

حرف

إصدار إلكترونى يصدر عن مؤسسة «الدستور» للطباعة والنشر

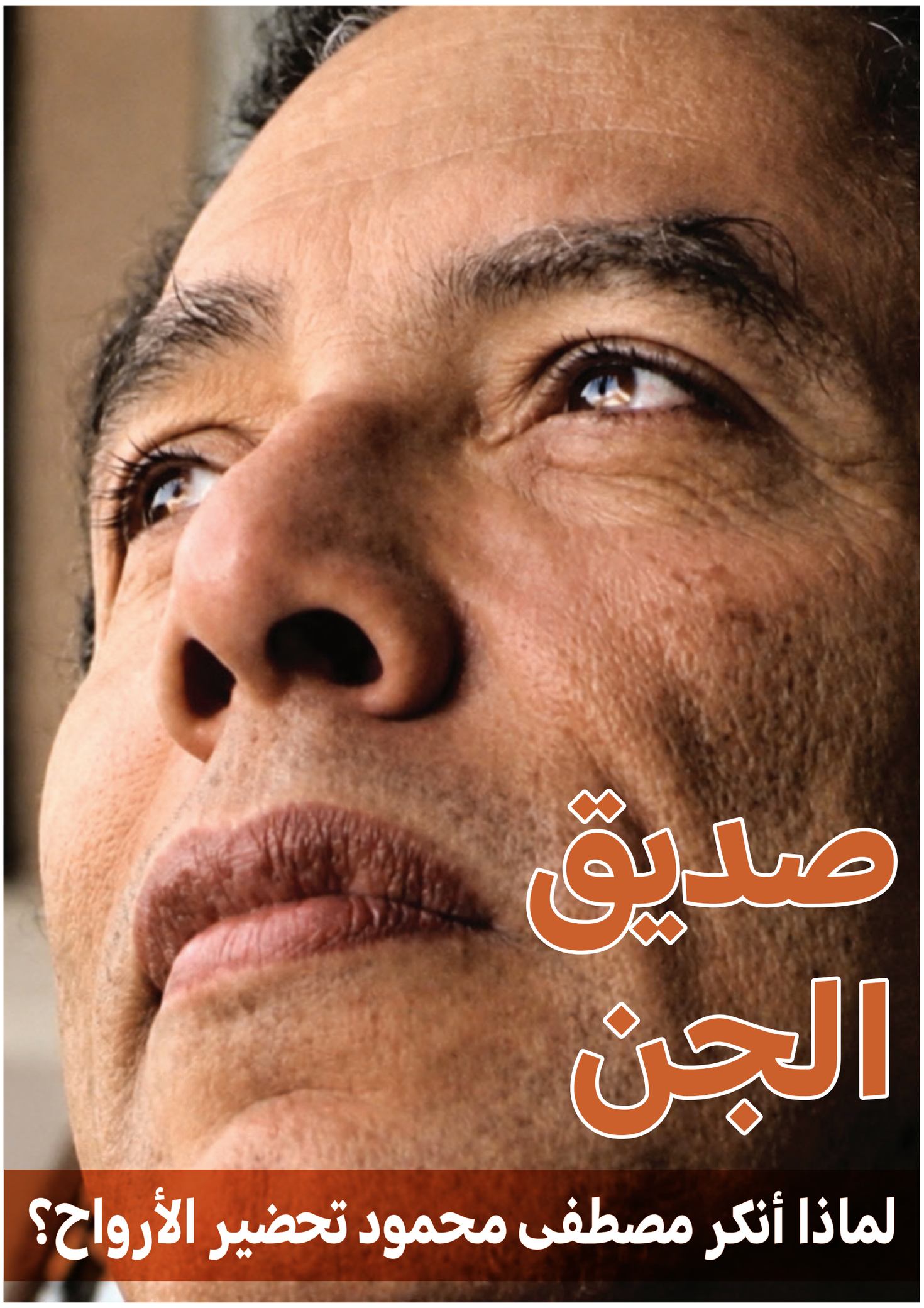
العدد 149

المحرر العام: محمد الباز

الأربعاء 4 نوفمبر 2026

24 جمادى الأولى 1448

25 بابة 1743









ترويض الوحش.. السرطان يكتب عن نفسه!



سعيد ناشيد

الباحث والمفكر المغربى فى حوار خاص حول كتابه الأحدث «نقد العقل الخوارزمى.. معرفة بلا فهم وجهل مدجج بالمعلومات» الصادر قبل أيام عن «دار التنوير للنشر».



إبراهيم العسال

قراءة خاصة فى «ظاهرة إبراهيم العسال» أستاذ التاريخ والحضارة الإسلامية فى جامعتى حلوان فى مصر وقرطبة فى إسبانيا، وكيف استطاع أن يحقق كل هذه الشعبية.



طه حسين

محمد الباز يقدم قراءة جديدة لعلاقة العميد بـ«أستاذ الأجيال» أحمد لطفى السيد، ليس كسند عابر فقط، ولكن كأستاذ ومعلم وصاحب أثر كبير فى حياته وتشكيل منهجه.



لويز جلوك

زيارة جديدة إلى عالم الشاعرة الحائزة على جائزة نوبل فى الآداب، ولكن بمدخل مختلف هذه المرة، وهو كيف كانت علاقتها بالمطاعم والطعام عمومًا.



فى السنوات والأشهر والأيام القليلة الماضية اتخذ نقيب صحفيى مصر من المواقف وأصدر من البيانات الصادرة باسمه وباسم مجلس النقابة- الكثير والكثير فى الشأن المصرى العام والشأن الصحفى، ومن بين هذه البيانات، كان هذا البيان الذى لم يكتبه أو يصدره المجلس ولا نقيبه!

أحمد الصغير

البيان الذى لم يكتبه خالد البلشى!

هذا بيانٌ من نقيب صحفيى مصر إلى الشعب المصرى، وإلى الزميلات والزملاء من صحفيى مصر...

لقد جلس على مقعدى هذا كوكبة من صحفيى مصر العظماء الذين كانوا حاضرين دائمًا فى كل موقف وتحدٍ واجهته مصر أو مهنة الصحافة فى مصر، وما طالعته مؤخرًا من مواقف وردود فعل كثير من المصريين على مواقف وبيانات نقابتنا العظيمة فى فترة ولايتى دفعنى لأن أتوقف مع نفسى وأراجع هذه المواقف والبيانات، وأبحث عن أسباب هذا الهجوم الذى طالعته بنفسى سواء على صفحات شخصية لمواطنين مصريين، أو تعليقًا منهم على بيان المجلس الأخير بخصوص أزمة موقع «مدى مصر».

بحثت كثيرًا عن إجابة لسؤال واحد.. لماذا يتخذ كثيرٌ من المصريين هذا الموقف تجاه مواقفنا وبياناتنا. لماذا يغضب منا كثير من أبناء شعبنا. رجعت لسير من كانوا يجلسون على هذا المقعد وراجعت مواقفهم مقارنة بمواقفى، وخرجت بنتيجة واحدة هى أننى- كنقيب لصحفيى مصر لم أقرأ جيدًا مفردات ما جرى ويجرى على الساحة السياسية المصرية فى هذه السنوات. كما لم أقرأ جيدًا بوصلة المصريين ولا أولوياتهم وربما شخصيتهم.

الصحافة مهنة الفكر والعقل والثقافة والبحث عن المعلومة الصحيحة والوعى والوطنية. فالصحافة المصرية كانت دائمًا ذات عقل وتوجه وطنى ولم تكن نقابتها فى يوم ما مجرد نقابة مهنية تبحث عن المصالح المجردة لأعضائها، خاصة فى سنوات مواجهة تحديات وطنية، ولا يمكن للصحافة المصرية أن تكون طرفًا محايدًا حين تحيط بمصر الأخطار، بل يجب أن تكون هى قاطرة الوعى الشعبى الوطنى التى تضىء الطريق للمصريين. حين وضعت هذه المبادئ اليقينية والمواقف التاريخية لنقابتنا العظيمة فى مواجهة ما اتخذته- ومعى المجلس- من مواقف وما أصدرناه من بيانات فى السنوات الأخيرة، وضعت يدى على مواضع الأخطاء التى ارتكبناها، وقررت أن أتحلى بالشجاعة الأدبية الوطنية لكى أعيد تقييم هذه المواقف والبيانات وأعلن هذا على الملأ.

لقد أخطأنا حين لم نفرق بين الصحافة المعارضة على أرضية وطنية تتسق وشخصية مصر وبين الصحافة التى تروج للفكر المتطرف، وحاولنا منح مدانين بالانتماء لجماعات متطرفة حصانة صحفية بمحاولة إخفاء بعض هؤلاء داخل مقر النقابة، وكانت هذه أول وأكبر الأخطاء أو السقطات.

لقد أخطأنا خطأً كبيرًا حين لم نقرأ مشاهد ومفردات ما حدث فى المنطقة بعد هجمات السابع من أكتوبر، كما لم نقدر موقف الدولة المصرية حق تقديرها حين كانت تتعرض لضغوط ومساومات دولية كبرى للتفريط فى السيادة الوطنية. ترتب على هذه القراءة الخاطئة أن سمحنا لبعض المنتمين لهذه المهنة العظيمة باستخدام سلالم النقابة للتظاهر الخطأ والتعريض بموقف الدولة المصرية التى كانت تواجه بمفردها مخطط التهجير، بل وسمحنا للبعض بالتطاول على قيادة الدولة المصرية. حدث هذا فى توقيت بالغ الحساسية كان يتطلب منا التخندق مع جموع المصريين فى مساندة الدولة المصرية. كان ينبغى لنا أن نكون فى مقدمة الصفوف المدافعة عن السيادة المصرية. كان ينبغى أن تقود نقابة صحفيى مصر جهد التصدى للحملات الإعلامية الخارجية الموجهة ضد مصر وقيادتها. كان ينبغى للنقابة أن تقود جهد نشر الوعى بين جموع المصريين لا أن تسمح باستغلال سلالم نقابتها للانضمام ضمنًا لحملات التشكيك فيما كانت تقوم به مصر. كما لم نقم- كنقابة- بالدور المنتظر منا فى التصدى القوى لمن كانوا يستهدفون الاقتصاد المصرى فى البحر الأحمر.


خالد البلشى

لقد أخطأنا حين لم نفرق بين منصات تتلقى تمويلات خارجية من جهات مجهولة أو معروفة التوجه بالعداء لمصر، وبين المنصات الوطنية تمويلًا وتوجهًا. كان ينبغى علينا أن نقف حائط صد ضد فكرة استحلال تلقى تمويلات بزعم دعم حرية الصحافة فى توقيتٍ عرف فيه كل المصريين ما تم تدشينه بالخارج من منصات إعلامية لا هدف لها سوى هدم الدولة المصرية وتفكيك مصر كدولة. كان ينبغى لنا أن نبادر- قبل أى مؤسسات مصرية- بلفظ كل من يتلقى تمويلًا مشبوهًا ثم يتمسح برداء صحافة مصر الشريفة. كان ينبغى علينا أن نفرق بين الاختلاف السياسى وبين الاختلاف على فكرة حماية الوطن ذاته. كان ينبغى علينا أن نبادر بالتحقيق النقابى مع كل منصة صحفية ممولة خارجيًا أو تعمل ضمن منظومة تهاجم مؤسسات مصرية صلبة سيادية.

لقد أخطأنا حين لم نقم بعمل دورات نقابية لتثقيف الصحفيين الشباب سياسيًا وتاريخيًا حتى يتمكن هؤلاء من قراءة المشهد السياسى بشكل صائب يتوافق مع الصالح الوطنى العام.

لقد أخطأنا حين لم نحاسب مهنيًا القائمين على بعض المنصات حين كانوا يزيفون المعلومات قبل نشرها ويقومون عمدًا بالتعتيم على إنجازات مصر ثم يدعون أنهم يمارسون الصحافة، وهم فى الحقيقة يمارسون عملية ممنهجة لتزييف الوعى، وحين لم نتخذ موقفًا نقابيًا قويًا ضد بعض المنتسبين لهذه المهنة، حين نشروا معلومات تستهدف المؤسسة العسكرية واقتصادها بشكل تحريضى.

لقد أخطأنا حين اقتربت بعض بياناتنا الأخيرة من الوقوع فى فخ الهمز واللمز بمرفق القضاء المصرى تصريحًا أو تلميحًا، ونحن الذين ينبغى علينا أن ندافع دفاعًا مطلقًا غير مشروط عن قضاء مصر بصفته أحد الأسس القائمة عليها الدولة. لم يكن يصح أن تحتوى بياناتنا أى عبارات تنقل لجموع المصريين ضمنا فكرة التشكيك فى إجراءات التقاضى. لم يكن ينبغى لنا أن ندفع أى هيئة قضائية لإصدار بيان تدفع فيه عن نفسها ما تم التلميح إليه.

لقد أخطأنا حين وضعنا أنفسنا- كصحفيين وكنقابة- فى كفة مقابلة لكفة مصر فى سنوات ريبة سياسية إقليمية ودولية ندرك فيها أن بلادنا مستهدفة فى سيادتها وهويتها واستقرارها واقتصادها. كان ينبغى لنا أن نكون فى صف الدولة المصرية دون مواربة حتى تجتاز مصر هذه التحديات ولحين استقرار الأوضاع السياسية.

> أنا مدينٌ باعتذار للشعب المصرى ولمصر على سوء تقدير وسوء قراءة بعض المشاهد والظروف السياسية

لقد تأملت هذه السنوات وهذه المواقف، وأعدت قراءة كل عبارة صدرت عنى أو عن المجلس ووضعتها فى سياقها الزمنى وما أحاط بها من ظروف، واستقر فى ضميرى الوطنى والمهنى أننى - كنقيب لصحفيى مصر- مدينٌ باعتذار للشعب المصرى ولمصر على سوء تقدير وسوء قراءة بعض المشاهد والظروف السياسية التى ألمت وتلم ببلادنا. فليس عيبًا أن يقدم مواطن مصرى اعتذارًا لبلاده وشعبه حين يتيقن أنه كان على خطأ فى بعض المواقف. وعملًا بمبدأ أن تأتى متأخرًا خيرٌ من أن لا تأتى أبدًا، أقول إننى قد قررت بدء مرحلة جديدة من العمل النقابى فيما تبقى لى من فترة جلوس على مقعد نقيب صحفيى مصر. لقد قررت طرح برنامج نقابى لتثقيف وإعداد صحفيى مصر سياسيًا وتوفير دورات تعليمية لهم لدراسة علوم السياسة والتاريخ والهوية المصرية.

كما قررت حماية سلالم نقابة صحفيى مصر من أى عبث لأصحاب أيديولوجيات لا تتوافق لا مع شخصية مصر ولا مع مواقفها ولا مع ما تواجهه من تحديات، وأننى لن أخضع لأى ابتزاز بالاتهام بموالاة نظام الحكم حين يتعلق الأمر بالدفاع عن مصر.

وأخيرًا، وفيما يتعلق بما قام به أحد المحامين بطرح اسمى ضمن خمسة أسماء تستطيع المنافسة فى الترشح لمنصب رئيس مصر، فأنا أعتبر هذا الطرح من قبيل الدعابة السمجة ولا يخص إلا صاحبه. أما موقفى الشخصى من هذا العبث، فأنا لا أرى أننى مؤهل له، ومنصب رئيس مصر لا يجب أن يتم العبث به على هذا النحو.

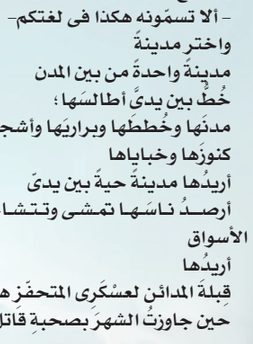
فأرجو أن يقبل المصريون اعتذارى وأن تقبل مصر ما سوف أقوم به من أداء نقابى جديد تصويبًا لما مضى!

نقيب صحفيى مصر..



مدينةٌ على الحافة

عماد غزالى



تزوَّجَ أمَّ الخان
فملكَ الدُّنيا
ونزحتُ أنا من المغربِ إلى مصر
قضيتُ بها
ولأنَّ المصريين لا عجبٌ يُعجبهم
صرتُ قاضيًا معزولًا.
قلتُ أمرى أسلِّمُ لسلامِ العُزلةِ
لكنّ المَلوكَ الكبير
أصرّ على اصطحابى إلى دمشق
وهناك
تدلّيتُ من السور
وقابلتُ ذلك السلطانَ
زوجَ أمّ الخان؛ ومَليكَ الدنيا.
صِفْ لى بحرَ الروم من الجنوب
وسمِّ لى المدنَ مدينةً مدينةً
لا تكتفِ بما يُشرفُ على بحرنا هذا
أو البحرِ الكبير
بل عرِّج إلى المغرب الجوّانى
- ألا تسمّونه هكذا فى لغتكم-
واختر مدينةً
مدينةً واحدةً من بين المدن
خُطَّ بين يدىَّ أطالسَها؛
مدنَها وخُططَها وبراريَها وأشجارَها
كنوزَها وخباياها
أريدُها مدينةً حيةً بين يدىّ
أرصدُ ناسَها تمشى وتتشاحنُ فى
الأسواق
أريدُها
قبلةَ المدائنِ لعسكَرى المتحفّز هذا.
حين جاوزتُ الشهرَ بصحبةِ قَاتل الخان
عزمتُ على العودة إلى مصر
ومصر
لا مفرَ من العودة إليها
كان من الضرورى أن أقدّم إليه الكتاب؛
كتابَ المدينة.. التى ستصيرُ لجنده
طعامًا
والتي كنوزَها سينهبُ
لَمّا ينتهى السبيلُ به إليها
عبر خطّى أنا
وبأطالسى أنا
بعلمى الغزير وذليل خضوعى.
فى ليلتى الأخيرة بين عسكره
كشفتُ عن أطالس كتابى
ومنمنماتى الملوّنة المنحوتة على
الصفحات
كانت مُجسَّماتُ المدينةِ بارزةً وذاتَ
مستويات
لكنها مغبشةٌ قليلًا
كأنها تتماوج خلفَ ماء
همَسَ الخانُ مذهولًا
هل هذه مدينةٌ
يسبحُ سُكّانُها فى القوارب.. بين بيتٍ
وبيت؟
قلتُ: مولاىَ لا
عندما تصلُ بعَسْكرِكَ المهولِ هذا
إلى حافة الدنيا؛ إلى البحر الكبير
ستجدُ المدينةَ غارقةً أمامك
على مرمى حجر
ستفتحُ ذراعيها لموكبك
وأنت تتقدّمُهُ.. إلى أسفل الماء.

مكتبى

صبر «السحاب»



مؤمن المحمدى

خلينى الأول أقولك إنى إمبارح قضيت اليوم بـ طوله مع مقطع «وصفوا لى الصبر» من أغنية ودارت الأيام: مأمون الشناوى، محمد عبدالوهاب، ثومة، يعنى واحد من لقاءات السحاب.

البداية كانت بروجكت المفروض ما ياخدش نص ساعة، إذ إنى سمعت هذا المقطع آلاف وآلاف المرات عبر خمسين سنة، لكن لـ أن البروجكت كان يستلزم سماع ثانية ثانية لـ أسباب تقنية، فـ كانت النتيجة إنى ركنت البروجكت على جنب، إذ إنه وكـ إنى بـ اسمع المقطع لـ أول مرة، فـ استعدته فوق الـ١٠٠ مرة، وهـ أقول لك اللى خرجت بيه وما ذكرتوش قبل كده لما اشتغلت ع الغنوة بـ صفة عامة.

المقطع ممكن تعتبره عملًا دراميًا مكتمل الأركان مكونًا من خمسة فصول، أو أجزاء:

الجزء الأول منه: مقدمة موسيقية تستغرق دقيقتين إلا ثانية، عبدالوهاب عامل فيها تصوير لـ«الصبر»، المقدمة ١١ جملة موسيقية، كل جملة فيها شحنة مشاعر مرتبطة بـ الصبر: فيه ترقب، أسى، قلق، توتر، حزن، ندم، اجترار ذكريات، مساحة تأمل، وكل ده متوقع ومفهوم «وإن كان تصويره هايل هنا» إنما المفاجئ بـ النسبة لى هو قفلة المقدمة القصيرة دى.

الواقع إنه لما كل ده يمتزج «الصبر مع القلق والأسى وما إلى ذلك» بـ يقود لـ غضب واضح، غضب من نوع خاص، مش غضب اعتراض، ولا غضب عصبية، ولا الغضب اللى بـ ينشأ عادة فى النزاعات. إنما هنا غضب من إننا محبوسين فى الوضع اللى يستلزم الصبر، يمكن يكون الغضب ده موجه لـ النفس قبل ما يكون موجه لـ آخر/ آخرين.

الجزء التانى: بعد المقدمة الموسيقية طبيعى نروح لـ النتيجة اللى بدأنا بيها الكوبليه من حيث الكلام، وهو إنه الصبر مش أوبشن، مش حالة قابلة لـ الاستمرار، حتى عمليًا ما ينفعش، لـ أنه فوق التحمل، فـ ده تمهيد لـ الجزء التالت الملىء بـ التفاصيل وتفاصيل التفاصيل.

مبدئيًا، الجزء ده أربعة أشطر مكتوبة كـ التالى كـ نص:

أهرب من قلبى أروح على فين
ليالينا الحلوة فى كل مكان
ملىناها حب إحنا الاتنين
وملينا الدنيا أمل وحنان
مش صح كده؟

كلام بسيط مفيهوش حاجة لافتة غير حرف الجر «على» فى «على فين»، هـ اكلمك عنه كمان شوية، لكن تعالى نشوف عبدالوهاب وثومة خلقوا منها إيه؟

مبدئيًا الفارق بين الهروب والفرار، إنه الهروب هو رغبة فى إيجاد مقر يكون بعيدًا عن مشكلة ما، الفرار خاص بـ البعد عن المشكلة وخلاص «وغالبًا يصاحبه ذعر» فـ الهروب هو حالة بحث مش قاصر فقط على الابتعاد.

المشكلة هنا هو إننا فى دائرة من الهروب والهروب المضاد، يعنى إنت عايز تهرب من ذكرياتك مع شريكك فـ مهربك إلى الصبر، بس لما تجرب الصبر تبقى عايز تهرب منه، فـ ملجأك مش هـ يكون إلا إلى الشريك.

دايرة بنت كلب
عبدالوهاب عملها إزاى؟

مبدئيًا استبعد آخر كلمة اللى هى «حنان»، ومشى بـ الأشطر فى لحن دائرى معتمد على إيقاع الفالس، يعنى خلاها كده

أهرب من قلبى أروح على فين
ليالينا الحلوة فى كل مكان
ملىناها حب إحنا الاتنين
وملينا الدنيا أمل.....ونقف

أمل! مرة تانية بـ تعجب

دا يودينا فين؟

يودينا إننا نعيد الكلام من أوله، الإعادة هنا مش من الست، دى من اللحن، اللى هو أمل.. أمل.. طيب أهرب من قلبى أروح على فين؟ الست هنا بقى تعمل إيه: آهة خفيفة قبل الإعادة الأولى تتصاعد مع كل إعادة.

بـ تعيدها كام مرة؟ قد ما تستحمل حضرتك، وبـ كل أشكال الأداء، وآهات بس، وهامينج بس، وبـ الآلات بس، وصولو بس، وحاجة تسحبك فعلًا، وتبقى مش عارف هـ نخرج من الدايرة دى إزاى.

أهى «حنان» بقى دورها إنها تقفل هذه الدايرة، بعد عدد من الإعادات، بـ تقف الست عند لام أمل «فوق العشر ثوانى فى هذا الحرف فقط» لـ نتذكر إنه الأمل كان يصاحبه «حنان» أمل + حنان= طمأنينة

يبقى إيه؟

يبقى بـ الظبط:

عينى ع العاشقين
حيارى مظلومين
ع الصبر مش قادرين

إذن مفيش أوبشن، روح لـ اللى يريحك حتى لو هـ يتعبك، ومن نافلة القول إنه لما خرجنا من دايرة الهروب والهروب المضاد لـ «عينى ع العاشقين» نقلنا المود خالص خالص، ومن الفالس لـ الواحدة ونص فى انتقال إعجازى.

عينى ع العاشقين كان الجزء الرابع من الملحمة، اللى هـ يقودنا لـ الجزء الأخير اللى بـ يشمل السنيو، اللى بـ تقول لنا فيه هى ليه رجعت لـ مجرد إنى «قابلته».

وأخيرًا، ممكن حضرتك تفكر هو إيه البروجكت اللى خلانى أرجع لـ المقطع إمبارح.

لـ الأسف، مش هـ أقول لك.

حرف

إصدار إلكترونى يصدر عن مؤسسة «الدستور» للطباعة والنشر

03

الأربعاء
4 نوفمبر 2026
24 جمادى الأولى 1448
25 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





نشأت الديهى



نجوى إبراهيم



ميار عثمان

حوار الطرشان



محمد الباز

كيف وصلنا إلى كل هذا الجنون؟

قبل أن تقرأ ما أكتبه هنا يمكنك أن تبحث عن «حوار الطرشان» كمصطلح نستخدمه كثيرًا فى أحاديثنا اليومية.

دون عناء أو جهد ستحصل على معلومات مهمة عن هذا المصطلح الشائع الذى نستخدمه كثيرًا من باب الاستنكار والرفض والإدانة، لكننا واقعيًا نمارسه ببراعة شديدة دون أن نعى أو ندرك خطورته على المزاج العام والحالة النفسية للمجتمع.

«حوار الطرشان» هو مصطلح مجازى المقصود به الحوار الذى يدور بين طرفين أو أكثر دون أن يستمع أى منهما الآخر، أو أنهما يستمعان لبعضهما لكنهما لا يفهمان شيئًا مما يقولانه، أو بدقة يفهمان ما يريدان فهمه بصرف النظر عن الكلام المتداول بينهما نفسه.

يمكنك أن تعرف أيضًا أن لـ«حوار الطرشان» سمات محددة منها مثلًا:

أولًا: غياب الإنصات.. فكل طرف ينشغل بما سيقوله فى الحوار لا بما يقوله الطرف الآخر، فتجد الحوار عبارة عن أصوات هائمة فى الهواء، مجرد أصوات بلا دلالة أو معنى لدى طرفى الحديث.

ثانيًا: الرغبة فى الانتصار.. فكل طرف يدخل إلى الحوار دون أن تكون لديه أى رغبة فى أن يقتنع بكلام الطرف الآخر، كل منهما يقرر أن ينتصر، يحشد حججه ليُفحم الآخر، ولا يمنح أحدهما فرصة فقد يكون لدى الطرف الآخر منطق فيما يذهب إليه.

ثالثًا: الانفصال عن الواقع.. كل طرف من طرفى الحوار يصيغ وجهة نظره بعيدًا عما يقوله الآخر، لا يشغله ولا يلتفت إليه، فتشعر أنهما منفصلان تمامًا عن الواقع، وكل منهما يسبح فى خيالاته وتصوراته التى لا علاقة لهما بموضوع الحوار نفسه.

رابعًا: النتيجة صفر.. فى الغالب ينتهى الحوار كما يبدأ كل طرف يخرج منه وهو مقتنع أنه على صواب، فلا يصل الطرفان إلى نتيجة، فيظل كل منهما على رأيه، وقد ضيعا فرصة أن يغيرا رأيهما أو يتفقا حتى على رأى ثالث.

خامسًا: ترسيخ العداء.. ولأن كل طرف لم يسمع الآخر، واحتد وغضب بسبب عدم الاقتناع بوجهة نظر أو الخروج بنتيجة، تجد أن عداءً مستحكمًا قد تولد بين الطرفين، وقد يتحول هذا العداء إلى سلوك، فيبدأ الشجار اللفظى أو حتى الحركى.. وقد يصل الخلاف بينهما إلى ساحات القضاء.

وكما عرفت دون عناء أو جهد ما الذى يعنيه «حوار الطرشان»، فإنك دون عناء أو جهد أيضًا يمكنك أن تعرف بإطلالة بسيطة على المجتمع المصرى خلال السنوات الماضية ستتأكد أننا نمارس هذا الحوار بكفاءة واحترافية بشكل منقطع النظير، ولن أختلف معك أبدًا إذا قلت إننا أصبحنا خبراء فى هذا النوع من الحوار دون غيره من حوارات، رغم أنه النوع الأكثر خطرًا والأشد كارثية على سلام المجتمع وحركته ورغبته فى أن يستمر بشكل آمن.

لن آخذك إلى السنوات الماضية حتى لا أرهقك، يمكننا أن نتوقف عند مجموعة من الوقائع والأحداث التى عبرت أمامنا خلال الأيام الماضية فقط فى مجتمعنا لنتأكد أننا أصبحنا طرشانًا فى زفة مجتمعية كبيرة يحكمها الجنون الكامل، الكل فيها يتحدث دون أن يمنح نفسه فرصة لأن يستمع ويفهم ويعى ويدرك ويتأمل، فيغير وجهة نظره.. أو على الأقل يبقى عليها بقناعة أنه على صواب.. فنحن جميعًا قلقون بلا داعٍ.

الواقعة الأولى هى واقعة الطالبة ميار عثمان، بطلة تحدى القراءة ابنة كفرالشيخ، التى استطاعت أن تفوز على ٤٠ مليون طالب وطالبة من مختلف البلاد العربية.

بعد إعلان فوز منار سجدت لله شكرًا، وكانت قد ألقت كلمة فى دقيقة واحدة، تحدثت فيها عن معنى رقم واحد بالنسبة لها، ولاحظنا أنها تحدثت بلكنة خليجية شيئًا ما، أو بدقة كانت تتحدث وكأنها خارجة من فيلم كارتون مدبلج.

بمجرد الإعلان عن النتيجة وسطوع اسم ميار عثمان فى المجال العام بدأنا الحوار حولها.

ذهب البعض إلى الإشادة بموهبة ميار وعبقريتها ولباقتها، واعتبروها نموذجًا لا بد أن نهتم بأن يكون لدينا الكثير منه، تم استقبالها رسميًا فى المطار، حيث كان وزير الطيران المدنى فى استقبالها، وكرمها وزير التربية والتعليم، وأثنى الرئيس عليها، وبدأت صفحات السوشيال ميديا التابعة للمواقع الإلكترونية وغيرها فى استضافتها لتتحدث عن منجزها، فى اعتراف واضح بقيمة ما قدمته.

كان هناك طرف آخر لم تعجبه الطريقة التى تحدثت بها ميار، اعتبروها اختطافًا لطالبة مصرية، وجعلها تتحدث بلكنة غير مصرية، وأنها كان من المفروض أن تعتز بلكنتها المصرية فتتحدث بها دون غيرها، بل ذهب البعض إلى أن المبالغة فى تكريمها إفساد لها، وتحميلها بما لا تطيق، فهى صحيح حققت إنجازًا إقليميًا مهمًا باسم مصر، لكن الاحتفاء الكبير بها يمكن أن يفقدها براءتها، وينقلها إلى مرحلة أكبر من سنها.

لم يصل الطرفان إلى منطقة وسط، بل ظل كل منهما عند رأيه، دون أن ينظر فيما قاله الطرف الآخر، ولو من باب حب الاستطلاع.

الواقعة الثانية كانت بطلتها الإعلامية والإذاعية القديرة النجمة الدائمة نجوى إبراهيم، التى تحدثت فى برنامجها على إذاعة «نجوم إف إم» بشكل عابر عما رآته نقيصة فى ملابس الفنانات فى مهرجان الجونة، فما هكذا يجب أن تبدو الفنانات، التزمت نجوى بحدود الأدب الشديد فى التعبير عن وجهة نظرها، لم تتجاوز فى حق، ولم تذكر اسم أحد، حتى يعتبر البعض مثلًا ما قالته محاولة انتقاص من قدر أحد بعينه.

قامت الدنيا ولم تقعد على رأس نجوى إبراهيم، ووصل الأمر إلى مطالبة البعض وعلى رأسهم نقيب الفنانين الدكتور الفنان أشرف زكى نجوى بالاعتذار، فقد ارتكبت بالنسبة لهم جرمًا وكبيرة لا تغتفر.

بدا لى «حوار الطرشان» فى هذه الواقعة على مستويين:

المستوى الأول فى الحوار الخاص الذى دار بين أشرف زكى ونجوى إبراهيم، فقد أجرى النقيب مع الإعلامية الكبيرة مداخلة فى برنامجها، ويمكنك أن تستعيد المداخلة وتستمع إليها جيدًا، ستجد تجسيدًا حيًا وحقيقيًا لحوار الطرشان، فكل منهما يتحدث فى اتجاه دون أى محاولة للوصول إلى نقطة التقاء، وكل منهما يحشد حججه ومبرراته ليؤكد وجهة نظره التى كوّنها، دون أى استعداد لسماع الطرف الآخر، على الأقل لمعرفة لماذا يذهب إلى ما يقوله، وقد انتهت المداخلة دون أن تكون هناك نتيجة محددة، فلا نجوى إبراهيم تراجعت عن موقفها، ولا أشرف زكى تراجع عن رأيه.

المستوى الثانى كان فى الحوار العام حول هذه الواقعة، فقد انقسمنا إلى فريقين، فريق يؤيد نجوى إبراهيم ويمتدح مهنيتها وقدرتها على التعبير عن رأيها بكفاءة عالية، فقد قالت ما قالته دون أن تجرح أحدًا، ثم إنها فعلت ذلك للحفاظ على قيم المجتمع وأخلاقياته وصورته التى يجب أن يبدو عليها، أما الفريق الثانى فقد تبنى وجهة نظر أشرف زكى، ووجد فى كلام نجوى إبراهيم تطاولًا لا يليق، بل يستوجب اعتذارًا فوريًا، فالفنانون كانوا فى مهرجان سينمائى، ما هى الملابس التى تريد أن يرتدوها، وبأى منظر تريدهم أن يظهروا، واعتبروا أن ما قالته نجوى تعبير عن سلفية أصبح المجتمع كله غارقًا فيها حتى أذنيه.

انتهى هذا الحوار دون أن نصل فيه إلى نتيجة محددة، وقد تكون النتيجة الوحيدة أن كل فريق لا يزال يصر على وجهة نظره ويدافع عنها، ولا يريد أن يتراجع ولو خطوة واحدة إلى الوراء، ومعنى هذا أن هذا الحديث يمكن أن يطفو على السطح مرة أخرى، يخرج من ينتقد ملابس الفنانين والفنانات فى مهرجان سينمائى، فيرد عليه من لا يعجبه هذا الانتقاد، وتدور عجلة الحديث من جديد، دون أن نصل إلى رأى واضح فيما نتحدث فيه.

الواقعة الثالثة كانت الهجوم الشرس واللا إنسانى على الإعلامى الصديق نشأت الديهى بعد سؤاله للرئيس الروسى فلاديمير بوتين فى الكرملين فى المؤتمر الصحفى الذى عُقد على هامش القمة الروسية الإفريقية فى موسكو.

مارس نشأت الديهى عمله المعتاد والطبيعى والمنتظر من إعلامى يحضر مؤتمرًا صحفيًا عالميًا، سأل الرئيس سؤالًا يرى أنه مهم، لكن هناك من رأى أن نشأت أخطأ فى سؤاله، ولم يقبلوا تبريره عن تغيير اسم قناته التى يطل من خلالها، من «Ten» إلى العاشرة، ولا أعيب على أحد انتقاد نشأت فيما يقوم به أو يقوله.

لكن «حوار الطرشان» بدأ عندما خرج نشأت ليشرح وجهة نظره، ويتحدث عن كواليس تغيير اسم قناته، وعن ظروف طرحه للسؤال على الرئيس الروسى، وهو كلام فيه كثير من المنطق، أو على الأقل فيه منطق ما عبر عنه نشأت بطريقته.

كان من المفروض أن ينصت المعترضون لما يقوله نشأت، ويبدأوا فى مناقشته فيما قاله، لكننى وجدت حالة مطلقة من عدم الإنصات، لم يلتفت أحد إلى ما قاله من بعيد أو قريب، وظل المهاجمون له على موقفه ورأيهم، لم يتزحزحوا شبرًا واحدًا عما قالوه، وكأن الرجل لم يتحدث، بل لاحظت أن الهجوم عليه زاد بعد أن تحدث، وهو ما يؤكد لى أننا لسنا مؤهلين للحوار من الأساس.

لا أحد فينا فى عمله يصل إلى مرحلة الكمال، وقد نؤدى عملنا بشكل ينتقدنا البعض عليه، لكن لمَ لا نستمع لما يقوله من نعتقد أنه أخطأ، ونبدأ فى مناقشته فى تفسيراته وتبريراته، على الأقل من باب منح أنفسنا فرصة لنفهم، وبعدها نقرر ما إذا كنا سنتمسك برأينا ووجهة نظرنا، أو يمكن أن نتراجع أو على الأقل نهدأ؟.

أعرف بالطبع أن واقعة نشأت الديهى والذين هاجموه مختلفة بعض الشىء، فالذين هاجموه فعلوا ذلك من أجل نشأت وليس من أجل كلامه أو فعله، فهناك حالة احتقان عامة من الحكومة ومن النظام، وهؤلاء المحتقنون جعلوا من نشأت الديهى كواحد من المدافعين عن النظام لوحة «نشان» فرغوا فيها كل احتقانهم، فكل غاضب صبّ غضبه عليه، وكأنهم ينتقمون من النظام فى شخصه، وأعتقد أنه يدرك ذلك، وما كان عليه أن يتعامل بكل هذا الغضب مع من انتقدوه، لأن انتقادهم لم يكن موضوعيًا فى وجوه كثيرة، لكن هذا طبع نشأت ولن يغيره.. يمكن أن ألومه عليه لكننى أتفهمه جيدًا.



يمكنك بعد استعراضنا معًا كل هذه الوقائع أن تفسد على ما ذهبت إليه، تختلف معى، وتعتبر أنا ما أقول إنه «حوار طرشان»، ليس إلا حالة من حالات ممارسة حرية التعبير والرأى، فكل فريق يعبر عن وجهة نظره، وهو حر تمامًا فى ذلك، وليس إنسانيًا أبدًا أن نطلب من الناس ألا يتحدثوا ويتحاوروا ويختلفوا، فهذه طبيعة الحياة، فليس معقولًا أن نكون جميعًا على رأى واحد.. إذ أى حياة تلك التى سنعيشها ونحن جميعًا متشابهون؟.

سأحترم وجهة نظرك، وكل ما سأطلبه منك هو أن تفكر قليلًا فيها، فحتى لو اعتبرنا ما حدث فى هذه الوقائع تعبيرًا حيًا عن حرية الرأى، فهل هكذا يكون التعبير عن الحرية فى تكوين الرأى وإبدائه، إننا دون أن نشعر حولنا الحوار بيننا إلى ساحة معركة دامية، كل طرف لا يريد أن ينتصر فيها على الآخر، بل يريد أن يذبحه من الوريد إلى الوريد، ثم يقف بعد ذلك ليرقص على جثته وهو يشرب من دمه.

إننى لا أدعو إلى أن نتوقف عن الحوار أو النقاش، بل أطالب بالمزيد منهما.

لكن لماذا لا نمنح أنفسنا فرصة أن نحول حوارنا المجتمعى العام حول الوقائع التى تمر بنا إلى حوار بنّاء، ندخل إلى النقاش ونحن نعرف أننا على صواب، ولكن مع احتمالية أن يكون الطرف الآخر على صواب، فرأيك صواب يحتمل الخطأ، ورأى غيرك خطأ يحتمل الصواب.

أعتقد أننا لو وصلنا إلى هذه القناعة فى الحوار فيما بيننا سيصبح المجتمع أكثر هدوءًا واستقرارًا وأمنًا وقدرة على مواصلة العمل المنتج والبنّاء، بل سنعرف على وجه التحديد أين نقف وإلى أين نتجه، وبدون ذلك سنظل ندور فى دائرة مفرغة لن نخرج منها أبدًا.

فهل يأتى اليوم الذى نصل فيه إلى هذه الحالة الإيجابية من الحوار؟

أتمنى ذلك.. وهو فى الحقيقة كل ما أقدر عليه.

> إننا دون أن نشعر حولنا الحوار بيننا إلى ساحة معركة دامية

خطيئة إفساد النقد الأدبى

توابع الهجوم على النقاد الأكاديميين



خلط الحابل بالنابل!

بين حين وآخر، يخرج علينا الخطاب الثقافى الصحفى بإشعال معركة قديمة متجددةً، يُصور فيها النقدَ الأكاديمى خصمًا لدودًا للإبداع الأدبى، ويُلقى بلائمة أزمة القراءة والتلقّى على كاهل المنهج النقدى والمصطلح المعرفى. ولم تكن المقالة المنشورة فى جريدة «حرف» بعنوانها المثير «نص كيلو نظريات» إلا نموذجًا تقليديًّا لما يمكن أن يقف أمامنا حاملًا لافتةً موسومة بـ«الخطاب الانطباعى المندفع»؛ ذلك الخطاب الذى يُداعب عاطفةَ بعض المتلقّين غير المتخصصين وبعض المنتسبين لحقل النقد الأدبى، خالطًا الحابل بالنابل فى محاكمة الدرس النقدى ومؤسساته.



محمود سمرة
باحث وناقد أدبى

ليس هدمًا لأساتذة الجامعات بل هدم للعلم ذاته!

وبعد قراءتى لتلك المقالة باتت تلح علىّ بعض الأسئلة: هل المقالة فى مغزاها متماسكة أم تدعو إلى غير هُدى؟ وهل يقوم النقد الأدبى بدوره المنوط به؟ ومن هم هؤلاء النقاد: هل كل من امتلك الجرأة على قراءة وتحليل نصّ ما يُلقب بالناقد؟ ومن هو الناقد الأكاديمى المقصود فى هذا السياق ومن غيره؟ والحق أن الإجابة البسيطة عن هذه التساؤلات تقتضى التأكيد على أن الجرأة القرائية وحدها، مهما اتسعت، لا تصنع ناقدًا ما لم تسندها عُدَّة منهجية ومران اصطلاحى؛ وأن إطلاق صفة «الناقد الأكاديمى» هكذا على عواهنها ليس سوى تعميم هُلامى يتخذ من عثرات بعض الممارسين ذريعة لهدم الحقل المعرفى برمته.

ولكن قبل أن نستطرد فى التفاصيل، نجد أن مقالة «نص كيلو نظريات» انطلقت من استراتيجية شائعة تقوم على «مغالطة رجل القش»؛ عندما يُختزل النقد الأكاديمى كله فى أضعف صوره الجافة، ليُنادى بتصوير المناهج النقدية وكأنها «كتالوج» جاهز يُحشى فى المقالات لإقصاء المتلقى، ثم توصف المصطلحات باعتبارها محض «دش كلام ورطانة مُقعرة»، ولعله فعل ذلك ليصنع خصمًا وهميًا ضعيفًا يسهل إسقاطه، لإعلان انتصار «العفوية والموهبة الفطرية» على حد تعبيره. ومن الضرورى هنا التمييز الحاسم بين «عجز المُطبِق» الذى يتعسّف فى إسقاط القوالب على النصوص، وبين «أصل المنهج» بوصفه أداة معرفيّة تُنظم الرؤية النقدية وتحمى الحقل الأدبى من التيه والانطباع السائب.

وبدايةً علينا أن نعلم أن تاريخ الأدب هو تاريخ تطور لغته؛ واللغة الأدبية لم تعد تقنع بالمباشرة والتطابق السطحى الناقل؛ فلم يعد الأديب ذلك البلاغى الفصيح الذى ينقل ما يدور حوله بلغة ساحرة فحسب؛ بل تطورت لغته واحتوت تقنيات حديثة مثل القناع، وحمولات الرمز، وتعدد الأصوات، والمساحات البيضاء المتروكة لوعى القارئ، ولغة المهمَل والمبتذل والهامشى.

وإذا كانت لغة الإبداع قد بلغت هذا المستوى كثافةً وتعقيدًا، فكيف لنا أن نُطالب النقدَ بأن يقارب هذه اللغة المكثَّفة والمعقَّدة بأدوات انطباعية مستهلكة من طراز «أجاد الشاعر» أو «أخفق الروائى»؟ فكلنا يعلم أنَّ وظيفة النقد لا تتوقف عند السؤال الساذج «ماذا قال الكاتب؟» فهذا تلخيص مدرسى يمكن لأى قارئ عابر أن يُجيبه؛ بل ينهض النقد عند تفكيك «كيف قال الكاتب؟ ولماذا اختار هذا التشكيل الجمالى واللغوى دون غيره؟» ولأجل الإجابة عن هذه الأسئلة وما على شاكلتها، تغدو الأداة المفاهيمية حتمية لا ترفًا استعراضيًا.

إنَّ كثرة المصطلحات أو تعدد استخدامها ليس عيبًا فى ذاته؛ بل العيب هو ما أشار إليه الدكتور عبدالعزيز حمودة فى «المرايا المحدبة» بقوله: «فالمصطلح الذى لا يُشير إلى دلالات معرفية محددة؛ بل يُحدث إرباكًا داخل الواقعين الحضارى والثقافى اللذين ارتبط بهما، حريٌّ بأن يُحدث فوضى فى الدلالات المعرفية عندنا أصحاب الأطر الثقافية والقيم المعرفية المغايرة تمامًا»، وهذا كلامٌ قويم؛ فمحاولة استيراد مصطلحات تعيش فوضى فى بيئتها الأصلية أمرٌ فى غاية العبث، لكنه تنبيهٌ على وجوب التوطين والتبيئة الرصينة، وليس دعوة لنبذ المصطلح المعرفى بالمطلق.

نحن أمام خلط يقودنا إلى فضائين مختلفين فى الوظيفة والجمهور؛ فالباحث الأكاديمى يُقدم إنتاجًا معرفيًا يخاطب حقلًا تخصصيًا مَعنِيًا بتطوير أدوات التحليل، ويبحث فى مستويات الخطاب والسيميولوجيا ونقد النقد، وهذا يتطلب لغة واصفة ذات دِقة اصطلاحية لا يصح التنازل عنها، كما لا يُطلب من الفيلسوف التخلى عن لغته العلمية إرضاءً لغير المتخصصين. أما الصحافة الثقافية فلها وظيفتها النبيلة فى التعريف والمتابعة وعرض الكتب للقارئ العام، ونقل خلاصات البحث الأكاديمى بأدوات وسيطة مُيسرة تُقرب العلوم الإنسانية دون ابتذالها أو تفريغها من دقتها. والتقليل من شأن الأطروحات الأكاديمية بدعوى بعدها عن العامَّةِ خلط مؤسف؛ إذ متى كان تعمقٌ علم ما فى أدواته النظرية دليلًا على عدم جدواه؟

ويمتد الخلط إلى محاكمة النقد الأكاديمى بمنطق السوق ومعايير «الرواج»، ووصمه بأنه مجرد سعى للترقيات الوظيفية وأبحاث تُنشر فى مجلات محكَّمة «لا يقرؤها أحد». لقد غفلَ هذا الطرح- عن عمد- طبيعة البحث الإنسانى الرصين؛ فالمجلات المحكمة وُجدت لاختبار المناهج وتدقيق المفاهيم ومراكمة المعرفة بين المتخصصين، ولم تُنشأ يومًا لتُباع على أرصفة الصحف أو لتستجدى أرقام التوزيع السريعة، والنقد بوصفه ممارسة تخصصية- مؤسَّسية- هو الحارس لمدونة الأدب وتاريخه الجمالى، واختزاله فى «وظيفة شكلية» لا يخدم سوى نزعة مرفوضة ألا وهى تفكيك المؤسسات المعرفية. ومن هنا يتبدى التوظيف المجتزأ الذى لجأت إليه المقالة المرصودة عند استدعائها لكتاب جون غيلورى «Professing Criticism» عبر قراءة صحفية وسيطة وسريعة؛ فغيلورى فى كتابه الصادر عن مطبعة جامعة شيكاغو يعلن بوضوح منذ مقدمته أنَّ غايته ليست الانحياز ضد مأسسة النقد واحترافه، ولا الارتداد نحو انطباعية الهواة؛ بل قراءة الشروط السوسيولوجية والتاريخية التى شكلت مهنة النقد بوصفها بحثًا تخصصيًا داخل الجامعة الغربية. وتكمن المفارقة هنا فى أن غيلورى يُذكّر بأن النقد لم يتحول إلى مهنة إلا لتجاوز العشوائية القرائية، ونجده فى مقدمته «ص ix»، مستندًا إلى مقولة الناقد الأمريكى جون كرو رانسوم التأسيسية:

«Rather than occasional criticism, by amateurs I should think the whole enterprise might be seriously taken in hand by professionals»

«وعوضًا عن ذلك النقد العارض الذى يمارسه الهواة، أرى أن يُؤخذ هذا المشروع برمته على محمل الجد بين أيدى المتخصصين المحترفين».

وبهذا فإن تحويل نقد غيلورى البنيوى لآليات المؤسسة الأكاديمية إلى ذريعة لنبذ المصطلح والاستخفاف بالمنهج، ليس سوى قفز متعسف على أطروحة الكتاب وتحميل لها ما لم تقله.

أمَّا الزعم بأنَّ «النقدَ فن مثل الشعر والغناء، والموهبة هى الأساس» فليس سوى ارتداد لنزعة انطباعية تتجاهل شروط التراكم المعرفى؛ فمن المعلوم أن الموهبة وحدها لا تُقيم علمًا ولا تؤسس قراءة رصينة، ولكنها تبقى حاسَّة عمياء وأداءً عشوائيًا إن لم تُصقل بالممارسة والوعى المنهجى، فالفارق بين الموهبة والمهارة هو الفاصل بين الفوضى والممارسة الواعية، وإلا فاستحضر فى ذهنك من تعرفهم من المبدعين فى أى حقل من الحقول شئت اكتفى بموهبته دون أن يصقلها بمهارة تكون هى العِلم المحافظ على هذه الموهبة، وفى هذا السياق يوضح د. عبدالله الغذامى: «فالنقد ليس مهارة علمية تجريبية خالصة، وإنما هو مهارة ذوقية راقية دعامتها الأولى فى الذوق السليم، وحصانتها فى القاعدة المختبرة، وهذان الميدانان هما فعالية القراءة الواعية للأدب».

وحين ننظر إلى النص بوصفه أفقًا مُمتدًا حيًا، نجد الغذامى يؤكد أيضًا: «والعمل الأدبى يتجلى فى نفس مُتلقيه بمقدار ما يكون مفتوحًا، بحيث يعطى كلُّ قارئ للعمل بُعدًا يتفق مع مستوى قدراته الثقافية والنفسية... فالعمل المفتوح هو العمل المعطاء، بينما المغلق الذى تولى الكاتب إغلاقه يصبح نصًا مُحنَّطًا ليس فيه غير «معنى» حبيس فى جمل مؤطرة بأسورة من الصلب لا تسمح لها بالتنفس أو التفتح، مما يحجبها عن التوجه صوب عالم الإبداع». وما دام النص بنية حيَّة ومفتوحة تحتمل تعدد القراءات، فإنه يقتضى جهازًا مفهوميًا دقيقًا يُعبّر باختصار واقتدار عن مسارات هذا التعدد.

والمصطلح فى جوهره ليس حلية لغوية ولا استعراضًا يتعالى به الناقد على القارئ؛ بل هو أداة تفكير ومعرفة لا يستقيم النقد بدونها؛ وله وظائف؛ الأولى: التكثيف المعرفى والاقتصاد اللغوى، عندما يختزل سياقًا فلسفيًا ونظريًا واسعًا فى كلمة واحدة تُعفى القراءة من الدوران فى حلقة الشرح المكرر، وتنقلها مباشرة إلى فحص بنية النص الأدبى. والثانية: تأسيس اللغة الواصفة المنضبطة؛ فاللغة اليومية فضفاضة وجمّالة أوجه، ولا يمكن محاكمة لغة الإبداع المُكثَّفة بأدوات سائبة؛ بل بجهاز مفاهيمى محدد الدلالة باتفاق أهل التخصص، وهذا يمنح الناقد معيارًا يضبط عين القارئ فى قراءة النقد، ويمنع سيولة التأويل، والارتماء فى الأحكام الذوقية المزاجية. وأخيرًا، تتجلى أهمية المصطلح فى كشفه عن المسكوت عنه والـلا مفكر فيه داخل النص؛ فتتيح التسمية الدقيقة إماطة اللثام عن أنساق الرمز وحيل الأقنعة وشبكات العلاقات الجمالية التى قد تغيب عن النظر العابر، ليُصبح المصطلح بذلك كله جسرًا بين التراكم المعرفى لدى الناقد وتلقى القارئ.

من هنا يتأكد وجوب الاحتراز من طرفى نقيض «الغلو والتفريط»؛ فالاحتياط من الغرائبية النقدية أمرٌ مشروع وضرورى، وليس من شأن النقد أن يتحوَّل إلى طلاسم لُغوية تستحوذ على المتلقى وتعزله عن النص محل القراءة، لكنَّ مواجهة الاستعراض المصطلحى لا تكون أبدًا بالارتماء فى فوضى إلغاء المصطلح والمنهج، وكما يخلص الغذامى: «كل ما نتوق إليه من هذه المدارس هو أن نقرأ الأدب بحساسية واعية مبنية على أسس نظرية مفتوحة الأبعاد وقوية الجذور، وذلك كى نحمى دراساتنا من الوقوع فى الوصفية (المديحية غالبًا) مما يوقعها فى التكرارية الساذجة وبتفسير الماء- بعد الجهد- بالماء».

كما أن الاتكاء على مقولة «نفور القارئ» من المصطلحات النقدية واعتبار هذا النفور صكَّ إدانة مُسبق للدرس الأكاديمى، يوقع الطرح فى مغالطة شائعة ألا وهى الاحتكام للجمهور؛ إذ متى كانت مشروعية العلوم الإنسانية وصحة مقارباتها مرهونة برضا القارئ العابر أو سهولة التلقى لغير المتخصص؟ إن القول بأن صعوبة المصطلح هى سبب تراجع القراءة قفزٌ على أسباب سوسيولوجية وثقافية قد تكون مُعقَّدة، وتحميل النقد وزر أزمة معرفية عامة لا ذنب له بها؛ فالنقد لا يطلب النفور ولا يستدعيه، لكنه على الجانب الآخر لا يملك أن يُفرِّغ نفسه من أدواته العلمية استرضاءً لقارئ يبحث عن الوجبات القرائية السريعة.

إن القارئ الباحث عن النقد الجاد لا تدفعه الحاجة لقراءة أصداءٍ ذوقية عابرة لكاتب المقالة النقدية، بقدر سعيه للاستزادة ولكشف عتمات النص ومساحاته البيضاء، واستجلاء ما يبثه المبدع من رمز ولغز وقناع. ولن يتحقق ذلك بالكلام الفضفاض المنفلت من أى ضابط علمى؛ بل باستقراء النص عبر جسر متين تلتقى فيه أصالة النص الإبداعى بحصافة الوعى المنهجى؛ حيث يُضيء المصطلحُ النصَّ ولا يطمسه، ويكون النقد شريكًا فى إغناء تجربة التلقى دون تعالٍ استعراضى، ودون ابتذال تبريرى. ولعلنا فى نهاية هذا التطواف نصل إلى ما يُشبه كلمة السواء؛ فالأمر فى جوهره لا ينبغى أن يُدار باعتباره حرب استنزاف بين حقلين، ولا بمفاضلة مُتعسِّفة بين موهبة فطرية وعلم أكاديمى؛ إننا بحاجة اليوم إلى وعى تكاملى يمد الجسور لا يقطعها؛ ناقد يمتلك العدة الاصطلاحية الرصينة دون أن يتخذها برجًا عاجيًا يحجبه عن نبض الناس، ومبدع يدرك أن المنهج ليس قيدًا على خياله بل كاشفٌ لثرائه، وصحافة ثقافية تؤدى دورها التنويرى وسيطًا ذكيًا ينقل خُلاصات الفكر ولا يُفرّط فى قيمته المعرفية باسم التبسيط، حينها فقط، لن يكون المصطلح عبئًا يُستَثْقَل، ولا المنهج كائنًا يُستوحش؛ بل يغدو النقد كما كان ينبغى له دومًا رفيقًا واعيًا للإبداع، ومرآة صافية يرى فيها النصُّ بهاءَه، ويجد فيها القارئ ضالته من الفهم والمتعة معًا.



التقليل من شأن الأطروحات الأكاديمية بدعوى بعدها عن العامَّةِ خلط مؤسف

الباحث الأكاديمى يحتاج لاستخدام لغة واصفة ذات دِقة اصطلاحية لا يصح التنازل عنها

خطيئة إفساد النقد الأدبى



أسعدنى صديقى الصحفى محمد هشام بتفاعله مع مقالى الذى نشرته على صفحتى الشخصية على فيسبوك قبل أسبوعين، دفعنى إلى كتابته أن صديقًا أكاديميًا نشر صورة لنا معًا، وكتب فوقها مع «الناقد» فلان، وظللت أفكر لماذا وصفنى بالناقد؟ مع أننى لم يحدث مرةً أن قدمت نفسى بهذه الصفة، أكتفى دائمًا بتقديمى شاعرًا وكاتبًا، وفى سياقات تقتضيها الضرورة أصف نفسى بأننى أكاديمى، كونى أعمل أستاذًا مساعدًا للأدب العربى بآداب المنيا، ولم أرَ يومًا أن ما كتبته من الأبحاث والمقالات فى الأدب والنقد، كفيل باستحقاقى وصف «ناقد»، وكان السؤال الأعم: لماذا يتصور دارسو الأدب والنقد أنهم نقاد بالضرورة؟ ولماذا يظن الجمهور أنهم نقاد بالضرورة؟ لماذا يكفى عند كثير من الأدباء والمثقفين أن تحمل شهادة جامعية كالماجستير والدكتوراه فى تخصصات الأدب والنقد، ليُقال عنك ناقد؟!

د. الضوى محمد الضوى

ضبط المصطلحات

عن التطرف فى الحكم على النقد والنقاد

وتداعت فى ذهنى أسماء كثيرة جدا، تُقدَّم على المنصات وفى المؤتمرات بوصفها نقادًا، وما يكتبونه يؤكد أنهم- فى ألطف الأوصاف وطأةً- لا يحسنون مواجهة النصوص، ولو أدركوا مما قرأوا، فالسطح، والقشور، بينما يكتب بعضهم كتابة جيدة فى فلسفة النقد ونظرياته وتاريخه وتاريخ الأدب، هؤلاء إذن دارسو أدب ونقد، وليسوا نقادًا، فكتبت مقالى ذاك أقول فيه إن دارس الفلسفة ليس بالضرورة فيلسوفًا، ودارس الأدب والنقد ليس بالضرورة ناقدًا. وإن الناقد يجب أن يتسلح فى مواجهة النصوص- علاوة على المحصول العلمى اللازم له، والذى يمكن أن يحوزه بأى سبيل غير الدراسة النظامية- بموهبة كبيرة وقدرة على النفاذ إلى أعماق النصوص، وفهم أبعادها ومراميها، وثقافة واسعة تمكِّنُه من الوعى بطبقات تكوين النص، وتراكماته المعرفية، وطرق بنائه، وتحدياتها ومشكلاتها، مع ضرورة تحليه بحساسية عالية تجاه رؤية النص للذات والعالم.

وتعرضت لأمور أخرى مثل الكتابة المتعالمة، التى يحرص أصحابها على الزج بمصطلحات نقدية فيها، دون توضيح المقصود منها، أو استعمال ألفاظ أجنبية إمعانًا فى التعقيد، وحرصًا على الإغراب، مع أن بدائلها العربية موجودة ومفهومة، وهذا كله بعيد عن العلم وعما يجب أن نضطلع به من دورنا فى تثقيف الجماهير والرقى بوعيهم ومعارفهم، لا التعالم عليهم والإغراب فيما نقدمه لهم، لنظل محاطين بهالة يُرْضِى بعضَنا أننا محاطون بها، هالة كالتى كان الكهنة الجاهليون يُحيطون أنفسهم، يستمدونها من قدرتهم على السجع، ومعرفة ما لا يعرفه الناس- أو هكذا كانوا يدعون- والملابس المعينة، فيكفى فى سياقات كهذه، أن تقول فى مقال نقدى: تشظى العوالم الأيقونية فى الأنساق الديالكتيكية لتراكبية النص، ليُقال عنك ناقد! هذا يندرج ضمن ملامح صورة نمطية رسخها بعض المشتغلين بالنقد فى الأوساط الثقافية، وقد وُجِدَ النقد أصلًا لكسرها، وُجِدَ النقد ليكون التفكير النقدى سائدًا وحاضرًا ومؤثرًا، قادرًا على نقد الثقافة من الداخل، والانتهاء بنتائج تنفع الفرد والجماعة. وتكليس هذه الصور النمطية، لن يؤدى بنا إلا إلى مزيد من الانحدار والتجهيل المفضى إلى ترسيخ الجهل ضرورةً.

وعلى الرغم من اتفاقى مع كثير مما أثاره مقال صديقى محمد هشام، فإننى رأيت أن مساحات الاختلاف بين ما أراه وأعتقده، ودعوت إليه فى مقالى، وبين ما يطرحه ويثيره مقاله، أكبر من مساحات الاتفاق، لهذا رأيت أن أرد على مقاله فى نقاط معينة منها:

■ يجب التفريق بين أنماط مختلفة من الكتابة فى حقل «النقد الأدبى» فلدينا نقد أدبى يواجه النصوص «وهو ما نصطلح عليه النقد التطبيقى» وهذا هو أكثر ما يُعْنَى بمطالعته القارئ المثقف والكاتب أو الشاعر الذى ينتظر أن تتناول الكتابات النقدية نصوصه، وهذا النوع يجب ألا يكون مستغلقًا على الفئة التى يستهدفها بالأساس، وهى فئة غالبًا غير متخصصه فى النقد بعدِّه علمًا، واستعمال أى مصطلح فى مثل هذه الكتابات- وفى غيرها- يجب أن يكون مصحوبًا بتوضيح معنى ذلك المصطلح، الذى قصده كاتب المقال أو البحث، لأن المصطلحات النقدية غالبًا ما يكون لها معانى عدة- لا سيما المترجم منها- بحكم اختلاف الترجمات، واختلاف المقاربات النقدية بتنوع المؤسسين وتوجهاتهم، تنوع الجوانب الدلالية التى يغطيها المصطلح الواحد، وسعتها.

وهناك كتابات أخرى تُعنى بالتنظير النقدى، كالتى تتناول المناهج وتاريخها والنظريات وأصولها الفلسفية، وتداخلاتها فى بنية الثقافة التى تثمرها، وكذلك الكتابات التى تتناول «نقد النقد» لتقويم النظريات والمناهج النقدية، والرد عليها منطلقاتها وإجراءاتها، والبحث فى جدواها، وهذه كتابات بطبيعة تخصصها، لا تعنى- فى الغالب- إلا المتخصصين، وهذا هو ما يغلب على الكتابات التى تنشرها مجلة فصول وغيرها من المجلات المتخصصة «وهو المثال الذى أشار إليه محمد هشام فى مقاله»، بالتالى فمن الطبيعى أن يقرأ نجيب محفوظ مجلة فصول ولا يفهم ما فيها، وهذا لا يعنى أن النقد على حد وصف محفوظ «بهذه الصعوبة» بل يعنى أن هناك مستويات من الكتابة النقدية، ليس مطلوبًا أن تكون كلها على القدر نفسه، من سهولة الصوغ اللغوى وعمومية الموضوعات، والفئة المستهدفة أو المتوجّه إليها، فما يقرؤه رجل يحب السيارات- فى مجلة تتوجه إلى الجمهور- عن أحدث السيارات وإمكاناتها المقدمة للمستهلك، يختلف عما يقرؤه مهندس تخصَّصَ فى هندسة السيارات وتقنيات تصنيعها، ولا يجب أن يتوجه القارئ غير المتخصص لتلك المجلة التى يقرأها المهندس ويقول: السيارات صعبة وغير مفهومة، السؤال هو: من أنت فيما تقرأ؟ وما الذى تريده من قراءتك له؟ وفى هذا يستوى نجيب محفوظ وأى كاتب آخر، ما لم يكن متخصصًا فى علم النقد.

■ هل دور النقد يتوقف عند أنه تناول كتابات هذا المبدع فـ«لمّعه»، ويُلام أنه لم يتناول كتابات ذاك؟

ليس هناك ما يحتم على النقاد الكتابة عن هذا أو ذاك إلا الاختيار الشخصى والاضطلاع بالمسئولية الأدبية، التى تجعل الناقد يكتب عمن يراه مستحقا للكتابة عنه- فى حدود وعى الناقد وتذوقه وضميره المهنى- لا الاستحقاق الجمالى الذى يوجهه التذوق وحده، بل أيضًا فى إطار رصد الواقع الأدبى فى مرحلة معينة، بما يكشف عن البنية الثقافية وموقف الجماعة من التاريخ واللغة والأدب فى اللحظة الراهنة، محاولة لفهم تلك اللحظة، والوقوف على أزماتها السطحية والعميقة ومحاولة تقديم حلول لها.

أضف إلى هذا أنه أحيانًا يكتب الناقد عن عينات أدبية تطبيقًا لمنهج أو نظرية نقدية، يرى أن تلك النصوص هى الأصلح لهذا المنهج، لا لأنها الأجمل، ويجب حينئذ ألا يتوهم المبدع أن كثرة الكتابات النقدية معيار للجودة الأدبية، فلا عدم الكتابة النقدية يضير المبدع الحقيقى، ولا الكتابة تصنع من مبدع متوسط القيمة مبدعًا عظيمًا، لا أختلف طبعًا على الدور الإعلامى للكتابة النقدية وأهمية بعضها فى التعريف بالمبدع وما يكتبه، لكن أؤكد أنها بالمقارنة بجمال النص الأدبى وتأثيره، محدودة الأهمية، كم دراسة نقدية كُتِبت عن شاعر مصرى شاب فذّ الموهبة، اسمه «أحمد الطحان»؟ أكاد أقول لك: لن تجد خمس دراسات، سواء مخصصة لمشروعه أو مشتركة، لكن يكفى أن تكتب اسمه فى خانة البحث فى فيسبوك مثلًا لتطالع عشرات النصوص التى ينشرها الناس على صفحاتهم استمتاعًا بما كتب، كم دراسة تناولت شعر فؤاد حداد مقارنة بالدراسات التى تناولت صلاح عبدالصبور أو أحمد عبدالمعطى حجازى أو أمل دنقل؟ لا أفاضل بينهم فى القيمة الأدبية، لكن أريد أن أشير إلى أن فؤاد حداد لا يقل حضورًا عن هؤلاء الشعراء بين الجماهير، وهو الأقل بينهم فى عدد الدراسات التى تناولت شعره، إلى غير ذلك من الأمثلة التى لا حصر لها.

■ أشار مقال محمد هشام إلى أن النقد فن مثله مثل الشعر والرواية والقصة، وأقول إن هذا تطرف فى الحكم على النقد والنقاد، فإن كان مقالى أشار إلى ضرورة توفر الموهبة لدى الناقد، وعدم كفاية الدراسة النظامية وحدها، فإن النقد ليس فنًا خالصًا، بل يجب أن يتسلح الناقد بالعلم، فالنقد أولًا علم، علم باللغة نحوًا وصرفًا وعروضًا ومعاجم، وأساليب، علم بالفنون الأدبية: نشأتها وسماتها وتاريخ تطورها، ومدارسها، ومذاهبها، علم بالمدارس والنظريات والمناهج النقدية، علم بالثقافة التى ينتمى إليها النص، والثقافة التى ينتمى إليها المنهج، وفلسفة وجود كل منهما، وإذا لم يكن الناقد عالما بكل هذا فأدواته تبقى ناقصة، ونتاجه يبقى بعيدًا عما يُرجى من النقد، ومع أن كل هذا لا يكفى ليُوجد لدينا «ناقد»، وتبقى الموهبة مهمة وأساسية خاصة فى «النقد التطبيقى» فإنه بلا علم، لن تكفى الموهبة ولن تفى أبدًا.

■ يسأل محمد هشام: هل يستخدم الناقد المنهج لخدمة النص أم يستخدم النص لخدمة المنهج؟ ويرى أنه من العيب أن يتم توظيف النصوص لصالح المناهج، إلى حد لىّ عنق تلك النصوص، وأقول:

كل كتابة نقدية تفرض توجهها بحسب المُراد منها، فأحيانًا نريد أن نتعرف على منهج نقدى بعينه، وطرق تطبيقه، فنقدّم بمقدّمة نظرية عن ذلك المنهج، تشرح فلسفته ونشأته وتاريخه ومراميه، ثم نشرع فى اختيار نصوص نطبق عليها المنهج، ظانين من قراءتنا الأولى لتلك النصوص صلاحيتها لأن تكون مادةً لذلك، وأحيانًا يصدق ذلك الظن وأحيانًا لا يصدق، وعلى الباحث المخلص الصادق أن ينتهى إلى نتائج يشير فيها إلى صلاحية ما استخدمه من نماذج تطبيقية لذلك المنهج أو عدم صلاحيتها، صديقى د.أحمد صلاح الشرقاوى، بعد تطبيقه التداولية فى رسالته للدكتوراه على نصوص شعرية، قال لى: هذا منهج لا يصلح لدراسة الشعر، سيكون أجدى فى النثر، الشعر شىء آخر.

وهناك كتابة نقدية تستهدف دراسة النص دراسة حرة، وهذه نقول فيها: لا تقيد نفسك إلا بما يقيد به النص نفسه، فهناك المنهج التكاملى، الذى ينبنى على تداخل عدة مناهج يكون من صالح النص استخدامها جميعًا فى تحليله، وهناك الموضوعاتية التى تميل إلى تلك التكاملية، وهناك أيضًا مناهج تتحرك بفكرة عامة أو مفهوم عام أو موضوعة بعينها دون تحديد إجراءات منهجية، مثل كثير من المقاربات التى تدخل فى إطار النقد الثقافى، كالنسوية والنقد البيئى، وغيرها، هذه مناهج غير مقيدة بإجراءات تحليلة معينة، يكفى أن تتحرك فى حدود الفلسفة العامة التى يطرحها منظرو تلك المقاربة، وهكذا، فبحسب طبيعة الدراسة ومدخلها والغرض منها، يتحتم أن يقود المنهجُ الدراسةَ أو يقودها النصُّ وحده.

■ يسأل محمد هشام عن دور النقد: هل نكتب عن الأدب لكى نفتح أبوابه أمام الآخرين، أم لكى نثبت أننا نمتلك مفاتيح ومعلومات لا يملكها سوانا بوصفنا أساتذة جامعات؟

وربما كنتُ قد أوضحتُ فيما سبق من السطور أن الدور الإعلامى للنقد هو أحد أدواره، لكنه ليس الدور الوحيد، وكما أن الناقد يكتب عن الأدب ليقربه إلى الجماهير ويطرح سبلًا لقراءته والاستمتاع به، فإن دوره أيضًا هو الرقى بوعى تلك الجماهير، وتعريفهم بالفلسفة الكامنة خلف النص الأدبى، وخلف الأداة المنوط بها تحليل ذلك النص «الأداة النقدية»، نعم يجب على الناقد، إذا توجّه إلى الجمهور فى دورية ثقافية أو صفحة على وسائل التواصل أو مقال هنا أو هناك، أن يعين القارئ بما يكتبه عن النص الأدبى، على فهم ذلك النص والاستمتاع به، لكن أيضًا منوط به أن يعلمه ما لا يعلم، وأن يطلعه على ما هو أبعد من النص الأدبى، وهكذا هى المعرفة، لا تتوقف عند سقف، ولا تنتهى إلى نقطة، ولا ينتهى دور الأساتذة- فى كل تخصص- عند مرمى عنده يتوقفون.

■ أخيرًا، يسأل محمد هشام: لماذا لا يترك جانب كبير من الإنتاج النقدى الحالى أثرًا واضحًا فى حياتنا الثقافية؟ ولماذا ليس لدينا الآن نقاد أصحاب أثر واسع ونجاح كبير فى تحويل المعرفة إلى رؤية، مثل محمود أمين العالم ورجاء النقاش وفاروق عبدالقادر وغيرهم؟

وأقول إنه من الظلم للمشتغلين بالحقل النقد الأدبى، دارسين وأساتذة ونقادا، أن يُحَمَّلوا وحدهم مسئولية هذا، لقد كان مناخًا يا صديقى، مناخًا عامًا، انظر إلى مناهج اللغة العربية المقدمة لطلاب المرحلة الإعدادية والثانوية فى ستينيات وسبعينيات القرن الماضى- مثلًا- مناهج نشفق على طلاب الجامعة الآن من تدريسها لهم، انظر إلى سلاسل الكتب التى أصدرتها وزارة الثقافة والإرشاد القومى، بأسعار زهيدة جدًا، ومستويات فارقة مدهشة من النصوص والموضوعات، فى تلك الفترة الزمنية نفسها، وانظر إلى أثر هذا، الأثر الذى امتد إلى مشروع مكتبة الأسرة الذى انبنت عليه جُل مكتباتنا نحن أبناء أجيال الثمانينيات والتسعينيات، وانظر إلى إصدارات وزارة الثقافة الآن «لا سيما هيئة قصور الثقافة، أعداد الإصدارات وأهميتها وأسعارها!»، انظر كم مذيع تليفزيونى يحسن أن ينطق العربية الفصحى دون النظر إلى ورقة، انظر إلى العروض المسرحية باللغة العربية الفصحى فى مصر كلها، فى المسارح الحكومية والخاصة، وغير ذلك كثير، أتفق معك فى أن لنا دورًا، نحاول التأكيد عليه وتحسينه، ومعالجة مشكلاته، بنقد «البيت النقدى» من الداخل، لكن أيضًا يجب أن نتحرك معًا، فى مشروع قومى، يرعى اللغة العربية، ويعيد لها دورها- يأتى فى إطاره الأدب والنقد وغيره مما يتعلق باللغة- حتى يفهم الناس ما يقرأون، إذا قرأوا!



الناقد يجب أن يجوز موهبة كبيرة وقدرة على النفاذ إلى أعماق النصوص

هناك من يحرض على الزج بمصطلحات نقدية فيها دون توضيح المقصود منها



التاريخ للمبتدئين

رغم تعدد ظهوراته، ربما تكون سلسلة حلقات «الخلافة الإسلامية فى ألف عام.. خط السلطة»، تقديم الكاتب الصحفى سيد جبيل، الظهور الذى صنع كل هذه الجماهيرية الشعبية للدكتور إبراهيم العسال، أستاذ التاريخ والحضارة الإسلامية فى جامعتى حلوان فى مصر وقرطبة فى إسبانيا.

وليس أدلّ على هذه الجماهيرية الشعبية أكثر من المشاهدات المليونية لسلسلة حلقاته، فضلًا عن الآلاف من التعليقات التى تغنّت بما يملكه إبراهيم العسال من ملكات استثنائية ومعرفة غير عادية وقدرة فائقة على السرد والحكى، جعلت المتابعين العاديين من غير المهتمين بالتاريخ أساسًا يلتهمون تلك الحلقات دون لحظة شبع أو ملل.

كل هذا حوّل الظهور الأيقونى الأخير لإبراهيم العسال أمام الرئيس عبدالفتاح السيسى، فى «منتدى مصر 2026»، لكرنفال من البهجة والترحيب والانسجام الكامل مع كلمته التى استغرقت نحو 6 دقائق، حول أيقونية مصر فى السياق التاريخى والثقافى والمعرفى على مدار القرون.

فكيف تأتّى لهذا الرجل كل هذا الحضور والإلمام العجيب بالتفاصيل والمصادر والقدرة الفائقة على كشف التناقضات فى الأحداث ونقد الروايات التاريخية حتى لو تعارضت مع الهوى المذهبى، وخالفت آراء رجال الدين الذين يكوّنون- فى أغلب الأحوال- آراءهم التاريخية بناء على وجهات نظر دينية بحتة؟!



محمد هشام

لماذا حقق إبراهيم العسال كل هذا الانتشار؟

1 كائن «تحتمل خفّته»!

ما المختلف فى إبراهيم العسال عن أى مؤرخ آخر ضليع المعرفة، من الذين زخرت بهم الساحة الجامعية والثقافية المصرية حتى من أجيال الأربعينيات والخمسينيات والستينيات؟

ربما يكون أهم عنصر فى ذلك الاختلاف هو قدرته على تخليص علم جامد، مثل علم التاريخ معتمد على أصول ثابتة، من قيود وصعوبات التلقى المنهجية والأكاديمية الرصينة، وتحويله إلى مادة سردية مبسطة يمكن تقديمها للمتلقى ورجل الشارع العادى غير المهتم وغير المثقف من الأساس.

والإنتاج المعرفى لدى إبراهيم العسال ليس كل شىء، فهو يمتلك قيمة توازى قيمة العلم، وهى الموهبة المتوهجة التى تمنحه الحضور والكاريزما والقدرة على سلب المتلقى انتباهه الكامل، وهى ملكة لا تتأتى إلا لمن لديهم ذكاء اجتماعى من ناحية، وذكاء إعلامى من ناحية أخرى، فربما لو لم يكن مؤرخًا مرموقًا، لكان صحفيًا صاحب طلة إعلامية مميزة أيضًا.

وبوجهه الذى تحبه الكاميرا، وضحكته الطفولية أحيانًا، و«تون» ونبرة صوته التى تجمع بين جدية الأكاديمى وحميمية الراوى الأشبه بالرواة الشعبيين قديمًا، يصل أداؤه إلى درجات عالية من الجاذبية، فهو يشبه المصريين البسطاء فى ملامحه وطريقة حديثه حتى وهو يتحدث بالفصحى، فلا يتعالى على المتلقى بكثرة ما يخبئه داخل عقله من معارف شتى، وربما يكون له وجه آخر داخل القاعة الجامعية، أكثر تحفظًا وصرامة، لكنه، بلا يشك، يعرف كيف يلبس لكل حال لباسها، وكيف يواجه الجمهور ويأسر عقله وقلبه.

ويعرف أيضًا كيف لا يوقع المتلقى فى أوحال المصادر وتشابكات الرواة وتهويمات المناهج البحثية، فيقدم التاريخ بسرد روائى لطيف وجاذب، ولا يكتفى بالحكاية فقط، فيعود إلى المصادر بشكل مرن غير ممل ويقارن الروايات ويكشف الصحيح والضعيف والمتناقض منها.

والأهم من ذلك أن هذا المسار لا تحكمه انحيازات مذهبية أو أحكام عقائدية مسبقة؛ فهو يؤكد طوال الوقت أن الرواية لا ينبغى أن تكتسب صحتها لأنها توافق تصورًا دينيًا أو موقفًا مذهبيًا، كما لا ينبغى استبعادها لمجرد أنها تصطدم بهما.

والمعيار الذى يقدمه هو وزن الرواية بمصادرها وقرائنها، ومقارنتها بغيرها، وترجيح الأقرب إلى الثبوت، حتى لو انتهى ذلك إلى نتائج لا تتفق مع ما استقر فى الوجدان الشعبى، أو مع قراءات تاريخية يتبناها بعض رجال الدين، وهنا تحديدًا تكمن إحدى أهم مزايا تجربته، أنه يضع الرواية التاريخية أمام ميزان النقد لا محكمة المعتقدات والانتماءات والأهواء.

