

اليقين المراوغ

6 كتب عالمية تناقش أزمة الإنسان الحائر

الأربعاء

أكتوبر 2026

جمادى الأولى 1448

باجة 1743

العدد 146

إصدار إلكتروني يصدر عن مؤسسة «الدستور» للطباعة والنشر

المحرر العام: محمد الباز

حرف

الرضاعة الحرام

عن الذي لا يعرفه
جيل «Z» الإخواني

أمل الكوكب.. الفائزون بـ«نوبل 2026» يتحدثون

الرقص الشرعى

ليس نكتة أو تزند... أكاديمية متخصصة فى الرقص الشرقى للسيدات تعلن عن كورس لتعليم الرقص الشرقى بضوابط شرعية، على يد ألامانية مصرية مسلمة ملتزمة.



محمود عوض

الكاتب الصحفى محمد الباز فى زيارة جديدة لعالم وشخصيات الراحل محمود عوض عبر قراءة مختلفة فى عدد من أعماله الخالدة.



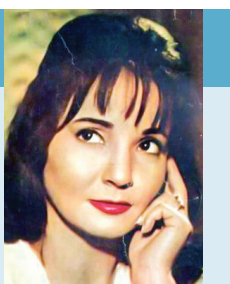
دسوقى سعيد

المترجم الكبير يتحدث عن السطو على أعمال من قبل المؤلفة شهير عبد الحميد صاحبة كتاب سيدة القصر.. اغتيال قوت القلوب الدمرداشية.



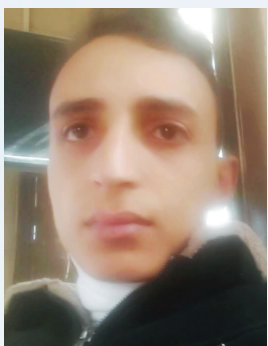
شادية

بالتزامن مع الجدل الذى أثاره بوستر، الدورة الـ 47 من مهرجان القاهرة السينمائى الدولى، الذى يحمل صورتها، 'حرف' تعيد قراءة السيرة الفنية لردلوعة السينما المصرية.



شريط أصفر لقياس الغياب

محمد العويطي



الوعي شرفة عالية، لكن السقوط منها، لا يحتاج أكثر من راحة حطبٍ يحترق في الذاكرة. أقصى الجنوب، حيث تتمدد «شلاتين»، خارج أقواس البلاغة، تصبغ الجغرافيا عقيدة خشنة. البندقية التي تدلّت من كتفي في ليالي الخدمة العسكرية، لم تكن تحرس الرمل من الغريباء، كانت تسند ظلاً يوشك أن يقع من فرط العزلة. الصحراء لا تصمت، إنها تتحدث بلغة تذيب المعاجم. من يحرق في الفراغ طويلاً، يدرك أن الثبات كذبة اخترعها الجبال، وأن الريح هي المهندس الوحيد للجهات. كيف لرجل واحد، أن يتسع لحقل في المنيا، وروصيف في العتبة، ونقطة حدود لا يمر بها سوى الغبار؟ وكيف تتجاوز مكتبة مزدحمة بالتأويلات، مع فأس ثائمة في العراء؟ مصر لا تسكن الخرائط. إنها تتسرب إلى طريقة نطقنا لحرف المقاف، إلى الحنأة الظهر ونحن نلتقط شيئاً سقط منا، إلى الخوف المخيا في ضحكاتنا العالية. الوطن ليس مساحة مفردة على الورق، ولا أوتونة تلمعها بقصائد المديح. إنه الحصى الذي يتسلل إلى أحذيتنا ونحن نركض خلف أعمارنا، وصار، مع تعب الخطو، جزءاً من عظام القدم. في نهاية المطاف، أدركت أن إبرة «رومانى» لم تكن تخطط قماشاً. كانت تخططن بهذا البلد، غررة.. غررة. بحيث لا أستطيع أن أخلعه عنى، دون أن ألتزع قطعة من لحمى.

في أول الشارع، لم يكن «رومانى» التزرى يقيس أجسادنا الصارمة، كان شريطه الأصفر، الملتف حول عنقه كأفعى اليفة، يحسب المساحة التي سنشغلها في الفقد. يترك دائماً طبقة خفية أسفل الثوب، يسميها بـ«لكنته المطمئنة: «مساحة للغد» كنا نمشي في طرقات «دلجا»، نجر غداً المؤجل خلفنا، نتعثر به خطواتنا الصعبة، ويتلمّح بطين البلاد. لم تكن تعرف حينها أننا لن نكبر لنملاً تلك الطيبة، بل إنما تتركه الإبرة في لحم المسافة. شريط القياس الذى طوق به «رومانى» عنقى، في أول الشارع يدلجا، لم يكن ليحدد اتساع الياقة. كان يقيس، بصرامة الكتان، المسافة المتبقية بين حنجره ريفية، وصمت شاقق ينتظرنى في العاصمة. الخياطون لا يصنعون الثياب، إنهم يوزعون الفراغ على أجسادنا، ويتركون لنا مهمة الامتلاء به. في القاهرة، المعرفة جرح مضاع بالنيون. كلّمنا أوغلت في فك شفرات النصوص، تسربت أبجدية الطين من مسامرات الحصاد. المقاهى التي شربت فيها نخب فلاسفة التيه، لم تعلمنى كيف أمشى على الأسفلت دون أن اعتذر للأرض الميتة تحته. المدينة لا تقتل القرية فينا، المدينة تحنطها. تضعها في فاترنية الذاكرة، وتطالبنّا بدفع تذكرة يومية من أعمارنا.. لتفترخ على من كنا.



عن كارثة غياب «العقل المركزى»

من الذى يقول إن هذا الكاتب الجديد يستحق أن يصل؟ وإن هذه الترجمة يمكن أن تفتح نافذة جديدة؟ وإن هذا المشروع الثقافى الصغير يمكن أن يصبح مشروعاً مصرياً عربياً؟ وإن ما يحدث فى محافظة بعيدة عن المركز يمكن أن يكون جزءاً من صورة الثقافة المصرية. أهمية المؤسسات الثقافية منح الثقافة اتجاهًا، وهذا ما يجعل وجود مسئول واع على رأس هذه المنظومة يحدث فرقاً، أما عدم الشعور بغيابه فيعنى أنه لا رؤية موجودة، وتسيير العمل واقع على موظفين يقضون وقتهم فى التسكع داخل الأروقة. إن غياب رأس المؤسسة، أو طول الفترة الانتقالية داخل مؤسسة ثقافية، خطر حقيقى يتجاوز كونه مشكلة إدارية، فتحول المؤسسة إلى جهاز يعمل بالحد الأدنى من الحركة، وتغيب عنه الرؤية التى تربط أجزاء المشهد ببعضها. إن الثقافة لا تحتاج إلى مدير يجلس فى مكتبه بقدر حاجتها إلى شخص يعرف أين يمر التيار، يعرف ماذا يحدث على أرض الواقع الثقافى فى النشر المصرى، ماذا يكتب الشباب، وما الذى يترجم عن العربية واليهما، وما الذى يصل إلى القارئ العربى، وما الذى يمكن أن يصل إلى العالم، ولماذا تراجعنا، وكيف يمكن أن نستعيد موقعنا. أن تصبح الثقافة مجرد مجموعة من الجزر المنفصلة: مؤسسة تعمل هنا، ناشر يعمل هناك، كاتب يحاول وحده، مترجم يبحث عن فرصة، شاب يكتب على منصفه، مهرجان يقيم فعاليات، وجائزة تعلن فائزها، ثم ينتهى كل شىء من دون أن تتجمع هذه الحركة فى أثر ثقافى مصرى واضح. وفى وسط هذه الجزر غيب أحياناً الطرف الذى يفترض أن تصل إليه كل هذه الحركة: القارئ. فقد تحرك المؤسسات والناشرون والكتاب والمهرجانات داخل الدائرة نفسها، بينما يظل القارئ خارجها. وما لم يتحول النشاط الثقافى إلى قدرة حقيقية على صناعة قارئ جديد، أو استعادة قارئ ابتعد، أو الوصول إلى قارئ لم يكن حاضراً أصلاً، فإن الحركة ستظل تدور داخل المجال الثقافى بدلاً من أن تتحول إلى حياة ثقافية. ثم إن الوصول إلى المركز الثقافى نفسه له تكلفة لا تظهر فى البيانات الرسمية: تكلفة السفر، والوقت، والقدرة على التفرغ، والعلاقات، ومعرفة الطريق إلى المؤسسة المناسبة. الكاتب الذى يستطيع أن يحضر عشرات الفعاليات، ويتنقل بين المدن، ويبنى شبكة علاقات، يملك فرضاً مختلفة تماماً عن كاتب آخر قد يكون أكثر

لا تبدو الجملة غريبة إطلاقاً فى عالم فيلم «العار»، فالهدف من «تقييش الهوامش»، حماية المخدرات. وعندما تنتهى الحاجة إلى حمايتها أو عند الرغبة فى الوصول إليها، يأتى دور «فش الهوامش»، أو قطع التيار. ظلت العبارة فى ذهنى طويلاً، لأننى اكتشفت بعد سنوات أنها تصلح لوصف أشياء كثيرة خارج العار. من بينها الثقافة. ليس لأن الثقافة المصرية أصبحت هامشاً، فهذا حكم قاس وإن كان صحيحاً من زاوية ما، ولا لأن مصر فقدت قدرتها على إنتاج الكتاب والفنان والمثقف. مصر ما زالت تكتب وتنتشر وترجم وتنتج فناً، وإن اختلفنا حول قيمة أغلبه، وما زالت لديها مؤسسات ومهرجانات ومعارض وفعاليات لا تتوقف، وإن فقدت جزءاً من حضورها لأسباب مختلفة. لكن شيئاً آخر أكثر التباساً يحدث: الإنتاج موجود، بينما التيار الذى يحوله إلى أثر عام يبدو أضعف بكثير من ذى قبل. لكن من المهم قبل السؤال عمن يصل إلى الهامش أن نسأل: من الذى يصنع الهامش أصلاً؟ فالهامش ليس جغرافياً فقط، وليس كل ما يقع خارج القاهرة أو خارج المؤسسات الكبرى. قد يكون الهامش كاتباً يعيش فى قلب العاصمة لكنه خارج دوائر العلاقات الثقافية، أو تجربة لا تشبه الدائفة السائدة، أو صوتاً نساءياً لا يجد من يراهن عليه، أو مشروعاً يصعب تصنيفه داخل القوالب المعتادة. المركز، فى هذه الحالة، ليس المكان بمعناه الحرفى، لكنه المكان داخل شبكة من العلاقات والفرص والاعتراف. هنا تبدأ مشكلة «تقييش الهوامش». فالثقافة لا تعيش بالأعمال وحدها. الكتاب الجيد يحتاج إلى من يوصله إلى قارئة، والمبدع الجديد يحتاج إلى مؤسسة تدركه، والترجمة تحتاج إلى مشروع يتجاوز صدور كتاب هنا أو هناك، والناشر يحتاج إلى شبكة تجعل الكتاب المصرى حاضراً خارج سوقه المحلية، والمثقف يحتاج إلى فضاء يستطيع فيه أن ينتج ويؤثر. المشكلة إذن فى حركة الثقافة، لا فى وجودها، فهى موجودة فى كل الأحوال، حتى بغياب وزير الثقافة أو رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر امتلكت، فى لحظات كثيرة من تاريخها الحديث، قدرة استثنائية على تحويل المنتج الثقافى إلى تيار يصل إلى العالم العربى ليصنع وجداناً مشتركاً للمجال الثقافى العربى. اليوم، الصورة التى تبدو فارغة أكثر تعقيداً، لدينا وفرة فى الفعاليات، لكنها لا تعنى بالضرورة الأثر. لدينا ندوات كثيرة، لكن كثرة الندوات لا تصنع وحدها حركة ثقافية. لدينا كتب، لكن الكتاب المنشور لا يصبح تلقائياً حدثاً ثقافياً. ولدينا أسماء شهيرة، لكن ظهور الاسم لا يعنى بالضرورة أن هناك مشروعاً يراهن عليه، مع الأسف. هنا تأتى أسئلة: من الذى يقيش الهوامش؟ من الذى يمد السلك من المركز إلى الأطراف؟



المطلوب تيار يعرف قيمة الثقافة المصرية ودورها لكى يصنع مركزاً يؤثر لسنوات قادمة

لدينا وفرة فى الفعاليات لكنها لا تعنى بالضرورة الأثر لدينا ندوات كثيرة لكن كثرة الندوات لا تصنع وحدها حركة ثقافية





محمد الباز

الرضاعة الحرام

عن الذى لا يعرفه جيل «Z» الإخوانى

ما تريد، ولذلك كان طبيعيًا أن يصبح هذا الجيل داخل الجماعة أقرب إلى «الزومبي»، فهم يتجهون إلى تحقيق هدف يريده لهم الآخرون، يفعلون ذلك دون عقل ولا تفكير ولا محاولة لمراجعة الذات.

تابع الشباب الإخوانى ستجدهم قلقيين ومتوترين وعصبيين بأكثر مما ينبغي، وهى سمات كلها تترجم عملية التربية الموجهة التى تربوا بها، فلم ينشأوا فى بيئة طبيعية، ولكنها بيئة تسيطر عليها الكراهية والحقد والرغبة فى الانتقام وسفك الدماء والعنف والتخريب ونشر الفوضى.

من سنوات وأنا أقول إن هذا الجيل هو الأخطر فى تاريخ جماعة الإخوان، من سنوات وأنا أحذر من الوحش الذى تربيته الجماعة فى حجرها، وستدفع به فى وجوهنا حتى نشعب نهبها فى شرب دمائنا وتنزيعها فى تدمير كل شىء لأنها خرجت من العادلة.

عندما ظهر رفاق أنس حبيب- وأنا أكرر اسمه هنا ليس لأهميته، ولكن لأنه يرمز لكل ما هو قبيح فى هذا الجيل- نأكدت أن الجماعة نجحت فى مهمتها، أو لأقول فى جريمتها الجديدة، فقد خرجت من أعشاشها هذه الفراخ المحشوة بالقنابل التى ستفجر هينا، وبالرصاصة الذى يستهدف صدورنا.

هؤلاء الشباب الذين شوهتهم الجماعة لا أمل فيهم على الإطلاق، من الصعب التناغم معهم لأنهم تعرضوا لأكثر عملية غسل مخ فى التاريخ، ولن يستطيعوا أن ينجوا منها أبداً، ما يستوجب أن نشكر فيهما يجب أن نفعله معهم لوقف نمو أفكارهم وعدم تأثيرها على ما يقابلهم من أجيال الشباب الذين لا ينتمون إلى الجماعة، وبالكاد يعيشون فى مصر متصرفين عن الحياة السياسية، وهؤلاء يمكن أن يتعرضوا إلى أفكار هذا الجيل الإخوانى المشوه.

أنتى مطمئن إلى أن هناك جيلاً من الشباب على درجة عالية من الوعى بوطنه وقضاياه وتحدياته، وقد جلست إلى كثيرين منهم، وفدرت فيهم هذه الدرجة العالية من النضج الوطنى، لكننى أتحذرك من هم خارج دائرة هذا النضج، هؤلاء الذين يمكن أن نجدهم منجذبين فى لحظة إلى دائرة عصاية أنس حبيب، وكل من على شاكلته.

أعتقد أن لدينا مهمة كبيرة فى تحصين شبابنا، الانتفاضات الحقيقية لهم بعيداً عن العبارات الإنشائية والخطابية الضخمة التى لا تحمل معنى ولا فكرة، فإذا كانت الجماعة حرصت على إرضاع شبابها كل هذه الكراهية لتحولهم إلى سيف يقطعون بها الوطن، فلا أقل من أن نقوم بأعداد شبابنا ليكونوا دروعاً تصد هذه السيوف وتبطل مفعولها.

إن لم نفعل ذلك فلن يكون هناك مستقبل تنعم فيه مصر بالاستقرار والأمن.. وأعتقد أنه لا أحد يريد هذا لوطن من حقه أن يستقر بعد كل هذه المعاناة.

السلطة، وبعد أن حققت ذلك لم يعد للدين عندها مكان.

من يتشككون فى ذلك يمكنهم أن يراجعوا فقط أرشيف الصحف واليوتيوب وصفحات التواصل الاجتماعى؛ ليعرفوا عن قرب ماذا ترك كل هؤلاء جماعاتهم، وتحولوا إلى أكبر الناقدين لها، والرافضين لما فعلته، والمحذرين للآخرين من الانزلاق إلى مستنقع الجماعة.. فهم يعتبرون أن ما كانوا فيه كان مستنقعا عفواً بالفعل.

الجيل الذى ينتمى إليه أنس حبيب وكل من يسيرون على طريقه خرجوا إلى الدنيا، فوجدوا الجماعة مطرودة وملعونة ومستعبدة ومشردة، ومشنتة ومحاصرة من الشعب المصرى بحقيقتها، لكن الجماعة تلقفتهم، ربتهم على عينها، زرعت فيهم كل ما يجعلهم كارهيين لمصر وأهلها وشعبها ومسئوليتها ومؤسساتها، لم يتمكنوا من أن يبحثوا بأنفسهم، أو يكونوا صورة لما حدث من خلال ما يعرفونه، تركوا أنفسهم لأخريين لديهم اضطراباً نفسياً وخلاا عقلياً، يقودو إلى أن يفعل أى شىء، فهو يعتقد أنه على حق، ولذلك لا يتردد فى أن يفعل كل ما يُطلب منه من جماعة لا تعرف إلا السمع والطاعة.

إن تنشئة الإخوان لهذا الجيل على هذه الشاكلة جريمة أخرى يمكن أن نضيفها إلى جرائم الإخوان الكثيرة التى ارتكبتها فى حق الوطن، فقد أخرجت لنا كائنات مشوهة غير عاقلة، عابثة لا تدرك قيمة لوطن أو تحترم شعباً. كل مهمهم هو الانتقام، وإذا حاصرتهم بوضوح وسالنتهم: ممن ينتقمون؟ ولماذا؟ أغلب الظن ستجدهم يدخلون بك إلى حالة من الهزيان التى لا عقل فيها، فهم لا يملكون خطايا متماسكاً.

حاول، ولو بشكل عابر، أن تستمع إلى أمثال أنس حبيب من الشباب الصغار، ستجدهم يرددون كلام قيادات الجماعة، ويروجون لما تنشره قنواتها، يسهمون فى تعميمه عبر عملهم فى اللجان الإخوانية، دون أن يتأملوه أو يفكروا فيه، فهم يقولون لأن الجماعة تريدهم أن يفعلوا ذلك، إن الخامة التى تشكلت منها الأجيال الجديدة خامسة عبرتية، لعبت التكنولوجيا الدور الأهم والأكبر فى تنشئتهم، مصادر المعرفة لديهم أكبر قرووا أن يتركوا الجماعة غير أسفيين عليها، فقد خذلتهم وظهرت أمامهم على حقيقتها، جماعة غير وطنية، تأخذ من الدين سلماً للصعود إلى

السؤال سيظل معلقاً برقبة الحكومة الهولندية ولا بد أن تجيب عنه، إذا كانت تهمها علاقتها بمصر وشعبها.

أقول شعبها، ولا أقول الدولة المصرية الرسمية، لأن ما فعلته هولندا فى الحقيقة تسبب فى هز صورتها لدى الشعب المصرى الذى تحرك أفراد منه، ونظموا وقفة احتجاجية أمام السفارة الهولندية بالقاهرة، رافضين ما جرى أمام السفارة المصرية فى هولندا، ومحملين الدولة الأوروبية المسؤولية كاملة، بل واصفين إياها بأنها دولة تحمى الإرهابيين، ولا أدري كيف كان وقع هذا الاتهام على المسؤولين فى هولندا؟

لقد حاول البعض تشويه الوقفة الاحتجاجية المصرية أمام السفارة الهولندية بالقاهرة، فقالوا مرة إنها مدفوعة، وقالوا مرة إن هؤلاء مجموعة من المواطنين الشرفاء- وقد تحولت الكلمة لديهم إلى لئمة- الذين لم يتحركوا من لقاء أنفسهم، لا يعبرون إلا عن أنفسهم، لكن من قالوا هذا الكلام غير المسئول ولا الحقيقى لم يلتفتوا إلى حالة الاحتفاء الشعبية الكبيرة بهذا التصرف، الذى يثبت به الشعب المصرى موقفه الواضح، والذى لا يحتمل لبساً مما فعلته الحكومة الهولندية، وكأنى بالجميع كانوا يرددون أن يعضوا إلى هذه الوقفة.

لقد وصلت الرسالة بوضوح إلى الحكومة الهولندية، وهى رسالة شعبية، وأعتقد أنها يجب أن تضعها فى اعتبارها، فالشعب هنا هو الذى يتحدث، وليس الحكومة المصرية وحدها.

أو المساس بالكرامة، وتعتبر حماية البعثات الدبلوماسية التزاماً دولياً ملزماً، وليست إجراء اختياريًا يخضع للحسابات السياسية.

قولا واحداً خالفت الحكومة الهولندية نصوص اتفاقية فيينا، لم تقم بواجبها المفروض والمطلوب الذى ينص عليه القانون تجاه مقر البعثة المصرية هناك، كما لم توفر الحماية لأفراد البعثة، حيث تعرضوا على يد الشاب الإخوانى المنفلت إلى المساس بكراماتهم.

وقولا واحداً أثبتت الحكومة الهولندية أنها تكيل بمكيالين، فبعد أيام من محاولة أنس حبيب اقتحام السفارة المصرية والاعتداء على طاقمها الدبلوماسى والإضرار به، حاول بعض المصريين تنظيم وقفة تضامنية مع طاقم السفارة، جاءوا من دول مختلفة من أوروبا، وقبل الوقفة ألقى الأمن الهولندى القبض على الشاب المصرى أحمد ناصر، نائب رئيس اتحاد شباب المصريين بالسؤال: ما الذى دفع أجهزة الدولة الهولندية إلى التصرف بهذه الطريقة التى تحمل وجهين متناقضين تماماً؟

فهى مرة تتسامح مع الشاب الإخوانى، تمنحه تبارك ما يقوم به وتدعمه وتشجعه عليه.

الفرصة كاملة لأن يأتى بأفعال شائنة ضد السفارة المصرية، تقف متفرجة عليه، وكأنها تبارك ما يقوم به وتدعمه وتشجعه عليه.

ومرة ثانية تتعتت مع شاب مصرى حاول، من خلال وقفة سلمية قام بتنظيمها، رد العدوان عن السفارة المصرية، من خلال رسالة واضحة لطاقمها بأنه ليس وحده، ولكن هناك من يرفض ما يحدث معهم، خاصة أن تصرف أنس حبيب لم يكن الأول، بل فعل ذلك أكثر من مرة وينتسب الوقاحة والانهطام.

قد يكون لدى الحكومة الهولندية ما تقوله، رغم أن ما يمكن أن يدافع به عن نفسها لن يكون مبرراً لدى الحكومة المصرية التى تحركت، وطالبت من خلال وزير خارجيتها، الدكتور بدر عبدالمعاطى، الذى تواصل مع وزير خارجية هولندا، بإيضاح لما جرى مع أحمد ناصر، ومؤكدة ضرورة الإفراج عنه.

موقف هولندا، حتى الآن، مؤسف ومرتبك فى آن واحد، فهما كان ما لديها، فإنها بالنسبة لنا توفر حماية لإرهابى، ولا أشك لحظة فى أنها تعرف الجماعة التى ينتمى إليها، وكيف تنظر إليها مصر على أنها جماعة إرهابية، لكنها تحاول أن تتعامل مع الموقف بالفلسفة الأوروبية التى تطنطن كثيراً بما تقول عنه إنه حرية رأى وتعبير، ما يجعلها ترى أن ما يفعله أنس حبيب هو بعض من حرية التعبير عن رأيه وموقفه، وأنها لا يمكن أن تحول بينه وبين ما يريد أن يفعله.

ولو فرضنا أن هذه هى حجة هولندا، فالسؤال يظل قائماً: لماذا منحت أنس حبيب الشاب الإخوانى المنفلت حرية الفعل وحمته ودعمته، وفى الوقت نفسه حجبت نفس الحق عن أحمد ناصر؟



أحمد ناصر

خلقت الجماعة جيلاً يعانى اضطراباً نفسياً وخلاً عقلياً

تراكتبت أمامى هذه الأسئلة بعد واقعة سفارة مصر فى هولندا الأخيرة.



أنس حبيب

لستم فى حاجة إلى معرفة أن المواليد بين العامين ١٩٩٧ و٢٠١٢ يطلق عليهم جيل «Z»، المواليد بين العامين ٢٠١٣ و٢٠٢٤ يطلق عليهم جيل «Alpha»... فقد أصبح ذلك من المعلوم لديكم بالضرورة.

ولستم فى حاجة إلى معرفة أن هناك الآن جيلين من أبناء الجماعة الإرهابية، من بينهم كثيرون لم يكونوا فى مرحلة الوعى، بحيث يدركون بأنفسهم أحداث ما جرى فى ثورة ٢٠١٣، وما ترتب عليها من طرد جماعتهم التى ينتمون إليها، ليس من مقاعد السلطة فى مصر فقط، ولكن من الوجود المصرى بشكل يكاد يكون كاملاً.

وهنا يأتى السؤال الذى لا بد أن نحسن الإجابة عنه، وهو: ما الذى يعرفه أبناء هذين الجيلين عما جرى؟ ما المعلومات التى وصلتهم؟ وكيف حصلوا عليها؟ وما الصورة التى تكونت لديهم؟ وما المتوقع منهم تجاه مصر التى من المفروض أنها وطنهم؟ وهل يعتبرونها بالفعل وطنهم؟ أم أنهم يتعاملون معها تعامل الجماعة التى تضع نفسها فوق الدولة وفوق المجتمع؟ فمصلحة التنظيم لديهم تسبق مصلحة الوطن.

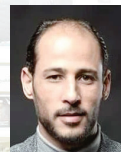
قد تكون الإجابة عن هذه الأسئلة سهلة جداً، إذا تفحصتم بسرعة، وبشكل عابر، المنصات التى تم تدشينها خلال الأشهر الماضية باسم جيل «Z»، والتى يدعون من خلالها إلى هز استقرار الدولة المصرية، من خلال خطاب عنيف إرهابى وتحريضى يفتقد إلى أى عقل أو منطق، ويعكس بين ما يعكس حالة من الاضطراب النفسى تصل إلى مرحلة اللخل العقلى.

قد تكون الإجابة عن هذه الأسئلة بعد واقعة سفارة مصر فى هولندا الأخيرة.

ولن لا يعرف ما حدث هناك، يمكننى أن أشير إلى أن الناشط الإخوانى المنفلت أنس حبيب كان قد توجه إلى سفارة مصر فى هولندا محتجاً وسائياً ولأعنا ومتعرضاً لطاقم السفارة هناك، وكان المشهد لافتاً، حيث وقف إلى جواره أفراد من الأمن الهولندى فى سلبية تامة، حيث يتعرض طاقم السفارة، كما تتعرض السفارة نفسها، لاعتداء واضح وسافر من شاب سليل اللسان عديم الأخلاق.

فى أدبيات القانون الدولى، تستند حماية السفارات والبعثات الدبلوماسية إلى اتفاقية فيينا للعلاقات الدبلوماسية الصادرة فى العام ١٩٦١.

تنص قواعد هذه الاتفاقية على حرمة المقر الدبلوماسى، المادة ٢٢ منها تقول إن مبانى البعثة مصنوعة ولا يجوز لموظفى الدولة المضيفة دخولها إلا بموافقة رئيس البعثة، كما تلتزم الدولة المضيفة بالحماية، حيث يقع على عاتقها واجب خاص لاتخاذ كل التدابير المناسبة لحماية مبنى البعثة من أى اقتحام أو ضرر أو إخلال بالأمن



جمال عاشور

مع اقتراب انطلاق الدورة الـ 58 من معرض القاهرة الدولي للكتاب، المقرر إقامتها في يناير 2027، يبرز الجدل حول تكلفة المشاركة، بعدما أعلنت الهيئة المصرية العامة للكتاب عن فتح باب الحجز أمام دور النشر المصرية والعربية، متضمنًا إتاحة أجنحة مميزة بسعر 7500 جنيه للمتر المربع، وفقًا لما أورده اتحاد الناشرين المصريين.

تتيح هذه الآلية للناشرين اختيار مواقع أجنحتهم داخل المعرض بعيدًا عن القرعة العلنية، مقابل تكلفة أعلى من الأسعار المقررة للأجنحة التي توزع من خلالها.

في حين يعترض اتحاد الناشرين المصريين على هذه الأسعار، باعتبارها أعباء مالية إضافية على دور النشر، تبرز مقارفة أخرى تتمثل في حجز عدد من أعضاء مجلس إدارته أجنحة مميزة، رغم اعتراض الاتحاد على الفكرة والأسعار المقررة لها.

وتفتح هذه المقارفة باب التساؤل حول طبيعة موقف الاتحاد، وما إذا كان اعتراضه ينصب على مبدأ الأجنحة المميزة نفسه، أم على تكلفتها، ومدى اتساق الموقف المعلن باسم الناشرين مع اختيارات بعض أعضاء مجلس إدارته.

فتنة

المميز «أجنحة بـ 7500 جنيه للمتر تفجر خلافات معرض الكتاب»

3 خيارات متعددة

يؤكد اتحاد الناشرين المصريين، في بيانه، تقديره للجهود المبذولة في تنظيم المعرض، وتمسكه في الوقت نفسه بحقوق الناشرين ومصالحهم المهنية والاقتصادية، معًا استمرارية التواصل مع مسؤولي الهيئة المصرية العامة للكتاب والجهات المعنية بوزارة الثقافة، سعيًا إلى إعادة النظر في الأسعار والجوانب التي لا تتناسب مع ظروفها.

ويظل جوهر الخلاف مرتبطًا بكيفية الموازنة بين إتاحة خيارات متعددة للناشرين الراغبين في اختيار مواقع أجنحتهم، وبين تخفيف الأعباء المالية عن دور النشر التي ترى أن الأسعار المعلنة تمثل تكلفة إضافية لا تتناسب مع ظروفها.

في حين قد توفر الأجنحة المميزة فرصة تسويقية لبعض الناشرين، فإن اختلاف القدرات المالية يجعل قرار الحجز متفاوتًا من دار إلى أخرى، وفقًا لحجمها وطبيعتها وإصداراتها وتقديرها للعائد المتوقع من اختيار موقع محدد.

ولم يتضمن بيان الاتحاد إعلانًا عن حل نهائي للخلاف أو التوصل إلى اتفاق جديد بشأن الأسعار، بل أكد استمرار متابعة الملف والتواصل مع الجهات المعنية، مع إطلاع الأعضاء على ما يستجد بشأنه.

ومع اقتراب معرض القاهرة الدولي للكتاب ٢٠٢٧، تبقى قضية الأجنحة المميزة واحدة من الملفات المطروحة على طاولة العلاقة بين الهيئة المصرية العامة للكتاب واتحاد الناشرين المصريين، في ظل اختلاف وجهات النظر بشأن الأسعار وألية المشاركة.

وبين اعتراضات الاتحاد على التكلفة المعلنة، وإقبال عدد من الناشرين على حجز أجنحة مميزة، ومقارفة وجود أعضاء بمجلس إدارته بين الحاجزين، يظل السؤال الأبرز متعلقًا بطبيعة الاعتراض وحدوده، ومدى اتساق المواقف المعلنة مع قرارات أصحابها.

ولا يقاس نجاح الدورة الـ ٥٨ بحجم المشاركة أو عدد الأجنحة والفعاليات وحدها، وإنما أيضًا بقدرتها على دعم تنوع دور النشر والإصدارات، والحفاظ على حضور الكتاب المصري، وتوسيع فرص وصول الجمهور إلى المعرفة، بما يعزز مكانة المعرض بوصفه أحد أهم الأحداث الثقافية في مصر والمنطقة العربية.



فريد زهران

اتحاد الناشرين يعترض على التكلفة المعلنة وأعضاؤه أول الحاجزين!



وتكتسب هذه المسألة أهمية خاصة بالنسبة إلى دور النشر الصغيرة والمتوسطة، التي تسعى إلى التعريف بإصداراتها والوصول إلى قراء جدد، لكنها قد لا تمتلك الإمكانيات نفسها المتاحة للمؤسسات الأكبر.

ومع ذلك، لا يعني اختلاف أسعار الأجنحة بالضرورة أن دور النشر الأقل قدرة مالية ستفقد فرصها في الوصول إلى الجمهور. كما أن اختيار موقع مميز لا يضمن وحده تحقيق مبيعات أعلى، فالأمر يرتبط أيضًا بطبيعة الإصدارات، وقوة التسويق، واهتمامات القراء، وحركة الزوار داخل المعرض.

وتزداد أهمية هذا التباين مع وجود أعضاء بمجلس إدارة الاتحاد بين الناشرين الذين حجزوا أجنحة مميزة، إذ يكشف ذلك عن اختلاف الحسابات حتى داخل الدائرة التي تمثل الناشرين وتعلن الدفاع عن مصالحهم.

ومن أبرز المخاوف التي طرحها اتحاد الناشرين المصريين أن ارتفاع تكلفة استئجار الأجنحة قد ينعكس بصورة مباشرة أو غير مباشرة على أسعار الكتب المطروحة للجمهور.

وتدخل تكاليف المشاركة في المعارض ضمن حسابات التشغيل والتسويق لدى بعض دور النشر، وقد تدفع زيادة المصروفات المؤسسات إلى إعادة النظر في أسعار بعض إصداراتها أو خطط إنتاجها وتوزيعها.

لكن انتقال الزيادة في تكلفة الجناح إلى سعر الكتاب ليس نتيجة حتمية، إذ يتوقف على عوامل متعددة، من بينها تكاليف الطباعة والورق والتحرير والتوزيع، وسياسات التسعير لدى كل دار نشر، وقدرتها على استيعاب المصروفات الإضافية.

ومع ذلك، فإن زيادة الأعباء المالية قد تضغط على بعض المؤسسات، بما يؤثر على قدرتها على توسيع إنتاجها أو الحفاظ على أسعار مناسبة للقرءاء، خاصة إذا تزامنت مع ارتفاع تكاليف الإنتاج الأخرى.

وتتجاوز هذه المسألة الحسابات التجارية إلى بعدها الثقافي، فإتاحة الكتب بأسعار مناسبة تظل عنصرًا مهمًا في توسيع قاعدة القراء، وتعزيز قدرة الجمهور على الوصول إلى المعرفة.

ومن ثم، فإن الحفاظ على مصالح الناشرين يرتبط أيضًا بالحفاظ على الدور الثقافي والتنويري لمعرض القاهرة الدولي للكتاب، باعتباره منصة رئيسية لدعم الكتاب المصري والتعريف بالإنتاج الفكري والثقافي.

أجنحة مميزة في المعرض، رغم اعتراض الاتحاد على هذه الآلية.

يثير ذلك تساؤلًا حول كيفية التوفيق بين الموقف الذي يتبناه المجلس باسم الناشرين، والاختيارات التي يتخذها بعض أعضائه بصفتهم ناشرين مشاركين في المعرض.

فإذا كان الاعتراض يتعلق بارتفاع التكلفة، فإن حجز هذه الأجنحة يطرح سؤالًا حول ما إذا كان الخلاف يدور حول الأسعار أم حول مبدأ إتاحة اختيار المواقع مقابل تكلفة إضافية.

ولا يعني الحجز في حد ذاته وجود مخالفة، لكنه يضع الموقف المعلن للاتحاد أمام اختبار يتعلق بوضوح مطالبه وحدود اعتراضه، خاصة أن الناشرين أنفسهم قد تختلف حساباتهم وقدرتهم على تحمل التكلفة.

وتظل تفاصيل حجوزات أعضاء مجلس الإدارة، ومساحات الأجنحة التي اختاروها، والأسعار التي تمت على أساسها، من النقاط المهمة لاستكمال الصورة بشأن هذه المقارفة.

2 اللجنة الاستشارية

من بين النقاط التي استند إليها اتحاد الناشرين في اعتراضه، تأكيد أن تخصيص الأجنحة المميزة وتحديد أسعارها لم يحظا بموافقة اللجنة الاستشارية العليا للمعرض، مشيرًا إلى أن ممثلي الناشرين وعددا من أعضاء اللجنة أبدوا اعتراضهم على تخصيص هذه الأجنحة مقابل مبالغ مرتفعة.

ويرى اتحاد الناشرين أن موقفه يستهدف تحقيق العدالة وتكافؤ الفرص بين الناشرين، وعدم تحميلهم تكاليف إضافية في ظل الظروف الاقتصادية التي تمر بها صناعة النشر.

في المقابل، تظل الأجنحة المميزة متاحة ضمن ترتيبات الحجز المعلنة للدورة المقبلة، بينما يواصل الاتحاد مطالبته بإعادة النظر في الأسعار وفقًا لما ورد في بيانه.

ويعكس هذا الجناح من الخلاف اختلافًا في تقدير تكلفة المشاركة وآثارها، بين من يرى أن دفع مبلغ إضافي مقابل اختيار الموقع يمنحه فرصة أفضل لتسويق إصداراته، ومن يفضل الاعتماد على القرعة تجنبًا لتحمل نفقات أعلى.

وأشار اتحاد الناشرين المصريين إلى ورود أبناء عن حجز عدد كبير من الناشرين أجنحة مميزة بمساحات كبيرة وفقًا للأسعار المعلنة، معتبرًا أن ذلك قد يؤثر في مسار التفاوض بشأن إعادة النظر في الأسعار.

ويكشف هذا التطور عن تباين حسابات دور النشر. فبينما ترى بعض المؤسسات أن اختيار موقع محدد استثمار يستحق الإقدام عليه، قد تجد دور أخرى أن التكلفة الإضافية لا تتناسب مع إمكاناتها المالية أو حجم إنتاجها.

1 الأجنحة المميزة

الأجنحة المميزة ليست فكرة جديدة على معرض القاهرة الدولي للكتاب، إذ سبق تطبيقها خلال دورتين ماضيتين، وشهدت إقبالًا من ناشرين راغبين في اختيار مواقع محددة لأجنحتهم بدلًا من انتظار نتائج القرعة العلنية.

تقوم الفكرة على منح الناشر حرية اختيار موقع جناحه، انطلاقًا من أن مكان العرض قد يؤثر في وصول القراء إلى الإصدارات، وفرض التعريف بالكتب وتحقيق المبيعات، خاصة في معرض يستقبل أعدادًا كبيرة من الزوار.

لكن هذه الميزة ترتبط بتكلفة أعلى، إذ أعلن اتحاد الناشرين عن أن سعر المتر المربع في الأجنحة المميزة يبلغ ٧٥٠٠ جنيه، وهو ما أثار اعتراضه على الآلية المطبقة في الدورة المقبلة.

ولا تتوقف نفقات المشاركة عند إيجار المساحة، بل تشمل تجهيز الجناح، ونقل الكتب، وإعداد المواد الدعائية، وتوفير العمالة اللازمة طوال فترة المعرض، ما يجعل تكلفة المشاركة أحد الاعتبارات الأساسية في حسابات دور النشر.

من هنا يمتد النقاش إلى اختلاف الإمكانيات المالية بين الناشرين، وقدرته كل دار على تحمل تكلفة إضافية مقابل اختيار موقع بعينه، مقارنة بالاكتماف بالأجنحة التي تخصص عبر القرعة.

من جهته، أصدر اتحاد الناشرين المصريين، برئاسة فريد زهران، بيانًا أعلن فيه اعتراضه على أسعار الأجنحة المميزة، مؤكدًا أن حماية مصالح أعضائه وتخفيف الأعباء المالية عنهم من أولوياته، إلى جانب الحفاظ على مشاركة الناشرين المصريين في المعرض.

وأوضح الاتحاد أن مجلس إدارته ناقش التحديات الاقتصادية التي تواجه صناعة النشر، وما تتطلبه دور النشر من تكاليف متزايدة، مشددًا على أهمية تقديم دعم مباشر للناشرين المصريين، باعتبار المعرض أحد أهم منافذ توزيع الكتب وتحقيق الإيرادات بالنسبة إلى عدد كبير من المؤسسات العاملة في المجال.

وأشار إلى عقد اجتماع مع وزير المالية لبحث آليات دعم الدولة للمعرض، وتوفير دعم مادي للناشرين المصريين، إلى جانب عرض الصعوبات التي تواجه صناعة النشر، وتأكيد ضرورة مساندة الناشرين بدلًا من تحميلهم أعباء مالية إضافية.

ونبه الاتحاد إلى أن ملف أسعار الأجنحة نوقش أكثر من مرة بالتنسيق مع مسؤولي الهيئة المصرية العامة للكتاب، وبحضور رئيس الهيئة، مؤكدًا رفضه فرض زيادات إضافية على أسعار أجنحة الناشرين المصريين.

غير أن هذا الموقف يواجه مقارفة تستحق التوقف عندها، إذ حجز عدد من أعضاء مجلس إدارة الاتحاد

أغنية الشمس والظل

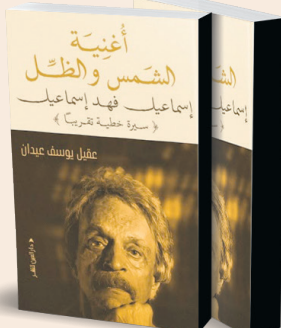
صدر حديثًا عن دار «العين» للنشر كتاب «أغنية الشمس والظل»، للكاتب عقيل يوسف عياد، والذي يتناول في كتابه حياة الروائي إسماعيل فهد إسماعيل، لتتقرب هذه السيرة من التجارب التي شكلت شخصيته، وتكشف الصلة بين مغامراته الأدبية واختياراته في الحياة.

باب أصغر من كف اليد

صدر حديثًا عن «بيت الحكمة للثقافة» المجموعة القصصية «باب أصغر من كف اليد»، تأليف أحمد داود. تضم القصص على حافة الواقع، فتظهر وجهه الغريب، لتتغير التفاصيل اليومية إلى مزايا تصور للإنسان، بخوفه ووحده ورجبته في النجاة، ويكل ما يصر على إخفائه عن نفسه والآخرين.

المنافذ الإعلامية

طرح عادل عامر كتابه الجديد «المنافذ الإعلامية ودورها في إبراز الظاهرة الإرهابية والتطرف»، والذي ينطلق من رؤية فكرية واستراتيجية تؤكد أن مواجهة الإرهاب لا تقتصر على الإجراءات الأمنية وحدها، بل تتطلب بناء منظومة متكاملة تتضافر فيها الجهود الأمنية والفكرية والثقافية والإعلامية، بهدف حماية الأمن القومي، وتعزيز الاستقرار المجتمعي، وترسيخ قيم الاعتدال والتسامح وقبول الآخر.



ليست

مجرد دلوعة

فى منزل دافئ بمنطقة الحلمية الجديدة ولدت فاطمة أحمد شاكر، قبل نحو 95 عامًا، وداخل هذا البيت أيضًا، وتحديدًا فى تجمع عائلى، اكتشف والدها جمال صوتها الساحر، فأحضر من يعلمها العود والبيانو. ومن عناية الوالد إلى يد المخرج الكبير أحمد بدرخان، الذى صقل موهبة الفتاة اللى سحرت الجميع بخفتها ولطافتها وروحها الحلوة، وصوتها الآخاذ الشادى، وعلمها كيف تكون أفلام الموسيقى، وكيف تقف أمام الكاميرا. كان بدرخان، يبحث عن وجوه جديدة، فتقدمت إلى الاختبارات. مثلت وغنّت فحولت، ستوديو مصر، إلى ساحة من البهجة ومسرح للخفة ومساحة للطاقة وخفة الدم والروح. وبعد أن وقع معها عقدًا بـ 20 جنيهاً فى الشهر، فى سن السادسة عشرة تحديدًا، قدمت دورًا صغيرًا فى فيلم «أزهار وأشواك».



كرم منصور



جناية الصحافة على شادية!

«فؤادة، ليست بطلة صاخبة. قوتها لا تأتي من امتلاك أدوات القوة التقليدية، بل من رفضها الداخلى أن يتحول الخوف إلى طاعة. ولتحقيق هذه الفكرة، تقدم شادية أداء يعتمد على الثبات أكثر مما يعتمد على الانفجار. فى مواجهة «عتريس»، لا تبدو شخصية «فؤادة» دائمًا منتصرة أو مطمئنة. نرى الخوف يمر فى عينيها، لكننا نرى أيضًا قرارًا يتشكل خلفه. هذه الأزواجية فى سر قوة الدور، حيث الشجاعة لا تعنى غياب الخوف، بل القدرة على ألا يصبح الخوف هو صاحب القرار. تدبر شادية العلاقة بين «فؤادة، والمكان بذكاء. القرية ليست خلفية محايدة، بل فضاء يراقب ويضغط ويصمت. كما أن جسدها، فى وقوفه وحركته وتراجعها، يبدو جزءًا من الصراع. حين تتقدم أو ترفض أو تصمت، لا يكون ذلك سلوكًا فرديًا فقط، بل موقفًا فى مواجهة جماعة عادات الاستسلام، لتكون فى النهاية أمام أداء «سياسى» من دون أن يتحول إلى خطابية. الأمر ذاته فعلته فى «ميرامار».

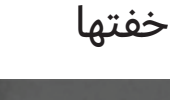
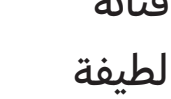
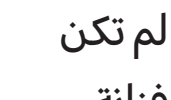
تؤدى شادية فى «ميرامار» دور «زهرة»، وهى شخصية تحمل داخلها رغبة واضحة فى الاستقلال، لكنها لا تنفصل عن واقع اجتماعى واقتصادى يحدد خياراتها.

مصدر أهمية الدور أن «زهرة» ليست شعاعًا عن «المرأة الجديدة»، بل إنسانة تتردد وتخطئ وتبحث عن مكانها، وتمنحها شادية طاقة عملية وحضورًا مباشرًا.

لا تنتظر الشخصية أن يمنحها الآخرون تعريفًا جاهزًا، تحاول أن تتعلم وأن تعمل وأن تدبر حياتها. وفى الوقت نفسه، لا تقدم الاستقلال بوصفه طريقًا سهلاً. فكل خطوة إلى الأمام تضعها أمام اختبار جديد، وكل علاقة تكشف لها حدود ما يمكن أن تفعله داخل مجتمع تتنازعها المصالح والأحكام. هنا تتجلى قدرة شادية على الجمع بين الواقعية والجانبية، فهى لا تفقد خفتها تمامًا، لكنها تستخدمها بطريقة مختلفة: ليست دافعًا لإرضاء المحيط، بل طاقة على التكيف والمواجهة. تضحك الشخصية، وتغضب، وتناور، وتفشل، ثم تعود إلى المحاولة. لذلك نظل «زهرة» حية، لا مجرد نموذج تمثيلى.

أما فى «نحن لا نزرع الشوك» فتذهب شادية إلى مساحة وجدانية أكثر امتدادًا. الشخصية هنا لا تختبر فى مشهد واحد، بل عبر تحولات طويلة فى العمر والظروف والعلاقات. هذا النوع من الأدوار يحتاج إلى ضبط دقيق للتغيير، بداية من تبدل الصوت مع كل مرحلة، مرورًا بأسلوب الحركة، وحتى تحول ملامح الوجه من التطلع إلى الخيرة.

نجاح شادية فى التعبير عن كل ذلك نبع من أنها لا تعتمد على المكياج والزمن بوصفهما وسيلتين كافيتين لإظهار التحول. كانت تصنع من الداخل. لكل مرحلة إيقاعها، ولكل خسارة أثرها، ولكل أمل طريقة مختلفة فى الظهور. لذلك يبدو الزمن فى أدائها تجربة نفسية، لا مجرد انتقال بين أعمار.



ومن هنا يمكن إرجاع سر بقاء خفتها إلى أنها خفة مرتبطة بالفعل والحضور لا بالزينة أو التزيين.

2 المرأة المجهولة

فى أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات، الفنانة شادية، التى اشتهرت بجمال صوتها وروحها المرحية فى أفلامها الأولى، لم تعد نفس الفتاة التى شاهدها الجمهور فى أواخر الأربعينيات.

آنذاك، لم تعد شادية تلك الفتاة الحاملة الرقيقة التى تنتظر فارس الأحلام، بل أصبحت امرأة ناضجة كاملة الأنوثة، بعد أن تخطت عتبة الثلاثين من العمر.

هنا، وبذكاها المهود، أدركت أن تغيير الجلد، وليس غير، هو ما يمكن أن يمد فى عمرها الفنى، لذا قررت أن تفعل ذلك بوضوح، عبر «الأنسلاخ»، من أدوار الفتاة المراهقة التى لن يتقبلها الجمهور من امرأة ثلاثينية.

ولتحقيق ذلك قدمت شادية فيلم «المرأة المجهولة»، الذى يعتبر محطة أساسية فى مسيرة الفنانة الكبيرة، فالفيلم الذى ظهر عام ١٩٥٩ وضعها فى مساحة تمثيلية مختلفة عن صورة الفتاة المرحية، وفتح أمامها شخصية مثقلة بالمسؤولية والحرمان والقلق على الأبن.

أهمية أدائها هنا لا تكمن فى مشاهد الانفصال وحدها، بل فى قدرتها على جعل الألم مقيمًا فى التفاصيل اليومية.

«فاطمة»، فى فيلم «المرأة المجهولة»، تعلن مأساتها فى كل لحظة. كثيرًا ما يظهر وجهها فى الصمت، وفى طريقة النظر، وفى محاولة الحفاظ على تماسك ظاهرى، بينما يتداعى عالمها من الداخل.

هذا النوع من الأداء أصعب من البكاء المباشر، لأنه يتطلب من الممثلة أن تترك مساحة للمشاهد كى يقرأ ما لا تقوله الشخصية.

تتعامل شادية مع الشخصية بوصفها «امرأة» قبل أن تكون «شخصية». لها رغبة، وذكرة، وكرامات، وقرارات. لذلك لا تتحول المسألة إلى استعراض عاطفى، بل تبقى مرتبطة بسلوك إنسانى يمكن تصديقه.

هنا تظهر إحدى أهم خصائصها: الاقتصاد فى الأداء. لم تكن تحتاج دائمًا إلى رفع الصوت كى تجعل المشهد مشحونًا، بل كانت تعرف أن لحظة صمت فى مكانها قد تكون أبغ من خطاب طويل.

3 اللص والكلاب

فى الأفلام المأخوذة من أعمال الأديب العالمى نجيب محفوظ، انتقلت شادية إلى عوالم أكثر قتامة وتعقيدًا. شاركت فى «اللس والكلاب»، و«الطريق»، كما ظهرت فى «رقاق المدق» و«ميرامار»، وهى أفلام ارتبطت بمرحلة مهمة من السينما المصرية وبأسئلة المصير والطبقة والاختيار.

فى «اللس والكلاب»، تؤدى شخصية «نور»، بوصفها نقطة إنسانية فى عالم يملؤه المطاردون والخيانة والانتقام. لا تقدمها شادية باعتبارها امرأة مثالية أو مجرد ملاذ عاطفى للبطل. تمنحها هئالتها، لكنها تمنحها كذلك قدرة على التعاطف واتخاذ القرار. حضورها الهادئ يخلق توازنًا مع التوتر الخارجى، ويجعل الشخصية أكثر من لطيفة سريعة.

أما فى «الطريق» فإن القيمة التمثيلية لا تعتمد على مساحة الدور وحدها، بل على طبيعة وجوده داخل الفيلم. شادية تعرف كيف تجعل الشخصية ترقى من خلال رد فعلها على اضطراب البطل، لا من خلال شرح طويل لماضيها. كانت فى هذا الفيلم ممثلة تجيد الإصغاء أمام الكاميرا، وفى الإصغاء، كما فى الكلام، تصنع معنى الشخصية.

لذا، اعتبر البعض أن دور «كريمة»، الذى قدمته فى فيلم «الطريق»، هو التحدى الأصعب فى مسيرتها الفنية، فى ظل ما يتضمنه من تقبيلات نفسية وسلوكية.

وينبئ هؤلاء إلى أن شادية رفضت أن تغنى أيًا من أغانيها فى هذا الفيلم، وكأنها أرادت أن تثبت لنفسها أولاً أنها ممثلة عظيمة، دون استغلال أداة مهمة من أدواتها الفنية وهى الغناء.

دور «كريمة»، فى فيلم «الطريق»، هو المعادل الموضوعى للشيطان، الشيطان الذى يخوى «صابر/ رشدى أباطة»، بشتى الطرق، وذلك عن طريق استغلال ظروفه النفسية والمادية الصعبة لدفعه إلى التخلص من زوجها العجوز.

فى «رقاق المدق»، تقترب شادية من منطقة أخرى: عالم اجتماعى ضاغط يضع المرأة أمام إغراء الصعود السريع وثمنه القاسى. ولا ينبغى قراءة أدائها بوصفه إدانة أخلاقية سطحية للشخصية، بل كانت تلتقط التوتر بين الحلم والبيئة، بين الرغبة فى الخلاص والوقوع فى شبكة الاستغلال، وبهذا يصبح الأداء إنسانيًا قبل أن يكون وعظيًّا.

4 فؤادة

إذا كان هناك دور ينسب نهائيًّا الصورة الأحادية لشادية الدلوعة، فهو بلا شك «فؤادة» فى «شئ» من الخوف، عام ١٩٦٩، والذى قرئ بوصفه عملاً سينمائيًا عن الخوف والحرية ومقاومة الاستبداد.

بعد هذا الفيلم أخذها المخرج أحمد بدرخان من يدها مرة أخرى، وسلمها إلى المخرج الكبير حلمى رفلة، الذى أسند إليها دور البطولة أمام النجم محمد فوزى فى فيلم «العقل فى أجازة»، الذى كان فى نفس العام من فيلمها الأول ١٩٤٧.

ورغم أن «العقل فى أجازة» كان أول فيلم من إنتاج محمد فوزى، وأول إخراج لحلمى رفلة، وأول فيلم من بطولة شادية، حقق الفيلم نجاحًا ساحقًا، وهو ما شجع «فوزى» على الاستعانة بها من جديد فى أفلام مثل «صاحبة الملاييم»، و«بنات حواء» و«الروح والجسد» و«الزوجة السابعة».

من هنا انطلقت أسطورة «دلوعة السينما المصرية»، كما أطلق عليها الكاتب الصحفى اللبنانى محمد بديع سررييه، فى مجلته الشهيرة آنذاك «المعد»، مرجعًا ذلك إلى أدائها الفريد الذى تميز بالعذوبة والرقّة والأنوثة والدلع، حتى صارت ماركسة مسجلة باسم «شادية»، ذلك الاسم الذى اختارته لنفسها.. بنفسها.

لكن، خلال السطور التالية، وبالتزامن مع الجدل الذى أثاره «بوستر» الدورة الـ٧٤ من مهرجان القاهرة السينمائى الدولى، الذى يحمل صورة شادية، لن نتحدث عن «صمت ففهمى» فى «مراتى مدير عام»، ولا عن «عايدة صابر عبدالصبور» فى «الزوجة ١٣»، سيكون حديثنا عن «فؤادة شئ» من الخوف، و«زهرة ميرامار» و«فاطمة المرأة المجهولة»، و«كريمة الطريق»، و«حميدة زقاق المدق»، و«سيدة نحن لا نزرع الشوك»، وغيرها الكثير من الروائع «الدرامية» لدلوعة السينما المصرية.

1 مرات

مدير عام

ليس من السهل الحديث عن شادية من دون أن تقفز إلى الذاكرة صورتها الأولى، حيث الضحكة السريعة، والحضور المشرق، وخفة الظل، وأغنية تعلق فى الأذن من المرة الأولى.

لذلك استقر لقب «دلوعة السينما المصرية» فى الوجدان العام، حتى كاد يتحول إلى تعريف نهائى لفنانة امتدت تجربتها أكثر من ٤ عقود، وقدمت ما يقرب من ١١٢ فيلمًا، إلى جانب أعمال إذاعية ومسرحية وغنائية كثيرة.

لكن اللقب، على محبته، يظل شادية إذا استخدم بوصفه خلاصة موهبتها. فالدلع عندها لم يكن طبيعة فنية مخلقة، ولا علامة على ممثلة لا تعرف سوى الكوميديا والرومانسية الخفيفة.

كان «الدلع» طبقة من طبقات الأداء، تستطيع أن تستخدمها حين تلائم الشخصية، ثم تنزعها تمامًا عندما تدخل إلى عالم الفقد والخوف والقهر والاختيار الأخلاقى. ولهذا فإن شادية ليست فنانة «خفيفة» بالمعنى الذى ينتقص من قيمتها، بل هى فنانة عرفت كيف تجعل الخفة نفسها أداة تمثيل، ثم أثبتت أن وراءها قدرة استثنائية على الدراما.

فى أفلامها الكوميدية والرومانسية لم تكن شادية تكتفى بإطلاق النكتة أو إظهار الدلال والخفة والدلع فحسب، بل كانت تبني الشخصية من إيقاعها الداخلى، وما يرتبط بذلك من سرعة رد، وتردد قبل الإجابة، وحركة مفاجئة، وتبدل الثبرة بين العناد واللين.

فى «مراتى مدير عام»، مثلاً، لا تأتى الكوميديا من كون البطلة امرأة مدحة فحسب، بل من اصطدام حضورها الهئى بنظام اجتماعى اعتاد أن يرى الإدارة امتيازًا ذكوريًا، ليتولد الضحك هنا من صراع فى السلطة داخل البيت والعمل، وتتمتع شادية هذا الصراع خفة لا تلغيه، بل تجعله أكثر نفاذاً إلى الجمهور.

من هنا تحديدًا جاءت عبقريتها. الأمر نفسه يظهر فى «الزوجة ١٣»، و«عشريت مراتى»، فشخصية شادية فى هذه الأعمال ليست دمية لطيفة تدور حول البطل، بل طرف فاعل فى اللعبة الكوميدية. هى التى ترد، وتناور، وتكشف تناقض الرجل، وتدفع الحدث إلى الأمام.

5 أكثر من دلوعة

المفارقة أن الصورة التى يستند إليها البعض فى نظرتهم الأحادية لشادية هى نفسها أحد مصادر قوتها. فالفنان الذى يستطيع أن يكون محبوبًا وخفيلاً لا يملك بالضرورة موهبة درامية، لكن شادية أثبتت أن الجانبية الجماهيرية يمكن أن تتعايش مع العمق.

استخدمت شادية حضورها المحبب لفتتح الباب أمام المشاهد، ثم قادتة إلى شخصيات تحمل الخوف والمرض والفقر والخيبة والرغبة فى التحرر.

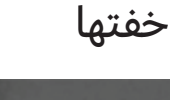
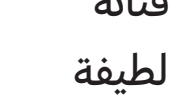
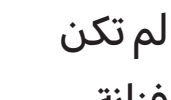
ولم تكن «شادية الكوميدية» منفصلة عن «شادية الدرامية». فى النوعين معًا، نجد سرعة بدئية، ووضوحًا فى رد الفعل، وحساسية تجاه الشريك، وقدرة على ضبط الإيقاع، الفرق أن الكوميديا تجعل هذه الأدوات مرتبة ومتحركة، بينما تخفيها الدراما داخل الصمت والنظرة وما إلى ذلك.

لهذا كله لا يصح أن نقول شادية «لم تكن دلوعة»، الأدق أنها كانت «أكثر من الدلوعة». كانت قادرة على أن تمنح الجمهور البهجة، ثم تستعيد انتباهه بشخصية مكسورة أو مقاومة أو حائرة. وهذا هو الفارق بين نجمة تكرر صورتها، وفنانة تستخدم صورتها كنقطة بداية لتجارب متباينة.

وهنا نستعين بما قالته عنها فائق حمامة: «كانت إنسانة طبيعى خالص وعلى سجيته، وأنا اعتقد أن الإنسانية التى يبتقى على سجيته يبتقى ممثلة كويسة قوى، زى ما هى مغنية كويسة أوى».

ولدت شادية عام ٢٠١٧ بعد مسيرة تركت أكثر من ١٠٠ فيلم، ومسرحية واحدة فى «يا وسكينة»، فضلًا عن حضورها الغنائى الذى جعل صوتها جزءًا من الذاكرة الوطنية والعاطفية المصرية. لكن قيمتها السينمائية لا تقاس بالعدد وحده. ما يبقى هو قدرتها على الانتقال من الخفة إلى الجرح من دون افتعال، ومن الأغنية إلى المشهد الصامت من دون أن تفقد صدقها.

شادية، فى النهاية، ليست فنانة لطيفة فحسب، ولا ممثلة درامية تخلت عن خفتها، إنها فنانة جعلت اللطف طريقًا إلى الناس، ثم أثبتت أن هذا الطريق يمكن أن يقود إلى أعماق مناطق التمثيل.



لا يصح أن نقول شادية «لم تكن دلوعة» بل كانت «أكثر من دلوعة»

كانت تمنح الجمهور البهجة ثم تفاجئه بشخصية مكسورة أو مقاومة أو حائرة



آن كارسون..

العالم الخفى لـ «شاعرة نوبل»

فى الثامن من أكتوبر الجارى، أعلنت الأكاديمية السويدية عن فوز الشاعرة والناقدة الكندية آن كارسون بجائزة نوبل فى الأدب لعام 2026، تقديرًا لأعمالها الجريئة والمبتكرة التى أقامت حوارًا متجددًا مع التراث الكلاسيكى، وفتحت أفاقًا جديدة أمام أشكال الكتابة المعاصرة. على امتداد أربعة عقود، تنقلت كارسون، البالغة من العمر ستة وسبعين عامًا، بين الشعر والمقالة والنقد والترجمة، مستندة إلى معرفة عميقة بالأدب اليونانى القديم والفلسفة الكلاسيكية، وإلى حساسية أدبية تتجاوز الحدود المألوفة بين الأجناس، ليصير الماضى فى أعمالها مدخلًا لإعادة قراءة الحاضر، واختبار اللغة، واستكشاف أسئلة الحب والرغبة والغياب والوجود.

وقبل نيلها جائزة نوبل، حصدت كارسون عددًا من الجوائز الأدبية البارزة، من بينها جائزة جريفين للشعر وجائزة تى. إس. إليوت، فيما ظل مشروعها الأدبى متارجحًا بين الكتابة الإبداعية والبحث الأكاديمى، وبين استدعاء النصوص القديمة ومساءلة التجربة الإنسانية المعاصرة.

فى هذا الملف، نقرب من تجربة كارسون، الإبداعية والنقدية، عبر عدد من المقالات التى سعت لإضاءة ملامح تجربتها فى إعادة كتابة التراث، ومرج الشعر بالفكر، وتوسيع إمكانات اللغة والسرد.



حنان عقيل

محطات بارزة فى تجربة إبداعية ونقدية

1

سلط تقرير نُشر فى موقع «CBC»، الضوء على أبرز المحطات فى مسيرة الكاتبة الكندية آن كارسون، متوقفًا عند مجموعة من أعمالها التى تكشف عن خصوصية مشروعها الأدبى، والتى أسهمت فى ترسيخ مكانتها بوصفها واحدة من أكثر الأصوات الأدبية المعاصرة ابتكارًا.

