير مدينة أوكلاهوما «الهجوم

■ في الذكرى الخامسة والعشرين لهجمات ١١ سبتمبر.. ما الذي تتذكرينه من ذلك اليوم؟

– عندما وقعت هجمات ١١ سبتمبر، كنت مراهقة أعيش في بلدة صغيرة بولاية كاليفورنيا، وكانت عائلتي، على حد ما أذكر، واحدة من ثلاث أو أربع عائلات مسلمة في البلدة. ولأننا كنا نعيش في كاليفورنيا، كنت أستعد للذهاب إلى المدرسة. كل ما أتذكره هو والدائي جالس في غرفة المعيشة يتابعان الأخبار، وقد أصابهما شلل من الخوف. كان الخوف الذي رأيته في عيونهما آنذاك يفوق أي شيء كنت قد رأيته منهما من قبل.

■ كيف غيرت الأيام والشهور التي أعقبت هجمات ١١ سبتمبر علاقتك بالولايات المتحدة؟

– كنت أؤمن تماماً بأن الحكومة الأمريكية ستحمي المبادئ والقيم الأساسية التي تؤمن بها، وفي مقدمتها حرية الدين، والتسامح، والتعددية، وقيل كل شيء حرية التعبير. استغرق الأمر مني وقتاً طويلاً حتى أدرك أن ما مر به والدائي في باكستان، أو ما حدث في أماكن أخرى من العالم، يمكن أن يحدث هنا أيضاً. ولم أستوعب تماماً حجم خوف والدتي، وأن مخاوفهما لم تكن مبالغاً فيها، إلا عندما بدأت بنفسي في تغطية هذه القصص صحفياً.

■ بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر، ما هي أبرز الطرق التي علمنا لاحقاً أن الحكومة الأمريكية كانت تتفاعل من خلالها مع المجتمعات المسلمة؟

– لقد زرعت وكالات إنفاذ القانون، وضباط مكتب التحقيقات الفيدرالي وإقسام الشرطة مخبرين سريين. فلم يكتفوا بمراقبة الأحياء المسلمة، وإنما جلسوا في المقاهي والمساجد، وتحذثوا إلى الأشخاص محاولين دفعهم نحو التورط في مخططات. لم يكن مهمًا ما إذا كنت بريئاً أم مذنباً، إذ كانت إحدى أكثر العبارات تكراراً التي كنت أسمعها مراراً وتكراراً في مقابلاتي هي: «لجدران أذان». لقد شعر الكثير من المسلمين الشعور نفسه بأن هناك من يراقبنا.

■ مع أن هجمات ١١ سبتمبر كانت نقطة تحول مفصلية كما هو معروف، فإن كتابك يوضح كيف تحولت الإسلاموفوبيا تدريجياً إلى أداة سياسية في هذا البلد منذ ستينيات القرن الماضي. هل يمكنك أن تستعرضي معي أبرز المحطات المفصلية في هذه المسيرة؟

– كانت إحدى المحطات الكبرى حرب إسرائيل والدول العربية عام ١٩٦٧، التي سيطرت خلالها إسرائيل على مساحات واسعة من الأراضي الفلسطينية، وقد دفعت هذه الحرب الجالية العربية الأمريكية إلى نشاط سياسي واسع. خرجت احتجاجات إلى الشوارع، ونظمت حملات لجمع التبرعات لمساعدة اللاجئين الفلسطينيين، وكان هذا المستوى من النشاط السياسي لافتاً بالفعل. وفي الوقت نفسه، كانت الجماعات الفلسطينية المسلحة تتحول على المستوى العاللي إلى مزيد من العنف، ولم تعد عملياتها تستهدف إسرائيل وحدها، وإنما المصالح الغربية وحلفاء الغرب أيضاً. ومن أبرز الأحداث في هذا السياق مجزرة ميونخ عام ١٩٧٢، حين اختطفت منظمة «أيلول الأسود» الفلسطينية المسلحة الرياضيين الإسرائيليين المشاركين في دورة الألعاب الأولمبية، وقتلتهم.

وعقب ذلك مباشرة، أطلقت إدارة نيكسون برنامجاً لمراقبة الجالية العربية الأمريكية في الولايات المتحدة. وكان البرنامج يستهدف، ظاهرياً، المهاجرين العرب وحاملو التأشيرات، لكنه امتد في نهاية المطاف إلى مواطنين أمريكيين من أصول عربية أيضاً، من بينهم إحدى الشخصيات الرئيسية في الكتاب، عبيد جبار، الذي خضع للمراقبة لسنوات، وليس لأشهر فقط، وأصبح في نهاية المطاف أول مواطن أمريكي يخضع لمراقبة وكالة الأمن القومي.

■ أول مواطن أمريكي؟

نشأت الكاتبة والصحفية روزينا على في كاليفورنيا في أوائل العقد الأول من القرن الحادي والعشرين. كانت قد انتقلت مع أسرتها من باكستان إلى الولايات المتحدة في الخامسة من عمرها، ومنذ ذلك الحين انغمست في عالمها الجديد. تقول، على، التي تعمل اليوم صحفية في مجلة نيويورك تايمز، في حوارها مع يوداكاست، الجارديان: كنت أؤمن جداً بالاستثنائية الأمريكية. لذلك، عندما جلس والدائي معي ومع إخوتي في الساعات التي أعقبت هجمات 11 سبتمبر 2001، بدا لي أن كل كلمة تقريباً نطقاً بها كانت خاطئة. ظلاً يقولان لي: هذه البلاد في حالة حرب، وقد هاجمها المسلمون. وستصبح جميعاً موضع اشتباه، وكنت أرد قائلة: هذه أمريكا، وليست باكستان. نحن نعيش في الولايات المتحدة الأمريكية.

لم تدرك، على، إلا بعد سنوات، عندما بدأت تحقق صحفياً في آثار الحرب على الإرهاب، على المجتمعات المسلمة في الولايات المتحدة، مدى صواب مخاوف والدها. وكانت النتيجة كتاب، مواسم الغضب، الذي لم تكن تنوي كتابته، وهو محاولة واسعة لتتبع تاريخ الإسلاموفوبيا في الولايات المتحدة، بدءاً من عقود سبقت هجمات 11 سبتمبر.

يقدم الكتاب حكاية مقلقة عن القمع والارتباك، تتسج خيوطها من خلال قصص أربع عائلات. ومن أبرز الشخصيات التي تتوقف عندها المؤلفة، عبيد جبار، وهو محام أمريكي من أصول عربية، اكتشف في سبعينيات القرن الماضي واحدة من أكبر عمليات المراقبة الحكومية في تاريخ الولايات المتحدة. وأصبح في نهاية المطاف أول مواطن أمريكي تفر وكالة الأمن القومي بأنها أخضعته للمراقبة. كما يقترب الكتاب أيضاً من التجارب المعقدة لعدد من الرجال المسلمين الذين أدبوا بتهم الإرهاب في أعقاب هجمات 11 سبتمبر.

بعد عشرة أعوام من بدء أبحاثها، ترى المؤلفة أن الإسلاموفوبيا في الولايات المتحدة باتت أكثر حضوراً من أي وقت مضى. وفي هذا الحوار، تشرح كيف وصلت إلى هذا الاستنتاج، وما الذي يكشفه تنامي الإسلاموفوبيا عن السياسة الأمريكية اليوم.

حنان عقيل



الإسلاموفوبيا جزء أساسي من المشهد السياسي الأمريكي.. والعداء للمسلمين اليوم صار عنيفاً وواسع الانتشار بصورة غير مسبوقة

الكتاب يتتبع المعادية للمسلمين في الولايات المتحدة من الستينيات ووصولاً إلى عهد ترامب



لقطة من الفيلم

3

قليل من اللكنة يكفى هنا.. المبالغة تجعلك كالبيغاء

من المفارقات المثيرة للاهتمام أن النجم أنتوني هوبكنز جامع سيارات شغوف، يمتلك مجموعة من السيارات الكلاسيكية التي اشترى بعضها من مواقع تصوير أفلام مختلفة خلال مسيرته المهنية، مثل سيارة أستون مارتين DB5 موديل ١٩٦٥، التي ظهرت في فيلم جيمس بوند «كرة الرعد»، والأهم أن أسطورة التمثيل الويلزي يمتلك أيضا أحد أبرز طرازات «مازيراتي»، وهي «مازيراتي كواتروبيورتى ٢٠١٠»، وقال منتج الفيلم عنه: «إنه منخرط فنياً بشكل كبير في هذا الفيلم، عمل كثيرا على السيناريو، كما قام بتغيير بعض حواراته بنفسه لإيصال رسالة أفضل، لذا فهو يهتم بهذا الفيلم حقاً، أحياناً عندما تعمل مع نجم كبير، لا يهتم إلا بالأجر، لكن هذا ليس هو الحال هنا.. أنتوني فنان مذهل حقاً، وهو يلعب دوراً مهماً جداً في الفيلم، لأنه في ذلك الوقت، كان بإمكانك أن تحلم، لكنك كنت بحاجة إلى إيجاد أشخاص يملكون المال، وهو ما كان صعباً للغاية وقتها لأن القطاع المالى لم يكن متطوراً كما هو اليوم».

وعلى الرغم من أن هوبكنز يؤدي دور شخصية إيطالية، فإنه لا يتحدث بلكنة إيطالية، وقال إيرفولينو عن هذه الجزئية: «أعتقد أن تقليد اللكنة مشكلة بحد ذاتها، ما فعلوه في فيلم «جوتشى» على سبيل المثال كان مبالغاً فيه.. إذا أردت أن ترى الإيطاليين الحقيقيين: فمن الأفضل تصوير فيلم باللغة الإيطالية، لماذا تحتاج إلى تقليد لكنة مع هذا المستوى من الفنانين؟ القليل مقبول، لكن المبالغة تجعلك كالبيغاء، وهذا فيلم جاد..

يظهر هوبكنز بدور داعم إيطالى مبكر للإخوة مازيراتي هو لوكا أنتونيلي، ويؤدي آل باتشينو دور رجل الأعمال فينتشنزو فاكارو، وهو مستثمر إيطالى أمريكى شرى مبكر فى العلامة التجارية، بينما يؤدي آندى جارسيا دور السيد روسيني، أحد الشركاء، وتؤدي جيسكا ألبي دور ساندرا، حبيبة كارلو مازيراتي، ما يعنى أن الأربعة الذين تظهر أسمائهم على الملصق، يؤدون أدوار المال والرومانسية، أما الإخوة أنفسهم، فيؤدي أدوارهم طاقم تمثيلى إيطالى فى معظمه، ويرى متابعون أنه هيكل مدروس، وليس وليد الصدفة، فالأسماء التي تروج للملصق تدور حول القصة بدلاً من أن تكون محوراً، بما يعنى أن السيناريو يبني ثقله العاطفى حول المرشدين والداعمين والمنافسين بدلاً من الإخوة المذكورين فى العنوان.. وقد ينجح هذا الأسلوب.

على الجانب الآخر يرى المحرر الفنى لمجلة «أوتونيكيست» أن اختيار الممثلين يشير إلى ما يريد الفيلم تقديمه، فتوظيف هوبكنز وباتشينو فى أدوار الممولين لن ينتج فيلماً عن الإخوة مازيراتي، بل عن فكرة الطموح الإيطالى، بينما تظل قصة الإخوة مجرد خلفية، وهذا تحديداً ما قدمه فيلم «لامبورجيني»، ولهذا طواه النسيان فى غضون شهر، وهذا مؤسف، لأن الحقيقة هنا أزوع من أى خيال قد يبتكره كاتب، مؤسس راحل، وأخ رسام منح الشركة هويتها، وسيارة من جراح صغير فى «بولونيا» دخلت «إندياناполиس»، وهزمت أمريكا مرتين: لقد اكتسب شعار الرمح الثلاثى قصته الدرامية بصعوبة بالغة، ويجب على أحدهم أن يتق بها.



4 هنا كل ما يتمناه الجمهور

يحتوى الإعلان الترويجى للفيلم على كل ما يتمناه جمهور السينما، قصة عائلية، نظرات مؤثرة، هتافات، موت، قبالات تحت المطر.. وبالطبع هناك مشاهد قيادة سريعة لسيارات ما قبل الحرب ذات العجلات المكشوفة، مع حوادث طرق، وانفجارات إطارات تطايرها هنا وهناك.. ويعدد كبير ومثير للغاية، كما تم تصوير الفيلم فى مدينتي «مودينا» و«بولونيا»، حيث يكمن جوهر الفيلم التاريخى الذى يتناول بولونيا عام ١٩١٤، فى أن أحدهم قد غامر ببناء المدينة بشكل متقن، بسيارات حقيقية، وإضافة حقيقية، وورش عمل حقيقية، وأى شك فى ذلك ربما يُضعف من جاذبية الفيلم قبل بيع أول تذكرة، بينما تحتاج «مازيراتي» كشركة إلى هذا الفيلم أكثر من أى وقت مضى، ولهذا فتوقيت التفكير فيه، إما موفقاً أو ذكياً، إذ أمضت الشركة العاملين الماضيين فى وضع يصعب على معظم العلامات التجارية التعافى منه، بعدما انخفض إنتاجها من حوالى ٤٩ ألف سيارة سنوياً إلى ١١ ألف سيارة فقط، ولهذا فإنها تحتاج تحديداً إلى استعادة قيمة علامتها التجارية، وإرثها التاريخى خارج دائرة عشاق السيارات، وجمهور السينما أكبر من أى معرض سيارات فى العالم، وصناعة فيلم جيد الصنع يعزز هذا الإرث أكثر من إصدار خاص آخر، ولهذا صُنعت نحو ستين سيارة خصيصاً للفيلم، بتصميمات تعود إلى عشرينيات وثلاثينيات القرن الماضى فى ورشة معتمدة من قبل «مازيراتي»، حافظت على أصلية التصميم الخارجى، مع تعديلات تخص محركاتها لتلبية المعايير الحديثة، مع إعادة إنتاج الأصوات الأصلية، وباستثمار ضخم ضمن ميزانية تجاوزت ٩٠ مليون جنيه إسترليني، وهو مبلغ يفوق بكثير ميزانية معظم الأفلام المستقلة.

حصلت شركة «ماجنتا لايت ستوديوز» على حقوق عرض الفيلم فى الولايات المتحدة، حيث من المقرر عرضه خلال فصل الخريف، وتشمل الخطة البدء بأكثر من ألفى دار عرض فى أمريكا وكندا، وأكثر من ٤٥٠ دار عرض فى إيطاليا وإسبانيا.



مازيراتى - الإخوة

فيلم جديد وقصة صعود علامة تجارية تاريخية

1 افتراض الأجندات والاستنتاجات الملتبسة

الفرضية تبدو مُبهمة بعض الشيء، فالسينما الإيطالية بالفعل صناعة حقيقية، وتحظى باعتراف عالمي، ولطالما كانت، ولا تزال، مرجعاً أساسياً لصناع الأفلام وعشاق السينما فى جميع أنحاء العالم، إذ يتم استهلاكها دولياً منذ عقود، بفضل دورها فى حركة الواقعية الجديدة، ومخرجيها الكبار مثل فيلينى، أو عبر نجومها العالميين مثل صوفيا لورين، وغيرهما، ناهيك عن النفوذ الإيطالى الأمريكى داخل ستوديوهات هوليوود، وربما يكون هذا الإرث تحديداً هو ما يُثقل كاهل إيطاليا، ويدفعها للحفاظ على نفوذها التاريخى..

إيرفولينو، الذى سبق أن عمل مع آل باتشينو فى فيلم «تاجر البندقية»، أشار إلى دراسة للمعهد الإيطالى الأمريكى حول صورة الإيطاليين فى السينما الأمريكية، تناولت أكثر من ١٥٠٠ فيلماً

المنتج أندريا إيرفولينو، وهو إيطالى كندى من أبرز مخرجى الأفلام المستقلة فى هوليوود، لم يخف شغفه بالسينما الإيطالية، وحرصه على توسيع حضورها عالمياً، وأكد فى بيان رافق الكشف عن الإعلان الترويجى الأول للفيلم التزامه بدعم الممثلين الإيطاليين عالمياً، وقال: «لهذا كان اختيار ميشيل مورونى، نجم فيلم «٣٦٥ يوماً» للقيام بدور ألفيىري مازيراتي، العضو المؤسس للشركة التى تأسست عام ١٩١٤، والذى انضم إليه لاحقاً إخوته بينو وإيتورى وارنستو.

فمن خلال رعاية هذه الهوية، يمكننا تسريع تدويل السينما الإيطالية، وتحويلها فى نهاية المطاف إلى صناعة حقيقية تحظى باعتراف عالمي..

وأضاف إيرفولينو: «هو شعورٌ مُهم، لكن



2 هل تستحق قصة «مازيراتى» أن تروى سينمائياً؟

مانويل فانجيو، سائق السباقات الماهر، بطلاً للكثيرين، فهو العلامة التجارية الإيطالية الوحيدة التى فازت بسباق «إنديانا بولس ٥٠٠»، بل وفعلتها مرتين متتاليتين، عامى ١٩٣٩ و ١٩٤٠، ولهذا فإن أى محب للسيارات يمكنه أن يقدر قصة عن تاريخها.. خمسة إخوة، وورشة عمل فى «بولونيا»، وحلم بدا بعيد المال باقتحام عالم السيارات بألات مصنوعة يدوياً.

فمع أن عائلة مازيراتي كانت تضم سبعة أشقاء، إلا أن خمسة منهم فقط دخلوا مجال صناعة السيارات، توفى أحدهم فى عمر السنة، بينما أصبح شقيقهم الآخر، كارلو، رساماً،

خلال مائة سنة، من ١٩١٤ إلى ٢٠١٤، وخلصت إلى أن ٦٨,٥٪ من هذه الأفلام اتخذت موقفاً سلبياً تجاه الإيطاليين الأمريكيين والثقافة الإيطالية عموماً، وقال: «إنها معلومات مثيرة للاهتمام ومفيدة إلى حد ما، لكنها لا تخلو تماماً من التحيز.. ولكن افتراض وجود أجندة واعية أو غير واعية ضد الإيطاليين، أو أى فئة أخرى، قد يؤدي إلى استنتاجات ملتبسة حول الفن الإيطالى والقائمين عليه، وبدلاً من ذلك، تحتاج إلى ممولين ومنتجين جريئين ليقدموا قصصاً هادفة عن إيطاليا وشعبها، والأفضل من ذلك، دون محاولة تدويل منتج قيم بالفعل، إذا أردنا صناعة سينمائية إيطالية أكبر، فلماذا لا نستثمر بالدرجة الأولى فى المواهب والقصص الإيطالية؟ لم يكن معيار «صنع فى إيطاليا»، يوماً ما يُرضى المستهلكين العالميين، بل كان



«بورش» و«أودى» و«مرسيدس»، ويؤدي أنتوني هوبكنز وآل باتشينو أدوار ممولين ومستثمرين فى الشركة، كما يؤدي آندى جارسيا وجيسكا ألبي أدواراً مهمة، أما الإخوة مازيراتي، فيؤدي أدوارهم خمسة ممثلين اشتهروا فى السينما الإيطالية، وفى مقدمتهم ميشيل مورونى، ولورينزو دو مور، وسلفاتورى إسبوزيتو، وماتيو باسى، الذين يؤدون أدوار ألفيىري، وكارلو، وبينو، وإيتورى على التوالى، بينما يؤدي ليو فيراري دور الأخ إرنستو مازيراتي، وهو بالنسبة ليس من عائلة «فيراري» الشهيرة لصناعة السيارات، لكن الأمر لا يخلو من المفارقة.

وتوفى عام ١٩١٠، قبل تأسيس الشركة، ولهذا فإنه لم يصنع سيارة قط، بل كان رسام العائلة، وهو من رسم علامة «الرمح الثلاثى» الذى لا يزال يزين كل سيارة «مازيراتي»، والمستوحى من تمثال نبتون فى الساحة الرئيسية للمدينة، وبدأ الأمر ببناء سيارات سباق الجائزة الكبرى لشركة «دياتو»، ثم انطلقوا بمشروعهم الخاص تحت اسم «مازيراتي».

يتناول الفيلم قصة العائلة التى تقف وراء سيارة «مازيراتي»، الرياضية الفاخرة عالية الأداء، والتى ربما تكون الأقل شهرة بين منافسيها من العلامات التجارية مثل «جاكو»، و«أستون مارتين»

خمس

إخوة

وورشة

عمل فى

«بولونيا»

وحلم

بدا بعيد

المنال

باقتحام

عالم

السيارات

بآلات

مصنوعة

يدويًا



تراث البهجة والعمران

خالد عزب: لا نتعلم العمارة الإسلامية

بصورة صحيحة.. ونهتم بالشكل لا المضمون

توج الباحث والكاتب الدكتور خالد عزب مسيرته البحثية الممتدة منذ عام 1984 بفوزه مؤخراً بجائزة الملك عبدالله الثاني عن كتابه «المدينة الإسلامية.. تراث البهجة والعمران»، الصادر عن دار تمهيد للنشر والتوزيع، وهو المشروع الذي يواصل من خلاله إعادة قراءة تاريخ العمارة والعمران في الحضارة الإسلامية، انطلاقاً من رؤية تربط بين العمران والمجتمع والإنسان. ويرى عزب، أن المدينة الإسلامية لم تكن مجرد تجمع للمبانى والشوارع، وإنما منظومة متكاملة من القيم والعلاقات الاجتماعية والوظائف العمرانية، وأن البهجة كانت عنصراً أساسياً في تشكيل علاقة الإنسان بالمكان. كما ينتقد واقع المدن العربية المعاصرة، معتبراً أن فصل الوظائف العمرانية عن بعضها أفق إلى زمن الا

تخطيط والا عمارة، داعياً إلى إعادة النظر في العلاقة بين التراث والحداثة، والحفاظ على المدن التراثية باعتبارها جزءاً من الهوية الوطنية لا مجرد مزارات سياحية. في حوار مع «حرف»، يتحدث خالد عزب عن دلالة فوزه بجائزة الملك عبدالله الثاني، وأهمية الجوائز في دعم الباحث، ومفهوم البهجة في المدينة الإسلامية، وشروط إنشاء المدن كما وضعها علماء الحضارة الإسلامية، إلى جانب رؤيته لمستقبل المدن التراثية والعلاقة بين الحداثة والتراث، وما يشغل عليه حالياً من كتاب عن عمارة الجامع الأزهر.

إيهاب مصطفى

■ فزت مؤخراً بجائزة الملك عبدالله الثاني عن كتابك «المدينة الإسلامية.. تراث البهجة والعمران».. كيف ترى هذا الفوز، وما الذي يمكنك أن تقول عنه؟

– جاء فوز كتابي «المدينة الإسلامية.. بهجة التراث والعمران» بجائزة الملك عبدالله الثاني لنتيجة مسيرة بحثية طويلة بدأت منذ عام ١٩٨٤، حيث بنيت منهجاً ومشروعاً بحثياً ممتداً عبر سلسلة من الكتب تعيد كتابة تاريخ العمارة والعمران في الحضارة الإسلامية.

وهذا الفوز هو تنويع لهذا البرنامج الذي بدأ بكتاب «فقه العمارة الإسلامية»، وكتاب «فقه العمران»، ثم كتاب «العمران والمجتمع.. نفوذ الناس في الحضارة الإسلامية»، وغيرها من الكتب التي تعيد صياغة الفهم لمدخلات هذا العمران ومخرجاته، والذي أتى عبر تراكم طويل من الخبرات والتجارب. وأنا أقدر وأشكر أمانة الجائزة التي منحتني هذه الجائزة؛ فقد أعطتني الأمل في أن الطريق الشاق والطويل له ثمرة، وأن التقدير تنويع لمشروع بحثي مرهق.

■ في رأيك، ما الذي تفعله الجوائز للمبدع والباحث؟

– الجائزة فعل يعطى الأمل لمن يحصل ثمار تعب، وتدفقه لاستكمال الطريق، فما زال أمامي الكثير لإنجازه. فأنا أعمل على كتاب عن عمارة مدينة القدس في العصور الإسلامية، وكتاب عن الهندسة المعمارية في الحضارة الإسلامية، وأستمر فيما أقوم به في تدريس مادتي «فقه العمران» و«العمران» مجاناً لمن يرغب في بيت العمارة والعمران بالدرب الأحمر. فعمل العمران هو العلم الغائب في الحضارة الإسلامية، ونحن في أمس الحاجة إلى استعادته مرة أخرى، فهو علم الحياة الدنيا في الحضارة الإسلامية، وغايته سعادة الإنسان على الأرض، وقد أصدرت عنه كتاباً صدر عن الدار المصرية اللبنانية. ثم إنني أعد لدورة تعليمية مجانية عن العمارة الإسلامية، وهذا الجهد هدفه نشر الوعي بهذا التراث. إذاً، الجوائز حافز لمن فاز لكي يقدم المزيد.

■ ماذا يعني لك أن يأتي هذا التقدير من الأردن تحديداً، في ظل تجربة عمان ومحاولاتها التعامل مع تحديات المدينة العربية المعاصرة؟

– العاصمة الأردنية عمان من المدن العربية القليلة التي لديها نظام إدارة محلي قوي، ولديها استيعاب للتراث ومقتضيات العصر، فتجربتها تستحق الدراسة والتقييم.

ولا ننسى أن الأردن لديه عدد من المماريين المعاصرين المبدعين، كان منهم صديقي الراحل المهندس جعفر طوقان، الذي فاز بجائزة الأغا خان للعمارة، والمهندس راسم بدران، الذي يعد الآن أبرز المعماريين العرب، وله تصميمات مذهلة.

هؤلاء وغيرهم شكلوا العمارة في مدينة عمان، فأعطوها شكلاً وروحاً مختلفين، لكن ما أعجبني في عمان هو كيفية التعامل مع البيئة الجبلية وتوظيف معطيات البيئة في العمارة، وأفضلية الامتداد الأفقي على الامتداد الرأسي.

■ «المدينة الإسلامية.. تراث البهجة والعمران» هو عنوان يجمع بين مفهومين قد يبدوان منفصلين: «البهجة» و«العمران».. كيف وصلت إلى فكرة أن البهجة يمكن أن تكون مدخلا لفهم المدينة الإسلامية؟

– في حقيقة الأمر، البهجة تعني أن يكون

ما الكتاب الذي تعكف عليه الآن؟

– أعكف الآن على كتاب عن عمارة الجامع الأزهر، فحركة النشر المصرية لا يعقل ألا تصدر كتاباً متكاملًا عن عمارة الأزهر، المسجد الجامع للقاهرة، الذي تمثل عمارته تطور العمارة المصرية منذ العصر الفاطمي إلى القرن العشرين.



خالد عزب

الإنسان سعيداً بمحيطه العمراني، وهي مصطلح

مستمد من القرآن الكريم. أما لماذا البهجة، فهذا له قصة طويلة معي، إذ إن المعماريين العرب مع الفقهاء والفلاسفة أعطونا رؤى للمدن وما يجب أن تكون عليه.

فيحت السعادة أو البهجة في المدن الإسلامية اقتضى أن يجري إشراف وأجهات المباني بالزخارف النباتية والهندسية وبالخط العربي، منفردة ومركبة، فكانت تدفع السائر في المدينة إلى تأملها في كل مرة يمشي في شوارعها، ثم يتفقد هذه الزخارف، وفي مرة أخرى يتأملها، ولا يمل منها، ويكتشف الجديد في كل مرة يمر في شوارعها.

فتترسخ أقدامه في شوارعها، وتتطلع نفسه إلى المزيد من تفقد هذه الشوارع. إنها تبعث على الجمال وعلى الارتياح النفسي، فتتعلق الروح بها، فتصبح المدينة وطنه ولا يستطيع مغادرتها، فالروح عنده تخرج من الجسد إذا غادرها.

هذا الترابط أجاب لي عن سؤال ملح: لماذا كان الأجداد يرفضون مغادرة منازلهم ويربون في هذه المغادرة نهايتهم؟ فهمت المدارس الغربية المعمارية هذا، فأست علم النفس المعماري الذي ما زال غائباً عن أقسام العمارة في المنطقة العربية.

علينا إذاً أن نقر بأننا لا نعلم المعماريين العمارة الإسلامية بصورة صحيحة، وأن الجهات المعنية بالعمارة يعينها الشكل لا المضمون.

■ عندما تتحدث عن المدينة الإسلامية، هل تقصد نموذجاً عمرانياً محدداً يمكن تعريفه أم منظومة من القيم والأفكار التي اختلف تطبيقها من مدينة إلى أخرى؟

– أتت المدينة الإسلامية عبر علوم متعددة صاغتها منظومة من القيم والمحددات على النحو التالي:

تحدث العلماء المسلمون عن الضوابط الواجب مراعاتها عند اتخاذ المدن والحواسر وإنشائها وفقاً لشروط دقيقة. يقول ابن خلدون في شروط اختيار مواقع المدن ما يأتي:

أن تحاط بسور يدفع المضار. أن تحتل موضعاً متمتعا من الأمكنة على هضبة أو على نهر أو باستدارة بحر... إلخ.

مراعاة اتخاذ الموقع الذي يتمتع بطيب الهواء للسلامة من الأمراض.

جلب الماء بأن يكون البلد على نهر أو بإزائه عيون

عذبة.

طيب المراعى لسائمتهم.

مراعاة المزارع، فإن الزرع هي الأقوات.

ولقد تحدث عن شروط إنشاء المدن عدد كبير من العلماء، اخترنا منهم ابن أبي الربيع والماوردي لما

في كتاباتهما من تفصيل متسلسل. قال ابن أبي الربيع في شروط إنشاء المدن:

أحدها: أن يسوق إليها الماء العذب ليشرب حتى يسهل تناوله من غير عسف.

الثاني: أن يقدر طرقها وشوارعها حتى تتناسب ولا تضيق.

الثالث: أن يبنى فيها جامع للصلاة في وسطها ليقرّب على جميع أهلها.

الرابع: أن يقدر أسواقها بكفايتها لينال سكانها حوائجهم من قرب.

الخامس: أن يميز قبائل سكانها بآلا يجمع أضداداً مختلفة متباينة.

السادس: أن أراد سكانها فليستفك أفسح أطرافها، وأن يجعل خواصه كنفاً له من سائر جهاته.

السابع: أن يحوطها بسور خوف اغتيال الأعداء؛ لأنها يجملتها دار واحدة.

الثامن: أن ينقل إليها من أهل الصنائع بقدر الحاجة لسكانها.

يتضح من كلام ابن أبي الربيع، المتوفى سنة ٢٧٢ للهجرة، مدى الفهم المقرون بالتحليل المنطقي في شروط إنشاء المدن، ففي سوق المياه إلى المدينة

للشرب لتسهيل مهمة الحصول عليه «دون عسف»، دليل على وصول المخطط الحضري إلى مرحلة الحرية في اختيار الموقع المدني، متخطياً ما يسمى بالحمية الطبيعية «Determenism»، التي تحتم على المخطط أن يبنى مدنه بالقرب من

واديان الأنهار والمواقع ذات الثروات الطبيعية، فهو هنا يقدر أن يسوق المياه إلى المدينة التي قد يكون موقعها بعيداً عن مصادر المياه مثلاً.

■ ماذا عن الشوارع؟

– عن الشوارع، يرى ابن أبي الربيع أن تقدر بصورة تناسب الاستخدام البشري ووسائل النقل المتاحة آنذاك، والتي كانت إما على الدواب أو بواسطة الإنسان.

أما اشتراط المركزية في مواقع المساجد، فهذا غاية في اختيار الموقع المناسب لمرفق يستخدمه الناس خمس مرات باليوم. فالمركزية تسهل الوصول إليه من جميع الأماكن المحيطة بمساكنات متقاربة نوعاً ما.

أما شرط تقدير الأسواق بكفايتها فبدل على أمور كثيرة، منها ألا تزيد عن حاجة السكان فتنهار الأسعار وتبور البضائع، وحتى لا تقل أيضاً عن الحاجة فترتفع أسعارها. كما أن في ذلك إشارة إلى تحديد الحجم المناسب للأسواق بصورة تناسب حجم السكان.