ويرى أيضًا أن المكانة الدينية أو الرمزية للشخصيات التاريخية لا يمكن أن تكون سببًا لتعطيل السؤال التاريخى أو تحصين الروايات المتعلقة بها من النقد، ولذا فالتاريخ فى هذا المنظور لا يتعامل مع الشخصيات وفق مكانتها فى السياق الطائفى سنيًا كان أم شيعيًا أو أيًا من المذاهب، وإنما وفق ما تسمح به المصادر من فهم لأدوارها ومواقفها ومسئولياتها، فهو يفرّق دائمًا بين احترام المكانة الدينية وبين دراسة الشخصية تاريخيًا؛ لأن تلك المكانة لا تفرض بالضرورة التسليم بكل رواية تتصل بها، وهو ما سار عليه فى حديثه عن وقائع مهمة، مثل الفتنة الكبرى ومقتل الحسين بن على وغيرهما من الأحداث المفصلية.

إبراهيم العسال لا يسعى لإنتاج رواية تاريخية تصالح جميع الأطراف أو تمنح كل فريق ما يريد سماعه؛ لأنه يعتبر أن مهمته ليست إرضاء العاطفة المذهبية ولا ترميم الصور المثالية التى بناها بعض رجال الدين عن الشخصيات التاريخية، وإنما الاقتراب قدر الإمكان مما جرى حتى لو جاءت النتائج على غير هوى المتلقى أو



د. إبراهيم العسال



.. وأحد الملتقيات

خالفت ما اعتاد الناس اعتناقه وتصديقه وفق تصورات عقائدية.

من أجل كل ذلك، يقول الدكتور إبراهيم بوجوب إعادة كتابة التاريخ بشكل كامل، بما ينسف معه الكثير من المفاهيم والتصورات المغلوطة عن الكثير من الأحداث المفصلية فى تاريخنا، ليعيد تصحيحها وفق منهجية علمية سليمة، بحيث تروى ما حدث وفق الروايات الصحيحة التى يتم التعامل معها بمشرط جراح، لإزالة ما بها من أوهام والإبقاء على ما بها من حقائق ثابتة ومؤكدة.

2 طموح يسكن تحت الجلد

من يتأمل مسيرة إبراهيم العسال يجد أنه أمام إنسان مصرى يحمل تحت جلده طموحًا دراسيًا غير عادى، وهو ما تجلّى فى رغبته المحمومة فى اقتحام المناطق المجهولة فى تاريخنا الإسلامى الملىء بالدهاليز والتعقيدات.

وتشير محركات البحث عن الرجل إلى حضور إعلامى قديم من لقاءات صحفية وأخبار عن دراساته وأبحاثه، لكنها تظل معلومات لا تكفى لاستكشاف شخصية فوجئنا جميعًا بحجم حضورها الطاغى وموهبتها الواضحة بمجرد نشر سلسلة الحلقات التاريخية على «يوتيوب»، بما يضعنا أمام حقيقة صادمة عن مدى تقصيرنا فى اكتشاف مبدعينا الحقيقيين.

فى حوار أجراه مع «الأهرام» بتاريخ ٣١ يوليو ٢٠٢٦، تحدث إبراهيم العسال عن تكوينه العلمى ودراساته فى مصر وإسبانيا وأبحاثه ومشروعاته، وهى معلومات تناولها كذلك فى حلقة صورها مع الكاتب الصحفى والمذيع الكبير الأستاذ محمود سعد، على إحدى المنصات الإعلامية، لنكتشف من خلال ذلك أن أهم ما يميّز مسيرته ليس مجرد استكماله دراسته فى أوروبا؛ بل جرأته وعقله النابه وتحركه بين حقول معرفية متجاورة واشتغاله على موضوعات غير مألوفة نسبيًا فى الكتابة التاريخية العربية الشائعة، مثل المخطوطات والتمثيل الفنى للشخصيات التاريخية فى اللوحات التشكيلية وغير ذلك من المجالات التى لا يقتحمها إلا أصحاب الاستنارة والفكر التقدّمى.

يحكى إبراهيم العسال أن تكوينه العلمى تشكّل عبر مدرستين؛ الأولى مصرية، من خلال دراسته بقسم الإرشاد السياحى فى جامعة حلوان وحصوله على الدكتوراه عام ٢٠١٣ عن «تصاوير التصوف فى المخطوطات الإسلامية»، والثانية إسبانية، من خلال حصوله على الدكتوراه الثانية من جامعة قرطبة عام ٢٠١٧، وهى التجربة التى يقول إنها أتاحت له التعرف إلى مناهج بحثية تجمع بين المصادر التاريخية والأدلة الأثرية والفنون الإسلامية.

يذكّرنا إبراهيم العسال بجيل النهضة المصرية فى الثلاثينيات والأربعينيات وحتى الخمسينيات من القرن الماضى، والذين سافروا إلى الخارج واحتكوا بالمنظومة العلمية الغربية واستقوا منها كل ما هو مفيد وقدموا لها أيضًا كل ما هو أصيل وجاد، لكن ربما لم تتوافر له ما توافر لتلك الأجيال من فرص فى ظل التغيرات التى حدثت فى المسار الجامعى خلال العقود الماضية، لكن على أى حال فإن الأكيد أنه لو لم يمتلك كل هذا الطموح والأحلام الكبرى لما تحرك خطوة من مكانه.

لقد عمل الرجل ضمن الفريق العلمى للتراث الثقافى بالأندلس، واهتم بتوظيف التقنيات الحديثة، ومنها الواقع الافتراضى، فى إعادة بناء المدن والمواقع التاريخية، ومن ذلك مشروع لإعادة تصور مدينة القطائع الطولونية، كما امتد نشاطه البحثى إلى أكثر من ٢٠ دراسة محكّمة، نُشرت فى دوريات بمصر وإسبانيا والمكسيك والبرتغال، وتناولت التاريخ الحضارى والفن الإسلامى والمنمنمات وتمثيل الشخصيات الدينية فى المخطوطات، إلى جانب تاريخ الطب فى الأندلس والعصر العثمانى، وتجلّى ذلك فى ٣ من مؤلفاته المهمة، هى: «سيَر ملهمة فى التاريخ الإسلامى»، و«مزارات القاهرة التاريخية»، و«تاريخ مصر الإسلامية».

يلخّص إبراهيم العسال منهجه فى عبارة «المؤرخ قاضٍ عادل وليس محاميًا متعصبًا»، داعيًا إلى تحرير البحث التاريخى من الانحيازات المذهبية والسياسية، وإعادة فحص الروايات الشائعة والأساطير المتوارثة، وفهم الشخصيات التاريخية فى سياقاتها الإنسانية والسياسية والاجتماعية، مع الاستعانة بالمخطوطات والآثار المادية معًا.

كما يعتبر أن الوعى بالتاريخ ركيزة من ركائز الأمن القومى، وأن الهوية المصرية تستوعب روافدها الحضارية المتعددة ولا تتعارض مع انتماءاتها العربية والإسلامية والمسيحية، وهو ما أعاد تذكيرنا به خلال كلمته أمام الرئيس فى «منتدى مصر ٢٠٢٦».

3 منهجية أم أحكام بالهوى؟

هل صدمَنا إبراهيم العسال؟ نعم صدمنا فى كثير من التصورات التى كنا نراها حقائق فى وجداننا الشعبى، على الأقل. ويبدو أنه سيواصل تلك الصدمات التى ربما ستصل إلى تغيير جذرى فى كثير من الأشياء الثابتة التى طالما سمعناها على المنابر وفى أقوال رجال الدين على اختلاف مذاهبهم.

محاولات إبراهيم العسال لا تتوقف عن تقديم قراءة مختلفة للتاريخ الإسلامى عند مراجعة الروايات المتعارضة أو المفاضلة بين أسانيدها، وإنما تمتد إلى إعادة وضع الأحداث فى سياقاتها السياسية والاجتماعية، والابتعاد عن اختزال التاريخ فى تعاقب الخلفاء والمعارك والوقائع.

ففى حلقات «الخلافة الإسلامية فى ألف عام»، يبدو المؤرخ القدير مهتمًا بما وراء الحدث من ناحية دوافع أطرافه ومصالحهم والظروف التى أحاطت به، وكيف تشكلت صورته فى الذاكرة اللاحقة.

وتظهر هذه المقاربة بوضوح فى تناوله مقتل الحسين بن على؛ عبر خوضه نقاشًا مع مقدم السلسلة الكاتب الصحفى سيد جبيل حول مسئولية يزيد بن معاوية عن مقتله، مقدمًا قراءة ربما تخفف من مسئوليته المباشرة عن تلك الجريمة النكراء، مميزًا بين قرار الحسين بالخروج، والجهة التى تولت قتاله وقتله فى كربلاء، وما إذا كان «يزيد» قد أصدر أمرًا بذلك.

وتجدر ملاحظة تعبيرات وجه سيد جبيل وهو يجادل إبراهيم العسال فى أحكامه، لدرجة يبدو معها أنه لا يكاد يصدق ما يسمعه من وقائع بل ويكاد يستنكر ذلك، حيث طالما خلدت فى وجداننا فكرة المسئولية المباشرة ليزيد بن معاوية عن الجريمة، ليرد الدكتور العسال بسؤال حاسم: «هل تريد الرأى المنهجى؟ أم الحكم بالهوى؟».

كما طرح رواية ترجح أن «يزيد» أمر بدفن جسد الحسين ورأسه معًا فى البقيع، بجوار قبر أمه، مرجحًا هذا الموضع على الروايات التى تنسب الرأس إلى كربلاء أو عسقلان أو حتى القاهرة.

ويشكل «العسال» صدمة للوجدان الشعبى المصرى؛ بمناقشته الرواية الشائعة عن وجود رأس الحسين فى مشهده الحالى فى القاهرة، فاصلًا أيضًا بين المكانة الروحية لذلك المشهد فى وجدان الناس، وبين ما يراه ثابتًا أو غير ثابت من الناحية التاريخية.

وتتكرر المقاربة ذاتها فى تناوله «ثورة البشموريين» فى عهد الخليفة العباسى المأمون؛ إذ يضع فى تفسيرها أسبابًا أخرى غير التى يسوقها من يوصفون بـ«الكمايتة» عن كونها انتفاضة قومية مصرية، بل يسوق أسبابًا تدل على أنها كانت حركة احتجاج اجتماعى ارتبطت بأعباء الضرائب، وسوء الإدارة، وفشل الولاة فى التعامل مع السكان، لينقل الحدث من ساحة الشعارات والهويات القومية لواقع الناس ومشكلاتهم المعيشية، حتى وإن ظل هذا التفسير قراءة تاريخية تحتاج إلى موازنتها بما تقوله المصادر عن الأبعاد الدينية والسياسية للثورة.

كما يدخل فى مناطق أكثر تلغيمًا مثل «فتنة خلق القرآن» وقضية المعتزلة، فيقدم أفكار المعتزلة ومنطلقاتهم الفكرية فى سياقها التاريخى والفلسفى، بدل الاكتفاء بعرض القضية من زاوية الخصومة التقليدية بينهم وأهل السنة والجماعة، وهو ما يمنح المشاهد فرصة للتعرف إلى منطق أصحاب الفكرة أنفسهم قبل إصدار الأحكام عليهم، بما يكشف عن رغبته فى تحرير التاريخ من الأحكام المسبقة، وإعادة قراءة الشخصيات والجماعات والأحداث بعيدًا عن الصور التى استقرت فى الوعى العام.

ولا يتوقف «العسال» عن تحرى كل الدقة والحيادية المنهجية فى العرض عبر التزامه الدقيق بمقارنة الروايات وعرض الأدلة المخالفة، وعدم تحويل الترجيح الشخصى إلى حقيقة نهائية.

كما لا يتوقف أبدًا عن إطلالته الدافئة ذات الابتسامة العذبة والسمت اللطيف وحكيه الجذاب الذى يجعل العيون تجحظ أمام ظهوراته، وتجعلنا نلهث خلف حلقاته، ونتساءل: كم كنزًا مصريًا لا يزال مخفيًا خلف ضباب العالم الرقمى والضغوط والحياة السريعة التى تشغلنا عن كل ما هو جميل؟!



يضع الرواية التاريخية أمام ميزان النقد لا الأهواء والانتماءات المذهبية

خفف من مسئولية «يزيد» المباشرة عن «مقتل الحسين» ورجّح: «الرأس ليس مدفونًا فى القاهرة»

لا يُرضى العاطفة المذهبية ويفكّك الصور الملائكية للشخصيات التاريخية



استعادة طه حسين

فى عمله اللافت عن أبى العلاء المعرى يهدى طه حسين كتابه «إلى الذين لا يعملون، ويؤذى نفوسهم أن يعمل الناس»، ويمثل هذا الإهداء الدال مدخلًا كاشفًا عن سيكولوجية طه حسين، المولع بالعلم، والمعرفة، والمترفع عن الصغائر، والسفاسف، والضغائن الظاهرة والمضمرة.

وقد بدت حياة طه حسين ذاته نموذجًا ملهمًا فيما يتصل بمنجزه المعرفى والإبداعى، من جهة، ومعاركه الفكرية الجادة من جهة ثانية.

إن المعرفة سلسلة ممتدة من الحلقات المتراكمة، لا ينفى فيها اللاحق السابق، وإنما تحيا وفق صيغة التجاور الخلاق. وقد ضرب العميد ذاته مثالًا يحتذى فى علاقته بسابقيه، ومجايليه على حد سواء، حيث ظل يعترف بدور رفاعة الطهطاوى، وتأثيرات محمد عبده، وليبرالية أحمد لطفى السيد.



د. يسرى عبدالله

«نور» العميد يهزم «ظلام» التطرف



مصطفى صادق الرافعى

وفى ظل أجواء معقدة على المسارين السياسى والثقافى، فالجماعات المتطرفة لم تتوقف عن إنتاج الخرافة، وتقديس الماضى، ومن ثم لم تتوقف عن الولع بالقتل والهوس بالدماء، والخطاب الفكرى الذى يجابه المد المتطرف لم يزل غائبًا، أو محدود التأثير فى أكثر التعبيرات تفاؤلًا ؛ ولذا فإن استعادة طه حسين ليست، فحسب، استعادة لقيم الثقافة الوطنية، ولكنها بالأساس استعادة لمعنى التنوير ذاته، حين يواجه واقعًا صلدًا، يهيمن عليه الجمود والتصور الرجعى للعالم.

وتختزل التصورات الفكرية لطه حسين تاريخًا من الأفكار، وتحمل الطبيعة المتجددة للمفكر التنويرى الأبرز فى القرن العشرين وعيًا بقيم العقل النقدى الطليعى حين يسائل واقعه وتراثه، ويسعى صوب غدٍ أفضل لناسه وأمته، بحيث يمكنك أن تكتشف روح مصر وطبقاتها الحضارية من خلال طه حسين، فالنتاج المعرفى والإبداعى الذى خلفه عميد الأدب العربى يعد تعبيرًا جماليًا رفيعًا عن قيم التقدم والاستنارة والحرية.

> منح العالم العربى طرقًا متجددة فى التفكير وفى النظر المتعدد إلى العالم

فى العام ١٩٢٦ أصدر طه حسين كتابه اللافت «فى الشعر الجاهلى»، فهاج وماج التيار الماضوى الذى كان يتخفى خلف عباءة المحافظة والتقليد وقتها، وصعد الأمر للبرلمان المصرى، الذى كان حاويًا جملة من التيارات السياسية المتصارعة، وهوجم طه حسين هجومًا شديدًا ودعا البعض إلى فصله من الجامعة، وقاد التيار الظلامى الحملة بشراسة ضد أحد أهم رموز التنوير فى الثقافة العربية، وقد ظلت الواقعة المخزية حاضرة فى وعى طه حسين، ربما لم يخفف من آثارها القاسية سوى المذكرة التى قدمها وكيل النائب العام السيد محمد نور بما حوته من دفاع رصين عن طه حسين، والحرية الفكرية معًا. وعلى الرغم من صدور الكتاب فيما بعد تحت مسمى جديد «فى الأدب الجاهلى»، فإن جوهر الفكرة التى أراد طه حسين تضمينها فى مؤلفه ظل حاضرًا.



على عبدالرازق



محمد حسين هيكل

كان التيار الماضوى يسعى صوب توطيد أركانه فى المجتمع آنذاك، وكان صنيع طه حسين يفضى إلى خلخلة المستقر من الأفكار الجاهزة، وكان المناخ الليبرالى فى العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضى كفيلًا بأن يرهن مفكر بحجم أحمد لطفى السيد استقالته من إدارة الجامعة بعدم تعرض طه حسين لأى عسف.

تواصلت معركة طه حسين مع التيارات الظلامية، ولم تهدأ الاتهامات ضده حتى الآن، وراجت أباطيل كاذبة بحق الرجل الذى نذر نفسه للدفاع عن حرية التفكير، ولم يفت فى عضد المفكر الرائد كل تلك الانتقادات، كانت فى القلب غصة ولا شك، لكنه مضى مواصلًا طريقه.

لا يكون المفكر مفكرًا إلا إذا كان قادرًا على إنتاج أفكار جديدة، وطه حسين ترميز لخيال جديد فى أوانه، يقظ، ومستشرف للمستقبل، ويكفى أن نشير فى هذا المسار إلى كتابه المحورى «مستقبل الثقافة فى مصر»، الذى يعيد تأمل سؤال الهوية، منفتحًا على أبعاد جيوثقافية/ سياسية جديدة، أما الأهم داخله فيتمثل فى أطروحاته الطليعية عن التعليم، وتصوراته النابعة من روح خلاقة، وبصيرة ناصعة.

فعقب معاهدة ١٩٣٦ بين مصر وبريطانيا، جاء كتابه «مستقبل الثقافة فى مصر»، مشيرًا إلى الجذر الحضارى للأمة المصرية، بانتمائها إلى الحضارة المصرية القديمة التى خرجت من عباءتها مع الحضارة اليونانية القديمة وحضارة الهند حضارات الغرب والشرق، ونبّه إلى الانتماء المصرى لثقافة البحر المتوسط، ومن ثم فالصلة بين مصر وأوروبا وثيقة للغاية؛ ولذا كان البناء الجديد الذى يأتى عقب الاستقلال النسبى لمصر عن بريطانيا يجب أن ينهض من وجهة نظره على قيم الحداثة؛ لإمكانية اللحاق بالعالم المتقدم.

كان طه حسين أيضًا مفكرًا إجرائيًا، لا يمنح قُراءه تصورات نظرية محضة فحسب، ومن ثم نبّه إلى خطورة التعليم التراثى، وحذّر من ازدواجية التعليم لدينا، وربما تكمن الأهمية الحقيقية لكتاب «مستقبل الثقافة فى مصر» فى كونه تأسيسًا لفلسفة تقدمية تحوى أفكارًا مؤسسة عن التعليم وإمكانية تطويره وعصرنته.

لقد ضرب طه حسين بسهم وافر فى مناح شتى من المعرفة، وحين تقرأ بتمعن المشروع الفكرى والإبداعى لطه حسين، تشعر وكأنه كان معنيًا بالتأثير الفعلى فى حياة أمته، فنصوصه الإبداعية بدت تأسيسًا ملهمًا للسرد فى بواكير علاقة العرب بالرواية الحديثة، ونصوصه المكتملة مثل «دعاء الكروان»، و«الحب الضائع» تمثل نقلة نوعية فى مسار السردية العربية فى زمنها، فضلًا عن رائعته «الأيام» التى تعد علامة دالة على سرود السيرة الذاتية.

أما أعماله النقدية، وفى المتن منها «حديث الأربعاء»، و«من أدبنا المعاصر»، فقد بدت زوايا نظر عميقة للنص العربى قديمه وحديثه، وأحيانًا تأسيسًا مبكرًا للغاية لطروحات فى «نقد النقد» (Metacriticism)، أو درسًا تطبيقيًا رفيعًا فى الأدب المقارن من زاوية التأثير والتأثر بين نصين ينتميان لثقافتين وأدبين مختلفين.

خاض طه حسين معارك عديدة، لم تكن ابنة الهوى الشخصى، أو بحثًا عن دور مفقود، وإنما كانت تعزيزًا للمعنى، وانتصارًا للقيمة، وقد تمثلت معركته الأشهر فى كتابه «فى الشعر الجاهلى»، الذى اتكأ فيه على مبدأ الشك الديكارتى: أنا أفكر.. إذن أنا موجود. وقد أحدثت فكرة الانتحال للشعر الجاهلى جدلًا متزايدًا، امتد من طلاب الأزهر وبعض شيوخه إلى أروقة البرلمان آنذاك، وصولًا إلى قاعات المحاكم. واجتمع خصوم عديدون ضد طه حسين، شيوخ تقليديون، مثقفون محافظون، سياسيون براجماتيون، أكاديميون حانقون.

ولم يكتف طه حسين فى كتابه المركزى «فى الشعر الجاهلى» بإلقاء حجر فى المياه الثقافية، لكنه مثّل نسقًا لآلية التفكير النقدى القائم على المساءلة والمراجعة النقدية المستمرة، وأيًا ما كان الأمر فإن ما طرحه طه حسين كان جديرًا بالمناقشة، وهذا عين ما كان، وإن اشتط مهاجموه كثيرًا فى التعبير عن رفضهم الذى تحول فى بعضه إلى سباب لا يليق بهم ولا بالمفكر التنويرى المثال فى ثقافتنا العربية المعاصرة.

وقد استخدم طه حسين فى كتابه آليات العقل النقدى، حيث جعل الأشياء جميعها محلًا للسؤال، ومثّلت بعض الفقرات داخله مركزًا فى طرح الفكرة الرئيسة التى انطلق منها، من قبيل «شككت فى قيمة الأدب الجاهلى، وألححت فى الشك، وانتهيت إلى أن الكثرة المطلقة مما نسميه أدبًا جاهليًا، ليست من الجاهلية فى شىء، إنما هى منحولة بعد ظهور الإسلام»، ثم قطع برأيه قائلًا: «فالشعر الذى ينسب إلى امرئ القيس أو إلى الأعشى أو إلى غيرهما من الشعراء الجاهليين لا يمكن من الوجهة اللغوية والفنية أن يكون لهؤلاء الشعراء»، وحظيت هذه الفقرة ومثيلاتها بانتقادات واسعة، سواء من بعض الأدباء والباحثين، أو من المؤسسات الدينية.

وربما لم تحظَ قضية نوعية بمثل ما حظيت به قضية «فى الشعر الجاهلى» من مساجلات تواترت طيلة القرن العشرين وربما حتى لحظتنا الراهنة، حيث لم تزل مثارًا للبحث الأكاديمى التقليدى، الذى يسعى فى جلّه إلى الانتصار لنقيض الفكرة التى طرحها طه حسين، ومن جهة أخرى كانت هذه المعركة من أولى القضايا التى دخل فيها القضاء على خط التماس، وقد بدأت المعركة عقب صدور الكتاب مباشرة من خلال عدد من البلاغات التى قدمها أزاهرة، وصولًا إلى شيخ الأزهر نفسه محمد أبوالفضل الجيزاوى، وقد دخل البرلمان المصرى على الخط أيضًا، حيث هاجم النائب الوفدى عبدالحميد البنان، ومن خلفه حزبه ذى الشعبية الواسعة آنذاك، طه حسين، فى حين وقف الأحرار الدستوريون موقفًا داعمًا لطه حسين، خاصة النخبة المثقفة التى انتمت إليه وقتها أو فى فترات سابقة من قبيل: أحمد لطفى السيد، وعلى عبدالرازق، ومصطفى عبدالرازق، والدكتور محمد حسين هيكل.

كان طه حسين يمثل الجديد فى زمانه، وقد توفرت قضية الصراع بين القديم والجديد على مناح عدة، كان من أبرزها منحى الأسلوب الذى شهد جولاتٍ مختلفة من الصراع الفكرى بين مؤيدى اللغة القشيبة التى تعيد إنتاج الماضى، والأخرى ابنة عصرها والتى تحتفظ بالجزالة الواجبة دون تقعر، وقد ثارت قضية القديم والجديد على مستوى الأسلوب أكثر من مرة، وما يعنينا هنا معركة شهيرة كان أحد طرفيها المركزيين طه حسين، فى مواجهة مصطفى صادق الرافعى، فقد كتب الرافعى فى مجلة الرسالة «رسالة فى العتب» بأسلوبه الموغل فى القدم، وقد استرعى هذا الأمر انتباه طه حسين الذى رد على رسالته بمقال أورده فى «حديث الأربعاء»، ذكر فيه نصًا: «أما أنا فأعتذر للكاتب الأديب إذ أعلنت مضطرًا أن هذا الأسلوب الذى ربما راق أهل القرن الخامس والسادس للهجرة، لا يستطيع أن يروقنا فى هذا العصر الحديث الذى تغير فيه الذوق الأدبى، لا سيما فى مصر، تغيرًا شديدًا». وكان الرافعى قد احتج بأن الأسلوب الذى كتب به رسالته فى العتب هو «موضع الانفراد، والغاية التى تتقاصر دونها الأعناق منذ القرن الرابع إلى آخر التاسع»، بل وزاد على ذلك بأن اتهم معارضيه، ومن أبرزهم طه حسين، بالضعف فى سلوك هذا المنحى «وتقصيرهم عن حده»، فرد طه حسين بعبارته الشهيرة: «لا حاجة لنا إلى أن نجيد هذا الأسلوب، وأننا لا نريد أن نجيده».

ثمة معارك أدبية لطه حسين سلكت مسارًا تقنيًا بالأساس، من قبيل الانتقادات الفنية التى وجهها طه حسين لثلاث من القصائد الشعرية التى جعلت من مناسبة صدور ترجمة كتاب «الأخلاق» لأرسطو على يد أحمد لطفى السيد موضوعًا لها.



كان أحمد لطفى السيد مفكرًا تنويريًا بامتياز، وكان أستاذًا وصديقًا وداعمًا لطه حسين باستمرار، إلا أن ذلك لم يحُل دون أن يُقرع طه حسين مادحى ترجمة أحمد لطفى السيد لكتاب أرسطو الشهير «الأخلاق»، حيث خاض طه حسين غمار معركة موضوعية مع ثلاثة من الشعراء الكبار، وهم: أحمد شوقى، وحافظ إبراهيم، وأحمد نسيم، الذين سطروا القصائد فى امتداح الترجمة، وامتداح الكتاب الذى لم يقرأوا نصه الأصلى الذى كتبه أرسطو، وقد أثبت طه حسين ما أورده بشأن هذه المعركة فى الجزء الثالث من كتابه الملهم «حديث الأربعاء»، وكان نقده حاملًا نزوعًا ساخرًا عن أولئك الذين وظفوا قريحتهم الشعرية فيما لا يعلمون! وكان طه حسين قد كتب فى أكثر من موضع عن هذا الكتاب، وأوفاه حقه متنًا أصليًا لأرسطو، وترجمة دقيقة نافذة للمعلم لطفى السيد.

كما تعددت المعارك بين طه حسين والعقاد، وكان من أبرزها الخلاف الذى دار حول أبى العلاء المعرى، حيث عدّ العقاد «رسالة الغفران» فقيرة الخيال، وهو ما رد عليه طه حسين متسائلًا عن هذا الفهم المغلوط الذى تلبس العقاد تجاه أبى العلاء.

لطه حسين فضل السبق، والريادة، والتطوير، أنه لم يكتفِ بتعبيد الطريق، بل شق مسارات عميقة داخله، منحت العالم العربى جميعه طرقًا متجددة فى التفكير، وفى النظر المتعدد إلى العالم، والواقع، والأشياء.

وفى مناخات العتامة والتطرف تصبح استعادة طه حسين واجبة، ويصبح استكمال ما بدأه أمرًا لا غنى عنه فى استئناف مشروع التحديث المصرى والعربى من جهة، وتكريس فكرة الدفاع عن العقلانية بوصفها جوهر التنوير من جهة ثانية.

وبعد.. يعد طه حسين تعبيرًا حقيقيًا عن روح مصر البهية، والمتجددة، التى لم تزل قادرة على الفعل والحلم والمغامرة، بحيث بدت حيوية العميد جزءًا من حيوية مصر ووهجها الذى لن ينقطع أبدًا، ومن ثم فإن استعادة طه حسين استعادة لمعنى العقل النقدى، والخيال الإبداعى، حيث يبدو الانتساب للجد الأعظم فى مسيرة الفكر والتنوير شرفًا لا يدانيه شرف، ليس من قبيل تقديس الماضى، ولكن من قبيل الاعتراف بالفضل، والامتنان لكل هذا الشغف والجمال الذى حمله طه حسين لنا، وقدمه إلينا عن طيب خاطر، بلا صخب زاعق، أو هوس زائف بالحضور.

طه حسين ابن زماننا المتجدد، ونحن أحفاده المدركون قيمة البصيرة التى تعين المبصرين على مغالبة العتامة، والظلام، وقسوة الأرواح.

> استكمال ما بدأه أمر لا غنى عنه فى استئناف مشروع التحديث المصرى والعربى

الأستاذ الأول.. والعميد الأبدى

فضل لطفى السيد على طه حسين



فى حوار تليفزيونى مع عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين فى حلقة من برنامج «كاتب وقصة» يمكن أن تشاهدونه على اليوتيوب- سألته المذيعة سميرة الكيلانى عمن تأثر بهم.

ذكر طه حسين عددًا من الأسماء، من بينهم الجاحظ والمبرّد، وتوقف عند أستاذه فى الأزهر الشيخ سيد على المرصفى.

اكتفى العميد بذكر اسم شيخه، ولم يقُل لنا عنه كثيرًا أو قليلًا، ربما لقِصَر مدة البرنامج.

بحثت عن علاقة طه بالمرصفى وسر إعجابه به، فوجدت أن الشيخ الصغير جذبته جرأة الشيخ الكبير، فقد كان المرصفى ساخطًا على شيوخ الأزهر وعقلياتهم وأساليبهم التى يتبعونها فى الدراسة.

ضاق شيوخ الأزهر بالشيخ المرصفى وبانتقاده لهم وحديثه عنهم، ونجحوا بالفعل فى إبعاده عن إلقاء الدروس واللقاء بطلابه.

ورغم الروح الناقدة التى كان يتمتع بها الشيخ المرصفى فإنه خذل تلميذه طه حسين، فقد استسلم لشيوخ الأزهر، عكف فى بيته وقرر أن يبتعد عن التدريس.

لكن وفاء طه لأستاذه- رغم غضبه منه- جعله لا ينقطع عن زيارته، يواسيه ويدفعه دفعًا إلى معاودة دروسه ولو فى بيته، لكن الشيخ تمسك بموقفه.

كان طه حسين مختلفًا، فلم يحُل غضب الشيوخ عليه بينه وبين أن يواصل غضبه على ما كان يجرى فى الأزهر.

فى كتابه «طه حسين.. وثائق مجهولة» يحدثنا إبراهيم عبدالعزيز عن أن طه حسين لم يكن هو الطالب الوحيد المتمرد فى الأزهر، فقد كان معه صديقان ينحوان نحوه، ويوافقانه فى موقفه من الأزهر وشيوخه، أحدهما هو أحمد حسن الزيات والثانى هو الشيخ محمود الزناتى، وكان ثلاثتهم يسخرون من الأزهر شعرًا ونثرًا ويجادلون شيوخهم، حتى بلغ الأمر شيخ الأزهر حسونة النواوى فطردهم، لولا وساطة أحمد لطفى السيد، فأعيد طه وصديقاه إلى الأزهر بعد فترة طرد قصيرة.

الباز

الأستاذ الأول.. والعميد الأبدى


أحمد لطفى السيد وطه حسين مع مجموعة من الأصدقاء


أحمد حسن الزيات


يحيى إبراهيم


إسماعيل صدقى

هنا يظهر أحمد لطفى السيد على خريطة طه حسين، ليس كسند عابر فقط، ولكن كأستاذ ومعلم وصاحب أثر كبير فى حياة العميد، بل وفى تشكيل منهجه.

ونقرأ عند شيخ الصحفيين، حافظ محمود، ما كتبه عن اللقاء الأول بين طه حسين وأحمد لطفى السيد، يقول: نحن الآن مع الطالب الأزهرى ذى الثمانى عشرة سنة، وهو يتلمس طريقه فى لهفة واشتياق وعجلة من حى الأزهر إلى شارع حسن الأكبر، كان قد سمع أن فيلسوف عصره لطفى السيد قد افتتح جريدة «الجريدة»، ثم افتتح معها وداخل حجراتها قاعة للمحاضرات، يحاضر فيها الشباب، وفى قاعة المحاضرات بدار «الجريدة» التقى الطالب الأزهرى الصغير الفيلسوف الكبير، فقد كان لقاء العمر الذى لم تنفصم عُراه أبدًا.

ويضيف: لم يكن الفتى طه فى تلك اللحظة صاحب البيان السمح المتفجّر الساحر الذى عُرف به، وعُرف عنه فيما بعد، فلما أراد أن يعقّب على ما سمعه من المحاضرات كان تعقيبه بالكلمات المكتوبة التى فتحت لها «الجريدة» صدرها، وكان هذا أول اتصال مباشر بين طه حسين وبين صاحبة الجلالة، وهنا قامت أول معركة من معارك طه، وكانت هذه المعركة هى معركته مع نفسه، لقد كان ثائرًا بطبعه، فكيف السبيل وهو لم يجد مكانًا لثورته، فى أعمدة الحكمة التى كان ينشرها الرجل الذى بادله الحب والتقدير.

ويقارن حافظ محمود بين طه ولطفى، يقول: كان طه فتى ثائرًا، وكان لطفى السيد رجلًا حكيمًا، فكان يكبح جماح ثورة طه، فيكفكف من حدة قلمه، ويعلّمه كيف يتأنى فى تفكيره ويختار لفظه الموجز المعبّر دون إسهاب أو تطويل، وإن كان طه لم يستطع أن يتخلى عن طريقته فى الإسهاب والتطويل والاستطراد والإفاضة والإعادة والتكرار بأكثر من طريقة وأسلوب.

ويرصد حافظ أثر لطفى السيد على طه حسين، وهو الأثر الذى يمكن أن نعتبره ملمحًا من ملامح التجديد والتحديث فى الفكر الدينى.

يقول حافظ: تأثر طه حسين بلطفى السيد فى ثقافته وأفكاره تأثرًا ملحوظًا، يتبين ذلك فى مقارنة بين فكر طه حسين الخاص بالشريعة الإسلامية قبل تعرفه بلطفى السيد وفكره فى نفس الموضوع بعد أن تأثر به وأخذ عنه، فقد كان طه حسين متمسكًا بالشريعة الإسلامية، يدعو إلى تطبيقها بحذافيرها لتحقيق الفضيلة التى لا تساهل فيها ولا تعزير، فالضرب أو أى عقوبة تأديبية لا يرتجى منها الخير، وإنما من يهدر الفضيلة يهدر، يقول طه فى قصيدة له تحمل عنوان «النيل»: نسيت مصر دينها فعداها/ كل خير وجللتها كل الشرور، ولكن تحول طه عن رأيه على نحو جديد، فقال: إن الدين بعد أن ينزل به الوحى من السماء ويودعه نفوس الناس عن طريق الأنبياء والمرسلين، لا يكاد ينتقل من وطن إلى وطن ومن بيئة إلى بيئة حتى يأخذ شكلًا خاصًا وصبغة معينة هى بتلك البيئة أشبه.

ويضع حافظ محمود خطًا فاصلًا بين طه ولطفى، يقول: على أن طه حسين وقد تأثر بأفكار أستاذه لطفى السيد، إلا أنه لم يكن يستطيع أن يتمثل حكمته، فلم يحتمل الكتابة فى «الجريدة» التى يديرها أستاذه الفيلسوف، حيث إن صحيفته لا تحتمل نفسه الثائرة، وكثيرًا ما نصحه لطفى السيد بأن يروض نفسه، ولكن لم يكن يجد إلى ذلك من سبيل.

تحدث طه حسين كثيرًا عن الأثر الذى تركه لطفى السيد فى نفسه.

وهنا يمكن أن نستمع إلى طه حسين وهو يتحدث فى حفل تأبين أستاذه، فى ٢١ أبريل ١٩٦٣، يحكى لنا عن أول معرفته به، وعن تأثيره فيه.

بدأ طه كلمة تأبينه للطفى السيد بقوله: أشهد أيها الزملاء والسادة لقد فقدت كثيرًا من الإخوان والأصدقاء الأحباء إلىّ، الكرام علىّ، فوجدت ما يجد الإنسان من اللوعة والأسى لفقد الإخوان والأصدقاء، ولكنى أجد من ذلك الفقد لهذا الأب البر والأستاذ الكريم والصديق الحميم أحمد لطفى السيد- ما لم أجد مثله قط لفقد أب أو أخ أو صديق.

يحدثنا طه عن أول معرفته بلطفى السيد، يقول: لقد عرفته فى الثامنة عشرة، فاتصل الود بينه وبينى أكثر من نصف قرن، ثم فقدته الآن، أحب ما كان إلىّ وأكرم ما كان علىّ وآثر ما كان عندى، لم يكد يلقانى لأول مرة حتى امتلأ قلبى إكبارًا له وإعجابًا به وتمنيت لو أتيح لى أن ألقاه فى كل يوم، وكنت أعتقد، بل كنت أشق بأنى إنما أتمنى شيئًا لا سبيل إليه، وأين يكون طالب فى الأزهر لا خطر له من مدير «الجريدة» ذاك الذى كان حديث الناس فى كل بيئة وفى كل مكان منذ أخذ الناس يقرأون مقالاته الرائعة فى الجريدة كل مساء، ولكن لم أصدق أذنى حين هممت بالانصراف عنه فسمعت صوته العذب يطلب إلىّ أن أعود لزيارته كلما أحببت ذلك، سمعت هذه الدعوة الكريمة فلم أملك نفسى من الابتهاج والغبطة، وأكببت على يده أريد أن أقبّلها كما كنا نقبّل أيدى أساتذتنا فى الأزهر، ولكنه يمتنع علىّ، وما أشعر إلا بقبلة يضعها على جبهتى، فأنصرف من عنده وقد ملكنى العجب والتيه.

بدأت رحلة تعلم طه حسين على يد لطفى السيد، يقول: ثم تتصل زيارتى له، وإذا أنا ألقى منه حنانًا يزداد كلما اتصلت الزيارات، ثم رآنى أختلف إليه فى مكتبه أكثر أيام الأسبوع، وإذا أنا قد أصبحت له تلميذًا لا ألمّ به مرة إلا استفدت منه علمًا جديدًا وعلمًا بأشياء لم تكن تخطر لى ولا لزملائى من الطلاب الأزهريين، فقد كان يحدثنى عن أوروبا ويذكر لى أسماء لم أسمع بها من قبل أن ألقاه، يذكر لى فولتير، وروسو، وديدرو، ومونتسكيو، ويحدثنى عن أثر هؤلاء فى بيئاتهم الفرنسية وعما كانوا يكتبون وعما كان يعرض لهم من الأحداث، وعما كانوا يهيئون لوطنهم من هذه الثورة الفرنسية الكبرى التى لم أسمع بها قبل أن ألقاه، ثم فتنت بها فتنة أى فتنة بعد أن سمعت منه بعض حديثها، وكذلك أصبح لى أستاذًا وفيًا وأصبحت له تلميذًا، وإذا هو يغرينى بتعلم اللغة الفرنسية فأسمع منه ثم أقول لنفسى وربما قلت له: وأين أنا من اللغة الفرنسية؟

وينتقل بنا طه حسين إلى مساحة أخرى من مساحات علاقته بأستاذ الجيل، يقول: ثم تفتح الجامعة المصرية فيغرينى أحمد لطفى السيد بالالتحاق بها والاختلاف إلى ما سيلقى فيها من الدروس والمحاضرات، وإذا هو ثانى اثنين فتحا لى من أبواب المعرفة ما لم يكن يخطر لى على بال، أحدهما كان يحدثنا فى الأزهر عن الأدب العربى القديم «الشيخ المرصفى»، والثانى كان يحدثنى ويحدث كثيرًا غيرى من طلاب المدارس العليا عن الحياة الأوروبية الحديثة وما يملؤها من فنون المعرفة.

ويضيف: وإذا أنا أنصرف عن دروس الأزهر إلى حديث هذين الأستاذين الكريمين، ثم أرانى أكتب المقالات قصارًا أحيانًا وطوالًا أحيانًا أخرى، وأعرضها عليه فيصلح ما يحتاج منها إلى الإصلاح، ويأمر بنشرها، ويشجعنى على المضى فى الكتابة، ومهما أقل، ومهما أكتب، فلن أستطيع أن أصور- كما ينبغى- تأثير هذا الأستاذ الجليل فيمن كان يختلف إليه مثلى من الشباب، فقد أحيانًا حياة جديدة، وفتح أمامنا من الآفاق ما لم يستطع أحد غيره أن يفتح أمام الشباب.

ويحدثنا طه حسين عما أحدثه لطفى السيد فى تكوينه وتثقيفه، فيقول: كان يحدثنا فى غير تكلف عن السياسة المصرية وعن السياسة العالمية، ولأول مرة سمعنا منه ألفاظ الديمقراطية والأرستقراطية وحكم الفرد وحكم الجماعة وحق الأمة فى أن تحكم نفسها بنفسها ولنفسها، وآراء أرسطاطليس وأفلاطون، أو سيدنا أرسطاطليس وسيدنا أفلاطون، كما كان يقول فى أنواع الحكومات على اختلافها، وعن آراء مونتسكيو فى كتابه «روح القوانين»، وآراء روسو فى كتابه «العقد الاجتماعى»، وذلك كله إلى ما كنا نقرأ فى مقالاته من أن الأمة هى الكل فى الكل، ومن أن مقام الأمة فوق كل مقام، ومن أن الحكام ليسوا فى حقيقة الأمر إلا خدامًا للشعب يخدمونه ويأخذون أجرهم منه، فإذا استقاموا ونصحوا للشعب فهم خُدّام أمناء، وإذا جاروا وغشوا الشعب فهم خُدّام خونة لا فرق فى ذلك بين أمير ووزير وموظف مهما يكن مركزه.

ومن لطفى السيد سمع طه حسين لأول مرة قول أبى العلاء: ظلموا الرعية واستجازوا كيدها وعدوا مصالحها وهم أجراؤها، ومنه سمع لأول مرة أن أبا العلاء قد أخذ فلسفته العملية والنظرية عن الفيلسوف اليونانى أبيقور الذى زهد فى الحياة ولذاتها اجتنابًا للألم، والذى أعلن أن الكائنات لم تخلق للإنسان بل خلقت كالإنسان، ومنه سمع قصيدة أبى العلاء المشهورة التى أولها: أراكَ مريض العقل والدين فأُتنى أنبئك أنباء الأمور الصحائح.

يقول طه: وهو الذى حبّب إلىّ أبا العلاء حتى أخذت فى درسه واستقصاء أدبه وفلسفته، وتقدمت برسالة عنه إلى الجامعة أبتغى بها درجة الدكتوراه، وقد قرأ هذه الرسالة بعد أن قبلتها الجامعة، ولست أنسى يومًا لقيته فيه بعد أن فرغ من قراءة هذه الرسالة، فإذا هو يأخذنى بين ذراعيه ويقبّلنى قائلًا: ستكون- إن اجتهدت- أبا العلائنا، ولست أغلو إذا قلت إن هذا الأستاذ الجليل قد أنشأ فى مصر جيلًا جديدًا. ولست أنا وحدى الذى يقول هذا، بل كثيرون من تلاميذه قالوه، وما زالوا يقولونه، فهو أستاذ الجيل غير منازع، وهو الذى علّم الشباب المصريين حق الأمة فى أن تحكم نفسها بنفسها، وعلّمهم أن مصر يجب أن تكون لأبنائها، وأن تخلص لهم دون التُرك العثمانيين أصحاب السيادة حينئذٍ، ومن دون الإنجليز المحتلين.

ويستكمل طه ما كان بينه وبين لطفى السيد، فيقول: وقد سافرت بعد ذلك إلى أوروبا فلم ينسنى ولم أنسه، وإنما اتصلت الرسائل بينه وبينى، ولم أقدم رسالتى عن «ابن خلدون» إلى السوربون لأنال بها الدكتوراه إلا بعد أن قرأها وأجازها، وكلف الجامعة أن تكتب إلىّ بذلك، وأن تأذن لى فى تقديم الرسالة كما كانت القاعدة تقضى بذلك فى تلك الأيام، ثم عدت من أوروبا أستاذًا فى الجامعة، فكانت رعايته لى أستاذًا كرعايته لى تلميذًا، لم ينقطع عطفه علىّ وبرّه بى فى يوم من الأيام، ثم عملت معه أستاذًا فى الجامعة الحكومية فلم تتغير سيرته معى، وإنما ظل دائمًا أبًا بارًا وصديقًا وفيًا، وقد استقال من الجامعة حين أُخرجت منها فى بعض الأزمات السياسية ولم يعد إليها إلا بعد أن عدت أنا إليها.

ويختم طه حسين تأبينه لأستاذه، يقول: أستطيع أن أطيل فى هذا الحديث أضعاف ما أطلت، بل أستطيع أن أكتب كتابًا ضخمًا عن أحمد لطفى السيد إن أذن الله لى بذلك، وأنا واثق كل الثقة بأنى إن فعلت وأكثر من هذا مقصّر أشد التقصير عن أداء حقه علىّ والوفاء بدينه عندى.

لم يكن أحمد لطفى السيد سندًا فكريًا لطه حسين فقط، بل دعم مسيرته العلمية، وأعتقد أنه لولا وجود أستاذ الجيل فى حياة العميد ما كانت تجربة طه حسين الفكرية والتجديدية اكتملت، أو أصبحت ما هى عليه، وهى التجربة التى لا تزال تتجدد بيننا حتى الآن.

هذه المساندة يحكى لنا عنها الدكتور محمد حسن الزيات فى كتابه «ما بعد الأيام»، الذى يأتينا ذكر ما كان بين العميد وأستاذ الجيل فى كثير من صفحاته.

فبعد قيام ثورة ١٩١٩ يتحدث طه حسين إلى أستاذه وصديقه القديم أحمد لطفى السيد عن سعادته بيقظة الشعب المصرى وتصميمه على أن يحصل على استقلاله، ولكن لطفى السيد يتساءل وماذا بعد الاستقلال؟ إنه يرى أن على المواطنين أن يفكروا منذ الآن فى طبيعة الحكم الوطنى بعد الاستقلال، وهذا الحكم فى رأيه لا يجوز أن يكون حكم الخديو المطلق، لأنه يرفض حكم الفرد الذى يلغى الحرية كل الرفض، ولا بد أن يكون الحكم هو حكم الشعب لنفسه بنفسه، أى الحكم الديمقراطى.

وفى موضع آخر يحكى محمد حسن الزيات أن طه حسين التقى لطفى السيد، ووجده يقول له: سنحتفل قريبًا بذكرى الإمام محمد عبده فحضّر نفسك ماليًا وأدبيًا.

ويرد طه: ماليًا نعم.. كم يدفع الباشوات والمشايخ الكبار؟

فيقول لطفى: خمسة جنيهات.

يلتزم طه بالنصف، أى بجنيهين ونصف الجنيه، أما أدبيًا فإنه يعتذر، لأن حفلة التكريم يجب بطبيعتها أن تكون كلها إشادة بامتياز الشيخ، وطه حسين يراه من أعظم المصلحين ومن أفذاذ المجددين، ولكنه لا يستطيع أن يتابعه فيما اتجه إليه من محاولة تفسير القرآن الكريم بحيث يكون ملائمًا للعلم كما نعرفه فى وقتنا الحاضر، لأن القرآن ثابت والعلم متغير، والإيمان بالقرآن الثابت لا ينبغى أن يحتاج إلى محاولة الملاءمة بينه وبين ما يعرفه الناس من العلوم فى جيل ما، فى بلد ما، قد ينقضه علم جيل آخر أو بلد آخر.

وتأتى سيرة لطفى السيد عرضًا عندما يتحدث الزيات عن علاقة طه حسين بمحمد حسين هيكل، وتعاونه معه فى تحرير الصفحة الأدبية فى جريدة «السياسة»، يقول: هيكل يوافق طه حسين ويتحمس له، وهما يتذكران كيف تعارفا، حين كانا ناشئين، فى مكتب الأستاذ لطفى السيد مدير «الجريدة»، وكيف كانا يختلفان إليه فى الضحى بين حين وحين فيراقبان عمله فى إدارة الجريدة وتحريرها، ويسمعان أحاديثه فى السياسة والفلسفة والمنطق وفى الأدب العربى أيضًا.

يقول طه لهيكل: كنت أنت طالبًا فى مدرسة الحقوق عند ذلك، وكنت أنا مجاورًا فى الأزهر ثم طالبًا فى الجامعة المصرية، وسافرت أنت إلى فرنسا لإتمام دراسة الحقوق وتركتنى فى مصر.

ويقول هيكل: نعم.. وعلينا نحن الآن إدارة صحيفة «السياسة» وتحريرها، ونرجو أن نكون قد استفدنا من ترددنا على «الجريدة» ومن علم وتجربة أستاذنا لطفى السيد.

وعندما انتقل طه حسين إلى فيلته «رامتان»، التى كانت أول دار يملكها، يحدثنا الزيات عن طقوس العميد فى بيته الجديد، وكان من بين هذه الطقوس زيارة لطفى السيد له.

يقول الزيات: كان يحضر أحيانًا الأستاذ لطفى السيد الذى لم ينقطع عن زيارته مع بُعد المسافة بين منزليهما، بين مصر الجديدة والهرم.

الوقفة الكبرى التى وقفها أحمد لطفى السيد إلى جانب طه حسين كانت عند إخراج العميد من منصبه فى كلية الآداب، وجرت هذه الواقعة فى العام ١٩٣٢.

كان لهذا القرار مقدماته التى تدلنا على ما كان طه حسين وما كان أستاذه أحمد لطفى السيد.

لنقرأ مقدمات ما جرى فى «ما بعد الأيام».

فقد اعتمد مراد سيد أحمد باشا، وزير المعارف، تعيين طه حسين أول عميد مصرى لكلية الآداب، ويبلغ هذا الخبر لمدير الجامعة أحمد لطفى السيد أثناء اجتماع لمجلس الجامعة كان طه حسين يحضره ممثلًا لكليته، فيقدم المدير تهنئته للعميد الجديد، ويقترح عليه أن يقابل الوزير فى صباح اليوم التالى للشكر.

ويعرف مدير الجامعة أثناء الجلسة أن رسولًا أرسله وزير المواصلات توفيق دوس باشا يريد مقابلة الدكتور طه حسين مقابلة عاجلة، فيأذن للعميد الجديد فى مغادرة المجلس لمقابلة رسول الوزير، ويعود طه حسين بعد مدة قصيرة إلى قاعة الاجتماع صامتًا، ثم ينصرف عند انتهاء الاجتماع دون أن يتحدث إلى الرئيس أو إلى الأعضاء فى أمر الرسالة التى حملها إليه رسول وزير المواصلات.

وفى صباح اليوم التالى يستقبل وزير المعارف عميد كلية الآداب الجديد وقد جاء للشكر على التعيين، ولكن الوزير الذى يكرر تهانيه ينتقل إلى موضوع كلفه رئيس الوزراء بالحديث فيه.

إن جريدة جديدة باسم جريدة «الشعب» ستصدر قريبًا بإمكانات غير محدودة لتكون لسان حال الحزب الذى أسسه صدقى باشا، وهو حزب «الشعب»، ودولة الرئيس يعرض على طه حسين رئاسة تحرير هذه الجريدة.

وطه حسين يجيب بأن دولة الرئيس كان فى اليوم السابق قد كلف شخصين آخرين بأن يتحدثا معه فى هذا الموضوع، وهما وزير المواصلات توفيق دوس باشا وعبدالحميد بدوى باشا، وأن جوابه فى الحالين كان هو الرفض بغير تردد، إنه لم يمضِ على انتخابه عميدًا لكلية الآداب غير يوم واحد، وهو أول عميد مصرى للكلية، وهو لا يريد أن يترك دراساته ولا زملاءه الذين انتخبوه ولا تلاميذه ولا كليته.

ويقول مراد سيد أحمد إن إسماعيل صدقى لا يريده أن يترك دراساته، بل يريده أن يتابع فى صحيفة «الشعب» نشر مقالاته الأدبية وبحوثه إلى جانب المقالات السياسية، وأنه سيكون حرًا فى التحرير حرية كاملة، ورئيس الوزراء يؤكد أيضًا أن مطالب طه حسين كلها، مادية وغير مادية، مجابة مقدمًا.

ويكرر طه حسين الرفض.

يقول الوزير: يظهر أن دولة الرئيس يعرفك جيدًا، فقد كلفنى أن أعرض عليك إذا لم ترغب فى التفرغ لرئاسة التحرير أن تبقى عميدًا لكلية الآداب على أن تكتب المقال الافتتاحى للجريدة فقط.

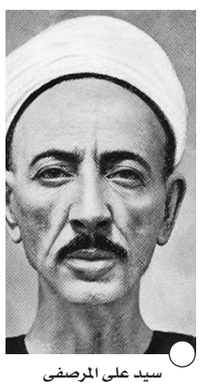
ويرد طه حسين: ليس إلى هذا سبيل؟

فيقول الوزير وهو يرجع إلى ورقة أمامه: إن صدقى باشا يقترح عليك موضوع المقال الافتتاحى فى العدد

توفيق دوس


توفيق رفعت


حافظ محمود


سيد على المرصفى


حسونة النواوى

> كان لطفى السيد يكبح جماح ثورة طه فيكفكف من حدة قلمه ويعلّمه كيف يتأنى

> نصحه لطفى السيد بأن يروض نفسه ولكن لم يكن يجد إلى ذلك من سبيل

> تأثر طه حسين بلطفى السيد فى ثقافته وأفكاره تأثرًا ملحوظًا خاصة فيما يتعلق بالشريعة الإسلامية

الأستاذ الأول.. والعميد الأبدى


أحمد لطفى السيد وطه حسين فى أحد حفلات الزفاف


أساتذة جامعة فؤاد الأول

الأول للجريدة، وهو أن وجود حزب «الشعب» ضرورى لتحقيق المصالح المصرية الصحيحة.

ويرد طه حسين، وهو يبتسم ابتسامة فيها شىء من الأسى: دولة الرئيس يحسن اختيار العناوين.

ويقول الوزير: وهو أخيرًا يرضى بأن تكتب المقال على أن يُنشر بغير إمضاء.

فيقول طه حسين: ليست المسألة يا معالى الوزير أن أكتب مقالًا يُملى علىّ موضوعه أو لا يُملى، وأن أُمضيه أو لا أُمضيه، وأن أتحكم فى مقابله المادى أو لا أتحكم، إننى لا أستخفى إذا أردت أن أقوم بعمل من الأعمال، المسألة يا باشا أننى لا أعرف إن كان وجود حزب «الشعب» ضروريًا لتحقيق المصالح المصرية الصحيحة أم لا، ولكنى أعرف أن المصالح الصحيحة هى فى انصرافى إلى عملى فى كلية الآداب، الذى لم يمضِ على تعيينى عميدًا لها غير يوم واحد، إن كتابتى فى جريدة «الشعب» تضرنا جميعًا ولا تنفع أحدًا، وليس من مصلحة الحكومة أن يعرف الناس أن الموظفين يكتبون فى صحيفتها، ولا ينبغى لعميد كلية الآداب أن يسخّر نفسه للكتابة فى صحف الحكومة فيتعرض بذلك لازدراء الزملاء والطلاب جميعًا.

ويقول الوزير: لا داعى لأن أخبرك طبعًا أنك لو قبلت فإنك ستكون محل التقدير والامتنان من أعلى مقامات البلد، على أنى قد أبلغتك رسالة دولة الرئيس، وسمعت كلامك وفهمت عذرك، وسأنقل ذلك كله للرئيس، فلا داعى إذن للاستمرار فى هذا الحديث.

فى مساء اليوم نفسه يزور طه حسين لطفى السيد ويقص عليه كل ما حدث، ولطفى السيد يبادر فيكلم الأستاذ عبدالحميد بدوى بالتليفون ويقول له: الموضوع الذى تحدثت فيه مع الدكتور طه بالأمس ليس هذا وقت العتاب، ولكننى أرجو أن تعمل كل ما تستطيع لتصرف عنا وعن الجامعة هذه الكارثة.

ويعود طه حسين لدروسه فى كلية الآداب، ولكنه يعلم ذات يوم أن صدقى باشا قد عدل وزارته وأسقط منها مراد سيد أحمد باشا الذى عُيّن وزيرًا مفوضًا لمصر فى بلجيكا، وعيّن مكانه حلمى عيسى باشا وزيرًا للمعارف.

ويقبل لطفى السيد لزيارة طه حسين فى منزله ذات مساء فيذكر أثناء الحديث أن طلب الجامعة الخاص بترقية عميد كلية العلوم مستر بنجهام وعميد كلية الآداب طه حسين قد رُفض، ولكن الوزارة قررت زيادة راتب مستر بنجهام لتعويضه عن عدم الترقية، ويسمع طه حسين الخبر فلا يعلّق، فقد كان يعلم أن رفضه إطاعة أوامر رئيس الحكومة لن يمر بغير عقاب، ولكن المدير يضيف- فى أسف- أن اقتراح كلية الآداب إنشاء قسم للآثار بها قد رُفض أيضًا.

لم يكن هذا هو العقاب الوحيد الذى تلقاه طه حسين بعد أن أصبح عميدًا لكلية الآداب.

يعود أحمد حسن الزيات ليحكى لنا ما جرى.

يتصل وزير المعارف الجديد محمد حلمى عيسى باشا بمدير الجامعة لتنظيم احتفال كبير يشرّفه جلالة الملك، وتمنح الجامعة أثناءه عددًا من درجات الدكتوراه الفخرية لعدد من الأجانب، منهم إنجليزى وفرنسى وإيطالى وألمانى وبلجيكى، ولعدد من المصريين، يريد الوزير أن تُمنح الدرجة الفخرية له هو شخصيًا أولًا ثم لمدير الجامعة لطفى السيد ثانيًا، ثم لرئيس مجلس الشيوخ يحيى إبراهيم باشا، ولرئيس مجلس النواب توفيق رفعت باشا، وأخيرًا لأحد الوزراء الحاليين وهو على ماهر باشا.

ويرد مدير الجامعة بأنه من غير المعقول أن يطلب درجة دكتوراه لنفسه، ويفطن الوزير إلى أنه من غير المعقول كذلك أن يمنح هو هذه الدرجة وهو رئيس الجامعة الأعلى، فيسحب الاسمين اسم لطفى السيد واسمه هو.

ويقول المدير أيضًا إن قانون الجامعة يقضى بعرض هذا الموضوع على مجالس الكليات، ويعترض عميد كلية الآداب طه حسين بأن مرسوم إنشاء الجامعة ينص على أن مجلس الجامعة، بناء على قرار من مجلس الكلية، هو الذى يختص بمنح درجات الشرف المطلوبة، وليس للوزير أن يقرر شيئًا فى هذا الصدد أو أن يقترح شيئًا، إنه يخشى أن يكون المطلوب هو استعمال الجامعة فى إقامة مهرجان سياسى كبير للحكومة.

ويقول طه حسين: إن الحكومة تريد أن تمنح درجات دكتوراه فخرية لبعض أنصارها، وكذلك لأشخاص من الأجانب لا تعرف حتى أسماءهم، وتريد أن تمنح الدرجات لهؤلاء الأجانب دون أن يحضروا بأنفسهم لتسلم درجاتهم، فإن الملك سيزور الجامعة ويشهد منح درجات الدكتوراه الفخرية المطلوبة بعد أيام قليلة، يوم سبعة وعشرين من فبراير.

ويطلب المدير إلى العمداء مقابلة الوزير للتحدث فى هذا الموضوع، ويذهب طه حسين ومعه الدكتور عبدالوهاب عزام بالنيابة عن كلية الآداب، ويحاولان إقناع الوزير بالعدول عن طلباته، ولكنه يظل مصرًا على رأيه، بل يتحدث بلهجة الأمر، فيرد طه حسين على الوزير قائلًا: إن عميد كلية الآداب ليس عمدة يا معالى الوزير.

ويُعرض الموضوع على مجالس الكليات الأربع، فيرفض مجلس كلية العلوم برئاسة المستر بنجهام البريطانى، ويطلب مجلس كلية الآداب برئاسة طه حسين إحالة الموضوع إلى لجنة تنسيق بين الكليات الأربع للنظر فيه، أما مجلسا كليتى الطب والحقوق فإنهما يقبلان.

وبعد ذلك بأيام يعلم عميد كلية الآداب أن الوزير لم يصدّق على اللائحة الجديدة للجامعة، التى كان قد اشترك فى إعدادها، وهى لائحة تنص على ضمانات للأساتذة شبيهة بضمانات القضاء.

ويُقام الاحتفال فى موعده، وعند انتهائه يلاحظ الملك أن الهتاف فى جلالته لم يكن من الحماس بالشكل الذى يرضيه، وأثناء الزيارة الملكية للجامعة يسير الملك محاطًا برجال الحكومة والجامعة، وهو يحيى الطلاب المجتمعين فى الأماكن التى حددها لهم رجال الأمن، وكان المنتظر أن يعلو هتاف الطلاب للملك، ولكنهم جعلوا يهتفون للجامعة وأساتذتها.

وبعد أربعة أيام من إقامة هذا الاحتفال يقرأ قُراء جريدة «المقطم» خبرًا صغيرًا نصه: إن حضرة صاحب المعالى وزير المعارف العمومية قد قرر نقل الأستاذ الدكتور طه حسين من كلية الآداب إلى وزارة المعارف العمومية فى وظيفة مساعد لمراقبة التعليم الأولى.

أجمل محمد حسن الزيات ما جرى، كان مهذبًا فى عرض ما حدث بعد إقالة طه حسين من عمادة كلية الآداب.

فما جرى أن الملك فؤاد لم يغضب فقط من تجاهل الطلاب له، وعدم حماسهم فى الهتاف باسمه، ولكن لأنه رصد هجومًا عليه وعلى رئيس وزرائه إسماعيل صدقى.

كان موقف طلاب كلية الآداب رائعًا، فقد اعترضوا على قرار الملك، وطالبوا عمداء الكليات الأخرى بأن يستقيلوا من مناصبهم احتجاجًا، وأعلنوا أنهم لن يعودوا إلى الدراسة مرة أخرى إلا بعد عودة العميد إلى منصبه.

احترامًا وتقديرًا لمدير الجامعة أحمد لطفى السيد امتنع الطلاب عن التظاهر أو إظهار الغضب، اكتفوا بتشكيل لجنة لمقابلته.

قابل لطفى السيد الطلاب الذين اعتقدوا أنهم سيتحدثون معه فى مسألة عميدهم طه حسين، لكنهم فوجئوا بأنه يحدثهم فى مسألة أخرى تمامًا.

قال لهم: كنا مجتمعين نتباحث فى ترجمة كلمة «صوفى» اليونانية إلى العربية، ومن كان منكم عنده رأى فليبده فى اجتماعنا هذا، فلعلنا نستفيد من بعضنا لأنكم أساتذة المستقبل.

عقدت المفاجأة ألسن طلاب الآداب، لكن لطفى السيد واصل حديثه، قال: إننا نستطيع أن نسمى الصوفيين أهل السماحة.. فهل توافقون؟

دون مبالاة قال الطلاب فى صوت واحد تقريبًا: نوافق بالطبع، لكن أحدهم قطع هذا الحديث وقال للطفى السيد: لقد جئنا نطلب منك الانضمام إلينا والاستقالة احتجاجًا على نقل عميدنا الدكتور طه حسين.

كان لطفى السيد قد كتب استقالته بالفعل، وقال لطلابه: سوف أرسلها إلى السكرتير الآن لينسخها، حتى أقدمها إلى وزير المعارف.

كان وزير المعارف وقتها حلمى عيسى باشا.

كتب إليه لطفى السيد يقول: أتشرف بإخبار معاليكم أنى أسفت لنقل د. طه حسين عميد كلية الآداب إلى وزارة المعارف، لأن هذا الأستاذ لا يستطاع فيما أعلم أن يُعوَّض الآن على الأقل، لا من جهة الدروس التى يلقيها على الطلبة فى الأدب العربى ومحاضراته العامة للجمهور، ولا من جهة هذه البيئة التى خلقها حوله وبث فيها روح البحث الأدبى وهدى إلى طرائقه.

كما أسفت لنقل د. طه حسين على هذه الصورة دون رضا الجامعة ولا استشارتها كما جرت عليه التقاليد المطردة منذ نشأة الجامعة فيما أعرف، وكل ذلك يذهب بالسكينة والاطمئنان الضروريين لإجراء الأبحاث العلمية، وهذا بلا شك يفوت على شخصى غرضًا قصدته من خدمة الجامعة، ومن حيث إنى لا أستطيع أن أقر الوزارة على هذا التصرف، الذى أخشى أن يكون سنة تذهب بكل الفروق بين التعاليم الجامعية وغيرها، أتشرف بأن أقدم بهذا إلى معاليكم استقالتى من وظيفتى.

كان لطفى السيد رجلًا حكيمًا، ولم تكن استقالته إلا بعد أن حاول إثناء الحكومة عن قرارها بإقالة طه حسين من منصبه، فقد تحدث إلى وزير المعارف، واقترح عليه أن يعود طه إلى كلية الآداب كأستاذ وليس عميدًا، وأنه طلب ذلك بنفسه نظرًا للأعباء الكثيرة التى كان يتحملها فى العمادة، لكن وزير المعارف رفض وأصر على أن يعود العميد إلى منصبه.

خرج لطفى السيد من مكتب وزير المعارف واتجه إلى رئيس الوزراء إسماعيل صدقى، وحاول أن يصل معه إلى حل لأزمة تلميذه الدكتور طه حسين، إلا أنه فشل تمامًا، فلم يجد أمامه لتسجيل موقفه إلا أن يتقدم باستقالته.

قبلت الحكومة استقالة أحمد لطفى السيد، وانتقل طه حسين إلى وزارة المعارف، ولم يعودا إليها إلا بعد تغيير الوزارة، عندما أصبح محمد توفيق نسيم رئيسًا للوزارة، حيث عاد طه إلى العمادة فى ديسمبر ١٩٣٤، وعاد لطفى السيد إلى مكتبه كمدير للجامعة فى ١٩٣٥.

لكن هذه لم تكن الأزمة الوحيدة.

ففى العام ١٩٣٩، وبينما كان طه حسين لا يزال عميدًا لكلية الآداب وأحمد لطفى السيد مديرًا للجامعة، جمعت بينهما مشكلة أثبتت مدى قربهما، ومساندة الأستاذ لتلميذه.

فى مارس من العام ١٩٣٩ واجهت كلية الآداب عاصفة من الهجوم الحاد والمتواصل بسبب ما تناقلته الصحف من أن قسم اللغة الإنجليزية فى الكلية يدرس للطلاب نصوصًا إنجليزية هى «جان دارك» لـ«برنارد شو» و«أحاديث خيالية» لـ«لندر»، وهى النصوص التى تحمل طعنًا واضحًا فى الإسلام وتعديًا وتجاوزًا فى حق النبى محمد، صلى الله عليه وسلم.

أشعلت جماعة الإخوان هذه الأزمة ووقفت وراءها، والدليل على ذلك ما ذكره محمد عبدالحميد أحمد فى كتابه «ذكرياتى مع الإخوان» عن هذه الواقعة.

على غلاف الكتاب يعرّف محمد عبدالحميد أحمد نفسه بأنه عميد طلاب الإخوان المسلمين.

وفى تقديم محمد حامد أبوالنصر للكتاب يقول عن مؤلفه إنه أحد رجال جماعة الإخوان المسلمين، ومن الرعيل الأول، إذ إنه أول من حمل فكرة الإخوان المسلمين واقتحم بها الجامعة المصرية «فؤاد الأول» وغزا بها قلوب الشباب وجمعهم على كلمة التوحيد فاعتزوا به وأعز بهم، ومن ثم انتشرت الدعوة الإسلامية فى جميع دور العلم، وقاموا بنشرها فى حماس وفهم واستقامة على أمر الله.

ويشير حامد أبوالنصر إلى أن مذكرات محمد عبدالحميد أحمد سُجلت فى شكل حوار بين المؤلف والأستاذ صلاح عبدالمقصود، وقد كان عبدالمقصود واحدًا من كوادر جماعة الإخوان الإعلامية، وأصبح وزيرًا للإعلام فى حكم الإخوان، قبل أن يهرب من مصر بعد ثورة ٣٠ يونيو ٢٠١٣.

يقول محمد عبدالحميد أحمد تحت عنوان «ثورة داخل الكلية»:

حدث فى هذا العام ١٩٣٩ حادث الثورة على الكتب المقررة فى قسم اللغة الإنجليزية وهو كتابا «جان دارك» للكاتب الأيرلندى المشهور «برنارد شو»، و«أحاديث خيالية» لـ«لندر»، تناولا فيه شخصية الرسول، عليه الصلاة والسلام، تناولًا يتضمن الإساءة والتجريح، وإن كانت هذه فى صورة حوار بين اثنين ولكن القارئ لهذا الحوار يحس روح المؤلف فى السخرية والاستهزاء بالرسول، عليه الصلاة والسلام، وذلك لأن التجريح فى هذا الحوار لم يقابله من الطرف الآخر، فتجلّى التجريح مسيطرًا على أسلوب الكاتب فى هذا الحوار.

ويضيف: رأيت أن نتقدم باسم طلاب الإخوان المسلمين وقسم اللغة الإنجليزية، ولم يكن معنا فى الواقع إلا شباب الإخوان فقط من جميع الأقسام، ولكننا تكلمنا باسم القسم كله لتعزيز طلبنا، فما كان من الأستاذ العميد طه حسين إلا أن تعجب من هذه الثورة التى لا محل لها فى نظره قائلًا: إن طريق الدفاع عن الإسلام لا يكون بالثورة وإنما يكون بالرأى والإقناع.

أجابه عبدالحميد- كما يقول- قائلًا: إن الإقناع بالرأى إنما يكون عند مقابلة الرأى بالرأى والفكر، وإنما يعالج بالاحتجاج والثورة، وهذا الذى قمنا به، إزاء هذه الشتائم والإهانات التى تثير المشاعر، فهى كمن يصفع خصمه بيده، فهل يدفع المصفوع نفسه بكلمة من الكلمات أو برأى من الآراء؟ أم يدفع بصفعة أقوى وأردع؟

يخبرنا عبدالحميد بما جرى بعد ذلك، يقول: نشرت الصحف المصرية، وعلى رأسها صحيفتا المصرى والأهرام، أنباء هذه الثورة الجامعية، وسرت أنباء هذه الثورة فى المعاهد والجامعات، فقامت كلية أصول الدين بالجامع الأزهر بمظاهرة كبيرة محتجة على تقرير هذه الروايات الآثمة الطاعنة فى ديننا وعقيدتنا ورسولنا، عليه الصلاة والسلام، وكذلك بقية المعاهد الأزهرية، وقامت بعض المدارس الثانوية، ومن بينها المدرسة الفاروقية بالزقازيق وغيرها، بمظاهرات تهتف بسقوط الاستعمار الفكرى، وتهتف: نريد حرية الفكر لا حرية الكفر، وتهتف: نحن للإسلام قمنا نبتغى رفع اللواء فليعد للدين مجده أو ترق فيه الدماء.

لم يكتف طلاب الإخوان بالمظاهرات والتحريض على الاحتجاجات، بل استعانوا بالصحافة، لجأوا إلى جريدة «المصرى»، التى نشرت تقريرًا تحت عنوان «تدريس الطعن فى النبى الكريم فى كلية الآداب».

ويقول عبدالحميد: أثار هذا المقال ثائرة الرأى العام فى مصر، ذلك لأن جريدة «المصرى» كانت جريدة وفدية لها شعبيتها الواسعة، وكان محررها موفقًا فى كلمته الخاصة تحت هذا العنوان، فهو لم يكتفِ بنشر الاحتجاج وإنما كتب كلمة مستفيضة بأسلوبه الصحفى الممتاز يعيب على المسئولين بالجامعة تقرير مثل هذه الروايات لشبابنا المثقف، ويعيب على بعض الطلاب المنحلين والحزبيين الذين كانوا يسخرون من طلاب الإخوان المسلمين وينظرون إليهم على أنهم صنف غريب كان ينبغى أن ينتمى إلى الأزهر لا إلى الجامعة المصرية.

كان لا بد من موقف واضح للرد على هذه الفتنة الإخوانية التى اصطنعت بها الجماعة أزمة حتى تصدر نفسها بأنها الحامية للدين والمحافظة عليه.

تقدم الدكتور طه حسين باستقالته من الجامعة، بعد أن رأى أنها تتهاون فى التعامل مع الأزمة، ولا تأخذ موقفًا حازمًا مع مثيرى الشغب ولا مع من يحاولون التدخل فى العمل الجامعى.

أرسل طه حسين إلى لطفى السيد، مدير الجامعة، استقالته التى قال فيها:

حضرة صاحب المعالى مدير الجامعة المصرية، أتشرف بأن أرفع إلى معاليكم ما يأتى:

عندما تحدثتم إلىّ بشأن شكوى بعض الناس من قراءة كتابىّ «جان دارك» لـ«برنارد شو»، و«أحاديث خيالية» لـ«لندر»، وعدت معاليكم بأننى سأنظر فى الأمر، وبأنى لن أتردد فى أن أطلب إلى مجلس الكلية منع قراءة هذين الكتابين إن كان فيهما شىء يجرح الشعور الدينى أو يهين الإسلام، ثم تحدث إلى معالى الوزير محمد حسين هيكل باشا، فحددت له هذا الوعد، ولم تنقضِ ساعات حتى علمت منكم، ثم من الصحف، أن جامعة الأزهر تدخلت فى الأمر، واحتجّت عند حضرة صاحب المقام الرفيع رئيس الوزراء محمد محمود باشا.

ولما كان الغد عرضت الأمر على مجلس الكلية فسمع بيان الأستاذ المختص، ونظر بنفسه فى الكتابين، ورأى أنه ليس على الكلية بأس من قراءة قصة «جان دارك»، لأن كاتبها لم يرد إيذاء الإسلام، وإنما صوّر رأى أسقف متعصب جاهل من أساقفة القرون الوسطى، ثم رد عليه، ورأى المجلس كذلك أن الفصول التى تُقرأ من كتاب «أحاديث خيالية» لا تمس الإسلام من قريب ولا من بعيد، واعتبر الأمر منتهيًا، ورفعت إلى معاليكم تقرير المجلس، فوافقتم عليه كتابة وأرسلتموه مع موافقتكم إلى حضرة صاحب المعالى الوزير، وقد صرّحتم لى ولغيرى من الزملاء بأنكم ترون رأى الكلية، وتتضامنون مع المجلس فيما يتخذ من قرار ولا تسمحون بالتدخل فى الشئون التعليمية للجامعة بحال من الأحوال، وقد صرّح معالى الوزير لى ولغيرى من الزملاء بأنه لا يرى غبارًا على تصرف الكلية.

اعتقدت أن الأمر انتهى، لكننى عرفت أن رئيس الوزراء كتب إلى الأزهر ينبئه بأنه أمر بمنع قراءة الكتابين وبجمعهما من أيدى الطلاب، ثم قام طلاب من خارج كلية الآداب باقتحامها، وانتهاك حرمات الدروس، وإخراج الطلاب من دروسهم، والاعتداء على الطالبات بما يجب أن تعف عنه الألسنة النزيهة، وإهانة العميد والمناداة بسقوطه والهجوم على غرفته، وأن المتظاهرين تفرقوا بعد ذلك دون أن تعنى الجامعة بحماية الكلية أو ردهم عنها.

وكنت أظن أن أول شىء كانت تجب العناية به هو حماية الكلية من العدوان، ومعاقبة المعتدين وتمكين الأساتذة والطلاب من أداء واجبهم العلمى، لهذا كله أرجو أن تتفضلوا فترفعوا إلى معالى الوزير استقالتى من منصب العميد، وأنا بالطبع مستعد لأداء واجبات الأستاذ كلها يوم يحمى الأساتذة والطلاب فى كلية الآداب من مثل العدوان الذى حصل اليوم.

تلقى أحمد لطفى السيد استقالة طه حسين فى ٢١ مارس ١٩٣٩ وبعد خمسة أيام، وفى ٢٦ مارس، رد على العميد برفضها برسالة قصيرة قال له فيها: حضرة صاحب العزة الدكتور طه حسين بك، عميد كلية الآداب، تحية وسلام، اطلعت على استقالتكم التى حررتموها بتاريخ ٢١ مارس سنة ١٩٣٩، وقد أسفت أشد الأسف للحوادث التى دعتكم إلى تقديمها، ويسرنى كل السرور أن أعيد إليكم هذه الاستقالة راجيًا أن تعودوا إلى عملكم فى الكلية بما أعرفه لكم من كفاية وإخلاص.

فوّت لطفى السيد على خصوم طه حسين استقالته من منصبه، وفوّت طه حسين عليهم أيضًا ما يريدونه من صناعة فتنة، فعاد إلى منصبه فى الجامعة.

لم يكن دور أحمد لطفى السيد فى حياة طه حسين عابرًا أبدًا، بل كان مؤثرًا وطاغيًا، ساعده فى تشكيل أفكاره، ودعمه فى أن يواصل عمله فى الجامعة، وظل طه معتزًا بأستاذه، وهو الاعتزاز الذى وصل إلى أن لطفى السيد كان الشاهد الأول على عقد قران أمينة، ابنة طه، فى منزله بالزمالك فى ١٢ يونيو ١٩٤٨، وكان الشاهد الثانى هو مصطفى باشا النحاس.

ورغم أن أحمد لطفى السيد حصل على قلادة النيل، وهى أرفع وسام تكريمى فى العام ١٩٥٩، فإن طه حسين عندما حصل على القلادة نفسها، فى العام ١٩٦٥، قال إنه يهديها مرة ثانية إلى أستاذه وأستاذ الجيل أحمد لطفى السيد، فقد كان طه يعرف أن كل ما أنجزه فى حياته الفكرية لأستاذ الأجيال نصيب فيه.

