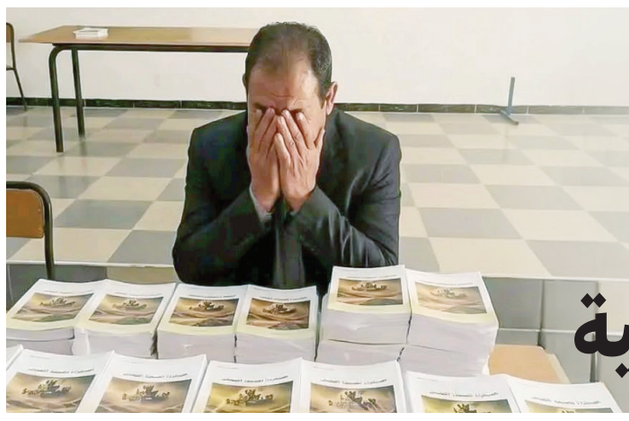


شكـر الله سعيكـم!

دموع حامد ياسين تكتب شهادة وفاة الثقافة العربية

حرف

إصدار إلكترونى يصدر عن مؤسسة «الدستور» للطباعة والنشر

العدد 147

المحرر العام: محمد الباز

الأربعاء
21 أكتوبر 2026
10 جمادى الأولى 1448
11 بابة 1743

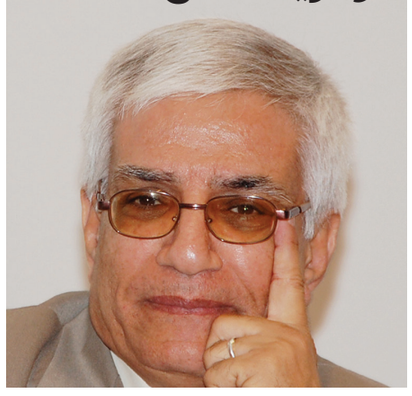
عقيدة الدم والرصاص

العقل الحوثى.. إحداثيات الدين وتقلبات السياسة



أبو التاريخ

سرادق من ورق فى وداع أحمد زكريا الشلق



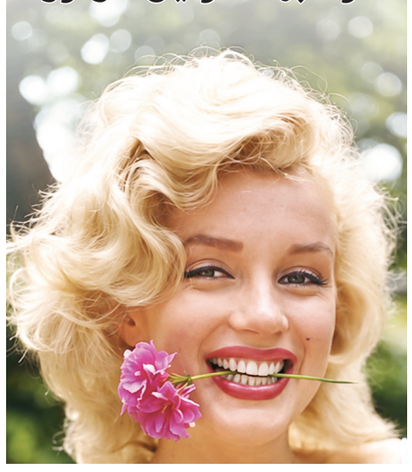
أبناء رفاعة

استعادة الوصية الأخيرة لبهاء طاهر



الجميلة تقرأ

الجريمة التى لم ترتكبها مارلين مونرو



محمد خان



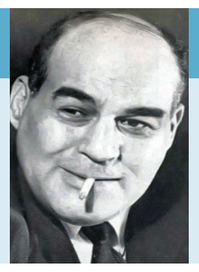
الكاتب جرجس صفوت يحيى ذكرى المخرج محمد خان، عبر مقارنة لافتة بين «عالم خان السينمائى» ورسالة الله للإنسان فى الكتاب المقدس.

مدحت صالح



الكاتب والشاعر محمد العسيرى يعيد قراءة التجربة الفنية للمطرب مدحت صالح، وكيف جسد «ترند الثمانينيات».

على أمين



الكاتب علاء أبوزيد يعيد اكتشاف سيرة الراحل على أمين، وأسرار محاولاته الخفية للهروب من الهيمنة الطاغية لشقيقه «مصطفى».

حلمى سالم



الكاتب أحمد الصغير يقدم قراءة جديدة لشعر حلمى سالم، وكيف منحه الشغف بالتجريب والخلق الشعرى تفردًا وخصوصية شعرية على المستويين الفنى والإنسانى.



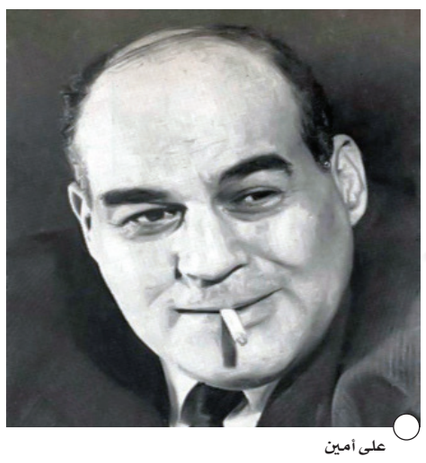
فى طريقك لدخول ماسبيرو من بوابة كورنيش النيل لا تستطيع أن تمر دون أن تلتفت يمينًا، حيث الفرش القديم للصحف والكتب والمجلات، حيث لم تعد الصحافة الورقية والمجلات تهيمن على الفرش بعد أن توارت فى مساحة صغيرة على الطرف المختفى للفرش نفسه، وفى المقابل تهيمن الكتب الجديدة والروايات الأعلى قراءة والمجلات العربية الملحقة بكتاب مهم هدية فوق العدد.

علاء أبوزيد

ابعد عنى يا مصطفى!



مصطفى وعلى أمين



على أمين



خيرية خيرى



على أمين والهروب الخفى من هيمنة توأمه

من بين الكتب الجديدة كتاب يدعوك للتوقف، لا سيما عندما تكتشف أن هذا الكتاب وهو الطبعة الثالثة، والذى يحمل عنوانًا لافتًا «هكذا تحكم مصر»، ومن إصدارات كتاب اليوم من تأليف على أمين، وليس كما توقعت أن يكون من تأليف مصطفى أمين.

وفيما كان المصعد ينقلنى للطابق الخامس كنت أفكر فى الإجابة على هذا السؤال:

عرفنا تقريبًا كل شىء عن مصطفى أمين فهل عرفنا كل شىء عن توأمه على أمين؟

ولدا فى ٢١ فبراير ومنذ لحظة الميلاد لم يفترقا إلا بالموت.

جملة استقرت عاطفيًا عند الحديث عن رحلة التوأم مصطفى وعلى أمين فى الحياة وعلى بلاط صاحبة الجلالة لكنها غير صحيحة، وهذا ما يدعو للدهشة، وإعادة النظر فى قراءة مشوار الأخوين.

عام ١٩٣١ سافر على أمين بمفرده إلى إنجلترا وحصل على بكالوريوس الهندسة ١٩٣٦، فيما سافر مصطفى أمين بمفرده إلى أمريكا والتحق بجامعة جورج تاون ودرس العلوم السياسية عام ١٩٣٨.

وللمفارقة فى الوقت الذى كان مصطفى أمين غارقًا فى بحر الصحافة المضطرب كان توأمه على أمين يعمل مديرًا لمكاتب عدة وزراء مثل التموين والمواصلات والمالية، ليس هذا فقط، بل عمل لفترة ملاكمًا قبل أن يتفرغ تمامًا للصحافة مع توأمه. وبعد القبض على مصطفى أمين وسجنه بتهمة التخابر خرج على أمين من مصر واختار ألا يعود، حيث ظل خارج البلاد لمدة تسع سنوات كاملة.

ليعيش مصطفى أمين عشرين سنة كاملة بعد رحيل توأمه. بالعودة إلى علم النفس نجد أن التوائم تعانى من مقارنات المحيطين بهم «الأهل، المعلمين، والأصدقاء» فى الذكاء أو الجمال أو النجاح. هذا يخلق نوعًا من المنافسة الصامتة أو الحساسية النفسية.

من هنا نستطيع أن نفهم لماذا كان مصطفى فى الضوء دائمًا ولماذا كان على متواريًا يُذكر فقط فى سياق الحديث عن توأمه مصطفى؟

هل نستطيع أن نقول إن على أمين كان لغزًا رغم ما هو معروف عنه فى رحلته المعلنة مع صاحبة الجلالة؟

كل الطرق تؤدى إلى مصطفى أمين فإذا أردت أن تتبع حياة على أمين الاجتماعية من حيث علاقته بالمرأة وغرامياته مع نجمات الوسط الفنى الغنائى والسينمائى، ستكتشف ضحالة المعلومات وغموض البيانات وفقر الحقائق، وستجد نفسك تذهب إلى الحياة الخاصة لتوأمه مصطفى أمين وحكايات وغراميات وأسرار تطرح أسئلة بلا إجابة للآن.

الزيجة العلنية والوحيدة المؤكدة رسميًا فى حياة مصطفى أمين كانت من السيدة إيزيس طنطاوى وهى أم ابنتيه رتيبة وصفية. أما فيما يتعلق بالزيجات السرية أو العرفية فقد ارتبط اسمه باثنين من أكبر قامات الفن فى العالم العربى. كشفت الدكتورة رتيبة الحفنى «المؤرخة الموسيقية» عام ٢٠٠٥ عن أن أم كلثوم تزوجت مصطفى أمين سرًا لمدة ١١ عامًا. وذكرت أن عقد الزواج العرفى كان بحوزة الرئيس جمال عبدالناصر، كما أكد الكاتب رجاء النقاش وجود خطابات متبادلة تبدأ بعبارة «زوجى العزيز». فى المقابل ينفى مقربون آخرون وصناع مسلسل «أم كلثوم» هذه الرواية، مؤكدين أن العلاقة لم تتخطَّ حدود الصداقة الوطيدة والعمل المشترك.

الفنانة شادية تداولت الأوساط الفنية روايات عن زواجهما عرفيًا. قيل إن الزواج تم سرًا بعد طلاق شادية من عزيز فتحى وقبل ارتباطها بالفنان صلاح ذو الفقار، وتُشير بعض الروايات إلى أن شادية تعرضت لمضايقات وتحقيقات أمنية بعد القبض على مصطفى أمين عام ١٩٦٥ بسبب طبيعة هذه العلاقة، ورغم انتشار هذه القصة إلا أنها ظلت تندرج تحت بند «الأسرار غير الموثقة رسميًا» ويعتبرها البعض مجرد شائعة نتيجة الصداقة القوية وكتابته لقصة فيلمها الشهير «معبودة الجماهير».

كان على أمين يتعمد أن يطرح نفسه كشخصية مستقلة لا تتماهى ولا تعيد تكرار شخصية توأمه مصطفى أمين فيأخذ طريقًا يختلف تمامًا فى حياته الاجتماعية حتى إننا نعرف بالكاد أنه تزوج من خيرية خيرى، وهى صحفية وممثلة مصرية وغير مشهورة على مستوى الصحافة ولا على مستوى التمثيل فهى من صحفيات دار «أخبار اليوم»، وممثلة تواجدت فى السينما المصرية خلال خمسينيات وستينيات القرن العشرين.

بجانب عملها الصحفى، شاركت كممثلة فى حوالى ٢٠ فيلمًا سينمائيًا ما بين عامى ١٩٤٨ و١٩٦٦. واشتهرت بتقديم أدوار المربية أو الخادمة الذكية و«الدادا».

ومن أبرز أعمالها فى السينما:

فيلم «ليلى العامرية» (١٩٤٨) فى دور أم قيس.

فيلم «جعلونى مجرمًا» (١٩٥٤) فى دور أم صبرى خادمة ياسمينا.

فيلم «رجل فى حياتى» (١٩٦١) فى دور الدادا أم الخير.

فيلم «القاهرة ٣٠» (١٩٦٦) للمخرج صلاح أبوسيف.

كما شاركت فى كتابة سيناريو فيلم «رسالة من امرأة مجهولة» (١٩٦٢) لفريد الأطرش ولبنى عبدالعزيز.

أحب على أمين لعبة الملاكمة وكان يعرف كيف يكسب خصمه بالضربة القاضية أو بمجمل النقاط، لكن مباراته التى خسرها كانت مع الحياة والتى هزمته بضربة قاضية قبل رحيل توأمه بعشرين سنة لتطرح الحياة سؤالًا.. من فيهما كان الملاكم على أم مصطفى؟



أُعيدُ ترتيبَ النُّجُومِ

د. سارة حواس

يَطْرُقُ الصَّمتُ بابَ الحديقةِ
آملًا أن يفقَهَ لُغةَ الشَّجَرِ
يا للهُراءِ! تأخَّرَ الوقتُ.

نامتِ الفَراشَةُ
على سريرِ القمرِ
غير آبهةٍ بجسدِهِ المُعْتِمِ.

للطُّيُورِ خَيَالٌ جامحٌ
تطيرُ فى السَّماءِ بأمانٍ
سَاذَجٍ
غير آبهةٍ بالصَّيادينَ.

تعَوَّدَ الصَّقرُ الأسْرَ
ينفُخُ فى القفصِ ليكبُرَ
يضربُ طُمُوحَهُ فى صِفْرٍ!

علَّقَ الجبلُ لافتةً
«هل من شريكٍ؟»
جبلٌ يُعانى الوَحْدَةَ!

ذهبتِ الرِّيحُ مسْرُورةً
على أملِ لقاءِ
شتاءٍ آخرَ.
أرفعُ يدَيَّ إلى السَّماءِ
لأعيدَ ترتيبَ النُّجُومِ
حولَ أبى.

بكَتِ الورَقَةُ
من فرْطِ حنينِها إلى
قصيدةٍ لم تُكتَبْ.

نفدَ القلمُ من فيضِهِ
فبكتِ القصائدُ.
قِصَّةُ جنينٍ غير مُكتَملٍ.

يلتفُّ الهواءُ حولَ رِجْلَيَّ
يلعَبُ الغُمِّيضَةَ
مع ريحٍ فاتَها القِطارُ.

تكْنُسُ الرِّيحُ
بقايا ألمٍ تخدَّرَ فى
العُشْبِ.
إنَّها هلاوِسُ تحدُثُ فى
النُّورِ.

«احتنقَ الهَوَى فى
صدُورِكُم
ابتعِدُوا! كى يتنفَّسَ»
غرابٌ ينصحُ جداجدَ
مُغيَّبةً.

مكتبتى

الشاعرة الغنائية كوثر مصطفى



مؤمن المحمدى

تصدق لما بـ أقرا العبارة دى بـ أزعل، أصلك دا تعريف ما ينفعش لـ إنه قاصر، هى شاعرة غنائية من طراز استثنائى، لكن لا يمكن اختزال هذا الاسم العريض فى كتابة الأغنيات، حتى لو كان أهمها لـ محمد منير شخصيًا، وحتى لو كانت هذه الأغانى فى مكان ممتاز من خريطة الأغنية المصرية.

قابلتها عدة مرات قليلة، لكنها لا تنسى، وهى لا تعرف أنها كانت محور أحاديث وأحاديث وأحاديث عزيزة على قلبى، وأول مرة قابلتها كان أغسطس ١٩٩٠.

وقتها ما كانتش لسه ظهرت كـ كاتبة أغانى، لكنها كانت معروفة كـ شاعرة أصدرت ديوان أحدث دوى وجدل، كان اسمه «موسم زرع البنات»، الديوان دا كانت قدمته لـ إحدى سلاسل الهيئة فـ اترفض، ثم إنها سجلت دراسات عليا فى الفلكلور الشعبى، تحت إشراف د. عبدالحميد يونس، وهو من هو فى تاريخ الثقافة المصرية، كان لـ الأسف فقد بصره صبيًا وهو بـ يلعب ماتش كورة، فـ طه حسين اهتم بـ حالته، وساعده لـ حد ما بقى أول أستاذ لـ الأدب الشعبى فى الخمسينات، وكان متابع الحياة الأدبية بـ دقة، وله كتابات مرهفة.

المهم، د. يونس عرف من كوثر إنها بـ تكتب شعر، ودا اللى خلاها مهتمة بـ الأدب الشعبى، فـ سمع قصايد الديوان اللى قلت لك عليه، وساعد فى نشره من خلال سلسلة اسمها «إشراقات»، واشتريته أواخر التمانينات بـ ٣٥ قرش من شارع الجمهورية - أسيوط، وفاكر إنه قريته فى المسافة من الشارع دا لـ بيتنا، وإنه أدهشنى كتير، ثم كان محل نقاشات عديدة مع الأصدقاء.

تلف الأيام، ومنير ينزل له ألبوم جديد فى ١٩٩٤، عنوانه «افتح قلبك»، كـ العادة اشتريته يوم نزوله، واستغربت لما لقيت اسم كوثر على أغنيتين: ساح يا بداح والعال يابا، استغربت لـ إنى كنت سمعت إنها هاجرت، لـ حد دلوقتى مش عارف إذا كانت هاجرت وقررت ترجع، ولا ما هاجرتش، لكن مع الاستغراب كان سعادة واستبشار، وبـ الفعل ظنى ما خابش، لـ إن الأغنيتين خصوصًا «ساح يا بداح»، كانوا كتابة طازجة، وفيها آفاق جديدة لـ الغنوة عمومًا، ولـ منير اللى كانت تجربته اقتربت من التكلس «على مستوى الكلام» فى ألبوم يا إسكندرية، ونسبيًا فى «الطول واللون والحرية».

هـ نرجع تانى لـ قصة منير، بس اللى عايز أقوله إنه رجعت تانى أتابع مسيرة كوثر مصطفى، والواقع إنه لها العديد من الدواوين الشعرية بعيد عن الأغانى، وحتى اللى فيها أغانى فـ هى أغانى ما سمعناهاش، لـ إنها ما انفذتش، أنا قريت لها خمس أو ست دواوين مهمين.

ثم إنها صاحبة تجربة فى المسرح، أفتكر لها كذا عرض، ربما أهمهم الصياغة الشعرية لـ «مخدة الكحل» اللى كسب جايزة مهرجان المسرحى التجريبى فى التسعينات، كـ عرض ينتمى لـ المسرح الصوتى، من إخراج د. انتصار عبدالفتاح، وأفتكر كمان اشتغلت مع ناصر عبدالمنعم «المسرحى العملاق» وغيرهم. لـ الأسف ما عنديش توثيق كافى لـ تجاربها المسرحية، إنما عرض عليه اسم كوثر، تروح وإنت موعود بـ المتعة والفائدة معًا.

كمان كوثر اشتغلت صحفية فترة، وكان ليها تجربة فى التحقيقات مع صلاح عيسى فى الأهالى على ما أذكر، والتجربة دى ربما هى نفسها ممكن ما تعتبرهاش محطة مهمة أو فارقة، لكن أنا اشتغلت صحافة وعارف قد إيه بـ تفرق، مع إنها فى الحقيقة مش مهنة محببة لى خالص.

يرجع مرجوعنا لـ موضوعنا، لما اشتغلت مع منير فى «افتح قلبك» وأغانيها علمت، كان طبيعى تستمر معاه، وفى الألبوم التالى كانت أهم تجاربهم سوا «من وجهة نظرى» وهو ألبوم «ممكن»، لـ إنها قدمت تلات أغانى فى ألبوم يضم معاها الأبنودى ومجدى نجيب فـ المنافسة «فنيا» رهيبة، لكنها كانت قدها وقدود، واستمرت فى فتح شبابيك جديدة لـ الغنا خصوصًا فى أيقونتها «شتا» الشهيرة بـ «بعد ما إدى وبعد ما خد»، اللى هو شعر يا إخوانا، شعر بـ يتغنى. لا تتصوروا فرحتى وفخرى إنى عاصرت صدور الغنوة دى لايف.

الملمح الأساسى فى تجربة كوثر الغنائية بـ النسبة لى، هو قدرتها على خلق المجاز بعيدًا عن الطريقة التقليدية فى صياغة التشبيهات والاستعارات وخلافه، يعنى مثلًا:

«آه يا براح عمال بـ يضيق
نهر ما بلش حتى الريق»

اللى هو ما قالتش إيه زى إيه؟ أو إيه كـ إنه إيه؟ هى بـ تخلق المجاز علشان تصنع حالة، وكل واحد يقدر يصب فى الحالة دى تجربته الشخصية أو العامة.

«شتا» مجاز عريض، عن الشخص المنهك، اللى تجربته وأحلامه أعرض كتير من واقعه، فـ تمشى على أى حاجة، أذكر إنه حنان كمال عليها رحمة الله كانت دايمًا تقول لى إنها لما بـ تسمع الغنوة دى بـ تستدعى معاها ياسر عرفات، فعلًا كل واحد يقدر يعيش الحالة من خلال ما يعيشه وما يهتم بيه.

كمان كان ليها غنوة مع منير، لـ الأسف، أخد اللحن واداه لـ شاعر غنائى تانى كتب عليها أى كلام، كان مطلعها:

«فى بيتنا شباك متوارب»

مش عارف مصير الكلمات دى إيه دلوقتى، بس فاكر إنها كانت عظيمة.

نسيت أقول لك إنه اللقاء التانى بينا كان صيف ١٩٩٦، ودا كان لـ وجه الشعر، قعدنا ييجى خمس ست ساعات نقول أشعار، ودا من الأيام الجميلة اللى عشتها، وحكت لى قصة دخولها عالم الأغنية من خلال خيرى بشارة، اللى كان عنده مشروع فيلم ما اكتملش، وعملت فيه «على صوتك بـ الغنا
لسه الأغانى ممكنة»

اللى سمعناها بعدين بـ صوت منير مع يوسف شاهين فى المصير، والواقع إنه شاهين له تجربة معاها لا تُغفل على قصرها، ثم مع خالد يوسف.

بـ النسبة لـ منير، كملت هى معاه، وطلعوا شغل أيقونى زى بكار وسو يا سو، لكنى أؤكد لك إنه هذا الشغل ما ييجيش ربع ما كانت قادرة على إنجازه، ثم إنها أنتجت عشرات الأغانى كانت بصمتها دايمًا واضحة عليها، وأرجع تانى وأقول إننا ما زلنا نقدر نستثمر أفكارها فى الغنا والشعر والمسرح، ربنا يخليها لينا ويطول فى عمرها.

قولوا آمين.

حرف

إصدار إلكترونى يصدر عن مؤسسة «الدستور» للطباعة والنشر

03

21 أكتوبر 2026
10 جمادى الأولى 1448
11 بابة 1743

الأربعاء

المستشار الفنى: عيد رحيل

مدير التحرير: محمود الشهاوى
الإخراج الفنى: محمد جلال فراج
سكرتير التحرير: بيجاد سلامة
الديسك: كرم منصور
التصحيح: وائل فصيح
مدير الإنتاج: رائف درويش



قبل أن ينفلت الحوار



محمد الباز

كيف نتحدث عن المستقبل السياسى لمصر؟

بجرأته وشجاعته واتساقه مع نفسه أعلن الرئيس عبدالفتاح السيسى، عن أنه لا مساس بالدستور- فى إشارة إلى رغبته فى عدم تعديله- وأن فترة حكمه تنتهى فى ٢٠٣٠.

لم يفعل الرئيس ذلك مرة واحدة، بل ذكرها ثلاث مرات بشكل عام وعلنى.

المرة الأولى كانت فى الأكاديمية العسكرية فى الندوة التثقيفية الـ٤٤ احتفالًا بنصر أكتوبر، عندما أعلن عن أننا نحترم الدستور الذى قمنا بالتصويت عليه، وأنه لا مساس به، وأنه التزامًا بهذا الدستور سوف تنتهى فترة حكمه المقررة بحكم هذا الدستور فى ٢٠٣٠.

المرة الثانية كانت فى أكاديمية الشرطة على هامش نقاش أجراه مع بعض من السياسيين والمفكرين والصحفيين أثناء مأدبة إفطار بعد حضوره حفل تخرج دفعة جديدة من كلية الشرطة.

أبدى بعض الإعلاميين الذين تحدثوا مع الرئيس قلقهم من قراره بعدم الترشح لدورة رئاسية جديدة، وهو ما سيستلزم تعديل الدستور، لكن الرئيس أعلن عن تمسكه بقراره، وأنه لن يتراجع عنه.

كانت لدى الرئيس فى إصراره على قراره مرجعيتان.

الأولى دينية عندما قال إن الله يؤتى الملك لمن يشاء وينزع الملك ممن يشاء، وإن الله قدر له الحكم حتى ٢٠٣٠، وإذا فكر أحد فى تعديل الدستور لتمتد فترة حكمه أكثر من ذلك، فهو ينازع الله فى ملكه، وهو لا يريد أن يفعل ذلك.

والثانية سياسية عندما أشار إلى أنه لا يريد أن تتكرر أحداث سبقت، يمكن أن تدخل مصر فى دوامة لا أحد يريدها أو يتحملها، وساعتها لن نستطيع الحفاظ على ما حققناه خلال السنوات الماضية.

المرة الثالثة كانت فى الأكاديمية العسكرية فى حفل تخرج الدفعة الأولى من الأكاديمية، وكان الرئيس فيها أكثر وضوحًا وتحديدًا وإصرارًا على موقفه، فى رغبة منه ألا يراجعه أحد فيما انتواه ويريده، فهو مقتنع تمامًا أنه أدى كل ما عليه، وحان الوقت ليأتى رئيس آخر ليعمل ويكمل ما بدأته الدولة المصرية.

قبل أن ندخل إلى ساحة الاحتفال سألت مسئولًا كبيرًا سؤالًا واحدًا من كلمتين: وماذا بعد؟

قال لى: ما أعرفه أن الرئيس لديه رؤية كاملة.. وفى الغالب سيعلنها للناس حتى لا تكون هناك تكهنات أو افتراضات أو سيناريوهات لا أساس لها فى الواقع.

كان هذا ما فعله الرئيس بالفعل، ففى كلمته- التى يمكننا التعامل معها على أنها خارطة طريق جديدة للمستقبل- أشار إلى بعض ملامح رؤيته للمستقبل وتحديدًا فيمن سيحكم مصر.

قال الرئيس إنه ستكون هناك لجنة يتم تشكيلها من رئيس مجلس النواب ووزير التعليم العالى ووزير العدل، مع مجموعة من الخبراء والمتخصصين فى مختلف المجالات، تقوم هذه اللجنة على وضع معايير يتم بمقتضاها اختيار عدد تحدده هى للانتظام فى دورة تدريب وإعداد تستمر ثلاثين شهرًا فى الأكاديمية العسكرية تتحمل القوات المسلحة تكلفتها، على أن يكون الملتحقون بهذه الدورة من الحاصلين على درجة الدكتوراه من الجامعات المصرية أو الجامعات الأجنبية المرموقة.

بعد نهاية هذه الدورة ستكون بيننا كوادر قادرة على قيادة الدولة المصرية، يمكن أن يترشح من بينهم للرئاسة، ويكون منهم وزراء ومحافظون ومسئولون كبار فى الدولة.

لم يبدأ الحوار حول مستقبل مصر السياسى بعد إعلان الرئيس عن خارطة الطريق، بدأ من اللحظة الأولى التى أعلن فيها عن أنه سيلتزم بالدستور، وأن نهاية فترة حكمه ستكون فى ٢٠٣٠، ولكنه أصبح أكثر زخمًا بعد إعلانه عن تصوره فيما يخص الدورة التدريبية وما يخص المشتركين فيها.

عن نفسى كانت الرؤية واضحة أمامى تمامًا، فما قاله الرئيس لا لبس فيه أبدًا.

فسوف يكون من حق من ينتظمون فى هذه الدورة التدريبية الترشح فى انتخابات الرئاسة المقبلة فى ٢٠٣٠، سيكون لدينا «مرشح» من بينهم، لكنه لن يكون «المرشح» الوحيد، والفارق بين أن يكون هناك «مرشح» و«المرشح» كبير جدًا.

وجود مرشح معنى أنه سيكون من بين مرشحين آخرين، وهو ما يعنى أن التدريب فى الأكاديمية العسكرية سيكون مسارًا واحدًا من المسارات التى سيأتى منها المرشحون، والمسارات الأخرى مفهوم أنها ستكون من الأحزاب السياسية العاملة فى مصر وكذلك من بين المستقلين الذين يمكن أن يروا فى أنفسهم القدرة على قيادة الدولة خلال المرحلة المقبلة.

أما لو كان القادم من الأكاديمية العسكرية- كما تصور البعض خطأ- هو المرشح، فإننا بذلك نخالف الدستور، الذى سيحتاج إلى تعديل فى هذه الحالة، وطالما أن الرئيس قال إنه لا مساس بالدستور، فلا مكان لاحتمال تعديله من أجل إضافة شروط جديدة للترشح للرئاسة.

شرط الحصول على الدكتوراه الذى تحدث عنه الرئيس أيضًا سيكون لمن يلتحقون بدورة الأكاديمية العسكرية المؤهلة لمناصب الدولة العليا، وليس شرطًا للترشح للرئاسة، فمن حق أى مواطن أن يترشح للرئاسة طبقًا للشروط التى أقرها الدستور.

المادة ١٤١ من الدستور تحدد هذه الشروط، فيجب أن يكون المرشح لرئاسة الجمهورية مصريًا من أبوين مصريين، وألا يكون قد حمل أو أى من والديه أو زوجه جنسية دولة أخرى، وأن يكون متمتعًا بحقوقه المدنية والسياسية، وأن يكون قد أدى الخدمة العسكرية أو أعفى منها قانونًا، وألا يقل عمره يوم فتح باب الترشح عن ٤٠ سنة ميلادية، ومن بين الشروط أيضًا أن يكون حاصلًا على مؤهل عالٍ، وألا يكون قد صدر ضده حكم فى جناية أو جريمة مخلة بالشرف أو الأمانة حتى لو كان قد رد إليه اعتباره، كما يشترط أيضًا ألا يكون المرشح مصابًا بمرض بدنى أو ذهنى يؤثر على أدائه لمهام رئيس الجمهورية، مع تقديم تقرير طبى صادر عن الجهة التى تحددها الهيئة الوطنية للانتخابات لإثبات نتيجة الكشف الطبى.

السؤال الذى طرحته على نفسى، وأعتقد أن كثيرين راودهم هذا السؤال: لماذا فكر الرئيس فى تدريب من سيكون عليهم قيادة الدولة؟ لماذا وضع هذا الإطار؟ فإذا كان الرئيس قرر ألا يترشح مرة أخرى ويصر على ذلك، فلماذا لا يترك الأمر والدستور قادر على تنظيمه؟ لماذا يضع إطارًا معينًا يكون مسارًا من مسارات الترشح فى الانتخابات الرئاسية؟ كان يمكنه أن يعلن عن قراره ثم يترك الأمر يسير طبقًا لما تقتضيه متطلباته وضروراته؟

ما أعتقده وأثق فى أنه صحيح، أن الرئيس فعل ذلك انطلاقًا من مسئوليته عن الدولة المصرية، وهى مسئولية لا يستطيع أحد أن يشكك فيها.

لقد تولى الرئيس عبدالفتاح السيسى رئاسة مصر فى ظرف صعب واستثنائى بكل المعايير والمقاييس، ولسنا فى حاجة للتدليل على ذلك، فقد عشنا هذه الفترة ونعرف ما كان فيها من تحديات، لقد كانت الدولة المصرية على شفا الانهيار وحافة السقوط، وكانت مهمة الرئيس هى استعادة الدولة المصرية مرة أخرى، وهو ما جرى، وبعد استعادته كان عليه تثبيتها، وهو ما جرى أيضًا، ثم كانت المهمة الثالثة هى الانطلاق بهذه الدولة من خلال أكبر عملية بناء وتنمية شهدتها مصر خلال عصرها الحديث.

تجربة الرئيس السيسى فى حكم مصر مختلفة بالفعل، كان يمكنه أن يكتفى بمواجهة الإرهاب الذى ضرب مصر بقوة بعد أحداث ٢٥ يناير، لكنه بالتوازى مع مواجهة الإرهاب قرر أن يبنى ويُعمر ويعيد مصر إلى رونقها وتألقها، وخلال ذلك أعاد لمصر دورها الدولى والإقليمى من خلال نسج علاقات خارجية، تم تتويجها بزيارة الرئيس دول آسيا الثلاث «كوريا وماليزيا وإندونيسيا».. وهى الزيارة التى بدا فيها كيف يتم استقبال مصر وكيف يتم تقدير رئيسها.

هذه التجربة أورثت الرئيس عبدالفتاح السيسى قناعة راسخة بأن هذه الدولة لا بد من الحفاظ عليها، ولأنه بحكم التجربة والواقع والعطاءات المميزة ليس مجرد رئيس، ولكنه زعيم بكل ما تحمله هذه الكلمة من دلالات وتجليات، فهو ومن واقع هذه الخبرة والمسئولية يشارك فى الحوار حول مستقبل مصر السياسى بما يضمن الحفاظ على الدولة، وعدم إهدار ما جرى على يديه.

عندما يشارك الرئيس فى هذا الحوار، فهو لا يفرض أى وصاية من أى نوع.

لقد اعتقد البعض أن الرئيس عندما تعمد خلال كلمته فى حفل تخرج الدفعة الأولى من الأكاديمية العسكرية قراءة المادة ٢٠٠ من الدستور، والتى تقول: القوات المسلحة ملك للشعب، ومهمتها حماية البلاد، والحفاظ على أمنها وسلامة أراضيها، وصون الدستور، والحفاظ على المقومات الأساسية للدولة وبنيتها المدنية، ومكتسبات الشعب وحقوق وحريات الأفراد، كان يحاول أن يضع القوات المسلحة فوق المؤسسات، أو أنه كان يفرض وصاية المؤسسة العسكرية على الدولة كلها.

هذا تفسير خاطئ تمامًا، ولا أساس له من الصحة أو ظل له فى الواقع.

فهذا هو الدستور الذى وافق عليه المصريون، والقوات المسلحة بهذه الصلاحيات تلعب دور الحامى والضامن لمدنية الدولة والحفاظ على مكتسبات الشعب، وذلك حتى لا يتكرر ما جرى على يد جماعة الإخوان عندما وصلت إلى الحكم، فقد أرادت أن تغير هوية الدولة وتعبث بثوابتها، وهو ما كان لا بد له من رد، ولما لم يكن هذا النص موجودًا فى الدستور، فقد اضطر الشعب لأن يقوم بهذه المهمة بنفسه عندما نزل بالملايين إلى الميادين ليحمى هوية الدولة من عبث الجماعة الإرهابية.

انطلاقًا من هذه المسئولية وضع الرئيس بوصفه قائدًا أعلى للقوات المسلحة هذا المسار الذى تحقق به القوات المسلحة المادة ٢٠٠ من الدستور، لكن هذا لا يعنى أنه المسار الوحيد، ولكنه المسار الذى تفضله أو تنصح به المؤسسة العسكرية، على وعد بأنها ستقوم بدورها إذا ما جاء رئيس للجمهورية من مسار آخر، والمسارات كثيرة ومتعددة.

الحوار حول مستقبل مصر السياسى من قبل الرئيس عبدالفتاح السيسى وكذلك من قبل القوات المسلحة واضح وصريح ومحدد، لمن يريد أن يفهم، لكن المؤسف أن الحوار خارج هذه الدائرة لم يكن على مستوى الحدث الكبير الذى شهدته مصر على هامش إعلان الرئيس عن نهاية فترة حكمه فى ٢٠٣٠.

لقد كانت الأقدار متصالحة تمامًا مع الرئيس عبدالفتاح السيسى، فقد دخل إلى الحكم بمجد المنقذ للدولة من إرهاب الإخوان والمنحاز إلى الشعب ضد من أرادوا له وبه الشر، وها هو يقرر أن يغادر هذا الحكم بمجد جديد، فهو أول رئيس مصرى يقرر أن يترك الحكم، معلنًا عن تداول حقيقى للسلطة.

إنه وبقناعة تامة يدخل بمصر إلى ساحة جديدة كانت خارج السيناريوهات جميعها، وأعتقد أنه بما يملكه من زخم وخبرة وتجربة وإخلاص كامل للدولة المصرية، كان هو الوحيد القادر على فعل ذلك.

ينقلنا هذا إلى المجال العام والحوار الذى دار بعد إعلان الرئيس.. وما لاحظته أن هناك حالة من انفلات الحوار أتمنى ألا تستمر.

لقد كانت هناك حالة من التربص لدى القوى السياسية الموجودة فى مصر، كانت تتحسب لمسألة تعديل الدستور، وتجهز نفسها لمقاومة ذلك ومواجهته، فإذا بالرئيس يعلن عن أنه لا تعديل للدستور ولا مساس به، ناقلًا بذلك هذه القوى السياسية إلى مساحة جديدة تمامًا، أعتقد أنها لم تتوقعها أو تستعد لها أو تعمل لها حسابًا.

الآن على القوى السياسية أن تجهز نفسها، أن تستعد للمرحلة الجديدة، لقد ظلت هذه القوى لسنوات طويلة تطرح رؤى نظرية حول حكم مصر وإدارتها، وقد جاءت الفرصة لتقنع الشعب أنها يمكن أن تمثل بديلًا صالحًا لقيادة الدولة والحفاظ عليه.

ما تابعته من حوارات ونقاشات آتية من هذه القوى يخبرنى بأن المسافة بعيدة جدًا، وأن هذه القوى أنفقت وقتها كله فى الاعتراض دون أن تكون لديها فرصة لتكوين كوادر يمكن أن تكون قادرة على القيادة.

إننى لا أصادر على أحد حقه، لكن ما نراه أمامنا لا يبشر بخير، أحدهم ذكر مرشحين يصلحون كرؤساء لمصر، وقد أثار حديثه سخرية هائلة على شبكات التواصل الاجتماعى، بما يعنى أن الناس أصبحت قادرة على الفرز ومعرفة من يصلح ومن لا يصلح، وهو ما يستدعى أن تعيد القوى السياسية النظر فيما تقوله أو تعلنه، فالجميع الآن تحت نظر الشعب وتقييمه.

إننا نريد حوارًا جادًا حول مستقبل مصر السياسى، حوارًا يليق بمرحلة جديدة، يضع فى اعتباره جيدًا أهمية أن يكون المرشح لرئاسة مصر قادرًا على الحفاظ على الدولة والمضى بها إلى الأمام، فحكم الدول ليس بالكلام المرتب كما قال الرئيس، ولكنه بالرؤية الواضحة والعمل الجاد والأدوات المكتملة، وغير ذلك فإننا نكون قد دخلنا مرحلة الهزل، والدول لا تُبنى أبدًا بالهزل.



أتمنى أن يتراجع الرئيس عن موقفه فهو لا يزال قادرًا على العمل والعطاء

على الهامش

سألنى صديق عن رأيى فيما أعلنه الرئيس من أنه سينهى فترة حكمه فى ٢٠٣٠؟

- قلت له وهذا هو رأيى الذى أعلنه بقناعة تامة: أنا أقدر تمامًا ما أعلنه الرئيس وأعتبره من تمام زعامته التى سيذكرها التاريخ ويخلدها، لكننى فى الوقت نفسه أتمنى أن يتراجع الرئيس عن موقفه، فهو لا يزال قادرًا على العمل والعطاء، وهو ما يجب أن نستغله ونستفيد به، فأنا أنتمى لمشروع دولة ٣٠ يونيو الذى قاده الزعيم عبدالفتاح السيسى باقتدار وجدارة، وأرجو أن يكون بيننا طالما أنه قادر على العطاء، حتى لو اقتضى ذلك تعديل الدستور، فالدستور ليس كلامًا مقدسًا، بل يمكن النظر فيه بما تقتضيه المصلحة الوطنية.. والمصلحة الوطنية تحتم أن يظل الرئيس بيننا ما دام قادرًا على مواصلة عمله.. هذا رأيى الذى أتبناه بقناعة تامة، وإن كان هذا لا يدفعنى إلى نقد آراء الآخرين أو رفضها أو مهاجمتها.. فبالحوار نعيش.. وبتعدد الآراء نستمر.



لحظة استثنائية

أعلنت المؤسسة العامة للحى الثقافى «كتارا» نتائج جائزتها لهذا العام، والتى كان لمصر حضور لافت فيها عبر 4 فائزين فى فروع مختلفة من المسابقة.

وفازت الروائية سمر نور فى فرع «الرواية المنشورة» عن رواية «آشا الجعران والقمر»، الصادرة عن دار «ديوان» للنشر. ونال الدكتور محمود فرغلى جائزة «الدراسات النقدية» عن بحثه «تمثلات البيئة فى الرواية.. قراءة إيكولوجية فى أعمال زهران القاسمى».

أما الروائية نهى فهيم فحصدت جائزة فرع «الرواية التاريخية غير المنشورة» عن روايتها «غروب ألكازار». بينما فاز الكاتب والروائى هانى القط فى فئة روايات «الفتيان غير المنشورة» عن روايته «مملكة الحجر».

«حرف» أجرت حوارات مع الفائزين، تحدثوا خلالها عن معنى الجائزة بالنسبة لهم، وأثرها فى مسيرتهم الإبداعية، وما تفعله فى المبدع من تحفيز وتقدير، إضافة إلى انعكاسها على الأعمال الفائزة نفسها، لتكشف شهاداتهم عن علاقة خاصة بين التكريم والإبداع، وعن طموحات جديدة تفتحها هذه اللحظة فى رحلتهم الأدبية والفكرية.

إيهاب مصطفى

الفائزون بـ«كتارا»: الزمن أنزه حكَم على أعمالنا



من الحكايات العائلية الصغيرة قد تنطلق رحلة روائية تعيد اكتشاف التاريخ من زاوية مختلفة، وتمنح الصوت لمن غابوا عن الروايات المتوارثة.

هذا ما حدث مع الكاتبة سمر نور فى روايتها «آشا.. الجعران والقمر» الصادرة عن «ديوان» للنشر والتوزيع، وهى الرواية التى بدأت فكرتها من حكاية عن جد قدم من البوسنة إلى قرية «الشباك» النوبية، قبل أن تقودها رحلة البحث إلى سؤال آخر: لماذا بقيت حكاية الجد حاضرة، بينما غابت الجدة النوبية التى امتد منها نسل العائلة؟

من هذا السؤال، انطلقت الكاتبة لاستكشاف عالم النوبة بما يحمله من ذاكرة وطقوس وأساطير، وعلاقة الإنسان بموروثه الثقافى. وفى هذا الحوار، تتحدث سمر نور عن فوزها بجائزة «كتارا»، ورؤيتها لوظيفة الرواية التاريخية والتراثية، ومكانة المرأة فى المجتمع النوبى، وكيف تحولت حكاية عائلية إلى مشروع روائى.

سمر نور: «آشا» تستعيد «المرأة الملكة» فى النوبة

الرواية ليست كتاب تاريخ بل فن وخيال فى المقام الأول

■ بدايةً، ماذا تعنى لك جائزة كتارا، وما الذى يمثله هذا الفوز فى مسيرتك الأدبية، خاصة أن الرواية وصلت إلى قراء الجائزة من بين أعمال عربية عديدة؟

– الفوز بجائزة عربية مهمة ومقدَّرة له قيمة، ويضيف بُعدًا جديدًا إلى حضورى على خريطة الكتابة العربية، كما يزيد من مقروئية أعمالى.

كذلك، فإن سرية لجنة التحكيم، وما تتمتع به الأسماء المعلنة فى لجان الدورات السابقة من ثقل، يمنحان المنافسة مصداقية كبيرة، وهو ما يسعدنى.

أما وصول روايتى إلى قراء الجائزة من بين أعمال عربية عديدة، فهو أمر لا يقلل من قيمة أى عمل شارك فى المنافسة. بل إننى سعيدة بوجودى إلى جوار كتّاب لهم ثقلهم وحضورهم.

فالكتابة الحقيقية تفرض وجودها بطرق مختلفة، ولا ينتقص خسارة أى جائزة، مهما كانت قيمتها، من مكانة الكاتب؛ فالبقاء والاستمرارية فى النهاية للمشروعات الكتابية الحقيقية، سواء حصلت على جوائز أم لم تحصل عليها.

■ كتبت عن النوبة؛ فإلى أى مدى تسهم الرواية فى تعريف القارئ بهذه المنطقة، بما تحمله من طقوس وأساطير وغيرهما من الموروثات؟

– أرى أن ذلك سلاح ذو حدين. فمن جهة، الرواية ليست كتابًا فى التاريخ أو التراث أو علم الاجتماع، بل هى فن وخيال فى المقام الأول. والنظر إلى العمل الفنى باعتباره منفذًا لتلقى جوانب معرفية أمر يربكنى. لكننى، فى الوقت نفسه، لا أستطيع تحديد اتجاه بعينه لتلقى القارئ العمل؛ فمن حقه أن يرى فيه ما يريد، وأن يجذبه ما يراه أقرب إلى نفسه.

أما أنا، فأضع القالب الفنى الذى اخترته نصب عينى. ولا يمنع ذلك ضرورة الإلمام بكل جوانب العمل قبل كتابته؛ فالتاريخ والتراث والطقوس والأساطير أجزاء من طريقة تفكير الأفراد داخل أى مجتمع. ولكى أتمكن من معرفة ما يدور فى عقول شخصياتى وأرواحها، وتحديد سلوكها وردود أفعالها، لا بد أن أكون ملمة بكل ما يحيط بها من زمان ومكان.

ومن حق القارئ أن يتعامل مع الرواية بالطريقة التى تروقه، لكننى أتمنى أن تكون الرواية دافعًا له إلى البحث فى الكتب الأصلية التى تتناول الجوانب التى جذبته إليها.

■ ما الشرارة الأولى التى دفعتكِ إلى كتابة الرواية؟ وهل كانت لديكِ رؤية محددة انطلقتِ منها لكتابة «آشا»؟

– كانت الشرارة حكاية عائلية متوارثة عن جد قدم من البوسنة إلى قرية الشباك، وتزوج جدتى النوبية. كانت حكاية من سطر واحد سمعتها فى طفولتى، وظلت تلح علىّ حتى قررت البحث وراءها.

زرت قرية الجنينة والشباك للمرة الأولى عام ٢٠١٢، لكننى لم أجد هناك أحدًا يعرف تلك الحكاية. وخرجت من القرية بتساؤل آخر: إذا صحت هذه الحكاية، فلماذا كان الحديث عن كرم باش، ولماذا لم يحكِ أحد عن الجدة التى جاء منها نسلنا، ولم يذكر اسمها؟

خرجت من القرية فى ذلك اليوم وقد اتخذت قرارى بأن تكون روايتى عن الجدة التى منحتها اسم «آشا»، لا عن الجد الغريب.

■ هل يمكن أن تقوم الدنيا على أكتاف امرأة، كما حدث مع آشا؟ وهل أردتِ الإشارة إلى دور المرأة الذى يجهله كثيرون؟

– المجتمع النوبى القديم مجتمع أمومى، إن جاز التعبير، وللمرأة فيه مكانة كبيرة. فقد كانت ملكة محاربة يُورَّث إليها الحكم، وحتى وقت قريب كان يُميَّز بين الرجال المتشابهين فى الأسماء بإضافة اسم الأم، ولم يكن ذلك عيبًا.

إلى جانب ذلك، كانت المرأة النوبية تؤدى أدوارًا كثيرة داخل المجتمع، وتحظى باحترام وتقدير كبيرين. لذلك لا يمكن إغفال دورها فى المجتمع النوبى.

■ عانى عالم النوبة كثيرًا من التهميش وضياع جانب كبير من خصوصيته؛ فهل أردتِ الإشارة إلى أساطير النوبة المفقودة فى عالم «آشا»؟

– جزء من جمال الكتابة أن الكاتب لا يكون واعيًا بكل الطبقات التى تظهر للقارئ، وربما لو كان واعيًا بها جميعًا، لصار ما يكتبه مجرد منشور اجتماعى أو سياسى بلا روح.

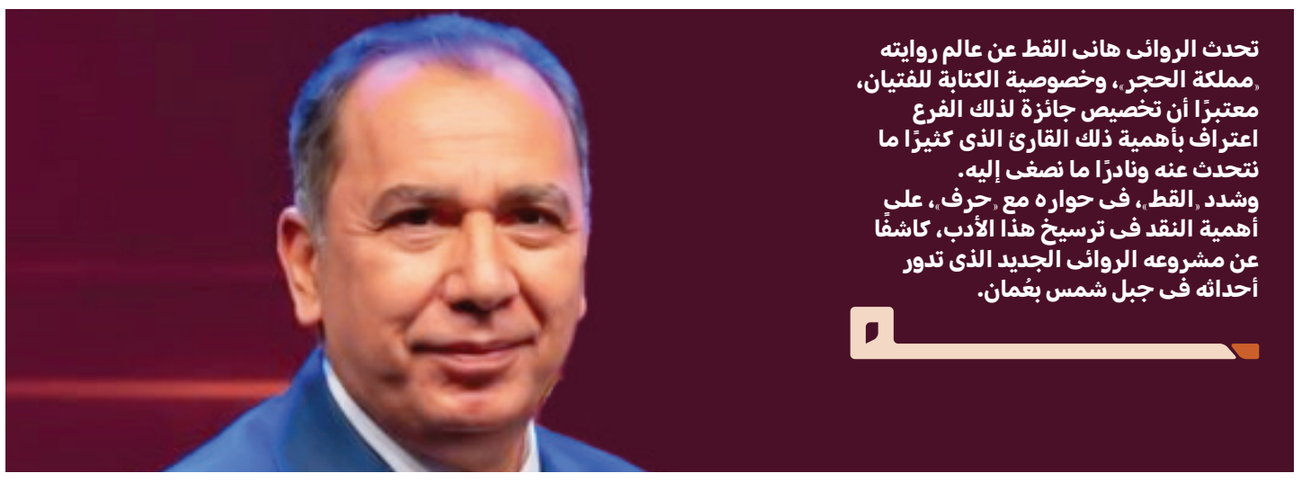
حين وُلدت الفكرة، كانت تحمل بُعدًا شخصيًا فقط. لكن مع بدء القراءة والبحث والتسجيل، اتسعت الأسئلة واكتسبت أشكالًا أكثر عمقًا. وحين شرعت فى الكتابة، كان العالم النوبى قد تغلغل فى داخلى، وأصبح من الصعب الفصل بين طبقاته الاجتماعية والسياسية والفلسفية.

وصل الأمر إلى حد جعلنى أعتقد أننى أركز على الفن فقط، ولا علاقة لى بما عداه. لكننى فوجئت، على مستوى التلقى، بهذا الشغف بالجانب المعرفى فى الرواية.

كما قالت لى ناقدة عزيزة إننى، فى أعماقى، مهتمة بالحفاظ على التراث حتى لو لم أعترف بذلك، وإن لدىّ حكاية تراثية أرغب فى الحفاظ عليها من الضياع، ولذلك كتبت هذه الرواية. وهذا الكلام لا يخلو من الصحة، حتى لو كنت أحاول، بوعى، التأكيد على الفصل بين الكتابة الروائية والحكايات الشعبية التى تأثرت بها، وكانت مدخلًا أو تكأة للعمل، من دون أن أتعمد نقلها كما هى.



لحظة استثنائية



تحدث الروائى هانى القط عن عالم روايته «مملكة الحجر»، وخصوصية الكتابة للفتيان، معتبرًا أن تخصيص جائزة لذلك الفرع اعتراف بأهمية ذلك القارئ الذى كثيرًا ما نتحدث عنه ونادرًا ما نصغى إليه.
وشدد «القط»، فى حواره مع «حرف»، على أهمية النقد فى ترسيخ هذا الأدب، كاشفًا عن مشروعه الروائى الجديد الذى تدور أحداثه فى جبل شمس بعُمان.

هانى القط: أهدى «مملكة الحجر» لفلسطين

■ ماذا يعنى لك الفوز بجائزة كتارا عن «مملكة الحجر»؟ وفى رأيك، ما الذى تضيفه الجوائز للمبدع والقارئ؟

– الفوز فرحة ورزق، ولا أجد حاجة إلى ألفاظ كبيرة لوصفهما. أسعدنى أن تحظى رواية كتبتها بحرية بهذا التقدير، وأن تجد طريقها إلى قراء جدد. الجائزة تُعرّف الناس بالكتاب، وقد تدفع قارئًا مترددًا إلى اقتنائه، لكنها لا تصدر حكمًا أبديًا بجودته. كم من كتاب نال جائزة ثم طواه النسيان، وكم من كتاب بقى دون تتويج! وأتمنى أن تجعلنى هذه الفرحة أشد عزمًا على كتابة نص يرفعه الزمن ويبقيه؛ فالزمن أنزه حكم.

■ ما الفكرة التى انطلقت منها الرواية؟ وكيف وُلد عالم «مملكة الحجر»؟

– شغلتنى مفارقة رجل يستطيع أن يقول: «أنا الملك»، ثم لا يجد ما يثبت قوله؛ فقد أصبح وجهه وصوته لرجل آخر يجلس على عرشه. من هذه المحنة خرج أركان، الملك الذى استعجل الحكمة، ودفع ثمن ثقته بمن أغواه. أردت أن أختبر ما يبقى للإنسان حين يصبح غريبًا عن المكان الذى كان يحكمه، ولا يبقى له ما يحتج به سوى اسمه، وأن أسأل عمّن يستحق الحكم فعلًا.

وحين بدأت تتشكل المملكة بقصورها وأسوارها ومغاراتها، وجدت الحجر حاضرًا فى كل شىء، ثم اتسع معناه ليتصل بالأرض وتاريخ أهلها، وبما تعجز يد المغتصب عن محوه. لذلك جاء إهدائى إلى شهداء فلسطين: «يكفى اسمهم ليوقظ الحجر».

■ هل ترى أن فرع رواية أدب الفتيان يمنح هذا النوع اهتمامًا نقديًا وإعلاميًا أكبر؟

– آمل ذلك. تخصيص جائزة لروايات الفتيان اعتراف بأهمية قارئ كثيرًا ما نتحدث عنه، ونادرًا ما نصغى إليه. لكن الاحتفاء بعمل فائز لا يكفى؛ فكم رواية جيدة تصدر ثم تمر دون قراءة نقدية جادة؟ نحتاج إلى نقاد يتابعون هذا الأدب طوال العام، وإلى صحافة ثقافية تقرؤه باعتباره أدبًا، لا نشاطًا مدرسيًا. وأتمنى ألا ينتهى اهتمامنا بأدب الفتيان بانتهاء حفل توزيع الجوائز.

■ إلى أى مدى تختلف الكتابة للفتيان عن الكتابة للكبار؟ وهل تفرض حسابات خاصة فى بناء الأحداث والشخصيات واللغة؟

– أصعب ما فى تلك الكتابة أن تضبط المسافة بين الكاتب وقارئه. الفتى يلتقط الافتعال سريعًا، ويملّ إذا تراخت الأحداث، أو تصرفت الشخصيات على خلاف طبائعها. لذلك حرصت على أن تنمو الأحداث من تصرفات الشخصيات واختياراتها؛ يتورط أركان، ويخاف، ويخطئ، ويتعلم مما يجرى له. أما اللغة فأريدها واضحة، تحمل متعتها دون تبسيط مُخلّ. والخيال لا يعفى الكاتب من المنطق؛ فمن حق القارئ أن يصدق ما يحدث داخل العالم الذى صنعته له.

■ هل ينقص أدب الفتيان العربى أن يخاطب القارئ بوصفه عقلا مستقلا؟

– توجد أعمال عربية جيدة، ولا أحب إصدار حكم عام يتجاهلها. لكن المشكلة تظهر كلما اعتقد الكاتب أن صغر السن يعنى صغر العقل، فيقود شخصياته إلى النتيجة التى يريدها، ويشرحها للقارئ فى النهاية.

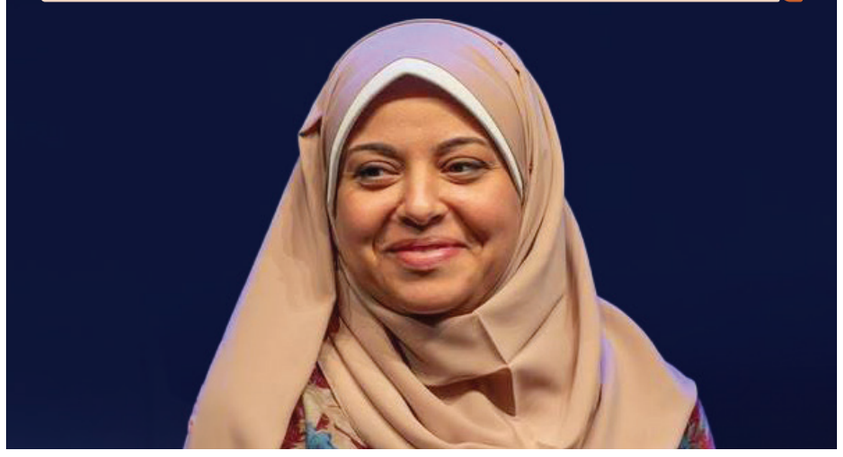
فى «مملكة الحجر» يناول الراعى فرحان أركان تمرًا قبل أن يعرف حقيقته، ولا ينتظر منه مقابلًا. المشهد يؤدى معناه بنفسه، وليس مطلوبًا من الراوى أن يقف بعده ليشرح مثلًا فضيلة العطاء.

■ على أى مشروع تعمل حاليًا؟ وهل ستواصل الكتابة للفتيان؟

– أعمل على رواية جديدة للكبار تجرى أحداثها فى جبل شمس بعُمان. أحاول أن تتولد أسرارها من طبيعة الجبل، ومغاراته ومسالكه الوعرة، وما يتناقله أهله من حكايات. أُعيد النظر فى مشاهدها كثيرًا، حتى لا يصبح المكان مجرد خلفية للأحداث، بل عنصرًا مؤثرًا فى حياة الشخصيات ومصائرها. أما الكتابة للفتيان، فلا أريد أن أحبس نفسى فيها أو أُعرض عنها. أذهب إلى الحكاية التى تشغلنى، وهى التى تقودنى فى النهاية إلى قارئها.

نهى فهيم: «غروب ألكازار» تستعيد لحظة سقوط «القوط»

يمثل الفوز بجائزة «كتارا» محطة مهمة فى مسيرة أى كاتب، لكنه يضعه أيضًا أمام مسئولية جديدة، خاصة حين يكون العمل الفائز هو التجربة الروائية الأولى.
من هذا المنطلق، تتحدث الكاتبة نهى فهيم عن روايتها «غروب ألكازار»، الفائزة بجائزة «كتارا» فى فرع «الرواية التاريخية غير المنشورة»، والتى تستعيد لحظة سقوط حضارة القوط فى شبه الجزيرة الإيبيرية.
وتتجاوز هذه الرواية تسجيل الوقائع التاريخية إلى استكشاف الإنسان فى لحظات التحول الكبرى، حين تتصدع العوالم التى اعتادها، ويصبح المستقبل مفتوحًا على احتمالات مجهولة. فى هذا الحوار، تكشف نهى فهيم عن دلالة الجائزة، ورؤيتها للرواية التاريخية، وكيفية التعامل مع المصادر المتباينة، والحدود الفاصلة بين الحقيقة التاريخية والخيال الروائى.



■ ماذا يعنى لكِ الفوز بجائزة «كتارا» عن رواية «غروب ألكازار»؟

– يمثل الفوز بجائزة «كتارا» فرحة كبيرة وامتنانًا حقيقيًا بالنسبة إلىّ، خصوصًا أن «غروب ألكازار» هى روايتى الأولى. لكننى أرى أن الجائزة لا تمنح العمل قيمة جديدة بقدر ما تمنحه فرصة للوصول إلى عدد أكبر من القراء، وتضعه فى حوار أوسع معهم ومع النقاد.

أدرك أن التتويج يخلق توقعات كبيرة، لكننى لا أريد التعامل مع هذه التوقعات باعتبارها عبئًا يشل تجربتى، أو يجعلنى أسعى إلى تكرار نجاح الرواية نفسها. أريد أن أتعامل معها بوصفها مسئولية تدفعنى إلى التطور، وإلى مزيد من الحرص على ما أكتبه.

فى النهاية، الجائزة لحظة استثنائية فى حياة الكاتب، لكن الاستمرار هو التحدى الحقيقى. وأتمنى أن تكون هذه بداية مسيرة أستطيع خلالها تقديم أعمال تستحق ثقة القراء.

■ لماذا اخترتِ لحظة سقوط حضارة القوط تحديدًا؟ وما الذى جعلها تستحق أن تتحول إلى رواية؟

– ما جذبنى إلى هذه اللحظة أنها ليست مجرد نهاية حكم سياسى أو هزيمة عسكرية، بل لحظة تتقاطع فيها نهايات قديمة مع بدايات لم تتضح ملامحها بعد. نحن نتحدث عن مجتمع يواجه تحولات كبرى، وعن شخصيات لا تعرف بالضرورة أنها تعيش لحظة ستغير تاريخ شبه الجزيرة الإيبيرية.

ما يهمنى فى هذه اللحظات الانتقالية هو المسافة بين ما نعرفه نحن بعد مرور القرون، وما كان يعرفه الناس الذين عاشوا الأحداث. فنحن نقرأ التاريخ ونعرف إلى أين انتهت الوقائع، لكن الشخصيات داخل الحدث لا تملك هذه المعرفة؛ إنها تتخذ قراراتها وسط الخوف والشك والصراع، من دون أن تعرف ما الذى ينتظرها. وجدت فى هذه الفترة مساحة روائية ثرية لاستكشاف الإنسان حين يتصدع العالم الذى يعرفه، وحين يصبح المستقبل مفتوحًا على احتمالات لا يستطيع أحد حسمها. لذلك لم أرد أن أكتب عن معركة أو سقوط حكم فحسب، بل عن البشر الذين عاشوا داخل تلك اللحظة التاريخية.

■ هل يشير عنوان «غروب ألكازار» إلى غروب حضارة كاملة، أم يحمل معنى إنسانيًا أوسع؟

– أحب أن يظل العنوان مفتوحًا على أكثر من مستوى. فكلمة «الغروب» توحى بالنهاية والأفول، لكنها تضعنا فى الوقت نفسه أمام سؤال عما تعنيه النهاية أصلًا: هل تنتهى حضارة عندما يسقط حكمها؟ وهل تنتهى حياة الناس ومعانيها بمجرد أن تتغير الرايات فوق المدن؟

بالنسبة إلىّ، لا يتحرك التاريخ عبر خطوط فاصلة تمامًا؛ فما يبدو نهاية من زاوية معينة قد يكون بداية من زاوية أخرى، وما ينتهى سياسيًا قد يترك أثره فى البشر والذاكرة والثقافة طويلًا بعد زواله.

لذلك أرى أن العنوان لا ينبغى اختزاله فى سقوط طرف تاريخى بعينه، بل يمكن أن يمتد إلى معنى إنسانى أوسع، هو أفول العوالم التى اعتادها الإنسان، ومحاولته العثور على مكانه فى عالم جديد لم يختر بالضرورة أن يولد فيه.

■ هل حاولتِ منح القوط صوتًا إنسانيًا بعيدًا عن صورة الطرف المهزوم فى كتب التاريخ؟

– أعتقد أن من أهم أدوار الرواية التاريخية أن تعيد الإنسان إلى قلب الحدث. فقد تضطر كتب التاريخ أحيانًا إلى التركيز على الدول والجيوش والمعارك والتحولات السياسية، بينما تتيح الرواية مساحة أوسع للاقتراب من التجارب الفردية التى لا تظهر دائمًا فى السرد التاريخى العام.

فى «غروب ألكازار»، لم يكن هدفى أن أستبدل صورة المنتصر بصورة المهزوم، أو أن أقدم طرفًا باعتباره خيرًا مطلقًا وآخر باعتباره شرًا مطلقًا. ما أردته هو التعامل مع الشخصيات بوصفها بشرًا لهم دوافعهم ومخاوفهم وتناقضاتهم، ومنح القارئ فرصة لفهم العالم من زوايا متعددة.

الهزيمة العسكرية لا تلغى إنسانية المهزوم. كما أن الانتصار لا يجعل المنتصر شخصية بسيطة يمكن فهمها من خلال انتصاره وحده. والرواية، فى رأيى، تستطيع الاقتراب من هذه التعقيدات، وأن تترك للقارئ مساحة للتفكير بدلًا من أن تملى عليه حكمًا جاهزًا.

وأظن أن الاقتراب من التاريخ بهذه الطريقة لا ينتقص من أى حضارة أو حدث، بل يجعل فهمنا للماضى أكثر عمقًا وإنسانية.

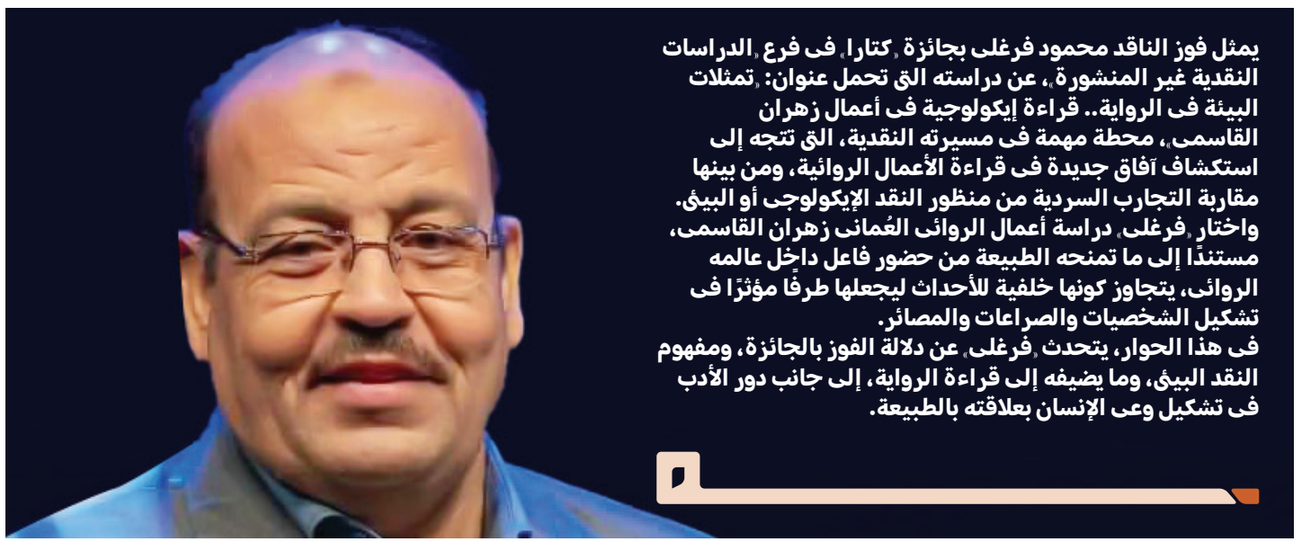
■ كيف تعاملتِ مع المصادر التاريخية، خصوصًا فى ظل اختلاف الروايات واختلاط الوقائع بالأساطير؟

– كان البحث التاريخى جزءًا أساسيًا من بناء «غروب ألكازار»، لأن الرواية التاريخية تحتاج إلى أرضية متماسكة، ولا يكفى فيها أن تبدو الأحداث مقنعة دراميًا؛ بل يجب أيضًا الاعتناء بالسياق الزمنى والسياسى والجغرافى.

فى الفترات البعيدة، لا تكون المصادر متفقة دائمًا، وقد نجد اختلافًا فى التفاصيل أو فى تفسير الأحداث، وأحيانًا نواجه روايات يصعب التعامل معها باعتبارها حقائق محسومة. لذلك كان علىّ أن أتعامل مع المادة التاريخية بقدر من الحذر، وأن أميز بين ما يمكن الاستناد إليه، وما يظل محل خلاف أو غير محسوم.

أما روائيًا، فكان التحدى هو تحويل هذه المادة إلى عالم حى، من دون أن تتحول الرواية إلى كتاب تاريخ، ومن دون أن يصبح الخيال ذريعة لتجاهل الوقائع. فالحرية الروائية مهمة، لكنها فى الرواية التاريخية تقترن بالمسئولية، خصوصًا عندما نتعامل مع شخصيات وأحداث لها حضور حقيقى فى ذاكرة الشعوب. وأعتقد أن أجمل ما يقدمه هذا النوع من الأدب هو الجمع بين احترام ما نستطيع معرفته عن الماضى، واستكشاف ما لا تستطيع الوثائق وحدها أن تمنحنا إياه من تجربة إنسانية.

لم أكتب عن هزيمة عسكرية بل عن الإنسان فى لحظات التحول الكبرى



يمثل فوز الناقد محمود فرغلى بجائزة «كتارا» فى فرع «الدراسات النقدية غير المنشورة»، عن دراسته التى تحمل عنوان: «تمثلات البيئة فى الرواية.. قراءة إيكولوجية فى أعمال زهران القاسمى»، محطة مهمة فى مسيرته النقدية، التى تتجه إلى استكشاف آفاق جديدة فى قراءة الأعمال الروائية، ومن بينها مقاربة التجارب السردية من منظور النقد الإيكولوجى أو البيئى.
واختار «فرغلى» دراسة أعمال الروائى العُمانى زهران القاسمى، مستندًا إلى ما تمنحه الطبيعة من حضور فاعل داخل عالمه الروائى، يتجاوز كونها خلفية للأحداث ليجعلها طرفًا مؤثرًا فى تشكيل الشخصيات والصراعات والمصائر.
فى هذا الحوار، يتحدث «فرغلى» عن دلالة الفوز بالجائزة، ومفهوم النقد البيئى، وما يضيفه إلى قراءة الرواية، إلى جانب دور الأدب فى تشكيل وعى الإنسان بعلاقته بالطبيعة.

محمود فرغلى: «النقد البيئى» يعيد الأدب للجمهور

■ بدايةً، ماذا تمثل لك جائزة «كتارا»؟

– تمثل جائزة «كتارا» خطوة مهمة فى مسارى العلمى والنقدى، لما تتمتع به من قوة حضور على مستوى الوطن العربى، ودورها فى منح الناقد الثقة فيما يكتب.

■ اخترتَ فى دراستك مقاربة أعمال زهران القاسمى من منظور «إيكولوجى».. فما الذى دفعك إلى هذا الاختيار تحديدًا؟ وما الذى وجدته فى تجربته الروائية يستحق هذه القراءة؟

– منذ قراءتى رواية «تغريبة القافر» لـ«زهران القاسمى»، شعرت بأن حضور البيئة فيها يختلف عن تجارب روائيين عرب آخرين أولوا البيئة حضورًا طاغيًا، مثل إدوار الخراط وصبرى موسى. تأكدت هذه الرؤية مع قراءتى أعماله السابقة واللاحقة، مثل «القناص» و«جوع العسل»، ما دفعنى إلى دراسة تلك الأعمال من منظور النقد البيئى.

■ كيف يمكن تعريف «النقد الإيكولوجى/ البيئى» للقارئ غير المتخصص؟

– «النقد البيئى»، باختصار، اتجاه نقدى بينى ينظر إلى البيئة وموجوداتها بوصفها حضورًا موازيًا للإنسان، لا تابعًا له. ومن ثم، يهتم هذا النقد بالحيوان والنبات والحس المكانى، وبما لهذه الموجودات من حقوق كثيرًا ما يتجاهلها الإنسان. أما الإضافة الحقيقية لهذا الاتجاه، فى رأيى، فتتمثل فى إعادة الأدب إلى الجمهور، ومنحه فاعلية مفقودة، وفتح مساحات أخلاقية واجتماعية أوسع من تلك التى تتيحها اتجاهات نقدية أصاب كثيرًا منها «التكلس».

■ عندما تصبح البيئة موضوعًا للرواية، هل نتعامل معها بوصفها خلفية للأحداث فحسب، أم يمكن أن تتحول إلى عنصر فاعل فى تشكيل الشخصيات والصراعات والمصائر؟

– هذا السؤال يلامس جوهر رؤية «النقد البيئى» للطبيعة والحيوان، فهما ليسا مجرد خلفية للأحداث، أو رموز يستعين بها الإنسان لفرض حمولات فكرية وثقافية خاصة به، وإنما يمتلكان كينونة مستقلة، وحضورًا يسبق الإنسان ويستمر بعده. هذا ما لمسته فى أعمال زهران القاسمى، حيث تنطلق البيئة العُمانية بذاتها وتحقق وجودها من خلال أفلاجها وجبالها ووعولها.

■ كيف تتجلى العلاقة بين الإنسان والطبيعة فى الأعمال التى تناولتها بالدراسة؟ وهل تكشف هذه العلاقة عن أزمة بيئية فحسب، أم عن خلل أعمق فى تصور الإنسان لمكانه فى العالم؟

– تمارس البيئة سطوتها وقوتها فى مختلف أعمال «القاسمى»، وينبنى المعمار الروائى فيها على طبيعتها وأنماط الحياة البرية. فالماء فى «تغريبة القافر» هو البطل الفعلى للرواية، ويحضر بوصفه عنصرًا فاعلًا، لا مجرد حامل للرموز التى قد يحمّله إياها الإنسان فى إطار تصوراته عنه. والوعل فى «القناص» يؤدى الدور نفسه، إذ لا وجود للقناص من دونه، فهو كيان موازٍ له، وليس تابعًا له.

■ إلى أىّ مدى تستطيع الرواية أن تكشف آثار التغيرات البيئية التى قد لا تستطيع لغة التقارير العلمية وحدها نقل أبعادها الإنسانية والنفسية؟

– تكمن أهمية الأدب فى قدرته، من خلال التخييل والسرد، على بناء نماذج تسهم فى تشكيل وعى المتلقى ببيئته، وتلفت انتباهه إلى أهمية الحفاظ عليها، بعيدًا عن المباشرة، مع الاستعانة بقدر من التوثيق الفنى الذى لا يهدر القيمة الجمالية للسرد.

■ أخيرًا، ما الأعمال التى تعكف عليها حاليًا؟

– أنا مهتم دائمًا بفن الرواية والقصة بحكم تخصصى، ولذلك أتابع الحركة السردية قدر المستطاع، خاصة التجارب الجديدة، سواء فى مصر أو فى الوطن العربى. ولدىّ أكثر من دراسة نقدية فى هذا المجال قيد المراجعة.

الجائزة خطوة مهمة فى مسارى العلمى والنقدى لقوة حضورها عربيًا



ألعاب الجوع

دموع على مذبح «أمير الشعراء»!

برنامج «أمير الشعراء» ردّ الاعتبار للقصيدة العربية لكن حوّل منافساتها لمجرد «شو»

محمد هشام

قبل أن تغوص معى قارئى العزيز فى هذه الإطلالة الصحفية، أريد أن أضع قاعدة تأسيسية تحكم ما سنتناوله من تفاصيل، وهى أن برنامج «أمير الشعراء» هو- بلا منازع- أكبر حدث إعلامى فى القرن الحالى أسهم فى رد الاعتبار للقصيدة العربية وتكريم شعرائها وترميم صورتهم التى تم ابتذالها على مدار عقود فى الأعمال الدرامية وغيرها.

لكن تلك القاعدة التأسيسية لا تمنع النظر بعين فاحصة أو مُشتبكة إلى طريقة صناعة «الشو» التى يتبناها برنامج مخصص لإدارة منافسات بين شعراء يكتبون القصيدة العربية، ويُختار من بينهم فى النهاية فائز، يُمنح اللقب الكبير والعظيم الذى تفرّد به أحمد شوقى وهو «أمير الشعراء».