1 سيرة ذاتية للأحمر

قد يكون هذا العمل، الصادر عام ١٩٩٨، أشهر أعمال الكاتبة. فبالجمع بين القصيدة والرواية، تستعيد كارسون جانبًا من الأسطورة اليونانية عن جيريون وهيراكليس، وتدمجها بقصة معاصرة عن النضج واكتشاف الذات.

يُروى العمل فى صورة سيرة ذاتية يكتبها جيريون نفسه. وهو وحش ذات أجنحة حمراء يهرب من أسرته القاسية بحثًا عن العزاء فى التصوير الفوتوغرافى. وحين يلتقى شابًا يُدعى هيراكليس، يقع فى حب عميق له، قبل أن يتركه الأخير محطمًا بريحيله. لكن عودة هيراكليس المفاجئة بعد عام تدفع جيريون إلى مواجهة رغبته والانطلاق فى رحلة مهمة نحو النضج.

2 إيروس.. الحلو المر

يُعد «إيروس.. الحلو المر» أول كتاب لكارسون فى النقد الأدبى. وقد صدر للمرة الأولى عام ١٩٨٦. وفى هذه المجموعة من المقالات، توظف كارسون، المتخصصة فى الدراسات الكلاسيكية، أطروحتها للدكتوراه التى أنجزتها عام ١٩٨١، لدراسة

مفهوم «إيروس» كما يظهر فى الفلسفة والأدب الكلاسيكيين.

وأشار عبد الرحيم يوسف، المترجم للطبعة العربية من الكتاب، فى مقدمته للترجمة العربية له، إلى أنه كتاب عن الأدب وعن الحب، تربط فيه كاتبته بحس شعرى بين أسئلة الحب والرغبة

وأسئلة الأدب، بين مسعى العشاق ومسعى الكتاب والقراء، تنظر إلى تأثير القراءة والكتابة على الأدب وعلى النظرة إلى الحب والزمن.

3 الزجاج والسخرية والإله

يضم كتاب كارسون الصادر عام ١٩٩٥ قصيدتها الشهيرة «مقالة الزجاج»، «The Glass Essay»، التى تتجاوز ثلاثين صفحة، وتروى انتهاء علاقة عاطفية من خلال قراءة شعر إميلي بروننتى. وفى حفل نوبل، أشادت الأكاديمية السويدية بالكتاب لإظهاره «إمكانات القصيدة الطويلة حين تتلاشى الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية..

4 رجال فى غير أوقات العمل

فازت كارسون بأولى جوائز جريفين للشعر عام ٢٠٠١ عن هذا الكتاب، الذى يجمع شخصيات تاريخية وأدبية تمتد من أوديب والشاعرة الأمريكية إميلي ديكسون إلى القديس أوغسطين، ويمزج الماضى بالحاضر.

توظف آن كارسون مزيجًا من المتناقضات: الكلاسيكى والحديث، والسينما والكلمة المطبوعة، واختارت مكتبة «مودرن لايبيرارى» الكتاب ضمن قائمتها لأفضل مائة كتاب غير روائى على مر العصور عام ١٩٩٩.

وأشار عبد الرحيم يوسف، المترجم للطبعة العربية من الكتاب، فى مقدمته للترجمة العربية له، إلى أنه كتاب عن الأدب وعن الحب، تربط فيه كاتبته بحس شعرى بين أسئلة الحب والرغبة

وأسئلة الأدب، بين مسعى العشاق ومسعى الكتاب والقراء، تنظر إلى تأثير القراءة والكتابة على الأدب وعلى النظرة إلى الحب والزمن.

5 جمال الزوج

هذا العمل مقالة تخیيلية تتألف من ٢٩ مقطعًا تسميها كارسون «رقصات تانجو»، وتتناول فكرة الشاعر الإنجليزى جون كيتس القائلة إن الجمال هو الحقيقة، من خلال تصوير زواج وهو يتداعى وينهار.

قالت كارسون فى مقابلة عام ٢٠١١ على إذاعة «سى بى سى»: «أعتقد أن الجمال مثال رومانسى يتخذ أشكالًا مختلفة فى علاقات متنوعة. إنها الأسطورة التى ترغب فيها، تلك التى اخترعتها بنفسك، لا الشخص الموجود بالفعل..

وبفضل جمال الزوج، أصبحت كارسون أول امرأة تفوز بجائزة تى. إس. إليوت للشعر فى إنجلترا. كما فاز الكتاب بجائزة لوس أنجلوس تايمز للكتاب وجائزة إيه. إم. كلاين للشعر.

6 إن لم يكن فالشتاء

تُعرف كارسون على نطاق واسع بوصفها باحثة

بترجمات للشاعرة اليونانية القديمة سافو. ويجمع كتاب «إن لم يكن، فالشتاء» ترجماتها لشذرات شعر سافو، مع وضع النص اليونانى القديم فى الصفحات المقابلة للترجمة.

وفى مقابلة عام ٢٠١٦ قالت كارسون عن تجربة الانغماس فى الترجمة: «إنها أشبه بالوقوف على سطح ملىء بالشقوق، والنظر من خلاله إلى شىء يشبه عالمًا آخر فى الأسفل، عالم بالكاد تراه، بالكاد تستطيع التعبير عنه، لكنك لا تتمكن من ذلك تمامًا».

7 وثيقة حمراء

يعود هذا العمل، الذى يتبع «سيرة ذاتية للأحمر»، إلى حكاية جيريون فى الميثولوجيا اليونانية بعدما أصبح بالغًا فى القرن الحادى والعشرين.

ويتتبع الكتاب رحلته مع حبيبته «ساد»، وهو محارب سابق خاض الحرب وكان يعرف من قبل باسم هيراكليس، ومع الفنانة إيدا، إلى أماكن قريبة وبعيدة، من المراعى الخضراء إلى عيادة للأمراض النفسية.

وقالت كارسون فى مقابلة عام ٢٠١٦ متحدثًا عن عودتها إلى شخصيتى جيريون وهيراكليس: أردت فقط أن أدمجهما معًا إلى تلك الحالة الذهنية التى يطوى فيها المرء صفحة الأمل. بعد أن تدرك أن الأمل موجود ليشعل أرواحك، ستتغير نظرتك إلى المغامرة وإلى خوض تجارب جديدة. أردت أن أجعلهما أكثر حذرًا قليلًا، وأكثر تشككًا بعض الشيء، وأن أمنعهما

مشكلات الكتاب.

فاز «وثيقة حمراء» بجائزة جريفين للشعر للمرة الثانية لكارسون عام ٢٠١٤. وكتبت لجنة التحكيم فى بيان لها: «ما يُستأنف هنا، وهو أكثر أهمية من مجرد تحديث لكتاب السيرة الذاتية للأحمر، هو قدرة كاتبة مهيبة على تطوير اللغة بطريقتها الخاصة».

8 نورما جين بيكر من طروادة

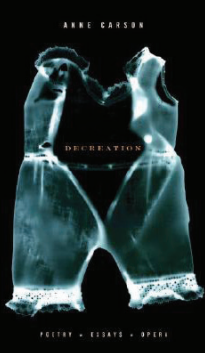
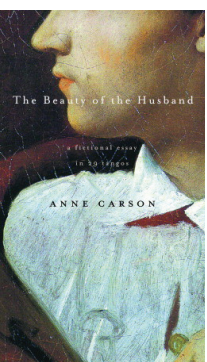
يجمع هذا العمل الشعرى بين أسطورة هيلين الطروادية وشخصية مارلين مونرو، امرأتان تفصل بينهما آلاف السنين، منحتهما جاذبيتهما الجسدية القوة والثفوذ، لكنهما دفعتا ثمنًا باهظًا لذلك.

فاز الكتاب بجائزة الحاكم العام الكندية للأدب فى فئة الشعر عام ٢٠٢٠. وأشادت لجنة التحكيم بتوظيفه «اللامبالاة التهامية لإدراج تصوراتنا عن الزمن والمكان والذات، ثم تقويضها..

9 نورما الخطأ

صدر أحدث كتب كارسون «نورما الخطأ» عام ٢٠٢٤، وفاز بجائزة دائرة نقاد الكتب الوطنية فى فئة الشعر.

ويضم الكتاب مجموعة من النصوص النثرية المتباينة فى موضوعاتها، من جوزيف كونراد إلى النلج ووالد كارسون. وكما تكتب فى الكتاب: لا رابط بين هذه القطع. ولهذا أطلقت عليها اسم «الخطأ».





العالم الخفى لـ «شاعرة نوبل»

كاتبة نوبل تتعامل مع اليونان القديمة بوصفها طرفًا فاعلًا فى الحوار لا إحالة ثقافية تُستدعى للزينة

أثبتت أن الأدب لا يزال من أقوى الوسائل التى تتيح لنا مواجهة ما يبدو بعيدًا أو عصيًا على الفهم



2 الأساطير القديمة طريقة لقراءة الحاضر

فى مقال نُشر بوكالة الأنباء اليونانية، تتبّع الكاتب ملامح المشروع الأدبى لأن كارسون، الممتد بين الشعر والمقالة والدراسات الكلاسيكية والترجمة والسرد، متوقفاً عند الطريقة التى تستعيد بها التراث الإغريقى القديم وتعيد إدماجه فى حوار مع العالم المعاصر. يشير المقال إلى أن كارسون تتعامل مع اليونان القديمة بوصفها طرفًا فاعلًا فى هذا الحوار، لا أثرًا محفوظًا فى متحف أو إحالة ثقافية تُستدعى للزينة. فمن شذرات الشعر والأساطير،

وهي تستخرج أسئلة لا تزال وثيقة الصلة بالحاضر، تتصل بالحب والغياب والرغبة والحداد والعنف والتفقد، وبالعلاقة بين الذاكرة واللغة. منذ كتابها «إيروس، الحلو المر، بلورت كارسون مفاريتها للأدب الإغريقى القديم، مستكشفة الحب بوصفه مفارقة تنشأ فيها الرغبة من المسافة، ومن حضور ما يغيب ويستعصى على الاستلاك الكامل. وبهذه الصورة، تتحول النصوص القديمة فى كتابتها إلى نقطة انطلاق لتأمل شعرى وفلسفى يتجاوز سياقاتها الأولى،

ويعيد طرح أسئلتها فى ضوء التجربة الإنسانية المعاصرة. وفى «سيرة ذاتية للأحمر»، تعيد كارسون تشكيل شخصية جيريون، الواردة فى الميثولوجيا الإغريقية، لتمنحها حياة جديدة فى هيئة مراقبها معاصر يخوض تجارب الحب والوحدة واكتشاف الذات والانتقال إلى النضج. تعيد الكاتبة بناء الأسطورة من داخل الحاضر، كاشفةً عن إمكانات جديدة للشخصية القديمة فى سياق مختلف.

وتتجلى صلة كارسون بالتراث الإغريقى على نحو أكثر مباشرة فى ترجماتها، التى تشمل نصوصًا شعرية ومسرحية لعدد من أبرز كتاب اليونان القديمة، فقد ترجمت مسرحية «الكترا، لسوفوكليس، ثم أصدرت كتاب «إن لم يكن فالشتاء... شذرات من سافو»، الذى جمعت فيه ترجماتها لشذرات الشاعرة الإغريقية. وتوالت أعمالها فى هذا المجال مع «دروس الحداد: أربع مسرحيات ليوريديديس»، و«أوريستيا»، و«إيفيجينيا فى طوريس»، ثم ترجمتها مسرحية

«أنتيجون، لسوفوكليس، ومسرحية «عابدات باخوس، ليوريديديس. تمثل الترجمة لدى كارسون، حسبما يشير المقال، امتدادًا لمشروعها الإبداعى، وسيلة لإعادة إتاحة هذه النصوص أمام قارئ معاصر، من دون أن تفقد ما تنطوى عليه من التباس وتوتر وأسئلة مفتوحة، إذ تولي اهتمامًا خاصًا بمنح الأصوات القديمة فرصة جديدة للكلام، ويوضع القارئ أمام تجارب إنسانية لم تفقد قدرتها على مساءلة الحاضر.

3 إمكانات جديدة فى اللغة

بين العشاق، وبين اللغات، وبين الأحياء والموتى، وبين ما يمكن معرفته وما يظل عصيًا على الإدراك. نادرًا ما تتخذ الرغبة فى أعمال كارسون شكل السعى إلى الامتلاك، إنها مواجهة مع الغياب، كما تنشغل كتاباتها بالفجوات والمسافات الفاصلة التى تشكل التجربة الإنسانية، فترى فيها مصدرًا للألم وإمكانًا لأفاق جديدة فى أن واحد.

لا تنفصل عناية كارسون بالمسافة عن تجربتها الجذرى فى الشكل الأدبى، فالتفكير إلى شذرات، والاقتباس، والمونتاج، والكولاج، كلها أدوات تستعين بها لاستكشاف الذاكرة والرغبة والتفقد. وفى أعمالها تتحدى توقعات القراء بشأن ماهية القصيدة أو المقالة أو الترجمة أو الكتاب، ومع ذلك، لا تبدو ابتكارات كارسون الشكلية تجديدًا من أجل التجديد، إذ تتبع من طبيعة الموضوعات التى تتناولها ومتطلباتها، فالشكل عندها ليس زينة، وإنما وسيلة للاستقصاء.

فى مقال نُشر بموقع «ذا كونفرسيشن»، أبرزت لورا يانسن، الأستاذة المشاركة فى الدراسات الكلاسيكية والأدب المقارن بجامعة بريستول ملامح التجريب والتجديد فى تجربة أن كارسون الإبداعية، والدور الذى أدته أعمالها فى استكشاف إمكانات جديدة فى اللغة نفسها. تقول كاتبة المقال إن أكثر ما يلفت الانتباه فى تجربة كارسون، ليس أصالة أعمالها على المستوى الشكلى، على ما تنطوى عليه من تميز استثنائى، وإنما قدرتها على تحويل التفكير نفسه إلى حدث أدبى.

فى وقت كثيرًا ما تُعامل فيه الدراسات الأكاديمية والكتابة الإبداعية باعتبارهما مجالين منفصلين، برهنت كارسون على عمق الصلة بينهما، فأعمالها تذكر بأن الفكر والخيال يثرى أحدهما الآخر باستمرار، وهو ما ينتج تجربة كتابة تجمع بين العمق الفكرى والجرأة الإبداعية. تعود كارسون فى كتاباتها إلى أسئلة المسافة،

4 حين يلتقى العالم القديم بأدب ما بعد الحداثة

يكشف هذا الاهتمام بما ظل ناقصًا عن تقارب غير متوقع بين الشعر القديم والتجريب الأدبى الحديث، فإن كان التجزؤ يرتبط غالبًا بأزمة التمثيل فى أدب القرن العشرين، فإن كارسون تكشف أن التراث النصى القديم ينطوى بدوره على انقطاعات تقاوم النزوع الحديث إلى الاكتمال.

وفى «إيروس... الحلو المر» يشكل التناقض الظاهرى الكامن فى العنوان نقطة انطلاق للبحث فى بنية الرغبة، التى تقوم على المسافة والنقص واستحالة امتلاك موضوع الرغبة امتلاكًا كاملًا. وتستكشف كارسون طبيعة الرغبة، فهي تنشأ فى المسافة الفاصلة بين الحب والمحوب، وهذه المسافة هى التى تولد شدة الانجذاب والمعاناة المرتبطة بالغياب.

من جهة أخرى، فإن تناول كارسون لإيروس يكشف، كذلك، عما يمكن تسميته نزوعًا عتيقًا داخل كتاباتها المنتمة إلى ما بعد الحداثة، شريطة أن نفهم هذا النزوع بوصفه استمرارًا لتجارب إنسانية أساسية تقاوم الوصول إلى نهاية حاسمة، لا حنيئًا إلى ماضٍ مثالى متخيل، إذ تعود الرغبة والهشاشة ومواجهة الغياب عبر الاستعارات

الكاتب عن مفارقة أساسية فى كتابات كارسون، ففى رايه تتبع حادثة كارسون الأدبية من عودتها المستمرة إلى العصور القديمة، بوصفها خزانًا مفتوحًا من الصور والأصوات والشذرات التى لم يكتمل معناها، والقادرة على زعزعة التجربة المعاصرة وإرباك تصوراتنا عنها.

يلفت كاتب المقال إلى أن شذرات النصوص القديمة التى تحتل مكانة متميزة فى العالم الأدبى لأن كارسون تعقد صلة بين البقاء المادى للنصوص القديمة والأشكال المتقطعة التى ارتبطت بالكتابة الحديثة وما بعد الحداثة. ففى كتاب «إن لم يكن، فالشتاء»، على سبيل المثال، تحافظ كارسون على الفجوات والانقطاعات الموجودة فى الشذرات الأصلية، عوضًا عن محاولة إخفائها عبر إعادة بناء تخمينية للنصوص. وتظهر القصائد الناتجة عن هذا النهج أثر الغياب، فتتيح للصمت والانقطاع المشاركة فى إنتاج المعنى.

فى مقال آخر نُشر بموقع «ذا كونفرسيشن»، تحدث كريستوف بريما، أستاذ الدراسات الكندية والثقافية بجامعة ستوكهولم، عن الكيفية التى استطاعت بها كارسون الدمج ما بين تقاليد التراث القديم وتقنيات الأدب ما بعد الحداثة. وانطلاقًا من إشادة لجنة نوبل بالمنجز الجرىء والمبتكر للكاتبة، وبحوارها مع التراث الكلاسيكى وابتكار أشكال جديدة للأدب المعاصر، يكشف

كارسون تكشف أن التراث القديم

ينطوى على انقطاعات تقاوم النزوع

الحديث إلى الاكتمال

أعمالها

برهنت

على عمق

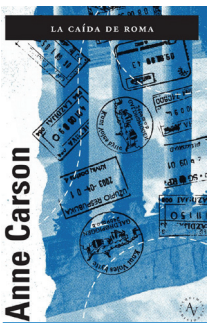
الصلة بين

الدراسات

الأكاديمية

والكتابة

الإبداعية



البطولية فى مواجهته. فمن خلال منح جيريون صوتًا يروى به سيرته، تشكل كارسون فى سلطة الحكايات الموروثة وفى الكيفية التى يوزع بها التراث الكلاسيكى حق الظهور وإسماع الصوت بين شخصياته. ويعزز الشكل الشعرى للرواية هذه السبيلة، من خلال الجمع بين كثافة التعبير الغنائى وتطور السرد والصور البصرية والتأمل فى فعل التمثيل نفسه.

فى نهاية مقاله، يقول الكاتب إن وصف أعمال كارسون بأنها تنتمى إلى ما بعد الحداثة قد يبدو مفارقة للوهلة الأولى، نظرًا إلى المكانة المركزية التى يحتلها الأدب اليونانى القديم فى تكوينها الفكرى. لكن هذا التناقض الظاهرى تحديداً هو ما يمنح كتابتها خصوصيتها، فهي تستخدم بعض أبرز تقنيات أدب ما بعد الحداثة، مثل التناص والأجناس الأدبية الهجينة واضطراب التسلسل الزمنى وعدم استقرار سلطة السرد، لإعادة تفعيل تجارب وبني رمزية موروثة من العصور القديمة. وبهذه الطريقة، تعيد النظر فى تجارب تواصل حضورها داخل الثقافة المعاصرة، من الرغبة والتفقد والعنف إلى الاختلاف وحدود اللغة.



أفضل رسول عن الزهرة هو عطرها، والطائر ما من دليل على لذة تحليقه أفصح من أغنياته المبهجة.. كذلك الشعراء، فصائد هم هي مرأياهم، وانعكاسات أرواحهم في كلماتهم هي خلاصة ما يتغوثه من وراء الكلمات.

وشاعرنا آن كارسون، الكندية، التي حازت نوبل للأدب عام ٢٠٢٦، لديها سيرة حافلة، فهي لغوية، شاعرة، مترجمة يستهويها الأدب اللاتيني الكلاسيكي، وبروفيسورة تحاضر في جامعات نيويورك، برينستون، مكجيل، وميتشيجان.

ونشرت العديد من الكتابات منها: «إيروس الحلو/ المر، سيرة ذاتية للأحمر، الرجال في ساعات الفراغ، أحاديث قصيرة، جمال الزوج، الطرواديات..

وترجمت بدورها كتابات منها: «الكترا للشاعر التراجيدي الإغريقي سوفوكليس، وأشعار للشاعرة الإغريقية سافو بعنوان (إن لم يكن.. شتاء)».



نورا عثمان

كل هذا الدفء

مختارات شعرية من نصوص آن كارسون

1 مساحات بيضاء

بمحاذاة سيرتها الأدبية الحافلة، يقف حضورها الشعري الذي يستمد طاقته من الوعي بإمكانات اللغة وفخاها العميقة، ففي الكتاب الذي اخترت أن أترجم بعض قصائده، وهو كتاب شعري صدر عام ١٩٩٢ بعنوان «أحاديث قصيرة»، نجد سلسلة من القصائد التي لا ترتكز على الصوت الجهور أكثر مما ترتكز على الصوت المتوارى خلف حجب من التأمل واليسيرة.. صوت ذي نغمة مغرية أشبه بالضوء الدافئ المتسلل من بين فتحات النوافذ.

تفتتح كارسون هذا الكتاب بقصيدة تعنونها بـ «مقدمة، وتكتب فيها: ذات صباح اختفت الكلمات.. قبيل هذا الصباح لم تكن الكلمات قد اختفت، الحقائق فعلت.. وكذلك الوجوه.

وبهذا فإنها بمهارة شاعرية تسحب البساط من تحت قدمى القارئ قبل أن يدخل لعالمها، وتجعل

قدميه مرتعشتين وعينييه لا تفران على شيء، فكل ما سيواجهه مجهول وغير يقيني. وكيف لا والكلمات التي هي مرتكز صوتي قد اختفت، ومن قبلها الوجود والحقائق، مرتكزان أحدهما مادي والآخر معنوي، وهو الأمر الذي يرصده القارئ ويحس به وهو يتنقل بين القصائد.

فالشاعرة التي تعرف أن أقصر طريق بين نقطتين هو الخط المستقيم، ترفض أن تسلك الخط المستقيم، بل تستطيع أن تزعم بكثير من الثقة، أنها تفعل كل شيء لتجنب سلوكه، وأن الشعر في منظورها لا يحتمل هذه الثقة، فهو عالم الرواة العميان، والضائنين الراضين قوانين المنظور.

هي أيضا في قصائد «أحاديث قصيرة»، تجتاز مساحات بيضاء خالصة البياض لغرض شعري يتمثل في تلطيح الأبيض بالحبر، غرض يتفق مع رغبة الإنسان المحمومة في تدوين تاريخه واكتشاف عالمه حتى آخر سنتيمتر مربع منه!

ففي هذه القصائد المختارة مثلاً نجدها تجتاز عزلة متخيلة لأوفيد في نصها حديث قصير عن «أوفيد»، وهي مساحة بيضاء في ذهن القارئ، نثرى أوفيد وهو يعيش طقوس وحدته، ويكتب، ويتنحب، ويتعلم لغة محلية، قصائده التي سيكتبها بها ستظل في المساحة البيضاء:

«يتناول عشاءه ويتمشى عائداً إلى حجرته. الراديو على الأرض لوحته الخضراء الزاهية تتوهج بضوء خافت.

الآن «أوفيد، ينتحب. كل ليلة بذات التوقيت يرتدى الحزن كمعطف ويواصل الكتابة. لكي يؤلف بها قصيدة ملحمية لن يقرأها أحد أبداً». ونجدها أيضاً تحل برأسها، في حديث قصير عن الموناليزا، وهي متحصنة بقوتها كامرأة خبيرة بالماء والأوعية والعطش الفتاك، في اللحظة المفصلية الرهيبة التي لا لون فيها للوحة إلا البياض، وما بين هذا البياض واختفائه الأبدى امتدادة يد مشغولة بالعظمة وفكرة الخلق:

«كان ثمة لحظة لم يكن الماء بائٍ الوعاءين؛ يا له من عطش! وهو افترض أنه سيتوقف عندما تصير اللوحة خالية تماماً، لكن النساء قويات خبيرات بالأوعية خبيرات بالماء خبيرات بالعطش الفتاك».

ولكنها أيضاً تقول لقارئها، تمهل عزيزي القارئ، انظر، وتأمل، هل توقف الوهج عن السطوع في أي لحظة، لتصدق أن هناك بياضاً أصلاً ومساحة خالية من أي شيء؟

تريده أن ينظر لأبواب ماضيه المتوهجة بالحبر السري، للأصفر العظيم الذي لون السماء الغارية التي هي ألم الفنان وعذاباته، وللموتى وهم ينادون أحبتهم من أبيض النسيان.

«أن» بتراكيبها اللغوية الحادة ورؤيتها المراوغة، تريد أن تأخذ قارئها معها إلى الحافة، وأظنها فعلت ذلك باقتدار.

2 نقاط لامعة

للشاعرة أيضاً ميل لتوثيق الذاتي والحفر عبر الإرث المعرفي في مقالات تتراوح لغتها بين لغة الشعر الشفافة ولغة النثر التي تلمح إلى حمل الضائري إلى ذروة تعبيراتها دون أن تكبده خطر التصنع الذي يتربص به في مخاطرة ارتقاء الشاهق الشعري..

من بينها مقال «الزجاج»، وهو عن الفقد والفراق وإعادة اكتشاف الذات وعلاقتها بالآخرين، ومنها هذا المقال الذي ساقبتس منه فقرات، تدلل على ولع الشاعرة بالغوص عبر نسيج الكائن البشري الواحد، وكيف يلتقي الذاتي بالسحيق في نقطة لامعة ومنفذ ضوء وحيد هو الحلم. في مقالها «كل مخزج هو مدخل/ مديح للنوم، تقول آن كارسون: «أبعد ذكرياتي هي عن حلم، كنت في منزلنا حيث عشت عندما كنت في الثالثة أو الرابعة من العمر، حلمت أنني نائمة في المنزل، في غرفة علوية، ثم استيقظت، ونزلت على الدرج وصولاً لغرفة المعيشة، كانت الغرفة مضاعة، رغم أنها كانت صامتة وفارغة، الأريكة الخضراء الماثوفة والكراسي في أماكنهم قبالة الحوائط الخضراء الماثوفة المعتادة، كانت غرفة المعيشة التي عرفتها منذ فتحت عيني على الحياة، أعرفها جيداً، لا شيء تغير، رغم ذلك كانت وبشكل جذري، وبصورة مهولة مختلفة. رغم مظهرها المعتاد أحسست بأنها كانت غريبة عني، كما لو أنني قد جُنتت».

ثم بعد مسافة نصية طويلة تنتقل فيها بين موضوعات واتكآت أدبية حديثة، مثل غرفة تخص المرة وحده لفيرجينيا وولف، وكلاسيكية مثل ملاحم هومر.

وتورد هذا الحوار بين سقراط وأقريطون، فتقول: «يبدأ أفلاطون الحوار في الظلام، مع سقراط وقد استيقظ للثو من نومته، وحلمه بعد لم يبرح جزونه. «وها هي الجمل الافتتاحية للمحاورة. سقراط: لم أنت هنا؟ اليس الوقت مبكراً؟ أقريطون: نعم، مبكراً بالفعل سقراط: ما الوقت الآن؟ سقراط: إنه السحر ويظهر أن أقريطون جلس مشاهداً لسقراط وهو غاف، لأنه بدا سعيداً ونومه قريب، وأقريطون لن يوقظه إلا لإبلاغه بيوم إعدامه».

ثم تستأنف المحاورة التي يحكي فيها سقراط عن حلمه بامرأة جميلة وبشارتها له، ويبلغ أقريطون أنها قالت له إنه سيذهب إلى موضع، هذا الموضع هو بلدة أخيل البطل الأسطوري وهو أيضاً موضع ذو تقاسيم صوتية تحيل إلى لحظة الموت. وتتابع: «يعانى سقراط في نهاية المحاورة نوعاً من الانفصال عن الواقع، وتملاً أصوات الأرواح زنزانته، مغرقة أي صوت دونها، وتضطره إلى أن يتوقف عن الكلام: (أه يا صديقي الحبيب، أقريطون، لا أسمع إلا الأرواح- مثلما يتخيل العباد أنهم يسمعون النايات- وأصواتهم صاخبة في أذني، أذني أصم تجاه أي صوت آخر) إذن لقد صمت سقراط، احتاجه ما أسمته فيرجينيا وولف (غناء العالم الحقيقي) إجمالاً: سأقول إن خلاصة ما استنتجته تجسد في مديحي للنوم».



كل هذا الدفء

تحاضر فى جامعات نيويورك وبرينستون ومكجيل وميتشيجان.. وتترجم الأدب اللاتينى الكلاسيكى



حديث قصير عن المشى العكسى

منعتنا أمنا من المشى بظهورنا.
تقول «هكذا يمشى الموتى»
من أين جاءت هذه الفكرة؟
ربما من نصّ تَرْجَمَ بشكل سيق
فالموتى، عموماً، لا يمشون بظهورهم
إنما يمشون خلف ظهورنا.
لا رنات لهم،
ولذا لا يصرخون بأسمائنا..
لكنهم يودون أن نلتفت إليهم.
إنهم ضحايا الحب، وهم كثر.

حديث قصير عن جسام الأمور وصغائرها

الأمور الجسام هى:
الريح، الشر، حصان الحرب الجامح،
حروف الجر، الحب الذى لا ينضب،
كيفية اختيار الناس لملوكهم.
صغائر الأمور هى:
الغبار، أسماء مدارس الفلسفة، المزاج
المواتى وغير المواتى، التوقيت
الصحيح.
عامّة تفوق جسام الأمور صغائرها،
رغم هذا، ثمة صغائر كثيرة لم أدونها
هنا..
ولكن تدوينها أمرٌ محيط..
حين أفكر فيكم وأنتم تقرأون هذا، لا
أريدكم أن تقعوا أسارى..
تفصل بينكم وبين حيواتكم هذه
الشباك المبطنة بالزجاج.
وكانكم «إيكتر»
* تقصد الشاعرة بـ«إيكتر» الشخصية
الأسطورية المحبوسة فى حدادها
والمعزولة عن الحياة.



حديث قصير عن الألم

المراعى والحقول والتلال وأكمام
القטיפ العتيقة:
أشياء خضراء،
ينبسطون وينقبضون وينحدرون،
ويتكشّفون للعيان، فتقرّ بهم الأعين.
يبتون النضرة فى اللوحات،
وتخاض المعارك فوق خضرتهم
أو يمكن لنا أن نتناول طعامنا فوقها،
وندرش..
يالها من غابات بعيدة تستلقى خفية..
ثمّ هنالك القبر
الذى يذكر أيضاً فى الكثير من القصائد
عن الخضرة.. ولكن هذا ليس قصيدة
هذا لوخّ إعلانيّ ضخّم عن البازلاء
المجمدة
البازلاء المجمدة تُلطّف الألم.



حديث قصير عن كون المرء معشوقاً

يوماً تلو يوم
أفكر فيك فور أن أصحو.
وكان أحدهم رصح الهواء
بصداح الطيور!

أحاديث قصيرة



حديث قصير عن الإنسان البدائى

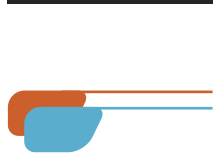
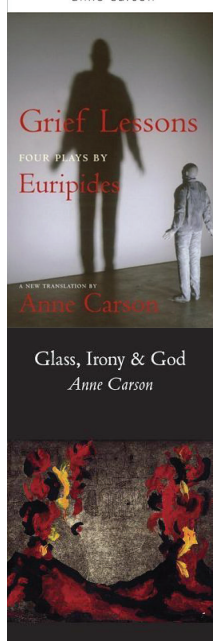
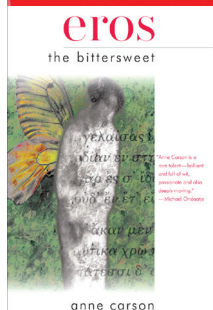
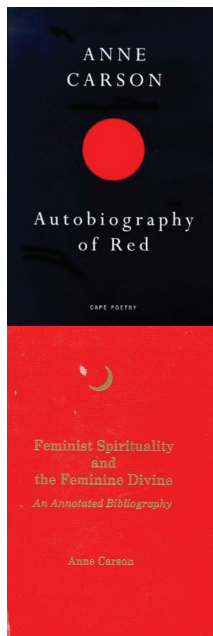
بضربات صغيرة حفر أحد
الكرومانيين أطوار القمر على
نصال أدواته،
كان يفكر بامرأته بينما يعمل.
حيوانات،
آفاق،
وجوه على صفحة المياه
كلما رويت قصة أصل إلى نقطة
لا أستطيع أن أواصل بعدها.
* الكرومانيون: إنسان العصر
الحجرى الذى قطن أوروبا.
أكره هذا التوقف.

حديث قصير عن قوانين المنظور

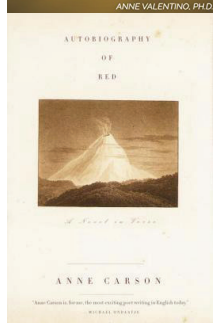
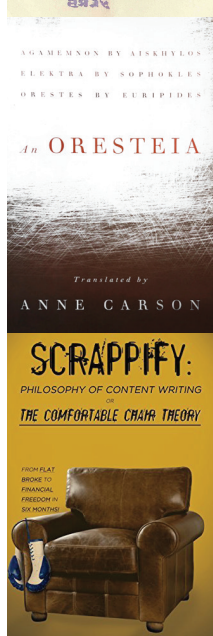
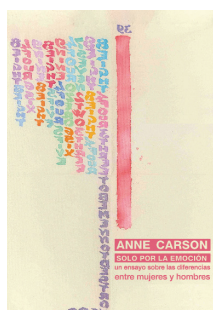
«خدعة سيئة، خطأ شنيع، تضليل
واضح»
هذا هو رأى براك.
لماذا رفض براك المنظور؟ لماذا؟
«سيظن من قضى حياته راسماً
للووجه الجانبية، أن للإنسان عيناً
واحدة».
هذا ما شعر به براك.
لقد أراد براك أن يحوّل الأشياء حياةً
تامة،
هذا ما قاله فى حواراته المنشورة،
أن رؤية المناظر اللامعة تبتعد
وتخرج عن نطاق اليد
ملأت براك بالحسرة.
لذا حطّمهم براك
معلناً «الموت للطبيعة».
* براك، هو جورج براك أحد مؤسسى
المدرسة التكعيبية فى الرسم

حديث قصير عن المطر

كان أشد قتامة من حبات الزيتون، ليلة
رحلت.
بينما كنت أركض محاذيةً للقصور،
بسرور مبالغ، انهمر المطر.
أى نزوة هذه؛
فعلى كل حال،
هذه الحبيبات الصغيرة، سيعجزنى
إحصاؤها.
من أول من فكّر فى هذا؟
كيف وصفه للآخرين؟
على صفحة البحر أيضاً، ينهمر المطر..
وابل لا أثر له.
- حديث قصير عن المأوى
تستطيع أن تكتب على حائط بقلب
سمكة!
لاحتوائه على الفسفور.
تأكله الأسماك،
ويندفعون مرتعشين فى مجرى النهر.
إننى أكتب هذا لأضلك قدر الإمكان.
يُقال: استبدل الباب حين ترحل..
الآن قل لى:
كم كان هذا مضللاً؟
إلى متى ظلّ الباب يلمع؟
قل لى!

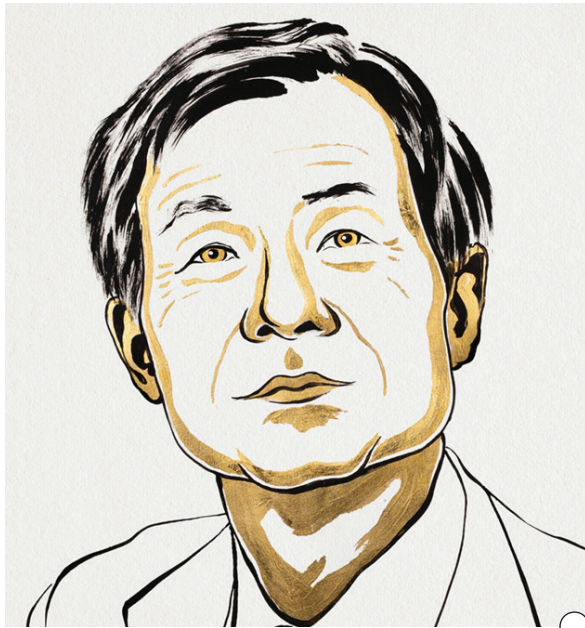


سيرتها
اللغوية
حافلة
ويستهويها
الأدب
اللاتينى
الكلاسيكى





روبرت إى هول



كين سوهاي



داني بيلاي



آن كارسون



فرانسيس هالزن



مايكل ووفورد

أمل الكوكب

فى كل عام، يقدم الفائزون بجائزة نوبل للعالم خلاصة تجاربهم ورؤاهم التى تتجاوز حدود التخصصات العلمية والأدبية لتلامس جوهر السؤال الإنسانى الأكبر، معنى الحياة.

ففى الأدب والفيزياء والكيمياء والطب والاقتصاد والسلام، يقدم الفائزون أعمالاً تكشف عن أعماق الروح وتضيء مناطق معتمة من التجربة الإنسانية، وتفتح أبواباً جديدة لفهم الكون وقوانينه، وتمنح البشرية أدوات للتأمل فى علاقتها بالطبيعة والوجود.

سماح ممدوح حسن

الفائزون بـ«نوبل 2026»: العالم يستحق حياة أفضل

وتولت «بيلاى»، من بينها العمل فى المحكمة العليا بجنوب إفريقيا، والمحكمة الجنائية الدولية لرواندا، والمحكمة الجنائية الدولية، كما شغلت منصب المفوضة السامية للأمم المتحدة لحقوق الإنسان، وترأست لجنة التحقيق الدولية المستقلة التابعة للأمم المتحدة بشأن الأرض الفلسطينية المحتلة. وهى أيضاً قاضية فى محكمة العدل الدولية ضمن القضية التى تواجه فيها ميانمار اتهامات بارتكاب الإبادة الجماعية.

لكن أهمية تجربتها تأتى من إسهامها فى تطوير فهم القانون لل جرائم المرتكبة بحق الإنسان، ففى المحكمة الجنائية الدولية لرواندا، ارتبط اسمها بتطورات قانونية مهمة أكدت أن الاعتصاب والعنف الجسدى قد يشكلان جرائم ضد الإنسانية، وقد يندرج ضمن أفعال الإبادة الجماعية فى ظروف محددة.

كما أسهمت فى مسار قضائى أرسى سابقة بشأن إمكان توجيه اتهامات بالتحريض على الإبادة الجماعية استناداً إلى نشر الدعاية.

ومن أبرز محطات مسيرتها، رئاستها لجنة التحقيق الدولية المستقلة التابعة للأمم المتحدة بشأن الأرض الفلسطينية المحتلة، التى خلص تقريرها الصادر فى سبتمبر ٢٠٢٥ إلى أن إسرائيل ارتكبت إبادة جماعية فى قطاع غزة.

6 ملوك الأرقام

فاز الاقتصاديان الأمريكان روبرت إى. هول، الأستاذ بجامعة ستانفورد، ومايكل وودفورد، الأستاذ بجامعة كولومبيا، بجائزة نوبل فى العلوم الاقتصادية لعام ٢٠٢٦، تقديراً لأبحاثهما فى «الأسس الجزيئية لاستقرار الاقتصاد الكلى، التى أسهمت فى تطوير نماذج اقتصادية تساعد الحكومات والبنوك المركزية على الحد من التقلبات الاقتصادية ومواجهة الأزمات.

وحسب بيان الأكاديمية الملكية السويدية، أعاد العالمان بناء النماذج الاقتصادية التقليدية، بالانتقال من الاعتماد على العلاقات الإحصائية بين مؤشرات مثل التضخم والإنتاج والاستهلاك، إلى دراسة القرارات الفردية للأسر والشركات، وكيف تؤثر هذه القرارات مجتمعة فى الاقتصاد ككل.

وتعود أهمية هذا التحول إلى الأزمات التى شهدتها الاقتصاد العالمى خلال سبعينيات القرن الماضى، عندما واجهت الدول الغربية مزيحاً من التضخم المرتفع والبطالة وضعف النمو، حيث أثارت هذه التجربة تساؤلات حول قدرة النماذج السائدة آنذاك على تفسير التقلبات الاقتصادية والتعامل معها.

وركزت أبحاث هول ومايكل وودفورد على أن قرارات الأسر والشركات لا تتحدد فقط وفق الظروف الحالية، بل تتأثر أيضاً بتوقعاتها بشأن المستقبل. فالأسر تضع فى اعتبارها دخلها المتوقع عند اتخاذ قرارات الادخار والإنفاق، بينما تتراعى الشركات توقعاتها الاقتصادية عند تحديد الأسعار. ومن ثم، يمكن لقرارات الحكومات والبنوك المركزية، وطريقة إعلانها عن السياسات الاقتصادية، أن تؤثر فى تلك التوقعات وتوجه النشاط الاقتصادى.

«البصريات الوراثية، وأصبحت من أهم أدوات دراسة الدماغ.

بدأت القصة فى تسعينيات القرن الماضى، عندما كان العالم الألمانى بيتر هيجمان يدرس طحلياً أخضر وحيد الخلية يسمى «كلاميدوموناس»، وكان هذا الكائن يستطيع الإحساس بالضوء والتحرك نحوه.

واكتشف «هيجمان»، أن الطحلب يمتلك بروتيناً حساساً للضوء، وعندما تعاون مع جورج ناجل، تبين أن هذا البروتين يعمل مثل قناة تفتتحها الإضاءة وتسمح بمرور الأيونات، فتولد إشارة كهربائية. وهنا ظهرت فكرة ثورية، إذا كان الضوء يستطيع تشغيل هذه القناة فربما يمكن استخدامه للتحكم فى الخلايا العصبية أيضاً.

وطور كارل ديسبروت هذه الفكرة، وتمكن مع فريقه من إدخال البروتين الحساس للضوء إلى خلايا عصبية، ثم استخدام الضوء لتشغيلها بدقة شديدة.

وبإلحاف ضوئية دقيقة، استطاع الباحثون الوصول إلى خلايا محددة داخل دماغ حيوان حى، وتشغيلها ومراقبة السلوك الذى ينتج عن ذلك، ما غير طريقة دراسة الدماغ.

فبدلاً من مجرد ملاحظة أن نشاط منطقة معينة يرتبط بالخوف أو الحركة أو الذاكرة، أصبح العلماء قادرين على تشغيل مجموعة محددة من الخلايا واختبار ما إذا كانت هى التى تسبب هذا السلوك بالفعل.

وانتشرت «البصريات الوراثية» سريعاً فى أبحاث علم الأعصاب وأصبحت تستخدم لدراسة دوائر دوائر مرتبطة بالخوف والقلق والإدمان والصرع والذاكرة وغيرها.

كما فتحت الباب أمام تجارب علاجية، من بينها محاولات لاستعادة جزء من القدرة على الرؤية لدى بعض المصابين بأمراض الشبكية، من خلال جعل خلايا عصبية متبقية فى العين تستجيب للضوء. لكن هذه التطبيقات العلاجية لا تزال فى مراحل مبكرة، بينما تظل التقنية فى الأساس أداة بحثية لفهم طريقة عمل الدماغ.

5 قاضية «الإبادة»

اختارت لجنة نوبل أن تمنح جائزتها للسلام ٢٠٢٦ للقاضية الجنوب إفريقية نافي بيلاي، تقديراً لمسيرة كرسيتها للدفاع عن العدالة، وملاحقة مرتكبي الجرائم الدولية.

ووفقاً للجنة، فقد اختيرت بيلاي تكريماً لمسيرة قضائية طويلة، وتذكيراً بحاجة العالم إلى نظام قانونى دولى أكثر قوة وشمولاً، فى وقت تتعرض فيه مؤسساته لضغوط متزايدة، وتواجه فيه قواعد المساءلة تحديات متصاعدة.

فحين تتسع الحروب وتفتل قوى من المحاسبة، يغدو القانون أحد الخطوط الأخيرة الفاصلة بين العدالة والفضوض.

ولدت «بيلاي»، فى مدينة ديربان بجنوب إفريقيا، لعائلة من أصول تاميلية هندية، ونشأت فى ظل نظام الفصل العنصرى الذى جعل التمييز والإقصاء جزءاً من الحياة اللادين. لكنها اختارت القانون طريقاً لمواجهة هذا الواقع، وأصبحت محامية دافعت عن نيلسون مانديلا وآخرين ممن قاوموا النظام.

مسيرتها من ساحات النضال داخل بلادها إلى أروقة القضاء الدولى.

الفرنسى هنرى كاجان واليابانى كين سوهاي بجائزة نوبل فى الكيمياء لعام ٢٠٢٦. فقد أظهرت تجاربهما أن بعض التفاعلات الكيميائية تستطيع تضخيم انحياز بالغ الصغر وتحويله إلى نتيجة واضحة، بحيث يصبح أحد الشكلين المحتملين للجزء هو الغالب.

قد تبدو الفكرة مجرد مسألة تتعلق بهندسة الجزيئات، لكنها ترتبط مباشرة بكيفية عمل الأدوية، ويسؤال علمى أقدم وهو لماذا تعتمد الحياة على أشكال محددة من الجزيئات؟

لكى نفهم أهمية الاكتشاف، علينا أن نتخيل الجزء فى ثلاثة أبعاد. هناك جزيئات يمكن أن توجد فى صورتين متعاكستين، تشبه إحداهما اليد اليمنى والآخرى اليسرى. هما متطابقتان فى تركيب الذرات لكن ترتيبهما فى الفراغ مختلف. ويعرف هذا الاختلاف باسم الكيرالية.

وهذا الفرق مهم لأن الجزيئات الموجودة داخل أجسامنا ليست عشوائية الشكل. فالبروتينات والمستقبلات الخلوية لها بنية دقيقة، ولذلك قد تتفاعل مع أحد الشكلين بصورة مختلفة تماماً عن الآخر.

لهذا السبب، عندما يصنع الكيميائيون مركباً دوائياً، لا يكفى أحياناً الحصول على الجزء نفسه. بل يجب الحصول على الترتيب الفراغى الصحيح له.

فى الظروف العادية، إذا كان التفاعل قادراً على إنتاج الشكلين فإنه يميل إلى تكوينهما معاً. لكن «كاجان»، طرح سؤالاً مختلفاً، ماذا لو استطاع أحد الشكلين أن يساعد على إنتاج المزيد من نفسه؟ هنا يمكن أن تبدأ دائرة من التضخيم.

إذا كان هناك انحياز بسيط جداً فى البداية، فإن الشكل الموجود بنسبة أكبر قليلاً يمكن أن يسهم فى تكوين المزيد منه. والزيادة الجديدة تمنحه أفضلية أكبر، فتتكرر العملية مرة أخرى. بهذه الطريقة لا يبقى الفرق الصغير فرقاً صغيراً، وإنما يتحول تدريجياً إلى سيطرة واضحة.

وهذا ما أظهره كاجان، من خلال أبحاثه فى التحفيز الذاتى غير المتناظر. فقد أثبت أن ناتج التفاعل نفسه يمكن أن يساعد فى دفع التفاعل نحو إنتاج المزيد من النوع نفسه.

ولا تتوقف أهمية هذه الأبحاث عند الكيمياء، بل تمتد إلى سؤال كيف بدأت الحياة؟ فالكائنات الحية تعتمد على أشكال محددة من بعض الجزيئات لكن العلماء لا يعرفون حتى الآن لماذا اختارت الحياة هذه الأشكال دون غيرها.

4 البصريات الوراثية

كيف تتحول إشارات مليارات الخلايا العصبية إلى حركة أو ذاكرة أو خوف أو قرار؟ ظل هذا السؤال من أصعب الغاز علم الأعصاب، إلى أن اكتشف العلماء طريقة يستخدم فيها الضوء للتحكم بنشاط خلايا عصبية محددة.

ولهذا الإنجاز، منحت جائزة نوبل فى الطب لعام ٢٠٢٦ إلى كارل ديسبروت وبيتر هيجمان وجورج ناجل، تقديراً لاكتشافاتهم التى قادت إلى تطوير تقنية تُعرف باسم

السويدية للعلوم جائزة نوبل فى الفيزياء لعام ٢٠٢٦ للفيزيائى فرانسيس هالزن، تقديراً لإسهاماته الحاسمة فى إنشاء مرصد «آيس كيوب»، واكتشاف النيوتريونات عالية الطاقة القادمة من مصادر فلكية خارج الأرض.

ويُنتج هذا الإنجاز للعلماء دراسة أحداث كونية بعيدة وعنيفة باستخدام جسيمات يصعب رصدها، ويفتح نافذة جديدة على الكون تختلف عن الوسائل التقليدية التى تعتمد على الضوء.

وتكمن أهمية عمل «هالزن»، فى تطوير مرصد ضخم يرصد النيوتريونات، وهى جسيمات دون ذرية صغيرة للغاية لا تحمل شحنة كهربائية، وتتفاعل مع المادة بدرجة ضعيفة جداً. ولهذا تستطيع عبور مسافات هائلة فى الكون وال مرور عبر الأرض وأجسامنا دون أن نشعر بها.

ولم أعدد هالزن من هذه الجسيمات عبر أجسامنا باستمرار، لكن رصدها يظل تحدياً علمياً كبيراً. وفى المقابل، تمنحها هذه الخاصية أهمية استثنائية، لأنها تستطيع الوصول إلينا حاملة معلومات عن أماكن بعيدة فى الكون، دون أن تتأثر كثيراً بالمادة أو المجالات المغناطيسية التى تعترض طريق جسيمات أخرى.

وبذلك يمكن أن تساعد النيوتريونات العلماء على دراسة مناطق كونية شديدة النشاط مثل البيئات المحيطة بالثقوب السوداء، والكشف عن عمليات لا يمكن فهمها بالاعتماد على الضوء وحده.

لتحقيق ذلك، أسهم «هالزن»، فى تطوير مرصد «آيس كيوب»، فى القطب الجنوبي.

وعلى عكس التلسكوبات المعتادة، لا يعتمد المرصد على التقاط الضوء القادم من النجوم والمجرات، بل يستخدم شبكة من أجهزة الكشف الضوئية المدفونة على أعماق تصل إلى نحو كيلومترين تحت سطح الجليد.

ويغطى المرصد حجماً يقارب كيلومتراً مكعباً من الجليد، إذ يتحول الجليد نفسه إلى جزء أساسى من عملية الرصد.

وقال «هالزن»، عقب إعلان الجائزة إنه لم يكن يتوقع الحصول على نوبل، مشيراً إلى أن المشروع احتاج إلى المثابرة والحق، إلى جانب العمل العلمى المستمر.

وشدد على أن الجائزة ليست نجاحاً فردياً بل ثمرة عمل مئات العلماء والباحثين الذين شاركوا فى المشروع على مدار سنوات طويلة، ووضم تعاون «آيس كيوب»، أكثر من ٤٥٠ باحثاً من ١٤ دولة، إلى جانب جامعات ومؤسسات علمية متعددة.

وعندما سُئل «هالزن»، عن إمكانية استخدام النيوتريونات يوماً ما للتواصل مع حضارات خارج الأرض، أشار إلى أن بعض أصدقائه اقترحوا الفكرة، لكنه أكد أن أولوياته الآن هى تطوير علم فلك النيوتريونات وفهم مصادر هذه الجسيمات.

3 أسرار الأجسام

ماذا يحدث عندما تبدأ عملية كيميائية بشارك لا يكاد يُلاحظ، ثم ينتهى الأمر بأن يصبح أحد احتمالي هو السائد تقريباً؟ هذا هو جوهر الأبحاث التى فاز عنها



كارل ديسبروت



هنرى كاجان

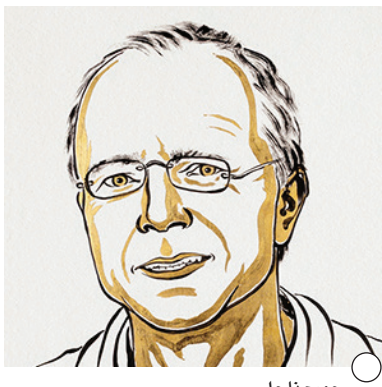


الفائزون يقدمون أعمالاً تكشف عن أعماق الروح وتضيء مناطق معتمة من التجربة الإنسانية

الفائزون يقدمون أعمالاً تكشف عن أعماق الروح وتضيء مناطق معتمة من التجربة الإنسانية



بيتر هيجمان



جورج ناجل

1 هاربة من عصر الإغريق

لم تكن آن كارسون فى قاعة الأكاديمية السويدية حين وصلها الخبر. كانت فى أيسلندا تستمع إلى صوت الريح. هكذا نقلت إنجريد كارليرج الأمانة الدائمة للأكاديمية السويدية، اللحظة التى تلقت فيها الشاعرة والكاتبة الكندية مكالمه تحمل نبأ فوزها بجائزة نوبل فى الأدب لعام ٢٠٢٦.

ولعل المفارقة أن صورة الكاتبة التى تستقبل واحدة من أرفع الجوائز الأدبية فى العالم بينما تنصت إلى الريح فى أيسلندا، تبدو مناسبة تماماً لكاتبة أمضت مشروعهما الأدبى فى الإصغاء إلى أصوات بعيدة كأصوات الشعراء الإغريق والأساطير القديمة والنصوص الكلاسيكية، ثم إعادة دمجها بعالمنا الحديث بأشكال أكثر حداثة.

وأعلنت الأكاديمية السويدية عن منح آن كارسون الجائزة عن أعمالها الجريئة والمبتكرة التى امتزجت فى حوار مرح بالتقليد الكلاسيكى وخلقت أشكالاً جديدة للأدب المعاصر، وتختصر تلك العبارة من مقدمة قرار منحها الجائزة تجربتها كلها كامرأة تنظر إلى الماضى لا باعتباره متحفاً بل مادة حية يمكن إعادة تشكيلها.

ولدت آن كارسون فى تورونتو الكندية عام ١٩٥٠، ودرست اللغات والدراسات الكلاسيكية، وحصلت على الدكتوراه عام ١٩٨١، ومن بداية مسيرتها لم تفصل بين عمل الباحثة فى النصوص القديمة وعمل الشاعرة فى البحث عن معنى جديد.

ووصف أندرس أوسون رئيس لجنة «نوبل»، هذا التقاطع بأنه يقع بين «هوس عالم فقه اللغة بالكلمات ورغبة الشاعر فى معنى جديد».

فى كتابها Eros the Bittersweet الصادر عام ١٩٨٦، تتشغل آن كارسون بإيروس إله الحب، لكن الحب عندها ليس حالة عاطفية بسيطة إنه يقوم على المسافة بين الحب والمحسوب، وعلى الألم والرغبة معاً.

وتقول لجنة «نوبل»، إن آن كارسون دأبت فى كتابتها على إدخال أصوات مختلفة فى مواجهة بعضها بعضاً، وعلى وضع منظورين فى الوقت نفسه أمام القارئ، فيما وصفته ب«الرؤية المجسمة».

من أبرز الأمثلة التى توضح قدرة آن كارسون على إعادة اختراع التراث فى Autobiography of Red، روايتها الشعرية الصادرة عام ١٩٩٨، وتعود آن كارسون فيها لأسطورة جيريون الوحش الأحمر المجنح الذى قتله هيراكليس فى إحدى مهامه البطولية.

لكنها لا تكفى بإعادة سرد الأسطورة إنما تأخذ الشخصية القديمة وتمنحها حياة أخرى، فيصحب جيريون مرافقاً وحيداً يقع فى الحب ويعيش ارتباطاً الرغبة والخوف والتكوين، وهكذا تتحول الأسطورة إلى قصة يمكن لقارئ معاصر وحتى لقارئ شاب، أن يرى نفسه فيها.

2 سيد التلسكوبات

من الأدب إلى الفيزياء، تنتقل نوبل إلى أسرار الكون، إذ منحت الأكاديمية الملكية



انتهى موسم نوبل، للآداب لعام 2026 بإعلان فوز الشاعرة والكاتبة الكندية أن كارسون بالجائزة، عن أعمال وصفتها الأكاديمية السويدية بأنها جريئة ومبتكرة، وتقيم حوزاً مع التراث الكلاسيكي وتبتكر أشكالاً جديدة للآداب المعاصر.

كما انتهى مع الإعلان، مرة أخرى، الانتظار العربي السنوي لاسم أدونيس: الشاعر الذي يكاد يكون قد أصبح جزءاً ثابتاً من موسم التكهّنات بـ نوبل، حتى صار الحديث عن فرصة في الفوز يتكرر في كل شهر أكتوبر.

ويمكننا القول إنه لا أحد خارج الأكاديمية

السويدية يستطيع أن يقدم إجابة قاطعة عن سؤال

لماذا لم يفز أدونيس؟ لأن الترشيحات الرسمية

للجائزة وما دار حولها تظل سرية لعقود حسب

قواعد الجائزة، وبالتالي ما نقرأه كل عام عن

المرشحين ليس بالضرورة قائمة الترشيحات

الرسمية، وإنما خليط من التوقعات والتكهّنات

وقوائم المراهنات. والمحصلة أن اسم أدونيس ظل حاضراً بقوة في هذه الدائرة لسنوات طويلة، حتى وصفه البعض بأنه المرشح العربي الدائم للجائزة، ومع كل إعلان للفائز، تنهال إما اللطميات على عدم فوزه، أو السخرية من اسمه الذي يحمل خلفه منجزاً تاريخياً في العطاء الأدبي والنقدي.

فلماذا ننتظر أدونيس كل عام؟ ولماذا أصبح عدم

فوزه خبراً يحتاج إلى تفسير، بينما

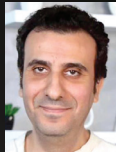
لا نعرف أصلاً إن كان موجوداً في

دائرة ترشيحات الأكاديمية؟ ولماذا

نجعل، ربما رغماً عنه، مسئولاً عن

تحقيق أحلامنا الساذجة بـ نوبل

عربية ثانية؟!



محمد هشام

عُقدة خليفة النجيب»



لماذا لا يفوز أدونيس بـ«نوبل»؟

يُرشح منذ نصف قرن تحت ضغوط «مواقع المراهنات» حتى صار جزءاً من قاموس الجائزة السنوي

1 مرشح «إلى يوم يُعتون»

بداية ترشيح أدونيس لجائزة نوبل ليست وليدة اللحظة المراهنة، فقبل أكثر من ٢٥ عاماً وهو ضيف دائم على قوائم التوقعات والمراهنات حتى صار جزءاً من قاموس الجائزة السنوي.

وكل هذا مرتبط بسلسلة طبيعية يوجهها المتابعون في أكتوبر من كل عام، مثل من سيفوز؟ وهل يكون العام عام شاعر أم روائي؟ وهل تذهب الجائزة إلى كاتب من منطقة جغرافية لم تصلها من قبل؟

وبين عشرات الأسماء التي تتغير من عام إلى آخر، بقي أدونيس حاضراً في المشهد بدرجات متفاوتة، ففي عام ٢٠٠٣، على سبيل المثال، تصدر اسمه توقعات عدد من النقاد والمراهنين على الجائزة، وقدمته تقارير صحفية باعتباره أحد أبرز المرشحين.

واستمر الأمر على ذلك المنوال، خلال السنوات التالية حتى عام ٢٠١٠، الذي شهد بالفعل دعوات ومقالات أدبية عديدة تناقش صراحة أحقية أدونيس بالجائزة، وفي ٢٠١١ تصدر بالفعل القوائم في شركة المراهنات البريطانية Ladbrokes. ووصفه تقرير في The Guardian بأنه «مرشح دائم» في السنوات السابقة، بل ذهب الحديث في ذلك العام إلى حد اعتباره المرشح الأوفر حظاً والأكثر استحقالاً.

والمفارقة هنا هو وجود إشارات البعض على أن أدونيس مرشح، رغم عدم وجود أي إثبات رسمي على ذلك، فكل ما يُتداول كل عام عن «مرشحي نوبل» ليس قائمة رسمية تكشفها الأكاديمية السويدية، لأن تلك القائمة لا تُكشف بالأساس للجمهور وتظل سرية لمدة ٥٠ عاماً حسب القواعد المنصوص عليها في موقع الجائزة، وبالتالي، من أين جاء كل هؤلاء المتابعين باسم أدونيس أصلاً؟

وهكذا نشأت حول أدونيس حالة خاصة، ليصبح الرجل الذي لا نعرف على وجه اليقين عدد المرات التي ترشح فيها رسمياً. إن كان قد ترشح أصلاً -وإذاً من أكثر الأسماء رسوخاً في الذاكرة الجماهيرية لموسم الترشيحات نفسه، وأصبح وجود اسمه في التوقعات حدثاً سنوياً قائماً بذاته. لكن لو سألت كل المشاركين في هذا الزخم سواء

لا يوجد إثبات على ترشيحه رسمياً لأن القوائم تظل سرية 50 عاماً



نجيب محفوظ

من المؤيدين أو الرافضين لترشيحه: «هل تعرفون حقاً منجز أدونيس؟ وهل كونتم تقييماً حقيقياً بناءً على قراءة جادة لكاتبه؟، فما شكل الإجابة التي سنحصل عليها؟»

وربما ارتبط حضور أدونيس أيضاً بأمنية ثقافية عربية أوسع وهو أن تستعيد نوبل صلتها بالآداب العربية، بعد عقود من فوز نجيب محفوظ عام ١٩٨٨، وأن يظهر اسم عربي جديد في قائمة الفائزين. لذلك فجزء من الإلحاح على فوزه بالآداب العربية، يعد عقود من فوز نجيب محفوظ

الذين يستحقهما. هذا الإلحاح يحدث في الفانزين. لذلك فجزء من الإلحاح على فوزه بالآداب العربية، يعد عقود من فوز نجيب محفوظ

الذين يستحقهما. هذا الإلحاح يحدث في الفانزين. لذلك فجزء من الإلحاح على فوزه بالآداب العربية، يعد عقود من فوز نجيب محفوظ

الذين يستحقهما. هذا الإلحاح يحدث في الفانزين. لذلك فجزء من الإلحاح على فوزه بالآداب العربية، يعد عقود من فوز نجيب محفوظ

الذين يستحقهما. هذا الإلحاح يحدث في الفانزين. لذلك فجزء من الإلحاح على فوزه بالآداب العربية، يعد عقود من فوز نجيب محفوظ

الذين يستحقهما. هذا الإلحاح يحدث في الفانزين. لذلك فجزء من الإلحاح على فوزه بالآداب العربية، يعد عقود من فوز نجيب محفوظ

الذين يستحقهما. هذا الإلحاح يحدث في الفانزين. لذلك فجزء من الإلحاح على فوزه بالآداب العربية، يعد عقود من فوز نجيب محفوظ

الذين يستحقهما. هذا الإلحاح يحدث في الفانزين. لذلك فجزء من الإلحاح على فوزه بالآداب العربية، يعد عقود من فوز نجيب محفوظ

مثالي، وهي صياغة واسعة تركت للأكاديمية مساحة كبيرة في تفسيرها وتطبيقها.

ومع مرور السنوات، كشفت الاختيارات الجائزة غير المتوقعة والغريبة أحياناً، عن تنوع هائل في الأجناس الأدبية، واللغات، والمناطق الجغرافية، والأجيال، والمشروعات الفنية؛ الأمر الذي يجعل تحويل الجائزة إلى معادلة ثابتة من نوع «هذا الكاتب مهم، إذن يجب أن يفوز» تبسيطاً غير حقيقي لطبيعة الاختيار.