أما شرط تمييز قبائل ساكنيها وخطورة خلط الأضداد في القطاع السكني، فهذا غاية العبقرية في التخطيط الإسكاني المبني على الفهم الدقيق للأجناس البشرية. بمعنى آخر، هو يحرص على

إيجاد ما يسمى بالانسجام العرقي الحضري ونبذ التضاد العرقي الحضري؛ لأنه سيؤدي بالتالي إلى التكتل وتحويل المدينة إلى بقاع عرقية موزعة توزيعاً غير منسجم، وفي الواقع، فإن الهجرات الداخلية

المخططين المعاصرين لم يعيروا هذه الظاهرة اهتماماً كبيراً في خطط مدنها، مما أدى بالتالي إلى عودة السكان مرة أخرى إلى الهجرات الداخلية وراء القرابة العرقية والعائلية، وبالتالي فشل

الخطط الإسكانية. أما شرط إحاطة المدينة بسور، فهذا من خصائص المدن قبل الثورة الصناعية، حيث كانت تؤدي وظيفتين رئيسيتين:

الأولى: حفظ المجتمع الداخلي كآصرة واحدة، وهذا مصداق قول ابن أبي الربيع «لأنها يجملتها دار واحدة».

والوظيفة الأخرى الحماية، وذلك نظراً لحدودية السلاح آنذاك وكثرة الحروب، وخاصة في المدن المنشأة في البلاد التي تم فتحها قريباً، نظراً لتوقع الهجوم في أي وقت، كما في مدن الأندلس.

ومن الشروط المهمة التي ذكرها ابن أبي الربيع الشرط المتعلق بالصنائع، حيث اشترط أن ينقل إلى المدينة بقدر ما تحتاجه من هذه الصنائع، ويفهم من هذا أن تتناسب الصناعة مع الخبرات المحلية والحاجة إليها، وأيضاً حتى لا تقل فتؤدي إلى البطالة.

والخلاصة أن ابن أبي الربيع في شروطه الموجبة لإنشاء المدن قد بين لنا مقدار إحاطته بتركيبة المدينة السكانية والتجاري والصناعي، ومن ثم صاغها في خطوط عامة يمكن أن تنطبق على أكثر المدن، إن لم نقل جميعها، حتى في وقتنا الحاضر.

■ تتحدث في الكتاب عن التراث العمراني؛ أين تنتهي وظيفة التراث وتبدأ مشكلة تحويل المدن التاريخية إلى مجرد متاحف؟

– المدن التراثية في مصر لا تُعامل حتى كمتاحف، لأننا لو عاملناها كمتاحف سحافظ عليها بصورة مختلفة تحافظ عليها ككل، ولا نعرف حتى قيمتها.

وبالتالي، فعلى الرغم من الجهود المبذولة، فهي موجهة لجذب السياحة لهذه المدن، وهذه المدن في الحقيقة هي جزء من التراث الوطني الذي يشكل الهوية الوطنية، وعلينا أن نحافظ عليها من هذا المنطلق، فهي جزء منا وليست مجرد مزارات سياحية.

ولأسف، في مدينة تراثية مثل فوة، خدمت في السنوات الأخيرة منازل تراثية كانت تمثل حلقة مهمة في تاريخ وتراث عمارة المنازل في مصر.

بل طالبت بأن يتحول محلج القطن الأثري، والذي شُطّب من آثار فوة، إلى متحف، ففوة على قيمتها الأثرية بلا متحف تنطلق منه الحركة ويضم فنونها وتراثها المنقول المتناثر في مخازن متاحف مصر.

كما أن التكليم القوي يجب أن يسجل على قائمة التراث العالمي اللا مادي، كما أن شوارع فوة ما زالت

تحتفظ بأسمائها القديمة، مثل ساحة الخلال وغيرها.

كما أن مدينة القصر في الواحة الداخلية، المبنية بالطين، هي أفضل مدينة تراثية باقية في مصر الآن، مدينة تراثية كاملة مهمة لا يُلقى عليها أي ضوء، وأفضل تجربة مصرية في التعامل مع المدن التراثية مشروع إسنا، الذي حصد مؤخراً

جائزة الأغا خان، فهو مشروع نموذجي يقوم على الحفاظ العمراني والتفاعل مع المجتمع.

■ السوق والمسجد والبيت والشارع كانت عناصر مترابطة في المدينة الإسلامية، ماذا حدث عندما فصل

التخطيط العمراني الحديث هذه الوظائف عن بعضها؟

– استطيع أن أطرح ما يلي في هذا السياق: يكشف تخطيط المدينة الإسلامية عن قانون متماسك، لتتتابع سلسلة هرمية لكل من المأوى والدخل، تستجيب لنماذج من العلاقات الاجتماعية ترتبط بخصوصية المجتمع.

ونظام المدينة الإسلامية هو نتيجة طبيعية لتوازن بين التجانس والتباين الاجتماعي، في نظام اجتماعي يتطلب كلاً من فصل الحياة الأسرية، والمشاركة في الحياة الاقتصادية والدينية للمجتمع.

ومن ثم تشكلت المدينة من نظام ثلاثي للأماكن العامة، ونصص العامة، والخاصة، وتختلف كل من هذه الأماكن في مستويات مداخنها ومآويلها.

١- الأماكن العامة في المدينة؛ وهي التي تقع على جانبي الشارع التجاري للمدينة، بقسبة المدينة، وتشمل الأسواق المركزية للمدينة، والمتاجر الكبرى المغطاة والمكشوفة، وورش المهنيين، والمساجد الكبرى، ومجموعات الأسواق المتخصصة، والحمامات، وما إليها.

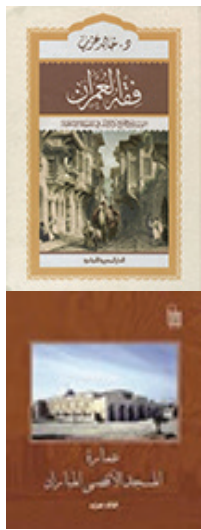
٢- الأماكن نصف العامة، وهي التي تقع على جانبي الشوارع المركزية للأحياء المختلفة، قصبات الأحياء، والتي تتفرع من الشوارع الرئيسية التجارية للمدينة، وتشمل الأنشطة التجارية والحرفية للحي ومساجده ومعاماته ومقاهيه، وتتخللها بعض الدور والمسكن، ومبانيها أكثر ارتفاعاً من تلك التي في المركز التجاري للمدينة «الأماكن العامة».

٣- الأماكن الخاصة؛ وهي التي تقع على امتداد الحواري والمساكن المسدودة الضيقة أو المنعطفات، والتي تتفرع من الشوارع المركزية للأحياء، وتشمل المباني السكنية التي تتميز بواجهات مبانيها قليلة الارتفاع والفتحات. وقد تلاحظ وجود مظاهر للخصوصية في الصورة العامة للمدينة؛ التزام مباني الأحياء بارتفاع يكاد يكون ثابتاً، فيما عدا المساجد.

تعدد الأفنية وتداخلها بين مجموعات المباني وفي المباني، لاستقطاب حياة الناس إلى الداخل. انسياب الأسواق المغطاة وامتدادها خلال الكتلة العمرانية للمدينة، مشكلة محاور للحركة وتلاقح السكان بين الأحياء المختلفة.

تلاحم الأحياء المختلفة والمباني بعضها ببعض، معبرة عن التلاحم والترابط الاجتماعي في المدينة. تشعب مسارات الشوارع والدروب والطرق في خطوط متوترة، منها أيضاً شجيرات من المسالك المقنولة لتوفير الحماية للمدينة.

فصل الوظائف عن بعضها أدى إلى العشوائية في التخطيط، العمراني طبقاً للمعطيات السابقة، وعليه فتح في زمن «اللا تخطيط واللا عمارة، في عصر بلا هوية معمارية بصرية وبلا وظائف محددة للأماكن.



جائزة

الملك

عبدالله

الثاني

أعطتني

الأمل بأن

الطريق

الشاق له

ثمرة



كثير من المخططين المعاصرين لم يعيروا «طبيعة السكان» اهتماماً في خطط مدنها

علينا أن نقر بأننا لا نعلم المعماريين العمارة الإسلامية بصورة صحيحة

علم النفس المعماري ما زال غائباً عن أقسام العمارة العربية



مها صلاح

الفيل:

كان موجودًا
في مصر في
عصور ما قبل
التاريخ ثم
اختفى من
البيئة المصرية.

الزرافة:

عاشت في مصر
في الفترات
المبكرة ثم
اختفت محليًا.

الأسد:

عاش في مصر
وظهر كثيرًا في
الفن والرمزية
الملكية لكنه
تراجع تدريجيًا
حتى اختفى من
البرية المصرية.

فرس النهر:

تذكر مصادر
متحف
المتروبوليتان
أن آخر أفراس
النهر البرية في
مصر شوهدت
في النصف
الأول من القرن
التاسع عشر.

المها أبو حراب:

كان من
حيوانات
المناطق
الصحراوية
وشبه
الصحراوية في
مصر القديمة،
ثم اختفى
محليًا.

الهرتيس:

نوع كبير من
الطباء كان
موجودًا في
مصر ومصورًا
في الفن القديم
لكنه اختفى
من البرية
المصرية.

أبومنجل
المقدس:

سُجل للمرة
الأخيرة في
البلاد عام
1891.

حين رسم المصري القديم طائرًا يُحلق بين

نباتات البردي على ضفاف النيل، أو غزالًا يركض
في الصحراء، أو أسدًا يواجه الصياد، لم يكن
يتخيل أن هذه الصور ستتحول بعد آلاف السنين
إلى ما يشبه أرشيفًا للحياة البرية في مصر؛ فمن
بين الحيوانات التي سجلها الفن المصري القديم
أنواع لا تزال تعيش بيننا، وأخرى تقلص نطاق
وجودها، بينما اختفت أنواع تمامًا من البرية
المصرية، ولم يبق حضورها القديم إلا في العظام
والصور والتماثيل والمومياءات.

هذه المقارنة بين الماضي والحاضر ينطلق منها
كتاب «حيوانات مصر القديمة.. آنذاك والآن، The
Animals of Ancient Egypt: Then and Now
لعالم الطبيعة ريتشارد هوث، وعالمة المصريات
سليمة إكرام، والصادر عن دار نشر الجامعة
الأمريكية بالقاهرة في أبريل 2026، في 160

صفحة تضم نحو 200 صورة ملونة.
ويجمع الكتاب بين علم الحيوان وعلم
المصريات، متتبعًا أكثر من 60 نوعًا من الثدييات
والطيور والزواحف والبرمائيات والأسماك واللا
فقاريات التي لا تزال مسجلة في مصر الحديثة،
ويقارنها بصورها وحضورها في مصر القديمة.
وتفتح هذه المقارنة الباب أمام سؤال: ماذا
حدث للأنواع التي عرفتها مصر قديمًا ثم
اختفت؟ مع الإشارة إلى أن انقراض بعض الأنواع
يعني أنه، لم تعد لها جماعات طبيعية حرة تعيش
وتكاثر في البرية كما كان الحال قديمًا، مع
وجود أفراد منها اليوم في حدائق الحيوان أو
السفاري بالطبع..

The Animals of Ancient Egypt

كتاب جديد يتتبع حيوانات الفراعنة المُنقرضة



المؤلفان ريتشارد هوث وسليمة إكرام

ومن أبرز الأمثلة «التمساح النيلي»، أحد أشهر
حيوانات مصر القديمة، والذي ارتبط بالإله
«سوبك»، وعُثر على تماسيح محنطة في عدد من
المواقع الأثرية.

ورغم اختلافه من معظم مجرى النيل في مصر
الحديثة، فإنه لم يختفِ من البلاد، إذ لا تزال
التماسيح تعيش في بحيرة ناصر في جنوب مصر.
كما استطاعت بعض الغزلان وحيوانات الصحراء
البقاء، رغم أن انتشارها وأعدادها لم تعد كما كانت
في الماضي، وهو ما يكشف عن أن بقاء النوع لا يعني
بالضرورة استمرار وجوده بالكثافة نفسها أو في
الاماكن ذاتها؛ فقد تنكش جماعته إلى مناطق
محدودة بينما يختفى من أجزاء واسعة كان يعيش
فيها قديمًا.

أما الطيور، فتتمثل ربما أوضح جسر بين مصر
القديمة والحديثة، ومن بينها «الرفراف الأبيض»،
الطائر المميز بلونيه الأبيض والأسود، والذي يعيش
بالقرب من المياه ويصطاد الأسماك، ولا يزال من
الطيور التي يمكن مشاهدتها على امتداد النيل
والترع والمستنقعات المائية المصرية، بعد آلاف السنين
من تسجيل المصريين القدماء صورته.

ومن الأنواع التي تربط الماضي بالحاضر أيضًا
«الرخمة المصرية»، وهي من الطيور الجارحة التي
عرفها المصري القديم واستخدم صورتها في الكتابة
الهيرغليفية، ولا يزال النوع مسجلًا في مصر
الحديثة، وأن تعرضت أعداده لتراجع كبير وأصبحت
مشاربته أقل شيوعًا.

وتتسع قائمة الطيور التي استطاعت الاستمرار
لتشمل أنواعًا من البوم والصقور والبط والإوز
والطيور المائية والصحراوية، وهي مجموعات ظهرت
بكثرة في مشاهد المقابر، خصوصًا المناظر التي تصور
النيل والمستنقعات والصيد.

بل وجاءت بعض الرسوم دقيقة إلى درجة تسمح
لعلماء الطبيعة اليوم بالتعرف إلى الأنواع التي
صورها الفنان المصري القديم، بل والتمييز في
بعض الحالات بين الذكر والأنثى من تفاصيل الشكل
والريش.

ولا يقتصر الناجون على الثدييات والطيور؛ فهناك
أيضًا زواحف وأسماك وكائنات أصغر استمرت في
البيئة المصرية، وهو ما يجعل المقارنة التي يقدمها
الكتاب أشبه برحلة بين مصريين: مصر التي شاهدها
الفنان القديم وسجل حيواناتها على الحجر، ومصر
الحديثة التي ما زال جانب من هذا العالم الطبيعي
يعيش فيها حتى الآن.

وبهذا لم تكن رحلة الحيوانات المصرية عبر آلاف
السنين واحدة؛ فمنها ما اختفى تمامًا من البرية
المصرية، ومنها ما بقي لكنه انحسر إلى مناطق
محدودة، ومنها ما استطاع الاستمرار حتى يومنا هذا.
ولذلك يمكن للمصري اليوم أن يشاهد طائرًا فوق
النيل أو حيوانًا في الصحراء، ثم يدخل إلى مقبرة أو
متحف ليجد النوع نفسه وقد سجله فنان عاش قبل
آلاف السنين، وكان جزءًا من العالم الطبيعي الذي
أحاط بالمصريين القدماء لا يزال حيًا بيننا.

من الحيوانات التي تتغذى أساسًا على النباتات
والأعشاب، وكان «المها» يتميز بقرونه الطويلة، وظهر
في عدد من المشاهد والآثار المصرية القديمة، كما كان
من الحيوانات التي اصطادها المصريون أو احتفظوا
بها.

أما «الهرتيس»، وهو نوع من الطيأة الإفريقية
الكبيرة يتميز بوجه الطويل وقرونه المنحنية، فقد
كان هو الآخر معروفًا في مصر القديمة وظهر في
مشاهد الصيد والحياة البرية، قبل أن يختفى من
البيئة المصرية.

ويرتبط تراجع هذه الحيوانات بتحولات أوسع
شهدتها البيئة المصرية على امتداد آلاف السنين،
مع تغير المناخ وتراجع المراعي ومصادر المياه، إلى
جانب الضغوط البشرية والصيد، وهي عوامل أعادت
تدريجياً رسم خريطة الحياة البرية في مصر.

6

طائر فرعونى اختفى عام 1891

من أكثر الحالات إثارة «أبومنجل المقدس»، وهو
واحد من أشهر الطيور المرتبطة بالحضارة المصرية
القديمة، واقترب بصورة الإله تحوت، وعُثر على أعداد
هائلة من موميائه في المواقع الأثرية.
ورغم حضوره الطاغى في آثار مصر، لم يعد
أبومنجل المقدس جزءًا من الحياة البرية الطبيعية
في البلاد، وتشير البيانات التي يعرضها الكتاب إلى
أن آخر تسجيل له في مصر يعود إلى عام ١٨٩١.

وهنا تتجسد المفارقة بوضوح صورة: طائر يمكن
العثور على موميائه وصوره في مصر بأعداد هائلة،
لكنه اختفى من سمائها منذ أكثر من قرن.

7

مَن بقى للآن؟

في مقابل الحيوانات التي اختفت من البرية
المصرية، تكشف المقارنة بين الماضي والحاضر عن
جانب آخر لا يقل إثارة؛ فعدد من الحيوانات التي
شاهدها المصري القديم ورسمها على جدران المقابر
والمعابد، أو استخدم صورها في الكتابة والرموز،
لا يزال يعيش في مصر حتى اليوم بعد مرور آلاف
السنين.

وهذه هي الفكرة الأساسية التي يقوم عليها كتاب
«حيوانات مصر القديمة.. آنذاك والآن»، إذ يتتبع
المؤلفان أكثر من ٦٠ نوعًا من الثدييات والطيور
والزواحف والبرمائيات والأسماك واللا فقاريات، لا
تزال مسجلة في مصر الحديثة، وفي الوقت نفسه
يمكن العثور على حضور لها في الفن والآثار المصرية
القديمة.

ويضع الكتاب الماضي والحاضر وجهًا لوجه؛
فيعرض صورة حديثة للحيوان ومعلومات عن
حجمه وسلوكه وموطنه وانتشاره، ثم يعود إلى مصر
القديمة ليتتبع صورته والدور الذي لعبه في حياة
المصريين ومعتقداتهم.

3

أين ذهبت الأسود؟

كان الأسود حيوانًا حقيقيًا في البيئة المصرية قبل
أن يتحول بالنسبة إلينا إلى صورة مرتبطة بالآثار
والرموز الملكية.

عرف المصري القديم قوة الأسد وخطورته،
واستعار منه رمزية السلطة والحماية، فظهر في
الفن والتماثيل والمعتقدات، وارتبط بالملك وعدد
من المعبودات، لكن الأسود تراجع تدريجيًا مع تغير
البيئة وتقلص الموائل والفرانس والضغط البشري،
حتى اختفت من البرية المصرية.

والمفارقة أن صورة الأسد استمرت حاضرة بقوة
في الثقافة المصرية بعد غياب الحيوان نفسه؛ فقد
اختفى صوته من الطبيعة، لكن صورته بقيت على
الحجر آلاف السنين.

4

فرس النهر باق حتى القرن 19

إذا كان اختفاء الفيلة والزراف يعود إلى زمن بعيد،
فإن «فرس النهر» يقدم قصة مختلفة تمامًا، وفق
ما يرصد مؤلفا الكتاب، فالحيوان الضخم، الذي
تربطه اليوم بوسط وجنوب إفريقيا، كان يعيش
في نهر النيل، وكان المصري القديم يعرفه عن قرب،
لا باعتباره رمزًا دينيًا فقط، وإنما كحيوان حقيقي
يمكن أن يمثل خطرًا على الإنسان والزراعة.

فأفراس النهر تخرج ليلاً للتغذية، ويمكنها إتلاف
المحاصيل، كما أن قوتها جعلتها حيوانًا خطرًا،
ولذلك ظهرت مشاهد صيدها والسيطرة عليها في
الفن المصري.

وفي الوقت نفسه حملت دلالات أخرى؛ فارتبطت
أنثى فرس النهر بالحماية والأمومة من خلال الإلهة
تاورت، في مثال واضح على أن المصري لم ينظر إلى
الحيوان من زاوية واحدة.

ومع اتساع النشاط البشري وتقلص موائله
والصيد، أخذ وجود فرس النهر في مصر في التراجع،
لكنه لم يختفِ في العصر الفرعوني، بل ظل موجودًا
حتى زمن قريب نسبيًا، إذ شوهدت آخر أفراس النهر
البرية في مصر في أوائل القرن التاسع عشر.

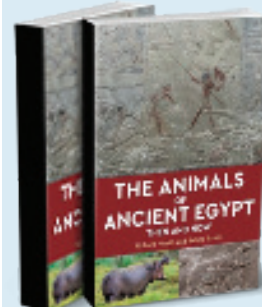
5

اختفاء المها والهرتيس

لم تقتصر الحيوانات التي اختفت من البيئة
المصرية على الأنواع التي عاشت حول النيل، فقد
كانت الصحارى والمناطق شبه الصحراوية في مصر
القديمة أكثر تنوعًا في الحياة البرية مما تبدو عليه
اليوم، وعاشت فيها أنواع من الطيأة والحيوانات
الكبيرة التي أصبحت مشاهد صيدها جزءًا مألوفًا
من الفن المصري القديم.

ومن أبرز هذه الحيوانات «المها» و«الهرتيس»، وهما

الكتاب:	حيوانات مصر القديمة.. آنذاك والآن
المؤلف:	ريتشارد هوث سليمة إكرام
دار النشر:	دار نشر الجامعة الأمريكية بالقاهرة
تاريخ الصدور:	أبريل 2026
عدد الصفحات:	160 صفحة



صدر حديثاً



وجه الغريب

صدرت حديثاً عن دار «نوفل» هاشيت أنطوان، رواية «وجه الغريب»، للكاتبة الجزائرية ونام شرماطي، والتي تروى فيها قصة امرأة جزائرية تحمل آثار العنف الأسرى والفقدان والحب المنقطع، وهويتها. تكبر المرأة وهي تحمل اسماً لا يشبهها، ووجوها كثيرة تخفى وراءها الخوف والذنب والوحدة.



البيئة الرقمية

صدر حديثاً عن دار الشئون الثقافية في وزارة الثقافة العراقية كتاب «البيئة الرقمية وتدابير الإنسان المعاصر»، للكاتب العراقي ميثم الخزرجي. يتناول الكتاب جملة من الأسئلة الإشكالية التي تمنى بالبيئة الرقمية وعلاقتها بالكائن البشري، ومدى تأثيرها على الناحية العرقية والقيمية، فضلاً عن بيان تشكيل الهوية الثقافية للإنسان في ظل التقانات الذكية.



على رصيف الأتكة

صدر حديثاً عن المجلس الأعلى للثقافة ديوان «على رصيف الأتكة»، من تأليف الشاعر إبراهيم أبوسمر. اعتمد الشاعر في ديوانه على التفعيلة كوحدة إيقاعية مع الالتزام بالوزن والقافية، دون إفراط في معظم قصائده. كما اتسمت قصائده بوضوح الأفكار واعتمدت على تعدد الضمائر في الكتابة.



أيام حي البوسطة

عن دار «روافد» للنشر، صدرت حديثاً رواية «أيام حي البوسطة»، تأليف مصطفى خالد مصطفى. تدور رواية «أيام حي البوسطة» في أحد الأحياء القديمة بمدينة أم درمان، حيث تتقاطع حكايات سكانه مع تحولات المجتمع السوداني وتفاصيل الحياة اليومية. ومن خلال مجموعة من الشخصيات، خصوصاً النساء، تستعيد الرواية ذاكرة المكان والعلاقات العائلية والاجتماعية، وتكشف ما تخفيه البيوت من صراعات وآلام وحلام مؤجلة.



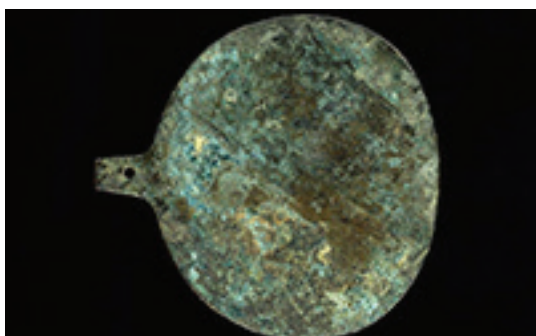
يصف الراحل العظيم د. سليم حسن في موسوعته، مصر القديمة، هذه الواقعة قائلاً إنها، من الحوادث العظيمة في تاريخ علم الآثار المصرية وتأسيسه في مصر.. إذ إنها في الواقع تكشف لنا أمورا كثيرة عن أحوال مصر في تلك الفترة من تاريخها، وكيف كان ينظر ولائها لأثارها وتراثها الخالد.. هي واقعة أو قصة غريبة كانت نتيجتها الاستيلاء على قطع مصرية نادرة موزعة الآن بين عدة متاحف خارج مصر، ثم كان أحد فصولها هو تأسيس مصلحة الآثار المصرية.. وهذا هو ملخص هذه القصة كما رواها العالم الكبير د. سليم حسن.



أحمد الصغير

غرائب القصص

من دفتر الاستيلاء على الآثار المصرية



دأب الأمير «نابليون»، ابن عم الإمبراطور «نابليون»، الثالث على إشارة الفلق لابن عمه الإمبراطور، لذلك كان هذا الأخير ينتهز كل فرصة ممكنة ليكون هذا الأمير خارج فرنسا. ومما ساعد الإمبراطور في ذلك هو طبيعة الأمير وحيه للسفر بكثرة إلى الخارج. في ربيع عام ١٨٥٧م عاد الأمير من رحلة في المحيط المتجمد، وبمجرد عودته طلب من ابن عمه الإمبراطور القيام برحلة إلى الشرق متأثراً في تلك برحلة الأرشدوق «مكسمليان»، النمساوي في نهر النيل وما كان يتردد في مجالس عليّة القوم عما جمعه الأرشدوق من قطع أثرية مصرية حملها معه إلى النمسا. أشار ذلك غيرة الأمير النمساوي وأراد أن يقوم برحلة مماثلة وأن يحصل على قطع أثرية أهم من تلك التي حصل عليها الأرشدوق النمساوي.

وصل خبر هذه الرحلة- التي أزمع الأمير على القيام بها- إلى مسامع والي مصر سعيد باشا، الذي عقد العزم على أن يظهر لسمو زائره الإمبراطوري كل مظاهر الإجلال، ومراسيم الاحترام التي يستطيع إبداءها. لذلك أرسل «سعيد» باشا إلى «مريت» الذي كان يعمل ملحقاً بمتحف اللوفر بفرنسا، وطلب منه الحضور إلى مصر في أكتوبر ١٨٥٧م. أراد سعيد باشا أن تكون كل خطوة يخطوها الأمير- في زيارته المنتظرة إلى مصر- يثبت فيها من الآثار ما يسر عين الأمير ويملاً قلبه غبطة وعجياً!

وتوفيراً لوقت الأمير، أمر سعيد باشا «مريت» أن يصعد في النيل ويقوم بأعمال الكشف عن الآثار قبل حضور الأمير، ثم يدهنها ثانية في الأماكن التي سيمر بها الأمير في رحلته. ثم توفير المال اللازم لتلك الأعمال من كل من سعيد باشا والأمير نابليون. وخصص الوالي سعيد باشا يخته لذلك، وأصدر الأوامر إلى مديري المديرية لتقديم الأيدي العاملة اللازمة. وصل مصر في نفس التوقيت الأثرى «هنريج بركنش» فطلب منه مريت مصاحبته في أعمال التنقيب.

بدأ مريت وبركنش أعمال التنقيب في الجيزة وسقارة، ثم العراية المدفونة، وطيبة، والفنتين. وكانت نتيجة أعمال التنقيب هذه العثور على مجموعة مميزة من التحف الأثرية، لكن الأمير لم يقيم بهذه الزيارة المنتظرة. لذلك وفي فبراير ١٨٥٨م طلب من مريت العودة إلى عمله الرسمي بمتحف اللوفر، لكنه كان يحلم بالبقاء في مصر ورسم خطة لذلك بالفعل. بدأ تنفيذ خطته بالتواصل مع الأمير نابليون عبر سكرتيره الخاص ونقل إليه رسالة أنه لو أُرْخِر موعد سفره لفرنسا فسيتكون في استطاعته أن يستولى للأمير من سعيد باشا على بعض الهدايا أو القطع الأثرية التي تم العثور عليها في أعمال التنقيب. كان رد الأمير بأنه سيجيب مريت طلبه، إذا حصل على مجموعة مميزة من المجوهرات والتماثيل الصغيرة وتماذج من الفن المصري مع إيضاحات عن كيفية الكشف عنها.

وافق سعيد باشا، ورجا مريت أن ينتقى من الآثار كل ما يروق في عين الأمير ويرضيه ويضعها تحت تصرفه دون مقابل، وفي مقابل ذلك يقوم هذا الأمير باستعمال نفوذه لتعيين مريت مأموراً للآثار المصرية بالقطر المصري، وقد تم له ما أراد، وبذلك خرجت مصلحة الآثار المصرية لعالم الوجود!

من أهم ما عثر عليه فريق «مريت وبركنش» في الفترة هو تابوت الملك كاموس شقيق الملك الشهير آمحس، وكلاهما أكتملا على التوالى حرب التحرير. فهما ابنا الملك الشهيد سنن رع الذي استشهد في حرب تحرير مصر من الهكسوس منتصف القرن السادس عشر قبل الميلاد تقريبا، وابنا الملكة الشهيرة «أمح حتب». في تابوت الملك كاموس، كانت موميأوه لم تُحفظ بعناية لما نعرفه عن ظروف وفاته أثناء الحرب. وبمجرد فتح التابوت ذهب المومياء هباءً لتحللها تحللاً كاملاً. كان يتدلى من ذراع

الملك خنجر من البرونز أو النحاس الأصفر المسقول. وقد نفشت على مقبضه القاب الملك. النصل برونزي عريض ومستقيم يميل للون الذهبي، والمقبض فضي كروي مطلي بالذهب ومزين بمسامير بارزة. الخنجر محفوظ الآن في المكتبة الملكية البلجيكية، كما وجد في التابوت أسدان يوجدان الآن بمتحف اللوفر. كما وجد في التابوت جعران وبعض التماثيل التي اختفت ولا أحد يعلم عنها شيئاً حتى الآن. ومرة من البرونز الذهبي موجودة الآن في متحف اللوفر.

المكان المسمى بجبانة «ذراع أبو النجا» بالقرنة غرب الأقصر كان معلوماً لمريت قبل أعمال التنقيب هذه. فقبل ثلاث سنوات من هذه الأعمال كان مريت قد قام بشراء تابوتين لمتحف اللوفر لاثنتين من الملوك المعروفين باسم «الأتاتفة». وبعد سنة من هذه القصة الغريبة التي نتج عنها تدشين مصلحة الآثار المصرية، كانت مصر على موعد مع كشف عظيم في نفس المنطقة ويعود لنفس الفترة التاريخية- منتصف القرن السادس عشر قبل الميلاد- حيث عثر على تابوت الملكة إيج حتب في نفس المكان عام ١٨٥٩م.

لقد عثر عمال مريت على التابوت، في حين كان يتولى هو شئون متحف بولاق- أول متحف وطني للآثار في مصر والشرق الأوسط- بصحبة عالم أثري آخر هو «ديودور دافريا». كان الكشف عن تابوت الملكة حدثاً مهماً جداً لما وجد به من مجوهرات وقطع أثرية عظيمة لا تخص الملكة وحدها، بل أن معظم هذه القطع يحمل أسماء الإيتين كاموس وأحمس. كما صاحب هذا الكشف بعض الأحداث الغريبة التي سجلها الأثرى «دافريا»، في أحد خطاباته الخاصة. ملخص القصة كما وردت في خطاب هذا الأثرى، أنه كان يعمل برفقة مريت في متحف بولاق حين تم العثور على هذا الكنز الأثري. تم إرسال خطاب إليهما، لكن قبل وصول الخطاب قام «مدير قنا، بفتح التابوت وشاهد

هذا الصندوق يحتوي كمية من المجوهرات ورموساً ملكية وتعاويذ، ودفعة صنع هذه المجوهرات يوفق كل الذي كان معروفاً حتى الكيلوجرامات، وقطع المجوهرات صيغت بمهارة عظيمة ورصعت بأحجار صلبة. ومعظم هذه القطع يحمل اسم الملك أحمس أو اسم الملك كاموس. من بين هذه القطع جعران وسلسلة باسم أحمس، ثلاثة أساور يد وسوار ذراع أيضاً باسم أحمس. ويدخل لفائف المومياء وجدت بملطة من الذهب، وخنجر، وكلاههما باسم الملك أحمس ابن الملكة الأصغر.

أما القطع التي حملت اسم كاموس فقد كان من بينها داخل التابوت قاربان نموذجيان بمجاذيف، أحدهما من الذهب، والثاني من الفضة. ومذبة وبلمطة وبلمط أخرى وحربية أخرى. الحرية توجد الآن في إنجلترا.