> لطفى السيد ساعده فى تشكيل أفكاره ودعمه فى أن يواصل عمله فى الجامعة


محمد حسن الزيات


عبدالحميد بدوى

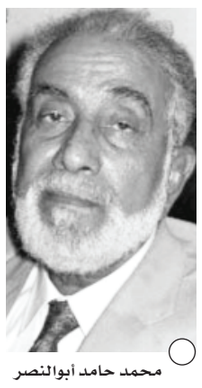

محمد عبده

> كان طه يعرف أن كل ما أنجزه فى حياته الفكرية لأستاذ الأجيال نصيب فيه

> لطفى السيد كان الشاهد الأول على عقد قران أمينة ابنة طه


على ماهر باشا


محمد حلمى عيسى


محمد حامد أبوالنصر

> لطفى السيد رفض استقالة العميد من الجامعة وقال له: أرجوكم تعودوا إلى عملكم

الوجه الآخر

ما لا يعرفه كثيرون أن الدكتور طه حسين تولى رئاسة تحرير جريدة الجمهورية لمدة عام.
جرى هذا فى بداية الستينيات، وقتها كان صلاح سالم، عضو مجلس قيادة الثورة يرأس مجلس إدارتها، وفكر فى أن يكون للجريدة أكثر من رئيس تحرير على الطريقة التى ابتكرتها جريدة الأخبار.
كان طه حسين واحدًا من رؤساء تحرير الجمهورية إلى جوار كامل الشناوى وناصر الدين النشاشيبى وإبراهيم نوار.
فى العام 1960 تم تعيين الكاتب الصحفى الكبير موسى صبرى رئيسًا تنفيذيًا للتحرير، وبدأ فى مباشرة عمله الذى لم يكن يرجع فيه كثيرًا إلى رؤساء التحرير.
ذات صباح- كما يقول موسى صبرى- اتصل به صلاح سالم تليفونيًا، وقال له: الدكتور طه حسين يتحدث معى وهو متألم، وقال إنه لا يقبل راتبًا بغير عمل، وقد اتفقت معه، على أن تتصل به تليفونيًا كل مساء، لكى تعرض عليه مانشيتات الصحيفة وأهم الأخبار، وأرجو أن تفهم أن هذا مجرد إجراء شكلى لإرضاء الرجل.
بدأ موسى صبرى يتصل بطه حسين بالفعل كل مساء فى منزله، وكان وقتها يعانى من اعتلال فى صحته، ويمضى معظم وقته فى بيته، يقرأ سكرتيره الكتب التى يريدها، وأهم المقالات فى الصحف، ويستقبل عددًا محدودًا من زائريه، وكانت زوجته حريصة على ألا يرهق نفسه.


موسى صبرى


كامل الشناوى

دروس طه حسين للصحفيين

كان طه حسين معجبًا بما يكتبه موسى صبرى، ويسجل هو ذلك فى مذكراته «٥٠ عامًا فى قطار الصحافة» التى صدرت فى العام ١٩٩٢.

يقول: كنت أكتب «اليوميات» فى الصفحة الأخيرة مرة كل أسبوع، ومرة قال لى طه حسين فى التليفون: لقد أمتعتنى يومياتك، لقد عادت بذاكرتى إلى يوم أن ولدت ابنتى، كأنك كنت تعبر عن مشاعرى فى ذلك اليوم، وأنت تكتب عن مشاعرك عن مولد ابنك.

وأضاف طه حسين لموسى: إنك صاحب أسلوب شائق، وأحب أن أقرأ لك، ولعلك الوحيد الذى أقرأ له فى «الجمهورية» غير كامل الشناوى.

حالة الود هذه لم تستمر طويلًا، فقد حدث ما عكر صفوها.

كان موسى صبرى يتحدث إلى طه حسين ويقرأ له المانشتات، واستمر ذلك قرابة شهر، يوثق موسى ما جرى على النحو التالى.

سألنى: ما هو المانشيت الذى اخترته؟

قلت: المانشيت الأحمر هو «ديجول فى أزمة».

قال: أحسب أن المانشيت غير دقيق، لأن ما رويته لى من الأخبار لا يرتقى إلى مستوى الأزمة، والأصح أن يكون المانشيت «ديجول فى حرج».

قلت: لو أذنت لى يا باشا فى ملاحظة، إن كلمة حرج صعبة القراءة فى العنوان الصحفى الكبير.

قال: شكلها.

قلت: المانشيتات تكتب بغير تشكيل.

قال: لا أرى صعوبة فى قراءتها.

قلت: حاضر.

استشار موسى صبرى كامل الشناوى فيما قاله طه حسين، فقال له: أبق المانشيت كما هو، وأنا سأسوى الأمر مع طه باشا بعد ذلك، إنه رجل سلس وسوف يقدر أن العبارة الصحفية غير العبارة الأدبية.

ظهرت الجمهورية بمانشيت «ديجول فى أزمة»، وغضب طه حسين، وأبلغ صلاح سالم أنه لا يريد أن يستمر فى الإشراف على المانشيتات والأخبار العامة، وهدد بالاستقالة، لكن صلاح سالم استوعب الموقف ومر بسلام.

كانت هذه أزمة مكتومة شهدت عليها خطوط التليفون الساخنة ومكاتب جريدة الجمهورية المغلقة، وسرعان ما تبددت، لكن كانت هناك أزمة أخرى، قرر طه حسين أن ينقلها إلى صفحات الجريدة.

فى أرشيف طه حسين مقال غاضب جدًا، عنوانه «بين السخف والجد».

أعتقد أنه لأهميته يمكننا أن ننشره هنا كاملًا، فقد كانت بداية معركة ملتهبة على صفحات جريدة الجمهورية فى العام ١٩٦٢، ثم وهذا هو الأهم، فإنه يمدنا نحن الصحفيين بدروس لها قيمتها وثقلها.

طه حسين يتكلم الآن.

«حرية الرأى مكفولة، هذا شىء ليس فيه شك ولا معنى للمماراة فيه، لكنها مكفولة للمواطنين جميعًا، إلا الذين يخالفون عن أمر القانون، وإذن فكل كاتب أو كل من ظن أنه كاتب يستطيع أن يكتب ما يشاء، وكل صحيفة حرة فى أن تنشر ما يرسل إليها من الفصول والأحاديث أو تعرض عن نشره لا ينظم حريتها فى ذلك إلا القانون من جهة، وخطتها ونظامها ومكانتها فى البيئة الاجتماعية من جهة أخرى.

وأنا آسف أشد الأسف وأعمقه لأنى مع مشاركتى فى احتمال تبعات «الجمهورية» لا أعرف إلى الآن مذهب غيرى من رؤساء التحرير فى خطة هذه الصحيفة بالقياس إلى الأدب والنقد، وبالقياس إلى المعرفة والجهل، وبالقياس إلى ما يجب أو لا يجب أن تقدمه إلى قرائها مما يتصل بهذه الأشياء.

فهى أحيانًا تنشر فى النقد والأدب أحاديث قيمة، وأحيانًا كثيرة تنشر سخفًا لا يشبهه سخف، وهى أحيانًا تنشر أحاديث ينتفع بها قراؤها من أوساط المثقفين، ومن الذين لم تتح لهم ظروفهم أن يتعلموا أو أن يمضوا فى تعليمهم إلى أبعد مما ألقى عليهم فى المدارس الأولية، وأحيانًا أخرى تنشر جهلًا ليس مثله جهل، وأحيانًا لا تكتفى بنشر الجهل، بل تنشر دعاء صريحًا إليه وإلحاحًا فى هذا الدعاء، فتسىء ظن القراء بها وإلى رأيهم فيما تقدم إليهم مما يضرهم ولا ينفعهم، وتمضى على هذه الخطة دون أن تنظر إلى مكانتها بين الصحف، ودون أن تنظر إلى ما يجب عليها من تثقيف قرائها إن قلت حظوظهم من الثقافة، ومن إمتاع بعض قرائها الذين يقرأونها لا ليقفوا على ما تنشر لهم من الأخبار الداخلية والخارجية فحسب، بل ليجدوا فيها بين حين وحين حديثًا فى الأدب أو فى الفن، أو فى أى لون من ألوان المعرفة التى يحتاج إليها القراء على اختلاف طبقاتهم وحظوظهم من المعرفة.

أقول هذا بعد أن قرأت سخفًا كثيرًا فى الجمهورية عن الأدب والنقد وعن المعرفة والجهل، ما هذه الدعوة الصريحة إلى الجهل التى نشرها كاتب من كتاب الجمهورية، ووصف فيها الأدب اليونانى بأنه أدب عفاريت، لأنه بالطبع لم يعرف منه قليلًا ولا كثيرًا، إنما سمع فى بعض مجالسه عن بعض الأساطير اليونانية ولم يتعمق فيما سمع، ووصف فيه الأدب العربى القديم بأنه أدب تقعر، لأنه لم يقرأ منه شيئًا، ولو قرأ أيسر نصوصه وأهونها لما فهمها فضلًا عن أن يذوقها، ووصف فيه الأدب الغربى بأنه أدب استعمار لا لشىء إلا لأنه لم يستطع أن يفرق بين سياسة بعض الدول المستعمرة وبين الأدب الذى ينشئه أدباء الغرب على اختلاف عصورهم وبيئاتهم، وعلى اختلاف آرائهم فى سياسة بلادهم وفى حرصها على الاستعمار.

لم يفرق بين السياسة والأدب، ولو حاول هذه التفرقة لما استطاع إلى ذلك سبيلًا، لأنه لا يعرف من أدب الغرب ولا من سياسته إلا ما يسمع فى بعض الأحاديث وما يقرأ أحيانًا فى بعض الصحف.

هو إذن لا يعرف شيئًا عن الأدب مهما تختلف عصوره، ومهما تختلف مصادره، وهو من أجل ذلك يصدر حكمًا عامًا شاملًا، لأن الأدب كله لا نفع فيه وبأن محاولة العلم به إضاعة للوقت والجهد.

رضى عن جهله ورضى عنه جهله، ولكنه لم يكتف بهذا، إنما أراد أن يذهب الناس مذهبه، فى إيثار الجهل على المعرفة، وفى الحكم على الأشياء دون أن يكون له بها علم، ولم يكتف بهذا أيضًا، إنما أراد أن يلقى فى روع الناس أننا لا نحتاج إلى أدب أو ثقافة لننشئ ما نحاول إنشاءه من الأدب، وإنما ينبغى أن نستمد أدبنا من أعماق نفوسنا وأعماق وجداننا ودخائل ضمائرنا، كأنه يقدر أن الناس قد ولدوا أغنياء بنفوسهم ووجدانهم وضمائرهم، فهم لا يحتاجون إلى تربية ولا إلى تعليم، فضلًا عن أن يحتاجوا إلى الأدب الرفيع أو الثقافة العليا، ولدوا ونفوسهم مشرقة بطبعها، ووجدانهم حى بطبعه، وضمائرهم مهذبة بطبعها، فالأدب يصدر عنها لا لشىء إلا لأنها موجودة.

وسألت نفسى بعد أن قرأت هذا الكلام، هل قرأه رئيس من رؤساء التحرير قبل أن يجيز نشره فى الجمهورية وتقديمه إلى القراء، وفيهم المثقفون الذين يقرأون فيسخرون من هذا الكلام ومن الصحيفة التى نشرته، وفيهم أصحاب السذاجة الذين يقرأون فيطمئنون إليه ويغرهم بأنفسهم الغرور، أم هل لم يقرأه أحد من القائمين على تحرير الجمهورية وتلك هى الكارثة الكبرى؛ لأنها تدل على أن القائمين على تحرير هذه الصحيفة لا يقدرون صحيفتهم ولا يقدرون تبعاتهم، إنما يتركون صفحات الجمهورية نهبًا لهذه الحرية الآثمة التى لا تنفع أحدًا، وقد تضر كثيرًا من الناس.

وشىء آخر أذنت الجمهورية بنشره استجابوا لما سمته حرية النشر، والغريب أن الكاتب الأديب الذى نشر هذا الكلام فعل ذلك وهو منكر له ساخط عليه، ولكنه استجاب لحرية النشر من جهة، وأراد أن يعرف رأى الناس فيه من جهة أخرى، وهذا الكلام ترجمة لأثر من أروع آثار شكسبير هو قصة عطيل إلى اللغة العامية، والغريب أن مترجم هذه القصة زعم أن شكسبير نفسه كان يكتب تمثيلياته باللغة العامية الإنجليزية.

ومعنى ذلك أنه لم يترجم عن شكسبير، إنما أخذ ترجمة عربية قديمة، وحول نصها العربى الفصيح إلى اللغة العامية، ولو قرأ هذه التمثيلية وذاقها فى نص شكسبير نفسه لما زعم أن شكسبير كتبها فى اللغة العامية الإنجليزية فى عصر شكسبير، فكيف ينقلها إلى العامية المصرية؟

ولو كنت مكان الكاتب الأديب لما استجبت إلى حرية النشر بالقياس إلى هذا السخف، ولتركت صاحبه ينشره حيث شاء أو يعرض عن نشره إن أحب.

وأخرى ضقت بها أشد الضيق وأسفت لها أشد الأسف، وهى تلك المقالة التى نشرها الأستاذ موسى صبرى مستكثرًا على قراء الجمهورية ما نشره صديقنا الدكتور مندور من أحاديث فى النقد دارت بينه وبين فريق من الأدباء، وقد ذكر فى هذه الأحاديث اسم الشاعر العظيم إليوت ومذهبه القديم فى النقد، وقد نشرت الجمهورية هذه الأحاديث ثم اعترض عليها بعد ذلك زميلنا الأستاذ موسى صبرى، لأنه رآها أعلى وأعمق مما يطيق قراء الصحف اليومية، ومعنى ذلك أنه ألغى من حسابه- كما يقول الناس- طائفة المثقفين من قراء الجمهورية، سواء منهم من عظم حظه من الثقافة، ومن كان حظه منها قليلًا أو دون القليل.

ومعنى هذا أنه يحظر الصحف اليومية على المثقفين من القراء، كأنه يعتقد أن الصحف اليومية لا توجه إلا للعامة الذين لا حظ لهم من ثقافة أو معرفة، ومعنى هذا أيضًا أن المثقفين على اختلاف طبقاتهم لا ينبغى لهم أن يلتمسوا فى الصحف اليومية إلا ما يحتاجون إليه من هذا الكلام الذى ينشر على أنه أدب أو ثقافة، وليس من الأدب أو الثقافة فى شىء، إنما هو كلام يملأ الصحف ويريح المحررين من الجهد والعناء ليملأوا صفحاتهم، فهم حين ينشرون هذا الكلام ينظرون إلى أنفسهم ولا ينظرون إلى قرائهم، وهم من جهة أخرى يحببون إلى القراء الجهل ويشفقون عليهم من مشقة المعرفة.

ولو كنت مكان الأستاذ موسى صبرى وغيره من رؤساء التحرير فى الجمهورية لنفيت السخف عن الجمهورية تقديرًا لمكانتها أولًا، ونهوضًا بتبعاتهم ثانيًا، ولو كنت مكان الأستاذ موسى صبرى لطلبت فى إلحاح إلى الأستاذ مندور وأمثاله من كتاب الجمهورية أن يكثروا من الأحاديث التى تصور الثقافة الجادة والأدب بمعناه الصحيح، ذلك لأن الصحف اليومية لا ينبغى أن تهبط إلى القراء، إنما ينبغى أن ترتفع بهم من الجهل إلى المعرفة، ومن السخف إلى الجد، فهى أدوات رقى فى البيئة الاجتماعية، وليست أدوات انحطاط، وليست كذلك وسائل إلى إقرار ما هو كائن إنما هى قبل كل شىء، وبعد كل شىء، وفوق كل شىء وسائل إلى التثقيف والتهذيب وإذكاء الطموح فى نفوس القراء أعظم حظ ممكن من الرقى، ورحم الله زمان كان أصحاب الصحف يرون أنهم معلمون للناس لا مجهلون لهم ولا مقررون لما هم عليه من جهل.

أما بعد فإنى أتمنى لو استطاع رؤساء التحرير فى الصحف اليومية كلها أن يقدروا تبعاتهم وواجباتهم، ولكنى حين أتمنى أذكر قول الشاعر الأندلسى القديم: وإذا دنت منى المنى لأنالها/ وقف الزمان لها هناك فعاقها».

يمكننا اعتبار مقال طه حسين درسًا مهنيًا مجردًا فيما يجب أن تقوم به الصحف ويلتزم به الصحفيون، يسعى من خلفه إلى الارتقاء بالصحافة وبدورها فى المجتمع، وقد عبر عن ذلك بغضب شديد.

لكن الأقرب إلىّ أن طه حسين كان ينتقم من موسى صبرى بسبب تجرؤه عليه، فرغم أن طه كما وصفه كامل الشناوى بأنه رجل سلس، إلا أنه لم يكن سهلًا أبدًا.

الصورة لا تكتمل لدينا، إلا بما قاله موسى صبرى عن هذا المقال.

وتعالوا نفتح معه مذكراته مرة أخرى.

يقول موسى: نشر إبراهيم الوردانى مقالًا ملتهبًا، هاجم فيه الكتاب الأدباء، قال ما معناه إن من يطالبوننا بدراسة الأدب اليونانى القديم، إنما يطالبوننا بدراسة أدب العفاريت والخرافات والأساطير التى ليست بها أى قيمة، واعتبر طه حسين هذا المقال معبرًا عن قمة الجهل، وأن هذه دعوة خطيرة إلى التخلف، وكان طه حسين يأخذ على أدباء الجيل الجديد، أنهم لا يقرأون، وأنهم لا يعرفون شيئًا عن تاريخ الأدب العالمى، ولذلك فهو لا يقرأ لهم.

احتج طه حسين على هذا المقال التخريبى الذى لم يعرض عليه، ودار تحقيق، إذ كيف لم يعرض المقال على طه حسين.

يضيف موسى: وجدت عشرات الأعذار، ولكن طه حسين لم يقبل عذرًا واحدًا، وأملى سكرتيره مقالًا ملتهبًا، هاجم فيه هذا الجهل التخريبى.

قرأ موسى صبرى بروفة مقال طه حسين قبل النشر، وأحس أن الرجل الكبير ذبحه وظلمه، ووجه إليه إهانة على صفحات الجريدة وهو يعلم أنه رئيس التحرير المسئول.

توجه موسى صبرى إلى كامل الشناوى، وقال له: إذا أصر الدكتور طه على نشر هذا المقال، فلن يكون لى وجود فى الجمهورية، وهذه استقالتى، إننى أحمل له كل الإجلال والأكبار، وهو أستاذ أجيال وعميد الأدب العربى الذى نفاخر به، ولكن إهانتى على صفحات الجمهورية، ليس لها حل إلا أن أقدم استقالتى.

اتصل كامل الشناوى بصلاح سالم فى منزله، وأبلغه بما جرى، فاتصل صلاح بموسى صبرى، وقال له: حد يزعل من طه حسين، فرد موسى: إنك لا ترضى لكرامتى أن تهان، فقال صلاح: دع الأزمة تمر، إن الرجل يحبك ولا يقصدك.

أصر موسى صبرى على الاستقالة، ولكن صلاح سالم اقترح حلًا رضى به موسى، وهو أن ينشر مقال طه حسين، وفى وسطه برواز يكتب فيه أنه سيرد على المقال غدًا.

كتب موسى صبرى مقالًا هاجم فيه طه حسين، وكان هجومه عنيفًا حادًا، دفع فيه عن نفسه ما قاله طه حسين وتجاوز به فى حقه، ليجد رشدى صالح يقول له: ليس هكذا يخاطب طه حسين، ولم أكن أحب لك هذا الموقف، هذا أستاذ أجيال، ومهما كتب، فعلينا أن نناقشه بالرفق واللين.

فى مذكراته يعترف موسى صبرى أنه ندم على ما كتبه ضد طه حسين ندمًا شديدًا.

يكمل هو ما جرى: اتصلت تليفونيًا بالدكتور طه حسين، وأخجلنى أنه رد على بترحاب ومودة، وطلبت موعدًا لزيارته، واستجاب الرجل على الفور، وذهبت إلى منزله، وكان الوقت مساء، رأيته جالسًا على مقعد كبير، يغطى ساقيه بملحفة صوفية، وقد ارتدى البدلة فى أناقة، وكان يدخن سيجارة فى متعة، وسمع اسمى، فابتسم وجهه، وقال لى: مرحبًا بك أيها المتمرد.

قلت: جئت لأعتذر.

قال ضاحكًا: تخاصمنى فى زفة، وتصالحنى فى عطفة.

قلت: لا .. إننى سأكتب كل كلمة أقولها لك، إنها غضبة شاب لم تطحنه التجربة بعد.

قال لى: يجب أن تعلم أننى أقرأ كل ما تكتبه، أنت بالذات وأستمتع بأسلوبك، وسلاسة أفكارك، وقدرتك على التعبير بلغة عربية سليمة، أنت عندى غير هؤلاء الذين يسمون الأدب اليونانى أدب عفاريت، أو غير الأدباء الشبان الذين لم يثقفوا أنفسهم قبل أن يمسكوا القلم.

انتهت الأزمة لكنها وضعت أيدينا على دروس مهنية أعتقد أننا نظل فى حاجة إليها، ثم إننا أمام أستاذ جليل، ليبرالى بحق، لا يضيق بالنقد حتى لو فيه تجاوز، وهو ما يجعلنا دائمًا أسرى لطه حسين مهما طال به وبنا الزمن.

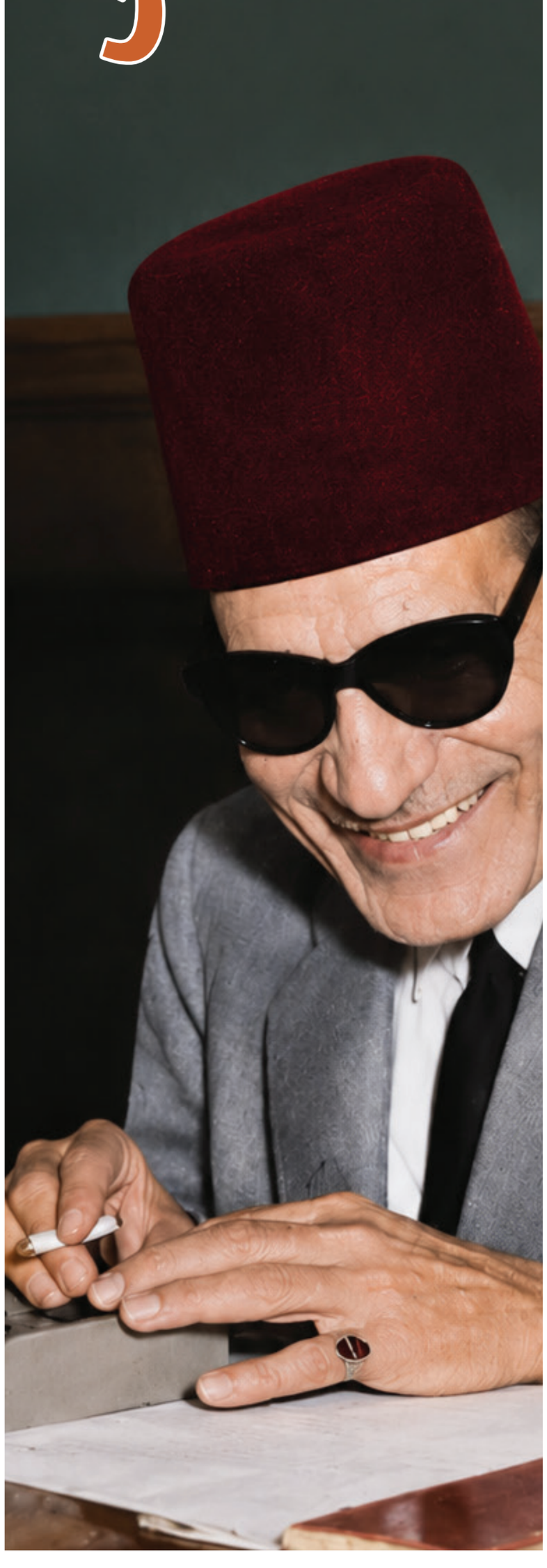
> حرية الرأى مكفولة إلا للذين يخالفون القانون


ناصر الدين النشاشيبى


صلاح سالم

> لا ينبغى نشر الجهل أو أن نقدم للقراء ما يضرهم ولا ينفعهم







لماذا يعود عبدالمعطى حجازى إلى ما سبق أن تراجع عنه؟!

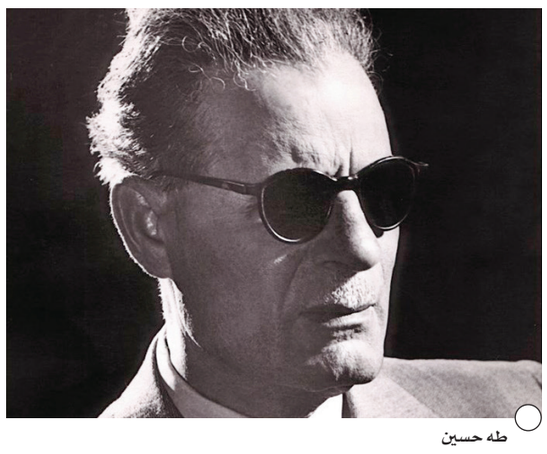


عبدالوهاب داود

مرة أخرى يعيد الشاعر الكبير أحمد عبدالمعطى حجازى إنتاج مقولته القديمة «قصيدة النثر ليست شعرًا»، وهى المقولة التى تستدعى بالضرورة فصول معركته الشهيرة مع الراحل عباس محمود العقاد، حين هجاه لرفضه مشاركته هو وصلاح عبدالصبور فى مهرجان الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب بدمشق عام 1961، فكتب قصيدة يهجو العقاد فيها، ثم حين سئل عن تكراره لما فعله العقاد مع شعراء التفعيلة، أعلن عن ندمه على القصيدة، وقال فى ندوة بمعرض القاهرة الدولى للكتاب عام 2018، ما نصه «كتبت هذه القصيدة لحظة انفعال لأثبت للعقاد أننا قادرون على نظم الشعر، ولكننا نبحث عن تطوير الأدوات واللغة، وكان الموقف السلبى للعقاد من قصيدتنا أنه لا يتذوقها، ويعتبرها شعرًا ناقصًا»، مضيفًا: «إن الموقفين متشابهان لكنهما غير متطابقين، ولنفرض أننى أكرر العقاد، فمن ذا الذى يكررنى؟!»، وهو ما سبق أن قال به عام 2009 فى كتابه «قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء»!!.



عباس العقاد



طه حسين

أولًا، ينبغى أن أوضح أننى عندما قرأت نص الحوار، لم يدر بذهنى غير سؤال واحد، هل قال الشاعر الكبير أحمد عبدالمعطى حجازى هذه العبارات بنصها الذى ظهرت عليه فى حواره مع الزميل السيد حسين بمجلة «المجلة»، أم تدخل «الديسك» لصياغتها بهذه الصورة المرتبكة، فهو فى النهاية حوار صحفى وليس مقال رأى، ويجوز لإدارة التحرير التدخل فى صياغة بعض عباراته دون إخلال بمقاصد المتحدث، وربما قام ديسك «المجلة» بصياغة العبارة مستعيدًا ما سبق أن كتبه حجازى بنفسه فى بدايات التسعينيات من القرن الماضى، ولكننى سرعان ما انتبهت إلى أن هذه العبارات تبقى بشكلها القديم والحالى مجرد عبارة مرتبكة ومربكة، وتحتاج إلى مراجعة، وإعادة تفكير.. «قصيدة النثر ليست «شعرًا»؟!.. ما نعرفه أنها إن كانت «قصيدة» فهى «شعر»، وإلا فسمها «خواطر»، «أفكار»، «تصورات»، «كتابة»، «نصوص».. سمها ما شئت، لكن لا تسميها «قصيدة»، لأن القصيدة والشعر صنوان لا يفترقان.. فالقصيدة من الشعر، والشعر يوجد حيث تكون القصيدة، وبعيدًا عن هذه الملاحظة الشكلية، يظل الأمر كله مجرد «اجترار» لما سبق أن لاكته الألسنة، وأعادته إلى سياقه الصحيح، ولا حاجة إلى تكرار.

أعرف أن الكلام غير الكتابة، وأنه فى الكلام، ربما تتداخل المفردات، فتحل مفردة خاطئة، محل مفردة أخرى أكثر دقة وتعبيرًا عما تريد أن تقول، ولكن هذه العبارة المرتبكة بخطئها كانت أقرب إلى لسان الشاعر الكبير، والمدهش أنها لم تتغير مع انتقالها من حال «الكتابة» إلى حال «الكلام»، ولا العكس.. بل إن الشاعر الكبير كتبها أولًا ثم أعادها قولًا، بذات المنطوق الغارق فى الخطأ، والحقيقة أننى لا أعرف من وراء عملية «الاجترار» هذه؟! وما قيمتها الآن، وبعد كل هذه السنوات؟!

الحقيقة أننى لا أعرف لماذا يعيد الشاعر الكبير التحدث بعبارات لا تساعده اللغة على صكها بالشكل الذى يريده هو نفسه، أو تضطره متغيرات الحياة إلى التراجع عنها، أو الندم عليها وتعديلها.. فهو من يقول فى ذات الحوار: «هذا لا يمنعنى، بالطبع، من الاعتراف بأن بعض قصائد النثر قد تكون نصوصًا ذات قيمة فنية عالية، وقد تقرأ ويستمتع بها، بل قد تتميز بجمال لغوى وإبداعى واضح.. لكننى لا أضعها، مع ذلك، فى إطار مفهوم الشعر الذى أتحدث عنه، لأنها، فى تقديرى، لا تحقق الشرط الموسيقى الذى أراه جوهريا فى القصيدة»، ويقول: «وفى هذا السياق، يشير الشاعر والكاتب الفرنسى بول فاليرى إلى أن الحركة الشعرية يمكن أن تكون حاضرة فى كل فن يستخدم اللغة، وهو ما يعنى أن الشعر لا يقتصر على القصيدة وحدها، وإنما يمكن أن يتسلل إلى مختلف أشكال الكتابة الإبداعية، ومن هنا أيضًا فإن الرواية الجيدة لا تستطيع أن تستغنى عن الشعر»، كما أنه هو من يقول فى كتابه المشار إليه أن «قصيدة النثر أنتجت نصوصًا جديرة بالقراءة، لكنها ورود نادرة وسط شوك كثير».

هنا تبرز أسئلة كثيرة، وعلامات استفهام مربكة ومرتبكة، كيف ترى الشعر فى رواية وفى قصة أو لوحة، وفى مختلف أشكال الكتابة الإبداعية، ولا تراها فى فن تصفه أنت بأنه «قصيدة»؟!

إذا كان ما يعيب قصيدة النثر من وجهة نظر الشاعر الكبير هو غياب الموسيقى أو الإيقاع؟! فهذا غير صحيح.. لم يحدث أبدًا أن تخلت قصيدة النثر عن الإيقاع بشكل مطلق ونهائى وقاطع، وإنما كانت، ولا تزال، تبحث لنفسها عن إيقاع داخلى خاص، وهو ما يشير إليه بخصوص إنتاجها لنصوص «جديرة بالقراءة»، ويصفها بأنها نصوص «ذات قيمة فنية عالية، وقد تقرأ ويستمتع بها، بل قد تتميز بجمال لغوى وإبداعى واضح»!!

هى إذن كما يظهر من سياق الكلام «نصوص شعرية»، أو قل «نصوص تسللت إليها الشعرية» كما يحدث مع «الرواية» مثلًا، لماذا إذن تهيل عليها التراب بكل نصوصها، لماذا النفى وإعلان العداء؟!

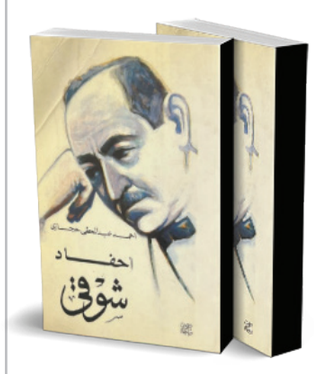
وإذا كان ما يعيبها هو أن النصوص الجيدة منها «ورود نادرة وسط شوك كثير»، فهذه عبارة لا محل لها من الإعراب، ولا ينبغى لها أن تأتى على لسان شاعر بقيمة أحمد عبدالمعطى حجازى، وموقعه ومكانته بين الشعراء المصريين والعرب.. فهذه هى طبيعة الفنون والآداب التى لا بد أنه يعرفها، فى كل مكان وزمان، ما يمتاز منها عن غيره قليل، بل وربما يصل إلى درجة الندرة، وتحيط به أكوام كبيرة من القش والغثاء، ولكن يبقى الرهان دائمًا على ذائقة القراء والنقاد، وغربلة التاريخ التى كثيرًا ما تنصف الجيد وتحتفى بالورود، فيما تلقى بالأشواك إلى مصيرها الذى يليق بها، وربما لا أكون مغاليًا إن قلت إن هذه هى طبيعة الحياة، وهو حال الدنيا فى العموم، «ورود نادرة وسط شوك كثير».

أخيرًا فإن أغلب ظنى أن الأهم من ذلك كله هو أن دوره هو كشاعر كبير أن يدلنا نحن «أبناؤه وأحفاده وتلاميذه» على هذه الورود النادرة، أن ينير لنا مناطق ظهورها، ويشير إلى علامات فرادتها، لا أن يزيحها تمامًا، ويهيل عليها جميعًا التراب بدعوى كثرة الأشواك!!

دورك يا سيدى أن تقول لنا أين هذه الورود، وما الجمال الذى لا نراه فيها.. لماذا ترى تلك النصوص كأشواك؟! وما الخطأ الذى وقع فيه كاتبها؟!.. وكيف نميز بين الاثنين، وننحاز لأيهما؟!.. أنت الرائد، والأستاذ، والمعلم.. ولعلك تعرف جيدًا أنه على مر التاريخ، كان لدينا مئات الشعراء ممن كتبوا فى مختلف مراحل القصيدة الشكلية وغير الشكلية، فهل كانت كلها ورود؟! ألم تخالطها الأشواك أبدًا؟! بالتأكيد لا.. ولكن كان هناك كبار ينيرون الطريق أمام من يريد كتابة الشعر والرواية والقصة والمسرحية، يساندون الموهوب، وينيرون طريق المرتبك أو المتردد، يقرأون النصوص ويحللونها بهدوء، دون تناطح، أو تناصح، أو إهالة للتراب على «الكل كليلة»، ومن هذه العينة كان عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين الذى تقول عنه فى ذات الحوار: «لم يعد لدينا من يواصل ما قدمه طه حسين للثقافة العربية»، فلما لا تكون أنت من يواصل ما قدمه العميد من قدرة على مراجعة الذات والتصورات والأفكار، من مثابرة فى قراءة الحياة والواقع، ووضع الكلمة الصحيحة فى مكانها الصحيح.. من بناء على ما بدأته بكتابك النادر «أحفاد شوقى.. دراسة عن شعراء السبعينيات المصريين»، والذى احتفلت فيه بشعراء ذلك الجيل الذى لعب الدور الأكبر فى هجرة الجمهور لقاعات الشعر، وتحول القصيدة من الحالة الشفاهية إلى الكتابة، والذى انطلق مصحوبًا بمصطلحات «تثوير اللغة وتفجيرها» و«حقل الدلالة» وغيرهما من مصطلحات تصب فى اتجاه انتقال الشعر من حالة الأداء المسرحى الجماهيرى، إلى حال التأمل الهادئ للذات وللحياة والنفس ومسارات البشر والأفكار والتصورات.. وكان أن جاء من بعدهم شعراء قصيدة النثر الذين نشرت بشخصك عشرات النصوص لكتابها فى مجلة «إبداع»، وهى القصيدة التى جاءت لكى تكمل رحلة البحث عن تطوير الأدوات واللغة، وعن طرح المزيد من الأسئلة وعلامات الحيرة والشك فى جدوى الحياة والوجود، كأحفاد لطه حسين الذى نُجله ونفخر بنسبتنا إليه، نحن جيل الشك وطرح الأسئلة، وكلنا فخر بالسير فى الطريق الذى مهد له طه حسين، فهل لدينا من يملك ذات القدرة العقلية والنفسية على رؤية ما فى الاختلاف من قيمة، فيعيد تقييم ما ذهب إليه، وما تراجع عنه، واضطر إلى توضيح مقاصده..

أخيرًا.. إلى الشاعر الكبير أحمد عبدالمعطى.. نعرف قيمتك، وقدرك.. فلا تهدرهما بنفسك.

> تقول إن قصيدة النثر أنتجت نصوصًا ذات قيمة فنية عالية.. لكنها ورود نادرة وسط أشواك كثيرة.. فلماذا لا تتجاهل الأشواك وتنير لنا الطريق إلى الورود؟!.. هذا دورك يا كبير



> ترى الشعر فى الرواية واللوحة والصورة.. فلماذا لا تريد أن تراها فيما تسميه «قصيدة»؟!

صدر حديثًا

الممر المفتوح.. صراع الأمن والسيادة فى البحر الأحمر وباب المندب



صدر حديثا عن مؤسسة «أروقة» للدراسات والترجمة والنشر، كتاب بعنوان «الممر المفتوح.. صراع الأمن والسيادة فى البحر الأحمر وباب المندب»، تأليف الكاتب الباحث اليمنى، أحمد الزرقة. يتقدم الكتاب فى أربع حركات مترابطة. تؤسس الأولى للزمن والمؤسسة والجغرافيا.

«البحّار»



«البحّار» رواية هاشم غرايبة الجديدة، صدرت عن «الآن ناشرون وموزعون».

والرواية رحلة لاستكشاف الذاكرة الإنسانية، وما تختزنه من تفاصيل صغيرة تبدو عابرة، لكنها تظل حاضرة فى الوجدان.

فصل السلطات بين الفلسفة والقانون



وعن نفس الدار صدر حديثًا، للباحثة د. هبة مرزوق الهباهبة، كتاب «فصل السلطات بين الفلسفة والقانون»، يقدم الكتاب مقاربة تحليلية للنظرية وإشكالات تطبيقها، وخاصة ما يتصل بالتداخل بين السلطات، وشرعية التشريع، والعلاقة بين القانون والعدالة، وصولًا إلى اقتراح «كود قانونى تشريعى» يهدف إلى تعزيز الضبط والرقابة الدستورية وتفعيل الفصل بين السلطات.



د.إسماعيل إبراهيم يقدم أول قراءة نفسية لـ«الأمثال»: «كلام جدتى» صحيح بالأدلة العلمية

لم أرَ شخصًا ينظر إلى الدنيا كلها من منظور مهنته مثلما رأيت هذا الرجل، إنه الدكتور إسماعيل إبراهيم، استشارى أمراض المخ والأعصاب والطب النفسى، إسماعيل صدر له سابقًا ثلاثة كتب موسوعية رائدة خلال الثلاث سنوات السابقة عن دار المحرر، الأول هو « نيوروسينما»، والثانى «سايكو سينما- الجزء الأول»، ثم الجزء الثانى من نفس الكتاب فى السنة التالية، وكما هو واضح من أسمائها فهى كتب تربط بين أحب شيئين إلى قلبه، الأول هو مهنته التى يرى من خلالها كل شىء، والثانى هو السينما التى يعتبر نفسه مشاهدًا ممتازًا لها، فلك أن تسأله عن أى مشهد فى فيلم عربى كان أو أجنبيًا، فالإجابة دائمًا حاضرة باستطرادات مدهشة من عنده.. لكل ذلك كان منطقيًا أن تكون كتبه التى تربط بين السينما وعلمى الأعصاب والنفس بهذه القيمة والاحترافية، لكن كان غريبًا بالنسبة لى عندما أسرى إلى برغبته الكتابة عن الأمثال الشعبية الشهيرة المغروسة فى وجداننا وقراءتها بمجهره العلمى الدقيق الممتع الذى أدهشتنا براعة منظوره وسحر زواياه خلال كتب السينما، فى البداية تعجبت من الفكرة، ولم أخف عليه تخوفى من صعوبة الربط، أو عدم منطقيته، أو اضطراره إلى لى عنق العلم ليفسر الأمثال أو العكس، فالأمثال الشعبية عبارة عن تراكم إنسانى وتاريخى ومجتمعى كنت أظن أنه ليس ذو صلة بأى علم غير علم الاجتماع مثلًا، لكن تصورى المحدود هذا انهار عندما قرأت مسودة الكتاب الممتع المدهش «العقل زينة- قراءة علمية فى الأمثال الشعبية» لأفاجأ بكم هائل من التخريجات العلمية لأمثال تربينا عليها، ربما دون أن ندرك أبعادها الرحبة الفسيحة التى ركض فيها إسماعيل إبراهيم بخياله الخصب متسلحًا بمخزونه العلمى والثقافى الهائل وتجارب إنسانية غنية، ليخرج لنا فى النهاية منتجًا بديعًا لا يمكن وصفه أو تصنيفه تحت لواء كتاب علمى، لذلك رأينا أن نسمع من إسماعيل إبراهيم نفسه عن كتابه الجديد، كيف يراه وماذا يريد أن يقول من خلاله؟



محمد جلال فراج

■ فى البداية لم أخف دهشتى الأولية عن سر اختياره الكتابة عن الأمثال الشعبية، فأحببت أن أعرف فحوى هذا الكتاب الاستثنائى؟

- رد الدكتور إسماعيل ببساطة أن الكتاب يتناول أمثالنا الشعبية الشهيرة التى تربينا عليها ولكن من زاوية جديدة ومعاصرة، حيث نعيد فيها اكتشافها فى ضوء أحدث ما توصلت إليه دراسات علوم الأعصاب وعلم النفس.. والهدف هو محاولة معرفة ما إذا كانت هذه الأمثال التى تمثل خلاصة تجارب وحِكم الشعوب المتراكمة لا تزال صالحة لتفسير الأشياء، أم أنها مجرد «كلام جدّات» عفا عليه الزمن، ولم يعد صالحًا لعصر المعلومات والتكنولوجيا والذكاء الاصطناعى الذى غرقنا جميعًا فيه، بمعنى آخر نريد أن نجيب عن سؤال بسيط: هل «من فات قديمه تاه»، أم أن «كل وقت وله أذان»؟

■ قلت له فسر لى أكثر كيف يفعل الكتاب ذلك؟

- من خلال تحليل ثلاثين مثلًا شعبيًا شهيرًا، يحاول الكتاب اكتشاف ما تخفيه من أسرار ومعانٍ ودلالات قد لا تكون ظاهرة للوهلة الأولى، ثم يقارنها بأحدث الدراسات العلمية والنفسية ليرى إن كانت ستصمد أمام رأى العلم الحديث، أم أنها قد تحتاج إلى مراجعة، أو إعادة صياغة، أو حتى إلى التخلى عنها تمامًا. لكن الكتاب لا يقتصر على هذه الأمثال الثلاثين فحسب، بل يضم بين صفحاته مئات الأمثال الأخرى التى استعنت بها كلما استدعى الأمر ذلك فى سياق الشرح والاستيضاح.

■ قلت له أعطينى بعض الأمثلة عما ذكرته من أمثال داخل الكتاب لنفهم تخريجاتك العلمية لها؟

- على سبيل المثال، سنحاول أن نستكشف لماذا «باب النجار مخلع» عادةً؟، لماذا قد يكون شخصٌ ما متميزًا ومتمكنًا فى مهنته أو حرفته، ومع ذلك يُهمل شئونه الشخصية؟ ولماذا يستطيع شخص أن يقدم للآخرين نصائح ذهبية وناجحة، لكنه يعجز عن حل مشكلاته الخاصة؟.. هنا مثلًا نكتشف أن الأبحاث تؤكد المعنى نفسه الذى يقوله المثل، حيث نجد التفسير العلمى حرفيًا فى «مفارقة سليمان» (Solomon's Paradox)، وهى ظاهرة نفسية تشير إلى أن الإنسان عادة ما يكون أكثر حكمةً وموضوعيةً عندما يفكر فى مشكلات الآخرين، لكنه يفقد جزءًا من هذه الحكمة عندما يتعامل مع مشكلاته الشخصية، و سُمّيت بهذا الاسم نسبةً إلى الملك سليمان.

وفى مثل آخر وهو «صاحب بالين كداب»، نجد أن الأبحاث الحديثة أكدت فعلًا أن «تعدد المهام» (Multitasking) الذى يعتقد الكثيرون أنهم يستطيعون القيام به- وخاصة السيدات- هو وهم وخرافة، فالعقل البشرى لا يستطيع التركيز بشكل كامل إلا على مهمة واحدة فقط فى الوقت الواحد. ما يحدث هو أننا ننتقل بين المهام المختلفة داخل عقولنا بسرعة، وهذا الانتقال المستمر يجعلنا نشعر بأننا ننجز عدة أشياء فى آنٍ واحد، لكنه فى الحقيقة يؤدى إلى تراجع التركيز، وزيادة الأخطاء، وإبطاء إنجاز المهام. لذلك فمن يدعى ذلك قد يكون- بصورة أو بأخرى- يكذب على نفسه وعلى الآخرين. هناك أيضًا مثل «القط يحب خنّاقه»، والذى يخبرنا أن بعض الشخصيات قد تجد نفسها أسيرة علاقة سامة- أو «توكسيك» كما نقول- مع شخص مؤذى أو معتدٍ، ومع ذلك تعجز عن الابتعاد عنه، بل قد تُظهر أحيانًا مشاعر التعاطف أو التعلق به، و تجد له مختلف الأعذار! هنا نجد تفسيرًا علميًا لذلك فى ما يُعرف بـ «متلازمة ستوكهولم» (Stockholm Syndrome)، و هى ظاهرة نفسية تصف تعلق الضحايا بالشخص الذى يؤذيهم أو يسيطر عليهم، وسميت كذلك نسبةً إلى حادثة احتجاز رهائن وقعت فى ستوكهولم بالسويد عام ١٩٧٣.

■ باغته قائلًا: أدرك اهتمامك بالسينما الذى أفرز ٣ كتب موسوعية.. لكن من أين جاءت لك فكرة هذا الكتاب؟

- أظن أن جيلى مواليد الثمانينيات مفطوم على الأمثال الشعبية، تلقاها وسط تكوينه الوجدانى والمعرفى عن طريق المحيط الاجتماعى المصرى الحميمى، والأمر بالنسبة لجيلى لم يكن له علاقة حتى بالمستوى الاجتماعى أو المادى، الكل كان سواسية فى هذا الأمر لأن ثقافة الكمبوند المنغلق لم تكن سائدة، فكان هناك انخراط اجتماعى أكثر، دائمًا ستجد فى الأسرة مصدر لهذه الأمثال الشعبية سواء كانت تقطن فى المهندسين أو بولاق الدكرور، وعن نفسى تفتحت عيناى ومسامعى على الأمثال الشعبية دون أن أدرك ماهيتها ولا معناها فى البداية، لكن مع الوقت كنت أزيد إدراكًا لأهمية تلك الثقافة الكامنة فى تلك الجمل القصيرة المكتظة بالحكمة والتبصر، وأتذكر أن جدتى، رحمها الله، كانت تمتلك دائمًا مثلًا مناسبًا لكل موقف ، كما لا أنسى على سبيل المثال «فوازير الأمثال الشعبية» التى قدمتها شريهان، وشاهدتها فى طفولتى بجوار كثير من برامج الأطفال التى كانت تحتفى بها

■ قاطعته قائلًا: بخلاف تلك المصادر هل كانت لك قراءات قبل ذلك عن الأمثال الشعبية مثلًا جعلت تدرك أهمية الكتابة عنها من زاوية أخرى؟

- بالطبع اصطدمت بقراءات عديدة فى رحلة تكوينى المعرفى متماسة مع فكرة الأمثال الشعبية، لكن لا أنكر أن اهتمامى قد زاد بعد قراءتى المتأنية على كتاب «الأمثال العامية» للباحث والمؤرخ المصرى أحمد تيمور باشا، الذى يضم أكثر من ثلاثة آلاف مثل شعبى. وقد اتخذ هذا الاهتمام منحًى مختلفًا بعد تخصصى فى طب المخ والأعصاب والطب النفسى، حين اكتشفت أن هذه العبارات الموجزة تحمل أسرارًا و دلالات نفسية وعصبية، أكبر مما قد نتخيل.

وأدركت أن هناك علاقة وثيقة بين الأمثال الشعبية وعلوم الأعصاب وعلم النفس؛ فالأمر الذى قد لا يعرفه كثيرون هو أن علم الأعصاب مهتم بالفعل بالأمثال، ويعتبرها نافذةً مثيرة يمكن أن نكتشف من خلالها بعض أسرار الدماغ البشرى، وطريقة تفكيره وعمله. الأمثال كذلك تكشف لنا عن جوانب ومفاهيم عميقة فى النفس البشرية، وتعكس رؤية الإنسان للعالم من حوله، كل ذلك من خلال عبارات موجزة وشائعة، تختزل خبرات إنسانية تراكمت عبر الأجيال.

كما أن الأمر لا يخلو من خطورة حيث إن بعض الأمثال الشعبية لها تأثير قوى جدًا قد يكون ضارًا أحيانًا، فهى ليست مجرد عبارات موجزة وشائعة تتوارثها الأجيال، بل إنها فى بعض الأحيان قد تتحول إلى «قوالب فكرية» جاهزة نستدعيها تلقائيًا فى أى موقف، وهو ما يُعرف بـ«الكليشيهات القاتلة للتفكير»، والتى تعنى العبارات أو الجُمل المألوفة والمختصرة والتى تمنحنا إجابات جاهزة، فتغلق باب التساؤل أو النقاش بدلًا من أن تفسح المجال للتفكير.

■ من خلال رحلتك مع هذه الأمثال فى كتاب من ٤٠٠ صفحة، ما أبرز ما وجدته فيها؟

- فى الحقيقة كانت رحلتى مع الأمثال الشعبية ممتعة للغاية، ومثلت عودة إلى الماضى والموروث الشفهى المحبب لنا جميعًا. لكننى لاحظت مجموعة من النقاط الشيقة كذلك. فعلى سبيل المثال، اكتشفت أن كثيرًا من الحِكم والنصائح التى عبّرت عنها هذه الأمثال لم تكن حكرًا على بيئتنا المصرية أو العربية وحدها، بل شاركتنا فيها العديد من الثقافات الأخرى «بل وأحيانًا بنفس الصياغة!». حتى وإن كان بعضها مرتبطًا بالفعل بموروثنا الثقافى المصرى، إلا أنها فى أغلبها كانت تعكس خبرات وتجارب إنسانية عامة ومشتركة بين جميع الشعوب باختلاف الزمان والمكان.

لفت نظرى كذلك أنها مليئة بالتناقضات، وتحمل معانى تتضارب مع بعضها البعض أحيانًا! فعلى سبيل المثال: هل «البعيد عن العين بعيد عن القلب» أم «اتقل حبة تزيد محبة»؟! وهل «معرفة الناس كنوز» أم «البعد عن الناس غنيمة»؟! وهل «نضرب على الحديد وهو سُخن» أم أن «كل تأخيرة وفيها خيرة»؟! وهل «الخير على قدوم الواردين» أم «يا قاعدين يكفيكوا شر الجايين»؟! وهل «القرش الأبيض ينفع فى اليوم الأسود» أم «اصرف ما فى الجيب، يأتيك ما فى الغيب»؟! وهل «الطمع يقل ما جمع» أم «إن سرقت اسرق جمل»؟!، وهل «النار ما تحرقش مؤمن» أم أن «المؤمن دايمًا مُصاب»؟! يمكننى الاستمرار للأبد!

ما الاختلاف بين هذا الكتاب وكتبك السابقة؟

- أعتقد أنه مختلف عنهم تمامًا، ولكنه مع ذلك يدور أيضًا فى فلك نفس العالم الذى أحب أن أكتب عنه، والذى يجمع بين الطب والعلم من جهة، والفن أو الأدب أو التاريخ أو التراث من جهة أخرى. فى كتبى السابقة تناولت تصوير أمراض المخ والأعصاب والاضطرابات النفسية فى عالم السينما، لكننى هنا أتناول موضوعات أخرى جوهرية ومهمة تمس حياتنا الشخصية مثل: الحب والصداقة والخوف والرضا والحسد والأحلام والصدمات والرغبات والنفاق والذكاء واتخاذ القرارات، والكثير والكثير من أسرار النفس البشرية. حاولت كذلك تفنيد عدد من الخرافات والمعتقدات الشائعة فى حياتنا اليومية، وإتاحة الفرصة للقارئ لفهم أعمق لأبرز السمات التى تميز الشخصية المصرية.



د. إسماعيل يوقع إحدى كتبه

■ لاحظت أن الكتاب مزود برسومات كاريكاتورية شارحة للأمثال.. هل كانت فكرتك؟

- الحق أن الفكرة كانت تراودنى أن يتم تغذية الكتابة بصريًا برسومات، لكننى لم أكن أثق فى ترحيب الناشر بذلك، إلا أننى وجدت ترحيبًا كبيرًا من الأستاذ على راشد مدير دار المحرر الذى أمن بمشروعى منذ اليوم الأول، وأشهد له أنه يعمل على كتبه بقلب الكاتب وليس عقل الناشر الذى يحسبها ماديًا قبل كل شىء، لكن كون على راشد صحفيًا، لمست حبه للكتابة فى ذاتها وإيمانه بمشاريعه التى تقوم عليها الدار، وهو أمر يحسب له لذلك استعان بالفنانة حورية الجمل التى تشربت روح الكتاب وخرجت من تحت يديها رسومات بالغة الدلالة.

■ أخيرًا سألته هل يحتمل الأمر جزءًا ثانيًا من الكتاب؟

- لا أعتقد، إلا لو توفر لدى عدد كاف من الأمثال الشيقة، ووجدت أننى أستطيع أن أقدم من خلالها طرحًا جديدًا ومختلفًا يضيف إلى معرفتنا بالنفس البشرية والدماغ، خاصة أننى مشغول الآن بالعمل على مشروع ضخم آخر، سأكشف عن تفاصيله فى حينه بإذن الله.





الكتاب محاولة للإجابة عن سؤال هل «من فات قديمه تاه»، أم أن «كل وقت وله أذان»؟

جيلى مفطوم على الأمثال الشعبية وهضمها وسط تكوينه الوجدانى والمعرفى

الفنان الكبير الأستاذ حسين فهمى، رئيس مهرجان القاهرة السينمائى الدولى،

تحية تقدير،

أكتب إليك مع اقتراب دورة جديدة من مهرجان القاهرة ٢٠٢٦، ومن موقع علاقة امتدت سنوات مع هذا المهرجان الذى ساهمت فى ترشيح أفلام وضيوف وأعضاء لجان تحكيم له، وأدرت لقاءات مع ضيوفه المتحدثين بالألمانية، وكتبت فى مطبوعاته. وبالتوازى، أتاحت لى متابعة مهرجان برلين وغيره من المهرجانات، ثم تأسيس فعاليات ومهرجانات فى مصر، أن أرى كيف تتكون المكانة الدولية بالعمل المتراكم والعلاقات والثقة.

من هذه الخبرة جاءت سلسلة المقالات التى أكتبها عن القاهرة وموقعه بين المهرجانات المنافسة. وأضع أسئلتها أمامك وأمام القارئ، تقديرًا لمسيرتك الفنية، وحرصًا على أن يستفيد المهرجان من النقاش حول مستقبله.

أول هذه الأسئلة يتعلق بما تعنيه مكانته الدولية عمليًا. فالاعتماد المهنى والتاريخ الطويل مكسبان، لكنهما يحتاجان إلى ما يجددهما: أفلام تبدأ رحلتها من القاهرة، ومنتجون ومُوزّعون يأتون إليها بحثًا عن عمل، وصحافة وإذاعات وشاشات تتابع اختياراتها وتناقش أثرها.

وقد حرصت فى المقارنة على النظر إلى الدورة السادسة والأربعين، دورة ٢٠٢٥، واحتساب ما أعلنته إدارتها من تطور فى مبيعات التذاكر والحجز ونشاط السوق، وما قدمه ملتقى القاهرة للمشروعات. ويستحق هذا الجهد أن يتبعه بيان مفصل يتيح معرفة ما تحقق، وما بقى، وكيف سيُستكمل.

فنيًا، أرجو أن نتعرف إلى خطة القاهرة لجذب أعمال مهمة فى عروضها الأولى، وإلى الدور الذى تريد أن تؤديه فى اكتشاف المخرجين. إن إتاحة الأفلام المتميزة للمشاهد المصرى وظيفة ثقافية أساسية؛ وتعزيز موقع المهرجان يحتاج أيضًا إلى أعمال ينتظر العالم أن يتعرف إليها من خلاله. فكيف نبنى التوازن بين الوظيفتين؟ وأين تكون للقاهرة أولوية تستطيع الدفاع عنها وسط المنافسة؟

ومهنيًا، أعرف من تجربتى أن الحصول على الفيلم والضيف يبدأ قبل انعقاد المهرجان بأشهر، وأحيانًا بسنوات. يحتاج إلى أشخاص يتابعون الإنتاج، ويزورون المهرجانات، ويتواصلون مع المنتجين ووكلاء المبيعات، ثم يتابعون الاتفاق حتى تنفيذه. لذلك أرى أهمية توضيح شبكة اختيار الأفلام، وتوفير موارد مناسبة لها، وضمان استمرارها بما يتجاوز تغير المسئولين.

ويمتد السؤال إلى أيام الصناعة والسوق: من نريد استضافتهم، وما الذى نريد إنجازه معهم؟ عدد اللقاءات والجوائز بداية للتقييم، وتكتمل قيمته بمعرفة المشروعات التى دخلت التصوير، والأفلام التى وجدت موزعين، والتعاون الذى استمر بعد مغادرة الضيوف. هذه النتائج تمنح صانع الفيلم سببًا مهنيًا لاختيار القاهرة.

وماليًا، أرجو نشر بيان واضح بموارد المهرجان وأوجه إنفاقها، يميز بين الدعم النقدى والخدمات العينية، ويبين ما يخصص للبرنامج والعمل المهنى وخدمة الجمهور. وجود هذه المعلومات يساعد على فهم حدود الإمكانات، وتقدير الجهد، وتحديد الاحتياجات التى تستحق دعمًا إضافيًا. وهو أيضًا أساس لمناقشة أولويات الإنفاق بإنصاف.

وفى الإعلام، أطمح إلى متابعة منتظمة تمتد من الخبر والحفل إلى الحوار والتحقيق والتقييم: ماذا قدمت القاهرة للسينما هذا العام؟ وكيف استقبلها المهنيون خارج مصر؟ وأين ظهرت أفلامها بعد الختام؟ ويستحق الجمهور بدوره أن نعرف تجربته فى الحجز والدخول وجودة العرض والترجمة والنقاش مع صناع الأفلام.

أقترح أن تتيح إدارة المهرجان، عقب كل دورة، تقريرًا فنيًا ومهنيًا وماليًا منشورًا، وأن تعرض خطة تطوير لعدة سنوات، لها أهداف يمكن مراجعتها. عندئذٍ يستطيع الكاتب والناقد والمشارك أن يناقش التقدم استنادًا إلى معلومات مشتركة، وتستطيع الإدارة أن تبين أثر عملها وتستمع إلى ما يحتاج إلى تصحيح.

وأرحب بردك وتوضيحاتك، وبأى بيانات تستكمل المقارنة أو تصححها. وأتمنى أن تفتح هذه الرسالة حوارًا يشارك فيه المبرمجون والمنتجون والموزعون والنقاد والجمهور، حول خطوات محددة تمنح مهرجان القاهرة وزنًا يتناسب مع طموحه وإرث السينما المصرية.

مع خالص التقدير.

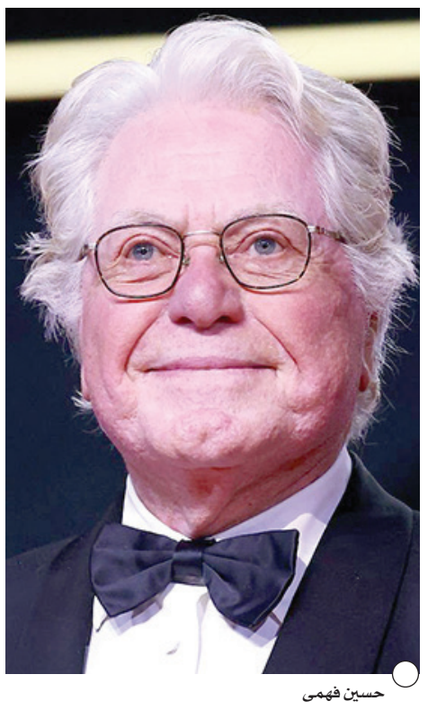


دسوقى سعيد



حتى نغادر مكاننا

رسالة مفتوحة إلى الفنان حسين فهمى: أى موقع نريد لمهرجان القاهرة؟



حسين فهمى

1 بين برلين والقاهرة.. كيف تُبنى مكانة المهرجان؟

مع اقتراب الدورة الجديدة لمهرجان القاهرة السينمائى الدولى ٢٠٢٦ ، أعود إلى سؤال صاحبنى خلال سنوات طويلة من العمل ومتابعة المهرجانات: ما الذى يجعل مهرجانًا موعدًا ينتظره السينمائيون، ويحرص المنتجون على تقديم أفلامهم فيه، ويتابع النقاد برنامجه قبل أن تبدأ عروضه؟ وكيف تتحول مدينة، لأيام محدودة كل عام، إلى مكان تُكتشف فيه أفلام وتتحدد فيه مسارات مهنية وتُعقد اتفاقات يمتد أثرها إلى ما بعد حفل الختام؟.

أطرح هذه الأسئلة من واقع تجربة جمعت بين حضور مهرجان برلين بصفتى صحفيًا، والتعاون مع مهرجان القاهرة فى ترشيح أفلام من البلدان الناطقة بالألمانية أو غيرها، واقتراح ضيوف وأعضاء لجان تحكيم، وإدارة الندوات مع الضيوف المتحدثين بالألمانية، فضلًا عن الكتابة فى مجلة المهرجان.

لم يكن هذا التعاون تكليفًا رسميًا بأن أكون مندوبًا للمهرجان، كان مساهمة مهنية تعود بالنفع على الطرفين، وتتيح لى توسيع علاقاتى الدولية. وقد عرّفتنى بالعمل الذى يسبق ظهور الفيلم على الشاشة، وبقيمة الاتصال الذى يبدأ قبل موعد المهرجان بشهور، وقد تتجدد ثماره على مدار سنوات.

زرت برلين طوال فترة تقترب من عشرين عامًا، وكانت المهمة الصحفية جزءًا من أسباب الرحلة، لكننى كنت أذهب أيضًا بعين تبحث عما يمكن أن يصل إلى الجمهور المصرى: فيلم يصلح للقاهرة، وآخر يناسب الإسكندرية، وعمل تسجيلى أو قصير يستحق العرض فى الإسماعيلية، ومخرج تضيف زيارته لقاءً مهمًا إلى أحد البرامج.

1 برنامج المهرجان

حين يطالع الجمهور برنامج مهرجان، يرى عناوين الأفلام وأسماء المخرجين وبلدان الإنتاج ومواعيد العرض. أما خلف هذه الصفحات فهناك أسئلة عملية: مَن شاهد الفيلم؟ ومَن عرف بوجوده مبكرًا؟ ومَن تواصل مع منتجه أو وكيل مبيعاته؟ ولماذا وافق أصحابه على عرضه فى هذا المهرجان وفى هذا التوقيت؟.

الفيلم الذى تريده القاهرة قد تتنافس عليه مهرجانات أخرى، وقد يفضّل منتجه الانتظار، أو يشترط عرضًا إقليميًا أول، أو يبحث عن فرصة توزيع. ومن يتفاوض معه يحتاج إلى معرفة بالفيلم وخطة تقديمه، وإلى القدرة على شرح القيمة التى ستضيفها مشاركته.

لذلك كانت زيارات المهرجانات فرصة للمشاهدة وبناء العلاقات معًا. ومع تكرار التعامل تصبح الثقة رصيدًا، بشرط أن يعرف المهرجان كيف يحافظ عليه ويستفيد منه داخل مؤسسته.

2 وظائف تتكامل

تساعدنا برلين على فهم اتساع وظيفة المهرجان، فإلى جانب العروض والجوائز ترتبط بها السوق الأوروبية للفيلم «European Film Market»، التى تجمع المنتجين والموزعين والمشترين ووكلاء المبيعات. وهناك سوق للإنتاج المشترك «Berlinale Co-Production Market» تتيح لأصحاب المشروعات البحث عن شركاء، وبرنامج «مواهب برلين» (Berlinale Talents) الذى يربط التطوير المهنى بالإرشاد وتبادل الخبرات.

هكذا تتعدد أسباب الحضور: مشاهدة عمل، أو تطوير مشروع، أو البحث عن شريك، أو اكتساب خبرة. ويصبح للمهرجان أثر فى حياة الفيلم قبل عرضه وأثناءه وبعده.

لكن هذه الأنشطة لا تعفينا من السؤال الأساسى: ماذا يُعرض على الشاشة؟ فقيمة البرنامج تُختبر فى الأفلام، وقدرته على تقديم أصوات وتجارب تستحق الاهتمام، ثم فى الأثر الذى يبقى منها.

3 ماذا بنت القاهرة؟

تقتضى المقارنة المنصفة الاعتراف بما طورته القاهرة، فقد انطلقت «أيام القاهرة لصناعة السينما» (Cairo Industry Days) فى دورة ٢٠١٨، وضمت أنشطتها «ملتقى القاهرة السينمائى» (Cairo Film Connection) للإنتاج المشترك، إلى جانب لقاءات وورش تجمع العاملين فى الصناعة.

لكن تقييم هذه الخطوات يحتاج إلى تتبع نتائجها: ما المشروعات التى وجدت شركاء؟ وما الأفلام التى اكتملت؟ وما مسارات عرضها؟ وكيف استمرت الصلة بين أصحابها والمهرجان؟ إعلان المبادرة بداية، وأثرها يظهر بمتابعة ما تحقق عبر السنوات.

وينطبق الأمر نفسه على الضيوف والندوات، فقد أدرت لقاءات مع سينمائيين يتحدثون الألمانية والإنجليزية، وأعرف أن الضيف المهم يمنح المهرجان فرصة تحتاج إلى إعداد: معرفة بأعماله، ومحاور محددة، وترجمة دقيقة، وجمهور يستطيع المشاركة. عندئذٍ يصبح اللقاء مادة معرفة تبقى قيمتها بعد سفره.

4 لماذا نقارن؟

قد يعترض البعض باختلاف الموارد والبيئة الاقتصادية وحجم الصناعة. وهى فروق تؤثر بالفعل فى القدرة على اجتذاب الأفلام والضيوف، لكنها تجعل تحديد الأولويات أكثر إلحاحًا: أين تنفق القاهرة مواردها؟ وما المجالات التى تستطيع التميز فيها؟ وكيف تستفيد من تاريخ السينما المصرية وصلاتها العربية والإفريقية والآسيوية؟.

المقارنة المفيدة تساعد على فهم آليات النجاح، ثم اختيار ما يلائم ظروفنا: استمرارية العمل، وحفظ العلاقات، ووضوح مسئوليات الاختيار، وإتاحة المعلومات، ومتابعة نتائج المبادرات.

وأكتب عن القاهرة لأننى أعرف قيمة ما تستطيع تقديمه، وشاركت فى جانب من العمل من أجلها. هذه الخبرة تجعلنى حريصًا على أن يستند الاحتفاء بها إلى برنامج يبرره، وأن يستند النقد إلى وقائع وأسئلة محددة.

فى المقالات التالية نقترب من أفلام ودورات بعينها، ثم نوسّع المقارنة إلى مهرجانات أخرى.. أما السؤال الذى نبدأ به فهو: ما الذى يجعل صاحب فيلم مهم يختار القاهرة، وما الذى يجعل المشاهد يثق فى اختيارها؟

المقارنة المفيدة تساعد على فهم آليات النجاح
ثم اختيار ما يلائم ظروفنا

حتى نغادر مكاننا



العلاقات تفتح الباب والتنظيم يحفظ الثقة والبرنامج يمنح الحضور مضمونه

الاعتماد الدولى ليس ترتيبًا يجعل المهرجانات متساوية فى النفوذ الفنى والإعلامى والاقتصادى



2 من برلين إلى القاهرة.. ماذا تصنع العلاقات وما الذى يصنعه البرنامج؟

فى فبراير ٢٠٠٣، كان المخرج الكندى ذو الأصل الأرمينى، المولود بالقاهرة، أتوم إيجويان «Atom Egoyan» يترأس لجنة التحكيم الدولية لمهرجان برلين. وبعد انتهاء مهمته جاء إلى القاهرة للمشاركة فى أسبوع الفيلم الكندى الذى توليت إدارته. وكانت استضافته ثمرة إعداد واتصالات وتنسيق، بعدما امتد الطريق إلى الاتفاق مع السفارة الكندية على تنفيذ المشروع نحو ست سنوات.

أستعيد الواقعة لأنها تفتح سؤالًا يتجاوز استضافة اسم معروف: كيف تتحول العلاقات المهنية إلى حدث له برنامج وجمهور وأثر؟ وكيف نستفيد من حضورنا فى المهرجانات العالمية لتقديم أعمال وضيوف يضيفون إلى الحياة السينمائية فى مصر؟

1 ضيف جاء بأفلامه وحكايته

كنت قد أخّرت إقامة الأسبوع بالتنسيق مع الجهات المعنية حتى يتمكن «إيجويان» من الحضور بعد انتهاء مهمته فى برلين. وكان لمولده فى القاهرة بُعد خاص فى استقباله؛ فقد احتفت به الجالية الأرمينية والصحافة المصرية.

وفى المؤتمر الصحفى الذى أُقيم بمناسبة حضوره فى السفارة الكندية، تحدث بحضور السفير ميشيل دى سالابرى «Michel de Salaberry» وإيجويان ورئيس مجلس الأعمال المصرى الكندى. وما زلت أحتفظ بصور اللقاء ومواد صحفية تناولت الأسبوع.

عرضنا مجموعة من أعماله، وكان «أرارات» (Ararat، ٢٠٠٢)، وهو فيلم كندى من إخراج إيجويان، فيلم الافتتاح. ثم انتقلت الأعمال من الشاشة إلى صفحات النقد، حيث تناول الكتّاب أسلوب المخرج وحكاياته وصلته بأصوله الأرمينية.

هنا يظهر أثر الحدث: برنامج يُقام، وأفلام تُشاهد، ونقاش يتجاوز مراسم الاستقبال. فحضور المخرج يكتسب معناه من أعماله وطريقة تقديمها والجمهور الذى نستطيع الوصول إليه.

2 ماذا كنت أبحث عنه؟

زرت برلين طوال فترة تقترب من عشرين عامًا بصفتى صحفيًا، وبعين تبحث أيضًا عن أفلام وضيوف للمهرجانات المصرية، ومنها القاهرة والإسكندرية والإسماعيلية.

وشملت زياراتى ميونيخ وفيينا وهامبورج وماكس أوفلس ودورتموند ومونز فى بلجيكا ومهرجانات أخرى. وكانت دراستى للألمانية والإنجليزية تساعدنى على التواصل المباشر مع سينمائيين ومؤسسات فى ألمانيا والنمسا، ومتابعة أعمالهم من موسم إلى آخر. كما كنت أتحدث الإنجليزية وأفهمها، فامتدت اتصالاتى وعلاقاتى إلى سينمائيين من بلدان أخرى، ومنها كندا وأمريكا؛ ولم يقتصر تعارفى المهنى على الناطقين بالألمانية.

وامتدت مساهمتى إلى ترشيح أعضاء لجان تحكيم دولية، منهم النمساوى بيتر كيرن «Peter Kern» فى القاهرة، والنمساوى بيتر باتساك «Peter Patzak» الذى تولى رئاسة لجنة تحكيم مهرجان دمشق. كما أدرت ندوات ضيوف القاهرة المتحدثين بالألمانية دون أجر عن تلك الندوات.

منحتنى هذه المشاركات خبرة وثقة وعلاقات ساعدتنى لاحقًا على تأسيس مهرجان الفيوم الدولى لسينما الشباب، الذى استمر أربع دورات متصلة واستقطبت إليه نجوم السينما المصرية. واستفدت منها فى مهرجان الأصالة بالعريش، حيث استطعت استضافة الممثل النمساوى الحاصل على الأوسكار ماكسيميليان شل «Maximilian Schell» ودعوة الممثل النمساوى كلاوس ماريا براندار «Klaus Maria Brandauer».

3 مسئولية النسخة

لم تكن مساهمتى تنتهى عند ترشيح الفيلم؛ فبعد موافقة المهرجان كنت أرتب شحن نسخته عبر الحقيبة الدبلوماسية للسفارة المعنية أو عن طريق معهد جوته «Goethe-Institut».

وكانت نسخ الأفلام مقاس ٣٥ مم تضع على عاتقى مسئولية إضافية؛ إذ كنت أوقّع تعهدات بإعادة شحنها بالحالة التى وصلت بها. لذلك كنت أقلق من الضرر الذى قد يلحق بها، فى ضوء ما كان يتردد آنذاك عن سوء التعامل مع النسخ فى بعض دور العرض المستخدمة خلال مهرجانى القاهرة والإسكندرية.

هذه التفاصيل جزء من السمعة المهنية، فصاحب النسخة ينتظر عرضها فى ظروف جيدة وإعادتها سليمة وفى الموعد المتفق عليه. وتجربة ناجحة تساعد على استمرار التعامل، بينما قد يجعل التلف أو التأخير الحصول على الفيلم التالى أكثر صعوبة.

4 تعاون بمنفعة متبادلة

لم يكلّفنى مهرجان القاهرة رسميًا بأن أكون مندوبًا له، ولم يذكرنى بهذه الصفة فى كتالوجاته. كنت أساهم بالترشيحات والاتصالات، وكانت المشاركة تعزز موقعى وعلاقاتى الدولية، وتتيح تنفيذ اتفاقيات أتقاضى عنها أجرًا من جهات أخرى.

وشملت مكافأة تعاونى مع القاهرة تحمّل ثمن تذكرة سفر ذهابًا وعودة واستضافتى أثناء المهرجان فى فندق الضيوف، دون أجر مالى محدد عن المتابعة والاتصالات.

لكن متابعة المهرجانات طوال العام تحتاج إلى سفر وإقامة ووقت، وهى أعباء تتجاوز عادة طاقة فرد. وإذا اتفق المهرجان على مهمة، فمن الطبيعى تخصيص موارد ومسئوليات واضحة لها، ومراجعة نتائجها.

5 أين يظهر العائد؟

فى فبراير ٢٠١٨ شارك «ثلاثة أيام فى كيبرون» (Tage in Quiberon ٣)؛ العنوان الدولى: «Days in Quiberon ٣»، وهو إنتاج مشترك بين ألمانيا والنمسا وفرنسا، للمخرجة Emily Atef، الألمانية الفرنسية ذات الأصل الإيرانى، فى مسابقة برلين. وفى نوفمبر عرضه مهرجان القاهرة ضمن البانوراما الدولية.

إتاحته للمشاهد المصرى اختيار له قيمته، لكن موقعه فى البرنامج يوضح اختلاف الوظائف: مسابقة فى برلين، وبانوراما فى القاهرة. لذلك ينبغى تقييم كل قسم وفق مهمته، دون استخدام جودة البانوراما لإصدار حكم تلقائى على قوة المسابقة.

وفى دورة القاهرة نفسها شارك الفيلم المصرى «ليل خارجى» (EXT. Night)، للمخرج المصرى أحمد عبدالله «Ahmed Abdalla»، فى المسابقة الدولية بعرض عالمى أول. وهذه وظيفة أخرى للمهرجان فى تقديم السينما المصرية داخل إطار دولى. المعيار فى الحالتين هو ما أضافه الاختيار إلى الفيلم والجمهور. فالعلاقات تفتح الباب، والتنظيم يحفظ الثقة، والبرنامج يمنح الحضور مضمونه.

ومع اقتراب الدورة الجديدة يبقى السؤال: ما الذى تعد به القاهرة أصحاب الأفلام وجمهورها، وما الذى تستطيع تقديمه فعلًا؟

3 القاهرة وبرلين.. لماذا لا يكفى التصنيف الدولى؟

وجود مهرجان القاهرة فى دائرة المهرجانات المعتمدة دوليًا يمنحه مكانة مؤسسية مهمة، لكنه لا يجيب وحده عن السؤال الأصعب: ما قدرته على منافسة المهرجانات الكبرى فى الحصول على الأفلام، واجتذاب صناعها، والتأثير فى مسيرتها؟

فالقاهرة، وبرلين، وكان، وفينيسيا، وكارلوفى فارى، جميعها مهرجانات معتمدة لدى الاتحاد الدولى لجمعيات منتجى الأفلام «فيابف» (FIAPF). لكن الاعتماد ليس ترتيبًا يجعلها متساوية فى النفوذ الفنى والإعلامى والاقتصادى.

1 اختيار أصحاب الأفلام

فى مسابقة برلين عام ٢٠٢٤ تنافس عشرون فيلمًا، كان تسعة عشر منها عروضًا عالمية أولى. أى أن أصحابها اختاروا برلين لتبدأ منها رحلة الأفلام أمام الجمهور والنقاد والعاملين فى الصناعة.

وجمعت المسابقة أعمالًا لمخرجين لهم حضور دولى، منهم الكورى الجنوبى هونج سانج سو «Hong Sang-soo»، والفرنسيان أوليفييه أسياس «Olivier Assayas» وبرونو دومون «Bruno Dumont»، والموريتانى عبدالرحمن سيساكو «Abderrahmane Sissako»، إلى جانب أصوات أحدث. وهنا تجتمع ميزتان: اجتذاب أعمال جديدة لأسماء معروفة، وإتاحة مكان للاكتشاف.

أما مسابقة القاهرة فى العام نفسه فضمت عروضًا عالمية أولى، منها الفيلم المصرى «الربيع أتى ضاحكًا» (Spring Came on Laughing) للمخرجة المصرية نهى عادل «Noha Adel»، إلى جانب أفلام بدأت رحلتها فى مهرجانات أخرى.

ومن بينها «العام الجديد الذى لم يأتِ» (Anul Nou care n-a fost؛ العنوان الدولى «The New Year That Never Came»، وهو إنتاج مشترك بين رومانيا وصربيا للمخرج الرومانى بوجدان موريشانو «Bogdan Muresanu»، الذى وصل إلى القاهرة بعد فوزه بجائزة أفضل فيلم فى قسم «آفاق» بمهرجان فينيسيا.

إتاحة الفيلم لجمهور القاهرة اختيار له قيمته. لكن المقارنة تكشف عن اختلاف القدرة على اجتذاب البداية: برلين قدمت تسعة عشر عرضًا عالميًا أول فى مسابقة واحدة، بينما جمعت القاهرة بين بدايات جديدة وأعمال سبق تقديمها دوليًا.

هذه فجوة فى قوة الاستقطاب، ولا تعنى تلقائيًا أن كل فيلم فى برلين أفضل من كل فيلم فى القاهرة. لكنها تستدعى البحث فى أسباب تفضيل أصحاب الأعمال المهمة مهرجانًا على آخر.

2 العرض الأول

صاحب الفيلم يسأل عما سيجده: اهتمام نقدى، وحضور مهنى، وفرص لقاء وتوزيع، وقدرة على إطلاق نقاش حول العمل.

وهنا تظهر إحدى نقاط قوة برلين؛ إذ ترتبط عروضها بالسوق الأوروبية للفيلم «European Film Market»، التى تجمع المنتجين والموزعين والمشترين ووكلاء المبيعات. يصبح حضور الفيلم فرصة فنية ومهنية، وقد يسهم فى انتقاله إلى أسواق وجمهور جديدين. ولدى القاهرة أنشطة للصناعة وملتقى للمشروعات، وهى خطوات مهمة. لكن وجود النشاط لا يثبت وحده حجم تأثيره. المطلوب معرفة النتائج: ما الشراكات التى نشأت؟ وما المشروعات التى اكتملت؟ وما الذى أضافته المشاركة إلى فرص الأفلام؟.

