



جدلية فرانكفورت

رسالة مفتوحة من دسوقى سعيد إلى إبراهيم المعلم

حرف

إصدار إلكترونى يصدر عن مؤسسة «الدستور» للطباعة والنشر

العدد 148

المحرر العام: محمد الباز

الأربعاء
28 أكتوبر 2026
17 جمادى الأولى 1448
18 بابة 1743

تحقيق خاص

أسير الأرواح

هل عالجت الأشباح يوسف وهبى؟

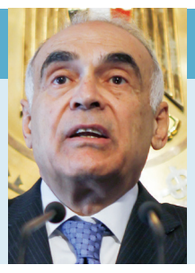


حرب الأموال والأعراض

عاصفة جديدة فى اتحاد علاء عبدالهادى

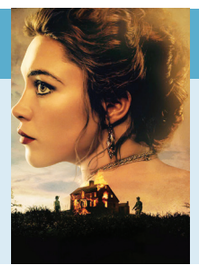


محمد كامل عمرو



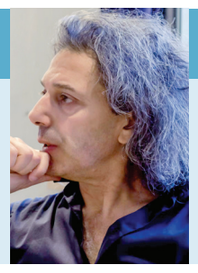
„حرف„ تنشر جانبًا من مذكرات وزير خارجية مصر الأسبق، الصادرة مؤخرًا عن دار الشروق، تحت عنوان „وزير خارجية مصر بين ثورتين„.

شرق عدن



لم تفقد رواية الأمريكى جون شتاينبك جاذبيتها، فبعد عقود عادت إلى الشاشة فى مسلسل „شرق عدن„ .. ومن هنا كان لا بد من زيارة جديدة لهذا العمل.

إريك سادان

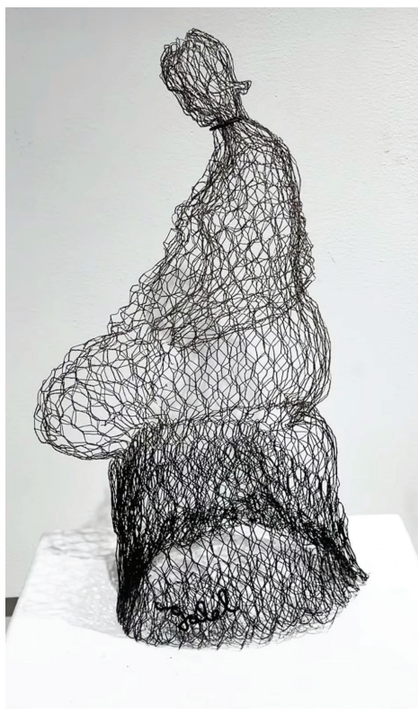


الفيلسوف الفرنسى يتحدث عن المستقبل القاتم الذى يقودنا إليه الذكاء الاصطناعى، ويوضح سبب اعتقاده بكون الذكاء الاصطناعى كارثة تهدد الحضارة الإنسانية.



الإرهابى المفضل

القصة التى لم يروها فضل شاكر



المرأة فى الفن ليست مجرد ملامح تُجسَّد، أو هيئة تُصاغ فى كتلة صامتة، بل عالم متنوع من المشاعر والتجارب والحكايات، تتعدد قراءاته بتعدد الرؤى الفنية وزوايا النظر.

هنا تبرز خصوصية النحت بوصفه فنًا يمنح المادة حضورًا حيًا، ويعيد تشكيل العلاقة بين الجسد والفراغ، وبين الملمس والظل، ليترك للمتلقى مساحة لاكتشاف ما وراء الصورة والتفاعل مع العمل وفق تجربته الخاصة.

وفى معرض «هُنَّ» تتجه الأنظار إلى الرؤية الفنية للنحات والفنان التشكيلى الكبير جلال جمعة، وكيفية مقاربته للمرأة من خلال أدوات النحات ولغته التشكيلية، وما يمثله هذا المعرض فى مسيرته الإبداعية، فضلًا عن علاقة التجربة بالقضايا الإنسانية والجمالية التى تشغل الفن التشكيلى المعاصر.

فى هذا الحوار، نقترب من كواليس تجربة النحات جلال جمعة وفلسفتها، ونتوقف أمام دلالات العنوان، وخيارات الخامة والتكوين، ومكانة المرأة فى عالمه الفنى.

كما نناقش رؤيته لمستقبل النحت، فى تجربة تدعو إلى التأمل وإعادة اكتشاف ما يمكن للفن أن يقوله حين تصبح الكتلة لغة، ويغدو الصمت مساحة للتعبير.

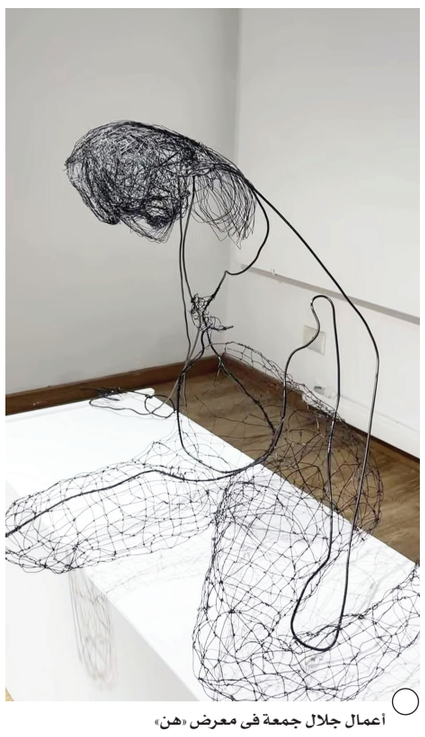
ياسمين عباس



عاشق «هن»

الفنان التشكيلى جلال جمعة ينحت المرأة من حديد: «الست كل شىء فى الدنيا»





أعمال جلال جمعة فى معرض «هن»

■ يحمل معرضك الأخير عنوان «هُنَّ»، والذى يضع المرأة فى قلب التجربة الفنية.. ما الفكرة الأساسية التى ينطلق منها المعرض؟ وما الذى أردتَ التعبير عنه؟

– فكرة المعرض تتمحور حول المرأة، لأننى أعتبرها كل شىء فى الدنيا، فهى الأم والزوجة والأخت والصديقة، وهى أدوار كثيرة لا يمكن حصرها. المرأة جميلة بما وهبها الله من صفات، مثل الحنان والحب، بما تمتلكه من قدرة على تحمّل أصعب المسئوليات، بدايةً من الحمل والولادة، ورعاية الأبناء وتربيتهم، وتولى مسئولية شئون المنزل.

من هنا جاءت فكرتى، فأنا أحببت المرأة وقررت التعبير عن هذا الحب بطريقتى الخاصة، من خلال النحت والتشكيل بالسن، وهو المجال الذى أعمل فيه، وأتمنى أن يستطيع الناس تقدير المرأة ورؤية قيمتها كما أراها وأقدّرها.

■ هل تتعامل مع المرأة باعتبارها موضوعًا بصريًا وجماليًا أم بوصفها حالة إنسانية وثقافية تحمل أبعادًا أعمق؟

– فى الحقيقة، أتعامل مع المرأة من المنظورين معًا؛ فهى جميلة، وقد خلقها الله بجمال خاص وصفات كثيرة تجذب الإنسان إليها وتلامس قلبه. فجمال المرأة لا يقتصر على ملامحها وعيونها، بل تكفى ابتسامتها لتترك أثرًا جميلًا فى النفس.

والمرأة لها مكانة كبيرة فى حياتى منذ الصغر، فمنذ أيام المدرسة كنت أحب الحديث مع البنات والتواصل معهن، وحتى بعد الزواج كنت أتمنى أن يرزقنى الله ببنت. لذلك فالمرأة بالنسبة لى ليست مجرد موضوع جمالى أتناوله فى أعمالى النحتية، بل جزء أساسى من حياتى ووجدانى، وهو ما يجعلنى أعبّر عنها من خلال فنى.

■ إلى أى مدى يسعى المعرض إلى تقديم صورة مختلفة عن المرأة بعيدًا عن التمثيلات التقليدية التى اعتادها المتلقى فى الفنون البصرية؟

– حاولت فى المعرض التركيز على الجانب الإنسانى للمرأة، وعلى تأثيرها فى المجتمع بمختلف جوانبه، فهى مؤثرة فى المدرسة والبيت وفى كل مكان، وتأثيرها واضح ويشعر به الجميع، لكننى شعرت بأن المرأة لا تحظى دائمًا بالاهتمام الكافى الذى يُبرز جمالها وقيمتها ويقدمها بصورة تليق بمكانتها.

من هنا جاءت رغبتى فى إقامة هذا المعرض، لأُسلّط الضوء على هذه الجوانب من خلال أعمالى النحتية، وأقدم المرأة بصورة فنية تحتفى بجمالها وإنسانيتها وتأثيرها فى الحياة، بعيدًا عن الاكتفاء بتصويرها فى إطار جمالى تقليدى.

■ كيف يمثل معرض «هُنَّ» امتدادًا لتجربتك النحتية السابقة؟ وما الذى يضيفه إلى مسارك الفنى؟

– المعرض أضاف لى أشياء كثيرة جدًا، أولًا أننى لم أكن أعمل بهذا الأسلوب من قبل بهذا القدر، فأنا أعتمد على استخدام خط واحد لتشكيل المجسم ثلاثى الأبعاد، من دون أى لحام، وهو ما يمثل تحديًا وتجربة مختلفة بالنسبة لى فى النحت.

■ هل يحمل عنوان «هُنَّ» دلالة تتجاوز الإشارة إلى المرأة بوصفها مفردًا بصريًا ليصبح احتفاءً بتعدد التجارب النسائية واختلافها؟

– أرى أن المرأة جميلة بطبيعتها، ولديها الكثير من التفاصيل التى تمنحها تميزًا خاصًا، فجمالها لا يقتصر على الشكل فقط، بل يمتد إلى ما تحمله من مشاعر وصفات إنسانية تجعل لها حضورًا مؤثرًا فى حياة الإنسان. ومن خلال النحت أحاول التعبير عن هذا الجمال بطريقتى الخاصة، وإبراز ما أراه فى المرأة من تفاصيل وملامح تستحق أن نتوقف أمامها ونتأملها.

ما الذى تتطلع إليه من طموحات خلال الفترة المقبلة؟

ـ هذا الأسلوب فى النحت أعتبره تجربة خاصة ومميزة فى مسيرتى الفنية، ولا أرى أن هناك كثيرين يعملون به بالطريقة نفسها، وما يشغلنى هو مدى استمرارية هذه التجربة، وأن يكون لها امتداد فنى فى المستقبل، حتى لا تظل مجرد تجربة فردية تنتهى بانتهائى من العمل بها.



■ كيف تتعامل مع العلاقة بين صلابة الخامة وما قد تحمله الأعمال من مشاعر إنسانية مثل الهشاشة والقوة والحنين والمقاومة؟

– العمل بالحديد ليس سهلًا، لأن الحديد خامة صلبة وجامدة، ومن الصعب أن تمنحك إحساسًا بالنعومة أو الرشاقة أو الرقة، لكننى حاولت من خلال أعمالى أن أُخرج من هذه الخامة الصلبة مشاعر إنسانية مختلفة، تجمع بين النعومة والقوة، بل وحتى الخوف.

كان التحدى بالنسبة لى هو أن أجعل الحديد، رغم صلابته، قادرًا على التعبير عن مشاعر وأحاسيس مختلفة، وأن أجعل المتلقى يشعر بهذه المعانى من خلال العمل النحتى. الفكرة الأساسية هى أن أصل إلى الإحساس الإنسانى باستخدام خامة تبدو فى ظاهرها بعيدة تمامًا عن هذه المشاعر.

■ هل تنطلق فى بناء العمل النحتى من تصور ذهنى مكتمل أم تترك للخامة أثناء العمل دورًا فى توجيه الشكل النهائى؟

– أبدأ بدراسة العمل الذى أريد تنفيذه جيدًا قبل البدء فيه، وأحرص على أن تكون لدىّ رؤية واضحة للتفاصيل التى سأعمل عليها. أدرس الجوانب التشريحية ونِسَبها، وأراعى القواعد والأسس التى تحكم تشكيل العمل، لأن كل هذه التفاصيل تحتاج إلى دراسة وفهم مسبقين حتى أستطيع الوصول إلى النتيجة التى أطمح إليها.

كما أننى أهتم بأن أصل إلى نتيجة أشعر بالرضا عنها شخصيًا قبل أن أقدمها للآخرين. أما الخامة فقد أحببتها كثيرًا، وأشعر بأن بينى وبينها علاقة خاصة، وكأنها هى الأخرى أحبتنى، وهذا ما يجعلنى قادرًا على التعبير من خلالها عن رؤيتى الفنية.

■ هل شهدت رؤيتك للنحت وتحولات الشكل والكتلة تطورًا خلال السنوات الماضية؟ وكيف يمكن رصد ذلك فى أعمال المعرض الجديد؟

– بدأت كهواية، ولم تكن لدىّ الخبرة التى تمكّننى من الوصول إلى الأسلوب الذى أعمل به حاليًا، والقائم على تشكيل العمل من خلال خط واحد، إلا بعد نحو ٣٠ أو ٤٠ عامًا من الممارسة والتجربة.

بالتأكيد، حدث تطور كبير فى أسلوبى على مدار هذه السنوات. كما أننى أقمت العديد من المعارض فى أماكن مختلفة، سواء المعارض الفردية أو مشاركاتى فى المعارض الجماعية. كما شاركت فى المعرض العام ٤ مرات، وأنا حريص دائمًا على تطوير نفسى، وأن يحمل كل معرض جديد اختلافًا ومفاجأة للمتلقى.

وأحاول فى كل تجربة أن أغيّر شيئًا ما، سواء فى الأسلوب أو أحجام الأعمال أو أقطار الحديد الذى أستخدمه، أو حتى الفكرة نفسها، وأميل دائمًا إلى البحث عن التحديات الصعبة التى تدفعنى إلى اكتشاف إمكانات جديدة فى النحت، وهذا هو جوهر التطور بالنسبة لى، ألا أكرر نفسى، وأن أقدم فى كل معرض تجربة مختلفة تضيف إلى مسيرتى الفنية.

■ ما الذى يجعل العمل النحتى قادرًا على الاحتفاظ بحضوره وتأثيره فى زمن الصورة السريعة والاستهلاك البصرى؟

– أعتقد أن العمل النحتى الحقيقى يستطيع أن يترك أثرًا فى المشاهد منذ النظرة الأولى، إذ تنشأ بينه وبين القطعة الفنية علاقة خاصة، تجعل العمل يظل حاضرًا فى ذاكرته ولا ينساه بسهولة.

منحنا الله صفة جميلة، وهى قدرتنا على حب الجمال واكتشافه، بل واستخراجه من القبح، طالما أن الإنسان محاط بالجمال، وقادر على رؤيته وتقديره فى تفاصيل الحياة، فإن الأعمال الفنية التى تحمل هذا الجمال وتترك أثرًا إنسانيًا فى النفس، تستطيع أن تبقى فى الذاكرة لسنوات طويلة، مهما تسارعت الصور من حولنا.

مكتبتى

السلفية لا يسمعون مها صبرى



مؤمن المحمدى

زكية فوزى الشهيرة بـ «مها صبرى» ليها غنوة من كلمات فتحى قورة بـ تقول:

مطرح ما تروح، معاك
من غير ما أروح معاك

«معاك» الأولى قبلها فاصلة، معاك التانية لأ.

الفرق بين دى ودى هو نفسه الفارق بين السلفية والفرق الإسلامية الأخرى فى فهم وتفسير النص القرآنى: «وهو معكم أينما كنتم».

الخلاف دا ظريف

المفروض إنه السلفية بـ يؤمنوا بـ ما ورد فى النصوص عن الإله «حرفيًا»، ولا يقبلون التأويل، ليه؟ علشان يا ابن عمى هم شايفين إنه لو سلمنا بـ وجود مجازات فى القرآن، وإنها قابلة لـ التأويل، فـ إحنا ممكن نمد الخط على استقامته وينسحب الكلام على الجنة والنار، ويبقى «ممكن» الجنة والنار يبقوا مجازات، مش عارف مجازات على إيه؟ وليه لازم العقاب يبقى بدنى وإلا الدين يبقى سقط، بس يا عم ما لناش دعوة هنا بـ الحكاية دى، سيب الخلق لـ الخالق.

المهم، السلفية شايفين إنه القرآن بـ يقول إنه الإله له وجه، يبقى له وجه فعلًا. بـ يقول إنه له يد، يبقى له يد فعلًا. مفيش مساحة لـ التعامل مع دا بـ اعتباره «مجاز»، مفيش تأويل هنا.

طيب، طبقًا لـ هذا، فـ الله «فى السماء»، فى السماء بـ جد، مستوى على عرشه، اللى هو عرش حرفيًا مش مجازًا.

الفرق الأخرى زى الأشعرية والصوفية وغيرها بـ تشوف إنه الكلام دا مش صحيح، فيه فرق كتير بـ تشوف إنه بعض المواضع لا يجوز فيها إلا تأويلها على المجاز، الكلام دا عندهم لا ينطبق على الجنة والنار، إنما بـ الأساس على ما يبتعد بـ الذات الإلهية عن التجسيم والتشبيه بـ اعتباره مطلق خارج سطوة الزمان والمكان اللى هو خالقهم فـ هو غير خاضع ليهم.

الإله «مالوش مكان» أو «موجود فى كل مكان» وطبعًا دى غير دى، أنا بس مهتم بـ الخلاف بين السلف والتانيين، التانيين حتى لو ما اتفقوش فى التحديد، فـ هم متفقين فى رفض الفهم الظاهرى لـ الذات والصفات، بـ التالى هم بـ يعملوا تأويل لـ الوجه واليد وكذلك الإجابة عن سؤال: أين الله؟

نيجى بقى لـ نص: «وهو معكم أينما كنتم».

لو سألت السلفى: إزاى بـ تؤمن إنه الله «فى السماء» استنادًا لـ نص ذكر ذلك، وترفض إنه موجود فى كل مكان استنادًا لـ نص «وهو معكم»؟ ومعكم دى يعنى مع كل حد وأى حد فى أى وقت، ولـ الحد دا والحد دوكهه فى مكانين غير بعض خالص، وممكن واحد منهم يطلع القمر ولا يروح المريخ ولا يبقى مطلع بـ التليسكوب على أجرام شديدة البعد، يعنى الإله مش فى حتة واحدة، ولو كانت السما ذات نفسها.

فـ إنت هـ تسأل السلفى هذا السؤال، فـ يقول لك: أصل إنت مش فاهم «معنى» تعبير «معكم»، ويبدأ يشرح لك، فـ إنت تندهش لـ إنه دا «تأويل»، والسلفى المفروض رافض التأويل، إنما عادة يعنى زى ما حضرتك عارف هو بـ يرفض أى حاجة بس هو لما يعملها تبقى فلة شمعة منورة.

يووووه، نقاشات كتير فى الحكاية دى، وفيه كتب اتعملت مخصوص عن الخلاف حول المعية.

لو السلفيين كانوا بـ يسمعوا مها صبرى، كانوا حلّوها.

ارجع لـ بيت الأغنية فوق..

من غير تأويل ولا شرح ولا يحزنون، أنا ممكن أكون «معاك» من غير ما أكون «معاك»، سهلة أهى.



مها صبرى

حرف

إصدار إلكترونى يصدر عن مؤسسة «الدستور» للطباعة والنشر

03

28 الأربعاء أكتوبر 2026
17 جمادى الأولى 1448
18 بابة 1743

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 الخولى

محمد الباز





البحث عن خطاب دينى بديل

هل نجحت جهود المؤسسات الدينية فى قضية التجديد؟

كان منتدى مصر ٢٠٢٦ يسير بإيقاع سريع، كل شىء فيه منظم ومرتب، القائمون على تنظيمه بذلوا جهدًا خارقًا فى الإحاطة بكل الموضوعات التى يرغب الناس فى سماع ما تقوله الحكومة عنها، وكذلك ما يريد الناس أن يقولوه بشأن الموضوعات التى تمس حياتهم.

فى جلسات المنتدى كانت كل الموضوعات حاضرة، وكل القضايا مثارة، النقاشات لا تتوقف، الحكومة تعرض ما لديها، الأسئلة من القاعات تتوالى، وكان هناك إحساس بأن الحكومة لم تترك صغيرة ولا كبيرة إلا أحصتها وجهزت نفسها لمناقشتها.

ورغم هذا الحرص الشديد والانتباه الأشد، إلا أنه كان هناك موضوع سقط ربما سهوًا من المنظمين، وربما بقناعة منهم أن الموضوع لا يستحق.

كان الموضوع المهجور- سهوًا أو عمدًا- هو تجديد الخطاب الدينى، ولم يلتفت إلى ذلك إلا الرئيس عبدالفتاح السيسى، الذى طلب إدراج الموضوع على جدول أعمال المنتدى، فتم الترتيب على وجه السرعة، وعقدت جلسة تم استدعاء كل من الدكتور أسامة الأزهرى وزير الأوقاف والدكتور محمد عبدالدايم أمين عام مجمع البحوث الإسلامية، والأنبا ميخائيل أسقف إيبارشية حلوان والمعصرة.. والإعلامى أسامة كمال ليديرها.. وشارك فيها الرئيس ضمن الجلسات التى كان حريصًا على أن يحضرها بنفسه.

المنطق يقول إن تجهيز هذه الجلسة على عجل، كان من المفروض أن ينعكس على الأداء فيها، فيأتى هو الآخر متعجلًا مرتبكًا، لكن الواقع يشير إلى أننا شهدنا جلسة مهمة، تم فيها عرض جهود تجديد الخطاب الدينى التى تقوم بها مؤسسات الدولة الإسلامية والمسيحية على السواء، بعد أن ظللنا لسنوات عندما نتحدث عن الخطاب الدينى تظهر بقوة المؤسسات الدينية الإسلامية وتتوارى بل تكاد تختفى المؤسسة المسيحية.



أحمد الطيب

توقفت قليلًا عند انتباه الرئيس لغياب الخطاب الدينى وتجديده عن جلسات المنتدى، ثم طلبه عقد جلسة، وتجدد لدىّ ما رسخ فى يقينى منذ سنوات، وهو أن مطالبة الرئيس بتجديد الخطاب الدينى مسألة مبدئية لديه، يؤمن بها تمام الإيمان، وعندما يطالب بها، فإنه يفعل ذلك بصدق مطلق، فهو يرى أن جزءًا كبيرًا فى المشكلة التى يعانى منها المجتمع المصرى هو تمكين خطاب دينى تقليدى لا يتناسب مع مستحدثات العصر وتحدياته.

عندما تراجع الخطاب الرئاسى خلال السنوات الماضية منذ العام ٢٠١٤ وحتى الآن، ستجد أن الرئيس ذكر مسألة تجديد الخطاب الدينى ما يقرب من أربعين مرة، فى سياقات مختلفة وفى مناسبات متعددة، كان ما يجمع بينها هو تواجد علماء الدين من قيادات ورموز المؤسسات الدينية، وهو ما يعنى أنه كان يعلق الجرس فى رقابهم ويضعهم أمام مسئوليات، ويشير إليهم بأن عليهم عملًا مهمًا يجب أن يقوموا به.

ما قاله ممثلو المؤسسات الدينية فى جلسة تجديد الخطاب بمنتدى مصر لا غبار عليه، كلام منظم ومُرتب، يشير ببساطة إلى الجهود التى بذلت لتحقيق تجديد حقيقى للخطاب الدينى، وتلك التى تخطط المؤسسات لبذلها فى السنوات المقبلة، فعملية التجديد لا بد أن تظل قائمة ومستمرة لا تتوقف أبدًا.

لكن السؤال الذى سكن رأسى بعد أن تابعت هذه الجلسة كان: هل تمت ترجمة كلام قيادات وممثلى المؤسسات الدينية على الأرض؟ أم أننا نعانى من فجوة كبيرة وهائلة بين ما يُقال ونسمعه، وبين ما نجده على الأرض ونرصده فى حياتنا اليومية؟

لا يمكننى أن أشكك أبدًا فى الجهد الذى بذلته المؤسسات الدينية خلال السنوات الماضية، فقد كانت قضية تجديد الخطاب الدينى على قائمة أولوياتها، صدرت مئات الكتب، وعقدت مئات الندوات والمؤتمرات، وأقيمت مئات من ورش العمل وجلسات النقاش، وكتبت ربما آلاف المقالات وأجريت مئات الحوارات، وألقيت آلاف الخطب.. وكلها كانت تصب فى مهمة التجديد.

ولا يمكننى أن أشكك كذلك فى نوايا من يقومون بتجديد الخطاب الدينى، وأقول مثلًا- كما يقول البعض- إنهم ليسوا صادقين فيما يفعلون، وما جهدهم هذا إلا استجابة فقط لرغبة الرئيس، فهم ليسوا على قناعة بما يفعلون، ولكنهم فقط يقومون بوظيفة أُلقيت على عاتقهم، ولذلك فهم يبذلون جهد المضطر، وليس جهد المقتنع والمحب، ولذلك فإن العائد من جهود التجديد هزيل، ولم يصل أبدًا إلى الدرجة التى نريدها.

أعرف كثيرين من قيادات ورموز المؤسسات الدينية يعملون بإخلاص وبقناعة تامة بأننا بالفعل نحتاج إلى تجديد الخطاب الدينى، حتى نواجه التيارات والجماعات التى قامت باختطاف هذا الخطاب، ووجهته إلى مسارات تخدم مصالحها وتحقق من خلاله أهدافها السياسية، وهى مصالح لا تتفق أبدًا مع مصالح الوطن، وأهداف بينها وبين الدين ومقاصده بون شاسع، ولذلك فهم على قناعة بأن ما يقدمونه من دراسات وأبحاث وكتب ومقالات ولقاءات وخطب ليس مهمة دينية فقط، ولكنها أيضًا مهمة وطنية.

لقد عانينا لعقود طويلة من هذه الجماعات التى أخرجت الدين من مساحته السمحة وجعلته دينًا متجهمًا قاسيًا لا يرفق بالإنسان ولا يحنو عليه، جعلت هذه الجماعات الدين مجرد مطية يركبونها للوصول إلى ما يخططون له، بغض النظر عما تلحقه هذه المسارات من أضرار بالدين نفسه، ولم يكن غريبًا أن تتم الاستهانة بالدين، بل ويتم البعد عنه.

أدت الاستهانة بالدين إلى مزيد من الانحرافات التى أصبحنا نقابلها يوميًا فى مجتمعنا، فقد أصبح الدين مجرد ديكور، لم تعد له القوة التى تضبط إيقاع سلوك الناس، فتراهم يخالفون قيمه وأخلاقه دون أن يشعروا بأنهم يفعلون خطأ أو يقعون فى الإثم.

وتمت ترجمة البعد عن الدين بما أصبحنا نقابله من حالات الجهر بالإلحاد، فلعقود طويلة كان من يلحدون يعتبرون أن قلوبهم هى محل إلحادهم، لا يجاهرون بأفكارهم، يستخفون فى جلساتهم الخاصة ومنتدياتهم التى كانوا يكتبون عليها بأسماء مستعارة، كانوا يخافون من المجتمع ويتخفون بعيدًا عنه، لكننا الآن أصبحنا أمام ملحدين يعلنون عن إلحادهم بأريحية.. ولم يكن غريبًا أو مستهجنًا أن يعلن هؤلاء عن أنهم ما ألحدوا إلا بسبب خطاب وممارسات من يتصدرون مشهد الدعوة إلى الدين.

أعرف أن من يعملون فى مجالات الدعوة ممن ينتمون إلى المؤسسات الدينية فى مصر يغضبون عندما نتحدث معهم عن الخطاب الدينى، يعلنون عن أنهم وحدهم المسئولون عن الدين، ولا يجب أن يتحدث فيه أحد ليس متخصصًا أو دارسًا أو أزهريًا، ويشتد غضبهم عندما نقوم بتقييم محايد وموضوعى لما يقومون به فى مسارات تجديد الخطاب الدينى، معلنين عن أننا لسنا مؤهلين لذلك بقناعة تامة أنهم يملكون كل الحق فيما يقولون.

أعتقد أنه من هذه النقطة تحديدًا تأتى المشكلة، ولن أتردد فى أن أقول إن العطب الذى أصاب مسارات تجديد الخطاب الدينى فى مصر خلال السنوات الماضية سببه هو إغلاق الدائرة على المؤسسات الدينية لتقوم به وحدها ودون مشاركة من غيرها.

كانت هناك وجهة نظر تقول إنه ليس من حق رجال الدين- سنقول رجال الدين تجاوزًا- أن يقوموا بتجديد الخطاب الدينى، تأسيسًا على أنهم هم من أفسدوه وأخرجوه عن مقاصده، وليس معقولًا أن يصلح الشىء من أفسده.

لكننى كنت أرى أن وجهة النظر هذه متطرفة إلى درجة كبيرة، فليس معقولًا أن نستبعد من يعملون فى حقول الدعوة الدينية من أمر يخص الدين، وإذا أردنا أن نقوم بعمل حقيقى فليس أمامنا إلا أن نتعاون ونتشارك، ندخل فى حالة من الحوار والنقاش الحر المفتوح بين رجال الدين ومتخصصين من مختلف التخصصات والمجالات، فالتجديد لن يأتى من عقل له اتجاه واحد ويسير فى طريق واحد، ولكن لا بد من عملية تلاقح أفكار، يكون من شأنها إنتاج صيغة جديدة لخطاب دينى تكلّس وأصبح عبئًا على الدين نفسه.

كانت هناك محاولة جادة قام بها الأزهر الشريف فى أعقاب أحداث يناير ٢٠١١.

ففى مايو من العام ٢٠١١ شارك عدد من المثقفين والمفكرين والسياسيين وأساتذة الجامعة فى اجتماع عقده شيخ الأزهر الدكتور أحمد الطيب، وتم الاتفاق فيه على إصدار مجموعة من الوثائق المعنية بشئون التجديد، وكانت الفكرة الأساسية التى أراد المجتمعون ترسيخها هى أن تؤدى جهود التجديد إلى نوع من التجديد الواقعى وإجراء إنتخابات حرة ونزيهة، وكان المجتمعون يعرفون أن الجماعات الإسلامية تغلغلت بين الأوساط الشعبية والفقراء، واستطاعت أن تخدعهم بأن الدين هو العلاج الشافى لكل شىء بمفهومهم حتى يمكن أن تقفز على السلطة.

صدر عن هذه المبادرة وثيقتان هما «وثيقة مدنية الدولة» و«وثيقة الحريات»، لكن بقيت وثيقتان هما «وثيقة المرأة» و«وثيقة تجديد الخطاب الدينى»، وهما الوثيقتان اللتان لم تصدرا حتى الآن، وقد يكون فى أسباب عدم صدورهما كشف حقيقى عن: لماذا لم ننجح بشكل حقيقى فى مسألة تجديد الخطاب الدينى؟.

أستعين هنا بشهادة الدكتور صلاح فضل الذى كان واحدًا من المشاركين فى اجتماع شيخ الأزهر، وكذلك كان هو من قام بصياغة هذه الوثائق.

كان الدافع لوضع «وثيقة المرأة»، كما يقول صلاح، أنه عندما جرت الانتخابات البرلمانية فى العام ٢٠١١، وحصلت الجماعات الدينية على نسبة ٧٠ بالمائة من المقاعد، ظهر الوجه القبيح لها، وبدأت فى أولى ضرباتها فى محاولات الحد من حقوق المرأة وحرياتها، ودعوتها إلى تسريح كل العاملات وإعطائهن جزءًا من رواتبهن.

يقول صلاح: بدا أن النكسة الأولى ستكون من نصيب المرأة، فقمنا بإعداد وثيقة عن حقوق المرأة، ولكن بعض عضوات البرلمان الإخوانى حضرن لمناقشة تلك الوثيقة، ورفضن المبادئ التى حرصنا على إبرازها، ودعون إلى مواضيع أخرى تحد من حرية المرأة، وتتحدث عن زيها وتقييد حركتها، وليس عن حقوقها المشروعة وتمكينها كما كنا نريد، وبهذا لم تصدر وثيقة المرأة، فاضطررت إلى إعلانها بجلسة خاصة عقدها المجلس القومى للمرأة، ولكن لم تعلن بالأزهر.

وعن وثيقة «تجديد الخطاب الدينى» يقول صلاح: اجتمعنا لوضع وثيقة عن تجديد الخطاب الدينى وبذلنا جهدًا كبيرًا فيها، حتى انتهينا إلى صيغة توافقية تحقق الغرض الأساسى منها، ولكن بعض العناصر الإخوانية وبعض العناصر شديدة المحافظة داخل الأزهر أقنعوا وأثاروا المخاوف فى نفس الإمام الأكبر شيخ الأزهر حتى لا يصدر هذه الوثيقة، فأخذ يؤجل ويؤجل ولم تعلن تلك الوثيقة، ولم يكن ذلك بسبب ضغوط من السلطة، كما يقول البعض، لأن السلطة هى التى كانت تضغط لصالح تجديد الخطاب الدينى.

من هذه الشهادة وشهادات أخرى نستطيع أن نضع أيدينا على الخلل، فالسلطة فى مصر تقف بكل قوة خلف ضرورة تجديد الخطاب الدينى، لكن هناك قوى ممانعة، وهذه القوى صاحبة نفوذ- ولا تزال- داخل المؤسسات الدينية، وتمنع أى جهد حقيقى للوصول إلى مقاصدنا من تجديد الخطاب.



صلاح فضل

لا أعطى لنفسى حق توصيف ما يحدث على أرض تجديد الخطاب الدينى فى مصر، ولكن الواقع يقول إننا أمام تجديد شكلانى، لا ينفذ إلى جوهر القضية ولا يتعامل معها بجدية.

إننا لسنا فى حاجة إلى تجديد الخطاب الدينى، بقدر ما نحن فى حاجة إلى خطاب دينى بديل، خطاب نقوم ببنائه على ضوء مستحدثات العصر ومتطلباته وأولوياته وضروراته، بعيدًا عن الفكر العقيم والسقيم الذى نتناول به قضايانا وأزماتنا ومشكلاتنا المزمنة.

إذا أراد من يقومون على تجديد الخطاب الدينى أن يحققوا شيئًا إيجابيًا، فلا بد أن يفتحوا الطريق أمام كل صاحب فكر ورأى وتجربة، وهؤلاء كثيرون فى مصر، للمشاركة والنقاش والعمل، ساعتها سيكون لدينا أمل فى أن يتحقق شىء، فأنا على قناعة أتمنى أن تنتقل إلى مَن يتولون أمور التجديد بأننا لن نصل إلى مرفأ آمن إلا إذا كنا جميعًا شركاء فى أمر يخص ديننا.. الذى هو ليس حكرًا على الجميع.. بل هو أمر يعنينا جميعًا.

> لسنا فى حاجة إلى تجديد الخطاب الدينى بقدر ما نحن فى حاجة إلى خطاب دينى بديل

> يجب أن نبتعد عن الفكر العقيم والسقيم الذى نتناول به قضايانا وأزماتنا ومشكلاتنا المزمنة



نُص كيلو «نظريات»

فى مقال نشره على صفحته الشخصية قبل أيام، أعاد الدكتور الضوى محمد الضوى، المدرس بكلية الآداب جامعة المنيا، تفجير قضية امتهان أساتذة ودارسى النقد واللغة والأدب فى الجامعات المختلفة لمهنة «الناقد»، وما نتج عن ذلك من إنتاج نقدى أصبح فى أغلبه صعب الفهم وقائمًا على الاستعراضات اللغوية المُتقعرة- بشهادة الجميع- بشكل أسهم فى نفور القارئ عن تلك النوعية من الكتابات.



محمد هشام

هل أفسد أساتذةُ الجامعات النقد الأدبى حقًا؟!

أغلب كتابات الأكاديميين النقدية تحولت لـ«دَش» ومصطلحات «مُقعرة» نفّرت القراء

وأعاد المقال أيضًا فتح جرح قديم لم يندمل، حول الجدوى والدور والإنجاز الذى حققته كتابات «أساتذة الجامعة» النقدية فى كليات الآداب ودار العلوم وغيرها من الكليات المتخصصة فى دراسات الأدب طوال عقود مضت، لدرجة دفعت نجيب محفوظ وهو يطالع تلك النوعية من الكتابات فى أحد أعداد مجلة «فصول» الشهيرة فى الثمانينيات، ليقول بسخرية: «لم أفهم شيئًا»! ثم يضيف مُندهشًا: «لم أكن أدرك أن النقد بهذه الصعوبة»!

لماذا نتحدث عن كتابات الأساتذة فى الكليات التى لها علاقة بالأدب تحديدًا؟ لأن أدوارهم- منذ عقود- تخطت أسوار الجامعة لتسيطر بشكل شبه كامل على مفاصل وبنية العمل الثقافى والمسابقات الأدبية، فيسهمون فى إبراز ذلك الاسم وتلميعه بالدراسات المُسلحة بالعناوين الطويلة والمصطلحات العلمية الفخمة والمركّبة، أو تجاهل ذلك الاسم وإحباط معنوياته وكأنه لم يكتب شيئًا يستحق الإضاءة عليه فى حياته، فى أدوار لا نعلم إن كانت هى المنوطة بهم فعلًا أم لا.

ويدفعنا ذلك إلى طرح سؤال مهم، أليس النقد نوعًا من أنواع الفنون مثله مثل الشعر والرواية والقصة والغناء والتمثيل؟ وإن كان كذلك، فلماذا أصبحت النظريات والمناهج العلمية التى وضعت ليدرسها الطلبة فى المحاضرات، غاية «الكتابة النقدية الأدبية»، ولماذا ينتحل دارسوها ومُدرّسوها أثواب «النقاد»؟!

1 «كتالوج» مع كل مقال

قبل فترة، وقع أمام عينى مقال نقدى كتبه أحد الأكاديميين المعروفين عن ديوان لأحد الشعراء الأصدقاء، فشحذت حواسى للقراءة لكننى لم أفهم شيئًا تقريبًا؛ لدرجة جعلتنى ربما أكره «الديوان وصاحبه»، وهذه ليست مجرد حالة فردية بل ظاهرة عامة يلاحظها القراء عند مختلف النقاد من أساتذة الجامعة.

إذن لا جديد يُذكر، فما زالت الكتابات النقدية التى تخرج بأقلام الأكاديميين تعانى أزمة الصعوبة التى تصل أحيانًا إلى حد يجعلها أقرب إلى لوغاريتمات مغلقة، وليست قراءة تساعد القارئ على اكتشاف ما لم ينتبه إليه فى العمل الأدبى.

وأستاذ الجامعة حين يكتب فى النقد فإنه يتبارى فى حشو دراسته أو مقالته بالنظريات وأقوال مُبتكريها، ويسوق الأدلة والبراهين ليربط بين كلامهم وتفاصيل النص المنقود بطريقة عجيبة، وكأنه مهرجان لحشر النظريات و«الكلام المجعلص»، وبالتالى لا يفهم القارئ شيئًا.

فما جدوى النقد إذا عجز عن شرح العمل الأدبى، أو تقديم زاوية جديدة لفهمه، أو حتى إقناع القارئ بأن وراءه ما يستحق التأمل؟ وهل تكمن قيمة الناقد فى قدرته على استخدام النظريات والمصطلحات، أم فى قدرته على توظيفها لكشف جماليات النص وأفكاره؟



الناقد الجامعى يتبارى فى حشو دراسته بالنظريات بطريقة «لى عنق النصوص»

فى مقال نشرته مجلة «نيويوركر» فى يناير ٢٠٢٣ بعنوان «هل أفسدت الأكاديمية النقد الأدبى؟»، تناولت الكاتبة ميرف إمرى، كتاب الناقد الأكاديمى جون جيلورى Professing Criticism، الذى يتتبع تحول النقد من ممارسة ثقافية مفتوحة نسبيًا، إلى تخصص جامعى تحكمه قواعد ومؤسسات.

ووفقًا لهذا الطرح، منح التخصص الأكاديمى النقاد أدوات ومعرفة أكثر دقة، لكنه أسهم أيضًا فى تضييق دائرة القراء الذين يستطيعون متابعة كتاباتهم، حتى صار جانب من النقد مفهومًا فقط للمتخصصين الذين ينتجون النوع نفسه من المعرفة، وبهذا المعنى فإن الدكتور فلان الفلانى الذى يكتب مقالًا عن الرواية الفلانية، عليه أن يُرفق مقالته بـ«كتالوج» لفهم ما أورده من أفكار ونظريات ومصطلحات، أو يخصص «دكتورا» آخر للشرح، بحيث يكون هناك دكتور للكتابة ودكتور للتفسير.

المشكلة، إذن، ليست فى أن يستخدم الناقد نظرية أو مصطلحًا متخصصًا؛ فلكل علم لغته، وليس مطلوبًا أن تتحول البحوث الجامعية إلى مقالات صحفية مبسطة، لكن الأزمة تنحصر فى تعمد التقعر وتعمد حشر النظريات ليكون ذلك غاية فى ذاته، ويطغى شرح المنهج على القراءة والاشتباك مع العمل نفسه، فتتراكم المصطلحات من دون أن تضيف أى شىء إلى فهم النص، وتتحول اللغة الصعبة لحاجز عريض وكريه يحول دون الاستمتاع والغوص الحقيقى تجربة الكاتب.

ولعل المفارقة أن النقد نشأ فى جانب مهم من تاريخه الحديث، ككتابة تتوجه إلى جمهور أوسع، وتشارك فى تشكيل الذائقة العامة والنقاش الثقافى، أما اليوم فتبتعد الكتابات النقدية عن القارئ إلى درجة تستدعى السؤال عن وظيفتها وجدواها وعن العقل الذى يكتبها، فهل نكتب عن الأدب لكى نفتح أبوابه أمام الآخرين، أم لكى نثبت أننا نمتلك مفاتيح ومعلومات لا يملكها سوانا بصفتنا «أساتذة جامعات»؟!

ويعيدها هذا السؤال إلى جوهر الأزمة التى أثارها الدكتور الضوى محمد الضوى فى حديثه عن الفارق بين دراسة الأدب وامتلاك موهبة النقد، فإذا كنا نسأل عمّن يستحق لقب الناقد، علينا أن نعرف أولًا لمن يكتب الناقد وماذا يضيف إلى قراءتنا للعمل الأدبى.

2 المصطلحات «اللوزعية»

لا نشتبك هنا مع لغة النقد وحدها، إنما أيضًا الطريقة التى يقترب بها بعض النقاد من العمل الأدبى، ففى أحيان كثيرة، يبدو المنهج النقدى وكأنه المادة الأولى التى يكتب بها الناقد دراسته لا النظرة الجمالية والتذوق الذى يقيس مستوى المتعة والإضافة.

فتجد الناقد يحمل نظريته وأدواتها ومصطلحاتها، ثم يبدأ البحث فى القصيدة أو الرواية عما يؤكد صلاحية هذه الأدوات، فيتحول العمل الأدبى، الذى يفترض أن يكون موضوع القراءة وأساسها، إلى مادة لتطبيق نظرية جاهزة بطريقة «لى العنق»، وفى نفس الوقت تتراجع خصوصية العمل الفنية وتجربته الإنسانية أمام رغبة الناقد فى إثبات كفاءة المنهج الذى يستند إليه، تفكيكيًا كان أو بنيويًا أو تحليليًا أو إدراكيًا أو أى شىء، و«ياما فى الجراب يا حاوى».

ولا يعنى ذلك أن استخدام المناهج النقدية عيب فى ذاته؛ فقد أتاحت هذه المناهج طرقًا مهمة لفهم بنية النصوص، وعلاقاتها اللغوية والسردية، وصلاتها بالسياقات التاريخية والاجتماعية، لكن المنهج يظل أداة، وقيمته الحقيقية تقاس بما يكشفه لنا، لا بحشره فى الدراسة كما يُحشر الشىء بين البصلة وقشرتها، فالناقد فى هذه الحالة يستطيع أن يصل إلى النتائج نفسها التى كان يتوقعها أصلًا قبل قراءة العمل المنقود، وإذا استبدل اسم الرواية بأخرى، فلن يتغير شىء فى جوهر تحليله، وهو بهذا يكون قد نجح فى شرح نظريته هو، وليس قراءة النص الذى هو أساس العملية النقدية.

والأدب بطبيعته أوسع من أن يُختزل فى قالب واحد، فقد تحمل قصيدة ما تناقضًا لا تحسمه قراءة أيديولوجية أو تقدم رواية شخصيات تتجاوز تفسيرًا نفسيًا واحدًا من الذى يفترضه النقاد الأكاديميون، أو يخلق كاتب عالمًا فنيًا لا يمكن فهمه بمجرد تصنيفه تحت مدرسة أدبية أو اتجاه فكرى معين.

وفى هذا النقطة تكمن موهبة الناقد الحقيقية، الذى لا يلهث من أجل العثور و«تظبيط» النظرية المناسبة فحسب، وإنما يلتقط الجماليات التى ليس شرطًا أن تفسرها النظريات، وما يجعل هذا العمل مختلفًا عن غيره وتجلعه يضيف إلى خبرتنا فى الحياة واللغة والإنسان.

هذه المعضلة تطرح بحسرة شديدة سؤالًا أعمق وهو، لماذا لا يترك جانب كبير من الإنتاج النقدى الحالى أثرًا واضحًا فى حياتنا الثقافية؟ ولماذا نشعر بالملل الشديد ونحن نستمع إلى «دَشّ» هؤلاء النقاد فى الندوات والأمسيات والحلقات النقدية؟

فليس كافيًا أن تتراكم الدراسات والرسائل الجامعية والمقالات المتخصصة حتى يصبح لدينا حراك نقدى مؤثر، فالأثر يظهر حين تغير قراءة ما طريقة استقبالنا لعمل أدبى وتعيد اكتشاف كاتب مهمل سحقته الأيام، وتفتح نقاشًا حول قيمة فنية أو قضية فكرية وتدفع القارئ إلى العودة إلى كتاب لم يكن يلتفت إليه.

أما الدراسة التى تظل محصورة فى إثبات براعة صاحبها فى استخدام المناهج و«الكلام الكبير»، فقد تحقق غرضًا أكاديميًا محدودًا، لكنها لا تتحول إلى كشف أو حدث أدبى.

وهنا ينبغى التمييز بين البحث الأكاديمى الذى قد تكون له قيمة داخل تخصصه، والنقد الذى يسعى إلى المشاركة فى الحياة الأدبية العامة والأوسع؛ فليس مطلوبًا من كل دراسة جامعية أن تتحول إلى حديث عام، لكن من حقنا أن نسأل عن الدور المفقود وحدود المساحة التى تصل فيها المعرفة النقدية إلى القراء وتؤثر فى أحكامهم واختياراتهم.

ولا نسأل هنا كم دراسة نشرها الدكتور فلان الفلانى، بل ماذا أضافت كتاباته إلى فهمنا- نحن القراء العاديون تمامًا- للأدب؟! وكم مرة نجح نقده فى أن يجعل عملًا أدبيًا معينا يُرى من القراء بشكل مختلف، بدلًا من أن يكون المنهج النقدى الذى يتبناه هو بطل الحكاية؟

3 النقد «نقد»!

لكن استعادة النقد لدوره لا تعنى التخلى عن المناهج العلمية، أو مطالبة النقاد بالكتابة بلغة سهلة على حساب الدقة، وإنما تعنى إعادة صناعة الوعى بماهية ومعنى ووظيفة النقد نفسه، من ناحية هل هو خطاب فنى أم خطاب علمى أكاديمى، ثم إعادة صياغة العلاقة بين الناقد والعمل الأدبى والقارئ.

نحن لسنا فى خصومة مع النظريات والكلام العلمى، والنظرية ليست أيضًا فى خصومة مع الأدب، والتخصص ليس عيبًا؛ لكن لا يجب أن يتقدم المنهج على النص ويصبح الناقد مشغولًا بإثبات معرفته أكثر من انشغاله بما يقرأه، فالنقد الجيد لا يكتفى بتصنيف العمل تحت اتجاه أدبى أو تفسيره بمصطلح جاهز، بقدر ما يكشف ما يميزه ويختبر نجاحه وإخفاقه، ويقدم للقارئ أسبابًا واضحة تجعله يعيد النظر فى العمل سواء اتفق مع الناقد أم اختلف معه.

ومن هذا المنطلق، لا يمكن قياس قيمة الناقد برسائل الماجستير والدكتوراه التى حصلها وعدد الكتب التى قرأها أو المناهج التى أتقنها، أو المصطلحات التى يستدعيها فى كتاباته وحدها، بل بقدرته على تحويل هذه المعرفة إلى رؤية، وهذا بالضبط سر نجاح عمالقة النقد، مثل محمود أمين العالم ورجاء النقاش وفاروق عبدالقادر وغيرهم وغيرهم.

فقد يختلف ناقدان فى تقييم رواية واحدة، لكن قيمة كل منهما تظهر فى قدرته على الاستناد إلى النص وتفسير اختيارات الكاتب، وتقديم حجج يمكن مناقشتها، أما الأحكام التى تصدر حتى ولو من أسماء مشهورة ولها ألقاب مُشرفة، من دون أن تبسط وتكشف للقارئ كيف وصلت إلى تلك النتائج، فلا تصنع حياة نقدية حقيقية مهما كان صاحبها واسع المعرفة، ومهما كان قد نجح فى الاختراق والنشر فى مجلات إقليمية شهيرة، بعد ترسيخ قاعدة: النقد «نقد»، أو «أوراق خضراء»! و«المعنى فى بطن البنك».

ولعلنا نحتاج فى هذا السياق، إلى تعريف ما هو مُعرف أصلًا، بأن النقد ليس نشاطًا مُلحقًا بالأدب يأتى بعد اكتمال القصيدة أو الرواية ليشرحها، بل هو جزء من الحياة الثقافية التى تمنح الأعمال فرصتها فى الوصول إلى القراء والبقاء فى الذاكرة، هو فن لا يختلف عن الشعر والرواية والقصة والغناء، فن حقيقى أساسه الموهبة وليس الشهادات العلمية.

الناقد يستطيع أن يلفت الانتباه إلى عمل لم يحظ بالتقدير الكافى، أو يكشف ضعفًا أخفته شهرة صاحبه، أو يعيد قراءة تجربة أدبية من زاوية جديدة، وهذه الوظيفة لا تتحقق بمجرد نشر الدراسات كما يحدث الآن، وإنما حين تصبح القراءة النقدية نفسها إضافة تستحق أن تُقرأ ولا يمل القارئ وهو يقرأها ولا تجعله ببساطة يتجاوزها بـ«الاسكرول» وهو يطالع الـ«فيسبوك»، فالقراءة النقدية ليست وثيقة تثبت أن صاحبها أنجز بحثًا أو أتقن منهجًا ويمكن أن يحصل على ترقية علمية بفضلها بعد نشرها فى تلك المجلات المحكّمة، إنما عمل فنى خالص لوجه الفن.

وليس المطلوب أن يتخلى الناقد عن تخصصه أو أن يُرضى القارئ بأحكام سهلة، عليه فقط أن يمتلك الشجاعة لترك النص يقوده أحيانًا إلى ما لم تتوقعه النظرية، وأن يمتلك المهارة لشرح ما اكتشفه دون أن يحجب اكتشافه خلف لغة مغلقة مُقعّرة، فمن أقنع نقادنا أن التبسيط قد يكون مرادفًا للسطحية وأن التعقيد دليل على العمق؟!

فى النهاية، لا تحتاج الحياة الأدبية إلى مزيد من الكتابات التى تتحدث عن الأدب بقدر ما تحتاج إلى نقد يجعلنا نقرأ الأدب بشكل أفضل، السؤال الذى ينبغى أن يجيب عليه كل ناقد، ليس أى منهج استخدمتَ؟ وإنما ماذا رأيتَ فى هذا العمل ولم يره القارئ قبلك؟ وماذا يستطيع القارئ أن يرى بعد قراءة ما كتبت؟!

النقد فن لا يختلف عن الشعر والرواية والغناء.. والموهبة هى الأساس وليس الشهادات العلمية

عاصفة جديدة ضد علاء عبدالهادى فى اتحاد الكتاب

أمينة عبدالله: المنشورات المسيئة ظهرت فور تقديم طلب التحقيق معه



بعد غياب ٩٣ يومًا بلا اجتماع مجلس إدارة الاتحاد وبلا أى موافقة، انفرد النقيب بما يسمى إجازة سنوية، متمثلًا إجازات القضاة، وهو عرف لكبار الأدباء فى السابق. ومنذ دخلت المجلس أسمع كلمة القانون واللائحة- دون أن نستلمهما- أكثر من «صباح الخير» إلا فيما ينفرد به النقيب من أعراف كإجازة سنوية دون عرض أو موافقة على المجلس، وبالطبع بلا تفويض من المجلس.

بعد هذا الغياب المضنى، اجتمعنا فى ٣٠ سبتمبر ٢٠٢٦ فى جلسة شبه ودودة، وتم استكمالها فى ١٢ أكتوبر بجلسة عاصفة بدأت باستعراض شكاوى وتحويلات للتحقيق، وتمت مناقشة رئيس المجلس فى منطوق عدة مواد قانونية فسرها الرئيس بشكل مختلف عما عرضته الزميلة نفيسة عبدالفتاح، ولم يسمح لها باستكمال رؤيتها بشكل كامل.

وبمناقشتى للنقيب فى وجود القانون على الإنترنت، وما هى النسخة الصحيحة، أقر بأنها النسخة المطروحة على موقع الجريدة الرسمية، والممهورة صفحاتها بختم النسر. عندها سألته بشكل مباشر إن هذه النسخة من القانون لا يوجد بها كيان يسمى المجلس الاستشارى، وأخبرنى أن الاسم جاء باللائحة فى تعديلات للجمعية العمومية، والقاعدة القانونية هنا: القانون يُجبّ اللائحة، لكن لا حياة لمن تنادى.

وقبل رفع الرئيس للجلسة، متجاهلًا طلباتنا، طلبت بإنهاء تعاقد المستشار القانونى للاتحاد، عبدالفتاح السيد الكاشف، نظرًا لانعقاد الخصومة بينه وبين الاتحاد، والتحقيق فى منحه العضوية المنتسبة ووجوده على المنصة والتصويت فى الجمعية العمومية، وأيضًا تم تجاهل الرأى.

وهنا تدخل الزميل هشام فياض وطلب الاهتمام بالطلب الموقع من ٦ أعضاء، يطالب بالتحقيق مع النقيب فى واقعة عدم تسليم خطابات الإنذار فى القضية المرفوعة ضد النقيب بصفته، والأمين والنائب بصفتيهما، وعدم وجود محامى الاتحاد فى الجلسة، مما يعرض الاتحاد لخسائر جسيمة.

وهنا فقط غضب النقيب ورفع الجلسة، ونزل من المنصة متجهًا إلى الزميل هشام فياض بشكل عنيف، فيه محاولة تعدٍّ غير مقبولة على الإطلاق، ورفعت الجلسة فى مساء الخامسة والنصف من يوم ١٢ أكتوبر، لنستيقظ جميعًا يوم ١٣ أكتوبر على إنشاء حساب فيسبوكى يسمى «نزوات الكاتب»، كصفحة موازية لحساب «أسرار الكاتب»، التى يدعى جبهة التأييد أننا من نحررها، بل وأخذوا تصويتًا بتحويل كاتبها عند اكتشافه للتأديبية والفصل، رغم اللغة الساخرة للحساب وأماكنه المجهلة وبلا أسماء، متحدثًا عن فساد الذمم الموجود فى كل وقت وكل كيان.

وبالعودة لصفحة «نزوات الكاتب» التى استهدفت نفس الـ٦ أعضاء الموقعين على الطلب الذى أغضب النقيب أكثر من غضبته على احتمالية ضياع أموال النقابة أو حتى مقرها، تخصصت الصفحة فى النيل من سمعة الجميع، بل ووسعت نشاطها الإجرامى لكل من كسب قضية من النقيب.

فى مساء الجمعة ٢٣ سبتمبر، هاتفت النقيب تليفونيًا وطلبت منه أن يحضر معى المحامى الخاص بالنقابة إلى مباحث الإنترنت لعمل بلاغ فى الصفحة التى تتهمنى فى عرضى، وقد أبدى تأثرًا شديدًا، بل وعرض علىّ أن يأتى معى كنقيب ليدعمنى صبيحة يوم الأحد، لأنه سيلتقى المحامى يوم السبت، وظننت أن المنشورات المسيئة ستنتظر، خاصة أنها نشرت من يومين ولم تتم إزالتها، وكان من الممكن الاتصال بالمحامى هاتفيًا، دون انتظار كل هذه المدة.

وفوجئت بعد هذا الحوار بإزالة المنشورات، وهو ما جعلنى أتوجه يوم السبت ٢٤ أكتوبر إلى النقابة، وأخبر النقيب أن الحساب حذف المنشور، ولا داعى للذهاب لعمل محضر. أما المفاجأة التالية، بعد تأكيد عدم ذهابى لعمل محضر، فكانت فى ظهور منشورات جديدة أكثر انحطاطًا، مَسَتنى مع زملائى، ووصل الأمر إلى بيوتنا وزوجات الزملاء وبناتهن.

وإلى الخامسة مساءً لم يظهر محامى الاتحاد، وعند التأكد أن الوقت مر، عادت الصفحة بنشاط ملحوظ وغير مسبوق بالخوض فى أعراض وسمعة الجميع.

بمن نستغيث؟ ومن يحمى هذه النقابة؟ ومن يحمى الكاتبات والكتاب؟ وليكن هذا المقال بمثابة بلاغ واستغاثة إلى الجهات المعنية.

نفيسة عبدالفتاح: اتهمنى بـ«الأخونة» رغم بطولاتى فى الاعتصام ضد الجماعة



أستطيع أن أؤكد أن ما نمر به فى هذه الدورة كمجلس إدارة منتخب لاتحاد كتاب مصر هو تجربة شديدة الصعوبة، خاصة ونحن نحاول أن نكون على مستوى طموحات ناخبينا على كل المستويات، وهو ما لا نستطيعه فى ظل معوقات نفسية جسيمة ومعوقات أخرى لا نجد ما يبررها أهمها الاختلاف التام بين ما نقرأ من واجبات والتزامات لكل الأطراف فى قانون اتحاد الكتاب وبين ما نمارسه بالفعل، وسط تأويلات مختلفة لنصوص القانون الذى فى رأيى لا يحتمل التأويل.

وتتمثل المعوقات النفسية فى امتناع الدكتور علاء عبدالهادى من ختم شهادات تكريمنا لضيوف ندواتنا أو توقيعها بنفسه لأننا لا نكتب الصيغة التى أصدر بها قرارها ويلزمنا بأن تتصدر الأخبار، وهى أن نكتب أن الندوة تقام تحت رعايته وقد فوجئت بالأمر وسط الندوة بينما أستعد لتكريم ضيوفها.

ونتحمل ضغطًا نفسيًا أكبر تمثّل فيما يحاصرنا من شائعات منذ اليوم الأول، حيث فوجئنا مباشرة بعد الجلسات الإجرائية واختيار هيئة المكتب واللجان والشعب بأن المجموعة التى نجحت من خارج قائمة الدكتور علاء عبدالهادى، رئيس الاتحاد، تتعرض لهجوم شرس من أطراف متعددة أقل ما قيل عنهم وقتها إنها باعوا القضية وألقيت إليهم العظام ممثلة فى اللجان والشعب التى رأسوها.

ولا يمكن القول بأن تلك المعركة الغريبة التى أدخلنا فيها قبل أن نبدأ العمل جاءت عفو الخاطر خاصة أن مَن شاركوا فيها كان يفترض أنهم على علم تام بعدم بدء أى نشاط.

ثم جاءت المرحلة التالية من الشائعات التى أعتبرها ممنهجة والتى انتهكت الأعراض وخاضت فى السمعة والشرف عبر صفحات وشخصيات وصل بعضها إلى التشكيك فى حقيقة مرض زميلة عولجت من السرطان، حيث تم الادعاء بأنها تدعى المرض لتكسب تعاطف من حولها.

أما الخوض فى الأعراض على صفحات مجهلة فلا يمكن تصديقه، والأغرب أن يتم اختيار مجموعة ممن يسمونهم بالمعارضين وممن لهم قضايا مع الدكتور علاء لتنهش أعراضهم ويخاض فى سمعتهم وأمانتهم.

أما أنا بشكل خاص فقد وصل الأمر إلى حد اتهامى بالأخونة بكل إجرام رغم تاريخى المعروف والمحفوظ فى أرشيف ورقى وإلكترونى لا يقبل التزييف أو الجدال، وبعد أن قمت أنا وزوجى وأولادى بالاعتصام فى الاتحادية للمطالبة برحيل الإخوان وبعد أن كنت الصحفية التى بقيت مع المعتصمين فى وزارة الثقافة منذ الدقيقة الأولى، ومن أشهر مقالاتى «لا تأخونى ولا تستغفلنى» إضافة لمغامرتى التى كدت أدفع حياتى ثمنًا لها عندما تسللت ليلة كاملة بين معتصمى رابعة وكتبت لجريدتى وقائع تلك الليلة كشهادة حية على ما يدور هناك، وهى المغامرة التى كادت تنتهى بالكشف عن شخصيتى، وتسللى للخروج، حيث كتب الله لى السلامة.

لكن ما يحدث شائعات مدبرة إجرامية للنيل من سمعتنا على كل المستويات، وهى حرب سنكتشف فى القريب العاجل من يدير تلك المعركة التى تدار دون ذرة خوف من ضمير حيث تُكتب أسماؤنا بكل وضوح فى جريمة نكراء يعاقب عليها الشرع والقانون دون ذرة حياء.

وخارج معركة الإيذاء النفسى نخوض معركة قاسية أخرى فى محاولة مستميتة منا لاستمرار جلسات مجلس الإدارة الشهرية وفق ما نص عليه القانون، حيث أوقف الدكتور علاء عبدالهادى جلسات شهرى يوليو وأغسطس دون الرجوع للمجلس تحت شعار أنه العرف، بينما كان من الضرورى أن تؤخذ موافقة المجلس على ذلك.

كما اتخذ قرارات دون العودة للمجلس ومنها قبول استقالة لجنة النشر المسببة التى تم تقديمها باسمه وباسم المجلس، وقد سجلنا اعتراضنا على ذلك بكل وضوح وعندما طالبنا بأن تعرض علينا مصروفات الاتحاد وهى من صميم أولويات المجلس وفقًا للقانون تعلل بأن الجمعية العمومية اختارت محاسبًا قانونيًا لمراجعة الحسابات.

ولم نصل فى النهاية إلى أكثر من ذلك، كما لم نعرف ما وصل إليه الحال بشأن إيجار مبنى الزمالك، وما وصل إليه التقاضى بشأن مبنى القلعة علما بأن مبنى القلعة، الذى تطالب به وزارة الآثار حاليًا به مقتنيات بملايين الجنيهات، وتم ترميمه بمبالغ طائلة ومعلوماتى أن الدعوى التى رفعت من الاتحاد رفعت دون اللجوء لفض المنازعات أولًا وهو إجراء قانونى ملزم!

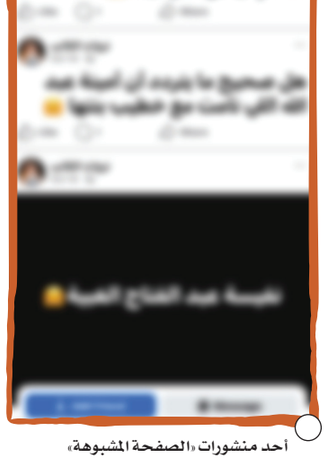
وتستمر أزمتنا كأعضاء مجلس إدارة يحاولون طوال الوقت الحصول على إجابات ويحاولون أيضًا تغيير ما يرون أنه غير صحيح كأن يمر ما يقرب من سبعة أشهر من عمر مجلسهم، وليس بين أيديهم لائحة ورقية وهى اللائحة التى تم تعديلها فى يوليو ٢٠٢٥ أى أنه مر على تعديلها ما يزيد على عام.

وإذا كانت تعديلات أخرى قد تمت فى عمومية مارس ٢٠٢٦ فها نحن قد أمضينا سبعة أشهر لا نعرف كيف مرت دون اللائحة التى قيل لنا فى آخر جلسة أى فى شهر سبتمبر ٢٠٢٦ يمكنكم الحصول عليها «بى دى إف» فى تصرف لا نفهم أسبابه، خاصة مع اعتراضاتنا بأن النسخة الورقية المطبوعة بشكل رسمى هى التى يمكن أن نعتمدها، ومع اعتراضاتنا على بعض بنود اللائحة.

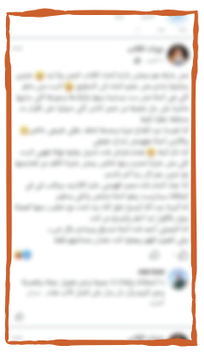
وكلها ضغوط نتعرض لها ومعوقات تقف فى سبيل العمل الإيجابى البناء الذى حاولنا منذ اليوم الأول ممارسته والتأكيد أن المنازعات القضائية سيكون محلها ساحات القضاء وأننا نسعى إلى ممارسة ديمقراطية حقيقية بالفصل بين عملنا النقابى وما يدور فى ساحات المحاكم.

وكان أن قام الدكتور علاء عبدالهادى برفع أربع دعاوى قضائية جديدة خلاف المتبادلة مسبقًا بالسب والقذف، حصدنا البراءة فى ثلاث منها كانت مرفوعة ضدى وضد الشاعر الكبير أحمد سويلم والسيناريست عماد النشار، وما زالت الدعوى التى رفعها ضد الكاتبة هالة فهمى لم تنظر بعد.

صفحة مشبوهة تنتهك أعراض مُعارضى رئيس الاتحاد



أحد منشورات «الصفحة المشبوهة»





عضوات المجلس: طالبنا بالتحقيق مع علاء عبدالهادى بسبب اختفاء إعلانات المحكمة الواردة





رئيس الاتحاد حاول التعدى على الزميل هشام فياض بشكل عنيف بعد تقديم طلب التحقيق







حرب الأعراض والأموال

إتحاد الكتاب

حرب الأعراض والأموال



فى ظل ما يواجهه اتحاد كتّاب مصر من ملفات إدارية ومالية شائكة، تتجدد التساؤلات حول مصير مقره التاريخى فى الزمالك، وآليات إدارة موارده، ومدى الالتزام بالإجراءات المنظمة لقراراته المالية.

فى حوار خاص مع «حرف»، يكشف الكاتب عبده الزراع، نائب رئيس اتحاد الكتّاب، تفاصيل أزمة المستشار القانونى الذى يطالب بمستحقات مالية بأثر رجعى، وملابسات إعلانات الدعوى التى تقدم بها فى هذا السياق.

كما يتحدث عن مخاوفه بشأن مستقبل المقر التاريخى لاتحاد الكتّاب، ومقترحات شراء أرض جديدة فى منطقة السيدة زينب، إلى جانب كواليس التعاقد مع شركة الرعاية الصحية، والشرط الجزائى المثار حوله الجدل.

عبده الزراع: رئيس الاتحاد يرفض دفع قيمة إيجار شقة فى فيصل لحل الأزمة

■ بدايةً.. ما تفاصيل تعاقد اتحاد الكتّاب مع المستشار القانونى الذى أقام دعوى للمطالبة بمستحقات مالية بأثر رجعى؟ وهل كانت مسألة حصوله على ما يعادل ٦٠٪ من دخله الأساسى فى مجلس الدولة معروفة عند التعاقد معه؟

– لم يُبرم معه عقد، وإنما صدر قرار من مجلس الإدارة بتقاضيه ١٠ آلاف جنيه فقط شهريًا.

■ إذن، كان الأمر بموجب قرار من مجلس الإدارة؟

– نعم، فهذا قرار مجلس الإدارة، وهو الجهة المسئولة عن إدارة أموال الاتحاد. ومن المفترض أن يستند أى قرار يترتب عليه صرف أموال من الاتحاد إلى موافقة مجلس الإدارة، وهذا ما حدث بالفعل فى حالته.

■ هل وافق المستشار المنتدب من مجلس الدولة على مبلغ الـ١٠ آلاف جنيه؟ وهل كان يتقاضى هذا المبلغ بانتظام؟

– بالطبع، كان على علم بكل شىء، فهو رجل قانون ومستشار فى درجات التقاضى، ومن المفترض أن يكون على دراية جيدة بالقانون. كان يتقاضى أجره بانتظام، ويُحوَّل إلى حسابه المصرفى، ولم تكن هناك أى مشكلة.

وفوجئنا بإقامته دعوى ضدنا، مطالبًا بمستحقاته عن الفترة من عام ٢٠٢٢ حتى عام ٢٠٢٦، رغم أننى لست مسئولًا عن هذه الفترة كاملة، وإنما عن الأشهر الستة التى كنت فيها نائبًا لرئيس الاتحاد.

■ هل المطالبة تتعلق بالمكافأة الشهرية البالغة ١٠ آلاف جنيه، أم استند المستشار إلى فتوى من مجلس الدولة تفيد بأن ما يتقاضاه يجب أن يعادل ٦٠٪ من دخله الأساسى؟

– متى صدرت هذه الفتوى؟ لم أطلع على أى فتوى من هذا النوع. فى البداية، كان يتقاضى ٧٠٠ جنيه عن كل مرة يحضر فيها إلى الاتحاد لتقديم استشارة أو النظر فى مسألة قانونية، وربما كان يحضر مرتين فى الشهر، فيحصل على ٧٠٠ جنيه عن كل زيارة.

وفى إحدى المرات اقترح رئيس الاتحاد تخصيص راتب ثابت له بقيمة ١٠ آلاف جنيه شهريًا، ووافق المستشار على هذا المبلغ ولم يعترض عليه، وإلا لما استمر فى العمل طوال هذه الفترة.

وفوجئنا بعد ذلك بإقامته دعوى ضدى وضد أمين الصندوق، مُطالبًا بمستحقات عن الفترة من عام ٢٠٢٢ حتى الآن، وهذا غير صحيح، لأنه كان يتقاضى أجره حتى آخر شهر استمر فيه بالعمل، ولم يحدث أى تأخير فى صرف مستحقاته.

■ هل حضر محامى الاتحاد جلسة الدعوى للاطلاع على الدفوع والأسباب؟

– لم يحضر أى محام، رغم أنه كان من المفترض أن يوفد رئيس اتحاد الكتّاب محامى الاتحاد إلى الجلسة. فقد أقيمت الدعوى ضدى بصفتى نائبًا لرئيس الاتحاد، وضد أشرف بدير بصفته أمين الصندوق، لأننا المسئولان عن التوقيع على الشيكات، إذ أوقّع أنا أولًا ويوقّع هو ثانيًا.