وبسبب ذلك ظهرت مشكلة أخرى في حالة أدونيس تحديداً، فربما يكون تكرار اسمه قد صنع توقفاً أكبر من المعلومات المتاحة عنه، لأنه حين يتكرر الاسم عاماً بعد عام في الصحافة وقوائم المراهنات، يتحول «احتمال الفوز» بمرور الوقت إلى ما حقيقة مستقرة في الوعي العام.

ومع كل موسم جديد، لا يعود سؤال «هل يمكن أن يفوز؟، وإنما «لماذا لم يفز حتى الآن؟»، وكان الجائزة حق مؤجل له، لا قرار أدبي تتخذه مؤسسة وفق معاييرها الخاصة.

وقد يكون من الخطأ أيضاً البحث عن «سبب عربي» جاهز لعدم فوزه؛ كأن الجائزة تعتمد تجاهل الأدب العربي، أو كأن وجود نجيب محفوظ على قائمة الفائزين يفرض بالضرورة أن يأتي بعده شاعر عربي آخر، لأن كل هذه استنتاجات أكبر من المعطيات التي لا نملكها أصلاً في عالمنا العربي، الذي بالكاد يعرف مثقفوه الشاعرة الفائزة هذا العام، وهي أن كارسون.

نحن بالفعل لا نعرف شيئاً عن «أساطات» الكتابة الأدبية في الغرب رغم كل ما نمتلكه من وسائل اتصالات حديثة وقدرة رقمية هائلة على ترجمة أي أعمال أجنبية.

وفي المقابل، فإن غياب فائز عربي ثانٍ منذ نجيب محفوظ يظل ظاهرة وحقيقة ثقافية تستحق التوقف عندها، لا باعتبارها دليلاً على مؤامرة أو انحيازاً كما يفترض البعض، وإنما كسؤال مشروع عن مدى حضور الأدب العربي الآن في المشهد الأدبي العالمي، وعن مدى وصوله وترجمته وتلقيه خارج لغته.

ربما إذا أردنا فعلاً أن نصف أدونيس، أن نقرأ تجربته باعتبارها تجربة أدبية مستقلة وليس من خلال ما ينقصها من الجوائز؟ لأن «نوبل» في النهاية ليست معياراً نهائياً للقيمة.

3 سخرية «الصغار»

إذا وضعنا «نوبل» جانباً للحظة، لن نسأل لماذا لم يفز أدونيس بل ماذا قدم للشعر العربي حتى صار اسمه حاضراً في النقاش حول واحدة من أكبر الجوائز الأدبية في العالم.

منذ بداياته، ارتبط مشروع أدونيس بمحاولة

زحزحة الحدود المستقرة للقصيدة العربية، وإعادة النظر في علاقتها باللغة والتراث والتاريخ، حيث رأى التراث أكبر من نموذج مكتمل ينبغي تكراره، وإنما مادة للحوار والتأويل وإعادة البناء.

ومن هنا جاء حضوره في قلب نقاشات الحداثة الشعرية العربية، بما أثاره شعره وكتاباته النقدية من أسئلة حول شكل القصيدة ووظيفتها، وحدود الموروث، وإمكانات التجديد.

وعلى امتداد عقود، لم يقتصر حضوره على الشعر، بل امتد إلى النقد والفكر، ليصبح واحداً من أكثر الأسماء تأثيراً، ولعل كتابه «الثابت والمتحول».. بحث في الإبداع والتابع عند العرب، والذخيم. ولا يعني ذلك أن تجربة أدونيس فوق النقد، أو أن مكانته تمنحه حصانة من الاختلاف معه، فقد ظلت أفكاره ومواقفه موضع نقاش واعتراض، سواء في تصوره للتراث العربي الإسلامي، أو في آرائه السياسية والفكرية.

لكن هنا تحديداً ينبغي التمييز بين نقد مشروعه الأدبي ومناقشة مواقفه، وبين اختزال الاثنين في أحكام ساخرة لا تترك مساحة لقراءة منصفة، لأن الاختلاف مع الشاعر لا يلغي ضرورة التعامل الجاد مع منجزه، كما أن تقدير شعره لا يلزم أحداً بالموافقة على مواقفه.

وتطوف تلك الظاهرة على السطح في موسم نوبل، حيث يقدم أدونيس قبل إعلان النتيجة، باعتباره أملاً عربياً كبيراً وإسماً قادراً على استعادة حضور الأدب العربي في الجائزة، لكن ما إن يذهب الفوز إلى كاتب آخر حتى تنقلب النبرة في بعض التفاعلات إلى السخرية من أدونيس نفسه، وكان عدم الفوز كشف فجأة عن انعدام قيمته أو عن وهم المكائنة التي حظى بها.

وتتداخل في هذه السخرية أسباب مختلفة؛ منها خيبة التوقعات المتكررة، ومنها خلافات سياسية وأيديولوجية سابقة معه، ومنها ببساطة ثقافة «التعليق السريع» والخفة التي تحول كل حدث إلى مادة للتندر.

ولا يصح، بالطبع، رد كل نقد لأدونيس إلى خصومة سياسية أو أيديولوجية؛ فهناك اعتراضات أدبية وفكرية جديدة على مشروعه تستحق المناقشة، لكن من المشروع أيضاً التساؤل عما إذا كانت بعض موجات السخرية من عدم فوزه تتعلق بالجائزة فعلاً أم أنها تجد في المناسبة فرصة لتصفية خلافات أقدم مع الشاعر ومواقفه.

ربما أن الألوان لأن تخرج أدونيس من موسم نوبل، ونعود إلى كتبه؛ أن نقرأ شعره ونقده، ونختلف مع أفكاره ومواقفه إن شئنا. لكن عبر قراءة جادة لا عبر أحكام تصنعها نتيجة جائزة، فاستعادة منجزه لا تمنح تحويله لدلالة عجيبة، بل إنصافه بالقراءة ووضع تجربته في سياقها الأدبي والفكري.



أدونيس ليس مسئولاً عن تحقيق أحلامنا الساذجة بـ«نوبل عربية ثانية»





لكل واقعة قصة.. وربما تروى بأكثر من رواية. تزرخ الكتب والوثائق والسجلات والمذكرات التاريخية، وحتى الأعمال الأدبية- بالعديد من الروايات المتناقضة.. عن حادثة واحدة.. مثلاً هناك شهادات تشير إلى وجود روايتين متناقضتين تماماً حول كيفية وصول مسودة رواية «أولاد حارتنا» إلى الأستاذ محمد حسنين هيكل، رئيس تحرير الأهرام، ١٩٥٧-١٩٧٤، الأولى تؤكد أن الكاتب الكبير توفيق الحكيم هو الذى قدمها لهيكل، والثانية تقول إنها وصلت إليه عن طريق الكاتب الصحفي على حمدي الجمال!

الروايتان المتناقضتان مسجلتان وموثقتان.. بشهادات دُوِّنت في كتب، وأخرى تم تناقلها شفاهة، وتناقل هذه وتلك كتاب كثيرون.. الرواية حقيقية والشهادات بقيت بلا حسم حتى اليوم: كلمة مقابل كلمة وشهادة مقابل شهادة.

يحدث هذا طوال الوقت.. في المعارك الكبرى والصغرى على السواء.

حدث هذا أيضاً مع قائد الجيش المصرى العظيم أحمد عرابى (١٨٧٩-١٨٨٢)، المعروف بوزير الجهادية، وقائد الثورة العربية.. فهناك روايتان متضاربتان حول ما إذا كان عرابى قد واجه الخديو توفيق من على ظهر حصانه- وهى الرواية الأكثر تداولاً شعبياً، وتعليمياً- أيضاً- وقال له فى ساحة ميدان عابدين جملته الخالدة: «لقد خلقنا الله أحراراً ولم يخلقنا تراباً أو عقاراً».. وبحسب رواية مغايرة فإن عرابى نزل عن سهوة جواده تعبيراً عن التقدير لمنصب الخديو، ثم قدم له مطالب الشعب والجيش.. لدينا إذن روايتان لم يثبت صحة أى منهما بالدليل القاطع. بقيت كلمة عرابى خالدة، وبقيت الروايتان أيضاً بلا حسم.. رواية مقابل رواية.. وكلمة مقابل كلمة.

تتعدد الروايات أيضاً بشأن شخصيات تاريخية كالملك فاروق مثلاً.. هناك من يصوره على أنه مظلوم وأنه رجل وطنى رغم كل ما عرف عنه من مجون ولهو وفساد شخصى وفساد حاشية.. وهناك الشيخ سيد درويش الذى تتضارب الروايات حول أسباب وفاته، فمنها ما يشير إلى أنها تمت بسبب تناوله جرعة زائدة من المخدرات، وهى رواية تنسب للاستعمار الإنگليزى الذى كان يهيمه التخلص من الشيخ سيد، ومنها ما يقطع بأن هذا الاستعمار هو من تخلى عنه بتسميمه لمنعه من استقبال زعيم الوفد سعد زغلول العائد من منفاداً وحدث الأمر نفسه مع الناصر صلاح الدين الأيوبي، هناك رواية تصوره متسامحاً وأخرى تصوره براجماتياً.

فى قضية من أبلغ نجيب محفوظ بفوزه بجائزة نوبل: نحن- صحفيين ومبدعين ومثقفين ومجتمعاً بأسره- أمام إشكالية من هذا النوع: إذا قُدمت فيها معلومات وشهادات وشهود وصور تصطبغ بروايات أخرى تواترت، وشهادات تم الإدلاء بها حتى من أبطالها أنفسهم.. نجيب محفوظ وزوجته عطية الله! وقيتنا.. بقيتنا.. هى تصريحات أو روايات ليست صحيحة. نعم ليست صحيحة.. أسمح لنفسي بأن أقول ما قلت مع الاحترام الكامل والتقدير العميق للأستاذ نجيب نفسه، وهو من هو، ومن نكتب هذا الكتاب لأجل توثيق حقيقة تتعلق به.. وكنت أظن- وبعض الظن ليس إثماً عظيماً- أنه هو من سيتفضل ويحرص على ذكر الحقيقة.. لماذا لم يفعل ذلك؟! لا تكفى علامة استفهام وعلامة تعجب واحدة.. لطفاً ضع ما شئت وما تراه مناسباً منها..

هل نقسم- أنا وشاهد العيان فتحى سعد- على أنها الحقيقة التى حدثت فى ذلك اليوم، ولم يأت عمنا نجيب لا هو ولا زوجته الفاضلة، أو أى كاتب من الكتّاب من المؤثوقين على ذكرها!! هل القسم سيفيد؟! أسمع أصداء القسم تتردد فى جنبات البعض.. متمتمين بسلاح المقولة الشعبية الشهيرة: قالوا لـ.....! لا لسنا حرامية، لا أنا ولا فتحى سعد ولا ابنة نجيب محفوظ، وهى طرف أصيل فى الموضوع ولم تدل بدلوها حتى اليوم «وهذا سؤال كبير سنأتى على ذكره، ولا سائق السيارة شاهين السوداء التى جاءت بها فى ذلك اليوم، عند الثانية والنصف ظهر يوم الخميس ١٣ أكتوبر ١٩٨٨، إلى مقهى فندق شهر زاد بالعجوزة، بينما كانت تمرق كالسهام، تفاصيل وأصداء خبر فوزه بجائزة نوبل فى الأدب لهذا العام.. وتمايل فضاء العالم بأسره، هى روايتى إذن مقابل روايتهم، رواية الكل مقابل واحد فقط هو أنا «وإن كنت مدججاً بشهادة شاهد عيان- وشهود بعضهم رحلوا- وبعض الصور.. وضمير مستريح.. لا يرجو جزاء ولا شكوراً.. فقد فات أوان كل شئ»: التكريم.. الترقى.. جنى المال.. كل هذا انتهى، ولكن الحقيقة وحدها هى الباقية، ولا تموت ولا تسقط بالتقادم..

هل «عملت من الحية قبة»؟ قد يقول قارئ هذه الجملة، وأرد عليه قائلاً: ولماذا يوجه لى هذا الاتهام فقط؟ أليست الأهرام- وجميع الكتب الصادرة عن نجيب محفوظ بعد الجائزة تبرز مقولة الأهرام- غير الصحيحة- بأنها أول من أبلغت نجيب محفوظ بفوزه بنوبل؟ لماذا حين أريد وأكشف الحقيقة، أو أروى بالأدلة وشهود العيان والصور يقال لى «عملت من الحية قبة»؟! لقد فعلوها أولاً.. وخلقوا ومعهم عمنا نجيب نفسه صورة ذهنية معينة، قوامها أنه كان نائمًا وبعض «الأهراميين» أيقظوه من النوم، وأبلغوه بفوزه بالجائزة.

خلق عم نجيب صورة ذهنية معينة، نسب فيها إلى الأهرام هذا السبق، اعتمداً على أنه نجيب محفوظ، وأن ما يقوله لا يمكن مراجعته! كلما راجعت أحدهم، سواء كان كاتباً كبيراً، أو غير كبير، أو محرراً أو متدرباً أو صحفياً مخضرمًا، فى هذه المقولة، وشرحت له أو فندت له أو حاولت يباغتني بقوله: ده نجيب هو اللى قال!

فى الثانية والنصف من ظهر يوم الخميس 13 أكتوبر 1988 كان نجيب محفوظ جالساً على مقهى فندق «شهر زاد» بالعجوزة، فى ميعاد ليس من مواعيده المعتادة، ولم تكن أمامه الصحف التى اعتاد أن يفتحها، ولا فنجان القهوة، ولا السجارة، وكان نصف جسده يميل إلى الأمام كأن شيئاً ما يشغله أو ينتظره.

فى تلك اللحظة وصل إليه صحفى شاب يعمل فى جريدة «الأنباء» الكويتية، اسمه محمود الشربيني، ليبلغه بخبر فوزه بجائزة نوبل، وهو الخبر الذى لم يكن قد وصله بعد، وكان مع «الشربيني» شاهد عيان، والتقطت صور لهما حينها، وجرّت تفاصيل محددة فى المكان.

لكن هذه الرواية بقيت غائبة عن السرد الذى تكرر بعد ذلك لأكثر من 3 عقود، وترسخت بدلاً منها رواية أخرى تقول إن «الأهرام» هى التى أيقظت «محفوظ»، وأبلغته بالجائزة، وهى رواية استندت فى جانب منها إلى ما قاله «محفوظ» نفسه، وتناقلتها الكتب والحوارات والمقالات حتى صارت جزءاً من الصورة المتعارف عليها للحدث.

فى الشهادة التى تنشرها «حرف» فى السطور التالية، يعود «الشربيني» إلى تلك اللحظة، لا ليطالب بشيء فات أوائه، بل ليقول إن ما حدث يختلف عما رُوى، وأنه هو من أبلغ «محفوظ» أولاً، مدعوماً بشهادة شاهد عيان وصور، كما يسأل سؤالاً بسيطاً: لماذا لم يتحدث «محفوظ» عن هذا المشهد مطلقاً، ولا ابنته التى جاءت لاصطحابه فى اليوم نفسه، رغم أن الأمر كان كبيراً؟

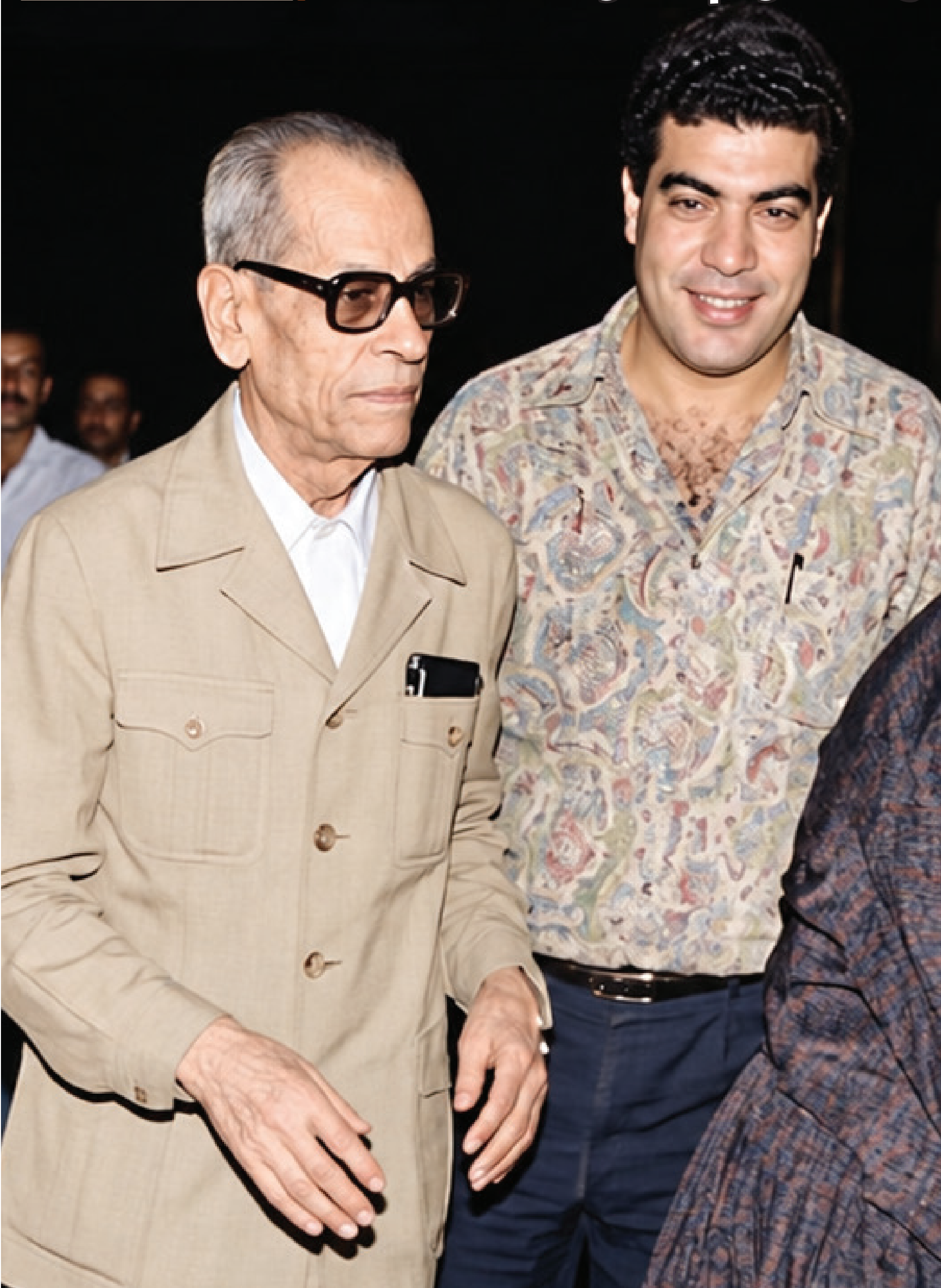
ل

أنا رسول نوبل

محمود الشربيني: أبلغت

نجيب محفوظ بخبر الفوز

و«الأهرام» سرقته حقى!





أنا رسول نوبل

نجيب محفوظ نسب إلى «الأهرام» سبق إبلاغه بخبر الفوز بالجائزة على غير الحقيقة بينما أنا من أبلغته

الناقد السكندري «شوقي بدر يوسف» أى إشارة أو تضمين لهذه الحقائق، وأعلن لى «إنه يصدد إخضاعها للبحث والدراسة».

من المهم أن نتذكر الأجواء العامة التى عاشها محفوظ وأسرته، فسنبتنى عليها جانباً مهماً مما سيرد فى هذا الكتاب، وما سيهتم بإبرازه والوصول إليه، وقبل أن أصل إلى حيث صيغ محفوظ لأسرته بصيغته المحافظة، أذكر أنه فى حديثه مع النقاش عن توقعاته التى سبقت ليلة الإعلان عن الجائزة، فقد دار حوار فى الأهرام بين أقطاب الأدب والفكر الذين كانت الأهرام تزدهر بهم آنذاك، من الحكيم وإدريس والشرقاوى وشروت أباطة وزكى نجيب ويوسف وجوهر وبنيت الشاطئ وغيرهم، وقد كان تجمعهم- بحسب التوقيف الذى أشار إليه محفوظ فى حديثه مع رجاء النقاش- صباح يوم الأربعاء، أى قبل سويعات من إعلان الفائز بالجائزة، فقد نقل النقاش عن محفوظ أنه قال لهم: غداً سقررأ خبراً صغيراً فى الأهرام عن الفائز بالجائزة وينتهى الأمر! هل كانت تلك الرؤية نوعاً من «التقية»، كما تساءلت سابقاً، أم أنها كانت نوعاً من التسرع؟ أو الاستسهال؟ أو التبسط؟ أو كانت تقتدر إلى العمق والتأنى من كاتب مبدع له نظراته العميقة للأمور، ولكن منذ متى كان ممكناً أن يكتشف أحداً «التقية»، إلا من خلال ممارسات عديدة ومتكررة! كان غريباً عجيبياً أن يطرح رؤيته تلك، فنرى فى اليوم التالى بدلاً من أن يكون الفائز مجرد خبر على عمود، بأن الخبر يشير إلى فوزه هو بالجائزة، وأنه امتد ليشغل الصفحة الأولى، ويعنوان يُنشر على ثمانية أعمدة: نجيب محفوظ يفوز بجائزة نوبل فى الأدب، وخاب ظن محفوظ، فقد شوهد وهو يتصفح الأهرام، ويبدو المانشيت «مللع»، معه فى الصورة، بينما هو يتابع البقية فى الصفحات الداخلية!

قال محفوظ للنقاش إنه ليس مهتماً بنوبل ولا يحب حرق الدم فى انتظار الجوائز.. ومع هذا أتت إليه ولم تذهب إلى غير، كان يشاقق إليها! هل فرض محفوظ هذه الأجواء فى بيته، فلم يعد أحد يهتم بها سوى عطية الله، التى أشارت حوارات عديدة إلى أنها تحدثت لـ محفوظ باهتمام شديد عنها وحملت بها، وأن هذا الحلم الذى عاشته زوجته كان يمثل عبئاً ثقيلاً على نفسه! الأجواء التى عاش فيها محفوظ وأسرته، هل فرضت عليهم أوعاماً من العزلة الإعلامية؟ لو جمعنا أحاديثهم وتصريحاتهم- حتى انشردت ابنته هدى بالشهد الإعلامى بعد رحيل الأب والأم والشقيقة- لا تملأ صفحة جريدة ولا تقطع صفحاتى دول فى مجلة مصرية ملونة! هل كان نجيب محفوظ متحزراً فى الكتابة من قيود الحياة والعادات والتقاليد- وإن كان يعبر بأدب وباحترام وبغير إسفاف أو ابتدال وبمهارة فائقة- لكنه كان ديكتاتوراً صارماً كرجل محافظ! لم نعرف غير محمد سلموى الذى دخل بيته مرات عديدة.. لكن محفوظ لم يُعزب أحداً من أصدقائه بحيث يكونون من أهل البيت.. لا يفكر محفوظ بهذه الطريقة المصرية «ألهللية».. هل كان هذا سبباً فى أن مشهداً كالتى كنت البطل الرئيسى فيه، وأنا أبلاغه بفوزه بنوبل، مر مرور الكرام عليه، لا أنه ابنته كانت طرفاً فيه، عندما جاءت الاصطحابه، بعد أن أبلغته وأخذت تصريجه وتم تصويره فى المقهى وفى الشارع؟ فلم يتحدث الرجل عن هذا المشهد مطلقاً وكأنه مخاف من ذاكرته، وليس هو فحسب، فالأبنة التى جاءت لاصطحابه، ولم يبد عليها أى دهشة أو انزعاج أو مفاجأة من تحلقنا حوله وتصويره فى الشارع، لم تنبس حتى اليوم ببنت شفه كما يقولون، ولم تأت على ذكر هذا المشهد مطلقاً! هل خشى محفوظ المحافظ جداً على ابنتيه من ملاحقتهما كونهما إذا عرفت أن ابنتي نجيب محفوظ أن يضايقهما الناس فى الشارع؟ ربما نعم وربما لا، فالرجل اختارهما يضعهما لشر إلى السويد لتكسب الجائزة وهذا شديداً الانضباط عليهما انضباطاً شديداً، ربما- أقول- لم تكونا هدفاً سهلاً للإعلام.. فإلى أى مدى كان ذلك بتوجيهات منه أو من والدتهما؟ فرض الرجل النوبلى شديداً الانضباط عليهما انضباطاً شديداً، ربما- أقول- أسفر فى النهاية عن التزام دينى وارتداء الحجاب من ابنته الاباقية على قيد الحياة، فى تطور لفت انتباه بعض المتابعين، ويحضر المشوهين لنجيب محفوظ وأسرته! نعم هناك من شوهوا تاريخ الرجل، كونه محافظاً جداً وتقليدياً، ووصل بهم الأمر إلى حد اتهام ابنته هدى بالأخوة!

يهمنا فى هذه الأسرة المحافظة أن نمد الخط على استقامته، فنرى إلى أى حد تأثرت أسرته بهذه المحافظة، إلى حد أنها اعتزلت الإعلام إلا قليلاً، حتى إننا فى هذا المشهد المهم جداً والفريد للغاية، «مشهد نوبل الأول»، الذى رسمته أنا- مستعيناً بالعبارة الإلهية وتقدير المقادير والصدفة البحتة أو التوفيق الإلهي- لم نجد ذكراً له من أى نوع! لماذا جرى التعتيم عليه، ومن المسئول عنه، وهل هو نتيجة هذا التحفظ المحفوظي إن جازت التسمية، أم أنه مجرد وهم وخيال من عنديأتنا؟!

من كتاب كنت رسول نوبل إلى نجيب محفوظ



نجيب محفوظ يتحدث لـمحمود الشربيني

قال محفوظ للنقاش إنه ليس مهتماً بنوبل ولا يحب حرق الدم فى انتظار الجوائز



محمود الشربيني مع نجيب محفوظ

أبلغته بالخبر فى الثانية

والنصف من ظهر يوم

الخميس 13 أكتوبر 1988

حين كان جالساً على مقهى

فندق «شهر زاد» بالعجوزة

المهم يوسف إدريس- والذى أبدى اهتماماً شديداً بها، وأكد أنه كان مرشحاً دائماً لها على مدى السنوات الخمس التى سبقت فوز محفوظ بها، لولا أن موقفه السياسية ورفض السلام والتطبيع مع العدو والتشديد الدائم بالكيان الصهيونى، جعلت الجائزة تذهب إلى وجهات أخرى خلافاً لوجهته، حتى إن ثائرته قد شارف بعد فوز محفوظ، ما جعل رجاء النقاش فى مقالات ناقدته لوقفه يصفه بـ«الرافض الوحيد» لفوز نجيب محفوظ بنوبل. انظر: رجاء النقاش: فى حب نجيب محفوظ.

شخصية نجيب محفوظ، ورويتية جداً وتقليدية للغاية فى حياته العادية، لباس معين لا يغيره ولا يغير Style ملاسمة مطلقاً.. ولا حتى طريقة ولا مسارب يومه، إلا فيما ندر.. ويبدو أن بعضاً مما حدث كان خارجاً عن المسار فى هذا اليوم.

لا أظن أن محفوظ كان مثل يوسف إدريس ينتظر إعلان الفائزين بنوبل؟ هل كان موقفه هذا «تقية»؟ يصعب أن تسير أغوار نجيب محفوظ، فالرجل دائماً يلعب كرة قدم وهو نفاثة فى أرض الملعب وكاد أن يلعب لأحد الأدنية الكبرى، لولا أنه من فرط تقليديته ارتدى فى «حضان الميرى والتسرع فى تزيائه»، عندما جاءته الفرصة، ليكون سكرتيرياً برلمانياً لوزير الأوقاف، وبعدها انخرط فى العمل الحكومى، رافضاً كل محاولات الصحافة لاقتلاعه من جذور الوظيفة، ولم تغره الأهرام نفسها بجلالة قدرها إلا فى عام ١٩٧١، عندما كان موعد تقاعده قد حل وقضى وبلغ مآربه منه.

عندما نسى عليه سجانرته وهو فى الأهرام وكان على موعد مع الحرافيش طلب من السائق أن يذهب به إلى البيت ليحضرها، وعندما وجد جمعاً كثيفاً من الصحفيين والإعلاميين ينتظرونه عند مدخل البيت «تحيال» على المشهد، وقرر أن يعود أدراجه إلى كازينو قصر النيل لقاء الحرافيش، من دون أن نعرف هل فكر فى شراء عليه سجانر بديلة أم لا! فى الحقيقة هذا الجزء من بورتريه محفوظ رسمته استناداً لكتابتى رجاء النقاش «نجيب محفوظ صفحات من مذكراته»، وفى نجيب محفوظ.. وفى كليهما لم أعثر على إجابة بشأن المسائل البديلة، هل اشترى زعيم الحرافيش نجيب محفوظ، عليه أخرج أم اعتمد على سجانر توفيق صالح مثلاً أو عادل كامل أحد أعمدة الشلة الحرفوشية!

وعلى الرغم من تقديري العالى لإسهامات الكاتب الكبير والناقد البارح رجاء النقاش، إلا أننى سأدخل بعد قليل فى سجال مع كتابيه، لأنهما تضمنا روايات يجب تفنيدها، مصدرها محفوظ نفسه، وربما «أمن» عليها النقاش أو تركها من دون تحليل أو نقد لأنها لم تمثل هدفاً لرمى انتقاداته. لكننى أسعى من هذا البورتريه الجديد الذى أرسمه ليس فقط استناداً لروايات النقاش، وليس فقط اعتماداً على قراءاتى لكتب الأديب محمد سلموى والصور التى رسمها له كُتّاب آخرون، ورشحت عن حوارات صحفية أيضاً، لا سيما وأننى حاولته ثلاث مرات بعد نوبل، ونشرت له حوارات فى الأدب وفى السياسة وحوار خاص بعنوان «الوجه الآخر لنجيب محفوظ»، «ستجدونها منشورة فى هذا الكتاب، بلغ عدد الحلقات المنشورة منها فى جريدة الأنباء الكويتية ١٢ حلقة.. تستحق أن ينظر إليها بعين النقد والتحليل، وهنا يطل اسم المبدع فؤاد مرسى مرة أخرى، حيث بلغت انتباهى إلى أنه «قرأ الحلقات الاثنتى عشرة، ولا لاحظ أن نجيب محفوظ يستحق الدراسة، من جديد، على ضوء هذه الحلقات التى تبرز ملامح مختلفة عنه، وأنه- أى فؤاد مرسى- لم يجد فى البيولوجرافيا التى أعدها

الذى يجلس عليه، كما هو فى حالات الاهتمام الشديد، أو إذا كان يتحدث إلى أحد.. فيبدى احتراماً معهوداً فيه، ويسعى للإيصال إلى كلمات محدته، كونه ضعيف السمع من إحدى أذنيه، أو فى حالات الترقب الشديد والانتظار.. لمحت هذا بنظرة طائر كشفت لى المكان كله، وأنا ابحت عن صديقى الذى ينتظر لى كل خميس على نفس المقهى «الأساتذ فتحنى سعد، وبالطبع شاهدت الأستاذ نجيب، واندھشت، فقد كان ذلك فى غير مواعيده اليومية، فهو إما يرتاد المقاهى فى الصباح الباكر، أو عند المساء.. بعد أن يكون أخذ قبيلوته المقدسة التى يتوازن بها مع يومه كله.. فيصبح المقهى وفجناج القهوة والسجارة والقبيلة رباعى المتعة عند نجيب محفوظ، لم يكن هناك مجال لى أرتبط أدبياً بنجيب محفوظ، فانا لم أكن محفوظى الهوى فى ذلك الوقت، أو بعد.. ولا حتى إدريسى.. وإنما كنت أفضل أن أكون «هيكلى»! فتتنى الأستاذ هيكلى، وفتتنى الكتاب الصحفيون: صلاح حافظ فى المقدمة «وتلميذاه النشيان عادل حمودة وشقيق أحمد على، ومصطفى أمين ومصطفى شردى ويوسف إدريس «كاتياً سياسياً وقاضاً» ولكنى كنت أكثر انخراطاً وتعلقاً بالذكور زكى نجيب محمود.. لم أكن محفوظى الهوى، وإن كنت قرأت بعض أعماله العلامة، مثل أولاد حارتنا وقلب الليل والثلاثية، لكنه كان الوحيد الذى لم اقترب منه بشكل كبير.. اقتربت من محمود أمين العالم وعرفت معه فى تفاصيل الحزب العمالى الشيوعى وفلسفة المصادفة، وحاورته أكثر من مرة خلال عامين تقريباً، وتحاليت لحاورة زكى نجيب محمود، وكنت أتهيب محاورته، رغم أننى تبيت من إطرانه علنى، كنت أشتد أحد أفضل محاوريه، وسأتى على ذلك فى كتاب آخر، ولكنى لم أفكر فى محاورة محفوظ.. كنت أرى هالة الأديب الكبير طاغية فيما قرأت له من أعمال، وبالتالى لم أتعامل معه- بل لم أجرؤ فى الحقيقة- أن أتعامل معه على أنه مجرد موضوع أو حوار صحفى وينتهى الأمر.. حاشاى أن أفكر فى ذلك.. قد يكلفنى رئيس التحرير بمحاورة وزير أو حتى كاتب أو مسئول مهم، فاستعد استعدادات كانت تكفى من وجهة نظرى لإدارة حوار جيد.. مثلاًما حدث مع وزير الداخلية عبد الحليم موسى فقد كان عنوان أحد حواراتى معه أثار غضب مبارك، ذكر كان العنوان: إسرائيل لن ترسل لنا زهور الياباسيه، ومع الدكتور ميلاد حنا، الذى أذكر عنوان حوارته حتى للتحفة: أشعر أننى ورده ذليل فى عيون الجماهير، ومع فرح فودة الذى كان يسمى جماعات الإسلام السياسى «حزب البقودنس»!

لأننى لم أكن قرأت محفوظ بما فيه الكفاية، فإننى لم أسع للقاءه، ولم أطلب أو حتى أقترح محاورته.. ومن ثم لم تنشأ علاقة إنسانية بيننا، لا قبل نوبل ولا بعدها! وهذه الأخيرة هى ثالثة الأثافي كما يقولون، وهو الخطأ الفادح الذى ارتكبيته، من بين أخطاء عديدة ارتكبتها، خلال مسيرتى الصحفية الطويلة التى تناهز الأربعة عقود وأكثر.

ما الذى كان يشغل الرجل فى تلك الحظطات؟ كان هذا يوم نوبل.. يوم إعلان جوائزها.. فى كل المناسبات والحوارات التى أجريت معه، وأهمها حوارات رجاء النقاش معه، لم يبد محفوظ اهتماماً بالجائزة المرموقة، مقارنة مثلاً بالاهتمام الشديد الذى أبداه- على مدى سنوات سبقت فوز محفوظ بالجائزة- دونه- القاص البارح والمسرعى

احترم ما يقوله الأستاذ نجيب، وما يقوله الكتاب الكبار وغير الكبار والمحروون ومن يستعنيون على فى الرد ويحاولون إخراجى بقولهم «ده نجيب اللى بيقول، احتراماً تاماً، والحقيقة هو وأنا مسئولان تماماً عما جرى.. لقد سمحت له وللأهرام بالتمادي فى هذا الادعاء، وتكاسلت طيلة ثلاثة عقود أو أكثر، عن متابعة الأمر وتوضيح الحقيقة، بل اعترف بأننى أخطأت التقدير منذ يوم ١٣ أكتوبر ١٩٨٨.. عندما تصورت أن جريدة الأنباء الكويتية، من حيث إنها صحيفة يومية، مثلاً مثل الأهرام، ما ينشر فيها يصل إلى كل الناس، ويوتق ما يكتبه محرروها! ثبت عدم صحة هذا الافتراض، وكان يلبق بصحفى ما زال يشق طريقه، عين بعد ثلاث سنوات من تخرجه فى مكتب صحيفة عربية، فى حين ضنت عليه مؤسسة يتدرب فيها منذ العام ١٩٨٤ بالتعيين حتى اليوم! لم أعين فى صحيفة مصرية فيما بعد سوى الوفد، كى تقديري وعرفانى للأبناء، لا سيما وقد انضمت من خلالها إلى نقابة الصحفيين، وكان ذلك أمراً عظيمًا فى ذلك الزمان لأسباب «مهنية»، ولا يزال عظيمًا اليوم لأسباب «مادية»!

قال لى الروائى فؤاد مرسى، وهو أحد من اهتموا بدراسة شخصية نجيب محفوظ، بكل دهائنها ومكرها وخداعها المحبب، وانضباطها الصارم والتزامها ببرنامح حياة «ما يخرش الميه، إن الرجل الذى التقائى على مقهى فندق شهر زاد فى ذلك اليوم البعيد لم يأخذنى على حمل الجدا! لم يصدق حرفاً مما قلته له.. كان ذلك وأنا على مشارف الانتهاء من هذا الكتاب، وقد لاحظ فؤاد استغرابى الشديد من تجاهل نجيب محفوظ «وابنته هدى أيضاً»! للقاءى به وإبلاغه له بفوزه بنوبل الأدب لعام ١٩٨٨.. وهو إبلاغ لم يسبقنى إليه أحد، فى عصر كان يعتمد كلياً على التلكس والفاكس والتيكز، والتليفون الأرضى- على استحياء- ولم يكن هناك موبایل أو إنترنت، وبالتالي لا رسائل نصية ولا إيميل ولا واتس أو مساجر.. إن هذه الثورة التكنولوجية التى نعيشها فى عالم اليوم!

هيئة نجيب محفوظ فى ذلك اليوم كانت مختلفة تماماً.. كانت جلسته- كما لمحت من بعيد وأنا أصعد سلالم العمارة المجاورة للفندق الذى يجلس محفوظ على مقهاه «فندق شهر زاد»- جلسة رجل قلق.. أو مترقب بمعنى أدق! جلسة رجل كان مشغولاً بشئ ما، لا توجد أمامه كومة الصحف المعتادة، ولا يفتح صحيفة يقرأ فيها، وليس أمامه فنجان قهوة كما هو معروف عنه.. وليس بيده أو فى فمه سيجارة! كانت هيئته الأمامية غريبة، نصف جسده يميل إلى الأمام، خرج عن الكرسي

لقد تكاسلت على مدار عقود عن

توضيح الحقيقة ونفى ادعاء «الأهرام»

بشأن إبلاغه بالفوز بجائزة نوبل

البحث

عن اليقين



ميرفانا ماهر

6 كتب عالمية تناقش أزمة الإنسان الحائر

نعيش في عالم يكتنفه الغموض؛ فالتقلبات الصباحية، والكوارث الطبيعية، والأوبئة العالمية، والحروب.. كلها أحداث تملأ حياتنا ولا يمكننا أبدًا معرفة نتائجها على وجه اليقين. ودائمًا للحياة طريقته الخاصة في عرقلة أكثر خططنا إحكامًا؛ إذ نجد أنفسنا فجأة في مواجهة نهاية علاقة، أو تشخيص طبي غير متوقع، أو فقدان وظيفة، أو غير ذلك من تقلبات القدر. وفي مثل هذه اللحظات، قد ينتابنا شعور بأننا نهوى بحرية نحو المجهول. سواء تعلق الأمر بمساراتنا المهنية أو السياسة أو حياتنا الشخصية، يظل المستقبل مجهولًا؛ ومع ذلك، فإن قدرتنا على تقبل حالة عدم اليقين هذه أخذة في التراجع. ونستعرض، حرف، في السطور المقبلة، أهم الأفكار التي جاءت في أحدث الإصدارات العالمية التي تتناول حالة عدم اليقين التي تحيط بنا، وكيفية الاستعداد لها والتعامل معها، بل وتقديرها.

1 التفاؤل المرن

تظهر عقود من البحث أن التفاؤل من أقوى مؤشرات السعادة والأداء والنتائج. ولكن عندما يتلاشى، يتأثر صفاء الذهن والمعنويات والصحة سلبًا. الشعور بالتفاؤل سهل عندما تكون الحياة جيدة، لكن التحدي الحقيقي هو الحفاظ عليه في ظل عدم اليقين والنكسات والضغوط، عندما تكون متعبين ومرهقين ونسعى لتحقيق إنجاز.

في خضم التغيير السريع، واضطراب بيئة العمل، وتزايد الإرهاق، أصبح التفاؤل المرن أكثر أهمية من أي وقت مضى.

وبالاستناد إلى أحدث ما توصل إليه علم الأعصاب، وأبحاثها الأصلية، وخبرتها مع آلاف القادة حول العالم، تكشف ميشيل جيلان عن السلوكيات المتكررة التي تعزز التفاؤل تحت الضغط.

في كتابها «التفاؤل المرن: علم الحفاظ على عقلية إيجابية في الأوقات الصعبة»، تتعلم كيف تعيد ضبط طريقة تفكيرك عندما تبدأ النكسات أو الأفكار السلبية بالسيطرة عليك، وكيف تحول استجابتك للضغط النفسي بحيث يحفز الأداء بدلًا من استنزافه. توضح أيضًا في الكتاب كيفية ترتيب أولوياتك وحماية وقتك وطاقتك وتركيزك، وإعادة شحن طاقتك בזكاء بحيث يعيد التعافي طاقتك بالكامل.

الكتاب الذي يقع في ٢٠٨ صفحات، صدر في ٢٢ سبتمبر الماضي عن دار نشر «هارفارد بزنس ريفيو» العالمية، وتأتي أهميته في توضيح مفهوم التفاؤل المرن والذي يعتبر مهارة قابلة للتطوير، متاحة للجميع.

سواء كنت تواجه اضطرابات تنظيمية، أو عدم استقرار اقتصادي، أو انتكاسة شخصية، فإن التفاؤل المرن يمكن أن يساعدك على البقاء متماسكًا، ومتفائلًا، وفعالًا عندما تستمر التحديات.

ميشيل جيلان باحثة في علم النفس الإيجابي، ومتحدثة رئيسية، ومؤلفة كتب حققت أعلى المبيعات، ومذيعة أخبار سابقة في شبكة «سي بي إس»، الإخبارية الوطنية. ألقت كتاب «بث السعادة: علم إشعال التغيير الإيجابي واستدامته».

كانت منتجة تنفيذية لبرنامج «ميزة السعادة، على قناة «بي بي إس»، وأستاذة مشاركة في دورة السعادة التي تقدمها أوبرا وينفري. وقد نشرت أبحاثها وأعمالها في برنامج «توداي شو»، وصحيفة «واشنطن بوست»، ومجلة «فوربس»، ومجلة «هارفارد بزنس ريفيو»، ومجلة «فاست كومبانى»، وصحيفة «نيويورك تايمز».

تروى الباحثة القصة التي ألهمتها لتأليف كتابها، فتقول: بدأ شغفى بإحداث تغيير إيجابي خلال فترة عملي كمذيعة أخبار وطنية في شبكة «سي بي إس نيوز». هناك، غطيت قصصًا مؤلمة تلو الأخرى حول مشاكل عالما خلال ذروة الأزمة الاقتصادية العالمية.

بعد أن تركت الشبكة لتابعة دراسات عليا في علم النفس الإيجابي بجامعة بنسلفانيا، كان السؤال البحثي الرئيسي الذي ركزت عليه هو كيفية تحسين أداء الدماغ في مواجهة المشكلات لتسهيل التغيير الإيجابي. سعبت إلى استكشاف كيفية تحسين طريقة تفكيرنا في ظل الكم الهائل من السلبية التي تتعرض لها أدمغتنا باستمرار. أردت فهم نوع المعلومات التي نحتاجها لتغذية أدمغتنا وبناء المرونة والتفاؤل الدائم. تضيف: ما اكتشفته هو أننا نتبع نهجًا خاطئًا في أحداث التغيير الإيجابي. سلطت دراستان أجريتهما مع أريانا هافينجتون، ونشرتا في مجلة «هارفارد بزنس ريفيو»، الضوء على هذه المشكلة والمسار الأمثل لحلها. تعاونت مع أريانا، مؤسسة «هافينجتون بوست»، ولاحقًا «شرايف جلوبال»، في بحث لتقييم تأثير المعلومات السلبية على المزاج وأداء الدماغ. لم أتوقع أن تكون البيانات بهذه الروعة، لدرجة أن نتائج الدراسة الثانية كانت أحد دوافع تأليف هذا الكتاب.

أوضح أنه بإجراء تغيير بسيط في طريقة معالجتنا للمعلومات، يمكننا تحسين رفاهيتنا وأدائنا. تحديدًا، إذا ركزنا أدمغتنا على الحلول وما ينجح في مواجهة التحديات، فإننا نصبح أكثر قدرة على حل المشكلات. تجسد هاتان الدراستان مكانين الخلل في منهجنا الحالي لإحداث تغيير إيجابي. يشير المنطق السائد إلى أنه لتحسين حياتنا، يجب أن نبدأ بالتركيز على مواطن الخلل. وهذا يدفعنا إلى التركيز على المشكلات- في العمل، في المنزل، في علاقاتنا- ومحاولة إصلاحها جذريًا.

هذه العقلية تشكل أساس كل شيء، من تقييمات الأداء إلى الاستراتيجيات التعليمية إلى أساليب التربية. ولأنها متأصلة بعمق، يصعب علينا غالبًا إدراك مدى تأثيرها السلبى على نجاحنا.

إن التركيز على المشاكل يحد من إمكانيات الدماغ؛ ذلك لأن الدماغ يعمل بأفضل حالاته عندما يتغذى على التفاؤل. فالدماغ البشرى بارع بطبيعته في رصد التهديدات- وهو ما يعرف بالانحياز السلبي. عندما نركز فقط على المشاكل، ينشط مركز التهديد في الدماغ «اللوزة الدماغية»، ما يشتت الموارد عن قشرة الفص الجبهي المسؤولة عن حل المشكلات. ولكن عندما نركز على الجوانب الإيجابية والفعالة في حياتنا، يستجيب الدماغ بمزيد من الإبداع والطاقة والمرونة. وتظهر الأبحاث نهجًا أكثر استدامة بكثير: فنحن لا نحتاج إلى إعادة ضبط عاطفية، بل نحتاج إلى تحول سلوكي.

بدلًا من مجرد محاولة «الشعور بمزيد من التفاؤل» في مواجهة المشكلات، يجب علينا تطبيق روتين عمل ناجح يحافظ على التفاؤل حتى في الأوقات الصعبة أو فترات الركود. وهذا هو ما يحول التحديات إلى وقود يعزز المرونة والأداء والرفاهية.

تتمثل إحدى طرق البدء في تغيير نوعية المعلومات التي تغذى بها عقلك، وتعد عملية «الانتقاء الواعي» أو التنسيق الانتقائي، بمثابة مسح متعمد لحياتك بحثًا عن الأشياء الجيدة التي تحدث فيها.

لقد ذكرنى الروتين السلوكي المتمثل في انتقاء الجوانب الإيجابية بمدى السعادة الكامنة في التفاصيل الصغيرة؛ فأنت لا تحتاج إلى لفحة عظيمة أو حدث ضخم لإعادة صياغة نظرتك ليومك، إذ غالبًا ما تكفى دقيقتان فقط لملاحظة اللحظات التي تضيء معنى على الحياة، والاستمتاع بها، والاحتفاظ بأثرها في نفسك.



البحث عن اليقين

الشعور بالتفاوتل تكون الحياة جيدة لكن التحدى الحقيقى هو الحفاظ عليه فى ظل عدم

اليقين والنكسات والضغوط ومن المهم أن تتعلم كيف تعيد ضبط طريقة تفكيرك عندما تبدأ النكسات



تنطوى- فى الغالب- على فقدان شيء ما. قد يتمثل هذا الفقدان فى خسارة وقتك وجدولك المرن عندما تبدأ فى رعاية قريب مسن، أو فى تغير وضعلك الاجتماعى حين يرحل شريكك بعد عشرين عاماً من الزواج، أو ربما فى فقدان القدرة على الإنجاب بشكل طبيعى. تشير لى إلى أنه عندما تحدث مثل هذه التحولات فى الهوية، غالباً ما نرغب فى مقاومتها، لكن ما ينبغى علينا فعله بدلاً من ذلك هو التركيز على جوانب كياننا الثابتة التى لا تتغير أبداً. تدعو لى تنمية مشاعر الخجل ولوم الذات جانباً، والمبادرة بطلب المساعدة. فالبشر تطوروا ليعيشوا فى مجتمعات وليسب وجيه؛ فنحن مهياؤن للاعتماد على بعضنا البعض فى الأوقات العادية، ومن ثم فإننا بالتاكيد بحاجة إلى هذا الدعم المتبادل عندما تشتد قسوة الحياة.

وتؤكد على أهمية التمسك بالأمل والذى غالباً ما ننظر إليه باعتباره شيئاً خفيفاً وعابراً ومحبيباً يشبه التفاؤل، لكن حقيقته تختلف عن ذلك تماماً؛ فالأمل ممارسة تتطلب انضباطاً وإرادة. إنه ليس مجرد شعور خفيف أو مبهج، ولا هو مرادف للتفاؤل، بل هو الطاقة التى تدفعنا للمضى قدماً حين تبدو الحياة مستحيلة؛ إنه الوقود الذى يتيقك متحرّكاً نحو مستقبل أفضل.

6 الجانب الآخر

أمضت مايا شانكار عقوداً فى دراسة العقل البشرى. وعندما وجدت نفسها فى حالة من الذهول والاضطراب إثر تغيير غير مرغوب فيه طرأ على حياتها، سعت للتواصل مع أشخاص خاضوا تجارب اضطرابات حياتية كبرى.

وفى كتابها «الجانب الآخر من التغيير: من نصبح عندما تضع الحياة خططاً أخرى، تسرد شانكار قصصهم الفريدة والمثيرة، وتدمج بينها وبين رؤى علمية لتسليط الضوء على دروس إنسانية عامة تكمن فى طيات تلك التجارب.

والنتيجة هى صورة غنية لردود أفعالنا المعقدة تجاه التغيير، ومصدر زاهر بالحكمة التى يمكننا استلهاها خلال هذه المحطات الحياتية.

تدعونا شانكار لإعادة النظر فى علاقتنا بالتغيير برمتها؛ فعندما يطرأ تغيير كبير على حياتنا، قد يضىئ ذلك إلى تحول عميق فى ذواتنا. إن الضغوط والمطالبات الفريدة التى تفرضها علينا مواجهة واقع جديد قد تقودنا لاكتشاف قدرات وجوانب نلظر وقيم جديدة، مما يحدث فينا تحولاً استثنائياً.

ماذا لو نظرنا إلى لحظات الاضطراب والتحول باعتبارها فرصة لإعادة تشكيل هويتنا ونصنع ما يمكن أن تكون عليه، بدلاً من اعتبارها مجرد محنة علينا تحملها؟ وما هى الإمكانيات الكامنة التى يمكننا تحريرها بداخلنا؟

الكتاب الذى يقع فى ٢٥٦ صفحة، صدر فى ١٣ يناير الماضى عن دار نشر «يفرهيد بوكس» الأمريكية التابعة لدار بنجوين رندوم هاوس، وتأتى أهميته فى أنه يعد رفيقاً حكيماً ومحفزاً للتفكير، يساعدك على اكتشاف الشخصية التى يمكنك أن تصبح عليها فى الجانب الآخر من التغيير.

سواء كنت تحاول استيعاب تغيير حدث فى الماضى، أو تتعامل مع تغيير يطرأ فى الحاضر، أو تستعد لتغيير مرتقب فى المستقبل.

مايا شانكار عالمة فى العلوم الإدراكية ومبتكرة اليوداكست «تغيير طفيف فى الخطمط»، الذى اختارته شركة «أبل» سابقاً كأفضل برنامج فى العالم. شغلت منصب مستشارة أولى للسياسات فى البيت الأبيض خلال إدارة أوباما، حيث أسست وترأست فريق العلوم الاجتماعية والسلوكية، كما عينت كأول مستشارة للعلوم السلوكية لدى الأمم المتحدة.

حصلت على درجة البكالوريوس من جامعة ييل ودرجة الدكتوراه من جامعة أكسفورد، واكملت زمالة ما بعد الدكتوراه فى علم الأعصاب الإدراكى فى جامعة ستانفورد.

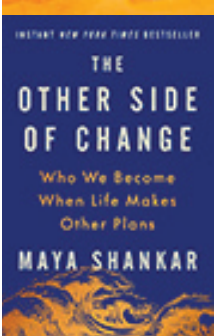
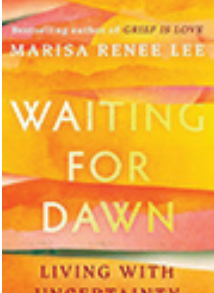
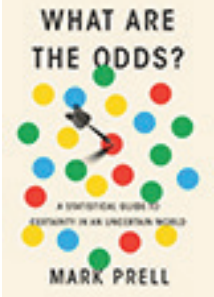
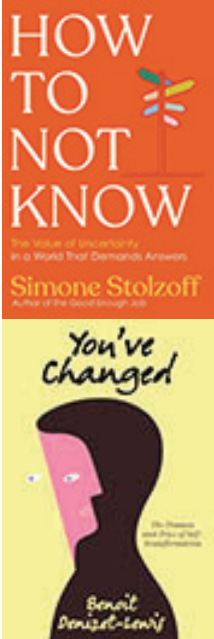
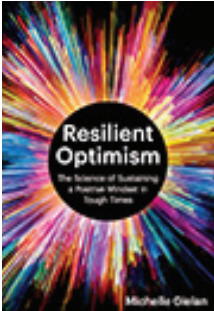
سلط الضوء على مسيرتها فى مجلة «ذا نيويوركركر»، وحلت ضيفة فى برامج مثل NPR و CBS Mornings و Today، كما ظهرت بصفتها خبيرة فى علم الأعصاب فى برنامج، Limitless with Chris Hemsworth، على قناة ناشيونال جيوغرافيك.

تتمحور كل فصول الكتاب حول تغيير جذرى فى حياة إحدى الشخصيات التى حاورتها شانكار- والتى تربطها بالعديد منها علاقات ممتدة لسنوات- وتشمل هذه التغييرات حالات صحية، وفقدان الوظيفة، وفقدان الأحبة، والسجن.

ورغم الطابع الشخصى العميق لكل تجربة، إلا أنها تمثل فى الوقت ذاته نموذجاً لجداً نفسى عام؛ فعلى سبيل المثال، تفتح قصة «أوليفيا»- وهى رياضية جامعية أصيبت بسكتة دماغية حادة فى جذع الدماغ- الباب لنقاش حول مفهوم الهوية.

وتوضح شانكار أن تعريضنا لأنفسنا من خلال الأدوار التى نؤديها كالموسيقي أو الموصيقى قد يكون مفيداً، لكن «ربط الهوية بقوة مفردة بأمر محدد ينطوى على مخاطر؛ فعندما يهدد تغيير ما ذلك الأمر تحديداً، قد يؤدي ذلك إلى زعزعة استقرارك ودفلك نحو حالة من الإنكار».

وانطلاقاً من ذلك، ترشد شانكار القارئ إلى كيفية التعامل مع أزمات الهوية الناجمة عن التقلبات غير المتوقعة، مقدمة نصائح وتقنيات تتسم بالعمق، والأهم من ذلك، بتأجيلها لتطبيق العلمى.



للتكنولوجيا MIT، ودرجة البكالوريوس من كلية ويليام ومارى. يشير المؤلف إلى أن مفهوم الاحتمالية قد يكون مربكاً لأنه يحمل أكثر من معنى؛ فهناك عدة أنواع للاحتمالية، يركز فى الفصول الأولى على «الاحتمالية التجريبية»، وهى عبارة عن نسبة أو نسبة مئوية أو كسر أو حصة تستند قيمتها العديدة إلى بيانات مستمدة من الواقع العلمى.

تساعدنا الاحتمالات التجريبية على استيعاب أمور قد تبدو عصية على فهمنا؛ أما فى الفصول الأخيرة فيتناول الاحتمالات النظرية التى تدرس ضمن فرع خاص من الرياضيات يعرف بـ «الاحتمالات» أو «نظرية الاحتمالات».

يوضح أن فهم نظرية الاحتمالات واتخاذ القرارات الإحصائية يساعد الشركات على اتخاذ قرارات أفضل؛ إذ يطرَح تساؤلات مثل: هل ينبغى للشركة حماية نفسها من مخاطر النتائج السلبية؟ وكيف يعتمد ذلك على حجم المخاطرة وتكلفة الحماية؟

يضيف أنه لكى تكون الاحتمالات مفيدة لأقصى درجة، يتعين علينا فهم كيفية تفاعلها مع بعضها البعض- وتحديدًا، كيفية دمج احتماليين لتكوين احتمال ثالث عن طريق الجمع أو الطرح أو الضرب أو القسمة.

وتستخدم كل عملية حسابية فى ظروف محددة، كما تحكم قواعد أو قوانين الاحتمالات الطريقة الصحيحة لاستخدامها.

5 فى انتظار الفجر

رحلة عبر الأوقات العصبية التى تياغتك فجأة وتترك حياتك لفترات غير محددة؛ إذ تؤثر مشاعر عدم اليقين والخوف على تفاعلك مع العالم وعلى فهمك لمكانتك فيه. وغالباً ما تتعامل مع مشاعر الوحشة والعزلة من خلال إقناع الآخرين بأنك بخير.

تدحض ماريسا رينيه لى فى كتابها «فى انتظار الفجر: العيش فى ظل عدم اليقين، فكرة وجوب إيجار النفس على التفاؤل، وتساعد بدلاً من ذلك على تعلم كيفية التعاطف مع ذلك فى الأوقات الصعبة.

من خلال أسلوب أدبى غنى وكاشف للحقائق، تساعدك الكتابة على اجتياز لحظات الحياة المتقلبة والمقلقة بالأعباء. وباستناد إلى الأبحاث وتجاربها الشخصية، تؤكد أن الحفاظ على الذات أمر ضرورى عندما تبلغ الحياة أسوأ حالاتها.

وسواء كنت تعاني من الألم أو التوتر الزمن أو الوحشة، أو كنت مثقلاً بالمشك فى الذات، يتفكك الكتاب من حالة عدم الاستقرار إلى رحاب الأمل.

تشاركنا «لى» تفاصيل رحلتها التى استمرت عامين فى مواجهة الفقد والمريض- بما فى ذلك وفاة حماتها، ومعاناتها مع المرض المستمر، والتحديات العاطفية التى واجهتها- وهى تجربة علمتها أن التعافى يكمن فى إيجاد طريقك الفريد الخاص بك وسط الظلام.

الكتاب الذى يقع فى ١٩٢ صفحة، صدر فى ٧ أبريل الماضى عن دار نشر «اليجاسى ليت»، التابعة لمجموعة «هاشيت، للكتب، وتأتى أهميته فى أنه يعد بمثابة بوملة تساعدك على إعادة اكتشاف قيمتك وتحديد سبل العيش الكريم. فهذه الفترات المظلمة ضرورية للحدوث النمو والتحول، لكن الظلام لا يدوم إلى الأبد. ماريسا رينيه لى هى مؤلفة كتاب «الحزن هو الحب»، وهو عمل حائز على جوائز وحقق مبيعات واسعة. وقد سلط الضوء على جهودها فى مجالى التعامل مع الحزن والتعافى من خلال ظهورها فى برامج ومناير إعلامية بارزة، مثل «Morning Joe»، على شبكة MSNBC، و«Good Morning America»، و«CBS Mornings»، بالإضافة إلى مجلتى «Vogue»، و«Atlantic»، وإذاعة NPR، وغيرها.

وانطلاقاً من دورها كعادية للقيادات الاجتماعى الساعى نحو التعافى، أسست لى وقاتت العديد من المنظمات والمبادرات التى تركز على قضايا الإنصاف والتعافى. شغلت لى سابقاً منصب نائب مدير فى البيت الأبيض خلال إدارة أوباما، وتشغل حالياً منصب الرئيس التنفيذى لشركة «Beacon Advisors»، وهى شركة استشارية متخصصة فى مجال الأثر الاجتماعى. وهى خريجة كلية هارفارد. ترى المؤلفة أن حالة عدم اليقين هى ضرب من ضرروب الحزن، وقد صاغت مصطلح «الحزن الرمادى، للمساعده فى توضيح ماهية عدم اليقين وطبيعة الشعور المصاحب له؛ فهو شعور ضبابى وغامض، يشبه حال السماء قبيل هبوب العاصفة، أو الضباب الكثيف الثقيل الذى يياغتك وأنت تقود سيارتك ليلا.

وتعرف الكاتبة حالة عدم اليقين بأنها شعور بالتوتر أو الغمر العاطفى الناجم عن مواجهة المجهول. عندما تتسلل حالة عدم اليقين إلى حياتك- سواء كان ذلك بسبب الطلاق، أو مرض عضال، أو فقدان الوظيفة، أو غيرها- يصبح كل شيء ثقيلًا وضبابيًا ورمادياً.

وغالبًا ما نميل، عند حلول هذه الحالة، إلى التظاهر بأننا بخير وأن الحياة تسير بشكل طبيعى تمامًا. ففى حالة عدم اليقين يفرض علينا تغييراً فى الهوية، لأنها

التحول السياسى، نجد أنفسنا محاطين بقصص عن تغييرات شخصية جذرية.

ولكن، ماذا يعنى حقاً أن نتخلص من «جلدنا القديم»؟ ولماذا تلهثنا بعض التحولات بينما تثير فينا أخرى شعوراً بالنفور أو الريبة؟

ياخذنا لويس فى رحلة حرة وجريئة لاستكشاف لغز التحول الإنسانى. إنه يعرفنا على مجموعة لا تنسى من الأشخاص الذين يهرون بمراحل تحول فى حياتهم: بدءاً من أشخاص يخبرون إدراكهم للواقع عبر العقاقير المهلوسة، وآخرين يغيرون هويتهم الجنسية أو الجندرية، ومتحولين إيديولوجياً، وقتله يبدون وكأنهم تابوا وأصلحوا أنفسهم، وجدة فى الثمانينيات من عمرها تحاول تغيير طبيعها «وتقول: «أن تأتى متأخراً خير من ألا تأتى أبداً»».

وتتداخل مع قصص التغيير هذه رحلة المؤلف الخاصة فى مواجهة تجاربه- التى تتأرجح بين الألم والشجن والفكاهة- سواء تلك التى باءت بالفشل أو تلك التى حملت لحظات تنوير وإدراك عميق.

الكتاب الذى يقع فى ٣٣٦ صفحة، صدر فى ٢٨ أبريل الماضى عن دار نشر «ويليام مورو» الأمريكية التابعة لهاربر كولينز، وتأتى أهميته فى أنه يعد عملاً موجهاً لكل من حاول يوماً أن يصبح شخصاً جديداً، أو سعى لإصلاح ما شعر أنه مكسور فى حياته، أو حاول دفع شخص آخر للتغيير، أو تسال معاً إذا كان التحول الحقيقى مجرد أسطورة نبيعها لأنفسنا.