3 كثرة الأقسام

برلين نفسها متعددة الأقسام، ولذلك لا تكمن المشكلة فى وجود بانوراما وأسبوع للنقاد وعروض خاصة وكلاسيكيات فى القاهرة.

لكن جودة هذه الأقسام لا تعفينا من فحص المسابقة الرئيسية. فقد يستمتع الجمهور بأفلام مهمة جاءت من مهرجانات أخرى، بينما تظل قدرة المهرجان على اجتذاب الأعمال الجديدة الأبرز محدودة.

وتوضح رحلة «تاريخ موجز لعائلة» (Brief History of a Family) الفرق: الفيلم إنتاج مشترك بين الصين وفرنسا والدنمارك وقطر، للمخرج الصينى لين جيانجيه «Lin Jianjie».

عُرض فى بانوراما برلين عام ٢٠٢٤، ثم فى أسبوع النقاد بالقاهرة فى العام نفسه. تقديمه للمشاهد المصرى خدمة ثقافية، لكنه لا يُستخدم دليلًا على قوة مسابقة القاهرة؛ لأنه لم يشارك فيها أصلًا.

نحتاج إلى تقييم مستقل للمسابقة، يتناول مستوى أفلامها وقدرتها على الاكتشاف والاستقطاب، ثم تقييم الأقسام الأخرى بحسب وظائفها.



4 استمرارية العلاقات

من واقع تجربتى أعرف قيمة المتابعة الخارجية. فقد يبدأ الحصول على فيلم بلقاء، ثم يتطلب اتصالات تمتد شهورًا أو سنوات.

لكن تحويل العلاقات إلى قوة دائمة يحتاج إلى عمل مؤسسى: متابعة طوال العام، ومسئوليات واضحة، وموارد للبحث والتفاوض، وحفظ للخبرات عند تغير الإدارات. فالاعتماد على اتصالات أفراد قد يحقق نتائج مهمة، أما الاستمرار فيحتاج إلى خطة تتراكم داخل المهرجان.

وتحتاج القاهرة كذلك إلى إظهار حصيلة عملها. فالأرقام المعلنة عند الافتتاح ينبغى أن تتبعها مراجعة بعد الختام: ماذا حققت المسابقة؟ وما أثر أنشطة الصناعة؟ وما الأفلام التى ساعد المهرجان على اكتشافها أو توسيع حضورها؟.

مكانة القاهرة الرسمية تمنحها فرصة للمنافسة؛ أما وزنها الفعلى فتصنعه الأفلام التى تختارها، والأفلام التى يختار أصحابها أن تبدأ رحلتها منها.

مكانة القاهرة الرسمية تمنحها فرصة للمنافسة
أما وزنها الفعلى فتصنعه الأفلام التى تختارها

حتى نغادر مكاننا

قوة المهرجان تُختبر فى قدرته على مساعدة الفيلم كى يصل إلى من لم يشاهدوه بعد

تحتاج القاهرة إلى أن تصبح رحلتها أكثر جدوى لمن يصنعون الأفلام ويمولونها ويوزعونها

4 بعد الهرم الذهبى.. أين يذهب الفيلم؟

تنتهى مراسم الختام، ويتسلّم المنتج الجائزة، وتلتقط الكاميرات الصور، ثم يبدأ الإعداد للدورة التالية. لكن بالنسبة إلى الفيلم الفائز يبقى سؤال أهم: ماذا سيحدث غدًا؟

هل تساعده الجائزة على الوصول إلى شاشات جديدة؟ وهل تلفت إليه موزعين ونقادًا؟ أم تصبح سطرًا فى ملفه الدعائى، بينما تستمر رحلته اعتمادًا على ترتيبات بدأت قبل وصوله إلى المهرجان؟

هذا اختبار آخر لمكانة القاهرة مقارنة ببرلين. فوزن الجائزة يظهر خارج قاعة الختام، حين يستخدمها أصحاب الفيلم فى تقديمه، وحين تصبح سببًا يدفع آخرين إلى مشاهدته أو شرائه. ولكى ننصف المقارنة، علينا معرفة أين كان الفيلم قبل الجائزة، وأين وصل بعدها.

1 «ليمبو» ونجاح بعد القاهرة

فاز الفيلم البريطانى «ليمبو» (Limbo)، للمخرج البريطانى بن شاروك «Ben Sharrock» وبطولة أمير المصرى «Amir El-Masry»، بالهرم الذهبى عام ٢٠٢٠. وفى فبراير ٢٠٢١ أعلنت شركة «فوكس فيتشرز» (Focus Features) عن حصولها على حقوق توزيعه عالميًا، باستثناء عدد من الأسواق. ثم أعلنت عن طرحه فى دور العرض الأمريكية فى أبريل، بعد ترشيحه لجائزتين من جوائز الأكاديمية البريطانية «بافتا» (BAFTA).

هذه رحلة لاحقة مهمة لفيلم فاز فى القاهرة، وينبغى ذكرها عند تقييم اختيارات المهرجان.

لكن العمل كان قد دخل دائرة الاهتمام الدولى قبل الهرم الذهبى؛ إذ حمل علامة الاختيار الرسمى لكان عام ٢٠٢٠، وشارك فى تورونتو وسان سيباستيان، حيث فاز بجائزة لجنة تحكيم الشباب. ويجب التمييز بين اختياره لكان وبين عرضه فى دورة لم تُقم بصورتها المعتادة بسبب الجائحة.

إذن اختارت القاهرة فيلمًا له مسار دولى قائم وأضافت إليه جائزتها الكبرى. أما القول إن الجائزة صنعت اتفاق توزيعه أو ترشيحاته، فيحتاج إلى دليل من الأطراف المعنية. وهذا يحفظ للقاهرة قيمة اختيارها دون نسبة نجاح متعدد المساهمين إليها وحدها.

2 برلين.. الجائزة تواصل الظهور

فى العام نفسه فاز «لا وجود للشر» (Sheytan vojud nadarad؛ العنوان الدولى: «There Is No Evil»)، وهو إنتاج مشترك بين إيران وألمانيا والتشيك للمخرج الإيرانى محمد رسولوف «Mohamed Rasoulof»، بالدب الذهبى. وتولت «كينو لورير» (Kino Lorber) توزيعه فى أمريكا الشمالية، وتُظهر سجلات الشركة عروضًا له فى مدن ودور سينما متعددة خلال عام ٢٠٢١، مع إبراز جائزة برلين فى تقديمه للجمهور.

ما نستطيع إثباته أن الجائزة استمرت جزءًا من هويته التسويقية، وصاحبته إلى مرحلة توزيع فعلية. لكن حتى هذا لا يجيز اختزال قرار الشراء فى الجائزة وحدها؛ فللفيلم مخرجه وموضوعه وظروفه وقيمته الفنية.

المقارنة تتعلق بمدى حضور اسم المهرجان فى رحلة العمل التالية، وقدرته على أن يصبح علامة يتعرف إليها جمهور خارج بلده.

3 «ألكاراس» إلى شاشات أخرى

فى عام ٢٠٢٢ فاز «ألكاراس» (Alcarràs)، وهو إنتاج مشترك بين إسبانيا وإيطاليا للمخرجة الإسبانية كارلا سيمون «Carla Simon» بالدب الذهبى. وبعد ذلك اختير للبرنامج الرئيسى فى مهرجان نيويورك، وتولت «موبى» (MUBI) توزيعه، وبدأ عرضه فى قاعات مركز لينكولن «Lincoln Center» بمدينة نيويورك الأمريكية فى يناير ٢٠٢٣.

وفى تقديمه هناك تصدّر فوزه ببرلين التعريف بالفيلم.

يمنحنا المثال تسلسلًا واضحًا: جائزة كبرى، ثم مشاركة فى مهرجان آخر مهم، ثم عرض تجارى. ويوضح كيف يتراكم الاعتراف بالعمل عبر مؤسسات مختلفة، وتظل جائزة البداية حاضرة فى تقديمه.

هذه إحدى الوظائف التى نريد تقويتها للهرم الذهبى: أن يصاحب الفيلم فى رحلته، وأن يُذكر بوصفه معلومة لها وزن لدى المشاهد والمبرمج والموزع.

4 «عَلَم».. للقاهرة دور أسبق

يقدم «عَلَم» (Alam)، للمخرج الفلسطينى فراس خورى «Firas Khoury»، حالة تستحق الاهتمام. والفيلم إنتاج مشترك بين فلسطين وتونس وفرنسا والسعودية وقطر. فاز بالهرم الذهبى عام ٢٠٢٢ وجائزة التمثيل لمحمود بكرى وجائزة الجمهور، لكنه بدأ عرضه العالمى فى تورونتو ومرّ بمهرجان روما قبل وصوله إلى القاهرة.

لو توقفنا هنا لقلنا إن القاهرة كرّمت عملًا سبق أن تعرفت إليه مهرجانات أخرى. لكن تتبع تاريخه يكشف عن أن المشروع حصل على منحة قدرها عشرة آلاف دولار من ملتقى القاهرة السينمائى، قبل اكتمال رحلته إلى الشاشة.

هنا تظهر مساهمة أعمق: دعم فى مرحلة المشروع، ثم استقبال الفيلم المكتمل ومنحه الجوائز. واستمرت رحلته إلى جمهور آخر من خلال شركة «فيلم موفمنت» (Film Movement)، التى تتولى تقديمه وتتيح له مسارات مشاهدة متعددة.

هذه قصة ينبغى إبرازها؛ لأنها توضح ما أضافته القاهرة فعليًا، مع الاعتراف بمساهمات الجهات الأخرى التى دعمت العمل وقدمته.

5 أين تقع المشكلة؟

لا تسمح هذه الأمثلة بالقول إن الفائزين فى القاهرة يختفون، ولا تثبت أن كل فائز فى برلين يحقق نجاحًا واسعًا. لكنها توضح ما ينبغى قياسه بدل الاكتفاء بإعلان الفائزين.

نحتاج إلى معرفة الأفلام التى حصلت على توزيع بعد القاهرة، والأسواق التى وصلت إليها، ومدى استخدام الجائزة فى تقديمها، وما يقوله أصحابها عن أثر المشاركة. ونحتاج إلى فصل الاتفاقات السابقة للمهرجان عن النتائج التى نشأت خلاله أو بعده.

ومن دون هذه المتابعة يصعب تحويل الحديث عن دعم السينما إلى حصيلة قابلة للفحص، وقد تضيع نجاحات حقيقية داخل أخبار متفرقة.

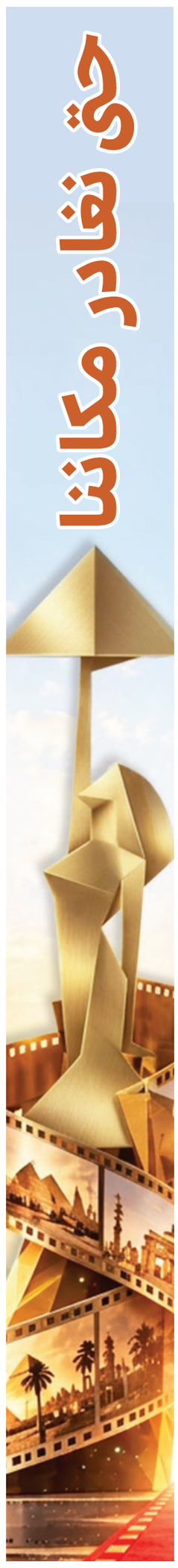
6 عمل يبدأ بعد الختام

أرى أن تخصص القاهرة متابعة منتظمة لأفلامها الفائزة ومشروعاتها المدعومة، وتعلن عن النتائج قبل الدورة التالية: أين عُرضت؟ وما فرص التوزيع التى تحققت؟ وكيف ساعدها المهرجان؟ وما الصعوبات التى ما زالت تواجهها؟

ويمكن أن تمتد المتابعة إلى تقديم الفائزين لمبرمجى المهرجانات والموزعين، وتنظيم عروض لاحقة بالتعاون مع مؤسسات ثقافية ودور سينما. عندئذ تصبح الجائزة بداية علاقة يستمر فيها العمل.

الهرم الذهبى يعلن عن اختيار لجنة التحكيم لأفضل فيلم فى المسابقة. أما قوة المهرجان فتُختبر أيضًا فى قدرته على مساعدة هذا الفيلم كى يصل إلى من لم يشاهدوه بعد.





5 مَن يأتى إلى القاهرة ولماذا

قد يصل نجم كبير إلى مهرجان، فتنتشر صوره ويصبح حضوره عنوانًا للأخبار. وفى الوقت نفسه يصل موزع لا يعرف الجمهور اسمه، ثم يغادر باتفاق يفتح أمام فيلم باب العرض فى عدة دول.

كلاهما يضيف إلى المهرجان، لكن الإضافة مختلفة. النجم يجذب الانتباه، والموزع قد يفتح سوقًا. والمنتج قد يجد شريكًا، والمخرج قد يحصل على فرصة لفيلمه التالى. ومن هنا ينبغى أن نسأل: من يأتى إلى القاهرة؟ وما الذى يدفعه إلى الحضور؟ وماذا يبقى من زيارته بعد الختام؟.

تساعدنا أرقام القاهرة وبرلين على الاقتراب من الإجابة، بعيدًا عن الانطباعات والصور التذكارية.

1 أرقام تكشف طبيعة الفجوة

وفق البيانات المنشورة لدى الاتحاد الدولى لجمعيات منتجى الأفلام «فيابف» (FIAPF) عن عام ٢٠٢٥، بلغ عدد الحاضرين المهنيين فى مهرجان القاهرة ٩٢٧ شخصًا، منهم ٢٦٪ من الأجانب. وفى برلين بلغ العدد ١١ ألفًا و١٨٥ شخصًا، منهم ٨٦٪ من الأجانب.

أى أن الحضور المهنى المسجل فى برلين تجاوز اثنى عشر ضعف نظيره فى القاهرة. وهذه أعداد للحاضرين المهنيين، وليست قائمة بمن استضافهم المهرجان على نفقته. والفارق الأهم أن المشاركة المهنية فى القاهرة يغلب عليها الحضور المحلى، بينما يغلب عليها فى برلين الحضور الدولى. وهنا تظهر فجوة مباشرة فى اتساع دائرة اللقاء والعمل.



ولا تعنى الأرقام أن كل حاضر أجنبى صاحب قرار، أو أن المهنى المصرى أقل قيمة. لكنها تشير إلى اختلاف قدرة المهرجانين على جمع أطراف الصناعة من خارج حدودهما.

2 تدويل الأفلام

توجد مفارقة تستحق الانتباه. ففى بيانات العام نفسه، بلغت نسبة الأفلام الأجنبية بين طلبات المشاركة ٩١٪ فى القاهرة، مقابل ٨٩٪ فى برلين.

إذن تستطيع القاهرة اجتذاب طلبات مشاركة دولية بكثافة. لكن هذا لا يتحول بالدرجة نفسها إلى حضور مهنى أجنبى.

وهذا التباعد بين تدويل الطلبات وتدويل الحضور يطرح سؤالًا محددًا: لماذا يرسل صاحب الفيلم عمله إلى القاهرة، بينما لا يرى العدد نفسه من المهنيين سببًا كافيًا للسفر إليها؟.

قد يكون إرسال الفيلم خطوة قليلة التكلفة مقارنة بالسفر والإقامة وتخصيص أيام من جدول العمل. أما قرار الحضور فيحتاج إلى عائد متوقع: لقاءات مناسبة، أو فرصة بيع، أو شريك إنتاج، أو متابعة مشروعات وأفلام تستحق الرحلة.

وهذه مسألة تحتاج القاهرة إلى بحثها مع المشاركين أنفسهم.

3 الزيارة الضرورية

تمنح السوق الأوروبية للفيلم «European Film Market» برلين سببًا مهنيًا واضحًا للحضور. يستطيع المنتج أو الموزع ترتيب لقاءات مع أطراف متعددة فى مكان واحد، ومتابعة أفلام ومشروعات، والتفاوض على حقوق.

كلما اتسعت هذه الدائرة زادت فائدة المشاركة فيها. يأتى المنتج لأنه سيجد موزعين، ويأتى الموزع لأنه سيجد أفلامًا ومنتجين، ويأتى آخرون لأن هذه الأطراف مجتمعة.

وهكذا تتراكم قوة المهرجان: البرنامج يجذب المهنيين، ووجودهم يزيد قيمة المشاركة فى البرنامج.

أما القاهرة، فعليها أن توضح بصورة أكثر إقناعًا ما الذى يستطيع المهنى إنجازه خلال أيامها. وجود ورش وندوات ولقاءات مهم، لكن قيمتها تُختبر فى الأشخاص الذين تجمعهم والفرص التى تتيحها والنتائج التى تتبعها.

4 ماذا تضيف العلاقات؟

من واقع تجربتى، أعرف أن الدعوة وحدها لا تضمن مشاركة مفيدة. كنت أبحث عن شخص أعرف أعماله وأتصور ما يمكن أن يضيفه: عضو لجنة تحكيم، أو مخرج تناقش أفلامه، أو ضيف يلتقى الجمهور وصنّاع السينما.

وعندما رشّحت النمساوى بيتر كيرن «Peter Kern» للجنة التحكيم الدولية فى القاهرة، أو أسهمت فى التواصل مع ضيوف يتحدثون الألمانية وأدرت ندواتهم، كانت العلاقة الشخصية تساعد على فتح الباب. لكن نجاح الزيارة يحتاج بعد ذلك إلى إعداد وتنظيم ومتابعة.

وهنا تقع مسئولية المؤسسة: كيف تستفيد من العلاقة لتبنى تعاونًا يتجاوز المناسبة؟ وكيف تحفظها وتطورها عندما تتغير الإدارات والمتعاونون؟

فالدعوة الناجحة يمكن أن تكون بداية علاقة عمل متكررة، إذا وجد الضيف ما يدعوه إلى العودة.

5 دور الصحافة

تكشف بيانات ٢٠٢٥ أيضًا تسجيل ١١٥٣ صحفيًا فى القاهرة، مقابل ٢٤٢٩ فى برلين.

الفارق الصحفى أقل بكثير من الفارق فى الحضور المهنى. وهذا يوضح أن القاهرة ليست بلا اهتمام إعلامى. لكنه يطرح سؤالًا عن نوع التغطية وانتشارها: كم منها يصل إلى جمهور دولى؟ وكم يتناول الأفلام والنقاشات المهنية؟ وما الذى يعرفه القارئ خارج مصر عن اختيارات المهرجان؟

الأعداد وحدها لا تجيب، ولا توضح جنسيات الصحفيين أو حجم تأثير مؤسساتهم. لذلك نحتاج إلى تقييم التغطية نفسها، بدل اعتبار كل بطاقة صحفية دليلًا متساويًا على الحضور العالمى.

6 دعوات ترتبط بهدف

لا أرى أن الحل يبدأ بزيادة عدد الضيوف بلا تحديد. الأفضل أن تُبنى الدعوات على احتياجات البرنامج والصناعة المصرية والعربية.

مَن الموزعون الذين يمكن أن يهتموا بالأفلام المشاركة؟ ومَن المنتجون المناسبون للمشروعات المعروضة؟ وأى مبرمجى المهرجانات قد يفتح حضورهم مسارًا لاحقًا لهذه الأعمال؟ ثم تُرتَّب اللقاءات قبل الوصول، ويُتابَع أثرها بعد السفر. عندها نستطيع أن نعرف ما الذى عاد على الأفلام والمشروعات، وأن نطور قائمة المدعوين فى الدورة التالية على أساس الخبرة والنتائج.

تحتاج القاهرة إلى أن تصبح رحلتها أكثر جدوى لمن يصنعون الأفلام ويمولونها ويوزعونها. فحين يجد هؤلاء أسبابًا مهنية قوية للحضور، تتسع فرص الأفلام، وتقوى المسابقة، ويصبح وصف «الدولى» ظاهرًا فى حركة العمل، إلى جانب العناوين.

الأفضل أن تُبنى الدعوات على احتياجات البرنامج والصناعة المصرية والعربية

مصطفى محمود

صديق الجن الذى ينكر تحضير الأرواح



فى عناوين كُتب الدكتور مصطفى محمود تكررت كلمة «لغز» أكثر من مرة.

فلديه «لغز الحياة» و«لغز الموت».. وتفسير ذلك عندى أنه كان بالنسبة لنفسه لغزًا كبيرًا حاول طوال حياته أن يفهمه، لكنه فى الغالب لم ينجح فى ذلك.

ظل مصطفى محمود مشغولًا بفهم ما خفى على الإنسان منذ خلقه الله، فراح يكتب عن «الله والإنسان» و«الروح والجسد» و«ما بعد بوابة الموت» و«الوجود والعدم» و«الأحلام» و«تأملات فى دنيا الله» و«عالم الأسرار» و«العنكبوت» و«الخروج من التابوت».. وهذه كلها بعض من عناوين كتبه التى يعرفها قراءه جيدًا.

وعندما تحدث من خلال برنامجه الشهير «العلم والإيمان» غرق بنا فى هذا العالم الخفى، فتحدث عن «تناسخ الأرواح» و«النفس والروح» و«العالم الخفى وأسرار النفس» و«أين تذهب روحك بعد الموت؟» و«هل تخرج الروح أثناء النوم؟».. وكلها موضوعات وأسئلة وردت فى حلقاته، وتحدث عنها بأسلوبه الناعم غير الزاعق الذى كان يتسرب إلى عقول الناس بلا مجهود منه أو منهم، فوقعوا فى فخه الذى خلط به بين كل ما هو علم، وما هو غير ذلك تمامًا.

يمكننا أن نجد ذلك واضحًا فى تراثه الممتد من بداياته، عندما أصدر كتابه «الله والإنسان» فى العام 1956، وكان عمره وقتها 35 عامًا، وحتى وفاته فى العام 2009 وكان عمره وقتها 88 عامًا.

فى هذا الكتاب يخصص مصطفى محمود فصلًا تحت عنوان «بحث فى الروح وأصل العبادات» يصدره بقوله: إن حقيقة الحياة غير معروفة، إنها حركة دبت فى المادة، حركة واعية هادفة حرة، ولها مادة، ولعلها أى شىء، ولكنها ليست الجثة على أى حال.

ويكشف مصطفى محمود عن لحظة انكشاف الروح أمامه عندما كان طالبًا فى كلية الطب.

يقول: كنا نقف فى مشرحة كلية الطب، كل خمسة أمام جثة، وكنا نظن أن حقيقة الإنسان ليست لغزًا، وأن فى إمكان المشرط أن يكشف عنها بضربة واحدة، وأن الجسم ما هو إلا حقيبة إذا فتحتها عرفت كل شىء، ولكن سنتين طويلتين مرتا، وأنا أبحث وأنقب خلف اللحم والعظم وفى الأحشاء والأمعاء والشرايين والغضاريف عن هذه الحقيقة دون جدوى.

فتح مصطفى محمود القلب، وفتح الرئتين، وتتبع الأعصاب حتى نهاياتها، وصعد من الحبل الشوكى إلى المخ، وقطع المخ نصفين، ثم قطع كل نصف إلى نصفين، وانتهى إلى كتلة رخوة هلامية بيضاء، قال لهم الأستاذ عنها إنها سر الإنسان.

تساءل مصطفى: أحقًا؟ أهنا يسكن الألم وترقد اللذة وتنام الإرادة فى هذه الكتلة المائعة الطرية؟

رفع رأسه فى قلق وتشكك، فتح حقيبة الجسم، فوجد داخلها حقيبة، وظل يعانى من التعب فقد اكتشف أنه أمام مجهول، ولن يصل فيه إلى قول فصل، ووصل إلى قناعة أن القناع الذى يغلف الإنسان ليس ثيابه وحدها، فجلده ثوب آخر، ولحمه وشحمه وعظمه كلها ثياب، أما هو نفسه فبعيد، بعيد تحت هذه الأقمشة السميكة من اللحم والدم.

وفى هذه الوقفة مع الروح يشير مصطفى محمود إلى أن الهنود البراهمة لا يعتقدون أن لكل مخلوق روحًا تخصه، لا يعتقدون أن لكل حمار روحًا، ولكل كلب روحًا، ولكل نحلة روحًا، إنما يعتقدون بوجود زامر واحد ينفخ فى أبواق الكون، وروح واحدة تسكنه، ومعنى واحد تحققه المخلوقات، وكما تحقق الكلمات المتعددة الفكرة الواحدة البسيطة، وكما يحقق الرسام والموسيقار والنحات والأديب والشاعر والمغنى المعنى الواحد فى سيل من المخلوقات الفنية.

الباز





مصطفى محمود

وفى كتابه «لغز الموت» الذى صدر فى العام ١٩٥٩ يكتب مصطفى محمود عن الروح فى فصل خاص من فصول الكتاب.

يقول: كل منا يستطيع أن يحس بأن بداخله حالة حضور وديمومة وامتثالا وشخوصًا وكينونة حاضرة مغايرة تمامًا للوجود المادى المتغير الذى يتدفق حولنا فى شلالات من المتغيرات، وهذه الحالة الداخلية التى ندركها فى لحظات الصحو الداخلى، والتى سميتها حالة حضور، هى المفتاح الذى يقودنا إلى الوجود الروحى بداخلنا، ويضع يدنا على هذا اللغز الذى اسمه الروح أو المطلق أو المجرد.

ويقول: حينما ندرك الجمال ونميزه عن القبح، وندرك الحق ونميزه عن الباطل، وندرك العدل ونميزه عن الظلم، فنحن كل مرة نقيس بمعيار، بمسطرة منفصلة عن الحادث الذى نقيسه، فنحن إذن نقيس من نفس العتبة، عتبة الأرواح.

ويسأل مصطفى: هل هذه العتبة خارج الزمن هى الأبد؟ أم هى زمن آخر له تقويم مختلف، اليوم فيه بألف سنة، وهى أيام غير أيامنا؟

ويجيب: إن بيان حقيقة الروح وكنهها أمر فوق مستوى إدراكنا، أما الحكم بوجودها فهو الممكن وهو الواجب والضرورى.

وفى محاولة أولى لتفسير معنى الروح، يقول مصطفى: لعل الروح هى طابع الحسن الذى تركه الخالق على كل منا كأثر من آثار يديه، ولعلها من روحه هو إذ نفخ فينا من روحه، فهى هبة منه ونفخة منه وشرارة مقدسة من نوره وشعاع من شمسه الأبدية، وهى الصورة التى صورتها لنا الأديان، وهى الصورة الأقرب والأجمل.

وفى كتابه «رحلتى من الشك إلى الإيمان»، الذى صدر فى العام ١٩٧٠، يرى مصطفى محمود أن النفس التى يملكها الإنسان تتصف بصفات مختلفة مغايرة لصفات الجماد، هى وحدة لا امتداد لها فى المكان، هى الـ«أنا» تتصف بالحضور والديمومة والشخوص والكينونة والمثول الدائم فى الوعى، ثم هى تفرض نفسها على الواقع الخارجى وتغيره، وتفرض نفسها على الجسد وتحكمه وتقوده وتعلو على ضروراته، فتفرض عليه الصوم والحرمان اختيارًا، بل قد تقوده إلى الموت فداء وتضحية، مثل هذه النفس لا يمكن أن تكون مجرد ناتج ثانوى من نواتج الجسد وذيلًا تابعًا له ومادة تطورت عنه.

ويذهب مصطفى إلى تفسير خاص به، فهذه النفس عالية على الجسد، متعالية عليه، جوهر مفارق لجوهر الجسد وحاكم عليه، تستخدم الجسد أداة لأغراضها ومطية لأهدافها.

يقول: لا بد أن يتداعى إلى ذهننا الاحتمال البديهى من أن هذه النفس لا يمكن أن يجرى عليها ما يجرى على الجسد من موت وتآكل وتعفن بحكم جوهرها الذى تشعر به متصفًا بالحضور والديمومة والشخوص فى الوعى طوال الوقت، فلا هى تتآكل كما يتآكل الجسد، ولا هى تقع كما يقع الشعر، ولا هى تبلى كما تبلى الأسنان، وإنه لأمر بديهى تمامًا أن نتصور بقاءها بعد الموت.

وفى مقال «النفس والروح» المنشور فى كتابه «القرآن كائن حى» الذى صدر فى العام ١٩٧٨ يقول مصطفى محمود: كلمة تحضير الأرواح كلمة خاطئة، فالأرواح لا تستحضر، ولا يمكن لأى روح أن تستحضر، لأن الروح نور منسوب إلى الله وحده، وهو ينفخ فينا هذا النور لنستنير به، وهذا النور من الله وإلى الله يعود ولا يمكن حشره أو استحضاره، أما ما يحشر ويستحضر فهى الأنفس، وليست الأرواح، هذا إذا صح أن هؤلاء الناس يستحضرون أنفسًا فى جلساتهم.

يضيف مصطفى: أغلب الظن أن ما يحضر يكون من الجن المصاحب لهذه الأنفس فى حياتها «القرناء»، وكل منا له فى حياته قرين من الجن يصاحبه، وهو بحكم هذه الصحبة الطويلة يعرف أسراره ويستطيع أن يقلد صوته وإمضاءه، وهذا الجن هو الذى يلبس الوسيط فى غرفة التحضير المظلمة، ويدهش الموجودين بما يحسبونه خوارق، أما الأرواح فلا يمكن استحضارها، أما الأنفس فلا يحشرها ولا يحضرها إلا ربها، والنفس لا يمكن أن تتحول إلى روح، وإنما هى فى أحسن أحوالها ترتقى حتى تشاكس الروح وتجانسها بقدر ما تتخلق بالأخلاق الربانية، وبقدر ما تقترب من المثال النورانى الروح التى نفخها الله فى الإنسان.

لم يكن مصطفى محمود هو من يبحث عن الروح فقط، فعلى ما يبدو أنها أيضًا كانت تبحث عنه.

فى كتابه «سواح فى دنيا الله» الذى سجل فيه رحلته ومعايشته لقبيلة «الدنكا» التى تعيش على ضفاف النيل الأزرق، يصف أهل قبيلة «الدنكا» بأنهم من أكثر القبائل تدينًا، فهم يعتبرون أن كل ظاهرة تحدث فى حياتهم اليومية- حتى لو كانت تافهة- إشارة إلهية تستدعى ذبح شاة وتقديم قربان.

وقف مصطفى محمود عند علاقة أهالى قبيلة «الدنكا» بالأرواح. يقول: يعتقد أهالى الدنكا أن كل إنسان له روح أو شبح يخرج منه بالموت، ويتجول فى كل مكان، وهو الذى يسبب الأحلام، وحينما يحلم الواحد منهم بأن روح أبيه الميت جائعة فإنه يبادر حينما يستيقظ إلى وضع إناء فيه بعض الدقيق والزيت إلى جوار الباب ليطعم الروح الهائمة.

ويضيف: وأرواح الأجداد ينظر إليها بتقديس وإجلال باعتبارها أرواحًا عادية منقذة، وأنت ترى أحدهم حينما يقذف بسهمه فى الماء ليصطاد يهتف قائلًا: إيه يا روح أبى الهادئة، وأحيانًا حينما يتعرض لخطر داهم يهتف مناديًا على روح الطوطم الحيوانى الذى يقدسه: إيه يا روح مارياك، يا روح الثعبان المقدس، قو ذراعى.

ويعتبر أهالى «الدنكا»- كما يقول مصطفى- العظماء المختارين تلبسهم الروح العليا وتكون لهم القدرة على كشف الغيب وعلاج المرضى ويطلق عليهم اسم «تيت»، ويذهب أفراد القبيلة لاستشارتهم و«الدنكا» يؤمنون بأثر اللعنة والبركة، والأب يبارك ولده بأن يبصق فى يده ويمسح البصاق على رأس ولده وعلى صدره ثم يأخذ من تراب الأرض ويحثوه عليه، والأخ يلعن أخته ويقول لها فى ساعات الغضب: اذهبى لن يكون لك ولد، ملعونة أنت وعاقر ما عشتِ فى هذه الدنيا، وهى لعنة لا علاج لها إلا بأن يذبح شاة ويأخذ محتويات أمعائها ويبصق عليها ويدهن صدر أخته وبطنها وهو يقول: اسمعى يا روح أجدادى لقد قلت ما قلته دون أن أعنيه وأنا الآن أتمنى لأختى ولدًا جميلًا، وأن تنجب ما تشتهى من الأطفال.

الغريب أنه رغم كل هذا الاهتمام إلا أن مصطفى محمود لم يكن مقتنعًا بمسألة تحضير الأرواح أو مقرًا بها، رغم أن حديثه المطول كان من المفروض أن يقوده إلى ذلك.

فى كتابه «حوار مع صديقى الملحد» الذى خصصه لطرح أسئلة الملحدين ومحاولة الإجابة عنها بشكل عقلانى، يطرح سؤالًا على لسان صديقه الملحد.

يقول: ما دليلك على أن الإنسان له روح وأنه يبعث بعد موت وأنه ليس مجرد الجسد الذى ينتهى إلى تراب، وماذا يقول دينكم فى تحضير الأرواح؟

سندع جانبًا ما قاله مصطفى محمود عن الروح، ونصل مباشرة إلى ما قاله عن تحضير الأرواح، حيث يجزم من البداية أنه مشكوك فيه.

ويبرر ذلك بقوله: مشكوك فى أن ظواهر الغرفة المظلمة سببها حضور روح فلان أو علان.

ويستدل على ذلك بآراء وأفكار الآخرين.

فمفكر كبير مثل «هنرى سودر» يقول: إن تلك الظواهر مصدرها العقل الباطن للوسيط والقوى الروحية للوسيط ذاته، ولا شىء يحضر بالمرة.

ويقول المفكرون الهنود: إن الذى يتلبس الوسيط أثناء التحضير هى أرواح سفلية تعرف بعض الأشياء عن الموتى وتستخدمها للسخرية من عقول الموجودين والضحك عليهم.

وينقل مصطفى محمود عن الصوفية المسلمين أن الذى يحضر فى تلك الجلسات ليس الروح ولكن القرين، وهو الجن الذى كان يصاحب الميت أثناء حياته، وهو بحكم هذه الصحبة يعرف أسراره، ولأن الجن معمر فإنه يبقى حيًا بعد موت صاحبه، وهو الذى يحضر الجلسات ويفشى أسرار صاحبه ويقلد صوته وعاداته ليسخر من الموجودين على عادة الجن فى عدائهم للإنسان.

يعترف مصطفى محمود بأنه حضر بالفعل مثل هذه الجلسات، يقول: ومن الجلسات الكثيرة التى حضرناها ومما جمعنا من خبرة خاصة فى هذا الموضوع نقول: لا يوجد دليل واحد على أن ظواهر الغرفة المظلمة سببها حضور الروح المطلوبة، وربما كان رأى الصوفية المسلمين أكثر الآراء تفسيرًا لما يحدث، والمسألة ما زالت قيد البحث، وللأسف الشعوذات فى هذا الموضوع أكثر من الحقائق، والكلمة الأخيرة لم تقل بعد.

ويختم مصطفى محمود حديثه إلى صديقه الملحد بقوله: لا شك أنك سوف تضحك على كلمات مثل الجن والأرواح السفلية والقرين، ولك عذرك.. فإذا كنت لا تؤمن بروحك أنت فكيف يتوقع منك أن تؤمن بجنى، وإذا كنت لا تؤمن بالله فكيف ينتظر منك أن تؤمن بشياطينه، ومع ذلك لو كنت ولدت منذ مائة سنة وجاءك رجل يحدثك عن أشعة غير منظورة تخرق الحديد، صور تنتقل فى الهواء عبر المحيطات فى أقل من ثانية، ورائد فضاء يمشى على تراب القمر، ألم تكن تضحك وتقهقه وتستلقى على قفاك أضعاف ما تضحك الآن؟ وتقول لنفسك: هذا رجل هارب من مستشفى المجاذيب، ومع ذلك فيا لها من حقائق ملء السمع والبصر الآن.

وفى كتابه «٥٥ مشكلة حب» الذى صدر فى العام ١٩٦٦- وهو الكتاب الذى جمع فيه مصطفى محمود بعضًا من مادة بابه الشهير الذى كان يحرره فى مجلة صباح الخير فى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات، حيث كان يتلقى أسئلة من القراء ويجيب عليها- تعترض الأرواح طريقه.

من بين هذه الرسائل كانت هذه الرسالة التى يقول صاحبها:

بدأت مشكلتى حينما بدأت أحضر الأرواح عن طريق السلة، كان نتيجة لتحضيرى هذا أننى أصبحت فردين فى شخص واحد، فقد تقمصتنى روح من الأرواح تدعى نعيمة، وسيطرت هذه الروح على تفكيرى، لدرجة أنى أصبحت أعلم كل شىء عن نفسى وعن بقية الأشخاص الذين أتعامل معهم دون سؤالهم، وأصبحت عندى القدرة على التنبؤ عن أشياء كثيرة من دون أن أراها.

ودامت علاقتى بهذه الروح لدرجة أنى عاشرتها معاشرة الأزواج، وكنت أحس أن تفكيرى قد بات مشلولًا، وما فائدة التفكير وأنا بإمكانى أن أتنبأ بكل شىء قبل وقوعه.. بالعمل الذى أعمله.. بالطعام الذى آكله.. بالخطوة التى أخطوها.. بكل شىء.. كل شىء؟

وكانت نتيجة هذا المس الروحى أن انهارت أعصابى وأشرفت على الانتحار والجنون، وبحثت عن مساعدة فلم يصدقنى أحد، حتى المشرفين الاجتماعيين فى المدرسة ضحكوا علىّ، وأخيرًا قادتنى ظروفى إلى جمعية روحية، اشتركت فيها وأصبحت عضوًا مريضًا بها أعالج بالجلسات الروحية، وتحسنت صحتى ولكن لم أشف تمامًا، وكنت أشعر حينما كنت أذهب هناك أنى لا أستطيع صعود السلم مهما بذلت من مجهود، وانقطعت عن الذهاب، وعدت طبيعيًا.

ولكن منذ شهر بدأت المناوشات بين هذه الروح وبينى من جديد، والمشكلة أنها تسبب لى متاعب جسمانية لا علاج لها، والآن وقد بلغت من العمر ٢٢ سنة وأنا بهذه الحال لا أستطيع أن أكاشف أحدًا بهذه المتاعب، حتى لا يتهمنى بالجنون، ولا أعرف ماذا أفعل، وأخشى أن أرسب فى الامتحان كما رسبت فى العام الماضى، وأخشى أن تعود هذه الروح إلىّ وأرجو أن تمد لى يد المعونة.

انتهت الرسالة، ولا يوجد لدىّ أى سبب لأقول إنها مفبركة صاغها مصطفى محمود بنفسه وعلى هذه الشاكلة حتى يمنح نفسه فرصة للحديث عن تحضير الأرواح وتوثيق رأيه فيه، فقد قال وأنا أصدقه، لكن ربما تكون صياغة الرسالة هى التى تشى لى بذلك، فما جاء فيها هو ابن الخيال أكثر من كونه ابنًا للواقع، فخلال رحلتى فى البحث عن الأرواح وتحضيرها لم أقابل من يقول إنه عاشر الروح معاشرة الأزواج، لكن مصطفى محمود افترض ذلك.. أو أن خيال قارئه كان خصبًا فصور الأمر على هذا النحو.

على أى حال كان هذا هو رد مصطفى محمود على هذه الرسالة، يقول:

أولًا هذا كلام فارغ.. فتحضير الأرواح بالسلة كلام فارغ، وحكاية الروح التى اسمها نعيمة التى ركبتك وعاشرتها معاشرة الأزواج وفتحت لك مغاليق الغيب، فأصبحت مكشوف الحجاب كلام فارغ، ولو كنت مكشوف الحجاب حقًا لعرفت أسئلة الامتحان وعرفت الأجوبة، ولما رسبت فى الامتحان كما تعترف فى خطابك، ولكان فى إمكانك أن تذهب إلى سباق الخيل لتلعب وتكسب مليون جنيه على كل الخيول الرابحة، ما دمت تعرفها مقدمًا، ولرقصت فرحًا بهذا الزواج الروحى بالست نعيمة بتاعتك، فهو زواج مريح جدًا لا يحتاج إلى إيجار شقة ولا عفش، ولا مسئولية بيت وأكل وشرب وأولاد، إنه لذة صرفة يا بلاش بدون تكاليف وعليها بقشيش كما هو الاطلاع على الغيب مجانًا.

انزل إلى الشارع وابحث عن ورق اليانصيب الرابح ما دمت تعرفه مقدمًا واشتره واكسب ألف جنيه يوميًا، ولا تبك على حظك ولا تذهب لجمعية روحية لتعالج نفسك، وليه واحد يعالج نفسه من مرض هو الجنة بعينها؟

لكن الحقيقة أن الحكاية كلها كلام فارغ وأوهام فى أوهام وخيالات أوحيت بها إلى نفسك وصدقت نفسك وإيمان ساذج رحت ضحيته، وأؤكد لك أنك ستشفى تمامًا فى اللحظة التى تفقد فيها إيمانك بتلك الأرواح الخرافية، وسوف تفقد إيمانك فى اللحظة التى تناقش فيها نفسك فى هدوء وثقة وبدون خوف، وتأكد أنه لا شىء فى هذه الدنيا يستحق أن يخاف منه الإنسان إلا الله وحده ، فالإنسان أثبت أنه مخيف أكثر من الشيطان نفسه، فهو قد صنع القنبلة الذرية وطار فى صاروخ إلى القمر، وركب كوكبًا ودار به حول الأرض، ومن الذى ركب الكوكب ودار به حول الأرض؟ امرأة اسمها فالنتينا، يا رجل عيب، فوق لنفسك، مش عيب نبقى فى عصر فالنتينا.. وأنت فى عصر نعيمة.

رد مصطفى محمود جعل شكى فى فبركة الرسالة يقينًا، فهو يريد أن يقول ما لديه فى مسألة تحضير الأرواح، وقد كان رده ساخرًا مما يؤكد أنه كان يرفض الموضوع كله، ولن أبالغ عندما أذهب إلى أنه كان يحاول هدم ما روجه أنيس منصور عن تحضير الأرواح بالسلة، ولذلك اختار أن يكون تحضير قارئه للروح عن طريق السلة، وليس بطريقة أخرى، وهى الطريقة التى كتب عنها أنيس منصور بعد عودته من إندونيسيا.

وإذا قلت إن الكتاب صدر لأول مرة فى العام ١٩٦٦ أى بعد ما نشره أنيس منصور بـ٧ سنوات على الأقل، وليس معقولًا أن يعود مصطفى إلى مناقشة موضوع بعد كل هذه السنوات.

سأقول لك إن الكتاب صدر فى العام ١٩٦٦، لكن هذه الرسالة نشرت فى «صباح الخير» قبل ذلك بسنوات، وقد تكون نشرت بالفعل خلال انشغال المجتمع المصرى بتحضير الأرواح بطريقة السلة التى روج لها أنيس منصور.

ورغم ما رآه مصطفى محمود لدى قبيلة الدنكا من تقديسهم للأرواح وتعايشهم معهم، ورغم رسائل قرائه الذين أكدوا تواصلهم مع الأرواح، إلا أنه ظل على موقفه من تحضير الأرواح، وهو ما يظهر فى رحلته إلى لندن، فعندما كتب عن جلسات تحضير الأرواح التى حضرها فى لندن عبر عنها بشكل ساخر تمامًا، ومرة أخرى أعتقد أنه أعمل خياله بشكل كامل فيما ستقرأه.

فى كتابه «حكايات مسافر»، يبدأ مصطفى محمود بالإشارة إلى علماء الأرواح المصريين أحمد فهمى أبوالخير وعلى عبدالجليل راضى، يقف أمام المبنى رقم ٣٣ ميدان بلجراف- ملبورن، ويقول: يا طالما قرأت عن العجائب والمعجزات التى تجرى فى هذا العنوان، روايات رواها أبوالخير وعلى راضى عن أرواح تتجسد فى الظلام وكراسى تطير فى الهواء وأبواق تتكلم دون أن يتحدث فيها أحد.

يصف مصطفى المبنى، فهو من طابقين، فى الطابق السفلى مكتبة تحوى كل ما فى العالم من كتب عن الروحية وتراجم إنجليزية لكل الكتب السماوية بما فيها القرآن، وقاعة مكتوب عليها قاعة سير كونان دويل، المؤلف المعروف صاحب كتب «شرلوك هولمز» وكان رئيسًا للجمعية الروحية فى أواخر حياته.

توجه مصطفى إلى السيدة الواقفة على مكتب الاستعلامات ليسألها عن نشاط الجمعية، فقالت إنهم يقدمون محاضرات يومية عن المشكلات الروحية، بالإضافة إلى عروض خاصة يقدمها أصحاب المواهب ممن عندهم قوى روحية، وأن هناك عرضًا خاصًا الليلة الساعة السابعة مساء، والتذكرة بأربعة شلنات.

قال لها مصطفى: مبلغ زهيد جدًا فى مقابل رؤية كرسى يطير فى الهواء وروح تتجسد من عالم الظلام.

ولكن السيدة صححت له معلوماته قائلة: إنه لم يعد هناك وسطاء من هذا النوع الذى تفكر فيه ممن يجسدون الأرواح أو يرفعون الموائد فى الهواء، لا أحد الآن يقوى على رفع نملة، العالم الآن أصبح ماديًا جدًا، لم يعد يجود علينا بأمثال هؤلاء الوسطاء.

قال لها: ولكن العالم كان ماديًا أيضًا منذ عشر سنوات حينما كنا نقرأ هذه الروايات.

قالت: نعم.. فى الواقع أنا لا أدرى لماذا لم يعد يتقدم لنا أمثال هؤلاء الموهوبين الآن.

علق مصطفى على كلام سيدة الاستعلامات بقوله: ربما لأن الوسائل العلمية المتطورة الآن أصبحت كفيلة بكشف أى خدعة مما كان يسهل حبكها وترويجها أيام زمان.

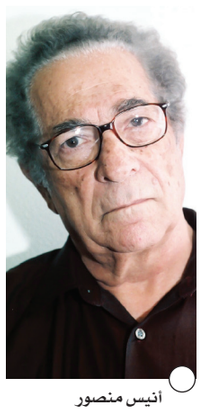
سألها: إذن ماذا سنرى من عروض الليلة يا سيدتى؟

قالت: عندنا مشايخ مكشوف عنهم الحجاب يقدمون عروضًا فى الجلاء البصرى.

أعطت السيدة لمصطفى كتيبًا صغيرًا فيه جداول بعروض هؤلاء المشايخ، وكان الكتيب يضم عديدًا من الأسماء، الشيخة «مارى هويفر» والشيخة «نورا بلامورد» والشيخة «ماجدالين كيلى» والشيخ «جاك ماكاى» والشيخة «فلونس دريشير».

يقول مصطفى: كان شيئًا مثيرًا بالنسبة لى أن أتفرج على ما يفعله الدراويش الإنجليز، شيئًا يستحق الأربعة

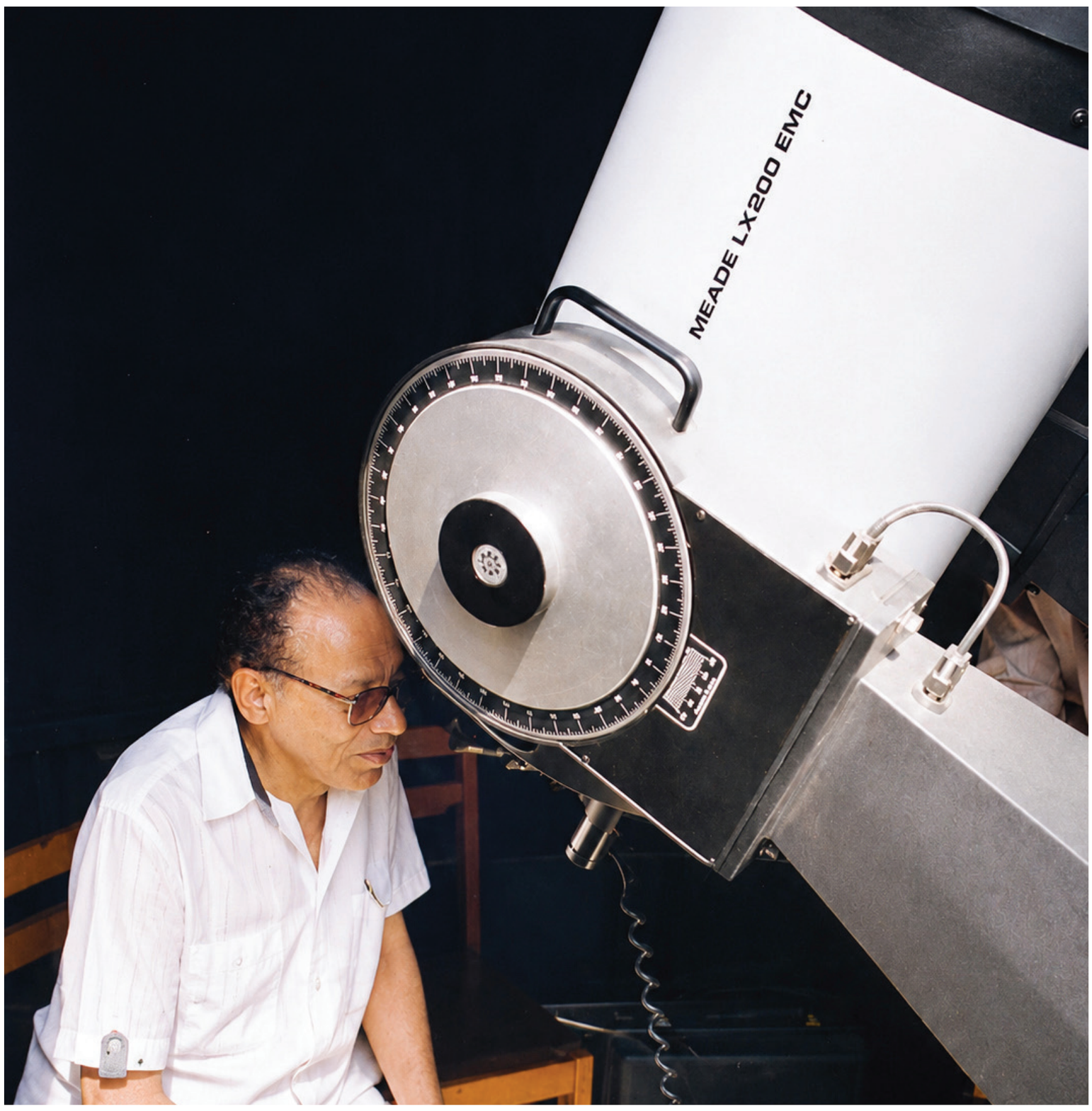
> بيان حقيقة الروح وكنهها أمر فوق مستوى إدراكنا أما الحكم بوجودها فهو الممكن وهو الواجب والضرورى



أنيس منصور



مصطفى محمود





شلنات وأكثر، وضحكت بينى وبين نفسى، سأرى الليلة دراويش إنجليزًا حقيقيين يفتحون الفنجان ويقرأون البخت ويضربون الرمل فى لندن قلعة الحضارة المادية فى عصر الذرة، إنها فرجة حقًا.

قالوا له إن العرض سيكون فى الطابق العلوى فى قاعة سير «أوليفر لودج»، المخترع المعروف الذى اخترع صمام الراديو، وقد كان هو الآخر رئيسًا للجمعية الروحية.

صعد مصطفى إلى القاعة وكانت ممتلئة عن آخرها، ولفت نظره أن كل الموجودين من السيدات، وأن ٩٠ بالمائة من هؤلاء نساء عجائز.

يقول: كانت هذه النوعية الواضحة بين الرواد تدل على أن الجمعية فشلت فى أن تخلق إيمانًا حقيقيًا أو تجتذب عقلًا شابًا واحدًا، ونساء عجائز فى مثل هذه السن هن فى الغالب ضحايا الهيستيريا والخوف من الموت، ولكل واحدة ابن فقدته فى الحرب تتمنى أن تسمع صوته وعندها استعداد فطرى لأن تصدق أى همسة تقال لها عن العالم الآخر.

جلس مصطفى محمود فى الصف الأول، وكان فى نيته أن يسأل الشيخة «هويلر» عن طالعه ليرى هل تستطيع هذه الدرويشة الإنجليزية أن تعرف عنه أى شىء، لكنه لم يبادر بذلك.

بدأ العرض بعزف على الأرغن لتهيئة الجو، ودخلت الشيخة «هويلر»، امرأة فى الستين تضع نظارة طبية على عينيها، قرأت عدة ابتهالات وصلوات، وردد الموجودون من خلفها: آمين.

رفع مصطفى أصبعه ليسأل الشيخة، ولكنه فهم أن هذا أمر غير ممكن وأنه لا أحد يستطيع أن يسأل الشيخة فى شىء، ولكن الشيخة هى التى تختار بنفسها من تقرأ له الطالع من الموجودين.

يعلق على ذلك بقوله: كان هذا أول شىء مريب فى الموضوع، فمن يدرينى أن الشيخة لا تأتى كل مرة ومعها طاقمها من المريدين والمطيباتية؟ ولكنهم قالوا لى: إنها مسألة ضمير.. و إنه هنا فى إنجلترا النظام والقانون فوق كل شىء.

أغمضت الشيخة عينيها وسرحت بعض الوقت ثم فتحت عينيها وأشارت إلى امرأة فى الصف الثالث: أنت.. نعم.. أنت يا سيدتى يا من تضعين قبعة حمراء على رأسك، إنى أرى حول رأسك هالة من النور، إنك امرأة طيبة جدًا يا سيدتى، كريمة سخية تحبين الآخرين.

نكست المرأة رأسها فى خجل وتواضع، بينما أردفت الشيخة: إنى أرى الآن إلى جوارك روحًا رفافة لشاب رقيق جميل يلبس حلة عسكرية لعله ابنك يا سيدتى، فهو يشبهك تمامًا، وفهمت منه أنه مات فى الحرب الأخيرة.

ردت السيدة المقصودة: نعم.. إن لى ابنًا مات فعلًا فى الحرب الأخيرة.

تهلل وجه الشيخة، وأردفت تقول: اسمه جاك.. جاك.. جاك.. أليس كذلك؟

ردت السيدة: لا يا سيدتى.

فكررت الشيخة: إذن فاسمه ماك.. ماك.

أعادت السيدة: لا يا سيدتى.

قالت الشيخة بتململ: إذن فاسمه بلاك.. بلاك.

فردت السيدة بالاسم الصحيح: فى الواقع اسمه ماكاى.

لم تستسلم الشيخة، قالت: آه.. وكنت تنادينه على سبيل الدلع ماك؟ ماك.. هكذا رن فى أذنى.. أنت تعرفين أن الأسماء تختلط فى عالم الروح، إن جاك قريب جدًا من ماك ومن بلاك.

تجاهلت السيدة ما تقوله الشيخة، وأصرت على تصحيح كل كلمة فأجابت فى هدوء: لم أكن أناديه ماك، ولكن كنت أناديه ماكى.

فقالت الشيخة: حسنًا.. أن ماكى وجاكى وبلاكى من فئة واحدة أليس كذلك؟ على أى حال هو يقول لك إنه سعيد جدًا، وإنه سوف يحتفل معكم فى ديسمبر بشىء ما، خطوبة على ما أعتقد؟

وتبادلت الشيخة والسيدة الإجابات السريعة.

الشيخة: خطوبة على ما أعتقد؟

السيدة: لا يا سيدتى.

الشيخة: إذن هو عيد ميلاد؟

السيدة: لا يا سيدتى.

الشيخة: إذن هو عيد زواج؟

السيدة: لا يا سيدتى.

الشيخة: أوه.. إنه الكريسماس، كيف ننسى هذا يا إلهى.. ها هو يبتسم ويضحك معنا، إنه يسألنى الآن عن العمة ليزا؟

السيدة: من هى العمة ليزا؟

الشيخة: ليزا أو اليزابيث أو أليس أو دنيس.

السيدة: نعم أليس.. عندنا أليس.

الشيخة: العمة أليس.

السيدة: هى خالة وليست عمة.

الشيخة: الخالة أليس.. الفرق ليس كبيرًا على أى حال بين خالة وعمة، يبدو أنه كان يعزها كثيرًا.

السيدة: إنه لم يرها مرة واحدة فهى فى أستراليا.

الشيخة: نعم.. ولهذا فهو يفكر فيها دائمًا ويسأل عنها، من الواضح أنه كان يريد أن يراها، يا له من ولد رقيق طيب، إنه كان يحب لعب الكرة كثيرًا وهو صغير.

السيدة: لقد كان بطلًا فى فرقة الجيش.

الشيخة: أوه.. ألم أقل لك إنه يحب لعب الكرة، إنه ما زال مغرمًا باللعب حتى فى العالم الآخر، إنى أراه يلهو بالكرة فى رشاقة بين قدميه.

السيدة: لقد كان يلعب كرة السلة وليس كرة القدم.

الشيخة: أوه.. هذا أمر طبيعى ولهذا هو يفكر الآن فى لعب كرة القدم على سبيل التغيير.

بعد أن ينقل لنا مصطفى محمود هذا الحوار الذى أراده أن يكون هزليًا ساخرًا، ينقلنا إلى حواره مع فتاة الاستعلامات مرة أخرى.

يقول: استمرت الدرويشة تتخبط فى عرض مداه ساعة بين تخمينات تصيب مرة وتخطئ عشر مرات، وفى طريقى إلى باب الخروج استوقفتنى فتاة الاستعلامات.

دار بينهما الحوار على النحو التالى:

الفتاة: ما رأيك فى العرض؟

مصطفى: رأيى أن مدام «هويلر» ليست وسيطة جلاء بصرى؛ لأنها لا تملك أى جلاء بصرى أو غير بصرى، وعندنا فى مصر ثلاثون مليونًا يستطيعون أن يتكلموا أحسن مما تكلمت مدام «هويلر» دون أن يدعى أحدهم أن عنده مواهب روحية.

الفتاة: هل عندكم وسطاء فى القاهرة؟

مصطفى: عندنا فى الحسين دراويش الواحد منهم بألف مدام «هويلر».

الفتاة: حقًا.. ولماذا لا يأتون إلى هنا لعرض مواهبهم؟

مصطفى: أعتقد فعلًا أننا يجب أن نصدر لكم الدراويش.

ويصف مصطفى ما جرى بعد ذلك، يقول: كانت مكتبة الجمعية قد بدأت تمتلئ بالرواد، وأخذت أدور بين الأرفف باحثًا عن بعض الكتب، والظاهر أنى ظللت أبحث مدة طويلة؛ لأن المشرف على المكتبة تقدم إلىّ ليعرض مساعدته، ولما أمليت عليه بعض أسماء الكتب التى أبحث عنها هز رأسه فى أسف قائلًا: إنها كانت هنا بالفعل ولكنها نفدت، ثم أعطانى عنوان مكتبة متخصصة، اسمها مكتبة «واتكنز» فيها كل ما يخطر على البال من كتب، وهى مكتبة عجيبة، والشارع السد الذى تقع فيه هو شارع عجيب هو الآخر، فأنت فى جو يشبه جو شارع الأزهر بمكتباته القديمة وكتبه الصفراء التى تبحث فى الأديان وفى الأرواح وفى التنجيم والسحر وكتابة الأحجبة، وإذا كنت مغرمًا بـ«الشبشبة» تستطيع أن تجد كتابًا بالإنجليزية يبحث فى «الشبشبة» وتاريخ «الشبشبة» وطرق «الشبشبة»، وإذا كنت من هواة الجن تجد كتبًا عن الجن ومراجع عن «شمهورش»، وصاحب المكتبة رجل عجوز خفيف الدم، وإنجليزى حقيقى.

سأله مصطفى عن رأيه فى هذه الكتب، وهل حاول أن يقرأها؟

فأجاب الرجل فى ابتسامة: مما يؤسف له يا سيدى أنى متخصص فى بيع الكلام الفارغ، ورأيى الحقيقى أن كل ما فى هذه المكتبة كلام فارغ يجب أن يلقى فى صندوق القمامة، مثلًا هذا القسم هناك الخاص بكتابة الأحجبة، لماذا نتعب أنفسنا بكتابة الأحجبة؟ إذا أردنا النفع فعندنا أسلحة أقوى من الأحجبة، إذ ما هو الأجدى حجاب يجلب البركة، أم شيك على بنك باركليز بألف جنيه إسترلينى؟ وإذا أردنا الضرر، لماذا لا نطلق الرصاص بدلًا من استحضار شمهورش؟

قال له مصطفى: عندك حق، فهذا العصر يقدم وسائل حاسمة وسريعة لتلبية جميع الرغبات، وبساط الريح وسيلة متأخرة جدًا وبطيئة من سبل المواصلات بالنسبة للصواريخ، والشعب الإنجليزى يعرف هذا جيدًا على ما يبدو، فأنا لا أرى زبائن كثيرة فى مكتبتك.

فرد صاحب المكتبة: ولهذا نبيع الكتب بأسعار مضاعفة لأن زبائنها قلة، وكلهم من المجانين.

انتهت زيارة مصطفى محمود إلى الجمعية الروحية بلندن، ويكفينا أن نعيد ما رواه مرة ثانية لنتأكد أنه حاول أن يدلل على كذب ما يقال عن الاتصال بالأرواح بصياغات ساخرة هازلة، وأغلب الظن أنها ليست حقيقية لسبب واحد أنك عندما تطالع ما نشر عن أعمال هذه الجمعية، فلن تجد فيه هذا الهزل أبدًا، لكن مصطفى كان صاحب رأى وموقف، وقد قال ما يؤكد رأيه وموقفه، لا ما حدث فعلًا.

وكما نفى مصطفى محمود وسخر من تحضير الأرواح، نفى وسخر أيضًا من مسألة تناسخ الأرواح، وهو الموضوع الذى اهتم به اهتمامًا خاصًا فى برنامجه «العلم والإيمان».

فى إحدى حلقاته من برنامجه قال مصطفى إن الهنود كانوا أول من قال بتناسخ الأرواح، وإنه تأثر فى مرحلة من مراحل حياته بهذه الفكرة، فهى بالنسبة له كانت فكرة فنية مثيرة، وقد استخدمها فى رواياته «العنكبوت» و«الخروج من التابوت».

صدرت رواية «العنكبوت» فى العام ١٩٦٥، وهى واحدة من الروايات الأولى التى اهتمت بالخيال العلمى والفلسفة، وتدور حول فكرة تناسخ الأرواح والتقمص من خلال البطل وهو الشاب راغب العالم العبقرى غريب الأطوار، الذى ينعزل فى معمله ليجرى تجارب غامضة، ويلاحظ المحيطون به أنه يمر بحالات غريبة، حيث يتحدث فجأة بلغات قديمة لا يعرفها مثل الهيروغليفية والإسبانية القديمة وبطلاقة شديدة، كما يبدى معرفته بأحداث تاريخية وأماكن لم يزرها من قبل فى حياته.

يخترع راغب جهازًا يبث أشعة معينة تخترق مراكز المخ، وتحديدًا المنطقة المسئولة عن الذاكرة العميقة، فى محاولة لاستدعاء الحيوات السابقة التى عاشتها روحه فى أجساد آخرين ماتوا عبر العصور، فهو مرة عاش ككاهن فرعونى ومرة عاش كقائد إسبانى.

ينتهى الأمر بتدمير خلايا مخ راغب تدريجيًا، وينتهى الأمر بوفاته، تاركًا وراءه لغزًا علميًا وفلسفيًا حير المحققين والأطباء الذين عاينوا حالته.

وفى روايته «الخروج من التابوت» التى أصدرها مصطفى محمود فى العام ١٩٧١ يعود مرة أخرى إلى مسألة تناسخ الأرواح، حيث يذهب ببطل الرواية إلى أرض تناسخ الأرواح وهى الهند.

بطل الرواية هو الدكتور توفيق عالم المصريات المتخصص فى قراءة البرديات، تبدأ القصة بسفره إلى الهند ليتعرف على معالمها وعلى بيئة الفيلسوف الهندى الشهير «طاغور»، لكنه يصدمه الواقع هناك حيث الفقر والتعاسة والحزن.

يلتقى الدكتور توفيق بالحكيم الهندى «براهما واجيسوارا» الذى يمتلك قدرات خارقة تتجاوز قوانين الطبيعة مثل الطيران والتحكم بالزمن.

من خلال حوارات توفيق وبراهما يكتشف البطل أبعاد الفكرة الهندية بأن الجسد ليس إلا تابوتًا أو وعاء مؤقتًا تسكنه الروح، وأن الروح تنتقل من جسد إلى آخر فى دورات متعاقبة للوصول إلى التطهير الكامل.

وكما اعترف مصطفى محمود بأنه تأثر بهذه الأفكار فى مرحلة من مراحل حياته، اعترف أيضًا بأن هذا التأثر لم يكن إلا تأثرًا فنيًا فقط، وأنه أقلع حتى عن هذا الإعجاب، وكان دافعه فى ذلك أنه لا يوجد أى شواهد قرآنية قاطعة على وجود تناسخ الأرواح أو التقمص.

الغريب أن حياة مصطفى محمود لم تكن بعيدة عن الأرواح والجن.

وهنا لا بد أن نتوقف عند صديقته الدكتورة لوتس عبدالكريم التى أصدرت عنه كتاب «مصطفى محمود.. سؤال الوجود» بعد وفاته.

لم تتطرق لوتس عبدالكريم إلى مسألة علاقة مصطفى محمود بالجن فى هذا الكتاب، لكنها فعلت ذلك قبل موته بأشهر قليلة.

فى العام ٢٠٠٨ وقبل وفاة مصطفى محمود بما يقرب من عام، كانت المعلومات المتوافرة عن مرضه أنه يعانى بشدة؛ مما اضطره إلى إجراء مجموعة من العمليات الجراحية، منها «قلب مفتوح» و«تغيير شرايين» وعملية ثالثة فى المعدة، هذا غير إصابته بألزهايمر نتيجة الشيخوخة، وهو الأمر الذى جعله يغير مسكنه الذى كان يقيم فيه لسنوات فوق مسجده بالمهندسين، وينتقل للعيش فى شقة تقع بالطابق الخامس مقابلة لمسجده.

تحدثت ابنته أمل للصحف عن حالة والدها الصحية، وكانت واضحة تمامًا، قالت إن والدها يلزم الفراش منذ سنوات، ولم يستطع بسبب مرضه وعدم قدرته على الحركة ممارسة رياضة المشى التى كانت مفضلة لديه.

حاولت أمل أن تطمئن محبى مصطفى محمود على صحته، فأشارت إلى أنها مستقرة نسبيًا، وأنه يقضى يومه بالاستماع إلى إذاعة القرآن الكريم صباحًا ومتابعة القنوات الإخبارية وقت الظهيرة، لكنه لا يلتقى الغرباء ولا يرحب بزيارة الإعلاميين، وذلك بسبب ضعف الذاكرة الذى يزداد يومًا بعد يوم.

كان هذا الكلام مقبولًا عن حالة رجل يقترب من التسعين من عمره، إلا أن صديقته الدكتورة لوتس عبدالكريم ملأت الدنيا وشغلت الناس، عندما قالت فى تصريحات صحفية إن الأمراض التى يعانى منها مصطفى محمود سببها علاقته بالجن، وأن المرض الذى يعانيه فى المخ ليس خبيثًا، ولكنه بسبب عدم قدرته على مجاراة الجن، الذين استعان بهم كثيرًا، لكنه الآن لم يعد يقوى على استقبالهم، وأنه فى إحدى المرات الأخيرة حاول أن يحضر الجن فكاد أن يحترق، لأن طاقته لم تتحمل حضور الجن بطريقته المعتادة.

الطريف فى الأمر أن الكاتبة لوتس عبدالكريم كانت قد ربطت بين سلسلة الأمراض التى يعانى منها مصطفى محمود وبين علاقته واستعانته بالجن، وأن علاقته بالجن قد سمعتها منه، وأنه لم يكن يرى شيئًا يعيبه فى ذلك؛ لأن القرآن الكريم تحدث عنهم، وهم كائنات مثلنا، وأن هذه العلاقة تحققت بسبب فضوله وحبه لاستطلاع الغيبيات.

لوتس قالت إن مصطفى محمود بنفسه هو من أخبرها بذلك، قالت: أخبرنى هو بكل شىء عن علاقته بالجن، وأكد لى أن الجن عندما كانوا يقتربون منه أو يحتضنونه يسببون له آلامًا انعكست على صحته، وكان ذلك سببًا فى الأمراض التى عانى منها، حيث أجرى عمليات مختلفة فى جسمه العليل، وأنه كان يستعين بالجن فى قضاء حاجات أصدقائه من أصحاب المشكلات، وقد أقام معهم علاقات مدفوعًا بحب الاستطلاع فى مرحلته ما بين الشك واليقين.

قامت الدنيا ولم تقعد على لوتس عبدالكريم، نفت ابنته أن يكون ما قالته صحيحًا، ونقلت الصحف عن مصطفى محمود تصريحه بأن ما قالته لوتس ليس حقيقيًا، وأنه لم يقل لها شيئًا، وأن كل ما قالته من خيالها.

بعد سنوات كانت لوتس عبدالكريم ضيفتى فى برنامج «٩٠ دقيقة» وسألتها عن هذه القصة، فوجدتها تؤكدها، وتعيد تفاصيلها، بل قالت لى إن مصطفى محمود قال لها إن الجن كان يأتيه فى شكل نار بلا دخان، وأنه كان يجلس ليتحدث معه فى إصلاح ذات البين بين المتخاصمين ممن يعرفهم ويعرضون مشاكلهم عليه.

عللت لوتس ما قالته، بأن صديقها مصطفى محمود كان غريبًا وعميقًا، درس الطب والفلسفة، وكان يكتشف خلق الله من خلال التشريح فى كلية الطب، ولم يكن شخصية عادية أو دعائية، وكان مؤمنًا بالله يصدق ما يقوله.

قلت لها: ولكن الدكتور مصطفى محمود بنفسه نفى هذه القصة، وصرح للصحف بأن كل ما قلته عن علاقته بالجن لم يكن حقيقيًا.

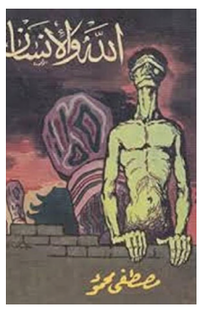
قالت لوتس: مصطفى لم يقل شيئًا، لقد كان صديقًا مقربًا، وكنا نتحدث معًا كثيرًا، وكان يتكلم فى كل شىء، ويخوض فى موضوعات عميقة، كنت أعرفه جيدًا أكثر مما يعرفه الآخرون.

سألتها: وبماذا تفسرين إنكاره لحكاية الجن؟

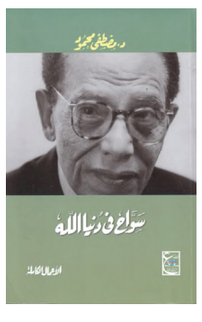
قالت: الحديث عن علاقته بالجن لم يكن من المفروض أن يصل إلى الصحافة، لكن أحد الصحفيين التقطه وعمل منه قصة.

شعرت بأنها تحاول الهروب من التعليق على نفى مصطفى محمود لما قالته، فأعدت عليها السؤال: لكنها أنكرت؟

قالت: مصطفى كان متعود على كده.. كان بيتكلم فى حاجة، وبعدين ينكر ويقول: مقلتش.



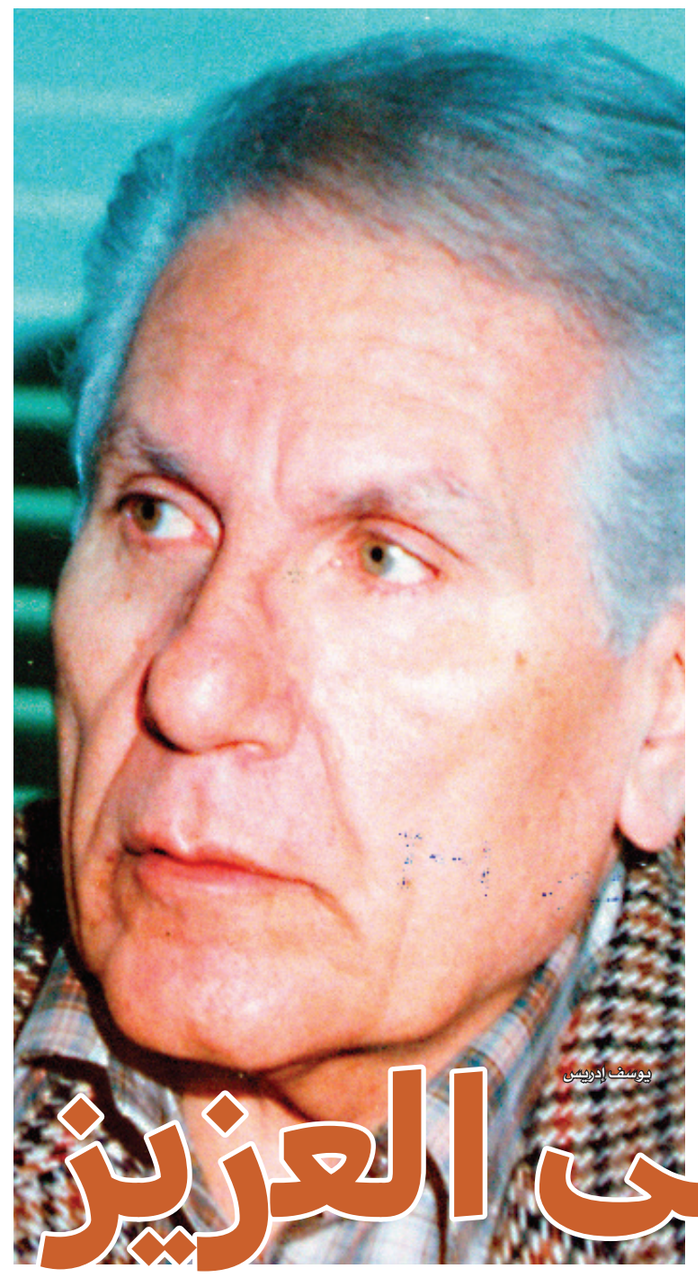
درس الطب والفلسفة وكان يكتشف خلق الله من خلال التشريح فى كلية الطب



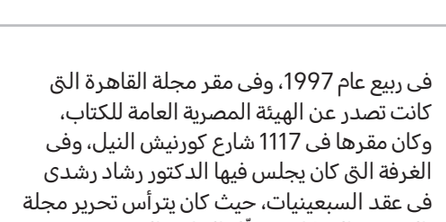


صديقى العزيز

زيارة جديدة إلى عالم أنور عبدالملك


يوسف إدريس


أنور عبدالملك



شعبان يوسف

فى ربيع عام 1997، وفى مقر مجلة القاهرة التى كانت تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وكان مقرها فى 1117 شارع كورنيش النيل، وفى الغرفة التى كان يجلس فيها الدكتور رشاد رشدى فى عقد السبعينيات، حيث كان يترأس تحرير مجلة «الجديد»، التى كانت تمثّل الجانب الرجعى فى الثقافة المصرية فى ذلك الوقت، فى ذلك الربيع المذكور كنت أجلس مع الكاتب والناقد والمثقف الكبير الدكتور غالى شكرى، رئيس تحرير مجلة القاهرة، وكان قد تولاها منذ سنوات قليلة بعد عودته من باريس، بعد القاص والروائى عبدالرحمن فهمى الذى ترأس تحريرها فى أول تأسيس لها عام 1984، ثم جاء بعده الناقد إبراهيم حمادة، ثم خلفه الدكتور غالى شكرى الذى جعل منها منارة مشرقة ومضيئة وجريئة فى ذلك الوقت، وكان دائمًا يتصدى فى المجلة لقضايا كانت شبه محرمة فى الثقافة المصرية، وأذكر أنه من أكثر المجلات شجاعة وجرأة التى فتحت ملفات شائكة، مثل: مطاردة نصر حامد أبوزيد وتكفيره، وأعاد نشر كتاب «فى الشعر الجاهلى»، والملف المهم الذى أعدته المجلة عندما تعرض نجيب محفوظ لمحاولة اغتيال فاشلة، وغيرها من الممنوعات التى غابت طويلًا عن الساحة الثقافية المصرية.

كان غالى شكرى كثيرًا ما يستأنس بما أطرحه من آراء وملفات عديدة، ونجلس معًا فى هدوء بعيدًا عن أى إزعاج، وينبه على الموظفين بأنه فى اجتماع مفتوح، فى ذلك اليوم سأل: ماذا عندك من مقترحات جديدة وضرورية للمجلة فى الأعداد المقبلة؟، وأخذنا نفكر معًا فى ما هو يلح على الثقافة المصرية فى ذلك الوقت، ومن بين ما اقترحت عليه، كان «ملف السيرة الذاتية للكتاب والمفكرين»، كان غالى شكرى لا يستمع إلى الفكرة، ويضعها فى أدراج المكتب وينتظر وقتًا طويلًا حتى يبدأ فى تنفيذها، ولكنه على الفور، بدأ يضع الأسماء التى يراها مفيدة فى الملف، وكان من بين الأسماء التى طرحها، كان المفكر دكتور أنور عبدالملك، الذى كان قد أبهرنى وأربكنى فى كثير من كتاباته، شغفى كان عظيمًا بذلك المفكر صاحب المؤلفات التى أذهلت العالم، قبل أن تترجم إلى اللغة العربية، وتذهلنا نحن كذلك، حيث إنه كان يكتب باللغة الفرنسية مباشرة، وبعدها يتم ترجمتها إلى العربية، عدا كتاباته الأولى، والتى جمعها فى كتاب يكاد يكون مجهولًا، وهو «دراسات فى الثقافة الوطنية»، قلت للدكتور غالى شكرى: سأذهب إلى الدكتور أنور عبدالملك، وسوف أجرى معه حوارًا مطولًا عن حياته الفكرية والسياسية التى بدأت منذ منتصف الأربعينيات، ووافق دكتور غالى شكرى على الفور، وأجرى مكالمة سريعة مع الدكتور أنور، وتخللت المكالمة بعض مداعبات طريفة، حيث كانت علاقتهما قوية منذ أن كان غالى شكرى يقيم فى باريس، ثم أعطانى سماعة التليفون لكى أتفق مع دكتور أنور لتحديد الميعاد الذى سنلتقى فيه، وأخبرنى بالعنوان: ٤٨ شارع نهرو خلف حديقة الميريلاند بمصر الجديدة الدور السادس، وكنا يوم الثلاثاء، وحددنا ميعادنا يوم الأحد التالى، أى بعد أيام قلائل.

غالى شكرى

عبدالرحمن الخميسى

بالتأكيد كدت أطير من الفرح والسعادة لأننى سألتقى أحد أعمدة الفكر والثقافة والسياسة فى مصر على مدى أكثر من عقود من الزمان، وعدت إلى المنزل وأنا مفعم بحيوية غريبة، لأننى سوف ألتقى تلك الشخصية التى كتبت كتاب «نهضة مصر»، و«المجتمع المصرى والجيش»، والذى تمت ترجمة عنوانه دون الرجوع إليه، وكنت أتابع كثيرًا من دراساته ومقالات وكل ما كان ينشر فى الصحف والمجلات.