من يفهمون فى «الشغلانة»، يدركون جيدًا أن طريقة صناعة «الشو» التى يعتمدها «أمير الشعراء»، لا تختلف كثيرًا عن طريقة صناعة أى برنامج مسابقات فنية آخر، مثل منافسات الغناء أو الاستعراضات وغيرهما من البرامج المشهورة فى عالمنا العربى، والتى هى بالأساس مستنسخة من أصول أجنبية شهيرة. الأسئلة هنا، هى عن موقع الشعر وسط هذه المنافسات، فهل الشعر هنا من أجل الشعر، أم من أجل «الشو»؟ وما المعايير التى يتم اعتماد الأفضل من المشاركين بناء عليها؟ هل هو صاحب القصيدة الأفضل؟ أم المشارك الذى يجيد اللعبة ويعرف كيف ينجو على طريقة مسابقات سلسلة أفلام «The Hunger Games»، أو «ألعاب الجوع»؟ وهل طريقة إدارة «الشو» هذه، هى الطريقة المثلى التى يُفضل تبنيها مع مسابقة تخص الشعر العربى بكل وقاره وحضوره الثقافى والتاريخى، والذى له خصوصية عن أى لون فنى آخر له رواجه الشعبى والجماهيرى؟!





مليون درهم للفائز بلقب «أمير الشعراء»



1 عقود الإذعان

وفق الملف التعريفى لبرنامج «أمير الشعراء»، تقتصر المشاركة على الشعراء الذين تتراوح أعمارهم بين ١٨ و٤٥ عامًا، ممن يكتبون بالعربية الفصحى، سواء فى الشعر العمودى التقليدى أو شعر التفعيلة، ولا يقبل بأى مشاركة من قصيدة النثر.

ويخوض المشاركون مراحل متتابعة من المنافسات والتصفيات التى تبث تليفزيونيًا، أمام لجنة تحكيم متخصصة، وتبدأ المشاركة بإرسال قصيدة عمودية تتراوح بين ١٠ و١٨ بيتًا، أو قصيدة من شعر التفعيلة لا تتجاوز مقطعين، بواقع نحو ١٥ سطرًا لكل مقطع، مرفقة بسيرة ذاتية أدبية مختصرة تتضمن بيانات الشاعر وإنجازاته.

وفى ختام المنافسات، تُمنح الجوائز ذات المبالغ الكبرى لـ٦ شعراء، يتصدرهم الفائز بلقب «أمير الشعراء»، ويحصل على مليون درهم، إلى جانب ميدالية ذهبية ووشاح وشهادة فوز، وطباعة ديوان شعرى له بنسختيه المقروءة والمسموعة.

ويحصل أصحاب المراكز من الثانى إلى السادس على جوائز مالية تتدرج من ٥٠٠ ألف درهم للمركز الثانى، و٣٠٠ ألف للثالث، و٢٠٠ ألف للرابع، و١٠٠ ألف للخامس، وصولًا إلى ٥٠ ألف درهم للمركز السادس، مع امتيازات إضافية تشمل الأوسمة والشهادات وطباعة الدواوين للمراكز من الثانى إلى الخامس.

كيف يتم كل هذا؟ فى البداية- حسب مشاركين فى البرنامج- يرسل المشارك قصيدته على البريد الإلكترونى، ثم يتلقى رسالة بتأكيد الاستلام، ثم يُفحص الطلب عبر «لجنة أولية»، ثم يتم الاتصال بمن تم اختيارهم عن طريق ما تسمى بـ«لجنة النظام» المسئولة عن إدارة البرنامج.

«ألو.. أستاذ فلان الفلانى، معك فلان من (أمير الشعراء)، أبشر.. تم اختيارك للمشاركة فى الموسم الجديد.. إلخ»، وينتهى الأمر بسفر المشارك واستقباله بشكل لائق وإيصاله بسيارة حتى باب الفندق الذى تم الحجز فيه بواسطة الإدارة، وهناك يمكث المشترك من ٧ لـ١٠ أيام.

فى البداية، يوقع المشترك على إقرار أشبه بـ«عقود عدم الإفصاح» التى تبرمها الشركات الكبرى فى تعاملاتها المالية مع شركائها وموظفيها، حيث يقر المشترك بأنه لا يحق له الاعتراض على قرارات لجنة التحكيم وليس من حقه الكتابة عن أى تفاصيل خاصة باللجنة أو الإساءة إلى قراراتها، وهو إقرار ضمنى بأن كل ما رآه المشترك من كواليس سيظل طى الكتمان!

ثم يوقع المشترك على استبيان خاص بمعلومات مشاركاته فى البرنامج: «هل شاركت من قبل؟ إلى أى مرحلة وصلت؟» وأسئلة من هذا القبيل، يحدد على أساسها المسار الذى ستتبعه الإدارة مع المتسابق.

ما معنى هذا؟ معناه أن «معاوية» هنا ليس بـ«عَمْره»، و«عبدالملك» ليس بـ«حجاجه» كما قيل فى الجملة المأثورة، وبالتبعية «المتسابق» ليس بـ«قصيدته»، فهنا تنسج أحكام «الشو» بواسطة المنتج خلف الشاشات.

على أساس هذا الاستبيان، تضع إدارة «الشو» خطوطها وعلاماتها، فهذا المتسابق وصل إلى مرحلة العشرين فى مشاركة أخرى وحقق حضورًا ما على الشاشة، وسنه الآن ٤٤ عامًا، ومعنى ذلك أنه لن يحق له المشاركة بعد ذلك، فيمكن منحه فى الدورة الحالية فرصة أكبر، وهذه وجه جديد مميز لم تشارك من قبل وستكون إضافة جيدة للمساحة النسائية فى «العرض» فيمكن تصعيدها، وبهذه الطريقة ترسم خريطة أولية للشكل الذى ستُخرج به الإدارة الموسم.

حسب المعلومات الأولية، تقدم إلى الموسم الحالى نحو ٢٧٠٠ مشترك، تمت تصفيتهم لـ١٥٠ مشتركًا، وليس من المعقول أن اللجنة الثلاثية المكونة من الدكتور على بن تميم، والدكتور محمد حجو، والدكتور سعد الدين كليب، أنها هى التى فحصت الـ٢٧٠٠ قصيدة وسيرة ذاتية، ولا بد أن ما يسمى بـ«اللجنة الاستشارية» التى تضم فى عضويتها مجموعة من الأكاديميين وغيرهم، هى من تولت تلك المهمة.

2 الكوتة النسائية

فى القاعة الرئيسية حيث تجلس اللجنة الثلاثية، يدخل المتسابقون الـ١٥٠ بنظام ٤٠ فى ٤٠، بمعنى أن يدخل كل أربعين إلى المدرجات أمام اللجنة، ثم يقرأ كل منهم بالدور قصيدته، ثم يحصل إما على الإجازة، سواء بالإجماع أو بالأغلبية، وإما الرفض.

وتتم تصفية الـ١٥٠ مشاركًا إلى ٤٠ فقط، ويدخلون مرحلة الارتجال التى تتضمن أيضًا ما يمكن وصفه باختبار تحريرى.

ففى قاعة صغيرة عليها طاولة تتسع لاثنين من المتسابقين، يفتح كل منهما ظرفًا فيه موقف أو صورة، ويطلب منهما التعبير عن فحواه ببيتين من الشعر خلال ٣ دقائق فقط، فى محاكاة لتقليد قديم حين كان شعراء الجزيرة العربية يرتجلون أشعارهم فى المنازلات الشعرية أو أمام الملوك الممدوحين، لكنه بالطبع تقليد بائد لا يتماشى مع وظيفة القصيدة فى عصرنا الحالى.

وأغرب ما فى مرحلة الارتجال أنه لا معايير واضحة لنتائجها، فالمشترك بعد الارتجال يقرأ ما ارتجله أمام اللجنة، وهى بدورها تشيد بارتجاله فتقول مثلًا: «أصبت مواقعة الموضوع، أو لم تصب مواقعة الموضوع»، دون تحديد أو على أى أساس كان ارتجاله لائقًا فنيًا، من عدمه.

أما الأكثر حيرة- بحسب مشاركين- أن الشاعر الذى أجيز فى مرحلة إلقاء القصيدة ثم ينجح فى الارتجال، يخرج مسرورًا سعيدًا ويظن أنه وصل إلى مرحلة العشرين وضَمِن مبلغًا محترمًا «يحصل من يصل إلى مرحلة العشرين على ما يوازى مليون إلا ربع جنيه مصرى»، ويعود إلى بلده بالطائرة ويظل منتظرًا المكالمة السعيدة، لكنه قد يجد نفسه منتظرًا إلى أبد الآبدين؛ لأنه لن يتصل به أحد، لأنه لم يقبل أصلًا، والعكس يحدث، فقد تجد مُشتركة مثلًا فشلت فشلًا ذريعًا فى الارتجال ورُفضت من اللجنة بالإجماع، قد تلقت اتصالًا بقبولها.

إذن من يتخذ تلك القرارات؟ من يحدد من يدخل مرحلة العشرين ومن لا؟! فهل يعقل أن لجنة التحكيم التى اختارت فلانًا، توجد لجنة أعلى منها تقول لها: «لا، لن تختار فلان، وسنختار علان؟!».

هذه هى قواعد اللعبة وقوانين «الشو»، فالأمر أكبر من فكرة لجنة التحكيم التى قد تصدر تعليقات صارمة أو قاسية على قصيدة أحد المتسابقين لدرجة دفعه للبكاء، حيث تخضع كل تلك الاختيارات لنظرة صُناع البرنامج خلف الشاشات، من المخرج إلى المنتج الفنى إلى غيرهما من طاقم الإدارة.

> المشاركون لا يحق لهم الاعتراض على قرارات اللجنة أو كشف أى كواليس



تكريم أحد الفائزين

> إدارة «الشو» تفضل «من تحبه الكاميرا» وليس بالضرورة الأفضل شعريًا

فهذا المشترك وجهه «فوتوجينيك» سيكون جيدًا فى مرحلة العشرين بوسامته وإطلالته التليفزيونية، وهذه تحمل ملامح أرض بيئتها وستكون مناسبة بشكل جيد ضمن الكوتة المخصصة لبلادها.

نعم «كوتة»! فالبعض يقول إن مصر على سبيل المثال مخصص لها كوتة فى مرحلة العشرين تضم ٣ مقاعد، كما أن هناك ما يعرف بـ«الكوتة النسائية»، والتى تفرض وجود عدد من الإناث ضمن المشتركين «لزوم التنوع والشكل الجيد»، حتى لو تفوقت نداءات «بائعة الفِجل» على ما يكتبن من أشعار.

إذن الشعر هنا ليس من أجل الشعر أبدًا ولم يكن فى يوم من الأيام كذلك، إنما هو من أجل «الشو» والخطة البرامجية للصناع خلف الشاشات.

3 الصوت بـ«دولار»

من الظواهر الغريبة فى «أمير الشعراء» السرية التى تفرضها الإدارة على أى تعاملات مع المتسابقين، فالمتسابق فى المرحلة الأولى لا يتم إبلاغه بخطواته المقبلة، بل يذهب إلى غرفته فيجد ورقة مكتوبًا فيها ما عليه أن يفعله، وكذلك موعد سفره والإجراءات التى سيتم اتباعها معه.

ورغم كل تلك الإجراءات، يتم كسر تلك السرية عبر «الفهلوة» المعهودة فى عالمنا العربى، فالمتسابق المنتظر نتيجة تأهله من عدمه، بدلًا من أن يجلس فى بيته رهين الانتظار المرير للمكالمة السعيدة، يدخل بكل بساطة على ما يسمى بـ«موقع الاتحاد» ويستطيع عبر إدخال رقم جواز سفره أن يعرف ما إذا كانت قد استخرجت له تأشيرة السفر أم لا، وبالتالى يعرف إذا كان تم اختياره أم لا، حيث يتولى البرنامج بنفسه استخراج تأشيرات لمن اختارهم للمشاركة!

لكن يظل المتسابق لا يعلم على أى أساس تم اختياره أو إقصاؤه، فهو لا يتسلم بيانًا يوضح ما حصل عليه من درجات فى مراحل البرنامج المختلفة، فلا أحد يقول لك: «أنت يا عزيزى الشاعر تم اختيارك لمرحلة العشرين من أجل كيت وكيت وكيت، قصيدتك مثلًا مختلفة، صورك بديعة، مجازك ناضج»، وغيرها من الجمل التى تُقال.

ففى مرحلة العشرين التى تتضمن ٤ حلقات، كل حلقة تشمل ٥ شعراء، يكون التأهل بطريقتين لا ثالث لهما، إما بما يسمى بـ«بطاقة لجنة التحكيم»، وهى إجازة فضفاضة غير قائمة على الرأى الفنى وحده، بل تتداخل معها عوامل أخرى لها علاقة بالخطة البرامجية، وإما بـ«التصويت» وهو إجراء لا يمكن تسميته إلا بـ«عجب العُجاب».

فالتصويت فى ذلك البرنامج لا يقوم على أن المُشاهد على كنبة بيته، يستطيع أن يدخل على موقع المسابقة ويصوت لمن يريد، لكن يتم بطريقة «رأسمالية» بحيث يشترى من يريد التصويت الأصوات التى يريدها ويصوت بها، على أن يكون له صوت واحد مجانى.

فأنا كمصوّت فى البرنامج وأريد أن أمنح صوتى لـ«الشاعر ترتان الترتانى»، سيكون علىّ أن أشترى الأصوات التى أريدها، أشترى مثلًا ٥ أصوات، أشترى ١٠، أشترى ١٠٠، وكل صوت بدولار واحد، وكل «برغوت على قد دمه»، فإذا أردت التصويت لـ«الشاعر علان العلانى» بألف صوت علىّ أن أدفع من مالى ١٠٠٠ دولار!

وإذا كان البرنامج يتيح للجمهور التصويت، فإنه لا يمنع المتسابق نفسه من التصويت لـ«ذات نفسه»، وبالتالى، فإن المشترك الذى يملك المال يمكنه ببساطة أن يشترى التأهل بكل بساطة، فى حين أن المشترك المحدود سيقع ضحية «من يدفع أكثر».

فما المتوقع من متأهل يحمل جنسية دولة غنية؟ بالقطع سيصوت لنفسه وسيجتهد محبوه وأهله فى التصويت له، و«الصوت بدولار والحسَابة بتحسب»، وبهذه الطريقة أيضًا يصل المتسابق إلى التصفيات النهائية وربما يحصل فى النهاية على لقب «أمير الشعراء»، ويرتدى الوشاح و«نلقاكم على خير فى مواسم أخرى بعد عامين»!

فإذا كانت كل هذه المعطيات صحيحة، فإن إدارة «الشو» صاحبة العقل الذهبى تستطيع أن تجمع الملايين التى أنفقت على البرنامج من جيوب المتسابقين أنفسهم «يا لها من خطة»، بل وقد تحقق هامش أرباح أيضًا، بل إن المتوج بلقب «أمير الشعراء» نفسه قد يدفع فى التصويت مبلغًا أعلى من مبلغ قيمة الجائزة التى حصل عليه نظير التتويج!

كل هذا يمكن أن يحدث بشكل عادى جدًا داخل البرامج التى «يكبس» فيها أعضاء لجنة التحكيم على الزر بعنف فى حالة من الهيستيريا والصخب الجماهيرى، فهذه طبيعة «الشو» التى يفهمها كل من يعمل فى المجال الإنتاجى أو الإعلامى.

لكن أظن أنه ليس بالضرورة أن يحدث ذلك مع برامج تتبنى منافسات تتعلق بالقصيدة العربية التى تمتلك خصوصية ووقارًا ما، حتى حينما كانت تُلقى فى أسواق تجارية مثل سوق عكاظ.

فالشعر طوال تاريخه كان يقيم بالأكثر جودة فنية مهما اختلف شكل وجنسية صاحبه، حتى وهو يلقى فى إطار المديح بين أيدى الملوك والأمراء، وإلا فلماذا تميز المتنبى عن مئات وربما الآلاف من شعراء زمانه؟ ربما لأن أهل السلطة أنفسهم كانوا يمتلكون من الحس الفنى الذى يؤهلهم لذلك الفرز والتقييم.

سيقول قائل: «من حكم فى ماله ما ظلم، وأصحاب البرنامج يريدونه أن يخرج بتلك الطريقة»، نعم هذا كلام حقيقى، لكن صاحب المال هذا يمكنه أن يدخل التاريخ من أوسع أبوابه إذا تحول ذلك البرنامج إلى منصة يكون هدفها: الشعر من أجل الشعر، لا من أجل «الشو».

يمكن للبرنامج تنحية الخطة البرامجية التى يحددها المنتج أو الشركة الإنتاجية، والتى لها معاييرها الخاصة، وأن ينطلق الحدث نحو آفاق أكثر سموًا وارتقاء وانفتاحًا على روح الشعر نفسه لا شكله وأوزانه وأحكامه الآلية.

يمكن كذلك أن تُنتدب لجان تحكيم، ممن لهم إسهامات شعرية بارزة باعتبارهم الأكثر استيعابًا لكيميائه الخاصة، فهم «أهل الكار»، ولأن مدرسى النقد واللغة فى الجامعات مهما تعددت ألقاب الدكتوراه لديهم، هم متخصصون فى تدريس النظريات والمناهج التى يُدرس من خلالها فن الشعر وليس تقييم الشعر نفسه، وهذه خدعة كبرى أصيب بها العالم العربى كله، فكل له تخصصه، فلا يمكنك أن تجلب «ميكانيكى سيارات» وتقول له: قيّم عمل «فنى إصلاح تكييفات».

يمكن أن يحدث الكثير والكثير ليكون هذا البرنامج خالصًا لوجه الشعر وأن يدخل صُنّاعه التاريخ من أوسع أبوابه، إذا خلُصت النوايا وتفتّحت الصدور للنقد المخلص.

أبو التاريخ

تلاميذ أحمد زكريا الشلق:

العقل الأخير من جيل العمالقة

لم يكن الدكتور أحمد زكريا الشلق مجرد أستاذ للتاريخ الحديث والمعاصر بجامعة عين شمس، أو باحث أمضى عقودًا فى قراءة الوثائق وتحليل الوقائع واستنطاق الماضى؛ بل كان واحدًا من أولئك الذين اتخذوا من التاريخ مدخلًا لفهم المجتمع المصرى وتحولاته السياسية والفكرية، ومن البحث الأكاديمى وسيلة لطرح أسئلة النهضة والحداثة والحرية والإصلاح.

برحيله، مساء الأربعاء الماضى، عن عمر ناهز 78 عامًا، تُطوى صفحة من صفحات الحياة الأكاديمية والثقافية المصرية، لكنها تترك وراءها إرثًا علميًا يتجاوز حدود المؤلفات والدراسات إلى ما زرعه الراحل فى تلاميذه، وما تركه من أثر فى زملائه وأصدقائه، وما أسهم به فى قراءة تاريخ مصر الحديث والمعاصر، بكل ما شهده من تحولات وصراعات ومشروعات للتغيير.

من قريته كفر الحما بمحافظة الغربية، إلى مدرجات جامعة عين شمس، ومنها إلى مواقع أكاديمية وثقافية متعددة، امتدت رحلة زكريا الشلق عبر مسار طويل جمع بين التدريس والبحث والعمل المؤسسى.

انشغل بتاريخ الحركة الوطنية المصرية، وتحولات الأحزاب السياسية، وعلاقة الفكر بالسلطة، كما أولى اهتمامًا خاصًا برواد الإصلاح والتنوير، وفى مقدمتهم محمد عبده وأحمد لطفى السيد، وما طرحته تجربتهما من أسئلة حول التعليم والحرية وبناء الدولة الحديثة.

ولم تتوقف إسهاماته عند حدود الجامعة؛ فقد شارك فى مؤسسات علمية وثقافية، وتولى مسئوليات تحريرية وبحثية، وانتُخب عضوًا بمجمع اللغة العربية، إلى جانب عضويته بالمجمع العلمى المصرى، ليجمع بين المؤرخ المتخصص والمثقف المنخرط فى الحياة العامة.

فى هذا الملف، تفتح «حرف» دفاتر الذاكرة، وتجمع شهادات عدد من أساتذة التاريخ والكتاب والمثقفين من أبناء الراحل وتلاميذه وأصدقائه وزملائه؛ لاستعادة جوانب من شخصيته ومسيرته العلمية والإنسانية، للإجابة عن سؤال يتجاوز سيرة فرد إلى قيمة المعرفة نفسها: ماذا يبقى من المؤرخ بعد رحيله؟

حسام الضمرانى





جمال شقرة:

«قدوة مستحيلة» وأكبر داعم للشباب

هو أحد أبرز أساتذة جيل الوسط، الذى اقترب علميًا وإنسانيًا من جيل المؤسسين الكبار، أمثال أحمد عزت عبدالكريم، وأحمد عبدالرحيم مصطفى، وعبدالعزيز سليمان نوار، وجمال زكريا قاسم، وزينب عصمت راشد، وعبدالخالق لاشين.

وعندما التحقت بالدراسات العليا بكلية الآداب جامعة عين شمس، لفت زكريا الشلق الأنظار بتميزه العلمى ومداخلاته العميقة فى السيمنار، حتى بدا كأنه ينتمى إلى جيل العمالقة. وكان حريصًا على مساندة الباحثين الشباب، يقترب منهم ويعرض المساعدة، جامعًا بين الأناقة والتواضع والتعاون، بعيدًا عن الصراعات والمنافسات.

وامتلك الراحل لغة عربية رشيقة، وكتب التاريخ بأسلوب سلس، وحاور مادته العلمية بهدوء وعقلانية. وحين وصفته بأنه «قدوة مستحيلة»، رد بابتسامته المعهودة: «أنا مجرد باحث مجتهد يا جمال».

لكن هذا الباحث المجتهد ترك مكتبة تاريخية ثرية، بدأت برسالتيه عن حزب الأمة وحزب الأحرار الدستوريين، وامتدت إلى مؤلفات بارزة، منها «طه حسين: جدل الفكر والسياسة»، و«الحداثة والإمبريالية»، و«من النهضة إلى الاستنارة فى تاريخ الفكر المصرى»، و«عقل مستنير تحت العمامة»، إلى جانب عشرات الدراسات والمقالات.

وامتد عطاؤه إلى مؤسسات ثقافية وعلمية عديدة، بينها دار الكتب والوثائق القومية، والهيئة المصرية العامة للكتاب، والمجلس الأعلى للثقافة، ومجمع اللغة العربية. ونال تقديرًا مستحقًا، من أبرز مظاهره جائزتا الدولة للتفوق والتقديرية فى العلوم الاجتماعية.

أستاذ التاريخ الحديث والمعاصر



أحمد الشربينى:

عاشق بلا حدود للعطاء العلمى

بدأت علاقتى بالدكتور أحمد زكريا مع مطلع ثمانينيات القرن الماضى بعد أن عينت معيدًا بكلية الآداب-جامعة القاهرة، من خلال سيمنار التاريخ الحديث بكلية الآداب جامعة عين شمس، الذى قدمنى من خلاله أستاذى أ. د رءوف عباس لرموزه ورواده ومن بينهم د. أحمد زكريا، الذى كان عندئذ مدرسًا.

ومنذ ذلك الحين لم ينقطع تواصلى معه، خاصة بعد أن رشحه أستاذى رءوف عباس للتدريس بفرع جامعة القاهرة بمدينة الخرطوم بجمهورية السودان، وفى هذه الفترة تابعت مساعى أستاذى د. رءوف عباس لإقناعه بالانتقال إلى قسم التاريخ بجامعة القاهرة.

ثم زاملت د. أحمد زكريا بمجلس إدارة الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، التى أعطاها الكثير من وقته لسنوات طوال، وحاولت الجمعية رد جزء من جميله عليها بترشيحه المستحق لجائزة النيل فى العلوم الاجتماعية، كذلك زاملت د. أحمد زكريا المشاركة فى عدة مؤتمرات علمية داخل مصر وخارجها، كما عملت تحت رئاسته بأكثر من لجنة علمية بدار الكتب والوثائق القومية المصرية. كما كان لى شرف مشاركته الإشراف على عدة رسائل علمية بجامعة عين شمس ومعهد الدراسات العربية بالقاهرة، وكذلك مناقشة عشرات الرسائل العلمية بهما وبجامعة القاهرة.

ووجدت فى د. أحمد طوال عملى معه عشقه للعطاء العلمى بلا حدود لتلاميذه وزملائه ولمؤسسات مصر التى عمل بها تدريسًا وبحثًا وتوجيهًا، وكان التزامه وتواضعه ودماثة خلقه، وعشقه للبحث العلمى وراء إفادة قطاع كبير من الباحثين من فيض علمه. رحم الله أ.د أحمد زكريا الشلق وجزاه عن علمه وإنسانيته وعطائه لتلاميذه خير الجزاء.

العميد السابق لكلية الآداب جامعة القاهرة

أبو التاريخ

نموذج نادر جمع بين هيبة العالم وتواضع العارف

فى طلّته وعبارته وحجته أصداء من هيكل وطه حسين ولطفى السيد





مروة الشريف:

قارئ نهم مشغول بالمعرفة

كانت علاقتى بالدكتور أحمد زكريا الشلق، تتجاوز حدود العمل والزمالة إلى مودة صادقة، كان يعاملنى فيها بمحبة الأب واهتمامه، وينادينى دائمًا «ابنتى الغالية»، ولا يبخل علىّ بنصيحة أو دعاء، كما كان حريصًا على الدعاء لوالدى الذى جمعته به علاقة علمية أعتز بها.

عرفته شديد الإخلاص لعمله، حريصًا على حضور لجان النشر بدار الكتب والوثائق القومية التى يرأسها، حتى حين كان المرض يثقل عليه. وكان يقول إذا اضطر إلى الاعتذار: «ينفع نأجل لبكرة، لحد ما أسترد بعض صحتى؟ أنا عاوز أحضر»، فى كلمات تكشف عن مدى ارتباطه بعمله وحرصه على أداء مسئوليته.

وفى آخر لجنة نشر، عقدت فى الأول من أكتوبر الجارى، تابع بنفسه تحديد موعد الاجتماع، لكننا حين اتصلنا به لم نتلقَّ ردًا، ثم علمنا أنه بالمستشفى، ولم نكن نتصور أن يغيب عنا إلى الأبد.

ومن آخر عطاياه العلمية تقديمه لكتاب «الإدارة فى مصر فى العصر العثمانى»، الذى نعدّه للطبع ضمن سلسلة «نوادر المطبوعات». وظل حتى أيامه الأخيرة قارئًا نهمًا، مشغولًا بالمعرفة، وطلب نسخة من كتاب «كريت تحت الحكم المصرى «١٨٣٠–١٨٤٠» ليكتب عنه مقالًا علميًا.

كما وعدنى بإعداد قائمة بكتب مهمة فى التاريخ لاختيار ما يستحق النشر خلال العام الجديد؛ وعدٌ بقى فى ذاكرتى شاهدًا على عالم لم يتوقف عن التفكير فى مشروعاته العلمية.

مدير النشر العام بدار الكتب



عبدالحميد شلبى:

شخصية استثنائية جمعت بين العلم والإنسانية



حينما نتحدث عن الصديق العزيز الأستاذ الدكتور أحمد زكريا الشلق، فنحن نتحدث عن عالِم جليل وإنسان نبيل، وحينما يجتمع العلم مع الإنسانية، نكون أمام شخصية استثنائية.

على الجانب العلمى، كان له مشروعه الوطنى الذى ما انفك يصول ويجول فى ميادينه، فهو عاشق لتاريخ مصر والوطن العربى، وصاحب مشروع فكرى وثقافى، اهتم فيه بالإنتاج العلمى لكبار المفكرين والأدباء والمثقفين، وعلى رأسهم عميد الأدب العربى طه حسين.

هو العالِم الموسوعى، وأحد أبناء جيل كبار المؤرخين والمثقفين. وعلى الرغم من ثقافته الواسعة وعلمه الغزير، لم يستنكف أن يستفسر عن معلومة فى موضوع ما من بعض تلامذته وأصدقائه.

قبل شهرين، كان يُحكِّم بحثًا لإحدى المجلات العلمية، ورأى أن البحث لا يرقى إلى مستوى النشر. وقبل أن يقول كلمته الأخيرة، ولعلمه بأن موضوع البحث الذى يحكِّمه يدخل ضمن اهتماماتى البحثية، اتصل بى ليأخذ رأيى فيه، حتى يطمئن قلبه إلى النتيجة، دون أن يُطلعنى على رأيه. قلت له إنه لا يصلح للنشر، فقال: «هذا هو رأيى». ومن شدة حرصه على الأمانة العلمية، قال إنه سيرد مكافأة التحكيم، فقلت له: «لا تفعل، فهذا حقك، فقد قمت بعمل تستحق عليه أجرًا، بغض النظر عن إجازة البحث من عدمها».

أما الدكتور أحمد زكريا الإنسان، فحدِّث ولا حرج! ويكفى أنه إذا ذُكر اسمه فى مجلس، أثنى الجميع عليه خيرًا، فقد أجمع المؤرخون، على اختلاف اتجاهاتهم ومدارسهم، على تقدير علمه وخلقه الرفيع. كان مترفعًا عن سفاسف الأمور، ولم أسمعه قط، على كثرة لقاءاتنا، يذكر أحدًا بسوء. وإذا أراد أحدهم أن يستدرجه إلى حديث عن شخص ما، كان يبتسم ابتسامته المعهودة التى لا تفارقه، دون أن ينبس ببنت شفة.

كان جابرًا للخواطر، لا يرد لأحد طلبًا ولا رجاءً. أتذكر يوم مناقشة ابنتى رسالة الماجستير بقسم الاجتماع فى كلية الآداب، وكنت قد دعوته لحضور المناقشة، وكان مشغولًا باجتماع فى مجمع اللغة العربية، لكنه أبى إلا أن يحضر جانبًا من المناقشة ليشد من أزرها، ثم استأذن للحاق بمهمته العلمية.

كان محبًا لأصدقائه وزملائه وطلابه جميعًا. أتذكر أنه حين نشرت خبر وفاة الصديق معالى الوزير صابر عرب، فى ديسمبر ٢٠٢٥، اتصل بى على الفور، وأخذ يبكى قائلًا: «كنت أظنه هو الذى سيرثنى بعد وفاتى، ولكننى أنا الذى سأتحمل هذا العبء». وحين عقدنا، فى معرض الكتاب المنصرم، جلسة لتأبين الدكتور صابر عرب، لم يتمالك نفسه وهو يتحدث عنه. وها هو ذا، لم يمضِ عام حتى لحق برفيقه الذى أحبه.

يطول الحديث عن العالِم والإنسان أحمد زكريا الشلق، الذى ستظل ذكراه باقية بما قدَّمه فى خدمة تاريخ بلده وأمته. رحم الله العالِم الجليل، وجزاه خير الجزاء على ما قدَّم، ونفع بعلمه إلى يوم الدين.

أستاذ التاريخ الحديث والمعاصر بجامعة الأزهر



على متولى:

عاملنا معاملة الوالد لولده

شخصية يشهد لها الجميع بحسن الخلق وتواضعه الجم، ولغته العذبة، وعلمه الغزير، فكانت حياته حافلة بالبحث والتأليف، وترك للمكتبة المصرية والعربية مجموعة من المؤلفات العلمية الرصينة أبرزها على سبيل المثال لا الحصر «حزب الأمة ودوره فى السياسة المصرية»، و«حزب الأحرار الدستوريين ١٩٢٢–١٩٥٣»، بالإضافة إلى إصدارات عدَّة فى تاريخ الفكر المصرى الحديث، إلى جانب تحريره لعدد من السلاسل التاريخية المهمة أبرزها: سلسلة «مصر النهضة» الصادرة عن مركز تاريخ مصر المعاصر، دار الكتب والوثائق القومية، وسلسلة «تاريخ المصريين» الصادرة عن الهيئة العامة للكتاب.

على المستوى الشخصى، حظيت بشرف العمل معه عن قرب أثناء عملى كباحث بمركز تاريخ مصر المعاصر خلال الفترة «٢٠٠٨–٢٠٢٠»، حيث كان الراحل يرأس اللجنة العلمية لمركز تاريخ مصر المعاصر، فكان يعاملنا ليس معاملة الأستاذ والتلميذ، بل معاملة الوالد لولده، ويحق الحق بأدب جم لا يجرح أحدًا. لذا عندما علمت أن المؤرخ القدير الراحل أحد أعضاء لجنة التحاقى بالسلك الأكاديمى، أطمأننت لنزاهته التى يشهد بها الجميع.

كما كان من أوائل المهنئين لى فى كل خطوة أنجزتها فى حياتى العلمية، وآخرها عندما كُلفت بتولى وكالة كلية الآداب جامعة السويس منذ أقل من شهر تقريبًا، فكانت رسالته لى: «ألف مبروك لابننا العزيز دكتور على ويارب مزيدًا من التوفيق والرفعة».

أستاذ التاريخ الحديث



حاتم رضوان:

فند أكذوبة «التنوير المصرى مصدره الحملة الفرنسية»

قدم الدكتور أحمد زكريا الشلق، فى كتابه «من النهضة إلى الاستنارة»، قراءة توثيقية وتحليلية عميقة لتاريخ الفكر المصرى الحديث على مدار قرنين، مستندًا إلى الوثائق والأوراق الخاصة والمطبوعات الأولى، للكشف عن جذور النهضة والحداثة فى مصر.

تتبع زكريا الشلق إسهامات نخبة من رواد الفكر والإصلاح، بدءًا من الشيخ حسن العطار، بوصفه مبشرًا بالتفكير الحر، ورفاعة الطهطاوى، ودوره فى الترجمة والانفتاح على الحضارة الغربية وترسيخ مفهومى الوطن والمواطنة، مرورًا بحسين المرصفى والإمام محمد عبده، وجهودهما فى تطوير الوعى الفكرى والإصلاح، وصولًا إلى قاسم أمين وأحمد لطفى السيد وأحمد فتحى زغلول، وإسهاماتهم فى تحديث المجتمع وترسيخ الفكر الليبرالى ونقل المعارف الحديثة.

ويفند الكتاب التصور القائل إن التنوير المصرى كان مجرد صدى للحملة الفرنسية، مؤكدًا عمق جذوره وامتداد إرهاصاته عبر مسيرة طويلة من الاجتهاد الفكرى والتفاعل الحضارى. ويمثل العمل إضافة مهمة لفهم تطور الثقافة المصرية وتشكّل عقلها الجمعى، كما يبرز أن أسئلة التنوير والحداثة والإصلاح التى تشغلنا اليوم تمتد جذورها إلى نقاشات رواد النهضة الأوائل.

طبيب وروائى وقاص



أبو الحسن الجمال مع أحمد زكريا الشلق

أبو الحسن الجمال:

مكتشف وثائق حزب «الأمة»

عرفت الأستاذ الدكتور أحمد زكريا الشلق من خلال كتبه، وكانت البداية بكتابيه عن «حزب الأمة» و«حزب الأحرار الدستوريين»، وهما رسالتاه للماجستير والدكتوراه.

ينتمى زكريا الشلق إلى مدرسة جامعة عين شمس العريقة فى التاريخ الحديث والمعاصر، التى أنجبت أعلامًا كبارًا، من بينهم أحمد عزت عبدالكريم، وأحمد عبدالرحيم مصطفى، وعبدالعزيز سليمان نوار، ويونان لبيب رزق، وجاد طه، وجمال زكريا قاسم. وقد نهل من هذه المدرسة، فجاء إنتاجه العلمى رصينًا، وأسهم فى سد ثغرات بالمكتبة العربية.

وتواصلت قراءاتى لأعماله، ومنها «الحزب الديمقراطى المصرى»، و«ثورة يوليو والحياة الحزبية»، و«طه حسين: جدل الفكر والسياسة»، و«الحداثة والإمبريالية: الغزو الفرنسى وإشكالية نهضة مصر»، فضلًا عن مقدماته لعدد من الكتب التراثية التى أعاد نشرها، مثل «حوليات مصر السياسية» لأحمد شفيق باشا، و«الأيام الحمراء»، مذكرات الشيخ عبدالوهاب النجار عن ثورة ١٩١٩، وأوراق طه حسين ومراسلاته.

واقتربت منه عبر الاتصالات واللقاءات، فوجدته عالمًا كريمًا يشجع الباحثين ويساعدهم على تجاوز العقبات. والتقيته فى هيئة الكتاب والجمعية التاريخية وكلية الآداب بجامعة المنيا، وكان آخر لقاء بيننا فى احتفالية مئوية «روز اليوسف» بدار الكتب المصرية، حيث تحدث عن الصحافة بوصفها مصدرًا للتاريخ المعاصر، وكشف عن جهده فى العثور على وثائق حزب الأمة، التى نسخها بخط يده بعدما عثر عليها فى جريدة «الجريدة» لصاحبها أحمد لطفى السيد.

كاتب ومؤرخ مصرى

مصطفى غنايم:

يتابع بنفسه التحرير والإخراج حتى الطباعة

لم يكن رحيل الأستاذ الدكتور أحمد زكريا الشلق مجرد فقدان لمؤرخ بارز، بل خسارة لعالم ومثقف جمع بين الثراء الفكرى والعمل الثقافى الدءوب، والتواضع الإنسانى وحنو الآباء. فقد امتلك قدرة نادرة على المزج بين عمق المؤرخ وسلاسة الأديب وتأملات الفيلسوف، دون أن يفصل بين ما يكتبه وما يمارسه فى حياته.

تشرفت بالعمل معه فى لجان النشر بوزارة الثقافة، واللجنة العليا لمعرض القاهرة الدولى للكتاب، ومجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب. وتوطدت علاقتى به عام ٢٠١٤، حين كلفنى الدكتور أحمد مجاهد، رئيس الهيئة آنذاك، بالعمل مديرًا لتحرير سلسلة «تراث النهضة»، تحت رئاسة زكريا الشلق لتحريرها.

تعلمت منه كيف نستخرج من التراث العربى كنوزه الفكرية، ونعيد تقديمها للأجيال الجديدة بما يسهم فى بناء نهضة ثقافية وحضارية. وقد قدمت السلسلة أعمالًا مهمة، منها «تاريخ الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده» لمحمد رشيد رضا، و«عجائب الآثار» للجبرتى، و«رسالة الكلم الثمان» للشيخ حسين المرصفى، و«مستقبل الثقافة فى مصر» لطه حسين، إلى جانب «حوليات مصر السياسية» لأحمد شفيق باشا فى عشرة أجزاء. لم يقتصر عطاؤه على اختيار الكتب وإعدادها، بل كان يتابع المقدمات والتحرير والإخراج الفنى والطباعة، مؤمنًا بأن الكتاب الجيد يستحق أقصى درجات العناية. ومنه تعلمت الجدية والانضباط والتواضع، كما وجدت فيه الأستاذ الذى يشجع تلاميذه، ويتابع إبداعاتهم، ويدعم مشروعاتهم العلمية.

ناقد أدبى



أبو التاريخ

أعاد إلى كل تلاميذه تقاليد «الأستاذية» فى سيرتها الأولى

ميراثه العلمى يتجاوز حدود المؤلفات والدراسات





إيهاب الملاح مع أحمد زكريا الشلق

إيهاب الملاح:

عميد المدرسة المصرية فى الكتابة التاريخية

أستاذ جليل، ومؤرخ وطنى من طراز فريد ونبيل، ومثقف واسع الاطلاع، أديب بالفطرة، رفيع المقام والإنسانية وعميد المدرسة المصرية الوطنية فى الكتابة التاريخية الحديثة والمعاصرة.

منذ كنت طالبًا بالجامعة أدرس اللغة والأدب والنقد، قبل ما يزيد على ربع القرن، كنتُ أتابع كتابات الدكتور أحمد زكريا الشلق التاريخية، وأعماله الرائعة بكثيرٍ من الشغف والفضول.

وكنتُ وما زلتُ شديدَ الإعجاب والتقدير لكل ما خطّ ويخطّ بيمينه من كتبٍ ومؤلفات، أو بحوثٍ ودراسات، يقدّم بها لكتبٍ أو لطبعاتٍ جديدة من كتبٍ ذات قيمةٍ خاصة أو مراجعات لترجمات أو مساهمات فى ندوات ومؤتمرات تاريخية.. إلخ.

وأدركت أننى فى حضرة مؤرخ كبير وأكاديمى رصين وأديب بالفطرة، وكذلك أدركت قيمة ومرجعية كتاباته التى تغطى تاريخ مصر الحديثة والمعاصرة منذ مطالع القرن التاسع عشر وحتى نهاية القرن العشرين، وفى القلب منها كتاباته الممتازة عن التاريخ الثقافى والفكرى لمصر طوال هذين القرنين.

كل ذلك فضلًا على أدواره التنويرية المهمة من خلال عضويته، أو رئاسته للجان التاريخ بالمجلس الأعلى للثقافى، أو المركز القومى للترجمة أو مكتبة الأسرة؛ أو رئاسته أو إدارته لتحرير سلاسل تاريخية ممتازة لعبت دورًا تنويريًا غير مسبوق؛ مثل سلسلة «مصر النهضة»، وسلسلة «الثورة والحرية» عن دار الكتب والوثائق القومية المصرية، أو سلسلة «تراث النهضة» عن الهيئة العامة للكتاب، أو «ذاكرة الكتابة» عن الهيئة العامة لقصور الثقافة.

المشرف على النشر بدار المعارف



أحمد جلال بسيونى مع «الشلق»

أحمد جلال بسيونى:

حريص على اكتشاف المواهب الشابة

رحل تاركا إرثًا علميًا عظيمًا من المؤلفات الرصينة والإسهامات المتنوعة فى مجال التاريخ وأصول البحث العلمى. فقد تجاوز دور المؤرخ المنظّر إلى المشاركة الفاعلة فى مجالات البحث والنشر والتحقيق، مسترشدًا بالجدية والمنهجية والأمانة العلمية، ومؤمنًا بأهمية نشر العلم النافع ومساندة الباحثين الجادين.

وقد أعرت قبل عشر سنوات إلى قسم العلوم الإنسانية بكلية الآداب والعلوم بجامعة قطر، وهو القسم نفسه الذى عمل به الراحل خلال تسعينيات القرن الماضى. وخلال السنوات الخمس التى قضيتها هناك، لمست أثره الطيب ومكانته المرموقة، إذ ظل كثيرون من العاملين بالجامعة يتذكرون مواقفه وإسهاماته باعتزاز، تقديرًا لما قدمه من جهد وإخلاص فى دعم العمل الأكاديمى.

وفى مصر، كان زكريا الشلق حاضرًا بفاعلية فى المؤتمرات والندوات والمحاضرات، وتولى مهام متعددة فى النشر العلمى وتحكيم الأبحاث والكتب ومراجعة المخطوطات.

ولم يكن يؤدى هذه المسئوليات باعتبارها واجبًا وظيفيًا فحسب، بل بشغف وإخلاص، حريصًا على اكتشاف المواهب الشابة وتشجيع أصحاب الأعمال الجادة، والتواصل معهم لتهنئتهم ودعمهم.

أستاذ التاريخ الحديث

صبرى العدل:

أستاذ جليل وباحث مخلص وفارس نبيل

لم تكن علاقتى بالأستاذ الدكتور أحمد زكريا الشلق مجرد علاقة علمية جمعت بين أستاذ وتلميذه، بل كانت علاقة إنسانية وثيقة تداخل فيها العلم مع الصداقة، وامتزج التوجيه الأبوى بالمودة الصادقة، فظل بالنسبة إلى أستاذًا أعتز به، وأخًا وصديقًا ألجأ إليه طلبًا للنصح والمشورة.

بدأت رحلتى العلمية معه بمناقشته رسالتى للماجستير والدكتوراه، ثم امتدت إلى ميادين البحث والعمل المشترك بدار الوثائق القومية والجامعة. وكان لى شرف المشاركة معه فى إعداد كتاب من جزءين يضم أوراق طه حسين ومراسلاته، بإشرافه وإشراف الدكتور محمد صابر عرب. كما جمعتنا جهود علمية فى إعادة نشر كتاب نعوم شقير عن تاريخ سيناء.

لم تكن هذه الأعمال مجرد محطات فى مسيرتى الأكاديمية، بل كانت فرصًا ثمينة للتعلم من عالِم امتلك المعرفة، وآمن بقيمة البحث، وأخلص لخدمة التاريخ والثقافة. كما أتاحت لى هذه التجارب المشتركة أن أتعرف عن قرب إلى جانب أصيل من شخصية الدكتور أحمد زكريا، فقد رأيته إنسانًا كريمًا بعلمه ووقته، لا يبخل بالنصيحة، ولا يتردد فى تقديم التوجيه، ويمنح من حوله خبرته بسخاء وإخلاص. كان بالنسبة لى نعم الأب والأخ والصديق، أجد لديه دائمًا الكلمة الطيبة، والرأى السديد، والمساندة الصادقة.

اليوم، وأنا أستعيد هذه الذكريات، أشعر بأن الحديث عنه ليس مجرد استرجاع لمحطات من مسيرتى العلمية، بل شهادة وفاء لرجل ترك أثرًا عميقًا فى نفسى، وفى نفوس كل من عرفوه وتتلمذوا على يديه وعملوا معه. فبعض الأساتذة لا تنتهى صلتنا بهم بانتهاء مرحلة دراسية أو مشروع بحثى، بل يظل أثرهم ممتدًا فى حياتنا، حاضرًا فى أفكارنا وذكرياتنا، وفى كل ما تعلمناه منهم من علم وخلق وإنسانية.

رحم الله أستاذى الدكتور أحمد زكريا الشلق، وجزاه عن تلاميذه ومحبيه خير الجزاء، وجعل ما قدمه من علم وجهد فى ميزان حسناته. سيبقى فى الذاكرة أستاذًا جليلًا، وباحثًا مخلصًا، وفارسًا نبيلًا، وستظل ذكراه مقرونة بالعلم والوفاء والمحبة الصادقة.

أستاذ مساعد التاريخ الحديث بجامعة مصر الدولية



عبدالعزيز رمضان:

أستاذ رأى التدريس رسالة لبناء العقل



تتصل مسيرة الأستاذ الدكتور أحمد زكريا الشلق العلمية بمدرسة عين شمس فى الدراسات التاريخية، التى أرسى دعائمها الأستاذ الدكتور أحمد عزت عبدالكريم، أحد رواد دراسة التاريخ الحديث مؤسس مدرسته بجامعة عين شمس.

مثّل «الشلق» امتدادًا لجيل ذهبى من أساتذة التاريخ فى الجامعة، ضم أعلامًا بارزين، مثل الدكتورة زينب عصمت راشد، والدكتور عبدالحميد البطريق، والدكتور عبدالعزيز نوار. كما عاصر وصادق جيلًا من الرواد اللاحقين، منهم الدكتور رأفت عبدالحميد، والدكتور أبواليسر فرح، والدكتور محمد عبدالوهاب، والدكتور عبدالخالق لاشين.

وفى قاعات المحاضرات، تجلت ملامح الأستاذ الذى يرى فى التدريس رسالة تتجاوز نقل المعرفة إلى بناء العقل وتحرير الفكر. فقد درس لأجيال من طلاب قسم التاريخ مقررات متعددة، كان من بينها «التاريخ الاقتصادى» الذى درسه لكاتب هذه السطور وقتما كان أحد طلاب الفرقة الرابعة عام ١٩٩٤. كان يقدس موعد المحاضرة، ويقف طوال ساعتين كاملتين، محولًا الدرس إلى حوار علمى حى، يحترم فيه آراء طلابه ويشجعهم على المشاركة، غارسًا فيهم أن العلم لا ينمو بالتلقين، وإنما بالنقاش وحرية التفكير. ولم تكن مكانته العلمية لتنفصل عن رقيه الإنسانى، فقد تجلت كفاءته فى العمل الجامعى خلال رئاسته قسم «التاريخ» ووكالته للكلية لشئون خدمة المجتمع والبيئة.

كان مكتبه مفتوحًا للجميع، عنوانًا لدماثة الخلق وحسن الاستماع، ونموذجًا للمسئول الذى يجمع بين الكفاءة الإدارية والتواضع الإنسانى. عالم فذ وإنسان راق، هادئ الطبع، رفيع الخلق، لم يُعرف عنه انفعال قط. وفى شخصيته تجسدت أخلاقيات النبلاء والفرسان.

رحم الله عالمًا لم تكن عظمته فيما أنجزه من علم فحسب، بل فيما جسده من قيم، وما تركه فى طلابه وزملائه من أثر طيب. فبعض الرجال يرحلون، لكن سيرتهم تظل صفحات مضيئة فى تاريخ العلم والإنسان، وشواهد حية على أن أرفع ما يتركه المرء، بعد رحيله، هو علم ينتفع به، وخلق كريم، وذكرى لا تطويها الأيام.

أستاذ التاريخ بجامعتىّ عين شمس والملك خالد

سيرته صفحة مضيئة فى تاريخ العلم والإنسان



أحمد محروس:

منهجه يتلخص فى عبارته «الوثيقة مقدسة لكن الرأى حر»

لا تكمن أهمية المؤرخ الراحل أحمد زكريا الشلق فى إنتاجه العلمى فحسب، بل تمتد إلى إسهامه فى توضيح تطور الكتابة التاريخية فى مصر، وهو ما تناوله فى كتابه «نهضة الكتابة التاريخية فى مصر.. من الحوليات إلى التاريخ العلمى»، الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ٢٠٢٣.

قسّم زكريا الشلق تطور الكتابة التاريخية إلى ثلاث مراحل؛ بدأت بمرحلة الحوليات، التى اعتمدت على تسجيل الأحداث سنةً بعد أخرى، ومن أبرز ممثليها عبدالرحمن الجبرتى. ثم جاءت مرحلة القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، التى استعان خلالها بعض المؤرخين، مثل على باشا مبارك وأمين باشا سامى، بالوثائق التى أتاحتها لهم وظائفهم، دون إخضاعها للتحليل والتفسير المنهجيين.

أما المرحلة الثالثة، فهى مرحلة البحث الأكاديمى التاريخى، التى ارتبطت بنشأة الجامعة المصرية وعودة البعثات العلمية من أوروبا، حيث أصبح البحث التاريخى قائمًا على جمع الوثائق ونقدها وتحليلها وتفسيرها، واستخلاص النتائج فى ضوء المنهج العلمى. وانعكس هذا المنهج على مؤلفات زكريا الشلق المتنوعة، التى تناولت التاريخ السياسى والاجتماعى المصرى، وتطور الأحزاب والحياة السياسية، وقضايا النهضة والحداثة، والعلاقة بين الفكر والسياسة. ومن أبرز كتبه «طه حسين: جدل الفكر والسياسة»، و«تطور مصر الحديثة: فصول فى التاريخ السياسى والاجتماعى»، و«الحداثة والإمبريالية: الغزو الفرنسى وإشكالية نهضة مصر»، و«حزب الأحرار الدستوريين ١٩٢٢–١٩٥٣».

كما امتدت إسهاماته إلى تحقيق المصادر التاريخية والمذكرات والمراسلات، والمشاركة فى تحرير سلاسل علمية متخصصة، فضلًا عن أدواره فى المؤسسات الأكاديمية والثقافية، ومنها مجمع اللغة العربية والمجلس الأعلى للثقافة.

وتظل عبارته المأثورة «الوثيقة مقدسة ولكن الرأى حر» خلاصةً لمنهجه؛ فالوثيقة أساس البحث التاريخى، لكن تحليلها وتفسيرها ونقدها تظل مجالات مفتوحة للنقاش العلمى الموضوعى. وهكذا ترك إرثًا علميًا يؤكد أن كتابة التاريخ ليست مجرد سرد للأحداث، بل بحث منهجى يسعى إلى فهمها وتفسيرها.

ناقد وأديب



أحمد محروس مع «الشلق»

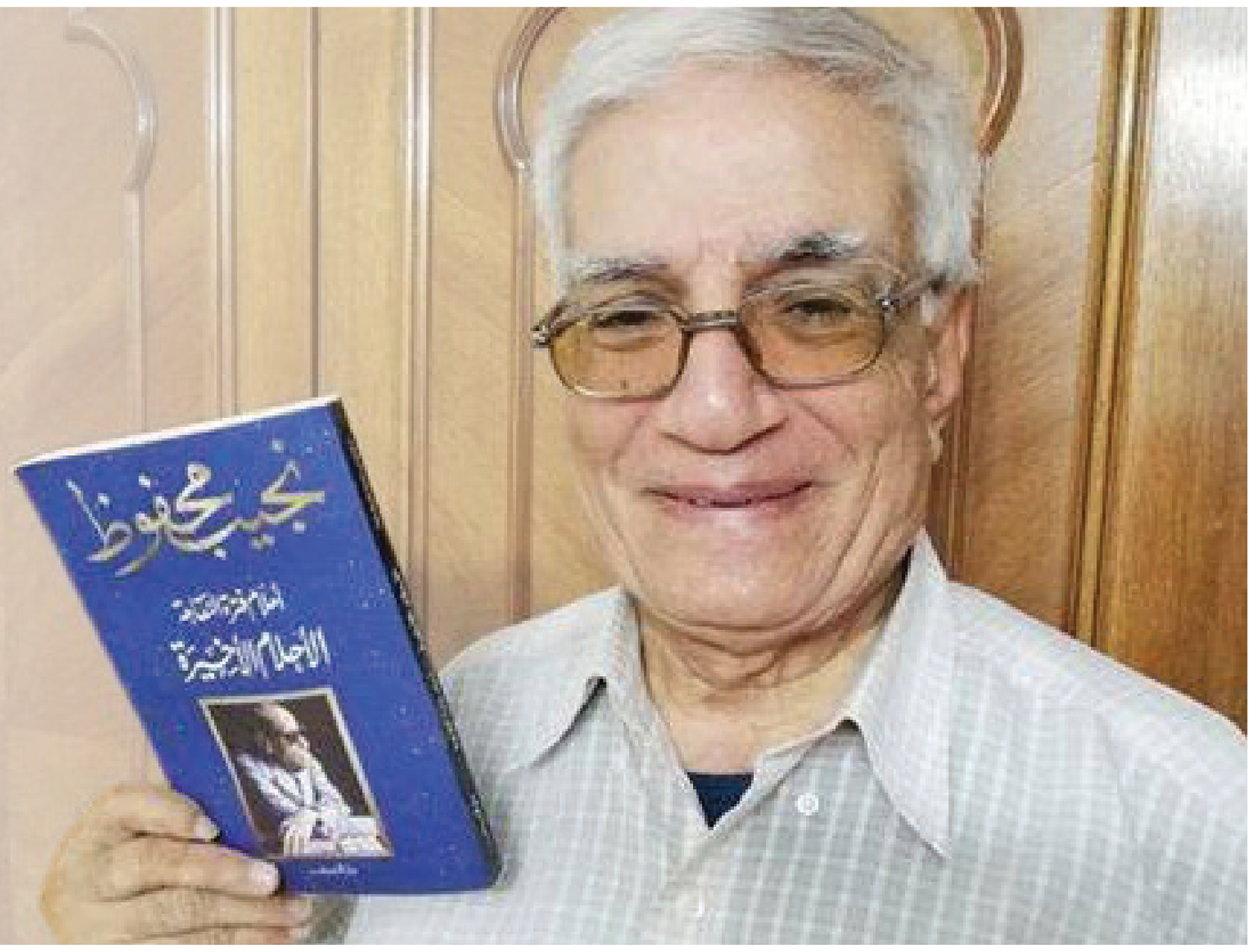
ترك إرثًا علميًا يؤكد أن كتابة التاريخ ليست مجرد سرد للأحداث

أبو التاريخ



شارك فى مؤسسات علمية وثقافية وتولى مسئوليات تحريرية وبحثية

أشرف على العشرات من الرسائل العلمية بمختلف الجامعات



محمد نصر:

حركة علمية تمشى على الأرض



ليس سهلًا أن تكتب عن أستاذ كان قدوة، لأن الكلمات حينها تصبح أصغر من قامته، وأضيق من أثره. فقدنا أستاذنا الغالى، لكننا لم نفقد ما غرسه فينا. فقد كان- رحمه الله- نموذجًا نادرًا يجمع بين علوّ العلم وخفض الجناح، بين هيبة العالم وتواضع العارف.

ما رأيته يومًا يترفع بعلمه على أحد. كان يجلس مع طلابه كأحدهم، يستمع للطالب الصغير، كما يستمع للزميل الكبير، يبتسم للجميع، ويفتح بابه ومكتبه وقلبه للجميع.

كان تواضعه ليس تصنعًا، بل خُلق أصيل. يعتذر إذا أخطأ، ويشكر إذا تعلم، ويقول «لا أعلم» بكل ثقة، وهى الكلمة التى لا يقولها إلا الكبار. كنا نتعلم منه كيف نكون بشرًا قبل أن نتعلم كيف نكون باحثين.

كان منضبطًا فى مواعيده، صادقًا فى وعده، نزيهًا فى قلمه، لا يغتاب أحدًا، ولا يبخس أحدًا حقه. إذا اختلفنا معه فى رأى علمى، ناقشنا بالحجة والابتسامة، لا بالحدة والتعالى. كان يربى بسلوكه قبل كلامه، ولهذا أحبه الجميع، طلابًا وزملاءَ وعاملين. لم يكن أستاذًا يلقى محاضرته وينصرف. كان حركة علمية تمشى على الأرض. فى قاعات الدرس، وفى لجان المناقشة، وفى المؤتمرات، وفى المكتبات، وفى منتديات الثقافة، تجده أول الحاضرين وآخر المغادرين. يقرأ كل جديد، ويناقش كل فكرة، ويشجع كل باحث ناشئ، ويفرح بنجاح طلابه كأنه نجاحه هو.

كان يؤمن بأن رسالة الأستاذ ليست وظيفة، بل رسالة عمر. اليوم نودعه جسدًا، لكن سيرته ستبقى منهجًا لنا. سيبقى فى كل بحث أشرف عليه، وفى كل طالب أخذ بيده، وفى كل مجلس علم كان يضيئه بابتسامته وفكره.

القائم بأعمال رئيس قسم التاريخ بكلية آداب عين شمس

محمد غزيل:

من أعلام المدرسة التاريخية المصرية



«الشلق» فى إحدى المناقشات العلمية

يُعَدُّ الأستاذ الدكتور أحمد زكريا الشلق أحد أبرز أعلام المدرسة التاريخية المصرية، الذين تركوا بصمات واضحة فى الحياة الأكاديمية والثقافية فى مصر، وهو ما تشهد عليه إسهاماته العلمية الرصينة والمتنوعة.

اتخذ إنتاجه العلمى أشكالًا متعددة، شملت تأليف عدد من الدراسات فى مجال التاريخ السياسى، اتسمت بالجِدّة والوضوح المنهجى والدقة العلمية، وأسهمت فى إثراء حقل الدراسات التاريخية، وأفادت أجيالًا من الباحثين. كما امتدت إسهاماته إلى تحقيق المصادر التاريخية وتحريرها، فضلًا عن الاشتغال بكتب التراث التاريخى، بما أضاف إلى رصيد المكتبة المصرية والعربية من الأعمال العلمية المتميزة.

وتقديرًا لإسهاماته العلمية المتميزة ومكانته الأكاديمية الرفيعة، حظى الدكتور «الشلق» بعدد من الجوائز والتكريمات المرموقة، كان من أبرزها جائزة الدولة للتفوق فى العلوم الاجتماعية عام ٢٠٠٥، وجائزة الدولة التقديرية فى العلوم الاجتماعية عام ٢٠١٠. قوبل خبر رحيل هذا العالم الجليل بحالة من الحزن العميق، لما كان يحظى به من مكانة رفيعة فى نفوس تلاميذه ومريديه، وفى أوساط الباحثين والمثقفين ممن تأثروا بمنهجه العلمى واستفادوا من إسهاماته الفكرية.

تجلّت مظاهر هذا الحزن فى مختلف منصات التواصل الاجتماعى، التى شهدت سيلًا من كلمات النعى والتأبين التى عبّر من خلالها الأساتذة والباحثون والطلاب والمثقفون، إلى جانب المؤسسات العلمية والثقافية، عن بالغ أسفهم لرحيله، مستذكرين إسهاماته العلمية ومآثره الأكاديمية والإنسانية.

تكشف هذه المكانة التى احتلها الراحل فى نفوس محبيه وتلاميذه عن حقيقة جوهرية، مفادها أن القيمة الحقيقية للعلماء لا تُقاس بالمناصب التى يتولونها وحدها، وإنما بما يخلّفونه من علم نافع.



مدرس التاريخ بكلية الآداب جامعة القاهرة

طارق سليم:

امتلك ذاكرة مؤرخ وقلب أستاذ

كان أ. د. أحمد زكريا الشلق، أستاذًا فريدًا فى علمه وخلقه، مؤرخًا قديرًا، يمتلك رؤية ثاقبة ونظرة فاحصة قادرة على سبر أغوار الحوادث التاريخية وفهمها فهمًا دقيقًا عميقًا، قادرًا على فلسفة أحداث التاريخ على نحو لا يستطيعه كثير من كُتّاب التاريخ، وكان، رحمه الله، غزير الإنتاج، متنوع المجالات التى يعالجها بالبحث والدرس، متواضعًا مع الجميع، يتعامل مع تلاميذه- وأتشرف أن أكون واحدًا منهم- بأدب جم وكأنهم زملاؤه.

لقيته لأول مرة فى عام ٢٠١٠م، حينها كنت قد فرغت من بحث حول المؤرخ البريطانى «هربرت فشر» ومعالجته لأحداث الحملة الفرنسية على مصر، وذهبت بالبحث إلى أستاذنا العظيم الراحل د. عادل حسن غنيم فى الجمعية التاريخية؛ حيث كان رئيسًا لها حينذاك- لكى يُحَكِّمه ويراجعه، فاعتذر د. عادل؛ لظروفه الصحية وانشغاله، ولكنه قال لى: اذهب به إلى د. أحمد زكريا وقل له أرسلنى إليك د. عادل، وسوف يقوم بمراجعته لك؛ فذهبت إليه فى مكتبه فى قسم التاريخ بكلية الآداب جامعة عين شمس؛ فهش لى وبش، ورحب بى وأحسن استقبالى، وأزال عن نفسى بعض ما كان يساورنى من قلق، ووعدنى بأنه سيراجعه فى أقرب وقت، وبعد حينٍ تواصلت معه؛ فأخبرنى بأنه انتهى من مراجعة بحثى؛ فذهبت للقائه؛ وأعطانيه، وأمدنى بنصائح علمية غالية أفادتنى كثيرًا فى صقل البحث والارتقاء به إلى مستوى أفضل.

وحين قرأت ملاحظاته سعدت بها كثيرًا جدًا؛ حيث وجدته- رحمه الله- قد دقق فى كل كلمة بدليل ما خطه بيده مبديًا ملاحظاته على أشياء كثيرة تارة فى المتن، وأخرى فى الهامش، وثالثة فى المراجع! وكلها ملاحظات قيمة وفى الصميم، تشهد بإخلاصه فى العمل وصدقه فى النصح والإرشاد والتوجيه، كما تشهد له بالعلم الغزير والفهم الدقيق. وكان آخر لقاء جمعنى به فى مؤتمر اتحاد المؤرخين العرب فى القاهرة «نوفمبر ٢٠٢٥م»؛ فلقينى- رحمه الله- مرحبًا، وقال لى: أرسل كتابك عن «نفيسة المرادية» لكى ننشره لك فى الهيئة «العامة للكتاب»، فسرنى كثيرًا بذلك، فعلى الرغم من انشغاله وظروفه الصحية، إلا أنه لا يتوانى عن خدمة تلاميذه ومتابعتهم ودعمهم دون تردد أو إبطاء، وتشاء الأقدار أن أنشغل قبل أن أرسله له؛ فيلقى ربه قبل حدوث ما كنت أرجو وهو كتابته تقديمًا لكتابى؛ ففاتنى شرف عظيم؛ فالحمد لله على كل حال. رحم الله أستاذنا الجليل وأسكنه فسيح جناته.

أستاذ مساعد التاريخ بآداب المنوفية

سحر حسن:

ممن يبقون فى القلب قبل الذاكرة



ليس كل من نلتقيهم فى دروب الحياة يتركون أثرًا عابرًا، فثمة أشخاص يمنحوننا من العلم ما ينير عقولنا، ومن الإنسانية ما يضىء أرواحنا، ويصبح حضورهم فى حياتنا أكبر من أن تختصره الألقاب أو تحيط به الكلمات. والدكتور أحمد زكريا الشلق، المؤرخ الجليل والأستاذ القدير، واحدًا من هؤلاء الذين جمعوا بين عظمة العلم ونبل الإنسان.

لم يكن بالنسبة إلىّ مجرد أستاذ أتعلم على يديه، بل كان أبًا أجد فى حضوره الطمأنينة، وفى كلماته التشجيع، وفى مواقفه الداعمة سندًا حقيقيًا. لقد أدركت معه أن الأستاذية ليست مكانة علمية فحسب، وإنما مسئولية إنسانية، وأن الأستاذ العظيم هو من يفتح لتلاميذه أبواب المعرفة، ويمنحهم الثقة فى أنفسهم، ويقف إلى جوارهم حين يحتاجون إلى كلمة تنصفهم أو يد تمتد لتساندهم.

كان الدكتور أحمد زكريا الشلق يتعامل مع من حوله بروح الأب، لا يضيق بتلميذ، ولا يبخل بنصيحة، ولا يجعل من مكانته العلمية حاجزًا بينه وبين الآخرين. كان يرى فيمن يتعامل معهم أبناءً وبناتًا، يستحقون الرعاية والتشجيع، ويمنحهم من اهتمامه ما يجعلهم يشعرون بأنهم ليسوا وحدهم فى رحلة العلم والعمل.

أما أنا، فقد كان لمواقفه الداعمة أثر لا تمحوه الأيام، مواقف لم تكن مجرد كلمات عابرة، بل رسائل ثقة تركت فى نفسى تقديرًا عميقًا وامتنانًا صادقًا.

قيمة المؤرخ لا تكمن فقط فيما يكتبه عن الماضى، بل فيما يتركه من أثر فى الحاضر، وفى الأجيال التى تتلمذ على علمه وخلقه. وسيظل الدكتور أحمد زكريا الشلق فى ذاكرتى أكثر من مؤرخ وأستاذ، سيظل نموذجًا للأبوة النبيلة، والعطاء الصادق، والإنسان الذى يترك فى حياة الآخرين أثرًا لا يبهت مهما ابتعدت السنوات.

بعض الأساتذة نقرأ كتبهم، وبعضهم نقرأ فى مواقفهم معنى الحياة، وهو من أولئك الذين سيبقون فى القلب قبل الذاكرة.

باحثة بمركز تاريخ مصر المعاصر

أحمد الجعلى:

علمه مصدر إلهام وأخلاقه قدوة

تظل هناك شخصيات علمية وإنسانية تترك فى حياة تلاميذها أثرًا لا تمحوه الأيام، ويأتى الدكتور أحمد زكريا الشلق فى مقدمة هذه الشخصيات التى أكنّ لها بالغ التقدير وعظيم الامتنان.

تشرفت بأن يكون أستاذى الجليل مشرفًا على رسالتى للماجستير وأطروحتى للدكتوراه، فكان لى نعم الأستاذ والموجّه، بما قدمه لى من علم غزير، وتوجيه سديد، ودعم صادق، ومساندة مخلصة كان لها بالغ الأثر فى مسيرتى العلمية، وفى بلوغى هاتين الدرجتين العلميتين.

لم تكن عظمة هذا الرجل فى مكانته العلمية الرفيعة وكفاءته البحثية المتميزة فحسب، وإنما تجلت أيضًا فى تواضعه الجم، وسعة صدره، وحرصه الصادق على تلاميذه، وإيمانه برسالة الأستاذ الجامعى فى بناء العقول وصناعة الباحثين. لقد جمع بين عمق العالم وأصالة الباحث ونبل الإنسان، فكان علمه مصدر إلهام، وأخلاقه قدوة، وتوجيهاته علامة فارقة فى رحلتى الأكاديمية. وإنى أدرك أن فضل الأستاذ لا يُقاس بما يمنحه من معرفة لتلاميذه فحسب، بل بما يغرسه فيهم من قيم علمية وإنسانية نبيلة.

أستاذى الجليل، ستظل مواقفكم وأفضالكم حاضرة فى وجدانى، وسيبقى لكم فى نفسى مقام الأستاذ الذى لا يُنسى فضله، ولا ينقطع الوفاء له.



عظمته كانت أيضًا فى تواضعه الجم وسعة صدره وحرصه الصادق على تلاميذه

شريف إمام:

قادم من زمن المثقفين الكبار

كتبه وتلاميذه أوفى الشواهد على أثره



«الشلق» مع عدد من التلاميذ

منذ قرابة ٢٠ عامًا، أطلّ علينا فى «قاعة ٢٢٠» أستاذٌ ببدلته الزيتية، بدا لى كأنه قادم من زمن مثقفى مصر الكبار فى أوائل القرن الـ٢٠. فى طلّته شىءٌ من الدكتور محمد حسين هيكل، وفى عبارته أصداءٌ من طه حسين، وفى حجته منطق لطفى السيد. كأنما اقتطع قرنًا من تاريخ الجامعة، وأعاد إلينا تقاليد الأستاذية فى سيرتها الأولى. كان ذلك أستاذى، الدكتور أحمد زكريا الشلق.

وفى السنة التمهيدية للماجستير، كانت محاضراته الأكثر دفئًا، عندما يتجاوز حدود المنهج ليحكى شيئًا من لقاءاته بأعلام الأدب والتاريخ، أو يستعيد مواقف من رحلته العلمية، فنشعر أننا أمام ذاكرة حية لزمن ثقافى عريق.

حظيت بشرف إشرافه على رسالتىَ الماجستير والدكتوراه، إلى جانب العالم الجليل عبدالخالق لاشين. وهناك لمست مقدار حرصه على تلميذه، فقد جعل من مكتبه مرفأً نأوى إليه، وننهل من علمه وخبرته، وكان كلما صدر كتاب من إحدى السلاسل العلمية التى أشرف عليها، جعل لى منه نصيبًا.

كان ممن أَلَانَ اللهُ لَهُ القُلُوبَ، فما اقترب منه أحد إلا وجد ما يدعوه إلى محبته. وكان إذا أقبل عليه إنسان، أقبل عليه بوجهه وحديثه كله، حتى ليظن جليسه أنه أحب الناس إليه.

كان أ.د.VVستاذى صادقًا فى رسالته، وفيًا لعلمه، مخلصًا للتاريخ الذى أفنى عمره فى خدمته. ولم يسلك بابًا من أبواب المعرفة التاريخية إلا كان علمًا فيه. فمن تاريخ الأحزاب المصرية، إلى كتاباته المتصلة عن الحياة الفكرية، وتتبع تطور الكتابة التاريخية، وصولًا إلى دراساته فى تاريخ العرب والخليج، ظل باحثًا موسوعيًا تتعدد مجالات اهتمامه، ويجمع بينها عمق المعرفة ودقة البحث وشغف المؤرخ.

رحل الأستاذ، وبقيت كتبه وتلاميذه أوفى الشواهد على أثره. أما أنا، فسيظل حاضرًا فى ذاكرتى ذلك الصباح البعيد، حين أطلّ علينا فى «قاعة ٢٢٠» ببدلته الزيتية، أستاذًا لم ينتهِ حضوره برحيله، ولن تنطفئ ذكراه فى قلوب من عرفوه وتعلّموا منه.

أستاذ التاريخ بآداب عين شمس

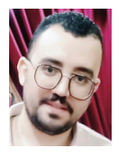
المشهد لا يحتاج إلى كثير من الشرح: كاتب يقف أمام طاولة تحمل كتبه، وقاعةٌ كان يُفترض أن تضج بالقراء فإذا بها تردّ عليه بصمتها. إلى جواره صديق واحد، يبدو حضوره فى تلك اللحظة أثقل من حضور قاعة كاملة، لأنه لم يأتِ ليصفق لكتاب فحسب، بل بقى شاهدًا على انكسار صاحبه.

تنهمر دموع الكاتب، دموعٌ لا تبدو كأنها وليدة ذلك المساء وحده، بل كأنها حصيلة سنوات من العزلة، والانتظار، والكتابة فى غرفة لا يعرف صاحبها هل ستصل كلماته يومًا إلى أحد.

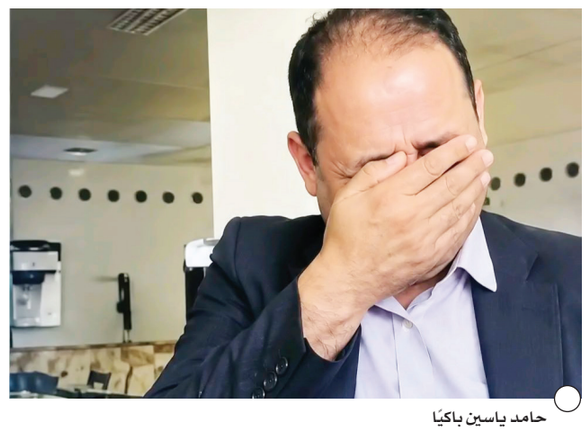
الكاتب هنا هو حامد ياسين، جنسيته جزائرية، وإن كان هذا المشهد قابل للتكرار فى كل دولنا العربية.. إن لم يكن حدث من قبل عشرات المرات!

«ياسين» ما إن دخل إلى القاعة لتوقيع كتابه الجديد والاحتفاء به، حتى نظر إلى ما يحيطه فلم يجد أحدًا سوى صديقه، فانفجر فى البكاء، وفقًا لما بيّنه فيديو انتشر على الحسابات والصفحات الجزائرية والمغاربية خلال اليومين الماضيين.

بكى حامد ياسين وأبكانا معه على حال ثقافة عربية.. «فارغة»!



كرم منصور



حامد ياسين باكيًا

شكر الله سعيكم!



هل «مدام عفاف الثقافة» تعرف شيئًا اسمه «اقتصاديات الانتباه»؟

لماذا لا ندعو طلاب المدارس والجامعات لحضور الفعاليات الثقافية؟



دموع حامد ياسين تكتب شهادة وفاة الثقافة العربية

1 مَن خذل مَن؟

بعض المشاهد، حتى حين تكون ظروفها ملتبسة، تملك قدرة نادرة على فتح الأسئلة. وهذا المشهد يفعل ذلك بامتياز. ما إن تراه تجد نفسك مُحاطًا بسيل من الأسئلة: ماذا يحدث للثقافة فى مجتمعاتنا العربية؟ ولماذا يبدو أن آلافًا مستعدون لقضاء ساعات فى متابعة مقطع عابر، بينما يصعب جمع عدد محدود حول كتاب أو حوار أو أمسية فكرية؟ ومَن الذى خذل مَن: الكاتب وجمهوره، أم المؤسسات وجمهورها، أم المجتمع وأبناؤه الذين لم يتعلموا أن للمعرفة متعةً تشبه متعة الفرجة؟

الكاتب لا يذهب إلى حفل التوقيع بحثًا عن مجاملة رخيصة. هو يذهب وفى داخله صورةٌ محتملة لفرح بسيط، مكوناته قارئ يتصفح كتابه، سؤال يربك فكرته، شابٌّ يخبره بأن فقرةً ما جعلته يرى حياته من زاوية مختلفة. وإن لم يجد هذا.. لا تحضنه سوى دموعه لتخفف عنه!

الكتاب لا يكتمل حين يُطبع، بل حين يغادر يد مؤلفه إلى يد قارئه. ما يريده الكاتب، فى جوهر الأمر، ليس أن يُعامل كنجم جماهيرى، بل أن يشعر بأن السنوات التى أنفقها بين البحث والمسودة والمراجعة لم تُدفن فى صمت كامل.