يبين لنا الكاتب أن التغيير الإيجابي العميق ممكن، ويقدم مجموعة غير متوقعة، بل وربما مخالفة للمنطق، من المناهج التى تساعدنا على بلوغه. لكن هذا ليس دليلًا للمتشددين أو لمن يؤمنون بالحلول السريعة.

فالتغيير، كما يوضح لنا، مراوغ، ومخيف، وجميل، وغالبًا ما يكون محفوفًا بالمخاطر السياسية، وأفضل طريقة للتعامل معه هى التواضع، مع إعادة النظر فى الأمور من منظور مختلف.

بينوا دينيرزيت- لويس أستاذ مشارك فى كلية إيمرسون وكاتب مشارك منذ فترة طويلة فى «نيويورك تايمز»، ألف ثلاثة كتب سابقة، من بينها «أمريكا المجهولة: ثمانية مدمنين يبحثون عن حياة»، وكتاب «رحلات مع كيسى: رحلتى عبر بلدنا المتهوس بالكلاب»، الذى تصدر قائمة «نيويورك تايمز» للكتب الأكثر مبيعاً. وهو زميل فى مؤسسة «نيو أمريكا» وباحث فى برنامج المنح العامة التابع للصندوق الوطنى للعلوم الإنسانية. يرجع المؤلف هذا الهوس المتزايد بتحويل الذات جزئياً إلى المناخ السائد اليوم، المطبوع بالقلق الجماعى، والتقلبات الأيديولوجية الحادة، والشعور المقلق بأن كل شيء قد تغير بسرعة مفردة وفى الوقت نفسه لم يتغير بالقدر الكافى.

ويشير لى إلى أن يمكن تحت كل ذلك هو رغبة إنسانية عالية فى التغيير، تتسم بكونها «فوضوية ومعقدة، بقدر ما هى قوة لا تقاوم، إذ يكتب قائلاً: «إن التغيير أمر مخيف؛ فليس فقط لأنه يترك الغرائز ويكسر الروتين، بل أيضاً لأننا نعجز عن التنبؤ بمآلاته أو نهاياته».

4 دليل إحصائى

من الهذات البسيطة إلى جوائز نوبل، ومن نقضى الأوبئة إلى الفوز بالإنصبيب، كيف تشكل الإحصاءات خياراتنا، والتقلبات الأيديولوجية الحادة، وترشدنا نحو اليقين فى أوقات يسودها عدم اليقين.

تزرَح حياتنا بأحداث لا يمكننا أبداً معرفة نتائجها على وجه اليقين. وفى كتابه «ما هى الاحتمالات: دليل إحصائى للوصول إلى اليقين فى عالم يكتنفه الغموض»، يكشف مارك بريل كيف يمنحنا التفكير الإحصائى القدرة على التعامل مع حالة عدم اليقين هذه بوضوح وثقة.

وسواء كنا نوازن بين فواتح مختلفة أو نقرر ما إذا كان التأمين على المنزل يستحق تكلفة الباهظة، يوضح بريل أن طرح السؤال حول مدى موثوقية البيانات لا يقل أهمية عن السؤال عما تقوله تلك البيانات.

ومن خلال شرح المفاهيم والأساليب الجوهرية للتفكير الإحصائى، يعلمنا المؤلف كيفية استخلاص معلومات ذات مغزى من البيانات الخام، والأهم من ذلك، كيفية تمييز البيانات التى تم انتقاؤها بعناية مضللة «انتقاء انتقائى»، أو تلك الملفقة، أو الخاطئة ببساطة. الكتاب الذى يقع فى ٤٩٦ صفحة، صدر فى ١٤ أبريل الماضى عن دار نشر «جامعة هارفارد»، وتأتى أهميته فى أنه يجعلنا نظور مجموعة من المهارات لاختبار افتراضاتنا وتحديدها، وإجراء تنبؤات أكثر دقة، وقيل كل شيء، تقييم مدى اليقين فى استنتاجاتنا.

ألف مارك بريل- أو شارك فى تأليف- مقالات أكاديمية وقصوفاً فى كتب ودراسات حكومية تتناول مجالات الاقتصاد والمنهجية الإحصائية وجودة البيانات، وقبل تقاعده، شغل منصب خبير اقتصادى أول فى وزارة الزراعة الأمريكية، كما شارك فى رئاسة اللجنة الفيدرالية للمنهجية الإحصائية- التى تقدم المشورة للوكالات الإحصائية الأمريكية- ودرس الاقتصاد والإحصاء فى جامعة جونز هوبكنز. حصل على درجة الدكتوراه فى الاقتصاد من معهد ماساتشوستس



ميشيل جيلان



سيمون ستولزوف



بينوا دينيريه



مارك بريل



ماريسا رينيه لى



مايا شانكار

لا يعنى الانتقاء الواعى للحظات المميزة تجاهل التحديات أو التظاهر بأن كل يوم مثالى؛ بل يتعلق الأمر بفرز التفاصيل وسط صخب الحياة لإعادة توجيه عقلك نحو ما يستحق التمسك به.

فعندما تختار بوعى ملاحظة أفضل لحظات يومك وتوثيقها، فإنك تبنى مجموعة شخصية من اللحظات التى تعزز التفاؤل؛ وهى مجموعة تذكرك- حتى فى أصعب الأيام- بجمال حياتك وقيمتها.

بهذه الطريقة يبنى التفاؤل المرن: ليس بانتظار الشعور بعزيم من الإيجابية، بل بتزويد عقلك بأدلة جديدة على ما لا يزال جيداً وفعالاً وممكنًا فى حياتك.

2 تقبل المجهول

من خلال قصص أثره لأشخاص يواجهون مشكلات كبرى لا تملك إجابات سهلة- بدءاً من خبير اقتصادى يحاول التنبؤ بانتهاء السوق القادم، ووصولاً إلى دولة جزرية تواجه التداعيات الوجودية للتغير المناخى- يوضح سيمون ستولزوف كيف يمكننا التأقلم مع الغموض وبناء القدرة على تقبل المجهول.

فى كتابه كيف لا تعرف: قيمة عدم اليقين فى عالم يطالب بإجابات- الذى يجمع بين السرد القصصى المشوق والأبحاث والروى العملية، يشكل دليلاً جوهرياً للتعامل مع حالة عدم اليقين بشجاعة ووضوح.

الكتاب الذى يقع فى ٢٢٤ صفحة، صدر فى ١٢ مايو الماضى عن دار نشر «دبليو. دبليو. نورتون أند كومپانى» الأمريكية المستقلة، وتأتى أهميته فى أنه يعد استكشافاً عميقاً وصادقاً لفهوم عدم اليقين؛ وكيف يشكل خياراتنا وعلاقاتنا واحساننا بذواتنا.

سيمون ستولزوف صحفى ومؤلف من سان فرانسيسكو. نشرت أعماله فى صحيفة «نيويورك تايمز»، مجلة «ذا أتلانتيك»، كما قدم عروضاً على منصة «تيد» (TED)، وترجم كتابه الأول «Enough The Job» إلى أكثر من اثنتى عشرة لغة.

يعد التعامل مع مستقبل مجهول- سواء تعلق الأمر بالعلاقات أو الصحة أو مصير كوكب الأرض- ركيزة أساسية لعيش حياة مرضية؛ وذلك وفقاً لهذا الطرح التاملى حول مفهوم «عدم اليقين، الذى يقدمه ستولزوف.

يجادل الكاتب بأن السعى المحموم وراء اليقين يمنع الناس من استكشاف خيارات محفوفة بالمخاطر ولكنها واعدة، كما أنه يهدر الوقت؛ إذ يقضى الناس، فى المتوسط، ٢٧٥ ساعة سنوياً فى حالة من التردد العاجز أمام قرارات ثقافية، مثل اختيار ما سيأكلونه، بل ويضرب بالسمعة أيضاً «حيث تشير الدراسات إلى أن الاعتراض الكامنة وراء البحث عن يضى على الأشخاص مزيداً من المصادقية». ومن خلال استعراض وافر لحالات دراسية مثيرة للاهتمام، يسלט المؤلف الضوء على الدوافع الكامنة وراء البحث عن اليقين «مثل الفرور والرغبة فى السيطرة»، وكيف يمكن للقاء أن «يزدهروا» بشكل أفضل فى عالم يتسم بعدم اليقين.

وتشمل الأمثلة التى يوردها الكتاب: طالبة تخلت عن البقينيات التى تفرضها جماعة مسيحية متشددة فى حرم جامعتها لتتبنى نهج التفكير الحر المشتك؛ ومهندس برمجيات فى شركة «جوجل» صمم تطبيقاً يتخذ قراراته بشكل عشوائى؛ ومواطنى دولة «توفالو» الجزرية المنخفضة، الذين يواجهون خطر الفرق بسبب ارتفاع منسوب مياه البحر ويصارعون حيرة الاختيار بين البقاء أو الرحيل.

بأسلوب يجمع بين الوضوح والأناقة الأدبية، يبلور ستولزوف ثروة من الأبحاث النفسية فى رؤى مركزة وعميقة مثل قوله: «إن قدرة العقل على التنبؤ، مقترنة بخيال يتيج لنا تصورا احتمالات لا حصر لها، قد تدفعنا أحياناً إلى الانحراف عن المسار السليم». وتتمخض النتيجة عن دعوة حيوية للإقدام وخوض التجارب والانفتاح على العالم.

3 التحول الذاتى

رحلة استكشافية تلامس واقعنا الراهن وتثير الفكر وتفيض بالمشاعر حول التحول الشخصى، فى زمن يسود الاضطراب وعدم اليقين.

يبحث كتاب بينوا دينيرزيه – لويس «لقد تغيرت؛ وعود التحول الذاتى وثمنه، فى كيفية إعادة تشكيل ذواتنا، وكيف تتغير الهوية والمعتقدات والشعور بالانتماء فى عالم لا يتوقف هو الآخر عن التغير والتبدل.

نحن نعيش فى عصر مهووس بإعادة ابتكار الذات؛ فمن «إنستجرام»، واجتماعات التعافى، إلى طلبات تغيير الأسماء والتحويلات الجندرية فى نمط الحياة، ومدونات التخلي عن المعتقدات السابقة، وبيانات

لخوض التجارب والانفتاح على العالم

والتخلى عن السيطرة ضرورة لا غنى لها



اختار الرفيق قبل الطريق.. سأسلك طريقاً جديداً مع مصر... كلمات قالها الرئيس الكوري لي جاي ميونج، خلال لقائه مع الرئيس عبدالفتاح السيسي، في العاصمة سول، قبل أيام، وأثارت اهتماماً واسعاً عبر وسائل الإعلام. هذا الاهتمام تزامن مع استقبال رائع حظى به الرئيس السيسي، خلال الزيارة، وجسده غناء أطفال كوريين للأغنية المصرية الشهيرة، فيها حاجة حلوة، والذي استحوذ على قلوب الكثيرين، وسط انتشار كبير لفديو غنائهم على السوشيال ميديا، باعتباره لفقة ودية مؤثرة للدبلوماسية الثقافية بين مصر وكوريا الجنوبية. ويذكرك الساسة والمسئولون الكوريون تماماً دور مصر المهم على الساحة العالمية، ويجدون فيها شريكاً موثقاً به في الكثير من المجالات، وهو أمر معروف، لكن زيارة الرئيس السيسي، التي تعد الأولى لرئيس مصري إلى كوريا الجنوبية منذ 10 سنوات، أثبتت بشكل كبير هذا التقدير اللافت للائتماه.



هالة أمين

فيها حاجة حلوة

كتاب كوريون عن مصر: كانت قوة عظمى بينما روما تخطو خطواتها الأولى

ونظام ثقافي متكامل. وتستعرض بهدوء وتأن كيف تضافرت عناصر شتى مثل الأهرامات والمعابد، والآلهة والفنون، ونظام الحكم والصحراء، والمدن والمعتقدات الدينية لتشكيل هذه الحضارة العريقة، مع المزج بين التفسيرات الإنسانية للحضارة والدين والفن والسياسة، وتجارب المؤلفة الشخصية في التجوال والمشاهدة ومعايشة مصر وجدانياً.

فالمؤلفة جابت مصر بشكل شخصي من أسوان إلى الإسكندرية، بمحاذاة نهر النيل وفق قولها، ووثقت رحلاتها من منظور باحثة في العلوم الإنسانية، ووظفت عقوداً من الرؤى العميقة في العلوم الإنسانية لصياغة كتاب أدبي يتجاوز مجرد السجلات التقليدية للبلاد، ليقدم بدلاً من ذلك منظورا حول تاريخ التطور الحضاري لمصر. وبذلك، يتجاوز القراء الكوريون مرحلة المشاهدة السطحية لمصر إلى فهم طبيعي وعميق للأسباب التي صنعت تلك الحضارة العظيمة.

وتعمل المؤلفة على أن يستكشف القارئ مصر كحضارة متكاملة، لا مجرد مجموعة من المعالم السياحية، كاشفة عن دلالات ومعانٍ تتجاوز بكثير مجرد كونها مناطق جذب سياحي.

ويعمق فهمها العميق في فهم الحضارة المصرية، مع طرح تساؤلات حول سبب وجود الأشياء على تلك الهيئة بدلاً من الاكتفاء بسرد ما تبت رؤيته، تقدم «سوك»، منظورا جديداً لمصر يتجاوز مجرد تقديم معلومات تقليدية.

وتوفر الكاتبة سياقاً معرفياً لمن يتعرفون على الحضارة المصرية لأول مرة، مع تقديم رؤى جديدة لمن هم على دراية مسبقة بها. وسواء قرأ الكتاب بعد زيارة فعلية لمصر أو دون زيارتها، فإنه يتيح للقراء استيعاب الأهمية التاريخية والحضارية لما يُعد أطول كيان دولي «دولة موحدة»، استمراراً في تاريخ البشرية.

وتشرح مؤلفة الكتاب كيف استمر نظام تلك الحضارة القديمة ليبقى ثقافة حية نابضة بالحياة، مع تفكيك رموز الحضارة المصرية القديمة باعتبارها نظاماً قائماً على البنية والنظام الثقافي.

لذا، وبدلاً من الاكتفاء بسرد المواقع السياحية الشهيرة، يتتبع الكتاب بهدوء كيف تضافرت عناصر مثل الأهرامات والمعابد والصحراء والملكية والدين والمدن الإسلامية بشكل مثالي لتشكيل حضارة واسعة النطاق وإدارتها.

وترى المؤلفة أنه بحلول الوقت الذي عُقد فيه أول اجتماع على تلة «الكابيتول» في روما، كانت مصر بالفعل قوة عظمى قد أتمت بناء أهراماتها ومسلاتها قبل ذلك بألاف السنين، مؤكدة أنها كتبت هذا الكتاب لتشارك الآخرين تلك المشاعر العميقة التي انتابتها على ضفاف نهر النيل الغامض والجميل.

ويشير المؤلف إلى أن مصر بلد التناقضات الدهشة، حيث تلتقي الحضارة القديمة بأحدث تقنيات المعلومات، فمصر ليست أمة تنقف مكانها، قبل أن يُبرز التحولات التي تشهدها البلاد، من خلال وصف القطارات فائقة السرعة التي أدخلتها مؤخراً شركة «هيونداي روتيم» الكورية، كرمز معبر عن مصر في العصر الحديث. كما يستعرض النكهات المصرية الأصيلة التي يمكن العثور عليها في كل زاوية من شوارع البلاد، بدءاً من طبق «الكشري» المكون من مزيج الأرز والمكرونة والعدس والبصل المقلّى مع الصلصة، وأصفاً إياه بأنه «وجبة مصرية بامتياز» تجمع بين المذاق اللذيذ والتكلفة المعقولة.

ويُقرّب المؤلف القراء الكوريين أكثر من نمط الحياة المصري عبر قصص عن «الشاي»، ذلك المشروب الأساسي الذي لا يفارق أيدي المصريين تماماً كما هو الحال مع قهوة «الأمريكانو»، لدى الكوريين، إلى جانب ثقافة الطهي التي تفضل الأطباق المحلية والمشوكة على الحساء نظراً للمناخ الصحراوي.

ويرى المؤلف أن مصر طامة ومستقبل وأمة شابة، وسيكون من الخطأ النظر إليها باعتبارها «أمة قديمة»، فحسب، مؤكداً أنها قوة كبرى وبلد يزخر بالإمكانات، قبل أن يصف طلاب الجامعات المصرية بأنهم مطلعون جيداً على الثقافات الأجنبية، ويتمتعون بالثققة بالنفس، ولديهم شغف واضح بكوريا.

ويتألف الكتاب من ٥ أجزاء، تبدأ بمقدمة تعد بمثابة مدخل ودود يربط بين ماضى مصر وحاضرها، ثم الجزء الأول: «السلام عليك يا مصر»، والثاني «جوانب من الحياة المصرية»، والثالث «مصر عبر التاريخ»، والرابع «مصر من منظور ثقافي»، وأخيراً الخامس «أماكن تكشف جوهر مصر».

2 من سول إلى القاهرة

تقدم كانج إن سوك، الكاتبة والناقدة الأدبية، مديرة متحف «يونجين»، للآدب، في كتابها «رحلة إلى الثقافة المصرية: من سول إلى القاهرة»، الصادر عن دار نشر «نانوك»، في ٣١ يناير ٢٠٢٦، نظرة متعمقة على الثقافة المصرية. وتستند «سوك» في كتابها إلى خبرة ورؤية إنسانية تمتد لأكثر من ٤٠ عاماً، لتضع يدها على الأسباب التي جعلت مصر تتخذ هذا الشكل الحضاري الفريد، وتطرح تحليلات حول الحضارة والدين والفن والسياسة مع تجاربها الشخصية في التجول بكل أنحاء مصر ومساهمة معالها، واستشعار روحها الاستثنائية. ويُعد الكتاب، الذي يضم بين دفتيه ٣٩٠ صفحة، أعمق طريقة لفهم مصر، إذ تأخذ المؤلفة القراء في رحلة لفهم الحضارة المصرية القديمة كبنية متماسكة

الذين يرحبون بالغرباء بحرارة، حيث تأسرك مشاعر الود لدى المصريين الذين يبادرون بابتسامات مشرقة بمجرد أن تقول: «أنا كوري»، وفق المؤلف.

ويصف هان سانج يونج مصر بأنها «بلد أسر لا يمكن التنبؤ بما سيحدث فيه، مضيافاً: «إنها مكان للتجارب غير المتوقعة والمحيرة أحياناً، وفي الوقت نفسه تفيض بروح الجوار الدافئة، حيث يهبط عدد من الأشخاص بحماس للمساعدة وتشجيع سواعدهم إذا تعرضت سيارتك لثقب في الإطارات».

ويوجه المؤلف سؤالاً للقراء: «هل تقتصر مصر على الأهرامات وأبو الهول فقط؟»، ثم يجيب: «لا، مصر أم الدنيا، تلك الأرض التي تحتضن تاريخاً يمتد لـ ٧ آلاف عام، وتعيش واقعها في الوقت الحاضر، هي بلد ينبض بالحياة، وليست مجرد مجموعة من الآثار القديمة».

ويضيف: «إذا كانت الأهرامات وأبو الهول والفراعنة هي كل ما يتبادر إلى ذهنك عند التفكير في مصر، فانت لا تزال عالقاً في الماضي، وقد يفوتك بذلك التعرف على «أمة شابة»، بلد يضم شعباً يعيش حياة مفعمة بالحياة

ويكمل: «لولا مصر، لما وُجدت تلك الثقافة الرائعة التي نتمتع بها اليوم». ويقول المؤلف مجدداً: «غالباً ما نحصر تصوراتنا لمصر في الماضي، ونفترض بسبيل سهلة أن المعابد المهيبة والمومياءات والصحارى الممتدة بلا نهاية هي ما يحدد هوية البلاد بالكامل، لكن من خلال خبرة مباشرة امتدت لـ سنوات ونصف من السفر والتجوال في أرجاء البلاد، يكشف كتابي «مصر كما هي»، أن مصر ليست مجرد موطناً للآثار القديمة فقط، بل هي مركز جيوسياسي يربط بين إفريقيا والشرق الأوسط وأوروبا، ومكان ديناميكي ينبض بالطاقة الحيوية لشعبها البالغ عدده ١٠٠ مليون نسمة، وحيث تشكل فئة الشباب الغالبية العظمى من السكان».

ويحاول «يونج»، أن ينقل فكر القارئ الكوري عن مصر، من أرض يلغها غموض ساكن إلى مكان يعج بالحياة النابضة، سارداً قصة مصر «الحقيقية» المستمدة من معيشة ٦ سنوات على أرضها.

وتكمن أعظم نقاط قوة الكتاب في طابعه المباشر، وارتكازه على التجربة الواقعية للأحداث، فقد وصل المؤلف إلى القاهرة بصفته مراسلاً صحفياً خلال حقبة «الربيع العربي» المضطربة عام ٢٠١١. ومن ميدان التحرير إلى شبه جزيرة سيناء، عايش تاريخ مصر الحديث عن كتب ومن قلب الحدث.



كانج إن سوك

«أم الدنيا»

ليست

الأهرامات

وأبو الهول

بل دولة

حديثه بكل

معنى الكلمة

صدر كتاب «مصر كما هي» عن دار نشر «جرين رين بوكس»، في ١٠ يوليو الماضي، من تأليف الصحفي الكوري المعروف هان سانج يونج، مراسل وكالة «يونهاب» الكورية الجنوبية الرسمية، والذي عمل في القاهرة لمدة ٦ سنوات.

في هذا الكتاب الجديد، يعرض «يونج» الجوانب المتنوعة عن مصر للتعرف عليها كما هي حقاً، مع تقديم نظرة متوازنة تجمع بين ماضى البلاد وحاضرها، متجاوزاً التركيز التقليدي المقتصر على الآثار القديمة. يجسد الكتاب جوهر مصر، ويتناول كل شيء بدءاً من الإرث الحضاري القديم الذي لا غنى عنه، مروراً بالسياسة والمجتمع والدين والثقافة في العصر الحديث، وذلك من خلال منظور نابع من تجربة ميدانية مباشرة. ويقدم الكتاب لمحة عن الحياة اليومية للمصريين، من خلال تناول موضوعات مثل نظام التعليم، والمطبخ، وثقافة المفاهى، وتقالييد الزواج، وفيه يعقد المؤلف أمالاً كبيرة ومفعمة بالموءة على إمكانات مصر الهائلة التي تقضيها موارد وفيرة مثل الغاز الطبيعي، وبيئة طبيعية خلابة، وقاعدة من الشباب الموهوبين الذين يتخرون بكونهم «أحفاد الفراعنة»، علاوة على التحديات التي تواجهها مصر.

ومن خلال هذه الرؤية متعددة الأبعاد، يدرك القراء الكوريون أن مصر ليست مجرد بلد غامض مفعم بالأساطير القديمة، بل هي شريك عالمي يواجه قضايا مماثلة وينمو ويتطور جنباً إلى جنب معنا.

ولذلك، بدلاً من التركيز على الآثار المحفوظة في المتاحف، يقدم المؤلف هنا سرداً حياً وواقعياً، ينقل تفاصيل ازقة القاهرة وأسواقها الصاخبة، والمشهد الحضري الذي تتخلله خطوط المترو الحديثة، وتاريخ نهر النيل، واقتصاديات قناة السويس.

ويتطرق أيضاً إلى المزيج الديني والثقافي، فضلاً عن الشباب المصري الشغوف بموسيقى «الكيوب»، والدراما الكورية، معتبراً أن رؤية جيل شاب في مصر يشعر بارتباط وثيق بكوريا الجنوبية يفوق ارتباطه بدول آسيوية مجاورة له، ويبيد شغفاً كبيراً بالثقافة والفن الكوري، تجعل هذا البلد، الذي كان يبدو بعيداً، يبدو أقرب وأكثر ألفة.

ويشير المؤلف، في كتابه الذي يقع في ٢٦٥ صفحة، إلى التناغم بين الماضي والحاضر، مسلطاً الضوء ليس فقط على التراث الحضاري القديم مثل الأهرامات وعصر الفراعنة، بل أيضاً على جوانب السياسة والمجتمع والدين والثقافة في مصر المعاصرة.

ويتناول الطاقة الحيوية لمصر، بالإضافة إلى الحياة اليومية لسكانها، متطرقاً إلى السحر المزوج للمصريين



«الكشري» وجبة نموذجية.. والشاي المصري يشبه قهوة «الأمريكانو».. وأهلها شغوفون بالفن الكوري

شخصيات محمود عوض المتمردة

أنبياء وصحابة ومفكرون بقلم كاتب علماني

هل يمكن لمن كتب عن أم كلثوم ومحمد عبدالوهاب وعبدالحليم حافظ أن يكتب عن النبي محمد، صلى الله عليه وسلم، وعن صحابته الكرام؟ وأن يجرب قلمه في الحديث عن مفكرين وأدباء وفقهاء ومتمردين بنفس البساطة والانطلاق والتلقائية.. والحرية أيضاً؟

كان هذا أول سؤال يتبادر إلى ذهني وأنا أقرأ مجموعة المقالات التي كتبها الكاتب الصحفي محمود عوض، ديسمبر 1942. أغسطس 2009 ونشرها في كتابه، من وجع القلب، وتناول فيها الرسول صلى الله عليه وسلم وعمر بن الخطاب وخالد بن الوليد رضي الله عنهما.. ثم معاوية بن أبي سفيان. أعرف أن أجيالا صحفية عديدة تحتفظ لمحمود عوض باحترام وتقدير شديدين، وتحفظ له دوره في صناعة صحافة شديدة الرقى والجاذبية والرشاقة، ورغم مشاركتي من يتحدثون عن دور عوض الصحف في تقديرهم له، إلا أنني أعتبر أهم ما كتبه كان مجموعة البورتريهات لشخصيات ثقافية وفكرية ونشرها في كتبه التي نعرفها أو لا نعرفها.

في كتابه، شخصيات، يكشف محمود عوض عن بداية اهتمامه بالكتابة عن رموز الفكر والأدب والثقافة.

فقد استدعاه إحسان عبدالقدوس عندما كان رئيساً لتحرير أخبار اليوم. ظل في المنصب من 1966 وحتى 1974. ودار بينهما هذا الحوار:

إحسان: ممكن تفكر في موضوع تكتب عنه في الصفحة الأخيرة هذا الأسبوع؟

عوض: أي صفحة أخيرة؟

إحسان: الصفحة الأخيرة من أخبار اليوم.

عوض: إن كاتبها الثابت هو أنيس منصور.

إحسان: أعرف ذلك.. ولكنك أريدك أن تكتبها هذا الأسبوع؟

عوض: لماذا؟

إحسان: لأن أنيس اختفى ولا أدري أين هو.. ولا مق سيرسل مقاله الأسبوعي؟

عوض: صحيح اليوم هو موعد تسليم مقالات الصفحات الثابتة من الجريدة، ولكن أنيس دقيق في مواعيده كساعة سويسرية، وربما تستطيع انتظار مقال أنيس حتى صباح الجمعة.

إحسان: أنا هنا رئيس عمل ولست زعيم قبيلة.. أريد مقالاً منك للصفحة الأخيرة غداً.

خرج محمود عوض من مكتب إحسان مباشرة إلى منزل أم كلثوم، وفي اليوم التالي عاد بمقال عن الست، ونشر في العدد الذي صدر بعد يومين من أخبار اليوم، وفي الأسبوع التالي عاد له بمقال عن طه حسين، وعندما ظهر أنيس منصور، لم ينقطع عوض عن كتابة مقالاته عن الشخصيات، فكتب عن الشيخ الباقوري.. وتوالت الكتابات بعد ذلك عن عبدالوهاب وأم كلثوم وتوفيق الحكيم وحسن عباس زكي والدكتور أحمد زكي وعبدالحق حسونة.

يوضح لنا محمود عوض منهجه في تناوله للشخصيات التي يكتب عنها، يقول: كان كل شخص يمثل بالنسبة لي معنى أريد أن أقوله، ويقدر إحساسي بالمعنى كان يأتي انفعالي بالشخص، بعضهم كان الانفعال يبدأ معه بالاختلاف، وبعضهم بالموافقة التي تتحول بعد الفحص إلى اختلاف.

حدد محمود عوض ما يبحث عنه إذن، المعنى الذي تحمله كل شخصية، أما أنا هنا فأبحث تحت جلد شخصياته عن هذا المعنى، وقد تكون قراءتنا لها معنى ما يضيف لنا جميعاً.

الباز

كانت جريمة قاسم أمين فى كتابه «تحرير المرأة» أنه طلب الحرية للمرأة فى مواجهة الرجل

كانت جريمة على عبدالرازق فى كتابه «الإسلام وأصول الحكم» أنه طلب الحرية للدين فى مواجهة الملك



قال عوض: ليس كذلك أو – على الأقل – ليس هذا ما نفعله، فنحن دائماً فى واحد من الطرفين، منتهى الإيمان أو منتهى الكفر.

بالمناطق نفسه تعامل محمود عوض فى كتابه «أفكار ضد الرصاص» مع أربع شخصيات هم قاسم أمين وعبدالرحمن الكواكبي وعلى عبدالرازق وطه حسين، ولكن هذه المرة من خلال محاولات إعدامهم معنوياً عقاباً على أربعة كتب قاموا بتأليفها، كانت

قفزة فى عالم التجديد والتحديث. يبدأ عوض تقديمه لكتابه بقوله: فى الصفحات التالية سوف تجد أربع جرائم قتل، إنه قتل مع سبق الإصرار والترصد، قتل مع التعمد، قتل مع التنفيذ، إنه ليس تفكيراً فى قتل، مجرد كتاب، فإن القاتل لم يكن

بغير عقاب. ويضيف: إن القتل معروف، وأداة القتل مضبوطة، وسبب القتل واضح، والشهود موجودون، والقاتل معترف، ومع ذلك فإن جريمة القتل يتم تسجيلها فى النهاية ضد مجهول، إن القاتل ليس شخصاً عادياً، والقاتل ليس شخصاً واحداً، القاتل هو كتاب، مجرد كتاب، مجرد حبر على ورق، لكن إذا كان القاتل فى قتل، ليس شروعا، ليس محاولة، إنه قتل، ومع ذلك فإن الجاني يخرج بعد كل جريمة بغير عقاب.

ويحدد محمود عوض هدف الجريمة، فالهدف فى كل مرة هو هدف عاجل، إعدام كتاب ومصادرة رأى، لكن بعد هذا هناك هدف أجل وهو إعدام الحرية، فأى محكمة عندما تقدر إعدام مجرم – قتل مجرم – فإنها لا تقصد بذلك تصحيح الجريمة التى ارتكبتها، وإنما تقصد بالدرجة الأولى أن تحذر الآخرين من سلوك طريقتها، وحينما قررت السلطة واحدة لها تفكير السلطة واسلحة السلطة وجيروت السلطة.

ويحدد محمود عوض هدف الجريمة، فالهدف فى كل مرة هو هدف عاجل، إعدام كتاب ومصادرة رأى، لكن بعد هذا هناك هدف أجل وهو إعدام

الحرية، فأى محكمة عندما تقدر إعدام مجرم – قتل مجرم – فإنها لا تقصد بذلك تصحيح الجريمة التى ارتكبتها، وإنما تقصد بالدرجة الأولى أن تحذر الآخرين من سلوك طريقتها، وحينما قررت السلطة واحدة لها تفكير السلطة واسلحة السلطة وجيروت السلطة.

ويحدد محمود عوض هدف الجريمة، فالهدف فى كل مرة هو هدف عاجل، إعدام كتاب ومصادرة رأى، لكن بعد هذا هناك هدف أجل وهو إعدام الحرية، فأى محكمة عندما تقدر إعدام مجرم – قتل مجرم – فإنها لا تقصد بذلك تصحيح الجريمة التى ارتكبتها، وإنما تقصد بالدرجة الأولى أن تحذر الآخرين من سلوك طريقتها، وحينما قررت السلطة واحدة لها تفكير السلطة واسلحة السلطة وجيروت السلطة.

ويحدد محمود عوض هدف الجريمة، فالهدف فى كل مرة هو هدف عاجل، إعدام كتاب ومصادرة رأى، لكن بعد هذا هناك هدف أجل وهو إعدام الحرية، فأى محكمة عندما تقدر إعدام مجرم – قتل مجرم – فإنها لا تقصد بذلك تصحيح الجريمة التى ارتكبتها، وإنما تقصد بالدرجة الأولى أن تحذر الآخرين من سلوك طريقتها، وحينما قررت السلطة واحدة لها تفكير السلطة واسلحة السلطة وجيروت السلطة.

من الطبيعى أن الإنسان فى لحظات ضعفه يزداد تمسكه بالدين



الإسلام يفرض على أتباعه أن يعملوا فى الدنيا من أجل الدين، وكل مسلم مسئول عن الإسلام، ولا واسطة بين المسلم وبين الله.

عوض: أنا لا أقصد واسطة، بل أقصد الرجل الذى تقتصر معلوماته على الشريعة الإسلامية.. ألا يعتبر رجل دين؟

البياقورى: حتى فى هذه الحدود لا يوجد فى الإسلام رجل دين، إنما توجد دراسات دينية، وكل الذى يمتاز به الدارس فى الأزهر مثلاً هو حصوله على دراسات فنية يستخرج بها أحكاماً شرعية من كتاب الله وسنة رسوله، تستطيع إذن أن تسميه فنياً، فنياً فى استخراج أحكام الدين من أصول الإسلام.

عوض: حسناً.. هل ترى فى حياة الرجل الفنى فى أحكام الدين الإسلامى ما يميزها عن حياة الرجل العادى؟

البياقورى: إيه يا أخى.. الدين يسر لا عسر.. كيف تتصور حياة رجل الشريعة؟

عوض: أنا لا أصور.. أنا أسأل فقط.

البياقورى: دعنى أفسر لك الأمر، عندما اتصل الشرق الإسلامى بالغرب المسيحى أخذنا نحن المسلمين كلمة «رجل دين» من الحضارة الغربية وأطلقناها على أقرب الناس إلى الدين فى مجتمعنا وهم رجال الأزهر، وهذا مفهوم خاطئ، إن تطوير

الأزهر سيؤدى حتماً إلى تصحيح هذا المفهوم، ولكن لا بد أن نتوقف نحن عن اعتبار شخص ما متفرغاً فى الدين، وعن توقع شكل خاص لحياة هذا الشخص يميزه عن حياة باقى الناس.

ويتحدث محمود عوض مع حسن عباس زكى رجل الاقتصاد والذى عُرف فى الأوساط السياسية خلال الستينيات بالتصوف، ويسأله: هل ترى أن تمسك الناس بالدين قد أصبح أقوى عندهم بعد نكسة يونيو ١٩٦٧؟

ويقول حسن: ليس بالضبط.. فالإيمان الدينى عند الشعب العربى بصفة عامة كان موجوداً دائماً، ربما لا تظهر قوته الحقيقية إلا عند الأزمات، ولكنه موجود دائماً، وفى حالات التحدى يكون الإيمان الدينى هذا الشعاع الهابط من السماء، عاملاً أكبر فى تقوية هذه الأمة ونصرها، إن هذا الإيمان جعل الشعب العربى يقف ضد الصليبيين فى القرن الثالث عشر ويأسر لويس التاسع فى موقعة المنصورة، وهذا الإيمان نفسه هو الذى وخذ الشعب ضد سلاطات الممولى فى القرن السادس عشر، وفند جيوش بابليوس فى أواخر القرن الثامن عشر، كما أنه أرغم جيوش العثمانيين لمرأى الشعب فى أوائل القرن التاسع عشر، وجعل رشيد تشرق جيوش بريطانيا أشلاء، لقد عرف الشعب قوة الإيمان خلال هذه المعارك كلها، وعرفه أيضاً فى الكفاح ضد الاحتلال البريطانى سنة ١٨٨٢، وضد جنود الاحتلال سنة ١٩٣٥ وسنة ١٩٥١، إن التاريخ يثبت لنا أن الإيمان بالله قد جلب لنا النصر دائماً.

قال عوض لحسن عباس زكى: سيدى.. إننى أتفق معك من حيث الواقع التاريخى، ولكننى أختلف معك بشدة فى نقطة أخرى، فإنا أرى أن المشكلة ليست فى أن تؤمن بالله أو لا تؤمن، يزيد إيماناً أو ينقص، ولكن المشكلة هى أننا نتطلع إلى الله كثيراً ليقوم عنا بأداء واجباتنا، وحينما نهزم فليس هذا بالضرورة لأن إيماننا قد أصبح أقل، ولكن لأننا فى الواقع أسوأ أعداء لأنفسنا، إننا فى الواقع نحن الذين كنا نهزم أنفسنا أكثر مما هزمنا الآخرون، هذه هى المشكلة كما أراها يا سيدى، قائمة طويلة بالواجبات نفى أنفسنا منها وننسبها إلى الله، ما ظلمنا الله بذلك ولكننا ظلمنا أنفسنا.

ويرد حسن: إن هذا ليس بديلاً لذلك، فالإيمان بالله ليس بديلاً عنه القيام بواجبنا، بل إن قيامنا بواجبنا هو جزء من إيماننا بالله.. أليس كذلك؟

الناس دائماً، لا يتذكرونها إلا وقت الشدة.. وهو أمر يؤسفنى.

ثم.. ماذا؟ هل هذا يذكرك بسؤالى عن طريقة تربيتهن؟ لا.. لا تجد حرجاً يا أخى، ولكننى أقول لك إن سيدنا علياً بن أبى طالب كان يقول: الناس بأزمانهم أشبه منهم بأبائهم وأمهاتهم، وقد هزمنى هذا العصر أحياناً فى تربية أولادى، وهزمته أنا أحياناً أخرى، فلسوء الحظ مثلاً واحدة من بناتى تدخن السجائر، ولحسن الحظ مثلاً أن بناتى – بمن فيهن هذه التى تدخن – يتمسكن تماماً بأهداب الدين.

ويقول عوض للبياقورى: إن الدكتور طه حسين سبق أن قال لى فى حديث سابق: إن إنشاء كليات الطب والهندسة والمعاملات فى جامعة الأزهر هو اتجاه غير سليم، أدى إلى تطوير التعليم الأزهرى إلى أسوأ وليس إلى أحسن.

ويرد البياقورى: إن فائدة وجود كليات الطب والهندسة والزراعة فى جامعة الأزهر يعرفها أستاذنا – أستاذنا بحق – الدكتور طه حسين، فهو يعلم قطعاً أن بعثات التبشير المسيحية قد نجحت فى أنحاء كثيرة من آسيا وإفريقيا بسبب ثقافة المبشرين، فالبشر لم يعد لأهوتياً فقط، بمعنى أنه لم يعد رجالاً متفرغاً لشئون الدين وحدها، وإنما إلى جانب درايته الدينية فهو خبير فى الطب أو الهندسة أو الزراعة مثلاً.

فالحياة الروحية لم تعد منفصلة عن الحياة العملية كما كان الناس يتصورون من قبل، والإسلام بالذات يمزج بين الحياة الروحية والحياة العملية ولا يفضل بينهما، وحينما طورنا الأزهر فإن الدكتور طه حسين – كما بلغنى وقتها – كان من أول الذين أخذ رأيهم فى هذا التطور وأقرره ورحبوا به، وقد أنشأنا فى جامعة الأزهر كليات للطب والهندسة والزراعة والتجارة إلى جانب دراسات الأدب، واللغة العربية والشريعة والسنة النبوية، وقد كان للتطوير هدفان: أولاً تحقيق مبادئ الفكر الإسلامى ذاته، فمن يدرس تاريخ الأمة الإسلامية يرى أن الطبيب كان عالماً بالكتاب والسنة مع أنه طبيب، والرحالة كان عالماً بالكتاب والسنة وهو رحالة، والمؤرخ كان عالماً بالكتاب والسنة ومع ذلك مؤرخ، وخذ مثلاً على ذلك أن الذى اكتشف البحيرات الإفريقية التى ينبع منها نهر النيل كان رجلاً عربياً مسلماً، كما ذكر الدكتور جوستاف لويون فى كتابه «حضارة العرب»، وسيرجيد هوسكه المستشرق الألمانية لها كتاب بعنوان «شمس الله تشرق على الغرب» أو «أثر الحضارة العربية فى أوروبا، تثبت فيه أن كل علماء الأمة العربية كانوا أطباء ومهندسين وصيادلة وفلكيين ورياضيين، إلى جانب أنهم كانوا فقهاء فى كتاب الله وأئمة فيه.

والهدف الثانى لتطوير الأزهر هو إحياء ماضى الأمة العربية، فالأزهر بوصفه حامل رسالة الإسلام كان هو المكان المفضل لابن الهيثم، وبالنسبة فإن ابن الهيثم هو أول من اخترع نظارة للقراءة، وكان يلتقى دروساً منتظمة فى الأزهر.

بعد ذلك يسير الحوار بين عوض والبياقورى على النحو التالى:

عوض: كيف ترى حياتك منذ أصبحت أحد رجال الدين فى مصر؟

البياقورى: ولكننى لست رجل دين، فأنا لم أتخصص فى الدين ولكن فى اللغة العربية والأدب العربى.

عوض: طبعاً.. ولكنك تخرجت فى الأزهر.

البياقورى: فعلاً تخرجت فى الأزهر، والناس

ينظرون إلى رجال الأزهر على أنهم رجال دين، وهذا خطأ يجب تصحيحه، إن رجل الدين واسطة

بين الناس وربه، وهذا المفهوم لا يعرفه الإنسان،

فى كتابه «شخصيات» يبدأ محمود عوض بطه حسين الذى يصفه بالمشاغب.

ويقول عنه: إن طه حسين فى حديثه يعطينى انطباعاً غير عادى، إننى أحس أنه لم يكن أبداً مجرد شخص يريد أن يكون كاتباً أو أدبياً أو مفكراً، هذا رجل آزاد أن يعيش، يعيش عصره ومجتمعه، وتحدياته، يعيش بكل الحب الطبيعى للحياة والحرية والفرصة والتجربة والتضحية، نعم، طه حسين أراد فى بدايته أن يتزج السلاسل من عقل مصر من عقل الجيل الذى عاصره وخرج عليه وتبرّد ضده، إنه فى تشرده كان جاداً، وفى حديثه

كان نموذجاً عصرياً للأدب والفنان الذى جاء به القرن العشرون، أديب لا يعتمد على الأفيون مثل كولريديج، ولا على الحشيش مثل سيد درويش، أديب لا يعتمد فى عمله على خمسين ألف فتجان قهوة مثل بلزلك، ولا يعيش فى غرفة مغلقة هرباً من دائنيته مثل بروس، أديب يأخذ الأدب بجديته، وفنان يعطى فنه بغير مخدر أو خمر أو شذوذ، نعم كان طه حسين قاسياً على نفسه أولاً، لكى يكون قاسياً على

مجتمعه. ويتساءل محمود عوض: ما هى مهمة المفكر؟ وجيبينا وهو لا يزال فى محراب طه حسين، يقول: هل المفكر مهمته أن يؤلف كتاباً أو كتابين، يرفع شعاراً أو شعارين، ثم يستدير بعد ذلك إلى حياته هادئ النفس مستريح البال، هل المفكر مهمته أن

يصفق للسيف طالما هو بعيد عن رأسه؟ لا.. ليس المفكر كذلك أبداً، طه حسين لم يكن كذلك أبداً، لقد أعطانا طه حسين من أفكاره وكتبه الكثير، ومع ذلك فإننا نعلمه كثيراً لو قسناه فقط بكتبه، إننى أحس دائماً أن حجمه الحقيقى أكبر من كتبه، طه حسين ليس كتاباً صدر، ولا هو شعار تردد، طه حسين فارس، مفكر كالفارس، إن حياته وفكره لم يكونا أبداً شيئين منفصلين، إن حياته تفسر أفكاره، وأفكاره تفسر حياته، لا ازدواج أو انفصال فى الشخصية، لا نفاق، لا شهرة عن طريق النفاق، لا مركز كسبه على جثة غيره، ولا نقطة سجلها على حساب مبادئه، ربما من أجل هذا أقول: إن حياة طه حسين سوف تكون هى نفسها أحسن وأعظم كتاب يصدر عن طه حسين.

وعندما تحدث عن الشيخ أحمد حسن البياقورى أخذ من كلماته المعنى الذى يلخصه، يقول البياقورى: تسألنى عن نظرة الناس إلى الدين فى هذا العصر، وأنا أرد عليك بأنه حدثت فى التاريخ الإسلامى انطلاقات عديدة من قبود الدين، فالدين يقف دائماً حاجزاً بين الإنسان وشهواته، وإذا نظر الناس إلى الدين نظرة ذاتية فقد يجنون فيه من القيد ما يودون الانطلاق منها، ولكننا يجب ألا ننظر إلى الدين منقطعاً عن البيئة التى يعيش فيها والعصر الذى يخاطبه، ففى عصرنا تنوعت صور الشهوات التى يشهدها الإنسان فى العالم كله، ورغم ذلك نجد فى مجتمعنا حرصاً شديداً على متابعة البرامج الدينية فى الإذاعة مثلاً، فالنظرة النسبية للأمور تلطف حدة مشاعرنا وأحكامنا، وهى تؤكد أن المشاعر الدينية فى هذا القرن تنفذ إلى نفوس الناس من خلال العقبان الكثيرة التى أنتجتها الحضارة المعاصرة.

من الطبيعى أن الإنسان فى لحظات ضعفه يزداد تمسكه بالدين، فالإنسان ضعيف فى حد ذاته، وضعفه هذا يدفعه إلى البحث عن القوة الأعلى منه، وتقربه إلى الله يتزايد فى فترات ضعفه. وأنت تلاحظ مثلاً أن النكسة التى أصابتنا بعوان إسرائيل هى من أبرز أسباب الاحتماء بالله وبالدين فى مجتمعنا.

وأنت تسألنى عن الدين فى حياة أولادى.. حسناً.. أنت تعلم أن لى بناتاً ثلاثاً، إنهن طبيغات يؤدين فريضة الصيام أما الصلاة.. آه.. فعلاً.. إنهن كشأن معظم



شخصيات محمود عوض المتمردة



عبدالرحمن الكواكبي



قاسم أمين



على عبدالرازق



طه حسين

طه حسين ليس

كتاباً صدر ولا هو

شعار تردد

طه حسين فارس

مفكر كالفارس



المسلم تدهور حاله حينما أصبح مجردًا من حرية القول والعمل ومجردًا من الأمن والأمل

حينما كان الدين عبادة كانت أرضه أمانًا وحينما أصبح الدين تجارة أصبحت أرضه بغير أمان



الحقيقية والحرية، إننا بغير حرية لا نستطيع السعى إلى الحقيقة، وبغير الحقيقة، تصبح حياتنا مجرد تسجيل أقدمية زمنية. يعتبر عوض شخصيات كتابه الخمس حالات للفحص والاختبار، مجرد نماذج لما يبدنا به التاريخ، حالات فيها من الشمول بقدر ما فيها من الخصوصية، فنحن نحتاج إلى التاريخ في شموله، ليس لكي نكرره، ولكن لكي نفهمه، نحن لا نريد أن نعيد التاريخ، ولا نريد أن نتجاهله كالفوضيين، ولا أن نتعسف في تفسيره كالماركسيين، نحن لا نريد إعادة كتابة التاريخ، وإنما نريد أولاً أن نفهمه.

قد لا تبدو شخصيات عوض مترابطة زمنياً، فبعضها عاش في القرن الحادى عشر «ابن حزم، أو الثالث عشر «ابن تيمية، أو القرن التاسع عشر «رفاعة الطهطاوى وجمال الدين الأفغانى وعبدالله النديم».

يعترف عوض بأن شخصياته مختلفة، من حيث العصر والبيئة والوسيلة والحدود الزمنية والعقلية والسياسية، لكنها تتفق في أشياء أكثر أهمية، فمن الناحية البدئية هم ولدوا وعاشوا في عصر من الخطر الحاسم، خطر الغزو من الخارج، أو خطر الانهيار من الداخل، إن ابن تيمية مثلاً ولد وعاش في عصر جاءت فيه أوروبا إلينا حاملة سلاحها لكي تغزونا، في أول حرب عالمية حقيقية يعرفها التاريخ، ليس هذا فقط، بل جاء الغول والتتار يزحفون لغزو أراضينا، فأصبح مجتمعنا، سواء نظرنا إليه في إطار عربى أو في إطار إسلامى محاصراً بخطرين من الشمال والشرق.

فابن حزم ولد وعاش في ظل خطر يهدد الدولة العربية الإسلامية فى الأندلس، خطر التنكك والانقسام، خطر الانهيار من الداخل، وهو ما حدث فعلاً فيما بعد. ورفاعة الطهطاوى وجمال الدين الأفغانى وعبدالله النديم، ولدوا وعاشوا في قرن عاد فيه الخطر من جديد، عادت أوروبا إلينا، وهى فى هذه المرة أكثر تفوقاً، لكى تسوى حساب هزائم القرن الحادى عشر.

يقول عوض: فى كل تلك الحالات كان العصر هو عصر تحد، وكانت هذه الشخصيات الخمس هى تعبير عن نوع استجابتنا لهذا التحدى، ومن ناحية أخرى فإن ما يربط بين هذه الشخصيات الخمس هو أنهم كانوا متمردين على واقع مجتمعنا، ولا متمردين لوجه الله، ليس لحساب أنفسهم، ولا لحساب فئة هنا أو هناك، ولكن لحساب مجتمعهم بأكملها، لقد راوا الواقع أمامهم مخيباً للآمال، إنهم فى تمردهم هذا، كانوا فى الحقيقة أكثر إيماناً بمجتمعنا من السلطة القائمة فيه، أكثر إيماناً بقدرتنا على تغيير الواقع بهدف تغييره، لكى يصبح محققاً لكل الآمال، إنهم فى تمردهم هذا كانوا فى الحقيقة أكثر إيماناً بمجتمعنا من السلطة القائمة فيه، أكثر إيماناً بقدرتنا على تغيير الواقع، وإعادة صناعته، والارتفاع إلى مستوى تحدياته، ربما من أجل هذا حاربهم السياسة دائماً بضراوة، فالسلطة السياسية رأت فى هؤلاء الناس تحدياً لها، وتعرية

بيدو الفارق أوضح، والرغبة فى تعويضه والتفوق عليه، لهذا عاد طه حسين إلى بلده مدرسا فى الجامعة، مدرسا يريد من طلبته أن يفكروا بحرية، حتى تنهض بلدهم بعظمة، عاد يؤلف «فى الشعر الجاهلى».

عندما كان محمود عوض فى بيت طه حسين يحاوره ليكتب عنه ضمن الشخصيات التى ضمنها فى كتابه «شخصيات، تذكر ما حدث معه على هامش كتابه «فى الشعر الجاهلى».

يقول: لقد تحركت الحياة، تحركت لكل ما تحمله فى أحشائها، لقد مضت الأزمنة، مضت بكل من تصرف فيها كجبان أو كبطل، لم يبق فى النهاية سوى شئ واحد، أن ما بدا فى لحظة شريراً مؤثلاً قدراً، أصبح فى النهاية مصدر التفكير والمراجعة والفحص، فحص أفكار المجتمع أولاً بأول، فى النهاية يظل لنا الدرس بكل قوته، لا شئ يجب إضافؤه من المراجعة، لا شئ ولا أحد، بما فى ذلك طه حسين نفسه الذى أشار كل هذه الزوابع، وقبل أن أخرج من بيت طه حسين كان سؤالى الأخير له بسيطاً: هل تغير شئ؟ وتتمت طه حسين، بأسف كثير وخيبة بالغة: لم يتغير شئ كثير.. وحتى هذه الإجابة كانت مجاملة من طه حسين.

يعود محمود عوض مرة أخرى ليدافع عن المجديدين فى كتابه «متمردون لوجه الله»، وهو الكتاب الذى كتب فيه عن ابن حزم وابن تيمية ورفاعة الطهطاوى وجمال الدين الأفغانى وعبدالله النديم.

يقدم عوض لكتابه بكلمة أبدع فى صياغتها، يقول: من يصعب حراً مرة.. يتظل حراً طوال العمر. لم يدخل عوض إلى الكتابة عن شخصياته الجديدة من أرضية شخصية بل لسبب موضوعى تماماً، يقول: يحدث أحياناً أن تستسلم مجتمعات بأكملها لمرض اسمه الرضا عن النفس، وفى مثل تلك اللحظات يحتاج كل مجتمع إلى عدد من أعضائه يقومون بهمة دق جرس الخطر، جرس الإنذار، الإنذار ضد خطر الاستسلام للأمر الواقع، والرضا بما هو قائم، والإيمان بأنه ليس فى الإمكان أبداع مما كان.

عن مثل هؤلاء الأفراد الذين يواجهون مجتمعات بأكملها بالحقيقة يتحدث محمود عوض، ويقول: حديثى عن أهمية أن يتمرد الإنسان ضد فساد ونفاق عصره ومجتمعه، ضد الرضا عن النفس، ضد الاستسلام إلى الواقع، ضد مبدأ إنقاذ ما يمكن إنقاذه، الذى يتحول دائماً إلى التفریط بما يمكن التفریط به، والقضية بهذا المعنى هى قضية كل فرد، وكل مجتمع، وكل عصر.

يقدم عوض إبطاله هذه المرة قبل أن يضره لكل منهم فصلاً فى كتابه، يقول: إننى أتحدث هنا عن الذين أعطوا للإنسان صورة جديدة عن نفسه، وسماه مرتفعة يحلق إليها، أتحدث عن الذين تسكوا دائماً باثنين على الأقل من المثل العليا:

للاستبداد.

ويعد أن يستعرض محمود عوض قصة الشيخ على عبدالرازق وما جرى منه وبعد كتبه «الإسلام وأصول الحكم»، يصل إلى نتيجة مهمة، وهى أن الإسلام ينادى بالحرية ويقوم على الحرية. يقول: يوم كانت لنا حرية كانت لنا إمبراطورية، ويوم فقدنا هذه الحرية أصبحت تستعمرنا كل إمبراطورية، إن الحرية ليست مجرد حرية فى مواجهة الآخرين، إنها أولاً حرية فى مواجهة أنفسنا، نحن أسوأ أعداء لأنفسنا، لقد أصبحت السلطة مغرية وأصبح السلطان مخيفاً، يوم كان السلطان خادماً للشعب انتشر الإسلام، وحينما أصبح الشعب خادماً للسلطان خسر الإسلام، هذه هى الحقيقة التى تقف خلف كل الصراع بين على عبدالرازق ومعارضيه.

ويضيف عوض: حينما كان الدين عبادة كانت أرضه أماناً، وحينما أصبح الدين تجارة أصبحت أرضه بغير أمان، إنها بغير أمان لأن المفاهيم انقلبت، والقيم تدهورت والسيف طغى والسلطان ظلم والحرية اختفت، إن الحاكم لم يعد خادماً، أصبح ذليلاً، والشعب لم يعد سيّداً، أصبح أغناماً، إن النفاق لم يعد غيباً، أصبح مطلباً، إن الرأى لم يعد اجتهاداً، أصبح جريمة، لهذا كان عنف الحركة ضد على عبدالرازق، معركة عنيفة شرسه ضارية.

أما فضل على عبدالرازق، والذى هو فى الوقت نفسه معناه، فيقول عنه عوض: إن على عبدالرازق يجيء ليُسهم مع قليلين قبله فى فتح باب الاجتهاد فى الدين، فى إبداع الرأى فى المطالبة بحرية الرأى، إنه يواجه كل هذا الرصيد المتعفن الذى ترسب عند المتأجرين بالإسلام طوال عشرة قرون سابقة، إنه يواجه الطابور وحده، السلطان وحده، إنه لأول مرة يجرد الخلافة من عبادتها الدواعة التى ارتدتها طوال فترة الانحلال والتدهور، الدين لله والسلطان للدين، الدين تقديسه والسياسة نراجعها، الدين نؤمن به والسلطان نحاسبه.

ويدخل محمود عوض مرة أخرى إلى عالم طه حسين، ولكن هذه المرة من خلال كتابه «فى الشعر الجاهلى»، ليلبى معنى العميد من زاوية جديدة. يقول لتكتيف هذا المعنى: كانت المشكلة مع طه حسين أنه أراد إعادة النظر فى واحدة من الأفكار الجاهزة مقدماً فى مصر، أراد إعادة النظر فى الأدب، لقد فعل ذلك بعد أن شرب القدر الذى أراد له المجتمع من أفكاره، تعلم فى الكتاب والمدرسة والأزهر والجامعة، ولكنه سافر بعد ذلك إلى أوروبا، ترك الماضى فى مصر وسافر إلى أوروبا، هناك رأى حضارة أخرى وتفكير آخر، هناك أيضاً استطاع أن يفكر لماذا لا تكون لنا نفس الحضارة ونفس التفكير، كان ماضينا عظيماً، فلماذا لا يكون حاضرنا أعظم. ومن هنا- وكما يقول عوض- رأى طه حسين الصورة بوضوح، رآها لأن كل من يسافر بعيداً عن بلده يتعود أن ينظر إلى الأشياء من بعيد، من مسافة، فمن بعيد تبدو تفاصيل الصورة تافهة، وتبقى فقط الخطوط الأساسية، من بعيد تختفى الشجرة الواحدة، وتظهر الغابة كلها، من بعيد

شخصيات

محمود عوض مختلفة من حيث العصر والبيئة والوسيلة



زندقة، والاختلاف خيانة، والظلام نور، والظلم عدل، والظغيان قوة، والإرهاب قانون، والحاكم إله، والمرأة حيوان، والشعب عبيد، والتاريخ أسطورة، والماضى مقدس، والحاضر مقبول، والمستقبل ملعون.

يمسك محمود عوض بفكرة قاسم أمين التى تمثل معناه الحقيقى.

يقول: يناقش قاسم أمين أصل الحجاب وتاريخه، إنه لا يجد نصاً فى الشريعة يوجب الحجاب على هذه الطريقة المعهودة، كل المسألة أنه عادة تمكنت فى الناس باسم الدين، والدين منها براء.

ويضيف: إنه يقدم الدليل بعد الدليل على تحرير نظرة الدين إلى المرأة، وبعد أن يجرد الحجاب من هذه الحماية الوهمية، يرد نظرة المجتمع إلى الحجاب، إن المجتمع يرى أن الحجاب مانع للفتنة، هنا يتساءل قاسم أمين: أحذف الفتنة إذن من الحجاب؟ هل اعتبرت عزيمة الرجل أضعف من عزيمة المرأة حتى أبيع للرجال أن يكشفوا وجوههم لأعين النساء، ومنع النساء من كشف وجوههن لأعين الرجال؟ إن أسباب الفتنة ليست فيما ظهر من أعضاء المرأة وما خفى، بل فيما يصدر عنها من أفاعيل فى أثناء سيرها، والنقاب من أشد أعوان المرأة على ذلك، إنه يخفى شخصيتها، ولو كان وجهها مكشوفاً فإن كرامتها ونسبتها إلى عائلتها يشعرانها بالحياء والخجل فى كل عمل يتوهم منه أدنى رغبة منها فى استلفات الأنظار.

كان قاسم أمين - كما يقول عوض - يرى أن الحجاب رمز لانعزال المرأة عن المجتمع، إنه مانع عظيم يمنحها من الارتقاء، إنه سجن إجبارى تقضى المرأة حياتها داخله باسم العفة، فهو يقول: لا أدري كيف نفتخر بعفة نسائنا ونحن نعتقد أنهن مصونات بقوة الحراس وارتفاع الجدران، أيقبل من سجين دعواه أنه رجل طاهر لأنه لم يرتكب جريمة وهو فى السجن؟

ويمسك عوض بمنهج قاسم أمين فى حديثه عن الحجاب، وينقل عنه ما يقوله: إنى لا أقصد رفع الحجاب دفعة واحدة، والنساء على ما هن عليه اليوم، فإن هذا الانقلاب ربما تنشأ عنه مفساد جمة لا يتأتى معها الوصول إلى الغرض المطلوب، كما هو الشأن فى كل انقلاب فجائى، وإنما الذى أميل إليه هو إعداد نفوس البنات فى زمن الصبا إلى هذا التغيير.

لم يكن قاسم أمين غافلاً عن مجتمعه، ولكنه كان مصلحاً يعرف ما الذى يريده، فالمجتمع لن يتغير مرة واحدة، ولذلك يلخص عوض معنى قاسم أمين بقوله: إن قاسم متواضع فى طلباته، إنه لا يدعو إلى السفور ولكنه يدعو إلى الحجاب الشرعى، إنه لا يهاجم الحجاب وربما يعتبره أصلاً من أصول الأدب، إنه لا يطالب بنزعه، وإنما يريد التمسك به، إنه يرى تحسين المرأة بالتربية السليمة، ولكنه يطالب بتعليمها حتى الابتدائى، إنه يرى إعطاء المرأة فرصة للعمل كالرجل، ولكنه يشترط أن يكون ذلك فى حالات الضرورة القصوى فكفرها أو وفاة زوجها أو عدم زواجها، وهذا ما قاله قاسم أمين فى كتابه تحرير المرأة، قاله بحسن نية، بكل التمنيات الطيبة للمرأة والمجتمع.

ويضع عوض يده على جوهر تجربة عبدالرحمن الكواكى صاحب كتاب «طابع الاستبداد»، فعدنا وصل إلى سن العشرين أصبح يتكلم الفارسية والتركية بالإضافة إلى العربية، وبالإضافة إلى دراسة الكتب الدينية والتاريخية وقوانين الدولة العثمانية، عمل فى وظائف عديدة، عمل صحفياً وكاتباً ورئيساً للبلدية ثم محامياً وقاضياً للحاجات واستخفون بالشعب ويضربونه بالنعال، إن الشعب عندهم لا فائدة منه سوى دفع الضرائب، إنهم يشنون فيه الرشوة والفساد، يحكمونه بالسيف والجوايسيس، يستعبدون الناس ويخرقون القانون ويدوسون العدالة ويتجاهلون الحقوق ويستغلون الدين ويفسدون الأخلاق ويراقبون الصحف ويحبسون الحرية، إنهم يذلون الغنى ويستعبدون الفقير ويسجنون الأحرار ويعهدون المتمردين.

يصف عوض حال الكواكى، فهو يصطدم بنتاج هذا كله فى كل تجارة يعمل بها أو وظيفة يشغلها، إنه دائماً يصطدم بالإدارة الفاسدة والموظف المرتشى والمواالى المستبد والحاكم الظالم، إنه يصطدم ولكنه فى الوقت نفسه يفكر، إن الكواكى لم يكن مجرد فرد يعمل ويعيش، يعيش ويأكل، يأكل وينام، إنه يعمل ويعيش ويتأمل، إنه يتأمل حال هؤلاء الحكام الذين يراهم أمامه، وهذا الشعب الذى خرج منه، إنه يتأمل حال المسلمين فى ماضيهم وحاضرهم.. لماذا ضعفوا؟ لماذا استكانوا؟ لماذا تدهوروا؟ لماذا هزموا؟ لماذا هم راضون عن هزيمتهم؟ لماذا يستسلمون لمن يستبد بهم؟ لماذا؟ لماذا؟ أسئلة كثيرة شغلت بال الكواكى فى تلك الأيام، كل سؤال يجز سؤالا آخر، كل مرض يكشف عن مرض آخر.