بدأت أقلب فى مكتبتى عن كل ما يخصه، واستللت عددًا من مجلة «الآداب» اللبنانية صدر فى مايو ١٩٧٤، وفردت المجلة صفحات عديدة لنشر أوراق المؤتمر الذى عقد فى الكويت من ٦ أبريل حتى ١٢ من العام نفسه، وكذلك نشرت المجلة تعقيب الناقد والمفكر محمود أمين العالم على بحث عبدالملك، وكان عنوان ورقة د.أنور «الخصوصية والأصالة»، وكان تعقيب الناقد محمود العالم شديد اللهجة، وفيه من الحدة الكثير، وكتب بعد ذلك بسنوات عديدة أستاذنا العالم عما حدث فى ذلك المؤتمر، وأفرد العالم صفحات طوالًا فى كتابه «الوعى والوعى الزائف فى الفكر العربى المعاصر»، وأخبرنا فى دراساته التى تصدى لما جاء به عبدالملك، بأنه قرر بعد تلك الندوة لن يتعرض لمناقشة أنور عبدالملك فى أفكاره من قريب أو بعيد، حيث إنه عند مناقشته وتعقيبه على ما ألقاه فى مؤتمر الكويت، لم يغضب عبدالملك فقط، ولم يعقّب على ما أبداه العام من نقد وتفنيد لأفكاره فحسب، لكنه قرر ترك المؤتمر فورًا وعودته إلى باريس، ما دفع أستاذنا العالم للدهشة والاستغراب، وبالنسبة لى كنت أتلقى تلك الحكايات الفكرية بكل أسى وحزن، إذ كيف لا يستطيع المفكرون العرب أن يصلوا إلى طريقة حوار تنقذهم من ذلك اللغط والعوار الذى يصيبنا، خاصة لو كانت الخلفيات الفكرية شبه مشتركة، إذ إن العالم وعبدالملك كانا ابنين للحركة الوطنية الشيوعية المصرية فى الأربعينيات، وإن كان عبدالملك قد ترك فى عام ١٩٥٩ البلاد إلى باريس، عندما تم القبض على كل اليساريين فى ذلك الوقت، وكان عبدالملك قد تخفف من العمل السياسى، ولكن كانت السلطات لا تجرى أى تمييز آنذاك بين يسارى وغير يسارى، واختفى أنور عبدالملك فى ذلك الوقت، والذى ساعده فى الاختفاء كان صديقه الشاعر والقاص والكاتب الصحفى عبدالرحمن الخميسى فى منزل الفنانة الشابة سعاد حسنى قبل أن تصبح نجمة فى سماء الفن، وظل مختفيًا فى بيتها، حتى قام الخميسى بترتيب سفر عبدالملك خارج البلاد، حتى يستقر به المقام فى باريس، ويجعل منها منصّة إطلاق عظيمة لكتابة كل دراساته وأبحاثه التى أدهشت العالم.

وجاء يوم الأحد، وكنت مزدحمًا بكمية أفكار وحكايات كثيرة، وكلما اقتربت من المنزل، كان قلبى يدق من هول اللقاء، حتى إن وصلت إلى باب الشقة فى الميعاد المتفق عليه بدقة، ودست على ذر الجرس، وفتح لى الباب، رجل طويل القامة، وجهه يميل إلى الاحمرار كأنه من بلاد الفرنجة، شعره غزير ومرتب وناعم، كان يرتدى «الروب دى شامبر»، وكأنه انتهى من ماتش تينيس فى أحد النوادى الرياضية، كانت ابتسامته العريضة والمبهجة بوابة كبيرة لى للاطمئنان والراحة، ولفت نظرى أنه يشبه الفنان العظيم الذى أحبه كثيرًا وهو سليمان نجيب، لم يكن وجه الشبه فى الشكل الخارجى فقط، لكن صوته وطريقة الأداء فى الكلام تكاد تكون متطابقة بينهما، باختصار كان مريحًا للغاية بترحيبه الذى شعرت بأنه مبالغ فيه، ولكننى أدركت فيما بعد أنه رجل بشوش ولا يحمل أيا من العقد النرجسية التى نعرفها عند الكتاب والمفكرين، وذلك أثار دهشتى، خاصة أن موقفه من محمود العالم فى الكويت، وعدم احتماله للنقد أوحى لى بنرجسية مستترة، ولكننى عزوت ذلك الغضب إلى نزعة براءة كان يتمتع بها عبدالملك، تلك البراءة جعلتنى أتشجع وأنا أرى فى مواجهة باب الشقة عندما تدخل مباشرة، صورة شهدى عطية الشافعى معلقة على الحائط فى برواز كبير، وبجوارها فى برواز بنفس الحجم لامرأة طاعنة فى العمر، فسألته قبل أن نجلس: مَن تلك السيدة؟، فرد على الفور: «دى ماما، وهى وشهدى عطية أعز وأغلى وأعظم من فى حياتى كلها».

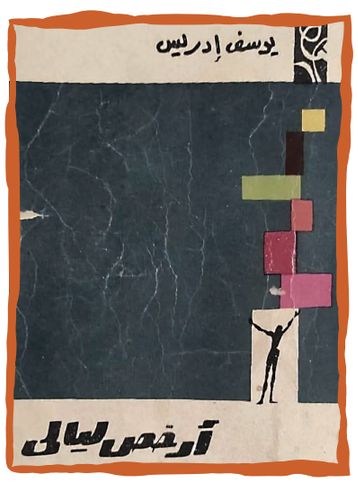
قضينا بعد الوقت فى التعريف بنفسى، وبعدها أخرجت جهاز الكاسيت، وأجريت معه على لقاءين حوارًا طويلًا، نشرت منه جزءًا فى مجلة القاهرة مايو ١٩٩٧، وتركت باقى اللقاء للزمن، ولكن أحدهم- من أقرب الناس لى- أخذ منى التسجيلات، واستثمرها فيما لا أعلم بعد ذلك، ولكن العلاقة صارت أكثر عمقًا وتوطدًا مع عبدالملك، واقترح علىّ أن أعمل معه فى كتابة مقالاته بالأهرام، هو يملى وأنا أكتب مقابل مرتب شهرى، وقبلت فورًا، لا لسبب، سوى لتقديرى العظيم له، ولكننى لم أحتمل، وقلت له إننى فاشل فى قدرتى على الاستمرار، وقال لى بكل أريحية: «إذن خلينا أصدقاء»، وقد كان، وكان فى الوقت الذى كان يقضيه فى القاهرة يقيم ندوة أسبوعية فى منزله، ولم أفوّت ندوة واحدة، هناك تعرفت على كتاب ومفكرين صاروا بعد ذلك أصدقاءً، وعلى رأسهم الكاتب والباحث الكبير نبيل عبدالفتاح، والدكتور أحمد عبدالله رزة، وكان الاثنان أكثر الحاضرين شغبًا فى الحوارات الفكرية المهمة التى كانت تدور هناك فى ذلك الصالون، وكان يحضر ذلك الصالون على سبيل المثال: د.رءوف عباس، د.ليلى عنان، الكاتب والصحفى عادل حسين، ووليم سليمان قلادة وغيرهم، وبالطبع لقرب منزلينا وأفكارنا كنت ألتقى به كثيرًا، وعندما كان يسافر إلى باريس، لا ينقطع، فإما يهاتفنى، أو يرسل فاكسات يدلى بها ببعض ما يريد أن يقوله لى، وفى أغسطس عام ٢٠٠١، قررت أن أعقد خمس ندوات للكاتب الكبير يوسف إدريس بمناسبة مرور عشر سنوات على رحيله، ونشرت خبرًا فى جريدة الحياة، والتى كان منتظمًا فى قراءتها، وفى الكتابة لها، وعندما قرأ الخبر، أسرع على الفور فى إرسال ذلك الخطاب الذى لم أنشره من قبل، وسوف أواصل الكتابة عن بعض من مفاجآت اكتشفتها وعرفتها فى مسيرة رجل وطنى ومفكر عظيم اسمه أنور عبدالملك فى الحلقات المقبلة إن شاء الله.

> صاحب مؤلفات أذهلت العالم قبل أن تترجم إلى اللغة العربية











رسالة خاصة

من أنور عبدالملك إلى شعبان يوسف أغسطس ٢٠٠١

السيد الأستاذ | يوسف شعبان

الشاعر والمشرف على ورشة الزيتون الإبداعية:

باريس ١ أغسطس ٢٠٠١

تحية عاطرة وسلامًا، وبعد

فاجأتنى، فاجأتنا، «جريدة الحياة» بالأمس بخبر مفاده أن «ورشة الزيتون الإبداعية» ستحتفل بالذكرى العاشرة لرحيل كاتب مصر المشرق الرائد يوسف إدريس، وكان لنا دومًا فى الهيام والعذاب، فى الظلمات والمباهج خير أخ وزميل وحبيب..

وقد رأيت أن أتوجه إليك بصادق الشكر والامتنان لهذا العمل الوطنى الرفيع، الذى يقتحم حائط الانحدار والتسول، وكذلك يتحدى التغييب، كما أود أن تنقل إلى جميع زملائنا المشرفين والمشاركين فى الندوات الخمس نفس هذه المشاعر وذلك العرفان، كان جيل يوسف إدريس هو الجيل الفاتح لثورة مصر تجاه النهضة الحضارية، منذ مطلع الأربعينيات، حتى السويس وأكتوبر، لذا كانت تلك الحملة الشرسة لمحاصرته والاستهزاء بمكانته وريادته وإقصائه من دائرة النور، نور السماسرة والعملاء، نفس عملية التغييب التى أصابت الرعيل الطليعى لثورة مصر حول اللجنة الوطنية للعمال والطلبة عام ١٩٤٦.

لذا كان لزامًا علينا أن نقف عند مغزى حياته وملمح رئيس عنده، بدءًا من كتابته آلاف الصفحات التى جددت فن كتابة القصة القصيرة فى مصر والعالم العربى، وإنما أيضًا من حيث اعتبارها تعبيرًا عن الريادة التاريخية فى مواجهة تحديات المستقبل المجهول، ومن هنا كان الموقف التساؤلى، إن جاز التعبير، الذى تتسم به نهاية معظم كتاباته وهو فى ذلك يوازى أدب أنطون تشيخوف فى روسيا قبل اندلاع الثورة، كلاهما يستشعر نهاية عهد دنس مقام الإنسان وإنسانية المجتمع، فأصبح مرفوضًا تاريخيًا، بينما لم يكن من الممكن فى روسيا فى بداية القرن العشرين، ولا فى مصر المحروسة فى الأربعينيات من هذا القرن أن ترسم صورة واضحة ودقيقة لنمط المجتمع بعد الثورة وكذا موعد اندلاعها ومسارها، ومن هنا كان الرائدان الكبيران يقومان بدور الفاتح بكل معانى الكلمة، الفاتح الذى ينقب ويتحسس ويلهم ويضىء.

من هنا كان طابع التحدى لكتابات يوسف إدريس التى طالما استفزت المغرورين والمستوظفين وأدعياء الثقافة، وبقدر ما كانوا فى كوكب بعيد عن شعب مصر، وما زالوا، بقدر ما كان يوسف إدريس يعبر عن وجدان وحاسة ونبض وإيقاع الإنسان المصرى فى مطلع عصر الثورة، إنه جيل أقام أعمدة التجديد الفنى والأدبى وكذا الثقافة الوطنية بجدارة وبراعة لم ينسها شبابنا رغم التغييب لأسماء نادرة فى بحر واسع: عبدالرحمن الشرقاوى فى الرواية، عبدالرحمن الخميسى، كمال عبدالحليم، صلاح جاهين، فى عالم الشعر، جمال السجينى وكوكبة زملاء فى ساحة الفنون الجميلة، نعمان عاشور بين «الناس اللى تحت، والناس اللى فوق»، أحمد رشدى صالح أستاذ الأدب الشعبى، لطيفة الزيات زعيمة الشباب والروائية المرموقة، مختار العطار ناقدًا للفن، عشرات الأسماء من بينها من يواصلون المسيرة والحمد لله: محمود أمين العالم، وعبدالعظيم أنيس، التراث الحى لصلاح أبوسيف، وشادى عبدالسلام، فى عالم السينما، جيل كامل من علماء مصر فى الذرة والعلوم الإنسانية والاجتماعية وعلم المصريات والجغرافية، والجيولوجيا.

التركة هائلة حقيقة، وكذا ضراوة عملية التغييب، وكان المطلوب هو تبديد تركة الثورة المصرية وحذف صفحات نيرة من تاريخنا الوطنى، وكان من الطبيعى أن تلتبس الأمور كما حدث هذه الأيام بمناسبة الذكرى العاشرة لرحيل يوسف إدريس.

أعود بالذاكرة إلى أمسية دافئة من ربيع ١٩٤٥، كنا مجتمعين فى ختام أسبوع كامل من اجتماعات اللجان البحثية المتخصصة، وكان شهدى عطية الشافعى قد أخبرنا أن برنامج هذا الخميس من ربيع ١٩٤٥ قد تغير، وأن هناك مفاجأة، وكانت المفاجأة، قدّم شهدى إلينا شابًا وسيمًا، قوى البنى، لامع العينين، يرتدى الشورت الرياضى الصيفى، قال لنا شهدى إنه طالب فى كلية طب قصر العينى، وأنه بدأ يكتب منذ قليل القصة القصيرة، وقد رأى شهدى رحمه الله أوسع رحمة أن يقدم لاجتماعنا هذا الشاب، وكنا نحو مائتين من طلائع الشباب الوطنى التقدمى، ومن أوائل طلبة الجامعات والمؤسسات العمالية والشعبية، قال: إن القصة الأولى للكتاب الأول لهذا الشاب بدت له وكأنها بداية عصر جديد فى القصة المصرية، طالبًا منا أن ننصت ونتمعن ووقف يوسف إدريس أمامنا وقرأ بصوت ثابت لصفحات قلائل لقصة «أرخص ليالى»، والتى أصبحت فيما بعد عنوانًا لأول مؤلفاته، الكتابة على مستويات، وكذا عبر مداخل مختلفة، هذه وتلك تتشابك، اللغة فصحى صريحة حاضرة، إيقاع القصة يتمدد ثم يتعجل وكأنه تعبير عن التساؤل والأمل والشجن، عالم أحاط بشخصيات القصة، يحاولون النفاذ إلى غد أكيد لا يعرفون معالمه بعد: أيكون النجاة أو السعادة، الجرح أو التحرر، ولكنه هكذا استشعر إنسان أرخص ليالى، ولا بد وأن يكون إلى النور.

ساد الصمت، ثم وقفنا نصفق ونحن مشدوهين، أين ترتجل الأحداث، واختناق العبارات، وامتدادها على عشرات الصفحات، حتى نهايات مرصودة مقدمًا، أمن الاختناق والدوران فى حلقة مفرغة؟، استشعرنا فى لحظات أن هذا الشاب الصديق من الفاتحين الرواد الذين يضيئون طريقًا غير مرصود، طريق مصر الغد المرتقب.

لست هنا فى مقام التأريخ والسرد، ولكن المسيرة النيرة من «أرخص ليالى»، وجمهورية فرحات، حتى بيت من لحم، والفرافير إحدى مسرحياته، أطاحت بأصنام وثوابت، وأقامت علامات ترصد المستقبل بدءًا من التراث الحى، وكلها تتسم بالإمساك بخصوصية مصر، والاعتزاز بها، والإيمان بقدرتها على الاستمرار والتجديد والفتح.

ليت الأمر يقتصر على الأدب، ولكن تاريخ يوسف إدريس فى قمة الحركة الوطنية الثورية فى الأربعينيات ضد الاحتلال والطغيان لا يقل أهمية عن السيرة الأدبية، له مجال واسع سوف يطرقه شباب الباحثين فى يوم قريب.

«كان سيكون» حسب عبدالله النديم، وسام على صدر مصر..

أ.د. أنور عبدالملك



شعرية المراوغة

روح رفعت سلام لا تغادر أبدًا

رفعت سلام «16 نوفمبر 1951ـ 2020» شاعر من أقطاب شعراء الحداثة فى مصر والوطن العربى أسهم من خلال إنتاجه الشعرى فى تقويم الشعرية العربية وتطورها، وذلك من خلال دواوينه المتعددة بدءًا من ديوانه الأول «إنها تومئ على» و«إشراقات رفعت سلام» و«وردة الفوضى الجميلة» و«إلى النهار الماضى» و«كأنها نهاية الأرض» وجاء أخيرًا ديوانه «حجر يطفو على الماء»؛ ليكمل ما كان قد دشنه الشاعر رفعت سلام نفسه؛ ليصبح مشروعه الشعرى متكاملًا، لا تستطيع الذائقة المعاصرة أن تصل إلى تأويلاته أو دلالاته وفك شفراته الملغزة إلا من خلال قراءة الكيان الشعرى لدى سلام كله؛ لأن كل عمل شعرى لديه لا ينفصل عن سابقه، فاللاحق هو مكمل للسابق، فقد كرَّس لنفسه بعدًا رؤيويًا حول الشعر/ أو فن كتابة النص الشعرى الحداثى، واتخذ لنفسه خطًا مكتملًا يميزه عن أفراد جيله من السبعينيين الناضجين شعريًا الذين أضافوا وما زالوا يضيفون إلى حديقة الشعر العربى بعامة والمصرى بخاصة.



د. أحمد الصغير

تمتزج روح رفعت سلام الشعرية بالمراوغة امتزاجًا قويًا؛ لأن النص الشعرى تكمُن فيه المراوحة والمراودة والشهوة الشعرية المدهشة كل هذه الصفات تغلفها الصدمة الاستعارية التى كانت مبررًا واضحًا لإنتاج حراك شعرى كبير، على الرغم من أن النص لدى سلام يحمل فى طياته زلزلات شعرية مغايرة من خلال التجريب المستمر فى هوامش النص ومتونه، مما قد يسبب قلقًا لدى المتلقى بأنواعه المختلفة، ومن ثم فإن النص الشعرى لديه يحتفى بالمتلقى احتفاءً واسعًا، يجعله فى مقدمة الشعراء الذين يجعلون من المتلقى بطلًا لأعمالهم دون تزييف أو مباشرة. وقد تجلى ذلك الاحتفاء فى ديوانه الشعرى المهم «حجر يطفو على الماء».

فقد جاء هذا الديوان فى سبع وأربعين صفحة كأنه قصيدة واحدة. لا يستطيع القارئ أن يقرأ جزءًا دون جزءٍ؛ لأنه عمل متكامل يُقرأ فى صورته الكلية، كما احتفى الشاعر أيضًا بالشكل الفنى فى إخراج الديوان، قد جاء الغلاف بطريقة تدعو للعودة إلى النظر إزاء الأشياء الصغيرة فى تكويناتها الأولى؛ لأن الغلاف جاء من نوع الورق الكرتون المقوى. مكتفيًا بوضع بعض الأيقونات الدالة على الديوان مثل: دار النشر واسم الشاعر وعنوان الديوان وبعض الأشكال الفنية التى تشبه لوحات تشكيلية تومئ إلى عصور وحضارات مختلفة كالحضارة الفرعونية والإسلامية والعربية، فعلى الجهة العليا من اليسار أيقونة حورس عند الحضارة الفرعونية، ومن أسفل أيقونة النخلة العربية، ومن الجهة اليمنى من أسفل أيقونة للديناصور، بأساطيره وحكاياته الخرافية، متخذًا من السرود الشعرية مفتاحًا للحديث عن الكائنات والأشياء التى لا أظن أن الذات القارئة قد تدرك ماهيتها داخل العمل الشعرى إلا من خلال معايشة للنص الشعرى ذاته وقراءة النص قراءة بصرية لأنه يعتمد على التشكيل البصرى بشكل واسع مستمدًا هذه الإيقاعات من خلال الحقول البصرية المتنوعة على البياض الموجود على أسطح الصفحات/ المكان الشعرى إن جاز القول.

تمثل هذه الأيقونات أو المؤشرات عتبات النص الشعرى فى «حجر يطفو على الماء»؛ لأننا نلاحظ وجود ارتباط قوى بين ما يحمله الغلاف من مراوغة ومتن الديوان نفسه وهوامشه من الداخل.ويمكن أن نقول: إن رفعت سلام من أكثر الشعراء المراوغين على المستوى الفنى/ الشعرى لأن نصه لا يتكئ على المباشرة والمعنى الأحادى بل يجنح إلى تعدد المعنى وتشتت الدلالة بل أحيانًا نقف على اللا دلالة وهذه تمثل دلالة فى ظننا، لكنه يجنح إلى الخيال والتجاوز والرفض والتمرد والامتزاج، إنه يحاول أن يمزج الحضارات الإنسانية بعضها ببعض، يقدِّم لغة تتجاوز السياقات التقليدية، باحثة عن السياقات المربكة التى تحمل جمالًا جديدًا وروحًا صاخبة فى الوقت نفسِه.

إن النص الشعرى لدى سلام نص كونى تشاهد/ تقرأ فيه الملامح الحياتية للعالم/ الواقع، ويحتفى بالهامش على المتن وفى الوقت نفسه يلح على أن الهامش هو ابن المتن غير الشرعى الذى يحاول الخروج على المألوف والسائد.



ويمكن الولوج إلى عالم الديوان بدءًا من الصفحة الأولى.

يقول الشاعر

«حجر يطفو على الماء الهوينى؛ أيها الزمن القاسى اتئد؛ قادم هو النسيان والسلوى وأسراب الخفافيش؛ سراب حتى مطلع الفجر، خراب يتمشى وئيدًا فى الشوارع، يصعد المنابر، بندقية مشرعة وهرواة مرفوعة، ما الوقت؟، كأننى، لكننى حجر على ماء غريب».

لا شك أن القارئ لهذا المقطع الشعرى ينبت فى ذهنه سؤالان: الأول لماذا كتب سلام هذا اللون من الشعر؟؛ وكيف كتبه؟، ومن الملاحظ أن إجابة السؤال الأول قد سبق وقد قمنا فى المقدمة بطرحها، وقد بيَّنَّا الأسباب وراء كتابة هذا الشعر، أما عن الشق الثانى وهو كيف كتبه؟، تبدو الرغبة الأولى فى تجميع الأشياء وتضفيرها رغبة ملحة على الذات الشاعرة نفسها، أين هى من هذا العالم الموبوء/ القاسى على حد قوله؟. ومن ثم فإن طريقة الكتابة تتأتى عبر أدوات مختلفة، تكون اللغة أهم هذه الأدوات؛ لأننا عن طريقها نصنع التغيرات المتفاوتة. ومن ثم فإن اللغة التى استخدمها سلام لغة مراوغة تعطيك نفسها ولا تعطيك معناها بمعنى أن المفردات قريبة منك تلمس كياناتك المتعددة تصيبك رغبة جامحة لفض دلالاتها، لكنها تأبى إلا أن تصدمك وتدهشك وتجعلك إنسانًا قلقًا/ متناقضًا. فالشاعر اهتم بفن الكتابة، كعلامات الترقيم، بناء الجملة من حيث الإسمية، والفعلية، الاتكاء على حروف ومفردات بعينها؛ ليصب هذا كله فى معين النص الشعرى.

الشاعر يستشرف أحداث المستقبل البغيضة فيما أظن، فيقول:

«أيها الزمن القاسى، اتئد، قادم هو النسيان والسلوى وأسراب الخفافيش، سراب حتى مطلع الفجر، خراب يتمشى وئيدًا فى الشوارع».

اهتم سلام بالبنط الطباعى فقد أصبح ميسورًا اللعب بالأبناط الطباعية وتوجيه دلالاتها المتعددة؛ لأن النص الذى يقدمه سلام لا ينفصل عن مواكبة الفنون الأخرى، كالموسيقى والفن التشكيلى، والدراما- الأنواع الأدبية الأخرى.

نلاحظ فى الصفحة الخامسة التى تقدم قراءة عن ثلاث أيقونات لها دلالات نصية/ تقدم نصًا مغايرًا أو محيطًا على حد قول «جيرار جنيت» وهى «حورس- الشمس- الجعرانة الفرعونية، حيوان آخر يشبه الخرتيت». هذه الأيقونات تشكل نصًا متضامًا مع النص السابق على الرغم من اختلاف اللغة التى كتب بها فهى لغة رمزية؛ لأن سلام اختفى بتقديم أكثر من نص داخل الصفحة الواحدة، وهذا لا يخلو من دلالة مفادها أن النص الشعرى عند رفعت سلام نص ثرى بما يتضمنه من أشكال متعددة ورؤى مائزة تجعله فى مصاف الشعراء الحداثيين الذين قدموا/ لا يزالون يقدمون المشروع الحقيقى للقصيدة الحداثية/ قصيدة النثر فى الوطن العربى.

احتفى النص الشعرى «حجر يطفو على الماء» بمجموعة من المتناقضات التى نتجت عن المراوغة/ شعرية المراوغة إن جاز التعبير، تتجسد هذه المتناقضات بدءًا من محاولة المزج بين نتاج الحضارات المختلفة كالفرعونية، الإسلامية، القبطية، اليونانية القديمة، الأوروبية ومحاولة الجمع أيضًا بين الفن الشعرى الذى يتولد عن المفردات وسياقاتها وأشيائها، والفن التشكيلى وأدواته المختلفة قدم الشاعر مجموعة من التناصات المتعددة أيضًا كالتناص القرآنى، الحديثى والشعرى الأسطورى وهذا كله لايخلو من دلالات أيضًا وهى أن «حجر يطفو على الماء» هو نص عالمى مفتوح/ أثر مفتوح على العالم على حد قول امبرتو ايكو، يمكن أن يقرأه العربى/ الأوروبى/ الإنسان فى أى مكان من العالم المحيط، ونلاحظ التناص القرآنى فى قوله «سراب حتى مطلع الفجر» استدعاء للآية القرآنية «سلام هى حتى مطلع الفجر» [القدر آية ٧]

والتناص الشعرى عندما يستدعى قول المتنبى:

أغاية الدين أن تحفوا شواربكم
يا أمة ضحكت من جهلها الأمم

فالشاعر يصدر كلامه بهذا القول؛ لأنه يجسد من خلاله الروح العربية المهزومة من الداخل، فـ «سلام» والمتنبى يقفان على طرفى الزمن القديم والحديث.

التناص مع قول امرئ القيس فى قوله:

ألا أيها الليل الطويل
ألا انجلى بصبح وما الإصباح منك بأمثلِ

يقول سلام: «أيها الليل الطويل الطويل الطويل» إن تكرار مفردة [الطويل] ثلاث مرات، يشى هذا التكرار بالملل الذى أصاب الذات الشاعرة من جراء طول هذا الليل البغيض بين الهامش والمتن، يمثل الهامش- كما ذكرنا- ركنًا أساسيًا فى شعر رفعت سلام فقد تفرد بهذه الخصوصية، ومن ثم نلاحظ أنه يربط فى بعض الأحيان بين الهامش والمتن فيقول:

«فقلت: لم لا ؟
يا شعبى العزيز، هاكم فرماناتى
١- أنا سيد البلاد والعباد والفساد
إلى آخر الآباد
٢- على المعترضين أن يضربوا رءوسهم فى الحائط أو يشربوا من البحر»

نلاحظ هنا ارتباط العلاقة المباشرة بين الهامش الذى تجسد فى مقولة عرابى عام١٨٨١ أمام قصر عابدين فى مواجهة الخديوى توفيق. لا شك أن هذه الأحداث التى استدعاها الشاعر فى المتن الشعرى تعبر عن رؤية الشاعر فى ربط الماضى بالحاضر؛ لأن الحاضر لا يبتعد كثيرًا عما كان يحدث فى الماضى من ذل وقهر وخيانة. فالذات لشاعرة إذن مشغولة بتشكيل هذا العالم مرة أخرى وإعادة صياغته من جديد؛ فتطرح صورًا من الماضى، وصورًا من الحاضر؛ ليكونا وجهًا أمام وجه آخر، داعيًا المتلقى أن يشارك فى صياغة هذا التغيير الكونى.

ونلاحظ أيضًا فى الديوان ظاهرة الالتفات/ اللعب بالضمائر فى قوله:

«عكفتُ على تأليف النشيد الوطنى واختراع علم وشعار.. إلخ ولمَّا انتهيت جمعتهم ليحلفوا لى يمين الولاء والطاعة العمياء فرموا بى إلى البحر
فأين أنتِ يا سيدة العالمين؟
أين أنت؟»

إن المتلقى الواعى لحركة الضمائر فى النص يلاحظ انتقال الشاعر من استخدام ضمير المخاطب إلى المتكلم الغائب؛ ثم يعود إلى المخاطب مرة أخرى، ليختم المقطع ثم يعود للغائب مرة ثانية.. وهكذا؟ فهى حركة لا نهائية تدل على الاستمرارية فى مخاطبة الآخر/ الذات أو الكون بجميع مفرداته الحياتية.

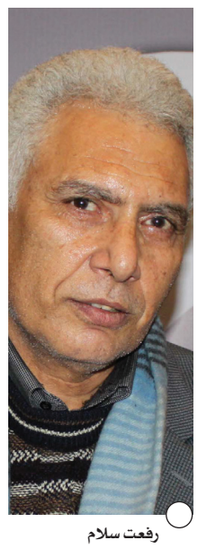
ومن التواريخ المهمة أيضًا التى حفل بها الديوان تاريخ ميلاد الشاعر فى ١٦ نوفمبر ١٩٥١، هذا التاريخ الذى يستدعى مجموعة من الأحداث والتغييرات المهمة التى حدثت فى مصر مثل «حريق القاهرة، ثورة يوليو١٩٥٢». والقضاء على الملكية وإعلان الجمهورية، وحكم العسكر فى مصر منذ تلك الفترة إلى الآن، ومن ثم فقد جعل الشاعرُ التاريخ هامشًا، ووضعه فى سياق مترابط مع المتن فيقول فى المتن:

«أيها الزمن القتيل
تقتلنى وتمشى فى جنازتى، تلطم الخدين تحثوا التراب كامرأتى، وتسبقنى إلى القاع، تحتل مكانى المنتظر وتتركنى فى العراء الخواء».

تعلن الذات الشاعرة عن رفضها وتمردها على الزمن السائد الذى داهمها وحاول أن يتخلص منها من خلال أفعاله التى تنبئ عن الخطيئة الكبرى التى وقع فيها الزمن، ومن ثم فقد احتفى الشاعر رفعت سلام فى هذا الديوان بالموت أو القتل، وكأن هذا الموت هو الظل السرمدى المتتبع لحركة الذات وأفعالها اليومية، محاولًا بذلك قتل مفرداتها الصغيرة وأشيائها البسيطة.

إن خيانة الزمن هى الفكرة المسيطرة على رؤية الشاعر فالزمن خادع مراوغ، يقتل الإنسان مرات ومرات ويمشى فى جنازته ساخرًا من هذا الإنسان الفطرى الساذج الذى اختل توازنه وأصابه الجزع والقلق من أفعال الحياة ومكرهَا هذه الحياة التى تريد أن تتخلص من البراءة والحقيقة والعدل؛ ليحل محلهم الخنوع والقهر والموت والخيانة الأبدية.

وأظن أن هذا الديوان يحمل الكثير من الآلام الحياتية التى أصابت العقل الجمعى بالنسبة للذات العربية/ الآخر المغلوب أيضًا على أمره؛ لذلك فإن نصوص الشاعر سلام تمثل إضافة حقيقية بالنسبة للشعرية العربية الحداثية؛ لأنه يكتب نصه بريئًا من الزيف وبعيدًا عن التقليدية ودغدغة المشاعر والأحاسيس التى أصابت الأدب بالوهن؛ ومن ثم فإن قراءة النص الشعرى لدى رفعت سلام يحتاج قدرًا من التخلى عن الذائقة التقليدية التى تربى المتلقى على موائدها، فهو يكرس من خلال نصه لصياغة ذاتًا تجريبية جديدة ينتج عنها ذائقة جديدة من قبل المتلقى تسهم إسهامًا جديدًا فى التلقى المفتوح فى النص الجديد، ومن ثم فإن ديوان حجر يطفو على الماء قد جاء مفعمًا بالأحجار التى ترسخ للنص الشعرى الحداثى/ قصيدة النثر، لذلك فإنه يتكئ على القراءة البصرية؛ لأنه يحتفى بالإيقاعات البصرية المختلفة والرموز المتعددة التى صنعها الشاعر فى هذا الديوان ومن قبله فى الدواوين الأخرى.



رفعت سلام

كل عمل شعرى لديه لا ينفصل عن سابقه فاللاحق هو مكمل للسابق

صدر حديثًا

التعليم فى عصر الذكاء الاصطناعى

أصدرت الهيئة المصرية العامة للكتاب كتابًا جديدًا بعنوان «التعليم فى عصر الذكاء الاصطناعى.. تحولات جذرية وقضايا معاصرة»، للدكتور أحمد رمضان خليفة، يتناول تأثير التطور التكنولوجى المتسارع فى منظومة التعليم والتعلم، وانعكاساته على استراتيجيات التدريس ومستقبل العملية التعليمية.



روسيا وإفريقيا

عن هيئة الكتاب، وضمن سلسلة «إفريقيات»، صدر كتاب «من بطرس الأكبر إلى بوتين.. روسيا وإفريقيا: تحولات عالم ما بعد الغرب»، للدكتور حمدى عبدالرحمن حسن، الذى يقدم قراءة تاريخية وسياسية وثقافية لمسار العلاقات الروسية الإفريقية، منذ العهد القيصرى وحتى مرحلة الرئيس الروسى فلاديمير بوتين، فى محاولة لفهم تحولات هذا اللقاء الحضارى وموقعه فى النظام الدولى المعاصر.



المجموعات المتحفية

كتاب «إدارة المجموعات المتحفية: السياسات.. الإجراءات.. الممارسات المتحفية»، صدر حديثًا عن دار العربى للنشر، للباحث دكتور محمد جمال راشد، أستاذ الآثار والدراسات المتحفية، والذى من خلاله يقدم معالجة علمية ومهنية متكاملة لأحد أكثر مجالات العمل المتحفى أهمية وحساسية.





تخيل مستقبل كان يعد يومًا ما ضربًا من الخيال العلمى، مستقبل لا يكون فيه تشخيص الإصابة بالسرطان بداية لمسار حتمى نحو المعاناة والموت. بل سيصبح السرطان وهو واحد من أكثر أمراض البشرية إثارة للخوف وأشدها غموضًا، حالة يمكن إدارتها طبيًا لسنوات طويلة، تمامًا كما هو الحال مع مرض السكرى أو التهاب المفاصل. هذا ما يتناوله أهم وأحدث الإصدارات العالمية، فقد دخلنا حقبة جديدة فى طب الأورام، يطلق عليها «ثورة العلاج المناعى»، وهى تقربنا أكثر فأكثر من تحقيق هذه الرؤية الجريئة، وهو ما تعرضه «حرف» فى السطور القادمة.

ميرفانا ماهر

ترويض الوحش

السرطان يكتب سيرته الذاتية



سيدهارتا موخيرجى

1 فهم جذرى

يقدم كتاب «إمبراطور الأمراض كلها: سيرة ذاتية للسرطان» سردًا إنسانيًا ومذهلًا للسرطان، بدءًا من أول ظهور موثق له قبل آلاف السنين، مرورًا بالجهود الملحمية فى القرن العشرين لمحاولة علاجه والسيطرة عليه والقضاء عليه، وصولًا إلى فهم جذرى جديد لطبيعته الجوهرية.

الكتاب الذى يقع فى ٧٢٠ صفحة، صدر بنسخته المحدثة عن دار نشر «سكريبنر» الأمريكية، فى ٢٥ نوفمبر ٢٠٢٥، من خلال أربعة فصول جديدة وعميقة- تشكل فى جوهرها كتابًا جديدًا حول السرطان.

حيث يلقى المؤلف الضوء على هذا المرض، مقدمًا نظرة شاملة على المشهد العام، مع تركيز دقيق على دور الخلية. كما يستعرض الدراسات الجديدة الواعدة، ويتطلع نحو المستقبل.

الكتاب حائز على جائزة بوليتزر لعام ٢٠١١ فى فئة الكتب غير الروائية العامة بعد أن نشر للمرة الأولى عام ٢٠١٠، كما كان من ضمن قائمة «نيويورك تايمز» لأفضل ١٠٠ كتاب فى القرن، وأيضًا اختير كأحد أفضل كتب العام من قبل ملحق «نيويورك تايمز» للكتاب، ومن ضمن قائمة مجلة «تايم» لأفضل ١٠٠ كتاب غير خيالى على مر العصور.

كما يأتى فى المرتبة الأولى للكتب الأكثر مبيعًا فى فئة سرطان الرئة، وسرطان الثدى وطب الأورام، سيدهارتا موخيرجى هو أستاذ مشارك فى الطب بجامعة كولومبيا، وطبيب وباحث هندى أمريكى فى مجال السرطان. حاصل على منحة رودس، وتخرج فى جامعة ستانفورد، وجامعة أكسفورد، وكلية الطب بجامعة هارفارد.

فى عام ٢٠٢٣، انتخب عضوًا جديدًا فى الأكاديمية الوطنية للطب. نشر مقالات فى العديد من المجلات، منها «نيتشر»، و«مجلة نيو إنجلاند الطبية»، و«سيل»، و«مجلة نيويورك تايمز»، و«نيويوركر».

يبدأ المؤلف فى مقدمة كتابه بسرد حالة إحدى المريضات التى تدعى كارلا، والتى أصيبت بسرطان الدم «اللوكيميا»، متناولا المرض فيقول: هو سرطان يصيب خلايا الدم البيضاء، ويعد واحدًا من أكثر أشكال السرطان عنفًا وانفجارًا فى تطوره.

وكثيرًا ما كانت إحدى المرضات فى الأجنحة تذكر مرضاها قائلة: «مع هذا المرض، حتى جرح بسيط بسبب ورقة يصبح حالة طوارئ».

ويمثل سرطان الدم نموذجًا خاصًا من السرطان، فسرعة تطوره، وحدته، ومساره المتسارع الذى لا يرحم، تفرض اتخاذ قرارات سريعة وقاسية فى كثير من الأحيان.

إنه مرض مرعب فى تجربته، ومرعب فى مراقبته، ومرعب فى علاجه. فالجسم الذى يغزوه هذا السرطان يدفع إلى أقصى حدوده الفسيولوجية الهشة، حيث يعمل كل جهاز فيه- من القلب والرئتين إلى الدم- على حافة الانهيار.

يقول الكاتب: بسبب انغماسى التام فى الرعاية اليومية لمرضى السرطان، لم أكن أرى حياة مرضاى ومصائرهم إلا بتفاصيل شديدة الوضوح والألوان، أشبه بشاشة تلفاز ضبط تباين ألوانها على درجة عالية جدًا، ولم أكن قادرًا على الابتعاد عن الشاشة لأرى الصورة الكاملة.

كنت أدرك بفطرتى أن هذه التجارب ليست سوى جزء من معركة أكبر بكثير ضد السرطان، لكن معالم تلك المعركة كانت أبعد من متناول يدى. كان لدىّ، كأى مبتدئ، تعطش لفهم التاريخ، لكننى كنت أيضًا- كأى مبتدئ- عاجزًا عن تصوره.

يضيف عن سبب تأليفه للكتاب: مع خروجى من حالة التوحش الغريبة التى اتسمت بها سنوات زمالتى الطبية تلك، برزت أسئلة ملحة حول القصة الأوسع لمرض السرطان: كم يبلغ عمر هذا المرض؟ وما جذور معركتنا ضده؟ أو، كما كان يسألنى المرضى غالبًا: أين نحن الآن فى «الحرب» على السرطان؟ وكيف وصلنا إلى هنا؟ وهل لهذه الحرب نهاية؟ وهل يمكن الانتصار فيها أصلًا؟

جاء هذا الكتاب محاولة للإجابة عن هذه الأسئلة، فقد غُصتُ فى تاريخ السرطان لأمنح شكلًا لهذا المرض المراوغ الذى كنت أواجهه، مستعينًا بالماضى لتفسير الحاضر.

وفى خضم هذه المقاربات الطبية والثقافية والمجازية للسرطان عبر القرون، كان هناك فهم بيولوجى للمرض، وهو فهم شهد تحولات جذرية- فى كثير من الأحيان- من عقد إلى آخر.

نحن نعلم اليوم أن السرطان مرض ينجم عن النمو غير المنضبط لخلية واحدة. وينطلق هذا النمو بفعل طفرات- أى تغيرات فى الحمض النووى «DNA»- تؤثر تحديدًا على الجينات المسئولة عن تحفيز نمو الخلايا بلا حدود.

ففى الخلية الطبيعية، تعمل دوائر جينية قوية على تنظيم انقسام الخلايا وموتها، أما فى الخلية السرطانية، فتتعطل هذه الدوائر، مما يطلق العنان لخلية لا تتوقف عن النمو.

إن حقيقة أن هذه الآلية- التى تبدو بسيطة، وهى نمو الخلايا بلا قيود- يمكن أن تكون جوهر هذا المرض البشع ومتعدد الأوجه، لهى برهان على القوة الهائلة وغير المحدودة لنمو الخلايا.

ففضل انقسام الخلايا، نتمكن- ككائنات حية- من النمو، والتكيف، والتعافى، والإصلاح، أى إننا نتمكن من البقاء على قيد الحياة. أما عندما يختل هذا المسار ويتحرر من ضوابطه، فإنه يتيح للخلايا السرطانية أن تنمو وتزدهر وتتكيف وتتعافى وتصلح نفسها، فهى تعيش على حساب حياتنا نحن.

تستطيع الخلايا السرطانية أن تنمو بوتيرة أسرع وأن تتكيف بفعالية أكبر، فهى تبدو كنسخ أكثر «كمالا» منا.

يوضح الباحث أن سر مكافحة السرطان يمكن فى إيجاد سبل لمنع حدوث هذه الطفرات فى الخلايا المعرضة للإصابة، أو فى إيجاد طرق للقضاء على الخلايا المتحولة دون الإضرار بالنمو الطبيعى.

ورغم إيجاز هذه العبارة، فإنها تخفى خلفها ضخامة المهمة المطلوبة، فالنمو الخبيث والنمو الطبيعى مترابطان جينيًا، لدرجة تجعل من فصلهما أحد أعظم التحديات العلمية التى تواجه جنسنا البشرى.

فالسرطان جزء متأصل فى جينوماتنا، إذ إن الجينات التى تحرر عملية انقسام الخلايا من قيودها ليست دخيلة على أجسامنا، بل هى نسخ متحولة ومشوهة من الجينات ذاتها التى تؤدى وظائف خلوية حيوية.

كما أن السرطان مطبوع فى نسيج مجتمعنا، فمع سعينا كجنس بشرى لإطالة أمد حياتنا، فإننا نفتح الباب حتمًا أمام النمو الخبيث «إذ تتراكم الطفرات فى الجينات المرتبطة بالسرطان مع تقدم العمر، ومن ثم، يرتبط السرطان ارتباطًا جوهريًا بالعمر».

وإذا كنا نحن نسعى إلى الخلود، فإن الخلية السرطانية- بمعنى ملتوٍ ومناقض للمنطق- تسعى إلى الخلود أيضًا.

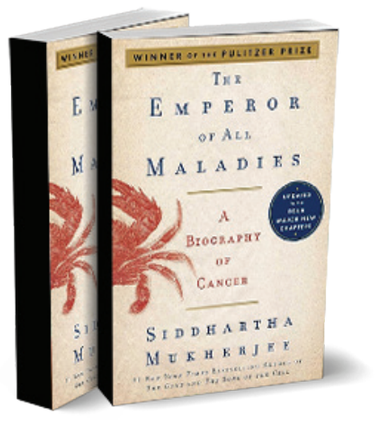
يحتل السرطان فى الولايات المتحدة المرتبة الثانية- بعد أمراض القلب مباشرة- ضمن أسباب الوفاة، فى حين أنه فى الدول ذات الدخل المنخفض، حيث يكون متوسط العمر المتوقع أقصر، لا يظهر السرطان حتى ضمن قائمة الأسباب العشرة الأولى للوفاة.

يبلغ متوسط العمر عند تشخيص الإصابة بسرطان الثدى ٦١ عامًا، وسرطان البروستاتا ٦٧ عامًا. ويشير موخيرجى إلى أنه كلما نجحنا فى إطالة أعمارنا، فإننا «نطلق العنان، حتمًا، لنمو الأورام الخبيثة».

يعود فى كتابه بالزمن إلى أكثر من ٥٠٠٠ عام، ليستعرض أقدم الأدلة على الإصابة بسرطان الغدد الليمفاوية والأورام، والتى وجدت فى بقايا هياكل عظمية فى مصر.

ففى كتابات الطبيب المصرى «إيمحوتب»، الواردة فى بردية تعود إلى القرن السابع عشر قبل الميلاد تقريبًا، نجد وصفًا لسرطان الثدى حيث شبه ملمس أورام الثدى بـ«ثمار الهيمات غير الناضجة، التى تتسم بالصلابة والبرودة

كتب جديدة تكشف التغيرات الجذرية فى عالم السرطان وعلاجه والوقاية منه



الإصدارات تتناول تاريخ مرض خبيث لا يزال يشكل تحديًا معقدًا للعلوم الطبية

ترويض الوحش

إذا كانت الخلايا السرطانية أكثر قدرة على التكيف منا.. فهل ممكن هزيمتها؟

كيف يتحول السرطان من خلية واحدة إلى مرض فتاك ينتشر فى الجسم؟



عند لمسها»، وذلك متبوعًا بتعليق حول علاجه يقول: «لا يوجد علاج».

يوثق الكتاب المعركة الممتدة عبر قرون للقضاء على السرطان، متضمنًا قصصًا ملهمة عن حالات شفاء معجزة، وأبطال ذوى رؤى استشرافية، ورواد تفانوا فى هذا المجال.

فى البداية، ظهر جراحون مثل ويليام هالستيد، الذين لجأوا إلى إجراءات جراحية تزداد تشويهًا للجسم بهدف إطالة أمد البقاء على قيد الحياة لدى المصابات بسرطان الثدى، غافلين عن حقيقة أن هذه التدخلات الجذرية تصبح عديمة الجدوى بمجرد انتشار الورم فى الجسم.

تلا ذلك اكتشاف فيلهلم رونتجن للأشعة عام ١٨٩٥، والتى تبين أنها قادرة على السيطرة على بعض أنواع السرطان، لكن تبين لاحقًا أنها قد تتسبب فى أنواع أخرى.

ثم بزغ عصر العلاج الكيميائى، الذى تعود جذوره إلى ساحات معارك الحرب العالمية الأولى، حين لوحظت آثار علاجية غير متوقعة لغاز الخردل. وقد استخلصت الدروس من خلال التضحيات الجسيمة التى قدمتها أجيال من المرضى الذين وافقوا على الخضوع لبروتوكولات علاجية كيميائية تجريبية.

وفى ظل الإحباط الناجم عن الإخفاقات المتكررة فى العثور على «الحل السحرى» للقضاء على السرطان، ظهرت شخصيات قيادية شجاعة، من بينها فاعلة الخير مارى لاسكر، ورائد طب الأورام سيدنى فاربر- الذى كان أول من نجح فى تحقيق حالة هجوع لسرطان الدم لدى الأطفال.

وقد نجح هذا «الثنائى الديناميكى» فى تغيير واقع مرض السرطان- الذى كان يعانى من نقص مزمن فى التمويل، ويحيط به وصمة اجتماعية، ويتجاهله صناع السياسات- وذلك من خلال إقناع الرئيس ريتشارد نيكسون بإعلان «الحرب على السرطان» فى عام ١٩٧١.

ويعد المعهد الوطنى للسرطان إحدى أبرز درر نظام الرعاية الصحية الأمريكى. فمن داخل أبنيته الشاهقة والمبهرة، جرى تنسيق الاستراتيجية الوطنية لما يعرف بـ«الحرب على السرطان».

وهو ما أثمر عن إنجازات كبرى، إذ تسجل الولايات المتحدة أعلى معدلات نجاة فى العالم من سرطانات الثدى والقولون والبروستاتا، كما حاز العلماء الأمريكيون على عدد من جوائز نوبل فى الطب أو علم وظائف الأعضاء يفوق ما حصلت عليه معظم دول العالم الأخرى مجتمعة.

يشير موخيرجى إلى هوس ريتشارد نيكسون بهذه المعركة، إذ كان يرى- من المفارقات- أن الانتصار فيها أكثر احتمالًا من الانتصار فى حرب فيتنام. وبحلول سبعينيات القرن العشرين، حوّل البحث عن «سموم خلوية» المعهد الوطنى للسرطان إلى ما وصفه بـ«مصنع للسموم».

ومع مرور الوقت، تحولت الحرب «ضد السرطان»- بحكم الضرورة- إلى حرب «لفهم السرطان». فقد أدرك الباحثون تدريجيًا أن إعلان الحرب كان سابقًا لأوانه ضد عدو مجهول وغير معرف بدقة، مما دفع البحث العلمى إلى التعمق أكثر، بدءًا من المستوى الخلوى، وصولًا- بفضل أدوات البيولوجيا الجزيئية- إلى كشف عالم جديد يضم الحمض النووى «DNA»، والحمض النووى الريبوزى «RNA»، والجينات المسرطنة الأولية، والجينات الكابحة للأورام، والفيروسات القهقرية.

وفى نهاية المطاف، اكتشف الباحثون أن عدونا الرئيسى ليس بكتيريا أو فيروسًا أو مادة كيميائية، بل إن السرطان ينشأ ببساطة من عمليات خلوية طبيعية قد انحرفت عن مسارها، ليصبح السرطان بذلك «نسخة مشوهة من ذواتنا الطبيعية».

يكشف الكاتب من أين جاءت كلمة «سرطان»؟ يخبرنا أن أبقراط هو من صاغ مصطلح «كاركينوس» «Karkinos»- وهى الكلمة اليونانية التى تعنى «سرطان البحر» «السلطعون»- نحو عام ٤٠٠ قبل الميلاد، إذ ذكرته الأورام، المحاطة بأوعية دموية متورمة، بشكل سرطان بحر «غرز نفسه فى الرمل باسطًا أرجله فى شكل دائرى».

يستعرض تطور الجراحات الجذرية لاستئصال الأورام، وإدراك حقيقة أن السرطان كان «ولا يزال» مرضًا جهازيًا «يصيب الجسم ككل»، واستخدام الأشعة السينية والعلاج الإشعاعى، والسعى نحو إيجاد سموم انتقائية- أى الأدوية المضادة للسرطان مثل «تاموكسيفين» «Tamoxifen» و«هيرسيبتين» «Herceptin» و«جليفيك» «Gleevec»، وصولًا إلى الخطوات المهمة فى مجال الرعاية التلطيفية، وذلك حين اتضح فى ثمانينيات القرن العشرين أن المرض أقوى من قدرتنا على علاجه.

يكتب المؤلف: سرطان كل مريض فريد من نوعه، لأن الجينوم الخاص بكل سرطان هو فريد أيضًا. ولتحقيق تقدم ملموس فى خفض معدلات الوفيات الناجمة عن السرطان- حتى فى أفضل السيناريوهات- سيحتاج الباحثون إلى عدد كبير من الجزيئات المصممة خصيصًا، وإلى تجارب سريرية طويلة ومكلفة. وفى غضون ذلك، تواصل الخلايا السرطانية التحور.

يختتم حديثه بنبرة كئيبة، واصفًا الفشل فى علاج حالة متكررة من سرطان المعدة، مؤكدًا أن لغز السرطان لا يزال بلا حل. ولا يقدر التكلفة النهائية لهذه الحرب الضخمة ضد السرطان، وهى حرب لم تحسم نتيجتها لصالحنا بعد.

ومن المفارقات أنه بينما ارتفع متوسط العمر المتوقع خلال القرن الماضى، تزايدت فى المقابل معدلات الإصابة بالسرطان، ففى عام ٢٠١٠، قضى أكثر من ٧ ملايين شخص حول العالم نحبهم بسبب هذا المرض.

غير أنه يوضح، من خلال استعراض الأدوية الحديثة والاكتشافات الرائدة فى مجال جينات السرطان، أن هناك تقدمًا قد حدث، تمثل فى خطوات متتالية ومستمرة على صعيد الأبحاث والتكنولوجيا والعلاج.

يرى الباحث أن ما نحتاجه اليوم هو الأمل والتواضع، وإعادة تعريف مفهوم «النصر»، بحيث لا يعنى الشفاء التام، بل القدرة على التعايش مع المرض وإدارته. فمن غير الممكن القضاء نهائيًا على هذا المرض- الذى يعد جزءًا متأصلًا فى طبيعتنا البشرية- من تاريخنا، لكن يمكننا تحويله إلى حالة مزمنة يمكن التعايش معها.

وربما نصل إلى مرحلة تصبح فيها معظم أنواع السرطان أشبه بسرطان البروستاتا فى وقتنا الراهن: حالة يتعايش معها المصابون حتى وفاتهم، دون أن تكون هى السبب المباشر فى الوفاة.

2 الأدوية الحيوية

يتناول كتاب درو كيلنر «ترويض السرطان: بيولوجيا القرن الحادى والعشرين ومستقبل طب الأورام»، التطورات فى مجال العلاجات السامة التى كانت تستخدم فى الماضى والتى بدأت تستكمل- أو حتى تستبدل- بعلاجات تستهدف نقاط الضعف الجزيئية فى الخلايا السرطانية، وتعزز قدرة الجهاز المناعى على التعرف عليها وتدميرها.

وقد نجحت هذه الأدوية المذهلة بالفعل فى تحقيق فترات هدوء للمرض تدوم لسنوات، بل ولعقود، لدى المرضى الذين حالفهم الحظ واستجابوا لها. ونتيجة لذلك، لم تقتصر تأثيرات هذه الأدوية المتطورة على تغيير طرق علاج السرطان فحسب، بل امتدت لتغير سقف التوقعات، وما يمكن للمرضى أن يأملوا فى تحقيقه.

الكتاب الذى يقع فى ٣٥٤ صفحة، صدر فى ١٢ يونيو ٢٠٢٤، عن دار نشر «بايو سينشرى» العالمية فى قطاع التقنية الحيوية والصناعات الدوائية، وتأتى أهميته فى أنه يقدم صورة شاملة عن مرض السرطان وكيفية التصدى له، والجهود المتطورة لمواجهة واحد من أكثر أمراض البشرية إثارة للخوف وعدم القدرة على التنبؤ بمساراته.

درو كيلنر عالم فى الكيمياء الحيوية والمناعة، يتمتع بخبرة تمتد لأربعين عامًا فى قطاع المستحضرات الصيدلانية الحيوية. وبفضل خبرته الواسعة فى تطوير العمليات، والعلوم التحليلية، وصياغة المستحضرات، أسهم فى تطوير العديد من الأدوية الحيوية الموجهة لعلاج أمراض خطيرة، كالسرطان واضطرابات المناعة الذاتية.

يقول كيلنر فى مقدمة كتابه: فى الوقت الراهن، تشكل العلاجات الموجهة للسرطان النصيب الأكبر من الأدوية الحيوية قيد التطوير، وذلك فى ظل استمرار معركتنا الطويلة ضد هذا المرض الذى يعد أكثر الأمراض البشرية تعقيدًا وحيرة.

فهو لا يكتفى بالتأثير على الموقع الأصلى للمرض فحسب، بل يؤدى إلى نشوء حالة مرضية شاملة للجسم، تتسم بالالتهاب المزمن، وعدم الاستقرار الجينى، واختلال فى العمليات الأيضية.

هذا الاضطراب فى التوازن الحيوى «homeostasis» يهيئ الظروف لتطور سريع لخلايا سرطانية أكثر تدميرًا- أو ما يعرف بـ«النسخ» «clones»- التى تزداد شراسة وقدرة على الغزو بمرور الوقت.

يشير إلى أنه وفقًا لتقديرات الجمعية الأمريكية للسرطان، سيواجه نصف الرجال الأمريكيين وثلث النساء الأمريكيات تشخيصًا بالسرطان الغازى خلال حياتهم. أما فيما يتعلق بالعبء المجتمعى للسرطان، فيوجد نحو ٢٠ مليون أمريكى ناج منه، بعضهم لا يزال يعانى انتكاسات تؤثر على مدة حياتهم ونوعيتها، وتلحق أضرارًا جسيمة بعائلاتهم، عاطفيًا وماديًا فى كثير من الأحيان.

يضيف المؤلف: فى الوقت الحالى، وأكثر من أى وقت مضى، ثمة ما يدعو إلى الأمل فى معركتنا ضد هذا المرض المروع. فنحن نعيش فى حقبة تظهر فيها مقاربات جديدة وفعالة إمكانات واعدة فى مكافحة السرطان.

فعلى مدى العقود القليلة الماضية، تمكن العلماء من تكوين فهم علمى شامل- وإن كان لا يزال غير مكتمل- للآليات الجزيئية التى تحكم عمل الخلية البشرية. ونتيجة لذلك، أصبحنا اليوم قادرين على رسم خرائط دقيقة للغاية للمسارات الجزيئية المختلة التى تغذى النمو التدميرى للخلايا السرطانية.

ومن خلال هذا الفهم على المستوى الجزيئى، بدأ الكشف عن الاختلالات الكيميائية الحيوية الكامنة التى تهيئ الظروف لنمو الأورام. وتفتح هذه المعرفة الباب أمام إمكانية تعطيل «المفاتيح» الجزيئية التى تسمح لهذا المرض الفتاك بالانتشار فى أنحاء الجسم- وهى العملية القاتلة المعروفة بالنقائل «metastasis»- أو، على أقل تقدير، السيطرة عليها بما يكفى لتحسين جودة حياة مرضى السرطان وإطالة أمدها.

نتيجة لهذه الرؤى حول طبيعة السرطان، يشهد المجال تحولًا جذريًا، إذ ننتقل من الركائز العلاجية التقليدية للسرطان- وهى الجراحة، والعلاج الإشعاعى، والعلاج الكيميائى، أو ما يعرف بـ«الاستئصال والحرق والتسميم»- إلى مقاربات جزيئية جديدة ومبتكرة.

تستثمر هذه المقاربات قوة التكنولوجيا الحيوية لاستغلال نقاط ضعف الخلايا السرطانية. ومن بين هذه التطورات، تبرز العلاجات المناعية، وهى أدوية حديثة قادرة على تحفيز جهاز المناعة البشرى لتعقب الخلايا الورمية وتدميرها، بعد أن كانت تلك الخلايا قد نجحت فى الإفلات من عملية المراقبة المناعية المستمرة التى تحمى أجسامنا من الأمراض.

يشير الكاتب فى الفصل الأول بعنوان «بحثا عن الرصاصة السحرية» إلى قصة ولادة علم التلقيح، ثم تقدم العلوم الطبية فى مطلع القرن العشرين، بما يكفى لاستكشاف الأسس البيولوجية والكيميائية لمناعة الجسم ضد الأمراض المعدية.

لكن مع ذلك، ظلت أسئلة كثيرة قائمة: كيف يمكننا امتلاك مناعة ضد عدد لا حصر له من المواد الموجودة فى بيئتنا- والتى تعرف بـ«المستضدات» «antigens»- والقادرة على إثارة استجابة مناعية؟ وكيف يمكننا توليد استجابات وقائية لمثل هذه المجموعة الواسعة من المثيرات المحتملة؟

هذه الأجسام المضادة تعتبر بمثابة «رصاصة سحرية»، أى وسيلة محددة ودقيقة وفعالة لاستهداف مادة سامة داخل الجسم والارتباط بها، ومنعها بذلك من إلحاق أى ضرر فسيولوجى.

كانت هذه رؤية ملهمة، وقد تطلب الأمر عقودًا من البحث لاكتشاف أن مضادات السموم هذه- أو «الرصاصات السحرية» هى فى الواقع بروتينات تعرف بالأجسام المضادة.

وتنتج هذه الأجسام المضادة بواسطة خلايا دم بيضاء تدعى الخلايا الليمفاوية البائية «B lymphocytes»، وهى لا تمثل سوى جزء من نظام مناعى بالغ التعقيد يحمينا من الأمراض.

يقدم كيلنر تاريخًا موجزًا وشاملًا للأبحاث المتعلقة بالسرطان وتطور الإجماع العلمى حوله، إلى جانب مناقشة واضحة للغاية حول «التقدم المذهل فى علاج السرطان»- مثل طب الأورام الدقيق «precision oncology»- الذى يتيح «تحديد الخصائص الجزيئية لسرطان كل مريض بدقة متناهية».

ويشير إلى أنه لطالما تمثل التحدى الأكبر فى مكافحة السرطان فى «تعقيده البيولوجى المذهل»، لكن المعارف الجديدة، بما فى ذلك فك شفرة الجينوم البشرى، كشفت الكثير عن «الأساس الكيميائى الحيوى للحياة».

تظهر الإحصاءات أن «معدل الإصابة بالسرطان يزداد مع تقدم العمر». فاحتمالية تشخيص الإصابة بالسرطان فى سن الثلاثين تبلغ نحو ٧٠ حالة لكل ١٠٠ ألف شخص «أى ٠,٠٧٪». وبحلول سن الستين، يرتفع معدل الإصابة بنحو ١٤ ضعفًا، ليصل إلى نحو ١٠٠٠ حالة لكل ١٠٠ ألف شخص «أى ١٪».

ومع التقدم فى السن، تتراجع كفاءة أنظمة مراقبة الجودة الخلوية المسئولة عن ضمان سلامة المادة الوراثية تماما كما تتراجع وظائف خلوية أخرى. ونتيجة لذلك، تضعف قدرة الخلية على رصد الحمض النووى «DNA» التالف وإصلاحه.

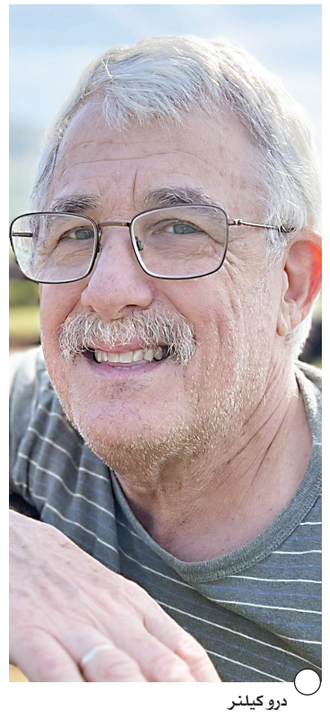
كما يعد تدهور الآليات الخلوية المسئولة عن التمثيل الغذائى «الأيض» عاملًا رئيسيًا آخر فى زيادة معدلات الإصابة بالسرطان مع تقدم العمر. ويشمل التمثيل الغذائى الخلوى جميع التفاعلات الكيميائية الحيوية التى تستخلص الطاقة الكيميائية من غذائنا، لتوفير الطاقة اللازمة للخلية من أجل تشغيل عدد لا يحصى من التفاعلات الكيميائية الحيوية التى تدعم الوظائف الخلوية.

تشير البيانات الراهنة إلى أن أوراما صغيرة- تظل خفية عن جميع وسائل الكشف المتاحة لدينا حاليا- تتكون تلقائيا داخل أجسامنا. وفى أغلب الحالات، يتولى نظام «المراقبة المناعية» فى الجسم رصد هذه الأورام والقضاء عليها. ويعتقد أن مثل هذه السرطانات «غير المرئية»- أو ما يعرف علميًا بالسرطانات الكامنة- تتشكل بصفة دورية. وفقط فى حالات نادرة، حين يفشل نظام المراقبة المناعية فى أداء وظيفته، يتطور الورم من كتلة صغيرة مكونة من عشرات الملايين من الخلايا، ليتحول إلى سرطان خبيث.

تتمتع الخلايا السرطانية القادرة على الإفلات من رصد الجهاز المناعى للمضيف بفرصة أكبر للبقاء، مقارنة بتلك التى يسهل على الجهاز المناعى التعرف عليها وتدميرها.

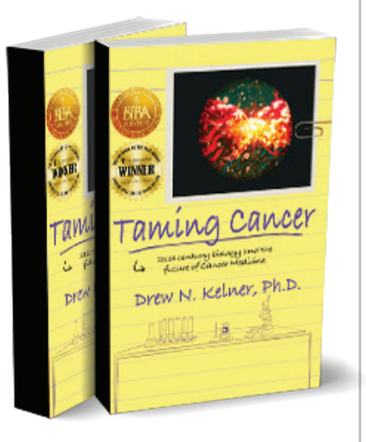
ومن خلال عملية تعرف بـ«الانتقاء المناعى»، يقوم الجهاز المناعى بالقضاء على الخلايا السرطانية الضعيفة، تاركًا خلفه خلايا أخرى تمتلك القدرة على مقاومة المراقبة المناعية. وتظل هذه الخلايا السرطانية متوارية عن دفاعات الجسم، فهى أشبه بكيانات ترتدى «عباءة خفاء» تحجبها عن مستشعرات الجهاز المناعى.





درو كيلنر

تتراكم الطفرات فى جينات السرطان ولذا يرتبط المرض جوهريًا بالعمر



يعد تدهور الآليات الخلوية المسئولة عن التمثيل الغذائى عاملًا رئيسيًا آخر فى زيادة معدلات الإصابة بالسرطان

ما نحتاجه اليوم هو إعادة تعريف مفهوم «النصر» بحيث لا يعنى الشفاء التام بل القدرة على التعايش مع المرض



ضد الذكاء الاصطناعى

المفكر المغربى سعيد ناشيد: العالم الآن تحت السيطرة الكاملة لـ«الخوارزميات»

«نقد العقل الخوارزمى.. معرفة بلا فهم وجهل مدجج بالمعلومات» هو عنوان أحدث مؤلفات الباحث والمفكر المغربى سعيد ناشيد، الصادر قبل أيام عن «دار التنوير للنشر».

وفى ظل ما يحمله عنوان الكتاب من مفارقة صارخة بين التسلح بالمعرفة واقتران ذلك الجهل، يتحدث «ناشيد»، فى حواره التالى مع «حرف»، عن التهديدات التى تواجه الذكاء البشرى، ليس من «الذكاء الاصطناعى» وحسب، بل ممن يستخدمونه بلا وعى ولا فهم ولا تفكير.

كما يتطرق إلى كيفية تحويل الانتباه إلى سلعة فى المنصات العالمية، وكيف تحولت إلى اقتصاد ضخم تحتكره شركات بعينها، وكيف تحولت أشكال الوصاية التقليدية إلى أشكال جديدة تستخدم «العقل الخوارزمى»، وغيرها من القضايا فى هذا الحوار.

نضال ممدوح



■ ذكرت أنك كتبت «نقد العقل الخوارزمى» دفاعًا عن الذكاء البشرى.. هل بات مهددًا؟ وممن؟

– اجتاز الذكاء البشرى ٣ تهديدات كبرى: الأول هو تهديد النظم الكهنوتية فى العصر الوسيط، أى الوصاية التقليدية التى كانت تمنع العقل من التفكير باسم الحقيقة المطلقة، فتحدد له سلفًا ما يجوز أن يسأل عنه وما لا يجوز.

التهديد الثانى هو تهديد الأنظمة الشمولية فى القرن الـ٢٠، تلك التى لم تكتف بمنع التفكير بل صادرته لصالح الحزب أو الزعيم أو «الأيديولوجيا» الواحدة، وجعلت من الإنسان ترسًا فى آلة كبرى.

أما التهديد الثالث، وهو موضوع الكتاب، فهو التهديد «الخوارزمى»، وهو أخطر ما مرّ به الذكاء البشرى من تحديات. فالنظم الكهنوتية والأنظمة الشمولية كانتا تمنعان الإنسان من التفكير عن طريق القوة والتهديد، أما «الخوارزميات» فتعفيه من التفكير عن طريق الراحة والإلهاء.

التهديدان الأول والثانى يقولان لك: لا تفكر وإلا عوقبت. أما التهديد الثالث فيقول لك: لا داعى لأن تفكر، نحن نفكر عنك، ونقرر عنك كل ما تراه وما لا تراه. هذا أخطر بكثير، لأن ما يُنتزع منك بالقوة يمكن أن تستعيده يومًا ما. أما ما تتخلى عنه طوعًا، وبرضاك، وبمشاعر الامتنان، فاستعادته أصعب بكثير.

■ من أين يأتى التهديد بالضبط؟

– ليس من الآلة فى حد ذاتها، فالآلة مجرد أداة، وإنما يأتى من ٣ مصادر أساسية: من نموذج اقتصادى يقوم على استنزاف انتباهنا، وشركات باتت تعرف عنّا أكثر مما نعرف عن أنفسنا، ثم من داخلنا نحن، من ذلك الميل القديم إلى الاستقالة من عناء التفكير وتفويضه لجهة أخرى.

نتائج التهديد باتت ملموسة اليوم: ضمور القدرة على التركيز الطويل، تراجع القراءة العميقة، الاعتماد المتزايد على الآلة فى الكتابة والتحليل، وهى ظواهر بدأت دراسات حديثة ترصدها. لذلك قلت إن الكتاب دفاع عن الذكاء البشرى، لا هجوم على «الذكاء الاصطناعى».

■ ماذا تقصد بـ«تهديد الخوارزميات»؟ وهل تقتصر على «الذكاء الاصطناعى» وحده؟

– لا تحيل «الخوارزميات» فقط إلى «الذكاء الاصطناعى»، بل هى قبل ذلك أسلوب فى التفكير يعتمد على وجود خطوات مُحدّدة تساعد أى إنسان على الوصول إلى النتيجة نفسها، بصرف النظر عن فهمه أو عدم فهمه لما يفعل.

الكلمة نفسها، كما نعلم، مشتقة من اسم «الخوارزمى»، عالم الرياضيات، وكانت تعنى فى الأصل طريقة فى حل المسائل الرياضية بخطوات مضبوطة. هذه الطريقة عظيمة فى مجالها، فى الحساب والهندسة والبرمجة، لكن المشكلة تبدأ حين تتحول من طريقة فى حل المسائل إلى طريقة فى العيش.

العقل «الخوارزمى» إذن هو كل عقل يختزل التفكير إلى إجراء: إذا حصل كذا فافعل كذا. وهذا العقل كان موجودًا قبل الحاسوب بقرون: الفتوى الجاهزة التى تغنى عن الاجتهاد هى عقل خوارزمى. و«البيروقراطية» التى تطبق المسطرة دون أن تنظر فى الحالة الخاصة هى عقل خوارزمى. والتعليم الذى يلقن التلميذ كيف يحل المعادلة دون أن يفهم معناها هو عقل خوارزمى. و«الأيديولوجيا» التى تملك جوابًا جاهزًا لكل سؤال عقل خوارزمى.

ما فعله «الذكاء الاصطناعى» هو أنه أخذ هذا الأسلوب فى التفكير وجعله آلة كاملة، قادرة على إنتاج الأجوبة بسرعة ودقة تفوق قدرتنا. لهذا سميت الكتاب «نقد العقل الخوارزمى» لا «نقد الذكاء الاصطناعى». فالنقد هنا بمعناه الفلسفى، كما استعمله كانط: ليس رفضًا ولا تحريمًا، بل ترسيم للحدود. أين تنفع «الخوارزمية» وأين تضر؟ متى يكون الإجراء خادمًا للفهم ومتى يكون بديلًا عنه؟ الخطر ليس فى أن تحسب الآلة عنّا، بل فى أن نصير نحن أنفسنا آلات تحسب دون حاجة إلى الفهم.

■ دعنى أعيد عليك التساؤل الذى طرحته بكتابك: إذا صارت الآلة قادرة على أن تكتب نيابة عنّا، وتلخّص وتشرح وتحلل وتجيب بدقة تفوقنا أحيانًا، فما الذى يبقى للذكاء البشرى كى لا يخبو وينطفئ؟

– فى كل الأحوال يبقى له أن يعيش بذكاء. أقصد أن غاية الذكاء البشرى ليس فقط القدرة على التفكير بل القدرة على الحياة. فالآلة تجيب عن السؤال لكنها لا تعيش السؤال. أنا حين أسأل عن معنى الموت، فإننى أسأل لأننى سأموت، ولأننى رافقتُ احتضار بعض الأحبة. وحين أسأل عن معنى الحب، فلأننى أحببت أو خُذلت. الآلة تملك عن الموت والحب معلومات أكثر مما أملك، لكنها لا تعيش السؤال.

الذكاء البشرى ذكاء كائن حى، يجوع ويمرض ويتعب ويمل ويشيخ ويفقد أحبته وأشياءه. وهذا ليس نقصًا فيه مقارنة بالآلة، بل هو جوهر الحياة الذكية. إن ما نسميه الفهم ليس عملية حسابية تجرى فى الرأس، بل تحوّل يحدث فى الكائن كله. حين أفهم شيئًا حقًا، لا أضيف معلومة إلى مخزونى، بل أتحوّل. وهذا ما لا تستطيعه الآلة، لا لأنها أقل ذكاء، بل لأنها لا تحتاج إليه. الآلة لا تحتاج إلى أن تفهم كى تعمل، أما نحن فنحتاج إلى أن نفهم كى نعيش.

لذلك أعتبر أن المعركة الحقيقية ليست معركة من يحسب أسرع أو من يكتب أفضل، فهذه معركة خسرناها سلفًا ولا بأس فى ذلك، فقد خسرنا من قبل معركة من يجرى أسرع أمام السيارة ومن يحمل أثقل أمام الرافعة. المعركة هى أن نحافظ على الذكاء بوصفه فنًا للعيش: أن نعرف ماذا نريد، ولماذا نريده، وما الذى يستحق أن نصرف فيه حياتنا القصيرة. هذه الأسئلة لا تجيب عنها الآلة، لأنها ليست أسئلة المعرفة بل أسئلة الحكمة.

■ تميز بين الذكاء «المتمحور حول المعرفة»، و«المتمحور حول الفهم»، فماذا يعنى هذا التمييز؟ وكيف يمكن أن تتحول المعرفة، فى ظل احتكار البيانات الضخمة، إلى أداة للسيطرة بدلًا من أن تكون وسيلة للتحرر؟

– كانت غاية التنوير تحقيق مجتمع المعرفة، ومن ثم انتشرت المطابع والصحف والتعليم العمومى. كان العدو الأول آنذاك هو الجهل، وكانت المعلومة نادرة ومحتكرة فى أيدى رجال الدين والسلطة. أما غاية التنوير اليوم فهى تحقيق مجتمع الفهم.

ها هو الفرق: المعرفة تُقاس بالكم، والفهم يُقاس بالعمق. المعرفة تُنقل من شخص إلى آخر، أما الفهم فلا يُنقل بل يُبنى، وكل واحد يبنيه بنفسه، انطلاقًا من خبراته الذاتية وقدرته على التأويل. فمن الممكن أن نملك معرفة هائلة بلا أى فهم، كما يمكن أن نفهم كثيرًا بمعرفة قليلة.

القصور الجديد الذى يجب أن نخرج منه ليس قصور ندرة المعلومات بل قصور وفرة المعلومات. فلم يعد الاحتكار احتكار المعرفة بل احتكار القدرة على فهم أنماطها. هنا تنقلب الأمور: فى زمن التنوير الأول كانت المعرفة تحرر لأن من يملكها يصير أقل خضوعًا. أما اليوم فالبيانات الضخمة تجعل من يملكها قادرًا على معرفة الآخرين أكثر مما يعرفون أنفسهم، أى على التنبؤ بسلوكهم، ومن يتنبأ بسلوكك يستطيع أن يوجهه.

تتحول المعرفة إذن إلى أداة سيطرة حين تصير معرفة بك لا معرفة لك. المعرفة التحررية هى التى تملكها أنت عن العالم، والمعرفة التسلطية هى التى يملكها غيرك عنك. والبيانات الضخمة من النوع الثانى: هى معرفة بالإنسان لا تمر عبر وعيه ولا تحتاج إلى موافقته، وتُستعمل لأغراض لم يخترها. ولهذا فإن الفهم هو خط الدفاع الوحيد، لأن من يفهم كيف تعمل الآلية التى توجهه يستعيد شيئًا من حريته، أما من يكتفى بالمعلومات التى تقدمها له فهو يتغذى من اليد التى تقوده.

■ تحذّر من أن احتكار البيانات قد يضعف بنية الديمقراطية ويمهّد لصعود شمولية من طراز جديد.. كيف يمكن أن تتشكل هذه الشمولية فى عصر

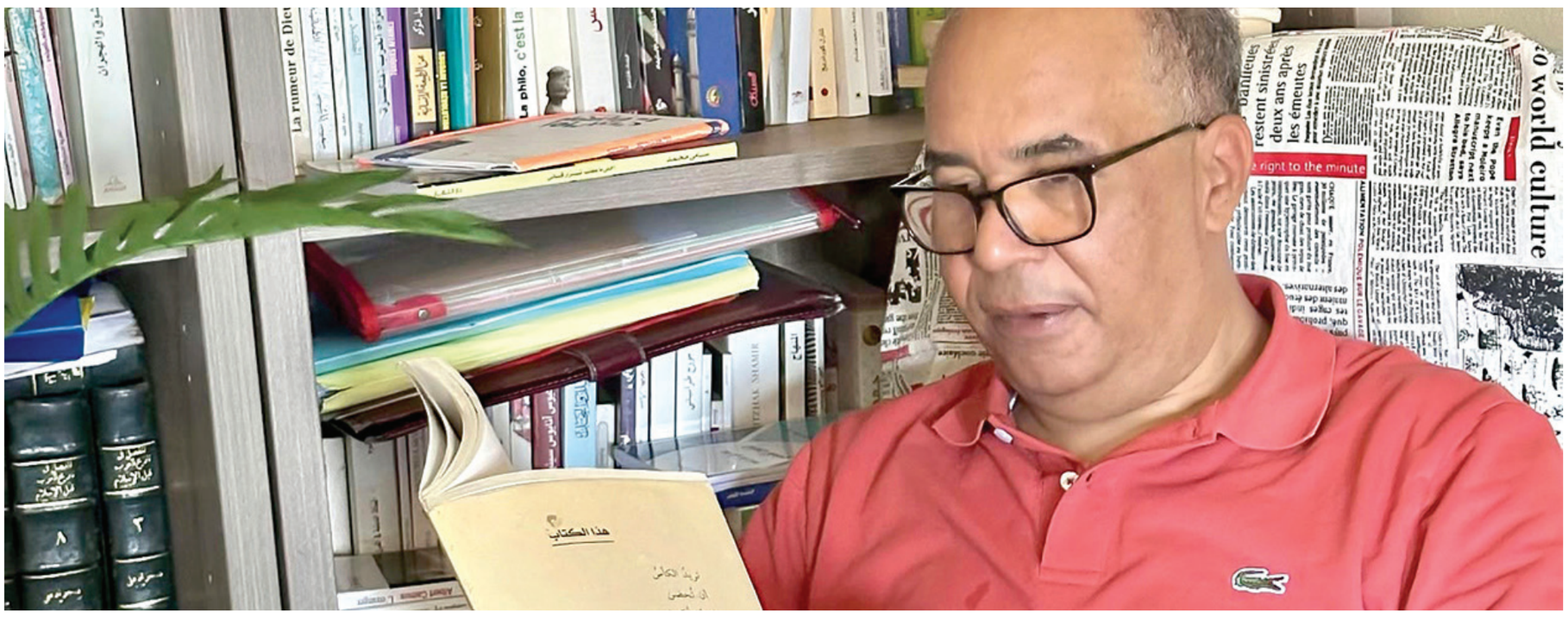
> لا يمكن أن تفهم كتابًا وأنت تقاطَع كل دقيقتين بإشعار

> لا يمكن أن تفهم قضية وأنت تنتقل من مقطع 30 ثانية إلى آخر

> وفرة المعلومات صنعت «أميّة جديدة» تتمثل فى العجز عن الفهم والتركيز

> «أميّة الفهم» ليست عجزًا عن القراءة بل عدم القدرة على استيعاب ما نقرأ

ضد الذكاء الاصطناعى



■ «الخوارزميات»؟ وما الذى يميزها عن أشكال الاستبداد التقليدية؟

– «الخوارزميات» اليوم تعرف عنا أكثر ما نعرفه عن أنفسنا، وخلف تلك «الخوارزميات» شركات تبيع تلك المعطيات، سواء لأهداف إنتاجية أو تجارية أو أمنية. اعتدنا أن نتصور الشمولية على شاكلة ما وصفه «أورويل»: دولة تراقب وتقمع وتخيف، و«أخ أكبر» يراك من كل جدار. لكن الشمولية الجديدة أقرب إلى ما تخيله «هكسلى»: لا أحد يجبرك على شىء، بل يُعطى لك ما يجعلك تختاره، إلى ألا يبقى معنى للاختيار.