ومن حسن حظ مصر أن هذا الكشف العظيم تم بعد واقعة الأمير نابليون، مما أبقي كثيراً من هذه القطع في مصر.

هناك قطع

مصرية نادرة

موزعة الآن بين

عدة متاحف

خارج مصر



سليم حسن

في تونس.. أولد ابن خلدون مؤسس علم «الاجتماع».. وفي القاهرة مات.. قبل إنه دفن في «باب النصر» لكن أحدًا لا يعرف أين يوجد قبر المؤرخ الأهم في حياة العرب.

في قنا.. وجدنا رباعيات ابن عروس وحفظنا قصة عشقه «للعروس» التي «توبته» وحولته من قاطع طريق إلى صوفي يردد الأشعار في محبتها وينبئنا عن اليوم الموعود الذي ترد فيه المظالم

في تونس.. عاشت «عزيزة بنت السلطان» التي أحبها يونس الذي لم يكن مصريًا. لكننا أحببناه وأحبينا عشقه لعزيزة فتحولنا جميعا إلى «يونس».

وفي حي السيلة بالإسكندرية «ولد» يرم لأب تونسي اسمه محمد مصطفى يرم الحريري ليصبح «أجل من غنى» وأنبأ من أحبها وغنى لها

«أنا المصري».. كريم العنصرين

بنيت المجد.. بين الأهرمين».

يمكنني أن أستمع في السرد وأحكي عن روابط تجمع المصريين بأهل تونس طويلا.. لكن هل نحن في حاجة إلى هذه السردية الآن فيما نحن مشغولون باستعادة «ترند الثمانينيات»؟!

ربما نمر نحن إلى الثمانينيات.. وإلى عزيزة بنت السلطان.. وإلى يونس.. وإلى الهلالية،

رغم كل ما فيها من أكاذيب، ربما نحن نحتاج إلى موسيقى «شجية» بما يكفي لأن نغيب عن عالمنا الحقيق.

وبما أننا في زمن «الترند».. ما رأيكم في ترند من نوع مختلف.. هل تعرفون من هي المطربة التي غنت «واش يا واش يا مرجحة».. ماتخضيبهاش يا مرجحة».. هل أحدكم عن مطربة الخلاعة التي أطارت رعوس عشاقها في بلاد العرب، فبقي أحدهم لها قصراً جاء بحوانط من أوروبا وآسيا والصين، ولما عاد اكتشف أنها ليست له وحده فحرقها في قصره الفاجر واحترق بعدها.

هل فاجتكم التاريخ الذي لم يكتبه ابن خلدون بأنها المطربة يهودية الأصل «حبيبة مسيكة» التي غنت أول نشيد وطني مصري وكان اسمه «مارشال الملك فؤاد»؟ هل فاجتكم التاريخ بأن هذه المطربة التي يعدونها أول مطربة حقيقية في تونس جاءت إلى القاهرة وسجلت على أسطوانات شركة «بيضافون» تحية خاصة لسعد زغلول ورفاقه من ألحان أول ملحنة وعازفة مصرية واسمها «ماتيلدا عبدالمسيح»؟

لستم في حاجة إلى كل هذه الاستهلاكات حتى تكتب عن مطربة تونسية جاءت إلى مصر منذ ما يزيد على ثلاثين سنة واسمها «لطيفة».



محمد العسيري

تغنى لنفسها فقط

لطيفة.. طير تونس الحيران «بنص الجو»

هذه قصة لا تحتاج لكل هذه الحكايات القديمة.. لكن قبل أن تعرف ماذا غنت لطيفة في تلك الثلاثين سنة عبر ما يزيد على ثلاثين اليوما كان من الواجب أن أتبعها إلى أنها لم تكن المطربة التونسية الوحيدة التي جاءت إلى القاهرة فصارَت جزءاً أصيلاً من أغانيها.. فعلتها «عليا» وعاشت هنا اثنتي عشرة سنة بالتمام والكمال وتزوجت مصرياً مبدعاً اسمه حلمي بكر وغنت له ولبلبلج حمدي ولصبر

«ما تفوتني إيه ادتنا مصر قول هندي إيه لصبر»..

من المؤكد أنكم تعرفون صوت «عليا».. وأنكم ترددون كثيراً مع أصالة وصابر الرباعي تحفاتها الـ «يدوية» على اللي جرى من مراسيلك، مثلما تمنون إلى غناء «دامعة عيني دامعة».. و«جاري يا حمودة».

لا تعرف الكثير نحن عن غناء تونس.. وموسيقى الشمال الإفريقي.. لكننا بالتأكيد نعرف لطيفة.

1 حدث في بيت عبد الوهاب

في نهايات عام ١٩٧٧ ذهب بليلج حمدي إلى أبوظبي.. كان يبحث عن مشروع جديد، ماذا يفعل الرجل الذي ملأ الدنيا بالأغنيات لكنه لا يشبع.. رحلت «حجرته»، التي استعانتها أم كلثوم.. وتوقف قلبه الذي منحه لعبدالحليم حافظ وراحت وردة رفيقة حلمه ووريه تغني لغريمه الأكبر عبد الوهاب «في يوم وثيلة، فهاذا يفعل»؟

بليلج ذهب إلى أبوظبي مع المخرج جميل المغازي ليمارس لأول مرة دور «المذيع» في واحدة من تجلياته الكثيرة.. كانت فكرته بسيطة.. سيقدم ثلاثين مطرباً ومطربة في ثلاثين ليلة، وستكون «ليلة ملرا» التي اعتزلت الغناء هي تاج «السهرة».

نجح بليلج حمدي في إقناع المطربة الكبيرة المعتزلة وسجل معها تتر البرنامج من كلمات «سيد مرسى».

«مسا الجمال على حبايبنا أحلى التماس من شوقنا يا مسا الجمال واحنا في عنبيكم من شوقنا ليكم بنغني ليكم.. يا مسا الجمال».

نجح برنامج بليلج.. الذي قدم من خلاله سميرة

سعيد وسوزان عطية وتوفيق فريد كأصوات جديدة.. لكن «شرايط، البرنامج احترقت بعد أن احترق المبنى والاستديو.. فلم تعد هناك نسخة منه سوى تلك التي احتفظ بها مخرج البرنامج.

في ذلك العام تحديداً أطلقت على الجمهور التونسي فتاة صغيرة من حي «سيدي عمر» اسمها لطيفة تغنى أغنيات أكبر من سنّها لأم كلثوم وأسماهان وليلى مراد لم يكن من بينها بالطبع أغنية بليلج.. لكنها بعد عشر سنوات كاملة من ذلك التاريخ راحت تفتش في دفاتر بليلج القديمة لتعيد تقديم نفس اللحن بكلمات جديدة.. فما الذي جاء بـ «بنص الجو» إلى بليلج وإلى القاهرة.

قبل ذلك التاريخ بسنوات.. جاءت لطيفة في زيارة «إجازة منتصف العام» للقاهرة.. وصحبها مضيفوها الذين يرتبطون بعلاقة صداقة مع أبناء محمد عبد الوهاب إلى بيته لعزومة غداء.. وهناك وجدت «البليلج».

إنها بداية كبيرة لا شك.. عبد الوهاب وبليلج في ليلة واحدة.. غنت لطيفة الصبية لأسماهان «افرح يا قلبي» فصرح البليلج وتمهل «الصيد المعجوز» عبد الوهاب الذي أبدى إعجابه لكنه عادته لم يقدم لها شيئاً.. فيما اتصل بليلج حمدي بعبد الوهاب محمد ليحضر فوراً.. ويستمع لها ويعتبر من ليلتها بأنها تلميذته الأسيرة..

عادت لطيفة إلى تونس وهي تحلم بالعودة.. وعادت لتدرس في معهد الموسيقى العربية من ناحية.. ولتبدأ رحلتها مع «سوق الغناء» من ناحية أخرى ليقدمها عبد الوهاب محمد في واحدة من أشيك أغنياته التي لحنها الشيخ سيد مكاوي.. «عندك شك في إيه، ثم يكمل بليلج ما كان قد بدأ منذ سنوات بعيدة بإعادته لحن «مسا الجمال» بالإضافة إلى أغنيتين جديدتين.. «ما بنامش الليل» و«ماقتش مثالك» من كلمات عبد الوهاب محمد، بالإضافة إلى «عوافي يا هوى» لسيد حجاب و«حضرة صاحب الحبة

حضرة صاحب الحبة بعد مزيد السلام ما تبطل تقل حبة وملاوعة في الغرام أرجوك بطل معاندة ويلاش هجر ومناودة حاكم كتر الكلام ده

في الحب.. مش تمام».

لم تنفجر تجربة لطيفة مع بليلج كما هي العادة.. فراحات تفتش عن وجهة أخرى مع الاحتفاظ بالآب «عبد الوهاب محمد، وكانت يغنيها في عمار الشريعي الذي قدم لها الألبوم الذي ربما نعتبره بدايتها الحقيقية «أكثر من روى حبيك».

رسم سيد مكاوي وبليلج الخطوط الأولى في ملامح صوت «لطيفة، كمطربة «شرقية، تمتلك مساحة صوت ما بين «السوبرانو الحادة» والكوتنر الغتو، يمكنها التنقل بمهارة بين القرار والجواب».. وهي المساحة التي سمحت لعمار الشريعي أن يذهب بها إلى مساحة أخرى بعيداً عن «طريات» وبليلج ومكاوي.. هي ابنة تراث «القصبجي» وهو يدرك ذلك جيداً.. فكانت أغنيات «حبيك بدالك» أكثر من روى أرجوك اوعى تغير، و«ماند خلنشين متاهات».

ذهب عمار بعيداً بلطيفة حيث «الجو الإسماني الأندلسي» باستخدامه لإيقاعات تحمل روح الأندلس مثل «الجبرك» مستخدماً مقامات ليست شرعية صرفة مثل «الكورد» إلا أنه سمح لخياله بالمرور.

قدم الشريعي مع لطيفة عدداً من الأغنيات الناجحة متعددة الألوان ومن أهمها في ظني أغنية لم تشتهر كثيراً اسمها «سفر» وهي أغنية درامية باحتياز مزج فيها عمار بين جونه الأوركسترا إلى الذي يناسب «صوت لطيفة» وبين شجن عود العربي والإيقاعات الشرقية، القاعدة.. «سفر.. سفر.. سفر».

غلبتني سفر.. توهتني سفر مع إني مش يسافر.. وانت بالسفر.. واحد قلبي معاك واخذ قلبي وراك ومشتتهم هناك.. بعيد في غربة السفر».

وكان من الطبيعي أن تستثمر لطيفة نجاح «أكثر من روى» مع الشريعي وثالثهما عبد الوهاب.. فتعاون الثلاثي مجدداً في «بالفعل كده» ونجحت منه أغنيات متنوعة مثل «صالحك ومالو» و«إديني فرصة ثانية».

استغرقت لطيفة في ترديد «رسائل» عبد الوهاب محمد المعتادة عن «علاقة حبيبين» ولم تتجاوزهما فلم يكن ذلك الأمر في مخيلتها من الأصل مثل معظم أبناء جيلها الذين تواجدوا بعد صدمة «لولاكي» لعلى حميدة وتجاوزها الأرقام المليونية



مع بليلج حمدي

كمعيار وحيد للنجاح.. وكان من الطبيعي أن تنتقل من عالم الشريعي إلى عالم أكثر نجاحاً بمعايير السوق» فقد تسيدات الحان صلاح الشرنوبلي وقتها المجال فكان من الطبيعي أن يلتقيها.. خاصة أن نجاح «الشرنوبلي الصغير» جاء من بوابة «الغمة الشرقية» مع «إيقاع المقسوم» بشكل يبدو مختلفاً عن «شرقية بليلج وعبد الوهاب» ومن جاورهما مثل الطويل والموجي ومكاوي.

2 استفتاء مبارك

في ذلك العام وقّعت منظمة التحرير الفلسطينية التي كانت تعقد اجتماعاتها في تونس اتفاقية أوسلو.. وجرّت محاولة اغتيال وزير الإعلام الأهم صفوت الشريف.. واستفتى الرئيس مبارك المصريين على البقاء لولاية ثالثة مدتها ثلاث سنوات وغنى محمد فؤاد من كلمات مدحت العدل والحنان أحمد الحجار «أمريكا.. شيكا بيكا» وظهر محمد محيي في كوكيتيل «تسعينات».

وغنى عمرو دياب «ضحكة عيون حبيبتي» فيما غنى محمد فؤاد من كلمات وائل هلال.

«وإن طال عذابني في شوقي لنهاره مكتوب الذي لحنني في ناره حاضر.. موافق إني أعيش الليل واطلع معاكى من المنا لسا لكن في لحظة ما الأمل هيكون وطلع في قلبك أي شيء بيخون ههدم أمانتي الحى والحاضر».

كان صلاح الشرنوبلي قد أقام ألبوم الدنيا وأقعدها بألبوم «بتونس بيك» لوردة الجزائرية.

وفي نفس العام «مهما يحاولو يطفوا الشمس» لمادة، فكان من المنطقي أن يلتقي بلطيفة بالقادمة من تجارب عمار الشريعي.. وكانت البداية.. بأربع أغنيات نجحت جميعها «حب في غرامك».. يا غدار.. كرهتك.. واضح.. ثاني وتالت ورايع.. عشان حبيك، ولم تغادر لطيفة في كل التجارب منطقتها الدافئة التي تتناول «المشاعر البسيطة بين رجل وأنثى».. لقد فعلتها في مرحلة البدايات حينما غنت من كلمات صلاح جاهين والحنان أحمد صدقي «الصبح دق الباب».

«الصبح دق الباب

افتح الاقى جواب



مع عبد الوهاب

مشبوك في صيحة ورد
بيسال ويشرح الأسباب
ليه الغياب.. ليه
ليه العذاب.. ليه
من غير عتاب رقصت
م الفرحة رقصت
أصل الهوى.. غلاب».

حتى في هذه المحاولة المبكرة.. أخذت من جاهين رؤيته البسيطة في الحب وعنه.. لكننا غامرت وقررت الاختلاف قليلاً في تجربتين مهمتين ونادرتين مع كاظم الساهر وزياد الرحباني.

3 رحلة إلى بغداد

لم تكتف لطيفة بلقاء عابر مع كاظم الساهر كملحن في قصيدة «أهيم بتونس الخضراء» من كلمات عبد الوهاب محمد عام ١٩٩٥ لكنها كانت بداية تعاون أكبر من خلال تجربة كاملة حملت عنوان «ماوحشتكش».. وقد كانت لطيفة دقيقة جداً في تعبيرها عن تلك التجربة، حينما قالت «بإدنا الهويات الموسيقية».

وفي هذه التجربة سمحت لطيفة لنفسها أن تعود إلى الفلكلور سواء في طبقته العراقية أو التونسية الروح التي استلهمها كاظم الساهر صنعت من كلمات عبد الوهاب محمد نسيجاً مختلفاً.. واستخدم الساهر فيها مقاماً غربياً هو «الكورد» مع مزجه بإيقاعات شرقية وضعها د. فتح الله أحمد في «شكل ميهج» ليمنح دلال الألبوم مساحة مختلفة من «العتاب» وقد ضم الألبوم «ديو» جمع الساهر مع لطيفة اسمه «يا حياتي».

منحت الحان كاظم البسيطة والمنوعة في آن واحد مساحة جديدة -لحنياً- لصوت لطيفة.. جعلتها أكثر شغفاً بالتمرد.. فكانت التجربة الأهم مع زيادة الرحباني في «معلومات أكيدة».

4 طير تونس بنص الجو

أن تغنى مطربة من شمال إفريقيا رأت بإرادتها أن تحصر نفسها في كلمات الحجر والعتاب والديوان في تفاصيل الحبيب صاحبة الأداء الكلاسيكي في إطار شرقي.. أن تغنى مطربة بهذه المواصفات لموسيقى قامت تجربتها على مزج الجاز والبلوز بالشرقي فهي مخاطرة لا شك.. ناهيك عن الكلمات التي اعتاد أن يكتبها أو يلحنها صاحب «الجوع كافر».

مرونة صوت لطيفة منححتها فرصة هائلة للمرور عبر جنون وتفرّد زياد ببساطة ودون خسائر خاصة أن الألبوم يقترب من روح فيروز أيضاً.

التجربة ذاتها حملت تعاوناً إضافياً مع مروان خوري وماري رياش وشريف تاج.

تجربة مميزة ومختلفة قطعاً في تاريخ لطيفة بدءاً من كلماتها شديدة الرقى والاختلاف والتمرد.. وليس نهاية باستخدام الآلات النحاسية والتخت الشرقي معاً في مزيج لا يضيفه سوى زياد الرحباني.. لقد حوّل زياد صوت لطيفة من «مفرد» ليطفي طول الوقت كعادة الغناء العربي إلى «عنصر» يمتزج مع الكورس والآلات والكلمات لصنع «حالة موسيقية» مغايرة..

«بنص الجو.. بيغير جو.. بيطفى الضو بيرعيني! ما هو تو.. بيخلى الضو.. يبصر الجو بيعجبني.. شو إيش بالجو.. لشو ها الهز وكتر الفر.. لا تجذبها لا تجذبني.. إذا مغروم وشى محسوم.. في عندك أهلى فاطليني».

بالختصر.. هذه جماليات شاعر مختلف.. هل رأيتم تلك الجرأة في فتاة تطلب من زوجها أن يخنص.. ويطلبها من أهلها؟!

أشعر أن تجربة زياد ولطيفة كانت في حاجة إلى الاكتمال.. وربما هذا ما سيحدث قريباً في تجربة جديدة تصدر بعد وفاة صاحبها وقد تعيد الاكتمال الذي كان يجب أن يتم وقتها..

بعد ذلك العام «٢٠٠٦».. مرت عشرين سنة تعاونت فيها مع الكثيرين من أجيال مختلفة ولهجات مختلفة لبلدان عربية مختلفة.. لكنها اتبعت كثيراً عما وصلت إليه في ذلك العام.. والأل.. وبعد تلك السنوات العشرين راحت تفتش عن تجربة جديدة.. أسمتها «شبهى بالى».. لكنني اعتقد أنها محاولة استنساخ لمجمل تجاربها.. تقترب منها.. لكنها لا تشبهها بالى.. وإن حاولت الألبوم يضم ١٢ أغنية صنعها أبناء الجيل الجديد.. وليد سعد، محمد يحيى.. تامر على.. وإسلام رفعت مع الشعراء.. خالد تاج الدين ومحمد رفاعى وجمال الخولى.. مع الموزع طارق مدكور.

وشهد الألبوم تعاون نجم المهرجانات مصطفى حدوة بأغنيته «من بره هاله هاله» مثلما غنت لأمين بهجت قمر لتجمع بذلك بين تعاون الأب والأبن وبينهما ما يزيد على ثلاثين سنة.

ربما أرادت لطيفة أن تقول إن الألبوم يشبه تفاصيل رحلتها التي تقلبت بين الشرق والغرب لكنها لم تتحدث سوى عن نفسها وربما كانت أغنياتها «بعجبني» في هذه الحالة الأكثر تعبيراً عن ذلك المعنى.

المزاج لازم يتدلع والبال محتاج يرتاح هتسبط والضحكة تلعلع واللى جاي كل أفراح محتاجين حبة حنية مع محبة مع طبطبة كلما حلوت نفسى الدنيا وأنا بعمل مع نفسي كده وأنا بعجبني قوى.. قوى وأنا بابسطنى قوى.. قوى

أنا بعشقتى.. أنا بوحشنى

أنا قلبى حابنى بجد

أنا ما أقدرش أبعد ثانية عني..

بقدر ما اقتربت لطيفة العرفاوى من نفسها في تلك الكلمات.. بقدر ما كشفت عن «وجدتها» حيث نفت الآخر تماماً.. ذلك الذي ظلت تغنى له «وحده» كل تلك السنوات.. ذلك المزاج وإن جاء مختلفاً وجديداً.. إلا أنه يبتعد كثيراً عن «مزاج عربي جديد يبحث عن أغنيته الجديدة والخاصة أيضاً».

قراءة إنسانية لـ «نسمة جميلة» هبّت على عائلة «عم إمام»

حق مصطفى متولى

لم يكن مجرد زوج أخت عادل إمام



الحلوة، غير أن هناك زاوية رؤية أخرى وضعت عادل في ثوب الرجل الذي ربما يغير ذنب منه، ظلم موهبة زوج أخته بعد أن صار الأخير مطاردًا طوال حياته بأسئلة صحفية بالغة السخف تهتم بكونه زوج أخت الزعيم وليس الفنان الموهوب صاحب الحضور مصطفى متولى.. وظل الأمر على هذا النحو حتى جاءت ليلة مشنومة مع بداية الألفية، محملة بمقلب شديد القسوة حين وصلت للزعيم مكاملة غريبة غير معتادة في هذا الوقت من الليل بصوت زوجته هالة، قبيل فجر اليوم الخامس من شهر أغسطس ٢٠٠٠ تخبره أن الرجل الذي مازالت صدى ضحكاته المجلجلة قبل ساعتين ترن في أذنه قد غادر الدنيا لتوه: مصطفى متولى مات يا عادل .. تعالى على بيت إيمان في المهندسين بسرعة.



محمد جلال فراج

الاثنين، عادل ومصطفى، سيطهوها الزمن على مهل بمقادير لم تكن على بال أحدهما يومًا ما، لأن القدر كان يدخر لهما بعد قليل رباطًا أشد وثاقًا، هو رباط الدم والنسب. كما فتح نفس المشهد باب عالم، عادل إمام، السحري على مصرعيه أمام مصطفى متولى، وتصادف حينها أن نفس هذا العالم للزعيم المنتظر كان يتشكل ويتعملق بعد أن صارت موهبته الاستثنائية أكبر وأعظم من أن تخطئها عين منتج أو مخرج أو مشاهد، لذلك ظلت حركة اسمه السريعة على الأفشيات برهانًا لحالة التصاعد الصاروخي للممثل الكوميدي الشاب، فترتيبه أخذ يتحرك ناحية القمة بانسيابية وثقة حتى اعتلى الاسم على مدى عقود تالية قمة كل الأفشيات منفردًا وجاء بعده كل الآخرين، صنع خلالها شبكة إنسانية وفنية بالغة الاتساع، لم تؤت لفنان مصري آخر، وداخل تلك الشبكة مترامية الأطراف ترعب نفس ذلك الشاب الريفى شديد الموهبة والطيبة القادم من كفر الشيخ واسمه مصطفى متولى، واتخذ لنفسه مكانًا شديد الخصوصية من قلب الزعيم خال أولاده ورفيق أيامه

طابعه الفلاحى وحول بيته في قلب القاهرة إلى واحد من بيوت الفلاحين الذى لا تخلو أركانه من اللمة، والقعدات، الحلوة، فتخيل أن تلك القعدة التى كانت احتفالًا بعيد ميلاده الخامس والعشرين، ضمت صلاح جاهين بجانب أسماء شابة ستصير جميعها نجومًا فى قادم السنوات عمار الشربعى وصلاح السعدنى ومحمود الجندى وفاروق الفيشاوى وسيد حجاب ومحمد منير. فوجئ هذا الحشد بسماع طلقات مدوية على الباب بشكل أدخل الخوف إلى قلوب الجالسين، لكن الفزع تبدد على الفور وتحول إلى سيل من الضحك والقهقهة على عادل إمام الذى اقتحم الباب كما يقتحم القلوب، ممسكًا بمسدس صوت لتكون هذه الدخلة المثيرة المناسبة لشخصيته مدخلا لتوطيد العلاقة بصديق أخيه الأصغر.. وصاحب المنزل مصطفى متولى الذى يصغره بست سنوات ويتلمس خطواته الأولى في دنيا الفن. فتح هذا المشهد اللطيف الباب على مصرعيه لصداقة بين

في ليلة صيفية راقية من النصف الأول من سبعينيات القرن العشرين قرر عادل إمام نجم المشاهير المساعد بقوة الصاروخ أن يستغل إجازة المسرح ويتسكع في شوارع وسط البلد عله يظفر بصحبة ترافقه ساعات الليل التى اعتاد أن يقضى معظمها داخل المسرح مع باقى المشاهير، الذين تصادف انشغالهم جميعًا في تلك الليلة، ويبدو أن الأقدار استجابت لرغبة عادل ومحنته صعبة لم تكن على باله، فقد قابل مصادفة أحد الأصدقاء وسأله عن وجهته: «على فين العزم أمال، فقال له الصديق: رايح عيد ميلاد واحد صاحي متعرفوش اسمه مصطفى متولى ممثل شاب لسه متخرج من المعهد عادل النقط طرف الخيط قائلاً: إزاي معروفش.. ده صاحب أخويا عصام الروح بالروح.. وشوفته كذا مرة وهو جاي المسرح لأحمد زكى زميله في المعهد.. بلا بينا يا جده وبعد دقائق كانا الاثنان يقفان على باب شقة مصطفى متولى الفنان الريفى ابن مركز بيلا في كفر الشيخ والذي غلب عليه



أندل الموقف في «شاهد ماشفش حاجة» مكان سعيد طرابيك



الفنان الشاب في صحبة صلاح جاهين وسيد مكاوي



من فيلم «ضربة شمس»



مصطفى مع أصدقاء المدرسة في «بيلا»

عصام إمام كان البوابة التي دخل منها مصطفى إلى العائلة وأول من أبدى له رغبته في الزواج من أخته

عادل قابل مصطفى وسأله سؤالاً واحداً: عاوز تتجوز أختي؟ ولما أجابه بنعم قال: أنا موافق



لحظة دخول مصطفى متولى بشكل رسمي «البيت الإمامي»

فلن يحين أحد مثل أمي
مرت سنوات أخرى وجاءت لحظة وفاة الأب
ليواجه عادل الموقف بنفس الشبات حين جاءه النبا
الحزين عن طريق زوجته وهو يتأهب للدخول إلى
السر في بيروت لعرض مسرحيته الزعيم، فصلى
رکعتين صلاة الغائب عليه ثم دخل المسرح وأكمل
ليلته وفي نهاية العرض شعر أنه يريد أن يحدث
الناس عن أبيه الذي يتمدد جثمانه على بعد
آلاف الكيلومترات هناك في القاهرة، منتظراً أن
يواري التراب في غير وجود ابنه البكرى، حينها
وقف عادل على المسرح بعد أن حيا الجمهور نهاية
العرض، فقال لهم أريد أن أرى لكم رجلاً عظيماً
مات لثو، هذا الرجل أبي.

وبعدما استغرق عادل في تعداد صفات والده
العظيمة التي منعت هيبته من إبدائها له وجهاً
لوجه طيلة حياته، وهو ما لن تستغربه عندما
تعرف أن الأب مات دون أن يجزأ ابنه الأكبر وأهم
ممثل في مصر على التدخين أمامه، تحول عادل
في تلك اللحظة إلى الطفل الذي يحمله أبوه على
كتفيه ليرى «المحمل» أو كسوة الكعبة التي كانت
تخرج من مصر إلى السعودية وتطوف الشوارع في
مظهر ظل محفوراً في ذاكرة الطفل الذي تربى
في شوارع الحلمية، وكان يحب أبيه حباً شديداً
على الرغم من قسوته الظاهرية عليه، وهي نفس
القسوة التي أخرجت منه ذلك الرجل الصلب الذي
يستطيع أن يواجه صدمات فقد الأحباب، بثبات
دون أن يفقد توازنه.

لكنه مع ذلك دخل حينها في نوبة بكاء، تأثراً
بهستيريا الدموع التي اجتاحت المسرح من الممثلين
زملائه على الخشبة أو حتى الجمهور اللبناني
الذي وقف تأثراً لحكى عادل الصادق الحزين عن
والده الراحل.

4

يوم فقدان «مصطفى»

لو كانت هناك كاميرا بكادر واسع تصور هذا
المشهد العاطفي الذي عاشه عادل إمام وهو يرثى
أبيه، على مسرح بيروت، في العام ١٩٩٧ وعاشه معه
أبطال وجمهور مسرحيته «الزعيم»، كان اتساع
الكادر سيظهر تأثر الفنانين على المسرح كثيراً
بدموع عادل، ومشاركتهم أحزانه، لكن الكاميرا
بالتأكيد لم يكن ليفوتها أن تأخذ لقطة مقربة
لشخص آخر غير عادل إمام يقف على نفس المسرح
أوضح، هذا الشخص ببساطة كان مصطفى متولى
الذي لم يكن في تلك اللحظة يبكي أبو صديقه،
فقد والده لثو، شخص كانت دموعه أعز وأثارت
عاش معه في بيته فترات كبيرة من حياته، ووجد
فيه الأب والصديق ولم يشعر لحظة واحدة أنه
مجرد زوج لابنته، فقد وقع مصطفى في غرامه
منذ اللحظة الأولى التي دخل فيها بيته على أنه
صديق ابنه الأصغر عصام إمام، مثلما حكى هو،
وصار يتردد على البيت بتلك الصفة حتى قبل أن

الجديد لأنه يشعر بمتعة وراحة نفسية كبيرة
بجوار هذا الرجل الذي كان يملك السر الأكبر
في دخول مصطفى إلى عالم «عادل إمام، بتلك
الصيغة الحميمية.. وظل على هذه الدرجة من
القرب الإنساني طيلة عقدين هما ما تبقى من
عمر مصطفى متولى الطبيب الذي سينصرف
مبكراً مع بداية القرن الجديد.. في لحظة عصبية
لم تمر على عادل مرور الكرام.

3

فلسفة عادل مع فقد

قبل أن تتأمل لحظة فقدان عادل لصديقه
وزوج أخته وترصد شهادات مختلفة عن هذا
اليوم الصعب، لا بد أن تتأمل تعاطي عادل
نفسه مع موت الأخت في العموم حتى قبل موت
مصطفى، حيث يبدو في لحظة الصدمة الأولى
واقفاً صامداً بملامح جامدة لا تبدو عليها سمات
الانهيار النفسي مثلما حدث لحظة فقدان الأب
والأم، يقف بصلاية كبيرة يستقبل المعزين دون أن
تهتز ملامحه، أما مشهد الانهيار الكامل فيكون
مؤجلاً.. يأتي بعد ذلك في وقت لم يجهز له، وكان
إحساس الفقد يتفاعل داخله ويأخذ وقته حتى
يصل للحظة الانفجار الكبير الذي يفقد فيه عادل
سيطرته على نفسه ومشاعره في لحظة صديدة
النبرة بالنسبة له، وتوضيح الأمر دعونا نسترجع
حكايته هو شخصياً لحث موت أمه.

عادل يقول عن نفسه بمنتهى الهوء إنه لا يخاف
الموت، لذلك تلقى نيا موت أمه عبر الهاتف بمنتهى
الثبات، صلي ركعتين ونزل قاصداً المستشفى الذي
لفظت الأم أنفاسها الأخيرة فيه، دخل عليها بنفس
الثبات، لكنه مع ذلك رفض رفع الغطاء عن وجهها
ليراها، بدا أنه لا يريد أن يكون مشهد ملامحها
الميتة هو آخر مشهد يطبع في ذاكرته، ولم يبك
عادل في تلك اللحظة حتى عندما رأى ضعف أبيه
الرجل القوى الذي لم ير له دموعاً في حياته، رآه
بعد وفاة الأم، ولم تتوقف عجلة العمل لحظة
واحدة، مسرحه يفتح في موعده المقدس، ويصور
مشاهد السينمائية كما كان مخططاً لها تماماً،
حتى حدث الموقف الذي سيكشف عادل الآخر،
عادل الذي ينهار داخله ولا يجب لأحد أن يرى
ضعفه، جاءت لحظة الانهيار بغفلة دون أن يدركها،
أكثر من شهر في ليل القاهرة بين شوارع وسط
البلد، لكن فجأة تذكر وجه أمه وشعر بالافتقاد
لهذا الوجه الجميل الذي لم يستطع كشف الغطاء
عنه بعد أن انسحبت منه الروح، فما كان من عادل
إلا أن ركن سيارته على جانب الطريق، ونزل من
سيارته ليغوص في نوبة بكاء شديدة لمدة طويلة
وانهار كامل وحيداً، حيث لا أحد يراه أو يربط على
كتفه، شعر حينها بفداحة خسارته أو كما حكاها
هو أكثر من مرة:

حسيت إنني فقدت أهم وأعظم حب في حياتي،

جلساتى معه حتى أصبح أحد مصادر متعتي أن
أجلس معه وأستمع لحكاياته وهو يسرد لك تاريخ
القدماء وكأنه عاش في عصر عبد الملك بن مروان أو
الخليفة الفاطمي.
وهو يتحدث لك في الدين لأنه يحفظ القرآن
وفي الحياة ولكن لا يتحدث في الفن، هو كما يقول
الفلاحون في بلده، «أين تكتة».
وكما أحب مصطفى أبو عادل وأعجب بشخصيته
أحب عادل وأدهشه قدرة عادل على قيادة زمام
عائلته بهذا القدر من العقل والحكمة في وجود
الأب دون أن يشعر أنه صار هامشياً في حياة أولاده،
ويقول مصطفى عن عادل:

«عادل هو حكيم أسرته الصغيرة، هو كبريها. وقد
عشت كل تصرفاته بعد معرفته عن قريب، والعائلة
كلها أخذت على أنه كبريها. هو يتصرف بتقانيّة
وشربا الشاي وحب لتفاصيلها، لذلك عندما أخذ قراره
عقله وكأنه وقدرته الفظيعة على اجتذاب الجميع
حوله، استطاع أن يكسب بسهولة حب الصغير
والكبير، فهو حكيم أسرته الصغيرة والكبيرة أيضاً.
أقصد العائلة الفنية والجماهيرية».