هنا نصل إلى جوهر ومعنى الكواكى كما يريده محمود عوض، يقول: بدا الكواكى يضع يده على بعض الإجابات، هناك أشياء كثيرة يراها سبباً لتدهور حال المسلمين، أسباب دينية أهمها الإيمان بالفضاء والقدر، أسباب خلقية أهمها استيلاء اليأس على النفوس وإهمال طلب الحقوق جنباً وخوفاً، وأسباب سياسية أهمها فقدان المسلمين الحرية بجميع أنواعها: حرية التعليم وحرية الخطابة وحرية البحث العلمى.

يقول الكواكى: إن المسلم تدهور حاله حينما أصبح مجرداً من حرية القول والعمل، ومجرداً من الأمان والأمل، وحينما فقد المجتمع حرية فقد أمه ويطل عمله وماتت نفسه وفسد عقله واخلق قانونه وسئم حياته، فاستولى عليه الفتنور واستسلم



شخصيات محمود عوض المتمردة



عبدالله النديم



رفاعة الطهطاوى



عبد الخالق حسونة



سيد درويش

يحتاج كل مجتمع

إلى عدد من

أعضائه يقومون

بمهمة دق جرس

الخطر



عمر بن الخطاب كان محبًا للغناء ومتذوقًا للشعر وبعد خلافته استمر متذوقًا للشعر

خالد بن الوليد لم يعتبر الجندية حرفة أو وظيفة تبدأ بميعاد وتنتهى بميعاد ولكنها أسلوب كامل للحياة



العربية كلها تسعة أشهر كاملة، هلك فيها الزرع والضرع والحرت والنسل، ماذا يصنع عمر؟ طبعًا هو يدعو الله، ثم ماذا؟ يدبر الناس فينظم لهم الطعام في حصص شهرية كنظام البطاقات التموينية الذي عرفته تأليًا كل دولة تواجه لحظات من الشدة، لكن هذا يتطلب أولاً معرفة المستحقين للحصص الغذائية، إذن لا بد من إحصائهم، ومن هنا كان هذا أول إحصاء شامل لأعداد المسلمين، ثم ماذا أخيرًا؟ أن يبدأ أمير المؤمنين بنفسه فيخضع للقيود الصارمة التي فرضها، أن يقتسم مع الناس جوعهم. ويضيف: لقد تساءل عمر كيف يعني شأن الرعية إذا لم يمسني ما يمسهم؟ إنه رفض امتيازات السلطة، ووسائل المنصب، وما دام الناس يجوعون فهو يجوع، إن الناس حرموا من السمن واللبن واللحم، إذن على الخليفة أن يعيش محرومًا مثلهم. لم يكن هذا فقط هو المهم عند محمود عوض، كان هناك ما فعله عمر ويعتبر الأهم.

يقول: فعل عمر بن الخطاب ما هو أكثر، إن عقاب السارق هو حد من حدود الله، الآن يقرر عمر أن يوقف تنفيذ حد السرقة، لأنه استشار واجتهد ورأى أن إقامة حد السرقة في هذه الظروف الطارئة من الشدة والجاعة سيكون بلاء للمسلمين فوق بلاء، الآن يعتبر عمر في المجاعة ضرورة تقتضي تعطيلًا مؤقتًا لحد السرقة، إن الحدود تدرأ بالشبهات، ولم يكن هذا ابتعادًا عن حد من حدود الله، فقط كان اجتهدًا حكميًا في التطبيق.

ومن عمر بن الخطاب إلى خالد بن الوليد الذي اختصره محمود عوض في كلمة واحدة وهي «المحارب» الذي لا يعتبر الجندية حرفة أو وظيفة تبدأ بميعاد وتنتهى بميعاد، ولكنها أسلوب كامل للحياة، نظام كامل من التفكير.

الحرب عند خالد، كما يراها محمود عوض، ساعة تصيب هدفها في غمضة عين، لهذا كان يحرص دائمًا على أن يبدأ ويشائج، ويتحرك بسرعة، إنه يركز مجهوده في هجوم عنيف، كاسح، شرس يشائج به عدوه، إن التقدم والتراجع والالتفاف هي أعمال تنطلق منه كخبطة سيف حادة، قاطعة، حاسمة، وإن قائدًا بهذا الفهم لروح القتال لا يمكن أن تصيبه الهزيمة.

ويرى عوض أن خالدًا بن الوليد نموذج في قيادته، إنه إنسان بين جنوده، محارب أمامهم، شرس على عدوهم، لا يدافع أبدًا، ولكنه يهاجم دائمًا، لا ينتظر ولكن يبادر، لا يتوقف ولكن يتقدم، لا الزوجة ولا الأسرة ولا الأطفال تستطيع أن تمنع خالدًا من اقتحام ميدان القتال، إنه محارب، والمحارب كالطبيب يعيش دائمًا في حالة طوارئ.

ويتعامل محمود عوض مع معاوية بن أبي سفيان بمنطقه ومنهجه، وهو ما يجعله لا يتعامل معه إلا على أنه رجل سياسة.

يصف عوض معاوية، فيقول عنه: كان دكيًا إلى درجة الدهاء، مناورًا إلى درجة الخديعة، ناعمًا إلى درجة الالتواء، مطيعًا إلى درجة المبالاة، هادئًا إلى درجة التريص، مرًا إلى درجة الانقلاب، طموحًا إلى درجة الجشع، ملأها إلى درجة اكتشاف مكان الضعف في نفوس البشر، مصانعًا إلى درجة المكيدة، مجاريًا لمن فوقه، متسلطًا على من تحته.

ولأنه بالنسبة له رجل سياسة، فهو يحكم عليه بمعايير السياسة، ففي الحياة العادية نستطيع أن نحكم على الإنسان بنوع أصدقائه، وفي السياسة نستطيع أن نحكم على السياسي بنوع حلفائه ومعاونيه.

كان معاوية- كما يرى عوض- من هذه الناحية واضحًا، فهو يخاطب في الناس جيوبهم، ويحتهم على نصرتة هو شخصيًا، ويعدمهم بالثواب في هذه الدنيا.. الآن ونقدًا، إنه ينمي في الناس أطماعهم، ويتحدث معهم بمنطق المصلحة المشتركة، ويعدم بروفة مبكرة لنوع من الحكام السياسيين سوف يكثر ظهوره كثيرًا في التاريخ العربي، سياسيون يرفعون أقدم الشعارات، بينما تحركهم أسوأ الدوافع، ويجمعون حولهم أسوأ بطانة.

ويلخص عوض معاوية في أنه رجل لكل العصور، أو حاكم لكل العصور، إنه يمثل قوة العقل البشري، يمثل ما يمثل ضعف المشاعر الإنسانية، إن المشاعر الإنسانية والدوافع البشرية هي من النوع المعقد جدًا، بحيث لا يمكن تفسيرها أحيانًا بالمنطق، ولكن يمكن تفسيرها غالبًا بالمصلحة، معاوية يؤمن بالمصلحة، إن الغاية عنده تبرير الوسيلة، والولاء لشخصه أهم من الولاء لبلدا، إنه سوف يجرب كل وسيلة في الحصول على هذا الولاء، الإقناع والإرهاب والأطعام والرشوة والخديعة وكل شيء.. كل شيء. ويخرج عوض من ذلك إلى أن السلطة أصبحت بالنسبة لمعاوية هي الهدف، والاستمرار فيها هو الجائزة.

قد يعجبك ما قاله محمود عوض في شأن شخصياته المتمردة أو لا يعجبك، قدر تقتنع بما ذهب إليه أو لا تقتنع، لكنك ستقف متأملًا قراءته لهذه الشخصيات بهذا المنهج ومن خلال هذه المداخل المختلفة، وهو ما أراه تجديدًا مبكرًا في تناولنا للشخصيات العامة، فحياتهم مهمة وسيرتهم ملهمة، لكننا في النهاية لا بد أن نقف عند المعنى الأسمى لما يمثلونه، واعتقد أن محمود عوض كان بارعًا تمامًا في تحقيق ذلك.

ولكن الرسول يقوم في المسجد ويقول بأعلى صوته: إن الشمس والقمر آيتان من آيات الله، لا تنكسفن لموت أحد ولا لحياته، فإذا رأيتم ذلك فادعوا الله وصلوا وتصدقوا.

يلقب محمود عوض على هذه الواقعة بقوله: إن محمدًا أب وموت ابنه إبراهيم بالنسبة له صدمة لا يعرفها إلا كل أب، ولكن محمدًا هو صاحب رسالة، إنه يرفض وهماً خلقته المصادفة، يرفض إطرء لا يحتاج إليه، يرفض مديكا لا يريد، إنه صاحب دعوة، وصاحب الدعوة نموذج، والنموذج الأصل بريد لأمته الصراحة لا النفاق، إنه يستمد قوته من عقول الناس، لا من أوامهم ونفاقهم.

ويبرز عوض ما يرى أن الرسول يريده لأمته، يقول:

الرسول يريد لأمته المعرفة والعلم، يقول: «إذا أتى على يوم لا أزداد فيه علمًا فلا بورك في طلوع شمس ذلك اليوم، ويريد الرحمة، «ارحموا من في الأرض يرحمكم من في السماء»، ويريد السلام، «من أعطى الدلة من نفسه طائعًا غير مكره فليس مني»، ويريد الأصالة، «اتقوا المملكات.. شع مطاع، وهوى متبع، وأعجاب المرء بنفسه».

ويجمل عوض ما يرى أن الرسول يريده لأمته، فهو يريد لها القوة، العدل، التواضع، الصراحة، الشجاعة، الإيمان، العلم، العمل، العزة، الحلم، الأخلاق، النظافة.

وينتقل بنا محمود عوض من الرسول صلى الله عليه وسلم إلى عمر بن الخطاب- رضى الله عنه- يكتب عنه مقالًا يختار له عنوان داو هو، تقرير عن فزاهة الحكم..

يلخص لنا عوض عمر بن الخطاب بإسراعة، يستخلص مقالته بالإشارة إلى أنه يحكم بإسراعة، كان محبًا للغناء ومتذوقًا للشعر، وبعد خلافته استمر متذوقًا للشعر، لكن فيما يفيض من وقت بعد مواجهة مسئوليات الحكم، وهو في الحكم اشتهر بحزمه وعدله واستقامته، لكنه من اللحظة الأولى أدرك أن استقامة الحاكم لا تنفصل عن استقامة معاونيه، واستقامة معاونين لا تنفصل عن محاسبتهم، لأن الاستقامة ليست مجرد بداية، إنها امتحان يتجدد أمام الناس يومًا بعد يوم.

ويجاور عوض بين محمد الذي هو نبى وإنسان، ووضعها عمر بن الخطاب في مباشرة الحكم والمسؤولية عن رعيته.

فذاذ يوم سأل عمر من حوله: هل إذا وليت عليكم خير من أعلم، ثم أمرته بالعدل بينكم، أكون قد استوفيت مسئوليتي؟ قالوا: نعم. لكنه استدرهمهم قائلا: أبدا.. حتى أنظر فيما يعمل وأراجع مدى استمراره في استقامته، فإذا أصاب فيهذه كفأته، لكنه إذا أخطأ فتلك مسئوليتي.

اهتم عوض بتاريخ عمر بن الخطاب كله، أفاض في الحديث عنه، لكننى توقفت عند ما كتبه عن عام الرمادة.

يقول عوض: أمسك المطر عن شبه الجزيرة

بأشخاصهم ولكن بنماذجهم، ما زال بيننا ابن حزم وابن تيمية والأفغانى والطهطاوى وعبدالله النديم، آلاف من عبدالله النديم، إن وجودهم هو فال طيب للمستقبل، ولكن فشلهم سوف يكون نذير شوم للواقع.

وكما تعامل محمود عوض مع الشخصيات الفنية، وشخصيات المفكرين والمثقفين والأدباء والاقتصاديين، فإنه تعامل مع شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم وشخصيات الصحابة، راح يبحث عندهم عن المعنى.

يرسم محمود عوض صورة للرسول يهتم فيها بجلاصحه الإنسانية، وهو في ذلك يترجم حاجته وحاجة المسلمين المعاصرين إلى هذه الصورة تحديداً.

فالرسول صلى الله عليه وسلم صادق في حديثه، أمين في معاملته، كريم في أخلاقه وفي طباعه، لم يكن يتكلم إلا عن ضرورة، إنه متواصل الأجران دائم التفكير، ليست له راحة، لا يتكلم في غير حاجة، طويل السكوت، يفتتح الكلام ويختمه بالفاظ سليمة المخرج، واضحة الثبرات، دمت، ليس بالمكبر شينًا ولا يمدحه، إذا تعرض للحق لم يعرفه أحد، إذا غضب لحق لا يقيم شينًا حتى ينتصر له، لا يغضب لنفسه ولا ينتصر لها، إذا أشار بكفه كلها، وإذا تعجب قلبها، يضرب براحته اليمنى باطن إبهامه اليسرى، إذا غضب أعرض وأشاح، وإذا مزح غض طرفه، قليل الضحك، كثير الابتسام، قريب من قلوب جلسائه.

ويتحدث عوض عن مجلس رسول الله، يقول: كان مجلس حلم وحياء وصبر وأمانة، لا ترتفع فيه الأصوات، ولا تنتهك الحرمات، ولا ترتكب الزلات، مجلس يتفاضل الناس فيه بالقوى، ويؤثرون ذا الحاجة، ويحفظون الغريب، وكان الرسول في هذا كله دائم البشر، سهل الخلق، لين الجانب، إنه ليس فظًا ولا غليظًا ولا عيًّا ولا مداخًا، إنه لا يقطع على أحد حديثه، ولا يقبل ثناء إلا مقتصد، لا يغضبه شيء بسيط ولا يستفزه، يتحدث بحسن، يستمع بصبر، يناقش يهوده، يستمع باهتمام، إنه قدوة، والقوة يجب أولاً أن تكون قدوة في الأخلاق. ويجاور عوض بين محمد الذي هو نبى وإنسان، ويقول: الإنسان قد يطفى، وقد يظلم، وقد يسىء التصرف، الإنسان قد ينادى بشعار ثم لا يطيعه، قد يدعو لمبدأ ثم لا يمارسه، وقد ينطق بالعدل، لكنه يتصرف عن هوى، لهذا فإن محمدًا كان حريصًا على أن يسد هذه الفجوة، إن له معركة لنشر رسالته، ولكن معركة الأولى هي أولاً مع نفسه، إن دعوته، رسالته، مبادئه، لا قيمة لها.. ما لم يكن هو أولاً خاضعًا لها ومطبقًا لتعاليمها.

ويمسك عوض بتنبؤ الرسول لأصحابه وعدم تضليله لهم أو استغلالهم.

يقول: عندما مات ابنه إبراهيم، كشفت الشمس، ساعتها قال الناس: إن الشمس كشفت لموت إبراهيم،

لضحالتها، وكشفًا للكسل العقلى، بل الإنغلاق العقلى الذى أصيبت به، لهذا فإنهم جميعًا من البداية لم يكونوا على وفاق مع السلطة السياسية، وهم فى النهاية ليسوا من النماذج التى ترضى السلطة.

يقترّب عوض أكثر من شخصياته المتمردة، يقول: كان عيب ابن حزم مثلاً فى رأى معاصرين أنه «لا يرف آراه بتدريج ولا يلفظ بما عنده من تعريض»، أما ابن تيمية فعيبه أنه «كان فيه قلة مداراة وعدم تؤدة ولم يكن من رجال الدول»، والطهطاوى كان يعود «دكاء من يعاشر السلطان أو يتصل بالحكم، وهو ضرب من الذكاء لا يألوه العلماء»، وكل تلك هى فى النهاية نفس العيوب التى تحدث عنها معاصرو الأفغانى وعبدالله النديم، ومع ذلك فإن هؤلاء الأشخاص الخمسة كانوا يرون أن إرضاء ضميرهم والخلق على بلدهم، هو أهم ألف مرة من إرضاء حاكمهم، إن ابن حزم عندما يقول «غضب الناس ونافرهم، ولا تغضب ربك ولا تنافر الحق»، إنما يعبر عن نفس المبدأ الذى آمن به عبدالله النديم، حينما كتب بعدها بثمانية قرون «اتبع الحق وإن عز عليك ظهوره».

يصل عوض إلى نقطة اتساق أخرى بين الشخصيات الخمس، وهذه النقطة هى الثمن.

يقول: إنهم جميعًا لنذرو حياتهم من البداية لقضية عامة، هى نهوض هذا المجتمع، لقد تردوا على الواقع الموجود، ولم يكن تردهم هذا مجرد كلمة، ولا مجرد نزوة عابرة، أو نوعًا من إبراء الذمة، لا.. لا.. هؤلاء ليسوا متمردين مزيفين، هؤلاء متمردون دفعوا فى تردهم عمراً كاملاً، إن بعضهم دخل السجن ثلاث مرات، «ابن حزم، وأربع مرات، «ابن تيمية»، أو عاش فى المنفى بعيداً عن وطنه، جمال الدين الأفغانى وعبدالله النديم والطهطاوى، ومع ذلك مع وجود هذا الخطر على حياتهم الشخصية، فإنهم لم يترددوا لحظة واحدة، لم ينتبههم الشك فى صحة قضيتهم، ولا اهتز إيمانهم بمجتمعهم، ولا اشتروا السلامة بالتراجع، فى الواقع إن ثلاثة منهم حملوا السلاح فعلاً فى سبيل قضيتهم، لقد عاشوا وماتوا ربما حتى يغير أن يروا انتصارهم الأخير، ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن نفهم مصر المعاصرة بغير أن نفهم عبدالله النديم والأفغانى والطهطاوى، ولا نستطيع أن نفهم المجتمع السعودى المعاصر والحركة الوهابية التى قام عليها بغير أن نفهم ابن تيمية، ولا نستطيع أن نفهم سقوط الأندلس بغير أن نفهم ابن حزم.

إن أصحاب الشخصيات الخمس هم إذن جزء من عدم رضائنا عن أنفسنا الذى يجب أن نغير عنه، بأكثر مما هم جزء من راحة بالنا التى استسلمنا إليها، لقد كانوا أكثر وعياً بتحديات عصرهم، ومن ثم أكثر إلحاحاً على الاستجابة لها، كانوا أسبانياً ونتائج معاً للعصر الذى شاهدوه، لقد آمنوا بأن الإنسان ليس هو ما يأكله، وإنما الإنسان هو ما يتمرد عليه، وما يحارب من أجله.

ثم شئ آخر، إن أصحاب هذه الشخصيات الخمس، لم يموتوا، إنهم ما زالوا أحياء بيننا، ليس



شخصيات محمود عوض المتمردة



جمال الدين الأفغانى



توفيق الحكيم

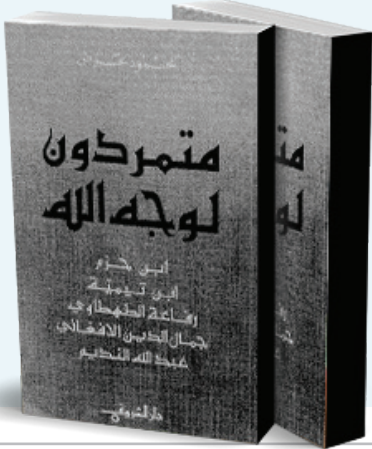


أم كلثوم



الشيخ الباقورى

معاوية بن أبى سفيان كان لماًحاً إلى درجة اكتشاف مكان الضعف فى نفوس البشر



تعود قضية المترجم دسوقي سعيد مع كتاب «سيدة القصر.. اغتيال قوت القلوب الدمرداشية، لمؤلفته سهير عبد الحميد، إلى الواجهة، في نزاع يدور حول حدود الاقتباس وحقوق المترجم الأدبي، بعدما أعلن عن اكتشافه في يوليو 2026 مواضع في الكتاب يرى أنها تتطابق أو تتقارب بصورة لافتة مع صياغاته العربية في ترجمتي «رمزة ابنة الحريم، ورنوبة، اللتين صدرتا بالعربية عامي 1999 و2000. القضية لا تتعلق بمجرد تشابه في المعلومات حول الأدبية المصرية قوت القلوب الدمرداشية، وإنما تمتد إلى صياغات عربية وترتيبات وتفاصيل يرى دسوقي سعيد أنها تستوجب المقارنة والفحص الفني، وهو ما دفعه إلى اللجوء للقضاء، مؤكداً أنه لا يخوض خصومة شخصية مع مؤلفة «سيدة القصر»، وأن الفصل في مدى ثبوت ما يطرحه من ادعاءات يظل من اختصاص القضاء والخبرة الفنية.

نضال ممدوح



مواجهة صريحة

دسوقي سعيد: «سيدة القصر» منقول

من أعمالى وليس تأليف سهير عبد الحميد!

■ بداية.. كيف ومتى بدأت قصتك مع قوت القلوب الدمرداشية لأول مرة؟

– بدأت قصتي مع قوت القلوب الدمرداشية منذ سنوات طويلة، عندما تعرفت إلى أعمالها واكتشفت أننا أمام أدبية مصرية كبيرة كتبت بالفرنسية، لكنها كانت في ذلك الوقت بعيدة نسبيًا عن معرفة القارئ العربى. ما أثار اهتمامي أن كتاباتها، رغم صدورها بالفرنسية، كانت شديدة الارتباط بالمجتمع المصرى وتفاصيله: عالم الحريم، وضع المرأة، الأسرة، العادات، الموروث الشعبى، والعلاقات الاجتماعية في عصرها.

ثم تطورت علاقتى من الاهتمام الأبسى إلى معرفة مباشرة بأسرة قوت القلوب نفسها. عرفت الدكتور محسن الدمرداش، وعرفت المهندس الدكتور أحمد الدمرداش، ابن قوت القلوب وشيخ الطريقة الدمرداشية، وكانت لى صلة مباشرة بالأسرة وبالييت الكبير خلف مستشفى الدمرداش، كما كنت أشارك فى الحاضرة التى كانت تقيمها الطريقة الدمرداشية.

هذه العلاقة المباشرة هى التى جعلت علاقتى بقوت القلوب مختلفة عن علاقة باحث قرأ عنها لاحقًا فى الكتب. أنا تعرفت إلى أبنائها، ودخلت عالم الأسرة، وحصلت منهم على كتب وصور ومواد وثائق.

ومن خلال هذه الصلة جاءت ترجمتى لرمزة ابنة الحريم، ورنوبة، اللتين نشرتا بالعربية عامي ١٩٩٩ و٢٠٠٠. ويؤكد البيان الذى أصدرته أن الترجمتين العربيتين جاءتا بعد صدور الترجمتين الألمانية للعميلين سنة ١٩٩٥، وأننى قدمت العميل إلى القارئ العربى فى تلك المرحلة.

واعتقد أن هذه الخلفية مهمة لفهم القضية كلها؛ لأننى لم أكن مجرد مترجم وقع فى يده نص أجنبى، وإنما كانت لى علاقة مباشرة بالأسرة وبالمادة المتعلقة بحياة قوت القلوب وأعمالها.

■ فى بيان لك أشرت إلى أنك لم تعلم بواقعة التعلد على ترجمتك إلا فى يوليو ٢٠٢٦، عندما طالعت كتاب «سيدة القصر» لأول مرة: كيف اكتشفت تحديدًا مواضع التشابه، وما أول ما لفت انتباهك؟

– أول ما لفت انتباهى لم يكن مجرد وجود معلومات عن قوت القلوب، لأن المعلومة التاريخية بطبيعتها قد توجد فى أكثر من مصدر. الذى لفت انتباهى أننى وجدت أمامى صياغات عربية أعرفها جيدًا لأنها صياغات سبق أن كتبتها بنفسى أثناء ترجمة «رمزة، ورنوبة».

تؤكد أن القضية ليست خلافًا شخصيًا مع سهير عبد الحميد؛ كيف تريد أن يفهم القارئ طبيعة النزاع؟

.. أريد أن يفهم القارئ أنى لا أخوض خلافًا شخصيًا مع الكاتبة، ليست القضية بالنسبة لى مسألة إعجاب أو عدم إعجاب بكتاب أو بشخص. أنا أمام ترجمات نشرت قبل أكثر من عشرين عامًا، وعقد، وطبعات، ومقاطع نصية، وصور، ومستندات، وهناك كتاب صدر لاحقًا. كل ما أطلبه هو أن توضع النصوص والمستندات أمام جهة الاختصاص ويتم فحصها. ولهذا اخترت القضاء، لا السجال الإعلامى. وقد قلت بوضوح فى بيانى إن المسألة فى نظرى تتعلق بحقوق الملكية الفكرية، وإن القضاء هو صاحب القول الفصل.



المترجم يعرف لغته ويعرف اختياراته، وخصوصًا

عندما تكون العبارة لها صياغة خاصة أو تركيب غير مألوف أو إقناع معين.

لذلك لم أعتمد على الذاكرة وحدها. عدت إلى النسخ

الطبوعة من الروائيتين، وبدأت المقارنة صفحة بصفحة

مع «سيدة القصر».

ومن هنا بدأت تظهر أمامى سلسلة من المواضع، وليست واقعة منفردة، فى «رمزة»، ظهرت مواضع مرتبطة بمقدمة الرواية، ومجتمع الحريم، وقصة الأم «إندشا»، وسباق الجوارى، ومكتبة الأب، وطقوس الحسد، والعروسة الوردية، والمربية الفرنسية، ومشهد المتحف، والجعارين، وطقوس الخصوبة، وقضية زواج رمزة وماهر، ومشهد الخاتمة.

وفى «رنوبة»، ظهرت مواضع تتعلق بالندابات، وطعام العزاء، وطقوس الزواج، وعبد المجيد وزيجاته، ونرجس وجولسيار، والمباشرة، ووسائل تثبيت الحمل، والتماغم،



بالمصادر الأرضية والطبوعة والإلكترونية السابقة، والبيان يشير بالفعل إلى وجود دراسة تحليلية ترصد حجم الاقتباسات والنقل ومدى الأصالة فى الكتاب. لكننى أحرص على الدقة: ما أعدته هو ملف تحليلى مقارن واسع، ولا أصفه بأنه تقرير خبير قضائى إلا إذا أعد خبير متدب أو اعتمدته المحكمة.

■ ما طبيعة التقرير الفنى ومن أعدده، وما أبرز نتائجها؟

– هو فى حقيقته ملف تحليلى مقارن واسع، يقوم على تفكيك متن «سيدة القصر، ومقارنته بما سبق نشره من ترجمات وكتب ومقالات ومواد أرشيفية والإلكترونية. والهدف ليس مجرد إثبات أن معلومة ما ظهرت سابقًا، وإنما تحديد طبيعة استخدامها.

هل هى معلومة عامة؟ هل هناك نقل حرفى؟ هل هناك تلخيص؟ هل هناك صياغة قريبة؟ هل هناك اعتماد على مصدر معروف؟ وهل تمت الإحالة إليه بصورة كافية؟ وقد ذكرت فى بيانى أن الدراسة التى أعدت فى هذا الإطار توصلت إلى وجود اعتماد واسع على مواد سابقة النشر، وطرحت مسألة مدى الإضافة الأصيلة التى قدمها الكتاب.

أما «من أعدده»، فإذا لم يكن هناك حتى الآن خبير قضائى باسمه وصفته وتوقيعه، فأنا أفضل أن أقول بوضوح إنه ملف تحليلى أعد فى إطار مراجعة القضية، ولا أنسبه إلى جهة خبرة مستقلة لم تعتمد رسميًا.

■ ماذا عن حجم المادة التى تراها متطابقة، خاصة أن سهير عبد الحميد أشارت إلى ترجمتك كمصدر؟

– المقارنة أصيحت واسعة جدًا، وشملت عددًا كبيرًا من صفحات «رمزة، ورنوبة، فى مواجهة «سيدة القصر». لكننى لا أريد أن أقدم نسبة رقمية قبل أن يكون هناك معيار ثابت للتقياس.

■ هل تقيس بعدد الكلمات؟ أم بعدد الصفحات؟ أم بعدد المقاطع؟ هل نحسب التطابق الحرفى وحده أم التلخيص والتقارب الشديد أيضًا؟

– لذلك الوصف الأكثر دقة بالنسبة لى هو أن المادة محل الاعتراض كبيرة ومتكررة وموزعة على مواضع متعددة. أما كون ترجمتى قد ذكرت ضمن المصادر، فأنا أراه أمرًا لا ينهى السؤال.

ذكر المصدرشء، وطبيعة وحجم استخدامه شىء آخر. فالإشارة إلى اسم كتاب لا تعنى تلقائيًا أن كل حجم النقل يصبح مشروعًا. لكن تحديد الحد القانونى المسموح به



ليس دورى، وإنما دور القانون والخبرة والمحكمة. ■ ما الذى يجعل الأمثلة التى أوردتها تتجاوز حدود التشابه الطبعى بين الكتب التى تتناول الشخصية نفسها؟

– لو كان التشابه يتعلق فقط بمعلومات مثل تاريخ الميلاد أو السفر أو أسماء أفراد الأسرة أو وقائع تاريخية معروفة، لما كان هذا محل اعتراضى. لكن ما أراه فى بعض المواضع هو اجتماع أكثر من عنصر فى وقت واحد: صياغة عربية مميزة، وترتيب معين للتفاصيل، وحوار أو تعبير خاص، وتسلسل للمشهد، ثم تكرار هذا النمط فى مواضع عديدة.

فى «رمزة»، مثلاً نجد سلسلة من المواضع تبدأ من المقدمة ومجتمع الحريم، وتتمتد إلى الجوارى والطقوس والمتحف والنزاع القضائى والخاتمة.

وفى «رنوبة»، هناك سلسلة أخرى تشمل العزاء والزفاف والإنجاب والمباشرة والتماغم والأغاني الشعبية وغيرها. كل موضع منفرد يمكن مناقشته. لكن عندما تترامك عشرات المواضع، يصبح من الضرورى فحصها كوحدة واحدة لا كجمل منفصلة.

■ كيف ترد على احتمال أن تكون بعض المواضع المتشابهة ناتجة عن الرجوع إلى الأصل الفرنسى أو إلى مصادر تاريخية مشتركة؟

– هذا احتمال مشروع ويجب فحصه. أنا لا أرفضه لمجرد أنه يطرح تفسيرًا مختلفًا عن موقفى. بل أقول: لنضع النصوص كلها أمامنا.

الأصل الفرنسى، والترجمة الألمانية، والترجمة الإنجليزية إن وجدت، وترجمتى العربية، ثم النص الموجود فى «سيدة القصر».

وبالنسبة لى، «الدليل الفاصل» ليس كلمة واحدة، وإنما تراكم الصياغات والترتيبات والتفاصيل الخاصة عبر عدد كبير من المواضع.

■ ما قصة الصورة النادرة لقوت القلوب التى حصلت عليها من الدكتور محسن الدمرداش؟

– هذه الصورة مهمة بالنسبة لى لأننى أعرف مصدرها بصورة مباشرة. الدكتور محسن الدمرداش أعطانى الصورة شخصيًا من بين ما كان يحتفظ به من والدته. وقد ذكرت فى بيانى أنه قال لى ما معناه إن هذه من الأشياء التى ورثها عن والدته. ثم نشرت الصورة فى ترجمتى.

وعندما وجدتتها لاحقًا فى المادة المستخدمة فى «سيدة القصر»، أصبحت بالنسبة لى إحدى القرانن التى تستحق الفحص.

وقد أشرت فى البيان أيضًا إلى أن الصورة، حسب النسخ التى كانت متاحة لى، لم تكن موجودة فى الطبعات الفرنسية القديمة ولا فى الألمانية أو الإنجليزية التى قارئتها.

لكننى لا أقول إن الصورة وحدها تحسم القضية. هى قرينة مصدريه تضاف إلى مجموعة أكبر من القرانن النصية والمستندية.

■ ما أهمية الأصول الفرنسية والنسخ الإنجليزية فى إثبات أن ترجمتك تمت عن النص الألمانى، وليس عن مصدر آخر؟

– من المهم أولًا تثبيت التسلسل بصورة دقيقة. قوت القلوب كتبت أعمالها بالفرنسية. أما ترجمتى العربية لرمزة ابنة الحريم، ورنوبة، فقد أنجزتها عن النسختين الألمانيةيتين اللتين صدرتا سنة ١٩٩٥، كما ذكرت فى بيانى. وفى الوقت نفسه كانت لدى الأصول الفرنسية التى أهداها لى المهندس الدكتور أحمد الدمرداش، ابن قوت القلوب. كما حصلت فيما بعد على الترجمات الإنجليزية الصادرة من جامعة سيراكيوز.

وأهمية وجود الفرنسية والألمانية والإنجليزية مع العربية ليست فى إثبات أننى ترجمت من الفرنسية؛ بل العكس، هى تساعد على فحص سلسلة النصوص. أى: ما الموجود فى الأصل الفرنسى؟ ماذا فعلت الترجمة الألمانية؟ ماذا ورد فى الإنجليزية؟ وما الاختيار الذى صنعتته أنا فى العربية؟ ثم تقارن هذه الصياغة العربية بالكتاب اللاحق. وهذه من أهم الطرق التى يمكن أن تساعد فى التمييز بين الرجوع إلى مصدر أجنبى مشترك وبين استخدام ترجمة عربية سابقة.

■ ما الذى تطلبه تحديدًا من القضاء المصرى؟ وهل ترى أن الحكم يمكن أن يمثل رسالة أوسع بشأن حماية المترجمين؟

– أطلب أولًا أن تفحص المحكمة النصوص والمستندات والخبرة الفنية بصورة دقيقة. أريد تحديد طبيعة العلاقة بين ما ورد فى ترجمتى «رمزة، ورنوبة» وبين ما ورد لاحقًا فى «سيدة القصر».

وأطلب بعد ذلك ما يقرره القانون من حماية لحقوقى الأدبية والمادية إذا ثبتت الوقائع التى استند إليها. لكننى لا أريد أن أستيق حكم المحكمة، ولا أن أصف النتيجة قبل أن يصدر الحكم.

حسب البيان المرفق، تحمل رقم ٢٧٣٣ لسنة ٢٠٢٦، وقد حدثت جلسة ٧ ديسمبر ٢٠٢٦ كأولى جلسات نظر الموضوع بعد الجلسة التحضيرية. أما البعد الأوسع، فأنا بالفعل أتمنى أن تلتفت هذه القضية الانتباه إلى وضع المترجم الأدبى. المترجم ليس موظفًا يستبدل كلمات من لغة بأخرى. هو صاحب جهد إبداعى وصياغة واختيار، ويقضى أحيانًا سنوات من عمره فى تقديم عمل إلى ثقافة جديدة.

إذا أسهمت هذه القضية فى زيادة احترام حقوق المترجمين وفى ترسيخ فكرة أن الترجمة الأدبية مصنف له قيمة وحقوق، فسأعتبر أن القضية حققت جانبًا مهمًا يتجاوز شخصى. وفى النهاية، أنا أترك الحكم للقضاء المصرى، لأن الوثائق والنصوص والخبرة هى التى يجب أن تقول الكلمة الأخيرة، لا السجال الإعلامى.

رصدت مواضع منقولة تتعلق بالندابات وطعام العزاء وطقوس الزواج فى «رنوبة»

الإشارة إلى اسم كتاب لا تعنى تلقائيًا أن كل حجم النقل يصبح مشروعًا

راجعته صفحة بصفحة ورأيت صياغاتى التى كتبها بيدى فى الكتاب



صلي الصوارم!

تعليم الرقص الشرقى بضوابط شرعية!

«الكورس» بالدقوف دون موسيقى.. وسعره 2000 جنيه



قد يبدو الأمر مزحة أو «ميزم» ساخراً من تلك التي تروج بها مواقع التواصل الاجتماعي، أو حتى كوميديا سوداء في أسوأ الأحوال، إلا أن الأمر حقيقي تماماً: تعليم الرقص الشرقى بضوابط شرعية من خلال أكاديمية «هيلجا» المتخصصة في الرقص الشرقى للسيدات.

وللوقوف على حقيقة الأمر، وما إذا كان مفتعلاً من أجل «الترند» الذي صار «مرض العصر»، أم أن هناك بالفعل تعليمًا للرقص الشرقى بضوابط شرعية، تواصلنا هاتفياً مع أكاديمية «هيلجا».

الأكاديمية أسستها وتديرها هيلجا الطحان، وهي المانبة مصرية مسلمة ملتزمة، تعلم بنفسها الرقص الشرقى وفق ضوابط شرعية.

وعن طبيعة هذه الضوابط الشرعية، قالت مسئولة الحجز بالأكاديمية، خلال الاتصال الهاتفي: إن «الكورسات» تقام دون موسيقى، لأنها من المحرمات، وبدلاً من ذلك تعتمد على «الدف» فقط دون أي آلات موسيقية أخرى.

وتتضمن شروط الرقص الشرقى وفق الضوابط الشرعية أن تكون الملابس ملتزمة، لا تتعدى الركبة ولا تكشف الذراعين، ويمنع التصوير تماماً. وبالطبع، فإن «الكورسات» مخصصة للسيدات فقط، على أن يلتزم بالارتداء حزام للرقص.

وبسؤالها عن المديرية ومؤسسة الأكاديمية هيلجا الطحان، أكدت المسئولة أنها مصرية المانبة مسلمة ملتزمة ترتدي «الخمار»، وخبرتها في هذا المجال، أي تعليم الرقص الشرقى وفق ضوابط شرعية، تمتد إلى ١٤ عاماً.

المفاجأة أن «كورسات» تعليم الرقص الشرقى وفق الضوابط الشرعية هذه، يمكن الالتحاق بها في مجموعات أو عبر «كورسات» خاصة، كما أكدت المسئولة، مضيئة: «المديرية يمكن تسجيل لحد البيت»، أو عبر «كورسات أونلاين» من خلال تطبيق «زوم».

أما عن تكلفة «الكورسات»، فتتراوح بين ١٥٠٠ و٢٠٠٠ جنيه. بينما تبلغ تكلفة «كورسات أونلاين» ٩٥٠ جنيهًا. ويشمل «الكورس» الواحد ٤ محاضرات، مدة كل محاضرة ساعة

ونصف الساعة.

المدهش في الأمر، وفق ما أكدته مسئولة الحجز، أن «الكورسات» تقام في «استديو آدم» بالتجمع الأول في القاهرة، إلى جانب الإسكندرية، وبالبحرث عن «استديو آدم» اكتشفنا عن أنه يقدم «كورسات» في «التانجو» وغيره من أشكال الرقص الغربي والشرقي دون أي ضوابط شرعية كذلك التي تشترطها هيلجا الطحان.

والأشد غرابة ودهشة هي «الريلز» المنشورة على صفحة الأكاديمية، والتي تتضمن إعلانات ترويجية لها، أي هذه «الريلز»، مصممة بالذكاء الاصطناعي، غير أن خلفياتها الصوتية عبارة عن أدعية دينية وآيات قرآنية.

ومع انتشار «البيوست» الخاص بتعليم الرقص الشرقى بضوابط شرعية، وتباين ردود الأفعال حول الفكرة ما بين السخرية والاستهجان، نشرت صفحة الأكاديمية منشور جاء فيه:

للناس اللي بتستغرب أو يتسخر من فكرة الرقص الشرقى بضوابط شرعية.. خلينا

نوضح نقطة مهمة: الرقص الشرقى في حد ذاته مش حرام، والحكم يختلف حسب طريقة ممارسته، والمكان، والملابس، وما يصاحبه من موسيقى أو غيرها، عشان كده إحنا اخترنا تقدم الرقص الشرقى بشكل مختلف يناسب البنات الملتزمات: تدريب نسائي فقط، ملابس محتشمة ومناسبة، دون حركات أو أجواء غير لائقة. وبالنسبة للموسيقى: إحنا ممكن نستخدم أغاني معروفة وحماسية أثناء التدريب، لكن من غير موسيقى أو آلات موسيقية: الإيقاع يكون بالدقوف فقط.

إحنا مش بنفرض اختيارنا على حد، ومش بنقول إن كل الناس لازم تختار نفس طريقتنا، لكن بنقول ببساطة: في بنات عابزة تتعلم، تتحرك، وتستمتع بالرقص، وفي نفس الوقت تحافظ على قناعاتها وضوابطها. وده تحديدًا هو المكان اللي قررنا نوفره لهم. اختلافك مع فكرتك حقك... لكن السخرية من اختيارات غيرك مش هي الطريقة الصحيحة للاختلاف.

وذكرت الأكاديمية في «منشور» آخر:

في بنات بتسألني: ليه غيرت المحتوى؟ ليه بقيت تتكلمني عن الضوابط الشرعية؟ ولية كل حاجة بقيت «دون موسيقى»؟ الحقيقة، لأننا قبل ما نكون بنقدم محتوى أو نعلم مهارة، إحنا أولًا بنحاول نرضي رينا، أنا مؤمنة إن شغلنا مش لازم يكون بعيد عن ديننا، وإننا نقدر نمارس الرياضة ونتعلم ونطور نفسنا ونحافظ في نفس الوقت على حدود رينا.

يمكن ناس تشوف إن «دون موسيقى» شيء بسيط... لكن بالنسبة لنا هو اختيار، وقناعة، وطريق اخترناه حتى لو كان أصعب. ومش هدفنا أقول لحد إنت صح وأنا صح، ولا أحكم على اختيارات أي بنت.

أنا فقط اخترت إن المحتوى اللي أقدمه يمكن عن قيمتي وقناعاتي، ويكون مكانًا تشعر فيه البنت الملتزمة أنها مش مضطرة تختار مثل «الشاطيا» و«الجيكر»، موضحة أن بعض خطوة واحدة من اللي بنقدمه خلت بنت تقول: «أخيرًا لقيت مكان يناسبني من غير ما أتنازل عن مبادئ...» فبالنسبة لي، كل التعب سيتاهل، مش بنحاول نغير الناس... إحنا بس بنحاول نعمل مساحة تشبهنا.

هدى زكريا: التفاف على القيود واستغلال لاحتياجات النساء

في الحياة اليومية، ومنها الرقص داخل التجمعات العائلية.

واستشهدت بتجربة شاهدها في أحد المراكز التي شهدت مشاركة لها في فعالية، إذ أشارت إلى وجود قاعة مجاورة مخصصة لمنقبات يمارسن فيها الرياضة والرقص، معتبرة أن هذه النماذج تكشف عن محاولة توفير أنشطة تحقق البهجة والسرور، مع إبقائها داخل مساحات مغلقة تتوافق مع القيود الاجتماعية والدينية التي تحكم الممارسات.

وفي تعليقها على اشتراط الاستغناء عن الموسيقى والاكتفاء بالدف في الأكاديمية المعلن عنها، اعتبرت الدكتورة هدى زكريا أن هذا الشرط لا ينفي وجود الإيقاع الموسيقي، موضحة أن الدف نفسه أداة إيقاعية تُستخدم في المصاحبة الموسيقية.

وواصلت: «تقديم الرقص في إطار خال من الموسيقى، مع الالتزام بملابس تغطي الجسد وفق ضوابط محددة، يمثل محاولة للتأقلم على الموانع الدينية، بما يسمح للنساء على الرغبة في ممارسة الرقص بمزاولة النشاط دون الشعور بأنهن يرتكبن مخالفة دينية».

ورأت أن هذا الخطاب يخاطب النساء اللاتي يرغبن في ممارسة أنشطة ترفيهية، لكنهن يترددن خشية مخالفة الترفهيات الدينية السائدة، فيقدم لهن صيغة تسمح بممارسة هذه الأنشطة تحت عنوان الالتزام بالشرع.

وشددت على أن الرقص ظاهرة اجتماعية عرفتها المجتمعات البشرية قديمًا وحديثًا، وارتبطت بالحاجة الإنسانية إلى البهجة

والتعبير عن المشاعر، وممارسته ليست مرتبطة بمجتمع بعينه أو بمرحلة تاريخية محددة.

واستعادت في هذا السياق أشكالًا من الرقص كانت تمارس في المجتمع المصري، من بينها رقصات جماعية على الإيقاع الموسيقي، مثل «الشاطيا» و«الجيكر»، موضحة أن بعض هذه الممارسات كانت تجمع الفتيات والشباب في إطار ترفيهي لا يستهدف بالضرورة إثارة الغرائز أو تجاوز المعايير الأخلاقية.

وأضافت أن الرقص ارتبط بالمجتمعات الإنسانية عبر مراحل تاريخية مختلفة، ومحاولات تنقيده لم تلغ الحاجة الاجتماعية والثقافية إليه، وإنما دفعت إلى البحث عن صيغ بديلة لممارسته.

وربطت أساتذ علم الاجتماع بين ظهور هذه الأكاديميات ووجود احتياج اجتماعي وثقافي وإنساني إلى الرقص، معتبرة أن القائمين عليها يسعون إلى تلبية هذا الاحتياج، مع تحقيق مكاسب مادية من خلال تقديم النشاط في إطار يتوافق مع التصورات الدينية لدى الفئات المستهدفة.

وخلصت إلى أن ظاهرة تعليم الرقص الشرقى تحت شعار «ضوابط شرعية» تكشف عن محاولة للجمع بين الرغبة في ممارسة الأنشطة الترفيهية، والقيود التي يفرضها الخطاب الديني، عبر توفير مساحات مغلقة وشروط محددة للملابس والإيقاع، بما يسمح باستمرار النشاط مع تقديمه في صورة مقبولة لدى جمهوره المستهدف.

حسن حماد: انعكاس لما نعيشه من «خرب ثقافي»

وهمان رواجها، حتى إن كانت لا ترتبط بالضرورة بجمهور الدين أو مقاصده.

وأشار إلى أن هذا التوجه لا يقتصر على الأنشطة الفنية، بل يمتد إلى مجالات أخرى، مستشهدًا باستخدام أسماء ذات دلالات دينية في تسمية المطاعم والمشروعات التجارية، مثل «عباد الرحمن»، و«التوحيد»، وغيرها.

وهو استدعاء يستهدف منح النشاط صبغة دينية تساعد على تمرير الفكرة وتعزيز قبولها اجتماعيًا.

وفي تفسيره للأسباب الفكرية والاجتماعية

وراء هذه الظاهرة، قال «حماد» إن الفكر الديني بات مهيمًا على العقل الجمعي والوجدان العام، بما يشمل الجمهور والنخبة، الأمر الذي يدفع بعض الأفراد إلى إضفاء غطاء ديني على الأفكار التي يرغبون في تسويقها، انطلاقًا من اعتقادهم بأن هذا الغطاء الاجتماعي سيعمل على قبولها.

وربط أساتذ الفلسفة بين تصاعد هذه الظاهرة و«الخرب الثقافي»، معتبرًا أن تراجع الحياة وتدهور الأوضاع الثقافية أسهم في تشكيل المناخ الذي يسمح بانتشار مثل هذه الممارسات والخطابات.

لم يختلف الدكتور حسن حماد، أستاذ الفلسفة بجامعة الزقازيق، عن سابقيه في اعتبار الإعلان محاولة لاستغلال حضور الخطاب الديني في الوعي الجمعي، وتزوير أفكار وممارسات مختلفة عبر إضفاء طابع ديني عليها، بما يجعلها أكثر قبولًا لدى المجتمع.

وقال «حماد» إن هذه الظاهرة تعكس اتجاهًا لدى بعض القائمين على الأنشطة والمشروعات لتوظيف المصطلحات الدينية في الترويج لأفكارهم، معتبرًا أن الدين أصبح، في نظرهم، وسيلة لتسويق المنتجات والممارسات



أكاديمية خاصة توفر «الخدمة» بقيادة ألمانية مصرية مسلمة «ملتزمة»

بينهما قائمة على العداوة أو الصراع بالصورة التي تظهر في بعض الخطابات المعاصرة.

وأضاف أن المجتمع يشهد حالة من «الردة والاحتثا»، نتيجة التمسك بنصوص دينية بعينها دون تأويل أو فهم، الأمر الذي يؤدي إلى صدام مع الفنون وأشكال التعبير المختلفة.

وأعتبر أن المشكلة لا تقتصر على محاولة فرض ضوابط دينية على الرقص الشرقى، بل تمتد إلى خطابيات تبني تصورات تنتقص من المرأة، وتشكك في حقها في العمل والخروج والمشاركة في الحياة العامة.

وفي هذا السياق، انتقد فيديو متداول لمعلم يتحدث إلى طلابه عن صفيحة زغلول وهدي شعراوي، زاعماً أن دعوتها إلى التحرر والحرية انتهت إلى خلع الشيمك، ومردداً مقولة تحصر خروج المرأة من المنزل في انتقالها من بيت أبيها إلى بيت زوجها، ثم إلى القبر.

ووصف «توفيق» هذه الذهنية بأنها تعكس خللاً في التفكير، معتبرًا أنها لا تعبر عن فهم صحيح للدين أو لتاريخ المجتمع المصري، بل تكرر تصورات تنتقص من المرأة ويختزل وجودها في نطاق المنزل.

واستشهد بحوار دار بين صديقه محمود متولى، رئيس صالون الثقافة البهري، ومجموعة من السلفيين استضافهم في منزله، إذ ناقش معهم التناقض بين القول بمنع المرأة من الخروج ووجود نساء يعملن طبيبات ويمارسن مهناً تتطلب المشاركة في الحياة العامة.

وحسب روايته، طرح «متولى» سؤالاً بشأن كيفية خروج زوجة أحدهم من المنزل إذا كانت طبيعية، في إشارة إلى التناقض بين التصورات النظرية التي يتبنّاها بعض أصحاب هذا الخطاب وبين الممارسات الفعلية في حياتهم اليومية.

واختتم حديثه بتأكيد أن مواجهة هذه الأفكار تبدأ بإعمال العقل والمنطق، ورفض الخطابات التي تنتقص من المرأة أو تجعل من التأويلات الدينية وسيلة لتقييد حضورها في المجتمع، مشدداً على أن الصدام بين الدين والفن ليس حتمياً، وإنما يتغذى على أنماط من الفهم والتأويل تؤدي إلى العداوة بينهما.

تعليقًا على الإعلان المثير للجدل، قال الدكتور سعيد توفيق، أستاذ علم الجمال بجامعة القاهرة، الأمين العام الأسبق للمجلس الأعلى للثقافة، إن الرقص الشعبي ليس أمرًا مستحدثًا في مصر، بل يمتد تاريخه إلى عقود طويلة، مشيرًا إلى أن الإشكالية لا تتعلق بوجود الرقص في حد ذاته، وإنما باستخدام مصطلحات دينية لتقديمه في صورة تتوافق مع ضوابط يراد إضافتها عليه.

وفي تفسير لهذه الظاهرة، فرّق «توفيق» بين النظرة الدينية إلى الرقص والنظرة الفنية إليه، موضحة أن رجل الدين الذي يطلق من التصورات السائدة بشأن التحريم قد يعتبر هذا النوع من الرقص مخالفاً للضوابط الشرعية. بينما ينظر إليه المهتمون بالفن باعتباره أحد أشكال التعبير الفني التي لها تاريخها ومعاييرها الجمالية.

واستعاد أساتذ علم الجمال نماذج من الرقص الشرقي في مراحلها القديمة، مستشهدًا بفنانا مثل سامية جمال وتحية كاريوكا، معتبرًا أن الأدوة في تلك المرحلة لم يكن قائمًا بالضرورة على استعراض الجسم، وإنما ارتبط بتصورات فنية وجمالية تختلف عن بعض الأنماط السائدة حاليًا.

ورأى أن الفن كان يخضع في مراحل سابقة لمعايير جمالية وفنية أكثر حضورًا، معتبرًا أن إدخال التصورات الشرعية السائدة في تقييم الأعمال الفنية قد يؤدي إلى إلغاء جانب كبير من الفنون، إذا جرى التعامل مع النصوص الدينية دون تأويل أو فهم للسياقات المختلفة.

وأشار «توفيق» إلى أن استخدام أوصاف مثل «الأفراح الإسلامية» و«السينما النظيفة» والادب النظيف، يعكس محاولة للجمع بين الفن والتصورات الدينية، عبر تقديم بعض الممارسات الفنية بوصفها مقبولة ما دامت تستوفي شروطًا محددة، وهو ما يؤثر تساوالات بشأن المعايير التي يُحكم بها على الفن وحدود تدخل الخطاب الديني في مجالاته.

وربط «توفيق» بين تصاعد الخطابات المعادية للفن وبين ما وصفه بحالة من التراجع الفكري والحضاري، موضحة أن السروح الدينية في مراحل سابقة كانت متوائمة مع روح الفن، ولم تكن العلاقة



في رواية البردية الأولى لأدم، الصادرة حديثاً عن دار الشروق للنشر والتوزيع، للروائي ماجد شيحة، لا تبدو الرحلة وراء مخطوطة غامضة مجرد محاولة لفك شفرات نص قديم، بل تتحول إلى بحث في أصل اللغة والإنسان، وفي المسافة الملتبسة بين الكلمات ومعانيها، وبين الحقيقة وما يصل إلينا منها عبر الذاكرة والترجمة والتأويل.

فمن خلال الطالب الأزهرى المالبي إدريس، الذي يعثر في القاهرة على بردية تفتح أمامه أبواباً متشابكة من الأسئلة، ينسج الكاتب عالماً تقاطع فيه الحكايات، وتصبح فيه الكتابة محاولة لحفظ الحقيقة وإعادة تشكيلها في آن واحد.

في حوار مع حرف، يتحدث ماجد شيحة عن هواجسه المتعلقة باللغة، وكيف قادته الكتابة من ورقة بردى، وشاب غريب، إلى أسئلة تتجاوز حدود الحكاية، متوقفاً عند علاقة الكلمات بسياقاتها، وإشكالية النص الأصلي، ودور الذاكرة في صناعة الروايات، فضلاً عن الحب حين تعجز اللغة عن أداء وظيفتها في التقريب بين البشر.

إيهاب مصطفى

البردية الأولى لأدم

ماجد شيحة: كل جيل يظن أن البقية لا تفهم

■ كيف جاءت فكرة رواية «البردية الأولى لأدم»، وكيف عملت عليها؟

يصعب التحديد، فأى كاتب لديه من الأفكار المجهضة أكثر بكثير من الأفكار المكتملة، وأنا عندما أشرع في كتابة رواية ربما أبداً من نهاية أو وسط، نادراً ما أبداً من بداية كبناء على أن اضع له الأساس والأفكار والخصائص.

انتظر فقط، وأنا أكتب، تلك اللحظة التي تبدأ فيها الرواية في كتابة نفسها بنفسها، فأتحول أنا إلى أداة ليس إلا، قلم في يد حكاية تعرف طريقها خيراً مني، وأستمع بما يحدث كما يستمتع المسافر بمنظر لم يخطئ له. ودون هذه اللحظة تجهض الرواية ولا تكتمل، كبذرة لم يمسسها ماء.

هل يمكنني أن أقول إن اللغة هاجسى الذي لا يتوقف، اللغة يوصفها الشيء الذي يقف بين الحقيقة والمجاز، هل تكفى كلمة بحر للتعبير عن البحر ذاته، ولو اختفى البحر مثلاً، هل ستظل الكلمة معتبرة عن مفردات أخرى، كالإتساع مثلاً، لكنني فهمت أخيراً عبر كتابة هذه الرواية: إن اللغة ليست أداة تستعملها بل بيت نسكنه، وأنا قد نخرج منه دون أن ننتبه. بدأت كتابة الرواية بورقة بردى، وشاب غريب، وجملة تقول إن الماء لا يتعكر من تلقاء نفسه، ثم أخذت الأوراق تتناسل بين يدي، كل ورقة تفتح باباً ولا تغلق آخر، حتى صار البيت كله متاهة من أبواب، لكنني توصلت إلى قناعة أشبه بالعقيدة.

■ تبدأ الرواية من طالب أزهرى من مالى يعثر على بردية غامضة في القاهرة، ثم يكتشف أن ما بين يديه قد يكون نظاماً لغوياً كاملاً.. هل قصدت أن تجعل البحث عن مخطوطة بحثاً عن أصل اللغة والإنسان في الوقت نفسه؟

– نعم، قصدت ذلك، فالهاجس حين يكون قوياً يتسلل من أى باب. بدأت بمخطوطة بين يدي طالب أزهرى من مالى اسمه إدريس، يظنها لغة ميتة ينبغي إحيائها، ثم وجدت أن السؤال عن أصل الورقة يجر خلفه السؤال عن أصل الكلمة، والسؤال عن الكلمة يجر السؤال عن نطق بها أول مرة، وكان الأسئلة سلسلة من الحلقات لا تعرف كيف تقلت منها. وليس صدفة أن يحمل الخطاط اسم «مانو»، وهو في السنسكريتية يعنى الإنسان الأول، أو آدم، كان الاسم أبى إلا أن يكون إشارة خافتة، همسة لمن يريد أن يسمعها: إن من يبحث عن لغة يبحث في الحقيقة عن نفسه، وإن المخطوطة مرآة قديمة، كلما أطلنا النظر فيها وجدنا وجوها، ووجود من سبقونا.

■ يظهر في الرواية سؤال مهم حول علاقة الكلمات بالمعنى: هل تفقد الكلمات معناها عندما تتفصل عن سياقها، أم أن القارئ قادر دائماً على منحها معنى جديده؟

– الأمران يحدثان معاً، وهذا ما يجعل المسألة أعقد مما تبدو. الكلمة المنتزعة من سياقها تشبه

هل ترى أن الإنسان الحديث أصبح أكثر قدرة على الكلام وأقل قدرة على الفهم والوعي؟

– ربما، لكى أحذر من إطلاق هذه الأحكام، فكل جيل ظن أن الأجيال التي تليه لا تفهم، ما يلفتى حقاً هو المفارقة: لدينا اليوم من وسائل الاتصال ما لم يحلم به أجدادنا، ولدينا لغات تُترجم بضغط زر، ومع ذلك تظل جملة بسيطة مثل، أنا أسف، أو، أحتاجك، أثقل ما يمكن أن يحمله اللسان.

في الرواية يجلس نوفل ودوريان على مائدة واحدة، ولديهما كل الكلمات الممكنة، ومع ذلك يعبر الحوار بينهما كشاحنة فارغة. وأرى هذا في كل بيت: أصوات كثيرة وإصغاء قليل، وهواتف تضيء وقلوب تنطفئ. ما نحتاجه ربما ليس كلمات جديدة، بل أذنًا قديمة، من النوع الذي كان يصفى إلى الريح وهو يفهم ما تقوله.



ماجد شيحة يوقع أحد أعماله

سمة أخرجت من الماء، تظل تتحرك بين يدك فتحبسها حية، بينما هي تفقد الهواء الذي كانت تنفثه. وفي الرواية مثال على ذلك: مترجم يقرأ عبارة قديمة فيظنها حديثة، أو يترجمها بكلمة عصرية تخرجها من زمنها، فتتحول سيارة إلى مركبة تجرّها دابة وهاتفت إلى صوت عال، وهذا خطأ ينتج عن أن الكلمة لا تعيش وحدها، بل تحمل خلفها زمنها وبيئتها وأنفاس من نطق بها. لكن القارئ، من ناحية أخرى، يملك قدرة غريبة على الإحياء. فمانو الصغير حين يتصفح أوراق أبيه ولا يفهمها، يشعر بأن للكلمات نغماً وصدى غنائياً في قلبه حتى لو لم يفهم معناها.

وهذا يعنى أن المعنى ليس كل ما تحمله الكلمات، فهناك الصوت والرائحة والذكرى، ويظل المستحيل الحقيقي هو أن ننطق كلمة بمفردها، منتزعة من السياق، ثم نطالها بأن تكون كاملة.

■ البردية التي يعثر عليها إدريس تبدو في البداية شيئاً غامضاً، لكن الغموض يتضاعف كلما حاول

■ الرواية تضع القارئ أمام احتمالات متعددة للحقيقة، وتترك مساحة للشك في بعض الروايات والشخصيات.. كأنك تقول إنه ليس هناك حقيقة واضحة ومكتملة؟

– لا أقول إنها غير موجودة، بل أقول إنها لا تصل إلينا إلا ممزقة، كسنيج قديم لم يبق منه إلا خيوط. في الرواية مانو يكذب، والراوى يحرر، والمترجم يفسر، والقارئ يتأول، فمن هو الذي أمسك بالحقيقة الأولى؟ ما بين الورقة الأصلية وما وصلنا منها ألف طبقة من الأيدي والعيون والنوايا، وكل طبقة تضيف شيئاً من صاحبها وتحذف شيئاً. وربما كان أصدق ما قيل في الرواية أن الحقيقة الفاضحة، إذا ظهرت كاملة، وحُلت العالم كله إلى كذبة كبيرة، وبقيت هي وحدها المختلة من السياق. فنحن نعيش، كما أرى، في ألف كذبة صغيرة تحاصر حقيقة واحدة، وتتعلم مع الوقت أن نحب الكذبات لأنها تحميها، وأن نخاف الحقيقة لأنها تعرينا.

■ نوفل ودوريان يفتحان باباً آخر داخل الرواية، هو باب الحب.. هل ترى أن هناك علاقة بين الحب واللغة؟ وهل يمكن للحب أن يظل قائماً إذا فقد الطرفان الكلمات التي كانا يفهمان بها بعضهما؟

– نعم، العلاقة وثيقة، وأعشق مما نعترف به. نحن نحب بالكلمات قبل الأجساد: همسة، اسم يُنادى به المرء في الخلّام، جملة صغيرة يختص بها اثنان ولا يفهمها ثالث. وحين تموت هذه الكلمات يبقى الجسدان في الغرفة نفسها غريبين، كما حدث لنوفل ودوريان بعد موت ابنتهما، حين صار كل سؤال بينهما اتهاماً وكل جواب دافعاً وكل صمت جداراً. هل يمكن للحب أن يظل قائماً؟ ظل نوفل يكتب رسائله أو حكاياته لدوريان باللغة التي يحبها وعاش من أجلها، كثيراً ما يتصارع نوعان من الحب في قلب الرجل، حبه للحياة المستقرة مع زوجة يحبها، وحبه لفكرة يؤمن بها وتبتلعها. واعتقد أن الحب يظل ما دام هناك من يحاول، حتى لو أخطأ الكلمة وتعرن سقطت، فالمحاولة نفسها لغة أخرى، أقدم من أى معجم.

■ الخطاط الذي نسخ البردية لا يبدو صادقاً تماماً، وهو ما يضع القارئ أمام سؤال يتعلق بمن كتب النص ومن يملك حق روايته.. هل أردت من خلال ذلك التشكيك في فكرة «النص الأصلي» نفسها؟

– نعم، أردت التشكيك بقوة في مسألة وجود نص أصلي وأصيل، بغض النظر عن ترجمته، فكل واحد فينا عندما يقرأ نصاً تجده يخطئ به، وعندما يخرج مرة أخرى يصبح نصاً آخر تماماً، والترجمة الأمينة لا يستطيعها أحد. وأضيف أن هذا الشك لم يكن لعبة ذهنية عندي، بل نابع

من رحلة طويلة مع الأوراق. فمانو، الذي كتب ما كتب وكذب حول ما كتب، لم يترك لنا أصلاً يمكن الاطمئنان إليه، وإدريس الذي نقله إلى لغته نقله بما فهمه، والراوى الذي حرره غير فيه ما ظنه ناقضاً. وفي النهايةبقى بين أيدينا نص يشبه نهراً لا ننزله مرتين: كلما عدنا إليه وجدناه غير ما تركناه، ووجدنا أنفسنا أيضاً غير ما كنا.