وصلت إعلانات الدعاوى إلى الاتحاد، ثم أُرسلت الخطابات إلى رئيس الاتحاد، لكنه لم يُطلعنا عليها. فوجئنا بوصول الإعلان إلىّ بعد انتهاء موعد الجلسة الأولى بيوم، رغم أننى كنت موجودًا فى الاتحاد أيام السبت والأحد والإثنين.

وعندما تسلمت الخطاب سألت الموظف عن سبب تسليمه إلىّ بعد فوات موعد الجلسة، فأخبرنى بأن الخطاب كان لدى رئيس الاتحاد، فاستغربت ذلك، لأننى كنت موجودًا فى الاتحاد طوال ٣ أيام، ولم أفهم سبب عدم تسليمى الخطاب فى حينه.

■ فى رأيك.. تعمّد محامى الإتحاد عدم حضور الجلسة، أم أنه لم يُبلَّغ بها؟

– لم يُبلَّغ بها، حسب ما أعلمه.

■ أكان الأمر متعمدًا؟

– هذا أمر يُسأل عنه رئيس الاتحاد، لكننى أروى لك ما حدث بالضبط. وأستغرب كيف لم يصل إلىّ الخطاب رغم وجودى فى الاتحاد. هناك شبهة تعمّد فى الأمر، بلا أدنى شك.

■ ألم تسأل رئيس الاتحاد عن سبب هذا التصرف؟

– نعم، لكننى لم أتلقَّ ردًا. كنا فى إحدى الجلسات، ولم يُجبنى، كما لم ترد هيئة المكتب علىّ. لقد جرى تجاهل الأمر، وكأن شيئًا لم يحدث.

■ فيما يتعلق بالمقر التاريخى للاتحاد فى الزمالك، هناك حديث عن تهديده بالإخلاء فى مارس المقبل.. ما حقيقة الأمر؟

– الأمر لا يتعلق بشهر مارس تحديدًا. مجلس الشيوخ ينتظر منّا تحديد القيمة الإيجارية للمقر، وقد استعنا بخبير إكتوارى لتقدير هذه القيمة، وانتهى إلى أنها تبلغ ٧ آلاف جنيه. وبناءً على ذلك، كان من المفترض أن نرسل خطابًا رسميًا إلى مجلس الشيوخ نحدد فيه القيمة الإيجارية المقترحة.

تجرى اتصالات بين مجلس الشيوخ وأمين الصندوق، أشرف بدير، الذى تربطه معرفة بأحد العاملين هناك. ووفقًا لما نقله إلىّ، فإنهم يتواصلون معه بصورة شبه يومية، ويطالبون الاتحاد بسرعة الرد وتحديد القيمة الإيجارية، لأن عقد الإيجار القديم ستنتهى مدته قريبًا.

وعندما طُرحت قيمة الـ٧ آلاف جنيه، قيل إن هذا المبلغ غير مناسب، ومع ذلك، فإن ما جرى فى المفاوضات لا يشير إلى وجود نية لإخلائنا من المقر، لكنهم يحتاجون إلى تحديد قيمة إيجارية معقولة تتيح لهم الاستفادة من المكان، لأنه ملك لهم.

هذا يتفق مع توجه الدولة نحو تنظيم الانتفاع بالمقار الإدارية وغيرها من خلال عقود إيجار واضحة، خاصةً مع اقتراب انتهاء العقد القديم.

لذلك، المقر مُهدد بأن يُسحب من الاتحاد بسبب وجود تقاعس كبير فى التعامل مع هذا الملف.

■ مَن المسئول عن هذا التقاعس؟

– هناك أمر آخر يثير الاستغراب، وهو أن أمين صندوق الاتحاد، أشرف بدير، يرسل رسائل إلى رئيس الاتحاد بصورة يومية، لكنه لا يتلقى ردًا، كما أن التواصل بينهما شبه منقطع. وقد أرسل إليه أكثر من مرة.

الوضع محرج وصعب للغاية؛ لأننا نتحدث عن مقر تاريخى. ونحن نشعر بالقلق إزاء ما يحدث، إذ يجب إنقاذ هذا المبنى بأى شكل. هذا جزء من مسئوليتنا بوصفنا مجلس نقابة منتخبًا من الجمعية العمومية، ومن حق الأعضاء علينا الحفاظ على مقرهم.

وعلى الأقل، ينبغى اتخاذ إجراءات احترازية، والإسراع فى تحديد القيمة الإيجارية والتوصل إلى اتفاق مع الطرف الآخر لإنقاذ المبنى.

ماذا عن ملف شركة التأمين الصحى المتعاقد معها الاتحاد؟

– هذا التعاقد لم يُبرم خلال فترة مسئوليتى السابقة، لكن المشروع مع الشركة الحالية يقترب من نهايته، إذ ينتهى التعاقد خلال الشهر المقبل.

وأعلنّا عن فتح المجال أمام شركات أخرى لتقديم عروضها من أجل توفير مشروع للرعاية الصحية لأعضاء الاتحاد، وتقدمت شركتان بالفعل، ودرسنا العرضين، ومن المقرر أن أعرض نتيجة الدراسة على مجلس الإدارة.

فى النهاية، فإن مجلس الإدارة هو صاحب القرار فى اختيار الشركة، أو انتظار عروض أخرى. وأنا لا أقر أى شىء منذ توليت المسئولية المالية إلا بقرار من مجلس الإدارة، لأن هذا هو الإجراء الصحيح، فمجلس الإدارة هو المسئول عن إدارة أموال الاتحاد، وليس نائب الرئيس، أو رئيس الاتحاد، أو أى شخص بمفرده.

ومن المفترض أن تُعرض الأمور المالية على مجلس الإدارة، ليقرر فى النهاية ما إذا كان سيختار الشركة التى انتهت إليها الدراسة، أم ينتظر عروضًا أخرى.



■ تردد معلومات عن اقتراح مجموعة من أعضاء مجلس الشيوخ أن تتراوح القيمة الإيجارية بين ١٠ و١٥ ألف جنيه، تقديرًا للقيمة التاريخية للمقر ورمزيته، بينما يتمسك رئيس الاتحاد بمبلغ ٧ آلاف جنيه.. فما تعليقك؟

– نعم، جرت مناقشات فى هذا الشأن، وطُرح مبلغ ٧ آلاف جنيه باعتباره قيمة مناسبة، لكننى لا أعرف ما إذا كانت هناك عروض بقيمة ١٠ أو ١٥ ألف جنيه. وبصراحة، فإن هذه المبالغ زهيدة بالنسبة إلى قيمة هذا المكان.

■ مبلغ ٧ آلاف جنيه لا يكفى لاستئجار شقة فى منطقة فيصل، فكيف بفيلا فى الزمالك؟

هذا صحيح، نحن نتحدث عن فيلا فى الزمالك، بل عن فيلا تاريخية أيضًا، وليست أى فيلا. ومن المفترض أن نكون قادرين على دفع ١٠ أو ١٥ ألف جنيه، وأن نعيد النظر فى أوجه الإنفاق الأخرى للحفاظ على المبنى.

ويمكننا خفض نفقات المحامين وتقليل الإنفاق فى مجالات أخرى كثيرة من أجل الحفاظ عليه. فهذا المقر هو واجهة الاتحاد، وإذا تركناه، فأين سنذهب؟

■ تردد أيضًا أن بعض أعضاء مجلس الإدارة يفكرون فى تسليم المقر الحالى وإنشاء مقر جديد فى منطقة السيدة زينب.. فما صحة ذلك؟

– لم يكن هناك مشروع محدد لإنشاء مقر جديد فى السيدة زينب. كانت هناك أفكار طُرحت فى مجالس إدارة سابقة بشأن شراء مبنى أو قطعة أرض للاتحاد، ثم البناء عليها واستثمارها، لكن لم يُتخذ قرار بهذا الشأن، وظل الأمر فى إطار التفكير والمناقشات.

عندما ظهر موضوع أرض السيدة زينب وكثر الحديث عنها، بدأت أشعر بعدم الارتياح. فقد كانت هناك تساؤلات بشأن دخول المكان ضمن نطاق التنسيق الحضارى، فضلًا عن أن الأسعار المعروضة علينا لم تكن، فى تقديرى، أسعارًا حقيقية؛ لأن الأرض تقع فى منطقة مميزة بوسط القاهرة وتتمتع بقيمة كبيرة.

كنت ضمن اللجنة التى شكّلها الدكتور علاء عبدالهادى لبحث الموضوع، لكننى اعتذرت عن عدم الاستمرار فيها.

■ هل توقف عمل اللجنة فقط، أم أن فكرة شراء الأرض ما زالت قائمة؟

– لا أعرف ما إذا كانت الفكرة لا تزال مطروحة لدى الدكتور علاء عبدالهادى أم لا، لكنها انتهت تمامًا بالنسبة إلىّ، ولن أوافق على شراء هذه الأرض بأى شكل.

إذا عُرض الأمر على الجمعية العمومية، وصدر قرار بالموافقة عليه، فسيكون هناك حديث آخر. لكن لم تصدر موافقة من الجمعية العمومية حتى الآن. ثم لماذا نشترى أرضًا وننفق عليها ملايين الجنيهات، ثم ننفق ملايين أخرى على البناء، بينما نمتلك بالفعل مبنى تاريخيًا ينبغى الحفاظ عليه؟

الأولى أن نحافظ على المبنى الذى نملكه، حتى لو اضطررنا إلى تحمل زيادة بسيطة فى الإيجار، وحتى لو وصلت القيمة الإيجارية إلى ١٥ ألف جنيه. فما المشكلة فى ذلك إذا كان الهدف هو الحفاظ على مقر الاتحاد؟

هذا الموقف يثير تساؤلات، خاصةً أن الزيادة المقترحة فى الإيجار تبدو محدودة، والطرف الآخر يراعى القيمة التاريخية للمقر... هذا الأمر يُسأل عنه رئيس الاتحاد.



عقد الرعاية الصحية ينتهى الشهر المقبل وشركتان تقدمتا بعروض بديلة

رئيس اتحاد الكتّاب تجاهل أزمة المستشار القانونى ما قد يكلفنا مبالغ هائلة

المستشار القانونى طالب بمستحقات عن الفترة من 2022 إلى 2026 رغم انتظام صرف أجره

شراء أرض السيدة زينب لم يحصل على موافقة الجمعية العمومية لاتحاد الكتّاب



كشف أشرف بدير، أمين صندوق اتحاد كتاب مصر، عن أن مجلس الشيوخ الذى يملك المقر التاريخى للاتحاد، لم يوافق على مقترح رئيس النقابة علاء عبدالهادى بدفع 7 آلاف جنيه فقط كإيجار شهرى للمقر، حيث قد تصل القيمة السوقية الفعلية للمقر باعتبارها فيلا فى الزمالك إلى نحو 300 ألف جنيه شهريًا.

وخلال حواره مع «حرف»، كشف أشرف بدير عن تفاصيل المواقف القانونية والمالية، وحقيقة ما أثير بشأن إعلانات الدعوى المرفوعة ضد الاتحاد، وأزمة شركة الرعاية الطبية، وغير ذلك من التفاصيل.

حرب الأعراض والأموال

اتحاد الكتاب

أشرف بدير: إيجار اتحاد الكتاب 300 ألف جنيه وعلاء عبدالهادى يريد دفع 7 آلاف فقط

■ بدايةً، ما حقيقة الدعوى التى أقامها المستشار القانونى للاتحاد، عبدالفتاح السيد كاشف، ضد النقابة؟

– المستشار القانونى للاتحاد هو المستشار عبدالفتاح السيد كاشف، وقد انتُدب من مجلس الدولة للعمل مستشارًا قانونيًا للاتحاد منذ عام ٢٠٢٢. فى البداية، كان يتقاضى مبلغ ٧٥٠ جنيهًا عن كل لجنة يحضرها فى الاتحاد. وفى عام ٢٠٢٤، حُدِّد له، بموجب قرار من مجلس إدارة الاتحاد، راتب شهرى قدره ١٠ آلاف جنيه.

■ وما حقيقة مطالبته الاتحاد بمستحقات تبلغ ٦٠٪ من راتبه بمجلس الدولة، بأثر رجعى؟

– المتعارف عليه والمعمول به فى مجلس الدولة أن من يُنتدب إلى أى جهة أو وزارة للعمل مستشارًا قانونيًا، من المفترض أن يتقاضى مبلغًا قدره ٦٠٪ من راتبه فى الجهة المنتدب منها، أى مجلس الدولة.

وقد تغاضى المستشار كاشف عن هذا المبلغ فى السنوات السابقة، وكان هناك قرار من مجلس إدارة الاتحاد بمنحه العضوية المنتسبة مقابل تنازله عن هذا المبلغ، أى نسبة الـ٦٠٪، والاكتفاء بالراتب المحدد له بموجب قرار مجلس الإدارة، والذى وافق عليه، وقدره ١٠ آلاف جنيه. وكان يتقاضى هذا الراتب شهريًا بموجب شيك أو تحويل بنكى.

فوجئنا فى شهر أغسطس الماضى بأن المستشار عبدالفتاح كاشف أقام دعوى ضد اتحاد الكُتّاب، يطالب فيها بالمبلغ المحدد له من مجلس الدولة، وهو ٦٠٪ من راتبه، ويطالب النقابة بهذا المبلغ بأثر رجعى، أى منذ توليه العمل بالاتحاد عام ٢٠٢٢. والدعوى مقامة حاليًا أمام القضاء الإدارى، ضد رئيس الاتحاد ونائب الرئيس وأمين صندوق الاتحاد ووزير الثقافة.

■ هل وردت إعلانات الدعوى إلى الاتحاد؟

– وردت إلى النقابة إعلانات بالدعوى؛ إعلان لرئيس النقابة، وإعلان لنائب الرئيس، وإعلان لأمين الصندوق. وقد وردت الإعلانات قبل الجلسة المحددة أمام مفوض الدولة فى محكمة القضاء الإدارى، لكننى، بصفتى أمين الصندوق، لم أعلم بالإعلان الذى ورد إلا بعد موعد الجلسة المحددة.

وبناءً على ذلك، حُجزت الدعوى للتقرير، أى لإعداد تقرير بشأنها من قِبل مفوض الدولة. وما أعلمه أيضًا أن نائب رئيس النقابة لم يعلم بالإعلان إلا بعد انعقاد الجلسة، رغم وجوده فى مقر النقابة قبل موعدها.

وقد أدى ذلك إلى حجز الدعوى للتقرير، وإعداد تقرير بشأنها من قِبل مفوض الدولة، وهو ما فوّت علينا إمكانية الترافع فيها أو تقديم مستندات تفيد بأن المستشار، مقيم الدعوى، يتقاضى راتبه الشهرى المحدد له، والذى كان يحصل عليه من مجلس الإدارة شهريًا، ولم نتأخر عنه شهرًا واحدًا.

■ ما حقيقة إخفاء إعلانات القضية الواردة باسمك وباسم نائب الاتحاد عبده الزراع؟

– عبده الزراع كان موجودًا فى مقر النقابة طوال الأيام التى تلت ورود الإعلانات، وحتى بعد انعقاد الجلسة، لكنه لم يتسلم الإعلان الخاص به، أو على الأقل لم يتسلمه حتى فوات موعد الجلسة.

أما أنا، فعندما حضرت إلى النقابة، فى اليوم الثانى أو الثالث بعد فوات الجلسة، أُبلغت بالإعلان. وكان عبده الزراع موجودًا معى فى اليوم نفسه، لكنه لم يكن قد أُعلم بالإعلان حتى ذلك اليوم.

هل حدث ذلك عن قصد أم من دون قصد؟ الله أعلم.

■ ألم يتم إخفاء هذه الإعلانات عن عمد؟

– لا أستطيع القول إن الإعلانات أُخفيت، لكننى أستطيع القول إننى لم أتسلم الإعلان الخاص بى إلا بعد فوات موعد الجلسة المحددة، وهو ما فوّت علينا فرصة حضورها. هل حدث ذلك عن قصد أو عمد، أم بسبب الإهمال أو الجهل؟ الله أعلم.

■ أليست هذه مخاطبات رسمية، وهناك آليات لإبلاغكم بها، مثل الهاتف أو تطبيق واتساب أو غيرهما؟

– الإعلان صادر عن المحكمة، ويُسلَّم عن طريق المحضرين، بموجب خطابات مسجلة بعلم الوصول، عن طريق البريد أو المحضرين. وهو إعلان رسمى موجَّه إلى الاتحاد. ومن المفترض أن يتسلم الإعلانات الموظف المسئول عن ذلك فى النقابة، سواء كان إداريًا أو غير ذلك، ثم يسلّم كل مسئول الإعلان الخاص به، أو يسلّم الإعلانات إلى رئيس الاتحاد أو الأمين العام أو أحد المسئولين. وفى النهاية، لم أتسلم إعلانى إلا بعد موعد الجلسة.

■ هل تابعت الدعوى بعد فوات موعد الجلسة؟

– نعم، تابعت الدعوى بعد ذلك، وذهبت شخصيًا إلى محكمة القضاء الإدارى بالرحاب، واطلعت على القضية، وتبين لى أن لها جلسة محددة يوم ٢٣ نوفمبر المقبل أمام المحكمة. وقد جهزنا جميع الأوراق التى سنقدمها، بالتعاون مع محامى الاتحاد. وسأحضر بنفسى بصفتى محاميًا ومختصمًا فى الدعوى بصفتى أمين صندوق الاتحاد. ونحن متفقون على الأوراق والمستندات والمرافعات التى سنقدمها، ولا تزال القضية منظورة أمام القضاء.

■ ماذا عن مقر الاتحاد التاريخى فى الزمالك، الذى يُقال إنه مهدد بالسحب بسبب انتهاء عقد الإيجار؟

– حتى تكون الرؤية واضحة، فإن مقر الزمالك، كما هو معلوم، مملوك لمجلس الشيوخ، الذى كان يُعرف سابقًا بمجلس الشورى. وكان العقد المحرر بشأن المقر مع مجلس الشيوخ، سواء أكان قرار تخصيص أو عقد إيجار أو حق امتياز أو غير ذلك.

وعندما صدر القانون الجديد للإيجارات عام ٢٠٢٢، محددًا مدة خمس سنوات لإنهاء عقود الإيجار الخاصة بالأشخاص الاعتبارية، مثل اتحاد الكتاب، من المفترض أن تنتهى المدة فى شهر مارس المقبل، أى مارس ٢٠٢٧.

واتفقنا مع الأمين العام لمجلس الشيوخ على أن المجلس لا يريد سوى توفيق الأوضاع، بحيث يُبرم العقد الجديد باسم مجلس الشيوخ، بدلًا من مجلس الشورى، وفقًا للمسمى الجديد. وطلب المجلس منا تحديد مبلغ الإيجار الشهرى.

وقرر رئيس الاتحاد ألا يُحسم هذا الأمر بمجرد الحديث خلال الاجتماع، وإنما من خلال خبير اكتوارى. وبالفعل، خاطب الاتحاد الخبير الاكتوارى، الذى أعد تقريرًا أكد فيه أن المبلغ الذى يستطيع الاتحاد دفعه هو ٧ آلاف جنيه شهريًا كإيجار.

وبعد ذلك، أرسلت النقابة إلى مجلس الشيوخ خطابًا رسميًا مرفقًا به تقرير الخبير الاكتوارى، الذى أوضح أننا نستطيع دفع ٧ آلاف جنيه شهريًا، مع طلب تحديد موعد لإبرام عقد الإيجار الجديد.

وحتى الآن، لم يحدد مجلس الشيوخ موعدًا. وقد يكون ذلك بسبب انتقال المجلس مؤخرًا إلى العاصمة الإدارية. لكننى ما زلت على تواصل مع الأمانة العامة لمجلس الشيوخ لتحديد موعد لإبرام العقد الجديد والتفاوض بشأن الإيجار؛ إذ لم يوافق المجلس على مبلغ الـ٧ آلاف جنيه، ولا تزال هناك فرصة للتفاوض بشأنه، وربما يزيد قليلًا أو غير ذلك.

■ كيف يحدد الخبير الاكتوارى قيمة إيجارية كهذه، وهى لا تكفى لاستئجار شقة حتى فى منطقة شعبية؟

– الخبير ليست له علاقة بالمكان أو بقيمة الإيجار. هو يوضح أن الاتحاد يستطيع، وفقًا لموارده المتاحة، توفير مبلغ ٧ آلاف جنيه شهريًا لأى جهة.

فالخبير الاكتوارى يدرس موارد النقابة وإيراداتها الشهرية، ويحدد المبلغ الذى تستطيع توفيره بعد خصم مصروفاتها. وهو لا يحدد القيمة الإيجارية، وإنما يحدد المبلغ الذى يمكن للنقابة توفيره من مواردها.

لدينا رواتب الموظفين، والبدلات، والالتزامات المالية للفروع، وغيرها من المصروفات، إلى جانب الأموال المودعة فى البنوك. وبناءً على ذلك، يحدد الخبير المبلغ الذى يمكن للنقابة توفيره شهريًا.

لكن مجلس الشيوخ ليس ملزمًا بالمبلغ الذى حدده الخبير الاكتوارى، وقد أوضح أنه يريد مبلغًا معقولًا. فإذا تحدثنا عن القيمة الإيجارية الفعلية لمقر كهذا، وهو فيلا فى الزمالك، فقد تصل إلى ٢٠٠ أو ٣٠٠ ألف جنيه شهريًا، أو ١٠٠ ألف أو ٥٠ ألف جنيه، وربما أكثر أو أقل. لكن موارد النقابة محدودة، ولا نستطيع توفير أكثر من ٧ آلاف جنيه شهريًا، وفقًا لتقرير الخبير الاكتوارى.

هل صحيح أن «عقد التأمين الصحى» يتضمن شرطًا جزائيًا يقضى بدفع الاتحاد مليون جنيه إذا انسحب من التعاقد بينما تدفع شركة التأمين 100 ألف جنيه إذا انسحبت؟

– الملف الطبى ليس على النحو الذى ذكرته. كانت لدينا شركة تتولى الرعاية الطبية، أو التعاقدات الطبية والوساطة بين الأعضاء والجهات الطبية، سواء المستشفيات أو الصيدليات أو معامل التحاليل وغيرها. وكان مجلس الإدارة السابق قد أقر هذه الشركة، وكانت تؤدى عملها. وقبل موعد انتهاء عقدها بأشهر قليلة، فُسخ العقد بناءً على رغبة الشركة.

حضر مندوب الشركة إلى الاتحاد، وقرر أن الشركة ترغب فى فسخ العقد قبل موعد انتهائه بأشهر. ولم أكن موجودًا وقتها، لكن لدىّ التقارير والمحاضر التى تثبت ذلك.

والشرط الجزائى لم يكن مليون جنيه كما ذكرتِ، وإنما كان 100 ألف جنيه. وقد اتُّفق على أن تدفع الشركة الشرط الجزائى بناءً على رغبتها فى فسخ العقد، لكنها وافقت بالفعل على عدم دفع المبلغ، أو خصمه من مستحقاتها لدى الاتحاد.



وقد رفض مجلس الشيوخ المبلغ، أو اعتبره زهيدًا جدًا، وطلب التفاوض بشأن قيمة أخرى، ربما تصل إلى ٢٠ ألف جنيه شهريًا. وأوضحنا أن مواردنا لا تسمح بذلك، لكننا نستطيع، بأى وسيلة ممكنة، زيادة المبلغ إلى ١٠ آلاف جنيه. وقد جرى اتصال هاتفى بينى شخصيًا وبين الأمانة العامة لمجلس الشيوخ بهذا الشأن. وننتظر أن يحددوا لنا موعدًا فى المقر الجديد بالعاصمة الإدارية للتفاوض بشأن القيمة، بين مبلغ الـ٧ آلاف جنيه الذى أتاحه تقرير الخبير الاكتوارى، والمبلغ الذى يمكن لمجلس الشيوخ قبوله، سواء أكان ١٠ آلاف أو ١٥ ألف جنيه أو غير ذلك.

■ هل هناك تعنت من إدارة الاتحاد وإصرار على مبلغ الـ٧ آلاف جنيه، رغم أن مجلس الشيوخ أو الجهة المفوضة بالتفاوض اقترحت زيادة الإيجار إلى ما بين ١٠ و١٥ ألف جنيه؟

– لا أحبذ استخدام الألفاظ غير المحددة، ولا أستطيع القول إن النقابة تتعنت. نحن جميعًا هيئة واحدة، وفى مركب واحد، سواء رئيس النقابة أو نائبه أو الأمين العام أو هيئة المكتب أو أمين الصندوق أو مجلس الإدارة. نحن لا نتعنت فى فرض مبلغ ٧ آلاف جنيه، وإنما نقول إن هذا هو المبلغ المتاح لدينا، بينما يقول الطرف الآخر إنه يستطيع التفاوض بشأن مبلغ آخر. وسنصل، إن شاء الله، إلى قيمة يتوافق عليها المالك والمستأجر.

■ لكننا نتحدث عن اتحاد يضم نخبة من المثقفين، ومن المفترض أن تكون هناك آليات داخلية لحل الخلافات بين أعضائه. فلماذا لا تُحل هذه المشكلات داخل الاتحاد، بدلًا من اللجوء إلى القضاء وإقامة الدعاوى ضد الزملاء؟

– أدعو إلى حل جميع الخلافات التى تنشأ بين أعضاء الاتحاد داخله، بعيدًا عن ساحات القضاء. وقد أُنشئت لجنة لفض المنازعات بقرار من رئيس الاتحاد وموافقة مجلس الإدارة، وتمكنت بالفعل من تسوية بعض الخلافات.

■ ألا تمثل هذه الدعاوى عبئًا ماليًا إضافيًا على الاتحاد، فى الوقت الذى تتحدثون فيه عن محدودية الموارد وعدم القدرة على دفع إيجار يتجاوز ٧ آلاف جنيه؟ فهناك أتعاب محاماة ورسوم ومصروفات قضائية تتحملها خزينة الاتحاد؟

– بالتأكيد، تتحمل خزينة الاتحاد مبالغ ليست بالقليلة نتيجة القضايا المرفوعة منه أو ضده، سواء كانت رسومًا أو مصروفات قضائية أو أتعاب محاماة. ولذلك أتمنى ألا يلجأ الاتحاد إلى إقامة دعاوى ضد أعضائه، وأن تُحل الخلافات وديًا داخل أسوار الاتحاد، فنحن جميعًا زملاء، ولا أرى مبررًا للجوء إلى القضاء ما دام الحل الودى ممكنًا.

وأؤكد أننى أتمنى ألا يقيم الاتحاد، ممثلًا فى رئيسه، دعاوى ضد الزملاء، وأن نتمكن من تسوية خلافاتنا داخليًا، بما يحافظ على موارد الاتحاد ويجنبنا تحمل أعباء مالية إضافية.

مجلس الشيوخ رفض مقترح علاء عبدالهادى بدفع 7 آلاف جنيه إيجارًا للمقر التاريخى

القيمة الإيجارية الفعلية للمقر قد تصل لـ300 ألف جنيه لكن مواردنا لا تسمح إلا بـ7 آلاف فقط

المستشار القانونى للاتحاد رفع قضية لرد مستحقاته المالية منذ 2022

السفير محمد كامل عمرو يروى شهادته من 25 يناير حتى 30 يونيو

مذكرات وزير خارجية مصر بين ثورتين

صدر حديثًا عن دار الشروق كتاب «وزير خارجية مصر بين ثورتين» للسفير محمد كامل عمرو، وزير الخارجية الأسبق، الذى يفتح صفحات من كواليس السياسة الخارجية المصرية فى مرحلة استثنائية من تاريخ البلاد، كاشفًا جانبًا من تفاصيل العمل الدبلوماسى فى سنوات التحول السياسى، فى الفترة ما بين 25 يناير و30 يونيو، وما صاحبها من تحديات وضغوط. وتنشر «حرف» جانبًا من مذكرات محمد كامل عمرو، يركز على فترة توليه وقت حكم جماعة الإخوان، وكيف كان يتحرك مساعدو محمد مرسى للشئون الخارجية، ومحاولاته للحفاظ على ثوابت السياسة الخارجية المصرية أمام ضغوط الجماعة.

تسريب المراسلات السرية برعاية رجال مرسى فى الرئاسة



فى يوم الأحد ٢٤ يونيو ٢٠١٢، أعلنت لجنة الانتخابات الرئاسية عن فوز محمد مرسى مرشح حزب الحرية والعدالة، وهو الذراع السياسية لجماعة الإخوان المسلمين، على منافسه رئيس الوزراء الأسبق، الفريق أحمد شفيق، بفارق ٣,٥ نقطة مئوية، أو نحو ٨٨٠ ألف صوت فقط.

وفى اليوم التالى، قدم رئيس مجلس الوزراء، الدكتور كمال الجنزورى، استقالة الحكومة إلى المجلس الأعلى للقوات المسلحة، الذى قبل الاستقالة، وكلف الحكومة بتصريف الأعمال لحين انتهاء الرئيس المنتخب من تشكيل حكومته الجديدة.

وخلال فترة تصريف الأعمال، كان الدكتور الجنزورى يلتقى الرئيس مرسى لوضعه فى الصورة بالنسبة إلى اجتماعات مجلس الوزراء، التى كانت مستمرة على النحو العادى، وكذلك بالنسبة إلى الأوضاع عمومًا؛ كتمهيد لانتقال السلطة إلى النظام الجديد.

وفى نهاية عشاء وداعى أقامه وزير السياحة، منير فخرى عبدالنور، فى ساحة القلعة لأعضاء الوزارة المستقيلة بعد الإعلان عن تعيين رئيس مجلس وزراء جديد، أشار الدكتور الجنزورى إلىَّ لأجلس بجانبه، حيث قال إنه يعلم أن الرئيس محمد مرسى سيعرض علىَّ الاستمرار فى الحكومة الجديدة وزيرًا للخارجية، وإنه يرى أن أقبل العرض.

وقد فوجئت بهذا الحديث، حيث إننى كنت قد هيأت نفسى ومعى زوجتى، لترك العمل فى مجال السياسة، خصوصًا بعد الضغوط التى تعرضنا لها فى المرحلة السابقة، وانعكاساتها، سواء على المستوى الشخصى، أو الأسرى.

وكان هناك أيضًا البعد الذى يتعلق بموقفى من جماعة الإخوان وفكرها، بصورة عامة، والذى تكوَّن فى مرحلة مبكرة من حياتى عندما كنت تلميذًا فى المرحلة الإعدادية. وقامت الجماعة بفتح مركز للشباب فى قرية شبراريس التى كنا نتبعها، وزودته ببعض الأدوات الرياضية، مثل مائدة تنس الطاولة؛ بهدف اجتذاب الشباب. وعندما أخبرت والدى بأننى أعتزم الذهاب للمركز للعب هناك؛ حيث كنت أهوى هذا النوع من الرياضة، رفض تمامًا، موضحًا أنه لا يتفق مع فكر الجماعة، سواء سياسيًا أو دينيًا، من قريب أو من بعيد، وأن هدفهم الأساسى من افتتاح مثل هذا المركز هو اجتذاب الشباب إليهم، كبداية لبث ما يتبنونه من أفكار.

وقد ظلت هذه الواقعة معى طيلة حياتى، بما انعكس دائمًا على موقفى من جماعة الإخوان.

وعندما أوضحت هذا للدكتور الجنزورى مبديًا رغبتى فى عدم الاستمرار، قال إنه مع تقديره كل هذه الاعتبارات فإنه يرى من خلال معرفته بى خلال الفترة التى عملنا فيها معًا أن استمرارى فى الحكومة سيحقق مصلحة لمصر، فى المرحلة المقبلة؛ باعتباره سيكون ضمانًا لاستمرارية السياسة الخارجية على نحو يراعى فى المقام الأول المصالح القومية المصرية، ولا يسمح بتأثير أى اعتبارات أيديولوجية على هذه السياسات. وبعد تفكير، ورغم اعتراض أسرتى على الاستمرار، قررت قبول العرض، آخذًا فى الاعتبار ما ذكره الدكتور الجنزورى، وأنه فى كل الأحوال فإننى أملك قرار الاستقالة، إذا تبينت أننى لن أستطيع الحفاظ على استقلالية السياسة الخارجية المصرية، أو على كيان وزارة الخارجية كمؤسسة منوط بها إدارة هذه السياسة، الأمر الذى عبرت عنه بوضوح عندما عرض علىَّ الدكتور هشام قنديل رئيس الوزراء المكلف، الاستمرار فى منصبى.

والحقيقة أن ملابسات تكليف الدكتور قنديل بتشكيل الحكومة تستحق الذكر. فخلال فترة عمل حكومة الدكتور الجنزورى فى تسيير الأعمال، سافرت أنا والدكتور هشام قنديل بصفته وزيرًا للموارد المائية والرى، والمهندس محمد رضا إسماعيل وزير الزراعة واستصلاح الأراضى، مع الرئيس مرسى للمشاركة فى مؤتمر قمة الاتحاد الإفريقى بأديس أبابا فى الفترة من ١٥ إلى ١٧ يوليو ٢٠١٢.

وفى أثناء عودتنا على متن الطائرة الرئاسية وفى بداية الرحلة، حضر أحد أمناء الرئاسة وأبلغ الدكتور قنديل بأن الرئيس يرغب فى التحدث إليه فى الجزء المخصص له بالطائرة. وعادة كان الرئيس يطلب فى أثناء رحلة العودة، التحدث مع الوزراء أعضاء الوفد، إما كمجموعة وإما بشكل فردى لاستعراض ما تم فى أثناء الزيارة. لذلك كان المتوقع أن يستدعى الرئيس بعد قليل باقى الوزراء للتحدث معهم. ولكن المقابلة الثنائية مع الدكتور هشام قنديل استغرقت أغلب زمن الرحلة. وقبل هبوط الطائرة بوقت قصير فى مطار القاهرة، خرج الدكتور هشام قنديل من جناح الرئيس واحتل مقعده إلى جوارى وأجرى اتصالًا هاتفيًا مع مدير مكتبه، وبدأ يملى عليه بيانًا صحفيًا عن نتائج الزيارة، حيث استرعى انتباهى أن ما أملاه لم يقتصر فقط على نتائج الزيارة فيما يتعلق بنطاق اختصاصه وزيرًا للرى، بل شمل أيضًا جوانب العلاقات الخارجية وما جرى من مقابلات مع رؤساء الدول على هامش القمة، الأمر الذى عادة ما يقوم به وزير الخارجية. وبعد أن أنهى مكالمته التليفونية قلت له ضاحكًا: «إيه الحكاية يا دكتور: إنت اتعينت وزيرًا للخارجية؟»، فلم يرد مكتفيًا بابتسامة، بينما بدا التعجب على وجه المهندس محمد رضا إسماعيل.

وبعد عودتنا للقاهرة، كان هناك اجتماع مصغر مع الدكتور كمال الجنزورى صباح يوم ٢٤ يوليو ٢٠١٢ فى مكتبه بوزارة الاستثمار، حضره معى الدكتور حسن يونس وزير الكهرباء، والدكتور هشام قنديل لبحث مشاركة الدكتور قنديل فى اجتماع مزمع لمجموعة دول مبادرة حوض النيل التى تضم إلى جانب مصر، السودان وأوغندا وإثيوبيا والكونغو الديمقراطية وبوروندى وتنزانيا ورواندا وكينيا وإريتريا. وكان موقف الخارجية فى هذا الشأن أنه رغم عدم التوافق بين موقف مصر وغالبية دول المبادرة فيما يتعلق بما يعرف بالاتفاقية الإطارية التى تنظم مبادئ عملها فإنه من المهم أن يكون حضور مصر على المستوى الوزارى فى الاجتماع حتى لا يوفر غيابنا عنه، أو تمثيلنا فيه على مستوى دون الوزارى، حجة للدول الأخرى لإثبات أن مصر غير مهتمة بهذا الموضوع الذى كان يمثل أولوية لدينا خصوصًا فى ظل ما كان مثارًا حول بدء إثيوبيا التمهيد لبناء سد النهضة.

وقد عبرت عن هذا الموقف أثناء الاجتماع، بينما لم يبد الدكتور هشام قنديل حماسًا للمشاركة فى الاجتماع، وفى لحظة ما قبل نهاية الاجتماع، أخرج الدكتور حسن يونس هاتفه من جيبه ونظر إلى ما بدا أنه رسالة وصلته؛ حيث قال على إثر ذلك إنه قد تم تعيين هشام قنديل رئيسًا للوزراء. وللوهلة الأولى، خصوصًا أن الدكتور يونس تحدث بنبرة صوت حيادية تمامًا، ولم يكن هناك أى تعليق من أى من الجنزورى أو قنديل، بدا الأمر وكأن ما ذكره وزير الكهرباء دعابة.

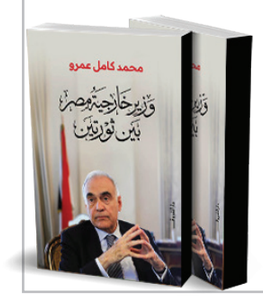
وعندما اختتم الدكتور الجنزورى الاجتماع، توجهت إلى د. هشام قنديل الذى كان جالسًا إلى جوارى لأؤكد له ضرورة حضور اجتماع وزراء دول حوض النيل، وكانت إجابته: «لا يمكننى الحضور، فكما سمعت، تم تعيينى رئيسًا للوزراء». ومن فرط دهشتى لا أتذكر إذا ما كنت قد تلفظت بكلمات التهنئة المعتادة فى مثل هذه المواقف.

وخرجت من الاجتماع ومعى السفير محمد الملا، الذى كان يرافقنى، وأثناء هبوطنا بالمصعد نظر إلىَّ بدهشة واضحة متسائلًا عما إذا كان ما سمعناه حقيقيًا بالفعل، فأجبته بما أكده لى هشام قنديل. وكان رد الملا: «أرجوك يا سيادة الوزير، لو طلب منك انتدابى للعمل بمكتبه رئيسًا للوزراء فلا توافق على ذلك». وكنت أعلم أن خشية الملا من هذا الأمر ترجع إلى أنه كان يسافر دائمًا مع الدكتور هشام قنديل ممثلًا للخارجية فى أى اجتماعات تتعلق بموضوعات المياه، وكان الدكتور قنديل عادة يعبر لى بعد عودتهم من هذه الاجتماعات، عن إعجابه الشديد بما يتمتع به الملا من علم ودراية فيما يتعلق بموضوعات المياه. وهو ما كنت أنقله إلى محمد الملا تقديرًا لدوره وجهوده فى هذا الشأن، الأمر الذى استمر حتى الوقت الحالى.

وحتى أخفف من قلقه، أكدت له أننى لن أوافق على انتدابه لأى جهة خارج الوزارة، حيث إننى فى حاجة لخبرته كمستشارى الأول فيما يتعلق بملف المياه ونهر النيل.

وفى أول اجتماع لمجلس الوزراء برئاسة الجنزورى بعد إعلان تكليف هشام قنديل بتشكيل

> الجنزورى قال لى إن استمرارى فى الوزارة بعد حكم مرسى سيحقق مصلحة لمصر



مذكرات وزير خارجية مصر بين ثورتين



محمد كامل عمرو



مرسى وعصام الحداد وأحمد عبدالعاطى أثناء زيارة الرئيس التونسي الأسبق المرزوقى إلى مصر

الحكومة، اقترب منى وزير الزراعة محمد رضا إسماعيل وهمس فى أذنى قائلًا: «هل أدركت الآن لماذا قام الدكتور هشام قنديل على إثر لقائه الرئيس مرسى عند عودتنا من أديس أبابا بإملاء البيان الصحفى الذى تطرق ليس فقط لمجال اختصاصه، ولكن أيضًا لموضوعات تتعلق بالسياسة الخارجية؟».

ومنذ البداية كنت أدرك أننى مقبل على تجربة غير اعتيادية ولا مسبوقة فى تاريخ الخارجية المصرية بالنسبة إلى شكل العلاقة بين الوزارة ومؤسسة الرئاسة وفريق العلاقات الخارجية بها، الذى كان أبرز أعضائه القيادى الإخوانى عصام الحداد مساعد الرئيس للعلاقات الخارجية؛ ما جعلنى حريصًا فى كل موقف على وضع النقاط فوق الحروف، فيما يتعلق بطبيعة العلاقة بين وزير الخارجية ومؤسسة الرئاسة ككل، ورئيس الجمهورية على وجه الخصوص.

وبدأت معرفتى بفريق السياسة الخارجية فى مؤسسة الرئاسة قبل الانضمام إلى حكومة قنديل؛ حيث التقيت عصام الحداد لأول مرة عندما ذهبت إلى مقابلة الرئيس بناء على طلبه، قبل تشكيل الوزارة الجديدة حين كانت وزارة الدكتور كمال الجنزورى ما زالت مستمرة فى تسيير الأعمال. وصلت إلى الاتحادية فى المساء، وفى أثناء انتظارى للقاء الرئيس فى قاعة مجاورة لمكتبه، حضر شخصان لتحيتى والجلوس معى؛ أحدهما أحمد عبدالعاطى الذى عين مديرًا لمكتب الرئيس ومعه شخص آخر عرفت فيما بعد أنه عصام الحداد، ثم دخلنا للقاء الرئيس، حيث كان واضحًا أنه طلب اللقاء للتعارف والتحدث حول أمور العلاقات الخارجية بصورة عامة.

بعد ذلك بدأت الأمور تتضح بالنسبة إلى ماهية الفريق الذى يعمل مع الرئيس فى مجال العلاقات الخارجية، من خلال اللقاءات التى كانت تتم بين الرئيس والشخصيات الأجنبية التى كانت تحضر لزيارة مصر؛ وزراء خارجية أو كبار مسئولين، وكنت أحضرها بحكم منصبى فكان دائمًا يتواجد خلال هذه المقابلات عصام الحداد وخالد القزاز.

وكان واضحًا من البداية أنه ليست لديهم معرفة بوزارة الخارجية كمؤسسة، فكانوا مثلًا يعتقدون أن وزير الخارجية لديه طائرة خاصة لتنقلاته، ودهشوا عندما أخبرتهم بأن الوزير يستخدم الطيران التجارى عادة وفى حالات خاصة جدًا، وحين لا تتوافر رحلات الطيران التجارى تستأجر الوزارة إحدى الطائرات الخاصة التابعة للقوات الجوية. والأمر نفسه بالنسبة إلى مرتبات أعضاء السلك الدبلوماسى فى أثناء وجودهم فى ديوان عام الوزارة. وأذكر أن الرئيس سألنى مرة عما يتقاضاه الملحق الدبلوماسى، وعندما أجبت بأنه يتقاضى حوالى ١٧٠٠ جنيه شاملة كل البدلات، تساءل أحد المساعدين: «تقصد ١٧٠٠ دولار؟»، فأجبت أننى أعنى جنيهًا مصريًا، وكان يبدو عليهم جميعًا علامات التعجب أو عدم التصديق.

كانت الاتصالات واللقاءات مع الرئيس ومؤسسة الرئاسة ككل، خلال الفترة التى سبقت تشكيل حكومة هشام قنديل، متعددة؛ حيث كنت أرافقه فى السفريات إلى الخارج. ورغم أننى لم أكن قد قررت بعد ما إذا كنت سأستمر فى منصبى وزيرًا للخارجية فى الإدارة الجديدة، فإننى أكدت بوضوح أن تعاملى سيكون أساسًا مع الرئيس الذى يعتبر المسئول الأول عن السياسة الخارجية، وليس مع أى من مساعديه، الأمر الذى جرى عليه التعامل طيلة وجودى فى هذا المنصب. فبالنسبة إلى المقابلات مع الرئيس فى مكتبه، كان يحضرها مساعدا الشئون الخارجية، على نحو ما ذكرت، وفى حالة ما إذا كانت هناك حاجة لطرح موضوع أعتبر أنه مهم، كنت فى نهاية المقابلة أتساءل إذا ما كان لدى الرئيس وقت لحديث قصير، وكانت هذه إشارة للمساعدين للخروج من المكتب وتركنا على انفراد.

الشىء نفسه بالنسبة إلى الاتصالات التليفونية، حيث كانت تتم مع الرئيس مباشرة، سواء كانت بناء على طلبى لمناقشة موضوع معين معه، أو لإحاطته علمًا بأى اتصالات قد أرى أهمية معرفته بها، أو من ناحيته، حيث كان فى الكثير من الأحيان يطلبنى لأخذ الرأى بالنسبة إلى موضوع يتعلق بالسياسة الخارجية أو الاستفسار عن أحداث جارية يريد معرفة تفاصيلها.

وكانت هذه الاتصالات التليفونية تتم عادة فى فترة متأخرة من المساء نحو الساعة الحادية عشرة بعد عودته إلى مقر إقامته عن طريق التليفون المباشر الموجود بالمنزل، الذى يربطنى بالرئيس؛ ما أعطانى الانطباع برغبته فى الحديث بقدر من الحرية بعيدًا عن طاقم مساعديه فى الرئاسة.

وفى السياق نفسه، قد يكون من المناسب الإشارة إلى واقعة لها دلالاتها، فعندما كنت أرافق الرئيس فى زياراته الخارجية على طائرة الرئاسة قبل تشكيل الوزارة الجديدة، كان هناك نظام معين للجلوس فى الطائرة تحدده أقدميات المرافقين، فالطائرة نفسها، وهى من طراز إيرباص إيه ٣٤٠، مقسمة إلى ثلاثة أجزاء؛ الجزء الأول فى مقدمة الطائرة خاص بالرئيس ويضم قاعة بها مقعد للرئيس وأمامه طاولة على الجانب الآخر لها مقعد آخر، ثم عدد من المقاعد الأصغر، إلى جانب غرفة للنوم وحمام خاص.

ويلى ذلك جزء يضم عشرة مقاعد؛ أربعة مقاعد تواجه بعضها البعض وبينهما طاولة على كل من الجانبين الأيمن والأيسر للطائرة، ومقعدان متجاوران فى الوسط. وهذا الجزء من الطائرة يشغله عادة كبار المرافقين؛ كالوزراء أو كبار المسئولين وذلك إلى جانب كبير الياوران ورئيس الديوان إذا كان من ضمن الوفد المسافر. وترتيب الجلوس فى هذا الجزء يخضع أيضًا لأقدمية المرافقين، فالأقدم يجلس على الجانب الأيمن فى المقعد المجاور لنافذة الطائرة وأمامه من يليه. وهكذا. وعند صعود الطائرة تكون هناك بطاقات بالأسماء موضوعة أمام كل مقعد، وهى الأمور التى تتولاها أمانة الرئاسة ولهم فيها خبرة وباع طويل. ثم يلى ذلك باقى الطائرة المخصص للمرافقين من سكرتارية وأمن وغيرهما.

وبعد الجلوس فى الطائرة تقوم الأمانة بتوزيع كتيب صغير يضم أسماء المرافقين، مرة أخرى حسب أقدميتهم وتفاصيل أخرى مثل أرقام السيارات التى سيستقلونها وأرقام الغرف فى مكان الإقامة فى جهة الزيارة. وحيث إننى كنت أحتل الأسبقية الأولى بين الموجودين على الطائرة خلال السفريات إلى الخارج، فقد كان ذلك ينعكس على ترتيب الجلوس والتعامل بصفة عامة على النحو المذكور. وبعد تشكيل الحكومة الجديدة واستمرارى وزيرًا للخارجية، كانت هناك زيارة رئاسية للصين فى ٢٨ أغسطس بعد يومين فقط من قرارات تعيين مساعدى الرئيس، وعند صعودى الطائرة توجهت للمقعد الذى أشغله عادة، ولكننى وجدت البطاقة الموضوعة أمامه تحمل اسم عصام الحداد، بينما يوجد اسمى فى المقعد المواجه. واعتبرت أن ذلك خطأ غير مقصود من المراسم؛ فقمت بتغيير البطاقات والجلوس فى مقعدى المعتاد. وعندما وصل عصام الحداد جلس فى المقعد المواجه لى، كما هى العادة، ولم يقل شيئًا. وبعد ذلك تم توزيع الكتيب الذى يتضمن تفاصيل الزيارة، وعندما تصفحته وجدت أن اسم عصام الحداد يأتى قبل اسمى بمعنى أنه يسبقنى فى الأقدمية، وكان يجلس إلى جوارى السفير محمد رفاعة الطهطاوى رئيس ديوان رئاسة الجمهورية؛ فهمست فى أذنه متسائلًا عما يحدث، فذكر لى أن الرئيس محمد مرسى أصدر قبل يومين قرارًا بتعيين عدد من المساعدين له منهم عصام الحداد مساعدًا للرئيس للشئون الخارجية، إلى جانب تعيين الدكتورة باكينام الشرقاوى، مساعدًا للشئون السياسية، والدكتور سمير مرقص عبدالمسيح، مساعدًا للرئيس فى ملف التحول الديمقراطى، وعماد عبدالغفور، مساعدًا للرئيس لملف التواصل المجتمعى، على أن يكونوا بدرجة نائب لرئيس الوزراء، وهم بالتالى يسبقون الوزراء فى الأقدمية.

وأضاف أن تعيين مساعدين للرئيس بدرجات عليا أمر جرى عليه العمل منذ عهد الرئيس جمال عبدالناصر عندما كانت تحدث تعديلات وزارية ويفقد بعض الوزراء القريبين منه مناصبهم فيعينهم مستشارين أو مساعدين بالرئاسة. أجبته بأن الوضع السابق كان أقرب لتعويض شكلى لمن فقدوا مناصبهم الوزارية، حيث لم يكن لهم دور فعلى فى العمل الحكومى بحكم مناصبهم الجديدة؛ وبالتالى لم يكن ينعكس على أعضاء مجلس الوزراء. أضفت أننى بصفتى وزير فى الوزارة الحالية، فإن الحالة الوحيدة التى يمكن أن يأتى فيها شخص قبلى هى أن يكون نائبًا فعليًا لرئيس مجلس الوزراء وعضوًا فى المجلس، وليس شخصًا من خارج المجلس تم منحه هذه الدرجة لظروف خاصة. أضفت أنه إذا كان هناك إصرار على هذا الوضع فلن يمكننى الاستمرار فى عملى وزيرًا للخارجية، حيث إن هذا الأمر يتعدى حدود الشكليات؛ لأن ترتيب الأقدميات سينعكس خلال المقابلات التى ستتم مع أى شخصيات أجنبية تلتقى الرئيس فى حضورى؛ ما سيكون له بالضرورة تأثير على نظرة الأطراف الخارجية بالنسبة إلى من له الأسبقية فى مجال السياسة الخارجية.

ويبدو أننى كنت منفعلًا، حيث قال السفير محمد رفاعة، وهو زميل قديم منذ سنوات العمل بالوزارة، إنه سيتحدث مع الرئيس فى هذا الشأن. وفعلًا نهض على الفور وذهب إلى حيث يجلس الرئيس، ثم عاد بعد فترة وذكر لى أنه نقل وجهة نظرى تفصيلًا للرئيس الذى أبدى تقبلًا لها، وطلب منه إعادة الوضع إلى ما كان عليه فى السابق أثناء هذه الزيارة، وأنه سينظر فى الموضوع بعد عودتنا للقاهرة. وبالفعل قام السفير محمد رفاعة باستدعاء كبير الأمناء الموجود على الطائرة، وطلب منه تعديل الأسبقيات على نحو ما كان يجرى عليه العمل فى السابق. وبعد العودة للقاهرة، صدر قرار من الرئيس بأن مساعدى الرئيس ممن هم بدرجة نائب رئيس الوزراء يسبقون الوزراء فى الأقدمية فيما عدا وزيرى الدفاع والخارجية، وهو ما جرى عليه العمل طيلة الفترة التالية. ربما أكون قد أسهبت فى الحديث عن هذه النقطة؛ حيث تأتى فى إطار حرصى منذ البداية على وضع قواعد واضحة لعلاقتى كوزير للخارجية مع مؤسسة الرئاسة، وأن تعاملى هو أساسًا وفى المقام الأول مع رئيس الجمهورية وليس مع أى شخص آخر.

وكان لدى مجموعة العلاقات الخارجية بالرئاسة إحساس واضح بأن وزارة الخارجية فى مجملها غير متعاطفة معهم، بل إن هناك توجهًا معاديًا لهم داخل الوزارة. وقد انعكس هذا الإحساس من خلال تصرفاتهم وأحاديثهم معى. فعلى سبيل المثال طلب عصام الحداد أن أدعوه لزيارة الوزارة والالتقاء بمساعدى الوزير، وأجبته فى حينه أننى سأفكر فى الأمر، بنبرة كافية لإعطائه انطباعًا بأننى لا أقبل هذه الفكرة، ولكنه بعد فترة أثار الموضوع مرة أخرى خلال لقاء مع الرئيس، مضيفًا: أنه «يبدو أن معالى الوزير لا يريد استضافتى بالوزارة». ووجدتها فرصة لوضع النقاط فوق الحروف، فأجبته بأن زيارته للوزارة ولقاءه المساعدين أمر غير وارد، ولكن يمكن ترتيب لقاء للرئيس، إذا رغب فى ذلك، مع المساعدين.

وتدخل الرئيس فى الحديث، مشيرًا إلى أنه يرحب بهذا. وبالفعل تم ترتيب لقاء بقصر القبة يوم ٢٠ ديسمبر ٢٠١٢ بين الرئيس ومساعدى وزير الخارجية الذين أكدت لهم أن لديهم حرية كاملة فى التعبير عن كل ما يرونه من أمور خلال اللقاء.

وبالفعل تميز اللقاء، الذى حضره المستشار محمود مكى، نائب رئيس الجمهورية، بقدر كبير من الصراحة والأسئلة المباشرة من جانب عدد من المساعدين.

وأذكر أن السفيرة سمية سعد، مساعد وزير الخارجية للعلاقات الاقتصادية متعددة الأطراف والتعاون الدولى، وجهت سؤالًا للرئيس عما يثار عن أن هناك دورًا لجماعة الإخوان المسلمين فى رسم السياسة الخارجية، ويبدو أن هذا السؤال أصاب نقطة حساسة لدى الرئيس، فأجابها بنبرة يشوبها الانفعال، وكان جواب الرئيس أن هذا غير صحيح بالمرة، وأن السياسة الخارجية تصنعها وزارة الخارجية مع رئيس الجمهورية، وأن ما يثار غير ذلك فى الإعلام أمر ليس صحيحًا، وأنه يتواصل ويتفاعل مع وزير الخارجية بشكل دائم، مضيفًا أنه يؤكد بشكل قاطع أن كل ما يثار بشأن مساعد الرئيس للعلاقات الخارجية غير حقيقى بالمرة!.

أمر آخر، وإن كان يبدو شكليًا إلا أنه يعبر عما كان يشعر به عصام الحداد من حساسية تجاه الفرق فى المعاملة بينه وبين وزير الخارجية خلال الزيارات الخارجية على وجه الخصوص، فمثلًا كان يثير موضوع أن برنامج الزيارة الذى تضعه الدولة المضيفة يشير إلى وزير الخارجية بصفته «صاحب السعادة» His Excellency بينما لا يضيفون هذا اللقب إلى اسمه.

كما كان يبدى حنقه من أن الدولة المضيفة تخصصى بسيارة خاصة كوزير للخارجية، بينما يشارك هو فى سيارة مع أشخاص آخرين من أعضاء الوفد المصرى. وكان هذا الموضوع بالذات مثار تعليقات منه أثناء حضور الرئيس دورة الجمعية العامة للأمم المتحدة فى سبتمبر ٢٠١٢ عندما خصصت الحكومة الأمريكية لى سيارة كاديلاك مصفحة، على نحو ما هو متبع عند قيام وزير الخارجية بزيارة رسمية للولايات المتحدة، مع وضع تأمين له من جانب الخدمة السرية الأمريكية، بينما كان هو يستقل سيارة عادية مع خالد القزاز. وقد تحدث معى خالد القزاز فى هذا الأمر متسائلًا عن إمكانية أن يشاركنى عصام الحداد فى السيارة، فأوضحت له أن ذلك غير ممكن، حيث إننى لدىَّ ارتباطات واجتماعات فى أماكن مختلفة فى نيويورك؛ مما يحتم استخدام السيارة بشكل مستمر.

من ناحية أخرى، أثير فى أكثر من اجتماع مع الرئيس ومساعديه الحديث عما يتردد بأن العاملين فى عدد من سفاراتنا بالخارج يعبرون فى جلساتهم الخاصة عن انتقادات شديدة للسياسات الداخلية التى تتبناها الإدارة الحالية وأفكار جماعة الإخوان بصفة عامة، مع ذكر أمثلة لسفارات بعينها، الأمر الذى أجبت عليه بوضوح بأنه لا يمكننى أن أحجر على ما يتداوله أعضاء سفاراتنا فيما بينهم فى لقاءاتهم الخاصة، وما يعبرون عنه من آراء بالنسبة إلى ما يدور من أحداث فى مصر؛ حيث إن هذا حق لهم. ولكن المهم أنهم يقومون بعملهم الرسمى على وجه احترافى سليم.

وقد ذكر لى السفير محمد رفاعة الطهطاوى أن هذه المعلومات عما يدور من أحاديث خلال الجلسات الخاصة لأعضاء السفارات تصل الرئاسة من خلال بعض أعضاء الجاليات المصرية المنتمين للإخون فى الخارج، وكذلك من التقارير التى يرسلها بعض ممثلى الجهات الملحقة بالسفارات.

إلى جانب هذا، كانت هناك محاولات لفتح قنوات اتصال مباشرة فيما بين مجموعة الرئاسة وبعض سفاراتنا فى العواصم المهمة، وكانت أبرز هذه المحاولات ما حدث مع سفارتنا فى واشنطن؛ فعقب زيارة للعاصمة الأمريكية قام بها وفد ضم عصام الحداد وحسين القزاز مستشار الرئيس لشئون التنمية المتكاملة، وخالد القزاز سكرتير الرئيس للشئون الخارجية، وآخرين فى أوائل ديسمبر ٢٠١٢، التقوا خلالها بالعاملين فى بعض مراكز البحث ومسئولى الإدارة الأمريكية بمن فيهم الرئيس باراك أوباما، اتصل بى سفيرنا فى واشنطن، السفير محمد توفيق وأخطرنى أنهم أثاروا معه إمكانية وجود قناة اتصال مفتوحة بين السفارة ورئاسة الجمهورية لمتابعة تطورات الأحداث فى واشنطن وذلك، على حد تعبيرهم، بهدف الإسراع فى نقل المعلومات. وقد أجابهم السفير محمد توفيق بأن ما لديه من معلومات يتم إرسالها من خلال قنوات الاتصال المتعارف عليها إلى وزارة الخارجية، وأن الوزير هو من يقرر ما يحتاج لعرضه على الرئاسة.

وفى أول مقابلة مع الرئيس، بعد أيام قليلة من هذه المكالمة وفى حضور مساعديه أشرت إلى هذه الواقعة، مؤكدًا أن هذا التصرف غير مقبول بالمرة، وأننى لن أقبل فتح قنوات اتصال مباشرة مع أى جهة فى مصر تتخطى وزارة الخارجية ولا تخضع لإشراف الوزير. وقد حاول عصام الحداد وخالد القزاز إنكار هذه الواقعة، ولكننى أكدت ثقتى فيما نقله لى السفير، وتوجهت بالحديث إلى الرئيس ذاكرًا أننى المسئول الوحيد عن عرض ما أرى أهمية عرضه من معلومات عليه وتلقى أى طلبات منه إذا ما كان فى حاجة لمعلومات معينة.

وكان من الواضح أنهم يولون لواشنطن بالذات أهمية خاصة؛ حيث أثاروا معى فى إحدى المرات إمكانية تعيين وائل هدارة، المنتمى لجماعة الإخوان ومستشار الرئيس للإعلام الخارجى الكندى الجنسية، فى منصب المستشار الإعلامى فى السفارة؛ ليكون فى الوقت نفسه، نقطة اتصال مع السفارة فيما يتعلق بالجالية أو «غير ذلك من الأمور»، وقد أوضحت لهم أن ذلك غير مقبول بالمرة؛ حيث إن السفارة مفتوحة أمام أى عضو من الجالية المصرية يحتاج إليها فى أى أمر من الأمور.

مرة أخرى طرحوا فكرة إنشاء جماعة بحث «Think tank» إسلامية فى واشنطن يكون من بين مهامها إجراء اتصالات مع الكونجرس، الأمر الذى رفضته أيضًا على أساس أن هذا سيحدث ازدواجية مع عمل السفارة، إلى جانب أن إضفاء صفة دينية على جماعة البحث سيكون من جرائه إحداث انقسام داخل الجالية المصرية بين من يريدون هذا التوجه الدينى ومن يعارضونه. وبالفعل تم صرف النظر عن هذه الفكرة.

فى مقابل التوجس من جهاز الخارجية وعدم الاطمئنان إلى ميول ومشاعر العاملين بها، وربما كرد فعل له ومحاولة لتغيير المعادلة، كان هناك توجه لدى الرئيس للقيام بما من شأنه استرضاء العاملين فى الوزارة. فكان دائمًا فى أحاديثه معى يسهب فى توجيه المديح للعاملين بالخارجية والإشادة بكفاءتهم، مؤكدًا أن كل ملفات السياسة الخارجية تقع الآن فى اختصاص الوزارة ولن تتدخل أى جهة فى عملها.

وأذكر أنه فى إحدى المرات قال لى إنه علم بأنه كان يجرى العمل فى السابق على منح أفراد السلك الدبلوماسى أوسمة عند وصولهم إلى درجات معينة، مثل وزير مفوض ثم سفير، وأن هذا الإجراء قد توقف منذ فترة، وأنه شخصيًا ليس لديه مانع فى إعادة العمل بهذا التقليد، كما كان يردد دائمًا أن ما يثار حول توتر علاقات الخارجية بالرئاسة هدفه الوقيعة بين الجانبين مثلما هو الحال مع الجيش والداخلية والمخابرات.

وفى ١٩ فبراير ٢٠١٣ حضر لمقابلتى السفير ياسر عثمان؛ ممثلنا لدى السلطة الفلسطينية فى رام الله، الذى كان متواجدًا فى إجازة بالقاهرة، وقال إن موسى أبومرزوق القيادى فى حركة حماس أبلغه بأنه يطلع على كل ما ترسله سفارة مصر برام الله إلى القاهرة من برقيات وتقديرات؛ حيث كانت حماس تعتبر أن وزارة الخارجية المصرية تختلف معها فى العديد من الأمور، وأقرب إلى السلطة الفلسطينية برئاسة الرئيس محمود عباس «أبو مازن». بالطبع كان هذا الأمر إذا صح، يمثل خطورة كبيرة، حيث يشير إلى وجود تسريب للمعلومات التى ترسلها بعثاتنا فى الخارج للقاهرة إلى جهات خارجية، وهو أمر لا يمكن السكوت عليه.

وكان استنتاجى أن مصدر هذا التسريب فى الغالب لا بد أن يكون من خلال طاقم الرئاسة؛ حيث جرى العمل دائمًا على موافاة الرئاسة بنسخة كاملة من البرقيات السرية الواردة من سفاراتنا بالخارج. وفى ضوء علاقات طاقم الرئاسة بحماس، كان الاستنتاج البديهى أنهم ينقلون ما يرد من بعثتنا فى رام الله من تقديرات إلى حركة حماس، وهو أمر يمثل خرقًا لأمن المعلومات بالوزارة. عندئذ قررت وقف إرسال أى برقيات سرية واردة من سفاراتنا فى الخارج إلى الرئاسة وهو ما لم يحدث بالمرة فى السابق.

وكلفت السفير إيهاب فوزى؛ مدير المكتب، بالإطلاع على جميع البرقيات الواردة من سفاراتنا واختيار أربع أو خمس برقيات لا تمثل أى أهمية خاصة وإرسالها إلى الرئاسة يوميًا؛ حتى لا يكون هناك انقطاع كامل للبرقيات يمكن ملاحظته. واستمر هذا الإجراء حتى تركى للوزارة.

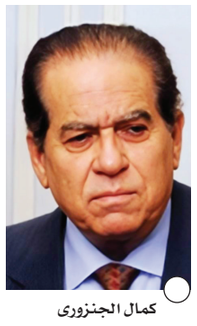
وفى ١ ديسمبر ٢٠١٢، سلم المستشار حسام الغريانى، رئيس الجمعية التأسيسية، مشروع الدستور الجديد للرئيس محمد مرسى الذى دعا لإجراء الاستفتاء عليه فى ١٥ ديسمبر ٢٠١٢.

بعد صدور قرار طرح مشروع الدستور للاستفتاء بما يتبع ذلك من قيام الخارجية بتنظيم استفتاء المصريين بالخارج، أرسل نحو ٢٠٤ من أعضاء السلك الدبلوماسى من درجات مختلفة بيانًا إلى الصحافة يوم ٦ ديسمبر ٢٠١٢ قالوا فيه إنهم يرفضون المشاركة فى الإشراف على الاستفتاء بالبعثات المصرية فى الخارج؛ لما صاحب إعداد هذه المسودة من الدستور من مواجهات دامية بين المؤيدين والمعارضين من أبناء الشعب المصرى.

وإثر نشر بيان الدبلوماسيين الرافضين للمشاركة فى الإشراف على الاستفتاء، تحدث معى الرئيس عن ضرورة معاقبة هؤلاء الدبلوماسيين مقترحًا نقلهم إلى وزارات أخرى، مشيرًا إلى سوابق حدثت فى هذا الشأن؛ على أساس أن رفضهم المشاركة فى تنظيم الاستفتاء يعتبر امتناعًا عن العمل، وأشار إلى أنه من المعروف أن أعضاء السلك الدبلوماسى موظفون محترفون يقومون بتنفيذ ما يصدر إليهم من تعليمات، وأن هذا الموضوع لا يجب أن يمر بدون عقاب.

أجبت الرئيس بأنه بالفعل هناك التزام مهنى على العاملين بالسلك الدبلوماسى بتنفيذ التعليمات الصادرة لهم، وعدم التعبير بصورة علنية عن آرائهم الشخصية والتى قد تكون غير متفقة مع هذه التعليمات، إلا أن مصر كلها تمر بظروف استثنائية لم تشهدها من قبل، وأن العاملين فى الخارجية مثلهم مثل باقى المواطنين يتأثرون بهذه الظروف، ومن هنا فإننى أرى أنه يجب مراعاة ذلك عند التعامل مع من عبروا عن آرائهم الشخصية بهذه الطريقة، موضحًا رفضى توقيع أى عقاب عليهم بإبعادهم عن الخارجية وسأكتفى بإصدار منشور داخلى يعيد التأكيد على ضرورة الالتزام بمهنية وقواعد العمل الدبلوماسى، كما جرى العمل عليه دائمًا. وأضفت أنه لو أصر الرئيس على موقفه فعليه اختيار شخص آخر لتولى منصب الوزير والقيام بمثل هذا الإجراء.

وكان رد الرئيس الذى جاء وهو يبتسم لتلطيف الجو: «إنك يا سيادة الوزير حِنَيّن جدًا»، فكان ردى أن المسألة ليست «حِنَيّة»، لكنها مراعاة لصالح وزارة الخارجية فى هذا الوقت الدقيق من تاريخ مصر.



كمال الجنزورى

عصام الحداد ومجموعته كانوا يشعرون بأن وزارة الخارجية معادية لهم



محمد رضا اسماعيل



هشام قنديل

33 دقيقة نجح فيها المخرج الشاب كريم عبدالوهاب فى تقديم تجربة درامية قصيرة تُسطر ملحمة تاريخية عن حرب أكتوبر 1973 وما سبقها من خطة خداع استراتيجى، الفيلم الوثائقى تم تنفيذه بالكامل بواسطة الذكاء الاصطناعى، وهو ما لاقى حالة من الإشادة من مختلف الأطياف والأجيال، خاصة فئة الشباب التى ارتبطت فى ذهنها حرب أكتوبر والعبور العظيم بسينما السبعينيات والثمانينيات، والتى كان نجومها فنانين مثل محمود ياسين وصلاح السعدنى وأحمد زكى وغيرهم.

الفيلم، ورغم قصر مدته، نجح فى تقديم معالجة درامية دقيقة وبجودة فائقة وسرد دون اجتزاء ليجد المشاهد نفسه أمام فيلم وثائقى يستطيع أن يبقى علامة فى تاريخ الفن المصرى.

الفيلم يتناول العديد من التفاصيل والأحداث المهمة التى شهدتها الفترة من يوم 3 حتى يوم السادس من أكتوبر، الذى يُعرف لدى اليهود بيوم «كيبور».

«حرف» ومن خلال رحلة بين أحداث الفيلم تقدم أبرز المشاهد التى تضمنها العمل والتى تستحق أن تكون من أيقونات الأعمال السينمائية عن حرب أكتوبر 1973.



محمد نصر

آخر رقصة فى كيبور

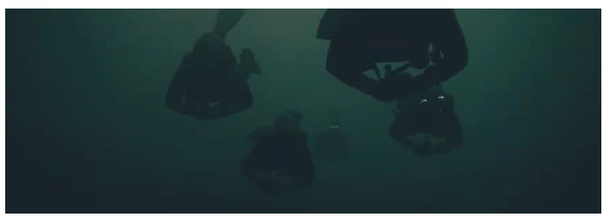
رد اعتبار العميل أشرف مروان



1 ضحكة الثعلب وبشارة النصر

المشهد الأول فى «آخر رقصة فى كيبور» يتضمن وصول فوزى عبدالحافظ، سكرتير الرئيس محمد أنور السادات، مُسرعًا، يوم الثالث من أكتوبر إلى مكتب الرئيس لإخباره بورود معلومات عن تسريب موعد الحرب، عبر أحد العناصر التى التقت جولدا مائير رئيسة الحكومة وموشيه ديان، وزير الدفاع، ليتلقى السادات الخبر بضحكة ساخرة، بها من الدهاء ما يُبشر بالنصر.







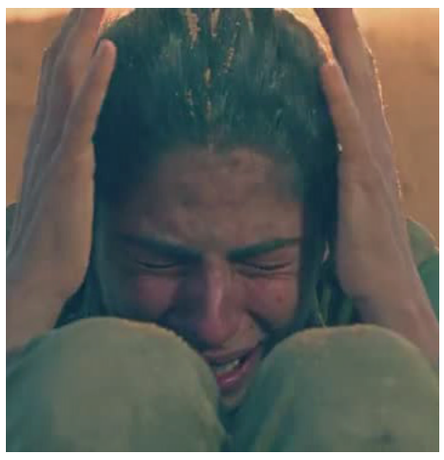
4 مياه القناة تعلنها: تمام يا فندم لا وجود للنابالم

فى ليلة السادس من أكتوبر وقبل ساعات من موعد المعركة تسلل رجال البحرية المصرية إلى فتحات النابالم أسفل قناة السويس وقاموا بسدها حتى تُصبح المياه آمنة تمامًا لحظة العبور، كما بدأت الغواصات المصرية استطلاع الموقف فى ميناء حيفا وعدد من موانئ العدو.