يبدو من كلام مصطفى قدر الانهيار بشخصية
عادل وجهه لتفاصيلها، لذلك عندما أخذ قراره
النهائي بالزواج من إيمان إمام ذهب إلى صديقه
عصام وقال له رغبته بشكل مباشر في الزواج من
أخته، عصام أخذ الكلام من مصطفى ونقله كما
هو لأخيه الكبير عادل، وبعد أيام جاءه عصام وقال
له: عادل عاوز يقعد معاك.

ولأن عادل شديد العملية وتلك الصفة تحديداً
هي السر الأكبر لنجاحه الصاروخي المستقر، فقد
جلس عادل إلى صديقه وصديق أخيه مصطفى
وشربا الشاي ثم نظر إليه مبتسماً وقال: عاوز
تتجوز أختي؟

وعندما أوما مصطفى بالإيجاب قال له عادل
بمنتهى البساطة: أوكيه.. ولم يزد بكلمة.
جلسة لم تستغرق ٥ دقائق ليبدل بعدها
مصطفى متولى رسمياً إلى أقرب نقطة لقلب
عادل بسبب مكان بيت مصطفى باحت عادل وعائلته،
فقد دخل عادل بيت مصطفى وشعر أنه وسط
عائلته تماماً نفس الأم ونفس الأب ونفس التركية
الاجتماعية، السائدة والغالبة في مصر نهاية
السبعينيات والثمانينيات ممن لم يتحولوا لرجال
أعمال عهد الانفتاح، أستران من الطبقة المتوسطة
لذلك لم يناقش عادل ولا أبوه مصطفى في أي
شيء، سواء مهراً أو مؤخراً أو صداقاً أو عفشاً أو
تفاصيل مادية مطلقاً، وكتبوا الكتاب في بيت
عادل وسط الأسترين ثم ذهب الجميع إلى «كازينو
ليل» رمز الترفيه الأبرز بداية الثمانينيات في شارع
الهرم، واستقبلتهم صاحبة شريحة فاضل بترحاب
شديد، ثم غنت للعروسين ومعها أحمد عدوية نجم
الكازينو الأول، وبعد نهاية الاحتفال ذهبوا جميعاً
إلى بيت عائلة عادل ليعيش مصطفى سنة كاملة
بين «عم إمام» وأبنائه حتى تناسس شقة الزوجية،
وعندما حدث ذلك أصر مصطفى إصراراً حازماً،
أن يصطحب العم إمام ليعيش معهم في بيتهم

تعلق مصطفى إنسانياً بـ«عم

إمام» والد صديقه وأصر

على أن يعيش معه في بيت

الزوجية بعد تأسيسه



مصطفى المتسم دائماً



مصطفى وقع في غرام عم إمام

ظلمت الصحافة والإعلام

مصطفى بحصره في لقب

زوج أخت الزعيم والتغاطى

عن كونه فناناً كبيراً

1
عايز أتجوز أختك

مصطفى متولى حكى في حوار نادر عن بداية
علاقته بعادل إمام على المستوى الإنساني أجراه
معه الزميل محمد الغيطي في عدد الإذاعة
والتليفزيون يناير ١٩٩٤، قال إنه عرف عادل
منذ سنة ٧٠، لكنها كانت علاقة سطحية يسودها
استطراف عابر بين الاثنين عندما كان مصطفى لا
يزال في السنة الثانية من معهد الفنون المسرحية
مزاولاً لأحمد زكي الذي سبقه للاحتراف على
مسارح التليفزيون وأخرها مسرحية «هاللو شلبي»،
وبعد قليل سيكون زكي أحد أفراد مدرسة المشاهيرين
فتتكرر الزيارات من مصطفى لأحمد زميله في
المعهد أثناء عرض المسرحية وتتعدد اللقاءات
بين مصطفى وعادل في كواليس المسرحية التي
صارت ذائعة الصيت بعد عرضها وأسست لجيل
جديد سينتسج المسارح منطلقاً من عباءة منتج
جديد مغامر اسمه سمير خفاجي مؤسس فرقة
الفنانين المتحددين، فصار مصطفى وجهاً مألوفاً
ومريحاً لعادل نجم الفرقة الأول بعد أن صار يراه
كثيراً، ثم جاء دور عصام إمام الأخ الأصغر لعادل
إمام ليقترب المسافات بين عادل ومصطفى أكثر، بعد
أن صار عصام ومصطفى صديقين مقربين، وعليه
أصبح من العادي والمنطقي أن يدخل كل منهما
بيت الآخر مرات عديدة، حتى صارت الألفة سائدة
بينهما.

لكن ما اللحظة التي رأى فيها مصطفى إيمان
أخت عادل وتعلق بها؟

اللحظة كانت في يوم كان يستعد مصطفى
للسفر إلى الأردن للمشاركة في مسلسل بدور
صغير كفتان شاب في مقتبل الحياة الفنية، لكنه
قابل عصام إمام صديقه بالصدفة، فطلب منه
الأخير أن يوصله للمطار لكن بعد أن يرافقه إلى
منزله ليحضر بعض الأغراض، والنزل المقصود
كان هو بيت الأستاذ محمد إمام أبو عادل وعصام
في الحلمية وأثناء وجودهما داخله رن جرس
التليفون تراكب من الإسكندرية، ليرد عصام وبعد
حديث متبادل يفهم مصطفى أن المتحدث عادل
إمام، الذي عرف من أخيه أن مصطفى معه داخل
البيت، فقال عادل: أين حلال.. أديهولي.

وعندما أمسك مصطفى بالسماعة وجد عادل
يطلب منه راجياً أن ينقذ موقعاً، وأن يأتي إلى
الإسكندرية حالاً ليؤدي دور وكيل النيابة بديلاً عن
سعيد طرابيك الذي حدث معه ظرف طائر أجبره
على السفر للقاهرة، ووقع عادل والفرقة في حبس
ببص، من يؤدي هذا الدور في هذا الوقت الضيق.
وتلك القصة بالطبع تفسر الصورة النادرة
المنشرة في فضاء الإنترنت لمصطفى متولى
يقف على منصة وكيل النيابة والمعلومات المرافقة
لها دائماً خاطئة تقول إن متولى كان هو صاحب
الدور الأصلي، لكن سعيد طرابيك هو من صور
به المسرحية لحسن حظه مثلما كان معتاداً في
المسرح تلك الفترة، لكن في حالتنا وطبقاً لحكاية
مصطفى نفسه أن الأمر كان عكسياً والدور هو دور
سعيد طرابيك، أما مشاركته فكانت إنقاذاً للموقف
فقط بالراح من عادل إمام بطل المسرحية.. ولدة
أيام عرض محدودة جداً.

المهم أن ذلك الطلب الذي طلبه عادل من
مصطفى كان هو السبب المباشر الذي جعل الأخير
يشاهد أخت عادل الصغرى لأول مرة، وكان ذلك
في يوليو ١٩٨٠، حيث كانت برفقة الأسرة في شقة
الإسكندرية التي ذهب إليها مصطفى، الشاب
الأعزب المضرب عن الزواج، كما كان معروفاً عنه
وسط أصدقائه.

ويفسر مصطفى هذا الأمر قائلاً:
السبب الرئيسي غير اختلاف تركيبتي أننى
أتيت بعائلتي من كفر الشيخ لتعيش معى هنا فلم
أشعر بالغربة أو الاحتياج لزوجة مثل القادمين من
الأقالييم.
لكن مصطفى عندما دخل بيت عادل شعر
بالارتياح الشديد والألفة الغامرة، فقد رأى عائلة
مصرية مثل عائلته تماماً.. نفس ما يحدث بين
أمه وأبيه وأخوته ونفس الجو الأسرى ونفس
الروح.. وفي هذا اللقاء نظر مصطفى إلى أخت
عادل وظنرت له ولم يحدث أى حوار، لكن بعد هذه
المنظرة فك إضرابه عن الزواج.. وطلب يد أخت
صديقه.

2

أبو عادل.. حبيب مصطفى

الأستاذ محمد إمام الرجل العسكري الصارم كان
عاملاً مؤسساً لهذه العلاقة الإنسانية الاستثنائية
التي تكونت بين عادل ومصطفى بعد ذلك، فقد
رأى مصطفى في هذا الرجل أباً آخر يشبه أبيه
فيقول عنه:

«بوعادل أشعرته أنه مثل أبى تماماً.. راجل
فلاح.. رغم أنه كان عسكري بوليس فمع حزمه
وطريقته «سى السيد القديمة»، تجده يتمتع
بخفة ظل، عادل جنبه صفر على
الشمال... أو اضرب عادل في
ميه.. طبعاً فيما بعد تكررت



قصة مصطفى متولى

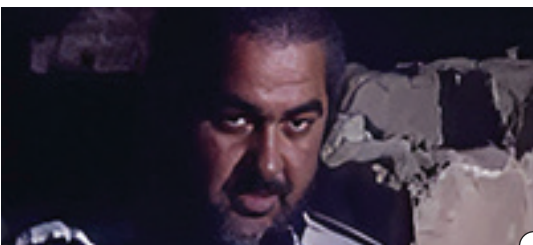


**أبوعادل
أشعرنى
أنه مثل
أبى تماماً..
راجل فلاح..
رغم أنه كان
عسكري
بوليس
فمع حزمه
وطريقته
«سى السيد
القديمة»
تجده يتمتع
بخفة ظل،
عادل جنبه
صفر على
الشمال.**

مصطفى متولى

أحمد زكى دافع بشراسة عن موهبة صديقه فى المعهد ونفى عنه وصم التمثيل بالواسطة





سرتو.. إحدى شخصياته الأيقونية



البلانسي.. في «سلام يا صاحبي»



كواليس الزعيم



أبي مثالي

وقائع ما حدث في شارع النيل الأبيض بميدان لبنان ليلة موت مصطفى متولى

شهادات حية لكل من حضر لحظة رحيل «درش» المفاجئ بعد ليلة عرض «بودى جارد»



مصطفى وعادل.. وحية لا تخلو من الضحك والفرشة

مصطفى متولى كان الفنان محمد أبوداود بصفته النقابية أولاً، حيث كان عضو مجلس نقابة المهن التمثيلية، وبصفته صديقاً لصطفى ثانياً، فكان وجوده منقطعاً لترتيب إجراءات الجنازة والدفن وخلافه، لكن أبوداود واجه موقفًا لا يحسد عليه، يصفه هو بعد مرور السنوات قائلًا: «لو عادت الأيام لما وافقت أبداً على هذا»، والقصة باختصار أن أبوداود بعد أن أتم إجراءات دفن صديقه مصطفى متولى، وقبل أن يصل إلى منزله مهموماً، بعد أن أدى دوره النقابي، جاءه تليفون من الزعيم عادل إمام ليرد عليه ويقاжа به فيقول له مباغتًا: «إنت هتفتح المسرحية بكرة مكان مصطفى الله يرحمه»، واجه أبوداود الأمر بصعوبة متلجلجًا، أقرب للرفض، لكن عادل إمام حسم الأمر قائلًا: «ده إنقاذ موقف يا محمد والمتفرجين ملهمش ذنب في آخرتنا»، ربح شوية ويصدين إنزل إعمل بروفات الشهادة على الدور، وهشتغل العرض بكرة في ميعادنا طبيعي... وأغلق عادل القوى الهاتف ليبدأ أبوداود نفسه في هذا اليوم أبداً، فقد كان وجوده لم يعد يملك رفاحية الرفض، وجاء اليوم التالي ليفتح الستار عن أصعب يوم عرض مسرحي في تاريخ عادل إمام كله.

يحكى الضيف الجديد الثقيل على المسرحية هذا اليوم قائلًا إنه لم يساعده أحد من أبطال المسرحية في هذا اليوم أبداً، فقد كان وجوده أمامهم مصداً لانفجار الأحزان الطازجة، حيث كان يقف مكانه منذ ساعات قليلة صديقهم الذي يرقق أسفل التراب في تلك اللحظة، فكلمًا نظر أحد الممثلين إليه أدار وجهه ويكي، فكان مطلوباً من الممثل الضيف أن يحاول الصمود على خشبة وسط أجواء جنائزية يسيطر عليها التحيب بين الفنيين والممثلين، دون أن يفقد بوصلة الدور الرئيسي والمحرك لأحداث المسرحية والذي يعتمد جزء كبير من مناطق الضحك فيها على ردود أفعال الشخصية التي يؤديها بدلاً عن الفقيدي. لكن على عهدة أبوداود أن الوحيد الذي ساعده على المسرح وأخذ بيده في تلك الليلة هو الشخص الوحيد المتماusk والراض على إقبائته وجملة دون أن تنقص شيئاً هو عادل إمام نفسه، والذي كان بلا شك أكثرهم حزناً على فراق مصطفى، ولكن عادل على المسرح لا يملك إلا أن يكون قوياً وينسى كل الأحزان.

لكن جاءت الانفجارية الكبرى لعادل بعد المشهد الأخير وحية الجمهور، وهنا ترك شهادة أبوداود ونذهب لشهادة أخرى مهمة جداً، وهى شهادة مخرج العرض رامى إمام والذي يملك صفة في الحكاية أكثر أهمية، حيث إنه فتح عينيه على الدنيا ليبدأ زوج حالته مصطفى متولى يملأ حياته ضحكاً ولعباً، فالأمر كان بالغ الحزن بالنسبة له... لذلك يحكى رامى عن تلك اللحظة التي أغلق فيها الستار ثاني يوم وفاة متولى، قائلًا: «انفجرنا جميعاً في بكاء شديد مسموع وراء الستار للجمهور الذي ييم بالانصراف، وحضن الجميع بعضه، ونظرت حينها إلى أبى فوجدته يبكي بكاء شديداً لم أراه يبكي بهذا الشكل طيلة حياتي، وكأنه

عز الموسم ومسرح الهرم كما العادة «كوميليت»، ومصطفى يطل من أبطالها بطبيعة الحال. باختصار تغلغل مصطفى متولى داخل وجدان عادل إمام، بكل مقاديره الإنسانية الفريدة التي اختلطت فيها طيبة ابن الريف الهادئ بجدة ابن المدينة الصاخبة، فكان هذا المزيج الإنساني الرائع المتجسد في روح طفولية محببة لعادل، فقد أحب ضحكه على إقبائته على المسرح، بل إنه أحياناً كان يغالى في الخروج على النص حتى يرى انفجار مصطفى متولى من الضحك أمام الجمهور، ياسره عندما يتفعل عليه ضاحكاً: «يا بنى اسكت بقى عاوزين نشغل»، بعد أن يفرض به كيل الضحك ولا يستطيع أن يقول جملة في المسرحية، فيضحك عادل فركها بنفسه أنه استخرج تلك الروح الطفولية المحببة من داخل هذا التكوين الإنسانى الجميل الجالس أمامه.

تعددت الشهادات عن ذلك اليوم الصعب، لكن تبقى شهادة الأقربين أكثر أهمية، فهذا الفتى المراهق، حينها، عمر مصطفى متولى صاحب السبعة عشر عاماً والابن الأكبر للفقيدي يحكى عن ذلك اليوم العصيب ولحظة وصول الخبر، أن الأمر لم يكن أكثر من تليفون على الهاتف المحمول الذي كان جهازاً جديداً في تلك الأيام، وكان عمر وأخوه في الساحل مع بعض الأصدقاء، فجاءت المكالمة الغامضة من خاله عصام تطالبه بالعودة مع إخوته لأن: «بابا تعبان شوية... لاحظ عمر الارتباك الواضح على الجميع ومحاولتهم الإسراع لسحبه خارج المصيف وإرساله على الفور دون إبطاء إلى القاهرة قبل أذان الظهر... ولكن لأن هاجس موت الأب لم يكن يدور في خلد الابن الصغير ضمن قائمة الاحتمالات أصلاً، فقد صدق عمر واخوته أن والده «تعبان شوية»، ومن غير اللائق أن يتركوه «عيان، ويستمتروا في المصيف، وذهبوا على هذا التصور المريح لعقلهم الطفولى حتى فوجئوا بالمشهد المهيب على مدخل العمارة أسفل شقتهم في المهندسين، جمع من الناس والوجوه المألوفة لعمر واخوته الصغار وعلى رأسهم جديلاً عادل وعصام وأصدقائه والذين يعرفهم جيداً صلاح السعدنى وأحمد راتب ومحمود الجندى وغيرهم، والكل متجهم صارم ومن العجيب أن أباه لم يكن معهم، لوهلة تسأل الفتى: لماذا لم يقف والده مع أصدقائه أمام مدخل العمارة؟ لكن الإجابة ساقها له وعيه بالأمر، الذي تكون في اللحظة التي رأى فيها ضمن تفاصيل المشهد القائمة عربية غريبة الشكل أدرك حينها لأول مرة معنى الجملة المكتوب عليها «سيرة تكريم الإنسان»، فتشابكت المدخلات البصرية داخل عقله ليبدأ أن الرجل الذي تنتظره تلك السيارة لتكريمه هو نفسه العنصر الناقص في المشهد، إنه والده وحبيب مصطفى متولى.

6

أبوداود الضيف الثقيل

من ضمن حضور هذا المشهد المهيب أسفل بيت

يسير في اتجاه النسب. المفارقة القدرية هنا أن مصطفى الذى يبكى في تلك اللحظة على المسرح لفقدان حماء وأبو صديقه عادل إمام سيكون بعد ثلاث سنوات تقريباً هو بطل مشهد قريب للغاية في تفاصيله من ذلك المشهد، لكنه حينها سيصير أكثر تراجيدية وشجناً، سيكون مصطفى هو «المبكى، عليه الذى يبكيه عادل وأصدقائه بكل جوارحهم، الاختلاف الوحيد لحظتها هو اختلاف خشبة المسرح، فبدلاً من مسرح بيروت سيصبح مسرح الهرم، حيث مكان عرض مسرحيته الأخيرة «بودى جارد» سنة ٢٠٠٠. لنصل إلى اللحظة الأكثر قسوة في حياة الجميع.. لحظة موت الرجل الطبيب الذى مر كالتسمية المرافقة في حياة العائلة الإمامية واسمه مصطفى متولى.

5

شهادات يوم صعب

الغريب أننى لم أعر على رواية واحدة مكتملة بلسان عادل إمام عن ذلك اليوم الذى فقد فيه مصطفى، وكيف تعامل معه، كثيرون حول عادل تحدثوا عن روايتهم للأمر لكن عادل لم يحك، وكأنه كان يهرب من تلك الذكرى الأكثر إيلاًما في حياته، أقصى ما كان يقوله عندما يُسأل في أى لقاء عن سر إصراره على استمرار العرض على الرغم من صعوبة ذلك نفسياً عليه وعلى باقى الممثلين، فكان يقول جملة واحد صارت شهيرة من كثرة ما ردها:

«المسرح لا يعوقه إلا القبر».

وكان يقصد بالطبع أن الممثل لا ينبغي أن يمنعه أحد عن الصعود للمسرح غير دخوله القبر.. كما كان يعتبر أن التذكرة التي يقطعها المشاهد من شبك المسرح بمثابة عقد لا رجعة فيه، بين الممثل والمخرج ولا يجوز للأول أن يخذل الثاني في الموعد الذى اختاره ليشاهده.

على اعتقاده الذى يرقى للفنائة أن عادل إمام على الرغم من كونه مؤمناً كاملاً بما يقول فيما يخص حق المشاهد والعقد وخلافه، لكن ذلك لا ينفي وجود سبب آخر لإصرار عادل على استمرار عرض المسرحية بعد دفنه صديق عمره ورفيق أيامه، مع استبداله بممثل آخر، هذا السبب في اعتقاده هو الهروب من شبح الحقيقة المتمثلة في غياب مصطفى النهائي عن دائرة عادل القريبة، وأطباء النفس لديهم تفسيرهم المنطقي في مثل تلك المواقف التي يلجأ فيها الإنسان إلى الاستغراق الشديد في العمل عندما يواجه نكبة إنسانية في حياته مثل فقدان عزيز، فكأنه يدفع أحزانه بين تروس العمل المتواصل المجهد، وظنى أن عادل من تلك النوعية التي تهرب من أحزانها بالعمل.

إذن هذا هو عادل إمام القوي ظاهرياً الذى فقد أباه وأمه وما تركاه الاثنان من بثور في نفسه لا يراها غيره، يستقبل خبر موت صديقه

حقوق مصطفى متولى



انفجرنا جميعاً في بكاء شديد مسموع وراء الستار للجمهور الذى ييم بالانصراف، وحضن الجميع بعضه، ونظرت حينها إلى أبى فوجدته يبكي بكاء شديداً لم أراه يبكي بهذا الشكل أبداً.

رامى إمام



محمد أبوداود شعر أنه ضيف ثقيل عندما قبل أن يحل محل صديقه في المسرحية فور أن أدخله القبر



عادل أحب ضحك مصطفى على إفيهاته في المسرح



لم تخرج روح الفلاح ابن كفر الشيخ من داخله



الأسبوطى.. فى «العب مع الكبار»



محفوظ سردنية.. فى «لن أعيش فى جلباب أبى»

مشاعر عادل إمام دائماً مؤجلة لا ينهار إلا بعد أن ينفض عنه الجميع

حاصرت الصحافة والإعلام مصطفى بسؤال سخيف غير حقيقى وهو: لماذا لا تعمل إلا مع عادل إمام؟

ينادى على مصطفى: متولى إنت فين يا متولى.. أغلق المسرح فى اليوم التالى لتلقى العزاء ثم استكملت العروض لمدة تزيد على العشر سنوات بعد ذلك.. وأصبح تعبير الفنان الراحل معتاداً وسائفاً قبل اسم مصطفى متولى.

7 جوز أخت الزعيم

سؤال سخيف غير واقعى ظل يطارد مصطفى متولى دون وجه حق ومنتهى الإلحاح، والسؤال ببساطة: لماذا لا تعمل إلا مع عادل إمام؟ وهو ما يجعلنا نطرح سؤالاً عكسياً بعد تلك السنوات بمنتهى المباشرة: هل ظلم مصطفى متولى بالصفة التى التصقت به بحكم كونه «زوج أخت عادل إمام؟» والتى ألقت فى طريقها أى صفة أخرى تتعلق بقدراته التمثيلية وموهبته التى دفعته أواخر الستينيات ليترك بلدته الصغيرة فى كفرالشيخ ويستقر فى عاصمة كل الفنون والبؤرة التى تنطلق منها كل المواهب، وهى القاهرة بالطبع؛، وظل متولى يواجه اتهاماً صريحاً أحياناً ومبطناً أحياناً أخرى بأنه يعمل فى كل أفلام عادل إمام ومسرحياته بحكم تلك العلاقة، وليس بحكم موهبته واستحقاقه كممثل موهوب محترف، له الحق فى اختيار أدواره، وازداد الأمر حساسية ليصير مجرد العمل مع عادل إمام هو تهمة يجب عليه التبرؤ منها.

ويبدو أن مصطفى متولى عانى كثيراً من تلك الصورة العلبة البائسة الفقيرة التى كانت تصدر الصحافة والإعلام أحياناً أن تضعه فيها، ولتبيان معاناته من هذا الأمر دعونا نسترجع حواراً تليفزيونياً قصيراً جداً لكنه كاشف، أجرته معه المذبة نهلة عبدالعزيز فى كواليس فيلم «رسالة إلى الوالى» الذى كان يشارك فيه مصطفى كأحد أبطال الفيلم.

المذبة أرادت أن تسأل السؤال بطريقة غير مباشرة على ما يبدو حتى لا تضايقه، فكانت صيغة السؤال عن مدى تأثير الارتباط بين الممثلات اللاتى يعملن فى أغلب أعمال عادل إمام على جودة أعمالهن لو خرجن من عباءة عادل، وهل هذا الأمر سيؤثر إيجابياً أم سلباً عليهن؟

بالطبع التقم مصطفى متولى بطيبته الجميلة طرف اللسان التى تخرجت المذبة على ما يبدو من طرحه بشكل مباشر وقال لها: «أنا اتسألت السؤال ده كثير أوى».

ولم تستطع ملامحه الطيبة إخفاء انزعاج واضح خلف تلك الملامح الودودة من إصرار الإعلام على حبسه فى أغلال هذا السؤال العقيم، فأكمل بكل وضوح قائلاً بمنطق من قرر أن يتحدث مع المكشوف: «أنا مرة اتسألت السؤال ده من واحد صحفى بس كان السؤال مستفز شوية مش لطيف زى سؤالك، وقالى إنت ليه مبيتشغلش غير مع عادل إمام؟».

هنا رد مصطفى عليه طبعاً لحكايته معنفاً: «أولا مش صحيح إنى مبيتشغلش غير مع عادل إمام، لكن مع ذلك بشكل عملى أنا اتمنى إنى مشغلش غير مع عادل إمام». وفسر متولى الأمر بسؤاله للصحفى المفترض والذى كان واضحاً أنه موجه للمذبة نفسها قائلاً: «لو إنت صحفى وإمامك خبارين، تشغل فى صحيفة توزيعها ٣ نسخ ولا تشغل فى صحيفة توزيعها مليون نسخة، وينفس المنطق لو عرض عليا دور فى فيلم عادل إمام ويكون مناسب طبعاً وجيد أنا أسعى إن أعمله، مش أهرب منه عشان محدش يقول إن مبيتشغلش غير مع عادل إمام.. طبعاً اشغال مصطفى وضيقه كان مبرراً جداً فى تلك اللحظة فى البرنامج خاصة لو عرفت أنه قبل شهر من إجراء هذا الحوار كان دور محفوظ سردنية فى رابعة «لن أعيش فى جلباب أبى» ما زال ملاء السمع والبصر، وهو المسلسل الذى اجلس الشعب المصرى والعربى كله أمام شاشات التليفزيون سنة ١٩٩٦، ولم يكن عادل إمام فى المعادلة بأى شكل من الأشكال.. وكان دور مصطفى من أروع الأدوار التى تعلق بها المشاهدون للمسلسل حينها مع الأدوار الأخرى لعبدالمغفور البرعى وقاطمة كشرى والمعلم وسدنية الكبير.

كان يكرى لعادل أن يبينه هذا التصور الذى يظلم مصطفى كثيراً لو أنه تحدث بشكل صريح مدافعا عن موهبة زوج أخته، ورافضاً الربط غير الموضوعى بعلاقة النسب معه وأدواره فى أفلامه، لكن لأن هذا الأمر ليس من صفات عادل إمام الذى يعتمد مبدأ تجاهل الأكاديب حتى لو كانت تنال منه شخصياً، ولا يبدل أى جهد فى نفيها، والدليل موقفه من السردية المتداولة عبر عقود عن علاقته برفيق عمره سعيد صائح وترديد مقولة أن سعيد أكثر موهبة من عادل الذى يتميز عنه بالذكاء فقط، مع تلميحات خبيثة تطعن فى نقاء صداقة عادل وتهمة فى بعض الأحيان بخذلان صديقه فى أيامه الأخيرة، وكل تلك الأمور التى دائماً ما يعطيها عادل ظهره ولا يلتفت لها.

وينفس المنطق لم يعر عادل هذا الأمر أى اهتمام، لكن من دافع عن موهبة مصطفى ونفى عنه شبهة الجاملة كان زميله فى العهد الفنان أحمد



وق مصطفى متولى



الفن
مفهبوش
واسطة،
وعادل إمام
مببقرضش
متولى
علشان هو
جوز أخته،
مصطفى
ممثل
وزمبيل
ودفعى فى
معهد فنون
مسرحية،
فهو ممثل،
عادل إمام
محتاجه.

أحمد زكى



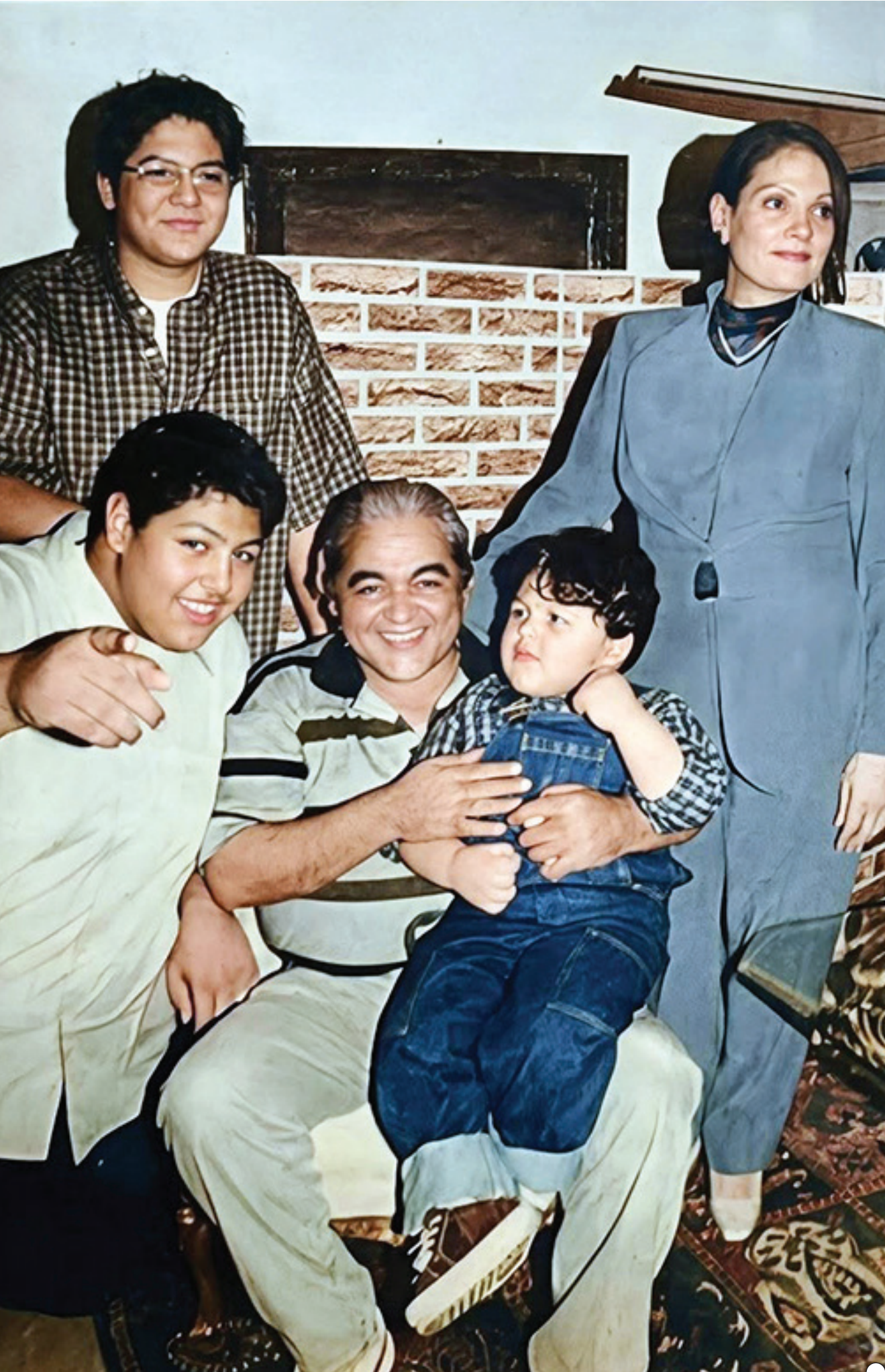
خير وفاة مصطفى متولى من «الأهرام»

زكى، الذى استضافته مذبة التليفزيون المصرى فريال صالح فى برنامجها الشهير «حق الجماهير» تقريباً منتصف التسعينيات، كان فورمات البرنامج أن يكون هناك جمهور فى الاستديو والنجم موجود يحكى ويكون هناك نقاش وأسئلة مع الجمهور الحاضر، فاستغلت فريال وجود ابن خال أحمد زكى الفنان التشكىلى سمير عبدالمعمر، وسألته عن سبب عدم فخره ابن خاله فى شغله، حيث إنه النجم الذى يستطيع أن يفرض من يشاء، ثم عرجت معللة سؤالها بتعليق سخيف ظننى أنه ضايق مصطفى متولى جداً عندما سمعه، حيث قالت له بالنص:

«أنا هقول حاجة تحسب لعادل إمام، مفيش فيلم لعادل إمام، إلا وجيب مصطفى متولى جوز أخته.. لازم يشغله معاه».