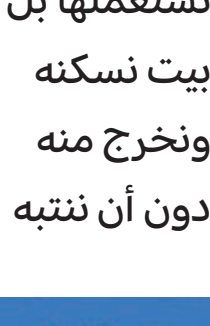
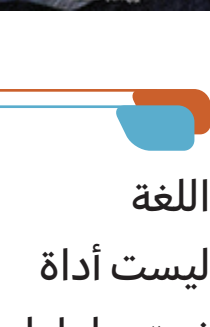
■ هناك علاقة واضحة بين الكتابة والذاكرة في الرواية؛ فالإنسان يكتب كي يحفظ الحكاية من الضياع، لكنه قد يغيرها في الوقت نفسه.. هل الكتابة تحفظ الحقيقة أم تعيد تشكيلها؟

– تفعل الاثنين معاً، وهذا هو مازقها وجمالها. فالورقة تحفظ الكلام من الضياع، لكنها تحفظه كما يحفظ الزجاج وردة: الشكل باقٍ والعطر ذاهب. وفي الرواية أب يحمل في رأسه تاريخ سجنائه ووجوههم وجرائهم، ومع ذلك يحتفظ بالكتب ولا يحرقها، لأنه يعرف أن الذاكرة تموت مع صاحبها، وأن الورق وحده يستطيع أن يخدع الموت قليلاً. لكن الكتابة، وهي تحفظ، تغير. فالكاتب يختار ما يكتب وما يترك، والقارئ يختار ما يفهم وما يهمل، وبين الاثنين تتسلل الحقيقة كالماء بين الأصابع. أنا لا أظن أن الكتابة خيانة للذاكرة، بل هي نسخة منها، والنسخة، مهما أتقنت، لا تكون الأصل. ربما كان هذا ما دفعني للكتابة أصلاً: إنني أعرف أنني لن أمسك بالحقيقة، لكنني أستطيع أن أمسك بظلالها.

■ بعد انتهائك من الرواية يواجهك سؤالان: «ما اللغة التي تحدثت بها الإنسان الأول؟»، و«هل نستطيع أن نعرف الحقيقة إذا كانت الحقيقة نفسها لا تصل إلينا إلا عبر اللغة؟».. كيف تجيب؟

– ما رأيك؟ لا أعرف ما اللغة الأولى، ولا أظن أن أحداً يعرف. لكنني أميل إلى أنها كانت كلمات قليلة وأفعالا قليلة، هي الكلمات التي علّمها الله، عز وجل، لأدم، عليه السلام، وإن سعى الإنسان في الأرض هو ما جعلها تتنوع وتختلف، فاللغة هي البيئة، ولغة رجل يعيش في الثلج ليست كلغة رجل يعيش في مدينة الضياع. وقد جرب كثيرون أن يزعموا أن لغتهم هي الأولى، حتى قال بعضهم في القرون الماضية إن الله خاطب آدم بالسويدية، وكان تقديس اللغة هو تقديس للنفس.

أما الحقيقة، فنعم، لا تصل إلا عبر اللغة، وهذا هو سر الأمر وعذابه. فنحن نحاول أن نرى الحقيقة من خلال زجاج هو اللغة نفسها، والزجاج لا يكون شفافاً تماماً ولا معتماً تماماً. لكن في هذا الغموض أمل صغير: إن القليل الذي نصل إليه يكفي لبيئتنا أحياء. وحين كتب نوفل حكايته إلى دوريان باللغة التي يحبها، وصل إليها أكثر مما لو قالها بلغة محايدة، أو مشتركة، فاللغة قد تكون حجاباً بيننا وبين الحقيقة، وقد تكون الجسر الوحيد الذي نعبّر عليه إليها.



الحقيقة الفاضحة إذا ظهرت كاملة
حوّلت العالم كله لكذبة كبيرة

كنت أتعثر مع الراوى وأضل
معه في لحظات الكتابة

أنتظر اللحظة التي تبدأ فيها
الرواية كتابة نفسها بنفسها



قطعة من الشمس المذابة تخط سيرة النساء على صدر الأرض. في خطوطه العريضة يرفض ذوق التشكل بالبرص، وعين رأت في النيل تماؤجاً، وبطنه رأى إصباح لآلٍ يصاغ معدّاتٌ يطوق النحر. يتدلّى على صدر امرأة كأنه اسم البلاد: مثل ستارة من ضوء، يتفل كاهل العنق ويعد الجسد بقوام الملاكات، كأنما ضُعب ليكون مرسة تثبت صاحبه في ترابها، فتولد الطوارس من انحناء المعدن، وترتسم من خشخشة الدلائل.

تبدأ حكاية الكردان من النار، بين مطرقة الصائغ ونفسه الساخن، ثم يصل إلى المرأة، فيلأنها كطل عقيق يابى الزوال، ملمع مع كل حركة ويصمت حين تتكلم صاحبة. تنظر إلى الجدات، فترى كل منهن فيه مهرها القديم، وحصنها من سنوات الرخاء، ولمسة الابنة تتمر أصابعها فوق الهللات والحرز والنقوش التي حفظت خوف النساء ورغبتن في البقاء، توارى البات من عبق صناديق الخشب المعطر بالمسك ودموع الوصايا، وفي كل حلقة نقشتها المطارق تفاصيل رزق عني، وبیت، وامرأة تعرف أن ما تملكه قد يكون زيتنها ونجاتها في الوقت نفسه.

الغلاظة التي بدأت كقفص لحماية الأجساد ونذر
للبركة تحولت مع الزمن إلى صك سيادة مصرية،
هوية صاغها النساء بملامهن، وكتبن بها
سيرتهن قبل أن تفكر الكتب في تدوين التاريخ.
كانت امتداداً لعمرها، ومخزناً سريراً لذاكرة البيوت،
ومتناً تستند إليه لتعلن انتماءها إلى حارة قاهرة،
أو قرية في الدلتا، أو بيت نوبى يطل على الشلال.
تركت كل أرض شيئاً من ملامحها فيه، وكل يد شيئاً
والصفائح والنقوش خريطة لا
ترسم بالورق.

كل كردان له امرأة وراه، وكل امرأة تركت فيه بعضاً منها؛ وحين تتجاوز حكايات النساء، تظهر مصر معلقة حول العنق.

هبة المنسى



هوية بحجم الكف



كيف اختصر الكردان مصر كاملة؟

حلقاتها مع ملامح الوجه ونسيج الثوب، كأن ترتب
 الجسم أمام العدة بغير المدن فرط للظهور ويجعل
 من مركزاً بصرياً يستقر عليه النظر.

ويحفظ أرشيف مكتبة ويكولوم مشهداً موازياً في
 سجل صورة التقطتها وينفريد سوزان بالامان لأمام
 متروجة حديثاً في قرية صولوط بمحافظة بني سويف
 خلال عشرينيات القرن العشرين. ويصف السجل قلادة
 من العمال الذهبية وأدخال كبيرة ترتديها المرأة،
 موضحة أن هذه الحلى كانت تدعى ضمن جهاز الزواج،
 للتجاوز القطعة عند مظهرها المرئي وتصل في شبكة
 من العلاقات الاجتماعية والكبريات.

ومع أن الصورتين وثقتان حضور القلادة المصرية
 زمنين مختلفين، تبدو الوقفة واستقامة الظهر وأبعاد
 العنق غير غفوية، كأنها جزء من ترتيب المشهد أمام
 العدة يهدف إلى تسليط الضوء على الكتلة المرئية
 المستقرة فوق الصدر. فاحاطوط الأقفية العربية
 والجدران كانت تمنح جسد المرأة ثباتاً ونسجاً في الكادر،
 ولتجبر العين على الاستقرار في وسطها لتتشرب
 الفارئ ملامح المرأة من خلال البريق المحيط بها.

لقد تأمرت اللوحة والعدة على جعل الطوق المعنى
 البصري اللوحة للمرأة المصرية، تتجاوز محيط
 مع ملامح الوجه وهيكلة الجسد، حتى صار الكادر جزءاً

بذاتها، وتربط تحية حليم القلادة بطقوس الزواج النبوي وذكره، كما تبين بتسرع المشهد عند أحمد طوفان العيشل أمام الشعبي بأكمله التي تتحرك داخل النساء والقطيع، لتتشكل صورة الكردان داخل حياة صاحبته، محاطة بالأسرة والطقوس والأشياء التي تمنح حياتها معنى في العالم التي تنتمي إلى.

تبدل زاوية العين مع المستشرق البريطاني أودين لونغ، التي سجل في القاهرة عام ١٨٧٥ خوتة *Egyptian Beauty*، «جمال مصري»، خط لونه السلس المتعددة، لتبدلية حول عنق الطالبة واضحة وتوفق ولغا خارجياً بتفاصيل الزينة المحلية. كان يترجم القلادة إلى لغة تشكيلية تمنح الرائي صكاً مباشراً للامع المكان وأهله.

وتكتمل الدائرة البصرية في فوتوغرافيا المجلات والبطاقات البريدية القديمة التي رصدت حوراي القاهرة وزيها؛ ففي مجموعة فان ليو التي تحفظها مكتبة كلية النادرة والمجموعات الخاصة بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، تظهر صورة، *An Egyptian Sudanese Lady Wearing a Tulle Dress*، وتبدو فيها المرأة متطددة كردانا ذهيباً بارزاً فوق زيها التقليدي. تحتل الغلالة مساحة واضحة فوق الصدر، وتنتبش

ملاحم صاحبتيها وعالمها قبل استهلال السطور.

ويتأكد بعد الشغف التوثيقي في «حاملة الجرة»، حيث يستقر الملاحم في قلب التكوين الريفي، وتتجاوز النساء والدواب والبيوت في مشهد يتداخل مع الكردان مع تفاصيل الحياة اليومية، لتبدو القطعة الفنية أقرب إلى أثر اجتماعي يحمل ملامح البيئة التي نشأت فيها، وتحفظ بشيء من علاقه المرأة بمكانها ومحيطها.

سكون الحطوق الحذر ينبدد صعوداً مع النهر في لوحة «طقوس الزواج في النوبة»، التي أنجزتها تحية حليم عام ١٩٦٢، مستلهمة تفاصيلها من رحلتها الميدانية إلى بلاد المرأة قبل التهجير. تدخل المرأة المقتضفة والخاضعة إلى الكادر، وتصفو حليم قلاتها بنضرات فرشاة شمشة ترزح لون الذهب بسفرة الطمي، لتجمل مع الطوق فرسكا حائظاً يربط عنق العروس بصابلية النارية المحيط بها.

ويمتزج البعد الطقسي مع ريشة أحمد طوغان في تسجيله للقرية المصرية، حيث يفارق الكردان حدود البورتريه الفردي لينغمس في صخب الحياة اليومية. نلمح في «زفة المظاهر» خطوط القلادة وسط تفاصيل الملابس ووجوه المشاركين وحركتهم.

سعيد يبني المرأة داخل اللوحة بقطعة ذهب قائمة

1 حارسات الضوء

ينطلق الضوء في لوحة «العائلة» التي أنجزها محمود سعيد عام ١٩٣٦ من طوق سلاسل كثيفة تلفت حول حجر امرأة تشغل صدارة التكوين. ثم يضع سعيد الطوق كسكسور لتعويض قائمة الملامح السوداء ومندبل العروق التقليدية؛ جعله مركزاً هندسياً يسود بنور اللوحة ويوزعه فوق الأجساد القوية المحيطة بها، من الأب الصامد إلى الصغير المستقر في حضن الأرض. وبينما تنزلق العبادة السوداء عن كتفها، يندب الذهب المتدلي بترتيز فوق جسد الأم النحاسي، لتحدد قطعة المعدن

حمل الكردان في تشكيلاته ملامح الأرض التي تنتمي إليها

صاحته من حارة قاهرة إلى قرية في الدلتا أو بيت نوبى

يطل على الشلال

هوية

بحجم الكف

اختلفت التكوينات بين شمال البلاد وجنوبها لكن ظل الجوهر التشكيلي

ثابتًا وكأن المعدن بدّل نقوشه ليتحدث بلكنة الأرض القى استقر عليها



غياب الأيدي الماهرة بتحويل فكرة عاشت آلاف السنين إلى صور باهتة داخل المتاحف. فهذه الأصابع وحدها قادرة على منح المعدن فرصة متجددة للتنفس ومحاكاة أجساد النساء، إذ تضمن استمرار الرزق وحماية الطوق المصري من التلاشي.

6 مريثة الذهب

تسللت الخفة إلى تفاصيل الحياة اليومية، فخلعت النساء ثقل السنين عن أعناقهن، لينسحب الكردان بهدوء من تفاصيل النهار المصري، تاركاً وراءه فراغاً لم تملأه الحداثة. تراجع حضور الطوق الذهبى مع تبدل إيقاع الزمن وتغير حركة المجتمع. فالملابس التي كانت تتسع للكتل المعدنية الضخمة، كالجلباب والملابى اللب، انزوت لتفسح المجال أمام أنباء مدينية غربية تطلب خلياً أكثر خفة ورقة، تناسب حركتها السريعة. لم يعد العنق يتحمل وقار الأثقال التراثية أمام هدير اللويزة المستوردة التي فرضت شروطها على الذوق العام، فتحوّلت القلادة من رفيقة وفية للجسد تنفّس معها فى الأفراح والأسواق إلى قطعة معزولة تحفّظ فى الصناديق المغلقة، أو تُستدعى على استحياء فى المناسبات الكبرى، شاهدة على زمن مضى، وعلى علاقة حميمة جمعت النساء بنهيهن فى تفاصيل الحياة العادية.

وتضافرت التحولات الاقتصادية مع تبدل أنماط العيش لتبعد الذهب الثقيل عن متناول قطاع واسع من الأسر؛ فارتفع أسعار المعدن النفيس جعل اقتناء الصياغات الضخمة عبئاً مالياً يفوق قدرة كثيرين، وانعكس ذلك على تكوين جهاز العروس وشكل الشبكة التقليدية. تغيرت حسابات الزواج وأولويات الإنفاق، وانتشرت الأطقم العصرية الخفيفة، فيما تراجعت الكتل الريضية المثقلة بالدلائب، وتصدعت الرابطة التاريخية بين وجهة المهر وضخامة الخلية. ومع اتساع الهجرة من الريف إلى المدينة وامتداد مظاهر التمدن إلى القرى نفسها، أعيد تشكيل مفهوم الفخامة؛ فلم تعد ابنة البلد ترى فى وزن المعدن سكا لسيادتها وسط الجماعة، واتجهت النساء نحو البساطة التي تروج لها الناشطات ومجالات الموضة العالمية.

ربما ما يستحق الرثاء فى حكاية الكردان هو انقطاع الصلة بين الخلية والعالم الذى جعلها جزءاً من صورة المرأة المصرية؛ فقد كانت تفاصيلها مألوفة للعين، مفهومة داخل مناسباتها، متصلة بدائقة تتوارثها النساء من دون حاجة إلى تفسير. ومع ابتعاد الأجيال عن ذلك العالم، تغيرت طريقة النظر إلى الكردان نفسه، وصار يحتاج إلى حكاية ترده إلى مكانه القديم فى الحياة، وتروى ما كان يحمله من ملامح عصره وذوق نسائه. فيعوض الألباش لا تعدد معناها حين تغيب عن المشهد فحسب، وإنما حين يبتعد العالم الذى منحها ذلك المعنى عن التجربة الحية؛ وعندها تتحول محاولة فهمها إلى رحلة فى حياة لم تعد للأجيال الجديدة تعرفها إلا عبر مابقى من أثارها.

7 عودة الروح

حين بدأ الكردان وقد غادر موضعه القديم فوق صدور الجبات، وجدت الخلية طريقاً آخر لاستئناف الحياة؛ إذ لا تشترط العودة استعادة القطعة كما كانت، وإنما تولد من إعادة تخيلها لتناسب ذوق امرأة اليوم وتفاصيل نهارها.

تتصدر عزة فهمى هذا المسار من بوابة المجوهرات المعاصرة، ففي عام ٢٠١٣ قدمت مجموعة «الكرايين»، وثلاثة تصميمات حملت أسماء «نفيسة»، و«هنية»، و«عزيزة»، صُنعت يدوياً من الذهب عيار ١٨ ورُزيت بالأحجار الكريمة، وأضافَت إليها تأثيرات عثمانية وفيككتورية. احتفظت المجموعة بالخط الأساسى للكردان والهلال المتكرر، لكنها خلعت من خلية الأحلام المصرية إلى قطعة يمكن أن تعيش داخل خزائنة المرأة المعاصرة.

ومن طريق آخر، تأتى إسماء النون، ابنة أسيوط، التى دخلت عالم الكردان من باب التصميم، بعدما رأت فى خان الخليلي أن القطعة تقدّم فى شكل واحد ونمطى، فبدلت تصنع نماذج مختلفة تستلهم الفن الفرعونى والإسلامى والحديث، وشاركت بتصميماتها فى معارض بأسوان والقاهرة. وتتجاوز إسماء حدود استعادة الشكل القديم لتفتّح أمامه مجالاً جديداً من التجريب، يصبح معه التراث مادة قابلة لإعادة التكوين.

أما نرمين الدمرداش، فتأتى من داخل الحرفة نفسها، محملة بنظرة معاصرة للكردان؛ بدأت تنفيذ الحلى فى الورش عام ١٩٩٧، ثم تفرغت لتصميمها عام ٢٠١٢ وافتتحت دار «مصاغ»، حيث تعمل على إعادة إحياء الكردان بتصميماته التراثية، مع استخدام النحاس فى بعضها بدلاً من الفضة المرتفعة التكلفة. وانصرفت عن صناعة القطع الفريدة ليرتكز اهتمامها على تدريب الآخرين وإحياء الأقرار والقلائد التراثية، سعيًا إلى تشييد مدرسة للمصاغ المصرى تحمى المهنة من التلاشى حين يغيب صناعها.

وفتحت الشاشة بوابتها لعودة أكثر جماهيرية حين ظهرت أغنية «لولا البنات»، ليطهر الكردان الهلالي ضمن إطلالة صاحبة العمل، فبيلفت إليه الأنظار وبدفع إلى إعادة الحديث عن التراثية، مع استخدام النحاس فى الطوق هذه المرة من صندوق التراث إلى كليب معاصر يصل إلى جمهور واسع، محتفظاً بشكله القديم وهو يتحرك داخل صورة جديدة.

من ورشة الصانع إلى يد المصمم، ومن شكل محفوظ فى الذاكرة إلى زينة تعيش فى الحاضر، شق الكردان طريقه من جديد، عابراً أصعب مسافة، من خلية تكاد تغيب إلى قطعة تعرف كيف تستأنف حياتها. وكلما لامس عنقا معاصراً، حمل معه شيئاً من مصر التى صاغته أول مرة.

من ورشة الصانع إلى يد

المصمم استعاد الكردان

حضوره بعد أن كادت

الذاكرة تطويه فعاد زينة

معاصرة تحمل شيئاً من

مصر القى صاغته أول مرة



ومن الرموز التى تمنح الكردان معنى يتجاوز الحماية، يأتى كردان عنقود العنب؛ فالعنب فى التراث الشعبى المصرى يرتبط بالخير والخصوبة والبهجة، وبالتالي يصبح العنقود المعلق على صدر المرأة شيئاً بوعد صغير بالحياة الممتدة والثمار المقبلة. كما حضرت زهرة اللوتس فى بعض الصياغات المستلهمة من الموروث المصرى القديم، وتحمل فى الوجدان الشعبى معانى الخلق والبعث والتجدد والنقاء، حيث تتحول زخرفة الزهرة إلى تذكير بالدورة المستمرة للحياة.

وتتصل دلالات الكردان أيضاً بقيمته المادية ومكانته داخل الأسرة؛ فثقل القطعة، ونوع المعدن، وثقاة الذهب، وكثافة الصياغة، كلها عوامل تضعه داخل سلم غير مكتوب للثروة والمكانة. فكلما اتسعت القطعة وازدادت صفتوها ودلائبها، ارتفعت كلفتها، وصارت الخلية مرآة لقدرة الأسرة على الإنفاق، بينما اتاحت الفضة والنحاس والصفائح الأخف للنساء الأخريات الاقتراب من الصورة نفسها بموارد أقل.

ومع اختلاف دلالاته وقيمته، يتغير معنى القلادة ذاتها من امرأة إلى أخرى؛ فما كان بالنسبة إلى عروس شابة جزءاً من جهازها ومشهد بداية حياتها، قد يصبح عند سيدة أخرى مخزون أمان مادياً، بينما يقيف فى عنق ثالثة كذكرى باقية لأم غابت. وهكذا تتجاوز داخل الخلية الواحدة قيمة الذهب مع معانى الذاكرة، ويتشارك ما يُقاس بالجرام مع ما تعجز الموازين عن قياسه، لينتقل الطوق إلى مساحة أكثر دفئاً؛ يعيش على عنق جديدة بملامح قديمة، حاملاً رائحة البيوت وملامس الأيدي وصور الأفراح، وما تركته النساء من أثار صغيرة فوق معدن صُنِع ليطوّل عمره.

5 صناع الحكاية

تولد القلادة فى المسافة الضيقة الفاصلة بين النار والمطرقة، حيث لا يملك الصانع سوى طاقة يديه ونفسه الساخن ليطوّع المعدن. وفى قلب القاهرة التاريخية، وتحديداً داخل رفاق «بيت برسوم»، العريق بحارة الصاغة، وشوارع الخرنفس الممتد من الجمالية، تبدأ الورش يوهما بضجيج منتظم؛ فضربات المطرقة فوق السندان تعيد ترتيب جزيئات الذهب أو النحاس لتدرد إليها مرونتها المفقودة.

طقوس الصهر داخل البوتقة الصغيرة لحظة مخاض يتحول فيها المعدن الخام إلى مادة طيبة، مستعدة لأن تتشكل فى هيئة صفائح رقيقة تنقش عليها مخيل الملمع حكايات الأرض. وفى التفاصيل الدقيقة للأقلام الصلبة، تنعكس مهارة الأناامل التى تخضر الزخارف النباتية والهلالية، لتمنح كل خط دقته، ولك انحناء ملامحها، وتولد من صلابة الذهب والتحاس خلية تنبض بدفء اليد التى صاغتها، وتحمل فى تفاصيلها أثراً إنسانياً يظل عالقا بها مهما طال به العمر.

فى الجنوب، يحمل جابر عبد العظيم وجهاً آخر للصناعة؛ فقد نشأ فى أسرة توارثت صياغة الحلى، وتعلم فنون صياغة الفضة من والده، وظلت المهنة ممتدة داخل العائلة، وبعد انتقال الأسرة من موطنها النوبى إلى الخليل، واصل جابر صياغة الحلى يدوياً، ومن بينها الكردان، محافظاً على أدوات الصانغ التقليدية التى تنتقل من يد إلى أخرى. وعبرت العائلة ومهما صنعت نفسها من مكان إلى آخر وظلت المطرقة والسندان رفيقتين دافئتين للخطى.

بدأ صناعة الكردان من جلب شرائح النحاس الأصفر أو سبائك الذهب عيار واحد وعشرين من تجار حارة التسوق، وتثبيت الرسم الورقى للوحداث بمادة لاصقة ليعبى التخريم بالمشتر اليدوى، لتتطبع المعدن على هيئة الأشكال الهلالية المتواترة. وفى الأضمار الثقيلة، مثل كردان «عش العوارض» أو «الشبيكة التراثية»، يتجلى الفرق الحاسم بين العمل اليدوى والآلى. فالماكينات الإيطالية الحديثة فى المصانع الكبرى تعتمد على الضغط الآلى والسكب الجاهز لتخرج آلاف القطع المتشابهة والخفيفة، بينما يقاوم معلمو الورش اليدوية، كبيت برسوم، عبر تقنية «الريبو كاناتيل» والمشار اليدوى والنقش بالأزاميل، وهى الفنيات الشاقة التى تمنح القطعة ثقلاً ومثانة، فيما تؤكد تلك العيوب الصغيرة المحبة فراءة المصنوع وهوية صانعه.

وبينما يتسرب السر المهنى الصامت عبر الأجيال كآرت تعجز الكتب عن تدوينه، تختصر النظرة المتبادلة بين المعلم والصبي داخل غبار الورشة سنوات من الخبرة الشفاهية. فالصبر والملاسة يعلمان التلميد كيفية تركيب الوحدات الصغيرة باستخدام سبائك اللحام العتيقة، وضبط توازن الأدوار ليتبدل الطوق مستويًا فوق الصدر.

وتواجه الصناعة تحديًا وجوديًا مع تبدل الزمن؛ فحين يموت حرفى قديم فى حواري الجمالية ولا يجد من الأبناء أو الصبية من يحمل عنه المطرقة والسر، تنطفئ معه ورشة كاملة وتنتيم الأقلام الحافرة، ويهدد

مسار الشكل؛ إذ يربط الباحث اللغوى لوتشيانو روكى لفظة kirdān فى اللهجة المصرية بالكلمة التركية العثمانية gerdan. ذات الأصل الفارسمى gerdan بمعنى العنق. ويرصد قاموس سيبورى للهجة المصرية، الصادر عام ١٨٩٥، استعمال اللفظة بمعنى القلادة، وهو شاهد معجمى مؤرخ على الاسم، فيما يظل تحديد أول ظهور له فى الاستعمال المصرى سؤالاً مختلفًا عن تاريخ القطعة نفسها.

يتحرك البناء الهندسى العام للكردان فى خطوط نصف دائرية مرنّة، تتشكل من وحدات معدنية صغيرة مرصوفة بعناية، تسمح للمعدن الصلب بأن يلين ويتماوج فوق الجسد، متخذًا شكل الحواف الدقيقة التى تنتهى بكتل متدلية تشبه حبات المطر أو أوراق الشجر. لكن الوحدات المعدنية يُعاد تشكيلها وفق ملامح كل بيئة، فتأخذ فى بلاد النوبة شكلاً محلياً يُعرف بـ«كردان السمكة»، يتسم بهندسة رمزية واضحة تعتمد على الفضة أو النحاس المطلى، حيث يتوسط القطعة مجسم بارز لسمكة مجوفة ذات فتحة خفية، بينما تحاط الحواف بسلاسل مضمفورة تنتهى بخرز زجاجى ملون. فقد أضافت بيئة الجنوب إلى القطعة سبينة خطوطها ورمزية النهر، اللتين انعكستا فى تبسيط الوحدات ليصبح التصميم خفيف الوزن، ملتصحاً بالبشرة ومناسياً للحركة العفوية.

وينكسر البناء الهادئ للقلادة بمجرد الالتفات نحو بيئة الدلتا والصعيد، حيث يولد كردان الهلال بأشكاله المتعددة ذات الصفوف المتراصة المتتالية، ليعلن عن وفرة النقوش الماخوذة من العمارة التراثية وزخارف البيوت الريفية. وبالتوازى، عرف الوجه البحرى نمطاً فنياً شهيراً يُسمى «كردان عش العروس»، يزدحم بتفاصيل معدنية ثقيلة تتداخل فيها خطوط الهلال العريضة مع مجسمات نباتية معقدة، وتندلى من أسفلها دلائب مسطحة تصدر أصواتاً واضحة مع الحركة.

وتتلاقى هذه الروافد القادمة من أطراف البلاد فى أسواق القاهرة القديمة، بين خان الخليلى وسوق النحاسين، حيث أعاد الصاغة وحرفيو المدينة إنتاج الكتلة الريفية والخط الجوسى بما يناسب البدن المدنى؛ فحففوا من خشونة المعادن وموجها السلاسل الدقيقة بالخرز المراجى، صانعين قوالب هجينة توازن بين ضخامة الإرث الريفى ورقة المدينة.

اختلفت التكوينات بين شمال البلاد وجنوبها، لكن ظل الجوهر التشكيلي ثابتاً، وكأن المعدن بدّل نقوشه ليتحدث بلكنة الأرض التى استقر عليها؛ فالجغرافيا التى صنعت ملامحه البصرية بقيت عالققة فيه حتى بعد أن جاب أبعد من حدودها.

4 لغة الأعناق

يتغير صوت الكردان من قطعة إلى أخرى؛ فالهلال الذى يتكرر على صدر المرأة يختلف عن السمكة التى تختبئ فى جوفها خُجب صغيرة، والكف المغلقة أسفل الطوق تحمل رجاءاً مختلفًا عن عنقود العنب أو اللوتس. فقد وجدت الخلية الأنثوية فى كل علامة معنى يستحق أن يبقى معلقاً حول العنق، ومتصلاً بما ترجوه النساء من خير وحفظ ورخاء.

وتذكر الفنانة أميمة السيسى، بعد بحث ميدانى فى الحلى الشعبية، أن الهلالى كان له وظيفة تتجاوز التزيين، إذ ارتبط فى اعتقاد من ترتديه بدرء الحسد والسحر واستدعاء الخير. كذلك لم يكن الهلال مجرد وحدة زخرفية تتكرر فى بناء الطوق؛ كان علامة تحمل معها المرأة معنى الحفظ، وأنها تضع حول عنقها جداراً من المروءة فى مواجهة عين لا تراها.

ثم يأتى كردان السمكة حاملاً دلالات أوسع؛ فالسمكة فى الموروث الشعبى المصرى تحمل معانى الخير والرزق والخصوبة، وعُدّت فى مصر القديمة تيمية للحفظ، فيما ارتبطت فى الثقافة القبطية بالخير والبركة، إلى جانب رمزيتها الدينية. وفى بعض أشكال كردان السمكة، يكون جسمها مجوفاً بما يسم بوضع حجاب داخله؛ فتلتقى الوظيفة الزخرفية بالمعتقد، ويصبح الشكل نفسه حاملاً لفكرة الحماية والبركة.

أما النماذج التى تدخل فيها الكف ضمن بناء الخلية، فنتفلنا إلى اعتقاد أكثر مباشرة؛ فالكف المرفوعة فى الخلية الشعبية علامة لدفع الحسد، ومن ثم تكون «الخمسنة وخميسة» صيغة رمزية تواجبه «عين الحسود»، وفى نمط «عش بعوارض»، تذكر مصادر توثيق الحلى الشعبية أن بكل سبلك كفا صغيرة، وأن هذه الكفوف وُضعت داخل التصميم للحماية من الحسد.

وتتخذ الحماية شكلاً هندسياً مختلفاً فى «كردان عش هرمات»، الذى يتكون من خمسة مثلثات متدرجة، أكبرها فى المنتصف ثم تتدرج نحو الطرفين. غير أن الهندسة هنا ليست مجرد ترتيب زخرفى؛ إذ لا يرتبط شكل الهرم بتحويل العين، ومن ثم بالحماية من النظرة والحسد، كأن الصانغ واجه العين بعين أخرى تختبئ داخل الزينة.

أصيلاً من صورتها، يحمل فى حلقاته أثر المكان وذاكرة النساء اللاتى ارتدينه.

2 ما لم تره اللوحة

تمنح الحركة للمعدن صوراً ظل حبيساً خلف ضربات الفرشاة وإطار اللوحة الساكن، ويعبر معها الكردان إلى فضاء أرحب بين النغمات والصور المتحركة والكتب. تحول من مساحة ضوء مستقر حول الصدور إلى بطل يُقنّى باسمه، ويتحرك بسببه حبكة الرواية والقصيدة، وتستعير المثلة لتجسد ملامح امرأة تعيش فى زمن آخر. كأن ما صاغه الصانغ بالناثر والمطرقة وجد فى الكلمات والألحان حياة أخرى تتسع فيها حكايات النساء.

طل الكردان من حنجرة الغناء الشعبى، محمولاً على كلمات تستدعى هيئة المرأة وتفاصيل زينتها. تحسد أنغام الصورة الصعيدية فى أغنية «وحداية»، عام ١٩٩٩، حين كتب عصام عبدالله ولحن أمير عبدالمجيد؛ «حاطة المشخلع والكردان على حسن هادى». لا تذكر الأغنية الطوق منفصلاً عن بقية الملامح؛ فالشعر والنساء والملابس تتجاوز كلها لصنع امرأة تنتمى إلى قريبها حتى فى أصغر التفاصيل. وتدفع أغنى الرقة القطعة خطوة أبعد، لتنتقلها من حدود الوصف إلى الطغس الجماعى؛ فنصّل أغنية «يا بوا اللبائش يا قصب، والعروس إلى لحظة ارتدائها للكردان قبل خروجها للعم والعريس، ليستقر المعدن كوثية علنية للفرح ووصك انتقال الفتاة إلى حياة جديدة.

أما الكاميرال السيبنمائية فمُنحت الطوق جسداً يتنفس؛ إذ يمر الكردان الذهبى فى فيلم «عرق البلح، لرضوان الكاشف عام ١٩٩٩ بين الأحلام التى تغازل رجال النجع المغتربين، ويظهر صوته عبر أمنية شريهان وهى تغنى: «بيع النخل يا أحمد على.. وليسنى كردانى»، ليصبح علامة على ما تنتخيله المرأة فى غياب زوجها وجزءاً من الوعد الذى يغادر من أجله الرجال. ويتجسد هذا الأثر فى صراع درامى بالنسخة التلفزيونية من «الزوجة الثانية»، حيث تحولت القطعة فى الحلقة السادسة عشرة إلى محور اتهام وسرقة وشجار بغير مسار القرية.

ولأن العين لا تكتفى بما تراه، يقتحم الطوق فضاء الأدب بوقائع أعمق؛ ففى قصته القصيرة «الكردان» عام ١٩٦٠، يجعل محمود البدرى من الخلية خيطاً يقود إلى كشف الجريمة، بعدما تنتزع من عنق فتاة مقتولة ثم تظهر فى يد قاتلها، حاملة أثر ما جرى. تتقدم القلادة فى مسار الأحداث كشاهد صامت قادر على تحريك الأحداث وربط نهاياتها.

وحمل الروائى الأسوانى عبدالرحمن أبوالمجد الاسم نفسه إلى رواية صدرت عام ٢٠٠٥ بعنوان «الكردان»، لتكون عتبة يدخل منها القارئ إلى عالم العمل، وإسماً يفتح باباً إلى حكاية تتصل بالمكان وتحولات المجتمع. وفى الشعر، تحضر القطعة فى ديوان أمل عامر، سراديب «الروح» كقصيدة كاملة، ثم تنتقل إلى مشروع «سينما الشعر، مع محمد أبوعوض، حيث تعبر الخلية من اللغة الشعرية إلى الصورة، محتفظة باسمها وهى اكتسبت هيئة فنية أخرى.

وجد الكردان فى الغناء والمسرح والقصة والشعر عنقا آخر يستقر حوله؛ تحمل الأغنية أمانة المرأة، وتترك القصّة فى المعدن أثر الجريمة، فيما تفتّح القصيدة أمامه مساحة للتأويل. فما يعلقه الصانغ حول النحر يستطيع الضان أن يعلّقه فى اللغة، وفى كل مرة يستدعى الطوق عالماً كاملاً وراءه.

3 لكل أرض كردانها

تسكن الجينات التشكيلية القديمة فى انحناء الذهب قبل أن تتوزع الملامح على الأقاليم؛ فالطوق العريض الذى يزىن الصدر يمكن قراءته بوصفه امتداداً شعبياً لقلادات مصرية قديمة ذات أياقات عريضة. فالمشغولات الملكية الكثيفة التى أحاطت بالنحور قديماً لحماية الأجساد ومنعها الوقار، غادرت جدران المعابد الفرعونية بمرور القرون، لتعيد النساء صياغتها بخامات أكثر انتصافاً بالحياة اليومية، محتفظات بالفكرة البصرية الأولى المتمثلة فى تعدد الصفوف الأفقية واتساع القطعة لتغطى عظام الترفوة بالكامل.

وتبدو الصلة أقرب فى بعض عناصر الحلى الفاطمية؛ إذ تشير الباحثة دينا طلبة إلى أن الكردان الذى ارتدته المصريات فى القرنين التاسع عشر والعشرين استلهم عناصر من تلك الحلى، مع اختلاف تكوينه العام. وتظهر أصداً هذا التأثير فى الهلال المفرغ، والزخارف المتشابهة، والحببيات الذهبية الدقيقة، وهى مفردات أعادت الصياغة الشعبية ترتيبها داخل بناء اكتسب ملامحه الخاصة.

أما اسم الكردان نفسه، فيحمل مساراً لغوياً موازياً

في عام ١٩٨٠ أصبح للقاهرة سفير في إسرائيل.. وأصبح للكيان لأول مرة في تاريخه سفير في مصر.. وانتشرت في محلات البقالة التي أصبح اسمها، سوبر ماركت، علبة البولويكف.. وامتلات سينمات القاهرة وعواصم المدن بأفشيات فيلم، الباطنية.. فيما امتلأت المقاهي بأهم لزماته وإفبهاته التي صارت عنواناً للمرحلة، سلملى على البتنجان.. في ذلك العام.. وفيما كانت طبقات كاملة تعيش بمنطق نادية الجندي.. كله نفسه في وردة.. كانت أسرة صغيرة في قلعة الكيش تحت ظلال قلعة صلاح الدين وصهد جبل المقطم تنتظر الميلاذ الثاني.. وقد جاءت اني هذه المرة أسماها والدها، شيرين.. السيدة كريمة.. وهذا هو اسمها ولها من اسمها نصيب لم تكن تعرف لحظتها أنها أتت بإحدى أهم نجومات الغناء في بلادنا في الربع الأول من المائة الأولى من الألفية الثالثة.. وأن سنواتها الأولى التي شهدت اغتيال السادات الذي وعدھا وأبناء جلدتها بالرخاء.. لكنه ذهب دون أن تشاهده أو تلمسه بيديها المعروفتين.

الأحوال التي لم تكن سهلة أبداً دفعت بالزوج إلى أن يغادر باتجاه العراق بحثاً عن، لقمة عيش، لأطفاله الذين أصبحوا ثلاثة أصغرهم، إيمان.. ذهب الأب الذي لم يشيع من صوصوة، شيرين، فيما أمها السيدة كريمة تجهز وجبة ساخنة من لحوم المديح، القريب بمهارة فائقة فيما تبقى للسيدة فيروز مرة.. ولأم كلثوم مرات وللطير المسافر الذي لا يرد على الجوابات في أغلب المرات. كبرت شيرين في شوارع ذلك الحى العتيق.. وفيما كانت تلعب، الجميلة، مع رفيقاتها من أهل الناصرية إذ بأصابعها تعلق قطعة ذهب قديمة.. خلق.. مجرد خلق تلمع نواصيه في ضي شمس أغسطس.. متحفظة وتجري إلى، كريمة، التي لم يتخل أبداً بطعام أو مال على كل من تعرف ومن لا تعرف. فرضت الطفلة التي اختزنت ثمن غياب والدها وفهمت ماذا يعني، الشتاء ميكزاً.. والطفلة الموهوبة التي ألقت بخلق الذهب القديم في حجر أمها لم تكن تعرف أنها ذاتها، الكثر، الذي منحه الله لأهل قلعة الكيش فقط ولكن لمصر بحالها.



محمد العسيري

وجوداً في قائمة أغانيها الأكثر تداولاً. أما قائمة الشراء والملحنين فقد ضمت أهم نجوم الكتابة والتلحين والتوزيع في تلك الفترة. رياض الهمشري هو الصوت الأكثر حضوراً في مرحلة البدايات حيث قدم لها «بتوحشنى».. وأجرح تانى.. فيما قدم لها أحد أهم نوايج الموسيقى في بلادنا محمد ريم، صبرى قليل، وحسن أبو السعود «ماتجرحشنى» إلى جانب حمدي صديق الذي قدم لها من كلمات بهاء الدين محمد واحدة من أجمل أغانيها، وإن لم تحصل على ما تستحقه من شهرة ربما لتفردھا وهي أغنية «أه لو جاني، والتي اختار لها صديق مقاماً موسيقياً نادراً هو مقام «النكرين». وبالطبع كان هناك شريك رحلة البداية تامر حسنى بأغنية «بص بقى».

الهمشري وأبو السعود ورحيم وحمدي صديق.. وحتى تامر حسنى.. جميعهم ابن للمدرسة الشرقية الطربية في الغناء حتى وإن جنحوا أحياناً لاستخدام أشكال موسيقية غربية.

هذه البداية التي عرفت «سر شيرين» التي تجيد جميع مساحات الغناء منحتها وهجاً.. وفتحت لها أبواباً لم تكن تعرفھا.. هذه التجربة تحديداً هي التي حددت «شكل» صوت شيرين وسمحت لأي ملحن بأن يفعل ما يشاء وهو يعرف تماماً أنها ستغنى ذلك «النوع»، وتلك «النقلاط» ببساطة – وهي سايبة إيديھا.

عرفت شيرين في البدايات بلحن بسيط لأحمد يحيى من كلمات هانى عبدالكريم.. اسمه «أه يا ليل، وصار لقبھا.. وذهبت «سمرء» إلى غير رجعة.. لكن ما اكتسبته سمرء من تلك المرحلة استفادت به شيرين، وهي في مرحلة «السلطة».. التي أفرزتها «أه يا ليل».

تلك المساحات الطربية هي التي منحت شيرين القدرة على استرجاع كل ما هضمته من الغناء القديم ومنحتها ليالي «الأفراح» قدرة غير محدودة للوقوف على خشية المسرح في مواجهة الآلاف.

هي تتعامل مع جمهور الأوبرا الذي عرفته جيداً مع المايسترو سليم سحاب أول من ضمها إلى فريق الأوبرا ومنحھا فرصة الوقوف كصوليست وهي تغنى «ست الحباب» لعبد الوهاب.. كما تتعامل مع جمهور «حديقة السيدة زينب» حيث اكتشفھا طارق فؤاد الذي منحھا أول أغنية بصورة «لازم نخاف» من كلمات فوزى إبراهيم التي فازت بأول جائزة في تاريخھا وهي طفلة.. من اتحاد الإذاعات العربية.

كل ذلك التاريخ.. كل ذلك الوجود.. كل ذلك الفرح الذي التأم في صوت أنثى.. أصبح عنواناً لطربية خرج من «حفرة» لتقع في حديرية.. كيف؟!

5

لسه في الأيام أمل.. لسه في الأحلام بقية

في عام ١٩٦٣ اخترع رجل هولندى اسمه «لواتر» جهازاً أصدرته شركة فيليبس أسمبناه «كاسيت».. هذا الكاسيت جاء إلى مصر.. أول ما جاء عبر العائدين من الخليج.. وكان أغليهم يفتنى شرائط الشيع كشك.

كانت تلك الشرائط قد جاءت للخليج من إيران.. ومن الغناء جاءت إليها بعشرات الأصوات التي لا تشبهنا.. تلك الثورة التي عاصرت شيرين جيلين من أجيالها وتوقفت عليهم صارت إلى زوال.. ولم يبق سوى التليفزيون وحفلاته.. والحفلات التي يقبھا متعهدون بعد أن انتشرت الفلاشة ومحطات FM! ولأن شيرين لم يكن لديها أزمة في وجود شركة إنتاج «كاسيت» بعد أن خرجت من السوق ما يقرب من أربعمائة شركة.. لكنها عانت من «الاحتكار» ولم يتبق لها سوى الحفلات.. والحفلات يعنى فلوس ومتعهدين وطامعين ومنافسين.. ولأن شيرين لا تملك مؤسسة ذات عقل يعرف سر «المنافسة» التي في حجرتها ترحلت بين مصحراوات شتى حتى وصلت إلى أن تصبح «ضحية» متلما هو حال بطلة مسلسلها الوحيد «طريقى».

وفى ذلك المسلسل كتبت الشاعر المميز نادر عبدالله أغنية لحنھا وليد سعد يقول فيها:

«سه في الأيام أمل مستسنيته طول ما في الأيام ناس عايشين عايشا».

لسه للأحلام بقية مكملينھا طول ما فيه إحساس قلوبنا مصدقينه.

....

لو فيه أوقات عدوا بخسارة علينا لو فيه ناس حواليا بسببھا آتادين لو فيه لمحة حزن متشافة ف عينينا باللى بينا.

كل ده مستحلمينه».

تحلمت شيرين.. وانفجرت.. أجزم أن زيادة وزنها لم تكن من «الكورتيزون» كانت مما تحلمت..

ولأنھا بنت بلد.. تعرف كيف تقوم فيها تقعد الدنيا. عادت في ٢٠٢١ في الوقت الذي ظن البعض أن غاييھا سيطول.

عادت وهي «تترنح» ما بين أغنيات «شتى».. البلكونة الجبرية مع عزيز الشافعى.. ويعدها عدد من الأغنيات لنفس الفريق لم تحقق ما انتظره محبوبھا وإن أرادوا عودتها وبدأ شكل ثم أطلقت مؤخراً أغنيتين دفعة واحدة.. الأولى من كلمات أيمن بهجت قمر.. والحن وليد سعد اسمھا خاين.. والأخيرة من كلمات أمير طعيمة والحن مدين اسمھا «كان عندك كام سنة».

ولن أبحث عن جديد في كلتا الأغنيتين.. فشيرين نفسها لا تبحث عن جديد.. وأصحاب المرحلة لا يملكونه بعد.. لكن «سه فيه أمل».. المهم إنها عادت وريما تستعيد أغنيتها نفسها لتعرف سر أغنيتها القادمة..



شيرين في طفولتها

شيرين

أغنية مصرية

خالصة

لا يجب أن

تغيب



شيرين وحسام حبيب

كان عندك كام سنة لما عرفت إن اللى يحب لازم يندم ومسيره في يوم يفهم الحب خلاص مايقاش بياكل عيش كان عندك كام سنة لما عرفت مش كل الناس حلوة والدنيا را مش غفوة وفيه ناس ف الدنيا دى بتأخذ ما بتديش..

ريما تكون شيرين قد فهمت أخيراً سر الحب.. لكن الأهم أن تفهم أنها «أغنية مصرية خالصة لا يجب أن تغيب».

العائدة شيرين عبدالوهاب: لسه في الأيام أمل

ضاعت أغنية داليدا من حيث يقصدون هذه المرة، أرادوا دمج هذه الروح الإسبانية بروح الشرق.. لتصبح أمام جريمة ثلاثية.. صوت فرنسى في غلاف إسبانى شرقى وروح مصرية خاصة، وإن ابتعدت إلى الشاطئ الآخر من المحيط.

النجاح المذهل لهذه الأغنية وصل بها وبعد عشرات السنوات إلى محمد محيي المهوس بالتجريب، والذي يملك جرة غير محدودة على تقديم تجارب متجاوزة جيل الأغنية الشبابية التي أطلقتها ذلك الرجل الذي أرسله والده الليبى ليدرس الطيران في إنجلترا فجاء إلى القاهرة ليقدم لها «جيل الأغنية الشبابية».

محيي.. الوحيد من أبناء هذا الجيل الذي لم يرتبط بشكل موسيقى واحد.. ولم يقدمه حميد من الأصل مثل رفاقه بل كان عنوانه الأول حسام حسنى. محيي.. في تلك اللحظة كان يفكر في أغنية داليدا مع الموزع والملحن محمد مصطفى.. واستقر على أن تكون ووبتو يجمعه مع «هى كساب».. وفى الوقت الذي كان نصر محروس ينتظر، تقفيل الأنبيوم، كانت من كساب قد طارت إلى إحدى دول الخليج لتحيي إحدى الحفلات وتضرب «كرسى في كلوب» اليوم بصورة ودمعة.

لحظتها تذكر الشاعر مصطفى مرسى صوت شيرين.. وعرض عليها أن تحل محل من كساب.. ووافق نصر محروس الذي لم يكن يعرف أنها نفس الطرية التي رفضها منذ عامين أو أكثر.. وبعد ما غنت شيرين وأبهوت كل من فى الاستديو.. لم يكن محروس وافقاً من النجاح.. كان يعتبرها أغنية «كاملة».. لكن ما حدث بعدها أجبره على أن يعطي إليها ليقوع معها عقداً بعد النجاح المريع الذي أحدثه الدويوتو.

لم يكن محروس وافقاً تماماً.. فاكفى بأن يمنحها نصف فرصة فى اليوم اقتسمته مع تامر حسنى.. وصدر باسم تامر وشيرين.. لتتجاوز ابنة القلعة كل التوقعات وكل نجوم العام بمن فيهم عمرو دياب الذي صدر البوموه فى نفس التوقيت تقريباً وهو الأمر نفسه الذى تكرر فى الأنبيوم التالى لتصبح شيرين عبد الوهاب نجم «البوب» الأهم فى عالم الغناء العربى أو هكذا اعتقدنا.

4 رجال في حجرة شيرين

لا اعتقد أن شيرين عبدالوهاب اختارت شيئاً فى رحلتها.. ربما سعت إلى اختيار أشهر الاستايلىست والمكسبير من لبنان.. فقد كان الوجود اللبناني مسيطراً على الساحة بوجود ناسى عجم واليسا وھيفاء وكثيرات كان الجبال بوابتهن الأولى.. وريما الأخيرة.. إلى قمة الشهرة.

تماثنية البومات فقط فى ربع قرن هي أغنيات شيرين إلى جانب الأغنيات التي شاركت بها من خلال السينما والتليفزيون.. وهي الأغنيات الأكثر

الناس منها فى أى جلسة.. وفى إحدى هذه الجلسات فى منزل أحد الأصدقاء استمع إليها مدحت صالح فأخذها من يدها إلى صلاح الشرنوبى «نجم المرحلة».. الذي تحدث عنها مع نصر محروس بعد أن وجد فيها صوتاً مباشراً لكن محروس لم يقتنع.. لم يسمع صوتها جيداً.. فقط كان يفكر فى ملامح تلك البنت السمراء.. التي كان قد أطلق عليها متعبوها الأفرح اسم «سمراء الجمل» نسبة إلى أحد موسيقى الصف الثانى..

لم يكن الأمر مريباً بالنسبة لشيرين.. وريما هي لا تذكره من الأصل.. فى ذلك العام.. دعوتھا ومجموعة من الأصدقاء بينهم الكاتب والشاعر عمر طاهر والملحن ممدوح صلاح إلى سهرة فى «الوحدات البحرية».. وكان أن جلس كثيرون حولنا وبيننا أكثر من مطرب.. منهن المطربة ليلى الطويل وكان قد اكتشفھا الموسيقار كمال الطويل ومنحھا عدداً من أحنائه القديمة والحديثة وقدمھا فى البوم كامل حقق نجاحاً جيداً..

وظلت شيرين تغنى طوال الليل.. لا تريد أحداً بجوارھا.. وعندها عدا بعد ثلاثة أيام وهي منهكة تماماً من «الغناء».. ذهبتا إلى منزل الموسيقار ميشيل المصرى.. استمع إليها لساعات.. وأخبرنى فيما يودعنى على باب فيلته فى أكتوبر أننا يصعد صوت لا يتكرر سوى مرة وحيدة كل مائة عام.. وأضاف «حافظوا عليها».

كان الأستاذ ميشيل قد نصحھا بأن تتوقف عن الغناء لمدة عام كامل على الأقل.. قال لها هذه مرحلة تحول فى هذه الحنجرة التي بلغت ستة عشر عاماً.. وعليها أن تجميھا من «نوات التحول».

وفيما كنا فى طريق العودة فى «الميكروياص» كانت شيرين تنظر إلى بعيد.. لم تتذكر من كلمات الأستاذ ميشيل «ولا حرف».. حتى فكرة اعتمادها مطربة فى الإذاعة والتليفزيون لم تكن ذات أهمية لها فى تلك اللحظة.. هي فقط.. وعلى غير العادة.. تنظر إلى بعيد.. ولم يكن ذلك البعيد سوى عشرات الأفراح فوق الأسطح.. عشرات الحفلات فى النوادى.. عشرات الحفلات فى البيوت الضيقة.. وعشرات الساعات يومياً فى ستديوهات متفرقة لا يجمع بينها سوى أنها «ليلى طرب».

أربع سنوات فقط كانت تفصل شيرين عن أغنيھا الأولى والتي جاءت بالصدفة.. الصدفة وحدها من ذهبت بها إلى «محمد محيي».

3 تبقى فى شرق.. هتبقي فى غرب.. يحبك

فى عام ١٩٦٥ أطلقت المطربة العالمية الشهيرة داليدا ابنة حى شبرا الشعبى أغنيتها الشهيرة «فلامنكو».. ومن اسمھا نعرف أنها موسيقى تبيل إلى الإيقاعات والأنماط الموسيقية الإسبانية لكن

عبدالمجيد وأنا أيضاً.. الوقت يقترب من الفجر.. وهجة شيرين تطلب الذهاب إلى أحد المطاعم الشهير لتأكل كبة!! وهذا ما حدث فى الغالب. المشهد الثالث: شيرين على الهاتف من الطائرة المتجهة إلى تونس.. الوقت ما بعد أذان الفجر تقريباً.. واتصالها جاء لترد على سؤال عاجل.. هل تزوجت قبل صعودھا للطائرة فعلا؟

وكانت القصة التي أخبرنى الموسيقار محمد مصطفى والد ابنتيھا بعض تفاصيليھا. فيما أضافت الأم بعض التفاصيل أيضاً.. لكن الختام كان من لسانھا «كتبتا الكتاب من ساعات» أيوه قبل الفجر.. كنا نتكلم فى التليفون عادي.. وقالى تتجوز.. قتلته هات الماذون وتعالى.. هاجيب فستان من تونس.. وهاعمل الحفلة وأرجع».

هكذا كانت تعيش لوقت طويل.. لا تخطط، لشيء.. ولا تحسب خطواتها القادمة أبداً.. ببساطة تعيش.. وببساطة تغنى.. وببساطة تدخل إلى قلوبنا فيما يخرج الآخرون.. هي قادرة على إزاحة الجميع بإحساسها غير المتكلف.. هي لم تتكلف أبداً.. لا فى «عريه» أو لا فى «تصديره».. ولا فى ضحكة ولا فى معة هربت من بين رموشها لتسقط فى حجر جمهورها الذى أصبح بالملايين.

2 جاز ظلام الليل.. يبعدها يوم

فى عام ١٩٩٦ انعقدت فى القاهرة وفى شهر يونيو بالتحديد قمة عربية طارئة حضرھا وفود من جميع الدول العربية باستثناء العراق.. ودخل حلمى بكر الذى عرف بعداوتھ لنجوم الأغنية الشبابية متأجراً ذراع حميد الشاعرى إلى الاستديو موزعاً لأهم أوبريت غنائى موسيقى كتبه مدحت العدل ولحنه بكر بمشراكة صلاح الشرنوبى، الذي كان قد «تسبد» بأحنائه السنوات الأربع السابقة، فيما منع حميد الشاعرى من العمل تماماً بقرار من نقابة الموسيقيين ولم يفرج عنه إلا بعد تدخل الرئيس مبارك الذى سمح له بالعودة بعد لقاء جمع حميد مع مدير مكتبه الذى توسط فى الأمر.. عاد حميد.. ولم تعد الأغنية الشبابية.. بل قفز خطوة إلى الأمام موزعاً لإحدى أهم أغنيات العام والأعوام التي تلتھا.. «حبيبي يا نور العين».. وكانت محطته الأهم بعد «لولاكى» التي قدمھا لعلى حميدة من أحنان سامى الحضاوى قبلھا بعشر سنوات كاملة.

نفس العام.. شهد حضوراً مدهشاً لمحمد فؤاد والبومھ «حيران» واشتهر منه أغنية لحنھا الشرنوبى أيضاً اسمھا «فأرك يا ناسيتى» من كلمات أحمد شتا.. فيما احتلت سميرة سعيد قمة مقاعد النساء بأغنيھا الجريئة «كل دى إشاعات».

لم تكن كل تلك الأغنيات ومعها الأنبيوم الأشهر لمحمد محيي «أغلى الناس» تشكل شيئاً مهماً لشيرين عبدالوهاب.. فقط هي تغنى كل ما يطلبه

تذكرت شيرين تلك الواقعة يوم أن حصلت على أول عشرة آلاف كاملة فى يدها.. كانت يومها خارجة من دار الأوبرا.. وكنت على موعد مع الأبنودى هناك.. كانت تتحدث لى ليس لأننى صحفى.. ولكن لأننى صديق عشت بعض أيامها الأولى.. كنت سأنتابها بمودة وشغف.. «هتعلمى بيهم إيه» بعد أن فاجأتنى «شوفت ربنا كريم ازاي»!

وأضافت: «هاجيب مدرسين لإيمان فى كل المواد عشان تكمل تعليميھا.. وهادى أمى الباقي تعمل اللي عايزها ثم حكى لى قصة خلق الذهب الذى علق بأصابعيھا».

كانت قد تجاوزت الخامسة عشرة.. وكنت قد تخرجت فى معهد الموسيقى دون أن تكمل دراستها لتضيق الحال.. لكنها ذهبت إلى المدرسة الأكبر والأهم «الشاعر والزحمة».. شيرين بنت الشارع والناس.. ولأنھا تتشى منذ أيامها الأولى على أطراف أصابعيھا عسى أن تصطدم بجيل الذهب.. فكتيماً ما نظرت إلى أسفل.. لم تنظر «شيرين عبدالوهاب» إلى الأمام.. أبداً.

شيرين تعرف أنها «مطربة كبيرة».. ومش مهم التفاصيل.. تعرف أنها فى حالة منافسة شديدة مع كثيرات لكنها لا تهتم بذلك كثيراً.. هي تحب اللعب منذ كانت طفلة وتعتبر الغناء لعبتها.. هي «مطربة حريفة» بالبلدى وهذا يكفي.. «هيه مش عايزة تبقى دكتورة فى الغناء».. هي تعرف بحس ينات البلد أن «حواليها أفاى».. لكنها لا تهتم لأنها تعيش بقلبيھا فقط.. شيرين مثل والدها السيدة كريمة تعرف أن «ريك رب قلوب» واللى فى القلب على اللسان.. وهذا ما أوقعها فى شراعمالها مرات عديدة وفى كل مرة.. تفعل ما يفعله الأطفال.. لأنها ورغم كل النجاحات طيلة ربع قرن لم تغادر قلب تلك الطفلة.

1 ثلاثة مشاهد غير مرتبة

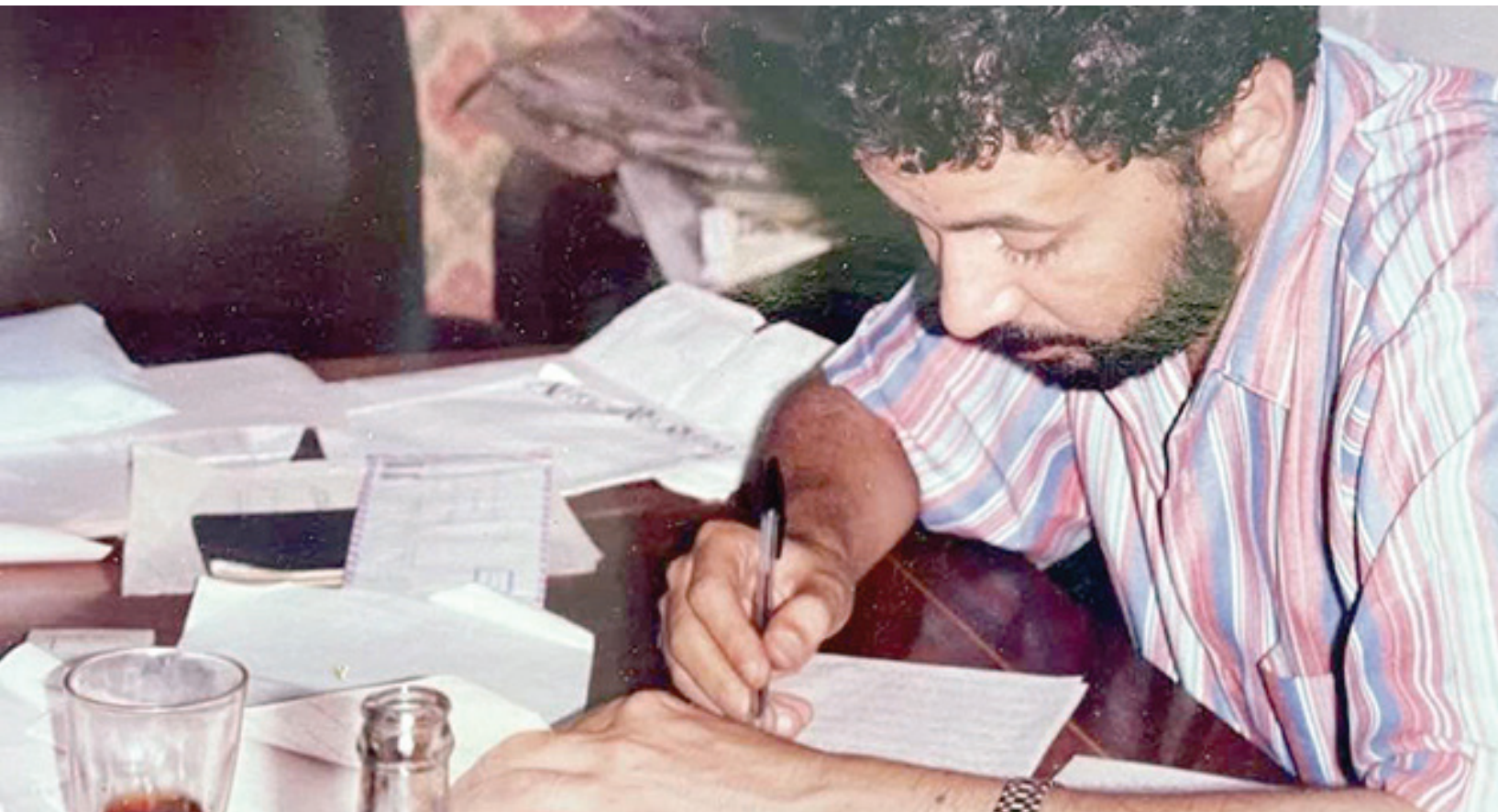
المشهد الأول: شيرين تحدثنى على الهاتف وقد اختلقت من الدعوى تقريباً.. ثم تكلم: «أنا هانتحر» كانت أزمتها مع مكتبفھا المنتج نصر محروس قد وصلت إلى نقطة شائكة.. هي تريد المغادرة والانعتاق من أسر «مقد» ووقعته دون أن تقر تفاصيليھ.. وهو يريد التزاماً بما فى العقد الأصلى والملحق أيضاً.. والأخير كان قد حرره عقب نجاحھا غير الطبيعى فى الأنبيوم المشترك مع تامر حسنى.

لم اصدق أن شيرين تفعلھا.. فلم اعتقد فى أى لحظة سوى أننى أمام كائن أسطورى رغم نحافته وقلة حيلته.. لأنها تملك جيوشاً من اوردة التحدى والرغبة فى الانتصار لكنها فعلتها وحاولت أن تتنحز بالفعل.. وكان أن انتهت أزمة نصر محروس.. وانتقلت إلى شركة جديدة ومرحلة جديدة من النجاح.

المشهد الثانى: المكان: ستديو صوت الحب.. وشيرين عبدالوهاب فى زيارة عادية للموسيقار أمير

إنه إبراهيم داود

يأتيه الشعر من الباب السهل باب جاك بريفير وريتسوس وجاهين وسعدى يوسف.. البساطة الأسرة واللغة المتداولة



4 مرافعة ضد الأيام والضباب

عندهم مؤشر الحنين والفقد والحزن في الشتاء، ربما لأن الشتاء يضطربهم للموت في البيت، أو يكشف لهم محنة أنهم فرادى، وحدهم في مواجهة العالم، وأن من كانوا يختبئون في وسطهم قد حبسهم المطر والطقس السيئ والأيام الرصاصية..