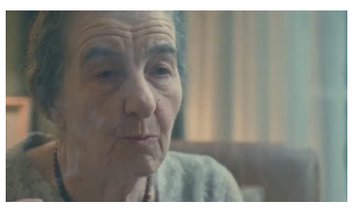


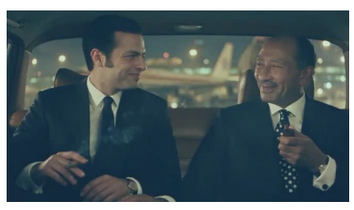
2 «نظرة» فـ«خدعة» فـ«طمأنينة» فـ«بكاء»

القيادة الإسرائيلية وبعد أن انتابتها الشكوك بدأت فى جس النبض المصرى للتأكد من حقيقة الأمر عبر إرسال فرق استطلاع للجبهة لتقدير الموقف، وهو ما قامت به إحدى الضابطات حينما صعدت بنفسها إلى برج المراقبة لاستطلاع المشهد، لتجد الجنود المصريين يلهون على الضفة الأخرى ويرسلون إليها القُبلات، قبل أن تعود من حيث أتت مُطمئنة، استعدادًا لبُكاء وعويل وصدمة ترسمها ملامح وجهها فى النهاية بعد العبور العظيم.













3 «بابل» يُبلغ الموساد بموعد المعركة

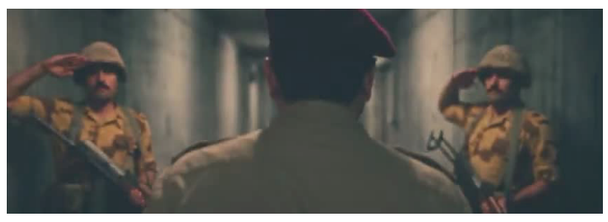
فى الخطوة التالية من خطة الخداع الاستراتيجى يظهر البطل المصرى أشرف مروان والذى يحمل الاسم الكودى لدى الموساد «بابل» خلال وجوده فى لندن، وهو يلتقى رئيس الموساد ليبلغهم بأن مصر ستهاجم سيناء فى السادسة مساء يوم السادس من أكتوبر، وذلك فى إطار خطة التضليل والخداع للعدو والتى تكللت بالنصر، لتعيد رد اعتبار أشرف مروان الذى استقبله السادات فى مطار القاهرة عقب عودته فى وقت لاحق.

5 غرور «جولدا» وعنجهية «ديان» يحسمان المعركة

حالة الغرور التى انتابت قيادات الحكومة الإسرائيلية جعلتهم يحتارون فى أمر المعلومات التى تسربت إليهم وكيفية التصرف تجاهها، هل تتم الدعوة للتعبئة العامة، أم يبقى الوضع على ماهو عليه، حتى اتحدى غرور جولدا مائير مع عنجهية موشية ديان واتخذا قرار عدم التحرك العسكرى ضد مصر.

آخر رقصة فى كيبور





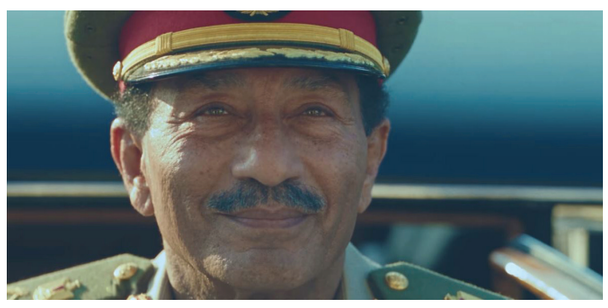


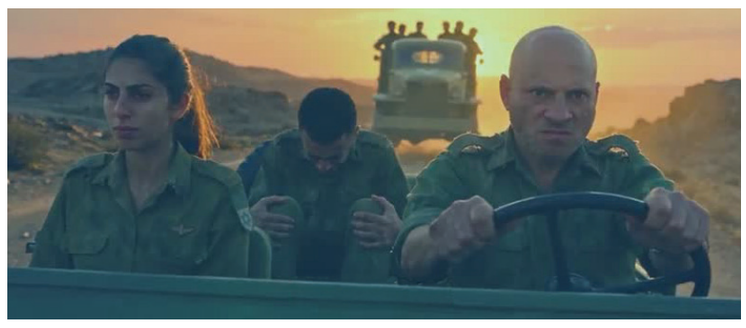




6 إسماعيل يستعد بالمورفين.. ومبارك يقود النسور

حانت لحظة الاستعداد للمعركة، وصل رئيس الأركان سعد الشاذلى إلى مقر سرى غير معلوم للتجهيز للحرب، وفى نفس اللحظة يتحرك موكب خداعى من مقر وزير الدفاع الفريق أحمد إسماعيل، قبل أن يخرج القائد العام فى موكب آخر يسبق ذلك بتناول مورفين لتسكين آلام، المرض الذى يُعانى منه، بينما ينظر محمد حسنى مبارك قائد القوات الجوية فى ساعتها قبل ١٥ دقيقة من ساعة الصفر التى تحل فى الثانية ظهرًا.









9 هروب الجرذان: لا مفر سقط بارليف لا نريد الموت

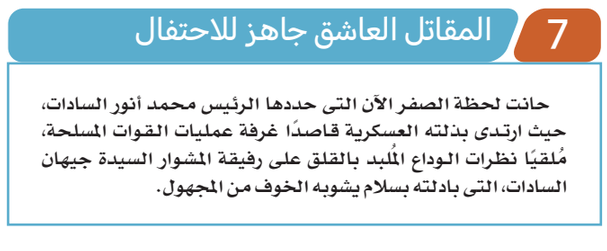
قوات الصاعقة المصرية وسلاح المشاه اللذان ضرب مثالًا ونموذجًا فى الشجاعة والفداء مثل باقى الأسلحة، سطرا ملحمة تاريخية نقلتها أحداث الفيلم، بعد أن فر الجنود الصهاينة كالجرذان يرددون جملة واحدة: لا نريد الموت! تسبق بكاءهم نظرات الحسرة والفرار من المعركة وتوبيخ بعضهم البعض ووصم أنفسهم بالجبناء.





7 المقاتل العاشق جاهز للاحتفال

حانت لحظة الصفر الآن التى حددها الرئيس محمد أنور السادات، حيث ارتدى بذلته العسكرية قاصدًا غرفة عمليات القوات المسلحة، مُلقيًا نظرات الوداع المُلبد بالقلق على رفيقة المشوار السيدة جيهان السادات، التى بادلته بسلام يشوبه الخوف من المجهول.



«بابل» خدع الصهاينة حول موعد المعركة.. واستقبله السادات فى المطار بعد النصر

نصف ساعة من محتوى الذكاء الاصطناعى يعيد أمجاد سينما العبور العظيم



10 الملك فيصل: لا نفط للعالم

لعل من أكثر المشاهد التى لم ولن تنسى فى حرب أكتوبر والتى سجلها الفيلم، المساندة التى تلقتها مصر من المملكة العربية السعودية، حيث أعلن خادم الحرمين الشريفين الملك فيصل بن عبدالعزيز قطع النفط عن العالم، قائلًا جملته الشهيرة: «لا نفط ومصر تحارب»، نحن مع مصر، كنا نعيش تحت الخيام ونستطيع أن نعود إليها.





8 ضحكة عبدالودود وكسر أنف موشيه

فى مشهد يُعد إحدى الأيقونات داخل العمل، تظهر طائرات سلاح الجو المصرى تحلق فى سماء سيناء لينحنى تحتها المقاتل المصرى فخرًا بالعبور العظيم وبشارة النصر، قبل أن يسقط الجندى الصهيونى فى الجبهة الأخرى يطارد رعبه مكسور الأنف.



11 بيادتنا فوق رقابكم

قدم الفيلم مشهدًا رمزيًا يُعد دلالة على تاريخ الصراع العربى الإسرائيلى، حيث ظهر الجنود الصهاينة فى أحد الخنادق يرتجفون خوفًا، بينما بيادات جنود الجيش المصرى فوق رءوسهم، حتى إنه خلال إحدى المعارك التى نفذها جنودنا خلف خطوط العدو اقتصر الكادر على صورة بها بيادة لجندى مصرى، بينما يختبئ جندى صهيونى تحت إحدى العربات العسكرية.



الموظفون فى الحرب

قراءة فى دفاتر «طايل وشوقى وشفيق» داخل حكايات الغريب

مع بداية التسعينيات، كانت مخرجة التليفزيون إنعام محمد على لا تزال تعيش حالة نشوة شديدة بنجاح أسطورى لمسلسلها الجديد الذى نفذت به خطة مُحكمة لاختطاف فاتن حمامة من وطنها الأم داخل شاشة السينما، إلى شاشة أصغر حجمًا لكنها أكثر رحابة، وهى شاشة التليفزيون، بعد أن ظلت فاتن سنوات طويلة تتخوف من مجرد الاقتراب منها، حتى أطلت إنعام برأسها الصعيدية العنيدة وأقنعتها بأهمية التجربة.. لتخرج لنا فى النهاية أيقونة درامية عكاشية اسمها «ضمير أبلة حكمت».

فى تلك الأثناء وضعت الأقدار إنعام محمد على فى غمار مصادفة قومية سنظل نشكرها عليها إلى الأبد، حين أمسكت فى يديها بغرض القراءة أحد كتب الأستاذ جمال الغيطانى التى أرخ فيها بأسلوب أدبى رفيع تجربته الفريدة والعظيمة أثناء حرب أكتوبر على جبهات المعركة باعتباره مراسلًا عسكريًا لمؤسسة الأخبار.

وقعت عين المخرجة المثقفة داخل الكتاب على قصة قصيرة عن شخص غائب فى دروب السويس الصامدة أيام الحصار الطويلة، وفى رحلة البحث عنه تلتصق به حكايات بطولات أسطورية على لسان الناس لا يمكن أن تجتمع فى شخص واحد، التهمت إنعام القصة على الفور، وملكت عليها جوارحها، ثم شعرت بأنها قصتها المنشودة، عقلها سارع برسم مشاهد حية لفيلم فريد واستثنائى عن نصر أكتوبر من أحداث قصة الغيطانى المكثفة بالغة الثراء، أيقنت أن واجبها الآن أن تستجيب لنداهتها الداخلية بإخراج هذا الفيلم إلى النور، بأى شكل، لنصل إلى أول يناير 1992، اليوم التاريخى الذى يشاهد فيه المصريون لأول مرة فيلمًا تليفزيونيًا فقير الإنتاج.. لكنه عظيم الأثر اسمه على نفس اسم قصة الغيطانى «حكايات الغريب».

المفارقة أن الفيلم ربما لم يوضع فى مكانه الصحيح فى السنوات الأولى لعرضه، ولم ينتبه له الكثيرون، لأن تعبير «فيلم تليفزيونى» لم يكن بالتعبير الجذاب جماهيريًا، فبريق السينما يغشى العيون ويبهرها، خاصة فى تلك النوعية من الأفلام التى تتناول أحداثًا ساخنة أو حروبًا، تحتاج إلى مشاهد قتال وعبور وانفعالات موقدة، عكس فيلم حكايات الغريب الذى ركز على المشاعر والعيون والسرد الإنسانى الهادئ، غير أن الزمن أكسب هذا الفيلم رونقًا يزداد طلاوة كلما مرت السنون، وقيمة مضافة تتراكم عبر الأيام والأجيال، فلا أظن أن هناك فيلمًا تناول حرب أكتوبر ونفذ إلى عمق الوجدان الجمعى بقدر ما فعل ويفعل هذا الفيلم كل يوم، حيث يكسب أرضًا جديدًا طول الوقت، وتشهد بذلك آلاف التعليقات على لقطاته على السوشيال ميديا التى تتجدد كل عام، دائمًا ستجد أحدهم يهيم إعجابًا بالفيلم ويندهش من نفسه كيف لم يشاهده بهذا الشكل الشائق من قبل؟.

أهمية فيلم «حكايات الغريب» من وجهة نظرى أنه مُحمّل بكم هائل من المعانى، فلا يمكن أن تشاهده مرة ولا تكتشف معنى جديدًا كامنًا خلف مشهد أو جملة حوارية أو تجميعة مشاهد، معنى لم تدركه من قبل خلال مشاهدتك السابقة.. معنى يدفعك دفعًا للتأمل فى شخوصه وردود أفعالهم وتصرفاتهم.

وبمراجعة مخزون معارفك عن السويس والناس ستدرك قيمة ما أنتجه الغيطانى من قصة وما حاكه محمد حلمى هلال فى مشاهد إنسانية غاية فى الدقة والنفاذ، وما ترجمته إنعام فى النهاية إلى كادرات بديعة تنساب إلى وجدانك وتجرى دموعك تأثرًا على موسيقى خيالية آتية من عالم سحرى خفى لا يعرف مكانه غير شخص واحد اسمه ياسر عبدالرحمن، وتظل مشدوهًا بالفيلم حتى تصل إلى جملة النهاية التى كتبها «طايل المصرى» بعد أن انكشفت عن عينيه غمامة البيروقراطية التى منعته من رؤية معانٍ أهم وأبقى من العُهدة، الخمسة آلاف جنيه والسيارة الفورد، التى كان يظن أنه يبحث عنها، وهو فى واقع الأمر كان يبحث عن نفسه هو.

«طايل» هذا هو طرف الخيط الذى نتأمله فى هذا الملف بعمق أكثر لشخصية «الموظف» خلال الحرب، وهو خيط طويل سيمتد إلى نموذجين آخرين للموظفين داخل أحداث هذا الفيلم العبقرى، الثانى هو الأستاذ «شوقى يوسف الشاذلى» رفيق طايل فى رحلته.. وهو الرجل الغارق فى بيروقراطيته حتى النخاع والقابض على ملف خدمة عبدالرحمن.. لم يتركه لحظة واحدة داخل مشاهد الفيلم.

والنموذج الأخير كان «شفيق» الموظف فى التموين الذى مثّل جانبًا مظلمًا أيام الحرب، لمن اقتات على معاناة الناس ولم يغير فيه النصر أى شىء كما لم تغيره الهزيمة القومية قبل سنوات، بل بالعكس زادته شراسة فى نهش أبناء وطنه المجروح ملتحفًا بستار وظيفته الحكومية.

عن هؤلاء الثلاثة نتحدث ونتأمل.. الأستاذ طايل المصرى، والأستاذ شوقى والأستاذ شفيق

هيا بنا.



محمد جلال فراج



- كاميرا إنعام المرهفة أبرزت تحولات الأستاذ طايل الوجدانية فى نظرته للأمور من ملامح وجهه
- مارست الصحافة عملية «تجريس» المستغلين أثناء الحرب مثلما فعل عبدالرحمن مع موظف الجمعية



طايل

البيروقراطى.. الباحث عن ذاته الضائعة بين دروب السويس وبطولات الغريب

«بخصوص واقعة اختفاء السائق عبدالرحمن محمود عبدالرحمن، المتغيب منذ ٢٣ أكتوبر ١٩٧٣ وحتى تاريخه.. أنا طايل أحمد المصرى، مدير الشئون الإدارية المكلفة بمأمورية البحث والتحرى، أعتذر عن عدم تقديم أى بيانات أو تفاصيل عن الواقعة المذكورة.. وأقرر على مسئوليتى أن السائق عبدالرحمن أو أيًا كان اسمه، قد منحنا شرفًا أرجو أن نستحقه».

إمضاء طايل المصرى

بهذه الديباجة الوظيفية المحكمة أنهت إنعام محمد على رائعة «حكايات الغريب» وبنفس الديباجة أنهى طايل مهمته بصفته مدير الشئون الإدارية المكلفة بالبحث والتحرى عن عُهدة السائق عبدالرحمن، المقدرة بـ٥ آلاف جنيه مع سيارة فورد موديل ٥٦. دخل طايل هذه المهمة رجلًا وخرج منها رجلًا آخر، خرج بأهم اكتشاف فى حياته، اكتشف ذاته الغائبة وسط أكوام الأوراق المكدسة وآلاف الأوامر الصادرة، منه وإليه، على مدار سنوات عمره الوظيفى.

بدا أن طايل كان مثالًا للموظف البيروقراطى الناجح فى أداء مهامه الروتينية بكفاءة كبيرة أهّلته للترقى الوظيفى الطبيعى دون أى معوقات، ومن أول وهلة أرادت إنعام أن تخبرنا عن مدى التزام وانضباط طايل ، فهو لا يفوت أى هفوة، ولا يترك وراءه ثغرات قد تؤثر على صورته كموظف يعرف القواعد واللوائح مثل كف يديه، فتجده فى مشهده الأول يقلب فى «دوسيه» المذكور عبدالرحمن محمود عبدالرحمن.. ورقة ورقة.. ويقرأها على مسمع من مرءوسه ومرافقه فى الرحلة الموظف فى ذات الإدارة «شوقى».. فنعرف من تقليبه فى الأوراق اسم عبدالرحمن كاملًا واسم أمه «نجية» ونعرف أنه مُعافى من الجيش لأنه عائل لأسرته، ثم نعرف أن سجله خالٍ تمامًا من أى عقوبات أو تحقيقات سابقة، نحيط بكل تلك المعلومات عن بطلنا مبكرًا بفضل التزام وانضباط الأستاذ طايل الوظيفى الذى يجعله يراجع كل ورقة من ملف عبدالرحمن قبل أن يتخذ أى قرار.. وقبل أن يتحرك من مكتبه لأداء مهمته المكلف بها.

ثم فى مشهد آخر داخل القطار المتجه إلى السويس يُصر الأستاذ طايل على أن يسجل مشاهداته فى بيت عبدالرحمن ومقابلته لأمه وصديقيه حسن وسيد اللذين يرافقانه على نفس القطار، ويُملى على شوقى تلك المشاهدات حتى لا ينساها، ليكتبها الأخير فى ورقة، ولا يهتم بتململه ولا ضيقه من إصرار رئيسه على تسجيل تلك الملاحظات أثناء سير القطار، وهو ما يعوق عملية كتابته، فيرد الأستاذ طايل عليه بشكل أقرب للتعنيف «اكتب مسودة وبعدين نبقى نكتبه على الماكينة يا شوقى».

يحط طايل قدمه على أرض السويس مُحملًا بهذا الميراث الثقيل من البيروقراطية المصرية، لكنه يفاجأ بمجتمع آخر وأناس آخرين لا يهتمون بالورق مثله ولا يشغلهم تدوين أى شىء، كل همهم تراب أرضهم التى دفع أبناؤها منذ أشهر حياتهم فداءها، هاله ما رآه من دمار فى شوارع البلدة القوية، وانسحبت روحه رويدًا رويدًا إلى عالم أهل السويس، لمست أغانيهم شيئًا ما داخل قلبه الذى جففته الوظيفة، أنغام السمسمية أحيت داخله أرضًا بوّرتها الأوراق المكدسة والأوامر الروتينية المجمدة.. شاهد الرجل ذاته فى لحظة مفصلية غيّرت تكوينه النفسى تمامًا، انهارت داخله جبال الملفات الإدارية التى حفظها أمام القيمة الإنسانية الكبرى للتضحية والفداء للمواطن البسيط الذى لا يهمه ورق ولا أوامر، وكل ما يهمه هو حقيقة الوطن المجروح الذى يحتاج إليه، يكتشف طايل أن السير وراء عبدالرحمن وعهدته كان فى الحقيقة رحلته الشخصية للبحث عن ذاته الغائبة، البحث عن مكانه الحقيقى فى مجتمع ذاق مرارة نكسة جارفة للأحلام، ثم استعاد شرفه وكرامته فى لحظة نادرة فى ٦ أكتوبر، لكنها لم تكن كل شىء إنما مثلت بداية حقيقية لرحلة طويلة لا بد أن يخوضها المجتمع لإزالة آثار النكسة تمامًا، وبما أنه جزء من هذا المجتمع فكان لا بد أن ينضوى تحت لوائه، مصطفًا بجوار هؤلاء الذى يضعون الوطن نصب أعينهم، دون أى حسابات لورق أو دفاتر.. فتكون النتيجة هى المشهد الختامى حيث يجلس الأستاذ طايل فى السيارة التى هى رمز للوطن ويقف عليها الباحثون عن الغريب رافعين صورته وهاتفين: عمره ما هيبقى فص ملح وداب.. اللى عاوز يساعدنا ييجى معانا».

وتستمر الرمزية السحرية بمسارعة المواطنين للركوب على السفينة أو السيارة التى حجز فيها الأستاذ طايل مكانًا فى المقدمة.

تستطيع بسهولة أثناء مشاهدة الفيلم أن ترصد لحظات التحولات الكبرى التى تهز الأستاذ طايل وجدانيًا وتسحبه رويدًا رويدًا لمعسكر الغريب بدلًا من معسكر العُهدة وتستيف الأوراق، فمنذ لقائه الأول بأم عبدالرحمن الست نجية التى استعمر الحزن ملامحها، يبدأ الشعور بآلامها الرهيبة نتيجة غياب الابن الباقى لها بعدما فقدت الأول فى حروب الاستنزاف، ثم فقدت الحفيدة الوحيدة تحت نيران الفانتوم الأمريكى الصهيونى على مدرسة بحر البقر، يرق قلب طايل على المرأة العجوز، ويوقف زميله شوقى الذى يواجه الأم بالوضع القانونى الصعب الذى ينتظر ابنها الغائب حال عودته: ابنك يا حاجة معاه عهدة تودى فى حديد، يهذب طايل الأمر ويسألها أسئلة ودودة عن عبدالرحمن وعما إذا كانوا لهم أقارب فى السويس من الوارد أن يكون قاطنًا عندهم الآن، لكن بالطبع خرج الجميع من بيت الأم المكلومة، دون أن يصلوا إلى شىء، لكنّ شعورًا خفيًا انتاب طايل أن ابن هذه الأم يستحق أن يبحثوا عنه كإنسان أولًا قبل أن يبحثوا عما بحوزته من عُهدة، وعلى هذا الأساس ذهب إلى السويس هو وزميله رفقة الصديقين المخلصين لعبدالرحمن، سيد وحسن، وهناك بدأ الأستاذ طايل الانجذاب إلى هذا العالم الجديد الذى كانت تخفيه أكوام الأوراق والبيروقراطية عنه.

لحظات التحول فى مشاعر الأستاذ طايل كثيرة داخل السويس لكن كان النقطة التى حسم فيها الرجل أمره ومعسكره عندما قابل «الأستاذ شاكر» الرجل المثقف الذى أغلق على نفسه باب بيته بعد انتهاء الحصار ليسجل تاريخ المدينة الباسلة على حد قول الكابتن غزالى، لكنه خرج من صومعته ليساعدهم فى البحث عن صاحب الصورة، وهنا تغزل إنعام محمد على مشهدًا محملًا بالدلالات، المشهد الذى بدأ فعليًا عندما رأى الأستاذ شاكر صورة عبدالرحمن فى يد صديقه حسن ولم ينتظره لتكمله سؤاله عن صاحب الصورة حتى اختطفها من يده وقال متعجبًا:

«ده الغريب.. حد ميعرفش الغريب يا غزالى»

ثم يبدأ المؤرخ الشعبى يعدد مشاهداته عن بطولات عبدالرحمن أو الغريب:

ده من أبطال معركة الأربعين والشهدا وكوبرى الزراير، ولد مجابتوش ولّادة.. الله يرحمه الحاج حسن السودانى لو كان عايش كان حكالكم عنه العجب.

فى هذا المشهد يتغير كل شىء ليس لطايل فقط بل حتى لأصدقاء الغريب وحبيبته، حيث ستسقط الصورة القديمة لعبدالرحمن السلبى الطيب الذى لا يستطيع الدفاع عن أبسط حقوقه، ولا يتحمل قسوة الدنيا حوله ويغرق فى اكتئاب حاد لشهور طويلة لا يتحرك من سريره، كل هذا ينهار تمامًا، ويصير عبدالرحمن بطل الحكاية برمتها، الرمز الذى تتحاكى عنه السويس كلها أثناء الحصار، الشاب الذى أثار وجه كل من رأى صورته قبل أن يبدأ فى الحكى عنه الأستاذ شاكر ومن بعده «الحاجة أم الأبطال» وعسكرى نقطة التفتيش وضابط الصاعقة الذى قاد المقاومة الشعبية فى السويس أثناء الحرب، كل واحد من هؤلاء تعرف على الصورة باسم مختلف عن الآخر، لكن ما جمعهم الملامح المتهللة التى أبرزتها إنعام عندما يقع نظر أحدهم على صورة الغريب.

وبالعودة إلى مشهد الأستاذ شاكر الذى غيّر كل تصور داخل الجميع، فقد كان التغيير الأهم الذى رصدته إنعام بصريًا فى المشهد، خاصًا بالأستاذ طايل نفسه، حيث رصدت انتقالًا مكانيًا رمزيًا له من معسكر الوظيفة الجامد عديم القلب، حيث كان يجلس بجوار زميله، قبل أن ينفعل بحكاية البطل الغائب، فنشهد انتقاله للناحية الأخرى التى يجلس فيها حسن وسيد وجميلة والأستاذ طايل والكابتن غزالى، صورة مباشرة أرادت إنعام أن تثبت فيها لحظة انضمام الأستاذ طايل الكامل إلى معسكر الوجدان الوطنى.

وفى النهاية يتحول طايل من موظف يبحث عن إدانة لشخص أو إثبات غيابه على الأقل، إلى مواطن مرهف القلب يملؤه الفخر بذات الشخص، شعر حينها بضآلة اللوائح الإدارية والأوراق والمستندات أمام عظمة الموقف الوطنى، ويعيد طايل تقدير موقعه كإنسان ينتمى لبلد صنع أبناؤه- العاديون تمامًا- معجزات الصمود دون حتى أن ينتظروا تسجيل بطولاتهم فى السجلات والأوراق الرسمية، يقول طايل لرفيقه شوقى:

المسألة بالنسبة لى مبقتش حكايات ورق ومستندات، ثم يضيف تصوره أن المؤسسة لا بد أن يكون لها قلب بجوار الورق والمستندات.

هنا وكأن طايل يعيد تقييم نفسه ويعيد النظر لسنوات جموده الوظيفى الروتينى الذى جعله سلبيًا تمامًا ومحايدًا تجاه قضايا مجتمعه المأزوم، شعر بضآلة مكانته التى تمنحه إياها الوظيفة الحكومية مضبغة عليه صفة رسمية، فى مقابل البسطاء الذين رافقوه طوال رحلة بحثه، سواء حسن وسيد أصدقاء عبدالرحمن من القاهرة، أو أبناء السويس الشهود على بطولات الغريب الأسطورية.

شوقى

حامل الملف.. القابض على جمر الوظيفة

إذا تأملت شوقى الموظف الثانى فى حكايات الغريب، فسيصدمك رداءة الصفات الشخصية البازرة على السطح فى شكل جمل حادة منزوعة الإنسانية أو بالتعبير الشعبى «دبش» خارج من فمه طول الوقت، إلا أنك لا يمكن أن تكرهه، بالعكس ستشعر تجاهه بالتعاطف، لأن شخصية الرجل مطموسة أسفل أطنان من الأوراق الروتينية التى عاش جل عمره ينظمها ويضعها فى ملفات، لذلك فقد عمدت إنعام منذ اللحظة الأولى إظهار تقديسه لفكرة «الملف»، فيظهر فى كل مشاهده وهو قابض على الملف الوظيفى للسائق عبدالرحمن محمود عبدالرحمن الذى سلمه له رئيسه الأستاذ طايل قبل خروجهما من المؤسسة.

شوقى رجل مصرى يحب بلده أيضًا، ويعرف قيمته جيدًا، وأغلب الظن أنه كان واحدًا من الملايين أثناء الحرب الذين تبرعوا من مرتباتهم الضعيفة للمجهود الحربى، مثلما نشرت كل جرائد الفترة حيث كان هذا تصرفًا قوميًا قامت به أغلب المصالح الحكومية تقريبًا، وقد يكون من المشترين لسندات الجهاد التى طرحتها مصر ليساعد الشعب جيشه فى خوض حرب الكرامة، إذن وطنية شوقى الموظف البيروقراطى لا أظن أن فيها شكًا، لكن كل ما فى الأمر أن تماهيه مع الوظيفة حوله لما يشبه «الروبوت» أو الإنسان الآلى، الذى يتصرف بميكانيكية شديدة دون أى عواطف، فالمطلوب منه مهمة محددة لمدة أسبوع ولها بدل سفر محدد أيضًا بالمليم، والهدف هو البحث عن عُهدة قانونية تقدر بخمسة آلاف جنيه وسيارة ماركة فورد موديل ١٩٥٦، إما أن يعثروا على العُهدة خلال نفس الأسبوع ويعيدوها إلى خزانة المؤسسة، أو أن يعودوا بخبر بات قاطع عن موت السائق ودمار ما بحوزته فيغلق الملف نهائيًا: «ونرتاح بقى من المأمورية الغريبة دى».. وما بين القوسين جملة جاءت على لسان شوقى أكثر من مرة خلال رحلة البحث التى فشلت فى تحقيق هدفها من وجهة نظره.

فى المشهد الأخير لشوقى نرى ما يشبه المواجهة بين الموظفين طايل الذى تغير بالكلية وصار شخصًا آخر، وشوقى المتجمد فى حدود وظيفته غير مهتم إلا بكون أن «المأمورية انتهت وهنرجع إيد ورا وايد قدام» حيث لم يجدا حلًا لمشكلة العُهدة ولا العربية ولا حتى استطاعا إثبات موت السائق عبدالرحمن ليغلقا الملف وينالا المكافأة، حتى عندما يعارضه طايل ممتعضًا أن الأمر بالنسبة له مختلف.. فقد أثبتت الرحلة له أشياء كثيرة لن تشعر بها المؤسسة لأنها بلا قلب، فيكون رد شوقى الطبيعى المكافئ لشخصيته: المؤسسة لها فلوسها وقانونيتها ولوائحها.

ويُصدم شوقى عندما يسمع قرار طايل بالبقاء فى السويس فيكون مبرر معارضته ورده عن قراره أن بدل الإقامة التى صرفته المؤسسة قد نفذ، فيكمل طايل عليه أنه سيمكث من جيبه الخاص وليس بدل الحكومة، ويتركه طايل خارجًا من الكادر وكأنه ينسحب من عالمه الميكانيكى متبلد المشاعر.. لتسلمنا إنعام برهافة إلى المشهد الأخير حيث يلتحق طايل بسفينة الوطن أو سيارة البحث عن الغريب.

بقى أن نقول إن الفنان طارق مندور قد أدى هذه الشخصية بكفاءة نادرة، كل سكناته ونظراته وإمساكه بالملف كان موزونًا بميزان الذهب، والمفارقة أن دور الموظف هذا لم يكن جديدًا فقد أداه قبل هذا العام بـ٧ سنوات فى رائعة محمد خان «خرج ولم يعد» حيث جسد دور الموظف المستفز زميل عطية بطل الفيلم الذى كان إرهاصة مبكرة لدوره الجميل داخل «حكايات الغريب».

قراءة أخرى من دفتر حكايات الغريب

شفيق

تاجر الأقوات والأوجاع

تحت عنوان «المستغلون والحرب» نشرت جريدة الجمهورية كلمتها فى عدد ٣ أكتوبر قبل الحرب بساعات، طالبت فيه بالضرب بيد من حديد على موظفى التموين ومديرى المجمعات الاستهلاكية الذين يستغلون ظروف الحرب ويتاجرون بأقوات الناس، ويخبئون السلع التموينية لبيعها فى السوق السوداء، ويقول المحرر إن الإقدام على مثل هذه الأعمال هى خيانة لنضال هذا الشعب وتضحياته، وطالب الناس بعدم السكوت على هؤلاء المتخفين خلف وظيفتهم، وهو نفس المطلب الذى صرخ به «عبدالرحمن» فى مواجهته مع شفيق موظف الجمعية، حيث قال للناس «المتفرجين» من البلكونات:

«اللى يسرق أكلكم زى اللى بيسرق بلدكم.. واللى يسكت على سرقة بلده يبقى خاين وجبان»

كان شفيق هو النموذج المقابل تمامًا لنموذج عبدالرحمن الشاب المسالم الذى ينتظر الفرصة ليصير رمزًا قوميًا عندما تتاح له مواجهة نفسه واكتشافها فى ذات اليوم، لكن موظف الجمعية اختار طوعًا الانزلاق إلى دناءة المكسب الفردى والتكسب من المحنة الوطنية، والأكثر من ذلك الهروب من القتال تحت راية الوطن بتزوير أوراق تثبت أنه وحيد أمه وأبيه.. مع العلم أن لديه إخوة كبارًا، طبقًا لما كشفه عبدالرحمن نفسه فى رحلة فضحه أمام الجميع.

ولم يكتفِ عبدالرحمن بفضح تزويره فقط بل اتخذ سلوكًا مواجهًا صريحًا خلال مشهد «التجريس» الشهير لشفيق داخل أحداث الفيلم عبر أغنية مشتركة غناها رفقة صديقه سيد وحملتهما الجماهير المتشفية فى فضيحة الرجل وهم يرددون خلف الاثنين كلمات الأغنية:

من بره هلا هلا ومن جوه يعلم الله
وحد الله ما بينا وبينه يفتح الله
مهلباتى فى شاى وفى عيش
ومقلباتى صابون وياميش
وتاكسجى وعجله ما يمشيش
غير فى الضلال ابن الضالة
تاجر فى أقواتنا الفاجر
.. من دمنا عبى أناجر
شربها وبدمعنا حلى

ومن مطالعة الأرشيف الصحفى لتلك الأيام سنكتشف أن فضح هؤلاء المستغلين أمثال شفيق كان سلوكًا عامًا مارسته الصحافة مثلما قام به عبدالرحمن وسيد ضمن أحداث الفيلم.

ففى الصفحة الأخيرة للأهرام يوم ٢٢ أكتوبر ١٩٧٣ تقرير صحفى منشور تحت عنوان «إحالة ١٠ تجار للمدعى الاشتراكى» ومثله فى الجمهورية فى نفس اليوم، وداخل التقريرين الأسماء كاملة للمستغلين مع وصف كامل لما فعلوه.

وعلى ما يبدو أن وزارة التموين والتجارة الداخلية كانت حريصه على إبراز تلك الأفعال صحفيًا حتى يكونوا عبرة لمن يعتبر ولتوعية المواطنين الذين طالبتهم بشكل صريح بالإبلاغ عن هؤلاء المستغلين، وبجانب كل ذلك حرصت إدارة العلاقات العامة بوزارة الداخلية على نشر تنويه ثابت تحت عنوان أخى المواطن.. تؤكد فيه أن السلع التموينية متوافرة والمخزون يكفى أشهرًا طويلة.. فلا تأخذوا منها إلا حاجاتكم الضرورية حتى لا نعطى فرصة للفاسدين باستغلال الأمر.

إذن كان شفيق نموذجًا من لحم ودم انتشر فى المجتمع المصرى خلال سنوات الحرب والحصار، لم تحركه عاطفة الوطن ولم تؤثر فيه انكسارة الهزيمة وكان مبدأه الاستغلال ودينه الانتهازية، وقد رأينا فى شفيق نموذجًا للشخص الانتهازى كما يجب أن يكون، فهو الذى يتخذ من القرش سيدًا وخليلًا، كل شىء أمامه قابل للشراء حتى «جميلة» بنت أحد سائقى التاكسى الذين يستغل أيضا عرقهم وكدهم بالعمل على تاكسى ضمن أسطوله الذى يملكه، فيساوم الرجل المحتاج على شراء بنته المخطوبة لجارها الطيب عبدالرحمن، على أن يملكه فى المقابل التاكسى للأبد بدلًا من العمل عليه نظير يومية ويقول له بمنتهى التبجح حتى يحاصره:

«أنا خلاص اعتبرت جميلة من حظى ومن نصيبى»

وعندما ينتفض سيد ضد شفيق تعصبًا لصديقه الطيب قائلًا له: اشمعنى جميلة اللى مخطوبة لإبن حتتك.. يكون رده إمعانا فى الكلاحة والإستحقاقية وإنعدام المبدأ ويقول : عجبانى



وعلى الرغم من أن الفيلم ينتهى دون أن ترى شفيق ينال عقابه القانونى، لكنك مع ذلك ستستشعر هزيمته الساحقة أمام عبدالرحمن رغم غيابه الجسدى، وتكون جملة الأستاذ طايع فى نهاية تقريره الوظيفى هى التتويج الذى يستحقه عبدالرحمن فى معركته ضد شفيق بكل ما يحمله الأمر من رمزية:

أقرر على مسئوليتى أن السائق عبدالرحمن أو أى كان اسمه، قد منحنا شرفًا أرجو أن نستحق.

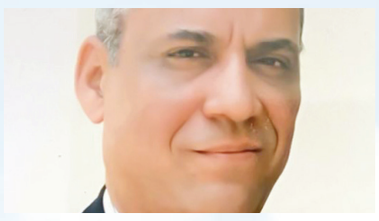
جدلية فرانكفورت

اختص المترجم دسوقى سعيد «حرف» بهذه القراءة التحليلية المعمّقة فى كواليس صناعة النشر ومعارض الكتاب الدولية، مُسلطًا الضوء على شهادات حية وموثّقة من قلب معرض فرانكفورت الدولى للكتاب.

ويطرح «سعيد»، تساؤلات نقدية جريئة حول المعايير الحقيقية لتقييم معارض الكتاب الكبرى، متوقفًا عند العبارة الشائعة التى تصف معرض القاهرة الدولى للكتاب بأنه الثانى عالميًا بعد فرانكفورت دون سند أو معيار دقيق.

ويستعرض تطور معرض فرانكفورت عبر الزمن، مقارنًا إياه بعدة معارض دولية وعربية أخرى مثل لندن وبولونيا وجوادالاخارا والشارقة، وموضحًا الفارق الجوهرى بين الوظائف الجماهيرية والمهنية لصناعة النشر.

وفى الختام، يوجّه نداءً جادًا للتدقيق فى المستندات والبيانات الرسمية، لضمان بناء وعى ثقافى دقيق يضع الثقافة المصرية فى حجمها الحقيقى الذى تستحقه، بعيدًا عن الشعارات الدعائية غير الموثقة.



دسوقى سعيد

حديث مفتوح مع الناشر الكبير إبراهيم المعلم



1 هل القاهرة حقًّا الثانية بعد فرانكفورت؟

أعادتنى شهادة الناشر إبراهيم المعلم، فى لقائه مع الإعلامية لميس الحديدى، إلى سنوات طويلة من الحضور والمشاركة فى معرض فرانكفورت الدولى للكتاب؛ سنوات اقتربت من عشرين عامًا متصلة، تابعت خلالها عالم النشر الدولى، وكيف تقدم الدول ثقافاتها، وكيف تعبر الكتب حدود لغاتها إلى قراء جدد. وأعادتنى أيضًا إلى العبارة التى تتكرر عند الحديث عن معرض القاهرة الدولى للكتاب: «ثانى أكبر معرض للكتاب فى العالم بعد فرانكفورت».

عبارة تمنح شعورًا سريعًا بالاعتزاز، لكنها تستحق وقفة جادة، احترامًا لمصر ومعرضها وقرائها. فالثانى بأى معيار؟ بعدد الزوار، أم مساحة العرض، أم عدد الناشرين، أم حجم تداول حقوق النشر والترجمة، أم تأثير المعرض فى صناعة الكتاب العالمية؟ ومن الجهة التى وضعت هذا الترتيب؟ وهل قارنت بين المعارض وفق معايير معلنة ووظائف متشابهة؟.

من حق القارئ أن يجد إجابة، خصوصًا إذا لم تتح له فرصة زيارة فرانكفورت ومعرفة طبيعة العمل فيه. فتكرار العبارة من دون تحديد معيارها لا يمنحه معرفة حقيقية، وقد يحجب عنه ما يحتاج معرض القاهرة إلى تطويره، وما يستطيع أن يحققه إذا توافرت له الرؤية والإدارة والخبرة.

أكتب ذلك من واقع اهتمام طويل بالكتاب والترجمة والعمل الثقافى والفنى. كنت أذهب إلى فرانكفورت لأتابع الإصدارات الجديدة، وألتقى العاملين فى الثقافة والنشر، وأتعرف إلى تجارب مختلفة. وعدت خلال تلك السنوات بكتب أسهمت فى تكوين مكتبة كبيرة لدىّ، وبخبرات جعلتنى أكثر إدراكًا لما يمكن أن تصنعه الثقافة حين تُدار بجدية.

ولدىّ، إلى جانب الذاكرة، شهادة منشورة من زمن التجربة. ففى العدد ٤٠٢١ من مجلة «المصور»، الصادر فى الثانى من نوفمبر عام ٢٠٠١، نشرت رسالة بعنوان «رواج كتب طالبان والأفغان فى معرض فرانكفورت(»، فى الصفحتين ٤٨ و٤٩. ومن بين ما تناولته فيها طبيعة المعرض المهنية، والتحولات التى كانت تشغل صناعة الكتاب آنذاك.

وصفت فرانكفورت يومها بأنه بورصة ضخمة للكتاب، وتناولت حركة حقوق النشر والترجمة والتوزيع. كما رصدت حضور النشر الإلكترونى، وعرض الكتب عبر الإنترنت وعلى الوسائط الرقمية المتاحة آنذاك. وكانت تلك مرحلة تسبق انتشار الهواتف الذكية والمنصات التى نعرفها اليوم، ومع ذلك كانت صناعة النشر تناقش كيف سيتغير شكل الكتاب، وكيف سيصل إلى قارئه، وكيف ستتأثر المهنة بالتكنولوجيا.

وفى ختام الرسالة، أشرت إلى أسئلة تشغل الناشرين: أثر انتشار الكمبيوتر فى القراءة، ودور المكتبات، وسوق الترجمة، وإتاحة الكتب مجانًا على الإنترنت، والعولمة والفجوة بين المجتمعات الغنية والفقيرة. والعودة إلى هذه الأسئلة بعد خمسة وعشرين عامًا تكشف عن أن المعرض كان مساحة للنظر فى مستقبل المهنة، وبحث التحولات التى تؤثر فيها، ومحاولة الاستعداد لها.

هذه إحدى الوظائف التى ينبغى أن نضعها فى الاعتبار ونحن نقارن بين المعارض. فالكتاب المعروض على الرف هو بداية مشهد أوسع: ناشر يبحث عن عمل يناسب قراءه، ووكيل أدبى يعرض حقوق مؤلف، ومترجم يتابع مشروعًا، ومؤسسة تدعم انتقال الأدب إلى لغة أخرى، ومنتج يبحث عن مادة تصلح للشاشة. ومن هذه العلاقات تنشأ مشروعات قد يستمر أثرها سنوات.

وتوضح أرقام دورة فرانكفورت الثامنة والسبعين، التى أقيمت من السابع إلى الحادى عشر من أكتوبر ٢٠٢٦، حجم هذا النشاط: نحو أربعة آلاف عارض، و٢٣٦ ألف زائر من ١٣٧ دولة، بينهم ١١٩ ألف زائر مهنى و١١٧ ألفًا من الجمهور، ونحو ٣٨٠٠ فعالية. ويستحق التوقف هنا ذلك التمييز بين الزيارة المهنية وزيارة الجمهور؛ فلكل منهما غرض، ولكل منهما نتائج ينبغى قياسها.

وكانت دولة التشيك ضيف شرف الدورة تحت شعار «بلد على الساحل»، ضمن برنامج يربط الأدب بالترجمة والإصدارات والأنشطة الثقافية داخل المعرض وخارجه. ويشرح الموقع الرسمى لفرانكفورت أن برنامج ضيف الشرف يستهدف توسيع العلاقات الدولية لقطاع النشر، وزيادة الترجمات، وفتح أبواب جديدة للتعرف إلى أدب البلد وثقافته.



إبراهيم المعلم

ورصدت فى الرسالة مشاركة مؤسسات دولية ومنظمات أهلية وحقوقية، وكتبًا تناقش أوضاع المجتمعات والاقتصاد العالمى، كما سجلت منح جائزة السلام للفيلسوف الألمانى يورجن هابرماس تقديرًا لإسهامه فى الحوار الديمقراطى. وكان ذلك يعكس صلة الكتاب بالأسئلة العامة، واتساع الجهات التى تجد فى المعرض مجالًا للعمل وتبادل المعرفة.

ومن هنا تأتى أهمية ما رواه إبراهيم المعلم مؤخرًا عن كواليس مشاركة العالم العربى ضيف شرف عام ٢٠٠٤. فبحسب التغطية المنشورة للقائه مع لميس الحديدى، وقع خلاف حول صاحب الكلمة التى تمثل الثقافة العربية، بعدما طُرح اسم الفنان عمر الشريف، بينما تمسك ممثلو اتحاد الناشرين العرب بنجيب محفوظ. وروى المعلم أنه تواصل مع عمرو موسى، وانتهى الأمر إلى كلمة كتبها محفوظ وقرأها محمد سلماوى.

ولعمر الشريف مكانته السينمائية العالمية التى نعتز بها، كما لنجيب محفوظ مكانته الأدبية والإنسانية. لكن الواقعة تطرح سؤالًا عن منهج اتخاذ القرار الثقافى: ما الرسالة التى نريد إيصالها؟ وما طبيعة المناسبة؟ ومن الأقدر على التعبير عنها؟ تلك أسئلة يفترض أن تقود الاختيار، وأن تمنح أهل الخبرة دورهم فى تحديده.

كان اختيار محفوظ يحمل معنى مفهومًا فى معرض للكتاب؛ فأعماله وصلت إلى قراء خارج العربية، وتجربته تفتح حديثًا واسعًا عن الإنسان والمجتمع. وما رواه المعلم يبين كيف يمكن أن تتداخل فى القرار اعتبارات مختلفة، وكيف تؤثر طريقة حسمها فى الصورة التى نقدم بها ثقافتنا.

وتعيدنى هذه الكواليس إلى واقعة عشتها خلال دورة ٢٠٠٤، حين دعوت الدكتور جابر عصفور والناقد السينمائى سمير فريد إلى الغداء، وكانت هذه هى الزيارة الأولى لهما لفرانكفورت ومعرضها للكتاب. وعندما طُرحت المقارنة بين موقع معرض القاهرة كثانى أكبر معرض بعد فرانكفورت، انفعل جابر عصفور وقال كيف يمكن أن يتم خداعنا بهذه الصورة طوال الأعوام الماضية من سمير سرحان؟ – أروى موقفه وتعليقه الحزين كما بقى فى ذاكرتى بعد مرور هذه السنوات.

وكان اعتراضه يستحق التأمل. فمعرفة الفروق بين التجربتين شرط لأى استفادة جادة. ويمكن لمعرض القاهرة أن يتعلم من فرانكفورت ومن غيره، وأن يطور وظائفه المهنية، مع الاحتفاظ بطابعه وصلته بالجمهور المصرى.

ولمعرض القاهرة قيمة ثقافية واجتماعية كبيرة. وإقبال الناس عليه يستحق الاحترام والدراسة، خصوصًا فى ظل صعوبات الحياة وارتفاع كُلفة الكتاب. ففى الزيارة بحث عن المعرفة، ورغبة فى الاقتناء، ولقاء بالكُتّاب، وفرصة للعائلة كى تقضى وقتًا بين الكتب. وهذه قيمة يمكن البناء عليها، وتوسيع أثرها طوال العام.

لكن عدد الزوار، مهما بلغ، لا يخبرنا وحده عن موقع المعرض فى صناعة النشر الدولية. وكذلك كثرة الأجنحة لا تكشف عن عدد علاقات العمل التى نشأت، ولا عدد الندوات يوضح مقدار ما أضافته، ولا تمثيل الدول يشرح طبيعة مشاركتها.

> كثرة الأجنحة لا تكشف عن عدد علاقات العمل التى نشأت ولا عدد الندوات يوضح مقدار ما أضافته ولا تمثيل الدول يشرح طبيعة مشاركتها

ويقتضى التقييم المهنى نشر بيانات عن صفقات الحقوق والترجمة، والناشرين الأجانب الذين جاءوا للتعرف إلى أعمال مصرية وعربية، ومشاركة الوكلاء الأدبيين، والتعاون الذى استمر بعد المعرض. أما خدمة الجمهور فتُقاس بإمكان الوصول إلى المكان والكتاب، وجودة التنظيم، وتنوع المعروض وأسعاره، واستفادة الطلاب والمكتبات والمؤسسات التعليمية. ومن المفيد أن تتضمن المراجعة آراء المشاركين والزائرين، لا تقديرات الجهة المنظمة وحدها. تلك مؤشرات تساعد المسئولين على العمل، وتساعد الجمهور على التقييم. أما الاكتفاء بلقب «الثانى عالميًا»، من دون معيار واضح، فقد يتحول إلى شهادة تفوق سنوية تمنح قبل فحص النتائج. وعندئذ يصبح السؤال عن أوجه القصور كأنه إفساد للاحتفال، مع أنه ضرورة لحماية الحدث وتطويره.

وهنا يكمن ضرر المبالغة: أنها قد تخفض سقف ما نطلبه، وتتيح للمُقصّر أن يستند إلى اللقب بدلًا من أن يشرح عمله. ثم يُقدَّم المستوى القائم باعتباره أفضل ما يمكن الوصول إليه، وتضيع فرص التقدم تحت وطأة الاطمئنان.

ومن حق مصر أن تطلب برنامجًا مهنيًا أوسع، ومساحة فاعلة لحقوق النشر والترجمة، وندوات تُختار موضوعاتها وضيوفها وفق ما سيضيفونه، وتقريرًا معلنًا بعد كل دورة يوضح النتائج والصعوبات والأهداف المقبلة. بذلك يصبح التطوير التزامًا يمكن متابعته، وتصبح محاسبة الإدارة مستندة إلى عمل معلوم.

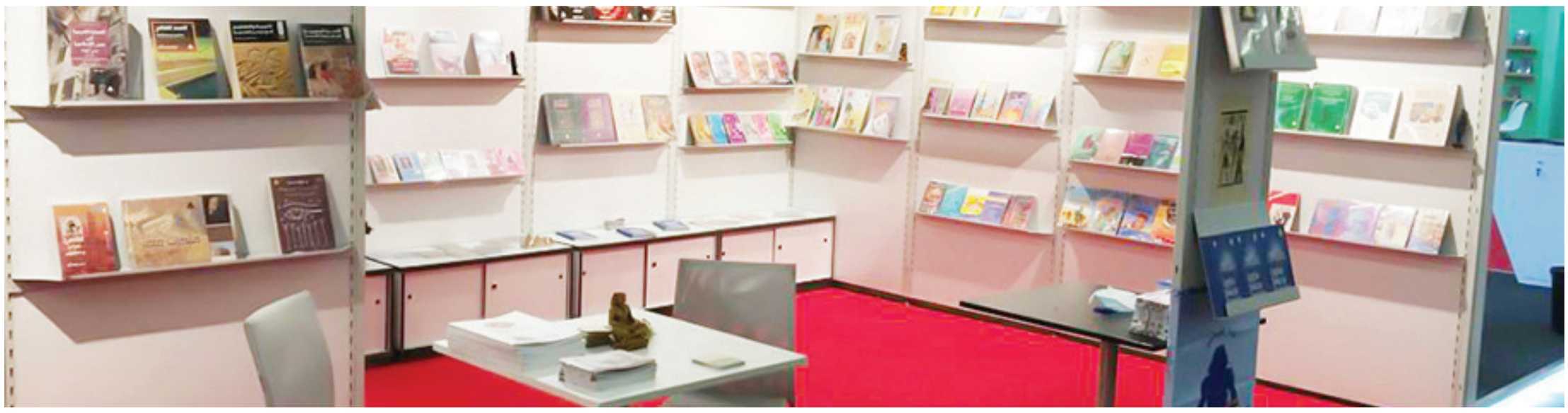
المسئولية الثقافية تقتضى الاستفادة من الخبرات، وإتاحة المجال للكفاءات، وقبول المراجعة. وحين تتكرر أوجه القصور من دون معالجة، يصبح نقدها واجبًا فى حق المؤسسة والبلد. فالثقافة تؤثر فى التعليم والاقتصاد وعلاقات مصر بالعالم، وتستحق إدارة تدرك هذه المسئولية.

إن وضع معرض القاهرة فى حجمه الحقيقى يمنحنا أساسًا لتطويره. ومكانة مصر الثقافية تستدعى طموحًا يُترجم إلى كفاءات وخطط ونتائج، وصحافة تشرح وتسأل وتراجع. أما الترتيب الذى يُعلن بلا معيار، فيترك القارئ أمام لقب لا يستطيع اختباره، ويترك الإدارة من دون سؤال واضح عما أنجزته.

وقد دفعنى إدراكى لهذه الوظائف إلى التفكير، قبل أحداث سبتمبر ٢٠٠١، فى أن تكون مصر ضيف شرف فرانكفورت. كيف بدأت المحاولة، وإلى أين وصلت؟ تلك هى حكاية المقال التالى.

> عدد الزوار مهما بلغ لا يخبرنا وحده عن موقع المعرض فى صناعة النشر الدولية

جدلية فرانكفورت



2 مصر ضيف شرف.. فكرة سبقت سبتمبر 2001 وشهادة منشورة فى «المصور»

قبل أحداث الحادى عشر من سبتمبر ٢٠٠١، وقبل أن يصبح الحديث عن صورة العرب والمسلمين فى الغرب عنوانًا متكررًا للمؤتمرات والندوات، كنت منشغلًا بسؤال محدد: لماذا لا تكون مصر ضيف شرف معرض فرانكفورت الدولى للكتاب؟.

كنت أرى أن مصر تملك مادة ثقافية واسعة، وأن تقديمها يحتاج إلى رؤية تجمع عناصرها. لدينا الأدب والسينما والمسرح والفن التشكيلى والموسيقى، ولدينا تاريخ اجتماعى وفكرى وتجارب إنسانية تستطيع أن تفتح نقاشًا ثريًا مع القارئ الأوروبى، إذا أحسنا اختيار الأعمال وترجمتها وتقديم أصحابها.

وكان سجل ضيوف فرانكفورت يوضح اتساع معنى الاستضافة. ففى السنوات السابقة على سبتمبر ٢٠٠١، حضرت إيطاليا عام ١٩٨٨، وفرنسا عام ١٩٨٩، واليابان عام ١٩٩٠، وإسبانيا عام ١٩٩١، وفلاندرز وهولندا معًا عام ١٩٩٣، ثم البرازيل عام ١٩٩٤، والنمسا عام ١٩٩٥، وأيرلندا عام ١٩٩٦، والبرتغال عام ١٩٩٧، وسويسرا عام ١٩٩٨، والمجر عام ١٩٩٩، وبولندا عام ٢٠٠٠. وكانت الاستضافة تتسع لدولة أو لفضاء ثقافى ولغوى مشترك.

وتستحق تجربة فلاندرز وهولندا التوقف عندها بوصفها تقديمًا مشتركًا لثقافة اللغة الهولندية عبر إطارين سياسيين مختلفين. فهى تتيح التفكير فى إمكان بناء برنامج متماسك يجمع تنوع المشاركين، ويحدد ما يريدون تقديمه إلى الجمهور.

ومن هذا المنطلق ذهبت، قبل أحداث سبتمبر ٢٠٠١، إلى مسئول المعرض، وسألته عن إمكان استضافة مصر. وأذكر أن مضمون إجابته كان أن الأمر يحتاج إلى طلب من الجانب المصرى، وأن جدول الاستضافات محجوز لخمس سنوات مقبلة.

فهمت من الإجابة ضرورة التحرك المبكر. فإذا كانت الاستضافة تحتاج إلى سنوات من الانتظار والتحضير، فإن تأجيل الخطوة الأولى يؤخر الفرصة كلها. وكان المطلوب، فى تقديرى، أن نبدأ بحث المتطلبات، وأن تكون هناك جهة تتابع الأمر، وخطة نستعد من خلالها للموعد الممكن.

بعد ذلك زرت الدكتور سمير سرحان فى الفندق الذى كان يقيم فيه، وطرحت عليه الفكرة. ولم أخرج من اللقاء مقتنعًا بالإجابة التى تلقيتها. بقى لدىّ شعور بأن الموضوع يستحق اهتمامًا أكبر، ومتابعة تتناسب مع ما قد يفتحه أمام الثقافة المصرية.

لم أكن أتوقع أن تُحسم الاستضافة فى لقاء، لكننى كنت أرجو أن تؤخذ المبادرة بجدية. كان يمكن أن يبدأ عمل مشترك بين مؤسسات الثقافة والناشرين والمترجمين والجامعات والسينمائيين والفنانين، لتكوين برنامج يصل بين الكتاب والصورة والموسيقى، ويقدم مصر من خلال أعمال وتجارب يستطيع الجمهور التعرف إليها ومناقشتها.

ثم وقعت أحداث الحادى عشر من سبتمبر، وأصبح المناخ أشد تعقيدًا. واتسعت الأسئلة عن المجتمعات العربية والإسلامية، وعلاقة الدين بالحياة العامة، وحرية التعبير، ومكانة المرأة، والتعليم، وصورة الآخر. وازدادت الحاجة إلى معرفة جادة تساعد على فهم التجارب المختلفة، ومواجهة التعميمات والصور المختصرة.

وفى تلك المرحلة نشرت مجلة «المصور»، فى عددها ٤٠٢١ الصادر فى الثانى من نوفمبر ٢٠٠١، رسالتى بعنوان «رواج كتب طالبان والأفغان فى معرض فرانكفورت!»، فى الصفحتين ٤٨ و٤٩. وهذه الرسالة وثيقة معاصرة لما شاهدته بعد الأحداث، توضح ما كان يشغلنى وقتها، وما سجلته من ملاحظات على حضورنا.

بدأت برصد أثر أحداث سبتمبر فى افتتاح المعرض والإجراءات الأمنية المشددة. وسجلت غياب المستشار الألمانى جيرهارد شرودر بسبب سفره إلى نيويورك، بعدما كان مقررًا أن يفتتح المعرض مع الرئيس اليونانى، إذ كانت اليونان ضيف الشرف فى تلك الدورة.

وكان من أبرز ما لفت انتباهى سرعة انعكاس الحدث السياسى على حركة الكتاب. فقد رصدت رواجًا لكتب تتناول العرب والإسلام والمسلمين وأفغانستان وطالبان، واهتمامًا إعلاميًا بها، إلى جانب إصدارات عن الموت والحزن. كان جمهور واسع يريد أن يفهم ما جرى، وكانت دور النشر تقدم له الكتب والتفسيرات التى تستجيب لاهتمامه.

وتناولت فى الرسالة مؤلفات تطرح زوايا مختلفة للنظر إلى الإسلام والمجتمعات العربية. وكان المشهد يوضح أن المعرفة بنا تتشكل أيضًا عبر ما يكتبه الآخرون، وما يختاره ناشروهم، وما يجده القارئ بلغته. ومن هنا ازدادت أهمية الترجمة، وإتاحة الأعمال، وإعداد المتحدثين القادرين على الحوار.

وفى هذا السياق كتبت فى «المصور» أن مشاركة مصر والدول العربية والإسلامية كانت ضعيفة، وأنها لا تمنحها تأثيرًا وصوتًا يتناسبان مع هذا المعرض الكبير. وأشرت إلى غياب ندوة تقدم الإسلام والمسلمين ودورهم فى نهضة العالم، فى وقت كان فيه الاهتمام بالدين الإسلامى حاضرًا فى نقاشات المجتمع الألمانى، ومنها مناقشات تدريسه فى المدارس.

ذلك نقد نشرته عام ٢٠٠١، فى زمن الوقائع نفسها. وهو يحدد جانبًا من رؤيتى آنذاك: كان يشغلنى مَن يتكلم، وما المعرفة التى يقدمها، وكيف يستطيع أن يصل إلى جمهور مختلف، وما الذى يبقى متاحًا لهذا الجمهور بعدما يعود الضيوف إلى بلادهم.

وقدمت فى الرسالة نفسها تفاصيل عن حضور اليونان: واحد وسبعون ناشرًا، و٣٣٠ عنوانًا جديدًا، تُرجم منها ٤١ كتابًا إلى الألمانية، وصدور موسوعة عن الأدب اليونانى باللغة الألمانية. وكانت هذه التفاصيل ذات دلالة عملية؛ فالجمهور يحتاج إلى كتب يستطيع قراءتها، والكاتب يحتاج إلى ترجمة وناشر، والاستضافة تحتاج إلى إعداد يجعل اكتشاف الثقافة ممكنًا.

وهذا جانب مما كنت أتمناه لمصر قبل الأحداث، ثم شعرت بمزيد من ضرورته بعدها.

وقد قدمت، بعد الحادى عشر من سبتمبر، مشروعًا ذا تصور حضارى إلى جامعة الدول العربية، والتقيت مدير مكتب عمرو موسى «السيد هشام يوسف والسيدة إلهام الشيجنى». كان اهتمامى أن نستفيد من الكتب والفنون والتجارب الإنسانية فى بناء معرفة أعمق، وأن نقدم ثقافة حية تستطيع الإجابة والمناقشة وطرح أسئلتها أيضًا. لكن المشروع الذى قدمته لم يُنفذ.

وأذكر هذه المحاولة فى سياقها، بوصفها امتدادًا لاهتمام سابق، ازداد إلحاحًا مع تطورات العالم. فالعلاقات الثقافية تحتاج إلى عمل متواصل، وإلى مؤسسات تبنى المعرفة والثقة فى الأوقات العادية، حتى تستطيع أداء دورها حين تتوتر العلاقات.

ثم جاء عام ٢٠٠٤، وحل العالم العربى ضيف شرف فرانكفورت.

كانت فرصة كبيرة ونادرة للتعريف بآداب المنطقة وفنونها ومجتمعاتها، ولبناء علاقات مع ناشرين ومترجمين وقراء وصحفيين وباحثين. وكنت أنظر إليها وفى ذهنى ما شاهدته وكتبته قبلها بثلاث سنوات، ولذلك ارتفع سقف انتظارى: لعل هذه المشاركة تعالج أوجه الضعف التى سجلتها، وتقدم حضورًا يتناسب مع حجم الاهتمام الدولى.

لكن ما رأيته فى جوانب من المشاركة جعلنى أشعر بأن الفرصة كانت أكبر من مستوى الاستعداد لها. فقد بدت لى أجزاء معدة على عجل، وبدا الحضور فى بعض مساحاته مجموعة من الأجنحة المتجاورة، كأن كل دولة ناشر منفرد داخل القاعة، بينما ظل التصور الثقافى الجامع أقل وضوحًا مما كنت أرجو.

خصوصية كل دولة مصدر ثراء، وكان يمكن أن تصبح مادة لبرنامج يشرح التنوع داخل العالم العربى. لكن ذلك يحتاج إلى فكرة تجمع الحضور، وتساعد الزائر على فهم الصلات والاختلافات، وتتيح له أن يخرج بمعرفة تتجاوز ما تقوله المواد التعريفية المتفرقة.



رسالة دسوقى سعيد فى «المصور»

أتمنى أن يصبح حضور الثقافة المصرية معرفة متجددة وعلاقات وعملًا يستمر



وانطبق هذا، فى تقديرى، على جوانب من البرنامج الحوارى. فقد كنت أنتظر ندوات تستوعب حساسية اللحظة، ومشاركين يملكون معرفة دقيقة وقدرة على مخاطبة جمهور مختلف، ومحاورين يفتحون نقاشًا جادًا حول الأسئلة التى شغلت العالم بعد سبتمبر.

فالحديث عن المرأة يستدعى معرفة بتنوع أوضاعها وتجاربها وصراعاتها، والحديث عن حرية التعبير يحتاج إلى مواجهة الوقائع، والحوار حول الدين والمجتمع يتطلب علمًا ودقة واستعدادًا للاختلاف. كما أن مخاطبة قارئ أجنبى تحتاج إلى فهم ما يعرفه وما يجهله، وما يقف وراء سؤاله.

ولذلك لم أجد أن عددًا من الندوات والضيوف الذين تابعتهم كان كافيًا للإجابة عن أسئلة المرحلة. وهذا تقييمى لما شاهدته، وللمسافة بين حجم الفرصة وكيفية استثمارها.

ومن الإنصاف أن يعرف القارئ أن إبراهيم المعلم قدم آنذاك تقييمًا أكثر إيجابية. ففى حديث منشور عام ٢٠٠٤، تناول إنجازات المشاركة، والاجتماعات المهنية وبرامج القراءة والترجمة وعلاقات النشر، وشدد على اختلاف طبيعة فرانكفورت عن المعارض والمهرجانات العربية. وتوضح شهادته وجود جوانب مهنية ينبغى أن تدخل فى حساب التجربة، إلى جانب تقييم البرنامج الثقافى العام.

والسؤال الذى بقى يشغلنى بعد انتهاء المشاركة هو: ماذا استمر؟ ما الكتب التى تُرجمت؟ وما الشراكات التى اكتملت؟ وما العلاقات التى تحولت إلى عمل؟ وأين التقييم الذى يتيح للجيل التالى أن يبدأ من نتائج معلومة، بدل أن يعيد اكتشاف الصعوبات نفسها؟

إن شعورى بأن حصيلة المشاركة لم تتناسب مع حجم الفرصة لا يلغى جهد من عملوا فيها، ولا يمنع فحص ما تحقق من نتائج مهنية. لكنه يدعونا إلى طلب متابعة جادة، حتى نعرف أين نجحنا وأين قصرنا، وكيف نحمى الفرص المقبلة من العيوب نفسها.

وهنا تكتسب رسالة «المصور» مكانتها فى هذه الحكاية. فهى توثق ما رأيته ونشرته عام ٢٠٠١، وتوضح خلفية توقعاتى من مشاركة ٢٠٠٤. أما روايتى عن لقاء مسئول المعرض، وزيارة سمير سرحان، وتقديم المشروع إلى جامعة الدول العربية، فتشرح الخطوات التى حاولت اتخاذها فى سبيل حضور أراه ممكنًا وضروريًا.

وما زلت أعتقد أن مصر تستطيع تقديم حضور ثقافى دولى يليق بها. ويتطلب ذلك تعاونًا بين المؤسسات وأصحاب الخبرة والمبادرات المستقلة، واختيارًا يقوم على الكفاءة، وترجمة جادة، وإعدادًا مبكرًا، ومتابعة تستمر بعد انتهاء المناسبة.

حين سألت عن استضافة مصر، كنت أفكر فى قارئ يكتشف كتابًا مصريًا، وناشر يقرر ترجمته، ومشاهد يتعرف إلى فيلم، وحوار يمتد بعد الندوة. تلك كانت قيمة الفرصة فى نظرى، وما زلت: أن تجد أعمالنا طريقها إلى الآخرين، وأن يصبح حضور الثقافة المصرية معرفة متجددة وعلاقات وعملًا يستمر.

أعتقد أن مصر تستطيع تقديم حضور ثقافى دولى يليق بها ويتطلب ذلك تعاونًا بين المؤسسات وأصحاب الخبرة

3 فرانكفورت لم يتوقف.. فبأى معيار نحن بعده؟



بعد شهادتى عن المشاركة العربية فى ٢٠٠٤، أتابع هنا ما أضافه فرانكفورت إلى خدماته المهنية منذ ذلك التاريخ. فالمقارنة بمعرض دولى تقتضى معرفة تطوره، لا الاكتفاء بالصورة التى عرفناها عنه قبل عشرين عامًا.

فقد شهد عام ٢٠٠٥ تعزيز التعاون مع مهرجان برلين السينمائى، وتطوير الأنشطة المتصلة بالسينما والتليفزيون. وفى ٢٠٠٩ ظهرت مساحة متخصصة للاتصال الرقمى ونماذج الأعمال وتقنيات الطباعة، وانطلق مهرجان «Open Books» الأدبى فى المدينة. ثم قدم المعرض عام ٢٠١٠ برنامج «Frankfurt SPARKS» لربط المحتوى بالتكنولوجيا، مع اهتمام بحقوق الألعاب والموسيقى. وفى ٢٠١٥ تناول برنامج «The Markets» أسواق النشر، بينما برزت فى ٢٠١٩ مساحتا «Frankfurt Audio» و«Frankfurt Authors». هذه المحطات تكشف اتجاهًا: كلما تغيرت طرق إنتاج المعرفة وتداولها، بحث المعرض عن موقع مهنى داخل هذا التغير.

فالناشر الذى يمتلك حقوق رواية قد يبحث عن مترجم وناشر أجنبى، أو عن منتج سينمائى، أو عن جهة تنتج نسخة صوتية. ولكل استخدام اتفاقاته وشروطه وأصحاب الاختصاص فيه. ومن هنا تأتى أهمية اجتماع هذه الأطراف، وإتاحة الوقت والمكان والخدمات التى تساعدها على العمل.

وأنا، بوصفى مترجمًا، أعرف أن وصول الكتاب إلى قارئ جديد يبدأ قبل ظهوره على رف المكتبة بوقت طويل: باختيار النص، والتعرف إلى صاحب الحق، والتفاوض، والعقد، والترجمة والمراجعة والنشر. وقد لا يرى الجمهور شيئًا من هذه المراحل، مع أنها تصنع جانبًا أساسيًا من حركة الكتاب بين الثقافات.

وكانت جائحة كورونا اختبارًا قاسيًا للمعارض، التى تقوم بطبيعتها على السفر واللقاء. وفى ٢٠٢٠، عندما تعذر انعقاد فرانكفورت داخل قاعاته، قدم نسخة رقمية شملت أنشطة ثقافية ومهنية وأدوات للتواصل وتجارة الحقوق. وأعلن عن وجود نحو أربعمائة ألف عنوان على منصة «Frankfurt Rights». وهذا الرقم يصف العناوين المتاحة على المنصة، ولا يعنى إبرام أربعمائة ألف صفقة.

وتكمن دلالة التجربة فى محاولة الحفاظ على صلات العاملين بالنشر خلال تعطل اللقاء المباشر. ثم بقيت الخدمات الرقمية جزءًا من العمل، بما يتيح الاطلاع على كتالوجات الناشرين وملفاتهم ومتابعة العلاقات المهنية على امتداد العام.

وهذا جانب يستحق التأمل عند تقييم أى معرض: ما الذى يبقى منه بين دورتين؟ هل تستمر الاتصالات والمشروعات؟ وهل توجد خدمات تعين الناشر والمترجم والوكيل الأدبى على متابعة ما بدأوه؟

وفى دورة ٢٠٢٥ حُجزت مقدمًا جميع الطاولات المتاحة فى مركز الوكلاء والكشافين الأدبيين ومركز حقوق الناشرين، وبلغ مجموعها ٥٩١ طاولة. وشارك فى المركزين ممثلون عن ٣٥٧ وكالة ودار نشر من ٣٣ دولة. كما جمع يوم تحويل الكتب إلى الشاشة أكثر من خمسمائة مشارك.

لا تخبرنا هذه الأرقام بالقيمة المالية للعقود، ولا يجوز تحويلها إلى صفقات مفترضة. لكنها تكشف عن وجود بنية مخصصة للعمل المهنى: أماكن تفاوض، ومواعيد واجتماعات، وأطراف جاءت تبحث عن حقوق وعلاقات نشر وإنتاج.