هنا كان موقف أحمد زكى من السؤال المستفز نبيلاً، حيث دافع بشراسة عن موهبة زميله وقال بالنص:

«الفن مفهبوش واسطة، وعادل إمام مببقرضش مصطفى متولى علشان هو جوز أخته، مصطفى متولى ممثل وزمبيلى ودفعتى فى معهد فنون مسرحية، فهو ممثل، عادل إمام محتاجه، لأنه ممثل شاطر وممثل كويس قوى.. وأى فنان يتمنى يشتغل مع مصطفى متولى لموهبته العظيمة... وارفض القول إن عادل إمام ببقرضه».



الصورة الأخيرة لـمصطفى متولى، مع إيمان زوجته وأبنائهما قبل أن يفاجأ الجميع بالرحيل

8

محاولة أخيرة للإنصاف

أخذت سؤالى لأطرحه على أساتذة اقتربوا من عالم عادل إمام، وما زالت مشاهد هذا العالم حاضرة فى أذهانهم خلال وجود مصطفى داخل هذا العالم السبيع قبل أن يغادره بغتة فى صيف سنة ٢٠٠٠، بدأت جولتى مع الأستاذ أيمن الحكيم الذى سمع كثيراً من عادل خلال تجهيزه لكتابين عن الرجل، الأول كتاب «ضحكة مصر» الذى صدر ضمن مهرجان القومى الخامس عشر للسينما سنة ٢٠٠٩، والثانى كتاب «الحرفوش» الذى يحكى عن مناطق إنسانية فى حياة ابن الحلمية الذى تربع على عرش السينما المصرية خلال عقود.

الحكيم رأى بشكل واضح لا لبس فيه، أن مصطفى متولى ظلم بالفعل كموهبة وطاقة تمثيلية فى تلك المعادلة، أما تفسير الأمر فاسرده كما فهمته من الأستاذ أيمن الحكيم فيما يلى: ظلم مصطفى متولى كان ثلاثى الأبعاد، لم يمثل عادل إمام أى بعد فيها، فعادل لم يتسبب فى ظلم موهبة مصطفى بأى حال من الأحوال، أما الأبعاد الثلاثة فتتمثل فى المخرجين أولاً، ومصطفى نفسه ثانياً، والصحافة بمعناها الشامل

ثالثاً، كيف ذلك؟.. سنرى. أولاً: ظلم المخرجين مصطفى متولى فى استسهال حصره فى دور الشرير الذين رأوه مناسباً لطبيعة ملامحه الشكلية، وإن كان فكرة «الضليلين» أو الشرير قد عانت كثيراً فى الثمانينيات بعد اختفاء أبطال هذا الدور إما بالموت أو بكبر السن وتغير طبيعة الأدوار المناسبة لسنهم مثل المليجى والدقن وعادل أدهم وغيرهم، وهو ما قد يفسر البحث الدائم عمن يسد هذا الفراغ الكبير، لذلك قد يكون مصطفى متولى من بين تلك المحاولات الكثيرة للمخرجين.

ومن هنا نأتى للبعد الثانى فى ظلم مصطفى متولى وهو مصطفى نفسه الذى يرى الحكيم أنه كان ينبغى عليه التمرد على رغبات المخرجين، ويحاول أن يستغل نجاح بعض الأدوار له سواء التليفزيونية أو السينمائية البعيدة عن قالب الشرير، فى فك تلك القيود المفروضة عليه، وضرب مثلاً بما فعله عادل إمام نفسه فى بداية حياته الفنية عندما نجح دور دسوقى أفندى فى مسرحية «أنا وهو وهى» مع فؤاد المهندس، الأمر الذى علق عليه عادل نفسه بعد ذلك أنه فوجئ أن بعض المنتجين كانوا يطلبون منه إحضار ملابس دسوقى أفندى ليؤدى نفس الشخصية بنفس ملامحها الشكلية حتى لو باسم جديد، وهو ما نتبه له عادل إمام بذكائه الفطرى مبكراً، وسرعاناً فك تلك الأغلال وكانت لديه القدرة على الرفض منذ البداية، لكن مصطفى لم يفعل ذلك، ولم يحاول التمرد على رغبات المخرجين، كما أنه لم يقم ولو بمحاولة واحدة أن يكون بطلاً حتى لو على سبيل المامرة الإنتاجية، مثلما فعل ممثل ثمانينياتى آخر هو عماد محرم، وطبعاً لظن أيمن الحكيم، فإن هاجس عماد محرم بالفعل كان يطارد مصطفى متولى لتشابه البنينان الجسدى معه وطبيعة الأدوار الشريرة مع الوضع فى الاعتبار بالطبع الفارق الكبير فى الموهبة والقدرات التمثيلية بينهما لصالح مصطفى بطبيعة الحال، فهو خريج معهد الفنون المسرحية الذى بدأ حياته على خشبة مسرح الحكيم، وشارك فى عروض تأسيسية مهمة كموهبة ناشئة، لكن عماد محرم كان محدود الإمكانيات التمثيلية حاول أن يقفز لصدارة الأقيش عبر أفلام من إنتاجه مجاوراً لسمير غانم، لكنه لم يوفق، لذلك على ما يبدو أن مصطفى متولى خشى أن تفشل مغامرة أدوار البطولة، وحينها سيكون من الصعب عليه العودة كما كان فى أدواره المساعدة التى تترك بصمتها خاصة تلك التى برققة عادل إمام.

نأتى للبعد الثالث فى ظلم مصطفى متولى، وكان للأسف هو البعد الأهم وهو الصحافة بمعناها الأشمل صحافة وتليفزيون، فقد حاصروه كما قلنا سابقاً بنفس السؤال السخيف: لماذا لا تعمل إلا مع عادل إمام؟ وهو الأمر الذى كان بمثابة عيب نفسى كبير على مصطفى الذى يجب صديقه وأخو زوجته عادل إمام بلا حدود، لكن مثل تلك النوعية من الأسئلة كانت تترك فى النفس غصة كبيرة بالناكيد.

كلام الحكيم معى عن دور الصحافة فى تعميق إحساس مصطفى متولى بالظلم تلاقى مع كلام واحد من كبار الصحفيين والإعلاميين الذين اقتربوا من الزعيم عادل إمام وعالاه فى عز صولجائه خلال الثمانينيات والتسعينيات، وكان من الزمرة المقرية جداً من عادل، تحدثت معه فى الأمر فى إطار الدردشة، لكننى لم أستاذته فى ذكر اسمه، وطرحت عليه نفس السؤال: هل ظلمت الصحافة المقروعة والمرئية مصطفى بما أنك كنت قريباً من عالم عادل إمام الذى كان متولى أحد عناصره، فكان رده قولاً واحداً: نعم ظلمت الصحافة المقروعة والمرئية مصطفى كثيراً بإصرارها الدائم على حبسه داخل إطار واحد اسمه «زوج أخت الزعيم عادل إمام»، مع أن مصطفى يستحق أن يكون هو الفنان الكبير والمقدّر، ولكن لأن مصطفى إنسانياً كان بالغ اللطف والصفاء، فلم يتوقف كثيراً عند هذا الأمر مع أنه بالتأكيد كان يضايقه لكن دماثة خلقه وطيبته تجعله يرد على أسئلة الصحافة التى ترسخ ذلك المعنى الطامئ له.

أما الكاتب الكبير طارق الشناوى الذى يملك باعاً صحفياً وتقديراً هائلاً، بالإضافة لقرب كبير من عادل، فقد قال لى: قطعاً كان مصطفى متولى موهوباً جداً، ولكن فى مساحته الخاصة، وظلمه البعض بترويج ادعاء كاذب أن مصطفى يعمل مع عادل بناء على صفة النسب التى تربطهما، واستشهد الشناوى بما قلناه سابقاً عن أن من دافع عن موهبة مصطفى كان أحمد زكى، لأنه أكثر من يدرك قيمة وموهبة مصطفى الأصلية كونه كان زميلا له فى العهد.

بقى أن نقول فى نهاية الكلام إنه بدون مصطفى متولى فى عالم عادل إمام الإنسانى والفنى، كان سيخسر هذا العالم الكثير من الموهبة والطبيعة واللطف، وكل جميل يزخر به هذا الرجل الريضى الجميل الذى جاء شاباً من مركز «بيلا» فى كفرالشيخ ليبحث عن نفسه، ويطبع بصمته الطليقة داخل زحام المدينة الصاخبة.. ولعله بالفعل طبعها فى وجداننا.

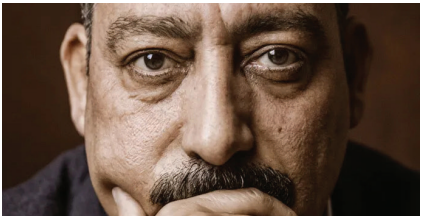
رحم الله مصطفى وأطال عمر عادل.

مصطفى تحدى استفزازات الصحافة: «عادل بالنسبة لنا صحيفة توزع مليون نسخة»

قصيدة النثر المصرية.. التأسيس الثانى 3



أمجد ريان



كريم عبد السلام

الرومانسى أمام حوض كبير لغسل المواعين

الغرفة أو أصوات الجيران وحواراتهم أو الأخبار المتدفقة من النشرة الصباحية ولون أودية النساء اللاتي يعبرن مجال الرؤية أو مجال التخيل فى هذه اللحظة.

الشاعر أمجد ريان يدرّب نفسه كما تشق قصائد الديوان الأحدث وغيره من دواوينه السابقة على نوع من الكتابة التلقائية المتداخلة، حيث يمزج فيها بين الأسئلة الفلسفية المختصرة فى ذهنه وبين الحس الفوتوغرافى الذى يوفر له مفردات وشخص نوستالجيا الزمن الماضى ومحطاته المتتالية، لكن تظل العبارة الأولى والفكرة الأولى هى القاطرة التى تقود التدفق فى الكتابة تحمل نوعاً من التسجيل التلقائى الفوتوغرافى المأزق، هم من يدركون بالفطرة، بالوعى المعطى، أن الزمن مصنوع، منتج من المنتجات فى خيال الشاعر والكاظم، وأن النهر السريع الجريان الذى يجلس على ضفتيه وتأمل صفحة مياهه وتستلهم الكلمات من مويجاته المتتالية، إنما هو صورة فى خياله، يمكن أن نغير فيها إذا أردنا، وأن نثبت اللحظة التى تريد فى التيار، ومن ثم نثبت الإيقاع الذى تضبط عليه آلات أرواحنا ونعزف إلى أن تنتهى.

الشاعر أمجد ريان به شيء من الخوف وعدم الاطمئنان، الخوف من ألا يكون مواكباً معاصراً، وهو خوف صادق عديد من الأدباء والشعراء والفنانين، ويسبب منه غيروا جلودهم وتحولوا إلى كتابة أنواع وأشكال جديدة من الأدب والفن، كأنهم يخشون تقلبات الزمن، أن يتحولوا إلى صفحة ماضية مقلوبة ومغلقة كما حدث وراينا مثلاً على مستوى القصة والرواية- بعد صعود جيل الخمسينيات الأدبى الذى رافق الثورة وتيارها الحماسى، وكيف انفلق الباب على أصابع كثير من كتاب القصة والرواية بعد أن كانوا نجومًا لامعين فى سماء الأدب.

الخوف من عدم المواكبة أو اللحاق بقطار المعاصرة والموضة والتيار قد يدفع إلى رفع شعار التجريب على الدوام، لكن المتجاوزين لهذا المأزق، هم من يدركون بالفطرة، بالوعى المعطى، أن الزمن مصنوع، منتج من المنتجات فى خيال الشاعر والكاظم، وأن النهر السريع الجريان الذى يجلس على ضفتيه وتأمل صفحة مياهه وتستلهم الكلمات من مويجاته المتتالية، إنما هو صورة فى خياله، يمكن أن نغير فيها إذا أردنا، وأن نثبت اللحظة التى تريد فى التيار، ومن ثم نثبت الإيقاع الذى تضبط عليه آلات أرواحنا ونعزف إلى أن تنتهى.

3 الكتابة الآلية

فى ديوانه الأحدث «أقشر الاستعارات لكى أكون النص»- الهينة العامة للكتاب ٢٠٢٦، يقول أمجد ريان «أنا منذ أن استيقظ/ حتى لحظة وضع الرأس على المهد/ اظل فى حالة تهيؤ للكتابة»- ص ١٦، وفى موضع ثانٍ من الديوان يقول: «ليست للكتابة أى شروط لدى/ بل أبدا للتعبير عن نفسى بشكل مباشر/ وأريد أن أنطلق من المحلية إلى الكون.. الديوان ص ٥٨».

وبين هذين المقتطفين، يمكننا رؤية الشاعر أمجد ريان يفتح عينيه وينهض من النوم، مستعداً على الفور للاستجابة الحماسية لأول خاطر يطرق على ذهنه، وهو كالعادة يكون مستعداً بدفاتر من الأوراق وأنواع من الأقلام، وكذلك لا يستغرق ثوانى لفتح الكمبيوتر القديم الموجود على المكتب، وفى الوقت نفسه يبدأ بتحريك أصابعه على كيبورد اللاب توب المفتوح على حجرة وهو يتناول رشفات سريعة من الشاي الصباحى متصفحاً التعليقات على بوستاته المنشورة بالأمس على صفحة فيسبوك أو تعليقاته مدوّنته التى أهملها لسنوات، ومع أول فكرة أو عبارة تطرأ على ذهنه تبدأ الأصابع فى الرقص على أزرار الكيبورد مطاردة تلك العبارة الأولى تجليات الجمال والجدة فى كل ما يصادف من والآئلة ما بين الصيحات فى الشارع خارج

2 التجريبي بامتياز

قد يتصور البعض أننا نقفد النزوع التجريبي الدائم لدى الشاعر أمجد ريان، أو الومه ولو بقدر على فيض التحولات التى يفاجئنا بها كل يوم، ويتكلم عنها بثقة النبى صاحب الرسالة، على العكس من ذلك، فأنا أعطيه وأرى مساعداً خلال أكثر من خمسين عاماً، هو مسعى الشاعر المخلص للشعر والنقد الأدبى، المتطلع دوماً لكل ما هو جديد والرافض لكل رجعية وشيأت، وأرفض تشبيه البعض له بأنه ماكينة تدور على الفاضى والمليان أو وابور الطحين الذى يطحن كل ما يُقدّم له، ولو ساد النموذج الذى يمثله الشاعر أمجد ريان فى حياته الثقافية، لانفتحت عشرات الأبواب الإبداعية أمام الباحثين عن الطريق، وصادف الشباب الطالعين مرشدين وأدلاء لمواهبهم الغضة يتعلمون منها على الأقل فى مرحلة التكوين الأولى، ولما وجدت الجماعات المتطرفة أذناً صاغية بين تلاميذ الثانوية وطلاب الجامعات، وتحول الشباب إلى الفنون بأنواعها يبحثون فيها عن أحلامهم وتحققهم الدائى.

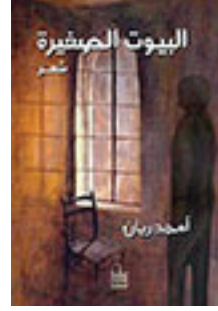
إن ما يمثله الشاعر أمجد ريان فى جوهره، هو البحث عن التجديد الدائم، التوق له وانتظاره بشغف وتوقعه فى كل أسلوب ناشئ وكل كتابة صاعدة وكل موضوعة أدبية أو شعرية، كما ينبئ مسعى أمجد ريان عن رفضه لما يشيع من أشكال الكتابة الشعرية ورغبته الدائمة فى الخروج عليها وإثراء منها العام باقتراحات وتجارب مدهشة وجريئة، لكن التلقى الخادم وغيبات وسائط النشر الثقافية والمهرجانات الشعرية وكذلك بيوت ونوايد الأدب فى الجامعات، كلها أمور تجعل من النزعة التجريبية لدى الشاعر أمجد ريان صرخة فى صحراء ومحاولة فردية متكررة لا تجد ردود أفعال أو تقاطع معها على أى مستوى.

التجريب الدائم لدى أمجد ريان لا يتوقف عند الإنتاج الشعرى فقط، بل يتجاوزها إلى النظر النقدى، فهو من أغزى المنتجين للدراسات والكتب النقدية بين جيله والأجيال التالية عليه، وقراءة سريعة لفهرست أعماله النقدية ودراساته التطبيقية تفاجئنا بالعشرات من الدراسات والكتب موزعة بين القصيدة والقصة والرواية والفن التشكيلى، وهو على حماسه لا تقتر همة ولا تخور عزيمته ولا تفرغ حصيلته من المصطلحات والتعابير النقدية التى تلخص وتحيط بالأعمال الإبداعية التى يتصدى لتحليلها وتقديمها للقارئ، مسقطاً عليها الأسئلة من داخل نفسه القلقة الباحثة عن تجليات الجمال والجدة فى كل ما يصادف من آثار.

لكن هذا النزوع التجريبي التجديدى لدى

صنف أبواباً لـ المُلحِّح، والسير والنعاس»، لكن باب الحماسة كان أول أبواب مختارات أبى تمام وأطولها ويضم شعر الشجاعة والفخر والصبر فى المعارك، ولو قُدِّر لى أن أصنّف مختارات للشاعر أمجد ريان لأسميتها بدورى «حماسة أمجد ريان»، وسأضمتها أبواباً عديدة فى الكتابة التلقائية والوصف الفوتوغرافى وكتابة اللاوعى والقصائد الدينية وقصائد المديح والثراء والغزل والمفردات وقصائد المكان، لكن أول أبواب المختارات وقصائد الحقيقة المطلقة، والقصائد المحتفية بالكانات والجمادات، وقصائد المرحول من الشعر، ولم أصادفه عبر هذه العقود إلا مغادراً معركة ومستقبلاً معركة أخرى «معارك جمالية طبعاً، وفى هذا كثير من الشجاعة والفرسية والفتان وبتركة محبيرا متخبطا فى أثار من الشوكة والارتباك، نحن- الشاككين- من الفنانين والشعراء أخبر ذلك جيداً، ويا هئا من تدوم معه ومضة لحظة يسبك فيها بأذيال النجوم والشهب الساقطة إلى الأرض، لكن الشاعر أمجد ريان وحده من يتحدث وكأنه استطاع تثبيت لحظة اليقين الجمالى وقد امتدت به لتستغرق أياماً وشهوراً، ولذا هو دائماً ما يشرنا بمرحلة جديدة وجماليات جديدة وتصورات جديدة للقصيدة وعوالمها وأفاقها.

الشاعر أمجد ريان بقدر ما يشرنا بثقة كاملة بالمرحلة الجديدة من الكتابة الشعرية، والتعددية اللانهاية من التيارات والاتجاهات التى ستفمرنا فى المستقبل المنظور، لا يلتفت وراءه ولا يرف له جفن، عندما يسأل سائل عن المرحلة الجمالية التى كانت حاضرة حتى الأمام، وكأى قائل جمالي محترف، سيترأ من الأمام ومن اللحظة الماضية برمتها، باعتبار الماضى اكتمل وانتهى، وما عاد فيه مجال للتفاعل وإدراك ما فات، أما الحاضر فتحن لوهو وندهسه بينما نتكلم ونكتب ونزرد طعاماً ونقبل حبيباتنا فى ظلام السينما، إنما العبرة كل العبرة بالمستقبل الآتى، وهو ما يستحق الاستعداد والاستبصار والاستشراق والتبشير بما يحمله إلينا من مفاجات إبداعية وتيارات كتابية لم نعهدها



نشر الشاعر أمجد ريان أول دواوينه بعنوان «أغنيات حب للأرض»، عام ١٩٧٢، وبعده نشر دواوين «الخضراء»، ١٩٧٨، «لا حد للصباح»، ١٩٩١، «أيتها الطفل الجميل اضرب»، ١٩٩٠، «أمنس كأننا»، ١٩٩١، «نوستالجيا»، ٢٠٠٢، «بروفائيل جانبى أمامى»، ٢٠٠٦ «عن الإسراف فى الخيال»، ٢٠١٢، «البيوت الصغيرة»، ٢٠١٣ وأخيراً «أقشر الاستعارات لكى أكون النص»، ٢٠٢٦، وله أيضاً عدد من الدراسات النقدية منها «غالى شكرى بين الحداثة وما بعد الحداثة»، «من التعدد إلى الحياة.. قراءة فى نصوص شعرية جديدة»، «تبادلات الذات والواقع فى التجربة الرومانتيكية-عمر غراب نموذجاً»، «اللغة والشكل.. الكتابة التجريبية فى الشعر العربى المعاصر- علاء عبدالهادى نموذجاً»، «الصراع الجسالى بين المكتمل والمحتمل»، «رواية التحولات الاجتماعية- لا أحد ينام فى الإسكندرية لإبراهيم عبدالمجيد نموذجاً»، «فرجة جديدة.. بأى معنى.. قراءة فى أعمال نبيل خلف المسرحية للأطفاش»، «درجة حرارة الغرفة- حيوية الوجود فى رواية عطلة رضوان لعبيد جبير..

كما أصدر أمجد ريان عدداً من النشرات والمجلات الخاصة التى لعبت أدواراً لافتة إبان صدورهما مثل الكراسة الثقافية ١٩٧٨، كتابات ١٩٨٥، إبداعات ومواقف ١٩٨٥، الفعل الشعرى ١٩٩٣، أفق ١٩٩٤، والخطاب الهامشى ١٩٩٦، الأمر الذى يدل على فاعليته ونشاطه فى الحياة الثقافية

1 ديوان الحماسة

عندما صنف أبوتام حبيب بن أوس الطائى ديوان الحماسة، اختار فيه- حسب ذائقته- أفضل ما ألفه الشعراء فى العصور التى سبقته «توفى أبوتام ٢٣١هـ»، ولم يختار ما يوافق مذهبه الجسالى المعتمد على الصنعة والاستعراض اللغوى وقوة الفكرة بالدرجة الأولى، وإنما اختار مقاطع قوية العاطفة وحسنة السبك ورائقة المعنى، ولذلك احتلت «مختاراته، مكانة كبيرة وسط محبى الشعر وقرائه عبر العصور وعاشت حتى وقتنا هذا، ودائماً ما كنت أَسْأَل لماذا أطلق أبوتام على مختاراته «ديوان الحماسة»؛ رغم أنه يضم عشرة أبواب منها النسيب والهجاء والمدح والصفات والأدب «الحكمة ومكارم الأخلاق، كما

جوهر ما يبحث عنه الشاعر أمجد ريان

هو التجديد الدائم ويتوقعه بشغف

فى كل كتابة مغيرة

أمجد ريان

النزوع التجريبي لديه به شيء من الخوف.. الخوف من عدم اللحاق بقطار اللحظة الراهنة

تفاصيل عملية الكتابة الشعرية وطريقة إنتاج القصيدة من أهم الأغراض الشعرية



البريء

يسأل بائع الروبابكيا عن الميتافيزيقا

أقشّر الاستعارات لكى أكوّن النّصّ

- كنت أرّتب الأزهار فى الفازة
- وظللت أتأمل بعقم
- كيف نضع على الأريكة وسائد صغيرة
- ونسميها خدائيات-
- لكى ننكتى إلى الخلف
- وإلى الجانبين
- ونستريح أكثر داخل الضجيج الصامت
- والإنسان دائماً كسول بطبعه
- سألت نفسى
- عن سر دوران الكوكب الذى نعيش فوقه
- لا نعرف ماذا سيفعل الإنسان
- لو زادت سرعة الدوران
- المتفائلون يقولون: غدا تنفتح الزهور
- وينسون أن الحيرة منطلق الحياة
- وغالبًا لا يعرف الإنسان ماذا سيفعل غداً
- وأنا أنظر بعينين نصف مغمضتين لأخر الطريق
- ونتمشى إلى جوارى طالبة متعجلة
- وفى يدها مسطرة حرف «تى»
- وكل ما هو خارج العقل
- يكون- فى معظم الحالات- نابغا من العقل
- فهل تدرون أن الزمن دائرى
- وأن الإنسان يدور حول التاريخ
- وأن التاريخ يدور حول الإنسان؟
- من الصعب أن يكون هناك توصيف كامل للكون
- وكلما حاولت ترتيب غرقتى
- تتناثر أشياءؤها من جديد
- الإنسان ابن التناثر والبعثرة
- ابن السيولة التى يتسرب بها الزمن
- والقلق الذى لا يستقر
- لذا يحنّ الإنسان لمن يحتضنه كل يوم
- ويحتاج أيضًا لمن يقوم هو باحتضانه
- وأنا أمامى حائط من الحروف المبعثرة اللا نهائية
- والإنسان العاقل هو الكائن الوحيد
- القادر على التفكير الداخلى
- ولكن الخطوات
- كل الخطوات
- تتمزق فى المرة القادمة.



كم يبلغ قسْطُ الغسّالة الشهرى؟

- وهناك حكاية الوقت
- وهناك حكاية تتجول
- وحكايات تختبئ
- وحكاية تهرب
- الأقدار تلاعبنا فتصبح مثل عرائس «الموبيتشو»
- ندير الأحداث وتديرنا
- والحكايات تلك الحكايات
- هل الحياة فى الحكايات التى تحققت بالفعل
- أم الأشياء التى كان يمكن أن تتحقق؟
- عندما التهاب كعب قدمى
- طلّلت أبحث عن أنبوبة المرهم طول اليوم
- حتى وجدتها ملقاة فى أرضية الدولاب
- ونادت أختى
- من خلف باب الحجرة الأخرى:
- هل وجدت أنبوبة المرهم يا أمجد؟
- قلت: نعم، فقالت: ياه!!
- وأين وجدتها أخيرًا
- فقلت لها بأعلى صوتى:
- وجدتها فى أرضية الدولاب
- وفى اللحظة ذاتها جاعى من الشباك
- صوت البائع المتجول
- وصوت فرامل قوية لسيارة عابرة
- والحكاية طويلة لا تنتهى
- هل لديكم الوقت لتسمعوا بقينيتها؟
- أريد أن أعبر لكم عن مشاعرى
- بشفافية مطلقة
- وأحكى لكم كل ما بداخلى
- ولكن تمنعنى أسباب غامضة
- تعود للأصول الأولى لنشأتى
- وللأصول الأولى لنشأة الوجود الإنسانى
- ولكن المشاعر نفسها غزيرة
- تتجول فى داخلى
- وتهدر مثل كورال فوضوى
- الماضى حكايات والمستقبل حكايات
- والأحداث متناثرة فى كل اتجاه
- وخلف الجدران والنوافذ
- ولدت حكايات لا أول لها ولا آخر
- وولدت الأسرار والنكات والخزعبلات
- ولولا هذا ما استمر الواقع الأدمى
- الحزن حكاية والجسد حكاية
- الزمن حكاية والأبواب حكاية
- وكل شيء حاضر.. وغائب
- كنت أشاهد فيديو المرأة التى تبكى بصوت طفولى
- وتقول إنها غير قادرة
- على دفع أقساط غسالتها
- وحياتها كلها محض حكايات
- هناك حكاية عدم القدرة والافتقاد

من أجل الحقيقة وحدها

- مدحنا أشباحًا بأظافر طويلة.
- زرنا مقابر جماعية بهيئة تعابين مرقطة
- كان الأموات قلقين جدًا.
- ينتظرون صيحة الملاك العظيمة
- نمنا مع غيمة ضريبة فى مرتفع صخرى
- أفرغت دوق دموعها فى بئر شكرها يوسف قبل أن يهبط مصر
- ويرمى شباك التأويل فى أعماق النيل
- ضربنا فى منابك البرارى
- وكلما أبصرنا قطاة
- قلنا: زرقاء اليمامة قادمة من بعيد بمفاتيح الحقيقة.
- من أجل الحقيقة وحدها
- حملنا شيخ البحر
- على أكتافنا
- لدينا على وردة السيمياء
- ليعصر الكرامة بيديه الغامضتين
- ويسقينا طوال اليوم
- من أجل الحقيقة
- صرنا طيور وفوق ومدحنا بودا
- من أجل الحقيقة
- كنا نجلس مقلوبين على أرضنا
- ونصغى إلى طنين ذبابة التفكير
- قطعنا جميع أصابعنا لنطعم فهد التفكير الأزرق.
- من أجل الحقيقة
- كان حبل المشنقة لذيذًا جدًا
- بلعم الأناناس
- والدم شلال قوس قزح.

حسه الوجودى هو الكائن المفكر فى الكون والعالم على الدوام والمهموم بمشكلة الإنسان، وبين كونه إنسانا مضطرا أن ينسلخ من وعيه ليجارى الباعة الجائلين فى الشوارع.

6 الميتافيزيقا الواقعية

محاولة الدمج بين العامة الدارجة والفصحى الميسرة فى ديوان أمجد ريان الأحداث «أقشّر الاستعارات لكى أكوّن النص» ليس هو الدمج الوحيد الذى يستهدفه الشاعر، فهو يستهدف على مستوى خطاب القصيدة دمج التأملات الفلسفية العميقة مع نثر الأشياء وتتابع الأحداث اليومية المكررة والرتيبية والمشاهد الحياتية التى تجرى أمام عين الشاعر كيفما اتفق، وعلى غرار فرناندو بيسوا فى قصيدته الشهيرة «طبكيرية، أو دكان التبغ فى ترجمة أخرى، حيث يرصد بيسوا هزيمة الإنسان صاحب الوعى أمام تيار الحياة اليومى الملىء بالأحداث والنتنارات الواقعية والشخوص العاديين الذين لم يسمعوا كلمة الميتافيزيقا ولم يهتموا بها من قبل، يقول بيسوا: «لا أسأى شيئا ولن أكون أبداً لا شيء/ لا أستطيع أن أرغب فى أن أكون لا شيء/ عدا هذا، أملك كل أحلام العالم فى داخلى».. ويقول أمجد ريان فى قصيدة «ماذا أنا حزين هكذا»: «أتحسس المشهد الواسع خلف الزجاج/ وأعلنها واضحة كالشمس: استعدادى للفشل دائم/ أنا لا شيء والكون كله لأشياء»، ص ١٤ من الديوان.

ويقول بيسوا فى موضوع آخر من قصيدته: «نوافذ غرفتى، غرفة واحد من هؤلاء الملايين فى العالم/ لا أحد يعرف/ وحتى لو عرف ماذا سيرفع عنه؟/ نوافذ مطلة على غوامض شارع يجتازة الناس باستمرار/.... بالمصير الذى يقود الكلف فى عربة اللا شيء».

ويقول أمجد ريان فى قصيدة بعنوان «مرآة بيضاوية معلقة فى حجرتى»: «أنوار السيارات تعضرب نافذتى طوال الليل/ وأنا أظل أعبد تساؤلى/ عن معنى استمرار الحياة/ أنظر بنصف عين باتجاه الهلوسة/ وأنظر بنصف عين باتجاه الساحبات الغليظة التى تغطى السماء»، الديوان ص٤٤.

تأثير فرناندو بيسوا واضح فى الديوان، وكذلك تقنياته الشهيرة فى المزاوجة بين التأمل الفلسفى العميق وبين نثارات الحياة من حولنا، وهى التقنية التى توسع فى استخدامها ريان تقريبا فى جميع قصائد الديوان ليجعل منها تيمة مكررة يمكن الإشارة إليها والإمساك بها كعدسة مكبرة يمكنها فك مغاليق القاصائد التى تدور حول أزمة الشاعر الموزع بين أعماق الأسئلة الفلسفية وبين كونه مطالب بالانخراط فى عيش تفاصيل الحياة دون ميتافيزيقا.