«ميادين سبتيمبر/ عندما هبط الشتاء على المقعد/ كان الصباح على موعد مع الآخرين/ ابتسم لهم وكانوا سعداء...» (الشتاء القادم).

كانت أسام جندى يجرجر هزيمته ويأملها ويحاول تفسيرها، بينما الضباب يغطي كل شيء، والأمال التي كانت معقودة على الحرب خابت، محاولة تفسير للآهول أو مرافعته ضد الأيام، لا تتوجه إلى الآخر بقدر ما تتوجه إلى الذات لتدعمها وتسددها، وتربت عليها حتى لا يتسدها الخوف السائد، الشاعر خائف ويريد أن يطمئن فيتحدث أو يشكو بصوت عال حتى يهدأ:

«دم تعد مصر القديمة قديمة / ولا الجديدة جديدة/ وسقطت وسط المدينة في أيدي المخبرين/ وكتاب الحكايات الأكثر مبيعاً/ وامتلأت الشاشات بالظلام/ بشر كثيرون ظهوراً في الصورة / وقل الناس / ولا طعم للعب»- ص ٧٥.

شكوى جديدة لتفاح فصيح معاصر، يعبر عما اعتري الأيام من مظالم واختلالات، فمن يسمع للتفاح الفصيح شكواه؟ من يسمع التشخيص حتى يجد علاجاً قبل تفاقم الداء؟

الديوان بالكامل «كن شجاعاً هذه المرة، محاولة تلمس وإدراك ما كنا عليه، لنرى بوضوح ما أصبحنا فيه، كأن مطراً حمضياً ضرب الناس والمكان، كأن عياراً ذريعاً تغلغل في الهواء الذي تنفسه وفي النوق الذي شربنا عليه وعرفنا به الموسيقى والكلمات والألوان، كأننا في تشيرونيل بعد الكارثة، البشر غاضبون في أنفسهم، وعدد المسعورين والأشياء والكائنات الخرافية في زيادة رهيبية وفي المقابل يتراجع عدد الناس، من النادر أن تجد أحداً يمتلك ذلك الحس القديم بالشوارع والبنائيات والمقاهى، من النادر أن تجد إنساناً يمتلك الحوار معه، أو يفصح من قلبه، أو يطمئن إلى اليوم التالي، والحنين له أظافر، بحسب تعبير الشاعر.

5 مقام الصبا

مقام الصبا هو الأكثر شجناً وحزناً بين المقامات في الموسيقى الشرقية، ويكفي أن تعرف مثلاً أن أغنيات لأم كلثوم مثل «هو صحيح الهوى غلاب- زكريا أحمد، -على عيني بكى عيني- رياض السنباطي من مقام الصبا، وإبراهيم داود يستحضر هذا المقام الشجنى الحزين ليكتب من خلال ديواناً كاملاً، قصائده بدون عناوين، وإنما هي مقاطع مرقمة ومتفاوتة في الطول والقصر، ويمكن أن يتكون المقطع منها من عدة مقاطع أصغر، وأظن أن بعض هذه المقاطع/ القصائد كان لها عناوين مستقلة لكن الشاعر عند التنصيد والتحرير النهائي للديوان أصر أن يرتبها مرقمة، حتى تكون فيما بينها سلسلة مترابطة أو متواليات شعرية، بهدف الحفاظ على المناخ الجامع لعناصر القصيدة.

المقاطع/ القصائد الست والعشرون التي يتضمنها نص ديوان «على مقام الصبا»، تبدأ بالتيه وتنتهي بالخوف، حيث يقر الشاعر أخيراً بمتاهته وأنه الوحيد الذي لم يكن يعرف أنه تائه، والمعرفة بالمتاهة ليست الخطر الوحيد أو الصدمة الوحيدة، بل إن المتاهة التي احتلت الماضي من الأيام والسنوات كانت رحيمة ومليئة بالحكايات التي منحت الشاعر الصبر والقدرة على الاحتمال، أما الآن فقد أكثر وحشة، وخالياً من التفاصيل والحكايات، وبعداً عن الحياة، يقول في مقطع رقم (١):

«الذين تعرفت إليهم في الطريق الطويل يعرفون أنك تائه/ الوحيد الذي لا يعرف.. هو أنت/ والذين ماتوا في الطريق نفسه يلوحون لك...» وأنت تحاول تذكر المكان الذي كنت ذاهباً إليه/ لن يكون بعيداً عن هنا/ وربما كان أكثر وحشة/ ويفتقد إلى

في الأدوار الأرضية

يمشي الناس في رأسك

وأنت تائم

ويكون الزمن عجزاً

يسكن معك

يقاسمك الرطوبة

ويسبقك إلى الشارع

قبل أن تغسل وجهك.

في الأدوار الأرضية

يتجول عارياً في صحراء المماليك/ وله

جرح في جبل المقطم/ سكان البنائيات

الكبيرة يميزون خطواته / تتسارع دقات

قلوبهم حين يعبر/ سكان الغرف الضيقة

يلوحون له/ والتوافذ مغلقة/ يعتقدون أنه

سيأخذهم إلى البحر»- ص ١٦.

«كأن غريب ظهر في المدينة.. / قيل أنه

يتجول عارياً في صحراء المماليك/ وله

جرح في جبل المقطم/ سكان البنائيات

الكبيرة يميزون خطواته / تتسارع دقات

قلوبهم حين يعبر/ سكان الغرف الضيقة

يلوحون له/ والتوافذ مغلقة/ يعتقدون أنه

سيأخذهم إلى البحر»- ص ٢٤.

يصف الشاعر تأثير الكائن الغريب على

المدينة وعلى أناسها الطبيعيين وعلى طبيعة

الحياة والأحلام والموسيقى، وكيف أن الناس

الطبيين لا يعرفون ماذا يفعلون ولا يوجد

من يأخذ بأيديهم ويعلمهم الإيقاع الجديد

للحياة والمدينة، الأمر الذي أدى إلى شيوع

الخوف والحزن والريبة وسيادة الصمت

على اللغة والأحلام والخيال، والناس

يستقلون مجبرين في المتاهة..

«لن نجد كلاماً نقوله حين نلتقي/ لأننا

التقينا بعد صمت طويل.. / لن نتج

الموسيقى/ في ترميم الحكايات هذه المرة»- ص ٢٠.

ولا يتشأبون كما كما كانوا يفعلون كل

صباح/ الطعام منذ سنوات.. في التلابة/

وحزن غريب يتربص بك/ ويحرسك في

الوقت نفسه/ الناس تائهون»- ص ٣٠.

والحال هكذا ماذا يفعل الشاعر؟

يسعى للتعامل مع الخوف ومصاعده، أم

يتجه لإنكاره ويدخل في نوع من العزلة

والانفصال عن المدينة والمقاهى والناس

والأحلام والليل المحب إليه، المدينة نفسها

ضربها الاختلال والجنون وأصبحت ترتكب

أفعالا غير معهودة كان تضحك في عزاءات

عشاقها..

«الخوف هذه المرة له ملامح واضحة/ وربما تصادفه في طريقك إلى مطبخ

بيتك/ وتقع نفسك أنك لا تخاف/ وتسي

سبب ذهابك إلى المطبخ/ وأنت عائد لتابعي

الفيلم العربي القديم/ الذي شاهدته

عشرات المرات، ص ٢٩.

«مدينتنا السوداء أصابها الجنون.. /

تضحك/ تضحك بصوت عالٍ/ في عزاءات

عشاقها»- ص ٥٥.

يلعب على الشاعر اليأس والحزن، بعد

أن اختفت الضحكات العالية، لأن الخوف

يحاصر القلوب الناصعة، لكنه لا يتوقع

عن التحذير والإشارة إلى الخطر الحق

على الجميع، أما بالنسبة للحل الفردي

فقد أعلنه بأن أجل حياته وأحلامه إلى

الحياة الأخرى، في نوع من السخرية

السوداء، في هذه الحياة الأخرى سيصنع

البيت الذي يحب وسيكون جميلاً وسيلتقي

البشر الذين يرتاح إليهم الطبيعيين الانقياء

أصحاب القلوب الرحيمة والدموع القريبة

والعارفين بهوان المظاهر وتغير الفصول.

«قبل النهايات بخطوات/ يظهر شجر

كثيف/ وألوان غامضة على الأرض/ ولا

تغير الفصول/ الداهيون صامتون في

الطريق/ على رؤوسهم الطير والضرغام/ وعلى أكتافهم تظهر المدن»- ص ٧٢.

«في العالم الآخر/ سأقوم بترتيب

أوراقى/ وأبتنى البيت الذي حلمت به على

الأرض/ البيت الذي ستحرسه الموسيقى

والأساطير/ وكرامات الأولياء والقديسين/

البيت البسيط/ الذي يسع الحكايات كلها/

ولا يعرف الوشاة مكانه، ص ١٣.

تتوقف الموسيقى ولا تعرف أين ذهبت..

ويحل صمت ثقيل.

ألف المكان بعد خمسة أيام

ودق المسامير خلف الباب

وعلق ثيابه كلها

وجلس عارياً يتأملها

وقال بصوت متهدج:

«لكن شيئاً ما سيحدث-

ما جدوى قمصاننا الملونة

في أيام كهذه؟

والغريب..

أنه ابتسم بعد ذلك

عندما تحلّل خروجه

وجلسه إلى أصدقائه

وتأمرهم معهم ضد العالم

- ولكن شيئاً ما سيحدث-

قال لنفسه:

عندما أفتح شياكى ويقذفنى الجيران

بالحوى

سألبس لا شك هذا القميص

نعم

مبهج بما يكفى

سيراقص ألوان الحديقة

وأنا أشرب ببرتى معها

وهي تشرب الليمون

وتتحسس شفيتها

تتحسسها

وأنا أحدث بحماس

مبهج بما يكفى

سيراقص ألوان الحديقة

وأنا أشرب ببرتى معها

وهي تشرب الليمون

وتتحسس شفيتها

تتحسسها

وأنا أحدث بحماس

مبهج بما يكفى

سيراقص ألوان الحديقة

وأنا أشرب ببرتى معها

وهي تشرب الليمون

وتتحسس شفيتها

تتحسسها

وأنا أحدث بحماس

مبهج بما يكفى

سيراقص ألوان الحديقة

وأنا أشرب ببرتى معها

وهي تشرب الليمون

وتتحسس شفيتها

تتحسسها

وأنا أحدث بحماس

مبهج بما يكفى

سيراقص ألوان الحديقة

وأنا أشرب ببرتى معها

وهي تشرب الليمون

وتتحسس شفيتها

تتحسسها

وأنا أحدث بحماس

مبهج بما يكفى

سيراقص ألوان الحديقة

وأنا أشرب ببرتى معها

وهي تشرب الليمون

وتتحسس شفيتها

تتحسسها

وأنا أحدث بحماس

مبهج بما يكفى

سيراقص ألوان الحديقة

وأنا أشرب ببرتى معها

وهي تشرب الليمون

وتتحسس شفيتها

تتحسسها

وأنا أحدث بحماس

مبهج بما يكفى

سيراقص ألوان الحديقة

وأنا أشرب ببرتى معها

وهي تشرب الليمون

وتتحسس شفيتها

تتحسسها

وأنا أحدث بحماس

مبهج بما يكفى

سيراقص ألوان الحديقة

وأنا أشرب ببرتى معها

وهي تشرب الليمون

وتتحسس شفيتها

تتحسسها

وأنا أحدث بحماس

مبهج بما يكفى

سيراقص ألوان الحديقة

وأنا أشرب ببرتى معها

وهي تشرب الليمون

وتتحسس شفيتها

تتحسسها

وأنا أحدث بحماس

مبهج بما يكفى

سيراقص ألوان الحديقة

وأنا أشرب ببرتى معها

وهي تشرب الليمون

وتتحسس شفيتها

تتحسسها

وأنا أحدث بحماس

مبهج بما يكفى

سيراقص ألوان الحديقة

وأنا أشرب ببرتى معها

وهي تشرب الليمون

وتتحسس شفيتها

تتحسسها

وأنا أحدث بحماس

مبهج بما يكفى

سيراقص ألوان الحديقة

وأنا أشرب ببرتى معها

وهي تشرب الليمون

وتتحسس شفيتها

تتحسسها

وأنا أحدث بحماس

مبهج بما يكفى

سيراقص ألوان الحديقة

وأنا أشرب ببرتى معها

وهي تشرب الليمون

وتتحسس شفيتها

تتحسسها

وأنا أحدث بحماس

مبهج بما يكفى

سيراقص ألوان الحديقة

وأنا أشرب ببرتى معها

وهي تشرب الليمون

وتتحسس شفيتها

تتحسسها

وأنا أحدث بحماس

مبهج بما يكفى

سيراقص ألوان الحديقة

وأنا أشرب ببرتى معها

وهي تشرب الليمون

وتتحسس شفيتها

تتحسسها

وأنا أحدث بحماس

مبهج بما يكفى

سيراقص ألوان الحديقة

وأنا أشرب ببرتى معها

وهي تشرب الليمون

وتتحسس شفيتها

تتحسسها

وأنا أحدث بحماس

مبهج بما يكفى

سيراقص ألوان الحديقة

وأنا أشرب ببرتى معها

وهي تشرب الليمون

وتتحسس شفيتها

تتحسسها

وأنا أحدث بحماس

مبهج بما يكفى

سيراقص ألوان الحديقة

وأنا أشرب ببرتى معها

وهي تشرب الليمون

وتتحسس شفيتها

تتحسسها

وأنا أحدث بحماس



منذ طفولته، لم تكن السينما بالنسبة للكاتب والمستشار أشرف العشماوى مجرد وسيلة للترفيه، بل نافذة اتسعت معها رؤيته للحياة، ورافقت رحلته من مقاعد دور العرض إلى منصة القضاء، ثم إلى عالم الرواية. وكانت السينما طقساً أسبوعياً ثابتاً فى حياة أشرف العشماوى، إذ اعتاد الذهاب إليها برفقة والده، وعلقت فى ذاكرته مجموعة من أهم الأفلام العالمية التى شكلت ثقافته ورؤيته للحياة. وفى حوار مع حرف، يستعيد أشرف العشماوى أبرز محطات علاقته بالسينما، ويتحدث عن ذكرياته الأولى مع دور العرض، والأفلام التى صنعت وجدانه، ورؤيته لعلاقة الرواية بالفيلم، وتقييمه لتجسيد رجال القضاء على الشاشة، كاشفاً كيف أصبحت السينما أحد أهم مصادر الإلهام فى تجربته الأدبية.

أمانى على

سينما أشرف العشماوى

تمنيت أن أكون «عطية» فى «خرج ولم يعد»

■ **بداية.. ماذا تعنى لك السينما على المستوى الشخصى؟**

– تعنى لى السينما أشياء كثيرة، وقد اختلفت علاقتى بها باختلاف مراحل العمر، ففى الطفولة كانت مساحة للدهشة والإبهار، حيث الموسيقى والصورة واللقطات المتحركة، وكنت وأنا فى الخامسة من عمري، أصدق أن ما أراه على الشاشة حقيقة وليس تمثيلاً. وفى مرحلتى الثانوية والجامعة، مالت ذائقتى إلى أفلام الحركة والإثارة، ثم انتقلت إلى مرحلة الانتقاء، فأصبحت أبحث عن السينما التى تستهوينى بفكرتها، وسيناريوهاتنا، وإخراجها، وصورتها، ولا تزال هذه المرحلة مستمرة حتى اليوم، وإن أصبحت أكثر دقة فى اختيار الأفلام التى تستحق المشاهدة.

■ **كيف كانت أول زيارة لك إلى دار السينما.. وما الذكري التى لا تزال عالقة فى ذهنك؟**

– كانت أول زيارة لى إلى السينما يوم أحد، برفقة والدى ووالدتى، فى سينما مترو بوسط البلد، أتذكر أن الجريدة السينمائية كانت تعرض قبل بداية الفيلم، كما لا يزال صوت زفير الأسد الشهير لشركة «Metro-Goldwyn-Mayer» عالقاً فى ذاكرتى، وكان يسبق الفيلم عرض إحدى حلقات «Tom and Jerry»، أما الفيلم نفسه فكان من سلسلة «James Bond»، وقد اخترته رغم صغر سنى.

■ **هل كانت السينما جزءاً من طقوس عائلتك فى طفولتك؟**

– كانت السينما جزءاً أساسياً من طقوس عائلتى، بل كانت موعداً أسبوعياً ثابتاً كل يوم أحد، إذ كانت دور العرض، آنذاك، تغير أفلامها فى هذا اليوم، وليس يوم الأربعاء كما هو الحال الآن، أما المسرح فكان موعده يوم الخميس، وكنت أحرص على الذهاب مع أسرتى منذ أن كنت فى الثانية عشرة من عمري، كما اعتدنا حضور الحفلات الموسيقية على مسرح الجمهورية، لقد كانت الفنون بكل أشكالها، جزءاً أصيلاً من حياة والدى ووالدتى، وكنت محظوظاً بأن أنشأ فى هذا المناخ الثقافى.

■ **ما أول فيلم شاهدته ولا يزال حاضراً فى ذاكرتك؟**

– كان أول فيلم لا يزال حاضراً فى ذاكرتى أحد أفلام «James Bond»، بطولة «Sean Connery» فى مطلع سبعينيات القرن الماضى، وما زلت أتذكره لأننى أعدت مشاهدته مرة أخرى فى مراحل لاحقة من حياتى، فأصبح جزءاً من ذكرياتى الخاصة، لكن علاقتى بالسينما لم تتوقف عند هذا الفيلم، فأنا على غرار عنوان فيلم حب السيماء، أحب السينما بالفعل، وأشاهد الأفلام بصورة شبه يومية، سواء عبر المنصات الرقمية أو شاشة التلفزيون.

■ **أى الأفلام غير نظرتك للحياة أو ترك أثراً كبيراً فيك؟**

– يصعب أن أخترل الأمر فى فيلم واحد غير نظرتى إلى الحياة، لكن هناك أعمالاً كثيرة تركت أثراً عميقاً فى وجدانى، من بينها فيلم «Angry Men ١٢» الذى أعده من أبرز الأفلام النفسية، فقد أدهشنى كيف استطاع شخص واحد فقط، هو المحلف رقم ١٢، أن يغير قناعة أحد عشر شخصاً كانوا متفقين على رأى واحد. وأحب أيضاً فيلم «Troy»، وكذلك «Cinema Paradiso»، إلى جانب الأجزاء الثلاثة من «The Godfather»، وخاصة الجزأين الأول والثانى، وهى أفلام أراها خالدة ولا يمكن نسيانها، وكان لها تأثير كبير

■ **من الفنان الذى ترى أنه لم يحصل على التقدير الذى يستحقه؟**

– أرى أن عبدالله غيث فنان عالمى لم ينل التقدير الذى يستحقه، رغم موهبته الاستثنائية، كما أعتبر زكى رستم من أعظم الممثلين، فقد امتلك قدرة نادرة على التحول من شخصية الباشا إلى المعلم، ومن الموظف البسيط إلى الشخصيات المركبة، وكان ممثلاً ثقیل الأدوات، وكذلك الفنان عدلى كاسب، الذى لم يحصل على مكانته المستحقة، رغم قدرته على تقديم شخصيات متباينة، وإقناع المشاهد بكل شخصية يؤدّيها.



الزميلة أمانى على مع الروائى أشرف العشماوى

يكونوا يعرفون سبب اصطحاب الشرطة لرجل وامرأة من داخل السينما، وكنت أقرأ فى نظراتهم سؤالاً واحداً: ماذا فعل هذا الرجل؟

أما الذكري الثانية فتعود إلى طفولتى، حين كان يجرى تصوير أحد أفلام محمود عبدالعزیز وسهير رمزى أسفل المنزل الذى كنا نكنه، وأتذكر أن المشهد كان يتطلب خروج سهير رمزى بسيارتها «Pontiac» الأمريكية البيضاء من الجراج، بينما يعترضها محمود عبدالعزیز بسيارة «Peugeot»، زرقاء، وكلما بدأ التصوير، كنت أقتحم المشهد بدراجتى وأفسده أكثر من مرة، واليوم أعتبرها واحدة من سخافات الطفولة، لكنها تظل من الذكريات التى لا أنساها.

■ **من هم الفنانون الذين تفضلهم؟ ومن هو المخرج الأقرب إلى ذائقتك.. ومن كاتب السيناريو الذى تراه مدرسة فى الكتابة؟**

– الفنانون الذين أحبههم كثيرون، لكن يأتى فى مقدمتهم «Al Pacino»، لأنه لا يؤدي الدور بقدر ما يتحول إلى الشخصية نفسها، حتى أنك لا تشعر بأنك تشاهد ممثلاً، بل ترى إنساناً حقيقياً يعيش تفاصيل الشخصية التى يجسدها، ومن الممثلات العالميات، أحب «Meryl Streep»، لما تمتلكه من موهبة استثنائية. أما فى السينما المصرية، فأفضل أفلام سعاد حسنى ونادية لطفي، وتأتى معهما مديحة كامل ضمن الممثلات الأقرب إلى قلبى، ومن الجيل الجديد تعجبني موهبة منة شلبى.

ومن الممثلين المصريين أرى أن نور الشريف وأحمد زكى من الممثلين العباقة، خاصة عندما يعملان مع مخرج يمتلك رؤية وموهبة حقيقية، كما أحب كثيراً أداء الفنان خالد صالح.

وعلى مستوى الإخراج، تميل ذائقتى إلى أعمال

محمد خان، وداود عبدالسيد، وعاطف الطيب، وشادى عبدالسلام، وأعتبر فيلمه المومياء عملاً عبقرياً، وأقدر أيضاً أعمال تامر محسن.

أما فى كتابة السيناريو، فأرى أن وحيد حامد يقف فى منطقة خاصة فهو، بالنسبة لى، أعظم كاتب سيناريو، وإذا ذكرت أى اسم بعده، فستكون بينه وبينه مسافة طويلة، لأنه كاتب مختلف وعبقرى، ولم يأت حتى الآن من يشبهه.

■ **هل تميل أكثر إلى أفلام الأبيض والأسود أم السينما الحديثة.. ولماذا؟**

– بالنسبة لى، لا أفضل أحدهما على الآخر، صحيح أننا ارتبطنا بأفلام الأبيض والأسود لأنها تحمل قدراً كبيراً من الحنين والذكريات، لكن قيمة الفيلم فى النهاية تكمن فى سيناريو، وإخراجها، وصورتها، ولغته البصرية، وفكرته، وليس فى كونه بالأبيض والأسود أو بالألوان.

ولا أستطيع أن أقول إن كل أفلام الأبيض والأسود كانت رائعة، وإن كان أغلبها ممتعاً ويحمل ذكريات جميلة، لكننى اليوم أشاهد الفيلم بعين مختلفة، فلم أعد أتابع الأحداث فقط، بل التفت إلى ما وراء اللقطة، إلى التفاصيل الصغيرة فى خلفية الصورة، وإلى تكوين الكادر، وهى أمور لم أكن أنتبه إليها فى الماضى.

أما السينما الحديثة، فلا أرى أنها أقل قيمة، بل إن هناك أفلاماً إيطالية معاصرة لا تزال تصوّر بالأبيض والأسود رغم توافر تقنيات الألوان، لأن هذا الاختيار يخدم الرؤية البصرية للفيلم، ويرتبط بتكوين الصورة والظلال، وهو قرار إخراجى وبنى بالأساس.

■ **هل هناك فيلم تشاهده كلما أردت تحسين حالتك المزاجية؟**

– إذا أردت تحسين حالتى المزاجية، فأتجأ إلى فيلم «عنتر وليلب»، أو أى فيلم من أفلام الأستاذ نجيب الريحانى، لا أشعر بالملل من مشاهدتها أبداً، حتى إننى أكاد أحفظ الحوار كاملاً، ومع ذلك أشاهدها فى كل مرة بنفس المتعة والدهشة.

وأرى أن «عنتر وليلب» ليس فيلمًا بسيطاً أو ساذجاً كما يراه البعض، بل يحمل فى داخله عمقاً فلسفياً وسياسياً. أما الفيلم الذى أحب مشاهدته مراراً وتكراراً، فهو «خرج ولم يعد»، بطولة يحيى الفخرانى وفريد شوقى ويلى علوى وعائدة عبدالعزیز، وإخراج محمد خان، بالنسبة لى هو فيلم إنسانى وعبقرى بكل ما تحمله الكلمة من معنى.

■ **إذا عاد بك الزمن.. أى فيلم كنت تتمنى أن تشاهده فى يوم عرضه الأول داخل**

السينما؟ – بلا تردد، فيلم المومياء للمخرج شادى عبدالسلام، مهما أشاهده لا أشعر بالملل، ففيه حالة فنية غريبة، وكل فصلية فيه تكشف عن جهد هائل، والعجيب أنك فى كل مرة تشاهد الفيلم تكتشف شيئاً جديداً، وكأن العمل يحمل سحراً خاصاً.

كنت أتمنى حضور عرضه الأول، ليس فقط لمشاهدة الفيلم، وإنما لرؤية شادى عبد السلام نفسه، لأننى لم أنقذ من قبل، كنت أود أن أسأله عن رؤيته لهذا العمل، وعن طريقة تصويره، وحجم المجهود الذى بذل فيه، وكيف استطاع أن يصنع فيلمًا يكتشف المشاهد فيه تفاصيل جديدة مع كل مشاهدة، واعتقد أن المومياء سيظل واحداً من أكثر الأفلام عبقرية فى تاريخ السينما المصرية.

■ **الشخصية السينمائية التى تمنيت**

الضباط بحثوا عني داخل
سينما التحرير بسبب قضية

فيلم «Angry Men 12» أبرز
الأفلام النفسية التى أدهشتني

السينما جزء أساسى من طقوس
عائلى ولها موعد ثابت كل أحد



سينما أشرف العشماوى

مَن الفنان الذى كنت تتمنى لقاءه ولم تسنح لك الفرصة؟

.. كنت أتمنى لقاء الفنان نجيب الريحاني، لم أكن أراه مجرد ممثل أو حق كاتب يشارك فى سيناريوهات أفلامه، بل كنت أراه فيلسوفاً يمتلك رؤية خاصة للحياة، كنت أتمنى أن أجلس معه، وأستمع إلى أفكاره قبل أن أشاهد فنه.



نجيب الريحاني



عبدالله غيث



زكى رستم

عبدالله غيث

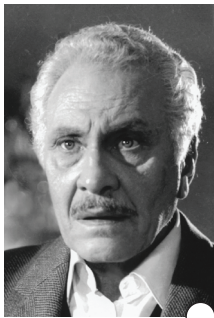
فنان عالمى

لم ينل ما

يستحقه

رغم موهبته

الاستثنائية



محمود مرسى



عدلى كاسب

زكى رستم

من أعظم

الممثلين

وعدلى كاسب

لم يحصل

على مكانته

لو كانت موجودة فى الواقع؟

- لدى رؤية مختلفة فى هذا الأمر، فانا أشعر بأن معظم الشخصيات السينمائية موجودة بالفعل فى الواقع، فالخرج والكاتب يستلهمانها من أشخاص حقيقيين، ثم يضيفان إليها شيئاً من الخيال، تماماً كما نفعل فى كتابة الرواية، نستند إلى شخصيات واقعية، ثم ننسجها أرباعاً جديدة فتولد الشخصية الروائية.

لذلك، عندما أشاهد فيلمًا، أشعر أن شخصياته حقيقية وليست من نسج الخيال، سواء كانت فى السينما المصرية أو العربية أو العالمية، وأتوحد معها إلى حد كبير. ولو كان على اختيار شخصية واحدة، فسأختار شخصية المحلف التى جسدها «Henry Fonda»، فى فيلم «Angry Men»، لما تحمله من قدرة مذهشة على الإقناع والتأمر، وهو ما يجعلنى اعتبره من أهم الأفلام النفسية.

■ إذا عُرِض عليك تمثيل فيلم **مصرى شهير، فأى فيلم ستختار.. وأى شخصية كنت ستجسدها؟**

- فى الحقيقة، كانت لى تجربة أداء تمثيلية حقيقية عام ١٩٨٦، عندما كان عمري عشرين عاماً، كنت صديقاً لنجل الخرجة إنيام محمد على، وذهبت معهم ذات مرة إلى مبنى التلفزيون، حيث كان يجرى تصوير مسلسل راقت الهجان للمخرج يحيى العلمى فى بداياته. واقتربوا على أن أؤدى دور الساعى «نيو»، فى شركة السياحة، وبالفعل وقفت أمام الكاميرا لأداء اختبار التمثيل، لكننى أصيبت بجمالة من الفزع والرهبة، لأن الأستاذ محمود عبد العزيز كان حاضراً، فلم أستطع التركيز، وسيطر على الخوف والتوتر، ولم تكتمل التجربة.

أما إذا خُيرَت اليوم فى تجسيد شخصية سينمائية، فسأختار شخصية روفى علوان فى فيلم «اللس والكلاب»، المأخوذ من رواية الأديب نجيب محفوظ، والتى جسدها ببراعة الفنان كمال الشناوى.

■ **ولو أتيت لك فرصة العمل مع مخرج واحد فقط.. فمن سيكون؟**

- سأختار المخرج داود عبد السيد، وقيل رحيله بعامين أو ثلاثة، فوجئت بحضوره إحدى الندوات التى كنت أتناول فيها روايتى «الجمعية السرية للمواطنين»، سعدت كثيراً بوجوده بين الحضور ورحبت به، وبعد انتهاء الندوة أخبرنى أنه كان يرغب فى تحويل الرواية إلى عمل سينمائى، لكن القدر لم يمهله الوقت لتحقيق ذلك، كنت أتمنى أن أعمل معه، أو أن يتولى إخراج أحد أعمالي، بل وحتى أن أظهر فى أحد أعماله.

■ **هل هناك مشهد سينمائى تتمنى لو كنت أنت من كتبه؟**

- كنت أتمنى أن أكتب فيلم العار، الذى أيدع فى كتابته الأستاذ محمود أبوزيد، بالفيلم مكتوب بإحكام شديد، لكن كانت لدى رؤية مختلفة لبعض الشخصيات، وتحديدًا شخصية وكيل النيابة «شكرى» التى جسدها حسين فهمى، كنت أرى أنه كان من الممكن أن نراه فى مشهد أكثر وهو يحقق مع تجار المخدرات، وأن يبدو أكثر حسماً وعنفًا فى مواجهتهم.

والأمر نفسه ينطبق على شخصية الطبيب «عادل» التى جسدها محمود عبدالعزيز، إذ كنت أفضل أن يشاهد، بحكم مهنته، نماذج لدمنى المخدرات وهم يثأرون أو يقدون عقولهم أو يموتون بسبب الإدمان، حتى تتجلى المفارقة الدرامية بصورة أقوى عندما يتحول هو نفسه إلى تاجر مخدرات، لذلك أرى أن الفيلم كان يحتمل بعض المشاهد الإضافية التى كنت أتمنى لو شاركت فى كتابتها.

■ **هل تعرف فنانين على المستوى الشخصى.. وهل جمعك صداقات وذكريات ببعضهم؟**

- جمعتنى علاقات وصداقات بعدد من الفنانين، منهم المخرجة هالة خليل، التى تبنت صداقتى بها لأكثر من عشرين عاماً، وكذلك الراحان نور الشريف وأحمد زكى، إلى جانب المخرج عمرو سلامة، والشقيقتين محمد دياب وخالد دياب.

وأذكر موقعًا طريقًا جمعنى بالفنان خالد الصاوى قبل شهرته، عندما التحقت بكلية الحقوق، كان يكبرنى بعدة أعوام، ويتولى رئاسة فريق التمثيل بالسر، وذات يوم ذهبت لمشاهدة إحدى البروفات، فنادانى وطلب منى المشاركة ضمن مجموعة من الجنود فى عرض تاريخى، وكان السلاح الذى نعمله مجرد مكائس.

وقفت بينهم نحو ساعة ونصف الساعة دون حركة أو كلمة، حتى شعرت بالإرهاق وقررت المغادرة، وفجأة صاح خالد الصاوى، وهو لا يزال داخل البروفة، «إلى أين تذهب أيها الجندى؟»، فأجبته بعفوية: «رايح الحمام»، فضج الجميع بالضحك، وبعد انتهاء البروفة حاول إقناعى بالانضمام إلى المسرح، وقال إننا قد تقدم معًا عملاً كوميدياً، لكننى اعتذرت، وكانت تلك أول وآخر مرة أقف فيها على خشبة المسرح.

أما الذكرى الثانية، فكانت مع الفنان نور الشريف، الذى تعرفت عليه فى إحدى صالات البلياردو، لعبنا معًا أكثر من مرة، ثم تطورت العلاقة إلى صداقة، وكان فى تلك الفترة يحرس على الذهاب إلى سور الأزبكية بحثًا عن الكتب والمجلات القديمة، وعندما علم أننى احتفظ بألاف الأعداد من مجلات مثل الهلال والبعكوكه واللطائف المصورة داخل خزانة حديدية فى شرفة

النائب العام، بطولة خالد زكى، ثم «يوميات نائب فى الأرياف، بطولة أحمد عبد الحليم، المأخوذ عن رواية الأديب توفيق الحكيم، مروراً بعدد كبير من الأفلام فى السبعينيات والثمانينيات، ومنها «طائر الليل الحزين»، بطولة محمود مرسى.

وفى السنوات الأخيرة، أرى أن الصورة أصبحت أكثر دقة، فقد أجاد الفنان كمال أبورية فى تجسيد شخصية المستشار والقاضى فى مسلسل «لام شمسية». كما قدم محمود حميدة شخصية المستشار بإتقان.

لكن فى فترة السبعينيات تحديدًا، كانت صورة القاضى وعلى العكس من ذلك، تهتم السينما العالمية بإدق تفاصيل المهن التى تقدمها، فتظهر الشخصيات على الشاشة بصورة قريبة للغاية من الواقع. ومع ذلك أرى أن هذه المشكلة بدأت تتراجع تدريجياً مع تطور السينما المصرية الحديثة.

■ من أفضل ممثل جسد شخصية القاضى أو وكيل النيابة؟

- أرى أن الأستاذ محمود مرسى قدم واحدًا من أفضل تجسيديات وكيل النيابة فى فيلم «طائر الليل الحزين»، لأنه نجح فى إظهار البعد النفسى والصراع الداخلى الذى يعيشه وكيل النيابة وهو يواجه سلطة سياسية أكبر منه. كما أشيد بالفنان كمال أبورية فى مسلسل «لام شمسية»، خاصة مشهده الأخير داخل غرفة المدالة بصفته رئيس الدائرة، فقد أنجز هذا المشهد بإتقان شديد.

■ ما أكثر الأخطاء القانونية التى تكرر فى الأفلام؟

- من أكثر الأخطاء شيوعًا ألوان الوشاح الخاص بالقتضاة ووكلاء النيابة، إذ تُقدم بصورة معكوسة، إلى جانب الأخطاء فى طريقة دخول المحكمة، وترتيب إجراءات الجلسات، وغالبًا ما يكون كاتب هذه المشاهد لم يشاهدها فى الواقع، أو يعتمد على أفلام مصرية سابقة وقعت فى الأخطاء نفسها، فتتكرر دون مراجعة، لكن فى السنوات الأخيرة، بدأ صناع الأعمال يستعينون بقضاة ووكلاء نيابة كمستشارين، وهو ما أسهم فى تحسين الصورة.

■ هل قدمت السينما رجال القضاء بشكل منصف؟

- إلى حد كبير، نعم. فالسينمائيون يتعاملون بحذر مع صورة القضاء، إدراكًا لحساسية تقديمها وما قد يترتب عليها، لذلك جاءت صورة رجال القضاء فى معظم الأعمال محافظة وقوية إلى حد كبير.

■ ما الفيلم الذى تراه الأكثر تأثيرًا فى طرح قضية إنسانية؟

- أرى أن فيلمي «الأرض» و«البرى»، من أكثر الأفلام تأثيرًا فى طرح القضايا الإنسانية.

■ هل استطاعت السينما أن تغير نظرة المجتمع إلى بعض القضايا؟

- نعم، استطاعت إلى حد كبير، خاصة منذ نهاية الأربعينيات وحتى عام ٢٠٠٥، فقد أسهمت فى تغيير نظرة المجتمع إلى بعض المهن، وطرح قضايا مثل الخوف، والفقر، وقهر المرأة، ونجحت فى تغيير كثير من المفاهيم، ووضع يدها على مشكلات مجتمعية مهمة.

■ إذا رشحت حياتك الشخصية بين القيمة الفنية والرسالة الإنسانية، فما هو؟

- أشرح أفلام «البرى» و«الأرض» و«الكيت كات، ونوارة، والمنديون، وميرامار، ورزاق المدق» وبداية ونهاية»، فجميعها تحمل رسائل إنسانية عميقة، وتُعد علامات بارزة فى تاريخ السينما المصرية.

■ لو تحولت حياتك الشخصية إلى فيلم، فما عنوانه؟ وما أول مشهد سيبدأ به؟

- لا أرى أن حياتى الشخصية تستحق أن تتحول إلى فيلم سينمائى، ولا أعتقد أنها تحمل من الأحداث ما يجعلها استثنائية، فأنا شخص عادى، سواء خلال عملى وكيلًا للنيابة ثم قاضيًا، أو فى حياتى كروائى.

لكن أصدقائى من الفنانين والمخرجين يرون الأمر بشكل مختلف، لأنهم يعرفون عن قرب بعض المحطات التى مرت بها، ومنها أننى كنت المحقق فى قضية محاولة اغتيال الأديب نجيب محفوظ، خلال سنوات عملى التى امتدت ١٧ عامًا فى النيابة، قبل أن أمضى أكثر من ١٧ عامًا أخرى فى منصة القضاء، وهذه الجوانب يرون أنها ملهمة للسينما.

صديقى المخرج عمرو سلامة كتب بالفعل سيناريو بعنوان «النقيب، عن محاولة اغتيال نجيب محفوظ، وبطل العمل وكيل النيابة المحقق، وهى الشخصية المستوحاة منى، ومن المقرر أن يجسدها الفنان أحمد عبد الوهاب، وهو ممثل شاب أرى أنه يمتلك موهبة كبيرة. **لو لم يسمح لك بمشاهدة سوى فيلم واحد طوال حياتك، فما الفيلم الذى ستختاره ولماذا؟**

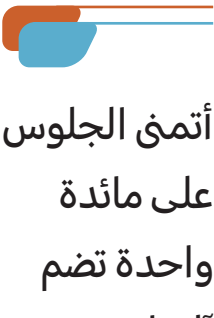
- سيكون «The Godfather»، وخرج ولم يعد، فهما من أقرب الأفلام إلى قلبى، ولا أشعر بالملل مهما أعدت مشاهدتهما.



آل باتشينو



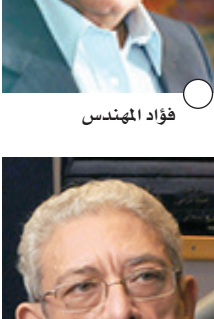
عادل إمام



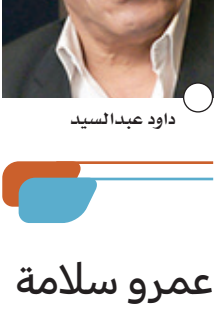
فؤاد المهندس



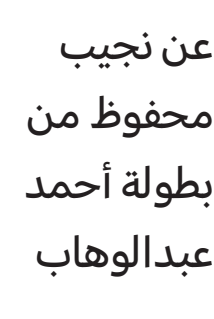
فؤاد المهندس



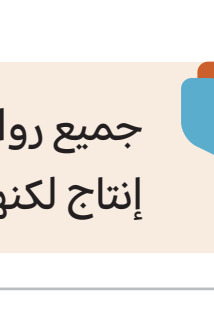
داود عبد السيد



داود عبد السيد



داود عبد السيد



داود عبد السيد



داود عبد السيد

ليوم واحد، وسيكون أول قرار اتخذه هو السماح بعرض عدد من الأفلام الموجلة أو المنوعة، حتى تجد طريقها إلى الجمهور.

■ **إذا طلب منك ترشيح ٣ أفلام عالمية لا بد أن يشاهدها كل إنسان مرة واحدة فى حياته، فما هى.. ولماذا؟**

- أرشح أولًا فيلم «Troy، ٢٠٠٤»، لأنه يجمع بين الدهشة والخداع فى آن واحد، ويقدم أسطورة خالدة بتنفيذ سينمائى متميز. الفيلم الثانى هو «Angry Men»، وهو من أعظم الأفلام النفسية فى رايى، فرغم أن أحداثه تدور داخل غرفة واحدة تتجسم فى ١٢ شخصًا، لا يشعر المشاهد بالملل للحظة، بفضل قدرته المذهلة على الإقناع وينا التوتر الدرامى.

أما الفيلم الثالث فهو «Cinema Paradiso»، لأنه يجسد ببراعة علاقة الطفل «Toto»، بالسينما، وتعلقه بالرجل الذى يشغل آلة العرض، ويقدم، بصورة تدريجية ومؤثرة، كيف تنمو الدهشة داخل الإنسان، وكيف تشكل السينما خياله ووجدانه.

■ **ما أكثر نهاية فيلم عالمى أدهشتك؟**

- لا أستطيع أن أحدد نهاية واحدة أدهشتنى، فهناك نهايات كثيرة تركت أثرًا كبيرًا لدى، وبطبيعة الحال، كلما كانت النهاية متوقعة تراجت مساحة الدهشة، لكن من النهايات التى لم أتوقعها نهاية الجزء الثانى من فيلم «The Godfather»، كما أن كثيرًا من أفلام ميريل ستريب تتميز بنهايات جميلة ومفاجئة.

■ **هل انعكست السينما على أسلوبك فى كتابة الرواية؟**

- لا شك أن أى روائى يتأثر بالسينما، ويتعكس ذلك على كتاباته، خاصة إذا كان يميل إلى الكتابة الشهدية. المدرسة الشهدية فى الأدب تعود جذورها إلى الأدب الفرنسى، ويُعد أوتور دو بلزاك من روادها. من الطبيعى أن تتأثر بالسينما، فنحاول كثيف الكتابة، وتحريك الصورة على الورق بطريقة تجعل القارئ يعيش الحدث ويتحرك مع شخصيات الرواية.

■ **تكتب الرواية بعين روائى أم بعين مخرج سينمائى؟**

- أكتب الرواية بعقل وروح روائى وعين مخرج، أنا لست كاتب سيناريو، ولا أرى أن الروائى يجب أن يكون «سيناريست»، لكنه ينبغي أن يكون مخرجًا يحرك شخصياته داخل القضاء الروائى، الذى يعادل موقع التصوير فى السينما. عليه أن يعرف من أين تبدأ الحكاية، وكيف تتطور، وأين تنتهى، وأن يرتب مشاهد روايته بعقل الكاتب وعين المخرج، لذلك أرى أن أجمل الأفلام غالبًا هى تلك التى يكتبها مخرجوها.

■ **هل تلتقيت عروضًا لتحويل أعمالك الروائية إلى أفلام أو مسلسلات؟**

- أنا مع تحويل الروايات إلى أعمال درامية، سواء على الشاشة الكبيرة أو الصغيرة. بيعت جميع رواياتى إلى شركات إنتاج، لكنها لم تَرَ النور حتى الآن، ولا أعرف سبب ذلك، وأتمنى أن تُقدم مثل «سيد الزمالك» والحفاظ على عناوينها الأصلية، هذه الأعمال «الزمالك» و«البارمان»، وغيرهما.

■ **من من المخرجين ستختار لتحويل إحدى رواياتك إلى فيلم.. ولماذا؟**

- كنت سأختار الراحل داود عبد السيد لإخراج رواية «الجمعية السرية للمواطنين»، وهالة خليل لرواية «صالة أورفانيلى»، أو سيدة الزمالك، فكلاهما من المخرجين المميزين، وعندما تحدثت معهم عن هذه الروايات وجدت لديهما حماسًا ورؤية فنية قادرة على تقديمها على الشاشة بصورة مختلفة.

■ **كيف تقيم تجسيد شخصية وكيل النيابة والقاضى فى السينما المصرية؟**

- مَرَّ تجسيد شخصية وكيل النيابة والقاضى فى السينما المصرية بمراحل مختلفة، بدءًا من فيلم «وكيل

منزلى، جاء إلى البيت بنفسه واختار منها ما كان يبحث عنه، واستمرت صداقتنا حتى رحيله.

■ **هل سبق أن حضرت تصوير فيلم أو مسلسل؟**

- بالطبع، حضرت تصوير عدد من الأعمال فى «استوديو الأهرام»، و«استوديو جلال»، وخلال سنوات الجامعة، كان عمّ أحد زملائى مخرجًا، وهو ما أتاح لنا حضور تصوير العديد من الأفلام.

كنت أشعر بالانبهار والدهشة، خاصة عندما أرى فريق العمل يقضى ١٢ أو ١٣ ساعة متواصلة لتصوير مشهد واحد فقط، أدركت حينها حجم المجهود الذى يبذله الجميع، ورأيت كيف يصل الإرهاق إلى الممثلين وكل صناع العمل.

كثيرون يظنون أن النجوم يعيشون حياة مختلفة، لكننى وجدتهم فى غاية الإنسانية، أشخاصًا طبيعيين، تمامًا خلف الكاميرا، وما إن يبدأ التصوير حتى يتحولوا بالكامل إلى الشخصيات التى يجسدونها.

■ **هل سبق أن شعرت بالرهبة عند مقابلة أحد النجوم؟**

- قابلت عددًا كبيرًا من الفنانين، ولم أشعر بالرهبة أمام أى منهم، باستثناء الأستاذ عادل إمام، فعندما التقيتُه وجدت نفسى مأخوذًا بحضوره الطاعى وكاريزمته الاستثنائية، لم أستطع أن أصرف نظرى عنه، كنت أراقب ملامحه، وحركاته، وطريقة حديثه، وكل تفاصيل حضوره، لم أرَ هذه الكاريزما عند أى فنان آخر.

■ **أما بقية الفنانين، فقد وجدتهم أشخاصًا طبيعيين، لهم ما للبشر من مزاي وعيوب.**

■ **إذا وجهت لك دعوة عشاء تضم ٣ من نجوم السينما، فمن ستختار؟**

- سيكون الاختيار صعبًا، لكننى أتمنى أن أجلس إلى مائدة واحدة تضم آل باتشينو ونجيب الريحاني وفؤاد المهندس، ولو اتسعت المائدة، فسأضيف إليها أحمد زكى وسعاد حسنى ونادية لطفى.

■ **إذا كان عليك اختيار أفضل ٥ أفلام مصرية فى التاريخ، فما هى؟**

- من الصعب حصر السينما المصرية فى ٥ أفلام فقط، لكن هناك أعمالًا أراها من أهم ما قدم، وهى: «اللس والكلاب»، و«رزاق المدق»، و«البرى»، و«طائر الليل الحزين»، و«المومياء»، إلى جانب «خرج ولم يعد»، اعتبر هذه الأفلام من العلامات الفارقة فى تاريخ السينما المصرية، لما تحمله من قيمة فنية وإنسانية كبيرة.

■ **ما القضية التى نجحت السينما المصرية فى طرحها بصدق؟ وما القضية التى ما زالت تتجنيها؟**

- اعتقد أن السينما المصرية نجحت فى تناول قضايا المهمشين. كما قدمت قضية العدالة الاجتماعية بصدق فى عدد من الأعمال المهمة. أما القضايا التى لا تزال تتعامل معها بحذر، فهى كل ما يتعلق بالدين بمختلف أبعاد، إذ تتحسس السينما خطواتها عند الاقتراب من هذه المنطقة، وكذلك التيسا، وإن كانت السينما قد قطعت خطواتًا فى تناول القضايا السياسية مقارنة بالقضايا الدينية.

■ **كيف ترى دور المنصات الرقمية؟**

- لا شك أن المنصات الرقمية أفادت السينما على المستوى التجارى، إذ منحت الأفلام جمهورًا أوسع، وساعدت على انتشارها بصورة أكبر، لكنها فى المقابل أشرت فى متعة المشاهدة داخل قاعة السينما، بما تمنحه من شاشة كبيرة، ومؤثرات صوتية، وأجواء خاصة، والشعور بالانفصال عن العالم لساعتين كاملتين، لذلك أرى أن المنصات وسعت دائرة الانتشار، لكنها قدمت تجربة مشاهدة أقل متعة.

■ **لو أصبحت مسئولًا عن صناعة السينما ليوم واحد.. ما أول قرار ستتخذه؟**

- سأختار أن أكون رئيسًا للرقابة على المصنفات الفنية

جميع رواياتى بيعت لشركات

إنتاج لكنها لم تَرَ النور حتى الآن

داود عبد السيد كان ينوى تحويل روايتي

«الجمعية السرية للمواطنين» إلى فيلم

تمنيت حضور العرض الأول لفيلم

«المومياء» حتى أشاهد شادى عبد السلام



ما وراء الأنف

تعد الروائح واحدة من أقدم لغات الحياة، فمنذ أن وجد الإنسان على الأرض، كانت الرائحة جزءًا من حياته، ووسيلة أساسية للبقاء والتواصل؛ فالكائنات تتعرف إلى بعضها عبر الروائح، فتقترب أو تنفر، وتهتدي بها إلى الغذاء، وتستشعر الخطر، وتستخدمها في التعارف والتكاثر.

ومع مرور الوقت، ساعدت حاسة الشم الإنسان على تمييز الأشياء وفهم العالم من حوله، وتخزين تجاربه واستدعائها لاحقًا، حتى أصبحت الروائح جزءًا من الذاكرة والوجدان؛ فرائحة بعينها قد تعيده إلى أشياء دُفنت في ذاكرته؛ يمكن أن ننسى شكل مكان مررنا به، وتأتي رائحته لتعيد إلينا تفاصيله في لحظة، وربما تستدعي معها رمزًا كاملاً لم نفكر فيه منذ سنوات.



ابتسام أبوالدهب

كيف تغيرت علاقتنا بالروائح عبر التاريخ؟

5 عالم متشابه الروائح

يظهر هذا التحول بوضوح عندما نسافر، ففي الماضي، كان اختلاف المكان يعني اختلاف روائحه؛ الأسواق والمطابخ والمواصلات والبيوت والأجساد والهواء، كلها تحمل خصائص محلية تجعل المدينة مختلفة تمامًا عن الأخرى.

أما اليوم، فتتشابه كثير من الأماكن فيما تفوح به؛ المطارات والفنادق ومراكز التسوق والمتاجر تستخدم منتجات وروائح متقاربة، والأشخاص في بلدان مختلفة يستخدمون العطور ومزيجات العرق ومنتجات العناية نفسها. بل يقول بيرجييه: «لم تتغير رائحة أجسادنا وبيوتنا فقط، بل تغيرت رائحة العالم من حولنا أيضًا. فالرحالة الأوروبيون الذين سافروا إلى بلدان أخرى في بدايات القرن العشرين كانوا يصفون روائح الأسواق والشوارع والطعام والناس بوصفها جزءًا أساسيًا من تجربة المكان. أما اليوم، فقد أصبحت الأماكن الحديثة أكثر تشابهًا؛ المطارات ومراكز التسوق والفنادق والمطاعم تستخدم منتجات وعطورًا متقاربة، حتى أصبح من الممكن أن تشبه رائحة مدينة رائحة مدينة أخرى تبعد عنها آلاف الكيلومترات، وهكذا فقدت الحاسة جزءًا من المعلومات التي كانت تحصل عليها من العالم.

6 الروائح.. أداة تجارية

مع تزايد إنتاج العطور والمنتجات المعطرة، اكتشفت الشركات القيمة التجارية للروائح، فبدأت في دراسة علاقتها بالذاكرة والمشاعر وكيف يمكن الاستفادة منها في التأثير على سلوك المستهلك، واستخدمت المتاجر روائح الخبز والقهوة والفانيليا والقرصة والحامضيات وغيرها لصناعة أجواء معينة حول المنتج وتسجيحه على قضاء وقت أطول وتسوق أكثر. وهذه نقلة لافتة في تاريخ الشم، فبينما أصبحت الروائح الطبيعية أقل حضورًا، ازدهت روائح المصنعة التي صُممت لأداء وظيفة محددة، أن تجعل مكانًا أكثر راحة، أو منمجا أكثر جاذبية، أو تجربة أكثر ارتباطًا بذاكرة معينة.

7 ماذا بقي من عالم الروائح؟

– رغم ما تواجهه من تراجع وخطر الانقراض، يؤكد بيرجييه أن حاسة الشم لم تختف، فما زلنا نستطيع تمييز الطعام الفاسد من رائحته، ونتعرف على الأشياء، وما زالت روائح الطبيعة والطعام والأجساد تحمل معلومات لا نحصل عليها بالطريقة نفسها من الصور أو البيانات. المشكلة هي أن علاقتنا بهذه المعلومات تغيرت، فنحن نعيش اليوم وسط عدد أقل من الروائح الطبيعية، ونستخدم منتجات أكثر إخفاءً أو استبدالها، ونقضي وقتًا أطول في أماكن متشابهة في رائحتها.

لهذا، فإن «تلاشي» الشم، كما يقدمه بيرجييه، لا يعني فقدان القدرة على الشم، وإنما اتساع المسافة بين الإنسان والعالم الذي كان يمنحه هذه الروائح. فقد اختفت من حياتنا روائح كانت تخبرنا عن المكان، والطعام، والعمل، والناس. أي أن الحاسة ما زالت موجودة، لكن العالم من حولها أصبح أقل تنوعًا فيما يقدمه للأنف، وأصبحنا أقل انتباهًا لما نشمه. فالرائحة التي تختفي من المكان تأخذ معها ذكرى، أو علامة تميز مدينة عن أخرى، أو معرفة كان الإنسان يكتسبها بحواسه من دون أن يفكر فيها. وما يتلاشى، في النهاية، ليس الحاسة نفسها، وإنما جزء من العالم الذي كانت تساعدنا على معرفته. وبحسب الكتاب، استعادة هذه الحاسة مرة أخرى لا تحتاج إلى اختراع روائح جديدة، إنما ستشيط مع الانتباه إلى الروائح الموجودة بالفعل من حولنا في الطبيعة؛ أن نلاحظ رائحة المكان والطعام والهواء، والبحر والجبال، الفاكهة والخضروات، المطر والقهوة والزهور، التراب والدماء، حتى روائح أجسادنا وجلودنا وأعضائنا، دون استخدام أي معطرات. فاشتم، كما يؤكد بيرجييه، نحتاج فقط إلى إنسان يستخدم أنفه وينحه الوقت الكافي للانتباه.



بيورن بيرجييه

نستخدم الشم باستمرار لكننا لا نمحه المكانة نفسها التي نعطيها للبصر والسمع



والتبغ والأسماك وغيرها. مع الثورة الصناعية، بدأ هذا النوع من المعرفة يتراجع، وانتقلت مهام كثيرة من الحواس البشرية إلى الآلات وأدوات القياس، وأصبحت العملية الصناعية تستهدف نتيجة ثابتة لا تعتمد على خبرة العامل الحسية.

ولم تغير الصناعة طريقة إنتاج الأشياء وقيمته المعرفة التي تأتي من الحواس، بل والبيئة التي يعيش فيها الإنسان أيضًا، فامتألت المدن الصناعية بروائح الفحم والجلود والمواد الكيميائية والورق والخبراء والأسمدة، إلى جانب الدخان والمخلفات. ومع تطور الصناعة، أمكن التخلص من جزء كبير من الانبعاثات ذات الرائحة، لكن المفارقة أن بعض المواد والمخلفات الخطرة لا يستطيع الأنف اكتشافها. وهكذا أصبحت الرائحة مؤشراً محدوداً على سلامة البيئة؛ فلم يعد غيابها دليلاً على نظافة الهواء أو سلامته، بعدما اعتاد الإنسان أن يعتمد على أنفه في ملاحظة ما قد يشكل خطراً في البيئة المحيطة به.

ويظهر هذا الاعتماد على الرائحة بوضوح في تاريخ المدن؛ ففي القرن التاسع عشر، انتشرت نظرية «الميازما»، التي افترضت أن الأبخرة والروائح الضارة هي التي تنقل الأمراض. وكانت النظرية خاطئة علمياً، لكنها كشفت كيف كانت الرائحة واحدة من أهم العلامات التي يستعين بها الناس لفهم البيئة المحيطة بهم، خصوصاً في مدن كانت مليئة بروائح روث الخيول ومخلفات الحيوانات والجلود والدخان والأطعمة والمجاري والمقابر. ومع نمو المدن، أصبح التخلص من هذه الروائح جزءاً من مشروع أوسع للتنظيف والتهوية وإعادة التنظيم والحداثة.

4 حين أصبح الجسد بحاجة إلى التعطير

ومع بدايات القرن العشرين، انتقل الإنسان من عالم يحاول التخلص من الروائح إلى عالم يستطيع صناعة الرائحة والتحكم في روائح الجسد، فانتسج حضور منتجات النظافة والعطور في الحياة اليومية، وظهرت منتجات مثل غسول الفم ومزيل العرق والصابون والشامبو المعطر، وأصبح الحفاظ على رائحة منعشة جزءاً من صورة الإنسان وحضوره في المجال العام. في تلك الفترة، صارت رائحة الجسد تحمل دلالات اجتماعية ويُصنف الإنسان من خلالها، فقد ارتبطت رائحة العرق وروائح المهن والحرف بالعمل والطبقات العاملة، بينما ارتبط العطر والملايس النظيفة بالقدرة المادية والرفاهية.

امتدت هذه التحولات إلى البيوت أيضًا، فالمنظفات ومعطرات الجو والشموع والمنتجات المعطرة منحت المكان رائحة مقصودة، يمكن اختيارها وصنعها مسبقًا. يقول بيرجييه: «نحن ما نفوح منها، لكن ربما تلك التحولات غيرت المفهوم قليلاً.. وهكذا، لم تعد هناك خصوصية تتميز بها البيوت، ولم تعد تنفرد بروائح طعامها وسكانها وموادها. ولم يعد الإنسان يفوح برائحته الطبيعية، بعدما أصبح قادرًا على التحكم فيما يضعه من معطرات وتزييف رائحته. يقول بيرجييه: «نحن ما يفوح منها، لكن كيف يمكن ذلك والبيوت لم تعد تنفرد بروائح طعامها وسكانها وموادها كما كانت من قبل، ولم يعد الإنسان يفوح برائحته الطبيعية، بعدما أصبح قادرًا على إخفاءها واستبدالها برائحة أخرى؟

وقتًا طويلاً في محاولة التخلص منها، حتى أصبح غياب الرائحة علامة على النظافة والراحة.

2 روائح لا نعرفها عن الماضي

إذا كان عالم الروائح قد تغير إلى هذا الحد، فكيف يمكننا أن نعرف كيف كانت رائحة الماضي؟ يوضح بيرجييه أنه لا توجد رائحة طبيعية أو كريمة في ذاتها، فالتجربة هي التي تمنحها معناها. قد تصبح رائحة مفرقة محببة لأنها مرتبطة ببيت قديم أو شخص نحبه، وقد تشير رائحة أخرى النفور لأنها مرتبطة بتجربة مؤلمة. ولهذا فإن مدى ارتباطها بالأنف أو بالمثعة، هو ما يقرر ما إذا كنا سنستقبلها كرائحة طيبة أم كريمة. كما تدخل الثقافة والمكان والعمر في تشكيل هذه العلاقة، فما يبدو مألوفًا ومحبيًا في مجتمع قد يكون غريبًا في مجتمع آخر.

المشكلة هنا: لا تتعلق باختلاف تفسير الروائح حسب، وإنما بصعوبة وصولها إلينا أصلاً. فالرائحة تختفي بمجرد زوال مصدرها، ولا تترك أثرًا ماديًا يمكن للمؤرخ العودة إليه، ولهذا فإن ما وصلنا من روائح الماضي هو في الغالب ما اعتبره الناس جديرًا بتسجيله والكتابة عنه ووصفه. العطور والبخور والزهور واللبان والروائح المرتبطة بالطقوس والاحتفالات، أما روائح الشوارع والمنازل والأسواق والعمل اليومي، فكثير منها بقي مخفيًا بين السطور.

وعلى سبيل المثال، ارتبطت الروائح العطرية في مصر القديمة بالولائم والطقوس الدينية. وفي روما، أصبح البخور والعطر والزهور جزءًا من حياة الطبقات الغنية، ودخلت الرائحة في التعبير عن المكانة الاجتماعية، وارتبطت كل مدينة برائحة ما تميزها، ولكن كل ما نعرفه عن روائح الماضي لا يغطي بالضرورة كل ما كان الناس يشمونهُ معظم الوقت، لذا، هناك روائح كثيرة مفقودة ولا نعرفها.

3 من أنف الجرفى إلى الآلات الصناعية

مع عصر التنوير، في القرن الثامن عشر، بدأت مكانة حاسة الشم تتراجع بحدّة، ويعكس البصر الذي خضع للقياس والتنظيم، ظلت هذه الحاسة عصبية على التصنيف وغير قابلة للقياس، ما تسبب في المشكلات للعلوم الطبيعية الناشئة، التي ارتبطت بدورها بمشاريع القوة، والهيمنة. وكان إلهانويل كافنغ، ولكن أكثر من غيروا عن هذا التصور، حين كتب عن حاسة الشم: لا جدوى من تمنيتها، ولا من تحسينها للاستمتاع بها.

أما الحياة العملية فكانت تقول شيئًا مختلفًا، حيث ظل الأنف أداة أساسية من أدوات الحرفيين، فمن خلال الرائحة كان الحرفي يستطيع أن يميز جودة المادة وجانها، وأن يكتشف أحيانًا ما لا يمكن معرفته بمجرد النظر إليها، فمثلاً يستطيع الخبير في صناعة الجعة أن يميز رائحة الشعير ما إذا كان جيدًا أو فاسدًا، وكذلك في بقية الصناعات المرتبطة بالطعام والشراب كالقهوة والشاي

ومع تلك الأهمية، تبدو هذه الحاسة اليوم أقل حضورًا في وعينا من البصر والسمع وبقية الحواس، رغم أننا نستخدمها طوال الوقت دون أن نشعر. من هذه المفارقة ينطلق كتاب «الشم: سيرة حاسة تتلاشى». كيف شكلت الروائح تاريخ الإنسان ووجدانه؟، لبيورن بيرجييه، بترجمة محمد حبيب، والصادر عن دار آفاق للنشر. يقول بيرجييه: «في عصر يستحوذ فيه الذكاء الاصطناعي باطراد على مجالات أوسع من الحياة، قد تأتي لحظة تفقد فيها حاسة البصر هيمنتها بوصفها أداة رئيسية للإدراك، لكن ثمة مصيرًا أسوأ ينتظر حاسة الشم، فهي تواجه خطر الانقراض الأبدي. لا سيما كونها الحاسة الوحيدة المقاومة للرقمنة، وغير القابلة للترجمة إلى بيانات..»