لهذا بدت دموع الكاتب الجزائرى أكبر من خيبة توقيع. واجه، فى لحظة واحدة، سؤالًا قاسيًا يطارد كل من اختار الكلمة طريقًا: لمن نكتب؟ وهل ما زال هناك من ينتظر كتابًا جديدًا، لا ليضع صورته على رفّ أنيق، بل ليجلس معه طويلًا ويختلف ويتأمل؟!

فى المقابل، لا يمكن أن نتصرف كأن الناس ارتكبوا جريمة لأنهم ذهبوا إلى حفل غنائى أو تابعوا برنامجًا خفيفًا. الإنسان يحتاج إلى الترفيه، والموسيقى والضحك والاحتفال ليست أعداء الثقافة. المشكلة لا تكمن فى أن نبحث عن لحظة فرح، بل فى أن يتحول الفرح السريع إلى نظام حياة، وأن تصبح كل معرفة ثقيلة وتأمل مملًا، وكل نقاش جادٍّ عبئًا ينبغى الفرار منه. عندها لا يعود الترفيه نافذةً نطل منها على الحياة، بل يصير جدارًا يحجبها.. وما أكثر هذه الجُدر فى حيواتنا الآن!

نعم تغيّرت اقتصاديات الانتباه. الهاتف لا ينتظر منّا أن نختار، بل يختار عنا. المنصات تعرف كيف تستدرج العين من مقطع إلى آخر، وتكافئ الصدمة والسرعة والمبالغة، وتحوّل العابر إلى حدث، والضجيج إلى شهرة.

وفى مثل هذا العالم، لا يملك الكاتب رفاهية أن يترك كتابه يتكلم وحده. فالكتاب يحتاج إلى تعريف، والفعالية تحتاج إلى تنظيم، والقارئ يحتاج إلى تذكير بأن هناك حياةً أخرى خارج سيل الصور القصيرة. وحين تفشل المؤسسات الثقافية فى هذا العمل، يبدو الكاتب كأنه يطلب من جمهور مجهول أن يعثر عليه بالمصادفة!

هنا تبدأ مسئولية المؤسسات الثقافية فى مجتمعاتنا العربية. ليس مقبولًا أن تُقام فعالية ثقافية فى قاعة لا يعرف بها أحد، ثم يُطلب من الكاتب أن يتحمل وحده نتيجة الغياب.

> كاتب جزائرى ينفجر فى البكاء لخلو قاعة توقيع كتابه الجديد



حامد ياسين مع أحد قرائه

> جلس أمام طاولة نُسخ كتابه وحيدًا.. ولم يحضر له سوى صديقه

الترويج ليس تفصيلًا ثانويًا، واختيار الموعد والمكان، والتواصل مع المدارس والجامعات والمكتبات، ودعوة الصحافة المحلية، وتوفير حوار حقيقى لا مجرد طاولة وميكروفون، كل ذلك جزء من صناعة الجمهور، فالثقافة لا تزدهر بالنيات الحسنة وحدها، ولا يكفى أن نعلّق لافتة وننتظر أن تمتلئ المقاعد.

المؤسسة التى تريد للكتاب أن يعيش ينبغى أن تخرج به من المركز الرسمى إلى الحى والمدرسة والمقهى والمكتبة العامة. ينبغى أن تجعل لقاء الكاتب عادةً مجتمعية لا مناسبةً موسمية مرتبطة بمهرجان أو أسبوع ثقافى.

ينبغى أن تتعامل مؤسساتنا مع الكاتب بوصفه شريكًا فى بناء الوعى، لا فقرةً تكميلية فى برنامج احتفالى مزدحم. كم من ميزانية تُنفق على منصات ضخمة وزينة عابرة، فيما تعجز مكتبة صغيرة عن شراء كتب جديدة أو تنظيم نادٍ للقراءة؟! وكم من مهرجان يرفع شعار الثقافة، ثم لا يترك وراءه قارئًا واحدًا جديدًا؟!

لكن المؤسسات ليست وحدها فى قفص الاتهام، فالأسرة والمدرسة شريكتان فى صناعة العلاقة مع الكتاب. حين يُقدَّم الكتاب للطفل باعتباره واجبًا امتحانيًا، وحين تُختزل القراءة فى تلخيص محفوظ، وحين تصبح المكتبة غرفةً مغلقة لا يدخلها إلا من يبحث عن إجابة فى ورقة اختبار، فمن الطبيعى أن يكبر الطفل وهو يربط الكتاب بالضغط لا بالدهشة.

القراءة لا تُزرع بالأوامر، بل بالقدوة والاختيار والوقت. الطفل الذى يرى أباه يقرأ، أو معلمته تتحدث عن رواية بحماس، أو يجد مكانًا يقرأ فيه دون خوف من العلامة، يكتشف أن الكتاب ليس عقوبة مدرسية، بل رفيق محتمل.

2 فى قفص الاتهام

فيما حدث مع الكاتب الجزائرى، حامد ياسين، من السهل أن نلقى اللوم على الجمهور الغائب، وأن نمنح أنفسنا شعورًا بالتفوق الأخلاقى. غير أن القارئ العربى ليس المتهم الوحيد هنا.

هناك ارتفاع فى أسعار الكتب، وغياب للمكتبات عن أحياء كثيرة، وضغوط اقتصادية تجعل شراء الكتاب يبدو ترفًا مؤجلًا. هناك مدن لا تصلها الفعاليات، وكُتَّاب لا يجدون ناشرًا قادرًا على التوزيع، ومؤسسات لا تعرف كيف تخاطب جيلًا اعتاد أن يتلقى المعرفة من شاشة صغيرة. لذلك لا تكفى عبارة: «الناس لا تقرأ». الأصح هنا أن نسأل: ماذا فعلنا كى تصبح القراءة ممكنة وقريبة وممتعة ومُيسّرة؟

ثم إن أزمة الثقافة ليست أزمة الجمهور وحده، بل أزمة المشهد الثقافى نفسه أحيانًا. بعض الفعاليات تُقام بلغة مغلقة، وبخطاب يصرّ على مخاطبة النخبة وحدها، كأن القارئ الجديد ينبغى أن يثبت أولًا أنه جدير بالدخول. بعض الكُتَّاب يكتفون بالشكوى من ابتعاد الناس، دون أن يحاولوا الوصول إليهم فى المنصات التى يقيمون فيها. لا يعنى ذلك أن يتحول الأدب إلى إعلان تجارى، أو أن يطارد الكاتب كل صيحة، لكنه يعنى أن الثقافة مُطالَبة بابتكار طرق جديدة للحضور. يمكن للكاتب أن يستفيد من الفيديو، و«البودكاست»، والنقاشات الرقمية، من دون أن يفقد عمقه أو يتحول إلى مادة استهلاكية.

والمفارقة الأشد إيلامًا أن مجتمعنا قد يمنح شهرة واسعة لمن لا يقدم سوى تكرار فارغ، ثم يتعامل مع صاحب الفكرة باعتباره شخصًا هامشيًا لا يعرف كيف يسوّق نفسه. إننا لا نكافئ دائمًا الموهبة، بل نكافئ القدرة على الظهور، وكثرة العلاقات، ومهارة تحويل الحياة الخاصة إلى عرض مستمر.

قد يبيع شخص آلاف النسخ لأنه حاضر فى الدوائر المناسبة، بينما يظل كاتب آخر مجهولًا رغم أن كتابه أكثر صدقًا وعمقًا. ليست المشكلة فى أن يعرف الكاتب كيف يروّج لعمله، بل فى أن يصبح الترويج بديلًا عن العمل، وأن تُقاس القيمة بعدد المتابعين لا بما يتركه النص فى وعى قارئ واحد.

والثقافة لا تُخذل من الجمهور فقط قد يخذلها أهلها أيضًا. حين يرفض المبدعون دعم بعضهم بعضًا، أو حين يتحول الوسط الأدبى إلى دوائر مغلقة تتبادل التصفيق وتمنع الضوء عن الأسماء الجديدة، يصبح المشهد نسخة مصغرة من المنصات التى ننتقدها. ليس مطلوبًا من أحد أن يمدح نصًا لا يراه جيدًا، فالنقد الصادق أكثر نفعًا من المجاملة، لكن الإنصاف واجب. أن نقرأ الآخر، ونختلف معه بكرامة، ونشجعه حين يستحق، وأن نترك له مساحة للظهور.

ربما كان الصديق الذى حضر إلى قاعة الكاتب درسًا صغيرًا فى معنى الثقافة، فالثقافة، قبل أن تكون كتبًا ومهرجانات، هى قدرة الإنسان على ألا يترك إنسانًا آخر وحيدًا فى لحظة انكساره. قد يكون قارئ واحد، يصغى بصدق، أهم من جمهور يلتقط الصور ثم يغادر. القيمة ليست دائمًا فى الحشد، لكن الحشد يظل ضروريًا حين نريد أن تتحول الثقافة إلى قوة اجتماعية لا إلى عزاء فردى.

لا ينبغى أن تصبح القاعة الفارغة قدرًا، ولا أن تتحول دموع الكاتب إلى مادة للتعاطف العابر. أخطر ما يمكن أن نفعله هو أن نشاهد الفيديو، نكتب كلمات حارة، نضع علامة إعجاب، ثم نعود إلى السلوك نفسه الذى أنتج المشهد.

التضامن الحقيقى لا يكتفى بمواساة الكاتب، بل هو أن نشترى كتابًا، نحضر فعالية، نرسل دعوة إلى صديق، نفتح نقاشًا مع مطالب المؤسسات بأن تؤدى دورها. ليس كل واحد قادرًا على أن يكون قارئًا نهمًا، لكن كل واحد قادر على أن يمنح الثقافة فرصةً عادلة.

3 جرس إنذار

هذا النقاش لا يتعلق بمصير الأدب وحده، بل بنوع الإنسان الذى نريد أن نصنعه. فمجتمع لا يقرأ ولا يصغى ولا يراجع أفكاره يصبح أكثر قابلية للتلاعب، وأسرع انجرافًا وراء الشائعة والصورة الجاهزة.

أما الكتاب، حتى حين لا يقدم إجابات نهائية، فإنه يدربنا على الصبر، وعلى العيش مع التعقيد، وعلى احتمال رأى لا يشبهنا. وفى زمن تُختصر فيه القضايا الكبرى إلى عناوين غاضبة ومقاطع لا تتجاوز ثوانى، تبدو القراءة فعل مقاومة هادئًا، نمنح فيه الفكرة وقتها، ونسمح لأنفسنا بأن نتغير.

لذلك لا يجب أن نسأل فقط: لماذا بكى حامد ياسين؟ بل لماذا لم نجد فى القاعة ما يكفى من الأصوات التى تمنع كاتبًا من مواجهة صمته وحده؟ ولماذا ننجح فى صناعة «الترند»، ونعجز عن صناعة قارئ؟ ولماذا نحتفى بالثقافة فى الخطب، ثم نتركها بلا ميزانية ولا خطة ولا جمهور؟

قد لا تكون الكراسى الفارغة شهادة وفاة للثقافة، لكنها بالتأكيد جرس إنذار، وما بين الإنذار والموت مساحة واسعة يمكن أن نملأها بالفعل. يمكن أن نحقق ذلك من خلال مكتبة تفتح أبوابها، ومدرسة تجعل القراءة فرحًا، ومؤسسة تحترم جمهورها، لنصبح أمام كاتب يخرج من عزلته، وقارئ يمنح كتابًا ساعة من يومه، ومبدعين يفهمون أن نجاح الآخر لا ينتقص من نجاحهم.. عندها فقط لن تبدو دموع الكاتب مشهدًا يتيمًا على شاشة، بل ذكرى لمرحلة قررنا أن نعبرها.

الكتاب لا يطلب منا أن نهجر الفرح، ولا أن نعيش أسرى للجدية. إنه يطلب شيئًا أبسط وأصعب، هو أن نترك فى يومنا مكانًا لما هو أبطأ من التافه، وأعمق من العابر، وأبقى من «الترند».

وإذا كان المجتمع يملك وقتًا لمتابعة كل شىء، فليس عجزه فى الوقت، بل فى ترتيب ما يستحقه. وبين كاتب ينتظر قارئًا، وقارئ يبحث عن معنى، تقف مؤسسات ومجتمعات كاملة أمام اختيارها الحقيقى، والمتمثل فى سؤال: هل نريد أن نكون جمهورًا يستهلك الضجيج، أم أمةً تعرف أن الوعى لا يولد من التصفيق وحده؟

والبداية لا تحتاج إلى مشروع قومى ضخم، بل إلى عادات صغيرة تتراكم. أن تسأل المكتبة عن الكتاب المحلى بدل أن تمر أمامها بلا اكتراث، وأن تهدى طفلًا قصة لا لعبة أخرى، وأن تشارك إعلان أمسية بدل مشاركة فضيحة، وأن تمنح الكاتب ملاحظةً صادقة بدل الصمت أو الإعجاب الإلكترونى.

هذه الأفعال تبدو محدودة، لكنها تصنع بالتدريج سوقًا للمعنى، وتخبر المؤسسات بأن الناس لا يريدون الحفلات الصاخبة وحدها، فحين يجد الكاتب قارئًا حقيقيًا، يجد سببًا لمواصلة الكتابة، وحين يجد القارئ كتابًا يحترم عقله، يستعيد ثقته بأن الثقافة ليست خطابًا فوقيًا ولا ترفًا للنخبة، بل طريقة للعيش وفهم الذات والآخر.

عندها يمكن أن تتحول القاعة من مكان ينتظر الحضور إلى مكان يعرف الناس موعده، لأنهم أدركوا أن ما يجرى داخله ليس عرضًا عابرًا، بل جزء من حياتهم.



العقل المعُطل

هناك كتب كبيرة فى حجمها، وهناك كتب صغيرة تترك وراءها أسئلة كبيرة. ومن النوع الثانى كتاب «القوانين الأساسية للغباء البشرى» للمؤرخ الاقتصادى الإيطالى كارلو م. تشيبولا، «وتاريخ الغباء البشرى» للكاتب والتر بيتكين.

الكتاب الأول يحمل عنوانًا قد يدعونا إلى الابتسام، لكنه يفتح بابًا للتأمل فى أسباب خسائرنا، وفى المسافة بين امتلاك المعرفة وحسن استخدامها. وما يستوقفنى فيه على نحو خاص هو خطورة سوء التقدير حين يمتلك صاحبه سلطة تمس مصائر الآخرين ، ثم يغلق أبواب المراجعة والتصحيح لغبائه.

ولد كارلو م. تشيبولا عام 1922، وتوفى عام 2000. كان مؤرخًا اقتصاديًا وأستاذًا بجامعة كاليفورنيا فى بيركلى، وحصل على جائزة بالزان فى التاريخ الاقتصادى عام 1995. وفى هذا الكتاب استخدم لغة ساخرة ونموذجًا للمكاسب والخسائر ليطرح سؤالًا عن أثر الإنسان فى نفسه وفى الآخرين.

وهذا المدخل هو ما لفت انتباهى: أن نحاول فهم السلوك من خلال ما ينتج عنه. فقد يبدو القرار محترمًا فى لغته، مقنعًا فى عرضه، صادرًا عن شخص ذى مكانة، ثم تكون حصيلته إهدار الوقت والمال والثقة.

الحكمة تقول إن أناقة التفسير لا تضمن سلامة الفعل.



حسام بدراوى

قراءة فى كتابين عن القوانين الأساسية للغباء البشرى



والتر بيتكين

1 الكتاب ومن يكسب ومن يخسر

يقوم كتاب «القوانين الأساسية للغباء البشرى» – The Basic Laws of Human Stupidity – على خمسة قوانين يصوغها تشيبولا بروح ساخرة:

١. نحن نقلل دائمًا من عدد الأغبياء بيننا.

٢. احتمال الغباء لا يرتبط بصفات الشخص الأخرى.

٣. الغبى يضر الآخرين دون منفعة لنفسه، وقد يخسر معهم.

٤. الناس يستهينون بقدرته على الإضرار.

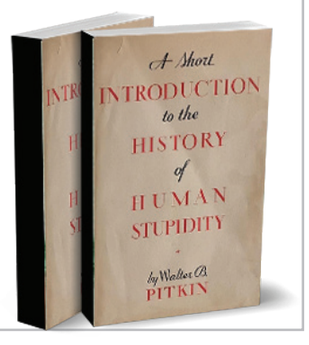
٥. لذلك يراه الكاتب أخطر أنماط البشر.

ويشرح فكرته بأربعة أنماط: شخص يكسب ويحقق مكسبًا لغيره؛ وآخر يكسب على حساب الآخرين؛ وثالث يخسر بينما ينتفع غيره؛ ورابع يضر الآخرين دون أن يكسب. ويسمى هذه الأنماط: الذكى، واللص أو المستغل، والعاجز أو المغلوب على أمره، والغبى.

وتتسع المكاسب والخسائر فى نموذجه لتشمل الآثار النفسية والعاطفية، إلى جانب المنافع المادية.

الفكرة بسيطة، لكن أثرها مزعج. فقد نستطيع تفسير سلوك المستغل: إنه يريد منفعة لنفسه ولو دفع غيره الثمن. أما من يفسد مصالح الآخرين ومصلحته معهم، فيتركنا أمام سلوك يصعب فهم منطقه.

> لا أستنتج أن الغباء أخطر من الفساد فى كل ظرف.. فالفساد المنظم قد يكون بالغ التدمير



أحيانًا الغبى يرى مصلحة لحظية، ولا يتفهم أضرارًا مستقبلية.

من وجهة نظرى لا يكفى أن تسوء النتيجة لنتهم الفاعل بالغباء.

بل أتحفظ أولًا على مساواة النتيجة السيئة بالغباء. قد يتخذ الإنسان قرارًا معقولًا وفق المعلومات المتاحة، ثم تأتى النتائج مخالفة لتوقعاته. وقد يخاطر من أجل هدف يستحق، فيخسر. وقد يضحى بمصلحة شخصية لتحقيق منفعة لأسرته أو مجتمعه. هذه أفعال لا يمكن الحكم عليها بحساب سريع للربح والخسارة.

علينا أن نسأل: ماذا كان يعرف صاحب القرار وقت اتخاذه؟ وما البدائل التى كانت متاحة له؟ وهل أدرك المخاطر؟ وهل راجع موقفه عندما ظهرت معلومات جديدة؟

فالخطأ احتمال ملازم للحياة. وما يثير قلقى أكثر هو أن يتحول الخطأ إلى إصرار، وأن تصبح حماية صورة صاحبه أهم من إصلاح نتائجه. قد نخطئ لأننا لم نعرف، ثم نستمر لأننا لا نريد الاعتراف. وهنا يصبح الخلل أعمق من نقص المعلومات.

أتفق مع تشيبولا فى أن المكانة العلمية أو الاجتماعية لا ينبغى أن تمنعنا من تقييم السلوك. قد يكون الإنسان متفوقًا فى تخصصه، ثم يظن أن هذا التفوق يؤهله للحكم فى كل شأن.

لكننى أختلف مع نزعة الكاتب إلى اعتبار الغباء صفة فطرية ثابتة، وإلى تعميم استقلاله عن التعليم. هذه أطروحات يعرضها ضمن منطقه الساخر، ولا أتعامل معها بوصفها قوانين علمية مثبتة.

فالتعليم الذى يدرب الإنسان على السؤال ومراجعة الأدلة وتقدير العواقب يمكن أن يمنحه أدوات أفضل للحكم. أما التعليم الذى يكتفى بالحفظ واستعادة الإجابة المتوقعة، فقد ينتج معرفة واسعة دون قدرة مماثلة على استخدامها.

وأرى أن أحد اختبارات العقل هو موقف صاحبه من الدليل الذى يخالفه. هل يفحصه، أم يبدأ فورًا فى البحث عن وسيلة لإبعاده؟ ليس من الضرورى أن أعرف كل شىء. الضرورى أن أعرف متى أحتاج إلى التعلم، ومتى ينبغى أن أستمع.

2 حين يصبح غباء صانع القرار خطرًا على الأمم

ما يستوقفنى فى تعريف تشيبولا للغباء هو أثره حين ينتقل من العلاقات الفردية إلى صناعة القرار فى الأمم. فإذا كان الغباء، وفق تعريفه، سلوكًا يُلحق الضرر بالآخرين دون أن يحقق لصاحبه منفعة، وقد يضر صاحبه أيضًا، فإن خطورته تتسع بقدر اتساع السلطة التى يملكها الإنسان.

قد يبدد الفرد ماله، أو يفسد علاقة، أو يعطل عملًا محدودًا. أما صانع القرار فقد يبدد موارد أمة، ويضعف مؤسساتها، ويغلق أمام أجيال كاملة فرصًا كان يمكن أن تتاح لها. هنا يتحمل ملايين البشر نتائج حكم لم يشاركوا فى تكوينه، وقد تستمر هذه النتائج بعد رحيل صاحبه.

وفى الدول العظمى قد يؤدى تصرف صاحب القرار الغبى الى سقوط هيبة الأمة، ويمحى أثرها الإيجابى فى جمع البشرية حول الحقوق الإنسانية وضياع قيادتها التى ترسخت عبر ستة عقود متتاليه كحالة الولايات المتحدة هذا الزمن .

ولهذا أرى أن تقييم عقلانية القرار العام يجب أن يبدأ بثلاثة أسئلة: ما المنفعة المتوقعة؟ ومن يتحمل التكلفة؟ وكيف سنعرف أن القرار يحتاج إلى تعديل؟

3 حين تخسر الأمة ويخسر صاحب القرار معها

لنتصور قرارًا يستنزف الموارد فى مشروعات لا تتناسب مع احتياجات الناس أو قدرة الاقتصاد، رغم وجود بدائل أكثر نفعًا. فإذا أضعف القرار الخدمات، وزاد الأعباء، ثم أضعف فى الوقت نفسه ثقة المواطنين فى صانعه وقدرته على تحقيق أهدافه، اقتربنا من تعريف تشيبولا: ضرر للآخرين دون مكسب لصاحب الفعل، وربما مع خسارة له أيضًا.

وقد يتخذ صانع القرار إجراءً بقصد حماية الاستقرار، لكنه يغلق به قنوات التعبير، فيحرم نفسه من معرفة ما يجرى فى المجتمع. تتراكم المشكلات دون أن تصله إشاراتها، ويصبح علاجها أصعب وأكثر تكلفة. عندئذ يكون قد أضعف بقراره الاستقرار الذى أراد حمايته.

لكن علينا أن نتأنى فى الحكم. فالمنفعة قد تكون خفية، أو قصيرة الأجل، أو محصورة فى دائرة ضيقة. وما يبدو خسارة للجميع قد يحقق مكسبًا لشخص أو جماعة. وهنا يصبح التمييز بين الغباء والاستغلال ضروريًا.

4 الفساد والغباء ومساران قد يلتقيان

وفق تصنيف تشيبولا، من يكسب على حساب الآخرين أقرب إلى نمط المستغل. أما من يضر الآخرين دون أن يكسب، فهو أقرب إلى نمط الغبى.

وفى إدارة الأمم قد يتداخل النمطان. فقد يحقق صاحب القرار منفعة شخصية عاجلة، لكنه يضعف المؤسسة التى تحميه، أو الاقتصاد الذى يمول سلطته، أو الثقة التى يستند إليها حكمه. يكسب اليوم، ويهدم شروط بقائه غدًا.

لهذا ينبغى أن نحدد الزمن الذى نقيس فيه النتائج. فقرار يبدو نافعًا لصاحبه خلال أشهر قد يتحول خلال سنوات إلى مصدر خسارة له وللمجتمع.

ومع ذلك، لا أستنتج أن الغباء أخطر من الفساد فى كل ظرف. فالفساد المنظم قد يكون بالغ التدمير. ما أراه هو أن حسن النية وحده لا يمنح المجتمع حماية كافية؛ إذ يستطيع مسئول مخلص لأهدافه أن يسبب ضررًا واسعًا إذا أخطأ فهم الواقع، ثم رفض مراجعة نفسه.

الأمم تحتاج إلى نزاهة من يديرها، وإلى كفاءته، وإلى نظام يستطيع تصحيح أخطائه.

5 الخطأ الذى يتحول إلى سياسة

لا أعد كل قرار فاشل دليلًا على غباء صانعه. فالحكم يجرى وسط معلومات ناقصة ومصالح متعارضة وظروف متغيرة. وقد يكون الاختيار معقولًا وقت اتخاذه، ثم تأتى النتائج على غير المتوقع.

لكن الفارق يظهر بعد ذلك: ماذا يفعل صاحب القرار حين تكشف الوقائع قصوره؟ إذا راجع الفرضيات وعدّل المسار، فقد مارس مسئوليته. أما إذا أخفى النتائج، أو غيّر معايير النجاح، أو اتهم كل من ينبهه إلى الضرر، فإنه يحول خطأ قابلًا للإصلاح إلى سياسة مستمرة.

وهنا تصبح حماية صورته عبئًا على الأمة. قد تُنفق موارد إضافية لإثبات صحة قرار سابق، مع أن هذه الموارد كان يمكن أن تعالج آثاره. وقد يُستبعد أصحاب الخبرة، لأنهم حذروا من الخسارة، فتفقد الدولة المعرفة التى تحتاج

العقل المعُطل



إليها للخروج منها.

وأرى أن إحدى أخطر لحظات الحكم هى اللحظة التى يصبح فيها الاعتراف بالخطأ أصعب على المسئول من تحميل الناس تكلفة استمراره.

6 حين تعزل السلطة عن المعرفة

صانع القرار لا يستطيع أن يعرف كل شىء. لكنه مسئول عن الطريقة التى تصل بها المعرفة إليه.

إذا أحاط نفسه بمن يوافقونه، واعتبر السؤال اعتراضًا على مكانته، فقد ينتهى إلى اتخاذ قراراته داخل صورة ناقصة صنعها نظامه نفسه. يسمع عن النجاح أكثر مما يسمع عن التعثر، وعن رضا الناس أكثر مما يسمع عن معاناتهم.

وقد لا يحتاج أحد إلى الكذب الصريح؛ يكفى أن يعرف العاملون أن نقل الأخبار السيئة يضر بمستقبلهم، حتى يبدأوا فى انتقاء ما ينقلونه. عندئذ تصبح السلطة أكثر ثقة كلما أصبحت أقل معرفة.

وتلك مفارقة خطرة: فالثقة التى ينبغى أن تأتى من اختبار القرار تأتى من غياب الأصوات التى تختبره.

7 ضرر يتجاوز الحاضر

فى القرارات العامة لا تقتصر الخسائر على المال الذى أُهدر. هناك فرص لم تتحقق، وخبرات غادرت، ومؤسسات فقدت قدرتها، وثقة يصعب استعادتها.

قرار تعليمى ضعيف قد يؤثر فى جيل كامل قبل أن تظهر حصيلته. وإضعاف مؤسسة بحثية قد يحرم المجتمع سنوات من القدرة على الابتكار. وتجاهل تدهور خدمة أساسية قد يجعل إصلاحها لاحقًا أشد تكلفة.

لذلك لا يصح أن نقيس القرار بما افتتح أو أعلن وحده. علينا أن نسأل أيضًا: ما الذى أصبح الناس قادرين على فعله؟ وهل زادت قدرة المجتمع على التعلم والإنتاج والتكيف؟ قد يكون النجاح ظاهرًا فى الصورة، بينما تكون الخسارة متراكمة فى حياة الناس.

8 خطر تحويل المواطن إلى مادة فى تجربة

وأرى أن المسئولية الأخلاقية لصانع القرار تتضاعف حين لا يتحمل بنفسه معظم تكاليف قراراته.

فقد يقرر إجراءً اقتصاديًا لا يمس مستوى معيشته، بينما تعيد الأسر بسببه ترتيب الطعام والعلاج والتعليم. وقد يؤخر إصلاح خدمة يستطيع هو الحصول على بديل عنها، بينما لا يملك المواطن هذا البديل.

ولهذا ينبغى أن يسمع تقييم الضرر من الذين يعيشونه. لا يملك صاحب القرار أن يقرر وحده أن التكلفة محتملة، إذا كان غيره هو الذى يدفعها.

إن احترام الإنسان يقتضى إدخال تجربته فى حساب القرار، وإتاحة فرصة حقيقية له للتعبير عن أثره.

9 كيف تحمى الأمم نفسها

فى تقديرى، لا تكون الحماية بالبحث عن قائد معصوم، وإنما ببناء نظام يجعل الخطأ قابلًا للاكتشاف والتصحيح.

تعدد مصادر المعلومات، واستقلال الخبرة، وحرية النقاش، ووضوح المسئوليات، وقياس النتائج، كلها وسائل تحد من امتداد سوء التقدير. كذلك فإن تجربة السياسات على نطاق محدود، متى كان ذلك ممكنًا، تسمح بالتعلم قبل تعميم الضرر.

والمحاسبة العادلة تحتاج إلى التمييز بين قرار اتُّخذ بعناية ثم أخفق، وقرار تجاهل الأدلة أو استمر رغم ظهور أضراره. إذا عاقبنا كل إخفاق، شجعنا إخفاءه؛ وإذا أعفينا كل مسئولية، شجعنا تكراره.

وأرى أن الدولة القوية هى التى تستطيع أن تغير قرارًا دون أن تهتز مؤسساتها، وأن تستمع إلى النقد دون أن تعتبر وجوده أزمة.

10 التعليم والتواضع أمام المعرفة

وأعود من هنا إلى التعليم، لأنه المكان الذى يمكن أن يتعلم فيه الإنسان كيف يختلف، وكيف يراجع نفسه.

حين نعاقب الطفل على السؤال، ثم نطلب منه عند الكبر أن يكون مبتكرًا، فإننا نطالبه بقدرة، ضيقنا عليها منذ البداية. وحين نجعل تغيير الإجابة علامة ضعف، فإننا ندربه على الدفاع عن الخطأ.

أريد تعليمًا يمنح الطفل حق السؤال، ويعلمه مسئولية البحث عن الدليل. تعليمًا يربط الحرية باحترام الآخرين، والثقة بالنفس بالاستعداد للتعلم. فالتواضع أمام المعرفة لا ينتقص من الإنسان؛ إنه يوسع قدرته على الفهم.

11 الكتاب مرآة لنا والسؤال الذى يتركه

أخطر قراءة لهذا الكتاب أن نخرج منه بقائمة من الأشخاص الذين نراهم أغبياء، ونحن مطمئنون إلى أننا خارجها. أما القراءة التى أجدها أكثر فائدة، فتبدأ بالسؤال عن أنفسنا: كم مرة تمسكت برأى دفاعًا عن صورتى؟ وكم مرة تجاهلت تكلفة قرارى على غيرى؟ وكم مرة اعتبرت اختلاف الرأى نقصًا فى الفهم، قبل أن أمنحه فرصة؟

إننى لا أريد أن أستخدم هذا الكتاب لإدانة البشر، بل لفحص ما نفعله، وكيف نبنى مؤسساتنا، وكيف نربى أبناءنا.

وحين أقرأ تشيبولا من زاوية مصائر الأمم، أجد أن السؤال الأهم يتجاوز ذكاء رئيس حكومة أو مسئول: هل يسمح نظام الحكم للمعرفة بأن تصل إليه، وللخطأ بأن يظهر، وللقرار بأن يتغير؟

فالقدرات الفردية، مهما بلغت، لا تكفى وحدها لحماية مجتمع. وقد يصبح المسئول واسع المعرفة مصدر ضرر إذا اعتقد أن معرفته تغنيه عن الاستماع والمراجعة.

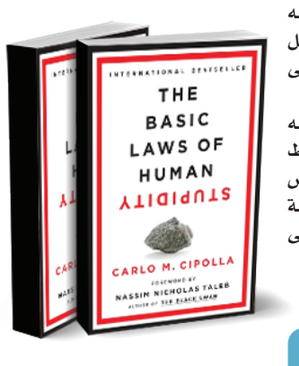
ولهذا أضيف إلى تعريف الغباء فى المجال العام معنى أراه ضروريًا: أشد صور سوء التقدير خطرًا هى التى تملك سلطة واسعة، وتُحمّل الآخرين تكلفتها، ثم تغلق أبواب تصحيحها.

إن الأمم تدفع ثمن القرار الخاطئ، لكنها تدفع ثمنًا أكبر حين يصبح استمرار الخطأ شرطًا لحماية هيبة صاحبه.



كارلو م. تشيبولا

> أريد تعليمًا يمنح الطفل حق السؤال ويعلمه مسئولية البحث عن الدليل



12 الكتاب الثانى: تاريخ الغباء البشرى

فحين نتأمل تاريخ الإنسان، نميل إلى روايته من خلال الاكتشافات الكبرى، والحضارات التى نشأت، والأفكار التى غيرت العالم. لكن هناك تاريخ آخر يسير إلى جواره: تاريخ الأخطاء التى تتكرر، والفرص التى تضيع، والقرارات التى يدفع البشر ثمنها رغم أنهم كانوا يملكون وسائل أفضل للفهم والاختيار.

هذا الجانب هو ما يثيره كتاب «مقدمة قصيرة لتاريخ الغباء البشرى» للكاتب الأمريكى والتر ب. بيتكين. عنوان ساخر فى ظاهره، لكنه يطرح سؤالًا يستحق التوقف: لماذا لا يؤدى اتساع المعرفة دائمًا إلى تحسن الحكم على الأمور؟

ولد والتر ب. بيتكين عام ١٨٧٨، وتوفى عام ١٩٥٣. عمل بتدريس الفلسفة وعلم النفس فى جامعة كولومبيا، ثم أستاذًا فى كلية الصحافة بها. وكتب فى موضوعات متعددة تتصل بالتعلم والسعادة والكتابة والحياة، ومن أشهر كتبه «الحياة تبدأ فى الأربعين».

ويمنح هذا التنوع مدخلًا لفهم اهتمامه بالغباء: إنه يتناول الإنسان بوصفه كائنًا يفكر ويتعلم ويتواصل، ثم قد يعجز عن استخدام هذه القدرات استخدامًا نافعًا.

وأرى أن هذا السؤال يظل حاضرًا فى حياتنا: ما الذى يحدث بين امتلاك القدرة وممارستها؟ ولماذا يستطيع الإنسان أن يكون بارعًا فى مجال، ثم شديد القصور فى مجال آخر؟

صدر كتاب A Short Introduction to the History of Human Stupidity عن دار سايمون وشوستر عام ١٩٣٢، ويبلغ عدد صفحاته ٥٧٤ صفحة، وهو ما يجعل وصفه بأنه «مقدمة قصيرة» مفارقة لافتة منذ البداية.

فى المقتطفات المتاحة، ينبه بيتكين إلى الأثر المتراكم للأخطاء والتحيزات والتعصب، حين تصدر عن أعداد كبيرة من البشر لا يعانون بالضرورة اضطرابًا عقليًا. ويرى أن خطورة الغباء الاجتماعية تأتى من انتشاره، ومن وجود أصحاب سلطة يتصفون به، ومن إمكان اجتماع قدرات مرتفعة مع قصور شديد فى الحكم.

ويستحضر عالم السياسة والمال والصناعة والصحافة، وينتقد قرارات مالية وإنتاجية سيئة، وإخفاء الحقائق المؤلمة، فى سياق يشير فيه إلى أزمة عام ١٩٢٩.

وهنا يختلف مدخله عن مدخل تشيبولا الذى ناقشناه من قبل. فتشيبولا يقدم نموذجًا محددًا للمكاسب والخسائر، بينما تفتح مقتطفات بيتكين سؤالًا أوسع عن القصور البشرى وآثاره الاجتماعية. ولذلك لا أنقل تعريف أحدهما إلى الآخر، ولا أتعامل مع الكتابين باعتبارهما نظرية واحدة.

فمن وجهة نظرى القدرة ليست ضمانًا للحكمة.

أهم ما يستوقفنى فى طرح بيتكين هو إمكان اجتماع القدرة العالية مع سوء التقدير.

قد يمتلك الإنسان ذاكرة قوية، ولسانًا فصيحًا، ومهارة فى الحساب، لكنه لا يحسن تقدير أثر قراره على غيره. وقد ينجح فى تخصص دقيق، ثم يتحدث فى شئون المجتمع بثقة تتجاوز معرفته.

وأرى أن مصدر الخطر هنا هو انتقال الثقة من مجال إلى كل المجالات. فالنجاح يمنح صاحبه مكانة مستحقة، لكنه قد يغريه بالاعتقاد أنه لم يعد يحتاج إلى السؤال.

من حق العالم أن يُحترم فى علمه، ومن واجبه أن يدرك حدود هذا العلم. ومن حق المسئول أن يقرر فى نطاق مسئوليته، ومن واجبه أن يستمع إلى المعرفة التى لا يملكها.

إن الحكمة تتطلب إدراك حدود القدرة، إلى جانب امتلاكها.

13 الغباء الذى يتراكم دون ضجيج

وأجد فى فكرة تراكم الأخطاء معنى بالغ الأهمية.

فنحن نلاحظ الكارثة حين تقع، لكننا قد لا ننتبه إلى القرارات الصغيرة التى مهدت لها: تحذير لم يُقرأ، ومعلومة حُجبت، وإجراء استمر رغم فشله، وصاحب خبرة ابتعد لأنه لم يجد من يسمعه. كل واقعة تبدو محدودة إذا نظرنا إليها وحدها. لكنها حين تتكرر، تتحول إلى طريقة فى العمل.

ومن وجهة نظرى، فإن تدهور المؤسسات يبدأ أحيانًا من اعتياد القصور. يصبح التأخير طبيعيًا، وتصبح الشكوى إزعاجًا، ويصبح البحث عن السبب تهديدًا لمن اعتاد الوضع القائم.

ثم تأتى أزمة كبيرة، فنظن أنها ظهرت فجأة، بينما كانت تتكون فى تفاصيل تجاهلناها طويلًا. لكننى أتحفظ على بيتكين، لأنى لا أرى أن نقد الغباء يبرر احتقار الإنسان.

وتظهر فى بعض مقتطفات بيتكين لغة حادة تصنف بشرًا تصنيفًا ينتقص من إنسانيتهم، وتصور العلاقة بينهم وبين الآخرين فى صورة صراع إقصائى. وهذه لغة أتحفظ عليها، مهما كانت حدة النقد الذى يريد الكاتب توجيهه.

فإذا تحول الحديث عن الغباء إلى تقسيم الناس إلى بشر يستحقون الاحترام وآخرين أدنى قيمة، فقد أنتجنا تحيزًا جديدًا ونحن ننتقد التحيز.

وأفضل أن نحدد الفعل الذى نراه قاصرًا، والأسباب التى أدت إليه، والأثر الذى ترتب عليه، وفرصة تصحيحه. هذا أدق من إطلاق حكم شامل على الإنسان.

كما أرفض أن تصبح الكلمة تفسيرًا جاهزًا لكل ما لا نفهمه. فقد يكون وراء السلوك خوف، أو تضارب مصالح، أو معلومات ناقصة، أو نظام يكافئ الطاعة ويعاقب المبادرة. ولكل سبب معالجة تختلف عن الآخر.

14 كيف تتعلم الأمم من أخطائها؟

أرى أن المجتمع يحتاج إلى مؤسسات تستطيع تحويل الخطأ إلى معرفة.

يتطلب ذلك أن تكون النتائج قابلة للفحص، وأن تصل المعلومات إلى أصحاب القرار، وأن يستطيع أهل الخبرة الاختلاف معهم، وأن توجد مسئولية واضحة عن تجاهل الأدلة.

ويتطلب أيضًا تعليمًا يدرب الطفل على التفكير فى أسباب إجابته، وعلى تغييرها حين يظهر دليل أقوى. فإذا ربطنا التفوق منذ الصغر بتكرار ما يقوله صاحب السلطة، فلا ينبغى أن نفاجأ لاحقًا بضعف الاستقلال فى الحكم.

والحرية، فى هذا السياق، تمنح المجتمع وسيلة لاكتشاف قصوره. فالرأى المختلف قد يكشف تكلفة لم يرها صانع القرار، أو بديلًا لم يضعه فى حسابه.

15 السؤال الذى أخرج به

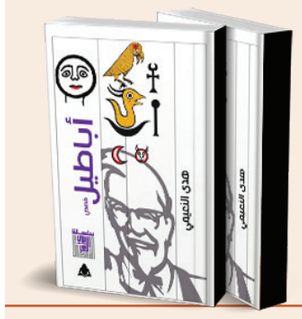
لا أريد أن أخرج من كتاب بيتكين أكثر استعدادًا لوصف الآخرين بالغباء. أريد أن أخرج أكثر انتباهًا إلى إمكان قصورى أنا، وإلى الشروط التى تجعل هذا القصور قابلًا للتصحيح.

فالأداة الحديثة تستطيع تنفيذ القرار بسرعة، لكنها لا تضمن سلامة الغرض الذى اخترت من أجله. وكلما اتسعت قدراتنا، احتجنا إلى عناية أكبر بما نستخدمها فيه.

ولهذا فإن السؤال الذى أراه أهم من سؤال عدد الأغبياء هو: هل نبنى مجتمعًا يسمح للعقل بأن يراجع نفسه، أم مجتمعًا يكافئ اليقين حتى حين تكذبه النتائج؟

إن تقدم الأمم يحتاج إلى المعرفة، وإلى شجاعة الاعتراف بما لم نعرفه، وإلى مؤسسات تمنع أن يصبح خطأ إنسان واحد قدرًا لا يستطيع الآخرون تغييره.

صدر حديثًا



أباطيل

صدر حديثًا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ضمن إصدارات سلسلة «الإبداع العربى»، المجموعة القصصية «أباطيل» للكاتبة القطرية الدكتورة هدى النعيمى، التى توظف الرمز والسخرية والفانتازيا فى تشكيل عوالم قاسية، ترزح شخوصها تحت وطأة السلطة بمختلف تجلياتها الاجتماعية والدينية والسياسية، وما تفرضه من قيود على حرية الفرد وإرادته.



مكتبة نيتشه

صدر حديثًا عن دار الساقى للنشر، كتاب جديد بعنوان «مكتبة نيتشه.. ماذا يقرأ الفلاسفة؟»، من تأليف الباحث المغربى محمد صلاح بوشتلة. يقتحم هذا الكتاب مخبأ «نيتشه» السرى ليكشف العلاقة الغريبة والمتوترة بين الفلاسفة والكتب. يربط المؤلف بين تجربة «نيتشه» وتجارب تاريخية أخرى مثل: ابن عربى والنظام المعتزلى وسبينوزا وديكارت. ويبين كيف تكون الكتب مصدر خلاص أو تتحول إلى أداة للخوف والسلطة.



إيثان فروم

طرح المركز القومى للترجمة النسخة العربية لرواية «إيثان فروم وقصص أخرى» للكاتبة الأمريكية إديث وارتون، بترجمة وائل حمدى محمد. تدور أحداث الرواية حول مزارع يعيش فى قرية أمريكية نائية، تحاصره العزلة والفقر والظروف القاسية، وتبدو حياته وكأنها دائرة مغلقة لا تمنحه فرصة للخلاص. وسط هذا العالم المثقل بالحرمان، يتعلق «إيثان» عاطفيًا بـ«ماتى سيلفر»، الشابة التى جاءت لمساعدة زوجته «زينا» فى أعمال المنزل، فتوقظ داخله إحساسًا بالحياة والأمل، بعد سنوات طويلة من الجفاف العاطفى والحرمان.



عشت لأكثر من 80 عامًا

صدرت حديثًا، ولأوّل مرّة باللّغة العربيَّة، ترجمة لمُذكّرات الناشطة النسويَّة إليزابيث كيدى ستانتن، بعنوان «عشتُ لأكثر من ثمانين عامًا»، بترجمة عمر إبراهيم. فى هذه السّيرة الذاتيَّة تستعيد إليزابيث كيدى ستانتن ٨ عقود من حياتها، التى كرّستها للنضال من أجل حقوق المرأة عمومًا، وحقّها فى التصويت خصوصًا



لبعض الكتب طريقة غريبة فى الوصول إلينا؛ ندخل مكتبة، فتقع أعيننا على عنوان لم نبحث عنه، ونحمله معنا دون أن نعرف أنه سيقيم فى وجداننا سنوات، ويصلنا بأشخاص وأماكن، ويفتح فى حياتنا بابًا لم يكن فى الحسبان. هكذا بدأت رحلتى مع قوت القلوب الدمرداشية، فى مكتبة بوسط مدينة ميونيخ عام 1995.

وقعت بين يدىّ النسخة الألمانية من رواية «رمزة.. ابنة الحريم». يومها لم يكن اسم المؤلفة هو الذى استوقفنى، وإنما ملصق وضعته دار النشر على الكتاب يحمل اسم السيدة جيهان السادات. أثار الاسم فضولى لصلته بتجربة سابقة فى عملى؛ فقد أشرفت عام 1989 على إنتاج فيلم وثائقى عنها بعنوان «سيدة من مصر»، لحساب برنامج تليفزيونى نمساوى اسمه «كتاب الشهر».

دسوقى سعيد

أنا وقوت القلوب الدمرداشية رحلة العودة إلى العربية

كان البرنامج يختار كتابًا، ويسلط الضوء عليه من خلال لقاء مع مؤلفه، يصاحبه فيلم تسجيلى عن أحوال البلد الذى ينتمى إليه وعالمه الاجتماعى والإنسانى. ومن خلال ذلك العمل عرفت السيدة جيهان السادات، فدفعنى ظهور اسمها على الرواية إلى اقتنائها، ورغبت فى معرفة الصلة بينها وبين صاحبة الكتاب.

بعد عودتى إلى مصر اتصلت بها، وسألتها عن قوت القلوب، فنفت أن تكون قد عرفتها معرفة شخصية. بقى السؤال معلقًا، لكن الرواية كانت تنتظرنى. وحين بدأت قراءتها، استغرقتنى حتى لم أتركها إلا بعد أن أتممتها كاملة.

كان اسم على الغلاف قد قادنى إلى شراء الكتاب، ثم تولت الحكاية نفسها أمر البقاء معى.

استمتعت بالرواية، وأدهشنى ذلك العالم المصرى الذى أقرؤه بالألمانية: النساء والبيوت، والعلاقات التى تحكمها الأعراف، والرغبات التى تبحث عن سبيل إلى التعبير، وتفاصيل الحياة التى أعرف أصداءها فى الذاكرة والوجدان. شعرت برغبة قوية فى أن يصل هذا العالم إلى القارئ العربى، وقررت أن أترجم «رمزة».

أرسلت فاكسًا إلى دار النشر الألمانية، أطلب معلومات عن حقوق الترجمة، وما نُشر عن الرواية، وأسأل كذلك عن علاقة جيهان السادات بقوت القلوب. وفوجئت بأن الدار لم تكن لديها معلومات عن هذه العلاقة. وفهمت من ذلك أن حضور الاسم على الملصق كان لأغراض الترويج للكتاب. غير أن ما بدأ وسيلة دعائية قادنى إلى تجربة أدبية وإنسانية امتدت سنوات.

وأرسلت إلىّ دار النشر بيانات صاحب حقوق الترجمة، الدكتور محسن الدمرداش. عندئذٍ عرفت أنه ابن قوت القلوب، وأنه طبيب متخصص فى الغُدد، يقيم فى فرنسا. تواصلنا واتفقنا على اللقاء، ثم توالت اللقاءات، واتسعت معها معرفتى بالكاتبة وأسرتها.

عرفت شقيقه الدكتور المهندس أحمد، الذى كان يقيم وحيدًا فى بيت العائلة بالعباسية، ويتولى مشيخة الطريقة الدمرداشية. ثم التقيت شقيقتهما السيدة زينب، التى كانت قد تزوجت من الصحفى المرموق على أمين.

وهكذا أخذ الاسم المطبوع على الغلاف يكتسب وجوهًا وأصواتًا وذكريات. أصبحت أقترب من عالم قوت القلوب عبر أبنائها، وأستمع إلى ما بقى فى ذاكرتهم من حياتها. وكانت لكل مقابلة قدرتها على فتح نافذة جديدة، وإثارة سؤال آخر، وتقريب المسافة بين الكاتبة التى أقرأها والإنسانة التى تحضر فى حديث أسرتها.

كلما استعدت هذه البداية، تأملت كيف ساقتنى الأقدار إلى الرواية: مكتبة فى ميونيخ، وملصق يحمل اسمًا أعرفه، ومكالمة فى القاهرة، ثم قراءة لم أستطع التوقف عنها، وفاكس قادنى إلى ابن الكاتبة. لم أكن أعرف وأنا أشترى الكتاب أننى أخطو أولى خطوات هذه الرحلة.

صدرت ترجمتى لـ«رمزة.. ابنة الحريم» فى يوليو ١٩٩٩، ضمن سلسلة «روايات الهلال»، ثم تبعتها «زنوبة» فى نوفمبر ٢٠٠٠، وبين هذين التاريخين، وما سبقهما من عمل، عشت صحبة طويلة مع شخصيات قوت القلوب وأجوائها، ومع الأسئلة التى تطرحها الترجمة فى كل صفحة.

كانت «رمزة» أول أبواب دخولى إلى عالمها. جذبتنى فيها حياة النساء خلف أبواب البيوت الكبيرة، حيث تخفى مظاهر الثراء تفاوتًا عميقًا فى المكانة والقدرة على الاختيار. ومع توالى الصفحات تتكشف العلاقات التى تنظم هذا العالم: سلطة الأب، ومكانة الزوجة، ومصائر الجوارى، وحدود الحركة المسموح بها لكل امرأة.

> كانت ترجمتى لـ«رمزة.. ابنة الحريم» فى يوليو 1999 أول أبواب دخولى إلى عالمها



وتمنح الرواية مساحة لتفاصيل تجارة الجوارى وشرائهن وعرضهن وفحصهن؛ وهى صفحات ثقيلة بما تكشفه عن تحويل الإنسان إلى موضوع للمساومة والتقدير. يتأمل القارئ كيف يُختزل مصير امرأة فى عمرها وملامحها وما يُنتظر منها، بينما تبقى حياتها الداخلية، بما تحمله من خوف ورغبات وذكريات، بعيدة عن حسابات من يقررون مستقبلها. وقد استوقفتنى هذه الصفحات طويلًا أثناء الترجمة؛ إذ كان علىّ أن أنقل قسوة المشهد بالدقة التى تمنحه أثره، دون أن أضيف إليه ما يغنيه النص عن قوله.

ومن داخل هذا العالم تتشكل شخصية «رمزة»، ويكبر سؤالها عن حقها فى أن تختار حياتها. شدّتنى قدرتها على القلق والسؤال والمواجهة، حتى وهى تتحرك فى مجتمع يملك إجابات جاهزة عما ينبغى للمرأة أن تفعله. وحين تتصل حكايتها بماهر، وتنتقل علاقتهما إلى ساحة القضاء، تتسع الرواية لتكشف أثر الأعراف والسلطة العائلية والقانون فى علاقة تبدو، فى بدايتها، شأنًا بين شخصين.

وفى فصل «القضية»، يتابع القارئ مسار رمزة وماهر أمام المحكمة، وصولًا إلى الحكم ببطلان الزواج. هنا تبلغ الحكاية إحدى أكثر لحظاتها إيلامًا؛ فما عاشته الشخصية تجربةً ورغبةً واختيارًا يصبح موضوعًا للمرافعات والأحكام. وكنت أقرأ هذه الصفحات وأنا أفكر فى المسافة بين ما يشعر به الإنسان فى داخله وما يملك أن يقرره لنفسه فى واقعه.

أما «زنوبة» فقد فتحت أمامى بابًا آخر، تتجمع عنده أسئلة الزواج والأمومة ومكانة المرأة داخل البيت. فى عالم الرواية يصبح الإنجاب شأنًا تتدخل فيه الأسرة وتراقبه العيون، وتُحمَّل المرأة تبعات الانتظار والخوف وخيبة الأمل. وتتردد عبارة «الويل لمن لم ينجب»، كأنها تلخص ضغطًا يلاحق الشخصيات، ويجعل حياتها معلقة بقدوم طفل.

وتحيط بزنوبة شخصيات تحمل كل منها تاريخًا مختلفًا من الاقتلاع والانتماء؛ نرجس الإثيوبية التى اشتُريت من سوق الجوارى، وجوليسار الشركسية التى جاءت من إسطنبول. ومن خلال وجودهما، تتسع صورة البيت المصرى لتكشف عن نساء وصلن إليه من أماكن بعيدة، وحملن معهن ملامح أوطانهن، ثم وجدن أنفسهن داخل علاقات تحدد لهن أدوارًا ومصائر جديدة.

> «زنوبة» فتحت أمامى بابًا آخر تتجمع عنده أسئلة الزواج والأمومة ومكانة المرأة داخل البيت

وتزداد وطأة هذا العالم مع شخصية عبدالمجيد وتعدد زيجاته، ومع ما يحيط بالحمل والولادة من توقعات وتدخلات. وتبلغ القسوة مداها فى تدبير ما شاء الله إجهاض حمل زنوبة؛ إذ يصبح جسد المرأة موضعًا لصراع تتداخل فيه المصالح والمخاوف والسلطة. وقد احتاجت هذه الصفحات منى إلى عناية خاصة، حتى تصل مأساتها إلى القارئ من خلال دقة العبارة وحركة المشهد.

ومن أكثر ما منح «زنوبة» حضورها فى نفسى تلك التفاصيل التى تنسج الحياة اليومية: أصوات الندابات، وطعام العزاء، وطقوس الزواج، والخيط الذى تلفه امرأة حول المقص، والأغانى المرتبطة بميلاد البنات. تبدو هذه الجزئيات صغيرة حين تُذكر منفردة، لكنها حين تجتمع فى الرواية تكشف كيف يحيط الموروث بالإنسان منذ ميلاده، وكيف يتسرب إلى أحكامه على نفسه وعلى الآخرين.

وتأتى رحلة الأهرام، بما يرتبط بها من طقوس وأمل فى الإنجاب، لتضىء مقدار ما يمكن أن يدفع إليه الانتظار. فحين تضيق السبل، يتمسك الناس بوعد تناقلته الحكايات، أو بمكان يظنون أن فيه استجابة لأمنية طال تأخرها. وتتيح لنا الرواية الاقتراب من هذا الرجاء الإنسانى، وفهم حاجته إلى ما يسنده فى مواجهة العجز.

كنت أرى، وأنا أترجم العملين، أن «رمزة» تضع سؤال الاختيار فى الواجهة، بينما تتوغل «زنوبة» فى الثمن الذى تدفعه المرأة حين تُقاس مكانتها بقدرتها على الإنجاب. وبين السؤالين تتكشف حياة واسعة: نساء يرغبن ويخفن ويقاومن، ورجال يخضعون بدورهم لموروث يشاركون فى فرضه، وبيوت تحفظ تفاصيل عصر كامل فى كلماتها وعاداتها وصمتها.

ولعل هذا ما أبقى الروايتين قريبتين منى. فقد دخلت إليهما مأخوذًا بالحكاية، ثم وجدت نفسى أمام بشر يحتاجون إلى إصغاء وصبر. وكان أملى أن تحمل العربية أصواتهم إلى القارئ، فيشعر بوجودهم، ويتوقف عند مصائرهم، كما توقفت أنا حين قرأت «رمزة» للمرة الأولى.

كنت أترجم عن الألمانية، ولذلك احتاجت الرحلة إلى إصغاء مضاعف. أمامى نص عبر من الفرنسية إلى الألمانية، وفى أعماقه بيئة مصرية ينبغى أن تصل إلى العربية واضحة الملامح. كان علىّ أن أصون معنى النص، وأجد له إيقاعًا عربيًا يستطيع أن يحمل مشاعر شخصياته وتفاصيل حياتها.

أحيانًا كانت جملة واحدة تستغرق وقتًا يفوق ما تستغرقه صفحة كاملة. أفهم معناها، لكننى لا أطمئن إلى نبرتها. أعيد قراءتها، وأغيّر ترتيب كلماتها، وأحاول أن أسمعها فى فم الشخصية قبل أن أثبتها على الورق. وحين تستقيم، أشعر بذلك الفرح الصغير الذى يعرفه المترجم حين يجد، أخيرًا، العبارة التى كان يبحث عنها.

فالترجمة الأدبية تحتاج إلى معرفة اللغات، وتحتاج معها إلى خبرة بالحياة وإحساس بالناس. لا تكفى معرفة معنى الخوف كى ننقل خوف امرأة تنتظر قرارًا يتعلق بمصيرها؛ علينا أن نفهم موضعها فى الحكاية، وما تستطيع قوله، وما تضطر إلى كتمانه، وما يحيط بصوتها من صمت.

وحملت الكلمات المحلية مسئولية خاصة فى عملى؛ فالحرملك، والمشربية، والمأذون، والداية، والزار، وكتب الكتاب، مفردات تحيط بها صور وممارسات وعلاقات. وقد لفتنى القاموس الملحق بالطبعة الألمانية، الذى امتد إلى نحو خمس صفحات، يشرح كلمات ومفاهيم احتاج القارئ الألمانى إلى التعرف إليها. كنت أتأمل كيف عبرت هذه المفردات إلى لغة أخرى، وأبحث عن الطريقة التى تستقر بها من جديد فى سياق عربى حى.

وأعانتنى لقاءاتى بأفراد الأسرة على توسيع معرفتى بالمناخ الإنسانى المحيط بالكاتبة. وأتذكر مشاركتى فى الحضرة التى كان يقيمها ابنها المهندس أحمد، وما تركته فى نفسى من أثر: أصوات الذكر، وحضور المشاركين، وذلك الإحساس بالزمن وهو يهدأ قليلًا، مفسحًا مكانًا لتجربة روحية مشتركة.

منحتنى هذه الخبرات قربًا من بعض الأجواء التى أقرأها، مع بقاء الرواية فى استقلالها الفنى. فللذكرى طبيعتها، وللشخصية الروائية وجودها الذى تصنعه الكاتبة، وللخيال حريته فى إعادة تشكيل ما يأخذه من الحياة.

ومع كل صفحة كنت أزداد يقينًا بأن للمترجم الأدبى حضورًا يتكون من اختيارات صغيرة متتابعة: فعل يفضله على آخر، وإيقاع يراه أقرب إلى الموقف، وتعبير يمنح الشخصية صوتها. يبقى أمينًا لعالم المؤلفة، ويضع معرفته وحساسيته فى خدمة وصول هذا العالم إلى قارئ جديد. وربما لهذا أرى فيه كاتبًا ثانيًا يعمل فى الظل؛ يفرح حين تستقيم الحكاية فى لغته، وينشغل بأن يشعر القارئ بقربها وحيويتها.

ثم جاءت لحظة خروج الترجمة إلى القراء. ولتلك اللحظة طعم خاص؛ فالكتاب الذى لازم المترجم طويلًا يغادر مكتبه إلى بيوت ومكتبات وأيدٍ لا يعرف أصحابها. وقد يجد قارئ فى مشهد ما خبرة تشبه حياته، أو تستوقف باحثًا إشارة لم ينتبه إليها سواه. عندئذ يشعر المترجم بأن العمل بدأ حياة أوسع من صحبته الفردية معه.

أسهمت دار الهلال فى إتاحة هذه الفرصة. نُشرت «رمزة» فى حلقات بمجلة «المصور» قبل صدورها فى «روايات الهلال»، وحملت طبعتها غلاف الفنان حلمى التونى. ثم أُعيد نشرها سنة ٢٠٠٤ ضمن مشروع «مكتبة الأسرة»، فى سلسلة «إبداع المرأة»، بسعر جنيه ونصف الجنيه. وكان يسعدنى أن تجعل هذه الطبعة الرواية فى متناول عدد أكبر من القراء، وأن تمنح شخصياتها فرصة للقاء جمهور جديد.

كنت أشعر بالرضا كلما وجدت من قرأ الروايتين، أو اهتم بالتعرف إلى صاحبتهما. فقد أردت لهذا الجهد أن يسهم فى تقريب أدب قوت القلوب من القراء العرب، وأن يجد مكانه فى مكتباتهم وأحاديثهم وأسئلتهم. وللكتاب حين يصبح متاحًا قدرة على مواصلة رحلته بوسائل لا يتوقعها صاحبه؛ قراءة تقود إلى دراسة، أو فقرة تستدعى ذكرى، أو شخصية تظل عالقة فى الوجدان.

وأحسب أن هذه من أجمل ثمار الترجمة: أن توسع مجال اللقاء بين الناس والأزمنة والثقافات. كاتبة مصرية كتبت بالفرنسية، قرأتها بالألمانية فى كتاب اقتنيته من ميونيخ، ثم صحبت عالمها إلى العربية، لتستقر الرواية بين يدى قارئ قد يجد فيها شيئًا من ذاكرته وأسئلته.

بعد هذه السنوات، ما زلت أستعيد رحلتى مع قوت القلوب بامتنان. أتذكر مشقة العمل، وأتذكر معها ما منحنى إياه من متعة ومعرفة وصلات إنسانية. وأعود أحيانًا إلى إحدى الصفحات، فأرى الكلمة التى ترددت فيها، والجملة التى أسعدنى اكتمالها، ثم أمضى فى القراءة حتى أنسى جهدى، وأجدنى مرة أخرى مأخوذًا بالحكاية.

عندها أتذكر ذلك اليوم فى ميونيخ، والكتاب الذى حملته من المكتبة دون أن أعرف ما ينتظرنى بين صفحاته. وأدرك أن بعض الكتب تواصل رحلتها فى حياتنا طويلًا بعد أن نبلغ صفحتها الأخيرة.

البحث عن أبناء رفاعة؟
استعادة وصية بهاء طاهر

جلسة واحدة جمعت بينى وبين الكاتب الكبير بهاء طاهر فى بيته بالزمالك.
وحوار صحفى وحيد أجريته معه.
كنا تقريبًا فى نهايات العام 1999، وقتها كنت أجرى مجموعة حوارات ضمت صلاح عيسى وجلال أمين وحسين أحمد أمين ومحمود أمين العالم عن المستقبل الذى تنتظره مصر، ونشرتها جميعًا فى مجلة «صباح الخير».
فى نهاية حوارى مع بهاء سألته عن أهم رواية أو مجموعة قصصية كتبها، سرح قليلًا، وقال لي: «الحقيقة أن أهم ما كتبته ليس رواية ولا مجموعة قصصية، ولكنه كتاب»، اتجه إلى مكتبته، وعاد لى بكتابه «أبناء رفاعة» الذى كان قد صدر عن سلسلة «كتاب الهلال» فى العام 1993، وضعه أمامى، وقال: «هذا هو أهم ما كتبت أو قلت على الإطلاق».
لم يكن لدى الأستاذ بهاء فى مكتبته إلا نسخة واحدة من الكتاب، فى اليوم التالى اتجهت إلى مكتبة دار الهلال فى شارع المبتديان، واقتنيت نسخة من الكتاب، وعندما قرأته، رسخ فى يقينى أن ما كتبه بهاء ليس دراسة مهمة فقط، ولكنه أقرب ما يكون إلى الوصية التى يتركها بين يدى المصريين بشأن مصر التى يريدها ويحلم بها.
كان بهاء واضحًا وصريحًا ومتجردًا فى توصيفه لجهود المثقفين المصريين منذ رفاعة الطهطاوى فى تحديث مصر وترسيخ معالم الدولة المدنية ودفاعهم عنها ضد أنصار الدولة الدينية، صحيح أنه غلبت عليه ناصريته بعض الشيء وخلافه مع الرئيس السادات فى تفسير تراجع وانحطاط دور المثقفين، لكننى عبرت فوق ذلك من أجل جوهر فكرته.
فى العام 2009 صدرت الطبعة الثانية من الكتاب عن دار الشروق، أضاف إليه بهاء بعض المقالات، كان أهمها مقاله «كيف وصلنا إلى الإخوان؟».. وهو المقال الذى نشره بعد تقدم الإخوان الملحوظ فى الانتخابات البرلمانية لعام 2005، فقد بدا له ذلك الحدث خلاصة ونتيجة لكل التطورات التى رصدها كتابه فى طبعته الأولى، حيث كان ما جرى إعلانًا واضحًا على ترنح الدولة المدنية تحت وطأة الضربات المتلاحقة لدعاة الدولة الدينية وأنصارها.
فى مقدمة الطبعة الثانية قال بهاء: «الأمل هو أن نعمل جاهدين على ألا يكون هذا الترنح إيذانًا بنهاية لكفاح مشرف خاضه شعبنا ومثقفونا على امتداد عشرات السنين».
كان وقع وصول جماعة الإخوان إلى الحكم فى 2012 صادمًا لبهاء طاهر، اعتبره هزيمة للمثقفين المصريين جميعًا، ليس من يعيشون فى ظل هذه اللحظة الكارثية، ولكن لأجيالهم التى سبقت، ولذلك لم يتردد وهو فى الـ 78 من عمره – بهاء من مواليد 13 يناير 1935 وتُوفى فى 27 أكتوبر 2022 – أن يكون فى طليعة المثقفين الذين اقتحموا مكتب وزير الثقافة الإخوانى علاء عبد العزيز فى شارع شجرة الدر بالزمالك، معلنًا الاعتصام والاحتجاج، ومطالبًا برحيل حكم الإخوان.
تحرك بهاء فى رفضه لحكم الإخوان من رؤية واضحة بأن ما تمر به مصر تحت سلطتهم يمثل خطرًا على الهوية والوعى المصرى، وهو ما جعله يعتبر ثورة 30 يونيو بمثابة الإنقاذ الكامل للدولة المدنية.

الباز

البحث عن أبناء رفاعة؟

كان يرى استحالة أن يكون الإخوان ديمقراطيين فى يوم من الأيام

فلا توجد ديمقراطية داخل التنظيم ومن يخرج عن السمع والطاعة يُفصل فورًا





بهاء طاهر فى اعتصام وزارة الثقافة عام ٢٠١٣

رؤية بهاء طاهر لحكم الإخوان ظهرت واضحة من خلال الحوارات الصحفية التى أدلى بها بعد ثورة يناير، وهى الحوارات التى لم يكن فيها واضحًا فقط، ولكنه كان واضحًا ومقتحمًا.

فى نهايات ٢٠١١ وبعد سيطرة الإخوان على المشهد السياسى من خلال وضع أيديهم على البرلمان، قال بهاء:

أولًا: لن أدخل فى جدل هل ساهم الإخوان فى الثورة أم لا، ولكن كل من كان فى الطليعة الثورية يؤكد أن الإخوان لم يكونوا موجودين بل كانوا معارضين للثورة، إلا أنهم استفادوا منها فى الانتخابات، وحتى من شارك فى الثورة من شباب الجماعة تم فصلهم، لأنهم خرجوا على مبدأ الجماعة وهو السمع والطاعة والانضباط الديكتاتورى.

ثانيًا: استحالة أن يكون الإخوان ديمقراطيين فى يوم من الأيام، فلا توجد ديمقراطية داخل التنظيم، من يخرج عن السمع والطاعة يُفصل فورًا، كما لديهم مركزية شديدة فى القرار، حتى إن أصدقائى يقولون لى إنه أثناء التحاور مع أحد مندوبى الإخوان كان يتصل ليأخذ الإذن يوافق أم يرفض، فمن غير المتوقع أنه بين ليلة وضحاها يتحول الإسلاميون إلى تنظيم ديمقراطى.. استحالة.

بعد أيام قليلة من دخول محمد مرسى إلى قصر الاتحادية وفى ٥ يوليو ٢٠١٢، أطلق بهاء تنبيهه إلى المثقفين المصريين عندما قال إن هناك فترة صعبة سيعيشها الإبداع والمبدعون فى مصر فى ظل حكم الإخوان.

وبعد وصول الإخوان إلى الحكم بأربعة شهور فقط، وفى سبتمبر ٢٠١٢ قال بهاء:

أولًا: التأثير السلبى للإسلاميين يتمثل فى تشجيعهم المجتمع على إدارة ظهره للعصر، وإذكاء الحلم بالعودة إلى عصر الخلفاء الراشدين، وبديهى أن القفز على التاريخ لاستعادة عصر بكل مفرداته أمر مستحيل وغير مفهوم.

ثانيًا: أنا وكل من يوصفون بالليبراليين أو العلمانيين لدينا كل الرغبة فى التعايش مع تيار الإسلام السياسى، لكن العكس غير صحيح، فأصحاب هذا التيار لا يحبون التعايش معنا، وهذا توجه قديم، فقد كان قادة الإخوان يرفضون الدخول فى حوارات مع الوفديين والسعديين وغيرهم من الأحزاب المدنية فى الأربعينات والخمسينات، ويقولون ما معناه إن «الجدل يورث الكفر».

وفى حوار أجراه معه الكاتب الصحفى سيد جبيل قدم بهاء طاهر تشريحًا دقيقًا لجماعة الإخوان ورموزها، وعدد مآخذه عليها من خلال مناقشة واضحة لأفكارها الأساسية، ويمكن أن نعدد هذه المآخذ على النحو التالي:

أولًا: هدم أسس الدولة الحديثة.. فهو يعتبر أن سيد قطب كان أبرز قيادات الإخوان وأذكاهم، وفى كتابه «معالم فى الطريق» يهدم أسس الدولة الحديثة فى كل مكان فى العالم ويصم شعوب الأرض بالجاهلية، لأنهم رضوا بغير «حاكمية الله».

ثانيًا: الإقصاء.. الذى يعتبره بهاء أخطر أفكار جماعة الإخوان، وهى فكرة سيد قطب أيضًا، حيث كان فى ذلك حاسمًا وقاطعًا وباترًا، فإما أن تكون مؤمنًا على طريقته وإما أن تكون جاهليًا.

ثالثًا: معاداة الديمقراطية.. فقد نجح حسن البنا مرشد الجماعة الأول فى خلق تنظيم قوى يحول كل عضو جديد إلى ترس فى آلة، لا يملك إلا السمع والطاعة لما يقرره مكتب الإرشاد.

رابعًا: النظرة الدونية للمرأة.. فمكتب الإرشاد لم يضم أبدًا بين أعضائه — طوال تاريخ الجماعة الطويل — سيدة، وذلك لأن البنا كان يؤمن بأن وظيفة المرأة الأساسية هى الإنجاب وتربية الأطفال، وهو ما عبر عنه بعد ذلك سيد قطب بوصف المرأة بـ«مصنع الرجال»، ولا يوجد فى فكر الإخوان وأدبياتهم.

راقب بهاء عن قرب ما قام به الإخوان، فقرر أن يكون فى طليعة الثائرين عليهم، وكان مستندًا فى ذلك إلى رؤيته المبكرة التى قدمها فى كتابه «أبناء رفاعة»، الذى كان حجر الزاوية فيه هو إبراز جهود المثقفين المصريين فى مواجهة دعاة الدولة الدينية.. وكيف تم تهميش هذا الدور لصالح هؤلاء الدعاة بعد ذلك.

نسب بهاء طاهر فى كتابه «أبناء رفاعة» المثقفين المصريين المدافعين عن الدولة المدنية والمتمسكين بها إلى أبيهم الأول وهو الشيخ رفاعة رافع الطهطاوى — ولد الطهطاوى فى ١٥ أكتوبر ١٨٠١ وتُوفى فى ٢٧ مايو ١٨٧٣ — باعتباره طليعة كوكب التنوير فى ثقافتنا الحديثة.

تحت عنوان «النور يأتى من طهطا» يتحدث بهاء عما قدمه رفاعة الطهطاوى من فكر وجهد فى ترسيخ معنى الدولة المدنية.

يرى بهاء أن مصر تدين للطهطاوى بأكبر فضل فى التغيير الثقافى الذى غير وجه الحياة فيها، فقد كان الساعد الأيمن لمحمد على فى سياسة التعليم العصرى، وهو الذى أنشأ المدرسة العليا للترجمة والإدارة التى صارت مدرسة الألسن فيما بعد، واشترك بنفسه فى ترجمة عدد كبير من الكتب والمراجع العلمية للمدارس العليا الجديدة «الطب والتمريض والمهندس خانة والإدارة»، كما أنه كان رئيس تحرير لأول صحيفة مصرية تنشأ فى القرن التاسع عشر «الوقائع المصرية»، وقبل ذلك كله ألف عددًا من الكتب التى أثرت على مجرى الفكر المصرى.

ويعتبر بهاء أن أول خطوة فى الانقلاب الفكرى الكبير الذى قام به الطهطاوى هو بعث مفهوم «الوطن» فى مقابل مفهوم «الأمة» الفضفاض، وكانت الدولة العثمانية تحكم باسم هذا المفهوم الأخير الذى يشمل الأمة الإسلامية كلها من الناحية النظرية، ولم يكن هذا القناع الدينى شيئًا أكثر من الوحدة فى نطاق العبودية، لأن تلك الدولة كانت أبعد ما تكون عن روح الدين وعن حقيقته، بما سادها من الظلم والاستبداد والفتك المنظم برعاياها.

قاد محمد على رفاعة الطهطاوى إلى هذه الفكرة.

كان محمد على — كما يوثق بهاء — قد نجح فى الاستقلال بمصر من الناحية العملية، بل وحارب الدولة العثمانية الشائخة، حتى أوشك على أن يهزمها لولا أن أنجدتها إنجلترا فتعاونتا على إرغامه على التراجع، وعلى القضاء على أمله فى قيام دولة قوية تضم الولايات العربية من الدولة المتهاوية، غير أنه استطاع على الأقل أن يحتفظ لمصر باستقلالها الذاتى.

انتبه رفاعة الطهطاوى إلى الفكرة التى كان محمد على يسعى إلى تحقيقها على الأرض، أدرك أن هذا الوطن يستحق أكثر بكثير مما آل إليه تحت الحكم العثمانى، وبدأ يرجع إلى التاريخ ويحدث المصريين عما كانت عليه بلادهم فى عصورها الزاهرة: «ففيما اختصت به مصر من بين الممالك أن كل مملكة تستنير برهة ثم تنطفئ، وتشرق بهجتها ثم تختفى، فأما مصر فأغرب شيء هو بقاء شمس سعدها وارتقاء كوكب مجدها، إنها بقيت سبعين قرنًا حافظة لمرتبتها العليا».

خلص رفاعة الطهطاوى من ذلك إلى نتيجة محددة هى أن: «حب الأوطان فضيلة جليلة، لا سيما إذا كان الموطن منبت العز والسعادة والفخر كديار مصر، فهى أعز الأوطان لبنيها وهى مستحقة برها منهم بالسعى لبلوغ أمانيها، وذلك من ناحيتين: أنها أم لساكنيها، وبر الوالدين واجب عقلًا وشرعًا على كل إنسان، والثانية أنها ودودة بارة بهم».

ركز الطهطاوى على التراث الدينى لبعث مفهوم الوطن الذى غاب عن أذهان المصريين قرونًا طويلة، ومن هذا المنطلق الدينى نفسه يوجه ضربة إلى واحد من المفاهيم المتخلفة فى المنظومة العثمانية الباغية: «فرّق تسُد»، إذ إن وحدة الوطن تعنى بالضرورة وحدة أبنائه والمساواة بينهم أيًا كان الدين الذى يعتنقونه.

كان الطهطاوى يرى أن حكمة الله قد اقتضت أن يكون أبناء الوطن متحدين فى اللغة وفى العيش فى مكان واحد، وهذا يعنى أن الله سبحانه وتعالى قد أعدهم للتعاون على إصلاح وطنهم، وعلى أن يكون بعضهم بالنسبة إلى بعض كأعضاء العائلة الواحدة، ولكى يتحقق ذلك يجب أن تكون للمواطن حرية تامة فى المجتمع: «فانقياده لأصول بلده يستلزم ضمان وطنه له التمتع بالحقوق المدنية والتميز بالمزايا البلدية، فجميع ما يجب على المؤمن لأخيه المؤمن يجب على أعضاء الوطن فى حقوق بعضهم على بعض لما بينهم من أخوة الوطنية».