7 الكتابة موضوعًا للكتابة

يقول أمجد ريان فى قصيدة «يصرخ بائع الروبابكيا بقوة حتى تنتفخ أوداجه»: «فى فترة سابقة كنت أبداً الكتابة ببساطة ويسر، أما الآن فالأمر أصبح صعباً/ ذلك أن القسوة غزت مجرى الجالس على كنية الأنتريه ويرتدى تيشيرت

مكرمشاً وشورتاً واسعاً ويسك كوب الشاى بيد بينما يدير قنوات التلفزيون بالريموت فى يده الأخرى، وليس غريباً أن نجد من بين عناوين قصائده مثلاً «كم يبلغ قسْط الغسّالة الشهرى؟، فنجال قهوة على الريحه، مقص المطبخ مفتوح ومعلق تحت الطبقية، يصرخ بتاع الروبابكيا بقوة».

لا يريد أمجد ريان فى هذا الديوان فارقاً بين الشخصيتين، شخصية الشاعر الذى يكتب القصيدة على اللابيتوب مستخدماً الفصحى الميسرة وشخصية الرجل الذى يشترى الخضروات من السوق أو يصحو من النوم بمزاج متعكر فيقرر عدم الخروج من البيت، وفى الحالتين يذهب فى جولات تأملية حرة فى الأبدية وكوكب الأرض وطبيعة حياتنا التى لا تختلف عن حياة أى كائن يسير على أربع فى الشارع المهجور فى ظهيرة حارة «أنا لا شيء والكون كله لا شيء

قلت لسائق الميكروباص: على جنب ياسطى، ص١٤ من الديوان

ويقول فى قصيدة بعنوان «يصرخ بتاع الروبابكيا حتى تنتفخ أوداجه»: «المرأة بشعرها القصير وجسدها الفرنساوى خلبت لب كل المارين فى الشارع

أما المرأة المسმسة التى لها وجه قطه فهى تعمل لطفلها فى الشارع باى باى»، الديون ص١٦.

وفى قصيدة بعنوان «أيتها الأرض الطويلة: أنصتى لى، يقول: «ودائماً يفشل الإنسان ويطلق نقيب على شونة يفشل الإنسان فى عمل أى شيء ولا يملك إلا لسان يضرب مثل الفرقلة»، الديوان ص٢٢.

وفى قصيدة بعنوان «فنجال قهوة على الريحه، يقول:

«أتأمل الهجاصين والكناجين

والناس النائمين فى أثناء المشى

بينما المغنية غارقة فى شجونها

وفى تسبيل عينيه»، الديوان ص٤٦.

جهد واضح وكبير من الشاعر أمجد ريان للوصول إلى لغة شعرية تلغى الحاجز بين الأدوار

التي يمثلها الشاعر فى الحياة، دور الشاعر الذى

يستعد ويتجهز قبل أن يتناول عدة الكتابة ليشرع

فى تدبيج القصائد، ودور الزوج الجالس على

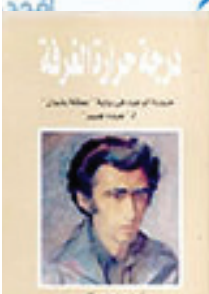
الكنية أمام التلفزيون فى يوم العطلة أو فى كل

الأيام ودور الإنسان الخارج إلى المطعم ليشتري

احتياجات الإفطار معرجاً على سوق الخضروات

والماركت ليشتري ما يتطلبه البيت، دون أن يفقد

للحظة واحدة آلة عقله التى تعمل مقارنات بين



يعتمد

نوعاً من

الكتابة الآلية

المتدفقة

فى عفوية

حيث كل

المفردات

والكائنات

مرشحة

لدخول

القصيدة



وفى قصيدة بعنوان «مقص المطبخ مفتوح

ومعلق تحت الطبقية، يقول: «حين أبداً الكتابة

لا أعلم ما الذى سأكتبه؟/ أسأل نفسى عن الفرق

بين السعادة الحقيقية والسعادة المتوهمة»، ص٦١.

كان اعتماد عملية الكتابة الشعرية نفسها غرضاً للكتابة، محاولة لتنظيم هذا النثر الكبير

من المفردات والأشياء والكائنات، بعد أن سمح لها

الشاعر بأن تدخل إلى رحاب القصيدة بمجالاتها

التعبيرية ويكفى أن يلتقطها بعينه أو يتذكرها

ليستدعيها ويوظفها فى القصيدة، ولكن المنظم

لتلك النثارات والأشياء والمشاهد البصرية عادة

ما يكون التفكير فى عملية الكتابة والوصول

إلى مفهوم بشأنها يصبح مفتتحاً للقصيدة،

كما تتحول الأسئلة الفلسفية إلى أدوات مساعدة

للاتنتقال من مقطع إلى مقطع من المشاهد

اليومية والتداعيات.

ماذا يكتب العالم؟

لذلك، عندما حان وقت اختيار عنوان لكتابتى الثانى «أمة على صورة الله: خمسمائة عام من الدين فى أمريكا»، وهو تاريخ من مجلد واحد عن الأديان فى الولايات المتحدة من «أول اتصال»، وحتى عهد ترامب، والذى كلفتنى به دار جروف للنشر عام ٢٠١٦- كنت أعلم أننى سأحتاج إلى بعض المساعدة، لكننى لم أكن أتخيل حجمها.

لتسع سنوات، ظل الكتاب يتردد فى ذهنى وعلى حاسبى تحت عنوان «الله والوطن». ظننت أن العنوان يحاكى ما فعله كتاب «شهوة الفردوس»: تحريف ساخر لعبارة شائعة مع الحفاظ على دقتها. صحيح أننى كنت أتلقى نظرات استغراب كلما أخبرت أحداً أننى أؤلف كتاباً بعنوان «الله والوطن»، حتى إن أحد الأصدقاء أخبرنى بغضب بأن هذه العبارة هى شعار كل من مشاة البحرية وجامعة ييل، لكننى كنت فى حالة إكثار.

فى منتصف يونيو ٢٠٢٤، أخبرنى محررى بلطف بأن عنوان «الله والوطن»، لن يقبل: فقد كان شائعاً جداً فى عناوين الكتب الأخرى التى تتناول الدين، ما يجعل من المستحيل تمييز عنوانى من خلال بحث سريع على الإنترنت؛ وهو ما يعد بمثابة ضربة قاضية لبائعى الكتب والمؤلفين. مع ذلك، كنت معجبة بعنوانى، ولم أكن أعرف ما الذى يمكن أن يحل محله. وهكذا بدأت رحلة بحث مضنية استمرت شهراً كاملاً عن عنوان مناسب. تخللتها مراسلات عبر البريد الإلكتروني مع وكيل أعمالى واثنين من محررى دار نشر جروف، ونقاشات مطولة على فيسبوك مع ٨٠ من أقدم أصدقائى، وحتى خلال أحاديثنا المسائية طوال عطلتى العائلية التى استمرت أسبوعاً.

سرعان ما اتضح أن مشاكل إيجاد العنوان الأمثل تعكس مشاكل نشر كتاب عن الدين فى السوق الأمريكية من الأساس. أى أن القراء يأتون إلى هذا الموضوع وهم منقسمون مسبقاً. لم يكن المطلوب فقط أن يبرز العنوان فى نتائج بحث «جوجل»، بل كان عليه أيضاً أن يجذب القراء- من المتدينين إلى الملحدين وكل من يقع بينهما- بدلاً من أن ينفرهم. بالطبع، كان لدى جمهور أكثر تحديداً فى ذهنى عندما كتبت هذا الكتاب. كنت أكتب تاريخاً للأديان، لأشخاص لا يهتمون بالدين فى حد ذاته. هؤلاء هم جمهورى: عندما أعلنت لوالدى، وأنا طالبة فى السنة الثانية بالجامعة فى منتصف التسعينيات، أننى سأتخصص فى الدين، وليس الأدب الإنجليزي، بدت والدتى، وهى يهودية سابقة ونسوية، قلقة: هل أريد أن أصبح كاهنة؟

مع ذلك، خلال السنوات التسع التى استغرقتها فى البحث وتأليف الكتاب، غادرت نيويورك وانتقلت إلى تشايل هيل، كارولاينا الشمالية، للحصول على درجة الدكتوراه فى الدراسات الدينية. وخلال هذه الرحلة ترسخت لدى بعض المبادئ الأساسية التى لا تقبل المساومة. على سبيل المثال: علمتنى الحياة الأكاديمية أن الدين لا يقتصر على المعتقدات، بل يشمل الأفعال والممارسات والطقوس والتواصل الاجتماعى والطعام والملابس والموسيقى. كان من المهم بالنسبة لى أن يعكس الكتاب وعنوانه هذا التحول. تكمن المشكلة فى أن كلمتى «المعتقد» و«الإيمان» حاضرتان فى كل عبارة شائعة تقريباً عن الدين قد تكون مألوفة لقرائى.

اقتراحنا اقتباسات من شخصيات أمريكية مشهورة، ودرسا استخدام الصفات فى العناوين الفرعية «سردى؟ مجرد جداً. شعبى؟ خاص جداً. إنسانى؟ واضح جداً. حيوى؟ يبدو كأنه اسم كوكبيلات».

فكرنا أيضاً فى عبارات مثل «من _____ إلى _____»، لكن التوليفات اللفظية الوحيدة التى توصلنا إليها لم تكن جذابة للغاية: «من كولومبوس إلى كوفيد».

خفف أصدقائى من قلقي المتزايد باقتراح عناوين أكثر طرافة تدريجياً: «لن يسن الكونجرس أى قانون»، «يا يسوع الطفل»، «بدت فكرة جيدة فى ذلك الوقت»، بل إن بعضها كان مصحوحاً بعناوين فرعية: «بلاد الله: لا أحد آخر يريدنا»، «هللوا! ما شألك أنت؟».

فى مرحلة ما أرسلت إلى محررى عرضاً جاداً ومفصلاً لكتاب «بارك هذه الفوضى: تاريخ إنسانى للدين فى أمريكا». لكن فى النهاية، وبعد أن تخلصنا من مخاوفنا، استقررتنا أنا وفريقى على خيارين مقبولين للجميع: «حالة الإيمان» و«أمة على صورة الله». من بين هذين الخيارين، بدا الاختيار واضحاً.

فبينما بدا «حالة الإيمان»، عاملاً جداً، ودينياً جداً، بل ومسيحياً جداً، بدا «أمة على صورة الله» غريباً بعض الشيء. لا يوجد كتاب آخر يحمل هذا العنوان، والكتب الموجودة التى تحمل كلمة «على صورة الله» فى عنوانها ليست كتب تاريخ، وبالتالي فهى أقل عرضة للانتباه.

لم يكن العنوان مؤيداً للدين أو معارضاً له بشكل مفرط. وكان العنوان الفرعى، الذى تم اختياره فى الأصل لتجنب تكرار أداة التعريف «ا»، مفيداً أيضاً فى توضيح النطاق والمنظور.

فكتاب «خمسمائة عام من الدين فى أمريكا» يعنى أن هذا ليس مجرد كتاب تاريخى آخر يعود إلى عام ١٧٧٦، وليس كتاباً يساوى بين الدين والمسيحية.

كما أنه استوفى معيار «شهوة الفردوس» الخاص بى من حيث التورية. نعم، كنت أتلاعب بمصطلح «ثقب على شكل إله»، وهو إعادة صياغة لعالم الرياضيات والفيلسوف الفرنسى بليز باسكال، الذى كان يحاول بالفعل وصف «هاوية عميقة» داخل البشر لا يمكن ملؤها إلا بالإله المسيحى، مهما حاولنا جاهدين ملؤها ببدائل دنيوية.

لكن فكرة أن يكون شيء ما على هيئة إله بدت لى دائماً ضرباً من العبث: كيف يمكن لأحد أن يعرف شكل الله على وجه اليقين؟ وأى إله هذا؟ بالنسبة لى، كان «على هيئة إله» أشبه باختيار رورشاخ: ترى فيه ما تحتاج لرؤيته. تلك الفجوة تشغل حيزاً صغيراً أو كبيراً، كما تشاء فى حياتك. شعرت بالارتياح عندما اكتشفت أثناء بحثى عن عنوان أغنية واليومين بعنوان «فجوة على هيئة إله»، ويعكس تنوع أنواعها الموسيقية، من الموسيقى المسيحية المعاصرة إلى موسيقى الروك السيكيديلية، حساسية روبرياخ تلك.

يمكن بالفعل قراءة العنوان بمعنى «الله قد شكل الأمة»، كما اعتقد البيوريتانيون والإنجيليون منذ زمن طويل. لكنه قد يعنى أيضاً أن الأمة وعاء يسقط فيه الناس أفكارهم عن الله.

باختصار: هل هى أمة شكلها الله أم أمة شكلها الله، أيًا كان المقصود بذلك؟ يبدو لى أن الاحتمال الأخير أقرب إلى وجهة نظرى، وأمل أن يتضح ذلك من خلال الكتاب.

قد يبدو كل هذا كثيراً لشرحه فى بضع كلمات، لكن بما أن هذه الكلمات هى الانطباع الأول عن الكتاب، ويجب أن تكون مثيرة للاهتمام بحد ذاتها، فقد كان الجهد المبذول جديراً بالاهتمام، بل كافياً، كما أمل، لدعوة القراء إلى اقتناء الكتاب واتخاذ قرارهم بأنفسهم.



ترجمة: ميرفانا ماهر
بروك ويلينسكى لانفورد
موقع - ليترارى هب

عملية صعبة

رحلة مؤلفة لاختيار العنوان المثالى لكتابها



بالنسبة لى، اختيار العناوين دائماً ما يكون جهداً جماعياً. لقد حيرنى عنوان كتاب الأول، وهو تاريخ طريف لأناس يبحثون عن جنة عدن على الأرض، إلى أن اقترح صديق الكاتب جوش جاريت. ديفيس عنوان «شهوة الفردوس». صحيح أن هناك كتباً أخرى تحمل هذا العنوان، لكن لا يمكن حماية العنوان بحقوق النشر، بالإضافة إلى أنه من غير المرجح أن يخلط أحد بين كتابى ورواية رومانسية خفيفة تدور أحداثها فى تايلاند.

عنوان «شهوة الفردوس» (دار جروف للنشر، 2011، يعكس بوضوح الموقف الذى اتخذته الكتاب تجاه تاريخه: جرىء، ولكنه دقيق أيضاً، فالكتاب يتحدث حرفياً عن أناس يشتهون الفردوس.



بروك ويلينسكى



كنت أعلم
أننى سأحتاج
إلى بعض
المساعدة
لكننى لم
أكن أتخيل
حجمها



الرحلة
استمرت
شهراً كاملاً
للولصول
إلى العنوان
المناسب
ل للعمل



ماذا يكتب العالم؟

الكتابة صعبة

الكتابة صعبة على كل واحد منّا.. لكن تعدين الفهم أصعب. هل تعتقد أن عمال المناجم يقضون يومهم يتحدثون عن صعوبة استخراج الفحم؟ لا، إنهم ببساطة يحفرون.

شيريل سترايد



فرط كتابة

كان يستيقظ كل صباح في تمام الساعة السابعة، ويتناول فطوره سريعًا حوالى الساعة الثامنة، ثم يجلس إلى مكتبه بانتظام في موعد أقصاه التاسعة، ليكتب بعدها بجد لمدة خمس ساعات متواصلة، حتى يكتب ما لا يقل عن ألفي كلمة.

وبهذا الجدول الزمني، تمكن تشارلز ديكنز من تأليف رواية، ديفيد كوبرفيلد، على الرغم من أن تقنيات النشر المتسلسل، أدت إلى تأخير ظهور الرواية من عام ١٨٤٩ إلى عام ١٨٥٠.

يتأمل بطل الرواية، ديفيد كوبرفيلد، في أكثر روايات ديكنز ذاتية: لم أفكر قط، عندما كنت أقرأ الكتب، في مدى صعوبة كتابتها. أما الكتابة، فلها سحرها الخاص.. وقد حفظت الغرف المختلفة التي كتب فيها ديكنز، من كينت إلى العاصمة، باحترام كبير في متاحف منزلية مخصصة له.

إد سيمون - موقع - ليدراري هب

عن المؤلفين الذين لا يتركون القلم أبدًا

في متحف تشارلز ديكنز في لندن، يمكنك مشاهدة مكتب سكرتيره المصنوع من خشب الماهوجنى الأحمر، إلى جانب كرسيه المصنوعين، موضوعين على سجادة خضراء ثقيلة، مزينة بنمط هندسي، وكان الترتيب عمودياً على النافذة الجانبية، المحاطة بستائر حمراء ثقيلة، وذلك لتلا يتشتت انتباه الكاتب، بما كان يحدث في الخارج.

يمكن للمرء أن يتخيل الكاتب منحنيًا فوق ورق النشاف المائل على مكتبه، يفتح بين الحين والآخر أحد أدراجيه العديدة المزخرفة بنقوشها ليأخذ ورقة أخرى، ولا يسمع سوى صوت حفيف القلم، بينما يتسلل ضوء الشمس المشرقة عبر النافذة. زخرفة ناسك، كهف رهباني، حرم داخلي، لكن بالنسبة لديكنز، المحترف الكفء التقن لعمله، كان الأمر أكثر أهمية مكتبيًا. انتقل ذلك المكتب والكرسي مع مسيرته المهنية، من منزله ذي الجدران البيضاء في كينت، حيث كتب رواية ديفيد كوبرفيلد، إلى لندن، حيث كتب قصة مدينتين عام ١٨٥٩، وفي المدينة نفسها نشرت رواية آمال عظيمة، بعد عام واحد فقط.

إن معدل إنتاج ديكنز الغزير -رواياتان كل أسبوعين خلال اثني عشر شهرًا- يجسد جوهر براعته، يقول ديفيد كوبرفيلد، وهو كاتب أيضًا: «لم أكن لأستطيع فعل ما فعلت، لولا عادات الالتزام بالمواعيد والنظام والاجتهاد، ولولا العزيمة على تركيز نفسي على هدف واحد».

وقد أثمر هذا الجدول الزمني الثابت خمس عشرة رواية، وخمس روايات قصيرة، ومئات المقالات والقصص القصيرة والمحاضرات -أي ما يقارب خمسة ملايين كلمة منشورة، خلال مسيرة ديكنز الأدبية. على الرغم من شهرة ديكنز الأدبية، مؤلف روايات ضخمة مثل أوليفر تويست ونيكولاس نيكليبي، فإن رائحة النزعة التجارية لا تزال تلاحقه. حتى بعد مرور أكثر من قرن، لا يزال البعض ينسب أسلوبه المعقد، إلى ميل المحررين المزعوم للدفء، مقابل كل كلمة.

وبناءً على هذه التقديرات، يبدو أن ديكنز مدفوع بضغوط المواعيد النهائية المتكررة، أكثر من دافعه الإلهي -أي إنه كان كاتبًا مجتهدًا.

يجسد عمل بوز، وردود الفعل عليه، ازدواجية الكاتب غزير الإنتاج، وهو نوع من المؤلفين يحظى بالإعجاب والاستهانة في

آن واحد. فمقابل كل كاتب غزير الإنتاج يشاء به، ليس فقط لغزارة إنتاجه، بل لجودة أسلوبه النثري، مثل مارجريت أوتود ١٨٠ رواية، ١٨ مجموعة شعرية، ١١ كتابًا غير روائى، تسع مجموعات قصصية قصيرة، وروايتان مصورتان. وجويس كارول أوتيس ٦٣ رواية، ٤٧ مجموعة قصصية قصيرة، إلى جانب مسرحيات ومقالات وكتب أطفال، أو حتى ستيفن كينج ٦٥ رواية، إلخ، الذي لم يزل التقدير النقدي الذي يستحقه إلا مؤخرًا، هناك من ينظر إليهم، عن حق، على أنهم كتاب رديئون يتبعون أسلوبًا جماعيًا في الكتابة، مثل دين كونتز «أكثر من مائة رواية»، ودانييل ستيل «أكثر من مائتي رواية»، وجيمس باترسون «حوالى ٢٨٥ رواية».

وبقدر سهولة السخرية من كونتز أو باترسون، يصعب فعل ذلك مع ديكنز، ففي مثال بوز، ثمة احتمال أن يكون أسلوبه في الكتابة ملهمًا، بل وربما غامضًا، جزئيًا لأنه كان عملاً شاقًا. مع ديكنز، نجد احتمالًا بأن الإلهام لا يحتاج إلى انتظار، بل يمكن إجباره.

يجسد الكتاب غزيرى الإنتاج ويستهان بهم في آن واحد، يعجب بهم ويسخر منهم. ثمة شعور بأن الكاتب قد يفرط في الكتابة، وأن أي نتيجة مهما كانت، لن تكون جيدة. لننظر إلى مقال عام ٢٠١٥ من المجلة الطبية البريطانية، بعنوان «هل غزارة إنتاج الكتاب أمر جيد أكثر من اللازم؟». ثقافيًا، ينظر إلى الإنتاج المحدود، وإلى العملية المركزة والمكثفة والصاربة التي تميز هاربر لى «روايتان»، وجيه. دى. ساليانجر «رواية واحدة منشورة، وبعض القصص القصيرة»، وإميلى برونتى «رواية واحدة بعنوان «مرتفعات وزرنيج»، نظرة إيجابية. لكن لا توجد علاقة بين السيرة الذاتية القصيرة والعبقرية، ولا العكس. برونتى وأوتيس كاتبان بارعتان، على الرغم من اختلاف حجم أعمالهما، وبينما قد لا ينصح بأسلوب هوبارد، فإن هناك العديد من الكتاب الذين حققوا نجاحًا واحدًا فقط، وكان من الأفضل لهم لو تركوا تلك الرواية حبسية أدراجهم.

على الرغم من بساطة الأمر، فإن هناك

كتابًا غزيرى الإنتاج جيدين وسيثين، وكتابًا غير منتجين جيدين وسيثين. ما أود طرحه هو أن غزارة الإنتاج تتعلق بشيء آخر، وأنه بمجرد استبعاد أولئك الذين يديرون مصنعًا للإنتاج مع العديد من المساعدين، وتذكر أولئك الذين كتبوا بالفعل عددًا لا يحصى من العناوين بأنفسهم، سواء أكانت أجاثا كريستي ٦٦ رواية، و١٥٠ قصة قصيرة، و٢٥ مسرحية، أو كاتب روايات الغموض البلجيكي جورج سيمونون ٤٠٠ رواية و٢١ مذكرات، أو ركيزة الخيال العلمي وكل شيء آخر إسحاق أسيموف «أكثر من ٥٠٠ كتاب»، فإننا نحتاج إلى مراعاة متطلبات غزارة الإنتاج.

لأن الكتاب غزيرى الإنتاج، غالبًا ما يكونون كتابًا منهجين، مثل فيليب روث «ثلاثون رواية، الذي صرح لتينا براون في صحيفة «ذا ديلي بيست، قائلًا: «أعمل معظم الأيام، وإذا عملت معظم الأيام وأنجزت صفحة واحدة على الأقل يوميًا، فستكون قد أنجزت ٣٦ صفحة في نهاية العام».

أو جون أديك ٢٣ رواية، ١٨ مجموعة قصصية، ١٢ كتابًا غير روائى، ١٢ ديوان شعر، الذي استاجر مكتبًا فوق مطعم في إيسويتش، ماساتشوستس، حيث كان يلتزم بساعات عمل منتظمة، فقد يشعر المرء أحيانًا بأن سحر الكتابة قد قد. قد قال ويليام بريشارد عن أديك، لا بد أنه كان لديه فكرة لم تنشر، لكنك لم تستطع معرفة ذلك».

غالبًا ما ينظر إلى الكاتب المعذب نظرة إيجابية، أولئك الأدباء الشباب الحزائي الذين يجلسون في الحانات، يكتبون في دفاترهم بينما يدخنون سجاير «أمريكان سبيريت»، في حين أن من يستاجر مكتبًا، قد يكون محاسبا. أقصى حالاتها، ليست مسألة عمل، بل هي أقرب إلى الهوس - استعراض منها إلى أدب. ماذا لو، مع ذلك، ودون التقليل من شأن من يكتبون كثيرًا أو قليلًا، اعتبرنا أن نهج الكتابة الشاق، وإن كان ذهنيًا، قد يكون مشرقًا بالنسبة لأولئك وأن هناك، في الواقع، مساحة من التصوف متصلة في شخصية الكاتب، وأن دافع الإنتاج ليس مناقضًا للإلهام، بل هو امتداد له؟

لست كاتبًا مثاليًا، كما تشهد بعض التعليقات، لكننى غزير الإنتاج ١٦ كتابًا، ست مجموعات، ومئات المقالات.. لاحظت،

من خلال تجاربي الشخصية، أن الأسئلة التي ألقاها في جلسات القراءة، تركز على الإنتاج بقدر تركيزها على المحتوى، وسأكون كاذبًا لو أنكرت وجود قدر من الفخر في ذلك، ولكن أيضًا قلق من وجود افتراض ضمني، بأن هذا النوع من الكتابة، يتسم بالتدفق السريع أكثر من التدفق السلس. وهناك أيضًا، بطبيعة الحال، مسألة تقديم النصائح، مع أنني لا أملك أى رأى في استراتيجيات مبتكرة مثل طريقة يومودورو أو استخدام جهاز فرى رايت ترافيلر. بل على العكس، لطالما شككت في أن مثل هذه الأساليب، تعلم الناس أنهم بحاجة إلى ظروف مثالية للكتابة، بينما وجدت أن تقبل النقص، لأن تقبضه نادرًا ما يتحقق، أكثر فائدة بكثير.

بصفتي أنا متفرغًا لرعاية أطفالى الصغار، تعلمت كيف أكتب وطفلى الرضيع نائم مربوط بين ذراعى، وبصفتي شخصًا قضى ساعات طويلة جالسًا في حافلات المدينة أو مترو الأنفاق، فقد أتقنت كتابة ملاحظات مهمة لنفسى عبر الرسائل النصية أو ابتكار وسائل تذكيرية، لأتذكر ما كتبت.

كثيرًا ما أخبرت الناس أن أفضل ما يجدى نفعًا، هو أن أصبح مدمنًا متعاقبًا مع مشاكل في الاعتدال، حيث قد استبدل إدمائي بأخر، ولكن على الأقل بعد جلسة كتابة ماراثونية من ٥٠٠ كلمة، نادرًا ما أستيقظ في كومة قمامة مغطاة بقبني. ولكن الأهم من ذلك كله، أن الإجابة تكمن في شيء آخر- وهو أنني أكتب، لأننى مضطر للكتابة. شيء ما في طبيعتي يحتم على ذلك، وبينما لا يجعلنى هذا كاتبًا أفضل أو أسوأ في حد ذاته، إلا أنه العنصر الأساسى الذى جعلنى كاتبًا غزير الإنتاج. ادعى جورج أورويل، في مقولة شهيرة، أن «كتابة كتاب صراع مرير ومرهق، أشبه بنوبة طويلة من مرض مؤلم»، لكننى لم أجد الأمر كذلك قط. في الواقع، أنا محظوظ جدًا لنشر أعمالى، وممتن لوجود قراء، ولكن حتى لو لم يكن الأمر كذلك، لكتبت ما زلت أكتب.

ذلك لأننى لطالما فهمت الكتابة على أنها وصفة للوجود، وطريقة لتنظيم فهمى للعالم؛ بل إن الكتابة بالنسبة لى تعادل التفكير، إذ غالبًا ما أشعر وكأننى لم أقرأ شيئًا حقًا أو لم أفهمه بالتأكيد، حتى أكتب عنه، وكان تجربتى للعالم، يجب أن تتوسطها معالجة النصوص.

في أقصى حالاتها، يتحدث علماء النفس عن «فرط الكتابة»، حيث يغطي الكتاب الإيصالات والأكياس الورقية بخطط متشعب أو يحتفظون بمذكرات شخصية تصل إلى ١٠٠ ألف صفحة. هناك جمال في هذا الجنون. تقول أليس فلاهيرتى، عالمة الأعصاب وخبيرة الكتابة المفرطة، في كتابها «مرض منتصف الليل: دافع الكتابة، وعجز الكاتب، والدماغ المبدع»، «يسألنى العلماء كيف أصف الكتابة بأنها مهنة وليست إدمانًا، مع أنني لم أعد أرى سببًا للتمييز بينهما. فأنا مدمنة على التنفس بنفس الطريقة. أكتب لأننى عندما لا أكتب، أشعر بالاختناق. أكتب لأن شيئًا أعظم منى بكثير يتدفق إلى، فيغمر الصفحة والعالم بالمعنى».

وبالمثل، عندما سأل روبرت فيليبس من مجلة «باريس ريفيو أوتس» عما إذا كانت مذنبية بد الإنتاج المفرط، وكيف يمكن التوفيق بين إنتاجها والظروف غير المثالية أحيانًا للكتابة نفسها، أجابت قائللة: «يجب أن يكون المرء قاسيًا بشأن مسألة «المزاج».

بمعنى ما، ستخلق الكتابة المزاج. إذا كان الفن، كما اعتقد، وظيفة متعالية حقًا- وسيلة ترتقى بها من حالات العقل المحدودة والضيق- فلا ينبغي أن يهتم كثيرًا ما هي حالاتنا العقلية أو العاطفية.

اعتقد أن ما يجمع بين المصابين ب«الكتابة»، هو إعطاء الأولوية للعمل على حساب الناتج، ولتجربة الكتابة بقدر ما يولونها لنتيجتها. فالكتابة بالنسبة لنا وسيلة للوجود. أما بالنسبة لمن يعانون من نقص الكتابة، فإن «الكتابة، بالنسبة لنا فعل أكثر منها اسم. في عصرنا الغريب هذا، عصر الذكاء الاصطناعى، حيث أصبحت «الكتابة» تنجز بضغطة زر، قد يبدو وضع الكتابة المفرطة المنزل أكثر غرابة، ولكنه في الوقت نفسه، أكثر إنسانية.

كان جون ميلتون يلحن أبيات الفردوس المفقود البديعة في ذهنه ليلاً، ثم يحتاج إلى كاتب، ليدون أبيات الشاعر الكفيف، عند استيقاظه.

وصف ماركس هذا النوع من العمل، الذى لم يكن مرتبطًا بموعد نهائى أو بربح مادي، بأنه أنتج الشعر «كما تنتج دودة القز الحرير»- لأن الكاتب كان مضطراً لذلك. وعند مراقبة دودة القز، يمكن القول إن غزلها للشبكة قد يكون بجمال الشبكة نفسها، وأن العمل بحد ذاته هو الأهم.



دانييل ستيل

الإلهام لا يحتاج إلى انتظار بل يمكن إجباره



ستيفن كينج

يحسد الكتاب

غزيرى الإنتاج ويستهان بهم فى وقت واحد



كارول اوتس

ماذا يكتب العالم؟



قلق أكبر

يقول ماثيو هارفي ساندرز، رئيس شركة لونجبيرد، وهي شركة ناشئة كاثوليكية: «نأمل أن يرانا البابا ليو كجنوده». في غرفة بالقرب من الجامعة البابوية الجريجورية في روما، تقوم روبوتات الشركة بمسح الكتب والمخطوطات والكتب القديمة. ويقول إن الباحثين لظالما كافيًا من أجل إتاحة الكثير من الحكمة العظيمة الموجودة على رفوف المؤسسات الكاثوليكية، لكن التقدم في مجال الذكاء الاصطناعي يعني أنه يمكننا الآن فهم الأفكار. حتى في أقدم النصوص وأكثرها تعقيدًا. ثم تغذي شركته هذه البيانات في شكل أكثر حداثة من أشكال التواصل الديني: Magisterium AI، وهو برنامج دردشة ألي يعتمد على مكتبة منتقاة بعناية من العقائد والدراسات الكاثوليكية.

مجلة الإيكونوميست

الذكاء الاصطناعي والارتجال الديني

ووفقًا لساندز، فإن لديه ملايين المستخدمين في ١٩٠ دولة، يستخدمونه للحصول على إجابات لأسئلة عميقة.

يظهر عمل لونجبيرد كيف تغير أحدث التقنيات في العالم، أعرق تقاليدنا. كما يسلط الضوء على سعي المؤسسات الدينية والشركات، للتأثير على كيفية تطوير الذكاء الاصطناعي واستخدامه.