يتتبع الكتاب تاريخ حاسة الشم، كيف تغيرت علاقتنا بها عبر التاريخ، وكيف ساعدت الإنسان على فهم الطعام والمكان والعمل والمرض والآخرين، ثم كيف تغيرت هذه العلاقة مع تغير المدن والصناعات وعادات النظافة والحياة الحديثة. ويرصد علاقة البشر مع حاسة الشم المتقلبة عبر العصور، حيث احتفوا بها لفترات طويلة باعتبارها أرقى الحواس وأكثرها إفادة، وفي فترات أخرى جرى تغليفها بالحرمان، واستُغلت لوصم مجموعات معينة في المجتمع، مثل النساء، والفلاحين، والعمال، والمهاجرين.

1 عالم يرى أكثر مما يشم

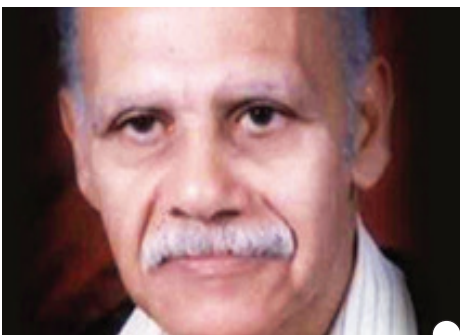
يشير الكتاب إلى أننا نستخدم الشم باستمرار، لكننا لا نمحه المكانة نفسها التي نعطيها للبصر والسمع؛ فالروائح تؤثر في انطباعاتنا عن الأشخاص والأماكن والطعام، ويمكن أن تحمل معلومات عن البيئة والجسد، حتى عندما لا ننتبه إلى أننا التقطنا هذه المعلومات. يذكر بيرجييه: «نحن نعيش في عصر الهيمنة البصرية، حتى صار المظهر أهم من الجوهر». ومع هذه الهيمنة، أصبح البصر والسمع أكثر ارتباطًا بالمعرفة والعقل، بينما ارتبط الشم والتذوق واللمس بالجسد والعمل والمادة. وعليه، تراجع قيمة الروائح الطبيعية- كرائحة الجسد- في الحياة اليومية، وأصبح التخلص منها جزءًا من مفهوم النظافة والتّمّن. وصار الهواء النظيف هو الهواء الخالي من الروائح المزجة، والجسد النظيف هو الذي لا تفوح منه رائحة واضحة. وشيئًا فشيئًا، أصبحت الرائحة الطبيعية شيئًا ينبغي التحكم فيه أو إخفاؤه.

ويوضح بيرجييه أن الإنسان قضى قرونًا في محاولة فهم الروائح لأنها كانت تخبره بما يحيط به، ثم قضى

لم تتغير رائحة أجسادنا وبيوتنا فقط بل تغيرت رائحة العالم من حولنا أيضًا



محمود نسيم



فؤاد حجازي



رفعت سالم



حلمى سالم



جمال القصاص

معارك بلا غبار

تمزيق قميص أمل دنقل بين أيدي نقاد مجلة يسارية

1 تكسير العظام

كانت فترة السبعينيات مرحلة مفصلية في تاريخ مصر، مرحلة شهدت كثيرًا من إعادة ترتيب المشهد في جميع تقاصيله، وعلى جميع المستويات السياسية والثقافية والصحفية والفكرية، منذ أن تولى محمد أنور السادات عضو مجلس قيادة ثورة يوليو 1952، رئاسة البلاد خلفًا للرئيس جمال عبدالناصر الذي رحل في 28 سبتمبر 1970. ومنذ أن تولى الرئيس السادات زمام السلطة، وهو يؤكد أنه سيسير على خطى الزعيم جمال عبدالناصر، ويسهب في خطباته وحواراته وتصريحاته بأن ذلك ليس مجرد إخلاص للزعيم الثورة، وليس مجرد حمل لأمانة حملها معًا، بل كان ذلك نوعًا من الضرورة الحتمية، كما تشير خطباته الأولى، وعندما تلمظ عليه رجال عبدالناصر، تنبه السادات لذلك،

ولم كان جمال عبدالناصر نفسه امتد به العمر قليلاً، ربما كان سيخطو خطوات جديدة على نهجه الذي سلكه في سنوات وجوده على رأس السلطة، لذلك استبقى السادات كل الذين أيدهو فيما ذهب إليه وفعله وقرر تطبيقه، رغم أنه أقر في تغيير المسارات التي ذهبت بعيدًا عن مسار سلفه جمال عبدالناصر في عدة مجالات، وكان أكثر خروجه عن خط عبدالناصر المعلن، هو الصلح مع القوى المعادية، وعلى رأسهم جماعة الإخوان المسلمين، وإتاحة جميع الفرص لهم للتعبير عن رؤاهم، والإفراج عن أموالهم، وإعادةهم إلى أعمالهم. وهناك تقريبًا عشرات التفاصيل التي نتحدث عن الخطط الجديدة التي راح السادات يطبقها على أرض الواقع، وما يعيننا هنا، هو مجال الثقافة الذي لم يتركه على حاله.

ففي مطلع عام ١٩٧١ جاء الدكتور عبدالقادر حاتم نائب رئيس الوزراء، وأوقف معظم المطبوعات المهمة التي كانت تصدر عن وزارة الثقافة مثل: مجلات، الفكر المعاصر، والمجلة، والمسرح، وتراث الإنسانية، وغيرها من مطبوعات وسلاسل أخرى كانت في غاية الأهمية، ولم تبق للثقافة الطليعية سوى مجلتي: «الطليعة»، التي كانت تصدر عن جريدة الأهرام، و«الكاتب»، التي كانت تصدر عن هيئة الكتاب.

وتم استبدال تلك المجالات بمجلتين ثقافيتين «الثقافة»، و«الجديد»، وكنتا لسان حال اليهين الثقافى الذى تعاطم ونما بقوة. وكانت الدولة في عهدي الخمسينيات والستينيات شرعت في تأسيس مشروعات ثقافية ذات طابع طليعي ومعاصر يشترك مع ثقافة العالم الحديث في البلدان العربية والأوروبية والإفريقية والأمريكية اللاتينية، وغيرها من ثقافات أبرزت طوايح تقدمية في العالم، فعملت على تأسيس مؤسسات جديدة مثل المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، ومصلحة الفنون. وكذلك كان الاهتمام بالترجمة أبرز نشاطات تلك الفترة المهمة، وعلى رأسها مشروع الألف كتاب، وفي عقد السبعينيات تم تعزيز، أو محو كل أنشطة وزارة الثقافة وتقليصها، ووجد المثقفون أنفسهم في العراء إلا قليلاً، حتى نشأت ظاهرة جادة وهى ظاهرة مطبوعات «الماستر»، وصدرت مجموعة من المطبوعات الفقيرة طباعياً، ولكنها كانت قوية في مادتها الفكرية والأدبية، ولم تقتصر تلك الظاهرة على القاهرة فقط، بل تجاوزت القاهرة إلى الأقاليم، فتأسست سلسلة «أدب الجماهير» في المنصورة على يد الكاتب الروائى فؤاد حجازي، وفي طنطا مجلة «الشرفة»، وكان الكاتب سعد الدين حسن أحد مؤسسيها الشباب عام ١٩٧٥.

وتوالى المطبوعات في جميع أقاليم مصر، والقاهرة التي نشأت فيها حفنة مجلات أبرزها «إضاءة ٧٧»، التي صدر عددها الأول في يوليو ١٩٧٧ بهيئة تحرير تكونت من الشعراء حسن طلب، وحلمى سالم، وجمال القصاص، ورفعت سلام.

وانشق رفعت سلام لكي ينشئ مجلة تحت عنوان «كتابات»، عام ١٩٧٩ مع الشاعر محمود نسيم، وكاتب تلك السطور، وحركت تلك المجلات المياه الساكنة في تلك البركة الآسنة، ونشرت حوارات ومعارك وملفات، ولكنها كانت بين شعراء السبعينيات الذين شكلوا ظاهرة لفتت النظر في ذلك الوقت، وتحمس لها نقاد ومبدعون كثيرون عملوا على رعايتها وتبنيها، على رأسهم الشاعر سيد حجاب الذي كان يقيم ندوة أسبوعية كل يوم خميس في الاتحاد الاشتراكي العربى، وكذلك الناقد عبدالمنعم تليمة الذي كان يقيم في منزله صالونًا أسبوعياً، وهناك أنشد الشعراء قصائدهم، واجتهد «تليمة»، في قراءة تلك القصائد.

وعلى ضفاف تلك الأنشطة، نشأت خلافاً فنية وفكرية بين الشعراء أنفسهم على صفحات مجلة «إضاءة ٧٧»، ومجلة «الكراسة الثقافية»، وكانت تلك الحوارات لا تجد منبرًا كبيرًا كي تعبر عن نفسها، حتى أتت مرحلة

وقام بالتخلص منهم في 15 مايو 1971، وتلك واقعة تشبه وقائع كثيرة تعرفها مصر جيدًا من قديم الزمان رغم ظروفها المغايرة، وكان أبرزها مذبحة القلعة التي أعدها الوالى محمد على في مستهل ولايته في مطلع القرن التاسع عشر، لكى تخلو له البلاد دون كمان تنصب له في كل خطوة من خطواته. هذا ما فعله الرئيس أنور السادات في 15 مايو 1971، حيث تم اعتقال وحبس أقوى الرجال الذين كانوا يهيمون على المشهد السياسى العام في البلاد، وسمى ذلك الحدث «ثورة التصحيح»، وبالطبع وجد من الأضرار الذين لم يتوقعوا عند الإشادة بذلك الحدث، ولكنهم وصفوه بأنه ضرورة حتمية كانت لا بد أن تحدث.

الثمانينيات، وصدرت مجلات: «القاهرة»، و«إبداع»، عن وزارة الثقافة، ولكن المجلتين لم تكونا واسعتي الصدر لا احتمال خشونة حوارات الشعراء الساخنة، لذا كانت مجلة «أدب ونقد»، التي صدر عددها الأول في يناير ١٩٨٤ ضرورة حتمية.

2 القضايا الاشتباكية

تتسع صفحات «أدب ونقد»، لجميع ألوان الطيف الفكرى والثقافى، وكان على أول رئيس لتحريرها أن يبدأ أول اشتباكات به دراسة عميقة وكاشفة عنوانها «الاستعمار والتخريب الثقافى»، ويبرز أن الاستعمار له يد في توجيه الثقافة عبر مؤسسات مفتعلة وممولة، وتفرض نوعًا من الثقافات التي تبتعد عن مناطق تعميق الهوية، وتبتعد عن تأكيد أبعاد المقاومة، ولم يترك «مكى» دراسته لافتراضات نظرية، لكنه دعمها بنماذج موجودة في الواقع الثقافى المصرى والعربى.

كذلك جمال الفيطنانى، عضو مجلس تحرير المجلة، كتب مقالًا في العدد الثانى عنوانها «الواقع الأدبى بين الحقيقة والزيغ»، وأوضح عن سلسلة من التنازلات أو الضغوطات التي حدثت في تلك الفترة، فأقصت من أثر الثقافة في الحياة الفكرية والاجتماعية، ما جعل الثقافة والمثقفين المصريين ممنوعين من التعبير عن أنفسهم، وتكون النتيجة أدبا أقل من المتواضع. الحقيقة طرحت المجلة كثيرًا من الملفات الحية، والتي تشترك مباشرة مع الحياة الثقافية في مصر وفي العالم العربى، واللافت للنظر أنها تجاوزت الأسوار المصرية، إلى قلب العالم العربى الساخن. ونشرت ملفًا لرسمات فنان الكاريكاتير الفلسطينى ناجى العلى، ونشرت مقالًا جميلًا للشاعر محمود درويش، جاء فيه: «أغبطه كل صباح، أو قل إنه هو الذى صار يحدد مناخ صباحى، وكأنه فنان القهوة الأولى، يلتقط جوهر الساعة الرابعة والعشرين وعصارتها، فيدلى على اتجاه بوصلة المساة وحركة الألام الجديد الذى سيعيد طعن قلبى».

ومن العيب أن نتتبع عرض كل القضايا الاشتباكية التي تعرضت لها المجلة في جميع مجالات الثقافة والفن والآداب، والسينما، والمسرح، والرواية، والقصة القصيرة، ومؤتمرات الثقافة في القاهرة، وفي قصور الثقافة، والشعر الذى كان مثيّرًا بعد أن أعطى شعراء جيل السبعينيات على مدى أكثر من عقد، تجربة تستحق الدرس النقدي والمناقشة.

وكنا قد نوهنا عن الممارك التي أثرت على صفحات بعض المجالات الثقافية، ولكن مجلة «أدب ونقد»، فتحت ملف الشعر على مصراعيه، وكتب نقاد وباحثون ومبدعون من تيارات مختلفة.

ففى العدد رقم ١٢، كتب الشاعر والناقد محمد كشيك مقالًا عنوانه كان صادمًا، ضد الشعر، عن الاتجاهات الشعرية، ويدها قائلًا في تهكم: «يبدو أنه سوف يصبح عسيرا فهم أن يكون الهدف النهائي من إبداع قصيدة حدائحية، هو تمكين المثلقى أو دفعه إلى استخلاص (عظمة تشكيلية)، أو مساعدته على التهيؤ لاستهلاك (عبرة جمالية) يمكن أن تجود بها القصيدة، إن مجافاة الجمهور كأحد أطراف العمل الفنى، هو أمر بالغ الصعوبة، ويبدو دائمًا محفوظًا بالمخاطر، أقلها عزلة الفنان، وتوقعه ينمو بالعمل الفنى بعيدا عن هموم واقعه وقضايا عصره».

ويستطرد كشيك في دراسته العنيفة، موضحًا وجهة نظره التي تحذر من الاستغراق في التجريب الشكلاني، والذي يأخذ الشعر إلى منطقة أخرى لا تفى بالغرض الذى نشأ من أجله، ولن يؤدي الوظيفة التى خلق لها، وكتب من أجلها الشعراء منذ الشعر الجاهلى حتى تلك اللحظة.

ورغم أن الشاعر والناقد محمد كشيك ينتمى للجيل ذاته الذى ينتقده، إلا أنه يحمل وجهة نظر أخرى، وهذا يدل على التنوع الذى كان يحمله جيل السبعينيات في ذلك الوقت.

3 تحليلات عاطفية

في العدد التالى مباشرة يونيو ١٩٨٥، والذي يحمل رقم ١٣، أعدت المجلة ملفًا عن الشاعر أمل دنقل بمناسية حلول ذكره، كتب فيه النقاد: محمود عبدالوهاب، والدكتورة رضوى عاشور، والناقدة عبلة الروينى، وكتب الشاعران محمد أمين الشيخ، وصلاح والى قصيدتين في رثاء واستحضار الشاعر.

أما الدراسة التي أثارت جدلاً آنذاك، فهي «أمل دنقل.. أمير شعراء الرفض»، وذهب فيها الناقد والترجم نسيم مجلى في تفسير وتشرية قصائد أمل دنقل وفق توجهات تخدم العنوان الذى اختاره، فبدت بعض التحليلات عاطفية، رغم أن تلك التحليلات انطلقت من فرضيات موضوعية.

وجاء في متن الدراسة: «أمل دنقل من خلال معاناة

طويلة لتجربة الحياة والغنى، والفكر في واقع اجتماعى وثقافى محروم من أجواء العدل والحرية، ما جعله يحس بمشاعر الغربة والأغتراب في قريته الصغيرة بأعماق الصعيد، أو في غيرها من أماكن العمل والإقامة التي كان ينتقل إليها من وقت إلى آخر».

وتلك الفقرة التي اقتبسناها من مقال الأستاذ نسيم مجلى، لا تعبر عن توجهه هو فحسب، بل تعبر عن مجمل أو غالبية الذين تناولوا منجز أمل الإبداعى، أى قراءة أشعاره من زاوية مضمونية وفكرية ووظيفية، فالشعر هنا نتيجة معاناة شديدة، وبالتالي فالرد عليه لا بد أن يكون رد فعل، مع تجنب البعد الجمالى في الشعر بعض الوقت، بعدما تسترسل الدراسات في شروح مضمونية وفكرية رصينة.

تضمن العدد ١٦ ردًا عنيفًا كتبه الشاعر والناقد دكتور مصطفى رجب، محتجًا على ما ذهب إليه نسيم مجلى على وجه الخصوص، رغم أن مقاله جاء عنوانه: «ملاحظات على ملف أمل دنقل»، ولكنه ترك الملف كله وركز على ما كتبه «نسيم»، راصدًا بعض التناقضات التي احتشدت بها الدراسة.

وشن «مصطفى» هجومًا واضحًا على مقاله، ولكن الأمر لم ينته عند تلك النقطة، بل فاجأنا الناقد نسيم مجلى برد أكثر عنفًا من مقال «مصطفى». وبالطبع لا تتسع تلك السطور لعرض وجهات النظر التى انطوى عليها المقال، ولكننى أريد أن أنوه بأن «نسيم»، تلقى مقال الدكتور مصطفى رجب بحساسية مفرطة وضحت في مقدمته، حيث بدأ رده ببيت شعر قديم يقول: (وغض الطرف أنك من نمير فلا كعبًا بلغت ولا كلابًا).

ويستطرد نسيم مجلى قائلًا: «تذكرت هذا البيت القديم، وتاملت معانيه طويلًا حينما فرغت من قراءة ما كتبه الدكتور مصطفى رجب في مجلة (أدب ونقد)، لم أكن أدرك حتى تلك اللحظة أن اسمى يمكن أن يستفز أحداً أو يثير حساسيته إلى الدرجة التي خرجت بكاتب الملاحظات عن الموضوعية واللباقة، وفجرت غضبه وعصبية القبلية، فأخذ يهاجمنى أو يهجونى بمنطق ذلك الشاعر القديم، وكأننى قد ارتكبت جرماً كبيراً مجرد أننى كتبت رأياً لا يرضى عنه الدكتور».

ويواصل: «لأن هذا الرأى قد تصدر ملف أمل دنقل فى مجلة (أدب ونقد)، وبالطبع لا أريد أن ألخص وجهتى النظر للناقدين المفاضلين، ولكننى أردت أن أشير إلى أن المجلة لم تمنع مقالاً أو دراسة حتى لو اختلفت مع هيئة التحرير التي تقف على الحياد طالما كانت كل الكتابات المنشورة جادة وجيدة وتطرح وجهة نظر ما فى المنتج الإبداعى المطروح».

ولأن الشعر كان مثارًا لخلافات كثيرة في ذلك الوقت، وكانت تجربة جيل السبعينيات بدأت تتشكل وتبرز ملامحها بشكل بارز، وهذا أدى بكثير من النقد على اختلاف توجهاتهم أن يتناولوا تلك التجربة بالنقد أو التحليل والتقييم.

وهنا لا نستطيع أن نتغافل عن دراسة مهمة كتبها الناقد الدكتور حامد يوسف أبو أحمد، أستاذ الأدب الإspanى في كلية الألسن بجامعة الأزهر، وقد أصبح عميداً للكلية فيما بعد، ولا تأخذ تلك الدراسة المنشورة فى المجلة العدد ١٣ يونيو ١٩٨٥ من جدة أو حادثة ما أتت به في قراءة تجربة جيل السبعينيات، بل العكس هو الصحيح.

فالدراسة التي جاءت تحت عنوان: «شعراء السبعينيات فى مصر.. ما لهم.. وما عليهم»، وجاءت الدراسة بعد مقدمة المجلة مباشرة، أى فى صدارة العدد، ويستعرض الدكتور فيها بشكل سريع تطور الشعر المصرى فى عدى الستينيات والسبعينيات، ثم يعقد مقارنة أسرع بين تجربة الشعر فى مصر والعالم العربى، وبينها فى إسبانيا.

وذلك هو الحقل الذى يتقنه ويعرفه الناقد بجدارة، وربما تكون المقارنة ليست موفقة، لكن لا بأس، ودراسة الناقد هنا تعلى عن ابتعاده عن إدراك عميق لمجمل التجربة، ويبدو أنه لم يطالع إلا على قصائد منشورة فى مجلة هنا، أو فى صحيفة هناك، وذلك ما لم يجعله موفقًا فى قراءة مجمل التجربة.

كما أعلن فى عنوان الدراسة بأنه سوف يتناول «شعراء السبعينيات»، ولأن الناقد، رحمه الله، كان مدرسا فى الجامعة، جاءت الدراسة مدرسية، وهذا ما أغضب كثيرًا من شعراء السبعينيات أنفسهم، ووقع بعضهم للرد على الدكتور، وعلى رأسهم الشعراء: محمد سليمان، وحلمى سالم، وأحمد طه.

واستدعى كل واحد من هؤلاء كثيرًا من القواعد والأساسيات التي انطلقت منها منجزات ذلك الجيل الشعرية، وقد نوه «طه»، بدهب فيها الناقد والترجم نسيم لم يسبر غور التجربة الشعرية الجديدة، ولكنه تعامل معها من السطح، ما أفسد الدراسة كلها، ولا يتسع المجال هنا لعرض كل أو حتى بعض ما خاضت فيه المجلة من تقديم ثقافة كانت تحتاجها تلك المرحلة التاريخية المهمة من ثقافة مصر والعالم العربى.

دراسة

حول «شاعر

الرفض» على

صفحات

«أدب ونقد»

أشعلت

معركة أدبية



نسيم مجلى:

قصائد أمل

دنقل نتاج

حرمانه

من العدل

والحرية فى

الصعيد



أمل دنقل

كُتبت منذ فترة مقالاً بعنوان إنتروبيا الأمم، استعرت فيه مفهوم الإنتروبيا من الديناميكا الحرارية لكي أتأمل ما يحدث للدول والمجتمعات حين تضعف قدرتها على حفظ نظامها الداخلي؛ فتتآكل مؤسساتها، وتتسع المسافة بين القانون وتطبيقه، وبين السلطة والمسئولية، وبين الدولة والمواطن.

كنت أرى أن الدول، مثل الأنظمة المادية، لا تبقى متماسكة من تلقاء نفسها؛ فالنظام يحتاج دائماً إلى طاقة تحافظ عليه، ومؤسسات تجدد، وقيم تمنحه الشرعية، ووعى يقوم تحلله. أما إذا تركت الدولة لقوى الإهمال والفساد والجمود، فإنها لا تنهار بالضرورة في لحظة واحدة، بل تدخل في مسار بطيء من التفكك، يشبه ازدياد الإنتروبيا في الأنظمة المغلقة.

كُتبت ذلك قبل أن أعرف كتاب الثقافة المقاومة للإنتروبيا، Negentropic Culture لبيتر أيولوف، الصادر عام 2026، وهو الجزء الثاني من المجلد الثاني من مشروعه الفكري «ثلاثية سوء التواصل».

وحيث أطلعت عليه فوجئت بأن مؤلفه ينطلق من المفهوم نفسه، لكنه يطبقه على مجال آخر: كنت أبحث في إنتروبيا الدول والمؤسسات، بينما يبحث هو في إنتروبيا اللغة والمعنى.

لكنني أدركت أيضاً أنني كنت قد اقتربت من فكرته في مقالين سابقين عن «اختلاف المعاني وخضام التعريفات». تناولت في الأول كلمات التنوير والعلمانية والليبرالية، ثم تناولت في الثاني الصهيونية والفاشية ومعاداة السامية. في المقالات الثلاثة كنت أقرب، من طرق مختلفة، من حقيقة واحدة: إن المجتمع قد يبدأ في التفكك حين لا تعود كلماته تحمل معاني مشتركة، وأن إنتروبيا اللغة قد تسبق إنتروبيا الدولة.



حسام بدرأوى

مقاومة الإنتروبيا

لماذا يغيب «التفاهم الإنساني» الآن؟

1 من هو بيتر أيولوف؟

بيتر أيولوف أكاديمي بلغاري يعمل في مجال الإعلام والاتصال بجامعة صوفيا، حصل على درجتي ماجستير في الأدب والسينما، ثم الدكتوراه في الاتصال الجماهيري، وهو ما يفسر الطبيعة المركبة لكتابات: فهو لا ينظر إلى اللغة من زاوية اللسانيات وحدها، ولا إلى الإعلام بوصفه مجرد وسيلة لنقل الأخبار، بل يربط بين اللغة والفلسفة والسياسة وعلم النفس ونظرية المعلومات والثقافة الرقمية.

وقدّم في دراساته السابقة مفهوم «صناعة المعارضة» أو Propaganda (٢٠٠٠)، محاولاً تفسير الكيفية التي لم تعد بها الدعاية الحديثة تكفي بمساعة التأييد والقبول، بل أصبحت قادرة أيضاً على صناعة الغضب والرفض وتوجيههما. وفي «ثلاثية سوء التواصل» يطرح سؤالاً أكثر عمقا: كيف أصبح الإنسان يتواصل أكثر من أي وقت مضى، بينما تراجع قدرته على الفهم المشترك؟

أما كتاب «الثقافة المقاومة للإنتروبيا» فيحمل عنواناً فرعياً يلخص غايته: «ضد إنتروبيا الكلمات».

2 ملخصي للكتاب

تقوم الفكرة المركزية للكتاب على مفارقة بسيطة في ظاهرها، عميقة في دلالتها: لم تتكلم البشرية في أي عصر بقدر ما تتكلم اليوم، ومع ذلك لم يكن التفاهم الإنساني أكثر هشاشة مما هو عليه الآن. نحن نعيش وسط فيض لا ينقطع من الرسائل والتعليقات والخطب والصور والأخبار. تنتقل الكلمات في لحظة من أقصى الأرض إلى أقصاها، ويستطيع كل إنسان تقريباً أن يتحدث إلى العالم، لكن القدرة على الكلام لم تعد تعني القدرة على صناعة المعنى.

الكلمات تتكاثر، بينما يتراجع الفهم. ومن هنا يقدم الكاتب مفهوماً لافتاً هو «التقدم المخطط للغة»، ففي الاقتصاد الصناعي تُنتج بعض السلع لكي تصبح قديمة بعد مدة محدودة، فيضطر المستهلك إلى استبدالها. ويرى «أيولوف، أن شيئا مشابهاً يحدث للكلمات في عصرنا: فالنشرات السياسية والمصطلحات الإعلامية والتعبيرات الرقمية تظهر فجأة، وتمازج المجال العام، ثم تفقد معناها وتختفي لتحل محلها تغييرات جديدة.

لم تعد الكلمة تُصنع لكي تبقى، بل لكي تنتشر. ولم تعد وظيفتها دائماً أن توضح الفكرة، بل أن تحشد جمهوراً، أو تثير انفعالا، أو تستدعي رد فعل سريعاً. وهكذا تتحول اللغة من أداة للتفكير والتفاهم إلى مجموعة من الإشارات المؤقتة داخل دورات متلاحقة من التعبئة والاستقطاب.

يقسم «أيولوف» كتابه إلى أربع مراحل فكرية.. في القسم الأول، «الجهاز»، يبيّن الأدوات النظرية التي تسمح بالنظر إلى اللغة باعتبارها نظاماً معقداً. فكلمة ازداد إنتاج الرسائل، تراكمت حولها احتمالات التفسير وسوء التفسير، حتى يصعب التمييز بين الإشارة الأصلية وما تراكمت فوقها من تعليقات وتأويلات. وفي القسم الثاني، «التطور الثاني»، يعود إلى نشأة اللغة وعلاقتها باستخدام الأدوات والتعاون الاجتماعي وتطور التفكير التكراري؛ أي قدرة العقل على التفكير في أفكار، وصياغة كلام عن كلام سابق. ويرى أن الشبكات الرقمية أطلقت مرحلة تطورية ثانية للغة؛ فلم يعد الكلام يصف الواقع فقط، بل أصبح يدور حول كلام آخر، ثم يأتي تعليق على التعليق، وتفسير للتفسير، حتى تدخل اللغة في حلقات مغلقة لا تعود فيها الكلمات تشير إلى واقع خارجي بقدر ما تشير إلى كلمات أخرى.

أما القسم الثالث، «الإنتروبولوجيا»، فيبحث في إنتروبيا اللغة ذاتها؛ أي انتقالها التدريجي من المعنى المنظم والمشارك إلى التشتت التآويلي. كل جماعة تفهم الكلمات بطريقتها، وكل تيار يصنع قاموسه، وكل منصة رقمية تنتج سياقها الخاص. وهكذا قد يستخدم الناس الألفاظ لنفسها، لكنهم لا يتصدون بها المعاني نفسها. وحين تفقد الجماعة قدرتها على الاتفاق على معنى الكلمات لا يعود الحوار حواراً، بل يصبح تبادلًا للأصوات. وقد تنتقل اللغة عندئذ من التواصل إلى سوء التواصل، ثم إلى ما يمكن تسميته «اللا تواصل»: يتكلم الجميع، ولا يسمع أحد أحداً.

ثم يأتي القسم الرابع، «الإنجنتروبيا»، أو مقاومة الإنتروبيا، ليتساءل: كيف يمكن إنقاذ المعنى؟ يرى «أيولوف» أن الثقافة والتعليم والفلسفة والفن والمؤسسات القادرة على حفظ الذاكرة تمثل قوى مضادة للتفكك. وهذه المؤسسات لا توقف إنتروبيا اللغة نهائياً، لكنها تعيد تنظيم المعنى، وتمنح الكلمات شيئاً من الثبات، وتصنع جزراً من الفهم داخل محيط هائل من الضوضاء.

الثقافة المقاومة للإنتروبيا، إذن، ليست ثقافة ترفض التفكير، بل ثقافة تمنع التفكير من التحول إلى فقدان كامل للمعنى.

3 الخلاف على الكلمات

لم تكن هذه القضية غريبة عن تفكيري، فقد كتبت من قبل عن ثلاث كلمات أصبحت في حياتنا السياسية والثقافية ميادين للصراع: التنوير والعلمانية والليبرالية. لم يكن ما شغلني الدفاع عن ألفاظ بعينها، بل ما يحدث حين لا يعود المتحاورون مختلفين حول الفكرة نفسها، وإنما حول المعنى الذي يحمله كل منهم للكلمة. قد يقول أحدهم «العلمانية» ويقصد فصل

المؤسسات الدينية عن إدارة الدولة، مع احترام الدين وحرية الاعتقاد، بينما يسميها آخر مرادفاً للإلحاد ومحاربة الدين. وقد يقول إنسان «الليبرالية» ويقصد الحرية والمساواة وحقوق المواطن، بينما يفهمها آخر بوصفها انفلاتاً أخلاقياً أو عداً للقائم، وقد تُستعمل كلمة «التنوير» للدلالة على أعمال العقل والخروج من الوضائية، ثم يعاد تعريفها أيديولوجياً حتى تصبح اتهاماً بالكفر أو التنكر للهوية.

في مثل هذه الحالات يبدو الناس وكأنهم يتجادلون حول فكرة واحدة، بينما هم في الحقيقة يتحدثون عن معانٍ مختلفة تختبئ تحت اللفظ نفسه. هنا لا يكون الخلاف فكرياً فقط، بل يصبح اضطراباً في البنية الدلالية للمجتمع. تنقسم الكلمة الواحدة إلى معانٍ متعارضة، ثم تتحول هذه المعاني إلى هويات، والهويات إلى مسكرات، وسوء التعريف إلى خصومة سياسية أو دينية قد تصل إلى الإقصاء والتكفير والعنف.

وهذا تحدياً ما يمكن أن نسميه، بلغة أيولوف، «إنتروبيا الكلمات»: تظل الكلمة موجودة ومتداولة، لكن معناها ينتفت بين الجماعات، فتفقد قدرتها على بناء معانٍ مشتركة للفهم. كنت قد عبرت عن ذلك بقولي إن الاسم ليس هو الحقيقة؛ فلو أطلقنا على الورد اسمًا آخر، فلن نفقد رائحتها ولا جمالها. لكن المشكلة تبدأ عندما ننسب المعنى ونقاتل من أجل الاسم، أو عندما تستولي جماعة سياسية أو دينية على لفظ ما، وتمنحه تعريفاً مشوهاً، ثم تحاكم الآخرين وفق التعريف الذي صنحته هي. إن التحكم في تعريف الكلمات صورة من صور المنح في الوعي؛ فالسلطة لا تحتاج دائماً إلى منع الناس من الكلام، فقد يكفيها أن تغير معنى الكلمات التي يتكلمون بها.

4 حروب المعنى

عدت إلى الفكرة نفسها في مقال آخر تناولت فيه ثلاث كلمات أشد اشتعالاً: الصهيونية والفاشية ومعاداة السامية. وهنا لم يعد اضطراب التعريف مجرد خلاف فكري، بل أصبح جزءاً من صراع تتداخل فيه الهوية والدين والسياسة والتاريخ والدم.

فالصهيونية ليست هي اليهودية؛ الصهيونية حركة سياسية قومية ظهرت في أوروبا أواخر القرن التاسع عشر، بينما اليهودية دين وهوية ثقافية وتاريخية أقدم منها بقرون طويلة. ولذلك وجد يهود رفضوا الصهيونية منذ نشأتها، كما يوجد اليوم يهود يعارضون سياسات دولة إسرائيل أو يرفضون احتلال الأراضي الفلسطينية. لكن الصهيونية نفسها لم تبق تعريفاً واحداً جامداً؛ فقد ظهرت داخلها تيارات دينية وعلمانية وعملانية وتنقيحية واستيطانية. ولذلك فإن النقد الدقيق لا يكفي بإطلاق الاسم، بل يحدد

5 الاستيلاء السياسي على الكلمات

هنا أجد أن تجربتي في التفكير تصنيف إلى طرّح «أيولوف» بعداً آخر. فالكتاب يركز على تشتت المعنى بسبب كثافة الاتصال وسرعة تداول الرسائل، لكن تشتت المعنى لا يحدث دائماً بصورة تلقائية أو بريئة؛ فقد يكون صناعة واعية. يمكن أن نسمي ذلك «الاستيلاء السياسي

على الكلمات»: أن تستحوذ قوة سياسية أو دينية أو إعلامية على تعريف المصطلح، ثم تستخدم تعريفها الخاص لمحاكمة الآخرين. وهذا أبعد من «التقدم المخطط للغة» الذي يتحدث عنه «أيولوف»، إنه «التشويه المخطط للتعريف».

تشوّه الكلمة، ثم يتكرر التشويه، حتى يحل التعريف الدعائي محل التعريف التاريخي. وبعد ذلك لا يعود الناس يناقشون الفكرة، بل الصورة الذهنية المصنوعة عنها. وهكذا يمكن القضاء على التنوير بتعريفه إلحاداً، وعلى العلمانية بتعريفها عداً للدين، وعلى الليبرالية بتعريفها انحلالاً، وعلى نقد إسرائيل بتعريفه كراهية لليهود، أو على حق اليهود في الأمان بتصويره موافقة بالضرورة على سياسات إسرائيل.

عندئذ لا تفقد اللغة دقتها فقط، بل تفقد براءتها أيضاً، وتتحول إلى ساحة تمارس فيها السلطة نفوذها.

6 إنتروبيا الدولة

تكمّن قوة كتاب «أيولوف» في أنه لا يعامل أزمة التواصل باعتبارها مجرد نتيجة للأخبار الكاذبة أو سوء استخدام وسائل التواصل الاجتماعي، بل يراها أزمة أعمق تصيب العلاقة بين اللغة والحقيقة.

فالخبر الكاذب يمكن تصحيحه، أما إذا فقدت كلمة «الحقيقة» نفسها معناها المشترك، فمن أين يبدأ التصحيح؟

وإذا أصبح كل رأي «حقيقة بديلة»، وكل واقعة «وجهة نظر»، وكل معرفة «سردية»، فإن الخطر لا يقتصر على وقوع الناس في الخطأ، بل يمتد إلى انهيار المعيار الذي يسمح أصلاً بالتمييز بين الصحيح والخطأ.

وهنا يلتقي الكتاب مع فكريتي عن «إنتروبيا الأمم»، فالدولة لا تتفكك فقط عندما تنهار مؤسساتها المادية، بل قد يبدأ تفككها حين تفقد كلماتها العامة معناها.

عندما يصبح الدستور نصّاً لا علاقة له بالممارسة، والقانون شعاراً لا يسرى على الجميع، والمواطنة لفظاً لا يحمل حقوقاً متساوية، والديمقراطية انتخابات بلا تداول حقيقي للسلطة، فإن إنتروبيا اللغة تكون قد سبقت إنتروبيا الدولة.

إن المؤسسات مبنية في النهاية من كلمات تحولت إلى التزامات: الدستور كلمات، والقانون كلمات، والعقد الاجتماعي كلمات، والوعد السياسي كلمات. لكنها لا تصبح واقعاً إلا حين يحتفظ المجتمع باتفاقه على معناها، وتحتفظ السلطة باحترامها لما يفرضه تلك الكلمات من التزامات.

فإذا انفصلت الكلمات عن الأفعال، بدأ بناء الدولة يتآكل، حتى لو ظلت جدرانها واقفة.

7 هل النظام دائماً فضيلة؟

مع ذلك، ينبغي التعامل بحذر مع استعارة الإنتروبيا من الفيزياء. فالإنتروبيا في الديناميكا الحرارية مفهوم علمي دقيق، وليست مجرد مرادف للفوضى. أما استخدامها في تحليل اللغة والثقافة والدولة فهو استخدام فلسفي يضيء بعض جوانب الواقع، لكنه لا يحول التاريخ والجمع إلى قوانين فيزيائية.

كذلك لا يكون النظام دائماً خيراً، ولا تكون الفوضى دائماً شراً. فقد يكون النظام استبداداً محكماً، وقد تحمل لحظة الاضطراب إمكان ولادة نظام أكثر عدلاً. وقد تتفكك لغة قديمة لأنها لم تعد قادرة على استيعاب واقع جديد، فيكون تفككها شرطاً للإبداع، لا علامة على الانحطاط. لذلك ليست القضية أن نقاوم كل تغير، بل أن نميز بين التغير الذي يخلق معنى جديداً، والتفكك الذي يجعل صناعة أي معنى مستحيلة. فالثقافة المقاومة للإنتروبيا ليست ثقافة جامدة، ولا سلطة تفرض تعريفاً واحداً على الجميع، وإنما ثقافة تحمي شروط الحوار، دقة المصطلح، واحترام الحقيقة، والتمييز بين الرأي والواقعة، والاستعداد لمراجعة التعريفات، والقدرة على الاختلاف من دون إلغاء المجال المشترك.

8 الدفاع الأخير عن المعنى

يقول «أيولوف»: «حين تتكاثر الكلمات أسرع من المعنى، يصبح الصمت الملاذ الأخير للحقيقة». لكنني لا أظن أن الصمت وحده يكفي. فالصمت قد يعني الحقيقة، لكننا نتبع التفسير من الانفصال أن يعيد بناء المجال العام.

نحن نحتاج إلى كلام أقل ضجيجاً وأكثر مسئولية، وإلى تعميم لا يكتفى بتقليد الكلمات، بل يدرب العقل على فحص معانيها، وإلى إعلام يدرك أن مهمته ليست زيادة عدد الرسائل، بل تقليل فقدان المعلومات والفهم. نحتاج إلى ثقافة تستعيد قيمة التمثل والدقة والسياق والذاكرة والإصغاء. ثقافة لا تمنع تعدد التفسيرات، لكنها تمنع التفسير من الانفصال الكامل عن الحقيقة، ولا تجعل الاتفاق شرطاً للحوار، لكنها تجعل فهم ما يقصده الآخر شرطاً للاختلاف معه.

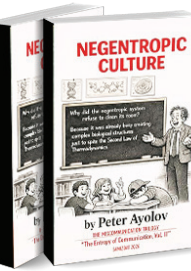
لقد كتبت عن إنتروبيا الأمم قبل أن أعرف كتاب بيتر أيولوف، وكتبت عن خصام التعريفات قبل أن أقرأ حديثه عن إنتروبيا الكلمات، ثم جاء الكتاب ليكشف لي أن هذه المسارات لم تكن منفصلة. فالإنتروبيا الكلمات قد تكون بداية إنتروبيا المجتمع، وإنتروبيا المجتمع تنهت لإنتروبيا الدولة. وحين تفقد الكلمات معناها، تفقد المؤسسات شرعيتها، ويتحول الوطن إلى أصوات متنافسة لا يجمعها عقد ولا حقيقة مشتركة.

وربما تبدأ مفارقة انهيار الأمم من مكان يبدو صغيراً: أن نستعيد احترام الكلمة. فالخاضرات لا تسقط فقط عندما تعجز عن إنتاج القوة أو الثروة، بل قد يبدأ سقوطها عندما تظل تتكلم طويلاً، من دون أن يعود أحد قادراً على فهم ما تقول.



بيتر أيولوف

بيتر أيولوف أكاديمي بلغاري يعمل في





قطار فوق السحاب

فصل من رواية

«من أجل عينيكِ عشقت الهوى»

كان الفجر قد ولد على استحياء، كطفل فتح عينيه أول مرة على الدنيا فخاف من صمتها.

كانت محطة القطار شبه خالية، إلا من بعض العمال النائمين على مقاعد خشبية قديمة، ورجل يبيع الشاي في أكواب ورقية، وقطط تنهادي بين القضبان كأنها أصحاب المكان الحقيقيون.

كانت مصابيح المحطة الصفراء تلمع وترتعش فوق الرصيف، بينما يتسلل الهواء البارد من كل ناحية، حاملاً رائحة الحديد والرطوبة وقهوة بعيدة.

عند آخر مقعد قريب من اللوحة الإلكترونية، وقف شاب أنيق، طويل القامة، هادئ اللامع، يرتدي معطفاً رمادياً خفيفاً فوق قميص أبيض، وفي يده كتاب قديم غلاف بني، تأكلت أطرافه من كثرة القراءة.. كان اسمه أحمد.

لم يكن أحمد من النوع الذي يستعجل الأشياء، حتى وهو ينتظر القطار، كان واقفاً كأن الزمن توقف معه، كانت عيناه ثابتتين على السطور، وأصابعه تقلب الصفحات برفق، كأنه يخشى أن يوقظ الكلمات من نومها. لم يكن يقرأ لمجرد قتل الوقت، بل لأنه يبحث عن شيء بين السطور.. شيء لا يفهمه هو نفسه.

فجأة، خرجت من سماعات المحطة القديمة خشخشة خفيفة، ثم انساب بعدها صوت موسيقى مألوفة، دافئة، عتيقة، صوت يجعل حتى الجدران تنصت.

كانت أغنية أم كلثوم «أنت عمري.. رفع أحمد عينيه عن الكتاب ببطء. كان في الحن شيء جذب روحه من بين الضحكات.. أغلق الكتاب، ووضع أصبعاً مكان الصفحة حتى لا تضيع، ثم ابتسم ابتسامة صغيرة، ابتسامة من تذكر شيئاً لم يعيشه، أو حن إلى زمن لم يكن موجوداً فيه. بدأ يندفن مع الموسيقى بصوت منخفض، يكاد يكون همساً، سار على الرصيف بهدوء، والكتاب في يده، بينما تملأ السماعات المحطة بصوت السمت، كان الفجر كله افترش مقاماً موسيقياً واحداً.

خطوة وراء خطوة، أخذ يتبعد عن مكان الانتظار، كانت عيناه تنتقلان بين لافتات المحطة القديمة، والسلام، والنوافذ المغلقة، والضباب الخفيف الواقف عند نهاية الرصيف، إلى أن راه.

باب صغير في آخر الرصيف، يكاد يكون مستحيلاً أن يرى إلا لمن اقترب منه، كان الباب من خشب داكن، بالغ القدم، كأنه لا ينتمي إلى المحطة ولا إلى هذا الزمن كله، وفوقه مصباح صغير مطفأ، وعلى الباب لافتة نحاسية محفور عليها كلمة واحدة: «مكتبة». توقف أحمد أمامه.

ضحك في سره، ثم قال بصوت منخفض «مكتبة؟ في محطة قطر؟».

نظر خلفه، كان الرصيف خالياً، لا يزال موعده القطار بعيداً، والموسيقى ما زالت تعمل، كأنها تشجعه على الدخول.

وضع يده على القبض، كان يبارداً بصورة غريبة؛ برودة لا تشبه برودة المعدن، بل برودة الحجر في مقبرة قديمة، ومع ذلك، كان فضوله أقوى.

فتح الباب ودخل. ما إن عبر العتبة حتى اختفى صوت المحطة.

لا أغنية، لا سماعات، لا صفارات قطارات، ولا خطوات عمال.

هدوء واسع، عميق، كأن المكان لم يدخله صوت منذ سنوات.

كانت المكتبة أوسع بكثير مما يوحي به الباب، رفوف طويلة تمتد من الأرض إلى السقف، وكتب بكل الألوان والأحجام، وسلاالم خشبية متحركة، وغبار خفيف فوق الطاولات، ونوافذ عالية يدخل منها ضوء أزرق ناعم، رغم أن أحمد كان متأكداً أن الخارج لا يزال في الفجر.

سار بين الرفوف مبهوراً. كان على كل رف لافتة صغيرة مكتوبة بخط جميل

تاريخ الملوك رسائل لم تصل قصص لم تكتمل أحلام ضائعة مدن لم تولد بعد حب عبر الأزمنة توقف أحمد عند الرف الأخير. «حب عبر الأزمنة».

سحب كتاباً من الرف، كان غلافه أخضر داكناً، وعليه زخرفة ذهبية على هيئة بوابة، فتحه، فوجد في الصفحة الأولى عبارة مكتوبة بخط واضح (أحياناً لا يختار الإنسان الرحلة.. بل تختاره الرحلة، لأنها تأخرت كثيراً في الوصول إليه).

ابتسم أحمد.

«كلام كبير على الصباح». جلس على كرسي قريب، وبدأ يقلب الكتب، كتاب عن مدينة القاهرة قبل الزحام، وآخر عن نساء حكمن من الظل، وثالث عن قطارات لم تكن تسير على القضبان، وكتاب صغير بعنوان «حين تقع الأميرة في حب الغريب».

ما إن لع العنوان حتى ضحك. «واضح أن المكتبة دي أتتبعه عندما لا لكنه لم يكن يعرف أنه هو نفسه على وشك الدخول في دراما من النوع الذي لا يصدقه عقل».

مر الوقت دون أن يشعر، دقيقة صارت عشراً، وعشر دقائق صارت أكثر، حتى قطع الصمت صوت بعيد، كأنه قادم من عالم آخر. صفارة قطار.

انتفض أحمد.

«القطار». أغلق الكتاب بسرعة ووضعه مكانه، لكنه عندما نظر حوله وجد الرفوف كلها متشابهة، اختفى العمر الذي دخل منه بين عشرات الممرات، بدأ يمشى بسرعة، ثم ركض.

«أنا دخلت متين؟ الباب كان هنا.. لا، هنا؟» كانت الأبواب كلها متشابهة. وكل رف بدا كأنه يتحرك عندما يتسبح عنه بنظره.

تكررت الصفارة، أقرب وأعلى.

لح أحمد باباً أمامه في نهاية ممر ضيق، كان له اللون نفسه، والخشب الداكن نفسه، ركض نحوه، فتحه بعجلة، وخرج. لكنه لم ينتبه إلى اللافتة الصغيرة المثبتة بجانب الباب.

كان مكتوباً عليها «بوابة لزمان آخر».

خرج أحمد راكضاً. وجد نفسه من جديد على الرصيف، كان القطار واقفاً، وأبوابه تغلق.. من غير تفكير، ركض وصعد إلى آخر عربة قبل أن يتغلغل الباب بثنائية واحدة.

وقف يلهث، مستنثداً إلى الباب. «الحمد لله.. لحقت».

بدأ القطار يتحرك. عدل أحمد نظارته، ومسح بخار أنفاسه عن العدسة، ثم نظر من النافذة.

في البداية ظن أن الضباب يغطي القضبان، لكن بعد ثوان، توقف قلبه. لم تكن هناك قضبان.

ولا أرض.

كان القطار يسير فوق السحاب. تحتمل بحر أبيض واسع من الغيوم، وفوقهم سماء مفتوحة بلون الفجر، كانت الشمس تخرج من بعيد، والقطار يشق السحاب كأنه مركب في بحر سماوي.

تراجع أحمد خطوة إلى الخلف.

«لا يا دة؟». نظر داخل العربة، كانت المقاعد خالية.. لا ركاب، لا كمسرى، لا أحد غيره وصوت العجلات، رغم أن العجلات نفسها لا تسير على شيء.

تسارعت دقات قلبه. «أنا نايم؟ أكيد نايم، أو يمكن ركبت القطر الغلط.. بس قطر غلط إيه اللي ماشى فوق السحاب؟».

ركض إلى العربة التالية، كانت فارغة، والتي بعدها فارغة أيضاً، كان القطار كله خالياً، نظيفاً، قديم الطراز، يستأثر مخمليه ومقاعد من خشب مصقول، كأنه خرج من فيلم قديم.

فجأة، جاء صوت من مكبر صغير فوق الباب، كان صوت رجل كبير، هادئ، كأنه انتظر هذه اللحظة منذ زمن.

«الرحلة تبدأ من هنا يا فتد..».

توقف أحمد مكانه.

«رحلة؟ إيه؟ ومين بيتكلم؟».

أكمل الصوت

«برجاء عدم محاولة النزول قبل الوصول، الزمن بيمنس اليه بيتزل في النص».

بلغ أحمد ريقه.

«ينسى؟ يعني إيه الزمن ينسى؟».

لم يجبه أحد.

دخل القطار في كتلة كثيفة من السحاب، صار كل شيء حوله أبيض، للحظة، لم ير سوى انعكاس وجهه في الزجاج.. شاب أنيق، هادئ، لكن عينيه ممتلئتان بالخوف والحيرة.

ثم خرج القطار فجأة من السحاب.

لكن العالم الذي ظهر أمامه لم يكن العالم الذي يعرفه.

كانت القاهرة.. لكنها ليست القاهرة. مآذن عالية، وقياب ذهبية، وشوارع مرصوفة بالحجر، وعربات تجرها الخيول، وناس بملايس قديمة؛ رجال بعمائم وجلابيب فاخرة، ونساء بفساتين طويلة وأغطية رأس مطرزة، وباعة ينادون على بضائعهم، وروائح عطور وتوابل وخبز ساخن تتصاعد من السوق.

دخل القطار رصيفاً آخر، لكنه كان رصيفاً غريباً، مبنيًا من حجر أبيض، تحيط به أعمدة مزخرفة، وفوقه قناديل نحاسية مشتعلة رغم نور الصباح.

افتتح الباب. وقف أحمد متردداً.

عاد الصوت من جديد «وصلنا يا فتد..».

نزل أحمد ببطء، وكل خطوة كان يشعر أنها تبعده عن حياته القديمة أكثر.

نظر حوله وهمس «أنا فين هنا؟».

لم يرد أحد.

بدأ يمشى، وعيناه عاجزتان عن الثبات على شيء من كثرة الجمال، كانت المدينة أمامه حية، صاخبة، لكنها ساحرة في الوقت نفسه، القاهرة كأنها ترتدي تاجاً، كان النيل ظاهراً من بعيد، فضياً لامعاً، تسير عليه مراكب صغيرة بهوء، فوق الأسطح يطير الحمام، وفي الأتربة يركض الأطفال خلف بعضهم، وضحكاتهم تعمد كأنها موسيقى خفيفة.

«بلا يا فتد؟».

كان صوتاً رقيقاً واضحاً، لكن فيه أمراً وفنად صبر.

«بلا يا سندس، بوابات القاهرة مش بتحب البنات اللي بتتأخر عن مواعيدها، والمملك لو عرف إننا اتأخرنا كده في رحلتنا للعراق، هيعمل مشكلة كبيرة».

تجمد أحمد مكانه.

أدار رأسه ناحية الصوت.

كانت واقفة على بعد خطوات منه.

فتاة في أوائل العشرينيات، ترتدي فستاناً حريريًا بلون العاج، عليه تطريز ذهبي ناعم، ومقاعد من خشب مصقول، كأنه خرج من فيلم قديم.

فجأة، جاء صوت من مكبر صغير فوق الباب، كان صوت رجل كبير، هادئ، كأنه انتظر هذه اللحظة منذ زمن.

«الرحلة تبدأ من هنا يا فتد..».

توقف أحمد مكانه.

«رحلة؟ إيه؟ ومين بيتكلم؟».

أكمل الصوت

«برجاء عدم محاولة النزول قبل الوصول، الزمن بيمنس اليه بيتزل في النص».

بلغ أحمد ريقه.

«ينسى؟ يعني إيه الزمن ينسى؟».

لم يجبه أحد.

دخل القطار في كتلة كثيفة من السحاب، صار كل شيء حوله أبيض، للحظة، لم ير سوى انعكاس وجهه في الزجاج.. شاب أنيق، هادئ، لكن عينيه ممتلئتان بالخوف والحيرة.

ثم خرج القطار فجأة من السحاب.

لكن العالم الذي ظهر أمامه لم يكن العالم الذي يعرفه.

كانت القاهرة.. لكنها ليست القاهرة. مآذن عالية، وقياب ذهبية، وشوارع مرصوفة بالحجر، وعربات تجرها الخيول، وناس بملايس قديمة؛ رجال بعمائم وجلابيب فاخرة، ونساء بفساتين طويلة وأغطية رأس مطرزة، وباعة ينادون على بضائعهم، وروائح عطور وتوابل وخبز ساخن تتصاعد من السوق.

دخل القطار رصيفاً آخر، لكنه كان رصيفاً غريباً، مبنيًا من حجر أبيض، تحيط به أعمدة مزخرفة، وفوقه قناديل نحاسية مشتعلة رغم نور الصباح.



أحمد منصور

دخل القطار

في كتلة

كثيفة من

السحاب

وصار كل

شيء حوله

أبيض للحظة

فلم يرَ سوى

انعكاس

وجهه في

الزجاج



«أميرة».

كرر أحمد الكلمة في سره.

«أروى».

هبط الاسم على قلبه بهدوء غريب، كأنه اسم كان يعرفه منذ زمن ثم نسيه.

مشى أروى مع سندس بسرعة، ولكنها ختم تلتفت، سقط منها منديل حريري أبيض صغير، ومعه بضعة قطع نقدية تدرجرت على الأرض الحجرية.

انحنى أحمد بسرعة وجمعها.

كان على المنديل تطريز صغير بحروف عربية قديمة.

«أروى بنت الملك ناصر الدين».

أما النقود، فكانت مختلفة عن أي عملة رآها من قبل، معدنها ثقيل، وعليها ختم ملكي وتاريخ قديم يعود إلى زمن الملوك والقصور والجواري في مصر.

نظر أحمد إلى العملة، ثم إلى الشارع.

«لا.. مستحيل».

رفع عينيه يبحث عن أروى، فوجدها قد اختفت وسط الزحام.

كان يستطيع أن يعود إلى القطار، كان يستطيع أن يركض إلى الرصيف ويبحث عن الباب، كان يستطيع أن يفعل أي شيء عاقل.

لكن المنديل كان في يده.

والاسم كان في أذنه.

والفضول، كما أدخله المكتبة، جذبته هذه المرة نحو مصير أشد غرابة.

بدأ يسير في الاتجاه الذي ذهبت منه أروى وسندس.

كانت كل خطوة في شوارع القاهرة القديمة تكشف له عن أن الكتب كانت ناقصة دائماً، الكتب تحكي عن الأحداث، لكنها لا تقول إن الشوارع كانت تملأ بباعة ينادون على الرمان كأنه جواهر، ولا إن العطارين كانوا يفرشون القرفة والقرنفل كأنها كنوز، ولا إن الخيول كانت تلمع في الشمس، ولا إن الناس كانوا يميزون الغريب من أول نظرة.

وكان ذلك واضحاً جداً في نظراتهم إليه.

وقف طفل صغير أمامه وقال «انت جاي من بلاد الفرجة؟».

نظر إليه أحمد وقال «لا.. أنا جاي من مدينة نصر».

رمش الطفل بعينيه.

«ده مملكة؟».

تهدى أحمد.

«أحياناً بحسها كده فعلاً».

أكمل طريقه وهو يحاول أن يتذكر كل ما قرأه عن القاهرة في العصور القديمة، إن كان هذا الزمن فعلاً من زمن الملوك، فالقصر غائباً قريب من المنطقة العالية، والبوابات التي تحدثت عنها أروى قد تكون بوابات المدينة الداخلية.

لكنه لم يكن يعرف أن المعرفة عندما توضع في امتحان حقيقي تبدو أضعف بكثير من الخيال.

الرواية للشاعر أحمد منصور

هبط الاسم على قلبه بهدوء غريب

كأنه اسم كان يعرفه منذ زمن ثم نسيه



لم يكن منهم، كان مغرمًا فقط بما يفعلون، لكنه كان يقترب ببطء؛ حق أصبح على بُعد خطوات.

في الوقت الذي أعلن فيه شباب السينمائيين عن تمردهم على السينما التقليدية السائدة، وأسسوا جماعة السينما الجديدة «١٩٦٨»، كان هو بعيدًا، ولم يكن شريكًا في الحلم بسينما جديدة، ولم يدرس السينما في معاهد متخصصة، بل اعتمد على قراءة الكتب والشغف الذاتي، وبدأ عمله مساعدًا للمخرج إبراهيم الشقنقيري. لقد دخل عالمهم من بوابة الإخراج التلفزيوني والتسجيلي.



علاء أبوزيد

سعيد

مرزوق

النسخة السينمائية من العلم والإيمان



يتغذى الشك في نفس مرسى بسبب عزلته وماضيه وذكرياته، فيبدأ بتخيل وهما حول وجود علاقة خيانية بين زوجته الشابة ومساعد الشاب «نور»، رغم أنه لا توجد خيانة حقيقية وقعت على أرض الواقع.

يستعرض الفيلم بطريقة بصرية ونفسية فريدة كيف يتحول مرض الغيرة والشك إلى لعنة ومدمر نفسي يسحق الإنسان من الداخل.

وتستطيع أن ترصد بسهولة ولع سعيد مرزوق بتقديم أفلام اجتماعية على خلفية أفكار دينية.

فيلم «أريد حلاً» يبحث في أحقية الزوجة بالطلاق عندما تسوء العشرة بين الزوجين، وينجح في أن يكون سببًا في تغيير قانون «الأحوال الشخصية».

جاء فيلم «أريد حلاً»، الذي قامت بطولته الفنانة فاتن حمامة في المرتبة الـ ٢١، لقائمة أفضل ١٠٠ فيلم في تاريخ السينما المصرية، فهو أول فيلم عربي حاول الكشف عن

الثغرات التي يحتويها قانون الأحوال الشخصية في مصر، وأسهم في تغييره، فهو نموذج للسينما الملتزمة الجادة التي ناقشت قضايا حيوية مصيرية في المجتمع المصري، كما أن قصة الفيلم تنتم بالجرأة والشجاعة في مواجهة الموروث

الراكذ الذي يلجأ إلى فهم مغلوط للدين.

الفيلم مأخوذ عن قصة الكاتبة حسن شاه، وحوار الكاتب سعد الدين وهبة، وإخراج سعيد مرزوق، وأنتج عام ١٩٧٥.

«أريد حلاً» يعتبر أول حوار وجدل بين السينما وقانون الأحوال الشخصية، فهو يفجر قضية اجتماعية بالغة

الخطورة، وهي الطلاق، وتكمن الخطورة في أن «مرزوق» قد ناقش حق المرأة في طلاق، بل وقف

بجانبها في المطالبة بالتعامل معها كإنسان له مطلق الحرية في تقرير مصيره، كما أنه حاول الكشف عن الثغرات التي يحتويها

قانون الأحوال الشخصية، علمًا بأنه في هذا الفيلم قد ناقش بشكل جاد

مشاكل المرأة العربية وحقوقها، مع محاولته إبراز الظروف

القانونية التي تعيشها في ظل القوانين الوضعية.

يعتبر فيلم «أريد حلاً» أول فيلم يتكلم في مصر عن الخلع، وذلك من خلال

المشهد الذي دار بين فاتن حمامة ووزير العدل، عندما

اشتكت للوزير وقالت له: «إن الرسول جاء له زوجة ثابت بن قيس، وقالت لا

أعترض عليه في خلق أو دين، إنما لا أطيقه بغضا، فأمر الرسول بتخليقها».

ولد سعيد مرزوق في القاهرة لأسرة فقيرة، وتولى

مسئولية أسرته في سن مبكرة بعد وفاة والده.

اختيرت ثلاثة من أفلامه ضمن قائمة أفضل ١٠٠ فيلم مصري في القرن العشرين، هي: «زوجتي والكلب» (١٩٧١)

أول أفلامه الروائية الطويلة، «أريد حلاً» (١٩٧٥)، «المنذون» (١٩٧٦) عن قصة الكاتب نجيب محفوظ.

ومن أعماله الأخرى البارزة، «أعداء الحرية» (١٩٦٧) فيلم تسجيلي فاز بجائزة مهرجان «لايبيز» بالمانيا، «طبول» (١٩٦٨) نال عنه جائزة الدولة في الإخراج والتصوير

والمونتاج، «المختصون»، «هدى ومعالي الوزير»، «المرأة والساطور».

في منتصف الثمانينيات، وفي ظل هيمنة الإسلام السياسي على النقابات والجامعات واختراق وسائل الإعلام

بتغاغل من نظام مبارك، قدم المخرج سعيد مرزوق فيلم «إنقاذ ما يمكن إنقاذه».

يعود نبيل إلى مصر بعد غياب ١٨ عامًا؛ ليسترد قصر والده بعد أن رُفعت عنه الحراسة، يتعرف على المدرسة «أمل»،

يفاجأ بصديقه عمر وقد أصبح ثريًا من تجارة المخدرات ورجل أعمال له نفوذ، ينجح عمر في جذب نبيل إلى عائلته، وينتقل بسهراته إلى القصر الذي يتحول إلى وكر للانحراف.

بعد أن تحول قصر العائلة التاريخي - الذي يمثل المبادئ والأصالة - إلى وكر للانحراف وتجارة المخدرات وسهرات

الفساد تحت سلطة «عمر» (محمود ياسين) والمال الحرام، تنتهي الأحداث بتدخل الشرطة ومصادرة القصر.

والقرار بتحويل القصر إلى مدرسة قرآن وحضانة، يحمل دلالة رمزية صارخة، فهي محاولة - كما يرى الفيلم - لإعادة

بناء الروح والأجيال الجديدة من الصفر، وتطهير المكان الذي دثسه الفساد عبر العلم والإيمان والبراءة.

أثارت نهاية الفيلم، وما تضمنته من رموز دينية وأخلاقية، جدلًا رقابيًا واسعًا وقتها، حيث أتهم الفيلم حينها بالتشهير

المباشر بتيار معين.

مبكرًا ومع فيلم «زوجتي والكلب» (١٩٧١) أول أفلام المخرج سعيد مرزوق، يؤسس لسينما تستند على خلفية دينية

أخلاقية غير مباشرة، وتختفي وراء براعة الصورة المتحررة والمتحركة على السينما التقليدية.

تدور أحداث فيلم «زوجتي والكلب» حول «الريس مرسى» (محمود مرسى)، وهو حارس فنار يعمل في مكان بعيد

ومعزول عن البشر.

يتزوج مرسى حديثًا من الفتاة الشابة «سعاد» (سعاد حسني)، وقبل أن يعود إلى عمله في الفنار، يروى لمساعدته

الشاب «نور» (نور الشريف) قصصًا ومغامرات وهمية أو سابقة له مع النساء.

بداية الشك والوساوس: يطلب مرسى من مساعدته نور أن يرسل خطابًا لزوجته «سعاد» خلال إجازته، ولكن سرعان ما

يسيطر عليه الندم وتتملكه الهواجس والوساوس الشديدة تجاه زوجته.