كانت هذه كلمات ومفاهيم جديدة تدخل فى الثقافة السياسية: «الوطن — الأخوة الوطنية — الحرية — المساواة»، لكن الطهطاوى كان يرى أنها مجرد كلمات، إذ يحتاج الأمر إلى وقت حتى يتخرج من المدارس عدد كافٍ من المثقفين، وحتى تظهر الصحف الوطنية المتعددة، وحتى تصهر الأحداث الوعى الوطنى وتوجهه.

وينظر بهاء إلى الجهد الهائل الذى بذله الطهطاوى فى المجالات الثقافية المتعددة «التعليم — الصحافة — التأليف» ويعتبره بمثابة اليقظة بعد السبات الطويل.

كان هذا الأمر يحتاج إلى وقت طويل لكى تفيق الأمة وتستوعب أقوال الطهطاوى والرعيل الأول من رواد النهضة، لم يتجاوز هذا الوقت تقريبًا ربع قرن منذ وفاة محمد على، فعندما بدأ رفاعة يكتب أعماله فى الأربعينات والخمسينات من القرن التاسع عشر، إنما كان يضع عينه على جمهور فى المستقبل، أو ينتظر بالأحرى هذا الجمهور الذى كان يتعلم أيامها فى المدارس الجديدة التى أنشأها الوالى الكبير.

لم يخب ظن رفاعة، فما إن تصل مصر إلى منتصف عصر الخديو إسماعيل إلا ويكون هؤلاء المئات من خريجى المدارس قد أصبحوا عشرات الآلاف، إلى جانب مائة ألف تلميذ تقريبًا فى المدارس، وبعد أن لم يكن فى مصر غير صحيفة واحدة هى «الوقائع المصرية»، يصبح فى القاهرة وحدها أكثر من ١٠ صحف غير رسمية تعبر عن اتجاهات مختلفة، وكان أولاها صحيفة «وادى النيل» التى أدارها عبدالله أبوالسعود الشاعر والأديب وتلميذ الطهطاوى.

ويطرح بهاء طاهر أسئلة مهمة بعد أن يعرفنا بجهود رفاعة الطهطاوى الرائدة فى مسيرة التنوير.

يقول: «ما الذى حدث بحيث أصبحت الثقافة الجديدة التى غيرت وجه الحياة فى مصر فى موقف الدفاع عن النفس؟ وكيف صار بعض الناس — يقصد الإخوان وغيرهم من جماعات الإسلام السياسى — بعد كفاح قرنين من الزمان يحنون إلى ظلام الحكم العثمانى الذى أوشكت مصر فى ظله أن تبيد؟ وكيف أصبح أقطاب التغيير منذ الطهطاوى وحتى طه حسين موضع الشك والتجريح بأقلام كتاب تقصر قاماتهم عن أن تحقق عشر معشار ما فعله هؤلاء الرواد العظام لصالح مصر؟ وكيف يجد هؤلاء آذانًا صاغية؟»

كان بهاء يعرف أن كثيرًا من الكتاب قد اجتهدوا لتقديم إجابات عن هذه الأسئلة، وأنهم قد بحثوا عن العوامل الاقتصادية والاجتماعية التى تكمن وراء هذا التطرف، ولهذه الاجتهادات قيمتها الكبيرة التى يجب أن ننتبه إليها، ولكنه اختار أن يتحدث عن عنصر واحد وهو التطور الثقافى، أو بالأحرى هو التراجع الثقافى.

استعرض بهاء طاهر العلاقة الممتدة بين حكام مصر والمثقفين بعد عهد رائد التنوير الأول طه حسين، وخرج من رصده هذا ليقول: «هان أمر المثقفين على الحكام فهان أمرهم على الناس، قيل لهم إن كل المثقفين الذين كانوا يوقرونهم هم حفنة من الشيوعيين والملحدين والعملاء، وأزيح المثقفون من المنابر المؤثرة وحل محلهم مجموعة من الهجائيين والمداحين حسب أوامر النظام، فانصرف الناس عن الثقافة جملة حين فقد المثقفون مصداقيتهم لدى الجمهور، وكان من الطبيعى جدًا أن تصدر الكتب والمقالات فى الهجوم على العلمانيين وعلى قاسم أمين وطه حسين وكل المفكرين الذين أخرجونا من منظومة العصر العثمانى إلى ما صرنا إليه، ثم كانت الخطوة التالية أن يوصف العلمانيون بأنهم دنيويون، ثم يقال صراحة إنهم كفار، ولِمَ لا؟ لقد بدأت الحكومة بتكفير خصومها من المثقفين، فلماذا لا ينسحب التكفير على المثقفين جميعًا؟ كانت تلك فرصة العمر لأنصار التتريك وقد باركها أنصار التغريب الذين كانوا يزعمون من قبل أنهم حماة حرية الرأى».

ترتب على ذلك شيء آخر بالغ الأهمية — كما يرصد بهاء — وهو تدنى مستوى ثقافة الجمهور العام، وذلك لسببين: فقد غابت القيادات الفكرية الحقيقية التى كانت تملك القدرة على التأثير والإقناع أولًا، ثم فرض الحكم ثانيًا مكانهم مجموعة من أنصاره وصمم على أن يجعل منهم قيادة فكرية للمجتمع دون أن يكون لهم أى مؤهلات للقيادة أو الفكر، ولم ينجح هؤلاء سوى فى بلبلة الجماهير وصرفها عن أى ثقافة حقيقية، وأصبح هناك تسطيح كامل للوعى العام، وأصبحت أكثر الأفكار قابلية للانتشار هى أكثرها بساطة وسذاجة، وأكثر الكُتّاب والفنانين رواجًا هم أكثر بدائية وتخلفًا.

وفى توصيف صادم يقول بهاء: «باختصار فقد عشنا نكسة ثقافية على مستوى الوعى العام».

ويخرج من هذا التوصيف ليقول: «فى ظل هذا التراجع الثقافى فمن الطبيعى ألا تروج أفكار تلاميذ الطهطاوى، ذلك الفكر الذى يدعو إلى حرية الفرد ومسئوليته، بل الطبيعى أن ينتشر الفكر المضاد لذلك تمامًا، الذى ينزع عن الفرد صفتى الحرية والمسئولية، لكى يوجهه كيفما شاء، ومن الطبيعى أيضًا أن ينتهز خصوم نهضة مصر تلك الفرصة لإعادتها إلى ما كانت عليه قبل أن تتبلور منظومتها الثقافية المصرية».

ينتقل بنا بهاء طاهر إلى تشريح ظاهرة انتشار جماعات الإسلام السياسى وآثارها المجتمعية ودورها فى تراجع دور المثقفين المصريين فى ترسيخ وتأكيد معالم الدولة المدنية.

فقبل قرون طويلة انتبه ابن خلدون — أعظم المؤرخين والمفكرين العرب — إلى أن الفتن التى تتخفى وراء قناع الدين تجارة رائجة جدًا فى عصور التراجع الفكرى للمجتمعات، ورددها ابن خلدون إلى أصولها وأسبابها الحقيقية، فقد تتبع هذه الفتن فى المشرق العربى وفى المغرب على السواء.

ينقل بهاء عن ابن خلدون حكاية واحدة من فتن عصر الدولة العباسية.

فقد قام رجل من سواد أهل بغداد يعرف بـ«سهل بن سلامة» الأنصارى، ويُكنى أبا حاتم ودعا الناس إلى الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر والعمل بكتاب الله وسنة نبيه صلى الله عليه وسلم، فاتبعه الناس كافة وقال: «أقاتل كل من خالف الكتاب والسنة كائنًا من كان»، وذلك فى سنة إحدى ومائتين، وجهز له إبراهيم بن المهدى العساكر فغلبه وأسره وانحل أمره سريعًا وذهب ونجا بنفسه، ثم اقتدى بهذا العمل بعده كثير من الموسوسين، يأخذون أنفسهم بإقامة الحق ولا يعرفون ما يحتاجون إليه فى إقامته من العصبية، ولا يشعرون بمغبة أمرهم ومآل أحوالهم، والذى يُحتاج إليه فى أمر هؤلاء إما المداواة، وإما العقاب.

يعلق بهاء طاهر على هذه الحكاية بقوله: «ولا يطاوعنى قلبى بعد ذلك على أن أنقل عن ابن خلدون ما يقترحه من أساليب للمداواة أو للعقاب، فالقسوة فى رأيى ليست هى الحل للمشكلة».

لكن المهم فى تحليل ابن خلدون كما ينقل بهاء أن أكثر المنتحلين لمثل هذا تجدهم يطلبون بمثل هذه الدعوة رئاسةً امتلأت بها جوانحهم وعجزوا عن التوصل إليها بشيء من أسبابها العادية، فيحسبون أن هذا من الأسباب البالغة بهم إلى ما يؤملونه من ذلك ولا يحسبون ما ينالهم فيه من الهلكة بما يحدثونه من الفتنة، وأمثال ذلك كثير.

يخرج بهاء من عند ابن خلدون دون أن يترك فكرته، بل يتأملها ويستعين بها فيما يخص مصر.

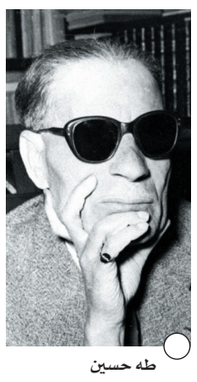
يقول: «من حسن الحظ ومما يدعو إلى الأمل أن ابن خلدون يستثنى مصر من أن تكون أرضًا للفتن، فهو حين يستقرئ تاريخها يقول ما يلي: «أما ملك مصر فهو فى غاية الدعة والرسوخ لقلة الخوارج وأهل العصائب، إنما هو سلطان ورعية»».

بتأمل بسيط لما قاله ابن خلدون عن مصر، يقول بهاء: «الاستقرار والنظام والعدل هى تلك الثوابت فى مجتمعنا المصرى الزراعى العريق، وهى ثوابت يستحيل اقتلاعها مهما بدا لنا عكس ذلك، فهو يقول إن مصر سلطان ورعية، وهى الصيغة التى عاشتها مصر قرونًا فى ظل الحكم المملوكى — العثمانى الجائر، إنما هو حاكم قوى وعادل وديمقراطى ومواطنون أحرار ومسئولون، كما علمنا قادة الفكر المصرى الحديث ما ينبغى أن يكون عليه أمرنا، وينبغى السعى إلى أن يتحقق ذلك بحذافيره».



محمد عبده

التأثير السلبى للإسلاميين يتمثل فى تشجيعهم المجتمع على إدارة ظهره للعصر



طه حسين

لم يكن ما قاله بهاء كافيًا فى طبعة الكتاب الأولى، فعاد إلى تفسير تراجع دور المثقفين من أبناء رفاعة بإسهاب وتفاصيل أكثر، فحاول فى الطبعة الثانية تعميق رؤيته فى تصوير الفجوة التى وجد المثقفون أنفسهم فيها، ورصد أسباب بعدهم عن التأثير فى المجتمع.

تحت عنوان «الاستغناء عن الثقافة» يبدأ بهاء بقول أفلاطون: «إذا ظهر فى جمهوريتنا شاعر بارع فسوف ننحنى له تبجيلًا واحترامًا، وكأنه مقدس رفيع، سنسكب على وجهه العطور ونزين جبينه بالأكاليل، ولكننا سنقول له بعد ذلك: إننا لا نحتاج إلى أمثاله.. ثم نرحله إلى دولة أخرى».

يأخذ بهاء من كلام أفلاطون دليلًا ومرشدًا لما يريد أن يقوله.

فقد كان الفيلسوف اليونانى العظيم ينظر إلى الشعر والأدب، كان من رأيه أن الشعراء والأدباء يقلقون استقرار الجمهورية الفاضلة التى حلم بإنشائها، وهم يفعلون هذا حقيقة، إذ إنهم يرفضون السكون والجمود ويتطلعون دائمًا إلى التغيير نحو الأفضل، ولكن أفلاطون كان يريد جمهوريته المثلى راسخة لا يصيبها التعديل والتبديل، وربما كان هذا هو السبب فى أن تلك الجمهورية الفاضلة لم تقم لها قائمة على مدى التاريخ.

ويقول بهاء: «الحياة ترفض الجمود، ومتى أقصينا الشعراء الساعين إلى تغييرها، فنحن كمن يحاول أن يكبل بالأغلال تلك الحياة الطليقة بطبعها، غير أننا نحن بالذات قد نجحنا بكل أسف فى أن نطبق أسوأ وصايا أفلاطون، فمنذ سنوات طويلة ونحن نتكلم عن الثقافة «نظريًا» بكل احترام، ولكننا نضعها فى الحقيقة على هامش حياتنا، لسبب ما فقدت الثقافة وظيفتها كدعوة للتقدم بالمجتمع، وأصبحت مجرد حيلة وزينة، ولهذا من الطبيعى جدًا أن يتقدم العالم من حولنا شرقًا وغربًا بخطوات لاهثة من اليابان مرورًا بأوروبا إلى أمريكا، وأننا نتلكأ نحن فى أحسن الحالات فى مشاكل القرن التاسع عشر».

ما يبعث على الحزن حقًا — كما يرى بهاء — هو أننا فى مصر كنا قد بدأنا الطريق الصحيح منذ بدأت صحوتنا الحديثة، وكانت الثقافة فى قلب الحوار، وهو ما بدأه رفاعة الطهطاوى.

البحث عن أبناء رفاعة؟



فى عصر السادات تقدم ليملأ الساحة تيار التكفير الإرهابى الذى سنح له الجو ليبيض ويفرخ بالفعل عنقاء رهيبة ما زالت تخيم بجناحها الأسود فوق الجميع



قبل رفاعة وما فعله دعاة التحضر والاستنارة من المثقفين كان شكل مصر مثيرًا للشفقة.

يدعونا بهاء إلى أن نقرأ الجبرتى لنعرف كيف كانت صورة حياتنا قبل رفاعة، لنقرأ عن صور الجهل الفادح والاستبداد المروع والمجاعات التى جعلت الناس يأكل بعضهم بعضًا بالفعل لا بالمجاز.

يدعونا كذلك إذا كنا لا نحب التاريخ الصرف، فلنقرأ رواية جمال الغيطانى «الزينى بركات» كوثيقة تاريخية إلى جانب متعتها الأدبية الكبيرة لنتعرف على وجه الحياة المستحيل فى ذلك العصر، فقد كان من أبسط الأمور قاطبة أن يصدر الحكام أمرًا على أى مخالف له بأن «يخوزق ويوسط»، أى أن يُشك جسده فى خازوق من الحديد ثم يضرب وسطه بالسيف، وتظل جثته معلقة على باب زويلة حتى تجيف وتنتن.

عندما سافر رفاعة الطهطاوى إلى فرنسا فى أول بعثة أرسلها محمد على أذهله ما تعانيه مصر من تخلف وهو ينظر حوله ويقارن حالنا بالعالم المتحضر، وفى سنة ١٨٣٤ نشر كتابه «تخليص الإبريز» مقدمًا لمواطنيه لأول مرة هذه الحضارة الحديثة.

يشير بهاء إلى أنه يتحدث عن رفاعة الطهطاوى لأنه رمز وضع الأساس الفكرى لحركة التحضر واللحاق بالعصر، وكان هناك جيل يطلق عليه بهاء «الرفاعيين»، وهو يضم أولئك المثقفين العظام الذين أسسوا لمصر لأول مرة مدرسة الطب والمهندسخانة ومدرسة الحقوق.

كانت المرحلة الأولى — مرحلة رفاعة — هى الصحوة وإزالة الركام.

وكان محور المرحلة الثانية هو الاستقلال، الخروج من التبعية الاقتصادية لأوروبا فى مرحلة العرابيين، ثم السعى بعد ذلك للتخلص من الاحتلال ومن الاستغلال الاستعمارى.

بعد رفاعة الطهطاوى ظهر الشيخ محمد عبده الذى كان له جهد فى جلاء تراثنا الإسلامى والكشف عما فيه من قيم باقية وخالدة تواكب التطور مع العصر بل وتحض على هذا التطور، وفعل الشيء نفسه — كل على طريقته — د. هيكل والعقاد وطه حسين فيما وضعوه من تاريخ حديث للتراث الإسلامى.

ينتمى طه حسين بكتبه عن التاريخ الإسلامى إلى هذه المرحلة، ويمثل حلقة وصل مع مرحلة جديدة فى الثقافة المصرية تضم المرحلتين السابقتين «اللحاق بحضارة العصر والاستقلال عن أوروبا»، ولكنها تضيف إلى المشروع المصرى بُعدًا جديدًا قُدّر له أن يستمر لعشرات السنين وهو السعى إلى الديمقراطية والعدالة الاجتماعية.

يجمع بهاء طاهر ملامح أبناء رفاعة فى هذه المرحلة، ويشير إلى أنهم التفتوا إلى الواقع الاجتماعى وخاضوا معركته إلى جانب معركة الاستقلال، وتوزعت كتاباتهم لعشرات السنين بين هذين المحورين، مثل أعمال نجيب محفوظ فى أعماله الأولى: الفرعونية التى تدعو إلى الاستقلال، والواقعية التى كرسها لفضح الفساد السياسى والظلم الاجتماعى، وتستمر هذه الثنائية نفسها فى مضمون أعمال يوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوى وغيرهما من الكُتّاب خلال السنوات الأولى من ثورة يوليو فى معاركها من أجل الاستقلال.

خلال تلك المرحلة أيضًا كان الأدب فى قلب العصر، وكان الأدباء بأقلامهم طليعة الدعوة إلى التغيير والتقدم، دفعوا من أجل ذلك ثمنًا كبيرًا، ولكن رسالتهم كانت تصل فى النهاية، فحين جاء عباس باشا الأول حاكم مصر بعد محمد على حاول أن يوقف مسيرة التغيير، لأن «الشعب الجاهل أسلس قيادًا من الشعب المتعلم» على حد ما تلخصت فلسفته، وهكذا فقد أغلق المدارس التى فتحها رفاعة وصحبه، ثم نفى هذا الرائد العظيم إلى السودان مثلما شرد رفاقه من دعاة التنوير والتحضر.

وفى مرحلة الكفاح من أجل الاستقلال وبعد الثورة العرابية طلب الخديو الخائن توفيق — بوصف بهاء — رأس عبد الله النديم خطيب الثورة وكاتبها، فهرب النديم واحتضنه الشعب سنوات طويلة، أما محمد عبده فنُفِّذ حكم النفى لسنوات، وفى تاريخ لاحق نفى الإنجليز شوقى من مصر، وفى مرحلة الدعوة إلى الديمقراطية دخل العقاد السجن مرة، وطُرد طه حسين من مناصبه مرات، ومن أجل الدعوة إلى العدالة الاجتماعية دخل معظم الكُتّاب السجن، ولم يُنْجِ نجيب محفوظ إلا رحمة ربك، فلو التفت الرقيب فى العصر الملكى إلى المضمون الثورى لأعمال مثل «بداية ونهاية» أو «زقاق المدق» لكان قد رسف مع زملائه فى الأغلال.

ومع هذا الثمن الذى دفعه أصحاب الأقلام فقد كانت رسالة الأدب تصل إلى جوهر المطلب الوطنى وتقود الخطى إلى التغيير والتقدم طوال العصور، غير أنك لا تستطيع بعد ذلك — مع الأسف — أن تتحدث عن اتصال المسيرة، إذ فجأة حدث انقطاع، ولم يعد الحوار بين الأدب والمجتمع قائمًا، وتستطيع أن تحدد فترة ما، ربما هى النصف الأخير من الستينات ومطلع السبعينات، بدأت بعدها تلك الفجوة بين الكاتب وجمهوره.

بعد هذا الرصد يعيد بهاء سؤاله عما جرى، يقول: «ترى ماذا حدث؟.. هل قصر الأدباء عن أداء رسالتهم؟ ألم يستطيعوا أن يضعوا أيديهم على المطلب الحقيقى لمجتمعهم ويتصدوا له مثلما فعل أسلافهم العظام؟ هل افتقد الكُتّاب القدرة والموهبة؟ أم أنها «الديكتاتورية» الناصرية التى يتشدق بها البعض كعلة كل معلول؟ أو هى النكسة التى أصبحت بدورها مشجبًا نعلق عليه كل خطأ وكل تقصير؟ أو تراه التليفزيون الذى سحب البساط من الكلمة المكتوبة؟».

ويجيب بهاء: «حاولت أن أحصر كل التبريرات الممكنة لتلك الفجوة، ولكن واحدًا منها لا يقدم الرد ولا كلها مجتمعة، ثمة شيء بالفعل قد حدث، ولكنه يختلف كل الاختلاف عن هذه المقولات الجاهزة».

يعيد بهاء النظر فى الأدب نفسه الذى يتحدث عنه، فى محاولة للوصول إلى جوهر الخطاب الذى تضمنه.

يقول: «عُرف هذا الأدب باسم أدب الستينات، وهى تسمية لا تدل على شيء، وكان القصد منها فى وقت من الأوقات — إلى جانب الحديث عن أدب الشباب والأدباء الشباب — حصر هذا الأدب وعزله عن جمهوره الطبيعى، ولكنك إذا ما تركت التقسيمات المصطنعة حسب الأجيال، إذا ما رفضت تجميد الأدب فى تصنيفات شكلية لا تعنى شيئًا فسترى أنه كانت هناك فى تلك السنوات حركة أدبية زاخرة».

خريطة هذه الحركة الأدبية تبدو كالتالى:

أولًا: فى الشعر صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى وأمل دنقل وصلاح جاهين وعبد الرحمن الأبنودى وفاروق شوشة ومحمد عفيفى مطر.

ثانيًا: فى القصة إدوارد الخراط وصنع الله إبراهيم وجمال الغيطانى ويحيى الطاهر عبد الله وسليمان فياض وعبد الحكيم قاسم وجميل عطية وإبراهيم أصلان.

ثالثًا: فى النقد الأدبى إبراهيم فتحى وصبرى حافظ ورجاء النقاش وجلال العشرى وسامى خشبة وفاروق عبد القادر.

وكان هؤلاء المبدعون وغيرهم كثير بالنسبة لبهاء طاهر يواصلون باقتدار وكفاءة تلك المسيرة الثقافية التى تناقلتها الأجيال من أيام رفاعة، فقد كان ثمة إدراك أو نداء اجتماعى مستمر يقول إن الاستقلال والعدالة الاجتماعية ليسا غايتين فى ذاتهما، بل هما وسيلتان لهدف أسمى، تحقيق كرامة الفرد وحريته، وكان هذا النداء هو محور الخطاب فى أعمال الحركة الأدبية التى حملت أمانة التعبير الأدبى فى الستينات.

ويخلص بهاء إلى أن هؤلاء المبدعين استطاعوا من خلال حوار وصراع متصلين مع السلطة الوطنية فى الستينات أن يحققوا شيئًا، كانوا فى بعض الأحيان يُبعدون أو يُصادرون وفى أحيان أخرى تُفتح لهم منابر التعبير على مصاريعها، ولكنهم تمكنوا على أية حال من الوصول إلى الجمهور بواسطة المسرح والثقافة الجماهيرية، وكذلك المجلات والصفحات الأدبية والثقافية التى كان يشرف عليها مثقفون حقيقيون مثل يحيى حقى وعبد الفتاح الجمل، ولكن فى مطلع السبعينات تغير وضع الثقافة فى مصر تغيرًا فادحًا، ودفعنا كمجتمع ثمنًا أفدح لهذا التغيير.

يحمل بهاء طاهر عصر السادات المسئولية كاملة فى مسألة تراجع المثقفين، ويحكى لنا ما يؤكد وجهة نظره، والحكاية بطلها هو المسرحى الكبير محمود دياب، يقول بهاء:

«فى عام ١٩٧١ كنت عضوًا فى المكتب الفنى للمسرح القومى، وكانت البروفة النهائية لمسرحية محمود دياب «باب الفتوح» على وشك الانتهاء عندما صدر أمر مفاجئ بوقف عرضها، وفعل محمود دياب كل ما استطاعه لكى ترى مسرحيته النور، ذهب لمقابلة الوزير المختص ثم عاد ليقول لى وهو بين الضحك والبكاء، إن الوزير أبلغه بأن السبب فى وقف عرض المسرحية هو أنها تهاجم عبد الناصر، وأما المضحك المبكى فهو أن ذلك لم يكن صحيحًا، وأن العهد الذى كان يمثله الوزير — عهد السادات — كان منهمكًا فى هذا الهجوم بالذات، وفى محاولة أخرى ذهب محمود دياب إلى رئيس هيئة المسرح وانتظر مقابلته عند مدير مكتبه، ودخل هذا الرئيس وكان ضعيف الإبصار فلم يلحظ وجود محمود ولكنه سمع مدير مكتبه يقول إن مؤلف «باب الفتوح» يريد أن يراه لبحث مسألته، فقال رئيس الهيئة وهو يشير بيده إشارة حاسمة: «موضوع باب الفتوح انتهى وكل أبواب الفتوح انتهت.. انتهى عصر المسرحيات الشيوعية التى تقلق الناس، ما لها مسرحيات الحب والفراق والجواز؟ من الآن فصاعدًا كله مسرحيات فرفشة»، ومرة ثانية فإن المضحك المبكى هو أن رئيس الهيئة الذى قال هذه العبارة كان هو أول من يعلم أن محمود دياب ليس شيوعيًا، ولكن تلك كانت كلمة السر للقضاء على كل من يُراد القضاء عليه، على أن ما قاله رئيس الهيئة قد تحقق بحذافيره، اختفت من على خشبة المسرح أعمال محمود دياب وغيره من الأعلام، وحلت محلها أسماء كُتّاب لم يسمع بهم أحدٌ، ولم تكن أعمالهم تقنع جمهورًا للمسرح بل وجمهورًا من رياض الأطفال، وهكذا فجأة وبالأمر انصرف الجمهور وأظلمت أنوار المسرح الذى عرف من أواخر الخمسينيات وحتى مطلع السبعينيات فترة من أزهى عصور تحقق خلالها اللقاء المباشر بين المثقف والجمهور».

تحميل بهاء طاهر لعصر السادات المسئولية كاملة عما جرى من تراجع للثقافة ودور المثقفين يحتاج إلى مزيد من التفصيل، وهو ما لم يبخل علينا به فى الحقيقة.

يقول بهاء: «منذ أواخر الستينيات كان هناك جناح قوى فى السلطة الثقافية يعارض كل خطى التقدم للمجتمع، ويدافع عن استمرار الامتيازات القديمة، كان هذا الجناح يرى أيضًا مثل عباس الأول أن الشعب الجاهل أسلس قيادًا من الشعب المتعلم، فوجه ضرباته إلى المبدعين الحقيقيين الذين كانوا يؤيدون ثورة يوليو فى خطوطها العريضة، وإن انتقدوا بكل أمانة ما فيها من سلبيات ودفعوا ثمن ذلك، ثم أتيح لهذا الجناح الذى يدافع عن الجهل والفرفشة أن يكون مؤثرًا وفعالًا فى أوائل السبعينات، فشرع فى ممارسة مهمته المقدسة، ثم بإغلاق كل المجلات والمنابر الثقافية الحقيقية، وتم بالأمر استبعاد كل المبدعين الحقيقيين».

ويضيف: «كانت الحيلة والوسيلة فى معظم الأحيان هى اتهام هؤلاء الكُتّاب بالشيوعية من جانب أقوام ينتسبون للأدب زورًا، ظلت حرفتهم الوحيدة والمربحة هى توجيه الاتهام، وهكذا صودرت الثقافة فى مصر، وجاء وقت فى السبعينات كان من الممنوع فيه نشر أى أعمال لأهم كُتّاب مصر، بل ومن الممنوع مجرد ذكر أسمائهم فى الصحف أو الإشارة إليها، ومن هذه الأسماء التى مُنعت أمل دنقل ورجاء النقاش وألفريد فرج ومحمود دياب، والقائمة طويلة وتضم تقريبًا كل اسم له قيمة».

وفيما يبدو تبريرًا من جانب بهاء الذى كان من بين هؤلاء الكُتّاب الذين مُنعوا لما جرى، يقول: «تحتم على مبدعى مصر الحقيقيين أن يهاجروا بأقلامهم أو بأجسادهم ليكتبوا فى الصحف التى تصدر خارج مصر، والتى فتحت لهم أبوابها بكل ترحاب، وفى الداخل نشطت السلطة الثقافية وافتتحت مجلات ومنابر لم تجد من يشغلها بعد طرد الجميع باستثناء أشباه الكُتّاب، وعبثًا حاولت أن تنفخ فى هؤلاء الروح، ذلك أنهم برغم ارتفاع أصواتهم وصخبهم وافتعالهم للمعارك لم يكن لديهم ما يقولونه بالفعل غير أن يكفروا بالباطل أصحاب الأقلام، وأن يدفعوهم بقوة السلطة وبطشها إلى الهجرة، ومع ذلك فقد اكتشف الجمهور خواءهم، فأدار لهم ظهره وتركهم يصرخون فى البرية، وهكذا غاب عن الساحة من حملوا رسالة التنوير التى بدأها رفاعة الطهطاوى فى الزمن الأول، فخيم ظلام الفكر على مصر، وفى عصر مسرحيات الفرفشة والخواء الفكرى تقدم ليملأ الساحة تيار التكفير الإرهابى الذى سنح له الجو ليبيض ويفرخ بالفعل عنقاء رهيبة ما زالت تخيم بجناحها الأسود فوق الجميع».

يصف بهاء ما جرى بأنه خسارة حلت بالوطن حين استغنينا عن الثقافة وحين استبدلنا بالمثقفين أدعياء وبالفعل الفرفشة، فهل ندهش بعد هذا حين نرى ثقافتنا العامة وقد نكصت على عقبيها — أو كادت — إلى ما قبل عصر رفاعة؟ وهل ندهش حين نقرأ حنينًا شاعريًا إلى عصر الاستعمار التركى الأسود الذى خيم على مصر قرونًا «بما فيه خوزقة وتوسيط» لمجرد أن ما تلاه كان توجهًا نحو حضارة الغرب كما يقال؟ ما عاد أحد يذكر أن هذه الحضارة بعلومها وفنونها هى حضارة عصر بأكمله، وأنها ثمرة كل الحضارات السابقة عليها بما فى ذلك حضارتنا الإسلامية فى عصر ازدهارها، والتى نقل عنها الغرب أيام النهضة، ترى ماذا كانت أوروبا ستصبح لو أنها رفضت أن تنقل عن المسلمين علومهم وفنونهم لمجرد أنها حضارة الشرق؟ بل وهل ندهش حين تنشر إحدى الصحف قائمة بأسماء العلمانيين الذين يجب رفضهم ومحاربة أفكارهم وحين يتصدر هذه القائمة اسم رفاعة نفسه، ثم أسماء كل الكُتّاب المصريين من بعده تقريبًا؟ وهل ندهش أن نقرأ فى صحيفة لأستاذة جامعية محترمة هجومًا شنيعًا على الثورة الفرنسية التى وجهت العالم نحو شعارات الحرية والإخاء والمساواة كمثل عليا؟

يسأل بهاء بعد ذلك كله: «ما المخرج من هذا؟».

ويجيب: «لا أظننى أنافق أحدًا حين أقول إن ثمة بادرة أمل، لأننا نعيش الآن حرية فكرية حقيقية وغير مسبوقة، ولكننى لا أظن أيضًا أن مثقفينا ومبدعينا يفيدون كما يجب من هذه الحرية، فنحن ما زلنا أسرى لتقاليد المرحلة السابقة التى أرادت أن تأسر الأدب وأن تقيد تأثيره على المجتمع، وما زلنا نقبل بعزل الأدب والفكر فى معازل المجلات الأدبية المحدودة الانتشار والصفحات الأدبية والبرامج المرئية والمسموعة التى من آفاتها أيضًا أنها تتعالى على الجمهور بلغة الخطاب، ونحن ما زلنا نقع فى فخ تقسيم الأدب إلى أجيال تنتسب إلى عقود «الأربعينات والستينات والسبعينات»، وبهذا نكرس عزلة مصطنعة بين الأجيال، ونكرس انعدام الحوار فيما بينها، ونحن ما زلنا عاجزين عن إقامة المؤسسات الثقافية التى تعبر عن وجهنا الحقيقى، وما زلنا أيضًا نضع حسابات معقدة تجعلنا نكتب بحرية أكبر عندما ننشر فى مجلات الخارج وصحفه، ونراجع أنفسنا كثيرًا قبل أن نقول هذا الكلام الذى تمس الحاجة إليه فى الداخل».

ويختم بهاء رؤيته بقوله: «باختصار نحن ما زلنا أسرى تقاليد مرحلة الاستغناء عن الثقافة مع كل ما جرته من بلايا».

لن أتوقف هنا عند تحامل بهاء طاهر على الرئيس السادات وتحميله وحده مسئولية قطع خيط التنوير لصالح الجماعات الظلامية، ذلك لأكثر من سبب:

الأول أن الرئيس السادات يحمل عبئًا كبيرًا بالفعل فى هذه المسألة، والإنصاف يقتضى أن نقر بذلك، لكن المشكلة أن بهاء يحصر المسئولية فى عنق السادات وحده.

الثانى أن شهادة بهاء فى السادات مجروحة، فرغم تصريحه أكثر من مرة بأنه يتحدث عنه بتجرد ولا يتأثر بما جرى له خلال عصره، إلا أنه من الطبيعى أن تكون فى حلقه غصة، فقد كان من بين من مُنعوا وأُجبروا على الحياة فى المنفى لسنوات طويلة بسبب سياسات الرئيس السادات، ولا شك أن هذا ترك أثرًا كبيرًا فى نفس وقلب وعقل بهاء.. ولذلك يمكننا أن نتعامل مع مقاله على أنه رأى ليس مجردًا بنسبة مائة بالمائة.

الثالث أن بهاء فى حواراته الصحفية المختلفة لم يكن يحمل السادات وحده المسئولية، بل كان يضعها فى عنق عصر عبد الناصر أيضًا.

ومن بين ما قاله: «نكسة ٦٧ لعبت دورًا كبيرًا فى المد الدينى، فطوال الخمسينيات كان هناك زهو بالدولة المدنية وما حققته من إنجازات، ورغم أن الإخوان حاولوا جاهدين العمل فى هذه الفترة إلا أنه لم يكن من السهل ضرب الدولة المدنية فى مقتل، لأنه كان هناك نوع من الانحياز إلى الفكر التحررى، لكن نكسة ٦٧ قضت على هذا وكان رد الفعل الطبيعى أن يتجه الناس إلى الله ليطلبوا منه العون، وقد لاقى هذا صدى لدى أنصار الدولة الدينية».

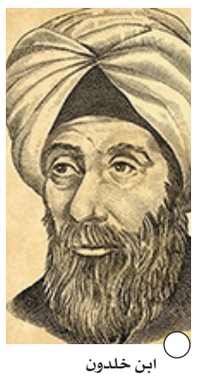
البداية لدى بهاء نفسه من هنا إذن، لكن أنصار عبدالناصر الذين يأخذون من بهاء أيقونة لهم يلتفون حوله يخفون ما قاله عن مسئولية عصر عبدالناصر عن المد الدينى وتمهيد الطريق أمام الجماعات الدينية، ويكتفون بإبراز لومه للسادات.

على أية حال ليست هذه هى القضية الأساسية، فليس مهمًا الآن من المسئول، بقدر ما هو مهم دراسة ما بين أيدينا من مخلفات هذه الجماعات، وهو ما يستدعى سؤالًا واضحًا جدًا، فإذا كان هذا جهد أبناء رفاعة الذين ساهموا فى تحديث مصر، وقاوموا على قدر ما يستطيعون، فهل عقم فكر الرائد الأول للتنوير عن إنجاب أبناء جدد، أم أن المثقفين المصريين يستريحون الآن للجلوس فى مقاعد المتفرجين؟.

أعتقد أننا لكى ننهض فلا بد أن نبحث عن أبناء رفاعة الطهطاوى الجدد، لا نبحث عنهم فقط، بل نمكنهم من إكمال طريقهم.. فلا نهضة إلا بهذا الفكر.. ولا مستقبل إلا بهذه الروح.

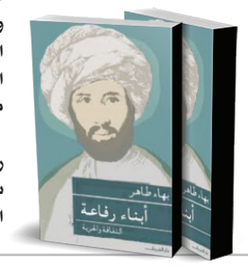


محمد على



ابن خلدون

يحمل بهاء طاهر عصر السادات المسئولية كاملة فى مسألة تراجع المثقفين



البحث عن أبناء رفاعة؟

السادات بدأ عصره بحملة شاملة على الثقافة فأغلق المجلات الثقافية جملة

وأغلق من بعدها المسارح الجادة والمؤسسة الوطنية للسينما وطارد وطرد المثقفين



خلاصة ونتيجة

كيف وصلنا إلى الإخوان؟

لا يكفى مقال ولا كتاب للإجابة عن سؤال هذا العنوان: كيف سيطر الفكر الإخوانى على نسبة غالبة من الرأى العام فى مصر؟ وهذا سؤال يتجاوز بكثير الانتخابات الأخيرة ونتائجها؛ فالسيطرة تشمل حتى تلك الأغلبية التى تقاطع الانتخابات أو التى لا يعنيها أمرها. المسألة فى الواقع هى قصة انقلاب فى ثقافة ووجدان المواطن المصرى تم تدبيره على امتداد ثلاثة عقود على الأقل، بحنكة وعلى مهل، وكان يكسب أرضًا جديدة فى كل يوم. ولم تفلح أصوات الإنذار المبكر فى وقف مساره ولا فى حشد القوى لمواجهة خطره والتصدى لزحفه. أسهمت فى نجاح هذا المخطط سياسات داخلية وخارجية، وأموال دولية طائلة، ونزوات للتاريخ غير متوقعة، وقفزات فى وسائل الاتصال غير مسبوقة، ولكننا نقتصر فى هذا المقال على النظر فى الخلفية الفكرية والثقافية لهذا الانقلاب وعواقبه. فحتى الستينيات من القرن الماضى كان فى مصر مجتمع مدنى قوى، ينخرط فى كفاح تحررى للتخلص من تخلف قرون طويلة فى ظل الخلافة العثمانية التى وصفها مفكرنا الكبير جمال حمدان بأنها «استعمار دينى» من نوع باطش غريب يتستر بمفهوم الخلافة، ليستنزف آخر قطرة من عرق المصريين ودمائهم.

وعلى مدى قرون ذلك الاستعمار تمثلت الأسس النظرية أو المنظومة الفكرية للحكم العثمانى فى التسليم بحق السلطان «الخليفة فيما بعد» فى الحكم المطلق والأمر والنهى دون أية حقوق للرعية غير الطاعة العمياء لهذا القائد الدينى.

ويصف لنا جمال حمدان بعبارات موجعة حال الأمة فى ذلك العصر بقوله: «كما يفصل الراعى بين أنواع القطعان، فصل الأتراك بين الأمم والأجناس المختلفة عملًا بمبدأ فرق تسد، وكما يسوس الراعى قطيعه بالكلاب، كانت الإنكشارية كلاب صيد الدولة العثمانية، وكما يحلب الراعى ماشيته كانت الإمبراطورية بقرة كبرى عند الترك للحلب فقط».

وفى ظل ذلك الحكم المهلك، المستند إلى مرجعية دينية زائفة يتبرأ منها إسلامنا الحنيف، «عمّ الخراب إقليم مصر» على قول الجبرتى المؤرخ المعاصر لهذه الحقبة المظلمة. وكاد المصريون يندثرون فعلًا لا مجازًا بسبب المجاعات المتكررة والمجازر والأوبئة، وبارت الأرض الزراعية بسبب إهمال الحكم لأعمال الرى والصرف، ولهروب الفلاحين من أرضهم، فرارًا من جباة الضرائب الفاحشة والمتكررة.

وانتشر فيمن بقى من السكان على قيد الحياة «وهم قليل القياس إلى أى عصر فى تاريخنا» الجهل الشامل والخرافة والشعوذة.

والفضل كل الفضل فى خروج مصر من هذا الفصل الكارثى من تاريخها يرجع إلى جهود أجيال متتابعة من المثقفين، عملت على تصحيح وإلغاء مفاهيم البطش العثمانى، وخرج رعيلهم الأول من عباءة محمد على ومشروعه الكبير. لولاه لما تسنى لهم نشر مفاهيمهم الجديدة المتحررة، ولولاهم لما كان مشروعه سوى مجرد فصل لحاكم آخر مستبد سخر الشعب لمجده الشخصى.

استطاع هؤلاء المثقفون العظام أن يغيروا بالتدريج كل الأسس الفكرية المتخلفة للحكم العثمانى وأن يشيدوا بدلًا منها منظومة فكرية عصرية ومدنية ظللنا نعيش فى نطاقها قرنًا ونصف القرن من الزمان. وأبرز ملامح هذه المنظومة هى: إحياء فكرة الوطن «مصر»، التى كانت غائبة تمامًا فى ظل فكرة الأممية العثمانية التى تجعل كل سكان الإمبراطورية رعايا على قدم المساواة فى العبودية لإمام الآستانة.

إدخال مبدأ الوحدة الوطنية والمساواة بين المسلمين والمسيحيين فى الحقوق والواجبات، وعلى قول الطهطاوى فإن «جميع ما يجب على المؤمن لأخيه المؤمن يجب على أعضاء الوطن فى حقوق بعضهم على بعض لما بينهم من أخوة الوطنية»، وهكذا تم نفى المبدأ العثمانى للفصل بين الملل وسياسة فرق تسد.

نفى وجود السلطة الدينية- يقول الإمام محمد عبده بوضوح: «أصل من أصول الإسلام قلب السلطة الدينية والإتيان عليها من أساسها». ويقول أيضًا: لا يسوغ لقوى ولا لضعيف أن يتجسس على عقيدة أحد، وليس يجب على مسلم أن يأخذ عقيدته أو يتلقى أصول ما يعمل به من أحد، إلا عن كتاب الله وسنة رسوله- صلى الله عليه وسلم- لكل مسلم أن يفهم عن الله من كتاب الله، وعن رسوله من كلام رسوله بدون وسيط أحد من سلف ولا خلف، وإنما يجب عليه قبل ذلك أن يحصل من وسائله ما يؤهله للفهم.

وبذلك تم نزع أى قداسة أو صفة دينية عن أى حاكم بشرى مهما كان لقبه ونزعها بالمثل عن أى جماعة ومؤسسة تدعى لها سلطة دينية من أى نوع.

تحرير المرأة التى كانت فى وضع أسوأ من الرقيق أو الإماء، والمساواة بينها وبين الرجل، وأذكر فى ذلك دور قاسم أمين والشيخ الإمام، الديمقراطية والعدالة الاجتماعية وحق التعليم للجميع، وهى قيم جديدة تمامًا .لم تنطبق تلك المبادئ العصرية بالطبع فورًا ولا من تلقاء نفسها، بل عبر صراع دفع المثقفون خلاله أثمانًا فادحة. لكن هذه المبادئ اكتسبت مصداقيتها لأنها نبعت وتطورت من خلال معارك وطنية ضد الاستبداد الداخلى والاستعمار الخارجى، ولأنها كانت تستجيب لحاجات ملحة للمجتمع.

وربما أهم من ذلك لأن رواد التنوير الأوائل كانوا حريصين باستمرار كما رأينا على إثبات أن هذه المبادئ العصرية مستمدة من صحيح الدين. ومع أنه كانت هناك طوال الوقت تيارات سلفية تحن حنينًا قويًا للعودة إلى المنظومة العثمانية، إلا أن الشعب المصرى أثبت انحيازه فى النهاية لهذه القيم، الجديدة خلال ثورتيه الكبيرتين فى ١٩١٩ و١٩٥٢.

غير أن ذلك كله قد تغير كما ذكرت منذ أوائل السبعينيات. وأنا لا أكن ضغينة شخصية للرئيس السادات، بل إنى أقدر له تقديرًا عظيمًا دوره فى معركة العبور، وأذكر له دوره فى تحرير سيناء رغم الملاحظات والتحفظات على الثمن المدفوع لذلك وآثاره الممتدة حتى اليوم. ولكن فيما عدا ذلك فإن سياسته الداخلية كانت كارثة جلبَت كوارث ممتدة أيضًا حتى اليوم.

وفى سياق موضوعنا فهو قد بدأ عصره بحملة شاملة على الثقافة فأغلق المجلات الثقافية جملة، وأغلق من بعدها المسارح الجادة، والمؤسسة الوطنية للسينما، وطارد وطرد المثقفين الحقيقيين من كل منابر الإعلام والثقافة.

وبينما حسب البعض أن تلك ضربة لخصومه أو من اعتبرهم خصومه من الناصريين واليساريين، فقد اتضح أن مشروعه أبعد من ذلك بكثير. فالضربة كانت موجهة فى الواقع إلى قيم النهضة العصرية التى أشرت إلى أبرز ملامحها وإلى كل من يمثلونها أو يحملون أمانة مواصلتها من المثقفين.

كان لا بد من إخلاء الساحة من عناصر الممانعة والمقاومة للمشروع الفكرى الجديد، وهكذا نجح السادات فى تشتيت مثقفى النهضة والتطوير فى منافى الأرض، وإسكات أو إضعاف من بقى منهم فى مصر، وجلب بدلًا منهم مجموعة من الوعاظ المهاجرين منذ العهد الناصرى إلى دول الخليج.

ولم يكن هؤلاء الوعاظ استمرارًا بأى شكل لشيوخ مصر العظام مثل الإمام محمد عبده أو تلميذه الشيخ شلتوت ممن كرسوا جهدهم لجلاء مواءمة الإسلام للعصر ولكل عصر، وأنه لا يعارض النهضة والتطور الاجتماعى بل يحث عليهما.

على العكس من ذلك كان هؤلاء الوعاظ الجدد فى حينها معنيين تمامًا بأبعاد الدين عن قضايا التطور الاجتماعى، والحض على طاعة الحاكم فى المنشط والمكره، والمغالاة فى التركيز على الجوانب الشكلية للعبادات.

وفتحت أمام هؤلاء الوعاظ الجدد كل المنابر التى أغلقت تمامًا أمام المثقفين المدنيين وأكثر منها بكثير: كل الصحف والمجلات القومية، وأفضل ساعات الإرسال الإذاعى والتليفزيونى، ومطبوعات ومنشورات لا حصر لها.

وفى الوقت الذى لم يكن فيه أى مثقف يستطيع أن ينشر كتيبًا صغيرًا، انفرد الوعاظ بساحة الرأى العام، وأضفيت عليهم قداسة ونسبت إليهم كرامات من ماكينة دعاية جبارة، فنجحوا بالفعل فى التأثير على قطاعات كبيرة من هذا الرأى المغيب عن أى مناقشة أو عن أى وجهة نظر أخرى.

أصبح الوعاظ سلطة دينية، وأمسى على الجماهير الطاعة، ثم إن الوعاظ ردوا الجميل لصاحب الفضل، فأضفوا عليه بدورهم هالة دينية ثم جعلوه إمامًا.


أنور السادات

«الوعاظ» اهتموا بإبعاد الدين عن قضايا التطور الاجتماعى والمغالاة فى التركيز على الجوانب الشكلية للعبادات

البحث عن أبناء رفاعة؟



دخل الإخوان المسلمون مصر بمشيئة الله آمنين فى عهد السادات ليجدوا الأرض ممهدة تمامًا أمام الدعوة والدعاة فعملوا بهدوء وروية وكانت بدايتهم اختراق التعليم



ألم يقل قائلهم تحت قبة البرلمان إن السادات «لا يُسأل عما يفعل»؟ أو لم ينته الأمر باقتراح تسميته «سادس الخلفاء الراشدين»؟ خطوة أخرى إلى الأمام نحو إعادة دولة السلطة الدينية.

عندئذ، أو قبلئذ، دخل الإخوان المسرح فوجدوا المشهد مهيئًا تمامًا: جماهير أدارت ظهورها، أو صرفت عنوة، عن كل مكتسبات الدولة المدنية التى ضحت من أجلها أجيال متعاقبة، واستبدلت بالعقلانية الإذعان والدروشة.

وكان الإخوان هم عصب التيار الدينى الذى لجأ إليه السادات للقضاء على البقية الباقية من قوى المقاومة والممانعة للردة الشاملة، لا سيما فى صفوف الطلبة والشباب أقوى أصوات الاحتجاج خلال السبعينيات.

وعندما اشتد عود بعض هذه التيارات الدينية، تعجلت تحقيق أهدافها ودخلت فى صدام مباشر مع نظام السادات الذى خرجت من عباءته كما أسلفنا.

أما الإخوان فكانوا أذكى من ذلك بكثير. لم يختاروا الصدام بل المسايرة.

حاولوا إرضاء السادات بكل طريق، حتى بالامتناع عن نقد سياساته نحو إسرائيل التى أغضبت كثيرًا من القوى الوطنية، بل وكثيرًا من أفرع الإخوان خارج مصر اشتروا الوقت ليحققوا على مهل مشروعهم الخاص بالسيطرة على العقول، ومن ثم على المجتمع.

كان المئات أو الآلاف من الإخوان المسلمين قد خرجوا من مصر فى الخمسينيات والستينيات بعد صدام متكرر مع نظام عبدالناصر.

ولا مجال للدخول فى تفاصيل هذا الصراع أو تحديد المسئوليات أو الأخطاء، وإنما يكفى القول إنه كان فى جوهره صراعًا بين رؤيتين لنظام الحكم فى مصر: إما الدولة الدينية أو الدولة المدنية.

وقد انحاز المجتمع فى هذا الصراع للدولة المدنية، وخاض صراعًا مع الاستعمار فى الخارج مكسبه الرئيسى استرداد قناة السويس، وصراعًا مع قوى الإقطاع والرأسمالية فى الداخل لتحقيق درجات من العدالة الاجتماعية، ولتحقيق مكاسب فى التنمية، هرمها الأكبر الباقى هو السد العالى.

ثم جاءت بعد الانتصارات والمكاسب الهزائم والانكسارات منذ عام ١٩٦٧. وفى أثناء الانتصارات والهزائم كان الإخوان المهاجرون يحققون ثروات طائلة فى المنافى الخليجية والأوروبية، وذلك إما على أساس أن تسعة أعشار الرزق فى التجارة، أو بطرق أخرى لا يعلمها إلا الله.

وكانوا فى الوقت نفسه يحكمون أطراف تنظيم دولى يكاد يكون إمبراطوريًا «تحدث أمين صندوق هذا التنظيم الدولى على شاشة إحدى الفضائيات عن استثمارات بمليارات الدولارات فبارك الله فيما أعطى».

وبهذا السند القوى دخل الإخوان المسلمون مصر بمشيئة الله آمنين فى عهد السادات كما أسلفت ليجدوا الأرض ممهدة تمامًا أمام الدعوة والدعاة فعملوا بهدوء وروية. وتكفى الإشارة هنا إلى بعض أساليب تغلغلهم التدريجى فى المجتمع. بدأوا كما ينبغى لأى سياسى حصيف بالنظام التعليمى نفسه.

جندوا آلافًا من المدرسين الحكوميين ومولوا إنشاء مدارس خاصة إسلامية التوجه والمناهج. وقد يذكر بعض أولياء الأمور فى حقبة السبعينيات الدهشة التى أصابتهم من تكثيف جرعة التلقين الدينى لأبنائهم فى المدارس، والتى كانت تنصب على تلقين النصوص وإتقان الشعائر والعبادات دون تطرق إلى المعاملات أو المنهج الإسلامى لتقدم المجتمع وتغييره نحو الأفضل. كان التعليم الإخوانى يكمل ما يبثه إعلام الوعاظ الساداتى ويستفيد كل منهما من الآخر فى نشر ثقافة التلقين والطاعة والتمهيد لسلطة الدعاة والوعاظ، لكى تؤتى هذه الثقافة أكلها حين يشب الجيل عن الطوق.

وفى هذا السياق نشأت ظاهرة حجاب النساء. لم يكن المقصود منها فقط نشر ما اعتبروه زيًا إسلاميًا، بل كان الهدف الإعلان هو إعلان الحضور فى الشارع وفى المجتمع والدعوة لاجتذاب مزيد من الأنصار.

ولم يكن الانتشار سريعًا وقوبل أيضًا بنوع من الدهشة والرفض، من مجتمع اعتاد على السفور لعشرات السنين دون أن يرى فيه منكرًا أو خروجًا على الأخلاق.

وأذكر هنا مقالًا لواحد من مفكرى الإخوان يعاتب فيه منتقدى الحجاب بقوله: نحن لا نعترض على سفور السافرات فلماذا تعترضون أنتم على حرية المرأة فى ارتداء الحجاب؟ ذلك قولهم فى مرحلة الاستضعاف.

أما الآن فى مرحلة التمكين فيعلو الصوت إلى درجة تكفير المرأة غير المحجبة، ولم لا؟ انظر حولك. لقد غزت ثقافتهم الشارع باكتساح، فمن يجرؤ على فتح فمه؟ فى صحوة من صحوات الموت للدولة المدنية الرخوة انتبه وزير سابق للتعليم إلى آثار تغلغل الإخوان فى المدارس. لفتت نظره أيامها ظاهرة جديدة وغريبة هى ارتداء تلميذات من الأطفال فى سن السادسة أو السابعة الحجاب، وبدا ذلك- فى حينها- مضحكًا أو مبكيًا حسب رأيك. أظهر الوزير حزمًا، فأبعد عددًا من مدرسى التيار الإسلامى إلى وظائف إدارية لمنعهم من التأثير على التلاميذ، وأصدر قرارًا بتعميم زى موحد فى المدارس كان من شأنه نزع الحجاب عن الطفولة. لكن الوقت كان قد فات منذ زمن طويل على مثل هذا الضبط والربط. كان الأمر قد استتب لحكم الوعاظ والإخوان للمجتمع، فى المساجد والمدارس والجامعات والنقابات والإعلام، ومؤسسات أخرى، فكشر حكام المجتمع الجدد عن أنيابهم وأرغموا الوزير على سحب قراره. وبدا لمن يتابع الأمر أن الانتقال من حكم المجتمع إلى حكم الدولة هو مسألة وقت لا غير.

طريقة أخرى اختطاها الإخوان للسيطرة على المجتمع وقد كتب عنها الكثيرون ولكن فيها الكثير من النظر، وأعنى بذلك الخدمات الطبية والاجتماعية التى يتبناها الإخوان ويقدمونها لاسيما فى الأحياء الفقيرة.

ولقائل هنا أن يحتج: بعد أن تخلت الدولة عن واجباتها نحو أضعف شرائح المجتمع، ألا ينبغى توجيه الشكر للإخوان، لأنهم يجلبون بعضًا من مليارداتهم لمساعدة المحتاجين حقًا؟ أو لا يصبح الشكر مضاعفًا حين ترى لصوص العصر يفعلون العكس تمامًا فيهربون المليارات من أموال الشعب إلى الخارج تحت سمع السلطة وبصرها؟ وفى هذه الظروف ما جدوى سفسطة أمثالى بأن أعمال البر والإحسان الإخوانية هذه هى فى الأساس وسيلة بليغة لنشر الدعوة واجتذاب الأنصار، وأنها لا تفعل إلا القليل للقضاء على الفقرة؟ كلا الأمرين صحيح هنا: الاحتجاج والسفسطة! وحتى لا يتوه منا خيط الحديث، فالمقصود أن إضعاف الدولة المدنية وفسادها قد سهّلا للإخوان تنفيذ مشروعهم فى السيطرة على المجتمع، ومن بعد ذلك تحصيل حاصل السيطرة على الحكم فى الوقت الملائم.

بدأ الأمر بإقصاء المثقفين من أنصار الدولة المدنية وتهميشهم، حتى لا يكون لهم أى تأثير على الرأى العام- وما زال هذا مستمرًا حتى اليوم- وحل محلهم فى منابر الإعلام وعاظ يؤسسون للسلطة الدينية، وفى التعليم والنقابات دعاة من الإخوان يمهدون لقيام الدولة الدينية- وما زال ذلك أيضًا مستمرًا-، ولم تظهر أى قوة جديدة تحمل مشروعًا قويًا ومقنعًا يتصدى للمشروع الإخوانى، حاربت الدولة الفكر اليسارى والوسطى والليبرالى على حد سواء بكفاءة عالية، فلم يبق لها إلا الإخوان!

نشر الأستاذ محمد السيد حبيب، نائب المرشد العام للإخوان المسلمين، مقالًا قصيرًا فى صحيفة- الشرق الأوسط- السعودية التى تصدر فى لندن، تحت عنوان غنى بالدلالات فيما يظهر ويبطن، شأنه شأن المقال نفسه. والعنوان هو: «حكم الإخوان غير وارد ولكن هكذا نتصور الحكم».

ويطرح العنوان منذ عبارته الأولى فكرة أو احتمال حكم الإخوان، ربما لأول مرة علنًا على لسان مسئول كبير فى الجماعة، ثم يبادر فورًا إلى نفى الفكرة أو الاحتمال، ومتروك للقارئ أن يعرف على أى النقيضين ينصب التركيز، وإن لم تطل حيرته إذا ما فكر قليلًا فها هو العنوان نفسه يبسط تصور الإخوان للحكم، لا تنصلهم منه.

وعلى هذا النحو نفسه من التقية والحذر يشرح نائب المرشد معالم البرنامج الإخوانى فى الحكم فى مقاله القصير.

وسأتوقف فقط عند ما يعنينى فى سياق هذا المقال، أى تحديد دور الدين فى الحكم، ثم دور الثقافة فى الدولة الإخوانية.

ففى البند «ثانيًا» يورد المشروع كلامًا جميلًا عن الفصل بين السلطات، ويقترح أن تختار السلطة التشريعية مجموعة من أصحاب الكفاءات الفقهية والقانونية والسياسية لتقوم بوضع دستور جديد يفصل اختصاصات السلطات مستهْديًا بقواعد الشريعة الإسلامية.

لن يكتفى المشرعون الجدد إذن بالنص العام الوارد فى الدستور الحالى، وهو أن الشريعة الإسلامية هى المصدر الرئيسى للتشريع، بل يريدون للدستور الجديد أن يفصل اختصاصات السلطات الثلاث على أساس الشريعة الإسلامية.

فما هى الدولة الدينية إن لم تكن هذا بالضبط، أى تحديد مرجعية دينية مفصلة لكل مؤسسات الحكم؟ ثم من هم أصحاب «الكفاءات الفقهية» الذين ستختارهم السلطة التشريعية لوضع الدستور الجديد؟ هل هم فقهاء دستوريون مثلًا؟ لا يبدو ذلك، فهو يضيف بعدهم مباشرة «الكفاءات القانونية»؟ فمن هى يا ترى تلك الكفاءات الفقهية، إلا أن يكونوا فقهاء فى الدين يَعْهَد إليهم بوضع الدستور؟ إن كنت مخطئًا فليحددوا لنا هوية هذه الكفاءات الفقهية.

ولماذا بدلًا من ذلك كله لم يقترح المشروع الإخوانى أن تضع الدستور جمعية تأسيسية منتخبة كما هو العرف الديمقراطى والمطلب الشعبى، بدلًا من تلك الكفاءات المختارة؟ وقد ترى الجمعية التأسيسية رأيًا آخر، أحكم، فى شأن الدستور الموضوع للكافة.

فإذا انتقلت من البند الثانى إلى البند الرابع من مشروع الحكم الإخوانى المقترح، فستقرأ مرة أخرى كلامًا جميلًا جدًا عن إخواننا الأقباط الذين هم مواطنون لهم كل حقوق المواطنة ولهم حقهم الكامل فى تولى الوظائف العامة، ثم بين قوسين «فيما عدا رئاسة الدولة!».

وأنا لا أظن أن من مطالب الإخوة الأقباط الحالية رئاسة الدولة، ولكن فى دستور أى دولة متحضرة يتم النص حصرًا على حرمان أى طائفة من الحق فى تولى أى منصب، حتى ولو كان هو مجرد حق نظرى يتعذر تحقيقه؟ ثم ما هى رئاسة الدولة «أو الولاية الكبرى» المنصوص عليها فى هذا الاستثناء؟ هل هى رئاسة الجمهورية، وهى فى نظم دستورية مجرد منصب شرفى، أو رئاسة الوزارة وهى الرئاسة الفعلية فى نظم أخرى؟ أو كلاهما معًا؟ فى الهند، الدولة ذات الأغلبية البوذية الساحقة التى قامت بعد حروب طاحنة بين المسلمين والبوذيين، تولى رئاسة الدولة الهندية المستقلة مسلمون أكثر من مرة حتى الآن.

ألا يدفع هذا السيد حبيب، أو من وضعوا البيان، إلى شىء من التفكير؟ كان يجدر به أو بهم السكوت الحكيم على الأقل عن هذا الأمر، اللهم إلا إذا كان المراد توصيل رسالة خفية، كالتى سعى الرئيس السادات إلى توصيلها حين قال ببراءة وبراعة: «أنا رئيس مسلم لدولة مسلمة». إذا انتقلنا الآن إلى ما يتضمنه المقال البيان عن الثقافة فى ظل حكم الإخوان، فسنوجد الأمور أكثر وضوحًا وسفورًا.

فهو يتحدث فى البند الأول عن ضرورة توفير حرية الصحافة والفكر والإبداع «فى نطاق المقومات الأساسية للمجتمع وحدود النظام والآداب العامة»، ثم يعود مرة أخرى ليتحدث عنها فى البند السابع فيقول نصًا: «يقع على الحكومة عبء تشجيع الآداب والفنون بمختلف أدواتها ووسائلها، شريطة أن يكونا أدبًا وفنًا جادين وملتزمين بقيم المجتمع وثوابت الأمة، بعيدًا عن الإسفاف، والابتذال والاستخفاف بالعقول وتسطيح الأفكار».

لاحظ أولًا قبل الدخول فى الموضوع أن الحديث عن الشروط أو القيود يفوق من حيث الحجم الحديث عن الحرية، ولاحظ كم هذه الشروط، واللغة العصبية التى صِيغ بها هذا البند بالذات دون باقى بنود البيان.

وأرجو ألا أفاجئ الأستاذ حبيب حين أقول له: إن الفن والأدب لم يعرفا هذه القيود الصارمة والقابلة للتأويل حسب المزاج وحسب التعصب إلا فى أشد عصور الانحطاط لأى مجتمع من المجتمعات، الإبداع والحرية صنوان.

وقد أشير على السيد حبيب بالرجوع إن أراد إلى الإنتاج الأدبى فى شتى عصور الحضارة الإسلامية، وأنا لا أشير هنا إلى من يعرفون بشعراء المجون مثل أبى نواس وبشار، بل أشير إلى أكثر الشعراء جدية وشهرة مثل أبى تمام والبحترى والمتنبى، إلى أكثر الناثرين تقوى واحترامًا، مثل الجاحظ أو ابن حزم الأندلسى إمام المفسرين من أهل الظاهر.

ستثير دهشته إن قرأ إبداعهم الأدبى هم أو غيرهم من أدباء المسلمين درجة الحرية فى تناول موضوعات الجنس والدين بما لا يجرؤ على مثله أى كاتب معاصر، ودون أن يحتج عليهم أحد فى عصرهم، كانوا يعرفون أن الضوابط الأخلاقية حسب الفهم المتزمت للأخلاق لا تحمى الفضيلة وإنما تحمى الرذيلة وتخلى بينها وبين النفوس، على قول الدكتور العميد طه حسين.

القيد الوحيد المقبول على الإبداع، هو قيد القانون العام الذى ينطبق على المبدعين مثل غيرهم. وقد أثار نواب الإخوان ضجة كبيرة فيما عرف بقضية الروايات الثلاث الصادرة عن هيئة قصور الثقافة، أدت إلى سحب هذه الروايات من السوق وإقالة الموظفين الذين سمحوا بنشرها.

ولم يكتفوا بهذا النصر، بل رفع أحد محامى التيار الإسلامى قضية جنحة ضد الزميل الكاتب توفيق عبدالرحمن مؤلف رواية «قبل وبعد» إحدى الروايات الثلاث، على أساس أن روايته تتعرض لعلاقة زنا بين زوجة مسلمة وعشيقها، وتصف تفاصيل العلاقة- وهذا ما تؤثمه أحكام القرآن والسُنة والشريعة الإسلامية- على قول عريضة الدعوى.

لكن محكمة العجوزة التى عرضت عليها القضية أصدرت حكمًا بليغًا يجب أن ينحنى له كل مثقف، بل كل مؤمن بحرية الرأى، إذ قضت بأن الأعمال الفنية لا يتوافر فيها عنصر القصد الجنائى الخاص، ومن ثم فقد رفضت قبول دعوى الجنحة المباشرة ضد المؤلف وأخذت برأى الدفاع بأن عمله عمل أدبى يحتكم فى شأنه إلى نصوص وأحكام النقد الأدبى لا إلى نصوص قانون العقوبات.

شكرًا للقاضى وللقضاء المصرى آخر قلاع الدولة المدنية الباقية حتى الآن.

ومع ذلك فإننى أشعر بخوف حقيقى. فهؤلاء كما يتضح من المقال البيان لا يعتزمون الاحتكام إلى القضاء ولا إلى أحكام النقد الأدبى، بل إلى إثارة الجماهير التى لا تعلم شيئًا من ذلك كله. هم قد فعلوها من قبل، والخوف كل الخوف وقد دانت لهم هذه الجماهير أو كادت، أن يثيروها من جديد بالدعاوى الأخلاقية الكاذبة لكى يحرقوا الكتب إن لم يكن الكاتب!

لماذا كل هذا التعصب والعصبية؟ ربما لأن المثقفين هم الآن، مثلما كانوا منذ البدء ورغم كل ما أصابهم من إضعاف وتهميش هم أيضًا آخر قلاع المقاومة ضد مشروع الدولة الدينية التى يرونها قريبة المنال.

ولا أظنهم مخطئين تمامًا، لكنى ككاتب وكمسلم سأظل أرفضها وأقاومها مستهديًا برأى الشيخ الإمام فى رفض أى سلطة دينية خارجية على ضمير الإنسان.

ولمؤرخنا العظيم ابن خلدون رأى جدير بالنظر فيما نحن فيه الآن، فقد لاحظ أن الفتن التى تتخفى وراء قناع الدين تجارة رائجة جدًا فى عصور التراجع الفكرى للمجتمعات، إذ يتواتر ظهور الجماعات التى تدعو إلى إقامة شرع الله والعمل بسنة نبيه «عليه السلام»، ويصل فى تحليله إلى جوهر الموضوع فيقول: وأكثر المنتحلين لمثل هذا تجدهم يطلبون بهذه الدعوة رئاسة امتلأت بها جوانحهم وعجزوا عن التوصل إليها بشىء من أسبابها العادية فيحسبون أن هذا من الأسباب البالغة بهم إلى ما يؤملونه.

غير أننى أختلف مع ابن خلدون بعد ذلك، حين يقول: إن ما يُحتاج إليه فى أمر هؤلاء هو إما تسليمهم لصاحب الشرطة، أو وضعهم فى بيمارستانات المجانين.

فالواقع أن هؤلاء قد دفع بهم مرارًا إلى صاحب الشرطة وما زالوا يدفعون، فلم يزد هذا دعوتهم إلا انتشارًا، وإلا احترامًا لدى الجماهير يستحقه كل من يضحى من أجل عقيدته أيًا كانت.

إنما ما يُحتاج إليه فى أمرهم هو أن ينهض من جديد أنصار الدولة المدنية المؤمنون بأنها هى التى قدمت وما زالت قادرة على أن تقدم خيرًا كثيرًا لهذا الوطن، وأن يطرحوا برنامجًا معاكسًا فى الاتجاه ومساويًا فى الأهمية لفكر الإخوان دون أن تلاحقهم أجهزة الدولة وتقمعهم.

وسيستغرق ذلك وقتًا لا محالة، أرجو أن يكون أقل من الوقت الذى استغرقه الإخوان لينفذوا مشروعهم فى السيطرة على المجتمع.

أما البيمارستانات فيبدو ولله أعلم أنها ستكون من نصيب المثقفين أنفسهم ما لم يتغير نهج هذه الحكومة التى تدفع إلى الجنون بأفعالها وبانعدام أفعالها على السواء.



محمد حبيب

> الدولة المدنية قدمت وما زالت قادرة على أن تقدم خيرًا كثيرًا لهذا الوطن

> الإخوان جندوا آلافًا من المدرسين الحكوميين ومولوا إنشاء مدارس خاصة إسلامية التوجه والمناهج



فيلسوفة الوُجْد



مارلين يونس: تجربة أم كلثوم لا تُقارن بأى مشروع فنى آخر



تجمع مارلين يونس، أستاذة الفلسفة فى الجامعة اللبنانية، فى تجربتها بين البحث الفلسفى والموسيقى، فهى حاصلة على الدكتوراه فى الفلسفة، والماجستير فى علم الفنون والآثار من الجامعة اللبنانية، كما نالت دبلومًا فى علم الموسيقى والغناء.

اشتغلت «يونس» إلى جانب عملها الأكاديمى بتعليم الموسيقى نحو عشرين عامًا، كما لحّنت قصائد لعدد من الشعراء. تمتد اهتماماتها البحثية إلى الجماليات وعلاقة الفن بالفكر، وهو ما يتجلى فى مشروعها «استنطاق الميتافيزيقا فى فلسفة النغم- نموذج أغانى أم كلثوم»، الذى تنطلق فيه من صوت كوكب الشرق وأدائها لاستكشاف ما قد تطرحه الموسيقى من أسئلة عن الجمال والوجود والمعنى. صدرت لـ«يونس» مؤلفات فلسفية هى «فلاديمير جانكلفيتش.. محاكمة أخلاقية فى هدى جمالى»، الصادر عن مركز دراسات الوحدة العربية 2020، و«الذات ورصد تجلياتها فى الوجود»، الصادر عن بيت الفلسفة عام 2024، إلى جانب بحوث ومقالات، ومساهمات فى موسوعة الفلسفة الفرنسية المعاصرة، كما حازت جوائز تكريمية ضمن إطارى الفلسفة والفن.



فى هذا الحوار تتحدث مارلين يونس عن تقاطع الفلسفة والموسيقى، وكيف يمكن للنغم أن يفتح أسئلة تخص قضايا الجمال والوجود والمعنى، وتنطلق من تجربتها البحثية لتقرأ صوت أم كلثوم وأداءها من منظور فلسفى.

حنان عقيل

■ بين كتاباتك الفلسفية الأكاديمية واشتغالك الحالى على الموسيقى، يبدو أن سؤال الوجود وما يتجاوز التجربة المحسوسة ظل حاضرًا، وإن تغيّرت الأدوات.. ما السؤال الذى اكتشفتِ أنه يربط معظم أعمالك رغم اختلاف موضوعاتها؟

– أظن أن ما يربط معظم أعمالى هو البحث عن معنى الوجود وعن قيمة الجمال الكامنة فيه، وهنا أقصد بالجمال علم المعرفة الحسية أو التأويل الفنى للوجود القائم على تحليل الجدليّة المنطقية الموجودة فيه، وكشف تحوّلاته الدائمة وحركته المتجددة التى تكسر الرتابة، والتأمل فى الإشكال الميتافيزيقى من خلال الموسيقى أو الميتا لغة.

■ هل تغيّرت طريقتك فى الكتابة والتفكير الفلسفى بعدما دخلت الموسيقى بقوة فى مشروعك؟ أى: هل جعلتك الموسيقى تعيدين النظر فى بعض المفاهيم التى كنتِ تتناولينها من خلال الفلسفة وحدها؟

– أعتقد أن الموسيقى تساعد على توسيع الأفكار والتحليق بها خارج الأطر المألوفة. لعبة الموسيقى غير مكشوفة لأنها لا تنتمى إلى قوالب ومفاهيم جامدة، هى طاقة مفارقة تشحننا باستعداد مباغت ومفاجئ لاقتناص اللحظات الهاربة. كلنا يعلم أن الانسياب النغمى يلغى التناقضات، وفى الفلسفة نحن نشتغل كثيرًا على المفارقات ونحوّلها إلى مفاهيم وهذا ما نسميه صراع الأضداد.

تجدر الإشارة هنا إلى أن القاعدة الإيقاعية كامنة فى الوجود، وأن ما تفعله الموسيقى هو تكثيف التأمل العاطفى والحسى الكامن فى الأفكار، فتأسرنا وتُخضعنا لشروطها. وهذا ما يتجلى، على سبيل المثال، فى أغنية «شمس الأصيل»، هذه التحفة الفنية من كلمات بيرم التونسى وألحان رياض السنباطى، وتحديدًا فى هذا المقطع: «أنا وحبيبى يا نيل غايبين عن الوجدان.. بايتين حوالينا نسمع ضحكة الكروان على سواقى بتنعى عالليل حظه قليل». هنا نتلمّس ذوبان الذات فى حالة من الحنين والتأمل الحزين فى الحظ والقدر. وكذلك فى أغنية «أيها الفلك»، إذ يتحوّل الغروب إلى نغم عميق يعبّر عن شجن الروح وآلامها.

■ تجمعين فى تجربتك بين البحث الفلسفى والتلحين والغناء، وتعملين على تحويل قصائد لشعراء لبنانيين إلى أعمال موسيقية.. كيف تتعاطين مع الانتقال من قراءة النص بوصفه بناءً لغويًا يحمل رؤية فلسفية إلى تلحينه بوصفه بناءً صوتيًا أكثر تجريدًا؟

– ألحّن للعديد من الشعراء وليس للشعراء اللبنانيين فقط، فالنغم بمفهومنا هو حمّال لأوجه المعانى المتعدّدة وهو نظام صوتى «متحرّك، ساكن». أرى أن كل نص محكوم بصراع الأفكار يحمل معه موسيقاه وأنا ما علىّ سوى أن أنطق هالة الصمت التى تحيط بالأفكار فيأتى النغم كإخراج للفكرة من كمونها إلى واقع محسوس نشعر من خلاله بالفرح أو الحزن، وهنا أنتقل من البناء الداخلى للفكرة إلى التعبير عنها بالحواس، من خلال النغم.

■ فى تصورك للعلاقة بين الفلسفة والفن تستحضرين فكرة الفيلسوف الفرنسى إتيان سوريو عن الفن بوصفه تأسيسًا أو تدشينًا للفلسفة.. كيف تفهمين هذا التصور؟

– الفن هو تأسيس للفلسفة، كما يقول سوريو. فالفيلسوف، مثل الفنان، يبدع المفاهيم ويصوغها ويطوّرها، إذ لا تولد الأفكار جاهزة، وإنما تتشكل وتتبلور من خلال التفكير. والفيلسوف مبدع يسعى إلى كسر القيود التى تحدّ من التفكير الفلسفى.

الموسيقى تخلق روابط متعددة بين الأفكار والمعارف، وتتيح لكل فكرة أن تتصل بأفكار أخرى من دون وجود نقطة مركزية ثابتة وبما يوسع من آفاق الفكر البشرى، وهذا ما يشبه مفهوم «الريزوم- الجذمور» عند دولوز، حيث يظل المفهوم مفتوحًا على معانٍ مختلفة ومتصلا بظواهر جديدة.