وفى هذه التفاصيل يظهر جانب من قيمة المعرض الدولية. فقد يكون اجتماع بين شخصين حول طاولة صغيرة بداية لترجمة تصل إلى آلاف القراء، أو لفيلم يمنح عملًا أدبيًا حياة جديدة.

وكذلك يستحق برنامج ضيف الشرف أن يُقرأ من زاوية نتائجه. ففى مشاركة إيطاليا عام ٢٠٢٤ ارتبط البرنامج بأكثر من ٢٥٠ إصدارًا جديدًا بالألمانية، قدمها ١٠٥ ناشرين، وشملت ترجمات من الإيطالية وكتبًا متصلة بإيطاليا.

هذه نتيجة يمكن تتبعها بعد تفكيك الجناح وانتهاء حفلات الافتتاح. فالكتاب المترجم يدخل المكتبات، ويصبح متاحًا للقراءة والنقد والتدريس، وقد يمهد لكتب أخرى من الثقافة نفسها.

ومن ثم، فإن تقييم المشاركة الثقافية يقتضى السؤال عما أنتجته من معرفة قابلة للاستمرار: كم كتابًا صدر؟ ومن وصل إلى قارئ جديد؟ وأى علاقات نشأت بين الناشرين والمترجمين والمؤسسات؟

وبحسب البيان الختامى لدورة ٢٠٢٦، استقبل المعرض ٢٣٦ ألف زائر، منهم ١١٩ ألف زائر مهنى، و١١٧ ألفًا من الجمهور، من ١٣٧ دولة، وشارك فيه أربعة آلاف عارض، وأقيم أكثر من ٣٨٠٠ فعالية. وشهد تنظيمًا جديدًا للقاعات، واتساعًا فى القطاع الصوتى، واستمرارًا للقاءات تحويل الكتب إلى أفلام ومسلسلات. وكانت التشيك ضيف الشرف، بمشاركة ٧٥ كاتبًا وأكثر من مائة فعالية.

ويستوقفنى هنا إعلان عدد المهنيين منفصلًا عن عدد الجمهور؛ إذ يتيح فهمًا أدق لطبيعة الحضور. كما أن التطور لا يعنى زيادة الأعداد كل عام: فقد سجلت دورة ٢٠٢٥ حضورًا إجماليًا بلغ ٢٣٨ ألف زائر، مقابل ٢٣٦ ألفًا فى ٢٠٢٦. وهذه ملاحظة تحمينا من اختزال النجاح فى الزيادة العددية وحدها. تتيح هذه المحطات فهم طبيعة العمل الذى يميز فرانكفورت، وتفتح المقارنة مع تجارب أخرى. وفى المقال التالى أتوسع إلى لندن وبولونيا وخوادالاخارا والشارقة، لبحث موقع القاهرة بين وظائف مهنية وثقافية متعددة.

جدلية فرانكفورت

4 أين تقف القاهرة بين معارض الكتاب؟

كلما سمعتُ أن معرض القاهرة الدولى للكتاب هو «الثانى عالميًا بعد فرانكفورت»، تساءلتُ عن المعيار الذى استند إليه هذا الترتيب. هل نتحدث عن عدد الزوار، أم مساحة العرض، أم حجم المبيعات، أم تجارة حقوق النشر والترجمة، أم التأثير فى صناعة الكتاب الدولية؟.

هذه أسئلة ضرورية لفهم موقع معرض نحبه ونريد له أن يتقدم. فالقاهرة صاحبة تاريخ ثقافى يستحق التقدير، وجمهورها يستحق أن يعرف ما ينجزه معرضها بالفعل، وما الذى يحتاج إليه ليزداد تأثيرًا. ومن حق هذا الجمهور أيضًا أن يجد تفسيرًا مهنيًا لأى مرتبة تُعلن باسمه.

وقد تناولتُ فى المقال السابق تطور فرانكفورت منذ المشاركة العربية عام ٢٠٠٤. أما هنا، فأحاول وضع القاهرة فى مقارنة أوسع، تشمل لندن وبولونيا وجوادالاخارا والشارقة. وهى مقارنة بين وظائف وخبرات مختلفة، لا مسابقة نوزع فى نهايتها الميداليات.

أول ما ينبغى إدراكه أن معارض الكتاب لا تؤدى جميعها الوظيفة نفسها، حتى حين تتشابه أسماؤها.

هناك وظيفة جماهيرية تتيح اقتناء الكتب ولقاء المؤلفين وحضور المناقشات. وهناك وظيفة مهنية تجمع الناشرين والوكلاء الأدبيين والمترجمين وأصحاب الحقوق. وقد يجمع المعرض الوظيفتين بدرجات متفاوتة، أو يركز على قطاع متخصص.

لذلك يمكن لمعرض أن يتفوق فى استقطاب القراء، بينما يكون معرض أصغر منه عددًا أكثر تأثيرًا فى انتقال الحقوق بين اللغات والأسواق. وقد يحقق معرض متخصص لصانع كتب الأطفال ما لا يحققه معرض عام أوسع مساحة.

وعندما نخلط هذه الوظائف، تصبح المقارنة مضللة، مهما بدت الأرقام لافتة.

كما أوضحت فى المقال السابق، تبرز قوة فرانكفورت فى جمع أطراف صناعة النشر وتوفير خدمات التفاوض على الحقوق ومتابعة العلاقات طوال العام. وأستند إلى هذه الوظيفة هنا للمقارنة بتجارب أخرى، بدل إعادة تفاصيل تطوره.

ويقدم معرض لندن مثالًا واضحًا على مركزية العمل المهنى. ففى مركز الحقوق الدولى تُرتب لقاءات بين الوكلاء وأصحاب الحقوق والناشرين والمحررين والكشافين الأدبيين، لمناقشة الترجمة والنشر المشترك والتراخيص والتحويلات السينمائية والصوتية والرقمية. وتُخصص طاولات للاجتماعات، ويُنظم الدخول بما يخدم طبيعة هذا العمل.

هنا تكون الأسئلة: مَن التقى بمن؟ وما فرص التعاون التى نشأت؟ وأى الكتب وجدت ناشرًا فى لغة أخرى؟

وبناء على هذه الوظيفة، أرى لندن منافسًا مباشرًا مهمًا لفرانكفورت فى تجارة الحقوق. وهذا تقدير لطبيعة النشاط، وليس إعلانًا لترتيب عالمى جديد.

أما معرض بولونيا لكتاب الطفل فيوضح كيف يصنع التخصص مكانة دولية. فهو يجمع مهنيين فى نشر كتب الأطفال والمراهقين «أى تحت سن ١٨»، والرسم، والوسائط المتعددة، والترخيص، ويتيح تبادل حقوق النشر عبر مرافقه وخدماته المهنية.

بالنسبة إلى ناشر متخصص فى هذا المجال، قد تكون بولونيا موعدًا أساسيًا لا تعوضه المشاركة فى معرض عام. ولهذا لا يصح وضعه فى مرتبة أدنى لمجرد أن نطاقه أضيق؛ فنطاقه المحدد هو أحد أسباب قوته.

وتطرح تجربته سؤالًا مفيدًا للقاهرة: كيف نطور داخل معرض عام خدمات متخصصة تجعل ناشر كتاب الطفل، أو الناشر الأكاديمى، أو صاحب الحقوق، يجد برنامجًا مهنيًا مصممًا لاحتياجاته؟

فى المكسيك، يستند معرض خواداالاخارا إلى موقعه فى عالم النشر بالإسبانية. ويصف موقعه الرسمى نشاطه بأنه سوق كبرى للكتاب بهذه اللغة، بينما يوفر للمهنيين والوكلاء مجالًا للتفاوض على الحقوق وبناء العلاقات فى أمريكا اللاتينية.

وتقودنا هذه التجربة إلى التفكير فى القاهرة من زاوية المجال اللغوى الذى تنتمى إليه. فالسؤال العملى هو: كيف تصبح القاهرة موعدًا مهنيًا أساسيًا لمن يريد التعرف إلى الكتاب المصرى والعربى، وشراء حقوقه، وترجمته وتوزيعه؟

إن خدمة المجال العربى بفاعلية، وفتح طرق منتظمة بينه وبين اللغات الأخرى، هدف يستحق برنامجًا واضحًا ومؤشرات معلنة.

إدخال الشارقة فى المقارنة يتيح لنا النظر إلى تجربة عربية تعمل على الجمع بين جمهور المعرض وبرنامج مهنى مرتبط به. ففى مؤتمر الناشرين لعام ٢٠٢٤ أعلن حضور ١٠٦٥ ناشرًا ووكيلًا أدبيًا من ١٠٨ دول، ثم أعلن تنفيذ ٢٩٩٣ لقاءً لتيسير التفاوض على حقوق النشر. وهذه لقاءات مهنية، ولا يجوز اعتبارها جميعًا عقودًا مكتملة.

كما توفر هيئة الشارقة للكتاب برنامجًا لمنح الترجمة، يربط الدعم بتيسير انتقال الحقوق وحماية الملكية الفكرية. وتظهر أهمية هذا الربط حين ينتقل التعارف بين ناشرين إلى مشروع ترجمة له شروط تمويل وتنفيذ.

ولا أرى مبررًا لقبول أى وصف للشارقة، أو لغيرها، بأنها «الأكبر عالميًا» دون معرفة معيار الوصف. فما نطلبه من القاهرة ينبغى أن نطلبه من الجميع: تعريف المؤشر، وشرح طريقة حسابه، وإتاحة ما يثبت النتيجة.

وحسب البيان الرسمى لختام دورة ٢٠٢٦، أعلن معرض القاهرة عن استقبال ٦,٢ مليون زائر، ومشاركة ١٤٥٧ دار نشر من ٨٣ دولة، مع إعلان إجمالى ٦٦٣٧ عارضًا. وهذه الأرقام تُنقل بوصفها بيانات الجهة المنظمة، مع ضرورة توضيح تعريف كل فئة وطريقة احتساب الحضور عند إجراء المقارنات الدولية.

هذا الإقبال المعلن يضع أمامنا فرصة ومسئولية، فالقدرة على جمع جمهور واسع حول الكتاب قيمة ثقافية، وتطويرها يستلزم الاهتمام بتجربة الزائر: الوصول، والتنقل، والإرشاد، والعثور على العناوين، وإتاحة الخدمات لكبار السن والأشخاص ذوى الإعاقة، وجودة اللقاءات والأنشطة.

لكن تحويل جمهور واسع إلى دليل على المرتبة الثانية فى صناعة النشر العالمية يتطلب بيانات أخرى؛ لأن عدد الزوار لا يقيس وحده حركة الترجمة أو قيمة الحقوق أو تنوع المشترين الدوليين.

وفى الوقت نفسه، ينبغى أن نرصد التطورات المهنية المصرية بإنصاف. فقد أعلن برنامج «Cairo Calling» فى دعوته لدورة يناير ٢٠٢٦ عن لقاءات للحقوق والتواصل المهنى، وعن مركز للحقوق فى المعرض. وهذا توجه يستحق المتابعة، مع التمييز بين الإعلان عن البرنامج وقياس نتائجه الفعلية.

والأسئلة التى نحتاج إلى إجاباتها هى: كم مهنيًا شارك؟ ومن أى أسواق؟ وكم اجتماعًا عُقد؟ وما المشروعات التى انتقلت إلى عقود ثم إلى كتب منشورة؟

نحتاج إلى تقرير سنوى يميز بين دور النشر المشاركة والجهات العارضة، وبين الحضور المهنى والجماهيرى، ويشرح ما إذا كانت الأرقام تعبّر عن أفراد مختلفين أو مرات دخول.

ونحتاج إلى متابعة منظمة للحقوق: اجتماعات التفاوض، والاتفاقات الأولية، والعقود التى يوافق أصحابها على الإبلاغ عنها، والترجمات الصادرة لاحقًا. ومن الطبيعى أن تظل بعض التفاصيل التجارية سرية، لكن ذلك لا يمنع نشر نتائج مجمعة تشرح طبيعة النشاط وحدوده.

كما نحتاج إلى تقييم البرنامج الثقافى: نوعية موضوعاته، وتنوع المشاركين، ومدى وصوله إلى الجمهور، وما يتيحه من معرفة جديدة. فعدد الندوات وحده لا يكشف قيمتها، مثلما لا يكشف عدد الأجنحة وحده جودة المشاركة.

هذه الأدوات تجعلنا قادرين على مقارنة أداء القاهرة من دورة إلى أخرى، ثم مقارنته بمعارض أخرى على أساس مشترك.

وحين أنظر إلى هذه التجارب أجد أمامى مجالات متعددة للتعلم: خدمات الحقوق فى فرانكفورت ولندن، والتخصص فى بولونيا، والعمل داخل مجال لغوى واسع فى خواداالاخارا، والربط بين اللقاءات المهنية ودعم الترجمة فى الشارقة.

وللقاهرة أن تختار ما يناسب احتياجاتها وإمكاناتها، وأن تبنى عليه برنامجًا مصريًا له أهداف واضحة: خدمة القراء، ودعم الناشرين، وزيادة تداول الأدب والمعرفة العربية، وفتح فرص عادلة أمام المؤلفين والمترجمين وأصحاب الحقوق.

وبوصفى كاتبًا ومترجمًا، فإن ما يعنينى هو أن أرى الكتاب يجد قارئه، والمترجم يجد التقدير والحماية، والناشر يجد شريكًا، والعمل العربى يجد طريقًا إلى لغة أخرى.

أما المرتبة فتأتى بعد تعريف ما نقيسه وتوثيق ما أنجزناه. وحين نعرف أين تقف القاهرة بالفعل، يصبح فى وسعنا أن نحدد إلى أين نريد أن تصل.





5 من يملك أصل هذه الشهادة؟

بعد أربعة مقالات تناولت فيها معرض فرانكفورت الدولى للكتاب، وما عرفته من داخله عبر نحو عشرين عامًا من الحضور والمتابعة، أعود إلى عبارة اعتدنا سماعها حتى كادت تتحول إلى حقيقة لا تقبل السؤال: «معرض القاهرة الدولى للكتاب هو الثانى عالميًا بعد فرانكفورت».

هذه المرة أريد أن أتوقف عند تاريخ العبارة نفسها: من قالها؟ ومن نشرها؟ ومن منح القاهرة هذه المرتبة؟ وبأى معيار؟

أتذكر سماع هذه المقولة قبل شيوع الإنترنت، حين كانت الصحف والمجلات والإذاعة والتليفزيون ووكالات الأنباء مصادرنا الأساسية للمعلومات. وأذكرها لأن خبرتى بزيارة المعرضين كانت تدفعنى دائمًا إلى التساؤل عن أساس هذه المقارنة. أما التوثيق الذى أمكن الوصول إليه الآن، فيكشف أن العبارة انتقلت بين مسئولين ومؤسسات وصحف وقنوات، بصيغ مختلفة، دون أن تظهر فى المواد التى راجعناها وثيقة التصنيف الأصلية.

وتلك هى الحقيقة المرة: نستطيع أن نحدد أين تكررت المقولة، لكننا لم نصل إلى المستند الذى يثبتها.

من الشواهد الدالة ما نشرته «الجزيرة نت» فى الخامس من فبراير ٢٠٠٢، نقلًا عن وكالة رويترز، فى خبر بعنوان «٤,٥ مليون زوار معرض القاهرة الدولى للكتاب». ورد فى الخبر وصف المعرض بأنه الحدث «الذى تقول إدارته إنه ثانى أكبر معارض الكتاب على مستوى العالم بعد معرض فرانكفورت».

لنتوقف عند الدقة التى تحملها عبارة «تقول إدارته». الخبر ينسب الادعاء إلى إدارة المعرض، ولا يقدمه نتيجة لتصنيف دولى أجراه بنفسه. وكان ذلك فى عهد الدكتور سمير سرحان، لكن النص لا يتيح لنا أن ننسب هذه الجملة إليه شخصيًا بوصفها اقتباسًا مباشرًا.

هذا الشاهد مهم لسبب آخر: كثير من المواد اللاحقة تقول إن المعرض اعتُبر الثانى عالميًا فى عام ٢٠٠٦. لكن العبارة منشورة بالفعل فى عام ٢٠٠٢. وبالتالى فإن تكرار سنة ٢٠٠٦ لا يصلح دليلًا على تاريخ نشأة المقولة. ولا ينفى الشاهد الأقدم احتمال صدور تصنيف آخر فى ٢٠٠٦، لكنه يوجب تقديم وثيقته إذا استُند إليه.

ثم نصل إلى الرابع والعشرين من يناير ٢٠١٦، حين نقلت «العين الإخبارية» عن الدكتور هيثم الحاج على، رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب آنذاك، خلال المؤتمر الصحفى للإعلان عن الدورة السابعة والأربعين، أن معرض القاهرة هو ثانى أهم وأكبر معرض بعد فرانكفورت. هنا أصبح لدينا مسئول محدد، ومناسبة محددة، وتاريخ نشر واضح. لكن السؤال عن أصل الترتيب ظل بلا إجابة فى المادة المنشورة.

ومن الصحافة اليومية إلى المجلات، نجد شاهدًا واضحًا فى «المصور»، العدد ٤٩٧٩، الصادر فى الحادى عشر من مارس ٢٠٢٠. ففى حوار أجرته الصحفية إيمان رسلان مع الروائى اليمنى الغربى عمران، نقرأ فى الصفحة الثالثة والستين وصف معرض القاهرة بأنه «ثانى أهم المعارض الدولية حجمًا وفعاليات بعد معرض فرانكفورت». ظهرت العبارة فى متن الحوار، وأُبرزت أعلى الصفحة أيضًا.

والأمانة هنا تقتضى تحديد المسئولية بدقة: هذا قول للضيف نشرته المجلة، وليس بيانًا صادرًا عن إدارتها. لكن نشره وإبرازه يبينان كيف تكتسب العبارة حضورًا إضافيًا، وكيف تنتقل من تصريح إلى عنوان بارز، ثم تستقر فى ذاكرة القارئ بوصفها معلومة.

وفى الحادى والثلاثين من يناير ٢٠٢٣، نقلت «الوطن» عن الإعلامى أحمد المسلمانى، فى برنامج «الطبعة الأولى» على قناة الحياة، أن المعرض اختير فى عام ٢٠٠٦ ليكون الثانى عالميًا بعد فرانكفورت. وفى يناير ٢٠٢٥، نشرت «الدستور» مضمون حديث لوزير الثقافة آنذاك الدكتور أحمد فؤاد هنو فى برنامج «مساء dmc»، تضمن الوصف نفسه. وهكذا تواصل انتقال العبارة بين المنابر الثقافية والتليفزيونية والرسمية.

ولم يقتصر الأمر على تصريحات الأشخاص. فقد كرر موقع اتحاد الناشرين المصريين، فى صفحة منشورة بتاريخ الخامس من ديسمبر ٢٠٢٣، أن المعرض اعتُبر سنة ٢٠٠٦ ثانى أكبر معرض بعد فرانكفورت. كما وصفت صفحة للهيئة العامة لقصور الثقافة عن دورة ٢٠١٩ المعرض بأنه الثانى بعد فرانكفورت من حيث عدد الناشرين والدول المشاركة والاستمرارية والقدم.

ليس المطلوب من القارئ أن يصدقنى لمجرد أننى زرت فرانكفورت نحو عشرين عامًا. خبرتى تمنحنى أساسًا للمناقشة، لكنها لا تعفينى من تقديم الدليل. وبالمثل، فإن صدور العبارة عن وزير أو رئيس هيئة أو إعلامى لا يعفيها من السؤال عن مصدرها.

وفى تغطية دورة ٢٠٢٦ استمرت المقولة. نشرت «اليوم السابع» فى العشرين من يناير مقالًا بعنوان «معرض القاهرة الدولى للكتاب.. المجد للكلمة المطبوعة»، أعاد الربط بين المرتبة الثانية وعام ٢٠٠٦. ونقلت «الدستور» و«الشروق»، فى تغطيتهما لأمسيات شعرية، الوصف عن الشاعر والمترجم أسامة جاد. مضت السنوات وتغير المتحدثون، وبقيت العبارة حاضرة.

لهذا أتوقع أن أسمعها مرة أخرى مع دورة ٢٠٢٧. أقول «أتوقع» لأننى لا أقدم توقعًا بوصفه واقعة حدثت. لكن تاريخ التكرار يجعل هذا الاحتمال واردًا بقوة، ما لم تقرر المؤسسات الثقافية ووسائل الإعلام أن تسأل عن المصدر قبل إعادة النشر.

وقد يقال إن العبارة مجرد تعبير احتفالى عن مكانة مصر. لكن حين يُقدَّم التعبير الاحتفالى على هيئة ترتيب عالمى محدد، فإنه يصبح ادعاءً قابلًا للفحص. ومن حق القارئ أن يعرف أساسه.

كما أننى أميز بين عدم صحة الادعاء وتعمد الكذب. تكرار عبارة بلا تحقق خطأ مهنى، وقد ينقلها بعض الناس بحسن نية. أما إثبات تعمد التضليل فيحتاج إلى دليل على أن قائلها يعلم بطلانها. لذلك فإن نقدى يتوجه إلى هذه الممارسة المستمرة: تقديم ترتيب غير مسند فى المصادر المراجعة كما لو كان حقيقة محسومة.

بعد أربعة مقالات، أضيف فى المقال الخامس هذه النتيجة الموثقة: المقولة أقدم من عام ٢٠٠٦، وتداولتها جهات وأسماء متعددة، وتبدلت معاييرها أثناء انتقالها، ولم يظهر فى المصادر التى راجعناها أصل الشهادة التى يُستند إليها.

قبل أن تعود اللافتة فى ٢٠٢٧، يبقى السؤال قائمًا أمام من سيكتبها ومن سيذيعها ومن سيكررها على المنصة: أين أصل هذه الشهادة؟


هيثم الحاج على

العبارة مجرد تعبير احتفالى عن مكانة مصر

6 أين شهادة المركز الثانى؟

أكتب إلى المهندس إبراهيم المعلم، رئيس اتحادى الناشرين المصريين والعرب الأسبق، طلبًا لشهادة مهنية عن أصل العبارة التى تضع معرض القاهرة الدولى للكتاب فى المرتبة الثانية عالميًا بعد فرانكفورت. فقد تتبعت فى المقال السابق شواهد تداولها، وبقى السؤال عن مستندها دون إجابة فى المصادر التى راجعتها.

ولا أنسب إليه إطلاق المقولة. إنما أخاطبه بحكم خبرته الطويلة فى صناعة النشر، ومشاركته فى الإعداد للحضور العربى ضيف شرف فرانكفورت عام ٢٠٠٤، وصلته بمؤسسات النشر الدولية. هذه الخبرة تجعل شهادته قادرة على توضيح ما قد يغيب عن الباحث فى الأخبار والمواد التعريفية.

وقد أعاد حديثه المنشور فى أكتوبر ٢٠٢٦ مع الإعلامية لميس الحديدى، فى «موعد مع لميس»، فتح هذه الذاكرة المهنية. تناولت فى مطلع السلسلة ما نُقل عنه بشأن الخلاف حول صاحب كلمة الثقافة العربية فى افتتاح ٢٠٠٤، وانتهاء الأمر إلى كلمة كتبها نجيب محفوظ وقرأها محمد سلماوى. وأعود إلى الحديث هنا من زاوية ما يتيحه من فرصة للسؤال، دون إعادة تفاصيله.

يا مهندس إبراهيم المعلم، هل تعرفون وثيقة صادرة عن جهة مهنية منحت معرض القاهرة هذه المرتبة؟ وما اسم الجهة، وتاريخ إصدارها، وعنوان التقرير أو الدراسة التى تضمنت النتيجة؟ وهل يمكن إتاحة أصلها للقارئ؟.

ثم ماذا كان يعنى «المركز الثانى» فى تلك الوثيقة، إن وُجدت؟ هل تعلق بمؤشر محدد، أم بمجموعة مؤشرات لها أوزان معلنة؟ وما المعارض التى دخلت فى المقارنة، وما السنة التى جمعت عنها البيانات؟ وهل كان التصنيف نتيجة لسنة واحدة أم تقييمًا لفترة ممتدة؟.

أطلب هذه التفاصيل لأن الصياغات المنشورة لا تستخدم معيارًا ثابتًا. ففى بعضها تكون القاهرة ثانى أكبر معرض، وفى أخرى ثانى أهم معرض، بينما تتبدل الإحالة بين الجمهور والناشرين والفعاليات. وقد بينت المقارنة فى المقال الرابع أن اختلاف الوظائف يمنع اختزال المعارض فى سلم واحد دون تفسير.

إذا كان الترتيب يعود إلى تقرير قديم، فإن نشره ينبغى أن يصحبه تحديد نطاقه الزمنى. فما صح وفق بيانات سنة معينة لا يتحول تلقائيًا إلى مركز دائم، وخصوصًا فى صناعة تتغير فيها الأسواق والتكنولوجيا ووسائط النشر وطرق انتقال الحقوق.

وإذا لم تكن هناك وثيقة تصنيف، فهل تعرفون كيف دخلت العبارة إلى الخطاب الثقافى؟ هل كانت تقديرًا شخصيًا، أم وصفًا دعائيًا، أم مقارنة محدودة انتقلت بمرور الوقت إلى حكم عام؟ قد تساعد ذاكرتكم المهنية على تتبع هذا الانتقال، حتى لو تعذر تحديد أول من استخدم العبارة.

الشهادة التى أطلبها لا تفترض إجابة بعينها. إن كانت لديكم وثيقة تعارض ما توصلت إليه، فسأنشر مضمونها بأمانة وأراجع استنتاجاتى على ضوئها. وإن كانت المعلومات المتاحة لا تسمح بالحسم، فالتصريح بحدود المعرفة أدق من إبقاء القارئ أمام يقين لا يستطيع اختباره.

وقد نختلف فى تقييم نتائج المشاركة العربية فى فرانكفورت عام ٢٠٠٤؛ فلكم خبرة من موقع الإعداد والتنظيم، ولى مشاهداتى من واقع الحضور والمتابعة. هذا اختلاف يمكن أن يثرى توثيق التجربة. أما أصل التصنيف فهو سؤال آخر، يمكن بحثه بمستند مؤرخ ومعيار واضح.

ومن المفيد أيضًا التمييز بين دور صاحب التصريح ودور الجهة التى تنقله. فقد تنشر الصحيفة عبارة على لسان مسئول، ثم تظهر لاحقًا فى مادة تعريفية دون نسبة، فيظن القارئ أنها نتيجة تحقق مستقل. ولو أمكن استعادة المصدر الأول، لساعد ذلك المؤسسات الثقافية والإعلامية على تصحيح طريقة عرضها.

لذلك فإن الإجابة التى أرجوها تتجاوز تأييد العبارة أو رفضها. أرجو معرفة ما يثبتها، وحدود ما يثبته المستند، أو تفسيرًا مهنيًا لنشأتها إذا كانت قد شاعت دون تصنيف. هذه معلومات يمكن أن تجعل النقاش أكثر دقة، وأن تساعد الصحافة على تجنب إعادة إنتاج المعلومة نفسها كل عام.

ولا أعتبر غياب الرد، إن حدث، إثباتًا لبطلان التصنيف؛ فالحكم يحتاج إلى أدلته. لكنه سيترك السؤال مفتوحًا، وستبقى الحاجة قائمة إلى أن تقدم الجهة التى تستخدم الترتيب مصدره، بدل أن يتحمل القارئ عبء البحث عن شهادة لم يطلع عليها.

إن خبرتكم بتاريخ النشر العربى وعلاقاته الدولية تمنح هذا الطلب سببًا محددًا. ومن يعرف كواليس اتخاذ القرارات، ومن تفاوضوا وتعاونوا واختلفوا، قد يستطيع أن يضع بين أيدينا خيطًا لا يظهر فى الأرشيف المتاح.

وفى انتظار شهادتكم، أضع السؤال بصيغته المباشرة: أين الوثيقة التى تقول إن معرض القاهرة الدولى للكتاب هو الثانى عالميًا بعد فرانكفورت، وإذا لم تعرفوا لها أصلًا، فهل توافقون على ضرورة تقديمها، فى الخطاب العام، بوصفها مقولة تحتاج إلى إثبات؟

أرواح يوسف وهبى الهائمة

تحقيق خاص عن تحضير الأرواح والعلاج الروحانى.. وحديث أسمهان من الآخرة



لا يخلو كتاب أو قصة صحفية عن عميد المسرح العربى يوسف وهبى (14 يوليو 1902ـ17 أكتوبر 1982) من حكاية عالمه الروحانى ومشاركته فى تحضير الأرواح، حتى أصبح ثابتًا لدينا أنه كان واحدًا من الذين لم يلجأوا فقط إلى العلاج الروحى، ولكنه كان من بين أكبر المروّجين له والداعمين للمشتغلين به فى مصر والعالم.

مصادر الحكاية مؤكدة، يوسف وهبى نفسه تحدث عنها، كما تحدث كثيرون من أصدقائه والمقربين منه، بما لا يترك لدينا شكًا أنه كان متورطًا حتى أذنيه فى هذا العالم الغامض المريب.

لكن هل كان ما قاله يوسف أو أصدقاؤه حقيقيًا واقعيًا، أم أنه كان من بين الحكايات الأسطورية التى ينسجها الفنانون حول أنفسهم لمزيد من الشهرة والنجومية والجاذبية واللمعان؟

قد تكون رحلتنا فى البحث وراء قصة يوسف وهبى وتحضير الأرواح محاولة للإجابة عن حقيقة ما جرى، أو على الأقل عن حجم ما جرى، تصاحبنا فى ذلك قناعة أنه ليس كل ما يقال حقيقيًا.. وأننا نعرف فقط جانبًا من الصورة، أما الصورة الكاملة فتظل مخبوءة عند أصحابها لا يفصحون عنها بسهولة لغرض فى أنفسهم لا يعرفه سواهم.

البازه

أرواح يوسف وهبى الهائمة

حضر عدة جلسات روحية وعلاج الأمراض لوسطاء اشتهروا بالصدق والتعبّد

تلقى علاجًا روحانيًا ناجحًا بعد أن اقترب من الموت عقب عملية جراحية لإزالة المرارة





يوسف وهبى وأسمهان من فيلم «غرام وانتقام»

لكن قبل أن نبدأ الرحلة معًا، لا بد أن نتوقف عند هذا المقطع من الحوار الذى أجرته الإذاعية آمال العمدة مع يوسف وهبى، وضمّنته كتابها «صحبة وأنا معهم».

دار الكلام بين آمال ويوسف على النحو التالى:

آمال: إذا عدنا إلى الماضى وتحدثنا عن قصة أبوتك الروحية للفنانة «أسمهان» وليلة العرض الأول لفيلم «غرام وانتقام» وهى غائبة.. فماذا تقول؟

يوسف وهبى: كنت يومها أمتلئ بالأسى والألم لفقد فنانة عظيمة وممتازة خلقًا وفنًا، فقد توقعت لها النجاح وكنت أتمنى أن تكون موجودة فى الحفلة الأولى التى ستقدم فيها هذا الفيلم الكبير، لكننى شعرت بأنها كانت موجودة بجوارى فى دار العرض، وأنها شهدت كل هذا النجاح، وفى الحقيقة لو كانت «أسمهان» قد عاشت لغيّرت مجرى تاريخ الفن الاستعراضى أو الغنائى فى السينما، لأنها تملك كل الاستعداد والإمكانات لتكون فنانة ممتازة، والدليل على ذلك نجاحها الساحق فى فيلم «غرام وانتقام» لكن الإنسان يجب أن يخضع للقدر، أما ذكراها فهى دائمًا فى قلبى وأشعر دائمًا بالألم كلما رأيت الفيلم وهو يذاع فى التليفزيون، ورأيت «أسمهان»، وألمى يرجع إلى شعورى بأننا فقدنا فنانة كانت ستحدث أكبر الأثر فى تاريخ السينما المصرية.

آمال: لو حاولنا استحضار روح شخص من أعزائك الذين رحلوا عن هذا العالم ويعيشون فى الحياة الأخرى.. فمن نستحضر روحه؟

يوسف وهبى: أتمنى أن أستحضر روح «أسمهان» أو «أنور وجدى».

آمال: وما هو الحوار الذى يمكن أن يدور بينكم؟

يوسف وهبى: سأسألهما كيف يعيشان، وسيؤكدان لى أنهما سعداء، وأطمئن على أنهما كوفئا على جهودهما فى الدنيا، لكن الأرواح لا تحضر إلا بإذن الله تعالى وإلا لكنا قد استحضرنا أرواح من فقدناهم فى الحياة ومن أسفنا على من ماتوا، لكننا سنقابلهم فعلًا فى دنيا الخلود.

آمال: كلامك عن الموت يدل على أنك لا تهابه؟

يوسف وهبى: يجب ألا نهاب الموت إطلاقًا، فالموت مسألة حتمية ولا يوجد خلود فى هذه الدنيا، وما قرأناه فى الكتب الدينية أقنعنا تمامًا بأن هناك حياة أخرى وأن الروح بيد الله وأنها خالدة لن تموت، إذن فسوف نمثل بين يدى الله وهو أروع شىء يتمناه الشخص فى الدنيا أن يمثل بين يدى خالقه وأن يشهد هذا العالم الجميل الجديد الملىء بالسعادة، فليس هناك مجهود أو مرض أو حاجة أو قلق أو خشية من فقر وبؤس أو ظلم، فهى حياة كلها سعادة وعدالة وهناء وفيها استعاضة عن جحود الحياة.

ما الذى نفهمه من هذا الحوار؟

نفهم منه ما دفع آمال العمدة إلى سؤال يوسف وهبى عن الروح التى يرغب فى استحضارها.

فقد كانت على علم بما قاله وكتبه قبل ذلك عن تحضير الأرواح، وعن العلاج الروحى الذى تلقاه، فلم يكن السؤال من فراغ.

وعندما نتأمل إجابة يوسف وهبى نشعر بأنه يتخفف من هذا الأمر، فهو لا يتحدث عن استحضار روح أسمهان، ولكنه يتمنى أن يفعل، ربما لأن هذا الحوار كان فى سنواته الأخيرة، وقد عانى كثيرًا بسبب حديثه عن عالم الأرواح.

توفى يوسف وهبى فى العام ١٩٨٢، وقد يكون حواره مع آمال العمدة تم فى بداية الثمانينيات أو نهاية السبعينيات على أفضل تقدير.

لكن هناك حوارًا سابقًا أجرته الإعلامية ليلى رستم فى العام ١٩٦٦- هناك من يذهب إلى أنه كان فى العام ١٩٦٤- مع يوسف وهبى، حكى فيه تفاصيل كثيرة ليس عن علاقته بالأرواح فقط، ولكن عن روح أسمهان التى رآها بعد موتها.

سألته ليلى رستم بشكل مباشر: أنت تؤمن بالأرواح يا يوسف بيه؟

بدأ يوسف يحكى الحكاية التى يبدو أنه حكاها قبل ذلك.

قال: هذا سؤال شائك، لأنه أمر من اثنين، إما أن يجعل الناس تظن أنى أؤمن بالخزعبلات والخرافات، وإما أن يؤمن البعض، وهم قليل، بأنى صادق، لكن أنا حدثت لى تجارب، وبناء على هذه التجارب أتكلم عما رأيت، لا للدعوة إلى نشر مبدأ أو عقيدة معينة، فهذه الصور التى أرسمها حدثت لى، وما دامت حدثت فأنا مضطر أن أصدقها.

ويضيف وهبى: أول هذه الصور كان يخص أسمهان، فقبل ليلة واحدة من عرض فيلم «غرام وانتقام»- كان آخر فيلم قدمته أسمهان وماتت قبل الانتهاء من تصويره فى العام ١٩٤٤- حدث لى حادث وأنا مستلقٍ على سريرى وعلى وشك النوم، نظرت أمامى فخُيّل لى، وأقول خُيّل لى حتى لا يقول الناس إن ما أقوله تخريف.

خُيّل لى ليوسف وهبى أن صورة أسمهان تقف أمامه ترتدى ملابس بيضاء، وسمع صوتها وهى تقول له: مبروك، فسألها: على إيه؟ فقالت: على رتبة البكوية.

يقول يوسف: لم تكن عندى فكرة عن رتبة البكوية، ولا ما هى، لكننى أيقنت أن هناك شيئًا غير عادى، فقلت لها: يا ريتك كنت معانا فى العرض الخاص لفيلم «غرام وانتقام»، فقالت: سأكون معكم.. أنا هاقعد فى اللوج اللى جنبك.. ثم اختفت، صحيت زوجتى وقلت لها: أنا شفت صورة أسمهان، فقالت لى: أنت متعب ومرهق لأنك كنت تعمل فى مونتاج الفيلم خلال الأيام الماضية.

فى اليوم التالى، وفى العرض الخاص للفيلم الذى كان يوسف وهبى قد دعا إليه الملك فاروق، وجد الملك يقول له بمجرد أن رآه: مبروك يا بيك، فأدرك يوسف ما الذى كانت تبشره به أسمهان.

يقول يوسف: بلغ إيمانى بأنى رأيت صورة أسمهان أنى أعددت «لوج» وضعت فيه وردًا أبيض وضوءًا، وقبل أن يبدأ الفيلم كنت أتكلم فى الميكروفون، وقلت: أيتها الجماهير أسمهان تجلس فى اللوج المجاور لى، قفوا واقرأوا الفاتحة على روحها.

وقف الجمهور بالفعل، قرأ الفاتحة على روح أسمهان.. وبدأ الفيلم.

كان يوسف وهبى قد تحدث قبل ذلك عن حكايته مع روح أسمهان، وهو ما نقلته عنه الكاتبة والفنانة التشكيلية لوتس عبدالكريم، ووثّقته فى كتابها «يوسف وهبى.. السيرة الأخرى لأسطورة المسرح»، الذى صدر فى فبراير من العام ٢٠١٠ عن سلسلة «كتاب اليوم».

تقول لوتس: روى لى أيضًا يوسف وهبى أنه قبل حادث أسمهان طلب منها أن تصحبه وزوجته إلى الإسكندرية، ولكنها رفضت، ثم كانت الفاجعة فى أثناء تصوير فيلمه الشهير الذى أنتجه «غرام وانتقام» بطولة أسمهان ويوسف وهبى وأنور وجدى وزوزو ماضى ومحمود المليجى وبشارة واكيم، وهو من اقتباس وإخراج يوسف وهبى، فى النهاية لم تكن البطلة تموت لكنه اضطر بالفعل إلى تغيير مسار الفيلم لتموت البطلة فى الخاتمة.

ويقول يوسف عن هذه الواقعة: لقد ماتت أسمهان، وقبل عرض الفيلم بيوم حدث ما يأتى: كنت جالسًا فى منزلى عندما سمعت صوتًا يناديني «يا يوسف»، نظرت ولم أجد أحدًا، ثم وجدت أمامى شكلًا أبيض يقول لى: مبروك، قلت: ليتك كنت معنا، قالت: سأكون معكم غدًا وأجلس فى المقصورة إلى جوار الملك، وفى الليلة الثانية جاء الملك فاروق وقال: مبروك، وأدركت أن اتصالًا روحيًا مع أسمهان حدث لى، ووضعت باقة زهور فى المقصورة، وصعدت إلى المسرح وقلت: «أسمهان موجودة فى المقصورة معنا، قوموا واقرأوا الفاتحة».

وتوضح لوتس ما جرى: كانت أسمهان قد استأذنت من منتج الفيلم وبطله يوسف وهبى للسفر إلى رأس البر لتقضى وقتًا فيها لترتاح من العمل، فوافق، وذهبت إلى المدينة الساحلية صباح الجمعة الرابع عشر من يوليو عام ١٩٤٤ ترافقها صديقتها مارى قلادة، وفى الطريق سقطت سيارتها فى الترعة المحاذية للطريق عند مدينة طلخا بمحافظة الدقهلية، بعد أن فقد السائق قدرته على السيطرة، وماتت هى وصديقتها، ولم يصب السائق بأذى، وقد اختفى بعد الحادث نهائيًا.

قد تجد بعض التفاصيل المختلفة بين رواية يوسف وهبى للواقعة للوتس عبدالكريم وروايته لليلى رستم، لكنه الاختلاف الذى لا ينفى وقوع الحادث بقدر ما يؤكده، وقد يكون الاختلاف بسبب الزمن الفاصل بين الروايتين.

بعد أن أنهى يوسف وهبى حكايته مع روح أسمهان- عبّر عنها بصورة أسمهان- بدأ يتحدث عن حكايته مع العلاج الروحانى، وعاد ليروى الحكاية لليلى رستم.

يقول: حدث أسمهان لا يمكن أن أنساه، أما الحوادث الأخرى فحدثت لى فى أوروبا، والجمهور يعرفها، فقد كان شفائى بواسطة الطب الروحانى كما أعتقد لأنى كنت متعبًا جدًا، وكنت أعتبر هذا العلاج نوعًا من التقدير والفضل من الله، وقد تجسّد فضل الله فى يد رجل طبيب، كنت قد أصبت بتسمم بعد أن أجريت عملية جراحية فى لندن، وسمعت ممرضتين تتحدثان، وقالت إحداهما للأخرى: ما أظنش إنه هيعيش لبكره، وقد سمعت هذا همسًا لأنى كنت فى غيبوبة، واليائس يلجأ إلى أى شىء، والغرقان يتعلق بقشة كما يقولون.

ويضيف: كنت قد قرأت كثيرًا عن الروحانيات وتعمقت فى دراستها، فكتبت خطابًا لواحد اسمه الدكتور «هارى إدواردز» كان شهيرًا فى الروحانيات كطبيب روحانى، وهناك فارق كبير بين الطب الروحانى والتجسد الروحانى، وفى اليوم التالى جاءنى رجل كبير فى السن وضعيف جدًا مندوبًا عن الدكتور «إدواردز»، فقلت فى نفسى: لماذا لا يعالج نفسه ويشفيها، وأخبرنى بأن «إدواردز» أرسله لأنه كبر ولا يستطيع أن يأتى إلىّ، وسألنى: عندك إيه؟ فأخبرته عن حالة التسمم التى أعانى منها.

يستكمل يوسف ما جرى: حط يده على الجرح، وكان طبيبى فى المستشفى يرفض أن يعطينى مضادًا حيويًا ليوقف التسمم بحجة أن التسمم يمكن أن يصل إلى الداخل فأموت، وإذا استعنت بالمضاد فيمكن أن أموت، وضع مندوب «إدواردز» يده على الجرح، ولاحظت أن المستشفى الإنجليزى لم يعارض أو يحتج، لأن هناك القانون يسمح بالطب الروحانى، ووضع الرجل يده على الجرح لمدة دقيقتين، وعندما جاءت الممرضة لتغير لى على الجرح قالت لى: لا توجد مادة من المواد المسممة، فقلت لها: أنا فعلًا أشعر بأن هناك تحسنًا.

يضيف يوسف: فى اليوم التالى جاءنى الرجل الإنجليزى وقال لى: أعتقد أنك شفيت، وجاءت الممرضة مرة أخرى، فوجدت أن مظاهر التسمم انتهت تمامًا، وقلت لنفسى إن هذا حدث لأننى آمنت بأن هناك قوة ربنا يمنحها للناس، ورغم أن ما جرى يمكن أن يكون مصادفة، لكن لماذا جاءت المصادفة هذا اليوم بالذات؟

استوقفت ليلى رستم، يوسف وهبى وسألته: هذا شىء غريب.. لكن هل كان هذا أول شىء يحدث لك؟

قال: كان هذا أول حادث، وكان عن إيمان، لأن الإيمان يزلزل الجبل، أنا كنت مؤمنًا بأن فى يد هذا الرجل شفائى، فربما يكون إيمانى أثّر على طبيعتى، وبعد هذا توالت أحداث ليس هذا مجالها، وأصبحت أؤمن بأن هناك قوى عليا، لا نعلم حقيقتها، ولا نعلم من أين تأتى هذه القوة، الشىء الوحيد الذى نعرفه أن مصدرها هو السماء، وأنها تهب بعض الناس القدرة على الخوارق والمعجزات، ولا أريد أن أسترسل لأننى رأيت فى صغرى رجلًا- يقصد الشيخ سليم الطهطاوى- كان قادرًا على استجلاب أى شىء نطلبه من أى بلد، نطلب منه أى حاجة، نطلب كتابًا، نطلب فاكهة من أى بلد فى ظرف ثوانٍ، يضرب على رجله ويقدمه لك فى الحال.

فى دهشة سألت ليلى رستم: هل رأيت هذا بعينك يا يوسف بيه؟

قال: رأيت ذلك بعينى بالفعل، لكن من الصعب أن نتكلم عن هذا الموضوع للناس، لأنهم لم يروها، لكن أنا رأيتها وتحدثت عنها، وقد أكون توهمت هذا أو لم أتوهمه، لكننى أتركهم لظواهر أخرى قد يقتنع الناس كما اقتنعت أنا.

لم تكن هذه هى أول مرة يتحدث فيها يوسف وهبى عن حكايته مع الأرواح، فعلها عندما كتب مقدمة كتاب «العلاج الروحى» للدكتور على عبدالجليل راضى، مؤسس جمعية الأهرام الروحية، وهو الكتاب الذى صدر فى العام ١٩٧٥.

كان الدكتور عبدالجليل قد أعد كتابه، ولأن يوسف كان شاهدًا على كثير من وقائع الكتاب، فقد طلب منه المؤلف أن يكتب مقدمة له، وكان هذا بعضًا مما جاء فى هذه المقدمة.

يبدأ يوسف وهبى تقديمه لكتاب راضى بقوله: بالرغم من العديد من المؤلفات المدونة التى ينشرها علماء عظام وبحاثة موثوق بهم قضوا عشرات السنين فى بحث مستمر وتعمق فى درس الظواهر العجيبة والتجارب الدقيقة المتواصلة، ومعظمهم من جهابذة الفكر وعباقرة الطب الذين اشتهروا بالتنقيب عن المجهول وإثباته بالأدلة الملموسة، فأغلبنا لا يؤمن إلا بما يراه رؤيا العين، وهكذا بنو آدم منذ خلق الله الخليقة، كثير منهم سخروا حتى بدعوة الأنبياء والمرسلين، فالخوارق والمعجزات هراء فى نظر الكثير من الناس.

ويضيف وهبى: ولو قيل لنا فى القرون السابقة إن البعض قد صعدوا إلى القمر واستعانوا بالطائرة للوصول إلى بلاد شاسعة البعد فى ساعات معدودة لاستغرقوا فى الضحك، مستخفّين بهذه الخرافات فى نظرهم، ولو عاشوا حتى اليوم لعرفوا أن العلم ليس له حدود، وأن عقل الإنسان أعظم ما وهبه الله تعالى لخلقه، وأن هناك الكثير ممن كانوا يجهلون ما هو اليوم حقائق لم يصل إلى إدراكهم فهمها.

ينتقل يوسف وهبى ليناقش مسألة العلاج الروحى، فيقول: ولهذا فالحديث عن قدرة الروح على شفاء المرضى أمر لا تهضمه عقولهم، إذ كيف تستطيع روح ميت علاج مريض أو منحه الشفاء، ونسوا ما جاء فى الكتب الدينية عن الروح وخلودها، ولهذا فأنا ألتمس العذر لهم، وقد تردد النبى إبراهيم فى تصديق ربه وقال لمولاه وخالقه «رب أرنى كيف تحيى الموتى، قال أو لم تؤمن، قال بلى ولكن ليطمئن قلبى».

يتحدث يوسف وهبى بعد ذلك عن تجربته الخاصة، يقول: لقد حضرت عدة جلسات روحية وعلاج الأمراض لوسطاء اشتهروا بالصدق والتعبّد وتكريس سنى حياتهم للعلاج الروحى، ومنهم الآنسة «صفصف محمد حسن»، ابنة المستشار التى لجأت إليها يوم أن ألمّ بى حادث أليم، وكان من أثره إصابتى بانقباض قاتل، وأشهد أنها خففت عنى انقباضى، وأزالت عن صدرى عبئًا ثقيلًا من الخوف.



على عبدالجليل راضى



هارى إدواردز

ويحكى لنا يوسف وهبى ما جرى معه فى لندن، يقول: وفى لندن وقع لى ما هو أغرب سنة ١٩٦١، حيث أجريت عملية جراحية لإزالة المرارة، وقام بالعملية الجراح الإنجليزى الشهير «تانر» بمستشفى «لندن كلينك» المعروف، وما إن مضى يومان، حتى أخطرنى الجراح أن الجرح قد أصيب بصديد، ولا بد من المسارعة فى علاجه خشية التسمم الكامل، وبدلًا من الاستعانة بالاكتشاف الحديث «المضادات الحيوية» أمر الممرضة بغسل الجرح بالمطهرات، ومر أسبوع وازداد الصديد، وانهارت صحتى وتسمم الجرح، فأمر الطبيب بإجراء نقل دم، لكن المطهرات لم تكن مجدية، وساءت حالتى جدًا، وذات ليلة وأنا فى شبه «كوما» غيبوبة فاقد الوعى، سمعت الممرضة المختصة تهمس لزميلاتها أننى فى النزع الأخير، فاتصلت توًا بزوجتى ولم يطلع الفجر بعد، وطلبت منها الإسراع بالحضور لأودعها الوداع الأخير، فسارعت بالمجىء، وقد أصابها ذعر شديد، ولما رأتنى على شفا الموت بعثت ببرقية إلى الزعيم جمال عبدالناصر «وهو الذى كان قد أمر بعلاجى فى لندن» تتوسل إليه أن يأمر فيبعث إلىّ بالدكتور الجراح المصرى «مورو باشا» أو الجراح المعروف مظهر عاشور، ثم اتصلت بسفير مصر فى لندن فحضر على التو وهاله منظرى، فاستدعى الدكتور «تانر» وأقنعه أو على الأحرى أمره باستعمال المضادات الحيوية.

بدأ الأطباء بإعطاء يوسف وهبى المضادات الحيوية دون جدوى، فقد كان السم قد استشرى وزاد الصديد، وفجأة فكر فى أن يستدعى طبيبًا روحيًا، وتذكر معجزات الروحانى ذائع الصيت «هارى إدواردز» الذى أطلق علماء الروحانية عليه لقب «مسيح القرن العشرين»، ولم تمضِ أربع وعشرون ساعة حتى زاره بالمستشفى سيد إنجليزى استأذنه فى الدخول، وكان ضعيف البصر، وأخبره باعتذار «إدواردز» الذى يسكن خارج لندن بحجة أن مشاغله العديدة تمنعه من السفر إلى لندن، وقال ليوسف إنه نائب له.

يقول يوسف: أخبرته بما أعانيه، فسألنى عن موضع الجرح، وما إن بدأ يلمسه بأنامله حتى فاجأتنا الممرضة بإحضار المشرفة رئيستها فحضرت على الفور، وصاحت: لا مانع من الاستعانة بالطبيب الروحانى إذا رغب المريض، فقد أصدرت نقابة الأطباء منشورًا بالاعتراف بالعلاج بواسطة الطبيب الروحانى على شريطة ألا يلمس الجرح أو المكان المصاب دون غطاء، فابتسم الطبيب الروحانى وهمهم: أعرف ذلك، ثم تلمس الجرح من الخارج بيد مرتجفة شعرت ساعتها بشىء من الرجفة الخفيفة كأنه مسنى تيار كهربائى ضعيف، واستأذننى فى الخروج واعدًا بالعودة مساء.

فى نفس الليلة أخبرت الممرضة يوسف وهبى بأنه لم يعد هناك أثر للصديد فى مكان الجرح، وفى المساء ذاته دق باب حجرته الطبيب الروحانى وسأله دون أن يدخل: هل هناك صديد، فأجابه فرحًا: لا، فودّعه دون أن يسمع عبارات الشكر له كما لم يطلب أجرًا.

يقول يوسف: فى اليوم التالى عاد لى الجراح «تانر»، ولما أخطرته الممرضة بزوال الصديد ظن أن علاجه هو الذى شفانى، وقال مؤنبًا: أرأيت لقد كنت متسرعًا يا أستاذ، فصرخت فيه: لست أنت من عالجنى.. أيها القاتل، اخرج من هنا، فخرج يصيح فى الممرضات أن هذا الممثل المصرى الشكسبيرى مجنون بلا شك.

ويضيف يوسف: وفى خلال بضعة أيام خرجت من المستشفى معافى، أذكر هذه الحادثة كما وقعت لى ولا شك أن هناك من لا يؤمن بوقوعها، فقد قلت: إن الخوارق لا يصدقها إلا من رآها رؤى العين أو مارس وقائعها.

لم يحكِ يوسف وهبى هذه القصة- كما يقول- كى يقنع القراء بالاكتفاء بالطب الروحانى وعدم استشارة الطبيب الممارس لمهنة الطب المعتمدة على العلم وقواعد الطب المعترف بها، ولا يستطيع- كما يقول أيضًا- إطلاقًا أن يجزم بصحة العمليات الجراحية الروحية رغم كثرة استعانة المرضى بها، كما أن هناك أمراضًا خطيرة فى حاجة إلى مبضع الجراح، والخوارق والظواهر لم تصل حتى اليوم إلى حد الإقناع الكامل وما زالت فى حاجة إلى براهين.

سأل يوسف وهبى أحد عظماء الطب إذا كان يؤمن بالاستعانة بالأرواح لعلاج المرضى رغم اعتراف العديد من الأطباء العالميين بصحتها؟

فأجابه: لا أستطيع أن أجزم بشىء، لكن هناك ظواهر غير عادية نسمع عنها، وخفايا ما زالت مجهولة لنا وغامضة علينا، وقد نصل يومًا إلى الحقائق بعد البحث العلمى المبنى على قواعد لا شك فى صحتها.

> قال عن العلاج الروحانى: شعرت ساعتها بشىء من الرجفة الخفيفة كأنه مسنى تيار كهربائى



أرواح يوسف وهبى الهائمة

كان يوسف وهبى يؤمن بالروحانيات وعلم الأرواح ورسائل العالم الآخر وله فى ذلك باع طويل وقد حكى لى كثيرًا عن سليم الطهطاوى الساحر الذى آمن بمعجزاته



يوسف وهبى فى فترة مرضه

ويختم يوسف وهبى مقدمته لكتاب «العلاج الروحى» بقوله: وأنا أضيف إلى كلمتى قول الله تعالى «وما أوتيتم من العلم إلا قليلًا»، ولن ننسى أن الأعمار بيد الله، ولن يستطيع مخلوق أن يمنع القدر المحتوم، والله، جل جلاله، هو الوحيد العليم بكل شىء، أما نحن المؤمنون بالقدرات الروحية فتواقون إلى معرفة كل مستحدث من الأبحاث التى ستثبت هذا العلم.

ويحكى لنا «على عبدالجليل راضى»، مؤلف «العلاج الروحى»، بعضًا مما جرى مع يوسف وهبى فى لندن.

يقول: كان الأستاذ يوسف وهبى قد سافر للعلاج من كسر فى الساق إلى الخارج، وقرأت فى الصحف أنه موجود فى مستشفى «لندن كلينك»، فشعرت برغبة داخلية فى الكتابة إلى المعالجة الروحية «مرجريت ويلسون» والمحررة بصحيفة «سيكك نيوز» كيما تقوم بعمل شىء من أجل علاجه، وقد أرسل لى بخطاب من لندن، ويتبين منه صحة الرأى الذى أوصلته الأرواح للوسيط المعالج «هارى إدواردز» فى عدم إجراء عملية المرارة وخطأ رأى الأطباء الماديين.

كتب يوسف لراضى فى ٢ يونيو ١٩٦٣ يقول: عزيزى الدكتور.. قبل استعادة قوتى على السير أجريت عملية المرارة، وأصابنى تسمم أبقانى فى المستشفى ثمانية أسابيع، وأضر الرقاد بعضلات الساق، وكذا عدم المران، ولكن الحالة فى تحسن واعتمادى على الله، عز وجل، أما مس «ويلسون» فسيدة غاية فى النبل وسمو الأخلاق، وربما هى الشخص الوحيد الذى يداوم السؤال علىّ يوميًا تقريبًا، وحنانها لا يوصف، راسلت السيد «هارى إدواردز» قبل إجراء عملية المرارة، وأجابنى بعدم الحاجة لإجرائها، ويظهر أنه كان على حق فقد أتعبتنى ولم تنصلح معدتى بعد إجرائها كما كان منتظرًا، أرجو أن تكون على أحسن حال وأن تكون مواصلًا رسالتك العظيمة لإفهام الناس أن الحياة باقية إلى الأبد.

ونشرت صحيفة «سايكك نيوز» بعدد فبراير ١٩٦٤ منوهة عن العلاج الذى قامت به الوسيطة «مرجريت ويلسون» له كما يلى:

كان العرض التليفزيونى فى مصر منذ ثلاث سنوات شاهدًا قويًا على نجاح العلاج الذى تقوم به «مرجريت»، ففيه أوضح الممثل المسرحى يوسف وهبى كيف كان مريضًا وطار حيث دخل مستشفى «لندن كلينك» قبل ذلك بسنتين، وأرسل الدكتور على راضى، وهو رائد روحى مصرى، بإشارة الاستغاثة إلى «مرجريت»، وبعد عملية ثانية على ساقه المكسورة أصبح وهبى يعانى من ألم فظيع وتعقيدات داخلية، وزارت «مرجريت» المستشفى بانتظام لعلاجه، وبعد فترة أمكنه أن يغادره ويستطيع المشى ثانية.

وكان المستشارون الطبيون لوهبى قد نصحوه بإجراء عملية فى المرارة، وهذا تم بعد أسابيع، وكان هذا ضد نصيحة الوسيطة المعالجة التى اقترحت عليه أن يؤجل العملية ثلاثة أشهر حتى تسنح الفرصة لإزالة الأحجار التى فى المرارة بواسطة العلاج الروحى.

وقالت «مرجريت ويلسون» أن وهبى أصبح مريضًا جدًا بعد هذه العملية، فقد حدثت عدوى ثانوية، وأنها كانت تزور المستشفى كل يوم لتقلل من ذلك الألم والحمى حتى استرد صحته، وكل المدة التى قضاها فى المستشفى كانت بسبب الاستشفاء من المرارة، ولم يكن لديه أى متاعب فى المفصل المكسور السبب الأول الذى جاء طائرًا إلى بريطانيا من أجله، وذلك نتيجة للعلاج الروحى الناجح.

قبل عودة يوسف وهبى إلى مصر قدمته «مس ويلسون» إلى معالجين مشهورين آخرين، وكان هو مهتمًا برؤية علاج «بيتر جيلهد»، الإخصائى فى الإبرة الذهبية، وبرؤية الوسيط المعالج «جورج شايمان».

وفى العرض التليفزيونى الذى وصفه الدكتور راضى بأنه أعظم دعاية للروحية فى تاريخها فى الشرق، شهد وهبى بقيمة علاج «مرجريت»، وذكر لمشاهديه العديدين: أنا أؤمن بالعلاج الروحى، وقد أعيد عرض الحلقة بعد أسبوع وتلقى التليفزيون استفسارات من لبنان والكويت، ونشرت عدة صحف ومجلات فى القاهرة تعليقات على هذا البرنامج التليفزيونى.

كانت مجلة «الجيل» قد نشرت فى ٢ مارس ١٩٦٤ قول وهبى عن فاعلية العلاج الروحى، وإنه كان سببًا فى التحسين الشديد فى صحته.

ويعلّق راضى: والحق أن صديقى الأستاذ يوسف وهبى من أكبر المؤمنين بالروحية ومن أجرأ الداعين لها، وأدعو الله أن يديم عليه الصحة ويمد فى عمره حتى يرى الازدهار العلاجى فى بلادنا ولحاقنا بالغرب فى هذا المجال.

كان على عبدالجليل راضى يثق فى يوسف وهبى، كما كان يثق فيه يوسف، ولم يكن غريبًا أن يقول على كما تنقل عنه لوتس عبدالكريم: ذات يوم أخذت معى صديقى الدكتور فؤاد ويصا وتوجهنا إلى زيارة يوسف وهبى فى منزله بشارع الهرم، فى الطريق قال لى الدكتور وهو وسيط ومؤمن بنظرية «العودة إلى التجسد»، إن لديه إلهامًا بأن يوسف وهبى كان فى حياة سابقة الممثل الأمريكى الشهير «كين» الذى كان أعظم ممثلى العالم فى وقته، فلما ذهبنا إليه وأخبره الدكتور فؤاد برأيه وافق عليه يوسف فى الحال، وقال إنه أيضًا يشعر بذلك.

وتذهب لوتس عبدالكريم إلى أن يوسف وهبى أدى خدمة جليلة للروحية حينما ظهر فى التليفزيون المصرى عام ١٩٦٤، وتكلم عن العلاج الروحى، ونقلت عنه ذلك وسائل الإعلام فى الشرق والغرب، إنه رجل صريح وجرىء فى الحق، اقتنع بالروحية وشهد لها، فلماذا يكذبه الجاهلون؟

وتضيف: ولعلنا نجد انعكاسًا لتجاربه الروحية فيما جاء فى جريدة الأهرام بتاريخ ١٣ سبتمبر عام ١٩٧٥، فقد تحدث عن أنه يحضر الأرواح ويستعطفها ويلبى نداءها، وتحدث عن كرامات الشيخ سليم الطهطاوى الذى رآه فى صباه والذى يستطيع أن يكشف الغيب، ويحضر وهو فى سوهاج بعض حلوى من «جروبى» بالقاهرة بغير حاجة إلى سفر أو قطار.

وتلخص لوتس رأيها فى أن يوسف وهبى كان يحفظ أسماء عشرات كتب الروح والطالع، ويتحدث حديث العالم المطلع المتخصص عن مؤلفيها وأحسن ترجمة بعضها، بل يؤمن بالعمليات الجراحية التى تجريها الروح دون أن يحس صاحبها ودون ألم أو بنج، بل يؤكد فى حديثه بما جاء فى القرآن والإنجيل ورؤية البابا للمسيح منذ سنين وأنه شاهد الموائد تتحرك فى الهواء وتهزها الأرواح.

لم يكن حديث لوتس عبدالكريم عن عالم الأرواح عند يوسف وهبى حديثًا نظريًا، وقد عاب عليها البعض عندما ظهرت فى أحد البرامج التليفزيونية فى العام ٢٠١٧ وصرحت بأن يوسف كان مهتمًا بتحضير الأرواح، فمن فعلوا ذلك لم يعرفوا أنها كتبت القصة كاملة فى كتابها الذى صدر فى العام ٢٠١٠.

فى كتابها قالت لوتس: كان يوسف وهبى يؤمن بالروحانيات وعلم الأرواح ورسائل العالم الآخر وله فى ذلك باع طويل، وقد حكى لى كثيرًا عن سليم الطهطاوى الساحر الذى آمن بمعجزاته، وحضرت معه بعض جلسات تحضير الأرواح، ثم كنت أذهب معه إلى الجليسة الروحانية، وأسمع وأحاول أن أفهم حركاتها وكل ما تهمس به.

روت لوتس بعض ما جرى، تقول: كانت لى عائلة تهمنى كثيرًا وهم فى زيارة إلى لندن لعلاج ابنتهم من مرض يصيب الأعصاب والمخ والأطراف، كانت هذه الابنة أجمل سيدة فى مصر ومن أعرق وأغنى العائلات، وكانت طرفًا فى علاقة غرام مع الفنان عبدالحليم حافظ من طرف واحد، طرفه هو، لكنه أشاع أنها كانت تحبه، وجعلها بطلة أفلامه وبعض أغنياته، وقد عرفت منها ومن أمها القصة الحقيقية، والتقيت هناك عبدالحليم حافظ، الذى كان يلازمنا أثناء زيارتنا إليهم، وكان يرافقنا أيضًا يوسف وهبى، الذى حزن كثيرًا لمرض الفتاة الذى كان يتزايد يومًا بعد يوم، وقد حار أطباء لندن فى علاجها، فعرض عليهم فكرة العلاج الروحانى، وفى يوم أخذنا الفتاة الجميلة وأمها بسيارة خاصة، وذهبنا فى رحلة طويلة مع الفنان الكبير إلى الطبيب الروحانى.

وتذكر لوتس أن الجميلة تعذبت كثيرًا فى هذه الرحلة الطويلة، ثم شاهدت بعينها العملية ويد الطبيب تهتز فى الهواء بمشرط وخيوط لا مرئية، وظل قرابة الساعة حتى هدأت تمامًا، وفى رحلة العودة كانت تتكلم وتبتسم، وقد تغير مزاجها تمامًا، ولا تدرى أو تفهم سر التغير، هل هو علاج حقيقى؟ أم إيحاء نفسى واقتناع داخلى أثر فى معنوياتها؟

وتقول لوتس: لا أستطيع أن أنسى ذلك اليوم الطويل وما رأيته بعينى، ولكنها توفيت بعد عودتها إلى مصر فى منزلها بعد أشهر قليلة.

وتضيف لوتس عن يوسف وهبى: كان كلما اشتد به الألم فى سنواته الأخيرة، ونحن فى سويسرا ومصر، كان يقرأ القرآن والإنجيل ويقارن، ثم يقول: أجد الوعيد والتهديد فى القرآن، ثم أجد الرحمة والصفح والغفران فى الإنجيل، ترى أيهما أتبع وبه أقتنع، إننى بحاجة إلى الرحمة والغفران، وقد اقترفت ذنوبًا أستحق بها عقاب الله، ومهما تعذبت فإن ذلك لن يكفر عن ذنوبى.

وتختم لوتس حكاياتها عن عالم يوسف وهبى الروحانى، تقول: روى لى يوسف وهبى قصة ابنة زوجته بثينة التى ماتت فى حادث، وحزن عليها بشدة، مما دفعه للذهاب إلى الوسيطة المصرية «صفصف»، وحكى عن جلسة روحية لتجسيد الأرواح فى لندن لاقى فيها ابنته هذه، والتى صاحت قائلة له «هالو دادى» وأضافت أنها سعيدة جدًا، وتقضى وقتها فى عالم الأرواح، وتمارس هوايتها فى تجميع طوابع البريد، وقد أضاف مؤكدًا أن هذه كانت هوايتها بالفعل وهى حية.

وبمناسبة بثينة ابنة زوجة يوسف وهبى وجدت هذه القصة على أحد المنتديات الإلكترونية المهتمة بالعلاج الروحانى.

تقول الحكاية نصًا: دخل يوسف وهبى مستشفى الأمراض العصبية بعد حادث وفاة بثينة ابنة زوجته سعيدة منصور، وكان يعتبرها بمثابة ابنته، وحكى يوسف عن تلك الفترة لمجلة الكواكب عام ١٩٧٥ بمرارة شديدة، لأنه كان الشاهد الوحيد على اللحظة المأساوية التى سقطت فيها ابنته من فوق السور، حيث انطبعت فى ذاكرته، ولم تفارقه أبدًا.

بعد الحادث سافر يوسف وهبى وعائلته إلى جنيف للعلاج، وهناك وفى أحد أكبر المستشفيات الخاصة بالأمراض العصبية، التقى الطبيب العالمى المختص، فقرأ الطبيب تقريرًا كاملًا عن حياة يوسف وهبى، ثم عرض عليه خيارين للعلاج: الأول هو شل عصب خاص فى المخ لنسيان الماضى بالكامل، بما فى ذلك مجده الفنى و٣٥ عامًا من الخبرة المسرحية، والثانى هو النوم المتواصل لمدة شهر كامل لتعطيل التفكير مؤقتًا، ثم العودة للعمل تدريجيًا كوسيلة للنسيان.

اختار وهبى العلاج الأول، لكن الطبيب رفض رفضًا قاطعًا هذا الخيار، محذرًا وهبى من ندمه لاحقًا على إلغاء ماضيه ومجده الفنى، وأصر على العلاج الثانى طريقة النوم الإجبارى.

بدأ يوسف فى تنفيذ خطة العلاج القاسية، كان يحقن بحقنة منومة فى السادسة صباحا لينام حتى السادسة مساء، ثم يحقن مرة أخرى فى السادسة والنصف مساء لينام حتى صباح اليوم التالى، لكنه اكتشف أن العلاج لم يفده إفادة كاملة، فاضطر لقطع علاجه بعد ٢٣ يومًا بسبب نفاد الأموال، حيث كان يحتاج لأسبوعين إضافيين، وعاد إلى مصر وقد فقد الكثير من وزنه.

لم يصدق أعضاء المنتدى هذه القصة الخرافية، وبدأوا يقولون إنها ليست واقعية، وإن يوسف كان يمكن أن يلجأ إلى الدين والصلاة والعبادة ويطلب من الله أن يلهمه الصبر فينتهى الموضوع، ولم ينتبه هؤلاء إلى أن هذه القصة فى الغالب صاغها من نشرها، تأثرًا بقصص يوسف وهبى فى عالم العلاج الروحانى، وهى قصص لا تقل غرائبية عن هذه القصة.

لم يكن يوسف وهبى يخفى ما رآه إذن، لكنه لم يصدره للناس على أنه يقين، فهو يقول إنه قد يكون تخيّلًا أو توهمًا، يؤمن هو بما رأى، لكنه لم يكن يلزم أحدًا بتصديقه، فهو يؤمن بما رأى، لكنهم لم يروا شيئًا، وعليه فهم ليسوا ملزمين بأن يصدقوا.

مبكرًا كشف يوسف وهبى عن الشيخ «سليم» الطهطاوى الذى كان سببًا أولًا ورئيسيًا فى إيمانه بالخوارق والمعجزات، وهو الشيخ الذى تمت الإشارة إليه أكثر من مرة فى أحاديث يوسف نفسه، وكذلك حديث لوتس عبدالكريم عنه.

فى مذكراته التى أصدرها تحت عنوان «عشت ألف عام» تحدث يوسف وهبى عن الشيخ سليم، يقول:

أسس أبى فى مدينة سوهاج التى توطدت عرى الصداقة فيها بينه وبين أعيانها مدرسة ابتدائية تحمل اسمه كعادته فى كل بلد يحل فيها، وأراد المرحوم والدى أن يضم إلى هذه المدرسة قطعة أرض مجاورة للمكان الذى وقع عليه اختياره لتكون ملعبًا لأبناء المدرسة يمرحون فيه، وبلغه أن قطعة الأرض هذه كانت فى الماضى مقابر مهجورة، فاستصدر أمرًا من الحكومة بإزالة المقابر وضمها إلى أرض المدرسة الجديدة.

خلال معاينة أبى المقابر شاهد رجلًا عاريًا كما ولدته أمه، فى الثلاثين من عمره، وعرف ممن صحبوه للمعاينة أن هذا الرجل قد اتخذ من المقابر مأوى له من بضع سنوات، فأشفق والدى عليه، وجاءه فى اليوم التالى بثوب من القماش «الدمور» ليستر به جسده، كان هذا الرجل هو «سليم الطهطاوى»، وهو اسم دوى صيته فيما بعد فى جميع أنحاء بلاد القطر لما أتاه من خوارق.