الاستبداد التقليدى يعمل بالخوف والإكراه والرقابة الظاهرة، ويريد منك أن تطيع. «الشمولية الخوارزمية» تعمل بالراحة والمتعة وإرضاء التوقعات. الأول يصادر رأيك، والثانية تصنعه قبل أن تتكون لديك فرصة لتكوينه. ولذلك فهى لا تحتاج إلى سجون، لأن لا أحد يتمرد على ما يظنه رغبته.

أما لماذا تُهدد الديمقراطية، فلأن الديمقراطية لا تقوم على صناديق الاقتراع وحدها، بل تقوم على وجود فضاء عمومى مشترك يتناقش فيه الناس انطلاقًا من وقائع مشتركة. و«الخوارزميات» تفتت هذا الفضاء إلى فقاعات، لكل فقاعة وقائعها وأعداؤها ومشاعرها. والنتيجة أن الناس يسكنون فى عوالم لا تتقاطع.

الفرق الأخير والأخطر أن الاستبداد القديم كان له وجه يمكن أن تثور عليه، أما هذه الشمولية فبلا وجه: حين تسأل من الذى قرر لك أن ترى هذا لا ذاك، يكون الجواب: «الخوارزمية». وهى سلطة بلا مسئول، وهذا ما لم يعرفه التاريخ من قبل.

■ تشير أيضًا إلى أن العالم بات يعرف أكثر مما يستوعب، وأننا نواجه ما وصفته بـ«أميّة الفهم».. كيف يمكن تفسير هذه المفارقة فى زمن تتسع فيه مصادر المعلومات وتتسارع وسائل الوصول إليها؟

– تتسع المعلومات وتتقلص القدرة على الفهم بفعل «اقتصاد الانتباه». والمفارقة لا تبدو كذلك حين نميز بين الوصول إلى المعلومة واستيعابها. فالوصول صار فوريًا ومجانيًا وغير محدود. أما الاستيعاب فما زال يحتاج إلى ما كان يحتاج إليه دائمًا: وقت وتركيز وهدوء وتأمل وتأويل. وهذه الشروط يستنزفها «اقتصاد الانتباه».

نبّه هربرت سايمون، منذ سبعينيات القرن الماضى، إلى أن وفرة المعلومات تخلق بالضرورة ندرة فى الانتباه. وما حدث هو أن الانتباه صار المورد الأندر فى العالم، وبُنيت صناعة بأكملها على التقاطه وتجزئته وبيعه. والفهم لا يحتمل التجزئة. لا يمكن أن تفهم كتابًا وأنت تُقاطَع كل دقيقتين بإشعار، ولا أن تفهم قضية وأنت تنتقل من مقطع مدته ٣٠ ثانية إلى مقطع آخر.

«أميّة الفهم» إذن ليست عجزًا عن القراءة، فالناس يقرأون اليوم أكثر من أى وقت مضى، لكنهم يقرأون كما يأكلون فى الطريق: بسرعة وبلا هضم. إنها أميّة من نوع جديد: أميّة من يستطيع أن يفك الحروف لكنه لا يستطيع أن يبقى مع نص لأكثر من دقائق معدودة، ولا أن يربط ما قرأه اليوم بما قرأه أمس أو قبل أمس. الأميّة القديمة كانت تُعالج بتعليم القراءة، أما هذه فتحتاج إلى شىء أصعب: استعادة القدرة على التركيز.

■ تطرح مفهوم «الجهل المدجج بالمعلومات» بوصفه أحد الآثار الجانبية للثورة الرقمية.. ماذا تقصد وكيف يمكن للإنسان أن يمتلك قدرًا هائلًا من المعلومات، بينما يعجز عن فهمها أو الربط بينها أو إدراك سياقاتها؟

– المعرفة ليست هى الفهم. قد أعرف الكثير لكنى مع ذلك لا أفهم أى شىء. ذلك أن المعلومة وحدها كالطوبة: يمكن أن تكدس آلاف الطوب دون أن تبنى بيتًا، والبيت هو الفهم. الجهل المدجج بالمعلومات هو حالة من يملك ركامًا من الطوب ويظن أنه يسكن فى بيت. وأخطر ما فيه أنه لا يشعر بجهله، بل على العكس، يشعر بثقة مضاعفة لأن لديه «الدليل» على كل شىء. انظر إلى أصحاب نظريات المؤامرة: هم فى الغالب أكثر الناس معلومات وأقلهم فهمًا، لأن المعلومات بلا سياق تتحول إلى ذخيرة لتأكيد ما يعتقده المرء سلفًا.

المعضلة أن مناهجنا التعليمية لا تزال تركز فى تقويمها على اختبار المعرفة بدل الفهم. لذلك يتفوق من يعرف كيف يحل المعادلة دون حاجة إلى الفهم، وقد يتفوق من يحفظ القاعدة النحوية على من يتذوق اللغة، ومن يستظهر التواريخ على من يدرك معنى الحدث. والنتيجة أننا نكافئ منذ الطفولة العقل الخوارزمى ونعاقب العقل النقدى، ثم نستغرب حين تتفوق علينا الآلة فى اللعبة التى علمناها بأنفسنا للأطفال.

ثم هناك عامل الزمن. المعرفة قد تتحقق فى دقائق معدودة لكن الفهم يحتاج إلى وقت، وإلى تكرار، وإلى ما يشبه الهضم. يمكنك أن تعرف فى دقيقة أن نظرية النسبية تقول كذا، لكن أن تفهم ماذا يعنى أن الزمن نسبى فهذا قد يأخذ سنوات. والثقافة الرقمية مبنية على الفورية، ولذلك فهى تنتج بطبيعتها معرفة بلا فهم، حيث نستطيع أن نعرف كل شىء، من دون أن نفهم أى شىء.



الاستبداد التقليدى يصادر الرأى و«الخوارزميات» تصنعه قبل أن يتكون



■ «تجرّأ على بناء فهمك الخاص».. كيف يمكن استعادة هذا الشعار فى مواجهة خوارزميات لا تكتفى بتوجيه ما نراه، بل قد تؤثر أيضًا فى رغباتنا واختياراتنا؟

– الخوارزميات تقترح عليك أن ترى ما يندرج أصلًا ضمن مجال اهتمامك دون أن تمنحك فرصة اختراق عوالم أخرى، والذكاء الاصطناعى لا يمنحك إلا إجابة واحدة. والفهم الخاص يُبنى بالضبط من العكس: من المصادفات، ومن المشاكسات، ومن الكتاب الذى لم تكن تبحث عنه، ومن الفرضيات المستبعدة، ومن المشاريع التى لم يصادق عليها أحد، ومن الجوابين الثانى والثالث الذى يناقض الأول. حين كنا نتجول فى المكتبة كنا نعثر على ما لم نقصده، أما الخوارزمية فلا تعطيك إلا ما قصدته، ثم ما يشبهه، حتى تصير سجين نفسك.

حين تتعامل مع الذكاء الاصطناعى بوصفه عرّافًا يملك الجواب، تخسر. وحين تتعامل معه بوصفه محاورًا تجادله وتعترض عليه، تربح.

■ إلى أى مدى أصبح الانتباه الإنسانى سلعة اقتصادية؟ وما انعكاس ذلك على استقلال الفرد وقدرته على التفكير النقدى واتخاذ قراراته؟

– لقد صار الانتباه السلعة الأولى فى اقتصاد المنصات. وينبغى أن نفهم القاعدة التى تحكم هذا الاقتصاد: حين تكون الخدمة مجانية، فأنت لست الزبون بل البضاعة. والبضاعة هى انتباهك، يُلتقط ويُقاس بالثوانى ويُباع للمعلنين. ولهذا صُممت المنصات على أساس علم النفس السلوكى لا على أساس حاجياتك: التمرير اللا نهائى، والإشعارات المتقطعة، والتشغيل التلقائى، كلها هندسة دقيقة هدفها أن تبقى، لا أن تفهم.

والانعكاس على الاستقلال الفردى عميق لأن الاستقلال ليس حالة تُمنح بل قدرة تُمارس، وأول شروطها القدرة على توجيه الانتباه. الفيلسوفة سيمون فايل كانت ترى أن الانتباه أندر أشكال الكرم وأصعبها، وأن كل فضيلة تبدأ منه. فإذا كان غيرك هو من يوجه انتباهك، فهو عمليًا من يوجه إرادتك، حتى لو ظللت تعتقد أنك حر. ومن يملك انتباهك يملك فى النهاية قراراتك، لأن القرار يُتخذ بما يحضر فى الذهن لحظة اتخاذه، والمنصة هى التى تقرر ما يحضر.

أما التفكير النقدى فهو أول الضحايا، لأنه يحتاج إلى انتباه متصل وطويل، وإلى مسافة من الموضوع، وإلى مقارنة بين عدة وجهات نظر. وتشتت الذهن يقتل الشروط الثلاثة دفعة واحدة. والذى يقرر بذهن مشتت لا يقرر فى الواقع، بل يستجيب. ولذلك فإننا أمام نموذج اقتصادى يتغذى على تآكل القدرة نفسها التى تقوم عليها المواطنة، وهذا ما يجعل المسألة مسألة سياسية بامتياز، لا مجرد مسألة عادات شخصية.

■ هل انتقل مركز الوصاية من المؤسسات التقليدية إلى المنصات الرقمية، أم أن الأمر يتعلق بتداخل أشكال قديمة وجديدة من السيطرة؟

– يتعلق الأمر بنوع من التداخل، لكنه تداخل يغير طبيعة الوصاية نفسها. الوصاية التقليدية، وصاية رجل الدين والدولة والأسرة والمدرسة، كانت مرئية ومعلنة وتخاطبك بوصفك قاصرًا: أفعل هذا لأننى أعرف أكثر منك. أما الوصاية الجديدة فتخاطبك بوصفك حرًا وراشدًا وسيد نفسك، وتعمل فى الخفاء. لا تأمرك بل تقترح عليك، ولا تمنعك بل ترتب لك الخيارات بحيث تختار ما تريده هى. وهذا أشد فاعلية من كل وصاية سابقة، لأن أحدًا لا يتمرد على وصى لا يراه.

لكن الأشكال القديمة لم تختفِ، بل انتقلت إلى الأدوات الجديدة. الدول تستعمل المنصات للمراقبة وصناعة الرأى، والدعاة انتقلوا من المنبر إلى الشاشة، والأيديولوجيات وجدت فى الخوارزميات أفضل ناشر لها لأن الخوارزمية تكافئ الغضب واليقين والانقسام، وهى أدوات الوصاية القديمة بالذات. فالمنصة لم تحل محل الأوصياء القدماء، بل أعطتهم قوة لم يحلموا بها، وأضافت إليهم وصيًا جديدًا بلا وجه.

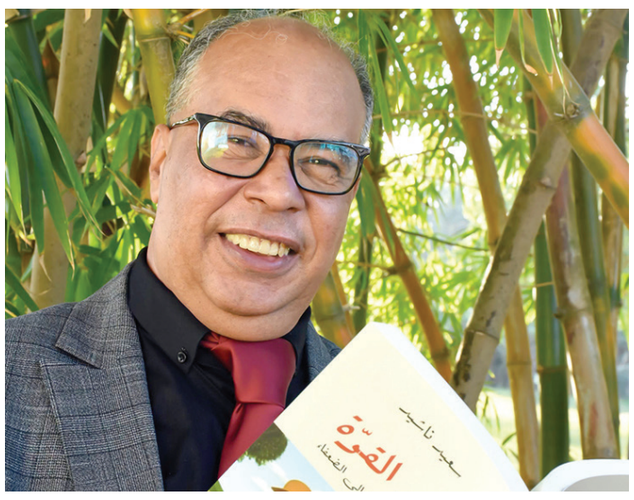
لِمَ ينبغى أن يظل الذكاء البشرى سيد الذكاءات غير البشرية؟

– لأنه ذكاء الحياة، والذى ينبغى ألا يخسر سيادته أمام أى ذكاء آخر. السيادة هنا ليست سيادة معرفية، فأنا أعترف بأن الآلة تعرف أكثر منى، بل هى سيادة فى تحديد الغايات.

الآلة تعرف «كيف»، لكنها لا تعرف «لماذا». تستطيع أن تخبرك بكيفية الوصول إلى أى هدف معين، لكنها لا تستطيع أن تخبرك أى هدف يستحق أن تسعى إليه. تحديد ما يستحق هو ما نسميه القيم، والقيم لا تُشتق من المعلومات مهما توافرت، بل من التجربة الحية لكائن يعيش.

ثم إن الذكاء الذى يتألم وحده هو الذى يحق له أن يقرر ما يجب أن نتجنبه، والذكاء الذى يموت وحده هو الذى يحق له أن يقرر ما يستحق أن نعيش من أجله. حين نفوض هذه القرارات إلى آلة لا تتألم ولا تموت، فإننا لا نكون قد وجدنا سيدًا أحكم منا، بل نكون قد تخلّينا عن مسئوليتنا عن أنفسها، وهذا هو التعريف الدقيق للقصور الذى أراد التنوير أن يخرجنا منه.

وأخيرًا، المعرفة بلا غاية هى قوة عمياء. والتاريخ يعلمنا أن أعظم الكوارث لم تأتِ من نقص المعرفة بل من معرفة انفصلت عن الحكمة. فالذى يجب أن يظل سيدًا ليس الذكاء الأكثر معرفة، بل الذكاء القادر على أن يسأل: ما معنى كل هذا؟ وهذا السؤال، إلى حد الآن على الأقل، هو سؤال بشرى بامتياز.



■ تربط التفكير بالصبر على السؤال وتقبل انعدام اليقين.. كيف يمكن الدفاع عن هذه القيم فى بيئة رقمية تعادل اليقين الحاسم، حتى عندما تكون المعلومات ناقصة أو مضللة؟

– البيئة الرقمية تكافئ الجواب السريع والحاسم، وتعاقب التردد. فالمنشور الواثق ينتشر أكثر من المنشور المتسائل، والمنشور الذى يقول «لست متأكدًا» قد لا يقرأه أحد. بل إن النماذج اللغوية نفسها مصممة لتجيب بثقة كاملة حتى حين تخطئ، لأن الثقة هى ما يرضى المستعمل. ونحن هنا أمام انقلاب خطير فى القيم: صار اليقين فضيلة والشك عيبًا، بينما تاريخ الفكر كله يقول العكس. سقراط لم يكن يعرف شيئًا، وكل ما فعله هو أنه كان يصبر على السؤال.

والدفاع عن هذه القيم يبدأ من التربية. إن أعظم ما يمكن أن نعلّمه للطفل اليوم ليس المزيد من الأجوبة، بل عبارة «لا أدرى»، أو، بالأحرى عبارة، «دعنى أفكر». تعليم يكافئ السؤال الجيد أكثر من الجواب الصحيح، ويعلّم التلميذ أن يبقى مع المشكلة بدل أن يهرع إلى حلها. وهذا بالضبط ما لا تستطيعه الآلة: الآلة لا تستطيع أن تبقى مع سؤال، فهى مضطرة إلى أن تجيب فورًا. أما الإنسان فيستطيع أن يحمل السؤال سنوات، وهذا الحمل هو ما نسميه التفكير.

ثم إن تقبل انعدام اليقين ليس ضعفًا معرفيًا بل نضجًا وجوديًا. فنحن نعيش أصلًا فى عالم محكوم بانعدام اليقين، لا نعرف ماذا سيحدث غدًا، والذى يطالب الفكر باليقين الحاسم إنما يطلب منه أن يكذب عليه. ولهذا فإن الفلسفة، بوصفها فنًا للعيش، هى فى جوهرها تدريب على العيش بلا يقين دون أن ينهار المعنى. والأداة التى تقدم لنا اليقين الفورى تقدم لنا منومًا لا دواء. فاليقين الذى يأتى فى ثانية هو فى الغالب يقين زائف، وأما اليقين الحقيقى، إن وُجد، فلا يأتى إلا فى نهاية طريق طويل من الشك والتردد.

■ تشير إلى ضرورة اقتراح منظومة جديدة من الحقوق، من بينها حقوق مرتبطة بالانتباه.. ما أبرز هذه الحقوق التى يحتاج إليها الإنسان فى العصر الرقمى؟ وكيف يمكن حمايتها فى مواجهة الشركات والمنصات التى تقوم نماذج أعمالها على استقطاب انتباه المستخدمين؟

– أعتقد أننا نحتاج إلى جيل جديد من الحقوق، تمامًا كما احتجنا بعد الحرب العالمية الثانية إلى الإعلان العالمى لحقوق الإنسان، ثم احتجنا فى أواخر القرن الماضى إلى مواثيق حماية البيئة. فبعد حماية الجسد من التعذيب وحماية الكوكب من التلوث، جاء وقت حماية العقل من الاستنزاف. وقد اقترحت فى هذا الاتجاه مشروع ميثاق عالمى لحماية الذكاء البشرى، يقوم على ثلاث ركائز: الحق فى الانتباه، وتعليم يجعل الآلة حليفًا للذكاء لا بديلًا عنه، وتشريع يحمى سلامة العقل.

أما أبرز الحقوق فهى: الحق فى ألا تُصمم الأدوات لتقتحم انتباهنا دون إذننا. والحق فى أن يكون للإنسان وقت من دون أى تواصل دون أن يُعاقب على ذلك فى عمله أو علاقاته. والحق فى الشفافية الخوارزمية، أى أن نعرف لماذا يُعرض علينا هذا المحتوى بالذات ومن المستفيد من عرضه. والحق فى الاختيار، أى أن يكون بوسعك أن تتصفح بالترتيب الزمنى البسيط بدل أن تتصفح بما تقرره الخوارزمية. والحرية المعرفية، أى حق الإنسان فى أن تبقى عمليات عقله خارج التلاعب المتعمد. ثم، وهذا أهمها، حماية مطلقة للقاصرين من كل تصميم إدمانى، لأن الطفل الذى يُبنى انتباهه فى سن التشكل على المقاطعة والتلاعب سيدفع الثمن طوال حياته.

■ وكيف نحمى الانتباه؟

– بالطريقة نفسها التى حمينا بها الناس من صناعة التبغ: لم ننتظر من الشركات أن تكف طوعًا عمّا يدر عليها الربح، بل شرّعنا وفرضنا التحذيرات ومنعنا الإعلان للقاصرين. المعيار الذى أقترحه بسيط ويمكن تطبيقه على أى تقنية: هل تجعلنا أقدر على التفكير بأنفسنا أم أشد حاجة إليها؟ فما يزيدنا قدرة مرحب به، وما يزيدنا حاجة يجب أن يُقيد ويُقنّن. ويبقى التشريع وحده غير كافٍ ما لم يسنده تعليم يعيد للبطء والتركيز والقراءة الطويلة قيمتها، ومجتمع مدنى يجعل من حماية الانتباه قضية عمومية لا مجرد اختيار شخصى.

■ إذا كان الذكاء الاصطناعى قادرًا على إنتاج المعرفة وتحليل كميات هائلة من البيانات، فهل يمكنه بلوغ الفهم بالمعنى الفلسفى الذى تدافع عنه، أم أن الفهم يتطلب خبرة إنسانية مرتبطة بالجسد والضمير والتجربة الحياتية؟

– الذكاء الاصطناعى يعالج العلاقات بين الرموز، وهو يفعل ذلك بمهارة مذهلة، لكنه لا يعالج المعانى بوصفها شيئًا معيشًا. يمكنه أن يكتب عن الحزن أفضل منى، لكنه لم يحزن قط. وهذا الفرق ليس فرقًا فى الدرجة يمكن أن تتجاوزه نماذج أقوى، بل فرق فى الطبيعة. فالفهم بالمعنى الذى أدافع عنه ليس عملية تجرى على المعلومات، بل تحول يجرى فى الكائن الذى يملك جسدًا يتألم، وزمنًا يمضى، وضميرًا يحاسب. أنا أفهم معنى الفقد لأننى فقدت، لا لأننى قرأت عن الفقد.

لكننى لا أريد أن أكون دوجمائيًا فى الاتجاه الآخر. قد تبلغ الآلة يومًا شيئًا يمكن أن نسميه فهمًا بمعنى ما، ولست ممن يراهنون على عجزها الأبدى. غير أن السؤال الذى يهمنى ليس: ماذا تستطيع الآلة؟ بل: ماذا نريد نحن؟ فحتى لو فهمت الآلة، فإن فهمها لا يعفينى من أن أفهم أنا، لأن الفهم عندى ليس وسيلة لإنتاج أجوبة، بل طريقة فى أن أكون فى هذا العالم. الآلة لا تحتاج إلى الفهم كى تعمل، أما أنا فأحتاج إليه كى أعيش.

■ هل يكمن التحدى فى امتلاك مزيد من المعرفة، أم فى بناء إنسان قادر على فهمها ونقدها ومقاومة استخدامها فى السيطرة عليه؟

– التحدى فى الثانى بلا شك. فالمعرفة لم تعد مشكلتنا، إنها موجودة بوفرة تفوق قدرة أى إنسان على استيعابها، ومتاحة فى الجيب بضغطة زر. والذى ينقصنا ليس المزيد منها، بل الإنسان القادر على أن يحولها إلى فهم، وأن يسائلها بدل أن يستهلكها، وأن يعرف متى تُستعمل لتحريره ومتى تُستعمل للسيطرة عليه. ولذلك فإن تنوير القرن الحادى والعشرين لا يمكن أن يكون تكرارًا لتنوير القرن الثامن عشر؛ ذاك كان تنوير الحق فى المعرفة، وهذا يجب أن يكون تنوير الحق فى الفهم.

وبناء هذا الإنسان يبدأ من المدرسة، حيث يجب أن ننتقل من تقويم المعرفة إلى تقويم الفهم، ومن تعليم الأجوبة إلى تعليم الأسئلة. ويمر عبر التشريع الذى يحمى الانتباه كما يحمى الهواء والماء. ويمر أخيرًا عبر قرار شخصى لا يستطيع أحد أن يتخذه عنك: أن تصر على أن تفهم بنفسك، حتى حين يكون بوسع غيرك أن يفهم عنك. وهذا القرار هو ما تعنيه الفلسفة عندى بوصفها فنًا للعيش الحكيم: ليست مجموعة نظريات، بل طريقة فى أن تظل سيد انتباهك وأسئلتك ومعناك، فى عالم بات كل شىء فيه مصممًا ليأخذها منك.

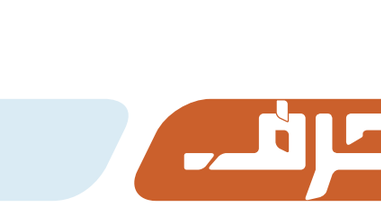
«الخوارزميات» تهدد الديمقراطية بتقسيم المجتمع إلى فقاعات لا تتقاطع

الخطر الجديد أن يختار الإنسان ما جرى توجيهه إلى الرغبة فيه

كتاب «نقد العقل الخوارزمى» دفاع عن «الذكاء البشرى» وليس هجومًا على «الذكاء الاصطناعى»



ما تيجو بينا.. ننسى اللى كان
فى سبتمبر عام ١٩٨١ خرجت علينا المطربة الكبيرة وردة تصدح برائعة بليغ حمدى ,اسمعونى, وتطلب بشكل واضح ,ما تيجو ننسى اللى كان,.. فهل نسى من كانوا يستمعون إليها بشغف معتاد ما كان؟!
فى نفس الشهر تقريبًا أفرج مجدى العمروسى عن تسجيل ستديو لآخر ما غنى عبدالحيم حافظ ,حبيبتى من تكون,.. وكأننا كنا فى حيرة فعلًا لا نعرف ,من تكون, بعد أن اختلط الحابل بالنابل وغطى ,الرمادى سماء العاصمة.. وذهب أحمد عدوية ليساند المطرب الصاعد وقتها على الحجار فى صرخة من نوع مختلف هى (الأجرأ) فى تلك الحقبة، (كل شىء يشبه لبعض)».



محمد العسيرى

العّراف

محمد الحلو.. طلعة الورد بأوان

تلك الكلمات المبهمة التى كتبها عصام عبدالله فى سياق درامى لفيلم اعتبره النقاد الأجرأ فى تاريخ السينما المصرية واسمه «أنياب».. ذلك الفيلم الذى يراه الناقد عصام زكريا لا يزال «مربكًا» رغم مرور كل تلك السنوات التى فاقت الأربعين على ظهوره.

الارتباك لم يكن فى «شريط السينما» فقط بعد أن حذفت الرقابة عددًا لا بأس به من مشاهد الفيلم الأول لصاحبه والأخير أيضًا «محمد شبل».

موسيقى مودى الإمام وشقيقه حسين هى الأخرى كانت «مربكة».. قاتمة.. ومرحة.. بطيئة وحادة.. حتى غناء عدوية- مطرب الشعب- والحجار ممثل أغنية الشباب البديلة فى لحظتها كان بطيئًا- ريساتيتف».

«كل شىء يشبه لبعض
حد دارى بَهْم حَدْ
ضهر شايل حِملْ أورطه
والقيود فوق جلدى خاطه
من الليلة دى.. لا
من اللحظة ديه لا
حكسر القيود.. وابتدى..

هل بدأت فعلًا؟.. لا أظن كيف والشاعر الفذ عصام عبد الله يؤكد:

«حتى انتى يا حبيبتى
ضايعه فى خداع الخطوط»!

كيف ضاعت؟ ربما نجد تفسيرًا.. إذا ما عدنا للوراء.. عامًا واحدًا فقط.. أو قل لبداية العام.. بالتحديد فى السادس من أكتوبر عام ١٩٨٠.. أقيم العرض العسكرى المعتاد بحضور الرئيس محمد أنور السادات، لكن ما لم يكن معتادًا فهو حضور السفير الإسرائيلى للعرض.. بعدها بثمانية أشهر اشتعلت شوارع حى الزاوية الحمراء بفتنة طائفية دامية أعقبتها إجراءات استثنائية لا حصر لها انتهت- أو هكذا خيل للبعض- باعتقالات سبتمبر الشهيرة، التى طالت ١٥٣٦ رمزًا من شباب وكوادر «أهل الإعلام والسياسة والدين فى مصر».

فى تلك الأوقات الصعبة ضاع صوت «حليم» وهو يبحث عن حبيبته التى راحت تستقبل أصواتًا أخرى تشبه لحظتها.. كان أولها محمد الحلو الذى أطلق ألبومه الأول وقد سماه للصدفة «عَراف»!

1
قلت لقلبى.. كونْ إنسان

لم تكن عراف هى نقطة البداية فى مسيرة «الحلو».. كانت قد سبقتها محطات مهمة لأربع سنوات متتالية.. أولها فى عام ١٩٧٧.. ولم تكن أغنية بليغ حمدى كما يكتب البعض دومًا.

كان بليغ من أوائل الذين احتضنوا «صوت الحلو» لكنه لم يكن أولهم.. فابن المنصورة الذى «دار» فى شوارعها خلف سيرك عائلته حتى استقر معهم فى أحد أحياء مصر القديمة كان لا يزال طالبًا فى معهد الموسيقى العربية حين استدعاه الملحن عبدالعظيم عويضة ليقدمه مطربًا دراميًا فى أول «تتر» مسلسل تليفزيونى من إخراج أحمد طنطاوى.

المسلسل الذى لم يشاهده أبناء الجيل الحالى كان من بطولة عزت العلايلى وليلى حمادة وحسن عابدين، كتب أغنياته شاعر السويس «فرج مكسيم» لتكون شارة المقدمة والنهاية لمسلسل «واه يا زمن» هى الطلة الأولى لمحمد الحلو

«أنا ضحيت كتير يا حبى
قلت لقلبى كون إنسان
سقتيك من حنان روحى
وأنا عطشان
واتحملت نار ف القلب
وعمرى ما اشتكيت يا زمان»

من يعرف «محمد الحلو» عن قرب سيدرك حتمًا أنه بالفعل «لا يشكو».. ابتسامته لا تفارقه حتى فى أصعب الأوقات.. وقد عشت بعضها شاهدًا ومحبًا ومندهشًا.. إلا أن «عراب ذلك الجيل عبدالرحيم منصور» لم يكن يسجل فى أغنياته سوى «شكاوى» عصافيرها فى «شجر النيل».. لم يترك نخلة على ضفافه إلا ونقل شكواها وحولها لأغنية كانت إحداها «أشكى لمين» تلك التى قرر بليغ أن تكون أغنيته الأولى لذلك الصوت الذى قال عنه وقتها «مقدرة صوتية كبيرة.. يستطيع غناء اللحن الشعبى واللحن الكلاسيكى بمهارة كبيرة».

كان الحلو أحد أربعة أصوات جاء بها بليغ من معهد الموسيقى العربية وشوارع القاهرة إلى مكتبه فى «الزمالك».. على الحجار- توفيق فريد- محمد منير والحلو.. لكن انتظارهم طال حتى جاء ذلك العام- ١٩٧٧- فاطلق أولًا ألبوم «على قد ما حبينا» للحجار وقدمه فى حفل تليفزيونى شهير، فيما قدم الحلو وتوفيق فريد وسوزان عطية من خلال برنامج تليفزيونى كان يعده ويقدمه فى أبو ظبى.. غنى الحلو «أشكى لمين» بطريقته التى تنتمى للمدرسة الشرقية الطربية.

صوت الحلو الذى يصنفه «أهل العلم» بأنه «تينور درامتيك» يميل فى بعض قراراته إلى «الباريتون الخفيف»، والذى يتمتع بمساحة واسعة تغطى ما يزيد على الأوكتافين وبنقاء يندر وجود مثيله.. وجد نفسه محاصرًا فى «أشكى لمين» التى صدرت ضمن ألبوم كوكتيل باسم «تتاقل بالمال» ضمه إلى جانب سوزان عطية وأحمد دوغان وتوفيق فريد.

الأغنية ذاتها تنازل عنها الحلو لرفيق دربه منير، الذى «هوسته» الأغنية وأراد إعادة تقديمها بصياغة مختلفة وجدت نفسها فى حجر يحيى خليل العائد من أمريكا بصولجان «الجاز» وتقنيات مختلفة وجديدة فى عالم التوزيع.

سماحة وطيبة صدر محمد الحلو.. منحت صديقه أغنيته الناجحة بيسر نادر لا وجود له فى تلك الأوساط.. لكنه فعلها وراح يفتش عن «شلة تناسبه».. وتمنحه براحًا مختلفًا عما يقدمه منير وعمر فتحى.. وكانت الدراما حاضرة مجددًا، ففى العام التالى مباشرة قدم أغنيات ثلاثة أعمال درامية دفعة واحدة.. هى «الضمير» و«الفارس العاشق».. والصراع.. والأخير عثرنا مؤخرًا على أغنيته النادرة من كلمات سيد حجاب وألحان ملحنة «مجهولة» للكثيرين منا، إلا أن الوثائق تثبت أنها قدمت ألحانًا متعددة لأبناء ذلك الجيل، ومن أشهرهم «محمد رءوف».

«بينى وبين أرضى سور عالى
وريح دوَّار
وحقى ضايع ورا العتمة
ورا الأسوار
الحق لو كان وراه أصحابه أحبُابه
هيعود لهم.. ومهما كان.. الحق لصحابه
طريق طويل ضلمه..
ياما أطول المشوار..

«الطريق الضلمة» الذى رصده سيد حجاب لم يكن سهلًا على «محمد الحلو» وإن تعامل مع الصعب باعتباره سهلًا وعاديًا.. لذا لم يتوقف عند محطة «بليغ». ولم يركن إلى موعد مضروب مع موسيقار الأجيال الذى أشاد بصوته ودعاه إلى لقياه فى منزله، لكنه سرعان ما طرده «لأنه» «عطس» فى حضرته.. والموسيقار يخاف من نزلات البرد.

راح «الحلو» يبحث عمن هم مثله.. المرتبكون الجدد.. سماء الليالى الحزينة.. وأولهم زميله فى المعهد «سامى الحفناوى» الذى منحه أول أغنياته من كلمات «سيد شوقى».. «ليلة شتا» من توزيع «ميشيل المصرى»!

«ليلة شتا.. وسط المطر
تاه الدفا.. غاب القمر
مشيت وحيد وسط الرياح
والطريق ما فيه بشر
وفضلت ماشى ف الطريق
ماشى بدور عن صديق
ماشى والخطوة شريدة
جوه الأحزان والتنهيدة»

لحن درامى بامتياز وكلمات جريئة «تخالف» قاموس «حليم ورفاقه» وكأننا على أعتاب مرحلة جديدة.. مع جيل جديد.. لم تكن ليلة شتا وحدها.. كان هناك «حبايبنا بتوع زمان» من كلمات رجب حسين.. وتتساوى من كلمات نفس الشاعر وألحان سامى يحيى، ومن كلمات وألحان حسن أبوالسعود عازف الأكورديون الشهير وقتها.. واحدة من أهم الأغنيات الدرامية الشعبية «صابرين».

أما مفتتح الألبوم فكانت «أحلوينا» من كلمات عبدالوهاب محمد وألحان حلمى بكر الذى استغل خبرته ومهاراته فى استعراض «صوت محمد الحلو» وبقيت الأغنية الأشهر فى الألبوم، والتى حملت اسمه «عراف» من كلمات مجدى النجار وألحان باهر عبدالحميد.. الذى غير اسمه فيما بعد إلى محمد باهر، وهو أحد الأصوات المهمة فى تاريخ «الموسيقى الشعبية».

عراف بكلماتها البسيطة.. الشعبية سمحت لباهر باستخدام «مناطق أكثر دفئًا فى صوت الحلو.. وأكثر بهجة ليكشف عن «ملمح» مهم فى تجربته، هى قدرته على أداء الغناء الشعبى «المتطور» امتدادًا لتجارب محمود الشريف وسيد مكاوى وإبراهيم رجب وأحمد صدقى أيضًا.

حاول «الحلو» أن يمسك عصاه من المنتصف فجاء بالكبار من جيل الرواد وبرفاق تجربته من أبناء الجيل الجديد.. موسيقى بتوزيعات مختلفة لميشيل المصرى الذى شكل وقتها مع منير الوسيمى وهانى شنودة «طعمًا» جديدًا فى الموسيقى المصرية.. مع الحفاظ على هوية شرقية وشعبية أيضًا.. ولأنه يريد تصنيفه كواحد من أبناء مدرسة الغناء المصرى الحديث أعاد تقديم واحدة من «أشيك» وأهم أغنيات سيد درويش «زورونى كل سنة مرة» وكان الرحابنة قد أعادوا تقديمها بسياق موسيقى مختلف.

تجربة عراف أدهشت صناع الموسيقى وقتها وحظيت بحضور شعبى كاسح شكل مع تجربتى رفيقيه الحجار، الذى حقق خمسة ملايين شريط دفعة واحدة بألبوم أعذرينى.. ومحمد منير الذى صدم السوق كله بتجربته الأهم شبابيك، لينطلق الثلاثى إلى قمة المشهد الغنائى فى ظل وجود «وردة» وميادة الحناوى وأحمد عدوية.

2
يا جسر يا مقطوع.. مين يوصلك؟

لم يخطط الحلو لما ستكون عليه خطوته القادمة بعد النجاح المبهر لعراف.. الناس وحدهم هم الذين بحثوا عنه وذهبوا إليه.. ففيما كان يستعد لتجهيز أغنيات ألبومه التالى «دوامات» بنفس الروح والملامح تقريبًا مع تغيير خفيف فى أسماء فريق العمل.. جاءته الدراما تحبو.. وكان عمار الشريعى هو «الجسر» هذه المرة.. بصيغته الجديدة التى صارت عنوانًا هو الأبرز فى دراما المصريين.

البداية كانت مع إحدى أهم الأغنيات فى تاريخ الدراما.. تتر مقدمة ونهاية مسلسل الجسر من كلمات سيد حجاب.. المسلسل لعب بطولته محمود مرسى والكلمات التى صاغها حجاب كانت «مراية» تلك المرحلة الجديدة الغامضة فى أولى سنوات حكم الرئيس مبارك والبحث عن «جسر» يعبر بنا من «الليالى السود» إلى «النور».

«بين الليالى السود.. وفجرنا الموعود
يا هل ترى الجسر ممدود.. ولا مش موجود
ع الجسر تايهين بنطوّح
شمال ويمين
شايلين حمول الأسى
ماشيين كما النايمين
يا عابر الدرب.. خد إيدنا وعدينا
قرب بعدنا.. آه ليل الويل معادينا
والغاية تاهت
وحوالينا الرياح دايرين..

بدأ حجاب فى ممارسة لعبته «الواسعة» فى «هندسة» الحروف، وضع «صيغة غنائية» جديدة تمامًا لهذا العالم.. وفى المقال كان «عمار الشريعى» حاضرًا هو الآخر لصنع بدايات ملحمته.. ولم يكن هناك أفضل من صوت محمد الحلو ليهضم تلك الانطلاقة ويبروزها.

من يستمع لتفاصيل هذا العمل النادر سيجد نفسه أمام «ملحمة» موسيقية فاجرة تحتاج لمدرج من راغبى تعلم الموسيقى على أصولها.. احترافية مبهرة لصوت يعرف ماذا يفعل.. انتقالات مرعبة من قبل «النوتة الأولى» وحتى «آخر ركوز».

لم تمض أشهر قليلة حتى كانت إحدى أيقونات عالم الدراما.. «أديب» وكلمات سيد حجاب مجددًا ومعه عمار أيضًا.. وهذه المرة الثلاثى يمرح ويلعب بأرواحنا وأعصابنا كيفما شاء!

«لا مرسى .. لا عنوان
ولا قلة للعطشان
وتهت بين الندم والحلم والأحزان
غريب فى عالم غريب
والغربة بتعلم
فوق الجبين والقلوب
الغربة بتعلم
والغربة خلتنى
أحس الجنة. أحس النار
وكنت بتألم. أحسب روحى بتعلّم
أتارينى يابا.. بلعت الطعم والسنار..

بلعنا «طعم» الثلاثى.. الذى سطر ولسنوات رحلة فاقت المائتى «تتر» وصار الحلو أحد رموز هذا «النوع» الذى أصبح فنا قائمًا بذاته.

قدم الحلو مع عمار وسيد حجاب أعمالًا سجلت ذاكرة وشوارع مصر.. زيزينيا- عمار يا إسكندرية- حلم الجنوبى- للثروة حسابات أخرى وغيرها.. من غصن عمار الشريعى إلى ياسر عبدالرحمن والأبنودى ليقدما معًا رائعة «خالتى صفية والدير.. وأيام المنيرة وحياة الجوهرى مع طاهر البرنبالى، أحد شعراء جيل الثمانينيات المهمين، ومرة أخرى مع حجاب فى أحد أهم أعماله «الوسية».

ومع أحمد فؤاد نجم الذى قدم له «عمار يا إسكندرية» قدم الحلو أحد أهم أعماله الدرامية فى المسرح «لولى» مع فايزة كمال.. وكان لا بد أن تتواصل رحلته مع السينما كذلك.. ويبقى تتر ليالى الحلمية وحده شاهدًا على ما يزيد على نصف قرن من عمر المصريين؛ لتتحول أغنيته التى كتبها حجاب وصاغ موسيقاها «ميشيل المصرى» عنوانًا لأجيال متعاقبة هربت منها السنون دون أن تدرى فراحت تفتش عنها فى شوارع الحلمية فيما تمارس «المتعة الحلال» بمتابعة صراع العمدة سليمان غانم والباشا سليم البدرى.

«ولا بد من بكرة اللى طال
انتظاره
ده مهما طال الليل بيطلع نهاره
ومهما دار درب الهموم والمساخر
لا بد ما يعود المسافر لداره»

ربما لم تستمع «السنون» لنداء أبناء الألفية الجديدة الذين وجدوا أنفسهم فى مطحنة «الربيع العربى» وما تلاها فراحوا يستعيدون الحلو ونداه

«ما تسرسبيش يا سنينا
من بين إيدينا
ولا تنتهيش .. ده احنا
يا دوب ابتدينا»

لكنها «هربت» جهارًا عيانًا.. لم تتسرسب فقط. ولأننا من «طينة معاندة» رحنا نفتش عن تلك السنوات الضائعة فى ألبومات الثمانينيات والتسعينيات ونمنحها حضورًا جديدًا.. فكانت العودة إلى «تسألينى.. مستحيل» وأهيم شوقًا.. ورائعة فاروق الشرنوبى وعماد حسنى.. ولا كنت يوم بنكسر
«ولا كنت يوم بنكسر
ولا يوم غلبنى الريح
ولا حد غيرك قدر
مرة يفوتنى جريح..»

الألبومات التى أصدرها «الحلو» بداية من «حنيت» حتى فداكى الروح.. شكلت ملامح جديدة لصوت «تعتق» تمامًا وأدرك جمهوره الخاص.. من «قلبى على طيرى» ذات «الإحساس الشعبى». مع صلاح الشرنوبى إلى «يا حبيبى كان زمان» مع أحمد فؤاد نجم ووليد فايد.. إلى الأيقونة «الأولة بلدى» مع أمير عبدالمجيد وصلاح الشرنوبى.

قدم الحلو تجارب أخرى مهمة ربما- تاهت فى ظل تنامى ظواهر موسيقية خارجة- مثل تجاربه مع رياض الهمشرى وممدوح صلاح وحميد الشاعرى، تلك التى كان آخرها ألبوم «اشهدى» مع وائل هلال وأمير عبدالمجيد.

سقطت «أصوات».. وعانت وترنحت أصوات أخرى. ونجا قليلون من موجات موسيقية طائشة حتى وصلنا إلى «المهرجانات»، لكن الرصيد الذى أنجزه أحد أهم أصوات مصر فى خمسين سنة مضت سمح له بأن نستعيد تجاربه كلما أطل علينا من حفل أو مهرجان أو حتى سهرة تليفزيونية مع إحدى نجمات برامج التوك شو.. ويبقى كنز محمد الحلو براحًا لكل دارس حقيقى- إن أردنا إنصافًا- وتوثيقًا حقيقيًا لذاكرة الغناء المصرى.. هل أدلكم على البداية؟.. استمعوا إلى ذلك الذى صنعه أحد صناع بدايات الحلو «المظلوم» عبدالعظيم عويضة ورائعته من كلمات عبدالرحيم منصور فى مسلسل «صح النوم» عن قصة الكبير يحيى حقى..

اسمعوا.. جيدًا ماذا كان يقول فيما نحن كنا نمرح مع إفيهات عادل إمام ونادية الجندى فى «خمسة باب» اسمعوا:

«اصحى يا قلوب..
اصحى يا دروب
واصحى يا ضمير.. وانفض الذنوب
اصحى يا خطوة.. ونورى الطريق
خضرى يا غنوة.. فى القلب البرىء
بتنادى البلد اصحى..
اصحى يا ولد.. الشمس طالعة والحركة بركة
فتحى يالعيون.. وافتحى الأبواب
وانظرى لبكرة
وللمى الصحاب..».

ما أشد حاجتنا أيها الصوت الفذ إلى «الصحاب» وإلى غنواتك الخضراء.

قدم الحلو مع عمار وسيد حجاب أعمالًا سجلت ذاكرة وشوارع مصر



بليغ حمدى



سيد حجاب

يبقى كنز محمد الحلو براحًا لكل دارس حقيقى لذاكرة الغناء المصرى



في الفترة ما بين القرنين الثالث عشر والخامس عشر، انشغل الكُتّاب العرب- بمختلف ألوان كتاباتهم- بظاهرة انتشار الحشيش، خاصة فى الأوساط الصوفية، لدرجة أنه أصبح موضوعًا للشعر والنثر والفقه فى معظم الدول العربية، وأصبح نافذةً لاستكشاف قضايا أوسع مثل حدود المتعة المباحة، وطبيعة حالات الوعى المتغير وممارسات الدين والسلطة.

حول ذلك، يكشف كتاب صدر عن جامعة هارفارد الأمريكية يحمل عنوان «الحشيش فى الشعر والنثر العربى» «Cannabis in Arabic Verse and Prose»، تأليف آدم بريمر ماكولوم، وتشارلز ستانج الباحثين بالجامعة، والمقرر نشره خلال أشهر قليلة، عن عالم تلاقت فيه الآداب والفقه والتصوف والفكاهة حول نبات واحد مثير للجدل وهو «الحشيش»، مقدمًا بذلك لمحة استثنائية عن جوانب إنسانية للمجتمعات العربية والإسلامية قبل العصر الحديث. ويضم الكتاب بين دفتيه 220 صفحة، ويسلط الضوء على عالم أدبى رائع ويتمحور حول الحشيش فى المجتمع العربى خلال العصور الوسطى، ويطرح المؤلفان سؤالًا أعمق: كيف فهم العلماء والشعراء والفقهاء والمتصوفة المسلمون ظهور مادة ذات تأثير نفسى، تحدت الأعراف القانونية والممارسات الروحية والتقاليد الاجتماعية؟

هالة أمين

سيرة الحشيش

كتاب أمريكى يتبع رحلة المخدر الأشهر إلى «دماغ المصريين»







1 القنب الهندى

تتنوع النصوص المجمعة هنا بين المناقشات الفقهية والسرديات التاريخية، وبين الطرائف الفكاهية والشعر الوجدانى المفعم بالنشوة، لتكشف عن خطاب حيوى ومتنوع بشكل مدهش حول موضوعات السُّكر والأخلاق والروحانيات والحياة اليومية.

كما تبرز بشكل خاص كتابات شخصيات مثل المقريزى وتقى الدين البدرى، إذ تسلط أعمالهما الضوء على كل من النقاشات الفكرية للنخبة والمواقف الثقافية الشعبية تجاه القنب فى الشرق الأوسط خلال العصور الوسطى.

ويُقدم الكتاب النصوص العربية والإنجليزية جنبًا إلى جنب، ومصحوبةً بتعليقات ومسرد للمصطلحات، ليفتح بذلك بابًا على أرشيف نادر يوثق التاريخ الاجتماعى والفكرى الإسلامى خلال تلك الفترة.

ويلفت الكتاب إلى أن عددًا من المؤرخين والفقهاء والشعراء وغيرهم ممن كتبوا بالعربية وجّهوا اهتمامهم إلى نبتة وافدة حديثًا آنذاك، وهى الحشيش، ملاحظين تأثيراتها النفسية وكيف انتشرت فى البداية بين الصوفيين، وتتناول هذه الكتابات أصوله واستخلاصه من القنب الهندى، ومن يستخدمه وكيفية استخدامه، ومسألة جواز استخدامه من عدمه.

وتتنوع هذه الأعمال بين السرديات التاريخية، والقصص الطريفة «التى تتسم أحيانًا بالفكاهة»، والملاحظات الفقهية، وكلها مدعومة باقتباسات شعرية، كما يضم الكتاب قسمًا شهيرًا للمؤرخ المقريزى «١٣٦٤–١٤٤٢» حول مصر، ومقتطفات من رسائل لكُتّاب أقل شهرة، وأهم نص حول هذا الموضوع فى تلك الحقبة الزمنية بقلم تقى الدين البدرى أو «الشاعر البدرى» «١٤٤٣- ١٤٨٩»

ويرى الكثير من النقاد الذين وصلتهم نسخة مبكرة من الكتاب، أنه ينجح فى تقديم مادة توثيقية تجمع بين سهولة الطرح والعمق الأكاديمى، فمن خلال الجمع بين الترجمة المقابلة للنص الأصلى والتعليق التاريخى، كما يسد فجوة بحثية متخصصة فى دراسات الشرق الأوسط فى حقبة ما قبل العصر الحديث، مبينًا أن الجدل حول المتعة والنشوة والرقابة الاجتماعية ليس وليد العصر الحديث.

ويشير الكتاب فى الجزء المتعلق بالكتابات التى تناولت أصول الحشيش واستخلاصه وشرعية استخدامه، إلى أن استخدامه كان موضوعًا للنقاش بين الفقهاء المسلمين قبل قرون عديدة من وصول التبغ من الأمريكتين، إذ كان يُنظر إليه باعتباره بديلًا للمشروبات الكحولية، ولكنه يشبهها أيضًا فى تأثيراته المُسكِرة.

وكما هو الحال فى اللغة الإنجليزية، شهدت لغات مثل العربية والفارسية والتركية انتشارًا لمصطلحات متعددة للإشارة إلى تلك النبتة المثيرة للجدل، ومن أكثر هذه المصطلحات شيوعًا لدى العرب وهى كلمة «الحشيش»، وتحولت- كما حدث فى الإنجليزية- إلى مصطلحات «عامية» للإشارة إلى «القنب الهندى»، أما النصوص الإسلامية ذات الطابع العلمى، فقد استخدمت لفظ «قنب» بالفعل وهو مناظر ومباشر للاسم العلمى اللاتينى لـ«Cannabis».

واعتبر العديد من الفقهاء المسلمين القنب والكحول مادتين متماثلتين من حيث التأثير المُسكِر، ولذلك دعوا إلى تحريم الحشيش المستخرج من «الراتنج» لتلك النبتة، أسوةً بالخمر، ومن أقدم النصوص الفقهية العربية المخصصة تحديدًا لموضوع الحشيش كتاب «زهر العريش فى تحريم الحشيش» للفقيه المصرى الشافعى بدر الدين الزركشى «توفى عام ١٣٩٢م».

2 المُدام والخمر

رغم أن الخمر محرم عمومًا فى الخطاب الفقهى الإسلامى، إلا أن استهلاكه كان شائعًا دائمًا فى قطاعات معينة من المجتمعات الإسلامية؛ ولا يختلف حال الحشيش عن ذلك.

على سبيل المثال تأسست الطائفة المتطرفة والسرية المعروفة باسم «الحشاشين» فى أواخر القرن الحادى عشر، ويُقال إنهم اكتسبوا هذا الاسم بسبب ممارستهم المتمثلة فى استخدام «الحشيش» لتهيئة أنفسهم نفسيًا قبل شن هجمات عنيفة على قادة سياسيين.

وفى القرنين الثانى عشر والثالث عشر، ازداد انتشار استخدام الحشيش، خاصة بين الجماعات الصوفية الأكثر ميلًا للتجربة، حيث استخدموه لإحداث حالات من النشوة الروحية أثناء ممارساتهم التعبدية، ومع مرور الوقت، ذاع صيته لدرجة أنه أصبح موضوعًا للشعر، وإن لم يحظ أبدًا بالمكانة الشعرية المرموقة التى نالها الخمر، الذى ظل دائمًا موضوعًا مفضلًا لدى الشعراء المسلمين.

وبحلول القرن السادس عشر، كان الحشيش قد اكتسب شهرة واسعة جعلت العديد من الشعراء يصورونه كشخصية مجسدة فى قصائد حوارية تُعرف بـ«المناظرات الشعرية».

وفى هذه القصائد، يدور جدال بين الحشيش والخمر، حيث يطرح كل منهما الحجج التى تثبت تفوقه كمادة مؤثرة عقليًا، وتُعد قصيدة «الحشيش والخمر» للشاعر العراقى فضولى البغدادى أشهر هذه المناظرات.

وخلال تلك المناظرات الشعرية، كان يُنظر إلى الخمر بوصفها عنصرًا جوهريًا فى نمط الحياة المترف للنخب الاجتماعية، فى حين يُعد الحشيش مسارًا محتملًا نحو تجربة دينية راقية- وبالتالى نحو عالم أسمى- رغم ما ينطوى عليه أيضًا من مخاطر جسيمة على متعاطيه، وفى النهاية ينتهى المطاف بكلا المتناظرين إلى صراع مدمر لا يكاد ينتهى إلى حسم واضح خلال تلك المحاورات الأدبية بين «المُدام والمُخدر».

أما بالنسبة للجزء الذى يتناول السرديات والقصص التاريخية، والملاحظات الفقهية، والاقتباسات الشعرية والنثرية، فيضم الكتاب قسمًا مهمًا من العمل المؤثر للمؤرخ المصرى تقى الدين المقريزى الذى يحمل عنوان «المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار» المعروف أيضًا بـ«الخطط المقريزية» ويتحدث فيه بتفصيل كبير عن تاريخ دخول الحشيش إلى مصر، متبعًا مسار انتشاره وآثاره الاجتماعية والسياسية خلال العصرين الأيوبى والمملوكى.

ولفت الكتاب إلى أن المقريزى ذكر فى موسوعته أن ظهور «الحشيشة» كان فى حدود عام ٦١٨ هـ «القرن السابع الهجرى» على يد شيخ طريقة صوفية فى خراسان يُدعى الشيخ حيدر، ووفقًا لروايته، فإن «حيدر» خرج هائمًا فى الصحراء، فلاحظ نباتًا تتحرك أغصانه بهدوء دون وجود رياح، فتناول منه وشعر بالانشراح والسرور، ثم أمر أتباعه بتناوله لمساعدتهم على الذكر والعبادة، ولهذا السبب عُرف تاريخيًا باسم «حشيشة الفقراء».

وأرفق مؤلفا الكتاب الأمريكى، بعض الأبيات التى جاءت فى موسوعة المقريزى مترجمة إلى الإنجليزية ومفسرة، مثل البيت الافتتاحى لقصيدة شهيرة فى التراث العربى تنسب للشاعر الدمشقى محمد بن على بن الأعمى، يقول فيها: «دع الخمر واشرب من مُدامة حيدر.. مُعَنْبَرة خضراء مثل الزَبرجد»، ويظهر هنا اهتمام الشاعر بـ«حشيشة الفقراء» أو «مدامة حيدر»، كما كان يُطلق عليها، ويفضلها فى شعره على الخمر.

ويروى المقريزى أن الحشيش دخل عبر الوافدين، وأن انتشاره فى مصر بدأ مع قدوم طوائف صوفية وافدة من الشرق «مثل الحيدرية والقلندرية»، بالإضافة إلى قدوم أتباع سلطان بغداد أحمد بن أويس الذين فروا إلى القاهرة تزامنًا مع الغزو التترى، كما ذكر أنه بعد ذلك تمت زراعته علنية فى مصر، ولفت إلى أماكن زراعته فى القاهرة المملوكية.

وأشار إلى أنه كان يُزرع ويباع فى عدة مناطق وبساتين شهيرة مثل باب اللوق، وبولاق، كما كان «بستان كافور» الأسطورى- وهو بستان مصرى حقيقى يقع بالقرب من القاهرة- شهد بدايات زراعة الحشيش فى العصرين الأيوبى والمملوكى، وكان وجهةً يرتادها المسافرون والعلماء والشعراء ممن يتعاطون الحشيش.

كما كشف عن أنه كانت هناك طاحونة مخصصة لطحن الحشيش وبيعه فى حارة المحمودية بالقاهرة، وكانت تُفرض عليها ضرائب باهظة تصل إلى ١٦ دينارًا يوميًا، ما يعكس عدم تجريمه رسميًا فى تلك الحقبة، ثم حدث التحول المجتمعى بعد ذلك، وتغيرت نظرة المقريزى للحشيش وانتقد بمرارة تفشى الظاهرة ووصف النبتة بـ«الشجرة الملعونة».

ووفقًا للمقريزى، فقد حظر السلطان نجم الدين أيوب زراعته، وعاقب متعاطيه بخلع أسنانهم، ورغم هذه العقوبات القاسية، تزايدت شعبيته فى مصر بحلول القرن الخامس عشر، وأصبح يُباع علنًا فى الأسواق.

3 راحة الأرواح

تطرق الكتاب إلى الأديب والشاعر تقى الدين أبوالبقاء البدرى الدمشقى القاهرى، وكتابه الشهير والمهم «راحة الأرواح فى الحشيش والراح»، والذى يوثق فيه تاريخ وثقافة تعاطى الحشيش داخل المجتمعات المترفة فى عصر المماليك، ويقدم رؤية أدبية وتاريخية واجتماعية لطبيعة النظرة إلى الحشيش والمخدرات والمسكرات فى التراث العربى الإسلامى بعيدًا عن الجانب الفقهى البحت.

وأشار المؤلفان الأمريكيان إلى أن كتاب «البدرى» يُعد أحد أشهر المصنفات الأدبية التاريخية التى تناولت ثقافة تعاطى الحشيشة والخمر فى التراث العربى، والذى جمع فيه العديد من المقتطفات النادرة والقصائد الطريفة التى قيلت فيها أو كُتبت تحت تأثيرها، حيث أوضح فيه أن تدخين الحشيش لم يكن شائعًا فى عصره «القرن الخامس عشر الميلادى»، بل كان المتعاطون يتناولونه فى شكل حبوب أو مخبوزات محلاة.

كما لفتا إلى أن «البدرى» كان من أوائل من أسسوا لـ«صورة الحشاش الأدبية» فى التراث الفكاهى، حيث رصدت نصوصه ارتباط الحشيش بـ«الشهية النهمة» للشراب والطعام، وسردت مقتطفات من أحلام المتعاطين الفكاهية، كأحلامهم بأرض شاسعة مصنوعة بالكامل من السكر والحلويات، بالإضافة إلى أنه لم يغفل عن تناول التحولات الاجتماعية؛ حيث كان الصوفية فى البداية يستعينون بـ«الحشيشة» كبديل عن النبيذ بهدف البحث عن والوصول إلى حالة الوجد، قبل أن يتحول الأمر إلى أدب مجالس يجمع بين الممنوع والمباح والطرافة الشعرية.

وأورد الكتاب الأمريكى حكاية وردت فى مختارات «البدرى» «راحة الأرواح فى الحشيش والراح»، وهى قصة رجلٍ من علية القوم فى بغداد يُدعى «ظهير الدين»، كان يعانى من الصرع والميلانخوليا، ثم استعاد وعيه بعد تلقى العلاج بالحشيش والاستماع إلى الموسيقى، ورغم أن نسبة هذه الحكاية إلى أبو بكر الرازى «٩٢٥م» تنطوى على مفارقة زمنية- إذ عاشت الشخصيات التاريخية المذكورة فى النص بعد نحو ثلاثة قرون من وفاة «الرازى» إلا أن القصة تبدو معقولة، ومع ذلك، لم يذكر الرازى، ولا أى طبيب آخر استخدام الحشيش لعلاج الحالات النفسية أو السلوكية، والواقع أن من عالج «ظهير الدين» فى هذه القصة لم يكن طبيبًا.

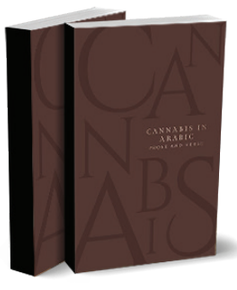
ووثق الكتاب الأمريكى ما كتبه «البدرى» عن على بن مكى موسيقى وشاعر بغدادى «نشط فى القرنين السادس والسابع الهجريين/الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين»، وتأليفه قصيدة مطولة عن الحشيش.

وتتمحور القصيدة حول لقاء غرامى حسى يجمع بين الشاعر والحشيش، إذ يُصوّر الحشيش فى هيئة عروس جميلة ترتدى ثوبًا أخضر، وتُثير بطلّتها الحواسَ كافةً، بل وترتقى أحيانًا بالتجربة الحسية المألوفة إلى مستوى أسمى. ومثل فم المحبوبة وشذاها، وقال إن الحشيش يتميز بمذاق يشبه العسل وعبير يفوح برائحة المسك، كما أنه أكثر نعومةً وسلاسةً من بشرة الفتاة الشابة العذراء، وهى إشارةٌ لتفضيل الحشيش على الخمر التى غالبًا ما تُصوّر هى الأخرى فى هيئة عذراء.

كما جاء أن «ابن مكى» بادر بمخاطبة «ظهير الدين» بغية الترويح عنه وصرف انتباهه، ثم شرع فجأة فى الغناء، فتأثر «ظهير الدين» بتلك الألحان رغم كونه مقيدًا بالسلاسل بسبب مرضه، وعندما لاحظ «ابن مكى» ذلك، أخرج من كمه شيئًا مصنوعًا من الحشيش، وأخذ قطعةً لنفسه وقدم الباقى لـ«ظهير الدين».

فى البداية، رفض «ظهير الدين» لأنه لم يسبق له تناوله من قبل، لكن ابن مكى- بأدبه الجم ورقى طباعه- ظل يمتعه بأبياته الشعرية العذبة والمتحررة، حتى أقنعه تدريجيًا بتناول الحشيش، فعاد «ابن مكى» ليعزف على العود والدف وينشد قصائد رقيقة، ولم تمضِ ساعة حتى شعر «ظهير الدين» بتأثير الحشيش يسرى فى روحه وحواسه؛ فاستعاد صوابه ولام أهله لعدم مراعاتهم لما كان يعانيه من بؤس حاله.

> المقريزى وثق انتشاره فى مصر مع قدوم طوائف صوفية وافدة من الشرق



هل يولد الإنسان محبًا للحرية، أم أن الحرية قيمة يتعلمها، وقد يخاف منها إذا لم يتعلم كيف يمارسها؟ وهل الاستبداد مجرد حاكم يفرض إرادته، أم علاقة أكثر تعقيدًا بين سلطة تريد أن تطاع ومجتمع قد يعتاد الطاعة؟ وهل يمكن أن يسقط المستبد ويبقى الاستبداد حيًا فى عقول الناس؟ هذه الأسئلة قادتنى إلى قراءة كتابين من أهم ما كتب عن علاقة الإنسان بالسلطة والحرية. الأول «طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد» لعبدالرحمن الكواكبى، والثانى «الخوف من الحرية» لإريك فروم. يفصل بينهما زمن وثقافة وتجربة، ولكنهما يلتقيان عند حقيقة مقلقة: الاستبداد ليس نظامًا سياسيًا فحسب، بل قد يتحول إلى حالة نفسية واجتماعية وثقافية.

«الكواكبى» يدرس كيف تفسد السلطة المطلقة المجتمع، و«فروم» يسأل لماذا قد يهرب الإنسان من استقلاله إلى قوة تمنحه الطمأنينة. ومن الجمع بينهما أستخلص دائرة خطيرة: الاستبداد يصنع الخوف، والخوف قد يعيد إنتاج الاستبداد. والسؤال الأهم: كيف نكسر هذه الدائرة؟



حسام بدراوى

لماذا نخاف؟



قراءة فى «طبائع الاستبداد» لعبدالرحمن الكواكبى و«الخوف من الحرية» لإريك فروم

1 أولًا: عبدالرحمن الكواكبى.. تشريح مرض الاستبداد

ولد عبدالرحمن الكواكبى فى حلب عام ١٨٥٥، وعمل بالصحافة والفكر والإصلاح، وعاش فى ظل السلطنة العثمانية وما رافق أواخر عهدها من أزمات سياسية وإدارية. انتقل إلى مصر وتوفى عام ١٩٠٢. وفى «طبائع الاستبداد» بحث علاقة السلطة المطلقة بالدين والعلم والمال والأخلاق والتربية والتقدم.

وما يلفتنى، كطبيب، أنه تعامل مع الاستبداد كما نتعامل مع مرض مزمن: لم يكتفِ بوصف أعراضه، بل بحث عن أسبابه وآثاره المتشابكة وطرق الوقاية منه. فالمستبد ليس فقط من يرفع صوته أو يستخدم العنف؛ قد يبدو لطيفًا ويحقق إنجازات، ولكنه يظل مستبدًا إذا احتكر القرار ورفض المحاسبة. الاستبداد لا يُقاس فقط بما يفعله الحاكم، بل بما لا يستطيع المجتمع منعه من فعله.

2 الاستبداد والعلم

أدرك الكواكبى أن المعرفة التى توقظ الوعى بالحقوق والمساءلة تهدد الحكم المطلق. وأرى أن علينا التمييز بين تعليم يمنح شهادة أو مهارة، وتعليم يبنى عقلا نقديًا مستقلا. قد يحتاج المستبد إلى المهندس والطبيب والفنى، ولكنه يخشى المواطن الذى يسأل: لماذا؟ وبأى حق؟

عدد المدارس والجامعات لا يكفى معيارًا للتحرر. هل نكافئ السؤال أم نعاقبه؟ هل نعلّم أبناءنا كيف يفكرون أم ماذا يفكرون؟ التعليم الذى يقوم على التلقين والخوف من الخطأ قد ينتج متعلمين كثيرين دون أن يبنى مواطنين أحرارًا.

3 الاستبداد والدين

لم يكن نقد الكواكبى موجّهًا إلى الإيمان، بل إلى توظيف المقدس فى خدمة السلطة. حين يصبح نقد قرار بشرى اعتداءً على الدين أو الوطن، تتحول السياسة إلى مجال محرم على المساءلة. ولا يقتصر ذلك على المجتمعات الدينية؛ فقد تُقدَّس القومية أو الأيديولوجيا أو صورة الزعيم، وتصبح معارضته خيانة.

الدولة القوية لا تحتاج إلى تقديس الحاكم، بل إلى احترام القانون. والوطن لا يختزل فى شخص، مهما كانت مكانته أو إنجازاته.

4 الاستبداد والأخلاق

حين يصبح الصدق خطرًا، يتعلم الناس المجاملة؛ وحين تصبح المصارحة مكلفة، ينتشر النفاق؛ وحين يرتبط التقدم بالولاء بدل الكفاءة، يصبح إرضاء المسئول أهم من أداء العمل. وقد يتحول الصمت إلى فضيلة مزعومة، والاستقلال إلى تهمة.

لكن لا يجوز لوم من يصمت تحت تهديد حقيقى. فقد يخشى الإنسان فقدان رزقه أو سلامة أسرته، لذلك لا تتحقق مقاومة الاستبداد بمطالبة الناس بالشجاعة وحدها، بل ببناء مؤسسات تجعل الصدق آمنًا والاختلاف مشروعًا.

والاستبداد قد يبدأ فى البيت والمدرسة والعمل: أب لا يقبل السؤال، أو معلم يعتبر الاختلاف إهانة، أو مدير يطلب الولاء لا الكفاءة. وليس كل تنظيم أو سلطة استبدادًا؛ الفارق بين قواعد عادلة تحترم الإنسان وطاعة تطلب لمجرد امتلاك القوة.

5 ثانيًا: إريك فروم.. لماذا يهرب الإنسان من الحرية؟

ولد إريك فروم فى ألمانيا عام ١٩٠٠، واشتغل بالتحليل النفسى وعلم الاجتماع، وشهد صعود النازية وهاجر فى ثلاثينيات القرن العشرين. نشر كتابه Escape from Freedom عام ١٩٤١، وعرف أيضًا بعنوان The Fear of Freedom. كان يسأل: لماذا تستجيب جماهير واسعة لدعوة سلطوية، حتى حين تهدد استقلالها؟

يميز فروم بين التحرر من القيود الخارجية، والحرية الإيجابية التى تتيح للإنسان بناء ذاته وعلاقات أصيلة مع الآخرين. فقد تزول القيود القديمة، فيجد الفرد نفسه وحيدًا أمام مسئولية الاختيار، فيغدو الاستقلال مصدر قلق بدل أن يكون مصدر طمأنينة.

6 آليات الهروب الثلاث

أولًا، التسلط والخضوع: يحاول الإنسان الهروب من العجز بالاندماج فى قوة أكبر، فيخضع للقوى وقد يقسو على الضعيف. فيرى فى الزعيم امتدادًا لذاته ويستعير منه شعورًا بالقوة.

ثانيًا، النزعة التدميرية: قد يسعى الفرد إلى إزالة ما يهدد شعوره بالأمان أو السيطرة بدلًا من مواجهة قلقه والتعامل معه.

ثالثًا، الامتثال الآلى: يتخلى الإنسان عن تفرده كى يكرر آراء الجماعة، ويخشى الخروج عليها، وربما يظن أنه يختار بحرية كاملة. وهنا قد يُفقد الاستقلال دون قمع مباشر.

7 النازية مثالًا وتحذيرًا

حاول فروم تفسير جاذبية النازية من خلال التفاعل بين أزمات اجتماعية واقتصادية وشعور بعض الفئات بالعزلة والعجز والحاجة إلى الانتماء.

يمنح الزعيم أتباعه هوية جاهزة وعدوًا يحمّلونه مسئولية المعاناة. لكن لا يصح اختزال النازية فى تفسير نفسى واحد؛ فالدعاية والعنف والمؤسسات والأزمات الاقتصادية والصراعات السياسية كلها عناصر أساسية فى فهمها.

8 ثالثًا: اللقاء بين الكواكبى وفروم

الكواكبى يسأل: كيف تنتج السلطة الخوف وتفسد المجتمع؟

وفروم يسأل: كيف يصبح الخوف دافعًا إلى الخضوع والبحث عن السلطة؟

إنهما يصفان طرفين فى علاقة متبادلة، لا قانونًا حتميًا ينطبق على الجميع.

قد تتشكل دائرة تبدأ بتركيز السلطة وغياب المحاسبة، ثم الخوف وإضعاف الثقة، فالطاعة والامتثال، ثم ضعف المشاركة والمؤسسات، لينتهى الأمر بإعادة إنتاج السلطة المركزة.

لكن الناس لا يستجيبون جميعًا بالطريقة نفسها: فمنهم من يقاوم أو يفاوض أو يهاجر أو يعمل على الإصلاح.

ولهذا لا يكفى سقوط الحاكم؛ فقد تتغير الوجوه وتبقى أساليب الإدارة، وقد تتبدل الشعارات وتظل ثقافة الخوف.

الديمقراطية ليست انتخابات فحسب، وإن كانت الانتخابات الحرة ضرورة، بل قضاء مستقل وفصل بين السلطات وصحافة حرة وحق تنظيم وتداول للسلطة وحماية للأقلية.

9 رابعًا: الاستبداد الطوعى.. حين يشارك المجتمع فى صناعة القيد

أستخدم تعبير «الاستبداد الطوعى» هنا بوصفه وصفًا تحليليًا لظاهرة الامتثال أو التنازل عن بعض الحرية طلبًا للأمان أو الانتماء أو المنفعة، لا بوصفه حكمًا بأن ضحايا القمع اختاروا قهرهم بحرية كاملة. فالرضا الذى ينتزع فى ظل الخوف والحرمان ليس موافقة حرة بالمعنى الأخلاقى أو السياسى.

حين يخاف الناس الفوضى، قد يبالغون فى قبول تركيز السلطة. والخوف من الفوضى ليس وهمًا دائمًا؛ فقد تكون للاضطرابات كلفة إنسانية حقيقية. لكن الخطأ هو تحويل مطلب الأمن المشروع إلى تفويض مفتوح، وكأن حماية المجتمع تستلزم إلغاء حقه فى الرقابة والتصحيح.

ويزداد الخطر عندما تتحول صورة الزعيم إلى وعد بالخلاص. يقدمه الخطاب العام باعتباره الشخص الوحيد القادر على الإنقاذ، ويُختزل نجاح الدولة فى شخصه. عندئذ يصبح السؤال عن البدائل تهديدًا للاستقرار، وتصبح المؤسسة أقل أهمية من صاحب المنصب. هذا التصور يضعف الدولة نفسها لأنه يربط استمرارها ببقاء فرد.

10 صناعة اليقين

لم تعد صناعة الطاعة تعتمد على خطاب رسمى واحد. ففى بيئة رقمية سريعة يمكن لتكرار الرسائل، والمحتوى العاطفى، والتلاعب بالصور، والمجموعات المغلقة، أن يضخم الإحساس بالإجماع ويجعل الرأى المختلف يبدو شاذًا أو خطيرًا. ولا يعنى ذلك أن الجمهور بلا إرادة، بل إن شروط تكوين الرأى أصبحت أكثر تعقيدًا.

تعمل الخوارزميات أحيانًا على تعزيز ما يثير الانتباه والانفعال، وقد تزيد الاستقطاب عندما يحاصر الفرد نفسه بمصادر تؤكد قناعاته. وفى هذه البيئة لا يحتاج الامتثال إلى أمر صريح؛ يكفى أن يخشى الإنسان العزلة أو التشهير أو فقدان القبول داخل جماعته. وهنا تتجدد فكرة فروم عن الامتثال الآلى بوسائل لم يعرفها فى عصره.

11 المنافقون وعزلة الحقيقة

تحتاج السلطة إلى معلومات صادقة أكثر من حاجتها إلى الثناء. لكن حين يكافأ من يوافق ويعاقب من يعترض، ينسحب أصحاب الرأى المستقل، ويتقدم من يجيدون توقع رغبات الحاكم، ويبدأ المسئول فى سماع صورة مصنوعة عن المجتمع وعن نفسه.

قد يتلقى الزعيم احتفاءً خارجيًا، فيفسره المحيطون به على أنه تقدير شخصى مطلق، بينما تكون العلاقات الدولية محكومة بمصالح الدول وتوازناتها. وقد تعرض عليه مؤشرات منتقاة وتصفيقات منظمة، فيضعف اتصال القرار بالواقع. هذه ليست مشكلة أخلاق أفراد فقط، بل خلل فى نظام تدفق المعلومات والمساءلة.

الزعيم الذى يسمع النقد المؤسسى ويقبل مراجعة قراراته يحمى نفسه ودولته من أخطاء أكبر. أما من يساوى الاختلاف بالعداء فيحرم نفسه من أداة تصحيح لا غنى عنها.

12 حين تصبح الطاعة مصلحة

ليست كل أشكال الامتثال ناتجة عن الخوف وحده. فقد تدفع المنافع والمناصب والشبكات الاقتصادية بعض الأفراد إلى الدفاع عن نظام يضمن مصالحهم. وقد يتردد آخرون فى المعارضة لأن البدائل ضعيفة أو غير موثوقة؛ لذلك لا تكفى الإدانة الأخلاقية؛ بل يلزم بناء منافسة سياسية عادلة، وشفافية، وفرص اقتصادية، وقضاء يحمى الحقوق.

ومن الضرورى أيضًا ألا نخلط بين احترام المؤسسة والخضوع غير المشروط لشخص. احترام مؤسسات الدولة يعنى دعم قواعدها واستقلالها وخضوعها للدستور، وليس حصر الكفاءة أو الوطنية فى فئة بعينها.

13 خامسًا: كيف نكسر الدائرة؟

أرى أن الطريق يبدأ بالتربية على الحرية. فالديمقراطية لا تولد يوم الانتخابات؛ تبدأ حين يسمح المعلم بالسؤال، ويتعلم الطفل أن القاعدة العادلة تسرى على الجميع، ويدرك الشاب أن حقه فى الاختيار لا ينفصل عن مسئوليته تجاه الآخرين.

ثم تأتى المؤسسات: دستور يحترم، وقضاء مستقل، وبرلمان يراقب، وإعلام يحقق، وأحزاب تتنافس بحرية، وإدارة محلية تسمح بظهور قيادات جديدة، وآليات سلمية لتداول السلطة. لا يكفى أن تحمل المؤسسة اسمًا ديمقراطيًا؛ المهم أن تملك صلاحية حقيقية وتمارسها.

والأمن والحرية ليسا نقيضين. الاستقرار المستدام لا يقوم على إسكات التناقضات، بل على وجود قواعد عادلة لإدارتها. والمواطن الحر ليس من يرفض كل سلطة، بل من يقبل السلطة المشروعة ويحتفظ بحقه فى مساءلتها وتغييرها.

كما لا يجوز تصور الحرية مسئولية الفرد وحده؛ فالفقر والتمييز والتهديد وغياب العدالة قد تجعل الاختيار النظرى غير قابل للممارسة. الحرية تحتاج إلى ضمانات اجتماعية واقتصادية، مثلما تحتاج إلى حقوق سياسية.

14 من الخوف إلى المواطنة

قد يستطيع المستبد أن يحكم مجتمعًا بالخوف، ولكنه لا يستطيع بالخوف وحده بناء مجتمع مبدع وواثق من نفسه.

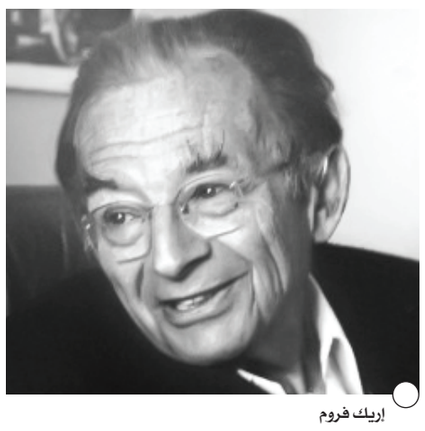
وقد يستطيع الإنسان أن يتخلص من حاكم مستبد، ولكنه لن يصبح حرًا تلقائيًا إذا ظل يخشى الاختلاف ويهرب من المسئولية.

علمنا الكواكبى أن الاستبداد مرض يمتد إلى جوانب الحياة، وعلمنا فروم أن التحرر من القيود لا يساوى بالضرورة القدرة على ممارسة الحرية.

وأضيف أن بناء المجتمع الحر يحتاج إلى مؤسسات تمنع احتكار السلطة، وتعليم يبنى العقل المستقل، وثقافة تحترم الاختلاف، وأمان اجتماعى يجعل الاختيار ممكنًا.

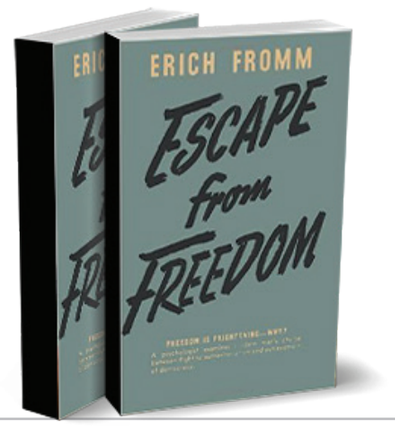
إن أخطر ما يتركه الاستبداد ليس المؤسسات الضعيفة وحدها، بل الاعتياد على ألا نستخدم إرادتنا. وأخطر ما يمكن أن يحدث بعد التحرر أن نستبدل شخصًا بشخص دون أن نغير العلاقة بين السلطة والمجتمع.

هل نريد مواطنًا يطيع لأنه يخاف، أم مواطنًا يحترم القانون لأنه شريك فى صنعه؟ الفرق بين الاثنين هو الفرق بين مجتمع يُحكم، ومجتمع يحكم نفسه.