■ هل يمكن للفن أن ينتج أسئلة فلسفية مستقلة أو أن يفتح مسارات للتفكير لا تستطيع الفلسفة بلوغها بأدواتها الخاصة؟

– الفن استباقى؛ يلتقط بسرعة أسئلة الوجود الكبرى، مثل الجمال والموت والحرية والحياة، ويشتغل على المتناقضات، فيطرح أسئلة فلسفية جديدة قد تصدم الوعى التقليدى وتتجاوز المألوف، بينما تعتمد الفلسفة على التفكير المنطقى، وتنظر إلى الموسيقى بدهشة، ومن الأمثلة على ذلك تصور الفيلسوف الألمانى «شوبنهاور» للموسيقى بوصفها تعبيرًا عن الإرادة المحرّكة للكون، ورؤية «نيتشه» لها باعتبارها المنبع والمهد الفعلى الذى نشأت منه الفلسفة الإغريقية.

■ تعملين على مشروع «استنطاق الميتافيزيقا فى فلسفة النغم- نموذج أغانى أم كلثوم» المنطلق من افتراض قدرة الموسيقى على فتح أفق يتجاوز التجربة الحسية المباشرة.. فلماذا اخترتِ أم كلثوم تحديدًا؟ ما الخصائص التى تجعل تجربتها الغنائية قابلة لقراءة فلسفية خاصة؟ وما الذى يميزها فى هذا السياق عن تجارب غنائية عربية أخرى؟

ما الخطوة التالية التى تخططين لها فى مشروعكِ؟

ـ أعددت من قبل ندوات فلسفية مطعّمة بالنغم وبشذرات من قصائد أم كلثوم وفقًا لموضوعات المؤتمرات التى تذكّى ذاكرة النغم بالأصالة. ومن الطبيعى أن أعدّ كتابًا عن فلسفة النغم وستحظى أم كلثوم بالمقام الأكبر فيه.



– أم كلثوم لا يمكن مقارنتها بأى تجربة فنية أخرى، فهى ربّة فنون. وأقصد بحالتها الفنية، وبعلاقتها بالطاقم المرافق لها، أنها «فيلسوفة الوجد». فالفن عندها يصبح وسيلة لمواصلة التعبير عن المقدّس، الذى يتخذ صورًا جمالية متجددة ومختلفة، فى إطار فنى يأسرنا ويدهشنا. ومعها، نصبح قادرين على اكتشاف إمكانات جديدة، تفتح أمامنا آفاقًا من الحلم والخيال فى أصفى صورها وأكثرها جمالًا. ولأن الحب هو أصل المقدّس، فإنه يظهر فى أغانيها بوصفه علاقة ودّية بالعالم، تتجلى من خلال إيقاعات متنوعة.

■ كيف تتعاملين فى قراءتك لأغانى أم كلثوم مع العلاقة بين النص الشعرى واللحن والأداء الصوتى؟ هل تنطلقين من المضامين الفلسفية الكامنة فى القصيدة، ثم تتبعين كيفية تجسدها موسيقيًا، أم أن النغم يكشف عن دلالات لم تكن حاضرة فى النص؟

– أقرأ نداءً معينًا، ويبدأ تفاعلى معه من اتجاهين: الخارج والداخل. يفرض هذا النداء هيبته ووقاره، ويستدعى توظيف جميع قوى النفس، من الحواس والقدرات الفكرية، لمحاولة استشراف ما يمكن أن يؤول إليه الوجود، فكل نص يحمل فى داخله إمكانية تجاوزه وتخطى حدوده، وهى إمكانية كامنة فى عمق التساؤل عن الوجود.

المعنى يسعى إلى الاكتمال، لكن ظهوره فى الموسيقى يرتبط بعدم الاكتمال، فالنغم الذى يتحرر من المعنى المباشر يقودنا إلى عمق النص، حيث يصبح المعنى ممكنًا ومستحيلًا فى الوقت نفسه، أما اللا معنى الظاهر فيطرح سؤالًا جذريًا حول المعنى، وقد يفتح آفاقًا جديدة لا تدّعى الوصول إلى إجابات نهائية، عندها يتحول الإبداع إلى متعة ذهنية تتطلب من المتلقى التأمل والتفكير، وهذه إحدى السمات المميزة لفن أم كلثوم.

■ إذن إلى أى مدى يمكن إسناد المعنى الفلسفى إلى الأداء نفسه فيما يخص أم كلثوم، بمعزل عن النص واللحن؟

– الأداء هو ما يجمع المعانى المختلفة ويمنحها وحدة، وهو التعبير العذب عن المعنى من خلال اللغة التى تتجاوز المعنى المباشر، وهذا ما يسهم فى تشكيل الوعى الجمالى. كما أن الأداء هو الذى يوجّه النغم ويطوّعه لخدمة التعبير.

يمنحنا أداء أم كلثوم شعورًا بالثقة والقوة والحرية، فهى تمتلك خامة صوتية قوية ورنينًا نادرًا. ومن النادر أن يحافظ فنان على هذه القوة والوضوح فى صوته عند الانتقال من الطبقات الصوتية المنخفضة إلى الطبقات العالية، من دون الحاجة إلى الاستعانة بصوت بديل، كما يفعل البعض.

■ تقوم تجربة أم كلثوم على مقامات وإيقاعات وتقاليد سمعية محلية.. فكيف توفّقين بين خصوصية البنية الموسيقية والثقافية وبين ما ترينه فى الموسيقى من قدرة على ملامسة أسئلة إنسانية كبرى تتجاوز الثقافات؟

– يليق بهذا السؤال ما طرحه الفيلسوف إيمانويل كانط عن الجمال فى كتابه «نقد ملكة الحكم»، وهو من الكتب التأسيسية فى علم الجمال. يميّز «كانط» بين ثلاث ملكات ذهنية، وقد وجد بين ملكة الفهم الأولى وملكة العقل الثالثة ملكة الشعور باللذّة والألم، وافترض أن هذه الملكة هى المسئولة عن الحكم الاستطيقى، يعنى الحكم على شىء ما بأنه جميل.

ويقوم هذا الحكم على فكرة أن الإنسان حين يرى شيئًا جميلًا فإنه يصدر حكمًا نابعًا من شعوره الخاص، لكنه فى الوقت نفسه يتوقع أن يشاركه الآخرون هذا الشعور. فالحكم على الجمال ليس ذاتيًا محضًا، ولا يستند إلى العقل وحده أو إلى التجربة وحدها، وإنما يقوم على إحساس بالجمال يمكن أن يتشاركه الناس، وهو ما يرتبط لدى «كانط» بفكرة «الحس المشترك». وبذلك يصبح الذوق قدرة على الحكم على الأشياء وفقًا لقاعدة لا تعتمد على مفهوم عقلى محدد.

ومن ناحية أخرى، يرى فيلهلم فونت، الطبيب والفيلسوف وعالم النفس الألمانى، أن وعينا يميل إلى مقاومة الرتابة وتحويلها إلى لحن أو إيقاع، وهو ما يكشف عن ميل الإنسان الفطرى إلى التنظيم وخلق الإيقاع والمعنى. وقد استخدم «فونت» جهاز المترونوم الموسيقى، الذى يصدر دقات منتظمة، لدراسة كيفية إدراكنا للإيقاع. ولاحظ أن الوعى يميل إلى تجميع هذه الدقات فى وحدات إيقاعية، بدلًا من استقبالها بوصفها أصواتًا منفصلة ومتكررة، مستعينًا بالإدراك الموسيقى فى تفسير بعض آليات الوعى.

■ هل ثمة تجارب موسيقية وغنائية قديمة أخرى ترين أنها تصلح لمد خيط مشروعك فى الربط بين الفلسفة والموسيقى؟ وفيما يخص السياق المعاصر، هل يمكن استنطاق أى علاقة فلسفية مثل تلك التى ارتبطت بتجربة راسخة مثل تجربة أم كلثوم؟

– لا، أم كلثوم هى الجامعة الكلية. أتحدث عن صوت يحمل شيئًا من الإعجاز، ويجمع بين الإنصات الدقيق إلى الألحان وما تنطوى عليه من رهافة وسمو. أتحدث عن الموسيقى التى تتجاوز حدودها الصوتية لتفتح أسئلة تتعلق بالوجود والمعنى. لذلك، من حق أم كلثوم أن تكون نقطة البداية والنهاية، فالجماليات عندما تتحول إلى موضوع للتفكير الفلسفى، تضع نفسها أمام أسئلة صعبة واختبارات دقيقة.

أداء كوكب الشرق يمنحنا شعورًا بالثقة والقوة والحرية فهى تمتلك خامة صوتية قوية ورنينًا نادرًا

أم كلثوم هى الجامعة الكلية وصوتها يحمل شيئًا من الإعجاز.. ولا توجد تجارب موسيقية أخرى تصلح للربط بين الفلسفة والموسيقى



المشهد الأول «صنعاء» خريف 1962: انفجر ليل صنعاء الساكن على دوى المدافع وهى تدك قصر «البشائر»، ليتهاوى مع أسواره نظام إمامى تمدّد ظلّه فوق جبال الشمال قرابة ألف عام. غمرت الدبابات شوارع العاصمة المتربة، معلنةً عن ميلاد الجمهورية، غير أن النظام الوليد سقط على أسئلة الهوية، ولم يمحُ الشفرات الوراثية المنقوشة فى طيات الجبل حول «النسب والشرعية»، بينما انكفأت الذاكرة الزيدية إلى القاع، تقتات على هواجس العزلة وفقدان المكانة التاريخية.

المشهد الثانى «طهران» شتاء 1979: على بُعد آلاف الأميال، تمخّض زمن آخر من رحم التشيع الاثنى عشرى؛ حمل روح الله الخمينى توليفةً سحريةً صاغت أيديولوجيا حركية تعبويّة تدمج المرجعية الدينية بالقيادة السياسية الفوقية، فيما سُمّى لاحقًا بـ«ولاية الفقيه». استحالت العمامة معه وقودًا عابرًا للحدود ووسيلةً لقلب موازين القوى على الأرض.

المشهد الثالث «صعدة» أواخر الثمانينيات: فى جغرافيا معزولة وصخرية، حيث الجبال تُغلق الطرق والقرى تحفظ أسماء الأجداد، كانت الأرض تهتز تحت وطأة منازعة دينية محلية شرسة بين إرث زيدى مثقل بجرحه ومدّ سلفى متصاعد بدعم رسمى.

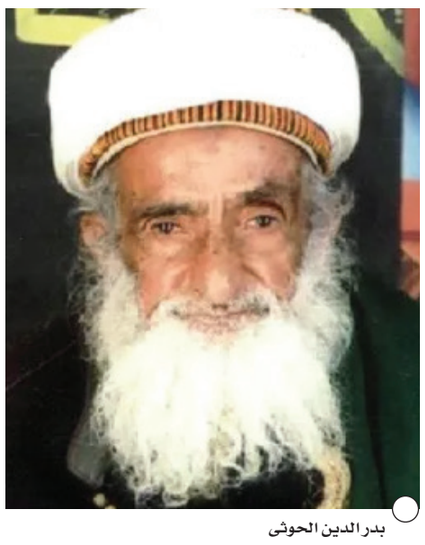
من قلب المأزق الوجودى للهوية المتوجسة، التقت ذاكرة الإمامة الساقطة بطموح النموذج الثورى الإيرانى، وانبثقت الحركة الحوثية كفكرة تفتش عن أرض، وأرض تبحث عن أيديولوجيا تمنح صوتًا وسلاحًا. بدأت بحلقات تعليم لإحياء المذهب، قبل أن تتلقح برياح الفكر الخُمينى، لتعيد هندسة مفهوم الولاية وتحوله من أطروحة فقهية مأزومة إلى أيديولوجيا مسلحة تحكم بالدم والنار.

هبة المنسى

عقيدة الدم والرصاص

العقل الحوثى..إحداثيات الدين وتقلبات السياسة

1 الجذر الزيدى الأقدم



بدر الدين الحوثى

ارتجفت رمال الكوفة عام ١٢٢ هـ على وقع خطى الإمام زيد بن على، وهو يرفع راية الثورة ضد الخليفة الأموى هشام بن عبدالملك، مطالبًا بما رآه حقًا لأهل البيت فى قيادة الأمة. انقشعت المعركة سريعًا بمقتله، غير أن جسده الذى صُلب ظل حيًا فى الوعى الجماعى؛ إذ تحولت سيرته إلى الشفرة الوراثية الأولى للتشيع الزيدى، وارتبط اسمه بفكرة الإمام الصادع بالحق الذى ينازع الطغيان علانية.

استلهمت الزيدية جانبًا مهمًا من تصورها للإمامة من ثورته، وإن كانت ملامحها الفقهية والسياسية قد تبلورت عبر مراحل لاحقة، وصولًا إلى تجربتها التاريخية فى اليمن، حيث أعاد الهادى يحيى بن الحسين، حفيد الإمام القاسم الرسى، صياغة الأطروحة حين وطأت قدماه صعدة عام ٨٩٧ ميلاديًا. جاء الرجل من الحجاز استجابة لنداء قبائل يمنية أضنتها الحروب الثأرية، وكانت تبحث عن حكم يحقن دماءها، بينما وجد الهادى فى مرتفعات صعدة التربة البكر لتجسيد الإمامة، حاملًا نسبًا فاطميًا متصلًا بالإمام الحسن بن على، وكتابًا يربط الفقه بالسياسة ربطًا لا ينفصم.

تقوم نظرية الإمامة الزيدية على مجموعة من الشروط، تجعل من «حق البطنين» (ذرية الحسن والحسين) ركيزة بنيوية مسبقة لأى سلطة مشروعة. لكنها اشترطت فى الإمام أن يكون عالمًا مجتهدًا، قادرًا على إدارة شئون الجماعة وإشهار دعوته لمنازعة الحكم الجائر. بيد أن قداسة النص الدينى والعصبية القبلية قد تداخلتا فى اليمن؛ فلم تكن المكانة الروحية وحدها كافية لضمان بقاء الإمام فى حصنه دون عقد تحالفات وثيقة مع حاشد وبكيل لتثبيت نفوذه، ما جعل الإمامة عقدًا سياسيًا واجتماعيًا متحركًا يُعاد إنتاجه بالدم والتراضى.

وعلى الرغم من تشابك دروب التشيع فى الجذر الأول، خطت الزيدية الهادوية لنفسها مسارًا مستقلًا نأى بها عن الفلسفة الاثنى عشرية؛ فالجعفرية تؤمن بإمامة اثنى عشر إمامًا، وتعتقد بأنهم معينون بالنص ومعصومون، وتنتهى السلسلة لديها بالإمام محمد بن الحسن العسكرى. أما الزيدية، فلا تحصر الإمامة فى سلسلة محددة من الأئمة، ولا تشترط عصمة الإمام أو غيبته؛ إذ تجيز توليها لمن تتوافر فيه الشروط من ذرية الحسن أو الحسين. وقد تأثر أئمة صعدة بالمعتزلة، فأنكروا «العصمة المطلقة» للحكام، واعتبروا الإمام بشرًا يصيب ويخطئ ويسقط حقه إن جار، كما رفضوا فكرة «الإمام الغائب المنتظر فى السرداب». فالإمامة لديهم فعل حيوى يُنتزع بالجهاد والظهور، لا بالانتظار الصامت، ما جعلهم تاريخيًا «أقرب الشيعة إلى أهل السنة».

وفى قلب الجدل حول أحقية الإمام، ظهرت مسألة إمامة المفضول مع وجود الأفضل، أى الأقل فضلًا مع وجود من يُعد أفضل منه. واتصل الخلاف بسؤال النسب بوصفه شرطًا للقيادة؛ إذ أقرت اتجاهات زيدية، من بينها البترية والسليمانية، شرعية خلافة أبى بكر وعمر، رغم كونهما من خارج السلالة الفاطمية، فى حين تمسكت اتجاهات أخرى بأحقية على وذريته فى الإمامة. وتكشف هذه الخلافات عن تباينات رافقت تشكّل التيارات الزيدية بشأن شرعية الخلفاء وحدود اشتراط النسب فى القيادة، مع ضرورة التمييز بين إقرار خلافة من لا ينتسب إلى فاطمة وبين شروط الإمامة الزيدية التى استقرت لاحقًا، واقتصرت على ذرية الحسن أو الحسين.

تداولت حكمَ اليمن بيوت هاشمية متعددة خاضت صراعات داخلية مريرة؛ فمن بيت شرف الدين فى القرن السادس عشر إلى القاسميين الذين طردوا العثمانيين فى القرن السابع عشر، احتدمت المنافسة على كرسى القيادة. وظهر توتر بين نظرية تجعل الإمامة حقًا لكل هاشمى مستوفٍ للشروط، ونزوع أسر حاكمة، كبيت يحيى شرف الدين، إلى ترسيخ السلطة وتوريثها داخل الأسرة، وصولًا إلى آل حميد الدين فى المملكة المتوكلية، حيث حكم الإمام يحيى ثم ابنه أحمد، حتى أطاح الضباط الجمهوريون بالإمام محمد البدر فى سبتمبر ١٩٦٢.

انتهت الإمامة كنظام سياسى، لكن المخزن الرمزى للتراث الزيدى ظل حيًا فى وجدان قبائل الشمال اليمنى، حيث نشأت لاحقًا حركات تسعى لإحياء حضوره، قبل أن تعيد الحركة الحوثية تركيب بعض مفاهيمه داخل مشروع سياسى وعقائدى خاص، عبر عملية انتقاء أيديولوجى مشروطة؛ فالتقطت «حق البطنين الحصرى» وفلسفة «الثورة ضد الجور»، وغضت الطرف فى الوقت ذاته عن شروط «الاجتهاد الفقهى الموسع» وعقلانية المعتزلة التى تتيح نقد القائد ومساءلته، مستبدلة إياها بـ«طاعة مطلقة للقائد».

2 عقدة الاجتثاث

أعاد قيام الجمهورية تشكيل مراكز النفوذ فى الشمال، وأفرز واقعًا اجتماعيًا وسياسيًا مغايرًا لبنية الحكم القديم. فبعد ثمانى سنوات من الحرب الأهلية، استوعبت تسوية عام ١٩٧٠ بعض العناصر الملكية داخل النظام الجديد، غير أن المصالحة السياسية لم تُنهِ التوتر حول هوية الدولة وموقع الموروث الإمامى فيها.

ودفعت الحرب الأهلية الممتدة وتحولات الدولة الناشئة بعض الأسر الهاشمية وعلماء الزيدية إلى التموضع فى مواقع متباينة؛ فمنهم من انكفأ على تدريس المذهب محيدًا نفسه، ومنهم من انخرط فى مؤسسات الجمهورية كقضاة وتكنوقراط. وفى المقابل، عزز نظام الرعاية السياسية الجديد نفوذ شيوخ قبليين بارزين، وصاغ شبكات مصالح ارتبطت بالسلطة المركزية فى صنعاء على حساب المرجعيات التقليدية. ومع ذلك، يصعب تصوير الزيدية كلها تاريخيًا بوصفها كتلة واحدة مستبعدة من التوازنات؛ فالرئيس على عبدالله صالح نفسه، الذى قاد البلاد لعقود، ينتمى إلى جغرافيا المذهب خلفيةً واجتماعًا، ما يعنى أن التهميش لم يكن عرقيًا مطلقًا، وارتبط باختلاف الولاءات السياسية والمواقع القبلية والفئات الاجتماعية.

يكشف التحول من الزيدية إلى الحوثية عن تغير فى وظيفة الميراث المذهبى أكثر من كونه قطيعة كاملة معه

عقيدة الدم والرصاص

انتهت الإمامة كنظام سياسى لكن ميراثها الرمزى ظل حاضرًا فى شمال اليمن

قبل أن تعيد الحركة الحوثية توظيف بعض عناصره فى مشروعها الخاص



عناصر تابعة لجماعة الحوثى ترفع صورة المرشد الإيرانى السابق على خامنئى

تزامن عام ١٩٧٩ مع منعطفين دينيين وسياسيين أعادا تشكيل الوعى العقدى والسياسى فى المنطقة؛ إذ صعد آية الله الخُمينى إلى هرم الحكم فى طهران، مقدمًا نموذجًا لقيادة سياسية تتمحور حول المرجعية الدينية الشيعية. وفى العام نفسه، أسس الشيخ مقبل بن هادى الوادعى مركز «دار الحديث» فى دماج بمحافظة صعدة، ليتحول لاحقًا إلى مركز بارز لنشر السلفية وانتقاد التراث الزيدى فى معقله التاريخى. وشجعت الدولة اليمنية نشاطه فى مراحل مختلفة، وسمحت بتمدده ضمن مساعى موازنة النفوذ التقليدى للهاشميين، فيما أسهم اتساع الشبكات التعليمية والاجتماعية السلفية فى تغيير ملامح المشهد المذهبى بالمنطقة.

وخلال الثمانينيات والتسعينيات، ظهرت مبادرات قادها علماء ووجهاء، هدفت مبدئيًا إلى إحياء التعليم الزيدى وصون تراثه من التراجع أمام التمدد السلفى. وقد عكس هذا المشهد شعورًا حادًا لدى دوائر زيدية بأن حضورها الدينى والرمزى ينحسر بقوة، وبأن السلطة المركزية تتعامل بصورة غير متكافئة ومتحيزة لصالح التيارات الدينية الوافدة.

التقط الخطاب الحوثى اللاحق تلك المخاوف والوقائع، وأعاد تنظيمها داخل سردية تعبئة سياسية أكثر حدة، ربطت تراجع الهوية المحلية بصراع أوسع وممنهج تقوده الدولة والخصوم العقائديون بدعم خارجى يستهدف اجتثاث الوجود الزيدى. ومن ثم، يفرض هذا التحول التمييز بين المظالم والمخاوف الثقافية التى يمكن توثيقها تاريخيًا فى تلك الحقبة، وبين الكيفية الأيديولوجية الانتقائية التى وظفتها الحركة الحوثية لاحقًا لتحديد الخصوم، وشحن الأتباع، وتبرير المواجهة المسلحة ضد الدولة والمجتمع.

فقد تفاعلت التحولات التى أعقبت الجمهورية مع المنافسة على منابر التعليم والمرجعية، ثم تقاطعت مع أفكار ثورية عابرة للحدود؛ فالتأثير الإيرانى لم ينشئ الحركة بمفرده، كما لا يكفى الصراع الزيدى السلفى لتفسير القفزة نحو السلاح. فقد تهيأت البيئة المحلية ببطء، وجعلت من مخاوف تراجع الهوية الزيدية وقودًا للتعبئة السياسية.

3 مهد التكوين

فتحت الوحدة اليمنية عام ١٩٩٠ والمناخ التعددى المصاحب لها الباب أمام نخب زيدية للبحث عن قنوات تستعيد حضورها الدينى والسياسى؛ فتأسس حزب الحق بوصفه قناة للمشاركة السياسية، بينما اتجه مسار آخر نحو ربط الأجيال الجديدة بالتراث المذهبى.

ومن حلقات الدروس والمبادرات التعليمية التى بدأت عام ١٩٩٠، أخذ «منتدى الشباب المؤمن» يتبلور خلال النصف الأول من التسعينيات، ويُشار عادة إلى عام ١٩٩٢ بوصفه تاريخ تأسيسه، بمشاركة محمد يحيى عزان ومحمد بدرالدين الحوثى، شقيق حسين. استهدف المنتدى بناء قاعدة معرفية وتربوية تمنح المذهب قدرة على مخاطبة الشباب، فى مواجهة منافسة امتدت من مسائل الفقه والعقيدة إلى سؤال الهوية وموقعها فى الدولة.

لم يكن الإحياء يحمل معنى واحدًا لدى أقطاب الحراك؛ إذ مثّل عزان تيارًا يدعو إلى التجديد وتوسيع مساحة التفكير ودراسة الموروث ومناقشة مسائله الخلافية، بينما اتجه محمد بدرالدين الحوثى إلى التشديد على الصلة بالموروث والتربية الروحية. وفى محيط هذا الحراك، مثّل بدرالدين الحوثى، والد حسين ومحمد، مرجعية علمية مؤثرة. أما حسين بدرالدين الحوثى، فلم يكن من المؤسسين بحسب رواية عزان، وإنما انضم إلى الإدارة الموسعة للمنتدى عام ٢٠٠٠، وفى أواخر العام نفسه تصاعدت خلافات كانت قد بدأت قبل ذلك بسنوات، بعدما طرح حسين تغيير أهداف المنتدى ومناهجه. وبحسب شهادة عزان، تجاوز الخلاف مسألة الوسائل إلى طبيعة المشروع وحدود حرية التفكير ومكانة القيادة؛ فبينما تمسك عزان بمساحة أوسع للمعرفة والنظر، اتجه حسين إلى تصور مختلف لمستقبل المنتدى ودوره، بما دفع الحراك تدريجيًا نحو خطاب أكثر صدامية فى علاقته بالسلطة والخصوم.

جسدت تلك اللحظة افتراقًا مهمًا فى مسار الإحياء الزيدى؛ إذ انتقل الخلاف من كيفية استعادة الموروث إلى الجهة التى تملك حق تفسيره وتحديد مساره. ومع اتساع الهوة، انفصل مشروع حسين الحوثى عن رؤية عزان، وبدأت تتشكل حوله ملامح خطاب تعبوى وسياسى يتجاوز أهداف المنتدى التعليمية الأولى. فالعمل المسلح لم يكن نتيجة حتمية لإحياء الزيدية، وإنما ساهم الانقسام فى رسم مسار مغاير، تداخل فيه الصراع على المرجعية مع التحولات السياسية اللاحقة، حتى قادت المواجهات مع الدولة عام ٢٠٠٤ إلى مرحلة جديدة فى تاريخ الحركة.

4 اللقاح الإيرانى والرحم اليمنى

تعود جذور الاتصال بين إيران والأوساط الزيدية إلى حقبة الثمانينيات؛ ففى أعقاب الثورة الخمينية، فتحت السفارة فى صنعاء قنوات اتصال مع شبان يمنيين، وأمدّت بعضهم بالمطبوعات التى حملت أفكار الثورة ومفرداتها، قبل أن تدعو عددًا منهم إلى زيارة طهران والتعرف إلى تجربتها. ووضعت هذه الاتصالات بعض المهتمين بإحياء المذهب أمام نموذج سياسى جعل المرجعية الدينية مركزًا لقيادة الدولة، وربط العقيدة بمشروع للتعبئة، وكانت تلك بداية مسار انتقلت عبره الأفكار من التجربة الإيرانية إلى بيئة يمنية كانت تبحث عن سبل لإحياء حضورها المذهبى فى ظل تحولات سياسية واجتماعية متلاحقة.

انطلقت أولى قنوات التأثير عبر ترحال المرجعيات؛ ففى عام ١٩٨٥، وصل بدرالدين الحوثى إلى مدينة قم، وأقام للدراسة بها، بحسب تقرير نشره مركز الجزيرة للدراسات، فيما يذكر تقرير آخر أن عام ١٩٨٨ شهد زيارة حسين الحوثى وشقيقه عبدالملك، إلى جانب محمد عزان وعبدالكريم جدبان، وأنهم التقوا المرشد الأعلى روح الله الخُمينى وعلى خامنئى وهاشمى رفسنجانى. وعلى الرغم من اختلاف المصادر فى تأريخ بعض هذه التحركات وتفاصيلها، فإن رواية عام ١٩٨٨ تتيح تتبع صلات مبكرة جمعت شخصيات من الجيل الذى شارك لاحقًا فى تأسيس الشباب المؤمن، ثم الحركة الحوثية.

لم تقتصر التحركات المبكرة على لقاءات القيادات، بل شملت أيضًا طلابًا وشخصيات دينية تعرفوا إلى المؤسسات الإيرانية وناقشوا إمكانية الاستفادة من تجربتها. فقد وجهت السفارة الإيرانية دعوات إلى شخصيات دينية وقبلية للمشاركة فى احتفالات الذكرى الثامنة للثورة الإسلامية، وذهب بموجبها عدد من طلاب المدارس الدينية اليمنيين إلى طهران. وهناك شاهدوا المدارس والمراكز البحثية، وتعرفوا إلى النشاط الدينى والثقافى، إلى جانب الشعائر والمناسبات التى تستقطب الحشود وتمنح الانتماء المذهبى حضورًا عامًا. ووفقًا لشهادات بعض الزائرين، عادوا وهم يفكرون فى نقل جوانب من التجربة إلى اليمن، مع استبعاد ما يتعارض مع الموروث الزيدى.

ومع اتساع حركة إحياء المذهب خلال التسعينيات، انتقلت الصلات من نطاق الزيارات والتعرف إلى التجربة، إلى مسارات تعليمية أكثر انتظامًا. وتذكر دراسة لمركز مكافحة الإرهاب فى الأكاديمية العسكرية الأمريكية أن بدرالدين الحوثى وحسين الحوثى بدآ عام ١٩٩٤ إرسال نحو أربعين طالبًا دينيًا سنويًا إلى قم. كما امتدت قنوات التأثير لتشمل الأدبيات المطبوعة والتسجيلات الصوتية المهربة؛ فدخلت كتب الثورة ومحاضرات قادتها إلى مجالس صعدة، وبدأت الرموز البصرية والمناسبات السياسية المستحدثة، مثل «يوم القدس العالمى»، تجد طريقها إلى أدبيات تيار الإحياء، متأثرة ببروباجندا الحرس الثورى الإيرانى، وتجربة حزب الله اللبنانى الناشئة فى ضاحية بيروت الجنوبية.

لم يكن هذا التماس محاولة لتغيير المذهب الفقهى الزيدى إلى الجعفرية الاثنى عشرية؛ فقد عكس انبهارًا عميقًا بـ«آلية الأداة» وكيفية تحويل الدين من مرجعية فقهية إلى أيديولوجيا حركية قادرة على تجييش الجماهير. وأسهمت مفردات مناهضة الاستكبار فى تأطير الصراعات المحلية ضمن معركة أوسع؛ فلم يعد الخصم مجرد مدرسة مذهبية منافسة فى صعدة، وأصبح جزءًا من منظومة «الهيمنة الأمريكية والإسرائيلية». وتجسد هذا التداخل فى شعار «الصرخة» الذى صاغه حسين الحوثى عقب أحداث سبتمبر وغزو العراق؛ إذ جاءت بنيته اللفظية، «الموت لأمريكا، الموت لإسرائيل، اللعنة على اليهود»، متطابقة حرفيًا مع الهتافات التقليدية للثورة الإيرانية، ثم أُسقطت على الواقع اليمنى.

5 مذهب الملازم

تمثل «الملازم»، وهى المحاضرات الشفهية التى ألقاها حسين بدرالدين الحوثى فى جبال مران بين عامى ٢٠٠٢ و٢٠٠٤، ودُوّنت لاحقًا فى كراسات وُزعت على الأتباع، الوثيقة التأسيسية والدستور الأيديولوجى الذى أعاد صياغة وعى الجماعة ووجهتها الفكرية والسياسية.

أعلن حسين فى هذه النصوص عن قطيعة مع التراث الزيدى التقليدى الذى عاش عليه أجداده، فهاجم بعنف أدوات علم الكلام وأصول الفقه وقواعد الاجتهاد، واصفًا إياها بموروثات بشرية عقيمة سببت شتات الأمة وعجزها أمام أعدائها. وقدم فى المقابل أطروحة «المسيرة القرآنية» بوصفها منهجًا بديلًا ومباشرًا لفهم الواقع وصناعة المواجهة، معتبرًا أن القرآن لا يحتاج إلى قواعد لغوية معقدة أو تأويلات فقهية لفهمه، بل هو دليل حركى واضح يتلقاه الوعى مباشرة عبر توجيهات «العَلَم القائد».

تتحرك «المسيرة القرآنية» بوصفها آلية عملية لتفسير الواقع المُعاش وإسقاط النص على اللحظة السياسية الراهنة؛ إذ ينتقل الخطاب بسلاسة من آيات بنى إسرائيل أو قصص المواجهة مع الطواغيت واليهود فى القرآن إلى تشخيص أزمة الأمة المعاصرة، المتمثلة فى التبعية للغرب والنفوذ الأمريكى عقب أحداث سبتمبر. ويتحول النص القرآنى فى هذا السياق من سرد تاريخى لعبر الماضى إلى أداة لتحديد الخصم وتوجيه التعبئة، وهو ما تجسّد فى إطلاق شعار «الصرخة» والمقاطعة الاقتصادية بوصفهما واجبين جهاديين فوريين.

وتكشف القراءة التفكيكية لنصوص الملازم عن موقف حسين من التراث الفقهى. ففى ملزمة «ثقافة الانتماء – الدرس الأول»، يهاجم القوالب الفقهية قائلًا: «أصول الفقه عُقَد، عُقَد وضعت أمام الأمة حالت بينها وبين فهم القرآن الكريم... جعلت الإنسان يشعر بأنه لا يمكن أن يستفيد من القرآن»، ليمضى فى حكمه القاطع على هذا العلم التاريخى، قائلًا: «مما قيل فيه: عِلمٌ لا ينفع، والجهل به لا يضر، بل إن الجهل به هو النفع، وإن العلم به هو الضر». ولم يكن النقد مجرد محاولة للتجديد الدينى، بقدر ما كان تكتيكًا أيديولوجيًا يهدف إلى سحب المشروعية من المرجعيات الزيدية وإعادة تركيز سلطة الفهم والتوجيه الفكرى حول نموذج القائد الحى؛ فالقرآن، فى رؤيته، لا يُفهم بمعزل عن القيادة المصطفاة التى يحددها الله لتدبير شئون الأمة ومقارعة قوى الاستكبار.

كما برز مفهوم «العَلَم الهادى» فى أدبياته بوصفه حلقة وصل وجودية تربط الأمة بهداية كتابها، مستدعيًا الرمزية العميقة لمكانة أهل البيت فى الميراث الزيدى، لكنه أعاد تركيبها فى سياق تنظيمى مغاير. وتفرض الزيدية التقليدية شروطًا علمية ومؤسسية صارمة لأهلية الإمام، كالتبحر فى علوم الدين والقدرة على الاجتهاد المطلق ومنافسة الأقران؛ غير أن صورة القائد فى خطاب حسين تتجاوز هذه الشروط، لتتصل مباشرة بقدرته على كشف آيات الله الحركية وقيادة المجتمع فى معركة المواجهة. ومع أن نصوصه لا تحدد هوية «العَلَم» وصلاحياته بقواعد مؤسسية واضحة، فإنها تمنحه دورًا محوريًا فى توحيد الجماعة وتعبئتها، وتترك المفهوم قابلًا للتوسع وفق متطلبات السيطرة والسلاح وتغير موازين القوى.

ودخل الفكر الحوثى معطفًا مختلفًا مع إعادة صياغة مفهوم «العَلَم» القائد والولاية؛ إذ حوّل حسين نظرية القيادة السياسية من شروط الإمامة الزيدية التقليدية القائمة على الاجتهاد العلمى والخروج العلنى بالجهاد إلى عقيدة تتمحور حول «الاصطفاء التكوينى والتسليم المطلق» لشخص القائد المصطفى من سلالة آل البيت. وفى ملزمة «سورة المائدة – الدرس الثانى»، يقول: «القرآن الكريم لا يمكن أن يهتدى الناس به... إلا إذا كانوا مرتبطين بقرنائه... وهم أهل البيت... الأمة فى كل عصر بحاجة إلى هادٍ، بحاجة إلى عَلَم، وبدون العَلَم لا يمكن للأمة أن تتوحد». وهو ما يقترب بنيويًا من عقيدة «الإمام المعصوم» فى المذهب الاثنى عشرى و«ولاية الفقيه» فى النظام الإيرانى، رغم احتفاظه برداء زيدى محلى يستدعى نصوص آل البيت الأولى، مثل «حديث الغدير»، لإثبات حصرية الحق السياسى فى السلالة الهاشمية.

ومع أن التمييز ضرورى بين الولاية فى تراث آل البيت، ونظرية الإمامة الزيدية، وولاية الفقيه فى الفكر الإيرانى، فإن ذلك لا ينفى أن حسينًا صهر الإرث العاطفى الزيدى داخل قالب التعبئة الخُمينية، مستبدلًا تعددية المذهب القديم بسلطة مركزية مقدسة.



حسين الحوثى

> خرج الحوثيون من حروب صعدة بقدرة عسكرية أكبر لكن الانتقال من معقلهم الشمالى إلى انتزاع العاصمة كان يحتاج إلى ما يتجاوز السلاح

6 مخاض الميليشيا

فى صيف ٢٠٠٤، اندلعت المواجهة المسلحة الأولى فى جبال «مران» بين جماعة حسين الحوثى والقوات الحكومية، لتنقل الحركة سريعًا من فضاء التعبئة الكلامية إلى لغة السلاح. وأسهم مقتل حسين فى نهاية الحرب فى ترسيخ سردية الشهادة والمظلومية، ثم أفضى صعود شقيقه عبدالملك إلى إحكام التنظيم العسكرى وتطوير بنية القيادة الميدانية.

فقد تحولت الحروب الست المتعاقبة بين عامى ٢٠٠٤

1980

بداية تواصل السفارة الإيرانية بشبان يمنيين وتوزيع مطبوعات الثورة



1985

زيارة بدرالدين الحوثى إلى مدينة قم الإيرانية



1987

زيارة مجموعة من طلاب المدارس الدينية بدعوات من السافرة للاحتفال بذكرى الثورة

عقيدة الدم والرصاص

تمثل «الملازم» وهى المحاضرات الشفهية التى ألقاها حسين الحوثى الوثيقة التأسيسية التى أعادت صياغة وعى الجماعة ووجهتها الفكرية والسياسية





عناصر حوثية تحمل علم إيران وصور المرشد الأعلى

و٢٠١٠ إلى المصهر الحقيقى لبنية التنظيم؛ إذ أعادت جولات القتال صياغة عقول المقاتلين، وساهمت فى صعود قادة ميدانيين من جيل أصغر، فتحولت الحركة إلى جيش عقائدى صلب يتميز بتراتبية صارمة وولاء مطلق للمرجعية القيادية.

وظفت الحركة مفردات المظلومية والشهادة والكرامة لتقديم الصراع بوصفه امتدادًا كربلائيًا لمعركة الحق ضد الباطل، فتحول غبار المعارك وتدمير القرى إلى مادة خام لتغذية عقيدة الاصطفاء وإعادة تفسير الحرب كدفاع مقدس عن الوجود والهوية الإيمانية. ومع استمرار المواجهات، تجاوز خطاب الجماعة الاحتجاج الفكرى إلى أيديولوجيا قتالية تصنع من دماء الضحايا وقودًا حيًا للاستقطاب القبلى والتجنيد المستمر. ولم تعد الحرب هامشًا فى مسيرة الجماعة؛ فقد أصبحت الرافعة لهويتها المسلحة.

وتطورت الصلات الإقليمية بطهران وحزب الله خلال هذه المرحلة، من دون إسقاط شكل التحالف الاستراتيجى اللاحق على البدايات. وتشير تقديرات دولية إلى أن بوادر الدعم اللوجستى والاستشارى ونقل خبرات حفر الخنادق والإعلام الحربى بدأت قرابة عام ٢٠٠٩، بالتزامن مع الحرب السادسة، فى حين تشير أدلة مجلس العلاقات الخارجية إلى أن شحنات التسليح الإيرانية المنظمة لم تظهر بوضوح إلا بحلول عام ٢٠١٤، لتخرج الجماعة من حروب صعدة تنظيمًا مسلحًا تجاوز نطاقه القبلى الأول، مع احتفاظه بشبكات التحالف المحلية، وأصبح مستعدًا لاجتياح البلاد ومنازعة المركز الجمهورى فى صنعاء.

7 البراجماتية سيدة الموقف

خرج الحوثيون من حروب صعدة بقدرة عسكرية أكبر، لكن الانتقال من السيطرة على معقلهم الشمالى إلى انتزاع العاصمة كان يحتاج إلى ما يتجاوز السلاح. وفى هذه المرحلة، مثّل اعتماد الحركة اسم «أنصار الله» مطلع العقد الحالى منطلقًا تسويقيًا مدروسًا لتقديم نفسها كمشروع وطنى جامع يتخطى العصبية السلالية للأسرة التى ارتبطت بها تاريخيًا.

اقتنصت الحركة الفرصة التى وفرتها أحداث الربيع اليمنى عام ٢٠١١؛ فانخرط شبابها فى ساحات التغيير بصنعاء، متبنين خطابًا مدنيًا مرنًا، قبل أن تلجأ إلى أروقة مؤتمر الحوار الوطنى فى مارس ٢٠١٣، بوصفها مكونًا سياسيًا ينشد الشراكة وبناء الدولة. وقد مكنتها تلك التكتيكات من حصد مشروعية سياسية غير مسبوقة داخل العاصمة، بينما واصلت آلتها الميدانية فى جبال الشمال التوسع وقضم مراكز النفوذ القبلى تدريجيًا.

وتدرجت حسابات الجماعة نحو البراجماتية السياسية بفتح قنوات تواصل مع خصمها اللدود السابق، الرئيس على عبدالله صالح. والتقت المصالح العسكرية والسياسية للطرفين عند الرغبة المشتركة فى تفكيك مراكز القوى الجديدة المحسوبة على حزب الإصلاح وقبائل آل الأحمر فى عمران وصنعاء؛ فنحّى الحوثيون خلافاتهم مع صالح، بما فيها حروب صعدة ومقتل حسين الحوثى ورفض صالح تسليم جثته، جانبًا، فى مقابل ضرب خصومهما. ولم يكن هذا الحلف الظرفى مكتمل الأركان منذ بداية عام ٢٠١١، بل نضج تدريجيًا مع تبدل توازنات الميدان والحسابات النفعية المتبادلة.

وقدمت شبكات صالح العسكرية والقبلية الجسر اللوجستى الحاسم الذى سهّل زحف الحوثيين ميدانيًا، ولا سيما نفوذه داخل قطاعات من الجيش والأمن وقوات الحرس الجمهورى التى أُعيدت هيكلتها، إلى جانب علاقاته بوجهاء قبائل طوق صنعاء.

وتداخلت هذه الشبكات مع استثمار الحركة انهيار التوازنات السياسية والعسكرية العامة؛ إذ غضّت قطاعات موالية لصالح الطرف عن تمدد الحركة، وسهّلت تقدمها حتى سقطت العاصمة صنعاء فى ٢١ سبتمبر ٢٠١٤، إثر تراجع مقاومة قطاعات عسكرية أساسية فى المركز، رغم اندلاع مواجهات فى مواقع أخرى داخل المدينة ومحيطها.

وربما تكشف تلك المفارقة التاريخية عن قدرة فائقة للميليشيا على التعايش مع الحسابات البراجماتية؛ فبينما كانت الملازم تشحن المقاتلين بعقيدة الولاية، تحركت القيادة فى غرف التخطيط بمرونة بالغة، ونسجت تحالفات عابرة للمبادئ العقائدية. غير أن مقتل على عبدالله صالح على يد الجماعة فى ٤ ديسمبر ٢٠١٧ مثّل التعبير الأبرز عن هذا التناقض.

8 أرض الشوافع.. معضلة التمكين

تغلغلت سلطة الأمر الواقع الحوثية فى تفاصيل البنية الاجتماعية والاقتصادية عقب السيطرة على العاصمة، فانتقلت مفاهيم الشرعية والاصطفاء الدينى والسلالى من الخطاب إلى ممارسات تتصل بإدارة الموارد، وضبط المجال العام وإعادة ترتيب مراكز النفوذ. ويبرز قانون الخُمس بوصفه أحد أكثر تجليات هذا التحول إثارة للجدل؛ إذ تستند الجماعة إلى تأويل فقهى يمنح بنى هاشم ٢٠٪ من ثروات البلاد، بينما يثير تطبيق هذه التصورات أسئلة تتجاوز الخلاف الفقهى إلى طبيعة الامتيازات التى يتيحها النظام المالى الجديد.

واتسع السجال مع إقرار تعديلات تشريعية تنظم تحصيل الخُمس، وما ارتبط بها من مخاوف بشأن التمييز بين المواطنين على أساس النسب. ويتطلب فهم أثر المنظومة التمييز بين الموارد التى يشملها النص القانونى، والجبايات الأخرى التى تفرضها سلطات الجماعة، والإيرادات المتصلة بالوقود والتجارة والاقتصاد الحربى. فالمسألة تتجاوز نسبة مالية محددة إلى الكيفية التى تتجمع بها الموارد فى مناطق سيطرة الحوثيين، والجهات التى تملك سلطة تحصيلها وتوجيهها، وما يترتب على ذلك من تفاوت فى النفوذ والفرص الاقتصادية.

وامتدت أدوات الإخضاع لتشمل المنظومة القبلية المحيطة بصنعاء؛ إذ اتبع التنظيم سياسات تعتمد على استثمار الانقسامات واستقطاب وجهاء طوق العاصمة عبر المناصب وشبكات المصالح، بالتوازى مع القمع وتفجير المنازل واستهداف بعض المشايخ المعارضين حين تتعرض مصالح الحركة للخطر. ولم تعد القبيلة شريكًا مستقلًا فى موازين القوة على النحو الذى عرفته مراحل سابقة، إذ سعت الجماعة إلى تقليص استقلالية بعض مراكز النفوذ وإخضاعها لسلطتها، مع توظيف الولاءات القبلية فى التعبئة العسكرية وإمداد الجبهات بالمقاتلين. غير أن هذه التحولات لم تُنهِ دور القبيلة أو قدرتها على المناورة؛ فقد تفاوتت مواقفها بين التحالف والمساومة والخضوع تحت الضغط والمقاومة، وفقًا لموازين القوة والمصالح المحلية.

وتزامنت هذه الهندسة القبلية مع صياغة وعى الجيل الناشئ عبر «المراكز الصيفية والدورات الثقافية»؛ إذ تحولت هذه البرامج، فى جوانب منها، إلى أدوات للتعبئة الفكرية وإعادة تقديم التاريخ اليمنى والزيدى وفق رؤية الجماعة وخطاب «الملازم»، مركزةً على مفاهيم الولاية والقيادة والعدو والتبرؤ من الخصوم. وتزداد خطورة هذه البرامج حين تتجاوز التلقين العقائدى إلى التدريب العسكرى والتجنيد المبكر للقاصرين، وهى ممارسات وثقتها تقارير دولية بشأن تجنيد الأطفال واستخدامهم فى أدوار قتالية.

كما اصطدمت سياسات الجماعة فى مناطق عدة بمقاومة من مجتمعات ذات أغلبية شافعية سُنية فى محافظات الوسط والحديدة وتعز؛ إذ سعت إلى توسيع حضور شعاراتها ومناسباتها الدينية، مثل «الصرخة» والاحتفال بيوم الغدير والمولد النبوى، داخل المساجد والإدارات المحلية، بالتوازى مع تعديل المناهج المدرسية بما يتوافق مع رؤيتها الدينية والسياسية.

وتمايزت استجابات هذه المجتمعات، التى لا تنتمى إلى البيئة الزيدية التى نشأت فيها الحركة، بين القبول لدى بعض الفئات، والتكيف الصامت والمداراة تحت وطأة الضغوط، وصولًا إلى المقاومة والرفض الثقافى والاجتماعى فى مناطق أخرى. وتكشف هذه الاستجابات، على تباينها، عن حدود قدرة أيديولوجيا الاصطفاء الحوثية على فرض تصورها للشرعية والهوية على بيئات اجتماعية وفقهية متعددة.

9 تشابك العقيدة والسلاح

انتقلت الصلات الحوثية الإيرانية من طور الإعجاب بالنموذج الثورى الخمينى والاستلهام الرمزى لشعاراته إلى فضاء الدعم العسكرى والتنسيق الإقليمى. وشكّل سقوط العاصمة صنعاء فى سبتمبر ٢٠١٤، ثم اندلاع التدخل العسكرى للتحالف بقيادة السعودية عام ٢٠١٥، نقطة التحول الأعمق فى اعتماد الميليشيا على طهران.

وتكشف مسارات التدريب ونقل الخبرات عن جانب ملموس من هذا التحول؛ ففى تقريره الصادر عام ٢٠٢٤، أورد فريق خبراء الأمم المتحدة المعنى باليمن معلومات عن تلقى عناصر حوثية تدريبات تكتيكية وتقنية خارج البلاد، وسفرهم إلى إيران ولبنان والعراق باستخدام جوازات سفر مزورة. وخصص التقرير ملاحق لتدريب الحوثيين فى جنوب لبنان على يد حزب الله، ولأشكال التعاون بين الطرفين. كما أشار إلى ارتباط تطور القدرات العسكرية للجماعة بنقل المعدات والتقنيات، وتقديم التدريب والمساعدة من الحرس الثورى الإيرانى، ولا سيما فيلق القدس، وحزب الله، ومتخصصين عراقيين.

وامتد التعاون إلى التنسيق العملياتى بين أطراف ما يُعرف بـ«محور المقاومة». ففى أبريل ٢٠٢٣، ظهر ممثلون عن أطراف المحور فى تسجيل مصور داخل غرفة عمليات مشتركة، فى مشهد يعكس مستوى من التواصل والتنسيق الإقليمى. ثم أعلن عبدالملك الحوثى فى مايو ٢٠٢٤، عن بدء التنسيق العسكرى مع فصائل عراقية موالية لإيران، وأعلن المتحدث العسكرى للجماعة فى يونيو، عن تنفيذ عمليتين مشتركتين مع «المقاومة الإسلامية فى العراق» استهدفتا، بحسب الإعلان الحوثى، سفنًا فى البحر المتوسط وميناء حيفا.

وظهر البعد التقنى لهذا الارتباط فى تطور الصواريخ الباليستية والطائرات المسيّرة والأسلحة المضادة للسفن. فقد أشار فريق الخبراء الأممى، فى تقريره لعام ٢٠٢٤، إلى أن الجماعة لا تملك بمفردها القدرة على تطوير وانتاج منظومات تسليح معقدة من دون مساعدة خارجية، وربط تطور قدراتها بنقل المعدات والتكنولوجيا والتدريب. كما تدعم تقارير دولية أخرى وجود صلات بين مكونات فى ترسانة الحوثيين وتقنيات إيرانية، ما أتاح للجماعة توسيع قدرتها على تهديد الملاحة فى البحر الأحمر وخليج عدن، وتحويل موقعها الجغرافى إلى ورقة ضغط إقليمية.

واتسع هذا الدور عقب اندلاع الحرب فى غزة فى أكتوبر ٢٠٢٣، حين بدأت الجماعة استهداف سفن فى البحر الأحمر وخليج عدن، معلنةً عن أن عملياتها تستهدف السفن المرتبطة بإسرائيل أو المتجهة إليها. وأفضت الهجمات إلى اضطراب الملاحة الدولية، ودفع شركات الشحن إلى تغيير مساراتها نحو رأس الرجاء الصالح، فيما امتدت المواجهة إلى ضربات عسكرية أمريكية وبريطانية وإسرائيلية ضد مواقع حوثية. وبذلك دخلت الجماعة فى مواجهة تتجاوز حدود الصراع اليمنى، وتتقاطع مع حسابات إيران وحلفائها فى المنطقة.

10 قرابة بلا تطابق

إن فهم المسار يقتضى التمييز بين التراث الزيدى، بتعدد مدارسه وامتداد تجربته التاريخية، وبين الصيغة التى بلورتها الحركة وأعادت من خلالها توظيف ذلك الإرث ضمن سياق مختلف. إذ يكشف التحول من الزيدية إلى الحوثية عن تغير فى وظيفة الميراث المذهبى أكثر من كونه قطيعة كاملة معه؛ فقد انتقت الحركة من التاريخ الزيدى عناصر تخدم تصورها للسلطة، وأعادت ترتيبها داخل سردية تربط مظلومية الماضى بأحقية سياسية فى الحاضر.

وعبر هذا الانتقاء، انتقل الميراث من مساحة تتجاور فيها الاجتهادات والتجارب التاريخية إلى إطار أيديولوجى يمنح الجماعة هوية محددة، ويرسم حدود الانتماء إليها وموقفها من خصومها. ولم يعد استدعاء الإمامة مجرد إحالة إلى نظام حكم سقط عام ١٩٦٢، وإنما صار وسيلة لإعادة تفسير علاقة الجماعة بالدولة والمجتمع، وتقديم مشروعها باعتباره استعادة لحق تاريخى.

وتتحدد خصوصية التجربة الحوثية فى هذا المزج بين الذاكرة المذهبية ومتطلبات الحركة السياسية الحديثة؛ إذ تفاعلت عناصر من التراث المحلى مع أدوات وخطابات وافدة، ثم أعادت الجماعة صوغها وفق مصالحها وظروف الصراع اليمنى. ولذلك يصعب فهم الحوثية بوصفها امتدادًا مطابقًا للزيدية التاريخية، كما يصعب اختزالها فى نسخة يمنية من التجربة الإيرانية. إنها صياغة انتقائية لميراث قديم داخل مشروع معاصر، إذ انتقلت دلالة الهوية المذهبية من انتماء دينى له تنوعاته الداخلية إلى أساس لتحديد الشرعية ورسم المجال السياسى. وهذا التحول هو ما يفسر المسافة بين الزيدية بوصفها تراثًا مذهبيًا، والحوثية بوصفها حركة أعادت توظيف ذلك التراث فى مشروعها الخاص.



عبدالملك الحوثى

> حسين الحوثى هاجم بعنف أدوات علم الكلام وأصول الفقه واصفًا إياها بموروثات بشرية عقيمة

1988

زيارة حسين الحوثى، ومحمد عزان، وعبدالكريم جدبان إلى إيران، ولقاؤهم عددًا من قياداتها



1994

بدء إرسال بدرالدين وحسين الحوثى نحو 40 طالبًا دينيًا سنويًا إلى قم

1999

انتقال حسين الحوثى من السودان لاستكمال دراسة العلوم الدينية فى إيران





مدائح جلطة المخ

الشاعر حلمى سالم «1951-2012» أحد أقطاب الحداثة الشعرية فى مصر والوطن العربى، كان سالم متمردًا شغوفًا بالتجريب والخلق الشعرى، وقد منحه هذا التمرد تفردًا وخصوصية شعرية على المستوى الفنى والإنسانى، من خلال محبته المتسعة للجميع، جعلته صديقًا وأبًا من آبائنا الشعراء العالميين الذين أسهموا فى بناء العقول الإنسانية، وتشكيل وجداناتها المتنوعة، وحضاراتها التى اندثرت، والتى لم تأت بعد.

د. أحمد الصغير

قراءة جديدة فى شعر حلمى سالم

إن جل هذه الصفات التى اتصف بها سالم فى حياته، لم تخلُ من حس فنى مخاتل، تجلى ذلك الحس من خلال نصوصه الشعرية، فقد كان سالم يرتكز على المكر الريفى الجميل فى كتابة نصوصه، وأعنى بالمكر الريفى وهى صفة طيبة يمتاز بها الريفيون الذين يأتون للعيش فى المدينة، فيستخدمون ذكاءهم الفطرى فى قضاء أشيائهم البسيطة، ولكن بصورة ماكرة، تبدو للمتلقى بسيطة ومباشرة، لكن فى الوقت نفسه تبدو هذه الصورة بسيطة فى الشكل، عميقة المعنى الباطنى.

اتكأ حلمى سالم فى نصوصه الشعرية على هذه الحيلة الفنية، عندما يستدعى مثلًا صورًا من حياتنا البسيطة وأشخاصًا آخرين نقابلهم كل يوم داخل القصيدة، لكن القصيدة تقول شيئًا وتعنى أشياء أخرى مناقضة لما ورد فى فضائها الأبيض، هذه التناقضات لم تكن متاحة لحظة التلقى المباشر للقصيدة، وقد أسهم سالم فى بنية قصيدة الحداثة العربية فى الفترة ما بين السبعينيات وحتى رحيله فى أغسطس ٢٠١٢، قدَّم سالم لحياتنا الثقافية أكثر من عشرين ديوانًا شعريًا تقريبًا، بدءًا من الديوان المشترك مع صديقه وابن جيله الشاعر رفعت سلام «الغربة والانتظار» وتوالت بعدها أعماله الشعرية «حبيبتى مزروعة فى دماء الأرض» عام ١٩٧٤، «سكندريا يكون الألم، الأبيض المتوسط»، «سيرة بيروت»، «البائية والحائى»، «دهاليزى والصيف ذو الوطء»، «فقه اللذة»، «الشغاف والمريمات»، «سراب التريكو»، «الواحد الواحدة»، «يوجد هنا عميان»، «تحيات الحجر الكريم»، «الغرام المسلح»، «عيد ميلاد سيدة النبع»، «مدائح جلطة المخ»، «حمامة على بنت جبيل»، «الثناء على الضعف». «الشاعر والشيخ، ارفع رأسك عالية، ومعجزة التنفس»، ومن مؤلفاته النثرية «الثقافة تحت الحصار»، «الحداثة أخت التسامح»، «عم صباحًا أيها الصقر المجنح»، «ثقافة كاتم الصوت»، «محاكمة شرفة ليلى مراد».

حلمى سالم الذى أثار حوله الكثير من الجدال بسبب تمرده واختراعاته اللغوية المتنوعة ومجازاته الخاصة التى تميزت بها نصوصه فقد كان يقول لى عن نفسه: أنا مخترع اللغة والمجاز، ناهيك عن غزارة إنتاجه الشعرى الذى تسبب فى إرباك النقاد المصريين والعرب، بسبب الخلخلة الفنية التى اتكأ عليها سالم فى كتابة القصيدة وأعنى هنا قصيدة الحداثة فقد اعتبر سالم الشكل مضمونًا وليس تعبيرًا عن المضمون، تبنَّى مناطق لغوية وفنية داخل النص لم تطرق من قبل «مثل شعرية الفوضى، كسر المقدسات، حاجز الوزن والنمطية فى التصوير الرومانسى»، كسر التابوه الدينى ومحاولة الغور فى خواص العقل الجمعى، معتمدًا فى ذلك كله على المكر الإبداعى/ الشعرى «إن جاز التعبير»، كل هذه الظواهر الفنية جعلت النقد الأدبى غير قادر على ملاحقة تطوره الفنى والإبداعى، وجنوحه إلى التجريب السرمدى داخل الحياة الشعرية المصرية وعمله الخالص للشعر داخل هذه الحياة المملوءة بالجراح والتمرد والخروج على السائد والمألوف، رغبة فى خلق ذائقة جديدة تكون أكثر نضجًا ووعيًا لاستيعاب منطق القصيدة الحداثية الجديدة. وقد تجلت فى شعر حلمى سالم مجموعة من الظواهر الفنية داخل النص الشعرى، وقد حاولتُ فى دراسات سابقة عن حلمى سالم طرحها وملاحقتها داخل زوايا النص، ولكن ظاهرة المكر النصى، لم أتطرق لها من قبل فحاولت الربط بين ما جاد به علينا النقد الحديث، وما تجود به علينا مفردات حياتنا اليومية، لأن النص الماكر الذى خلقه الشاعر سالم لم يرتبط بجيل بعينه أو مجموعة بشرية، لكنه نص عابر لأجيال وحضارات وعوالم إنسانية متعددة، من المؤكد أنها لم تلد بعد ولم تر النور أيضًا، لكنها ستشرق يومًا ما فى جسد الحياة، ومن بين الدواوين التى قدمها سالم، سنحاول فى هذه الدراسة أن نطرح بعض نصوص الديوان الحالة الذى جاء بعنوان «مدائح جلطة المخ» الذى كتبه حلمى بعد رحلة علاجية مع المرض عندما أصيب بجلطة فى المخ عام ٢٠٠٥ وخرج حلمى منتصرًا على هذه الجلطة، فيقول فى مبتدأ الديوان:

إنها الرقيقةُ التى مبدؤها المَسُّ،
تطوفُ بالروح،
من أجل أن تجدِّدَ الروحُ نفسَها.
إنها الناعمةُ التى مُتكؤها الشعيراتُ،
حيث تسرى تذكرةُ داوود،
من أجل أن تستيقظَ الشرارةُ،
كى يدركَ العشاقُ أن الدَمَ خَوَّانٌ،
وأن الرَحَابةَ
خدعةُ الكاظمينَ الغيظ.
ياسيدى:
الخفيفةُ
للخفيفين.

يطرح النص الفائت صوت الذات الشاعرة التى تصف الألم الذى حطَّ على رأسها الرقيقة «جلطة المخ»، وكأنها تدرك مسبقًا أنه سيجىء حتمًا، مستدعيًا تذكرة النبى داود عليه السلام، وسيرة الدم الخوَّان الذى يغدر بصديقه «الجسد» فى وقت احتياج الجسد له، تسيطر على نص نبرة التحدى والسخرية من الألم وكأنه أمر عارض دائمًا ما يصيب الفرسان داخل المعارك لكنه سينتهى مع التحدى و الصبر، هذه النبرة النصية الساخرة التى ارتكز عليها حلمى سالم مجابها الجلطة جعلته ينتصر فيما بعد عليها، لكن الذات الشاعرة التى طرحها سالم داخل النص هى ذات ماكرة لأنها لم تفصح بطريقة مباشرة عن الانتصار بل طرحت الأمر وكأنه مشهد درامى يحدث فى اليوم آلاف المرات، كما تحذر الذات من الرحابة التى تخدع الكاظمين الغيظ، وأن هذه الجلطة هى حالة شعرية ألمت بالذات فأثمرت كائنًا جديدًا وهو الشعر، هذا الكائن الذى وهب سالم حياته له رغبة فى نسج عالم جديد أما انهيار الأحلام الكبرى وتفتت المحبة الإنسانية بين الناس ويقول سالم فى مقطع آخر بعنوان الأشعة من الديوان نفسه:

مربوطًا إلى السَرير الحديدى
دفعَه النوبتجى إلى قفصٍ مظلم،
النوبتجى الذى صوَّبَ العُدساتِ
على مؤخرةِ يسارِ الجمجمة،
وضغطَ على الزِّر:

جاءت حدوتة مصرية، والراهب، ويوسف شاهين، وتجار الموالح، وكل هذا الجاز، ومدرسة عبدالمنعم رياض، وسجن العبدلى، وصنع الطائرات الورقية، ونشأ وترعرع، والقنابلُ المضيئة، وسُرَةُ سيدة النبع، ونزيفُ زاهية، وعبس وتولى، ومسلسلُ الأيام، وقوارب الزناتى للصيد فى السحر، ونسوة يرتجلن عدودة حول ناعورة، وجثة سامى المليجى فى الرِّياح المنوفى، ومعتقلُ القلعة، وساهمُ الطرف كأحلام المساء، وإضاءة ٧٧، وبقراتٌ طائراتٌ على أطراف الكازوارينا، ورعبُ المترجمات من المسحراتى، وكتاب النبى، ودفنُ عبدالغنى سالم.

وحينما خرجَ من القفص،
لم يستطع أن يسأل:
هل هذا الفصُّ هو المسئولُ عن الشُعر،
أم عن العواطف؟
لو أنه المسئولُ عن الشعر
فنداؤه للشعراء الجُدد:
الاعتناءُ بضمير الغائب،
ولو أنه المسئولُ عن العواطف
فنداؤه للجميلات:
أن يستجبنَ إذا تمَّنى العاشقونَ
تمريرَ الأصابع بين الصَفا والمروة.
أيها الحكيمُ النوبتجى:
خذْ شريحةً من السيرة الذاتية،
وشريحةً من الذاكرة،
وشريحةً من آلة الفهم،
وأعطِ الشرائحَ كلَّها
للسَيدةِ التى تبكى فى البهو
وبلِّغْها السلامُ.

يبدو لنا فى النص الفائت تجلى مجموعة من الأرواح التى تسرى فى جسد النص الذى كتبه حلمى سالم، هذه الأرواح تصنع عوالم مختلفة كل روح تمتلك عالمها الخاص، بدءًا من الحديث عن المريض المربوط فى السرير الحديدى، وهو يعالج بجلسات طبية من الجلطة، تبدو الذات أيضًا ملتحمة بالعمق الداخلى للذاكرة فتستدعى أثناء الجلسات مشاهد للموتى وصورًا لأصدقاء ماتوا، منهم شخصيات نلم رائحتها داخل النص مثل عبدالغنى سالم «الأب»، ويوسف شاهين، وزاهية «الأم» وجثة سامى المليجى، إن جل هذه الصور المشهدية السريعة التى تقابل عملية التتر فى مسلسل الأحداث، لا يخلو من مكر فنى حاولت الذات أن تجبر الآخر على استيعابها وملاحقاتها وهو ما يقابل عملية السرد المكتنز التى يطرحها النص الشعرى لدى سالم من وقت لآخر وهو استدعاء مجموعة من الأسماء لإحالة المتلقى إلى الكشف عن أسرارها وأسباب وجودها داخل النص الشعرى، وما علاقتها بحياة النص الداخلية والخارجية. لايخلو نص سالم أيضًا من اللعب بالمفارقة الدرامية فى قوله:

أيها الحكيمُ النوبتجى:
خذْ شريحةً من السيرة الذاتية،
وشريحةً من الذاكرة،
وشريحةً من آلة الفهم،
وأعطِ الشرائحَ كلَّها
للسَيدةِ التى تبكى فى البهو
وبلِّغْها السلامُ.

يتكئ سالم على الحوار المباشر الذى تجسد فيه صيغة نداء الذات الشاعرة على النوبتجى «العامل الليلى بالمستشفى» وقد اتخذت لها سلطة الأمر أثناء قيام الجلطة بعملها الليلى داخل الذات وكأن الحياة كلها مصابة بجلطة المخ، خذ شريحة من السيرة، والذاكرة والفهم، وامنحها جميعًا لسيدة تبكى فى البهو. إن المفارقة التى تجلت هنا بين إيقاع الألم الذى عليه الذات وإيقاع الأمل وهو لن تموت الحياة بموت ذات واحدة فى الحياة، لكنه ستعيش فى أرواح الآخرين الذين تركت ذاكرتها عندهم، وتعتمد الذات أيضًا على شعرية التشظى فى تشريح النص إلى مجموعة من الشرائح الحية التى يعيش بها الإنسان فى حياته، كما تعلن الذات عن وداعها للحيوات وقد تحلى ذلك فى قولها: وبلغها السلام.. لأن السلام مؤشر للوداع الحر الذى لا رجوع فيه ولا تردد إن الغياب والحضور فى الوقت نفسه، وقد أضفى هذا الحضور بعدًا دراميًا عميقًا من خلال الإيقاع البصرى فى تركيب العبارة الشعرية القصيرة..

ومن الدواوين الشعرية التى التحم فيها الشاعر الفارس حلمى سالم ديوانه الذى جاء بعد الثورة المصرية المقدسة الخامس والعشرين من يناير بعنوان: «ارفع رأسك عالية» جاء هذا الديوان فى ثمانى قصائد اتكأ سالم بشكل كبير فى كتابة هذه القصائد على استدعاء الثورة المصرية المقدسة ثورة٢٥ يناير ٢٠١١، مستدعيًا شعب مصر بكل صفاته وأنماطه وحركاته ومكره وتمرده ومقالبه المختلفة وتقلباته وغضبه وإصراره على الحياة رغم كل المآسى والفساد والضياع الذى خلَّفته الأنظمة السابقة حتى وقتنا الراهن، عاشر الشعب من خلال تحايله على ذاته الخارجية وخداعه لذاته الداخلية، يعنى قد اعتمد على المكر الاجتماعى بشكل كبير.

جسَّد حلمى سالم صورة الوطن فى ميدان التحرير، هذا الميدان الذى شَهِدَ الكثير من الآلام العظيمة، والأفراح والأحزان والدموع والصراخ والموت والسكون، كل شىء إذن كان فى الميدان، وكانت الحياة هى الميدان، وكان المصريون يرددون جملة بالعامية المصرية «ارفع راسك فوق أنت مصرى» فالتقطها سالم لتكون عنوانًا لديوانه الرائع «ارفع رأسك عالية»، إن فتنة الدلالة فى هذا العنوان لا تحتاج إلى تأويل مبالغ فيه، إنه دال مختلط بالرجاء والأمر والمحبة والقوة، وكأن الذات تعلن قيامتها من جديد بعد موت واحتراق دام أكثر من خمسين سنة أو تزيد، والرأس هى أشرف مكان فى الإنسان تدل على القوة والعظمة والعزة والحرية ففى ارتفاعها نصر، وفى تنكيسها ذل وعار وقهر، وكأن المصريون جميعًا انطلقوا كالرياح البعيدة لإسقاط المخلوع، كل هذه الأحداث التى بلغت ثمانية عشر يومًا حتى تم إسقاطه وبقيت أذنابه وأتباعه فى كل مؤسسات الدولة المصرية، وقد تجلى ذلك فى القصيدة الأولى التى جاءت بعنوان أغنية الميدان فيقول حلمى سالم:

ارفع رأسك عالية أنت المصرى
الضاربُ فى جذر الماضى والعصرى
خالق أديان المعمورة، مكتشف الهندسة، ومبتكر الرى
صاحب درس التحنيط، ومبتدئ الرقص
وخلاط القدسية بالبشرى

يستدعى حلمى سالم فى المقطع الفائت صورة المصرى عبر التاريخ القديم منذ الفراعنة إلى العصر الراهن، المصرى الذى صنع التاريخ وخلق الحضارات وأنشأ الأديان فى كل مكان، إن استدعاء صورة الفلاح المصرى الفصيح فى نص سالم يشى بالكثير من الصور الدلالية المتنوعة، منها السياسى والثقافى والاجتماعى والتاريخى، ويقول فى مقطع آخر:

ارفع رأسك عالية أنت المصرى
الصامت صبرا لا إذعانا
بل تطويل للحبل الشانق كل بغى
لاجُرْتَ على جار لا لوثت
مياه النيل ولا أنكرت نبى
أنتَ موحد شطرين
وواصل شطين
وجامع أشلاء فتاك
على دلتا النهرين
ونساج الظلمة بالضى

يتكئ حلمى سالم فى المقطع الفائت على استدعاء تفاصيل تاريخية مهمة غيَّرت مجرى الأحداث فى التاريخ القديم والحديث، فيستدعى من خلال مفردات إشارية بعينها تلك الأحداث المهمة مثل المصرى الصامت صبرًا، موحد القطرين بين الشمال والجنوب على الملك مينا نارمر قبل الميلاد، المصرى نفسه الذى نسج الموت بالحياة والظلمة بالضى، تومئ كل هذه الإشارات الدلالية السابقة على مدى فتنة حلمى سالم بابتكار المجازات التوليدية أو فيما عرف بالمجاز التوليدى، أعنى أن كل المجازات تصب فى مصب بعينه وتهدف إلى أهداف متنوعة داخل العالم الشعرى الذى نسجه سالم من خلال الاتكاء على ذلك المجاز التوليدى لأنّ الإبداع الشعرى المتميز يقوم على المجاز التوليدى الذى يشمل أبعادًا متكاملة، يترأسها بعدان هنا: البعد الأسطورى والبعد الترميزى، وهذا المجاز يجعل اللسان الشعرى، يقول أكثر مما كان يقوله عادة، ويمنح الشاعر طاقات عن الجوانب المستترة والجوانب الأكثر خفاء فى التجربة الإنسانية، وتجلى ذلك فى قول حلمى سالم فى قصيدة بعنوان سالى زهران:

لو أنى كنتُ رأيتك قبل يناير
كانت آسرتنى عيناك الصاحيتان
وخطفتنى خصلات الشعر
المتروكة ببدائية
رسَام بوهيمى حول الوجه الصابح
أبيض كحليب مأطور بالضربات التلقائية
من أسود فحمى
فأنا تخلعنى من جذرى
فطريات الحس.

لا شك أن سالى زهران هذه البنت المصرية الشهيدة صاحبة المكياج البسيط والروح القوية التى راحت فداء لوطن أكثر روعة، فصارت سالى زهران رمزًا للفتاة العربية المثقفة التى خرجت من أجل أسمى هدف فى التاريخ، وهو تحرير وطنها المصرى من جبروت الفساد والظلم، يُخاطب سالم فى نصه الشعرى مجموعة من الأرواح الخالة عبر الزمن، وتجلت هذه الأرواح من خلال استدعاء صورة المصرى فى ميدان التحرير على مر التاريخ، وصورة شهداء الثورة من شباب مصر الذى لا يملك أيديولوجية بعينها سوى حب مصر ذلك الحب الخالص من أجل الخلود، وتضمن النص أيضًا تخليدًا لروح الذات الشاعرة التى أسهمت فى تغيير كبير، طالما حلم به المصريون جميعًا.

يتكئ الشاعر حلمى سالم فى النص الفائت على استدعاء صورة سالى زهران بصورة مغايرة من خلال اعتماده على الوصف الروحى لتلك الفتاة الرائعة الشهيدة التى حرَّك استشهادها ضمائر العالم فى كل مكان.

ويقول فى مقطع آخر:

لو أنى كنت رأيتك قبل يناير
كنتُ وقعتُ كصبٍ فى حبك مغرومًا
مثل كُثيِّر عزة
أو قيس المروض بليلى
أو وضَّاح اليمن المقتول بليل
فأنا أهوى تقليد أساطير الحب العربية
حيث الخبل وكسر الأنماط
وحيث عجائب مشى دماء لدماء..

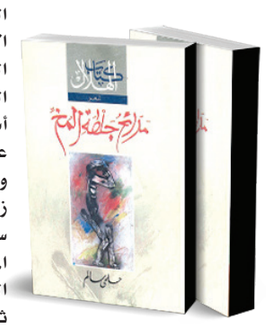
كانت ستكون هنالك مشكلة تتجسَّدُ فى الهوة بين العمرين.

اعتمد الشاعر حلمى سالم فى المقطع الشعرى السابق على تقنية التناص «تناص الشخصيات» من خلال استدعاء شخصيات شعرية وأدبية من تراثنا العربى القديم، هذه الشخصيات ارتبطت بشكل أو بآخر بالروح الداخلية لدى الشاعر وجعلته ينسج من ذاته الشاعرة خيوط محبة للآخرين الذين لم يشاهدهم، لكنه سمع عنهم مثل كثير عزة ومجنون ليلى، أو وضاح اليمن المقتول بليل، إن جل هذه التناصات الشعرية ارتبط بشكل كبير بقصة الحب التى خلقها الشاعر نفسه بين الذات الشعارة وسالى زهران الفتاة المصرية شهيدة ثورة يناير، هذه الفتاة التى لم يقابلها الشاعر قبل يناير، وقد تمنت الذات لو رأتها قبل الاستشهاد، وهو الشعور بالحسرة والندم فى خلو الحياة من نبيلات مثل سالى زهران، فقد اخترع الشاعر حلمى سالم من شخصية سالى زهران أسطورة عربية كبيرة، لأنها تحولت من فتاة مصرية عادية إلى رمز للعزة والعشق الوطنى العظيم، وصارت رمزًا للفتيات المصريات والعربيات فى كل زمان ومكان، إن الخلق الأسطورى الذى جسده سالم يعتمد على مجموعة من المرتكزات الفنية المهمة داخل النص، منها على سبيل المثال: أولًا: الشروع فى إقامة مشهد كامل داخل النص عن ثائرة مصرية مهمة، ثانيًا: الاعتماد على بلاغة المشهد النصى المسبوق بموسيقى الأرض الحزينة التى تعلن رحيل الشهداء، ثالثًا: الندم الذى وقع على روح الذات لفوات الآوان، وغياب الزمن الافتراضى فى النص الشعرى.. إن حلمى سالم من أهم شعراء الحداثة المصرية، تحتاج نصوصه الكثير من الدراسات المتوافقة مع روح النصوص الشعرية التى نسجها سالم من روحه الطيبة وقلبه المفتوح على نوافذ العالم الأرضى.