عندما أهدى والدى إلى سليم ثوب القماش انفرجت أساريره وردد مديحه فى الهواء ثم ضرب بقبضته على فخذه اليمنى، وطلب من والدى أن يفتح قبضته، وإذ به يملؤها حبات من الملبس الفاخر.

ذهل والدى، لكن الذين كانوا فى صحبته أفهموه أن سليم رجل معروف بالكرامات ويجلب ما يحتاج إليه من شراب وطعام فى طرفة عين.

سمعت القصة العجيبة من والدى ونحن على مائدة العشاء، غير أن الرؤية بالعين أصدق من رواية تسمعها الأذن، حتى جاء ذات يوم مفتش عموم الرى الإنجليزى فى دورة تفتيشية، وكانت مدينة سوهاج ضمن برامج جولته، أراد أبى أن يهيئ لضيفه جوًا من التسلية البريئة، ففكر فى استدعاء الشيخ سليم، الذى جاء فى أبهى حلة وهو الرجل المعدم الفقير، وبعد العشاء طلب والدى منه إكرامًا للضيف أن يستحضر شيئًا أمام الضيف الإنجليزى فأجابه سليم: أجيبلك عنب من بستانك؟ «كان لوالدى بستان فاكهة كبير خارج سوهاج».

وصاح الإنجليزى: أهو ساحر؟

ضرب سليم بقبضته على فخذه اليمنى، ومن تحت مائدة الطعام أخرج عناقيد عديدة من العنب، ولم يصدق المفتش البريطانى عينيه، فطلب منه ثمرة من جوز الهند «وهو لا يثمر فى أرض مصر» وفى ثوانٍ أجاب الرجل ذو الكرامات طلبه، فهب المفتش صائحًا: مدهش.. عجيب، وهرول الخدم ليقصوا على والدتى ما شاهدوه، ودخل علينا والدى ويداه مملوءتان بالملبس وغزل البنات والبندق المسكر، وقال لنا: خذوا وكلوا.. إنها هدية من الشيخ سليم.

وذاع صيته فجاء الكثيرون من ذوى الحيثيات والمراتب من مختلف الجهات، لمشاهدة خوارقه، وكان لقاؤهم معه دوامًا فى بيتنا.

ويختم يوسف حديثه هنا عن شيخه سليم بقوله: أمر خطير يهمنى أن ألفت إليه نظر القارئ، فما من مرة طلب من الشيخ سليم أن يستجلب شيئًا من الفضاء غير المنظور إلا كان يردد اسم الله- وكأنه يحدث شخصًا خفيًا- فآمنت منذ طفولتى أن الله مصدر القوة.

ظهر سليم الطهطاوى مرة أخرى فى مذكرات يوسف وهبى على هامش علاقته الغرامية مع خادمة كانت فى منزلهم اسمها تهانى، أقام معها علاقة عاطفية، وكان يختلى بها كثيرًا دون أن يعرف أحد من أهل البيت، ويخبرنا هو بما حدث، يقول:

تعددت اللقاءات.. اللهم غفرانك، وناداني أبى فى صبيحة يوم، وأخبرنى أن الشيخ سليم الطهطاوى رجل الخوارق والكرامات سيصل فى اليوم نفسه، وأمرنى أن أذهب بالعربة للقائه على المحطة، فسينزل علينا ضيفًا، توسلت إلى تهانى أن تصحبنى فى العربة، واستأذنت



لوتس عبدالكريم

كان يوسف وهبى من أكبر المؤمنين بالروحية ومن أجرأ الداعين لها

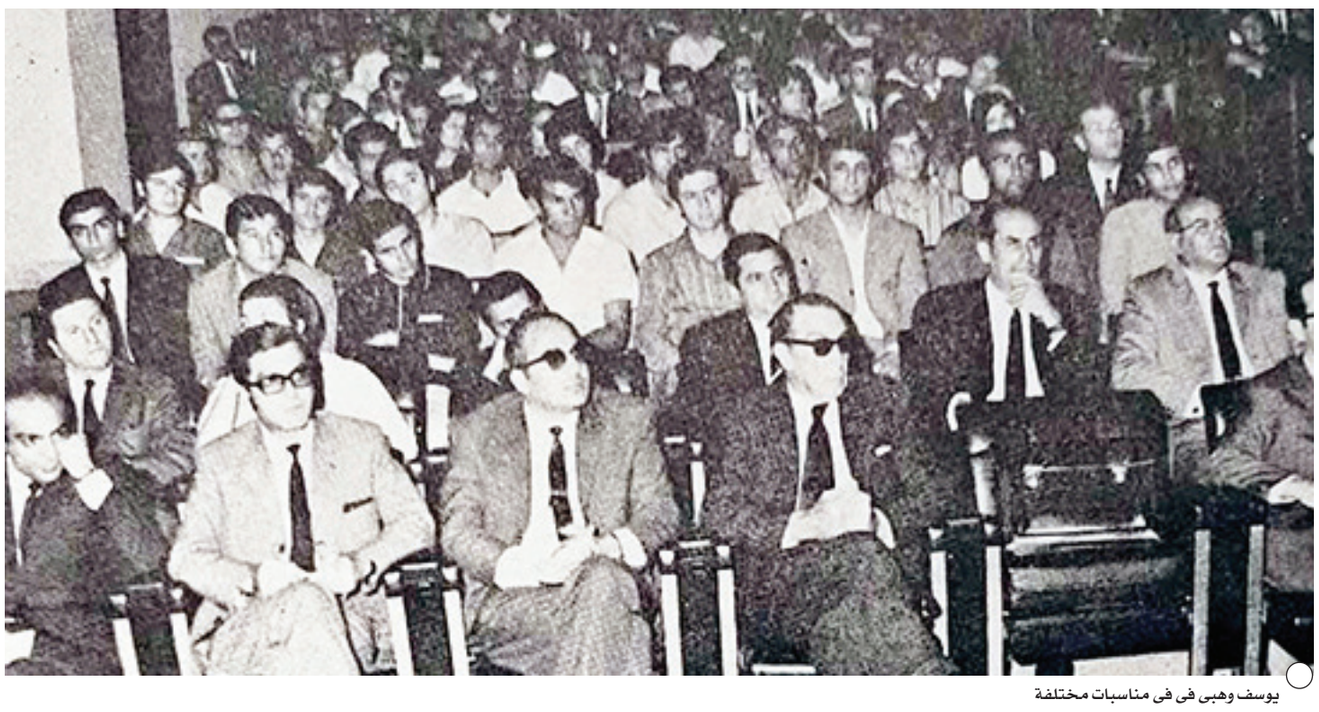


رسالة يوسف وهبى للطبيب الروحانى

أرواح يوسف وهبى الهائمة

قال: ليس من المعقول أن يكون العالم الذى خلقه الله هو هذا العالم الأرضى الذى نعيش فيه دون سواه وإلا فأين تذهب الأرواح التى تصعد من أجساد البشر؟





يوسف وهبى فى مناسبات مختلفة

والدتى فقبلت، وما إن نزل الشيخ سليم من القطار وتقدمت إليه بالترحيب حتى صرخ فى وجهى: مش عيب عليك يا ولد يا ضلالى، دى أختك، وإنتى يا بنت يا قليلة الحيا، إنتو تستاهلوا الحرق.

أُسقط فى يدى، وأصاب تهانى رعب هائل، وفى طريقنا إلى العودة، تضرعت إليه أن يكتم السر، فى حين أجهشت تهانى فى البكاء، حتى لانت قسوته، ووعدنا بالكتمان واشترط قطع علاقتنا نهائيًا، فأقسمت له بالتوبة، وكنت جادًا فى توبتى وندمى.

بعد هذه الوقائع بدأ يوسف يهتم بعالم الروحانيات وما يحجبه الغيب، وقرر أن يلازم الشيخ سليم الطهطاوى فى كل مكان، وعندما انتقل إلى القاهرة طلب يوسف من أبيه أن يصطحب معه الشيخ سليم.

ومن بين كرامات الشيخ سليم التى رواها يوسف وهبى، أنه كان من بين حضور حفل فى قصر والده المفوض السامى البريطانى، الذى قرر أن يتحدى الشيخ سليم، فأخرج من جيبه عملة ذهبية وألقاها فى النيل وقال له: إذا كنت صاحب إمكانات وخوارق فعلًا فلتعد لى تلك القطعة من قاع النيل، وهنا ابتسم الشيخ سليم وقال: إن القطعة فى جيبك بالفعل، وضع المفوض يده فى جيبه وأخرج العملة وهى مبللة بالمياه، فصرخ وطلب أن يخرجوا الشيخ سليم خارج القصر.

كان ليوسف رأى واضح فى ظاهرة الشيخ سليم، يقول عنه: أمضيت معه عدة سنوات وكنت أراقب بإعجاب ودهشة كل ما يفعله وأيقنت أن هناك أشخاصًا تمنحهم السماء قدرات غير عادية، بل وانطبعت فى ذهنى كل أعماله الروحية.

مرت علينا بشكل عابر قصة روح أسمهان التى ظهرت ليوسف وهبى، والتى حاول أن يخفف من الأمر، فقال إنه قد يكون تخيل ذلك.. لكنه يجزم أنه رأى صورتها، وإنها هنأته بالبكوية، وحضرت معه العرض الخاص لفيلمهما «غرام وانتقام»، لكن يبدو أن القصة كانت أكبر من هذا، فلم يكن يوسف وهبى هو مصدرها الوحيد.

عندما كنت أتعقب مقال محمد حسنين هيكل عن تحضير رموز من عصر عبدالناصر للأرواح، للاستعانة بها فى مواجهتهم مع الرئيس السادات خلال معركتهم معه، وجدت فى كتاب رشاد كامل «السادات.. مؤامرة ومغامرة ١٥ مايو» إشارة إلى حكاية تحضير روح أسمهان.

يقول رشاد: عقب وفاة الفنانة أسمهان غرقًا فى صيف ١٩٤٤، انطلقت حول وفاتها عشرات الشائعات، كان أبطال الشائعات أسماء سياسية لامعة من الملك فاروق وأمه الملكة نازلى إلى الإنجليز وأم كلثوم، ولم يصدق الناس أن أسمهان ماتت غرقًا، لكنهم نسجوا الشائعات والأساطير حول وفاتها إلى حد محاولة تحضير روح أسمهان وسؤالها واستجوابها.

وفى أواخر ديسمبر ١٩٤٤ ذكرت «مجلة الإثنين» أن الأستاذ أحمد فهمى أبوالخير نابغة استحضار الأرواح قد حاول كثيرًا أن يستحضر روح أسمهان فلم يفلح وعلل حضرته ذلك بأن روحها لا تزال هائمة بين الأرواح متأثرة بالحادث المفجع الذى أودى بشبابها.

ومع ذلك تضيف المجلة: نجح بعض هواة هذا الفن فى استحضار روح أسمهان ببساطة وبيسر أدهشت الجميع، فلما همت الروح على المجلس سألوها عن شعورها فى العالم الأبدى، قالت: كنت أحس فى الأيام الماضية بشىء من الضيق والملل أشبه بما يحس به السجين، وكنت لا أفتأ أجزع كلما تذكرت هول الفاجعة التى حدثت لى، ولكننى الآن أشعر بالراحة وبالسعادة، وأذكر أن أول أيام سعادتى كانت يوم عرض فيلمى الأخير «غرام وانتقام»، فانطلقت مزغردة إلى دار سينما ستديو مصر.

ومضت المجلة تقول: وهنا توقفت الروح قليلًا عن الكلام ورأينا فى الظلام دمعتين تسقطان على خديها ثم كفكفتهما بمنديل ناصع البياض، وقالت: أرأيتم هذه الدموع، إنها أنبل ما يعبر عما يغمرنى من فرح هناك ليلة العرض الأول، فإنى ما حظيت برؤية طلعة الفاروق الملك المضيئة حتى هزتنى رؤيته وبهرتنى سماحته وكريم عطفه وتقديره وخاصة حين أطلق اسمى على صندوق إعانة الفنانين المعوزين، وعدت ليلتى مساء إلى الأرواح فوجدتها فى فرح، نعم كانت تلك ليلة تكريمى فى عالم الخلود وأى تكريم.

وتختم المجلة حكايتها بهذه السطور: واختفت روح أسمهان فهتف الحاضرون جميعًا يحيا الفاروق.. نصير الفن والفنانين.

يبدو من تقرير «مجلة الإثنين» أن الواقعة كانت ملفقة إلى درجة كبيرة، فهذه أرواح منافقة، كما أن من قاموا بتحضيرها منافقون، حاولوا نسج هذه القصة لتوجيه التحية إلى الملك فاروق، الذى قد يكون سعد بها.

لكننى بحثت عن جلسة تحضير روح أسمهان التى قام بها أحمد فهمى أبوالخير، فوجدت عجبًا نشره بعض التقارير الصحفية.

فبعد انتشال جثمان أسمهان وصاحبتها مارى، طلب يوسف وهبى من السيارة التى بها الجثمان وتابعة للإسعاف أن تمر على الفيلا التى كانوا يقومون بتصوير فيلم «غرام وانتقام» فيها، واتصل بالمصور ومساعد المخرج، وكلفهما بتجهيز الكاميرا عند باب الفيلا، وهذا كان بناءً على نصيحة أحمد فهمى أبوالخير، وكان فى اعتقادهم أنه يمكن لروحها أن تظهر على فيلم الكاميرا لأن فى أوروبا وقتها كانوا يصورون الجلسات الروحانية، وتظهر فى المشاهد كتلة «الاكتوبلازم» المكونة للروح كما يقولون ويذكرها أحمد فهمى فى كتاباته وهناك صور لذلك، حتى إن يوسف وهبى ظهر بنفس البدلة التى ذهب بها إلى موقع الحادث، وطبعًا الصوت تم تركيبه بعدها وتم عمل المونتاج وشاركت جثة أسمهان فى مشهدين فى الفيلم.

بعد الجنازة قرروا أن يقوموا بعمل جلسة لتحضير روح أسمهان.

ويسجل أحمد فهمى أبوالخير ما جرى فى هذه الجلسة، كتب يقول:

اجتمعنا فى اليوم التالى لوفاة المطربة أسمهان فى الشقة الخاصة بالجمعية الروحية فى الثانية فجرًا، وقد قررنا أن نقوم بتحضير روح المطربة بناءً على طلب الأستاذ يوسف وهبى، وقد حضر تلك الجلسة كل من الأستاذ يوسف وهبى، السيد أ.ح، السيدة أمينة صديقة مقربة من المرحومة، وقد كانت تحمل غرضًا من أغراض المرحومة حتى يمسك به الوسيط الأستاذ عبدالله بخيت مدير بدائرة الأشغال الباش حكيم محمد فهمى، وأحمد فهمى أبوالخير كاتب محضر الجلسة، ومدام إيفون الوسيطة الروحانية.

جلسنا جميعًا حول الطاولة وكونا الدائرة المعتادة وقمنا بإطفاء الأنوار ما عدا شمعدان فى وسط الطاولة، مع غلق جميع النوافذ.

جلس كل من عبدالله أفندى على يمين الوسيطة والباش حكيم محمد فهمى أفندى على يسارها وبعده أمينة هانم ثم يوسف وهبى والسيد أ. ح وأحمد فهمى أفندى.

بدأت الجلسة بعدما شبك الحاضرون أيديهم ووضعت الأقلام والأوراق على الطاولة أمام الوسيطة، وابتدأنا نترنم بمراسم الاستحضار.

بعد فترة قصيرة ابتدأت الوسيطة بالتشنج والارتعاش مع عرق غزير لدقائق، ثم عم السكون وأحسسنا جميعًا بنسمة هواء لطيفة تلتف حول الجالسين على الطاولة، ولمحت بطرف عينى طيفًا أبيض يمر سريعًا من خلفنا، فنظرت إلى يوسف وهبى فبدا أنه رأى الطيف هو الآخر، وشممنا جميعًا رائحة عطر الياسمين وهو حسبما عرفت أنه العطر المفضل للفقيدة.

كنا فى حالة صمت ولكن فجأة شهقت أمينة هانم وأخبرتنا أنها أحست بيد باردة توضع على كتفها، وبدأنا الأسئلة للوسيطة وقام عبدالله أفندى بوضع القلم فى يدها والباش حكيم بقياس نبضها.

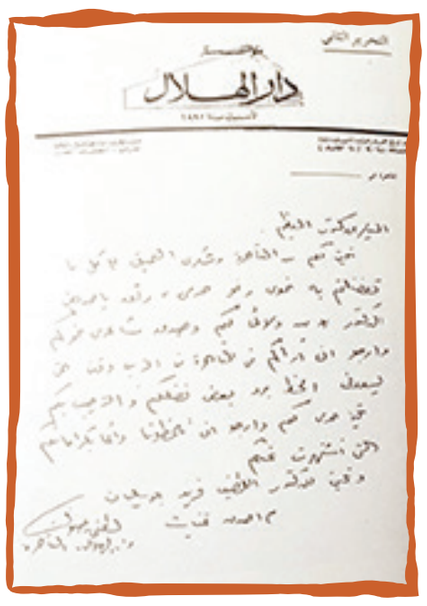
بدأنا نسأل الأسئلة وهى تكتب على الأوراق جميع الأجوبة، وعرفنا منها أن الموجودة معنا هى روح الأميرة «ايميلى» كما أطلقت على نفسها، وهو الاسم المحبب لأسمهان، وأنها تشعر بالبرد الشديد والظلام ولا تعرف أين هى، وقد ظهر على الروح الاضطراب الشديد نظرًا لقرب موعد الوفاة وعدم تأقلم الروح مع عالم البرزخ، كما كنت نصحت يوسف أفندى وهبى بتأجيل الجلسة لعدة أسابيع ولكنه أصر عليها، فقد كان يريد معرفة هل سينجح الفيلم فى حال أكمله دونها أم لا؟ وكانت الإجابة بكلمة نجاح كبير، ومن ثم هنأت يوسف أفندى، فسأل هل على نجاح الفيلم؟ فكتبت الوسيطة لا، إنه حدث أكبر من الفيلم.

ويضيف أحمد فهمى أبوالخير: انتهت الجلسة، وكان يوسف وهبى سعيدًا بكلام الروح، كما يعتقد أن الفيلم سينجح وأنه سيكمله بالفعل، ليلتها رجع يوسف وهبى إلى منزله ونام وحكى بعدها فى أكثر من لقاء أنه شاهد أسمهان فى الحلم وهى تدخل غرفة نومه وتجلس على كرسى مواجه لسريره، وتقول له: انتهِ من الفيلم سريعًا لأن نتائجه ستكون عظيمة وإنها دائمًا ستكون بجانبه فى البنوار رقم ٢ فى المسرح وإنها ستحضر العرض الخاص الذى سيحضره مولانا.

لا تزال فى خزانة أسرار يوسف وهبى قصة كبيرة ومهمة، وهى قصة علاقته بالدكتور داهش المعروف فى أوساط الروحانيين بقدراته الخارقة.

وكنت قد تعرفت على هذه العلاقة من رواية لسامح الجباس «جمعية كارهى سليم العشى»، وسليم العشى هذا هو الدكتور داهش نفسه.

قرأت الرواية عند صدورها، وفيها يشير سامح إلى كتاب لطفى رضوان رئيس تحرير المصور عن «معجزات وخوارق الدكتور داهش»، وهو الكتاب الذى يضم الرسائل المتبادلة بين داهش والدكتور محمد حسين هيكل، وصورة يوسف وهبى التى وجدها فى إحدى غرف داهش التى يطلقون عليها غرفة الوحى.



رسالة لطفى رضوان إلى مؤسس العقيدة الداهشية

وأنا أتصفح الكتاب وجدت مكتوبًا أسفل الصورة: السيد الدكتور داهش العظيم، إلى زعيم روحانى، شخصية من أحب الشخصيات التى شاهدت منها ما جعلنى أؤمن بقدرة المولى على منحه المواهب الجبارة لمن يشاء، أدعو له بطول العمر لخدمة الناس والإيمان.. والتاريخ ٢٩ مارس ١٩٧٠.

كانت المفاجأة أن يوسف وهبى كتب بنفسه مقدمة لكتاب «لطفى رضوان» عن داهش، والتى نعرف فيها الكثير عن علاقتهما معًا، وهى المقدمة التى جاءت على النحو الآتى:

عندما طلب إلى الصديق الحميم الأستاذ الصحفى الكبير لطفى رضوان مدير تحرير «مجلات دار الهلال» أن أقدم هذا الكتاب، لم أتردد لحظة واحدة بعدما قرأت بعض محتوياته، ذلك لأننى كما يعلم الصديق لطفى رضوان وكما يعلم عشرات الألوف من أصدقائى وأبنائى فى الأمة العربية كلها من أشد المتحمسين لعالم الروح، ومن المؤيدين كل التأييد للقائلين بخلود الروح وقيام المعجزات التى عاينت العديد منها، مما لا يصدقه عقل ومما ظل إلى أمد طويل مجالًا للمناقشات بين المؤيدين والرافضين.

وقد تعرفت إلى الرجل الذى أعد الأستاذ لطفى رضوان هذا الكتاب عنه وعن معجزاته، فقد كنت فى بيروت عام ١٩٧٠، وأبلغنى الصديق لطفى رضوان الكثير عن الدكتور داهش، وما قام به من معجزات أمامه وأمام العديد من أصدقائه، فطلبت إليه أن يعرفنى به.

واتصل الأستاذ لطفى تليفونيًا بالدكتور داهش، وأبلغه برغبتى، فوافق على الفور أن أزوره فى بيته، وقد أحسست وأنا أصافح هذا الرجل وقد ارتسمت ابتسامة هادئة رقيقة على وجهه، أننى أصافح شخصية فذة فيها الهدى والصلاح والطيبة، وكل هذه الصفات ممتزجة بالعزم والحزم الشديدين.

وبعد أن رحب بى الدكتور داهش وأبلغنى أنه من رواد مسرحى، ومن المتتبعين لأخبارى الفنية، قام ببعض المعجزات التى قال عنها إنها مجرد تحية منه لمقدمى، ومنها قراءة ما كان فى جيبى من أوراق دون أن أخرج هذه الأوراق، وحتى دون أن أعرف أنها كانت فى جيبى، ومنها إجابة عن أسئلة دونتها فى ورقة وضعتها فى جيبى، وإذ بالإجابات مدونة عليها، وبخط واضح، وبالحبر الأحمر، ومنها تحويل ورقة عادية إلى ورقة بنكنوت، وغير هذه من الظواهر العجيبة فعلًا.

وقد سألنى الدكتور داهش عن الخسارة التى منيت بها من ممارسة هوايتى فى الرهان على سباق الخيل ولعب الورق: فقلت له: نحو ربع مليون جنيه.

فابتسم وقال لى: إذا أرجعت لك هذا المبلغ هل تقلع عن هذه الهواية؟

وطبعًا كان جوابى بالإيجاب.

وقال: إذن لا داعى للعب الورق منذ خروجك من عندى.

ووافقت، وأعترف بأننى أعجبت بما فعله الدكتور داهش، كما أعجبت بشخصيته الهادئة، ومضى النهار الذى زرت فيه الدكتور داهش.

وفى نفس اليوم وكنت على موعد مع الفنان الراحل فريد الأطرش، ذهبت إلى بيته، وجلست إلى المائدة مع بعض الأصدقاء، ونسيت وعدى للدكتور داهش، فجربت حظى فى اللعب.

وعندما عدت إلى بيتى تذكرت ما حدث، ولكننى طمأنت نفسى بأن أحدًا لن يخبر داهش بما فعلته.

واتصلت به بالتليفون فى اليوم التالى، فقال لى: يا يوسف بك أنت جلست إلى مائدة اللعب أمس، وهذا امتحان لك بأنك لن تستطيع السيطرة على نفسك، وبالتالى سوف تخسر وتخسر أى مبلغ من المال، ولذلك فأنا فى حل من وعدى، ولنترك هذا الموضوع إلى غيره.

ودهشت أن يعرف الدكتور داهش ما فعلته بالأمس، وكانت هذه الحادثة هى آخر اتصال لى به حتى تركت بيروت.

بعد أن أنهى يوسف وهبى قصته مع داهش، يقول: تذكرت هذه القصة وأنا أهم بكتابة مقدمة كتاب صديقى لطفى رضوان عن الداهشية، أو معجزات الدكتور داهش، وإننى أعترف بأننى عندما قص على الصديق لطفى رضوان ما قام به الدكتور داهش أمامه، وما سمعه من بعض أصدقائه، صدّقته على الفور، لأنه ليس من المعقول أن يكون العالم الذى خلقه الله هو هذا العالم الأرضى الذى نعيش فيه دون سواه، وإلا فأين تذهب الأرواح التى تصعد من أجساد البشر منذ أن خلق الله البشرية حتى اليوم وحتى الغد؟.. نعم.. أين تذهب؟ لا بد أن يكون الله خلق عوالم أخرى غير عالمنا هذا، تتجمع فيها هذه الأرواح، وأن هذه الأرواح على درجات من السمو ومن الانحطاط، مثلما هى فى الأرض، ومثلما كانت عليه فى الأرض، ولهذا فأنا أعتقد أن هذه النشاطات قد يكون بعضها على صلة بنا نحن أبناء هذا الكوكب الأرضى، وأن الله قد يأمرها بأن تمد لنا يد العون والمساعدة، وأن تقوم بهدايتنا إلى ما فيه صراطنا المستقيم، وبناءً على هذا الاعتقاد بل هذه البديهيات أترك للقارئ أن يزن ما جاء بين دفتى هذا الكتاب من غرائب ومعجزات، علمًا بأن بعضا مما جاء فيه قد حدث لى شخصيًا، وأعتقد أننى لم أكن فى غفلة أو ضاربا فى صحراء الخيال.. والعلم أولًا وأخيرًا عند الله.

قد تكون هذه هى قصة يوسف وهبى كاملة مع عالم الأرواح.. وأعتقد أنه من الصعب أن تجد تفصيلة خارج هذا السرد لما جرى له على يد الأرواح، والرأى فى النهاية لك، إنه يحدثنا عما رآه بعينه، ولك أن تصدقه أو تتهمه بأنه كان يروّج للخرافات.. فهذا ملف غامض تمامًا، لا أنا ولا أنت ولا غيرنا يستطيع أن يقول فيه قولًا فصلًا.. ولأن هذا هو الموقف، فلا أقل من أن نقرأ ونتأمل وكل منا حر فى الرأى الذى يكونه والموقف الذى يختاره.

بدايته مع تحضير الأرواح أنه شاهد أسمهان فى الحلم وهى تدخل غرفة نومه وتجلس على كرسى مواجه لسريره



سليم العشى



محمد حسين هيكل



رشاد كامل



ما الذى يجعل الإنسان أخلاقيًا؟ هل هو الخوف من العقاب، أم انتظار الثواب، أم اقتناع داخلى بأن العدل يستحق أن نلتزمه، حتى عندما يخالف مصالحنا؟ وهل يكفى أن يعرف الإنسان ما هو الخير لكى يفعله، أم أن المسافة بين المعرفة والسلوك هى ميدان الاختبار الحقيقى؟

هذه الأسئلة تقودنا إلى كتاب «دستور الأخلاق فى القرآن» لمحمد عبدالله دراز؛ وهو عمل ينقل الحديث عن الأخلاق من تعداد الفضائل إلى البحث فى الأسس التى تجعل الإنسان مسئولًا عن اختياراته.

كان دراز، المولود عام 1894 والمتوفى عام 1958، عالمًا أزهريًا مصريًا جمع بين دراسة التراث الإسلامى والتكوين الفلسفى فى فرنسا. وقدّم أصل هذا الكتاب باللغة الفرنسية إلى جامعة السوربون، ونال الدكتوراه عام 1947، ثم نقل الكتاب إلى العربية الدكتور عبدالصبور شاهين.

وتبدو فى هذا المسار ملامح مشروعه: قراءة القرآن بعمق العالم بتراثه، ومحاورة الفلسفة بأدوات الباحث الذى يعرف أسئلتها.



حسام بدراوى

دستور الأخلاق فى القرآن

من طاعة الأمر إلى يقظة الضمير

لم يكتفِ دراز بجمع الآيات التى تدعو إلى الصدق والرحمة والعدل، بل سعى إلى استخلاص بناء أخلاقى مترابط، تدور دراسته النظرية حول خمسة محاور: الإلزام، والمسئولية، والجزاء، والنية والدوافع، والجهد. ويستكمل ذلك بجانب عملى يتناول الأخلاق فى حياة الفرد والأسرة والمجتمع والدولة والعلاقة بالله. فالسؤال عنده يتجاوز: ماذا ينبغى أن نفعل؟ إلى: لماذا نلتزم، ومتى نُسأل، وبأى دافع نعمل؟

وأرى أن أهمية هذا المدخل تبدأ من استعادة الإنسان بوصفه كائنًا يختار، ويتحمل تبعة اختياره. فمن السهل أن نصنع سلوكًا منضبطًا تحت المراقبة، لكن الأصعب أن نبنى ضميرًا يظل يقظًا عندما تغيب العيون.

وهنا تبرز علاقة الأخلاق بالحرية. يخصص دراز فى بحث المسئولية مكانًا لشروطها، ومنها الحرية والطابع الشخصى للمساءلة. ومن هذه العلاقة أنطلق إلى تأمل أراه أساسيًا: إذا سلبنا الإنسان قدرته على الاختيار، فكيف نطالبه بالمسئولية الكاملة عن أفعاله؟ وإذا ربيناه على اتباع الآخرين دون تفكير، فكيف نتوقع منه شجاعة الاعتراض عندما يخطئون؟

إن التربية الأخلاقية التى أفهمها تحتاج إلى شرح ومناقشة وممارسة. فالطفل الذى يفهم لماذا يؤذى الكذبُ الثقةَ بين الناس، يملك أساسًا أعمق للصدق من طفل تعلّم فقط أن الكذب سيعرّضه للعقاب. وقد يجتمع الفهم مع الخوف من العاقبة، لكن نضج الضمير يظهر حين تصبح القيمة جزءًا من اقتناع الإنسان بنفسه وبحقوق غيره.

وتقودنى قراءة الكتاب إلى سؤال آخر: هل تتحول الفضيلة إلى صفقة إذا ارتبطت بالثواب؟

يعالج دراز الجزاء فى مستوياته الأخلاقية والقانونية والإلهية، ويبحث كذلك دوافع العمل؛ وهو ما يفتح مجالًا لفهم أوسع من اختزال السلوك فى حساب الربح والخسارة.

وأتصور أن الإنسان قد يبدأ رحلته بالخوف أو الرجاء، ثم يتعمق وعيه فيرى فى العدل قيمة يحبها، وفى الرحمة معنى يريد أن يكون جزءًا منه. لا يختفى إيمانه بالجزاء، لكن علاقته بالخير تصبح أغنى من انتظار المقابل.

وفى قوله تعالى: «لَا نُرِيدُ مِنكُمْ جَزَاءً وَلَا شُكُورًا» (الإنسان: ٩)، معنى إنسانى بالغ الرقى: أن تصل المساعدة إلى محتاجها دون أن تتحول إلى دين معنوى نطالبه بسداده بالامتنان والطاعة. فكم من عطاء أفسدته رغبة صاحبه فى السيطرة على مَن أحسن إليه!

ثم تأتى النية، ذلك العالم الداخلى الذى قد يجعل فعلين متشابهين فى الظاهر مختلفين فى القيمة. قد يتبرع إنسان رحمةً، ويتبرع آخر طلبًا للنفوذ؛ وقد يقول أحدنا الحقيقة دفاعًا عن حق، ويستخدمها آخر لإذلال إنسان.

لكن حسن النية لا يعفينا من مسئولية الوسيلة والنتيجة. ومن موقعى طبيبًا، أرى أن الرغبة الصادقة فى إنقاذ مريض تستلزم علمًا وكفاءةً وتقديرًا للعواقب. وكذلك المربى والمسئول وصاحب القرار؛ فلا يكفى أن نقول إننا أردنا الخير، ثم نغلق باب المراجعة أمام الضرر الذى أحدثناه. النية تمنح الفعل بُعده الداخلى، ويظل إتقانه واحترام حقوق الآخرين اختبارًا لا غنى عنه.

أما الجهد، وهو أحد محاور الكتاب، فيذكرنى بأن الأخلاق ليست صفة نعلن عن امتلاكها إلى الأبد. إنها ممارسة تتجدد مع كل امتحان. قد يكون الصدق سهلًا حين يخدم مصلحتى، ثم يصبح شاقًا حين يكشف خطئى. وقد تبدو الرحمة طبيعية مع مَن أحب، ثم تحتاج إلى مقاومة للنفس حين يتعلق الأمر بمَن أختلف معه.

هنا أجد فى الآية: «وَلَا يَجْرِمَنَّكُمْ شَنَآنُ قَوْمٍ عَلَىٰ أَلَّا تَعْدِلُوا اعْدِلُوا هُوَ أَقْرَبُ لِلتَّقْوَىٰ» (المائدة: ٨)، امتحانًا عميقًا للضمير. فالعدل يُطلب حتى مع مَن نبغضهم. والخصومة لا تمنحنا ترخيصًا بالكذب، كما أن الانتماء لا يمنح جماعتنا براءة مُسبقة.

ومن هنا أنتقل من قراءة دراز إلى سؤال واقعنا: لماذا تتسع أحيانًا المسافة بين حضور الخطاب الدينى وحضور الأخلاق فى الحياة اليومية؟

فى تقديرى، تبدأ المشكلة عندما يصبح الانتماء شهادة صلاح، ويتراجع فحص السلوك. عندئذ ننشغل بمن يقول الكلام، أكثر مما ننشغل بصدقه؛ ونسأل إلى أى جماعة ينتسب، قبل أن نسأل هل أنصف أم ظلم. بينما تقتضى جدية المعيار الأخلاقى أن نطبقه على أنفسنا ومَن نحب، بالصرامة نفسها التى نطبقه بها على خصومنا.

وإذا وسعنا هذا التأمل إلى الدولة، فلن تكفى نزاهة الأفراد وحدها. نحتاج إلى مؤسسات تجعل المسئولية قابلة للمحاسبة، وتحفظ حقوق الناس، وتحد من قدرة صاحب السلطة على تحويل هواه إلى قرار. وهذه إضافة أستخلصها لواقعنا: الضمير يحتاج إلى تربية، والسلطة تحتاج إلى قواعد ورقابة؛ فالأخلاق العامة مسئولية تنظيم الحياة المشتركة أيضًا.

إن قيمة «دستور الأخلاق فى القرآن» أنه يعيد فتح الأسئلة التى قد نحجبها بكثرة الإجابات الجاهزة. ومن خلاله أرى أن صدق علاقتنا بالقيمة يظهر فى اللحظة التى تصبح فيها مكلفة: عندما يقتضى العدل أن ننصف خصمًا، وتقتضى الأمانة أن نعترف بخطأ، وتقتضى الرحمة أن نتنازل عن قدرتنا على الإيذاء.

حين يكون العقل حارس الدين لا خصمه

عندما أعدت قراءة كتاب «دستور الأخلاق فى القرآن» لمحمد عبدالله دراز. توقفت عند الاسم أكثر مما توقفت عند العنوان، فالرجل الذى أنجز هذا العمل فى قلب السوربون عام ١٩٤٧، وناقش فيه فلاسفة الأخلاق الغربيين من كانط إلى برجسون بلغتهم ومنطقهم، لم يكن يستجدى اعترافهم بصحة الإسلام، بل كان يسائل النصّ الدينى بالعقل، ويسائل العقل الغربى بالنصّ، واقفًا على أرض واحدة يطل منها على المعسكرين معًا. وهو، وهذا ما يستحق التوقف عنده، خريج الأزهر، المعهد الدينى العريق، حاملًا عمامته وجلبابه إلى قاعات السوربون، ليثبت أن التقليد الأزهرى القديم كان قادرًا على منافسة الفلسفة الحديثة فى عقر دارها، لا بالانبهار بها ولا بالتوقع دونها.

فدراز لم يكن يدافع عن الأخلاق القرآنية بوصفها أوامر منزلة يجب التسليم بها دون سؤال، بل كان يبرهن على أنها بناء عقلى متماسك، له غائيته ومنطقه الداخلى، يمكن فهمه واختبار اتساقه كما تُختبر أى نظرية أخلاقية فلسفية أخرى. والفارق بين الموقفين هائل، وإن بدا للوهلة الأولى فارقًا فى الأسلوب لا فى الجوهر. الأول يقول: «افعل لأن الله أمر»، فتصبح الطاعة غاية فى ذاتها، ويُغلق باب السؤال «لماذا؟» باعتباره تطاولًا على المشيئة الإلهية. والثانى يقول: «افعل، وسترى كيف أن الأمر متسق مع عقلك وكرامتك ومصلحتك الحقيقية»، فيبقى باب السؤال مفتوحًا بل مُستحبًا، لأن الإجابة عليه تزيد الإيمان رسوخًا لا اهتزازًا. دراز كان يرى أن الله، إذ خاطب الإنسان بالتكليف، إنما خاطب فيه عقله المدرك قبل أن يخاطب طاعته المجردة، وأن القرآن نفسه يكرر «أفلا تعقلون؟» و«أفلا تتفكرون؟» أكثر مما يكرر الأمر بالطاعة الصماء.

اننى أرى أن هنا تكمن أزمتنا الفكرية الدينية المعاصرة. لقد استبدلنا التديّن العقلانى الذى مثّله دراز وكبار علماء الأزهر من جيله، بتديّن نصّى حرفى يخشى السؤال، ويعامل من يسأل بوصفه مشككًا أو خارجًا عن الجماعة. صار «لماذا» يكاد يُوازى الإلحاد فى خطورته المتوهّمة، بينما كان الأزهر نفسه، فى عصوره الذهبية، مدرسة للسؤال قبل أن يكون مدرسة للحفظ، وكان علماؤه الكبار يخوضون فى الفلسفة اليونانية والمنطق الأرسطى دون أن يشعروا أن ذلك يُضعف إيمانهم، بل كانوا يرون فيه توسعة له.

والمفارقة أن هذا العالِم الذى أثبت للغرب عقلانية الأخلاق القرآنية ومنهجيتها، صار اليوم شبه منسى فى مشهدنا الدينى العام، بينما يتصدره من يرى فى العقل خطرًا يجب احتواؤه لا أداة يجب توظيفها وتوقيرها. لماذا يحدث هذا الانقلاب فى الأولويات؟ لأن التديّن العقلانى يتطلب مجهودًا: قراءة ومقارنة وصبرًا على تحمّل الشك المؤقت قبل الوصول إلى اليقين، وهو طريق طويل لا يناسب عصر السرعة والإجابات الجاهزة. أما التديّن الحرفى فيمنح راحة فورية، يقينًا معلّبًا لا يكلّف صاحبه عناء التفكير ولا مشقة المراجعة. والناس، فى أزمنة القلق والاضطراب الاقتصادى والسياسى كالتى نعيشها، يميلون غريزيًا إلى الراحة أكثر من ميلهم إلى الحقيقة، لأن الراحة تُسكّن القلق فورًا، بينما الحقيقة قد تُثيره قبل أن تُهدئه.

والأخطر أن هذا التديّن الحرفى حين يواجَه بالعقل يشعر بالتهديد الوجودى، فيتحول من موقع الدفاع إلى موقع الهجوم، ويرمى من يسأل بالتكفير أو بالتخوين أو، فى أحسن الأحوال، بسوء الفهم المتعمد. بينما دراز، حين واجهته أسئلة الفلاسفة الغربيين الأكثر تشككًا فى الدين من أساسه، لم يهرب إلى الرفض ولا إلى الاتهام، بل دخل الحلبة الفكرية بثقة من يملك حجة، لا بثقة من يملك سلطة. والفارق هنا جوهرى وحاسم: الحجة تُقنع فتبنى اقتناعًا داخليًا راسخًا، أما السلطة فتُخضع فتُنتج امتثالًا سطحيًا قابلًا للانكسار عند أول اختبار جاد. ومجتمع يُخضع أفراده بدلًا من أن يُقنعهم، ينتج فى النهاية إما تمردًا صامتًا يتسلل إلى الأجيال الشابة، أو نفاقًا معلنًا يزيّن الظاهر ويُفرغ الباطن، لا إيمانًا حقيقيًا بمعناه الأعمق الذى هو طمأنينة القلب لا مجرد التزام السلوك.

وما أطرحه هنا بعد قراءة محمد دراز ليس دعوة إلى تفكيك الدين أو تذويبه فى الفلسفة الوضعية، بل استعادة لتراث فقهى وكلامى أصيل، ينتمى إليه دراز والغزالى وابن رشد ومحمد عبده وسواهم من أعلام هذه المدرسة العقلانية، يرى أن العقل والنقل صنوان لا ضدان، وأن الدين حين يُعرض على العقل السليم يزداد رسوخًا لا اهتزازًا، وأن الخوف من السؤال هو فى حقيقته اعتراف ضمنى بضعف الإجابة الجاهزة. أما من يملك إجابة راسخة حقًا فلا يخشى من يسأله عنها، بل يرحّب بالسؤال لأنه فرصة لتعميق الفهم لا لتهديد اليقين، تمامًا كما كان دراز يرحّب بأسئلة السوربون لا يتهرب منها.

نحتاج اليوم، أكثر من أى وقت مضى فى ظل الاستقطاب الفكرى الذى يجتاح مجتمعاتنا، إلى استعادة دراز لا بوصفه اسمًا يُذكر عابرًا فى المناسبات الأكاديمية، بل بوصفه منهجًا يُحتذى فى التعامل مع النص، وفى التعامل مع المختلف عنّا فكريًا على حد سواء: أن نُعيد الأخلاق إلى موقعها الأصلى كجوهر الدين لا كملحق شكلى له، وأن نُعيد للعقل مكانته كحارس أمين للدين لا كخصم يُخشى منه ويُحارَب. فحين يغيب العقل، لا يبقى من الدين إلا قشرته الخارجية، طقوسًا بلا روح، وأحكامًا بلا حكمة تُبرّرها، وتديّنًا يزداد تشددًا وصخبًا كلما ازداد فراغًا من المعنى الحقيقى الذى جاء الدين أصلًا ليمنحه للحياة الإنسانية.





محمد عبدالله دراز

لم يكتفِ دراز بجمع الآيات التى تدعو إلى الصدق والرحمة والعدل

يرى أن العقل والنقل صنوان لا ضدان وأن الدين حين يُعرض على العقل السليم يزداد رسوخًا لا اهتزازًا



خطيئة طنطا

إلى الساخرين من «دراويش البدوى»: «عطلوكم عن اختراع الذرة؟!»

تغرق العيون والآذان على مواقع التواصل الاجتماعى ومنصاته هذه الأيام بين أمواج الساخرين من «دراويش» السيد البدوى فى طنطا، بالتزامن مع إقامة «المولد الأحمدى» احتفاءً بـ«شيخ العرب» و«أبوالفتيان».

مقاطع مُصوَّرة كثيرة لشبان يتعمدون تصوير هؤلاء «الدراويش» فى طنطا، ثم تحويل ملامحهم وملابسهم وحركاتهم إلى مادة للضحك والتندر. يقف المصوّر خلف هاتفه، يختار زاوية جارحة، ويترك تعليقًا ساخرًا، ثم يطلق المقطع إلى فضاء المنصات، حيث تتكاثر الضحكات والتعليقات، كأننا أمام عرض ترفيهى مجانى، لا أمام بشر لهم مشاعرهم وذاكرتهم وإيمانهم وطريقتهم الخاصة فى النظر إلى العالم.

لكن ما الذى يضحكنا تحديدًا؟ هل نضحك من العمامة؟ من السبحة؟ من الجسد الذى يتحرك فى حلقة ذكر؟ من وجه امتلأ بالفرح؟ أم نضحك لأن هناك أناسًا يفرحون بطريقة لا تشبه طريقتنا؟!

المسألة، فى جوهرها، ليست دفاعًا عن كل ما يحدث فى الموالد، ولا تزكية لكل ممارسة تُنسب إلى التصوف أو التدين الشعبى. إنها مسألة أعمق: كيف نتعامل مع المختلف حين لا يملك سلطة تحميه من البطش؟ بطش ألسنتنا ومنشوراتنا ومقاطعنا.

كيف نتعامل مع المختلف حين لا يملك لغة إعلامية ترد عنه سخريتنا؟ ولا قدرة تقنية تمنع تحويل لحظته الخاصة إلى مادة للتشهير؟

وبين هذا وذاك سؤال آخر يتردد فى حلقات الذكر وجلسات العلم وموائد الرحمة والإطعام، هناك فى طنطا: لماذا يبدو بعض الناس أكثر شجاعة فى السخرية من الضعفاء، وأقل شجاعة فى مواجهة الأقوياء؟!



كرم منصور

1 هل الفرح تهمة؟

ينتمى مريدو السيد البدوى إلى تقليد دينى واجتماعى ممتد، تختلط فيه الذاكرة الشعبية بالطقس الدينى، وتتجاور فيه التلاوة مع الإنشاد، والذكر مع الطعام، والزيارة مع التجارة، والروحانيات مع مظاهر الاحتفال.

قد لا يقبل المرء هذا الخليط، وقد يرى فى بعض ممارساته مبالغة أو خروجًا عن جوهر الدين، لكن عدم القبول لا يمنح أحدًا رخصة لإهانة أصحابه.

هؤلاء الناس لا يذهبون إلى المولد ليؤذوا أحدًا. إنهم يبحثون عن معنى، عن سكينة، عن صحبة، أو لحظة فرح نادرة فى حياة مثقلة بالعمل والأسعار والمرض والقلق.

لدى بعضهم إيمان خاص، يمارسونه بطريقتهم الخاصة، فكيف يضرنا فعله ما دام لا يتحول إلى اعتداء على النفس أو الآخرين؟!

كما أن حساب الإنسان فى اعتقاده وعمله، فى النهاية، ليس مهمة هاتف محمول ولا تعليق عابر على منصة اجتماعية.

الدين أكبر من أن يضيع بسبب حلقة ذكر، أو درويش ارتدى سبحة ولف عمامة، أو رجل وجد فى زيارة مقام ما راحةً لا يجدها فى مكان آخر.

ومن يظن أن عقيدته هشة إلى الحد الذى يهددها فيه رجل يرقص فرحًا أو يردد نشيدًا، فربما يحتاج إلى مراجعة ثقته بدينه قبل أن يطالب الآخرين بمراجعة طقوسهم.

السخرية هنا ليست نقدًا. النقد يسأل ويناقش ويفكك ويقدم بديلًا. أما السخرية من الوجوه والأجساد وطريقة الفرح فهى فعل استعلاء.

بفعلك هذا تقول لـ«الآخر»: أنت أقل منا، لأنك لا تضحك بالطريقة التى نضحك بها، ولا تؤمن بالطريقة التى نؤمن بها، ولا ترتدى ما نرتديه.

وفى العمق، كثيرًا ما تكون السخرية قناعًا للخوف، الخوف من طقس لا نفهمه، ومن جماعة لا نعرفها، ومن عالم يذكّرنا بأن الإنسان لا يعيش بالعقل الحسابى وحده.. فلدى الإنسان أيضًا روح وحِس.

2 أخرجها من الدين!

دائمًا ما أقول فى جلساتى الخاصة، عندما يأتى الحديث عن الموالد، وينتقل المتحدثون بين دفاع وهجوم: الطريقة المثلى للخروج من تلك «الأزمة» تُختصر فى ٣ كلمات: «أخرجها من الدين»!

ماذا يعنى ذلك؟

يعنى أن نغادر باب الحكم السريع على الموالد باعتبارها «بدعة» و«حرامًا» و«تضم ممارسات تغضب الله وعباده». كما نغادر، فى الوقت نفسه، باب تزكيتها كلها بوصفها «بدعة حسنة» و«تقربًا إلى الله» و«مجالس ذكر وعلم» ووسيلة لمحاربة التطرف الدينى»

فلنترك هذا الاشتباك الفقهى لمن يملكون أدواته، ولنتعامل مع المولد، فى جانب كبير منه، باعتباره ظاهرة اجتماعية واحتفالية، أو قل «كرنفالًا شعبيًا» ذا طبيعة مصرية خاصة.

المولد مناسبة يفرح بها الكبير والصغير، ويفصل فيها الناس قليلًا عن قسوة الحياة، مثله مثل «كرنفالات» العالم التى يحمل كثير منها خلفيات دينية أو تاريخية، ثم تتحول، مع الزمن، إلى احتفال عام يشارك فيه المؤمن وغير المؤمن والسائح والطفل والتاجر.

فى المكسيك، مثلًا، تتجاور الطقوس الدينية مع مظاهر احتفالية واسعة. وفى مجتمعات كثيرة، تظل الذاكرة الدينية حاضرة فى مهرجانات صارت جزءًا من هوية المكان.

الطفل الذى لا يستطيع الذهاب إلى الملاهى، لأن قريته أو مركزه لا يضم واحدًا، تأتيه «المراجيح» والألعاب إلى جوار بيته.

الصديقان اللذان لم يجتمعا منذ سنوات يجدان فرصة للقاء وسط موسيقى شعبية وزحام وروائح الطعام.

الفقير الذى يطارد لقمة العيش من صباح إلى مساء يجد مكانًا يأكل فيه، من «الفول النابت» إلى ما لذ وطاب وتيسر من «مشمر» و«محمر».. وحلوى وخلافه.

أصحاب الأرزاق الموسمية، من باعة الحمص والحلوى والسبح والعصائر والملابس والألعاب، يجدون أمامهم معرضًا تجاريًا مفتوحًا.. «اكسبوا الغلابة» إن جاز التعبير، يبيعون فيه ويسترزقون دون أن يدفعوا رسومًا باهظة أو يستأجروا مركزًا تجاريًا.

العامل المغترب الذى قضى أشهرًا بعيدًا عن قريته يعود فى موسم المولد أسبوعًا، يرى أهله وأصدقاءه وأقاربه، ويهرب قليلًا من رحى أكل العيش.

> دعوا مريدى السيد البدوى يذكرون ويفرحون ما داموا لا يؤذون أحدًا

ومن يخاف على الدين، ولا يعجبه هذا النمط من التدين الصوفى الشعبى، فليترك الناس فى حالهم، وليذهب إلى رجال الصوفية العلمية، فليذهب إلى كتبهم وجلساتهم وفعالياتهم، ليدرك الصوفية بالحجة لا بالإهانة، وبالمعرفة لا بتصوير وجوه البسطاء خلسة. أما تحويل التدين إلى مباراة فى الاستعلاء، فليس دفاعًا عن الدين، بل إساءة إلى صورته.

3 شى لله يا شيخ سيد!

أن تكون ابن قرية فى عمق الصعيد، يعنى أن ترى يوميًا مزيجًا معقدًا من العلم والدين والأسطورة.

هناك يُسوَّد جبين المولود بفحمة، ويؤذَّن فى أذنه، وتُعلَّق له «مشهرة» من البقوليات المعقودة فى خيط، وتُرمى إلى الشهر الجديد فى أيامه الأولى.

هناك يُرش الدقيق على رأس الدابة الجديدة، وتُرمى السن المكسورة فى اتجاه الشمس، وتُصنع عروسة من الورق ثم تُغرز فيها إبرة اتقاءً للحسد. وقبل هذا كله تُزار مقامات الأولياء والصالحين طلبًا للبركة وقضاء الحاجة.

هذه أمثلة من مئات العادات التى عاشها معظمنا، بدرجات مختلفة، وتبدلت من مكان إلى آخر. وغالبًا ما يكون أول رد فعل على رؤيتها: «كفى خرافات!».

قد يكون فى هذا الاعتراض جانب من الحقيقة، فليس كل موروث صحيحًا، وليس كل عادة بريئة من الوهم أو الاستغلال. لكن فهم الظاهرة لا يبدأ بالصراخ عليها، بل بمحاولة فهم الأثر الذى تتركه فى المؤمن بها.

تخيل الطمأنينة التى يشعر بها إنسان حين يؤدى طقسًا ورثه عن أمه وأبيه وجدته. تخيل هدوء النفس الذى يغشاه حين يعتقد أنه اتصل بسلسلة طويلة من الأجداد والرموز والذكريات.

قد لا نستطيع تفسير هذا الشعور بالمعادلات، لكنه شعور حقيقى بالنسبة إلى صاحبه. وليس من حقنا أن نسخر منه لمجرد أننا لا نملكه.

فى مولد «السبعة مشايخ»، فى قريتى البعيدة فى «الصعيد الجوانى»، يأتى أهل البلد كل عام بمنشد، ويدعون مجموعة من «أبناء الأولياء» للحضور.. يُعامل هؤلاء الأبناء معاملة كبار الزوار: استقبال خاص، مجلس فى مقصورة «المندرة»، وطعام «ملوكى».

فى إحدى السنوات القريبة، وبينما كانت الأعناق مشرئبة من تحت العمائم فى انتظار صعود المنشد، صاح عمى: «مدد، شى لله يا شيخ سيد!».. سأله معارفه ومدعوه: «خيرًا؟» فأجاب بسعادة بالغة: «إن رشفة الماء الزائدة من الشيخ حاتم طعمها مسكّر!».

الشيخ حاتم هذا هو ابن الشيخ سيد أبى بكر، صاحب المقام الكبير فى قرية مجاورة، وكان عمى من أتباع طريقته.

كنت أراقب الموقف من بعيد، شاهدت الفرحة المرسومة على وجه عمى، والسعادة التى غمرت كل جزء فى جسمه.. كل هذا دفعنى للصمت، دفعنى أن أسكت وألا أقول الحقيقة التى لا يعرفها سواى: الكوب الذى شرب منه الشيخ حاتم كان قد قُدِّم فيه عصير، وحين طلب منى غسله لم أغسله جيدًا!

قد تبدو الحكاية مضحكة لمن يقف خارجها، لكنها من الداخل كانت لحظة إيمان وامتنان وفرح.

لم يكن عمى يشرب الماء وحده، كان يشرب معنى صنعته ذاكرته.

كان عمى فى هذه اللحظة تنتابه حالة من الصفاء والسكينة، لو اجتمع العلم، بكل تجاربه ونظرياته ومناهجه، لما استطاعوا أن يمنحوه جزءًا ضئيلًا منها.

نعم، ربما لا تستطيع ممارسة طبية، مهما بلغت دقتها، أن تمنح مريضًا الراحة التى يشعر بها حين يزور سيدنا الحسين أو السيد البدوى أو مقامًا من مقامات آل البيت والأولياء فى اعتقاده.

لا يعنى هذا أن نضع الوهم مكان الطب، أو أن نترك المرضى فريسة للدجالين، أو أن نبرر استغلال الفقراء تحت أى مسمى. لكنه يعنى أن نعرف الفرق بين نقد الاستغلال، وإهانة الإنسان الذى يبحث عن العزاء.. ولو فى حلقة ذكر!

> انتقدوا رواد الموالد ولا تهينوهم.. ناقشوا ممارساتهم لكن لا تسرقوا لحظاتهم الخاصة



4 داروين على باب شيخ العرب!

كان تشارلز داروين، عالم الأحياء الشهير الذى حيّر العالم بنظريته عن أصل الأنواع وتطورها، يعانى مجموعة من الأمراض العضوية المزمنة، حتى بدا فى صبره عليها كأنه ينافس أيوب عليه السلام.

وحسب ما أورده سكوت ستوسل، رئيس تحرير مجلة «ذى أتلانتيك» الأمريكية، فى كتابه «القلق فى حياتى: خوف وأمل ورهبة وبحث عن السكينة»، فإن مذكرات «داروين» ورسائله امتلأت بشكاوى من التعب المزمن، وألم المعدة المستمر، والانتفاخ والتقيؤ، والدوار والرجفة والأرق، والطفح الجلدى والدمامل وخفقان القلب.

حيّرت حالته الأطباء الذين حاولوا علاجها، وكان من بينهم والده نفسه. وظل اللغز الطبى مفتوحًا على احتمالات متعددة.

وحسب «ستوسل»، حاول الأطباء حل اللغز حتى بعد وفاة عالم الأحياء الشهير، لمدة تزيد على ١٥٠ سنة، ومع ذلك اختلفت تفسيراتهم «العضوية»، وظل مرض «داروين» مصاحبًا إياه حتى القبر.

لكن ووفقًا للمذكرات نفسها، قدم أحد الأطباء تفسيرًا هو الذى يهمنا هنا فى سياق الحديث عن مولد السيد البدوى.

قال هذا الطبيب: كانت المنافسة بين الأطباء والباحثين على قدم وساق لمحاولة فهم الأسباب الحقيقية وراء معاناة «داروين» ومرضه المستمر، لكنى أرى أن القلق كان العامل الرئيسى والمسبب الفعلى لجميع الأعراض المرضية التى قاساها.

حجتى فى ذلك أمام الكم الهائل من النقاشات الطبية أمر بسيط يبدو لى جليًا ويثبت صحة ما أقول، وهو أن «داروين» عندما يكون فى انقطاع عن العمل، وعندما يتنزه ويركب الخيل فى تلال إسكتلندا أو شمال ويلز، تكون صحته على ما يرام ولا يشكو من أى علة.

«داروين» كان يجد راحته وعلاجه فى ركوب الخيل وفى التنزه.. تمامًا كما يفعل كل «درويش» مُبتلى أصابه القلق والمرض.. توكل بطريقته الخاصة.

5 المفاعل النووى

يقول الساخرون من مولد «البدوى» وأتباعه: العالم من حولنا اقترب من خلق «مشاعر صناعية» للآلة، وتطوير موصلات حسية وتكنولوجيا قادرة على محاكاة جوانب من الإدراك الإنسانى فى برامج «الذكاء الاصطناعى»، وأنت تقول لى: «شيخ العرب» وأتباعه؟!

نعم، معكم حق، لكن فى المجتمعات التى اقتربت من خلق «مشاعر صناعية» للآلة، وتطوير موصلات حسية وتكنولوجيا قادرة على محاكاة جوانب من الإدراك الإنسانى، يوجد أيضًا من يمارس طقوسًا بعيدة تمامًا عن العلم.

فى هذه المجتمعات، هناك مَن يقترب من اختراع آلة تتحدث وتشعر، وهناك من يطلب البركة من حجر أو مقام أو طقس موروث، ويجد راحته فى ذلك.

أما فى مجتمعاتنا، هناك من يطلب البركة من حجر أو مقام أو طقس موروث، ويجد راحته فى ذلك، لكن لا يوجد فى المقابل مَن يقترب من اختراع آلة تتحدث وتشعر، وكل ما يفعله هو السخرية من الفريق الأول، فلا تقدمًا صنع، ولا ترك الناس فى حالهم!

السخرية لا تصنع عقلًا علميًا، كما أن الشتيمة لا تفكك خرافة. العلم يحتاج إلى تعليم، وثقة، وخدمات صحية، وعدالة اجتماعية، ولغة قادرة على الإقناع. أما تصوير الناس فى لحظات ضعفهم، ثم نشر مقاطعهم للتسلية، فلا يحرر عقلًا ولا يبنى مجتمعًا.

بل إن السخرية قد تؤدى إلى نتيجة عكسية تمامًا. فحين يشعر الناس بأن النخب المتعلمة تحتقر لغتهم وطقوسهم، ينغلقون على ذاكرتهم، ويتعاملون مع كل نقد بوصفه عدوانًا على هويتهم.

عندها يصبح الدجال أكثر قدرة على إدعاء حماية البسطاء من «أهل العلم» المتكبرين، وتتحول الخرافة من عادة قابلة للنقاش إلى حصن نفسى.

أما الحوار الهادئ، فيعترف أولًا بأن للناس حاجة حقيقية إلى الأمان والانتماء والفرح، ثم يبحث معهم عن وسائل أكثر صحة وأقل استغلالًا لإشباع هذه الحاجات.

لا يمكن اقتلاع الطقس بالإهانة، يمكن فقط دفعه إلى الظل، حيث يصبح أقل قابلية للفهم وأكثر عرضة للاستغلال.

المطلوب ليس أن نمنح كل ممارسة حصانة من النقد، ولا أن نعتبر كل ما يحدث فى الموالد مقدسًا. المطلوب فقط أن نضع حدودًا أخلاقية واضحة: انتقد الفكرة، لا تهن صاحبها، ناقش الممارسة، ولا تسرق لحظته الخاصة، حذّر من الدجل، لكن لا تجعل من الفقير أو البسيط كائنًا أدنى، واجه الاستغلال، لا الفرح.

إن «خطيئة طنطا» ليست فى أن يختلف الناس فى فهمهم للتصوف أو المولد أو الزيارة، بل فى أن يتحول اختلافهم إلى إذلال مصوّر. فى أن نرى إنسانًا مطمئنًا، فنقرر أن طمأنينته مادة للضحك. فى أن نعجز عن تقديم معرفة بديلة، فنقدّم بدلًا منها كاميرا خفية وتعليقًا جارحًا.

دعوا مريدى السيد البدوى يذكرون ويفرحون ما داموا لا يؤذون أحدًا. ومن يختلف معهم فليختلف باحترام، وليكتب، وليحاضر، وليعلّم، وليقدّم للناس معنى أعمق وأرحب.

أما أن نطارد وجوههم بالهواتف، ونحوّل إيمانهم إلى مقطع قصير، فذلك ليس انتصارًا للعقل ولا للدين ولا للحداثة. إنه ببساطة، انتصار صغير للقسوة.



> حذّروا من الدجل لكن لا تجعلوا من الفقير «إنسانًا أدنى».. وواجهوا الاستغلال لا الفرح



طوّر الفيلسوف الفرنسى إريك سادان، أحد أبرز الأصوات المناهضة للتغير التكنولوجى المنفلت من عقاله، على مدار سنوات مشروعًا فكريًا نقديًا حافلًا بالعناوين اللافتة والتحليلات المهمة للمستقبل، مستندًا إلى الفكر الفلسفى والاجتماعى للقرن الماضى، ليصل، عبر نحو عشرة كتب، إلى خلاصة لاذعة؛ لقد أصبحنا حمقى، ونحن نمضى فى طريقنا لنصبح أكثر حماقة. فنحن، خلافًا لما يُصوَّر أحيانًا، لا نواجه خطر ذكاء اصطناعى فائق سيبث الرعب فى نفوسنا، على غرار نظام «سكاى نت» فى فيلم المدمّر «Terminator»، وإنما سنهزم بفعل كسلنا نحن، الذى سيدفعنا فى نهاية المطاف إلى إلقاء أسلحتنا الفكرية والإبداعية والاستسلام للذكاء الاصطناعى التوليدى.

قبل عقد من الزمن على صدور كتاب شوشانا زوبوف «عصر رأسمالية المراقبة» عام 2020، كان إريك سادان قد حذّر بالفعل من أنماط السيطرة الاجتماعية الناشئة عن التقنيات الرقمية، وذلك فى كتابه «المراقبة الشاملة: بحث فى أشكال السيطرة الجديدة».

أما أحدث أعماله، فهو كتاب «صحراء أنفسنا»، وهو دراسة قاتمة للمستقبل الذى نشيّده اليوم؛ مستقبل كان مصممًا وموجودًا من قبل داخل البيانات والأُطر الاحتمالية للخوارزميات. إنه عالم يفتقر إلى الحياة، وتفوح منه رائحة الماضى والموت، وقد بدأ كل شىء فى 30 نوفمبر 2022، مع ظهور «شات جى بى تى»، وفق رؤيته.

فى هذا الحوار المنشور فى صحيفة elpais يتحدث الفيلسوف الفرنسى عن المستقبل القاتم الذى يقودنا إليه الذكاء الاصطناعى، بينما يقدم وعوده بحياة رغدة وأكثر سهولة، ويوضح سبب اعتقاده بكون الذكاء الاصطناعى كارثة تهدد الحضارة الإنسانية.

حنان عقيل

الفيلسوف الفرنسى إريك سادان: الذكاء الاصطناعى كارثة حضارية مغلّفة بقشرة الحداثة



■ إذن، هل بدأت الكارثة المروعة فى ٣٠ نوفمبر ٢٠٢٢؟

– عادةً ما أنام هادئًا كالأطفال، لكننى فى ذلك اليوم لم أنم طوال الليل. بل إن الأيام التى تلت ذلك كانت أسوأ. كل أولئك الناس كانوا يقولون إنه أمر رائع وفائق الجمال، ولم أكن أستطيع أن أفهم كيف لا يرى أحد كارثةً حضاريةً وشيكة؟. من الغريب مراقبة ظاهرة مثل الذكاء الاصطناعى التوليدى مغلفةً بهذا القدر من قشرة الحداثة والفائدة العملية، دون تحليل عواقبها الفورية بالغة الخطورة. وكلما طال انتظارنا، زادت الأمور تفاقمًا.

■ أنت ترى أنه كان ينبغى حظره؟

– منذ البداية. لكن ما حدث كان العكس تمامًا؛ فقد طاف «سام ألتمان»، الشريك المؤسس لشركة «أوبن إيه آى» فى جولة من المحاضرات واللقاءات، واستقبله رؤساء الدول بحفاوة بالغة وفرشوا له السجاد الأحمر. وكان رد الفعل- بما فى ذلك رد فرنسا عبر دعمها لشركة «ميسترال»- هو إقحامنا جميعًا فى هذا السباق نحو «صحراء أنفسنا».

هناك الكثير من الكلام الفارغ والسخيف الذى يُقال عن الذكاء الاصطناعى، مثل: «سنعيش فى عالم أفضل»، و«سيصبح كل شىء أسهل...» على أى أساس يُقال هذا؟ أنا أحلل الأمر استنادًا إلى مبادئ أساسية؛ كالتواصل الاجتماعى، والكرامة الإنسانية، والنزاهة البشرية، والحرية، وتجسيد ملكاتنا وفكرنا.. وكل هذه المبادئ ستُدمر. وإذا نظرنا إلى العواقب الحالية وتلك التوقعات المستقبلية، فسندرك أن الأمر فى غاية الخطورة.

■ ما العواقب التى ستترتب على ذلك؟

– هناك نوع من الذكاء الاصطناعى بدأ تطويره فى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين كان يحلّل الظواهر فى العالم الواقعى لحظة بلحظة، ويخرج بنتائج تساعد على تفسير مواقف معينة. ومن أمثلته تطبيق «ويز» الخاص بالمرور، فقد كان يجمع قدرًا من المعلومات والتفاصيل لا يمكن لأى إنسان بمفرده أن يجمعها.

لكن الأمر لم يقتصر على ذلك، فتطبيق «ويز» يقترح أيضًا سلوك طريق بعينه دون غيره. وللمرة الأولى، أصبحنا نتلقى توجيهات بشأن الطريقة التى ينبغى أن نتصرف بها. هكذا بدأت التكنولوجيا تفرض علينا تصورًا معينًا لما يجب فعله.

بالطبع، ليست كل النتائج سلبية. ففى صناعة الطيران، تتيح هذه التقنيات ضبط الخصائص الديناميكية الهوائية بدقة أكبر، وفى صناعة الأدوية، تساعد على تحسين الجزيئات، لكنها تُفضى، فى مجالات مثل الإدارة، إلى آثار غير مقبولة.

كان ينبغى أن يخضع كل ذلك لإطار قانونى وسياسى واجتماعى، لكن هذا الإطار لم يُطوَّر، ثم ظهر، قبل ثلاث سنوات، نوع جديد من الذكاء الاصطناعى، هو الذكاء الاصطناعى التشغيلى.

■ هو الأسوأ، أليس كذلك؟

– نحن نتحدث عن أنظمة تتولى تنفيذ مهام كانت حتى وقت قريب تستدعى تشغيل ملكاتنا الفكرية والإبداعية، وهى جوهر الحضارة فى بُعدها الحقيقى. لا يمكن الدفاع عن الذكاء الاصطناعى التوليدى.

■ ناقشت الحكومة الفرنسية حظر استخدام الأطفال دون الخامسة عشرة وسائل التواصل الاجتماعى.

ألا تستخدم أيًّا من أدوات الذكاء الاصطناعى التوليدى؟

ـ آلات القتل تلك؟ لا، شكرًا. أنا أحب الحياة. كتابة جملة واحدة أمر صعب، لكنه يمنح سعادة لا توصف. وأرى شبابًا بدأوا يرفعون أصواتهم ويرفضون هذه الأدوات. أعتقد أنه سيكون بيننا أبطال فى حياتهم اليومية، وآخرون عبيد لكسلهم، وهؤلاء سيشهدون تحطيم فرادتهم باسم حقيقة مُصطنعة.



يبدو أننا دائمًا ما نتحرك بعد فوات الأوان.

– يريد الرئيس الفرنسى إيمانويل ماكرون تنظيم هذا المجال الآن، لكنه منح هذه المنصات، حتى وقت قريب، كل المزايا الممكنة. لقد بدأت هذه المنصات بالظهور عام ٢٠١٠، وبعد خمسة عشر عامًا، نعترف بحجم الكارثة. حين يتعلق الأمر بالقضايا الرقمية، لا يستفيق المجتمع دائمًا إلا بعد فوات الأوان.

■ هل خسرنا بالفعل أجيالًا من الشباب؟

– نحن نرى عواقب الذكاء الاصطناعى التوليدى بالفعل؛ فقدان الوظائف، والعزلة الاجتماعية، والإضرار بصورتنا عن أنفسنا، وهناك أيضًا التبعية العاطفية لدى المراهقين الذين يتحدثون مباشرة إلى الذكاء الاصطناعى التوليدى، الذى يخبرهم بالحقيقة فى كل شىء، فيتحول بالنسبة إليهم إلى مرشد نفسى، وكل هذا ليس سوى البداية.

■ نحن نتحدث إلى الذكاء الاصطناعى، ونطلب منه المشورة، ونجرى معه محادثات عاطفية لكن اللغة التى يستخدمها، وإن بدت مماثلة للغتنا، مختلفة عنها.

– هذه أنظمة تحلّل المتن الرقمى بأكمله، من كتب المكتبات ومقالات الصحف إلى بيانات الإنترنت، لتكشف عن القوانين الدلالية، وتبنى مسارات شكلية باستخدام الإحصاء والمعادلات والصيغ الرياضية.

إنها لغة تفوح منها رائحة الموت؛ لأنها تعمل وفق منطق الترابط الإحصائى. فهى تحلّل البيانات كلها، وتعرف أن كلمات معينة ستأتى بعد كلمات أخرى. فى الذكاء الاصطناعى، يتكرر كل ما حدث من قبل على الدوام، إنه يستجيب لمنطق الامتثال والانتظام. وهذا هو النقيض تمامًا للغة البشرية، التى تعمل من خلال تداعى الأفكار، فأنا لا أعرف أى كلمة سأستخدم بعد الكلمة التى أنطق بها الآن؛ لأن اللغة البشرية تعتمد على أفكارنا، وهى فريدة من نوعها، فلا أحد يسلك المسار نفسه الذى يسلكه الآخرون.