إريك فروم

> علمنا فروم أن التحرر من القيود لا يساوى بالضرورة القدرة على ممارسة الحرية





عودة المسرح المدرسى

فى إطار السعى إلى ترسيخ حضور المسرح داخل المنظومة التعليمية، باعتباره أحد الروافد الأساسية لبناء الوعى وتنمية الشخصية واكتشاف الطاقات الإبداعية لدى النشء، تأتى سلسلة كتب منهج التربية المسرحية من الصف الرابع الابتدائى وحتى الصف الثالث الإعدادى، لتفتح آفاقًا جديدة أمام توظيف الفن فى العملية التعليمية، والانتقال به من مجرد نشاط مدرسى إلى تجربة تربوية متكاملة تسهم فى تشكيل وجدان الطلاب وصقل مهاراتهم.

ومن بين المشاركين فى إعداد هذه السلسلة، تبرز رضا حسن بكرى، إخصائى خبير إعلام تربوى موجه أول تربية مسرحية بوزارة التربية والتعليم، بما تمتلكه من خبرة متخصصة فى مجال التربية المسرحية، وإسهامها فى صياغة محتوى يستهدف مخاطبة الطلاب وفق مراحلهم العمرية المختلفة، وفتح مساحات أوسع أمامهم للتعبير والابتكار والتفاعل مع الفنون المسرحية.

فى هذا الحوار مع رضا حسن، نقترب من كواليس إعداد السلسلة وفلسفتها التربوية والفنية، ونتعرف على الأسس التى استند إليها واضعو المنهج فى اختيار الموضوعات والأنشطة، وكيفية مراعاة الفروق العمرية بين الطلاب، إلى جانب التحديات المرتبطة بتطبيق التربية المسرحية داخل المدارس.

ياسمين عباس

مؤلفة سلسلة «التربية المسرحية»:

هدفنا طفل قادر على التفكير



■ ما المعايير التى تحكم إعداد منهج للتربية المسرحية يناسب الطلاب من الصف الرابع الابتدائى إلى الثالث الإعدادى؟

– انطلقنا فى إعداد منهج التربية المسرحية من فلسفة أساسية، هى أن يكون منهجًا لبناء الإنسان قبل أن يكون منهجًا لتعليم فن المسرح، فالمسرح المدرسى ليس غايته صناعة ممثل محترف، وإنما تنمية طفل قادر على التعبير والتواصل والتخيل والتفكير والإبداع.

من واقع عملى فى التربية المسرحية وتأليف المناهج ومَسْرحة المواد الدراسية، أردنا أن يقوم المنهج على مجموعة من المعايير الأساسية، أهمها وضوح الفلسفة التربوية والأهداف، ومراعاة الخصائص النمائية للطلاب، والتدرج فى تقديم المفاهيم والمهارات، والتكامل بين المعرفة والممارسة، والربط بين المحتوى المسرحى وحياة الطالب وبيئته.

كما رُوعى أن ينطلق المنهج من فلسفة التعلم بالممارسة والاكتشاف، وأن يسهم فى تنمية المهارات الحياتية والوجدانية والاجتماعية، وأن يعزز قيم الانتماء والتعاون واحترام الآخر، مع الحفاظ على الهوية الثقافية المصرية، والانفتاح على أشكال التعبير المسرحى المعاصرة.

من المعايير التى حرصنا عليها أيضًا التكامل بين الجوانب المعرفية والمهارية والوجدانية، بحيث لا يقتصر المنهج على تعريف الطالب بالمسرح وعناصره، وإنما يمتد إلى تنمية قدرته على التذوق الفنى والتفكير الناقد والإبداع والعمل الجماعى.

كما حرصنا على تحديد نواتج تعلم واضحة وقابلة للملاحظة والقياس، مع توظيف أدوات تقييم تعتمد على تطور أداء الطالب ومشاركته وتعاونه، لا على حفظ المعلومات أو جودة العرض النهائى وحدها. فالمنهج الناجح فى رأيى ليس الذى يخرج لنا عرضًا مسرحيًا جيدًا فقط، وإنما الذى يترك أثرًا تربويًا وإنسانيًا فى كل طفل شارك بالتجربة.

■ كيف يمكن مراعاة الفروق العمرية والنفسية بين طفل المرحلة الابتدائية وطالب المرحلة الإعدادية عند تقديم المفاهيم والأنشطة المسرحية؟

– مراعاة الفروق العمرية والنفسية والفردية من المرتكزات الأساسية التى انطلقنا منها فى بناء المنهج، فهذه الفروق ليست مجرد اختلاف فى درجة صعوبة المحتوى، وإنما اختلاف فى طبيعة التفكير والانفعالات والاحتياجات وطرق التعبير.

طفل المرحلة الابتدائية يميل إلى اللعب والخيال والمحاكاة والحركة، ويتعلم بصورة أفضل من خلال التجربة الحسية والمواقف القريبة من عالمه. ولذلك رُوعى تقديم المفاهيم المسرحية له من خلال الألعاب الدرامية، وتمثيل الأدوار، والحكايات، والعرائس، والتعبير بالصوت والجسد.

أما طالب المرحلة الإعدادية، فيمر بمرحلة تتشكل فيها هويته بصورة أكثر وضوحًا، وتتزايد حاجته إلى الاستقلال وإبداء الرأى والانتماء إلى جماعة الأقران. من هنا رُوعى أن يصبح المسرح مساحة للحوار ومناقشة القضايا وتحليل الشخصيات والمواقف الإنسانية.

جاء التدرج فى المحتوى والأنشطة ليتيح للطالب الانتقال إلى بناء المشاهد، وتحليل الصراع الدرامى، وكتابة الحوار، والارتجال الموجّه، ومناقشة القضايا الاجتماعية التى تشغله.

ولم تتوقف مراعاة الاختلافات عند الفروق العمرية بين المراحل، بل امتدت إلى الفروق الفردية بين الطلاب داخل المرحلة الواحدة، وهو جانب أوليناه اهتمامًا خاصًا عند إعداد المنهج ودليل المعلم.

حرصنا على أن تتسم الأنشطة المسرحية بالمرونة وقابلية التكييف وفق قدرات الطلاب واحتياجاتهم المختلفة، بحيث يمكن تقديم النشاط الواحد بمستويات متعددة دون الإخلال بهدفه التربوى والفنى.

تُرجم ذلك بصورة عملية فى دليل المعلم، من خلال تقديم توجيهات واضحة لإخصائى التربية المسرحية حول كيفية تنفيذ النشاط مع الطالب العادى، وكيفية إثرائه وتطوير مستوى التحدى فيه للطلاب الموهوبين ومرتفعى القدرات، وتبسيط خطواته وتكييف أساليب تنفيذه للطلاب ذوى صعوبات التعلم وبعض الإعاقات، وفق قدراتهم واحتياجاتهم.

بذلك يصبح النشاط المسرحى الواحد مساحة مشتركة للإبداع والمشاركة، تتسع لاختلاف القدرات، وتمنح كل طالب فرصة حقيقية للتعلم والنجاح وفق إمكاناته، مع مراعاة حساسية الطالب فى مرحلة المراهقة تجاه النقد والإحراج أمام الآخرين، وذلك عبر أنشطة تدعم توفير بيئة آمنة تحترم الاختلاف وتعزز الثقة بالنفس، بعيدًا عن الخوف أو المقارنة السلبية.

فالطفل الأصغر يحتاج إلى أن يكتشف نفسه من خلال اللعب، بينما يحتاج الطالب الأكبر إلى أن يفهم نفسه والعالم من خلال الدراما. وفى الحالتين يظل من حق كل طالب أن يتعلم ويبدع بالطريقة التى تناسب قدراته.

■ هل ينبغى أن يركز المنهج فى مراحله الأولى على الألعاب الدرامية والارتجال والتعبير الحركى، ثم ينتقل تدريجيًا إلى عناصر العرض المسرحى؟ وما أهمية هذا التدرج؟

– بالتأكيد، وهذا بالفعل أحد أهم الأسس التى اعتمدنا عليها فى بناء منهج التربية المسرحية، إذ رُوعى التدرج من الممارسة الدرامية البسيطة إلى اكتساب المهارات الفنية الأكثر تركيبًا.

من الأخطاء التى حرصنا على تجنبها أن نبدأ بتعليم الطفل المصطلحات المسرحية، أو نطالبه بحفظ نص وأداء شخصية قبل أن نمنحه فرصة اكتشاف إمكاناته التعبيرية.

انطلقنا من أن الألعاب الدرامية ليست مجرد وسيلة للترفيه، وإنما مدخل تربوى وفنى لتنمية الانتباه والتركيز والخيال والوعى بالجسد والصوت والتواصل والتعاون.

أُعطى الارتجال مساحة لتنمية قدرة الطفل على التفكير السريع، وإنتاج الأفكار والتعامل مع المواقف غير المتوقعة. بينما استُخدم التعبير الحركى لمساعدة الطالب على اكتشاف لغة الجسد وتوظيفها فى نقل المشاعر والمعانى.

وبعد تأسيس هذه المهارات، جاء الانتقال التدريجى إلى مفهوم الشخصية المسرحية، والموقف الدرامى، والحوار، والصراع، والزمان والمكان، ثم إلى عناصر العرض المسرحى من تمثيل وإخراج وديكور وملابس وإضاءة وموسيقى.

ولم نتعامل مع هذا التدرج باعتباره فصلًا تامًا بين المراحل. فمن الممكن أن يتعرف طفل المرحلة الابتدائية إلى بعض عناصر العرض من خلال اللعب. كما يظل الارتجال والألعاب الدرامية حاضرين فى المرحلة الإعدادية، ولكن بمستويات أكثر عمقًا وتركيبًا.

■ ما المهارات المسرحية الأساسية التى يجب أن يكتسبها الطالب فى نهاية كل مرحلة تعليمية؟

– اعتمدنا فى بناء المهارات المسرحية على مبدأ التراكم والتدرج، بحيث تصبح كل مرحلة امتدادًا لما قبلها، مع تحديد نواتج تعلم واضحة تتناسب مع عمر الطالب وقدراته.

فى الصفين الرابع والخامس الابتدائى، جاء التركيز على مهارات التعبير الصوتى والحركى، والتخيل، والمحاكاة، والانتباه، والإنصات، والمشاركة فى الألعاب الجماعية، وتمثيل المواقف البسيطة.

وفى الصف السادس الابتدائى، يتطور مستوى المهارات المستهدفة ليصبح الطالب أكثر قدرة على بناء شخصية بسيطة، والتعبير عن المشاعر، والمشاركة فى ارتجال مشهد قصير، وفهم العلاقة بين الشخصية والموقف والحوار، والتعاون مع زملائه فى تقديم مشهد درامى.

أما فى المرحلة الإعدادية، فقد رُوعى الانتقال من الأداء البسيط إلى الفهم الواعى للبناء الدرامى، وتحليل الشخصيات، وفهم الصراع، وكتابة المشاهد القصيرة، وتوظيف الصوت والحركة بصورة أكثر قصدية، والتعرف إلى عناصر الإخراج والتصميم المسرحى.

وفى نهاية الصف الثالث الإعدادى، يتمثل أحد نواتج التعلم المستهدفة فى أن يكون الطالب قادرًا على المشاركة فى إنتاج تجربة مسرحية متكاملة، سواء من خلال التمثيل أو الكتابة أو الإخراج أو التصميم أو التنظيم، وأن يستطيع مناقشة العرض وتقييمه بلغة فنية مناسبة لمرحلته.

هنا أؤكد نقطة مهمة: ليس مطلوبًا أن يصبح كل طالب ممثلًا، ولكن من حق كل طالب أن يكتشف دوره فى العملية المسرحية. فقد نجد طالبًا مبدعًا فى الكتابة، وآخر فى التصميم، وثالثًا فى التنظيم أو الأداء، وجميعهم شركاء فى الإبداع.

■ كيف يمكن تحقيق التوازن بين الجانب النظرى فى الكتب والجانب التطبيقى الذى يحتاج إليه الطالب لاكتساب المهارات المسرحية؟

– من واقع تجربتى فى تأليف كتب التربية المسرحية وممارسة العمل الميدانى، حرصت على ألا يكون الكتاب المدرسى كتابًا عن المسرح فقط، بل كتابًا يقود الطالب إلى ممارسة المسرح، فالجانب النظرى ضرورى لتأسيس المعرفة الفنية، لكنه يفقد قيمته إذا انفصل عن التطبيق.

لذلك رُوعى فى بناء الدروس أن ينطلق كل درس من موقف مثير أو سؤال أو نشاط استكشافى، يعقبه توضيح مبسط للمفهوم المسرحى، ثم مجموعة من الأنشطة العملية التى تتيح للطالب تطبيق ما تعلمه بصورة فردية أو جماعية.

على سبيل المثال، عند تقديم مفهوم الصراع الدرامى، لا نبدأ بتعريف مجرد، وإنما نقدم موقفًا بين شخصيتين تختلفان فى الأهداف، ونطلب من الطلاب تمثيله ومناقشته، ثم نصل معًا إلى مفهوم الصراع وأهميته فى بناء الحدث. كذلك عند تناول مفهوم الإلقاء، لا نكتفى بشرح المفهوم، بل نتيح للطالب أن يجرب التنفس والنطق والتنغيم وتلوين الصوت، ويلاحظ الفروق بنفسه.

رُوعى أن يكون الجانب التطبيقى هو المساحة الأكبر فى عملية التعلم، مع إعداد دليل للمعلم يتضمن توجيهات لتنفيذ الأنشطة، وبدائل تتناسب مع إمكانات المدارس المختلفة.

انطلقنا من أن التطبيق المسرحى لا يرتبط بالضرورة بوجود مسرح مجهز، فالفصل الدراسى نفسه يمكن أن يتحول إلى مساحة درامية ثرية إذا توافرت الرؤية التربوية والمهارة فى إدارة النشاط. فالطالب لا يتعلم المسرح عندما يقرأ عنه فقط، وإنما عندما يعيشه ويمارسه ويكتشف أثره فى نفسه وفى الآخرين.

■ كيف يمكن أن يعكس المنهج قضايا الطلاب وواقعهم اليومى، ويجعلهم يشعرون بأن المسرح مساحة للتعبير عن أفكارهم ومشكلاتهم؟

– انطلقنا من إيمان أساسى بأن من أهم وظائف التربية المسرحية أن تمنح الطالب صوتًا، وأن يشعر بأن أفكاره ومشاعره وتجربته الإنسانية تستحق أن تُسمع وتُناقش. لذلك رُوعى أن ترتبط موضوعات المنهج بعالم الطلاب الحقيقى، بما يتضمنه من علاقات أسرية ومدرسية، وصداقات، ومواقف يومية، وتحديات نفسية واجتماعية.

أخذنا فى الاعتبار تناول قضايا مثل التنمر، وقبول الاختلاف، واحترام الآخر، والضغوط الدراسية، والاستخدام الآمن للتكنولوجيا، وحماية البيئة، والانتماء، والمسئولية، والتعاون. وحرصنا على ألا تُقدم هذه القضايا فى صورة رسائل وعظية مباشرة، وإنما من خلال مواقف درامية وشخصيات وصراعات تتيح للطالب التفكير والمناقشة واكتشاف البدائل والحلول.

كما رُوعى توظيف المسرح التفاعلى والارتجال الجماعى لطرح قضايا الطلاب، بحيث لا يكون الطالب مجرد منفذ لنص مكتوب، وإنما شريك فى اختيار القضية وصياغة الموقف واقتراح الحلول.

حرصنا كذلك على إتاحة مساحة لما يمكن أن نسميه «مسرح الطالب»، أى أن يشارك الطلاب فى صناعة موضوعاتهم ومشاهدهم وحواراتهم، تحت إشراف تربوى واعٍ يحترم خصوصيتهم ويضمن سلامتهم النفسية.

المسرح المدرسى الحقيقى ليس المسرح الذى يتحدث فيه الكبار بلسان الأطفال، بل المسرح الذى يجد فيه الأطفال أصواتهم الحقيقية.

ماذا عن دور التكنولوجيا فى تطوير التربية المسرحية؟

– التكنولوجيا أصبحت جزءًا من واقع الطلاب وثقافتهم اليومية، لذلك رُوعى فى بناء منهج التربية المسرحية الانفتاح على الوسائط الرقمية وتوظيفها فى خدمة التعلم والإبداع المسرحى. لكننا انطلقنا من مبدأ أساسى، هو أن التكنولوجيا وسيلة لدعم التجربة المسرحية، وليست بديلًا عن التفاعل الإنسانى المباشر الذى يمثل جوهر فن المسرح.

أخذنا فى الاعتبار توظيف الوسائط الرقمية فى عرض نماذج مسرحية مناسبة للمراحل العمرية، وتدريب الطلاب على تحليل المشاهد، وتسجيل الأداء الصوتى والحركى ومراجعته، وتصميم الخلفيات والمؤثرات، والتعرف إلى عناصر الإضاءة والصوت، وإنتاج مشاهد رقمية قصيرة.

كما تمثل المنصات التعليمية مجالًا مهمًا لدعم المنهج، من خلال إتاحة أنشطة تفاعلية، ومكتبات للنصوص المسرحية، ومواد تدريبية لإخصائى التربية المسرحية، ونماذج تطبيقية لمسرحة المناهج.

ولـ«الذكاء الاصطناعى» أيضًا حضور ممكن فى تطوير الممارسات التعليمية مستقبلًا، من خلال المساعدة فى توليد الأفكار الأولية، أو تصور المشاهد، أو اقتراح حلول تصميمية، بشرط أن يظل الطالب هو صاحب القرار الإبداعى، وأن نراعى حقوق الملكية الفكرية وحماية بيانات الأطفال.

ومن الجوانب التى رُوعيت عدم ربط نجاح الأنشطة بتوافر إمكانات تكنولوجية متقدمة، بحيث يستطيع إخصائى التربية المسرحية تنفيذ النشاط بوسائل بسيطة فى المدارس محدودة الإمكانات، مع الاستفادة من الوسائط الرقمية كلما توافرت.







اعتمدنا فى بناء المهارات المسرحية على مبدأ التراكم والتدرج



منهج يعمل بناء شخصية الطالب وتنمية قدراته الإبداعية

مراعاة الفروق العمرية والفردية بين الطلاب من الابتدائى إلى الإعدادى

الألعاب الدرامية والارتجال أساس اكتساب الطلاب مهارات المسرح

مقامات الصحبة

كيمياء الروح بين الشيخ والمريد



«صوفية الهوى».. مسكونةً أنا بظمأ القدامى وحيرة السالكين فى مقامى الأول؛ أطرق أبواب المعرفة المكتوبة، فيلفنى الشوق إلى معنى أعمق من برودة الحبر وسطوة الكلمات، تأخذ فيه الروح طريقها من شتات الظنون إلى رحابة لا أعرف لها اسمًا.

ففى كل مرة تحملنى أقدارى فيها إلى معارج السالكين، تتملكنى دهشة التأمل وأنا أفتش فى سر العلاقة بين القلب ومبتغاه؛ أميل إلى ذاك النداء الخفى الذى يصل شيخًا بمريده، إلى سر ينساب فى لحظة التلاقى الأولى بين طالب يفتش عن وجهته، وعارف يختزن نور الكشف.

تتنزل كيمياء الأرواح فى تلاقح روحى فريد، يستبدل الحيرة بالسكينة، ويستحيل معه شتات النفس إلى يقين حار؛ فيغدو صمت العارف أبلغ من طوفان المواعظ، يُمحى اسم المريد ليولد من جديد فى مرآة شيخه؛ يحمل نبرته، يلتقط صمته، ويقتفى حركته الساكنة، حتى إذا غاب الجسد ورحل الدليل، بقى الأثر نابضًا فى العروق.

من رحم الذوبان تتبدى السلسلة الصوفية كرباط سرمدى يصل المبتدئ بالمنتهى، والظلام بالأنوار، كعهد غير مكتوب يربط وجد المشتاقين عبر الزمان؛ ينتقل القبس الإشراقى من روح أثرتها المجاهدة إلى أخرى تتأهب للفتح. تتلاشى حيرة البدايات لتستقر فى براح الطمأنينة، حيث يستوى طالب الأمس شيخًا اليوم، يحمل أمانة الطريق، ويرعى خطوات من يطرقون الباب بحثًا عن مرساهم. وكأن الطريق كله يبدأ من قلب ينادى، ثم يجد آخر يعرف كيف يصغى.

هبة المنسى



1 النداء.. عطش الحيارى

يولد المريد فى التراث الصوفى من عطب الاكتفاء؛ إنسان أضنته الحيرة العقلية، وضاقت به متون الفقه، فيكتشف فجأة أن المعرفة الظاهرة تحمى حدود الشريعة، لكنها لا تروى عطش الحقيقة الباطنة. فيستفيق فى داخله الوعى بالمسافة الوجودية الفاصلة بين العبد ومبتغاه، وهو ما يدعوه العارفون «النداء»؛ صرخة الروح الباحثة عن مرساها فى رحابة المعنى.

فى كتب الطبقات والتراجم، نرى «المريد» سالكًا مأزومًا، يطرق أبواب المعرفة المكتوبة، فترده الكلمات إلى ظمأ أشد، ينطلق المريد حين ينكسر فيه غرور الاكتفاء بالذات، مدركًا أن المشى وحده فى دروب النفس تيهٌ محقق، وأن الوصول إلى أمان اليقين يحتاج دليلًا يفهم خبايا القلوب ويحسن الأخذ بيده.

تعدّت صحبة الشيخ فى القرون الهجرية الأولى حدود الدرس العلمى المباشر، وكانت ملاذًا يفر إليها العقل المضطرب بحثًا عن السكينة. ففى «طبقات الصوفية» لأبى عبدالرحمن السلمى، يظهر الدليل كضرورة اجتماعية وروحية يقتضيها تصحيح الأحوال؛ فكان السالك يقطع الفيافى لمجرد سماع عبارة واحدة أو محاذاة رجل فاض قلبه بنور الكشف. ويروى السلمى عن أبى القاسم الجنيد البغدادى قوله: «لو علمنا أن تحت أديم السماء علمًا أشرف من هذا العلم الذى نتكلم فيه مع أصحابنا، لسعيت إليه ولو كان مع التعب الشديد»؛ فالقضية إذن هى تفتيش دائم عن عين حية تبصر ما يعمى عنه الطالب المأخوذ بزينة علمه وقراءاته.

وتبلغ التجربة أوج تجلياتها الإنسانية عند أبى حامد الغزالى. فى «المنقذ من الضلال»، يسجل الغزالى اعترافات تنبض بالشفافية، تصف مخاض حيرته قبل أن ينفض يديه من كل شىء. فقد كان الرجل رئيس المدرسة النظامية فى بغداد، يملك سطوة الكلمة وتخضع له رقاب الدارسين، لكنه فى لحظة يسميها «النداء الأكبر» شعر بانعقاد لسانه وجفاف الكلمات فى حلقه، حتى عجز عن إلقاء درس واحد. كان العجز ثورة من روحه الهائمة التى أدركت أن علمها النظرى محض حجاب يمنع القرب. حيث يسكب وجعه قائلًا: «ثم لاحظت أحوالى، فإذا أنا منغمس فى العلائق... وفكرت فى نيتى فى التدريس فإذا هى غير خالصة لوجه الله تعالى، بل الباعث فيها طلب الجاه وانتشار الصيت، فتيقنت أنى على شفا جرف هارٍ». أطاح صدق النداء بكبرياء المنصب، فخرج الغزالى متجردًا فى قفار الشام وحواضر الحجاز، مقتفيًا أحوال أهل الصفاء، ومفتشًا عمن يأخذ بيده من تيه الأوراق إلى نور المشاهدة واليقين.

تفكك العبور من المكتوب إلى المعيش هو الذى يفسر حكايات التراجم الصوفية القديمة؛ يغادر بشر بن الحافى أزقة بغداد ويهجر لهوه بعد أن استوقفته ورقة ملقاة فى الطين تحمل اسم «الله الرحمن الرحيم»، فرفعها بشر وطيّبها، ثم وضعها فى شق حائط، ورأى بعدها فى المنام من يقول له: «يا بشر، طيبت اسمى لأطيبن اسمك فى الدنيا والآخرة»؛ فكانت تلك الواقعة فرارًا مبكرًا بالذات الحائرة نحو خلوات الزهد، ليقضى عمره حافيًا، معتبرًا أن الحذاء حجاب يمنعه من ملامسة الأرض التى يطلب عليها وجهته.

وبالمثل، خرج أبومدين الغوث من الأندلس وفى نفسه عطش إلى علم لا يعرفه بعد، ليبدأ الرحلة التى ستنقله من حلقات العلم إلى صحبة أهل السلوك، ومن سماع المعنى إلى معايشته. وصل إلى فاس، ولزم جامعها، وتنقل بين حلقات العلماء، وأخذ عن على بن حرزهم وأبى يعزى يلنور وغيرهما. لكنه لم يكن يتعامل مع ما يسمعه بوصفه معرفة تُحفظ؛ كان إذا انفتح له معنى من آية أو حديث، انصرف إلى خلوته ليختبره فى نفسه.

النداء فى مسار العارفين حركة حتمية يقودها شوق يخلع عن السالك سكونه؛ فالمريد عند عتبته الأولى يدرك أن العقل المتروك لنفسه قد يصنع من صلاحه الظاهر وثنًا جديدًا يُعبد، وأن النفس بارعة فى تمويه نقائصها تحت قناع الطاعة. ليستحيل البحث عن الشيخ توقًا خالصًا إلى المرآة التى يرى فيها الإنسان عيوب باطنه دون تجميل.

2 البيعة.. عهد الروح

حين يقع اختيار السالك على دليله، تتشابك الأيدى عند لحظة العهد لتطوى زمن الشك، تسقط خيالات الحيرة وتبدأ مكابدة الطريق. تأتى «البيعة» كإنقاذ روحى، يمر عبره من سجن ذاته إلى خلوة الصحبة وأدب الطريق. ولأن كلمة «المريد» فى المفهوم اللغوى والصوفى تشتق من الإرادة، فإن السالك لا يحظى بصفاتها إلا حين يُسقط رغبته الذاتية فى إرادة شيخه ليعيد ترميم الروح من الصفر.

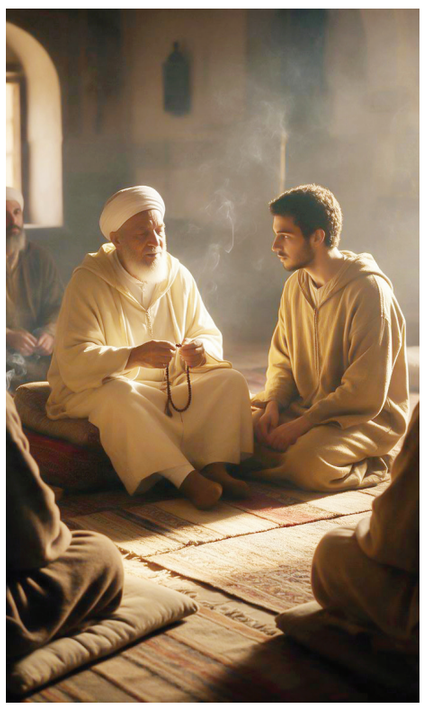
مفهوم البيعة تشكّل فى مدارج التاريخ مقترنًا بتطور التصوف نفسه، إذ اقتصرت فى القرنين الثالث والرابع الهجريين على مجرد الصحبة على التقوى والأدب، حيث يلتقى التلميذ بشيخه دون التزام بأوراد ثابتة أو ملابس تميزه؛ كانت علاقة مرافقة حية يتعلم فيها الطالب بالقدوة والمشاهدة. ولكن بحلول القرنين الخامس والسادس الهجريين، ومع ظهور الطرق المنظمة كالجيلانية، والرفاعية، والشاذلية، تحولت البيعة إلى عهد روحى واجتماعى ملزم؛ يُقسم فيه المريد على ملازمة الاستغفار، وحفظ الجوارح، وأداء الأوراد الراتبة، والتزام أدب السلوك، ليتحول العهد إلى واقع ملموس عبر طقوس لبس الخرقة وتلقين الأوراد.

هنا ينبثق السؤال النقدى الذى طالما دارت حوله مساجلات الفكر الإسلامى: هل يعنى التسليم الصوفى الصارم إلغاءً كاملًا للإرادة العقلية والإنسانية وتحويل المريد إلى كائن مسلوب؟ الإجابة عن التساؤل نستخرجها من نصوص أعلام القوم أنفسهم وبنيتهم الفكرية. فى «الرسالة القشيرية» يضع الإمام أبوالقاسم القشيرى حدًا فاصلًا لمفهوم الطاعة؛ فالتسليم عند المتصوف ليس إذعانًا لشهوة سلطوية يمارسها الشيخ، إنما أدب إجرائى يهدف إلى تفتيت كبرياء «الأنا» التى تحجب السالك عن ربه. يوضح القشيرى أن المريد يحتكم إلى عقله فى أحكام الشريعة الواضحة، ويسلم لشيخه فى تدبير أحوال النفس وسياسة الأخلاق، لأن السالك فى مطلع طريقه كالمريض الذى يجهل مجارى الداء والدواء فى باطنه، فيحتاج لطاعة الطبيب ليبرأ من علله الباطنة كالعجب وحب الظهور.

تسطع قيمة العهد فى تراث القطب عبدالقادر الجيلانى؛ إذ تظهر البيعة كوسيلة لكسر الأوهام الفردية لا كغاية فى حد ذاتها. يصف الجيلانى لحظة العهد بأنها دخول فى حصن الأمان الروحى، حيث يلتزم الشيخ برعاية المريد وتربيته، مادًا إياه بمدد النصح والدعاء، بينما يلتزم المريد بالصدق والوفاء والتسليم. يرى الجيلانى أن الطاعة الأداة التى تقطع دابر التشتت الفكرى والتنقل بين الطرق والمشايخ، ما يمنح السالك وحدة الوجهة التى تعينه على جمع شتات قلبه المستعر بالرغبات. التسليم على هذا النحو قوة اختيار حرة وواعية، يختار فيها الإنسان طواعية التلمذة ليتخلص من استرقاق هواه الذاتى.

إن البيعة فى جوهرها الروحى تمثل عتبة عبور مهيبة؛ سالك أمام عارف يشد على يده فى عهد ثقيل، تتهاوى عنده أوهام التلقين اللفظى. فالبيعة تحرر العبادة من آلية الطقس، لتبنى منهج حياة يضبطه أدب الصحبة ورسم الذكر؛ ميثاق غير مكتوب، نقش فى أفئدة السالكين، يفرّ به المريد من تشتت بداياته إلى دفء الانتماء لسلسلة ممتدة عبر الزمن.

> يولد المريد فى التراث الصوفى من عطب الاكتفاء حين تكتشف الروح عن أن المعرفة الظاهرة لا تروى عطش الحقيقة



3 سكون الحضور.. فيض الصمت

تتحول المعرفة فى هذا المقام من منطوق اللسان إلى مرئى العيان؛ حيث يكف اللسان وينحسر طوفان المواعظ النظرية الشائعة، مفسحة المجال لـ«سكون الحضور المحاذى». فالمعرفة الصوفية الرفيعة لا تُورث بالتلقين الإجرائى، ولا تُنقل عبر صكوك العبارات، تتشرب بالمجالسة، والمشاهدة، وتلقى الأحوال. حيث يراقب المريد بهدوء حركة شيخه، صمته الممتد، أدبه الصارم فى العبادة، طريقته فى استقبال النوازل، وبساطة معاملته للخلق. فيصبح جسد العارف وحضوره فى المجلس بمثابة نص صامت مفتوح، تلتقطه عين المريد بوعى حاد، وتترجمه الروح إلى سلوك يومى منساب دون حاجة لشرح أو تفسير. إذ إن الأذن عند أهل الطريق أداة لجمع الخبر، بينما العين بوابة لانطباع الأحوال فى النفس، ولذلك كان الصمت فى حضرة الدليل أولى درجات الكشف.

مدونات العارفين حافلة برصد المشاهدة كنهج أصيل فى التربية؛ يفرد الشيخ شهاب الدين السهروردى فى «عوارف المعارف» فصولًا لبيان آداب المجالسة والمصاحبة، مؤكدًا أن النور اللطيف الكامن فى باطن الشيخ يسرى إلى المريد عبر المحاذاة والنظر، كسراية صامتة تصقل طباع السالك بلا كلام، وتصوغ جوهر التلميذ بمجرد ملازمة من صَفَت روحه بالمكابدة. المجالس الصوفية لم تكن ساحات للجدل الفكرى، وإنما فضاءات تحفها هيبة السكون؛ حيث يجلس المريدون فى إطراق تام، يجمعون شتات قلوبهم على حال الشيخ، وينهلون من سمت سكينته، ممتثلين للمقولة السائرة فى دفاتر التراجم: «مَن لم ينفعك صمته، لم ينفعك كلامه». يقف المريد على عتبة المجلس يخلع نعاله الخارجى ويخلع معه ضجيج أفكاره الداخلى، ليدخل فى حيز المغناطيسية الروحية للشيخ، ملتقطًا بحدسه الوجدانى أدق التفاصيل فى صمت العارف وحركته الساكنة.

نجد هذا الأثر واضحًا عند الإمام أبى الحسن الشاذلى وتلميذه أبى العباس المرسى. والذى يروى عن اللحظات الأولى التى جمعته بشيخه فى تونس قائلًا: «أول ما رأيت أبا الحسن، وقعت هيبته فى قلبى، وصحبته فعلمت أن الرجل لا يُقاس بالمعايير البشرية المعتادة، بل هو أمة فى رجل». لم يكن الشاذلى يملى على المرسى متونًا ليحفظها، ولا يطلب منه تكرار عبارات معينة، كان يضعه فى مجاز المعايشة اليومية الحية. يراقبه المرسى كيف يتعامل مع الفقر بكبرياء الأغنياء، وكيف يستقبل الغنى بزهد الفقراء، وكيف يدير صمته الطويل فى الخلوة ليتولد منه كلام كنور الكشف عند الخروج للناس. كان هذا الحضور المرآتى هو الذى صاغ كينونة المرسى، وجعله يرى فى سمت شيخه غاية مراده، حتى تحولت الصحبة من مرافقة مادية ملموسة إلى تماهٍ كامل فى الحال والسمت الباطن.

وفى حادثة أخرى يذكر أنه فى طريقهما إلى الإسكندرية أصابه ضيق شديد حتى عجز عن حمله، فلجأ إلى شيخه، فخاطبه الشاذلى بكلام عن آدم: أن نزوله من الجنة إلى الأرض لم يكن إهانة، وإنما انتقالًا من التعريف إلى التكليف؛ ثم أسقط الشاذلى هذا المعنى على حال تلميذه: كانت بدايته فى «سماء الروح» و«جنة التعريف»، ثم أُنزل إلى «أرض النفس» ليعبد بالتكليف، فإذا جمع بين العبوديتين استحق الخلافة.

مقامات الصحبة

المعرفة الصوفية لا تُورث بالتلقين الإجرائى ولا تُنقل عبر صكوك العبارات

النداء فى طريق العارفين حركة حتمية يقودها شوق يخلع عن السالك سكونه



فالشيخ لا يترك المريد أمام حاله، وإنما يقرأ ما يمر به ويضعه داخل معنى أوسع يعينه على فهم تجربته، ما جعل المرسى يقرر بوضوح أن صمت الشيخ وحضوره هما معراجه الروحى الحقيقى الذى غسل عنه غواية اللفظ الظاهر.

وتتكرر الحكايات فى كتب التراجم عن أثر الصحبة، حين يدخل أحمد بن عطاء الله السكندرى، الذى دخل مجلس أبى العباس المرسى أول مرة من باب الإنكار العقلى والجدل الفقهى، فلما جلس بين يديه ورأى صمته، وهيبته، وفيض سكينته، تلاشت فى نفسه العبارات المجهزة مسبقًا، وكتب فى كتابه «لطائف المنن» واصفًا تلك اللحظة الفارقة: «فلما جلست بين يديه، وسمعت ما نطق به فى ذلك المجلس، أذهب الله ما كان عندى، وفرّج عنى، فخرجت من عنده وحالى غير حالى الذى دخلت به، ورأيت أن التعلم الحقيقى هو ما تلتقطه العين من فيض حضور العارفين».

سر الصحبة فى أفق المتصوفة أن يتخفف المريد رويدًا من أثقال المحاكاة الظاهرة، ليبدأ رحلة الاكتشاف فى معية مرشده. حالُ الشيخ يوقظ فى النفس ما خفى منها وما ينبغى إصلاحه، وتجربة العارف تمنحه زاوية هادئة لفك رموز أحواله الذاتية؛ فينعكس وجود الشيخ مرآةً صامتة، يقف أمامها السالك ليرى ذاته الحقيقية كَرّةً بعد أخرى.

4 الانكشاف.. قبضة الهوى

حين تستقر قدم المريد فى فضاء سكون الحضور، يتقدم به الطريق نحو الطور الأكثر مشقة وجاذبية؛ «انكشاف النفس» أمام ناظريه. فى تلك اللحظة، تتخفف التربية عند أرباب الطريق من رداء التمارين الناعمة والأوراد التعبدية لتستحيل اختبارًا يضع السالك فى معايشة حية مع نقائصه.

محكٌّ صريح يُكره فيه المريد على آفات نفسه وشوائب أخلاقه التى طالما غلفها بالصلاح. عبر أعمال الخدمة اليومية، ومرارة الانتظار، وطول الإمساك عن القول، ومخالفة الهوى، يتفتت كبرياء النفس، فتطفو خبايا العجب، والاستعجال، وحب الثناء، والتعلق بالرئاسة. يدرك المريد حينها أن بعض ورعه القديم استترت فيه رغبة خفية فى الظهور، وأنه كان يفتقر إلى توبة خالية من شائبة الرياء.

تتأسس المجاهدة الصوفية عمليًا على تجريد السالك من رتب الدنيا وحظوظ الجاه، حيث يخضع التهذيبُ غرورَ النفس لاختبار التخلى عن رواسب العظمة، وتشرح مدونات «قوت القلوب» لأبى طالب المكى أن العبادات الظاهرة قد تغذى العجب الباطن فى صدر المريد إذا خلت أحواله من ممارسات تضطره إلى الانسحاق، وتجبره على الوقوف أمام حقيقة نفسه دون تزويق أو تمويه.

تاريخيًا، كان الشيوخ يعتمدون على «الخدمة الشاقة» كأداة أولى لكسر المظاهر الطبقية والاجتماعية التى يدخل بها السالك إلى الزاوية؛ فترى طالب العلم المستعلى بذكائه أو سليل الجاه المأخوذ بنسبه يُؤمر بتنظيف المرافق، وحمل الأثقال، وطهو الطعام، وخدمة الفقراء والمريدين الآخرين. لم تكن تلك الأوامر إهانة لآدميته أو تقليلًا من شأنه، كانت هتكًا متعمدًا لحجاب الكبر، وإلزامًا له بالوقوف فى مقام الانسحاق التام حتى تستوى عنده مسبحة العبادة ومكنسة الخدمة.

يروى المؤرخون فى كتب التراجم عن الشيخ أبى مدين الغوث كيف كان يضع تلاميذه النجباء فى خدمة رعاية الدواب وجمع الحطب لكسر أوهام الرياسة فى نفوسهم، معتبرًا أن من لم يخدم الخلق ببذل وانكسار، لا يصح له الدخول فى معارج الصفاء، وأن الطريق لا يفتح أبوابه لمن يحمل فى صدره مثقال ذرة من استعلاء أو كبرياء علمى موروث.

كما ترسم حكاية الشيخ عبدالقادر الجيلانى مع الوافدين على مدرسته فى بغداد أبعاد خارطة التهذيب، إذ يذكر أن مريدًا من ذوى الثراء والوجاهة دخل الطريق مأخوذًا بنسبه وسعة علمه، فأمره الشيخ بترك ملابسه الفاخرة فورًا، وملازمة المطبخ لخدمة الدراويش والفقراء، ومنعه من الكلام أو إبداء الرأى فى حلقات العلم لشهور طويلة. كان هذا «الانتظار المفروض» و«الصمت الإجبارى» كفيلًا بإخراج سموم الاستعجال والتعلق بحب الثناء من صدر المريد؛ حيث رأى نفسه فى قاع الخدمة اليومية دون أى تميز اجتماعى، واكتشف صغر حجمه أمام ما كان يظنه سابقًا تقوى وورعًا.

المنهج التهذيبى هنا لا يبحث عن غرابة الأوامر لإخضاع تلميذ طائع، وإنما يستخدم هذه المواقف الحية كمجاهر ومشرط جراحى يضع المريد وجهًا لوجه أمام عيوبه، ليطهره من حظوظ الأنا، وينقله برفق وأدب من وهم الصلاح الفردى العشوائى إلى حقيقة الصفاء.

5 الفتح.. مذاق النور

سار درويش غريب فى أسواق قونية، فاستوقفه مجلس فقيه مأهول بالكتب والمحابر، تحفه رقاب التلاميذ المنصتين بإجلال. كان الفقيه هو جلال الدين الرومى، وكانت الصحف المكدسة حوله تمثل حصاد عمره فى مدونات الفقه والشريعة والنقل النظرى. تقدم الدرويش شمس التبريزى نحو حوض ماء يتوسط المجلس، وأخذ أوراق الفقيه ومراجعه النادرة ورماها فى عمق الماء ببرود تام. صرخ الرومى مستبدًا به الهلع: «ماذا فعلت؟ هذه كتب فيها أسرار لا تفهمها»، فمد شمس يده إلى الحوض وأخرج الصحف جافة تمامًا، لم يمسس الحبر بلل ولم يتغير منه حرف. دهش الفقيه وسأله مذهولًا عن طبيعة ما جرى، فأجابه شمس بعبارة هزت كيانه: «هذا حال وذوق، وما عندك محض ورق وحجاب».

أحدث الموقف زلزالًا فى كينونة الرومى، كان إعلانًا للحظة الانقلاب الكبرى من العلم الظاهر إلى الذوق الباطن؛ إذ انتبه فورًا إلى قصور علمه الذى قضى حياته فى جمعه، وأدرك أن متون الأوراق تحمى الشريعة لكنها تقف عاجزة أمام الحقيقة الباطنة. فالفتح الصوفى يولد من لحظة مواجهة، تنقشع فيها الحجب عن البصيرة، ويستقر يقين غير مراوغ فى القلب، ليتحول الطريق من مجاهدات مضنية إلى تجربة حية يمتزج فيها الوجد بالسكينة، ويتمايز فى وعى السالك الفرق الشاسع بين من يحفظ نصوص المحبة، ومن يذوق حلاوة القرب وعذابات الشوق.

لقد خاض أرباب السلوك مساجلات دقيقة لتأصيل معنى الفتح، ويظل أبوبكر الكلاباذى فى كتابه «التعرّف لمذهب أهل التصوف» هو الضابط الفكرى والمنهجى الوحيد لطبيعة هذا المقام. يوضح «الكلاباذى» أن الفتح موهبة وفضل ونور يقذفه الله فى قلب من صفا باطنه، ويبرئه من اعتباره ناتجًا حتميًا لجهاد الذات يستحقه السالك كأجر مقابل عمله. إذ تمثل الخدمة الصامتة فى الزاوية عملية صقل وتطهير للمحل ليكون مستعدًا لتلقى قبس الإشراق؛ فيطهر المريد إناء نفسه بالأدب، ويظل نزول الغيث رهنًا بالفيض الإلهى، فالإنسان يهيئ قلبه بالعمل الصامت، لكن الفتح يظل فضلًا خالصًا تسكن إليه الروح متى يشاء الدال.

التجربة الروحية تأخذ عمقًا مغايرًا فى تراث الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى؛ إذ يتخطى الفتح عنده لحظة انقلاب خاطفة تنتهى بانتهاء الواقعة، ويستحيل معرفة متجددة لا تتوقف عند محطة واحدة. يتحدث ابن عربى فى «الفتوحات المكية» عن الفتح كسيل دائم يتدفق بتنويعات طازجة بكامل السلوك اليومى؛ فالذوق عنده لا يقع تحت طائلة التكرار اللفظى، وكل تجلٍ يمنح السالك بصيرة جديدة بجوهر نفسه وعلاقتها بالوجود، ما يحمى الروح من الركود أو الاكتفاء بالوصول الأول، ويجعله مستعدًا على الدوام لتلقى إشراقات أوسع وأعمق كلما ترقت أحواله وصفت مراقبته للعهد.

ويتبدى أثر الفتح فى تحول العبادة والحال عند أبى يزيد البسطامى؛ فالرجل الذى ظل يجاهد نفسه عقودًا فى الصمت والاعتزال، يصف لحظة تنزل الأنوار فى وجدانه قائلًا: «دققتُ باب الحقيقة حتى انفتح لى المحل، فرأيتُ العبادة ذوقًا لا عبئًا، وعلمتُ أن كل ما كتبته فى دفاتر البدايات كان محض حجاب حجبنى عن حقيقة الحضور». تغيّرت الزاوية البصرية للبسطامى بالكامل؛ فصار يرى العبادة ملاذًا يفر إليه بوجده، وتحول اضطراب الشوق القديم فى صدره إلى طمأنينة راسخة وهدوء عابر للأزمات، لينتقل بالكامل من عتمة التساؤل والظنون المكتوبة إلى رحابة المشاهدة الحية، حيث يستقر السالك فى مقام الحضور متلمسًا أن الفتح ليس شهادة وصول يستريح عندها المسافر، هو امتداد لا ينتهى وباب يُفتح على دروب أرحب كلما ظن السالك أنه قد وصل.

6 المرآة.. سر الأثر

ينسحب الجسد ويتوارى الدليل تحت التراب، فيستيقظ المريد على السؤال الأكبر: ماذا بقى منه فىّ؟ يقف المريد على مفترق طرق حرج بين الانهيار تحت ثقل الفقد أو النهوض لاستكشاف حقيقة ما استقر فى وجدانه، فتتحول العزلة الفجائية إلى امتحان كاشف يقيس مدى صلابة البناء الداخلى للتلميذ، هل كانت الصحبة مجرد اتكاء عاطفى مؤقت يزول بانقضاء مجالس التلقى، أم شكلت قوة صقل تخوض بها النفس اختبار الاستقلال والتحقق؟

تتزاحم فى دفاتر التراجم سير سالكين رحل شيوخهم فجأة، فما زادهم الغياب إلا رسوخًا وثباتًا؛ إذ تيقنوا أن الرابطة انطوت على انطباع بنيوى صامد يفرغ ذات المريد من أهوائها العتيقة، لتقيم مكانها وجهة تظل نابضة بالحق حتى بعد توارى جلباب الشيخ تحت التراب. فالغياب المادى لا يشطب وجود المربى، وإنما يحوله من حضور حسى خارجى إلى كيمياء باطنية مستقرة فى العروق والوجدان؛ حيث تنزع الذاكرة رداء الحنين العاطفى، وتستحيل قوة تكوين داخلية تمنح التلميذ استقلالًا ناضجًا يحميه من عوارض التشتت.

يفسر الوعى الإنسانى هذا التماهى الروحى بقدرة الباطن على استدعاء صورة النموذج وغرسها فى الهوية السلوكية؛ فالنفس عند صدمة الفقد تستحضر أصفى ما انطبع فيها لتواجه به قسوة العزلة المفاجئة. غاب الشخص فتحول فى وجدان التلميذ إلى «معيار خفى» دقيق وميزان داخلى مستقر يقيس به السالك حركته وسكونه.

وتبرهن سيرة سرى السقطى إثر رحيل شيخه معروف الكرخى على حتمية هذا الانتقال. يذكر أصحاب الطبقات أن السقطى واجه فراغًا هائلًا بعد غياب الكرخى، فانكفأ على ذاكرته يستخرج منها مواقف التزكية، ويحاكم بها خواطر نفسه الميالة إلى الدعة أو الرياسة العلمية. كتب السقطى واصفًا معيار الغياب الباقى: «ما فارقتنى صورة معروف فى خلوة ولا جلوة، وكلما دعتنى نفسى إلى رخصة من رخص العلم، تمثلت لى هيبته الغائبة فى سويداء قلبى فتردنى إلى عزائم الورع»؛ فالشيخ الراحل أضحى سلطة رقابة باطنية حية، تحرس سلوك التلميذ من الانحياز، وتقود خطاه برصانة تفوق حضور الجسد الحى.

أصّل أبونصر السراج الطوسى فى كتابه «اللمع فى التصوف» حتمية الانتقال من التلقى إلى الاستقلال، يفصل الطوسى أن التحقق الكامل يظهر حين يستوى عند السالك غياب العارف وحضوره؛ فالصورة القدوة المستقرة فى وعى التلميذ تمنحه توازنًا يمنعه من الانحياز، وتهبه بصيرة ذاتية تملى عليه مواضع الخطوة الصالحة. ينقطع احتياج المريد إلى يد تمسك بيده عند النوازل، لأن المرآة انطبقت فى روحه بالوفاء للعهد، وصارت كفيلة بكشط عوارض الرياء وزهو الذات المنفردة.

يتجلى الانتقال من التلقى إلى الفعل الحركى فى صحراء «حميثرة» بطريق عيذاب سنة ٦٥٦ هـ؛ حين شعر أبوالحسن الشاذلى بدنو أجله وهو فى طريقه إلى الحج، فأمر أبا العباس المرسى بإحضار مجرفة وكفن دون أن يفصح عن السبب. وعندما فارق الشاذلى الحياة فجأة فى قلب الصحراء، أصابت الدهشة والذهول جماعة الحجاج والسالكين. لم يرتبك المرسى ولم يغرق فى مظاهر الفقد؛ حفر القبر بيده فى الرمال، ووارى جثمان شيخه، ثم وقف وسط الجمع الباكى ليقرأ أوراد الطريقة، وقاد القافلة لإتمام مناسك الحج. وعقب العودة إلى الإسكندرية، تصدى لإدارة الزاوية وتنظيم أمر المريدين، محولًا وصية شيخه إلى سلوك قيادى مباشر حفظ للطريقة تماسكها دون توقف.

وتكررت الواقعة بصورة حية عقب وفاة الشيخ الأمى على الخواص؛ إذ واجه عبدالوهاب الشعرانى اختبارًا عمليًا بين العودة إلى صدارة العلماء بالقاهرة أو الوفاء لمنهج شيخه البسيط. وتفرغ لتدوين كل ما سمعه من التقاليد الشفهية والتوجيهات الشائعة على لسان الخواص، فصنف كتابيه «الطبقات الكبرى» و«لواقح الأنوار القدسية» ليحفظ تراث رجل لم يكن يكتب أو يقرأ. وكلما عُرضت على الشعرانى مناصب رسمية أو مجالس للمباهاة العلمية، امتنع عنها واستحضر سمت الخواص فى زهد الدنيا، مفضلًا البقاء فى زاويته لخدمة الفقراء وإطعام المساكين، ليتشكل الوفاء لديه فى فعل تطبيقى يقطع حتمية الانتقال من أثر الشخص إلى خلود المنهج.

ينعتق الأثر من بكائيات الحنين ورومانسية الفراق؛ فيغيب الشيخ عن العين، ويستقر فى البصيرة، حتى يصبح الغياب نفسه وجهًا آخر للحضور؛ حيث يقف السالك ثابتًا على الدرب، متحررًا من الحاجة للدليل المادى، ليكون هو نفسه مرساة صلبة تقاوم أمواج التيه والنسيان.

7 السلسلة.. رباط السرمد

تتبدى السلسلة الصوفية فى المنتهى الأخير كرباط يصل المبتدئ بمن سبقه وينقل التكليف من جيل إلى جيل. متى يغدو المريد أهلًا لأن يُسلَّم إليه ما كان يضطلع به الشيخ؟ ينعقد الشرط فى اللحظة التى يصبح فيها التلقى مسئولية، فيستحيل ما وعاه السالك فى صحبته أمانة يُطالَب بصيانتها ومواصلة طريقها. تتعدى السلسلة حصر الأسماء المتتابعة فى دفاتر التاريخ، لتشكل فعلًا يتجدد مع كل انتقال؛ يتلقى المريد، ويصون العهد، ثم يسلّم ما انتهى إليه لمن يأتى بعده.

يرتبط الانعطاف بمفهوم الإذن أو تسليم الخرقة، وهو عهد تنحصر فيه مسئولية التربية والتوجيه بين الأجيال. يفرض الإذن فى التراث الصوفى تكليفًا بمسئولية ثقيلة، ولذلك اقترن فى كتب الطبقات والتراجم بأهلية المريد وقدرته على رعاية من يقصدونه. لا تكفى كثرة الخدمة وطول الصحبة وحدهما لانتزاع مقام الخلافة؛ فالمريد الذى يُسلَّم إليه أمر غيره يتطلب قدرة على احتمال تبعات المقام، وصيانة المنهج، والتجرد من طلب الجاه والصدارة. ينعقد الإذن بصفته أمانة تُودع عند من يحسن حملها، وينأى عن التحول إلى مكافأة على سنوات الطريق.

تتجسد اللحظة التاريخية فى قصة انتقال الطريقة بين الشيخ صفى الدين الإردبيلى وشيخه زاهد الجيلانى. فعندما دنت وفاة الجيلانى، أرسل فى طلب تلميذه صفى الدين وسط ترقب الجمع لما سيؤول إليه أمر المسار. اختزلت لحظة الاستدعاء تحولًا يتجاوز اللقاء الأخير؛ فالمريد الذى اعتاد أن يدخل على شيخه طالبًا التوجيه دخل المحفل ليتلقى ما سيحمله بعده.

سلّمه الشيخ زاهد خرقة التصوف الموروثة، ووضع يده فوق صدره، مانحًا إياه الإذن التام بالتوجيه. وفى الحركة الخاطفة، اجتمعت معانى العهد والخلافة وانتقال المسئولية؛ خرقة خرجت من يد المربى لتستقر فى كف التلميذ، ومقام يتهيأ صاحبه لتولى شئون الطريق. انسلخت الخرقة من حدود اللباس المادى، لتشهد على ما استقر فى ذمة الخلف.

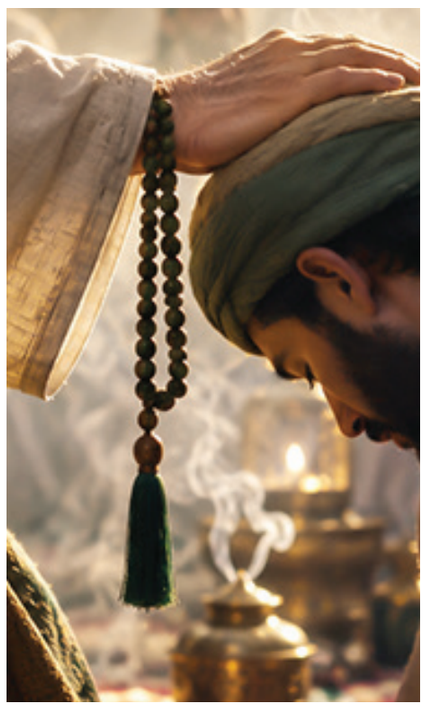
وفى صباح اليوم التالى للرحيل، تبوأ صفى الدين المجلس الذى شغله شيخه الراحل. المكان نفسه، لكن الشخص تبدّل؛ الموضع الذى ألفه المريدون مجلسًا لشيخهم أضحى مقرًا لتلميذه. ارتفعت أصوات البكاء حزنًا على الفقد، وتعلقت الأبصار بصفى الدين وهو يستقبل الوافدين فى مقام طالما لزمه طالبًا وقاصدًا.

تغير معنى المكان؛ فالحصير الذى شهد جلوس المريد صار موضع جلوس الشيخ، والباب الذى دخله يومًا طالبًا بات بوابة تُشرَع أمام الراغبين فى السلوك. انقطع سند الاتكاء المباشر على وجود الشيخ، وانعقد التكليف بإدارة ما وعاه، وإبقاء الطريق مفتوحًا لمن يخلفه.

يحافظ التلميذ الجالس فى موضع شيخه على استقلاله الروحى ووعيه الذاتى، حاملًا المنهج دون استنساخ شكلى لشخص الراحل. ينقل المربى الجديد أثر الصحبة فى مسلكه، ويضيف إليها تجربته الخاصة بمسئولية تامة تجاه القاصدين. وتتأكد قيمة الخلافة حين يبعث المريد فى أصول المنهج صورته الحية، دون تفريط بأصل الأمانة.

السلسلة فى التراث الصوفى ليست شجرة أنساب جامدة، إذ تجرى كنهر متدفق؛ يختزن كل اسم فيها سيرة سالك تلقى، ثم حمل، ثم سلّم، ثم ترك وراءه من يكمل المسار.

> المريد عند عتبته الأولى يدرك أن العقل المتروك لنفسه قد يصنع من صلاحه الظاهر وثنًا جديدًا يُعبد



> مفهوم البيعة تشكّل فى مدارج التاريخ مقترنًا بتطور التصوف نفسه

> التسليم عند المتصوف ليس إذعانًا لشهوة سلطوية يمارسها الشيخ إنما أدب إجرائى يهدف إلى تفتيت كبرياء «الأنا»

قصيدة النثر المصرية.. التأسيس الثانى 10



الشِعر لا يخذل محبّيه

كريم عبدالسلام

لا أريد الحديث عن الشاعر محمود قرنى «1961ـ 2023» مصحوبًا بلقب الراحل.
رغم كل الاختلافات والسجالات الجمالية بيننا حول الشعر والشعراء وحول قصيدة النثر المصرية، اعتقدت أننى سأفاجئه بما كتبت عن منجزه الشعرى منشورًا، وأسمع صوته على الهاتف صباح أربعاء ما وهو يضحك ضحكته البريئة الخشنة ويجادلنى كعادته فيما كتبتُ ويختلف معى وأختلف معه ونتشاتم ونلتقى على المقهى ويرتفع صوتانا، كلٌ منا يبرر وجهة نظره ونصل إلى تفاهم ضمنى، وننهض وكل منا يصف صاحبه بالغرابة والمعاندة فيما هو واضح وضوح الشمس، بينما لا شىء إطلاقًا مما قلته أو قاله يتسم بالوضوح أو يمكن أن يجتمع عليه اثنان، خيالٌ يسبح فى مدار يخصنى وأحكامٌ قاطعةٌ أطلقها على كل من يكتب، وخيالٌ يسبح فى مدار يخصه وأحكامٌ قاطعةٌ يطلقها على كل من يكتب، لكن وراء دموعى ودموعه القريبة حلمٌ بقصيدة، حلمٌ بعالم من الشعر، حلمٌ أشبه بأحلام المصابين بالتوحد، لا يرون غير الخيال العابر أمام عيونهم ولا يبالون بالعالم، سواء انهار تحت ضربات ترامب أو احترق بتسونامى جديد.
الشعر لا يخذل محبيه يا محمود، ولو بعد حين، لأنه جوهر الخلق ومستقر الحرية وذاكرة الأمم، لا يمكن التنبؤ بانفجاراته، حتى فى أحلك اللحظات، عندما يظن كثيرون أن الإنسانية فقدت تاريخها وروحها، ويتراجع النشر، ويبغبغ التجار بأرقام الربح والخسارة، سيأتى من بعيد صوت يعيد ترتيب الكلمات بما يهز الأرواح الساكنة ويدفع الدموع للعيون ليؤكد قيمة الحياة على الأرض
الشعر لا يخذل محبيه يا محمود، حتى وإن تراجع التلقى وتبوأ الأوباش والأصاغر المنابر وتصدر الأدعياء المشهد وسحل الجهلةُ القصائد عارية فى الشوارع، الشعر فى مكان آخر، فى قلوب الصبايا وفى شوق الأولاد الطالعين للحب، فى الشاب الذى لم يعرفك واشترى «ديوان أسماء»، فأحب القصائد وانتوى أن يكون شاعرًا.
الشعر لا يخذل محبيه يا محمود، حتى لو كنا- نحن مريديه- أشبه بأفراد قبيلة بدائية تنبذها المجتمعات خارج أسوار المدنية، ستنهار المدنيات بحثًا عن أرواحها، وستأتى لتحفظ القصائد من جديد مثل كلمات السر التى تفك الطلاسم وتفرض السلام على الأرض، وأذكّرك بكل المجموعات والحركات الشعرية والفنية التى أنقذت الإنسانية من حروبها ومن هيستيريا السياسيين المخابيل ومن فوضى الدمار الشامل.
الشعر حارس المعنى ومرآة الخيال ومنبع الأحلام، لا يخذل محبيه، قد يبتعد قليلًا ليختبر إيمانهم، قد يتركهم للتجربة حتى تشتد الأعواد ويتجلى الجوهر الحق، وفى كل الأحوال هو المعين، يعين الشعراء أن يصلوا لأنفسهم وأصواتهم، ويعين الأدعياء على الهجران والاعتزال واللعب فى ميادين أخرى.
على كل حال، كنت أريد أن أقول لك، إننى لعنتُ جدودك بعد أن قرأت قصيدة «زغرودة من أجل الحكمدار» بهية الجمال، وأن ديوان ترنيمة لأسماء بنت عيسى فاتن فاتن، أما ديوان لعنات مشرقية، فقد غفر لك عثرات «حمّامات الإنشاد»، وأن «قصائد الغرقى» قد خلصتك من الانشغال بالخارج ومنحت صوتك صفاء وسلاسة عظيمين.



1 الشاعر المنتمى

محمود قرنى فى ظنى أحد الشعراء القلائل الناجين من فخاخ التعميمات والموضات الرائجة حول قصيدة النثر إبان الإنفجار الكبير لهذا النوع الشعرى مطلع التسعينيات من القرن الماضى، كما أنه من الشعراء أصحاب النظر والرؤية والمواقف المعلنة بل والحادة أحيانًا ضد وهم الشاعر المُنبَتّ، أو الشاعر المقطوع، أو الشاعر غير المنتمى إلا لأهوائه وتفاصيله وتفاهاته دون رفعها إلى مستوى القيمة الإنسانية العامة.
أنجز محمود قرنى أحد عشر ديوانًا والعديد من المختارات الشعرية والكتب الفكرية والنقدية، كأن أولها «حمّامات الإنشاد»- الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٦، وتبعه بديوان «خيول على قطيفة البيت» - دار الأحمدى ١٩٩٨ و«هواء لشجرات العام»- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨، ثم توالت الأعمال: «طرق طيبة للحفاة»- الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٠، «الشيطان فى حقل التوت»- دار ميريت ٢٠٠٣، «أوقات مثالية لمحبة الأعداء» - دار ميريت ٢٠٠٦، «قصائد الغرقى»- دار التلاقى- ٢٠٠٨، «لعنات مشرقية»- دار الأدهم ٢٠١٢، « تفضل هنا مبغى الشعراء»- دار شرقيات ٢٠١٥ و«ترنيمة لأسماء بنت عيسى الدمشقى»، دار الأدهم ٢٠١٩، وحتى آخر أعماله «مسامرات فى الحياة الثانية»- دار الأدهم ٢٠٢٢، ومثل المتن الأساسى للشاعر نوعًا من التجاهل المتعالى والساخر من الأوهام الرائجة بشأن قصيدة النثر، وكأنها طريق واحد للسير وليست مرتبطة بذات وهموم وثقافة وانفعال ورؤية وإدراك ومصير كل شاعر فرد.
وشهدنا كيف كان الحديث يروج حول قصيدة النثر بحسب الوصفة المشاع غير الموقعة، أو ربما المنسوبة لسلسال النقاد المتواترين من سوزان برنار إلى منظرى ما بعد الحداثة الذين وصلونا متأخرين ومبتسرين منفصلين عن سياقاتهم الثقافية، بأنها- أى القصيدة الحديثة- ضد الشوفينية القومية وضد الذات الجمعية وضد المحمول السياسى والاجتماعى وضد انخراط الشاعر فى العمل العام وضد أن يكون الشاعر إنسانًا بالمعنى العام الشامل، يعنى أن يكون ابن مجتمعه وله انحيازاته الفكرية والسياسية، فالشاعر بحسب هذه الوصفة المشاع الركيكة منبتٌّ لا أرضًا قطع ولا ظهرًا أبقى، ليس له دور خارج دور الهامشى المعنى بتوافه تفاصيله وسرد آلامه غير المبررة وكأنه مركز الكون.
على عكس هذه الوصفة الفاسدة الموجَّهة، يبدو من أعمال محمود قرنى عمومًا أنه ينطلق نحو القصيدة واعيًا بأنه ابن جماعة إنسانية وابن خيال مكانى وزمانى محددين، كما أنه ينطلق إلى القصيدة من موقع المنحاز وليس من موقع الكاميرا التسجيلية أو الذات المنكفئة العدمية، وهو فى موقعه المنحاز هذا لا يساوم على الخيال أو أولوية الإبداع أو تقديم السياسى على الجمالى، بل هى رؤيته الشاملة التى تمثل ذاته وموافقه أصدق تمثيل، وتقدم بديلًا نابهًا للوصفات الركيكة المشاعة حول قصيدة النثر.
قصيدة محمود قرنى ناضجة فى حاضنات الشعر المصرى ومنفتحة فى الوقت نفسه على الينابيع العربية والعالمية، ولا يمكن لقارئ مبصر أن يخطئ انطلاق قصيدة محمود قرنى من ضفاف هذا النيل ومن مدينة القاهرة وضواحيها ومحيطها من المحافظات، ومنها محافظة الفيوم مسقط رأس الشاعر، كما لا يخطئ القارئ المبصر، أن قصيدة محمود قرنى قد نجت من أكبر وصمة طالت بعض قصائد النثر المصرية والعربية، أنها تبدو كما لو كانت قصائد مترجمة إلى العربية، ربما نتيجة سقوط أصحابها فى وهم الشاعر المنبت أو الكتابة وفق وصفة جاهزة وقصيدة مشاع أو ربما للكتابة من خلال وعى مشاع بضرورة التخفف من كل الأيديولوجيات والمواقف والتوجهات، دون أن يتساءلوا: ماذا يبقى للذات الشاعرة إن تخففت من ذاتها ومارست القمع والكف والإخصاء على نفسها طواعية؟!

2 لا خصومة مع السابقين

نلمح قصيدة محمود قرنى وقد مدت الجسور برحابة ووعى مع منجز الشعراء السابقين محمد عفيفى مطر وأمل دنقل وأحمد حجازى وصولًا إلى حلمى سالم، لا تشعر بالانقطاع أو الفجوات فى الشعر المصرى وأنت تقرأ قصائد محمود قرنى، النفس الشعرى المحتشد بالأسلاف والتاريخ لدى عفيفى مطر وأسى أمل دنقل وحكمته المتوارية فى تضاعيف الأبيات وما بينها، ونبل وفروسية أحمد حجازى وطيشه أحيانًا، والغرائبية فى تشكيل العالم والصور الشعرية لدى حلمى سالم أو ذلك الكولاج الدائم من شظايا الصور والمعانى وقد انصهر ليخدم الخيال الشعرى، هنا فى قصائد محمود قرنى امتداد للقصيدة المصرية فى ذراها، لكنه ليس امتدادًا تابعًا مقلدًا منسحقًا، بل امتداد موضوعى طبيعى دون تعسف أو قسر وقد خضع لشروط النمو الصحية والتواصل السمح البعيد عن عقد النقص والنظريات الباطلة عن قتل الأب غيلة، بدلًا من الإحاطة به وإدراكه وهضمه حتى يصبح جزءًا من التكوين الخاص للشاعر، بتعبير آخر، لقد حقق محمود قرنى ما كان يقوله الشاعر الراحل حلمى سالم عن التعامل مع الأسلاف، بدلًا من أن تقتل الأب، تمكن حتى تصعد على كتفيه لترى من بقعة أعلى مناطق جديدة.
لسنوات، كان يتردد فى المنتديات وعلى المقاهى الأدبية وفى الجلسات أن الشاعر بالضرورة لا بد أن يكون منطلقًا وبعيدًا عن الوعى لأن محكوم بالعاطفة والتدفق الشعرى ضد الوعى، وانطلاقًا من هذه الترهات رأينا أطنانًا من الكلمات الموزونة على بحر الخبب، أو ما يسمى بحمار الشعراء مثلًا، لأنه يمكن الشاعر من وصل العبارات والجمل بأقل مجهود، حتى يصبح القول الشعرى عبارة متواصلة إلى ماشاء الله، لو أراد الشاعر.
وقد تسلل هذا المفهوم المضحك إلى قصيدة النثر إلا من رحم ربى، ومن بين البعيدين عن هذا المثال الكاريكاتيرى محمود قرنى، الذى تثير قصائده دائمًا أسئلة عن الوعى الجمالى والوعى الدلالى فى قصيدة النثر، ويمكننا القول بأن محمود قرنى هو شاعر الوعى بمعناه الإيجابى فى قصيدة النثر، وهو فى ذلك يركن إلى قوة الخيال ووضوح المنطلقات الجمالية مع رؤية معرفية تجاه العالم والشعر، ومن ثم يمكننا أن نلمح مواقف سياسية واجتماعية ووجودية فى قصيدة قرنى، دون أن نفقد الدهشة من سطوة الخيال وطزاجة الصور، ودون أن نحسب القصيدة على أى نوع آخر غير الخطاب الشعرى.
الوعى لدى محمود قرنى هو وعى مركّب، وعى معرفى وانحياز وجودى ووعى جمالى بفنيات محددة تخصه بشأن قصيدة النثر ووعى لغوى يتحدد بمعجم يتشكل بانتخابات لا تنتهى من القديم والحديث من الشعر والسرد والنقد والمرويات الشفاهية، يحدث التناغم بينها انطلاقًا من الانفعال بالقصيدة لإنتاج معنى نهائى يتجاور فيه الجمالى واللغوى والمعرفى، أكاد أسمع من يسأل: معنى نهائى؟
نعم المعنى النهائى، فالسؤال الشعرى الأول هو البحث عن المعنى الجمالى والانفعالى والخيالى والفلسفى والمعنى اللغوى التواصلى من خلال القصيدة، السؤال الشعرى الأول، عبارة عن جسور ممدودة فى الفراغ فى يوم شتائى ضبابى، تنتظر جسورًا مشابهة حتى تتكون شبكة من المسارات للمعانى والقيم الجمالية والشعورية، وهذا السؤال الأول مرتبط بسؤال ثان: ما معنى يفهم؟ أهو يحيط؟ أم يستوعب؟ أم يلتقط؟ أم يجمع الشتات المبعثر؟ أهو يستقبل؟ أم يستجيب؟ أم يقبل؟ أم يتفاعل؟
والسؤال الشعرى الثانى، فى إطار البحث عن مستويات المعنى، هل يكون القارئ أو المتلقى أو الشاعر أو الآخر المستقبل عمومًا، نفسه بعد أن يفهم أو يتلقى أو يستقبل أو يمد الجسور باتجاه القصيدة المطروحة؟ أم يكون مختلفًا بعد الفهم؟ مضافًا إليه الفهم؟ محملًا بحمولة جديدة من الوعى والمعنى بمستوياته؟ أم أنه يكون قادرًا على إعادة إنتاج المعنى المفهوم بعد أن يصير جزءًا من تكوينه الجمالى والنفسى؟
هذه طبيعة الأسئلة التى تثيرها قصائد محمود قرنى فى نفوسنا، لقدرته على اختصار عوالم متعددة وحشدها فى قصيدته بخيال سلس وروح محبة للعالم

3 قصائد الغرقى

نشر محمود قرنى «قصائد الغرقى» فى العام ٢٠٠٨، وهو الديوان السابع فى مسيرته والفارق بين مرحلتين فى مساره الشعرى، المرحلة الأولى مرحلة المكابدة والاجتهاد والتعثر بحثا عن صوته الشعرى، والمرحلة الثانية الاستقرار على نغمة وخيال، والعزوف عن معارك الخارج والقضايا الشكلانية والإنصات لمعارك الداخل وللأصوات العميقة التى تراوده بصفاء أكثر ورؤية أوضح، ربما يكون لمجاهدة المرض علاقة بالأمر، فالمصير يعيد ترتيب الأشياء والاهتمامات ويوجه النظر إلى استخلاص الجوهرى وعدم الالتفات إلى القشور.
الشعور بالموت واضح فى هذا الديوان، مع حس عال من السخرية يجعل الكلام صافيًا، يقول فى قصيدة بعنوان «نزهة خلوية مع الموت»: «سأختارُ قبرى هنا/ لأسبابٍ لا أستطيعُ الإفصاحَ عنها/ سيكون بين البيت والحقل/ بين حشرات القمح والفول/ وقيظِ آخر يونيو/ سأضعُ على بابه تعويذةً/ دفعتُ فيها محصولَ العام/ وادخرتها ليوم كهذا/ حتى إذا ما أصبحتُ معنىً مثاليًا للسكون/ وأخا شقيقًا للعدم/ أمكننى ألا أخجلَ من تركتى الثقيلة/ المكتظة بالأخطاء/ أما زوجتى وأولادى/ فسأتركُ لهم قِدْرًا مملوءا بالحصى../ أنا الراحلُ.. الغريب/ لا ظلَّ لى../ لا خُطَى.. ولا غُبار/ أعترفُ بأننى عشتُ عمرى بلا جدوى/ أطاردُ التعاسةَ الهاربة التى ربيتُها- ذاتَ يوم- فى بيتى/ واعتَقَدْتُ- مِنْ فَرْطِ الأُلْفَة- أنها شقيقتى»- قصائد الغرقى.
ومن الموت الحرفى الذى يلوح فى الأفق إلى الموت بين قوسين كبيرين يغلف الحياة التى نحياها نحن الغرقى فى أيامنا وفى شقائنا وفى الاستعارات التى نحيا بها وفى الحيل التى نخترعها لنمرر الأيام بسلام أمام عيوننا يومًا بعد يوم. فى قصيدة جارحة بعنوان «الله لا يسكن فى بولاق» يطوف بنا الشاعر فى حياة القاع المزدحم، العودة إلى الغابة الأولى بعد تجريدها من قشرة المعاصرة، نرى كيف تفتك الكائنات ببعضها وكيف تتعايش الحياة القصيرة الخشنة والموت العنيف فى قفص واحد ضيق، حتى يكادان يمتزجان فلا تستطيع أن تفرق بين مظاهرهما:
«.... فرحة محمد على، تلك الفتاةُ التى كانتْ تبيعُنى أكياس الخبز بيدٍ/ وتقبضُ على كِتَابها المدرسى بالأخرى.
وعندما كانَ يعاودُ جنونُ الهيستيريا أبَاهَا/ كانتْ تربطه إلى جوارها أسفلَ عامودِ الكهرباء/ آخرُ مرةٍ



قصيدة محمود قرنى مدت الجسور برحابة ووعى مع منجز الشعراء السابقين محمد عفيفى مطر وأمل دنقل وصولًا إلى حلمى سالم

الشِعر لا يخذل محبّيه

شاعر الوعى بمعناه الإيجابى فى قصيدة النثر.. يركن إلى قوة الخيال ووضوح المنطلقات الجمالية مع رؤية معرفية تجاه العالم



قابلتُها طَلَبَتْ كتابًا كانَ بين يدَىَّ فمنحتُها إياه/ وفى الغد أعادته إلىَّ/ وقد ختَمَتْ صفحاته بأحمر الشفاه/ لكننى كنتُ مشغولًا أفكرُ فى طريقةً لمُدَارَاة أَمْسِى ونَدَامَتى/ فمحمد عبداللطيف/ تلفَ كبده وأفسدَ السُكرىُ أطرافَه/ وأم أباظة فقدَتْ توأمًا فى مستوصف مكةَ لأعمال البرِّ والإحسان/ ومحمد عبدالدايم/ ذبحهُ ثلاثةٌ من السائقين المخمورين فى شارع ناهيا/ أما خالته أذكار.. فقد ماتتْ هى الأخرى/ متأثرةً بمرض الإيدز/ بعد أن تزوجتْ تونسيًا متعلمًا/ سمحَ لها بأنْ تكونَ سفيرةً جنسيةً/ على أسرَّةٍ ما بعد الحداثة»- قصائد الغرقى.

ولا يتوقف رصد محمود قرنى الموت فى نفسه أو فى الغرقى من حوله، إنما يسترشد بالنماذج الشعرية التى قضت فى ظروف عبثية مشابهة ويستحضرها مثل قصيدته فى الشاعر التركى أورهان ولى الذى عاصر التحولات من الإمبراطورية العثمانية إلى الجمهورية، ومات شابًا فى عمر السادسة والثلاثين بنزيف فى الموت نتيجة لحادث عشوائى إثر سقوطه فى حفرة لم تضع عليها البلدية علامات تحذيرية، وأصيب فى رأسه، وعند نقله إلى المستشفى تم تشخيصه خطأ، بناء على الصورة النمطية الشائعة عنه أنه سكير، واعتبر الأطباء أن ما يعانيه من ألم وصداع فى رأسه «تسمم كحولى»؛ نتيجة لإفراطه فى شرب الخمر، بينما كان يعانى من نزيف بالمخ أدى إلى وفاته! يقول محمود قرنى فى مرثيته لنفسه من خلال قناع أورهان ولى تحت عنوان «انفجار فى الرأس»: «لمَ يذكرُ» أورهان ولى «أنه كان حزينًا/ عندما قطَعَتْ تركيا لسَانه، فصارَ يكتبُ بالحروف اللاتينية ولا ينطقُ العربيةَ إلا فى الحَمَّام/ فقط، يذكرُ أنه نسىَ الأمرَ/ وكتبَ قصائدَ لا بأسَ بها عن الحاناتِ والسفرَ والنجوم التى تودعُ الراحلين».. أورهان ولى «الذى غنىَّ لتركيا واعتبرَ نفسه ضالعًا فى حبها/ صعدَ على أكتافِه/ الأوباشُ وتجارُ العبيد/ فماتَ دون السادسة والثلاثين بانفجارٍ فى الرأس/ «مسكين أورهان أفندى»- قصائد الغرقى.

علاقة محمود قرنى بالتراث العربى وثيقة وعضوية فى جميع شعره، فهو لا يذهب إلى عيون الشعر العربى يرصع بها قصائده ولا يستشهد بأبيات الشعر القديم عبثًا، كما لا يذهب إلى قصيدة ليكتب على منوالها، لأن الشعر العربى هو جزء من قريحته الشعرية وأدواته الكتابية وطريقته فى النظر إلى اللحظة الراهنة على حداثتها وتعقدها وانشعابها إلى آفاق جديدة تمامًا لا تمت للبيئة التى نشأ فيها الشعر العربى، وفى قصيدة بعنوان «ويحب ناقتها بعيرى»، يتناول محمود قرنى موقفًا مع فتاة بعينى شاعرين عربيين بمزج مواقفهما وأبياتهما، الأول هو امرؤ القيس الذى أتاه خبر مقتل أبيه وهو يشرب فى بلاد بعيدة عن أهله ومضاربه فقال قولته المشهورة اليوم خمر وغدًا أمر، والشاعر الثانى هو الشاعر الجاهلى المنخل اليشكرى صاحب القصيدة الشهيرة «إن كنت عاذلتى فسيرى إلى العراق ولا تحورى» والتى يقول فيها «وأحبها وتحبنى ويحب ناقتها بعيرى» ومن هذا البيت يأتى عنوان قصيدة محمود قرنى، يقول:

سألْتُنى إن كنتُ أعرفُ الطريق إلى خِدْرِها/ فحسبتها «عُنيزَةَ» «وحسبتُنى» امرأ القيس /قلتُ لا بأسَ منْ أنْ أتركَ- أنا الآخر- دمَ أبى يضيعُ هدرًا وأتغافلُ عن قاتليه/ فهى نذلةٌ جميلةٌ اصطفتها الأحراشُ وطاردتها القبائلُ/ وأنا نذلٌ على مشارفِ الصحراء/ أدمنُ التوجعَ والخمرَ/ وأملأُ قصائدى بالعبراتْ./ ضحِكَتْ ضحكةَ مجلجة فاتنى وصفُها/ وسألتنى عما إذا كانَ منَ الملائم أن تكشفَ عن حُقَّينِ ناهدينِ من العاج يعلوانِ صدْرَها/ وقالتْ: لا حاجةَ لنا بالسراويل نحنُ فى آخر يونيو/ فتذكَّرتُ أيامًا ذاتَ رائحة عبقةٍ ونفَّاذة /تتمددُ فيها الشهوةُ والرَّهَزَاتُ على الخلاخيل العطشانة/ ولعنتُ أبى الذى ماتَ ميتةً غير مناسبة/ وتركَ لى جنودًا حمقى يبعثونَ رُسُلًا غير محصورين إلى الصحراءِ فلا يعودوا/ ومنذ سنينَ لا أعرفُ عددها مازال جنوده هناك/ يتوعدونَ الناقةَ التى أحبَّها البعير» (قصائد الغرقى).