حمدى سالم

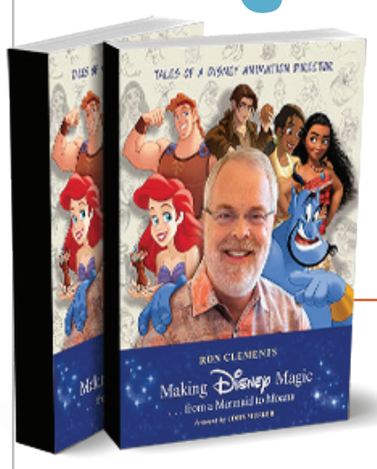
تحتاج نصوصه الكثير من الدراسات المتوافقة مع روح النصوص الشعرية



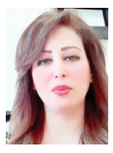
يعتمد أحيانًا على تقنية التناص من خلال استدعاء شخصيات من تراثنا العربى القديم

من «علاء الدين» إلى «موانا»





بمجرد سماعنا نغمات «عالم جديد بالكامل»، الأغنية الرئيسية فى فيلم الرسوم المتحركة الشهير «علاء الدين»، الصادر عام 1992، والحائز على «أوسكار» فى دورتها الـ65، نستحضر فورًا شعور الأمان الذى تمنحه الحكايات، وروعة الخيال الطفولى، والبهجة الخالدة لمغامرات أفلام «ديزنى». وعادة ما تثير هذه الأفلام فينا ذكريات دافئة لأوقات أكثر بساطة قضيناها أمام الشاشة، منغمسين تمامًا فى عوالم مليئة بالقصص بعيدًا عن الواقع، وتجعلنا نستعيد ما كنا عليه حين شاهدناها لأول مرة، لتصبح تلك الأعمال الخالدة بمثابة سجلٍ حي لذاكرتنا الجماعية وخيالنا المشترك، مع ما تتمتع به من سحر فريد يتجاوز حدود الزمن، ويغمرنا بدفء الحنين. وككل عشاق أفلام «ديزنى» للرسوم المتحركة، نشعر أحيانًا بالفضول لمعرفة ما وراء العمل، الذى عادة ما يستغرق 90 دقيقة على الشاشة، بدءًا من مراحل تطوير الفكرة، والرحلات البحثية، إلى عمليات اختيار الأصوات والمقطوعات الموسيقية.



هالة أمين

مذكرات أشهر مخرج فى «ديزنى»: قررت أن أصبح فنانًا للرسوم المتحركة وأنا فى التاسعة

وبالتأكيد هناك كتب ودراسات تحدثت عن تلك الجهود الكبيرة حتى يصل الفيلم إلى المشاهدين، لعل أحدثها كتاب «صناعة سحر ديزنى من حورية البحر إلى موانا: حكايات مخرج فى استديوهات ديزنى للرسوم المتحركة»، الذى صدر الثلاثاء ١٣ أكتوبر الجارى، عن دار نشر «راندوم هاوس»، وتستعرض «حرف» تفاصيله فى السطور التالية.

1 سحر ديزنى

كتاب «صناعة سحر ديزنى من حورية البحر إلى موانا: حكايات مخرج فى استديوهات ديزنى للرسوم المتحركة» من تأليف رون كليمنتس، مخرج ومنتج وكاتب أفلام الرسوم المتحركة المعروف.

ويعد الكتاب بمثابة مذكرات لـ«كليمنتس»، يكشف فيها مسيرته كصانع أفلام مبدع يقف وراء ٤٥ عامًا من سحر أفلام الرسوم المتحركة لـ«ديزنى».

ويستعرض المؤلف كواليس صناعة العديد من أفلامه الناجحة، التى أخرجها بالتعاون مع جون ماسكر لصالح «ديزنى»، مثل «علاء الدين» و«الأميرة والضفدع» و«هرقل» و«حورية البحر» و«موانا».

وخلال صفحات الكتاب، يأخذ «كليمنتس»، البالغ من العمر ٧٣ عامًا، القراء فى رحلة داخل استديوهات والت ديزنى للرسوم المتحركة، بدءًا من أدواره الأولى فى السبعينيات، مثل أفلام «وينى الدبدوب»، وصولًا إلى شراكته الإخراجية التاريخية مع جون ماسكر فى الأعمال الكلاسيكية البارزة مثل «حورية البحر» و«علاء الدين» و«هرقل» و«كوكب الكنز»، و«الأميرة والضفدع»، و«موانا».

ويتناول المؤلف ثنائيته مع «ماسكر»، وكيفية مساهمة أسلوبهما المشترك بالكتابة والإخراج فى إطلاق «نهضة ديزنى» خلال أواخر الثمانينيات والتسعينيات، ودورهما فى الدفاع عن استمرار فن الرسوم المتحركة المرسوم يدويًا.

يقع الكتاب فى ٥٠٠ صفحة، ويضم أكثر من ١٠٠٠ عمل فنى وصورة من الأرشيف بالألوان الكاملة، ويقدم قصصًا من خلف الكواليس، وتفاصيل خفية ومشاهد محذوفة وحقائق ممتعة عن الأفلام التى شارك فيها المؤلف، بمن فى ذلك الأشخاص الذين عملوا مباشرة على الأفلام وكان لهم تأثير فى صناعتها، ورحلات البحث وعمليات اختيار الفنانين والمؤدين الصوتيين وكُتّاب الأغانى، ومراحل كتابة السيناريو وتطوير الشخصيات وبناء العوالم الخيالية.

كما يكشف، أيضًا، عن العملية الإبداعية بدءًا من لوحات القصة والابتكارات التقنية، مرورًا بتسجيل الأصوات والرسوم المتحركة، ثم اللقطات النهائية، والعروض الأولية، وكيفية التعامل مع الملاحظات وإجراء التعديلات بناءً عليها، والجولات الصحفية، والعروض الافتتاحية، وحفلات الاستقبال، ومواسم الجوائز، وتطوير إرث «ديزنى».

ويستعرض «كليمنتس» رحلته، بدءًا من بداياته المتواضعة فى ولاية آيوا، حيث نشأ فى كنف أم عزباء، وصولًا إلى عمله كرسام ومخرج فى استديوهات «ديزنى»، بعدما قرر أن يصبح فنانًا للرسوم المتحركة فى الشركة الشهيرة وهو فى التاسعة من عمره، وذلك بعد مشاهدته نسخة مُعاد عرضها لفيلم «بينوكيو» عام ١٩٤٠، فى دار عرض محلية بمسقط رأسه فى مدينة «سيوكس سيتى».

وفى عام ١٩٧٤، وهو فى الـ٢٠ من عمره، قُبل فى برنامج تطوير المواهب التابع لاستديوهات «والت ديزنى» للرسوم المتحركة، الذى كان قد أُنشئ حديثًا آنذاك، وفيه عمل تحت إشراف نخبة من كبار فنانى الرسوم المتحركة.

لاحقًا، شارك كفنان رسوم متحركة فى أفلام مثل: «المنقذون» عام ١٩٧٧، و«تنين بيت» فى نفس العام، و«الثعلب والكلب» عام ١٩٨١. كما عمل فنانًا للوحات القصص المصورة فى فيلم «المرجل الأسود» عام ١٩٨٥، وشارك فى إخراج فيلم «المحقق الفأر العظيم» عام ١٩٨٦.

بدأ «كليمنتس» بعد ذلك شراكة إبداعية مع زميله المخرج جون ماسكر، وشارك فى تأليف وإخراج أفلام: «حورية البحر» عام ١٩٨٩، و«علاء الدين» عام ١٩٩٢، و«هرقل» عام ١٩٩٧، و«كوكب الكنز» عام ٢٠٠٢، و«الأميرة والضفدع» فى ٢٠٠٩، و«موانا» فى ٢٠١٦.

وعن فكرة الكتاب، قال رون كليمنتس إنه فى الأصل جاء كمشروع كُلف به هو وصديقه «ماسكر» لتوثيق تاريخ قسم الرسوم المتحركة فى «ديزنى»، بدءًا من وفاة والت ديزنى عام ١٩٦٦ وحتى العقد الثانى من القرن الـ٢١.

لكن مع تقاعد «ماسكر» من «ديزنى» عام ٢٠١٨، بعد مسيرة امتدت لـ٤٠ عامًا، تحول المشروع إلى مذكرات شخصية، علمًا بأن «كليمنتس» تقاعد من «ديزنى» عام ٢٠١٦، قبل أن يعود إلى الشركة فى ٢٠٢٥ بصفته مستشارًا.

2 علاء الدين

عن اختيار الصوت لشخصية «جنى المصباح» فى فيلم «علاء الدين» عام ١٩٩٢، كشف «كليمنتس» أن السبب فى اختيار النجم الراحل روبن ويليامز للأداء الصوتى لم يكن لأنه كان ممثلًا مشهورًا ومحبوبًا فى تلك الفترة، بل بفضل بطولته لعمل فنى فى «ديزنى وورلد».

ويوضح «كليمنتس» أن «ويليامز» كان نجمًا سينمائيًا كبيرًا فى ذلك الوقت، لكن هذا لم يكن السبب إطلاقًا وراء اختياره لدور «الجنى» فى فيلم «علاء الدين»، مشيرًا إلى أن السبب الحقيقى هو بطولته لفيلم قصير عُرض فى «ديزنى وورلد» أظهر مهاراته الكوميدية المذهلة فى تقمص الشخصيات، وهى مهارات بدت مثالية للرسوم المتحركة.

الفيلم المقصود هو «عودة إلى أرض الأحلام»، الذى عُرض عام ١٩٨٩ ضمن جولة حول فنون الرسوم المتحركة فى استديوهات «ديزنى» بفلوريدا آنذاك، هو ما أقنع «كليمنتس» و«ماسكر» بأن «ويليامز» هو الاختيار الأمثل لدور «الجنى».

لكن الإشكالية أنهما لم يعرفا ما إذا كان سيبدى اهتمامًا بالمشاركة أم لا فى فيلم رسوم متحركة طويل يتطلب جهدًا مختلفًا ومساحة من الوقت، ففى «علاء الدين»، الذى تدور أحداثه حول شاب فقير يعثر على مصباح سحرى يمنحه ٣ أمنيات، يتحول «الجنى» (بصوت ويليامز) إلى شخصيات متنوعة، بدءًا من «بينوكيو» و«إد سوليفان»، وصولًا إلى «رودنى دانجرفيلد» و«جاك نيكلسون»، فى مزيج من محاكاته العديدة للمشاهير خلال الدور. وحتى فى نهاية الفيلم، يرتدى «الجنى» زيًا يشبه ذلك الذى ظهر به فى «عودة إلى أرض الأحلام» كمحاكاة أيضًا لشخصيته فى الفيلم. وحسب ما أكده «كليمنتس»، كتب هو و«ماسكر» شخصية «الجنى» خصيصًا من أجل روبن ويليامز. وبعد عرض فكرة الفيلم عليه، مدعومةً بتجربة تحريك أُرفقت بمقطع صوتى من أحد ألبوماته الكوميدية، وافق روبن ويليامز على الفور.

وكشف المؤلف عن أنه فى مرحلة ما، ساد شعور بأن المفاوضات مع روبن ويليامز قد تواجه صعوبات، مشيرًا إلى أن مسئولى «ديزنى» طلبوا منه ومن «ماسكر» اقتراح بدائل أخرى لأداء دور «الجنى».

ورغم أنهما قدما قائمة بأسماء بديلة، لم يرد الثنائى التفكير فى أى شخص آخر لأداء هذا الدور سوى «ويليامز»، وقالا لمسئولى «ديزنى»: «يجب أن يكون روبن»، معتبرين أنه «من الصعب تخيل أى شخص آخر بدور الجنى».

3 هرقل

كشف «كليمنتس» عن أن «هاديس» وهو شخصية الشرير فى فيلم «هرقل» الذى عُرض عام ١٩٩٧، كُتبت خصيصًا للنجم جاك نيكلسون ولكنه لم يحصل على الدور.

ويوضح أنه بعد اجتماع إيجابى، لم تتوصل «ديزنى» و«نيكلسون» إلى اتفاق بشأن العقد، وفى النهاية، وقع الاختيار على جيمس وودز، الذى أضفى لمسته الخاصة على شخصية «هاديس» الذى يُعد من أشهر وأبرز الأشرار فى تاريخ أفلام الرسوم المتحركة، من خلال إضافة حوارات ارتجالية. وعلى الرغم من أنه هو و«ماسكر» كتبا شخصية «هاديس» لـ«نيكلسون» فى الأصل، فإنه من الصعب الآن تخيل أى شخص آخر غير جيمس وودز فى دور «هاديس».

وكان من الممكن أن يؤدى نجم آخر هذا الدور لولا خلاف واحد، فعندما كان المخرجان رون كليمنتس وجون ماسكر يضعان الخطوط العريضة لفيلم الرسوم المتحركة الكلاسيكى «هرقل»، رأى «ماسكر» أن جاك نيكلسون سيكون مثاليًا لتجسيد دور الشرير، حتى إنه رسم تصميمًا أوليًا للشخصية يشبه «نيكلسون» فعلًا.

واعتقد «ماسكر» أن صوت «نيكلسون» سيكون ممتازًا لشخصية «هاديس»، إله العالم السفلى المظلم، وبعد ترتيب لقاء، بذل فريق العمل قصارى جهدهم لإقناعه، حيث أعد فنان الرسوم المتحركة أندرياس ديجا- الذى شارك فى ابتكار شخصيات مثل «جعفر» فى «علاء الدين»، و«سكار» فى «الأسد الملك»، و«هرقل» نفسه- عرضًا خاصًا مستوحى من أحد أشهر أعمال «نيكلسون» لجذب اهتمامه. وبالفعل أخذ «كليمنتس» و«ماسكر» جملة حوارية لـ«نيكلسون» من فيلمه الشهير «بضعة رجال أخيار» للمخرج روب راينر، وطلبوا من «أندرياس» تنفيذ اختبار تحريك لشخصية «هاديس» لتتناسب مع تلك الجملة، ونظرًا لاحتواء الحوار على ألفاظ جريئة، كانوا يعلمون أنهم لا يستطيعون عرضه علنًا، لكنهم ظنوا أن «جاك» قد يجد الأمر طريفًا ومسليًا.

وكانت العبارة، حين يثور جاك نيكلسون- فى دور العقيد ناثان جيسوب- فى وجه الملازم كافى الذى يؤدى دوره توم كروز، قائلًا بحدة: «انتبه لنبرة صوتك يا قائد.. أنا رجل منصف، لكن هذا الضغط أو التوتر يجعلنى أفقد صوابى تمامًا»، وبالفعل بدا «نيكلسون» مستمتعًا بالعرض التوضيحى للرسوم المتحركة، كما عرضوا عليه مشهدًا كاملًا يُقدّم شخصية «هاديس» ومساعديه.

ولأنهم كانوا يعلمون أنه من معجبى أول فيلم رسوم متحركة طويل من إنتاج «ديزنى»: «سنو وايت والأقزام السبعة»، فقد أحضروا أيضًا رسومات أصلية بالقلم الرصاص من ذلك الفيلم ليعرضوها عليه وعلى ابنته «لورين»، التى حضرت وهى ترتدى زىّ الشخصية، وقدموا له حقيبتين مليئتين بمنتجات ديزنى، كانت عبارة عن «دمى محشوة»، وبدا أن الأمور تسير على ما يرام، لكنهم واجهوا عقبة.

وكانت تلك العقبة أن ديزنى لم تتوصل مع «نيكلسون» إلى اتفاق بشأن العقد، لم يكن الأمر يتعلق بالأجر والمال فحسب، فقد أراد «جاك» حصة من أرباح المنتجات التجارية المرتبطة بالفيلم، وهو أمر حصل عليه فى فيلم «باتمان» للمخرج تيم بيرتون عام ١٩٨٩ عندما جسد شخصية «الجوكر».

وكشف «كليمنتس» أن نيكلسون طلب أجرًا يتراوح بين ١٠ و١٥ مليون دولار مقابل الدور آنذاك، بالإضافة إلى حصة قدرها ٥٠٪ من أرباح المنتجات التجارية الخاصة بشخصية «هاديس»، وبالنسبة لديزنى، كان هذا شرطًا مرفوضًا تمامًا، ما اضطره هو و«ماسكر» للبحث عن بديل.

وعلى الرغم من أن جيمس وودز انضم لاحقًا إلى العمل وقدم أداءً ممتعًا للغاية للشخصية، محولًا الحوار- الذى كان يتسم ببطء الإيقاع والسخرية على غرار أسلوب جاك نيكلسون إلى مزيج يجمع بين «بائع سيارات مستعملة ووكيل مواهب فى هوليوود»- فإن صناع الفيلم قرروا المضى فى اتجاه مختلف.

بعد ذلك، استعان فريق العمل بجون ليثجو دون إجراء تجربة أداء، لاعتقادهم بأنه يمتلك «تلك النبرة الساخرة والتهكمية» حيث صُممت الشخصية فى الأصل لتناسب جاك نيكلسون، وذلك بعد مشاهدة لقطات تجريبية للرسوم المتحركة مدمجة مع حوار مأخوذ من أحد أفلامه.

وعندما جاء جون ليثجو لتسجيل دوره، أدى المهمة بشكل جيد، لكنه لم يكن جاك نيكلسون، وغادر كليمنتس وماسكر الجلسة وهما يشعران أكثر فأكثر بأنهما ارتكبا خطأً، فلم يكن الخطأ خطأ ليثجو، بل كان خطأهما فى اختيار الممثل غير المناسب لهذا الدور تحديدًا، رغم أن الممثل المناسب كان أمام أعينهما مباشرة.

وبعد أن فشل أداء «ليثجو» فى إقناع مايكل آيزنر، الرئيس التنفيذى لشركة ديزنى آنذاك، خلال عرض خاص، قرروا الاستغناء عنه للبحث عن بديل، وفى وقت لاحق، شارك «ليثجو» فى الأداء الصوتى لشخصية «اللورد فاركواد» فى فيلم «شريك» عام ٢٠٠١، تحت إشراف جيفرى كاتزنبرج، المسئول التنفيذى السابق فى الشركة.

وبعد رفض «نيكلسون»، واستبعاد «ليثجو»، سُعد جيمس وودز بتلقى اتصال من كليمنتس وماسكر بعد فترة طويلة من الانتظار، ووافق على قبول الدور فورًا، وأضفى لمسته الخاصة تمامًا على الشخصية، حيث أدخل جملًا إرتجالية لم تكن فى النص حتى، وهو يعتبر هذا الدور واحدًا من أكثر الأدوار متعة التى قدمها على الإطلاق.



رون كليمنتس

رون كليمنتس يصدر مذكراته عن 45 عامًا فى كواليس الشركة الشهيرة



جون ماسكر



المبهج





نهاية ثمانينيات القرن الماضى.. كانت القاهرة فى حالة قلق دائم.. لا تتوقف البيوت عن «الحكى» ولا الشوارع عن الضجيج ولا العيون عن السهر.
كنا فى الشتاء.. وبيوت الأصدقاء من صناع الموسيقى ورش عمل دائمة.. يخرج مطرب ليدخل عازف.. يخرج شاعر ليدخل موزع أو ملحن.. أو منتج أو صوت جديد يبحث عن فرصة أو عن كلمة تشجيع أو حق «ساعة صفا وفن».
كنا فى إحدى تلك السهرات وفيما صديقى المضيف فى طريقه إلى المطبخ لصنع دور شاى جديد.. وكنا قد بدأنا حوارًا منذ ساعات ولم يتوقف عن «مدحت»، قال وهو يستدير فجأة.. «مدحت ده يغنى الدكتوراه».
لم أفهم وقتها ما يريد أن يمنحه من صفات.. كنت أظن أنه يقول إنه «يستحق الدكتوراه فى الموسيقى مثلًا أو فى قدرته على التجويد».. لكننى بعد سنوات من تلك الليلة فهمت أنه يقصد أن «صالح» يملك القدرة على غناء أى شىء وكل شىء حق «رسائل الماجستير والدكتوراه المعقدة».

محمد العسيرى

مدحت صالح.. ترند الثمانينيات الأصلى

سنوات طويلة تزيد على الأربعين سنة تقريبًا وهذا الصوت حاضر فى سهراتنا.. وبيوتنا الصامتة أيضًا.

كيف لم ننتبه لذلك الحضور الفذ حتى إننا نكاد نعتبره أمرًا عاديًا تعودناه.. مثل الماء والهواء وأغنياته.

لو أردت البحث عن دراسة جادة كتبها أحدهم فى «غناء مدحت صالح».. لن تجد.. ولو أردت حوارًا مطولًا يكشف عن ملامح تجربته.. لن تجد.. هو فى كل «طلاته» التليفزيونية غالبًا يلعب دور «ابن البيت» «صاحب الدار»؛ ولذا فنحن نتجاهله لأننا فى كل الأحوال «ضامنينه» كأحد مفاتيح البهجة فى حياتنا.

البداية تعود إلى سنوات الجامعة.. وربما قبلها بعام أو أكثر.. قرر من يكتبون عن ساحة الموسيقى فى بلادنا أن يكون هناك «جيل» اسمه «جيل الثمانينيات».. وأحيانًا يلقبونه جيل الوسط».

ورغم الفروق العمرية بين أبناء ذلك الجيل.. جعلناهم متساوين فى كل شىء.. حتى فى «الذنوب».

ذلك الجيل ضم الحجار ومحمد الحلو ومنير وعمر فتحى وإيمان البحر درويش وهانى شاكر الذى يسبقهم بسنوات.. وعماد عبدالحليم أيضًا.. وقد سبقهم بالوجود فى سن صغيرة.

ورغم اختلاف الأنماط والأشكال الموسيقية التى يؤديها كل منهم.. اصطلحنا بشكل أو بآخر على أنهم أبناء تجربة واحدة.. مع اختلافات بسيطة أحيانًا تجعل بعضهم أبناء تجربة «الغناء الغربى» والآخر أبناء الشرق. وفى الحالتين «مدحت موجود».

1 جاى من شبرا

لم أكن أعرف وأنا أتأمل أن ألبوم «السهرة تحلى» أن صاحبه من شبرا.. كنت أعرف شكله من حفلات أضواء المدينة.. شاب نحيل. خفيف الدم.. قدم ألحانًا لمحمد سلطان ثم أصبح واحدًا من رسائلنا إلى حبيباتنا. أو بالأحرى صارت أغنياته كذلك.

شبرا ذلك الحى الذى لا هو قرية ولا هو مدينة، والذى يجمع القادمين من الصعيد وقد احتلوا سوق روض الفرج منذ ستينيات القرن يبيعون ويشترون والقادمين من ريف الدلتا للعمل فى المصانع القريبة.

هو أيضًا جزيرة فى وسط نهر النيل كان اسمها فى البداية جزيرة الفيل، ثم أصبحت متنزهًا للوالى محمد على فسكنها أثرياء القوم.. المدينة التى جاء اسمها من «شبرو» المصرية القديمة أصبحت «خلطة لا يمكن تحديد مكوناتها».. ولا طبيعة سكانها.

فى ذلك الحى .. عام ١٩٦٠ تحديدًا ولد محمد صالح وهبة.. لرجل يعمل فى مجال التجارة.. كان أخا لتسعة أبناء رزق بهم الرجل الذى يحب الأزهر.. وصوت «مصطفى إسماعيل ومحمد رفعت والحصرى».

فى الدوران .. دوران شبرا.. لعب محمد صالح الكرة الشراب لكنه اكتشف أنه يحب الغناء أكثر من الكرة.. ولأنه «ملول» لا يحب الثبات فى عمل بعينه.. قرر أن يكون حرًا.. ولأنه خجول على عكس ما يبدو على المسرح قرر ألا يعتمد على والده فى جلب المال.. فراح يتنقل بين محلات شبرا بائعًا للبويات والحدايد مرة.. عاملًا فى مخبز مرة.. وفى مجال التجارة الذى يعمل به إخوته وأهله أيضًا.

عرف «محمد» مبكرًا لغة «السوق» وأجادها فى نفس الوقت الذى اكتشف فيه حلاوة «اللغة» التى يعلمها له «المشايخ».. مشايخ شبرا ومشايخ الأزهر.

فى شوارع شبرا عرفت أقدام صالح بيوت عماد عبدالحليم وطارق فؤاد.. كلاهما كان يسبقه بسنوات موسيقية.. فالأخير عرف الطريق إلى الحفلات مبكرًا بفضل وجود شقيقه محمد على سليمان وتبنى عبدالحليم حافظ له.. وطارق فؤاد عرف الطريق إلى معهد الموسيقى العربية طالبًا فيما كان «محمد صالح» لا يزال طالبًا بالثانوية الأزهرية.

درس مدحت.. «التاريخ والحضارة» مثلما أدرك سر «الحروف» ومشتقاتها.. فأخذ من المشايخ ما وافق هواه.. وكان قد عرف الطريق إلى ماسبيرو بعد أن ذهب به يوسف شوقى إلى «أبلة فضيلة» وحواديت برنامجها الشهير.. نفس البرنامج الذى احتضن بدايات على الحجار.. الذى ذهب بصحبة منير ومحمد الحلو وعمر فتحى إلى ملهى «شاليمار» فى آخر شارع الهرم.

حكى لى «مدحت صالح» فى يوم ما فيما كنت أزوره بالاستديو الخاص به فى أحد شوارع المهندسين أنه كان لا يملك ثمن تذكرة دخول «شاليمار»؛ لذلك كان «يستقر فى سيارة أحد معارفه» بجوار الملهى حتى يصل إليه صوت الموسيقى التى يؤديها ذلك الفريق الذى خطفه مثلما خطفته ألحان الشيخ زكريا أحمد والشيخ سيد مكاوى.

والدة مدحت صالح.. كانت تمتلك صوتًا جميلًا.. تغنى فى بيتها أغانى محمد قنديل وفايزة أحمد أحيانًا، وكثيرًا ما تصحح «لمحمد صالح» الذى أحب غناءها ما يردده من كلمات «مغلوطة» فى أغنياته أحيانًا.

كبر الطفل الذى «امتص» وكأنه «سفنجة» كل ما يسمعه فى راديو المنزل الخشبى.. وأصبح مطربًا «مافيش سطوح بيت فى شبرا وما حولها ما غنش فيه».

الشاب الذى اعتاد النظر من أعلى أسطح المنازل إلى النيل أصبح فجأة موظفًا فى مسرح البالون.

لكنه لا يطيق «الروتين والحضور والانصراف» فكان من الطبيعى ألا يستمر فى الوظيفة سوى ثلاث سنوات ليتركها غير آسف إلى براح الموسيقى التى فتنته وقادته إلى محمد سلطان وسمير الطائر، اللذين قدما له ألبومه الأول.. وقد تضمن ثلاث أغنيات «طربية».. حد يقول لحبيبى.. زى ما قالوا عنيك.. وحاولت أبعد.

كان ألبومه الأول.. ليتبعه بـ«سبعة عشر ألبومًا» آخرها صدر على جزأين بداية من أول يناير ٢٠٢٦.

ولكن عبر «المنصات الإلكترونية» هذه المرة. وما بين «زى ما قالوا عنيك».. و«أنت وبس».. جرت فى النهر مياه كثيرة.. أطاحت بعشرات التجارب والمطربين وأشباه المطربين أيضًا.. لكنها صنعت أحد أهم ملامح تجربة «الثمانينيات» التى ينتمى إليها «صالح».

2 ولا تحلى الدنيا إلا بناسها

«ثقافة الكاسيت فى مصر» عنوان مهم لدراسة مهمة أجراها باحث أمريكى اسمه «أندروسايمون» وصدرت عن دار نشر جامعة ستانفورد.. الدراسة التى تستعرض تاريخ «شريط الكاسيت» وآثاره وعلاقته بسياسة الانفتاح الاقتصادى تكشف عن أن عدد شركات الكاسيت فى مصر تحول من ٢٠ شركة عام ١٩٧٥ إلى ٣٦٥ شركة فى عام ١٩٨٧م.

ذلك العام تحديدًا كان بداية انفجار مدحت صالح بألبومه البديع «كوكب تانى» وفى ذلك الوقت حسب الدراسة ذاتها «مكنت تقنية الكاسيت عددًا غير مسبوق من الناس من خلق الثقافة ونشر المعلومات».. وتمكن المواطنون من أن تكون لهم اختياراتهم الخاصة كان مدحت صالح أحد اختياراتنا المهمة.

قبل ذلك التاريخ وفيما كان مدحت صالح يغنى على أحد مسارح تركيا، ما كتبه طبيب شاب اسمه مدحت الجمال معلنًا سخطه ورغبته فى أن يعيش فى عالم آخر.. كان عدد من جنود الأمن المركزى يعلنون تمردهم بسبب شائعة سرت بينهم تفيد بأن سنوات تجنيدهم الإجبارى أصبحت خمس سنوات كاملة بدلًا من ثلاث سنوات هى مد خدمتهم المعروفة.

انتهت الشائعة بإعلان حظر التجوال ونزول الجيش للسيطرة على الشوارع، وأهمها شارع الهرم الذى احترق بعض محلاته وملاهيه وإقالة وزير الداخلية وقتها اللواء أحمد رشدى.

عاد الهدوء مجددًا للشارع الأشهر فى عالم الطرب.. وعاد مدحت صالح من رحلته بجائزة شهيرة.. وأصدر ألبومه الأهم «كوكب تانى» حاملًا أبرز ملامح تجربة مدحت صالح التى بدأت من قبلها مع جيل جديد من نجوم التلحين والكتابة أبرزهم سامى الحفناوى، الذى قدم فى نفس العام أغنيته الصدمة «لولاكى» مع على حميدة.

كوكب تانى.. لم يكن مجرد إعلان «تمرد» جيل على الغناء القديم بشكله «الحليمى» الذى استقر لسنوات طالت. بل كان رسالة جيل جديد ورؤيته لعناوين كثيرة.. الحب.. الوطن.. الحياة.

ضم الألبوم ثمانى أغنيات.. جمعت بين البساطة والعمق.. الشرق والغرب.. التوزيع الموسيقى بشكله الجديد بعد تجربة على إسماعيل وميشيل المصرى ومنير الوسيمى.. عماد الشارونى بطل تلك التجربة مع نجوم الكتابة مدحت الجمال، وائل هلال، عماد حسن، عوض بدوى ونجوم التلحين سامى الحفناوى، فاروق الشرنوبى ومحمد ضياء الدين وحسن أبوالسعود وعلى رضا.

ربما كانت المرة الأولى التى نستمع فيها إلى كلمات من عينة «خاصمت الشوارع».. أو «رسمت قلبى بألف جناح».. أو «بحلم على قدى بشراع يعدينا».

موضوعات الألبوم جميعها لم تتجاوز العلاقة الأزلية بين رجل وأنثى.. لكن لغة الخطاب كانت جديدة تمامًا.. وكان من الطبيعى أن تكون الموسيقى كذلك.. هى نفس المقامات التى نهل منها الملحنون من أجيال سابقة الحجاز والصبا والبياتى والعجم والنهاوند لكن صياغتها أيضًا كانت جديدة تمامًا. ومبهجة أيضًا وكأنها ذلك البرواز الحريرى الذى احتضن «صوتًا لامعًا مبهجًا وشجيًا فى آن واحد».

جاء فاروق الشرنوبى من الإسكندرية وبحرها على جناح مدحت صالح ومنه إلى الحجار وعشرات النجوم وكذلك جاء شقيقه صلاح الشرنوبى؛ لتكون أغنيته الأولى «تحت السماء والقمر عايشين عباد الله».

ثم انضم أبناء شبرا وائل هلال ورضا أمين إلى شعراء الإسكندرية عوض بدوى وعماد حسن ومعهمها ابن مصر القديمة جمال بخيت ثم رياض الهمشرى وإبراهيم عبدالفتاح لتتوالى فتوحات ذلك الصوت الذى لم يعد هامسًا.

بفرد ضلوعى لحد جرحك يا صديق
وبقيد شموعى عشان أصاحبك
على الطريق
وبمد شوقى مركبة.. واحلم بضله قريبة
يجمعنا من تانى الغنا عن طير برىء..

3 فى رحاب إمام الشعراء والمنشدين

لم يرتبط «مدحت» بجيل واحد.. أو شاعر واحد.. أو ملحن أو موزع واحد.. ولا حتى شركة إنتاج واحدة. رغبته المستمرة فى «التنقل» والاحتفاظ بحريته.. لم تكن سببًا فقط فى تعدد زيجاته كما يحلو لبعض الفارغين أن يكتبوا.. بل هى سمة أساسية فى تجربته الغنائية.

عرف الطريق إلى الأسطى الكبير إمام المنشدين والشعراء الأب فؤاد حداد فى مسلسله الأول «أيوب البحر» من خلال الموسيقار مختار السيد، والموزع الحقيقى لنشيد مصر القوى «بلادى بلادى».. المسلسل أخرجه أحد رواد فن الدراما الكبار.. إسماعيل عبدالحافظ وتضمن مجموعة كبيرة من الأغنيات التى تحتاج إلى «حس درامى» يمتلكه صالح بالتأكيد. المسلسل أنتج فى عام ١٩٨٢ فى ٢٧ حلقة ليستمع أهل التليفزيون إلى «شجن مختلف» لم تسمح به «أشرطة الكاسيت» أو حفلات «أضواء المدينة».

«يا أيوب البحر
مالك يا أيوب
راح تنحت ف الصخر
ولا ناوى تتوب
يا حالف ما تغمض لا القلب ولا العين
يا أيوب والسيد يا عواض وحسين
شدو حبال المركب م الفجر للمغرب
شمس بتغرق.. شمس تشق
قلبى بيعرق.. قلبى يدق
عمره ما يبقى اتنين
قولى قلبك فين





تجربة مدحت صالح «الأنقى» والأكثر تأصيلًا لترند الثمانينيات

قلبى طاير.. شايل طيرى
قلبى بيعرق تحت صديرى
من غزل المحبوب.. من غزلك يا زين.!

الكبير فؤاد حداد بمفرداته وعالمه البديع الواسع كان بوابة الدخول.. وتلاه كبار كثيرون.. سواء من ذلك الجيل المتمرد أو من جيل الكبار أحمد فؤاد نجم، عمار الشريعى، عبدالرحيم منصور، سيد حجاب، عبدالرحمن الأبنودى، ياسر عبدالرحمن، محمود طلعت، وأيمن بهجت قمر.

بوابة الدراما.. لم تكتف بصوت مدحت صالح الشجى المبهج.. لكنها وجدت فيه «الممثل أيضًا».. الممثل القادم من عالم المسرح.. من سطوح المنازل فى شبرا.. ومن الأوبرا. تعتق كثيرًا.. وإن لم يقتنع هو شخصيًا بأنه ممثل.

السينما البوابة الأكثر توثيقًا لم تتركه أيضًا ندهته.. فكانت الأغنيات التى تجاوزت حدود الثمانينيات إلى أنباء الألفية الجديدة.. فكانت «النور مكانه فى القلوب» زى ما هى حبها.. بحبك موت، حبيبى يا عاشق، ليه خايفة منى.. أنا مش بعيد وغيرها.

ومثلما منح المسرح والتليفزيون ابن شبرا براحًا كان فى حاجة إليه.. إلا أنه أخذ منه أيضًا.. بل وعطله فى بعض الأحيان.. فإذا كان تراث المسرح يحفظ له «المهر.. حزمنى يا.. قشطة وعسل» فإنه فى الوقت ذاته كان سببًا فى ابتعاده عن عالم الكاسيت وتراجع مبيعاته وحيرته ما بين شخصيات مختلفة ابتعدت به فى بعض الأحيان عن عوالم تجربته ومفرداتها.. بل وكانت سببًا فى أن يتوقف البعض عند تجربة «تندهينى» ويعتبرونها آخر أيام «الثمانينيات».

يملك صالح وعيًا اكتسبه من «عالم السوق» يجعله يجيد إجراء المراجعات من حين لآخر.. فالرجل الذى لم يتورط فى عالم السياسة يومًا.. سوى باتهام مشبوه عند إقامته بعض الحفلات لعرب ٤٨ فى فلسطين يعرف كيف «يسايس» تلك السوق وما أصابه من متغيرات.

أدرك صالح.. أن شكل الموسيقى يذهب باتجاه «المقسوم» فكانت تجربته «وعدى» باستلهام واضح لموسيقى شمال إفريقيا.. أدرك أن هناك جيلًا جديدًا. لم يعد جديدًا الآن.. فكان أن جرب التعاون مع وليد سعد فى عشرات الأغنيات «الأسمرانى.. ولا تهونى.. واقفة جنبى» وغيرها.. ومع محمد رحيم أيضًا وخالد عز، الذى قدم له تجربة ملهمة فى مسلسل «أبوالعروسة» وتامر على وعزيز الشافعى.

4 صالح.. فى زمن المهرجانات

يملك محمد صالح وهبة الذى أعرفه قدرة عجيبة على التسامح والتصالح مع الذات.. لا يمكنك أن تضبطه ناقمًا أو حاقدًا.. ربما يغضب قليلًا لكنه سرعان ما يعود لاستكمال ما كان يفكر فيه وهو فى الغالب حفل جديد أو لحن جديد.

هذه القدرة جعلته يتعامل مع كل أشكال الغناء باعتبارها روافد لنهر كبير.. هو مطرب شعبى وقت أن يشاء.. فأساتذته الذين يعشقهم فى مقدمتهم الموسيقار محمود الشريف «أبوالشعبى».. ومن أغنياته المفضلة أغنية عزت عوض الله مطرب الإسكندرية المظلوم الذى اشتهر بصوت «عدوية» يا زايد فى الحلاوة.. ولهذا لم يستنكر مدحت وجود أشكال غنائية مختلفة عما يقدمه سواء تلك الآتية من عالم الأندر جراوند أو من عالم المهرجانات، بل إنه شارك كثيرًا بالغناء مع عدد من أبناء الفرق المستقلة التى ظهرت فيما بعد يناير ٢٠١١.

هذه المرونة.. وتلك الخبرة.. هى التى مكنت صالح من إقامة حفل شهرى تقريبًا فى دار الأوبرا يستعيد من خلاله أغنيات أجيال «الأساتذة» قنديل ورشدى وكارم محمود ومحرم فؤاد وفريد الأطرش.. حليم وأم كلثوم وعبدالوهاب ورغم اختلاف كل تلك المدارس فهو فى كل حالاته يقدمها بطريقته.. من يشاهده فى تلك الحفلات يدرك أنه فى حالة «سلطنة» مستمرة وكأنه يستعيد أيامه الأولى فى «جزيرة بدران».

5 المتمرد فى براح التيك توك

إلى وقت قريب لم يكن مدحت صالح من محبى «واتس آب».. وكان يستعجل الأغنيات الجديدة من رفاق تجربته من خلال «البريد الإلكترونى».. لكن شغفه بعالم الاستديوهات.. وولعه بالجيل الجديد ومفرداته واقترابه من عالم ابنيه «هنا.. وأدهم» جعلته يحاول اختراق ذلك العالم ومسايرة متطلباته وذوقه.. وهذا الأمر ليس غريبًا عليه فقد كان أول من قدم «الفيديو كليب» بأغنية «المليونيرات» من إخراج جمال عبدالحميد.. وكان من أوائل الذين استخدموا مفردات السينما فى تصوير كليباتهم أيضًا.. ولأنه كثيرًا ما ينتج أعماله بنفسه فهو يتابع كل تفاصيلها وكان من الطبيعى أن يعرف الطريق إلى هذا العالم.

وقد قدم مؤخرًا دويتو «ناقصك إيه» مع ابنه أدهم صالح.. والأهم أنه يتعاون فى تجربته الجديدة التى تصدر خلال أيام فيما يحتفل بعيد ميلاده السادس والستين مع مجموعة من أحدث المنتمين إلى عالم الموسيقى والغناء، سواء فى عالم الكتابة أو التلحين.. ومنهم.. محمد غنيم، معاذ زين، أحمد يوسف، محمد الحلفاوى، نادر زكريا، أحمد سليم وعبدالستار محمد وأحمد يوسف.

أربعون عامًا مضت.. كيف يمكننى أن ألخصها فى تلك السطور.. بالطبع لا يمكن.. لكننى أستعيد بعض شوارعها معتذرًا «حقك على عينى».. وربما يحتاج أبناء الجيل الجديد من النقاد إلى وقت إضافى لاستعادة تفاصيل وملامح تلك التجربة التى أعتبرها «الأنقى» والأكثر تأصيلًا لترند الثمانينيات إذا كنا نحِنُّ إليه فعلًا:

«تندهينى الشمس تطلع
وطيور م الغربة ترجع
والخطاوى لبكرة توسع
والحياة تخضن سنينى».



رسالة الله للإنسان

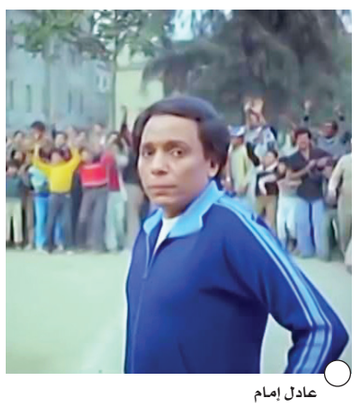
تعمد المخرج محمد خان فى كثير من أعماله الاحتفاء بالمهمشين، والمترددين، والضعفاء؛ أولئك الذين رغم هشاشتهم يستطيعون الاستمرار فى مواجهة ثقل المواقف وقسوتها. لم يبحث خان عن الأبطال الذين لا يسقطون، أو الشخصيات التى تدخل الحياة وهى تمتلك كل الإجابات. بل كان دائمًا قريبًا من الإنسان العادى؛ ذلك الإنسان الذى يحمل خوفه، وتردده، وضعفه، وأحلامه الصغيرة، ويحاول رغم كل شىء أن يكمل الطريق.

لذلك جاءت شخصياته قريبة من الناس الحقيقيين، بأخطائهم وضعفهم وترددهم، بعيدًا عن صورة البطل المثالى الذى لا يخاف ولا يتعثر. ولهذا جاءت شخصياته مختلفة عن الصورة التقليدية للبطل السينمائى؛ فهو لا يقدم لنا إنسانًا خارقًا ينتصر دائمًا، لكنه يقدم إنسانًا يشبهنا، يخطئ ويتعب ويحاول، وربما يهرب أحيانًا من مواجهة نفسه، لكنه يظل يبحث عن معنى لحياته.



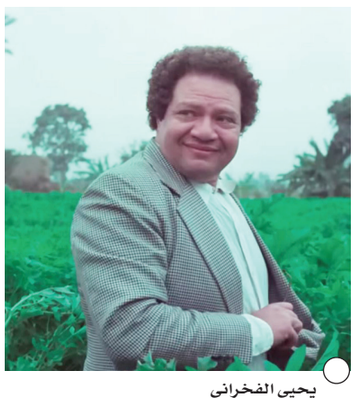
جرجس صفوت

قراءة روحية فى أعمال محمد خان



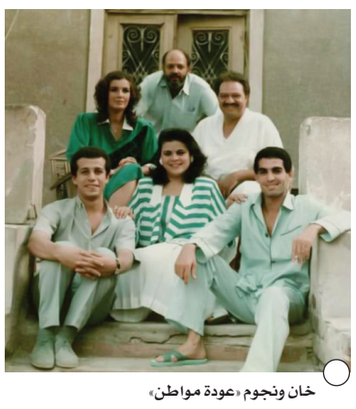
عادل إمام

الله يرى الإنسان الذى يحاول أن يقوم بعد سقوطه



يحيى الفخرانى

الله يرى ضعف الإنسان ويقبله ويسنده ثم يعمل فيه ويقوده إلى التغيير



خان ونجوم «عودة مواطن»

وهنا نجد نقطة التقاء عميقة بين عالم محمد خان ورسالة الله للإنسان فى الكتاب المقدس؛ فالكتاب المقدس لم يقدم الإنسان باعتباره كائنًا كاملًا لا يعرف السقوط، بل كشف ضعفه بكل صراحة، لكنه فى الوقت نفسه أعلن أن الله لا يرى الإنسان فقط من خلال لحظة ضعفه، ولا يختصره فى خطئه أو فشله، بل يرى داخله إمكانية التغيير والعودة.

ومن هنا يمكن قراءة بعض شخصيات محمد خان قراءة روحية أو قراءة لاهوتية، أى نظرة من زاوية محبة الله للبشر الضعفاء، ويده الممدودة لهم دائمًا، وحبه لهم رغم ضعفهم؛ فهم أبطال فى عينه حتى وإن كانوا هم أنفسهم لا يرون ذلك؛ ليس لأن أعماله كانت دينية بالمعنى المباشر، ولكن لأن أسئلته عن الإنسان اقتربت كثيرًا من الأسئلة التى يطرحها الإنسان عن علاقته بالله، والتى أجابها الله ببراعة عبر مواقفه الممتلئة حنوًا وحبًا فى كل صفحة من صفحات الكتاب المقدس.

1 «خرج ولم يعد».. الله الذى يرى المتعبين ويريحهم

فى فيلم «خرج ولم يعد» نجد عطية، ذلك الإنسان البسيط الذى يعيش حياة المدينة بكل ضغوطها وإرهاقها، فيخرج منها فى رحلة تبدو فى البداية مجرد رحلة لإنهاء أمر متعلق بميراث والده، لكنه يكتشف مع الوقت أن الرحلة لم تكن إلى مكان جديد فقط، بل كانت رحلة لاكتشاف ذاته.

فالمدينة التى عاش فيها لم تمنحه الراحة التى كان يبحث عنها، والضغوط التى أحاطت به جعلته يشعر وكأنه فقد شيئًا من نفسه، ولعلنا نقرأ جزءًا من السيناريو لم يُكتب، أو لعله كُتب بضمير الغائب؛ فعطية هذا حتمًا له أصل فى القرية الجميلة البسيطة المريحة، إلا أنه تركها مفضلًا ضخب المدينة، ظنًا منه أنه سيجد فيها ضالته، والدليل على ذلك هو الإيراد الذى كان يحصل عليه سنويًا من أرضه المؤجرة فى القرية، لكنه بكل أسف رجع إلى القرية مجددًا بخفى حنين.

لكن جمال شخصية عطية أن محمد خان لا ينظر إليه باعتباره إنسانًا تجب إدانته، بل يقترب منه ويحاول أن يفهمه.

وهنا نستطيع أن نرى صدى لقصة الابن الضال فى الإنجيل.

فالابن الضال لم تكن مشكلته فقط أنه ترك بيت أبيه، ولكن أنه ظن أن الحياة الحقيقية موجودة بعيدًا عن المكان الذى ينتمى إليه. خرج يبحث عن الحرية، لكنه اكتشف بعد ذلك أنه فقد نفسه.

ويقول الإنجيل عنه:

«فَرَجَعَ إِلَى نَفْسِهِ».

وهذه الجملة تكشف عمق القصة؛ فالعودة الحقيقية لم تكن مجرد رجوع إلى المكان، لكنها كانت رجوعًا إلى الإنسان الذى ضاع بداخله.

وهكذا يمكن أن نرى رحلة عطية؛ فهو لم يكن يبحث فقط عن مكان أكثر هدوءًا، لكنه كان يبحث عن نفسه التى أرهقتها الحياة.

كما يمكن أن نلقى ضوءًا آخر على قصة من أروع قصص الكتاب المقدس، وهى قصة إيليا.

إيليا كان نبيًا قويًا، لكنه وصل إلى لحظة تعب وانكسار، فهرب إلى البرية وقال:

«قَدْ كَفَى الآنَ يَا رَبُّ، خُذْ نَفْسِى».

المثير هنا أن الله لم يقابله بالتوبيخ، ولم يقل له: كيف تهرب وأنت نبى؟

بل اقترب منه، وأطعمه، وترك له وقتًا، ثم أعاده إلى رسالته.

الله يقبل الإنسان المتعب، ويقترب منه ويعيد إليه نفسه.

فهو الذى قال: تَعَالَوْا إِلَىَّ يَا جَمِيعَ الْمُتْعَبِينَ وَالثَّقِيلِى الأَحْمَالِ، وَأَنَا أُرِيحُكُمْ.

2 «الحريف».. حينما يكون التخلى أمرًا مهمًا للنجاة

فى هبوب الرياح والعواصف لا يسع البحارة والنواتية إلا أن يقوموا بالتخلى عن أمور قد يرون أنها فعلًا مهمة فى تقديرهم، إلا أن ذلك يؤدى إلى تخفيف الحمل والنجاة بالقارب والحياة؛ فهى الأهم.

هكذا نرى فارس الذى تخلى عن كرة القدم لينجو بحياته، وزكا الذى تخلى عن أمواله ليربح نفسه.. وهنا تكتمل رسالة الله: اترك ما أنت متمسك به، وقد يكون سببًا لدمارك.. وقد تظن أن هذا هو مستقبلك، إلا أن نظرتك للأسف خاطئة.

بالنظر إلى فيلم «الحريف» نجد فارس، الرجل الذى ترتبط حياته بكرة القدم؛ ليست باعتبارها مجرد لعبة، ولكن باعتبارها المكان الذى يشعر فيه بقيمته ووجوده.

كرة القدم بالنسبة له ليست فقط موهبة، لكنها جزء من هويته.

وهنا يظهر السؤال الذى يحمله الفيلم:

من أنا عندما أفقد الشىء الذى كنت أظن أنه يجعلنى مهمًا؟

وهذا السؤال يقترب من رحلة زكا فى الكتاب المقدس.

فزكا العشار رمز للإنسان الذى كان يعانى من عدم قبول الآخرين، إلا أن الله شخصيًا أعلن أنه مقبول فى عينه ومحبوب جدًا لديه.

فعلى الرغم من أن زكا كان رجلًا ناجحًا ماديًا، لكنه كان مرفوضًا اجتماعيًا، كان لديه المال، لكنه لم يكن لديه القبول، وفارس أيضًا لديه مساحة يشعر فيها بقيمته من خلال كرة القدم، لكنه يعيش صراعًا مع مكانته فى الحياة.

إلا أن الجميل هنا أن المسيح لم يطلب من زكا أى شىء، بل ذهب إليه كما هو.

وفعل زكا الأمر الواجب علينا جميعًا العمل به؛ تخلى عن أمواله التى محبتها هى أصل كل الشرور، كما تخلى فارس عن كل ما كان متمسكًا به، وتدمر بسبب تمسكه به بكل أسف.

لعل دعوة الله لك الآن: اترك ما أنت متمسك به، وقد يكون سببًا فى دمارك.

3 «عودة مواطن».. الإنسان أهم من الأموال

شاكر يعود من الغربة وهو يحمل تصورًا بأن ما جمعه فى الخارج يمكن أن يعيد له ما فقده، لكنه يواجه حقيقة مُرّة: أن المال لا يحقق كل شىء، وأن هناك أمورًا لا تُشترى بالمال، وأن غيابه عن منزله وعن الوجود فى حياة ذويه للأسف تسبب فى تدميرهم، وأن وجوده كان أهم من أمواله.

وهنا أقوى رابط هو سفر الجامعة وشخصية سليمان.

سليمان امتلك الحكمة والغنى والمكانة، لكنه وصل إلى سؤال عميق:

هل يستطيع الإنسان أن يجد الشبع الحقيقى فى الغنى أو المال أو الجاه؟

وهنا يصبح شاكر نموذجًا لإنسان يكتشف أهمية أن يستخدمه الله فى حياة الآخرين، وليس أن يستخدم هو الأشياء أو الأموال لإسعاد الآخرين.

مثل الأب الذى يرهق نفسه فى العمل ولا يعرف أى شىء عن أسرته، ليفاجأ بأن أبناءه قد تدمروا نتيجة غيابه، ولم تنفعهم أمواله التى عاد بها من العمل؛ فالأسرة تحتاج الأب أكثر من الأموال

4 الله لا يختصر الإنسان فى ضعفه

ربما كان محمد خان يحتفى بالشخصيات الضعيفة لأنه كان يرى خلف هذا الضعف إنسانًا له حكاية، إنسانًا له ماضٍ وألم وأحلام ومحاولات.

وهنا يلتقى عالمه السينمائى مع رؤية الكتاب المقدس للإنسان. فالكتاب المقدس لا يخفى ضعف الشخصيات التى يقدمها:

موسى شعر أنه غير قادر على الكلام.

إرميا قال إنه مجرد ولد.

إيليا النبى هرب فى لحظة خوف.

بطرس الرسول أنكر المسيح فى لحظة ضعف.

لكن الله لم يختصر هؤلاء فى لحظة سقوطهم.

لم يرَ موسى من خلال خوفه فقط.

ولم يرَ إيليا من خلال هروبه فقط

ولم يرى إرميا إنه صغير فقط.

ولم يرَ بطرس من خلال إنكاره فقط.

بل رأى الإنسان كله، ورأى ما يمكن أن تصنعه النعمة داخله.

وهنا تكمن الرسالة العميقة:

الله لا يرى الإنسان كما يرى الإنسان نفسه.

فنحن أحيانًا ننظر إلى أنفسنا من خلال أخطائنا فقط، أو فشلنا، أو اللحظات التى لم نستطع فيها أن نكون كما نريد.

لكن الله يرى المحاولة.

يرى الإنسان الذى يحاول أن يقوم بعد سقوطه.

ويرى الذى يكمل رغم خوفه.

ويرى الذى لا يملك أحيانًا إلا خطوة صغيرة، لكنه يتشجع ويقوم بها.

5 «قوتى فى الضعف تكمل»

وهنا نقترب من واحدة من أعمق العبارات التى قالها الرسول بولس: «لِأَنَّ قُوَّتِى فِى الضَّعْفِ تُكْمَلُ».

فالإيمان لا يقوم على فكرة أن الإنسان يجب أن يكون قويًا طوال الوقت، وإنما يكشف لنا إلهًا يقترب من الإنسان فى ضعفه، ويسنده عندما يعجز، ويعضده عندما يشعر أنه لم يعد قادرًا على الاستمرار. ولذلك قال المسيح: «تَعَالَوْا إِلَىَّ يَا جَمِيعَ الْمُتْعَبِينَ وَالثَّقِيلِى الأَحْمَالِ، وَأَنَا أُرِيحُكُمْ».

فالمسيح لا ينتظر الإنسان بعد أن ينتهى من ضعفه حتى يقترب منه، بل يدعوه وهو متعب، وهو مثقل، وهو فى قلب المعركة.

6 محاولاتنا ليست خفية عن الله



وهنا ربما يصبح المعنى أكثر قربًا إلينا.

فأحيانًا لا نكون بحاجة إلى أن يخبرنا أحد بأننا ضعفاء؛ نحن نعرف ذلك جيدًا. نعرف المرات التى ترددنا فيها، والقرارات التى عجزنا عن اتخاذها، والمواقف التى هربنا منها، والأيام التى لم نكن فيها قادرين حتى على فهم ما يحدث لنا.

لكن المشكلة أننا أحيانًا نتصور أن الله ينظر إلينا بالطريقة نفسها التى ننظر بها نحن إلى أنفسنا.

ولذلك نرى أن الكتاب المقدس يقدم لنا صورة مختلفة.

الله يرى محاولاتنا.

يرى الإنسان الذى يحاول أن يقوم بعد سقوطه، والذى يحاول أن يبدأ من جديد، والذى يكمل رغم خوفه، والذى لا يملك أحيانًا إلا خطوة صغيرة، لكنه يأخذها.

ولذلك لا يصبح السؤال فقط: لماذا أنا ضعيف؟ وإنما: هل الله يرانى وأنا فى ضعفى؟

والإجابة الكتابية واضحة: نعم، ويحبنى جدًا.

«تَكْفِيكَ نِعْمَتِى»

ربما كان محمد خان يحتفى بالإنسان المهمش لأنه كان يرى خلف ضعفه إنسانًا يستحق أن تُروى حكايته، لكن الكتاب المقدس يأخذنا إلى ما هو أعمق؛ إلى الله الذى لا يرى الإنسان من الخارج فقط، إنما يعرف أعماقه، ويرى تعبه ومحاولاته، ويظل حاضرًا معه حتى فى أكثر لحظاته هشاشة.

وهنا تصبح جملة «يقبله على ضعفه» ذات معنى مختلف. فالله يرى ضعف الإنسان، ويقبله، ويسنده، ثم يعمل فيه ويقوده إلى التغيير.

وفى النهاية، ربما كانت شخصيات خان تشبهنا نسبيًا؛ بشرًا يخافون ويترددون ويتعبون، لكنهم يحاولون أن يكملوا.

والأجمل فى الإيمان المسيحى أن نعرف أن هذه المحاولات ليست خفية عن الله، وأننا لسنا مهمشين فى حكايته.. إحنا متشافين.

والله يرى ما لا يراه الآخرون، ويعرف ثقل ما نحمله، ولذلك يقول للإنسان وسط ضعفه: «تَكْفِيكَ نِعْمَتِى».

نحن أحيانًا ننظر إلى أنفسنا من خلال أخطائنا فقط



ريشة «نوبل»

فى كل عام تتجه أنظار العالم إلى الفائزين بجائزة «نوبل»، احتفاءً بإنجازاتهم التى تركت أثرًا فى العلم والأدب والإنسانية. وبينما ينشغل الجميع بالتعرف إلى أسماء الفائزين واكتشاف ما قدموه للعالم، هناك من يعمل خلف الكواليس ليمنح هذه الوجوه حضورًا بصريًا مميزًا يجعلنا نتعرف إليهم بطريقة مختلفة، وربما نرى «البورتريهات» المرسومة الخاصة بهم قبل أن نشاهد صورهم الفوتوغرافية.

إنه الفنان والمصمم الجرافيكى السويدى نيكلاس إلمهيد، صاحب «البورتريهات» الشهيرة التى ارتبطت بإعلانات الفائزين بجائزة «نوبل»، وانتشرت على نطاق واسع عبر الإنترنت ووسائل الإعلام، خلال الأيام الماضية، خاصةً مع تميزها بأسلوب فنى يجمع بين الأسود والأبيض والذهبى، وحوّل به وجوه الفائزين إلى أعمال فنية تحمل طابعًا خاصًا، يجمع بين الاحتفاء بإنجازاتهم وإبراز ملامحهم الإنسانية.

لكن كيف بدأت هذه الرحلة؟ وما الذى يبحث عنه الفنان فى وجوه العلماء والأدباء؟ وكيف تطور أسلوبه على مدار السنوات؟.. هذا ما نحاول التعرف عليه من خلال هذا الحوار الحصرى لـ«حرف» مع نيكلاس إلمهيد.

سماح ممدوح حسن

صاحب بورتريهات الفائزين بالجائزة: التنفيذ يدوى.. ولا أستخدم الذكاء الاصطناعى أبدًا

■ كيف بدأت رحلتك فى رسم «بورتريهات» الفائزين بجائزة «نوبل»؟

– بدأت الرحلة فى عام ٢٠١٢، حينها كنت أعمل فنانًا مستقلًا ومصمم جرافيك. تقدمت لشغل وظيفة مدير فنى لدى جائزة «نوبل»، فى وكالة داخلية تُسمى «نوبل ميديا/ Nobel Media»، وتُعرف حاليًا باسم «نوبل برايز أوتريتش/ Nobel Prize Outreach»، وهى مملوكة لمؤسسة «نوبل».

عندما تقدمت للوظيفة، وخلال مقابلة العمل، أخبرونى بأنهم يواجهون مشكلة كبيرة كل عام فى توفير الصور و«البورتريهات» الخاصة بالفائزين بالجائزة، إذ كان من الصعب العثور على صور جيدة يمكن استخدامها بسبب قوانين حقوق الملكية الفكرية، فضلًا عن قلة الصور المتاحة، خصوصًا للعلماء الفائزين بالجائزة.

عندها خطرت لى الفكرة، فقلت لهم: «ربما يمكننى رسم بورتريهات لهم»، وبالفعل أعجبوا بالفكرة كثيرًا، ورأوا أنها طريقة مختلفة ومبتكرة جدًا لتقديم الفائزين. حينها حصلت على الوظيفة، وإن لم يكن ذلك بسبب هذه الفكرة وحدها، لأصبح مسئولًا عن جميع الصور الخاصة بجائزة «نوبل» خلال إعلانات الفائزين.

وفى عام ٢٠١٢ تمكنت من العثور على صور لمعظم الفائزين يمكننا استخدامها، لكننى لم أستطع العثور على صور مناسبة لعدد قليل منهم، فرسمت «بورتريهات» لهؤلاء الفائزين.

■ إلى أى مدى يؤثر إنجاز الفائز بالجائزة فى الطريقة التى تتخيل بها «البورتريه» ورسمه؟

– إنجاز الفائز لا يؤثر كثيرًا فى عملية الرسم، ما أركز عليه أكثر هو ملامح الوجه وتعبيراته، والطريقة التى يبدو بها الشخص. وكما ترين فإن جميع «البورتريهات» مرسومة وفق المفهوم الفنى الكلاسيكى نفسه. لذلك، فإن اهتمامى ينصب بصورة أكبر على ملامح الوجه وتعبيراته، وليس على طبيعة الإنجاز الذى فاز الشخص بسببه بالجائزة.

■ كيف تتم عملية الرسم.. هل تشاهد بعض الصور الفوتوغرافية، أم يكون الأشخاص أمامك وتحاول رسمهم؟

– الفائزون لا يعرفون مسبقًا أنهم سيفوزون بالجائزة، لذلك أعتمد بالتأكيد على الصور الفوتوغرافية، وأحيانًا على مقاطع الفيديو الموجودة على الإنترنت، لكننى أعتمد فى الغالب على الصور، وفقًا لما أستطيع العثور عليه.

لكن فى بعض الأحيان يكون العثور على صور لبعض الفائزين بجوائز العلوم بشكل خاص عملية صعبة، عادة لا تتوافر لهم صور مناسبة على «الإنترنت»، ويكون العثور على صور لبعضهم أمرًا بالغ الصعوبة.

لكن بالتأكيد، خاصةً فى العصر الحالى، تغير الوضع، فمع انتشار وسائل التواصل الاجتماعى، وامتلاك الجميع هواتف ذكية والتقاطهم الصور فى كل مكان، أصبحت الأمور مختلفة.

عندما بدأت فى عام ٢٠١٢، كان العثور على صورة مناسبة معقدًا للغاية. أما اليوم، فقد أصبح الأمر أسهل قليلًا، وإن كان العثور على صور لبعض الفائزين لا يزال صعبًا حتى الآن. ووجود عدد كبير من الصور المتاحة للفائزين يسهل مهمة الرسم بالتأكيد.

■ هل تعرف الأديب المصرى نجيب محفوظ الحائز على جائزة «نوبل» فى الأدب؟

– بالتأكيد أعرف نجيب محفوظ جيدًا، فقد عملت كثيرًا على «بورتريهات» الفائزين بالجائزة. أعتقد أنه فاز بها فى الثمانينيات. وهو شخص يتمتع بوجه رائع ومعبّر للغاية، وسيكون مناسبًا جدًا للرسم.

■ ما أكبر تحدٍ تواجهه عندما ترسم «بورتريهات» الفائزين بجائزة «نوبل»؟ وكم يستغرق كل «بورتريه» من الوقت لإنجازه؟

– أعتقد أن التحدى الأكبر هو تقديم «البورتريه» بطريقة جميلة، مع النجاح فى إظهار الشبه الحقيقى بين الرسم والشخص الذى أرسمه. وأحرص دائمًا على تحقيق ذلك بأفضل طريقة وتوازن ممكن.

الفكرة الأساسية وراء هذا الأسلوب الفنى هى أن يمنح «البورتريه» إحساسًا يشبه الأخبار العاجلة، ويعكس الاحتفاء بالجائزة، فى نفس الوقت. فهؤلاء أشخاص قدموا أشياء عظيمة للعالم، ولذلك أعتقد أن هذين العنصرين يجب أن يكونا حاضرين فى جميع «البورتريهات».

لكن بعض الوجوه تكون أصعب من غيرها، فهذا الأسلوب الفنى يعتمد على التباين القوى، إذ يقوم على اللون الأسود فوق خلفية بيضاء مع استخدام اللون الذهبى. لذلك، قد يكون التعامل مع بعض التفاصيل الدقيقة صعبًا، مثل الظلال الشفافة، أو اللحية القصيرة جدًا، أو شعر الوجه الخفيف الذى بدأ ينمو حديثًا. هذه التفاصيل قد تشكل تحديًا أثناء الرسم.

أحاول بالطبع إيجاد حلول لكل هذه الصعوبات، لكننى أعتقد أن هذه التفاصيل من أكثر الأمور التى تتطلب جهدًا. لكن بالنسبة للوقت فأنا أعتذر بشدة فلا يمكننى الحديث عن المدة التى يستغرقها الرسم، فهذا الأمر يندرج ضمن المعلومات السرية الخاصة بجائزة «نوبل».

■ عندما يرى الناس العاديون «بورتريهاتك» هل يطلبون منك أن ترسم «بورتريهات» لهم هم أيضًا؟

– نعم، يحدث هذا كثيرًا. ولا أستخدم «الذكاء الاصطناعى» إطلاقًا فى عملى، فجميع «البورتريهات» تُنفَّذ باستخدام ألوان «الأكريليك» السوداء على ورق أبيض، مع رقائق معدنية ذهبية ألصقها على الورق.

بعد ذلك، أصوِّر اللوحة بالطبع، لأن تقديمها النهائى يكون رقميًا، وأُجرى بعض التعديلات على الصورة باستخدام برامج تحرير الصور. لكن العمل فى أساسه لوحة فنية مادية مرسومة يدويًا بالفعل.

وفى الحقيقة يطلب منى الكثيرون رسمهم بنفس الأسلوب الذى أرسم به الفائزين بـ«نوبل». لكن هذا الأسلوب الفنى تحديدًا مخصص لجائزة «نوبل» وحدها. بالتأكيد، أنفذ «بورتريهات» ولوحات فنية بتكليف من أشخاص آخرين، لكننى لا أستخدم أسلوب الأسود والذهبى معهم، بل أرسم لهم بأساليب فنية أخرى مختلفة.

■ هل تعتقد أن الفن يمكن أن يساعد الناس العاديين على فهم الإنجازات العلمية بسهولة أكبر؟

– نعم، بالتأكيد. فى الحقيقة، هناك علاقة متبادلة بين الفن والعلم. فكثير من الأفكار العلمية تأتى من الفن أيضًا. انظرى إلى الأدب على سبيل المثال.

لقد ذكرت «الذكاء الاصطناعى» منذ قليل، وإذا عدنا إلى كتب الخيال العلمى التى كُتبت فى ستينيات القرن الماضى أو حتى قبل ذلك، أو إلى أفلام مثل سلسلة «المدمر/ Terminator» فسنجد أن كثيرًا من الأفكار التى نتحدث عنها اليوم ظهرت أولًا فى الأعمال الفنية والخيالية.

والعلاقة تسير فى الاتجاهين أيضًا، فهناك أمثلة كثيرة على استفادة الفن من العلم، سواء فى تصوير الحياة أو فى مجال علم الأحياء، إذ استخدم الفنانون الصور والتصوير الفوتوغرافى فى تناول هذه الموضوعات. لذلك، توجد بالفعل علاقة تكامل وتأثير متبادل بين العالمين.

لكن إذا تحدثنا عن «بورتريهاتى» تحديدًا، فهى ليست معنية بشرح العلوم فى حد ذاتها، بل تهدف بصورة أكبر إلى زيادة الاهتمام بجائزة «نوبل». أريد أن يجذب «البورتريه» انتباه الناس العاديين عندما يرونه إلى جانب عنوان خبرى أو مادة صحفية، وأن يدفعهم إلى الاهتمام بالجائزة والتساؤل عنها، وكأنهم يقولون: «ما هذا؟ أريد أن أقرأ عن هذه الجائزة».

بهذه الطريقة، يمكن أن تكون اللوحة مدخلًا إلى عالم العلوم، وأن تشجع الناس على اكتشاف الإنجازات العلمية والتعرف إليها.

ربما كانت إجابتى طويلة، لكن خلاصة القول هى نعم، بالتأكيد، يمكن للفن أن يساعد الناس على الاهتمام بالعلوم وفهمها.

■ هل تغير أسلوبك فى رسم «بورتريهات» الفائزين بجائزة «نوبل» على مدار السنوات؟ وكيف؟

– نعم، حدث تغييران كبيران فى هذا الأسلوب. أسعى كل عام إلى تحسين أعمالى وتطوير التفاصيل، وجعل «البورتريهات» أفضل قليلًا. لكن هناك محطتان أساسيتان فى تطور هذا الأسلوب.

خلال العامين الأولين، كنت أنفذ رسومات سريعة باستخدام قلم تحديد أسود، كما ذكرت سابقًا. وكانت هذه الرسومات تُنشر على الموقع الإلكترونى لفترة قصيرة فقط، إلى أن نحصل على صور فوتوغرافية للفائزين من مختلف أنحاء العالم. أما فى عام ٢٠١٣، فالتقطت بعض وسائل الإعلام الكبرى، مثل هيئة الإذاعة البريطانية «بى بى سى» وشبكة «سى إن إن»، بعض هذه الرسومات واستخدمتها فى موادها الصحفية.

حينها أعجبت مؤسسة «نوبل» بهذه الفكرة، وطلبت منى ابتكار مفهوم فنى وجرافيكى مميز خاص بالجائزة. كنت أعمل آنذاك فنانًا مستقلًا، فقلت لهم: «بالتأكيد موافق، وسأحاول ابتكار شىء جديد».

وهكذا ابتكرت أسلوبًا يعتمد على الأسود والأصفر والأزرق. كان قريبًا إلى حد كبير من الأسلوب الذى أستخدمه اليوم، لكنه اعتمد فى ذلك الوقت على ظلال باللونين الأزرق والأصفر.

عندها لاقى هذا الأسلوب انتشارًا واسعًا على الإنترنت ووسائل التواصل الاجتماعى. ثم، فى عام ٢٠١٨ طورت المؤسسة هويتها البصرية وغيرتها بالكامل، وقررت اعتماد اللون الذهبى، بوصفه لونًا مرتبطًا بالمعدن نفسه، لونًا أساسيًا فى المواد البصرية الخاصة بإعلانات الفائزين بالجائزة.

عندها طلبوا منى تكييف أسلوبى الفنى مع هذه الهوية الجديدة، واستخدام اللون الذهبى بدلًا من الألوان السابقة. هنا تغير الأسلوب إلى الصورة التى ترونها اليوم. وهكذا تطور أسلوبى عامًا بعد عام، لكن هاتين المحطتين تمثلان أبرز التغييرات التى مر بها.

■ عندما ترسم أشخاصًا عاديين هل يحدث أحيانًا أن ترى وجهًا يجذب انتباهك، فتشعر برغبة فى رسمه من دون أن يطلب منك صاحبه ذلك؟ وما الذى يدفعك إلى ذلك؟

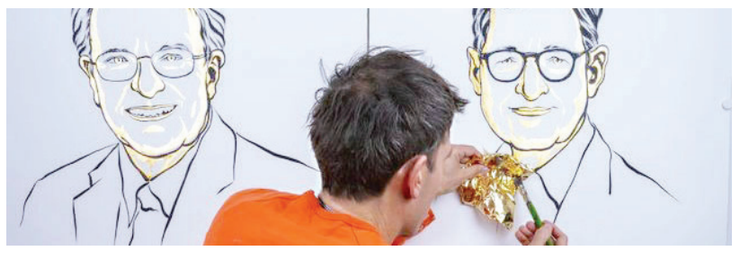
نعم، بالتأكيد، وقد تكون هناك أسباب كثيرة لذلك. كما ذكرت، تتميز «بورتريهات نوبل» بأن الأشخاص ينظرون مباشرة إلى من يشاهدهم. لكن عندما أرسم أعمالًا أخرى، قد أبحث أكثر عن إحساس حالم أو عن حركة وفعل بدلًا من مجرد رسم «بورتريه» ثابت.

قد أحاول، على سبيل المثال، التقاط حركة معينة بدلًا من الاكتفاء بتصوير الوجه. الأمر يعتمد على ما أراه فى الشخص. وأعتقد أن لكل إنسان ملامح وسمات مميزة تستحق الاهتمام. فقد يكون لديه شعر طويل أو تجاعيد كثيرة أو عينان واسعتان، أو أى سمة أخرى تميزه عن غيره.

من الجميل أن أكتشف هذه السمات، وربما أبالغ فيها قليلًا، حتى أتمكن من إبراز الشخصية المميزة للوجه والتعبير الذى يحمله.

ما «البورتريه» الذى تشعر بأكبر قدر من الفخر تجاهه؟.. وما الذى يجعله مميزًا بالنسبة إليك؟

ـ عادةً ما أتجنب الإجابة عن هذا السؤال حتى لا يبدو أن لدىّ «بورتريهات» مفضلة على حساب غيرها. فكل وجه أرسمه يحمل ملامح وسمات مميزة أجد متعة فى إبرازها، ولذلك أقدّر فى كل «بورتريه» ما يجعله مختلفًا عن الآخر، ولا أفضّل اختيار عمل واحد باعتباره الأقرب إلىّ.







أزمة حقوق الملكية الفكرية لصور العلماء عام 2012 كانت سبب الفكرة



أسلوب «الأسود والذهبى» حصرى للجائزة وأرفض رسم الآخرين به

وقت رسم كل «بورتريه» سر خاص بـ«نوبل» لا يمكن الإفصاح عنه

اللحية القصيرة والظلال الشفافة أبرز التحديات الفنية أثناء رسم الفائزين



مكتشفة المواهب

فى عام 1995 أصدرت الكاتبة الكندية آن كارسون ديوانها الشعرى الأول عن دار «نيو دايركشنز» (New Directions)؛ وهى دار نشر صغيرة تميزت بقائمة أعمال طليعية ضمت عمالقة الأدب، بمن فيهم تينيسى ويليامز، ووليام كارلوس ويليامز، وبابلو نيرودا.

لم تطل إقامتها هناك؛ ففى العام نفسه أصدرت كتابًا آخر مع دار «كنوبف»، وهى دار نشر تتمتع بموارد مالية أضخم بكثير، حيث استمر تعاونها معها لسنوات.

ورغم ذلك التجاهل، واصل محررها «ديكلان سبرينج» - الذى كانت هى أول مؤلفة يتولى تحرير أعمالها- السعى لكسب ودها، فكان يرافقها لحضور عروض موسيقى الجاز كلما زارت نيويورك، آملًا أن تنجح تلك الدار الصغيرة المتخصصة، التى تتوارى فى طابق ضيق ومكدس بالأغراض داخل مبنى مكتبى مصمم بطراز «آرت ديكو» فى حى تشيلسى، فى استعادة أعمال تلك الموهبة الأدبية الفذة.



ترجمة: ميرفانا ماهر

روندا كايسن- ذا نيويورك تايمز

نيو دايركشنز.. أسرار ناشرة نوبل الأيقونية



قدمت فى المتوسط فائزًا واحدًا بجائزة نوبل كل ست سنوات ونصف السنة

سنحت له الفرصة بعد اثنى عشر عامًا، حين تبلورت لدى «كارسون»، التى كانت تعانى وطأة فقدان شقيقها، رؤية لكتاب أشبه بألبوم للذكريات منه إلى مجلد ضخم.