■ لعل هذا ما يميّز الحرية الإنسانية؟

– بالتأكيد. فمن ناحية، لدينا لغة ميتة، متحللة، محكومة بالمعادلات الرياضية، ولدت من رحم الرأسمالية اللغوية. ومن ناحية أخرى، لدينا لغة تنفتح على لا نهائية عصيّة على التحديد، وتعبر عن حريتنا وتفرّدنا.

وهذا التحول الذى نعيشه سيغيّر العلاقات الشخصية أيضًا، التى ستتراجع أكثر فأكثر لصالح نظام يدّعى الإحاطة بكل شىء ومعرفة كل شىء.

فى الانتخابات المحلية الأخيرة فى فرنسا، اكتُشف أن بعض المرشحين ورؤساء المحليات كانوا يكتبون خطاباتهم باستخدام «شات جى بى تى». هل تدرك مدى خطورة ذلك؟

■ يوحى الانطباع العام بأن الثقافة التى ينتجها الذكاء الاصطناعى ستكون أشبه بالوجبات السريعة والتبغ والسكر؛ أى منتج تجارى موجّه إلى الفئات المحرومة التى لا تستطيع تحمّل كلفة الأصيل والحقيقى. إنه تمايز اجتماعى واقتصادى؛ الواقع بما فيه من عيوب للأغنياء، والذكاء الاصطناعى للفقراء.

– أنت محق، لكن التمايز سيكون بين الكسالى وأولئك المتحمسين لاستخدام ملكاتهم وقدراتهم. وقد نجد أشخاصًا من هذه الفئة بين الأقل حظًا أيضًا، مثلما قد نجد أثرياء يختارون هذا الطريق بدافع الكسل واللامبالاة، لكن التمييز بين العالمين لن يكون سهلًا؛ فنحن نشهد نشأة عالم الصورة المتخيَّلة، وسيُنتج كل طرف صورًا تتوافق مع وجهة نظره.

■ سيكون تأثير ذلك هائلًا فى قطاعى الإنتاج السمعى البصرى والثقافى؟

– بالتأكيد. الذكاء الاصطناعى سيجتاح المسلسلات والأفلام، وسيكون لدينا ممثلون وديكورات وإضاءة ومكياج وأزياء مولّدة بالذكاء الاصطناعى، نتجه نحو زوال جماعى لمهن بأكملها؛ كالمونتير، وفنان المكياج، والمخرج.

إننا نمضى بخطى حثيثة نحو ما أسميه «التخليق الذاتى»؛ أى إنتاج أعمال تفصيلية مصممة خصيصًا لتعكس ذواتنا وحدها، مثل «الموسيقى الذاتية» أو «الكتاب الذاتى». فبدلًا من أن نخرج لاكتشاف عوالم جديدة، سنكتفى بصناعة سردياتنا وخيالاتنا الصغيرة بأنفسنا. وهذا بمثابة إعصار مدمر سيعصف بعالم الثقافة من أساسه.

■ ستنتهى وظائف، لكن ربما تنشأ صناعة جديدة، وطريقة أخرى لفهم العمل، أقل استنزافًا لحياتنا.

– تأسس المجتمع على مفهوم جوزيف شومبيتر عن «التدمير الخلّاق» فبعض التطورات التكنولوجية تقضى على وظائف، لكنها تؤدى، على المدى المتوسط أو الطويل، إلى ظهور أنماط جديدة من العمل، وهذا بالضبط ما حدث عندما ظهر «قطاع الخدمات» فى السبعينيات والثمانينيات؛ فقد تحولت المهام العضلية والشاقة إلى الآلات، وأصبح نحو ٨٠٪ من الناس يعملون فى وظائف تعتمد بالأساس على تشغيل العقل والملكات الإبداعية، كالمحاماة، والترجمة، والهندسة المعمارية.

لكن الفارق هذه المرة مع الذكاء الاصطناعى أننا لن نجد قطاعًا جديدًا لنلجأ إليه. فكر فى عملك صحفيًا؛ العمل الذى تعشقه وتجد فيه اعترافًا مجتمعيًا وقيمة.

■ إذا كانت هناك تكنولوجيا تنجز المهام الآلية أو الروتينية بكفاءة تفوق البشر بكثير، فلماذا نعارضها؟

– لا يمكننا حظرها أو تنظيمها، لكن يمكننا الدفاع عن قيمة عملنا. أعلم أن معيارًا واحدًا هو الذى يحكم كل شىء: الإنسان بوصفه متغيرًا فى معادلة حسابية. ستنجز الأنظمة العمل بموثوقية أكبر، وبسرعة أعلى، وبتكلفة أقل.

لكن هناك معارف ومهارات لا يمكن تعويضها، والمشكلة أننا نتجه نحو عالم يلجأ فيه البشر إلى أنظمة الذكاء الاصطناعى طلبًا للإجابات.

بعد عام من إطلاق «شات جى بى تى»، قال سام ألتمان لهؤلاء الحمقى السعداء الذين كانوا يصفقون له: اهدأوا، فهذا لا يُقارن بما هو آت. إنه يتحدث عن مساعدين خارقين، وسيُفضى ذلك إلى عالم يُستبعد البشر من تنظيمه بصورة متزايدة.

■ يقول المروّجون لهذا العالم إننا سنحصل فى نهاية المطاف على نوع من الدخل الأساسى مقابل ألا نفعل شيئًا.

– هذا رائع! هل يبدو لك هذا مستقبلًا مذهلًا إلى هذا الحد؟ البشر كائنات مبدعة، وكل ما نريده هو التعبير عن قدراتنا.

■ نحن فى مرحلة تشبه ما كان عليه الله فى اليوم السادس من عمله. لقد خلقنا ذكاءً على صورتنا ومثالنا، ولم يبقَ أمامنا سوى أن نستريح ونستمتع بعطلة يوم الأحد.

– بالتأكيد، لكن جمال يوم الأحد يكمن فى أن يوم الإثنين يأتى بعده. تخيّل أن يصبح كل يوم هو الأحد، إلى الأبد، وفوق ذلك كله، أن يتكفّل أباطرة التكنولوجيا بتمويل هذه العطلة. أفضّل أن يكون أطفالى مبدعين؛ فهذا هو المستقبل.

■ لدىّ ابنتان، إحداهما فى الثالثة والأخرى فى الثامنة. هل تعتقد أن بإمكانهما النجاة من هذه العاصفة الهوجاء؟ وماذا يمكننا أن نفعل؟

– ينبغى أن يكون المستقبل جماعيًا، سواء فى العمل أو فى أوقات الفراغ. إن أولى نتائج الليبرالية ليست انعدام المساواة، وإنما موت الروح. إذا أردت أن ترى الجحيم، فاذهب إلى بعض أماكن العمل. الناس يُصابون بالاكتئاب ويفقدون صوابهم، لم يسبق أن بلغ الشعور الجماعى بالتشبّع والإنهاك هذا القدر من الانتشار، ولا أن اشتدت الرغبة فى فعل شىء مختلف إلى هذا الحد.

■ ما الذى ينبغى أن يتعلمه أطفالنا لتجنّب هذا الموت وهم أحياء؟

– الحِرفة، والصنعة اليدوية. انظر، لقد وُجد هذا التقابل بالفعل خلال الثورة الصناعية؛ بين كارل ماركس، من جهة، ووليام موريس، من جهة أخرى. دعا ماركس إلى استعادة السيطرة على وسائل الإنتاج، لكن ذلك أدى إلى تفاقم الكوارث البيئية وانتشار العمل على خطوط التجميع. أما موريس، وهو شخصية استثنائية، واشتراكى كان من رواد حركة الفنون والحِرَف، فقد رأى أن على الإنسان أن يكون مبدعًا. ويمكن تحقيق ذلك من خلال إتقان الصنعة، والتميز فى الأداء، وإنتاج أعمال فريدة تحمل توقيع صانعها.

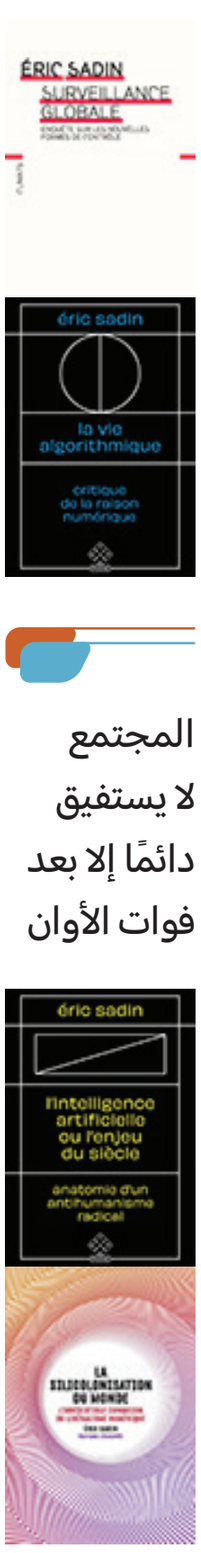
علينا أن ندافع عمّا تحمله داخلنا. صحيح أننا نتجه نحو عالم يسير بسرعتين مختلفتين: عالم مؤتمت وعملى، وعالم آخر سيقول فيه بعض الناس إن للإنسان فرادة لا يمكن اختزالها، وإن الأنظمة لا تستطيع معالجة كل شىء، وهذا ما ينبغى أن ندافع عنه.

■ لا يبدو أن هناك مجالًا كبيرًا للأمل؟

– يكمن الأمل فى جيل أطفالنا، الذين سيختارون، عندما يكبرون، طريقًا آخر، كما حدث فى فيلم المصفوفة «The Matrix» ستأتى تلك اللحظة، وستأتى على أيدى بعض الأطفال الذين لم تفسدهم هذه المنظومة بعد. لكننا خسرنا بالفعل كثيرين منهم؛ أطفالًا يمضون يومهم كله على «تيك توك»، ولا يعرفون حتى كيف يكتبون. إنهم روبوتات لا تستجيب إلا للإشارات والمحفزات، أجساد بلا استقلالية.

■ هل يمكن للذكاء الاصطناعى أن يستقل بذاته ويُخضعنا لسيطرته، مثل «سكاى نت» فى فيلم المدمّر «Terminator»؟

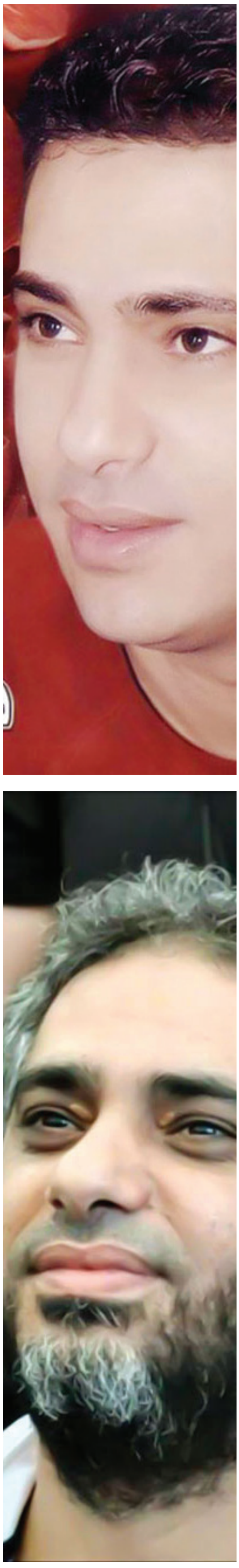
– هذا هراء، ووهم من أوهام الخيال العلمى الطفولى، ورؤية مراهقة تُسقط الصفات الإنسانية على الآلات. ما أحدثك عنه أسوأ بكثير؛ إنه التخلى عن ملكاتنا الأساسية. نحن مهددون على جميع المستويات، وكل تهديد يدفع البشرية إلى التراجع عن ممارسة ما يمنحها عظمتها. تخيّل عالمًا بلا كتّاب، بلا مدارس، بلا فنانين، هذا هو ما يوشك أن يندثر، وأؤكد لك أن ذلك أسوأ بكثير.



المجتمع لا يستفيق دائمًا إلا بعد فوات الأوان

كل ما يُقال عن عالم أفضل وأكثر سهولة بفضل الذكاء الاصطناعى يتجاهل ما يهدده من تدمير للتواصل الاجتماعى والكرامة الإنسانية والحرية وملكاتنا الفكرية

فقدان الوظائف والعزلة الاجتماعية والتبعية العاطفية لدى المراهقين ليست سوى بداية عواقب الذكاء الاصطناعى



الإرهابى المفضل

بين عبدالناصر وسيد قطب.. القصة التى لم يروها فضل شاكر



لماذا لا تطاوعنى الكتابة هذه المرة.. لماذا أفكر فى الحذف والإضافة قبل أن أسطر الحرف الأول فى «سردية» أحب الأصوات إلى روحى..

ألم أخبركم أننى أسميت ابنى الأكبر على اسمه؟ هل يزعجنى هذا الأمر إلى حد أننى لا أتصور مجرد اتهامه بأنه - وقع فى فخ الإخوان المسلمين فى يوم ما.. وأنه وبسببهم فقط أضاع خمس عشرة سنة من عمره محبوسًا فى قبو تحت أرض «صيدا».

ماذا أكتب عن رجل «خجول».. لا يستطيع أن يأكل الطيور.. كل الطيور.. لأنها تغنى! فكيف يصبح الرجل ذاته «قاتلًا».. أو محرضًا على القتل»؟!.

لماذا أكتب من الأصل عن هذه القصة وقد أزاحها هو شخصيًا، وأعلن عن عودته إلى المسرح وإلى الموسيقى ولسيرة العشاق؟!

لماذا لا أحذف أنا أيضًا تلك السنوات التى سلبت جزءًا من روحه.. وبعض النور من عينيه وقدرته على مواجهة الضوء فراح «يختبئ خلف نظارة سوداء؟!».

هل أزيح عبدالناصر وسيد قطب وبليغ حمدى والرجل - سائق التاكسى الذى يحب الخمر وأم كلثوم- ذلك الذى حمل اسمه لعشرين سنة كاملة قبل أن يتوجه إلى السلطات ليحذفه من أوراقه الرسمية؟!

أى سيرة أكتب.. وهل من المهم أن أفسر ما وراء تلك الأغنيات الوديعة.. والموسيقى الحانية والصوت البليغى من «ظلمات.. وخوف.. وجوع.. وفقر ويُتم لم يكن بإرادته أو بإرادة «مفتشى الصحة» الذين لم يستخرجوا شهادات الوفاة لوالدين تركا طفلهما ذا الخمسة أعوام فى ملجأ للأيتام وهما على قيد الحياة.. كيف أكتب رواية وحيدة أصدقها والرجل نفسه لا يملك روايته.. وكل ماله «وجه واحد للرواية»؟

قبل أن ينتهى «فضل» من وصلته الأولى على مسرح «أبوبكر سالم».. فى الرياض.. كتبت إحدى المغردات من معجبيه «لقد عاد معشوقى.. عاد الإرهابى المفضل».. فلماذا انتفضت وشعرت بوخزة موجعة أسفل الرئتين.. لقد ظلمناه جميعًا حتى ونحن نمتدحه فماذا أفعل الآن بهذه الموسيقى؟!

محمد العسيرى

1 الهروب الكبير تحت سماء الله

مساء يوم الجمعة السادس عشر من مارس «آذار» عام ١٩٥٦.. خرج الآلاف من سكان مدينة صيدا يطاردهم الذعر وعويل الأطفال والنساء.. الأرض تهتز من تحت أقدامهم.. حى «رجال الأربعين» دُمر بالكامل.. وفى البلدة القديمة تصدعت مئات البيوت والحوارى التاريخية.

النازحون الذين نزحوا إلى شواطئ «بحر الصيد» وبساتين نزلة «صيدون».. نصبت الخيام لإيوائهم وشكلت الحكومة اللبنانية «مصلحة التعمير» لتبنى مساكن جديدة لمن أصاب الزلزال منازلهم عند أطراف مخيم «عين الحلوة» أسموه «مساكن التعمير».

فى الدور الأرضى من إحدى هذه العمارات «الشعبية» التى ضمت النازحين من ضحايا الزلزال ولد «فضل عبدالرحمن شمندر» لأب لبنانى وأم فلسطينية. كان الرابع فى سجل الأبناء.. قبل الأخير تحديدًا.. لكنه لا يعرف لماذا قرر والده سائق التاكسى الذى ترك «السواقة» وعشق أغنيات أم كلثوم ليعمل حارسًا لمقر «حزب التنظيم الناصرى الشعبى فى صيدا». لا يعرف فضل ذو الخمس سنوات لماذا قرر والداه إرساله إلى «مدرسة الأيتام» وهما على قيد الحياة؟!

حازم الأمين وريان ماجد فى روايتهما لسيرة شاكر الأولى فى الحادى عشر من سبتمبر عام ٢٠٢٣ فى «درج» يسردان فقط أن السائق الذى كان يعمل فى شركة «الصاوى زيتون» كان «رجل حظ».. يعود إلى منزله بعد يوم عمل ليأكل ويشرب كأسًا ويدعو الجيران والأصدقاء لمشاركة الطعام وسماع الست.. وكثيرًا ما شاركه فى تلك الجلسات والد الشيخ «أحمد الأسير» الذى كان يقضى وقتها حكمًا بالسجن المؤبد!

«الوجع هو الجوع.. الوجع هو الحرمان.. الوجع هو التخلى».

التخلى هو العنوان الأول فى سيرة ذلك «الإحساس» الذى يمشى على قدمين.. شعور فضل بالوحدة لم يكن صدفة.. لكنه ظل الأقرب إليه فى ظُلمة «الملجأ».. ولم تفلح شقاوة الأطفال الذين أحبوا فضل وحماسهم لصوته البديع فى نزع ذلك الإحساس حتى انفجر فى «موسيقى لا تشبه غيره».

2 شو بعملك إذا اجتمعوا فيا كل الأشيا الكافرين

فى زمن لاحق.. غنى زياد رحبانى «أن مش كافر.. بس الجوع كافر.. أنا مش كافر بس المرض كافر.. أنا مش كافر بس الفقر كافر والذل كافر.. أنا مش كافر.. لكن شو بعملك.. إذا اجتمعوا فيا كل الأشيا الكافرين؟!».

ربما يكون مفيدًا ونحن نحاول تفكيك سردية فضل شاكر بين الغياب والحضور أن نتفهم «مقولة زياد» وأن نعود إلى ما كتبه «حسام فران» فى درج فى الثامن والعشرين من أبريل عام ١٩٢٥.. فضل شاكر يشبه لبنان.. فيه الجمال والحياة وفيه الحقد والموت.. فيه عذوبة الصوت وأزيز الرصاص.. بلد هادئ يتميز بالسياحة وحب العيش وينزلق إلى حرب أهلية لكن دون أن يفقد بالكامل عناق الجمال فيه.. فضل شاكر هو المثال السابق لهذه الثنائيات فى الشخصية اللبنانية ممثلة فى شخص واحد.. تارة يتلوى من الطرب والعشق وطورًا ينضح بالغضب والحقد والرغبة فى الانتقام!

لم يرغب فضل فى ظنى الانتقام ولم يحقد.. هو فقط كان يحتاج إلى الحماية من تلك الوحدة القاتلة.. كان فى حاجة إلى حضن أسرته.. إلى أحضان العالم أجمع.. فأين وجدها؟!

فى الخمسينيات من القرن الماضى امتلأ لبنان بقوى سياسية مختلفة.. ناصريين.. بعثيين.. وليبراليين.. وبينهم ظهرت جماعة اسمها «عباد الرحمن» بهدف إنمائى.

هكذا صدّرت الجماعة التى أسسها فيصل المولوى وفتحى يكن نفسها للشارع المزدحم.. ولم يكن «يكن» اللبنانى من أصول تركية سوى أحد تلاميذ جماعة «الإخوان المسلمين» الذين تربوا على أفكار مصطفى السباعى مؤسس الجماعة فى سوريا.. وسيد قطب منظرها فى القاهرة!

3 الله معك.. يا أسمر الجبهة

فى ذلك العام.. كانت فيروز تغنى لحبيبها أسمر الجبهة.. هو نفس العام الذى أسس فيه الإخوان جماعتهم هناك.. وهو نفس عام الزلزال الذى شرد أسرة شاكر، ودفع بها إلى «مساكن الإيواء» فى الحى الفقير.. كبر أشقاء فضل فى أجواء «المد الناصرى».. وقبل وفاة الزعيم بعام واحد.. وُلد «فضل».. وفيما ذهب شاكر تحت وطأة الفقر إلى الملجأ.. ذهب شقيقه الأكبر ليصبح أحد أفراد التنظيم الشعبى الناصرى.. وذلك التنظيم الذى تأسس كحزب سياسى عام ١٩٧٣.. فيما تأسس حزب «الجماعة الإسلامية» فى عام ١٩٦٤ من مجموعة شبابية أغلبها من جماعة «عباد الرحمن» التى أصبح لها جناح عسكرى عُرف باسم قوات الفجر.

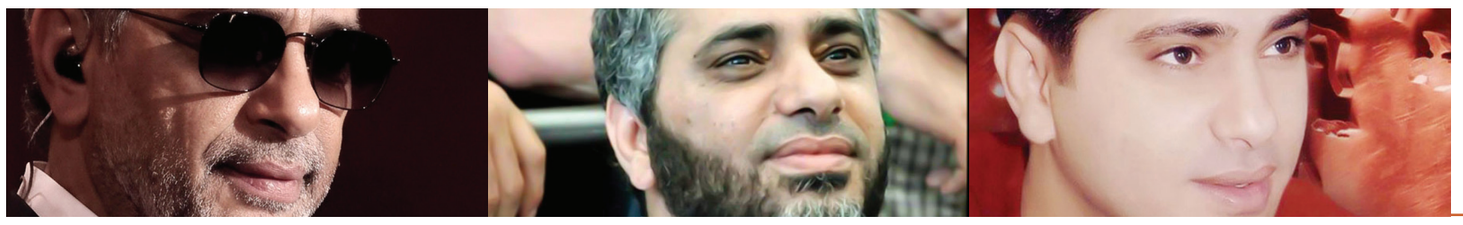
فى «صيدا» تجاور «الناصريون والإخوان».. وانشق الأخ



جمال عبدالناصر

تارة يتلوى من الطرب والعشق وطورًا ينضح بالغضب والحقد والرغبة فى الانتقام!

الإرهابى المفضل



ظل معزولًا لأربع عشرة سنة كاملة يعانى من إحساس قاتل بالظلم والوحدة والخوف على «أسرته»



فضل شاكر فى فترة انضمامه لـ«جماعة أحمد الأسير»



فضل شاكر على مسرح أبوبكر سالم بالرياض

الأكبر لفضل على «الناصريين» الذين كان والده حارسًا لمقرهم الرئيسى لينضم إلى «الجماعة الإسلامية».

محمد.. الذى صار عائل الأسرة بعد وفاة والده فى عام ١٩٧٩ - فيما فضل لا يزال فى الملجأ- فى حادث سير.. أصبح مقاتلًا وبشكل رسمى فى صفوف «الجماعة» عام ١٩٨٥.

فى ذلك الحين.. كلاهما.. الإخوان والناصريون.. كان يقاوم «الاحتلال الصهيونى» الذى اجتاح بيروت قبلها بثلاث سنوات.

فى ذلك الوقت خرج «فضل» من مدرسة الأيتام إلى الشارع عمل فى محل ترزى.. وفى مطعم لبيع «الشاورما».. لكنه لم يستمر كثيرًا فقد التقطته «يد الله» ليذهب به أربعة إخوة شكلوا فيما بينهم فرقة موسيقية تغنى فى أفراح صيدا وعين الحلوة.. الفرقة التى سمّت نفسها «بيت السمرا» هى التى نبهت فضل إلى ضرورة تغيير اسمه من «فضل عبدالرحمن شمندر» إلى شاكر.. وهذا ما حدث.

لم يستمر.. شاكر مع الفرقة طويلًا.. مثلما لم يستمر فى صيدا.. حيث ذهب بصحبة عازف «الأورج» «نصر النصر» إلى منزله فى عين الحلوة حيث يعيش النازحون من فلسطين ليعمل معه ويبيت فى نفس الوقت فى غرفة «البروفات».. وهناك وجد «سعده» فى وجه «نادية الجنداوى» ابنة نفس الحى التى شاهدها وهو يغنى فى أحد أعراس الحى الشعبى ليتزوج وهو فى سن العشرين وسط رفض من أسرتيهما حيث لم يكن قد امتلك أى شىء بعد.

4
راح منى حبيبى.. فى يوم وليلة

فى عام ١٩٩٠ انتقل شاكر إلى بيروت.. كانت أخباره قد تسللت إلى المتعهدين فى كل ملاهى ومطاعم المدينة التى لا تنام.. ولأنه لم يتعود أن يرفض ولأنه خجول بطبعه.. استغله المتعهدون كثيرًا.. لم يكن لفضل وقتها أغنيات خاصة.. كان يغنى ما تعلمه من أم كلثوم وحليم ووردة والصافى وفيروز ونجوم الأغنية الطربية الشعبية أيضًا.. أيامه الأولى إلى جوار والده فى التاكسى أكسبته فقط كل ما كان يسمع واختطفته موسيقى بليغ وتمكنت من حنجرته مثلما تمكن هو من أن يصير أفضل من يغنيها.

نجح الفتى «الهارب» من لعنة الأحزاب والطوائف فى أن يصبح غنيًا وأن يسكن فى أحياء الأغنياء وأن يركب «الطائرات» وأن يسكن أجنحة الفنادق الفخمة وصار أبًا لثلاثة أطفال.. محمد وألحان ورنا.

وفى إحدى سفرياته قدمه صاحب شركة الخيول لصلاح الشرنوبى.. ليصنع أغنياته الأولى.. ويتجاوز حدود لبنان إلى كل عواصم العالم العربى وفى القلب منها القاهرة.

5
وباقول والله زمان

لم تكن «والله زمان» التى كتبها مصطفى مرسى ولحنها صلاح الشرنوبى مجرد عنوان لأغنية بسيطة صارت أولى أغنياته فى عالم الاحتراف.. الأغنية التى حملت عنوان ألبوم فضل الأول حملت ملامح تجربته التى تشكلت على مدار ربع قرن.. الشرنوبى الذى كان نجم الغناء وقتها فى القاهرة ولبنان.. اختار لفضل الذى استمع إليه كثيرًا أن يكون «مطربًا شرقيًا».. ذلك الرجل الذى يغنى بسهولة ويسر، وكأنه لا يغنى، لا يحب الفذلكة لكنه يستطيع غناء أصعب الألحان بطريقته «السهلة».

هذه القدرات أدركها صلاح ابن المدرسة البليغية بذكاء شديد.. عود فضل النحيل وقتها بدا «أسطوريًا» فى لحن الشرنوبى الشيك.. وقد اختار له صاحبه مقام شيك وشجيًا فى نفس الوقت هو مقام «الكورد».

الشرنوبى لم يكتفِ بتلك الأغنية بل أتبعها بـ«نظرة واحدة» من كلمات أحمد شتا.. وهى أغنية طربية أيضًا.. كلماتها سهلة.. غير مزعجة لا تتعدى حدود علاقة الحب المعتادة.

باقى أغنيات الألبوم كانت من كلمات ميشال جى وألحان جوزيف جى.. إضافة إلى أغنيتين من ألحان فضل شاكر نفسه وكلمات صديقه «أحمد ماضى».. إحداهما واحدة صارت من أشهر أغنياته ولا تزال وهى «متى حبيبى متى».

نجح الألبوم الأول لفضل شاكر فى أن يحجز «مقعدًا» فى الصفوف الأولى لنجوم الطرب العربى.. وأتبعه فى العام التالى مباشرة باليوم «بياع القلوب» وضم ثمانى أغنيات ما بين المصرية واللبنانية أيضًا.. هذه المرة لحن صلاة الشرنوبى ثلاث أغنيات من كلمات أحمد شتا ووليد رزيقة، فيما لحن أمجد العطافى وزيد علام من كلمات فوزى إبراهيم، وكانت الأغنية التى حملت اسم الألبوم «بياع القلوب» من كلمات مصطفى مرسى وألحان وليد سعد.. ومن كلمات أحمد ماضى لحن فضل شاكر مجددًا «مليت أنا أعذار»، فيما قدم له يعقوب الخبيزى من توزيع طارق عاكف لحنه الوحيد من كلمات خالد البذال.

لم يخرج فضل فى ذلك الألبوم عن ملامح تجربته السابقة.. فقد صدرته التجربة كمرسال جديد للغرام فى مطلع الألفية الجديدة، وهو الأمر الذى تكرر فى ألبومه الثالث الحب القديم الذى ضم أول أغنية مصورة لفضل شاكر وهى «عاش من شافك»، وقد كانت من ألحان سمير صغير.. وقد اكتسب وليد سعد فى هذا الألبوم مساحة أكبر حيث لحن أربع أغنيات كتب كلماتها مصطفى مرسى.. أولاها التى حملت اسم الألبوم «الحب القديم» ووزعها موسيقيًا وليد فايد.

لم يختلف الأمر فى الألبومات التالية لفضل شاكر وعددها خمسة ألبومات صنعت التجربة الأهم فى عمر المطرب الذى اخترق كل المهرجانات العربية من جرش إلى بعلبك إلى موازين.

صنعت تجربة «المسرح» لفضل شاكر حضورًا استثنائيًا لم يتوافر لسواه وجورج وسوف وعدد قليل من مطربى العالم العربى.. وفى عز ذلك النجاح فوجئ جمهور «موازين» بالنجم الذى يعرفونه عاشقًا محبًا هامسًا وهو «يطلب منهم الدعاء ضد بشار الأسد» فما الذى جاء بالعصفور مجددًا إلى عالم السياسة؟! ما الذى رمى به إلى قاع البئر وهو الذى كان يغرد حالمًا:

«نسيتى إزاى
أنا مقدرتش أنساكى
حاولت كتير
وشفت كتير
ولسه عنيا.. شايفاكى
معقول ده كله حب
معقول يا أجمل قلب
ظلمتى الحب وياكى».

لم يكن ما جرى فى حفل «موازين» عام ٢٠١٢ صدفة، فقد كانت بدايات التحول سابقة لذلك الحفل بسبع سنوات كاملة.. لم ينسَ فيها شاكر مدينته أو أسرته أبدًا.

6
ثورة الأرز بعد اغتيال الحريرى

«وين اللى عمر
بلدى اللى اتدمر
وين اللى رجع وطنا أخضر
بأى إيد هدوا جبلنا العالى
بأى إيد محوا أملنا الغالى
مهما صار القلب باقى
مثلك ما صار ولا منلاقى
حبك معانا.. والله معاك».

لم تكن تلك الكلمات التى تغنى بها «فضل شاكر» فى عام ٢٠٠٥ مجرد مشاركة فى تأبين «رفيق الحريرى» الذى راح ضحية عملية مفخخة لاغتياله على كورنيش بيروت البحرى ظهر يوم ١٤ فبراير من العام نفسه.

غنى كثيرون فى رثاء الحريرى.. «أحمد قعبور»، راغب علامة وعاصى الحلانى وصباح.. لكن شاكر لم يكن الأمر بالنسبة له مجرد أغنية: منها هو قد صار يتيمًا للمرة الثانية. فالحريرى هو زعيم السنة الذى كان فضل يعتبره «مرجعيته الوحيدة».

فى العام ذاته قرر فضل أن يبيع فيلته فى بيروت ويعود إلى «صيدا» بعد خمس عشرة سنة من مغادرتها.. كان فى حاجة إلى أسرته مجددًا.. كان يريد أن يحتمى أبناؤه الثلاثة بأقاربهم.. وربما كانت زوجته الفلسطينية «أم الأولاد» هى الأخرى ترغب فى أن تحتمى بعائلتها فى صيدا.. وقد عادت هذه المرة باسم «الحاجة نادية».

فى صيدا.. اشترى فضل فيلا قديمة فى منطقة «مجدليون» وقام بترميمها.. وربما حاول أن يرمم علاقته بأسرته فراح يميل إلى شقيقه الأكبر الذى أصبح قياديًا فى «الجماعة الإسلامية».

افتتح فضل مطعمًا للأسماك فى منطقة الرميلة فى مدخل صيدا الشمالى.. وسمّاه «ألحان» على اسم ابنته الكبرى التى كانت فى بدايات مراهقتها.. وقد التقت مشاعرها بمشاعر قريب لها ينتمى إلى «شيعة صيدا».. تقدم إليها خاطبًا.

ولم يكن «شاكر» الذى كان لا يزال «يترنح» بحثًا عن «هوية».. فلا هو نجم نجوم العرب الذى يملك الملايين ولا هو ابن صيدا البسيط الفقير الذى بدأ فى التخلى عن أمواله.. بالإنفاق على الفقراء وأبناء الملاجئ وفى علاج من أصابتهم لعنة الإدمان أيضًا.

سرعان ما تراجع «شاكر» عن موافقته على خطبة ابنته لشاب «شيعى» تحت ضغط من أسرته «السنية»، وهو الأمر الذى دفعها إلى الهروب بصحبة خطيبها للزواج رغمًا عن موافقة فضل..

قصة «ألحان».. لم تكن تخطر على بال الفتى الذى أمضى عمره يغنى للعشاق.. لكن يبدو أن هناك من كان يملك توجيه دفة «العقل الجديد» للمطرب الذى لم يعد يرى فى الغناء هويته.

ذهب «شباب فضل» بالأسلحة إلى دار خطيب ألحان وأطلقوا النار على المنزل.. ولم يصب أحد لكن فضل الذى واجه تهمة التحريض «بات» ولأول مرة فى حياته فى «الحبس».. ثم خرج ليواجه الاختبار الأصعب منذ خروجه من عتمة «ملجأ الأيتام».

ما جرى بعد ذلك.. لا توثقه رواية واحدة.. هناك روايتان إحداهما تقول بأن ابن شقيق فضل اقترح عليه توسيط «الشيخ أحمد الأسير» والذى يتمتع بسلطات روحية كبيرة وعلاقات متشبعة فى الأمر.. وأن وساطة الشيخ نجحت فى إعادة ألحان إلى سلطة والدها.. وأنه بعدها راح فضل فى سكة الشيخ مؤذنًا فى مسجده فى البداية، ثم ممولًا للفقراء من رجال ونساء الشيخ.. ثم اكتشف شاكر أنه أحد الذين ينهبهم رجال الشيخ ويشترون بأموالهم الأسلحة التى يحاربون بها غيرهم من الفصائل.

رواية أخرى تقول بأن الشيخ هو من استدعى محمد «أبوالعبد» الشقيق الأكبر لفضل ووعده برتبة فى الحزب والجماعة فى مقابل أن يأتى لهم بفضل شاكر ليصبح واحدًا منهم.. وأن الشيخ حينما جلس إلى فضل.. لم يحدثه فى شىء له علاقة بالسياسة أو الدين، وإنما أتاح له الفرجة على فيديوهات لأطفال مشردين جراء مطاردة رجال بشار لهم!

7
لعنة الربيع العربى

وكان أن جاء ما سمّوه بالربيع العربى.. وأيد «أحمد الأسير» وجماعته ما سمى بالثورة «السورية».. وصار لفضل شاكر «حراس» يتبعونه أينما حل.. استولوا على مطعمه.. وأغلقوه بالشمع الأحمر.. وافتتحوا باسمه مطعمًا جديدًا للسلفيين فقط.

وتوالت مشاوير الغياب.. أعلن شاكر عن اعتزاله وطلب من جمهوره عدم سماع أغنياته القديمة وقرر التفرغ لغناء «الأناشيد» وفى الثامن من يونيو ٢٠١٣ صدرت مذكرة توقيف لفضل وشقيقه بتهمة محاولة قتل رجل دين «سنى» موالٍ لحزب الله وبعدها بأسبوع اقتحم موالون للحزب وحركة أمل «فيلا فضل» وسرقوا ما بها بعد تكسير الكاميرات.. ليختلط كل شىء فى عقل وعين الفتى الذى كان صوتًا للعاشقين.. الفقير الذى فقد حماية أسرته وهو فى الخامسة وعاد ليبحث عنها بعد أن صار «نجم نجوم العرب»، فكان أن سقط فى فخ أحفاد «سيد قطب» وعندما اكتشف حقيقة «البئر» التى وقع فيها.. كانت التهم التى تورط بها قد منحته ما يزيد عن المؤبد.. وتهمة هى الأصعب «محاربة جيش بلاده».. فكان أن اختبأ.. معزولًا لأربع عشرة سنة كاملة.. يعانى من إحساس قاتل بالظلم والوحدة.. والخوف على «أسرته».

ومثلما كان الغناء «هويته» و«حمايته» فيما قبل.. كان دليله إلى العودة وإلى نفسه.. انتصرت الموسيقى على «التطرف».. فراح وهو فى «بدروم» مُظلم يصنع ألحانه الجديدة حتى استطاع فى ٢٠٢٥ أن يعتلى الصدارة مجددًا رغم وجوده رهين «الظلام» وأمراض «السكر» و«القلب» وربما أصابته رطوبة المخبأ بأمراض العظام أيضًا.

الذين يبحثون عن سر «النظارة السوداء» التى ظهر بها فضل فى حفله الأول بالرياض.. وصارت «الترند» بعدما ارتدتها نوال الكويتية وابنه محمد وهما يشاركانه أغنيات «أحاول» و«كيفك على فراقى».. هؤلاء الباحثون عن السر هل يمكنهم الآن معرفة ما وراء تلك «العيون التى لا تستطيع مواجهة النور بعد».. لا يزال فضل يبحث عن «الحماية».. لا يزال يبحث عن «الدفا».. ربما شعر بالقليل منه من إضاءة كل تلك الموبايلات التى ارتفعت لتغنى معه فى «ظلام مقصود».

«إلا وأنا معاك
بحس بروحى طايرة
مافيش ولا دمعة صايرة
وبلاقينى معاك..
إلا وأنا معاك..».

يعانى من أمراض «السكر» و«القلب» وربما أصابته رطوبة المخبأ بأمراض العظام



صلاح الشرنوبى



سيد قطب



رفيق الحريرى



شرق عدن

على الرغم من مرور عقود على صدورها، لا تزال رواية «East of Eden/ شرق عدن» للروائى الأمريكى جون شتاينبك، تحتفظ بمكانتها كواحدة من أبرز أعماله وأكثرها اكتمالًا على مستوى السرد وثراء الشخصيات وما تطرحه من أسئلة أخلاقية وفلسفية عميقة.

صدرت الرواية عام 1952 عن دار نشر «Viking Press»، وتدور أحداثها فى وادى «سالیناس» بولاية كاليفورنيا الأمريكية، المكان الذى تربى فيه «شتاينبك» واستلهم منه جانبًا كبيرًا ومهمًا من عالمه الروائى.

وتعود أهمية الرواية لسردها حكاية عائلية على طول جيلين، تحاول من خلالهما فهم ماهية الشر الإنسانى، والحاجة إلى الحب، والصراع بين الآباء والأبناء وإمكانية تحررهم من شرور ماضيهم.

سماح ممدوح حسن

موسم العودة إلى «قابيل وهابيل»

1 «آدم» و«تشارلز»

يستند جون شتاينبك فى روايته «شرق عدن» على قصتى آدم وحواء وقابيل وهابيل، ليعيد طرح أسئلة قديمة فى سياق أمريكى حديث، من خلال شخصيات تعيش فى عالم يبدو واقعيًا وتاريخيًا، وفى الوقت نفسه يحمل بنية أسطورية وأخلاقية.

تبدأ الرواية بوصف طويل لوادى «سالیناس» المحصور بين سلسلتين جبليتين فى كاليفورنيا. هذه الطبيعة الجغرافية شبه الحبيسة والمتناقضة لها الأثر الأكبر فى أجواء الرواية وتكوين الشخصيات.

مفهوم التناقض هو الفكرة الفلسفية الأساسية التى تقوم عليها الرواية. فالجبال لها جانب يغمره ضوء النهار كل يوم، بينما الجانب الآخر أكثر قتامة. وفى الوسط يمتد الوادى الذى يجمع الماء والتربة والنباتات والبشر. وبذلك يرسم هذا التناقض صورة تمهيدية للتوتر الذى يحكم الرواية: النور والظلام، الأمل واليأس، الخير والشر.

تدور الأحداث حول عائلتين رئيسيتين: عائلة «هاملتون» التى تمثل جزءًا من تاريخ المنطقة، وعائلة «تراسك» التى ستصبح مركز الصراع الأساسى.

تبدأ حكاية عائلة «تراسك» قبل ولادة «كال» و«آرون» بوقت طويل. ويظهر الأب «سايرس تراسك»، وهو رجل غريب تتشكل صورته من خلال الخدمة العسكرية والمكانة الاجتماعية، ورغبته فى أن يصير ذا شأن يومًا ما.

ينتقل ابنه «آدم» بين تجارب الطفولة والحياة العسكرية والبحث عن الاستقرار، وبين علاقته المضطربة بأخيه «تشارلز»، الذى يختلف عنه فى الطبائع وفى طريقة التعامل مع الأب.

يصبح الصراع بين الأخوين أول تكرار واضح لنمط سيعود فى الجيل التالى: أخوان يتنافسان على حب الأب، ويشعر أحدهما بأن الآخر نال ما حُرم منه.

يكتسب هذا الصراع أهمية خاصة بسبب طباع الأخوين. فـ«آدم» طيب متسامح، لكنه ليس قادرًا على فهم الآخرين أو التعامل مع الحقائق المؤلمة. أما «تشارلز» فيمتلك سمات عنيفة، لكنه يعانى أيضًا شعورًا عميقًا بالرفض، ويخشى أن يكون أقل قيمة فى نظر والده.

فى المقابل، يتعامل «سايرس» الأب مع ابنيه بطريقة تزرع الغيرة بينهما. يعتقد «تشارلز» أن أباه يفضل «آدم» عليه. وفى إحدى الوقائع، يمنح «آدم» والده هدية عيد ميلاد متواضعة فيفرح بها الأب ويتلقاها بتقدير يفوق بكثير تقديره لهدية «تشارلز»، وهو ما يعمق شعور الأخير بالظلم. ثم يتحول هذا التنافس بينهما تدريجيًا إلى عنف جسدى، ويصل إلى اعتداء يترك أثرًا فى علاقة الأخوين.

يطرح «شتاينبك» هذه الخلافات العائلية كتمهيد مبكر لقضية ستعيد الرواية طرحها عن سبب شعور الإنسان أن حب الآخرين مورد محدود، وأن حصول شخص آخر على هذا الحب يعنى بالضرورة حرمانه منه.

يبدو «تشارلز» فى هذا السياق أقرب إلى «قابيل»، بينما يرتبط «آدم» بـ«هابيل» فى بعض جوانب البناء الرمزى. لكن «شتاينبك» لا يعبر عن هذه المطابقة بطريقة مباشرة، إذ يمنح الشخصيات تاريخًا نفسيًا يجعلها أكثر تعقيدًا من مجرد رموز دينية.

2 «كال» و«آرون»

يتبلور عالم «شرق عدن» من خلال الأحداث والشخصيات التى يقف بعضها عند المنطقة الرمادية بين الخير والشر، وبعضها يبدو وكأنه يجسد أحد طرفى الصراع الإنسانى، وفى مقدمة هذه الشخصيات «كاثى أميس»، وتُعرف لاحقًا بـ«كيت»، الشخصية الأكثر التباسًا وإثارةً للقلق فى الرواية.

تمتلك «كيت» قدرة فريدة على التلاعب بالآخرين وإخفاء نواياها، ويقدم الكاتب تاريخها المبكر بوصفه مفتاحًا لفهم علاقتها بالعنف والسيطرة. فهى ليست مجرد شخصية شريرة تظهر لتعطيل حياة الأسرة، وإنما تمثل اختبارًا قاسيًا لتصورات الرواية عن طبيعة الشر وإمكانية فهمه وحدود التعاطف معه.

تظهر «كاثى» فى الرواية كامرأة غامضة منذ طفولتها. وتتناول الرواية تاريخ زواجها السابق بما فيه من خيانات وعنف ومحاولات للهروب من القيود التى يفرضها عليها المجتمع. هى شخصية لا تدخل العلاقات باعتبارها حبًا واستقرارًا بقدر ما تتعامل على أن العلاقات وسيلة لتحقيق غاياتها أو السيطرة على المحيطين بها.

وبعد سلسلة من الأحداث العنيفة تلتقى بـ«آدم تراسك»، الذى ينجذب إليها ويعتقد أنه وجد فيها فرصة لبداية جديدة. لكنه لا يعرف حقيقة ماضيها، أو لا يريد أن يرى ما قد يهدد الصورة المثالية التى رسمها لها. هنا يبدأ واحد من أكبر التوترات أهمية ترتكز عليه الرواية عن الفرق بين الشخص الذى نحبه كما هو، والشخص الذى نتخيله ونريد أن يكونه.

يتزوج «آدم» بـ«كاثى» وينتقل معها إلى كاليفورنيا، ويشترى أرضًا ويحاول بناء حياة جديدة مستقرة بعيدًا عن ماضيها. لكن «كاثى» لا تشاركه تصوراته عن الزواج أو الأسرة أو المستقبل. لذا، ما يراه «آدم» بداية لحياة سعيدة تراه هى قيدًا تحاول الفكاك منه. وبعدما تحمل بتوأم تزداد رغبتها فى الهروب من الحياة التى لم تختارها.

بعد ولادة الطفلين تطلق النار على «آدم» وتتركه وترحل لتبدأ حياة أخرى بإدارة بيت دعارة، مستغلةً ذكاءها وقدرتها على التلاعب بالآخرين والسيطرة عليهم، ساعية إلى المال وممارسة العنف والسيطرة فى حياة جديدة بعيدًا عن أسرتها.

تمثل هذه الواقعة الشرخ الأكبر فى حياة «آدم»، الذى بهروبها فقد زوجته، وتأكد من أنها، رغم حبه لها، لم تكن ذلك الشخص الذى ظنه، بالإضافة إلى نشأة التوأم «كال» و«آرون» من غير أم، ما سيؤثر على علاقتهما وتصور كلٍ منهما عن نفسه.







شرق عدن

الرواية تعيد قراءة صراع ابنى آدم من خلال عائلتين فى ولاية كاليفورنيا الأمريكية

العمل يدور حول ماهية الشر وحرية الاختيار وثنائيات النور والظلام والأمل واليأس



لقطة من مسلسل «شرق عدن» المعروض على «نتفليكس»

يدور محور أعمال «شتاينبك» من بداياته حول حياة العمال والفقراء والمهمشين، وجمع فى كتاباته بين تفاصيل الحياة اليومية وطرح أسئلة أوسع عن المجتمع والأخلاق والطبيعة البشرية.

دفعه هذا إلى استلهام الكثير من أعماله من البيئة التى نشأ فيها، ومن التحولات التى شهدها المجتمع الأمريكى، خاصة معاناة الفلاحين والفئات التى ألقتها الأزمات الاقتصادية فى الفقر وأجبرتها على التنقل بحثًا عن العمل.

يتجلى ذلك بوضوح فى روايته «عناقيد الغضب»، أشهر رواياته الصادرة عام ١٩٣٩، التى تناول فيها آثار «الكساد الكبير» وما فرضه من هجرة قسرية على العائلات الزراعية.

أما فى رواية «شرق عدن» فيخرج «شتاينبك» إلى مساحة أكثر اتساعًا، ويتناول الصراع بين الخير والشر، وتأثير الماضى على الإنسان، وقدرته على الاختيار وتغيير مصيره.

وفى «شرق عدن»، بدلًا من تناوله السابق لمجموعة من الناس تواجه ظروفًا اقتصادية قاسية، يبنى عالمًا عائليًا يمتد عبر أجيال، ويستخدم تاريخ أسرة واحدة لاستكشاف أسئلة تتعلق بطبيعة الإنسان وعلاقته بأسرته ومسؤوليته عن اختياراته.

لم يتخل «شتاينبك» عن المكان الذى تربى فيه وعرفه جيدًا، بل عاد إلى وادى «سالیناس»، مستفيدًا من معرفته بجغرافيته وتاريخه وأهله، وحوّل المكان إلى فضاء تتقاطع فيه التجربة الشخصية والتاريخ المحلى والتأمل فى طبيعة الخير والشر.

تحتل الرواية مكانة خاصة فى مسيرته، إذ وصفها «شتاينبك» فى يومياته المرتبطة بكتابتها بأنها كتابه الأهم أو «الكتاب الأول» بمعنى العمل الذى أراد أن يضع فيه خلاصة ما لديه. كما كتبها وهو يضع أبناءه نصب عينه ساعيًا إلى نقل شىء من تاريخ عائلته والمنطقة التى تربى فيها، إليهم.

بدأ «شتاينبك» الإعداد للرواية قبل البدء فى كتابتها الفعلية بسنوات. وتشير اليوميات المرتبطة بتأليفها إلى أنه أجرى دراسةً وبحثًا عن وادى «سالیناس» وتاريخه، واستعان بمواد أرشيفية محلية، ثم بدأ كتابة المسودة فى يناير ١٩٥١، وأنهاها فى نوفمبر من العام نفسه، قبل أن تُنشر الرواية فى سبتمبر ١٩٥٢.

تجاوز مشروعه مجرد كتابة رواية عائلة أمريكية، فقد أراد صياغة قصة باتساع التاريخ البشرى، مستفيدًا من قصص الكتاب المقدس بوصفها نماذج تتكرر فى حياة الناس، حتى عندما لا يكونون واعين بصلتهم بتلك القصص.

من هنا جاء الجمع بين عائلتين مختلفتين: عائلة «تراسك»، التى تتركز فيها الصراعات العنيفة على الحب والغيرة والقبول، وعائلة «هاملتون»، التى ترتبط أكثر بالعمل والحياة اليومية والتاريخ الشخصى للكاتب.

يمنح هذا الجمع الرواية توازنًا مهمًا. فبينما يبدو عالم «تراسك» مسكونًا بالمنافسة والشك والجراح العائلية، تقدم عائلة «هاملتون» مساحة أوسع للملاحظة والتأمل والفكاهة والحكمة.

فى عام ١٩٥٣، وصلت الرواية إلى القائمة القصيرة للجوائز القومية الأمريكية للكتاب فى فئة الرواية. أما عنوانها فلم يكن من وحى خيال الكاتب فقط، فالاسم يحمل دلالة دينية وأخلاقية أساسية لفهم العمل.

يرتبط العنوان بقصة «قابيل» فى «سفر التكوين»، بعد قتله أخاه «هابيل». ففى الرواية الدينية يخرج «قابيل» من حضرة الرب ويقيم فى أرض «نود» الواقعة شرق عدن. و«عدن» هنا هى الجنة التى عاش فيها «آدم» و«حواء» قبل خروجهما منها.

يستحضر «شتاينبك» هذه الصورة ليضع شخصياته فى عالم البشر خارج الجنة بعد فقدان البراءة الأولى، حيث الرغبة والحب والغيرة والعنف والخطيئة والموت.

غير أن الرواية لا تستخدم هذه الإحالة الدينية لتقول إن البشر محكوم عليهم بتكرار الخطيئة إلى الأبد، ولا يقدم «شتاينبك» شخصياته كنسخ لشخصيات الكتاب المقدس. هو فقط يستخدم التشابه بين الحكايتين لفتح باب التأويل؛ فقد يحمل شخص واحد صفات ترتبط بأكثر من شخصية دينية، وقد تتغير دلالة الرمز من جيل إلى آخر.

ورغم مرور عقود على معالجة هذه الرواية على الشاشات، لم تفقد جاذبيتها بعد لدى صناع السينما والتليفزيون. عادت الرواية هذا العام ٢٠٢٦ إلى الشاشة فى مسلسل «شرق عدن» من إنتاج منصة «نتفليكس» الأمريكية. ٧ حلقات كتبتها زوى كازان، وتؤدى بطولته فلورنس بيو فى دور «كاثى أميس»، إحدى أكثر شخصيات الرواية غموضًا وتعقيدًا.

لكن رحلة الرواية إلى الشاشة بدأت قبل ذلك بوقت طويل. ففى عام ١٩٨١، قُدمت فى مسلسل تلفزيونى قصير من بطولة جين سيمور، تناول حكاية العائلة وعلاقاتها المضطربة، قبل أن يسبق ذلك المعالجة السينمائية الأشهر عام ١٩٥٥، حين أخرج إيليا كازان فيلمًا بنفس اسم الرواية، بطولة جيمس دين فى دور «كال تراسك»، الشاب الذى يخوض صراعًا قاسيًا للفوز بحب أبيه، وسط منافسته لشقيقه «آرون».

ورغم أن الفيلم اقتصر على جزء من أحداث الرواية، ظل من أبرز الأعمال المرتبطة بها، ليؤكد استمرار قدرة نص «شتاينبك» على إلهام معالجات فنية تعيد طرح أسئلته عن الحب والغيرة والعلاقات الأسرية وحرية الإنسان فى مواجهة ماضيه.

لكن القدر ربما مد يد الرحمة لـ«آدم» وابنيه، عندما يرسل إليهم «لى»، خادم «آدم» ومساعده، وهو صينى أمريكى تتجاوز وظيفته حدود الخدمة المنزلية. ذكى للغاية ومتقد الذهن، ويمتلك قدرة فريدة على التفكير النقدى، وسيكون من أهم الشخصيات التى تساعد «آدم» وأبناءه على فهم أنفسهم.

تكشف شخصية «لى» عن التناقض بين الصورة النمطية التى يفرضها المجتمع الأمريكى على المهاجرين الآسيويين، وبين الإنسان الذى يمتلك تاريخًا ورغبات وأفكارًا مستقلة. ويُعد «لى» من أهم شخصيات الرواية وربما من أكثرها تأثيرًا. فهو شاهد على الأحداث ومشارك فى النقاشات التى تمنح الحكاية معناها الفلسفى.

يظهر ذكاؤه فى الطريقة التى يتعامل بها مع اللغة والتاريخ والدين، وفى قدرته على رؤية ما تعجز الشخصيات الأخرى عن رؤيته بسبب تعلقها بأوهامها أو مآسيها. بالإضافة إلى أنه يربط الرواية بمسألة الهوية الثقافية. فهو يعيش داخل المجتمع الأمريكى، لكنه لم يُختزَل فى صورة المهاجر الذى يؤدى دورًا هامشيًا، ولديه أسلوبه الخاص واهتماماته ورؤيته للعالم.

3 صمويل هاملتون

إذا كان «لى» يجسد الحكمة الهادئة، والقدرة على قراءة النفس البشرية، فإن «صمويل هاملتون» يمنح عالم الرواية وجهًا آخر.

«صمويل» مزارع ومخترع يتمتع بروح مرحة وشخصية عملية، ويمثل عالمه نقيضًا لعالم «تراسك»، الذى تسيطر عليه مآسى الأسرة وصراعاتها.

استلهم «شتاينبك» هذه العائلة من تاريخ أسرته الأم، وهو ما يمنحها صلة مباشرة بتجربته الشخصية وذاكرته عن كاليفورنيا.

تتسم شخصية «صمويل» بالكرم والقدرة على مساعدة الآخرين، ويحاول التغلب على ضغوط الحياة اليومية بعدما اختبر الفقر وخيبات الأمل، لكنه يحتفظ بقدرته على الضحك والتأمل.

يؤدى دورًا مهمًا فى حياة «آدم»، إذ يساعده على تأسيس حياته الجديدة ثم يصبح قريبًا من أبنائه ويشارك فى تشكيل البيئة التى ينشآن فيها.

تكتسب شخصية «صمويل» أهمية إضافية لأنها تربط بين الرواية بوصفها حكاية خيالية وبين التاريخ الشخصى لـ«شتاينبك». ففى حين تنتمى مأساة «تراسك» إلى البناء الروائى، تحمل عائلة «هاملتون» أصداء من حياة الكاتب نفسه، ومن الأشخاص الذين عرفهم فى طفولته.

يتربى التوأم «كال» و«آرون» فى منزل يهيمن عليه «آدم»، الذى يحاول أن يمنحهما حياة مستقرة بعد غياب الأم. لكنه لا يساوى بينهما فى المعاملة، فيتعامل مع «آرون» باعتباره الابن الطيب المثالى، على العكس من «كال»، الذى يثير قلقه بسبب اندفاعه وغضبه وشخصيته الكتومة.

وهكذا يتكرر التنافس الذى عرفه «آدم» و«تشارلز» فى طفولتهما، لكن فى صورة جديدة. فهذه المرة، يتنافس الأخوان على حب الأب فقط، ولدى كل واحد منهما تصور مختلف عن نفسه وعن أخيه وعن العالم.

«آرون» أقرب إلى الصورة التى يريد «آدم» أن يراها فى ابنه، فهو هادئ وبريء وملتزم أخلاقيًا. أما «كال» فيشعر بأنه لا يستطيع منافسة أخيه فى هذه السمات، وأن أى محاولة منه للحصول على الحب قد تنتهى بإثبات أنه أقل استحقاقًا له.

هذه هى المأساة الأساسية فى علاقتهما. فالأب لا يتعامل مع ابنيه بوصفهما شخصين مختلفين يحتاج كل منهما إلى فهم خاص، لكنه يقيس ويقارن أحدهما بالآخر، فيتحول الاختلاف إلى شعور بالنقص والرفض.

يعتبر «كال» من أكثر الشخصيات تعقيدًا فى الرواية. فهو يدرك جيدًا أنه قادرٌ على الإيذاء ويخشى أن يكون قد ورث عن أمه شيئًا يجعله مختلفًا عن الآخرين. لكنه فى الوقت نفسه يريد أن يكون محبوبًا، ويبحث عن تقدير من والده. لذا يعيش صراعًا بين رغبته فى إثبات ذاته وبين خوفه من استحالة تغيّر طباعه.

وتظهر المشكلة عندما يبدأ «كال» فى الاعتقاد بأن حب «آدم» مشروط بأن يصبح نسخة من «آرون». فكلما رأى والده يفضل أخاه ازداد اقتناعه بأنه إذا أنجز شيئًا مختلفًا فسوف ينال ما يستحقه من اهتمام أبيه. لذا حاول أن يجمع ثروة تجعل أباه فخورًا به.

هنا تتحول الرواية من حكاية عن صراع بين الخير والشر إلى دراسة دقيقة للاحتياج العاطفى. فـ«كال» لا يريد أن يكون شريرًا لمجرد الشر، بل يبحث عن مكان له فى قلب أبيه، ويخشى أن يكون هذا المكان محجوزًا لأخيه للأبد.

أما «آرون»، رغم أنه الابن المفضل للأب لما يمتلك من براءة وصلاح، يحمل جانبًا خفيًا فى شخصيته. هو لا يأخذ مساحة كافية ليكون إنسانًا مستقلًا، له أخطاؤه ورغباته وتناقضاته، بل يصبح الشخص الذى يعلق عليه أبوه آماله، والمرآة التى يقيس من خلالها «كال» قيمته.

من هنا تنشأ مفارقة أنه قد يكون الابن المفضل ضحية للتفضيل نفسه، لأن الحب الذى يتلقاه يصبح مرتبطًا بصورة مثالية يجب أن يحافظ عليها.

4 «أبرا»

بين أخوين يطارد أحدهما حب أبيه، بينما الآخر يضمن مكانته لديه، تدخل الفتاة «أبرا» حياتهما، لتفتح الرواية جانبًا جديدًا عن طريقها لفهم الحب والقبول، بعيدًا عن المقارنة التى ظلت تحكم علاقتهما.

تبدأ علاقة «أبرا» بـ«آرون» كحب رومانسى مثالى يتفق ونظرته الحالمة للعالم. أما علاقتها بـ«كال» فتختلف كليًا. فهى الوحيدة التى تقترب من مخاوفه وشعوره بأنه أقل استحقاقًا للحب من أخيه، وهى التى ستعينه على فهم وتقبل ذاته كما هو بضعفه وأخطائه. وبوجودها يبدأ «كال» فى رؤية نفسه بصورة مختلفة لا تحكمها مخاوفه من أن يكون شريرًا بطبعه.

ومن خلال «أبرا»، يطرح «شتاينبك» تصورًا للحب بعيدًا عن المنافسة والتفضيل، حبًا يساعد «كال» على تقبّل ضعفه واستيعاب فكرة أنه غير مقدر له أن يكون شريرًا ويملك القدرة على اختيار طريقه بنفسه.

تجرى هذه الأحداث فى سياق تاريخى يرتبط بالحرب العالمية الأولى وبالتحولات الاقتصادية التى شهدتها الولايات المتحدة. ويصبح المال بالنسبة إلى «كال» وسيلة لتحقيق غاية عاطفية. فهو لا يريد الثراء للثراء، بقدر ما يريد أن يثبت لوالده أنه قادر على النجاح.

يستعين بـ«كيت»، أمه، فى مشروعه مستفيدًا من قدرتها على توفير المال. لكنه لا يدرك أنه يحاول شراء حب أبيه بالمال الذى يأتى من عالم المرأة التى تركت الأسرة ودمرت حياة الأب.

وعندما ينجح المشروع، يشعر «كال» بأنه أصبح قادرًا على تقديم شىء ذا قيمة. ويأمل أن يؤدى ذلك إلى تغيير نظرة «آدم» إليه ويحصل على التقدير الذى طالما طمح إليه. لكن ما يحدث يفضح الفارق بين النجاح المادى والحاجة الإنسانية. فـ«آدم» لا يرى فى الهدية ما يراه «كال» ولا يستقبلها بالطريقة التى كان الابن يرجوها.

تصبح هذه اللحظة واحدة من أكثر لحظات الرواية قسوة، لأن «كال» يواجه مرة أخرى شعوره القديم بأنه غير محبوب رغم كل ما فعله لإثبات أنه يستحق الحب.

يكتشف «كال» أن أمه حية وتدير بيت دعارة، فيقرر أخذ «آرون» إليها بدافع الغضب والرغبة فى الانتقام. لكن المواجهة لا تحرر «آرون» من الصورة المثالية التى عاش بها بل تحطمها، إذ يجد نفسه أمام حقيقة لم يكن يعرفها عن أمه ولم يكن مستعدًا لمواجهتها، فينهار نفسيًا ويعجز عن المواءمة بين ما يعتقده عن نفسه وعائلته وبين ما اكتشفه للتو، بعدها يلتحق بالجيش ويموت فى الحرب.

تكشف النهاية أن تصرف «كال»، وإن لم يكن هو المسؤول الوحيد عن المأساة، كان جزءًا من سلسلة أفعال أدت إلى نتائج لا يمكنه التراجع عنها.

هنا يعود السؤال الأخلاقى الأبرز: هل يكفى أن يكون الإنسان مجروحًا كى يصبح ما يفعله مفهومًا أو مقبولًا؟ وهل يتحول ألمه إلى مبرر لإيذاء الآخرين؟ يضع «شتاينبك» قارئه أمام هذه الأسئلة من دون أن يقدم إجابات سهلة.

بعد انهيار «آرون»، يعود «كال» إلى أبيه مثقلًا بالذنب، لكنه يظل أسيرًا لإحساس أنه لم يحصل على الحب الذى احتاجه. وتتحول المواجهة بينه وبين «آدم» إلى لحظة تكشف جراح الاثنين. فـ«كال» يرى نفسه مسئولًا عما حدث لأخيه، بينما يواجه «آدم» عجزه عن فهم احتياج ابنه إلى الحب والقبول.

هنا لا يصور المؤلف «آدم» على اعتبار أنه أبٌ قاس، لكنه ضحية هو الآخر. ويكشف كيف أسهمت أخطاء كلٍ من «آدم» و«كال» فى المأساة.

وفى النهاية، يستعين «شتاينبك» بكلمة من «سفر التكوين» تحمل معنى الاختيار، ليؤكد أن الإنسان ليس محكومًا بالشر مهما كان ماضيه أو الظروف التى نشأ فيها، ويظل قادرًا على اختيار طريقه وتغيير مصيره. وهو ما فعله «آدم» فى النهاية مع ابنه «كال».

5 جون شتاينبك

لفهم طبيعة العالم الذى تنتمى إليه رواية «شرق عدن»، من المهم التوقف عند كاتبها جون شتاينبك (١٩٠٢ – ١٩٦٨)، الروائى الأمريكى المولود فى مدينة «سالیناس» بكاليفورنيا، والحاصل على جائزة «نوبل» فى الأدب عام ١٩٦٢.

> الرواية تثير تساؤلًا: «هل الإنسان محكوم بماضيه أم يملك مصير اختيار طريقه؟»



جون شتاينبك

> «شرق عدن» تواصل إلهام صناع الفن وتتحول إلى مسلسل على «نتفليكس»

أجزاء لن تستعيدها أبدًا

رحلة كاتبة للعودة من الموت

مُنظِّمة معارض، ومتحدثة عامة، ناشطة عالمية فى مجال حقوق المرأة، ولدت فى الهند، تتناول أعمالها مواضيع الإيمان، والنوع الاجتماعى، والهوية، والصمود. يتمحور عملها حول إيمانها بأن السرد الشخصى يمثل قوة حيوية لتحقيق الحرية الفردية والسياسية للمرأة، كما تؤمن بقدرة وسائل الإعلام- بنمطيها التقليدى والحديث- على العمل كمنصات للتغيير الاجتماعى.



ميرفانا ماهر



أشرفت على تنظيم المعرض العالمى الرائد «مسلمة: فنون وأصوات النساء المسلمات» عام ٢٠١٣، وهو معرض افتراضى عالمى أقيم لصالح «المتحف الدولى للنساء» (IMOW)، الذى أصبح الآن جزءًا من «الصندوق العالمى للمرأة». وفى عام ٢٠٢١ دخل «الصندوق العالمى للمرأة» فى شراكة مع «المعهد النسوى» للحفاظ على هذا المعرض الرقمى. ومن خلاله سلطت الضوء على الأبعاد المتعددة لحياة النساء، بهدف تبديد المخاوف والمفاهيم الخاطئة حول المسلمين والإسلام، سواء داخل المجتمعات المسلمة أو خارجها. حيث ضم هذا المعرض الرائد مجموعة متنوعة من الأعمال التى تشمل الفنون البصرية، والشعر، والأغانى، والأفلام القصيرة، والأعمال الأدبية، والتصوير الفوتوغرافى، والمقابلات.

وهى أيضًا إحدى المؤسسات المشاركة لمنظمة «بنات هاجر»، وهى منظمة نسوية للمسلمات الأمريكيات. وحظيت محاضرتها على منصة TEDx فى جامعة نيفادا، بعنوان «ما الذى يقوله القرآن حقًا عن حجاب المرأة المسلمة؟»، بمتابعة واسعة، بأكثر من ٨ ملايين مشاهدة حول العالم.

ساميا على هى سفيرة ثقافية سابقة لوزارة الخارجية الأمريكية، وتحدثت فى مؤتمر «مبادرة نوبل للنساء» عام ٢٠١٧، وهو تجمع دولى أسسته نساء حائزات على جائزة نوبل للسلام، وجامعات هارفارد وييل وروتشستر، ولدى منظمات منها أوكتا.

عملت أيضًا كمدونة لدى منصتى «هاف بوست» و«ذا ديلى بيست». كما نشرت أعمالها فى صحف ومجلات عدة، منها «نيويورك تايمز»، و«سان فرانسيسكو كرونيكل»، و«هافينجتون بوست»، و«ذا ديلى بيست»، ومجلة «تشايلد».

وأدرج مقالها «عمل الحب» ضمن المختارات الأدبية «كل نساء عائلتى يغنين: مقالات حول المساواة والعدالة والحرية» الصادرة عام ٢٠١٨. تقيم فى كاليفورنيا، وتلقى محاضرات عالمية حول حقوق المرأة، والدين، والعدالة الطبية، والهجرة، والبقاء.

1 الجوائز

حازت على ٥ جوائز عن كتبها المنشورة، حيث نالت روايتها الأولى «مدارس فى الأيام الممطرة»، الصادرة عن دار نشر «بيكادور» التابعة لماكميلان الأمريكية فى ٣٠٩ صفحة عام ٢٠٠٥، جائزة مؤسسة «رونا جافى» للكتاب فى فئة الرواية، وجائزة «أفضل رواية أجنبية أولى» لعام ٢٠٠٥ من فرنسا.

بجانب جائزة أفضل رواية أولى من مجلة «بوتس آند رايترز»، كما وصلت إلى القائمة النهائية للمرشحين لنيل جائزة «بين/همنجواى» فى فئة الرواية.

وجائزة «رونا جافى» هى جائزة أدبية أمريكية مرموقة كانت تمنح سنويًا للكاتبات الصاعدات فى مجالات الرواية، الشعر، والنثر الإبداعى. تأسست الجائزة عام ١٩٩٥ على يد الروائية الأمريكية الراحلة رونا جافى. وكانت تمنح كدعم مالى «وصل إلى ٣٠٠٠٠- ٤٠٠٠٠ دولار فى سنواتها الأخيرة» لست كاتبات واعدات سنويًا لمساعدتهن فى التفرغ ومواصلة مسيرتهن الأدبية فى مراحلها الأولى.

أما جائزة الرواية الأجنبية الأولى فهى جائزة أدبية فرنسية أنشئت عام ١٩٩٨ كجائزة مكملة لجائزة الرواية الأولى، حيث تمنح لأفضل رواية أولى لمؤلف أجنبى نشرت مترجمة إلى الفرنسية. ويتم اختيار الفائزين من قِبل لجنة من النقاد الأدبيين الفرنسيين «برئاسة شارل دانتزيج، والرئيسة الفخرية آنيك جيل».

وتعد جائزة «بين/همنجواى» للرواية الأولى جائزة أدبية أمريكية سنوية، تمنح تكريمًا لرواية أولى أو مجموعة قصصية متميزة، كتبها مؤلف لم يسبق له نشر عمل روائى طويل.

تأسست الجائزة عام ١٩٧٦ على يد مارى ويلش همنجواى، تخليدًا لذكرى زوجها إرنست همنجواى، ودعمًا للأصوات الأدبية الصاعدة. حيث يحصل الفائز على جائزة نقدية قدرها ١٠٠٠٠ دولار أمريكى. كما يحصل الفائزون والمتأهلون للتصفيات النهائية على فرصة إقامة أدبية فى مؤسسة «يوكروس» فى ولاية وايومنج، لدعم تطوير أعمالهم الجديدة.

أما سيرتها الذاتية بعنوان «أجزاء لن تستعيدها أبدًا: سيرة ذاتية عن نجاة غير متوقعة»، الصادرة عن دار نشر «كاتابولت» الأمريكية المستقلة فى ٢٧١ صفحة عام ٢٠٢٥، فقد حازت جائزة الأدب الأمريكى الآسيوى- الباسيفيكى فى فئة الأعمال غير الخيالية. وتمنح هذه الجائزة سنويًا «رابطة أمناء المكتبات الأمريكيين من أصول آسيوية/محيط هادئ». والتى تأسست عام ١٩٨١، وأصبحت جزءًا من «جمعية المكتبات الأمريكية» عام ١٩٨٢.

تكرّم هذه الجوائز الأعمال الأدبية التى تتناول تجارب وثقافات الأمريكيين من أصول آسيوية، والسكان الأصليين لهاواى، وشعوب جزر المحيط الهادئ، أو التى يبدعها أفراد من هذه الخلفيات.