لعبة المرايا التى يلعبها محمود قرنى مع التراث العربى وشخوصه يجعل من التراث نسغًا حيًا فى اللحظة الراهنة، كما يجعل من اللحظة الراهنة شبيهة بلحظات سابقة وكأنها تتكرر فى الزمن، ويفتح الأفق أمامنا عن تعقيدات الأشياء، فلا توجد أحداث مقطوعة منبتة فى الزمن الذى نعيشه إن هى لحظات مكررة فى بللورة سحرية ونحن نظهر فيها مرةً بشخصياتنا ومرات عديدة من خلال شخصيات أخرى دارت نفس دورتنا فى الزمن. إنك لا تعرف بالضبط فى قصيدة محمود قرنى هذه، من البطل أهو الشاعر الراهن أم المنخَل اليشكرى الذى دفع الفتاة فى الخدر فى اليوم المطير فتدافعت إلى آخر قصيدته الجميلة، أم امرؤ القيس الشاعر المولع باللهو والشراب لدرجة أنه لم يفسد لحظة اللهو بالنرد مع صاحبه ولم يجزع لموت أبيه الملك وأطلق عبارته التى صارت مثلا.

4 لعنات مشرقية.. التراث الحى

يدحض محمود قرنى من خلال ديوانه «لعنات مشرقية» الحجج التى يسوقها أصحاب القطيعة مع التراث، وكذلك حجج العميان الذين يتصورون أنهم يمكن أن ينعزلوا عن التراث، أو المستغربين الذين يكتبون بالعربية ويتصورون أنهم يمكن أن ينزعوا جذورهم وينغرسوا فى أرض أخرى وخيال آخر، كما يستكمل الشاعر من خلال هذا الديوان بحثه عن علاقات التفاعل وزوايا النظر التى يرى من خلالها كيف يحيا التراث فينا وكيف نعيد إنتاجه بوعى أو بغير وعى.

«لعنات مشرقية» الذى يستند عبر مقاطعه الثلاثة والأربعين على حكاية «أنس الوجود مع الورد فى الأكمام» لينطلق منها إلى صناعة مرثية للشرق كله فى مواجهة الغرب الغازى الهمجى البربرى، دون أن يعفى المشرق الذى يمتد فى الديوان من الهند حتى الأندلس غربًا، من الخنوع للغازى الهمجى و الاستسلام إلى مخططاته حتى اختلطت الأنساب وضاعت السلالة.

أنس الوجود فى الحكاية الأصلية فى ألف ليلة وليلة ابنة أحد الوزراء فى مدينة أصبهان، عرفت بجمالها الفاتن ورجاحة عقلها وفصاحتها وولعها بالشعر والأدب، تدخل فى علاقة حب مع الشاب «أنس الوجود»، وعندما يعلم والدها بأمر هذا العشق، يبعد الفتاة إلى قصر منيع وسط البحر فى جزيرة الثكلى، ولا يستسلم «أنس الوجود»، بل ينطلق فى رحلة بحث شاقة عبر البر والبحر ويواجه الصعاب والوحوش والمخاطر حتى يصل إلى محبوبته فى الجزيرة المهجورة ويفوز بها، لكنها فى ديوان لعنات مشرقية أمر آخر، الأميرة الورد فى الاكمام تعبير عن المشرق المغدور والمبتلى بالهزائم وضياع السلالة واختلاط الأنساب، أما العاشق الولهان أنس الوجود فهو «خصى» قطع الغزاة إحليلة وجعلوا منه خادمًا فى الحرملك حارسًا مأمون الجانب لا خطر منه على الكنز على الأميرة المعشوقة.. يقول الشاعر فى تصدير الديوان:

«يا وجه الأحباب / إن أصبهان بلادى / ولى فيها بنت عم كنت أحبها /وكنت متولعًا بها/ فغزانا قوم أقوى منا وأخذونى فى جملة الغنائم /كنت صغيرًا فقطعوا إحليلى / وها أنا على حالى بعد أن باعونى خادمًا..»

الشاعر فى مستوى من المستويات يؤكد مقولة الشاعر الإنجليزى روديارد كيبلينج الحائز على نوبل والمولود فى الهند تحت الاستعمار «الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا»، فيستعرض فى مجموعة من المقاطع صوت طاغور وهو يرد التكريم الإنجليزى بلقب سير ويعود إلى كلكتا بعد مذبحة البنجاب.. «السير رابندرا يتذكر الحرب/ ولا يكاد يصدق/ أن الدوقة التى أهدته القبلة الرقيقة/ نبتت لها كل هذه الأنياب/ فيضع قلبه تحت الحذاء/ ويعود إلى مسقط رأسه فى (كلكتا)/ لم يكن كسيرًا ولا ميتًا/ بل كتب إلى الدوقة نفسها/ يسترد القبلات/ التى طبعها على مؤخرتها/ فى ضباب لندن وجزر الهند الشرقية/ وعندما أراد أن يعتذر لأبناء بوذا/ من قتلى الحرب والمجاعة/ وقف على مبعدة شبر واحد من الموت/ وطلب إلى معلمه النصيحة».

وكما يستعيد صوت طاغور يستعيد أصوات جوتة تاجر البن والشيلان صاحب الديوان الشرقى للمؤلف الغربى وأبوعبدالله الصغير آخر ملوك الأندلس والأرجنتينى خورخى لويس بورخيس الذى يستمد أدبه من التراث العربى، بينما يتسم بروح صهيونية ونظرة استعلائية على العرب وغيرهم، وكأن الصراع الدائر بين الغرب الغازى والشرق المغزو، صراعًا قدريًا لا فكاك منه، أو كأن منطق الحضارة الغربية السائدة الذى يغلب الإقصاء والمحو والتهام الأراضى المفتوحة ونفوس ساكنيها كذلك وثقافاتهم، كأنها أمر لا يمكن الفكاك منه، بل إن الشعوب المحتلة تعمل على تغليب إرادة الغزاة وتنفيذ الأوامر المدنسة باعتبارها أوامر مقدسة، وفى ذلك ما يشبه اللعنة المتوارثة التى تحتاج حتى تزول إلى استعادة الرجولة المجبوبة وعدم اعتماد رواية الغزاة

«تَقَدَّمْ يا أنس الوجود /فـ الورد فى الأكمام / تركتْ اسمَكَ عَلَى فَم طائر القمرى /لَكِنْ لا تنس من يريدون أن يفكوا قيودهم..»- (لعنات مشرقية).

الفوز بالأميرة مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمقيدين، المحتلين، الخاضعين، الأسرى، من لا يمتلكون حرياتهم، ومن ثم فالتحرر من كل القيود هو الشرط اللازم هنا لزوال اللعنة المصاحبة للشرق

ويستخدم محمود قرنى فى هذا الديوان تقنية المتن والهامش الشائعة فى التراث العربى، وعلى عادة الكتاب والمؤلفين العرب قديمًا، عندما كانوا يقسمون النص إلى متن وهامش يتضمن التفسير والشرح والإحالة، يستخدم فى الديوان هذه التقنية لإضاءة مقاطع الديوان بالإحالات التى يسوقها بعناية ويضمنها المعانى والتفسيرات التى تستكمل النص الشعرى وتضيئه، فيقول مثلا: «تاجر البن والشيلان (٢)/ يطل من بوابة شيراز/ على إيوانه الشرقى وعلى الملأ»، ويستكمل إضاءة النص فى الهامش الخاص به بقوله فى الهامش رقم«٢»- تاجر البن والشيلان: المقصود هنا الشاعر الألمانى «يوهان فولفجانج فون جوته» المعروف بعلاقته العميقة بالتراث الشرقى، والجملة عنوان لإحدى قصائده.

أيضًا فى المقطع الخاص بالبابا أوربان الثانى مؤسس الحروب الصليبية يقول: «البابا (أوربان) «١٦» يعلمنا قواعد ديننا/ فلنكن أمة تستمع للبابا أوربان»، وفى الهامش الخاص بالمقطع يستكمل المتن ويضىء للقارئ الطريق، يقول: «١٦» « هو البابا أوربانوس الثانى (١٠٤٢- ١٠٩٩)، ولد باسم أوتو اللاجيرى، كان البابا من عام ١٠٨٨- إلى ٢٩ يوليو ١٠٩٩. وهو معروف بإطلاقه الحملة الصليبية الأولى ١٠٩٥- ١٠٩٩».

«الورد فى الأكمام» الأنثى المركزية فى المجتمع الأمومى أو هى اختزال لبلاد الشرق المحتلة، من خلالها يعبر الشاعر عن محنة البلاد المتمركزة حول ذات بعينها وتستمد منها القوة وتربط مصائرها بمصير هذه الذات المركزية

«فى القصر الذى شق سراب الرمال/ كانت وردة البيت العالى مريضة / والوزراء يرتدون السواد/ معزوفات قصيرة يرددها الصحراويون بثبات/ يؤدون التحية للعجلات الحربية/ غير آسفين على ذكورتهم التى أكلتها الرمال».

وفى موضع آخر يقول الشاعر: «تقف ورد الأكمام/ حافية القدميْن/ تنتقى زهرة مطلية بالغرام/ تغنى للأرامل فى الساحة/ تُلقى حصاة فى النبع/ ثم تتأمل صورتها على صفحة المياه/ وعندما يمر اليمام/مطأطئًا/ خلف جثامين الجنود/ تناشد الجراد أن يغادر العتبة/ فيقف الصيارفة متأهبين/ على أطراف أصابعهم»٪

أى وجود هذا؟ أى لعنة متوارثة جيلًا بعد جيل، وكأن الشرق والمشرقيين يعيشون فى عالم مسحور مثل حكاية ألف ليلة عن المدينة المسحورة إلى ثلاثة أنواع من السمك فى بركة وكل نوع بلون مختلف، من يفك السحر عن الشرق ؟ من يفكك خطاب الاستسلام والدونية المتوارث ؟ وهل من الضرورى للبدء فى كسر الأغلال وفك القيود أن نتخلص من صورة الأميرة المهيمنة أولًا؟ وأن نتخلص من الحراس الذين يأكدون ضرورة الاستسلام وطبيعة الدونية؟ إن مصير الشرق وأبنائه معلق فى استرداد حياته المسروقة بالخرافة والتصورات الغيبية والطقوس البليدة والحياة المرهونة لشىء آخر غير الإنسان، وهو ما يعبر عنه الشاعر فى المقطع الأخير رقم ٤٣ من الديوان، عندما يلخص مسار حياة وموت الإنسان فى الشرق سعيدًا بالغيبوبة ومتضامنا مع الخرافة ودون أن يفتح فمه ليسأل لماذا تسرقون حياتى يا كهنة الطقوس ويا حراس الأميرة ويا قرود الترفيه والتبرير، فى تعيين واضح مباشر لطبيعة اللعنة المشرقية التى تدمر الإنسان وتفقره روحيًا وماديًا:

«إنها اللعنة المشرقية»: «يولد الطفل فى الصباح/ فيذهبون به إلى البحيرة/ حيث هناك من يُعَمِّده/ هناك من يرفع الأذان/ فوق رأسه/ وبعد أن يعيدوه إلى غربالِه/ يضحكون حوله/ ينثرون الملح/ ثم ينثرون الحلوى/ ويختتمون أربعينيته الأولى..» فى الظهيرة/ يسير على قدميْه/- بقلب مؤمن شجاع -/ ثم يتأبط أسفاره/ متجها إلى المحراب/ حيث هناك من يقول له:/ يا صاحب النظر/ اذهبْ فأنت معافى/ أينما تكون../ وعندما يحل المساء/ ويكون قد انحنى ظهره/ يقف الناس لتحيته/ تصحبه الحسناوات من يده دون خجل/ ثم يعدنه/ سالمًا/ إلى الأهل، فهناك من يحزن من أجله/ وهناك من يقول له:/ أيها الشرق الحزين/ لم يسعْك العالم الفانى/ فنمْ قريرا فى غسق الأبدية».

5 القصيدة القناع

فى ديوانيه الأخيرين «ترنيمة إلى أسماء بنت عيسى الدمشقى» و«مسامرات فى الحياة الثانية» الصادرين عن دار الأدهم بالقاهرة، يتجلى كأوضح ما يكون الخط الشعرى الذى انحاز له محمود قرنى فى مرحلته الثانية، وهو الانطلاق من الوقائع التراثية أو القصص التراثى أو الأحداث الكبرى المعروفة سلفًا، وإضاءتها فى اللحظة الراهنة بضوء جديد من التعقيب والتأويل والسخرية وحتى إعادة تحريك المعروف سلفًا، والمؤكد تاريخيًا من وقائع التراث لنسج حكاية جديدة راهنة بها بعض الماضى والكثير من الخيال، لإنتاج المعنى الذى يريد الشاعر التركيز عليه.

فى قصيدة «لا غرَّنى ناسكٌ بعدك أبدًا»؛ من ديوان «ترنيمة إلى أسماء بنت عيسى الدمشقى»، يستحضر الشاعر نصًا شهيرًا من نصوص العقد الفريد لابن عبدربه وهو حكاية القبرة والصياد، وكيف سقطت القبرة فى شباك الصياد وعندما هم بذبحها ليأكلها، نطقت القبرة مستخدمة الحيلة والذكاء وقالت للصياد إن لحمى قليل لا يغنى ولا يسمن من جوع فإن أطلقتنى منحتك ثلاث نصائح ذهبية تنفعك فى حياتك، الأولى وأنا فى يدك والثانية وأنا على الشجرة والثالثة وأنا على الجبل، ويطلقها الصياد بعد نصيحتها الأولى «لا تأسفن على ما فاتك» إلى آخر الحكاية، أما الشاعر فينحرف بالحكاية لتكون بين ثعلب وعصفور، وبدلًا من أن تكون الحكمة للطرف الأضعف كما فى الحكاية الأصلية، يكون الإغواء والإيقاع من الطرف الأقوى الثعلب نافذًا على الطرف الأضعف، فعندما تسأل العصفورة الثعلب عن سبب سهاده واحمرار عينيه، يجيبها: «إنه الحب يا جميلتى/ أنت عالية كنجمة/ وأنا حارسك من هذه الجراء». وعندما تسأله عن حبة القمح التى فى يمينه، يقول: «إنه مهرُك يا معشوقتى/ انزلى وخذيها.. ويتحقق الإغواء أو لنقل لتنجح علاقات الاستعمار الغربى تجاه الشعوب العربية والمشرقية الساذجة، ونقرأ تعقيب الراوى فى القصيدة بديلًا عن حكمة ابن عبدربه فى العقد الفريد: «إن الله خلق الأرض فى يوم السبت/ والجبال فى يوم الأحد/ والعصفورة والثعلب فى يوم الإثنين/ ثم خلق المكروه فى يوم الثلاثاء».

إننا إذن أمام علاقات جديدة تمامًا واستخلاصات مغايرة للحكمة القصصية فى التراث، والموروث الشعبى، فالشاعر يستهدف استخدام التراث كقناع ليضع القارئ أمام اكتشافات جديدة وعلاقات معاصرة تضىء ما حوله من وقائع وسياسات.

الأمر نفسه فى قصيدة «أغنية الزلابانى» من الديوان، وفيها يستعير حكاية شعبية من كتاب «نزهة النفوس ومضحك العبوس» لعلى بن سودون، وهى حكاية ساخرة عن حلوانى قليل العقل كثير النسيان، أراد لسبب غير معلوم أن يكون من الحكماء ليغشى مجلس الكبراء، فلا يجنى إلا الموت والخراب.

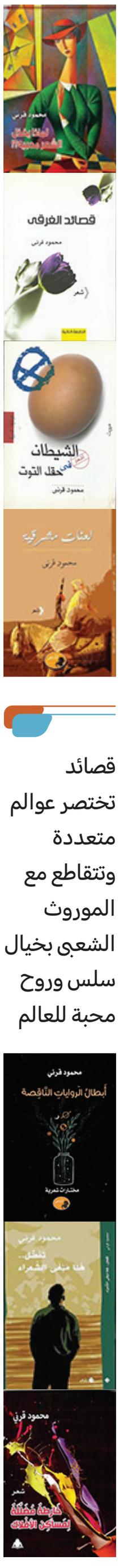
«الزلابانى (الذى لا يصيب فى مقال/ ولا يفهم ما يقال)/ ألَّف كتابًا فى الحكمة.. تفل على ماضيه/ وضرب أفخاذه من كثرة الضحك/ ومن جديد تقدم مجالس الكبراء/ واعتبر نفسه من نسلهم»، وعندما ينسى أن يأتى إلى بيته بالطعام حتى تهلك امرأته، وعندما يطعم ابنه الرضيع الجوز واللوز حتى يموت، يكتشف الحكمة أثناء بحثه عن الكفن لزوجته وابنه، وينطق بها كما يريد الشاعر فى دائرة من السخرية السوداء الكاملة: «الموت حق/ مَن جاع مات من الجوع/ ومن شبع مات من التخمة».

الحلم أيضًا إحدى أدوات الشاعر لاستحضار التراث القريب أو البعيد ومحاكمته، على غرار ما يرد فى قصيدة «تسلخات صيفية»، وهى القصيدة التى يرد فيها اسم الشخصية الخيالية التى حملها عنوان الديوان «أسماء بنت عيسى الدمشقى»، يقول: «بالأمس قابلت حلمى سالم/ كان يرتدى عباءة من الخز/ معبَّقة بالمسك والطنافس/ قابلتُه بصحبة امرأة غريبة/ قالت إنها (أسماء بنت عيسى الدمشقى)/ كانت ضحكتها الحبيسة/ تبدو كوردة فى زجاجة/ وكان يبدو كأمير يتعفف عن أسلاب الحرب/ وعلى العقبان التى تتبع منه الخطوات.. أسلاكٌ طويلة يخفيها تحت قميصه/ أحماض لقروح الفراش/ وتخطيطات سوداء/ لقضاة قالوا/ إن قصائده حقل من العنب المسموم».

وهنا يعيد محمود قرنى إنتاج القضية الشهيرة التى حاصرت الشاعر الراحل حلمى سالم بسبب قصيدته «شرفة ليلى مراد» وبسبب التضييق على حرية الإبداع ولجوء المحامين الباحثين عن الشهرة لتوزيع الاتهامات الباطلة وإرهاب المبدعين بالقضايا، مَثُل الشاعر حلمى سالم أمام القضاء، وطالب البعض بسحب جائزة الدولة منه، الأمر الذى يكشف فى قصيدة محمود قرنى عن محنة الشاعر عبر العصور العربية المتشابهة وكيف يتطوع بعض الضحايا فى مجتمع هو صنيعة الاستعمار والتخلف، للتنكيل بالضحايا الآخرين، وكأننا أمام منهج التدمير الذاتى الذى أجاد الغرب الاستعمارى فى استخدامه تجاه الشعوب والمجتمعات المستعمرة لإبقائهم تحت السيطرة.

ويبدو أن الشاعر محمود قرنى قد أراد فى ديوانه «مسامرات فى الحياة الثانية».

أن يضع تاريخ مصر الحديث شعريًا بين قوسين كبيرين، ينفتح القوس الأول عند الثورة العرابية ورجالها وعلمائها وخونتها، وينغلق القوس الثانى عند ثورة ٢٥ يناير وأحداثها ومصمميها ومن قفزوا عليها ليقطفوا ثمارها، ليتجلى فى النهاية الوجه الاستعمارى الكولونيالى منتصرًا وحيدًا منذ القرن التاسع عشر وحتى الآن، بينما نعبر على المشاهد والأسماء والأحداث التى تتضمنها القصائد لنقف طويلًا أمام تأويل الشاعر وحدسه وإضاءاته التى تجعل من التاريخ والأحداث- بما فى ذلك ما عاصرناه ومر تحت عيوننا- حكايات شعرية قابلة لأن تُروى لضحايا الاستعمار، جيلًا بعد جيل، على أمل أن يدركوا وأن ينتزعوا زمام أمورهم.

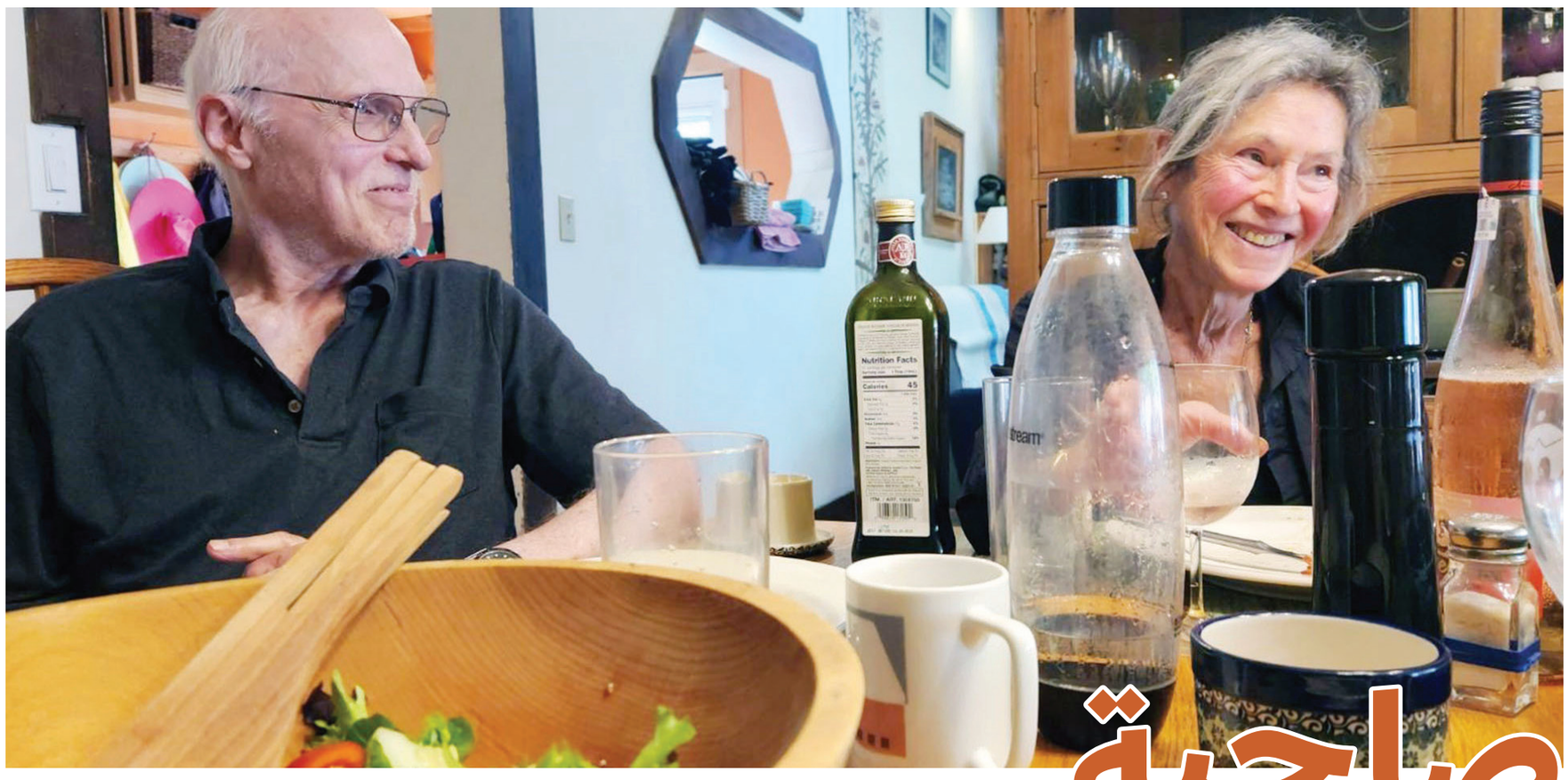


> الشاعر يدحض فى دواوينه الأخيرة حجج الشعراء أصحاب الدعوة للقطيعة مع التراث أو أنصار استيراد الخيال من التجارب الغربية



> أحد الشعراء القلائل الناجين من فخاخ التعميمات والموضات الرائجة حول قصيدة النثر إبان الانفجار الكبير مطلع التسعينيات

> قصائد تختصر عوالم متعددة وتتقاطع مع الموروث الشعبى بخيال سلس وروح محبة للعالم



صاحبة نوبل

كانت جلوك من رواد «سيليست»، الدائمين، وهو مطعم صغير فى سومرفيل بولاية ماساتشوستس. وقالت صاحبته بمحبةٍ: «كانت تصل إلى رسالة نصية منها، لو كان ثمة شىء غير مضبوط، الملح، أو الليمون الأخضر، أو السمك».

لو كانت ماريا روندو وخوانما كالديرون ممَّن تأخذن الأسماء على محمل حرفى، لربما وضعتا أزهار الكبُّوسين على قائمة الطعام فى «روزا إى ماريجولد»، المطعم البيروفى الذى افتتحتاه ببوسطن فى شهر أبريل. فقد استوحيتا اسمه من الرواية القصيرة «ماريجولد وروز»، آخر كتاب نُشر لصديقتهما لويز جلوك، الشاعرة الأمريكية الحائزة على جائزة نوبل، قبل وفاتها عام 2023.



ترجمة: د. سارة حواس

هانا جولدفيلد

حياة الشاعرة لويز جلوك فى المطاعم: «القصيدة الجيدة تبدأ بأكلة»!

تُروى الحكاية من منظور توأم عبارة عن رضيعتين متباينتى الطباع، فروز مرحة بلا تحفُّظ، أما ماريجولد فمتنبِّهة لما حولها، مستغرقةً فى تأملاتها.

اعتمدت الحديقة على أزهار الكبُّوسين، التى كان الأب والأم يأكلانها. كان غريبًا أن تريا السمك المشوى وزبدة الكبُّوسين تذوب فوقه.. لكن قالت الأم: «ما إن تتذوَّقانه حتى تعرفا أن مذاقه سحر». التوأم كانتا تعرفان ما السحر. إنه ما يجعل الشمس تشرق، والآن عرفتا أن له مذاقًا.

روندو، التى نشأت فى جواتيمالا، مهندسة معمارية، أما كالديرون، شريكها فى الحياة وفى المطاعم، فسينمائى وطاهٍ من بيرو. فى سبتمبر، جلستُ إلى البار الأنيق المصمَّم على شكل حرف U فى «روزا إى ماريجولد»، بصحبة روندو والشاعر دان تشياسون، الذى يكتب بانتظام فى مجلة نيويوركر وصديق مقرَّب آخر لجلُوك. تقاسمنا شرائح رفيعة من قلب البقر المشوى متفحمة الأطراف، وأذرع حبار يكسوها مايونيز بالزيتون، حريرىُّ القوام بلون الخزامى، وكمية كبيرة للغاية من «تشاوفا دى ماريسكوس»، أرز مقلى بالمأكولات البحرية على الطريقة الصينية البيروفية. أما عن الشراب، فطلب تشياسون كأسه المعتادة من مارتينى الجن، مستعيدًا ذكرياته معها بمحبة كيف كانت جلوك تلتقط حبات الزيتون من كأسه. كما كانت تمتنع عن المشروبات الكحولية القوية لإصابتها بالصرع، لكنها كانت تحب نكهتها.

قالت روندو: «يدور الكتاب كله حول فكرة الازدواجية هذه. كما فيه إشارة إلى حفيدَيها»، فنوح درانو، ابن جلوك الوحيد، أبٌ لتوأم «لكنه يجسِّد لويز أيضًا. أظن أن كثيرين يحملون جانبين فى داخلهم». وقد صممت روندو صالة الطعام فى «روزا إى ماريجولد» بحيث تنقسم إلى قسمين، تعلو كلٍّ منهما صفيحة من الفولاذ المصقول كالمرآة، معلَّقة بميل طفيف يتيح لمحةً عما فى الجانب الآخر.

كنَّا قد زرنا بعد ظهر ذلك اليوم «سيليست»، أول مطعم للثنائى، افتتحتاه فى ربيع عام ٢٠١٨ فى محل صغير مثلث الشكل فى سومرفيل. وسرعان ما أصبحت جلوك، التى كانت شقتها على مقربة منه، من رواده الدائمين، ولها طلبها المعتاد، بيرة باردة، وسلطة جرجير بالليمون الأخضر وجبن البارميزان، وسيفيتشى، تتبعها أحيانًا بطبق «سودادو دى بيسكادو»، وهو طبق صينى بيروفى من السمك والخضروات المطهوَّة على البخار.

كانت تأتى دائمًا برفقة صديق، وأحيانًا اثنين، وكثيرًا ما كانت تطلب خفض صوت الموسيقى.

لم يكن الثنائى تعرفان عنها الكثير، إلى أن نسيت جلوك ذات يوم مظروفًا يحمل عنوان المرسِل فى جامعة ييل، فبحثت روندو عنها لتعيده إليها. ومنذ ذلك الحين، صارت جلوك تحجز طاولتها لدى روندو مباشرة. قالت روندو بمحبةٍ: «لو كان ثمة شىء غير مضبوط، الملح، أو الليمون الأخضر، أو السمك، كانت تصل إلىَّ رسالة نصية منها». وأضاف تشياسون: «كانت تتمتع بحاسة تذوق لا تخطئ!»، وتابعت روندو: «كانت ناقدتنا الخاصة. فأنا ممتنة لها أشدَّ الامتنان، لأنها كانت تقول الأمور كما هى».

ذات مساء، ذكرَت روندو وكالديرون أن جهةً ما فاتحتهما فى تأليف كتاب للطهو. وفى المرة التالية التى التقيتا فيها جلوك، أعطتهما مقدِّمة كتبتها على الآلة الكاتبة، تروى فيها بالتفصيل كيف تعرفت إلى «سيليست» أول مرة من خلال مجلة «بوسطن»، التى نشرت صورة لطبق السيفيتشى. كتبت: «كان يومًا صيفيًا، وأردتُ ذلك السيفيتشى فى الحال»، مُبديةً إعجابها بأنه «لم يغرق فى صخب إبداعات الطاهى، بين كِسَر رقيقة من جوز الهند أو نثار من حب الرمان/ طبق يبدو فى غاية النقاء، من سمك القدِّ الأزرق بسطحه البرَّاق».

وكتبت أنها أصبحت فى المطعم «أقرب إلى مواطنة» منها إلى زبونة دائمة. «وسيليست عالَم. لكنه عالَم أروع بكثير من عالمنا الحقيقى، وأجدر منه بالثقة». وفى اليوم الذى فازت فيه جلوك بجائزة نوبل فى الآداب ، تناولت العشاء فى «سيليست»، وسط أصدقاء لروندو وكالديرون كانتا قد وجَّهتا لهم الدعوة حفاظًا على خصوصيتها.

عرفتُ بشغف جلوك بالمطاعم للمرة الأولى فى ربيع عام ٢٠٢٠. كنتُ آنذاك أكتب مقالى النقدى الأسبوعى للمطاعم فى هذه المجلة، وانتقلتُ فجأةً من ارتياد المطاعم فى شتَّى أنحاء مدينة نيويورك إلى توثيق محاولات هذا القطاع للصمود خلال فترة الإغلاق، راسلتنى جلوك بالبريد الإلكترونى لتشاطرنى الأسى، وتسألنى إن كانت لدىَّ أفكار عما يمكن فعله للمساعدة. كتبتُ: «وسط كل هذه الأهوال، يبدو انهيار هذه العوالم الساحرة موجعًا، على نحو ما، إلى حدِّ اليأس».

أذهلتنى رسالتها بعض الشىء. كنتُ أعرفها وأقدِّرها بوصفها واحدة من أعظم الشاعرات الأحياء، وأتصورها، على وجه الخصوص، أشبه بإلهة، تسمو باهتماماتها عن أن تهتم بشىءٍ عادىٍّ مثل الطعام. كما كنت أعرف أيضًا معاناتها مع فقدان الشهية العصبى فى شبابها، وهى تجربة كتبتْ عنها فى محاضرتها «تكوين الشاعر» عام ١٩٨٩. وبدأنا نتراسل بين حين وآخر. كتبت بصراحةٍ محبَّبة: «أحبُّ الطهو، ولطالما كنتُ طاهية منزلية بارعة وشديدة التدقيق»، لكنها كانت تتوق إلى طقوس تناول الطعام فى المطاعم. وعرفتُ لاحقًا أنها اشترت لـ«سيليست» مدفأة بالأشعة الحرارية، كى تتمكن من تناول الطعام هناك فى الهواء الطلق.

وصفت جلوك فى مقالها «تكوين الشاعر»، التى وُلدت لأسرة ثرية فى نيويورك عام ١٩٤٣، وكان والدها مهاجرًا يهوديًا مجريًا، قد شارك فى ابتكار «إكس أكتو»، وهو مِشرط دقيق للأعمال اليدوية، إصابتها بفقدان الشهية العصبى بأنها محاولة «لتأسيس ذاتٍ لها حدود واضحة». وكتبتْ: «بلغ الصراع أشدَّه مع أمى»، التى «لم تتردد إلا حين بدأتُ أرفض الطعام، وحين انتزعتْ، بتهديد ضمنى، حق ملكية جسدى، الذى كان إنجازها العظيم، وبشهادة الجميع، كانت بياتريس، والدة جلوك، طاهية رائعة، وتُظهر أوراق جلوك، المحفوظة فى مكتبة باينيكى بجامعة ييل الأمريكية، بوضوح أنها نشأت بين أناسٍ يحبون الطعام. ففى رسالة أرسلتها من مخيم صيفى إلى أختها الصغرى تيريز، كتبت جلوك: «أفتقد كؤوس الآيس كريم، وكوكتيلات الروبيان»، وأرفقت كلًّا منهما برسمةٍ صغيرة.

تعافت جلوك من فقدان الشهية العصبى بعد سنوات من التحليل النفسى، درست خلالها الشعر أيضًا على يد ليونى آدامز وستانلى كونيتز. ونشرت مجموعتها الشعرية الأولى، «البكر»، عام ١٩٦٨، وهى فى الخامسة والعشرين. ووصفت بالتفصيل، فى رسائل لاحقة، وجبات فاخرة تناولتها مع زوجها الأول فى فنادق أوروبا، وحفلات عشاء فى بلينفيلد بولاية فيرمونت الأمريكية، حيث كانت تدرِّس الكتابة فى كلية جودارد وتعمل بدوام جزئى فى مقهى، فتخبز المعجنات مقابل رعاية طفلها. «وقد كبر ابنها نوح ليصبح خبيرًا فى النبيذ».

فى عام ١٩٨٠، شارك جون درانو، زوج جلوك الثانى ومدير برنامج الكتابة فى جودارد، فى تأسيس معهد نيو إنجلاند لفنون الطهو، وهو مدرسة صغيرة للطهو كانت تدير مطاعم فى مونبلييه. وظلت جلوك عضوًا فى مجلس إدارته حتى التسعينيات من القرن الماضى، حين انفصل الزوجان وانتقلت إلى كامبريدج. وفى إحدى قصائد «المروج»، مجموعتها الصادرة فى تلك الفترة، بقسوتها الساخرة وفكاهتها السوداء، يتجادل زوجان لا تُذكر أسماؤهما حول الطعام.

يقول الزوج:

«توقَّفتُ عن حبِّ الخرشوف حين توقَّفتُ عن أكل الزبدة.

أمَّا الشَّمَر فلم أحبُّه قط.

العيْشُ معكِ أشبه بالعيْشِ

فى مدرسةٍ داخليةٍ:

يُقدَّم الدجاج يوم الإثنين،

والسمك يوم الثلاثاء».

فتردُّ عليه:

«لماذا تسمِّى ذلك جمودًا؟

ألا يمكنك أن تسمِّيه ولعًا بالطُّقوسِ؟

أم أن تُوقكَ إلى الجمالِ

يُشبعهُ تمامًا شخصكَ أنتَ؟»

وكانت للزوج الكلمة الأخيرة، والذى يتهمها بطلب المتعة من دون بهجةٍ:

«حين تُعدِّينَ الخرشوفَ،

أعدِّيه لنفسكِ».

كتبت جلوك أن كلمة شاعر ينبغى استخدامها بحذر، فهى تسمى طموحًا، لا مهنة. بعبارةٍ أخرى، ليست مسمًّى يُدوَّن فى جواز السفر. مضت جلوك سنوات من دون أن تكتب، لكنها رفضت فكرة «حبسة الكاتب»، ورأت فى الأمر، بدلًا من ذلك، حالةً بينيَّة تنتظر فيها مجىء القصائد. وفى فترات انقطاعها عن الكتابة، كانت تشغل نفسها بالتدريس، الذى أحبته، والبستنة «وقالت إنها لم تقرأ طوال عامين سوى كتالوجات البستنة»، وتناول الطعام فى المطاعم. ولاحظت الشاعرة كيتى بيترسون، التى كثيرًا ما تناولت معها الطعام فى «شيه بانيس» حين كانت جلوك تدرِّس فى ستانفورد: «يتخذ العشاء شكل معين. وقائمة الطعام المألوفة أشبه بمسْبحة».

وفى كامبريدج، أشار تشياسون إلى مطعم «كوريانا»، حيث لمح جلوك للمرة الأولى عام ١٩٩٧، حين كان طالب دراسات عليا فى جامعة هارفارد الأمريكية يكنُّ لها إعجابًا يكاد يبلغ التقديس. كانت تتناول العشاء مع الشاعرين روبرت بينسكى وفرانك بيدارت. «وبيدارت، أستاذ تشياسون ومرشده، هو الذى عرَّف أحدهما بالآخر فى نهاية المطاف». وأطلعنى تشياسون على قصيدة غير منشورة كتبها لجلوك بعد وفاتها:

«قبل أن يحدث أى شىءٍ آنذاك

ورغمَ النهايةِ المريرةِ كانت قد حلَّتْ

جلسَ ثلاثة شعراء حول صينيةٍ دوَّارةٍ

كيمتشى، وبيرة تسينجتاو، وبيبيمباب، ونميمة».

فى وقت سابق من ذلك اليوم، كنَّا قد مررنا بالشاعر هنرى كول فى حى ساوث إند ببوسطن. وكان الرجلان، اللذان تقاسم كلٌّ منهما مع جلوك وجبات لا تُحصى، دون أن يجتمعا معها يومًا إلى مائدةٍ واحدة، يتبادلان ذكرياتهما عنها بمتعةٍ: اعتادت أن تتذوق أنواعًا مختلفة من النبيذ قبل أن تختار، فى النهاية وككل مرة، نبيذًا جافًا ومنعشًا. وكانت تصرُّ على وجود خضراوات ورقية فى كل وجبةٍ. أما المطعم الذى كانت تحبه، فكانت إذا غيرت رأيها فيه ترفضه تمامًا وبلا تردد. كانت تطلب السمك فى كل مرة تقريبًا، والحلوى لا تكاد تطلبها أبدًا، لكنها كانت تلتقط بسرور حبَّة توت العلِّيق من فوق «الكريم برولييه» فى طبق أحد رفاقها. وكانت تفضِّل تناول الطعام مبكرًا، فتنتظر خارج بيتها، جاهزةً لمن سيقلُّها.

كانت آخر مرة التقى فيها تشياسون وكول فى «لا رويال»، وهو مطعم آخر لروندو وكالديرون، خلال حفل تأبين لجلوك اكتظَّ برفاق موائدها. وحين أخبرت روندو جلوك للمرة الأولى، عام ٢٠٢١، بأنها وكالديرون يفكران فى افتتاح مطعم جديد، نصحتهما بالعدول عن الفكرة. لكنها غيرت رأيها فورًا حين زارت المحل الخالى، فى مبنى جميل من الطوب يعود إلى عام ١٩١٠، ويواجه «رويال أفينيو» فى كامبريدج. وقبل وفاتها بوقتٍ قصير، أبدت جلوك رأيها فى قائمة الطعام، فى الأطباق المقدَّمة وفى تنسيق القائمة المطبوعة على السواء، واختارت اسم المطعم.

ورأى تشياسون أن حب صديقته المطاعم والشعر كلاهما نابع من اهتمامها بالدوافع الغريزية. وقال: «نُنشئ هذه المؤسسات لنحتوى تلك الدوافع ونعبِّر عنها. الزواج، والمطاعم، والبيوت، كلها أطر تتَّسع لهذا الشغف كله». وفى عام ١٩٩٩، تخيلت جلوك حكاية تشبه حكايات نشأة العالم، عالمًا كبيرًا تحطَّم، ثم ظهرت فى شقوقه عوالم صغيرة جديدة. كتبتْ:

فى جادة هورون، صارت

صفًا من المتاجر، أيًا

كانت، وأيًا كان ما تبيعه، كانت

تتشابه فى وظيفتها: كانت

رؤًى للأمان. مثل

مكان نستريح فيه.

فى هورون أفينيو،

كانت المتاجرُ المصطفَّةَ،

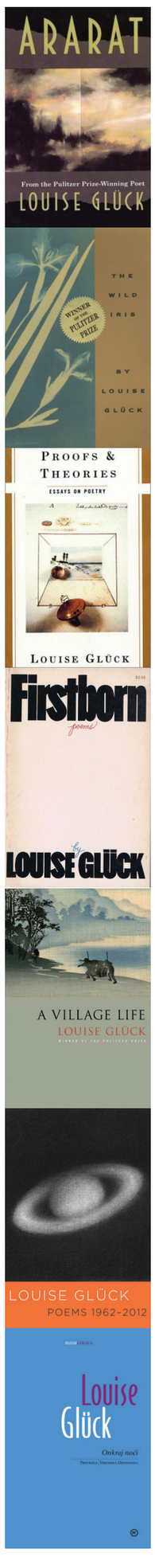
على اختلافها واختلاف ما تبيعهُ،

تؤدِّى جميعًا غرضًا واحدًا:

كانت صورًا للأمان،

كأنَّها مكانٌ نستريحُ فيه.

سمَّتْ القصيدة «فورمادجيو»، على اسم متجر الأجبان المفضَّل لديها فى كامبريدج.



صدر حديثًا



الميتافيزيقا الاحتمالية

صدر حديثا للشاعرة الباحثة، د. مروة نبيل، عن دار النابغة للنشر ترجمة تحت عنوان «الميتافيزيقا الاحتمالية»، من تأليف فيلسوف العلم الأمريكى، باتريك سوبيس.

للكتاب ثقلٌ فلسفىٌ كبيرٌ كان من المُهم التوقُّف عنده والإلمام به؛ لذا يُعد صُدور ترجمته قيمة مُضافة إلى المكتبة العربية، وبُشرى حقيقية لطُلاب فلسفة العلم الباحثين عن دور الفلسفة والمنطق فى ثورة التحول الرقمىّ.



حَضَرَتُ البَاب

فاطمة آل بريغانى الملقبة بقُرَة العين، والطاهرة، بطلة أحدث إبداعات الكاتبة عزة سلطان السردية، والصادرة عن دار العين للنشر تحت عنوان «حَضَرَتُ البَاب»، والمقرر إطلاقها فى معرض الشارقة الذى يبدأ فى ٤ نوفمبر ويستمر حتى ١٥ نوفمبر ٢٠٢٦.



أحضان بيكاسو

«أحضان بيكاسو»، هو عنوان أحدث إبداعات الكاتبة صفاء عبد المنعم السردية، والصادرة حديثًا عن دار النسيم للنشر.

تقع المجموعة القصصية فى حوالى ١٧٥ صفحة من القطع الوسط، وتتضمن ٤٥ قصة مختلفة تتراوح ما بين الطول والقصر.



عِظة العمر

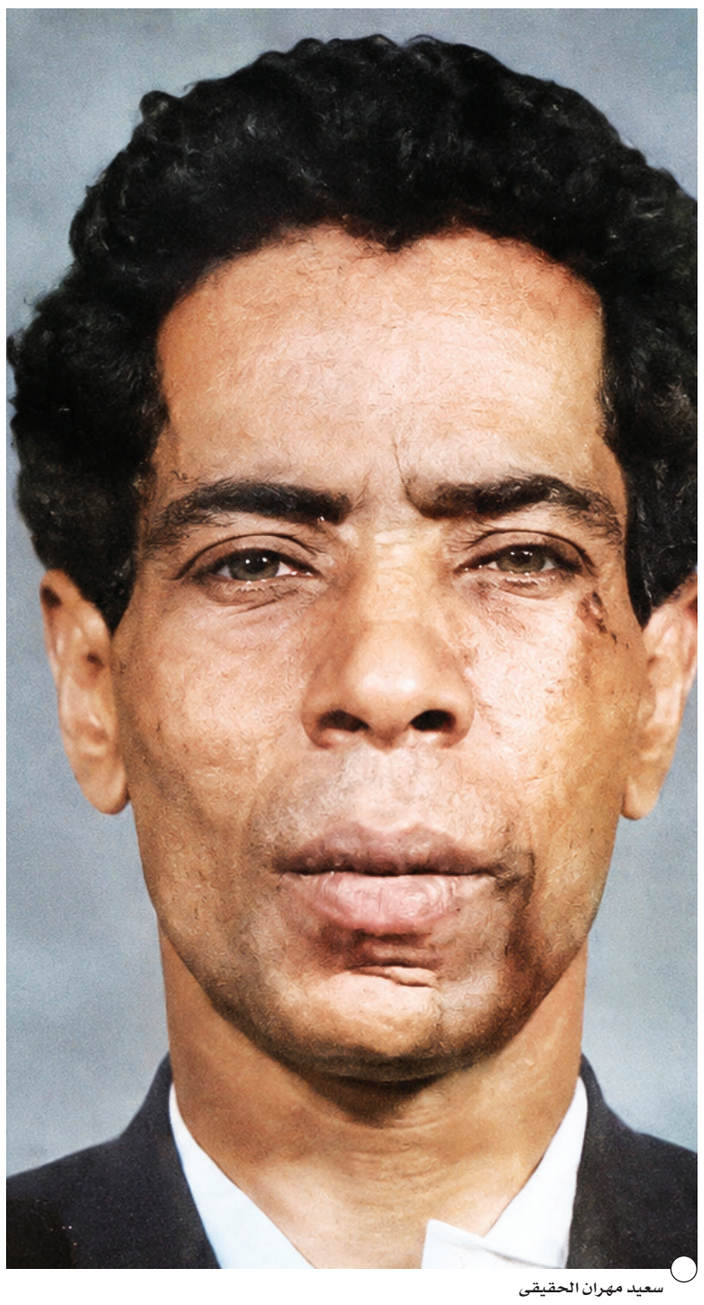
«عِظة العمر»، تأليف: حاتم زهران، أحدث إصدارات روافد للنشر والتوزيع.

والكتاب يضم أكثر من أربعمائة مقولة، صاغها الكاتب من خلاصة تجاربه وتأملاته فى الحياة، بعد سنوات طويلة من القراءة والكتابة والخبرة والمواقف.

شخصيات نتعلم منها الحيلة



سعيد مهران



سعيد مهران الحقيقى

منذ أكثر من ستين عامًا، اعتاد قراء «اللص والكلاب» أن يروا فى سعيد مهران رجلًا خانه أقرب الناس إليه، فخرج من السجن يبحث عن الانتقام، خانته نبوية، زوجته التى تزوجت عليش سدرة، صبيه القديم الذى استولى على مكانه وماله، ثم اكتشف أن رءوف علوان، أستاذه الذى علّمه أن سرقة الأغنياء استرداد لحقوق الفقراء، صار واحدًا من الأثرياء الذين كان يدعو إلى مقاومتهم، حتى ابنته سناء لم تعرفه حين عاد إليها، كأن الأبواب جميعها أغلقت فى وجهه دفعة واحدة.



نبيل عمر

الرجل الذى خانه الآخرون وخان نفسه

هذه الحكاية صحيحة، لكنها لا تكفى لفهم الرجل. فالخيانة لا تفسر وحدها كيف تحول المظلوم إلى قاتل، ولا لماذا انتهت رصاصاته إلى أبرياء لم يكونوا طرفًا فى ظلمه، ماذا حدث بين جرحه الأول وجريمته الأخيرة؟، ولماذا صار استرداد حقه، كما تصوره، طريقًا إلى ضياع كل ما تبقى له؟

لم يكن سعيد مهران رجلًا اخترع الظلم ليريح ضميره. لقد تعرض للخيانة فعلًا، ودفع ثمنها سجنًا وحرمانًا من ابنته، ولا يصح أن نطالبه بالتسامح مع من استغلوا غيابه خلف القضبان كما لو أن آلامه مجرد سوء فهم، لكن الاعتراف بحقيقة الظلم لا يعنى التسليم بالطريقة التى فسر بها مظلوميته، ولا يمنحه حق اختيار ضحايا آخرين ليدفعوا ثمنه.

فى شبابه، وجد سعيد فى رءوف علوان أكثر من معلم، كان رءوف يمنحه لغة يرى بها فقره وسرقاته الصغيرة فى إطار أوسع من حاجته الفردية، لم تعد السرقة، بهذا المفهوم، اعتداءً على مال الغير، بل ردًا على اعتداء سابق ارتكبه الأغنياء فى حق الفقراء.

ربما صدق سعيد هذه الأفكار بإخلاص؛ فالفقر والإحساس بالإهانة يجعلان الحديث عن العدالة شديد الجاذبية، لكن المشكلة بدأت حين اختلط المبدأ بالفعل اختلاطًا لم يعد معه قادرًا على السؤال: هل كل ما أفعله باسم العدالة هو عادل فعلًا؟

لم تكن أفكار رءوف مجرد قناع بالضرورة، ولا كان سعيد لصًا لا يؤمن إلا بالغنيمة، ففى الإنسان مساحة تتجاور فيها القناعة والمصلحة، والإيمان والرغبة فى تبرير انحرافه، والخطر أن يختفى هذا التداخل عن صاحبه، فيحسب نفسه نقيًا تمامًا، ويصبح التشكيك فى أفعاله اعتداءً على قضيته.

ثم جاء السجن، ولم يتوقف الزمن خارجه، تغيرت علاقات الناس ومواقعهم، بينما ظل سعيد يستعيد الماضى بوصفه حياة مؤجلة تنتظر خروجه، ولم يكن يعرف إلى أى مدى أعاد الآخرون ترتيب حياتهم فى العالم دونه، لذلك خرج يطلب استعادة مكانه القديم، دون أن يدرك أن مكانه لم يعد كما تركه.

وتظهر الفجوة بأشد صورها فى لقاء ابنته سناء، يمد ذراعيه إلى طفلته، فتخاف منه، لم يكن تصرفها خيانة منها، فهى لا تعرف أباها ولا تفهم حقوقه، هى ترى رجلًا غريبًا يريد منها ألفة لم تنشأ بعد، وهذه اللحظة أقسى من رفض الكبار، لأنها لا تحمل سوء نية يمكن أن يوجه إليها غضبه.

كان سعيد أبًا حُرم ظلمًا من ابنته، ومن حقه أن يتألم لابتعادها، لكن الأبوة، بعد سنوات من الغياب، لا تسترد بمطالبة الطفلة بأن تتذكر ما لا تتذكره، كانت تحتاج إلى وقت وأمان وصبر، وهو لم يعد يملك صبرًا على شىء، لم يفهم أن الاعتراف بحقه فى الأبوة شىء، وعودة العلاقة الحية بينه وبين ابنته سناء شىء آخر، أراد أن يختصر المسافة بينهما فى لحظة، وحين عجز لم يعرف كيف يبدأ من جديد.

أما نبوية وعليش، فقد كانا مسئولين عن خيانته، وليس من العدل تحويلهما إلى شخصين بريئين لمجرد أن سعيد أساء فهمهما، غير أنه ارتكب خطأ آخر حين جعل خيانتهما تفسيرًا شاملًا لما جرى له، لم يعد يرى فى عليش رجلًا طامعًا ارتكب فعلًا محددًا، بل عدوًا يختصر فساد العالم كله، ولا فى نبوية امرأة خانت ثقته، بل دليلًا على أن كل ما عاشه كان كذبًا، وبهذا اتسعت الجريمة فى ذهنه حتى ابتلعت حياته كلها.

ثم ذهب إلى رءوف علوان، هنا كانت الصدمة مختلفة، لأن الخيانة لم تمس بيته فقط، بل مست المعنى الذى أعطاه لنفسه وعاش به، الرجل الذى كان يتحدث عن حقوق الفقراء صار يعيش فى بيت تحرسه المسافة الاجتماعية الشاسعة التى تفصله عنهم، لم يعد سعيد تلميذًا يبشره أستاذه بمستقبل مختلف، بل ماضيًا مزعجًا يحرص الأستاذ أن يبقيه فيه.

ليس ضروريًا أن نعرف متى كف رءوف عن الإيمان بما قاله، أو أنه كان مؤمنًا به أصلًا، لكى ندرك قسوة التحول فى عين سعيد، كان يرى أمامه رجلًا استفاد من لغة التمرد ثم غادرها، بينما بقى هو يدفع ثمنها.

كان يمكن أن يقوده هذا الاكتشاف إلى مراجعة أصعب: هل خدعه رءوف بأفكاره عن العدالة، أم أن سعيدًا وجد فى هذه الأفكار ما يريد تصديقه، لأنها منحته مبررًا أخلاقيًا لأفعاله، وأعفته من مساءلة نفسه عنها؟

هنا يختلط فى سعيد أمران ينبغى ألا نخلط بينهما نحن: وفاؤه لفكرة العدالة، وعجزه عن محاسبة نفسه باسمها، ليس الثبات على المبدأ عيبًا، ولا التغير دليلًا على الحكمة دائمًا، لكن المبدأ يفقد معناه حين يصبح صاحبه معفيًا من السؤال عن الوسائل والنتائج، أراد سعيد أن يعاقب رءوف لأنه تنكر للمبادئ التى علمه إياها، لكنه لم يتوقف ليسأل نفسه إن كانت هذه المبادئ نفسها تبرر أفعاله، أم أنه استخدمها ليمنح أفعاله مشروعية أخلاقية.

> لا أرى سعيد مهران مجرد ضحية للخيانة ولا مجرد لص يبحث عن مبرر لجرائمه

عند هذه النقطة لم يعد الانتقام مجرد رغبة فى إيذاء من آذوه، بل صار وسيلة لاستعادة صورة نفسه، فإذا كان هو صاحب الحق المطلق، فالآخرون خونة لا يستحقون إلا العقاب، بهذه القسمة الواضحة يتخلص من الشك، ومن عبء الاعتراف بأن الإنسان قد يكون مظلومًا فى واقعة، ومسئولًا عن ظلم جديد فى واقعة أخرى.

وهنا تتجلى مأساة سعيد فى أفعاله، لا فى أفكاره وحدها، يذهب ليقتل من يعتقد أنهم أعداؤه، فتصيب رصاصاته أبرياء، لا يجوز أن نعد ذلك مجرد مصادفة روائية، ولا أن نبرره باضطرابه وغضبه، فالذين سقطوا لم يخونوه، ولم يسجنوه، ولم يسلبوه ابنته، لقد دفعوا حياتهم ثمنًا لقرار اتخذه رجل رأى أن الخيانة تمنحه سلطة الحكم والتنفيذ معًا.

والأشد دلالة أن الخطأ لا يوقفه، فلو كان يبحث عن عدالة قابلة للمراجعة، لفرض عليه سقوط الأبرياء سؤالًا لا يمكن الهرب منه، لكنه يظل مشدودًا إلى أعدائه الأصليين، كأن فشل الرصاصة دليل على ضرورة إطلاق أخرى، أى لم يعد قادرًا على الاعتراف بأن الطريق نفسه خاطئ.

تدخل الصحافة أيضًا فى محنته، فرءوف، الذى يملك المنبر واللغة والمكانة، يستطيع أن يقدم سعيدًا للناس بوصفه مجرمًا مطاردًا، بينما يعجز سعيد عن أن يروى قصته إلا بالأفعال التى تزيد صورته سوءًا، وهو يشعر بظلم هذه المفارقة، لكن غضبه من الصورة المنشورة لا يجعله أقل مسئولية عن الجرائم التى وقعت، لا تختفى حقيقة الخيانة لأن الصحف تجاهلتها، ولا تختفى حقيقة القتل لأن القاتل تعرض للخيانة.

وسط هذا الخراب تظهر نور، لا تملك مالًا ولا نفوذًا ولا خطابًا كبيرًا عن العدالة، تحمل هى الأخرى نصيبها من القسوة والمهانة، ومع ذلك تفتح له بابها وتخاطر من أجله، ليست نور درسًا أخلاقيًا جاهزًا، ولا ملاكًا جاء لينقذ البطل؛ إنها إنسانة لها حاجتها إلى الحب والأمان، وتمنح سعيدًا من حياتها أكثر مما يستطيع هو أن يمنحها.

فى بيت نور يلوح احتمال مختلف: أن يعيش سعيد من غير أن ينتصر أولًا، وأن يقبل مساعدة لا تأتى من أستاذ ولا من صاحب سلطة، بل من امرأة مهمشة لا تطلب منه بطولة، لكنه يدخل البيت مطاردًا، ويظل عقله خارجه، فهو يحتاج إلى المأوى وإلى حنانها، غير أن حاجته إلى الانتقام تستولى على قدرته على رؤية ما تقدمه له، وليس صحيحًا أنه لا يشعر بشىء نحوها، فالمأساة أدق من ذلك، إنه يشعر، لكنه لا يستطيع أن يجعل هذه المشاعر بداية لحياة جديدة.

كانت نور فرصة إنسانية لا ضمانًا للخلاص. فلا هى تستطيع محو جرائمه، ولا الحب وحده قادر على إيقاف المطاردة، لكنها تكشف أن العالم الذى يراه سعيد ممتلئًا بالكلاب لم يخلُ من شخص يفتح له الباب، كان يمكن لهذا الاستثناء أن يهز يقينه بأن الجميع أعداء، إلا أنه لم يمنحه ما يكفى من الانتباه.

ويعود كذلك إلى الشيخ على الجنيدى، وفى ذهنه ذكرى أبيه وعالم من الطمأنينة فقده منذ زمن. عند الشيخ يجد لغة أخرى غير لغة رءوف: لغة تطلب منه أن يواجه اضطرابه الداخلى بدلًا من أن يفتش دائمًا عن خصم خارجى، لكن سعيدًا لا يجد فى هذه اللغة ما يحوى اضطرابه، إنه يريد الجمع بين نقيضين: سكينة تحميه من الخوف، دون أن يتخلى عن فكرة الانتقام التى استولت عليه وصارت هدفًا لحياته.

لم يكن الشيخ يملك حلًا سهلًا لمظالم سعيد، فالوعظ لا يعيد إليه ابنته، ولا يعاقب من خانوه، ولا يمحو دم الأبرياء، لكنه يضع أمامه احتمالًا لم يجربه بجدية: أن يفرق بين طلب الحق والاستسلام للغضب، وما يعجز سعيد عن قبوله ليس مجرد نصيحة دينية، بل فكرة أن يبدأ التغيير من نفسه قبل أن يفرضه على الآخرين.

ومن هنا يكتسب عنوان «اللص والكلاب» دلالة أعمق. فالكلاب فى نظر سعيد هم الذين خانوه أو تخلوا عنه أو يطاردونه. لكنه جمع تحت هذا الوصف أشخاصًا مختلفين فى أفعالهم ومسئولياتهم، فوضعهم جميعًا فى دائرة الأعداء، وحين أطلق النار لينتقم من هؤلاء، قتل أبرياء لا علاقة لهم بخيانته. وهنا تكمن المفارقة القاسية: الرجل الذى خرج يطلب العدالة لنفسه انتهى إلى ارتكاب الظلم بحق أناس لم يظلموه.

لم يكن سعيد عاجزًا عن إدراك الوقائع كلها، لقد عرف أشياء كثيرة على نحو صحيح، عرف خيانة عليش ونبوية، ورأى انقلاب رءوف على ماضيه، وأدرك أن الصحافة لا تروى قصته كما يراها، لكنه أخفق فى الخطوة التالية: أن يسمح لهذه الوقائع بأن تغير تفسيره لنفسه ولما يجوز له فعله، كان يرى ما يؤلمه بوضوح، ولا يرى بالوضوح نفسه ما يسببه من ألم للآخرين.

وحين تنتهى المطاردة بين القبور، لا يكون سعيد قد هزم لأنه أحب العدالة أكثر مما ينبغى، بل لأنه ترك رغبته فى الانتقام تحدد له معنى العدالة وحدودها، لقد سلبه الآخرون أشياء حقيقية، ثم شارك هو فى تدمير ما كان يمكن أن يبقى من حياته، ولم يكن هذا المصير محتومًا منذ خروجه من السجن؛ صنعته اختيارات متتابعة، كان يستطيع عند بعضها أن يتوقف، لكنه لم يفعل.

لهذا لا أرى سعيد مهران مجرد ضحية للخيانة، ولا مجرد لص يبحث عن مبرر لجرائمه، إنه رجل جُرح حقًا، ثم جعل جرحه مصدر الحقيقة الوحيدة التى يعترف بها، وحين أصبح الانتقام طريقه إلى استرداد كرامته، لم ينتبه إلى أنه يفقد على هذا الطريق حقه فى أن يطالب الآخرين بالعدل.

ربما كان أصعب ما يمكن أن نتعلمه من سعيد مهران أن الظلم لا يمنح المظلوم عصمة، وأن الإيمان بقضية لا يعفى صاحبها من محاسبة أفعاله، فقد يكون الإنسان محقًا فى وصف ما وقع عليه، ومخطئًا إلى حد الجريمة فيما يقرر أن يفعله بسببه، وهذه هى مأساة سعيد: لم يقتله الواقع لأنه رآه كما هو، بل لأنه أصر على أن يعاقب الواقع كلما خالف الصورة التى شكلها له فى عقله.



لقطة من فيلم «اللص والكلاب»

> أصعب ما يمكن أن نتعلمه من سعيد مهران أن الظلم لا يمنح المظلوم عصمة



حرف

إصدار إلكترونى يصدر عن مؤسسة «الدستور» للطباعة والنشر

المحرر العام: محمد الباز

الأربعاء
4 نوفمبر 2026
24 جمادى الأولى 1448
25 بابة 1743

ماما نجوى إبراهيم

هل نحتاج إلى قانون جديد لحبس المتهمين بـ«ازدراء الفنانين»؟!



ما إن قالت نجوى إبراهيم رأيها فى إطلالات بعض الفنانات بمهرجان الجونة، حتى بدا المشهد كأن ميكروفونًا واحدًا فتح أبواب محكمة كاملة. جمهور يصدر الأحكام، وفنانات يبدأن الرد، ونقيب يطالب بالاعتذار، ومذيعة تستند إلى تاريخ طويل وإلى ما تراه حقًا أصيلًا فى الكلام.

وفى زحام العناوين، كاد السؤال الأهم أن يضيع: هل يمكن أن نختلف مع نجوى إبراهيم من دون أن نُجرِّم رأيها؟ وفى المقابل، هل يكفى أن يكون الرأى حرًا كى يصبح أثره بريئًا؟

كرم منصور

1 نجوى vs أشرف

الحكاية الأخيرة للإعلامية الكبيرة نجوى إبراهيم بدأت فى برنامجها الإذاعى «بيت العز»، حين انتقدت «المبالغة» فى ملابس بعض الفنانات فى المناسبات الفنية، وتحديدًا على سجادة مهرجان الجونة.

تحدثت «ماما نجوى» عن أزياء رأت أنها تقترب من ملابس البحر «المايوهات»، وسألت عن موقف الأزواج من هذه الإطلالات.

لم تسمِّ فنانة بعينها، لكن الجمع بين «المايوهات» و«الأزواج» جعل الكلام يتجاوز تقييم الفستان إلى مساحة أكثر حساسية، تتمثل فى صورة الفنانات وأسرهن، ومكانة الفن فى المجتمع بصفة عامة.

ثم جاء رد الدكتور أشرف زكى، نقيب المهن التمثيلية، عبر مداخلة هاتفية على الهواء.

رفض «زكى» ما اعتبره إهانة جماعية للفنانات. وقال إنه لم ترتدِ أى فنانة «مايوه» كما ذكرت نجوى إبراهيم، مستنكرًا أن يصدر هذا الكلام عن شخصية تنتمى إلى الأسرة الفنية نفسها، ومطالبًا إياها بالاعتذار.

عادت نجوى إبراهيم وعقبت على تصريحات النقيب، مؤكدة أنها لم تقصد إهانة أحد، وأنها تتحدث من موقع الأمومة ومن مكانتها، وأنها لم تذكر أسماء.

ورغم أن المواجهة انتهت بتبادل الاحترام والتأكيد على التقدير المتبادل، بقى الخلاف قائمًا فى جوهره، والأسئلة حائرة تبحث عن إجاباتها الضائعة.

2 التعميم vs محاكمة الرأى

دعنا نتفق على مجموعة من النقاط الأساسية، يمكن من خلالها الإجابة عن الأسئلة التى أثارها حديث نجوى إبراهيم وأشعلها، مع تأكيد أننا، فى هذه القضية وغيرها، نتمسك بقاعدة أساسية، هى رفض رغبة بعض الأصوات فى وضع الرأى داخل قفص، لا مناقشته.

أولًا: نجوى إبراهيم لم تكفّر أحدًا، ولم ترتكب إثمًا لمجرد أنها قالت ما تعتقده فى لباس الفنانات.

الرأى، حتى حين يكون حادًا أو غير موفق، لا يتحول بمجرد اختلافنا معه إلى جريمة أخلاقية. وليس من حق أحد أن يطلب إسكاتها أو تخويفها أو انتزاع اعتذار منها بالقوة.

يمكن الاعتراض على أسلوبها، ويمكن تفكيك عباراتها، ويمكن القول إن حكمها غير منصف أو متسرع. لكن لا ينبغى أن نخلط بين الرد على الرأى وإرهاب صاحبه.

ثانيًا: أشرف زكى، بصفته نقيبًا للممثلين، يؤدى دورًا مفهومًا حين يعلن أن أعضاء نقابته ليسوا بلا صوت، وأن لهم حق الرد على ما يرونه «إساءة».

من الطبيعى أن يدافع د. «أشرف» عن فنانين شعروا بأن الكلام طالهم جميعًا. لكن الحماسة النقابية لا ينبغى أن تدفع النقاش إلى خانة «الاعتذار واجب» لمجرد أن الطرف الآخر أبدى رأيًا.

هناك فرق بين طلب توضيح أو رد، وبين تحويل الاعتذار إلى شرط لإنهاء الاختلاف. فمتى صار الاعتذار امتحان ولاء، لم نعد نناقش مضمون العبارة، بل نختبر قدرة شخص على الانحناء أمام ضغط الجمهور.

فى المقابل، قد تقول نجوى إبراهيم إنها لم تقصد فنانة بعينها، وإنها تحدثت كأم أو ناقدة، وهذا توضيح يستحق أن يُسمع. لكن المتلقى لا يسمع النيات، بل يسمع العبارة فى سياقها، ويتأثر بما تحمله من إيحاءات.

سؤال «أزواجهم راضون؟» لا يناقش القماش وحده، بل يستدعى معيارًا اجتماعيًا يربط اختيار المرأة بقبول الرجل، كأن جسدها وملابسها شأن عائلى يحتاج إلى إذن أو تزكية. وهذه دلالة أوسع من أن تمحوها نية حسنة.

ثم إن وصف إطلالات نساء بـ«المايوهات»، على نحو عام، يضغط على مشهد متنوع فى كلمة واحدة مثقلة بالحكم. قد تكون هناك أزياء جريئة، وأخرى محتشمة، وأخرى تقع فى منطقة تختلف عليها الأذواق. لكن الكلمة لا تكتفى بوصفها، بل تختار زاوية النظر وتدعو الجمهور إلى تبنيها. لهذا قد يكون من حق نجوى إبراهيم أن تستخدمها، ومن حقنا كذلك أن نسأل: هل تصف بدقة؟ وهل تنقد التصميم أم تحاكم صاحباته؟ وهل تميز بين ذوق شخصى وقاعدة عامة؟

المسألة ليست دفاعًا عن كل فستان، ولا إعلانًا أن المهرجانات فوق النقد. من حق أى شخص أن يقول إن إطلالة ما لا تناسب المناسبة، أو إنها لا تعجبه، أو إنها مبالغ فيها.

من حق الصحافة أن تناقش صناعة الصورة، والموضة، ومعايير الاحتشام والجرأة، وتحوّل السجادة الحمراء إلى منصة تنافس بصرى.

لكن النقد يصبح أقل عدلًا حين ينتقل من قطعة ملابس إلى حكم شامل على الفنانات، ثم من الفنانات إلى الفن كله، ثم من الفن إلى أخلاق من يعملون فيه.

هنا يكمن الضرر الأبعد. كلام نجوى إبراهيم، مهما تكن نيتها، قد يعزز صورة جاهزة لدى قطاع من الناس عن الفنانات والفنانين.

هذه الصورة ترى أن الفنانات والفنانين يعيشون حياة مجون وعُرى، وأن الوسط الفنى كتلة واحدة لا تعرف إلا الاستعراض.

صحيح أن هذه الصورة موجودة قبل تصريح نجوى إبراهيم، والتصريح لا يخلقها من عدم. لكنه قد يمدها بعبارة سهلة التداول، تصلح لأن تتحول إلى «دليل» فى سجال لا يريد التفاصيل.

هذه بالضبط هى خطورة التعميم: إنه يختصر أشخاصًا ومهنًا وأعمالًا وتجارب شديدة الاختلاف فى لقطة واحدة، ثم يطلب من الجميع أن يتعاملوا معها بوصفها الحقيقة.

الفنانة التى تظهر بفستان مكشوف الكتفين ليست ممثلةً لكل الفنانات، ولا ممثلةً لكل النساء، ولا ممثلةً لفن كامل.

والزى على السجادة الحمراء لا يشرح وحده موهبة صاحبه أو أخلاقه أو قيمة عمله. قد يعجبنا اختيار فنى أو ينفرنا، لكن تحويله إلى حكم نهائى على صاحبه انتقال من الذوق إلى الوصم. لا يحتاج الفن إلى حماية من النقد. يحتاج فقط إلى نقد لا يختزل الإنسان فى مظهره ولا العمل فى جسد مؤديه.

3 الشعبوية vs قيمة الفن

نقطة أخرى تقودنا إليها أزمة «مايوهات الجونة» إن صح التعبير، وهى ما تسمى «الشعبوية».

«الشعبوية» دائمًا مغرية، لأنها تمنح جمهورها جوابًا سريعًا ومريحًا. تقول له أنت على حق، والآخرون منحرفون، أنت تمثل الأخلاق، وهم يمثلون التسيب!

«الشعبوية» تكسب عادةً لأنها لا تطلب من المتلقى جهدًا كبيرًا، لا قراءة عقد المهرجان، ولا معرفة سياق الملابس، ولا التفكير فى تنوع الفنانين، ولا الفصل بين نقد فرد وإدانة جماعة.

يكفى مشهد، وعبارة لاذعة، وصف من التصفيق. لكن ما يكسب التصفيق لا يصبح صحيحًا بالضرورة، وما يرضى المزاج العام قد يكون ظالمًا فى أثره.

و«الشعبوية» حين تصدر عن شخصية مشهورة مفعول مضاعف. كلام صاحب الشعبية لا يبقى فى حدود مجلسه، ينتشر بوصفه تصريحًا له وزن، وتلتقطه المنصات وتعيد قصّه وتدويره.

الشهرة لا تسلب صاحبها حق الرأى، لكنها تضاعف مسئوليته عن أثر كلماته، تمامًا كما تمنحه قدرة أكبر على فتح نقاش مفيد. المسألة ليست أن يصمت المشهور، بل أن يدرك أن نبرته قد تصبح معيارًا عند من يسمعونه، وأن النكتة أو التعميم قد يكتسبان حياة أطول من مقصده الأصلى.

من هنا ينبغى أن نرسم خطًا واضحًا بين «الشعبوية» وحرية الرأى. حرية الرأى حق فى أن تقول ما ترى، حتى لو كان رأيك صادمًا أو مخالفًا للسائد.

أما «الشعبوية» فليست حقًا قانونيًا إضافيًا، إنها طريقة خطاب تستثمر الانفعال، وتختار خصمًا سهلًا، وتستدعى جمهورًا يصفق قبل أن يسأل.

لا يمكن منعها بالقوة من دون أن نعتدى على الحرية، لكن يمكن مواجهتها بالحجة، وبكشف تعميماتها، وبإظهار ما تخفيه من تناقض.

الخط الفاصل ليس بين رأى نحبه ورأى نكرهه، بل بين إتاحة الكلام وحق المجتمع فى نقده، وبين النقد المسئول والحشد للعقاب.

«الشعبوية» تتعلق بقول العبارة التى يحب الناس سماعها عن «الآخرين»؟

تتعلق بموقف وعظى يوزع الاتهامات على فئة كاملة.

يزداد الحديث أهمية هنا فى حالة نجوى إبراهيم، لأنها ليست مراقبة بعيدة عن الفن. هى إعلامية وممثلة، ووجه معروف ارتبط فى الذاكرة المصرية بالتليفزيون والسينما وبرامج الأطفال.

لهذا يبدو السؤال هنا مشروعًا: كيف تفتح ممثلة قديرة بابًا لإساءة أوسع إلى الفن والفنانين؟!

صحيح أن انتماءها إلى المجال لا يسلبها صوتها، لكنه فى المقابل يمنحها فرصة ومسئولية أكبر لتقول نقدًا أدق، يفرق بين عمل فنى ومهرجان، وبين فنانة واختيار ملابس، وبين رفض ذوقى وإدانة جماعية.

ولعل كلمة «ماما نجوى» تكشف عن وجه من وجوه المسألة. هى تستدعى قربًا ومحبة وخبرة، وتفسر حديثها بوصفه نصحًا من جيل أكبر لجيل أصغر. غير أن الأمومة فى المجال العام لا تعنى أن المتلقى ملزم بقبول النصح، ولا أن النصيحة تظل نصيحة إذا حملت فى طياتها حكمًا عامًا.

والأهم، أن تعلم نجوى إبراهيم وغيرها من أتباع «الشعبوية»، أنه اتجاه لا يصنع أخلاقًا عامة، بل يصنع «مسرحًا للأخلاق»، لا تتعدى الأخلاق فوق خشبته عن كونها «تمثيلًا»!

4 مع نجوى vs نجوى

مهرجان الجونة هو حدث سينمائى له جوانب تتعلق بالأفلام والندوات والتكريمات، وسجادة الافتتاح والختام جزء مرئى منه تجذب عدسات التصوير.

واختزال المهرجان فى الملابس يعيد إنتاج المشكلة نفسها، وهى الالتفات إلى أكثر ما يثير الجدل، وإهمال ما يحتاج إلى وقت لفهمه.

المطلوب هنا ألا تصبح الملابس ستارًا نحاكم خلفه الفن كله، وألا تتحول التغطية إلى ميزان أخلاق يقيس النساء قبل أن يسأل عن الأفلام.

لماذا فى كل دورة من دورات مهرجان الجونة نتكلم عن الملابس، ونترك الأفلام والندوات والورش وخلافه؟ هل لأن «المثير» هو ما يغرينا.. وعندما يغرينا لا نرى غيره، ونشعر بذواتنا ونحن ننتقده؟!

أسمعك الآن تقول: لقد أصبتنى بـ«اللخبطة».. أنت مع نجوى إبراهيم أم ضدها؟

سؤالك هذا يا عزيزى أصل المشكلة، وهى الرؤية الأحادية للأشياء. أنت ترى إما الأبيض أو الأسود.. فقط لا غير من كل ألوان الدنيا.

أنا لست مع نجوى إبراهيم ولا ضدها على نحو مطلق. أنا معها فى أن لكل إنسان حق التعبير عن رأيه، وفى أن الهجوم الشخصى ومحاولات الإذلال لا تصنع حوارًا.

فى المقابل، أنا مع أشرف زكى فى حق الرد والدفاع عن أعضاء نقابته حين يشعر أنهم عُرضة للتعميم أو الإهانة. لكننى لا أرى أن حق الرد يبيح مطالبة صاحبة الرأى بالاعتذار كأنها أُدينت.

يمكن لنجوى إبراهيم أن تتكلم، ويمكن للنقيب أن يعترض، ويمكن لنا أن نرى فى عبارة «المايوهات» اختزالًا مؤذيًا، من دون أن نطالب بحبس أحد فى زنزانة الرأى أو الاعتذار.

الجدل الصحى لا ينتهى بانتصار طرف على آخر، بل بتوسيع مساحة الفهم. أن نقول الفنانات لسن كتلة واحدة، وإن الملابس ليست شهادة أخلاق، وإن انتقاد المظهر لا يساوى تلقائيًا ازدراء الفن.

أن نقول أيضًا إن صاحب الرأى، مهما كان تاريخه ومكانته، ليس فوق المساءلة النقدية. لا نحتاج إلى تخويف نجوى إبراهيم كى نحمى الفنانات، ولا إلى إسكات أشرف زكى كى نحمى حرية التعبير. نحتاج إلى أن نرفض الإهانة، وأن نقبل الاختلاف، وأن نفحص اللغة التى تتخفى أحيانًا فى ثوب النصيحة أو الفضيلة.

فى النهاية، لم تكن القضية فستانًا وحده، ولا كلمة عابرة وحدها. إنها اختبار لطريقة نظرنا إلى الشهرة، وإلى الفن، وإلى النساء، وإلى الرأى حين يخرج من فم شخص محبوب.

«الشعبوية» قد تكسب جولة التصفيق، لكنها لا تكسب الحقيقة بمجرد كثرة الأصوات. وحرية الرأى لا تحمى المتحدث من النقد. كما أن النقد لا يمنح الجمهور حق المطالبة بإسكات المتحدث.

وفى كل الأحوال، الرأى حق، والرد حق، والنقد حق. أما التخوين والتشهير والتعميم، فليست ضرورة من ضرورات الحرية.. يا «ماما نجوى»!

> تعميم «ماما نجوى» يرسّخ صورة «الفنان لا يعرف سوى العُرى والمجون»

> الاختلاف مع الإعلامية لا يمنحنا حق تجريم رأيها ومطالبتها بالاعتذار