ومن خلال هذا المشروع، استطاع «سبرينج» أن يقدم لها ما عجزت عنه الشركات العملاقة: الصبر والحماس الإبداعى لتحويل الفكرة إلى عمل تكريمى اتخذ شكل «نوكس» (Nox)؛ وهو عبارة عن لفافة ورقية مطوية على هيئة الأكورديون ومحفوظة داخل صندوق.

نشرت دار «نيو دايركشنز» كتابها، وهو تأمل فى الموت والفقد، عام ٢٠١٠. وبينما تعاونت كارسون أحيانًا مع دور نشر أخرى، واستمرت فى النشر مع دار «كنوبف» حتى عام ٢٠١٦، فقد أنتجت سبعة أعمال أخرى مع «نيو دايركشنز»، حيث لا تزال تعمل حتى اليوم.

ستصدر الدار كتابها التالى «احذر الرجل الذى تتمايل كتابته كقصبة فى مهب الريح»، فى فبراير، يليه كتاب «أبرز ملامح الاستعمار»، وهو قصيدة مطوية على شكل أكورديون، فى خريف عام ٢٠٢٧.

فى يوم الأربعاء، مُنحت جائزة نوبل فى الأدب للكاتبة كارسون، البالغة من العمر ٧٦ عامًا. وكان كاتب آخر من دار «نيو دايركشنز»، وهو المجرى لازلو كراسناهوركاى، قد فاز بالجائزة فى العام الماضى؛ وقد أشرف على تحرير أعماله كل من سبرينج «٦٠ عامًا»، وباربرا إبلر، الناشرة فى «نيو دايركشنز».

ويأتى هذا الفوز المتتالى بعد فوز كاتب آخر بالجائزة من الدار نفسها، وهو الشاعر السويدى توماس ترانسترومر، عام ٢٠١١. وبذلك، تكون الشركة قد نشرت أعمال ١٥ كاتبًا حائزًا على جائزة نوبل خلال مسيرتها الممتدة لتسعين عامًا.

تشمل القائمة: آن كارسون، ٢٠٢٦، لازلو كراسناهوركاى، ٢٠٢٥، توماس ترانسترومر، ٢٠١١، أوكتافيو باز، ١٩٩٠، كاميلو خوسيه سيلا، ١٩٨٩، إلياس كانيتى، ١٩٨١، أوجينيو مونتالى، ١٩٧٥، بابلو نيرودا، ١٩٧١، ياسوناري كواباتا، ١٩٦٨، جان بول سارتر، ١٩٦٤، سانت جون بيرس، ١٩٦٠، بوريس باسترناك، ١٩٥٨، أندريه جيد، ١٩٤٧، هيرمان هيسه، ١٩٤٦، فريدريك ميسترال، ١٩٠٤.

وقد حاز مؤلفو الدار على العديد من الجوائز الوطنية والدولية، بما فى ذلك: جائزة بوليتزر، الجائزة الوطنية للكتاب، جائزة «بين/فولكنر» للرواية، جائزة جونكور، جائزة مان بوكر الدولية، جائزة لينور مارشال للشعر، جائزة بولينجن للشعر الأمريكى، جائزة ويندهام- كامبل للأدب، جائزة «فيلينيكا كريستال».

فى حقبة تهيمن فيها الشركات الناشرة الكبرى على قطاع يشهد عمليات اندماج متسارعة، حافظت دار «نيو دايركشنز» على استقلاليتها وواصلت تقاليدها العريقة فى استكشاف ورعاية نخبة من أبرز المؤلفين وأكثرهم تأثيرًا فى العالم؛ إذ قدمت، فى المتوسط، فائزًا واحدًا بجائزة نوبل كل ست سنوات ونصف السنة تقريبًا.

ولعل الأمر الأكثر إثارة للإعجاب هو احتفاظها بهؤلاء الكتاب، أو- كما حدث مع كارسون- استعادتهم وضمهم مجددًا إلى كنفها.

بالنسبة لكارسون، المعادلة بسيطة: «إنهم ألطف الناس»، على حد تعبيرها، وذلك وفقًا لوكيلتها الأدبية نيكول أراجى.

فى ظهيرة يوم الخميس اتصلت «كارسون» وزوجها روبرت كورى بمكتب «نيو دايركشنز» من آيسلندا، حيث يقضيان نصف العام، وجرى وضعهما فورًا على مكبر الصوت.

قالت كارسون: «اشربا كأسًا من الشمبانيا على حسابى»، فردت إبلر: «إنها زجاجة كاملة يا عزيزتى!».

تعوض دار «نيو دايركشنز» ما تعجز عن تقديمه من حيث الدفعات المالية المسبقة وميزانيات التسويق الضخمة من خلال الاهتمام الشخصى؛ فعلى سبيل المثال، عندما يزور مؤلفون، مثل كارسون، المكتب، يقول سبرينج: «نترك جميعًا ما بأيدينا ونقضى وقتا معًا».

قال الوكيل الأدبى جونا، الذى يمثل الكاتب جون كين، صاحب كتاب «Counternarratives» الصادر عام ٢٠١٥ عن دار «نيو دايركشنز» والحائز على عدة جوائز أدبية: «أنا واثق تمامًا من أن الكتب التى أصدرتها معهم لم تكن لتلقى القدر نفسه من الاهتمام والمبيعات والمراجعات والجوائز لو تولت نشرها دار أكبر، حتى وإن وافقت تلك الدور على نشرها؛ فقد أدركت (نيو دايركشنز) طبيعة ما تنشره فهمًا ربما لم تكن لتدركه دار نشر أضخم».

تأسست دار «نيو دايركشنز» عام ١٩٣٦ على يد جيمس لافلين، وهو طالب فى السنة الثانية بجامعة هارفارد، وذلك استجابة لنصيحة أسداها إليه عزرا باوند: «لن تكون شاعرًا بارعًا أبدًا؛ فلماذا لا تمتهن عملًا مفيدًا؟».

واصل لافلين، الذى كوّنت عائلته ثروتها فى صناعة

حصل 15 مؤلفًا من دار النشر «نيو دايركشنز» على جائزة نوبل فى الأدب

ماذا يكتب العالم؟


الناشرة ومسئولة العلاقات العامة ومحرر كارسون فى دار نيو دايركشنز

الصلب، نشر أعمال عمالقة الأدب، بمن فيهم هنرى ميلر، وجونا بارنز، وديلان توماس، وباوند نفسه. كما كان أول ناشر أمريكى لأعمال فلاديمير نابوكوف، رغم أنه رفض نشر رواية «لوليتا»؛ نظرًا لأن موضوعها كان جريئًا للغاية.

لقد فتن «لافلين» بشعر كارسون، وسعى لاستقطابها إلى دار النشر التى يملكها عبر رسائل مطبوعة بالآلة الكاتبة، واصفًا إياها فى رسالة إلى أحد زملائه بأنها «عبقرية أصيلة تشق مسارًا جديدًا». وعن ذلك قالت إبلر (٦٥ عامًا): «لقد كان معجبًا بها بشدة».

على الرغم من ثرائه، عرف «لافلين» بـ«نزعته إلى الاقتصاد والتدبير؛ إذ كان يدفع رواتب منخفضة ويؤخر سداد العوائد المالية حينما تشح السيولة»، وذلك وفقًا لما ورد فى نعيه الذى نشرته صحيفة «نيويورك تايمز» عام ١٩٩٧.

وكما عبّرت عن ذلك إبلر، التى انضمت إلى الشركة عام ١٩٨٤ بصفة مساعدة تحرير: «كان بإمكانه فعل أى شىء يريده، لكنه كان يفضل دائمًا إنجاز الأمور بأسلوب سليم ومجدٍ اقتصاديًا».

شعر «لافلين» بـ«الحزن والأسى» إزاء احتمال انتقال «كارسون» إلى دار نشر «كنوبف»، وذلك حسب رسالة كتبها ولم يؤرخها.

ومع ذلك، فبدلًا من أن يقدم لكارسون- وهى أستاذة فى الدراسات الكلاسيكية- عرضًا مجزيًا، «كان يغازلها باللغتين اللاتينية واليونانية»، على حد تعبير إبلر، التى أضافت قائلة: «لم يكن يدرك مدى حاجتها إلى المال؛ ببساطة، لم يستوعب الأمر».

حتى بعد وفاته، ظل «لافلين» ملتزمًا بمبادئه المتمثلة فى التميز الأدبى والانضباط المالى الصارم؛ إذ باتت الشركة الآن خاضعة بالكامل لسيطرة ورثته.

وقد ترك وراءه صندوقين ائتمانيين بقيمة ٥٠ ألف دولار لكل منهما: خُصص أحدهما لتغطية النفقات التشغيلية، بينما أُعد الآخر لتمويل تصفية الشركة بطريقة منظمة فى حال تعرضها للانهيار.

فى صندوق الائتمان الذى أنشأه، والذى انقضى أجله عام ٢٠١٨، اشترط «لافلين» عدم بيع الشركة وعدم الاستحواذ على المجموعة الفنية؛ ورغم أن رغباته لم تعد ملزمة قانونًا، إلا أنها لا تزال تشكل جوهر هوية الشركة وقيمها.

استمرت «نيو دايركشنز» فى الازدهار، مدعومة بقائمة رائعة من المؤلفين الكلاسيكيين، مثل خورخى لويس بورخيس وتينيسى ويليامز، وظهور غير متوقع لكتّاب مثل أوسامو دازاى وكلاريس ليسبيكتور، بالإضافة إلى نجاحات أحدث مثل الكاتبة الدنماركية سولفى بال.

على عكس التكتلات العملاقة فى مجال النشر، تتمتع دور النشر المستقلة بسمعة طيبة فى الحفاظ على المؤلفين الذين لا يحققون نجاحًا تجاريًا فوريًا. وفى هذا الصدد، قالت إبلر: «إن بناء قاعدة جماهيرية يستغرق وقتًا، وهو أمر لا تجيده دور النشر الكبرى».

يتفق فريق العمل المقدام بالإجماع على الكتب التى يقررون ضمها إلى قائمتهم، ويتعاونون فى مناقشة أدق التفاصيل، وصولًا إلى تصميم أغلفة الكتب المميزة التى تعد علامة فارقة تميز دار «نيو دايركشنز».

فبعد الحرب العالمية الثانية أقامت الدار علاقة وثيقة مع الفنان ألفين لوستيج، الذى صمم أغلفة كتب تجريدية حديثة. ويعزى إلى «لوستيج» الفضل فى ابتكار أسلوب مميز لأغلفة الكتب، والذى أصبح علامة فارقة لدار «نيو دايركشنز» لسنوات عديدة.

لاحقًا، صمم راى جونسون، أحد طلاب «لوستيج» فى كلية بلاك ماونتن، أغلفة لعدة عناوين، من بينها كتاب «إضاءات» لرامبو عام ١٩٥٧. أما بيانات النشر الخاصة بالدار فهى عبارة عن رسم لقنطور مستوحى من منحوتة للفنان هاينز هينجيس، وتظهر عادة على غلاف كتب «نيو دايركشنز».

وتقول «إبلر»: «نظرًا لصغر حجمنا ومحدودية مواردنا المالية، يتحتم علينا تحديد المواهب المتميزة بسرعة قبل أن يلتفت إليها الآخرون؛ لذا فإننا نعتمد كثيرًا على ترشيحات الأصدقاء والكتّاب والمترجمين والناشرين من مختلف أنحاء العالم، ولا نتردد فى طلب المشورة منهم باستمرار».

تتكدس أكوام هائلة من المخطوطات وتترنح فى مكتب «إبلر»، وهى جزء من رحلة بحث لا تنتهى، وعالمية النطاق، عن أبرز المواهب الأدبية فى العالم؛ أولئك المؤلفين الذين لا يكتفون بتجاوز حدود الإبداع فحسب، بل ينجحون أيضًا فى استمالة القُراء الشباب فى الجامعات ولجان تحكيم الجوائز على حد سواء.

قال «ستراوس»: «لا أستطيع القول إنهم يسعون وراء جوائز نوبل بحد ذاتها، لكنهم يتبنون رؤية واسعة النطاق فى اختياراتهم للأعمال التى يضمونها إلى قائمتهم».

واستذكر كراشنا هوركا، الحائز على جائزة نوبل العام الماضى، موقفًا حدث حين كان يقف خارج إحدى الفعاليات فى بروكلين بصحبة إبلر وسبرينج وميكى تشيو «وهى محررة بارزة ومديرة العلاقات العامة فى دار (نيو دايركشنز)»، إذ شق شاب طريقه وسط الحشد ليحييهم؛ وحينها، تهيأ كراشنا هوركا لتوقيع تذكار له.

لكن كراشنا هوركا يتذكر قائلًا: «لم يكن قاصدًا إياى على الإطلاق؛ فقد توجه مباشرة نحو باربرا إبلر».

لقد أراد أن يخبرها بأنه من أشد المعجبين بها.

تأسست عام 1936 على يد جيمس لافلين وهو طالب فى السنة الثانية بجامعة هارفارد


روندا

يتفق فريق العمل بالإجماع على الكتب التى يقررون ضمها إلى قائمتهم



من المتوقع أن يشهد هذا العام أعلى معدلات مبيعات للشعر على الإطلاق. والسبب؟ الأفلام، بالطبع. فقد ارتفعت مبيعات النسخ المطبوعة من ملحمة «الأوديسة» فى المملكة المتحدة بنسبة 1400% خلال الأسابيع الأربعة المنتهية فى 25 يوليو، مقارنة بالفترة نفسها من العام الماضى. أما فى الولايات المتحدة، فقد سجلت مبيعات «الأوديسة» منذ مطلع العام وحتى الآن زيادة بنسبة 76%. إن كريستوفر نولان يصنع المعجزات لأعمال هوميروس، بغض النظر عما قد يكون لدى المرء من ملاحظات أو انتقادات للفيلم، وهو ما تفعله بالفعل إميلى ويلسون، صاحبة أحدث ترجمة للملحمة وأكثرها رواجًا.

شارلوت هيجينز - الجارديان

الشعر فى زمن الحرب

لكن إذا تجاهلنا عامل الأوديسة، فإن الشعر لا يزال مزدهرًا بشكل استثنائى، مدفوعًا بكتاب يوصف عملهم غالبًا بـ«شعر إنستجرام»، مثل لوكاس جونز. يتميز أسلوبه الشعرى بتقديم حكم ملهمة فورية، بدلًا من ذلك النوع من التلاعب اللغوى المعقد والموحى الذى قد يكافئ القارئ بتكرار القراءة، أو ذلك النوع من الموسيقى السلسة والقابلة للأداء التى تحرك ملحمة هوميروسية مترجمة ترجمة جيدة.

ومع ذلك، يسعى شعراء إنستجرام إلى شىء لا يمكن التعبير عنه تمامًا من خلال الكلام اليومى. ويتفاعل القراء مع هذا.

ومع ذلك، تظل أرقام المبيعات مقياسًا تقريبيًا وغير جوهرى؛ فهى لا تخبرنا عن شعور المرء حين يقرأ قصيدة جيدة، ولا عما تفتحه فى نفسه من آفاق، أو ما تستحضره من ذكريات وروابط بأزمنة وأمكنة أخرى، أو حتى ما تثيره من قشعريرة اغتراب أو لحظة حيرة، وهى لحظة كثيرًا ما تعترى القارئ.

فالشعر قد يكون عصيًا على الفهم، وقد يأبى أن يكشف للقارئ عن كل مكنوناته؛ ولذا أرى أنه من الأفضل الانغماس فى الأحاسيس التى تولدها القصيدة بدلًا من الانشغال الدائم بمحاولة حلها وكأنها لغز.

فالشعر بطبيعته يعبر عما يعجز النثر عن قوله؛ إذ قد يتسم بالاستعصاء، وقد تتعثر فيه وتواجه صعوبة فى تجاوزه. وتبرز الحاجة إلى الشعر فى أوقات الأزمات، حين تعجز أساليب الكتابة أو الحديث المعتادة عن الإحاطة باللحظة الراهنة، أو التعبير عن الشعور أو الفكرة.

غير أن الشعر ليس أمرًا هامشيًا فى حياة الإنسان؛ فقد تعلمت من خلال تغطيتى للأحداث فى أوكرانيا أنه حين تخيم الكارثة فوق الرءوس مباشرة- بدلًا من أن تلوح فى الأفق من بعيد- يغدو الشعر أكثر حيوية وأهمية، لا أقل من ذلك.

ولعل أكثر الأمسيات الشعرية التى شهدتها إثارة وتفاعلًا عميقًا كانت تلك التى أقيمت فى مدينة خاركيف الواقعة على خط المواجهة، حيث لا تبعد الحدود الروسية سوى ٣٠ كيلومترًا؛ ففى تلك الأمسية، وصفت إحدى الشاعرات كيف كانت تنقش قصائدها على جدار زنزانتها فى السجن الروسى، بينما كان الحضور يرددون بصمت- عن ظهر قلب- كلمات قصائد الكاتب «سيرهى جادان» تزامنًا مع إلقائه لها.

لطالما أدركت المراسلة الصحفية ليندسى هيلسوم، التى غطت الحروب والأزمات الإنسانية على مدى عقود، هذه الحقيقة؛ ولهذا السبب يعد كتابها «جلبت الحرب معى»، وهو مختارات شعرية تجمع أعمالًا لشعراء من عصور وأصقاع شتى، مشفوعة بقصص ترويها هى، كنزًا حقيقيًا.

فالشعر النابع من غزة ومن حناجر الشعراء الفلسطينيين الموزعين فى أنحاء العالم، أمثال الكاتبة الشابة هيا محمد أو الشاعر الفلسطينى الأمريكى فادى جودة، يشكل بمجمله وثيقة بالغة التأثير عن حيوات تعاش وسط الكوارث؛ إذ يتميز هذا الشعر بطابع يجمع بين الإلحاح، والحيوية، والتكثيف، وهى سمات يصعب على أى شكل فنى آخر أن يضاهيها.

صحيح ما قالته الشاعرة الأوكرانية هالينا كروك عام ٢٠٢٢: «لا تجدى الاستعارات نفعًا فى مواجهة رجل يحمل رشاشًا.. ولا يمكن للشعر أن ينقذك من دبابة». وصحيح أيضًا ما عبرت عنه مواطنتها الكاتبة كاتيرينا ياكوفلينكو، من أن الشعر الذى تفرزه الحرب، بشكل واضح، هو شعر «عديم المعنى اللفظى» وقبيح، ومحفور فى صميم الأرض ذاتها؛ إذ «أخذت الأنقاض والمنازل المهجورة والغابات المدمرة والأراضى المحروقة والطرق التى مزقتها مسارات الدبابات وناقلات الجند المدرعة، تشبه الحروف والجمل غير المكتوبة».

ومع ذلك، وبسرعة لافتة، ورغم عجزها عن صد الرصاص أو حماية سلامة الكتاب والقراء الجسدية، سرعان ما بدأ نظم الشعر فى أوكرانيا عقب الغزو الشامل.

لقد كان الشعر هو الشكل الأدبى الأقدر على معالجة ذلك الانهيار فى المعنى الذى أحدثته صدمة العنف، وتلك المشاعر بأن الزمن قد فقد دلالته وأن المستقبل قد انتزع قسرًا؛ إذ كان بالإمكان كتابة القصائد بسرعة نسبية وبإمكانات محدودة، بل وحتى فى أماكن تفتقر إلى مقومات الحياة الملائمة «كالملاجئ والخنادق».

توقفت الروائية فيكتوريا أميلينا، التى لقيت حتفها لاحقًا جراء قنبلة روسية استهدفت المطعم الذى كانت تتناول فيه طعامها، عن كتابة الروايات «وهى أعمال تتطلب وقتًا لإنجازها، كما أن الزمن يعد أحد مكوناتها» وبدأت فى كتابة الشعر.

وقد تنصلت بعض قصائدها من صفتها الشعرية، وكأنها مجرد بقايا لغة أصابتها الشظايا؛ إذ تتضمن إحدى القصائد، وهى بعنوان «ليست شعرا»، والتى ترجمها ويليام بلاكر، الأسطر التالية: «لكن واقع الحرب/ يلتهم علامات الترقيم/ وبنية الحبكة/ والبنية...».

كتبت القصائد فى الجبهة. لم يكتب الكاتب الشاب أرتور درون، الذى خدم فى القوات المسلحة الأوكرانية لأكثر من ثلاث سنوات، عن الاستعراض البطولى أو مآثر الشجاعة، بل صاغ نصبًا تذكارية صغيرة ورقيقة لرفاقه الجنود الذين قتلوا، أو جسد فى قصائده لحظات قد تبدو للوهلة الأولى تافهة أو غير ذات شأن.

تتناول إحدى قصائده طفلًا فى قرية مجهولة الاسم قرب خط المواجهة، حيث أصبح هذا الطفل بمثابة «تميمة» غير رسمية للجنود المرابطين هناك. وفى عيد الميلاد، كانوا يتركون للصبى الصغير «كيسًا فيه ألواح «سنيكرز» مهشمة/ وحبات من اليوسفى/ ذلك النوع الملىء بالبذور،/ لكنه عذب للغاية».

لقد كان موقفًا عابرًا؛ لا يستحق خبرًا صحفيًا، ولا يثير انبهارًا، ولا مكان له فى كتب التاريخ؛ لكنه كان مادة خصبة لقصيدة. وقد أخبرتنى يارينا تشورنوهوز أن عملها كجندية وشاعرة كان بمثابة «توثيق للمشاعر».

فى خضم الكوارث العظيمة، تظل القصائد باقية، وغالبًا ما تكون مجردة لتكشف عن أشكالها الأكثر جوهرية؛ وهى بلا شك أشكال تعبير إنسانية عالمية وأصيلة: رثاء الموتى، وتهويدة الطفل، واللعنة.

ففى نهاية المطاف، يحتاج البشر إلى تلك الأشياء: تلك الأغانى وتلك القصائد؛ إذ إنها دليل على الحياة. ورغم أنها قد لا تُحفظ فى الذاكرة، فإن الشعر يحظى بفرصة للبقاء تفوق فرص بقاء الكثير مما يفعله البشر أو يبدعونه؛ إذ قد تتحول هذه القصائد إلى نصب تذكارية تدوم أطول من البرونز.

فى أوقات الأزمات والحروب قد تتحول القصائد إلى نصب تذكارية


شارلوت هيجينز

فى التاسع عشر من سبتمبر عام 1819، وعقب نزهة على ضفاف نهر «إيتشن» فى مقاطعة هامبشاير بإنجلترا، نظم الشاعر جون كيتس- البالغ من العمر وقتها أربعة وعشرين عامًا، والذى كان قد أتم فى وقت سابق من العام نفسه قصائد مثل «قصيدة فى جرة إغريقية» و«قصيدة إلى العندليب» وغيرهما من الأعمال التى نالت شهرة واسعة، ما سيصبح لاحقًا واحدة من أكثر قصائد الخريف محبة فى اللغة الإنجليزية، وهى القصيدة التى حملت عنوانًا معبرًا للغاية: «إلى الخريف».

قصيدة فى حب الخريف

ونحن نعلم ذلك لأن كيتس كتب لصديقه جون هاميلتون رينولدز يوم الثلاثاء، الحادى والعشرين من سبتمبر، واصفًا المشهد:

«ما أجمل هذا الفصل الآن! وما أروع الهواء؛ إذ تشوبه لسعة معتدلة. حقًا -دون مبالغة- إنها سماء تليق بالإلهة ديانا. لم يسبق لى أن أحببت حقول القش المحصود كما أحبها الآن؛ بل إنى أفضلها على خضرة الربيع الباردة. ثمة شعور بالدفء يبعثه حقل القش المحصود، تمامًا كما تبعث بعض اللوحات شعورًا بالدفء. لقد أثر فى هذا المشهد كثيرًا أثناء نزهتى يوم الأحد، لدرجة أننى نظمت قصيدة مستلهمًا إياه».

أُدرجت القصيدة لاحقًا فى مجموعة كيتس الصادرة عام ١٨٢٠ بعنوان «لاميا، وإيزابيلا، وعشية القديسة أجنيس، وقصائد أخرى»، ولا تزال تحظى بقراءة واسعة حتى اليوم، ولسبب وجيه؛ إذ تصفها كيتلين كيمبال قائلة: «إنها قصيدة متكاملة من حيث الحواس- بل إنها تخاطب الحواس الخمس جميعها بدقة. ففيها تفسح مشاهد الوفرة والنشاط المحموم المجال لدعة لذيذة، وتتضافر لمساتها الخفيفة المترفة وروائحها ومذاقاتها لتشكل فى الختام جوقة رقيقة ولكنها باقية الأثر».

ومع ذلك، فإن الشاعر يدرك تمامًا مأساوية الخريف أيضًا؛ فبقدر ما انغمس الشاعر بحواسه فى جوهر منفصل عن ذاته- دون إطلاق أحكام أو ادعاءات بالسمو- فقد بذل جهدًا دءوبًا لإنقاذ هذا الفصل والحفاظ عليه فى كليته، بما يحمله من تضاؤل وأفول».

بعد كتابة القصيدة بفترة قليلة، وللأسف، تبين لكيتس ظهور علامات إصابة رئتيه بمرض السل- وهو مرض كان يعرفه جيدًا إذ أودى بحياة شقيقه الأصغر توم- ليلقى حتفه بسببه بعد أقل من عامين.

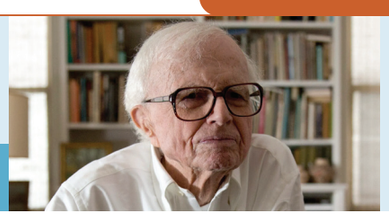
1 إلى الخريف

يا فصل الضباب ووفرة الثمار الناضجة،
يا خليل الشمس التى بلغت أوج نضجها؛
تتآمر معها لتثقل بالثمار وتبارك،
كروم العنب الملتفة حول حواف الأسطح القشية؛
وتثقل بأحمال التفاح أشجار الأكواخ المكسوة بالطحالب،
وتملأ الثمار نضجًا حتى القلب؛
وتضخم ثمار القرع، وتملأ قشور البندق بلب حلو؛ وتحث على تفتح المزيد،
والمزيد من الزهور المتأخرة للنحل،
حتى يظنوا أن الأيام الدافئة لن تنتهى أبدًا،
فقد فاض الصيف خيرًا فى خلاياهم اللزجة.
من ذا الذى لم يرك مرارًا وسط مخازن خيرك؟
قد يجدك الباحث عنك أحيانًا فى الخارج
جالسة فى دعة على أرضية المخزن،
وشعرك ترفعه برفق رياح التذرية؛
أو غارقة فى نوم عميق وسط حقل حصد نصفه،
يخدرك عبق زهور الخشخاش، بينما يترك منجلك
الحزمة التالية وما فيها من أزهار متشابكة:
وأحيانًا، كجامعة لما تبقى من الحصاد،
تحفظين توازن رأسك المثقل بالخير وأنت تعبرين الجدول؛
أو تقفين عند معصرة التفاح، بنظرة صبورة،
تراقبين القطرات الأخيرة وهى تسيل ببطء شديد.
أين أغانى الربيع؟ آه، أين هى؟
لا تفكرى فيها، فلك موسيقاك الخاصة أيضًا؛
بينما تلون السحب المخططة النهار الآفل برفق،
وتصبغ حقول القش المتبقى بمسحة وردية؛
وحينها، فى جوقة شجية، تنوح حشرات البعوض الصغيرة
بين أشجار الصفصاف النهرية، صاعدة تارة وهابطة تارة أخرى مع هبوب الريح الخفيفة وسكونها؛
وتثغو الحملان الكبيرة بصوت عالٍ من التلال؛
وتصدح صراصير السياج؛ ويغرد طائر «أبوالحناء»
بصوت رقيق عالٍ من زاوية الحديقة؛
وتزقزق أسراب السنونو وهى تتجمع فى السماء.

ماذا يكتب العالم؟

الكتابة الجيدة موجزة وواثقة

لا تقل إنك كنت مرتبكًا بعض الشىء، ومتعبًا نوعًا ما، ومكتئبًا قليلًا، ومنزعجًا بعض الشىء. عبر عن تعبك. عبر عن ارتباكك. عبر عن اكتئابك. عبر عن انزعاجك. لا تخفف من حدة كلماتك بترددات طفيفة. الكتابة الجيدة موجزة وواثقة.



ويليام زينسر



هالة خاصة

كانت ظهيرة الصيف حارة، لكن أحدًا فى طابور الانتظار لم يبدُ عليه الانزعاج؛ فقد كان العشرات ينتظرون بصبر دورهم لدخول «شكسبير آند كومبانى»، وهى مكتبة عريقة تقع على الضفة اليسرى لنهر السين، قبالة كاتدرائية نوتردام. قالت إحدى المارات لصديقاتها: «هنا كتب شكسبير لفترة من الزمن»، ولم يصحح لها أحد معلومتها؛ فالسلامة- كما يقال- تكمن فى التغاضى أحيانًا.

مجلة الإيكونوميست



قصة أشهر مكتبة فى العالم عن الثقافة

تقول سيلفيا ويتمان، التى تدير متجر الكتب الناطقة بالإنجليزية بالاشتراك مع شريكها: «إن سرد هذه الأساطير أمر آسر؛ فهو يثرى ذلك (البيت الملىء بالحكايات) الذى يمكن أن يمثله متجر الكتب». لقد سمعت كل شىء: بدءًا من الزعم بأن شكسبير- الذى لم يغادر إنجلترا قط- قد أقام هنا، ووصولًا إلى القول بأن الشاعرة سيلفيا بلاث هى من أسست المتجر.

فى الواقع، أسس جورج- والد السيدة ويتمان- مكتبة «شكسبير آند كومبانى» قبل ٧٥ عامًا من الآن، وكانت تحمل فى بدايتها اسم «لو ميسترال»». وتعد هذه المكتبة على الأرجح الأشهر فى العالم، إذ تكتسب هالة خاصة بفضل قربها من بعض عمالقة الأدب الذين ارتبطوا بها.

يزور المكتبة ما بين ٢٠٠٠ و٣٠٠٠ شخص يوميًا، أى قرابة مليون زائر سنويًا، مدفوعين بشهرة المكان التى تعززها أعداد المتابعين الهائلة على وسائل التواصل الاجتماعى.

كما تحظى المكتبة بسجل حافل من الظهور السينمائى يفوق ما يحظى به العديد من الممثلين؛ فقد ظهرت فى أفلام مثل «منتصف الليل فى باريس» للمخرج وودى آلن، و«قبل الغروب» للمخرج ريتشارد لينكلاتر، والفيلم الفرنسى «جين أوستن دمرت حياتى».

ورغم أن المسلسل التليفزيونى الشهير «إميلى فى باريس» طلب تصوير مشاهد فيها، فإن السيدة ويتمان رفضت ذلك؛ فالمكتبة تعانى بالفعل من ازدحام شديد بسبب كثرة الزوار الراغبين فى التقاط صور «السيلفى».

كيف يمكن لمتجر تقليدى فعلى أن يصمد لثلاثة أرباع القرن، ومع ذلك يظل يجذب الناس للوقوف فى طوابير بانتظار الدخول إليه؟ تكمن إحدى الإجابات فى أسلوب ذكى للتعامل مع وسائل التواصل الاجتماعى؛ إذ يمنع التقاط الصور أو تصوير مقاطع الفيديو داخل المتجر.

وهذا الأمر يعزز من هالة الغموض والجاذبية التى تحيط بالمتجر فى نظر أولئك الذين يقضون ساعات طويلة فى تصفح منصتى «إنستجرام» «تيك توك». وتقول هانا، وهى طالبة أدب من إنجلترا جاءت لتختبر بنفسها «ذلك الطابع القديم المفعم بالحنين»: «لا يمكنك رؤية شكل المتجر عبر الإنترنت، وهذا بحد ذاته أمر رائع ومميز».

تختلف هذه الاستراتيجية عن تلك المتبعة فى وجهات أخرى يقصدها عشاق الكتب، مثل مكتبة «إل آتينيو جراند سبلينديد»، التى تتخذ من مسرح ضخم سابق فى بوينس آيرس مقرًا لها، ومكتبة «ليفراريًا ليلو» فى بورتو، التى يبدو تصميمها مزيجًا يجمع بين طراز الكاتدرائيات وفخامة قصور الأثرياء النافذين، «وتدعى الأخيرة أنها (أجمل مكتبة) فى العالم، حيث يتطلب دخولها شراء تذكرة».

ومع ذلك، تتماشى هذه الخطوة مع اتجاه أوسع نطاقًا يثير فضول الناس، يتمثل فى لجوء بعض المطاعم والمتاجر وقاعات الحفلات الموسيقية إلى حظر استخدام الهواتف الذكية؛ إذ تمنح سياسات منع التصوير الزوار شعورًا بالأصالة وتوفر لهم تجربة فريدة من نوعها.

تدرك السيدة ويتمان أيضًا أن المشترين لا يبحثون فقط عن قصة ممتعة، بل يرغبون أيضًا فى قصة تروى كيف وأين اشتروا ذلك الكتاب؛ لذا يعرض على الزبائن ختم نسخة من شعار متجر «شكسبير آند كومبانى» على الغلاف الداخلى لتوثيق مصدر نسختهم.

يمتلأ المتجر بالعديد من الكتب الفاخرة ذات الأغلفة الصلبة التى تتميز بطابع كلاسيكى يعيد إلى الأذهان أجواء الماضى، وتشمل قائمة الكتب الأكثر مبيعًا أعمالًا كلاسيكية مثل رواية «أحدب نوتردام» لفيكتور هوجو، وقصة «الأمير الصغير» لأنطوان دو سانت إكزوبيرى.

والواقع أن الكتب الإلكترونية- بعيدًا عن القضاء على الكتب المطبوعة- قد زادت من حماس بعض المستهلكين لاقتناء الطبعات الخاصة وإنفاق المال عليها.

ولعل السبب الأبرز وراء نجاح المتجر يكمن فى تبنيه الأساطير التى تحيط به؛ إذ يشبه متجر «شكسبير آند كومبانى» دمية «الماتريوشكا» الروسية التى تضم فى جوفها عدة دُمى أصغر؛ فمن ناحية، يستحضر اسمه أشهر كاتب فى اللغة الإنجليزية، ومن ناحية أخرى، يرتبط بالمتجر الذى سبقه وحمل الاسم ذاته.

كان ذلك المتجر الأصلى قد تأسس على يد الأمريكية «سيلفيا بيتش» عام ١٩١٩؛ وهى امرأة تحلّت بالشجاعة الكافية لنشر رواية «يوليسيس» لجيمس جويس فى وقت كان ينظر فيه إلى العمل على أنه مخل بالآداب، كما تمتعت بشخصية محبوبة جعلت من مشاهير الأدب، أمثال إرنست همنجواى وتى إس إليوت، أصدقاء لها.

أغلقت مكتبة «بيتش» إبان الحرب العالمية الثانية، وتقول الرواية الشائعة إنها منحت «ويتمان» لاحقًا الإذن باستخدام اسم متجرها.

لم يكن جورج ويتمان دائمًا راويًا موثوقًا؛ فقد وصفه الشاعر وصديقه لورانس فيرلينجيتى بأنه «أكثر الأشخاص غرابة فى الأطوار» ممن قابلهم فى حياته «وهى شهادة لها دلالتها الكبيرة، بالنظر إلى أن فيرلينجيتى كان محسوبًا على حركة (البيتنيك) الأمريكية المتمردة الرافضة للمادية والرأسمالية والقيم المجتمعية التقليدية المحافظة».

لقد ادّعى «ويتمان» أنه حفيد الشاعر والت ويتمان، فى حين أن والده كان أستاذًا جامعيًا يُدعى «والتر» ولا تربطه أى صلة قرابة بالشاعر الشهير. كما أطلق اسم «سيلفيا» على ابنته، ما ربط حياته ومتجره بحياة سيلفيا بيتش ومتجرها؛ وهو أمر لا يزال يثير اللبس حتى اليوم، إذ حين كتب السيد ألين رسالة إلى فريق عمل مكتبة «شكسبير آند كومبانى» عقب الانتهاء من التصوير هناك، وجهها إلى سيلفيا بيتش، التى كانت قد توفيت عام ١٩٦٢.

وصفت «ويتمان» متجرها بأنه «يوتوبيا اشتراكية تتخفى فى هيئة متجر لبيع الكتب». وقد أقام فيه- وفى الشقق الواقعة فوقه- أكثر من ٣٠ ألف شخص، كان العديد منهم من الكتّاب، وذلك مقابل العمل والقراءة وكتابة سيرة ذاتية موجزة لا تتجاوز صفحة واحدة.

أما فى الوقت الراهن، فقد أصبح المتجر ذا طابع تجارى أكثر وضوحًا، خاصة مع وجود مقهى مجاور له. وتشير السيدة ويتمان إلى أن السلع ذات هوامش الربح المرتفعة، مثل الحقائب القماشية ودفاتر الملاحظات، تمثل نحو ٣٠٪ من إجمالى المبيعات. كما يستضيف المتجر ندوات للكتاب واحتفالًا سنويًا برواية «يوليسيس»، وهى فعاليات تحظى بدعم جزئى من المؤسسة التابعة للمتجر.

إلى أى مدى يمكن تكرار نموذج عملها، فالعديد من المكتبات الأخرى تبيع سلعًا متنوعة وتستضيف فعاليات يشارك فيها المؤلفون؟ ويشير أندرو بيتيجرى، الذى ألّف كتابًا سيصدر قريبًا عن تاريخ المكتبات، إلى أن توفير نسخ موقّعة من المؤلفين يمكن أن يضاعف مبيعات الكتب ثلاث مرات.

ومع ذلك، فإن نموذج عمل مكتبة «شكسبير آند كومبانى» يعد مثالًا يستحيل تقليده؛ فتاريخها وموقعها فى قلب باريس لا يضاهيان.

ويشير جيمس دونت، رئيس سلسلة مكتبات «بارنز آند نوبل»، إلى أن «قلة قليلة جدًا من بائعى الكتب يمتلكون العقارات التى يشغلونها» كما تفعل «شكسبير آند كومبانى»، لافتًا فى هذا الصدد إلى أن مكتبة أخرى- كانت تحمل الاسم نفسه «شكسبير آند كومبانى» «دون وجود أى علاقة بينهما»- قد أغلقت أبوابها العام الماضى فى نيويورك، وذلك بسبب ارتفاع الإيجارات، من بين تحديات أخرى.

ومع ذلك، فإن المكتبات «الجيدة» تشهد ازدهارًا، حسبما يقول السيد دونت. ففى أمريكا تزايدت أعداد المكتبات المستقلة؛ إذ افتتحت نحو ٤٠٠ مكتبة متاجر فعلية فى العام الماضى، بزيادة قدرها ٦٢٪ مقارنة بالعام السابق.

مكتبة «شكسبير آند كومبانى» فى باريس تحتفل بمرور 75 عامًا على تأسيسها

عنوان رئيسى، وفريق عمل متناغم يضم متخصصًا متفانيًا فى التسويق وآخر فى العلاقات العامة، وحملة إبداعية تحظى بتغطية إعلامية واسعة على مستوى البلاد، وفعاليات بارزة، ودعم هائل من دار نشر كبرى؛ كانت هذه بعضًا من الوعود الكثيرة التى تلقيتها حين كانت إحدى دور النشر الخمس الكبرى تتنافس للحصول على حقوق أحدث كتبى. أما الواقع؟ حسنًا، أظن أن الكثير من المؤلفين يدركون تمامًا إلى أين تتجه الأمور.

وعود كثيرة

كيف يمكن محاسبة الناشر عندما يُقصر فى مهامه؟

بصفتنا مؤلفين، لا نختار دور النشر بناءً على الدفعات المقدمة فقط؛ فنحن نأتمنهم على كتب قضينا سنوات فى إبداعها، لا استنادًا إلى المقابل المادى الذى سيقدمونه فحسب، بل أيضًا بناءً على ما يعدون بالقيام به تجاه هذه الأعمال. ومع ذلك، فبمجرد توقيع العقد، قد تبدو الأمور اللاحقة مختلفة تمامًا عما كان معروضًا فى البداية.

فى وقت سابق من هذا العام، دعا مدير علاقات عامة- فى مقال نشر بمجلة «ذا بوك سيلر»- إلى مزيد من الصراحة بين الناشرين والمؤلفين خلال عملية النشر. وأعتقد أن معظم المؤلفين سيرحبون بذلك؛ غير أن هذه الشفافية يجب أن تبدأ فى مرحلة أبكر من ذلك. فإذا كان الناشرون يستحوذون على عدد من الكتب يفوق قدرة فرق عملهم على تقديم الدعم الفعلى والمجدى لها، فإن من حق المؤلفين معرفة المكانة الحقيقية لكتبهم فى سلم الأولويات قبل توقيع العقود.

وإلا، فعندما تكتشف أن الحملة الترويجية التى كنت تتوقعها لن تتحقق على أرض الواقع، قد يكون موعد النشر قد اقترب ولم يتبق عليه سوى أسابيع قليلة، وحينها تكون الخيارات العملية المتاحة أمامك محدودة للغاية. من المفهوم تمامًا أن يتردد العديد من المؤلفين فى تقديم الشكاوى؛ فنحن لا نرغب فى أن نكون مصدر إزعاج أو أن نبدو ناكرين للجميل. وعندما تقابل مخاوفنا بعبارات الطمأنة- بأن هناك الكثير مما يجرى خلف الكواليس وأن الأمور تحت السيطرة- قد يصبح من الصعب الاستمرار فى المطالبة والمناقشة. إن الرغبة فى الحصول على وضوح بشأن الاستثمار والاستراتيجية والأداء لا تعنى أن المؤلف يطالب بمعاملة تفضيلية أو شعور بالتميز، بل هى تصرف مهنى من شريك عمل يستفسر عن مصير الخطة المتفق عليها.

ومع ذلك، قد يساور المرء قلق خفى من أن الإصرار الشديد على طلب المزيد من الدعم قد يؤدى، بطريقة أو بأخرى، إلى الحصول على دعم أقل؛ لذا يختار المؤلف تقديم تنازلات والمضى قدمًا.

فى خلال ذلك، ندرك جميعًا ما يمكن للناشرين تقديمه: بدءًا من نسخ المعاينة المتقنة والمواد المرسلة إلى المؤثرين، ووصولًا إلى حفلات الإطلاق والحملات الترويجية المصممة ببراعة للكتب ذات الأولوية.

لا أحد يتوقع أن يحظى كل كتاب بالاهتمام ذاته، ولكن إذا تم التعاقد على نشر كتابك باعتباره أحد تلك الأعمال ذات الأولوية، فلا بد بالتأكيد من الوفاء بهذا الجانب من الاتفاق.

قد يبدو الأمر أشبه باختيار فندق من فئة الخمس نجوم لما يضمه من مسبح ومركز صحى «سبا» وخدمة الكونسيرج «خدمة مساعدة شخصية لتلبية الاحتياجات اليومية»، لتكتشف بعد إتمام إجراءات الدخول أن غرفتك لا تمنحك حق الاستفادة من أىّ منها، بينما ترى من نافذتك النزلاء الآخرين وهم يستمتعون باللعب فى المياه.

يتجاوز الأمر مجرد يوم مخيب للآمال عند صدور الكتاب؛ فالتأليف مهنة بحد ذاتها. وتؤثر أرقام المبيعات على طلبيات تجار التجزئة، وقيمة الدفعات المالية المسبقة فى المستقبل، ومستوى الحماس للمقترح التالى؛ إذ يمكن لهذه الأرقام أن تحدد ما إذا كنا سنتمكن من الاستمرار فى مزاولة هذه المهنة. وعندما تكون المبيعات مخيبة للآمال، فإن اسم المؤلف هو الذى يرتبط بتلك الأرقام؛ فلا أحد يضع علامة نجمة توضح أن هذا الكتاب حظى بقدر ضئيل جدًا من الدعم. وهذا يعيدنى للحديث عن كتابى الخاص. عند حلول موعد النشر، لم يكن الناشر قد رتب أى فعاليات للكتاب، سواء كانت بارزة أو غير ذلك. بل إن دعم التسويق والدعاية كان قد ألغى فى مرحلة ما دون علمى، واختفت تمامًا تلك الحملة الإبداعية التى وعدت بها؛ أما الترويج العلنى للكتاب فقد اقتصر على منشور وحيد فى «إنستجرام» - ولم يتحقق ذلك إلا بعد إلحاح متكرر منى.

ومهما كان المعنى المقصود بكون الكتاب «إصدارًا رئيسيًا»، ألا يفترض بعملية النشر أن تتضمن إخبار الناس بأنك قد نشرت الكتاب بالفعل؟

إذن، أين تكمن المساءلة عندما يقصر الناشر فى أداء مهامه؟ لو أننى أخفقت فى تسليم مخطوطتى، لترتب على ذلك عواقب تعاقدية؛ ولكن إذا كان العرض الذى أدى إلى توقيعى على العقد يختلف اختلافًا جوهريًا عن الدعم الذى قدم فعليًا، فكيف يمكن محاسبة الناشر؟

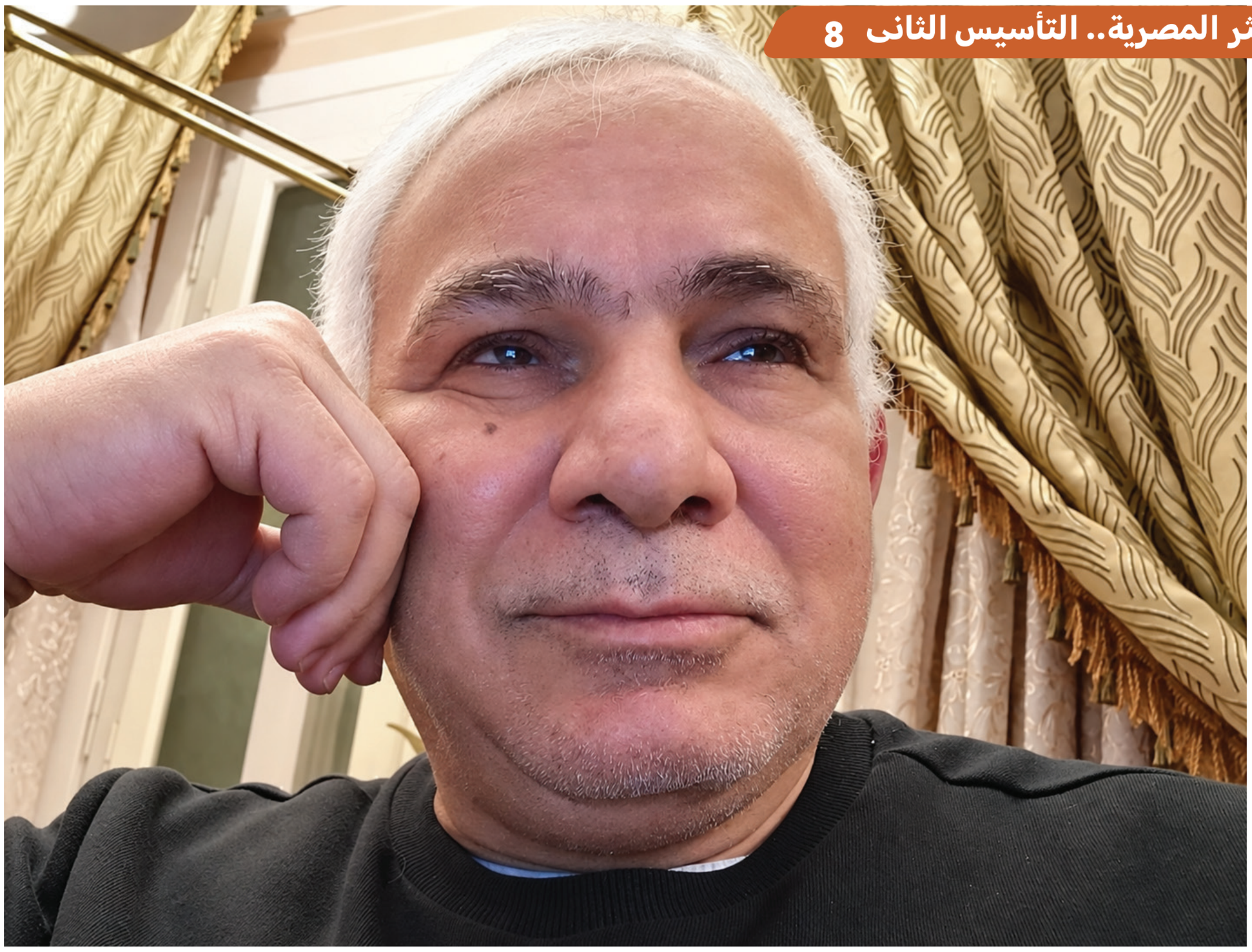
يناقش المؤلفون والوكلاء تجارب كهذه فيما بينهم باستمرار؛ وغالبًا ما نكتفى بهز أكتافنا قائلين إن هذه ببساطة طبيعة العمل فى مجال النشر.

ولكن ربما لا ينبغى للأمر أن يكون كذلك؛ إذ لا يمكن للناشرين ضمان تحقيق الكتب لأعلى المبيعات، أو الحصول على مراجعات نقدية أو تغطية إعلامية.

ومع ذلك، بوسعهم التحلى بالصدق بشأن ما يلتزمون به، وتوضيح مكانة الكتاب ضمن قائمة أولوياتهم. فإذا كانت الالتزامات ذات أهمية كافية لكسب كتبنا، فينبغى أن تظل كذلك حتى بعد إتمام التعاقد رسميًا.

لا يعنى هذا القول بضرورة أن يحظى كل مؤلف بحملة ترويجية ضخمة؛ بل يعنى أن كل مؤلف يستحق حملة تتسم بالصدق والنزاهة. إذ لا طائل يرجى من التعاقد مع دار نشر عملاقة إذا لم تكن تلك القوة مسخرة لخدمتك.







إبراهيم المصرى



كريم عبدالسلام

إبراهيم المصرى «1957»، شاعر من نسيج خاص فى قصيدة النثر المصرية الحديثة، شاعر صاحب طريق وخيال وموقف وأسلوب، كما أنه شاعر مُكثر أصدر حتى الآن ثلاثة عشر ديوانًا ولديه مخطوطات لدواوين ومشروعات كتب قيد الطبع، بدأ الكتابة ضمن قصيدة النثر مبكرًا، فى ذروة سطوة القصيدة التفعيلية على الشعر المصرى، تاريخ كتابة ديوانه «وجبة الماء.. وجبة الكهرمان» يعود لسنة 1984، لكنه نشر شعره متأخرًا نسبيًا، فالديوان المشار إليه نشر فى العام 2013، والدواوين اللاحقة المكتوبة فى الثمانينيات والتسعينيات مثل «الليل أسود»، «لا ينسى أكثر ولا ينسى أقل»، «الزَّهْرَوَرْدِيَّة»، «الديوان العراقى»، «مقتطفات البيرة»، «الوعى والوجود»، و«الشعر كائن بلا.. عمل»، «مرايا نادية ومناديلها»، «ماكينة صنع القصائد»، «نهاية العالم كما نألفه»، «ساريانومات»، «أنا صاحب فلسطين».

الطريف أننا كلما بحثنا عن الشاعر إبراهيم المصرى فى «جوجل» تظهر لنا عناوين لدواوين كان ينوى إصدارها بالفعل، لكنها لم تصدر، أو ما زالت مشروعات فى الأدراج منها مثلًا: «قهوة فاخرة لمزاج عاطل»، «الديوان الإنسانى»، «عصفور يمر مخمورًا»، «نصلُ متأخرين إلى.. الموت»، «كم نبذّر من الحياة كلَّ يوم» وغيرها، الأمر الذى يعنى أنه دائمًا مشغول بالتأليف وبالمشروعات الكتابية، سواء اكتملت أم لا، مثلما هو مشغول باستفزاز السيد القارئ وتقليب التصورات المستقرة عن قصيدة النثر، بسلاح أبيض محمىٍّ فى النار.

1 من القصيدة إلى الموضوع الشعرى

كنت قسمت أعمال إبراهيم المصرى إلى أربعة أقسام- ليست مراحل- القسم الأول ويتضمن دواوين مثل «وجبة الماء.. وجبة الكهرمان»، «الليل أسود»، «لا ينسى أكثر ولا ينسى أقل»، والقسم الثانى يتضمن دواوين: «الزَّهْرَوَرْدِيَّة»، «مرايا نادية ومناديلها ٢٠١٣»، «أيتها الفراشة.. يا اسم حبيبتى»، «ساريا نومات»، والقسم الثالث يتضمن: «الشعر كائن بلا عمل»، و«ماكينة صنع القصائد» و«مقتطفات البيرة»، والقسم الرابع يتضمن: «الوعى والوجود»، «نهاية العالم كما نألفه» و«أنا صاحب فلسطين»، وهى أقسام تشهد تطور وعى الشاعر جماليًا بقصيدة النثر، وكيف تحول مفهومه من إنتاج القصيدة التى تبحث عن قارئ إلى إنتاج خطاب شعرى منقطع تمامًا عن مفهوم القارئ، منفتح على الخيال وعلى دمج الأنواع الكتابية بالسرعة التى تتطور بها وسائط المعرفة من حولنا. لكنى بدلًا من أن أبدأ بالقسم الأول من أعمال الشاعر، سأبدأ بالقسم الأخير الأكثر استفزازًا وتجريبًا وخصوصية، وبالطبع الأكثر جرأة وحرية.

إن أعمالًا مثل «الوعى والوجود» و«نهاية العالم كما نألفه» و«أنا صاحب فلسطين»، فضلًا عن أنها أعمال جريئة من حيث تجربتها وممارسة الشاعر للحرية فى كتابتها تتضمن مجموعة من المرتكزات التى تخص تجربة إبراهيم المصرى، وأول هذه المرتكزات، أن الشاعر لا ينطلق من فكرة القصيدة المفردة وإنما ينطلق من الموضوع الشعرى، فهو عندما يلم به هاجس أو تشغله فكرة أو لقطة، يتداولها بينه وبين نفسه ويقلب جوانبها، لا ليكتبها من باب القصيدة وإنما ليصممها كمشروع كتابى ممتد، وموضوع قيد المعالجة ومجال للاختمار والإنتاج، ومن ثم ينفتح الموضوع الشعرى على اللقطات والتأملات والتفلسف والتنظير والتعقيب على ما هو رائج من أحداث وشخصيات وأخبار، كما ينفتح الموضوع الشعرى على اليوميات وعلى مزاج الشاعر وانشغاله الآنى بما يطفو على ذاكرته من أفكار أو بقايا أحلام أو صور ومجازات.

الانطلاق من الموضوع الشعرى وليس من القصيدة، يضع الشاعر فى موضع المحقق الصحفى والروائى وكاتب الإسكريبت التليفزيونى وقارئ نشرة الأخبار الملتزم بالخطوط الموضوعة، كما يضعه فى موضع المعقب على الأفكار بالتحليل المنطقى، والحال على هذا النحو، يكون لكل موضوع شعرى لغته وبلاغته وخطابه، كما يكون لكل موضوع شعرى الشكل الذى يظهر به على الصفحة البيضاء، ورغم أن الأعمال الثلاثة «الوعى والوجود» و«نهاية العالم كما نألفه» و«أنا صاحب فلسطين»، ينطبق عليها مفهوم الموضوع الشعرى إلا أنها مختلفة على مستوى البلاغة والتناول والانحياز إلى نوع محدد من الكتابة «قصيدة - مقال - يوميات - تأملات - سرد».

يصدر إبراهيم المصرى كتاب «الوعى والوجود - ميريت ٢٠٠٩» بالمقطع التالى: محض جمال خالص/ ركبة الليل/ أنفاسه/ خمائره النخامية/ محض ماء/ يغلى بانتباه الروح/ وباشتعال أفئدة/ تؤنس الفراغ/ محض نزوع إلى الشفقة/ تمسح بالعويل شعر امرأة/ وتمد الحياة بأهوالها. ثم ينطلق من هذا التصدير المغلق على نفسه إلى تيار من المقاطع المتتابعة فى ثلاثة أقسام: الباب - الباب الخلفى - الخروج، وفى هذه الأقسام الثلاثة يحاكم إبراهيم المصرى الوعى الإنسانى شعريًا على جميع الجرائم التى ارتكبها فى حق الإنسان نفسه وفى حق الوجود.

قد يتساءل البعض وهو محق، أهذا ديوان شعر أم كتاب فلسفى؟ هل يمكن أن يتصدى شاعر مثلًا لاختبار السؤال القديم: أيهما أسبق الوعى أم الوجود شعريًا؟ وهل يمكن أن يتصدى شاعر على مدى ثلاثمائة صفحة لتبرئة الوجود مما اقترفه الوعى الإنسانى من جرائم لتزييف الوجود الحقيقى، وصناعة وجود زائف من التصورات والاستعارات؟ هل يمكن أن ينشئ شاعر خطابًا شعريًا لتمحيص مقولة فلسفية شديدة الصعوبة والتركيب؟

«أنجب الوعى.. لا الوجود/ خلاصات قذرة/ حين ائتلف الذكاء الاصطناعى مع مربع الدائرة/ ميكنة الروح قامةٌ/ تدب مع الطين فى الكمبيوتر/ وفى التلسكوب العظائى لمشاعرنا/ أين للوجود أن يثغو/ مهيض النعومة بالصواريخ وناقلات النفط/ مفتتًا فى بدائل أقراص مدمجة وشرائح إلكترونية/ تدجن للواقع الافتراضى واقعه/ قلت ينتصر الوعى فى هجاء الحضارة/ كيف والمشاعر خاثرة/ بافتراض الحليب من المنجنيز».

نحن إذن أمام خطاب نبيل، ثورى، فى هجاء الحضارة الغربية المادية التى وصلت إلى آخر أطوار انحطاطها، وبلغت من السطوة والطغيان أنها تتجبر وتفرض طورها المنحط الأخير على العالم بأسره، سواء فى تحويل الإنسان من كائن أسمى إلى شىء، وتحويل القيم الروحية إلى مجرد سلعة فى الأسواق وتبرير البربرية والهمجية والعدوان، وتفريغ المنجز الحضارى الإنسانى على مدار التاريخ من مضمونه وصولًا إلى أن يعاقب الهمجى المعتدى هيئات القانون الدولى، نعم هو خطاب ثورى نبيل، وهو جديد فى توجهه، فلم أعرف شاعرًا تصدى لمحاكمة الوعى الإنسانى المجرم والانتصار للوجود الفعلى أمام الوجود الزائف الذى يصنعه الوعى الإنسانى، لكننا لا بد أن نسأل هنا ونحن نتناول تجربة شعرية: إلى مَن يتوجه الشاعر؟ إلى قارئ الشعر أم دارس الفلسفة؟

أكاد أسمع إبراهيم المصرى وهو يصرخ: القارئ وهم والشاعر حر، القارئ ليس موجودًا والشاعر ليس فى فيلم إنسبشن، القارئ أحد القيود التى صنعها الوعى الزائف حتى يسمح بتدجين الخيال والكتابة على منوال بعينه، القارئ إحدى الوسائل الخفية لكبت حرية الكاتب والشاعر، لكبحه ومنعه من الجنون والاختلاف والطيران والانشقاق والتمرد إلى آخر الأفعال الفردية المجيدة.

نعم، لكنى مع ذلك أقول إن إبراهيم المصرى فى كتابه «الوعى والوجود» قد تبنى بلاغة ومجازًا وسبكًا لغويًا ينتمى إلى قصيدة النثر المعروفة، كما أنه توسع فى المعجم ليضم عناصر العلوم من فيزياء وجيولوجيا وفلك ورياضيات إلى أطراف الفلسفة من ظاهرية وبنيوية على غرار حفريات ميشيل فوكو، لكن يظل سؤالنا مفتوحًا: إلى أين أوصله خطابه النهائى، إلى التفلسف أم إلى إنتاج شعرية جديدة؟ بمعنى آخر، هل كان الشافعى فى قوله «شَكَوتُ إلى وَكِيع سوءَ حِفظِى/ فَأرشَدنى إلى تَركِ المَعاصى/ وأخبرَنى بأنّ العلمَ نورٌ/ ونورُ اللهِ لا يُهدى لِعاصى» فقيهًا أم شاعرًا؟

2 الكتابية لا الشفاهية

خاضت قصيدة النثر الحديثة معارك جمالية ضارية بحثًا عن استقلالها، والاستقلال هنا ليس عن القصيدة التفعيلية فقط وميراثها فى الأذن العربية وفى التلقى المشاع الذى يريد الرقص مع الشعراء والتصفيق على إيقاعاتهم، وإنما عن قصيدة النثر أسيرة الينابيع التى تستمد منها قصيدة التفعيلة إيقاعاتها الأصلية مثل القرآن الكريم ونصوص الكتاب المقدس وميراث القصيدة العربية، وأيضًا الاستقلال عن النصوص النثرية ذات الإيقاعات اللغوية العالية من زخرفة وجناس وتوشية واحتكام إلى نهايات الجميل المتشابهة.

هل يمكن القول إذن إن قصيدة النثر قد نجحت فى اكتشاف إيقاعات تخصها بمعزل عن ميراث القصيدة العربية وتاريخها الممتد؟ نعم استطاعت قصيدة النثر المصرية اكتشاف إيقاعات مختلفة ومتعددة تميزها وتفرض حضورها بمعزل عن الميراث الشعرى، وأول مرتكزات إيقاع قصيدة النثر هو الانحياز إلى الكتابية والانقطاع عن الشفاهية، فالكتابية تستلزم القراءة وأداتها الرئيسية العين، أما الشفاهية فتستلزم السماع وأداتها الرئيسية الأذن، والعين القارئة تعمل مع الخيال على إعادة إنتاج العالم الشعرى الذى تترجمه العين من الصفحة المكتوبة، أما الأذن فتوقظ الحواس الخارجية للإنسان وصولًا إلى تحقق الانتشاء والطرب لما يروقه مما يسمع، سواء كان أداء دراميًا من الشاعر أو تضخيمًا وتفخيمًا للألفاظ أو تركيزًا وضغطًا على القوافى وتقطيعًا منغمًا للتفعيلات المنشئة للمعانى.

الكتابية فى قصيدة النثر تسعى إلى إثارة الذهن والخيال لا الحواس الخارجية، وإثارة الذهن إنما تتأتى من الصور الجديدة وحشد العوالم والشخصيات والأزمنة على الصفحة، مع الاستفادة القصوى من الفنون البصرية مثل التشكيل والسينما وكذلك الوعى بجغرافيا الصفحة والعلاقة بين البياض/ الفراغ والسواد/ الكلام، ولنقرأ معًا النص الأول من كتاب إبراهيم المصرى «نهاية العالم كما نألفه - دار المتوسط ٢٠٢٠»:

«يمدُّ زوربا الشاطئَ طويلًا لأقدامِكم، ويدعوكم إلى فتنةٍ يسبقُنا الصباحُ إليها، وقد رافقتْه طيورٌ سلَفُها الأعلى سَنطورٌ قديم. والمجدُ للشجاعة وقد حملَ صاحبُها مُخيِّلةً غريبةَ الأطوار، تهجرُ عَالَمًا، وتستقبلُ آخرَ بالرقص والموسيقى، أو تستقبلُ البحرَ حاضنةً لنقراتِ الحياة، على طبلٍ مُحيطُه أعشاشٌ تسكنُها كائناتٌ قَلِقة. ويا حضراتكم.. المُغامرُ والمُتعلِّمُ والجاهلُ وعازفُ السَّنطور، تمرُّ القرونُ تلوَ القرونِ والعَالَمُ فى انسجامه مع المُغامرة، يُجَدُّ المعرفةَ أو الجهلَ أحيانًا، وأحيانًا يُجَدُّ طيورًا سلَفُها الأعلى سَنطورٌ» - ص١١.

نتوقف هنا أمام مجموعة من السمات الأولية، ومنها توزيع السطور على الصفحة البيضاء، فالشاعر اعتمد مفهوم المقطع الدوار أو الكتلة بديلًا عن السطر الشعرى المكون من عدد قليل من الكلمات، وفى ذلك إخفات للإيقاع الشفاهى لأدنى درجة ممكنة مقابل إعلاء من الإيقاع الكتابى المعتمد على تفاعل العين والذهن والخيال مع ما يتلقى. أيضًا استخدام الشاعر الرموز أو الشخصيات الأيقونية ليربط بينها وبين قصيدته، أو ليحضرها بمحمولها البصرى وما تتضمنه الذاكرة المتلقية عنها لتكون هذه الشخصية الأيقونية إشارة للمتلقى بالذهاب إلى عالم محدد، ونحن هنا أمام شخصية «زوربا» اليونانى كما جسدها كازانتزاكس فى الرواية، وكما جسدها أنتونى كوين فى فيلمه الشهير بإخراج مايكل كاكويانيس وسيناريو كازانتزاكس نفسه، ولنا أن نتساءل ما ضرورة حضور زوربا اليونانى هنا فى النص؟ أهو مجرد الترصيع؟ تزيين الكلام

الشِّعر كائنٌ بلا عمل



أمامى الآن ثلاثة عشر ديوانًا لإبراهيم المصرى، منها المخطوط ومنها المنشور، حسب تاريخ كتابتها: «وجبة الماء.. وجبة الكهرمان»، «الليل أسود»، «لا ينسى أكثر ولا ينسى أقل»، «الزَّهْرَوَرْدِيَّة»، «الديوان العراقى»، «مقتطفات البيرة»، «الوعى والوجود»، و«الشعر كائن بلا.. عمل»، «مرايا نادية ومناديلها»، «ماكينة صنع القصائد»، «نهاية العالم كما نألفه»، «ساريانومات»، «أنا صاحب فلسطين».

الطريف أننا كلما بحثنا عن الشاعر إبراهيم المصرى فى «جوجل» تظهر لنا عناوين لدواوين كان ينوى إصدارها بالفعل، لكنها لم تصدر، أو ما زالت مشروعات فى الأدراج منها مثلًا: «قهوة فاخرة لمزاج عاطل»، «الديوان الإنسانى»، «عصفور يمر مخمورًا»، «نصلُ متأخرين إلى.. الموت»، «كم نبذّر من الحياة كلَّ يوم» وغيرها، الأمر الذى يعنى أنه دائمًا مشغول بالتأليف وبالمشروعات الكتابية، سواء اكتملت أم لا، مثلما هو مشغول باستفزاز السيد القارئ وتقليب التصورات المستقرة عن قصيدة النثر، بسلاح أبيض محمىٍّ فى النار.

1 من القصيدة إلى الموضوع الشعرى

كنت قسمت أعمال إبراهيم المصرى إلى أربعة أقسام- ليست مراحل- القسم الأول ويتضمن دواوين مثل «وجبة الماء.. وجبة الكهرمان»، «الليل أسود»، «لا ينسى أكثر ولا ينسى أقل»، والقسم الثانى يتضمن دواوين: «الزَّهْرَوَرْدِيَّة»، «مرايا نادية ومناديلها ٢٠١٣»، «أيتها الفراشة.. يا اسم حبيبتى»، «ساريا نومات»، والقسم الثالث يتضمن: «الشعر كائن بلا عمل»، و«ماكينة صنع القصائد» و«مقتطفات البيرة»، والقسم الرابع يتضمن: «الوعى والوجود»، «نهاية العالم كما نألفه» و«أنا صاحب فلسطين»، وهى أقسام تشهد تطور وعى الشاعر جماليًا بقصيدة النثر، وكيف تحول مفهومه من إنتاج القصيدة التى تبحث عن قارئ إلى إنتاج خطاب شعرى منقطع تمامًا عن مفهوم القارئ، منفتح على الخيال وعلى دمج الأنواع الكتابية بالسرعة التى تتطور بها وسائط المعرفة من حولنا. لكنى بدلًا من أن أبدأ بالقسم الأول من أعمال الشاعر، سأبدأ بالقسم الأخير الأكثر استفزازًا وتجريبًا وخصوصية، وبالطبع الأكثر جرأة وحرية.

إن أعمالًا مثل «الوعى والوجود» و«نهاية العالم كما نألفه» و«أنا صاحب فلسطين»، فضلًا عن أنها أعمال جريئة من حيث تجربتها وممارسة الشاعر للحرية فى كتابتها تتضمن مجموعة من المرتكزات التى تخص تجربة إبراهيم المصرى، وأول هذه المرتكزات، أن الشاعر لا ينطلق من فكرة القصيدة المفردة وإنما ينطلق من الموضوع الشعرى، فهو عندما يلم به هاجس أو تشغله فكرة أو لقطة، يتداولها بينه وبين نفسه ويقلب جوانبها، لا ليكتبها من باب القصيدة وإنما ليصممها كمشروع كتابى ممتد، وموضوع قيد المعالجة ومجال للاختمار والإنتاج، ومن ثم ينفتح الموضوع الشعرى على اللقطات والتأملات والتفلسف والتنظير والتعقيب على ما هو رائج من أحداث وشخصيات وأخبار، كما ينفتح الموضوع الشعرى على اليوميات وعلى مزاج الشاعر وانشغاله الآنى بما يطفو على ذاكرته من أفكار أو بقايا أحلام أو صور ومجازات.

الانطلاق من الموضوع الشعرى وليس من القصيدة، يضع الشاعر فى موضع المحقق الصحفى والروائى وكاتب الإسكريبت التليفزيونى وقارئ نشرة الأخبار الملتزم بالخطوط الموضوعة، كما يضعه فى موضع المعقب على الأفكار بالتحليل المنطقى، والحال على هذا النحو، يكون لكل موضوع شعرى لغته وبلاغته وخطابه، كما يكون لكل موضوع شعرى الشكل الذى يظهر به على الصفحة البيضاء، ورغم أن الأعمال الثلاثة «الوعى والوجود» و«نهاية العالم كما نألفه» و«أنا صاحب فلسطين»، ينطبق عليها مفهوم الموضوع الشعرى إلا أنها مختلفة على مستوى البلاغة والتناول والانحياز إلى نوع محدد من الكتابة «قصيدة - مقال - يوميات - تأملات - سرد».

يصدر إبراهيم المصرى كتاب «الوعى والوجود - ميريت ٢٠٠٩» بالمقطع التالى: محض جمال خالص/ ركبة الليل/ أنفاسه/ خمائره النخامية/ محض ماء/ يغلى بانتباه الروح/ وباشتعال أفئدة/ تؤنس الفراغ/ محض نزوع إلى الشفقة/ تمسح بالعويل شعر امرأة/ وتمد الحياة بأهوالها. ثم ينطلق من هذا التصدير المغلق على نفسه إلى تيار من المقاطع المتتابعة فى ثلاثة أقسام: الباب - الباب الخلفى - الخروج، وفى هذه الأقسام الثلاثة يحاكم إبراهيم المصرى الوعى الإنسانى شعريًا على جميع الجرائم التى ارتكبها فى حق الإنسان نفسه وفى حق الوجود.

قد يتساءل البعض وهو محق، أهذا ديوان شعر أم كتاب فلسفى؟ هل يمكن أن يتصدى شاعر مثلًا لاختبار السؤال القديم: أيهما أسبق الوعى أم الوجود شعريًا؟ وهل يمكن أن يتصدى شاعر على مدى ثلاثمائة صفحة لتبرئة الوجود مما اقترفه الوعى الإنسانى من جرائم لتزييف الوجود الحقيقى، وصناعة وجود زائف من التصورات والاستعارات؟ هل يمكن أن ينشئ شاعر خطابًا شعريًا لتمحيص مقولة فلسفية شديدة الصعوبة والتركيب؟

«أنجب الوعى.. لا الوجود/ خلاصات قذرة/ حين ائتلف الذكاء الاصطناعى مع مربع الدائرة/ ميكنة الروح قامةٌ/ تدب مع الطين فى الكمبيوتر/ وفى التلسكوب العظائى لمشاعرنا/ أين للوجود أن يثغو/ مهيض النعومة بالصواريخ وناقلات النفط/ مفتتًا فى بدائل أقراص مدمجة وشرائح إلكترونية/ تدجن للواقع الافتراضى واقعه/ قلت ينتصر الوعى فى هجاء الحضارة/ كيف والمشاعر خاثرة/ بافتراض الحليب من المنجنيز».

نحن إذن أمام خطاب نبيل، ثورى، فى هجاء الحضارة الغربية المادية التى وصلت إلى آخر أطوار انحطاطها، وبلغت من السطوة والطغيان أنها تتجبر وتفرض طورها المنحط الأخير على العالم بأسره، سواء فى تحويل الإنسان من كائن أسمى إلى شىء، وتحويل القيم الروحية إلى مجرد سلعة فى الأسواق وتبرير البربرية والهمجية والعدوان، وتفريغ المنجز الحضارى الإنسانى على مدار التاريخ من مضمونه وصولًا إلى أن يعاقب الهمجى المعتدى هيئات القانون الدولى، نعم هو خطاب ثورى نبيل، وهو جديد فى توجهه، فلم أعرف شاعرًا تصدى لمحاكمة الوعى الإنسانى المجرم والانتصار للوجود الفعلى أمام الوجود الزائف الذى يصنعه الوعى الإنسانى، لكننا لا بد أن نسأل هنا ونحن نتناول تجربة شعرية: إلى مَن يتوجه الشاعر؟ إلى قارئ الشعر أم دارس الفلسفة؟

أكاد أسمع إبراهيم المصرى وهو يصرخ: القارئ وهم والشاعر حر، القارئ ليس موجودًا والشاعر ليس فى فيلم إنسبشن، القارئ أحد القيود التى صنعها الوعى الزائف حتى يسمح بتدجين الخيال والكتابة على منوال بعينه، القارئ إحدى الوسائل الخفية لكبت حرية الكاتب والشاعر، لكبحه ومنعه من الجنون والاختلاف والطيران والانشقاق والتمرد إلى آخر الأفعال الفردية المجيدة.

نعم، لكنى مع ذلك أقول إن إبراهيم المصرى فى كتابه «الوعى والوجود» قد تبنى بلاغة ومجازًا وسبكًا لغويًا ينتمى إلى قصيدة النثر المعروفة، كما أنه توسع فى المعجم ليضم عناصر العلوم من فيزياء وجيولوجيا وفلك ورياضيات إلى أطراف الفلسفة من ظاهرية وبنيوية على غرار حفريات ميشيل فوكو، لكن يظل سؤالنا مفتوحًا: إلى أين أوصله خطابه النهائى، إلى التفلسف أم إلى إنتاج شعرية جديدة؟ بمعنى آخر، هل كان الشافعى فى قوله «شَكَوتُ إلى وَكِيع سوءَ حِفظِى/ فَأرشَدنى إلى تَركِ المَعاصى/ وأخبرَنى بأنّ العلمَ نورٌ/ ونورُ اللهِ لا يُهدى لِعاصى» فقيهًا أم شاعرًا؟

2 الكتابية لا الشفاهية

خاضت قصيدة النثر الحديثة معارك جمالية ضارية بحثًا عن استقلالها، والاستقلال هنا ليس عن القصيدة التفعيلية فقط وميراثها فى الأذن العربية وفى التلقى المشاع الذى يريد الرقص مع الشعراء والتصفيق على إيقاعاتهم، وإنما عن قصيدة النثر أسيرة الينابيع التى تستمد منها قصيدة التفعيلة إيقاعاتها الأصلية مثل القرآن الكريم ونصوص الكتاب المقدس وميراث القصيدة العربية، وأيضًا الاستقلال عن النصوص النثرية ذات الإيقاعات اللغوية العالية من زخرفة وجناس وتوشية واحتكام إلى نهايات الجميل المتشابهة.