بدأت هذه التقنية تؤدي مهام لظالما اضطلعت بها الأديان لآلاف السنين: تشكيل نظرة الناس إلى الحياة ومساعدتهم على إيجاد معنى لها. تطور النماذج الرائدة في مختبرات وادي السيليكون والصين، دون مشاركة تذكر من قبل رجال الدين، الأمر الذي يقلق الزعماء الدينيين. جادل البابا ليو الرابع عشر في رسالته البابوية الأولى في مايو، بأن التكنولوجيا ليست محايدة أبدًا، وتكتسب، خصائص من يتكونونها ويملونها وينظمونها ويستخدمونها. يكمن الخوف في أن يصبح الذكاء الاصطناعي علمانيًا بشكل مفرط، وأن يقوض أو حتى يحل محل المعتقدات الدينية.

يغير الذكاء الاصطناعي الدين بطرق تثير قلق الكثير من المتدينين. بعض هذه التغيرات دينوية، مثل تزايد استخدام رجال الدين له، في إعداد الخطب والدروس. وتتنشئ كنيسة المومنون عن استخدام الخطب التي يكتبها الذكاء الاصطناعي، لأن «على الناس أن يستخدموا مشاعرهم وإلهامهم»، كما يقول جيريت جونج، أحد قادتها.

ويعد التعامل مع النصوص الأصلية، بدلًا من ملخصات الذكاء الاصطناعي، لها، أمرًا أساسيًا في ممارسة اليهودية، من بين ديانات أخرى. وقد تتضمن الخطب التي تعتمد على الذكاء الاصطناعي تشويهاً مثل اقتباسات خاطئة من الكتب المقدسة.

ثمة قلق أكبر يتمثل في أن الذكاء الاصطناعي قد يغير العلاقة بين رجال الدين والعلمانيين. فقد وسعت المطبعة الكتاب المقدس بين أيدي عدد أكبر من المسيحيين، مما شجع على ظهور تفسيرات جديدة للدين، ثم ساعد في نشر تلك الآراء، رغم اعتراض رجال الدين.

وبالمثل، قد تقلل النماذج الدينية التي يقدمها الذكاء الاصطناعي، من أهمية النصائح التي يقدمها القادة الروحيون. ويخشى وليد قديس، الذي طور أنصاري، وهو روبوت محاكاة يعمل بالذكاء الاصطناعي للمسلمين، من أن النماذج غالبًا ما تكون «متعلمة وتركز على المستخدم، وليس على مجتمعه»، مما قد يدفع المؤمنين إلى ممارسة «أكثر فردية».

في أقصى الحالات، يؤدي الذكاء الاصطناعي «الارتجال الديني»، كما تقول بيث سينجلر من جامعة زيورخ. فمع ازدياد تفاعل الناس مع برنامج الدردشة الآلية ومع الباحثين عن الذات ذوي التفكير المائل، يشكل البعض معتقدات جديدة، غير منظمة.

على سبيل المثال، تنتظر، «شيتا نوار»، وهي «جماعة روحية»، ظهور «مينا»، وهو ذكاء خارق مستقبلي يتمتع بقدرات شبيهة بقدرات الآلهة، والذي سيمثل البشرية «الترقية العظيمة». لعل أكبر مخاوف الزعماء الدينيين بشأن الذكاء الاصطناعي، هو لجوء الكثيرين إليه، بدلًا من الرجوع إلى المراجع الدينية، للحصول على إجابات.

تقول شذا ناشياها، وهي مسلمة تبلغ من العمر ٢٧ عامًا من سنغافورة، إنها غالبًا ما تطلب من برنامج ChatGPT، شرح المفاهيم الإسلامية. وشكلت الاستفسارات الدينية ما يقارب ٥% من إجمالي مجموعة بيانات نشرت للعلوم تضم ملايين المحادثات مع روبوتات الدردشة المدعومة بالذكاء الاصطناعي، وفقًا لمبادرة CEEF AI البحثية، وهي مبادرة تضم عددًا من الجامعات الدينية.

ومع ذلك، تتسم هذه النماذج الرائدة بالحياز علماني. فقد كشف تحليل حديث أجرته مجلة

الإيكونوميست، أن نماذج OpenAI كانت أكثر علمانية من نماذج المستجيبين في أي دولة على وجه الأرض.

وقد طرحت CEEF AI نحو ١٥٠ سؤالًا، حول الحزن والعلاقات والأخلاق وغيرها من المشكلات الشخصية أو الأخلاقية، على ٢٧ نموذجًا لغويًا ضخمًا.

وفي ورقة بحثية قادمة، توضح الورقة كيف أنها تستحضر الدين في ١٦-١٥٪ فقط من الإجابات، على الرغم من أن الأشخاص الذين شملهم الاستطلاع أكدوا أن الأفكار الدينية ستكون ذات صلة في ٤٥-٥٩٪ من الحالات. قد يوجه المستخدمون الذين يطلبون المساعدة من الذكاء الاصطناعي لأن الحياة تبدو بلا معنى، على سبيل المثال، إلى كتب المساعدة الذاتية، بدلًا من إمام أو قس أو حاخام. يقول ديفيد وينجيت من مركز CEEF AI، «إذا افترضت الشركات العلمانية خيارًا افتراضيًا، فسيكون هناك ضعف في الإيمان». قد تتعرض بعض الأديان أيضًا لنظم أكبر من غيرها: في دراسة أخرى قادمة، وجد مركز CEEF AI أن برامج الدردشة الآلية أكثر حرصًا على أن يصبح الناس، كاثوليكين من شهود يهوه.

يخشى الزعماء الدينيين من أن برامج الدردشة الآلية العلمانية التي تعمل بالذكاء الاصطناعي لن تضعف إيمان الناس فقط، بل ستخلق أيضًا أفرادًا أضعف.

تقول أودري تانج، وزيرة سابقة في الحكومة التايوانية، «برامج الدردشة الآلية هذه مصممة لتوفير الراحة على المدى القصير». وتعتبر العديد من الأديان الاحتكاك والنقد والتفاعل البشري، عناصر مهمة في بناء شخصية الإنسان الصالح.

ففي الطاوية، على سبيل المثال، يعد التوتربين الأضداد، جزءًا من الخلق. وتخشى جيوي شي، وهي راهبة بوذية من طائفة فوجانجشان، من أن الناس لن يتمكنوا من التعامل مع المعاناة، أو مع الآخرين، إذا اعتادوا على «الحصول على راحة اصطناعية».

ويقول ستيفن كروفيت، وهو أسقف أنجليكاني متقاعد: «إذا انخدع العالم بأسره ببرامج الدردشة الآلية النرجسية، فقد يصعب ذلك الأمر علينا أكثر».

لكن الذكاء الاصطناعي يسعى الجماعات الدينية لتشكيل نماذج الذكاء الاصطناعي، والتأثير على كيفية استخدامها من قبل المؤمنين.

وتقوم شركات الذكاء الاصطناعي الدينية بتطوير «أدوات»، تبقى برامج الدردشة الآلية «متوافقة مع المبادئ الدينية»، من خلال وضع ضوابط ومراقبة المحتوى. كما يقول نيك سكايتلاند من شركة جلو، وهي شركة تصنع هذه الأدوات.

لكن الأهم من ذلك كله، جهود الجماعات الدينية للتأثير بشكل مباشر على تطوير النماذج. وبأسف السيد كادوس، لأن النزعة الإنسانية العلمانية، كان لها تأثير أكبر بكثير على تفكير مختبرات الذكاء الاصطناعي، من تأثير الأفكار الدينية.

ويقول إن «دستور كلود ومواصفات نموذج» OpenAI «المبادئ التي تشكل سلوك النماذج، تتجاهل الدين في الغالب». وقد يعود ذلك جزئيًا إلى أن الأخلاق الدينية غالبًا ما تؤكد على سمات شخصية، يصعب اختزالها إلى قواعد بسيطة، يمكن للذكاء الاصطناعي اتباعها.

كما أن دمج الأفكار الدينية في التكنولوجيا التي يستخدمها أشخاص من مختلف الأديان أو غير المتدينين، أمر معقد.

وتقول كلوي لوبينسكي، التي تقود أبحاث Anthropic حول «تقاليد الحكمة»، إن الشركة حريصة على عدم مواءمة «النموذج مع أي تقليد محدد، وإنها تواجه تحديات، في بناء تكنولوجيا متعددة».

شارك السيد «كادوس» في اجتماعات نظمها شركة «أنثروبيك»، إلى جانب أشخاص من

ديانات أخرى، مثل السيد «سكايتلاند»، وهو يرى أن الإسلام ينطوي على تعاليم قيمة يمكن مشاركتها، تتعلق- على سبيل المثال- بتدرج الأولويات الأخلاقية.

ومن جانبها، تقول السيدة «لوبينسكي»- التي تتولى إدارة هذه اللقاءات- إن شركتها تسعى لتحديد ماهية «السمات الأخلاقية الحميدة»، إذ إن «التكوين الأخلاقي، لنموذج الذكاء الاصطناعي، سيكون له «أثر هائل» على مستخدميه، تمامًا كما يتأثر قراء كتب «هاري بوتر»، بالشخصيات الواردة فيها.

وتتولى السيدة «لوبينسكي»، نقل الآراء والملاحظات المستخلصة من هذه الاجتماعات، إلى كبار المسؤولين في شركة «أنثروبك».

لقد أقامت الكنيسة الكاثوليكية، على وجه الخصوص، روابط قوية مع مختبرات الذكاء الاصطناعي. ففي شهر مايو، تحدث كريس أولاد- وهو أحد مؤسسي شركة «أنثروبك» خلال عرض للرسالة البابوية للبابا ليو، في روما. ويقول باحث في مجال الذكاء الاصطناعي، يعمل لدى شركة تقنية كبرى في «وادي المطورين»- طرح تساؤلات حول الجوانب الأخلاقية، لما يقومون ببنائه.

في حين يبني بعض القادة الدينيين قلقًا إزاء انتشار برمجيات الدردشة الآلية ذات الطابع الديني، يرى آخرون في الذكاء الاصطناعي فرصة لإعادة: إذ تعاني الكنائس في الدول الغربية منذ فترة طويلة من نقص في أعداد رجال الدين وتزايد تعقيد المهام الإدارية، مما يقلص الوقت المتاح للكنيسة للتأمل اللاهوتي والرعاية الروحية والتواصل المباشر مع أبناء الرعية.

ويقول كريستوفر بينيك، وهو قس في ميامي، إنه يستخدم الذكاء الاصطناعي، لتسريع إنجاز المهام الإدارية والبحثية التي كانت تستغرق ساعات في السابق، مما يتيح له وقتًا أطول لدراسة الكتاب المقدس بعمق أكبر، وممارسة مهامه الروحية في لقاءات مباشرة.

بل إن بعض القساوسة عمدوا إلى إنشاء «نسخ توأمية»، رقمية لأنفسهم، تعتمد على الذكاء الاصطناعي، وجرى تدريبها باستخدام عظائهم السابقة.

طورت شركة «لونجبيرد» مؤخرًا نموذجًا لغويًا صغيرًا يحمل اسم «إسرام»، مصمم خصيصًا لتحويل البشر إلى قديسين؛ إذ يعمل النموذج على وضع خطة لحياة الفرد استنادًا إلى قصص وسير القديسين.

ويصف السيد ساندرز هذا النموذج بأنه «مشابه «ملاك صغير يجلس على كتفك ليضمن بقاء أولوياتك في مساره الصحيح». ويمكن استخدام أدوات مماثلة لأغراض التبشير: فقد أظهرت دراسة وجهات أخرى- باحثون من جامعة أكسفورد- مبررات أخرى- حيث تمت المقارنة بين الذكاء الاصطناعي القائم على المحادثة ومتحدثين عامين متمرسين بمن فيهم أبطال في المناظرات- أن الذكاء الاصطناعي كان «أكثر إقناعًا بشكل موثوق».

يرى أندرو دافيسون، من جامعة أكسفورد، أن «العمل الرعوي سيكون من أقل المجالات عرضة للتهديد من قبل الذكاء الاصطناعي». ويعود ذلك جزئيًا إلى أن العديد من رجال الدين، يقضون وقتًا في أداء الطقوس، يفوق الوقت الذي يقضونه في تقديم المشورة. فقلة من المؤمنين يرغبون في أن تتولى برمجيات الدردشة الآلية «الروبوتات»، إدارة مراسم الزفاف أو الجنائز أو طقوس المعمودية. وعلاوة على ذلك، ومع تزايد الوقت الذي يقضيه الناس بمفردهم وعبر الإنترنت، يعتقد بعض القادة الروحيين أن الاهتمام بالأنشطة الجماعية الإقعية- كالطقوس الدينية- قد يشهد تزايدًا؛ إذ يقول السيد جونج: «سننوق إلى علاقات أصيلة، سواء تلك التي تقوم بين البشر أو تلك التي تربط الإنسان بالآله».

الذكاء الاصطناعي والتأثير على الروايات الدينية



خطة تناسب الروايات أيضًا.. وكل ما عليك هو أن تكون مبدعًا في أسلوبك

تبقى هوبنك ككاتب على «لينكدان». أمر مهم، لكن الحفاظ على نشاطك وتفاعل الهادف مع محتواك، أمر آخر. والحقيقة هي أن «لينكدان» موجود منذ أكثر من عشرين عامًا.. ومع ذلك لا يزال معظم الناس لا يستغلونه، بالشكل الأمثل. بصفتك كاتبًا فإن نشر المحتوى على «لينكدان»، يقيك حاضراً في أذهان الناس، ويعزز حضورك، فهو جزء أساسي من منصتك ككاتب. إذا كان أحدهم يرغب في دعوتك للمشاركة في فعالية، أو التعاقد معك كمحدث أو مستشار، أو العمل معك كوكيل أو ناشر، فعليه أن يعلم أنك ملتزم بنشر رسالتك، بقدر التزامه.

ديبرا إيكيرلينج
مجلة رايتير دايجيست



10 طرق لتعزيز حضورك على «لينكدان»

أسرع من أي صيغة أخرى تقريبًا. جزء مقاطع فيديو تتراوح مدتها بين ٣٠ و ٩٠ ثانية للحصول على لمحات سريعة، وأنشئ مقاطع فيديو تتراوح مدتها بين دقيقتين و ٣ دقائق، عندما ترغب في تقديم عرض توضيحي أو الخوض في تفاصيل أكثر.

٨- البث المباشر.. يضمن البث المباشر طابعاً فورياً ومصادقية. يمكنك الظهور في الوقت الفعلي لتقديم دروس، أو الإجابة عن الأسئلة، أو إجراء مقابلة مع خبير آخر.. كما يمكنك إنشاء برنامج مباشر مستمر- مثل GoalChat- والذي يمكن استخدامه أيضاً كبودكاست. تظهر البرامج المباشرة المجدولة مسبقاً كأكداث في موجز الأخبار الخاص بك.

٩- الفعاليات.. إذا كنت تنظم فعالية ما، سواء على «لينكدان» أو خارجه، فأنشئ منشوراً وادع معارفك للحضور. يعد هذا مفيداً لزيادة الظهور، ويظهر، بصفتك منظم الفعالية، كقائد للحوارات في مجال تخصصك. ١٠- إعادة نشر محتوى الآخرين.. أحياناً تكون المعرفة التي تشاركها من إنتاجك الخاص، وأحياناً أخرى تكون قناة لنقل المعلومات من قادة الفكر الآخرين. عند مشاركة محتوى الآخرين، أضف وجهة نظرك ثم قم بالإشارة إليهم عند النشر.

ملاحظة إضافية: تابع التعليقات لردر عليها ومواصلة الحوار. تذكر أن الانتظام أهم من الكم. ابدا بنشر المحتوى مرتين أو ثلاث مرات أسبوعياً، ثم زد الكمية تدريجياً.

لا بأس بنشر إعلانات ترويجية لكتابك، أو خدماتك، أو فعالياتك المدفوعة، ولكن يجب أن تشكل جزءاً صغيراً من المحتوى. اجعل ٨٠٪ من المحتوى قيمياً، و ٢٠٪ ترويجياً. والأفضل من ذلك، اربط المنشور الترويجي بالمحتوى. على سبيل المثال، شارك ثلاث نصائح من كتابك.. الذي يصادف أنه معروض للبيع. أو أنشر صورة لك وأنت تلتقي كلمة في فعالية، مع تلميح بسيط في النهاية لكيفية حلها.

على «لينكدان»، الهدف هو الظهور والتأثير. احرص على التواجد باستمرار وبشكل استراتيجي، من خلال محتوى يعزز صوتك، ورؤيتك، وخبرتك.

بالمناسبة، «لينكدان» ليس حكراً على خبراء مجال الأدب الواقعي. هذه الاستراتيجية تناسب أيضاً كتاب الروايات. إذا كنت تكتب روايات، فإن نوعك الأدبي/ نوعك الفرعي/ بناء عوالمك/ شغفك بالكتابة وسرد القصص، والفعاليات، والموارد التي تشاركها، تستحق المشاركة أيضاً. كل ما عليك فعله هو أن تكون مبدعاً قليلاً في أسلوبك. وأنت كاتب، لذا..

إليك عشرة أنواع من المحتوى يمكنك نشرها على «لينكدان»:

١- التحديتات: شارك ما تعمل عليه، أو ما تفكر فيه، أو ما تتعلمه. لا يشترط أن تكون هذه التحديتات، إعلانات كبيرة: فالمنشورات القصيرة والمنظمة تبيّنك حاضراً.

٢- الروابط: نوع محتواك بمقالات ومنشورات مدونة من مصادر أخرى، تأكد من الإشارة إليها! ابدا بفكرة رئيسية أو رأي أو فكرة ملهمة، أضف صورة إن أمكن، ثم وجه القارئ إلى الرابط الذي ستشاركه في التعليقات.

٣- الصور: حمل صوراً من الفعاليات، أو من كواليس عملك، أو من حياتك الكتابية. إضافة لمسة شخصية إلى المحتوى الذي تنشره، يجعلك أقرب إلى القراء.

٤- الاستطلاعات: الاستطلاعات وسيلة رائعة لجمع الأفكار واختبارها. اصطح أسئلة مدروسة: فهي تحفز التفاعل والنقاش.

٥- المقالات والمنشورات المطولة.. تعمّق في خبرتك من خلال مشاركة محتوى أطول: توسع في أفكارك الأساسية، واكتب ملاحظات تعريفية مصاحبة للحلقات الصوتية، وشارك قائمة بأفضل عشرة أشياء في مجال معين. هنا يبرز صوتك بوضوح.

٦- المنشورات الإخبارية.. يعد «لينكدان» من أسهل الطرق لإنشاء نشرة إخبارية. وبصفتك كاتباً فانت بحاجة إلى هذه القناة المباشرة للتواصل مع جمهورك. انتقل إلى «كتابة مقال»، ثم انقر على «إدارة»، ثم «إنشاء نشرة إخبارية».

بعد ذلك، اكتب إصداراً جديداً كل شهر. والأفضل من ذلك: عند إنشاء نشرة إخبارية، يدعو «لينكدان»، متابعيك تلقائياً للاشتراك. لديك الآن قائمة بريد إلكتروني يمكنك إضافتها إلى قسم منصة الكاتب في استفسارك أو عرض كتابك.

٧- مقاطع الفيديو المحملة.. يسهم الفيديو في بناء العلاقات بشكل

روايات سبقت عصرها

كلما قرأت رواية عظيمة، لا أسأل فقط: ماذا حدث لأبطالها؟ بل أسأل: لماذا بقيت حية بعد أن تغير العالم الذي كتبت فيه؟ بعض الروايات تعيش لأنها تحكي قصة مشوقة، وبعضها يعيش لأنها توثق عصرًا مضى، أما الأعمال النادرة فتبقى لأنها تلمس في الإنسان شيئًا لا يتغير بتغير العصور. ومن هذه الأعمال رواية، العجوز والبحر، لإرنست همنجواي. إنها، في ظاهرها، حكاية بسيطة جدًا: صياد عجوز يخرج وحده إلى البحر، يصطاد سمكة هائلة بعد صراع طويل، ثم تلتهمها أسماك القرش في طريق عودته، فيصل إلى الشاطئ بهيكلها العظمى وحده. لكن الأدب العظيم يفعل أحيانًا ما تفعله قطرة الماء حين تعكس سماء كاملة. ففي هذه الحكاية القصيرة نرى العمر كله: الحلم، والسعي، والوحدة، والألم، والكرامة، والانتصار، والخسارة، ثم ذلك السؤال الأصعب: هل تقاس قيمة الإنسان بما يعود به إلى الشاطئ، أم بما أصبح عليه وهو يصارع البحر؟



حسام بدرأوى

العجوز والبحر



حين يخسر الإنسان كل شيء.. إلا نفسه

1 همنجواي.. الكاتب الذي اختصر اللغة ووسّع المعنى

وُلِد إرنست همنجواي عام ١٨٩٩، وعاش حياة بدت أحيانًا كأنها امتداد لرواياته: شهد الحرب، وعمل بالصحافة، وسافر، وصاد، وأبحر، وعرف المغامرة والخطر والحب والفقد. انعكست هذه الحياة في أدبه، لكن ما ميّزه لم يكن كثرة الأحداث وحدها، وإنما طريقتَه في الكتابة. كان يؤمن بأن الكاتب لا يحتاج إلى أن يقول كل شيء. شبه أسلوبيه بجبل الجليد: الجزء الظاهر فوق الماء صغير، أما الكتلة الأكبر فتبقى خفية تحته. وهكذا جاءت لغته مقتصدة، واضحة، تكاد تخلو من الزينة، بينما تختبئ خلف كلماتها البسيطة طبقات عميقة من الخوف والألم والمعنى. نُشرت «العجوز والبحر» عام ١٩٥٢، بعد فترة شعر فيها بعض النقاد بأن وهج همنجواي قد خفت. فكانت الرواية أشبه بعودة أدبية كبرى، ونالت جائزة بوليتزر، وأسهمت في ترسيخ مكانته قبل حصوله على جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٥٤.

ولعل المفارقة في همنجواي كتب عن نفسه بحاجة أن يثبت أنه لم ينته، هي وقت كان هو نفسه بحاجة إلى أن يثبت أن قدرته الإبداعية لم تنته. لذلك يصعب على أن افصل تمامًا بين سانتياجو، لصياد العجوز، وبين همنجواي الكاتب. فكلاهما خرج إلى بحر الشك، وكلاهما عاد بعمل يعلن أن العمر أو تعثر الأمل لا يعنيان أن القدرة على الإبداع قد ماتت.

2 الحكاية

سانتياجو صياد كوبي عجوز، مرّت عليه أربعة وثمانون يومًا دون أن يصطاد سمكة واحدة. في القرية يراه البعض سيئ الحظ، حتى إن الصبي مانولين، الذي يحبه ويتعلم منه، يضطر بامر أسرته إلى العمل مع صيادين آخرين أكثر نجاحًا.



إرنست همنجواي

لكن الصبي لا يفقد إيمانه بالعجوز، والعجوز لا يفقد إيمانه بنفسه. في اليوم الخامس والثمانين يقرر سانتياجو أن يحجر أبعد من المعتاد. لا يعرف ما الذي ينتظره، لكنه يعرف أن البقاء قريبًا من الشاطئ لن يغيّر شيئًا. وهناك، في عمق البحر، تلتقط صنارته سمكة مارلن هائلة، أكبر من قاربه تقريبًا. لا يستطيع أن يرفعها، ولا تستطيع هي أن تفلت منه. تجر القارب في عرض البحر، ويبدأ بينهما صراع طويل يستمر أيامًا. تتجرح يدا العجوز، ويتعب جسده، ويشتد جوعه وعطشه، لكنه يرفض أن يترك الحبل. والافتات أن سانتياجو لا يكره السمكة. على العكس، يعجب بقوتها وجمالها وثبيلها، ويخاطبها كأنها أخ أو خصم جدير بالاحترام. إنه يحبها، ومع ذلك يعرف أن عليه أن يقتلها. وهنا يتحول الصيد من مطاردة بين إنسان وحيوان إلى مواجهة بين قوتين تجمعهما رابطة غامضة من الاحترام والألم.

ينجح العجوز أخيرًا في قتل السمكة، ويربطها إلى جانب القارب، ويبدأ رحلة العودة. يبدو أنه انتصر، وأن أيام سوء الحظ انتهت، وأن القرية ستري أخيرًا برهان قدرته.

لكن دم السمكة يجذب أسماك القرش! يقاتلها سانتياجو بكل ما يملك، بالحربة، ثم بالسكين، ثم بالمجادف، ثم بما تبقى لديه من قوة. يقتل بعضها ويطرد بعضها، لكنها تتكاثر، وتلتهم لحم السمكة شيئًا فشيئًا، حتى لا يبقى منها عند وصوله إلى الشاطئ إلا الرأس والذيل والعمود الفقري. يعود العجوز منهكًا، يحمل سارية قاربه على كتفه، ويصعد إلى كوخه ثم ينام. وفي الصباح يرى أهل القرية الهيكل العظمى الهائل، فيدركون حجم ما اصطاده، بينما يجلس مانولين إلى جواره ويبكي، ثم يخبره أنه سيعود للصيد معه. أما سانتياجو فينام ويحلم بالأسود التي رآها على شواطئ إفريقيا في شبابه.

3 ما خرجت به من «العجوز والبحر»

السؤال الأول الذي تتركه الرواية في ذهنه هو: هل عاد سانتياجو منتصرًا أم مهزومًا؟ إذا حكمنا بمنطق السوق، فقد خسر. السمكة التي كان يمكن أن تمنحه المال والمكانة عادت هيكلًا عظميًا لا يُباع. وإذا حكمنا بالنتيجة وحدها، فقد ضاع كل ما بذله في البحر.

لكنني أعتقد أن همنجواي يريد أن يحزر معنى الانتصار من النتيجة. فالإنسان لا يملك دائمًا ما يحدث لثمره جهده، لكنه يملك الطريقة التي يواجه بها ما يحدث. قد ينجح في اصطياد حلمه، ثم تأتي قروش الحياة فتنهشه أمام عينيه: مرض، أو ظلم، أو خيانة، أو زمن لا يرحم، أو مصادفة لا يستطيع ردها. ومع ذلك، يبقى هناك شيء لا تستطيع القروش أن تلتهمه إلا إذا سلمه الإنسان لها بإرادته: كرامته الداخلية.

لهذا كانت العبارة المحورية في الرواية أن الإنسان يمكن أن يدمر، لكنه لا يُهزم. والفرق بين الدمار والهزيمة بالغ العمق. الدمار قد يأتي من الخارج: يفقد الإنسان ماله، أو صحته، أو مكانته، أو من يحب. أما الهزيمة الحقيقية فتحدث في الداخل. حين يقتنع بأنه لم يعد جديرًا بالمحاولة، أو حين يسمح للخسارة بأن تعيد تعريفه. سانتياجو خسر السمكة، لكنه لم يخسر نفسه.

4 الشيخوخة ليست خروجًا من الحياة

قرات الرواية أيضًا بوصفها دفاعًا عن كرامة الشيخوخة. كان أهل القرية يرون في سانتياجو رجلًا انتهى زمنه. أربعة وثمانون يومًا بلا صيد بدت لهم دليلًا كافيًا على أن خبرته لم تعد ذات قيمة. وأن الحظ تخلى عنه، وربما كان عليه أن يقبل موقعه على هامش الحياة. لكن العجوز لم يخرج إلى البحر لينكر عمره، بل ليؤكد أن تقدّم العمر لا يلغى قدرة الإنسان على السعي. كان يعرف ضعف جسده، ويتعامل معه بوعي، لكنه لم يسمح للضعف بأن يتحول إلى هوية. وهذا معنى يقترب مني كلما تقدمت في العمر: الخطر الأكبر في الشيخوخة ليس أن تقل قوة الجسد، بل أن يقبل الإنسان الفكرة التي يفرضها الآخرون عليه بأنه لم يعد مطلوبًا منه شيء. كثيرًا ما نقول لكبار السن بحسن نية: استرح، لقد فعلت ما يكفي. لكن الحياة لا تقاس فقط بما أنجزناه، بل بما لا يزال يوقظ فينا الرغبة في أن نهض صباحًا. سانتياجو لم يكن حيا لأنه يتفلس: كان حيا لأنه ما زال لديه بحر يخرج إليه. وقد لا يكون البحر عند كل إنسان ماء وسفنا. قد يكون كتابًا يريد أن يكتبه، أو علمًا يتعلمه، أو حفيدًا يمنحه خبرته، أو قضية يدافع عنها، أو موسيقى يرفضها، أو حبا يوصونه. المهم أن يظل له أفق يتجاوز حدود يومه.

الرواية عن الإنسان حين يقف وحيدًا أمام ما يفوقه قوة



5 البحر ليس عدوًا

لم أَر البحر في الرواية رمزًا للعالم الشرير، بل للحياة نفسها: جميلة وقاسية، مائحة وسالبة، لا تتأمر على أحد ولا تضمن لأحد شيئًا. سانتياجو يحب البحر، رغم أنه يعرف أخطاره. يسميه كما يسمي كائن قريب، ويرى الطيور والأسماك شركاء في الوجود، لا مجرد أدوات لخدمته. حتى المارلن التي يريد قتلها يراها كائنًا عظيمًا يستحق الاحترام. وهذا يجعل الرواية أسبق من عصرها في نظرتها إلى علاقة الإنسان بالطبيعة. فالإنسان فيها ليس سيد الكون المطلق، بل جزء من شبكة حياة أكبر منه. يقتل ليعيش، لكنه لا يفعل ذلك باستخفاف أو غرور. يدرك أن انتصاره على كائن آخر يحمل في داخله شيئًا من الحزن والمسئولية.

وربما كانت مأساة سانتياجو قد بدأت حين تجاوز حدود حاجته إلى الرغبة في إثبات ذاته. فهو نفسه يتساءل إن كان قد ابتعد أكثر مما ينبغي. وهنا تفتح الرواية بابًا أخلاقيًا مهمًا: متى يصبح الطموح شجاعة، ومتى يتحول إلى تجاوز؟ وهل نصارع من أجل ما نحتاج إليه، أم من أجل أن نثبت للآخرين أننا ما زلنا قادرين؟ لا تعطيلنا الرواية جوابًا نهائيًا، وهذا جزء من عظمتها.

6 الصبي.. استمرار المعنى

مانولين ليس شخصية هامشية في تقديري، بل هو جزء أساسي من انتصار العجوز. فالخبرة التي لا تنتقل موت، والإنسان الذي يجد من يؤمن به لا يعود وحيدًا تمامًا، حتى إذا أبحر بمفرده. كان الصبي يرى في سانتياجو ما لم تره القرية. لم يقس قيمته بعدد الأسماك التي عاد بها، بل بما تعلمه منه. وحين عاد العجوز بلا لحم السمكة، عاد إليه الصبي. كان الرواية تقول إن أعظم ما تركه سانتياجو لم يكن صيده، وإنما الإنسان الذي ساعد على تكوينه. وهنا يصبح مانولين رمزًا لاستمرار الأجيال. الجسد يشيخ، والقوة تتراجع، لكن الخبرة والمحبة والشجاعة يمكن أن تعبر من جيل إلى آخر. وربما لا يكون الخلود أن نبقي نحن، بل أن يبقى شيء منا حيًا في شخص آخر.

7 قروش الحياة

أسماك القرش في الرواية حقيقية، لكنها تصلح رمزًا لكل ما يلتهم ثمار الجهد بعد اكتمالها. لكل إنسان قروشه الخاصة. وقد تكون أشدها قسوة ليست المصائب الكبرى، بل الخسائر الصغيرة المتتابة التي تنهش الحلم قطعة بعد قطعة، بينما يراه صاحبه يتناقص ولا يستطيع إنقاذه كاملًا. ولكن سانتياجو يواصل القتال حتى حين يعرف أنه لن يحفظ السمكة كلها. قد يبدو ذلك غير عقلاني بمنطق المكسب والخسارة، لكنه مفهوم بمنطق الكرامة. فهو لا يقاتل لأنه متأكد من الفوز، بل لأنه يريد أن يكون وهبًا لا يؤمن به حتى النهاية. وهذا في رأيي أحد أعمق معاني الرواية: ليست كل معركة نخوضها لأن النصر مضمون. بعض المعارك نخوضها لأن عدم خوضها يجعلنا أقل احترامًا لأنفسنا. ومع ذلك، لا ينبغي أن نمجد الألم لذاته. فالعجوز ليس عظيمًا لأنه تآلم، بل لأنه استطاع أن يمنح ألمه معنى. المعاناة وحدها لا ترفع الإنسان، وقد تسحقه، الذي يرفعه هو ما يصنعه منها، وما يكتشفه عن نفسه خلالها.