تشمل فئات الجوائز الأعمال الروائية وغير الروائية الموجهة للبالغين، والكتب المصورة، وأدب الأطفال واليافعين. كما يشترط أن تتناول الكتب التراث الثقافى للأمريكيين من أصول آسيوية/محيط هادئ، وأن تكون مكتوبة باللغة الإنجليزية ومنشورة للتداول العام داخل الولايات المتحدة.

2 قصة نجاة

تقدم رواية «مدارس فى الأيام الممطرة» قصة قوية ومثيرة، تسلّط الضوء على القيود التى تفرضها التوقعات المجتمعية الخاطئة على كل من النساء والرجال. وعلى الرغم من أن كل شخصية فى الرواية تعتقد أنها تمثل نموذجًا للمسلم الحق، إلا أن أحدًا منهم لا يلتزم بالمقاصد الحقيقية للدين.

وتكون النساء هن من يدفعن الثمن الأغلى فى نهاية المطاف. تجد بطلة الرواية «ليلى» نفسها عالقة «بين أنقاض ثقافية»، وعليها أن تفصل الخرافات عن الثقافة، والتقاليد الأبوية عن رسالة الإسلام القائمة على المساواة؛ حتى وإن تطلب ذلك



ساميا على أصيبت بتلف دماغى أدخلها فى غيبوبة أثناء ولادة طفلها



بعد نجاتها من الموت لم تعد تتذكر زوجها أو طفلها أو حتى اللغات



أجزاء لن تستعيدها أبدًا

فى الحوار التالى لـ«حرف»، تتحدث الكاتبة سامينا على، الروائية ومؤلفة كتاب «أجزاء لن تستعيدها أبدًا: سيرة ذاتية عن نجاة غير متوقعة»، عن كواليس إعداد كتبها ورحلتها الكتابية ونصائحها ومصادر إلهامها.



سامينا على: الكتابة أنقذت حياتى.. والأديان فروع من شجرة واحدة

مذكراتى فى جوهرها ليست سوى رسالة حب للكلمات وللإبداع وللفن



الكتابة رحلة طويلة فى الصحراء والجائزة اعتراف بالسنوات والعمل

منها التخلى عن زوجها وأمها، وعن كل ما عرفته وألفته فى حياتها.

أما كتاب «أجزاء لن تستعيدها أبدًا» فيروى قصة نجاة سامينا على فى عمر التاسعة والعشرين، بينما كانت شابة تعكف على تأليف رواياتها الأولى، حيث كادت أن تفقد حياتها أثناء وضع مولودها.

وبمعجزة ما، نجت من نوبات التشنج الحملى «الإكلامبسيا» التى هددت حملها، لكنها أصيبت بتلف دماغى جسيم أدخلها فى غيبوبة تزامنت مع لحظة الولادة. وحين استعادت وعيها لم يتبق فى ذاكرتها سوى ذكرياتها الأكثر عمقًا؛ إذ بدا لها زوجها غريبًا، ولم تعد تتذكر أنها أنجبت طفلًا، كما تلاشت قدرتها على استخدام أى لغة أخرى غير لغتها الأم، الأردية.

أجمع الأطباء على أنها لن تتعافى أبدًا، ناهيك عن استحالة عودتها للكتابة.

وبناء على نصيحة دعتها لتصور دماغها كأحجية تحطمت أجزاؤها، شرعت «على» فى رحلة طويلة وشاقة لمحاولة ترميم ذاتها؛ فبدأت تتعلم المشى والنطق وإنجاز المهام البشرية الأساسية جنبًا إلى جنب مع طفلها الوليد. وفى غضون ذلك، حاولت التوفيق بين هويتها السابقة- ككاتبة وزوجة- وهويتها الجديدة كأم.

ورغم نجاتها المعجزة، كان الانفصال بين ذاتها القديمة وذاتها الجديدة أمرًا بالغ القسوة. فقد استغرق الأمر ثلاث سنوات حتى بدأت تشعر بأن حياتها عادت إلى طبيعتها نوعًا ما، وسبع سنوات حتى تماثلت للشفاء تمامًا وتمكنت من بناء رابطة كاملة مع ابنها.

تدمج «على» قصة «موتها» وتعافيها مع مسار موازٍ يتناول علاقتها بنشأتها الإسلامية وتقلبات صلتها بإيمانها، متضمنة تأملات حول التصورات الدينية للموت، والحياة الآخرة، والبعث، وتناسخ الأرواح.

وبفضل طابعها الشخصى العميق واحتفائها بإنسانيتنا المشتركة، يبرز الكتاب كعمل أدبى مفعم بالحيوية، يتسم بالبحث العميق، ويقدم فى نهاية المطاف تجربة ملهمة فى أدب السيرة الذاتية.

تقول المؤلفة فى مذكراتها: «تخيلى أحجية الصور المقطوعة»، هكذا نصحنى طبيب الأعصاب فى صباح يوم خروجى من المستشفى. «فكرى فى الكيفية التى يجب أن تتطابق بها كل قطعة مع الأخرى بدقة تامة حتى تكتمل الصورة وتصبح ذات معنى.. هكذا كان دماغك قبل وقوع الضرر؛ كل قطعة- أى كل خلية عصبية- كانت تعمل فى تناغم تام مع القطع الأخرى، فى عملية بالغة الدقة والتعقيد. والآن، تخيلى أن هذه الأحجية قد تبعثرت. هذا هو حال دماغك اليوم؛ قطع صغيرة منفصلة عن بعضها.. جزر صغيرة من الخلايا العصبية داخل كل نصف من نصفى الدماغ، تعمل كل منها بمعزل عن الأخرى. ومهمتك، بدءًا من هذا اليوم، هى إعادة تجميع أكبر عدد ممكن من قطع هذه الأحجية».

تضيف: تكشف صور الرنين المغناطيسى لدماغى ما لم يذكره طبيب الأعصاب؛ فبما أن الخلايا العصبية لا تتجدد، يظل الضرر القديم ماثلًا للعيان فى هيئة بقع داكنة- تشبه بقع الصدأ- فى مناطق من دماغى توقفت فيها الخلايا عن العمل. إنها أجزاء منى لن أستعيدها أبدًا.

تتحدث عن فكرة كتابتها لمذكراتها فتقول: على مدى خمسة عشر عامًا جلست لأكتب هذه القصة من بدايتها إلى نهايتها. فبسبب إصابة فى الدماغ تلاشت أجزاء من حياتى؛ إذ اختفت ذكريات، وانقطعت صلاتى بأشخاص عرفتهم وأحببتهم يومًا ما. سلبتنى تلك الإصابة إحساسى بذاتى، ومعتقداتى وقيمى، وروابطى بالإسلام وبالهند، بل وحتى شغفى بالكلمة المكتوبة. وحين حملت بابنى، لم أدرك أن منحه الحياة سيتطلب منى التخلى عن حياتى الخاصة.

تضيف: كيف يمكن للمرء أن يفهم حياته إذا كانت بعض أجزائها مفقودة؟ تشير كلمة «سيرة ذاتية» أو مذكرات إلى سرد لذكريات المؤلف الشخصية؛ لكننى لا أملك ذكريات مباشرة عن الحدث الأكثر تأثيرًا فى حياتى. بل إن ما تبقى لدى من ذكريات- وهما لقطتان خاطفتان فقط من الأيام الخمسة التى قضيتها فى غيبوبة- يثير فى نفسى من الرعب ما يجعلنى أعجز عن تفسير ماهية ما أتذكره.. لذا، وبينما أجلس إلى مكتبى مجددًا لمحاولة كتابة هذه القصة، أجد نفسى أستلهم نهجًا من دماغى ذاته؛ فتمامًا كما اضطر الدماغ إلى تشكيل مسارات عصبية جديدة لتجاوز مناطق الخلايا الميتة، يبدو أن سردى للقصة لا يستقيم إلا بربطه بقصص الآخرين؛ وذلك لتخطى تلك الفجوات فى ذاكرتى وإدراكى.

وتواصل: أستعين هنا بما رواه لى «سكوت» ووالداى عن تلك الأيام التى كنت فيها فاقدة للوعى، وبما استطعت استخلاصه حول مرضى من ملفاتى الطبية الضخمة، بل وحتى بتلك الحكايات الكبرى التى نشأت على سماعها حول ما يعنيه أن أكون فتاة مسلمة صالحة تنتهى بها الرحلة فى الجنة. والآن، وبعد أن وقفت على أعتاب الموت، كيف سأشرح لابنى تلك المفاهيم ذاتها عن الملائكة، والدار الآخرة، والجنة والنار؟ لقد نسجت قصتى الشخصية عبر هذه القصص الأخرى، محاولة بذلك استعادة تلك الأجزاء الضائعة من ذاتى، على أمل أن أستعيد اكتمالى من جديد.

تتساءل: كيف نقيس مدى تعافينا؟ فى الحقيقة، لقد أنقذت كتابة روايتى حياتى. ورغم أننى لم أكن أدرك ذلك فى البداية، إلا أن العمل المتكرر على قصة تستند إلى تجربتى الشخصية أجبر عقلى على استخراج ذكريات دفينة، وتصور مسار للمستقبل من خلال التخطيط ورسم أحداث القصة، ومطابقة الكلمات التى كنت أكتبها أو أنطقها بدقة مع الأفكار التى تدور فى ذهنى. لقد كان السرد هو السبيل الذى مكننى من استعادة ذكرياتى وإعادة بناء عقلى. وهو الذى منحنى الإيمان لأتمسك بالحياة فى لحظات بدا فيها أنه لم يتبق شىء يمكن التمسك به. فالسرد هو ما يشكل القصص التى نرويها لأنفسنا حول هويتنا، وحول ما نحن قادرون على تحقيقه.

■ ما الذى ألهمك لتأليف الكتب التى نلت عنها الجوائز؟

- لقد ألّفت كتابين، وكلاهما حاز على جوائز. الأول رواية بعنوان «مدراس فى الأيام الممطرة»، والثانى سيرة ذاتية بعنوان «أجزاء لن تستعيدها أبدًا: سيرة ذاتية عن نجاة غير متوقعة».

يعود سبب الفارق الزمنى الذى يزيد عن عشرين عامًا بين الكتابين إلى تعرضى لإصابة بالغة فى الدماغ أثناء تأليفى الكتاب الأول. وهذا يعنى أن عودتى للكتابة لم تكن مجرد تعبير عن إبداعى، بل كانت أشبه ببناء مسارات عصبية جديدة فى الدماغ.

كانت عملية بناء هذه المسارات مؤلمة للغاية؛ إذ كان الصداع يداهمنى بعد دقيقة واحدة فقط من بدء الكتابة. كنت أستمر فى الكتابة حتى أعجز عن إبقاء عينىّ مفتوحتين من شدة الألم، فأدير كرسيى مبتعدة عن المكتب، وأترك جسدى يسقط على الأرض، حيث كنت أبقى منكمشة من شدة الألم.

وفى السنوات اللاحقة، كلما فكرت فى الكتابة كنت أرى نفسى منكمشة على الأرض بجوار مكتبى، مما جعل العودة أمرًا مستحيلًا. توقفت عن الكتابة لسنوات، وهو أمر محزن للغاية؛ لأن الكتابة كانت هى الوسيلة التى ساعدت فى إعادة تشكيل مسارات دماغى، فى وقت كان فيه أطباء الأعصاب قد فقدوا الأمل فى حالتى.

لقد أنقذت الكتابة حياتى، لكن الصدمة كانت عائقًا لم أستطع تجاوزه. وفى نهاية المطاف أدركت أننى لكى أتمكن من الكتابة مجددًا علىّ أن أعود إلى الأرض؛ كان لا بد لى من خوض غمار تلك الصدمة لأصل إلى الجانب الآخر منها.

وهذا بالضبط ما فعلته من خلال كتابة هذه السيرة الذاتية. قد يبدو أن المحور الأساسى للكتاب هو تعافى دماغى، لكنه فى جوهره ليس سوى رسالة حب لفن الكتابة؛ للكلمات، وللإبداع، وللفن.

■ كيف ترين دور الجوائز فى حياة الكاتب؟

- الكتابة فعل فردى؛ وغالبًا ما أصفها بأنها رحلة طويلة فى الصحراء. إذ ينكفئ الكتّاب على ذواتهم لسنوات طوال أثناء عملهم على تأليف كتاب ما. وتأتى الجائزة بمثابة اعتراف بأن كل تلك السنوات لم تذهب سُدى، وبأن الجمهور يقدّر هذا العمل وقدرته على اصطحاب القراء فى رحلة نحو التعافى.

■ ما المصادر التى اعتمدت عليها فى إعداد سيرتك الذاتية؟

- يعد البحث عنصرًا حيويًا فى تأليف الكتب، حتى تلك التى تنتمى إلى أدب السيرة الذاتية. ففى كتابى «أجزاء لن تستعيدها أبدًا»، ولأننى كنت أكتب عن الدماغ والجوانب الطبية للحمل، أجريت مقابلات مع خبراء؛ بمن فيهم أطباء أعصاب، وأطباء نساء وتوليد، وباحث بارز فى مضاعفات الحمل.

كنت بحاجة إلى معارفهم لإضفاء المصداقية على قصتى الشخصية. وتعد المصداقية إحدى أهم ركائز الكتابة؛ إذ أقول لطلابى فى دورات الكتابة إن عليهم اعتبار «المصداقية» عنصرًا فنيًا جوهريًا لا يقل أهمية عن الحوار، أو وجهة النظر، أو الحبكة، أو التوتر الدرامى.

فإذا صادف القارئ عبارة تبدو غير دقيقة أو غير صحيحة، فإنه سيبدأ فى التشكيك فى مدى إلمام الكاتب بموضوعه. وفى اللحظة التى يشكك فيها القارئ فى مرجعية الكاتب، يفقد الكتاب جاذبيته؛ إذ يبدأ القارئ فى التساؤل عما قد يكون غير دقيق أيضًا فى السرد، وعندها يضع الكتاب جانبًا.

لذا، لا بد من البحث، ثم البحث، ثم البحث! فإذا كان مسرح أحداث قصتك مصنعًا للنبيذ فعليك الإلمام بكل تفاصيل ذلك العالم، بما فى ذلك أنواع سدادات الفلين المستخدمة لكل زجاجة ولماذا. وإذا كانت إحدى شخصياتك لاعب تنس محترفًا، فيجب أن تكون على دراية تامة بعقلية هذا اللاعب، ومشاعره، ودوافعه، وبالطبع بكل ما يستخدمه؛ من ملابس يفضلها، ومضارب، ونوع الملاعب التى يلعب عليها. إن تفاصيل كهذه تمنح الكتاب مصداقية، وهذا المستوى من المصداقية هو ما يبعث الحياة فى القصة.

■ أين ولدت ونشأت؟ وكيف أثر ذلك على كتاباتك ورؤيتك للعالم؟

- ولدت فى مدينة حيدر أباد بالهند، ونشأت هناك وفى الولايات المتحدة. لقد نشأت فى ظل ثقافتين ولغتين، متنقلة بين مدينتين مزدوجتين: حيدر أباد وسيكندر أباد فى الهند، وميناپوليس وسانت بول فى الولايات المتحدة.

هاجرت عائلتى إلى ميناپوليس فى أوائل السبعينيات، حين كنت فى عامى الأول تقريبًا. لكن والدىّ كانا شديدى الارتباط بالهند، لدرجة أن أمى كانت تصطحبنى أنا وأخوىّ إلى حيدر أباد كل عام، حيث كنا نقضى هناك أشهرًا متواصلة.

وهذا يعنى أننى تلقيت تعليمى فى كل من حيدر أباد وميناپوليس. كان الأمر مربكًا وموحشًا؛ فعندما كنت أدخل فصلًا دراسيًا فى حيدر أباد كان زملائى يسخرون قائلين: «لقد عاد الطالب الأمريكى!»، وحين كنت أعود إلى مدرستى فى ميناپوليس، كان زملائى يضحكون قائلين: «لقد عاد الهندى!».

لم يرغب أحد فى مصادقتى؛ لعلمهم أننى سأغادر بعد بضعة أشهر. لذا، لجأت إلى الأدب؛ إذ أصبحت شخصيات الكتب أصدقائى، فصار فقدانهم فقدانى، وصارت صراعاتهم صراعاتى. انغمست فى عوالمهم، متحررة من عالمى الخاص الذى كان منقسمًا على ذاته. لكن سرعان ما أدركت أن الكتب نفسها لا تعكس تمامًا مدى انقسام وجودى، ما دفعنى لمحاولة صياغة تجربتى فى كلمات.

وبما أننى نشأت متعلمة للغتين، الإنجليزية والأوردية، فقد كتبت قصصى بكلتيهما. تكتب اللغة الأوردية من اليمين إلى اليسار، بينما تكتب الإنجليزية من اليسار إلى اليمين؛ وعلى صفحات الورق، كانت اللغتان تتصادمان- تمامًا كما تتقابل طبقات الأرض عند خطوط الصدع- لتحدثا اضطرابات بصرية كانت تمنحنى شعورًا بالرضا؛ لأنها عبّرت أخيرًا عما كنت أشعر به فى داخلى.

■ تبدأ سيرتك الذاتية باللحظة التى اخترت فيها اسم «إسماعيل» لطفلك.. لماذا كان من المهم أن تستهلّى الكتاب بالجانب الروحى؟

- هذه واحدة من أهم الرسائل التى آمل إيصالها من خلال هذه المذكرات. فمع أن القصة المحورية تدور حول تعافىّ من انهيار جسدى شامل «فشل فى أعضاء متعددة، وتلف فى الدماغ، وتضرر فى القلب والأوعية الدموية، وما إلى ذلك»، فإن هدفى الأسمى كان التعبير عن الكيفية التى غيرت بها تجربتى مع الموت، بشكل جذرى، طريقتى فى العيش.

لقد كشف لى تلف دماغى عن أن جزءًا كبيرًا من هويتنا- أفكارنا حول من نكون ومكاننا فى هذا العالم- ليس فى حقيقته سوى شبكة من الوصلات العصبية فى أدمغتنا.

وهذه الشبكة هى نتاج ما تلقيناه أثناء نشأتنا من قبل آبائنا ومعلمينا والمجتمعات التى عشنا فيها، بالإضافة إلى تجاربنا السابقة؛ والأهم من ذلك المعنى الذى تضفيه أدمغتنا على تلك التجارب.

ومن أكثر الأمور المؤسفة التى تشربناها جميعًا هى فكرة أن الاختلافات فى لون البشرة، أو الوضع الاقتصادى، أو الخلفية الثقافية، أو الجنس، أو المعتقد الدينى، تجعل بعضنا أدنى منزلة من الآخرين.

لطالما استخدمت اختلافاتنا كسلاح لبث الانقسام. لكن خوض تجربة الموت ينسف هذه المفاهيم الحاطة من القدر ويجردها من أى معنى. فنحن، فى جوهرنا، لسنا سوى مادة وطاقة، يجمعنا رابط الإنسانية الواحدة فى أعمق مستويات وجودنا.

ويؤكد القرآن الكريم جمال التنوع: التنوع فى الطبيعة، وفى الأعراق، وحتى فى المعتقدات؛ إذ يحتفى بالاختلافات باعتبارها ركيزة أساسية لحياة غنية.

وفى كتاب «أجزاء لن تستعيدها أبدًا» لا أكتفى بالحديث عن الإسلام والبوذية فحسب، بل أتناول أيضًا تجربتى فى مدرسة كاثوليكية، وحضورى دروس دراسة الكتاب المقدس والمشاركة فى القداسات، كما أشير إلى اليهودية والزرادشتية.

تتسم كل ديانة من هذه الديانات بالثراء والجمال، ومع أننا ننظر إليها ككيانات منفصلة، إلا أننى أتتبع جذورها عبر التاريخ لأبين كيف تنبثق هذه الفروع الدينية المختلفة من شجرة واحدة.

يذكر الكتاب المقدس: «فى البدء كان الكلمة، والكلمة كان عند الله، وكان الكلمة الله». وبالمثل، يشير القرآن الكريم إلى عيسى بوصفه «كلمة الله»؛ كما يؤمن المسلمون بأن القرآن نفسه هو كلام الله.

فى تصورى، ترتبط مفاهيم الكلمات، والله، والروحانية، والكتب المنزلة، والكتب بوجه عام، ببعضها البعض. لذا، استهلت مذكراتى بهذه الطريقة؛ لتكون دعوة للقراء لدخول عالمى، وتذكيرًا فى الوقت ذاته بما يجمعنا من قواسم مشتركة وروابط متبادلة.

■ كيف غيرت استعادة قدرتك على استخدام اللغة فى الوقت الذى كان فيه ابنك يتعلم كلماته الأولى نظرتك إلى اللغة والأدب، وبالتالى دورك كأم؟

- حين فقدت قدرتى على الكلام والكتابة، فقدت معها أيضًا قدراتى الذهنية العليا؛ كالتفكير، والتخيل، والإبداع، وهى تلك القدرات الجوهرية التى تميز الإنسان عن سائر الحيوانات.

شعرت حينها بالضياع، وكأننى فقدت مرساتى؛ لقد كانت واحدة من أكثر فترات حياتى قتامة. ومع أننى لا أزال أعانى أحيانًا من نوبات «حبسة كلامية» (aphasia) أثناء الكتابة أو التحدث، فإن فقدانى القدرة على استخدام اللغة الإنجليزية بشكل سليم علمنى القيمة الحقيقية للكلمات.

تأملى مدى سحر اللغة؛ فنحن قادرون على إصدار أصوات بأفواهنا وألسنتنا تحمل معانى، لا تقتصر دلالتها علينا فحسب، بل تمتد لتصل إلى من حولنا. فكرى كم ستكون تجربتنا فى هذا العالم موحشة ومحدودة الأفق لو عجزنا عن التواصل فيما بيننا، وعن بناء الروابط، سواء عبر الحديث المباشر أو من خلال تدوين الكلمات. فى تلك الحالة، كنت أعيش خلال واحدة من أحلك مراحل حياتى.

ولأننى كنت أعتنى بمولود جديد فى الوقت الذى كنت أتعافى فيه من إصابة فى الدماغ، واجهت خيارًا صعبًا: أى لغة ينبغى أن أستخدمها معه؟ والداى لا يتحدثان معى إلا بالأردية، وهى لغتى الأم؛ وبحكم نشأتى على التحدث بها كان من الطبيعى جدًا بالنسبة لى أن أخاطب ابنى بالأردية.

بل كان هذا الخيار هو الأسهل أيضًا، نظرًا لأن لغتى الأردية لم تتأثر بالإصابة. لكن، وللسبب ذاته- أى لأن لغتى الأردية ظلت سليمة، بينما تضررت لغتى الإنجليزية «لغتى الثانية»- أدركت أن علىّ إصلاح الإنجليزية من خلال إلزام نفسى بالتحدث بها.

لذا، اتخذت قرارًا شاقًا بأن أتحدث مع ابنى باللغة الإنجليزية- اللغة التى اكتسبتها لاحقًا- بدلًا من لغتى الأم. كنت أعلم أن هذا يعنى أنه سينشأ دون معرفة اللغة الأردية.

إن هويتى باللغة الأردية تختلف عنها باللغة الإنجليزية؛ لذا ظللت لسنوات طويلة أشعر بأسى عميق لأن ابنى لم يكن يعرف هويتى الكاملة. ما أسعدنى «وأراح بالى» أنه تعلم اللغة الأردية بمفرده حين كان فى الجامعة، فأصبح بإمكاننا الآن التحدث بكلتا اللغتين.

وفى أول حوار دار بيننا بالأردية أخبرنى بأنه شعر وكأن عالمًا بأكمله قد انفتح أمامه، وأنه اكتشف جوانب فى شخصيتى لم يكن يعلم بوجودها من قبل. وفجأة، وهو فى مقتبل العشرينات من عمره، صار يرى فىّ أمًا مختلفة تمامًا عن تلك التى ربّته.

■ مع أى كاتب تودين تناول العشاء؟

- الكاتبة والناشطة الهندية أروندتى روى. فازت روايتها «إله الأشياء الصغيرة» بجائزة «بوكر» للأدب عام ١٩٩٧. إنها تناضل بشجاعة من أجل حقوق الإنسان، وتتبنى موقفًا نقديًا حادًا تجاه الإمبريالية، كما سبق لها أن واجهت الحكومة الهندية.

لا تخشى «روى» الدفاع عن أولئك الذين لا صوت لهم، وتوظف مكانتها البارزة لخدمة الفئات الأقل حظًا. فى جلسة العشاء تلك سأكتفى بالجلوس، والاستماع، والتعلم، واستيعاب كل ما تقوله.

■ ما الكتاب الذى أخفيته عن والديك؟

- والداى مهاجران من الهند، لذا دفعانى نحو دراسة الطب أو إدارة الأعمال. لم يصطحبانى إلى المكتبات ولم يشجعانى على الكتابة؛ بل على العكس، كانا يغضبان حين يكتشفان أننى أكتب.

لقد قدّما تضحيات جسيمة من أجل الهجرة، وأرادا منى الاستفادة من الفرص المتاحة فى أمريكا. ونتيجة لذلك، كانت الكتب الوحيدة التى استطعت الحصول عليها فى صغرى هى تلك الروايات التجارية واسعة الانتشار التى كنت أجدها فى متاجر مثل «تارجت»- حيث كانت أمى تتسوق- فكنت أضع كتابًا فى عربة التسوق إلى جانب مسحوق الغسيل.

كانت اختياراتى تتنوع بين أعمال «فى. سى. أندروز» و«أجاثا كريستى»، وأى شىء يحمل طابع الغموض. لاحقًا، اكتشفت أعمال كاتبات مثل «تونى موريسون»، و«ماريما با»، و«بول مارشال»؛ وهن كاتبات ملونات وضعن تجاربهن الخاصة فى قلب الأدب الأمريكى، الذى كان حينها حكرًا على الرجال البيض، وجعلن من تلك التجارب جزءًا طبيعيًا ومألوفًا فى المشهد الأدبى.

كان العثور على هؤلاء الكاتبات أمرًا ملهمًا للغاية، وأصبحن بمثابة قدوة لى. وعندما نشرت روايتى «مدراس فى الأيام الممطرة»، كانت تلك المرة الأولى التى تنشر فيها أعمال لامرأة مسلمة من أصول هندية فى الولايات المتحدة. لم يكن بوسعى تحقيق ذلك لولا هؤلاء النساء اللواتى مهّدن لى الطريق.

■ ما أفضل كتاب تلقيته كهدية على الإطلاق؟

- حين كنت فى بداية تعرفى على زوجى أهدانى نسخة من أشعار الرومى. كانت تلك هدية مثالية؛ فهى تجمع بين الأدب والسمو الروحى المفعم بالحب الإلهى. وما زلت أحتفظ بها حتى اليوم، بعد مرور ٢٠ عامًا.

هل تحضّرين لكتاب جديد؟

- لقد عدت إلى كتابة الأعمال الروائية، وأعمل حاليًا على رواية جديدة. لطالما استمددت إلهامى مما يحدث فى العالم؛ سواء ما يمسنى شخصيًا أو ما يدور حولى.

إن العيش فى الولايات المتحدة فى الوقت الراهن يثير فى داخلى مشاعر عميقة ومتنوعة؛ وبدلًا من الاكتفاء بالقلق، أقوم بتوظيف هذا الشعور بالاضطراب والرعب والحزن فى مشروعى المقبل.



توقيع كتاب «كل النساء فى عائلتى يغنين»

قصيدة النثر المصرية.. التأسيس الثانى 9



كان من المفترض أن يموت ياسر الزيات ,1965, فى ربيعان شبابه، تمامًا مثل شبيهه فى الشغف بالموت والحب الشاعر الإنجليزى جون كيتس ,1795ـ 1821، سنُهرع ـنحن أصدقاؤه ـ إلى جمع قصائده فى دواوين، نختلف على عناوينها فيما بيننا، لكننا سنُغلّب مبدأ اختيار العناوين من عبارات وردت فى سياق قصائده، وكلما وجدنا كومة من المخطوطات، سارعنا إلى فك اشتباكاتها بأقصى درجات الأمانة، ولا مانع من أن يبكى كل منا داخل قصائده، أو أن ندوّن فى الهوامش أحكامنا عليه بالحبر السرى، ثم نذهب لنحتفل فى ,الكاب دور, أو ,الجريون, بصدور قطعة لحم منتزعة من مخالب الموت، وتتوالى العناوين ,أحسد الموتى, الدار 2008، ,دمى ملوث بالحب, النهضة العربية 2011، ,خوف الكائنات, المتوسط 2018، ,طفولق الموجزة, ميريت 2019، وننتظر إصدار أحدث المخطوطات المكتشفة ,اسمعينى يا أثينا,.

كريم عبدالسلام

ياسر الزيات عائشٌ فى الموت.. ميتٌ بالحب





المفاجأة، أن ياسر الزيات لم يمت فى ريعان شبابه مثل جون كيتس، بسبب لعنة غامضة أو جريمة كونية ارتكبها سرًا ولم يملك شجاعة الاعتراف بها، والنتيجة الواقعية أمامنا، أن الموت حكم على ياسر الزيات بالإرجاء، بالإبعاد والنفى، باللعنة، ولعنته أن يحيا طويلًا شقيًا داخل قصيدة محمود درويش «أنا العاشق السيئ الحظ»، وأن يقضى سنواته كلها يبكى المرأة التى انتزعت قلبه بيديها المتسخنتين ومضت، أو يبكى ذاته الضائعة، وكلما تمنى الموت أو كتب قصيدة جديدة من أجله، يسمع القهقهة المرعبة فى أحلامه، ويستيقظ لتخدعه امرأة جديدة، قبل أن تكشف عن وجهها، وتظهر على صورة المرأة التى انتزعت قلبه بيديها المتسخنتين وألقته فى النار.

من جانبى، كنت أدرك أن ياسر الزيات يسكن سرًا فى قصيدة «أنا العاشق السيئ الحظ» لدرويش، ليس بمعنى أنه متأثر بدرويش الذى نحبه جميعًا، لا.. هو بعيد إبداعيًا عن تجربة درويش، ولكن قصيدة درويش التى أشرت إليها هى بيت ياسر الزيات الأساسى مهما تعددت المساكن التى يبيت فيها، ينطلق منها فى حياته ويعود إليها، محكوم بخطوطها الأساسية كأنها لعنته، كأنها ساعات أيامه الآتية، وهو يلوذ بها كأنها كل ما يعرف من الحياة.

1 الإطار الجمالى

اسمح لى يا أبانا محمود درويش أن أقتطع سطورًا من قصيدتك وأن أرتبها كما أريد لإضاءة كلامى، فأنا أعتبرها مصابيح فى ليل فكرتى، ومن يريد أن يقرأها كاملة، فهى متوافرة ويمكن الوصول إليها بسهولة بنقرة بسيطة على جوجل:

«أنا العاشق السيئ الحظ/ تمرد قلبى علىّ... أمرّ على ساحل الحب ألقى السلامْ/ سريعًا، وأكتب.../ رسائل منّى إلىّ.../ كم امرأة مزقتنى/ كما مزّق الطفل غيمةْ/ فلم أتألم، ولم أتعلّم. ولم أحْم نجمةْ»، وصولًا إلى نظر الشاعر ابن الموت إلى نوع من الخلاص من هذا العالم القبيح الذى لا يرحم «لأحفر مجرى لروحى التى هربتْ من كلامى» خلاص لا يجده إلا فى التحقق والهروب واللواذ بالعشق، بامرأة حضن وملجأ ووطن.

2 محبة الحياة.. دمى ملوث بالحب

أحمل معى «الإطار»، وأدخل تجربة ياسر الزيات تسميتها مؤقتًا «بيت ياسر الزيات» أو «الإطار»، وصفٌ لشاعر قدرُه العشق، به يحيا وبه يموت، لا يرى فى العالم مسارًا إلا الحب، يستعيض به عن الكائنات، عن البلاد والماضى والمستقبل، يتلقى اللطمات والطعنات وينزف ويشارف على الموت ويعود إلى الحب ثانية، بل يشتهى أن يكون من ضحاياه مرة واثنتين وعشرًا، نوع من العشق الأشبه بالقدر، بالمأساة التى لا فكاك منها وهى تراجيديا مقبولة ومرحب بها من الشاعر، لأنه لا يرى ذاته إلا فى ضوء العشق المهلك، يعيش ويكتب نفسه، يتطامن مع هذا العشق الذى يُشبه الموت ويحيا به ويعيش ويرى من خلاله، كأنه ما يُكسب حياته المعنى والقيمة ويمنحه القدرة على الاستمرار، حتى فى أحلك اللحظات التى تمثل مأزقًا وجوديًا «لا أستطيع الذهاب إليك.. ولا أستطيع الرجوع إلىّ».. إذن.. هذا هو «الإطار» الذى أحدده لنقرأ معًا من خلاله تجربة ياسر الزيات.

ياسر الزيات أوقف تجربته الشعرية على العشق وعلى رثاء الذات وعلى تقصى الموت فى ذاته لإدراكه أنه ابن موت، وإدراكه أيضًا أنه منذور للعشق المهلك لصاحبه، وعندما يجتمع الطبعان لدى شاعر واحد، فإنه فى الحقيقة لا ينسج شعره فى الحب أو مطاردة العشيقة، إنما يكون مهمومًا- واعيًا أو غير واعٍ- برثاء ذاته والوقوف على أطلال نفسه والبكاء عليها فى كل عمله.

وقصيدة درويش هذه بها مجموعة من المشاعر العميقة والمتضاربة، من انقسام الذات على نفسها «تمرد قلبى علىّ»، ومن رثاء الذات «أنا العاشق السيئ الحظ»، إلى الانهمام بالذات أولًا قبل المعشوقة المخاطبة فى القصيدة «وأكتب رسائل منى إلىّ»، والدهشة المتواصلة من انسحاق الذات تحت عجلات الحب، وعدم التعلم من أخطاء الماضى، بل السعى إلى تكرار تلك الأخطاء وكأن تجربة العشق تنسحب على تجربة الحياة بأكملها «فلم أتألم، ولم أتعلّم. ولم أحْم نجمةْ»، وصولًا إلى نظر الشاعر ابن الموت إلى نوع من الخلاص من هذا العالم القبيح الذى لا يرحم «لأحفر مجرى لروحى التى هربتْ من كلامى» خلاص لا يجده إلا فى التحقق والهروب واللواذ بالعشق، بامرأة حضن وملجأ ووطن.

من باب السؤال: هل يكرر ياسر الزيات نفسه؟ هل يكتب قصيدة واحدة فى كل دواوينه؟ هل يشتهى الشاعر الموت حقًا أم يتوق للحياة لكن الحياة تهزمه؟

أذكر أننى عندما قرأت الديوان الأول لياسر الزيات «أحسد الموتى» كتبت: «يعكس هذا الهاجس البارز للموت فى كل ثنايا الديوان، محبة عميقة للحياة، لكنها محبة مثقلة بالهزائم والشعور بالاغتراب»، وما زلت عند ما كتبت فى السابق، فالسعى وراء الموت ومناجاته ومناطحته واستفزازه واللعب معه والهوس بوصفه والتوق إليه، لا يشير إلا لرغبة عارمة فى الهروب منه وعيش الحياة والإمساك بلحظاتها الجميلة ومنعها من الإفلات، لكن طبيعة الوجود مسألة أخرى، ولا أحد يمكنه أن يوقف الزمن أو يبقى السعادة نائمة فى فراشه.

محبة الحياة مقرونة بالوعى الفطرى لدى الشاعر بأنه منذور للحب، راغب باستمرار فى خوض تجاربه، ليس على طريقة دون جوان الذى يوقع بفرائسه ويمضى، إنما يدخل التجربة تلو الأخرى يقدم قلبه قربانًا مستعدًا للهزيمة فى الحب، كل مرة بالطريقة نفسها، وكأنه عندما يغادر التجربة ممزقًا مكتئبًا، يعود إلى غرضه الأساسى وهو رثاء الذات والبحث عنها فى العالم الملىء بالنفايات.

«نعم أنا ياسر الزيات/ تركت لكم كل شىء على حاله: المحبة الحارقة والموت الفجائى، القصائد الخربة والحياة المؤجلة، العزلة الوراثية والقسوة الأبدية، تركت لكم كل شىء على حاله، فرتبوه إن استطعتم، أو اتركوه على حاله، وتخلصوا منى لتحرررونى، حرررونى أنا الهائم فى جحيم ذاتى، حرررونى»- دمى ملوث بالحب ص٩.

قد يبدو العشق غرضًا أساسيًا فى كتابة ياسر الزيات، لكن المتأمل فى التجربة، يجد كل محاولة للتواصل مع الحبيبة هى نوع من ردم الهوة باتجاه الذات، محاولة لمعرفة الذات والتصالح معها والتيقن من تحققها واكتمال وجودها، وما السعى وراء الحب إلا الطريقة الوحيدة التى يعرفها الشاعر حتى يوجد.. يتحقق.. يشعر بذاته، أنه على قيد الحياة يسير فى هذا العالم المزدحم بالكائنات الغريبة.

«يفتش عن جسد بلا معنى، ليكون شيئًا، مجرد شىء مكتمل له نهاية واحدة تجعله وحيدًا خائفًا، أو ميتًا حقيقيًا تحضنه رمال حقيقية، يبعثرها هواء حقيقى، كلما مرت حبيبته عليه»- ص١٣.

لكن كيف يستمر الشاعر الذى يعيش فى الموت ويبحث عن تجربة حب جديدة حتى يتأكد أنه على قيد الحياة؟ بأن يدخل كل تجارب الحب مهزومًا مسبقًا كأن الهزيمة مكتوبة على جبينه، وأن يبذل جهدًا كبيرًا فى مواساة ذاته وطمأنتها، كما يبذل الجهد نفسه فى شيطنة الحبيبة الغادرة، فى هجائها وتمزيقها بالكلمات، فى صلبها عارية بين الفاعل والمفعول وطمس أيامها المقبلة..

«ذات يوم ستبقى النفايات وحدها والأكاذيب وحدها وابتسامتك وحدها وصوتك المستعار وحده. ستمتلكين ثروة من روائح الرجال ودمائهم وجلودهم. ستستيقظين كل يوم على لمسة جديدة مكررة، ذات يوم»- ص٤٣.

ياسر الزيات لا يكرر نفسه، ولكنه مؤمن أنه العاشق السيئ الحظ، تمرد قلبه عليه، ولذا يتمنى الموت ويحسد الموتى ويبحث عن المرأة الحلم بالطريقة نفسها كل مرة، وعند النهايات يعود إلى نفسه، يجلس على حافة العالم ويبكى متطلعًا إلى الموت البعيد الضاحك.

3 خوف الكائنات.. سفر التكوين

فى «خوف الكائنات»- دار المتوسط ٢٠١٨، إياك أن تنخدع بالعنوان وتسير وراء دلالات الخوف، سنرى وجهًا ولسانًا جديدين للعاشق سيئ الحظ. فهذا كتاب فى بدء التكوين، سعىٌ شعرىٌ لإعادة قصة الخلق من جديد، وفى القلب منها حواء المرأة الأولى والعاشقة الأولى والقاتلة الأولى والأم الأولى ومركز كل شىء، ومن أجل ذلك يتخلى ياسر الزيات عن لغته، يسلمها إلى أصلها، إلى الريح التى تحمل الأصوات، والموسيقى التى تُوجد النغمات، ويستعير بدلًا منها لغة العهد القديم، ولا بأس من أن ينادى على «جبران»: تعال يا جبران ومعك «النبى»، وينادى على «أنسى»: تعال يا أنسى ومعك «الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع»، ومن أجل ذلك أيضًا يعود بالزمن إلى طفولته، حيث الكائنات مجرد أشجار ووحوش وغزالات والأيام مجرد نهارات وليال والعناصر ريح ونار وتراب وماء، البراكين لم تستقر بعد والأرض مرتبكة والبشر حطابون وبستانيون وصيادون ومتطلعون إلى ما وراء النهر، لا يدركون المدى الذى تصله أصواتهم.

ينتقل ياسر الزيات بالزمن إلى طفولته ويبدأ الكلام من جديد، وكل كلمة تصنع وجودها وتخلق الشكل الذى تريده، الحب.. الشعر.. اللغة.. الموت.. المرأة الأولى.. الحرية.. الزمن، العدم الذى ننتهى إليه، وفى البدء كان الحب، قبل الكلمة وقبل الأشياء، لكنه كان فقيرًا وشاحبًا ومتعبًا، وكان لصًا وجبانًا وبخيلًا، أراد الحب أن يسرق البيت بدل أن يبنيه، ولما انتفض البيت فى مواجهة اللص، خاف الحب وصنع من خوفه كلبًا ظل يطارده إلى النهاية.. هكذا يبدأ الشاعر قصة التكوين، بالحب المشوه الناقص الذى يعذب كل من يتقاطع معه كأنه مرض، كأنه لعنة، ويظل الحب على حاله حتى النهاية جبانًا خائفًا بخيلًا سارقًا ومسروقًا، «الحب كوجبة فاسدة»، ومن هنا كان الألم فى العالم، وكانت الصراعات والحروب ونزوع الكائنات إلى تدمير ذاتها.

الشعر هنا مسافر بلا وجهة، مسافر أبدى يهرب منه الخيال، «ولسنوات كان يلهو بالموت كطفل وبالحب كمراهق وبالحرية كعجوز ضل طريقه إلى الحياة. ينام كالشحاذين فى الشوارع ويبكى كالتائهين فى آخر الليل...» ص١٤، على أمل النجاة من عالم ملىء بالنفايات، لكنه بالطبع لم ينج، وضاع بين أصوات الكائنات المنحطة والأدعياء والمرائين.

اللغة أرض عطشى بحاجة إلى رقصة جديدة تحت غيمة حتى تسترد سعادتها المفقودة، لكن لا أحد يلتفت إلى عطش اللغة ومعاناتها، لا أحد يهتم إذا فسدت أو نمت عليها الطحالب أو أكلتها الطيور الجارحة، والشاعر يوصى «عندما ترونها تتحول إلى جدار أو شجرة أو جثة أو حب قديم، فاعلموا أن اللغة خائفة.. وهذا ما يجعل الكلمات يتيمة وضائعة» ص١٦.

الموت حاضر فى الديوان، أيضًا، بالخيال الذى يشبه أفلام التحريك، والكائنات تفر أمامه والجبال تزحف والسماء تشنق نفسها والشاعر يتعلم الكراهية من المسافة بين الطائر والرصاصة وبين نظرة الصياد وعين السمكة وإذ ينشده الشاعر «أمن المنون وريبها تتوجع» ص٣١، لأبى ذؤيب الهذلى الذى فقد أبناءه الخمسة بالطاعون فى عام واحد، ينام الموت على الحافة وأحلامه

يحيا ويكتب ويتنفس داخل قصيدة درويش «أنا العاشق السيئ الحظ.. تمرد قلبى علىّ»

عائشٌ فى الموت.. ميتٌ بالحب

«خوف الكائنات» نقلة فى مسار ياسر الزيات.. نفَس جديد فى الكتابة يتحرر من كل الأشكال العالقة حول الشعر



تتقافز طوال الليل صاخبة وحمراء.

حواء المرأة الأولى، محور العالم ومركز الكون ومنبع كل شىء، من أجلها جاءت العناصر كتمهيد وبعدها جاءت السعادة ومعها نقيضها، وللمرة الأولى لا نجد الشاعر يشكو دموية العشيقة وغدرها ووحشيتها، كما لا نجده يلح فى طلب الموت والاستنجاد به «ولم أتذكر متى صنعتك وكيف نجوت وحيدة هكذا من الطوفان، ولكن كان سرور بين السماء والأرض، فنسيت صراخ الأشياء، ووضعت على رأسك ليلًا فنمتْ أحلام طازجة وتساقط منها الغرباء على الأرض، فكان الصيادون والقتلة وكان الحطابون والحمالون وكان الشعراء وحفارو القبور» ص٧٢.

«وأتممت عليك جنونك حتى فاض على الكون فكانت منك حياة لكل كائن وكان موت عظيم»- ص٨٣.

«خوف الكائنات» نقلة فى مسار ياسر الزيات، من خلاله سيمتلك نفسًا جديدًا فى الكتابة، سيظل معه فيما هو قادم، إيقاع التراتيل الجنائزية، التحرر من كل الأشكال العالقة فى الذهن حول الشعر والانسياب مثل نهر يشق الأرض للمرة الأولى ويصنع ضفتيه، العذوبة التى لا تخشى المجاز ولا الإفراط فى التصوير؛ لأن الخيال يحملها على أجنحته القوية، والانطلاق فى التعبير حتى لو كان مستندًا إلى الحكمة المجردة أو العبارات المصكوكة، لا بأس ما دام يأتى عفويًا مندغمًا مثل الأصداف التى يحملها الموج إلى الشاطئ.

وتظل المرأة العاشقة المهيمنة بتجلياتها المختلفة، الشاغل الأهم فى تجربة ياسر الزيات، لأنها المعبر إلى ذاته، ولأنها الوحيدة التى تمنحه المبرر للبكاء على حاله وعلى العالم، وهنا لن نراها على صورة الخائنة القاتلة أو الوحش المفترس أو الكائن الأسطورى المسخ، إنما سنراها العنصر الأساسى فى قصة الخلق، منها تتدفق الكائنات وقبلها كانت العناصر تمهيد لها، وبعدها السعادة مقرونة بالألم.

4
اسمعينى يا أثينا.. فرجة مسرحية

مخطوط «اسمعينى يا أثينا» تنويع على الثنائية المفضلة لدى ياسر الزيات، ثنائية العشق والموت، وهنا نحن أمام «فُرجة مسرحية» مزدحمة بالأصوات والأماكن والأقنعة الأسطورية، والخط الرئيسى فى هذه الفرجة المسرحية، يبدأ بالعاشق المغدور، «الشخصية المفضلة لدى الشاعر» الذى قتلته الخيانة، خيانة حبيبته الناعمة الشهية التى تخفى بداخلها وحوشًا وأرواحًا شريرة وقدرة لا نهائية على القتل. ومقتل الشاعر أو الرواى الأساسى فى هذه الفرجة المسرحية ليس العقدة الوحيدة، ولكننا أمام أحداث ومشاهد ونقلات فى المقاطع الشعرية المتتالية، تحيل إلى أكثر من عقدة مسرحية، فالراوى/ الشاعر المقتول، ميت وليس بميت، هو فى منطقة الظلال أو الأعراف ولا يستطيع حسم مصيره.

العاشق المقتول بالخيانة يبحث عن قبر أو خلاص، كما يبحث عن إجابة لسؤاله الوحيد: لماذا يقتل الحبُّ العاشقين؟ وهو فى سبيل ذلك يشيد هذا البناء المسرحى ليضعنا داخل أجواء استيهامية غير واقعية، بدءًا من استدعاء أثينا وقناع الشاعر الأعمى هوميروس.. «أنا الأعمى الميت الأعمى الذى جاءك الآن ليحكى لك كل شىء».

الرواى فى هذه الفُرجة المسرحية يتوحد مع صوت هوميروس الحكاء الذى تُنسب إليه الإلياذة والأوديسا، ويستدعى العديد من الأقنعة الأسطورية الأخرى ليُدخلها إلى خشبة المسرح، وثانى الأقنعة قناع ميدوزا العذراء الجميلة التى ضاجعها بوسيدون إله البحر فى معبد أثينا فعاقبتها أثينا بأن حولت شعرها إلى ثعابين ولعنتها بأن كل من تنظر إليه يتحول إلى حجارة.. يقول ص٣ من المخطوط:

«أنا الأعمى، الميت الأعمى الذى جاءك الآن ليحكى لك كل شىء/ كانت ضفائرها ثعابين وأذرعها التسع حبال سفن غارقة/ قلت لها إننى ميت وغريب لكن ضحكتها جعلت السماء سوداء».

ويبرر الرواى/ المؤلف استدعاءه لأثينا فى القصيدة لأن أثينا مثله غارقة فى الزمن: «أنت مثلى غارقة فى الزمن، مثلى ميتة على غير رغبتك/ مقتولة ومطهوة فى إناء قديم/ خانوك مثلى يا مدينتى العزيزة/ خانوك مثلى ودفنوك تحت أقدام المقاتلين والتجار».

ويستمر صوت الراوى/ المؤلف فى الحكى واستعراض تجربته المؤلمة مع العاشقة القاتلة، العاشقة الوحش، ونقول «الراوى/ المؤلف» وليس الشاعر، لأن الراوى بعد قليل سيُدخل صوتًا فى البناء الذى بين أيدينا يسميه الشاعر، وسيكون لدينا صوتان صوت «الراوى/ المؤلف» وصوت الشاعر، والمؤلف يقدم صورة فى غاية البشاعة للعاشقة الغادرة، قاتلة أطفال ونهمة للجثث وتلغ فى الدماء: «وكنت عاريًا فألبستنى رداء من الدم والبكاء/ وقالت: «هو أنت الآن وحش سيأكلنى كلما قتلت طفلًا، وآكله عندما يفيض البحر بالجثث/ ثم أخذت قلبى وانتزعت منه إلهين صغيرين، فسمعت صراخ الأفاعى على الجبل»- ص٥.

ويمضى «الراوى/ المؤلف» فى استعراض المشاهد ليوحى بمتاهة العاشق على غرار متاهة أوديسيوس بعد حرب طروادة: «أيتها الأرض الغريبة أى موت ينتظرنى فى شوارعك/ ليس لدى سيوف ولا أحصنة وليس لدى درع أو يقين/ أنا المحارب القديم، المحارب المنسى على ترابك، أسرتنى الحديقة المروية بالدم»- ص٦.

ثم يعود الراوى من جديد إلى فصول مقتله على يد العاشقة الخائنة: «ورأيتها تخلع عينيها وتدفن فى صدرها وحشين، قبل أن تذبح طفلين جديدين ثم عصرتنى وابتلعتنى فى رحمها كأننى ترياق الحياة ورأيت روحى تصعد فى جسدها حيث مررت بقتلاها»- ص٧.

نقلات المؤلف/ الراوى تشير إلى أكثر من عاشق وإلى أكثر من حبيبة خائنة وإلى أكثر من مدينة، فأثينا التى يخاطبها الراوى فى المقطع الأول بقوله «اسمعينى يا أثينا» ليست هى المدينة التى يخاطبها فى المقطع الثامن بقوله «قتلوك أيتها المدينة الحمقاء ووزعوا أحجارك على السموات، قتلوك مثلى أنا الذى وزعوا جثته على الأزمنة والأمكنة وصرت ترابًا مثلك»، وليست المدينة التى يخاطبها فى مقاطع أخرى «يا مدينتى»، كما يعود لينفى فى المقطع التاسع أنه أعمى «ولم أفقد عينى، لكن الحب كهف مظلم تحرسه الخفافيش». ثم يعود فى المقطع العاشر ليوحد بين المدن التى يخاطبها فى مونولوج يبدأ بقوله:

يا مدينتى، يا مدينتى الحزينة/ من أنا لأموت تحت أحجارك... لست إلهًا لتهابنى نساؤك/ ولست بطلًا فى حروبك المضحكة/ أنا حربك الخاسرة يا أثينا/ أنا أسطورتك التى لن يحكيها أحد، فأنا غريب وأعمى وميت».

ثم يحكى الراوى قصة ميلاده بين جبلين فى مناخ من الخوف والقتل، حيث يتحول القتلى إلى حيوانات منقوشة على الجدران فى الليل، ساردا حادث مقتل الأب، وتخبط الراوى فى طبقات الظلام إلى أن أصبح رفيقا للموت.. «أحببت الموت وبنيته قطعة قطعة، فصار سفينتى وبحارى».

وفى سفينة الموت تلك يبحر بنا الراوى إلى مشاهد بأصوات وشخصيات جديدة وكأننا فى سفينة أوديسيوس التائهة وعلى متنها الجنود والعواصف تضربهم والأغانى تهون عليهم غضب البحر، لكن ما يلف نظرنا هنا أن الأغانى تدعو الراوى إلى تحرير حبيبته، فأى حبيبة يعنى؟ وهل هناك حبيبة أخرى غير العاشقة الوحشية النهمة للدماء..؟!

«اذهب أيها المقاتل لتحرر من أحببت حرر الحبيبة التى لم ترها، ولم تعرفها إلا فى النداء

اذهب أيها المقاتل، اذهب سريعًا

ولا تنم حتى تحملها بين ذراعيك»- ص ١٦.

ويدلف بنا الراوى إلى مشهد أوضح يحاكى مشهد أوديسيوس على سفينته التى تتقاذفها الأمواج «الصباحات تلعب مع الأسماك والأماسى تلهو بالغيم. يريد الجنود مزيدًا من الخمر ويطالبون الشاعر بالتكرار، يخبئ الحداد نيرانه ويطارد الحطاب الفئران من شجرة إلى شجرة، أما أنا فأراقب البحر.. وكنت أسمع الشاعر يغنى ليغالب صوت الأمواج.. الأرض التى ابتعدت تنادى الأرض التى تقترب.. موتى الماضى يلوحون لموتى المستقبل.. نحن ذاهبون إلى أرض العواصف، حيث يختلط الحب بالموت» ص١٧.

ونتبع المشاهد التى تتواصل حيث الراوى متيقظ فى سفينته والجنود نيام وإذا به يسمع الصوت فى داخله يأمره بأن يأخذ الجنود إلى الموت، حيث لا نجاة من العاصفة ولا نجاة من الحب، وبالفعل تأتى الظلمة ويموت الشاعر ويهتف الراوى سأحمل صليبى مستحضرًا قناع المسيح، بينما الجنود يهتفون بصرخته على الصليب «لماذا تركتنا.. لماذا تركتنا؟».

وإذ يستيقظ الراوى على الشاطئ وحيدًا تائهًا مثل أوديسيوس، يأتيه صوت جديد يذكره بأنه له عذاب مقيم وموت خالد فى الجحيم، ونلتقى بقناع بينلوبى زوجة أوديسيوس وهى تذهب إلى البحر ترجوه أن يمنحها جثة زوجها إن كان قد مات، ونراها تغزل ثوب الإرجاء للخاطبين الملحفين كما فى الملحمة الشهيرة:

«فى الخلف، خلف الزمن وخلف الألم، وراء بحرين ونهرين كان المغزل يتوجع والثوب يذوب... ذهبت السيدة إلى البحر وعادت من البحر، ذهبت إلى الموت وعادت من الموت، بلا جثة وبلا رائحة، قالت امنحنى أيها الموج جثة أو رداء قديمًا، امنحنى أثرًا أو وداعًا، امنحنى قلبًا لأحتمل كل هذا الغياب... رقد الثوب على فخذيها وبكى، أدرك رائحة الشوق فذابت خيوطه، انحل كما تنحل الموجة وبكى، لا أحد يعود، لا أحد يذهب» ص٢٤.

ومن أجواء الإلياذة ومعاناة بينلوبى وضياع أوديسيوس فى الأراضى الغريبة بعدما فقد جنوده وسفينته وسنوات عمره، يفاجئنا الراوى بنقلة عنيفة إلى مناخ مختلف تمامًا مع عينية أبى ذؤيب الهذلى الذى قالها فى وفاة أبنائه الخمسة بالطاعون: أَمِنَ المَنونِ وريبِها تَتَوَجَّعُ/ والدهرُ ليس بمُعتِبٍ مَن يجزَعُ/ قالَت أُميمَةُ ما لِجسمِكَ شاحِبًا/ مُنذُ ابتَذلتَ ومِثلُ مالِكَ ينفَعُ/ أَم ما لِجنبِكَ لا يُلائِمُ مَضجَعًا/ إِلّا أَقَضَّ عليكَ ذاكَ المَضجَعُ، وهذه القصيدة تحديدا تتكرر فى أجواء ياسر الزيات، فقد استشهد بنفس الشطرة فى ديوانه «خوف الكائنات» ص٣١.

«أمن المنون وريبها تتوجع ؟» لا، ولكن العين بالعين والطعنة بالطعنة والحب بالموت. إذن الراوى المؤلف هنا يمهد لنا أن العاشق المغدور الذى قضى على يدى حبيبته المتوحشة يسعى للثأر، لكننا لا نصادف ثأرًا ولا صراعًا فى المشاهد التالية، إنما ينتقل الراوى نقلة أخرى أو قفزة أخرى، حيث يصعد إلى الجبل، مع قناع أسطورى جديد- قناع موسى الكليم- ويخاطب إله المدينة بحثًا عن الخلاص فيتلقى المعرفة لكن نار المعرفة تشق ثيابه، وحين يشكو يتلقى الرد الفاحم: سألت فأُجبت ولا نجاة لروحك إلا بالدم، ومن مشهد الجبل إلى مقام الخوف وفقدان الاتجاه، ولا يجد الراوى إلا أن يعود لمشاهد الحبيبة الغادرة من جديد ليؤكد المقولة الأساسية التى يعود إليها مرارًا وتكرارًا:

«نحن الذين فقدوا قلوبهم فى ومضة حب

لم نحسب الحب فخا»

هذا التطواف الأسطورى واللغة الجنائزية والأصوات المتداخلة فى نص «اسمعينى يا أثينا» يحتاج إلى دراماتورجى، وظيفته الأساسية تتبع الأصوات والشخصيات فى هذه الفُرجة المسرحية الشعرية والوصول بها إلى بداية وذروة ونهاية، فلا بد من معالجة النهايات دراميًا، نحن أمام حس شعرى عالٍ وأصوات متداخلة وما يشبه الرؤية المسرحية المستوحاة من إلياذة هوميروس، لكننا أمام اختلاط فى الأصوات واضطراب فى بعض المشاهد أو المقاطع وتناقض فى المسميات، وظهور الراوى بأكثر من صفة دون تبرير جمالى، وكأن مقاطع النص قد كتبت على فترات متباعدة ولم يحدث أن ألفت بينها يد الشاعر وخياله.

> «اسمعينى يا أثينا» فُرجة مسرحية مزدحمة بالأصوات والأماكن والأقنعة الأسطورية وتحتاج دراماتورجى



> الهاجس البارز للموت فى أعمال الشاعر يكشف عن محبة عميقة للحياة لكنها محبة مثقلة بالهزائم والشعور بالاغتراب

مختارات

خوفُ الكائنات

1

«ما أجمل الخروج من الغابة»- أقول، أنا الشجرة الضالة. أحمل عصافيرى، وأمحو الطريق.

لو كانت السماء بناية لأكلتها الريح. ولو كانت امرأة لانتحرت فى بار شعبى، لكن السماء جدار نائم تسكنه العقارب.

كل مرة أولد خائفًا، وأعيش منتظرًا، وأموت غريبًا.

وجدت اسمى مبللًا، فآويته، لكنه اسم شارد يحن دائمًا للغياب.

أتنفس سحبًا وطائرات ولآلئ. أتنفس جثثًا ودماء وترابًا. أتنفس أسلافًا يتامى ووحوشًا مريضة.

ما أجمل الخروج من الغابة!

لو كنت نهرًا لبكيت، ولكننى قطار تائه، فاتبعونى.

لدى سيارة حمراء قدماها غائرتان، ولدى قطة مربوطة فى آلامها.

وفى قلبى شجرة تنوح كل صباح لتقطع أقدامها.

أقول إننى الشجرة الضالة، وأعنى أننى سماؤها. أقول إننى الجثة، وأعنى أننى قبرها، أقول إننى النهر، وأعنى أننى بكاؤه.

ولو كتبت لكم شعرًا لبكيتم، ولكننى أختبئ فى اللغة، وأبكى وحدى لكى تموتوا وحدكم، فأدفنكم فى الجدار.

2

قال لى: «أنت الماء، والنار سريرك». وفتحت فى قلبى نافذة، ثم وضعت عليها وردًا ذابلًا، وناديتُ الطيور كلها، لكى تأكل وتشرب أو تعلق نفسها على الجدران. وصنعت لقلبى سلمًا، فصعدت عليه الكائنات كلها، وتبعتها الحواس والأحاسيس. وجاءت الأفكار بلا عدد، فانهار السلم، واشتعل البيت بالنهايات.

لم أحزن، لأن ما ينهدم يقام، فليس هناك زمن بين النقيض ونقيضه، وليست هناك خسارات أو حسرات، ولا يوجد مكان لألم ممتد بين لحظتين. ووضعت يدى على الأفق، فجاء السلام من حيث جاءت الحرب، وجاءت المحبة من حيث جاءت الكراهية. وفى القلب نفسه، احتضنت الكائنات وجودها.



3

لأننى أحببت الحياة، رأيتها عارية كالملك. وأوجدت المحبة على شكل ثلاجة، وأوجدت القتل لكى لا تزيد كثافة المواد. بين ظلين أتممت بكائى، ورسمت على الغمر نجومًا على هيئة الطير، وبابًا لكل كوكب يشبه القفص، ونافذة لكل حياة، حتى تقفز عندما تحب. وسحبت النور من جيبى، وأطلقته من يدى حتى صار ظلامًا كاملًا، وكتبت عليه الموت والحياة، ثم أنشأت التكرار وصفّيته، وسميته الزمن. وبدا لى كل شىء مكتملًا، حتى قفزت الكراهية من الماء، وتعلقت بالأشياء كالدودة، واختفت فى الكائنات لتحرس فناءها، وجاء الغضب سريعًا، حافيًا، وأعرج، وسمّى نفسه العدل. وكذلك كان خوف يختبئ وراء كل صخرة، وكان جبل من الآلام.

4

اختر غناءك على الباب. هنا مرت التماسيح الصغيرة، والأشجار التى اقتلعتها المحبة. وهنا بكى الذئب لينجو من النهاية. وكذلك ثمار الكمثرى، والحلزونات التائهة، وبيت العنكبوت، مروا من هنا. ما طعم المغفرة يا أبى؟ حزينة كالأمل يا بنى؟ كان هناك نداء خلف الباب، وكانت هناك نجوم تدخل وتخرج عندما استيقظت الغواية فى قلبى. ورأيت ثعابين ترقص، وأراجيح على مرمى البصر، ونورًا يشبه الظلام. وهناك جلس الكون متكورًا على ذاته، وانتبهت الكائنات لخطوة الغريب. «تقدم»، يقول أبى، ويقول النهر الذى يبكى منذ الخليقة على الطاولة: «تقدم». ليس أمامى أمام، ولا خلفى خلف، وليست تلك إلا لحظة الذوبان.

5

بتلك الفرشاة بنيتك، ووضعت فوقك تلالًا من اللهب، لأخفيك عن أعين الحطابين. وزرعت فيك جنونًا دائمًا ألهمتك أن تسميه الحنين، وسويتك كاملة بنقصانك، وعلمتك الأنين. ولوّنتك باللمسة والشهقة والخيال، وأعطيتك أن تفتحى بابك لى كلما شردنى الشوق إلى الخلق، وأتممت عليك جنونك حتى فاض على الكون، فكانت منك حياة لكل كائن، وكان موت عظيم.

6

وضعت خيطًا على الطاولة، وسميته «النهر»، وكسرت كأسًا، وسميتها الطريق. بيدىّ هاتين، وضعت المقعد فوق المقعد فوق المقعد، ليرى النملُ جبلًا. نفخت فى التراب فكان صباحٌ، وكانت حيواناتٌ ترعى فى السهل بين الجبل وظله. العالم كبير كما تراه الكائنات، كبير وقاس، مر ومزدحم بالأمل والنفايات. وهناك أشياء منسية فى الخليقة، منسية وزائدة، محجوبة فى الثقوب كأنها صخور مفتتة. فكرت فى أن أضع صرصارًا، ليعطى الطاولة طبيعة الدراما، أو كلبًا ليمنح النهر شكلًا تراجيديًا غائمًا. قلت لنفسى إن هذا الجنون لا يجب أن ينتهى، فلا جدوى من تركيب عالم بلا جنون. وعلقت الخيط فى رقبتى، بكل طيوره المشنوقة، وبكل مائه الذى لا يفكر فى النجاة. لا أحد سيطرق الباب، لأننى لم أصنع صوتًا، ولا أحد سيشعر بالحريق لأننى ارتديت النار وحدى، وحدى ارتديت النار لأكون علامة منسية على الطريق.

.. ورأى البستانى العالم ضيقًا، فبكى، ورأى النجّار يديه شجرتين أو كفنين، فحاول أن يصرخ. فى كل وجود تضيع القافلة، لأن العشب ينمو بحسن نية، ولأن الريح تفكر دائمًا فى النسيان. خوف الكائنات علامة، ولكن الخوف ابن العماء، ودليله، وهو رايته التى تمشى مع الريح، وترقص، فلا تدركها الأبصار. توقف هنا، لأن الزمن يلهث، توقف لكى لا تموت الطاولة فجأة كالقط الذى نسيتَه على النافذة. هل فكرت فى الحب كوجبة فاسدة؟

يا أبى، يا أبى، كنتَ تظننى قمرًا، وكنتُ أضحك، وأطير فى السماء كما يليق بقمر صغير. انطفأتُ الليلة، فبكت الذئاب فى الحقل، وتألمت الوديان من شَخير الجبل. أنا جبلك يا أبى، جبلك لا قمرك، ولم أتحرك منذ أن تركتَنى على الطاولة وحيدًا، وذبتَ.



عصر الأنا

لم يكن «نرسيس» يعلم، وهو يتأمل وجهه على صفحة الماء، أنه لم يكن يرى سوى نفسه، وأن الصورة التى سحرته كانت انعكاسًا عاجزًا لوهم قتله فى النهاية، ولم يستطع أن يبادله حبًا بحب. واليوم، يبدو أن العالم بأسره قد انحنى فوق البحيرة ذاتها، وصار ينظر إلى انعكاسه بشغف هائم، لكن البحيرة هذه المرة ليست ماءً راكدًا، بل أصبحت شاشات مصقولة من الزجاج الأسود.

النمط النرجسى الذى يتسيد عصرنا قد لا ينبع من مجرد «غرور فردى» أو حب مفرط للذات؛ هو فى عمقه صرخة هلع خفية. إنه قلق الإنسان الحديث من أن يكون عاديًا، أو منسيًا، أو غير مرئى. ففى عالم يقدس الصخب، تحولت النرجسية من اضطراب سيكولوجى يُعالج فى الغرف المغلقة إلى ثقافة عامة، ونظام حياة، وآلية دفاعية نرتديها كدروع صلبة لنخفى وراءها هشاشة داخلية مرعبة. لقد أصبحنا نعيش فى «عصر الأنا الطاغية»، وغرقنا فى التحديق داخل مرايانا الخاصة حتى فقدنا القدرة على رؤية الآخر كإنسان مستقل، وتحول العالم المحيط بنا، بشجره وبشره وحوادثه، إلى مجرد خلفية لمشهدنا الخاص، وصارت الذات هى المبتدأ والمنتهى، والعدسة الوحيدة التى يرى من خلالها الكون.

هذا ليس صك إدانة أخلاقية، ولا محاكمة لجيل أسير لزمانه. إنه وقفة تأملية هادئة لمراقبة هذا العالم الذى يدور حول نفسه، ومحاولة لتفكيك الدوافع التى جعلت النرجسية عقيدة العصر، وفهم كيف صرنا جميعًا، بطريقة أو بأخرى، أسرى فى مملكة «الأنا».



هبة المنسى

لماذا أصبحنا نعيش فى عالم أكثر نرجسية؟

1 لعنة المرآة الأولى

تروى الأسطورة اليونانية حكاية «نرسيس»، الغلام الذى وهبته الآلهة جمالًا أخاذًا، وحُرم من رؤيته ليعيش طويلًا. انحنى الفتى يومًا ليشرب من نبع صاف، فالتقطت عيناه ملامح وجهه المنعكسة على صفحة الماء، ووقع فى أسر اللوحة الحية ظنًا منه أنها كائن حقيقى يسكن الأعماق. وكلما تمدد ليقبّلها تشتتت الملامح مع تموجات الماء، وكلما تراجع عادت الصورة لتغريه بالبقاء. تلاشت قدرته على مغادرة ضفاف البحيرة، ورفض نداء الحورية «إيكو» التى ذابت حزنًا ولم يتبقَّ منها سوى صدى صوتها، حتى مات الفتى مأخوذًا بظل لا يملك مبادلته العاطفة.

لكن خطيئته الكبرى لم تكن فى صلفه وتمنعه على المحبين أو فى حب النفس، بل انبعثت من العجز الكامل عن تجاوز الصورة للوصول إلى الجوهر؛ فالنرجسى الأسطورى يفتقر إلى الثقة، إنه كائن معزول، أسير جدار زجاجى سائل، يرى العالم كله من خلال انعكاسه الخاص، ويموت ظمآنَ والماء يحيط به من كل جانب، لأن مياه الوهم لا تروى أحدًا.

دوّن الشاعر الرومانى «أوفيد» فى ملحمته «مسخ الكائنات» تفاصيل هذا العذاب البصرى، محولًا الأسطورة من مجرد وعظ أخلاقى يحذر من عاقبة الغرور والتكبر إلى تأمل إنسانى عميق فى طبيعة الهوية. سارت القصة عبر القرون كأرجوحة بين الإدانة والتبجيل. فبينما رأى فيها لاهوتيو القرون الوسطى خطيئة كبرى تدل على الارتداد عن الخالق، التقطها فلاسفة عصر النهضة كمرآة أولى لاكتشاف الفردانية الإنسانية. ومع التحولات الفكرية التى شهدتها أوروبا، بدأت المجتمعات تنفض عن كاهلها فكرة الذوبان الكامل فى المجموع، وازداد الاهتمام بالفرد باعتباره كيانًا مستقلًا يملك الحق فى مراقبة داخله وفهم ملامحه الخاصة.

وفى بداية القرن العشرين، التقط الطبيب النمساوى «أوتو رانك» الخيط الأسطورى، واصفًا النرجسية للمرة الأولى كظاهرة ترتبط بحب الذات والمغالاة فى تقديرها. ثم لفتت الفكرة انتباه «سيجموند فرويد»، فكتب فى عام ١٩١٤ مقالته التأسيسية التى منحت المصطلح شرعيته الطبية، ناقلًا «نرسيس» من ضفاف البحيرة اليونانية إلى أريكة التحليل النفسى، حيث احتلت النرجسية الأولية مكانًا فى تفسير نمو الطفل النفسى، بوصفها مرحلة حتمية وطبيعية يمر بها كل طفل فى بداية نموه، يوجه خلالها طاقته النفسية كلها نحو جسده وذاته قبل أن يتعلم كيف يوجهها نحو الآخرين والعالم الخارجى.