هل يمكن القول إذن إن قصيدة النثر قد نجحت فى اكتشاف إيقاعات تخصها بمعزل عن ميراث القصيدة العربية وتاريخها الممتد؟ نعم استطاعت قصيدة النثر المصرية اكتشاف إيقاعات مختلفة ومتعددة تميزها وتفرض حضورها بمعزل عن الميراث الشعرى، وأول مرتكزات إيقاع قصيدة النثر هو الانحياز إلى الكتابية والانقطاع عن الشفاهية، فالكتابية تستلزم القراءة وأداتها الرئيسية العين، أما الشفاهية فتستلزم السماع وأداتها الرئيسية الأذن، والعين القارئة تعمل مع الخيال على إعادة إنتاج العالم الشعرى الذى تترجمه العين من الصفحة المكتوبة، أما الأذن فتوقظ الحواس الخارجية للإنسان وصولًا إلى تحقق الانتشاء والطرب لما يروقه مما يسمع، سواء كان أداء دراميًا من الشاعر أو تضخيمًا وتفخيمًا للألفاظ أو تركيزًا وضغطًا على القوافى وتقطيعًا منغمًا للتفعيلات المنشئة للمعانى.

الكتابية فى قصيدة النثر تسعى إلى إثارة الذهن والخيال لا الحواس الخارجية، وإثارة الذهن إنما تتأتى من الصور الجديدة وحشد العوالم والشخصيات والأزمنة على الصفحة، مع الاستفادة القصوى من الفنون البصرية مثل التشكيل والسينما وكذلك الوعى بجغرافيا الصفحة والعلاقة بين البياض/ الفراغ والسواد/ الكلام، ولنقرأ معًا النص الأول من كتاب إبراهيم المصرى «نهاية العالم كما نألفه - دار المتوسط ٢٠٢٠»:

«يمدُّ زوربا الشاطئَ طويلًا لأقدامِكم، ويدعوكم إلى فتنةٍ يسبقُنا الصباحُ إليها، وقد رافقتْه طيورٌ سلَفُها الأعلى سَنطورٌ قديم. والمجدُ للشجاعة وقد حملَ صاحبُها مُخيِّلةً غريبةَ الأطوار، تهجرُ عَالَمًا، وتستقبلُ آخرَ بالرقص والموسيقى، أو تستقبلُ البحرَ حاضنةً لنقراتِ الحياة، على طبلٍ مُحيطُه أعشاشٌ تسكنُها كائناتٌ قَلِقة. ويا حضراتكم.. المُغامرُ والمُتعلِّمُ والجاهلُ وعازفُ السَّنطور، تمرُّ القرونُ تلوَ القرونِ والعَالَمُ فى انسجامه مع المُغامرة، يُجَدُّ المعرفةَ أو الجهلَ أحيانًا، وأحيانًا يُجَدُّ طيورًا سلَفُها الأعلى سَنطورٌ» - ص١١.

نتوقف هنا أمام مجموعة من السمات الأولية، ومنها توزيع السطور على الصفحة البيضاء، فالشاعر اعتمد مفهوم المقطع الدوار أو الكتلة بديلًا عن السطر الشعرى المكون من عدد قليل من الكلمات، وفى ذلك إخفات للإيقاع الشفاهى لأدنى درجة ممكنة مقابل إعلاء من الإيقاع الكتابى المعتمد على تفاعل العين والذهن والخيال مع ما يتلقى. أيضًا استخدام الشاعر الرموز أو الشخصيات الأيقونية ليربط بينها وبين قصيدته، أو ليحضرها بمحمولها البصرى وما تتضمنه الذاكرة المتلقية عنها لتكون هذه الشخصية الأيقونية إشارة للمتلقى بالذهاب إلى عالم محدد، ونحن هنا أمام شخصية «زوربا» اليونانى كما جسدها كازانتزاكس فى الرواية، وكما جسدها أنتونى كوين فى فيلمه الشهير بإخراج مايكل كاكويانيس وسيناريو كازانتزاكس نفسه، ولنا أن نتساءل ما ضرورة حضور زوربا اليونانى هنا فى النص؟ أهو مجرد الترصيع؟ تزيين الكلام

إبراهيم المصرى

«أنا صاحب فلسطين» كتاب لتأكيد حرية الشاعر فى الخيال والإنشاء والقول بعيدًا عن قمع الكليشيهات السائدة



بأعلام ومشاهير؟ أم أن زوربا هنا يمثل الصراع بين المعارف المستقاة من الكتب والمعارف والخبرات الحياتية المتحصلة من سنوات الشقاء والحرية والمتعة؟ زوربا فى النص الشعرى حاضر ومعه عالم غرائبى من الكائنات والمتلقين أيضًا منهم المغامر والمتعلم والجاهل وعازف السنطور، وكأن هذا التشكيل هو مفردات العالم عبر الزمن، إلا أن الشاعر ما يلبث أن يضيء هذا التشكيل بجملة مفتاحية تنتصر للمغامرة التى يمثلها زوربا على التقليد الذى يمثله التحصيل الأعمى.

هذا الاستخلاص لا يمكن أن يتأتى تحت الإيقاع الراقص أو البحث عن التطريب والتناغم اللفظى، وإنما يتأتى من تفاعل الذهن والخيال لدى المتلقى مع النص الشعرى المقروء، وهو جوهر الكتابية التى انحازت إليها قصيدة النثر المصرية، يقول إبراهيم المصرى فى المقطع رقم ٣١٦ والأخير من الكتاب:

«بَدءًا وختامًا، أنا إبراهيم المصرى وبالسخرية اللازمة لمنازلة الأشباح، كتبتُ هذا الكتابَ عن (نهايةُ العَالَم كما نَأْلَفُه). وبالتقويم الجريجورى، سقطتُ من الظَّنِّ إلى اقتباس الحرير يوم ٧ أكتوبر عام ١٩٥٧ ولا أضاعفُ منزلةَ الأرقام بالرأس الضخم للقَدَر كما لو كان ثورًا ينطحُ أمّى، فكنتُ أنا الدليلَ الوحيدَ على كتابة كتاب كهذا. ولا يوجدُ فى جوف الأرض ما يُغرى بالموات الشّعرى، وإنّما الإنسانُ أيضًا بأورامه الغليظة من زمن رقيق إلى زمن أرَق. وقد علمنا أنَّ وسائلَ المواصلاتِ مُشبَّعةٌ باليود، والفجر باقتباس نافذة على ظهر حصان يركضُ نحو الأفق، كما سأركضُ إلى عملى صباحًا وقد اكتفيتُ من المعرفة بشمسها، ومن العَالَم بأنَّه أنا وقد نمتُ مشجوجَ الفؤاد، والملحُ يُلطخُ أحلامى، كما لو كنتُ سآتى لكم بالشمس من المغرب، وهذا لن يحدث. وما سوف يحدثُ.. آنساتى سيداتى سادتى.. أنَّ هذه فى الوهج الدموىّ للسُّلطة والقنانة، نهايةُ العَالَم كما نَأْلَفُه» – ص ١٦٦.

إذن نحن أمام عالَم ممسوخ حاضر فيه كائن كافكا الشهير جريجور سامسا بطل المسخ الذى استيقظ فوجد نفسه صرصارًا كبيرًا، وتحت هذا الضوء يسحبنا الشاعر وسط زحمة من الإشارات إلى هذا العالم الكابوسى المستمر والمتفاقم، وحيث لا مفر أمام الشاعر الذى يلهث فى الدائرة الجهنمية للعالم الممسوخ إلا أن يواجه المأساة التى عبر عنها كافكا بالسخرية اللاذعة ومزيد من الاستهانة بكل ما يجرى.

3 مقتطفات البيرة

يستطيع إبراهيم المصرى أن يدهشنا دائمًا بانفلاته الجمالى واختياراته القاسية لحريته فى القول والإنشاء، فعل ذلك فى «مقتطفات البيرة»، والسعى إلى الكتابة فى غرض شعرى عربى قديم وهو الخمريات وقدم لنا ديوانًا جميلًا للغاية فى أفراح البيرة وأتراحها، فى تفاعلها وتأثيرها على الشاعر، فى ضرورتها لتمرير العقبات والمرارات وإحراز التوازن الكافى للبقاء على قيد الحياة.

الديوان الصادر عن مؤسسة شمس للنشر والإعلام بالقاهرة ٢٠٠٨، ويتضمن ٢٣٠ مقطعًا شعريًا فى ٢٤٠ صفحة من القطع المتوسط، تشير بوضوح إلى أن التجريب فى غرض عربى راسخ مثل الخمريات ممكن بلغة راهنة وذائقة معاصرة وطرافة شاعر صعلوك يعى جيدًا أبعاد حريته ويحافظ عليها ويختبرها باستمرار.

يقول إبراهيم المصرى فى «مقتطفات البيرة»:

«البيرةُ.. زورق/ ينسابُ ناعمًا فوق نهرٍ هادئ/ لا تعرف البيرةُ عن أوصافها

كلَّ هذا الجمال/ لكنها تؤدى مهمتها بكفاءة/ وأكثر من ذلك/ تدعونى إلى الرقص.

ويقول أيضًا:

Cristy
Margarita
Ramonethe
Rheymel
Mary

نادلاتٌ ساهمن بالكثير/ الكثير من الابتسامات/ وبدفع البيرة إلى التدفق على مائدتى

وأنا أكتب هذا الكتاب/ لندعو لهن/ بأزواج صالحين ومحبِّين للبيرة – ص ٢٠٧.

وصف الخمر وحاملها من جميلات النساء جزء من الغرض الشعرى الذى يتواصل من امرئ القيس والمنخل اليشكرى وأبى نواس وحتى إبراهيم المصرى، وإنى لأجد «المصرى» فى هذا الديوان امتدادًا أصيلًا لأبى نواس المجدد الأكبر فى غرض الخمريات الشعرى، وأول شاعر يؤنسن الخمر ويحاورها ويدافع عنها وينزلها منزلة فكرية وروحية عالية، وانظروا لقوله: «عاذلى فى المدام غيرَ نصيح/ لا تَلُمنى على شقيقة روحى/ لا تَلُمنى على التى فتنتنى/ وأرتنى القبيحَ غيرَ قبيح/ قهوةٌ تتركُ الصحيحَ سقيمًا/ وتُعيرُ السقيمَ ثوبَ الصحيح» بينما يقول المصرى: «البيرةُ والحزن نديمان/ حتى وإنْ جاء أحدهما من الحنطة/ والآخر من أعصابى/ أشربُ البيرةَ لتحمينى من الحزن/ فيقف كلٌ منهما إلى جانب الآخر/ ويتناوبان صفعى» – ص ١٤٨.

ونقرأ أبيات المنخل اليشكرى وفيها ما تفعله الخمر بالشارب، وبعدها نرى ماذا قال «المصرى» فيما فعلته به البيرة:

«ولقد شربتُ من المدامة بالصغير وبالكبير/ فإذا انتشيتُ فإنّنى ربُّ الخَورَنق والسّدير/ وإذا صحوتُ فإنّنى ربُّ الشويهة والبعير– المنخل اليشكرى»، بينما يقول إبراهيم المصرى: «كلما توغلتُ فى البيرة/ تطفو غابةٌ أمامى/ ليس حفيفُ أشجارها/ ما يدل على الحياة/ إنما البيرةُ تروى الغابة/ فتورق الأشجارُ والحياة».

.....

«أشرب البيرةَ أحيانًا/ خلفَ زجاج يسقط عليه المطر/ و.. رويدًا.. رويدًا /تحولنى ألبيرة/ إلى أنْ أكون أنا/ الزجاجَ والمطر»– ص٨٨.

يحسب لإبراهيم المصرى سعيه إلى التجديد فى غرض مهجور من أغراض الشعر العربى مثل الخمريات، بل والتجريب فى هذا الغرض الشعرى لينضم إلى الأراضى المكتسبة فى قصيدة النثر المصرية، وهو يفعل ذلك بروح عصرية ولغة رائقة سهلة والتقاطات ذكية، ترفع البيرة إلى مستوى الصديق والكنز الذى يفتح طاقة التعبير أمام الشاعر، والباب الذى يفضى إلى كثير من الصور الجميلة.

4 الشعر موضوعًا للشعر

لعل أشهر تعريف للشعر العربى ما زال حيًا فى قاعات الدرس على الأقل، هو تعريف قُدامة بن جعفر «٣٣٧هـ»، قبل أكثر من ألف عام بأن الشعر «قول موزون مُقفى يدل على معنى»، وهو التعريف الذى فتح بابًا للجدل لم يغلق حتى الآن، وبعد قدامة بنحو مائة وعشرين سنة، اقترح ابن رشيق القيروانى «٤٥٦هـ»، تعريفًا جديدًا أسماه «حد الشعر»، وفيه يقوم الشعر على أربعة أشياء: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، ويسبق هذه الأشياء الأربعة نية الشاعر قرض الشعر وليس مجرد تقفية الكلام، كما أن دافع الشعر بحسب ابن رشيق أربعة أيضًا وهى «الرهبة والرغبة والغضب والطرب» مما يرتبط وثيقًا بالأغراض الشعرية، وبعد قدامة بن جعفر وابن رشيق القيروانى بأكثر من ألف عام، أصدر الشاعر الراحل توفيق صايغ مجموعته الشعرية «ثلاثون قصيدة» – بيروت ١٩٥٤، فقامت الدنيا ولم تقعد منذ ذلك الحين، لأن توفيق صايغ قدم كلامًا جديدًا تمامًا، قدرة فذة على الإمساك بالمعنى من خلال التراكيب والصور المستمدة من تلاقح ذاكرتين ذاكرته العربية الزاخرة بالتراث العربى التقليدى وذاكرته الإنجليزية المشحونة بعيون الشعر المكتوب بالإنجليزية من أستراليا حتى الولايات المتحدة وبين القارتين كبار الشعراء الإنجليز، وتلقفت مجلة شعر البيروتية الكرة وطفق أدونيس فى ترجمة كتاب سوزان برنار «حول قصيدة النثر» من بودلير إلى أيامنا، وصار ينسب لنفسه تحت مصطلح قصيدة النثر، ونشر أنسى الحاج والماغوط أعمالًا رائدة فى هذا المجال وتوالت التعريفات إلى أن وصلنا إلى الشاعر إبراهيم المصرى الذى أصدر ديوانين مدهشين موضوعهما الشعر وقصيدة النثر، الأول بعنوان: «الشعر كائن بلا عمل– دار بدايات – دمشق ٢٠١٠»، والديوان الثانى بعنوان «ماكينة صنع القصائد – مخطوط».

فى الديوان الأول «الشعر كائن بلا عمل» يسعى إبراهيم المصرى إلى التعريف بالشعر شعرًا، من خلال قصيدة النثر، وعن طريق وعيه الجمالى بالقصيدة فى اللحظة الراهنة، وهو ينزع بالطبع إلى المجاز فى تعريفاته الشعرية للشعر، وعلى سبيل المثال يقول متقاطعًا مع قول عنترة «هل غادر الشعراء من متردَّم/ أم هل عرفت الدار بعد توَهم»: كمْ من الشعر مُكدسٌ على الأرصفة/ ولا نراه/ فقط.../ حينما يهطل المطر/ يجد الشعرُ مرآته التى/ تضيئه فى عيوننا» –ص٥.

ويواصل تعريفاته للشعر:

«ما هو الشعر؟/ إن لم يكن حائطًا/ يسقط عليه ضوءٌ خافت/ حيث تُفرطُ المَسرَّة/ فى صيدِ الأرانب/ وتُفرطُ ريحٌ عابرة فى الشهيق»– ص٧.

«الشعرُ...غرائز آلهة/ تتعالى أو تخجل/ من الحديث عنها هكذا.../ على مرأى من الحياة/ ولهذا تكلف بشرًا/ بتدوين الغرائز– ص١١.

«إن أخذنا الشعرَ على محمل الجد/ فلنكن مستعدين لدفع الأرض/ مثل سيارةٍ مُعطَّلة/ إلى أقصى نقطةٍ فى الكون» – ص٩.

«الشعرُ تجسيدٌ للقتل/ إذا أحسن الشاعر/ إطلاق مخيّلته/ نمورًا مذعورة/ وسكاكين تلمع بين أسنانها» –ص١٠.

الشاعر يلعب إذن بتركيب صور فى خياله، بمحاولة الإمساك بتجليات القصيدة، تلك القوة الغامضة التى تأتى مثل وميض البرق أو المرأة الجميلة بعطرها النفاذ، وهو يلعب لأنه فى سبيله للتحرر، حتى يصل إلى أقرب نقطة ممكنة من تلك القوة الغامضة التى يمكن أن تسيطر على العقل، وتملى علينا كلماتنا، ولا ضير من اللعب إذا كان فى اتجاه الشعر.

«يعمل الشعرُ مُضمِّدًا لجروح/ يُولد بها الإنسان/ أمَّا الجروح التى تصيبه فى الحياة/ فيمكنه علاجها/ فى أقرب مستشفى» – ص٩٨.

«الخيرُ والشر قرينان للشعر/ الذى يصبح فى الشر/ وجهًا مرشوشًا بماء النار/ ولا تجدى معه/ كل عمليات التجميل» – ص١٠٣.

إن مفهوم اللعب كما يراه الفلاسفة، ليس مجرد تسلية عابرة أو نشاط ترفيهى بل هو الحالة الجسدية والروحية الوحيدة التى تجعل الإنسان إنسانًا، فإذا كان دافع الحس الذى ينبع من الوجود المادى للإنسان، يدفع صاحبه إلى التغيير وتلبية الحاجات الطبيعية والانقياد للمؤثرت الحسية فى زمنه، وإذا كان دافع الشكل الذى ينبع من الطبيعة العقلانية للإنسان يدفع صاحبه إلى النظام والبحث عن الثابت المستقر من القوانين والانقياد للواجبات والمؤثرات العقلية، فإن دافع اللعب يقوم بدور الوسيط بين دافع الحس ودافع الشكل من خلال الدمج بين العاطفة والعقل وبين الحرية والضرورة، والتحرر كذلك من كل أنواع الإكراه والواجبات بهدف الوصول تصور للجمال أو جوهر الفن أو «الشكل الحى» بتعبير شيللر.

5 الشاعر حر وليس عبدًا للكليشيه

سعادتى شخصية بصدور ديوان «أنا صاحب فلسطين» للشاعر إبراهيم المصرى – دار المتوسط ٢٠٢٦، لمجموعة من الأسباب تخص فن الشعر وتطور قصيدة النثر المصرية وازدهارها، فقد ظللت على مدى ثلاثين عامًا أنادى بضرورة اكتساب الشاعر لحريته واستقلال خياله بعيدًا عن الكليشيهات الشائعة حول مواصفات قصيدة النثر ما بعد الحداثية، وكم ناديت بأن الشاعر حر فى الكتابة عن الفيزياء النووية أو السحر فى القرون الوسطى، عن مثلث برمودا أو عن حركة الفهود الحمر، عن المريخ أو عن اكتشاف المياه على الزهرة، وأن المعيار الوحيد هو قدرة الشاعر على الإتيان بالشعر وأن يدهشنا.

فى ديوان «أنا صاحب فلسطين» يكسر إبراهيم المصرى كيتش قصيدة النثر «التفاصيل الصغيرة وعذابات الذات التى تمارس الكفّ والإخصاء على خيالها، ويشرح فى كتابة حرة فى موضوعها حرة فى خيالها حرة فى اختيارها للشكل الذى يجمع بين مختلف أشكال القول، حرة فى الاسترسال والثرثرة والبوح والتعاطف والتصوير والاعتراض والبصق على وجه القبح.

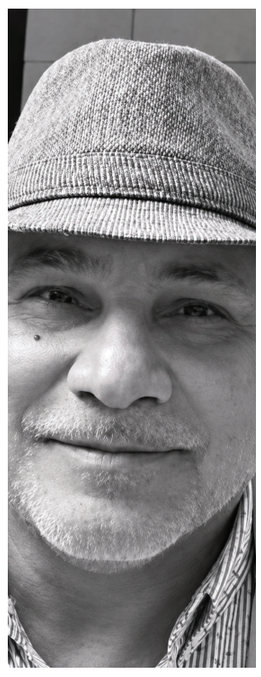
الديوان الذى يتضمن ٧١ نصًا فى ١٣٦ صفحة من القطع المتوسط، هو ممارسة للحرية ونزوع للتجريب الجمالى بإنشاء نص منفتح على كل أشكال الكتابة وخالٍ من العنصر الوحيد المتعارف عليه فى الشعر المكتوب عن قضية راهنة: الغنائية.

«الدليلُ إلى تحرير فلسطين»: أوَّلًا: لا تُخطئ فى النَّحو/ ولا تظنُّ اللغةَ سائبةَ الاستخدام فى غير مقاصدها، كأن تكتبَ كلمةَ «مقاومة»، ثمَّ تعفى ضميرَكَ من أكياس الدم التى يحتاجُها المصفوفون، هذا إن عاشوا حتَّى يَصلهُم دمُك. أو إذا ازدحمَتْ مدرسةٌ بالنازحين، فهل ستذهبُ وتُوزِّعُ الماءَ والبسكويت؟ أم تكتفى بمناشدة الضمير العالمى وأنتَ تعلمُ أنَّه طعنةٌ فى الظَّهر!/ فاجلسْ صامتًا لا تفتحْ فمَكَ واسمع الدليلَ إلى تحرير فلسطين/ أوَّلًا: تستحمُّ وترتدى ملابسَ نظيفةً وتُمشِّطُ شَعرَك/ فلسطينُ تأبى أن يكونَ مُحرِّرُوها أجسادًا تنضحُ بالعَرَق إلَّا فى ساحاتِ القتال/ أم تظنُّ أنَّكَ ببطالةِ المُناضل، بأغنيَّتَين للشيخ إمام وقصيدتَين لمحمود درويش و«لا تُصَالِحْ» لأمل دُنْقُل، أو بكتاب كهذا ستُحرِّرُ فلسطين؟/ يلزمُكَ أيضًا تمارينُ قاسيةٌ فى الرشاقة، وقدرةٌ دائمةٌ على الابتسام، وفيضٌ من مودَّة لا تتحوَّلُ مع سجائرك الرخيصة، إلى هُراءِ شعبَوى/ وكتدريب مبدئى على تحرير فلسطين، فَكِّرْ فى تحرير عقلك، فى إهداء صديقِكَ كتابًا، زوجتِكَ قُبلةً، وأُمِّكَ شالًا جديدًا.

لغة مشحوذة وخيال رحب وتعاطف جذرى مع القضية وليس مع مظاهرها الاستهلاكية أو استخداماتها السياسية، وابتعاد عن البكائيات المجانية أو محاولات اللحاق الكلامى بأذيال الموقف والقضية.

وإذ يسعى الشاعر إلى التصدى لقضية أصبحت ملء الشاشات والأسماع والأبصار بصورها البليغة ومأساتها الأفدح من كل عدوان، إنما يتجاوز كل أشكال الإخصاء والكفّ الذاتى والكَبْت الشائعة فى قصيدة النثر المصرية الراهنة، ويلوذ بأمر واحد: حرية القول.. حرية التشكيل.. حرية التجريب.. حرية الخطأ.. حرية تعبيد الطريق دون ضمان الوصول.. حرية الانشقاق عن كل الصفوف.

«اللعب الجمالى» عنصر أساسى فى شعرية إبراهيم المصرى.. نتاج الحرية فى الكتابة



يدمج القصيدة بالمقال بالتفلسف بالنكتة لينتج نصًا عصيًّا على التصنيف





مختارات

مقتطفات البيرة

مع أول جرعةٍ من البيرة
يمضى الكسلُ بأمتعته
وتركض النفسُ خلفَ غرائزها
مثل أنْ يشعرَ أحدُنا بالموسيقى
تتساقطُ كمطرٍ
على عنقه.

البيرةُ.. زورق
ينسابُ ناعمًا فوق نهرٍ هادئ
لا تعرف البيرةُ عن أوصافها
كلَّ هذا الجمال
لكنها تؤدى مهمتها بكفاءة
وأكثر من ذلك
تدعونى إلى الرقص.

أكتبُ هذه القصائد
وأنا أشربُ البيرة
ولا أعرف أيهما ضيف الآخر
الشعر أم البيرة
أم أنَّ كليهما
ضيفان على صدرى الذى
يكون غضًا وشاعرًا
فى معيَّةِ البيرة.

البيرةُ.. شجرةٌ وارفة
نرتدى من ظلالها قمصانًا
على عرى رغبتنا فى الصهيل.

البيرةُ والحزن نديمان
حتى وإنْ جاء أحدهما من الحنطة
والآخر من أعصابى
أشربُ البيرةَ لتحمينى من الحزن
فيقف كلٌ منهما إلى جانب الآخر
ويتناوبان صفعى.

العلاقةُ بين البيرةِ والجنون
أنْ تصفع خدَّكَ بحنان
وحين يأتى وقتُ الصراخ
تدلقُ البيرةَ فوقَ رأسك
مُستمتعًا كسكّيرٍ رائع
بهدمِ المعبدِ فوقَ ساكنيه.

كلما توغلتُ فى البيرة
تطفو غابةٌ أمامى
ليس حفيفُ أشجارها
ما يدل على الحياة
إنما البيرةُ تروى الغابة
فتورق الأشجارُ والحياة.

لا تتحدث البيرةُ معى
بلهجةٍ حادة
فأنا لا أتحدثُ معها أيضًا
بلهجةٍ حادة
نجلس مثل صديقين حميمين
نتذكر الأيام الخوالى
ويطبطبُ كلٌ منّا
على ظهر الآخر.

أنْ تشربَ البيرةَ فى بارٍ صاخب
يُشبه أنْ تمشى على يديك
فى مطبخٍ مزدحم بالأوانى المعدنية
قد تسقطُ فى إناءٍ وترى قطًا
يقرع كأسه بكأسك قائلًا:
فى صحتك.

إذا أردتَ أنْ تعرف
فحوى هذا الكتاب
بدون قراءته
وبدون المرور
فى عقل ناقدٍ أحمق
يكفى فقط...
أنْ تشربَ كأسَ بيرة.

حان وقتُ انصرافى
عن الحانة
وثمة بقية من البيرة فى الكأس
أبتلعها مُتعجلًا استلقائى
فوق السرير
حتى أرى البيرةَ ملاكًا بجناحين
تتساقط منهما
زجاجات البيرة.



تعرف الحركة الأدبية ومثقفوها وأدباؤها ومبدعوها ونقادها الكثير جدًا عن الشعراء الرجال فى مصر والعالم العربى، فلا يمكن أن تسأل أحدهم عن أحمد شوقى أمير الشعراء إلا وتكون لديه شبه بانوراما كاملة عنه، منذ أن ولد ,بباب إسماعيلا، وحكاية الخديو معه عندما شاهده وهو لا يستطيع النظر إلى أسفل، فتنبأ له بأنه سيكون له شأن كبير، لأنه لم يحرف نظره إلا عندما ألقى الأمير بعض دنانير ذهبية إلى الأرض، هنا التفت الطفل إلى الدنانير عندما أحدث سقوطها على الأرض بعض الرنين.

شعبان يوسف

الشاعرة المظلومة

جليلة رضا والذين قتلوا سيرتها!

هناك تداول واسع لأحاديث وأخبار وطرائف الشعراء والأدباء الذين يلتفون حول الأديبة النابغة «مى زيادة» وذلك فى عقد العشرينيات من القرن العشرين، منهم الدكتور طه حسين، والمفكر والشاعر والكاتب الجبار عباس محمود العقاد، والفيلسوف أحمد لطفى السيد، والأديب مصطفى صادق الرافعى، والكاتب الصحفى وا لأديب سلامة موسى، وغيرهم من أعلام تلك الفترة، ولكنهم عندما كتبوا عنها، أو تناولوا أخبارها، أخلّوا بكل مقاييس الوفاء التقليدى لواحدة بذلت الكثير من وقتها وعلمها ومالها من أجل كل هؤلاء.

فالدكتور طه حسين قال فى تأبينها بأنه ليس ملمًا فى هذه اللحظة- أى لحظة التأبين- بما أنجزته الآنسة على المستوى الأدبى، ولكنه يرى أن أعظم ما فعلته فى حياتها هو صالونها الأدبى، وهذا إجحاف متعسف، وكأنها سيدة لا قيمة لها فى الأدب والثقافة على الإطلاق، وهذا إنكار وعدم اعتراف بدور مى الأدبى والفكرى والثقافى، ومحاولة اختصارها فى المحفل الأدبى الذى كانت تقيمه فى منزلها، وكأنها سيدة احتفالات، كذلك عندما كتب عنها العقاد فى كتابه «رجال عرفتهم» مقالًا تحت عنوان «رجال حول مى»، وراح يكتب عن طرائف ونكات كانت تحدث بين هؤلاء الرجال، ولم يتطرق إلى الأبعاد الفكرية التى كانت تنطوى عليها مى، حالة استنكار مطلقة لدورها، ولكنها حالة ترتدى أقنعة مختلفة، تختلف من أديب أو كاتب أو مفكر، عن أديب أو مفكر آخر.

هذا التجاهل الذى بدا من كبار مفكرينا وأدبائنا وآباء الحركة الفكرية والثقافية المصرية فى القرن العشرين، لم يغفل دور مى زيادة فحسب، بل تجاهل دور وحقيقة دور كثيرات من الشاعرات والأديبات اللائى صنعن صحافة وثقافة شديدتى التميز، حيث إن مجلات نسوية عربية ظهرت بكثافة بين عامى ١٨٩٢ و١٩٤٠، فى القاهرة ودمشق وبيروت والإسكندرية وبغداد وحلب، حتى المهاجر الأمريكية ظهرت فيها مجلات نسوية عربية كذلك، وظهرت أسماء أديبات وشاعرات مثل «وردة اليازجى، وعائشة التيمورية، ووردة الترك، ورباب الكاظمى، وجميلة العلايلى»، وبعد عام ١٩٤٠ تم التركيز على الشاعرتين «نازك الملائكة وفدوى طوقان» لأسباب خاصة، ليس منها الانتصار للمرأة الشاعرة، وتم تجاهل شاعرات أخريات مثل «هند سلامة ومنيرة توفيق ونجاة شاهين وفتاة الفرات».. و«جليلة رضا» وهى مجال حديثنا فى هذه الحلقة.

وُلدت جليلة رضا عام ١٩١٧، وعاشت طفولتها بين القاهرة والفشن فى بيت ينتصر للذكور، وهى سمة ليست غريبة فى الحياة المصرية والعربية، ولكن الطفلة النابهة راحت تتمرد على كل ما تراه وتعيشه من ظواهر رجعية، وكانت تسعى إلى كسر عمود الاستبداد الذكورى فى البيت، إذ إنها لم تمتثل لكل الأوامر التعسفية والتعليمات التى كانت توجه إليها، وعندما دخلت مدرسة الراهبات، وكانت متمردة على كل نظام المنزل، وتوحدت مع مدرسة الراهبات، للدرجة التى ذهبت إلى مديرة المدرسة لكى تنتمى إلى هذا العالم، ولكن المدرسة اعترضت ولم توافق، لكون الفتاة جليلة لا تنتمى إلى الدين المسيحى، فأضمرت الفتاة السعى لكى تهرب، ولكن الراهبة الحكيمة أقنعتها بألا تفعل ذلك، لأنه هناك قوانين وتقاليد وأعراف مجتمعية سوف تعيدها إلى المنزل.

وظلّت الفتاة التى تتمتع بجمال فائق تقاوم كل أشكال الاستبداد، وتهرب من كل أشكال الطغيان المجتمعى والذكورى، رغم أن هذا الطغيان كان يرتدى أثوابًا وأقنعة تدّعى الرحمة والحنان ومحاولات الاستقرار، إذ إن الأب كان دومًا يضع الفتاة فى حيرة من أمرها، ويقبل عروضًا عديدة لزواجها، مرة من ابن عمها، ومرة أخرى من ابن عمتها، وهى تقاوم وتتملص وتتنكر، وترفض بطرق واضحة، حتى كلّت تلك المقاومات العديدة، واستسلمت لكى تتزوج من رجل يكبرها بسنوات عديدة، وكان هذا الرجل يعمل فى سلك القضاء، وكان مرموقًا، ولكنه حاول أن يمارس دور القاضى معها، ويحاسبها على كل شاردة وواردة، وذكرت الشاعرة ذلك فى سيرتها الذاتية البديعة التى فاقت كثيرًا من السير الذاتية التى دشنّها مثقفون ونقاد كبار، وتجاهلوا هذه السيرة الفريدة، والتى كشفت فيها جليلة عن أشياء تكاد تكون مجهولة فى المجتمع الذكورى.

أنجبت جليلة ابنة وابنًا، وكان الابن يعانى تأخرًا ذهنيًا حادًا، مما قد أثقل حياتها بكثير من المتاعب، وعجّل هذا الأمر بانفصالها عن زوجها الأول، وكان الشعر قد بدأ يغزو حياتها بقوة، ومن المدهش أنها كانت تقرض الزجل فى شبابها الباكر، وهذه إحدى النوادر التى عرفناها من مذكراتها «صفحات من حياتى»، التى صدرت عام ١٩٨٦ عن دار الهلال، وكنا قد أشرنا فى كتابنا «لماذا تموت الكاتبات كمدًا؟» إلى أن الساحة الأدبية خلت من شاعرات عامية أو زجالات، ولكننا نكتشف هنا هذا البُعد التعبيرى المدهش، والجدير بالذكر أن جليلة كانت تدخل مساجلات زجلية طريفة وبديعة مع زجالات أخريات، وقد نشرت بعض هذه المساجلات المدهشة فى مذكراتها فقط، ولكنها عندما نشرت قصائد لها نشرت شعرًا فصيحًا.

كانت أولى مصافحاتها للشعر والشعراء، عندما أرشدتها إحدى صديقاتها إلى شاعر وطبيب كانت له عيادة فى شبرا، وذهبت جليلة إلى ذلك لشاعر، وكان ذهابها فى مطلع عام ١٩٥٢، بعد انفصالها عن زوجها الأول، وهذا نوع من مقاومة الوحدة، ومواجهة الواقع الجديد، الحياة دون رجل، دون زوج، دون «راع»، وحدها تمامًا فى هذا العالم، واستقبلها إبراهيم ناجى الشاعر الكبير والمرهف والرومانسى، وعندما أسمعته بعضًا من قصائدها، ظل يطرق الأرض بقدميه، وهو تيّاه بما ألقته عليه الشاعرة، ويقول لها «مرحى مرحى.. أنت ناجى الصغير»، وراح يدخلها كل المنتديات الأدبية، ويتعامل معها كأب وراع لها ولموهبتها، وسط حياة أدبية شائكة، وأدباء يتّلمظون على أنوثتها بشكل فادح.

وعندما رحل الشاعر الكبير، وجدت نفسها بلا سند، وبلا رعاية أمينة، ومن ثم بدأت سلسلة مضايقات كانت غريبة، وكانت تلك المضايقات تجعلها تفكر فى الانعزال اجتماعيًا، ومقاطعة الندوات والمحافل الأدبية، وتكتب وتنشر فقط، ولكن هذا الانقطاع له ثمن أيضًا، وكان بعض الشعراء يطاردونها بقسوة ملحوظة، قسوة تواطأ معها كل الوسط الثقافى آنذاك، وكان الشاعر الذى طاردها هو «محمد مفتاح الفيتورى» الذى كان يصغرها بسنوات، وعندما لم تستجب له، كتب ما يقترب من ديوان كامل ليهجوها، وفى الديوان قصيدة شرسة عنوانها «الأفعى»، وهى منشورة فى ديوانه الأول «أغانى إفريقيا».

ورغم ذلك لم تستسلم، وظلّت تقاوم، وتكتب، وتنشر، وتقرأ قصائدها فى المحافل الأدبية الكبرى، حتى التقت فى إحدى الندوات أحد الشعراء الذين هاموا بها هيامًا، وهو الشاعر عبدالله شمس الدين، وهو صاحب نشيد «الله أكبر»، هذا النشيد الذى سمعته واستجابت له قطاعات من ملايين المصريين، وانتشر انتشارًا واسعًا صنع له شهرة كبيرة، وكان هذا النشيد من أكثر الأناشيد تحريضًا لعزيمة الناس فى حرب ١٩٥٦ أثناء العدوان الثلاثى.

وللأسف ما حدث قديمًا للشاعرة ملك حفنى ناصف، مع زوجها عبدالستار الباسل، والذى زعم أنه ليس متزوجًا، وليست لديه عائلة، حدث مع جليلة رضا وعبدالله شمس الدين، وهى لم تذكر اسمه فى سيرتها الذاتية، ولكن البعض من الكتّاب والصحفيين ذكروا تلك العلاقة بتفصيلات متعددة.

ظلّ شمس الدين يحاول إقناع الشاعرة بالزواج، وزعم أنه كان متزوجًا، ثم انفصل عن زوجته، ونشأت صداقة ما بينها وبينه، وكانت هى تحتاج إلى هذه الصداقة لكى تنأى عن المضايقات التى كان المجتمع الثقافى الذكورى يسببها لها، خاصة أن صاحب نشيد «الله أكبر» كان أحد أبطال المصارعة، وفى أحد الأيام ذهب الشاعر المصارع إلى بيتها، واقترح إليها بأن تخرج معه، وبالفعل خرجت معه، وركبت معه السيارة، وهى لا تعرف إلى أين يذهبان، حتى ذهبا إلى المأذون، وتم الزواج دون أدنى علاقة حب، لأنها كانت قد أفرغت كل عواطفها الجيّاشة قبل زيجتها الأولى، ذلك المعشوق الذى لم توافق عليه الأسرة، وفضّلت عنه القاضى.

عاشت جليلة مع الشاعر الثائر دون أى حب، وكان كالزوج السابق يغتاظ جدًا لنشاطها الأدبى العارم، حيث إنها ترأست جماعة شعرية اسمها جماعة «النهر الخالد»، وبالتالى كانت تتحاور مع هذا وذاك، وبدأ اسمها يلمع، وبدأت قصائدها تشرق هنا وهناك، وكانت قصائدها تنشر جنبًا إلى جنب مع مقالات طه حسين وتوفيق الحكيم ومحمد مندور فى مجلة «الرسالة الجديدة»، مما أزعج شمس الدين غيرة عليها ومنها أيضًا، وكانت العلاقة نوعًا من جحيم، حتى حسمها وأودى إلى نهايتها حدث آخر، إذ حدث ذات يوم أن حضرت إلى منزل الزوجية سيدة جميلة ولطيفة عراقية، واكتشفت جليلة بأن هذه السيدة هى زوجة الشاعر، وما زالت زوجته رغم زعمه بأنه غير متزوج، وليس له أولاد، وكان له من تلك السيدة ولدان، وهى كاتبة قصة عراقية، وكان هذا الحدث هو آخر ما بينهما، وتم الانفصال فى هدوء، ولكن ما حدث بعد ذلك لم يكن هادئًا، إذ إنه ظلّ يطاردها بقصائد هجائية مزعجة ولا تليق بشاعر «الله أكبر».

لا أريد الاسترسال فى تعداد ما مرّت به الشاعرة من ظروف عائلية قاسية، وجدير بالذكر أن جليلة رضا ظلّت تقاوم كل تلك المعاناة القاسية، وراحت تقف بقوة فى الحياة الأدبية، وتكتب شعرًا ناضجًا وجميلًا، ولا يقلّ عما يكتبه أقرانها من الشعراء الرجال، ولكننا نُكبنا بمن لا يضع أى تقدير للمرأة الشاعرة أو الكاتبة أو القاصة أو الروائية، فكما أغفل المفكرون والأدباء الكبار مثل مى زيادة وعائشة التيمورية وملك حفنى ناصف وغيرهن من نابغات وشاعرات فى القرن العشرين، أغفل النقاد ومؤرخو الحركة الأدبية الشاعرة الجليلة جليلة رضا التى قدمت للحركة الشعرية عدة دواوين مهمة، من عيون الشعر العمودى، غير أنها كانت تتابع نقديًا كثيرًا من الإصدارات الشعرية، وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. فى مجلدين، ولكن لم ينتبه لهما أحد من النقاد كما هو معتاد.

صدر ديوانها الأول «اللحن الباكى» عام ١٩٥٤، وأهدته إلى ابنها: «إلى من لا يدرك أننى أمه، ولكن حياتى وقف عليه..»، إلى ولدى الوحيد، أهدى الشىء الوحيد الذى وجدت فيه عوضًا منه»، وكتب له الأستاذ محمد ناجى «رئيس رابطة الأدب الحديث» مقدمة قصيرة، جاء فيها: «والواقع أن هذا الديوان الجديد امتداد لمدرسة ناجى الثقافية الشاعرية التى بذر بذورها فى حياته، وها هى ذى قد أينعت وأثمرت، وهو يعنى أن هذا الديوان امتداد طبيعى وشرعى لمدرسة الديوان، وتعد الشاعرة جليلة رضا بالفعل، متممة لمدرسة أبوللو فى العصر الحديث، وقامت باستكمال دور الشاعرة جميلة العلايلى التى سنتحدث عنها لاحقًا.

كانت المقدمة الثانية لشاعر الشباب أحمد رامى الذى أفصح فى بداية مقدمته عن أول لقاء رآها فيه، وهو تأبين أستاذها إبراهيم ناجى، وكانت تقف خاشعة، مطرقة الرأس، غائمة العين كما وصفها، ترسل أبياتًا من الشعر ترتلها فى صوت خافت يذوب فى أسى وحزن، وراح يستعرض نشاطها وحيويتها الفائقة على المستوى الثقافى، وعندما تحدث عن شعرها قال: «أما الديوان فهو حياة حافلة بالأحاسيس والمعانى فى شتى نواحى الشعور، تقرأه فكأنما تنصت إلى لحن حزين أو تنظر إلى شمس غاربة أو تودع شراعًا مصفقًا يغيب فى ثنايا الموج، وليس من شأننا هنا أن نستعرض ما رآه رامى، فهو قد استرسل بطريقته الحالمة الرومانتيكية فى وصف الخلجات والتطوحات التى تناثرت فى الديوان، بينما جاء الديوان الأول للشاعرة، وكأنه طلقة رصاصة حاسمة فى معركة عنيفة، حيث راحت تنافس أساتذة فى الشعر من الرجال مثل صالح جودت وحسن كامل الصيرفى وكامل أيوب وعزيز أباظة والعوضى الوكيل وعباس العقاد ذاته وغيرهم من شعراء كانوا مرموقين فى ذلك الوقت، وكان هؤلاء من فرسان القصيدة العمودية آنذاك، هذا الشعر الذى أغفله الدارسون والنقاد فيما بعد بقسوة، وكأنه شرّ كله، وانتبهوا للشعر الحر وقصيدة التفعيلة، وكأن القصيدة العمودية لم تكن موجودة، أو لم تؤدِّ إلى قصيدة التفعيلة والشعر الحر، وهذا سلوك شديد العوار فى التاريخ الثقافى والأدبى، الجديد ينفى القديم، وليس امتدادًا له، فما بالك بأن يكون هذا القديم من صنع الشاعرات أو الكاتبات؟.

أصدرت الشاعرة سلسلة دواوين شعرية، وهى على التوالى: اللحن الباكى، واللحن الثائر، والأجنحة البيضاء، وأنا والليل، ومسرحية شعرية خدش فى الجرة، ورواية وحيدة هى «تحت شجرة الجميز»، بالإضافة إلى كتابين نقديين، تابعت فيهما مجموعة من دواوين الشعرالتى كانت تصدرعلى مدى ثلاثة عقود الخمسينيات والستينيات والسبعينيات، عدا مجموعة دراسات متفرقة لم تنشر فى كتاب، ولكنها ما زالت قابعة فى بطون الصحف والمجلات.

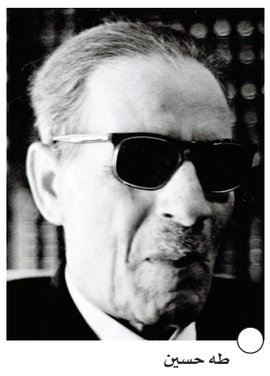
لم تكتب جليلة رضا الشعر الباكى فقط، ولم تكتب الشعر الاجتماعى والعاطفى فحسب، ونحن نضع تصنيفًا للشعر حسب مضامينه، كما درج النقاد والباحثون القدامى على ذلك، ولكنها أيضًا انخرطت فى الحياة المتمردة، لتكتب ما درج بتسميته الشعر الوطنى، وكانت شديدة الانتماء إلى جمال عبدالناصر والعروبة والمصرية، وسافرت لتمثل مصر عام ١٩٥٩ إلى دمشق، عندما كانت الوحدة السورية المصرية، وكما كتبت الشعر الهامس والناعم والمتسلل إلى الروح، كتبت الشعر الهاتف والصارخ، حسب المرحة التى يأتى فيها الشعر، ولكن كل ما كتبته الشاعرة كان يأتى فى إتقان وإحكام كبيرين، ولكن الحركة النقدية أغفلت كل ذلك، وكأنه لم يكن موجودًا.

وكما برعت فى الشعر الهاتف والهامس معًا، وكتبت فى الشعر السردى- إذا صح التعبير-، إذ إن لها قصيدة عنوانها «إسكندرية فى الشتاء»، تقول فيها:

«إسكندرية! ما أصابك؟ إنها نفس الحكاية
هى قصة امرأة بدت فى حسنها الصيفى آية
لم يبق للعشاق بعد شتائها أمل وغاية
أو تلك خاتمة الحسان الغيد؟ يا بؤس النهاية
دارت بك الدنيا ويا ويل الجمال من الزمان
حملتك من دفء العذوبة للبرودة والهوان
فبكيت شاحبة الجبين، بكيت ضائعة الأمانى
وملأت بالمستنقعات السود أحشاء المكان»

أشعار جليلة رضا تمثّل عالمًا جميلًا ورقيقًا وبديعًا، ربما لا يروق الأذواق المعاصرة، ولكنه لا ينفصل بأى شكل من الأشكال عن التاريخ الشعرى فى مصر والعالم العربى، وجدير بالذكر أن الشاعرة كتبته تحت سلسلة من أشكال المعاناة التى تواجه المرأة الكاتبة، ولكنها بكل ما كتبته، استطاعت أن تتحدى الزمن والسلطة الاجتماعية الطاردة لوجود المرأة كقيمة أدبية وفكرية وسياسية، وقدمت ما يمكن عَده لا يقل بأى حال من الأحوال عن كل ما قدمه مجايلوها من الشعراء الرجال، ولكن التاريخ الأدبى السائد لا يزال يطرد المرأة الكاتبة من جنته الناقصة، آمل بعد استعراض حياتها ومعاناتها أن أتناول منجزها الأدبى والنقدى لاحقًا قبل أن تنمحى ملامح مرحلة كانت ولا تزال- فى نظرى- شديدة الثراء والغنى الأدبى والثقافى والإبداعى.

أشعار جليلة رضا تمثّل عالمًا جميلًا ورقيقًا وبديعًا



طه حسين



عباس محمود العقاد



أحمد لطفى السيد



مصطفى صادق الرافعى

برعت فى الشعر الهاتف والهامس معًا وكتبت فى الشعر السردى







مولد الشيخ عمروس



بهاء الدين حسن

كانت فاكراه واحد عادى دا ولى من أولياء الله

مقطع من رواية« بيت الحاج».. تحت الطبع

اعتاد ناس النجع أن يقيموا الليالى والأفراح كل عام، يحتفلون فيها بمولد الشيخ عمروس، البركة التى حلّت على النجع، فراحوا ينسجون الحكايات عن سِره الباتع، ونَسبه الشريف، فمن قال إنه جاء من شِبه الجزيرة العربية، ومن قال إنه جاء من المغرب، ومن قال إنه جاء من بلاد الشام، محملًا بالحرير والأصواف، وأخذ يلف القرى والنجوع ببضاعته، حتى زهد الحياة، فاشترى له بيتًا فى النجع؛ يتميز عن بيوته بقُبة مفتوحة على السماء، تتسرب منها كل ليلة وتفوح رائحة البخور، فتغمر المحيطين به بالطمأنينة، حتى ذاع صيته وارتفع مقامه، وتزينت قبته بالأخضر، ولمعت فى سماء النجع، وشاع أنه صاحب كرامات، فلمسة منه تجعل العاقر تحبل والعانس تتزوج، فتدفقت عليه نساء النجع والنجوع المجاورة، حتى جاءته فوزية الدلالة، بعد جولة توزيع الأقمشة، من حرير وستان، كان باديًا عليها التعب، ألقت صُرة القماش من فوق رأسها وجلست بين يدى الشيخ عمروس تلتقط أنفاسها، وهى تتنهد بحرقة، ثم ألقت ما يعتمل فى صدرها على مسامعه، غير عابئة بزواره، الذين يطرقون بابه فى كل وقت.

.إللى ما فيه مرة دوقتنى النوم فى الحرير.

قالت ذلك وكانت نظراتها وأنفاسها الملتهبة تنم عن رغبة مكبوتة، دفعتها إلى خلع ثوب الحياء، والكشف عن رغبة ظامئة، تريد أن تطفئها بماء القرب، فراحت تتودد وتتمسح فى الشيخ، فلما لمسها بكف يده، وراح يتمتم ويقرأ ويتعوذ وهو يمسح على رأسها، أصابتها رعشة وسرت فى أوصالها نشوة، فلم تملك نفسها أمام السحر المنبعث من عينيه، والضوء المشع من وجهه، فدنت منه كفراشة تقترب من ضوء مصباح، وأمسكت ثوبه من الأمام وجذبته نحوها، حتى سقطت عمامته، وألقت بنفسها فى حضنه، ودفنت شفتيها فى شفتيه، حتى غابت عن المكان، وسبحت فى بحر من السحر والنشوة، والشيخ عمروس الذى وجد نفسه بين دفء الحُضن وري القبلة، فى حالة ذهول، لم يفق منها إلا على صوت امرأة تنتظر البركة...

.إنت نسيتنى يا مولانا؟

فخلّص نفسه من حضن فوزية، وسحبها من يدها حتى باب الخلوة، أخرجها وأوصد الباب خلفها، ثم اتجه صوب المرأة التى تنتظر البركة، وهو يهندم ثيابه ويعدل عمامته، وهو يستعيذ ويسبّح فى مسبحته.

.كله بأوانه.

اغتاظت فوزية الدلالة من أن الشيخ عمروس نزعها من حضنه، وألقى بها خارج البيت من دون أن يطفئ نارها، ويحقق لها رغبتها، فقالت للغفير جاب الله، وهى ترقد فى حضنه، فى خلوة داخل غرفة ماكينة الرى، الكائنة على الترعة الواقعة على رأس غيط الحاج حسّان:

.لا بالبركة ولا بالحجاب تحبل العاقر.

فسحب جاب الله نفسه من حضنها، وراح ينظر إليها باستفهام...

.ياك فاكر الشيخ عمروس دا شيخ، دا عِجل طلوقة.

فلما رماها بنظرة حادة قالت:

.دى الواحدة بعد تسعة أشهر من زيارتها له بتكون خلفت.

عندما عاد جاب الله، وهو فى طريقه إلى بيته، كان الأطفال يلعبون ويتقافزون بينما إبليس يصفر فى أذنيه ويوسوس له، وهو يشير على وجوه وملامح الأطفال «عمروس.. عمروس.. عمروس».

عندما وصل جاب الله البيت، يتخبط فى نفسه، نظر إلى أبنائه، وراح يتفحصهم فتجسدت له صورة الشيخ عمروس فى وجوه الأطفال، فأمسك البندقية وشرع فى قتلهم، لكنه تراجع عندما قامت زوجته، وهى تلملم بعد أن ختمت الصلاة وسلمت فى سجادة الصلاة، وقالت له:

.أحضر لك لقمة تاكلها؟

تسع سنوات مضت، منذ أن تزوج جاب الله، ولم تنجب زوجته، وفى ذات ليلة قال لها:

.أنا عاوز وَاد يسندنى.

وأخبرها بأنه سوف يتزوج، فما كان منها إلا أن باعت صيغتها، وقالت له:

.بيقولوا فيه دكتور كبير بياجى من مصر، احجزلى عنده، يمكن ربنا يجعل الحمل على إديه.

مر شهر، ثم شهران، ثم ثلاثة أشهر، ولم تحمل زوجة جاب الله، ولم تتوقف عن معاودة الطبيب، فجرت الشهور إلى سنوات، حتى نفدت فلوس الصيغة، ولم تعد ماهية جاب الله كافية ليواصل تحمل تكاليف الكشوفات والتحاليل والأشعة والأدوية الباهظة الثمن.

دنت الزوجة من زوجها وقالت له، وهى تحاول أن تصبره، بعد أن أغلقت المصحف:

.ربنا أكرم سيدنا زكريا بيحيى وهو كبير، ومراته كانت عاقرًا، خلى حمولك على الله، وبركة أولياء الله الصالحين.

ثم قالت وهى تواصل حديثها مع جاب الله:

.ما تنساش إن ربنا جاب لنا البركة لحد النجع.

وأنجبت الزوجة لجاب الله السند.

فأمسك بندقيته وجرى على فوزية الدلالة وقتلها، فهلل ناس النجع، عندما وجدوا جثتها ملقاة فى الترعة، وكبّروا وآمنوا بأن بركة الشيخ عمروس، جعلت الله ينتقم له منها.

فقال نسوة من النجع:

.ذنب الشيخ عمروس حل بيها.

.كانت خاينة... الراجل فتح لها باب بيته واستأمنها، ما خلّت حرير ولا صوف ولا مال.

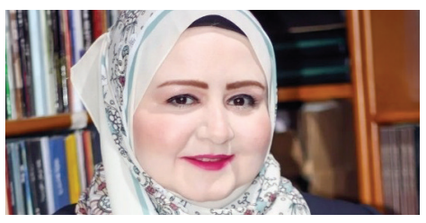
.كانت فاكراه واحد عادى، دا ولى من أولياء الله.

وقال رجل من النجع:

.«ألا إن أولياء الله لا خوف عليهم ولا هم يحزنون».



عروسة ماريونيت



ياسمين نصار

تحدوا الطبيعة والأجواء غير المناسبة للتسلق

كانت وما زالت بطلة حياتها، حياتها هى الأهم فى كل خطوة تخطوها، لا تفرط فى شىء من أجل أحد، ولا تتنازل من أجل شىء.

اختارت أن تكون قدوة ومثلًا يحتذى به، ربما لأنها فقدت أغلى ما تملك أمها الغالية.

رياضة الجمباز من أصعب ما يكون، تتطلب مرونة الجسد ومرونة الروح وصبر دائم وثقة فى الفوز للوصول للنجاح.

«كريمة» فتاة تؤمن بالتحدى والإصرار، اختارت لها أمها منذ الصغر رياضتها المفضلة، الجمباز رياضة تتطلب روح حرة تطير فى الهواء لتتمكن من نيل ما تتمنى.

حققت نجاحات لم يسبق لها مثيل بمثابرة أمها والتزامها بحضور التدريبات المطلوبة لتصبح بطلة فى هذه الرياضة.

مرت سنوات وهى متصدرة الأخبار بالفوز المستحق إلى أن جاءت الطامة الكبرى إصابة بالغة فى الساق اليسرى من خطأ زميلة لها تضمر لها الضغينة بشكل لم يخطر على بال «كريمة» أثناء التدريبات، وصلت الإصابة لحد الكسر ما جعلها تتأخر عن البطولة المنشودة وتخسر مشاركتها.

مر عام ونصف العام وقد تماثلت «كريمة» للشفاء تمامًا مع جلسات العلاج الطبيعى، ولكن أخبرها الأطباء أن ساقيها لم تعودان تتحملان اللعب بعد لحظة الشفاء فتداعى حلم العمر فى الاستمرار، وتداعى حب الرياضة بعد موت الأم و«كريمة» فى السادسة عشرة من عمرها، وكأن «كريمة» أخذت نصيبها من الدنيا عند هذا الحد، ولكن برغم الظروف السيئة كانت تؤمن أن الحياة مغامرة يجب أن يخوضها كل محب للحياة.

أصدقاؤها غمروها بمحبتهم واهتمامهم حتى تتجاوز حزنها الدفين وتعود لمباشرة دروسها فقد أوشكت امتحانات الثانوية على البدء.

اجتازت الامتحانات ولكنها لم تجتز حزنها فقرر أصدقاؤها السفر لخوض مغامرة تسلق الجبال لأول مرة فى حياتهم بعد اجتيازهم تدريبات التسلق، ترددت «كريمة» ولم تقبل فى بداية الأمر بالذهاب حتى أصروا أن تذهب معهم فاضطرت للسفر.

حزموا الأمتعة ومعدات التسلق وكل شىء سيكون ضروريًا لإنجاح السَفرة.

فى الطائرة المسافة بعيدة فتراءى حظها وتمثل فى التعرف على راكب شاب أثناء السفر يدعى «صادق» تركى الجنسية مسلم الديانة.

يبدو أن مفتاح سعادة «كريمة» كانت فى هذة السَفرة بعد ما تداعى الحزن لفترة قصيرة لوجودها مع «صادق» صاحب مصغر عروسة ماريونيت يحملها معه فى كل سَفرة فهى تميمة حظه.

بعد الوصول إلى البلد المنشودة فى جبال إفريقيا أصر «صادق» أن يعرف «كريمة» عن كثب فبدأ بإهدائها تميمة حظه إلى أن يراها فى مرة مقبلة بوعد منه خلال رحلة تسلق الجبال؛ فهو مسافر لنفس السبب.

قبلت «كريمة» الهدية واحتفظت بها حتى الميعاد المنشود، حزموا أمتعتهم واتجهوا للفندق لينالوا قسطًا من الراحة؛ تصادف الأقدار أن يرتاد «صادق» نفس الفندق الذى ترتاده «كريمة» وصديقاتها.

سعدت «كريمة» بهذة المصادفة عندما شاهدت «صادق» فى بهو الفندق وابتسمت ابتسامة لم تشهدها شفاها منذ فترة ليست بقصيرة.

تحدوا الطبيعة والأجواء غير المناسبة للتسلق، حيث سبق أن أرشدت الأرصاد الجوية عن وجود ثلوج ستتساقط بكثرة على قمم الجبال وتحجب الرؤية، ورغم ذلك ذهب فريق الفتيات إلى التسلق ومعه «صادق» إلى الجبال، حيث البراح الواسع، ولكن يشاء القدر أن يخطف بهجة «كريمة» رغم وجود المعاناة؛ خطف الموت «صادق» أثناء التسلق فلم يتدارك طول الحبال الخاصة به، وفاجأته قطعة من الثلج أسقطته قتيلًا.

لم تقبل «كريمة» بهذا الحزن المبالغ فيه ودخلت فى نوبة اكتئاب ولكنها ما زالت تحتفظ بالعروسة الماريونيت فهى كل ما تبقى من «صادق» حبيب الحياة.

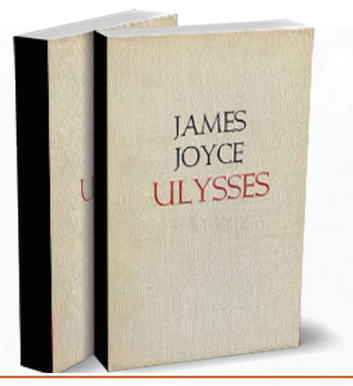
حرف

إصدار إلكترونى يصدر عن مؤسسة «الدستور» للطباعة والنشر

المحرر العام: محمد الباز

الأربعاء
21 أكتوبر 2026
10 جمادى الأولى 1448
11 بابة 1743

الجميلة تقرأ

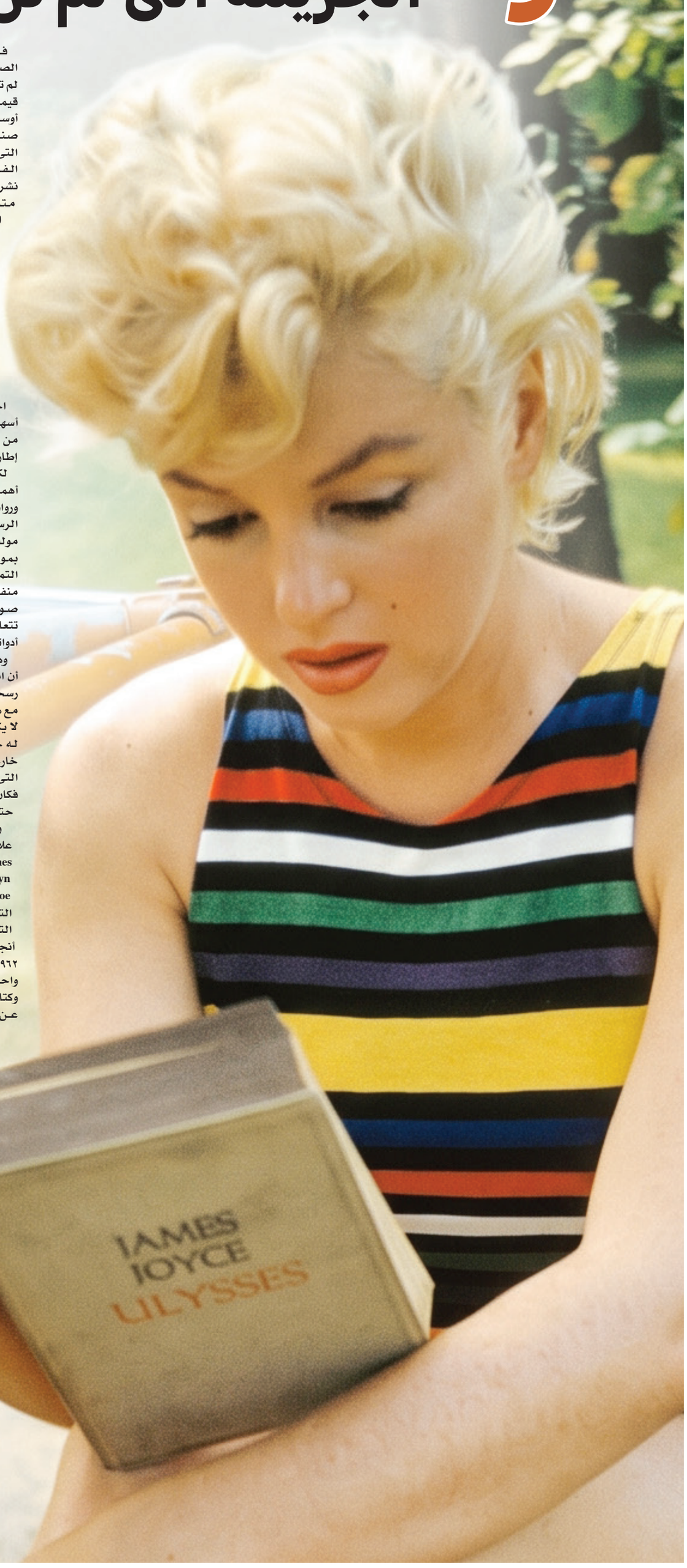


لم يكن أكثر ما يستحق التأمل فى صورة مارلين مونرو وهى تقرأ رواية «يوليسيس» لجيمس جويس هو الكتاب الذى بين يديها، بل مقدار الدهشة التى أحاطت بالصورة نفسها. امرأة يعرفها العالم بملامحها الشقراء وابتسامتها الشهيرة تجلس فى هدوء، غارقة فى صفحات رواية تُعرف بتعقيدها الأدبى، فتبدو اللقطة، فى نظر كثيرين، أقرب إلى مفارقة تستدعى التفسير. لماذا بدت القراءة فعلًا تحتاج إلى إثبات؟ ولماذا لم يكن من السهل على بعض المتلقين أن يتصوروا أن المرأة التى صنعت منها هوليوود أيقونة للجمال يمكن أن تكون لها علاقة جادة بالأدب أيضًا؟



سمر مرسى

الجريمة التى لم ترتكبها مارلين مونرو



فى عام ١٩٥٥، التقطت المصورة إيف أرنولد هذه الصورة لمونرو فى لونغ آيلاند بنيويورك. وبعد عقود، لم تفقد اللقطة قدرتها على إثارة الأسئلة، بل تجاوزت قيمتها بوصفها صورة لنجمة سينمائية إلى مساحة أوسع تتقاطع فيها الثقافة مع الشهرة، والجندر مع صناعة الصورة، والإنسان الحقيقى مع الشخصية التى يختار الآخرون رؤيتها فيه. وقد تناولت مؤرخة الفن غريزلدا بولوك الصورة فى دراسة أكاديمية نشرتها مجلة Journal of Visual Culture عام ٢٠١٦، متوقفة عند ما تحمله من دلالات تتصل بتمثيل المرأة، وبالعلاقة بين الصورة السينمائية والتصورات الثقافية المحيطة بها.

لم تكن مونرو بحاجة إلى كتاب كى تثبت أنها أكثر من صورتها الشهيرة، لكن الكتاب وضع الجمهور أمام احتمال لم يكن منسجمًا تمامًا مع الشخصية التى اعتادها. فقد أمضت سنوات فى صناعة السينما تؤدى أدوارًا ارتبطت بالمرأة الجميلة التى يسهل الاستهانة بذكائها، حتى اختلط الدور بالممثلة، وصارت الشخصية التى تقدمها على الشاشة أقرب إلى تعريف جاهز لها فى الحياة. لم يكن ذلك نتيجة اختيارها وحدها؛ فالصناعة التى منحتها الشهرة أسهمت أيضًا فى تثبيت صورتها، والجمهور الذى أحبها من خلالها لم يكن دائمًا مستعدًا لرؤية ما يقع خارج إطارها.

لكن العودة إلى تفاصيل الصورة تكشف جانبًا أكثر أهمية من مجرد التناقض الظاهرى بين نجمة الإغراء وروايــة صعبة. فبحسب المادة المنشورة على الموقع الرسمى لتركة إيف أرنولد، كانت مونرو تقرأ مقطع موللى بلوم، الشخصية التى تختتم رواية «يوليسيس» بمونولوجها الشهير، فى إطار استعدادها لعملها التمثيلى مع لى ستراسبرغ. وبذلك، لا تبدو القراءة منفصلة عن مهنتها، ولا مجرد مشهد اختير لإنتاج صورة مثيرة للدهشة؛ بل ترتبط بعمل ممثلة كانت تتعامل مع النصوص والشخصيات بوصفها جزءًا من أدواتها المهنية.

وهنا تكتسب الحكاية معناها الأعمق. فالمشكلة ليست أن امرأة جميلة تقرأ رواية صعبة، بل أن الصورة التى رسختها السينما عنها جعلت بعض الناس يتعاملون مع هذا المشهد باعتباره أمرًا غير متوقع. وكأن الجمهور لا يكتفى بأن يقرر ما يحب أن يراه فى النجم، بل يضع له حدودًا غير مكتوبة، ثم يستغرب عندما يتحرك خارجها. لقد كان من السهل قبول مونرو فى الشخصية التى ألفها الجمهور، أما الاعتراف بتعدد اهتماماتها فكان يحتاج إلى استعداد للتخلى عن صورة مريحة، حتى لو كانت ناقصة.

وتزداد المفارقة وضوحًا عند النظر إلى ما نعرفه عن علاقتها بالكتب. ففى مراجعة نشرها Los Angeles Times فى ٢٥ مايو ٢٠٢٦ لكتاب غيل كروثر «Marilyn and Her Books: The Literary Life of Marilyn Monroe»، أشار الناقد مارك أثيناكيس إلى أن مونرو التحقت عام ١٩٥١ بدورتين أدبيتين فى برنامج التعليم الممتد بجامعة كاليفورنيا فى لوس أنجلوس. كما امتلكت، عند وفاتها عام ١٩٦٢، مكتبة تضم أكثر من ٤٠٠ كتاب، واحتوت بعض الكتب على تعليقات وكتابات بخط يدها، فضلًا عن وجود فواتير شراء وشهادات عن اهتمامها بأعمال أدبية متنوعة.

هذه التفاصيل لا تمنحنا نافذة كاملة على عالمها الداخلى، لكنها تجعل اختزال علاقتها بالقراءة فى لقطة عابرة أمرًا يصعب الدفاع عنه. فهناك فرق بين إثبات امتلاك الكتب وإثبات قراءة كل كتاب من الغلاف إلى الغلاف، وبين الأمرين مساحة لا ينبغى ملؤها بالتخمين. وتشير المراجعة نفسها إلى أن بعض الشهادات، ومنها ما أورده زوجها الثالث آرثر ميلر فى مذكراته، شككت فى مدى إتمامها قراءة الكتب التى كانت تقتنيها. وفى المقابل، تطرح الأرشيفات والملاحظات والشهادات الأخرى صورة أكثر تعقيدًا من الحكم القاطع بأنها كانت تقرأ لمجرد الاستعراض.

والأهم أن هذه المساحة غير المحسومة ليست نقطة ضعف فى الحكاية، بل جزء من دلالتها. فنحن لا نملك سجلًا كاملًا يتيح لنا الجزم بما قرأته مونرو كله، ولا نحتاج إلى امتلاك هذا السجل كى نعترف بأن علاقتها بالأدب كانت جديرة بالبحث. ما يستحق الانتباه هو أن قدرتها على القراءة ظلت موضع تشكيك واسع، بينما لم يُمنح هذا الجانب من حياتها دائمًا الاهتمام نفسه الذى حظيت به تفاصيل مظهرها وعلاقاتها وأدوارها السينمائية. ويشير كتاب كروثر، كما تعرضه المراجعة، إلى أن الصحفيين لم يسألوها بما يكفى عن قراءاتها، رغم أن حياتها كانت مليئة بالأسئلة التى تتعلق بصورتها العامة.

لعل هذا هو الخيط الذى يصل بين مونرو ومجتمعنا اليوم: نحن لا ننظر إلى الأشخاص بالطريقة نفسها التى ننظر بها إلى صورهم. الصورة تختصر، أما الإنسان فيقاوم الاختصار. وحين تتكرر ملامح معينة لشخص ما فى الأفلام والمجلات والإعلانات، يصبح من السهل أن نعاملها بوصفها حقيقة كاملة، وأن ننظر إلى أى تفصيل يخالفها باعتباره استثناءً يحتاج إلى تفسير. وهكذا لا تعود المشكلة فى غياب المعرفة وحده، بل فى استعدادنا أحيانًا لرفض المعرفة التى لا تتفق مع توقعاتنا.

لم يكن جمال مونرو هو العائق أمام ثقافتها، ولم يكن اهتمامها بالأدب بحاجة إلى أن يُقدَّم باعتباره اكتشافًا مذهلًا. الذى يستحق المساءلة هو المعيار الذى يجعل الجمال والفكر يبدوان، فى بعض الأذهان، صفتين متنافستين. فهذا المعيار لا يظلم امرأة مشهورة فحسب، بل يكشف عن طريقة أوسع فى تصنيف البشر: نمنح كل شخص دورًا فى أذهاننا، ثم نندهش عندما يتصرف بما يتجاوز ذلك الدور.

ولا يعنى هذا أن كل صورة لامرأة تقرأ تحمل بالضرورة رسالة احتجاج، أو أن كل تشكيك فى علاقة شخص بالكتب نابع من تحيز متعمد. فالصورة وحدها لا تكشف عن نيات المصورة أو مونرو، كما لا تسمح لنا بالتعميم على كل من علّق عليها. لكن تكرار الدهشة والسخرية من اجتماع الجمال والقراءة يفتح بابًا مشروعًا للسؤال عن جذور هذه التصورات، وعن الطريقة التى تؤثر بها الصور النمطية فيما نعدّه ممكنًا أو مقنعًا أو مستحقًا للتصديق.

وهنا تنتقل الحكاية من هوليوود إلى الثقافة نفسها. فالثقافة التى يُفترض أن توسع نظرتنا إلى العالم قد تتحول، فى بعض الممارسات، إلى علامة اجتماعية نتباهى بها. لا يعود الكتاب وسيلة لفهم تجربة إنسانية أو اكتشاف فكرة جديدة، بل يصبح جزءًا من صورة نرغب فى تقديمها عن أنفسنا. نستعرض أسماء الكتّاب، ونستدعى الاقتباسات، ونستخدم المصطلحات المعقدة لإثبات المعرفة، بينما قد لا يترك كل ذلك أثرًا يُذكر فى طريقة حديثنا عن الآخرين أو أحكامنا عليهم.

ولا يمكن اختزال الثقافة فى عدد الكتب التى نقرأها، كما لا يمكن قياسها بقدرتنا على اجتياز اختبار فى الأدب. قد يقرأ المرء أعمالًا عظيمة ويبقى أسير التعصب، وقد يمتلك شخص لم يدرس الفلسفة معرفة إنسانية عميقة اكتسبها من التجربة والتأمل والإصغاء. ما تمنحه القراءة فى أفضل حالاتها هو فرصة لمراجعة المسلّمات، والاقتراب من تجارب تختلف عن تجاربنا، واكتشاف أن العالم أكثر تعقيدًا من الأحكام السريعة التى نرتاح إليها.

من هذه الزاوية، لا تحتاج مونرو إلى أن تتحول إلى أيقونة ثقافية مضادة لأيقونتها السينمائية، ولا إلى أن نثبت أنها كانت قارئة مثالية كى ننصفها. فذلك سيعيد إنتاج الاختزال نفسه، لكن فى اتجاه معاكس: سنستبدل صورة المرأة الجميلة التى لا يُنتظر منها التفكير بصورة المرأة المثقفة التى يجب أن تثبت جدارتها باستمرار. أما الإنصاف الحقيقى فيبدأ من قبول أن الإنسان لا يحتاج إلى أداء دور محدد كى يستحق أن يُنظر إليه بجدية، وأن اهتماماته لا ينبغى أن تتحول إلى امتحان يقرره الآخرون.

ولعل الصورة التى التقطتها إيف أرنولد بقيت حية؛ لأن السؤال الذى تطرحه لم ينتهِ. فبعد مرور أكثر من سبعة عقود، ما زلنا نناقش ما إذا كانت مونرو تقرأ حقًا، وما إذا كانت تعرف ما بين يديها، وما إذا كان اهتمامها بالأدب جادًا بما يكفى. وفى المقابل، لا تتوقف صورتها الأشهر عن الدوران فى الذاكرة العامة، حاملة معها الشخصية التى عرفها العالم وأحبها. وبين الصورتين تظهر المسافة التى يمكن أن تفصل الإنسان عن الانطباع الذى يستقر عنه.

ربما كل ما فى الأمر أننا عرفنا مارلين مونرو من صورتها أكثر مما عرفناها هى نفسها. انشغلنا طويلًا بشعرها الأشقر وأدوارها السينمائية، حتى بدا غريبًا أن نجدها تقرأ «يوليسيس». لكن ما الغريب فى أن تكون امرأة جميلة ومهتمة بالأدب فى الوقت نفسه؟ ربما الحكاية أبسط مما تصورنا، وربما نحن من اعتدنا أن نرى الناس من زاوية واحدة، وننسى أن لكل إنسان جوانب لا تظهر فى الصور، مهما كانت شهرته.

التحقت عام 1951 بدورتين أدبيتين فى برنامج التعليم الممتد بجامعة كاليفورنيا فى لوس أنجلوس



جيمس جويس

امتلكت عند وفاتها عام 1962 مكتبة تضم أكثر من 400 كتاب