8 لماذا سبقت «العجوز والبحر» عصرها؟

لأنها أدركت مبكرًا أن الإنسان الحديث سيعيش في عالم يبالغ في قياس القيمة بالنتيجة: كم ربحت؟ كم امتلكت؟ كم شخصًا صدق لك؟ ما الذي أحضرته معك إلى الشاطئ؟ أما همنجواي فيسأل سؤالًا آخر: كيف خضت الرحلة؟ في زمن تحول فيه النجاح إلى صورة سريعة تُعرض أمام الآخرين، تذكرنا الرواية بأن بعض أعظم انتصاراتنا لا يراها أحد. قد يصل الإنسان إلى الشاطئ ولا يحمل إلا هيكل حلمه، لكنه يكون قد عرف في البحر شجاعته وحدوده، وأثبت لنفسه أنه لم يتخل عنها عند أول ألم. وهي سبقت عصرها أيضًا لأنها لم تقدم بطلًا خارقًا. سانتياجو فقير، مسن، وحيد، يتعب ويخطئ ويتحدث إلى نفسه، بطولته ليست في امتلاك قوة استثنائية، بل في مقاومة اليأس بالقوة القليلة التي بقيت له. وهذه بطولة أكثر إنسانية من كل الأساطير: لأنها متاحة، بدرجات مختلفة، لكل واحد منا.

9 ما يبقى في النهاية

في ختام الرواية، لا تبقى السمكة، ولا المعركة، ولا إعجاب أهل القرية. يبقى العجوز نائمًا، والصبي إلى جواره، وحلم قديم بالأسود. كانت الأسود ذكرى شبابه، لكنها في تقديري لم تكن حنينًا إلى قوة ضاعت، بل علامة على أن جزءًا من الروح يظل فتية مهما أفل الزمن الجسد. فالإنسان لا يعيش بعمره البيولوجي وحده، وإنما بما بقي داخله من دهشة ورغبة وخيال. خرج سانتياجو إلى البحر ليصطاد سمكة، فعاد بحقيقة أكبر: أننا لا نستطيع أن نمنع الحياة من أن تأخذ منا أشياء كثيرة، لكننا نستطيع أن نقرر ما إذا كانت ستأخذ معنا احترامنا لأنفسنا. لقد أكلت القروش لحم السمكة، لكنها لم تستطع أن تحو حجبها. ظل هيكلها على الشاطئ شاهدًا على أن العجوز لم يتوهم مغامرته، وأن ما حققه كان حقيقيًا حتى لو لم يبق منه ما يُباع. وهكذا أرى «العجوز والبحر» ليست رواية عن صيد سمكة، بل عن الإنسان حين يقف وحيدًا أمام ما يفوقه قوة، ويعرف أنه قد يخسر، ثم يشد الحبل رغم ذلك. فنحن لا نختار دائمًا البحر، ولا حجم السمكة، ولا عدد القروش التي ستأتي. لكننا نختار، حتى اللحظة الأخيرة، كيف نمسك بالمجادف. وربما يكون هذا هو الانتصار الوحيد الذي لا يستطيع أحد أن ينزعه منا.



شعبان يوسف

تأسست الأحزاب السياسية في مصر في يونيو 1976 كما هو معروف في الأدبيات التاريخية، وكما ذكرنا في الحلقة السابقة، ونوهنا إلى أن السلطة السياسية التي سمحت أو قررت أن تمنح جماعة الإخوان المسلمين وعناصرها حرية التعبير عن أنفسهم بإعادة تشكيل وتنظيم صفوفهم مرة أخرى، بعد إخراجهم من المعتقلات، وإعادتهم إلى وظائفهم، وإعادة كل ما تم سلبه منهم سابقاً، وبعد وصلة، غزل غير عفيف، من قياداتها للرئيس أنور السادات، وبأنه الرئيس المؤمن الذي اختاره الله لقيادة هذا البلد المسلم، وهو من بيت مؤمن، وزعمت أو صرحت زينب الغزالي بأنها تعرف والده جيداً، الذي كان يحفظ القرآن الكريم، صار التقارب ملحوظاً جداً بين السادات وبين الجماعة. لم يجذب السادات مع قيادات الجماعة لمجرد أنهم غارلوه، وذرفوا دموعهم في كل محافل السياسة حيناً له، فهو رجل دولة، ولا تخدعه تلك الأمور العاطفية الزائلة، فهو كان يدخرهم لمهمة أخرى، ليست مهمة قمع

أو تأديب أو تقليص نفوذ اليسار كما زعم وأشاع البعض، فهذه رؤية عاجزة على أن تتعامل مع المشهد بدقة، بالتأكيد كانت هناك صدامات بين التيارات الإسلامية المتطرفة، وبين تيارات اليسار المتعددة، لكن تلك الصدامات لا بد أن تحدث بطبيعة اختلاف وتناقض الاتجاهين، خاصة أنها لم تكن اتجاهات منعزلة عن الشارع، فكانت محاللة الهيمنة على ذلك الشارع في الجامعة، وفي النقابات، وفي كل قطاعات المجتمع تعمل بكل جدية ونشاط، ولكن كما أسلفنا القول إن السلطة السياسية، وعلى رأسها رئيس الدولة، الذي يدرك أهداف وأغراض جماعة الإخوان، أرادت أن تغطي مساحة سياسية علنية وحررة، للسيطرة على، والوقوف في وجه التيارات الإسلامية الأكثر تطرفاً، ومن هنا رأت الجماعة تعمل بكل قواها لكي تستعيد كل قواعدها التي تكسرت نصالها على صخرة السلطة الناصرية، وكما أتيت لجماعة الإخوان استعادة وتنظيم صفوفها، حدث ذلك لتيار اليسار، حيث تم تأسيس حزب التجمع الوطني الموحد في يونيو 1976، وشرع الحزب في تشكيل هيئته الإعلامية، وبدأ التفكير في إصدار جريدة الأهالي، والى لم تنج من هجوم الأستاذ موسى صبرى الجارح والمفتعل والمتواصل، وما يعتنيا هنا، هو دأب حزب التجمع في تأسيس مكتب للأدباء والفنانين، وذلك على غرار ما فعلته منظمة الحركة الديمقراطية للتححر الوطني في أواخر عقد الأربعينيات، وأوائل عقد الخمسينات، ذلك المكتب الذي ضم خيرة شباب الحركة الثقافية في الحركة الشيوعية منهم صلاح جاهين، وفؤاد حداد، وصلاح حافظ، وعبد الرحمن الشرفاوى، ويوسف إدريس، وإبراهيم عبد الحليم، وعبد الرحمن الخميسي، وحسن فؤاد، ونعمان عاشور وغيرهم.



صدر العدد الأول في يناير 1984 برئاسة تحرير دكتور الطاهر

أحمد مكي ومدير التحرير فريدة النقاش

عندما صدرت جريدة الأهالي في أول فبراير عام ١٩٧٨ كانت الثقافة إحدى المهام التي حملتها على عاتقها، وكانت تدبر الصفحة الناقدة الكبيرة فريدة النقاش، والتي كانت تكتب أحياناً بأسماء مستعارة منها «سلمى البدرى، وفريدة عبدالرازق»، كانت الصفحة تعيد مرة أخرى مجد الصحافة اليسارية التي لا تتوقف عند محطة الإشارة فقط، بل كانت تتجاوز ذلك إلى شتى الموضوعات الثقافية الشائكة، في ظل صحافة ثقافية خاملة ذليلة في الصحف القومية، ومجلات ثقافية تعيسة مثل «الجديد»، ورئيس تحريرها الدكتور رشاد رشدي، والثقافة»، ورئيس تحريرها الدكتور عبدالعزيز الدسوقي، وكانت المجلستان تقدمان مواد شعرية وقصصية ونقدية فاترة، لا تغنى ولا تسمن من أى جوع ثقافي، خاصة أن خصومة حادة ثقافتهم وتصاعدت بعد مظاهرات ١٨ يناير، والتي أسماها السادات «انتفاضة الحرامية»، وتم إسناد تدبيرها وتوجيهها إلى تيارات اليسار بشكل عام، وتم توجيه الاتهام إلى ١٧٦ متهماً من تيارات اليسار، وكان بينهم عدد كبير من المثقفين والشعراء مثل: الشعراء محمود الشاذلى، وعزت عامر، وأحمد فؤاد نجم، وأحمد إسماعيل، كما تم القبض على الشيخ إمام مطرب الشعب، وغيرهم من الكتاب والمثقفين الفاعلين، بعد ذلك اشتدت الخصومة بين تيارات اليسار والسلطة السياسية، حتى إن صدرت جريدة الأهالي التي كانت مصادرتها بأشكال متواترة أخباراً متواترة ومألوفة في الحياة الثقافية منذ أول عدد، وتوسع الخلاف بين السادات ومختلف قوى المعارضة، حتى بلغ ذوق الصدام لا يحتمل من الطرفين، واتخذ السادات قراراً خطيراً في ٥ سبتمبر ١٩٨١ وهو القبض على عدد كبير من عناصر المعارضة، بعدها حدثت كارثة اغتيال السادات في ٦ أكتوبر من العام نفسه، والتي شكلت علامة خطيرة وفارقة في مجمل تاريخ مصر السياسى، وبعد أن تولى الرئيس محمد حسنى مبارك مقاليد الرئاسة، وأصدر قراراً بالإفراج عن كل المتحفظ عليهم، واستقبلهم بنفسه في قصر الرئاسة، وبدأ في مجال الثقافة عهداً تصالحياً جديداً، ومن القرارات الإيجابية التي اتخذتها وزارة الثقافة، إصدار مجلات ثقافية بعد التجريف الذي حدث في حقبة السبعينيات، ومن بين تلك المجلات، صدر العدد الأول من مجلة «إبداع»، في يناير ١٩٨٣، وترأس تحريرها الدكتور عبدالقادر القبط، وهو وجه ثقافى محبوب بين الأدباء والكتاب والمبدعين، ولديه قبول كبير بينهم، وكتب في مقدمة طويلة للعدد الأول: «إن ظهور مجلة أدبية على مستوى عصرى جاد، حدث أدبى جليل، ينبئ أن يقابل بكثير من التفاؤل والترحاب، فلمجلات الأدبية في مصر وسائر أقطار الوطن العربى تاريخ طويل حافل بال إعطاء الأدبى والفكرى الخلاق، والإسهام في مجال التطور الحضارى الحديث، حتى لقد ظلت بعض هذه المجلات - بما قامت به من دور فعال في هذا السبيل - علامات مميزة على طريق نهضتنا الحديثة في بعض مراحلها.. وهذه هى مجلة (إبداع) تبدأ أولى خطواتها على ذلك الطريق...» وتضمن العدد الأول مواد شعرية وقصصية ونقدية لأمل دنقل، وفاروق خورشيد، ومحمد آدم، وفاروق قوشة، وإدوار الخراط، وخيرى شلبى، وعبد المنعم رمضان، وعلى شلش، ومحمد مستجاب، وغيرهم، في محاولة جديدة لنفض الغبار الذى علق بجسد الثقافة في عقد السبعينيات من ناحية، واستعادة بعض وهج الثقافة في عقد الستينيات، ومحاولة الاشتباك مع ما استجد من عناصر، ولكن يظل السقف منخفضاً حتى بعد صدور العدد، وكذلك صدرت مجلة القاهرة فيما بعد في يناير ١٩٨٥، ولكنها لم تسد جوع المثقفين، لذلك ظلت الحياة الثقافية تحتاج إلى نوع آخر من المجلات، ذلك النوع الذى يتجاوز أى خطوط حمراء، وينشر نصوصاً لا تنتظر أى إشارة مرور، وكانت بالفعل جماعة المثقفين في حزب التجمع تمارس الثقافة بأشكال مختلفة، وأصدرت كراسات التقدم، والتي نشر فيها الكتاب الشاب محمود الوردانى

كتاباً قصصياً صغيراً عنوانه «أربع قصص قصيرة»، وقدمت له الناقدة فريدة النقاش مقدمة ضافية، وكانت مقدمة جميلة. لذلك ظل حلم إصدار مجلة أدبية ثقافية فكرية حلماً يراود الكتاب والمثقفين فى حزب التجمع، وفى الحركة الثقافية عموماً، ذلك الحلم الذى سعى المثقفون آنذاك لتحقيقه، وإخراجه من مرحلة الحلم إلى مرحلة التحقيق، رغم التضيق الذى كانت تعاني منه تيارات اليسار، وخاصة حزب التجمع، ولكنهم قد عزموا وقرروا بالفعل التقدم عملياً إلى المجلس الأعلى للصحافة للموافقة على صدور مجلة أدب ونقد في ١٩ يوليو ١٩٨٣، وكان قد تم اختيار شخصية وطنية لا خلاف عليها، الطاهر أحمد مكي، والأستاذ المرموق في كلية دار العلوم، الشخصية لها حضور ثقافى متعدد وملحوظ، وساطع، وكانت تلك الشخصية هو الأستاذ الأكاديمى الدكتور البديع «بابلو نيرودا».. شاعر الحب والنضال، والذي صدر عن دار روزاليوسف في يونيو ١٩٧٤، وهو دراسة عن شعر عظيم، ومتناضل عنيد، وقف إبداعه وحياته دفاعاً عن المذنبين في الأرض، ولم يهدأ لحظة حتى آخر نبض منحنى تلك الدراسة من أهم وأبرز وأشمل دراسة مصر والعالم، ومن بين مآثره النقدية والفكرية، كتابه «أدب ونقد» فى مرحلتها الأولى، لذلك تم تقديم طلب إصدار المجلة باسمه فى التاريخ الذى ذكرناه سلفاً، وقصة إصدار المجلة والتصميم على إصدارها تعتبر إحدى مفاتيح حزب التجمع فى ذلك الوقت، إذ كانت البيروقراطية الثقافية هبطت إلى أوطى مستوى، ولكنه يكشف عن زيف دعاوى عريضة بشيعة الموظفين فى الحقل الثقافى عن- كما يكتب الطاهر مكي- فى مقدمة العدد الثالث، «إذ ليس وراء القناع مستوى أدنى، هناك شعارات براققة من رعاية المواهب والثقافة، ومهرجانات فى حقيقتها أسواق نافقة لتبادل الكفافية والزيارات، وتكلفنا مئات الألوف دون أن نناقش قضية جادة، أو أن نخرج من ورانها بنتائج عملية ومحددة».

عندما تقدم الحزب ورئيس التحرير للحصول على ترخيص للمجلة، لم يكن يخالفها أى شك فى أن المجلة ستجد قبولاً فوراً، وموافقة سريعة، ولن تجد أى عوائق، لأن صدورها يحسب للسلطة ولا ولن يكلفها أى شيء، وبالطبع سوف يحسن من سمعتها فى مجال الديمقراطية، خاصة أن المجلة لن تشكل لها أو عليها أى خطر من أى جانب، لأن المجلة لا ولن تخوض فى مجال السياسة بشكلها المباشر، وسوف تقتصر معظم اهتماماتها على الثقافة فقط لا غير، ولكن العقلية الروتينية كان لها رأى آخر، وموقف مختلف، واكتشفوا أنهم وهمون، وأخطأوا قراءة المشهد، ولم يتصوروا أن العلت سيصل بهم إلى تلك الهوية السحيقة التى تفصل بين الحكومة المعارضة حتى فى مجال الثقافة، وكان درس السبعينيات المؤلم لم يكن، ولم يتحرك أى علامة واضحة وبارزة فى العقلية البيروقراطية، وأصبح ما كانوا يتصورونه نوعاً من الحق البديهي، وخطلت تلقى الترحيب، شيئاً صعب المنال، وبدأت رحلة التعقيدات والتعويقات المتعمدة فى مناخ روتينى سقيم، بداية من تأجيل الطلب، فلا يعرض على المجلس فى حينه، أو لا يجتمع المجلس أصلاً، رغم أن مادة المجلة كانت معدة وجاهزة فى المطبعة، وكان يتم الإعلان عنها فى كل عدد يصدر يوم الأربعاء من كل أسبوع فى جريدة الأهالي، وهناك أسئلة متواترة من القراء، الذين لا يتوقفون عن الأسئلة التى تتعلق بموعد صدور المجلة، وبدون سرد العوائق التى وقفت فى وجه المجلة، وأمام الإصرار على إصدار المجلة، اضطر الحزب أن يلجأ إلى حيلة إصدار المجلة تحت بند «كتاب غير دورى»، والتي صدرت بها مطبوعات كثيرة فى عقد السبعينيات، وبالفعل صدر العدد الأول فى يناير ١٩٨٤ برئاسة تحرير دكتور الطاهر أحمد مكي، ومدير التحرير فريدة النقاش، وتم تشكيل مجلس تحرير من: بهجت عثمان، وجمال الغيطانى، ود. عبد العظيم أنيس، ود. لطيفة الزيات، والشاعرة ملك عبدالعزيز، وتم اختيار الفنان أحمد عز العرب لمهمة الإشراف الفنى، وسكرتارية التحرير لناصر عبد المنعم، وبعد صدور العدد الأول، لم تجد البيروقراطية، وكل

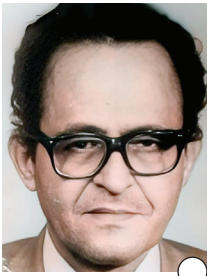
سبل التنعت، سوى الاستسلام للأمر الواقع، بالتالى تم استخراج الترخيص فى أواخر فبراير ١٩٨٤، ليبدأ عهد جديد من الثقافة المقاتلة التى خرجت بكل عنفوانها من شبك الحصار. كتب رئيس التحرير مقدمة ذات طابع خاص، لها ملامح جادة وحادة وغير مهادنة، كتب فى مطلعها: «تصدر هذه المجلة فى لحظة من تاريخ حياتنا، نحن فيها على حافة أيام مضت، أجدبت الثقافة، وجفت ينابيع الإبداع، وران الركود على العقول، ومالت الأقدام إلى الدعة، وبدأ كل شيء قد استكان إلى إغفاءة طويلة وعميقة، لن تجيء اليقظة إلا بعد سنين...»، وحدد الطاهر ملامح المرحلة السبعينية وقسماتها، واعتبر أن حركة تستهدف بعث الحياة الثقافية فى وطننا العزيز، بعضها جفاف الإبداع كان أمراً طبيعياً فى ظل مصادرة الحريات التى فرضتها السلطات آنذاك، وقرر أن أى حركة تستهدف بعث الحياة الثقافية فى وطننا العزيز، عليها أن تقف فى الجانب المواجه لهذه العوقلات، ثم وضع الخطوط العريضة التى سوف تسير عليها المجلة، والتي ظلت بالفعل مؤمنة بها، وحريرة عليها، حتى بعد أن ترك الطاهر رئاسة التحرير فى المرحلة الأولى، وتولتها الناقدة الكبيرة فريدة النقاش بعد ذلك، لتؤدى الأمانة على أكمل وجه.

ضم العدد الأول مقالين مهمين عن الشاعر الراحل أمل دنقل، الأول كان للكاتب الدكتور يوسف إدريس، عنوانه «قانون موت الشاعر»، وهو عبارة عن الكلمة التى ألفها إدريس فى حفل تأبين الشاعر الذى أقامه حزب التجمع، والثانى للشاعر الراحل أحمد إسماعيل، وعنوانه «كيف كتب أمل دنقل قصائده»، وفيه يستقصي إسماعيل عادات وتقاليد وطرق الكتابة التى كانت تحكمه على مدى مراحل معينة من حياته، كما ضمت مواد قصصية ونقدية لفخرى ليلى، ود. حمدى السكوت، ودراسة عن الأغنية المعاصرة للدكتور السعيد محمد بدوى، وتضمن العدد كذلك قصة «أرملة السيد مونتييل، لجبريل غوثي مريش، ونقلها للعربية الدكتور العالى شانكا، على رأس ذلك كما كتب الدكتور أحمد إبراهيم الهوارى دراسة مهمة عن الكاتب والناقد والمفكر إسماعيل أحمد آدم، والذي عن الكاتب والمفكر إسماعيل أحمد آدم، والذي رحل مبكراً، وترك تراثاً فكرياً شائكاً، على رأس ذلك التراث كتابته «لماذا أنا ملحد؟»، كما اشتمكت المجلة مع الحياة الثقافية بمقالات أثارت جدلاً وفتحت غفرة فى جدار الحياة الثقافية المعالى بأقلام فؤاد دورا، وعز الدين نجيب، وحسن حسن. والذي يتأمل أسماء الكتاب، وعناوين الموضوعات، سيدرك أن المجلة تنوعت فى مادتها، ولم تقف عند باب معين، ولم تنحز لثقافة أيديولوجية ضيقة، ولكنها انفتحت على جميع الأقسام فى تنوعها.

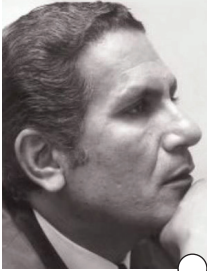
وبعد صدور العدد الأول لقى إقبالاً كبيراً لدى القراء، ونقد فى ساعات بالفعل بعد صدوره، حيث كان هناك تعارض وجوع واضحا لثقافة جادة وصادقة، تشير ولا تصفق للسائد، تشبكت ولا تجامل الظواهر السلبية، ورغم ذلك الإقبال الكبير من القراء والكتاب والمبدعين، إلا أنها وجدت ما يشبه الصمت المطبق عند الصحافة الحكومية فيه، كما صرح رئيس التحرير فيما بعد، ولم يكتب سوى الكاتب كامل زهيرى فى جريدة الجمهورية، والفنان حسن فؤاد فى مجلتي صباح الخير وروزاليوسف، ودعمتم، وهذا على سبيل الحصر، وليس على سبيل المثال، فالثقافة التى نشرت بها مجلة أدب ونقد، لم تجد ترحيباً من الخانعين فى أكناس الثقافة الركبة، وهذا لا يعنى أن المبدعين والكتاب الأفاضل فى المجلات والصحف القومية لم يتحمسوا لصدور المجلة، بل العكس قد حدث، لكنهم كانوا مجرد محررين فقط، ولا يملكون قرار الترحيب بالمجلة، فلو رصدنا رؤساء أقسام الثقافة فى تلك الصحف والمجلات، لأدركنا أسباب ذلك الصمت وعدم الترحيب التام.

وجاء العدد الثانى فى فبراير ١٩٨٤ مؤكداً ومطورا لما جاء فى العدد الأول، ومنفذاً للبيان العام الذى أفاض فيه رئيس التحرير فى مقدمة العدد الأول، وترك مقدمة العدد الثانى للدكتور عبدالعظيم أنيس، ولكن أبرز ما جاء فى العدد الثانى ما كتبه جمال الغيطانى تحت عنوان: «الواقع الأدبى.. بين الحقيقة والزيف»، ومواد أخرى فى ذلك العدد، والأعداد التى تلتها، وهو ما سنتناوله فى الحلقة القادمة، والذي أكد أن مجلة جديدة ضربت مثلاً ناصعاً وقوياً فى الصحافة الثقافية فى العقود الماضية.

العدد الأول لقى إقبالاً كبيراً لدى القراء ونقد فى ساعات بالفعل بعد صدوره



صلاح حافظ



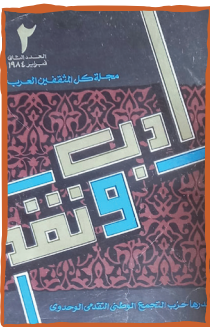
يوسف إدريس



صلاح جاهين



فؤاد حداد



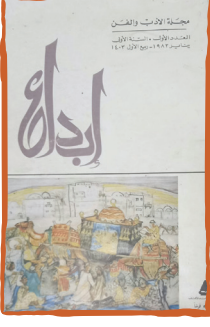
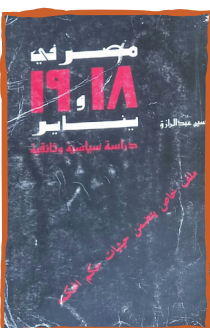
المجلة

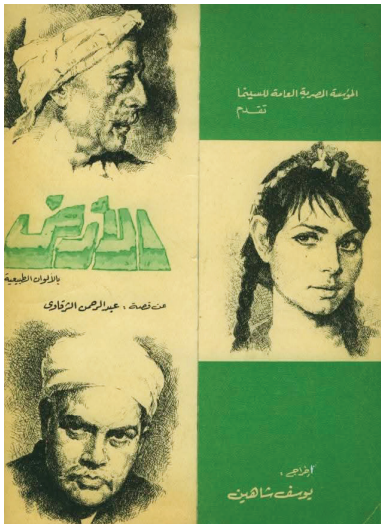
ضربت مثلاً

ناصعاً وقوياً

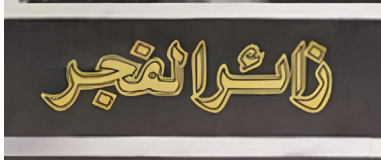
فى الصحافة

الثقافية

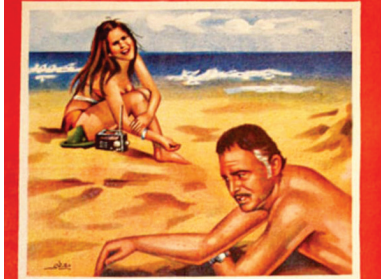




ماجدة الخطيب عزت العاليلي



شيس البارودي . احمد مظهر
مريم فخر الدين . احمد لو كسر



سلامة الياس
جمال بلادي . ضياء نفدي . سعد عرفان



صالح يوسف



المذنبون



لم يكن الولد الذي يركب دراجته في سبعينيات القرن الماضي ويخوض في شوارع المدينة الجنوبية الهادئة يمتلك وعيًا بما يراه على جدران العمارات من أقيشات سينمائية تثير خيالًا لا حدود له، وتملؤه برغبة عميقة في استكشاف هذا العالم المبهر.. لكن كيف والمدينة لا يوجد بها إلا سينما واحدة؟ ومشاهدة هذه الأفلام تحتاج إلى مقاومة في التخفي بحيث لا يصل خبر دخول السينما إلى مسامع أهل المحافظين بطبيعتهم الاجتماعية والريفية.

علاء أبوزيد

نظرة غير بريئة لأفلام السبعينيات

المهيرة التي حررت السينما المصرية من هيمنة السينما الكلاسيكية، يظل مصطلح «سينما سبعينيات» مرادفًا ودالًا على نوع آخر من الأفلام ظهر خلال هذه الحقبة الزمنية. وعرف عنه الجراة الفجة في تقديم أفلام العري والمغامرات الساذجة وتعتمد الإضحاك بمنتهى الافتعال، وتوظيف الجنس بلا ضرورة، حتى إن كثيرًا من هذه الأفلام رفضته الرقابة ليس لمحاولاته كسر السقف السياسي أو الاجتماعي المستقر، بل لتجاوزه المستفز في تقديم مشاهد العري لم تعدها السينما المصرية من قبل، ويعتبر فيلم «ذئاب لا تأكل اللحم» ١٩٧٣ وفيلم «أعظم طفل في العالم» ١٩٧٣ من أكثر الأفلام التي ارتبطت بظاهرة العري الصريح والجراة غير المسبوقة في تاريخ السينما المصرية خلال فترة السبعينيات، حيث شهدت تلك الفترة هجرة العديد من صنّاع السينما إلى بيروت والكويت لإنتاج أفلام تجارية بعيدة عن رقابة القاهرة الصارمة، لكن هذا لا يعني أن أفلامًا مصرية تقترب كثيرًا من الجراة غير المسبوقة ظهرت من الداخل، ومن قلب القاهرة ولعل أبرزها تمثل في هذه القائمة من الأفلام: أعظم طفل في العالم ١٩٧٣، ذئاب لا تأكل اللحم ١٩٧٣، عريس الهنا ١٩٧٤، امرأة سيئة السمعة ١٩٧٣، المتعة والعذاب ١٩٧١، سيدة الأقمار السوداء ١٩٧١، المذنبون ١٩٧٥، وحمام الملاطيل ١٩٧٣.

المشهد نفسه. وتستطيع أن ترصد العديد من الأفلام التي ظهرت في هذه الحقبة، والتي تبلورت فيها كل هذه العناصر في التجريد والتجريب، ومنها هذه الأفلام والتي توافق أن تشملها قائمة أحسن مائة فيلم مصري في تاريخ السينما:

- ✦ الأرض ١٩٧٠ إخراج يوسف شاهين.
- ✦ أريد حلاً ١٩٧٥، إخراج سعيد مرزوق.
- ✦ السقا مات ١٩٧٩، إخراج صلاح أبو سيف.
- ✦ إسكندرية ليه ١٩٧٨، إخراج يوسف شاهين.
- ✦ زوجتي والكلب ١٩٧١، إخراج سعيد مرزوق.
- ✦ الكرنك ١٩٧٥، إخراج علي بدرخان.
- ✦ زائر الفجر ١٩٧٣، إخراج ممدوح شكري.
- ✦ ليل وقضبان ١٩٧٣، إخراج أشرف فهمي.
- ✦ العصفور ١٩٧٢، إخراج يوسف شاهين.
- ✦ علي من نطلق الرصاص ١٩٧٥، إخراج كمال الشيخ.
- ✦ ثرثرة فوق النيل ١٩٧١، إخراج حسين كمال.
- ✦ عودة الابن الضال ١٩٧٦، إخراج سعيد مرزوق.
- ✦ الاختيار ١٩٧٠، إخراج يوسف شاهين.
- ✦ غروب وشرق ١٩٧٠، إخراج كمال الشيخ.
- ✦ المذنبون ١٩٧٥، إخراج سعيد مرزوق.
- ✦ أغنية على الممر ١٩٧٢، إخراج علي عبد الخالق.

ومع ذلك ورغم تميز هذه الحقبة بمثل تلك الأفلام

والتجريب في هذه الحقبة في عدة مستويات ومحاو أساسية: التجديد على مستوى السرد والبناء الدرامي، وظهر واضحًا في تفكيك السرد الخطي المعتاد واستبدال البطل المثالي الوسيم بالبطل المهزوم والبطل الضد، وطرح تساؤلات وجودية وسياسية، حيث واكب السينما المتغيرات العنيفة للحقبة، مثل نسخة ٦٧ وحرب ٧٣ وسياسات الانفتاح الاقتصادي ولم يتوقف التجديد على مستوى السرد والبناء الدرامي، بل تضمن الثورة على مستوى الصورة والجماليات العصرية بالخروج إلى الفضاءات الحقيقية والتصوير الخارجي والتجريب في حركة الكاميرا والزوايا واللعب بالضوء الطبيعي. كما بزغ في هذه الحقبة مفهوم سينما المؤلف والتجريب ليصبح المخرج صاحب الرؤية، وتظهر نوادي السينما ويحدث التداخل بين الروائي والوثائقي، كذلك لا يمكن إغفال استخدام المونتاج والشريط الصوتي لكسر الإيقاع الرتيب وخلق صدمات بصرية للمتلقي، إلى جانب التحرر من الموسيقى التصويرية التقليدية واستبدالها بأصوات البيئة المحيطة النابعة من داخل

لن تنجح أي محاولة لفهم حقيقة سينما السبعينيات دون الرجوع إلى السوراء قليلًا عام ١٩٦٨ وقت ذروة الاحتجاجات في فرنسا والعدوى التي أصابت العالم، وبان أثرها في حركات وتظاهرات الطلبة. لم تكن القاهرة بعيدة عن هذه الأجواء وقد بدأ التمرد على القوالب التقليدية كاستجابة مباشرة للصدمة السياسية والاجتماعية المتمثلة في نكسة ١٩٦٧، وتجلي التمرد رسميًا في تأسيس جماعة السينما الجديدة مايو ١٩٦٨ التي قادت ثورة فنية شاملة حطمت كاليشيات السينما التجارية السائدة، مهدة الطريق لظهور الواقعية الجديدة وتشكل أبرز ظواهر التجديد

عرفت هذه الفترة تقديم أفلام العري والمغامرات الساذجة وتعتمد الإضحاك