> يغذى الفضاء الرقمى السلوكيات النرجسية ليستثمرها كوقود حيوى يدير واحدة من أضخم الماكينات الاقتصادية فى التاريخ الحديث

تطورت النظريات بعد ذلك على يد «هاينز كوهوت» و«أوتو كيرنبرج»، لتتسع مقاربات النرجسية وتفسيراتها، من دراسة دورها فى النمو النفسى إلى تحليل أنماطها المرضية وعلاقتها ببناء الشخصية، لافتةً الانتباه إلى أن المبالغة فى تقدير الذات قد تبلغ حد الاضطراب حين تتعايش، لدى البعض، مع هشاشة داخلية وحساسية شديدة تجاه النقد والحاجة المستمرة إلى الثناء. وقد تأتى متلازمة مع شعور بالفوقية والاستحقاق، يُصنَّف كقشرة خارجية وأداة دفاعية تمنع الآخرين من اكتشاف الفراغ المتجذر فى الأعماق.

2 أنا أولًا

أخذت الحداثة تعيد صياغة حكاية «نرسيس» ببطء، فلم تعد البحيرة مكانًا معزولًا فى الغابة، بل تحولت إلى المدينة الكبرى التى يركض فى شوارعها إنسان العصر. انحرفت الفردانية الساعية للاستقلال تدريجيًا عن مسارها الفلسفى النبيل، لتتحول إلى رغبة محمومة فى التميز بأى ثمن.

تحللت جدران المجتمعات التقليدية لتفسح المجال أمام صعود الفرد المستقل، الذى غادر عباءة الجماعة ليصنع مصيره ويمارس حقه فى الاختيار الحر. كانت القفزة مدفوعة بالرغبة فى تأكيد كرامة الهوية الشخصية، إذ تعايشت الفردانية فى بداياتها مع التضامن الطوعى باعتباره عقدًا بين أحرار يدركون أن احترام حقوق النفس يتطلب بالضرورة احترام حدود الآخرين.

ولا تعنى الفردانية فى جوهرها أنانية الإنسان أو انسحابه من مسئولياته تجاه الآخرين؛ فحق الفرد فى اختيار حياته، وتحديد أولوياته، وحماية استقلاله، لا يتعارض بالضرورة مع التضامن والمشاركة. تبدأ المشكلة حين يتحول الاستقلال إلى مبرر لتجاهل احتياجات المحيطين، وحين تكون الرغبات الشخصية أحق بالاعتبار من أى التزام مشترك. عندها تتجاوز الفردانية معناها المرتبط بحرية الاختيار، وتقترب من الأنانية التى تجعل الآخر حاضرًا بقدر ما يخدم مصالح الذات، وغائبًا حين يحتاج إلى اهتمامها أو دعمها. وتنعكس تلك النزعة فى تفاصيل يومية مألوفة؛ جار يعرف أن المسنّ الذى يسكن بجواره يحتاج إلى مساعدة، لكنه يرى أن التدخل فى شئونه أمر لا يعنيه، أو قريب يعتذر عن مشاركة أسرته أعباء رعاية أحد أفرادها، لأن التزاماته الشخصية تأتى عنده فى مرتبة لا تقبل المنافسة.

ويرصد عالم الاجتماع جيل ليبوفيتسكى تراجع مركزية الواجب الجماعى لصالح خيارات الفرد، حين أكد أن الرعاية الذاتية والاعتناء بالسلامة النفسية قد تنزلق أحيانًا إلى ذريعة للتملص من الروابط الإنسانية التى تتطلب تضحية أو صبرًا. يظهر ذلك حين يرفع شخص شعار «حماية طاقتى» كلما واجه خلافًا يحتاج إلى حوار، أو يقطع علاقة عند أول عتاب، متعاملًا مع أى مطالبة بالمراجعة كأنها اعتداء على حدوده الشخصية. وقد يُنظر إلى الاعتذار أو التراجع عن الموقف فى بعض الأوساط كدليل ضعف يهدد الصورة التى يشيدها المرء لنفسه، فتضيق مساحة التلاقى العفوى ويصبح الحفاظ على صورة الذات أهم من إصلاح العلاقة.

ترتبط قيمة الإنسان فى الثقافة المعاصرة أيضًا بنمط من المنافسة المستمرة التى تحتفى بالإنجاز الاستثنائى والفرادة، ما جعل الاكتفاء بحياة هادئة وعادية يبدو لدى بعض الأفراد كأنه تراجع عن تحقيق الذات. نرى أثر ذلك فى موظف لا يرى قيمة فى عمله ما لم يصاحبه ترقٍّ سريع أو إشادة علنية، أو شاب يقارن مساره بمن سبقوه إلى النجاح فيشعر أن خطواته الصغيرة لا تستحق التقدير. إذ يولّد هذا الضغط قلقًا يدفع الإنسان إلى سباق متواصل لإثبات كفاءته ومكانته الاجتماعية، خشية التهميش أو الغياب عن ذاكرة الآخرين. ويتأرجح بين رغبته فى حياة بسيطة وطبيعية، وحاجته إلى اعتراف خارجى يؤكد له قيمته.

يوضح الفيلسوف «أكسيل هونيت» فى كتابه «الكفاح من أجل الاعتراف»، أن البحث المستميت عن التقدير يمثل كفاحًا إنسانيًا لانتزاع الاعتراف الاجتماعى، الذى إذا غاب، أصاب الفرد باضطراب حاد فى تقديره لذاته وقيمته. وتتجلى الحاجة إلى الاعتراف فى انتظار الموظف كلمة تقدير لا تأتى، أو فى شعور شخص بأن نجاحه يظل ناقصًا ما لم يصفق له المحيطون.

ومع تصاعد الاهتمام بالنجاح الشخصى، انكمشت بعض اللقاءات البشرية داخل شبكات نفعية غايتها تدعيم الوجاهة الشخصية، حيث تُقيَّم الروابط بمقدار ما تمنحه للأنا من تفوق، ليبدو المشهد الاجتماعى المعاصر فى بعض أشكاله أشبه بملايين الجزر المعزولة، التى تسكنها الأنا القلقة وتبحث فوق أرضها عن يقين مراوغ.

3 الذات كعلامة تجارية

تحول الفضاء الرقمى من مجرد أداة للتواصل إلى مسرح دائم وبث مباشر يعيد صياغة وعى الإنسان بذاته، إذ يغذى عبر الشاشات السلوكيات النرجسية، ليستثمرها كوقود حيوى يدير واحدة من أضخم الماكينات الاقتصادية فى التاريخ الحديث.

يقف المرء أمام شاشته المصقولة ليمارس طقسًا يوميًا يقوم على «التأطير النرجسى للذات»، حيث تتراجع عفوية التجربة لصالح هندسة بصرية دقيقة تضع الأنا فى المركز المطلق للكون. ويتبدى التمركز فى تحول

عصر الأنا

التقط الطبيب النمساوى «أوتو رانك» فى بداية القرن العشرين مفهوم النرجسية

واصفًا إياها للمرة الأولى كظاهرة ترتبط بحب الذات والمغالاة فى تقديرها



الشخص من فاعل يعيش تفاصيل حياته إلى مخرج ومراقب ينشغل بتأطير وجوده ليلائم عدسات العرض، فيضحى بحميمية اللحظة فى سبيل إنتاج صورة متخيلة. حينها تلتهم النرجسية قيمة الأماكن والبشر والطعام، فلا تعترف بها إلا بقدر تعزيزها لحضور الأنا، وتحويل المحيطين إلى مجرد ديكور خلفى لبطل المشهد، وهى الديناميكية التى تعيد شركات التكنولوجيا هندسة الأسواق وفقًا لها، فتصنع من الذات المستثارة سلعة ومستهلكًا فى آن واحد، يولد أرباحًا طائلة ما دام مقيدًا بالشاشة.

وتمنح المنصات مستخدميها مؤشرات رقمية علنية تقيس حجم الحضور عبر أعداد الإعجابات والتعليقات المتغيرة كل ثانية، حيث يتلاحق «التكميم الآلى للحاجة الإنسانية للقبول» مع آليات العرض، فتتولد النرجسية الرقمية كاستجابة حتمية تحول الاعتراف إلى أرقام معلنة تتغذى عليها الذات. لكن الجرح النرجسى قد يعلن عن نفسه حين يخفق المنشور فى حشد التفاعل المتوقع أو يمر عليه العابرون بصمت؛ إذ يترجم المستخدم قلة النقرات كإعلان مبطن عن التهميش والتلاشى، فيضطرب تقديره لذاته، وتضطر النفس إلى تشويه تلقائيتها لترضى ذائقة الحشود وتضمن البقاء فى مركز الالتفات.

النرجسية هنا تتجاوز حدود الثقة بالذات، لتغرق فى ارتهان كامل لاستجابة الآخرين ولخوارزميات تكافئ الأنا المستثارة والسلوك المتطرف، لتجبر الفرد على تسليع تفاصيل يومياته طمعًا فى نيل اعتراف خارجى، بدونه قد يشعر بالعدم؛ فالرأسمالية الرقمية تدرك بذكاء أن المستخدم المتزن نفسيًا والمكتفى بذاته لا يدر ربحًا، فتصمم خوارزمياتها لتمنح الأنا جرعات مقننة من الدوبامين، تبقيها فى سباق دائم للاستعراض وتسييل الخصوصية لإنتاج محتوى جاذب للإعلانات.

كما يفرض التعرض المستمر لصور النجاح والرفاهية المفرطة نمطًا من المقارنة المستمرة التى تدفع المرء نحو تشييد «أنا رقمية مثالية» مصقولة وخالية من العيوب لتلائم توقعات المتابعين وتخفى الهشاشة الداخلية وراء قناع الاستحقاق، وهو النمط الذى تروج له سوق المؤثرين بعدما أحالت عرض اليوميات إلى مهنة تدر الملايين، وتدفع الجماعات إلى استنساخ التجربة طمعًا فى المكسب.

ومع الوقت، قد يمتد تأثير الجمهور الافتراضى إلى ما يتجاوز اختيار الصور والمنشورات، فيؤثر فى القرارات وطريقة التعبير عن المشاعر وحتى اللحظات التى كان يُفترض أن تبقى خاصة. يتشكل داخل وعى المستخدم جمهور يتخيل نظرته ويحاول استباق أحكامه، فيراقب نفسه بعيون الآخرين، وبحسب أثر تصرفاته فى صورته العامة. وتنشأ فجوة بين حياة واقعية متغيرة لا تخلو من الإخفاق والتردد، وصورة رقمية يجتهد صاحبها فى إبقائها متماسكة ومثيرة للإعجاب. وكلما اتسعت هذه الفجوة، ازدادت مشقة الحفاظ على الصورة والخشية من انكشاف ما تخفيه. وبين لحظة تُعاش وأخرى تُجهز للنشر، تتسلل تدريجيًا سمات نرجسية إلى علاقة الإنسان بذاته دون أن يشعر، مع تزايد انشغاله بصورته أمام الآخرين واعتماده فى تقدير نفسه على مقدار ما يحظى به من اهتمام وإعجاب.

4 رأسمالية النجاة

طوفان «الأنا القلقة» لا يتحرك فى فراغ افتراضى، أو من مجرد رغبة طائشة فى ملاحقة أضواء الشاشات؛ فالنرجسية المعاصرة فى عمقها هى «الابن الشرعى» لتروس مجتمعية واقتصادية تضغط على الإنسان بعنف، وتجبره على تشويه ملامحه لينجو. إنها نتاج مثلث أعاد صياغة دوافعنا الإنسانية.

رأسمالية النجاة تأتى فى مقدمة العوامل التى تُغذى النرجسية المعاصرة، محوّلةً تضخيم الذات من رفاهية بصرية إلى آلية دفاعية حتمية وسلوك بقاء قسرى. فقد تآكل الأمان الوظيفى وتقلصت شبكات الضمان الاجتماعى تحت ضغط ظروف اقتصادية ومعيشية شرسة، ليجد الإنسان نفسه وحيدًا فى العراء، ومطالبًا بالتحول إلى شركة مستقلة وعلامة تجارية حية ليحافظ على موقعه فى سوق عمل لا ترحم. صار ذلك ضرورة يتفادى بها الفرد دهس الماكينة الاقتصادية.

وفى موازاة ذلك، خضعت منظومة التربية والتعليم لانقلاب جذرى؛ إذ حلّت ثقافة التقدير المفرط وغير المشروط محل قيم الصبر والمثابرة. يتربى الطفل على حصد الإشادات وجوائز المشاركة لمجرد الحضور دون إنجاز حقيقى، فنتج عن هذه السياسات أجيال تستهلك شعورًا مبكرًا بالاستحقاق، وتنتظر من العالم امتثالًا مطلقًا لرغباتها دون تقديم جهد موازٍ يعادل حجم هذه التوقعات.

ويكمل الفضاء العام دائرة الضغط عبر نماذج السلطة والتأثير؛ فحين تتصدر المشهد شخصيات تجسد النرجسية فى أبهى صورها، وتتبنى علنًا شعارات صفرية وصادمة من عينة «أنا أو الفوضى»، فإن الجمهور يعتبرها التذكرة الذهبية للصعود وحيازة السلطة والمال، ومن ثم تبدأ الأنا الجمعية غريزيًا فى استنساخ النموذج الناجح، الذى ينقلب معه الاستعراض فى وعى المجتمع إلى كفاءة، والتحكم إلى كاريزما مقبولة.

5 وثائق الوجع

الإبداع الإنسانى يمنح أزمات النفس وجوهًا وصراعات ملموسة؛ فهو يتخطى التنظير الاجتماعى ليوثق كيف يعيش الإنسان المأخوذ بصورته داخل زنزانة اختياراته، وكيف يعجز عن رؤية الآخرين خارج حدود توقعاته.

تستقر عتبات تشريح الأنا المأزومة عند أوسكار وايلد فى روايته «صورة دوريان جراى»، حيث يتحول الحفاظ على الشباب والجاذبية إلى أولوية مطلقة تطغى على أى محاسبة للنفس. يظهر عجز البطل عن رؤية الآخرين كأفراد مستقلين فى مشهد تخليه عن الممثلة «سيبيل فاين» فور خذلان أدائها المسرحى لتوقعاته؛ فالإعجاب كان مرتبطًا بالصورة المثالية التى رسمها لها، وعندما اهتزت تلاشت قيمتها لديه. ويمتد هذا الصراع إلى علاقته بالرسام «باسل هولوورد»، حيث يرفض دوريان مواجهة آثار خطيئته المنعكسة على وجه اللوحة المخبأة، مختارًا العيش وراء قناع وسيم هربًا من الحقيقة، ليبرهن كيف يضحى النرجسى بروابطه الإنسانية كلما هددت صورته المتخيلة عن ذاته.

يتسلل الجوع الحارق للاعتراف إلى فيلم «كل شىء عن إيف»، لتتحول رغبة النجاح المهنى من طموح مشروع إلى استغلال كامل للمحيطين، من خلال تتبع قرارات «إيف» التى تستخدم ثقة المقربين كبوابات للصعود، وتتعامل مع النجمة «مارجو تشانينج» كجسر للمكانة لا كإنسانة تستحق التقدير. فالحاجة إلى تصفيق الجمهور والاعتراف المهنى تصبح هنا وقودًا يوجه سلوك «إيف»، ويجعل من انتزاع الإعجاب أداة نفعية محضة لتثبيت تفوقها، بدلًا من كونه تقديرًا حقيقيًا متبادلًا.

يتسع المشهد السينمائى ليفكك الذروة الأكثر تعقيدًا لنرجسية السلطة والتحكم فى «المواطن كين» للمخرج أورسن ويلز، حيث تتداخل الرغبة فى التحكم مع الحاجة المستميتة للاعتراف. يتجسد حجم التناقض فى محاولات «تشارلز كين» المستمرة لدفع زوجته «سوزان» نحو مسيرة غنائية فى الأوبرا لا ترغب فيها، إذ يصطدم بعجزه عن تقبل رفضها أو استقلال رغباتها عن إرادته. كما يرتبط امتلاكه لإمبراطورية الصحافة والمال بحاجته إلى رؤية العالم من خلال عدسته الخاصة، ويتكشف وجهه الحقيقى عاريًا فى مشهد تحطيمه غرفة سوزان بعد رحيلها؛ وهو الفعل الذى يعكس صدمته العنيفة من الرفض وفقدان السيطرة، ليترك الفيلم دلالة المزلجة الخشبية «روزبد» فى النهاية كاشفةً عن خساراته النفسية العميقة وطفولته المفقودة، وعجزه عن الاحتفاظ بعلاقة عاطفية واحدة لا تخضع لإرادته.

أما فيلم «الشيطان يرتدى برادا»، فيضىء نرجسية من نوع آخر، حيث يتخذ فرض الإرادة شكلًا مغايرًا من خلال شخصية «ميراندا بريستلى» التى تستخدم موقعها المهنى لفرض معاييرها على مساعديها، متوقعةً معاملة استثنائية تتجاهل احتياجات المحيطين بها. يضع الفيلم سلوك ميراندا فى إطار ثقافى معقد يجمع بين الكفاءة الإدارية الشديدة وشعور دفين بالاستحقاق، ليبلغ التعقيد ذروته فى مشاهد مراقبة علاقتها بمساعدتها «أندى ساكس»، حيث تصطدم سلطة ميراندا بقوة مع قرارات أندى المستقلة، ليقدم العمل نموذجًا للشخصية السلطوية التى تدفع الآخرين ثمنًا يوميًا لتحقيق تطلعاتها.

لا تقدم الأعمال الفنية حكمًا أحاديًا على الشخصيات؛ فبعضها يكشف عن قسوتها، وبعضها يقترب من مخاوفها، وقد يجتمع الأمران فى الكائن ذاته. وقوة الفن فى أنه يتيح لنا فهم دوافع الإنسان دون إعفائه من مسئولية أفعاله، فنرى النرجسى يحمى صورته فى «دوريان»، وينتزع الإعجاب فى «إيف»، ويمارس السيطرة فى «كين»، ويطالب بالامتثال المطلق فى «ميراندا»، لنكتشف أن كل صراع مع الآخرين ليس سوى صدى خافت لحرب خاسرة تدور داخل الأنا الباحثة عن خلاص لا تملكه.

6 لماذا نقع فى الفخ؟

تكمن جاذبية النرجسى فى قدرته على تحويل ثقته بنفسه إلى تجربة يعيشها الآخرون إلى جواره؛ فهو يتحدث بثقة مطلقة، ويعلن عن رغباته بوضوح، ويتصرف كأن وجوده يستحق الانتباه التلقائى. تفتننا هذه الجرأة الظاهرة لأنها تجسد ما نفتقده أحيانًا: القدرة على اقتناص الفرص، والتحرر من التردد، ومواجهة العالم دون انشغال مرهق برضا الآخرين.

ويمتد إغراء النرجسى ليلامس الصورة التى نتمنى رؤية أنفسنا عليها؛ فهو يمثل الذات الأكثر جرأة، والأقل خوفًا من الرفض، والأقدر على انتزاع مكانتها دون شعور بالذنب. تضاعف المكانة التى يحظى بها حجم الإعجاب؛ إذ يبدو نجاحه حجة عملية على أن أسلوبه فى الحياة يؤتى ثماره، فتتداخل جاذبية الفرد مع غواية النموذج الذى يقدمه، حتى يغيب الخيط الفاصل بين الثقة والاستحقاق الزائف، وبين التحرر من الخوف والاستخفاف بالآخرين. لكن ما يبدأ مصدرًا للفتنة والانتباه يستحيل لاحقًا عبئًا مرهقًا عندما تمثل الأنا المعيار الوحيد الذى ينبغى للجميع الخضوع له.

كما أن الاهتمام المكثف الذى يمنحه النرجسى فى البدايات يضاعف تعقيدات التعلق به؛ إذ يشعر الطرف الآخر بأنه اختير بعناية من بين الجميع، وأنه حاز مكافأة استثنائية من شخص يحتل مركز المشهد. ومع تراجع هذا الاهتمام تدريجيًا إلى مكافأة متقطعة، يصبح استرداده هاجسًا يستنزف الطاقة النفسية للعلاقة. يأخذ التصفيق القديم صورة وعد مؤجل ينتظر المحب تحققه، وتستقر لحظات القرب العابرة بوصفها متكأً يُستند إليه لتحمل مرارة التجاهل.

صورة الذات داخل عينى النرجسى هى الفخ الحقيقى؛ إذ لا يتعلق الإنسان بالشخص ذاته بقدر تعلقه بالانعكاس المميز الذى يراه فى مرآته، وبالقلب الذى يبدو عصيًا على الآخرين. فيمنحه الإيحاء بالاستثناء شحنة إرضاء مؤقتة للأنا، لكنه يضعه، فى الوقت ذاته، فى ارتهان دائم لتقلبات الآخر، ليصير البحث عن القبول طوقًا قسريًا يلتف حول العنق حتى ينهك طرفه الأضعف.

7 أنا الضحية

شتان بين الحديث عن الألم لعبور التعافى، وتحويل المظلومية إلى هوية لحصد الاستحقاق؛ فالأولى خطوة إنسانية ترمم الروح، والثانية بنية نفسية تنحرف بالوعى لترى الإنسان فى عذابه فرادة وتميزًا يفصله عن بقية البشر. تستمد الأنا وجودها هنا من نرجسية عكسية تقتات على الألم الاستثنائى؛ فتطارد الالتفات وتنتزع الصدارة بدموع المعاناة الدائمة التى تحجب عنها رؤية أوجاع الآخرين أو الاعتراف بمشاعرهم ومنحها مساحة حقيقية.

يعيد هذا النمط تفسير الصدامات اليومية فى بيئات العمل والصداقة والارتباط بوصفها استهدافًا صريحًا له، أو مؤامرات تحركها النوايا السيئة للمحيطين به، كما يتصور. وترفض النفس المأزومة تحمل أى مسئولية شخصية عن شروخ العلاقات المشتركة، فتصوغ رواية يكون فيها المجنى عليه الأبدى الذى لا يخطئ. ومع أنها تجلب لصاحبها تعاطفًا أوليًا واسعًا، فإن طلب الدعم العفوى سرعان ما ينحرف إلى ابتزاز عاطفى يُلزم الجميع بالانحياز لروايته الأحادية؛ فتتآكل مساحات الإنصاف، ويقع الشريك فى قلق دائم لإرضاء ذات لا تتوقف عن تذكيره بأوجاعها المتضخمة، فتتراجع فرص أى تلاقٍ إنسانى حقيقى.

الأنا القلقة فى هذه الحالة تستقبل أى ملاحظة مهنية أو عتاب عابر كأنه هجوم ضارٍ يستهدف التقليل من تضحياتها السابقة. فيبنى من الوجع القديم حصنًا يختبئ خلفه ليتجنب مواجهة عيوبه الحالية، مستخدمًا جروح الماضى كذريعة تعفيه من مسئولياته وتجعله يتغاضى عن حقوق الطرف الآخر. يغيب الفارق الجوهرى بين مراعاة مشاعر شخص متألم، وبين تبرير تهربه من المسئولية والاعتذار، ما يحول مناقشة تصرف بسيط إلى معركة للدفاع عن قيمة الشخص بأكملها فى مواجهة تهديد متخيَّل، كأن الاعتراف بالخطأ ينتقص من معاناته وينفى ما تعرض له من أذى.

وتزداد صعوبة الموقف حين يتسبب هذا السلوك فى أذى حقيقى للمحيطين، ثم يعود صاحبه إلى معاناته الخاصة فور مواجهته بتبعات أفعاله. إذ يصعب على الذات المتعطشة للاعتراف استيعاب فكرة أن الإنسان قد يكون متضررًا فى سياق ومسئولًا عن الضرر فى آخر، فتنهمك فى رثاء جرحها، بينما يبقى ألم الآخرين خارج حساباتها. ليظل الخروج من الدائرة مرهونًا بالقدرة على رؤية الذات والآخرين خارج حدود المظلومية، وإدراك أن الاعتراف بالخطأ لا يمحو المعاناة، وأن الإنصاف يبدأ حين تتسع الرواية الواحدة لتشمل أوجاع جميع أطرافها.

8 جيل Z

تقف الدراسات النفسية أمام انقسام حاد حول اتهام الأجيال الجديدة بالتمركز حول الذات؛ فبينما ترصد عالمة النفس «جين تينج» ارتفاعًا ملحوظًا فى مؤشرات النرجسية مع صعود قيم الفردانية، ينسف الباحث «برنت روبرتس» هذه الفرضية بتتبع ممتد يثبت أن التمحور حول الأنا سلوك يرتبط بمرحلة الشباب وينحسر بمرور السنين، وأن الشباب اليوم ليسوا أكثر نرجسية من سابقيهم فى العمر ذاته.

ويشير الباحثون بوضوح إلى صعوبة المقارنة بين انطباعاتنا اليومية العابرة والنتائج السريرية القابلة للقياس، مؤكدين أن كثرة الحديث عن الظاهرة لا تكفى وحدها لإثبات انتشارها المرضى. وأن رسم الحدود الفاصلة يظل ضرورة ملحة للتمييز بين السمات السلوكية العابرة واضطراب الشخصية النرجسية، ما يضع اتهام العصر الحالى بالتضخم على طاولة الاختبار الجاد، بدلًا من تركه مجرد حكم ثقافى متسرع.

يأخذ السجال منحى أكثر حيوية عند الالتفات إلى جيل Z، الذى يقع دائمًا فى مرمى اتهامات الأجيال السابقة بالغرور والانكفاء على الذات. يتزامن الاتهام مع انتشار المصطلحات النفسية بكثافة غير مسبوقة، ودخول كلمات مثل «ريد فلاج»، و«توكسيك»، و«جاسلايتينج»، و«نرجسى» إلى الأحاديث اليومية لشباب هذا الجيل، حتى بات وصف الآخر بالنرجسى التفسير الشائع لكل خلاف عاطفى أو تصرف أنانى.

تتصل الحمى اللفظية الراهنة بسؤال النرجسية حين تجعل من لغة النفس وسيلة لتفسير الصدامات من زاوية الذات وحدها. يُطلق وصف «نرجسى» على كل شخص صعب المراس، مع التغاضى عن كون الاضطراب يتطلب نمطًا مستمرًا من السلوكيات المركبة، ولا يمكن استنتاجه من موقف منفرد. صحيح أن معرفة علامات العلاقات المؤذية قد تساعد على وضع حدود للحماية الفردية، وتمنح الكلمات قدرة على التعبير عن تجارب مكتومة، غير أن الإفراط فى تصنيف الآخرين يجعل كل اختلاف دليلًا على سوء نواياهم، فيمنح الإنسان شعورًا بالنزاهة المطلقة ويعفيه من مراجعة دوره الحقيقى فى النزاع.

قدم صعود قيم الفردانية المعاصرة تعريفات جديدة للنجاح والاستحقاق والاستقلالية بوصفها خيارات مشروعة للعيش، ويتصدر جيل Z واجهة التحولات الثقافية؛ إذ يمتلك لغة تفسيرية واضحة وجرأة فى إظهار تفاصيل هويته وصياغة حكايته علنًا، فيُعرّى ما كان مخفيًا أو مستهجنًا فى العقود الماضية ويجعله مرئيًا وقابلًا للرصد والتسمية الفورية. ومع ذلك، يبقى الفارق حاسمًا بين زيادة النرجسية نفسها وبين اتساع مساحات مشاهدتها والحديث عنها، ليفرض السؤال نفسه: هل تغيرت الشخصيات وتضخمت الأنا بالفعل، أم تغيرت المرآة التى يرى البشر أنفسهم والآخرين من خلالها؟

تختلف النرجسية من شخصية إلى أخرى فقد تظهر فى التعلق بالصورة المثالية أو فى استجداء الإعجاب أو فى إخضاع المحيطين لإرادة صاحب السلطة



9 ماذا لو اختفت المرايا؟

إن معرفة الذات تختلف تمامًا عن الافتتان بصورتها المثالية؛ فالأولى رحلة شاقة تبدأ بالاعتراف بالشروخ والضعف، بينما يعتصم الثانى بقناع صلب يخشى الانكشاف والتلاشى. فعندما تنطفئ الشاشات وتختفى نظرات الجمهور العابرة، يرتد الفرد إلى عزلته ليجد نفسه وجهًا لوجه أمام السؤال الكونى الأعمق حول هويته وقيمته خارج حدود التصفيق اليومى. يحتفظ الإنجاز بمعناه الحقيقى حين لا يشهد نجاحه أحد، وتكتسب التجربة ثقلها الإنسانى الخالص حينما تُعاش بكامل غموضها وتفاصيلها دون حاجة إلى توثيقها أو عرضها على الغرباء، لتبقى الخصوصية مساحة حية للعيش، لا جدارًا دفاعيًا يُبنى لحمايتها من عيون المُتلصصين.

ويتطلب النضج النفسى قدرة شجاعة على تقبل الحدود الذاتية والتصالح مع العادية، دون اعتبار الضعف البشرى الفطرى فشلًا يستوجب المداراة أو الانكسار. يخشى الكثيرون المرور العابر فى الحياة دون ترك بصمة مدوية، فيقعون فى أسر مقارنات مستمرة تلتهم سكينة الأيام وتربط تقدير النفس بمكانتها فى عيون المحيطين بها. فالسلام الداخلى ينبع من فك هذا الارتباط الشرطى؛ حيث تستمد الحياة معناها وجدارتها من العلاقات الدافئة العفوية، والعمل الصادق، والبحث عن المعنى، لا من حمى التنافس على انتزاع الاهتمام وفرض الاستحقاق الزائف على الكون.

كما يستلزم التعاطف مع الآخرين بالضرورة مغادرة مركز الذات مؤقتًا لرؤية البشر ككيانات مستقلة، تملك أوجاعًا واحتياجات تفوق مجرد كونها أدوات أو مرايا تعكس صدى صوتنا. فالروابط الإنسانية الحقيقية تتأسس على الاعتراف المتبادل والإنصاف، حيث يتعايش احترام النفس مع احترام حدود المحبوب والصديق خارج دائرة المنفعة أو تدعيم الأنا القلقة.

ولا يعنى هذا التوازن إلغاء الذات أو إنكار رغباتها المشروعة فى الحب والقبول، إذ يرسم حدًا فاصلًا بين احترام النفس المكتفية بذاتها، وبين تحويلها إلى صنم يدور حوله الوجود، وصولًا إلى الخروج الآمن من مملكة الأنا نحو فضاء أرحب يتسع للرؤية الحقيقية والتلاقى الإنسانى الشجاع.



النمط النرجسى الذى يتسيد عصرنا قد لا ينبع من مجرد غرور فردى أو حب مفرط للذات؛ هو فى عمقه صرخة هلع خفية

شخصيات نتعلم منها الحيلة



نبيل عمر

قبل أن تقرأ

لم أفكر من قبل فى كتابة هذا الكتاب. كانت لدى مشروعات أخرى، وأسئلة أخرى تشغلنى، ولم يخطر ببالى أن أختار من الروايات التى قرأتها شخصيات أعود إليها، لا لأروى حكاياتها، إنما لأفهم من خلالها شيئا مما يجرى فى نفوسنا وفى علاقاتنا بالآخرين.

ثم وقع حادث لم يكن فى الحسبان. وجدت نفسى ملازمًا للفراش، وقد ضاقت مساحة الحركة واتسعت ساعات اليوم. لم تكن الإصابة تجربة أتمناها، ولا أريد أن أبحثّ لها عن فضيلة لا تملكها. لكنها فرضت علىّ وقتًا طويلًا، ومنحتنى فرصة لمراجعة فكرة ظلت بعيدة عن مشروعاتى: ماذا لو عدت إلى الشخصيات الروائية التى لم تغادر ذاكرتى، وسألت كل واحدة منها عما تعرفه عن الإنسان؟.

لم أبحث عن أبطال نحبهم أو أشرار ندينهم. اخترت شخصيات مركبة، بعضها يثير إعجابنا ثم يفاجئنا بما يصعب الدفاع عنه، وبعضها نرفض أفعاله ثم نكتشف أن وراءها خوفًا أو ضعفًا أو تصورًا مشوهًا للعالم. شخصيات لا يكفى أن نصدر عليها حكمًا واحدًا، لأنها تشبه البشر أكثر مما تشبه الأحكام التى نطلقها عليهم.

فالإنسان لا يعيش إلا تجربته الخاصة، مهما اتسعت حياته، تظل محكومة بما صادفه من ظروف، وما اتخذه من قرارات، وما عرفه من أشخاص، لكنه حين يقرأ رواية عظيمة يدخل تجربة لم يعشها، ويرى العالم من موقع لم يقف فيه، ويختبر نتائج اختيارات لم يتخذها. والرواية الصادقة فنيًا لا تمنحه معلومات عن الناس فحسب، بل تضعه داخل تناقضاتهم، حتى يرى كيف يمكن للحب أن يتحول إلى أذى، وللإخلاص إلى قسوة، وللطموح إلى خيانة، وللخوف إلى قانون يحكم حياة صاحبه.

لذلك لا أتصور أن نتعلم من الأدب أن نضع الفضائل فى قائمة نقلدها، والخطايا فى قائمة نتجنبها، الأمر أصعب من ذلك وأكثر فائدة، علينا أولًا أن نفهم: لماذا فعل هذا الإنسان ما فعل؟ ماذا كان يعرف حين اختار؟ ماذا عجز عن رؤيته؟ وأين تنتهى مسئوليته وتبدأ سلطة الظروف عليه؟ قد نعثر فى شخصية نبيلة على ضعف نخشى أن يكون فينا، وقد نتعرف فى شخصية مذنبة إلى خطأ ارتكبناه من قبل دون أن ننتبه إليه.

الأدب العظيم لا يقدم لنا بشرًا صالحين للاستعمال بوصفهم نماذج جاهزة، إنه يوسع قدرتنا على النظر، ويعلمنا ألا نخلط بين النية والنتيجة، ولا بين فهم الخطأ وتبريره، ولا بين إدانة الفعل وإلغاء الإنسان الذى ارتكبه، وكلما صدق الروائى فى بناء شخصياته، أصبحنا أقل اطمئنانًا إلى أحكامنا السريعة، وأكثر قدرة على فهم تعقيد العلاقات التى نعيشها كل يوم.

لهذا جمعت شخصيات من الأدب العربى والعالمى، تفصل بينها الأزمنة والبلدان واللغات، وتجمعها قدرتها على إثارة أسئلة لم تفقد معناها، لا أدعى أن اختيارى يمثل أفضل ما كتبته الرواية، ولا أننى سأصل مع كل شخصية إلى حكم نهائى. ما أريده أن أقرأها بعقل واحد، يحاول الإنصاف دون تساهل، والفهم دون اعتذار، وأن أخرج من كل تجربة بسؤال يجعلنى أرى حياتنا على نحو أوضح.

ربما كان الإنسان أعقد مخلوقات الكون، لا لأننا نجهل عنه كل شىء، بل لأن ما نعرفه عنه لا يكفى أبدًا للتنبؤ بما سيفعله حين يحب أو يخاف أو يطمع أو يتعرض للخذلان، ومن حسن حظنا أن الأدب لا يتركنا أسرى تجربتنا الواحدة، إنه يفتح لنا حيوات أخرى، لعلنا حين نعود منها إلى حياتنا نكون أقدر على فهم أنفسنا، وأقل استعدادًا لأن نخسرها.



الهارب إلى المجهول

زيارة جديدة إلى عالم دون كيشوت

من السهل أن نضحك على دون كيشوت وهو يهاجم طواحين الهواء متوهمًا أنها عمالقة، لكن الضحك يصبح أصعب عندما نسأل: ما الذى جعل رجلًا فى مثل سنه يترك بيته وحياته المألوفة، ويلبس درعًا عتيقة، ويخرج إلى الطرقات بحثًا عن معارك لا وجود لها؟ لماذا لم تكفه حياته حتى احتاج إلى اختراع حياة أخرى؟.

يقدم الكاتب ميجيل دى ثيربانتس رجلًا من نبلاء الريف محدودى الثراء، اسمه ألونسو كيخانو، استغرق فى قراءة كتب الفروسية حتى اختلطت عليه حكاياتها بالعالم الذى يعيش فيه. وهذه واقعة أساسية لا يصح تجاوزها إلى تفسير نفسى جاهز، فالرواية تسخر من أثر تلك الكتب فى عقله، ومن المسافة الهائلة بين لغة الفرسان القديمة وإسبانيا التى يخرج إليها، لكن اختلال إدراكه لا ينهى السؤال عن معنى رحلته، بل يفتحه: لماذا تبدو له حياة الفارس أوسع من حياته هو؟.

لم يكن ألونسو مطاردًا ولا محرومًا من مأوى، كان يستطيع أن يواصل أيامه فى القرية، وأن يبقى رجلًا يقرأ مغامرات غيره، لكنه اختار أن يصير صاحب المغامرة. سمى نفسه دون كيشوت، وسمى حصانه روسينانتى، واختار دولثينيا سيدةً يهدى إليها انتصاراته.

ولم تكن هذه الأسماء مجرد زينة لحكايته، بل كانت وسيلته إلى خلق عالم يستطيع أن يعيش فيه فارسًا، له واجب يؤديه، ومجد يسعى إليه، وامرأة يقاتل من أجلها، بعد أن كان رجلًا عاديًا لا ينتظره أحد، ولا ينتظر منه أحد شيئًا.

هنا يمكن أن نلمح حاجة إنسانية تتجاوز جنون الشخصية، دون أن نزعم معرفة سرها النفسى كله، فقد لا يعجز الإنسان عن احتمال حياته بسبب الألم وحده، أحيانًا يعجز عن احتمال ضآلتها فى عينيه، يريد أن تكتسب أفعاله معنى وقيمة، وأن يرى فى أيامه مهمة لا مجرد تتابع من العادات، غير أن دون كيشوت لم يبتكر طريقًا يناسب عالمه، استعار طريقًا من الكتب، ثم طالب العالم بأن يتغير حتى يطابقه.

فى أولى مغامراته يدخل نزلًا متواضعًا فيراه قلعة، ويطلب من صاحبه أن يقلده الفروسية، فيسايره صاحب النزل فى طقس مضحك، بينما يتلقى دون كيشوت المشهد بجدية كاملة. المفارقة هنا ليست أن الرجل يرى شيئًا غير الموجود فحسب، إنه يحتاج إلى اعتراف الآخرين بهويته الجديدة، لا يكفى أن يعلن نفسه فارسًا، بل ينبغى أن توجد قلعة، ومن يمنحه لقب الفارس، وأناس يشهدون ميلاده الثانى، ولأن العالم لا يوفر ذلك، يستعين بخياله وبمسايرة الآخرين له.

ثم تأتى طواحين الهواء. يرى تابعه سانشو بانثا الطواحين واضحة، لكن سيده يراها عمالقة ينبغى قتالهم، ويحذره سانشو، لكنه يندفع، فتطرحه الأشرعة أرضًا، ولا تدفعه الهزيمة إلى التخلى عن رؤيته، يفسرها بتدخل ساحر حوّل العمالقة إلى طواحين.

هذا المشهد يكشف عن آلية بالغة الخطورة: حين تصبح الفكرة أساس هوية الإنسان، قد لا يعود الدليل المضاد سببًا لمراجعتها، بل مادة لتفسير جديد يحميها، إنه لا يخسر معركة أمام طاحونة فقط، إنه يرفض أن يسمح للواقع بإلغاء الفارس الذى تلبسه.

لكن الاكتفاء بهذا الجانب يجعل دون كيشوت مجرد رجل مضحك يخدع نفسه، وهذا أقل كثيرًا مما صنعه ثيربانتس، فالرجل يريد حقًا نصرة الضعفاء ومقاومة الظلم، وفى شجاعته شىء لا يستطيع القارئ أن يحتقره، المشكلة أن النية النبيلة لا تمنح صاحبها معرفة صحيحة بما يحدث أمامه، قد يسعى الإنسان إلى إنقاذ شخص من الظلم، فيزيد معاناته؛ لأنه لم يفهم الظروف التى يعيش فيها.

وتظهر هذه المفارقة بوضوح فى حادثة الصبى أندريس، الذى يجده دون كيشوت يتعرض للضرب على يد سيده، فيتدخل ويأمر الرجل بالكف عن ضربه ودفع أجره، ثم يغادر مطمئنًا إلى أن كلمته بوصفه فارسًا تكفى لحماية الصبى، لكن السيد يعود إلى تعذيبه بعد رحيل من ظن نفسه منقذًا له.

هنا لا تكون المأساة فى وهم العمالقة، بل فى وهم آخر أقرب إلى حياتنا: أن إعلان الحق يضمن تحققه، وأن حسن المقصد يغنينا عن معرفة موازين القوة وما سيحدث بعد أن نغادر المكان.

هذا المشهد يجعلنا نعيد النظر فى البطولة نفسها، هل البطولة أن نمتلك الشجاعة للتدخل، أم أن نفهم أيضًا عواقب تدخلنا؟ دون كيشوت يملك الأولى بوفرة، لكنه كثيرًا ما يفتقد الثانية، ولهذا لا يصح أن نضعه فى صف الحكماء لمجرد أن قلبه مع المظلوم، ولا أن ننفى عنه النبل لأن أفعاله تثير السخرية، إنه يجمع فى شخص واحد فضيلة تحتاج إليها الحياة، وعمى قد يجعل هذه الفضيلة مصدر أذى.

وإلى جانبه يسير سانشو بانثا، الذى لا يملك درعًا ولا لغة الفروسية، لكنه يعرف ثقل الجوع، وألم الضرب، وحدود ما يحتمله الجسد، قد يبدو فى البداية تابعًا ساذجًا أغرته وعود الحكم والثراء، لكنه يمنح الرحلة ميزانًا آخر. ينبه سيده إلى ما تراه العين، ويذكّره بالطعام والنوم، ويسأل عما ستؤول إليه المغامرة. ومع ذلك لا يبقى سانشو صوت العقل الخالص؛ فهو ينجذب شيئًا فشيئًا إلى الحكاية التى يعيشها مع سيده، كما يتعلم دون كيشوت أحيانًا من صحبته، وتلك إحدى أجمل مفارقات الرواية: الواقعى لا يستطيع أن يعيش بلا نصيب من الخيال، والحالم لا يواصل رحلته من دون من يذكره بالأرض.

ليست العلاقة بينهما درسًا مبسطًا يقول إن الحقيقة فى منتصف الطريق بين العقل والخيال. فقد تكون الحقيقة قاسية ولا تقبل المساومة، وقد يكون الخيال ضرورة لبدء تغيير لم يتصوره الناس. لكن ثيربانتس يجعلنا نرى الثمن الذى ندفعه عندما نسمح لأحدهما بأن يلغى الآخر. سانشو الذى لا يرى إلا الطعام والمكسب سيضيق عالمه، ودون كيشوت الذى لا يرى إلا رسالة الفارس يعرض نفسه ومن حوله للخطر، وما بين الرجلين تنشأ صداقة أكثر واقعية من كثير من معارك الفروسية المتخيلة.

وثمة جانب آخر لا ينبغى أن يضيع وسط الحديث عن الوهم: دون كيشوت لا يعيش وحده داخل خياله، فالناس من حوله يتدخلون فيه، بعضهم يسايره للمرح، وبعضهم يخدعه عمدًا، وبعضهم يصنع له مغامرات ليتسلى بعجزه عن التمييز.

عند الدوق والدوقة تتحول أحلامه وأحلام سانشو إلى لعبة قاسية يديرها أصحاب السلطة والفراغ، هنا يتغير موضع السخرية، فالرجل الذى يخطئ فى إدراك العالم قد يكون أقل قسوة من أناس يدركونه جيدًا ويستخدمون معرفتهم لإذلاله، ليس كل من يرى الواقع بوضوح أقدر على الرحمة.

وتزداد الشخصية تعقيدًا لأن دون كيشوت يستطيع أحيانًا أن يتكلم بحكمة واتزان فى مسائل لا تمس أوهامه الفروسية، لا يرسم ثيربانتس شخصية فقدت قدرتها على التفكير فى كل المواقف، بل رجلًا تتجاور فيه بصيرة لافتة واختلال صارخ، وهذه الازدواجية تمنعنا من إغلاق الملف بكلمة «مجنون»، إننا نواجه إنسانًا قد يقول كلامًا صائبًا عن العدل والكرامة، ثم يخطئ خطأ فادحًا فى تحديد الشخص الذى يحتاج إلى النجدة أو الخطر الذى ينبغى مقاومته.

فهل كان دون كيشوت هاربًا إلى المجهول حقًا؟ ظاهريًا لا، كان يعرف ما يريد أن يكونه: فارسًا جوالًا يقيم العدل ويخلد اسم دولثينيا، لكن الطريق الذى اختاره لم يكن يقوده إلى عالم موجود، لقد امتلك هدفًا واضحًا وخريطة لا تصلح للأرض التى يسير فوقها، وفى هذا المعنى كان هروبه إلى المجهول أعمق من سفر رجل بلا وجهة، فقد مضى واثقًا من طريق لم يختبر حقيقته.

ولا تقتصر هذه المفارقة على من يقرأون كتب الفروسية حتى يصدقوها. كم من إنسان يبنى حياته على صورة مثالية عن عمل أو حب أو سلطة، ثم يفسر كل فشل على أنه خيانة من العالم للصورة التى يحملها؟ الفارق أن أوهام دون كيشوت ظاهرة للعيان، أما أوهامنا فقد تستند إلى أفكار محترمة، أو شعارات يتفق عليها كثيرون، فلا نلاحظ المسافة بينها وبين ما يحدث فعلًا، غير أن المقارنة لا تجعل كل حلم وهمًا، الفارق الحاسم هو استعداد صاحبه لأن يتعلم من النتائج، وأن يصحح الوسيلة حين تكذبها الوقائع.

وفى نهاية الرحلة يعود دون كيشوت مهزومًا إلى قريته، ويستعيد اسم ألونسو كيخانو وعقله، ويتبرأ من كتب الفروسية، ثم يموت.

ليس فى الرواية ما يجيز الجزم بأنه مات؛ لأنه فقد الوهم الذى كان يعيش به، لكن مجاورة الإفاقة للموت تضع أمامنا سؤالًا مؤلمًا: ماذا يبقى من حياة أقام صاحبها معناها كله على قصة، عندما تنهار هذه القصة؟ لا ينبغى أن نختار له الجنون بديلًا من الحقيقة، لكننا نستطيع أن نفهم فداحة أن يصل إلى الحقيقة متأخرًا، من دون وقت كافٍ ليصنع بها حياة أخرى.

وأحسب أن أعظم ما نتعلمه من دون كيشوت ليس أن نتخلى عن الأحلام، ولا أن نحتفظ بها مهما أنكرتها الوقائع، إنه يعلمنا أن الرغبة فى حياة أكبر لا تعفينا من فهم الحياة التى بين أيدينا، الشجاعة لا تغنى عن البصيرة، والرحمة لا تكتمل بحسن النية، والمعنى الذى نبحث عنه لا يصبح حقيقيًا لمجرد أننا نحتاج إليه.

خرج ألونسو كيخانو من بيته لكى يكون شخصًا آخر، فصار دون كيشوت الذى يعرفه العالم كله، لكنه ترك لنا سؤالًا أشد صعوبة من سؤال الطواحين: كيف نصنع لأنفسنا حياة تستحق أن تُعاش، من دون أن نضطر إلى إنكار العالم الذى سنعيشها فيه؟.



ميجيل دى ثيربانتس

أعظم ما نتعلمه من دون كيشوت أن الرغبة فى حياة أكبر لا تعفينا من فهم الحياة التى بين أيدينا





كيف يمكن قراءة تاريخ مصر من خلال أسماء الموتى وأوصافهم ومهنهم وعائلاتهم، والجهات التى تنعاهم؟
الإجابة من خلال صفحات الوفيات، التى تتجاوز حدود الإعلان عن الرحيل، لتصبح نافذة يمكن من خلالها الاقتراب إلى الذاكرة العائلية، والمشاعر المؤجلة، والحكايات التى يعيد الموت إظهارها بعد سنوات طويلة. ومن خلال صفحات الوفيات، تعبر أسماء إلى المجال العام، محمولةً على ألقابها ومناصبها وإنجازاتها. فيما تحضر أسماء أخرى عبر روابط العائلة والمؤسسة، ولا تترك أسماء غيرها فى السجل الصحفى سوى إعلان مقتضب.
وبين هذه الصور، تتشكل خريطة غير مكتملة للمكانة الاجتماعية، وللأشخاص الذين رأى ذووهم أو المؤسسات التى ينتمون إليها أن رحيلهم يستحق الإعلان والتوثيق.

حسام الضمرانى

حانوتية الورق

من لم ينشر نعيه فى «الأهرام» لم يمت!

من هنا، تنطلق هذه الدراسة، حيث يكشف الإعلان عن الوفيات، من خلال تفاصيل تحديد موعد الجنازة أو العزاء، عن موقع المتوفى داخل شبكة العلاقات العائلية والمهنية والسياسية، كما قد تكشف لغته عن القيم التى أحاطت به، وعن الصورة التى أراد الناعون تثبيتها له بعد رحيله.ولا تفترض الدراسة أن هذه الصفحات تقدم صورة كاملة للمجتمع المصرى، أو أن الأسماء التى ظهرت فيها تمثل جميع فئاته؛ بل تتخذ من هذا التفاوت نفسه موضوعًا للبحث، من خلال طرح أسئلة أساسية: مَن ظهر؟ وبأى صورة؟ ومَن غاب؟ وما العوامل التى أسهمت فى تحديد حدود الحضور والغياب؟.

ولكن قبل أن نروى قصة «الأهرام» والموت فى زمن الخديو إسماعيل.. ماذا حكى النعى الأول؟ يجب التفرقة بين إعلان الوفاة، والذى يركز على خبر الرحيل وتفاصيل الجنازة والعزاء، والنعى والذى يضيف عادةً التعريف بالمتوفى وأسرته ومكانته، والرثاء أو التأبين والذى يركز على تقييم حياته وإنجازاته وأثره فى الآخرين، وأنه قد تتداخل الأنواع الثلاثة فى الإعلان الواحد، لكن فصلها تحليليًا يساعد على فهم اختلاف وظائفها الاجتماعية.

1 الخديو إسماعيل

مع شروق شمس الخامس من أغسطس ١٨٧٦، صدر العدد الأول من صحيفة الأهرام بمدينة الإسكندرية، على يد الأخوين بشارة وسليم تقلا، حيث كانت فى بدايتها صحيفة أسبوعية قبل أن تتحول لاحقًا إلى صحيفة يومية أصبحت الأكثر انتشارًا؛ وهو ما يتسق مع إيمان الخديو إسماعيل (٣١ ديسمبر ١٨٣٠ – ٢ مارس ١٨٩٥) خامس حكام مصر من الأسرة العلوية أن الصحافة وسيلة مهمة فى الدعاية لأعماله ومساندته فى تحقيق قدر من الاستقلال عن الدولة العثمانية وإقامة الدولة العصرية التى يبغيها فى مصر.

وقتها كانت مصر والسودان (١٨٦٧– ١٩١٤) تقع تحت وطأة الديون الخانقة بسبب السياسات التى انتهجها الخديو إسماعيل، وهو ما تجلى فى اضطرار الحكومة إلى بيع حصة البلاد فى شركة قناة السويس للحكومة البريطانية.

وقد شكل هذا الحدث نقطة تحوّل خطيرة، عجّلت بتدخل مباشر من القوى الأوروبية فى الشأن المصرى؛ وهو ما دفع بخلعه بعد ثلاث سنوات عن العرش من السلطان العثمانى تحت ضغط كل من إنجلترا وفرنسا فى ٢٦ يونيو ١٨٧٩؛ وهو ما جعل القاهرة عندما نشرت الأهرام أول نعى فى عددها الأول تتحول إلى أكبر سرادق للموتى، وإن كان أهلها أحياء، وذلك تحت وطأة حكم الخديو إسماعيل الذى أغرق مصر فى أزمات متتالية، حتى رحيله عن الحكم؛ مما دفع فئات مختلفة فى المجتمع المصرى إلى حافة الهاوية.

وبالنظر إلى التركيب الاجتماعى للمجتمع المصرى آنذاك، نجد ان كبار ملاك الأراضى كانوا على رأس قمة الهرم الاجتماعى، خاصة بعد ان منح إسماعيل آلاف الأفدنة من أجود الأراضى لأسرته واتباعه وكبار موظفيه، مما أدى إلى انهيار ملكية الفلاحين.

واعتمد إسماعيل على كبار ملاك الأراضى من المصريين فى مجلسه الاستشارى وحاول من خلال تقوية هذه الطبقة أن يواجه بهم الأجانب. وتملك عدد من الأوروبيين أيضًا الأراضى الزراعية، فقد حصلوا على كثير من الابعديات، مما مثل مظهرًا من مظاهر السيادة الأجنبية على مصر.

فى الوقت نفسه، ورغم ما اتسم به التركيب الاجتماعى للمجتمع المصرى فى عهد الخديو إسماعيل، إلا أن طبقة وسطى من المهنيين والموظفين بدأت فى الظهور فى ذلك الوقت نتيجة لانتشار التعليم المدنى الحديث، إلا أنها لم تستقل بذاتها وتعاونت مع طبقة كبار الملاك.

أما علماء الأزهر ومشايخه فقد تعرضوا للظروف السيئة التى مر بها الشعب المصرى اثناء حكم إسماعيل، فقد أجبروا على دفع الضرائب وسُبوا وأهينوا وانتشر السخط وعدم الرضا بينهم، وقامت حركة داخل الأزهر، مطالبة بعزل إسماعيل وسحب بيتعهم له، نتيجة لسلوكه المخالف للشريعة بالاستبداد والاعتداء على الناس.

وفى سفح الهرم الاجتماعى تأتى طبقة العمال والفلاحين، والذين عانوا من أعمال السخرة واستخدام القسوة والعنف فى إجبارهم على دفع الضرائب الكبيرة، مما أدى إلى سوء حالتهم المعيشية إلى أقصى درجة.

و«الأهرام» ليست أول صحيفة تنشر نعيًا لمتوفى؛ حيث سبقتها «الوقائع المصرية» التى صدرت عام ١٨٢٨، عندما نشرت فى أحد أعدادها الأولى إعلانًا جاء فيه: «ارتحال بنت أفندينا ولى النعم من دار الفنا إلى دار البقا والكرم».

وقبل نعى «الوقائع المصرية» بنحو أربعين عامًا، شرع المؤرخ عبدالرحمن الجبرتى فى جمع المادة العلمية لمؤلفاته، مستعينًا بزيارات القرافات لقراءة النقوش على القبور، والاتصال بأقارب المتوفين للاطلاع على أوراقهم إن كانت لديهم أوراق محفوظة. كما اهتم بتدوين تراجم أعيان عصره وعلمائه الذين رحلوا فى السنوات التى أرّخ لها.

2 أحمد طوسون باشا

تنوعت الخريطة الصحفية فى عهد «إسماعيل»؛ بين صحف رسمية، وأخرى أهلية، الأولى توقفت بسبب استفحال الأزمة الاقتصادية فى هذا العهد، باستثناء «الوقائع المصرية».

كما انتشرت الصحافة الأهلية، خلال الفترة من ١٨٦٧ إلى ١٨٧٦، ومنها «وادى النيل» أولى الصحف، والتى أوعز الخديو إسماعيل إلى عبدالله بن أبى السعود، تلميذ رفاعة الطهطاوى، بإصدارها بعد إنشاء مجلس شورى النواب فى يوليو ١٨٦٧.

وتوالت الصحف الأهلية فى الصدور؛ ومنها: «نزهة الأفكار» ١٨٦٩، و«الكوكب الشرقى» ١٨٧٣، و«روضة الأخبار» ١٨٧٤، و«الأهرام» التى تأسست فى عام ١٨٧٥ بالإسكندرية، وصدر عددها الأول فى ٥ أغسطس ١٨٧٦، واستمرت فى الصدور فى الإسكندرية حتى عام ١٨٩٩، ثم انتقلت إلى القاهرة، وصدر عددها الأول فيها فى ٣ نوفمبر من العام نفسه، وكذلك «صدى الأهرام» ١٨٧٦.

وصدرت الصحف الأهلية السياسية المعارضة؛ ومنها «جريدة مصر» التى أصدرها أديب إسحق أحد تلاميذ جمال الدين الأفغانى فى عام ١٨٧٧، و«جريدة الوطن» عام ١٨٧٧، وجريدة «أبونظارة» عام ١٨٧٧، و«جريدة التجارة» عام ١٨٧٨، و«جريدة الاسكندرية» عام ١٨٧٨ ، و«جريدة مرآه الشرق» عام ١٨٧٩، حيث حملت لواء المعارضة ضد الحكومة، مما أدى إلى قلة توزيع وانتشار الصحف الرسمية، حيث لم يعد الرأى العام يستسيغ وجودها وخضوعها للاتجاهات الرسمية، فى الوقت الذى كانت البلاد تموج فيه بالحركات السياسية، فضلًا عن الطابع التعليمى والتثقيفى لمعظم هذه الصحف، بالإضافة إلى إنشاء مجلس شورى النواب عام ١٨٦٦ واستناده إليه فى محاربة التدخل الأجنبى، وكان المجلس فى حاجة إلى صحيفة أهلية تساير الفكرة فى وجوده أكثر من حاجته إلى صحيفة رسمية.

ولكن يتبقى أن صحيفة الأهرام هى الوثيقة التاريخية الوحيدة فى هذا الشان؛ باعتبارها رسخت لمفهوم أن الصحف لا تكتب تاريخ الأحياء وحدهم؛ ففى إعلانات النعى والرثاء والتأبين التى اشتهرت بنشرها كأول وآخر صحيفة عربية تأكد لنا أن الصحيفة قادرة على ألا تترك المجتمعات، من حيث تدرى أو لا تدرى، بل تعطى صورة عن نفسها.

ومنذ أن نشر فى منتصف الصفحة الرابعة من عددها الأول نعيها الأول؛ وكان نعيًا لأحد الباشوات، وهو عرفان باشا، ناظر دائرة المرحوم الأمير أحمد طوسون باشا – الابن الثانى لوالى مصر محمد على باشا، وشقيق الأمير إبراهيم باشا- وهو ما يكشف عن أهمية النعى المنشور فى الصحف لتعزيز مكانة طبقة الباشوات، التى كانت تمثل القوى الفاعلة فى المجتمع المصرى آنذاك.

وهو النعى الذى ورد فيه التالى: «لقد فجعنا بوفاة سعادة عرفان باشا، ناظر دائرة المرحوم الأمير أحمد طوسون باشا، وذلك فى يوم الخميس من هذا الأسبوع، حينما دفن فى النهار نفسه ولا ريب أن الجميع يدركون ما كان لسعادته من الأخلاق الرضية والسجايا الحميدة والأمانة والثقة التامة، فضلًا عما كان عليه من الحذق والدراية وطيبة المعاملة المبنية على أساس الأنس والوداعة، ودليلنا اكتسابُه المديح باللسان العام وقد أسف لفقده كل من عرفه وسمع باهى صفاته، ونسأل الحى الباقى أن يعزى قلوب عائلته ويودع فى أفئدتهم سر الصبر الجميل».

3 حفلة المآتم

يرى المؤرخ د. يونان لبيب رزق، فى مقاله الشهير «وفيات الأعيان»، كيف اتخذت وفيات الأعيان شكلًا مختلفًا تبعًا لموقع المتوفى وطبقته، حيث على قمة الطبقة كان هناك أبناء الأسرة الحاكمة، أسرة محمد على، إذ قدمت الأهرام وصفًا دقيقًا لجنازتهم ولتركيبة طبقة الأعيان فى مصر وقتذاك، الذين يسيرون وراء الجنازات الملكية، أما كبار رجال الدولة فقد شكلوا الشريحة الثانية من أبناء الأعيان.

ويلاحظ أن الأهرام كانت تعلق على الجنازات بذكر تفاصيل شخصية عن المتوفى، مثل كونه خلف ثروة واسعة، ومن الطريف بالنسبة لأبناء هذه الشريحة كان هناك احتفاء مبالغ فيه بمناسبة وفاة أحد أقاربهم، وقد حدث فى ذلك العام أن توفيت حماة رياض باشا، رئيس الوزراء السابق وجدة بطرس غالى، الذى كان قد أخذ وقتذاك فى تبوؤ المناصب الكبيرة. فوصفت الأهرام «حفلة المآتم» بأنها كانت حافلة، مشى فى جنازتها الكبراء والعظماء من ذوات العاصمة، اعتبارا لمقام سعادة الباشا».

وهنا نود الإشارة إلى أن مواصفات خبر الوفاة التى أتبعتها صحيفة الأهرام فى عددها الأول يقع تحت تصنيف النعى، مع تداخل واضح مع الرثاء أو التأبين.

يُعد النص نعيًا؛ لأنه لا يكتفى بالإخبار عن الوفاة، بل يتجاوز ذلك إلى التعريف بصفات المتوفى ومكانته الاجتماعية والأخلاقية، والإشادة بسمعته بين معارفه. ويتضح ذلك فى عبارات مثل: «ما كان لسعادته من الأخلاق الرضية والسجايا الحميدة، والأمانة والثقة التامة، والحذق والدراية وطيبة المعاملة، وقد أسف لفقده كل من عرفه وسمع بأبهى صفاته»؛ فهذه العبارات تؤدى وظيفة النعى فى تقديم صورة إيجابية عن المتوفى، وتأكيد مكانته فى محيطه الاجتماعى والمهنى.

كما يتضمن النص عناصر رثائية واضحة، تتمثل فى التعبير عن الحزن على فقد المتوفى، والإشادة بخصاله، وتأكيد أثره فى الآخرين. ويظهر ذلك فى قوله: «وقد أسف لفقده كل من عرفه»، وفى الدعاء بأن يعزّى الله قلوب عائلته ويمنحهم الصبر.

ومع ذلك، فإن النص لا يتوسع فى استعراض إنجازات المتوفى أو مسيرته الحياتية، ولذلك لا يُعد تأبينًا مكتملًا بالمعنى التحليلى الدقيق، بل نعيًا ذا نزعة رثائية، وهو ما يتسق مع التركيب الاجتماعى للمجتمع المصرى آنذاك، حيث إن سعادة عرفان باشا، ناظر دائرة المرحوم الأمير أحمد طوسون باشا، هو أحد كبار ملاك الأراضى، الذين كانوا على رأس قمة الهرم الاجتماعى، خاصة بعد ان منح إسماعيل آلاف الأفدنة من أجود الأراضى لأسرته وأتباعه وكبار موظفيه، مما أدى إلى انهيار ملكية الفلاحين.









نوبار باشا

النعى لا يكتفى بالإخبار عن الوفاة بل يتجاوز إلى التعريف بصفات المتوفى ومكانته الاجتماعية والأخلاقية







الخديو إسماعيل

«الوقائع المصرية» سبقتها فى نشر أول نعى لمتوفى فى 1828

عمر طوسون

«إعلانات النعى» كانت تذكر تفاصيل شخصية عن المتوفى مثل «ترك ثروة واسعة»

وصفت جنازة جدة بطرس غالى بـ«مشى فيها العظماء اعتبارًا لمقام سعادة الباشا»

حرف

إصدار إلكترونى يصدر عن مؤسسة «الدستور» للطباعة والنشر

المحرر العام: محمد الباز

الأربعاء
28 أكتوبر 2026
17 جمادى الأولى 1448
18 بابة 1743



الشيخ محمد رفعت



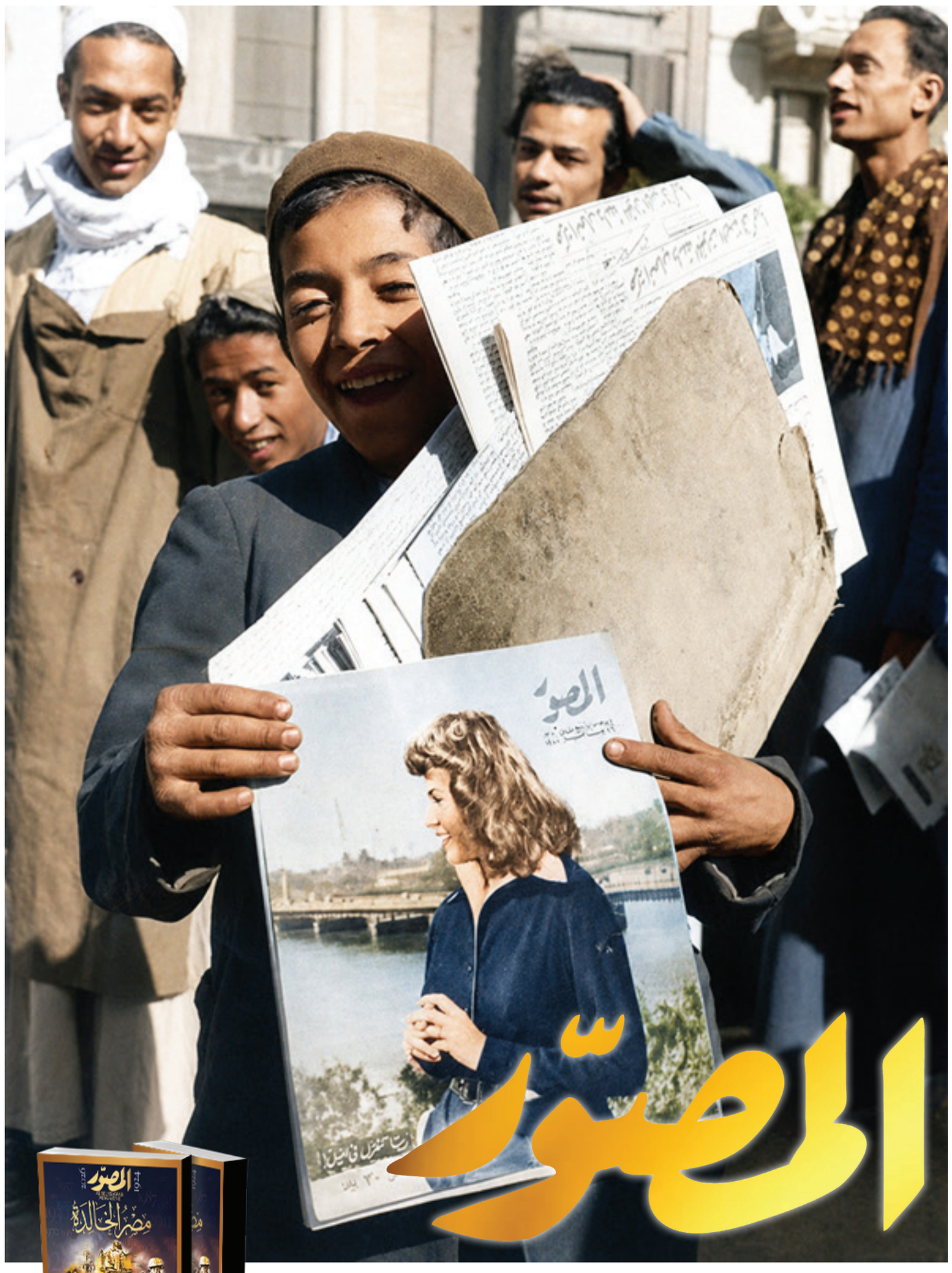
المير فاروق والاميرتين فوقية وفوزية



بديعة مصابنى



هوارد كارتى بعد ان كسر غرفة الكنز ومعة لورد كارنارفون فى ١٧فبراير١٩٢٣



قيمة أن تدرك قيمتك

دائمًا تدهشنا «المصور» بأعدادها الخاصة التى تستعرض فيها مخزونها من التاريخ مختالة به، يملأها الفخر، وهذا حقها، لأن ما تملكه تلك المجلة فى جعبتها من سجل مكتمل لأحداث هذا الوطن يصعب مجاراته، فبين دفتيها تستطيع أن ترى مصر بوضوح جلى وترصد كل تحولاتها وتستطلع ملامح أزمانها المختلفة، بين سطور كتبها أهم الصحفيين وصور اقتنصها أعظم المصورين.. فماذا تريد بعد ذلك؟

الجميل أن من يمسكون بدفة القيادة يدركون قيمة ما بين أيديهم من كنوز، فأخرجوا لنا العدد التذكارى السنوى الثالث تحت عنوان «١٠٠٠ حكاية مصورة.. مصر الخالدة»، مستكملين مسارًا صعبًا لكنه ممتع داخل دروب الأرشيف الصحفى لمجلة المصور، وهى الرحلة التى بدأوها منذ سنتين حين أصدروا العدد التذكارى الأول بعنوان «من الملكية إلى الجمهورية.. مصر: سيرة وطن عظيم ومسيرة شعب أصيل»، ثم جاء العدد الثانى بعنوان «حوارات القرن.. لمصر والتاريخ»، وفى العددين كان السمت الغالب عليهما هو وضوح الرؤية، وجلاء الهدف.

من يقتنى هذا العدد سيجد بين يديه، كما قال لى الزميل العزيز عبداللطيف حامد رئيس التحرير، توثيقًا دقيقًا بالصورة النادرة واللقطة البليغة لأهم اللحظات الفاصلة فى عمر الوطن سواء مصر أو العالم العربى، وعندما قلبت صفحات المجلة التى تتخطى الـ٤٠٠ صفحة من الورق اللامع الفاخر أدركت أن عبداللطيف لم يكن يبالغ، فقد تم اختيار الصور بعناية فائقة وإدراك تام لأهمية كل صورة ومدى دلالتها، وإن كنت لا أنكر إشفاقى على الفريق الذى بالتأكيد بذل جهدًا خارقًا للخروج بهذه التوليفة بالغة الثراء من الصور النادرة، والتى استعرت نذرًا يسيرًا منها من مدير تحرير العدد الزميل أشرف التعلبى الذى كان رأس حربة كتيبة المصور لصناعة هذا العدد شديد الفخامة، ومعه الزميل محمود عبدالدايم مدير تحرير الديسك، وبالطبع بإشراف وجهد فنى إخراجى مقدر للمدير الفنى هانى وافى وجهد آخر إعلانى وتسويقى كبير لعمرو الحناوى، ولا أستطيع أن أتجاهل ذكر باقى الزملاء المشاركين فى تلك الملحمة المشرفة فردًا فردًا كما ذكروا فى «الترويسة» من أول سكرتير التحرير أحمد يونس، ثم هيئة التحرير التى ضمت الزملاء صلاح البيلى ونشوى سعيد وأحمد المندوه وسناء الطاهر ورحاب فوزى وأمل رزق وأحمد زايد ومنار عصام وصابر العربى، أما الإخراج الفنى فقام به كرم بكر ومحمود كامل ووليد عباس ومصطفى سعيد وأحمد السيد، فى حين أن التدقيق اللغوى كان من نصيب الزملاء أشرف الشاذلى وبلال شعبان ومحمد إمام ومحمد عبدالحميد وحسن صبرى، وكل ذلك بمساعدة الزملاء فى الأرشيف والمكتبة شيماء المهدى ومحمد مختار.

شكرًا لعبداللطيف حامد وكتيبته على هذا العدد الرائع.

محمد جلال فراج



مظاهرات طلبة الجامعة ١ يناير ١٩٣٨ فى طريقهم إلى سراى عابدين ورئاسة مجلس الوزراء



دورة باريس الأوليمبية ١٩٢٤



صورة نادرة لمحطة الإسكندرية يرجع تاريخها إلى عام ١٨٧٠